

エッセイ

# シュッツとグリューネヴァルト

精進場 健史

03

ここに一枚の肖像画がある。広い額には幾本もの深い皺が刻まれ、少なくなった髪の毛は銀色に輝き、たくわえられた顎髭がこの人物の忍耐強さと堅実さを物語っているようだ。黒っぽい衣服に身体を包み、手には楽譜らしき紙片を持っている。全体から滲み出てくる印象としては、研ぎ澄まされた知性、さらには、長い年月を通して培われた、人生に対する特異な諦念のようなものが感じられると言えようか。特異な、というのは、諦念という言葉が往々にして私たちに連想させる、脆弱性だとか倦怠感などといった属性がそこに伴っていないからなのであるが、もし敢えてこの印象に言葉を与えるとすれば、いわば“強靱なる諦念”とでもいうことになるのであろう。

だが、この人物の肖像を見る者が最も強烈な威力を覚えざるを得ないのは、事物の全てを、即ちいかなる厚顔な虚飾を施された偽りの言辞であっても、あるいはどんな事象の激流の底に浮き沈みするちっぽけな真実の片鱗であろうと、それを的確に見抜く靈感をそなえた二つの対物レンズの如き、伶俐に光るその眼であると言える。

この眼の持ち主、肖像のなかの老練の人物こそが、一五八五年にこの世に呱呱の声をあげ、一六七二年に天に召された、ドイツ・プロテスタント教会音楽の重鎮の一人であり、なかんずく後世においてドイツ・バロック音楽の父とうたわれた、ハインリヒ・シュッツ Heinrich Schutz その人である。

私が初めてシュッツの音楽に接したのは、今から四年ほど前のことに遡る。一人の友人が、留学のために英国へ渡る直前、私に数十枚のLPレコードを預けていったのだが、そのコレクションの中に、この作曲家の手になる《小教会コンツェルト集、Kleine geistliche Konzerte SWV282-337,1636,1639》及び《シンフォニエ・サクレ第二集、Symphoniae sacrae SWV341-367,1647》より編集された、一枚のレコード(注1)を見出したのだ。数人の古楽器奏者と、歴史的様式性に忠実な歌手たちによって演奏されたこの音楽を耳にしたとき、私はいやに重々しい、深刻な気分にならざるを得なかったことを覚えている。オルガンとリュート、そしてバロックタイプのチェロを中心とした通奏

低音パートは、まるで隠遁者の呟きのような響きを湛え、感情を抑制させた声楽部の表現は、自足的な閉塞性によってのみ己の純粹性を保証し得る“歌う”という行為である以上に、痛苦に満ちた外部との交渉としての“語る”という行為に対してこそ親和性を帯びる。私にとって、それは決して音楽による愉悅の時にひたることを許された、心躍る至福の体験などではなく、内面的な燃焼感に満ちた真迫の精神と向き合った際の、息詰まるような緊張に支配されたひとときであったと言えるだろう。そうであればこそ、この初めての出会いからして、シュッツの作品は断じて気楽に近づくことの出来る、“楽しい音楽”ではあり得なかった。シュッツの音楽は、こちらの精神状態が弛緩し切っているようなときには、ひとえに心の表面をむなしく過ぎ去ってゆく。しかし、ひとたび真摯に向き合う覚悟をかためると、おそろしいまでの求心性と非妥協性とを以て、聴く者を峻厳な内的対話の世界に引き込むのである。それは実に熱っぽくも神秘的な、私たちに何ものかを強固に要請してくるかのような厳しさに彩られた作品世界なのだ。

こう書くと、シュッツの音楽というのは実に面白味に欠けた、親しみづらいもののように考えられもしよう。なるほど私の感受性にとっても、シュッツは必ずしもとりつき易い対象ではない。しかし、シュッツはたんなる嗜好とはまた異なった次元で、私の精神に眩暈の如き深い刻印を残した。気軽に耽溺することの許されない音楽であるだけに、愛で慈しむかのような、ことあるごとの鑑賞をこころみる対象ではないにせよ、それはどうにも無視し得ないものとして、常に私の意識の深層に沈降し、何かを訴え、何かを命じ、何かを開示するのだ。私は、あたかも偽善を犯したものが自らの良心に対して苦しげな釈明をするときのように、項を垂れながらシュッツの音楽に耳を傾け続けた。

