

サティの《ジムノペディ第1番》 の受容について

青 柳 謙 二

序

ある音楽作品が、確固とした不動の対象として存在していないことは、ここで繰り返す必要はないだろう。一般的な絵画や彫刻と異なり、音楽においては、まず作品とはいったい何かが問題となり、単純に作品へのアプローチということが考えられないのである。しかし、とは言っても相変わらずベートーヴェンの《第5交響曲》が、モーツァルトの《ジュピター交響曲》が、あたかも確固とした対象のように我々の前に立ち現われている。したがってその確固とした対象としての音楽作品像が、いかに形成されるかということが第1の問題となり、さらにその作品像にいかにアプローチするかということが第2の問題となる。しかもこの両者は互いに密接な関係をもち、渾然一体となって音楽作品にまつわる様々な活動が展開されている。

ベートーヴェンの《第5》は、あまりに有名であり、我々はこの交響曲の作品像を共通感覚とでも言うものを通して形成している。しかしこの《第5》とて他の、よりマイナーな曲たちと状況は基本的には変わりがない。我々は《第5》にいかに没入しようが、《第5》というものいかに個別的に感情移入しようが、その背景では、いつの日にか読んだハイリゲンシュタットの遺書や、どこかで見たベートーヴェンの肖像画などが見え隠れしているのである。逆に言えばこの背景で見え隠れするものが、多ければ多いほど、明確であればあるほど、ある作品像というものは、明瞭に立ち現われてくる。しかもこの背景とは、その曲にまつわることのみではなく、聞くものの全音楽体験が背景の背景となっている。多少の言い過ぎを覚悟して言えば、《第5》を聞く時でも、我々はその背景にバッハ、ハイドン、モーツァルトはもちろんのことブラームス、マーラー、シェーンベルク、ストラヴィンスキーなどを持っているのである。この意味で我々はハイデッガー風の表現を借りれば、音楽界内存在以外の存在形態を持ち得ない。

以上のような問題点を孕みながらも、しかし本小論での守備範囲を以下のように定めなければならぬだろう。第一に曲例としてサティの《ジムノペディ第1番》を用いること。第二にその際、最も重要なことは、いかにして《ジムノペディ第1番》の像が形成されるかを考案することである。第一の点に関して言えば、この曲を例に用いるのは次のような理由がある。サティは周知のように作曲活動、著述活動ともに一風変わった音楽家である。サティの音楽にアプローチするには、音楽外的な要素が大きく係わる。そしてサティの最も有名な曲の一つのこの曲を扱うことにより、我々はその素朴な旋律やハーモニーの背景に現われるものが、ある典型として処理できると思われるのである。もちろん総ての曲は各々の特殊事情、状況を有す。

一方受容者側はそれらの特殊事情に、過去に織りなした受容の網目をもってアプローチする。その受容の網目は、その曲にアプローチしたという事実により形態を変え、新しい網目となっていく。したがって本論の目的は、この広い網目を仮りに縦軸とし、個々の作品を横軸とする座標を考えた場合、その交点を考察することになる。このことは第二の点にも深く関わっている。すなわち音楽の受容の網目が「ジムノペディ第1番」をいかに掬い上げるかが最大の議論的となり、この広い網目は、ことこの曲と係わる限りにおいて問題となるのである。

I

通常の作品研究では、まず時代背景や作曲家像を捉え、そのなかで作品に言及していくのが順序であろう。しかし後に述べるように、ある作品を受容することは広い意味での弁証法的な活動である。その活動の最初には音しか存在しない。その音どもを目の前にした時に、この活動が開始されるのである。とは言ってもここで現象学的心理分析を展開することは一まず断念しなければならないだろう。そのような分析を手際良く整理するのに困難が予想される以上に、本論のような小論にとってそれが必ずしも得策とは思えないからである。このような訳で我々は、まず唯一の音楽的物的証拠の楽譜から始めることにしよう。

通常の楽式論的な見地からは、「ジムノペディ第1番」は単純な構成となっている。言葉であれこれ述べるより、この曲全体の楽譜を示した方が手短かで、的確と思えるほどである。したがってここでは、バルトークやベルクの曲を分析する時のような、数学的な隠された秩序を発見したり、隠された音列を発見するなどの喜びは期待する術もない。しかし複雑な手法による楽曲の隠された秩序を発見することと、簡単な手法による楽曲の分析は、こと受容レベルでは、同じ意味を持っていると思われる。前者の場合の作曲学的、技法的な見地に立っての分析の意義は認めても、こと受容のレベルでは、それらが受容に際して、何を意味するかが重要だからである。

