

博士論文

ヴィンコ・グロボカール作品における 美学的・社会的システム批判としての体系化と逸脱

—— 1970年代前半の「転換点」前後の3作品《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》、
《エシャンジュ》と《変わらない一日》の比較によるその手法の分析 ——

Systematization and Deviation as means of Criticism of Aesthetic
and Social System in Vinko Globokar's Composition:

Analysis of its modes through comparison of three works around his "Turning Point" in early
1970s, *Res / As / Ex / Ins-pirer*, *Échanges* and *Un jour comme un autre*

2020年12月

国立音楽大学大学院音楽研究科
音楽研究専攻 器楽研究領域

坂本光太

目次

はじめに	1
第1章 グロボカールの伝記的記述.....	3
1-1 フランスの移民共同体での幼少～少年期（1934-1947）：劇場での音楽体験.....	3
1-2 リュブリャナ時代（1947-1955）：ジャズ・トロンボーン奏者として.....	6
1-3 第一パリ時代（1955-1964）：ジャズ、クラシック、スタジオ、キャバレー、そして前衛音楽..	8
1-3-1 パリ国立高等音楽院：「カメレオンのように」多ジャンル.....	8
1-3-2 前衛音楽への接近：ルネ・レイボヴィッツとの師弟関係.....	10
1-4 ベルリン・ニューヨーク時代（1964-1966）：コンポーザー・パフォーマーとして.....	11
1-4-1 ベルリンへ：ベリオとの師弟関係.....	12
1-4-2 《セクエンツァ第5番》をめぐるベリオとの共同作業.....	13
1-4-3 アメリカへ：コンポーザー・パフォーマーとして招聘される.....	16
1-5 ケルン時代（1967-1976）：教育者、前衛音楽演奏者として.....	17
1-5-1 シュトックハウゼンとの交流：即興演奏への接近と教育者としてのキャリア.....	17
1-5-2 カーゲルとの交流：前衛音楽演奏者として.....	18
1-6 「ニュー・フォニック・アート」の活動（1969-1982）：即興演奏.....	20
1-6-1 政治的状況と即興演奏団体の台頭.....	20
1-6-2 ニュー・フォニック・アートの発足と3つの活動期間.....	22
1-7 第二パリ時代（1973-1979）とその後：IRCAMへの参加.....	25
1-8 グロボカールの半生に見る「多元性」.....	26
第2章 グロボカールの作曲思想：「否定」と「アンガージュマン」.....	27
2-1 「否定」の思想：音楽の批判性.....	27
2-1-1 アドルノの思想と「否定」の概念.....	27
2-1-2 アドルノとグロボカール.....	29
2-1-3 「否定」の対象と新しい提案.....	31

2-1-4 「否定」の思想（「肯定的イデオロギー」の拒否）による作曲.....	37
2-2 「アンガージュマン」の思想：音楽と社会との接続.....	38
2-2-1 サルトルの思想と1960年代からの社会背景.....	38
2-2-2 現代音楽の領域における社会的背景.....	38
2-2-3 グロボカールとサルトル.....	39
2-2-4 「アンガージュマン」の思想による作曲（政治参加の音楽）.....	41
2-2-5 「音楽外的」手段の投入.....	42
2-3 「転換点」について.....	45
第3章 《ラボラトリウム》金管楽器独奏曲2 作品分析.....	48
3-1 《ラボラトリウム》について.....	48
3-1-1 概要.....	48
3-1-2 全体の構成と編成.....	49
3-1-3 主題.....	50
3-2 《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》分析.....	52
3-2-1 概要.....	52
3-2-2 記譜と演奏システムについて.....	53
3-2-3 特殊奏法.....	53
3-2-4 全体の構成.....	56
3-2-5 特殊奏法のモード.....	58
3-2-6 音列.....	61
3-2-7 ダイナミクス.....	62
3-2-8 音声学的な母音の使用法.....	63
3-2-9 体系化と逸脱.....	65
3-3 《エシャンジュ》分析.....	67
3-3-1 概要.....	67
3-3-2 記譜と演奏システムについて.....	68
3-3-3 全体の構成.....	71
3-3-4 体系化と逸脱、不完全性.....	73
3-3-5 「即興」の要素.....	74

3-4 両作品における「不可能性」と「矛盾」による「否定」	74
3-4-1 従来の美学の否定	74
3-4-2 演奏の「不可能性」	75
3-4-3 「否定」の契機としての奏法の体系化：「不可能性」による「矛盾」	77
3-4-4 金管楽器独奏曲 2 作品の特殊奏法体系化における「否定」の意義.....	78
第 4 章 《変わらない一日》 分析	79
4-1 《変わらない一日》 概要	79
4-2 「音楽外的」要素と形式	79
4-2-1 「音楽外的」要素としてのテキストの使用：意味から離れて	79
4-2-2 形式.....	81
4-3 各パートの分析：「水平」方向	84
4-3-1 「水平」と「垂直」	84
4-3-2 ソプラノ（犠牲者）：体系化（=抑圧）による人間性の破壊	86
4-3-3 コントラバス・クラリネット（尋問官）：言語の器楽化.....	112
4-3-4 チューバ（法律の象徴）：「歪曲された法律」と「反転した公平性」	121
4-3-5 チェロ（第二の犠牲者）：被虐の視覚的表現、不完全な革命歌.....	130
4-3-6 ベース（大衆の象徴）：「作品」を外部（聴衆）と接続するポピュラー音楽.....	134
4-3-7 打楽器（拷問官）：暴力の視覚的表現.....	137
4-4 場面ごとの分析：「垂直」関係と物語	140
4-4-1 「垂直的」関係性：多層的な同期／非同期のシステムと相互作用.....	140
4-4-2 第 I 場「逮捕前」	143
4-4-3 第 II 場「逮捕」	144
4-4-4 第 III 場「投獄」	147
4-4-5 第 IV 場「第一の尋問」	149
4-4-6 第 V 場「独房への隔離」	154
4-4-7 第 VI 場「第二の尋問」	156
4-4-8 第 VII 場「幻覚」	160
4-4-9 第 VIII 場「第三の尋問」	166
4-4-10 第 IX 場「窒息」	169

4-4-11 第 X 場「漏洩（出版）」	171
4-5 「アンガージュマン」の戦略.....	173
4-5-1 「手紙」との距離：作品に「準備の機能を与える」ための方法.....	173
4-5-2 「手紙」の寓意化.....	175
4-5-3 もう一つの《変わらない一日》と、隠された革命歌《インターナショナル》	180
4-5-4 「言語・身体・象徴」：3つのレベル.....	184
4-5-5 ポピュラー音楽・ノイズ・ラジオとテープ：観客のアンガージュマン.....	185
終章 体系に生じる「裂け目」：人間の物象化への抵抗として	188
5-1 システムの「裂け目」	189
5-2 「敗北する身体」と「敗北する革命歌」	191
5-3 結語.....	193
引用文献・参考資料一覧.....	195
謝辞.....	201

凡例

- 1) 本論文では、引用参考箇所が多い3つの書誌と記事について、下記の略記号を用いる。それぞれの書誌の引用・参考箇所について、略記号の後に頁数をアラビア数字で示す。

①Vinko Globokar. 1994. *Einatmen Ausatmen*. Edited by Ekkehard Jost and Werner Klüppelholz, translated by Stefan Barmann and Ekkehard Jost. Hofheim: Wolke.

略記号：EA (*Einatmen Ausatmen*)

②Vinko Globokar. 1998. *Laboratorium: Texte zur Musik 1967-1997*. Edited by Sigrid Konrad. Saarbrücken: Pfau.

略記号：LT (*Laboratorium: Texte zur Musik 1967-1997*)

③Vinko Globokar. 2008. “Kunst und Ethik: Vinko Globokar im Gespräch mit Armin Köhler.”

In *Vinko Globokar 14 Arten einen Musiker zu beschreiben*. Edited by Werner Klüppelholz and Sigrid Konrad: 122-143. Saarbrücken: Pfau.

略記号：KE (**K**unst und **E**thik: Vinko Globokar im Gespräch mit Armin Köhler)

引用、参照の例：(EA : 171) 、 (LT : 89) 、 (KE : 123)

- 2) 引用文中の [] は筆者による補足であり、 [...] は省略を示す。
- 3) 特に断りのない場合、引用は筆者による訳である。引用箇所には、できる限りその直後あるいは脚注に引用元書誌の言語での記述を併記した。引用元書誌の記述を、地の文では「 」内に、脚注では“ ”内に示す。
- 4) 譜例を用いる際は、楽譜上の頁数と行数を以下のように示す。《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》、《エシヤンジュ》ではそれに続く数字で、行中での「小節」数を示す。

例：(p. 4/1/1-3) は第4頁、第1行目中の第1-3小節を表す。

はじめに

ヴィンコ・グロボカール Vinko Globokar (b. 1934) は、トロンボーン奏者、即興演奏者、作曲家であり、多岐に渡る活動を通して音楽の同時代的なあり方を厳しく追求してきた。その追求の中で、価値観の大きな変動と「前衛の危機」を迎えた 1970 年代前半ころに「転換点」が訪れ、創作の方向が定まったと自身で語っている (EA : 177, 182-183)。では、何をもって「転換」と言えるのか。本人の言説によれば、それは彼の創作が、「純粋な音楽 *reine Musik*」から、「政治参加の音楽」(グロボカール 1974 : 24) を巡るものになったことにあるとされ、また、これまでのところ最も総合的なグロボカール研究である Beck (2012) では、この時期を境に彼の創作が、①音楽を成立させる諸制度に対するアンチテーゼとしての「音楽に関する音楽 *Musik über Musik*」、②政治や社会の問題に対するアンチテーゼとしての「音楽外的な主題 *außermusikalische Thema*」をもつ音楽に分かれるようになったことが指摘されている (Beck 2012 : 265)。しかし、理念のレベルにおいてはそうだとすると、実際の作品のレベルで何が起きたのだろうか。

前衛と社会的・政治的な問題という 2 つの課題には、その比率はどうあれ多くの作曲家が取り組んできたが、グロボカールはその 2 つの課題をどのように捉え、どのような思想と技法をもって取り組んだのか。そして、それはどのような意義を持っているのか。

本研究は、この「転換点」のグロボカール作品の音楽的变化を捉えることによって、その意義と独自性を明らかにしようとするものである。具体的には、方向性を異にする 2 楽曲、「音楽に関する音楽」である《ラボラトリウム *Laboratorium*》(1973-1985) より、金管楽器独奏曲の《レス・アス・エクス・アンス・ピレ *Res/As/Ex/Ins-pirer*》(1973) と《エシジャンジュ *Échanges*》(1973) を、そして「政治(社会)参加の音楽」であるシアター・ピース、《変わらない一日 *Un jour comme un autre*》(1975) を、主として演奏方法の体系化の観点から分析する。その上で、その「転換点」に体系(体系化)に関する彼の思考と実践が中心的役割を果たしたことを示す。

彼の作品に関する研究は、上記 Beck (2012)、または特定のシリーズに関する論文である Houben (1996) などがいくつか発表されているが、全体として数が少なく——とりわけ《変わらない一日》の詳細な分析はこれまでされていない——、この問題に具体的に答えるための十分な知見の蓄積があるとは言い難い。

作曲家、即興演奏家としてのグロボカールの総括的研究には、Beck. 2012 が挙げられる。作曲作品は最初期のものから《歴史の天使 Der Engel der Gechichite》(2000-2002)までを分析し、独自の方法で分類・マッピングを行なっている。その中で《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》、《エシヤンジュ》を含む《ラボラトリウム》全体、また《変わらない一日》の分析を行っているものの、部分的なものに留まっている。

Erik (1988)、Houben (1996) は、特定の作品の研究である。前者は《ディスクール Discours》シリーズ II 番~IX 番 (1968-1993) を、言語と音楽のアナロジーの面からの分析したものであり、本論文とは直接の関わりがない。後者は、本論文で取り上げる金管楽器独奏 2 作品を、同世代作曲家との比較の中で分析しているが、その複雑な構造的には踏み入っていない。

Bingham (1984) は、《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》《エシヤンジュ》、《一致 Accord》(1966) など、トロンボーンを用いたグロボカール作品の、その発展的使用方(特殊奏法)を作曲者のインタビューを通し、主に演奏方法の面から明らかにしたものであり、また、Cyzak (2016) は、オーボエ独奏曲《息の研究 Atemstudie》(1971)の分析および演奏方法ガイドである。両者とも演奏方法の実現そのものに主眼を置いた研究であり、本研究とは直接の関係があるとは言えない。

本論文は 5 章から成る。

第 1 章「グロボカールの伝記的記述」は、伝記的記述である。「転換点」に至る 1970 年代頃までの彼の軌跡を、多文化、多地域、多音楽ジャンル、多言語という、多元性に満ちた音楽の発達環境とともに整理した。

第 2 章「グロボカールの作曲思想：『否定』と『アンガージュマン』」では、彼の著作から、アドルノとサルトルの影響を鑑みながら、現代音楽における「否定」と「アンガージュマン」＝「政治参加の音楽」の、同時代的なあり方を追求するグロボカールの思想を明らかにした。

第 3 章「《ラボラトリウム》金管楽器独奏曲 2 作品分析」と第 4 章「《変わらない一日》分析」では、それぞれの作品を、主として演奏指示の体系化の観点から分析し、グロボカールが自らの作曲思想をいかにして実現しようとしているのかを示した。

終章では、結論として、その「転換点」に、体系化に関するグロボカールの思考と実践が中心的役割を果たしたことを呈示した。

第1章 グロボカールの伝記的記述

1-1 フランスの移民共同体での幼少～少年期（1934-1947）：劇場での音楽体験

本節では、グロボカールの原点である移民としての出自、幼少期の音楽的経験と政治的衝突について述べる。

ヴィンコ・グロボカールの祖父母は20世紀初頭にスロヴェニア¹からアメリカへ移住し、その7人の子供はスロヴェニアに残り農家として働いていた。グロボカールの父親は、家族に仕送りをするため1925年にフランス東北部ロレーヌ地域² Lorraine のテュクニユー Tucquegnieux へと21歳で移住し、採掘業に従事した（Globokar 2014b : 1）。グロボカールによれば、当時のフランス人は肉体労働を拒んでいたため、その採掘業の職場は、半分が現スロヴェニアからの移民、そしてもう半分がポーランドからの移民で構成されていた（KE : 122）。そこでの生活はフランス語が必要ないほどに外部との接触が限られており、グロボカールの母親はフランス語をほとんど話せなかったという（EA : 169）。そのような状況の下、グロボカールは1934年7月7日、テュクニユーの北に位置するアンデルニー Anderny に生まれた。

当時、テュクニユーに住むスロヴェニア系移民の M. ヤンコヴィッチ M. Jankovic³ という人物が私営の小さな劇場を設け、スロヴェニアの撥弦楽器タンブリツァ⁴によるオーケストラ、アコーディオン、合唱、演劇などの文化活動を行っていた（Globokar 2014b : 1）。その文化活動で得られる僅かばかりの売り上げは、病気や怪我ですぐに故郷に返されてしまうという厳しい環境の下で労働していた移民たちの、病気の家庭を助けるために使われた（KE : 122）。グロボカールは、外部と隔絶した移民たちの集まるこの共同体を「文化的孤島 kultuere Insel」（EA : 169）と例えている。

ハーモニカを好んで演奏したグロボカールの父親は音楽に理解があり、幼少期からグロボカールに音楽は身近なものであった。グロボカールはその劇場で、5歳から13歳まで

¹ 当時のセルビア・クロアチア・スロヴェニア王国。1929年にこの南スラブ人連合3王国はユーゴスラヴィア王国に改称、また1945年からは社会主義体制が確立され、ユーゴスラヴィア連邦人民共和国と改称した。

² Lothringen [独]

³ ロボカールは、普段のフランス語で受ける学校の授業とは別に、この M. ヤンコヴィッチの下で、毎週木曜、土曜、日曜にユーゴスラヴィア語の授業を受けた（Globokar 2014b : 1）。

⁴ Tamburizza [独] / Tambucica [英]。

(1939-1947年ころ) タンブリツァとアコーディオンの演奏、合唱、ピアノ、そして演劇などの経験を積み、スロヴェニアの文化と音楽に慣れ親しんだ (KE : 122)。「M. ヤンコヴィッチはとてもカトリック的で、非常に伝統的な人だった！レパートリーもかなり民俗的だった。」⁵ (Globokar 2014b : 1) とグローボカールが語るように、劇場での音楽教育は、非常に素朴かつ伝統的なものであった。グローボカールの体験したであろうスロヴェニアの音楽文化経験を彼は以下のように述べている。

スロヴェニア人は一人でいけば泣き、二人集まれば一緒に歌いだすと言われている。今でも土日の夜に、スロヴェニアのパブでこのような歌を聞くことができるだろう。その歌は、すこしチロル風の平行3度の上声と、トニックとドミナントのベースだけでできている。そんな訳で、3声で歌えるようになるのに、あまり多くの練習は必要ないだろう。⁶ (EA : 169-170)

また、グローボカールはこの共同体の中で、以下のような政治的対立を目の当たりにしている。これは彼にとって最も早い時期での政治的経験であり、後に移民を取り巻く問題を描こうとする彼の原体験のように思われる。

[インタビュアー：青年期に] 政治的な話題はありましたか？

[グローボカール：] ——私は幼すぎて気がつかなかったが、この文化クラブが分断されていたことだけは覚えている。ある一方には、そのうちの何人かはスペイン内戦にさえ参加するような左翼志向のスロヴェニア人がいて、その反対側にはスロヴェニアの司祭や、右翼志向の人々がいた。戦後、一部のユーゴスラヴィアのパルチザンが、ユーゴスラヴィアへの帰還を主張した。彼らはさらに、彼らにとって少しばかりカトリック的すぎる教師——第二次世界大戦中に息子がドイツ人に協力していた場合は特に——を相手にある種の裁判をするためにスロヴェニア人たちを召集した。私は小さな村で沸き起こったその大騒動をよく覚えている。⁷ (KE : 123)

⁵ “M. Jankovic était très catholique et très traditionnel! Le répertoire était plutôt folklorique.”

⁶ “Man sagt: Ein Slowene allein weint, zwei Slowenen zusammen singen. Man kann heute noch in slowenischen Kneipen am Samstagabend diesen Gesang hören. Die Lieder haben immer eine Oberstimme als parallele Terz, ein bißchen mit Tiroler Einschlag, und immer einen Baß für Tonika und Dominante. Man braucht also nicht viel zu üben, um dreistimmig singen zu können.”

⁷ “Wurde über Politik gesprochen?”

「どちらかというとなら左翼の労働者 eher ein linksorientierter Arbeiter」であった父親は、第二次世界大戦後のユーゴスラヴィアからのパルチザン帰還の呼びかけに応じ、グロボカールが13歳の時（1947年）にスロヴェニアに帰国した（KE：122-123）。父親のこの決心に関して、グロボカールはこのように言及している（以下引用）。

戦争の余波で、チトーの新しいユーゴスラヴィアを宣伝するために多くのスロヴェニアの党派がこの地域にやって来た。他の労働者たちによって、同じく熱心なドゴール支持者 [gaulliste] である私の父は、彼ら [スロヴェニアの党派] が言ったすべてが真実であるかどうかをチェックするため偵察旅行に任命された。帰国後、彼は何よりも彼に感銘を与えた学校制度について話した。勉強をしていなかった彼は、貧困していたにもかかわらず、子供たちに高等教育を受けさせたいと考えていた。それが、私たちのスロヴェニアに引っ越した主な理由だと思う。⁸（Globokar 2014b：1）

グロボカールは幼少期より、学校でフランス語を、家庭ではスロヴェニア語といった風に、2つの言語を用いており、幼少期から2つの異なる文化に触れていた。この言語と文化の多様性はグロボカールの創作に大きな影響を与えた⁹。

[Globokar:] Ich war zu jung, um das bewusst wahrzunehmen. Ich erinnere mich nur, dass dieser Kulturclub gespalten war: Es gab die links orientierten Slowenen, von denen einige sogar in den spanischen Bürgerkrieg gezogen waren. Auf der anderen Seite standen die slowenischen Priester, eben die rechts orientierten Leute. Nach dem Krieg kamen einige jugoslawische Partisanen, die dafür warben, nach Jugoslawien zurückzugehen. Sie haben sogar Slowenen zusammengetrommelt, um gegen einen Lehrer, der ihnen ein wenig zu katholisch war, eine Art von Prozess zu machen, zumal dessen Söhne im Zweiten Weltkrieg mit den Deutschen in Jugoslawien kollaborierten. Ich kann mich gut an die große Aufregung erinnern, die in dem kleinen Dorf deswegen herrschte. ”

⁸ “ Au lendemain de la guerre il y avait beaucoup de partisans Slovènes qui venaient dans les environs pour faire de la pub au sujet de la nouvelle Yougoslavie de Tito. Mon père, par ailleurs gaulliste fervent, a été désigné par les autres ouvriers pour faire un voyage de reconnaissance afin de vérifier si tout ce qu'ils disaient était vrai. À son retour, il parlait avant tout du système scolaire mis en place qui l'avait impressionné. Lui qui n'avait pas fait d'études, voulait que ses enfants fassent des études supérieures malgré la pauvreté. Et je crois que c'est avant tout pour ça que nous avons déménagé en Slovénie. ”

⁹ 例えば「私は6つを流暢に話すが、私にとって言語は不可欠だ。この [言語の] 混合は、私が書いた音楽に非常に強く存在している。」（Globokar 2014b：1）“Les langues sont pour moi essentielles, j'en parle six couramment. Ce mixage est très présent dans la musique que j'écris. ”

1-2 リュブリャナ時代 (1947-1955) : ジャズ・トロンボーン奏者として

本節では、スロヴェニアに帰ったグロボカールが、社会主義国家の中でジャズ・トロンボーンを始め、プロフェッショナルな音楽家としてキャリアを開始するまでを述べる。

実家のあるスロヴェニア南東部の村ジュゼンベルク Žužemberk には高校がなかったため、グロボカールは首都リュブリャナ Ljubljana にある寄宿高校へ入学し、男子寮に入った。グロボカールがその後 5 年間暮らすこととなった 600 人を収容するその寮はもともと病院であり、一部屋に 40 人が住んでいるという状況だった。5 年間学んだこの学校の方針は「極めて人道的であった」とグロボカールは述べている (Globokar 2014b : 1) ¹⁰。その寮ではビッグバンドが結成され、毎週土曜日には学生のダンス・パーティーのために演奏活動を行っていた。グロボカールは当初そこでアコーディオンを弾いていたが、後に不本意ながらトロンボーンを手取ることになった。グロボカールは 1949-54 年までリュブリャナの音楽学校でトロンボーンを学ぶことになったのだが、15 歳 (1949 年) で起こった顛末をグロボカールはこのように回想している。

一体全体どうしてトロンボーンを始めたのか、こんな逸話がある。当時私は生徒として学生寮に住んでいた。そこには私がアコーディオンを——あまり上手ではなかったが——弾いていたビッグバンドがあった。ある人がこう言った、私はダンス・ミュージックを演奏するのにより適したトランペットを演奏すべきであると。[...] 私は音楽学校に行き、ある種の入学試験を受けた。試験の最後に「君は自分のトランペットを持っているか？」と試験官は私に尋ねたが、私は持っていないと答えた。試験官のうちの一人の、半分寝ていた年老いた男性はこれ [das] を持ってきた。彼は、自分がトロンボーンを持っていると言って、私の手にトロンボーンを握らせた。私はそれまで映画館の中でしかトロンボーンを見たことがなかった。この楽器はヘ音記号を用いるので、とても悲しい思いをした。しかし私はすぐに情熱を持ってこの楽器と向かい合うことになった。¹¹ (EA : 170-171)

¹⁰ “La politique de l'école était extrêmement humaine.”

¹¹ “Dazu eine Anekdote, warum überhaupt die Posaune. Als Schüler wohnte ich in einem Internat, und dort gab es eine Band, wo ich Akkordeon spielte, aber nicht gut genug. Man sagte mir, ich sollte ein Instrument spielen, das sich für Tanzmusik besser eignet, also Trompete. [...] Ich bin zur

友人のアルゼンチン人は、[当時グロボカールの演奏した]アコーディオンは今のジャズの楽器ではないと言っていた。そこで、私はトランペットを習うことにしたのだった。ただ、トランペットは持っていなかったし、当時の状況では買う楽器もなかった。音楽学校はトランペットを所有していたが、それらはすでに他の生徒に与えられていた。トロンボーンしかなかったのだ。「君はトロンボーン奏者になる」と言われたものだが、トロンボーンを見たのはそれが生涯初だった。それはとても低い音で、低音記号で書かれていたので、私は悲しくなった——したがってそれは、まさに私の夢の楽器、という訳ではなかった。しかし私はすぐに熱意を持って練習するようになった [...]。¹² (KE : 123)

当時ユーゴスラヴィアは社会主義であり、トロンボーンを用いてジャズやフォークロア、ダンス・ミュージックを演奏することは、政府に対する政治的な挑発行為と受け止められた。それは以下のようなエピソードにも表れている。

ジャズを演奏することは、50年代初頭にはほとんど政治的な挑発だった。ある晩、我々の学生ビッグバンドは、何百人のダンサー [聴衆] の前でダンス・ミュージックを演奏した。教会について言及されたスロヴェニアのフォーク・ソングを、ピアニストが編曲していた。曲の途中で主催者が出てきて全部台無しにして、ダンサー [聴衆] 全員を家に帰らせた。そして我々は留置され、警察署で一晩過ごすことになった。¹³ (EA : 171-172)

Musikschule gegangen, habe eine Art Aufnahmeprüfung gemacht und wurde am Ende gefragt: Hast du eine eigene Trompete? Ich sagte nein. Einer der Prüfer, ein sehr alter Mann, der schon halb eingeschlafen war, hatte das mitbekommen. Er sagte, er habe noch Posaunen, und man drückte mir eine Posaune in die Hand. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte ich eine Posaune nur im Kino gesehen. Ich war sehr traurig über dieses Instrument, weil es im Baßschlüssel stand. ”

¹² “Mein Freund, der Argentinier, meinte, das Akkordeon sei kein aktuelles Jazzinstrument. Daraufhin beschloss ich, Trompete zu lernen. Ich hatte aber keine Trompete, und unter den damaligen Umständen gab es auch keine Instrumente zu kaufen. Die Musikschule war zwar im Besitz von Trompeten, diese waren aber schon an andere Studenten vergeben. Es gab nur noch Posaunen. Nie zuvor in meinem Leben hatte ich eine Posaune gesehen. Man hat mir eine ausgehändigt mit den Worten: „Du wirst Posaunist“. Ich war traurig, weil sie so tief klang und im Bassschlüssel notiert war - es war mithin nicht gerade mein Trauminstrument. Aber dann habe ich schnell angefangen engagiert zu üben, [...] ”

¹³ “Jazz zu spielen war Anfang der fünfziger Jahre fast eine politische Provokation. Eines Abends spielten wir mit der Studentenbigband Tanzmusik, vor Hunderten von Tänzern. Der Pianist hatte ein Arrangement von einem slowenischen Volkslied, wo eine Kirche erwähnt ist, gemacht. In der Mitte

偶然始めた楽器だったが、グロボカールは驚くほど早くジャズ・トロンボーン奏者としての頭角を現した。トロンボーンを始めて2年目である17歳の時（1951-52年頃）にはすでにリュブリャナ放送のビッグバンドにスカウトされ、演奏者としてのキャリアを早々に開始したのである。そのバンドと共にユーゴスラヴィアの他の国やオーストリアへのツアーを行い、多くのラジオ録音を行った。リュブリャナ放送ビッグバンドの給料は、父親のそれよりも高く、グロボカールは経済的自由を得ることとなった。そのころの彼の生活は、午前中に高校へ通い、午後にビッグバンドで働き、夕方に音楽学校でレッスンを受けるというようなものであった。ビッグバンドでの活動は多忙を極め、高校を変えざるを得なかった（KE: 123-124）。

1-3 第一パリ時代（1955-1964）：ジャズ、クラシック、スタジオ、キャバレー、そして前衛音楽

本節では、フランスに向かったジャズ奏者のグロボカールが、パリでクラシック、スタジオ、キャバレーなどで演奏の幅を拡大し、人脈とスキルを拡大する中でさらには前衛音楽にまで接近し、その演奏と作曲を開始するまでを扱う。

1-3-1 パリ国立高等音楽院：「カメレオンのように」多ジャンル

リュブリャナの高校を卒業したグロボカールは、音響技師を志して大学で学びつつ、同時に音楽学校でトロンボーンのレッスンに通っていた。両方の勉強を終えたタイミングで、音楽学校の年老いたトロンボーンの教師が死亡し、グロボカールにそのポストのオファーが舞い込んだ。それを機にグロボカールは、1955年、その年にスロヴェニア中で2人にだけ給付される4ヶ月分の奨学金を得てパリに留学した。奨学金は「バナナと牛乳を買うのがやっとで、映画には一度もいけないほど」¹⁴（KE: 124）慎ましい額であったが、パリで偶然出会ったスロヴェニア人に、駐在アメリカ軍人のためのジャズ・クラブでの働き口を紹介してもらい、パリにより長く滞在するための収入源を確保した。以下は当時の回想である。

des Stückes kam der Veranstalter, brach das Ganze ab, die Tänzer gingen nach Hause, und wir haben die Nacht auf der Polizeistation verbracht.”

¹⁴ “Das Stipendium reichte gerade mal für Milch und Banane, nicht einmal fürs Kino.”

ジャズ・クラブは私を喜んで迎え入れてくれた。なぜなら、まず私はアドリブで演奏することができたから、そして第二に、彼らが私に払う給料は、フランス人に払うべきであろう半分で済ますことができたから。¹⁵ (EA : 172)

このようにグロボカールはパリに滞在する資金を得てスロヴェニアへの帰還を放棄し、パリ国立高等音楽院に入学した。そこでトロンボーン教師のアンドレ・ラフォッス André Lafosse (1890-1975) 16に師事し、数年後にはトロンボーンと室内楽の両方で一等賞を取得、24歳で(1958～9年頃)卒業した。

在学中には、ビッグバンドのジャズ・トロンボーン奏者として、リド Lido、ムーラン・ルーージュ Moulin Rouge といったパリの有名キャバレーに出演し、またスタジオ・ミュージシャンとしてはエディット・ピアフ Édith Piaf (1915-1963)、シャルル・アズナヴール Charles Aznavour (1924-2018)、ジルベール・ベコー Gilbert Bécaud (1927-2001)、ジャック・ブレール Jaques Brel (1929-1978) らのレコーディングに参加した¹⁷ (KE : 124, EA : 175)。

卒業後のフリーランスとしての生活も華々しいものであった。ジャズ・クラブ、ビッグバンド、スタジオ、ディキシー・バンド、シンフォニー・オーケストラなど、クラシック、ジャズ、映画音楽など、様々な職場でグロボカールは働き始めた。彼はこの頃の目まぐるしく音楽ジャンルを切り替えながら演奏する仕事を、「カメレオンのような活動 Chamäleonarbeit」(EA : 175) であったと述べている。

¹⁵ “Er war froh, mich zu haben, denn erstens war ich fähig zu improvisieren, und zweitens brauchte er mir nur die Hälfte des Honorars zu zahlen, das er einem Franzosen hätte zahlen müssen.”

¹⁶ 1948年から1960年までパリ国立高等音楽院のトロンボーン教授を務めた。グロボカールは、彼の教授生活の最後の期間の学生の一人である。

¹⁷ E. ピアフはフランスを代表するシャンソン歌手。C. アズナヴールはパリのシンガーソングライター、俳優。代表曲に《帰り来ぬ青春 Hier encore》(1964)など。G. ベコーはフランスの歌手、作曲家、ピアニスト、俳優。代表曲に《ナタリー Nathalie》(1964)、《そして今は Et maintenant》(1961)など。J. ブレールはベルギー生、フランスのシャンソン歌手、作詞作曲家、俳優、映画監督。

1-3-2 前衛音楽への接近：ルネ・レイボヴィッツとの師弟関係

パリ国立高等音楽院を卒業後、グロボカールは仕事の幅をさらに広げるため、ビッグバンドの編曲技術を身につけようと教師を探しており、友人の紹介からルネ・レイボヴィッツ René Leibowitz (1913-1972) の下でプライベートのレッスンを4年間に渡って受けることとなった。レイボヴィッツは、シェーンベルクの12音技法、第二次ウィーン楽派の作曲様式を踏襲した作曲家、指揮者、教育者、音楽理論家であり、1949年の彼の著書『十二音技法の手引き *Introduction à la musique de douze sons*』は、テオドール・W・アドルノ¹⁸によって模範的教科書であると評された。レイボヴィッツはジャズ・アレンジの教師として、「本来は完全に見当はずれの人物 *eigentlich die völlig falsche Person*」(EA: 173)であったとグロボカール本人も認めるところではあるが、この教師に付くという「見当はずれ」の判断は、後にグロボカールが主たる活動領域とする、前衛音楽の活動を切り拓く直接的なきっかけとなった。

グロボカールはレイボヴィッツの下で、シェーンベルクの和声法、第二次ウィーン楽派のシステマチックな12音技法の作曲技術、さらにヨハン・ヨゼフ・フックス以後の対位法と指揮を学ぶこととなった。この時点でグロボカールにとって最新の音楽は、リュブリャナの音楽院時代に触れたシヨスタコーヴィッチであり、それまで触れることのなかった作曲様式に感化された(EA: 173)。同門には、ジャン・ピエール・ドゥルエ Jean-Pierre Drouet¹⁹、ディエゴ・マッソン Diego Masson²⁰、カルロス・アルシーナ Carlos Roque Alsina²¹らがあり、グロボカールは優れた演奏家でもある彼らと共に作曲を学んだ。

レイボヴィッツは自宅で私的なサロン・コンサートをたびたび開催し、様々な芸術家、知識人らを招いた。そのゲストには、J. P. サルトル (1905-1980)、C. レヴィ＝ストロース (1908-2009)、J. ラカン (1901-1981)、M. ポンティー (1908-1961) らが名を連ね、そのような環境の中グロボカールは、心理学、人類学、哲学といった領域に興味をもつこととなった(EA: 174-175)。

¹⁸ Teodor W. Adorno. ドイツの社会学者、哲学者、音楽評論家、作曲家 (1903～1969)。2-1-1にて後述。

¹⁹ フランスの作曲家、打楽器奏者 (b. 1935)。1-6-2にて後述。

²⁰ フランスの指揮者、作曲家、打楽器奏者 (b. 1935)。息子のアスケル・マッソン Askell Masson (b. 1953) はチューバの現代音楽のレパートリーの一つである《ボレアス Boreas》(1999)の作曲者。

²¹ アルゼンチン出身のフランス人ピアニスト、作曲家 (b. 1941)。1-6-2にて後述。

グロボカールは、このサロン・コンサートでレイボヴィッツの作曲した、ヴァイオリン、トロンボーン、ヴィブラフォン、ピアノのための《マリファナ Marijuana》（1960）、および、トロンボーンとピアノのための《4つのバガテル Vier Bagatellen》²²（1963）、また、レイボヴィッツの影響の下、グロボカールが12音技法を用いて書いた初めての楽曲である、トロンボーンとヴィブラフォンのための《ヴィボーン Vibone》²³などを初演した（Svoboda 2008 : 144）。

また、グロボカールは、このサロン・コンサート以外でも1960年にレイボヴィッツ《トロンボーンのためのコンチェルティーノ Concertino for Trombone and orchestra》Op.53（1960）、Michel Puig (b. 1930) による《VINKO II》（1962年あるいは1964年に初演）、アルシーナによる《コンセクエンシア Consecuencia》（作曲年不詳）の初演、またパリのアメリカン・センターで初めてJ. ケージの作品を演奏するなど、前衛音楽演奏家としてのキャリアを積んだ。この頃グロボカールが前衛音楽演奏家として活躍した理由を、「現代音楽に興味を持っていたのは私だけだったため、最初の戦友 [Mitsreiter] たちは、私をトロンボーン奏者、ソリストとして引き込むことにすぐに興味を示した。」²⁴（KE : 124）と回想している。

レイボヴィッツの下で1959年から1963年までの4年間学んだ後、グロボカールは徐々に「レイボヴィッツが興味を示さなかった」（KE : 124）、ピエール・ブーレーズ Pierre Boulez（1925-2016）、カールハインツ・シュットクハウゼン Karlheinz Stockhausen（1928-2007）、ルチアーノ・ベリオ Luciano Berio（1925-2003）といった同世代作曲家達らのスコアに関心を抱くようになった²⁵。

1-4 ベルリン・ニューヨーク時代（1964-1966）：コンポーザー・パフォーマーとして

本節では、前衛音楽の作曲・演奏の両面で決定的な影響を与えたベリオとの師弟関係と、グロボカールが作曲における演奏家の重要性を自覚し、コンポーザー・パフォーマー（作曲家兼演奏家）として世に認められる過程を述べる。

²² Svoboda（2008 : 146）によれば、Puig のカタログの《献呈 I-III Dédicaces I-III》（1964 / 66）が《VINKO II》にあたる。

²³ ヴィブラフォンとトロンボーンを合成した語（Vibraphone, Trombone）、未出版。

²⁴ “Schon bald zeigten sich die ersten Mitsreiter interessiert, mich als Posaunist und Solist zu engagieren weil ich der einzige war, der sich für zeitgenössische Musik interessierte.”

²⁵ なおグロボカールは29歳だったこのころ（1963-4年頃）、ユーゴスラヴィアで兵役している（Globokar 2006: 100）。

1-4-1 ベルリンへ：ベリオとの師弟関係

1964年、グロボカールはドゥルエの仲介でベリオと出会い、彼に作曲のレッスンを願った。当時ベリオはアメリカのミルズ・カレッジ Mills College にいたが、同年の終わりにフォード奨学金を得て西ベルリンに渡った。グロボカールはドイツ学術振興会 (DAAD) から奨学金を取得してベリオを追い、彼のアシスタントとして、1964年の終わりから西ベルリンで作曲を約6ヶ月間師事することとなった。

ベルリンでのグロボカールの生活は、パリでのそれとは全く異なるものとなった。ジャズ・クラブ、ビッグバンド、コンサート・ホールといった場所でのトロンボーン演奏から解放され、作曲する時間を十分に得たのである。この時、ついに作曲は彼の活動の主軸になった。この時期にベリオの指導の下で作曲されたのは《プラン Plan》(1965)、そして3つの合唱団、オーケストラ、話者のための大規模なカンタータ作品の《道 Voie》(1966)の2つであった。ベルリンでのベリオ師事時代の生活をグロボカールはこのように回想している。

それは本来の意味での師事ではなかった。ベリオは私の数ブロック先に住んでいて、夜はスパゲッティを作りながら音楽についてよく話した。私は当時、オーケストラ、合唱、話者のためのカンタータ《道》に取り組んでいた。私はスコアをときおり彼に見せた。その曲をこれからどのように進めるべきか、私たちは議論した。[...] 私たちはよく一緒にいたし、いくつか一緒にコンサートだったものだ。²⁶ (EA : 177)

両者の関係は極めて良好であり、ベリオはグロボカールに大きな影響を与えた。レイボヴィッツがグロボカールに第二次ウィーン楽派の作曲法を紹介したのに対して、ベリオはシュトックハウゼン、ブルーゼスといった同時代の音楽活動を紹介した。それは以下のグロボカールの文章に現れているように、レイボヴィッツのサロン・コンサート以来、彼が興味を持っていた音楽外の要素を作曲に取り入れる方法、また、作品によって答えを提供することではなく、作品によって問題を提起するという芸術的態度をベリオは示した(以下引用)。

²⁶ “Es war kein Studium im eigentlichen Sinne. Berio wohnte in Berlin einige Blocks weiter, und wir haben uns oft abends beim Spaghettikochen über Musik unterhalten. Ich arbeitete an Voie, einer Kantate für Orchester, Chor und Sprecher. Von Zeit zu Zeit zeigte ich ihm die Partitur. Wir diskutierten, wie es weitergehen sollte. Frederic Rzewski war ebenfalls da, Andriessen, Evangelisti, Gilbert Amy, und Alsina natürlich. Wir waren viel zusammen, organisierten sogar einige Konzerte.”

ベリオは、実社会 [das Leben] について熟考する人だ。彼は決して厳格な音列主義者ではなく、いつでも新しい領域を追求しようとした。一方ではチョムスキーの言語学にも、また他方ではレヴィ＝ストロースの構造主義に興味を持つ、といった風に。私は彼の下で、言語と音楽の関係についての多くの経験をした。彼は広い教養を持ち、好奇心旺盛で、答えを急ぐよりも問いを立てることを大事にする、そんな人物だった。²⁷ (EA : 177)

グローボカールと共に同時期ベリオの下で学んだ人物には、フレデリック・ジェフスキー Frederic Anthony Rzewski²⁸ (1928-2021)、ルイ・アンドリーセン Louis Andriessen²⁹ (1939-2021)、フランコ・エヴァンジェリステイ Franco Evangelisti³⁰ (1926-1980)、ジルベール・アミ Gilbert Amy³¹ (b. 1936)、アルシーナらが挙げられる。

1-4-2 《セクエンツァ第5番》をめぐるベリオとの共同作業

このベルリン滞在で重要なのは、グローボカールがトロンボーン独奏のための《セクエンツァ第5番 Sequenza V》(1966)をベリオと共同制作したことであろう。この楽曲は本来、アメリカ人トロンボーン奏者のスチュアート・デンプスター Stuart Dempster³² (b. 1936)に新作の委嘱を受けて作曲されたものであったが、1966年、グローボカールによって、ニューヨークの「エッセイ・フォー・パフォーマー」という企画で初演、ついで同年グローボカール

²⁷ “Berio ist ein Mann, der gründlich über das Leben reflektiert. Er war nie ein strenger Serialist, sondern hat immer versucht, neue Gebiete zu erkunden. Er hat sich zum Beispiel einerseits für Linguistik, andererseits für den Strukturalismus bei Chomsky und Lévi-Strauss interessiert. Vieles habe ich von ihm auch über das Verhältnis von Sprache und Musik erfahren. Er besitzt eine sehr breite Bildung, ist neugierig, stellt eher Fragen, als Antworten zu geben.”

²⁸ ポーランド系アメリカ人作曲家、ピアニスト。代表曲にピアノのための《「不屈の民」変奏曲 The People United Will Never Be Defeated!》(1973)など、またユニゾン・トロンボーンのための《最後の審判 Last judgement》(1975)はグローボカールらが初演した。

²⁹ オランダ人作曲家、ピアニスト。トロンボーン4重奏のための《死に絶えゆく光に向かって 憤怒せよ 憤怒せよ Rage, rage against the dying of the light》(1966)はグローボカールらが初演した。

³⁰ イタリアの作曲家。

³¹ フランスの作曲家。1967年から1973年まで、ブーレーズの後任としてドメヌ・ミュジカル Domaine Musical の監督を、1984年からリヨン国立高等音楽院の院長を務めた。

³² アメリカ人トロンボーン奏者、ディジュリドゥ奏者、即興演奏家、作曲家 (b. 1936)。様々な作曲家に作品を委嘱し、トロンボーンのリパートリーを拡大した人物。

によってロンドンで演奏された。この楽曲を巡る共同作業は、グロボカールの創作上の態度に大きな影響を与えることとなった。

《セクエンツァ第5番》は、ベリオが音楽外の様々な素材を音楽に取り入れようとしていたことをよく示している。7分ほどのトロンボーン独奏曲の中に、以下のようにベリオの音楽を支えた多くの要素が認められる。

- **演劇的要素・ジェスチャーの音楽化**

《セクエンツァ第5番》は、幼少期にベリオが出会った、ある道化師の思い出に捧げられており（Beck 2012 : 63）、演奏者はピエロの役割を与えられて舞台上に登る。舞台上には非常に低い譜面台と、同じく非常に低い椅子が置かれている。演奏者はスポットライトを受けながら舞台上に上がり、わざとらしく両腕を大きく広げてから演奏を始める。また曲の途中で「なぜ？ why? 」と発話する。冒頭でトロンボーンを大きく上に掲げながら演奏する指示がある。このような演劇的要素をベリオは積極的に音楽に取り込んだ。

- **音声学的要素**

曲の前半と後半を分ける「why?」を発音する表現は、ベリオが幼少期にみた道化師の思い出に由来していると同時に、/u/, /a/, /i/ という音声学の最も基礎的な母音によって構成されている。

- **音色と奏法の拡大**

声による重音、ミュートの複雑な使用、ブレス・ノイズ、フラッターツング、吸音奏法などの使用。呼吸を、特にその中でも吸気を音楽構成の一部として捉えたことは、グロボカールの作品に直接的な影響を与えた。

- **身体性と不確定性**

この曲の後半部分に出てくる音価は、「一息で」といったような記譜法によって示され、奏者自身の身体性に依拠した不確定性をもつ。

1964年から1965年という短い二人のベルリン滞在は、両者それぞれが大きく影響しあった期間であった。以下に二人の間の創作上の類似を指摘する。

- 言語と音楽を繋げることへの興味
- 作曲家と演奏者との間の親密な関係づくり
- 音列技法のより自由な使用
- 演劇的要素や身体性を音楽の構成要素とすること

一方、相違点も見られる。

- ベリオは声楽作品を中心的課題として創作したのに対し、グロボカールは器楽に関心を持って創作している。
- ベリオに見られる形式の多様性、あるいは引用、注釈技法はグロボカールの作品には見当たらない。
- ベリオは伝統への敬意から楽器そのものに手を加えることをしなかったが、グロボカールは積極的に楽器を改造した。

このベルリン時代にグロボカールが作曲した《プラン Plan》（1965）は、アンリ・ミシヨの詩を元にした作品であり、ドゥルエらによって初演された。図形的な記号によって記譜され、薄暗い光の中で演奏されることが要求される。注目すべきは演劇的要素が見られるという点であり、この作品において用いられている作曲技法は、もはやレイボヴィッツの音列主義的なそれとは全く異なるものとなっている。

グロボカールは、即興集団ニュー・フォニック・アート（後述）で自らが体験した、演奏家たちの内なるコミュニケーションを取り扱った、《コンチェルト・グロッソ Concerto Grosso》（1975）をベリオに献呈するなど、その後も友情関係は良好であった。

グロボカールは、演奏者としてベリオの創作と深く関わり、共同で作品を制作することによって、作曲における演奏者の重要性の増大を自覚していった。

1-4-3 アメリカへ：コンポーザー・パフォーマーとして招聘される

ベルリン滞在の後、両者はアメリカに渡った。ベリオはニューヨークのジュリアード音楽院で職を得、またグローボカールはルーカス・フォス Lukas Foss³³ (1922-2009) からの招聘を受け、1965-66年、米国ニューヨーク州立大学バッファロー校（ニューヨーク）のセンター・オブ・ザ・クリエイティブ・パフォーミング・アーツ Center of the Creative Performing Arts にてコンポーザー・パフォーマー（作曲家兼演奏家）として滞在した（以下引用）。

ルーカス・フォスはラジオ・オーケストラの指揮者としてベルリンに来たが、彼は、私が最初に演奏した曲のうち、彼が気に入った曲を演奏したコンサートに出席していた。私が作曲家でもあることから、彼は私に興味を持っていて、バッファローのグループにトロンボーン奏者が必要で、私に来てほしいと言ってくれた。現代音楽を演奏することだけを目的としたセンターで、作曲家と、作曲家である演奏家が混在しているというのは、ヨーロッパにはなかったことで、全く新しいことだった。³⁴ (Parker 2010 : 22-23)

グローボカールは、フォスに招聘されて滞在したアメリカでの活動以降、自らの活動を「コンポーザー・プレイヤー」として明確に方向づけていくこととなる。

バッファローにいたこの時期に、オーケストラと合唱のための大作《道》を作曲した。作品はザグレブ・ビエンナーレで演奏され、そして私はペーターズという出版社を手

³³ ドイツ出身のアメリカ人作曲家、指揮者、ピアニスト。1953年から A. シェーンベルクの後任としてカリフォルニア大学ロサンゼルス校に就任。1963年ニューヨーク州立大学バッファロー校（カリフォルニア）のセンター・オブ・ザ・クリエイティブ・パフォーミング・アーツを創立した。

³⁴ “Lukas Foss came to Berlin to conduct the Radio Orchestra. He attended a concert where I played one of my very first pieces which he liked. He said they needed a trombonist in the Buffalo group and, since I was also a composer, he was interested in me and asked me to come. Now, a center that existed for the purpose of doing only new music and having a mix between composers and performers who are also composers—this was something that didn’t exist in Europe; this was something completely new.”

に入れた。私にとってバッファローは、キャリアを築き始める土台だった。³⁵ (Parker 2010 : 142)

上の引用のように、1965-66年、ベルリンとバッファローの時代に完成した《道》の初演をきっかけとしてペータース社と契約し、ついにグロボカールは作曲家として世に認められることとなった。

1-5 ケルン時代 (1967-1976) : 教育者、前衛音楽演奏者として

本節では、シュトックハウゼンやカーゲルとのドイツでの交流の中で、教育者としてのキャリア形成、ダルムシュタット夏季新音楽講習会への参加や、前衛音楽演奏家としてのさらなる跳躍を記述する。

1-5-1 シュトックハウゼンとの交流 : 即興演奏への接近と教育者としてのキャリア

1966年、アメリカの滞在を終えたグロボカールは、ベルリン、パリ、ジュジュエンベルクを転々としていたが、オット・トメク Otto Tomek³⁶ (1928-2013) の紹介でシュトックハウゼンに出会った。グロボカールは、シュトックハウゼンの《Solo》(1965/66) のトロンボーン版を初演したことを皮切りに、彼との繋がりを深めていき、1967-70年にわたってシュトックハウゼンのアンサンブルであるケルン・グループ Köln Group で活動することとなった。

グロボカールは、シュトックハウゼンの影響で再び即興演奏の領域に近づいていく。1968年にはシュトックハウゼン《7つの日より Aus sieben Tagen》初演の際、「直観音楽 Intuitive Musik」と呼ばれる短いテキストに基づく即興的演奏に参加、また同年のダルムシュタット夏季新音楽講習会にて、ハインツ・ホリガー Heinz Holliger (b. 1939)、アロイス・コンタルスキー Aloys Kontarsky (1931-2017) らと共に、一つの家の中の別々の部屋で様々な演奏者と即興的に演奏する《家のための音楽 Musik für ein Haus》(1968)を初演した。

³⁵ “During this period in Buffalo, I composed a huge work for orchestra and choir called Voie. It was performed at the Zagreb Biennale, and it got me my publisher, Edition Peters. So, for me, Buffalo was the base on which I began building my career.”

