

信仰と音楽の人生

オリヴィエ・メシアン

私は、自分が京都賞の受賞者の一人となったことを知って、たいへん驚きました。驚きはしましたが同時に、光栄に思い、そしてなによりもたいへん嬉しく思いました。と申しますのも、私は音と色彩との関わり合い、色どりをもった音楽、ひいては色彩を扱うありとあらゆるものを愛するからであります。そんな私が、稲盛和夫氏、稲盛財団、そしてこのすばらしいセラミック企業から賞をいただくのですから、これほどありがたいことはありません。セラミックの色彩は、すでにひとつの和声であり、音楽と同じように歌っているからです。これから私の履歴についてお話するのですが、その前にまずは大いなる感謝を捧げたいと存じます。色彩を愛する者同士の友愛の念をこめた感謝であります。

さて、私の作曲家としての経歴を語り、それを 20 世紀の歩みの中に位置づけてほしいとのことですが、自分のことを語ることはずいぶん難しいものですし、自分の生きている時代を語るとなると、さらに難しくなります。というのは、どちらも結末のわからない本のようなもので、毎日 1 枚ずつ新しいページがめくられてゆくからです。ただ、これだけは申しあげることができます。私はキリスト教の、それもカトリックの信者として生まれ、生涯を通じて自分の信仰を深めようと努力してきたということです。また私は、音楽に対しても抵抗しがたい天命をもっておりました。

ここでちょっとしたエピソードをご紹介します。いま振り返ってみると、私の進む道がまさに音楽であったことを証明していると思われるからです。第一次世界大戦（1914 年開戦）のさなか、1916 年から 1917 年にかけてのことでした。当時、私は 7 歳と 8 歳のあいだで、母とともにグルノーブルに住んでいました。

ちょうどグルックの『オルフェ』の楽譜をプレゼントされたばかりだった私は、その楽譜を腕にかかえてたった一人で外出し、街の公園の石のベンチに腰をかけ、第 1 幕のへ長調によるオルフェの崇高なアリアを読んでいた。そのとき突然、自分が頭の中で音楽を聞きながら読んでいることに気づいたので

す。つまり私は、ほかの人たちが言葉で考えるのと同じように、音で考えていたわけです。私はすでにそのとき、音楽家だったのです！

私の受けた影響ということになりますと、特別に重要なものが一つあります。母の影響です。そしてそれは、私の生前に及んでいます。私の母は、セシル・ソヴァージュという女流詩人でしたが、私がお腹におりましたときに、母になる日を待つ詩を集めた、『芽生える魂』という題のすばらしい詩集をつくりました。「神秘の苦悩に人の技の砕け散る」のをやがて知ることになる息子に宛てた詩集です。この本はまた、異国の鳥たちに対する私の愛をも予言していました。「私の中で東洋全体が歌いだす彼の地の青い鳥たち、蝶たちとともに……」。

それからほどなくして、私がようやく2歳になるころ、母は次のようなさらに予言的な詩を書きました。「私の知らない遙か彼方の音楽に、私は苦しむ……」。私の生まれる前のあの叙情をこめた期待、そしてそれに引き続き、母が幼いころの私を詩的雰囲気ですっぱり包んでくれたこと、それが私の運命のすべてに大きな影響を与えたのです。私が、まず第一にわが母、すなわち女流詩人セシル・ソヴァージュの名をあげたのは、こういう理由によるのです。

1918年に戦争が終わり、私はナントに移りました。そしてその地で、私の最初の和声法の師、ジュアン・ド・ジボンに出逢い、クロード・ドビュッシーの『ペレアスとメリザンド』の楽譜をプレゼントされました。この楽譜によって、私は作曲家が自分の天職であることを確信し、1919年からパリ国立音楽院に入学することになります。11歳のときでした。

パリ音楽院では、当時の最高の教授たちのもとで、徹底した教育を受けました。和声法を、ジャン・ガロンとノエル・ガロンに、ピアノ伴奏法をセザール＝アベル・エスティルに、フーガをジョルジュ・コサードに、音楽史をモーリス・エマニュエルに、オルガンと即興演奏をマルセル・デュプレに、作曲と管弦楽法をポール・デュカに師事したのです。

