

博 士 論 文

アペルギスの《レシタシオン》における余剰による不確定性

国立音楽大学大学院音楽研究科
音楽研究専攻 創作研究領域

樋口 鉄平

凡例

- 1) ジョルジュ・アペルギス、《レシタシオン》以外の人名、作品名に関してはアルファベットで表記し、作品名はイタリック体で表す。
- 2) 引用文中の [] は執筆者による補足であり、[……] は省略を示す。
- 3) 岡（2000）以外の引用文の日本語は全て執筆者による訳である。

目次

序.....	3
第1章：《レシタシオン》分析の問題点	4
1-1 《レシタシオン》の概要.....	4
1-2 先行研究の検証から見える問題点	5
1-3 アペルギスの創作全般の中における《レシタシオン》の位置付け	10
1-4 「肖像の回廊」（ <i>Galerie de portraits</i> ）	13
第2章：「肖像の回廊」における余剰による不確定性.....	16
2-1 アペルギスの創作における楽譜の問題	16
2-2 不確定性：Cage（1961）と Seeger（1958）	21
2-3 「肖像の回廊」の楽譜に見られる余剰による不確定性	30
2-3-1 <i>Fidélité</i> （1982）	30
2-3-2 <i>Corps à corps</i> （1979）.....	33
第3章：《レシタシオン》における余剰による不確定性の分析.....	44
3-1 分析における方策：余剰による不確定性の置換型、擬態型、隠喩/換喩型の三つの類型	44
3-2 置換型：〈レシタシオン 2〉	45
3-3 擬態型：〈レシタシオン 4〉	49
3-4 隠喩/換喩型：〈レシタシオン 1〉	52
3-5 置換型：〈レシタシオン 3〉	60
3-6 隠喩/換喩型：〈レシタシオン 5, 6, 7〉	66
3-7 置換型：〈レシタシオン 8, 9, 10, 11〉	76
3-8 擬態型：〈レシタシオン 12, 13〉	90

3-9 隠喩/換喩型：〈レシタシオン 14〉	93
3-10 《レシタシオン》分析の結論	96
第4章：余剰による不確定性の位置付け	98
4-1 余剰による不確定性の二つの先例	98
4-1-1 Satie の楽譜における置換	98
4-1-2 Beckett の戯曲における擬態	101
4-1-3 20 世紀以降の詩人たちにおける隠喩／換喩	103
4-2 《レシタシオン》と同時代の「アメリカ」と「ヨーロッパ」	107
4-2-1 20 世紀後半：「アメリカ」	107
4-2-2 20 世紀後半：「ヨーロッパ」	112
4-3 規範からの逸脱としての「余剰による不確定性」	114
結論	116
参考文献一覧	120
謝辞	124

序

ギリシアに生まれ現在までフランスで活動を続ける作曲家ジョルジュ・アペルギス（1945-）は、1977年から78年にかけて声のソロのための《レシタシオン》を作曲する。しばしばアペルギスの代表的な作品として言及されるこの作品は、その圧倒的な知名度にもかかわらず、現在まで十分な研究がなされてきたとは言い難い。

本研究の目的は、アペルギスの代表作の一つである《レシタシオン》を、「余剰による不確定性」という概念によって分析し、その位置付けを検証することにある。

第1章においては、《レシタシオン》の概要及びその分析の困難点の提示、そして関連する先行研究の批判的検討を行う。《レシタシオン》に関する現在までの先行研究においては、この作品における楽譜そのものの役割を根本から問い直す、という視点が欠落していた。この視点を得るため、本研究においては、アペルギス自身が90年代まで採用していた〈肖像の回廊〉（1978-1990）という連作の枠組みの中で《レシタシオン》を考察することを提案する。

第2章においては、〈肖像の回廊〉の楽譜における不確定性を考察する。Cageによる不確定性の概念が自身に最も大きな影響を与えたと語るアペルギスの証言を踏まえ、Cage（1961）とSeeger（1958）による言説を、近代西洋音楽の実践における楽譜そのものの持つ不確定性の議論として検証する。その上で、アペルギスが〈肖像の回廊〉の楽譜の場合において、どのように不確定性を導き出しているかを分析する。この分析は、Seeger（1958）の提案した「指示的」と「描写的」という二つのレヴェルの区分を適用することによって行う。アペルギスがこの二つのレヴェルを意図的に混在させることにより、自身の楽譜に情報の過多、すなわち「余剰」を生み出し、楽譜上に不確定性を齎していることを示す。

第3章においては、《レシタシオン》全14曲の分析を行ない、「余剰による不確定性」の概念がこの作品に適用可能であることを実証する。こうした「余剰」の分析にあたっては、指示的と描写的という二つの書記に負荷を生じさせる「置換」型と「擬態」型、そしてその二つの更に高次レヴェルでの総合である「隠喩／換喩」型という3つのモデルに分別が可能であることを示した上で、《レシタシオン》の楽譜上に実際に生じている記号的混乱を詳細に検討する。

第4章においては、《レシタシオン》の楽譜の分析によって実証された「余剰による不確定性」の位置付けを検討する。まず、《レシタシオン》分析の過程において確認した余剰に

よる不確定性の 3 つのモデルを、他の芸術家たちによる先例——Satie における「置換」、Beckett における「擬態」、そして 20 世紀の詩人たちにおける「隠喩／換喩」——の中に検証する。この比較において、「未知の実践の可能性を読み手に呼び起こすもの」としての「余剰による不確定性」の実践的な側面を解明する。次に、20 世紀後半のアメリカとヨーロッパにおける作曲家との比較を通して、「余剰による不確定性」の位置付けを検証する。「余剰による不確定性」は、その実践に関する思想においてフルクサス (Fluxus) の芸術家たちによるテキストの楽譜と非常に接近する一方で、《レシタシオン》の楽譜の記譜のスタイルは非常に異なっていた。同時に、20 世紀後半ヨーロッパの複雑な楽譜は、その記譜のスタイルにおいては《レシタシオン》と接近するのだが、多くの場合において「余剰による不確定性」とは正反対の理念に貫かれていた。こうした比較検証を通して、アペルギスの《レシタシオン》における「余剰による不確定性」が Nyman (1974) の主張する「ヨーロッパの前衛とアメリカの実験音楽」といった規範的区分を逸脱する、特異な位置を占めるものであることを示す。

第 1 章：《レシタシオン》分析の問題点

1-1 《レシタシオン》の概要

ギリシア、アテネに生まれ、1963 年以降、フランス、パリに移住し現在まで活動続ける作曲家ジョルジュ・アペルギス (Georges Aperghis 1945-) は、1977 年から 78 年にかけて《レシタシオン》(*Récitations*) を作曲する。例えば音楽学者 Jean-François Trubert が、アペルギス作品の中で「最も有名なものの一つ」と述べているように、現在まで広く《レシタシオン》はアペルギスの代表作品の一つとみなされている¹。

元来はラジオ放送のために構想されたこの作品は、声のソロのための全 14 曲の〈レシタシオン〉(朗誦)から成っている。Martine Viard の演奏、Michel Rostain の演出による、1982 年 8 月 2 日のアヴィニョン演劇祭 (Festival d'Avignon) における初演、そして 1983 年の、Martine Viard による演奏の LP レコードの発売以降、《レシタシオン》はアペルギスによる代表的な作品として知られるようになる²。しかしながら、Viard によるこの録音は全 14 曲が

¹Nicolas Donin et Jean-François Trubert, « Georges Aperghis – Noyaux, matrices, oignons (…et corbeille) », *Genesis*, 31, 2010. p.71.

²例えば Douche(1994)は、《レシタシオン》に「Martine Viard の名前が常に付随するとしたら、それは偶然ではない」とし、演奏家 Viard のこの作品への貢献を讃えている。——Douche, Sylvie. “Georges

収録されたものでなく、全曲録音は、2006 年にリリースされた、Donatienne Michel-Dansac によるライブ録音の CD が世界初のものとなる。この録音においては、全 14 曲の演奏時間は約 43 分となっている³。

1-2 先行研究の検証から見える問題点

アペルギスに関連した主な先行研究として、以下の 11 点が挙げられる。【表 1】

【表 1】

書籍	
Gindt, Antoine. <i>Geroges Aperghis, le corps musical</i> . Arles: Actes Sud, 1990.	アペルギス本人や彼の共同制作者らによるテキスト、対談、インタビューに加え、音楽学者 Antoine Gindt や Daniel Durney による研究をも掲載した包括的な書籍。現在までアペルギスに関連する多くの論文に引用されている。1990 年のこの本の出版以降、アペルギスの研究文献が飛躍的に増加する。
アペルギス自身の言説が掲載されたもの	
Aperghis, Georges. 2006. "14 Récitations." In <i>14 Récitations</i> , CD-Booklet, Wien: col legno, WWE 1CD20270.	アペルギス自身による《レシタシオン》の解説。
Nicolas Donin et Jean-François Trubert, « Georges Aperghis – Noyaux, matrices, oignons (…et corbeille) », <i>Genesis</i> , 31, 2010. 65-76.	音楽学者 Nicolas Donin と Jean-François Trubert によって 2010 年に行われたアペルギスへのインタビュー。
ミュージック・シアターに関する研究論文	
Durney, Daniel. <i>Les compositions scéniques de Georges Aperghis : une écriture dramatique de la musique</i> . 1996. [S.l.]: [s.n.]. http://www.aperghis.com/all-texts--studies.html . accessed September 1, 2020.	
Gardes, Igor. "Théâtres Musicaux Ou Georges Aperghis À l'ATEM: Une Petite Histoire Du Théâtre Musicale." In <i>Musica Falsa: Musique—art—philosophie</i> . 16 (Fall), 48–50. Paris: Musica Falsa, 2002.	
Gindt, Antoine. "Sur Les Chemins d'Aperghis et de Kagel : Introduction À L'analyse Du Théâtre Musical." In <i>Analyse Musicale</i> , 27 (April): <i>L'opéra À Cœur Ouvert. I.</i> , 60–64. Paris: Société Française	

Aperghis : Récitations--Texte et Prétexte" In *L'éducation Musicale* 405. Paris: L'éducation Musicale, 1994, p. 23.

³ *14 Récitations*. Wien: col legno, WWE 1CD 20270. この CD は、2001 年ウィーンの現代音楽祭 "Wien Modern" における Donatienne Michel-Dansac による演奏を録音したものである。

d'Analyse Musicale, 1992.
Geoffrey, François, and Francis Courtot. 2002. <i>Le rôle de la notation dans le théâtre musical de Georges Aperghis</i> . [S.l.]: [s.n.]. http://geoffreyfrancoiscompositeur.org/geoffreyfrancoisarchives/Ecrits.html . accessed September 1, 2020.
Rothstein, Evan J. "Le Théâtre Musical d'Aperghis: Un Sommaire Provisoire." In <i>Musique et Dramaturgie: Esthétique de La Représentation Au XXe Siècle. Series: Esthétique, No. 7</i> , 465-486. Paris: Publications de La Sorbonne, 2003.
《レシタシオン》に関する研究論文
Boë, Caroline. <i>Les "trésors du signifiant" dans les Récitations de Georges Aperghis</i> . 2018. hal-02004780v2f. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02004780v1 . accessed September 1, 2020.
Cohen-Levinas, Danielle, and Durney, Daniel. "Quelques Repères D'analyse Pour Les Récitations de Georges Aperghis." In <i>Musurgia: Analyse et Pratique Musicales. II/1</i> , 52-60. Paris: ESKA, 1995.
Douche, Sylvie. "Georges Aperghis : Récitations--Texte et Prétexte" In <i>L'éducation Musicale</i> 405, 18-23. Paris: L'éducation Musicale, 1994.

【表 1】からわかるように、アペルギスに関する文献は、本人による言説を除けば、後述するミュージック・シアター (théâtre musical) という分野に関連するものが多い。

それと比較して、現在まで数多くの言及がなされ、しばしばアペルギスの代表作とさえみなされる《レシタシオン》は、その作品自体を中心に扱った文献の数を鑑みる際には決して多いとは言えない。こうした言及の少なさは、研究・分析のアプローチに対して《レシタシオン》という作品が示すある種の困難さが大きな理由となっていると考えられるが、Gindt (1990) による記述は、こうした問題の一因を端的に表している。

[《レシタシオン》の] その初演以来、女性独唱歌手のためのそのあまりにも有名な楽譜は、20 世紀の作曲家による無数の声への試み、とりわけ、唯一挙げるならば、**Luciano Berio の *Sequenza III* の直系**の流れに刻み込まれている。⁴

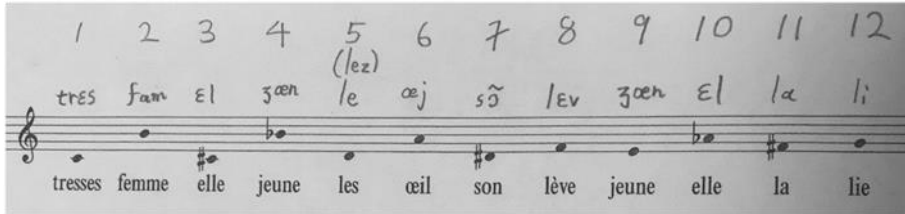
つまり、この Gindt (1990) による《レシタシオン》に関する非常に簡潔な記述の中に既に提示されているのは、この作品の提示する非常に独特な「楽譜」と、「Berio の直系」といった「位置付け」の言説に関する問題である。

まず、この作品の楽譜は、本論文のようにその「分析」を目的とする場合には特有の困難

⁴ Gindt, Antoine. *Georges Aperghis, le corps musical*. Arles: Actes Sud, 1990, p. 88. 太字強調は執筆者 (樋口) による。

を提示する。例えば【譜例 1】はこの作品の冒頭、〈レシタシオン 1〉の冒頭に掲げられたノーテーションである。

【譜例 1：〈レシタシオン 1〉冒頭のノーテーション】



このノーテーションに見られる、「tresses(三つ編み)=C、femme(女性)=B、elle(彼女)=C#……」という規則、すなわち、「各々の語に対応する 12 の半音階」という規則は、〈レシタシオン 1〉の始めから終わりまで絶えず固定されている。このような提示の仕方は、《レシタシオン》における独自性を顕著に示すものであると同時に、この作品を分析しようとする際の大きな困難をも提示する。すなわち、分析の目標地点が楽曲の規則性を解明するものであるような場合には、その「規則」（12 半音階＝語）こそが、作品の冒頭に既に提示されてしまっている、と言えるからである。

Cohen-Levinas & Durney(1995)や Douche (1994)をはじめとして、この「12 音高＝語」という「音列」に対し、逆行形、反行形、といった更なる規則性を読み取ろうという如何なる試みが成功していないことを鑑みても、既にここに「音列」として提示されている「規則」以上の法則性を分析によって還元することは不可能である、と結論せざるを得ない⁵。

一方で、Boë (2018)においては、分析の「中立」（Neutral）レヴェルを離れ、【譜例 1】に提示されたような音程関係に見られる蛇行した線（une ligne sinueuse）を Jacques Lacan の

⁵ 例えば Cohen-Levinas & Durney(1995)は、同じタイプの「音列」の提示がある〈レシタシオン 5〉の 17 の音高に 12 の番号を付し、〈レシタシオン 1〉と同じ「12 音高＝語」というレヴェルにまで簡素化したのみであり、したがって「12 音高＝語」という規則の提示以上に踏み込んだ「分析」は全く行っていない。また、Douche (1994) は〈レシタシオン 1〉の音列の若干の分析を行なった上で、この音列が「比較的自由」な変奏によって配置されていると結論付けている。

精神分析理論に照らし合わせて解釈することを主張しているが、こうした立場は分析としての位置付けを極めて不安定にするものである、と言える⁶。

しかしながら、こうした分析の「行き詰まり」は、Gindt (1990) が「Berio の直系」として記述したような《レシタシオン》の位置付けに起因するものである、と言える。《レシタシオン》に関する文献の代表的なものとしては Cohen-Levinas & Durney (1995) が挙げられるが、例えば〈レシタシオン 1〉に関して、この作品に終始一貫して適用されている規則（「12 音高＝語」）の運用によって生み出される「反復」に着目して、以下のように述べている。

したがって、これは変形——それ自体が恣意的な形式的規則に導き出される変形——を伴った、反復による純然たる遊戯なのだ。[……] Bach が *l'Art de la fugue* (フーガの技法)においてその対位法の全体系を駆使して、その原型の異なる姿が垂直、水平の鏡像形の介在のなかに生み出されるよう主題を提示した時に——そして Berg が愛人の Schön 博士の主題を作り出すために *Lulu* の音列の第 5 音を抜き出した時に——こうした遊戯が行われていたのではないか？⁷

この引用のように、Cohen-Levinas & Durney(1995)による《レシタシオン》の記述は、その全体が「（《レシタシオン》における）各々の箇所が、特定の作曲家の特定の技法のようである」といった類推的な印象を、修辭的なスタイルの文章で記述した作品紹介のようなものとどまっているのであるが、一方で逆説的な形で、新たに生じる重大な疑問をも提示して

⁶ “Poietic”/“Neutral”/“Esthetic”という 3 つのレヴェルの区分については、Molino, Jean, J. A.

Underwood, and Craig Ayrey. "Musical Fact and the Semiology of Music." *Music Analysis* 9, no. 2, 1990.

105-56. を参照。本論文で指摘する Boë (2018)の分析的立場の「不安定さ」は、例えば Nattiez

(1990) による次のような主張に論拠を置く。「ナラティヴは、厳密に言って、音楽の中にあるのではなく、機能的対象から聴者が想像して築き上げた筋書きの中に在るのである。」--Nattiez, Jean-Jacques, and Katharine Ellis. "Can One Speak of Narrativity in Music?" *Journal of the Royal Musical Association* 115 (2), 1990, p.249.

⁷ Cohen-Levinas, Danielle, and Daniel Durney. "Quelques Repères D'analyse Pour Les Récitations de Georges Aperghis." In *Musurgia: Analyse et Pratique Musicales. II/1*. Paris: ESKA, 1995, p. 53.

いる——つまり、《レシタシオン》の「位置付け」の問題である。こうした「各々の箇所が、特定の作曲家の特定の技法のようである」という記述のスタイルの中で、Cohen-Levinas & Durney(1995)では上述の引用に登場した Bach、Berg に加えて、Cage、Berio の名が言及される。2010 年に行われたインタビューにおいて、Jean-François Trubert (J.-F. T.と略記) と次のようなやり取りをしている。

J.-F. T. :

60 年代におけるケルンのスタジオや、或いはミラノのイタリア国立放送局 (RAI) の電子音楽スタジオ (studio de phonologie) に根を張っていた作曲家たち、Berio や Stockhausen の世代にあなたは近いと感じていましたか？

アペルギス :

私にとって最も影響力があるのはケージであり、不確定性の概念 (l'indétermination) です。⁸

すなわちここでアペルギスは、Berio や Stockhausen と自身の関わりについての Trubert の質問を「無視」して、Cage からの影響を表明しているのである。こうしたアペルギスの言説は、《レシタシオン》の位置付けに関する「Berio の直系」といった記述の妥当性について、少なくとも今一度検討してみることを促す。そして、作品の位置付けが変わればそこにおける楽譜の役割に関する視点も変わる、という意味において、《レシタシオン》の楽譜とその位置付けの問題は同時に考えなければならない。この位置付けを考察して初めて、その楽譜の分析の手掛かりが得られる、と言えるのである。

そして、《レシタシオン》に関する検証は、Berg や Berio といった他の作曲家との比較においてのみならず、アペルギスの創作全般の中における位置付けとしても行われなければならない。

⁸ Nicolas Donin et Jean-François Trubert, « Georges Aperghis – Noyaux, matrices, oignons (…et corbeille) », *Genesis*, 31, 2010, p. 72.

1-3 アペルギスの創作全般の中における《レシタシオン》の位置付け

アペルギスは《レシタシオン》の楽譜について、次のように述べている。

この音楽 [《レシタシオン》] に付け加えられるべき演劇など存在しない。存在するのは楽譜のみであり、楽譜の実現が演劇を生み出すのである。この作品に起こりうる最悪の事態は、演劇を付け足してしまうことだ。⁹

アペルギスの《レシタシオン》に関するこうした言説は、一見 Cohen-Levinas & Durney(1995)による次のような主張と一致するように思える。

[…レシタシオンは、] (しばしば不当にもミュージック・シアターの分類に入れられることが多いのだが、) 本来は舞台のために構想されたのではなかった。作品中の相違する要素の演劇への転換を提案するよりも前に、最初に《レシタシオン》に演劇的な次元を付け加えたのは Michel Rostain である。¹⁰

上記の言及に見られる、[《レシタシオン》をミュージック・シアターの分類に入れることに対する] Michel Rostain への批判は、1982 年、アヴィニョン演劇祭 (Festival d'Avignon) での《レシタシオン》の世界初演における Rostain の舞台演出のことを指す。ミュージック・シアター (théâtre musical) は、Mauricio Kagel (1931-2008) の強い影響の下にドイツとフランスを中心とするヨーロッパにおいて起こった芸術運動である。ミュージック・シアター (théâtre musical) における作曲家たちは、舞台上の全ての要素——すなわち、演者の身振りや動き、発話される言語、照明、舞台装置等、こうした舞台上のあらゆる要素を「音楽」的に構成しようとするが、この分野においてアペルギスはフランスにおける中心的人物として現在まで広く認知されている¹¹。

⁹ Aperghis, Georges. 2006. "14 Récitations." In *14 Récitations*, CD-Booklet, Wien: collegno, WWE 1CD 20270.

¹⁰ Cohen-Levinas, Danielle, and Durney, Daniel. "Quelques Repères D'analyse Pour Les Récitations de Georges Aperghis." In *Musurgia: Analyse et Pratique Musicales. II/1*. Paris: ESKA, 1995, p. 52. 太字強調は執筆者（樋口）による。

¹¹ John Cage の 1954 年ドナウエッシンゲン音楽祭 (Donaueschinger Musiktage) 招待による渡欧に触発

しかしながらここで重要なことは、アペルギスが、『レシタシオン』において「存在するのは楽譜のみ」として楽譜の存在を強調することと、Cohen-Levinas & Durney(1995)のように、『レシタシオン』がミュージック・シアター (théâtre musical) の作品ではない、と主張することは、必ずしも同じことを意味しない、ということである。

【譜例 2】はアペルギスのミュージック・シアターの代表的な作品の一つ、*Conversations* (1985) の一部である。【譜例 2】がテキストとクレッシェンドを表す記号のみから成っているように、*Conversations* の大部分は発話するためのテキストのみが記されている。

Conversations は、1985 年の初演の後に Mourieras (1987)、Mathieu (1996) によって映像作品が作られたが¹²、映像化にあたって不可欠であると思われる、演者の動きや照明などの視覚的要素に関する指示は、この「楽譜」において皆無に等しい。

【譜例 2】

CONVERSATION XV

1: N ~~_____~~ Ah!
N ~~_____~~ Ah!
2: N ~~_____~~ K!

1: J'aive N ~~_____~~ Ah!
2: Didi N ~~_____~~ K!

1: N ~~_____~~
2: ~~_____~~ K didi K t't
1: J'ai vé vé N ~~_____~~ dès!
vé vé N ~~_____~~ dès!

2: N ~~_____~~
1: J'ai vé vé dès N ~~_____~~ K'fu!
2: V ~~_____~~ K didi K t't s'lui soir
1: Ah! j'ai vé vé dès K'fur en fir fir
2: K! didi Ké t't s'luis soit K'fir
1: K'elle oé oé point-là d'plus lé-lé

J'ai vévé dès qu'fue fueren fuerenfir
qu'fue fueren fuerenfir fir ké fir t'
kéfir t' t' slui soit t'fue K'fuerenkél

7: R ~~_____~~
vit crue et halle vit't
2: ~~_____~~
1: R ~~_____~~ vit' t'crue quand à vefir

PRESTO

2 + 1: A ~~_____~~ J'ai vé vé dès qu'fuerenfir
ké didi ké t't celui soit
kél oé oé poilà-là d'pluslél
vit cru é halle vit R ~~_____~~ quan
à voffir tr' tr' toi par lingexemple
épinglé là-là.

された Mauricio Kagel (1931-2008) がヨーロッパで広めたこの分野は、ドイツ語圏では“Musiktheater”、フランス語圏では“théâtre musical”と呼称されてきたが、英語圏での“theater piece”を含めた、世界各地で同時に起こった運動の総称として、Saltzman& Desi (2008)は“music theater”という語を提案している。本論文では、Saltzman& Desi (2008)によるこの呼称を採用し、対応する日本語として「ミュージック・シアター」と表記することとする。--Saltzman, Eric and Desi, Thomas. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*, Oxford University Press, 2008.

¹² Mourieras, Claude, *Conversations de Georges Aperghis*, 1987, ADAV.

Mathieu, Jean Baptiste, *Autour de Conversations*, 1996, co-production ATEM/IBM.

《レシタシオン》が——【譜例 2】におけるような楽譜と比較した際に——慣習的な意味での（五線に記された近代西洋音楽の）「楽譜」に近い体裁を持っているからと言って、*Conversations* の楽譜が提起する問題と無縁であるということにはならない。つまり、「存在するのは楽譜のみ」である、というアペルギスの《レシタシオン》に関する言説を、「不明確な要素を伴ったミュージック・シアター作品」に対置されたものとしての「全てが記譜された《レシタシオン》」といった意味で捉えることは不適切である。というのも、後に詳しく分析するように《レシタシオン》の「楽譜」においては、その記号的な表象システムに「余剰」として負荷を掛けることで「不確定性」を産出する、という入念に用意された余剰による不確定性があり、「存在するのは楽譜のみ」という楽譜への比重も、この観点から考察されて然るべきだからである。

Cohen-Levinas & Durney (1995) による、「《レシタシオン》はミュージック・シアターではない」という言説の危険性は、同時に Bach、Berg、Berio、といった近代西洋音楽の作曲家たちの名前が多く援用されていることで、こうした「《レシタシオン》⇔ミュージック・シアター」という二元論的区分が、「伝統⇔非伝統」、「確定性⇔不確定性」といった二元論に陥ってしまうことにある¹³。

したがって本論文では、「肖像の回廊」(*Galerie de portraits*) とアペルギス本人が名付けていた連作の中で《レシタシオン》を考察することを提案する。

¹³ Cohen-Levinas & Durney (1995) が「本来は舞台のために構想されたのではなかった」と述べているように、ここでは本来はラジオ作品として構想された、という歴史的事実も《レシタシオン》をミュージック・シアターではない、という根拠の一つとされている。同様の主張は Geoffery (2002) にも見られる。彼の 100 ページ以上にも及ぶアペルギスのミュージック・シアターにおける楽譜の役割に関する論文においては、Martine Viard の貢献への賞賛と、「《レシタシオン》がミュージック・シアター作品としては書かれなかった」という記述、そしてそれを根拠として「論文の中で《レシタシオン》には言及しない」という断わりの他には、《レシタシオン》に関する一切の言及がされていない。-- Geoffery, François, and Francis Courtot. 2002. Le rôle de la notation dans le théâtre musical de Georges Aperghis. [S.l.]: [s.n.], p. 4-5.

<http://geoffreyfrancoiscompositeur.org/geoffreyfrancoisarchives/Ecrits.html>. accessed September 1, 2020.

1-4 「肖像の回廊」 (*Galerie de portraits*)

アペルギスは、1978 年から 1990 年までの間に創作された《レシタシオン》から開始する 23 作品を「肖像の回廊」と呼ぶシリーズの中に定義している。アペルギスは、この連作について次のような記述を行っている。

肖像の芸術。Giacometti——Francis Bacon の名も挙げておこう——空間の中の確かな存在、肖像の同一性は、単に選ばれた人物のものでもなければ、芸術家の空想のみによるものでもない。——この二つの存在の出会いが、心揺すぶる第三の対象を作り出すのだ。¹⁴

アペルギスによる「二つの存在の出会い」といった記述によって示唆されているのは、作曲家アペルギスとその初演者の、共同制作者と言って良い程の関係の近さ、親密さである。

例えば【表 2】にあるこの連作「肖像の回廊」における肖像としての「献呈」はほぼ全ての作品において初演者に捧げられている。

【表 2：肖像の回廊 (*Galerie de portraits*)】

作品名	献呈 ATEM 関係者は太字で表示 (Gindt 1990 による)	成立年 (初演)	1995 年版カタログ (非掲載の場合 のみ <i>N</i> で表示)	2018 年版カタログ (非掲載の場合 のみ <i>N</i> で表示)
<i>Quatorze Récitations</i>	Martine Viard	1978 (1982)		
<i>Le Corps à corps</i>	Jean-Pierre Drouet	1978 (1979)		
<i>280 mesures pour clarinette</i>	Michel Portal	1979 (1980)		
<i>Le Velléitaire</i>	Gaston Sylvestre	1980		<i>N</i>
<i>Quatre récitations pour violoncelle</i>	Alain Meunier	1980 (1980)		
<i>Les Guetteurs de son</i>	Trio Le Cercle (Jean-Pierre Drouet , Gaston Sylvestre , Willy Coquillat)	1981 (1981)		

¹⁴ Gindt, Antoine. *Geroges Aperghis, le corps musical*. Arles: Actes Sud, 1990, p. 88.

<i>Fidélité</i>	Brigitte Sylvestre	1982 (1983)		<i>N</i>
<i>Compagnie</i>	Brigitte Sylvestre, Gaston Sylvestre	1982 (1982)		<i>N</i>
<i>Le Coup de foudre</i>	Gaston Sylvestre	1982 (1982)		<i>N</i>
<i>Complainte</i>	Willy Coquillat	1982		<i>N</i>
<i>Son avec action obligée</i>	Willy Coquillat	1983		<i>N</i>
<i>Presto</i>	Edith Scob, Martine Viard	1983		<i>N</i>
<i>Solo</i>	Edith Scob	1983 (1983)		
<i>La date, la signature, etc.</i>	Marc Marder	1985		<i>N</i>
<i>Le Trio infernal</i>	Trio Le Cercle (Jean-Pierre Drouet, Gaston Sylvestre, Willy Coquillat)		<i>N</i>	<i>N</i>
<i>Conversations</i>	Edith Scob, Jean-Pierre Drouet, Michael Lonsdale	1985 (1985)		<i>N</i>
<i>Eclipse partielle</i>	Vincent Colin, Jean-Pierre Drouet	1985 (1985)		<i>N</i>
<i>Quatorze mélodies</i>			<i>N</i>	<i>N</i>
<i>Cinq couples</i>	Françoise Kubler, Armand Angster	1988 (1989)		
<i>Cinq petits moments brefs pour le clavecin</i>	Elisabeth Chojnacka	1988 (1989)		
<i>A bout de bras</i>	Michel Portal, Jean-Claude Malgoire,	1989 (1989)		
<i>Six tourbillons</i>	Martine Viard	1989 (1990)		
<i>Tingel Tangel</i>	Valérie Philippin, Françoise Rivalland, Frédéric Davério	1990 (1991)		

同時に「肖像の回廊」の連作は、独自の問題も定義する。まず、アペルギスの創作における特徴として、現在まで入手不可能な楽譜、存在の同定が不可能な作品が多数存在することが挙げられる。したがって、【表 2】に示されているように、1995 年版に出版された当時までのアペルギスの全作品を掲載したカタログにおいても、23 作品の内、非掲載の作品が既に 2 点存在する¹⁵。しかしながら、2018 年版のカタログ——アペルギスのホームページにも掲載、紹介されている、したがって現在最も信用度が高いと思われる全作品の最新版のカタログ——においては、およそ半数に及ぶ 11 作品が非掲載となっている¹⁶。また、2000 年代以降、Geoffery (2002) による記述を最後に、この「肖像の回廊」 (*Galerie de portraits*) という記述はアペルギス本人による言説も含めて登場しなくなる¹⁷。

しかしながら、この失われたパラダイムのように見える「肖像の回廊」という枠組みの中で《レシタシオン》を考察するとき、《レシタシオン》における「楽譜」の役割の問題がより鮮明になると考えられる。というのも、既に述べたように、《レシタシオン》の「位置付け」の視点が変われば、その「楽譜」の役割を捉える視点も自ずと変化するからである。*Le Corps à corps* (1978) 等、ミュージック・シアターの代表的な作品といえる作品が多く含まれる「肖像の回廊」という枠組みの中で《レシタシオン》の楽譜を考察することで、「ミュージック・シアターに属するか否か」という二元論から離れた分析の視点の導入が可能となる。

アペルギス本人が「存在するのは楽譜のみである」と語る《レシタシオン》において楽譜の役割に焦点が当たるのであれば、実際に「《レシタシオン》における楽譜とはどのような役割を果たすものなのか」という避けがたい疑問と対峙する必要がある。

¹⁵ "GEORGES APERGHIS : CATALOGUE DES ŒUVRES." *Musurgia* 2, no. 1 (1995): 63-65. Accessed July 15, 2020. www.jstor.org/stable/40590959.