³⁶ 西ドイツ放送 Westdeutschen Rundfunk 現代音楽部門編集者を務めた。細川俊夫 (b. 1955) の、笙のための《さくら》(2008)は彼の80歳の誕生日に献呈された。

また、シュトックハウゼンは教育者としてのキャリアをグローボカールに開いた。ケルン音楽大学学長のハインツ・シュレーター Heinz Schröter へのシュトックハウゼンの推薦によって、グローボカールは同校初のトロンボーン・クラスを開設し、1967年から非常勤講師を務めることとなった（KE：125）。翌年1968年に教授へと昇格し、その後1976年までトロンボーンのクラスと現代音楽の作曲コースの両方で教師として務めた。

1-5-2 カーゲルとの交流：前衛音楽演奏者として

グローボカールがカーゲルとケルン時代に出会ったのは、カーゲルの作品である《ルネサンスの楽器のための音楽 Musik für Renaissance-Instrumente》（1965/66）に、アルト・トロンボーン奏者として参加していたからである。カーゲルはこの非常に優秀な演奏者の参加を大いに喜び、後にソロ管楽器奏者と演者のための《呼吸 Atem》（1969/70）を献呈し、また、主宰するアンサンブルにたびたびグローボカールを招き、《デア・シャル Der Schall》（1968）、《アコースティカ Acustica》（1970）、《エキゾティカ Exocia》（1973）などの初演に参加させた（KE：126）。以下のカーゲルの文章には、演奏者としてのグローボカールに全面的な信頼を置いていたことが表れている。

彼 [グローボカール] は 60 年代、新しい演奏技術の時代にあって、何よりも現代音楽の上演に、非常に大きな楽観主義をもたらした。このことは、他の多くの演奏家たち、すなわち、楽器の腕前は良いが、積極的なカリスマ性に欠ける先駆者たちとは一線を画していた。³⁷ (Kagel 2008 : 69)

グローボカールはカーゲルに、完成まで12年を要した長編作品《ラボラトリウム》を、カーゲルは前述の通りグローボカールに《呼吸》を互いに献呈し合っていることが、これは両者の強い繋がりを示している。

³⁷ “ Er war in den sechziger Jahren neuer Techniken, und vor allem brachte er einen unbändigen Optimismus mit bei der Aufführung Neuer Musik. Das unterschied ihn von vielen anderen Mitwirkenden, die Wegbereiter die gut, sogar sehr gut ihr Instrument beherrschten, denen es aber an positiver Ausstrahlung mangelte. ”

グロボカールとカーゲルには創作態度上の類似が認められるが、最も言及すべきは、伝統的な文化の運営に対する疑問の眼差しである。カーゲルは《エキゾティカ》、《シュターツテアター Staatstheater》(1967-70)などの作品で西洋音楽のあり方を問い直したが、グロボカールは《ラボラトリウム》の実験的手法によって楽器や音楽の概念を拡大している。また両者とも、音楽外的な発想を創作の基礎としている。カーゲルが自作楽器を用いたのと同様に、グロボカールは、例えば《エシヤンジュ》に見られるように、様々な発音体を用いた自作楽器などを使用することによって、表現の可能性をより拡大した。両者が作品の構造も演奏者の自由に委ねていたことも類似する点である。グロボカールの《ラボラトリウム》は特定の曲が同時に演奏されることや、漸次的に重ねて演奏すること、あるいは途中で演奏をやめてしまうことも許可されている。それと同じようにカーゲルの《シュターツテアター》は、それぞれの断片を抜粋して演奏することや、順番を入れ替えることを許可している。

音による演劇、ジェスチャーの音楽化、演奏者の自発性の尊重など、二人の間には共通する音楽語法が認められる一方、両者の音楽にははっきりとした違いがある。例えばカーゲルの作品においては、《ツヴァイ・マン・オルケスター Zwei-Mann-Orchester》(1973)や、《シュターツテアター》、《アコースティカ》などで確認できるように、楽器そのものが支配的である。一方でグロボカールの作品は《ディスコース》シリーズや《チューバ奏者の内省 Introspection D'un Tubiste》(1983)に見られるように、音楽家そのものや、人物(音楽家)と物体(楽器)の関係性に焦点を合わせている。また、カーゲルは《ルードヴィヒ・ファン Ludwig van》(1970)といった映像作品などを残しているが、グロボカールはあくまで舞台という表現場所に拘っている³⁸。

³⁸ しかしグロボカールは例外的にヘアシュピール Hörspiel 作品《個-集合 13c×8 Individuum-Collectivus 13c mal 8》(1983)、《盗まれた音色 Die gestohlenen Klänge》(1985)を制作している。

1-6 「ニュー・フォニック・アート」の活動（1969-1982）：即興演奏

本節では、グロボカールの主たる活動領域の一つである即興演奏について述べる。

1-6-1 政治的状況と即興演奏団体の台頭

1960年代からヨーロッパの各地で、それまでの音楽上の規範に反抗し、それらを解体していくような、非イデオロギカルな演奏を特徴とする即興団体が数多く現れ始めた（表1）。その例には、ジェフスキーらのムジカ・エレクトロニカ・ヴィヴァ Musica Elettronica Viva（1968-1971、イタリア）、デレク・ベイリー Derek Bailey（1930-2005）らのジョゼフ・ホルブルック Joseph Holbrooke（1963-1966、イギリス）およびミュージック・インプロヴィゼーション・カンパニー The Music Improvisation Company（1968-1971、イギリス）、コーネリアス・カーデュー Cornelius Cardew（1936-1981）らのエー・エム・エム A.M.M.（1966-、イギリス）およびスクラッチ・オーケストラ Scratch Orchestra（1969-、イギリス）などが挙げられる（ベニテズ 1981：101-130, Beck 2012：72, ベイリー 1981：185）。

これらのグループの演奏の場では、作曲家、クラシックの演奏家、ジャズ・ミュージシャン、現代音楽演奏家を集めての即興演奏、プロフェッショナルな音楽家とアマチュアの音楽家を同時に演奏させる、あるいは観客を飛び入りで参加させという試み、また事前に全体の構成や、部分的に細部を取り決めてから行う即興演奏や、それとは対照的に、全く打ち合わせなしで行う演奏会などが行われた（ベニテズ 1981：101-130）。

表 1 1960 年半ばからの即興演奏集団

アンサンブル名, 活動期間, 主な活動場所	主要メンバー	特徴
ヌオバ・コンソナンツァ Nuova Consonanza 1964~1975, イタリア	M. ベルトンチーニ (Pf.), E. モリコーネ (Tp.), W. バラン チ (Cb.), F. エバンジェリス ティ (Pf.), J. ハイマン (Tb.), F. ジェフスキー (Pf.)	・ 集団即興集団の先駆け
ムジカ・エレクトロニカ・ヴィ ヴァ Musica Elettronica Viva 1968~1971, イタリア (ローマ)	A. カラン, R. タイテルテルバ ウム, F. ジェフスキー, C. プラ ンタムラ	・ メンバーの大半が作曲家で構成されたグループで 「ライブ・エレクトロニカ」をモットーとして即興 演奏を行う ・ シンセサイザーなどを使用し、既存の作品の演奏 も行った (ジョン・ケージの作品など)
ザ・ミュージック・インプロヴィ ゼーション・カンパニー The Music Improvisation Company 1968~1971, イギリス	E. パーカー (Sax.), D. ベイリ ー (Guitar), H. デイヴィス (Guitar), J. ミューア (エレクト ロニクス及び Perc.)	・ フリー・ジャズからの影響を受けた ・
エー・エム・エム A.M.M. 1966~ イギリス (ロンドン)	C. カーデュー(Pf.), L. ゲア (Sax.), K. ロウ (Guitar)	・ ジャズ・ミュージシャンとロイヤル・カレッジ・ オブ・アートの美術学生によって結成、アンサン ブル性を破棄し、ソロに重点を置いた ・ 他のジャンルの音楽にも接近し、ピンク・フロ イドとも共演した。事前の打ち合わせやリハーサル などを一切行わなかった
スクラッチ・オーケストラ Scratch Orchestra 1969~, イギリス	C. カーデュー, M. パーソンズ, H. スケンプトン	・ 作曲家らが創立。専門的教育を受けた音楽家と、 一般市民が同時に参加する実験的音楽を扱った ・ 図形楽譜の使用と社会参与への強い関心
フリー・ミュージック・グループ Free Music Group 1969, ドイツ (ベルリン)	V. グロボカール (Tb.), C. プ ランタムラ (Vo.), J. F. ジェニ ー・クラーク (Cb.) 他	・ 設立年の内にニュー・フォニック・アートへ改名
ニュー・フォニック・アート New Phonic Art 1969~1982 ドイツ, フランス他	V. グロボカール (Tb.), J. P. ド ウルエ (Perc.), M. ポータル (Cl.), C. アルジーナ (Pf.)	・ 高度な音楽家の集まりによるアンサンブル ・ 完全な即興を特徴とする
ケルン・グループ Köln Group 1967 頃~, ドイツ (ケルン)	K. シュトックハウゼン, J. G. フリッシュ (Va.), A. コンタル スキー (Pf.), 及びニュー・フ ォニック・アートのメンバー (1970 年頃に離脱)	・ シュトックハウゼンが設立した演奏家による即興 グループ ・ シュトックハウゼンのアイディアである「直感音 楽」(テキストを用いた即興)によって即興する ・ シュトックハウゼン作曲《7つの日より Aus den Sieben Tagen》(1968)の即興演奏が有名

グロボカールは「1968年以降、即興グループが床から生えてくるキノコのように成長し、政治体制や社会の理想が全く異なる今日、音楽もまた違ったものになっているのは偶然ではない」³⁹（EA：181）と述べ、旧来的な規範を打ち破るような即興演奏活動の台頭と、フランス五月革命の影響による政治状況の変化やそれに伴う価値観の変動とを結びつけて理解している。グロボカールは「音楽的、というよりもむしろ社会的問題」（グロボカール 1974：24）意識によって、独自の即興演奏を行った。

1-6-2 ニュー・フォニック・アートの発足と3つの活動期間

1969年4月、グロボカールは、アルシーナ、ドゥルエ、ミッシェル・ポルタル Micheal Portal (b.1935)らと共に、即興演奏集団「フリー・ミュージック・アンサンブル Free Music Ensemble」をベルリンで立ち上げた。創立当初は、ジャズ・ベーシストのJ. F. ジェニー・クラーク Jean-François Jenny-Clark (1944-1998)、歌手のキャロル・プランタムラ Carol Plantamura (b.1941)が参加していたがまもなく離脱している。グロボカールはこの団体の初のコンサートのために《交感 Correspondences》(1969)という即興と作曲の中間的な作品を発表したが、最初のコンサートの後にメンバーは大喧嘩し、それ以来演奏会の後に即興の内容について語ることは二度となくなった（EA：178）。バーデン・バーデンでの2回目のコンサートの後、メンバーを固定し、団体は「ニュー・フォニック・アート New Phonic Art」⁴⁰に改名した。グロボカール以外のメンバーは以下の通りである（グロボカール 1970：65）。

● ジャン・ピエール・ドゥルエ Jean-Pierre Drouet

フランスの打楽器奏者、作曲家。1935年パリに生まれる。パリ国立高等音楽院を経て、グロボカールとともにレイボヴィッツの下で作曲を学び、現代音楽の研鑽を積んだ。現代音楽の専門的な打楽器奏者として、ベリオ、シュトックハウゼン、ヤニス・クセナキス Iannis Xenakis (1922-2001)、カーゲルらの作品を数多く手がけている。

³⁹ “Es ist kein Zufall, daß nach 1968 die Improvisationsgruppen wie Champignons aus dem Boden wuchsen und daß heute, wo das politische System und die gesellschaftlichen Ideale anders aussehen, auch die Musik anders ist.”

⁴⁰ ニュー・フォニック・アート・アンサンブル New Phonic Art Ensemble とも（グロボカール 1970：65, 松平 1971：28）。

● ミッシェル・ポルタル **Micheal Portal**

フランスのクラリネット、バス・クラリネット、サクソフォン、バンドネオン奏者。1935年にバイヨンヌに生まれる。6歳からクラリネットを、学生時代からはジャズの勉強を始めた。1958年、パリ国立高等音楽院でクラリネットのディプロムを取得する。現代音楽の初演も多く、ブーレーズ、シュトックハウゼン、ベリオらの作品を演奏した。そのほかにもカーゲルの《エキゾティカ》の初演にも参加している。また、ポルタルはクラシックや現代音楽だけでなく、ジャズや娯楽音楽も好んで演奏した。彼のジャズ経験はニュー・フォニック・アートにフリー・ジャズの影響をもたらした。

● カルロス・アルシーナ **Carlos Alsina**

アルゼンチン出身のフランス人ピアノ奏者。1941年にブレノスアイレスに生まれる。1952年から1960年までブレノスアイレス大学にて、音楽理論、指揮、ピアノを学んだ。1966年にレジデンス活動のためにベルリンへと渡る。その後渡米し、バッファロー大学での教育活動を経て、1969年にジュリアード音楽学校で客員教授を務めた。1972年パリへと移住し、1986年にフランス国籍を取得、同年リヨン音楽院での教授に就いた。

他の集団即興団体と比較して、このアンサンブルの特徴と言える点は、「高度な」演奏家たちの集団だということである。このアンサンブルは、演奏者の自発性を強く要求する一方で、極端なカオス状態を避けつつ、緊張状態を保持するために、「既に手にしている決まり文句の使用を不可能にする」（ベニテズ 1981 : 119）方法を考案した。グローボカールは演奏者たちの内なるコミュニケーションを、以下の5つの反応——「模倣」、「合流」、「ためらい」、「反対のことをする」、「何かちがうことをする」——に分類し、それに即して即興することをニュー・フォニック・アートの演奏の枠組みとした（グローボカール 1975a : 6-11, Globokar 2020）。

1. 模倣 imitation [英] / Imitieren [独]

直接的、本能的な反応である。先行する演奏を正確に再現することを指す。

2. 合流する to intergrate oneself [英] / verschmelzen [独]

聞こえてくることに従い、同化し、同じ方向に進むこと。先行する演奏と細部において異なることを演奏する。

3. ためらう to hesitate [英] / “Halte dich zurück “ [独]

先行する演奏のかけらのごく一部分に焦点を合わせ、それを変容させていく。このような積極的な演奏は極度に緊張した沈黙をもたらすことがある。

4. 反対のことをする doing the opposite [英] / das Gegenteil tun (machen) [独]

前に述べた3つの反応とは根本から異なる思考を要する反応である。これら3つの反応は先行する演奏を分析しないが、この反応においては、状況を素早く認識し、先行する演奏のパラメーターのいずれかを選びとって、それと反対のことをするのである。例えば *ppp* に対する *fff*、高音に対する低音、スタティックな楽想に対する運動を伴う楽想などの演奏を指す。

5. 何かちがうことをする doing something Different [英] / das Verschiedenes machen [独]

グロボカールは「模倣」、「合流」、「ためらい」を本能的、直観的の反応であるとし、「反対のことをする」はパラメーターの分析による、いわば作曲的発想を用いる反応であるとしている。この「何かちがうことをする」はそれらと異なり、先行する演奏に対して、個人的な認識、解釈、分析を行なった上での反応であるとされる。

グロボカールによれば、このアンサンブルの活動は時期によって特徴があるとしており (EA : 179-180)、Beck (2012) はさらに、その特徴によって活動期間を3つに分けている (72)。

第1期は「タブー」の時期 (1969-1973) である。発足時からニュー・フォニック・アートは完全即興を強調した活動を繰り返し広げていたが、その初期では、メロディー、リズム、和音などを徹底的に排除していた。「今日『ニュー・フォニック・アート』を振り返ると、最

初の3年間は恐怖に見舞われていたことが分かる。凡庸さの恐怖、引用の恐怖、特定の立場を取ることに恐怖。」⁴¹ (EA : 179) という言及の通り、この時期、通常の音楽語法は即興の中で演奏されるべきでないタブーとして扱われていた。

第2期は「自己主張」の時期(1973-1978)であり、メンバーは今まで抑圧していたそれぞれの音楽的背景を少しずつ主張するようになった。ポルタルはジャズのイディオムを、ドゥルエはインド音楽の語法と劇場的な要素を即興の場に持ち込むなど、それぞれの奏者は自らの音楽を、独立性を保ちながら演奏した。

第3期は崩壊・解散の時期(1979-1982)である。「自己主張」が強まるにつれて、奏者はお互いに極めて批判的になっていった。誰かが何かを演奏すると、それに対してすぐさま皮肉的に反応するような状況が形成されていった。メンバーは本当に必要な時以外は音を出さないようになり、音楽には沈黙が支配的になり、緊張感が増していった。1982年ポルトガルのバーでの、たった4人のオランダ人観光客を前にしたコンサートをもって、この即興演奏団体は解散した(EA : 181)。

長期にわたるニュー・フォニック・アートの活動は、グロボカールの創作活動に2つの大きな影響を与えた。一つは、即興する状況下における演奏者同士のやりとり「心理的な相互関係」を強く認識したこと(グロボカールはそれを作曲作品の中で用いた)。もう一つは、様々なバックグラウンドを持った演奏者によるこの実験的な演奏の試みが、伝統的な演奏習慣を解体し、爆発的な音素材の拡大をもたらしたことである。

1-7 第二パリ時代(1973-1979) とその後 : IRCAM への参加

本節では、ドイツで確固たる地位を築いたグロボカールが、さらにフランスにおいても影響力を持つに至ったことを述べる。

1973年、フランス国立音響音楽研究所 Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) の創立にあたってグロボカールは「楽器と言語の研究」の部門長としてブレーズに招聘され、パリとケルンを行き来する生活を送ることとなった。ま

⁴¹ “ Wenn ich heute auf 'New Phonic Art' zurückblicke, ist festzustellen, daß die ersten Jahre durch Angst geprägt waren. Die Angst vor der Banalität, vor dem Zitat, davor, einen festen Standpunkt einzunehmen.”

た、同時に師のベリオも招聘され、「電子音楽」部門長を務めている。グローボカールは、1974年ダルムシュタット夏季新音楽講習会にて講師を務めた際、IRCAM 在籍期間に制作した、自らが演奏するための楽曲である《レス・アス・エクス・アンス・ピレ Res/ As/ Ex/ Ins-pirer》、《エシジャンジュ Échanges》（共に1973年作曲）に関する講義を行い、前衛音楽の領域で大きな存在感を示した。

1976年にはIRCAMの業務に注力するため、ケルンでの教授職を辞し、1979年にIRCAMを退職するまでパリに居を定めた。その後、1983年からフィレンツェ音楽院 Scuola di musica di Fiesole にて非常勤で働き始め、1999年まで指揮者として同音楽院オーケストラ the Orchestra Giovanile Italianaの指導にあたり、数々の同世代音楽を初演した（Universal Music Publishing Group 2020）。

1-8 グローボカールの半生に見る「多元性」

上で見てきたように、移民の家庭に生まれ、ロレーヌ地方（フランス）、リュブリャナ（ユーゴスラヴィア／スロヴェニア）、パリ（フランス）、ベルリン、ケルン（ドイツ）、ニューヨーク（アメリカ）、フィレンツェ（イタリア）と欧米の各国を股にかけ、フランス語、スロヴェニア語、ドイツ語、英語など6つの言語を駆使し、演劇、ジャズ、クラシック、（スタジオでの）ポピュラー音楽、前衛音楽、即興演奏という様々な文化領域を横断しながら、即興演奏者、トロンボーン奏者、作曲家、指揮者、教育者として活動したグローボカールの前半生は、多元性に満ちている。

自らに関して、どの国にも全く帰属意識を持っていないというグローボカールの言葉は（グローボカール1974：26）、彼のナショナリティのみならず、彼を取り巻くあらゆる環境に当てはまるように思われる。この驚くべき多元性は、1970年前後の「前衛の危機」の後、「政治参加の音楽」（グローボカール1974：26）へと進むグローボカールの創作の方向性を定める一因となった。

第2章 グロボカールの作曲思想：「否定」と「アンガージュマン」

グロボカールは1965年から作曲を開始し、現在に至るまで100以上の作品を発表している⁴²。彼の楽曲には、彼の音楽的な発達の多元性を表しているかのように、1960年代の前衛音楽の演奏家、即興演奏者としての経験や、移民という出自などが反映されている。

グロボカールは作曲、演奏、即興に関する50以上の文章や、20以上のインタビューを残しているが、それらのほとんどは、*Einatmen Ausatmen* (1994)、*Laboratorium : Texte zur Musik 1967-1997* (1998) に納められている。その中でグロボカールは、作曲や演奏を含む音楽活動が、社会に対する問いを立て、社会に対する批判性をもつことの重要性を繰り返し強調している。

グロボカールの音楽には、1970年頃を境として、「芸術のための芸術 *L'art pour l'art*」から「現実のための芸術 *L'art pour la Réalité*」への変化、すなわち、純音楽 (*reine Musik*) 的・美学的 (*ästhetisch*) な動機付けから、「音楽外的な動機 *außermusikalische Anlässe*」(*Klüppelholz and Konrad 2008 : 7*) 付けへの転換が発生しているとされる。

グロボカールのこの「転換」に、二人の思想家の影響があった。彼の著作の中に現れるアドルノとサルトルである。この章では、以上2つの文献を中心とした言説から、グロボカールの、主として作曲に関する、「否定」と「アンガージュマン」という2つの思想が、作曲にどのような影響をもたらしたのかを明らかにする。

2-1 「否定」の思想：音楽の批判性

2-1-1 アドルノの思想と「否定」の概念

T・W・アドルノはドイツの哲学者・社会学者であり、フランクフルト学派を代表する思想家の一人。M. ホルクハイマーとの共著『啓蒙の弁証法：哲学的断想』で道具的理性についての批判的理論を展開したが、彼は同時に作曲家・音楽批評家でもあり『不協和音：管理社会における音楽』、『ワーグナー試論』、『マーラー：音楽的観相学の試み』など直接的に音楽を取り扱った著作も多い。中でも『新音楽の哲学』では、西洋音楽においてそれまで

⁴² 《Plan》以前の楽曲は作曲者本人によって取り下げられている。

支配的であった調性体系や機能และ声といった原理を否定しながら無調性・12音技法に基づいた音楽原理を打ち立てようとしたシェーンベルクを取り上げることによって、近代社会の「交換原理」の抽象的傾向と、「調性原理」による楽曲全体の「調和（＝「同一性」の達成）」の類似的な関係を指摘・批判し、前衛作曲家に刺激を与えた。

「啓蒙的理性は、普遍的解放の約束をしながらも、なぜ自ら道具的理性となって、ホロコーストといった暴力や野蛮へ逆転してしまったか」という問題を、アドルノはホルクハイマーとともに戦争末期から取り組み、その論考は『啓蒙の弁証法』として1947年に出版された。その問いの思想は、フランクフルト学派の批判理論全般とともに1960年代から70年代にかけて知識人、芸術家に大きな影響を与えた。その再評価とともに1969年に第2版が出版されると、その中で展開された文化産業批判は、前衛芸術家・音楽家たちによって、大衆迎合的な文化商品への批判と啓蒙批判の問題意識が結びつく中で読まれていった。

その間、1966年にアドルノは『否定弁証法』を著し、上記の批判をドイツ観念論、とくにヘーゲルの弁証法への全面的な批判へと結びつけて展開した。同書の第3部、第III章「形而上学についての省察」冒頭の「アウシュヴィッツのあとで」と題された節で、彼は次のように宣言する。

不変のものこそが真理であり、動くもの、うつろいゆくものは仮象であるという考え、つまり、時間的なものと永遠なる理念は相互に無関係であるという考え、こうした考えを言い張ることはもはやできない。それはヘーゲルの大胆な御高説を使っても不可能である。ヘーゲルは、時間的な定在（Dasein）はその概念に内在する否定によって永遠なるものに奉仕するのであり、この永遠なるものはまさにこの否定の永遠性のなかで自分自身を現出させるという消息を与えてはくれているが、それによっても、先の考えを押し通すことはできない。（アドルノ1996：438）

アドルノはヘーゲルの弁証法における「否定」の契機は結局のところ、超越的にあらかじめ設定されたもの、そしてその実現としての現実を肯定するものにほかならないとする。今われわれは、こうした「同一性」の肯定に対する根本的な疑いを対置しなければならない。なぜなら、現代に生きる者にとって、「アウシュヴィッツ以降は、このわれわれの生存が肯定的なものであるといういかなる主張も単なるおしゃべりに見え、そうした主張は犠牲者たちに対する不当な抵抗感が湧きおこらざるを得ない」からである（アドルノ1996：438-439）。

ヘーゲル弁証法における「否定」をアドルノは「全面的否定」と呼び、それが帰結する同一性、現実肯定の罨を避けるために、「限定的否定」の概念を対置した。

ヘーゲルの弁証法が、結局は否定の否定は肯定であるという形で同一性の体系と化し、理性と現実との早まった宥和をはかったとことで肯定弁証法と呼ばれるとすれば、アドルノは概念化されない「非同一的なもの」を言い表す技法として、否定弁証法を一貫させようとする。それは体系や肯定に至ることはないが、「限定的否定」の立場に立つことによって懐疑主義に陥ることもない。彼は従来の観念論と唯物論とを同時に超える形で、アウシュヴィッツの身体的苦痛の経験に根ざした新しいマテリアリスムを模索し、否定をつうじてユートピアへ、ミーメシスをつうじて救済の予感へと、観念の労働に踏み止まりながら、みずから媒介の懸橋となることをめざす。(徳永 1998 : 1320-1321)

グロボカールのテキストにおけるアドルノからの引用は、以下の項に見るようにもっぱら『新音楽の哲学』から成されているが、彼が展開する、合理的体系への批判、文化産業批判は、明らかに上記の大きな問題意識で成されており、その中でまた彼が用いる「否定」や「拒否」という概念もその文脈の中でより明確に理解できる。

2-1-2 アドルノとグロボカール

グロボカールの思想もまた、「限定的否定」、「拒否」といった否定的役割を果たすアドルノの言説に、大きな影響を受けた。グロボカールが自らの作曲思想の「信条 Credo」(LT : 111) と呼んだ 1977 年執筆の「『音楽』から離れて Von der “Musik” wegkommen」(LT : 80-90) 中で、繰り返しアドルノ『新音楽の哲学』を引用している⁴³。彼はその冒頭で「前衛音楽は、現在の社会的条件の下では、限定的否定の義務を負っているのである」⁴⁴ (アドルノ 2007 : 37) と引用した上で、それに呼応して「否定こそが、作品の中で自由であるための唯一の手段である」⁴⁵ (LT : 81) と「否定 Negation」の重要性を説いている。また、グロボカ

⁴³ この「『音楽』から離れて」の中では、その冒頭に掲げられた、アドルノによるヘーゲルの引用を含め『新音楽の哲学』を 5 回引用している。

⁴⁴ “Die neue Musik ist unter den gegenwärtigen Bedingungen zur bestimmen Negation verhalten.”

⁴⁵ “[...] die Negation ist zuletzt das einzige Mittel, in seinem Schaffen frei zu sein.”

ールの作曲思想に関するもう一つの重要な文章である 1984 年著の「『美しさ』のかわりにアンガージュマンを Engagement statt Schönheit」(LT : 139-147) の中でも、この「否定」の同時代的な意義を、以下のようにグロボカールは繰り返し強調している。

しかしながら、作曲には「音楽的」な環境をある程度否定することが必要であり、作曲、あるいは広い意味での音楽活動は、拒否によって特徴付けられるべきであると考えている。⁴⁶ (LT : 139)

ここでグロボカールが「否定」すべきとしている事柄は、主に「音楽的営為」と「前時代の音楽体系」である。

・音楽的営為

音楽が資本主義というシステムの中で商品として産業の中に組み込まれ、その生成と受容が、数の論理に支配されてしまい、本来の人間性を疎外している状況を、グロボカールはアドルノに倣って音楽的営為 Musikbetrieb⁴⁷ (LT : 80, 81, 90) と呼び、批判の対象としている。以下はそれに関するグロボカールによるアドルノの引用である。

しかし、あらゆる文化商品の産業的管理がひとたび全体性として確立するやいなや、それは美的に妥協しないものに対しても権力をもつようになる。⁴⁸ (アドルノ 2007 : 18、LT : 87)

Konrad (1998) によれば、グロボカールは、作曲家、(即興)演奏家、そして聴衆の三者それぞれが、文化的背景、創造的能力を用いて、強いヒエラルキー的關係性の中ではなく、

⁴⁶ “Dagegen glaube ich, daß ein gewisses Maß an Verneinung unserer „musikalischen“ Umgebung beim Komponieren notwendig ist und daß das Komponieren oder im weiteren Sinn die musikalische Tätigkeit durch Verweigerung gekennzeichnet sein muß [...]”

⁴⁷ 「営為」と表記した Betrieb という語は、アドルノがマックス・ウェーバから取り入れた概念であり、本来の創造的営みとしてではなく、資本主義の中での単なる営業活動を意味する。「音楽的営為」と訳すにあたって(龍村 2007 : 305)を参考とした。

⁴⁸ “Sobald jedoch einmal die industrielle Verwaltung aller Kulturgüter als Totalität sich etabliert hat, gewinnt sie Macht auch über das ästhetisch nicht konformierende.”

相互に、そして能動的に情報を伝達し合うような関係性を形作り、音楽を創造するプロセスに関与することを作品中で試みている（Konrad 1998 : 14）。

しかし、今日グロボカール自身がトロンボーン奏者として知られているように、音楽的営為は、グロボカールの志向するこの考えに対応しておらず、音楽的営為が数の原理をもって創造的プロセスを分断してしまう。その結果として、作曲家が委嘱者（出資者）や音楽的な機関（音楽学校など）の権威の提供する「美しさ」や「有用性」に屈してしまったり、演奏者が過去のレパートリーの要請する音楽語法に沿って、楽器の能力を発展させてしまったり、聴衆は権威によって御膳立てされた音楽を、ただ受動的に享受するような状況が生まれ、音楽的営為を強化することに繋がってしまうとグロボカールは指摘する。

この問題意識から、グロボカールは「創造的な演奏者」という概念を創出し、作品を制作した（後述）。

・既存の音楽体系

アドルノは、同一化できない非同一的なものを捨象し、人間の人間性を疎外する、「第二の自然と化したシステム」としての調性を破壊したシェーンベルクの音楽の批判性を評価した。それを受けて、グロボカールは同時代における現代音楽が批判的な機能を持つためには、確立したものを否定する（＝拒否する）必要があるとしている。また、グロボカールは、1950年代後半のポスト総音列主義について、もともとは商業主義（音楽的営為）に対抗するものであったが、一度確立してしまった現代音楽の潮流となってしまったそれは、もはや音楽的営為に対立するのではなく、交換原理に取り込まれてしまっていると批判した（LT : 90）。

2-1-3 「否定」の対象と新しい提案

グロボカールが音楽的営為として否定し、同時代的な現代音楽が「拒否 Verweigerung」すべきであるとする「音楽の分野における肯定的イデオロギー die affirmative Ideologie im Bereich der Musik」（LT : 89）と、それに替わる新しい提案は、具体的に以下の要素である。

・「美しさ Schönheit」

グロボカールによれば、音楽において「美しい」という概念は、時代に即した流行に過ぎず、決して本質的なものではない（LT：85）。この考えを、Hans Peter Reineck⁴⁹の研究を引き合いに出し、「[美しさの] 広い意味での定義は、各個人の文化水準に依存するだろう」と、さらに強調している（LT：145）。グロボカールにとって「美しさ」を受け入れる作曲の態度は、すなわちその時代に蔓延する（あるいは前時代から引き継がれた）「肯定的イデオロギー」を無批判に受け入れることに他ならない（LT：85）。

音楽的営為、あるいは権威、権力の提供する「美しさ」に迎合することなく、規範から逃れようとするような音楽は、「受け入れられず、表現が無礼で [...] 最終的には醜いと見なされる」⁵⁰ことが多いが（LT：140）、それはグロボカールにとって、自らを取り巻く環境に対する批判的な姿勢の現れなのである。

・分業 Arbeitsteilung

グロボカールは、制作・演奏・聴取という、本来創造的な音楽のプロセスの間に音楽的営為が入り込み、その創造性・人間性を取り去っているという問題意識をもっていた。そのような構造の中で、委嘱料を支払う者が、作曲家などの表現者に対して、「美しさ」という「誤った要求 *abwegige Forderungen*」をしばしばしてしまうという、現代音楽の分業制（委嘱システムなど）についてや（LT：89）、演奏者の作品に対する受動的な態度、聴衆の消費的で受動的な態度に疑問を呈している。グロボカールは、音楽に蔓延するプロセスのこの断絶を、「分業 *Arbeitssteilung*」制、あるいは「専門化 *Spezialisierung*」（EA：177）という言葉を用いて批判し、三者のコミュニケーションや相互作用の再構築を試みている。

質問：それ以降、ご自身のことを主に作曲家として考えていますか？

グロボカール：いや、今日に至るまで、演奏家として、作曲家として、指揮者として、教師として、音楽生活のあらゆる分野に取り組んでいます。時には、知っての通り、

⁴⁹ (1926 - 2003) ドイツの音楽学者。

⁵⁰ “ [...] als unakzeptabel, unhöflich im Ausdruck [...] letztlich als häßlich angesehen wird. ”

音楽についても書いています。現在蔓延している専門化と机上の空論 [箱の中の考え Denken in Schachteln] に、私は非常にアレルギーがあります。しかし、私のトロンボーン演奏は多くの扉を開いてくれたので、他の作曲家よりもやや楽な道を歩むことができました。演奏家としての仕事の結果、作曲の依頼を受けることになりました。⁵¹
(EA : 177)

上の引用では、演奏者としての経験が作曲家としての活動を助けたことを一定の範囲で認めるものの、それぞれを別個のものとして捉えることができるとする、「分業制（専門化）」への不信を直接的に表している。

この分業制の批判に、作曲家、演奏者、即興演奏者、クラシック、ジャズという多様な音楽的発達のあらゆる側面を用いることによって専門化を避けながら、多面的・総合的に音楽に関与し、新しい地平を切り拓こうとするグローバカールの姿勢が認められる。その意味で、グローバカールがコンポーザー・パフォーマーとして評価されたことは特別な意味を持つだろう。

・ヴィルトゥオーゾ気質／ヴィルトゥオーゾ性 *Virtuosentum / Virtuosität* ⁵²

現代においてヴィルトゥオーゾは、(例えばレコード産業といった) 音楽的営為の中で、「あまりに並外れて重要な商品」⁵³と化しており (LT : 107)、その傾向を国際コンクールなどの機関がさらに強化してしまうと指摘している (LT : 91-92)。それに対してグローバカールは、自らの前衛音楽の演奏者、また即興演奏者としての経験から「作曲家と演奏家の相互依存は、現在われわれの音楽の根本問題のひとつとなった」(グローバカール 1974b : 6) と、現代音楽における演奏者の役割が重要性を増していると指摘した上で、「**創造的な演奏**

⁵¹ “Frage: Hast du dich seither primär als Komponist betrachtet?”

Globokar: Nein, bis heute versuche ich, alle Gebiete des Musiklebens anzugehen, ob als Spieler, Komponist, Dirigent oder Lehrer. Gelegentlich, wie man sieht, schreibe ich auch über Musik. Ich bin gegenüber der Spezialisierung und dem Denken in Schachteln, das in der heutigen Zeit vorherrscht, ziemlich allergisch. Ich hatte jedoch einen etwas einfacheren Weg als andere Komponisten, weil mein Posaunenspiel mir viele Türen öffnete. Auf meine Arbeit als Interpret hin hat man mir die Erfüllung von Kompositionsaufträgen zugetraut.”

⁵² “Virtuosentum” (LT : 83)、 “Virtuosität” (LT : 107)。

⁵³ “Er [das Virtuosentum] ist zu einem ungemein wichtigen Verkaufsobjekt [...]”

者 Kreativer Interpret」(LT : 73) という概念を打ち出し、演奏者自身が作品のあり方に主体的かつ自発的に関わる構成を作曲家が行うという提案を行なった(以下引用)。

一方では、楽器が——われわれに言わせれば——「純粹に」扱われている作品がある。この場合、それは 19 世紀の楽器奏法とほとんど変わらないヴィルトゥオシテティであり、極端なものだけ挙げれば、より高く、より速く、より大きく演奏する傾向がある。密度の差をつけて演奏する傾向があるが、その音は常に美学的に「美しい」ままである。また一方では、今まですでに扱われているパラメーターに加えて、作曲家が新しい音のアーティキレーション・生成・変容を非常に重視し、演奏者が自分の楽器を扱う上で通常の規範を超えて、自分自身で、あるいは作曲家の助けを借りて、望ましい結果を見つけなければならない作品もある。⁵⁴ (LT : 73) [筆者傍点]

グロボカールは、楽器演奏の伝統的専門家ではなく、自発的で創造的な演奏者、すなわち作曲家の設定した問題意識の中で、作品を新たな課題として捉え、楽器の能力以上のものを提供する態度を持つ演奏者を求めている。

すでに言われているように、楽器の構造から生じる限界は確かに存在する。しかし、新しい発見は、まさにこれらの限界を超えようとする意図から生まれたものである。作曲家は、演奏者が実現しようとする不可能を要求する。もしこれが成功しなかった場合、演奏者はその試みの中で、それまで想像できなかった別の近似的な解決策を発見し、それを可能性のレパートリーに組み込む。⁵⁵ (LT : 135)

⁵⁴ “Einerseits die Werke, in denen das Instrument - sagen wir - „rein“ behandelt wird. In diesem Falle handelt es sich um eine Virtuosität, die sich kaum von den instrumentalen Techniken des 19. Jahrhunderts unterscheidet, wobei man dazu tendiert, um nur die Extreme zu nennen, immer höher, immer schneller und immer lauter zu spielen, wobei man zwar zu einer Differenzierung der Dichte tendiert, aber der Klang immer ästhetisch „schön“ bleibt. Andererseits gibt es Werke, in denen der Komponist, neben den schon erwähnten Parametern, einen großen Wert auf die Artikulation, Produktion und Transformation von neuen Klängen legt und in welchen der Interpret die gewöhnlichen Normen in der Behandlung seines Instruments überschreitet und selbst oder mit der Hilfe des Komponisten die gewünschten Resultate finden muß.”

⁵⁵ “Wie schon gesagt wurde, gibt es sicher aus der Bauweise des Instruments resultierende Grenzen. Aber die neuen Entdeckungen ergeben sich gerade aus der Absicht, diese Grenzen zu überschreiten. Der Komponist verlangt das Unmögliche, das der Interpret zu realisieren versucht. Gelingt dies nicht, entdeckt der Interpret bei seinem Versuch eine andere, annähernde Lösung, die er sich zuvor nicht hatte vorstellen können und die er dann in sein Repertoire von Möglichkeiten aufnimmt.”“ Wie schon

上の引用にあるように、グロボカールは、演奏者の19世紀からの伝統に連なる演奏習慣の身体性を解体し、前世紀の「決まり文句 **Klischee**」(LT : 75) を排除するために、「演奏者に課題を与え」る(グロボカール 1974 : 24)、すなわち、演奏者に不可能なことを要求したり、演奏者に極度の身体的、あるいは心理的負荷を課すのである。この際、負荷のかかった演奏者の心身から「**人間的エネルギー menschliche Energie**」が生じると彼は主張する。

つまり、人間的エネルギー [eine menschliche Energie] である。コミュニケーション能力が高いのは、音に積み重なったエネルギーだ。測定するのは難しいが、音楽には不可欠である。このエネルギーは他の文化の一部の音楽に見られるが、私たちの音楽では、合理的な要素が増えているためにほとんど姿を消している。使用されている手段の肥大のために、音の問題が灰色で不明瞭になっているので、それは今ではなおさら必要である。⁵⁶ (LT : 77)

グロボカールによれば、この「書かれた作品の内部にあるエネルギー」(グロボカール 1974 : 24) ——人間固有のエネルギー——は、「合理化」された現代の音楽にはほとんど見られなくなってしまったものであるが、音楽に不可欠な要素である。グロボカールはこの「人間的エネルギー」を「心理的エネルギー」と「身体的エネルギー」の2つの種類に分類している。

・心理的エネルギー **psychische Energie**

ステージ上で心理的な関係を構築し、パフォーマー間にさまざまな程度の依存関係を作り、反応原理を開発し、すべての個人的な発達が他のプレイヤーにも影響を与える

gesagt wurde, gibt es sicher aus der Bauweise des Instruments resultierende Grenzen. Aber die neuen Entdeckungen ergeben sich gerade aus der Absicht, diese Grenzen zu überschreiten. Der Komponist verlangt das Unmögliche, das der Interpret zu realisieren versucht. Gelingt dies nicht, entdeckt der Interpret bei seinem Versuch eine andere, annähernde Lösung, die er sich zuvor nicht hatte vorstellen können und die er dann in sein Repertoire von Möglichkeiten aufnimmt.”

⁵⁶ “ nämlich eine menschliche Energie. Gerade diese Energie, mit der die Töne beladen sind, ist hochgradig kommunikativ; sie ist zwar schwer meßbar, aber für die Musik lebensnotwendig. Bei einiger Musik anderer Kulturen ist diese Energie zu finden, bei uns ist sie durch die immer größere Einbeziehung rationaler Elemente fast verschwunden. Sie ist jetzt desto notwendiger, weil die Klangmaterie wegen der Hypertrophie der angewandten Mittel grau und undeutlich geworden ist.”

可能性を開いたら、そこからエネルギーが発生することを期待できる [...]。⁵⁷ (LT : 77)

・身体的エネルギー *physische Energie*

身体と楽器の関係から生じるこの心理的エネルギーと身体的エネルギーは、一方では合理性、組織、「文化」と、他方では主観、直観、「自然」とのバランスを見出すために大きな役割を果たすことができる。知的な組み合わせだけで成り立っているものを聴いていると、直観だけで自然発生する音楽を聴いている時と同じように、不満が残る。

自然と文化のバランスは、知的な領域と感情的な領域の両方に対応しているため、音楽の最高のコミュニケーションを可能にするために最も重要な要素であると私には思われる。⁵⁸ (LT : 71)

グロボカールによれば、「心理的 (精神的) エネルギー」は、もともとは集団即興演奏における相互作用の中での緊張とその解放によって⁵⁹、「身体的 (物理的) エネルギー」は、困難 (あるいは不可能) な課題のために楽器と格闘するような演奏者の創造力によって解放されるとされ (グロボカール 1974 : 24)、演奏者のこの2つのエネルギーは、分離してしまった2つの領域、すなわち、合理性、組織性、知性、体系を特徴とする「文化」的領域と、主観性、直観性、感情性を特徴とする「自然」的領域を結びつけるものである。グロボカールは、「合理化」によって失われてしまったこの「人間的エネルギー」(身体的・心理的エ

⁵⁷ “ Wenn man aber auf einer Bühne psychologische Beziehungen aufbaut, verschiedene Grade der Abhängigkeit zwischen Aufführenden schafft, Reaktionsprinzipien entwickelt, Möglichkeiten eröffnet, daß jede persönliche Entfaltung auch einen Einfluß auf die anderen Spieler hat, dann kann man hoffen, daß sich eine Energie daraus entfaltet, [...] ”

⁵⁸ “ Diese psychische Energie und die physische Energie, die aus dem Verhältnis Körper-Instrument entstehen kann, sind die beiden Faktoren, die bei der Suche nach einem Gleichgewicht zwischen Rationalität, Organisation, 'Kultur' auf der einen Seite und Subjektivität, Intuition, 'Natur' auf der anderen Seite eine große Rolle spielen können. Wenn ich etwas höre, was nur auf intellektuellen Kombinationen basiert, bleibe ich unzufrieden, ebenso, wenn ich eine Musik höre, die nur aus Intuition spontan entsteht. ”

⁵⁹ グロボカールは心理的エネルギーの着想を集団即興演奏から得たが、作曲のデザインの中に、演奏者同志の相互的な依存関係を作り出すことなどによって、作曲作品にも取り入れている。

エネルギー)を取り戻すことは、作曲家・演奏者・聴衆間の相互作用を取り戻すことに繋がる
としている (LT : 77-78)。

この演奏者の身体的・心理的な葛藤は、「演奏者の楽器との戦い Kampf des Interpreten mit
dem Instrument」(Konrad 1998 : 30)、または「ヴィルトゥオーゾの戦い Kampf des Virtuosen」
(Beck 2012 : 182) と呼ばれ、グロボカール作品の中で、演奏者と楽器の「合理的」なシス
テムへの挑発として機能する。

また、この「演奏者の楽器との戦い」は、例えば「特定の楽器属の特徴的な演奏方法の、
異なる楽器属への転用」⁶⁰ (LT : 136) といった方法で行われ (次章)、グロボカールの楽器
法の拡大に貢献した (2-2-4 参照)。グロボカールは、このような楽器法の拡大と、エキゾチ
ックな楽器の安易な使用や、打楽器のいたずらな多用などを区別し、後者に「消費社会の否
定的な唯物論的傾向との類似」⁶¹を指摘し厳しく批判している (LT : 74)。

・ 確立した音楽の潮流

「新ロマン主義」、「新しい調性」、「新しい単純性」といった 1970 年以降のダルムシ
ュタット夏季新音楽講習会の新しい潮流は、作曲家が「社会の中での有用性を証明するた
めの商品」であるとして退けた (LT : 81)。これらに代わるグロボカールの選択は「アンガ
ージュマン」の音楽 (政治参加の音楽) であった (後述)。

2-1-4 「否定」の思想 (「肯定的イデオロギー」の拒否) による作曲

・ 「音楽に関する音楽」

美的概念の否定、ヴィルトゥオーゾ性、音楽的営為の否定は、18-19 世紀に確立した調性
音楽体系のために「理想化」された、既存の音楽を取り巻く環境に疑問を呈し、アンチテー
ゼを形成する「音楽に関する音楽 Musik über Musik」(Beck 2012 : 365) として結実し、グ
ロボカールは、《風を売る Vendre le vend》(1973) 《ラボラトリウム》、《オーケストラ
Das Orchestra》(1974)、《フォアシュテルング Vorstellung》(1976)、《シュタントプ
ンクテ Standpunkte》(1977) 等を発表した。

⁶⁰ “ [...] das Übertragen einer für eine bestimmte Instrumentenfamilie charakteristische Spieltechnik
auf eine andere ”

⁶¹ “ Parallelen zu negativen materialistischen Tendenzen der Konsumgesellschaft ziehen ”

2-2 「アンガージュマン」の思想：音楽と社会との接続

2-2-1 サルトルの思想と 1960 年台からの社会背景

J.P.サルトル Jean-Paul Sartre (1905-1980) はフランスの哲学者・小説家・劇作家。第二次大戦後、1945 年より雑誌「タン・モデルヌ *Les Temps Modernes*」を主宰し、硬直したマルクス主義哲学を批判した。

1945 年 10 月の講演をもととする『実存主義とは何か』で、実存主義を主唱した。人間みずからの主体的な選択と行動で決めた未来が開かれるとし、続く 1948 年の『文学とは何か』では文学者の政治・社会参加（アンガージュマン）を主張した。サルトル自らもその哲学の実践者として、1964 年ノーベル文学賞の受賞を拒否し、また共産主義に接近、反戦・平和運動、政治活動に積極的に参加するなどの活動を行なった。

2-2-2 現代音楽の領域における社会的背景

文学芸術の社会的接続については、すでに 1948 年フランスですでに議論されていた。上述のようにサルトルは著書『文学とは何か』の中で、「作家が社会的立場をとること〈アンガージュマン〉の原理」（サルトル 1952 : 33）が必要であると主張していたが、しかし同時に、同書の冒頭で「否、われわれは絵画や彫刻や音楽にも [文学と同じように] 『はっきりした立場』 [アンガジェ] が必要であるとは思わない。」（サルトル 2015 : 15）とし、「アンガージュマン」が有効であるのは文学、さらに散文に限ってのみであり、物質的な意味を明確に定義できない詩、音楽、彫刻、絵画などの芸術は、アンガージュマンのための手段として不適切であるとした。

サルトルも猛烈に支持した 1968 年の反体制的學生運動によるパリ五月革命をはじめとする 1960 年代後半からの政治的危機は、音楽を含む芸術全般に多大な影響をもたらした。政治への言及を行う態度は、現代音楽の領域に、1968 年以降、あるいは 1970 年代初頭ころから、「エンゲージド・ミュージック *Engaged Music*」 [英]、「*Musique engagée*」 [仏] という語、および「アンガージュマン」という作曲態度が浸透してきた。

現代音楽領域における「アンガージュマン」の態度は、政治への直接的言及、政治的告白、社会批判を含む音楽を制作することとして、オペラからミュージック・シアターへの転換など、既存の伝統的な音楽、または音楽商業構造の拒否として表れた。この事例には、ルイージ・ノーノ Luigi Nono (1924-1990) の《アウシュヴィッツの出来事の追憶 Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz》(1965)、アメリカの《ベトナムのための歌 Canto per il Vietnam》(1973)、またハンス・ヴェルナー・ヘンツェ Hans Werner Henze (1926-2012) のベルリンでの学生運動をテーマにした《ナターシャ・ウンゲホイエルの家への険しい道のり Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer》(1971)などを挙げるができる。

2-2-3 グロボカールとサルトル

グロボカールもまた、他の作曲家と同じくサルトルの「アンガージュマン」の思想に感化されることとなったが、これにはレイボヴィッツの直接的な関係を指摘できる。レイボヴィッツが1960年代、サルトルをはじめ様々な哲学者⁶²を招いて、グロボカールを含む演奏者でサロン・コンサートを開催していたため(1-3-2参照)、グロボカールは1960年代前半にはサルトルの思想に、間近に触れたのである。

音楽のアンガージュマンの不可能性を上記のように説いたサルトルに対しレイボヴィッツは、音楽のアンガージュマンは、音楽そのものではなく、自分自身をアンガージュマンしようとする作曲家の意志の中にこそ存在するとし、音楽のアンガージュマンの実現可能性を提示した(Leibowitz 1950: 46)⁶³。グロボカールはレイボヴィッツのこの思想に賛同しながら、『文学とは何か』の最初の3章の題目、「書くとはどういうことか」、「何故書くか」、「誰のために書くか」⁶⁴を振り、文学を音楽に転じて、「音楽とはなにか」、「音楽の機能とは何か」、「なぜまだ作曲するのか」⁶⁵(LT: 85)と、「紛れもない内容」を伝え

⁶² ほかに C. レヴィ＝ストロース (1908-2009)、J. ラカン (1901-1981)、M. ポンティー (1908-1961)、また画家のアンドレ＝エメールネ・マッソン André-Aimé-René Masson (1896-1987)、詩人のミシェル・レリス Michel Leiris (1901-1990)らが挙げられる(EA: 173)。

⁶³ 「状況の真の意味は、アンガージュマンの有無にあるのではなく、芸術家自身からのものであれ、社会から課せられたものであれ、アンガージュマンしようとする意志にあるのである。」 “La signification réelle de ces situations ne réside ni dans l'engagement, ni dans l'absence d'engagement, mais seulement dans la volonté d'engagement, qu'elle vienne de l'artiste lui-même, ou qu'elle lui soit imposée par la société.”

⁶⁴ 独語: “Was heißt schreiben? – Warum schreiben? – Für wen schreiben?” (Konrad 1998: 21)

⁶⁵ “,Welche Funktion hat dei Musik?’, ,Für wen soll man komponieren?’, ,Warum noch komponieren?’”

ることができない音楽の抱えるジレンマについて自らに問いかける。その上でグロボカールは、「音はカソリックでも共産主義でもありえない」⁶⁶ (Metzger 1980 : 302) と Metzger を何度も引用し⁶⁷、音がどのような環境からも抽象化されている場合に、音自体に政治性は存在しないが、あらゆる奏法、あらゆる音色が生み出される全体の文脈、演奏される場所や環境、聴く人や演奏する人の社会状況、これらすべてを原因として、すべての音楽は広い意味で政治的な意味を持っていると主張する。

したがって、作曲とは、感情や美しさ、音楽性などの漠然とした概念に訴えることなく、はっきりした立場を取ること [deutlich Stellung zu beziehen] を意味する。私にとって音楽とは、様々な社会的現象、政治的現象、さらには芸術的な現象への拒否 [Mißbilligung] を意味する手段である。

「はっきりした立場を取れ」と言ったんだ。もちろん、音楽は決して「はっきり」しないが、音楽に先行するものや付随するものはすべて「はっきり」することができ、そうであるべきである。[...] 音楽は私にとって歴史との関係を定義する媒体となったが、何よりも私はここで人間の条件 [conditio humana] に対処する可能性を見つけた。⁶⁸ (LT : 140)

上の引用でグロボカールは、サルトルの言葉を何度となく用いており、作曲と政治、社会を接続しようとする、批判的態度が明確に呈示している。以下、アンガージュマンの思想による音楽を、「政治参加の音楽」(グロボカール 1974 : 24) と呼ぶこととする。

⁶⁶ “Ein Klang kann weder katholisch noch kommunitisch sein.”

⁶⁷ Metzger を、*Laboratorium* (1998) 中では、8 記事 8 箇所 (LT : 50, 68, 76, 88, 181, 345, 355, 409)、また他にも (グロボカール 1974 : 24) などでも引用している。

⁶⁸ “Komponieren bedeutet daher, deutlich Stellung zu beziehen, ohne dabei an so nebulöse Begriffe wie Emotionalität, Schönheit oder Musikalität zu appellieren. Die Musik ist für mich zu einer Möglichkeit geworden, meine Mißbilligung verschiedener gesellschaftlicher, politischer und nicht zuletzt sogar künstlerischer Phänomene auszudrücken.

Ich habe „deutlich Stellung beziehen“ gesagt. Natürlich ist Musik niemals „deutlich“, aber alles, was ihr vorausgeht und sie begleitet, kann, ja, müßte deutlich sein, [...] Musik ist für mich zu einem Medium geworden, in dem ich meine Beziehung zur Geschichte definiere, vor allem aber finde ich hier die Möglichkeit, mich mit der conditio humana auseinanderzusetzen, denn diese interessiert mich in erster Linie.”

2-2-4 「アンガージュマン」の思想による作曲（政治参加の音楽）

・グロボカールの「政治参加の音楽」の特徴

グロボカールの「政治参加の音楽」は、問題意識を生み出すことに主眼を置き、観客に社会的問題の状況とその変化に対する責任を自覚させること、その助けになることを目的としており自らも「音楽の政治参加はつつましいものだ」と語っている（グロボカール 1974 : 25）。その意味で、政党政治的という文脈での、一定方向への具体的な影響力は意図されていない（以下引用）。

私が思うに、人は政治の話をするときに、権力の問題、権力を手にすることの問題、政治権力の問題について話している。これはもっと広い意味で理解すべきであり、芸術が政治に支配されるべきだと考えるのではなく、私たちの身の回りの社会的事象が芸術によって改善されるべきだと考えるべきである。何かをコントロールするというよりも、社会を助けることを目的とした作品である。政治的作曲家 [ein politischer Komponist] は、[人に]何かを与えるが、[人から]何も奪い去ることはない。⁶⁹ (LT : 412) [筆者傍点]

このように、グロボカールは「音による革命」は不可能であるという立場にあり⁷⁰、「政治参加の音楽」で、特定のイデオロギーを具体的に伝達することを意図していない。この点で、政党政治に関わっていたノーノやヘンツェとグロボカールは根本的に異なるといえる⁷¹。

⁶⁹ “Ich denke, wenn man von Politik spricht, spricht man von Problemen der Macht, die Macht in die Hand zu nehmen, politischer Macht. Man sollte das in einem sehr viel weiteren Sinne verstehen, und nicht denken, daß man Kunst durch Politik kontrollieren sollte, sondern lediglich die sozialen Ereignisse um uns herum durch Kunst zu verbessern. Es ist eher ein Werk, das darauf abzielt, der Gesellschaft zu helfen, als etwas zu kontrollieren. Wenn man ein politischer Komponist ist, gibt man etwas, man nimmt nicht.”

