

音楽的身体とパフォーマンス

鈴木 正美

音楽的身体とそれによるパフォーマンスについて考察するにあたり、まず音楽の身体性について考えたい。本稿では主にロラン・バルトとデュレンヌの音楽＝身体論を基礎として引用しながら、具体的なパフォーマンスをいくつか例として取り上げ、論を進めていく。最終的には演奏者の身体だけではなく、聴取者の身体について何らかの結論を得られることを期待しつつ、しかし、それが決して語り得ず、自らの音楽＝身体が語り得ぬものゆえに隠喩となることを確認することになるだろう。

音楽＝身体の言説

ロラン・バルトはテキストと音楽をめぐるいくつかの論考において、音楽について音楽で語るのではなく、分節言語で語ろうと試みた。そして、意味形成性の場である音楽のうちに指向対象としての身体を見出し、音楽＝身体論を展開した。それは、科学的実証でもなければ、音楽学的な記述でもなく、隠喩的、文学的に語ろうとする試みであり、音楽テキストの快楽と欲望をめぐる言説は、とりもなおさず愛の言説となるのであった。この音楽＝身体のテーマはとりわけ「声のきめ」（1972）において鮮明に語られており、バルトは音楽の「きめ」を考慮に入れるだけで別の音楽史を記述できるとまで断定する。

その「きめ」とは何か。「母の言語（母国語）を語る身体の物質性。おそらく、文字。そしてほとんど確実に、^{シニフィアンス}意味形成性」¹であり、「歌う声における書く手における、演奏する肢体における身体である」。私はそうした「きめ」、つまり音の手触り、テクスチャーを知覚することができるのだが、それを語り、理論的な価値評価をしたとして、その内容は個人的なものでしかない。つまり科学にはなりえない。バルトは音楽の科学を拒否する。「なぜなら、私は、歌う、あるいは、演奏する男女の身体と私との関係に耳を傾けようと決意しているからである。そして、この関係はエロティックなものであるが、全然《主観的》ではないからである」²。

また、「きめ」は声だけにあるのではなく、器楽にもある。器楽、つまり楽器を演奏する演奏者がいて、その演奏が音楽となる。声によって音楽をする者に身体があるように、

¹ 「声のきめ」 ロラン・バルト『第三の意味』沢崎浩平訳、みすず書房、1984年、189頁。

² 同書、197頁。

楽器の演奏者にも身体はある。そこに「意味形成性」を聴取する言語がないとしても、音楽家の身体はある。音楽的「解釈」や音楽の「様式」といった側面からバルトは演奏を判断しない。「それらは、ほとんど皆、現れとしての歌に属している（私は《厳密さ》や《華麗さ》や《熱気》や《譜面の尊重》等では興奮しないだろう）。私は私に与えられる身体（形象）イメージによって判断するだろう」³。

音楽＝身体と愛の言説は、しかし、語りえぬものについて語ろうとすることでもある。言語に分節化されてしまうその直前、「意味形成性」のまさにその中にある音楽＝身体は、エロティックなものであり、隠喩によってしか語りえない。身体性を通して音楽を語ることは、「私」にとっての音楽を語る欲望と愛の言説である。

「音楽」を「詩」と言い換えて、先の記述をしなおせば、ロシアで多くの詩人が詩について詩で語ろうと試みた多くの作品を想起することも可能だろう。もちろんロシアだけではなく、世界中の詩人が詩とは何かと問いかけ、その問いかけを分節化不可能と知りながら、なおも詩に昇華したのであった。すると、哲学者が音楽について語ることは、詩人が哲学を語ることと同じではないか。

バルトの音楽論は、ほとんど詩論として読むことが可能だろう。「音楽、声、言語」(1977)では、テキストと音楽のそうした身体性について語られている。少し長くなるが、引用したい。

「語られざるものの中に、悦楽が、やさしさが、繊細さが、満足が、もっとも微妙な「想像物」のあらゆる価値が宿るのです。音楽はテキストによって表現されたものであると同時に、含蓄されたものです。発音された（抑揚に従った）ものですが、調音（分節）されていません。それは意味の外にあると同時に、非＝意味の外にあるものです。テキストの理論が、今日、仮定し、位置づけようとしているあの意味形成性の真只中にあるものです。音楽は、意味形成性と同じように、どんなメタ言語にも属しません。ただ、価値の賞讃の言述ディスカールにのみ、愛の言述ディスカールにのみ属します。《成功》した陳述——含蓄されたものを調音（分節）せずに語ることができた、調音（分節）を経ながら、欲望の検閲に、あるいは、語り得ないものの昇華に墮することがなかった、という意味で、成功した陳述——、このような陳述こそ、音楽的と呼んで然るべきものです。多分、自分の隠喩的な力によってのみ価値のあるものが一つあります。多分、それが音楽の価値なのです。よき隠喩であるということが」⁴。

³ 同書、198 頁。

⁴ 「音楽、声、言語」 同書、211 頁。

音楽的身体と他者

音楽＝身体について語る時、エロティックな関係としての私と他者はどのようなものなのだろうか。他者とのそうした身体論については、まずメルロ＝ポンティの言説がすぐに思い出されるだろう。見るものが同時に見られるものであり、触れるものが同時に触れられるものであるというメルロ＝ポンティの考えを幼児の原初的コミュニケーションの研究の基礎にすえた鯨岡峻は、人間とは「もともと他者に向かって開かれた存在、つまり他者身体があらわにする志向をいつもすでに受け止める用意をもった存在」と前提した上で、「現前し合う二者の身体がおのずから感応し合い、それに従って関わり合うということは、人間存在の自然なあり方」であるとしている。「人間は、おそらく一人では生きてゆけない存在、他者と共に生きるしかない存在である」ので、本質的に他者に向かって開かれた存在である。「人間は一方では個に収斂するベクトルをもち、他方では他者に向かうベクトルをもつというように、逆向きの相拮抗するベクトルを本来的にもっている」。そして、「対人関係、とりわけそこにおけるコミュニケーションは、その逆向きのベクトルをうまくバランスさせようとするところに現れてくるのだ」。そのような両義性に深く根ざしているのが、コミュニケーションなのである。⁵