¹⁶ *Catalogue de l'œuvre de Georges Aperghis*. Paris: Éditions Durand-Salabert-Eschig, 2018.

¹⁷ こうしたパラダイム・シフトの一因としては、アペルギスが 20 年以上にわたって共同制作を続けた自身のミュージック・シアター団体 ATEM (次章で詳述) を 1997 年に離れ、以降 IRCAM の委嘱による *Machinations* (2000) をはじめとする、映像やエレクトロニクスを用いた大規模作品の創作を開始したなど、作曲家本人の創作姿勢の変化が考えられる。

したがって次章では、こうした疑問と共に「肖像の回廊」におけるアペルギスの楽譜を検討することで、「不確定性」の問題、更には本論文において「余剰による不確定性」と定義する概念を導入したい。

第2章：「肖像の回廊」における余剰による不確定性

2-1 アペルギスの創作における楽譜の問題

Gindt (1990) は、アペルギスの連作「肖像の回廊」について次のように記述している。

《レシタシオン》によって ATEM の役者たちとの将来の仕事の輪郭が示された。

「肖像の回廊」の連作の中に散在する、器楽のパートにテキストを付け足す技法、身振りと音素の関係性、特に、器楽以外の要素や必然的な要素ではないものが慣習的な音楽的なパラメーターの数量化によって結び付けられる、というアペルギスの音楽的世界が始まった。¹⁸

アペルギスは、1976 年にミュージック・シアターの団体 Atelier Théâtre et Musique (ATEM) をパリ郊外のバニョレ (Bagnolet) に設立。 *La bouteille à la mer* (1976) 以降、声、舞台、集団による共同創作、即興演奏の実験を開始する。アペルギスの ATEM における共同制作の方法は独自のものであり、多くの場合、——特にミュージック・シアター作品の場合、——演奏者（演者）たちが持ち寄るアイディアを、リハーサルを繰り返す過程にお

¹⁸ Gindt, Antoine. *Geroges Aperghis, le corps musical*. Arles: Actes Sud, 1990, p. 88.

いて即興的に構築していくという形態を取った¹⁹。前章第4節における【表2】に太字で示したように、「肖像の回廊」の献呈者（≡初演者）のほとんどがATEMの関係者である²⁰。

「肖像の回廊」の中の多くの作品における楽譜も、こうしたATEMの参加者との独特な関わり合いの中で書かれた。例えば前章第3節で触れた *Conversations* (1985) は三人の演者のためのミュージック・シアター作品であるが、打楽器奏者 Jean-Pierre Drouet そして、Edith Scob と Michael Lonsdale という二人の役者という計三人のために書かれた。したがって、*Conversations* における「楽譜」は非職業的音楽家を含むメンバーの初演を想定して書かれたものなのである。*Conversations* の楽譜が、前章第3節で述べたように「テキスト」のみによって構成されていることには、このような非職業的音楽家を含む初演者との関わり合いが大きな一因である、と言える。

1977-78年の期間における《レシタシオン》の制作過程にも、こうしたアペルギスと初演者との独特な関係性が介在していた。《レシタシオン》の初演者 Martine Viard は、自身の独特なキャリアについて、Daniel Durney とのインタビューにおいて次のように語っている。

私 [Viard] は、[レシタシオン作曲の] 当時 [そうであったように]、そして現在 [1992年] でも、歌を歌う女優です。私は Simon Academy で演劇を専攻し、Arrabal や Goldoni、Shakespeare (Macbeth の魔女) による戯曲を演じました。その当時は、私はピアノも歌も続けていたのですが……それでも、私は自分のキャリアがオペラの

¹⁹ こうしたアペルギスのミュージック・シアターの創作過程については、Rothstein, Evan J. “Le Théâtre Musical d’Aperghis: Un Sommaire Provisoire.” In *Musique et Dramaturgie: Esthétique de La Représentation Au XXe Siècle. Series: Esthétique, No. 7*, 465-486. Paris: Publications de La Sorbonne, 2003. を参照。

²⁰ ATEM 関係者に関しては、Gindt (1990) に “Ont collaboré à l’ATEM (de 1976 à 1988)” という題目で掲載されている3ページに及ぶ長大な名前一覧を参照した。--Gindt, Antoine. *Geroges Aperghis, le corps musical*. Arles: Actes Sud, 1990, p. 263-265.

慣習によって身動きがとれなくさせられることを望まなかったし、広い音域を持った私の声の自然な部分を保っていたかったのだと思います。²¹

したがって Viard は、高度の専門的音楽教育を受けた「女優」であり、その意味で声楽的な技術を持つアマチュアの音楽家なのである。後に作曲家の Michel Puig (1930-) や Claude Prey (1925-1998) によるミュージック・シアター作品を演じるようになった Viard にとってこれらの作品は「声の音色の素晴らしいパレットから自分のキャラクターを創意工夫することができ、自分の女優としての才能を遺憾なく発揮できる」ものであった。アペルギスの最初の 1973 年のオペラ作品 *Pandémonium* の初演など、そのキャリアの最初期から関わり、1976 年の ATEM の創設当時のメンバーでもあった Viard は、アペルギスへのラジオ・フランスのための作品の委嘱を Guy Erisman に勧めた。アペルギスの三作目のオペラ作品 *Histoire de loups* (1976) に演者として参加していた Viard によると、このオペラの演奏旅行ツアーの期間中にアペルギスは《レシタシオン》を「一作品ずつ」書き始めたが、アペルギスが「実際はこの作品を歌い手が徐々に満たして行けるような簡潔なスケッチとして想像していた」という²²。

《レシタシオン》を含む「肖像の回廊」の連作におけるアペルギスの創作では、初演者との非常に緊密な関係性が楽譜の在り方の決定に大きく作用しているのであるが、Geoffrey (2002) によれば、アペルギスは楽譜について以下のような考えを語っている。

私は決して身振りや視覚の詳細を全て記すことはしません。演奏家や演出家が私自身とは違う帰結を得るようにテキストを取り戻すことができるとき、不明確さ (imprécision) はある程度において存在しています。作品は他者の想像力によって、再び組み立てられるでしょう。何かがあまりに多くあるように見えるとすぐに、それ

²¹ Durney, Daniel. "Martine Viard: A Conversation with Daniel Durney in April 1992", Ubu Web Sound: Georges Aperghis. <http://www.ubu.com/sound/aperghis.html>. accessed September 1, 2020.

²² Durney, Daniel. "Martine Viard: A Conversation with Daniel Durney in April 1992", Ubu Web Sound: Georges Aperghis. <http://www.ubu.com/sound/aperghis.html>. accessed September 1, 2020.

は消し去られます。その点においては、楽譜はコミュニケーションの手段にとどまっています。楽譜が音楽のイメージを具体的に映し出すことはありません。²³

このようなアペルギスの言説を援用しながら、Geoffrey (2002) は次のように「不明確の余白」(marge d'imprécision) という概念を導入する。

実際、この分野 [ミュージック・シアター] における楽譜では、アペルギスは彼の作品の解釈／演奏 (interprétation) のために不明確の余白 (marge d'imprécision) を提示している。²⁴

Geoffrey (2002) によれば、こうした「不明確さ」(imprécision) は共同制作のための可能性として存在する。

ジョルジュ・アペルギスのミュージック・シアターにおいて示される記譜の相対的な不明確さ (imprécision) は、[……] 作曲家に彼の役割を保ちながらも、同時に直接的なやり方で共同制作的な仕事をする可能性を供する。²⁵

つまり、演奏者との創造的な共同制作のために、解釈の余地としての「不明確の余白」を楽譜上に残しておく、ということである。アペルギスに関する先行研究の中で、アペルギスの楽譜における「不明確さ」に着目した記述は Geoffrey (2002) が唯一である、と言って良い。しかしながら、このミュージック・シアターの楽譜における「不明確さ」に関する記述の中で、他の先行研究の例に漏れず《レシタシオン》をこの分野 (ミュージック・シアター) から除外している。しかしながら、「肖像の回廊」の中で捉えるときには、——「ミュージック・シアターか否か」という二項対立を超えて——Geoffrey (2002) が「不明確さ」

²³ Geoffrey, François, and Francis Courtot. 2002. *Le rôle de la notation dans le théâtre musical de Georges Aperghis*. [S.l.]: [s.n.], p. 83.

<http://geoffreyfrancoiscompositeur.org/geoffreyfrancoisarchives/Ecrits.html>. accessed September 1, 2020.

²⁴ Ibid., p. 70.

²⁵ Ibid., p. 99.

と呼ぶ楽譜上の記号の不確定事象を《レシタシオン》においても同様に検証することが可能となる。

さらに、——「不明確の余白」という語が他者へと開かれたアペルギスの創作態度を捉える一定の広がりを持った視座を与えてくれる一方で、——“imprécision”（不明確さ）という語は必然的に否定的なコノテーションを伴う。というのも、「肖像の回廊」における楽譜の在り方は、こうした不明確さ（imprécision）に留まらない。《レシタシオン》を含むこれらの楽譜においては、「不明確さを残しておく」という楽譜に対する些か受動的な姿勢のみならず、場合によって「楽譜の記号的な書記機能を意図的に混乱させる」という非常に積極的な姿勢が見られるのである。楽譜上に生じるこのような記号システムの負荷を示すために、本論文では「不確定性」（indeterminacy）という語を導入したい。次節では、この不確定性を説明する指標、指示的（prescriptive）、描写的（descriptive）という二つの書記レベルを得るために Cage（1961）と Seeger（1958）の言説を検討する。

アペルギスは、2010 年に行われたインタビューにおいて、John Cage（1912-1992）からの影響を次のように語っている。

この作品 [《レシタシオン》] を書き始めたころには、私はいかなる野心も持っていませんでした。私の唯一の野心は John Cage に続くような作品を書くことでした [……] 私にとって最も影響力があるのは Cage であり、不確定性 (l'indétermination) です。[……] Cage は私にとってとても重要な発見をもたらす存在であり続けています。²⁶

一方で、Geoffrey（2002）の指摘するように、Cage が不確定性の作品として提示した *Concert for Piano and Orchestra*（1958）におけるようなグラフィックな記譜による図形楽譜のような記譜は、アペルギスの創作全般においては極めて稀であり²⁷、このような意味にお

²⁶ Nicolas Donin et Jean-François Trubert, « Georges Aperghis – Noyaux, matrices, oignons (…et corbeille) », *Genesis*, 31, 2010, p. 71-72.

²⁷ Geoffrey, François, and Francis Courtot. 2002. *Le rôle de la notation dans le théâtre musical de Georges Aperghis*. [S.l.]: [s.n.], p. 52.

<http://geoffreyfrancoiscompositeur.org/geoffreyfrancoisarchives/Ecrits.html>. accessed September 1, 2020.

いてアベルギスと Cage の創作には距離があるように見える。ほとんどの場合、アベルギスの楽譜は、《レシタシオン》におけるように慣習的な五線の記譜による「楽譜」に近い体裁を取ったもの、或いは専らテキストによって構成されたもの、のいずれかである。

しかしながら、不確定性の概念を検討するために Cage のテキストを考察することは、アベルギスの Cage 受容を鑑みた上でも妥当性があると言える。というのも、アベルギスは 60 年代にパリで John Cage の作品を聴いて以降、著作集 *Silence* の英語版を通して Cage への接近を試みるようになった、と述べており、したがって 1961 年出版のこの著作集は、こうした文脈から再考察が可能であると考えられるのである²⁸。

2-2 不確定性：Cage (1961) と Seeger (1958)

John Cage は、1961 年に出版された自身の著作集 *Silence* に収録された 58 年の講演「不確定性」(“Indeterminacy”)において、「不確定性」は「予見し得ない状況 (unforeseen situation) を引き起こす」ものであると述べ²⁹、それを以下のように記述する。

²⁸アベルギスは実際にインタビューの中で Cage 作品との出会いについて次のように語っている。「最初 [の John Cage の発見] はパリ装飾芸術美術館(musée des Arts Décoratifs)で行われたコンサートで、1964 年か 1965 年、私がパリに到着したばかりの頃でした。そこでは Jean-Pierre Drouet, Francis Pierre, Jean-Claude Casadesus そして Cathy Berberian によって、Berio の *Circles* が演奏される予定でした。舞台転換の、譜面台を取り払う合間に、彼女[Cathy Berberian]は[Cage の]*Fontana Mix*を歌ったのです。私はそれをすばらしいと思い、このことに関して全てを知りたいと思いました。私の両親のおかげで絵画の歴史についてはより多くのことを知っていたので、Duchamp を通して接近しようと思いました。そして私はアメリカから来たものの全て——絵画では Rauschenberg や、他の分野では Cunningham など——に夢中になっている友人と出会う幸運に恵まれました。彼が英語版の Cage の *Silence* を一部持っていたのです。それ以来、Satie のみならずアメリカの作曲家 Cowell を通しても、この接近を補いました。」 -- Nicolas Donin et Jean-François Trubert, « Georges Aperghis – Noyaux, matrices, oignons (…et corbeille) », *Genesis*, 31, 2010, p. 71.

²⁹ Cage, John. *Silence*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961, p. 36.

その演奏に関して不確定 (indeterminate) である作曲の演奏は、必然的に唯一のものである。それは繰り返すことができない。二度目に演奏される際には、その結果は「一度目に」 そうだったものとは異なる。³⁰ (39)

Cage のここで言う「予見し得ない状況を引き起こ」し、その演奏を「繰り返すことができない」ものとするもの、要約すれば「再現としての演奏の同一性を保証不可能にするもの」としての「不確定性」とはどのようなものであろうか。Pritchett (1993) によれば、Cage の思想において偶然性 (chance) と不確定性とは異なるものである。

Cageの語用法では、「偶然性」 (“chance”) は作曲行為においてランダムな手順を使用することを指す。[……] 一方、「不確定性」 (“Indeterminacy”) は、本質的に異なるやり方で演奏される、作品自体の有する力のことを指す——すなわち、こうした「不確定性を持つ」作品は、演奏家がそれを演奏するにあたって幾つもの独自の仕方を与えられるような形式の中に存在する。³¹

こうした「偶然性」と「不確定性」の違いについては、Cage の 58 年の講演“Indeterminacy”において、自身のピアノ・ソロ作品 *Music of Changes* (1951) に対するある種の自己批判的言及によって、明確に表されている。

Music of Changes においては、構造 [……]、方法 [……]、形式 [……]、そして素材 [……] は全て確定されている (determined)。たとえ *Music of Changes* のどんな二つの演奏も同一であることは無いとしても [……]、二つの演奏は互いに非常に似通うだろう。たとえチャンス・オペレーションがこの作曲の確定事項 (determinations) を齎したとしても、これらのオペレーションはその演奏実践においては得ることができない。³²

³⁰ Ibid., p. 39.

³¹ Pritchett, James. *The Music of John Cage*. Press Syndicate of the University of Cambridge, 1993, p. 108.

³² Cage, John. *Silence*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961, p. 36.

1952年の1月1日にDavid Tudorによって初演されたこの作品*Music of Changes*において、初めてケージは偶然性を作品に全面的に採用した³³。すなわち、この作品におけるテンポ、リズム、強弱、音高等のありとあらゆる音響事象の決定に際して、Cageは中国の五経の一つ『易経』から借用した8×8の64枡のチャートによるチャンス・オペレーションを採用したのである。ケージが「これらのオペレーションはその演奏実践においては得ることができない」と述べているのは、しかしながらこうした偶然性による事象の決定は、全て厳密な形で伝統的五線譜の上に記されているので、この楽譜は「予見し得ない状況を引き起こす」もの、すなわち「不確定性」を有するものではない、ということである³⁴。Pritchett (1993) は、*Music of Changes*以降のCageの偶然性から不確定性への変化について、以下のように述べている。

[……] 偶然性と不確定性は Cage の作品において関わり合っている。彼の不確定性の使用は偶然性の音楽から生じたものとして捉えることができる。Cage の初期の偶然性の作品における「偶然性と不確定性という」対をなす作曲上の目的は、柔軟性 (flexibility) と非排他性 (inclusiveness) であった。[……] しかしながら、Cage がこの世界において見た「可能性の総体」 (“totality of possibilities”) と矛盾しない方法で音楽を作る方法という問題は、単により複雑なシステムを作り上げるという以上の方向へ向かった [……]。Cage は [*Music of Changes* において、] 彼の作曲のシ

³³ ここで「全面的に」と言うのは、Cage による偶然性の自作品への最初期の導入は、1950 年から 51 年にかけて作曲された *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* の終楽章のように、部分的に行われた、という意味においてである。この転換期における作曲技法の変遷については、Pritchett (1993)、とりわけ p. 74-78 を参照。

³⁴ また、こうした「偶然性」と「不確定性」の区分は、一時期 Cage と同じく “New York School” として総称された作曲家 Christian Wolff (1934-) においても当てはまる。Vítková (2019) によれば、Lucie Vítková によって 2019 年 8 月 16 日に行われたインタビューにおいて、Wolff は次のように語っている。「私は偶然性の手法を用いたことはありません。[……] しかしながら、私は [作品が] 演奏される時は、不確定性が生じる時であるような方法で [自作品を] 書くことを決意しました。」— Vítková, Lucie. *Kompoziční techniky Christiana Wolffa a sociální aspekty v hudbě [Compositional Techniques of Christian Wolff and Social Aspects in Music]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební Fakulta, Katedra kompozice, dirigování a operní režie, rok 2019 s. 167. Vedoucí disertační práce doc. MgA. Jaroslav Štátný, PhD., p. 38.

システムがどんなに非排他的なものであったとしても、それが特定の、固定された楽譜上に作られた限りは、その「演奏実践の」結果は閉じられており、各演奏の間に違いが無いと気付いたのである。³⁵

つまり、Cage は 1951 年の *Music of Changes* の作曲、或いはその 52 年 1 月 1 日の初演以降、「偶然性」の問題と携わるうちに、「不確定性」という新しい問題に段階的に出会っていく。そして上の引用に見たように、58 年にダルムシュタットで講演 “Indeterminacy” を発表する時点で、最初期の偶然性の作品 *Music of Changes* を、この「不確定性」という見地から自己批判するに至る。しかしながら、*Music of Changes* においてその記譜の複雑性の局地に至った後に向かった、Pritchett (1993) の示す「単により複雑なシステムを作り上げるという以上の方向」とは一体どのようなものだろうか。Pritchett (1993) は、「Cage が不確定性の可能性を全面的に探求するようになったのは、[……] ようやく 1957 年以降になってからのことである」と指摘している³⁶。したがって、この時期（57 年以降）の Cage の作品と言説を検討することで、「不確定性」の概念がより明らかになると考えられる。

Variations I (1958) と *Variations II* (1961) は、Cage のこうした不確定性の概念を明確に表している。*Variations I* (1958) の楽譜は、直線と 4 つの大きさの異なる点の記された 6 枚のプラスチックの透明板から成る。楽譜の読解者は透明板を任意に重ねた上で、点から直線へ垂線を引くことによって、次の 5 つの要素を決定する：

1. Lowest Frequency [最も低い振動数]
2. Simplest Overtone Structure [最も単純な倍音構造]
3. Greatest Amplitude [最大の振幅]
4. Least Duration [最も短い持続]
5. Earliest Occurrence within Decided upon Time [決められた時間の中で最も早い出来事]

³⁵ Pritchett, James. *The Music of John Cage*. Press Syndicate of the University of Cambridge, 1993, p. 108-109.

³⁶ Ibid., p. 109.

Variations II (1961) では、6枚の透明板（うち6枚には各々長さの等しい一本の直線が、5枚には各々大きさの等しい一つの点が記されている）を重ね合わせ垂線を引くことによって、以下の6つの要素を決定する：

1. Frequency [振動数]
2. Amplitude [振幅]
3. Timbre [音色]
4. Duration [持続]
5. Point of Occurrence in an Established Period of Time [確立された時間の区切りにおける出来事の発生点]
6. Structure of Event (Number of Sounds Making up an Aggregate or Constellations) [出来事の構造（配置や集合体を作り上げる音の数）]

Variations I, II 共に、どんな人数でも、楽器でも、音響装置で演奏しても構わない。したがってこの「可能性の総体」から引き出し得る音響は無限である。例えばMiller (2003) は、とりわけ *Variations III* に関し、この楽譜から「Mozartのピアノ・ソナタを創造或いは再創造することも実際に可能であろう。この楽譜の1,000のコピーを持った1,000人が《…による交響曲》を創造することも [……] 」と述べている³⁷。したがって、*Variations I, II* の例は、Cageが「予見し得ない状況を引き起こす」と述べる「不確定性」の、一つの極を端的に示している、と言える。

Variations I, II において透明板によって決定される音響事象を書き出したのは、これらの語用法がCageの当時の不確定性の概念を明確に表したものだからである。例えば1991年に出版された、Fluxusのメンバーとして知られるGeorge Brecht (1926-2008) が1958年6月から1959年8月にかけて記した3冊のノート・ブックの第一巻は、ニューヨークのNew School for Social Researchで行われたJohn Cageのクラス“Experimental Composition”の初日（1958年6月24日）の記録から開始する。同ページ上には、「血液の循環と神経系統のノイズを無響室で聴き、完全な沈黙は存在しないと考えるに至った」、というCage自身によって後に度々語られることになる逸話と共に、「音の次元」（Dimensions of Sound）として、次の5つの分類が記されている。

³⁷ Miller, David. “The Shapes of Indeterminacy: John Cage's *Variations I* and *Variations II*.” *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft*, no.6, 2006, p. 42.

1. Frequency – pitch hi-low [振動数：音程、高低]
2. Duration – duration long-short [持続：持続の長短]
3. Amplitude – volume [振幅：音量]
4. Overtone-structure – timbre [倍音構造：音色]
5. Morphology – attack-body-decay [形態：アタック、本体、減衰]³⁸

このBrechtのノート・ブックの1ページは、当時のCage自身による言説が記されたものであるとほぼ断定できる。というのも、これら音の特性の音響学的とも言える分類は、上に挙げた *Variations I, II* における透明板によって決定される音響事象の分類と、驚くほどに一致するからである。しかしながら、ここで大きな問いが生じることになる——すなわち、「振動数（Frequency）、持続（Duration）、振幅（Amplitude）、倍音構造：音色（Overtone-structure – timbre）」といった、これらの「音響学的」な概念は、「予見し得ない状況を引き起こす」ための「不確定性」の導入においてなぜ必要とされたのだろうか、という問いである。

この疑問への答えの一つは、Cage の著作集 *Silence* (1961) における言説の中にあるように思われる。*Silence* における、そして Cage の生涯におけると言ってよい一貫した主張の一つは、「音そのもの」（“sounds themselves”）への眼差しである、と言える³⁹。そして、音をありのままの状態で聴く為には、従来の慣習的な記譜法から離れる必要があった。というのも、例えば「倍音構造：音色（Overtone-structure – timbre）」といった、西洋音楽における伝統的な記譜法によってはほぼ記すことのできない「音そのもの」の実体に近づく為には、五線紙による記譜から離れた音響事象／認識／世界を探究する必要があるからである。その

³⁸ Brecht, George. *Notebook I*, ed. D. Daniels and H. Braun. Cologne: Walther König, 1991, p. 3 及び Footnotes.

³⁹ *Silence* 本文において “sound” という語が実際に出てくる例をいくつか挙げる：“in this new music nothing takes place but **sounds**” (p. 7), “No purposes. **Sounds**.” (p. 17), “hearing each **sound** just as it is” (p. 22-23), “**sounds themselves** rather than upon the mind which can envisage their coming into being.” (p. 27-28). このように、同書における「音響」(sound)への言及は、「ありのままの音響」（“sounds themselves”）といった言説と共に非常に多く登場する。なお、太字および下線強調は執筆者による。

意味で、Cage が「予見し得ない状況を引き起こす」ために 1957 年以降真っ向から取り組んだ「不確定性」は、「音そのもの」を慣習的概念、音楽・音響認識から解放された世界へと導くために欠くことのできない一つの重要な概念なのである。すなわち、不確定性に関する問いは、西洋音楽における伝統的な楽譜に何を記すことができないか、という問いでもある、ということになる。

このことは、58 年の講演“Indeterminacy”中の、Johann Sebastian Bach（1685-1750）の楽譜における不確定性の分析において明らかである。

The Art of the Fugue においては、構造、[……] 方法、[……] そして連続性の形態（morphology）であるところの形式、[……] は全て確定されている

（determined）。周波数（Frequency）と持続（duration）に関する物質的特性も確定されている。音色（timbre）と振幅（amplitude）に関する物質的特性は、それが記されていないことによって不確定（indeterminate）である。この不確定性

（indeterminacy）は、各々のパフォーマンスに独自の倍音構造（overtone structure）とデシベル値の変域（decibel range）の可能性を引き起こす。⁴⁰

ここで Cage は *The Art of the Fugue* に記されていない——したがってその演奏において「不確定」である——音響特性を、「振動数（Frequency）、持続（Duration）、Amplitude（振幅）、Overtone-structure – timbre（倍音構造：音色）、Morphology（形態）」という、Brecht によって記された 58 年当時の Cage の「音そのもの」の実体に近づくための分類用語を全て用いて分析している。そして、「予見し得ない状況を引き起こす」ための「不確定性」の概念が、近代西洋音楽の伝統における「楽譜」の記すことのできないものの検討へと向かうとき、こうした Cage の言説は音楽学者・作曲家 Charles Seeger（1886 - 1979）のそれと非常に接近することになる。

Seeger の功績の一つは、民族音楽——すなわち近代西洋にとっての「他者」の音楽——を論じるために、西洋音楽の伝統的な五線による記譜法によって記すことのできない音響事象を明確に提示したことである。西洋音楽の楽譜は全ての音響事象を記すことのできる全能の

⁴⁰ Cage, John. *Silence*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961, p. 35.

書記体系ではない、ということを示すために、Seeger (1958) ——奇しくも Cage の講演 “Indeterminacy” と同年であるが——は、指示的 (prescriptive) と 描写的 (descriptive) という楽譜の書記機能の二つのレベルの区分を、以下のように提案する。

音楽を書き記すという実践の中には、三つの危険が内在している。一つ目の危険は、音楽の全ての聴覚的パラメーターの部分的な視覚的パラメーター——すなわち、二次元しかもたない、水平な表面の上に記されたものとしてのパラメーター——によって表象されるという想定にある。二つ目は、音楽書記が発話書記に対して歴史的に遅れを取っているということを見誤った結果として、発話に関する技術を聴覚と視覚的記号 (signals) を競合させるという伝統によって干渉させていることにある。三つ目は、指示的 (prescriptive) と描写的 (descriptive) という音楽書記法における区分——すなわち、特定の音楽作品がどのように鳴らされるべきかという青写真と、その特定のパフォーマンスが実際にどのように鳴ったかという報告の間に引かれるべき区分——を見誤ってきたことにある。⁴¹

ここで Seeger (1958) は、「音楽の全ての聴覚的要素が視覚的に（楽譜として）表象可能である」という考えを一つ目の危険とすることで楽譜の書記機能の限界を指摘しつつ、「どのように鳴らされるべきか」という指示的 (prescriptive) 書記と「実際にどのように鳴ったか」という描写的 (descriptive) 書記という二つのレベルの区分を、楽譜の書記機能の限界を捉える上での指標区分として導入している。別の箇所で「主観的 (subjective)」な指示的 (prescriptive) 書記に対置するものとしても述べられている「客観的 (objective)」なものとしての描写的 (descriptive) 書記は⁴²、1958 年当時の Cage が「振動数 (Frequency)、持続 (Duration)、Amplitude (振幅)、Overtone-structure – timbre (倍音構造：音色)、Morphology (形態)」といった音響学的用語の使用によって接近しようとした「音そのもの」(“sounds themselves”) の概念に非常に近い。例えば Seeger (1958) は、当時の音響分析装置を用いたグラフ (graph) が、西洋音楽の伝統的な記譜 (notation) よりも遥かに描写的

⁴¹ Seeger, Charles. "Prescriptive and Descriptive Music-Writing." *The Musical Quarterly* 44, no. 2, 1958, p. 184. 太字強調は執筆者（樋口）による。

⁴² Ibid., p. 185.

(descriptive) 書記——すなわち「音そのもの」の認識への志向としてのグラフによる音響的実体の把握——に近いことを示すことで、近代西洋音楽の伝統における「楽譜」の記すことのできないものの検討へと向かうのである。例えば、以下のように Seeger (1958) が記譜 (notation) とグラフの二つの書記を音調的機能 (tonal functions) に関して比較する際、その言説は上に引用した Cage による *The Art of the Fugue* の分析態度と酷似している。

「音高」 (*Pitch*) は記譜 (notation) によってはおおよそその値のみが——すなわち、半音階の記譜の範囲内において——示される。[……] セント値、矢印、プラス/マイナス、変形や臨時記号などの新たな符号 (symbols) を書き加えることで正確さを増そうとする試みは、判読可能性が減少することによって著しく制限されている。

[……] 「振幅 (強度)」 [*Amplitude (dynamics)*] は記譜によってはおおよそその値のみが示される。私の現在入手可能なグラフは実際の聴取が感知可能な強度をはるかに超えた変動を指し示す。[……] 「音色」 (*Tone-quality*) は現行のどちらの方法 [記譜とグラフ] によっても指し示すことができない。⁴³ (188)

ここで明らかなように、「音そのもの」の実体と、西洋音楽における伝統的な記譜法との距離を捉えようとする Cage (1961) と Seeger (1958) 両者の言説は非常に接近する。この事実は、本論文の記述に次の前提を与える。すなわち、Seeger (1958)の提唱する指示的 (prescriptive) 書記と描写的 (descriptive) 書記という音楽書記の二つの指標区分の導入によって、近代西洋音楽の伝統における「楽譜」の記すことのできないもの、つまり Cage (1961) の言葉で言うところの「予見し得ない状況を引き起こす」ための楽譜上の「不確定性」の分析が可能となる、という前提である。

そして、この前提の上に立って初めて、楽譜の表記システムを意図的に混乱させることによって「余剰」を産出し、こうした「余剰」を楽譜上の「不確定性」として演奏者に手渡す、というアペルギスの独自の創作姿勢の分析が可能となるのである。

次節で、「肖像の回廊」の中の作品、*Fidélité* (1982)、*Corps à corps* (1979) を分析することで、この「余剰による不確定性」の概念を導入したい。

⁴³ Ibid., p. 188.