⁷⁰ 「[グロボカール] 革命は鉄砲でやるもので、音でするもんじゃありませんからね。」
(グロボカール 1974 : 28)

⁷¹ ノーノとヘンツェはイタリア共産党 Partito Comunista Italiano に所属していた。一方、グロボカールは共産党への支持を明確に示していない様子である（グロボカール 1974 : 28）。

グロボカールは「政治参加の音楽」を通し、人間の基本的な権利が制限されるという政治的状况にもかかわらず、社会の大部分がこのような事態を黙認しているような人間の問題を取り上げ、意義を申し立てている。その際彼は、特定の社会問題の個別性を取り上げることなく、事象を抽象化し、音楽で「寓意的 *allegorisch*」(Beck 2012 : 366) 状況を作り出すことによって、聴衆に政治的な関与に先行する問題意識を投げかけている。

・政治参加の音楽

グロボカールはこの思想をもって、《変わらない一日》、《牢獄 *Der Käfig*》(1980)、《移民たち *Les Émigrés*》(1982-85)、《歴史の天使 *Der Engel der Geschichte*》(2000-2004) 等、戦争や拷問など基本的人権の侵害、個人と集団の権力関係、また自らの出自・経験からか、移民や外国人差別のテーマを取り扱った作品を発表した⁷²。

2-2-5 「音楽外的」手段の投入

グロボカールは、政治的、社会的な主題＝音楽外的な主題 [*außermusikalisches Thema*] に基づいた作品が、アンチテーゼを形成するためには、その主題に沿った、音楽外的な(拡張された)楽器法、素材、形式を用いる必要であるとした。

・楽器法：楽器編成と奏法の拡大

グロボカールはさまざまな物体の動員や、奏法や唱法の拡大や、場合によっては楽器の改造が必要であるとし、犬の鳴き声、サンプラー、水槽、電動ドリル、ウルレーション、ホーメイといった様々な非習慣的な素材を用いて楽曲を制作している。しかし、これはあくまで「はっきりしない」芸術である音楽において、「音楽外の主題」を扱い、「はっきりした」意味を持たせようとするためであり、オリエンタリズムによる非西洋楽器の「盗用」や、変

⁷² グロボカールの直接的に政治・社会に対して批判を行うこれらの作品には、演劇的な要素を取り入れたものが多い。

わった楽器や素材の安易な使用を、音色に対する「物質的なフェティシズム Materialfetischismus」(LT : 84)として退けている。以下の楽器編成と奏法に関するグローボカールによる言及には、彼の取った立場がよく現れている。

しかし、(政治、文学、社会などの)音楽外的なアイデアに基づいて作品を制作し、音楽を使ってこの音楽外の主題の意味を記述、分析、伝達する作曲家は、選択された主題を扱うために最も機能的で適切な手段を探し、その主題に応じて技術と必要な楽器を決定する。その計画に役立つならば、作曲家はこの「不完全な」楽器の全武器庫 [Arsenal] にさえ頼るだろう。この機能的な音楽の哲学は、一方では、音を出すためにあらゆる物や素材(石、プラスチック製のおもちゃ、目覚まし時計、水、バネ、ガラス板、圧搾空気ハンマー [削岩機] など)を使うことができるような楽器編成 [Instrumentariums] の拡大を必要とし、他方では、私たちが利用できる伝統的なオーケストラ楽器を含めた歌唱や演奏技術の拡大を必要としている。⁷³ (LT : 132-133)

・素材：テキストの使用について

音素材として意味的な *semantisch* テキストを使用することについて、グローボカールは懐疑的である (LT : 88)。それは第一に、テキストが音楽そのものより、強力に政治的な発信力を持ってしまい、音楽が必要なくなってしまうから (グローボカール 1974 : 24)、第二に、それが仮に反体制的な内容のテキストであったとしても、「歌詞をかえることは容易」⁷⁴である (LT : 88) ——すなわち、用いるテキストによって容易に内容が反転してしまう——からである。

⁷³ “ Der Komponist jedoch, der seinem Werk eine außermusikalische Idee (aus Politik, Literatur, Gesellschaft etc.) zugrundelegt und daher die Musik dazu verwendet, die Bedeutung dieses außermusikalischen Themas zu beschreiben, zu analysieren oder zu vermitteln, wird sich für die Behandlung des gewählten Sujets auf die Suche nach den funktionalsten und adäquatesten Mitteln begeben und die Technik sowie die erforderlichen Instrumente seinem Sujet gemäß bestimmen. Er wird sogar, wenn es für sein Vorhaben von Nutzen ist, auf dieses ganze Arsenal von „nicht perfekten“ Instrumenten zurückgreifen. Diese funktionale Musikphilosophie verlangt einerseits die Erweiterung des „Instrumentariums“, wobei zur Tonerzeugung sogar beliebige Gegenstände oder Materialien herangezogen werden können (Steine, Kunststoffspielzeug, Wecker, Wasser, Sprungfedern, Glasscheiben, Preßlufthammer etc. ...), und andererseits wird die Erweiterung der Gesangs- und Spieltechniken auf den uns verfügbaren traditionellen Orchesterinstrumenten gefordert.”

⁷⁴ “ [...] ist es außerdem leicht, die Texte auszuwechseln. ”

グロボカールは、「政治参加の音楽」が、意味的なテキストの単なる媒体に留まるような次元を超えて、「その [テキストの] 射程範囲にさらなる広がりを受けるために、音楽はテキストに、より一層の直接性と力を与えることができなければならない」⁷⁵ (LT : 88) として、音楽 (形式) とテキスト (内容) の弁証法的関係を目指した。

グロボカールは、具体的なテキストを抽象的な音楽で補強するのではなく、抽象的なテキスト (あるいは意味を持たないテキスト) と、「音楽外的な」要素を意味的に用いることで、寓意的な状況を作り出している (第4章にて後述)。

・形式 : 内容との弁証法的関係

形式を音の素材を流し込む箱のように考えることは不可能である。構成 (作曲) の技術は、作品の意図に沿って発明されなければならないと我々は主張する。同じように、形式はその内容と弁証法的に関係する必要がある。⁷⁶ (LT : 86) [筆者傍点]

(引用上) グロボカールは、政治参加の音楽の形式は、①その作品の取り扱う政治・社会内容と「弁証法的な関係」を持っており、②また、「[内容と形式が一致するという] この理論は、少なくとも分析を通して見分けることができる」⁷⁷ (LT : 80) 必要があるとし、例えばソナタ、ロンドといった「音楽的」形式を拒否しながら、取り扱う「音楽外的 (=社会的)」内容によって、その都度新たに形式を構成し直すべきであると主張している。

⁷⁵ “ Die Musik muß dann in der Lage sein, ihm [dem Text] noch mehr Direktheit und Kraft zu verleihen, um seiner Tragweite zusätzliche Dimension zu verleihen. ”

⁷⁶ “ Wir behaupten, daß die kompositorische Technik entsprechend der Absicht des Werkes zu erfinden ist. Genauso muß die Form in dialektischer Beziehung zum Inhalt stehen. ”

⁷⁷ “ [...] diese Logik muß erkennenbar sein, zumindest durch Analyse. ”

2-3 「転換点」について

グロボカールが繰り返し主張するのは①「『純粋な』音楽」（「芸術のための芸術」）から「政治参加の音楽」（「現実のための芸術」）への、関心の質的な変化と、②その際の「音楽的要素」から「音楽外的要素」への手段としての変化が同時に起こったということである。この「転換点 *tournant*」は、1971年から1973年の間に起こったとされ⁷⁸（Globokar 2006 : 94）、以下の2つの引用では、「純粋に音楽的なカテゴリーの中」の思想で作曲された《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》（これは《ラボラトリウム》に含まれる、後述）と、初めて直接的・明示的に社会的・政治的な主題を取り扱った、すなわち初の明示的な「政治参加の音楽」の一つである《変わらない一日》との間に、この「転換点」が存在すると、グロボカールが主張していることが確認できる。

[グロボカール] 当時、私はたくさんの音の実験をして、常に新しい音を探していました。しかし、これらは消耗が激しく、新たに発見された音はすべて翌日には見覚えがあるように見えました。結局、すべての音が形も特徴もないただの灰色の音になってしまっているような気がしました。それ以来、私は馬を犁^{すき}の前に置きました [筆者注：物事があるべき状態に戻した、の意]。つまり、必ずしも音楽的な性質があるとは限らないテーマや問いを、まず持って自らに立て、その後に音楽的に熟考するのです。そして、それが例えばレジスタンスや移住 [Migration] などの政治的なテーマであれ、心理的なテーマであれ、問題の作品に使用される素材を決定します。 [中略]

[インタビュアー] もしかして《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》（1973）は、この思考よりも前に書かれた作品なのでしょうか。

[グロボカール] そうです。

[インタビュアー] では、ひょっとして当時はまだ純粋に音楽的なカテゴリーの中で [in rein musikalischen Kategorien] 考えていたのですか？

78 「私ならこの転換点を 1971 年から 1973 年の間に位置付ける。」 “ Je situerais le tournant entre 1971 et 1973. ”

[グロボカール] その通りです。⁷⁹ (KE: 131-132)

ここ数年、純粋な音楽 [reine Musik] を作曲することに興味がなくなってしまった。私が器楽曲を作曲するときも、背景には音楽外的な主題 [ein außermusikalisches Thema] がある。政治的、社会的、文学的、心理的な主題であれ、必ず何かのベースとなるものがある。ここで [《変わらない一日》をもって] 私は、音楽的な手段を通じて、強制的に孤立した人の心理的な屈辱と、権力者の暴力の増大を同時に示そうとした。⁸⁰

(LT : 380) [筆者傍点]

上の二つの引用では、「純粋に音楽的な」主題から「政治的、社会的……音楽外的な主題」に関心を移し、《ラボラトリウム》に含まれる《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》を前者に、拷問をめぐる《変わらない一日》を後者に、明確に位置付けていることが示されている。また、2006年のインタビューでも同様に、「音楽言語に内在する疑問を中心とした形式的な考察」から社会的・政治的、歴史的な問題を取り扱う作風へと変化していることを認め、《ラボラトリウム》に含まれる《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》

⁷⁹ “[Globokar] Ich habe damals viel mit Klängen experimentiert, war ständig auf der Suche nach neuen Klängen. Diese hatten aber einen hohen Verschleißgrad: Alle neu entdeckten Klänge kamen mir am nächsten Tag schon wieder bekannt vor. Am Ende hatte ich das Gefühl, dass Alle Klänge nur noch grau sind, ohne Gestalt und Charakteristik. Seither spanne ich das Pferd vor den Pflug. Das heißt, ich stelle mir vorab ein Thema beziehungsweise eine Frage, die nicht unbedingt musikalischer Natur sein muss. Danach reflektiere ich musikalisch darüber. Und erst dieses Thema, sei es ein politisches, zum Beispiel Widerstand oder Migration, oder ein psychologisches, diktiert, welches Material im betreffenden Stück zum Einsatz kommt. [...]”

[interviewer] *Res/as/ex/ins-pirer* (1973) ist eine Komposition, die wahrscheinlich noch vor diesem Denken entstanden ist...?

[Globokar] Absolut.

[Interviewer] Vielleicht haben Sie da noch in rein musikalischen Kategorien gedacht?

[Globokar] Genau.”

⁸⁰ “ Seit einigen Jahren interessiere ich mich nicht mehr für die Komposition einer reinen Musik. Auch wenn ich Instrumentalmusik komponiere, befindet sich ein außermusikalisches Thema im Hintergrund; ob es sich nun um ein politisches, gesellschaftliches, literarisches oder psychologisches Thema handelt, es ist immer etwas als Grundlage vorhanden, und ich verwende die Musik als eine Art von Beschreibung, als eine Möglichkeit der Übermittlung. Hier habe ich durch musikalische Mittel die psychische Erniedrigung einer zwangsweise isolierten Person zu zeigen versucht und gleichzeitig das Anwachsen der Gewalt bei einer Person, die über Macht verfügt.”

と《トゥシエ》を前者に、またユーゴスラヴィアの内戦を取り扱った《歴史の天使》、移民を主題とした《移民たち》などを後者に位置付けている（Globokar 2006 : 99）。

続く第3章、第4章で、この「転換点」の前後に作曲された楽曲——「純粹に音楽的な」《ラボラトリウム》より、《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》と《エシジャンジュ》、そして初めて明示的に「社会的主題」を扱った作品の一つである《変わらない一日》——を、主として、グロボカールの作品特徴づける特殊奏法の使用方法から分析し、作品中でどのような方法でこれらの思想を実現しているのか／しようとしているのか、理念のレベルではなく実際の作品のレベルで何がおきているのかを明らかにした。

第3章 《ラボラトリウム》金管楽器独奏曲2作品分析

本章では、グロボカールのコンポーザー・パフォーマーとしての代表作と目される金管楽器独奏曲、《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》（1973）と《エシヤンジュ》（1973）を分析する。それに先立ち、その2作品を内包する作品集である《ラボラトリウム》の概要を以下に述べる。

3-1 《ラボラトリウム》について

3-1-1 概要

《ラボラトリウム》はグロボカールが IRCAM で働き始めた 1973 年から作曲され始め、1985 年までの 12 年という期間をかけて完成された、演奏に 5 時間を要する長大な曲集である。10 人の演奏者と 1 人のコーディネーター⁸¹のための、55 曲から構成される。曲名は「実験室」を意味する。

1973 年に 55 曲の全曲初演が企画されていたが、まずは 1973 年ドナウエッシンゲンにて 19 の楽曲が、1984 年にトロントにてほぼ全曲が、そして翌 1985 年にはサンディエゴにて全曲が初演されることとなった。

《ラボラトリウム》全曲の楽譜はペータース社よりレンタル譜として扱われているが、《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》、《エシヤンジュ》、《器楽化された声 Voix Instrumentalisée》（1973）、《限界 Limites》（1973）、《トウシエ Toucher》（1973）、《? コーポレル ?Corporel》（1985）は同社より個別に出版・販売され、独立した楽曲として扱われている。

⁸¹ コーディネーターは専ら電子機器の操作に従事する人物であり、演奏家とは区別されている。

3-1-2 全体の構成と編成

全体の構成

55 曲はピラミッド型に構成されており、同一の音列によって関係づけられている（譜例 1）。すなわち、ソロ曲が 10 曲（各奏者はそれぞれ一曲固有のソロを持つ）、デュオ曲が 9 曲、トリオ曲が 8 曲、カルテットが 7 曲...全合奏の十重奏が一曲といった具合に、編成が一人増えるにしたがって、構成曲数が一つ減るといった構造を有する。しかし実際は、全体の曲数は変わらないものの、10 重奏が 2 曲（ピラミッド型と比べて 1 曲多い）、そして五重奏が 5 曲（1 曲少ない）となっており、ピラミッドの形が崩れている（図 1）。

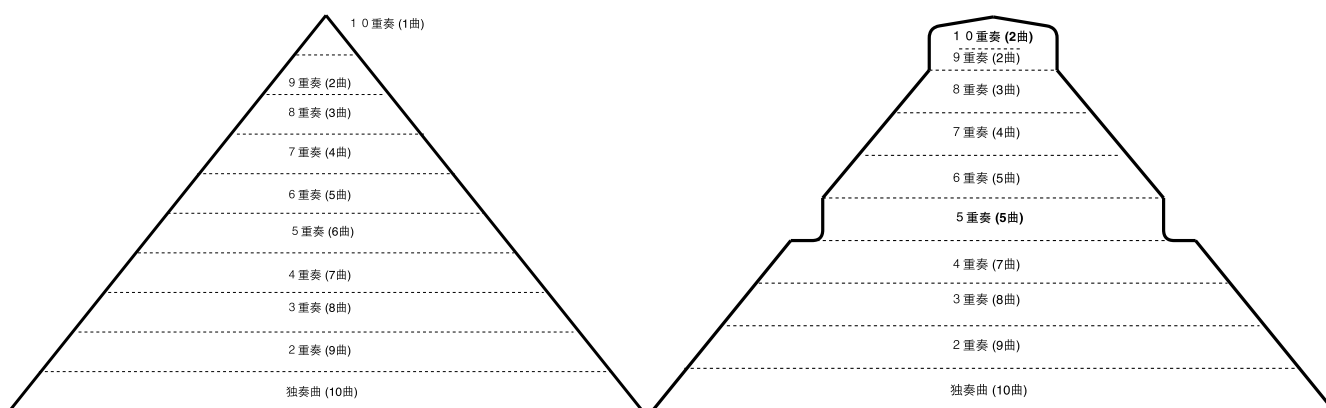
個々の楽曲の内部構造も、曲集全体の構成と同じく、数学的な発想によって形作られているが、この「ピラミッド型の崩れ」のように、それぞれ固有の「数的構造性からの逸脱」が見られる。

譜例 1 《ラボラトリウム》に用いられる音列



図 1 《ラボラトリウム》の構成イメージ

左：完全なピラミッド型, 右：実際の曲数の「壊れた」ピラミッド型



編成

10人の演奏家の内訳は以下の通りである（表2）。

表2 《ラボラトリウム》の編成

木管楽器（2人）	クラリネット、またはサクソ。オーボエ、またはファゴット。
金管楽器（2人）	トランペット、またはホルン。トロンボーン、またはチューバ。
弦楽器（2人）	ヴァイオリン、またはヴィオラ。チェロ、またはコントラバス。
打楽器（2人）	2人の打楽器奏者。
その他（2人）	ピアノ。ハープ。

編成の面では、制限された中で任意の楽器で演奏することが許されており、楽器選択の自由が非常に大きいといえる。全く同じ発音原理を持つ楽器族である金管楽器（唇を発音体として演奏）と弦楽器（弦を指で押さえ弓との摩擦で演奏）は単純に音域によってグループ分けされている。木管楽器は、音域ではなくシングルリードとダブルリードという発音原理によってグループ分けされている。これには木管楽器という近しい種類の中で、異なる種類の振動体（リード）を持つ楽器を対比しようとする意図が見える。また、この木管楽器のグループ分けの方法は、同じ発音原理であれば特殊奏法の方法が共通することも理由に挙げることができるだろう。5つ目のグループは、フレームを持つ大型の弦楽器であるピアノとハープとである。

3-1-3 主題

《ラボラトリウム》全体の研究主題を以下8つの項目に分けられる（Beck 2012 : 212, Klüppelholz 1985 : 3-6）。ベリオ、カーゲルの影響の他に、IRCAMで楽器と声の研究をしていた影響もまた、これらの研究主題に直接反映していることが窺える（以下）。

- ①新しい演奏技術の発展
- ②演奏家同士の関係性
- ③電氣的補助器具の使用（テープ、シンセサイザー、モデュレーターなど）
- ④電氣的でない補助器具の使用
- ⑤ジェスチャー（身振り）の音楽化（視覚的要素）
- ⑥楽器と声
- ⑦演奏者の身体の状態（身体性）
- ⑧演奏者と聴衆の関係性

その中でも、1973年作曲の独奏楽曲群で追求された主題は、「特定の楽器属の特徴的な演奏方法の、異なる楽器属への転用」⁸²（LT：136）と明快である。

ヴァイオリン、またはヴィオラ独奏のための《限界》では、楽器の「鍵盤楽器化」、すなわち「右手と左手の独立化」が目論みられ、ボーイング（右手）とフィンガリング（左手）が分離して演奏することが要求される。

マウスピースを欠くバス・クラリネットのための《器楽化された声》では、ネックに直接に唇をあて震わせて演奏を行うことによって楽器の「金管楽器化」が、また楽器を通して発話することによって声の「器楽化」が、同時に試みられる。

打楽器独奏のための《トゥシェ》では、奏者によるブレヒトの戯曲の朗読と、テキストの音素に対応した任意の打楽器の同時演奏によって、打楽器がテキストを朗読しているかのような効果が現れる。この楽曲では発話（声）の「打楽器化」、あるいは打楽器の「発話（声）化」が認められる。

上記3曲と同じく1973年に作曲された《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》、および《エシャンジュ》は、前者では金管楽器の「弦楽器化」が、後者では金管楽器の「異なる種類の管楽器属化」が試みられている。これらは、グロボカールの前衛音楽演奏家、即興演奏家としての経験が最も直接的に表れた作品であるといえ、前述のように彼の代表曲に数えられることも多い。

⁸² “ das Übertragen einer für eine bestimmte Instrumentenfamilie charakteristische Spieltechnik auf eine andere ”

しかし、楽器の物理的な特質をあえて無視するこれらの「転用」システムは、当然ながら「不可能性」を内包する。この「不可能性」は、「楽器の構造に起因する限界を越えようとする意図からこそ、新しい発見が生まれるため、作曲家は演奏者に、不可能を実現しようとすることを要求する」⁸³ (LT: 135) という旨のグロボカールの発言からも明らかのように、意図的に用いられたものである。この「不可能性」は、演奏者の身体、心理に挑発的に働きかけ、演奏者の創造力と自発系を刺激し、また(演奏者の)「楽器との戦い」という緊張状態の中に「正確な結果を予想できない」⁸⁴状況を生み出すことを目的としている(後述)。

3-2 《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》分析

3-2-1 概要

《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》は、任意の金管楽器ソロのための楽曲で、1973年に作曲、同年ドナウエッシンゲン Donaueschingen (独)にて初演され、1975年にペーターズ社より出版された。

曲名は「呼吸」に関するフランス語の組み合わせ (Respirer, Aspirer, Expirer, Inspirer) であり、金管楽器の「弦楽器化」、すなわち、呼気のみならず、吸気を演奏に用い、弦楽器のような連続性を獲得することが主題であることがそこには表れている。

呼気と吸気にそれぞれ12の(特殊)奏法が指定されており、それらを連続的に演奏することが演奏者に求められる。約10分間の中絶え間なく、全ての呼気と吸気を演奏に用いることは、演奏者に極度の身体的負担を与える。

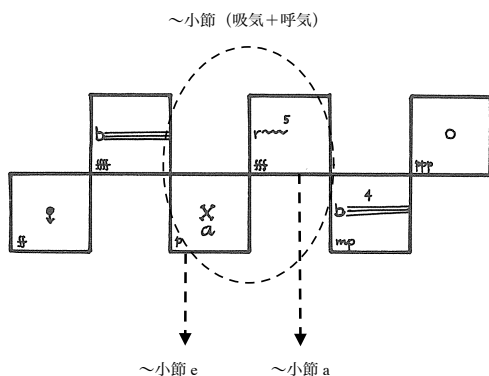
⁸³ “Wie schon gesagt wurde, gibt es sicher aus der Bauweise des Instruments resultierende Grenzen. Aber die neuen Entdeckungen ergeben sich gerade aus der Absicht, diese Grenzen zu überschreiten. Der Komponist verlangt das Unmögliche, das der Interpret zu realisieren versucht.”

⁸⁴ 「わたしは特に、正確に結果を予想できない、あまりに複雑な組織のシステムを生み出すあらゆる事柄に魅了されている。」 (LT: 141) “Mich fasziniert, voneinander unabhängige Schichten gleichzeitig in Bewegung zu setzen, von der Erwartung eines bestimmten Resultats, von allem, was ein komplexes Organisationssystem hervorbringen kann, das zu komplex ist, um das Resultat exakt voraussehen zu können.”

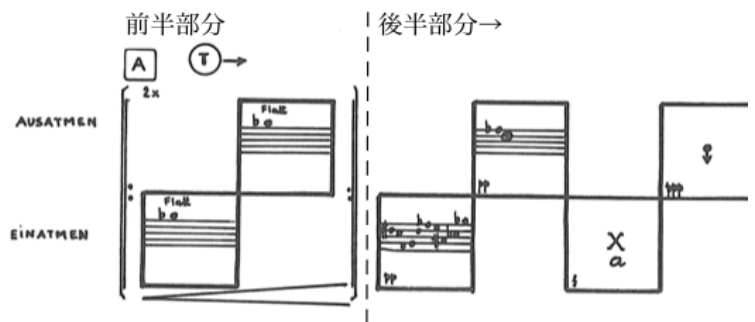
3-2-2 記譜と演奏システムについて

分析の前に前提として記譜のシステムについて説明する。下段が吸気（einatmen）、上段が呼気（ausatmen）を表している（譜例 2, 3）。それらが例外なく吸気と呼気を交互に配置していることから、本稿では吸気と呼気のひとつかたまりを、「小節」と呼び、さらにその中の吸気と呼気を区別する必要がある場合は、「～小節 e」（e=吸気 einatmen）、「～小節 a」（a=呼気 ausatmen）と表す。例えば、冒頭の 2 つの四角が 1 小節目、2 小節、3 小節……と呼ぶ（譜例 2）。全体は作曲者によって 10 のセクション（A~J）に分割されているが、それぞれのセクションは、リピートを有する 1 小節の「前半部分」と、それ以降の「後半部分」の 2 つにさらに分けることができる（譜例 3）。以下、楽曲を分析し、そこに見られる数的な構造を指摘していく。

譜例 2 「小節」について (p. 6/1/1-3)



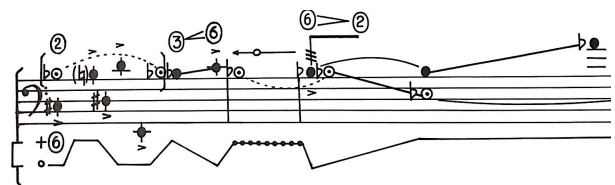
譜例 3 「前半部分」と「後半部分」 (p.1/1/1-3)



3-2-3 特殊奏法

特殊奏法による音色の拡大は、ベリオの《セクエンツァ第 5 番》においてすでに見られる傾向である。ベリオは、声による重音、シラブルの操作による音色の変化、ミュートの複雑な使用、ブレス・ノイズ、フラッターツング、吸音奏法などを使用して、様々な音響効果を獲得している。

譜例 4 《セクエンツァ第 5 番》より (p.2/2)



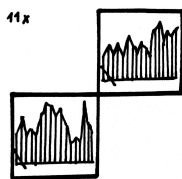
(譜例 4) 白い音符は声による演奏（ここでは重音奏法）を、中央の矢印は吸気による演奏を、中央右のトレモロはフラッターツングを、五線下の折れ曲がった線はミュートの操作を表している。ごく短いフレーズの中に様々な特殊奏法が要求されている。

本楽曲においてグローボカールは、自らが発見した発展的な奏法を加え、音素材を大きく拡大した。その中でも、ベリオの楽曲では数回用いられるに過ぎなかった吸気による奏法を、特殊奏法の一つとして扱うのではなく、呼気と同等に扱う事によって、楽曲の根幹に関わる) コンセプトとして用いたことは、特筆すべきである。

グローボカールはこの楽曲において、24 を数える極めて多くの種類の奏法を吸気と呼気に振り分け、さらにそれらを対にすることによって、整然とした奏法のマトリックスを形成している(表 3)。注釈には吸気と呼気にそれぞれ 12 の演奏方法が、記号によって指示されている。呼気と吸気のそれぞれの奏法は、注釈の頁で対になって配置されて説明されており、同じ列には同じ奏法、あるいは実際的な理由から似たような音響効果を生む奏法⁸⁵が記されている。

しかし一方で、対に組み合わせるといふ原則は貫徹されていないということを指摘しなければならない。例えば表 3 : 番号 0 の列は吸気と呼気で全く異なる奏法であり、表 3 : 番号 8 の列も、音声学や発話に関するということ以外は、全く異なる奏法である。また、楽曲の最後には吸気と呼気の両方に、注釈で説明のない記号が出現する。これは 12×2 のマトリックスから「はみ出て」、逸脱している(譜例 5)。実はこの対称性の破れは、実践上の制限や不注意によるものではなく、意図的なものである(後述)。





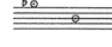



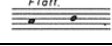
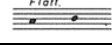





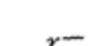
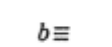
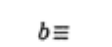
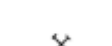





譜例 5 最後の小節に出現する「はみ出た」記号による小節 (p6/3/1, 最後の小節)



※インストラクションではこの記号に関して言及されていない。

⁸⁵ 例えば、表 3: 番号 6 の列で、呼気と吸気に異なる記号が振り分けられているが、音響的效果や発音原理は極めて似通っている。その一方で同じ記号を用いながらもその説明文が異なる場合もある(表 1: 番号 5 の列)。吸気: 「震えた」音で、呼気: フラッターツング。これは吸気においてはフラッターツングができないと言う単実際的な理由から、吸気において「『(フラッターツングのように) 震えた』音で」という指定をしていると思われる。なお作曲者による自作自演録音で吸気のこの部分(冒頭)を聞く限りでは、喉の震えを用いてフラッターツングの効果を獲得しているように思われる。“Res / As / Ex / Ins-pirer.” Trombone by Vinko Globokar. Vinko Globokar. Aulos: AUL66142(CD), Disc2, track 3. Recorded 2004, released 2005.

表 3 楽曲中に出てくる記号とその説明 (インストラクションより)

吸気 (einatmen)			呼気 (ausatmen)			番号
	Nomale Töne(einatmend) spielen	通常音 (吸気) で演奏する		Normaler Klang des Instruments	楽器の通常の音色で	1
	Vom e ausgehend einen Akkord spielen	e 音から和音を奏する		Vom e ausgehend einen Akkord spielen	e 音から和音を奏する	2
	In das Instrument singen	楽器の中へ向かって歌う		In das Instrument singen	楽器中へ向かって歌う	3
	Gleichzeitig singen und spielen	歌う、同時に楽器を奏する		Gleichzeitig singen und spielen	歌う、同時に楽器を奏する	4
	„Zitternd“ spielen	「震えた」音で		Flatterzunge	フラッターツング	5
	Zungenstöße ohne Ton (nur Luft)	楽器の音無しのタンギング (空気音のみ)		Zungenstöße	タンギング音	6
	Nur Luftgeräusch (Konsonanten s, x, z, f aussprechen)	エア・ノイズのみ (子音「s,x,z,f」を発音する)		Nur Luftgeräusch (Konsonanten s, x, z, f aussprechen)	エア・ノイズのみ (子音 s,x,z,f を発音する)	7
	Sprechen (Ziffer= Anzahl der Silben)	話す (数=音節数)		„Gerolltes“ r sprechen	巻き舌の「r」を発音する	8
	Lippenstellung, als ob man den Konsonanten b aussprechen wollte (kreischendes Geräusch)	まるで「b」を発音したがっているような唇の形で (金切り声のようなノイズ)		Lippenstellung, als ob man den Konsonanten b aussprechen wollte (kreischendes Geräusch)	まるで「b」を発音したがっているような唇の形で (金切り声のようなノイズ)	9
	Gutturaler Schrei	喉 (声帯) での叫び		Vibration der Lippen – Mundstück leicht an die Lippen ansetzen	唇でかけるヴィブラート、マウスピースを軽く唇に当てがう	0
	Sehr tiefer Ton oder tiefes Geräusch	とても低い音、あるいはとても低いノイズ		Sehr tiefer Ton oder tiefes Geräusch	とても低い音、あるいはとても低いノイズ	a
	Kurzes Geräusch mit zusammengepreßten Lippen hervorbringen (den Konsonanten p aussprechen)	お互いに押し付けあった唇で短いノイズを発する (子音「p」を発音する)		Kurzes Geräusch mit zusammengepreßten Lippen hervorbringen (den Konsonanten p aussprechen)	お互いに押し付けあった唇で短いノイズを発する (子音「p」を発音する)	b

3-2-4 全体の構成

各セクションを前半部分、後半部分に分けて分析を行う。

前半部分

各セクションの前半部分は、リピートを伴う単一の小節から構成されている。冒頭セクション A のリピートは 2 回繰り返されるが、セクションが進むにつれ繰り返しの回数が順に一回ずつ増えてゆき、最終セクション J においてリピートは 11 回繰り返され、曲は終了する（表 4、なお後述するようにセクション J は後半部分を持たない）。なお、前半部分における呼気、吸気は対応する（上の表で同じ列に属する）奏法が指定されており、このリピートの間は、作曲者によって「呼気と吸気の音色をなるべく均質なものにするように努めよ」⁸⁶と指示されている。しかし例外として、セクション C のみは吸気と呼気において異なる奏法が指定されている。

後半部分

Beck (2012: 257) によれば、各セクションの後半部分は、反転されたフィボナッチ数列によって小節数が決定されており、フィボナッチ数列の 11 項目の数 (55) が《ラボラトリウム》の総曲数 (55) に一致していることから、55 小節のセクションを冒頭に据えたとしている⁸⁷。前半部分においてセクションごとにリピートの回数が増加するのに対して、後半部分は減少していく形である。しかし、セクション A, B, C を見れば明らかであるが、実際の小節数はフィボナッチ数列に完全に一致しているわけではない（図 2）。

⁸⁶ “Bei Wiederholungen soll man versuchen, dasselbe klagliche Resultat in beiden Richtungen (ein- und ausatmend) zu erzeugen [sic.]” (インストラクションより)

⁸⁷ フィボナッチ数列とは、数学において、最初の二項が 0, 1 で、以降の項が直前の二項の和になっている数列のこと。すなわち 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55……。

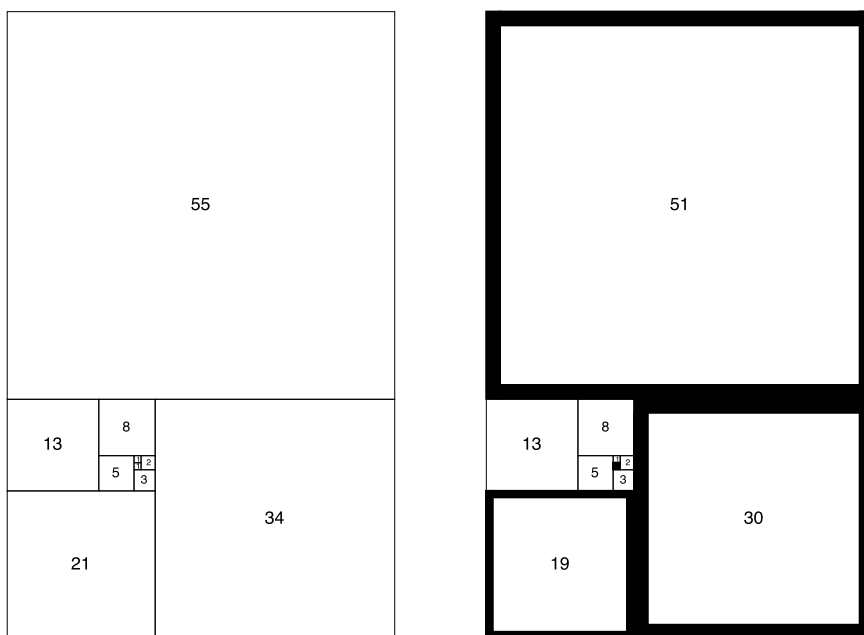
表 4 後半部分の小節数と反転したフィボナッチ数列の比較

	小節数合計	前半部分のリピート回数	後半部分の小節数	反転したフィボ～数列
セクション A	53	2	<u>51</u>	55
セクション B	33	3	<u>30</u>	34
セクション C	23	4	<u>19</u>	21
セクション D	18	5	13	13
セクション E	14	6	8	8
セクション F	12	7	5	5
セクション G	11	8	3	3
セクション H	11	9	2	2
セクション I	11	10	1	1
(存在しないセクション)	-	-	-	(1)
セクション J	11	11	0	0

前半部分のリピート数がセクションを重ねるごとに1ずつ増加するのに対して、後半部分は反転したフィボナッチ数列に(おおよそ)従って減少している。後半の小節数で反転したフィボナッチ数列と一致していない数字に下線を引いた。なお、「小節数合計」には、前半部分のリピート回数を含めるものとする。

図 2 後半部分の小節数のイメージ

左：完全なフィボナッチ数列による、右：実際の後半部分の小節数による



3-2-5 特殊奏法のモード

本楽曲における特殊奏法の用法には、ベリオの《セクエンツァ第5番》から発展したグローバルの独自性を見出すことができる。奏法の数的な構造法を、さらに楽曲の時間軸に反映させたのが、奏法のモード的な扱いである。各パートの後半部分には、12の奏法がモード的に配置されている部分が見られるが、ここでは注釈での奏法の出現順番を「(特殊)奏法のモード」として扱い、奏法の配置の分析を行う。

奏法のモード

基本形 (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0, a, b)⁸⁸

逆行形 (b, a, 0, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1)

それぞれのセクションの特徴を、奏法のモードの観点から検討する(図3)。なお、カッコ内()に入った数字は、奏法の番号を表す(表3:一番右の列)。モード外の奏法を取り消し線(例:~~4~~)、モード内での奏法の重複を下線(例:1)、モード内で置換された奏法や、交換された奏法を囲い線(例:1)で表すこととする。また、セクションの横の数は、後半部分の小節数である。

[セクション A] (51 小節)

全ての奏法が網羅的に用いられている。その一方で他のセクションに見られるような奏法のモードの基本形や逆行形は、第39小節e~第41小節e:(1,2,3)を除いて全く見られない。このセクションにおいては特定の規則性は見られなかった。

[セクション B] (30 小節)

このセクションではセクション A と同じく全ての奏法が用いられている。しかしこのセクションはセクション A と異なり、3-4個からなる短いモードが現れ始め、僅かながら規則性が見られ始める(以下例)。

⁸⁸ これらの番号(数字、アルファベット)の読み方については、表3(一番右側の行)を参照のこと。

(例)

第 58 小節 a～第 60 小節 a	(4, 3, 2)	逆行形
第 61 小節 a～第 65 小節 a	(3, <u>2, 2, 2</u> , 1)	逆行形
第 66 小節 a～第 70 小節 a	(4, 5, 6, <u>7, 7</u>)	基本形
第 73 小節 a～第 75 小節 a	(1, 2, 3)	基本形
第 77 小節 a～第 79 小節 a	(4, 5, 6)	基本形
第 60 小節 e～第 63 小節 a	(5, 6, <u>7, 7</u>)	基本形

[セクション C] (19 小節)

後半部分の呼気はさながら一連のモードとして扱われ、重複を含みながら 1 から 0 までの 10 個からなるモードの基本形 (1, 1, 1, 2, 3, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 8, 0) と、それに直接連結された逆行形 (0, 9, 0, 7, 7, 6) の進行が見られる。また第 85 小節 e～第 88 小節 e (6, 5, 4, 4, 4, 4) や第 96 小節 e～第 101 小節 e (5, 4, 3, 3, 2, 1) などの逆行形、また第 90 小節 e～第 94 小節 e (1, 2, 3, 4, 5) の基本形の進行が見られる。このセクションでは、他のセクションに比べて、より長い奏法のモードが見られる。

[セクション D] (13 小節)

後半の冒頭からセクションの最後にかけて注目する。すると第 105 小節 a～第 117 小節 a にわたって、重複やモード外の奏法を挟みながらではあるが、8 連から成るモードが展開されている (5, 4, 6, 7, 8, 8, ~~5, 5~~, 9, 0, 0, a, b)。セクション 1 つがほぼそのまま一連のモードとして扱われている。

[セクション E] (8 小節)

第 119 小節 a～第 126 小節 a (9, 0, a, b, b, a, 0, 9) の部分に、9 から b までのモード、そしてその逆行形のモードを組み合わせたシンメトリーな構造が見られる。またこのセクションを通して、第 119 小節 e～第 126 小節 e まで 5 が 1 に置き換えられた形で 1 から 7 までの長いモード (1, 2, 3, 4, 1, 6, 7, 7) が一貫して奏される。

[セクション F] (5 小節)

第 128 小節 a～第 132 小節 a が逆行系を示している (a, 0, 9, 8, 7)。また不完全な形ではあるが、第 128 小節 e～第 132 小節 e において、すなわちこのセクションの吸気を通して、b から 8 までの逆行形が見られる (b, -8, a, 0, 9)。このセクションからは、小節数が極端に少なくなってくるためか、セクション内での奏法に偏りが出始めている。

[セクション G, H, I, J] (3, 2, 1, 0 小節)

これまで、それぞれのセクションにおいて独立的にモードが用いられていたが、リピートを含むセクション全体の小節数が 11 で均衡するようになる G～J は (表 4)、まるで 4 つで一つのセクションであるかのように構成されている。表 5 は、セクション G～J の後半部分の奏法を (呼気, 吸気) の順に並べたものであるが、番号 8～1 まで、重複を含む奏法のモードの逆行系がはっきりと現れている。

表 5 セクション G～J までの奏法のモード⁸⁹

	134 小節	135 小節	136 小節	138 小節	139 小節	140 小節	143 小節 ⁹⁰
セクション G	(8,7)	(7,6)	(6,5)				
セクション H				(5,4)	(4,3)		
セクション I						(2,1)	
セクション J							(-)

以上の分析から、奏法の配列を規則的に統御しようとする意図が見られるといっても良いだろう。しかしそのモードは、例えば、12 連という形では現れず、時としてモード内に重複を含み、モード外の奏法が間に挿入され、一部が置換されるなど、必ず不完全な形で使用される (図 3)。

⁸⁹ なおこのモードは、他のものと異なり、吸気と呼気の両方を横断的に貫いている。またこの表の順序は、一小節内での吸気と呼気の順番が入れ替えられた形であり、実際の演奏順とは異なる。

⁹⁰ この小節の並びは、各セクションの前半部分を除いた後半部分のみのものであるために、セクションの切れ目で 1 小節飛ばすような見た目を持っている。また 143 小節目は存在しないが、曲の終わりに向かって奏法のモードが逆行し、曲の終わりが奏法のモードの終わりであることを強調するために、ここでは架空の (実在しない) 143 小節を挿入している。

図 3 奏法の分布

セクション	前半部分	後半部分
(A)	55 55	4a720324479aaa5851313b4b818916096b04b631ab3b05a6114 103897a9a304942479a882639a6600027a6561237799a653310
(B)	777 777	b40943232221456774312384561627 88bbbb566797759018100018a1b8b8
(C)	4444 1111	1112334567980090776 6544412345154332142
(D)	33333 33333	51678855900ab 86bb318b41111
(E)	666666 666666	90abba09 12341677
(F)	2222222 2222222	a0987 b8a09
(G)	99999999 99999999	678 567
(H)	444444444 444444444	45 34
(I)	bbbbbbbbbbbb bbbbbbbbbbbb	2 1
(J)	cccccccccccc cccccccccccc	

	einatmen	ausatmen
1		
2		
3		
4		
5		
6		
7		
8		
9		
0		
a		
b		

c は譜例 5 の「はみ出た記号」を表す。

3-2-6 音列

五線によって定まった音高が要求される奏法（表 3：番号 1-5 の行）においては、音列の断片が現れている。楽曲中、音列は（オクターブを除いて）移高されない。またその構成音は原則として省略されず、常に基本形で奏される⁹¹。一つの呼吸単位内、すなわち一つの四角の中（本稿で言う所の、「小節」を構成する「小節 a」と「小節 e」それぞれ）で連続的に用いられる音列は、最大で 11 個であり、12 個という完全な形で音列は楽曲中使用されない。すなわち音列は常に不完全な形でしか用いられていないと言える。

⁹¹ 重音奏法の指示の部分（表 3：番号 4）では、隣り合った音列の構成音を同時に演奏することが求められるが、音列の構成音を飛ばして演奏することはない。その意味で、常に基本形で演奏されるといい。

総音列技法の観点からすれば最も重視されるべき音高組織の徹底的な管理が放棄されており、通常後回しにされる音色・奏法というものを音列作法的に統御するという逆転的な発想が指摘できる。

3-2-7 ダイナミクス

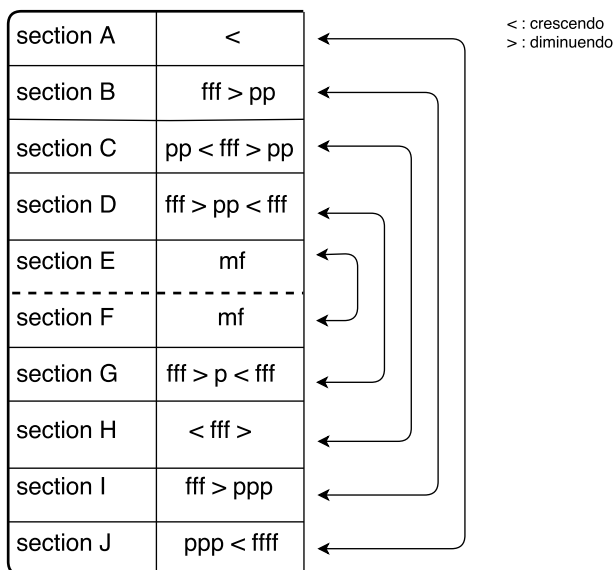
ダイナミクス・レベル

pppp から *ffff* という 11 個のダイナミクス・レベルが使用されている。「奏法のモード」と同様の分析を行ったが、ダイナミクスにはモードと呼べるような規則性は確認できなかった。

シンメトリーな構造

各セクションの前半部分における、ダイナミクスの移り変わり（すなわちクレッシェンドとディミニユエンド）は、セクション E とセクション F を境目としてシンメトリーに配置されている（図 4）。この特徴は、曲中の構造の中で、破綻や綻びが全く見られず、極めて整然とした対照的な構造を持っているという点において特別である。

図 4 前半部分におけるダイナミクスの移り変わり



3-2-8 音声学的な母音の使用法

特定の子音 (/b/, /p/, /s/, /t/, /r/ など) を発音させる、音節数を指定して (吸気で) 話す、特定の母音を (吸気で) 発話するなど、音声学的な要素が確認できる (表 3 : 番号 6-0) 。音声学的な要素を用いて曲を構成するのは、ベリオの《セクエンツァ第 5 番》にすでに見られる手法である。例えば、《セクエンツァ第 5 番》の前半と後半を分ける重要な部分が、「why /wáí/ 」という、音声学の最も基本的な母音である /u/, /a/, /i/ から構成されている発話であること (譜例 6 左) 、その /u/, /a/, /i/ の母音を用いてトロンボーンの色に変化を与えている (譜例 6 右) 。

譜例 6 《セクエンツァ第 5 番》より (左: (p.1/3) , 右: (p.1/2))

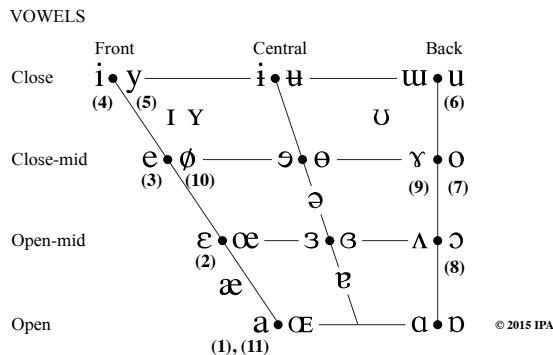
The image contains two musical score examples. The left example, labeled 'why?', shows a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'why?' are written below the staff. Above the staff, there are annotations: '(audible)' with a circle, '(Seated)' with a circle, and '(bewildered)' with a circle. The right example shows a trombone part with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It features several notes with phonetic annotations: '(u a)' with a circle, '(u a) b' with a circle, and '(u a i)' with a circle. There are also circled numbers 2, 3, 5, and 7 above the staff.

《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》においては音声学的要素の体系化が追及されている。特に音声学的な要素が顕著なのは、(吸気で) 母音の発話である。10 種類の母音が 11 回にわたって、規則をもって順に出現している (表 6) 。図 5 に記されているように、曲中で中舌を除くほぼ全ての母音が網羅的に使用されている。また、11 回 10 種類出てくる母音に対して、同じように 11 回 10 種類のダイナミクスが割り当てられてように、それぞれの母音は特定のダイナミクスが割り当てられている。

表 6 「喉（声帯）での叫び」（表 3 奏法 10 行目吸気）における母音の出現の順序とその種類

出現順	音声記号	出現小節	母音の種類	出現時のダイナミクス
(1)	a	3 小節 e	非円唇前舌広母音	<i>f</i>
(2)	ɛ	12 小節 e	非円唇前舌半広母音	<i>pp</i>
(3)	e	30 小節 e	非円唇前舌半狭母音	<i>ppp</i>
(4)	i	31 小節 e	非円唇前舌狭母音	<i>pppp</i>
(5)	y	32 小節 e	円唇前舌狭母音	<i>pppp</i>
(6)	u	52 小節 e	円唇後舌狭母音	<i>ff</i>
(7)	o	69 小節 e	円唇後舌半狭母音	<i>ffff</i>
(8)	ɔ	73 小節 e	円唇後舌半広母音	<i>mf</i>
(9)	ɤ	74 小節 e	非円唇後舌半狭母音	<i>mp</i>
(10)	ø	75 小節 e	円唇前舌半狭母音	<i>fff</i>
(11)	a	140 小節 e	非円唇前舌広母音	<i>p</i>

図 5 母音の出現順を母音のチャートの上に並べた図⁹²



(図5) 母音の出現は /a/ から始まり、チャート上を概ね時計回りに一周するような形で /a/ に回帰している。しかし (8) と (9) の順番が交換されていること、(10) の位置、基本的な母音の一つである「非円唇後舌広母音 /a/」が避けられていることなどから、体系化・組織化は完全でなく、逸脱を含んでいると言える。

⁹² Open 広；Open-mid 半広；Close-mid 半狭；Close 狭.Front 前舌；Central 中舌；Back 後舌. 隣り合った母音は、非円唇・円唇の母音を表す。また、発音記号の下の、カッコ内の数字は筆者によって後から書き加えられたものである。

図は International Phonetic Association (2020) より一部改変。

3-2-9 体系化と逸脱

これまでの要素について、その数的構造に注目し分析を行った。それぞれのパラメーターの体系化は、総音列技法のように全面的かつ画一的に統御されているのではなく、それぞれの方法で統御されている。また、ほとんどの場合、その統御も欠落的な逸脱を含んでいる(表7,8)。

表 7 各要素の組体系化とそこからの逸脱

要素	体系化	逸脱
特殊奏法	12×2のマトリックス	<ul style="list-style-type: none"> ・対にならない奏法が存在する ・マトリックス外の奏法が存在する
構造 (前半部分)	規則的に増加するリピート回数 呼気と吸気の特奏法の対比	(特になし) <ul style="list-style-type: none"> ・セクションCの特奏法が対になっていない
構造 (後半部分)	反転したフィボナッチ数列	<ul style="list-style-type: none"> ・フィボナッチ数列が崩れている
奏法のモード	特殊奏法の羅列にモード的な規則性を与える	<ul style="list-style-type: none"> ・常に不完全な形でモードが示される
音列	音列の使用そのもの	<ul style="list-style-type: none"> ・音列を使用しながらも、音列内12音全てを一度に示さない
ダイナミクス	総音列技法的なダイナミクス・レベルの選択	(特になし)
	前半部分におけるダイナミクスの移り変わりのシンメトリー性	(特になし)
音声学的要素	母音の網羅的使用	<ul style="list-style-type: none"> ・特定の母音 /a/ が使われていない

表 8 《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》数的分析の一覧

	前半のリピート数	後半の小節数	音域	奏法のモード	前半部分中のダイナミクスの変化
セクションA	2	51	低音(計 53 小節間)	→	< [=cresc.]
セクションB	3	30	中音(計 55 小節間)		> [=dim.]
セクションC	4	19			< >
セクションD	5	13	高音(計 88 小節間)		> <
セクションE	6	8			-
セクションF	7	5			-
セクションG	8	3			> <
セクションH	9	2	< >		
セクションI	10	1	>		
セクションJ	11	0	<		
特徴	1 ずつ増加	不完全なフィボナッチ数列	楽曲を 3 つに分割	徐々に秩序立つ	シメンタトリー

3-3 《エシヤンジュ》分析

3-3-1 概要

《エシヤンジュ》は曲集《ラボラトリウム》の内の一曲として1973年に作曲され、同年4月20日にフランス西部の都市ラ・ロシェル La Rochelle にて初演された。「何らかの金管楽器で für einen Blechblasinstrument」のための楽曲で、演奏楽器は任意の金管楽器である。

題名は、フランス語で「交換」の意味を持つ「échange」に由来し、この楽曲のコンセプトそのものを表している。すなわち、演奏者は楽曲中において、ミュート、発音体、ダイナミクス、アーティキュレーションを「交換 échange」し、それらを組み合わせながら演奏を続けるのである。演奏者は、金管のマウスピース、ファゴットやオーボエなどのダブルリード、サクソやクラリネットなどのシングルリードのマウスピース、笛 Pfeife の内のいずれかの発音体を楽器に接続して演奏しなければならない。オーケストラの管楽器の発音方法を網羅するこの4つの発音体の選択には、金管楽器の「異なった種類の管楽器化」が主題として設定されていることが窺える。

この楽曲には、《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》同様、演奏者への身体的・心理的負荷が設定されている。身体的負荷としては、①様々な物体をも金管楽器奏者にとって不慣れである発音体を、さらに変調機として用いられる各種のミュートと組み合わせて演奏すること（演奏者は楽器のコントロールを失い、終始ノイズを演奏し続けることを強いられる）、②ごく短い時間の中で発音体やミュートを交換すること、③身体的な限界で吹奏する指示、④不慣れな発音体で演奏を継続すること、という4つの要素が挙げられる。心理的負荷に関しては、「独奏即興演奏で集団即興演奏のような相互作用が実現できるかを試したかった」というグロボカールの言葉通り（Houben 2001 : 125）、「まるで何人かが同時に『演奏』しているかのように、自己を分裂させる」⁹³ように、複数の発音体を演奏することで（LT: 136）、複数の演奏者の相互反応で起こる「**心理的エネルギー**」を、独奏で実現しようとしている⁹⁴。

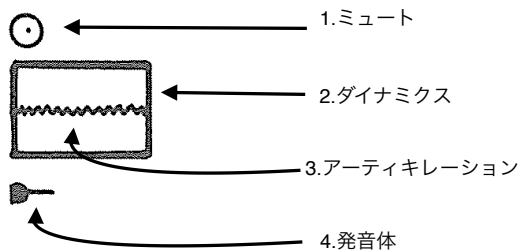
⁹³ “ [...] er müßte zur Aufspaltung seiner selbst fähig sein, als ob mehrere Personen gleichzeitig ‚spielen‘. ”

⁹⁴ 「グロボカールはこの作品 [《エシヤンジュ》] で、独奏の即興演奏がどこまで進むことができるのか、独奏でも相互作用を達成することができるのか、そしてその結果として何か驚くべきことが起こるのではないか、ということを試そうとした。」（Houben 2001 : 125）

3-3-2 記譜と演奏システムについて

本楽曲は、定量的な音価や音高が一切指定されず、図形的なシンボルの組み合わせから成る記譜によって、演奏方法のみが示される。種々のシンボルによって、ミュート (M)、ダイナミクス (D)、アーティキュレーション (A)、発音体 (K)、の4つのパラメーターが同時に指定される(譜例 1)。また、その4つのパラメーターはさらに細かく分かれた4つの要素から成り立っている(表 9)。絶対的な音高や音価は曲中全く記譜されない⁹⁵。
















譜例 7 楽譜の読み方



“Globokar wollte mit diesem Werk erproben, wie weit Soloimprovisation gehen kann, ob Interaktion auch im Solispiel zu erreichen ist, so daß sich Überraschendes ereignet.”