さて「ジムノペディ第1番」の全体は、78小節よりなり、最後の数小節を除いて、同一部が繰り返される二部分形式をとっている(表1)。この二部分はM₃の部分を除いて、全く同一である。しかもこのM₃とM_{3'}を比較してみると和音的にも旋律的にもM_{3'}はM₃の変形ということが分る。一方M₁からM₃と分類した旋律群も表1に示した通り、4分音符で上下する部分と符

〔表1〕

		4分音符部		付点2分音符部	
A (39)	I	4	—		—
	M ₁	8	m ₁	3	5
	M _{1'}	9	m ₁	3	6
	M ₂	10	m ₂ m _{2'}	3 3	4
	M ₃	8	m ₃	3	5
A (39)	I	4	—		—
	M ₁	8	m ₁	3	5
	M _{1'}	9	m ₁	3	6
	M ₂	10	m ₂ m _{2'}	3 3	4
	M ₃	8	m ₃	3	5

Iは前奏 Mは旋律部

点2分音符の部分とに分けられ、前者は3小節奏されると必ず符点2分音符による旋律的停滞部を持つ。これらの旋律を構成する要素をさらに、ニコラ・ルヴェのガイスラーリート分析になって、いくつかのレベルに階層的に分類整理することも可能と思えるが、ここでは分析の

Lent et douloureux (♩=66)

[譜1]

ための分析が目的ではないので、そこまで立ち入らない。表1に1で示した導入部は二種の長7の和音の繰り返しで(譜1)、これは M_1 の m_1 が終わるまで反復され、結果として全体の41パーセントにあたる32小節を占めることになる。この互いに4度関係にある長7の和音は、第7音(fis)が、次の和音の第3音になるように配置され、長調・短調という調性的機能関係は、曖昧にされているものの、根音の $d \rightarrow g$ という4度進行は、自然倍音律的音感にとっては異和感のないものとして聞こえる。また4度進行は、全曲を支配している。すなわち低音は仮に4度上行、または5度下行以外の進行をしても、必ずこれらの進行によって決着をつけられる(譜2)。また旋律部も、同じものが反復される M_1 、 M_1 間は別にして、 M_1 と M_2 、 M_2 と M_3 は

[譜2]

4度上行によって連結されている。このような、いわゆるドミナント関係は、この曲全体を支配しているが、一方長短調的調性感の非常に強い属7の響きは、巧みに避けられている。7の和音の響きは、全体の68パーセントの53小節にも及んでいるが、そのうち属7の響きのするのは、第26小節と第31小節と、その反復該当箇所のみである。しかも前者は機能的ドミナント進行はせずに、同度の短7の和音に進行し、辛うじて後者が $V_7 - VI$ の進行にあたるe音上の短3和音に進んでいる(譜3)。この箇所は、また M_2 と M_3 の連結部にあたり、旋律と和音が

[譜3]

ドミナント進行に順じる進行をするところで、一過性のものとは言え、調性的雰囲気を与える唯一のところである。また前半と後半の終結部に典型的に現われているが、長短的導音進行も徹底的に避けられている。一方伴奏部のリズムは一見して分るように、前後半の終止部、計4小節を除いて $\frac{3}{4}$ のリズムで統一されている。これは後に述べる、サティの重要な特徴の反復と照らし合わせて考えることも可能だが、〈ヴェクサシオン〉や家具の音楽の反復とは根本的に異なる質のもので、むしろオスティナートの反復と見る方が妥当である。

以上のような分析で、重要なことは、この分析が何を意味するかということである。本論の目的はその意味を解明するだけではなく、意味するところの意味を考察しようということである。このことは第Ⅲ節で明らかになるが、その前に〈ジムノペディ第1番〉をサティの手法上の特徴のなかで捉えておこう。

Ⅱ

表2はレヴィ＝ストロースらが、しばしば用いる手法を借用して作成したものである。サンプルとして用いた曲は、第1期から〈ジムノペディ第1番〉と〈サラバンド〉、第2期からは〈スポーツと気晴らし〉、第3期からは〈ソクラテス〉を選んだ。これらの曲はサティの作曲活動の各期を代表するものである。また縦軸にはサティのさまざまな作曲技法上の特徴を並べ、それらの特徴に対して積極的な意味があれば+、否定的な意味、または各々の特徴が見られない場合、-を付した。したがってそれぞれの+は、各項によってその意味合が異なることがある。まず横軸の時代区分について見ていこう。

[表2]

