

大阪芸術大学と「日本におけるイタリア年」

石井元章

2001-2002年は「日本におけるイタリア年」である。これはイタリア研究者として誠に喜ばしい。我が大阪芸術大学においても公のこの企画に関わった諸先生をお招きして講演会や公開レッスンを行うことができた。その企画者としてここに御報告を行いたい。

美術に関して

まず、4月26日にフィレンツェ出身の彫刻家ヴァレンティーノ・モラデーイ氏に「彫刻から形態へ」という題で講演を行って戴いた。モラデーイ氏は4月17日から京都の画廊で西山隆介氏との共同展を「日本におけるイタリア年」の一環としてイタリア文化会館の主催で行っており、この機会を捉えて数年来の友誼から著者が講演を依頼したものである。彼は彫刻の町フィレンツェに彫刻家の息子として生を受けた、ある意味ではヨーロッパの生粋の彫刻的伝統を引く作家と言ってよいであろう。以下、モラデーイ氏の講演の要旨を引用する。

「彫刻から形態へ」

今日は私の彫刻家としての芸術形成、私の芸術理論について述べようと思うが、それを美術史家としてではなく、生命に興味を持つ人間性の観察者として行いたい。

私が生まれ育った家には先祖から受け継いだ彫刻、絵画が無数にあった。先祖とは、フィレンツェの中心に彫刻の工房(図1)を構えていた母方の祖父、彫刻家ドナテッロ・ガブリエッリ(1884-1955)と、そ

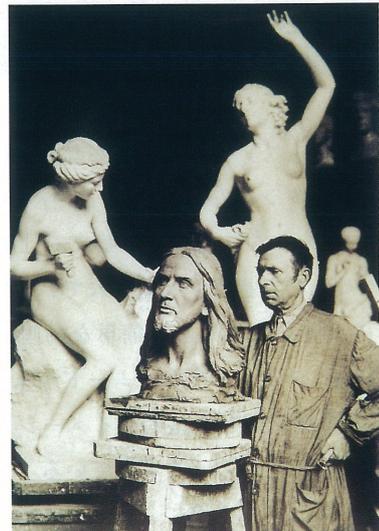


図1

の師であるフィレンツェの彫刻家オドアルド(1811-1877)とその息子チェーザレ(1844-1922)のファンタッキョッティ親子である。これら3人の彫刻家達はイタリア全土からの制作依頼をこなしたほか、フィレンツェではサンタ・クローチェ聖堂やウッフィーツィ美術館中庭、そしてドゥオーモのファサードなどのために制作を行った。私がか家で暮らしを共にしてきた彼らの作品から伝わるメッセージは、母や叔父の語る情報や逸話によって、一層豊かに色づけされていた。私にとって彫刻と芸術は、発見や選択の対象ではなく、呼吸をするが如くその必要性を認識しない自然なものであった。それは作ることそのものにも当てはまる。未来に存在するであろう人々と、時を超えて会話するために何かを実現すること、それが作るということである。作ること、作れる能力、そして作ることの意義という3つのことを認識するうちに、私はこの認識を実現できる学校に進むことにした。

私はイタリア人である。それは、自然に対して介入する要求を物質化する必要性を常に説いてきた西洋文明から私が生れたと言うことである。この介入は、粘土を捏ねながら人間を含むすべての生命を作り出した神の領域なのである。事実、西洋文化では人物や動物、また自然一般を彫刻に表現することは広く行われ、時代によっては他の表現手段を量と重要性において凌いだり、どんな場合でも材料の持つ耐久性のおかげで、次の時代の美学に大きく影響を与えてきた。

彫刻というものがエジプト、ギリシア、ローマなどの様々な文明を通じて人体を多かれ少なかれ同じ主題として繰り返してきた事実は重要ではあっても、根本的なことではないと私に思われる。ルネサンス、バロック、新古典主義などの美術史上の時代は、たった一つの主題を扱いながら、それを写實的にまたは様式的に、官能的にまたは精神的に表わしたにすぎないのである。