対人関係のコミュニケーションについてはこのように楽観的に語る事ができたとしても、それでは音楽的身体としての私と他者についてはどう語る事ができるのだろうか。メルロ＝ポンティの身体論をより発展させ、彼の身体論に欠如していた音楽的身体論を語ったデュフレンヌは、「身体全体が世界全体そのものと交流している」のであり、「われわれが対象を作り上げるのではなく、対象が豊かで統一した形で、われわれに対して多様な現われ方をし、そして知覚がまっすぐに対象に向かうのである」⁶とした上で、対象としての他者と私との関係について、バルトとほぼ同じ結論をくだす。「[...] もっとよい例としては情交において、私が我れを忘れるような印象をもつのは、私の肉がもはや私のものではないからだとすれば、それは私が私の肉を他者の肉と交換し、私の肉を他者のための肉と感ずるからである。つまり相互性が二つの身体をごちゃまぜにするのだ」⁷。

⁵ 鯨岡峻『原初的コミュニケーションの諸相』ミネルヴァ書房、1997年、84頁。

⁶ M. デュフレンヌ『眼と耳——見えるものと聞こえるものの現象学』棧優訳、みすず書房、1995年、31頁。

⁷ 同書、89頁。情交と身体については、上野千鶴子の散文がまさに「隠喩」として参考になるだろう。「それでも、わたしは、性交が好き。性交しているとき、わたしは自分が一匹のけものに戻った感覚を味わう。一匹の、めすのけもの。快楽に食欲で、エゴイステイックな、めすのけもの。ひとりでけものには戻れない。わたしを、けものに戻してくれる一本のペニスが好き。胸と胸を合わせ、腹と腹を合わせ、四肢をからませ、ふかくふかく相手の中に没入して行って、やがて、頭が二つ、肢が八つのひとつのけものになる。人間の手や脚や胸や腹が、このためにあったのだと思える至福が訪れる。／性交している時、わたしのからだは、生きたい、生きたい、と叫ぶ。いきたい、いきたい、

音楽を聴くとき、そして舞台の上で演奏している音楽家を見るとき、聴衆の身体もそれに呼応するかのようにかすかに揺れたり、見えない舞踏をその身体の内側で踊っていたりする。それをノリとか共振といった言葉で音楽評論家はしばしば語り、もっぱらリズムやメロディーからその音楽のノリのよさを解釈しようとしてきたようだ。それでは、音楽＝身体として語るのであれば、私の身体と他者の身体との関係はどうなるのであろうか。デュフレンヌは、各々が他者に「反響すること」は、「両者が音を出す同一の肉」であると考えている。エロティックな関係の音楽＝身体が反響し合う、共振する。すると、「他者の声が自然に帰り、喉の深みから湧き出て、喉の厚みと熱をとどめ、さらにその声が生の息吹きそのものを分節するならば、私は他者の言葉が彼の内に生まれるのを、まるでそれが私の内に生まれるかのように感じる。[...] われわれは、一般的な可視性に結びついているのと同様、同一の可聴性にも結びついているのである」⁸。

こうして私が他者の、演奏者の、音楽家の音楽を「聞く」ということは、その音楽（音を出すもの）＝私を内在化することである。そして「音楽が耳によって内在化されるからこそ、われわれは音楽を内面性の表現と見なし、同時にそれを外在化するような文字による表現をいつまでも警戒しようとする」⁹。内在化された音楽は、私の身体において語りえぬことのみである。それは直接記号化することはできないはずのものであり、評論家のように語ることに警戒しなければならない。よき隠喩として愛を、音楽＝身体を語るしかない。

また、私という主体は「他者」であるあなたのうちにあり、同時にあなたという「他者」も私という主体のうちにあり。私は私だけでは主体として存在できない。音楽的身体とは、そうした私とあなた（音楽家と聴取者）との関係性にあり、それについては語りえない。音楽を聴くとき、語りえるものは聞こえない。聞こえてくるのは語りえないものだ。「聴くものにもたらされるこの『語りえないもの』のイメージこそ、愛する『他者』のイメージであろう」¹⁰。音楽は恋愛と同じく、どのような言葉をもってしても語り尽くせない。それでも、私たちは音楽＝身体＝愛について語るだろう。それがまったく一般化不可能だとしても。

と叫ぶ。わたしは、からだの、声を聞く。わたしは、からだを、いかしてやる。そして、わたしは、いく。」（上野千鶴子「欲望の欲望」、伊藤比呂美、上野千鶴子『のろとさにわ』平凡社ライブラリー、1995年、37-38頁）。

⁸ 同書、113-114頁。

⁹ 同書、111頁。

¹⁰ 白石美雪「〈愛すること〉と〈聴くこと〉」『現代詩手帖』1985年12月臨時増刊号『総特集ロラン・バルト』278頁。

ヨーロッパ音楽の特殊性

音楽＝身体について語るとき、障害となるのは、われわれが受けてきた音楽教育である。音楽における精神性の重視、音楽の解釈といった教育方法によって、私たちは音楽を知的に「鑑賞」するように訓練されてきた。これらの教材となるのはもっぱら西洋の古典から近代のいわゆるクラシック音楽や日本の近代音楽、そして内容（メッセージ）が明解で歌詞をそのまま理解できるフォークソング、ニューミュージック、「みんなの歌」といったおなじみのものである。

ヨーロッパの音楽がきわめて特殊なものであることは多くの音楽史家が語っておりである。古代ギリシャから中世まで、イデアとしての宇宙の音楽、天球の音楽、つまり「世界を調律している秩序」としての音楽は、娯楽や感覚的楽しみのためにあったのではなく、科学の対象であり、音楽を研究し、音楽をつくることは学問であった。音楽を数学と結び付けて考えるのは、今もコンピューターを用いる音楽に引き継がれている。