2-3 「肖像の回廊」の楽譜に見られる余剰による不確定性

2-3-1 *Fidélité* (1982)

アペルギスに関する先行研究の中で、アペルギスの楽譜における不確定性に着目した記述は Geoffrey (2002) が唯一である、と言って良い。Geoffrey (2002) は、「肖像の回廊」中の一作、ハーブ奏者のための *Fidélité* (1982) の楽譜の一部に関して、以下のような記述を行っている。

この例においては、情報の余剰 (surabondance) が、かなり不明確な記譜と紙一重となっている。ジョルジュ・アペルギスは同一の音響の生成のため二つの対比——すなわち、そのパッセージを演奏する仕方と [……] 得られるべき音響的效果 [……] ——を示す。[……] こうした方法では、音楽的パッセージの読解は、もはや詳細の中ではなく、包括的な仕方で行なわれる。⁴⁴

Geoffrey (2002) は、ここで、情報の余剰が、不確定性を生み出していることを指摘する。そして、この「余剰」に関する記述は、「そのパッセージを演奏する仕方」と「得られるべき音響的效果」、すなわち、指示的 (prescriptive) と描写的 (descriptive) な書記が同時に与えられていることで起こっている、と読むことができる。

Seeger (1958) における二区分 (Seeger 1958 : 184-185)

指示的 (prescriptive)

⇔

描写的 (descriptive)

「どのように鳴らされるべきか」

「実際にどのように鳴ったか」

⁴⁴ Geoffrey, François, and Francis Courtot. 2002. *Le rôle de la notation dans le théâtre musical de Georges Aperghis*. [S.l.]: [s.n.], p. 80.

<http://geoffreyfrancoiscompositeur.org/geoffreyfrancoisarchives/Ecrits.html>. accessed September 1, 2020.

【譜例 3】はこの「余剰」に関する記述の該当箇所である。

【譜例 3：Fidélité(1982)】

Joie sauvage

5° sur le souffle

20°

stringendo

Jouer avec frénésie, comme un enfant qui s'attaque à un jouet trop résistant. Prestissimo en produisant des sons comme si la harpe allait éclater. Laisser sonner certains sons, en étouffer d'autres.

Étouffer tout et rester figée à cette posture

6°

Pédales ad lib. - prestissimo - indépendantes du jeu des mains. Activité fébrile des pieds.

Arrêt subito

【表 3】は、この箇所における楽譜上のテキストを、指示的（prescriptive）と描写的（descriptive）な書記に二分して表示したものである。

【表 3：Fidélité(1982)における規定的⇔記述的書法の同時的混在】

<u>描写的</u> (descriptive)	野蛮な喜び	あまりにも頑丈なおもちゃを壊そうとする子どものように [.....] あたかもハープが破裂するかのような音響を作りながら [.....]	度を越してしまったことによる突然の恐怖が不意に訪れる
<u>指示的</u> (prescriptive)	息声で	プレスティッシモで [.....] 激烈さを持って演奏すること [.....] 特定の音の響きは残しながら、他の音はミュートする	全ての音をミュートし、そのままの姿勢で固まる
	<u>描写的</u>	両足の熱に浮かされたような運動。	
	<u>指示的</u>	ペダルは自由に。——プレスティッシモ——手の動きとは独立して。	

【表3】において、水平方向（左→右）は時間的推移、縦は同時に起こっていることを表す。つまり、例えば「野蛮な喜び」という描写的書記と、「息声で」という指示的書記が「同時に」与えられているのである。この表から明らかなように、「描写的」と「指示的」というレベルは常に同時に与えられている。ハープのペダルの操作のために両足の動きが指示されている箇所においても、「両足の熱に浮かされたような運動」という描写的書記と、「ペダルは自由に。——プレスティッシモ——手の動きとは独立して」という指示的書記が同時に与えられている。つまり、【表3】の4段になっている箇所では、両手、両足のそれぞれに対して描写的、指示的な書記が同時に与えられている。

ここには、明らかに楽譜上に与えられた情報の「余剰」がある。というのは【譜例3】示されているように、【表3】に示したテキストのみならず、更に慣習的な記譜——音程関係、秒数、テンポ（stringendo）、ダイナミクス、フェルマータ、等の記譜——までもが同時に与えられているからである。

これらの書記を全て厳格に実現するのは不可能であるように見える。

しかしながら、もしも、Geoffrey (2002) が示唆しているように、これらの過度に情報の与えられた記譜が、作品の概念を「明確」にするためのものではなく、むしろ情報の「余剰による不確定性」を導き出すためのものであったとしたらどうだろうか。そして、もしもこうした余剰が、「指示的」、「記述的」という二つのレベルを混同することによって意図的に喚起されているとしたらどうだろうか。

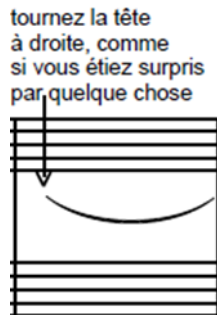
というのも、【表3】から明らかなように、この「指示的」、「記述的」という二つの書記は、ほとんど入念と言えるほどに同時に存在するように置かれている、言い換えれば、その二つのレベルの混在による記号的混乱を予見して置かれているように見えるからである。

Fidélité (1982) の分析例において既に見たように、音符とテキスト、音楽的書記と言語的書記、と言った二項対立的区分を超えて、「指示的」、「記述的」という二つのレベルの混同は音符の内部、テキストの内部において生じ得る。それは次に見る *Corps à corps* (1979) における余剰による不確定性の分析例によってより一層明確となる。

2-3-2 *Corps à corps* (1979)

「肖像の回廊」の中の一作、打楽器ソロのための *Corps à corps* (1979) において、次のような記譜がある。【譜例 4】

【譜例 4 : *Corps à corps* (1979)】



Geoffrey (2002) は、この記譜について次のように述べている。

この記譜は、「何かに驚かされたように、顔を右に向ける」というテキストと、矢印、そして連結記号（タイ）から成る。この動作は言葉（mots）と符号（signes）によって二重に指示されている。その瞬間と顔を向けるすばやさを明確なやりかたで指示する矢印と、連結記号（タイ）が、この動作の中断状態、驚かされた雰囲気を象徴している（symbolisent）⁴⁵。

しかしながら、一見してこの非常に詳細に思われる Geoffrey (2002) の記述からは、すでに「余剰」がどのように生じているのかが抜け落ちている。つまり、「言葉と符号（les mots et des signes）」、言い換えれば「楽譜とテキスト」による指示が「二重に」与えられているのではなく、すでに言葉（mots）と符号（signes）の各々の内部において、その指示作用の役割に分裂が起こっているのである。

⁴⁵ Ibid., p. 56.

矢印という符号と「顔を右に向ける」という言葉が指示的 (prescriptive) であるのに対し、連結記号 (タイ) という符号と、「何かに驚かされたように」という言葉は描写的 (descriptive) である。

【表 4】

	言葉 (mots)	符号 (signes)
描写的 (descriptive)	「何かに驚かされたように」	連結記号 (タイ)
指示的 (prescriptive)	「顔を右に向ける」	矢印

すなわち、「テキスト⇄楽譜」、といった二分法からは抜け落ちていたこの余剰の現象は、規定的 (prescriptive) と記述的 (descriptive) 書記、という二区分による分節を導入することによって初めて説明できる。既に「テキスト」、「楽譜」のそれぞれの内部において規定 (prescriptive)、記述的 (descriptive) な書記が同時に与えられていることによって、記号の表象作用に負荷がかかっているのである。

前節で明らかにしたように、西洋音楽の伝統的な記譜法においても、書き記すことのできないものは既に存在している。こうした記号表象体系自体の持つ限界と、ここで「余剰」と呼ぶ記号的な混乱は一体何が異なるのだろうか。本論文第 4 章で後述するように、20 世紀以降の西洋音楽においても、「余剰」と呼ぶに等しい記号的混乱が楽譜上に生じることは度々あったが、多くの場合はその楽譜を記した作曲家と、その読み手である演奏家に望まれざる形で混乱が生じるか、或いはこうした混乱が意識されることなく見落とされたままであった。アベルギスの「肖像の回廊」の連作における楽譜の場合においては、こうした混乱は演奏家の想像力に積極的に働きかける形で、つまり予想し得ない状況を引き起こす余剰、「余剰による不確定性」として機能しているのである。このことをより明確にするため、前節でも考察した John Cage のピアノ作品 *Music of Changes* の楽譜上に生じた「余剰」を例として検討したい。

【譜例 5】



【譜例 5】は、*Music of Changes* の冒頭である。左隅に、“69 = ♩ = 2 $\frac{1}{2}$ cm.”、という表記が両側に伸びる矢印と共に記されている。この表記は、実際のページ上の 2.5 センチメートルという長さの単位が、楽譜上の 4 分音符一つ分に対応し、更にこの 4 分音符は一分間に 69 回の均等な頻度で刻まれる、ということを表す。したがって、この両側に伸びる矢印という「長さ」の尺度が、楽譜上の音響現象の「速度」、すなわちテンポに対応しているのである。こうしたテンポ表記は、極端に描写的 (descriptive) なものである、と言える。しかし【譜例 5】をより詳しく見ると、これらの等号で結ばれた表記の更に右側に、“ACCEL”、すなわちアツチェレランドという文字が記されている。これは、テンポをどのように運動させるべきか、という指示的 (prescriptive) な書記である。そして、実際にここで描写的、指示的書記が混在することで、楽譜の読み手は非常に混乱する。というのも、この長さの尺度＝テンポという非常に厳格な速度の描写と共に与えられるアツチェレランドという指示は、実際のリズムの運用の解釈を非常に曖昧にするからである。すなわち、ここでは描写的、指示的書記の混在による記号体系の混乱、という「余剰」が生じていることになる。実のところ、作曲者 Cage 自身が、この「余剰」に関して非常に自覚的であった。というのも、Cage の晩年に William Duckworth によって行われたインタビューにおいて、Cage は次のように語っているからである。

Music of Changes や、打楽器や声や弦楽器のための時間の長さの作品 (time-length pieces for percussion and voice and stringed instruments) は⁴⁶、全てリズム構造 (rhythmic structures) によって書かれていましたが、アッチェレランドやリタルダンド [の記譜] を受け入れてから構造が柔軟 (flexible) になったので、時間は固定されなくなりました。この地点、つまりアッチェレランドやリタルダンドを時間に基づく構成原理の中に導入するとき (言い換えれば、それが柔軟になるときに)、[リズム構造が] もはやこれ以上必要ではなくなる途中の段階にあり、プロセスの中に動いていくのです。アッチェレランドやリタルダンドが無かったら、[リズム構造は] 保たれていたでしょう、どこにもそれを放棄する理由は無いでしょうから。David Tudor が *Music of Changes* の演奏に取り組んでいたときに、彼はアッチェレランドやリタルダンドの記譜を時計の時間 (clock time) ——ストップウォッチの時間——に翻訳するある種の数学を体得したのです。彼の *Music of Changes* のコピーには全てのイベントの正確な時間の長さが記されています。⁴⁷

この Cage の言説からは、本論文で「余剰」と呼ぶ記号的混乱を Cage が肯定的・否定的な両義的側面において捉えていることが窺える。肯定的と言ったのは、この原則的に描写的な書記による厳格なリズム構造の中にアッチェレランドやリタルダンドといった指示的書記を混在させることにより、「構造が柔軟 (flexible)」になり、「時間は固定されなく」なった、と語っているからである。しかしここで Cage は同時に、この記号的混乱が、リズム構造を「放棄する理由」であった、とも語っている。前節で詳述したように、Cage は *Music of Changes* の後、「不確定性」の問題と対峙するにあたってこうした五線紙上の書記の複雑性とは原則的に異なる方向、Pritchett (1993) の言うところの「より複雑なシステムを作り上げるという以上の方向」へと向かったのである。Cage のこの作品に対する否定的な見解

⁴⁶ 26' 1.1499" for a string player (1955) や 27' 10.554" for a percussionist (1956) 等、1953-56 年の間にかけて構想された "Ten Thousand Things" というシリーズに属する一連の分・秒数をタイトルに持つ作品群のことを指していると思われる。

⁴⁷ Duckworth, William. *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*. New York: Da Capo Press, 1999, p. 11.

は、前節でも述べた 58 年の講演 “Indeterminacy”（不確定性）における自己批判においてより一層顕著である。

Music of Changes は人間よりも非人間的なものだ、なぜならチャンス・オペレーションがそれを生んだのだから。これらの構成要素が、たとえ音のみであるとしても、人間をコントロールするために集約するという事実は、この作品にフランケンシュタインの怪物のぎょっとする側面を与える。⁴⁸

「非人間的」、「フランケンシュタインの怪物」、といったこれらの否定的言説から明らかになるのは、Cage 自身は、こうした *Music of Changes* における書記体系の混乱による「余剰」を、「不確定性」とは捉えていなかった、ということである。実際のところ、Cage が、*Music of Changes* の記号的混乱、すなわち「余剰」の生じた楽譜に関して、David Tudor がどのように読むのかは予想できなかった可能性は高い。というのも、Duckworth (1999) のインタビューに確認したように、「アッチェレランドやリタルダンドの記譜を時計の時間 (clock time) [……] に翻訳」したという Tudor の行為を Cage は驚嘆のトーンを持って語っているように見えるからである。しかしながら Cage にとっては、たとえ Tudor のこの「余剰」の読解行為が自身にとって予想外のものであったとしても、これは「予見し得ない状況 (unforeseen situation)」、すなわち不確定性の領野の中で捉えられることは無かった。Tudor が「全てのイベントの正確な時間の長さ」を楽譜上に記したことは、Cage にとっては不確定性の正反対の側面、実際の演奏の「コントロール」、「非人間」的で「怪物」的な側面の方を強く思い起こさせたのである。

上に、Cage が *Music of Changes* の後「不確定性」の問題と対峙するにあたって五線紙上の書記の複雑性とは異なる方向と向かったと述べたが、この指摘は、五線、グラフを含めたあらゆる記譜が混在した *Concert for Piano and Orchestra* (1957-58) に関しても当てはまる。

私はその [*Concert for Piano and Orchestra* の] 記譜 (notation) を、彼らにとって奇妙なものとならないと同時に慣習から解き放たれたものとなるように、演奏家たち自身と共に作り上げたのです。[……] 私がその記譜を作った時には、それはその意味

⁴⁸ Cage, John. *Silence*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961, p. 36.

が分かる人たちと共に作ったのです。その時点から、[……] 曖昧さはおそらく存在するでしょうし、時には上手くいくこともあれば上手くいかないこともあります。しかしながらこれは全ての記譜に当てはまります。古典的な記譜も時には上手くいくし、時には上手くいかないこともあります。私はBeethovenが非常にまずいやり方で演奏されるのを聴くことがありますし、Mozartにしたって同じです。⁴⁹

演奏家たちと共に記譜を作り上げるという、こうした Cage の姿勢は、アペルギスと非常に多くの点で共通する。例えばアペルギスの作品を多く初演した打楽器奏者 Jean-Pierre Drouet は、1990 年に Antoine Gindt によって行われたインタビューにおいて、アペルギスの共同的な楽譜制作を次のように語っている。

[……] ジョルジュ・アペルギスは彼の作品の演奏家と密接に仕事をする作曲家です。他のところから定期的に彼の周りに人々が集まってくる、家族と呼べるようなものとして[彼の仕事]が在ります。彼はそうした存在を大切にしていますし、作曲の開始の時に演奏家に相談することなしに楽譜が書かれることは現在[1990年1月30日]では極めて稀になっています。[……] ジョルジュ・アペルギスによるある楽譜は、[……] 他の作曲家によるものと必ずしも非常に異なっているわけではありません。対して、特定のタイプの作業においては、上演を見越したりハーサルを通して、単純なテキストの読解以上のものへと作品がまさに入念に作り上げられます。⁵⁰

こうしたアペルギスの演奏家との近さは、上に挙げたケージのそれと非常に似通っているように見える。また、初演のパフォーマンスが終わった後に書かれた Cage の *Variations V* (1965) の楽譜の場合のように、アペルギスの場合においても、単純な素材をもとに即興をして練り上げるリハーサルを繰り返す中で演奏者と共に曲を作り上げていき、楽譜はその初演の上演後に書かれる、ということも少なくない⁵¹。

⁴⁹ Duckworth, William. *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*, New York: Da Capo Press, 1999, p. 18.

⁵⁰ Gindt, Antoine. *Geroges Aperghis, le corps musical*. Arles: Actes Sud, 1990, p. 76-77.

⁵¹ ミュージック・シアターの分野におけるアペルギスのこうした特殊な創作姿勢に関しては、

こうした両者の共通点にもかかわらず、Cage は楽譜上の記号的混乱、すなわち「余剰」を「不確定性」の可能性の領野の中では捉えなかった。より正確に言えば、その記号的混乱の実体を十分に自覚的に見ていたにもかかわらず、Cage は 1950 年代に「偶然性」から「不確定性」へと問題意識をシフトしていく中で、*Music of Changes* において生じた「余剰」を探求していく方向は取らなかった。

しかしながら、アペルギスの楽譜においては、こうした「余剰」は非常に有効な形で楽譜上に機能している。例えば、既に【譜例 4】で確認した打楽器ソロのための *Corps à corps* (1979) の楽譜上における余剰である。上述のインタビューを引用した Jean-Pierre Drouet は、この作品の初演者でもある。Drouet は、【譜例 4】の「何かに驚かされたように、顔を右に向ける」という箇所解釈にあたって、「ワイングラスを彼の脇に置く」という演出を採用した⁵²。ここでは、楽譜には「ワイングラス」に関する記述は一切無いにもかかわらず、ワイングラスは作品の「外部」の備品として置かれているのではない。既に述べたように、「何かに驚かされたように、顔を右に向ける」というこの一見単純に見えるテキストの「内部」において、既に「描写的」と「指示的」の二つのレベルが混在した「余剰」が在る⁵³。そしてこうした「余剰」が楽譜の読み手の想像力を触発することで、——「ワイングラスを彼の脇に置く」といった——予見し得ない状況を引き起こす。すなわち、ここには「余剰による不確定性」があるのである。

そして、《レシタシオン》においてこそ、この「指示的」、「記述的」という二つのレベルの混同による「余剰による不確定性」という概念による分析モデルが最も適していると考えられる。というのも、アペルギス自身が、《レシタシオン》作曲の基本的なアイディアが「音節や音素をあたかも音高のように用いること」であったと述べているように、言語⇄音楽、テキスト⇄楽譜といった二分法が有効でなくなるような記号的混乱は、この作品の設

Rothstein (2003) を参照。— Rothstein, Evan J. “Le Théâtre Musical d’Aperghis: Un Sommaire Provisoire.” In *Musique et Dramaturgie: Esthétique de La Représentation Au XXe Siècle. Series: Esthétique*, No. 7, 465-486. Paris: Publications de La Sorbonne, 2003.

⁵²Geoffrey, François, and Francis Courtot. 2002. *Le rôle de la notation dans le théâtre musical de Georges Aperghis*. [S.l.]: [s.n.], p. 90.

<http://geoffreyfrancoiscompositeur.org/geoffreyfrancoisarchives/Ecrits.html>, accessed September 1, 2020.

計の根幹にあるからである。規定的 (prescriptive)、記述的 (descriptive) という区分を導入することによって、この記号的負荷が「余剰による不確定性」としてどのように生じているかの詳細を分析的に明示することが可能となる。

繰り返すが、アペルギスの楽譜の分析においては、Seeger (1958) の提唱する指示的 (prescriptive)、描写的 (descriptive) という二つの書記レベルの区分は、楽譜上に記されたテキストに関しても適用可能である。このことに関し、以下のことを述べておきたい。

Cage の楽譜の場合においては、描写的書記のレベルは、——例えば *Variations I, II* における透明板や、*Music of Changes* における「長さ (2.5cm) を示す矢印=速度 (♩=69)」という表記などのように——主に「グラフ」の形をとって現れる。そして、Seeger (1958) の指示的・描写的書記の区分は、一見記譜とグラフによる対立区分のことを指すように思われる。例えば Seeger は、次のように述べている。

一方では、旋律は（言葉の上では、ということを忘れてはならないが）個々の切り離された音の連続として認知されるとすれば、もう一方では、単一の音の連続体として認知される——すなわち、鎖として、或いは、流れとして。[……] 旋律の鎖としての代理=表象は記号の鎖として比較的容易に為される。記号化は必然的に、音楽空間（音）と音楽時間（リズム）を分離、独立した因子として厳格に区別することとなる——「記号の鎖と」線的な配列の二つの要素が分かち難いものとして互いに重なり合い支え合う形で。ページ上の二次元の不完全な枠組みの中では、記号化と線形化はその起源の不明確なグラフの慣習に依存する。一つには、時間の経過をページ上の左から右への出来事の継起と同化することは——おそらくは発話書記 (speech-writing) から借りられたものであろうが——この二つの「記号の鎖と線的な配列の」要素「の結合」を支えていると言える。もう一つには、音程の高低をページ上の高低「上下」と同化することは、一部の記号的、そして全ての線的な音楽書記を支えているのである。「音楽史上」最も直近の線的な音楽書記の発展のために、基礎的な図表として均一な垂直線が時間の経過（テンポの指示）を等格化し、均一な水平線が音程の高低の等格化したことは、「グラフ化」 ("graphing") として認識されている。⁵⁴

⁵⁴ Seeger, Charles. "Prescriptive and Descriptive Music-Writing." *The Musical Quarterly* 44, no. 2, 1958, p. 185.

したがって、音響現象をばらばらの「記号の鎖」として捉えるとき、その単一の連続体、すなわち「流れ」としての認識が失われているのである。そして、Cageがこうした「流れ／連続体」の音響世界としての「音そのもの」の実体を捉えようと苦心するとき——すなわち伝統的な記譜によって捉えることができないものに「グラフ」によって接近を試みるとき——こうしたアプローチはSeegerの描写的（descriptive）書記の概念と重なり合う。しかしながら、Seeger（1958）による二つの書記の区分は、必ずしも五線による記譜とグラフという対立区分を意味しないのである。例えばSeeger（1958）は上の引用に続く文章において、この二つの書記レベルをギリシア以降の西洋音楽の伝統の中における複雑な錯綜の中に捉えている。

ヨーロッパの芸術音楽の歴史は、慣習的な音楽書記が最初には記号的書記が支配的で、次に線的書記が優勢となり、最終的に混合した記号的・線的記譜となったことを示している。アリピウスによって私たちに最も明確に知られるようになってギリシアの伝統は、時間の経過を左から右へと表象する慣習に基づいていた。別個の音の高低や韻律のための記号はそれに従って配置された。キリスト教時代のアクセント記号やネウマによって、ページ上の高低を音程の高低と同定する新たな慣習が加えられたが、これは、特定の位置から特定の位置へと動かされる個々の点よりも、むしろ運動を表す線的な性質のものであった。当初にはこれらは現存した朗読の実践を描写する（describe）ために使用されたように思われる。しかしながら、記譜法は次第に指示的（prescriptive）な目的のために使われた。最初には、教会の権威者が、そして、後には作曲家が、[音楽の]運動がどこからどこへ向かうのか、そしてそのためにどれほどの時間がかかるのかを正確に特定することを始めた。譜線、符尾の追加や小節線は（グラフ図表の、順に水平、垂直の等価として）グラフへの主要な前進であり、符頭[たま]や、符鉤や連鉤[音符や連符の旗]は記号主義への逆戻りである。⁵⁵

したがって、Seeger（1958）によれば、長い西洋音楽の実践の歴史を批判的に考察すれば、五線による記譜の「内部」においても、——「譜線」と「符鉤」がそれぞれ描写的、指示的

⁵⁵ Ibid., p. 185-186.

書記であるように、——この二つの書記レベルは混在しているのである。そして、同様の指摘は楽譜に表記されたテキストの「内部」においても適用可能であるはずである。

こうした指示的・描写的書記の歴史的な「錯綜」は、Nattiez (1990) においても以下のよう
に同様に指摘されている。

指示的 (prescriptive) な記譜法においては、分析者は楽譜を前もって形式化されたものの (preformalization) として捉えることができる。なぜなら楽譜を作る段階において、音響的事象の宇宙＝世界 (the universe) の中から特定の変数を選び取る必要があるからであり、この選択は作品の耐久性 (permanence) や伝達 (transmission) にとって不可欠なものだからである。記譜法の全歴史は、音楽の「永続的」

(“eternal”) 状態を保証するために必要な変数が、グラフの代理＝表象に転置される物語である。[……] 楽譜がその起こりうる音響的な実践の階層を適切に反映したものであると捉えられるや否や、音楽学者はそこに基盤を置くことができる。この状態では、音楽学者にとっての古典的な楽譜は、民族音楽学者にとっての描写的 (descriptive) な楽譜と同じ役割を果たす [……]。⁵⁶

そして、ここでも二つの指示的、描写的書記の区分は、必ずしも五線とグラフとの対立区分を意味しない。Cage (1961)、Seeger (1958) が十分に自覚的で在ったように、「描写的」な書記を措定することは、記譜体系全般の含む表象機能の限界を批判的に検証するために欠くことのできないものでこそあれ、音を完全に「描写」するどんな試みにおいても、その記号が何かを代理＝表象している限りは、そこに記され得ないものは必ず存在するからである。それは、Nattiez (1990) の次のような言説に簡潔に言い表されている。

記号 (The symbolic) は、何よりも第一に指示＝言及すること (referring) の過程に特徴付けられる、構成的で動的な現象である。この観点からは、記号は現実の一要素としてさえも、現実性からは「隔たって」いる。⁵⁷

⁵⁶ Nattiez, Jean Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990, p. 78.

⁵⁷ Ibid., p. 34.

したがって、本論文においては指示的、描写的という二つの書記レベルの区分は——例えば「五線⇄グラフ」、「テキスト⇄音符」、といった区分を超えて——ミクロ／マクロ双方向へのアプローチに適用可能な指標として適用することとする。本研究の目的は、アペルギスの代表作の一つである《レシタシオン》を、「余剰による不確定性」という概念によって分析し、その位置付けを検証することにある。次章で《レシタシオン》の分析に着手する前に、ここで「余剰による不確定性」の「分析」の指針を次のように提示しておきたい。

1. 楽譜上の書記体系に生じている「余剰」を「分析」する、ということは、その混乱を記号論的に明らかにするということを意味する。本論文では、この分析は Seeger (1958)の提唱する指示的 (prescriptive) 書記と描写的 (descriptive) 書記という音楽書記の二つの指標区分の導入によって行う。
2. 楽譜上の「不確定性」を受け入れる、ということは、作曲者の「意図」の、少なくとも部分的な放棄を意味する。John Cage は、——とりわけ「不確定性」以降——近代の伝統的な「作曲家」の立場よりも「聴衆」に近い立場を取った⁵⁸。すなわち、楽譜上の不確定性を「分析」する、ということは、作曲家の意図を解明することに先立って、この楽譜から引き起こされるであろう「予見し得ない状況」を「受容 (感受)」するということを意味する⁵⁹。

⁵⁸ 例えば、William Duckworth によって行われたインタビューにおいて、Cage は次のように語っている。「私は私の未だ聴いたことのないものを聴くためのやり方で書きます。したがって、私は私の音楽に関して聴衆や批評家の位置にいます。」— Duckworth, William. *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*, New York: Da Capo Press, 1999, p. 27.

⁵⁹ Jean Jaques Nattiez (1990) は、彼の音楽記号学における創出・中立・感受の3つのレベルの区分において、「ケージの〔作曲家としての〕選択は本質的に知覚 (感受) の姿勢のなかに在る」と述べている。こうした主張は、前註で引用した Cage 自身による「私は聴衆の位置にいる」という言説と矛盾しない。— Nattiez, Jean Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990, p. 48-49.

3. したがって、「余剰による不確定性」の「分析」は、その「余剰」としての混乱を記号論的に明らかにした上で、そこから引き起こされ得る「予見し得ない状況」を「受容」すること——Jean-Pierre Drouet がアペルギスの楽譜の「受容」においてワイングラスを作品にもたらししたように——を意味する。すなわち、この段階において、分析者はその楽譜の「読み手」であると同時に——《レシタシオン》の場合において、その歌い手、演じ手、聴き手として——この「余剰による不確定性」の「実践者」と同じ立場に立つのである。

第3章：《レシタシオン》における余剰による不確定性の分析

3-1 分析における方策：余剰による不確定性の置換型、擬態型、隠喩/換喩型の三つの類型

《レシタシオン》は、声のソロのための14の〈レシタシオン〉から成る。これら14曲の分類について、例えばBoë (2018)は、専ら楽譜の配置という視覚的形態から、音列(séries)、三角形(triangles)、表(didascalie)の三つの類型に分類することを提案している⁶⁰。しかしながら、こうした分類では、例えば〈レシタシオン12〉のように音列と三角形の配置が同時に与えられている場合の区分において矛盾が生じることになる。

ここで私が不確定性を「受容」と言うのは、例えばDelio (1984)によるCageの*Variations II*の分析のようなやり方を指す。前節で、*Variations II*において6枚の透明板として与えられた楽譜の演奏実践が、Mozartのピアノ・ソナタの再創造にまで及ぶ無限の可能性を持つことを述べたが、Delio (1984)は、この楽譜の演奏の実際の「可能性」を、数式やグラフの採用によって統計的に示し検討した。不確定性の楽譜のこうした分析例において、問題となるのは楽譜に込められた作者の意図を説明することではない。そうではなく、この楽譜の読み手、演奏者、実践者と同様の立場で与えられた楽譜として透明板を実際に重ね合わせてみることで、ここから引き起こされる「予見し得ない状況」を「受容」することこそが問題となる。— Thomas Delio, Thomas. "The Morphology of a Global Structure: John Cage, *Variations II*." In *Circumscribing the Open Universe*. Lanham, Maryland: University Press of America 1984, p. 9-27.