かような作曲家であれば、取り上げる音楽会も録音物もそう多くはない。耳にする機会の少ないそれらの中から、私はこれまでに、《ドイツ語による葬送ミサ曲、Mu-sikalische Exequien SWV279-281,1636》（注2）、《クリスマス・オラトリー、Weihnachtsoratorium SWV435,1664》（注3）、《十字架上キリストの七つの言葉、Die sieben Wortte unsers lieben Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi SWV478,1645》（注4）、《マタイ受難曲、Historia des Leidens und Sterbens unsers Herren und Heylandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St.Matheus SWV479,1666》（注5）その他に接する幸運に浴した。

こうした作品の多くは、いずれも簡素にしてかつ重厚、しかも、控えめな語り口のなかにも引き絞られた弓の如き緊張感をそなえ、その鏝は私たちの内面の弛緩の隙間を射抜いて容赦がない。決して情動を破綻させることのない少人数の声楽パートは、厳かな通奏低音によってしっかりと支えられ、オブリガートやリトルネッコを奏でる少数のヴァイオリンや管楽器はしめやかにそこに寄り添う。地味というには余りに美しすぎるが、美しいというには余りに倫理的でさえある作品世界。唯一、《クリスマス・オラトリー

オ》には、主の降誕を祝う明るく天上的な気分が漲ってはいるが、それも祝典的な華やかさからは遠く、喜びの感情さえもが敬虔な調和の感覚によって優しく律せられているようだ。

いったいに、シュッツの音楽、なかんずくその殆どを占める教会音楽作品には、他の作曲家の手によるものとはかなり異なった趣があると言って良いのではあるまいか。楽理的なことは分からないので、あくまで素人の印象批評に過ぎないのだが、例えばほぼ同時代の、やはりルター派に属するプレトリウス、Michael Praetorius (1571-1621)のモテットなどは、もっと親しみ易い旋律美を持っているし、次の世代のルター派教会音楽を代表するブクステフーデ、Dietrich Buxtehude (1637-1707)やバッハ、Johann Sebastian Bach (1685-175)などは、シュッツに比較すればはるかに開放的な気分にあふれた作品が多い。いやまして、カトリック教会の音楽を手がけた作曲家によるミサ曲やモテトウスの持つ優美さやきらびやかさとは、まさに対極のところにあると言うべきであろう。

向学の意欲さかんな青春時代において、ヴェネチアのサン・マルコ聖堂楽長ジョヴァンニ・ガブリエーリ、Giovanni Gabrieli (1555-1612)に師事し、その絢爛にして豪華な金管楽器群の饗宴が演ずる立体的な対位法に学んで、とりわけアルプスの彼方にあふるばかりの陽光に湯浴みした日々の経験を終生忘れることがなかったにもかかわらず、シュッツの音楽がかくも内向的な抑制感に支配され、しかも、聴く者に向かって切迫した“問い”を投げかけるというのは、何と不思議な事実なのではあるだろう。……

### 03

ところで、同じドイツに、シュッツより約百年先んじて生を受けたのが、画家マティアス・グリューネヴァルト、Matthias Grunewald (1455-1528)である。一四五五年という生年は確かなものではなく、今日に見出される作品の数も僅かだが、その名はかのアルブレヒト・デューラー、Albrecht Durer(1471-1528)や、ヒエロニムス・ボッシュ、Hieronymus Bosch, Van Aeken(1450-1516)等とならんで、今日においては、いわゆる北方ルネサンスの歴史にあって落とされざるべき重要性を付与されてきた。残念ながら、美術史的な位置付けについて詳しく論じる素養は私にはない。栗津則雄氏によれば、画家の記録はひとたび抹消された後、十九世紀になって再び見出されたものであるという。だが、この画家の伝承がいかなる遍歴を辿ったものであろうと、重要なのはその作品だ。私にとってだけでなく、おそらくは誰にとっても、この画家の作品を一回でも眼にしたことのある者にすれば、その名を忘れることは到底かなわぬものとなるのではあるまいか。まこと、グリューネヴァルトとは、かくも鋭利なナイフの如き画家なのである。

一般的に言って、フランドルやドイツのルネサンス絵画は、イタリア・ルネサンスに顕著に見られる艶やかな造形性が無いかわりに、伶俐にして透徹した〈まなざし〉によっ

て対象が眺められるところに特徴がある。しかし、グリュネヴァルトとなると、単なる写実的精神の顕現などといった次元を遙かに超越した、一種激越なまでの〈まなざし〉の所有者だったのではないか、と思わせるものがあるのだ。