⁹⁵ しかし、注釈に「もし演奏者が特定の音高を演奏したい場合は以下の音列を用いよ Wenn er genaue Tonhöhe verwendet, dann soll er das Material dieser Reihe entnehmen:」と音列が提示されている(譜例 1, 3-1-2 参照)。また A1 (表 9) においては相対的な音高の上下のイメージが曖昧に示される。

表 9 《エシヤンジュ》のシンボル (インストラクションより)

パラメーター	個々のシンボル	記号	指示
ミュート (M)		M1	手で連続的な操作のできるプランジャーあるいはミュート Plunger oder Dämpfer, die mit der Hand kontinuierlich bewegt werden können.
		M2	金属製のミュート Dämpfer aus Metall
		M3	小さいシンバル Kleines Becken
		M4	抜き差し管を取り去ったヴァルブを押す Das Ventil drücken, dessen Rohr entfernt wurde. ⁹⁶
ダイナミクス (D)		D1	身体的限界で An der Grenze des physischen Engagements
		D2	増加していくエネルギーで Mit steigender Kraft
		D3	弱まっていくエネルギーで Mit nachlassender Kraft
	(無)	D4	エネルギーなしで Keine Kraft
アーティキュレーション (A)		A1	連続的な音高の変化、グリッサンド Gebundene Töne, glissandi
		A2	フラッターツング Flatterzunge
		A3	トリル、震える音、あるいは細かく節分した音 Trillen oder zittern oder zerhacken
		A4	一つずつの音、スタッカート Einzelne Töne, staccato
発音体 (K)		K1	(異なる種類の) 金管楽器のマウスピース Blechmundstücke (verschiedene)
		K2	ダブルリード (Fag., Ob., イングリッシュホルンなど) Doppelrohrblätter (Fag, Ob; E.H. etc.)
		K3	金属、あるいはプラスチック製の笛 Metall- oder Plastikpfeifen ⁹⁷
		K4	シングルリードを用いるマウスピース (Cl., Sax.など) Rohrblattmundstücke (Kl., Sax. usw.)

※記号は筆者による

⁹⁶ これは本来ミュートではないが、音の出口の操作という点においては他のミュートの交換行為と同じ意味を持っていると考えられる。通常のベルから発せられる音とは異なり、響きのない、無骨な音色を持つ。

⁹⁷ この「鉄製あるいはプラスチック製の笛 Metall- oder Plastikpfeifen」という指示には、鴨笛 Duck call を用いる (Bingham 1984 : 88)。

分析に先立って、いくつか呼称を整理する。

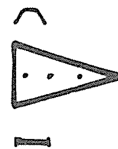
小節

それぞれのパラメーターが示された4つのシンボルの塊を、ここでは「小節」と呼ぶこととする。以下の譜例8に、例として1小節を示す。そして、この小節のパラメーターと要素を（表9：記号）に当てはめて表に変換すると以下のように表すことができる（表10）。

表10 各パラメーターの表記の例

b.	M	D	A	K
1	1	3	4	3

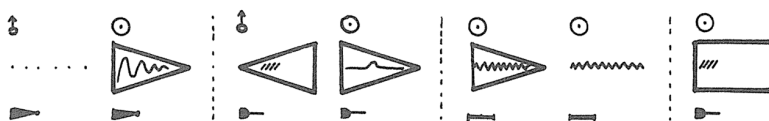
譜例8 小節



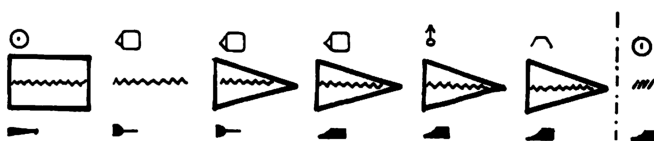
点線による小節のユニットの区切り

楽曲中に見られる、小節をまたぐ単純な点線（初出10 - 11小節間）と、同じく小節をまたぐ長短からなる点線（初出142 - 143小節間）は、作曲家自身による楽曲の小さな区分けである。前者は発音体（K）の変わり目（譜例9）に、後者はアーティキュレーション（A）の変わり目（譜例10）に、それぞれ用いられている。

譜例9 発音体による区切りの例（単純な点線）



譜例10 アーティキュレーションによる区切りの例（長短からなる点線）



3-3-3 全体の構成

以上を踏まえて《エシヤンジユ》全体を俯瞰する（表 11）。この楽曲は、先に述べた点線の区分け方による 3 つの部分に区分することができる。

セクション A：発音体の切り替わる小節と小節の間に点線を入れている部分（1～142 小節）

セクション B：アーティキュレーションの切り替わる小節間に点線を入れている部分（143 小節～166 小節）

セクション C：発音体の切り替わる小節間に点線を入れている部分（167 小節～252 小節）

発音体の交換に主軸を置いて構成されているセクション A・C と、その間で同一のアーティキュレーションのユニットによって構成されるセクション B によって全体は成り立っている。よって、1973 年版は ABA 形式のような構造を持っていると考えることができるだろう。

セクション A はパラメーターの組み合わせの特徴から、さらに 3 つの部分に分割できる。

①最初の部分は、1～97 小節までである。ここでのパラメーターの組み合わせの特徴として、長く続く（5 小節以上）同一の発音体の部分に、特定の種類の、何らかの他のパラメーターが組み合わされて用いられている点が挙げられる。このように 2 つのパラメーターを連続的に用いることによって、特定の楽想、あるいは音色の統一感の持続がもたらされる。また、それと同時に、演奏上の実際的な問題として交換の作業が容易になる。

②続く部分、98～126 小節においては、発音体の交換のサイクルがだんだんと短くなって、切迫してきている。この部分で発音体は、1～2 小節の間隔で絶えず交換されている。121～126 小節の 6 小節間は、常に 1 小節の単位で発音体が目まぐるしく交換され、それに伴って、他のパラメーターも小節ごとに変化している。1973 年版の中で、最も交換の習熟が求められる部分であると言える。

③最後の部分（126～252 小節）は、同じ発音体（K1）が 16 小節に渡って用いられており、冒頭と同じような安定した性格を持っている。

以上のことから、本楽曲は、ABA 形式に似た、形式的な構造を持つと言える。

3-3-4 体系化と逸脱、不完全性

グロボカールはこの「非伝統的な楽器」のあらゆる可能性、すなわち構成要素のあらゆる組み合わせを試している。《ラボラトリウム》がピラミッド型の構成を持ち、《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》がフィボナッチ数列を基に構成されたのに対して、《エシヤンジユ》は組み合わせによってできる升目状の四角形によって図形化できる。

4種類のパラメーターと、その中の4つの要素の組み合わせは全256(=4⁴)通りであり、これらがこの楽曲を構成するパーツ(小節)を形作っている。グロボカール自身は「256個の謎めいたシンボル 256 enigmatischen Symbolen」(EA:187)と語っているが、実際の小節数は252である。グロボカールはこの楽曲においても完全な数的支配から作品を逸脱させているように思われる(図6, 表12)。

図6 《エシヤンジユ》の構成イメージ

左: 完全な(256マスの)升目, 右: 不完全な(252マスの)正方形の升目

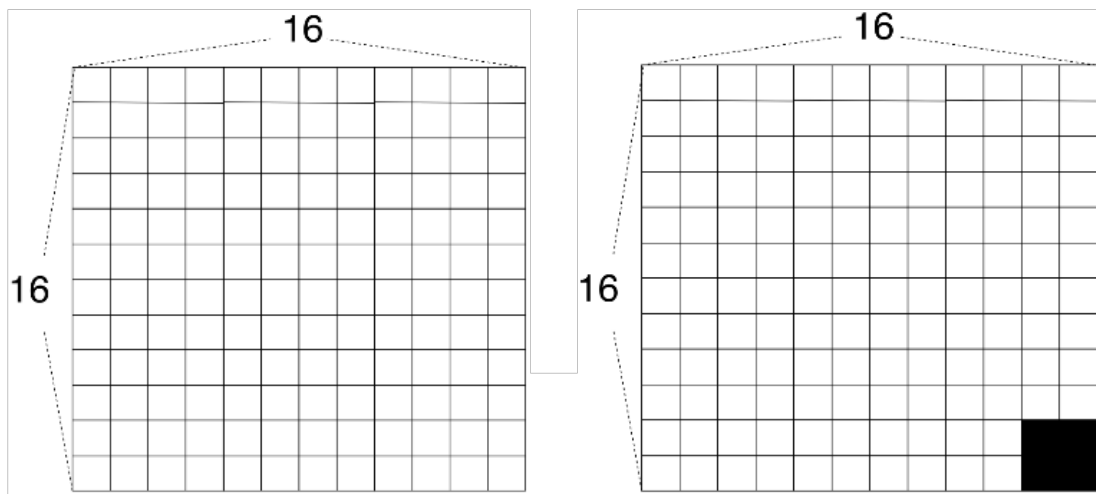


表12 シンボルの組み合わせの偏り

	理想的な値 (4 ⁴)	実際の数値
小節の総数	256	252
シンボル組み合わせの種類数の総数	256	231
種類の重複した小節の総数	0	19
欠落した種類の小節の総数	0	25
不明な(不完全な)シンボルを持つ小節の総数	0	2

3-3-5 「即興」の要素

《エシヤンジュ》には、本稿で扱う 1973 年版と、1985 年全曲版（ペータース社よりレנטアル譜扱い）の、2 つの異稿が存在し、それぞれにやや異なった注釈が付されている。1973 年の注釈には「指示された素材に基づいて、金管楽器奏者はマウスピースやミュートの交換の間に休みが生じないような解釈版を仕上げるべきである」⁹⁸とあり、それに対して異校（1985 年版）の注釈には「これらのシンボルを尊重しながら、一つの音楽を『即興』せよ」⁹⁹と指示が改められている。前者では、「解釈版」や「仕上げる」と言った言葉によって記譜されたシンボルが絶対ではないことが示唆されるにとどまっているのに対し、後者において演奏者はシンボルを「尊重」した上で「『即興』せよ」とする指示に変更されている。これは、1985 年版において記譜に対する演奏の厳密さへの要求が弱くなり、「即興」、すなわち演奏者に委ねられた部分の重要性が大きくなっていることを示している。

坂本 2020 によれば、《エシヤンジュ》の自作自演録音の分析の結果、作曲者は演奏行動指示の記された図形楽譜の「記譜の実現そのものはほとんど諦め」ており、楽譜は「指示書」のようなものであり、実際の演奏はほとんど即興で行われている（坂本 2020 : 138）。

3-4 両作品における「不可能性」と「矛盾」による「否定」

3-4-1 従来の美学の否定

グローボカールは、特殊奏法によって連続性を得た両作品の楽器法が、従来の二項対立の美学を否定（放棄）する契機であると、以下のように言及している。

いずれにしても、連続性の達成は音楽的美学に変化をもたらすことができる。というのは、それは呼気の持続時間に基づく物理的な時間の切断を放棄し、連続的でモノリ

⁹⁸ “Ausgehend von dem vorgeschriebenen Material soll der Blechbläser eine Version ausarbeiten.”

⁹⁹ “'Improviser' une musique respectant ces symboles.”

シックな形態を創造する可能性を開くと同時に、緊張／弛緩（または行為／休息）に基づく美学を放棄するからだ。¹⁰⁰（LT：135）〔筆者傍点〕

3-4-2 演奏の「不可能性」

この2楽曲においてグロボカールは、「演奏者に、演奏できない大量の素材を与え」¹⁰¹ることによって（LT：136）、「身体的・心理的負荷」を導入し、「演奏者の楽器との戦い」を誘発している。以下2つは、《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》と《エシャンジュ》の不可能性についての引用である。

これ [《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》] が身体的負担を強いることは疑問の余地がないほどに明らかだ。奏者は発汗し始め、次第に目の前が暗くなってゆく。それに対していくつか対策を取ることはできるが、もうこれ以上演奏を続けることができないという地点に、いずれたどり着く。[...] この曲は崩壊のプロセスを内包している。¹⁰²（Köhler 1989: 13）

確かにこの曲 [《エシャンジュ》] は出版されたものだが、しかし、おそらく他の人によって演奏されることは決してない [nie] だろう。思うに、謎めいた 256 個のシン

¹⁰⁰ “ In beiden Fällen kann das Erreichen von Kontinuität eine Änderung der musikalischen Ästhetik bewirken, denn sie erlaubt den Verzicht auf das Zerschneiden der auf der Dauer des Ausatmens beruhenden physikalischen Zeit und eröffnet die Möglichkeit des Schaffens von kontinuierlichen monolithischen Formen und zugleich die Abkehr von einer Ästhetik, die auf Spannung / Entspannung (oder Aktion / Ruhe) beruht. ”

¹⁰¹ “ dem Interpreten eine größere Menge Material vor, daß er nicht spielen kann [...] ”

¹⁰² “ Wie Sie wissen, befinden sich in der Posaune zirka zwei Liter Luft. Beim Ausatmen bleibt diese Menge um Instrument. Beim Einatmen jedoch zieht man zunächst zwei Liter in den Körper hinein und dann zwei weitere in das Instrument. Das ist unheimlich anstrengend. Nach einer gewissen Zeit fängt der Spieler an zu schwitzen und es wird ihm schwarz vor Augen. Obwohl es einige Hilfsmittel gibt, kommt irgendwann der Punkt, an dem er nicht mehr weiter kann. Und an eben diesem Punkt endet das Stück. Daher ist es auch in seiner Dauer nicht fixiert. Auch innerhalb des Stücks gibt es dererlei Verfallsprozesse. Solange der Spieler »fit« ist, wird er ganz genau das spielen, was vorgeschrieben ist. Es klingt zunächst fast wie dodekaphonische Musik. Doch bereits nach einer Minute beginnt er das Material zu deformieren, weil er physisch nicht mehr in der Lage ist, alles laut Spielanweisung auszuführen. Es ist letztendlich ein Kampf um das Leben. ”

ボルで記譜の本質を [他の人が] 見抜く見込みは絶望的だ。この記譜法はパズルのようなものだ。¹⁰³ (EA: 187)

いずれの楽曲も、吸気を演奏に用いることや、不慣れな発音体で演奏し続けるといった極端な身体的・心理的負担によって、演奏が思い通りにいかないどころか、徐々に演奏が崩壊していくということが予め想定されている。演奏者が楽曲を通して「楽譜通りに」演奏することは、最初から期待されていないのである。ここに、楽譜通りに演奏できないという矛盾が発生する。この矛盾についてグロボカールは以下のように述べている。

演奏者を介してこそ、構造の安定性と作品に蔓延する秩序を破ることができる。このごちゃ混ぜ [Durcheinanderwerfen] は、人工的に——知的に——見えるが、非常に人間的なものであり、作品に「攻撃性」をもたらす。これら「身体的」および「心理的」な負担は、構築された作品への表面的な追加として理解すべきでない、というのは、この2つのパラメーターは、作曲素材と同じく厳格な法則の支配に従うからだ。両者は、純粋な音楽的パラメーターの構築と弁証法的な矛盾に陥るが、この矛盾が作品の複雑さと持続性を増大させるのである。¹⁰⁴ (LT: 82-83) [筆者傍点]

この矛盾の発想は、以下のアドルノの思想と呼応している。

矛盾という指導的カテゴリーはそれ自体、二重の本質をもっている。すなわち一方では作品が矛盾を形成し、その形成過程で不完全性の痕跡の中に再びその矛盾を浮き上

¹⁰³ “Höchstens noch *Echanges*, das zwar gedruckt ist, aber wahrscheinlich nie von einem anderen gespielt wurde. Es ist wohl hoffnungslos, diese Notation mit 256 enigmatischen Symbolen zu durchschauen. Sie gleicht einem Rätsel.”

¹⁰⁴ “Gerade durch den Interpreten ist die Stabilität der Konstruktion und der im Werk herrschenden Ordnung zu durchbrechen. Dieses Durcheinanderwerfen, das zwar - verstandesmäßig - künstlich erscheint, aber zutiefst menschlich ist, trägt ein Mehr an „Aggressivität“ ins Werk. Man darf den „physischen“ und „psychischen“ Beitrag nicht als oberflächlichen Zusatz zum konstruierten Werk verstehen, denn diese beiden Parameter unterliegen denselben unnachgiebigen Gesetzen wie das kompositorische Material. Beide treten in dialektischen Widerspruch mit der Konstruktion der rein musikalischen Parameter und dieser Widerspruch verstärkt die Komplexität und die Dauer des Werks.”

がらせることが作品の成功の尺度となるが、他方でその矛盾の力は形成過程など問題ともせず、作品を破壊するということである。(アドルノ 2007: 47)

過度な身体・心理的負担を伴う特殊奏法の、組織化による多用によって音楽作品の構造的性を破壊するという矛盾を内包する両作品は——グロボカールが「『音楽』から離れて」の冒頭で引用したアドルノの一節、「今日なお作品として数え上げられるのは、もはや作品ではないもののみなのである」(アドルノ 2007: 50)と呼応して——今日的な芸術環境、すなわち作品を作品たらしめる制度に対するアンチテーゼとして機能している。

3-4-3 「否定」の契機としての奏法の体系化：「不可能性」による「矛盾」

曲集《ラボラトリウム》における1973年の独奏楽曲は、「特定の楽器属の特徴的な演奏方法の、異なる楽器属への転用」という一貫したコンセプトによって作曲され、《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》と《エシヤンジュ》の2作品では、金管楽器の「弦楽器化」と「異なる管楽器化」が試みられた。

曲集の中でも金管楽器のための2作品は、グロボカールの前衛音楽演奏者、即興演奏者としての経験が特別に色濃く反映され、作品中では、音声学的要素、身体性の導入、や楽器の改造による音色(種々の特殊奏法の使用)の拡大と体系化が推し進められた。

しかしながらこの「転用」の試みは、もともと「不可能」なものとして想定されており、その不可能性によって演奏者の創造的な能力が引き出されると同時に、演奏者の「心理的・身体的な負荷」が喚起された。厳格に構造化された特殊奏法の身体的・心理的負荷は作品に「攻撃性」をもたらすとともに、「純粋に音楽的な要素」と「弁証法的な矛盾」を生じさせる。その結果として演奏は崩壊し、作品の秩序は破れ去ってしまう。この極度の緊張状態のなかに、「演奏者と楽器は、正確に音を出すための装置である」という規範が反転し、身体と心理をとまなう生身の人間が関わる時の、システムの否応なしの崩壊が現出しているのである。

そして、楽曲中の各パラメーターに現れる数的な構造の中の意図された逸脱は、演奏の自壊に至る身体・心理的プロセスと共に、体系という合理的規範を否定する重要な契機として呈示されている。

3-4-4 金管楽器独奏曲 2 作品の特殊奏法体系化における「否定」の意義

1973 年における《ラボラトリウム》は「音楽に関する音楽」すなわち、音楽を成立させる諸制度への異議申し立てであった。別の楽器の演奏方法を「移植」することによって実現した《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》、《エシヤンジュ》に見られる特殊奏法の体系化は、「純粹に音楽的なカテゴリーの中で in rein musikalischen Kategorien」（KE：132）、二重の「否定」的意義を持つ。

一つは、ノイズに満ちた音響を作り、18 世紀的以来調性音楽の美学によって「理想化」された楽器法を解体する「否定的」意義であり、従来の音楽美学、ヴィルトゥーゾ性の否定として作用する。

もう一つは、演奏者の身体・心理を極限的な状況に追いやることによって、演奏を不可能にし、作品の構造性を破壊する「矛盾」を引き起こし、「合理的」規範（同一性の規範）から「非同一性」を解放するための「否定」の契機として作用する。

次章では、「転換点」直後、グロボカールが「音楽外的」手段を導入し、直接的に社会的な内容を取り扱った作品のうち、最初期のものの一つである《変わらない一日》を検討する。

第4章 《変わらない一日》分析

4-1 《変わらない一日》概要

《変わらない一日》（1975年作曲）は、ソプラノと打楽器を含む低音楽器群アンサンブルのためのシアター・ピースである。楽器編成は、ソロ・ソプラノ、コントラバス・クラリネット、打楽器、チェロ、チューバ、エレクトリック・ベース・ギターによる。また、衣装、音響、舞台装置、演出、照明にも指示が与えられている。

1975年に作曲され、同年11月、第4回 *Rencontres internationales de musique contemporaine*¹⁰⁵（フランス、メッツ Metz）にて演奏会版が初演された。ソプラノは特殊唱法に関する著作を持つリンダ・ヴィッカーマン Linda Vickerman が務めた¹⁰⁶。また、作曲者が音楽監督を務める形で、1979年アヴィニョン演劇祭 Festival d'Avignon において劇場版で再演したが（LT: 378）、その際まだアメリカで学生であったディアマンダ・ギャラス Diamanda Galas¹⁰⁷（b. 1955）がソプラノを務めた。

本楽曲はグローバルが社会的な問題を直接的に扱った最初期の作品であり、*Report on torture*（拷問に関する報告）の冒頭（Amnesty 1973: 7-11）に掲載された、トルコ人女性セムラ¹⁰⁸による、拷問を報告するテキストに強く影響を受けて作曲された（このテキストを以下「手紙」¹⁰⁹と表記する）。演奏時間は約40分～50分程度（Sakamoto 2020）。楽譜はペータース社でレンタル譜として取り扱われている。

4-2 「音楽外的」要素と形式

4-2-1 「音楽外的」要素としてのテキストの使用：意味から離れて

¹⁰⁵ 「国際現代音楽会議」の意。1972年から1992年にかけて毎年11月にメッツで開催された現代音楽のためのフェスティバル。カーゲル、シュトックハウゼン、クセナキス、ブーレーズの曲を取り上げられた（Metz. Fr. 2020）。

¹⁰⁶ なお他の配役はクラリネット Michel Portal、打楽器 Jean-Pierre Drouet、チェロ Klaus Heitz、チューバ Ray Krueger、ベース Karl-Heinz Böttner が務めた。（IRCAM 2020）。

¹⁰⁷ アメリカの歌手、ビジュアル・アーティスト。血のりを被ってエイズ差別問題について訴えるパフォーマンスを行うなど、前衛的、社会的芸術活動を行なった。

¹⁰⁸ Ayse Semra Eker. トルコの左翼活動家。1972年5月の拷問当時あるいはAmnesty 1973の出版1973年当時23歳であった（New York Times. 2020）。

¹⁰⁹ 「手紙」の全文は4-5-2にて後述。

1980年に行われた本楽曲についてのインタビュー「申し出の厳しさ Die Härte des Vorschlags」(LT: 378-386)では、「純粹な音楽」を巡る主題から「音楽外の主題」に移行し、社会的な問題に取り組もうとするグロボカールの意思がはっきりと示されている。以下の引用は、この曲に関する作曲の態度、すなわち「美学化」との決別を表明している部分である。

私の意見では、拷問を題材にした作品[《変わらない一日》]で、美学化[Ästhetisierung]は完全に場違いである。その申し出[「手紙」のこと]の厳しさ[die Härte des Vorschlags]を和らげようとしてはならない。(LT: 379)¹¹⁰

音楽外の主題を扱うために「音楽外的素材」が必要であると、グロボカールは上に述べた「手紙」(テキスト)を使用している。しかしグロボカールは、以下の引用で言及するように、テキストの扱いについて非常に慎重である。

音楽、音楽とジェスチャー、音楽と声は、複雑な問題を言葉なしで説明できると私は考えている。《変わらない一日》は、物語が存在するにもかかわらず、このようにして機能する。囚人[セムラ]からの手紙を基にしているが、それが文字通りに言い表されることもなければ、引用されることもないまま、手紙の内容が意識されるようになる。私にはそれが重要なことに思われる。¹¹¹ (LT: 382)

このように、「手紙」に現れる言葉は約50分の演奏時間中一度も引用されることなく、幕が下がった後に初めて、スピーカーから流される。上の引用には、音楽外的な素材である「手紙」を基に作曲するも、その言葉から意味を排除し、音楽・ジェスチャー・声のみでこの事件を描写しようとする姿勢が示されている。

¹¹⁰ “In einem Werk über die Folter wäre meiner Ansicht nach eine Ästhetisierung völlig deplaziert. Man darf nicht den Versuch unternehmen, die Härte des Vorschlags zu entschärfen.”

¹¹¹ „Ich glaube, daß Musik, Musik und Geste, Musik und Stimme ohne Worte komplexe Sachverhalte erklären können. Un jour comme un autre funktioniert auf diese Weise, obwohl eine Geschichte vorhanden ist. Man geht darin von einem Brief einer Gefangenen aus, wird aber des Inhalts dieses Briefs gewahr, ohne daß jemals wörtlich zitiert wird, ohne daß Worte gesagt werden. Das scheint mir bemerkenswert.“

4-2-2 形式

グロボカールは作品の構成、形式とそれが取り扱う内容についてこのように語っている。

音楽作品はその構成において完全でなければならず、この構成はそれが達成したい目標に論理的に関連していなければならず、この論理は少なくとも分析を通して認識可能でなければならない。それは、構造のすべてのパラメーターが互いに論理的に関連して一枚岩でなければならない。¹¹² (LT : 80)

本楽曲は、個々のパラメーター分析を通し、問題となった社会問題が認識可能なものであり、その形式および構造は、主題である「手紙」と密接な関係にあることが示されている。本楽曲の形式は、「手紙」の内容に対応する 10 の場とから構成され、各場の冒頭には以下の名が付されている（表 13）。

表 13 各場の名前

第 I 場 「逮捕前 Avant L'arrestation」	第 VI 場 「第二の尋問 2ème Interrogatoire」
第 II 場 「逮捕 L'arrestation」	第 VII 場 「幻覚 Les Hallucinations」
第 III 場 「投獄 L'emprisonnement」	第 VIII 場 「第三の尋問 3ème Interrogatoire」
第 IV 場 「第一の尋問 1er Interrogatoire」	第 IX 場 「窒息 L'étouffement」
第 V 場 「独房への隔離 L'isolement Cellulaire」	第 X 場 「漏洩（出版） La Divulgation」

6 人の奏者は拷問に関する特定の役割が設定されている。ソプラノを除く 5 つのパートは、曲中で自らの役割を宣言する「自己紹介」の箇所が存在する（表 14）。なお、楽譜上で各パートはローマ数字で表される。

分析に先立って、作品のあらすじを概観する（表 15）。また、各場の編成は表 16 の通りである。

¹¹² “ [...] das musikalische Werk muß in seiner Konstruktion integer sein, diese Konstruktion muß sich logisch verhalten zu den Zielen, die sie erreichen will, und diese Logik muß erkennbar sein, zumindest durch Analyse. Sie muß in sich ein monolithischer Block sein, innerhalb dessen alle Parameter der Konstruktion in logischer Beziehung zueinander stehen.”

表 14 各パートの役割

パート (ローマ数字)	役割	自己紹介	
ソプラノ (I)	犠牲者	(なし)	(なし)
クラリネット (II) ¹¹³	尋問官	"Je suis celui qui interroge"	私は尋問する者である
打楽器 (III)	拷問官	"Je suis qui exécute les ordres"	私は命令を実行する者である
チェロ (IV)	第二の犠牲者	"J'ai passé quelques jours ici. On me montre afin d'intimider la personne qu'on interroge."	数日前からここにいる。私は、尋問されている人を怯えさせるための見せものにされている
チューバ (V)	法律 (の象徴)	"Je représente la loi"	私は法律を象徴する
ベース (VI)	大衆 (の象徴)	"Je représente l'opinion publique"	私は大衆の意見を象徴する

表 15 各場の大まかな内容

場	大まかな内容
I. 「逮捕前」	犠牲者 (ソプラノ) は動き回り自由に歌っている。拷問官 (打楽器) がアパートの扉を叩く。
II. 「逮捕」	拷問官はアパートの扉を押し開け、法律 (チューバ) を引用して部屋を捜索する。問答の末、犠牲者は逮捕される。
III. 「投獄」	犠牲者は高圧電流の張り巡らされた施設に投獄されてしまう。
IV. 「第一の尋問」	尋問官 (クラリネット) は犠牲者を激しく問い詰めるも犠牲者は同じ言葉を繰り返し答える。
V. 「独房への隔離」	犠牲者は独房に隔離される。モノローグ。外では大衆 (ベース) が無関心にポピュラー音楽を演奏する。
VI. 「第二の尋問」	犠牲者の目の前で、もう一人の犠牲者 (チェロ) が見せしめに拷問される。身体が利かない彼は何か呻いている。続く拷問によって犠牲者は抵抗できないほどに衰弱し、気を失う。
VII. 「幻覚」	犠牲者は投棄され、朦朧とした意識の中、暴力的な幻覚を見る。
VIII. 「第三の尋問」	尋問の末、犠牲者は精神錯乱し、息絶える。拷問官は犠牲者の死に気づかず暴力をふるい続け、尋問官はそれを止める。
IX. 「窒息」	尋問官は残った者に一人ずつ猿轡を噛ませ、象徴的に「窒息死」させ、事件を隠蔽する。
X 「漏洩 (出版)」	最後の一人を「窒息死」させると、暗転し、舞台の幕が下りる。その後、事前に録音された「手紙」がスピーカーから再生される。「手紙」が多言語で鳴り響く中、幕越しにベースはポピュラー音楽を演奏し続ける。

¹¹³ 本論文では、コントラバス・クラリネットを以後「クラリネット」と表記する。なおエレクトリック・ベース・ギターも同様に「ベース」と表記する。

表 16 各場の楽器編成

場	ソプラノ	クラリネット	打楽器	チェロ	チューバ	ベース
I.「逮捕前」	○		○			
II.「逮捕」	○		○		○	
III.「投獄」	○		○		○	
IV.「第一の尋問」	○	○	○		○	○
V.「独房への隔離」	○		○			○
VI.「第二の尋問」	○	○	○	○	○	○
VII.「幻覚」	○	○	○	○	○	○
VIII.「第三の尋問」	○	○	○			
IX.「窒息」		○	○	○	○	○
X「漏洩（出版）」						○

4-3 各パートの分析：「水平」方向

以下、分析を通して、実際の音楽のレベルで、どのように「アンガージュマン」の態度をとったのか——いかにして「音楽的な手段を通じて、強制的に孤立した人の心理的な屈辱と、同時に権力者の暴力の増大を示」したのか（LT：380）——を明らかにする。

4-3-1 「水平」と「垂直」

グロボカールは、本楽曲の制作方法について以下のように言及している。

同じ理由¹¹⁴から、私は《変わらない一日》のために異なった技術を発明した。これは心理的なドラマであり、音楽的思考は決して垂直 [vertikal] ではない。人それぞれに独自の道のり [Wegstrecke] があるため、起こることはすべて線的 [linear] である。人は垂直方向に聞くが、垂直方向の要素（音響性）は、人の「劇的な」出会いによってのみ生じる。この場合、垂直な要素は作曲作業には属さない。（LT：384）¹¹⁵

この引用には、「線」方向＝各パートの独立性と、それぞれの楽器の特殊奏法の組織化が示唆されている。また、「一方、彼はあらゆる次元において厳しさ、自動化、非人格化を示さなければならなかった。¹¹⁶（LT：381）」というように、各パートには特定の素材が使用されており、その素材に付随するような形で、音列、スケール、ダイナミクス、特殊奏法などがそれぞれのパート毎に異なった方法でほとんど徹底的に体系化され、「非人格化」が試みられる。

以下、分析は、作曲者の示した作曲方法にしたがって、「水平」方向（4-3 「各パートの分析」）と「垂直」方向（4-4 「場面ごとの分析」）に分けて行う。

¹¹⁴ 「[...] 特定の音楽外的な主題を決定するときは、それに合った技術を考案する必要がある。」（LT：384）“[...] wenn man sich im Hinblick auf ein Werk für ein bestimmtes außermusikalisches Thema entscheidet, muß man die adäquate Technik erfinden.”

¹¹⁵ “Aus denselben Gründen habe ich für *Un jour comme un autre* eine ganz andere Technik erfunden. Da es sich dabei um ein psychologisches Drama handelt, ist das musikalische Denken niemals vertikal. Alles was geschieht ist linear, denn jede Person hat ihre eigene Wegstrecke. Man hört vertikal, aber das vertikale Element (die Klanglichkeit) ergibt sich allein aus dem „dramatischen“ Aufeinandertreffen der Personen. In dem Fall gehört das vertikale Element nicht zur Kompositionsarbeit.”

¹¹⁶ “Dagegen mußte er auf allen Ebenen die Härte den Automatismus, die Entpersonalisierung zeigen.”

「アクション」について

楽譜上独立して書かれたひとまとまりの音の繋がりを、本稿では、「アクション」と呼ぶこととする（譜例 11, 12）。パラメーターの分析のために、一つの断片の中でも、コマで区切られている部分や奏法の変わり目など、別のアクションと捉える場合がある。

譜例 11 4つのアクション¹¹⁷ (p. 7 / 1)

Example 11 shows a musical score with five staves labeled I, II, III, and V. Four specific musical phrases are circled and labeled as actions. The first action (I) is on staff I. The second action (II) is on staff II, with the lyrics "à quel endroit?". The third action (III) is on staff II, with the lyrics "à quel endroit se trouve l'imprimerie?". The fourth action (V) is on staff V, with the lyrics "quand as-tu pour la première fois rencontré les amis?". The score also includes a dynamic marking "mp" and a handwritten "v3" at the end.

譜例 12 例：(p. 2/1) =スコア 2 頁目第 1 行のアクション (ソプラノ)

Example 12 shows a single musical staff with a circled action. The action is marked with a circled "1" and the word "atterrie" above it. The score includes a dynamic marking "f" and a handwritten "v3" at the end.

以下では、「水平」方向、6パート個別の分析を行った。

¹¹⁷ 丸で囲まれた一塊が1つのアクションを表す。

4-3-2 ソプラノ（犠牲者）：体系化（＝抑圧）による人間性の破壊

「犠牲者」を表すソプラノ・パートは、音素の並び替え、音列とモチーフ、特殊奏法¹¹⁸、感情指示の組み合わせによって構築されている。

本項では、上記 4 つの主要な素材を提示し、それらを中心として各場を分析する。しかし、「音素の並び替え」の観点からの各場の分析が長くなったため、まずそれについて独立して記述したのちに、その他の 3 つの素材（音列とモチーフ、特殊奏法、感情指示）による各場の分析を続けることとする。

ソプラノの素材（1）：音素

ソプラノ・パートには、非常に重要な素材として、スロヴェニア語で「革命万歳！」を意味する「Živila Revolucija (!)」という言葉が用いられている（以下引用）。

しかしながら「Revolucija」（スロヴェニア語で「革命」）：「Živila Revolucija」（スロヴェニア語で「革命万歳」）という言葉は、一種の強迫観念的なスローガンである。

[中略] テキストは「Živila Revolucija」の母音と子音の並び替え [Permutation] で構成されているため、彼女 [ソプラノ] はシラブルのみを歌う。このスローガンは、歌のパートの材料となる箱のようなものだ。¹¹⁹ (LT : 380)

この言葉はスコア上で /zivela revolutsija/ という音声記号で表され、2 種類の方法で使用される。

¹¹⁸ 本論文では声楽の特殊な唱法を特殊奏法と呼ぶこととする。

¹¹⁹ “Ein Dennoch ist das Wort „Revolucija“ („Revolution“ auf Slowenisch): „Živila revolucija“ („Es lebe die Revolution“ auf Slowenisch), eine Art besessener Slogan. [...] Sie singt nur Silben, da der Text aus den Permutationen der Vokale und Konsonanten von „Živila Revolucija“ besteht. Der Slogan wird zur einer Art Schachtel, aus der man das Material für den Gesang herauszieht.”

第一の方法は、以下引用のように、これらの音素を 6 種類の子音と 5 種類の母音の音素（表 17）に分解し、それらを各場特定の手順で「並び替える」方法である。音素を並び替えて使用する過程を経て、ソプラノの発する言葉に意味を聞き取ることはほとんど不可能となる。この並び替えの方法がソプラノ・パートの大半を占める。言語は音声記号に還元された母音と子音に分けられ、並び替え・組み合わせの方法を決定する箱（マトリックス）として使用される。

表 17 *zivela revolutcija* の音素一覧

	母音	子音
音素	i, ε, a, ɔ, u	ʒ, v, l, r, v, l, ts, j
合計個数	5	6

第二の方法は、第一の方法と異なり、言語としての意味を保持したまま、/zivela/（万歳）、/revolutcija/（革命）、という単語ごとに分解した形、あるいは /zivela revolutcija!/（革命万歳！）という節として用いる方法であり、第 II 場、第 III 場、第 IV 場、第 VI 場に見られる。これらは全体としては数が少ないものの、特定の演奏方法や音高など結びついて出現し、犠牲者の政治的信念を表すフレーズとして、作品の物語に直接的に関係する（後述）。

特定の並び替えの方法によってできた音素のセットや単語、節のひとかたまりを、本稿では「ユニット」と呼ぶ。

以下体系化とそこからの逸脱に注目しながら、まずは音素の並び替えの観点からソプラノ・パートの全ての場を分析する。その後、特殊奏法、感情指示という観点を加え、再び各場を通して分析する。

以下、ソプラノの音素の並び替えを場ごと個別に分析する。

[第I場：音素の並び替え]

第I場では母音のみが用いられる。奥舌 (Back) の広母音 (Open) /ɑ/ から始まって、反広母音 (Open-mid) /ɔ/, 狭母音 (Close) /u/, 前舌に移って (Front) の狭母音 /i/, 半狭母音の「ε」、そして最後に /ɑ/ に戻っていく、というように、この場を通して IPA のチャート上を一回りするような順番で、五つの母音が徐々に変化していく (譜例 13, 表 18, 図 7)。

譜例 13 第I場：冒頭の母音の移り変わり (p. 1/1-2)

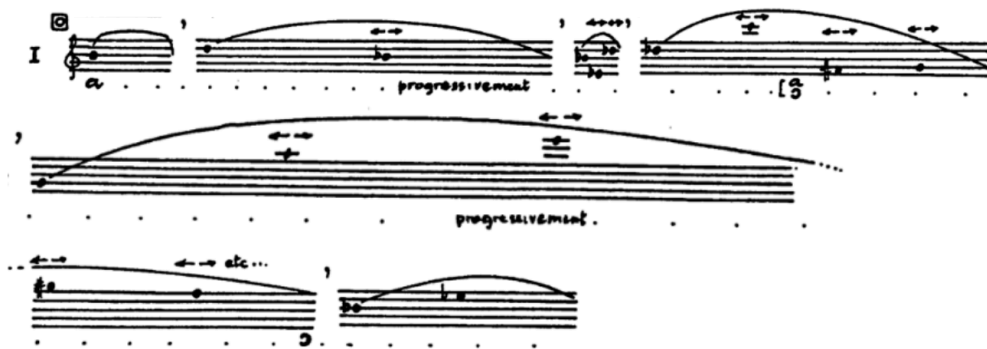
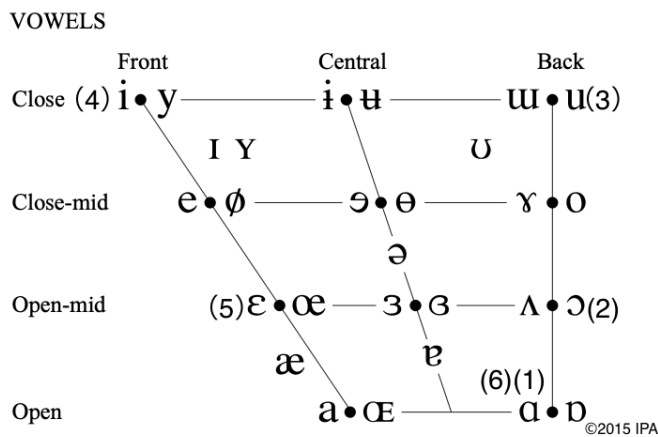


表 18 第I場：母音の移り変わり (アクション)

アクション	p. 1/1		p. 1/2			p. 1/3		p. 1/4		p. 1/5	
音素 ¹²⁰	ɑ	[ɑɔ]	ɔ	[ɔu]	u	[ui]	i	[iε]	ε	[εɑ]	ɑ

図 7 第I場：母音の移り変わり (音素のチャート)¹²¹



¹²⁰ [] 内の音素は、スコア上では縦に重ねられ、正確な音素記号としてではなく、例えば [ɑɔ] なら、 /ɑ/ から /ɔ/ へと漸次的に移行する母音を示す記号として機能する。

¹²¹ International Phonetic Association (2020) より一部改変。

[第Ⅱ場：音素の並び替え]

第Ⅱ場では、「母音+子音+母音」という形でユニットが形成される（譜例 14, 表 19）。この時、母音と 2 つ目の子音は一つのセットとして扱われる。2 つの母音は常に特定のセットとして組み合わせられる。この組み合わせの方法は、(1) 広母音の組み合わせ、(2) 半広母音の組み合わせ、(3) 狭母音の組み合わせの 3 つに分類できる（図 8）¹²²。

子音 /j/ はこの場を通して出現しない。また、7 つの組み合わせの種類を欠き、1 種類の組み合わせが異なるアクション間で重複している。逸脱として、音素組み合わせのマトリックスに 13 の欠落・重複が確認される。

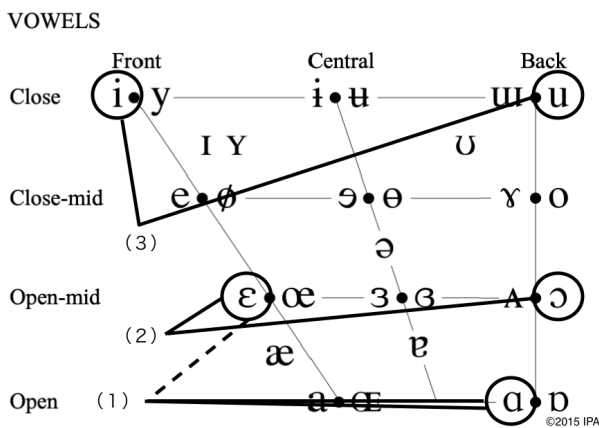
譜例 14 第Ⅱ場：終結部 (p. 3/3)



表 19 第Ⅱ場：音素のユニット (母音+子音+母音)

母音グループ		- ʒ -	- v -	- l -	- r -	- ts -	- j -
(1)	a - a	aʒa	ava	ala	ara	atsa	-
	a - ε	-	avε*	-	-	atse	-
(2)	ɔ - ε	ɔʒε	-	ɔle	ɔre	-	-
	ε - ɔ	εʒɔ	εvɔ	-	εrɔ	εtsɔ	-
(3)	u - i	uzi	uvi	uli	-	utsi	-
	i - u	izu	ivuu	iluu	iru	itsu	-

図 8 第Ⅱ場：母音のグループ (音素のチャート) ¹²³



¹²² (1) 広母音グループのうち一つに、半広母音の /ɛ/ が使用されているのは、ソプラノで用いられる広母音が 1 つしか存在しないからかと思われる。

¹²³ International Phonetic Association (2020) より一部改変。

[第 III 場：音素の並び替え]

第 III 場では、「子音+母音+子音」という形でユニットが形成される（譜例 15, 表 20）。母音と 2 つ目の子音は、/ -uts/, / -iʒ/, / -ɔr/, / -ɛv/, / -al/ というように一つのセットとして扱われる。

音素の組み合わせには /lev/, /tsuts/ の欠落、/jɔr/, /ʒal/ の重複が確認される。逸脱的要素は 4 つである。

譜例 15 第 III 場：練習番号 H (p. 5/1)

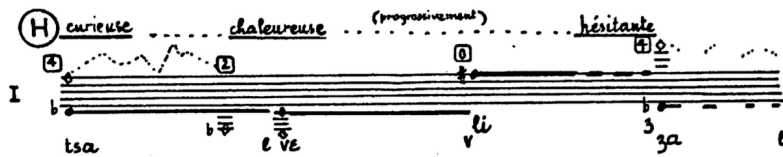


表 20 第 III 場：音素のユニット (子音+母音+子音)

	ʒ -	v -	l -	r -	ts -	j -
- uts	ʒuts	vuts	luts	ruts	-	juts
- iʒ	ʒiʒ	viʒ	liʒ	riʒ	tsiʒ	jiʒ
- ɔr	ʒɔr	vɔr	lɔr	rɔr	tsɔr	jɔr*
- ɛv	ʒɛv	vɛv	-	rɛv	tsɛv	jɛv
- al	ʒal*	val	lal	ral	tsal	jal

* 同一アクション内での反復あり

[第IV場：音素の並び替え]

第IV場では、母音のみが組み合わせられる（譜例16, 表21）。母音は単独で発音されるだけでなく、装飾音符などを2種類の母音が素早く歌われることがある（二重母音）。アクションごとに2~4種類の母音を使用される。

アクション間での母音の種類ごとの使用頻度はほぼ均等（7回）であるが、/ɔ/のみ一回少ない（6回）。

譜例16 第IV場：冒頭 (p. 6/1)



表21 第IV場：音素のユニット（母音のみ）

アクション	ユニット内の母音の音素	ユニット内に使用される母音の種類				
		i	ε	a	ɔ	u
p. 6/1	i, εi, ε, εaε	○	○	○		
-	i, a, ai	○		○		
-	aɔ, au, ɔ			○	○	○
p. 6/2	iei, iei	○	○			
-	u, a, ε, u, ɔ		○	○	○	○
-	au	○		○		○
p. 6/3	u, ε		○			○
-	iɔ	○			○	
p. 7/1	ε, ɔ, ε, ɔ, ε		○		○	
-	a, ε, aε		○	○		
-	iu	○				○
p. 7/2	ɔ, u, u, ɔ				○	○
-	ai	○		○		
-	ɔ, ε, u, ɔ		○		○	○
	アクション間での母音の使用頻度	7	7	7	⑥	7

[第V場：音素の並び替え]

第V場では子音のみが記譜されており、奏者が自由に母音を補って演奏する。子音は単独だけでなく、/vʒ/, /lj/ といったように2種類の子音が重ねて使用される場合もある（譜例17）。

アクション間での子音の種類ごとの使用頻度はほとんど均等（10回）である。しかし /v/ は一度だけ少なく（9回）、 /ts/ のみ一度多い（11回）（表22）。

譜例 17 第V場：ソプラノの上半分のアクション (p. 9/2-3)

表 22 第V場：音素のユニット（子音のみ）

子音の個数	ユニット内の子音	ユニット内の子音の使用回数					
		ʒ	v	l	r	ts	j
2	ʒ, v	1	1				
	v, l		1	1			
	l, r			1	1		
	r, ts				1	1	
	ts, j					1	1
4	vʒ, l, v	1	2	1			
	ʒl, v, r	1	1	1	1		
	lʒ, r, v	2	1	1	1		
	ʒr, ʒ, ts	1			1	1	
	j, ts, ts, r				1	2	1
6	ʒj, v, ts, r, l	1	1	1	1	1	1
	jts, jr, jl			1	1	1	3
8	rʒ, ts, v, tsʒ, lj	2	1	1	1	2	1
	vj, lts, r, j, ts, l		1	2	1	2	2
子音の使用合計回数		10	⑨	10	10	⑪	10

[第VI場：音素の並び替え]

第VI場では、「子音+母音」という形でユニットが形成される（譜例18, 表23）。

同じ音素を持つユニットの重複は5つ存在するが、いずれも場の終結部に偏っている（譜例19）。また、組み合わせの種類は /ra/ のみを欠き、体系化の厳密さが増している。

譜例 18 第VI場：練習番号O冒頭（p. 11/3）

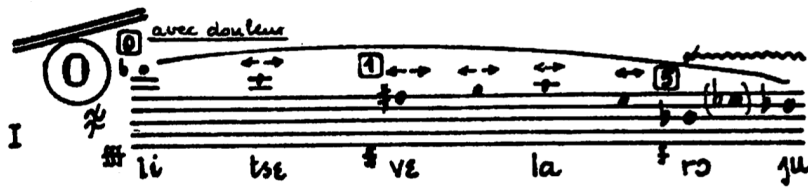
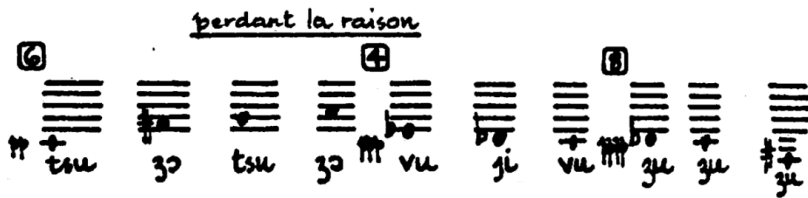


表 23 第VI場：音素のユニット（子音+母音）

	3	v-	l-	r-	ts-	j-
-i	3i	vi	li	ri	tsi	ji
-ε	3ε	ve	le	re	tse	je
-a	3a	va	la	-	tsa	ja
-o	3o*	vo	lo	ro	tso	jo
-u	3u**	vu*	lu	ru	tsu*	ju

* 重複あり（1回）、** 重複あり（2回）

譜例 19 第VI場：練習番号O終結部（p. 11/3）



[第 VIII 場：音素の並び替え]

第 VIII 場では、「子音+母音」という形でユニットが形成される（譜例 20, 表 24）。

母音、子音問わず、いずれの音素もこの場を通して 6 回ずつ出現し、欠けや重複が全く存在しない（表 25）¹²⁴。ソプラノ最後のこの場では、今までの場より、音素の組織化が厳格に行われている。体系が閉じている。

譜例 20 第 VIII 場：冒頭 (p. 15/1)

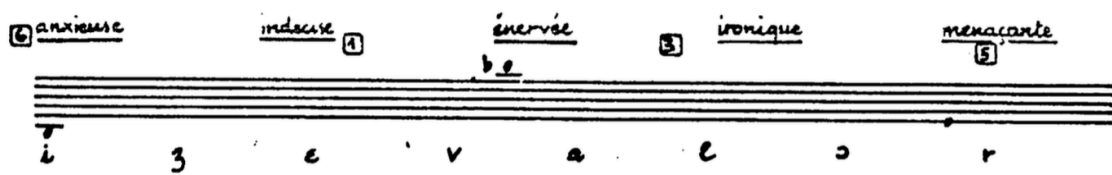


表 24 第 VIII 場：音素のユニット（母音+子音）

	-ʒ	-v	-l	-r	-ts	-j
i-	iʒ	iv	ilts*	ir	its	ij
ε-	εʒv*	εv	εlʒ*	εr	εts	εj
a-	aʒ	av	al	ar	atsr*	aj
ɔ-	ɔʒ	ɔv	ɔl	ɔr	ɔtsj*	ɔj
u-	uʒ	uv	ul	url*	uts	uj

表 25 第 VIII 場：音素の出現回数

音素	i	ε	a	ɔ	u	ʒ	v	l	r	ts	J
回数	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6	6

また、この場での音素の組織化の厳格さを示す他の要素として、解体前の /ʒivela revolutsiʒa/ での音素の出現順やその逆行形がみられることを挙げる事ができる。表 26 は音素解体前の /ʒivela revolutsiʒa/ における子音と母音にそれぞれ出現順に番号を付したものであるが、これを用いて組織化の 2 つの例を挙げる。①母音 /i/ のユニットのみを出現順に

¹²⁴ 母音が 5 種類、子音が 6 種類と数が異なっているため、母音と子音をひとつずつ組み合わせると必ずと子音が余ってしまう。そのためか 6 回（余った子音の数）、子音が 2 つ重なって出てくる箇所が 6 つ存在する（表 24 の*）。

並べると、解体前のテキスト /zivela revolutsija/ における、重複を除いた子音の出現順（表 26）と一致するように /iz/ /iv/ /ilts/ /ir/ /its/ /ij/ という順番で子音が出現する。②さらに、場の冒頭 10 個のユニットには、母音、子音のそれぞれに出現順とその逆行形がみられる（表 27）。

表 26 音素解体前の「zivela revolutsija」における子音と母音の番号（出現順）

	3	i	v	ε	l	α	r	ε	v	ɔ	l	u	ts	i	j	α
子音番号	1	-	2	-	3	-	4	-	(2)	-	(3)	-	5	-	6	-
母音番号	-	1	-	2	-	3	-	(2)	-	4	-	5	-	(1)	-	(3)

表 27 第 VII 場：冒頭十のユニットに見られる /zivela revolutsija/ の音素出現順と逆行形

ユニット	音素	母音番号	子音番号
1 つ目	iz	1	1
2 つ目	εv	2	2
3 つ目	αl	3	3
4 つ目	ɔr	4	4
5 つ目	uts	5	5
6 つ目	uj	5	6
7 つ目	ɔtsj	4	5, 6
8 つ目	ar	3	4
9 つ目	εiz	2	3, 1
10 つ目	iv	1	2

ここで一度、ソプラノに用いられる音素の並び替えについてまとめておく。「革命万歳」を意味する /zivela revolutsija/ は、5 つの母音と 6 つの子音に分解され、意味を持たない音素のユニットとして、各場特有の方法で並び替えされていた（表 28）。