彫刻の真の重要性は、エジプト、ギリシア、ローマなどの文明以来、彫刻が自らに課した、一時的または永遠の歴史的価値によって与えられる。このことは、過ぎ行く時に対してなすすべのない不能をかこつ人類の表現としての人体を、彫刻に揺るぎ無く結び付けるのに貢献した。その結果例えば、19世紀のナショナリズムの時代に墓碑が盛んに作られたことに見られるように、斑岩や花崗岩など自然や時などの作用に耐える硬質の材料が目的に合致するものとして素材に選ばれることになった。

エジプト文明の中で彫刻が担わされた価値に目を向けてみよう。時を超えたイメージとしてのファラオの肖像、斑岩や花崗岩で彫られた動かすことも壊すこともできない巨大な石棺、それらは人間にも時にも冒されないその不可侵性を通じて、ファラオの超自然性が保証されていることの証となる。また、彫刻的にも建築的にも美しいあのピラミッドの形態を見る時、我々は物理的というより概念的ヒエラルキーに縛られて、そこに到達できない超自然性、唯一絶対性を見るのである。

続くローマ時代において、彫刻は皇帝や官僚、將軍ばかりでなく、名の知られていない金満家の肖像を、厳格に、そして写實的に写し取り、復元して定着させ、時を超えて伝えると言う役割を担わされた。これらの

金満家は自分達の歴史的価値を十分認識し、それを後世に伝えようとしたのである。

時代が下っても常に大理石は、永続性のある材質を要求する注文主の大きな関心の的であった。彫刻を作るために用いられたもう一つの代表的材料、青銅は、ギリシア美術において主に競技者(図2)を表現するために用いられた。彼らはその英雄的行為を通じて神にも勝る価値を与えられていたが、英雄とは人間を超越した精神的存在であった。青銅は時の侵食に身を屈しはするが、石の場合のように折れることはない。その意味で復元者の助けを借りれば、大理石では必要とされる支えが無くとも本来の形を取り戻すことができる「生きた」材料なのである。しかしこれらの主題は、ローマ時代に大理石製模刻として歴史、材料、記念碑となることで、この精神的側面を失ったといえる。

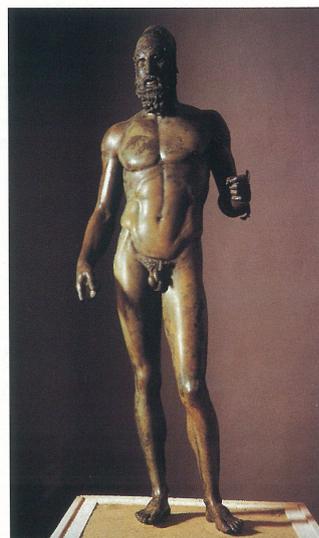


図2 リアーチェの青銅像(レージョ・カラブリア、国立考古学博物館)

石はその材質に直結した特徴を引きずる。その硬さ、濃密さのため、鑑賞者は物理的にも視覚的にもそれを貫通することができない。またその重さの故に輸送が困難で骨が折れる。

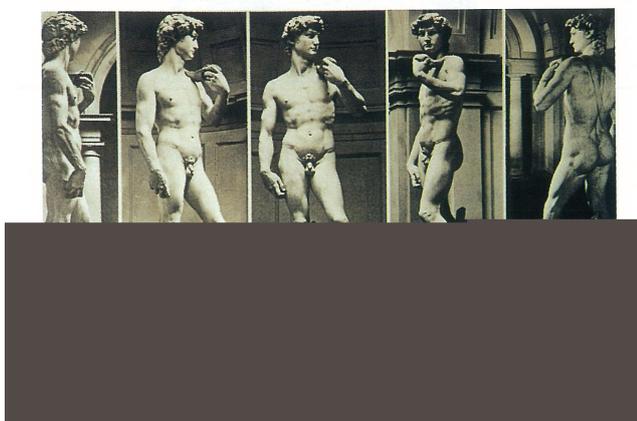
材質固有の色彩は彫刻家達が好む特徴の一つであり、数々の伝説を生んだ。アテネのパルテノン神殿建設に使われたパロス島の大理石はその一つであるが、フェイディアスの作った彫刻には元々色彩が塗られていたという事実は時折忘れられる。

別の伝説的な石はカルラーラ産の大理石である。ミケランジェロ・ブオナルローティは未完成に終わったユリウス 2 世の墓碑制作に必要な大理石を選ぶため、カルラーラで数々の石切り場に篋ったが、彼はその大理石が持つ赤色のコチニールや独特の色合いを愛していた。