音楽は数学的であり、譜面はその音楽を正確に記述するためにあった。楽譜は普遍的なものであり、楽譜を読む能力のあるものであれば、いつでもどこでも音楽を再現可能なものとした。さらに、楽譜が読めれば、実際に音楽を演奏しなくても思考において音楽は再現できる。楽譜さえあれば演奏家は不要なのである。つまり音楽から身体は排除されている。

客観的な音の秩序を求めたヨーロッパ音楽はノイズも排除した。オーケストラで使われる楽器は、すべて楽譜に記された音楽を再現するためだけにあり、楽譜にない音はすべて不要物である。尺八の首ふりも三味線のサワリも民族楽器によく見られるドローンなども譜面にはない。そんなものはあってはいけないのだ。

記録を重視する楽譜によってもたらされた「普遍性」と「非ノイズ性」が、音楽から身体性を奪った。さらにコンサート・ホールという空間が聴衆の身体を排除する。盆踊りやライブ・ハウスでいつでも経験できる、その「場」にいる人々の生身の熱気や騒音、手拍子やダンス、汗や臭いまでも、ここではほとんど排除されている。拍手は騒音ではなく、よき聴衆としての約束事であって、音楽そのものとは関係ない。コンサート・ホールは抽象的な空間で純粋な音の世界に「耳」だけとなって聴き入る場所なのである。

渡辺裕が言うように、「十九世紀的な音楽は一つの強固に統一された作品世界をもつものでなければならなかった。だから作品の中で現れてくる音は、決して単なる「音それ自体」にとどまるものであってはならず、常に作品の中で（標題的であれ形式的であれ）何らかの機能を果たすものでなければならなかった。こうした「作品有機体説」の考え方を踏まえれば、作曲家は何らそういう機能をもたない「無意味な」音を書いてはならなかった」。つまり、「音を聴くというよりは、音を通してその背後にその音の機能を聴くというのが、近代的聴取のありようだったのである」。しかし、20世紀になってレコー

ドやラジオ、カフェやキャバレー、映画館といった新たなメディアが登場したことによって、音楽そのものばかりか、聴衆も変わっていた。20世紀のそうした『軽やかな聴取』には、『解釈』は存在しない。そして、少なくともミニマル・ミュージックや環境音楽の場合には、そのような聴取こそがふさわしい。なぜなら音楽家の意図的な『表現』とは無縁のところにあるこの種の音楽には『解釈』すべき何者も存在しないからである¹¹。

20世紀になって、現代音楽の多くがノイズを意図的に用いるようになった。特にジョン・ケージの諸作品が、解釈の必要もない「出来事」としての音楽、身体としての音楽を取り戻すようになったことについては、すでに周知の通りである。日本の音楽教育においてもボディ・パーカッションや手作り楽器での演奏といった身体性を重視した教育が行われるようになってきた。古典的な邦楽が見直され、音楽の授業で和楽器が採用されるようになったのはごく最近のことである。

和楽器は身体性がなければ学ぶことはできない。たとえば能管の場合、楽譜の代わりにあるのは指付と呼ばれるものだが、これは指を動かす順番を記した覚書に過ぎず、これを見ても実際に音楽は再現できない。能管を学ぶ者は、まず最初に「唱歌」と呼ばれる歌を師匠から一対一で習わなければならない。もちろんこれは譜面のように記述されているが、その記述からそのまま普遍的な歌として再現はできない。師匠の叩く扇のリズムに合わせてこの唱歌を何度も歌って覚えるしかない。リズムと間合いを歌によって身体に染み込ませるまでは、実際に能管を手にする事さえ許されない。音楽はまさしく身体なのである。¹²

音楽的身体とパフォーマンス

(1) メディアとしての身体

音楽＝身体の最近の実践としてもっとも特徴的なジャンルがパフォーマンスである。パフォーマンスを一言で定義すること難しい。ハプニングやイベントもパフォーマンスであり、寸劇やコントもパフォーマンスと呼ばれることがある。フルクサス、ヨゼフ・ボイス、ナム・ジュン・パイク、赤瀬川源平といった現代美術の行為もある。あるいは、

¹¹ 渡辺裕『聴衆の誕生——ポスト・モダン時代の音楽文化』春秋社、1989年、224-225頁。

¹² 唱歌については、音象徴性の観点から、川田順造がユニークな研究を行っている。「言語音の音象徴性を考える上で、唱歌がとくに興味深い場を提供していると思われるのは、唱歌が、私の分類における言語音 II、つまり音象徴に基づく伝達を行なう言語音から成り立っていること（この点で、すでに指摘したように、純粹に無契約な約束の上につくられている西洋の階名唱法とは、原理的にまったく異なっている）、[...] 楽器ごと、場合によっては箏のように流派ごとに、きまった体系があること、そしてそれらの言語音の音象徴性を、それに対応している一定の楽器音によって、多くの場合には演奏の「手」も含めて知りうること、などのためである。」（川田順造『聲』ちくま学芸文庫、69-70頁）

コスト・パフォーマンスという言葉さえ定着してしまった現在、パフォーマンスを日本語の単語一語に置き換えることは不可能だろう。筆者は、スポーツから舞踏、演劇、ライブ演奏までを含めた広義のパフォーミング・アーツをごく一般的な「パフォーマンス」とみなしているが、ここでは、とりあえず、パフォーマンスを「身体というメディアによる舞台上のテキストである」としておこう。

ボイスのコヨーテのように動物となったり、パイクのように電氣的な信号とイメージになったり、パフォーマーは舞台上でさまざまな変容や行為を行う。そして舞台上のその身体はしばしば、巫女・霊媒の器としての身体としてふるまうことがある。例えば、ローリー・アンダーソンの「ヘッドノック」(1980)では、メガネに仕込んだマイクによって頭蓋の音を極端に増幅する。頭を叩いた音、歯を強く噛み合わせた音がダオラムのように響き渡る。あるいは、また「ドラム・スーツ」(1985)では、スーツに仕込んだセンサーに対応したドラム音になる。身体をドラムのように叩きながら踊ると身体すべてが楽器となったかのようなのである。楽器＝メディアとしての身体がそこではあらわになる。