この子音と母音の並び替えの方法は体系化されていた。序盤、音素が組み合わせられず、ただ母音が並置されるだけであった第 I 場や、子音 /j/ が全く用いられず、組み合わせの種類を大きく（13 種類）欠く第 II 場から、終盤、組み合わせの種類がほとんど網羅された（29/30 種類）第 VI 場や、全ての音素を均等に用いた第 VIII 場へと、体系化は、逸脱を含む緩やかなものから、逸脱を排した厳格なものへと、場を追うごとに徐々に変化していったといえる。

表 28 場毎の音素の並べ替えの方法

場	ユニット	記譜された音素の例	備考
I	変化する母音	i, ε, a, ɔ, u	母音が徐々に変化していく
II	子音+母音+子音	atse, εvɔ	子音 /j/ が用いられない
III	母音+子音+母音	jεv, ɔɔr, lal, viɔ	
IV	母音の組み合わせ	i, ei, ε, εaε	母音は歌手によって自由に補われる
V	子音の組み合わせ	jts, jr, jl	
VI	子音+母音	lu, tsi	音素のほぼ完全な体系化が見られる
VIII	母音+子音	iɔ, εv, al	音素の厳格な体系化が見られる

以上が音素を並び替える方法（体系化）の分析であった。ここからは、「意味を有する言語（/ɔivela revɔlutsija/）と音列」、「特殊奏法」、「感情指示」の3つの観点を加えて、それぞれの場面ごとに分析を行う。

ソプラノの素材（2）：音列と「革命」のモチーフ

ソプラノには以下の12音からなる以下の音列が用いられている（譜例21）。

譜例 21 ソプラノの音列¹²⁵



音列とその使用方法には以下のような特徴が見られる。

1. 後半（7～b）は前半（1～6）を移行して逆行した音列になっている
音列は基本形のみが用いられ、途中の音を飛ばすことや、逆行・反行は見られない¹²⁶。
2. 一つの動きの中で、音列は最後までいったら最初に戻ることがある（例：「90ab12」）

¹²⁵ 音列の各音符に付された1～bまでの記号は筆者による。

¹²⁶ 全曲を通して2箇所（第VI場のp.11/2、第V場のp.9/4）のみ例外あり。

3. 前半の隣り合う音程関係のみで2半音から6半音の度数を網羅しており、前半と後半のつなぎ目の2箇所（6-7、b-1）は三全音（7半音）で連結されている（譜例 22）。
4. 全曲を通して12音全てが一度に演奏されることはない。

譜例 22 ソプラノの音列の分析

増4度(減5度)

減5度(増4度)

短3度 長3度 完全4度 長2度 短2度 | 短2度 長2度 完全4度 長3度 増2度(短3度)

(前半) (後半=前半部分の反行逆行形)

この音列の内、「890ab」は、音素 /revolutsija/ と結びついてモチーフを形作る。このモチーフは特定の音高、グリッサンド、奏法①（「通常の声」、後述）を伴って現れる。本稿では、これを「革命のモチーフ」と呼ぶこととする（譜例 23）。

譜例 23 「革命のモチーフ」

re vo lu tsi ja

本稿では、一塊で使われる音列のセット（必ずしも12音ではなく、音列の断片）を、音素と同じく、「ユニット」と呼ぶこととする。

ソプラノの素材（3）：特殊奏法

ソプラノ歌手は、インストラクションで指示された9種類の歌い方を要求される（表 29）。重音、ウルレーション、チベットの歌唱法など、様々な文化の歌唱方法が取り入れられ、多様な特殊奏法が使用されている。いくつかの奏法は特定のシーンと結びついて、独特の性格をそのシーンに与える。

表 29 ソプラノの奏法指示¹²⁷ (インストラクションより)

記号	指示
①	chant normal, à pleine voix (anglais - normal voice) フル・ヴォイスで通常通りに歌う (英語 - 通常の声で)
①	répétition périodique rapide de la note (anglais ululation) 音の急速で周期的な繰り返し (英語 - ウルレーション ¹²⁸)
②	faire ressortir la note et son harmonique à l'octave inférieure (anglais - Tibetan chant) 低音域で、その音の倍音を引き出す (英語- チベットの歌)
③	faire ressortir la note et son harmonique à l'octave supérieures (anglais low octave multiphonic) 高音域で音とその上の倍音を引き出す (英語 - 低いオクターブの重音)
④	faire ressortir la note et son harmonique "nasales" supérieures (8re, 10ème, 12ème etc...) (anglais high octave multiphonic) 「鼻」の倍音を引き出す (8, 10, 12 倍音など) (英語 - 高いオクターブの重音)
⑤	trilles de 2,3,4. etc...(anglais -cross register ululation) 2度、3度、4度などのトリル (英語 - クロス・レジスター・ウルレーション) [広い音域間のトリル]
⑥	Différents trilles- dental, palatal, uvulaire, trille avec les lèvres etc.... 異なったトリル - 歯茎音、硬口蓋音、口蓋垂音、唇を用いたトリルなど
⑦	Chanter en aspirant (anglais- igréssire, ingressire) 吸気で歌う (英語 - [不明])
⑧	Chant poussé du fond des poumons (anglais -overblown) 肺の奥から息を出して (英語 - オーバー・ブロー)

ソプラノの素材 (4) : 感情指示

インストラクションには、歌手に「常に態度や感情的な指示を考慮に入れる Chanteur en tenant constamment compte des attitudes ou indication émotionnelles」ことが求められている。こ

¹²⁷ 楽譜の上では奏法を表す番号は四角の中に入っているが本論文では便宜的に①、②などを用いて表すこととする。

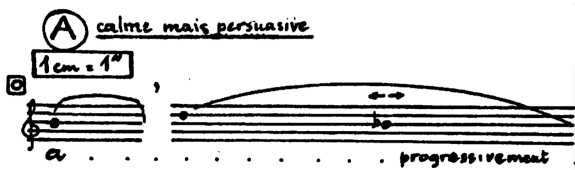
¹²⁸ ウルレーション *ululation* は西アジアから北アフリカなどで見られる (主に女性による) 甲高く、長く持続する震え声。舌による急速なトリルを伴う。

の「態度や感情的な指示」は、楽譜上では下線を引かれた状態で表され、ソプラノ・パートのほぼ全てのアクションに付されている。これらの指示は、物語を演劇的に進行させる役割を担うだけでなく、音素や音列と同じく、パラメーターのように扱われている。

本稿では、スコア上で下線が引かれた態度や感情に関わる指示を「感情指示」と呼ぶこととし、楽譜同様下線を引いて示す。

例：「静かに、しかし説得力を持って calme mais persuasive」 (譜例 24)

譜例 24 感情指示の例 (p. 1/1)



以下、「音素の並び替え」、「意味を有する言語（「革命のモチーフ」）と音列」、「特殊奏法」、「感情指示」の4つの観点から、ソプラノ・パートの分析をそれぞれの場面ごとに、そのシーンの意味内容を鑑みながら行う。

ソプラノ：第I場「逮捕前」

この場で用いられる奏法は、①「通常の声で」（初出）のみであり、また、感情指示も「静かに、しかし説得力を持って」、「不安げに anxieuse」の2種類に限られる。ソプラノは安定した（変化の少ない）奏法・感情指示とともに、広い音域を母音のみのヴォカリーズで歌唱し、「逮捕前」の自由でのびのびとした印象を与える。

表 30 第I場「逮捕前」の特徴

パラメーター	特徴
音素	母音のみ。母音が徐々に変化していく。ヴォカリーズ的。
特殊奏法	特殊奏法なし（奏法①のみ）。
感情指示	「静かに、しかし説得力を持って」、「不安げに」の二つのみ。
場の特徴	安定した奏法と感情指示で、自由にのびのびと歌われる。

ソプラノ：第Ⅱ場「逮捕」

奏法は、前場で用いた①「通常の声で」の他に、初出の①「急速で周期的な繰り返し」（同音連打）が加えられ、二種類が使用される（譜例 25）。また、1つのアクションごとに1つの奏法が指定される。奏法①「急速で周期的な繰り返し」は、低音域では咽び泣くような印象を、また高音域ではヒステリックに泣き叫ぶような印象を与える。

1つの感情指示がほぼ1つのアクションごとに指定されており（譜例 25）、先ほどより頻繁に感情指示が入れ替わるが、これは「逮捕」中の混乱した感情の現れであるように思われる（表 21）。最後は、「助けを求め appelant au secours」ながら、/zivela/（万歳）と高い音域で繰り返して第Ⅱ場は終わる。

「革命のモチーフ」が初めて出現する（譜例 26）。このモチーフは、この場では感情指示を欠いた形でこそ示されるものの、ダイナミクス *fff* が指定されており、犠牲者の強い政治的信念が示されているようである。なお、このモチーフは全曲を通して、奏法①で奏される。

譜例 25 練習番号 D (p. 3/4)

Four musical phrases are shown, each with a circled articulation symbol and a dynamic marking:

- Phrase 1: *trionphante*, circled ①, *ff*. Notes: *ε* *so* *lu* *lu*.
- Phrase 2: *atterée*, circled ①, *ff*. Notes: *a* *va*.
- Phrase 3: *interrogeant*, circled ①, *ff*. Notes: *u* *vu* *u*.
- Phrase 4: *révoltée*, circled ①, *ff*. Notes: *a* *ja*.

譜例 26 初出の「革命のモチーフ」 (p. 3/1)

Musical notation for the 'Revolution motif' with a circled ① articulation symbol and a dynamic marking of *fff*. Notes: *re* *vo* *lu* *tsi* *ja*.

表 31 第Ⅱ場「逮捕」の特徴

パラメーター	特徴
音素	母音+子音+母音
特殊奏法	①と①が一つのアクションごとに指定される。
感情指示	1つのアクションごとに1つずつ指定される。
場の特徴	感情指示、奏法が、混乱して激昂した印象を与える。

ソプラノ：第Ⅲ場「投獄」

奏法は、①「通常の声」の他に、②「低音域の倍音、チベットの歌」（＝ホーメイのような口腔内での重音唱法）、④「『鼻』の倍音」（鼻腔での重音唱法）といった重音唱法（いずれも初出）が多用される。茫然とした様子にホーメイを用いているのは興味深い。前場で1つのアクションにつき1つの奏法が指示されていたのに対して、この場で奏法の指示は、1アクションの間で何度か切り替わっている（譜例 27, 28）。

感情指示も奏法と同じく、同一アクション中で、ある指示からある指示へと徐々に変化しながら対応することが求められる（譜例 27）。この同一アクション中での感情指示の変化は、時として「夢見るように... (徐々に) ...憤慨して... (徐々に) ...リラックスして rêveuse... (progressivement)... exubérante ... (progressivement)...relaxée」といったように、相反する様子を歌手に要求する（譜例 28）。この極端な感情指示の変化は、奏法のより頻繁な変化とともに、「投獄」され、一層不安定になった犠牲者の状況を表しているようである。

譜例 27 p. 4 練習番号 F (p. 4/3)

譜例 28 不安定な感情指示 (p. 5/2)

表 32 第Ⅲ場「投獄」の特徴

パラメーター	特徴
音素	子音+母音+子音
特殊奏法	①の他に重音の奏法②、⑤が多用される。同一アクション中で変化する 場合が多い。
感情指示	同一アクション中で徐々に他の感情指示に移り変わることが多い。
場の特徴	奏法・感情指示ともに、一層不安定になっており、犠牲者の混乱の度合 いが高まっていることが示される。

第 II, III 場での感情指示の一覧を以下に示す (表 33)。

表 33 第 II, II 場感情指示一覧 (出現順)

第 II 場		第 III 場 ¹²⁹	
<u>atterrée</u>	唾然として	<u>absente</u>	放心して
<u>surprise</u>	驚いて	<u>excitée</u>	興奮して
<u>ironique</u>	皮肉めいて	<u>douce</u> … <u>impérative</u>	優しく…命令的に
<u>anxieuse</u>	不安げに	<u>énervée</u> … <u>détendue</u>	苛ついて…寛いで
<u>furieuse</u>	激怒して	… <u>décidée</u>	…決然と
<u>interrogeant</u>	問いかけるように	<u>nonchalante</u>	淡々と
<u>indécise</u>	躊躇して	<u>triste</u>	哀しく
<u>calme</u>	静かに	<u>émue</u> … <u>passionnée</u>	感動して…情熱的に
<u>ferme</u>	思い切って	… <u>engagée</u>	…打ち込んで
<u>coléreuse</u>	怒って	<u>agressive</u>	攻撃的に
<u>interrogeant</u>	ずる賢く問いかけな	<u>intensive</u>	集中して
<u>sournoisement</u>	がら	<u>curieuse</u> … <u>chaleureuse</u> …	不思議そうに
<u>interrogeant</u>	皮肉っぽく問いかけ	<u>hésitante</u>	…暖かく…躊躇して
<u>ironiquement</u>	ながら	<u>curieuse</u> … <u>présente</u>	不思議そうに…しっ
<u>exaspérée</u>	憤慨して	… <u>indécise</u>	かりと…優柔不断に
<u>trionphante</u>	勝ち誇って	<u>rêveuse</u> …	夢見るように…
<u>atterrée</u>	不安げに	<u>exubérante</u> …	憤慨して…
<u>interrogeant</u>	問いかけるように	<u>relaxée</u>	リラックスして
<u>révoltée</u>	反抗して	<u>essoufflée</u>	息切れして
<u>retenant la colère</u>	怒りを抑えて	<u>persuasive</u>	説得力を持って
<u>menaçante</u>	脅すように	… <u>distante</u>	…遠のいて
<u>appelant au</u>	助けを求めて	<u>violente</u>	乱暴に
<u>secours</u>		<u>joyeuse</u> … <u>froide</u>	喜んで…冷たく

¹²⁹ 1つのマスに「… (徐々に progressivement)」で繋がれた感情指示の1ユニットを入れた。

ソプラノ：第IV場「第一の尋問」

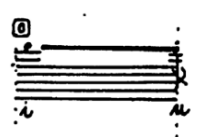
奏法は①「通常の声」の他に、①同音連打、そして初出③「高音域での重音」が加わるが、これらの使用方法は、第IV場で2つしか出てこない感情指示「断断固として *très ferme*」、
「強迫観念に取りつかれたように *obsessionelle*」と結び付けられており（表34）、3つの形態を示している。

1つ目の形態は、場の1ページ目（全体では p.6）にみられ、尋問官たるクラリネットと、「断断固として」奏法③で対話を行なっている（譜例29）。しかし、尋問が進むにつれ、同じ感情指示のままではありながらも、音ごとに奏法の指示が示されたり、「咽び泣くような」奏法①が使用されたりと、尋問官に徐々に圧力をかけられている様子である（第2の形態）（譜例30）。また、ここでは1つの音に2つの奏法が指示されている部分も存在する。場の最後には、激しい尋問に対し答えるのを拒否するように、/zivela revolutsija!/（革命万歳!）と、ただ「強迫観念に取りつかれたように」叫ぶことしかできなくなる（第3の形態）（譜例31）。

譜例 29 第IV場冒頭（p.6/1）



譜例 30 練習番号 J（p.7/1）



譜例 31 練習番号 K（p.7/2）



表 34 第IV場感情指示一覧

<i>très ferme</i>	断断固として
<i>obsessionelle</i>	強迫観念に取りつかれたように

表 35 第 IV 場「第一の尋問」の特徴

パラメーター	特徴
音素	単母音と複母音（二重母音）
特殊奏法	①、②、③「低いオクターブの重音」が、時として重ねて使用される。 また、「叫び」も用いられる。
感情指示	場を通して「断断固として」「強迫観念に取りつかれたように」の2つのみが使用される。
場の特徴	奏法と感情指示の組み合わせの3つの形態が認められる。徐々に切迫する様子が示される。

ソプラノ：第 V 場「独房への隔離」

第 V 場は犠牲者が独房で一人内省する場面である。歌手が、自由にアクションの演奏順を決定しながら、母音を自由に補って歌唱するなど、可変性が高い。

ここでは通常の唱法である①が用いられず、咽び泣くような②「同音連打」、呆然とした④「ホーメイ」、そしてこれからの尋問への恐怖を湛えているような⑦「吸気による唱法」が使用される。

ここでの感情指示は、他のシーンとは異なった特殊なものである。楽譜上部には、「以下のことを [心の中で] 考えながら演奏する： Interpréter chaque action en pensant à:」することが求められ、15 個のアクションの上には、独房の中での内省の「台詞」のようなものが記されている（譜例 32, 表 36）。

譜例 32 感情指示「以下のことを [心の中で] 考えながら演奏する」（p. 9/2）

INTERPRÉTER CHAQUE ACTION EN PENSANT À :

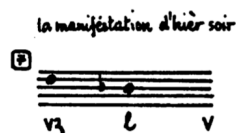
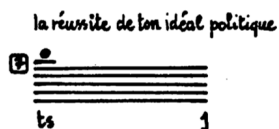


表 36 感情指示 **Interpréter chaque action en pensant à:**で指定される「台詞」一覧

la personne t'attendant chez toi	家であなたを待っている人
la réussite de ton idéal politique	あなたの政治的理想の成功
la manifestation d'hier soir	昨晚のデモ
la perfidie de l'interrogateur	尋問者の不義
ne pas céder	決して屈しない
la personne que tu as refusé dénoncer	[私は] 自白を拒んだ人間
l'oppression subie	弾圧に苦しんだ
la 1ère rencontre avec tes amis	仲間との最初の集会
ton arrestation	あなた [私] の逮捕
la brutalité de la personne qui t'a arrêtée	あなた [私] を逮捕した人の残虐行為
l'idée de la mort	死の考え
la personne qui t'a dénoncée	あなた [私] を密告した人間
l'indifférence de la majorité des gens	多くの人々の無関心
l'isolement cellulaire	独房への監禁
l'espoir d'en sortir	出たい

表 37 第 V 場「独房への隔離」の特徴

パラメーター	特徴
音素	子音のみ、母音は歌手が自由に補って演奏する。
特殊奏法	奏法①が用いられず、②「同音連打」④「ホーメイ」に加え、⑦「吸気による唱法」が初めて出現する。
感情指示	心の中で「台詞」を「考えながら」演奏する。
場の特徴	歌手に与えられた自由が大きい。内省的なモノローグのようである。

ソプラノ：第 VI 場「第二の尋問」

この場は奏法と感情指示の使用方法によって2つに分けることができる。

1つ目は、冒頭から練習番号までの箇所であり、第 IV 場「第一の尋問」の最後の部分と同様、激しい尋問に対し答えるのを拒否するように、「強迫観念に取りつかれたように」「革命万歳！」と、ただ叫ぶシーンが繰り返される。

続く練習番号 N 以降では、今まで出現した奏法①、②、③、④、⑦、発話に加えて、⑤「2度、3度、4度などのトリル」（広い音域間のトリル）（初出）、⑥「歯茎音、硬口蓋音、口蓋垂音、唇を用いたトリル」（初出）⑧「肺の奥から息を出して」（オーバー・フロー）（初出）といった全ての演奏方法が動員され、あらゆる方法で忙しく声に変調される。これらの奏法とともに、感情指示「痛みを伴って avec douleur」、「取り乱して affollée」、「もう抵抗できない様子で ne pouvant plus résister」、「気を失って perdant la raison」などによって（表 38）、激昂、錯乱、そして衰弱する異常な様子が描かれ、ソプラノ・パートのクライマックスがドラマチックに形成される。

表 38 第 VI 場感情指示一覧

<u>avec douleur</u>	<u>痛みを伴って</u>
<u>affollée</u>	<u>取り乱して</u>
<u>ne pouvant plus résister</u>	<u>もう抵抗できない様子で</u>
<u>perdant la raison</u>	<u>気を失って</u>

表 39 第 III 場「投獄」の特徴

パラメーター	特徴
音素	母音+子音+母音
特殊奏法	全ての奏法が使用される。
感情指示	激しい尋問によって激昂し、徐々に衰弱していく様子が描写される。
場の特徴	激昂と衰弱が劇的に描写される。

ソプラノ：第 VII 場「幻覚」

悪夢的な幻想にうなされている様子が 2 つの感情指示で描写されるのみであり (表 40)、ソプラノの演奏はない。

表 40 第 VII 場感情指示一覧

<u>respirer bruyamment, comme pendant un sommeil rempli de cauchemars</u>	<u>悪夢に満ちて眠るように大きな寝息を立てて</u>
<u>s'allonger sur le ventre, la face contre le plancher</u>	<u>腹這いになって、顔を床にべったりとつけて</u>

ソプラノ：第 VIII 場「第三の尋問」

「第三の尋問」では、インストラクションで出てきた全ての奏法と、これまで出てきた 45 種類の感情指示が均等に使用され (表 41, 43)、音素のユニット、断片化された音列とともに、約 4 行半のなかに機械的に配置される (図 9)。この図から分かるように、音素、音高、奏法、感情指示の対応関係が非常に不明瞭なまま記譜されている¹³⁰。今までの基本単位であったアクションという単位が瓦解し、この場で一つの巨大なアクションに結合してしまったかのようだ。ここで奏法、感情指示は、物語の進行に沿って指定されていると言うよりは、「純粋に」音楽的なパラメーターとして扱われ、体系化され、分布しているような印象を受ける (譜例 33)。

ここでは、もはや物語と、感情 (感情指示) ・振る舞い (奏法) は一致しない。このことは、「革命万歳」の発話、「万歳」の音形、「革命のモチーフ」がもうここには現れないこととあわせて、犠牲者の人間性や政治的信念が、体系化 (合理化) に呑み込まれ、破壊し尽くされてしまったことを表すようである。

¹³⁰ 作曲者も「作品の冒頭では、歌手は十二音と通常の声、ベルカントを保持しているが、劇中の第 X 場 [第 VIII 場の誤りか] 明確な音が欠けているため [記譜されていないため]、最後には歌手は不確かな音高しか生成しない。(LT : 380)」「Am Anfang des Stücks verfügt die Sängerin über zwölf Töne und ihre normale Stimme, den Belcanto, aber in der Abfolge der zehn Abschnitte des Dramas fehlt jeweils eine deutliche Note, so daß die Sängerin zum Schluß nur noch unbestimmte Tonhöhen hervorbringt.」と、記譜の曖昧さと不確定性について言及している。

譜例 33 第 VIII 場ソプラノ (p. 15/1)

6 anxieuse indécise 4 énervée 5 ironique menaçante 5

表 41 第 VIII 場での各奏法の指示のほとんど均等な出現回数

奏法	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧
使用回数	3	3	4	3	3	4	4	4

図 9 第 VIII 場における 4 つの要素の楽譜上の均等な分布 (p. 15/1 – p. 16/3)

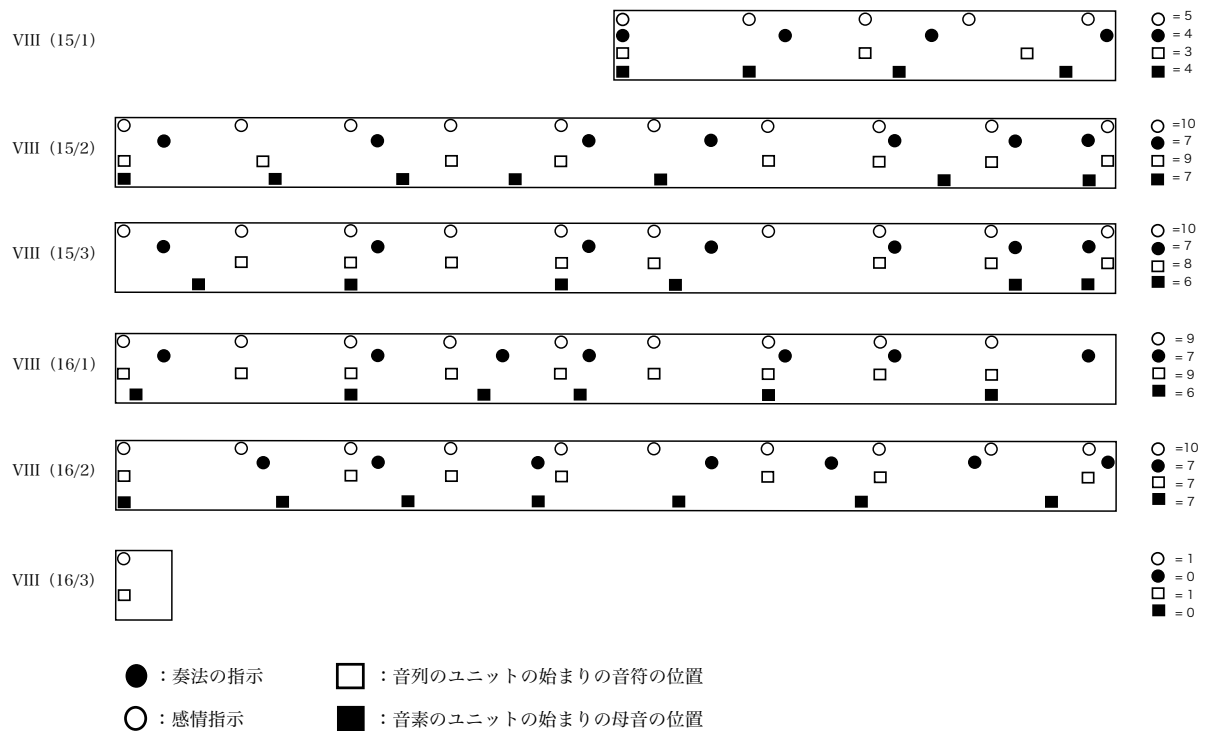


表 42 第 III 場「投獄」の特徴

パラメーター	特徴
音素	母音+子音 (+子音)
特殊奏法	全ての奏法がほぼ回数ずつ、均等に配置されている
感情指示	既出のほぼ全ての奏感情指示が均等に配置されている
場の特徴	厳格に押し進められたパラメーターの体系化によって、人間性が破壊し 尽くされた様子が描写される

表 43 第 VIII 場に現れる感情指示¹³¹

順	既出の場所	感情指示		順	既出の場所	感情指示	
1	I-1/4, II-2/2	<u>anxieuse</u>	不安げに	24	II-2/2	<u>furieuse</u>	激怒して
2	II-2/3, III-5/1	<u>indécise</u>	躊躇して	25	III-4/3	<u>émue</u>	感動して
3	III-4/2	<u>énervée</u>	苛ついて	26	III-5/2	<u>exubérante</u>	憤慨して
4	II-2/2	<u>ironique</u>	皮肉めいて	27	III-4/1	<u>excitée</u>	興奮して
5	II-3/3	<u>menaçante</u>	脅すように	28	III-5/1	<u>chaleureuse</u>	暖かく
6	III-5/3	<u>joyeuse</u>	喜んで	29	I-1/1, II-2/3	<u>calme</u>	静かに
7	III-5/3	<u>froide</u>	冷たく	30	III-5/3	<u>violente</u>	乱暴に
8	VI-11/3	<u>affollée</u>	取り乱して	31	III-4/3	<u>passionnée</u>	情熱的に
9	III-4/3	<u>triste</u>	哀しく	32	III-5/2	<u>relaxée</u>	リラックスして
10	III-5/2	<u>exubérante</u>	高揚して	33	III-4/3	<u>aggressive</u>	攻撃的に
11	III-4/2	<u>douce</u>	優しく	34	III-4/2	<u>détendue</u>	寛いで
12	IV-7/2, VI-10/1	<u>obsessionnelle</u>	強迫観念に取りつかれたように	35	II-2/4	<u>trionphante</u>	勝ち誇って
13	II-2/1	<u>surprise</u>	驚いて	36	III-5/3	<u>distante</u>	遠のいて
14	III-5/2	<u>rêveuse</u>	夢見るように	37	II-2/3, IV-6/1	<u>ferme</u>	断固として
15	III-4/2	<u>impérative</u>	命令的に	38	II-3/3	<u>appelant au secours</u>	助けを求めて
16	III-5/1, III-5/1	<u>curieuse</u>	不思議そうに	39	III-4/3	<u>engagée</u>	打ち込んで
17	I-1/1, III-5/3	<u>persuasive</u>	説得力を持って	40	II-2/4	<u>révoltée</u>	反抗して
18	III-5/1	<u>présente</u>	しっかりと	41	VI-11/3, VIII-15/2	<u>affollée*</u>	取り乱して
19	III-4/3	<u>nonchalante</u>	淡々と	42	III-4/2	<u>décidée</u>	決然と
20	II-2/3	<u>coléreuse</u>	怒って	43	VI-11/3	<u>avec douleur</u>	痛みとともに
21	III-4/3	<u>intensive</u>	集中して	44	II-2/1, II-2/4	<u>atterrée</u>	啞然として
22	III-5/1	<u>hésitante</u>	躊躇して	45	VI-11/3	<u>ne pouvant pas</u>	もう耐えられな
23	II-2/3, II-2/L	<u>interrogeant</u>	問いかけるように			<u>résister</u>	くなって

¹³¹ 「順」は第 VIII 場での感情指示の出現順を表す。「既出の場所」は、該当の感情指示が既に現れた場所を示し、例えば「I-2/2」は「第 I 場 - 2 頁 / 2 行目」を指す。また、41 番 affollée の*は、例外的に同じ第 VIII 場を参照していることを指す。

ソプラノ：奏法と感情指示の体系化

「自由な」印象を与える「通常の唱法」である奏法⑩の割合は、このパートのクライマックスである第VI場に向かって、徐々に減少していく（表44）。それと同時に特殊奏法が漸次的に導入され、抑圧の苦しみや絶望を感じさせるような音響効果が支配的になっていく（表45）。これは、作曲者の「たとえば、作品の開始時、歌手はあらゆる声楽的手段を自由に使用できるが、それは抑制が進むにつれて摩耗していく」¹³²（LT：378）という言及の通りである¹³³。

感情指示は、第I場ではごく単純なものであったが、細分化されたり（第II場）、一つのアクションの中で組み合わせられたり（第III場）、より内向的なヴァリエーションとして現れたり（第V場）と、場を経るごとに複雑化していった。そして最後の第VIII場では、人間性と政治的理念が破壊されてしまったことの象徴のように、物語の進行とは関係なく、今までに用いられた要素が無作為かつ機械的に配置されている。

表 44 各場での、アクション間における奏法指示の総数¹³⁴中の、奏法⑩の割合

場	I	II	III	IV	V	VI	VIII
割合	100%	55.6%	1%	15.6%	0%	4.1%	9.3%
	(30/30)	(15/27)	(9/42)	(5/32)	(0/15)	(1/24)	(3/32)

表 45 各場でのソプラノの奏法の出現

	⑩	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	発話 ¹³⁵
I	○									
II	○	○								
III	○		○		○					
IV	○	○		○						○
V			○		○			○		
VI	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
VIII	○	○	○	○	○	○	○	○	○	

¹³² “Die Sängerin beispielsweise verfügt am Anfang des Werks über alle ihre stimmlichen Mittel, die sich mit fortschreitender Unterdrückung abnutzen.”

¹³³ ここでの「あらゆる声楽的手段」とは、特殊奏法のことではなく、通常の（伝統的な）声楽的発声方法のこと。楽曲が進行するにつれて通常の「声楽的手段」は摩耗していく。

¹³⁴ インストラクションで説明がないが、ここでは「叫び (crier)」も奏法として数える。

¹³⁵ 音高を伴わない /zivela revolutsija!/ の発話（叫び）。

ソプラノの分析を通して

以上のソプラノ・パートの分析では、多種の要素の体系化が徐々に進行していく過程が確認された。体系の厳格化のこの過程には、抑圧（拷問）による衰弱の過程との平行関係を指摘できるだろう。

場を経るごとに、音素の並び替えに関する逸脱が減っていき、並び替えの方法論の厳格化が進んでいく。また、第 I 場では「通常の声」しか用いられなかった奏法と、単純だった感情指示は、頂点である第 VI 場にむかって徐々に拡大・複雑化していった。音素、感情指示、奏法を厳格に体系化し、最も「秩序だった」第 VIII 場では、それぞれの要素が物語と無関係に配置される。そこには人間性の破壊し尽くされた後の、最も「無秩序な」状態が、逆説的に表現されている。このアイロニーに、グロボカールの「合理性」への批判が呈示されている。

本楽曲のソプラノ・パートでは、作曲者が「歌手が自己を徐々に破壊していく *sich bei der Sängerin fortschreitend zerstört*」（LT : 380）と言及するように、音素・奏法・感情指示といった要素を数的に操作し、厳格に体系化（＝「合理化」）することによって人間そのものの物象化を描き、また同時に、物語上での感情（感情指示）と振る舞い（奏法）が乖離していく過程に抑圧（＝拷問）による人間性の喪失・破壊を描写している。

4-3-3 コントラバス・クラリネット（尋問官）：言語の器楽化

クラリネットは作品中、尋問官の役を担い、犠牲者（ソプラノ）を尋問するとともに、拷問官（打楽器）に拷問の指示を与える。このパートの主たる素材は、尋問のテキスト（フランス語）、そのテキストから特定の方法で生成されたスケール、そして音色を変調する特殊奏法である。

以下、「スケール」、「テキスト」、「特殊奏法」という3つの要素の概要を確認したのちに、それを基にして各場の分析を行う。

クラリネットの素材（1）：スケール

12半音中10音を使用し、全音音階を2つ、点対象に重ねたようなスケールが用いられる。3つの長3度と1つの長2度（減3度）から構成される全音音階的な長9度にわたる5音のスケールを2つ、短2度で接続したような構造性が認められる（譜例34）。ソプラノと違い、これらの音高は完全に固定されており、オクターブ間で循環したり、オクターブで高くなったり低くなったりすることがない（しかし第VII場を除く）。

クラリネット・パートは、後述の尋問のテキストに応じ特定の方法でこのスケール内の音選ばれ、生成される。

譜例 34 クラリネットのスケールの音程構造¹³⁶

前半
長3度 長3度 減3度 長3度
(長2度)
後半 = 前半部分の反行逆行形
短2度
長3度 長2度 長3度 長3度

譜例 35 スケールの音番号（筆者による）

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

¹³⁶ ここでの譜例は記譜に則している。実音は長16度下。以下クラリネットに関して同様。

クラリネットの素材（２）：尋問のテキスト

クラリネットは、第 VI 場の一部を除く全ての演奏部分にソプラノを尋問するフランス語のテキストが併記されており、テキスト中の母音 1 つに対して音符 1 つが対応する形で音と関係付けられている（譜例 36）。

譜例 36 テキスト中の母音と音符の対応関係¹³⁷ (p. 6/1 より)

vo trə nɔ̃ e pʁɛ̃ nɔ

vo.....tre nom et pré.....nom?

テキストを伴う演奏部分の、母音と音高の対応パターンは 3 つに区別することができる。

1 つ目は、スケールの前半部分と後半部分の境目である A 音と B \flat 音（実音 G 音と A \flat 音）と母音を対応されるパターンである（譜例 36）。

2 つ目は、テキスト中の母音（半母音）の種類を、スケール中の特定の音に対応させる方法である。譜幹なしで記譜された音符は母音と、装飾音符として記譜された音符は半母音と対応する（譜例 37, 38）。この場合での母音と音高との対応を見ると、スケールの中の低音域から高音域にかけて、鼻母音（3, 7）と口腔母音を峻別しながら IPA チャートを半周する形で現れる（図 10）。半母音は母音を伴うため、装飾音符として記譜される。

譜例 37 テキスト中の母音と音高の対応

1 2 3 4 5 6 7 8 #9 10

u o ɔ̃ a ə ε ɛ̃ e y i

ɔ ā α

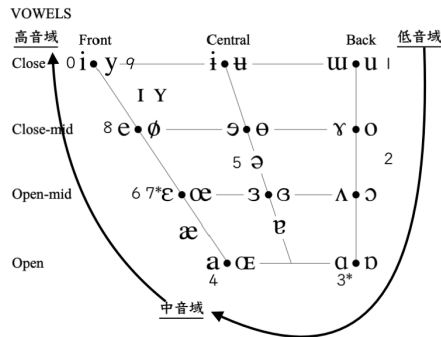
譜例 38 テキスト中の半母音と装飾音符の音高の対応

(1) (9) (0)

w ɥ j

¹³⁷ 上段が音声記号、下段がオリジナルのテキストを表す。

図 10 IPA チャート上でのテキスト中の母音と音高の対応¹³⁸ (*は鼻母音を表す)

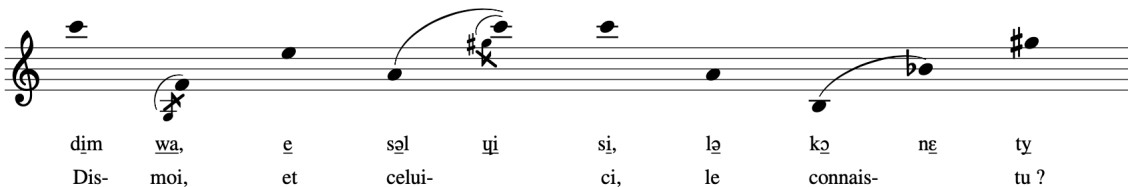


実際の例を1つ見てみる(譜例 39, 40)。母音1つに譜幹のない音符1つが、また半母音1つに1つが上に挙げた音高と対応している。また、1つの単語が複数の母音を持つ場合は、対応するそれら複数の音符にスラーのような曲線が掛けられている。

譜例 39 母音とスケール内の音高の一致 (p. 10/2)

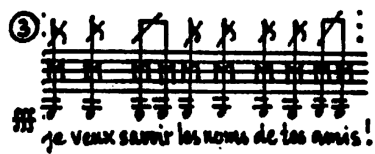


譜例 40 母音とスケール内の音高の一致 (譜例 39 に音声記号を加えたもの) (p.10/2)



3つ目の対応関係は、特定のテキスト(「仲間の名前を教えろ! je veux savoir les noms de tes amis!」)、そして特定の奏法(奏法③「重音奏法」、後述)と結びついたフレーズである。強烈な音響を伴い、ある種の「決まり文句」のように使用される(譜例 41)。

譜例 41 3つ目の対応関係 (p. 7/2)



¹³⁸ International Phonetic Association. 2020. "International Phonetic Association." Accessed December 9, 2020. <https://www.internationalphoneticassociation.org/>. より一部改変。

クラリネットの素材（3）：特殊奏法

クラリネットのインストラクション冒頭に「常にテキストを考慮し、声を使わない場合でも、まるで話しているかのように演奏すること。Jouer en tenant toujours compte du texte. Jouer comme si on parlait, même quand on s'emploie pas la voix.」と指示されているように、クラリネット奏者はほぼいつも「話しているように」演奏することが求められる。クラリネット奏者は6種類の演奏方法で、テキストを様々に変調する（表46）。

表 46 クラリネットへの奏法指示（インストラクション）

記号	指示	
①	jouer avec un son normal.	通常通り演奏する
②	jouer avec articulation "flutterzunge" permanente.	持続した「フラッターツンゲ」で演奏する
③	jouer et chanter simultanément. Le chant doit varier - statique, mouvementé, aigu, grave etc...	歌いながら同時に演奏する。歌は常に変えていく必要がある - 静かに、動いて、高く、低く、など
④	sons multiphonics - varier la complexité des accords.	重音で - 和音の複雑さを変えて
⑤	jouer et crier simultanément les texte, afin de "presque" comprendre ce qu'on crie.	「ほとんど」その内容が理解できるように、演奏すると同時にテキストを叫ぶ
⑥	déformer le son à l'aide d'un synthétiseur, manipuler le synthétiseur à l'aide d'une pédal.	シンセサイザーで音を歪ませ、ペダルでそれを操作する

これらの奏法の指示には、音の変調に関わる3つの次元があるように思われる。まずひとつは変調が行われないパターンである。2つ目は、演奏者の特殊奏法によって（実際にテキストを発話しながら演奏する奏法②④など）変調するパターンである。ここでは、テキストによって生成された音譜から、発話という変調を通して再びそのテキストが聞こえてくることが期待されているようだ。3つ目はエレクトロニクスによる電子的な変調である。これは演奏者の身体の外側で行われる変調であり、他のあらゆる変調方法（特殊奏法）と組み合わせることができる。これは他の奏法指示に付け加える形で指定され、常に *fff* で奏される。

以下、スケール、テキスト、特殊奏法の3つの観点から、クラリネットの各場を物語に沿って分析する。

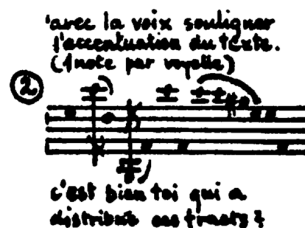
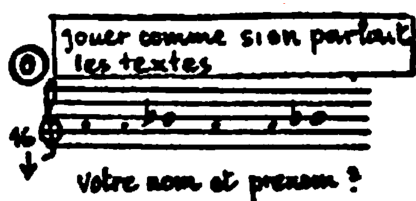
クラリネット：第IV場「第一の尋問」

クラリネットは「尋問官」として、第IV場「第一の尋問」、第VI場「第二の尋問」、第VII場「幻覚」、第VIII場「第三の尋問」、第IX場「窒息」のシーンで登場し、主としてソプラノ（犠牲者）を尋問する役割と、ソプラノの拷問に関わる指示を打楽器（拷問官）に出す役割を持つ。

第IV場「第一の尋問」は、「私は尋問官である」という楽器なしで発話によって始まる。その後、まるで「テキストを話すように *jouer comme si on parlait les textes*」、しかし、通常の奏法（奏法①）で演奏され、短2度という非常に狭い音域の中で、比較的抑制された形で尋問の描写が始まる（譜例42）。この時点でソプラノを尋問するテキストは「お前の姓と名は?」、「生年月日と出生地は?」と、一般的な内容の疑問文であり、それに呼応するように、フレーズの終わりの「A→B \flat 」が、語尾をあげるような効果をあげている。練習番号Jから変化が見られる。テキスト内容はより踏み込んで、ソプラノが昨晚参加したらしいデモについてのものになる。同時に、「テキストのアクセントを強調する声で（母音ごとに1音ずつ） *avec la voix souligner l'accentuation du texte. (1 note par voyelle)*」と指定されるように、奏法の指示は、「歌いながら同時に演奏する」（奏法②）ように変更され、テキストと音の結びつきが強くなっていく。テキスト中の母音と音高が対応し、音域が先ほどの短2度から、2オクターブと完全4度に大幅に拡大される（譜例43）。なお、練習番号J以後、奏法③など一部の例外を除いて、全て音高とテキストの母音が対応した形でクラリネット・パートは演奏される。

譜例 42 左：「テキストを話すように」しかし通常の奏法で演奏する部分（p. 6/1）

譜例 43 右：「歌いながら同時に演奏する」部分（p. 6/3）



練習番号 K から音響は突如として荒々しいものとなる。奏法④（「『ほとんど』その内容が理解できるように、演奏すると同時にテキストを叫ぶ」）で「ここでは、いつだって誰の口でも割ってきた。知っていることを全部話すまでお前は出られない。黙っているようなら殺してしまうぞ。 Ici, nous avons toujours fait parler tout le monde. Tu ne sortiras pas avant d'avoir dit tout ce que tu sais. D'ailleurs, si tu ne parles pas, on te fera disparaître。」というフレーズを、続いて、重音奏法（奏法③）を用いて「仲間の名前を教えろ！ je veux savoir les noms de tes amis!」と、テキストを叫びながら、*fff*の音量で強奏する（譜例 44）。これらのフレーズは、それまでの疑問文による「問いかけ」から、命令口調になっている（表 47）。

譜例 44 クラリネットのソロ部分（p. 8/1）

Ici, nous avons toujours fait parler tout le monde. Tu ne sortiras pas avant d'avoir dit tout ce que tu sais. D'ailleurs, si tu ne parles pas, on te fera disparaître. Je veux savoir les noms de tes amis!

表 47 第 IV 場におけるテキストとそれに対応する演奏方法の特徴

場所	奏法	ダイナミクス	テキスト
場の冒頭	通常	指定なし	疑問文、一般的内容、短い
練習番号 J	歌う	指定なし	疑問文、デモに関する内容、短い
練習番号 K	重音、叫び	<i>fff</i>	命令文、強迫する内容、長い

この場は、音響的にはクラリネットの音色が音声（怒鳴り声）に近づき、テキストが音に表出していくプロセスであり、クラリネット（尋問官）が激昂する様子を描いている。

クラリネット：第 VI 場「第二の尋問」

第 VI 場「第二の尋問」では、間々に重音奏法（奏法③）による「仲間の名前を教えろ！」のフレーズが挟まれ、また音高が母音に対応しながら、フラッターツング（奏法①）、歌いながら（奏法②）、叫びながら（奏法④）と様々な特殊奏法が使用されることによって、テキストと音の多様な関係が築かれる。

クラリネット：第VII場「幻覚」

第VII場「幻覚」の冒頭では、前場で奏法③を除く奏法が「①→④→②→④」と出現したのに対し、奏法指示が「④→②→④→①」と、逆の順番で現れる。この場の冒頭以後に関しては他の楽器との関わりが多いため 4-4-8 で後述するが、この作品の音響的な頂点である練習番号Uには注目したい。ここでは、「気をつけ!」「前進!」「行進!」と言った軍隊を彷彿とさせる（楽器を通さない）発話が度々挿入されつつ、また、あらゆる奏法を網羅するように、過去に出てきたフレーズが、変形された形で——フラッシュバックのように——出現する。

ここで見られるフレーズには、重音奏法（奏法③）による「仲間の名前を教えろ!」を除き全て、今までよりオクターブ高い、あるいは低い音高が用いられ、極端な音域が要求される。これを *ffff* で強奏することによって非常に強い緊張感が生じ、これらは更に、演奏者身体外部である機械のエレクトロニクスの変調を通して（奏法⑤）、更に暴力的に、更にグロテスクに変貌する（譜例 45）。

譜例 45 練習番号 U と過去のフレーズの比較

第IV場
 ① jouer comme s'on parlait les textes
 46
 Votre nom et prénom ?

→ +⑤, オクターブ下

第VII場 (U)
 ⑤
 ②
 Votre nom et prénom ?

第IV場
 ② avec la voix souligner l'accentuation du texte. (note par voyelle)
 C'est bien toi qui a distribué ces tracts ?

→ +⑤, オクターブ下

第VII場 (U)
 ⑤
 ②
 C'est bien toi qui a distribué ces tracts ?

第IV場
 ④
 Ici, nous avons toujours fait parler tout le monde. Tu ne sortiras pas avant d'avoir dit tout ce que tu sais. D'ailleurs, si tu ne parles pas, on te fera disparaître.

↓ +⑤, オクターブ上

第VII場 (U)
 ⑤
 ④
 Ici, nous avons toujours fait parler tout le monde. Tu ne sortiras pas avant d'avoir dit tout ce que tu sais. D'ailleurs, si tu ne parles pas, on te fera disparaître!

第VII場 (冒頭)
 ① Arrête de frapper elle s'est évanouie. Arrose-la, ensuite on continue!

→ +⑤, オクターブ上

第VII場 (U)
 ⑤
 ④
 Arrête de frapper elle s'est évanouie. Arrose-la, ensuite on continue!

第IV, VI 場
 ③
 Je veux savoir les noms de tes amis!

→ +⑤, 同オクターブ

第VII場 (U)
 ⑤
 ③
 Je veux savoir les noms de tes amis!

※上より (p.6/1→p.14/1), (p.6/3→p.14/2), (p.8/1→p.14/1-2), (p.12/1→p.14/2), (p.7/2→p.14/2)

クラリネット：第 VIII 場「第三の尋問」

クラリネットが演奏する最後のシーンである第 VIII 場では、「仲間の名前を教えろ！」のフレーズに、それまで重音奏法（奏法③）の指定のみだったのに加えて、叫びながら演奏する（奏法④）、およびフラッターツンゲ（奏法①）が加えられる。それを更にエレクトロニクスを通すことによって、徹底して破壊的な音色の変調が試みられ、極めて激昂した尋問の様子が描かれる（譜例 46）。

譜例 46 激昂した尋問の様子（p. 15/2-3）

The image shows two measures of a musical score for Clarinet. The music is in G major and 2/4 time. The lyrics are "je veux savoir les noms de tes amis !". The score includes performance instructions for various techniques: ⑤ (staccato), ④ (staccato), ③ (staccato), ① (flutter-tonguing), and ② (electronic effects). The first measure is marked with a 'ff' dynamic and the second with a 'mf' dynamic.

クラリネットの分析を通して

クラリネット・パートで素材となるのは、ソプラノを尋問するテキストであり、クラリネットは、楽曲中全て、尋問のテキストを、特殊奏法による変調を通して「話している」かのように、あるいは実際に発話しながら演奏する。テキストを基にして、密接に関係付けられながらクラリネット・パートが生成されるが、その際、テキストの言葉の音と意味内容は分離される。テキスト中の母音の数は音符数に、テキスト中の母音の種類は音高に、そしてテキストの意味内容や口調は奏法（フラッターツンゲ、エレクトロニクス、発話による変調）に、個別に移し替えられる。

「クラリネット奏者は、変わらない人を表す」¹³⁹（LT：380）と作曲者も言及しているが、このパートに認められるテキストと音符の対応関係の一貫性は、徐々に変化する（衰弱していく）』ソプラノと、音響上、物語上の対を——権力者と抑圧された者の対比を——なしている。

¹³⁹ “Der Klarinetttist stellt dagegen eine Person dar, die sich nicht ändert”

4-3-4 チューバ（法律の象徴）：「歪曲された法律」と「反転した公平性」

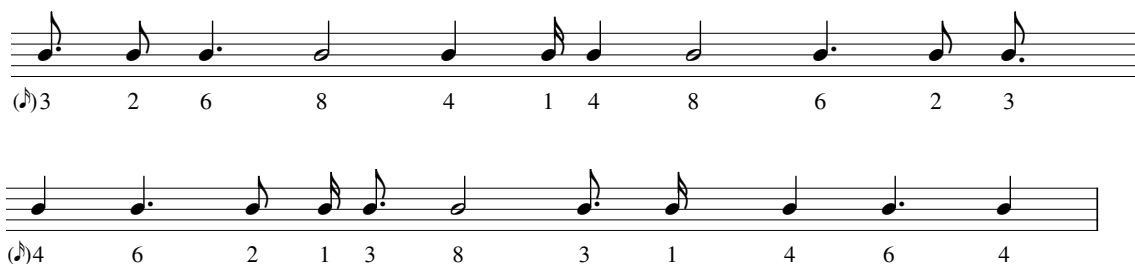
「法律を象徴する」チューバのパートの主たる素材は、11の半音の音列（譜例47）によって形成されるモチーフであり、基本形と、その逆行形が用いられている。そのいずれも、音高が完全に固定されており、前から読んでも後ろから読んでも同じになるリズム（不可逆行リズム）があてがわれているという共通点を持つ（譜例48）。しかし、それ以外の要素は全て対照的に特徴づけられており、「変わっていく基本形と変わらない逆行形」という対比が全曲を通して提示されている。

モチーフ（基本形）の特徴として挙げられるのは、2オクターブと増3度という、楽器の最高音域と最低音域を交差するような、およそ管楽器らしくない極端に広い跳躍で始まり、徐々にそれが狭まっていきながら、最終的には最小の音程である短2度に収束することである。逆行形ではその逆で、狭い音程がだんだんと大きく開いてく過程が認められる。この特徴によって、基本形と逆行形ははっきりと音響的に区別されている。以下、チューバによって演奏されるこのモチーフを、「法律のモチーフ」と呼ぶ（譜例49）。

譜例 47 チューバに用いられる 11 音からなる音列



譜例 48 不可逆行リズム（基本形：上、逆行形：下）下の数は 16 分音符換算の音価を表す



譜例 49 「法律のモチーフ」基本形（左, p. 2/1）と逆行系（右, p. 3/1）

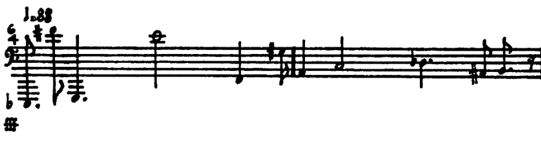
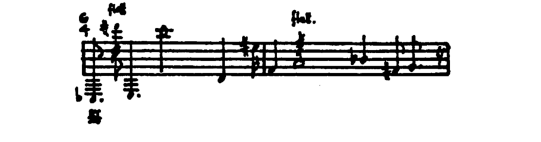
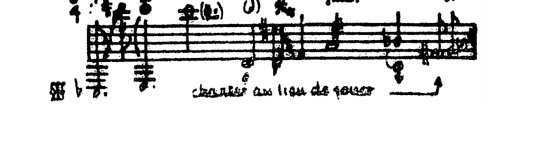


以下、法律のモチーフの基本形と逆行形を、別々に分析する。

チューバ（「法律のモチーフ」基本形）：第Ⅱ場「逮捕」

第Ⅱ場冒頭、チューバの「自己紹介」に次いで提示されるモチーフの基本形は、最初の2回、通常の奏法で演奏される。しかし、その後は奏されるたびに、新たな特殊奏法が特定の音に付与され、徐々にグロテスクに変容していく（表48）。

表 48 第Ⅱ場「逮捕」における「法律のモチーフ」（基本形）への奏法の付加の過程

アクションの場所	チューバのアクション	使用される特殊奏法
p. 2/1		(なし)
p. 3/1		フラッターツング
p. 3/1-2		フラッターツング、トリル
p. 3/2		フラッターツング、トリル、グリッサンド
p. 3/2		フラッターツング、トリル、グリッサンド、(上に/下に) 歌いながら
p. 3/3		フラッターツング、トリル、グリッサンド、(上に/下に) 歌いながら、演奏する代わりに歌って

チューバ（「法律のモチーフ」基本形）：第 III 場「投獄」と第 IV 場「第一の尋問」

前場、特殊奏法によって変調されたモチーフは、第 III 場で断片化し（譜例 50）、また第 IV 場ではテンポが変化する（譜例 51）。テンポのヴァリエーションには、基本の「♩ = 88」に対し、倍のテンポである「♩ = 176」と、反対に半分のテンポである「♩ = 44」、また全く異なる時間システムの「1cm = 1”」という 3 種類が用いられている。

譜例 50 第 III 場におけるモチーフ（音列）の断片化（第 II 場のモチーフとの比較）

The image shows two musical staves for tuba. The left staff, labeled '第II場の音列', shows the original motif in 6/4 time with a tempo of ♩ = 88. The right staff, labeled '第II場で断片化された音列', shows the motif fragmented into several shorter segments across different time signatures: 6/4, 3/4, 4/4, 4/4, 5/2, and 5/3. The tempo remains ♩ = 88.