特徴	曲	ジムノペディ第1番	サラバンド	スポーツと気晴らし	ソクラテス
ホモフォニー		+	±	-	+
旋法性		+	+	±	+
7・9の和音などの非機能的用法		+	+	±	+
平行和音		-	+	-	-
4度の堆積和音		-	+	-	-
反復		-	-	±	±
ブロック構造		-	!	-	+
諧謔		-	-	+	-
音画		-	-	+	+
引用		-	-	+	-

サティの全作品を一瞥してみると、そこに作曲技法上の進展とでもいべきものがないことに驚かされる。確かに後に述べるような、それぞれの時代の特徴は指摘できるものの、例えばベートーヴェンなどに典型的に見られるような、表現される内容と作曲技法が一体となって、

より高い芸術表現へと向かうことはないと思われる。サティは20歳でパリ音楽院を去った。種々の作曲活動をしたのち、39歳にしてスコラ・カントルムに再入学し、ルーセルとダンディに対位法を学んだ。しかし優秀な成績で3年間の研修を終えたのちも、サティの作品に、対位法的手法が増えるなどの痕跡を認めることはできない。晩年に<大フーガ>など奇跡に近い対位法的楽曲を作曲したベートーヴェンと、何と異なることか。同じことが対位法以外についても言え、作曲技法の表面的な変化はあっても、それがサティの本質的な変化、または進展かどうかは疑わしいのである。したがってサティの創作期の時代区分は、作曲技法上の点というよりは、表面上の様式の変化とでもいうものによる性質が強い。このような様式上の視点から、時代区分を試みたのは、コルトーである。問題はあつたものの、便利なのでまず引用してみよう¹⁾。

1. 1886~1895 神秘主義と中世の影響の時代

2. 1897~1915 韃靼と「黒猫」の時代

3. 1916~死(1925) 家具の音楽の時代

この時代区分は、それ以前にタンブリエの伝記的研究²⁾はあるものの、初めてのサティ研究書を著わしたマイヤーズも、ほぼそのまま用いている³⁾。また現段階では、ほぼ唯一といつていい、本格的なサティ研究書⁴⁾の著者であるヴェーマイヤーは、そのなかで1895年までの時代をはっきり意識しているが、その後の時代区分については特に言及していない。しかしコルトーの言う第3期には<バラード>、<メルキュール>、<本日休演>、<ソクラテス>などピアノ曲以外の比較的大編成の曲が多く作曲されたことと、この期の作品が各々異なる特徴をもち、第2期と一括して考えることが妥当とは思えないので、やはり別個の区分を設ける方が、より適切であろう。ただ「神秘主義と中世の影響の時代」などの呼称は、各期の代表的特徴を述べたものだが、サティのそれぞれの時期の様式は、これらの言葉では、正確に表現できない嫌いがある。そこで表2の縦軸の特徴に触れながら、サティの作曲技法上の特色を見ていこう。

1. ホモフォニー

ここでのホモフォニーという言葉は、主旋律を和声的に伴奏するという意味で用い、厳格和音様式や、伴奏部に分散和音などを用いる一部の自由和音様式のホモフォニーは、考えないことにする。代表的な例が<ジムノペディ>や<グノシェンヌ>である。サティはこの様式のみで作曲することは、それ以降なかったが、例えば第2期の<冷たい小品集>などでは、旋律部と伴奏部の明確な分離はいたるところで見られる。また第3期の<ソクラテス>などでも一部この手法により、声楽部を伴奏する部分がある。

2. 旋法性

サティの作品を語る時に、旋法を無視しては語れないが、その関係はかなり微妙で複雑である。というのは、例えば同じ<バラ十字団の鐘>でも第3曲の<偉大な小修団長の歌>のよう

に、旋法の使用を明確に指摘できるような曲や、第2曲〈偉大な師の歌〉のように、いくつかの旋法が混合して使用されている場合や、〈ジムノペディ〉や〈梨の形をした3つの小品〉のように長短の調性関係ではなく、かと言って明確な旋法の使用とも言えない場合など様々なのである。さらに第2期のピアノ曲では、長短調による部分と、旋法的な部分を使い分けしている場合が多い。ここでは長短調は、諧謔的な部分やパロディー風に既成の曲を引用する時などに、ほぼ限られている。〈スポーツと気晴らし〉でもこのような使い分けが見られるが、レイは次のような指摘をしている。すなわち長短調の部分は教科書的（scolaire）で、旋法的な部分は宙に浮かんだ（suspendu）ようで、前者は通俗的、不快、グロテスク、パロディーという性格を持ち、後者は透明、優しさ、躊躇、柔軟という性格を持つ、と言うのである⁵⁾。このレイの語る「宙に浮かんだ」というのは旋法的な部分だけでできている〈ジムノペディ〉にもそのまま当てはまり、筆者にはこの suspendu という性格は、サティが音楽に求めた、究極的なものの一つだったのではなからうか、と思えるほどである。旋法的な用法は、第3期には控え目になるが、それでも〈ソクラテス〉や、全5曲の〈夜想曲〉では顕著であり、いたるところで旋法による旋律、またはそれに近い旋律と和声が聞かれる。いずれにしろサティと旋法との関係は多様であり「我々は度重なる旋法組織の暗示を、そして時には暗示以上のものを見出す」⁶⁾という言葉で代表できるだろう。