民族楽器でも身体を楽器の一部として使うものはたくさんある、例えばユーラシア大陸全体に見られる口琴は口腔と頭蓋を反響させることで音を増幅し、コントロールする。また、管楽器の多くは、人間の口腔と肺の延長として捉えられる。ローリー・アンダーソンの試みは身体という音楽メディアの拡張である。¹³

¹³ 作曲家は楽器奏者に対して、自分が作曲した音楽を指示通りに正しく演奏することだけを要求する。しかし、楽器奏者、とくに現代の即興演奏者は、楽器そのものが音楽にとって重要なのだと考えている。例えば、デレク・ベイリー『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、工作舎、1981年）では、次のように述べられている。

「即興演奏家のあいだには楽器にたいしておもに二つの姿勢がみられる。楽器は親友であり、道具である同時に助っ人、協働者であるという考えが一方にあるとすると、もうひとつの姿勢としては、楽器は必要ではなく、へたをすると演奏者と音楽のあいだに介入する負担となりかねないという考え方がある。第一の親＝樂器的觀點のほうが広く受け入れられており、インプロヴィゼーションのあらゆる分野に浸透している」(207頁)。

「楽器が音楽を充実させていくのだ。楽器演奏のどの側面をとってみても、そこから音楽が生まれてくることはまちがいない。技巧という言葉が評論家たちはよく使いたがるようだが、それは、たんなる卓抜した技術なのではなく、“中身”があるものなのだ。音響的環境に対する楽器の反適応性、他の楽器との応答関係、そして演奏の身体的側面への反応といったものは、場合によって大きく異なる。楽器をどの程度まで管理下におくかによって——完全な管理とは演奏者の意図どおりに音をだすことであり、また、まったく管理しないこととは楽器の好きなように音をださせることである——偶然性が発揮される度合いも変わってくる。技術上のクセや音楽上のクセ(クリシェ)をきわめて意識的に利用する演奏家もいる。また、すぐれた演奏をしないと音楽的刺激にならない、それ以外の方法ではだめだ、といった者もいる。演奏をみごとにおこなうことよりも創造という面に集中することで、直接的な技術的恩恵をうけることができる、という場合もある」(211頁)。

(2) ウラジーミル・マルトウイノフ『ガリツィアの夜』

ウラジーミル・マルトウイノフ (1947 生) は 1970 年にモスクワ音楽院の作曲科、1971 年にピアノ科を卒業している。卒業後はスクリャービン博物館の音楽スタジオで働き、デニーソフ、シュニトケ、グバイドゥーリナとも知己を得ている。ロック・オペラから中世音楽まで幅広く食欲に研究し、作曲だけではなく多くの論文も発表している。シュトックハウゼン、ケージ、ライリーまで、現代音楽や電子音楽もすべて吸収した上で、世界各国の宗教音楽をきわめており、教会での仕事も長く続けている。

マルトウイノフの音楽の最大の特徴がミニマリズムである。ロシアのミニマリズムの発端はやはりテリー・ライリーのようだ。ミニマル・ミュージックの先駆的作品であるライリーの『イン C』は 1964 年に作曲されたが、数年後にはエディソン・デニーソフが LP をロシアに持ち込み、前衛音楽家たちの間ですぐに知られるようになった。その LP はアレクセイ・リュビーモフの手に渡り、その結果 1969 年にはモスクワ民衆芸術会館で『イン C』が初演されるに至った。この時の演奏をシュニトケやグバイドゥーリナも聞きにきていたという。その 31 年後、『イン C』はライリー本人の指揮により、再びモスクワで演奏された。場所はライブ・ハウス「ドム」である。「オルタナティヴ・ニューミュージック・フェスティバル」の目玉となったこの時の演奏にはアレクセイ・リュビーモフが再び参加した。さらに、ウラジーミル・ヴォルコフ (ベース)、アレクセイ・アイギ (バイオリン)、マルク・ペカルスキイ (パーカッション) 等の錚々たるメンバー 18 人編成の「テリー・ライリー反復オーケストラ」の演奏内容は、かなり即興性が強く、かつての『イン C』よりもずっとにぎやかで、祝祭的なロシア・バージョンを (ライブ録音 (2000, LongArms, CDLA01033) を聞いていると、ロシア文化が本来的に孕んでいるミニマリズムへと思考は向かっていく。

こうした音楽におけるミニマリズムとは別に、文学におけるミニマリズムの源流が『ガリツィアの夜』(1996、CD は 2001) にある。ここでは、ロシア・アヴァンギャルドを代表する詩人ヴェリミール・フレーブニコフの作品「森の憂愁」(1920-1921) と「ガリツィアの夜」(1913) をテキストとして用いている。ルサールカ、ヴィーラ、レシヤークといったロシアの妖精や風、老人、漁師、ガリツィアの乙女たちの対話によって構成されたこの音楽劇の特徴はテキストをうたうその声にある。冒頭に繰り返される「ア・ア・ア。オ・オ・オ。エ・エ・エ。イ・イ・イ。ウ・ウ・ウ」という母音の群れによって、聞き手は一気に言葉と音楽の初原へと誘われる。言葉が生まれる場、言葉が靈魂そのものであった世界、人間がその世界と直接に対話できた状況を生身の人間の身体と楽器で現前することに見事に成功している。

マルトウイノフにおいてはおそらく、反復、回帰、循環、持続というミニマリズム的手法は宗教音楽と現代音楽という二つの側面から同時に導き出されたばかりでなく、フ

レーブニコフを媒介してロシアの初原性にたどり着いた結果、そのまま音楽（＝詩）すべての世界を身体化しえたがゆえに生まれてきたものなのだろう。¹⁴

さらに、『ガリツィアの夜』の舞台上ではフランシスコ・インファンテによるインスタレーションが同時進行で制作される。インファンテはキラキラと光る長い金属片を次々とそしてゆっくりと組み立てていく。それはやがて森のようになっていく。そして最後にはスポットライトを浴びて太陽のように輝くのだ。