1931年（22歳のとき）に、私はパリの聖トリニテ教会の大オルガンの奏者に任命されました。この地位にはその後もずっと滞っておりますから、外国へ演奏旅行に出かけているときは別として、この54年間、日曜日はいつも、聖トリニテ教会のカヴァイエ・コルとよばれる大オルガンを弾いてきたことになります。

なお、私のオルガン曲は、『至福を授けられた者たち』（1939年）から、『聖霊降臨祭のミサ』や『オルガンの書』を経て、『聖なる三位一体の神秘の瞑想』（1969

年) にいたるまで、ほとんどすべて、このトリニテ教会のオルガンを念頭に置いて書いたものです。

1927年に母が亡くなった後、私は納得できる最初の作品をいくつか書きはじめました。ピアノのための『前奏曲集』、管弦楽のための『忘れられた捧げもの』、オルガンのための『主の降誕』がこれにあたります。続いて1936年に、歌と管弦楽のための『ミのための詩』を、1938年には歌とピアノのための『天と地の歌』を作曲しました。

1939年に入ると、第二次世界大戦がはじまりました。召集され、次いでドイツ軍の捕虜となった私は、シレジア地方のゲルリッツの第Ⅷ-A収容所で、1940年の末から1941年の初めにかけて、『世の終わりのための四重奏曲』を書きました。バイオリンとクラリネットとチェロとピアノのための曲です。この四重奏曲は、聖職者、小市民、職業軍人、労働者、農民など、あらゆる社会階層からなる大勢の捕虜たちを前にして、収容所内で初演されました。ひどい寒さと、壊れた楽器と、ピアノを担当した私もふくめて、演奏者たちの異様な服装にもかかわらず、この演奏会はすべての者にとって解放の一瞬でした。

音楽という私の天職の重要な要素のひとつは、信仰の玄義をはっきりと示し、ほかの人びとに希望と慰めを与えることであることを、私はこの日に悟ったのです。

それから数か月後に私は解放され、パリ国立高等音楽院の教授に任命されました。かつて生徒として11年間通ったこの学校で、私はそれ以後37年間の教授生活を送ることになります。

私は教えることが好きでしたし、音楽を分析することが好きでした。したがって私は、最善を尽くして教え、過去と現代の傑作の数々をできるだけ正確に分析するように努力しました。

私のクラスは、何度も名称が変わっています。最初は和声法クラス、次が分析と美学クラス、その次が音楽哲学クラス、その次が分析とリズム法クラス、そして最後が作曲法クラスといったしだいです。

しかし、つまるところは分析のクラスであることに変わりはありませんでした。そしてこのクラスを通じて、私は自分の時代ともっとも密接に関わりあったのです。というのは、20世紀の若い作曲家たちのほとんどすべてが、このクラスにやってきたからです。現在では世界的に有名になった人たちもいます。3人だけ名前を挙げておきましょう。ピエール・ブーレーズ、カール＝ハイン

ツ・シュトックハウゼン、ヤニス・クセナキスです。

3人とも天賦の才に恵まれており、そこには私の関わる余地などいささかもなく、たとえ別の師についていたとしても同じ作品を書きえたであろう、といえるかもしれません。しかし私としては、彼らが自らの内部で聴いているものに、ずいぶん心を配りました。彼らの内にリズム的な動揺を目覚めさせようと努めました。つまり私自身を忘れて、彼らが自分自身の道を見出すことを助けるように努力したのです。

