

言葉と音楽の境界

—— 現代文学とパフォーマンスの試みから

鈴木正美・メディアと表現

●要約

現代音楽においては様々な実験が行われている。特に詩人とミュージシャンとのコラボレーションは言葉と音楽との共闘と共振、あるいは闘争と反発によって豊かな表現を可能にしてきた。こうした実験の中からウラジーミル・マルトウイノフ、グループ・アルハンゲリスク、ポップ・メハニハ、ビートフ・クインテット、ドミトリー・プリゴフ、多和田葉子と高瀬アキを具体例として取り上げ、言葉と音楽によるパフォーマンスの芸術的可能性について考察する。

言葉と音楽の身体性の欠如がもたらす影響や音楽教育という制度がもたらした弊害は大きい。現代音楽における「音そのもの」の復権と現代文学における「言葉そのもの」の探究は、言葉と音楽の身体性の問題と深く関わっている。

音楽や言葉に「意味」は必要なのか？ 「意味」のない音楽や言葉は芸術なのか？ はたして「音そのもの」「言葉そのもの」を重視する現代音楽と文学の協働作業は豊穡な表現を創出することができるのだろうか。

●キーワード

言葉と音楽

パフォーマンス

現代音楽

ロシア詩

テキストと身体

日本の音

『源氏物語』の「常夏」の巻で、光源氏が玉鬘という女性に和琴を教えるシーンがある。ここで源氏は自らの音楽論を述べているのだが、これは日本人の音に関する感覚を考える上できわめて重要である。和琴を弾く場所は座敷の奥ではなく、縁側がいい。そして弾く時の状況は、虫の音に合わせて弾くのがいいのだと源氏は言うのだ。「秋の夜の月影涼しきほど、いと奥深くはあらで、虫の声に掻き鳴らし合はせたるほど、け近く今めかしきものの音なり。」⁽¹⁾ つまり音楽は虫の音と合わせるほどか弱く静かなものなのである。和琴が奏でる音は、音と音楽の間にあるものようだ。同じような表現は「若菜」の巻にもある。源氏の40歳の祝賀に玉鬘が若菜の宴を催す。琴や笛の饗宴を前に、源氏は夕霧と音楽について論評しあう。「心もとなしや、春の朧月夜よ。秋のあはれ、はた、かうやうなる物の音に、虫の声よりあはせたる、ただならず、こよなく響きそふ心地すかし」⁽²⁾

ミニマル・ミュージック以降の現代音楽を経て、現在の音響派に関する議論が起るずっと以前の1988年に、こうした日本の古典に出てくる音について田中優子は指摘している。芭蕉の「岩にしみいる」や「蛙飛び込む」、「盥に雨を聴く」も例にあげ、これらは「音がしない状態を音でもって表現している」のだとして、次のように述べている。「このように『音がすること』と『音がしないこと』は対立しない。これは『音』ばかりでなく音楽にも言えることで、『音楽』と『音』の境界がはっきり引かれているわけではなく、さらに、『音』も『音楽』も、自然も、自然の中の無音状態も、それぞれが交り合い、共存し合っているようです。」⁽³⁾

かつての日本人の音の享受の仕方として際立っていたのが「遠音を楽しむ」ことで、これは自然音、環境音の中に溶け込むようにかすかな奏楽の音色をよしとした世界である。その一方で、三味線のサワリが代表するような「雑音性の豊かな音楽」で「音階にこだわらない音楽」、そして「初めも終わりもない形式」が江戸の音の特徴である。さらに能、文楽、歌舞伎などは、音と音楽、言葉、身体、演技、舞踏、サーカスが渾然一体となった世界なのである。歌舞伎役者が着物に焚きしめた伽羅や白檀の香り、三味線の音の艶めかしさ、身体のダイナミズム…、香りと音と色の交感する劇場空間の中で人々は五感のすべてを解放され、「個」を忘れて、非日常の世界に酔いしれたのだった。

能、文楽、歌舞伎においては、音楽と言葉（テキスト）のコラボレーションは当然のこととしてあるが、それはさらに五感に関わるさまざまな諸要素の一部なのだ。あるいは身体と世界の一部といってもいいだろう。現代の諸芸術におけるさまざまなコラボレーションについて、それを「異色」と言ったり、「越境」と言うことに躊躇せざるをえないのは、こうした日本の（音楽を含めた）芸能のありようを単純に音楽だけの立場から語ることの難しさを知っている者なら当然のことであろう。それは文学の立場からも同様なのだが、田中優子はそれをあえて語ろうと試み、多くの刺激的な視点を提供してくれている。

音楽と言葉（テキスト）のコラボレーションについて江戸学者の田中優子が柔軟な発想で語ったのに対して、西洋音楽的伝統のもとで純粋に音楽性について語ろうとする音楽家・團伊玖磨の意見は、1970年代後半の「西洋的」音楽感を反映しており、今日の音楽における「聴取」のあり方とは対照的である。小泉文夫との対談『日本音楽の再発見』には「なぜ日本の音楽は文学に偏してきたのか」という節があり、團は学校での音楽における唱歌、つまり「言葉のある歌」が中心的な教育となっていることを問題視し、次のように述べている。「むろんそれも一つの、文学と音楽の合体の面白い姿で

あると肯定する考えもあるだろうけれども、やはりそこから音楽を音楽として独立させる必要があると考えるのが本筋じゃないかと思うのです。その整理のないままに演歌にまできているものを、単純に伝統として背負いたくないという気持ち。」(4)