『ガリツィアの夜』では、3つの創造のプロセスが同時進行している。

- ① 母音の繰り返しがやがて言葉になっていく過程
- ② 音が音楽になっていく過程
- ③ 物質がモノになり、光になっていく過程

つまり、言葉＝音楽＝事物（光）が世界そのものなのである。それはまた身体そのものでもある。音楽＝身体はテキストであると同時に事物でもあったのだ。

(3) サインホ・ナムチュラク

サインホ（1957生）はトゥーヴァ共和国出身である。トゥーヴァは旧ソ連の一共和国だった。東シベリアの南部に位置し、モンゴルの北端に接した山と砂漠と森の国である。人々はチュルク語系のトゥーヴァ語とロシア語を話し、鉄鉱業と牧畜で生計をたてている。モンゴル伝統のラマ教と古来からのシャーマニズム、そして旧ソ連のもたらしたヨーロッパ文化が複雑に入り交じったこの国に生まれ育ったサインホは、トゥーヴァやシベリア、中央アジアの民謡を歌う歌手になった。世界数カ国を民謡歌手として公演する一方、モスクワのグネーシン音楽院に学び、1988年からはヴァシーリエフ劇場でも仕事を始める。歌うこと、それをさらに身体のすべてで表現することを考え始め、フリー・ジャズとの共演を通して自分の可能性を模索した。やがて、ヴォイス・パフォーマーとして世界的に有名になった。

「Letters」(Leo Records, CD LR-190) というサインホのアルバム（1993）は、ヨーロッパのニュージャズとトゥーヴァの民謡が融合した奇妙な作品だ。これは七つの「手紙」から構成されている。父へ宛てた6通の手紙と、先に引用した父の置き手紙がテキストだ。平明な文章だが詩情に満ちたテキストは「声」の表現と重奏し、共演者との対話とともに父との対話を織りなす。前半はジャズと出会ってから即興音楽の世界に入り、やがてヴォイス・パフォーマンスを主とした活動で成功していく経過を父に報告する手紙で、曲も彼女の音楽の歩みをそのまま具現するかのようにさまざまな「声」によって組み立てられている。さらに後半三通の手紙は恐ろしく、そして優しい。それは亡くなった父への手紙なのだ。死者宛ての手紙。サインホはこの頃『チベットの死者の書』を読

¹⁴ この記述は、次の拙稿と重複していることをお断りしておく。鈴木正美「言葉と音楽の境界——現代文学とパフォーマンスの試みから」稚内北星学園大学紀要、第4号、2004年、65-79頁。

んで、父との再会を信じるようになったという。こうして彼女の作品は、さまざまな文化と時間を浮遊する世界をつくりだした。

彼女の声は身体そのものである。6 オクターブある声＝身体を自在に操りながら、鳥や森に、幼児や老婆に次々と変容を重ねていく。佐々木敦は自分の声を楽器として用いるアーティストとしてダイヤモンド・ギャラスとサインホを比較して次のように述べている。

「ダイヤモンド・ギャラスの置かれた位置は微妙なものだと言える。それは彼女が『メッセージ＝意味』を重視しているというということである。裏返せばテクニク至上主義に批判的なスタンスを持っているということである。[...] ナムチュラクは、多くの場合言葉を使わず、意味性を欠いた叫びと囁きによってそのパフォーマンスを展開する。そのテクニクは確かに驚くべきものである。これに対してギャラスの声域は4 オクターヴほど（それでも普通の人間に比べれば非常に広い）であり、特に難しい技が披瀝されるわけでもない。ところが、どうしたことか私にはナムチュラクのヴォーカルが、ギャラスに較べて、時にひどく空疎なものに聞こえてしまうのである。それはメッセージ色云々ではなく、声というものに対する二人の態度の違いによる。ナムチュラクは声を完璧にコントロール可能だと確信している。彼女の声は内面化されており、ナムチュラクという個人の主観的な身体性を超え出すことはない。しかし、ギャラスにとっては、自らの声でさえ、ある意味では「他者」のものなのだ。声は常に彼女の外にある。盛んに導入されるエレクトロニクス類が、その外在性を更に推し進める。誤解を恐れずに言えば、ギャラスのヴォイス・パフォーマンスは、自分の声を自分が制御しきれないという認識から出発しているのだ」¹⁵。

どうやら佐々木は CD の声だけを判断材料にして、サインホを評価しているようである。サインホの表現でも「メッセージ＝意味」が重視されていることは先の「Letters」でも明らかだし、他者としての声、現実性＝他者性も舞踏家の友恵しづねと白桃房とのコラボレーション（1993）でも明らかであろう。この時のパフォーマンスでは、声はあたかも衣装のように変更可能であり、サインホの身体と声は舞踏家の身体に憑依したかのようにふるまうのだった。声（音）＝衣装はまた他者の身体であるかのようだ。

音楽ばかりでなく、他ジャンルのアーティストとのコラボレーションをサインホは多数行っているが、そのどれもが共演者の身体との同調、共振を聴取者に感じさせ、共有させてくれるパフォーマンスである。また、ソロのパフォーマンスでさえ、サインホの絶対的な「自己」を思わせるものではなく、巫女という器＝身体として何ものかを受容し、表出しようとする行為の連続である。サインホの身体もまたギャラス同様に「他者性」表出にあると言っていいたいだろう。