教師になった当初、私は生徒たちに伝統的な和声課題を勉強させ、次いでそれに古典的作品の分析を付け加えました。私の分析はやがて、たいへん古い音楽、古典音楽から、エキゾチックな音楽、現代音楽、超現代音楽にいたるまで、さまざまな音楽をできるだけ多く扱うようになりました。私のクラスでしか扱わない特殊なものもいくつか加えました。ギリシアの韻律法、インドのリズム法、グレゴリオ聖歌、モーツァルトにおける強勢法、バリ島の音楽、日本の能と雅楽といったものです。また、ショパン、ドビュッシー、ラヴェル、アルベニスからごく最近のピアノ作品にいたるまで、あらゆるピアノ曲の分析も行いました。私のクラスでは、オペラの傑作にはすべて目を通しました。モンテヴェルディ、ラモー、モーツァルト、ヴァーグナーのオペラの数々、ムソルグスキーの『ボリス・ゴドノフ』、ドビュッシーの『ペレアスとメリザンド』、アルバン・ベルクの『ヴォツェック』などです。

私はまた、管弦楽法の授業も行いましたが、ある管弦楽スコアの楽器配置や音色の選択、各楽器族の書法を示すだけでは満足できず、各楽器の演奏者を教室に招くことにしました。フルート、クラリネット、バイオリン、チェロ、ホルン、トロンボーン、木琴、オンド・マルトノの各演奏者に、その楽器のあらゆる特性を示してもらったわけです。これは一種の器楽編成法の実地訓練となりました。

やがて年月は過ぎ去り、新しい若者たちが入学してくるとともに、かつての若者たちは輝かしく花開いて学校を去ってゆきました。かくして私は、ブーレーズやシュトックハウゼン、クセナキスなど、多数の現代作曲家の作品を、そのあとに続く若き未来の巨匠たち、すなわちベトナムのグエン・チェン・ダオ、フランスのトリスタン・ミュライユ、イギリスのジョージ・ベンジャミンといった生徒たちを前にして、分析することができたのです。

しかし、私のクラスにおいてなによりも重要なことは、私が自分の固定観念

を忘れて、各作品に応じて分析法を変え、ひたすら目の前のテキストにのみ専心するように、つねに心がけたことであり、とくに若い作曲家一人ひとりに応じて教え方を変え、各生徒の作品や個性の内に、私がこうしてほしいと望むようなものではなく、当人が自分の真の道を見出すためにしなければならないものを発見するように努めたことです。

私のクラスについての説明を終える前に、パリ音楽院で私が教えた日本人で首席賞をえた生徒たちの名前を挙げておきたいと思います。別宮貞雄、端山貢明、丹羽明、加古隆、吉田進、藤井一興、篠原真、工美恵、佐藤喜美、以上の方がたです。

トリニテ教会のオルガン奏者であると同時に音楽院の教授であることは、私が作曲を続ける妨げにも、私の作品の演奏会のために外国に旅行する妨げにもなりませんでした。かくして、私は1944年に、女声合唱、ピアノ独奏、オンド・マルトノ独奏、ヴィブラフォン、打楽器および弦楽器のための『神の降臨のための三つの小典礼』を作曲しました。また1946年から1948年にかけては、ピアノ独奏、オンド・マルトノ独奏、およびきわめて大規模な管弦楽のための『トゥーランガリーラ交響曲』を書きました。この作品はまず、ボストンとニューヨークで、レナード・バーンスタインの指揮のもとに演奏され、次いでフランスのエクス＝アン＝プロヴァンスで、ロジェ・デゾルミエールの指揮のもとに演奏されました。

1945年に私のピアノ作品『幼子イエスにそそぐ20のまなざし』を初演した、私の妻であり、非凡で輝かしいピアニストであるイヴォンヌ・ロリオは、『三つの小典礼』のピアノ独奏のパートを初演し、次いで『トゥーランガリーラ交響曲』のピアノ独奏のパートを初演しました。妻はまた、私の『アーメンの幻視』の第一ピアノも初演してくれましたが、このときは私が第二ピアノを担当しました。以来、妻は私のピアノ曲およびピアノと管弦楽のための曲を、すべて初演してくれることになります。

1962年に私がはじめて日本を訪れましたときにも、妻は同行してくれました。このときの旅行を企画してくれたのは、当時の私たちの日本におけるマネージャーであるヤマグチ・フミさんでした。私は東京ですばらしい日本人指揮者、小澤征爾と知り合いました。つまり『トゥーランガリーラ交響曲』の東京での初演は、小澤征爾の指揮、イヴォンヌ・ロリオのピアノ独奏で行われたのです。このまたとない演奏会は大成功を収め、その輝かしい思い出はいつまでも私の