ヨーロッパ音楽における純粹に器楽のみの音楽の歴史は、きわめて貴重な遺産を残したが、その歴史が世界の音楽の中でも特殊なものだったことは、今さら言うまでもないだろう。その結果生まれたオペラという音楽がヴァグナーに至って総合芸術として実りをもたらしたことは確かだが、こうした一面的な音楽史だけから、現代の音楽を語る事が不可能であることは、すでに周知の通りである。だからと言って、ヨーロッパ音楽を歌舞伎の世界と比較検討して賞揚することも貶めることも不毛な作業である。いま語るべきなのは、世界文化の中の音楽のありよう（歴史と現状）を再検討しつつ、なぜ現代においてジャンルを横断、融合、結合、交錯させたさまざまなコラボレーションの試みが、場所と時間を越えて世界中で行われているのかということだろう。単なるグローバリゼーションではなく、ローカルでもありながら同時に全世界につながってしまう、部分が一挙に全体になってしまうようなしなやかな身体たちの運動の軌跡を追いながら、自らもその身体性を共有する場を作り出すことが今もっとも必要なのではないだろうか。(5)

古代ギリシアの音楽

くどいようだが、ヨーロッパの始まりである古代ギリシアの音楽について少しだけ触れておきたい。古代ギリシアにおける文学の起源は詩であり、詩は歌うこととともにあった。詩と音楽は不可分なものであり、音楽そのものを鑑賞するなどということはなかったのである。さらに音楽は詩とともに、悲劇や喜劇（つまり総合芸術）の構成要素の一つでもあった。人の道徳的な性格に及ぼす力（エトス）が音楽にあると考えられたため、音楽は青年の教育に必要不可欠なものとみなされた。アテネでは紀元前7世紀以来、専門化された教育者たちが読み・書き・計算の基礎的プログラムから始まる制度化された教育を行っていた。貴族の子弟たちには体育と音楽を重視したエリート教育が行われたが、これらには唱歌、詩、舞踏が含まれていた。言葉を自在に操る修辞学（弁論術）を学ぶのは大人になってからのことで、青少年の教育にはまず音楽と詩、そして身体をとまなう教育が必要とされたのだ。いや、よくよく考えれば音楽も詩もきわめて身体的なものではないか。

美術館や博物館を意味する「ミュージアム」の起源はギリシア・ローマ神話の美の女神ミューズ（ムーサイ）に由来する。ミューズは神々の頂点に立つゼウスを父に、記憶の女神ムネモシネーを母に持つ。ミューズは9人の女神の総称であり、カリオペ（叙事詩）、クリオ（歴史）、タリア（喜劇）、メルポメネ（悲劇）、エウテルペ（器楽）、テルプシコレ（舞踏）、エラト（恋愛詩）、ポリヒュムニア（賛歌）、ウラニア（天文）というようにそれぞれ学問・芸術を司っている。ローマ・中世ラテン文学から現代のヨーロッパ文学に至るまでこれらのミューズたちの名前はしばしば登場する。天体は調和と律動に満ちた「天体の音楽」を奏でているがゆえに美の産物であり、叙事詩も歴史も音楽とともに朗唱される。したがって9人の女神はすべて音楽に関わっているのだ。これら9つの学芸が「ムシケー」と呼ばれ、後の「ミュージック」つまり音楽の語源となった。これらはすべて時間とともにあり、言葉と身体で語られ、奏され、演じられ、時間とともに消えていき、後には何も痕跡を残さない、一回性のパフォーマンス・アーツであった。ここには常に形あるものとしての建築や彫刻、絵画は含まれていない。そ

の時、その場で、表現され、生きられ、やがて消えていく生々しい身体たちの生命力と関係する、その関係性だけが美であり、芸術であったのだ。文学はテキストそのものが重要なのではなく、身体を通じて生命を付与された声となり、音楽となった時に初めて芸術の領域に達したのである。

こうした音楽観は古代ギリシア神話にも反映している。例えばエウリピデスの悲劇『アンティオペ』では、テバイが城壁をめぐる際、ヘルメス神から豎琴リュラを授かったアムピオンがその豎琴を弾くと、石塊がその音楽によって宙を飛び、組み合わさって城壁を作ったという話が登場する。勝道興が言うように。この神話からは三つの解釈が可能である。まず、①合理主義的解釈としては、古代の音楽理論の基礎としてある数学的知識が石の移動や運搬を可能にした。築城という建築術はそれを知らぬ者たちにとって、あたかもヘルメスの音楽がもたらした神の力に見えたことだろう。また②超自然的な解釈としては、巨大な石塊を宙に浮かばせることができるような人知を超えた力が音楽にあるのだということになる。そして③形而上学的解釈としては、物質界を支配する形而上学的秩序をアムピオンは理解し、それを制御することが出来たのだ。(6) こうした解釈の是非はともかくとして、神話学が音楽を理解する上で有効なアプローチであることは疑いようもない。C・レヴィ・ストロースは音楽と言語を記号体系上の両極とする中で、神話学がその中間的位置を占めることを指摘し、神話から音楽へアプローチしようとした。(7)

詩と音楽

本来、言葉そのものは生命や身体性を有していたはずである。日本の言霊思想については言うまでもなからう。言葉や音が身体や生と等価なものであった時代をほとんどすべての文化が経験したであろうことも、それが今まで地球上に現れては消えていった人間たちほとんどすべての個人史の発端に必ず一度は訪れたであろうことも想像にかたくない。

現代詩においても多くの詩人たちが、そうした言葉=生について詩にしてきた。特にロシアの詩人ヴェリミール・フレイブニコフ(1885-1922)による純粋な言語実験から原始回帰の詩に至るまでの「言葉そのもの」の探求は重要である。人間の内にあり、発話される以前のまだ言語化されていない「内言」ともいべきものは論理化も分節化もされていないイメージの固まり、あるいは音の連なりのようなものである。それは純粋に人の生そのものであるはずなのだが、ひとたび論理化され分節化され言葉になってしまった時、すぐさま生はその生命力を失ってしまう。死にゆく生のその一瞬の輝きを詩の言葉にとどめるのが詩人であり、音にとどめるのが音楽家であろう。しかし、詩の言葉も音楽の音もすぐに大気に融け、どこかへと消えていく。たまたま記録された文字テキストも録音テープも死体にすぎない。言葉の持つあやうさをロシアの詩人チュツチェフは「言葉にあらわされた思いは嘘なのだ」と言明しつつ、それでも生涯にわたって詩を書き続けた。チュツチェフにならいつつマンデリシュタームは『沈黙』(1910)という詩で「生まれながら汚れない／水晶の音符のような／原初の沈黙」を望んで「言葉よ、音楽にかえるのだ」とうたった。まだ分節化されない言葉と音楽が身体のどこかで持続した状態を詩人たちは渴望したのである。(8)