¹⁵ 「特集：身体 | パフォーマンス」『InterCommunication』第11号、1995年、104頁。

(4) ヴェルシキ・ダ・コレシキ

言語も文化も異なる音楽家たちがアムステルダムで出会い、ユニットを組んだ。メンバーはモーラ・シーラ（セネガル）、サンディップ・バッチャルヤ（インド）、カイダルオール・ホバルイク（トゥーヴァ）、ウラジーミル・ヴォルコフ（ロシア）、アレセイ・リョービン（ロシア）。各人がそれぞれの言語で歌い、それぞれの音楽的語法で演奏する。まさに他文化主義の音楽である。まったく違う言語にも関わらず、複数の声は融和し、あたかも必然だったかのように一つの声のように聞こえてくる。ふれあう複数の声と音楽＝身体が舞台上でひとつの音楽的身体となる。

複数の言語が飛び交う中、聴衆はそれらの言葉のすべての意味やメッセージを理解することはできない（ポリグロットなら可能かもしれないが）。ヴェルシキ・ダ・コレシキの音楽から意味やメッセージを聞き取る必要性などまったくない。意味やメッセージ性といったものが、音楽的身体には必ずしも必要ではないということが理解される。同様なことは、小泉文夫が「ことばと音楽の問題」ですでに述べている。

インドネシアのジャワにおける『ラーマーヤナ』などの劇は、演者にも観客にも理解できないカウイ語という古いことばで演じられる。難解なラテン語でうたわれる、儀式や典礼の歌曲はカトリックにいくらでもある。日本の義太夫も能の謡も先にテキストを読んでいなければ、理解することは難しい。真言宗の声明などまるで理解できないだろう。音楽における言葉は、意味やメッセージを伝えることだけが目的ではなく、まったく別の力がある。「人のこころをとらえ、酔わせる魔術的な力。職業的な声楽家にとっては、この魔力こそが、もっとも重要なことばの本質なのかもしれない。そうであれば、歌詞の意味が不明になろうと、日本語が歪められようと、意に介する必要はない。このとき、私たちは、ことばから初めて、完全に解放され、芸術の独立した世界のなかに、足を一步踏みだしたことになる」¹⁶。

(5) ガイヴォロンスキー&ペトローヴァ

ガイヴォロンスキーは1949年モスクワ生まれ。14歳から音楽に親しみ、1965年にレニングラード音楽院に入学。アナトーリー・ヴァピーロフのグループをはじめ、さまざまなアンサンブルに加わり、後に自己のトリオで演奏活動を始めた。そして1970年、ケメロヴォのミュージカル・コメディ劇場で職を得た。この間に医学の勉強を続け、まもなくレニングラードに戻り、病院に勤務。一方でプロとしての演奏活動は順調に続き、1978年、ベース奏者のウラジーミル・ヴォルコフとデュオ「レニングラード・デュオ」を結成する。以後、この二人はソ連の前衛ジャズを代表するデュオとなり、ソ連各地のフェスティバル、コンサートに出演した。1988年「メロディア」からファースト・

¹⁶ 小泉文夫「ことばと音楽の問題」『小泉文夫著作選集 4 空想音楽大学』学習研究社、2003年。45-46頁。

アルバム「前売り」をリリースし、翌年には、初めて国外でのコンサートを行っている。「レニングラード・デュオ」としてはセカンド・アルバム「ロシアの歌」（メロディア、1990）、初 CD 「Yankee Doodle Travels」（Solyd Records, 1993）があり、レオ・レコードの「Document」や「Conspiracy」にも演奏が収録されている。また、ガイヴォロンスキーのソロ・アルバムとして「For Sergey Kuryokhin」（LongArms, 1996）があり、国内外での評価はいずれも高い。「モスクワ・コンポーザーズ・オーケストラ」のメンバーでもある。

レニングラード・デュオは、インドのラーガからジャズまでのあらゆるフレーズ、スタンダードからフリー・ジャズまでのあらゆるスタイル、クラシックからロシアのフォークロアまで、どんな音楽もなんなくこなし、解体し、換骨奪胎し、再構築したかと思えば再び即興的に分解・構築を繰り返していく。そしてその金管楽器の常識をとうに超えてしまった音、音、音……。自由自在とか超絶技巧とかいう言葉では表現できないくらいすごい演奏である。「Yankee Doodle When to Come」をインド風、日本風、中近東風、ワルツ風、タンゴ風、ボサ・ノヴァ風などに次々にアレンジし、即興的に展開した 34 分あまりの曲「Yankee Doodle Travels」を聞けば、このデュオの真骨頂が分かってもらえるだろう。

15 年間も続いたデュオとしての活動が終わるころ、ガイヴォロンスキーはペテルブルグの演劇アカデミーで実験的な授業「即興音楽劇場」を担当していた。同僚としてポクロフスキーがフォークロアの授業を担当していて、お互いに影響を受けあった。経済危機のため 2 年間しか続かなかったこの授業は運動、言葉、音楽の 3 つの基本的要素をひとつのハーモニーに統一する原理を追求していたという。やがて彼はこの授業での教え子たちと共にクインテットを結成。3 年間の活動期間を経た後、この時のメンバーの一人だった女性アコーディオン奏者エヴェリナ・ペトローヴァとの新しいデュオを 1997 年に結成し、さらに独自の音楽を追求し続けた。この新しいデュオによる CD 「Chonyi together」（Leo Records, CD LR268）も 1999 年にリリースされている。

「For Sergey Kuryokhin」でトランペットによるソロの極北とも言うべき表現に到達したガイヴォロンスキーがなおデュオに固執するのは何故だろうか？ 彼自身が「こうしたデュオという形態は缶詰のように閉じられたものではない」と言っているように、一見不自由に思える、閉じられた短いコンポジションの中で、余計なものを削ぎ落としながら、どれだけ自由に凝縮された音空間を作り上げるのかという課題に取り組んでいるのだ。1998 年 10 月、イタリアの第 5 回アストル・ピアソラ・アコーディオン・コンテストで特別賞を受賞している「Celestial Yaha」はデュオの CD にも収録されているが、ゴリゴリのフリー・ジャズとはまったく違う無駄のない演奏のはずなのに、そこに感じられるのはあくまでも既成の音楽にとらわれない自由な意志なのである。