3. 7、9の和音などの非機能的用法

4. 平行和音

5. 4度の堆積和音

これらの特徴は、比較的単純であり、いずれも長短調の伝統に、対峙したものと見なすことが出来るので、まとめて扱うことにしよう。まず7、9の和音などの非機能的用法は、典型的には〈サラバンド〉に見ることができる。そのうちの第1番の冒頭（譜4）などは、厳格な和音様式的な手法で書かれているが、7と9の和音が連続的に解決されずに並べられ、独特な雰囲気

〔譜4〕 〈サラバンド第1番〉

気を醸し出している。

この特徴はサティの作品の、至る所で散見でき、〈ソクラテス〉の伴奏部にも見出すことができる。ただ注意したいことは、前節で見たように、〈ジムノペディ第1番〉では、確かに7の和音が解決されずに連続的に用いられているが、低音の動きや、第7音の配置に工夫が見

られ、完全に非機能的と言いつれない節があったことである。このことが「ジムノペディ第1番」の大きな魅力の一つとなっていると言っても、あながち的はずれなことではなからう。

〔譜5〕 「バラ十字団の鐘」



次の平行和音の典型的な使用例は、「バラ十字団の鐘」の冒頭に見られる(譜5)。これは長短3和音の基本形の連続で、この手法は「オジーヴ」や、局部的にはあれ「サラバンド」にも見られる。「オジーヴ」は4曲とも、まずオクターヴで旋律が奏され、次に3回厳格和音様式で和声づけられる m-M-M'-M という聖歌のような形式をとるが、このうち M' は基本形のみ連続、M は第1転回形、または第2転回形が間にはさまれる。いずれにしろ、この硬直な響きは、中世教会音楽のような、不気味で迫力ある雰囲気をもたせられる。なお「バラ十字団の鐘」は、ペラダンの率いるバラ十字団のためのものだが、サティがペラダンと出会うのが1890年、「オジーヴ」を作曲したのはその4年前の1886年、20歳の時である。

平行和音の使用は、ほぼ第1期に限られているが、次の4度の堆積和音についても、概ね同じことが言える。この和音は、もはや長短的にも旋法的にも、中心音を見出しにくく、聴く者を「宙に浮かんだ」状態に追いやり、神秘的とも言う気分を感じさせる。その使用例としては、「星たちの息子」、「ゴシック舞曲」、「貧しき者へのミサ」などが挙げられる。

6. 反復

この言葉は、ここではある部分を、何れの間物も介さず、直接何回か繰り返すこと、と解することにする。したがって「ジムノペディ第1番」の伝統的となしうる2部分形式による反復や、後に述べるブロック構造的な反復は、ここには含まれない。

サティの音楽で反復と言えば、まず「ヴェクサシオン」、そして一連の家具の音楽であろう。前者は13拍から成るテーマをバスとした3声の短いフレーズを、上2声を転回した2種と、それぞれの前にバスのテーマを奏するように指示され、計52拍を1回として、840回繰り返すという、途方もない曲である⁷⁾。また家具の音楽では、4小節から8小節ぐらいのフレーズを、今度は永遠に繰り返すように指示されている。一方「シネマ」では、一拍程度のごく短い動機を、8回繰り返すものを一つの単位として、次々と新たな動機による単位が現われるという、ブロック構造が併用される反復が用いられている。このような反復は、従来の音楽では考えられず、音楽におけるダダ、及びシュールレアリスムの発想だ、と言うことも可能であろうし、エドガー・ヴァレーズ、ジョン・ケージなど前衛作曲家に与えた影響も大きいだろう。ところ