例えばその一枚、『死せる恋人』（注6）を見たときの衝撃たるや、並大抵のものではない。澁澤龍彦氏は、これを評して「醜悪の追求」と書き、「これをしも芸術作品と呼んでよいものだろうか」と驚きの声をあげている。むろん、これは澁澤氏一流の反語的問いかけなのではあるが、仮にこの問いに素直に否と答える読者がいたとしてもそれは無理もないことであって、この作品と初めて出会って少しでも眉をひそめない人いるとは私には考えられないほどだ。

画面には二人の男女がいるが、その姿は墓から掘り返された屍である。死体ではあるのだが、地に足をつけて立ち、女は男の肩に手をかけ、男もまた何かを訴えるかのように左手を胸にあてている。両者とも眼は生けるもののようになんかを見据え、口はやはり何かを語りたげに開かれている。つまり、二人は“生きている”のだ。かようなく生ける屍〉のモチーフは、この時代には決して珍しいものでは無かったとは言え、更に鑑賞者の寒けを誘うのは、そのディテールである。

骨と皮ばかりになった身体は既に腐敗して、ところどころに穴があき、そこに蛆虫や蠅や、みみずのような小動物さえもが張りついている。ぬらぬらとした光沢を帯びた蛇が、腹を喰い破り、胸の中を貫通して、頸のあたりから顔を出し、足元にもとぐるを巻く。女の陰部には大きなひき蛙が這いのぼり、その低い鳴き声がいまにも聞こえてくるようだ。

画面からそのまま湿り気のある死臭さえ漂ってきそうなこの『死せる恋人』は、現在、ストラスブールの美術館に存在する。が、まさに通常の写実的意図を越えた、考えようによっては人間に対する凄まじい悪意ともとられかねない、この激烈な〈まなざし〉の拗って立つものは何なのであろう。彼の画を前にした者は、まずその画像の無残さに打ちのめされるが、次には、こうした〈まなざし〉の持つ意味について、考えを致さずにはおれないだろう。

また、グリュネヴァルトには更に有名な、一連の『キリスト磔刑図』（注7）がある。これらの画についてもふれないわけにはいかない。むしろ、いわゆる悪魔的な耽美主義からカトリックに改宗して世界を驚愕させたユイスマンス、Joris Karl Huysmans (1848-1907) によって絶賛され、さまざまな評者によって言及されてきた『キリスト磔刑図』こそ、画家の名を不朽のものたらしめている代表作なのである。彼の『キリスト磔刑図』は複数が現存し、いずれもが鬼気迫る傑作なのであるが、ここでは、一五一六年頃に描かれたと推測されている、現在ではコルマールのウンターリンデン美術館にあるイーゼンハイム祭壇画の中の一枚を取り上げよう。

この『キリスト磔刑図』は、イエズスのさす姿の凄惨さによって見る者から言葉を奪

う。私たちがこれまで見慣れてきたイエズスの受難の様相と、それは見事なまでに食い違う。例えば、同じルネサンスの時代、アルプスの彼方でも学芸の華が咲き誇り、多くの画家や彫刻家によって受難のイエズスが造形されていたが、ローマ・カトリック教会によって支持されたこれらの図像は、ジョット、Giotto di Bondone(1266-1337)の磔刑図にせよフラ・アンジェリコ、Fra Angelico(1387-1455)の十字架降下図にしても、あるいはブルネルレスキ、Filippo Brunelleschi(1377-1446)の木彫の磔刑像にしても、対象は一樣に美しく飾りたてられ、イエズスの肢体は優美にして均斉に富み、その表情は十字架上の死に対する勝利を表現するかのように穏やかである。

いっぽう、グリュネヴァルトは『死せる恋人』のときと同じ激烈な〈まなざし〉を、イエズスにも注ぐことになる。私たちの眼前に現れるのは、頸を下に折り曲げ、死後硬直に四肢を痙攣させ擦れさせながら、断末魔の苦痛の余り口をだらしく開いたまま絶命している男の姿。茨の鞭で打たれたことを証しするかのように、全身に茨のとげが突き刺さり、血膿にまみれた皮膚は緑青色に腫れあがっている。十字架の横木は男の体重によってしなり、その表現がいや増してこの男の受けている苦痛の度合いを無慈悲に強調するのだ。また、イエズスの他に描き込まれているものとしては、画面左側に、血の気を失って卒倒する聖母マリアが聖使徒ヨハネスによって支えられているところがとらえられ、そのすぐ下に、両の手を組みつつ悲嘆に髪をふり乱すマグダラのマリアがいる。十字架の右側に視線を転ずると、そこには犠牲の子羊を連れた洗礼者聖ヨハネスが立ち、イエズスを指さしているが、その傍らには、“彼は栄え、余は立ち去るのみ”といった意味のラテン語が記されてある。しかし、当の洗礼者聖ヨハネスの表情には、自らの言葉を裏切るかのような白茶けた無関心が宿っているようだ。