⁶⁰ Boë, Caroline. *Les "trésors du signifiant" dans les Récitations de Georges Aperghis*. 2018. hal-02004780v2f,

加えて、本論文の目的の一つは「余剰による不確定性」を《レシタシオン》の楽譜が「余剰による不確定性」の概念によって分析可能であることを示すことであるが、こうした表層的類型区分によっては、実際に楽譜上に記号的負荷として生じている「余剰」を解明できない。例えば、Boë (2018)の区分においては同じ類型（表型）に属する〈レシタシオン 2〉と〈レシタシオン 4〉は、「余剰による不確定性」という観点から分析する際には（後述する置換、擬態という）の2つの相対立する余剰が生じている。

したがって本論文では、《レシタシオン》の楽譜における余剰による不確定性を、置換（displacement）型と擬態（mimesis）型、そしてこの2つを総合した隠喩/換喩（metaphor/metonymy）型、という三つの類型に分けて分析する。

3-2 置換型：〈レシタシオン 2〉

最初に置換型の代表的な例として、〈レシタシオン 2〉を分析したい。

【譜例 6】にあるように、〈レシタシオン 2〉の楽譜は7（横）×9（縦）＝計63個の短い断片から成っており、上から下の行がピアニッシシモ（ppp）からフォルティッシシモ（fff）への強弱の、左から右への列がレントからプレストへの速度の幅を表す。

アペルギスは、この楽譜のインストラクションに、これらの断片は、垂直に読んでも、水平に読んでも良いし、左→右、右→左、という方向も任意に選択してよい、ということを書き記している。したがって、この断片をどのような配列で読むか、ということの選択に関しては不確定性である、ということができる。

しかしながら〈レシタシオン 2〉には、こうした「断片の配列の選択の自由」としての不確定性以上に、楽譜の表象システムを揺るがす記号的操作、すなわち「余剰」としての不確定性がある。そして、ここではこうした余剰は指示的書記と描写的書記の「置換」という形で起こっている。

p. 7. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02004780v1>. accessed September 1, 2020. なお、Boë (2018) がここで区分のために用いている語“didascalie”は、元来は演劇、舞踊、オペラや映画などにおける演者の役割を簡略化された形で記したもののことを指す。したがって必ずしも「表」と同義ではないが、この差異は本論文の論旨とは無関係であることに加えて、Boë (2018)がこの語をあくまでも視覚的配置の効果の分類として用いているということを踏まえ、ここでは「表」と訳すこととする。

〈レシタシオン 2〉の場合には、「置換」は楽譜上の 63 の各々の断片において起っている。したがって、この断片の一つを取り上げ分析することで、この余剰による不確定性を解明したい。

【譜例 7】

【譜例 7】にあるように、この楽譜においては音符の上と下、両方にテキストが記されており、上に記された方のテキストはイタリック体で記され（）で括られている。

【表 5】

音符の上のテキスト ()	(あなたのお子さん、いくつになったの?) (votr'enfant, quel âge a-t-il?)
音符の下に記されたテキスト「」	「それだけ、そして他は何もない」 cela seul et rien de plus

【表 5】は、これらのテキストの原文と日本語訳である。音符の上に記されたテキストを () で、下に記されたテキストを「」で記した。

これらのテキストに関して、アペルギスは次のようなインストラクションを記している。

このテキストはモノログとして読んでも良い。その場合には、丸括弧の中のテキストに従事する必要はない。

このテキストを、ダイアログとして読むことも可能である。丸括弧の中のテキストは意図（異国の言葉のフィルムのための字幕のようなもの）を示す。したがってテキストはその違和のある状況に従って発話されるだろう。

つまり、モノログとして読む場合には、「それだけ、そして他は何もない」というテキストのみを歌えば良い。【表 6】にあるように、ここでは音符の上に () で括られたテキストは、無視して構わない。

【表 6】

無視	(あなたのお子さん、いくつになったの?)
指示的 (発話されるべきテキスト)	「それだけ、そして他は何もない」

しかしながら、ダイアログとして読む場合には、この () で括られたテキストは描写的 (descriptive) な書記として楽譜上に独自の主張を持つことになる。

【表 7】

描写的 (発話の意図としてのテキスト)	(あなたのお子さん、いくつになったの?)
指示的 (発話されるべきテキスト)	「それだけ、そして他は何もない」

【表7】に示したように、この場合、（あなたのお子さん、いくつになったの？）というテキストは、「それだけ、そして他は何もない」というテキストを発話するにあたっての実際の意図である、ということになる。ここには、二つのテキストを描写的、指示的書記として同時に与えることによって生じる余剰がある。

加えてアペルギスは、インストラクションとして、この二つのテキストの異なる実践方法についても以下のように示唆している。

演劇版の場合：実際に発話する前に、テキストを「楽譜上の」「余白」の中で無言で言う（唇の動きのみ）こと。

下手な映画の吹き替えみたいになるように、唇の動きを二分化することを試してみる

こと。

この場合、【表8】にあるように、音符の上に記された（）で括られたテキストは、唇の動きのための「指示的」（prescriptive）書記となる。

【表8】

指示的（唇の動きのみ）	（あなたのお子さん、いくつになったの？）
指示的（発話されるテキスト）	「それだけ、そして他は何もない」

すなわち、【表9】に記したように、インストラクションに従って、（）で括られた（あなたのお子さん、いくつになったの？）という同一のテキストが、楽譜上において無視されるもの、描写的書記、指示的書記という3つのレベルに役割を変容させるのである。

【表9】

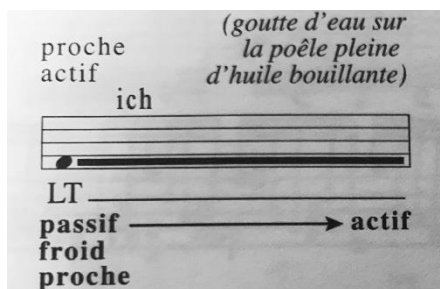
無視
描写的（発話の意図としてのテキスト）
指示的（唇の動きのみ）

49

【表 10：〈レシタシオン 4〉の 56 の断片における音程／音域移動の出現回数】

音高／音域移動	出現回数
F4	49
F4⇔G4	2
F4⇔G♭4	3
F4⇔B4	2

【譜例 9】



【譜例 9】は、これら計 56 の断片のうちの一つである。F4 の音程を記す音符の横から五線譜上に横に伸びる直線は、この音を引き伸ばすことを示していると思われるが、その際に歌われるべき子音として、“LT”という文字が記されている。しかしながら、“LT”という子音を引き伸ばす、ということが物理的に不可能であるという意味において、厳密な意味でこれは「指示的」(prescriptive)な書記として読むことができない。アペルギスは、この作品のインストラクションに次のように書いている。

楽譜の下に記された指示 (indications) は、演奏者が楽譜の中に記された音符と、対応する子音を色付けるために、異なる音色を見つけるための手掛かりである。⁶¹

したがって、一見指示的な記号のように書かれている“LT”という文字は、実は「音色」の差異に「対応」するものとしての描写的 (descriptive) な記号なのである。そして、こうした描写的記号による指示的記号への擬態 (mimesis) が、この作品における余剰による不確定性を生み出している。

⁶¹ 傍点強調は執筆者（樋口）による。

「音色によるレクイエム（親密さの中で）」という〈レシタシオン 4〉に与えられた副題が示すように、音色のための非常に多くの描写的書記が楽譜上に与えられている。【譜例 9】においては、“LT”という文字の下に、「受動的、冷たい、近い」などのテキストが記されているが、アペルギスはこれらの指示（indications）について次のように説明している。

能動的：行動によって実現される音、受動的：演者／舞台装置の外側に存在する音。熱い音と冷たい音：これは演奏者の価値基準に依存するので、それに関する耳の記憶に基づいて演奏されなければならない。近い音と遠い音：演奏者の近く、或いは遠くの場所。

さらに、アペルギスによると、F4 の書かれた楽譜の上に記された文字や記号は、「エピソード」として各々の断片の中の任意の位置——初め、終わり、或いは中間のどこか——に挿入される。以上を踏まえた上で、【譜例 9】におけるテキストを日本語訳したものをまとめると以下ようになる。【表 11】

【表 11】

エ ピ ソ ー ド	指示	近い 能動的	(沸騰した油でいっぱい のフライパンの上に 落ちる水のしずく)
	発話さ れるテ キスト	ich	
	子音	LT	
	指示	受動的→能動的 冷たい 近い	

演奏者が【表 11】にある情報を読む際には、「F4 の音色における冷たさと近さを保ちながら受動的から能動的へと移行し、近くて能動的な音色の“ich”を——沸騰した油でいっぱいのフライパンの上に落ちる水のしずくのように——エピソードとしてこの F4 の音色のどこかに挿入する」という指示が——明らかに、ここにはこの作品の楽譜を読むものが感じるであろう「余剰」として——楽譜上に存在することになる。ダイナミクス、リズム、アーティ

キューレーションなどの「指示的」な書記が与えられるやり方とは対照的に、ここでは音色に対する記述が増えれば増えるほど、一方で不確定な要素が拡大するように思われる。というのも、これらの記述のほとんどが「描写的」(descriptive)なものであるからに他ならない。つまり、この F4 という音高の纏うべき音色が「どのようなものであるのか」といった「描写」が際限なく述べられる一方で、その描写された音色の実現のための、「どのように演奏されるべきか」という「指示」は皆無に等しいのである。

つまり、ここでは描写的書記が、指示的な書記の体裁を取りながら、余剰として与えられている。ダイナミクス、リズム、アーティキュレーションなどの「指示」が加算されていく場合とは対照的に、〈レシタシオン 4〉においては、F4 の音色の「描写」が増えれば増えるほどに、その音色の実現のために「どのように歌うべきか」はより一層不明確となる。つまり、これらの描写的書記の余剰は、不確定性を生み出している。言い換えれば、描写的書記が、多くの指示的書記を載せた楽譜の形態を擬態することで、情報の余剰による不確定性を産出しているのである。

このような「余剰による不確定性」の類型を、**擬態型**と分類する。

3-4 隠喩/換喩型：〈レシタシオン 1〉

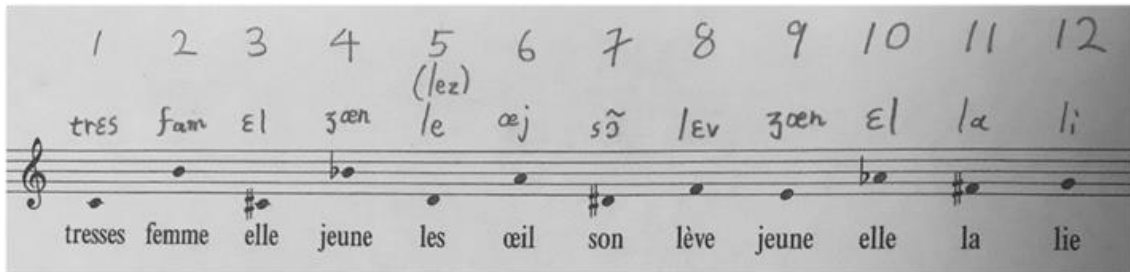
隠喩/換喩 (metaphor/metonymy) 型は、擬態型と置換型を総合したモデルである。

その代表的な例は、〈レシタシオン 1〉である。【譜例 10】

【譜例 10】

〈レシタシオン 1〉の冒頭には、次のような「規則」がノーテーションとして掲げられている。

【譜例 11】



【譜例 11】にあるように、C4 から B4 までの 12 半音階の各々に、対応する語が与えられている。例えばこの「音列」の第一音 C4 は tresses（三つ編み）という語で、第二音 B4 は femme（女性）という語で歌われる、というように、「12 半音階＝語」は、〈レシタシオン 1〉においては常に遵守されるべき法則として存在する。

【表 12】

音高	C4	B4	C#4	B♭4	D4	A4	D#4	F4	E4	A♭4	F#4	G4
語	tresses 三つ編み	femme 女性	elle 彼女	jeune 若い	les 定冠詞 複数	œil 目	son 三人称所有 有／音	lève 上げる	jeune 若い	elle 彼女	la 定冠詞女 性単数	lie 澱

【表 12】にあるように、歌唱／発話における音高／語は、共に明確な指示（prescription）として与えられているのであるが、「音高」と「語」という二つの指示の非慣習的な結び付き——すなわち「12 半音階＝語」という関係性——は、特殊な比喩的表現（figure of speech）として、描写的（descriptive）な書記を擬態する。アペルギスは、《レシタシオン》について次のように語っている。

《レシタシオン》の基本的なアイディアは、まるで音符や音高であるかのように、音節と音素を用いることだ。音程関係のみを用いて旋律線を得る代わりに、私は私たちの言語〔フランス語〕の基本構成要素である音節や音素を用いる。この原理は

Webern の音色旋律 [Klangfarbenmelodie]、つまり音に属する音色や音価、それら全ての豊かさから成る旋律線と比較できる。⁶²

アペルギス自身がここで語っているように、音素／音節といった「言語書記」と、音符／音高といった「音楽書記」は、〈レシタシオン 1〉の例においては楽譜上に歌唱／発話されるべき「指示」として与えられているのだが、この言語書記と音楽書記の独自の結びつきは、「まるで……であるかのように」といった比喩関係として、描写的書記を擬態している。すなわち、〈レシタシオン 4〉の分析の例において見た描写的書記の指示的書記の擬態とは対照的に、〈レシタシオン 1〉においては指示的書記が描写的書記を擬態しているのである。

しかしながら、この〈レシタシオン 1〉における擬態、すなわち言語／音楽書記の指示の比喩的表現としての協働は、楽譜上において「隠喩」(metaphor)と「換喩」(metonymy)という両極のレヴェルの間で置換(displacement)され得る。

「まるで……であるように」(comme si……)というアペルギス自身の《レシタシオン》への言及は「直喩」(simile)の形を取って成されているが、〈レシタシオン 1〉の冒頭に掲げられた「12 半音階＝語」という法則の実際の運用——【表 13】における【譜例 11】の(音高と語の)縦の関係——は「隠喩」(metaphor)の形式を取っている。すなわち、「C4 (の音高) は”tresses” (三つ編み) である」、「B4 は”femme” (女性) である」……という【表 13】における縦の関係性は、隠喩と同様の形式によって提示されているのである。

【表 13】

音高	C4	B4	C#4	B♭4	D4	A4	D#4	F4	E4	A♭4	F#4	G4
隠喩	↓↑	↓↑	↓↑	↓↑	↓↑	↓↑	↓↑	↓↑	↓↑	↓↑	↓↑	↓↑
語	tresses 三つ編み	femme 女性	elle 彼女	jeune 若い	les 定冠詞 複数	œil 目	son 三人称所有／音	lève 上げる	jeune 若い	elle 彼女	la 定冠詞女性 単数	lie 澱

Berger (2015) によれば、隠喩 (metaphor) の概念は、“A is B / A is not B” (A は B である／A は B ではない)、言い換えると、“A is B, but not really” (A は B である、しかし実際

⁶² Aperghis, Georges. 2006. “14 Récitations.” In *14 Récitations*, CD-Booklet, Wien: col legno, WWE 1CD 20270.

はそうではない) という構造に縮約できる。例えば「アキレスは獅子である (Achilles is a lion)」といった隠喩において、

誰もアキレスが実際に「たてがみを持った、アフリカ由来の動物としての」ライオンのように見えるとは考えない。[……] 隠喩を視覚化しようとするどんな試みもグロテスクなイメージ、怪物を生み出す[……。隠喩は、]「AはBではない」という含意された矛盾と結び付けられた「AはBである」という同一性の肯定から成り立つ。[……] 隠喩は現実の、或いは先在する事物の状態を否定し、通常の語用法では当然と受け取られている区分を拒絶し、異なる文脈、異なる「世界」或いは言及の枠組みに属する対象を繋ぎ合わせる。⁶³

すなわち隠喩においては、比喩的表現における——例えば「アキレス」と「ライオン」といった、実際には相容れない二つの事物としての——AとBの間の現実的な隔たりが重要な役割を果たす。つまり隠喩は、「異なる世界」に属するAとBという二つの事物を、仮の結び付き——「AはBである／AはBではない」——として表すことによって、それまでは存在しなかった新たな関係性を開示する創造的な言表行為なのである。

この意味において隠喩を捉えるとき、〈レシタシオン1〉冒頭のノーテーションにおける「C4は三つ編みである」、「B4は女性である」、「C#4は彼女である」……という書記はまさに隠喩である、といえる。言うまでもなく、「C4」の音高は実際には“tresses”（三つ編み）ではない。しかしながら、「音高」（C4）と「語」（“tresses”）、すなわち「音楽書記」と「言語書記」という二つの異なる世界に属する事象を、仮の結び付き——「C4は三つ編みである、しかし実際はそうではない」——として提示することで、——すなわち現実の世界においてはあり得そうではない「音高＝語」という結合を束の間の肯定として示すことで、——各々の記号表現の慣習的用法の属する世界とは異なる次元における新たな関係性が生じているのである。Berger (2015) は、こうした隠喩の創造性に関して次のように述べている。

⁶³ Berger, Harry. *Figures of a Changing World: Metaphor and the Emergence of Modern Culture*. New York: Fordham University Press, 2015, p. 4-6.

隠喩は、その虚構性を宣言することで現実の世界に対峙する精神に穴を空け、事物を新たにしたり創造したりする意識の営みの言語的な活性化として生起する。⁶⁴

一方で、〈レシタシオン 1〉の場合における換喩的關係にも注目する必要がある。隠喩に対応するもう一方の極として換喩の重要性を最初に提起した Jakobson (1956) 以降、隠喩／換喩という両極の概念は認知言語学の分野を中心に現在まで広く採用されている⁶⁵。

換喩 (metonymy) とは、例えば「ワシントン」という語で「アメリカ合衆国政府」を表すような比喩的表現のことであり、したがって基本的操作は名前の「書き換え」である。換喩が成り立つためには、この例における「アメリカ合衆国大統領官邸がワシントンに在る」という地理的關係の合意のように、示された事象の間の類縁關係 (kinship) が予め了解されている必要がある。Berger (2015) による、典型的な換喩の例における置換された名辞と、その類縁關係に関する記述を図示すると【表 14】のようになる。

⁶⁴ Ibid., p. 22-23.

⁶⁵ 言語学者 Roman Jakobson による古典的議論は、Jakobson, Roman, and Moris Halle. *Fundamentals of Language* (version 2nd ed.). 2nd ed. Janua Linguarum. Series Minor, V. 1. Berlin: De Gruyter, 2002. を参照。Lakoff & Johnson (1980) 以降の、認知言語学の分野における隠喩／換喩の両極概念の研究をまとめたものとしては、René, Dirven, and Pörring Ralf. *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Cognitive Linguistics Research, 20. Berlin: Mouton de Gruyter, 2002. を参照。同書の中で、Dirven (2002) は、Gerhart & Russell (1994)、Johnson (1987)、Kittay (1987)、Lakoff & Johnson (1980)、Mac Cormac (1998)、Taylor (1989) 等、隠喩と換喩に関する近年の多くの研究において、Jakobson に関する言及が一切されていないことを指摘する (p. 76)。1956 年の Jakobson による最初の提案以後の Claude Lévi-Strauss 等のフランスを中心とする構造主義と、80 年代以降に起こった英語圏を中心とする認知言語学という隠喩／換喩の研究における二つの系譜には、地理的、時系列的隔たりと同様の距離がある。Berger (2015) は、この双方の系譜における議論を踏まえながら、しばしば過度に複雑になりがちな隠喩／換喩の区分を非常に明確に行っている。したがって本論文では、隠喩／換喩の両極概念の導入に際して、主に Berger (2015) の記述を参照する。

【表 14】

換喩の例	置換及び類縁関係
ペンは剣よりも強し	記号→示された事象 [ペン→知性、剣→武力、等]
薬缶が沸騰している	容器（薬缶）→中身（水）
ダンテを読む	原因（ダンテ）→結果（彼の詩）
全ての手は仕事にかかった	部分（手）→全体（人）
展覧会の最も上質な大理石の一つ	材質（大理石）→その材質によって作られたもの（作品）

【表 14】の「薬缶が沸騰している」という例のように、異なる世界に属する事象を結び付ける隠喩の機能とは対照的に、換喩においては——例えば「容器と中身」という関係性に基づく「薬缶と水」の類縁関係の了解といった形で——名前を書き換えられる複数の事象が「同一の」世界に属するということの合意が重要となる。Berger (2015) は、こうした隠喩と換喩の対照的な性質に関して次のように述べている。

隠喩は修辭的文脈によって意味の書き換えを引き起こす。対して、換喩は名辭の分析的、記述的書き換えを引き起こすが、その書き替えは啓発となり得ても、示された事物に先立って存在する意味を変えることはない。⁶⁶

以上を踏まえた上で、【表 15】に示された【譜例 11】の横の関係を見るとき、隣接する各々の語の結び付きは換喩である。つまり、「三つ編み」は「女性」を、「女性」は「彼女」を、「彼女」は「若さ」を……といったように、語の連接が換喩として、すなわち了承された意味的な類縁関係による名前の書き換えの連続体として発話されていくのである。

【表 15】

語	tresses 三つ編み	femme 女性	elle 彼女	jeune 若い	les 定冠詞 複数	œil 目	son 三人称所有／音	lève 上げる	jeune 若い	elle 彼女	la 定冠詞女性単数	lie 澱
換喩	[置換]→	→	→	?→	?→	→	→	→	→	→	→	→

⁶⁶ Berger, Harry. *Figures of a Changing World: Metaphor and the Emergence of Modern Culture*. New York: Fordham University Press, 2015, p. 12, 20.

以上を踏まえると、【表 16】のように、【譜例 11】における縦の関係が隠喩的、横の関係が換喩的である、ということができる。

【表 16】

音高	C4	B4	C#4	B♭4	D4	A4	D#4	F4	E4	A♭4	F#4	G4
隠喩	↓↑	↓↑	↓↑	↓↑	↓↑	↓↑	↓↑	↓↑	↓↑	↓↑	↓↑	↓↑
語	tresses 三つ編み	femme 女性	elle 彼女	jeune 若い	les 定冠詞 複数	œil 目	son 三人称所有／音	lève 上げる	jeune 若い	elle 彼女	la 定冠詞女性単数	lie 澱
換喩	[置換]→ → → ?→ ?→ → → → → → →											

しかしながら、Berger (2015) は【表 17】に示したように、換喩／隠喩的關係性はそれ自体が「置換」し得るものであると指摘する。

【表 17】

換喩	⇔ 置換	隠喩
ペンは剣よりも強し		ペンは武器である
薬缶が沸騰している		薬缶は水である
ダンテを読む		ダンテは彼の詩である
全ての手は仕事にかかった		手は人である
展示会の最も上質な大理石の一つ		像は大理石（の一片）である

【表 17】から明らかなように、「薬缶は水である（しかし実際はそうではない）」といった、隠喩における「異世界」間の「虚構的」な結び付きと比較して、「薬缶が沸騰している」という換喩は——その書き替えを可能とする「容器／中身」という類縁関係の了承によって——より「現実的」なものとなる。

こうした隠喩／換喩の置換と同様の置換が、〈レンタシオン 1〉において生じている。

「音高＝語」の範列（paradigmatic）関係（本論文では【表 13, 16】における縦の関係）を見ると、「C4 は三つ編みである」、「B4 は女性である」、「C#4 は彼女である」という言説の各々は隠喩（metaphor）である。しかしながら「音高＝語」の連辞的（syntagmatic）関係（【表 15, 16】における横の関係）は換喩（metonymy）である。加えて、「C4 は三つ編みである」といった各々の隠喩の集合体が、「音高は語である」というより一般的な法

則「パラダイム (paradigm)」として聴者／演者に了承・合意されるとき、その連辞 (syntagm)、すなわちこの楽譜の実際の運用 (演奏、読解、聴取) において生じてくるであろう「語のソルフェージュ」、「音高の発話」といった言説は「隠喩」から「換喩」へとその役割を変えるだろう。言語／音楽書記の「隔たり」の認識に基づく両事象間の「虚構」としての結び付き (隠喩) が、了承されるべき「現実」としての両事象間の「近さ」 (隣接性・置換可能性) の認識 (換喩) へと変容するからである⁶⁷。

〈レシタシオン 1〉は、「**擬態** (音高=語) の隠喩／換喩の両極間における**置換**」という、《レシタシオン》全 14 曲の中でも最も複雑な「余剰による不確定性」のモデルを提示する。つまり、歌唱／発話されるべき「指示」 (prescription) として与えられた、「音高=語」という言語書記と音楽書記の独自の結びつきは、比喩的表現として描写的 (descriptive) 書記を擬態しているのだが、この擬態 (mimesis) の在り方は、異世界間を結

⁶⁷ Jakobson の失語症に関する議論に端を発する隠喩／換喩の区分は、修辞学的な区分というよりも、むしろ人間の二つの思考・認識モデルの区分として発展してきた。例えば Jakobson 自身が、隠喩的なものとしての詩 (ロマン主義、象徴主義)、シュルレアリスム (Surrealism) の絵画、映画におけるモンタージュ・二重写しを、換喩的なものとしての散文 (リアリズム)、キュビズム (Cubism) の絵画、映画におけるクローズアップ・カメラの配置と対比して記述している。Jakobson, Roman, and Morris Halle. *Fundamentals of Language* (version 2nd ed.). 2nd ed. Janua Linguarum. Series Minor, V. 1. Berlin: De Gruyter, 2002, p. 90-96, 特に p. 92.

また、Berger (2015) によれば、Jakobson による隠喩／換喩の区分を神話の構造分析に適用したレヴィ＝ストロースにおいては、「『神話の思考の法則』の根本は『隠喩 (metaphor) による変換が換喩 (metonymy) によって達成されること』であり、すなわち虚構的な——純粹に比喩的な——事象が、現実として受け取られるものへと変換される」 (p. 16)。すなわち Claude Lévi-Strauss を踏まえた Berger (2015) による隠喩／換喩の区分は、新たな世界を創造するための隠喩の作用と、それを現実として認識するための換喩の作用、という両極であると言える。「隠喩と換喩の間の差異は作ることと見るものの間の差異である」 (p. 23)。「換喩 (metonymy) は、既に存在しているよく知られた世界、現実の、複雑な、そして統合された一つの世界において作用する [……。] しかしながら隠喩 (metaphor) は、互いに異なる世界の間に作用する——束の間で事実と反する『新世界』における統合の中でそれらは一時的に結び合わされるのだ」 (p. 23)。— Berger, Harry. *Figures of a Changing World: Metaphor and the Emergence of Modern Culture*. New York: Fordham University Press, 2015.

び付ける新たな関係性の開示としての隠喩（metaphor）から、了承された現実的隣接・類縁関係の認識、実践としての換喩（metonymy）へとその役割を置換（displacement）し得るのである。

このような「余剰による不確定性」の類型を、**隠喩／換喩型**と分類する。

3-5 置換型：〈レシタシオン3〉

〈レシタシオン3〉は、横8×縦8の計64小節（4分の2拍子、♩=72）の解体言語（本論文ではXとする）と、その解体言語の原テキスト（拍子、リズムなし）の朗読（本論文ではXとする）の計65小節からなっている。【譜例12】

【譜例12】

KECHATIUN 3

1	ton de commandement	se moquer	très élégant-mondain	c'ôwn	amoureux-sensuel	clame-expressioniste	en cachette	hystérique
2	se moquer	très élégant-mondain	c'ôwn	amoureux-sensuel	clame-expressioniste	en cachette	hystérique	ton de commandement
3	très élégant-mondain	c'ôwn	amoureux-sensuel	clame-expressioniste	en cachette	hystérique	ton de commandement	se moquer
4	c'ôwn	amoureux-sensuel	clame-expressioniste	en cachette	hystérique	ton de commandement	se moquer	très élégant-mondain
5	amoureux-sensuel	clame-expressioniste	en cachette	hystérique	ton de commandement	se moquer	très élégant-mondain	c'ôwn
6	clame-expressioniste	en cachette	hystérique	ton de commandement	se moquer	très élégant-mondain	c'ôwn	amoureux-sensuel
7	en cachette	hystérique	ton de commandement	se moquer	très élégant-mondain	c'ôwn	amoureux-sensuel	clame-expressioniste
8	hystérique	ton de commandement	se moquer	très élégant-mondain	c'ôwn	amoureux-sensuel	clame-expressioniste	en cachette

(dis)

(non-mesure)

UN LOIR DE JUIN BERCÉS PAR LES FLOIS ATTENDRIS LES IRIS PALISSANTS CROISSAIENT AU BORD DE L'ONDE.

Le texte peut être dit d'une manière neutre (sans ajouter de indications inclues dans les 8 combinaisons). On doit exagérer l'articulation des consonnes et voyelles. Le texte non mesuré doit être dit sur la même hauteur que le texte rythmé, mais sans exagérer l'articulation. On peut aussi faire différents versions en ajoutant les indications inclues dans les 8 combinaisons. Pour ce faire, on doit choisir une des combinaisons et l'appliquer au texte pendant toute sa durée. Chaque indication est valable pour la mesure à laquelle elle s'applique. Reciter plusieurs versions (si possible les 8) l'une après l'autre. Éviter de changer de hauteur en se basant uniquement sur telle ou telle indication. Aucune indication n'est valable pour la durée non mesurée. Il doit être dit normalement.