詩人たちだけではなく、コミュニケーション論の立場からも、上記のような問題を取り上げている学者もいる。例えば鯨岡竣はウェルナー・カプランによるシンボル状況の発達的变化の図式を援用し、

次のように述べている。「唯一無二であるはずの生き生きした体験は、そのように言葉にされることによってその一定の輪郭の中に押し込められることになり、それを繋ぎ止めることができる一方で、その体験の貧困化が生じてしまうことになります。言ってはみたが、言葉にすればやはり嘘になるというような経験がこの間の事情を物語っているでしょう。つまり、言葉にすることは、ある体験を他者と共有し、さらにそれについての共有の認識を万人にもたらず強力な武器になると同時に、ある生き生きとした体験を一般的な体験へとならして、そのみずみずしさを奪うという両刃の剣の性格を持たざるを得ないのです。しかし、言の葉主義を徹底すれば、私たちはまなごしが溶け合うような幸せな共有体験を別にすれば、他者とさまざまなことを共有する可能性を失い、結局は沈黙せざるをえなくなってしまう。」⁽⁹⁾

語りえぬことについては沈黙しなければならないのだろうか。それが言葉として分節化も出来ず、論理的に説明が出来ないものだとしても音楽家は音から音楽をつくり、詩人は言葉で詩をつくる。つくった本人が理解出来ない作品も多数ありえる。作品になんらかの精神性や意味を問うことは不自由でさえある。作品は受け手に常に開かれている。音楽を聴き、詩を読む受け手それぞれによって感じ方や解釈が違って構わないのが、現代の諸芸術のありようなのだが、以下に何らかのテキストと関わり合いながらつくられた音楽を具体的に挙げながら文学と音楽の境界について考察を続けたい。

テキスト・音・イメージ

(1) ウラジーミル・マルトウイノフ

フレーブニコフの詩を用いて音と言葉の根源に迫ろうとした一つの例が、ウラジーミル・マルトウイノフの『ガリツィアの夜』(2001)であろう。ここではフレーブニコフの作品「森の憂愁」(1920-21)と「ガリツィアの夜」(1913)をテキストとして用いている。ルサルカ、ヴィーラ、レシャークといったロシアの妖怪(妖精)や風、老人、漁師、ガリツィアの乙女たちの対話によって構成されたこの音楽劇の特徴はテキストをうたうその声にある。冒頭に繰り返される「ア・ア・ア。オ・オ・オ。エ・エ・エ。イ・イ・イ。ウ・ウ・ウ」という母音の群れから聞き手は一気に言葉と音楽の初原へと誘われる。言葉が生まれる場、言葉が靈魂そのものであった世界、人間がその世界と直接に対話できた状況を生身の人間の身体と楽器で現前することに見事に成功している。⁽¹⁰⁾

ゲンナジイ・アイギの詩集『ヴェロニカの手帖』⁽¹¹⁾を読めば分かるように、乳児から幼児へと成長する過程において子供が喃語という音楽＝言葉すなわち詩を身体化していく様子を詩人はさらに音楽＝言葉のままテキストに現前化する。同じことをフレーブニコフは試みたのである。言葉のミニマリズムは、言葉と音楽が未分化な原初の状態をまさぐりつつ、言葉が生まれるまさにその瞬間を持続しようとする試みであったのだとすれば、それをさらに音楽作品に再構築したマルトウイノフは、言葉が音楽に回帰しようとするまさにその瞬間を持続させようとしたのかもしれない。

マルトウイノフは1970年にモスクワ音楽院の作曲科、1971年にピアノ科を卒業している。卒業後はスクリャービン博物館の音楽スタジオで働き、デニーソフ、シュニトゥケ、グバイドゥーリナとも知己を得ている。ロック・オペラから中世音楽まで幅広く貪欲に研究し、作曲だけではなく多くの論文も発表している。シュトックハウゼン、ケージ、ライリーまで、現代音楽や電子音楽もすべて吸収した上で、世界各国の宗教音楽をきわめており、教会での仕事も長く続けている。マルトウイノフにお

いてはおそらく、反復、回帰、循環、持続というミニマリズム的手法は宗教音楽と現代音楽という二つの側面から同時に導き出されたばかりでなく、フレーブニコフを媒介してロシアの初原性にたどり着いた結果、そのまま音楽(=詩)すべての世界を身体化しえたがゆえに生まれてきたものなのだろう。

(2) グループ・アルハンゲリスク

フレーブニコフのテキストをステージ・パフォーマンスに用いた例として筆者が真っ先に思い出すのが、1990年に観た(聴いた・感じた)ウラジーミル・レジツキイ(1944-2001)率いるグループ・アルハンゲリスクの演奏である。あまりにも衝撃的なステージだったために、筆者の脳裏にしっかりと焼きついており、その細部に至るまで今も鮮明に目に浮かんでくる。レジツキイがフレーブニコフの詩を口ずさんでいるうちに、メンバー一人一人が新聞を手を持ち、バラバラにその紙面を読み始め、複数の声が重なり合ううちにやがてそれにリズムが付与され、徐々に音楽へと変化していく…、歌う、踊る、大道芸のようなパフォーマンスの挿入、突然バケツをかぶって行進する、声明のように全員でうなるかと思えば真面目にモダン・ジャズを演奏する…、最後は北方ロシアの古い子守歌が流れてピアニストが寝てしまう…。観客は予想も出来ないステージ展開にただ息をのみ、驚きの連続にあらたな生命力を得たかのような錯覚をおぼえる。パフォーマーたちの言葉／音楽／身体が観客のそれとともに一つの空間の中で溶け合うような経験をする。