ペトローヴァとのデュオでは、古いロシア民謡と儀礼が意識されている。歌詞の意味は分からない。意味のない言葉、その声と声のふれあいは、相聞歌であり、声と身体のふれあいである。性的身体＝音楽的身体が舞台の上で睦み会う。観客は歌垣に巻き込ま

れたかのように陶醉する。サインホ、ヴェルシキ・ダ・コレシキ、ガイヴォロンスキーとペトローヴァのデュオに共通して見ることのできるこうした声と声とのふれあい、音楽的身体のありようについては、バルトも「聴くこと」(1976)で次のように述べている。「声と沈黙との関係は、(書くという意味での)エクリチュールと白紙との関係である。声を聴くことから他者との関係が始まる。声によって(封筒の表書きのように)他者たちを見分けることができるが、声は、他者たちのあり方、彼らの喜怒哀楽、彼らの状態を教えてくれる。声は彼らの身体イメージを、それ以上に、心理全体を伝達する(熱い声、白い声などというではないか)。時折、話し相手の声が、その話の内容よりもわれわれの心を打つことがある。そして、われわれは、その声の語っていることは聞かずに、その抑揚や倍音を聴いている自分に気づくのである」¹⁷。

(6) クリョーヒンと「ポップ・メハニハ」

クリョーヒンの音楽については、他の論文などですでに何度も述べてきたので、ここではドミトリー・プリゴフの参加したポップ・メハニハのステージ「青い湖を散歩する」(1994)について触れるだけにとどめる。

ポップ・メハニハは相変わらずの狂乱のステージである。しかも「青い湖を散歩する」は全幕通じてのサド・マゾ劇だ。退廃的な音楽の連続。クリョーヒンは毛皮と王冠をまとい、悪趣味なメガネをかけ、サド・マゾの王としてふるまう。鞭を振り上げて全裸の男たちを追い回す皮の制服をまとった肥満の警官たち。自殺しようとする少女たち。自らの肉体を縛めながら逆さづりの特殊な自転車をこぎ続ける少年。ピアノのクリョーヒンだけでなく、サクソやエレキ・ギターなどさまざまな楽器を持った音楽家たちがステージの至る所で次々と音楽を奏でていく。プリゴフはあの特殊な朗読で、『エヴゲーニイ・オネーギン』の冒頭を叫び続ける。言葉も音楽も拘束衣に縛られたり、毛皮を纏ったり、鞭をふるったりするかのようになり、ステージ上の演者たちの身体を苛み、愛撫し、鞭打つ。声と音楽に同調、共振しながら演者たちの身体は変容し、行為する。聴衆・観客たちもその身体と同調、共振しながら、快楽に身を浸し、あるいは自慰にふけり、あるいは嘔吐する。

見るものと見られるもの、聞くものと聞かれるもの、演者・音楽家たちと観客・聴取者たちによる祝祭空間の共有こそは、クリョーヒンの「ポップ・メハニハ」の醍醐味である。トゥールキナとマージンは、クリョーヒンのポップ・メハニハをコンセプチュアリズムの文脈から解釈している。つまり、クリョーヒンの音楽プロジェクト「ポップ・メハニハ」はコンセプチュアルなジャンルに属してもいたが、その枠組みをはるかに越えていた。そのパフォーマンスにおいて、クリョーヒンは次の(将来の)パフォーマンスを予告する言葉を発し続けた。それは観念と言葉が行為に先立つコンセプチュアリズ

¹⁷ 「聴くこと」 ロラン・バルト、前掲書、167-168頁。

ムの戦略とも通じる。しかし、クリョーヒンはその言葉に続いてすぐさま即興でなんらかの行為を行うことができた。また、そのパフォーマンスはパフォーマンスについてのパフォーマンスであった。このメタ・パフォーマンスにおいてクリョーヒンはイデオログ＝指揮者として登場し、さまざまな社会層の相容れない出演者たちを同時にステージにあげた。このようにクリョーヒンは社会的パフォーマンスのガイド役も果たし、それらのコラージュを実現したのだ。¹⁸

ありとあらゆる身体＝音楽＝事物をひとつの舞台＝場で融合、解体、再構成、コラージュすることがクリョーヒンの目論みであった。もちろんその試みは舞台上の出来事だけではなく、テレビ番組、映画、散文作品にも及んだのである。クリョーヒンのパフォーマンスは音楽＝身体を語る際に、今後も最も重要な対象となるだろう。

演奏者と聴衆

演奏者であると同時に聴衆であり、見るもの・音を出すものであると同時に見られるもの・聞くものである音楽的身体がある。先述したさまざまなパフォーマンス、とくにポップ・メハニハでは、音楽家＝聴衆の音楽的身体が祝祭の熱狂的なダンスを踊る空間＝ステージを経験することができる。こうした例は他にいくらかで見出すことができるだろう。どのようにして、このような音楽＝身体は立ち現れてくるのだろうか。

『梁塵秘抄』巻第二は次のあまりにも有名な歌がある。「遊びをせんとや生まれけむ 戯れせんとや生まれけん 遊ぶ子どもの声聞けば わが身さへこそ揺るがるれ」¹⁹ 子どもたちは、遊びをしようとする世に生まれてきたのだろうか、あるいは戯れをしようとして生まれてきたのだろうか。無邪気に遊ぶ子どもたち。その遊びに夢中になっている声を聞いていると、思わず知らず、自分の身体までが自然に動き出すように思われてくる。その身体がまさに動き出そうとする瞬間こそ、音楽＝身体を演奏者と聴衆が共有、同調、共振する瞬間であろう。音楽を受容する身体は、受容するだけではなく、演奏者と共に演奏している音楽＝身体なのである。

作曲家が絶対的な自己として君臨するのとは逆に、先述のパフォーマーたちや多くの即興演奏者が、音楽は全面的に演奏者だけのものでなければならないという考えを否定する。彼らのほとんどが、自らの中の、あるいは外の他者性を志向している。私は私でないなにかになりたがっている。デレク・ベイリーのように。「——しかし、音楽をつくるという行為においては、つくられる音楽とつくる人物との区別はまったくない。イン

¹⁸ Туркина О., Мазин В. Лов перелетных означающих: почему не концептуализм? // Художественный журнал. № 42 (2002), С.56.