(左上から右下に向かって、p. 3/3, p. 4/4, p. 4/4, p. 4/4, p. 4/4, p. 5/2, p. 5/3)

譜例 51 第 IV 場におけるテンポのヴァリエーション（第 II 場最後のモチーフとの比較）

The image shows three musical staves for tuba. The left staff, labeled '第II場', shows the original motif in 6/4 time with a tempo of ♩ = 88. The right side, labeled '第IV場', shows three variations: 1) ♩ = 44 (half tempo), 2) ♩ = 176 (double tempo), and 3) 1cm = 1” (a different time system). All variations are in 6/4 time.

(左から右下に向かって、p. 3/3, p. 8/1, p. 8/2, p. 8/3)

チューバ（「法律のモチーフ」基本形）：第VI場「第二の尋問」と第VII場「幻覚」の冒頭

第VI場と第VII場冒頭はセットで扱われる。ここでは、第III場と第IV場で用意された断片化とテンポの変化を、更に複雑な手順を伴って、同時に展開する。

（表49：開始音）第VI場と第VII場で、モチーフの基本形は、それぞれの開始音が音列の1~0を順々に辿っていくようにして5回ずつ、合計10回出現する。また、全ての音は、第II場で付与された特殊奏法の他に、更にハーフ・ヴァルヴ（ $\frac{V}{2}$ ）を重ねて演奏される。また不可逆行リズムはここから用いられなくなり、1アクションの中で全ての音価が均一化され、1拍1音というごく単純なリズムのみになる。

（表49：音数）一つのアクションあたりの音列の構成音数は、第VI場で1、5、2、8、3個であり、第VII場では3、8、2、5、1個と、対称を成している。

（表49：[音列中の番号]と音列操作）音列の構成音は、途中の音を飛ばす方法で選ばれている。例えば、第VI場では、音列は1つ飛ばし（表49では音列操作（+1）と表記）、2つ飛ばし、という風にして5つ飛ばしまで現れる。反対に第VII場は、後方に5つ飛ばし、後方に4つ飛ばし、という風にして進行する。

（表49：テンポ）テンポに関しては、 $J=66$ 、 $J=44$ 、 $J=176$ 、 $J=132$ など、モチーフの基本テンポである $J=88$ に対して3分の2、2分の1、2分の1、1分の2、2分の3といった数字である66, 44, 132, 176が使用される（表50）。これも場の切れ目を境目として、逆数の対称となるように配置されている。

2つの場を通して音列の開始音は順番通りに、また場の切り替えを境目として、音列操作は正負の関係で、テンポは逆数の関係で、音数は単純に対称に配置され、パラメーターが決定されている。

表 49 第 VI 場と第 VII 場冒頭の音列とテンポ (全てハーフ・ヴァルヴで奏される)

場	アクション (モチーフ)	[音列中の番号]			テンポ
		開始音	音列操作	音数	割合
VI p.11/3			[1]		J=88
		1	(+1)	1	1/1
			[24680]		J=66
		2	(+2)	5	2/3
			[36]		J=44
	3	(+3)	2	1/2	
			[48159260]		J=176
	4	(+4)	8	2/1	
			[504]		J=132
	5	(+5)	3	3/2	
VII p.12/1			[617]		J=66
		6	(-5)	3	2/3
			[73062951]		J=44
		7	(-4)	8	1/2
			[85]		J=176
	8	(-3)	2	2/1	
			[97531]		J=132
	9	(-2)	5	3/2	
			[0]		J=88
	0	(-1)	1	1/1	

譜例 52 チューバに用いられる 11 音からなる音列 (参考のため譜例 47 を再掲)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 a

表 50 第 VI 場と第 VII 場における法律のモチーフのテンポのヴァリエーション

テンポ	J=88	J=66	J=44	J=176	J=132
割合 (J=88 を 1/1)	1/1	2/3	1/2	2/1	3/2

チューバ（「法律のモチーフ」基本形）：第VII場「幻覚」

第VII場「幻覚」の練習番号Uでは、モチーフは両極端な2つの方法によって変形する。1つは、モチーフを最小の単位まで解体し、そのひとつひとつを引き延ばす方法（拡大）であり、もう1つはモチーフをごく短い時間に圧縮（縮小）する方法である。今まで変化しなかった唯一のダイナミクスも、*ffff*へと変更されている。分断され、圧縮され、うるさく、ノイズに満ちた音響の部分である。第II場と同じ素材を使っているながらも、全く異なる音響へと変貌している（譜例53）。

譜例 53 練習番号U「警報」（p. 14/1-2）

The image displays a musical score for tuba, consisting of three rows of staves. The first row contains five staves, each showing a different variation of a motif with a slur. The second row contains four staves, also showing variations of the motif. The third row contains three staves: the first two show variations, and the third is a more complex, dense arrangement of notes with an arrow pointing to the right, indicating a continuation or transformation of the motif.

チューバ（「法律のモチーフ」逆行形）：第 II 場「逮捕」～第 IX 場「漏洩（出版）」

逆行形には、基本形で見られたような断片化、テンポやリズムの変化は一切見られず、基本形でほぼ変化しないダイナミクスのみが唯一、変化していく（表 51）。

全体を見ると、第 II 場で何度も *fff* で提示された後、第 VIII 場の消え入るような *pppp* > まで、ほぼ一貫してデクレッシェンドしている。最後に第 IX 場で、再び *fff* で現れるも、クラリネットにより「窒息死」させられ、唐突に終了する。

表 51 逆行形のダイナミクス変化

場	アクションの場所	ダイナミクス
II	p. 3/1	<i>fff</i>
	p. 3/1	<i>fff</i>
	p. 3/2	<i>fff</i>
III	p. 4/3-4	<i>f</i>
	p. 5/2	<i>fff > f</i>
	p. 5/3	<i>f > mp</i>
IV	p. 7/1	<i>mp</i>
	p. 7/1	<i>mp > p</i>
	p. 7/2	<i>P</i>
	p. 7/2	<i>p > pp</i>
VI	p. 11/3	<i>pp > pppp</i>
VII	p. 12/1	<i>pppp ></i>
IX	p. 17/1	<i>fff</i>

「法律のモチーフ」の基本形の変容と逆行形の不変

基本形の変容の様子は以下のものであった。第 II 場冒頭、逆行形と変わらないままさらな状態で提示される。「法律 (チューバ) には音列がたった一つしかない」¹⁴⁰ (LT: 221) と作曲者も言及するように、何度も同じ音形が繰り返され、法律の愚鈍さが描かれているかのような印象を与える。その後に、少しずつ特殊奏法が加えられ、だんだんと歪んでいく。第 III 場では、断片化され、第 IV 場では、テンポ変化が加えられ、さらに第 VI 場と第 VII 冒頭では、断片化とテンポの変化が、一貫した手順によって複雑化していく。第 VII 場練習番号 U では、モチーフの極端な拡大と縮小によって、同じ素材を使っているながらも、もはや第 II 場のそれとは、同じものであると認識できないほどに、全く異なる音響へと変貌している。全曲を通してほとんど *fff* のみで奏される。

それに対して逆行形は、テンポ変化、断片化、縮小、拡大は全くなく、変容というべきものはみられなかった。一方で、基本形で唯一ほぼ変化しなかったダイナミクスのみが変化している。最初は基本形と同じ *fff* で、そして徐々に小さくなって行き、消え入るような *pppp*> で奏される。最後は突然に *fff* に回帰するも、直後にクラリネットによって「窒息死」させられる (表 52)。

表 52 「法律のモチーフ」基本形と逆行形の比較

	基本形	逆行形
特殊奏法	多用されている	使われない
ダイナミクス	ほぼ常に <i>fff</i>	緩やかなデクレシェンド
断片化	行われる	行われない
テンポ変化	行われる	行われない
リズム変化	行われる	行われない
その他	ソプラノの逮捕時、打楽器によって「引用」される	第 IX 場で再び <i>ff</i> で登場し、何度も繰り返されるが尋問者により隠蔽される。

¹⁴⁰ “ Das Gesetz (Tuba) verfügt lediglich über eine einzige Reihe von Noten. ”

チューバの分析を通して

チューバによって演奏される「法律のモチーフ」の基本形と逆行形は、あらゆる音の操作において対照的に扱われており、正反対の概念を表しているように思われるが、これはグロボカールの「チューバ：これは、被尋問者にとっては不変であり、尋問者の状況には適応可能である、分裂された正義 [Recht] を象徴する。」¹⁴¹ (LT: 221) という発言からも窺える。

この「不変 unwandelbar」であるはずの法律（基本形）は、増長した権力 *wachsende Gewalt* である尋問者 *Verhörenden* = クラリネットによって、歪曲され、徐々に暴力的になっていく。基本形が変容していく過程は、公平性が蹂躪されていく過程であるとも言えるだろう。基本形は権力側に属し、常に彼らの都合のいいように変化していく。一方、不公平性（逆行した「法律」= 反転した公平性）はソプラノ（被尋問者 *Verhörten*）に属し、一貫して不変であり、ソプラノの衰弱に伴って、逆行形も徐々にダイナミクスを弱めていく。そして「法律は不変であると言わんばかりに、チューバ奏者 [法律] は同じことを 50 回くらい繰り返して、馬鹿みたいに振舞う」のである (LT: 378)¹⁴²。しかし最後には、すなわち「被尋問者に対する不公平性」を訴える逆行形は、第 IX 場「窒息」において、増長した権力によって隠蔽されてしまう。

チューバのパートは、変容する「法律のモチーフ」の基本形と、不変の逆行形を通して、権力によって都合よく歪曲される一方、「不公平さ」が被害者に対して不変であるという「公平さ / 法律」の二面性を象徴しているといえる。

¹⁴¹ “Tuba: sie repräsentiert das gespaltene Recht, unwandelbar für den Verhörten – anpaßbar an die jeweiligen Umstände für den Verhörenden.”

¹⁴² 「法律は不変であると言わんばかりに、チューバ奏者は同じことを 50 回くらい繰り返して、馬鹿みたいに振舞う。」“So wie das Gesetz angeblich unwandelbar ist, wiederholt der Tubist etwa fünfzigmal dasselbe, er führt stich auf wie ein Narr.”

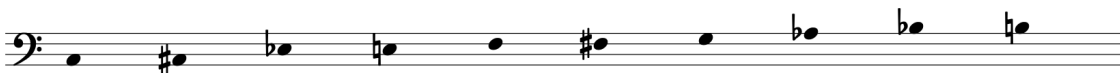
4-3-5 チェロ（第二の犠牲者）：被虐の視覚的表現、不完全な革命歌

チェロは、演奏前の「数日前からここにいる。私は、尋問されている人を怯えさせるための見せものにされている」¹⁴³という自己紹介からも分かるように、ソプラノを萎縮させるために、彼女の目の前で拷問される「第二の犠牲者」の役割をもっている。

チェロ・パート最大の特徴は、左手のみで演奏することである。「手紙」中で書かれている通り、この犠牲者は「タバコの先端で火傷をさせ」られ、「爪が膿んで」おり¹⁴⁴、手を自由に扱うことができない。この身体的な負傷を象徴するように、チェロ奏者は打楽器奏者によって右手を使えないように縛り付けられ、その後の全ての演奏に右手を用いることはない。演奏方法の指示は 20 種類にも及び、左手のみによる奏法は徹底的に開発されている（表 53）。しかしその音は、本来のチェロの音の豊かな響きとは比べ物にならないほど掠れ、響きに貧しく、弱々しいものであり、拷問されて衰弱した「第二の犠牲者」の状態を表しているかのようである。

音高は、A 音と D 音を欠く 10 半音が用いられるが（譜例 54）、音列やスケールのように体系化した書法は見られず、音が無調的かつ散漫と並んでいるのみである。また、C 線が 4 分の 1 音高く、D 線が 4 分の 1 音低くチューニングされるため、五線譜上に書かれたように音高が再現されず、常に調子っぱずれに響く。

譜例 54 チェロ・パートにおける記譜上の 10 半音の構成音¹⁴⁵



¹⁴³ “j’ai passé quelques jours ici. On me montre afin d’intimider la personne qu’on interroge.”

¹⁴⁴ 「すでに尋問され、左手のみで演奏する悪い状態にある人物。」(LT: 221) “Eine bereits verhörte und in schlechter Verfassung befindliche Person; nur mit linken Hand gespielt.”

「少し後に、私をさらに脅かすため、私と同じ建物にいた友人が連れてこられた。その友人をどんな酷い目に合ったのかを私に示そうとしていたのだ。彼の爪が膿んでいる。私は、彼がタバコの先で火傷をさせられていたことに気づいた。」(インストラクションより) “Un peu plus tard, ils firent venir un ami, qui se trouvait dans le même bâtiment que moi pour m’impressionner davantage. Ils désiraient me montrer dans quel état ils l’avaient mis. Je vis du pu sur les ongles. Je compris qu’ils l’avaient brûlé avec des bouts de cigarettes.”

¹⁴⁵ チューニング自体が狂っているため、実際には記譜された音高は鳴らないことが多い。

表 53 チェロの特殊奏法指示 (インストラクションより¹⁴⁶)

番号	シンボル	指示	
①		Pizzicato avec un seul doigt (on entend le son et la corde vide)	1本の指でピチカートする (楽器の音と空気の音)
②		un doigt reste appuyé, avec l'autre trilles.	片方の指は押されたままでもう片方の指でトリル
③		frapper sur la table.	共鳴版を叩く
④		étouffer avec le pouce, frapper la note avec un autre doigt.	親指でミュートしながら別の指で叩いて音を出す
⑤		Arpège avec les 4 doigt comme sur une guitare. Avec le pouce tenir l'accord.	ギターのように本4の指を使ったアルペジオ。親指でコードを押さえる。
⑥		frapper la note sans l'étouffer (on entend 2 notes)	ミュートをしないで叩く (2つ音が聞こえる)
⑦		frapper avec l'ongle du 3ème doigt, retenu par le pouce (ressort)	親指で保持して3の指の爪で叩く (パネ)
⑧		frapper avec la paume les 4 cordes contre le manche	筈(指板)の上を4つの弦を手のひらで叩く
⑨		Tremolo avec le 2ème doigt sur les 4 cordes (un seul mouvement)	親指でコードを押さえ指と爪で交互にアルペジオ
⑩		Pizzicato avec le 4ème doigt.	4の指でピチカート
⑪		frapper la corde des 2 doigts (comme si on pinçait) et faire ensuite un glissando.	(摘んで弾くように)2本の指で弦を叩き、その後グリッサンドする
⑫		frapper avec l'ongle du 3ème doigt, laisser l'ongle contre la corde.	3の指の爪で弦を叩き、爪を弦に置いたままにする
⑬		triller des deux doigts (à chaque fois lever l'autre doigt.)	2つの指を使ったトリル (毎回片方の指を持ち上げる)
⑭		Arpège avec les 4 ongles. Avec le pouce tenir l'accord.	4本爪のアルペジオ。親指でコードを押さえる
⑮		frapper sur le chevalet.	駒の上を叩く
⑯		Bartok pizzicato. Étouffer en attaquant la note suivante sur la même corde.	バルトーク・ピチカート。そして同じ弦上で次の音をアタックしながらミュートする
⑰		Arpège avec les 4 ongles. Avec le pouce tenir l'accord.	指と爪で交互にアルペジオ。親指でコードを押さえる
⑱		tenir la corde avec le pouce et l'index, Pizzicato du 4ème doigt.	親指と人差し指で弦をつかんで4の指でピチカート
⑲		d'abord pizzicato, ensuite appuyer légèrement l'ongle contre la corde près du chevalet.	ピチカートしてから軽く爪で弦をおさえる
⑳		étouffer la corde avec un doigt, Pizzicato avec le 4ème.	指で弦を押さえて4の指でピチカートする

¹⁴⁶ 番号は楽譜上の出現順であり、インストラクションでの出現順とは異なる。

チェロ：第VI場「第二の尋問」

第VI場「第二の尋問」からチェロは登場し、第VII場「幻覚」冒頭にかけて、長いソロを演奏する。このソロにおいてリズムは楽譜上に示されず、音符同士の間隔が空いているのみであり、「不規則なリズム *rythme très irrégulier*」で奏される（譜例 55）。「まるで意味がないかのように *comme s'il n'y avait pas de sens à ce qu'on dit*」不規則なリズムや、*pppp* や *ffff* といった極端なダイナミクスと上記の要素が相まって、チェロ・パートは錯乱し、常に意味不明なことを呟いたり叫んだりしているかのような印象を与える。

譜例 55 第VI場チェロのソロ冒頭部分 (p. 10/2)

チェロ：第VII場「幻覚」

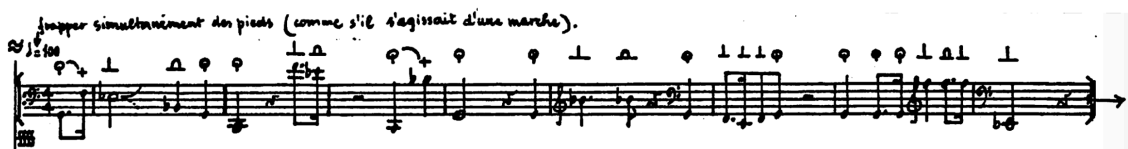
第VII場「幻覚」では、第VI場と第VII場冒頭での奏法を含んだ音高の出現順が全て真逆になって提示され、また弱々しい印象を与えた以前の不規則なリズムとダイナミクスは、急速かつ非常に強く (*ffff*) 変化し、激しく奏される（譜例 56）。

譜例 56 真逆になって再現されるチェロのソロ (上：p. 10/2-3, 下：p. 14/2)

チェロ：第 IX 場「窒息」

第 IX 場「窒息」では、共産主義、社会主義を象徴する革命歌である《インターナショナル》のメロディー（変ホ長調）を変形したフレーズが奏でられる（譜例 57）。この革命歌は、それまでのチェロがそうであったように（チェロの持つ音列に従って）A♭音とD音を欠いたまま、不完全に、そして特殊奏法やオクターブ移高によって曖昧な状態で現れ、朦朧とする中歌われているかのようである（譜例 58）。しかし、この不完全な革命歌はクラリネットがチェロ奏者に猿轡（布）を噛ませることによって、突然終了してしまう。

譜例 57 第 IX 場：「窒息」チェロのフレーズ



譜例 58 第 IX 場「窒息」のフレーズ音高をオクターブ調整した楽譜（上）、（上）に D 音と A♭音と補った楽譜（中）、《インターナショナル》結尾部（下）の比較

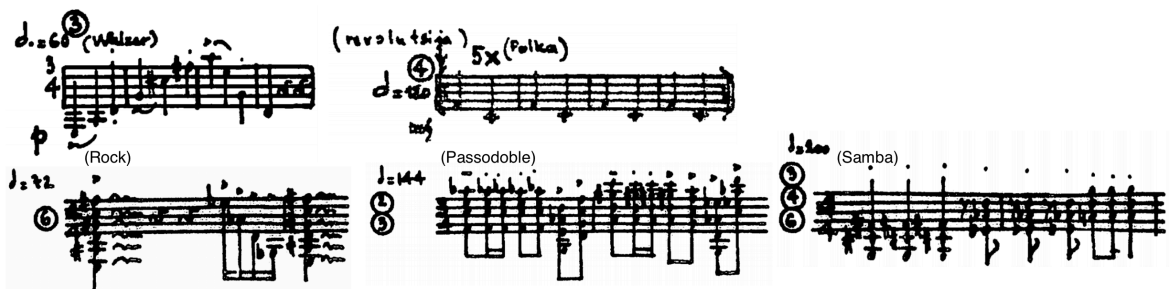
チェロの分析を通して

制限のある奏法の指示と使用される音階の欠損は、身体的抑圧と思想・言論の自由の抑圧を描いているようだ。演奏から右手が欠損していることは、拷問によって身体的自由を奪われたことを、また、革命歌は、10音の半音のみの使用によってA音とD音を欠いたまま歌われ、これは思想の抑圧を象徴するかのようである。そして最後には権力の象徴によって、思想の象徴であるこの革命歌は「窒息死（＝隠蔽）」させられ、沈黙させられてしまう。ここでは、権力による身体的・思想的抑圧が、視覚的に描かれている。

4-3-6 ベース（大衆の象徴）：「作品」を外部（聴衆）と接続するポピュラー音楽

「大衆」あるいは「世論」を象徴するベースのパートに用いられる素材は、ポピュラー音楽の引用である（譜例 59）。各アクションに、ワルツ、ロック、ポルカといった音楽ジャンルが書き示されている。

譜例 59 様々な種類のポピュラー音楽の引用（断片）（Samba の表記は筆者による）

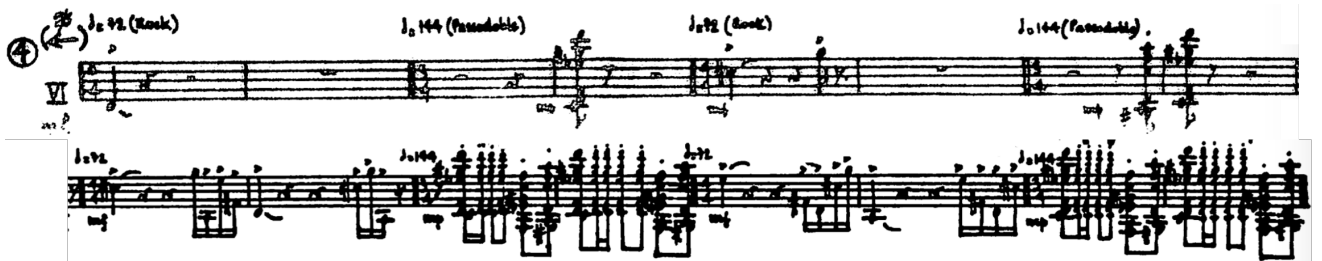


（左上から、p. 7/1, p. 8/2, p. 14/2, p. 14/2, p. 14/2）

ベース：様々なポピュラー音楽の引用例

第 III 場「投獄」では D 音が奏され、1つのアクションの中で様々な音数の偏りが視覚的に示されるが、その後は一貫してポピュラー音楽が演奏される。第 IV 場ではワルツが、第 V 場ではポルカのベース・ラインが、第 VI 場と第 VII 場冒頭では、ロック（ $J=72$ ）とパソドブレ¹⁴⁷（ $J=144$ ）が奏される。これらは交互に現れ、進行するにつれ徐々に音数を増やしていく（譜例 60）。この過程は、様々な新しいポピュラー音楽が作曲され、消費されていく様子を示しているようだ。

譜例 60 ロックとパソドブレが生成されていく過程¹⁴⁸（p. 11/3 - p. 12/1）



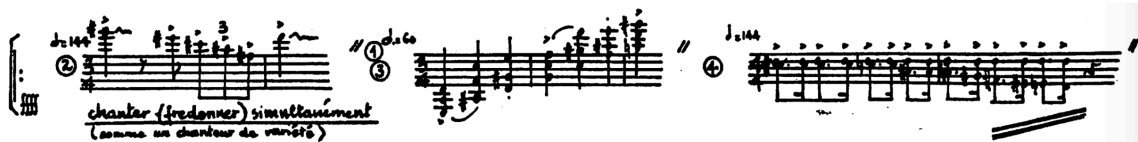
¹⁴⁷ Paso Doble（スコア上での表記は Passodoble）。スペインの闘牛とフラメンコをイメージした競技用のラテンダンス。急速な 2/4（あるいは 6/8）で奏でられる。

¹⁴⁸ 実際には間のアクションの中で 1つずつ音が増えていくが、ここでは上段で最初の 2つのブロックを、下段で最後の 2つのブロックを例示している（中略した）。

ベース：第VII場「幻覚」（練習番号U「警報」）

第VII場練習番号Uは、本楽曲の音楽的頂点である。ここでは、ポピュラー音楽が大勢の観客の前で演奏されている、まさにその瞬間であるかのように、ワルツ、ロック、パソドブレなど今までに現れた楽想の他に、さらにいくつかの新しい音楽（サンバなど）が矢継ぎ早に追加され、奏者はそれらを、ナルシスティックに「鼻歌まじりで chanter (fredonner) simultanément (comme un chanteur de variété)」、エフェクターを通して歪ませながら、大音量で演奏する（譜例61）。

譜例 61 第VII場「幻覚」練習番号U冒頭「鼻歌まじり」での軽音楽演奏 (p.14/1)



ベース：第IX場「窒息」

第IX場では、第VII場で新しく出現したポップ・ミュージックから抜粋された4つの音楽が繰り返し交互に、騒々しく演奏され、やがて奏者が任意に選んだ1つの音楽に収束していく（譜例62）。ベース・パートも、例の如くクラリネットによって「窒息死」させられるが、他のパートと異なり、猿轡をはめられた後も一人で演奏を続け、第X場「漏洩（出版）」で、「最後のテキスト」（手紙）が再生され、凄惨な拷問の様子が明らかにされる中、最後の観客が会場を出るまでこれを継続する。

譜例 62 第IX場「窒息」から終演まで演奏されるベース・パート (p.17/1)



ベースの分析を通して

「[ベース・ギターは] 観客の意見を象徴し、ジューク・ボックスから流れるような無意味な音楽だけを作り出す。」¹⁴⁹ (LT: 221) とグロボカールが言及するように、ベースのパートには、ポップ・ミュージックが古いもの（ワルツ）から新しいもの（ロック）へ、次から次へと現れては消えていく様子や、そうやってただ通り過ぎて消えていくポピュラー音楽を、節操もなく消費する大衆の様子が象徴的に描かれている。パラメーターが体系化された無調的な音楽の中であって、リズム、テンポ、楽想、調性などが明確に感じられるこのベース・パートは、強烈な違和感を持って聴衆の耳に響くことだろう。

不条理で非人道的な拷問という現実から目を背けさせるような、空虚で不誠実で欺瞞に満ちた音楽としてのポピュラー音楽を、無調的な音楽劇の中で引用し、寒々しく、頓珍漢で場違いに——あるいは「空虚に」とさえ言っている——響かせることによって、この事件に対する大衆の無関心を批判している。

¹⁴⁹ “Elektrische Gitarre: sie repräsentiert die Meinung des Publikums; macht nur banale Musik aus der Juke Box.”

4-3-7 打楽器（拷問官）：暴力の視覚的表現

打楽器は「[尋問官の] 命令を実行する者」としての役割を持ち、ハンマーや拳、タイプライターなど、非音楽的な（音楽外的な）道具（日用品）を用いて演奏する。

打楽器のほとんど全ての演奏部分には、「～するように *comme si on...*」から始まる行動の指示が付されている。この演劇的な行動の指示の内容は、日用品の演奏と組み合わせられ、例えば逮捕直前のシーン（第 I 場「逮捕前」の後半）は（木製のオブジェクトを拳で叩きながら）〈ドアをノックするように *comme si on frappait brutalement à une porte*〉演奏したり、また、尋問のシーンでは、タイプライターのキーボードを叩きながら、クラリネット（尋問官）の質問に対する〈I [ソプラノ（犠牲者）] の答えをタイプするように *comme si on tapait les menaces de I*〉演奏することを要求するなどして、演劇的・視覚的に物語を——主として暴力的なイメージとともに——進行させる。演劇的要素の重要性が高い本パートには、通常の記譜ではなく、点や線による図形的な記譜が採用されている（譜例 63）。

本稿ではこのように物語を進める演劇的行動の指示を「行動指示」と呼び、上のように〈〉に括って表すこととする。

また、劇中の役割だけでなく、ラジオや電話の音などの録音物の再生など、全体の音環境を管理し、音楽劇進行のための実用的な調整役のような役割も受け持つ。最後の場（第 X 場）を除くすべての場で登場する。本楽曲中で打楽器のパートは、ベースを除く他のパートと比べて、体系化がほとんど見られない。これは打楽器が、独立して体系化された他のパートらを、物語の内容に沿って意味的に繋げ、その間の関係性を補足する役割を担っているためと考えられる。打楽器はいわば、音楽進行のための実際的な調整役なのである。

打楽器は、「誰かを殴るように」と言った行動指示を伴う、ドリル、ハンマー、鉄の棒などの拷問を想起させる日用品（「音楽外的」手段）で演奏し、直接的・視覚的に暴力を想起させる。また、打楽器のパートはほぼ全ての場に登場し、他のパートと様々に関わり合いながら、物語の進行のための実際的な「調整」を行い、物語の描写に注力している。

本項目では、以下、素材である日用品の演奏方法（打楽器へのインストラクション）を挙げるのみとして（表 54, 55）、その具体的な役割の分析は、次節「4-4 場面ごとの分析」で、他のパートとの関係を考慮に入れながら行うものとする。

譜例 63 リズム譜、点や線などの図形、発話が混在する多様な記譜の例

(comme si on frappait brutalement à une porte)

(comme si on enfonçait une porte)

(comme si on citait la loi)

(comme si on attachait quelqu'un à une chaise)

♩ = 120







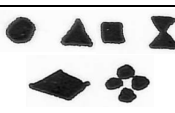



"Eins" "Zwei" "Eins" "Zwei"

(左上から p. 1/6, p. 4/3, p. 2/1, p. 8/1, p. 11/1, p. 14/1, p. 15/3)

表 54 打楽器：共鳴「楽器」の指示（インストラクションより）

シンボル	指示内容	
①	objets métalliques (plaques de fer, de tôle, de bronze, chaînes, ressorts etc....)	金属のオブジェクト (鉄、金属の板、銅板、チェーン、バネなど)
②	objets de bois (boîtes, planches, plancher etc...)	木製のオブジェクト (木箱、板、床板など)
③	objets de pierre, de marbre, de verre, comme par exemple des tom-toms, une tinbale à pédale, une bassine métallique etc...	ペダル付きティンパニ、トムトム、バケツといった石、大理石、ガラス製のオブジェクト

表 55 打楽器：様々な日用品の演奏指示（インストラクションより）

記号	指示内容	
	avec le poing	拳で
	avec une marteau	ハンマー [槌] で
	avec une baguette en fer	鉄の棒で
	avec une mailloche	マレットで
	avec 2 wood blocks - frappant des 2 côtés du même objet.	2つのウッドブロックで - 同じオブジェクトの両側を叩く。
	lime métallique ou pièce de métal strié.	金属のやすりや筋目のある金属
	guiro géant	巨大なギロ
	verre en plastique avec les bords abimés.	縁の割れたプラスチックコップ
	bouteille cassée	割れたビン
	différents objets ou grappes d'objets de différent qualité de matière, jeter ces objets sur les "instruments" résonnants.	異なるオブジェクトや、性質の異なるオブジェクトの集合体を、共鳴「楽器」に投げる。
	machine à écrire.	タイプライター
	sifflet à bille.	ボールホイッスル
	moteur électrique puissant mais silencieux pouvant être tenu dans la main. Le moteur doit avoir un rotor strié tournant à découvert à l'aide duquel il est possible de faire sonner les "instruments". Si possible, employer 2 ou 3 moteurs différents.	力強く静かな手持ち電気モーター。「楽器」を鳴らすために、剥き出しの回転部に筋目が必要である。可能ならば2つか3つの異なるものを用いる。
	Pendant que le magnétophone marche, branche et débranche 2 file qui produisent ou coupent le contact avec le haut-parleur diffusant la bande. Les gestes (branche/ débranche) doivent être risibles et "théâtralisés"	テープレコーダーが作動している間に、テープを再生しているスピーカーと接触したり、接触が切れたりする2列のプラグを抜き差しする。仕草（プラグの出し入れ）は「演劇的に笑えるものでなければならない。
	2 fagots de tiges métalliques flexibles de différentes longueur avec lesquels ou frappe au hasard dans tous les sens.	さまざまな長さを持つ針金の束を2つ使って、あらゆる方向に向かって打つ。

4-4 場面ごとの分析：「垂直」関係と物語

本楽曲では、各パートの線と線が交差・関係したり、あるいは無関係に進行したりすること（「垂直的」な関係）によって物語が形作られていく。今までの分析をもとに、照明など演出の指示も鑑みながら、「手紙」の物語がどのように進行するかを分析する。

4-4-1 「垂直的」関係性：多層的な同期／非同期のシステムと相互作用

場面ごとの分析に先立って、様々な「垂直」的關係性を形作る、比例記譜法を中心とするシステムを整理する。比例記譜法とは、楽譜上の空間的なスペースがそのまま音価に対応する記譜法であるが（沼野 2005：46）、本楽曲は比例記譜法を中心とする以下の4つの方法によって構成されている。

- ① 楽譜上の曖昧な長さに対し音価を与える記譜法（譜例 65, 66）
- ② 例えば「楽譜上 1cm を 1 秒間で演奏」のように、楽譜上の具体的な長さに対し特定の音価を与える記譜法（譜例 64）
- ③ 音符（休符）の持続を直接秒数で指定する記譜法¹⁵⁰（譜例 64）
- ④ メトロノーム記号による部分的な定量記譜法（通常の記譜法）（譜例 67, 68）

また、各奏者が上記の別々の記譜法を同時に使用すること、すなわち複数のシステムが併存すること（パート間の複数の記譜法の組み合わせ）によって、各パートの独立性が保たれつつ物語が進行する。下記の5種類のように多様な「垂直」的關係性によって、時に近づきあい、遠のき、そして時にぶつかり合うようなそれぞれの奏者の独立した時間の流れ——多層的な時間——が生じる。複数パート間の一致と不一致を表す、縦の点線が用いられるときがある。

- A) 異なる比例記譜法の併用（譜例 64） B) 同一の比例記譜法の使用（譜例 65）
C) 比例・定量記譜法の併用（譜例 66） D) 異なるテンポを併用した定量記譜法（譜例 67）
F) 同一テンポを使用した定量記譜法¹⁵¹（tutti、いわゆる「通常」の記譜法）（譜例 68）

¹⁵⁰ グロボカールは、この記譜法を用いるときはほとんど、秒数の指定に、例えば 1", 2", 3", 5", 8", 13", 21" のように、フィボナッチ数列の数を用いている。

¹⁵¹ 本楽曲では非常に稀なケースであり、他の比例記譜法のシステムの中で非常に部分的にしか用いられない。

パート間の複数の記譜法の組み合わせは、物語の進行に深く関わっている（表 56）。

表 56 「垂直」的關係性（記譜法組み合わせ）と物語上の距離・関連度・パートの独立性

「垂直」的關係性	物理的・心理的距離	関連の度合い	パートの独立性
A. 異なる比例記譜法の併用	遠い ↑↓ ↓↑ 近い	低い ↑↓ ↓↑ 高い	高い ↑↓ ↓↑ 低い
B. 同一の比例記譜法の使用			
C. 比例記譜法と定量記譜法の併用			
D. 異なるテンポを併用した定量記譜法			
E. 同一テンポを使用した定量記譜法 (tutti)			

譜例 64 A) 異なる比例記譜法併用：②具体的な長さに対する音価（Perc.）+③直接的な秒数による持続（Bass）（p.9/1）

譜例 65 B) 同一の比例記譜法，①曖昧な長さに対する音価（Sop., Perc.）（p.5/1）

譜例 66 C) 比例記譜法と定量記譜法の併用：①曖昧な長さに対する音価（Perc., Bass.）+④部分的な定量記譜法（Tu.）（p. 5/3）

譜例 67 D) 異なるテンポを併用した定量記譜法：④部分的な定量記譜法 (p. 3/1)

(2) $\text{♩} = 120$
 (comme si on citait la loi)
 III
 $\text{♩} = 88$
 V

譜例 68 E) 同一テンポを使用した定量記譜法 (tutti)：④部分的な定量記譜法 (p. 7/2)

① ② ③
 ④ ⑤
 ai
 Pourquoi milites-tu au lieu
 de te tenir tranquille?
 les fous pourquoi
 ai-

また、異なった記譜法の併存は、奏者に絶えざるタイミングの相互的調整を要求するが、このことは演奏者の「心理的エネルギー」を喚起する。これによる緊張感は、音楽を進行する原動力として用いられている。

以下では、「水平」的に独立した各パート同士を関係づける、「垂直」的なシステムと物語上の距離に注目しながら、各場面の物語性の進行を分析する。

4-4-2 第I場「逮捕前」

(場の冒頭, 練習番号 A, B, C - ソプラノ・打楽器のデュオ)¹⁵²

照明は客席、舞台の会場全体を明るく照らしている。salles et scène illuminés¹⁵³。

本楽曲の開始は、明確には示されない。観客が会場に入る間、前もって舞台に配置された5つのラジオから演説、ニュース、音楽などが騒々しく流れている。その間に、ソプラノ、クラリネット、打楽器、チェロ、チューバ、ベースが舞台へ入場し、演奏の準備を始める。ソプラノは舞台上から上がり、行ったり、戻ったりしながら、時々気まぐれにシャンソンやオペラのアリア、ヴォカリーズの断片を歌い出し、観客がほとんど会場に入った後、突然舞台前方に立って、演奏を始める。つまり、観客が入場する前から作品は開始されているのである。

その先、この場の演奏のパートでは、ソプラノが自由に歌っている様子と、抑圧者が遠くから近づいてくる様子が描かれる。

練習番号 A から楽曲の「演奏」が始まる。ソプラノは、母音を徐々に変化させながら、特殊奏法なしで（奏法⑩）、静かに、しかし説得力を持って、広い音域をのびのびと歌う。練習番号 B から、ソプラノはそのままの様子で歌い続ける一方、打楽器が舞台上のラジオを一つ一つ消し、観客を取り巻く雑多な日常の音環境が遠のいて、観客は楽曲に集中することができるようになる。ここではラジオは、観客の意識を、現実から明確な始まりを持たない本作品へと緩やかに移行させる道具として機能している。

練習番号 C の冒頭で、〈ドアをノックするように *comme si on frappait brutalement à une porte*〉打楽器は、あたかもソプラノのアパートメントの扉の前に到着してノックしたかのように、木製の共鳴体を拳で叩き出す。それを受けて不安げになるも、依然としてこれまで通りの自由な歌い方を続ける。徐々に打楽器のノックの音が激しさを増していき、最後の一発を *ff* で打ち付けると同時に、今まで明るかった会場全体が暗転し、第I場は終了する。

¹⁵² 以下の項でも同様に、（）内で分析する場の練習番号と楽器編成を示す。

¹⁵³ 本稿では、照明の指示は点下線で示すものとする。

ソプラノには「1cm = 1”」という指示が、打楽器には直接秒数の指定が指示されており、それぞれ異なった方法で時間が管理されている。これは2つのパートが別々の時間を持ち、それぞれがまだ交わっていないこと、すなわちまだ両者が直接出会っていないことを表している。その距離感を示すように、両パートの記譜上の配置も、スコアらしくなく、パート譜を縦に並置している形をとっている（譜例 69）。

譜例 69 第I場のソプラノと打楽器（一部中略）（p. 1/1, 4-7）

4-4-3 第II場「逮捕」

（場の冒頭、練習番号 D, E - ソプラノ・打楽器・チューバのトリオ）

照明の指示は、「暗い部屋。舞台にのみ照明を当てる... *salle sombre scène illuminée*」。

ここでは、抑圧者が法律を盾に犠牲者宅に侵入し、彼女を逮捕するまでが描かれる。

この場は、チューバの「私は法律を象徴する」という外国語の自己紹介 *annoncer dans une langue étrangère* によって始まる。それに次いで打楽器が〈ドアを押し破るように *comme si on enfonçait une porte*〉金属をハンマーで叩き、それに対しソプラノは、奏法①ウルレーションで啞然として *atterrée* 反応する。次いでチューバが法律のモチーフの基本形を演奏し、それに合わせて打楽器は〈法律を引用するように *comme si on citait la loi*〉無機的にリズムを刻む（譜例 70 中頃）。打楽器はソプラノに構わず（1cm = 1”）、〈アパートを搜索する様子で *comme si on fouillait un appartement*〉散漫にウッドブロックを叩く（譜例 70 左右）。これまでで抑圧者が法律を盾に、個人宅へと侵入する様子が描かれている。

譜例 70 第 II 場冒頭 (p. 2/1)

atterrie
 (comme si on enfouissait une porte)
 surprise
 (comme si on citait la loi)
 (comme si on fouillait un appartement)
 (ou l')

練習番号 D ではソプラノと打楽器の、逮捕直前のやりとりが描写される。ここでは新たに両者の相互作用が見られる。というのは、前場では異なる時間システムで演奏していたのがここでは、打楽器が〈問いかけるように〉演奏するのに答えるように、ソプラノは、ある時は断固として *ferme*、またある時は怒って *coléreuse* 反応して演奏するからである。この相互作用は両パートを結びつける垂直方向に伸びた点線で示される（譜例 71）。そのしばらく後、ソプラノは《インターナショナル》（後述）冒頭に酷似した——そして「法律の公平さ」をあらわす「法律のモチーフ」逆行形冒頭と同じ——リズムを持った断片（譜例 72）や、「革命 *revolutsija*」（「革命のモチーフ」）と歌うことによって、その社会主義、共産主義思想を示唆する（譜例 73）。それに並行して、法律が国家権力によって歪曲される様子を示すように、チューバの基本形は特殊奏法が追加されることによって徐々に歪み、醜悪な音響へと変わっていく。それに伴い、法律を引用する打楽器の無機的なリズムも歪んでいくかのように変化していく（譜例 73）。ソプラノが「革命のモチーフ」を歌って当局に抵抗する時、チューバによる「法律のモチーフ」逆行系が、不公平を糾弾する彼女の意志を表すように、強奏 (*ff*) される（譜例 73）。

譜例 71 ソプラノと打楽器の相互関係を示す縦の点線 (p. 2/3)

indécise
 calme
 ferme
 coléreuse

譜例 72 《インターナショナル》冒頭に酷似したリズムの断片 (p. 2/4)

interrogant ironiquement
 ① J. = 120
 re lu lu

exaspérée
 ① J. = 120
 é é lo

triumphante
 ① J. = 120
 é so ...
 re lu

allégué
 ① J. = 120
 a va

interrogant
 ① J. = 120
 re lu lu

révoltée
 ① J. = 120
 a ja

譜例 73 「革命のモチーフ」と「法律のモチーフ」逆行形、打楽器と「法律のモチーフ」基本形の重なり合い (p. 3/1)

re vo lu tai ja

(2) J. = 120
 (comme si on citait la loi)

J. = 60
 appelant au secours /zivela/

練習番号 E は、まさに逮捕されるその瞬間である。ソプラノは最初、低音域、通常の奏法 ①、*pp* で、怒りを抑えて tenant la colère 歌うが、徐々に興奮していき、高音域に向かって叫ぶように (奏法①ウルレーション) *ff* までクレッシェンドしていき、最後には助けを求めて appelant au secours、/zivela/ (万歳) と何度も叫ぶ。それに対して打楽器は、特殊奏法がすべての音に付加されたチューバのパート、すなわち「歪曲されきった法律」とともに、ソプラノが〈話すのを遮るように comme si on empêchait quelqu'un de parler〉、激しいトレモロを奏し、ついに彼女を逮捕する (譜例 74)。

譜例 74 逮捕の瞬間 (p. 3/3)

tenant la colère
 ① J. = 120
 re lu lu vi re

menaçante
 ① J. = 120
 révo lution

appelant au secours
 ① J. = 120
 re vo lu tai ja re vo lu tai ja re vo lu tai ja re vo lu tai ja

(comme si on empêchait quelqu'un de parler)

simultanément avec le jeu
 à /p/ chanter dans l'axe /grave

chanté au lieu de jouer

4-4-4 第III場「投獄」

(場の冒頭、練習番号 F, G, H, I- ソプラノ・打楽器・チューバに加えベース)

この場は、ソプラノが外部から隔離され、呆然とし、混乱し、取り乱しているシーンである。ソプラノは照明の中で、他の奏者は暗闇の中で *chanteuse éclairée, les autres dans la pénombre* 演奏するという指示には視覚的に、また環境音として〈高圧電力の持続音（高圧線の張り巡らされた壁）*son électronique continu (produit par une ligne de haute tension)*〉をスピーカーから再生するという指示は、ソプラノの置かれた状況を示唆している。

場は、地点 b に移動したソプラノが 考え込んで (réfléchit) 沈黙している様子から始まる。その後、重音奏法（奏法④高いオクターブの重音と、奏法②チベットの歌）でソプラノが混乱する様子が描かれる。1つのアクションの中に、様々な奏法と感情指示、複数の音列が交差し、短い時間の間に絶えず歌唱のキャラクターが変化し続けることは、逮捕・投獄され、取り乱し、不安定になってきていることを表しているようである（譜例 75）。

譜例 75 不安定なソプラノの様子 (p. 4/1-2)

The image shows a musical score for Soprano with three distinct sections. The first section is labeled 'absente' and features a melodic line with a circled '4' above it. The second section is labeled 'excitée' and features a more rhythmic, percussive line with a circled '2' above it and a circled '3' below it. The third section is labeled 'douce' and 'impérative', with a circled '2' above it. A dashed line indicates a 'progressivement' (progressive) change from 'douce' to 'impérative'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

打楽器に注目すると、前場〈法律を引用するように〉の行動指示が、第III場では〈怒鳴るように〉、〈突き飛ばすように〉暴力的指示に置き換わっているものの、前場の行動指示の順番が入れ替わり、時系列の混乱した形で現れる。ソプラノが逮捕時（前場）の記憶を、混乱しながら反芻しているようである（表 57）。

表 57 第 II 場と第 III 場打楽器の行動指示比較

出現順	第 II 場	出現順 ¹⁵⁴	第 III 場
1	〈ドアをロックするように〉	2	〈ドアを押し破るように〉
2	〈ドアを押し破るように〉	5	〈問いかけるように〉
(3)	〈法律を引用するように〉	4	〈アパートを搜索するように〉
4	〈アパートを搜索するように〉	6	〈答えるように〉
5	〈問いかけるように〉	8	〈話すのを遮るように〉
6	〈答えるように〉	1	〈ドアをロックするように〉
(7)	〈法律を引用するように〉	-	〈怒鳴るように〉
8	〈話すのを遮るように〉	-	〈突き飛ばすように〉

ソプラノの「革命のモチーフ」が 2 度歌われるが、その両方の背後で不公平性を示す「法律のモチーフ」逆行系（チューバ）が鳴り響いている。1 度目は集中して intensive 政治理念を唱えるが（譜例 76 左）、しかし 2 度目は法の不公平性を前に、説得力を持って…（徐々に）…遠のいて persuasive…distant と、徐々に弱気になっていく（譜例 76 右）。

また、前場でわずかに出るに過ぎなかった点線（垂直関係）は、この場でアンサンブルの時間間隔をより緻密に規定するようになっている（譜例 77）。高圧線の環境音は第 III 場を通し持続し、*ppp* から徐々にクレッシェンドしていくが、*fff* に達したのちにもさらに音量を上げ、緊張感を高めていく。

¹⁵⁴ 「出現順」の欄の数字は第二場での行動指示の出現順を表し、第 III 場での行動指示の出現順は表の中で上からソートされている順番で表している。

譜例 76 「革命のモチーフ」と「法律のモチーフ」逆行形の重ね合わせ (左 : p. 4/3, 右 : p. 5/3)

譜例 77 より緻密になった垂直的關係 (p. 4/4)

4-4-5 第IV場「第一の尋問」

(場の冒頭, 練習番号 J, K, L - ソプラノ、クラリネット、打楽器、チューバ、ベース)

ここでは「強力な照射機を用いて舞台全体を照らす。音楽の進行とともに光をだんだんと増やしていき、場の最後には観客の目を眩ませるほど強くする。」¹⁵⁵と、取り調べの印象を与えるような照明が求められる。

クラリネットの尋問、ソプラノの拒否的な応答、ソプラノの言葉を記述する打楽器のタイプライターの3つを基調に、この尋問のシーンは進行する。

¹⁵⁵ “Durant cette section les projecteurs puissants durant aveugler le public s'illuminent progressivement et atteignent le maximum à la fin de IV.”

この場は、クラリネットが自らを尋問官であると紹介するところから始まる。クラリネットは、奏法⑩「通常の奏法」しかし「まるで話しているかのように」で、抑制の効いた調子でソプラノに問いかけ始めるが、その内容はまだ踏み込んだものではない（表 58）。クラリネットの問いかけに対してソプラノは非常に決然と、拒否するように喃語のような母音を返すのみである（譜例 78）。ソプラノの「応答」からわずかに遅れて、打楽器はタイプライターを示威的に鳴らしながら、彼女の「応答」を記録している（〈I [ソプラノ] の答えをタイプしているように *comme si on tapait les réponses de I* 〉）。二人の会話は成り立っておらず、いつまでも平行線を辿るようではあるが、クラリネットの質問内容は徐々に確信に迫っていく（表 58）。

譜例 78 第 IV 場冒頭のソプラノ、クラリネット、打楽器 (p. 6/1)

The image shows a musical score for three parts: Soprano, Clarinet, and Percussion. The Soprano part consists of three staves of music with lyrics: "très ferme", "Votre nom et prénom?", "la date et le lieu de naissance?", and "nom et prénom de vos parents?". The Clarinet part has instructions: "Jouer comme s'il parlait les textes" and "(comme si on tapait les réponses de I)". The Percussion part has the instruction: "nom et prénom de vos parents?". Vertical dashed lines connect the lyrics to the corresponding musical notes in each part.

練習番号 J では、小節線のような役割を担う、アインザッツの一致を表す縦点線の一区間の上には秒数が指定されているが、この指定秒数は進行とともに 4 秒、3 秒、2 秒、1 秒と、徐々に短くなり、段々と切迫していく尋問の様子を表している。クラリネットの尋問はより踏み込んだ内容になっていくとともに、抑制の効いた声（奏法⑩）から、イントネーションに富んだ、より威圧的なもの（奏法②「歌いながら同時に演奏する」）へと変化している。大衆（ベース）は無関心を決め込んで、呑気に無関係なワルツを奏でている。ソプラノは不公平性・理不尽さを非難するように、法律のモチーフ（チューバ）の逆行形とトゥッティで、《インターナショナル》冒頭を歌おうとするが、暴力とワルツによって徐々にかき消されていく（譜例 79）。

譜例 79 練習番号 J 終結部 (p. 7/2)

練習番号 K では、クラリネットの声色はさらに強ばって「お前の仲間の名前を言え！」（弾け飛ぶような音の奏法③「重音」）と尋問するが、やはりソプラノは答えるのを拒否するように、しかし今回は歌うのではなく、ただ「強迫観念に取りつかれ」たように、/zivela revolutsija!/（革命万歳！）と叫ぶ（crier）ように発話するのみである。打楽器はソプラノの発言を、タイプライターで 17 回（= /zivela revolutsija!/ の音素記号の総数）打鍵することによって記録している（譜例 80）。三者のやりとりはしつこくも 6 回繰り返される。

譜例 80 練習番号 K 終結部 (p. 7/2)

練習番号 L (譜例 81) で、遂にクラリネットは、怒鳴り散らすように音を変調させながら (奏法④「演奏すると同時にテキストを叫ぶ」)、激昂して「ここでは、いつだって誰の口でも割らせてきた。知っていることを全部話すまでお前は出られない。黙っているようなら殺してしまうぞ。お前の仲間の名前を言え！」と叫ぶ (表 58)。相変わらずソプラノは頑として答えようとせず、「革命万歳！」と叫ぶのみである。ここでは、お互いに怒鳴り散らすだけで、先ほどのような両者の呼応の関係は失われている。打楽器はここで、クラリネットの命令に従って (〈II [クラリネット] の脅威を強調するかのように *comme si on soulignait les menaces de II*〉)、ハンマーなどの様々な日用品を乱雑に用いてソプラノに直接暴力を振るう。権力者による法律の歪曲を示すように、先ほどはソプラノに寄り添うように徐々に小さくなって消えていった法律のモチーフ (逆行形) が基本形に転じ、音色・テンポの両方をグロテスクに変容しながら、今度は抑圧側に回って、乱暴に強奏 (*fff*) される。無関心な大衆を示すワルツが断片的に奏されているが、場の最後にはこのシーンと関係がないかのように、唐突にポルカが始まる (ベース)。

譜例 81 練習番号 L 冒頭 (p. 8/1)

(L)

(jouer et crier simultanément le texte)

Ici, nous nous toujours fait parler tout le monde. Tu ne sortiras pas avant d'avoir dit tout ce que tu sais. D'ailleurs, si tu ne parles pas, on te fera disparaître. Je veux savoir les noms de tes amis!

(comme si on soulignait les menaces de II)

général révolutionnaire!