それにしても、いったい何故、グリュネヴァルトはこうまで醜悪無残な屍としてのイエズスの姿を描いたのであろうか。さきにもふれたように、イタリア・ルネサンスの中のキリストの図像が天上的な美による主の栄光の賛美であるとするなら、この画は見方によっては、そのような信仰に向かってことさら悪意にまみれた冷笑を浴びせかけるためのものであると誤解される恐れさえあるだろう。まことに、この無残な中年男の屍を見ていると、キリスト教徒の中からさえ、キリストの復活の事蹟などを信じるのが出来なくなってしまう人が現れてこないとも限らない。

むろん、かような悪しざまな意図からグリュネヴァルトはこの『キリスト磔刑図』を描いたわけではない。この画は、当時イーゼンハイムという小さな町にあった聖アントニウス修道会附属施療院の礼拝堂に、同じ画家の手による他の祭壇画（受胎告知図や奏楽天使像など）と一緒に、礼拝の目的のために描かれたものだ。決して邪な背景を持つものではないのである。なるほど、ヨーロッパ中世から十八世紀にわたり、施療院といえば、レブラ患者や梅毒患者などは勿論のこと、聖アントニウス病と呼ばれた、四肢の虚血から壊疽を来す熾烈な麦角中毒、アルコール中毒者や身体障害者、行き場のない乞

食に至るまで、その時代にあって社会的な隔離ないし保護が必要と判断された人々が収容された、阿鼻叫喚の雑居房のごときものであった。そこにうごめく、人生から見放され、希望に捨てられた（と自らをとらえている）人間たちにすれば、優しく甘美な受難の図像などにはではなく、却って血と膿にまみれてこの世の苦痛に呻吟するイエズスの姿にこそ、己の儂い慰めを見出したということも考えられないことではない。

しかし、イーゼンハイム祭壇画の他にも複数見られる同様の磔刑図の存在や、なかんずくあの酷たらしい『死せる恋人』の創作動機を、私たちはどう考えればよいのだろうか。キリストの現世における苦痛と悲惨の度合いが増せば増すほど、神の国におけるその栄光が高まるという神学的な解釈の故なのか。先に名前を引用したユイスマンスなどは、そのように捉えているような節がある。彼がカトリックへの改宗後、一九〇一年に発表した小説『スヒーダムの聖女リドヴィナ』（邦題『腐爛の華』）には、不治の病を得て全身が腐敗しながらもなお生き続け、数々の奇跡を顕現し、死後に列聖された中世オランダに実在した女性リドヴィナの伝記が記されているが、この主人公のイメージはそのままグリューネヴァルトの『キリスト磔刑図』に連なるものとみてよいだろう。あるいは、醜悪なるものと美とが不可分のものであった中世ゴシック的な美意識の残滓が、グリューネヴァルトの中に色濃く残っていたということもあるかも知れない。

だが、かような説明を加えてみたところで、結局は大学の美術史試験の答案のようなものでしかないのは明白なことだ。問題は、人間精神におけるいったい何が、美と醜悪を、醜悪と聖性とをかくも見事に結びつけるのかということなのである。

### 03

私が『死せる恋人』と出会ったのは、二年ほど前、有栖川記念公園の森にかこまれた、図書館の一室でのことであった。戯れに手に取った一冊の書物の中にこの画を見出したとき、私はひどく憂鬱な気分になり、暫くはその体験をさえ何とか忘れようとしていたように思う。だが、私の意思に逆らって、『死せる恋人』はいよいよ深く、私の深層に食い入って来た。“死”を主題にしたルネサンスないしバロックの絵画としては、ほかにハンス・バルドゥンク、Hans Baldung Grien（1476-1545）の『変相図』や、バルデス・レアールの『この世の栄光の終末』などを見、知っていたが、それを目にしたときの衝撃の強さという点では、十歩も二十歩も譲るものと言わなければならないだろう。バルドゥンクやレアールには、どこか静的な落ち着きといおうか、悟りきった心境のありようといったものが感じられるのに対し、グリューネヴァルトにはそれがない。むしろ、画中の屍はいまにも私たちに語りかけ、手招きをせんばかりなのである。