でサティが、ピカピア、デュシャン、マン・レイといったダダイストと知り合うのは、20世紀に入ってからだと推測され、またデュシャンがニューヨークの展覧会に、便器を出品して拒否されたのが1917年、ツァラの「ダダ宣言」が1918年である。◁ヴェクサシオン＞が作曲されたのが1893年で、パリでは、ようやくアール・ヌーヴォーの運動が起こった頃である。このようなことを考え合わせると、サティの反復の概念が、今まで述べてきたような、非伝統音楽的な特徴と共に、必ずしも時代の産物とは言い切れず、筆者にはサティの持って生まれた資質、または体質とでもいったもの、と感じずにはいられないのである。したがってこのようなサティの体質を、例えばドビュッシーの、あくまで自己の耳の感性を信じて生まれた音楽や、ラヴェルの残酷なまでに音どもをいたぶる天才性などと、同じレベルで比較するのは最初からナンセンスであり、滑稽なことなのだ。

7. ブロック構造 (不連続性)

これは何小節かの単位を一ブロックとして、いくつかのブロックが、まるで積木遊びのように、前後の脈絡なしに次々と連結される構造をさす。すでに述べたように◁シネマ＞では、この構造が、反復と共に用いられているが、その一部を示すと右のようになる。小文字で示した動機単位が、何の変化も被らず、ただ単純に反復され4小節、または8小節のブロックをなし、たまにBやFなどの、動機的な単位によらぬブロックも出現するが、主に音階を上下するような単純なものである。各ブロックが◁シネマ＞ほど単純な動機の反復によらぬ例としては、◁バラード＞があげられる。ここでは各ブロックに、ある程度

A (8つのa)	8小節
B (接続部)	4ク
C (8つのc)	8ク
D (8つのd)	8ク
E (8つのe)	8ク
A (8つのa)	8ク
F (接続部)	4ク
E (4つのe)	4ク
G (接続部)	4ク
B (接続部)	4ク

} (続く)

度の旋律的フレーズが現われ、それぞれ描写的な主題を担ったブロックが登場する。しかしブロック相互の接続は、やはり従来の連続、または持続の概念からは、ほど遠く、何の前ぶれもなく突如連結される感が強い。このようなブロック構造は、第2期には影を潜めるものの、ほぼ創作期の全般に見られるもので、晩年の大作◁ソクラテス＞にも、その、より柔軟な使用例が見られる。

8. 諧謔性

9. 音画

10. 引用

これらの特徴は、サティの、特に第2期の作品を扱う時には、中心的な問題となるが、ここでは概観に止めておこう。この期の主要なピアノ曲の題を並べてみると、いかにも奇妙なものが多い。◁(犬のための)ぶよぶよした前奏曲＞、◁(犬のための)ぶよぶよした本当の前奏曲＞、◁大きな木製人形のスケッチとからかい＞、◁あらゆる意味にでっちあげられた数章＞、◁最後から2番目の思想＞などで、しかもこれらの曲には、譜面上に様々な書き込みがされている。

例えば<大きな木製人形のスケッチとからかい>は、第1曲<トルコ風チロル山歌>、第2曲<痩せたダンス>、第3曲<エスパニャーニャ>の3曲から成っているが、その第1曲に例を取れば、「注意してゆっくりと」－「喉で」－「すこし熱く」－「目の端で、あらかじめ控えめに」－「表情豊かに、もっとゆっくりと」－「非常にトルコ風に」－「無感動に」－「もう一回」－「やり直し」－「あまり生々しくなく」などと書き込まれ、「非常にトルコ風に」という箇所では、モーツァルトの<トルコ行進曲>が鳴り響く。このような例は、枚挙に遑が無いが、次に音画的な手法の代表例をあげておこう。<幾世紀もの時間と瞬間的な時間>の第1曲に「数千年を経た樹々の影は9時17分を指す」と書き込まれた部分があるが、ここでまず低音部で9回、続いて高音部で17回音が鳴る。

このような引用や音画的な手法は、サティの音楽に限らず、およそ音楽が存在する限りの問題と言えようが、これについて論じるのは別の機会に譲るとして、以上の10点ではほぼサティの手法上の特色を概感することができたと思われる。もちろんほかにも、筆者がアナグラム性と名づける、数個の音を音列的に順番を変える手法や、それに関連したモノトーン性、スタティック性などの特徴も指摘できるだろう。しかし本論の目的は、このような概観により<ジムノペディ第1番>がどのように受容されるかであり、そのためには以上の指摘で、一応こと足りると思われる。