彫刻作品の鑑賞を一層困難にしているのは、昨今の美術ブームから多くの人々が美術館を訪れる結果、作品の保護管理方法がドラスティックに変わったことである。そのため彫刻やその他の美術作品に実際に手を触れて鑑賞することができなくなり、作品が鑑賞者から遠ざけられてしまった。サン・ピエトロ大聖堂に置かれているミケランジェロのピエタは一人の精神異常者によって破損された後(図3)、礼拝堂入口に設けられたガラスのために、我々は作品に近寄って360度周囲からそれを鑑賞することができなくなった。ローマに行ってもサン・ピエトロ聖堂を訪れるよりは、様々な制約を承知の上で写真集を一冊買って見る方がましという悲しむべき状況にある(図4)。また、修道院の回廊や庭に行っても窓の後ろからじっと眺めるだけで、



図3 Michelangelo scultore, *Classici dell'arte Rizzoli*, 1981, p. 91



花の香りや靴底に当たる石の感触を味わうことができないのも同様である。

私は14歳で芸術高校に入学した時、一つの変化を経験した。20世紀に形作られた美術表現を知ったことだった。この新知見は、それまで私が知っていた作品を初めて真の分析に掛けるための刺激を与えてくれた。その結果、私は作品を再解釈し、その意味を解釈することができたのである。この機会は、私に別の種類の彫刻、つまり、もはや彫刻と言うよりも形態そのものを考察する可能性を示唆してくれた。概念上の操作を通してではなく、ただ材質の持つ特徴を作品に還元することでそれは可能となる。そこで私は、大理石や青銅ばかりでなく、セメントや松脂、ポリスチレン、ガラス繊維、漆喰、ゴム脂、接着剤、ポリウレタンなど他の材料を試してみることにした。

この過程で私の糧となったのは舞台装飾家としての経験である。舞台装置においては軽くて脆い作品を大理石に見えるよう、しかも短期間で作り上げねばならない。大理石での制作は何ヶ月も、時には何年もの時間を要し、それは加速した我々の生活リズムにとっては長過ぎるスパンである。その意味で私は、材料としては貴重でないけれど、リアル・タイムで私の思考を形にしてくれる材質を使う方を好む。私が大理石で制作しないのはそのためである。もし大理石を使ったならば、私は長い間その大理石だけのために長い思考そのものの奴隷とならざるを得ないだろう。

本来の色、彫刻の材質に固有な色を否定し、一つ一つの形態に一つ一つの色を作り出すことは、つまりは同一の形態に複数の材料、複数の色を与えることで、彫刻という三次元のメッセージの中で色彩の持つ重要性を立証してみせることにつながる。

ここ数年来、美術館の中に宙ぶりの廊下を作ったり、展示作品を上から見下ろすことのできるような広場やテラスを作ることが普及している。フィレンツェの私の工房にも螺旋階段を取り付けたが(図5)、これは2階に上がる他に、彫刻を上から、というより特別な視点から見る機会を私に与えてくれた。そのために、作品をよりよく探索することができるばかりでなく、その形態が正しいかチェックすることができる。その結果古い考えを打ち破るため、丸い部屋の中に作品を置いてみようと考えた。従来は、まるで形態に前後があるかのように像の顔や胸のある面からの眺めを重視す

ることを前提としていたが、作品に360度の視点を与えることで、彫刻を部屋の角に縛り付け、一つの視点だけを重視して形態自体の持つ可能性に限界を設ける桎梏から逃れることができるのである。



図5 ランベルデスカ通りのモラデー氏の工房

そのため私は時々背面から見た自分の作品を作ってみました。それは、背面から見た視点に重きを置くためではなく、鑑賞者が一面だけを見て満足しないよう、像の別の部分をも発見するための刺激を与えることが目的であった。抽象的な像の前で、どちらが前でどちらが後ろかと自問するならば、我々は正しい答えを出すことができずに暗中模索に陥ってしまう。そしてその結果は一番見られたくない面を隠すように像を置くということになってしまう。