64小節（X）は発話されるべき音節とリズムが指定されている指示的（prescriptive）書記であるが、このテキストの演奏に関して、歌い手に以下のような描写的（descriptive）書記の組み合わせが委ねられている。【譜例13】

【譜例 13】

1	ton de commandement	se moquer	très élégant - mondain	clown	amoureux - sensuel	glamé - expressionniste	en cachette	hystérique
2	se moquer	très élégant - mondain	clown	amoureux - sensuel	glamé - expressionniste	en cachette	hystérique	ton de commandement
3	très élégant - mondain	clown	amoureux - sensuel	glamé - expressionniste	en cachette	hystérique	ton de commandement	se moquer
4	clown	amoureux - sensuel	glamé - expressionniste	en cachette	hystérique	ton de commandement	se moquer	très élégant - mondain
5	amoureux - sensuel	glamé - expressionniste	en cachette	hystérique	ton de commandement	se moquer	très élégant - mondain	clown
6	glamé - expressionniste	en cachette	hystérique	ton de commandement	se moquer	très élégant - mondain	clown	amoureux - sensuel
7	en cachette	hystérique	ton de commandement	se moquer	très élégant - mondain	clown	amoureux - sensuel	glamé - expressionniste
8	hystérique	ton de commandement	se moquer	très élégant - mondain	clown	amoureux - sensuel	glamé - expressionniste	en cachette

【譜例 13】に記されたチャートは、【表 18】にあるような 8 種類（a～f で表記）の描写の、【表 19】に記した 8 種類の組み合わせからなる。

【表 18】

a	命令の口調
b	嘲笑する
c	とても優雅な／社交界の
d	道化師
e	恋をした／官能的な
f	声高の／表現主義の
g	ひっそりと
h	ヒステリックな

【表 19】

1	a	b	c	d	e	f	g	h
2	b	c	d	e	f	g	h	a
3	c	d	e	f	g	h	a	b
4	d	e	f	g	h	a	b	c
5	e	f	g	h	a	b	c	d
6	f	g	h	a	b	c	d	e
7	g	h	a	b	c	d	e	f
8	h	a	b	c	d	e	f	g

アペルギスはこのインストラクションに次のように記している。

このテキストは中立的なやり方で（8つの組み合わせの中に含まれた指示 [indications] を加えることなしに）読んでも良い。[……] 8つの組み合わせの中に含まれた指示を加えることで、異なるバージョンを作っても良い。そのためには、組み合わせの中の一つを選び、それをテキスト全体の長さに適用すること。

したがって、この 64 小節 (X) の指示的書記に対して、8つの描写的書記の組み合わせを無視すること、或いは任意に組み合わせることの選択が演奏者に委ねられているのであり、ここには〈レシタシオン 2〉で確認したのと同様の置換 (displacement) 型の余剰による不確定性がある。

置換は、発話されるテキストの解体操作にも適用されている。解体言語 (X) の原テキスト (X') として曲の最後に読み上げられるテキストは、フランスの詩人 Théodore de Banville (1823-1891) による次のような詩句からの引用である。

<i>Un soir de juin ; bercés par les flots attendris, Les iris pâissants croissaient au bord de l'onde ;</i>		六月のとある夕べ ほろりとさせられる流れに揺られて 色褪せたアイリスが水のほとりに伸びた
---	--	---

しかしながら、この詩句は〈レシタシオン 3〉の解体言語パート (X) においては冒頭から“un-, unless-, unlessoir-,”といった意味を成さないレヴェルにまで解体され、それらの解体された音節にリズムを付されたものが「楽譜」として提示されている。この解体言語による変奏の後、結尾において Théodore de Banville による原テキストがリズムの制限なしで (non mesuré) 読み上げられる (X')。しかしここではもとの詩句における一行 12 音節の対 (alexandrin) による 2 行は 24 音節の一行に置かれ、最後の句点を除く全ての句読点を取り除かれた上で、全ての文字が大文字で記載されている。【譜例 14】

【譜例 14】

(non mesuré)
UN SOIR DE JUIN BERCÉS PAR LES FLOTS ATTENDRIS LES IRIS PÂISSANTS CROISSAIENT AU BORD DE L'ONDE. ||

この原テキスト (X') に現れる語に番号を記すと、【表 20】のようになる。

【表 20】

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
un	soir	de	juin	bercés	par	les	flots	attendris	les	iris	pâlissants	croissaient	au	bord	de	l'	onde

〈レシタシオン 3〉の大部分を占める、計 64 小節にわたって発話される解体言語パート (X) は、この原テキスト (X') に現れる 16 種類の語を解体し、それを置換したものである。8×8=64 小節 (X) に置いて用いられている原テキスト (X') の語 (1~16) は、【表 21】のように置換されている。

【表 21】

1			7	1	7	2	1	15+2			10	1	15+10			2	3	4	1	2	10			1	15+10			2+11		3+1			2	15+10			11		
11		3+1+10		10	11	11	12		3+1+11					10+3		10+3		11	11		10+5			11+10		10+11		4+3		10+11					11+3		10	4	12
12		9		10+5		4+11		4+11					11		4+10		5		4+10+5			12		4+12		12		4	5			5		6	12*				
4+11		12	4+11		13		5		4		15			12		15		12		6			15			12+13		12	13	14	15	12	8	12		15	8+5		
14+12		15	8	11	9	7	10	9	13	14	9	13	3		14		9+11		12+13		9	11		15+16		11	15+16+9			9		9			9+10		11	9+10	
10+16		9+10		16		9+10		11	1	2			9+2					2		3	4		3+5		9	10	11	11		11			6		7	11			
6+15		1	2	2	3	4	5	5	4	5	6			7	6	7	8	8+9		8	9		9		9	7	10					10			15				
7+10		9+10		11	9+10		11		11	12	2	15	16	16		16		16		7			4			15+2			10+6			10	2	3	1				

*surcroit=余分

したがって、64 小節の解体言語パート X の各々の音節は、原テキスト X' の置換によるヴァリエーションである。例えば【譜例 15】は 64 小節の解体言語パート (X) の冒頭 5 小節であるが、これに対応する【表 21】の部分は【表 22】のようになる。

【譜例 15：第 1-5 小節】

♩=72 (dit)

un un - less un - less soir un loi - ris un li ris soir de juin un soir

【表 22：第 1-5 小節】

1	7	1	7	2	1	15+2	10	1	15+10	2	3	4	1	2
---	---	---	---	---	---	------	----	---	-------	---	---	---	---	---

この例から明らかなように、X (解体言語パート) のほぼ全ての音節が X' (原テキスト) から同定可能である。しかしながら、X の第 24 小節の一箇所のみにおいて、X' に属さない

音節が出現する。この箇所において現れるのは、「surcroît」、すなわち「余分」という語である。この語“sur-croît”の“croît”は【表 20】において番号「13」で示した“croissaient”（発育する、という動詞の3人称複数直説法半過去）からのヴァリエーションであるが、“sur-”（過度に、過剰な）という接頭辞に対応する音節は、【表 20】における原テキストの16の語の中のどこにも現れない。【譜例 16】、及び【表 20, 23】

【譜例 16：第 23-24 小節】



【表 23：第 23-24 小節】

12	4	5	5	6	12*
----	---	---	---	---	-----

このような「余剰」（sur-croît）の登場に対する自己言及は、 $X \Leftrightarrow X'$ の間で置換（displacement）が成立するためのメタ言語的なシステムの表明である。そして、このように表明された部分／全体（X）と全体／部分（X'）の関係性は提喩（synecdoche）である、と言える。提喩は、例えば「生き物」（全体）によって「人間」（部分）を言い表したり、「刃」（部分）によって「剣」（全体）を表したりする換喩（metonymy）の一種であり、部分→全体を、或いはその逆に全体→部分の名辞を置換（displacement）することによって成立する⁶⁸。すなわち、〈レシタシオン 3〉において発話される 64 小節の解体言語の全ての

⁶⁸ 隠喩/換喩（metaphor/metonymy）型としての〈レシタシオン 1〉の記述において既に述べたように、提喩（synecdoche）を含む換喩（metonymy）の根幹を成す基本的操作は名辞の「置換」である。例えば Jakobson は、Sigmund Freud の精神分析における「転位（displacement）」を、換喩的な操作として隠喩的な「圧縮（condensation）」に対置している（p. 95）。余剰による不確定性に関して、本論文において擬態型、置換型として区分した二つのモデルは、ある程度において Jakobson の提起した隠喩/換喩の二つの認識モデルと類似する。しかしながら、こうした隠喩/換喩に関する語用法との混乱を避けるため、本論文においては、置換（displacement）という語は専ら指示的（prescriptive）、

音節 (X=部分) は、Banville からの引用による原テキスト (X'=全体) を提喩的に置き換えたものである、と言える。しかしながら、この作品の結尾において初めて解体言語⇔原テキストの関係性が明らかになる、という点では、作品の大部分を占める 64 小節 (X) が全体を素描し、最後の一小節 (X') が部分としてそれを補足するといった「部分⇔全体」の認識論的な転覆が起こり得る。したがって、本論文では〈レシタシオン 3〉を、その複雑な操作が提喩 (synecdoche) として総合されている、置換型の特殊なモデルとして分類することとする。

換喩 (metonymy) とその一種である提喩 (synecdoche) の、隠喩 (metaphor) と同等の重要性を最初に主張した Jacobson (1956) 以降、その概念は現代の多くの詩人たちを刺激してきた。例えば、音声詩 (sound poetry) に関する貢献で知られる詩人 Steve McCaffery は次のように述べている。

換喩 (metonymy) と提喩 (synecdoche) : 部分の全体への関係性。どんな作品においても私たちは様々な場所における換喩的な要素——しかしながら共同制作的な構造の中における換喩的な要素——として存在する。部分として私たちは「全体」になる——ただ単に私たちの部分性を、私たちの分子的な独立を認識することによって。機

描写的 (descriptive) という二つの書記レベルの記号的負荷の形態を表す概念として、擬態 (mimesis) に対置されたものとして用いることとする。隠喩/換喩 (metaphor/metonymy) という区分は、こうした置換型、擬態型の二つの形態の更に上位レベルにおける余剰を表すために用いる。したがって、下位から順に、指示的／描写的→置換／擬態→隠喩/換喩という上位へと区分レベルを弁別した上で記述を行う。また、Jakobson は換喩 (metonymy) の概念を展開する際、小説家 グレープ・ウスペンスキー (Gleb Uspensky : 1843-1902) が「換喩 (metonymy) に関する、とりわけ提喩 (synecdoche) への偏愛」を持っていた、と述べる (p. 94)。その際に紹介されている Kamegulov (1930) からの次の引用は、本論文における「余剰による不確定性」と非常に近い概念を表明している。「[Uspensky 作品の] 読者は限られた言語空間の中に堆積された多数の詳細な記述に押しつぶされ、実際に全体を捉えることができないので、その肖像はしばしば消え去ってしまう」 (p. 94)。Jakobson, Roman, and Moris Halle. *Fundamentals of Language* (version 2nd ed.). 2nd ed. Janua Linguarum. Series Minor, V. 1. Berlin: De Gruyter, 2002.

能する観念としての「全体」は、部分の完全な全体としてのそれではなく、並列可能な全体である——そうした「全体」は「部分」と並んで置かれ、部分との関係性の中に加わりながらも、決してそれらを支配することはない。換喩の概念、部分と全体に関する、集合性と孤立化に関する概念「……」。⁶⁹

ここで McCaffery (1978) が主張する「部分⇔全体」という関係性の転覆は、まさに〈レシタシオン 3〉において生じている。元来は Banville の詩句のという「全体」の「部分」に属していたテキストが〈レシタシオン 3〉の言語における解体のための原型、すなわち部分的変奏のための全体として転位されるが、そこで解体された各々の音節は、元の文脈を離れて独自の生命を持ち始める。ここで、各々の「部分」(X) は、McCaffery (1978) の述べるところの全体 (X') と並置可能なものへと変容する。Dworkin (2009) がアペルギスの創作を「現代的作曲と音声詩の境界」(on the borders of modern composition and sound poetry) に位置付けているように、アペルギスの創作のテキスト操作には、こうした多くの現代詩人たちの思想との共鳴があるのである⁷⁰。

3-6 隠喩/換喩型：〈レシタシオン 5, 6, 7〉

〈レシタシオン 5〉は、〈レシタシオン 1〉で確認した「音高＝語」と同様のシステムが提示されているが、ここではそのシステムはオクターブを 12 半音階で等分したものではなく、F4 から A5 までの拡がりを持った 17 音高と、それに対応する 1 音節（或いは 1 音節からなる語）、という「17 音高＝音節」という規則からなっている。【譜例 17、表 24】

⁶⁹ McCaffery, Steve. "Discussion...Genesis...Continuity: Some Reflections on the Current Work of The Four Horsemen" *Sound Poetry: A Catalogue*, Edited by Steve McCaffery and bpNichol, Tronto: Underwiche Editions, 1978, p. 29.

⁷⁰ Dworkin, Craig. "The Stutter of Form" In *the Sound of Poetry / the Poetry of Sound*, Edited by Marjorie Perloff, Craig Dworkin, Chicago: University of Chicago Press, 2009, p.318.

【譜例 17】



【表 24】

番号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
音高	C#5	F5	F4	F#	F#5	G4	G#4	G5	G#5	A5	A4	A#4	B4	C5	D5	D#5	E5
音節	lui	son	touch	def	deu	vrai	av	one	bien	si	mant	ses	xou	a	un	es	la

〈レシタシオン 1〉と比較すると、〈レシタシオン 5〉におけるこの「音列」の出現の順番もよりランダムである。各々の「音高＝音節」に 1～17 までの番号を付した場合の、冒頭における出現の順番は次のようになる。【譜例 18、表 25】

【譜例 18】



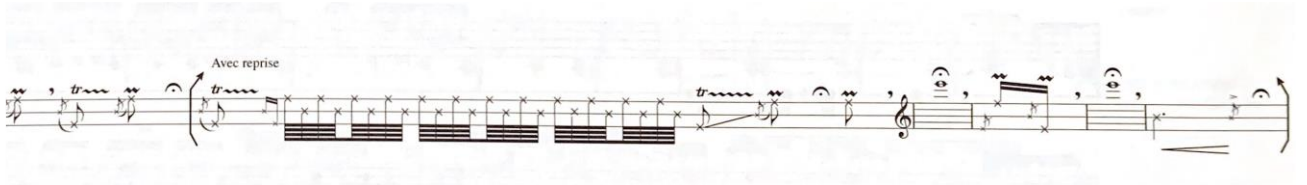
【表 25】

1→	2	12	13	16	14	12	3	17	14	17	3	13	17	4	16	13	2	♩
7	15	7	2	16	17	11	13	1	16	6	13	1	15	9	11	1	4	♩
15	2	4	12	1	15	2	6	13	14	16	17	13	1	2	7	3	7	♩
13	16	5	3	13	5	7	14	11	14	6	11	1	7	13	6	15	14	10

つまり、〈レシタシオン 5〉の聴取において、この「17 音高＝音節」という規則性は意識されにくい。すなわち〈レシタシオン 1〉と比較した場合、ここでは「音高＝音節」というシステムそのものへの自己言及的な態度は影を潜めるのである。システムへの自己言及を通じた全体性⇔部分、という関係性が換喩（metonymy）及び提喩（synecdoche）における重要なモデルであることは〈レシタシオン 3〉の分析において既に述べたが、〈レシタシオン 5〉においては、こうしたシステムの運用によって全体性が形成されることを阻むような操作が見られる。

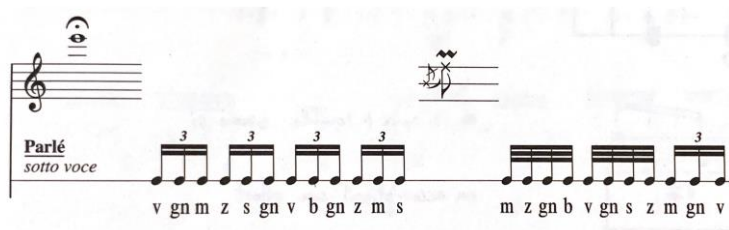
例えば、〈レシタシオン 5〉では中間部で、呼吸の音と共に E6 の音高が現れる。すなわち、どちらも冒頭の「17 音高=音節」というノーテーションには登場しない要素である。

【譜例 19】



さらに、この呼吸音と E6 に加えて、「声をひそめて (*sotto voce*) 」という指示の与えられた子音のみの発話 (“v gn m z s gn ...” etc.) からなる第 4 番目の要素が導入される。【譜例 20】

【譜例 20】



したがって〈レシタシオン 5〉は、「17 音高=音節」というシステムを自己言及的に保持することによって全体⇔部分という認識を可能にする換喩的 (metonymic) 方向から、そのシステムを破壊、解体することによってイメージを遠心的に拡散していく隠喩的 (metaphoric) な方向へと拡がって行く。すなわち、隠喩/換喩 (metaphor/metonymy) の両極という観点から考察したとき、〈レシタシオン 1〉とは反対の方向への転換が見られるのである。

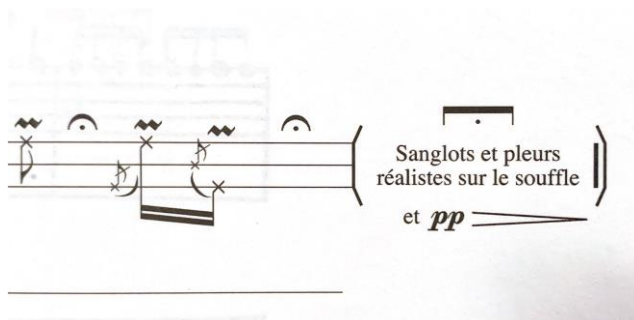
例えば、「音高=語」という規則のみが提示されていた〈レシタシオン 1〉のノーテーションとは異なり、〈レシタシオン 5〉の「17 音高=音節」というノーテーションには、「親しみを持ってささやく」という描写と、テンポの指示 (おおよそ ♩=58) という更なる余剰が与えられている。すなわち、こうした「音高=音節」という規則の保持や運用そのものよりも、この規則を用いて「何か異なることを言う」ことが志向されているのである。それでは、これらの「音高=音節」は一体何を語っているのだろうか。

ノーテーションに提示された 17 の音節は、全てフランス語の語彙に登場しない音節ではないため、この 17 音節の組み合わせによっては「意味がある」ように聴こえ得る。例えば【表 24】における“vrai” (6) と“mant” (11) という音節の接続は、“vrai-ment” (本当-に) という副詞として認識され得る。しかしながら一方で、〈レシタシオン 1〉に確認したような換喩的な関係性はこの 17 の各々の音節の間には確認できない。すなわち〈レシタシオン 1〉の場合のように、各々の語が隣接する語の「言い換え」として機能し得る関係性ではなく、〈レシタシオン 5〉における各々の音節の組み合わせは、その全体性が把握できないほどに多様な接続可能性を提示している。したがって、それはむしろ「隠喩」的な、つまり隔たりのある事象間の一時的な結び付きとしての関係性である、と言える。

「決して息継ぎのために止まらないこと。歌い続けながら息を吸うこと」というこの楽譜に書かれた指示によって、この隠喩的な方向性はより一層明らかとなる。広音域にまたがった音列 (17 音高=音節) のランダムな配置を歌うことが既に非常に大きな困難なのだが、加えてここでは「息を吸いながら発話することによって途切れることなく歌い続ける」という極度の身体的要求が課されているのである。したがってここには「17 音高=音節」という規則性の遵守に重点はなく、そのシステムの運用における矛盾が身体の前として——すなわち「呼吸、息」として——発露することが重要なのである。

こうして発露した呼吸は、この曲の結尾において「嗚咽と涙の息による写実」という隠喩的な形態として〈レシタシオン 5〉を閉じる。【譜例 21】

【譜例 21】



アペルギスは、《レシタシオン》における身体性の現前について次のように述べている。

私は、〔レシタシオンを〕演ずるために苦心すべき障害となるように、音節の順序、音色の経過、声の表現の組み合わせを選択した。こうした困難は、この作品に特徴的な、音楽的で演劇的な状況を生み出す。私たちは歌い手が書かれた楽譜を実現するのを聴く。しかし同時に私たちは正確に発話することのできない誰か、不安に怯えとても緊張した何者かを目撃するのだ。私たちは日々の生活の中にもがき、あまり健康ではない人々、困難に囚われながら己を表現する人々を見る…⁷¹

すなわち、アペルギスによれば、楽譜上の（本論文で「余剰による不確定性」と定義する）記号的負荷は、身体性の発露を通して「発話することのできない誰か、不安に怯えとても緊張した何者か〔……〕日々の生活の中にもがき、あまり健康ではない人々、困難に囚われながら己を表現する人々」、といった社会・政治性へと繋がっているのである。〈レシタシオン 4〉の分析においてアペルギスと現代詩人たちの重なり合いを既に指摘したが、ここで述べられているアペルギスの思想も、現代詩人 Craig Dworkin による次のような考察と非常に近い。

全ての言語は指示的である。しかしながら、それら全ての言語が概念を投影する必要はない——代わりに言語の生み出される物質的状况に注意を向けるとき、私たちはそれらの事物がぶつぶつとささやくのを耳にするのである。もしも発話が何一つ伝達することなく続くとき、もしも伝達内容が何一つものを言わない限界に達するとき——その時私たちは、身体が話し始めるのを聴くのである。⁷²

〈レシタシオン 6, 7〉

〈レシタシオン 1, 5〉の分析において、提示された余剰による不確定性が、「音高＝音節」というシステムへの自己言及による各々の音節の部分⇄全体という意識（換喩）と、そ

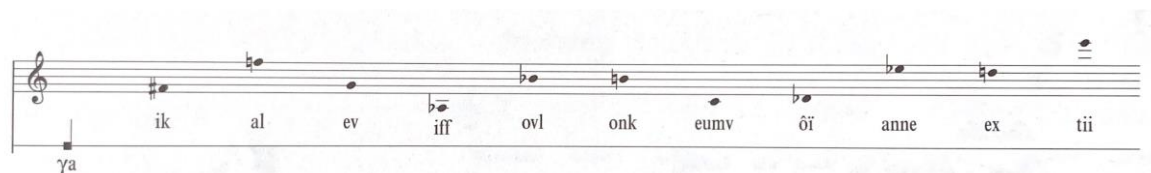
⁷¹ Aperghis, Georges. 2006. "14 Récitations." In *14 Récitations*, CD-Booklet, Wien: col legno, WWE 1CD 20270.

⁷² Dworkin, Craig. "The Stutter of Form" In *the Sound of Poetry / the Poetry of Sound*, Edited by Marjorie Perloff, Craig Dworkin, Chicago: University of Chicago Press, 2009, p. 168.

れによって何か「異なる」ことを言おうとすること（隠喩）、という二つの極を揺れ動くことを指摘した。このモデルは、同様の「音高＝音節」システムを提示する〈レシタシオン 6, 7〉にも適用できる。

〈レシタシオン 6〉において、このシステムは〈レシタシオン 1〉と同じく 12 の音高とそれに対応する音節から成る。しかしながら、〈レシタシオン 6〉における音高は四角形の音符で表された「極端に低い音」、すなわち具体的な音高の指定ではなく身体的な限界を記す 1 音と、A ♭3～E6 に亘る非常に幅広い音域に散らばる A を除く 11 の半音、という計 12 音（高）から成る。また、ここで用いられている音節は、〈レシタシオン 1, 5〉と比較すると、フランス語の語彙の中で意味を成さない音節が多数を占める。【譜例 22、表 26】


【譜例 22】



【表 26】


■	F#4	F5	G4	A ♭3	B ♭4	B4	C4	D ♭4	E ♭5	D5	E6
γ a	ik	al	ev	iff	ovl	onk	eumv	ôĩ	anne	ex	tii


加えて、〈レシタシオン 6〉の楽譜においては次のような 6 種類の音符の指定が与えられている。


 = フルートの音色（唇を口笛を吹くときのような形にして、木製の笛（flûte en bois）の音を模倣する（imiter）こと。）


 = 無声の激しい息音

 = 極限の低音の息と声（しゃがれ声）

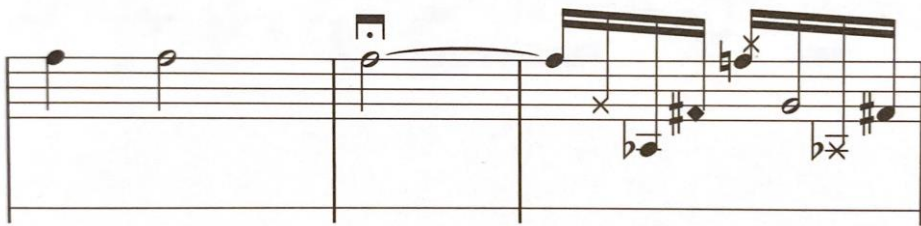
 = 広告の声（見せかけの女性の優しい声）

 = 声 + 息（まるでやっとのことで成し得たように）

 = 閉じた唇（アグレッシブに）

このような指示的書記と描写的書記が複雑に交わりあった楽譜において、記号の指示体系には負荷が掛かっている。例えば【譜例 23】のように、フェルマータが付された白丸の音符（）が、音価としての二分音符なのか、それとも「フルートの音色」なのかは不確定である。

【譜例 23】



こうした記号の指示体系に対する同様の負荷は、〈レシタシオン 7〉においても確認できる。

〈レシタシオン 7〉の冒頭にノーテーションとして提示されている「音高＝音節」というシステムも、同じく 12 の音高とそれに対応する音節から成る。しかしながら、ここでは「D4→C#4=ro→aû（唇を口笛を吹くときのような形にする）」は常にスラーで結ばれた関係に固定されており、また「E3=maha」は「息声で、常に手拍子を伴って」演奏されることが指示されている。【譜例 24、表 27】

【譜例 24】

【表 27】

D4→C#4	C5	B4	A4	G5	F#4	F5	A#5	G#5	D#4	E3
ro→aû*	snièvlemk	vniaskl	knièmn	vneylefñ	sklaïfñè	isknèsk	klaoufni	esnxesn	olpñk	maha** ***
*唇を口笛を吹くときのよ うな形にする									**息声で ***常に手拍子を 伴って	

しかしながら、余剰による不確定性が最も顕著な形で現れるのは、「笑い——唇の端で発音する」という「描写+指示」が与えられた非常に冗長な音節である。例えば【譜例 25】のように、非常に細かい音価の走句（♪=66）がこの楽譜には記されているのだが、この走句の実現は物理的、身体生理学的に不可能である、と言える。近代西洋音楽の伝統においては、多くの作品が発表当時には「演奏不可能」というレッテルを貼られ、後に演奏家がそれを克服して一つの規範となる、といった弁証法的な進歩、発展の歴史がある。しかしながら、〈レシタシオン 6〉のこうした例において提示されている不可能性は、後の世代に克服されてヴィルトゥオジティとなるような類のものではない。というのも、例えば A#5-G#5-G5-F5 という六十四分音符（♪=66）の下降フレーズを、“klaoufni-esnxesn-vneylefñ-isknèsk” という音節の発話によって実現する、という指示の非現実性は自明である、と言える。

【譜例 25】

こうした楽譜上の非現実的な要求を「発展的に解消されて現実となるべきもの」と捉えるのではなく、意図的に記号体系に与えられた負荷としての「余剰による不確定性」として——擬態型の代表例としての〈レシタシオン 4〉の分析において見たように——解釈するとき

には、こうした記述の役割は 180 度転換する。〈レシタシオン 4〉において、「“LT”という子音を引き伸ばす」という一見したところの「指示的」書記が、実は音色の差異に対応するものとしての「描写的書記」であったように、〈レシタシオン 7〉にこうして記されている一見して実現不可能な、したがって非現実的な記述は、それによって「何か他のもの」を言い表す「隠喩/換喩的」な表象なのである。

アペルギスは、「言語がその限界を見出すとき、その瞬間に音楽が現れる (la musique apparaît au moment où le langage trouve ses limites)」と述べる。つまり、言語の表象システムに意図的に負荷を掛けることで、そこに「音楽的」な現象が生じるのだという。アペルギスは以下の次のようにその二つの方法論を説明する。

[……言語がその限界を見出すためには] いくつかのやり方がありますが、私の考えでは、完全に相反するものでありながらも、同じ結果に行き着く二つの方法がある、と言うことができます。第一に、意味を取り去る (enlever du sens)、ということがあり、語の両端を取り去ったり、あるいは適切な位置に語を置かないことによって反対の意味が与えられてしまうような配置をしたりすることによって、音楽を作るという方法があります。この地点、すなわち理解することができない、という瞬間 (moment où on ne comprend pas) から、人々は聴取します、なぜなら人間は理解しようと努めるからであり、これこそがこの現象をとて音楽的なものにするのです。聴衆は自問するでしょう——これは何なのか？これは一つの言語なのか？あるいは別のもの (autre chose) なのか？そしてある意味ではミュージック・シアター (théâtre musical) についても同じことが言えます。私の考えでは、もしも人々が何かを理解し、もしもとても型にはまった演劇的類型論——例えば夫、女性、といった人格によって——の中に、その状況を理解したと思うなら、そのときには人はそれ以上何も聴かなくなります。なぜなら人は状況を識別し、次に何が起こるのかを知ることができるからです。もしも人々が何も知らないように、音楽の楽譜の中におけるように書かれているなら、そのような瞬間に人々はとてもよく聴くのです。したがって、これが意味を取り去る、ということによる第一の流儀です。もう一つの方法は、例えば極度に明確でありながら、同時に多くの紆余曲折や矛盾を含み、最終的には話され

ていることの全てを理解できなくなるような言語のように、ある種の渦巻きのように、何かを過剰に付け足す (ajouter énormément) ことです。この二つの方法は、最終的には音楽的なものに到達します。⁷³

つまり、「意味を取り去る」 (enlever du sens)、或いは逆に何かを「過剰に付け足す」 (ajouter énormément) という二つの記号的操作は、共に「理解することができない、という瞬間」 (moment où on ne comprend pas) を目指して行われる。なぜなら、こうした理解不可能性を認識した瞬間にこそ「人々はとてもよく聴く」のであり、このような聴取こそが「最終的には音楽的なものに到達」するからである。

このように記号表象を捻じ曲げることによって言語に何か「別のもの」 (autre chose) を語らせようとするアペルギスの創作姿勢は、既に指摘したように多くの現代詩人たちと共通するものである。Dworkin (2009) がアペルギスの創作を「現代的作曲と音声詩の境界」に位置付けたことを〈レシタシオン 5〉の分析において述べたが、一方でアペルギスの創作が多くの詩人たちや作曲家と「境界」を画する、したがって異なっているのは、こうした言語の不可能性を「楽譜」として提示するそのやり方においてである。

《レシタシオン》における楽譜を、独立した詩作品のように、すなわちテキスト自体として読むことはできない⁷⁴。なぜならこの「楽譜」は演奏者という読み手を通して聴衆、聴き手に初めて伝達される仲介項的な役割を果たすからである。しかしながら同時に《レシタ

⁷³Nicolas Donin et Jean-François Trubert, « Georges Aperghis – Noyaux, matrices, oignons (…et corbeille) », *Genesis*, 31, 2010, P. 69.

⁷⁴ 詩には 'lyric "I"' (叙情的「一人称」) の伝統、すなわち詩作品が詩人本人の声を表す、という解釈の伝統がある。実験文学の分野における多くの現代詩人たちはこの伝統を解体しようと試みたが、一方でダダ (Dada) 以降の音声詩を含む多くの詩作品の朗読は、詩人本人によって実践されてきた。'lyric "I"'に関する歴史的議論に関しては、Boruszak, Jefferey. "Against Against Affect (Again): Affect in Kenneth Goldsmith's *Seven American Deaths and Disasters*" University of Texas at Austin, 2014. (特に p. 7) を参照。一方でアペルギスの場合、1985 年の《レシタシオン》の舞台演出のように、アペルギス本人が自作品の「演出」をする例はあっても、アペルギスが過去に《レシタシオン》を含む自身の作品を演奏、朗読をした、という記録は無い。《レシタシオン》における楽譜／テキストも、したがって書き手／作曲者⇄読み手／演奏者との隔たりの中に捉える必要がある。

シオン》の楽譜には、その「演奏実践の明確な要求としての書記」としての慣習的な役割を逸脱する記号的負荷が存在する。アペルギス自身、言語の不可能性が「人々が何も知らないように、音楽の楽譜の中におけるように書かれている」と語っているように、〈レシタシオン6〉におけるフェルマータが付された白丸の音符（ ♩ ）や、〈レシタシオン7〉における六十四分音符の走句は、こうした「余剰」の顕著な例である。このような余剰を「楽譜」として差し出すことは、その読み手としての演奏者が必然的に直面するであろう「困難」としての「不確定性」を前提とする。〈レシタシオン5〉の分析において述べたように、このような楽譜の実践としての「余剰による不確定性」は、——しばしば〈レシタシオン5〉の例における「息、呼吸」、といった「身体性の現前」を通して——「発話することのできない誰か、不安に怯えとても緊張した何者か」への参与、といった社会・政治性へと繋がっている。第2章において、《レシタシオン》から開始する「肖像の回廊」（Galerie de portraits）の連作における演奏者との親密な関係性、信頼関係を指摘したが、記号表象としての「余剰」を演奏者に託する、このような非慣習的な「楽譜」の存在そのものが、その実践の困難を「不確定性」として相互に了解するアペルギスと演奏者間の共同制作的な実践前提の下に成り立っている——すなわち《レシタシオン》の楽譜の「余剰による不確定性」としての実践そのものが、こうした作曲者⇄演奏者間における広義の社会・政治的实践を前提している、と言えるのである。

3-7 置換型：〈レシタシオン 8, 9, 10, 11〉

【譜例 26】



〈レシタシオン 9〉は、【譜例 26】にあるように、ピラミッド型に楽譜が配置されており、縁者はこの楽譜を上から下へ、或いは下から上へ、という二通りの読み方を選択することができる。この「ピラミッド」は、「19 の要素の順次的組み合わせからなる 19 の行」からなる、19 の要素を A～S で記すと【表 28】のようになる。

【表 28】

A	“-sir”	非意味論的音節
B	“dé-”	音節：B + A = désir (欲望)
C	(E6-E ♭ 5-B5-A4-D4)	音高
D	“ce”	「この、その」
E	“donc” (F5-E5-E ♭ 5)	「いったい」 + 音高
F	“pourquoi”	「なぜ」
G	(息) (三十二分音符)	
H	(吐く ↓ 吸う ↑)	
I	“je lui cède”	「私はそれに身をゆだねる」
J	“parfois”	「時々」
K	“jé”	音節
L	“tu”	音節
M	“san”	音節
N	“vé”	音節
O	“envie”	「欲望」
P	“mon”	「私の」
Q	“à”	「…に、…へ」
R	“résiste”	「抗う」
S	“parfois je…”	「時々私は…」

【表 28】における A “-sir”は、例えば choi-sir (選ぶ)、plai-sir (喜び) 等、接尾にのみ現れる音節であり、【譜例 26】の右上端におけるように。単独で置かれる時には意味を成さない。〈レシタシオン 9〉においては、B “dé-”という音節と連結して désir (欲望) という語を構成する。ここでは、楽譜を上から下へ読む場合には「意味を成さない音節 (-sir) → 意味のある語 (désir) への総合」、逆に下から上へ読む場合には「意味のある語 (désir) → 意味を成さない音節 (-sir) への解体」、という構文解析的な方向性の両極が用意されている。

一方で、K, L, M, N の音節の接続の場合には意味のまとまりへと総合されない。L “tu”という音節が「君」(2 人称単数・主語、親称)という語と解釈し得るように、各々の音節は意味を持ち得るのだが、“vé-san-tu-jé”という接続の中に置かれることで非意味論的音節の連

なりとなる。また、共に「欲望」を意味する“dé-sir” (B+A) と“envie” (O) は換喩的な関係性にある、と言える。

このように、A～Sの要素は非常に様々な要素から成っているが、これら19の語、断片的文、呼気、吸気、音高、リズム等が混在した多様な要素の連続は、全体として以下のような文章の枠組みを形成する。

<i>parfois je résiste à mon envie</i>	時に私は自分の欲望に抗い
<i>parfois je lui cède</i>	時にはそれに身をゆだねる
<i>pourquoi donc ce désir</i>	いったいなぜこんな欲望があるのだろう

したがって【表29】にあるように、この非常に劇的なテキストが、読む方向の選択によって「意味を成さない音節 (-sir) →意味のある文 (parfois je résiste à mon envie, parfois je lui cède, pourquoi donc ce désir?) への総合」(上から下: A→A～S)、「意味のある語→意味を成さない音節への解体」(下から上: A～S→A)、という二つの正反対の分析的なプロセスを進むことになる。

【表29】

上→下	下→上
A	SRQPONMLKJIHGFEDCBA
BA	RQPONMLKJIHGFEDCBA
CBA	QPONMLKJIHGFEDCBA
DCBA	PONMLKJIHGFEDCBA
EDCBA	ONMLKJIHGFEDCBA
FEDCBA	NMLKJIHGFEDCBA
GFEDCBA	MLKJIHGFEDCBA
HGFEDCBA	LKJIHGFEDCBA
IHGFEDCBA	KJIHGFEDCBA
JHGFEDCBA	JHGFEDCBA
KJIHGFEDCBA	IHGFEDCBA
LKJIHGFEDCBA	HGFEDCBA
MLKJIHGFEDCBA	GFEDCBA
NMLKJIHGFEDCBA	FEDCBA
ONMLKJIHGFEDCBA	EDCBA
PONMLKJIHGFEDCBA	DCBA
QPONMLKJIHGFEDCBA	CBA
RQPONMLKJIHGFEDCBA	BA
SRQPONMLKJIHGFEDCBA	A

だが、ここで部分⇔全体という関係性の興味深い転覆が生じる。例えばK, L, M, N という意味を成さない音節の連なりや、G, H における「息」、C で歌われる音高、といった要素は、上に述べた「全体」としての「意味」（時に私は自分の欲望に抗い、時にはそれに身をゆだねる。いったいなぜこんな欲望があるのだろうか？）との関係で見れば、その文章の構造を「妨げる」ものでしかないはずなのだが、【表 29】にあるような上→下／下→上のいずれにおいても、総合／解体のどちらかのプロセスの中で全体構造に包摂されない音響的存在を示し得るのである。すなわち、「ピラミッド」型の配置や、「文→音節」といった構造主義言語学的な分析単位の採用によってヒエラルキーが示唆されているのにもかかわらず、ここで採用された階層構造は、かえって各々の要素の差異を際立たせる。

例えば C (E6-E ♭5-B5-A4-D4)、B (dé-), A (-sir) という 3 つの要素のみに関してこの上下双方向の接続を記すと【表 30】のようになる。

【表 30】

上→下	下→上
A	CBA
BA	BA
CBA	A

例えば、C のような音高組織を「音節→文」、「ピラミッド配置」といった階層構造の中に位置付けることは、本来ならば意味を成さない。これらは、実際には階層化不可能な全く異なる次元（音楽書記と言語の分節単位）に属する記号であるからである。したがって【表 30】にあるように、ここでは全体の意味を成す構文の中での「意味を成さない音節（-sir）→意味のある語（dé-sir）への総合」、「意味のある語（dé-sir）→意味を成さない音節（-sir）への解体」という関係性の認識のみならず、逆に C の跳躍音高のフレーズ、B の音素、A の音素という各々の要素の互いの「差異」や「異質性」の認識をも強調し得るのである。

「異なる要素を隣り合わせることで、部分⇔全体という関係性を転覆させる」という操作は〈レシタシオン 3〉の分析において確認した提喩 (synecdoche) と共通する。

実際に〈レシタシオン 8, 9, 10, 11〉は、〈レシタシオン 3〉と同じく、提喩を含む換喩として総合された置換型の特殊なモデルとして分類することができる。

〈レシタシオン 9〉のように全体の構造を決定する文（時に私は自分の欲望に抗い……）が存在しなくても、楽譜上のピラミッド型配置は各々の要素の差異を強調する。例えば〈レ

シタシオン 8) も、〈レシタシオン 9〉と同じく「19 の要素の順次的組み合わせからなる 19 行のピラミッド構造」を持つが、【譜例 27】のように、ここではこの 3 つのピラミッドが与えられている。

【譜例 27】

Deux parties de lecture de cette séquence.