III

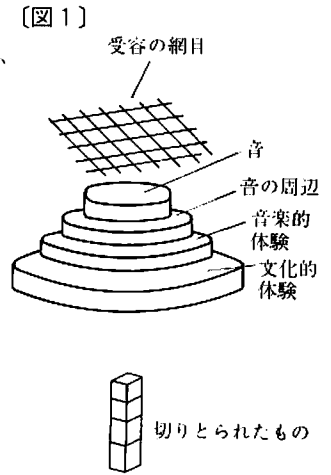
第I節では<ジムノペディ第1番>の分析、を第II節では、サティの種々の手法上の特徴が<ジムノペディ第1番>に、有るか無いかを見てきた。ここで当然予想される一つの疑問がある。楽曲の分析は、他の曲や他の手法上の特徴と照らし合わせて、はじめて意味のあるものとなり、本論のように、その曲のみの分析をわざわざ分離させる理由は、どこにあるのか、ということである。この間に対しては、次のように答えることができるだろう。受容という見地に立てば、はじめに音があり、サティがあるわけではない。もちろんあらゆる受容にとって、先入見のない受容は存在し得ないから、この音それ自体として存続することはない。逆に先入見があるからこそ音たちは、それによって分節され、受容行為が成り立つ。しかしその先入見をせめて、はじめて音と対面する時に溯って、還元した状態で記述しようとしたのが第I節なのである。このことにより、我々にとっては、有るものしか見えず、有るもののみを分節することになる。よって第I節は、ごく常識的な西洋音楽的見地からの、平均的な分析となった。逆に第II節では、有ることと同じ価値が無いことに存在する。表2に一で示した所がそれである。ここではサティの全体像から<ジムノペディ第1番>を見る。例えば第2期の特徴である諧謔性を、<ジムノペディ第1番>に見出すことはできない。「サティは、この曲を真面目に書いた」という訳だ。これはすでに、この曲を受容する時の立派な分節であり、受容の網目の一

つなのである。もちろんサティにとって「真面目」とは、どういうことか、また本当に「真面目」に書いたかどうか、我々には確認することはできない。しかし少なくとも「シューベルトの有名なマズルカからの抜粋」⁸⁾と楽譜に書き込まれた箇所、ショパンの葬送行進曲が、高らかに鳴り響くような諧謔性はない。

ところで我々は、ここまで分節という言葉が無反省に用いてきた。少し考察を加えておこう。総ての文化的営みは、何らかの分節を必然的に持つ。その典型がことば言語で、ここには意味素と音素という二重分節が存在している。音楽でもレベルの異なるいくつかの分節を指摘できるだろう。しかしことば言語のように、連続的な分節、すなわち連続的な音から、いくつかの音素が分離し、それらの音素がいくつか集まり、一つの単語を形成するという二重分節はない。クールのように、まず音が自然へ投錨 (ancrage dans la nature) され、その音が文化を通して音楽を成立させている⁹⁾と、音楽における二重分節を説くものもいるが、これをことば言語と同じ意味で二重分節と呼べるだろうか。仮りにオクターヴや音色や音量を無視して、現行の多くの西洋音楽が、12個の音より成っていることに分節を認めることができても、それらがいくつかのグループになって、「文化的」に分節を形成することを認めることはできない。確かに分節的なものは存在しようが、それは無数の分節、時と場合により異なる分節だろう。このような分節は、もはやことば言語の「豊富さと経済性」としての二重分節とは呼べないのではないか。しかしクールのように音楽的活動の総体を、二重分節と無理に捉えようとはせず、こと音楽の受容という点に範囲を限定すれば、次のことが言えるだろう。すなわちそこでは、受容者が分節しうる分節のみで、その音楽を受容すると。この分節以外には、曲を受容する方法はその本人にはないのである。それはちょうど、虹が連続的な色の変化であるにもかかわらず、7色に見えたり、日本人にはvとbの音が、区別できずに、同一の音に聞こえたりすることと同じである。例えば虹が5色に見えようと、10色に見えようと、この両者に優劣を付けることは出来ず、まして虹そのものが異なることなどはない。このことこそ分析という、一種の分節がもつ意味、正確に言えば、意味の意味なのである。

このように種々の分析がもつ意味の意味が分節とするならば、各々の分節の意味とは何か。このことが、音楽の解釈の一般的関心事であり、このことを解明せずには、解釈は成立しない。ところで音楽の解釈と言え、直ちにクレッチュマー=シェリング流のアフェクテンレーレを想起するが、本論ではこれに立ち入らない。なぜなら、仮りに百歩譲って、音楽の感情内容を言葉に移しかえることが出来るとしても、その言葉が何を意味するかに対しては、答えていないに等しいからである。それが例え、ディルタイ的な他者の生への理解へと繋がっても、一つの局面、それも非常に特殊な局面であり、十全ではあり得ないと思われるのである。各々の分節の意味に話を戻そう。＜ジムノペディ第1番＞で、例えば「第7音の非機能的用法」という項目があれば、これと同様のレベルの項目との対応において、先の項目の存在価値が生じる。