前述のように、私はイタリアや外国の数多くの劇場で舞台装置工房のために仕事をする機会を持った。それは、劇場ばかりでなく、ファッションショー、社交界のようなモードの世界や、広告、映画のためにも製作をする大きな実験室、現場なのである。職業や経験の異なる人々が存在し、共同で働く環境、そこでは出会いと比較の場としての実験室が持つ本当の空気が流れ、様々な考えが提案・展開する。それは、あらゆる人の関わりによって豊かなものとなり、それを作り出す人の相互に異なる様々な経験を集めながら具体化していく。その一つ舞台装置の制作現場には毎朝謙虚な気持ちで入っていかなければならない。それは一人の考えではなく、集団で行う計画だからであり、そこには自分から参画しようとする人が巻き込まれていくわけだから、彼らは自らの能力だけではなく、自分を修正し

仕事をしながら学んでいくだけの度量を示していることになる。言ってみれば、それは一つの呼吸だけで生きている世界ではなく、我々を巻き込んでいく世界なのである。鍛冶屋や照明技師、大工、画家、壁塗り職人、彫刻家、電気技師、その他何千と言う職業の人々が皆一体となり、自分より大きい一つのプロジェクトに参加していることを意識しているが、そのプロジェクト自体は彼らの御陰で実現する。事実舞台装置の発案者が最初に出した案が、それを実現する過程で、舞台上に設置されて美しいライトに照らされカメラがそれを捕らえる時までには、明らかな変更を加えられることも稀ではない。

この制作過程は私の意見では孤独なデザイナーの仕事の仕方と異なる。デザイナーは財界や市場と分かちがたく結びついており、市場は制作費やモードを通じてデザイナーの選択を左右するからである。

音楽に関して

5月には1週間に渡りヴェネツィア、ベネデット・マルチェッロ音楽学校から校長のジョヴァンニ・ウンベルト・バッテル氏(ピアニスト)と声楽家ステラ・シルヴァ氏(メゾソプラノ)を招き、公開レッスンを開催した。これは演奏学科・音楽学科・音楽教育学科が主催したものであるが、企画は国際部が行ったのでここで報告させて頂く。バッテル氏は昨年到现在に続いて2度目の来学であるが、今回も東京のイタリア文化会館でコンサートを行われた。

公開レッスン(図6、7は両教授による公開レッスンの様子)に先立つ5月14日には両教授のコンサートと講演会が次のような内容で開かれた。



図6 学生を指導するジョヴァンニ・ウンベルト・バッテル氏、向かって左は通訳の黒瀬紀久子氏



図7 作品に関して説明するステラ・シルヴァ氏

ジョヴァンニ・ウンベルト・バッテル氏コンサート

フレデリック・ショパン作曲

華麗なる大ポロネーズとアンダンテ・スピアナート
作品 22

子守歌 作品 57

幻想ポロネーズ 作品 61

フランツ・リスト作曲 スケルツォと行進曲

ステッラ・シルヴァ氏コンサート（ピアノ伴奏バッテル氏）

アミルカーレ・ザネッラ作曲 アンドレア・ダンジェリ
作詞 “Enigma (謎)”

リッカルド・ザンドナイ作曲 ジョヴァンニ・パスコリ
作詞 “Mistero (神秘)”

同 “Notte di neve (雪の夜)”

オットリーノ・レスピーギ作曲 ガブリエーレ・ダヌン
ツィオ作詞 “Van li effluvi de le rose (薔薇の香は行く)”

オットリーノ・レスピーギ作曲 アーダ・ネーグリ作詞
“Keepsake: Light, Song, Stream”

ジョルジョ・フェデリーコ・ゲディーニ作曲 マッテ
オ＝マリーア・ボイアルド作詞 “Tu te ne vai (お前は
去って行く)”

カミッロ・バッテル作曲 カルダレッリ作詞
“Abbandono (遺棄)”

カミッロ・バッテル作曲 オノーフリオ作詞
“Tramonto (日没)”

声乐とピアノのためのコンサートは、イタリア、ヴェネツィアならではの「20世紀前半のイタリア歌曲」が演奏されたが、それに先立つバッテル氏の講演会は日本人に馴染みの薄いこのレパートリーをわかりやすく解説して下さった。その概要は以下の通りである。