記憶に残っております。

こうした音楽的な喜びのうえに、日本を発見するという衝撃的な出来事が加わりました。私はたんに富士山や日本庭園だけではなく、見るもの聞くものすべてにおいて、このすばらしい国を無条件に好きになりました。青い海に赤い鳥居の立つ宮島の風景、石灯籠の並ぶ奈良公園、古い日本の伝統音楽である能楽や雅楽、松平頼則から武満徹にいたるまでの日本の現代音楽とその作曲家たち、そして軽井沢で採譜したすばらしい日本の鳥たちの歌声を。それはまさに青天の霹靂でした。フランスに帰った私は、もう畳の上で眠ることができないことを嘆き、妻にこれからも日本料理を作ってほしいと頼んだものです。

この忘れられない滞在の日々をもとに、私は一つの作品を創りました。『七つの俳諧』という、ピアノ独奏、木琴、マリンバ、木管合奏、ドラムペット、トロンボーン、八つのヴァイオリン、一揃いのカウベル、一揃いのクロタル、チューブラー・ベルズ、金属打楽器のための曲です。この『七つの俳諧』は、初めと終わりに仏教寺院の守護神将の役割を果たす序曲とコーダがついており、そのほかの曲の題名はそれぞれ、『奈良の公園と石灯籠』、『山中カデンツァ』、『雅楽』、『宮島と海中の鳥居』、『軽井沢の鳥たち』というぐあいに、典型的な日本を想起させるものとなっています。

さて、先ほど鳥の歌声を採譜したという話をしましたが、そろそろ私が音楽家であるばかりでなく、鳥類学者でもあることをお伝えしようと思います。かつては、鳥の歌声の採譜も下手で、しかも自分の採譜した鳥の名前もわからなかった私は、フランスの鳥類学者たちに師事して、実際に現場を案内してもらいながら教えることにしました。最初の鳥類学の師はジャック・ドラマンで、続いてアンリ・ロモン、フランソワ・ユエ、ロベール・ダニエル・エシユコパールの各氏に教えるを乞いました。そしてようやく、毎年春になると、一人で鳥の歌を採譜するようになったのです。まず最初は、フランスの田舎をあちこち回り、それからイタリア、ギリシア、アメリカ合衆国、日本、ニュー・カレドニアへと足を伸ばしました。

私は自分の作品にたくさんの鳥の歌声を使用していますが、それぞれの歌声のメロディーとリズムの美しさを忠実に生かすように努力しました。つまり、それぞれの音色の違いを表現するために、楽器の組み合わせを工夫し、またとくにさまざまな和音を考案して、使用する歌声の一つひとつの音高に応じてそれらが変わり、倍音の数が増えたり減ったりするよう努力しました。

私のピアノ曲『鳥のカatalog』は、ずいぶん長い作品です。全体として3時間近くを要し、13の楽曲を通じて昼と夜の時間の経過すべてが描かれてゆきます。同じくピアノ曲である、『ニワムシクイ』にも、同じ形式が採用されています。この二つの作品の中では、鳥たちは、その生息地の中で、そこでの仲間たちとともに描かれています。ところが一転して、ピアノ独奏、グロッケンシュピール、木琴、吹奏楽器、打楽器のための作品、『異国の鳥たち』の中では、ほんとうらしさはもはや尊重されず、さまざまな国の鳥たちがひたすら対位法的音楽効果を生み出すために、隣あって現れてきます。具体的にいえば、インド、中国、北アメリカ、南アメリカの鳥たちです。

さて、私の第一の専門は鳥類学者であることですが、第二の専門はリズムの研究者であることです。パリ音楽院で伝統的な勉強を終えたのち、私は独自にリズムの研究を行いました。