1) Verticalement lire chacun des trois ensembles (c'est après PEX.)

2) Commencer par le haut vers le Bas, PEX.

MAI SAN MAI SI SAN MAI ALE SI SAN MAI GUALE SI SAN MAI HUALE SI SAN MAI etc.

La deuxième façon de lire est d'être verticale.

PEX. MAI VI (coup) SAN MAI HA VI E (coup) SI SAN MAI LA VI LA VI ALO (coup) etc.

♩ = 92

〈レシタシオン 9〉とは異なり、ここでは全体の意味構造を決定する文はなく、各々の音素・音節もほとんど意味を成さない。

この楽譜のインストラクションには、この 3 つのピラミッドは垂直／水平のいずれの方向で読んでも良いが、どちらの場合も「上→下」という楽譜の読む向きは守ること、という指示が与えられている。この指示に従い、【図 1】のように、左のピラミッドを A～S、真ん中のピラミッドを a～s、右のピラミッドを A'～S' で表すと、【表 31】のようにこれらの要素の 2 通りの組み合わせの可能性が与えられている。

【図 1】

[illegible]

【表 31】

垂直方向 (上→下)	水平方向 (上→下)
A	AaA'
BA	BAbA'
CBA	CBAbC'A'
DCBA	DCBAAdcbD'C'B'A'
EDCBA	EDCBAedcbaE'D'C'B'A'
FEDCBA	FEDCBAfedcbaF'D'C'B'A'
GFEDCBA	GFEDCBAgfedcbaG'F'D'C'B'A'
HGFEDCBA	HGFEDCBAhgfedcbaH'G'F'D'C'B'A'
IHGFEDCBA	IHGFEDCBAihgfedcbaI'HG'F'D'C'B'A'
JHGFEDCBA	JHGFEDCBAjhgfedcbaJ'THG'F'D'C'B'A'
KJHGFEDCBA	KJHGFEDCBAkjhgfedcbaK'TTHG'F'D'C'B'A'
LKJHGFEDCBA	LKJHGFEDCBAkljhgfedcbaL'K'TTHG'F'D'C'B'A'
MLKJHGFEDCBA	MLKJHGFEDCBAmlkjhgfedcbaML'K'TTHG'F'D'C'B'A'
NMLKJHGFEDCBA	NMLKJHGFEDCBAnmlkjhgfedbaNML'K'TTHG'F'D'C'B'A'
ONMLKJHGFEDCBA	ONMLKJHGFEDCBAonmlkjhgfedbaO'NML'K'TTHG'F'D'C'B'A'
PONMLKJHGFEDCBA	PONMLKJHGFEDCBAponmlkjhgfedbaP'ONML'K'TTHG'F'D'C'B'A'
QPONMLKJHGFEDCBA	QPONMLKJHGFEDCBAqponmlkjhgfedbaQ'PONML'K'TTHG'F'D'C'B'A'
RQPONMLKJHGFEDCBA	RQPONMLKJHGFEDCBArqponmlkjhgfedbaR'Q'PONML'K'TTHG'F'D'C'B'A'
SRQPONMLKJHGFEDCBA	SRQPONMLKJHGFEDCBAsrqponmlkjhgfedbaS'R'Q'PONML'K'TTHG'F'D'C'B'A'
a	
ba	
cba	
dcb	
edcb	
fedcb	
gfedcb	
hgfedcb	
ihgfedcb	
jhgfedcb	
kljhgfedcb	
mlkjhgfedcb	
nmlkjhgfedcb	
onmlkjhgfedcb	
ponmlkjhgfedcb	
qponmlkjhgfedcb	
rqponmlkjhgfedcb	
srqponmlkjhgfedcb	
A'	
B'A'	
C'BA'	
D'C'BA'	
E'D'C'BA'	
F'E'D'C'BA'	
G'F'E'D'C'BA'	
H'G'F'E'D'C'BA'	
I'H'G'F'E'D'C'BA'	
J'TH'G'F'E'D'C'BA'	
K'TTH'G'F'E'D'C'BA'	
L'K'TTH'G'F'E'D'C'BA'	
ML'K'TTH'G'F'E'D'C'BA'	
NML'K'TTH'G'F'E'D'C'BA'	
ONML'K'TTH'G'F'E'D'C'BA'	
PONML'K'TTH'G'F'E'D'C'BA'	
Q'PONML'K'TTH'G'F'E'D'C'BA'	
RQ'PONML'K'TTH'G'F'E'D'C'BA'	
S'RQ'PONML'K'TTH'G'F'E'D'C'BA'	

【表 31】にあるように、3つのピラミッドの一見単純に見える水平／垂直方向という二つの読み方の組み合わせは、互いに非常に異なる配列を産出している。この配列において並び替えられる（ $19 \times 3 =$ ）57の要素のほとんどは、意味を成さない音素、音節から成っており、〈レシタシオン 9〉におけるような支配的な文は無い。したがって、〈レシタシオン 8〉における「全体⇔部分」という関係性の転覆は、「音節→文」やピラミッド型の配置というよりも、意味を成さない各々の音節と、3つのピラミッドの組み合わせから実際に構築されるその近接関係に在る、とすることができる。

アペルギスは 2010 年に行われたインタビューにおいて、Jakobson をはじめとする言語学者への言及に関連して次のような発言をしている。

私は 60 年代から 70 年代にかけての間の、Jakobson や Saussure、そして Chomsky のテキストに等しく興味をもっています。しかし、それらが私の興味をかき立てたにも関わらず、私に創作上の解決をもたらしてはくれませんでした、なぜなら私は作家でも詩人でもなく、音楽を作っているからです。反対に、言語学的研究の中で私の助けとなったのは、意味(sens)に関する誤った手掛かり (fausses pistes) を与えること、語が的確な意義(signification)を持つと信じさせ、遂に結局は異なる文脈の中に語を帰着させることです。実際、私にとっても役立ったのは、統語法(syntaxe)に関する言語学的な全ての考察です。そしてそれは私が音楽を書くときも同様です。どのようにしたら、前後の音素に侵食されることなく、こうした音素を全て聴くことができるでしょうか？そして各々の音素が変化する文脈に応じて、その生命(vie)も異なるものとなるのです。⁷⁵

「誤った手掛かり」を与えること、語の持つ偽の「意義」を信じさせること——このように見せかけの構造として「枠組み」を与えることで、逆に各々の要素の差異を強調する、というやり方は、《レシタシオン》の、特に〈レシタシオン 8, 9, 10, 11〉において顕著である。偽りの枠組み——すなわち、ヒエラルキー構造を想起させる「ピラミッド」型の楽譜配置の

⁷⁵Nicolas Donin et Jean-François Trubert, « Georges Aperghis – Noyaux, matrices, oignons (…et corbeille) », *Genesis*, 31, 2010, p. 71. 下線強調は執筆者（樋口）による。

中で、各々の音素、音節、呼気、吸気、音高、リズムといった互いに異なる要素が実際に階層化不可能なその独自性を主張し始めるのである。

《レシタシオン 9》において、そうした見せかけの構造が、構文（私は時に欲望に…）という「全体性」から逃れる各々の音節や呼吸という「全体⇔部分」の関係性の転覆へと適用された。〈レシタシオン 8〉ではこうした偽りの枠組みは、ピラミッド型の配置と、その実際の読みから生じる配列の差異、そして、各々の 57 個の要素の本来の在り方と、その配列による予想外の隣り合わせから生じる新たな関係性との差異を強調する。

というのも、アペルギス自身が語るように「各々の音素が変化する文脈に応じて、その生命も異なる」からであり、したがって構文やピラミッド型の配置等による、こうした見せかけの「統語法(syntaxe)」の提示による操作は、諸要素を階層構造の中に支配的に位置付けるためではなく、逆に「前後の音素に侵食されることなく、こうした音素を全て聴くことができる」ため、つまり言い換えれば、各々の要素の階層化不可能な差異を全て聴取可能なものとすることを目論んで行われているのである。

こうした「見せかけの規則性」に関する同様の指摘は、〈レシタシオン 10〉にも当てはまる。

〈レシタシオン 10〉

【譜例 28】

Figure 28 shows two musical score examples for "Resitashon 10". The left example is a single staff with a complex, non-linear arrangement of notes and rests, illustrating a non-hierarchical structure. The right example is a multi-staff score with a more traditional, linear arrangement of notes and rests, illustrating a hierarchical structure.

〈レシタシオン 10〉も、「19 の要素の順次的組み合わせからなる 19 行のピラミッド構造」を持つが、【譜例 28】のように、ここでは 2 つのピラミッドが与えられている。

〈レシタシオン 8〉とは異なり、〈レシタシオン 10〉においてはこれらのピラミッド型配置の楽譜を読む方向、組み合わせは指定されていない。したがって、右／左（水平）、そして上／下（垂直）という方向性の組み合わせによって 4 種類の配列の可能性が用意されている。

〈レシタシオン 10〉ではこうした「見せかけの規則性」が、右側のピラミッドにおける配列の論理にも適用されている。

この右側のピラミッドでは、19 の要素が 19 の列に【表 32】のように配置されている。

【表 32】

																		19
																	18	19
																17	18	19
															16	17	18	19
														15	16	17	18	19
													14	15	16	17	18	19
												13	14	15	16	17	18	19
											12	13	14	15	16	17	18	19
										11	12	13	14	15	16	17	18	19
									10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
								9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
							8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
						7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
					6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
				5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
			4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
		3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19

このピラミッドに現れる 19 の要素を記すと【表 33】のようになる。

【表 33】

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
D4	D \flat 5	C5	G#5	F#4	G5	A4←	B4	F5	E4	E \flat 4	B \flat 4	→A4	G5	F#4	G#5	C5	C#5	D4
bois	met	met	lem	ni	vé	vé	si	si	ça	ça	uch	ech	och	ach	ach	ech	och	ach
											×8	×7	×6	×5	×4	×3	×2	♪ ×1

すなわち、【表 33】にあるように、まず要素 1～7 と要素 13～19 の「音高」に、鏡像関係が見られる。そして、19→12 まで、音価が八分音符一つ分ずつ順次加算されていく。

このように、〈レシタシオン 10〉においては、「見せかけの枠組み」はピラミッド型の楽譜配置の提示にとどまらず、そのピラミッドの内部の構成理論としての規則性の提示にも適用されている。

「見せかけ」というのは、既に述べたように、これらの規則性は諸要素を秩序付けるため、というよりもむしろ、各々の差異を再認識するための、アペルギス自身の語るところの「誤った手掛かり (fausses pistes)」に他ならないからである。こうした偽りの枠組みによって、かえって「意味(sens)」は混乱するのである。《レシタシオン》の初演者 Martine Viard は、こうして（記号的な負荷として）与えられた「余剰」がその楽譜の歌い手にもたらす心理的効果に関して、〈レシタシオン 9〉を例に次のように語っている。

[……] 〈レシタシオン 9〉には、次第に組み立てられていく、意味を持つ文があります——“Parfois je résiste à mon envie, parfois je lui cède, pourquoi donc ce désir ?”（時に私は自分の欲望に抗い、時にはそれに身をゆだねる、いったいなぜこんな欲望があるのだろう）——。錯乱した声の効果が次々と溢れ出し、それらが並置されるやり方が、その独自のドラマトゥルギーを与えるのです。舞台上の動作は音楽自体の中に備わっているので、私自身の余計なドラマを付け足すことは無用の長物でしょう⁷⁶。

⁷⁶ Durney, Daniel. “Martine Viard: A Conversation with Daniel Durney in April 1992”, Ubu Web Sound: Georges Aperghis. <http://www.ubu.com/sound/aperghis.html>. accessed September 1, 2020.

Viard の語っているように、〈レシタシオン 9〉において「意味を持つ文」が提示されていても、その「並置」による「錯乱した声の効果」が生じる——すなわち「意味を持つ文」は見せかけの枠組みであり、それ以上の何かが「独自のドラマトゥルギー」として、これを演じる際に生じているのである。このように、〈レシタシオン 9〉における「意味を持つ文」は、その言説によって全体構造を支配するのではなく、逆にこうした物語性から逃れ出るものを強調する役割を果たす。

このように完結した物語によって表象することが不可能な何かを語ろうとすること、それはまさに現代的な社会・政治的な問題意識である、と言える。例えば岡（2000）は、ナショナルな欲望によって完結した物語が語られることによって忘却される世界の暴力の記憶に対し、次のように語っている。

出来事に偽りのプロットを与えること。それは、私たちが、その出来事を物語として完結させ、別の物語を生きるため、出来事の暴力を忘却するためだ。⁷⁷

岡（2000）がここで指摘するように、国家、人種、民族、性別、といった大きな物語の運用によって忘れ去られる存在が必ず生まれる。アペルギスの〈レシタシオン 9〉におけるような例では、こうした「時に私は自分の欲望に抗い、時にはそれに身をゆだねる。いったいなぜこんな欲望があるのだろうか？」というテキストが示唆するプロットの完結性によって捨象され得ない存在、すなわち言語の上部構造の構文に包摂され得ない、非意味論的音声や呼吸への注視が喚起されるのである。そしてそれら音響的存在は、アペルギス自身の語るところの「発話することのできない誰か、不安に怯えとても緊張した何者か [……] 日々の生活の中にもがき、あまり健康ではない人々、困難に囚われながら己を表現する人々」を換喩的に表し得るのである⁷⁸。

このような意味で、〈レシタシオン 9〉におけるテキスト（時に私は自分の欲望に抗い…）の用い方を「《女の愛と生涯 (l'amour et la vie d'une femme) 》の 20 世紀版」として解

⁷⁷岡真理『記憶／物語』、東京：岩波書店、2000 年、92 頁。

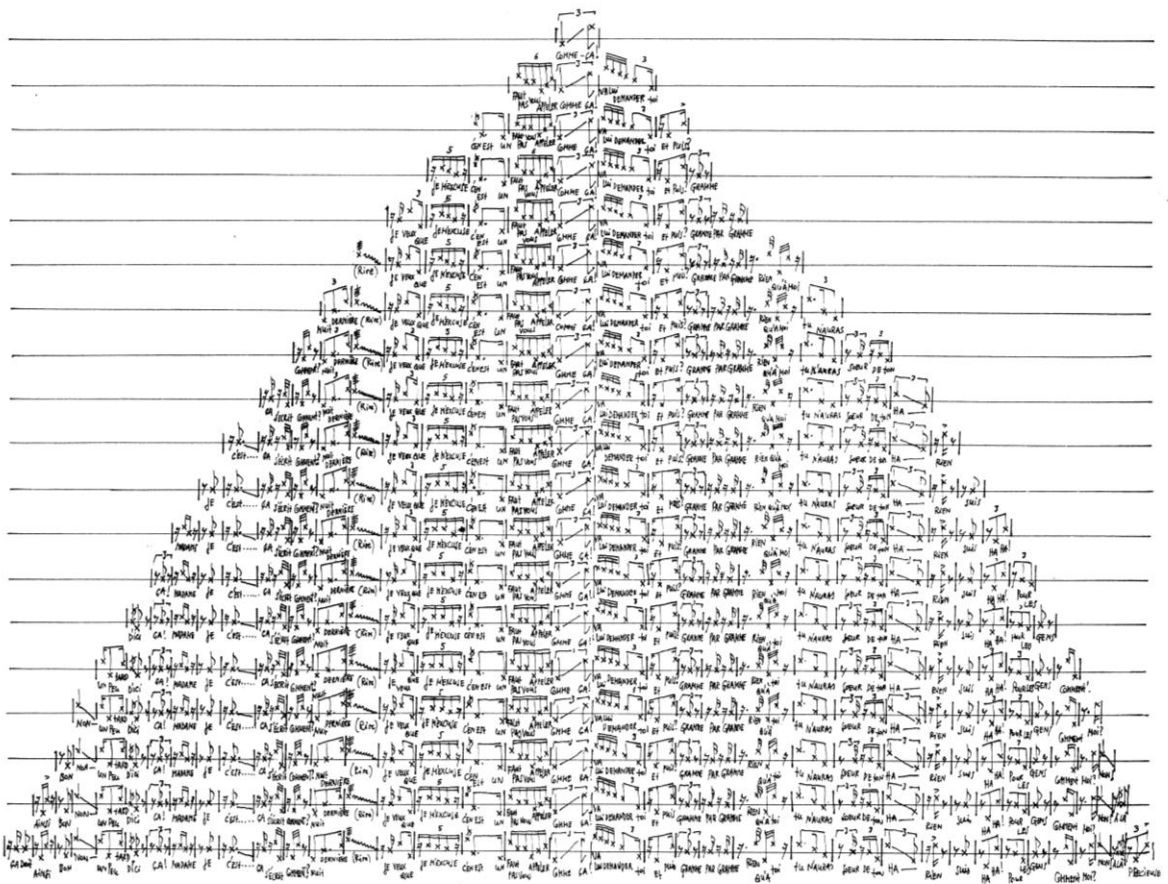
⁷⁸Aperghis, Georges. 2006. "14 Récitations." In *14 Récitations*, CD-Booklet, Wien: col legno, WWE 1CD 20270.

積することを示唆する Cohen-Levinas & Durney (1995) のような、幾分ジェンダー・ロール的偏見に過ぎるような言説には意義を唱えざるを得ない⁷⁹。ここで用いられているテキストはメロドラマを喚起するためではなく、そのテキストによって「何か他のこと」を言おうとするためのものなのである。

こうした、テキストに偽りの構造を与えることによって何か他のことを語らせようとする姿勢は、〈レシタシオン 11〉においても確認できる。

【譜例 29】にあるように、〈レシタシオン 11〉において、楽譜配置は一つの大きなピラミッドを形成する。このピラミッドは、【表 34】にあるように、中心軸 (X) の左右両側にそれぞれ 18 個の要素が順次的に加算されていくシステムから成っている。

【譜例 29】



⁷⁹ Cohen-Levinas, Danielle, and Daniel Durney. “Quelques Repères D’analyse Pour Les Récitations de Georges Aperghis.” In *Musurgia: Analyse et Pratique Musicales. II/1*. Paris: ESKA, 1995, p. 52.

【表 34】

	X	
1	X	A
21	X	AB
321	X	ABC
4321	X	ABCD
54321	X	ABCDE
654321	X	ABCDEF
7654321	X	ABCDEFG
87654321	X	ABCDEFGH
987654321	X	ABCDEFGHI
10987654321	X	ABCDEFGHIJ
1110987654321	X	ABCDEFGHIJK
121110987654321	X	ABCDEFGHIJKL
13121110987654321	X	ABCDEFGHIJKLM
1413121110987654321	X	ABCDEFGHIJKLMN
151413121110987654321	X	ABCDEFGHIJKLMNO
16151413121110987654321	X	ABCDEFGHIJKLMNOP
1716151413121110987654321	X	ABCDEFGHIJKLMNOPQ
181716151413121110987654321	X	ABCDEFGHIJKLMNOPQR

左側の要素を 1～18、右側の要素を A～R で表すと【表 35】、【表 36】のようになる。

【表 35】

1	2	3	4	5	6	7	8	9
faut pas vous appeler	c'en est un	je m'excuse	je veux que	(rire)	nuit dernière	comment ?	ça s'écrit	c'est...
10	11	12	13	14	15	16	17	18
je	madame	ça !	d'ici	un peu tard	non	bon	ainsi	ça doit

【表 36】

A	B	C	D	E	F	G	H	I
va lui demander toi	et puis ?	gramme	par gramme	rien qu' à moi	tu n'auras	sœur de ton	ha	rien
J	K	L	M	N	O	P	Q	R
suis	ha ha !	pour les	gens	comment !	moi ?	non !	à là	précieuse

このピラミッドは、“comme ça”（文脈によって、「そうすれば」、「そうなのか」、「そのような」等を表す日常会話的言葉）を中心軸（X）として、全てが日常会話的な要素から構成されている。これらは場合によって適切な翻訳が不可能なほどに断片化されているのだ

が、例えば、3 “je m’excuse”（すみません）、6 “nuit dernière”（昨日の晩）、G “sœur de ton”（あなたのお姉さん）等、各々の要素が、街頭で聞こえてくる会話のコラージュ的な断片と
いったものから成っている。

〈レシタシオン 3〉のように Théodore de Banville による詩でも、〈レシタシオン 1, 5, 6, 7〉のように音高の指定された音節、といった特殊な操作が施された解体言語でもなく、
〈レシタシオン 11〉に用いられているのは、ある意味ではどこにでもある、ありふれた言語である。こうした日常の言語を、ピラミッド型の配置という枠組みの中に（見せかけの構造として）置換することで、これらのテキストはその本来の在り方を変えるのである。

【図 2】

Islam

e2 the new york times, tuesday, september 11, 2001
arts abroad
Continued From First Arts Page
On Islam, Mr. Houellebecq went still further, deriding his estranged mother for converting to Islam and proclaiming that, while all monotheistic religions were “cretinous,” “the most stupid religion is Islam.” And he added: “When you read the Koran, you give up. At least the Bible is
Sexual tourism
and inflammatory
remarks about
Palestinians.
very beautiful because Jews have an extraordinary literary talent.” And later, noting that
“Islam is a dangerous religion,” he said it was condemned to disappear, not only because God does not exist but also because it was being undermined by capitalism.

こうした技法は、「コンセプチュアル・ライティング」（“Conceptual Writing”）と総称される現代詩人の創作と重なる。例えば Kenneth Goldsmith は、2001 年 9 月 11 日のニューヨーク・タイムズ朝刊の「全て」の文字——靴下の広告からクロスワード・パズルまで——を紙に転写した「詩作」を試みている。【図 2】改行以外の特殊な操作を加えることなしに、一字一句を転写していくのだが、これらのテキストが「詩」として提示されることによって、——この朝刊の「日付」の持つ強大な文脈性によって——その意味も変わってくる。アペルギスの〈レシタシオン 11〉における日常会話の言語への姿勢は、こうした現代詩人によるそれと近いものがある、とは言えないだろうか⁸⁰。

⁸⁰Goldsmith, Kenneth. “Two Poems from ‘The Day’ By Kenneth Goldsmith”, Poetry Foundation.

<https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/52692/two-poems-from-the-day>, accessed

September 1, 2020. また、Kenneth Goldsmith, Craig Dworkin, Christian Bök, Vanessa Place などの

Conceptual Writing の詩人たちや、その先達と見做される David Antin などの多くの詩人たちが、アペルギスと同様に John Cage の著作集 *Silence* を非常に高く評価している。Cage の *Silence* に関する、ア

岡（2000）が主張するような「大きな物語によって忘却されるものの存在」に、偽りの枠組みを与えることによって注視するようなこうした換喩的なアプローチが、〈レシタシオン 8, 9, 10, 11〉には確認できるのである。

3-8 擬態型：〈レシタシオン 12, 13〉

〈レシタシオン 12〉

〈レシタシオン 12〉においては、再び【表 37】のように「音高＝音節（語）」という規則が提示されている。

【表 37】

C4	B4	F4	E ♭ 4	A4	D5	E5	B ♭ 4	A ♭ 4	G5	G ♭ 5	D ♭ 4
é	ui	ouev	sé	eu	u	oi	sée	je	a	tu	le

しかしながら、ここではこうした「指示」が、〈レシタシオン 8, 9, 10, 11〉と同じくピラミッド型配置の楽譜に適用されている。

【譜例 30】

The image shows a musical score for 'Resitacion' by John Cage. The score is written on a single staff with a complex, multi-stemmed arrangement of notes and lyrics. The lyrics are 'é ui ouev sé eu u oi sée je a tu le'. The score is arranged in a way that suggests a multi-stemmed or multi-layered structure, with notes and lyrics appearing in a complex, non-linear fashion. The title 'Resitacion' is written at the top right of the score.