「20世紀前半のイタリア歌曲」

20世紀前半は、音楽史だけでなく芸術や思想全般から見ても史上稀有な豊かさを示す。18・19世紀の調性音楽の基礎となった作曲技法はその力を失い、今後何

ができるのかと言う疑問が当時の作家達の中に広まっていった。芸術言語の基礎が大きく変換した時期として、20世紀前半は新しい方向性を探る様々な試みを見せる。楽派はその数を増し、作曲家達は同時代であるにもかかわらず、楽曲の構成においても芸術言語においても相互に全く異なる作品を作り出した。それは、単色の時代が続いた後に突然起こった色彩の大爆発や、

360度あらゆる方向に向けての出発に^{なぞら}準備することができる。ヴェルディやワーグナー、ブラームスの調性音楽システムを考えるだけでもそれは明らかであるが、20世紀の最初の四半世紀には実に様々な試みが行われた。ドビュッシーにおける全音音階、五音音階、調性の喪失、スクリアービンの神秘和音、プゾーニのインド音階、レスピーギやカゼッラ、マリピエーロの旋法的音階、ストラヴィンスキーの多調、シェーンベルクの無調や十二音主義など枚挙に暇がない。

イタリアでは、芸術言語におけるこの新しさの追求は、純粋な交響楽や室内楽に対してオペラやメロドラマの制作が圧倒的であったという特殊な状況を勘案しなければ理解できない。この時期のイタリア音楽をフランスやドイツのそれと区別する、まさにこの理由のために、歌曲を通じてこの変化を知ること興味深いものとなるのである。ここで注意しなければならないのは、イタリアにはドイツのようなリート^{リート}の伝統がないということである。また、詩と音楽の関係の評価しうだけの詩の伝統がこの当時のイタリアには存在したということも忘れてはならない。これに加えて、作曲家が作詞家や詩を選択する時の両者の関係も興味の対象となる。

(この後、それぞれの曲についてピアノで例を示しながら解説が行われた。)

これに対し、ステッラ・シルヴァ教授は声楽家の心得について一般的に重要な点を挙げられた。

「職業声楽家の性格」

オペラ歌手は、特定の身体的特徴を持って生まれる

点で運命付けられた職業であるといつていい。何よりもまず歌手は健康で逞しい身体を持つ必要がある。舞台上で歌うときには身体全体を使い、そのための準備たるや少なからざるものがある。第一線の劇場では稽古が何時間にも及び、そこから来る身体的精神的ストレスは看過できない。そのため、性格の陶冶も重要である。声楽の勉強は長く厳しいし、声楽家は他の楽器のように何時間も続けて勉強できる幸運に恵まれてはいない。厳しい克己心や独特な生活スタイル、特に犠牲の精神が要求され、勉強における忍耐力と同時に謙譲の心と批判精神が必要とされるのである。

声楽の勉強は、他のあらゆる芸術の勉強と同じく、学生の感受性と精神性を高めることを目的としなくてはならない。声楽家は自分の声を管理し、技術を高めるほかに俳優であるから、鋭い観察力を持たねばならない。これは自分自身を発見することに似ている。声楽家は自分自身の身体を深く知り、発声のときに声を最大限にコントロールできなくてはならない。他の楽器は自分と魂のない楽器との間に関係を作り上げることができるが、声楽家は自身が楽器であると同時に演奏者である。歌うときには身体全体の器官が歌うという機能に集約される。要するに、声楽家は全身を使って歌い、かつそれを楽器のように支配できなくてはならないのである。ここで注意しなくてはならないのは、確かに声は一つの楽器だが、ピロードでできた楽器ということである。そのため、非常に気を遣って扱わねばならないし、長く使えるよう技術的に最高度に教育してやる必要がある。しかし、声楽家が成功するためには、歌への情熱を持ち、歌うことを愛することが大切なのである。

技術無しには何物をも表現しえない。優れた技術がなければ非常に素質に恵まれた人であっても正しく表現することはできないのである。技術は《解放》である。それは、自らの楽器の支配・所有へと我々を導いてくれるからである。歌は音楽的な創造行為でなく再現であるから、他の再現芸術と同様完璧な技術を要求する。それに加えて、技術は声帯の健康を保ち、正しい発声を長く維持するためにも必要不可欠である。