ところで、この『死せる恋人』を初めて見たとき、私の脳裏に、ふいにひとつの音楽が鳴った。シュッツの《ドイツ語による葬送ミサ曲》であった。シュッツとグリューネヴ

アルト。あたかも啓示の如く、何の前触れもないまま忽然と私の感受性に感応したこの観念連合に、当の私自身が驚くよりほかはなかった。だがそれ以降、私は一方の芸術家の作品に接するたびに、他方の芸術家の存在に圧倒されるようになった。音楽を聴いて画を思い、画を見ては心のなかに音楽を感じるのだ。

例えば、『キリスト磔刑図』にはシュッツ晩年における三つの受難曲、なかんずくその中にあって焼けつくようなドラマ性に満ちあふれた、『マタイ受難曲』が照応する。この曲はいっさいの器楽伴奏が付されずアリアの挿入もなく、数人の独唱者と小規模の合唱隊だけが聖書のくだりを淡々と歌ってゆくという音楽的内容を持つもので、しかも、エヴァンゲリストのレチタティーヴォにはグレゴリオ聖歌のひそみに習った非定量リズムに基づく歌唱法を採用するなど、驚くほど簡素、かつ古風な作風を呈している。もともと、考え能う限り無駄な装飾を削ぎ落とした構成の中に燦銀のような美を追求するのはシュッツならではのスタイルと言うべきなのだが、その自らのスタイルを極限にまで押しすすめたものとも考えられる『マタイ受難曲』には、やはり静かにして鬼気迫る峻烈さを感じるのだ。この曲の持つ、強靱にして禁欲的な響きには、現世的な愉悦や幸福といったものの対極に位置すべき、あの死後硬直に擦れ血膿にまみれた断末魔のイエズス・キリストの姿に通底するものがあると言うべきであろう。

もちろん、私の意識の中では、正確にひとつの作品がひとつの作品に対応しているわけではない。シュッツとグリューネヴァルトという二人の芸術家が、それぞれ独自のイメージを醸し出すアマルガムとなって、私の内部で交渉し合っていると行ったほうが正しいかも知れない。端的に言って、「ただ信仰のみによって義とされる」プロテスタント教会の作曲家にすれば、芸術的創造の靈感を自らの神学的立場に捧げ尽くせば尽くすほど、その作品が華やかな造形性からは遠いものとなり、内面的な燃焼感の漂う禁欲的な様相を呈してくるのは当然のことであろう。このことは、一見、シュッツの青春時代におけるヴェネチア留学とは矛盾するかにも思えるのだが、シュッツが楽長ガブリエーリから学んだものは、ヴェネチア楽派特有のきらびやかな外装ではなく、各声部の有機的結合を構成する対位法の職人芸とでも言うべきものであったのだと考えたほうが良いに違いない。そして、こうしたシュッツの芸風は、あたかも地上の生の栄光やよるこびに向かって冷徹な省察を浴びせるが如き、あのグリューネヴァルトの激烈なまなざしに照応するのである。

伝記によれば、それまでの画業によって名声を得たグリューネヴァルトは、一五一四年に、マイントの枢機卿アルブレヒト・フォン・ブランデンブルクの宮廷画家となっているが、その後、画家がルター派の教義に傾倒している事実が発覚して、宮廷の職を追われ、流浪の絵具商人に身をやつたことになっている。『キリスト磔刑図』を見ると判ることだが、十字架の縦木の頭の部分に描き込まれた I N R I の罪票がローマ・カトリック教会の磔刑図の伝統を形式的に踏襲してはいるものの（注 8）、画面全体の構

成や色調からするなら、華麗さや優美さ、そして無上の存在を讃えるための装飾的な絢爛さなどによってキリストの勝利を象徴するカトリック的な美意識から、この画は何と隔たったものであろうか。イエズスの描き方そのものについてはさきにも述べた通りだが、磔刑図の背景もまた特異である。そこはただ暗々として茫漠たる寒色の闇が奥深く拡がっているだけだ。何が描かれているのかさえはっきりしない。岩石のうち続く荒野のようにも見えるが、眼を凝らしたところで鮮明になるわけでもない。暗澹とした世界のただなかであって、そこだけが照明を浴びたように、無残な屍と化したイエズスを中心に二人のマリアと二人のヨハネスのドラマが展開されているだけの、この無愛想なまでの（おそらくは意図された）装飾感覚の欠如は、「信仰のみによって義とされる」ルター派の教義への画家の思い入れの強さを語っているようで興味深いのだが、いかがであらうか。しかもこのことは、シュッツの音楽にも顕著な、抑制された装飾的傾向、とくに晩年の受難曲における頑ななまでの装飾忌避の様式を思い起こさせる。神学的知識の敷衍のうえに確かな例証を組み立ててゆく才能が私に無いのは残念なことだが、シュッツとグリューネヴァルトの作品のスタイルが、ともに内面的な信仰の高揚に重きを置くプロテスタント的なものの考え方に色濃く律せられているという仮説は、おそらくはあながち間違ったものとも言えないのだろうと思う。