ベルグスによる受容とアメリカの詩人たちによる受容との地理的、年代的隔たりを越えた近接関係を指摘したものとしては、執筆者（樋口）による論文を参照。——樋口鉄平「《レシタシオン》における意味の剥奪と再構成——アベルグスの Cage 受容の系譜学的考察——」、「『音楽研究：大学院研究年報』第 31 巻、2019 年、141～157 頁。

したがって、ここでも指示的な書記による描写的書記の擬態が生じている。

〈レシタシオン 13〉においては、【譜例 31】、【表 38】のように、「音高＝音節」という規則が再び用いられている。

[illegible]

【表 38】

番号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
音高	B4	C#4	D#5	F5	G3	A4	G#5	F#4	E4	D4	C5	A#3
音節	kat	ga	mra	dine	thoune	fchap	ki	nan	tha	chna	tu	dhau

【表 38】にあるように、ここでも 12 の半音階に対して 12 の発話されるべき音節が与えられているのだが、同様の規則が提示された〈レシタシオン 1, 5, 6, 7〉と大きく異なる点は、ここではこのノーテーションに更なる指示が加えられていることである。

【表 39】

打楽器	Fouet	Tom	Crécelle	Crotale	Grosse caisse	Cymbale charleston	Wood- block	Gong	Tom	Maracas	Bongo	Liom's roar
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
番号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
音高	B4	C#4	D#5	F5	G3	A4	G#5	F#4	E4	D4	C5	A#3
音節	kat	ga	mra	dine	thoune	fchap	ki	nan	tha	chna	tu	dhau

【表 39】のように、この 12 の「音高＝音節」という「音列」の第 1 番目の指示（B4 の音高で“kat”と発話）は Fouet（むち）、第 2 番目の指示（C#4 の音高で“ga”と発話）は Tom（トム）、第 3 番目（D#5 の音高で“mra”と発話）は Crécelle（ラチェット）……といったように、その各々に模倣すべき打楽器の音色が割り当てられているのである。

したがって、ここでは歌うべき音高と発話されるべき音節という指示的書記が、実際には打楽器の音色を模倣する描写的書記として機能している。したがって、描写的書記が指示的書記を擬態していた〈レシタシオン 4〉とは逆方向の擬態が起こっている。

ここでは比較的ランダムに展開される「音列」は、〈レシタシオン 1, 5, 6, 7〉におけるような語や音節の連鎖による複雑な意味の絡み合いという要素は比較的少ない。というのも、「声による楽器の音色の擬態」という（見せかけの構造としての）「意味」がより明確だからである。人々の聴取が「理解することができないという瞬間（moment où on ne comprend pas）」から始まる、というアペルギスの思想については既に述べたが、音素・音節を理解できない地点まで追いやる隠喩／換喩型の複雑な操作が行われていた〈レシタシオン 1, 5, 6, 7〉においては、聴取の焦点が各々の意味不明な音声そのものへと向けられていた。しかし

「音列：音高＝音節」という規則が提示されたレシタシオン〈レシタシオン 1, 5, 6, 7, 12, 13〉の6曲のそれぞれは、各々の「音高＝音節」が最も抽象的に聴取される〈レシタシオン 1〉と、そこに（打楽器の擬態）という具体的な意味が付与された〈レシタシオン 13〉を両極とする分布の間に位置付けることができるだろう。したがって同じ規則が運用されているこの6つの〈レシタシオン〉においても、これまでの分析で確認したような意味作用のレヴェルの差異が存在することから、〈レシタシオン 1, 5, 6, 7〉を**隠喩／換喩型**、そして〈レシタシオン 12, 13〉を**擬態型**として、二つの異なるモデルの中に分類することとする。

【譜例 32】



《レシタシオン》の分析でここまで確認してきたように、楽譜上に余剰として与えられた記号としての負荷は、しばしばそれによって喚起される身体性、身体的負荷へと繋がった。例えば〈レシタシオン 5〉の分析において、「音高＝音節」という規則の運用と、「決して息継ぎのために止まらないこと。歌い続けながら息を吸うこと」という指示が同時に与えられることによって、結果的に酷使される身体性が呼吸として現前する過程を確認した。〈レシタシオン 14〉の例は、こうした記号的負荷が身体的負荷へと繋がるその最たる例である。

ここでは、演者の呼吸が、「矢印」という形で表象されているのであるが、まずこの矢印の楽譜としての用い方そのものに**擬態**としての余剰がある。

この楽譜は、呼吸を表す以下の3つの大きな矢印によって区切られている。すなわち、

- ・吸う（↗）
- ・[息を]可能な限り長く止める（→）
- ・吐く（息継ぎなしで）（↓）

という3つの矢印である。

息を「可能な限り長く止める」というテキストの上にはフェルマータが記され、水平方向の矢印と組み合わせられている。そして、「吐く（息継ぎなしで）」というテキストが横に付された下向きの長い矢印の上と下には、それぞれ“♩=ca120”、“♩=ca40”というテンポの指示が記されている。したがって、ここでは**矢印記号は呼吸の「描写」のみでなく、（♩=ca120→♩=ca40 という）テンポの漸次的変化（リタルダンド）という「指示」をも擬態している**。また逆に、近代西洋音楽の伝統の中では慣習的に「指示的」書記として定着したフェルマータ記号は、ここでは呼吸を止めている状態の「描写」を擬態している。

そして、これらの矢印記号の組み合わせがこの楽譜全体に及ぶサイズの大きなリピート記号で括られ、任意に反復してよいというテキストが付されている。したがって、ここには繰り返されるべき呼吸の循環が提示されているのである。つまり、矢印という記号によって「描写」された呼吸は、ここでは身体的に不可能な呼吸への絶対的な命令として「指示的」記号を**擬態**している。

ここで身体的に不可能というのは、「吐く（息継ぎなしで）」という指示の付された下へと伸びる長い矢印とともに与えられた、発話されるテキストの長さを鑑みてのことである。“heart, heart, luth, heart, luth, cor, luth……”という、**換喩**的關係性の中で連ねられていく語は、息継ぎなしで（可能な限り長く息を止めた後に、更に♪=ca120→♪=ca40 というリタルダンドを交えて）一息で発話されるテキストとしてはあまりにも長い。仮にこのテキスト一息で発話し得たとしても、この呼吸を再び「繰り返す」という循環は不可能に思われる。⁸¹

この身体的な酷使への過剰な要求には、〈レシタシオン 5〉の分析において指摘した現代詩人たちの思想と通底する**隠喩／換喩型**の余剰がある。すなわち、ここに記された不可能に近い呼吸の循環は、「発話することのできない誰か、不安に怯えとても緊張した何者か […] 日々の生活の中にもがき、あまり健康ではない人々、困難に囚われながら己を表現する人々」と**隠喩／換喩**的に接近する⁸²。70年代に *Etudes* の創作を始めた Cage が、舞台上の演奏者に困難に立ち向かう人々を見たように、こうした身体性の酷使は、ある程度までは《レシタシオン》作曲当時の 70 年代のパラダイムの中で捉えることができるように思われる。しかし一方で、こうしたパラダイムの中で考察してもなおアペルギスの創作態度が非常にユニークである点は、こうした不可能に近いように思われる指示が現れるときにはいつも、楽譜上の記号作用自体も混乱しているように見える点である。つまり、身体性の酷使は明確な指示としてよりも、むしろ楽譜自体がどのように解釈すべきかわからなくなるような、記号的表象システムの限界として現れるのである。指示／描写、置換／擬態、**隠喩／換喩**、といったより高次へのレベルへと記号的負荷としての「余剰」が展開されていく中で、意味を成さない音素・音節といった言語の最小単位のレベルから「困難に囚われながら己を表現する人々」といった社会・政治性への言及というレベルにまで、その実践における「不確定性」も展開を遂げるのである。

⁸¹ Martine Viard (1983)、Donatienne Michel-Dansac (2006)、という現在の二つの代表的な録音において、両演者共に「繰り返す」は採用していない。この二つの録音には、一息で発話を続けることによる明らかな息苦しさ、身体的な限界が記録されている。

⁸² Aperghis, Georges. 2006. "14 Récitations." In *14 Récitations*, CD-Booklet, Wien: col legno, WWE 1CD 20270.

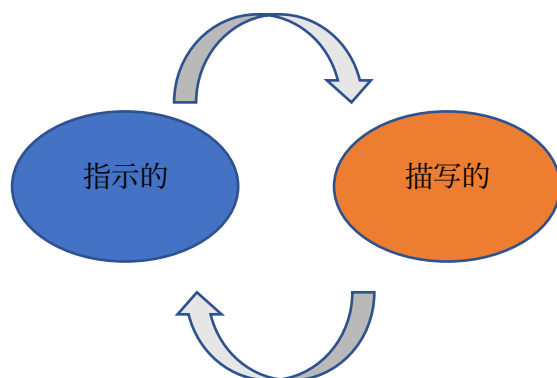
3-10 《レシタシオン》 分析の結論

以上の分析から、《レシタシオン》の楽譜においては、指示的と描写的という書記の二つのレベルを意図的に混在することによって「余剰による不確定性」を産出していることを確認した。この余剰による不確定性の産出にあたっては、置換型と擬態型、そして隠喩／換喩型という三つの類型に分類できる。

置換型：

置換モデルでは、〈レシタシオン 2〉の分析において見たように、楽譜上における指示的レベルと描写的レベルの書記が置換されている。（あなたのお子さん、いくつになったの？）という同一のテキストが、唇の動きのための指示としてのテキストとしても、別のテキストを発話する際における意図の描写としてのテキストとしても機能し得るように、置換モデルにおいては、こうした二つのレベルを置換し得る可変性が楽譜上に設計されている。【図 3】

【図 3：置換モデル】



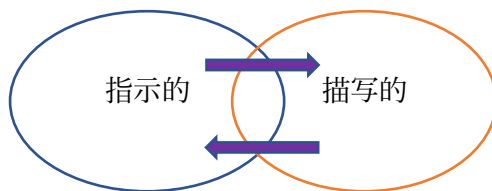
また〈レシタシオン 8, 9, 10, 11〉においては、こうした置換モデルは指示／描写という書記レベルにとどまらず、意味の置換——すなわち（構文やピラミッド型の楽譜配置による）ヒエラルキー構造の「見せかけの枠組み」の中に（例えば音高の書記と音節、語などの言語の分節などの）互いに異質な（したがって本来は階層化不可能な）要素を置く、ということによる意味の可変性——へと適用されていた。

置換モデルには、〈レシタシオン 2, 3, 8, 9, 10, 11〉の計 6 曲が分類できる。

擬態型：

擬態モデルにおいては、指示的、描写的のどちらか一方のレベルにおける書記が、もう一方のレベルの書記における体裁を擬態することによって余剰による不確定性が産出されている。〈レシタシオン 4〉の分析において見たように、伝統的な記譜法におけるダイナミクス、リズム、アーティキュレーションなどの「指示的」な書記のような体裁を取りながらも、ここでは音色の「描写」が増えれば増えるほどに、その余剰によって不確定性は増していった。この例においては、描写的書記が、多くの指示的書記を載せた楽譜の形態を擬態することで、情報の余剰による不確定性を産出していた。【図 4】

【図 4：擬態モデル】




擬態モデルには、〈レシタシオン 4, 12, 13〉の計 3 曲が分類できる。

隠喩／換喩型：

隠喩／換喩型は、置換、擬態という二つの操作の、更に高次のレベルにおける総合である。

このモデルの基本的操作は〈レシタシオン 1, 5, 6, 7〉におけるように、「音高＝音節」、すなわち言語⇄音楽間の比喩的關係として与えられた擬態が、隠喩／換喩という両極のレベルを置換し得る、というものである。〈レシタシオン 1〉の分析において確認したように、言語的書記（音節）と音楽的書記（音高）の比喩的關係性が、異世界間の事象の予想外の連結（隠喩：すなわち「C4 は三つ編みである」という言説）から、現実としての言い換え（換喩：すなわち実際に音楽によって言語を、言語によって音楽を語ること）へと移行し得るのである。

こうした隠喩／換喩の両極間の置換が、楽譜上の記譜的混乱と、そこから呼び起こされる社会・政治な実践を結び付ける。楽譜の表記上の——（例えば〈レシタシオン 6〉において、フェルマータが付された白丸の音符（) が音価としての二分音符なのか、それとも「フルートの音色」を表すなのか不確定であるような）——「記号的」負荷は、それによって喚起される——（例えば〈レシタシオン 5〉において現前する呼吸の限界、といった）——「身体的」負荷へと繋がるのである。このとき、「解体された意味を成さない音素・音節」は、「社会的葛藤や衝突の中で失われる声」への隠喩／換喩的な干渉を繰り返すのである。

こうした隠喩／換喩的姿勢は、アペルギス自身が語る《レシタシオン》に関する根本的思想において表明されている。

私は、[レシタシオンを] 演ずるために苦心すべき障害となるように、音節の順序、音色の経過、声の表現の組み合わせを選択した。こうした困難は、この作品に特徴的な、音楽的で演劇的な状況を生み出す。私たちは歌い手が書かれた楽譜を実現するのを聴く。しかし同時に私たちは正確に発話することのできない誰か、不安に怯えとても緊張した何者かを目撃するのだ。私たちは日々の生活の中にもがき、あまり健康ではない人々、困難に囚われながら己を表現する人々を見る……⁸³

隠喩／換喩モデルには、〈レシタシオン 1, 5, 6, 7, 14〉の計 5 曲が分類できる。

第 4 章：余剰による不確定性の位置付け

4-1 余剰による不確定性の二つの先例

4-1-1 Satie の楽譜における置換

前章においてアペルギスの《レシタシオン》を分析する中で、指示的、描写的という二つのレヴェルの混同によって楽譜の書記機能を揺るがす**置換**、**擬態**、そしてそれらを更に高次のレヴェルに総合した**隠喩／換喩**、という 3 つの余剰による不確定性モデルを確認した。こ

⁸³ Aperghis, Georges. 2006. "14 Récitations." In *14 Récitations*, CD-Booklet, Wien: col legno, WWE 1CD 20270.

れら置換、擬態、隠喩／換喩という3つのモデルには、過去に先例がないわけではない。例えば、置換モデルは作曲家 Erik Satie の楽譜の一部に確認できる。

Erik Satie は 1912 年から 1917 年にかけて、独特のテキスト——歌われるためでも朗読されるためでも、プログラム・ノートに記載されるためでもない言葉——の付されたピアノ作品を書いた。例えば *Descriptions automatiques* (1913) の終曲 *Sur un casque* の最後には、次のような記譜がある。【譜例 33】

【譜例 33】



【譜例 33】に見られるように、ここではフォルティッシモのクレッシェンドのフレーズに、「卵のように軽く」というテキストが付けられている。「卵のように軽い」フォルティッシモが存在しないとは断言できない限りにおいて、このテキストは「それが聴こえるであろう音楽」に対する描写的書記とも解釈し得るが、このフレーズが置かれた文脈を考えると混乱は一層増すように思われる。というのも、この直前の「フォルテ」のフレーズには、したがって【譜例 33】におけるフォルティッシモと比較すれば「弱い」はずのフレーズには「雌豚のように重く」と記されているのである。「雌豚のように重い」フォルテと、「卵のように軽い」フォルティッシモを連続して弾くことは可能だろうか。

実際、こうした混乱を引き起こす Satie の記譜のスタイルをめぐっては複数の異なる立場に解釈が分かれる⁸⁴。Satie の楽譜に記された「言葉」は、音楽の関係性において複数の機能に置換し得るのである。

例えば、*Embryons desséchés* (1913) の第 2 曲 *d'Edriophthalma* において、「Schubert の有名なマズルカを引用しよう」というテキストと共に、以下のような五線の記譜による旋律が記されている。【譜例 34】

【譜例 34】



Schubert がマズルカを遺したという記録は残されていないことに加えて、【譜例 34】にあるように、ここに提示されている旋律は明らかに Chopin のピアノ・ソナタ第二番第三章の葬送行進曲であるように思われる。Dayan (2010) は、音楽の言及能力が専ら「反復の力学」(dynamics of repetition) であることと比較して、「言葉は互いに模倣することなしに言及することができるので、嘘をつくことができる」と述べ、*d'Edriophthalma* における「Schubert のマズルカ」はそうした「最も有名で率直な例」と述べる⁸⁵。

⁸⁴ 例えば Dayan (2010) におけるこれらの歴史的議論の要約によると、1980 年代に Armengaud (1988) や Lajoinie (1985) がこれらのテキスト（言葉）は楽譜上の（音符で記された）音楽の「説明」(illustration) である、という主張を始める約 30 年も前に、Jankélévitch (1957) がこれら音楽とテキストの「無関係性」を主張している -- Dayan, Peter. "Medial Self-Reference between Words and Music in Erik Satie's Piano Pieces" *Self-Reference in Literature and Music*. Word and Music Studies, 11. Ed. Bernhart, Walter, and Werner Wolf. Amsterdam: Rodopi, 2010. p. 53.

⁸⁵ Dayan, Peter. "Medial Self-Reference between Words and Music in Erik Satie's Piano Pieces" *Self-Reference in Literature and Music*. Word and Music Studies, 11. Ed. Bernhart, Walter, and Werner Wolf. Amsterdam: Rodopi, 2010. p. 57-58.

Dayan (2010) は、Satie のこうした記譜のやり方について次のように述べている。

もし人がこれらの言葉を、それが聴こえるであろうものとしての音楽 (the music as it might be heard) のみならず、それが記された違和のある記譜法 (the strange way that it is notated) とともに読むのならば、そのとき人は単にその言葉の一例に直面するというよりは、この媒体そのものにおける自己言及の力学についての全般的な考察を迫られるのである。⁸⁶ (Dayan 2010: 59-60)

同時にDayan (2010) は、Satieの *Vexations*における有名な840回の反復が「言葉」によってのみ記されていることを指摘しているが⁸⁷、この反復を指示する言葉を *d'Edriophthalma* における「Schubertのマズルカ」のように、すなわち言語が音楽とは異なり嘘をつき得る、という「自己言及の力学についての全般的な考察」の美学として読む際には、この反復の指示の実践は虚構に過ぎない、ということになる。実際に、1963年9月9日にJohn Cageらによってこの840回の反復の世界初演が行われるまでの非常に長い間、人々の意識にとってこの「840回の反復の指示」は現実的なものではなかったのである。ニューヨークにおけるこの10時間以上にも及ぶ初演は、Satieの楽譜に「余剰」として記された「不確定性」——すなわちここでは840回の反復——を、その実践を通して現実の認識へと置換した、と言えるのである。

4-1-2 Beckett の戯曲における擬態

演劇における戯曲を指示的、描写的という二つのレヴェルから楽譜と比較する際には、Samuel Beckett の戯曲において、前章で擬態に分類したタイプの余剰による不確定性が確認できる。

戯曲において、台詞は発話されるべきテキストであり、それ自体として「指示的」なものである。また、ト書きは、例えばある台詞を「歌うように話す」という場合には描写的書記の機能を果たし、例えば「椅子から立ち上がる」といった場合には指示的である。

⁸⁶ Ibid., p. 59-60.

⁸⁷ Ibid., p. 60.

ベケットの『ゴドーを待ちながら (Waiting for Godot)』第一幕において、このような指示的／描写的書記の混乱がある。

【図 5】

ESTRAGON:
Use your intelligence, can't you?
Vladimir uses his intelligence.

【図 5】にあるように、「頭 (intelligence) を使えよ、できるだろ？」という Estragon から Vladimir に向けられた台詞の下に、

Vladimir は頭を使う

というト書きが記されている。

「頭 (intelligence) を使う」という書記は一見「指示的」に思えるが、実際にどのようにこの行為が実現されるべきか、つまり「どうしたら頭を使ったことになるのか」という指示は、実はこのテキストには全く記されていない。このト書きは実は描写的書記なのであり、読者や役者が実際にこのテキストから感じるであろう違和感は、この書記が指示的書記を擬態していることによる、と言える。

しかしながら、ここでは必然的に次のような疑問が生じる。役者や演出家を混乱させるようなテキストを戯曲として提示する意味はどこにあるのだろうか？という問いである。というのも、記号的負荷や混乱の少ないテキスト、つまり描写／指示的書記が明確に区分されたテキストを役者に手渡すことで、戯曲作家の意図はより明確かつ円滑に伝達され则认为すべきなのではないだろうか？つまり、リハーサルの進行等、共同作業としての演劇の舞台を鑑みるときに、「テキスト」がこうした役者や演出家との間に負荷として介在することにどういった意味があるのかだろうか？

Perloff (1981) によれば、Beckett は自身の思想について次のように語っている。

混乱 (confusion) は私の発明ではありません。私たちは混乱に対して非常に鋭敏であることなしに、[日常の] 会話を 5 分と聴いていることはできないでしょう。全ての混乱は私たちの周りがあるので、私たちの唯一の好機はこれを受け入れることで

す。刷新の好機は、私たちの目を開き、そしてこれら混沌（mess）へと向けることにあります。これらの混沌はそこから意味を見出せるものではありません……混沌を受け入れる形式を見つけること、それが現在の芸術家の任務です。⁸⁸

すなわち、Beckettによれば、「混乱」を描くためにはそれにふさわしい「形式」が必要なのである。こうした考えに則れば、戯曲作家が混乱を描きたいと考えた場合、役者の演技によって構成される「混乱」のみならず、時にその混乱を演者たちに（本来ならば明確に）伝達する「媒体」であるはずのテキスト（戯曲）においてその書記の記号システム自体を混乱させる必要があるのである。

前章において《レシタシオン》を分析する中で、演者に身体的負荷が要求される多くの場合には、それが記された楽譜上の書記記号そのものの混乱が生じていることは既に確認した。また第2章で確認したように、楽譜上の記号的混乱を余剰として手渡す、というこのアペルギスの「余剰による不確定性」には、「肖像の回廊」の連作に代表されるような演者との密接な共同関係が前提されていた。このような意味において、Beckettの「戯曲」とアペルギスの「楽譜」は時に非常に接近するのである。

Satieの楽譜上に記された840回という反復がJohn Cageたちによって「初演」されたように、またBeckettの戯曲における書記機能そのものの混乱が演者たちの混乱を「喚起」するように、アペルギスの楽譜に記された「余剰による不確定性」は、その実践の可能性を楽譜の読み手に呼び起こすのである。

4-1-3 20世紀以降の詩人たちにおける隠喩／換喩

一方で、アペルギスが楽譜の書記機能を混乱させる操作におけるテキストとの関わり方は、現代の詩人たちと共通するものである。

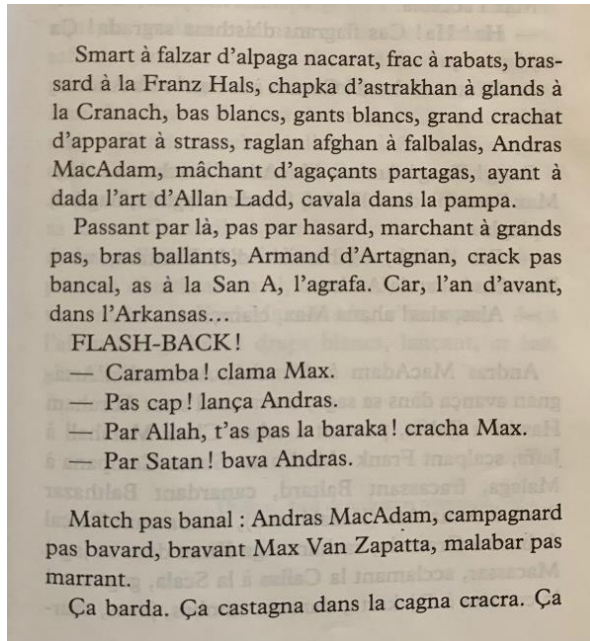
例えば、前章〈レシタシオン 8, 9, 10, 11〉の分析で確認した、「偽りの枠組み」を与えることによって与えられた構造内部の各々の要素の差異を強調するという技法は、フランスの

⁸⁸ Perloff, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. New Jersey: Princeton University Press, 1981, p. 215. 太字強調は執筆者（樋口）による。

実験文学のグループ「ウリポ」(Oulipo: Ouvroir de littérature potentielle)の作家たちによる言語遊戯的な技法と共通する。

例えば【図6】は、Durney (1996) がアペルギスの創作への影響を指摘する作家⁸⁹、Georges Perec (1936-1982) による *WHAT A MAN* (1981) の冒頭である。

【図6】



このテキストのタイトル(“WHAT A MAN”)が示唆するように、このテキスト全体において、母音に A のみが用いられている。すなわち、“Smart à falzar d'alpaga nacarat, frac à rabats, brassard à la Franz Hals, [...]”という風に a の母音の接続が続いていくのだが、こうした「見せかけの枠組み」によって英語の語彙(“smart”)とフランス語の語彙(à falzar.....)が隣り合うような現象は、まさに〈レシタシオン 8, 9, 10, 11〉の分析で確認したような、ピラミッド型の楽譜配置の中で接続される音素、音節、語、断片的文、呼気、吸気、音高、リズム……といった要素の隣接性と同様の、換喩的關係性を提示する⁹⁰。

⁸⁹ 例えば Durney (1996) の最初のページの冒頭のバラグラフにおいて、アペルギスのアトリエにおいてある Georges Perec の *La Vie mode d'emploi* (1978) が描写されている。--Durney, Daniel. *Les compositions scéniques de Georges Aperghis: une écriture dramatique de la musique*. 1996. [S.l.]: [s.n.], p. 1. <http://www.aperghis.com/all-texts--studies.html>. accessed September 1, 2020.

⁹⁰ Bénabou, Marcel, et autres. *Anthologie de l'OuLiPo*. Poésie/Gallimard, 2009, p. 91-93.

また、《レシタシオン》における——とりわけ〈レシタシオン 1, 5, 6, 7〉における「音高＝語」といった規則の提示による——言語と音楽の隠喩／換喩的な関係、言語書記と音楽書記の重なり合いの先例としては、Kurt Schwitters（1887-1948）による音声詩、*Ursonate*（1922-1932）が挙げられる。

この作品は、文字によって書かれた「ソナタ」である。

【譜例 35】

ursonate			
einleitung: 導入(序奏)			
Fümms bö wö tää zää Uu,	1		
pögiff,			
kwii Ee.			
Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo,	6		
dll rrrrr beeece bö,	(A) 5		
dll rrrrr beeece bö fümms bö,			
rrrrr beeece bö fümms bö wö,			
beeece bö fümms bö wö tää,			
bö fümms bö wö tää zää,			
fümms bö wö tää zää Uu:			
erster teil: 第一部			
thema 1:			
Fümms bö wö tää zää Uu,	1		
pögiff,			
kwii Ee.			
thema 2:			
Dedesun na rrrrr,	2		
li Ee,			
mpiff tillff too,			
tillll,			
jüu Kaa? (gesungen)			
thema 3:			
Rinnzekete bee bee nnz krr müü?	3		
ziuu ennze, ziiuu rinnzkrmmüü,			
rakete bee bee,	3a		
thema 4:			
Rrumpff tillff toooo?	4		
594			

überleitung: 未99行			
Ziiuu ennze ziiuu nnzkrmmüü,	0 3		
Ziiuu ennze ziiuu rinnzkrmmüü,			
rakete bee bee? rakete bee zee.	0 3a		
durcharbeitung: 分作			
Fümms bö wö tää zää Uu,	0 1		
Uu zee tee wee bee fümms.			
rakete rinnzekete	(B) 0 3+		
rakete rinnzekete	3a		
rakete rinnzekete			
rakete rinnzekete			
rakete rinnzekete			
Beeeee			
bö.			
fö	1		
böwö			
fümmsbö			
böwörö			
fümmsböwö			
böwörötää			
fümmsböwötää			
böwörötääzää			
fümmsböwötääzää			
böwörötääzääUu			
fümmsböwötääzääUu			
böwörötääzääUu pö			
fümmsböwötääzääUu pö			
böwörötääzääUu pögö			
fümmsböwötääzääUu pögö			
böwörötääzääUu pögiff			
395			

【譜例 35】はこの作品の第一楽章であるが、Schwitters 自身の語るところによれば、この楽章は「4 つの中心主題を持つロンド」（Rondo mit vier Hauptthemen）である⁹¹。

例えばこのロンドの第一主題は、

Fümms bö wö tää zää Uu,
pögiff,
Kwii Ee.

⁹¹ Schwitters, Kurt. *Anna Blume und andere: Literatur und Grafik*. Ed. Joachim Schreck, Verlag Volk und Welt, 1986, p. 392.

という文字の連なりから成る。

第一主題のみならず、この全曲演奏に通常 30 分以上もかかる「ソナタ」の全体が、意味を成さない音声によって構成されている。したがって、*Ursonate* は、言語書記による音楽書記の擬態である、と言えるのであるが。Schwitters 自身が 5 ページ以上も費やして記述するこの作品の解説からは、この文字（音声）による音楽形式の擬態の隠喩／換喩的關係が明確に表明されている。

まず、文字（音声）と「ソナタ」の結び付きは、例えば「私の恋人はバラである」という言説と同じような隠喩的な關係性、すなわち異世界に属する事象 A と B の予想外の連結に他ならない。Schwitters 自身によるこの第一楽章「ロンド」の描写も、「第 3 主題の非常に男性的で厳格なリズム」、「子羊のように震える柔かい第 4 主題」といった隠喩的表現に満ちている⁹²。

一方で、こうした文字（音声）と音楽の關係を、「異世界」間の結び付きとしての隠喩的なものから、「現実」としての実際的な言い換え、すなわちすなわち換喩的なものに転換するような細心の努力が、Schwitters の記述には見られる。例えばこのソナタの中で用いられる全ての文字を書き出した上で (a, ä, au, e, ei, eu, o, ö, ü, b, d, f, g, h, k, l, m, n, p, r, s, sch, ch, w, z)、各々の文字の読み方について非常に入念な解説を加えている⁹³。すなわち、この「ソナタ」における文字（アルファベット）の書記機能の限界をメタ言語的に把握しながらも、文字（音声）と音楽の（隠喩的関係性から）換喩的関係性への転換において、この「楽譜」の読者の想像力必要性を以下のように主張するのである。

当然ながら、古いローマのアルファベットの文字体系による書記は、発話されるソナタを与えるには不完全な指示でしかない。どんな楽譜とも同じで、多くの解釈が可能である。どんな他の読解とも同じで、正しい読解は想像力を伴わなければならない。読者自身が、真の読者となるために真摯に打ち込まなければならない。⁹⁴

⁹²Ibid., p. 392.

⁹³Ibid., p.390.

⁹⁴Ibid., p. 390.

Satie の楽譜における置換や Beckett の戯曲における擬態と同じく、Schwitters の「楽譜」における隠喩／換喩にも「余剰による不確定性」がある。すなわち《レシタシオン》の楽譜と同様に、その書記機能の限界によって開かれる未知の実践の可能性を読み手に呼び起こすものなのである。

それでは、こうした「余剰による不確定性」は、同時代のアメリカとヨーロッパの音楽と比較した際にはどのような位置付けになるのだろうか。

4-2 《レシタシオン》と同時代の「アメリカ」と「ヨーロッパ」

4-2-1 20 世紀後半：「アメリカ」

前節において Satie、Beckett、そして Kurt Schwitters をはじめとする 20 世紀の詩人たちとの比較で確認した「余剰による不確定性」の実践としての呼びかけ、すなわち「未知の実践の可能性を読み手に呼び起こすもの」としての「余剰による不確定性」という創作姿勢は、60 年代に起こった Fluxus の運動において提示された「楽譜」と比較できる。

例えば Yoko Ono (1933-) は、音楽について以下のような思想を述べている。

私にとって存在する唯一の音は心の音 (sound of the mind) なのです。私の作品は人々の中に心の音による音楽をもたらすだけです (My works are only to induce music of the mind in people) ⁹⁵。

このステートメントにおける「心の音」 (sound of the mind) といった言葉は多義的でもあるが、これを「想像される音」と捉える場合には、Yoko Ono の音楽において「楽譜は実際に演奏しなくても読むだけでも成立する」と解釈することができる。例えば Ono が自身の作品集 *Grapefruit* (1964) の中に「音楽」として分類している *Tunafish Sandwich Piece* のテキスト——すなわち「楽譜」——は、次のようなテキストから成っている。【譜例 36】

⁹⁵ Ono Yoko. *Grapefruit : A Book of Instructions Drawings*. New York: Simon & Schuster, 2000.

【譜例 36】

TUNAFISH SANDWICH PIECE

Imagine one thousand suns in the
sky at the same time.
Let them shine for one hour.
Then, let them gradually melt
into the sky.
Make one tunafish sandwich and eat.

1964 spring

空に同時に千個の太陽が昇っていることを想像する。

一時間それらを照らし続けておく。

それから、それらを空の中に少しずつ溶かしていく。

ツナサンドを作って食べる。

Yoko Ono のテキストには、他にも *Closet Piece III* (1964) における「あなたが寝たすべての男たちを殺すこと」という指示のような、実行不可能に思われるものが多く存在する。

「演奏されるべき指示」という楽譜の基本的な機能が、現実世界との違和のある関係性の中に置かれることで、楽譜は読み手の想像力と現実との間に「介在」する特異な存在として、（指示内容の明確な伝達機能を担うものとしての）「透明な媒体」であることを止めるのである。

こうした楽譜の提示の同様の方法は、George Brecht にも指摘できる。

例えば、Brecht の *Two Exercises* (1963) は次のようなテキストから成っている。【譜例 37】

【譜例 37】

Consider an object. Call what is not the object "other."

EXERCISE: Add to the object, from the "other," another object, to form a new object and a new "other."
Repeat until there is no more "other."

EXERCISE: Take a part from the object and add it to the "other," to form a new object and a new "other."
Repeat until there is no more object.

一つの物体について考える。その物体ではないものを「他のもの」と呼ぶ。

実践：新しい物体と新しい「他のもの」を形作るために、その物体に「他のもの」からも一つの物体を加える。これ以上「他のもの」が無くなるまで繰り返す。

実践：新しい物体と新しい「他のもの」を形作るために、その物体の部分を抜き出して「他のもの」へと付け加える。これ以上その物体が無くなるまで繰り返す。⁹⁶

Ono や Brecht によるこうした楽譜の提示は、その「実践」の意味を根本から問い直す、すなわち「未知の実践の可能性を読み手に呼び起こすもの」としての「余剰による不確定性」という意味では、アペルギスの《レシタシオン》と比較できる。

前章における《レシタシオン》の分析で見たように、例えばアペルギスの〈レシタシオン 7〉の楽譜における「A#5-G#5-G5-F5 という六十四分音符（♪=66）の下降フレーズを、“klaoufni-esnxesn-vneylefn-isknèsk”という音節の発話によって実現する」という指示は、その演奏の不可能性において現実世界との違和のある関係性の中に置かれるわけだが、こうした書記はその「読み手」としての演奏者に「未知の実践の可能性を呼び起こすもの」として機能することになる。

しかしながら、同時に Yoko Ono や Brecht による楽譜と《レシタシオン》の楽譜の異なる点は、《レシタシオン》における楽譜の「実践」はあくまでもそれを歌う／発話することと

⁹⁶ Brecht, George. *Water Yam*. New York: Fluxus Editions, 1963.