裏返して言えば、このような関係態としての項目以外のものは、分析にとっては、無いものに等しい。よって、それが純粹に楽曲分析的な分析であろうと、時代様式的な分析であろうと、分析の意味とは、各々の項目相互の対応であり、さらにこの意味の意味とは、分節ということになる。このことを図示すれば、概ね右の図のようになるだろう。我々は音楽を聞くと、自己の受容の網目で、その音楽を分節する。しかもこの受容の網目は常に変化し、それと同時に分節されるものも、その対応関係が常に変化する。したがって受容の網目自体も、図のように他のものとしてあるのではなく、音や音の周辺などのものが、自ら分裂していくと言った方が、より適切とも思える。しかし分節は、その都度一刀両断に、瞬時に切りとることを特徴としてもつ。常に新しい網目で、全体が切り取られる観を呈す。この一刀両断に全体を瞬時にという共時性こそ分節の、ひいては解釈の、強調してもしすぎることはない大きな特色である。この共時性があるからこそ、今まで熟知していたはずの楽曲が、新しく見えたり、未知の曲を受け入れることができたり、いわゆる解釈行為の連続性、または永続性があるのである。一方この共時性、すなわち一刀両断することも、ただアトランダムに起こるのではない。ここには、恣意的であると同時に必然的であるという相反する二つの性質を見出すことができる。このことを解釈の一般的留意点に触れながら考察していこう。



解釈には知的な面と感性的な面があるだろう。リクールが、いやいや認める意味で、前者を説明的、後者を了解的と言ひ替えることも出来る。ところがこの両者は、決して単独で何らかの働きをすることはない。この両者が一体となって運動するからこそ、その総合態としての解釈が生まれる。この意味で解釈は、弁証法的な運動である。弁証法的運動であるが故に、総合態としての解釈に、たどり着く道が問題となる。例えばサティの人生への共感を了解、《ジムノペディ第1番》の分析を説明と捉えるのは容易である。しかしどのようにしてこの両者が総合して、解釈が生じるのか。ここで先の分節を図示した時の図のうちの、切りとられた切片を思い起こしていただきたい。この切片には、今述べた説明・了解の差は、組み込まれていない。しかし本来、説明的な分析項目の《ジムノペディ第1番》の二部分形式ということが、《ヴェクサシオン》や家具の音楽の反復や、サティが従来の西洋音楽を無視、または超越した行動をとったことなどと一組となり、一つの切片を形成すれば、これこそ分節の一つの単位であり、この個々の分節を総合した運動そのものが解釈である。したがって一たび分節されれば、図のように各層も、それに対応して分節され、その分節の動機が、説明的なものであろうと、了解的なものであろうと、結果としては、相互に付随的に両者を伴う分節となる。この意味で説明

と了解は、「有害な二者択一」¹⁰⁾でありながらも「了解は説明を包含し、説明は了解を展開」¹¹⁾させ、解釈の重要な契機となる。

次に解釈行為をする時に、常に触れられる歴史性について簡単に見ておこう。まず解釈における歴史性と、学問としてのそれとは、峻別されなければならないことが指摘できるだろう。学問としての歴史学にも、それ固有の解釈が存在することは別として、ここではあくまで第一次資料的なもの、オリジナルなものが重要となる。他方解釈においては、第二次資料的なもの、コピーがオリジナルなものよりも、時と場合によっては重要になることもある。要はどこまで解釈と絡むかであり、この限りでは、歴史的眞実が確認されなくとも、その機能には、何ら支障を来ささない。リサはこのことを考慮に入れなかったために、「歴史的認識が音楽的な美的態度を決定し、正しく解釈することに導く」という楽観的歴史主義に陥った。したがってリサは音楽作品の理解を、作曲家と受容者の二つのイデオロギーを前提とし「象徴体系における二つの世界、二つの状況の衝突」¹³⁾と捉えるのである。しかし作曲家のイデオロギーとはいったい何か。それがもし存在したとしても、音楽作品の同一性以上に、その同一性が問題となる代物ではないか。むしろこのイデオロギーは解釈と共に移ろい、変化していくもので、作曲家のイデオロギーを捜すことこそ、音楽の解釈そのものではないのか。確かに音楽解釈の運動は、歴史によって方向づけられ、過去の文化的遺産との対比によって新しく方向づけられる、と歴史至上主義的に表現することは可能であろう。しかし受容行為は、このような歴史性とは、無縁であるという錯覚のもとに成り立つ。この偉大な錯覚があるからこそ、自己の解釈が正しいと思われ、この背景があるからこそ感動なり感激がある。正しい解釈は存在しない。ただ絶対に正しいと思われる解釈が存在する。したがってリサのように、歴史的認識が正しい解釈に導くとするよりも、歴史的認識も分節における一つの層を形成し、説明・了解の両契機を持って、解釈行為の要素となっているのである。