レジツキイはグループ・アルハンゲリスクにおいてこうした音楽＝パフォーマンスをさまざまな形で実践したが、グループ解散後の最晩年はアルハンゲリスクの民謡歌手ゾーリナとのデュオで何度か演奏を重ねていた。その最後の録音を聴いていると、レジツキイが音楽の中であらゆる文化を融合させようとしていたことが分かる。最初はかすかな音で始まる。それは唇を指で鳴らす音と乳児の喃語のような囁きの入り混じったものだ。延々と唇を鳴らし続けた後、口琴を呪文のように鳴らす。ここでも饒舌な囁きの連続。やがてゾーリナが朗々と歌う民謡をバックに自身のヴォイスをサンプラーで増殖させ、やがてフリーキーにアルト・サクスを叩き込む。歌いながら吹く。ポリフォニーとポリスタイル。民謡は止まらない。二人の音は異質なものはずなのに、昔から必然的な組み合わせだったかのように完全に重なって心に届く…。

音の発生と声の発生、やがてそれが言葉とも音楽とも言えない音の連続として運動していくうちに律動とリズムが生まれていく。言葉と音は未分化のままひとつの音楽へと変貌していく。生き生きとした体験を観客とともに共有し、持続させていこうとする意志を感じる。その音楽体験の基層となっているのがレジツキイ自身が生きてきた北方ロシアの文化であり、世界中の音楽文化との関わりを通して得てきたもののすべてであったはずだ。彼が語っていた「私は今が完成だなんて思っていない。今現在の音楽を含んださらに大きな次の音楽へといつも向かっているんだ」という言葉そのもののような演奏である。

レジツキイが生涯こだわり続けたアルハンゲリスクのジャズ・フェスティバルも彼の音楽哲学をそのまま実現したものであった。地域における文化を創造すること、音楽による地域コミュニティを形成すること、西洋音楽に偏らず世界中の音楽をフェスティバルで経験することで世界的視野での音楽文化を教育すること、世界中から集まる音楽家たちがフェスティバルで交流することで新たなネットワークを築くこと、音楽家たちとのソロフキ島ツアーによってアルハンゲリスクでしか生まれえな

かった音楽の出自とロシア文化の源流を身をもって理解してもらおうこと…。このフェスティバルは実にさまざまな目的を果たしていた。音楽とは決してステージ・パフォーマンスだけではなかったのである。(12)

(3) ポップ・メハニハ

セルゲイ・クリョーヒン (1954-1996) がポップ・メハニハで実現してきたことも同じような文脈で考えることができるだろう。彼が育ったレニングラード (サンクト・ペテルブルグ) は世界文化の坩堝であり、運河や建築物、街路樹や歩道に至るまであらゆる場所に文学や音楽の文化的記憶が染みついた記憶装置としての都だったからだ。聖と俗、古典と現代、東と西、ヨーロッパと非ヨーロッパ、中心と周縁といったあらゆる対立構造を崩壊させ、一つのステージに溶解させてしまった方法は、レジツキイのパフォーマンス同様に、生き生きとした体験を観客とともに共有し続けようとする試みであったと言えるだろう。諸ジャンルの融合、カーニヴァル化はステージという限られた時空間の中で、参加者たちの「個」を解体し、一秒毎にそれぞれの新たな関係性をつくり続けようとする試みでもあった。

スウェーデンで1988年に行われた「ポップ・メハニハ」のコンサートをここで紹介しよう。大規模なスペクタクルとしてコンサートは2時間にわたって展開する。二人の声 (一人はクリョーヒン) が、ホームメイ (喉歌) を模倣する歌を歌い始めると、次にロック・バンドがそのバックでハードロックを演奏し始める。するとすぐにフリー・ジャズのバンドも演奏を始め、ステージはノイズに満ちていく。しばらくして、ステージは急展開し、弦楽四重奏がクラシック音楽を演奏する。ロックが再び演奏を始めると美容師が同じステージ上に登場し、若者の髪の毛を刈り始める。奇妙な服や手術着を身につけた男女のグループが現われ、踊りまくる。トラクターと建設現場作業員がステージ正面を横断していく。有名な女性オペラ歌手がアリアを荘重に歌うその前を7羽のアヒルがガアガアとなきながら散歩する。陸軍軍楽隊が勢揃いし、ステージ中央へ進み、勇壮なマーチを演奏する。……何が次にステージ上で起こるか誰も予想することができない。ねじられ、歪められ、摩擦しあう音、音、音。クリョーヒンは異なるさまざまな要素を含んだまったく違うジャンルの芸術や違う音楽を一つのステージに持ち込み、融合させ、祝祭 (カーニヴァル) 空間を創出するのだ。作曲家および指揮者としてのクリョーヒンはこうしたさまざまなものを一つの宇宙にまとめあげることに成功した。

もしもクリョーヒンが日本で「ポップ・メハニハ」を実現していたら、どうなっていただろうか。クリョーヒン自身が初来日時のインタビューで次のように答えている。「まず日本に着きます。その日は休んで、次の日に朝から晩まで、1回だけのリハーサルをやり、その次の日からはもう演奏活動に入ってしまうのです。雅楽、ヨーロッパ古典音楽をやる弦楽アンサンブル、10人のロック・ギタリスト、たくさんの動物、花、5～6人の日本の小さな劇団、歌舞伎…。」(13)

クリョーヒンが好んで口にしたスズメ語も饒舌な語りもオペラへの関わり方も、言葉と音との新たな関係性構築の現われだったのだろう。何度も繰り返されることで生命力を失ってしまった日常言語をロシア・フォルマリズムは「自動化された言語」と呼んだが、この自動化された言葉を乗り越えてもう一度新たな生命力を取り戻すために詩的言語はある。詩と音楽が一体であった感覚を現代において得るためには常に新たなスズメ語、つまり詩的言語＝音が必要なのだ。それをステージ上でいかに身体化するか? クリョーヒンのポップ・メハニハの関心は常に現実を異化し続けること、詩的言語＝