私はまず、グレゴリオ聖歌、つまり単旋律聖歌のリズムの自由さ、そのアルシス（上拍）とテーシス（下拍）、3拍子と2拍子の混合に感嘆しました。続いてギリシアの韻律法を理解して、クロード・ル・ジェーヌの作品『春』におけるその用法を調べてみました。

また、デシー＝ターラ、すなわち古代インドのさまざまな地方のリズムについては、長期にわたって熟考し、そこに含まれる宇宙的宗教的シンボルやリズム的法則を発見しようと力をつくしました。そしてようやく、二つのリズム技法を自分なりに用いるようになったのです。つまり、「不可逆的なリズム」と「対称置換」です。

古くから、建築、タペストリー、ガラス工芸、花壇造園の装飾芸術の分野においては、任意の中心の周りに整然と配置されたシンメトリックなモチーフが用いられています。この配置は、木の葉の葉脈、蝶の羽、人間の顔と身体、そして昔の魔法陣の描き方にまで見出すことができます。「不可逆的なリズム」は、まさにこれと同じものです。すなわち、一方が他方に対してその逆行であるような二つの音符群があって、その2群が中心となる任意の1個の音価を共有しているのです。このリズムを左から右へ読んでも、右から左へ読んでも、その音符配列は同じです。つまり、完全に閉じられたリズムというわけです。

「不可逆的なリズム」は逆行の不可能性に基ついています。が、「対称置換」は、置換の不可能性に基ついています。ご承知のように、異なったいくつかの物体を並べるとき、その置換の総数は、使用する物体の個数が追加されるごとに、

飛躍的に増加してゆきます。もし 32 音符から全音符までの音符をつかって、つまり音符が 1 個から 32 音符、32 個まで、その中間のありとあらゆる音符をつかって持続の半音階を一つつくり、その置換の可能性を求めようとすれば、その数は莫大なものとなり、書き表すのに何年もかかることになるでしょう。

したがって選択が必要となります。それぞれに異なった置換の可能性を最大限に選択しなければなりません。そこに到達するために、私は自分で発見した一定の手順にしたがって、持続の半音階を読んでゆきました。そして、その結果を書き出し、えられた音符の連なりに 1 から 32 までの番号を打ちました。次にこの新しい音符の連なりを最初のときと同じ手順で読んでいって、再び結果を書き出し、続いてまた同じ作業で 3 度目の結果を書き出しました。このようにして、いちばん最初の半音階とまったく同じものがえられるまで作業を繰り返していったのです。こうして、妥当な数の置換形がえられました。選択した音符数と、だいたい同じ数になります。また、どの置換形も互いに異なっているので、並列させたり、重ね合わせたりすることができます。

私は 1960 年に管弦楽のための『クロノクロミー』を作曲しましたが、「対称置換」をもっとも多く使用したのがこの作品です。この曲は、一定した音価の使用、音色、および和声の色彩の三つの方法によって、「対称置換」が聞き取れるようになっています。

1963 年に、私はピアノと管弦楽による『天国の色彩』を作曲し、1964 年には、木管楽器、金管楽器、金属打楽器による『われら死者の復活を待ち望む』を作曲しました。

そして、1965 年から 1969 年にかけては、七つの独奏楽器と混声合唱とたいへん大規模な管弦楽のために、それぞれ 7 曲からなる二部構成の長いオラトリオ『わが主イエス・キリストの変容』を作曲しました。この作品が、私に再び日本を訪れる機会を与えてくれたのです。妻のイヴォンヌ・ロリオがピアノ独奏を担当するので、私は妻とともに東京に向かいました。その同じ飛行機に、フランス国立管弦楽団全員、フランス放送合唱団員、ほかの独奏者たち、そして指揮者のロリン・マゼールが乗りこみました。

作品はまず東京、そして京都と、2 回演奏することになっていました。私たちは全員、日本文化センターおよび白石、佐々木両氏によって招待されたわけです。それから数日後、私と妻は日光を訪れて、寺社の鮮やかな色彩を楽しみ、幸運の三猿（見ザル、聞かザル、言わザル）を鑑賞し、人込みの喧騒と御陵の