ところで、グリューネヴァルトとシュッツという二人の芸術家が生きた時代には、約一世紀近い隔たりがあり、しかも、音楽・美術史のうえでも両者にはルネサンスとバロックという様式上の違いが認められるのだが、世相背景という点では非常に近似的なものがあつたのも事実である。当時のヨーロッパにおける最後進地域であったドイツは、長い戦乱と度重なる黒死病の流行によって国土が荒廃し、異常なまでの終末的不安に人心が貶められていたが、その最大の結節点は、一六世紀におけるドイツ農民戦争、一七世紀における三十年戦争であった。そしてそれぞれが、グリューネヴァルトとシュッツの朱夏から玄冬、晩年までの人生と重なっているのである。

こうした時代の空気というものが、共時的な次元としてばかりか後々に至るまで、鋭敏な神経を持った芸術家の精神に深い刻印を残さなかったと考えることは却って難しい。メメント・モーリ（死を思うべし）という警句が合言葉であつたような時代、いわば死が生のすぐ隣に寄り添い、生と死とが髪の毛一本ほどの偶然によって鮮やかに分けられた時代を、後世はダンス・マカブル（死の舞踏、注9）の時期などと呼びならわすようになったが、グリューネヴァルトの『死せる恋人』や『キリスト磔刑図』には、まさに生々しい、説明を付け加えることが憚られる程に歴然とした死の跳躍を見る思いがする。あるいはまた、私が初めて聴いて、重く深刻な気分陥らざるを得なかったシュツ

ツの《小教会コンツェルト集》は、作曲家が仕えたドレーズデン宮廷が三十年戦争による混乱と財政難によって最も疲弊し、衣食にもこと欠く宮廷楽士たちが明日をも知れぬ毎日を送っていた頃の作品であった。更に、やはり三十年戦争の直中で書かれた《ドイツ語による葬送ミサ曲》にもまた、底寒く身のふるえるような死の影が宿っていると言えよう。

さて、三十年戦争は一六四八年、ヴェストファリアで終結する。その後のシュッツは、時として注文主の求めに応じて、あの愛すべき《クリスマス・オラトリー》のような安らぎと喜びにあふれた作品に手を染めはしたものの、研ぎ澄まされた感受性と潔癖な倫理感、そして熱い信仰をあわせ持った見者として図らずも地上のあらゆる苦難をその眼で見つめ続けて来たうへは、最早やうたかたの空騒ぎや騒音に身を晒し続けることが出来なかったに違いない。八十代も半ばになんなんとする老作曲家はひたすら自己の内部へと沈潜し、やがて、この世のあまた仮象の死をくぐり抜けた永遠の真理を証さんのために、確固とした教会旋法に基づく古風な様式を保ち、いっさいの装飾を固辞した、峻厳そのもののような受難曲を最後に残したのである。



時代との関わりという点で更に付け加えるなら、二人の芸術家の軌跡には、一見正反対のベクトルに引きずられたように思われる節も無いわけではない。グリュネヴァルトは、一五二五年に、ゲッツ・フォン・ベルリッヒンゲン率いる農民軍に身を投じるかたちで、ドイツ農民戦争に積極的に加担しているのであるが、この農民戦争の性格が単なる一揆的突発行動ではなく、「神の法」や「神の正義」といった動機によって衝き動かされた一種の宗教改革の先駆的な動きであったことを考えあわせれば、いわばグリュネヴァルトは自心のうちに兆し始めたルター主義的なヴィジョンを、こうした形で宗教的にも社会的にも現実化させようと企てたのだと言ってよいだろう。そして、先にもふれたように、この件が仇となって彼は宮廷画家の地位を失うことになったのである。失職後の一五二六年、グリュネヴァルトは亡命者としてフランクフルトに身を隠す。が、自らのかつての保護者であり、同時にルター派駆逐に執念を燃やす今はかたき同士となったアルブレヒト枢機卿の追跡の手がフランクフルトにも延びてきたことを知ると、絵具商人となった画家は更にハレへと落ちのび、一五二八年、この地で黒死病にかかり、客死した。まことに不遇をかこつた晩年であったと言えよう。