してあり、前者の場合のように、この楽譜を（無音で）「読む」こと、すなわち「心の音による音楽」の「実践」は《レシタシオン》の「演奏」とは言えない点である。

Brecht とアペルギスの言説を比較するとき、両者の共通点と相違点がより明らかになる。

Ouzounian（2011）によれば、Brecht は 1967 年に行われたインタビューにおいて次のように語っている。

音楽が音だけではないとしたら、一体何になり得るでしょうか？このことを考えて、私はまじめな提案をしたのです。例えば、演奏者が握手をするだけの弦楽四重奏。彼らは楽器を携えて、そして四重奏を演奏するときのように席に着くのですが、彼らはただ握手をする。私は他にも、「旋回」（turning）とだけ書かれた交響曲の楽譜を書きました。この楽譜は、何かを回す、或いは旋回する何かを観察することで実現されるでしょう。もしも音楽の本質的な部分が時間であるならば、時間の中に生起する全ての事象は音楽となり得るのです。⁹⁷

対して、アペルギスは、次のように語っている。

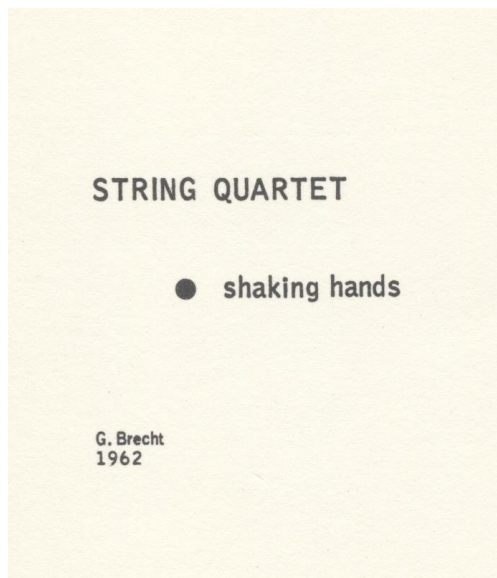
時間の芸術の中には境界はありません。音楽はその全ての基礎を成すものです。音楽が、複数の生の力を保有し、他の芸術を奪い取るのです。異なる時間芸術は、音楽が生命を与えるところの輪郭です。チューバとクラリネットの二重奏を書くのと同じやり方で、映像とクラリネットの二重奏を書くことができます。⁹⁸

⁹⁷ Ouzounian, Gascia. “The Uncertainty of Experience: On George Brecht’s Event Scores.” *Journal of Visual Culture* 10, no. 2, 2011, p. 5. 下線強調は執筆者（樋口）による。

⁹⁸ Geoffrey, François, and Francis Courtot. 2002. *Le rôle de la notation dans le théâtre musical de Georges Aperghis*. [S.l.]: [s.n.]. p.57. <http://geoffreyfrancoiscompositeur.org/geoffreyfrancoisarchives/Ecrits.html>. accessed September 1, 2020.

上の二つの引用から明らかなように、Brecht、アペルギス両者共に音楽を「時間の中に生起するもの」として捉えることで、音楽の定義自体を刷新しようとしている。一方でその再定義において、Brecht の場合、生起する時間の中で捉える際に全ての行為が「音楽」であり得るのに対し、アペルギスの場合における「音楽」は他の芸術分野を統制するものなのである。

【譜例 38】



こうした両者の音楽思想の相違は、結果として提示される楽譜にも顕れている。【譜例 38】は引用した Brecht の言説の中で言及された弦楽四重奏の楽譜であるが、ここには「弦楽四重奏（String Quartet）」という題と、「握手をすること」というテキストと、名前と日付け以外には何も書かれていない。

既に確認してきたように、一方で《レシタシオン》における楽譜は Brecht と比較する際には遥かに伝統的・慣習的な意味における楽譜に近い。アペルギスのこうした創作態度が、その位置付けを非常に困難なものとしている。一方ではこうした《レシタシオン》における一見したところ慣習的な楽譜の体裁が、例えば Cohen-Levinas & Durney (1995) による Bach、Berg、Berio といった名前と共に近代西洋音楽の流れの中に位置付けるような言説を生み、他方ではこうした楽譜の「内部」に記されているテキスト操作の非常に実験的な姿勢から、Dworkin (2009) がアペルギスの創作を「現代的作曲と音声詩の境界」と定義する。

アペルギスの創作態度を位置付けようとする際に直面するこうした困難をさらに詳しく検討するためには、20 世紀後半にヨーロッパの作曲家によって書かれた楽譜を検討する必要がある。というのも、アペルギスの楽譜の一見慣習的な体裁、そして「余剰」として記号作用を混乱させるための実際の記譜のスタイルには、明らかにアペルギスが拠点としていた 20 世紀後半のヨーロッパにおける音楽が反映されているからである。

4-2-2 20 世紀後半：「ヨーロッパ」

20 世紀後半のヨーロッパにおいて、とりわけダルムシュタット夏季音楽講習 (Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt) を拠点とした作曲家たちにおいて、楽譜の記譜は次第に複雑化していった。アペルギスにおける「余剰による不確定性」——記号システムの混乱を「楽譜」として演奏者に手渡すこと——が可能であった背景には、こうした 20 世紀後半のヨーロッパにおける作曲者⇔演奏者間の「複雑」な楽譜によるコミュニケーションの前提があった。

しかし一方で、ここにも興味深い相違点がある。20 世紀後半における多くの「複雑」な楽譜において、「余剰による不確定性」——記号システムの意図的な混乱による奏者の想像力への喚起——は驚くほどに前提とされていなかったように見える、という点である。

例えば Karlheinz Stockhausen の *Klavierstück VI* (1954-1955) の楽譜においては、テンポのメトロノーム値のグラフが五線による記譜と組み合わせられている。【譜例 39】

【譜例 39：Stockhausen, *Klavierstück VI*】

The image displays a musical score for Karlheinz Stockhausen's *Klavierstück VI*. On the left, a tempo graph is shown with a vertical axis labeled '♩ =' and a horizontal axis representing time. The graph consists of a series of horizontal lines at different levels, indicating a range of tempo values. The values listed on the left are: 180, 160, 142, 127, 113,5, 101, 90, 80, 71, 63,5, 57, 50,5, and 45. A solid line connects the points for 127 and 113,5. To the right of the graph is the musical notation for the piece, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pp'. At the bottom of the page, there is a copyright notice: 'Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd., London' and 'Universal Edition Nr. 13675 b LW'.

例えばこの楽譜上で、♩ = 127 から ♩ = 113.5 の目盛へと移行する直線が引かれているグラフを、演奏者はテンポの指示として実行しなければならない。こうした過剰な要求は、そ

の実践が現実的に不可能に思われる、と言う点で、〈レシタシオン 7〉の分析に見たような六十四分音符の下降フレーズの例と共通する。しかしながら Stockhausen の場合の指示は、——アベルギスの場合におけるそのように読み手（奏者）の想像力を喚起するために、現実世界との違和のある関係性の中に（意図的に）置かれたものとは異なり——「現実的」で明快な指示である必要があった。というのも Stockhausen の場合におけるこの過剰な要求は、彼の時間に関する音楽思想を「伝達」するためのものであり、楽譜はその伝達のための透明性を持った媒体でなければならなかった。

例えば Cook (2016) は、Stockhausen の時間思想についての歴史的議論を次のようにまとめている。

Adorno は、1961 年のダルムシュタット夏季現代音楽講習において、演奏は計測的な時間よりもむしろ現象論的な時間を具現化しなければならない、という主張を依然として行っていた。そしてこうした彼の主張の背後には次のことがあった——すなわち Lydia Goehr の要約によれば——Stockhausen において「作品は効果的に単一、或いは同一的に反復可能な事象へと還元される。作品からはしたがって、（演奏を通して）弁証法的な解放への可能性は奪われる」。⁹⁹

すなわち Cook (2016) によれば、Theodor W. Adorno は Stockhausen の計測的な時間に対して意義を唱えていたのだが、Adorno、Goehr (2006)、そして Cook (2016) 本人においてさえも、楽譜上の「複雑」な指示がシュトックハウゼンの時間の概念——すなわちここでは計測的な時間——を「明確に」表象している、という前提は疑われることは無かった。そして、こうした時間思想の表象のためには、楽譜の書記機能の明確性、その媒介としての透明性を保つ必要があり、「余剰による不確定性」は存在するべきではないもの、したがってもし楽譜上にそうした混乱が仮に生じたなら直ちに排除されるべきものであった。というのも、Stockhausen は *Klavierstück VI* においてテンポのグラフを採用したのだが、*Klavierstück*

⁹⁹ Cook, Nicholas. "Time and time again : on hearing Reinecke" *Music In Time: Phenomenology, Perception, Performance*. Ed. Clark, Suzannah, Alexander Rehding, and Christopher Francis Hasty. Cambridge (Mass.): Harvard university press, 2016, p. 15.

VII以降、このグラフは姿を消すのである。こうした例は、テンポに関する過剰な要求の中に「余剰」が存在したことを逆説的に示している。すなわち、結果的に好ましくない形で「余剰」となってしまったこうした記譜は、Stockhausen の時間概念を伝達するために「改良されるべきもの」として後退するのである。つまり、こうした「複雑性」において、「余剰による不確定性」は前提されていないのである。

一方、前章の《レシタシオン》の分析において確認したように、アペルギスの場合においては、楽譜の表象システムに負荷を掛けること、その記号的書記体系を混乱させることは「余剰による不確定性」としての意図的・積極的な創作態度である。つまり、その記号的混乱を書き記すための《レシタシオン》の楽譜の書記は、20 世紀後半のヨーロッパの作曲家による記譜のスタイルと非常に近いものであるにもかかわらず、アペルギスの楽譜に確認できるこうした「余剰による不確定性」は、ヨーロッパにおいて非常に特異な位置を占めることになる。

4-3 規範からの逸脱としての「余剰による不確定性」

前節において、以下の2点が確認できた。

1. 「余剰による不確定性」は、その実践としての思想を考察した際には、Yoko Ono や George Brecht など、Fluxus の芸術家と非常に近い。しかしながら、実際の楽譜の書記方法は非常に異なっている。
2. 《レシタシオン》の楽譜の書記は、20 世紀後半のヨーロッパの作曲家と非常に近い、しかしながら多くの場合においてヨーロッパの「複雑性」は「余剰による不確定性」を思想的前提としていない。

以上のことを鑑みた際には、アペルギスの「余剰による不確定性」はどのような位置付けになるのだろうか。

こうしたアペルギスの創作態度の特異性は、例えば Nyman (1974) によるような、「ヨーロッパの前衛 (avant-garde) ⇔ アメリカ (及びイギリス) の実験 (experimental)」音楽といった二項対立区分による位置付けからは逃れ出てしまう。Nyman (1974) の言説は、文化的覇権争いのためのヨーロッパとアメリカという対立区分の援用、という文脈において現

在でも広く流通している。例えば Nyman はこの影響力のある書籍の序章においてこの区分を導入するにあたって、Stockhausen に関して、こうした「ヨーロッパ」の「前衛」作曲家の代表的な存在として、以下のように二度も言及している。

独自性を不自然な、嫉妬深く保護された所有に変えてしまう [……] 前衛作曲家。¹⁰⁰

Stockhausen のプロセスの音楽への見かけ上の転換にもかかわらず、実際には彼はほんの少ししか変わっていない。——かつてのヨーロッパの芸術的作曲家から、いつものヨーロッパの芸術的作曲家へと¹⁰¹

上に引用した「ヨーロッパの前衛」としての Stockhausen への辛辣な二つの批判は、Cage からの引用と対置される形でなされている。したがって、ヨーロッパとアメリカの覇権争いの的な区分を設定するにあたって、Stockhausen に「ヨーロッパの前衛」を、Cage に「アメリカの実験」を代表させているのである。

アペルギスの《レシタシオン》における「余剰による不確定性」は、こうした歴史的・政治的に構築された区分を越境する貴重な例である。

Brecht が後半の人生をヨーロッパで過ごしたように、また Yoko Ono が日本の出身であるように、Fluxus という芸術運動自体も必ずしもアメリカに還元されるものではない。そしてアメリカの実験音楽が自らのアイデンティティの確立のために支持した対立項としての「ヨーロッパ」も、現実のヨーロッパとは異なる。地理的空間性や人種や歴史的事実としてよりも、「ヨーロッパ」は専らアメリカと対立するヘゲモニーとして、文化的に構築された規範として存在してきた、と言えるからである。

フランス、ヨーロッパを拠点として活動したアペルギスの《レシタシオン》における「余剰による不確定性」は、Nyman (1974) による「ヨーロッパの前衛⇔アメリカの実験」とい

¹⁰⁰ Nyman, Michael. *Experimental music: Cage and beyond*. London: Studio Vista, 1974, p. 9.

¹⁰¹ Ibid., p. 28-29.

う対立区分を越境することで、こうしたヘゲモニーを無効化し得る。——Cage から最大の影響を受けたことを公言しながらも、ヨーロッパ、フランスを拠点として活動を行ったアペルギスの創作した《レシタシオン》における「余剰による不確定性」には、こうしたアメリカとヨーロッパの二つの流れの特異な合流と、そこからの逸脱が確認できるのである。

したがって、アペルギスが楽譜の書記機能そのものの性質に起因する余剰を「語り得ぬもの」の存在として認めながらも、同時に「楽譜」をその不確定性を統制するための中心に据えることを認めるような以下の発言は、こうした理解の下で読まれる際には何ら矛盾ではないのである。

私の考えでは、すぐに、全てを知りたいと願う必要はないのだ。緩慢さ、偶発性、そして像、テキスト、身振りに対する音の構成要素の不確かさを受け入れなければならない。あたかもそれが生物の有機体であるように、私たちはそれらを観察し、助け、また保護しなければならない。もしもそれらの内なる息遣いがふさわしからぬ隣り合わせや形式上の誤解によって妨げられるなら、それらの生命は危機にさらされるから。 [……]

楽譜が全てを組織する。これが、主要な、そして副次的な出来事（それら意図と生成）、任意のテキスト、或いは意味をもたらすもの、照明、身振りを支配する。楽譜は「音響」のみならず、振る舞い、物語、物体等に至る全ての代理=表象の構成要素をも秩序立てる。こうして、語ることのできぬもの（indicable）の、ある一つのドラマトゥルギーが保障されるのだ。¹⁰²

結論

本研究の目的は、アペルギスの代表的作品の一つである《レシタシオン》を「余剰による不確定性」という概念によって分析し、その位置付けを検証することであった。

¹⁰² Gindt, Antoine. *Geroges Aperghis, le corps musical*. Arles: Actes Sud, 1990, p. 62-63.

第1章においては、《レシタシオン》の概要及びその分析の困難点の提示、そして関連する先行研究の批判的検討を行った。《レシタシオン》に関する現在までの先行研究においては、この作品における楽譜そのものの役割を根本から問い直す、という視点が欠落していた。この視点を得るため、本研究においては、アペルギス自身が90年代まで採用していた〈肖像の回廊〉（1978-1990）という連作の枠組みの中で《レシタシオン》を考察することを提案した。

第2章においては、〈肖像の回廊〉の楽譜における不確定性を考察した。Cageによる不確定性の概念が自身に最も大きな影響を与えたと語るアペルギスの証言を踏まえ、Cage（1961）とSeeger（1958）による言説を、近代西洋音楽の実践における楽譜そのものの持つ不確定性の議論として検証した。その上で、アペルギスが〈肖像の回廊〉の楽譜の場合において、どのように不確定性を導き出しているかを分析した。この分析は、Seeger（1958）の提案した「指示的」と「描写的」という二つのレベルの区分を適用することによって行った。アペルギスがこの二つのレベルを意図的に混在させることにより、自身の楽譜に情報の過多、すなわち「余剰」を生み出し、楽譜上に不確定性を齎していることを示した。

第3章においては、《レシタシオン》全14曲の分析を行ない、「余剰による不確定性」の概念がこの作品に適用可能であることを実証した。この「余剰」の分析にあたっては、指示的と描写的という二つの書記に負荷を生じさせる「置換」型と「擬態」型、そしてその二つの更に高次レベルでの総合である「隠喩／換喩」型という3つのモデルに分別が可能であることを示した上で、《レシタシオン》の楽譜上に実際に生じている記号的混乱を詳細に検討した。

第4章においては、《レシタシオン》の楽譜の分析によって実証された「余剰による不確定性」の位置付けを検討した。まず、《レシタシオン》分析の過程において確認した余剰による不確定性の3つのモデルを、他の芸術家たちによる先例——サティにおける「置換」、ベケットにおける「擬態」、そして20世紀の詩人たちにおける「隠喩／換喩」——の中に検証した。この比較において、「未知の実践の可能性を読み手に呼び起こすもの」としての「余剰による不確定性」の実践的な側面を解明した。次に、20世紀後半のアメリカとヨーロ

ッパにおける作曲家との比較を通して、「余剰による不確定性」の位置付けを検証した。アペルギスの「不確定性」の概念——すなわち、楽譜を日々の慣習から解き放ち、「現実」への新たな提言として捉えること——は、その実践に関する思想においてフルクサス

(Fluxus)の芸術家たちと非常に接近する一方で、彼らのテキスト・スコアと、《レシタシオン》の楽譜の記譜のスタイルは明らかに異なっていた。《レシタシオン》には「余剰による不確定性」を達成するための特定のスタイルがある。彼が記号表象を「余剰」として混乱させるその「複雑性」は、20世紀後半ヨーロッパの作曲家たちのそれと接近するのだが、多くのヨーロッパの作曲家たちの楽譜における「複雑性」の概念は、「余剰による不確定性」とは正反対の理念に貫かれていた。こうした比較検証を通して、アペルギスの《レシタシオン》における「余剰による不確定性」が、Nyman (1974)の主張する「ヨーロッパの前衛とアメリカの実験音楽」といった規範的区分を逸脱する、特異な位置を占めるものであることを示した。

規範的区分からの逸脱、大きな枠組みに回収が不可能なアペルギスの姿勢は、彼の創作のあらゆるレベルにおいて確認できる。既に見たように、《レシタシオン》の楽譜においては、音素、音節、音高といった非常に細かいレベルから、発話の構成要素に混乱が与えられていた。そして、これらの発話を記した楽譜のレベルにおいても、読み手／歌手が混乱するような記号作用な負荷が掛けられていた。そして、これら記号的負荷の実践は、「日々の生活の中にもがく人々」へと繋がるような身体的な負荷へと繋がっていた。こうしてアペルギスの《レシタシオン》があらゆるレベルにおいて示す「余剰による不確定性」は、彼の創作態度の位置付けそのものにも適用可能なのである。すなわち、あらゆるレベルにおいて「完結した物語によって表象することが不可能な何かを語ろうとする」こうした態度は、岡 (2000)の言説にも共通する一つの社会・政治的な態度であると言えるのだが、こうしたアペルギスの創作姿勢自体が、例えば Nyman (1974)によって人為的に引かれたアメリカとヨーロッパ、といった規範的な位置付けを逸脱していくのである。かつて Said (1994)が知識人を亡命者、アマチュア、辺境者として定義したように、アペルギスの立ち位置の「亡命的」態度こそが、現代の世界的な政治的混迷の状況の中で、一つの道筋を照らしているのではないだろうか。というのも、2020年12月現在、世界は疑いなく危機的

状況の中にある。表象体系の混乱、すなわち「余剰」の中に「不確定性」の可能性を見出すということは、思考を停止することでも、そこに唯一の解を見出すことでもない。というのも、「余剰」がどのように生じているのかを見届けるためには、今現在に直面している混沌が——それが楽譜上の表記の読解や演奏、その聴取や理解、そしてそれら全ての感受に作用を及ぼすこの社会や共同体、それら全て含めて——そうした混沌がどのように生じているのか、世界の混乱を正面から見据えようとする必要があるからである。一方で、こうした余剰の真摯な検討を経てもなお、その複雑なシステムから導き出される「不確定性」を受け入れるということは、その混乱を解消するような、いかなる物語も認めないという態度を意味する。Said (1994) の章題の一つにあるように、神は常に失敗するのである (Chapter 6: “Gods That Always Fail”)。したがって、「余剰による不確定性」とは、突き詰めれば、国家、人種、民族、性別といった枠組みの中に回収され得ない混沌への眼差しの中で、それでもなお語り得るもの、語られなければならぬものの存在を探そうとする、一つの知的な姿勢のことに他ならない。《レシタシオン》、およびその作者であるアペルギスの創作態度が照らすのはこうした地平である。すなわち、この楽譜の読み手はその表記の混乱に困惑しつつも、そこに語りうる「何か」を見出すであろうし、こうして生みだされた音楽を聴取するとき、そこに感受されるものは、決して単純な枠組みの中に位置付けられ得ないものであろう。前衛音楽／実験音楽、ヨーロッパ／アメリカ……日々の音楽実践は、知られざるうちにも、こうした無数の対立する枠組みによる制度化の中で行われている。「余剰による不確定性」とは、こうしたシステムの「内側」に生きつつ、そのシステムの限界を捉え、それを越え行こうとする志向のことを指す。こうした姿勢こそが、現在の社会・政治状況の中で、作曲、演奏、聴取といった「音楽」におけるあらゆる創造的な営みのなかに求められている、と言えるのではないだろうか。Dworkin (2009) がアペルギスの創作を「現代的作曲と音声詩の境界」に位置付けたように、こうした営みは、結果として「音楽とは何か」という認識そのものを変えていくだろう。

参考文献一覧

アペルギスに関する文献

書籍

- ・ Gindt, Antoine. *Geroges Aperghis, le corps musical*. Arles: Actes Sud, 1990.

アペルギス本人や彼の共同制作者らによるテキスト、対談、インタビューに加え、音楽学者 Antoine Gindt や Daniel Durney による研究をも掲載した包括的な書籍。現在までアペルギスに関連する多くの論文に引用されている。1990 年のこの本の出版以降、アペルギスの研究文献が飛躍的に増加する。

アペルギス自身の言説が掲載されたもの

- ・ Aperghis, Georges. 2006. "14 Récitations." In *14 Récitations*, CD-Booklet, Wien: col legno, WWE 1CD 20270.

アペルギス自身による《レシタシオン》の解説。

- ・ Nicolas Donin et Jean-François Trubert, « Georges Aperghis – Noyaux, matrices, oignons (…et corbeille) », *Genesis*, 31, 2010. 65-76.

音楽学者 Nicolas Donin と Jean-François Trubert によって 2010 年に行われたアペルギスへのインタビュー。

ミュージック・シアターに関する研究論文

- ・ Gardes, Igor. "Théâtres Musicaux Ou Georges Aperghis À l'ATEM: Une Petite Histoire Du Théâtre Musical." In *Musica Falsa: Musique—art—philosophie*. 16 (Fall), 48–50. Paris: Musica Falsa, 2002.
- ・ Gindt, Antoine. "Sur Les Chemins d'Aperghis et de Kagel : Introduction À L'analyse Du Théâtre Musical." In *Analyse Musicale, 27 (April): L'opéra À Coeur Ouvert. I.*, 60–64. Paris: Société Française d'Analyse Musicale, 1992.
- ・ Geoffrey, François, and Francis Courtot. 2002. *Le rôle de la notation dans le théâtre musical de Georges Aperghis*. [S.l.]: [s.n.].

<http://geoffreyfrancoiscompositeur.org/geoffreyfrancoisarchives/Ecrits.html>. accessed September 1, 2020.

- Rothstein, Evan J. “Le Théâtre Musical d’Aperghis: Un Sommaire Provisoire.” In *Musique et Dramaturgie: Esthétique de La Représentation Au XXe Siècle. Series: Esthétique, No. 7*, 465-486. Paris: Publications de La Sorbonne, 2003.

《レシタシオン》に関する研究論文

- Boë, Caroline. *Les “trésors du signifiant” dans les Récitations de Georges Aperghis*. 2018. hal-02004780v2f. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02004780v1>. accessed September 1, 2020.
- Cohen-Levinas, Danielle and Durney, Daniel. “Quelques Repères D’analyse Pour Les Récitations de Georges Aperghis.” In *Musurgia: Analyse et Pratique Musicales. II/1*, 52–60. Paris: ESKA, 1995.
- Douche, Sylvie. “Georges Aperghis : Récitations--Texte et Prétexte” In *L’éducation Musicale* 405, 18-23. Paris: L’éducation Musicale, 1994.
- Durney, Daniel. “Martine Viard: A Conversation with Daniel Durney in April 1992”, Ubu Web Sound: Georges Aperghis. <http://www.ubu.com/sound/aperghis.html>. accessed September 1, 2020.

その他参考文献

- 岡真理『記憶／物語』、東京：岩波書店、2000年。
- 樋口鉄平「《レシタシオン》における意味の剥奪と再構成——アペルギスのケージ受容の系譜学的考察——」、『音楽研究：大学院研究年報』第31巻、2019年、141～157頁。
- Antin, David. *Talking*. Illinois: Dalkey Archive Press, 2001.
- Antin, David. *john cage unaged is still cagey*. San Diego: Singing Horse Press, 2005.
- Bénabou, Marcel, et autres. *Anthologie de l’OuLiPo. Poésie/Gallimard*, 2009.
- Berger, Harry. *Figures of a Changing World : Metaphor and the Emergence of Modern Culture*. New York: Fordham University Press, 2015.
- Bernstein, Charles and Andrews, Bruce. *L=A=N=G=U=A=G=E Vol.4/Open Letter 5.1*. L=A=N=G=U=A=G=E Issue, 1982.
- Boruszak, Jefferey. “Against Against Affect (Again): Affect in Kenneth Goldsmith’s Seven American Deaths and Disasters” University of Texas at Austin, 2014.
- Brecht, George. *Water Yam*. New York: Fluxus Editions, 1963.
- Brecht, George. *Notebook I*. ed. D. Daniels and H. Braun. Cologne: Walther König, 1991.
- Cage, John. *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*. Boston: Marion Boyars, 1981.
- Cage, John. *M*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.
- Cage, John. *Silence*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.
- Cook, Nicholas. “Time and time again : on hearing Reinecke” *Music In Time: Phenomenology, Perception, Performance*. Ed. Clark, Suzannah, Alexander Rehding, and Christopher Francis Hasty. Cambridge (Mass.): Harvard university press, 2016. 3-31.

- Dayan, Peter. "Losing Sense, Making Music: What Erik Satie's Music and Poetry Do for Each Other." In *Words and Notes in the Long Nineteenth Century*. Ed. Phyllis Weliver and Katharine Ellis, Boydell & Brewer, 2013. 21-34.
- Dayan, Peter. "Medial Self-Reference between Words and Music in Erik Satie's Piano Pieces" *Self-Reference in Literature and Music*. Word and Music Studies, 11. Ed. Bernhart, Walter, and Werner Wolf. Amsterdam: Rodopi, 2010. 51-64.
- Delio, Thomas. "The Morphology of a Global Structure: John Cage, *Variations II*." In *Circumscribing the Open Universe*. Lanham, Maryland: University Press of America 1984. 9-27.
- Dickinson, Peter. "Jackson Mac Low" *Cage Talk: Dialogues with& about John Cage*. University of Rochester Press, 2006. 93-101.
- Dirven, René, and Pörrings Ralf. *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Cognitive Linguistics Research, 20. Berlin: Mouton de Gruyter, 2002.
- Duckworth, William. *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*. New York: Da Capo Press, 1999.
- Dworkin, Craig. "The Stutter of Form" In *the Sound of Poetry / the Poetry of Sound*. Ed. by Marjorie Perloff, Craig Dworkin, Chicago: University of Chicago Press, 2009. 166-183.
- Jakobson, Roman, and Moris Halle. *Fundamentals of Language* (version 2nd ed.). 2nd ed. Janua Linguarum. Series Minor, V. 1. Berlin: De Gruyter, 2002.
- Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Massachusetts: The MIT Press, 2001.
- Mac Low, Jackson. "Something about the Writings of John Cage." In *Writings about John Cage*. Ed. Richard Kostelanetz. University of Michigan Press, 1993. 283-296.
- McCaffery, Steve. "Discussion...Genesis...Continuity: Some Reflections on the Current Work of The Four Horsemen" In *Sound Poetry: A Catalogue*, Edited by Steve McCaffery and bpNichol, Tronto: Underwiche Editions, 1978. 28-32.
- Miller, David. "The Shapes of Indeterminacy: John Cage's Variations I and Variations II." *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft*, no.6, 2006, 18-45.
- Molino, Jean, J. A. Underwood, and Craig Ayrey. "Musical Fact and the Semiology of Music." *Music Analysis* 9, no. 2, 1990. 105-56.
- Nattiez, Jean-Jacques, and Katharine Ellis. "Can One Speak of Narrativity in Music?" *Journal of the Royal Musical Association* 115 (2), 1990. 240-57.
- Nattiez, Jean Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990.
- Nyman, Michael. *Experimental music: Cage and beyond*. London: Studio Vista, 1974.
- Ono, Yōko. *Grapefruit : A Book of Instructions Drawings*. New York: Simon & Schuster, 2000.
- Ouzounian, Gascia. "The Uncertainty of Experience: On George Brecht's Event Scores." *Journal of Visual Culture* 10, no. 2, 2011. 198-211.
- Perloff, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. New Jersey: Princeton University Press, 1981.
- Petkus, Janetta. *The Songs of John Cage*. Connecticut: The University of Connecticut, 1986.

- Pritchett, James. *The Music of John Cage*. Press Syndicate of the University of Cambridge, 1993.
- Said, Edward W. *Representations of the Intellectual: The 1993 Reith Lectures*. New York: Vintage Books, a division of Random House, 1994.
- Salzman, Eric and Desi, Thomas. *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body*. Oxford University Press, 2008.
- Schwitters, Kurt. *Anna Blume und andere: Literatur und Grafik*. Ed. Joachim Schreck, Verlag Volk und Welt, 1986.
- Seeger, Charles. "Prescriptive and Descriptive Music-Writing." *The Musical Quarterly* 44, no. 2, 1958. 184-195.
- Vítková, Lucie. *Kompoziční techniky Christiana Wolffa a sociální aspekty v hudbě [Compositional Techniques of Christian Wolff and Social Aspects in Music]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební Fakulta, Katedra kompozice, dirigování a operní režie, rok 2019 s. 167. Vedoucí disertační práce doc. MgA. Jaroslav Šťastný, PhD.

参考楽譜

- Aperghis, Georges. *Récitations*. Milano: Éditions Salabert, 2009.
- Aperghis, Georges. *Fidélité*.
<http://www.aperghis.com/download-scores.html>. accessed December 11, 2020.
- Aperghis, Georges. *Corps à corps*.
<http://www.aperghis.com/download-scores.html>. accessed December 11, 2020.
- Cage, John. *Music of Changes*. New York: C.F. Peters, 1961.
- Satie, Erik. *Descriptions automatiques*. Paris: M. Eschig, 1913.
- Satie, Erik. *Embryons desséchés*. Paris: M. Eschig, 1913.
- Stockhausen, Karlheinz. *Klavierstück VI*, London: Universal Edition, 1965.

謝辞

博士論文執筆にあたり、多くの方々の助力により完成することができました。

論文指導の友利修先生には、論文作成にあたり細やかなご指導をしていただきました。活気に溢れたゼミの学習環境や、とりわけ new musicology 以後の欧米の音楽学に関する先生の博識は常に私の研究意欲を刺激し、論文執筆の大きな糧となりました。

また、国立音楽大学の全ての皆さまに感謝申し上げます。他大学から来た私にとって、国立音楽大学は瞬く間に馴染みの深い大好きな場所になりました。日本の音大における学生生活の最後を、この素晴らしい環境で過ごせたことをとても幸せに思います。

そして何よりも、Michael Pisaro 先生が存在無しにはこの論文を書くことはできませんでした。California Institute of the Arts に招聘研究員として滞在していた 2019 年 9 月～2020 年 5 月までの二学期間、Pisaro 先生に師事できたことは、私の世界を大きく変える出来事となりました。

最後に、学生生活を献身的に支え、応援し続けてくれた家族と友人に心より感謝しています。

樋口鉄平