音を身体化し続けることにあったと言えるだろう。

(4) ビートフ・クインテット

ロシア実験小説の極北と言われる『プーシキン館』(1978)の作者アンドレイ・ビートフ(1937-)をリーダーとする「ビートフ・クインテット」のメンバーはウラジーミル・タラーソフ(パーカッション)、アレクサンドル・アレクサンドロフ(ファゴット)、ウラジーミル・ヴォルコフ(ベース)、ユーリイ・パルフェノフ(トランペット)で、ロシアの前衛ジャズを牽引してきた錚々たるミュージシャンたちである。彼らは1998年5月、ニューヨークのキャミ・ホールでのセルゲイ・クリョーヒン追悼国際ジャズ・フェスティバルに参加した。アレクサンドロフがスコアを書いたが、一度もリハーサルをせずに舞台上に立ったという。この時の実況録音であるCD『『哀しみの時それとも…』ニューヨークのプーシキン』でビートフは彼らの演奏と共にプーシキンの有名な詩「夜眠れぬ時に書かれた詩」「…再び私は訪れた」「おお、そうではない。私は生活に飽きてはいない」「悪魔」など6編の詩を朗読している。(14)

しかしなぜビートフは自身の詩ではなくプーシキンをテキストとして選んだのだろう。それはおそらく我々が想像する以上の力をプーシキンのテキストそのものが持っていること、彼の詩の本質がジャズときわめて近いことを意識してのことだと思われる。このことをニコライ・ボルドウイレフは「プーシキンとジャズ」(1992)というエッセイで論じている。(15)ボルドウイレフは「すべての真の芸術家は禅のエネルギーの世界を投影する。しかもこの世界においてこそかくも自然に子供の直感力を発揮するのだ」として、プーシキンにはこのエネルギーが中心にあったのだという。また芸術家のタイプをキリスト教的と禅宗的の二つに分け、前者は人間が本質的に罪深いもの(アダムの原罪)であるという意識から逃れられないという。ところが禅宗的芸術家は、人間の本質は昔から純粹であり、人は至福なる原初のプスタ(空虚)に入りえるのである。「プーシキンは我らがロシアの禅の祝日なのだ。」

詩人は即興演奏者だ。「自身のリズムに合わせて自身の生を即興演奏しながら、プーシキンは理想へまっすぐ向かう。」「ところがスポンティニアスな生命力は自身の理想を管理し始めることを許すやいなや衰えるのだ。」「雨雲」という詩に見られるようにプーシキンの詩の多くは理解不可能であり、なにかとても異質なエネルギーを持っている。プーシキンのエネルギーはとりもなおさずテキストの「無意味性」にある。「プーシキンはもっとも表現しがたいもの、つまり現象世界のプスタ、世界のプスタを表現し、理解することに成功したのだ。彼の創造はロシアのメンタリティの『禅宗的』ヴァリエーションであり、純粹な言葉の行為」なのだ。プーシキンのテキストは禅の公案というわけだ。

ビートフによるテキストの「無意味性」の積極的な表現は、先の「語りえぬもの」「沈黙」を即興演奏によって乗り越え、生きた言葉を生き生きとしたまま声にする試みであると言えるだろう。

(5) ドミトリイ・プリゴフ

ドミトリイ・プリゴフ(1940-)はオブジェやグラフィック・アート、インスタレーションを制作する芸術家としても有名なばかりか、創作活動でも詩の他に散文、戯曲も書き、その上、自らの詩を朗読するパフォーマンスでは、他の追隨を許さない。例えば、セルゲイ・クリョーヒンが制作し、ポツ

プ・メハニハとともに彼自身も出演、演奏するオペラ『青い湖を散歩する』の一場面では、長いマントをまとった王様役のクリョーヒンが、裸でよつんばいになって這っていく男たちを従えて悠々と歩いていく舞台の脇で、プリゴフは独特のイントネーションで詩を朗読していた。また、パーカッションのウラジーミル・タラーソフとの共演『カントス』（1994）でもプリゴフは、緩急自在なテンポ、絶妙に変化するイントネーションでタラーソフの出す音とのすばらしいコラボレーションを行っている。このCDの冒頭では、「～は死んだ」という詩句を延々と続け、歴史上の有名人が次々と死んだ後でプリゴフだけが残るといふ諧謔的な詩を朗読していて、その疾走感とパワーにはただ圧倒されるばかりである。(16)

同じようなタイプの詩としては2000年に日本公演で朗読した「僕の前で」があげられる。この時の公演で日本人のミュージシャンたちとの共演で最後に必ず朗読したのがプーシキンの『エヴゲーニイ・オネーギン』の第一章の冒頭（「叔父はあっぱれ律義者／あの重い病床については／さすがの私も見直した」…）だった。この詩を仏教の真言のように読んだり、イスラムの祈りのように読んだりといった嗜好で、単独で聞いても十分楽しめるものが、ミュージシャンとの即興演奏で朗読すると格段に面白さは倍加した。梅津和時（マルチリード）との共演では、プリゴフのしばしば脱臼する朗読に梅津が見事に応え、次々と楽器を持ちかえてはプリゴフを挑発した。「天井が痛い」「壁のしみが痛い」「頭が痛い」と「痛み」にまつわるフレーズを連呼する詩では、梅津和時の音に乗って驚くほど自在に「痛み（ボーリナ）」を強靱な「自由（ヴォーリヤ）」へと昇華させていった。またYAS-KAZ（パーカッション）との共演は、タラーソフとの共演同様、プリゴフの朗読が打楽器との相性ももっともいいことを示していた。プリゴフの声の表現がパーカッション的なのだ。YAS-KAZの音はどんなに大きな音を出してもプリゴフの声を消すことがない。プリゴフの声はパーカッションの音の上にくっきりと浮かび上がる。「僕の前で」をプリゴフが朗読し、それに被せるように日本語に翻訳したテキストを筆者が朗読する。そして二人の声をパーカッションがどんどん加速していった時、テキストに書かれた様々な人物と事件がおりなす時間は音の流れとなってステージ（大谷資料館）の背景（洞窟）に絵のように映るようだった。