一方、シュッツが創造の靈感を発揮した期間のほぼ半分は三十年戦争と重なる。この戦争は、ドイツの幾多の領邦がカトリック側とプロテスタント側とに分かれて、いつ終わるとも知れぬ際限の無い戦さを繰り返した、ヨーロッパ史上未曾有の宗教動乱であった。シュッツの仕えたドレーズデンの宮廷を中核としたザクセン地方は、当時における

ルター派信仰の一大中心地であったとともに、シュッツ自身も熱心なルター派信徒であったが、しかし彼はこの宗教動乱に身を投じることをせず、デンマークのクリスティアン四世の宮廷に避難するなど、却って怜悯な見者の眼を以てこの世の狂騒を眺めていたのであった。このことは、グリューネヴァルトが自らの社会的地位をも犠牲にして農民戦争の渦中へとすすんで身をさらしていったことを思うとき、やや奇異な感じを受けないでもない。

だが、三十年戦争の真実を見ると、シュッツの真の人間性が判る。この戦争は、新旧の教会勢力や為政者のレベルでは、狂信と交錯する政治的権益の産物であり、民衆レベルでは憎悪が憎悪を呼ぶ残虐な復讐合戦にほかならなかった。本来はカトリック教国であるはずのフランスが、政治上の思惑からプロテスタント側に援軍を送るなど、国際的にも混迷を深めながら、どちらの陣営も血で血を洗い、略奪と凌辱が横行するなど、泥沼の中で足を掬われるような希望の無い日常は、グリンメルスハウゼン、Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen (1622-1676)が小説『阿呆物語』の中に物語ったとおりである。若き日のイタリアへの留学や、音楽的創造の面で旧来のグレゴリオ聖歌風の旋法を取り入れるなどの事実からも伺えるように、シュッツが熱心なプロテスタントであったにもかかわらず宗教的な寛容さをも併せ持っていたことが、彼をこの終末的な宗教戦争に加担する罪から逃れさせたとも言い得る。しかも、時代は既に、良心的な知識人や芸術家が自己の信念や真実を具体的な行為として現実化することを許さないまでに絶望的な状況を呈していたと見るべきであろう。三十年戦争の終末的な様相は、シュッツに人間の矮小さ、有限性、罪深さ、死の現実、そして永遠の生命の尊さといった、存在の根源に関わる数々の靈感をもたらす問いを投げかけたのではなかったか？。《ドイツ語による葬送ミサ曲》にも《小教会コンツェルト集》にも、あるいは《十字架上の七つの言葉》、また晩年の《マタイ受難曲》にも、私はこの問いに直面したシュッツの姿を見る思いがするのだが。作曲家の作品を単純にその伝記的事実に結びつけることの愚はじゅうぶん承知しているが、シュッツの音楽には、聴く者をして敢えてその愚を犯さざるを得ないようにしむける、とてつもない魅力があるように感じられてならない。



考えるに、私をとらえ、驚かしめたあの観念連合は、ひとつには二人の芸術家とその作品の内部にはらむ、強固な“死”のヴィジョンによって与えられたものではなかつたらうか。否、死と言っては余りに平明に過ぎるだろう。このヴィジョンの本来の意味合いからするなら、“生の否定”という言葉こそがふさわしい。しかも、この“死”あるいは“生の否定”というヴィジョンは、決して全てを無に帰する虚無の力として勝利を約束されたものではなく（もしそうなら、グリューネヴァルトもシュッツも、少なくと

も私たちの知っている篤信の芸術家としては存在しなかつたろう)、また、甘美な詩に託することによって美学的ないし観念的に救済が約束されるようなものでもあり得なかつた(もしそうなら、グリューネヴァルトもシュッツも、アルプスの彼方の光と風に身も心もさらわれて、故国の湿っぽい空気や重く垂れ込める冷たい雪雲のことなど忘れてしまったに違いない)。

シュッツの音楽も、グリューネヴァルトの画も、私たちの感覚に呼び掛ける以上に(感動的な訴えもかなり強烈なものとしてはあるのだが、それにも増して)、精神そのものに直接語りかけるタイプのものだ。美醜の判断などは、取り敢えずのところは副次的な評価と考えても良いだろう。実際、こうしたヴィジョンの背後には、執拗に私たちの精神に向かって、ある種の覚醒を訴える声が聞こえはしないか。その覚醒に向けられた、強固な確信のようなものが。……では何を覚醒すべきなのか。それが私にもはっきりと言葉に出来ないことがもどかしい。だが、虚無に安住することによっても、甘美さによっても、決して救われることのない 死=生の否定 であるからこそ、この死は私たちにとっていっそう重いのである。