静けさの対照をゆっくりと味わいました。そしてあの有名な日本の鳥、ウグイスとホトトギスの歌声を再び採譜したのです。

1971年から1974年にかけて、私はピアノ独奏とホルン独奏と管弦楽のための作品『峡谷から星たちへ……』を作曲しました。この作品はユタ州の峡谷に捧げられたもので、この曲を書くために私は妻とともにユタ州に旅行し、とりわけブライス・キャニオン、シダー・ブレイクス、ザイオン国立公園を訪れました。この作品の中には、私のリズムの探究成果とともに、ユタ州とハワイ諸島の鳥たちの歌声、そしてブライス・キャニオンの赤みがかかった橙色の岩を想わせる数々の和音的色彩があふれています。

色彩という言葉がでたところで、ぜひとも音と色彩との関わりについてお話ししなければなりません。私が初めて色彩的な感動を覚えたのは、もう遙か昔のことになります。たしか11歳だったと思いますが、サント・シャペルのステンドグラスを目にした時のことです。2度目の感動は、ロベール・ドロネーの絵を発見したときでした。そして、22歳ころになって、音を描く画家シャルル・ブラン＝ガッティを知りました。私はまた、リトアニアの偉大な画家にして音楽家でもあるキウルリオニスを深く賛美しています。そうしたことのすべてによって、私は音と色彩との関わりを深めるようになったのです。

私は、自分の内部で起こっていることをよく観察し、私の音楽聴取は、彩られた聴取でもあることに気づきました。ただし、あくまで知的な意味であって、目の助けを借りるわけではありません。音楽を聴くと、色彩が頭の中に浮かぶのです。音の複合体の一つひとつに対してそれに対応する色彩の複合体が存在し、私の旋法の一つひとつ、私の和音の一つひとつがそれぞれ独自の色彩をもっています。

同一の複合音は、同じ音程にとどまるかぎり、常に同一の色彩群を生みだします。それを1オクターヴ高いほうへ移行すると、色彩は白の方へ近づきます。つまり明るくなるのです。そして、1オクターヴ低い方へ移行すると、色彩は黒のほうへと近づき、暗くなります。しかし半音なり、全音なり、3度なり、ともかくオクターヴ以外の間隔で移行すると、色彩はすっかり変わってしまいます。つまり、音の複合体1個に対して、12通りの色彩の組み合わせが12の半音の一つひとつに応じて変化することになります。しかし、オクターヴの変化だけでは、色彩の組み合わせは同一のまま、高いオクターヴの場合は明るくなり、低いオクターヴの場合は暗くなるわけです。

音楽は無数の複合音を用いますし、またそれらの複合音はたえず、形成されたり破壊されたりして、つねに動いていますから、それに対応する色彩群は青、赤、紫、橙、緑の渦が混じり合った虹を生みだし、それらが音とともに、音と同じ速度で、そして音と同じ強度のコントラスト、同じ時間的持続のぶつかり合い、同じ対位法的展開をもって揺れ動き、回転するのです。

さて、私は色彩とリズムと鳥の歌声を語ることで、私の音楽のすべてを要約しました。そして、パリ音楽院における私のクラスを語ることで、私と20世紀との関わり、ならびに20世紀の音楽を創りあげ、また創り続けている若い音楽家たちとの関わりを要約しました。しかしながら、私の音楽のもっとも重要な面、私と同時代に生きている人びとに対する私の真の役割については、まだお話ししていません。最初に私は、キリスト教の、それもカトリックの信者として生まれたと申しあげました。私が自分の最良の作品を書き、大衆の心を深く打つことができたのは、キリストの玄義とキリスト教の信仰を深めようと努力してきたからです。私の最新作『アッシジの聖フランチェスコ』は、私の信仰の証として作曲されました。