プリゴフがステージで朗読するテキストにはほとんど意味はない。あるいは意味があっても、先の「痛み」にまつわるフレーズを連呼する詩のように、個々のフレーズにおいては現実にはない「痛み」が次々出てくることで意味は幻惑され、事物が身体となってあらゆるものが「痛み」と化す。詩だからこそできる新たなイメージの創出である。そして打楽器的な声が力強く何度も叩き込まれることで、言葉の響きそのものが生命力を得たかのように聴衆に届くのである。

言葉の意味と音楽

これまで述べてきた音楽家や詩人たちの試みについて筆者と同じように一般の聴衆が受けとめるのかどうか心許ない。例えば、プリゴフの日本公演の際、そのステージ・パフォーマンスを前にして、多くの観客が戸惑いを隠そうとはしなかった。その戸惑いの原因は彼の朗読するロシア語が理解できない、したがって詩の意味が分からないので自分たちは正しく鑑賞できないというものであった。これは能の舞台やイタリア語によるオペラを初めて聞く若者たちの反応の多くとまったく同じである。なぜ彼らは意味を、つまりなにがしか精神的な内容を期待してしまうのだろうか。

これは前述した團伊玖磨の音楽観ともつながるのだが、西洋近代の音楽が音楽の独自性・自立性を

強調するあまり、音楽外の要素を切り捨ててきたことと関係がある。文部省がすすめてきた「音楽は情操教育である」という観念は長い間、日本の小学校における音楽教育の歴史を支配してきた。「今日においても音楽は明治期の『徳育主義的音楽教育観』をひきずっており、その特徴は心 = 精神の強調であり結果としての身体の軽視ないしは無視である」(17) と高橋昭弘は指摘している。さらに、ヘレン・ケラーの言語獲得のエピソードから、抽象的な概念作用の道具である言語でも深部において情動・身体と結びついていると述べ、さらに音楽もまたリズムによって脈拍や呼吸といった人体の生命的な生理と分かちがたく結びついていると説明する。「私たちは『身体を持つもの』として自己なのだ。しかし、全体としての私自身というアイデンティティというなかから身体が抜けおちていこうとする。(中略) 私たちは『文化としての身体』を見失いつつあり、身体により自己を表現するとき、拠るべき核としての型はしごくあいまいになろうとしている。『表現としての身体』に向かおうとする今日の傾向の背後に、こうした意識が潜在していると私には思われる。」(18)

音楽も言葉も身体化されていない聴衆にとって、音楽と言葉によるコラボレーションを目の前にしても、精神も意味作用も宙吊りにされたまま、無為な時間を過ごすことになりかねない。それほどに音楽や音楽教育と制度は人の身体も心も縛ってしまうものなのだ。オペラにおける音楽と言葉の関係をめぐる議論が多くの場合、声を発する具体的な身体が存在を無視して精神と音楽性についてのみ語ろうとするために論理が停滞してしまうのも当然であろう。(19)

小泉文夫は神楽や仏教の声明、義太夫や能も射程に入れた上で、ジャワで演じられている『ラーマヤナ』等の劇がカウイ語という古いことばで語られており、観客は誰もその言葉の意味が分からないまま、「言葉の魔力」に魅了されたまま劇を楽しむことを指摘している。「音楽とともに現れることばには、情報伝達というすぐれた機能のほかに、特殊な力がひそんでいるようだ。人のこころをとらえ、酔わせる魔術的な力。職業的な声楽家にとっては、この魔力こそが、もっとも重要なことばの本質なのかもしれない。そうであれば、歌詞の意味が不明になろうと、日本語が歪められようと、意に介する必要はない。このとき、私たちは、ことばから初めて、完全に解放され、芸術の独立した世界のなかに、足を一步踏みだしたことになるのだろうか。」(20)

言葉の意味だけではなく、音楽的形式の問題、すなわち20世紀以降の現代音楽の歩みを知らないために、聞き慣れたクラシック音楽やポピュラー音楽以外の音楽表現に対して拒否反応を示す者も多くいる。これも従来の音楽教育がもたらした弊害だろう。そもそもクラシック音楽はなぜ「聞き慣れた」音楽になったのだろうか。渡辺裕が『聴衆の誕生』で明らかにしたように、19世紀半ばごろから音楽は「芸術」として精神性を重視し、「純粹鑑賞」されるようになった。純粹な作品鑑賞の場であるコンサート・ホールで人々は「音そのもの」ではなく、「機能」や「意味」を聞き取ろうとする。「意味」に満たされた「音楽文化」がこうして形成された。(21) しかし、複製芸術が出現する1920年代から事態は変わった。レコードやラジオ、キャバレーやカフェ、映画館といった新たなメディアによって音楽はきわめて日常的なものとなった。音楽は楽しむためにある。あるいは単なるBGM。音楽から「意味」をはぎとり、「音そのもの」を追求する音楽、例えばサティの「家具の音楽」が登場する。しかし、相変わらず西洋近代のクラシック音楽は教育という制度の中で「芸術」としての地位を保全されたまま今日に至っている。サティ以降の現代音楽の試みが音楽教育で活かされていないのは、こうした制度を国家や一部の権力が必要としたからでもある。