¹⁹ 「梁塵秘抄」『日本古典文学全集 25』小学館、1976年、293頁。

プロヴィゼーションでは、音楽が一般概念として他所に存在することはありえないのだ²⁰。パフォーマンスには抽象的な音楽のイデオロギイは必要ない。他者が必要なのだ。²¹

ホメロスの『イーリアス』のように、古代ギリシャの人々は詩とそれを朗唱する声を通して想像的世界にリアリティを感じた。聴くことによって生じる音楽的世界は現実以上にリアリティがあった。音楽は世界そのものだった。ルネサンス以降は、絵画による視覚的イメージ・想像的世界が現実世界以上のリアリティを人々にもたらした。絵画は世界そのものだった。音楽的世界と絵画的な世界、耳で聴く世界のリアリティ、目で見える世界のリアリティを手に入れたのに続いて、現在の我々はデジタルな身体を手に入れ、バーチャルな世界にリアリティを見出すことが可能になった。ミュージック・プレーヤーから聞こえる音楽にだけ耳を傾ける若者たちは、どのような音楽＝身体を感じているのだろうか。その音の向こうに本当にリアリティがあるのだろうか。音楽は、愛は、語れるのだろうか。

²⁰ デレク・ベイリー『インプロヴィゼーション——即興演奏の彼方へ』、238頁。即興演奏者にとって聴衆の存在と参加がきわめて重要である。訳者の木幡和枝はこのことを的確に述べている。「パフォーマンスは現場であり、精神であり、したがって事態だ。ベイリーは演奏の際の「実感」ということを言う […]、つまり演奏がパフォーマンスとして成立するか否かは、他のあらゆる存在間の関係がそうであるように、レシプルカル（両方通行）な問題なのである。奏者が一方的にパフォーマンスをすることはできず、聴いている側がそれをいかに受けとるかによってそれは成立する。「即興演奏の聴衆はもっとも重大な責任を負っている」とベイリーが言うのも、このあたりからくるものと思われる。何かできあがったものを、技術を、「すごさ」を、金を払って分けてもらおうという客ほど、無責任な客はいない。その「すごさ」は、事態としてのそこに潜在しているものであり、みずからの関与があって初めてその事態は成立しているのである。主客というのはまさにそういうことではないか。」(277頁)

²¹ メディアの発達によって音楽の聴取のあり方も大きく変わったが、コンピューターが一般化する以前では、とくにTVの登場が大きな変化をもたらした。ローリー・アンダーソンやジョゼフ・ジャーマン、グレン・オブライエン等7名によるパネル・ディスカッション「音と視覚」(1983年5月)において、フィリップ・グラスは次のように発言している。「[...] TVについて二、三考えたことがあります。ぼくはTVで音楽をやったことがありません。やっていない理由の一つは、TVは簡単によそ見したり、席を離れたりできるからです。それに、TVの音を消して画像だけを見る人もずいぶんいるでしょう。でも、画像を見ずに音だけ聴けるようなTV用のアタッチメントはないんです。できるはずなのにですよ。列の中ほどの席に一度座ってしまったらなかなか出られないようなコンサート・ホールがいくつもあります。一列がとても長くて席を立つというのがほとんど不可能なのです。でも、家でTVの前に座っているのなら、席をはずすというのは非常に簡単でしょう。人が立ってどこかへ行ってしまうようなメディアで仕事をするのは少々脅迫されているような気がするのです。[...] 僕はいつも人にこう言っています、演奏する人を見るのはほんとうに退屈なものだから、それを見る人間が楽しむかどうかなんて僕にはわからない」(パネル・ディスカッション「音と視覚——今日の音楽とパフォーマンス・メディア」『ユリイカ』1984年9月号「特集：パフォーマンス」)。

消費され尽くされたかに思われる種種雑多な音楽の中から自分の身体に共振する他者の音楽=身体を求めて多くの人々が今日もコンサート会場へと足を運ぶ。そこではデジタルとアナログという関係もリアリティという観念も抹消されて、生身の音楽的身体たちが語り尽くせぬ愛を語るのだろう。言葉ではない何かで。

主要参考文献

岡田暁生「音楽は『聴く』ものか——音楽と身体」 京都大学人文科学研究所共同研究班「身体の近代」・菊地暁編『身体論のすすめ』丸善、2005年。44-57頁。

小泉文夫「ことばと音楽の問題」『小泉文夫著作選集4 空想音楽大学』学習研究社、2003年。

鈴木正美「言葉と音楽の境界——現代文学とパフォーマンスの試みから」 稚内北星学園大学紀要、第4号、2004年。65-79頁。

Masami Suzuki, Sergei Kuryokhin and Avant-garde Music: 1980-90.” *Russian Culture on the Threshold of a New Century*. Ed. by Tetsuo Mochizuki. Slavic Research Center, Hokkaido University. Sapporo, Japan, 2001, pp. 87-101.

高橋昭弘「音楽と身体性——総合への志向」藤井知昭監修『民族音楽叢書10 現代と音楽』東京書籍、1991年。

M. デュフレンヌ『眼と耳——見えるものと聞こえるものの現象学』棧優訳、みすず書房、1995年。

ロラン・バルト『第三の意味』沢崎浩平訳、みすず書房、1984年。

渡辺裕『聴衆の誕生——ポスト・モダン時代の音楽文化』春秋社、1989年。

Величкина О. Музыкальный инструмент и человеческое тело (на материале русского фольклора). Тело в русской культуре. Сборник статей / Сост. Г.Кабакова и Ф.Конт. –М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 161-176.

Туркина О., Мазин В. Лов перелетных означающих: почему не концептуализм? // Художественный журнал. № 42 (2002), С. 55-56.

Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. –М.: Новое литературное обозрение, 2002.