表 58 第 IV 場におけるクラリネットのテキストの一覧

場所	奏法	テキスト	
冒頭	発話	"JE SUIS CELUI QUI INTERROGE"	私は尋問する者である
	①	vosre nom et prénom?	お前の姓と名は?
		la date et le lieu de naissance?	生年月日と出生地は?
		nom et prénom de vos parents?	両親の姓名は?
		domicile actuel?	住んでいる所は?
		avez-vous des enfants? si oui, l'âge et le nom?	子供がいるか? その年と名前は?
		quel genre d'études avez-vous faites?	どんな勉強をしてきた?
		où travaillez-vous actuellement?	今の仕事はなんだ?
		depuis quand faites-vous partie de cette organisation?	この組織に入って何年になる?
		c'est bien vous qui avez distribué ces tracts?!	このビラを配ったのはお前か!?
J	②	c'est bien toi qui a distribué ces tracts?	このビラを配ったか?
		à quel endroit ce tract l'imprimerie?	ビラはどこで刷った?
		quand as-tu pour la première fois rencontré tes amis?	最初に仲間に出会ったのはいつだ?
		qui a rédigé les textes des tracts?	ビラの文章を書いたのは誰だ?
		as-tu participé à la manifestation d'hier soir?	昨夜のデモに参加したのか?
		combien étiez-vous?	何人いた?
		où vous réunions vous d'habitude?	いつもの集合場所はどこだ?
		viennent-ils tous de la même ville?	みんな同じ街から来たのか?
		pourquoi milites-tu au lieu de te tenir tranquille?	なぜ争う? なぜ大人しくしていない?
		as-tu peur maintenant?	今怖いと感じるか?
		dis-nous ce que tu sais!	知っていることを教えろ!
K	③	je veux savoir les noms de tes amis! (合計 6 回繰り返される)	仲間の名前を教えろ!
L	④	Ici, nous avons toujours fait parler tout le monde. Tu ne sortiras pas avant d'avoir dit tout ce que tu sais. D'ailleurs, si tu ne parles pas, on te fera disparaître.	ここでは、いつだって誰の口でも割らせてきた。知っていることを全部話すまでお前は出られない。黙っているようなら殺してしまうぞ。
	③	je veux savoir les noms de tes amis! (合計 4 回繰り返される)	仲間の名前を教えろ!

4-4-6 第V場「独房への隔離」

(練習番号なし - ソプラノ、打楽器、ベース)

独房に隔離されたソプラノのモノログのシーンである。ここでは「暗闇の中で...tout éteint」、暗転したまま進行する。ソプラノ、打楽器、ベースの3つのパートが別々の時間システムを持ち、それぞれが異なる次元に存在していることが示唆される。

ソプラノは「独房に閉じ込められている間の耐え難いほどゆっくりとした時間の流れを示すように、アクションの時間と順序とそれを区切る沈黙を自由に解釈する」¹⁵⁶ことが要求され、革命の同士、自らの安全、拷問の過酷さ、先日参加したらしいデモなどについて考えを巡らす(4-3-2 参照)。「～するように」ではなくただ単に「考えながら演奏」することが求められていることは非常に興味深い。恐怖を象徴するような吸気による奏法(奏法⑦)と、本楽曲の中で呆然とした様子をたびたび表してきた重音奏法②④によって、15のアクションが歌われる(譜例82)。

打楽器は、フィボナッチ数列におおよそ基づいた位置に配されたシンボル群を「1cm=1”」で演奏し(表82)、ベースは、フィボナッチ数列に基づく小節数とその間の休符秒数で、ポルカの下声部を演奏しているが(表59)、次第に両者の演奏の頻度は低下していく。このことは、世間(ベース)や拷問(打楽器)の記憶や心理的な距離がソプラノから段々と遠ざかっていく様を示しているかのようである。

打楽器による暴力も、ベースの象徴する大衆も、すっかり遠のいてしまった後、ソプラノは一人でぽつり、ぽつりと、独り言のように歌っている。15個目の(最後の)ソプラノのアクションが歌われるその最中、暗転していた舞台に突如として照明が灯り、アタッカで次の場に移行する。

表 59 ベースによるポルカ演奏の小節数とその間の休符の秒数の指定¹⁵⁷

小節数	21		13		8		5		3		2		1
休符秒数		1		2		3		5		8		13	

¹⁵⁶ “ la durée ainsi que l'ordre des actions sont libres interpréter les silences séparant les action comme si on voulait faire apparaître la lenteur insupportable du temps s'écoulant pendant l'isolement cellulaire.”

¹⁵⁷ 小節数が少なくなるにつれ、休符の秒数の指定が長くなり、徐々に音響が疎になっていくことがわかる。なお小節数21は、アタッカで繋がれた前場からの合計の数。また、フィボナッチ数列のはじめに二重に出てくる1,1の片方は省略されている。

譜例 82 第V場冒頭 (p. 9/1-3)

la durée ainsi que l'ordre des actions sont libres
 Interpréter les silences séparant les actions comme
 si on voulait faire apparaître la lenteur insupportable
 du temps s'écoulant pendant l'isolement cellulaire.
 position ①

I

1cm = 4"

(introduire librement les voyelles)

INTERPRÉTER CHAQUE ACTION EN PENSANT À :

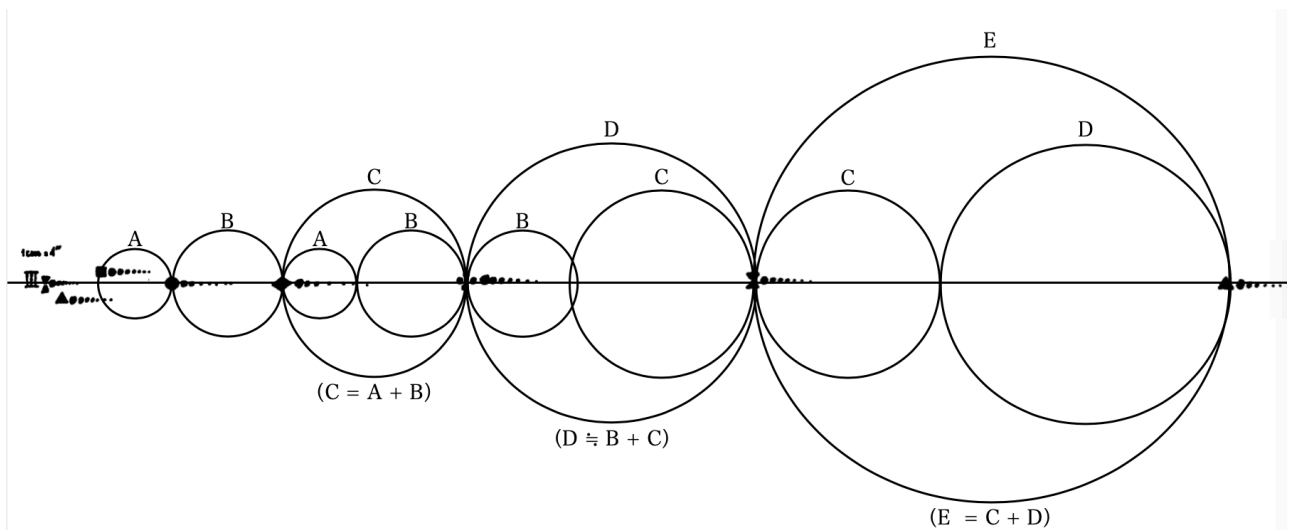
A la personne t'attendant chez toi

B la réunion de ton idéal politique

C ne pas céder

D la personne que tu as refusé de dénoncer

譜例 83 打楽器シンボルのフィボナッチ数列的配置¹⁵⁸ (楽譜の上の円は筆者による)



¹⁵⁸ A, B, C, D, E は円を表す。ある円の直径が、その一つまえと二つ前の円の直径の和に (ほとんど) なるように (すなわちフィボナッチ数列のように) 配置されている。

4-4-7 第Ⅵ場「第二の尋問」

(場の冒頭, 練習番号 M, N, O - 全てのパート)

冒頭では、前場が続いて、照明が舞台に点き(scène illuminée)、打楽器が〈IV [チェロ]の身体の周りにロープを巻き付け、右腕を固定 Fixer une corde autour de corps de IV, lui immobilisant le bras droit〉した後に、チェロの「数日前からここにいる。私は、尋問されている人を怯えさせるための見せものにされている」という自己紹介が行われる。それに続いて、観客の目を眩ませる照明 Allumer les projecteurs aveuglant le public が点灯し、第Ⅳ場の終結部と同様、ソプラノ、クラリネット、打楽器による尋問のやりとりが再び現れる。その後、クラリネットによる「答えろ、お前はこいつを知っているか? Dis-moi, et celui-ci, le connais-tu?」のテキストに続いて、チェロの「錯乱して意味不明なことを呟いたり叫んだりする」非常に長大なソロが奏される(4-3-5 参照)。このチェロのソロは第Ⅷ場冒頭まで、他のパートにほとんど干渉することなく継続する。

練習番号 M では、さらに三者の尋問のやりとりが再現されるが、打楽器はもはやタイプライターで記述することをやめて、ハンマーや集合体を用いて演奏し、直接的な暴力手段に訴えているようである(譜例 84)。

「もうたくさんだ! これはお前の望んだことだ! Maintenant ça suffit, tu l'auras voulu!」というクラリネットのテキストから分かるように(譜例84)、変わり果てた同志の様子を見ても音を上げなかったソプラノに対して、練習番号Nからはさらに拷問が激化する。拷問官は犠牲者を、〈椅子に縛りつけ、電極に通電し、殴り、地面に倒し、さらに何度も殴り、彼女が気絶した後には水をかける〉が(表60)、打楽器はこれを電動のドリルを用いて表現する。これは第Ⅶ場の冒頭まで繰り返される。その間ソプラノは、打楽器の拷問に対し、苦しみに悶える叫びのような幅の広いトリルを伴う高音域(奏法⑤「2度、3度、4度などのトリル」)の連続の強奏(*fff*)で反応する¹⁵⁹(譜例85)。

¹⁵⁹ なお、打楽器だけでなく、時折同志であるチェロに対しても反応を見せる(痛みの叫びでⅢ [チェロ]の作用に対して時々反応する réagir de temps en temps par des cris de douleur sur les action de Ⅲ) (譜例 85)。なおソプラノの奏法⑤はここが初出である。

譜例 84 練習番号 M (p. 11/1)

ad lib. (M)

I si ve la re to lu ti si ga

II Je veux savoir les noms de tes amis! Maintenant ça suffit, tu l'auras rendu!

III

譜例 85 練習番号 N 冒頭 (p. 11/1)

(N)

réagir de temps en temps par des cris de douleur sur les actions de III.

♯ 3i le

(comme si on attachait quelqu'un à une chaise)

(comme si on servait de plus en plus fort)

表 60 練習番号 N, O と第 IX 場冒頭で繰り返される打楽器への指示

comme si on attachait quelqu'un à une chaise	椅子に縛り付けるように
comme si on servait de plus en plus fort	ますます尽力するように
comme si on faisait pousser la courant dans les électrodes	電極に電気を流すように
comme si on giflait quelqu'un	殴るように
comme si on faisait tomber quelqu'un, qui est attaché	縛られた人間を地面に倒すように
comme si on frappait quelqu'un toujours au même endroit	同じ場所を何度も殴るように
comme si on arrosait quelqu'un pour le réanimer	気絶した人間に水を掛けて意識を取り戻させるように

(譜例 86) 練習番号 O では、遂に、全パートの同時演奏が曲中で初めて行われるが、各奏者が時間的な同期を全く行わないことによって(記号: \neq)、それぞれに異なった時間が平行的・多層的に重なっている。チェロは相変わらず意味不明なことを話すようなソロを演奏している。チューバのパートを見ると、法律のモチーフ(基本形)が、権力の増大する暴力によって歪曲される様子が、テンポと音色の変調によって示されると同時に、ソプラノの側につく公平性(逆行形)が、徐々に消え入っていく(*pppp*)様子が示されている(4-3-4 参照)。ベースは、大衆を麻痺させ、社会問題に無関心にさせるようなポピュラー音楽を大量に生成する過程を辿っている(4-3-6 参照)。また、打楽器による暴力はさらに激しくなり(今までのドリルだけでなく、2本の鉄の棒が追加されている)、クラリネットのテキストには性的な拷問が行われていることが示唆されている(表 61)。

譜例 86 練習番号 O 冒頭 (p. 11/3)

表 61 練習番号 O のクラリネットのテキスト

テキスト	
Tu es belle, tu me plais. J'aimerais qu'on continue à se voir une fois que tu seras sortie d'ici.	お前は綺麗だ。気に入った。ここから出た後も会い続けた いよ。
On va te crever tes beaux yeux! On va te violer à plusieurs!	その綺麗な目を抉ってやる！輪姦してやる！
Je n'aime pas faire de mal. Sois gentille avec moi ! nous pourrions travailler ensemble.	お前を傷つけない。俺に従え！素直になって一緒に楽 になろう。

このような無秩序・無法・不正義・無関心の暴力的喧騒の最中、ソプラノ・パートのクライマックスが形成される。ここでは、「痛みを伴って」、「取り乱して」、「もう抵抗できない様子で」、「気を失って」と変化していく様子、すなわち、今までの拷問などによって心理的・肉体的に激昂極限まで追い詰められ、激昂、錯乱、そして衰弱していく異常な様子が、以下4つの要素のダイナミックな変化によって描写され、ソプラノ・パートの劇的なクライマックスが形成される（譜例 87）。

1. 「ベルカント」的な通常の奏法（奏法⑩）から、——全ての奏法（奏法①～⑦）を経過しながら——気を失ってしまいつつあるような声の奏法（初出の奏法⑧「肺の奥から息を出して」）へ
2. 高音域から低音域へ
3. *fff*から *pppp* へ
4. 長い（まとまりのある）アクションから短い（断片的な）アクションへ

譜例 87 練習番号 O のソプラノ・パートの感情指示・奏法指示・音高・ダイナミクス・各アクションの長さ¹⁶⁰（清書は筆者による）

avec douleur (痛みとともに) affollée (取り乱して) ne pouvant plus résister (もはや抵抗できない様子で) perdant la raison (気を失って)

fff *ff* *f* *mf* *mp* *p* *pp* *ppp* *pppp* #

⑩ ① ⑤ ③ ⑦ ② ⑥ ④ ⑧

¹⁶⁰ スラーは一つのアクションのまとまりを、カッコ内の音はトリルの音を、譜頭の下の子は一つのアクションに音が一つしかないことを表す。

4-4-8 第VII場「幻覚」

(場の冒頭, 練習番号 P, R, S, T, U - ソプラノ以外の全パート)

第VII場の冒頭は、ソプラノのみを除いた、全場の終結部のほとんどそのままの続き(尋問の様子)である。クラリネットのテキストには、ソプラノに投薬が行われたこと、そして彼女が気を失ってしまったことが示されている(表62)。照明に、「観客の目を眩ませている照明を消して、II[クラリネット]、III[打楽器]、IV[チェロ]、V[チューバ]、VI[ベース]の手元のみを照らす。I[ソプラノ]は暗闇に留まる」¹⁶¹指示がなされ、徐々に各パートがフェードアウトしていく(譜例88)¹⁶²。

譜例 88 フェードアウトする器楽アンサンブル (p. 12/1)

以後の練習番号 P~U では、投薬され、気を失ったソプラノの見る幻想が、器楽アンサンブルによって描かれる。それぞれの練習番号には「衝突 La Bousculade」、「旋回 Le Tourbillonnement」、「状況の逆転 Les Reversements de Situations」、「振り子 Le Pendule」、「警報 Le Vacarme」と副題が付され、器楽奏者間の様々な相互作用の構築と、体系化・意味化された楽器法の解体と変容が試みられる。

¹⁶¹ “éteindre les projecteurs aveuglant le public. illuminer les mains de II, III, IV, V et VI. I reste dans la pénombre.”

¹⁶² しかしベースのみは、練習番号 P の終わりまでポピュラー音楽の断片を演奏し続ける。

表 62 第 VIII 場冒頭のクラリネットのテキスト

テキスト	
ça suffit! Tu l'auras voulu! Tiens! Prends ça!	もういい！お前の望んだことだ！さあ！これを飲め！
j'ai deux filles. Elles sont de ton âge et pourtant elles ne font pas de bêtises comme toi.	お前と同じ年の娘が二人いるが、こんな馬鹿な真似はしないぞ。
Augmente la dose!	薬の量を増やせ！
Arrête de frapper. elle s'est évanouie. Arrose -là, ensuite on continue!	叩くのをやめろ。気絶しているぞ、水をかけてから続ける！

「幻覚」のシーンである練習番号 P から T において、前節で取り扱った、体系化によって特定の意味を付与された特殊奏法を中心とする各楽器法は、より自由に用いられ、物語と深く結びついた強固な意味性からやや解放されている。

クラリネットはもはやテキストを持たず、スケール中の音を自由に使っている。打楽器は〈～するように〉という指示をもはや持たず、特定の行動の表現から解放されている。チェロは、ブロックごとの奏法の指示から、音ごとの奏法の指示に変更され、またトリッキーなリズムからより明快なリズムを持った音形を奏でる。チューバは跳躍に飛んだ音列の演奏から、静的なロングトーンを基調に据えている。ベースは、弓を用いた特殊奏法などを多く用いてポピュラー音楽以外の断片的フレーズを奏している。

異なった次元の人物・概念を表していた音響や視覚的要素が同等に扱われ、それぞれの素材が物語から乖離することは、ソプラノの錯乱の度合いや、彼女の見る「幻覚」の支離滅裂さを表しているようである。

練習番号 P 「衝突」（譜例 89 左）では、クラリネットとチェロ、チューバと打楽器の 2 つのペアが組み合わせられる。それぞれの最低音と最高音が交差する音形が、二つのペア間で交互に *fff* で奏され、乱暴に押し倒すような「衝突」のイメージが喚起される。なお、この間までベースは前場から引き続きポピュラー音楽を生成している。

練習番号 R 「旋回」（譜例 89 右）では、5 つのパートが交互に音を発して、全体として一つのラインを作ることを繰り返す場面である。繰り返すごとに各アクションは 5 秒、3 秒、2 秒、1 秒、1/2 秒、1/3 秒、1/5 秒と徐々に短くなっていき、最終的には潰れたように圧縮された音響体となる。

譜例 89 練習番号 P「衝突」と練習番号「旋回」 (p.12/2)

練習番号 S「状況の逆転」(譜例 80)では、クラリネットと打楽器は指定された秒数を頼りに同期し、共同で音響を作る。それに対して他の3パートは、異なったテンポを刻む、それぞれの奏者に固有の(一人ずつあてがわれた)メトロノームとともに、「呼気 ⇄ 吸気」、「アップボウ ⇄ ダウンボウ」、「(マイク音量のペダル) オン ⇄ オフ」といった、それぞれに周期的運動を思わせる奏法で、散り散りに(非同期で)演奏する。練習番号 T「振り子」からはクラリネット、打楽器もそれぞれに固有のメトロノームを用いて、異なったテンポで周期的運動を始める。これらは2分半ほどかけて徐々にクレッシェンドしながら練習番号 U「警報」に突入する準備をするが、このメトロノームを伴う周期的な音響の持続は、強迫的な印象を与える。

譜例 90 練習番号 S「状況の反転」 (p.13/1)

練習番号 U「警報」は、楽曲中特別な役割を担う重要な部分である。これまでの練習番号 P から T においては、物語と深く結びついた強固な意味性からやや離れた自由な楽器法が用いられていたが、練習番号 U では音素材と意味性の強い連結が回帰する。「衝突」から徐々に同期性（集合）が解きほぐれた、完全な非同期（離散）の無秩序の中で、今までに用いられたそれぞれのパートの音素材が、極端にグロテスクに変形して強奏される（表 63）。あらゆる要素が乱暴に重なり合い、複雑な音響を形成する。音響的・技巧的・視覚的にソプラノの破滅を象徴する、この暴力的な乱痴気騒ぎは *ffff* で長時間（約 2 分間）持続し、楽曲のクライマックスを形作る。

表 63 練習番号 U「警報」での打楽器を除く各パートの素材とその変形の方法¹⁶³

パート	使用される素材	素材の変形の方法
クラリネット	尋問テキストの音節数（=母音の数）と一対一の対応関係を持つ、特定の奏法を伴う音符	エレクトロニクスによる変調とオクターブの上下移高。
チェロ	第 VI 場から第 VII 場冒頭まで奏される、特殊奏法と不規則なテンポを用いたソロ	非常に急速なテンポで、全ての音の並びが奏法ごと真逆に奏される。
チューバ	基本形と逆行形	音価の極端な拡大と縮小。
ベース	ポピュラー音楽	ワルツ、ロック、パソドブレに加え、サンバなどの新たに出現したポピュラー音楽が「鼻歌まじり」に奏される

¹⁶³ 打楽器を除いて第 3 節にて前述した通りである。

打楽器を見ると、〈自動小銃の炸裂音のような音〉を演奏したり（楽器指定不明）、「一、二、一、二 “Eins, Zwei, Eins, Zwei”」の発話を伴いながら、行進曲のテンポ（♩=120）で巨大なギロをライフルに見立てて演奏したり、ホイッスルを吹き鳴らしたりと、これまで用いてきた楽器の演奏に、クラリネット同様、明確に軍隊風の行動指示が付される。また、〈窓の割れる音が聞こえてくるように〉ガラスを割ったりするなど、破壊的・衝撃的な音素材も導入されている（表 64, 譜例 91）。

表 64 練習番号 U 「警報」における打楽器の行動指示など

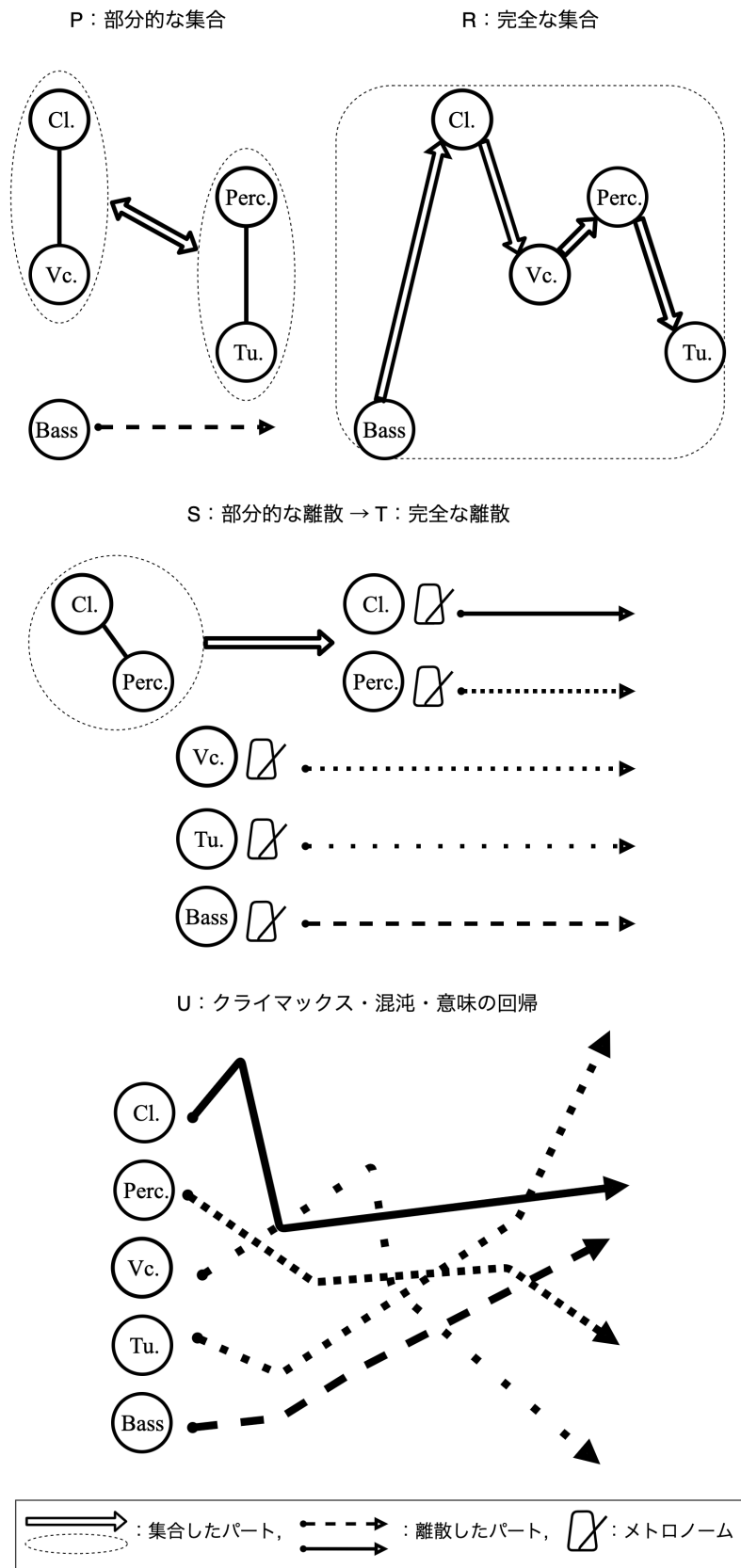
パート	使用される素材	素材の変形の方法
クラリネット	尋問テキストの音節数（=母音の数）と一対一の対応関係を持つ、特定の奏法を伴う音符	エレクトロニクスによる変調とオクターブの上下移高。
チェロ	第 VI 場から第 VII 場冒頭まで奏される、特殊奏法と不規則なテンポを用いたソロ	非常に急速なテンポで、全ての音の並びが奏法ごと真逆に奏される。
チューバ	基本形と逆行形	音価の極端な拡大と縮小。
ベース	ポピュラー音楽	ワルツ、ロック、パソドブレに加え、サンバなどの新たに出現したポピュラー音楽が「鼻歌まじり」に奏される

譜例 91 練習番号 U 「警報」打楽器パート (p. 14/1)

(comme si on entendait le bruit d'une rafale d'arme automatique) *Foster le GUESS sur une caisse de résonance mais le tenir comme un fusil.* *(comme si on entendait une voix et les bruits de pas de marche provenant d'une cour de caserne)*

♩ = 120
 "Eins" "Zwei" "Eins" "Zwei"

図 11 練習番号 P, R, S-T, U における「集合（同期） → 離散（非同期）」のイメージ



4-4-9 第 VIII 場「第三の尋問」

(練習番号なし - ソプラノ、クラリネット、打楽器のトリオ)

悪夢の中の喧騒が過ぎ去り、明るくなった舞台 *illumine la scène* の上には、冷酷に時を刻むメトロノームだけが残されている。メトロノームの乾いた音が鳴る中、倒れているソプラノが、下を向いたまま、微かな声で (*chanter avec les lèvres contre le plancher*) 歌い出す。しかし、度重なる過酷な拷問の結果、すでに心情と振る舞いが乖離し、音列と言語が破壊され、精神錯乱 (*La folie*) した様子である (4-3-2 参照)。

壊れてしまったようなソプラノのソロがしばらく続いたのち、打楽器奏者が「私は命令を実行する者である」と外国語で自己紹介する。言い終わった瞬間、観客の目を眩ませるような照明が再び点き (*Allumer les projecteurs aveuglant le public.*)¹⁶⁴、声帯・重音奏法・エレクトロニクスの三重の変調 (奏法③+④+⑤) を伴った、さらに凶暴・威圧的となった、クラリネットで「仲間の名前を教えろ！」の音形の強奏 (*fff, ffff*) によって「第三の尋問」が始まる。しかし、前述の通り、すでにソプラノは精神が錯乱し、また衰弱し切ってしまっており、クラリネットの尋問に対して、今までのように「革命万歳！」と強い意志を持って答えることは叶わない。意味の通らない言葉を、ちぐはぐな態度でただ唱えるのみである (譜例 92)。

譜例 92 第 VIII 場 (p. 15/2)

joyeuse ① froide ② affolée ③ triste ④ exubérante ⑤ douce ⑥ obsessionnelle ⑦

annoncer dans une langue étrangère

III "JE SUIS CELUI QUI EXÉCUTE LES ORDRES"

Allumer les projecteurs aveuglant le public, diminuer progressivement l'intensité pendant 2'.

⑤
④
③
je veux savoir les noms de tes amis!

¹⁶⁴ 威圧的な「尋問の照明」は、死にゆくソプラノの意識のように、2 分間かけて徐々に弱められていく (*diminuer progressivement l'intensité pendant 2'*)。

その後、副題「機械人形 La Marionnette Mécanique」¹⁶⁵が付された打楽器のパートが始まる。この行動指示には、不揃いな針金を束ねて作った、凶器のような一对のブラシ（図 12）を用いて、〈突然動いて、毎回異なる方向に向き、残酷に共鳴体を叩く。必要に応じて足も使う。3 秒ごとに [叩く] 位置を変更する。バネに似た攻撃の間は、その位置で停止したままにする〉¹⁶⁶とあり、振る舞いの滑稽さ、不自然さ、ぎこちなさが強調されている（譜例 93）。このおよそ人間らしくない、無機的で自動化した振る舞いに、拷問官の人間性・感情・倫理の喪失、あるいは欠落が、批判的に描かれている。

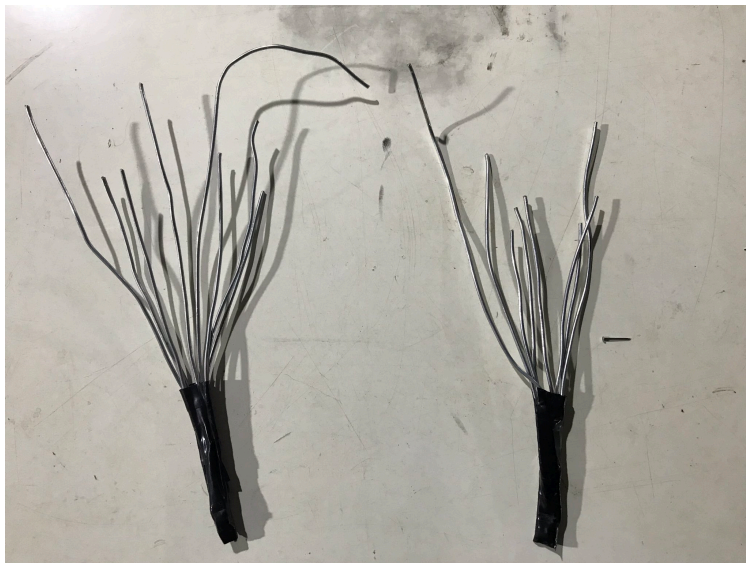
譜例 93 打楽器の「機械人形」の行動指示 (p. 15/3)

Avec des gestes brusques, orientés chaque fois différemment, frapper brutalement les objets de résonance. Employer éventuellement aussi les pieds. Le changement de position se fait toutes les 3". Entre les attaques, ressemblant à des détentes de ressort, rester figé dans la position acquise.

LA MARIONNETTE MÉCANIQUE

The musical notation consists of a series of rhythmic symbols on a staff. It includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation features various note values, rests, and dynamic markings such as 'ff' and 'p'. Above the staff, there are two diagrams of the brushes, each with a circled number (1 and 2) indicating different positions or movements. Below the staff, there are circled numbers (1, 2, 3) and a small diagram of a spring mechanism.

図 12 針金で作ったブラシ¹⁶⁷



¹⁶⁵ 「機械人形（自動人形）」は、主としてゼンマイバネを動力とし、演奏などの複雑な動きを自動で行う機構を持った人形。オートマタ Automata [英]、オートマトン Automaton [英]、また、いわゆる西洋からくり人形。

¹⁶⁶ “Avec des gestes brusques, orientés chaque fois différemment, frapper brutalement les objets de résonance. Employer éventuellement aussi les pieds. Le changement de position se fait toutes les 3". Entre les attaques, ressemblant à des détentes de ressort, rester figé dans la position acquise.”

¹⁶⁷ 筆者の演奏会（2020年3月1日《変わらない一日》日本初演）時に撮影。

「機械人形」として無機的に凶器を振るう、抑圧側に属する打楽器と、「精神錯乱」して息も絶え絶えの、非抑圧側に属するソプラノは、態度・立場・状況の点で対照的でありながらも、感情、倫理、政治的信念といった人間性を喪失という点で類似している。この特別に奇妙な二重奏が、不気味で居心地の悪い、見るに耐えないような音響的・視覚的・意味的体験を醸し出す。

ソプラノはもう耐えられなくなってここで息絶える（カーテンが落ちるまで動かずに伸びきったままにする *rester allongée, immobile, jusqu'à la tombée de rideau*）が、打楽器はそれに気づかないまま、ソプラノを殴打し続ける。クラリネットは2回にわたって打楽器を止めようとするが（表 65, 譜例 94）、打楽器のこの自動化した暴力性は、すでに歯止めが効かない様子であり、この後第 X 場「漏洩（出版）」まで殴打を続ける。

表 65 第 VIII 場クラリネットのテキスト

Arrête de frapper! Tu vois bien qu'elle est morte!	叩くのをやめろ！死んでいるのが分からないのか！
J'ai dit, Arrête de frapper! Tu vois bien qu'elle est morte!	言っただろう、叩くのをやめろ！死んでいるのが分からないのか！

譜例 94 第 VIII 場終結部 (p. 16/3)

[打楽器の点線は「機械人形」として殴打し続けるようなジェスチャーの継続を表している]

4-4-10 第IX場「窒息」

(練習番号なし - ソプラノを除く全パート)

前場から照明の変更なし（舞台に照明をつけて *illumine la scène*）。

はじめに、ベースの「私は大衆の意見を象徴する」という自己紹介が、今までの自己紹介と異なり、上演される国の言葉で行われる。この自己紹介は、これまでに出現したような、外国語の自己紹介、ソプラノによる音素を並び替えられたフレーズ、ユーゴスラヴィア語のフレーズ、クラリネットによる楽器演奏とともに発話させるテキストなどと異なり、楽曲中初めて、観客に理解されるであろう言葉である。

突如発せられた「自国」の言葉に観客が驚くも束の間、チェロ、チューバ、ベースが一斉に演奏を始める。チェロは「ステップを踏むかのように同時に足を鳴らしながら *frapper simultanément des pieds (comme s'il s'agissait d'une marche)*」、革命思想を象徴する——しかし特殊奏法によって変形し、音が抜けて不完全になってしまった——《インターナショナル》終結部を(4-3-5)、チューバは不公平に声を上げるようにモチーフの逆行形を(4-3-4-4)、ベースは無反省にポピュラー音楽を(4-3-6)、けたたましく (*fff-ffff*) 繰り返し演奏する(譜例 95)。打楽器は相変わらず奇妙なジェスチャーを伴いながら共鳴体を強打している。

譜例 95 第IX場演奏部分（打楽器を除く）（p.17/1）

frapper simultanément des pieds (comme s'il s'agissait d'une marche).

①

この喧騒の中で、クラリネットは演劇的に「犠牲者（ソプラノ）の死の隠蔽工作」を行う。まず、立ち上がってチューバのそばへ歩み寄り、第 VII 場「幻覚」から無機的に鳴り続けている傍のメトロノームを——まるで心臓の鼓動を止めるかのように——停止し、チューバ奏者の口の周りに布を巻いて「象徴的に窒息」させ、「口封じ」を行う。布が巻かれた瞬間にチューバは演奏を止め、次場で幕が下がるまでじっと動かずに——「窒息死」したようにして——いる（表 66）。これと同様のことが、チェロ、ベース、打楽器の順に繰り返されるが、唯一ベースのみが「窒息死」の後も演奏を継続する。

革命の思想や、不平等への抗議、大衆、そして抑圧側に属する、ソプラノに直接手を下した打楽器すら、権力者（クラリネット）によって、文字通り口を閉ざされてしまう様子が描かれている。大衆（ベース）はもとよりこの事件に盲目であり、「口封じ」後も相変わらず無関心なまま、ポピュラー音楽に酔いしれているようである。

表 66 題 IX 場の各パートへの演劇的指示

クラリネット (II)	
<p>Aller d'abord vers le V. Arrêter son métronome puis "Étouffer symboliquement" on lui mettant un bandeau autour de sa bouche afin de démontrer qu'il s'agit maintenant de camoufler la mort de I. Répéter ensuite la même chose avec le IV, ensuite avec le VI puis finalement avec le III.</p>	<p>最初に V [チューバ] に向かって進む。メトロノームを停止してから、「象徴的に窒息」させる。I [ソプラノ] の死を偽装する問題であることを示すために、彼の口の周りに布を巻く。次に、IV [チェロ] で同じことを繰り返す。次いで VI [ベース] に、最後に III [打楽器] に同じことを繰り返す。</p>
チューバ (V) 、チェロ (IV)	
<p>Étouffement par de II. Arrêter de jouer et rester immobile jusqu'à la tombée du rideau.</p>	<p>II [クラリネット] による窒息。演奏を止め、幕が降りるまでじっとして動かない。</p>
ベース (VI)	
<p>Malgré l'étouffement par le II, continuer à jouer.</p>	<p>II による窒息にもかかわらず、演奏を継続する。</p>
打楽器 (III) ¹⁶⁸	
<p>Au moment où II étouffe symboliquement le III, celui-ci arrête de jouer.</p>	<p>II が III を象徴的に窒息させる瞬間、後者は演奏を停止する。</p>

¹⁶⁸ この打楽器への指示のみ第 X 場冒頭のものである。

4-4-11 第X場「漏洩（出版）」

(練習番号なし、ベースとテープ)

この最後の場では、演奏はほとんど行われぬ（譜例 96）。本楽曲は以下のような手順に従って幕を閉じる。

クラリネットが打楽器を象徴的に窒息させる瞬間、打楽器は演奏を止める。同時に、ステージの照明が消え、幕が降り、会場全体の照明がつく。しばらくして、会場に配置された複数のスピーカーから、予め録音したテキスト[「手紙」]のテープが再生される¹⁶⁹。この「手紙」テキストのテープは、まず上演が行われる国の言語で、次いで異なった7から8の言語で、読み上げられたものであり、異なった言語のテキスト間には数秒の沈黙で区切られている。各テキストは異なった女性によって「まるで自分自身に話しているように」冷静に朗読され、再生に際し、観客がその内容を理解できるように充分配慮することが求められる¹⁷⁰。ベースは、テープが再生される限り、すなわち最後の観客が部屋を¹⁷¹離れる瞬間まで演奏を続ける。演奏者は観客[大衆 le public]に挨拶するために戻ってくることはない¹⁷²。

譜例 96 第X場 (p. 18)

The diagram shows a sequence of events between levels II and VI. A box labeled 'LA DIVULGATION' contains the following text:

Au moment où II étouffe symboliquement le III, celui-ci arrête de jouer. En même temps éteindre l'éclairage sur scène, faire tomber le rideau et allumer l'éclairage dans la salle, quelques instants plus tard faire passer la bande avec les textes enregistrés à travers les haut-parleurs situés dans la salle. VI continue à jouer aussi longtemps que passe la bande, c'est-à-dire jusqu'au moment où le dernier spectateur ait quitté la salle. Il ne faut donc pas revenir saluer le public.

Below the box, there is a small icon of a cassette tape and the text 'tous enregistrés'. To the right, there is a small icon of a person and the text '(salle vide)'.

¹⁶⁹ “ Au moment où II étouffe symboliquement le III, celui-ci arrête de jouer. En même temps éteindre l'éclairage sur scène, faire tomber le rideau et allumer l'éclairage dans la salle. Quelques instants plus tard faire passer la bande avec les textes enregistrés à travers les haut-parleurs situés dans la salle. ”

¹⁷⁰ “ Enregistrer le texte final d'abord dans la langue du pays où exécution a lieu. Ensuite l'enregistrer dans plusieurs langues (7 ou 8), quelques secondes seulement séparent les textes de différentes langues. Les textes doivent être lus par différentes femmes. La lecture doit être sobre (comme si elles racontaient ce qui leur est arrivé). Après la tombée du rideau, diffuser la bande à travers plusieurs haut-parleurs placés dans la salle. Le texte doit être compris (ne doit pas être couvert par le jeu du guitariste celui-ci joue derrière le rideau). ” (インストラクションより)

¹⁷¹ 場に付された divulgation という題名の伝語は、「(秘密の) 漏洩」、「出版」の意。

¹⁷² “ VI continue à jouer aussi longtemps que passe la bande, c'est à dire jusqu'au moment où le dernier spectateur ait quitté la salle. Il ne faut donc pas revenir saluer le public. ”

この場は、「手紙」の内容そのものではなく、「手紙」がアムネスティー・インターナショナルによって出版され、拷問の事件が大衆に公表された（出版され漏洩した）という過程を、観客を巻き込んだ形で再現しているように思われる。

楽曲が終了したというサインが、演奏会の通例に従い、会場全体の明るくなった照明と降りた幕によって観客に示されるものの、ベースの演奏と、上映する国の言語を含む複数言語で読まれる「手紙」のテープが会場に流れ続けているという奇妙な状況が生じる。この状況と、カーテンコールの不履行は、作品の明確な終わりを拒否し、作品の時間性と日常的な時間性の区切りを曖昧にする。そのことは、この拷問事件は、舞台上だけで繰り広げられる架空の出来事などではなく、観客の日常と地続きであることを示している。

また、ベースの無関心な態度は、最後の瞬間まで冷酷なまでに一貫している。「手紙」が公開された後ですら、その悲惨な事件に無関心なままで、次々に現れては消える、無意味で空虚なポピュラー音楽を消費するだけの「大衆」は、まさにパフォーマンスを見ている観客の自分自身である、と挑発的に訴えているようである。観客は割り切れなさを抱えたまま、それぞれの日常——「変わらない一日」——へと戻っていかざるを得ない。

4-5 「アンガージュマン」の戦略

第2章で述べたように、グロボカールの「アンガージュマン」の態度は、特定のイデオロギーを観客に押し付けることなく、「社会問題に目覚める手助けとなる音楽」を提示するものと自ら評価している。以下では、本楽曲におけるその具体的な方法を詳らかにしていく。

4-5-1 「手紙」との距離：作品に「準備の機能を与える」ための方法

グロボカールは、この楽曲に用いるテキスト（「手紙」）の使用に関して、「拷問を受けた人の証言であったり、その人が受けなければならなかった残虐行為を詳細に記した手紙であったりと、それが表現力に非常に富んだテキストであれば、音楽がその内容を弱めることはないのか」と前提し「このテキストを音楽劇の作品に使用したいと考えた場合、音楽が実際には役に立たないのではないのか」（LT：104）¹⁷³と自問しながら、以下の二つのような使用方法を「どちらも不満が残る *Zwei Möglichkeiten der Anwendung und beide frustrierend*」として、それぞれ以下のように批判している。

1つ目は、テキストを解体する方法である。しかしこの場合、観客にテキストは理解されず結局は楽曲の内容をプログラム・ノートなどで説明せざるを得なくなってしまう。2つ目の方法は、作品全体を通してテキストを理解できる形で維持することであるが、この場合、音楽はテキストに対しての装飾、伴奏に成り下がってしまい、テキストそのものを貧弱にしてしまう。（LT：104）¹⁷⁴

グロボカールは、その2つの悪例を踏まえ、以下のように本作品におけるテキストと音楽の関係性を築いたとしている。

¹⁷³ “ Wenn ein Text sehr ausdrucksstark ist, es sich um das Zeugnis einer gefolterten Person um einen Brief handelt, der die Grausamkeiten in allen Einzelheiten schildert, die diese Person erleiden mußte, stellt sich die Frage, ob die Musik nicht den Inhalt abschwächen wird, ob sie nicht in Wirklichkeit unnütz ist, wenn man diesen Text für ein Werk des musikalischen Theaters verwenden will. ”

¹⁷⁴ “ Zwei Möglichkeiten der Anwendung und beide frustrierend: 1. Wenn man den Text zerlegt und dann vertont, wird er nicht mehr stehen und man ist zur Erläuterung des Inhalts im Programmheft gezwungen. 2. Bewahrt man das ganze Werk hindurch die Verständlichkeit des Textes, wird die Musik dagegen zum Dekor, zur Begleitung, verarmt sie. ”

これが私の [取った] 手順だ。コンサートとしてのアナウンス、プログラムの解説はなく、タイトルの《変わらない一日》だけ [を提示する]。 [...] [演奏時間の] 50 分の間、手紙の内容について知るべきことはなにもなく、歌われているシラブルは無意味である。音楽的な振る舞い、攻撃的な強度、歪んだ音、ハンマー、電気モーター、金属板などの工業的な楽器、珍しい歌唱法などを用いて、抑圧された人の心理的な屈辱を知覚できるようにし、一方で、権力者の中で増大する暴力性を表現しようとしている。この主要部分では、観客の状況がますます受け入れられなくなり、観客は不安に、また不快になる。粗暴さの頂点で、急に崩壊が起こる。コンサートが終わり、幕が下り、その瞬間、テープから手紙が聞こえてくる。この剥き出しの手紙は、音楽なしで、最後の観客が退場するまで繰り返される。テキストの聴取に音楽が先行しているということは、それに準備の機能を与えているということだ。同時に演奏される音楽は、それ [テキスト] を貧しくさせ、「美学化」してしまう。¹⁷⁵ (LT : 104-105)

これは、観客の視点から以下のように言い換えることができるだろう。事前に観客に与えられた情報は《変わらない一日》という曲名のみであり、楽曲中、観客が理解できる言語で「手紙」の内容について知ることはない。観客は、楽曲中の演劇的振る舞い、「音楽外的」演奏手段や特殊奏法などで「抑圧された人の心理的な屈辱」を知覚し、「権力者の中で増大する暴力性」を目の当たりにする。終演後のテープによってやっと観客は「手紙」の内容について知るのである。

「テキスト（『手紙』）の聴取への準備の機能を持つ」この作品の、これらの戦略について、以下の項で個別に検討する。

¹⁷⁵ “ Hier meine Verfahrensweise: Ankündigung als Konzert, keine Programmkommentare, nur der Titel: *Un jour comme un autre*. [...] Innerhalb der 50 Minuten ist nichts vom Inhalt des Briefs zu erfahren; die gesungenen Silben sind ohne Bedeutung. Allein mit musikalischen Verfahren, aggressive Intensitäten, verzerrte Klänge, ein industrielles Instrumentarium wie Hämmer, Elektromotoren, Metallplatten), ungewöhnlichen vokalen Techniken etc. versuche ich die psychische Erniedrigung einer unterdrückten Person wahrnehmbar zu machen und auf der anderen Seite die wachsende Gewalt bei einer Person, die die Macht hat. In diesem Hauptteil soll die Situation des Zuschauers zunehmend unannehmbar werden, ihn entnerven, ihm Unbehagen bereiten. Auf dem Gipfel der Unhöflichkeit entsteht plötzlich einen Bruch. Das Konzert ist beendet, der Vorhang fällt, und in diesem Augenblick hört man den Brief vom Band. Dieser völlig nackte Brief, ohne Musik, wird so lange wiederholt, bis der letzte Zuschauer den Saal verlassen hat. Dadurch, daß die Musik dem Hören des Textes vorausgeht, wird ihr eine Vorbereitungsfunktion zuteil. Eine gleichzeitig eingesetzte Musik würde ihn verarmen, ihn „ästhetisieren.“

4-5-2 「手紙」の寓意化

前述の通り、本楽曲では、アムネスティー・インターナショナルによる『拷問の報告』序文に掲載された、受けた拷問の様子を被害者（セムラ）自身が語った文章は、「手紙」として用いられている。この「手紙」は、楽曲構造の形成に直接関わるとともに、最終シーンで朗読されたテープが流され、観客に衝撃を与えるなど、最重要の役割を担っているといっただけで、グローバルは元の文章を、楽曲中「手紙」として用いるに際して、大幅な省略・改編を行っている。

続くイタリックの文章は、インストラクションに付されたフランス語の「最後のテキスト」（＝「手紙」）の日本語訳である。アムネスティー・インターナショナルの原文（英語）から省略された部分（日本語訳）に番号を振って灰色で示し、「最後のテキスト」に挿入した。表に元の記述（英語）を示す。

1972年4月18日、私は路上で何者かに襲われた。彼らは私に黒い目隠しをつけて、マイクロバスに乗せた。バスはすぐには出発せず、周りの人たちが、「大佐」、「指揮官」と互いに階級で呼び合っているのが聞こえた。バスに乗るとすぐに、彼らは私に尋問をし始めたが、私が黙っていると、彼らは「今話さないのもいいだろう。しかしもうすぐ、我々の手がお前の脚の間をまさぐることになる。そうすればお前は鳥のようによく鳴くだろう。」と脅した。随分長く走った後、バスは知らない建物の前に止まった。地下に連れて行かれ、大きな部屋に入れられた。私を囲んだのが、軍人であろうということは、口調から分かった。尋問室に向かう途中で、彼らは「質問に答えないのなら、お前をもっとひどい目にあわせてやる。協力して『チームプレイ』をしよう。」と言った。数分後、彼らは私のスカートとストッキングを脱がせて地面に横たわせ、私の手足を杭につないだ。そして①Umit Erdal という名前の人物が30分間ほど私の足の裏を鞭で打った。その間も彼らは「ここで、我々はどんな奴の口も割らせてきた。お前は、耐えられると思っているのか？」と言いつづけた。その後、私の手足の指には数本の電線が繋がれ、電流が体中に流れた。彼らはむき出しの腿を警棒で殴打した。②大勢がこれでUmit Erdalを補助していた。一人目は、背が高く、巻き毛で、肌が比較的暗い、やや大きな男性だった。二人目は、比較的黒い肌、黒い髪、口ひげのある小さな男だった。三人目は、肌の色が白く、髪が黒く、口ひげのある若い男だった。四人目は、やや初老の、中背の、そして暗い顔色の男で、常にサングラスをかけていた。五人目は、どちらかというとも年老いており、太っていて、中背で、青い目と灰色の髪をしていた。同時に、拷問の間、灰髪で恰幅のいい年配の大佐と、灰髪で青い目をした、がっちりして背の高い将校が頻りに立ち入り、指示を出していた。そして、指から電線を外し、それを耳に巻き付けて、すぐに強い電流を流した。体も頭もひどい痙攣に襲われた。前歯は折れはじめていた。拷問官が私に鏡を差し出して、こう言った。「お前の美しい小さな緑の目に、何が起きているのかよく見ている。お前の目はもうじき何も見えなくなって、気が狂ってしまうだろう。見ろ、お前の口から血が出てきている。」電気ショックが終わった後、彼らは私を立たせて、警棒で殴りはじめた。そのうち眩暈がして、目の前がぼやけ始めた。そして私は気を失った。意識が戻ると、汚れて臭い小便の水たまりに半裸でいることに気付いた。彼らは、私を無理やり起こし、走らせようとした。そして私を警棒で殴り、蹴り飛ばし、壁に向かって打ち付けた。彼らは私の手を押さえて、時には手の平を、時には手の甲を警棒で次々とぶった。③最後には、全身が腫れて赤くなり、足が立たなくなった。そしてそれだけでは十分でないかのように、④誰か〔原文：Umit Erdal〕が私を地面に押し倒した。彼は私の背中に乗って、肛門に警棒を突き刺した。私がもがくと、彼は「このビッチ！我々がお前に何をするか見ている。まず、今まで何人と寝てきたか話してみろ。もうこれ以上できないぞ。お前の

性器を破壊してやる。」と言った。そして、彼らは私の背中を反らせて、腕と脚を杭に結びつけた。電線の一つを右足の小指に、もう一つを警棒の先に固定し、それを私の性器に突き刺した。私が抵抗したので、彼らは体と足を斧の取っ手で叩いた。それから性器に警棒を貫通させ、そして電流を流した。私は気を失った。しばらく後、⑤彼ら〔原文：外の兵士たち〕は体に空気を入れる装置を持ってきて、私を殺すと言った。そして私を引っ張って立ち上がらせ、私の手首をパイプに結びつけて別の部屋に連れて行った。私がそこに半裸で吊り下げられている間、何人かが私を警棒で殴打した。私は再び気絶した。⑥目が覚めたとき、自分が同じ部屋のベッドの上にいると気づいた。彼らは私を診察するために医者を持ってきて、無理やり私に薬を飲ませようとしたり、何かを食べさせようとした。私はどろりとした黒い血を流していた。少し経ってから、私をさらに脅かすため、私と同じ建物にいた⑦友人〔原文：Nuri Colakoglu〕が連れてこられた。その友人がどんな酷い目に合ったのかを、私に示そうとしていたのだ。彼の⑧右手の爪はタバコの先端によって火傷し、腫んでいた。片方の足の裏全体はひどく腫れていた。⑨同じ夜、私たちは Nuri Colakoglu と一緒にイスタンブールに転送された。翌朝、前述の大佐が私の独房に入ってきた（私は独房がどこにあったのか知らない）。彼は私を殴り、こう脅した。「今夜、お前たちを死に場所に連れて行ってやる。お前らの死体は全部焼くつもりだ。お前らを天井からぶら下げて、足の裏の傷口に塩を塗ってやる。」彼に対する私の答えが気に入らなかったとき、彼は再び私を殴った。その後私は目隠しをされ、別の建物に送られた。⑩腕と足首を地面の杭に繋がれ、右手と足には電気が流された。その後、そこでファリン〔薬〕を飲まされた。⑪私がイスタンブールにいた間中、手はずっと鎖でつながれたままだった。何も食べられなかったが、そもそも、舌は裂かれていた。⑫医者が時々私を見に来て、応急処置を勧めた。ある晩、そう遠くないところで銃声がして、誰かが倒れて死ぬ音を聞いた。私は叫んだ。「誰を殺した？」彼らは答えた。「お前には関係がないことだ。我々は、殺したい時に人を殺し、そして穴に埋める。もしお前が死んだとしても、誰にも分からないだろう。」⑬10日間私は MIT（トルコ・シークレット・サービス）に滞在したが、同じ拷問、侮辱、脅迫、圧力が続いた。4月28日、私は拘留所に送られた。拘留所の医師のところに行き、ひどく拷問され、右手で物が握れない、4か月間月経がないなどの身体的症状があると説明したにもかかわらず、私に治療は施されなかった。私の身体的症状のいくつかはまだ続いている。

セムラ

1973年2月6日

表 67 省略された原文の記述 (Amnesty International 1973 : 9-11)

①	A person by the name of Umit Erdal
②	Many people were assisting Umit Erdal in this. One was a rather large man, tall, with curly hair and a relatively dark skin. A second was a small man with a relatively dark skin, black hair and a moustache. The third was a young man with a fair skin, dark hair and a moustache. The fourth was rather elderly, of middle stature, and of a dark complexion. He constantly wore dark glasses. The fifth was rather old, fat, of middle stature and with blue eyes and grey hair. At the same time, during the tortures, a grey-haired, stout and elderly colonel, and a grey-haired, blue-eyed, tall and well-built officer would frequently come in and give directives.
③	After all this my whole body was swollen and red and I could not stand on my feet.
④	Umit Erdal
⑤	the soldiers outside
⑥	When I woke, I found myself in the same room on a bed. They brought in a doctor to examine me. They tried to force me to take medicines and eat. I was bleeding a dark, thick blood.
⑦	Nuri Colakoglu
⑧	(the nails) of his right hand
⑨	The same night we were transferred to Istanbul together with Nuri Colakoglu. The next morning, the colonel I have already described came into my cell (I do not know where the cell was). He beat me and threatened me. 'Tonight I shall take you where your dead are. I shall have the corpses of all of you burnt. I will have you hanging from the ceiling and apply salt to your cut soles.' When he did not like the answers I gave him, he beat me again
⑩	I was tied on the ground to pegs from my arms and ankles and electricity was passed through my right hand and foot.
⑪	During the whole time I was in Istanbul,
⑫	A doctor would occasionally come to look at me and suggest first aid.
⑬	During the ten days I stayed at MIT (the Turkish Secret Service) the same torture, insults, threats and pressure continued. On 28 April, I was sent to the house of detention. Despite the fact that I went to the doctor at the house of detention and explained that I was badly tortured, that my right hand did not hold and that I had other physical complaints including the fact that I had no menstruation for four months in the following period, I was given no treatment. Some of my physical complaints still continue.