これに失敗した悲しむべき例は枚挙に暇がない。多くの有名な歌手が若くして突然失墜し、幾多のすばらしい声がほんの数年の間に絶えがたい声に変質してし

まうことか。確かに芸術性のない技術は何物にも奉仕しないが、技術に支えられない再現芸術は存在もしないし、それが究極の目標に向かって高まることもないのである。

声域の正しい選択は将来の活動と成功を約束し、それによって特に声の喪失や磨耗といったひどい失敗が未然に防げる。声楽の教師はこの選択に際し、生徒の性格や表現能力、身体つき、容姿を考慮しなければならない。イタリアでは、修行をすることのできる所謂飯盒劇場は田舎の劇場であった。芸術家はそこで声の質、芸術性ともに大きく育ち、成熟することができた。しかし、残念なことにこれらの劇場は現在ではもう存在しない。現在、劇場は若い歌手にすぐに将来の活動を見こめる確かな投資先としての確実性を期待するが、それは音楽学校に大きな変化を要求する。学生が劇場での困難な世界に対面する前に学校側は満足に行く経験知識を授けなければならないのである。

真のオペラ歌手になるためには声の訓練だけでは足りないことは周知の通りである。今日の歌手は高い教養を持たねばならない。子供の頃から専門の音楽教育を施すことが理想ではあるが、たとえそれが不可能でも、声楽を志した時には音楽を勉強し、楽器の演奏を始めることが必要である。

語学、少なくとも会話は2カ国語に精通していることが重要である。オペラや歌曲においては正確な発音が決定的な役割を果たす。理想的には、イタリア語、フランス語、ドイツ語の完璧な発音ができることが望ましい。ほとんどのオペラが原語上演される現在、複数の言語に精通していることはレパートリーを広げることに繋がるからである。

私は歌曲専門の歌手とオペラ歌手の勉強の間に差を設けることはあまり好きではない。声楽を志す学生はその両方をきちんと勉強しなくてはならない。歌曲はフレージングにおける感受性を養うために重要であり、一方オペラは歌曲の歌い手にとって、音を伸ばし、それを発展させることに大層役に立つ。その後活躍を始めた時点で自分に一層向いた分野を選ぶのは、歌手自身の責任である。今日歌手への期待は日に日に多くなっている。Elisabeth SchwarzkopfやVidoria de los Angeles, Teresa Berganza, Dietrich Fischer Diskauを始めとする多くの歌手が歌曲、オペラ双方の分野で

優れた活躍をしたことを忘れてはならない。

歌手は声楽の勉強を始めたらずぐ、自分が勉強するオペラ・アリアの歌詞を分析し、登場人物や彼らが生きた歴史的、政治的、社会学的時代を深く研究しなくてはならない。稽古に入った時に演出家や指揮者がこういったことを我々に教えてくれるなどと考えるはいけない。彼らは舞台全体をまとめることに専心するからだ。最大限に準備を進め、ビデオや録音からの学習で決して満足してはいけない。楽譜や歌詞を自分の視点から分析し、他人の真似をしないことが大切なのである。なぜなら芸術家は真に自分のもの、個人的な刻印を持ったものを創造した時にのみ偉大になれるのであり、人真似は長い間にはすべての人に飽きられ、かつ新しいものを全く生み出さないからだ。オペラ歌手は俳優であるから、身体の見場に気を遣って人目に快く映るようにしなければならず、怠慢であることは許されない。怠慢で自分をおろそかにする人間は舞台上る資格がない。

また芸術家は批評を受け入れるだけの許容性を持たない。建設的な批評は芸術家の育生を助けてくれる。また成功時には批評と向き合う準備をしなければならない。自らも批判精神を養い、自分に決して満足しないことだ。しかし、一度自分の才能や技術、一般教養に自信を持ったならば、そのあとは^{ひる}怯むことなく望んだ目標に向かってすすむ確信も必要である。進むべき道には幾多の障害物があるのだから。

最後に私の敬愛するミレッラ・フレーニの言葉を引用したい。「私は常に声を愛してきた。それは存在しうるもっとも魅力的な楽器である。唯一生きた楽器である。それは貴方自身であり、貴方と共に生れ、育ち、貴方の知性、感受性、感情の世界に依存するものなのである。」