いったいに私は、あらゆる芸術作品というものは、人間に救済を約束するタイプのものと覚醒を要求するタイプのもとの、この二種類の理念型を結ぶ線分の上に位置づけることが可能であるという、単純な仮説の持ち主である。当然のことながら、その位置は必ずしも作者の主體的な意図と一致するわけではない。私にとって、人間を救済するタイプの芸術家の代表がボードレール、Charles Beaudelaire(1821-1867)であると言ったなら、多くの人はその感受性を疑うだろうか。私のボードレール論をここで開陳する余裕はないが、しかし、一方の覚醒を要求するタイプの芸術家の極北にシュッツとグリューネヴァルトを置くという考え方は、まだしも受ける嫌疑がいくらかは少ないものになるのではないかと思う。

それにしても、私たちはいったい、何にむけて己の心眼を見開くべきなのだろう。それが判然としないのは、何とも居ごちが悪い。もう一度、シュッツの音楽に静かに耳を傾け、グリューネヴァルトの画をじっくりと見つめてみる以外に途は無さそうだ。……おそらく、誰もが知ってはいるが、常には意識し難いもの、あたたかも太陽の如く、見つめ続けることのかなわぬもの。容易に言葉にはならぬもの。

03

シュッツよりも敬愛する音楽家、グリューネヴァルトよりも好きな画家はいくらでもいる。例えば毎朝、バード、William Byrd(1543-1623) やフレスコバルディ、Girolamo Frescobaldi (1583-1643)の声と音の洗礼を受けるといのは心生き返る思いがすることに

違いないが、シュッツの音楽に来る朝ごとに向き合うというのは、どうにも重すぎる。あるいは同じ宗教主題の画でも、ラファエルロ、Raffaello Sanzio(1483-1520)『聖母子像』を手もとに置きたいとは考えても、グリュネヴァルトの『キリスト磔刑図』を書斎に飾ろうなどとはゆめゆめ思うまい。

にもかかわらず、やはり私には、シュッツやグリュネヴァルトがどうにも気掛かりで、あっさりとは忌避することが出来ないのだ。好悪という単純な感情だけでは律し切れない、複雑で屈折した思い入れが拠って立つ理由。……それこそは、二人の芸術家が生の否定のヴィジョンによって私たちに覚醒を促そうとした、言葉に置き換えることの容易ならざる“何ものか”のゆえであるとした、言いようがない気がする。

脚注

- ( 1 ) コンチェルト・ヴォカール、他 harmonia mundi FRANCE,HMC1097
- ( 2 ) フィリップ・ヘレウェーヘ指揮、シャベル・ロワイヤル・ド・パリ、harmonia mundi FRANCE,HMC901261
- ( 3 ) アンドリュウ・パロット指揮、タヴァナー・コンソート、タヴァナー・プレイヤーズ EMI CDC7476332
- ( 4 ) アンサンブル・クレマン・ジャヌカン、トゥールーズ・サクパッツ、他 harmonia mundi FRANCE,HMC901255
- ( 5 ) ポール・ヒリアー指揮、ザ・ヒリヤード・アンサンブル EMI TOCE-7438  
但し、( 5 ) 以外は欧盤。
- ( 6 ) 白水社『ピブリオテカ澁澤龍彦』第三巻、「幻想の肖像」口絵。
- ( 7 ) 講談社『名画への旅』第一〇巻、「北方ルネサンス」図版。
- ( 8 ) Iesus Nazarenus Rex Indeorum ユダヤの王、ナザレのイエズスのラテン語頭文字。罪票として十字架の頭の部分に掲げられたとされ、カトリック教会では磔刑図に描き込む習慣を持つ。聖書に「そのこうべの上には、死の刑を招きし罪状票かがけられたり。いわく、これは、ユダヤ人の王イエズスなり」とある。
- ( 9 ) 中世からルネサンス期にかけて、突発的に踊り続けながら最後に狂死する奇病が、ヨーロッパ各地で散発的に繰り返されたと報告されている。死の舞踏(ダンス・マカブル)あるいは聖ヴァイトゥスの踊りなどと呼ばれた。こんにちにおけるハンチントン舞踏病であろうと考えられる。