生涯を通じて、私はオペラの作曲を夢みてきました。けれども、私にはその才能がないのではないかと恐れていたのです。私がパリ・オペラ座のために作品を創ることを承諾するについては、ロルフ・リーバーマンの強い勧めが必要でした。つまり、それが3幕8景からなるオペラ『アッシジの聖フランチェスコ』だったというわけです。この作品の完成には8年以上かかりました。1974年から1983年までです。作詩は私自身が行いました。『小さき花』、『聖痕に関する考察』、および聖フランチェスコの『被造物の讃歌』から靈感をえたものです。曲をつくるのに4年、それを管弦楽に編曲するのに4年を費やしました。

初演は1983年11月28日、国立パリ・オペラ劇場で行われましたが、この初演の指揮を、私は偉大な日本人指揮者、小澤征爾氏にお願いしました。これは非伝統的なオペラで、恋の筋立てもなければ、犯罪もありません。ただ聖フランチェスコの魂の内で恩寵が進行してゆくだけです。劇的な進行ではなく、内面的な進行です。

第1景『十字架』——フランチェスコは聖性の何たるかを理解します。

第2景『讃課』——フランチェスコは神に対し、癩病患者に会わせてほしい、そしてその人を愛することができるようにしてほしいと頼みます。

第3景『癩者への接吻』——フランチェスコが癩病患者に口づけすると、二重

の奇蹟が起こります。すなわち、癩病患者は癒され、フランチェスコは聖フランチェスコになります。

第 4 景『旅する天使』——天使が不思議な美しい蝶のように親しげに人間たちの間に現れますが、人間たちはそれに気づきません。

第 5 景『音楽を奏でる天使』——天使が聖フランチェスコのもとに現れ、彼はすぐに天使に気づきます。天使の奏でるヴィオルの独奏が、音楽によって、聖フランチェスコに天上の 玄義を授けます。

第 6 景『鳥たちへの説教』——天上の玄義を理解した聖フランチェスコは、鳥たちの言葉もまた理解することができ、鳥たちと会話を交わします。

第 7 景『聖痕』——聖フランチェスコは、聖痕による神の承認の刻印を受け、両手と両足と右の脇腹にキリストの五つの傷をもつことによって、キリストと等しくなります。

第 8 景『死と新生』——天使が再び現れることによって、天国が聖フランチェスコに約束され、聖フランチェスコは死にます。そして、合唱団が未来の復活を歌います。

完全な聖性に向けての昇天に加えて、私のオペラには色彩と鳥たちの歌声が満ちあふれています。管弦楽はきわめて大規模で、多数の弦楽器、多数の金管楽器、変則 7 管編成による木管楽器、ジェオフォン（大地の擬音）とエオリフォン（風の擬音）をふくめた 40 近い打楽器、5 台の鍵盤楽器、2 台のチューブラー・ベルズ、3 台のオンド・マルトノ、7 人の独唱歌手、150 人の混声合唱によって構成されています。こうしたさまざまな音色からなる色彩が、和音の色彩や鳥たちの歌声の色彩と一つになって、聖堂のステンドグラスや薔薇窓が呼び起こす歓喜に似た一種の目くるめく歓喜を創り出します。

私は、この講演をオペラ同様、この目くるめく歓喜の感動で締めくりたいと思います。その感動は概念を超え、言葉で表せないもの、目に見えないものへと私たちを導き、信仰の業へと近づきます。そしてそれは当然、真の瞑想へとつながり、死後の至福直感がえられるのです。蘇った私たちの身体は、その栄光、その力、その靈性にもかかわらず、私たちを包み、保護してきたこの同じ肉体を、依然としてまとい続け、同じく見たり聞いたりする能力をもち続けるでありましょう。黙示録の語るあらゆる音楽やあらゆる色彩の真価を知るには、しっかりと見聞きしなければならないのです。そうすれば、聖フランチェスコが死の間際に神に向かって言ったあの言葉を、私たちも口にすることがで

きるでしょう。

「主よ！ 音楽と詩が我を御許に導きたり。御姿によりてなり、信経によりてなり、また真理のなかりしによりてなり。主よ！ 御身の臨在にて我を照らし給へ！ 我を解き放ち給へ、我を酔はしめ給へ、御身の溢るる真理にて、永遠に我を眩惑せしめ給へ」。