ジョン・ケージがコンサート・ホールに閉じこめられた音楽を解体し、マリー・シェーファーがサウンドスケープという運動によって自分たちを取り囲む日常的な音に関心を向けさせてしまった現在、音楽はもはや過剰な精神的な「意味」など必要としていない。むしろ騒音公害などの音響的な環境汚染の問題は音楽を物理的な悪の対象にまで変貌させている。クラシック音楽もポピュラー音楽もすでに消費されるためだけの記号にすぎない。そうした中で環境音楽やミニマル・ミュージック以降の現代の様々な音楽実践は、偶然にできる音や非音楽的な音(=ノイズ)の積極的な聴取を聴衆にうながすようになった。今や「音そのもの」への関心がますます広がっている。微弱音を多用し、「より聴くこと」を聴衆に強いる音響派の国際的な活躍、コンピューターによる音楽の自動生成という人の精神とは無縁の偶発的な音楽の流行がその端的な例であろう。

多和田葉子の言葉と音楽

以上のような音楽という制度の問題や現代音楽の諸相について知りながら、なおかつ聴衆の前で音楽と言葉をいかに身体化するのか。多くの音楽家や詩人たちがこの課題に今も取り組み続けている。

レジツキもクリョーヒンも亡くなったいま、私たちの身体と共有されて新たな生を体験させてくれる言葉=音楽空間はどこにあるのだろうか。その一つの例が1999年から活動している多和田葉子と高瀬アキのデュオであろう。詩人と音楽家のコラボレーションは近年日本で行われたものだけでも、ドミトリー・ブリゴフや吉増剛造、白石かずこ等、決して少ないわけではない。日本に限らず世界中で行われているコラボレーションの中でもとりわけ多和田&高瀬デュオに注目すべき点は、書かれたテキストが朗読される時に音と出会うことで言葉の意味が解体され、あるいは新たな意味が生み出されていく過程が露わになることであり、そうして言葉は詩的言語としての生を与えられるばかりか、音が同時に言葉による刺激を受けて融合したり反発したりしながら新たな生を生み出す瞬間に立ち会うことができることである。

多和田はこのデュオにおけるピアノの即興演奏と詩の朗読の同時進行について次のように述べている。「わたしは、足の親指から喉までの領域は音楽に聞き入って音楽に込めながらも、舌から脳に至る区域は言葉の意味を追って進む。あるいはピアノの方に向いた左半身は音に向かって発熱させ、右半身はテキストの中に沈ませようとしてみる。すると、自分というものが二つに分裂して大変気持ちがよい。両者の間には溝がある。半分は言葉の世界の外に出ていて、半分は中に入っているような気持ちである。もちろん、つながりもある。しかし、そのつながりは、歌のメロディーと歌詞の間の関係のようにべったりしたものではない。両者は不思議な空間を屈折して進む振動によって、間接的に繋がっている。あるいは分離している。(中略) そういう風にして、耳をすましても決して一致はしない、もどかしい、余りだらけの割算をお互いに繰り返しながら、発見を重ねていくことに、音と言葉の共演の楽しさがあるように思う。」⁽²²⁾ズレや間違いを通して発見を重ねていくその過程を身体的に共有することこそ即興演奏・パフォーマンスに関わる観客の喜びでもある。しかし、その行き着くところはどこなのだろう。多和田はそのイメージをすでに夢見ているようである。「人はコミュニケーションできるようになってしまったら、コミュニケーションばかりしてしまう。それはそれで良いことだが、言語にはもっと不思議な力がある。ひょっとしたら、わたしは本当は、意味というものから解放された言語を求めているのかもしれない。母語の外に出てみたのも、複数文化が重なりあった世

界を求め続けるのも、その中で、個々の言語が解体し、意味から解放され、消滅するそのぎりぎり手前の状態に行き着きたいと望んでいるのかもしれない。」⁽²³⁾

意味のない声言葉になる瞬間、音が音楽になる瞬間に立ち会い続けたい、あるいはその逆に言葉がただの音になる瞬間、音楽が沈黙に帰る瞬間に身をおき続けたい。その願望ゆえに言葉と音はこれからも「発見」され続けていくのだろう。これらの瞬間を創出するために、これからも多くのステージ・パフォーマンスが行われることだろう。研究者もまたそれらについて語る新たな言葉や方法を生み出さなければならない。

多和田の言う「母語の外へ出る」ことすなわち「エクソフォニー」という概念は現在の音楽と文学を考える上できわめて重要である。複数文化の出会いと衝突、混交と交雑というクレオールが音楽と言葉において常態となっている現在、私たちはさらにクレオールという母語から出ることを試みなければならない。母語が自己を閉じ込める殻のようなものだとするならば、エクソフォニーはまた自己の外へ出る試みでもあろう。多和田の文学テキストに沿いながら言葉について考えることは、自己のうちにある音と音楽を対象化し、さらに外へ出る方法論へとつながるはずである。

言葉と音楽についての考察は、他ならぬ私という「自己」とその身体についての考察となるのだが、本稿はそうした考察の端緒にとどまっている。より詳細な多和田葉子論についても他日を期したい。

注

- (1) 『日本古典文学全集14 源氏物語 三』小学館、1972年。221頁。
- (2) 『日本古典文学全集15 源氏物語 四』小学館、1974年。187頁。
- (3) 田中優子『江戸の音』河出文庫、1997年。168頁。
- (4) 小泉文夫・團伊玖磨著『日本音楽の再発見』平凡社ライブラリー、2001年。98-99頁。
- (5) カッシーラーは『シンボル形式の哲学』(1923)の冒頭で、人文科学諸分野の垣根を越えて、すべて文化という広範な人間の営みの中でシンボル形式について考える必要性を述べている。「批判的に考察するならば、この中心点はけっしてある所与の存在のうちにはではなく、ある共通な課題のうちのみ存しうるものである。精神文化のさまざまな所産——言語、科学的認識、神話、芸術、宗教——は、こうして、すべてそれぞれ内的な差異をもちながらも、ただ一つの大きな問題連関の一部となる。そして、精神がはじめそこにとらえられていたかに見える単に受動的な諸印象〔Eindrücke〕の世界を、純粹に精神的な表現〔Ausdruck〕の世界につくり変えるという一つの目標に向かう努力の多様な出発点になるのである。」(カッシーラー著『シンボル形式の哲学 (一)』生松敬三・木田元訳、岩波文庫、1989年。33頁。)
- (6) 勝道興『音響のオルガノン——ざわめく波動の存在相へ』晃洋書房、2001年。100-103頁。
- (7) 勝道興はレヴィ・ストロースの意見を次のようにまとめている。「音楽は、歌われるにしろ演奏されるにしろ、発声器官で分節される言語とは異なり身体全体を参加させることによって、文化的に形作られてきた外的条件(調性体系)と生理学的に営まれている内的条件(内臓のリズム)との媒介を果たす。それは、精神と感性に同時に作用し、観念と感情をともに刺激しつつ、それらを同じ流れの中に融和させる。それゆえに音楽は、文化と自然の二つ領域が交差するところに打ち立てられ、他の芸術では達成できない両領域の媒介を果たす。神話学は、こうした