以上のように解釈行為というものが、分節より成り、その際に重要なことは、各層の対応の仕方であることが明らかとなった。ここで<ジムノペディ第1番>に戻ろう。図1を今一度参照していただきたい。今までの考察により、「音」の層を第1節で、「音の周辺」が第2節で扱ったことは、すでに明かだろう。それ以下の層は、<ジムノペディ第1番>の受容の際の背景となり、また、他の作曲家の曲などの受容の背景ともなる。この背景があるからこそ、今まで述べてきたような、サティの作曲上の特徴についての分節が可能となったのであり、この意味で我々は、この背景から逃れることは出来ない。ところがこの背景も逆に<ジムノペディ第1番>を受容することにより分節される。したがってこの曲を受容するという事実から生まれる対応関係は、<ジムノペディ第1番>の音のみの新たな分節によっても、音楽体験の新たな分節によっても、変化していく。しかもこの対応関係は、その都度必然性をもってなされる。この対応関係の必然性は、「必然性」という条件を持つ限りにおいて変遷していく。この意味

で分節は、必然的な恣意性を持つのである。ここに音楽の解釈における分節が、ことば言語の二重分節と決定的に違う点が存在する。ことば言語の分節は、個人としてはどうすることもできず、その恣意性とは文化自体の変動を待つ恣意性であった。しかし音楽の分節では、より狭い範囲で恣意性が現われる。この狭さ故に、しばしば解釈が異なり、また新たな解釈が生まれてくる。〈ジムノペディ第1番〉もケージ、ジャンケレヴィッチ、ブルデル、秋山邦晴らのサティに対する愛の告白とでもいうものを聞くと、自ずとそのあり方も変わってくる。しかしこの変化も、恣意性としては現われず、必然性として現われてくる。

結 語

以上のように受容における最大の契機が分節ということを示してきたが、本論には残された課題が多い。そのなかで芸術性、または作品の出来、不出来が加味できなかったことが、大きな問題となろう。ただ受容の立場のみに立てば、肝腎なことは、いかに自己がその作品にのめり込めるかであり、のめり込めるという限定のもとに受容が成立する。だからある見地からしか作品を見れないというのが、受容における宿命となる。それがいかに広い視野に立とうと、広い視野という一つの見地に制約されるわけである。言葉をかえれば、ある一つの見地に立たなければ、受容の網目を織ることは出来ない。したがって受容という行為を時間的に見るならば、常に新しい網目を織りながら、作品を掬い上げようとする行為にほかならない。

〈ジムノペディ第1番〉は、私のものであるという確信を持つ瞬間に、異なった様態を示し、私の手からこぼれ落ちていく。確信を持たなければ、こぼれ落ちることもない。しかしそれでは、永久に掬うことすら出来ない。

— 注 —

- 1) Cortot, A. : La musique française de piano. 1948. P. U. F., Tome 3, p.232.
- 2) Templier, P. D. : Erik Satie. 1932. Rieder.
- 3) Myers, R. : Erik Satie. 1948. Dennis Dobson, P. 67.
- 4) Wehmeyer, G. : Erik Satie. 1974. Gustav Bosse.
- 5) Rey, A. : Erik Satie. 1974. Seuil. P. 85.
- 6) Jacob, D. C. : Erik Satie et le chant grégorien. in : La revue musicale. 1952, P. 89.
- 7) ケージ派による「初演」は18時間40分かかったとのことだ (Cage, J. : Brief über die Uraufführung von Vexation, in : Musik-konzept 11, 1980, P. 47.)。
- 8) 〈胎児の干物〉 (1913) 第2曲。
- 9) Court, R. : Le musicale. 1976. Klincksieck. P. 49.
- 10) リクール, P. : 解釈の革新, 昭和53年, 白水社, 144頁。
- 11) リクール, P. : 同書, 8頁。

- 12) Lissa, Z. : Historical Awareness of Music and its Role in Present-day Musical Culture, in : I. R. A. S. M., Vol. 4, No. 1, 1973, P. 18.
- 13) Lissa, Z. : Ebenen des musikalischen Verstehens, in : Musik und Verstehen, Arno Volk, 1973, P. 237.