以上の、グローボカールによる「手紙」の編集内容は以下の3つに分類できる。

- (1) 拷問の一部内容・詳細の省略 (③⑤⑧⑨⑩)
- (2) 人物名・地名など固有名詞の排除 (①②④⑦⑨⑪⑬)
- (3) 医者登場と治療・拷問の後についての記述の排除 (⑥⑫⑬)

(1) 「拷問の一部内容・詳細の省略」について、この「手紙」は朗読を前提としており、長さの調整が必要だった可能性がある。いずれにせよ、次の(2)、(3)ほどには大きく内容に関わることはない。

(2) 「人物名・地名など固有名詞の排除」は、すなわち、特定の人物、特定の国、地域といった「名指し」の記述を排除は、原文を抽象化し、「手紙」の、すなわち作品中の人物・状況を「名無し」(不特定)の存在に変えている。この「ほのめかす」ような間接性の高まりは、観客の受け取る、作中の人物・状況の置き換えの可能性、すなわち観客の想像力の参与する余地を広げ、作品自体を「寓意化」する。言い換えれば、この「寓意化」は、この拷問は「かつてトルコで起こった、痛ましいが遠い事件で」という認識から、「今、自分の住む国・地方の現代にも起こりうる凄惨な状況」と、観客自らの想像力を広げる手法なのである。グローボカールによる「人物名・地名など固有名詞の排除」の改変の箇所が多さ(7箇所)は、この「寓意化」の重要性を示している。

(3) 「医者登場と治療・拷問の後についての記述の排除」は、作品中の「手紙」と、原文の内容における、大きな相違点を映し出している。作品中の「犠牲者」が第VIII場で息絶えているのに対し、この原文が、被害者自ら己に降りかかった災難を記述した文章であり、それが出版されたことから分かるように、この拷問事件の実際の被害者は、事件を生き延びている¹⁷⁶。グローボカールは、「寓意化」した本作品の演出上の理由で、結末の改編を行っている¹⁷⁷。

¹⁷⁶ 原文によれば、拷問が行われたのが1972年4月であり、また文章末の日付は1973年2月である。このことから、被害者はこの拷問を生き延びたということが出来る。

¹⁷⁷ 筆者の個人的な意見として、「寓意化」のために拷問被害者の書いた非常に個人的なテキストを編集、結末を変更し、最後にセムラの名前を入れることは、今日的倫理から問題を指摘することが可能であるように思われる。

4-5-3 もう一つの《変わらない一日》と、隠された革命歌《インターナショナル》

本楽曲は、《変わらない一日》という曲名以外、1972年の拷問事件との関連などいかなる情報も事前に知らせることなく、また、曲の内容を説明したプログラム・ノートを配布することなく、初演されたとされるが（4-5-1 参照）、この曲名は、フランスの歌手、女性俳優のブリジット・バルドー Brigitte Bardot (b. 1934) によるシャンソン、《変わらない一日 Un jour comme un autre》¹⁷⁸（1964）に由来していると思われる。

1950年代中頃から60年代初頭というグロボカールがスタジオ・ミュージシャンとしてパリで活躍していたちょうどその頃、グロボカールと同年生まれのブリジット・バルドーもまたパリを中心として名を挙げていた。映画『素直な悪女 Et Dieu... créa la femme』（1956年公開、監督・脚本：ロジェ・ヴァディム Roger Vadim）で一躍セックス・シンボルとして通名となり、「フランスのマリリン・モンロー」とも評価された。1961年には歌手デビューし、数々のシャンソンを手掛け、1964年には恋愛について歌ったシャンソン《変わらない一日》を発表した。歌詞は以下の通りである（表 68）。

有名俳優・有名歌手であり、資本主義の中で華々しく活躍するバルドーの、「状況を和らげる」ような、他愛もない失恋についてのシャンソンの題名を騙って、拷問をテーマとした楽曲を演奏することは、バルドーとは対照的に、共産主義・社会主義を掲げデモに参加し、公権力に抑圧（拷問）されてしまったセムラの状況の凄惨さを強調し、観客にショックを与える効果を狙ったものであった。

また、バルドーの《変わらない一日》の陰に、グロボカールは共産主義・社会主義を象徴する《インターナショナル》を——秘匿しながら——対置している。

チューバによる法律のモチーフの逆行形の最初の4音のリズムは、《インターナショナル》の歌い出しに酷似している（譜例 97, 98）。このリズムは、逮捕や尋問に抵抗する場面で繰り返されるケース（ソプラノ）（譜例 99）、ソプラノの政治的理念の現れである「革命のモチーフ」（ソプラノ）に重ねられるケース（チューバ）、チューバとソプラノによる完全な tutti¹⁷⁹（譜例 90）などが見られる（譜例 100）。また、チェロによる、変形した《インターナショナル》終結部（4-3-5 参照）と、チューバによる法律のモチーフの逆行形が——すなわち《インターナ

¹⁷⁸ 曲名は《いつものように》と訳されることもある。同曲はセルジュ・ゲンスブール Serge Gainsbourg との合作アルバム『ボニーとクライド Bonnie And Clyde』（1968）に再録された。

¹⁷⁹ 複数のパート間で同一テンポ、同一リズムが共有されるのは、全曲中この箇所のみである。同一時間性の共有を極端に排除した本楽曲における、該当箇所の重要さが窺える。

ショナル》の歌い出しと終結部が——、権力者（クラリネット）によって同時に「窒息死」させられるのは、革命思想が抑圧されていることを象徴している。

楽曲中、曲名のみ示され、華々しい、しかし虚無なポピュラー音楽であるバルドーの《変わらない一日》とは対照的に、徹底的に秘匿された《インターナショナル》は断片化され、変調されることによって、ソプラノら被抑圧側からの抗議、告発として機能している。

表 68 バルドーによる《変わらない一日》の歌詞（日本語訳：友利修）

C'est un jour comme un autre	それはいつもと変わらない一日
Et pourtant tu t'en vas,	だけど、あなたは行ってしまふ
Tu t'en vas vers une autre	他の女のもとへ行ってしまう
Sans me dire un seul mot	私に一言も言葉をかけることなく
Et je ne comprends pas, comprends pas	そして私には分からない。分からない。
C'est un jour comme un autre	それはいつもと変わらない一日
Mais nous sommes déjà	だけど、私たちはもう
éloignés l'un de l'autre	お互い遠く離れてしまっている
De nous deux, il ne reste que moi	私たち二人から、残っているのは私だけ
Mais pourquoi? mais pourquoi?	だけど、どうして? だけど、どうして
Toi tu étais pour moi	あなたは私にとって
Tout ce que j'espérais,	私の希望のすべてだった
Toi tu étais ma vie et même un peu plus	あなたは私の人生、いやそれ以上のものだった
Tu étais l'amour	あなたは私の愛そのものだった
C'est un jour comme un autre	それはいつもと変わらない一日
Et pourtant tu t'en vas,	だけど、あなたは行ってしまふ
Tu t'en vas vers une autre	他の女のもとへ行ってしまう
Sans me dire un seul mot	私に一言も言うこともなく
Et je ne comprends pas, comprends pas	そして私には分からない、分からない。

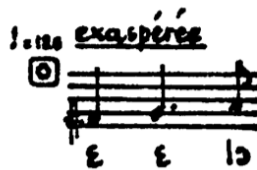
C'est un jour comme un autre	それはいつもと変わらない一日
Mais moi j'ai mal de toi	だけど、あなたのことで私は苦しんでいる
Moi qui riaais des autres,	他の人たちのことを笑っていたこの私が
Aujourd'hui, c'est vous deux qui devez	今日、あなたたち二人が私のことを
Rire de moi, rire de moi	笑っていることだろう。私のことを。
Toi tu prends à jamais	あなたは、永遠に私から、
Tout ce que j'espérais	望むものすべてを奪っていく
Toi tu me prends la vie	あなたは、私から人生を奪う
Et même un peu plus	それ以上のものさえも
Tu me prends l'amour!	私から、愛を奪っていく。
C'est un jour comme un autre	それはいつもと変わらない一日
Et pourtant tu t'en vas	だけど、あなたは行ってしまふ
Et pourtant tu t'en vas	だけど、あなたは行ってしまふ
Et pourtant tu t'en vas	だけど、あなたは行ってしまふ。

譜例 97 左：《インターナショナル》（変ホ長調）歌い出し

譜例 98 右：チューバ法律のモチーフ逆行形（＝《インターナショナル》歌い出し）（p. 3/1, 第 III 場）



譜例 99 ソプラノによる《インターナショナル》歌い出し（p. 2/4, 第 III 場）



譜例 100 「法律のモチーフ」逆行形（チューバ）と「革命のモチーフ」（ソプラノ）の重なり合い（p. 3/1, 第 III 場）

譜例 101 チューバとソプラノによる《インターナショナル》歌い出しのリズムの tutti (左: p. 3/1, 右: p. 3/2, いずれも第 III 場)

譜例 102 チェロによる《インターナショナル》終結部とチューバによる歌い出しのリズム (p. 17/1, 第 IX 場) ¹⁸⁰

¹⁸⁰ チェロ・パートの《インターナショナル》との相似に関しては 4-3-5 を参照のこと。

4-5-4 「言語・身体・象徴」：3つのレベル

3節、4節で分析してきた6つのパートは、その特徴と役割から、以下の3つのレベルに分類することができる。

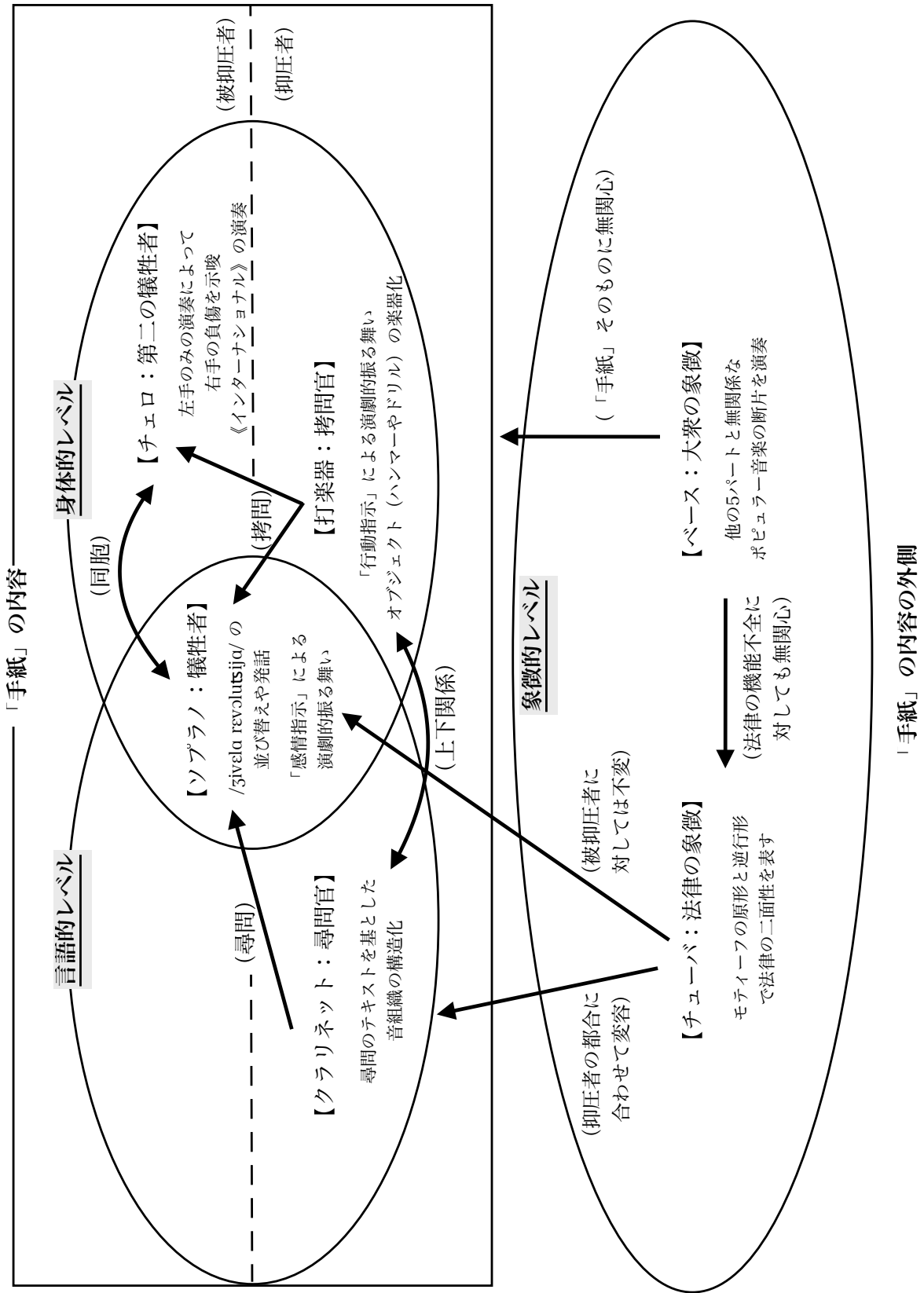
一つ目は、言語を用いて、思想の抑圧・被抑圧を示す「言語的レベル」であり、これには「革命万歳」を意味するスロヴェニア語を基とする並び替えのシラブルや発話を演奏するソプラノと、フランス語による尋問のテキストを基に体系化された音符を演奏するコントラバス・クラリネットが該当する。

二つ目は、身体的加害・被害（抑圧・被抑圧）を視覚的に示す「身体的レベル」であり、「行動指示」によってハンマーなど拷問を想起させる日用品（非楽器オブジェクト）を演奏する打楽器、左手のみの演奏によって右手の負傷を示唆するチェロ、そして「感情指示」などによって身振りを要求されるソプラノも部分的に該当する。

三つ目は、「手紙」には直接現れないものの、拷問という状況を成立させる社会的な構造を示す「象徴的レベル」であり、法律のモチーフの基本形と逆行形によって、「抑圧者に都合よく変容する一方、被抑圧者に対し不変である」という法律運用の二面性を表すチューバと、「手紙」にも法律の機能不全にも無関心を貫き、ポピュラー音楽をひたすら生産・消費するベースがこれに該当する。

グローブカールはその異なった次元にある事象を、全て舞台上に平等に並置し、音体系に一定の意味の相互関係を形成することによって、社会構造（あるいは社会問題の構造）を模倣している（図13）。

図 13 「言語・身体・象徴」レベルのモデルを用いたマッピング



4-5-5 ポピュラー音楽・ノイズ・ラジオとテープ：観客のアンガージュマン

特殊奏法によるノイズの、拷問事件を表す意味的關係の中で、場違いにポピュラー音楽を演奏するベースには、特別な役割が与えられている。以下はこの楽曲のベースに関するグロボカールの言及である。

最後に、世論を象徴するベース・ギターは、不誠実なポップ・ミュージックの引用のみを演奏するが、このような日常の音楽環境、特にポピュラー音楽は、想像されているよりもはるかに多くの[拷問と言った危機的な]状況を和らげてしまうことを示している。その拷問の事件は今日一般に知られていることではあるが、ラジオや新聞の広告の中でこの拷問とスパゲッティはごちゃ混ぜにされているため、ほとんどの人は[この拷問事件に関して]行動する準備がほとんどできていない。¹⁸¹ (LT: 378-389)

この引用は、特殊奏法によるノイズ＝暴力に満ちた拷問の世界と、そこから大衆の目を背けようとするポピュラー音楽の世界の断絶とを示しているが、グロボカールはこの作品において、ベースと観客の、「事件に無関係・無関心なあり方」のアナロジーを呈示することによって、両者の同一化を図っている（図 14）。その中で「まるで事件とは無関係であるかのように、場違いなポピュラー音楽」を奏するベースは、「観客そのものの象徴」であるという、強烈な主張が提示されている。

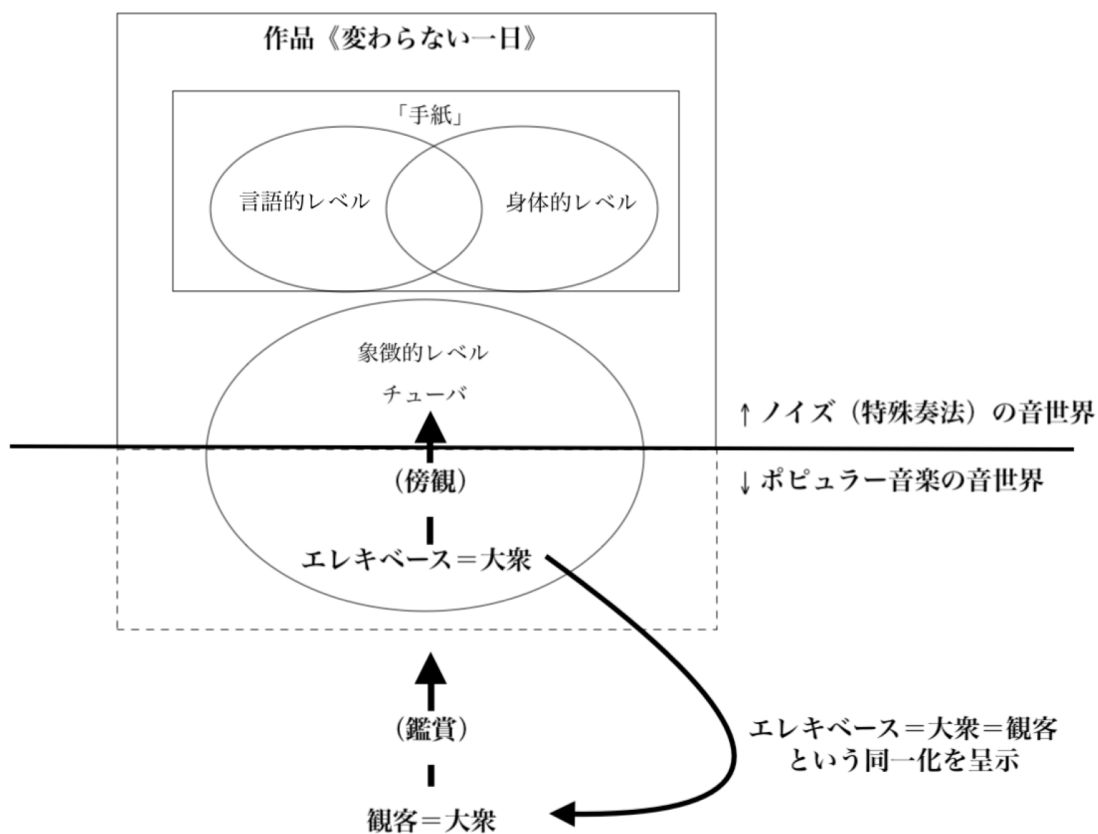
会場前の「観客が会場に入る間、前もって舞台上に配置された5つのラジオから演説、ニュース、音楽などが騒々しく流れている」状態から、終演後の、ベースのポピュラー音楽と同時に「手紙」の多言語による朗読の録音が行われる状態への変化は、非常に象徴的である。これは、「ラジオや新聞の広告の中でこの拷問とスパゲッティはごちゃ混ぜにされている」状態、すなわち「その拷問の事件は今日一般に知られている」にもかかわらず、それには目もくれず、「状況を和らげてしまう」ポピュラー音楽——例えばバルドーの《変わらない一日》——に興じている大衆（＝観客）が、楽曲中の演劇的振る舞い、「音楽外的」演奏手段

¹⁸¹ “ Die Baßgitarre schließlich, die die öffentliche Meinung repräsentiert, liefert nur Zitate einer verlogenen Popmusik, womit gezeigt wird, daß die alltägliche musikalische Umgebung, insbesondere aber die Unterhaltungsmusik, die Situationen weit mehr entschärft als man denkt: heute ist das Phänomen der Folter allgemein bekannt, aber da man in der Werbung in Rundfunk und Zeitung die Folter mit Spaghetti vermischt, sind nur wenige zum Handeln bereit. ”

や特殊奏法などで「抑圧された人の心理的な屈辱」を知覚し、「権力者の中で増大する暴力性」を目の当たりにすることによって、初めて「手紙」が聞こえるようになる過程を示し、また観客に自らが「[この拷問事件に関して] 行動する準備がほとんどできていない」ことを自覚させるのである。これが「テキストの聴取に音楽が先行しているということは、それに準備の機能を与えているということだ」とグロボカールが言うところであろう。

本作品における体系化された特殊奏法のノイズとポピュラー音楽の対比は、作品の境界線を錯乱し、観客を否応なく社会問題の構造を自覚させ、観客を「アンガージュマン」させる——観客に「行動する準備」を促す——意義を有している。

図 14 作品の境界線の攪乱



終章 体系に生じる「裂け目」：人間の物象化への抵抗として

本論文の目的は、グロボカール自らの設定した「転換点」前後の3作品、《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》、《エシヤンジュ》と《変わらない一日》の分析を通し、主として演奏方法の体系化の観点から、音楽の質的な変化を捉えることであった。

第1章では、多地域、多ジャンル、多言語、異なるいくつかの立場といった、多元性に満ちたグロボカールの半生涯を辿り、第2章ではアドルノの「否定」、サルトルの「アンガージュマン」の思想が、グロボカールの音楽実践態度に与えた影響とを明らかにした。

第3章では、長大な曲集である《ラボラトリウム》より、コンポーザー・パフォーマーとしての代表作と目される金管楽器独奏曲、《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》(1973)と《エシヤンジュ》(1973)を分析した。2曲に見られる特殊奏法の体系化は、演奏者の身体・心理を極限的な状況に追いやることによって、演奏を不可能にし、作品の構造的なものを破壊するという「否定的」意義を有し、「合理的」規範から音楽を解放するための矛盾の契機として作用する。厳格に構造化された特殊奏法の身体的・心理的負荷は作品に「攻撃性」をもたらすとともに、「純粹に音楽的な要素」と「弁証法的な矛盾」を生じさせる。その結果として演奏は崩壊し、作品の秩序は破れ去ってしまう。この極度の緊張状態のなかには、「演奏者と楽器は、正確に音を出すための装置である」という規範が反転し、身体と心理をとまなう生身の人間が関わる時の、システムの否応なしの崩壊が現出しているのである。そして、楽曲中の各パラメーターに現れる数的な構造の中の意図された逸脱は、演奏の自壊に至る身体・心理のプロセスと共に、体系という合理的規範を否定する契機として呈示される。

第4章では、拷問の被害者の「手紙」というテキストに基づく、ソプラノとアンサンブルのための《変わらない一日》を分析した。本シアター・ピースにおける個別に体系化された特殊な楽器法は、視覚的、演劇的、社会的な「音楽外」の要素と組み合わせられ、楽音をグロテスクに変容させることや、その視覚的効果によって、一定の意味性を獲得した。また、6つのパートの奏法等の体系は、「言語的レベル」、「身体的レベル」、「象徴的レベル」という3つの次元において、互いに結びつけられ、意味のネットワークを形成している。特殊奏法の体系によるこの2つの意味性は、言葉を意味的に用いることなく、痛みや不正義に満ちた「拷問の物語」である「手紙」の内容を意識させる手段として用いられている。同時に、体系化された特殊奏法による強烈なノイズ音響は、「場違いな」ポピュラー音楽との際立つ

た対比において、作品の境界線を攪乱し、否応なく観客に社会問題の構造を自覚させる意義、「アンガージュマン（政治参加）」の意義を有していた。

5-1 システムの「裂け目」

《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》、《エシヤンジュ》、《変わらない一日》を分析し、特殊奏法などを音楽構成の1パラメーターとして徹底的に体系化する共通の作曲技法が明らかになった。しかしながらグローボカールにとって、パラメーターの体系化は、美的自律性として肯定的に捉えられるものではなかった。それは演奏者を身体的・心的限界に追いやり、透明化していた身体を現前させること（「演奏者の楽器との戦い」）によって、「裂け目」とでも呼ぶべき臨界点を発生させる場であり、強固なシステムは、むしろ「破られるべきもの」として設定されていた。

中でも技法の共通性が顕著に認められるのは、《エシヤンジュ》と《変わらない一日》第VIII場ソプラノ・パートである。演奏行為を4つのパラメーターとして解体し、それらを、ただ平行になるように——総音列技法で目指された「作品の全要素の対等化」のように——線上に並べられている（譜例103, 表69）。これは、記譜通りの演奏は全く期待されていないような、演奏上の秩序を欠く書法は、「不可能性」を指向している。

譜例 103 均等に配置される4つのパラメーター（上：《エシヤンジュ》2ページ目より、下：《変わらない一日》よりソプラノ・パート p.16/1）

exaspérée ② *excitée* *chaleureuse* ④ *calme* ③

I
 ts o e u v o

表 69 2 楽曲で対等化される 4 つのパラメーター

《エシヤンジュ》	《変わらない一日》第 VIII 場ソプラノ
ミュート	感情指示
ダイナミクス	奏法指示
アーティキレーション	音高（音列の断片）
発音体	音素

《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》と《エシヤンジュ》においては、体系化された音構造に演奏者への極限的な負荷が付与され、「楽器と戦い」ながら自崩へと進む演奏プロセスの最中に、演奏者の身体が現前し、「合理性」、すなわちシステムからの人間性の奪還が試みられた。換言すれば、システムと身体との対立の間に「合理化」と人間性との対立が投影されているといえるだろう。

一方、《変わらない一日》では、音の体系化と人間性の関係は全く逆の過程を辿る。「犠牲者」であるソプラノが、ベルカントで歌いながら「自由に」している冒頭から、度重なる拷問と抑圧の末に「壊れて」しまう終盤までの物語と、音構造の厳格化が徹底されていく過程とを平行させることで、合理化の中に人間性が絡みとられ、失われてしまう様子が批判的に描写された。また、「尋問者」役のクラリネットが完成した音体系の中で「変わらない人」として、「抑圧者」、すなわちシステムの権化としてソプラノに対置することによって、構造を一層明確に示している。

完成した音体系の崩壊に人間性の奪還を見出す《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》と《エシヤンジュ》と、音体系の完成に人間性の崩壊を見出す《変わらない一日》は、音の体系化と人間性をめぐる問題意識という観点からみて、裏返しの関係にあるように思われる。

グローバカールは、1973 年の金管楽器独奏 2 作品と、最初期の「政治参加の音楽」である《変わらない一日》を通して、過剰な指示によって演奏を不可能にし、崩壊させる手法によって、「合理化」による人間性の喪失を、一貫して批判している。

5-2 「敗北する身体」と「敗北する革命歌」

グロボカールの演奏の「不可能性」は、同時代の他の作曲家のそれと比較して、際立って異なるように思われる。例えば、クセナキスの《ヘルマ Herma》（1960-61）や、《ルボン A Rebonds A》（1988）、あるいはシュトックハウゼンの《ピアノ曲 Klavierstück》シリーズなどの実現不可能とも思われる演奏困難さは——実際に実現できているかどうかはさておき——、実現され、演奏者のヴィルトゥオーゾ性が勝利を収めるものとして見なされているといえるだろう。一方、ヴィルトゥオーゾとして広く認められていたグロボカールは、自らヴィルトゥオーゾ性を解体する。《エシヤンジュ》と《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》において、透明化された演奏する身体は、皮肉なことに、負荷を伴う体系化されたシステムに敗れ去ることによって、初めて引きずり出される。すなわち、体系に「裂け目」を生じさせる「楽器との戦い」は、予め「敗北」をその内側に設定されているのである。

グロボカールの2作品においては、身体が「敗北」するところにこそ「合理化」の「裂け目」が生まれる。「敗北」が人間性を奪還する契機として呈示される。「敗北する身体」は、「合理化」の管理から抜け出そうとする、グロボカールの戦略なのである。

また、その他の「アンガージュマン」音楽作品に関して、同時代、グロボカールと同じく、即興演奏と前衛音楽に従事していた作曲家、ジェフスキーとカーデューを挙げることができるだろう。

1960年代中盤から集団即興グループのムジカ・エレクトロニカ・ヴィヴァの主要メンバーの一人として実験的手法を多く試みたジェフスキーは、抵抗歌や民謡などを用いて、例えば《「不屈の民」変奏曲》（1975）で、1973年チリ・クーデターにおける労働者階級の抵抗歌を用い、人民の「権力に抵抗していく姿が変奏曲という形で表現」し、「徐々に人々が団結していく」様子を描写するなどして（石井 2018 : 23）「アンガージュマン」を実現しようとした。他にも、1972年にアッティカ（ニューヨーク）州刑務所の受刑者からの手紙のテキストによって構成されたミニマル・ミュージック《カミング・トゥギャザー Coming Together》（1972）および《アッティカ Attica》（1972）を発表し、社会主義的立場から明確に政治的懸念を示した¹⁸²。

¹⁸² ジェフスキーは以降のいくつかの作品（例えば《石油価格 The Price of Oil》（1980）や《限りない静けさ Le silence des espaces infinis》（1980））から、図形楽譜を使用するなど実験的立場に回帰している。

イギリスの作曲家、コーネリアス・カーデューはエー・エム・エムでの実験的即興演奏活動の後、毛沢東に傾倒し、自身の初期の作品と前衛全般を『シュトックハウゼンは帝国主義に奉仕する *Stockhausen Serves Imperialism*』（1974）で激しく批判し、不確定な音楽を放棄した。その後は従来の音楽言語や調性に回帰し、《社会契約をぶっ飛ばせ *Smash the Social Contract*》（1972）などの人民解放音楽 *People's Liberation Music*（PLM）を発表した。

《「不屈の民」変奏曲》や《社会契約をぶっ飛ばせ》は、いずれも共産主義を、少なくとも肯定的に捉えている。しかし、《変わらない一日》の中で共産主義を象徴する《インターナショナル》は、徹底的に秘匿された形で提示される。また「革命の勝利」は達成されず、それどころか国家権力の抑圧に——人知れず——「敗北」する様子が描かれている。

グロボカールは彼の《変わらない一日》の中で、ブリジット・バルドーの《変わらない一日》をはじめとするポピュラー音楽、消費的な音楽的営為、ひいては資本主義をはっきりと拒否した。しかし、この作品は拷問を間接的にでも容認する社会構造に否を突きつけはすれど、壊れた《インターナショナル》は、共産主義を必ずしも肯定していない。

観客との関係づくりも3者は全く異なっている。ジェフスキーは《「不屈の民」変奏曲》で、音楽構造の内側、すなわち抵抗歌の変奏のありように観客＝人民のあるべき変化（団結）を描き、カーデューはともに共産主義を達成せんと観客と歌う団結歌そのものを作った。一方、グロボカールの《変わらない一日》において、観客に起こるべき変化が直接的に示されることもなければ、彼らの団結が称賛されることもない。観客は、拷問の「無関心な」傍観者から、当事者への変化を促されるのみである。ここにグロボカールの共産主義への（あるいはイデオロギー全般への）一定の距離が表れている。

グロボカール、ジェフスキー、カーデューは、社会問題と音楽とを結びつけようとする態度で——社会問題を音楽作品でそもそも語ろうとしなかったブーレーズやシュトックハウゼンと比べれば——、同じ方向を向いていたといえる。しかし、資本主義の中心であるアメリカの立場から理念としての共産主義を掲げるジェフスキーや、イギリスで中産階級を見据えながら共産主義を語るカーデューと、チトー政権下での共産主義を経験したグロボカールの立場は当然異なる。グロボカールは、少なくともこの作品の中で共産主義を理想として語ることはなかった。

グロボカールは作中、前衛から調性へ回帰することなく、また社会運動、革命歌へ直接的に賛同することもなかった。「敗北」した《インターナショナル》で共産主義へ一定の距離を保ち——すなわちイデオロギーの伝達を拒否し——、体系の内側から人間の物象化を批判しながら、観客に社会（政治）参加への「行動する準備」をただ促すのみなのである。

5-3 結語

《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》、《エシヤンジュ》と、《変わらない一日》の間、すなわち「純粋な音楽」（美学的な音楽）から「政治参加の音楽」への「転換」の際に起こった、作品の質的な変化が何であったのか、演奏指示の体系化の観点から再度振り返ってみたい。

《ラボラトリウム》の2楽曲では、厳格に構造化された特殊奏法の身体的・心理的負荷は作品に「攻撃性」をもたらすとともに、「純粋に音楽的な要素」と「弁証法的な矛盾」を生じさせる。その結果として演奏は崩壊し、作品の秩序は破れ去ってしまう¹⁸³。この極度の緊張状態のなかに、「演奏者と楽器は、正確に音を出すための装置である」という規範が反転する。このシステムの否応なしの崩壊——身体の敗北——に、透明化していた個々の人間身体の「非同一性」が現出した。

《変わらない一日》においては、《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》、《エシヤンジュ》で追求された演奏指示の体系化の理論は、演劇的な身振り、日用品の楽器としての使用、そして拷問被害者の「手紙」のテキストといった「音楽外的な」要素と組み合わせられながら、人道的な問題を有す社会構造を模倣するように音体系を構成した。

「転換点」後では、体系化による物象化（合理）の問題意識の範疇は、身体（個人）から社会（集団）へと拡大され、またその関係性は、体系化の崩壊による人間性の奪還と、体系化の遂行による人間性の喪失という形で裏返されている。

「転換点」前後の3作品の分析と比較を通して浮き彫りになったのは、変化というよりはむしろ一貫した問題意識と、それと分かち難く結びついた手法、すなわち演奏行為をパラメーターとして扱い、その体系化を徹底的に推し進めることによって、体系そのものに「裂け目」を生じさせる手法であった。体系への批判を体系そのものの内側から行うことで、逆説的に体系の非人間性を露呈させるグローボカールの手法は、この「転換」を経て、社会批判としての表現を一層深めている。

この1973/5年の3作品の呈示するグローボカールの思想と実践——体系、合理性、全体性への批判は、半世紀近い時間を経て、どのような意義を持つのだろうか。

¹⁸³ 「純粋に音楽的な要素」が「演奏者の楽器との戦い」によって止揚する意味で、これらの楽曲は、作曲者の言うように、「純粋に音楽的」（2-3）であるとは言えないようにも、筆者には思われる。

これらの作品の発表と入れ違いのように、1970年代の後半、西欧の、そして特に文化芸術においては「政治の時代」が一つの終りを告げていく。68年の五月革命の熱が急速に冷め、文化領域での人々の関心は「大きな物語」の中での政治参加よりも、脱構築と記号の戯れに移っていった。いわゆるポストモダンの時代である。その流れは、1989年のベルリンの壁の崩壊から1991年のソビエト連邦の消滅へと至る一連の出来事の中でさらに加速された。それは「歴史の終わり」とさえ呼ばれ、イデオロギーを巡る国家間の闘争は、民主主義と自由経済の勝利を以って終結し、自由で寛容な社会が実現されていくだろうと漠然と期待された。そうした中で、芸術による政治参加はもはや時代遅れの不要なものという印象を与えるようにさえなっていた

しかしながら、世紀が変わり、この世紀が進むにつれてしだいにはっきりしてきたことは、「歴史の終わり」どころか、一極化した資本主義の剥き出しの力を解放し、そして、政治的な抑圧や、それに対する抵抗を余儀なくされる状況が、20世紀前半、あるいは19世紀をも思わせるほどに新たなリアリティを持って戻ってきたということである。

芸術の分野でも、それとともに、ポストモダンの時代に忌避されていた生の政治、生の抵抗が、再び問題意識としていやおうなしに蘇えってくることとなった。

そしてこの傾向は、特にここ数年加速していると言うしかない。

抑圧は芸術そのものに対しても行なわれ、市場経済の原理による間接的なものだけでなく、公権力による直接の介入さえ顕著になってきた。日本では、例えば2019年の国際芸術祭「あいちトリエンナーレ」では、公権力による芸術の検閲が、時代の針を戻すかのように出現した。

こうした中において、「政治の時代」に音楽芸術が何を為し得るかを追求した芸術家の代表的な一人である、ヴィンコ・グロボカールの試みを、その結実である作品によって問い直し、一度歴史の針を戻した時点から新たな道を考えることは有効な試みではないだろうか。

筆者はチューバ演奏家であり、本論文で扱った3楽曲を、本論文の提出年である2020年の3月に、自らのリサイタルで取り上げた（《変わらない一日》は日本初演であった）が、リサイタルの趣旨は、本論文の目的と同じく、1973年から1975年の「転換点」前後という短い期間に焦点を絞り、「音楽に関する音楽」、「政治参加の音楽」の差異と、現代におけるそれぞれの意義を呈示することであった。体系化に伴って生じる不可能性による体系の解体という、批判的思想と深く結びついたグロボカールの手法が、いかにしてその後の彼の創作と活動に応用されていったのかを、今後の研究と演奏実践の課題としたい。

引用文献・参考資料一覧

文献資料 (欧文)

- Amnesty International. 1973. *Report on torture*. London: Gerald Duckworth.
- Beck, Sabine. 2012. *Vinko Globokar Improvisator und Komponist*. Marburg: Tectum.
- Bingham, John Joseph. 1984. "The innovative uses of the trombone in selected compositions of Vinko Globokar." Diss., University of Illinois Urbana-Champaign.
- Cyzak, David John. 2016. "Vinko Globokar's Atemstudie for solo oboe: Analysis and performance guide." Diss., University of Illinois Urbana-Champaign.
- Globokar, Vinko. 1994. *Einatmen Ausatmen*. Edited by Ekkehard Jost and Werner Klüppelholz, translated by Stefan Barmann and Ekkehard Jost. Hofheim: Wolke.
- . 1998. *Laboratorium: Texte zur Musik 1967-1997*. Edited by Sigrid Konrad. Saarbrücken: Pfau.
- . 2006. "Anges pour l'histoire: Entretien avec Vinko Globokar." Interview by Lambert Dousson and Sylvain Prudhomme. *Geste* no.3, « Témoigner / Violences-précarités »: 94-101.
- . 2008. "Kunst und Ethik: Vinko Globokar im Gespräch mit Armin Köhler." In *Vinko Globokar 14 Arten einen Musiker zu beschreiben*. Edited by Werner Klüppelholz and Sigrid Konrad: 122-143. Saarbrücken: Pfau.
- Goldman, Jonathan. 2010. "'How I became a composer': An Interview with Vinko Globokar." *Tempo* vol. 68(issue 267): 22-28. Cambridge: Cambridge University Press.
- Helmling, Steven. 2011. *Adorno's Poetics of Critique*. London: Continuum.
- Houben, Eva-Maria. 1996. *Gelb: Neues Hören Vinko Globokar, Hans-Joachim Hespos, Adriana Hölszky*. Saarbrücken: Pfau.
- Jost, Ekkehard and Werner Klüppelholz. 1994. "Vinko Globokar im Gespräch mit Herausgebern." In *Einatmen Ausatmen*. Edited by Ekkehard Jost and Werner Klüppelholz, translated by Stefan Barmann and Ekkehard Jost: 169-188. Hofheim: Wolke.
- Kagel, Mauricio. 2008. "Über Vinko Globokar." In *Vinko Globokar 14 Arten einen Musiker zu beschreiben*. Edited by Werner Klüppelholz and Sigrid Konrad: 9. Saarbrücken: Pfau.
- Köhler, Armin. 1989. "Individuum und Kollektiv." *Positionen* no. 3: 12-15.
- Konrad, Sigrid. 1998. "Musique engagée: Zu den Texten Vinko Globokars." In *Laboratorium: Texte zur Musik 1967-1997*. Edited by Ekkehard Jost and Werner Klüppelholz, translated by Stefan Barmann and Ekkehard Jost: 7-31. Saarbrücken: Pfau.

- Klüppelholz, Werner. 1985. "Die Alchemie des Alltags: Zum Musikdenken Vinko Globokars." *Musiktexte* no. 11, 3-8. Köln: Musiktexte.
- Klüppelholz, Werner and Sigrid Konrad. 2008. Vorwort. In *Vinko Globokar 14 Arten einen Musiker zu beschreiben*. Edited by Werner Klüppelholz and Sigrid Konrad: 7. Saarbrücken: Pfau.
- Leibowitz, René. 1950. *L'artiste et conscience: Esquisse d'une dialectique de la conscience artistique*. Paris: L'Arche.
- Lund, Erik. 1988. "The 'Discours' of Vinko Globokar: to Speak, to Play." Diss., University of Illinois Urbana-Champaign.
- Lund, Erik. 2008. "Analogie und Transformation in Vinko Globokars *Discours VI*." In *Vinko Globokar: 14 Arten einen Musiker zu beschreiben*. Edited by Werner Klüppelholz and Sigrid Konrad: 70-89. Saarbrücken: Pfau.
- Metzger, Heinz-Klaus. 1980. *Musik wozu, Literatur zu Noten*. Edited by Rainer Riehn. Frankfurt: Suhrkamp. (初出: Metzger Heinz-Klaus. 1969. "Musik wozu." *Dissonanten* no. 3.)
- Packer, Renee Levine. 2010. *This Life of Sounds: Evenings for New Music in Buffalo*. Oxford: Oxford University Press.
- Svoboda, Mike. 2008. "Der Posaunist Vinko Globokar." In *Vinko Globokar: 14 Arten einen Musiker zu beschreiben*. Edited by Werner Klüppelholz and Sigrid Konrad: 144-151. Saarbrücken: Pfau.

文献資料 (和文)

- アドルノ, テオドール・W. 1996. 『否定弁証法』 木田元, 徳永恂, 渡辺祐邦, 三島憲一, 須田朗, 宮武昭訳. 東京: 作品社.
- . 2007. 『新音楽の哲学』 龍村あや子訳. 東京: 平凡社.
- 石井玲子. 2018. 「ジェフスキー《「不屈の民」変奏曲》におけるテーマと36の変奏曲の分析と考察」. 『人間生活学研究』9号: 11-24. 新潟: 新潟人間生活学会.
- グリフィス, ポール. 1987. 『現代音楽: 1945年以降の前衛』 石田一志, 佐藤みどり訳. 東京: 音楽之友社.
- グロボカール, ヴィンコ. 1970. 「インプロヴィゼイション (インタビュー)」 聞き手: 松平頼暁. 『音楽芸術』28巻 (11号) 1970年10月号: 62-66. 東京: 音楽之友社.
- . 1974. 「音楽は社会を反映する (インタビュー)」 聞き手: 丸山亮. 『音楽芸術』32巻 (9号) 1974年9月号: 24-29. 東京: 音楽之友社.
- . 1975a. 「反応すること...」 高橋悠治訳. 『季刊トランソニック』5冬号: 6-11. 東京: 全音楽譜出版社.

- .1975b. 「かれらは即興する...即興せよ...即興しよう...」 高橋悠治訳. 『季刊トランソニック』5 冬号: 12-15. 東京: 全音楽譜出版社.
- .1987. 「Interview ヴィンコ・グロボカール」 加古勉通訳. 『パイパーズ』6 巻(7号) 1987年3月号(通巻67号): 11-15. 東京: 杉原書店.
- .1991. 「音楽における意味の欲望」 椎名亮輔訳. 『現代音楽のポリティクス』小林康夫編: 135-151. 東京: 書肆風の薔薇.
- .1998. 「60年代には私も「われわれ」と言いました. しかしいまは「私」としか言いません」 インタビュアー: 後藤國彦. 『季刊インターコミュニケーション』NO. 26 Autumn 第7巻4号(通巻27号), 86-95. 東京: NTT 出版株式会社.
- 後藤英. 2016. 『Emprise: 現代音楽の系譜から, コンピューター・ミュージック, エレクトロニック・ミュージック, ニュー・メディア・アート, 新たなパフォーマンスへの進化』 東京: スタイルノート.
- 坂本光太. 2019. 「ヴィンコ・グロボカール《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》の分析: 体系化による逸脱の試み」 『音楽研究 大学院研究年報』(31号): 177-193. 東京: 国立音楽大学大学院.
- . 「ヴィンコ・グロボカール《エシヤンジュ》(1973/1985) 演奏の考察: 楽曲とその録音の分析を通して」 『音楽研究 大学院研究年報』(32号): 125-140. 東京: 国立音楽大学大学院.
- ジェイ, マーティン. 2007. 「アドルノ」 木田元, 村岡晋一訳. 東京: 岩波書店.
- シュービゲル, マリア. 1993. 『新版 音声学入門』 小泉保訳. 東京: 大修館書店.
- 龍村あや子. 2007. 訳注. 『新音楽の哲学』 テオドール・W・アドルノ著, 龍村あや子訳: 303-322. 東京: 平凡社.
- 長チノリ. 2019. 「アドルノの美学とソーシャリー・エンゲイジド・アート(SEA)の接続可能性」 『アドルノ美学解説: 崇高概念から現代音楽・アートまで』 藤野寛, 西村誠編: 172-194. 東京: 花伝社.
- 徳永恂. 1996. 「アドルノの反体系について: 解題にかえて」 『否定弁証法』 アドルノ, W・テオドール著, 木田元, 徳永恂, 渡辺祐邦, 三島憲一, 須田朗, 宮武昭訳: 523-528. 東京: 作品社.
- . 1998. 「否定弁証法」 『岩波 哲学・思想事典』 廣松渉, 子安宣邦, 三島憲一, 宮本久雄, 佐々木力, 野家啓一, 末木文美編集: 1320-1321. 東京: 岩波書店.

- 沼野雄司. 2005. 『リゲティ, ベリオ, ブーレーズ: 前衛の終焉と現代音楽のゆくえ』 東京: 音楽之友社.
- ブリンドル, R・スミス. 1988. 『新しい音楽: 1945年以降の前衛』 吉崎清富訳. 東京: アカデミア・ミュージック.
- ベイリー, デレク. 1981. 『インプロヴィゼーション: 即興演奏の彼方へ』 竹田賢一, 木幡和枝, 斉藤栄一訳. 東京: 工作舎.
- ベニテズ, M・ホアキン. 1981. 『現代音楽を読む: エクリチュールを超えて』 東京: 朝日出版社.
- ボスール, ジャン=イヴ. 2008. 『現代音楽を読み解く 88のキーワード: 12音技法からミクスト作品まで』 栗原詩子訳. 東京: 音楽之友社.
- 細見和之. 2014. 『フランクフルト学派』 東京: 中央公論新社.
- ホルクハイマー, マックス、テオドール・W・アドルノ. 2007. 『啓蒙の弁証法: 哲学的断想』 徳永恂訳. 東京: 岩波書店.
- 松平頼暁. 1971. 「グロボカールにおける“即興”と“反応”」 『音楽芸術』 29巻 (7号) 1971年7月号: 26-29. 東京: 音楽之友社.
- ミヒェルス, ウルリヒ編. 1989. 「新たな発展」 『カラー図解音楽事典』 角倉一郎, 庄野進ら訳: 525. 東京: 白水社.
- 村田厚生. 1998. 「ヴィンコ・グロボカール」 『パイパーズ』 17巻 (12号) 1998年8月号 (通算 204号) : 6-7. 東京: 杉原書店.

楽譜資料

- Berio, Luciano. 1968. *Sequenza V*. London: Universal.
- Globokar, Vinko. 1975. *Echanges*. Frankfurt: Peters.
- . 1975. *Res/As/Ex/Ins-pirer*. Frankfurt: Peters.
- . 1975. *Voix Instrumentalisé*. Frankfurt: Peters.
- . 1982. *Un jour comme un autre*. Frankfurt: Peters.
- . 1985. *Laboratorium*. Frankfurt: Peters.

録音資料

- “Échanges.” Trombone by Vinko Globokar. Globokar – *Echanges, Res/ As / Ex / Ins-pirer, Discours IV*. Harmonica Mundi: 1C 065-99712 (LP), side A-2. Released 1978.

“Échanges.” Trombone by Vinko Globokar. Globokar by Globoakar . Harmonica Mundi: HMC905214 (CD), track 2. Released 1992.

“Res / As / Ex / Ins-pirer.” Trombone by Vinko Globokar. Vinko Globokar. Aulos: AUL66142(CD), Disc2, track 3. Recorded 2004, released 2005.

“Un jour comme un autre.” Song by Brigitte Bardot – Un jour comme un autre / Ciel de lit, Philips : 373 333 BF (Vinyl, 7”), side-A. Released 1964.

オンラインの録音・映像資料

Globokar, Vinko. 2014a. Échanges (composed 1973). Trombone by Juna Winston. Recorded June 4, 2014. MP3 stream. Sound Cloud. Accessed December 9, 2020.

<https://soundcloud.com/junawinston/vinko-globokar-echanges>.

Globokar, Vinko. 2019. Échanges für einen Blechbläser (composed 1973). Tuba by Kota Sakamoto. Recorded March 13, 2019. MP3 stream. Sound Cloud. Accessed December 9, 2020.

<https://soundcloud.com/kota-sakamoto-806165551/echanges-fur-einen-blechblaser-1973-vinko-globokar>.

Sakamoto, Kota. 2020. “Un jour comme un autre (1975) by Vinko Globokar.” Video clip, Youtube, 53:31. Posted April 4. Accessed December 9, 2020. <https://www.youtu.be/mKrfolP1mE4>.

その他のオンラインの資料

Globokar, Vinko. 2014b. “Vinko Globokar : Le langage, la complexité, la musique, Forum Régional des Musiques Nouvelles, October 2014.” Issuu. Accessed December 9, 2020.

https://issuu.com/catalogue-expositions/docs/journal_globokar.

———. 2020. “REACTING (1970).” ChampdAction. Accessed December 9, 2020.

<http://www.champdaction.be/en/role-performer-vinko-globokar/>.

International Phonetic Association. 2020. “International Phonetic Association.” Accessed December 9, 2020. <https://www.internationalphoneticassociation.org/>.

IRCAM. 2020. “Un jour comme un autre (1975).” Accessed December 9, 2020.

<http://brahms.ircam.fr/works/work/26687/>.

Larousse. 2020. “Rencontres internationales de musique contemporaine de Metz.” Larousse. Accessed December 9, 2020. <https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/Metz/169117>.

Metz. Fr. 2020. “Metz, city of music.” Metz. Fr/En project. Accessed December 9, 2020.

https://metz.fr/projets/unesco_musique/en/ville_musique.php.

New York Times. 2020. "64 Nations Charged in Report as Users of Torture." The New York Times, December 16, 1973. Accessed December 9, 2020.

<https://www.nytimes.com/1973/12/16/archives/64-nations-charged-in-report-as-users-of-torture-us-is-cited-turk.html>.

Universal Music Publishing Group. 2020. "Globokar, Vinko Biography." Ricordi. Accessed December 9, 2020. <https://www.ricordi.com/en-US/Composers/G/Globokar-Vinko.aspx>.

謝辞

本研究を進めるにあたり、実に多くの方々のご助力を頂きました。

指導教官である国立音楽大学教授の友利修先生には、大学院博士後期課程入学以来、あたたかいご指導と激励を頂きました。NHK 交響楽団チューバ奏者の池田幸広先生には、修士課程に入学した 2013 年より長きにわたってチューバの実技を、そして、昭和音楽大学教授中島大之先生には、2018 年よりホルンのレパートリーとホルン実技とをご指導頂きました。国立音楽大学教授の宮谷尚実先生には、ドイツ語のみならず、研究者としてのあるべき姿勢を教えて頂きました。

長年桐朋学園大学附属図書館の楽譜目録作成に司書として携わった門倉百合子氏は、私の誤字だらけの原稿を丁寧に校正して下さいました。

元アンサンブル・アンテルコンタンポランのトロンボーン奏者で、グロボカールの弟子でもある Benny Sluchin 氏に、2016 年《レス・アス・エクス・アンス・ピレ》を紹介して頂かなかったら、私はこの作曲家を知ることはなかったかも知れません。

2020 年 3 月《変わらない一日》の日本初演には、演奏、制作、翻訳、演出、音響、照明など、本当に多くの友人たちのご尽力を賜りました。

また、学内外の友人、研究者、音楽家の方々には、演奏実践、ディスカッションなどを通じて様々な助言を頂きました。

皆様に篤く御礼を申し上げます。

最後に、国立音楽大学附属図書館の豊富な蔵書とデータアクセスなしに、この研究はあり得なかったことを、感謝して申し添えます。

2021 年 11 月 30 日

坂本光太