- 音楽の媒介を、音楽には及ばないながらも、模倣し共有することができる。音楽が、音声や楽器によって個々人に生理学的に根拠付けられていることに気付かせるのと同様に、神話学は、神話的パターンによって個々人に自分の根拠が共同体や社会にあることを気付かせるのである。」(前掲書、98頁)
- (8) マンデリシュタームの「沈黙」の詳細については拙著『言葉の建築術——マンデリシュターム研究1』(2001年、群像社)第1章「言葉」を参照のこと。
- (9) 鯨岡竣著『原初的コミュニケーションの諸相』ミネルヴァ書房、1997年。63頁。
- (10) Vladimir Martynov. *Night in Galicia*. 2001, Long Arms Records CDLA01029.
- (11) ゲンナジイ・アイギ『ヴェロニカの手帖』たなかあきみつ訳、群像社、2003年。
- (12) グループ・アルハンゲリスクのCDは数多いが、ここでもっとも参考になるのが、1991年の日本公演のライブ録音であろう。Jazz Group Arkhangel. *Live in Japan*. 1992. Nippon Crown. CRCJ-9102.
- (13) 「Jazz Life」1989年6月号。38頁。なお、クリョーヒンとその音楽活動については次の拙論を参照されたい。Masami Suzuki. "Sergei Kuryokhin and Avant-garde Music: 1980-90." *Russian Culture on the Threshold of a New Century*. Ed. by Tetsuo Mochizuki. Slavic Research Center, Hokkaido University. Sapporo, Japan, 2001, pp.87-101.
- (14) Bitov-Quintet. *The Hour of Sad Choices; Pushikin in New York*. 1999, Long Arms Records. CDLA99025.
- (15) Болдырев Н. Пушкин и джаз. - Челябинск, «Урал LTD», 1998. С. 303-328.
- (16) Vladimir Tarasov, Dmitij Prigov. *Kantatos*. 1994, Sonore Records. SN012 CD.
- (17) 高橋昭弘「音楽と身体性——総合への志向」藤井知昭監修『民族音楽叢書10 現代と音楽』東京書籍、1991年。181頁。
- (18) 前掲書、188頁。
- (19) 典型的な例として、前川陽郁『音楽と美的体験』(勁草書房、1995年)をあげておく。第6章の「声楽と言葉の充実」で前川は声楽における言葉と音楽の関係について多数の先行研究にあたりながら、詳細に論じている。「言葉の充実の働きは音楽の側にある。しかし、言語活動の方が音楽活動よりも自覚的であることから、音楽は言葉に引き込まれる。音楽は、そのものとしてではなく、言葉を変質させるものとして受け取られるのであり、言い換えれば、音楽が本性として持つ充実、すなわち、外的な規則やさし示す対象や相手に流されない疎外のなさを、言葉の変質として体験しているのである。(中略)少なくとも意識としては、変質してはいても、声楽はまず言葉である。このように、音楽と言葉の関係の問題には微妙な側面があるが、それでも、言葉を変質させるために歌うのか、音楽を言葉の変質として味わい、そのために言葉があるのかと問う必要はない。その違いをもたらすのは、専ら、聴き手の構え、ないし、構えによる意識の違いである。」(118頁) ここでは言葉そのものの音楽的な側面、響き、音＝言葉という詩学的な問題は無視されており、声楽において言葉と音楽のどちらが主かという観点しかないのである、言葉と音楽がともにあるべき身体性が欠如している。
- (20) 小泉文夫「ことばと音楽の問題」『小泉文夫著作選集4 空想音楽大学』学習研究社、2003年。45-46頁。

(21) 渡辺裕『聴衆の誕生——ポスト・モダン時代の音楽文化』春秋社、1989年。224-229頁。

(22) 多和田葉子『エクソフォニー——母語の外へ出る旅』岩波書店、2003年。110-112頁。

なお、多和田葉子と高瀬アキのデュオによるパフォーマンスは次のCDを参照のこと。Yoko

Tawada, Aki Takase. *Diagonal*. 2003, Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.

(23) 前掲書、139頁。

●英文タイトル

The border between words and music; The experiment of contemporary literature and performance

●英文要約

Various experiments are conducted in contemporary music. Especially the collaboration of poets and musicians has brought many expressions by struggle and resonance with language and music, or a fight and rebounding with them. I take up some examples out of these experiments; Vladimir Martynov, Group Arkhangelsk, Pop Mechanics, Bitov-Quintet, Dmitii Prigov, Yoko Tawada and Aki Takase. Then I consider the artistic possibility of the performance by language and music.

There are some large evils which the system of musical education and its influence brings, lacking the nature of language and music. Rehabilitation of "the sound itself" in contemporary music and research of "the language itself" are deeply concerned with language and the problem of musical body nature.

Is a meaning required in music or language? Are music and language without meaning art? Can collaboration in contemporary music and literature which considers "the sound itself" and "the language itself" as important, create a rich expression?