

マウリツィオ・カーゲル 《*Match-für drei Spieler*》における知覚的統合
Perceptual Integration in Mauricio *Kagel's* “*Match-für drei Spieler*”

高 山 葉 子
Yoko TAKAYAMA

〈目次〉

序章	5
第1章 ミュージック・シアターの歴史的概観	8
1. 名称と定義	8
2. 先駆的な試み	8
3. 第2次世界大戦直後の状況	9
4. 1960年代におけるミュージック・シアター	11
第2章 マウリツィオ・カーゲルと演劇	13
1. マウリツィオ・カーゲルとその創作姿勢	13
2. 1959年から1973年までの主要なミュージック・シアター作品	14
(1) ドラマ的シアター	15
(2) 演奏シアター	17
(3) ドラマ的+演奏シアター	22
3. 演劇との関連	25
(1) 不条理演劇	25
(2) ポストドラマ演劇	26
第3章 《Match für drei Spieler》分析	29
1. 分析の目的と手順	29
2. 作品の舞台設定と時間構成	29
(1) 舞台設定	29
(2) 作品の時間構成	30
3. 演劇的要素の抽出と意味付け	32
(1) 演劇的要素の抽出	32
1-1 : 曲の冒頭の1~6小節間〈競技者としての身体/アインザッツ (1回目)〉	32
1-2 : I (1小節前) ~L (1小節前)〈カスタネット/腕を振るわせながら上へ上げてゆく動き/	

「OLE!」	33
1-3 : O~P (1小節後) 〈革製のカップとサイコロ／革製のカップを振る／アインザッツ (2回目・誤り)〉	34
2-1 : U (2小節前) ~W (1小節後) 〈アインザッツ (3回目) / 「NEIN!」 / ホイッスル〉	35
2-2 : W (2小節後) ~B' (3小節前) 〈でんでん太鼓／でんでん太鼓を打ち鳴らす動き〉	36
2-3 : B' (3小節前) ~D' 〈金属製のカップ／サイコロを振る／アインザッツ (4回目、5回目)〉	36
2-4 : F' (2小節後) ~J' (3小節後) 〈アインザッツ (6回目、7回目) / 審判の退出動作〉	37
2-5 : J' (3小節後) ~終了 〈競技者と審判の握手〉	39
(2) 演劇的要素の分類と意味付け	39
a. 身体	39
b. 身振り	41
c. 小道具	41
d. 言葉	42
4. 演劇的要素と音響的要素の関係	43
1-1 : 曲の冒頭の1~6小節間 〈音響による演劇的要素への記号付け〉	43
1-2 : I (1小節前) ~L (1小節前) 〈音響的要素と演劇的要素の並列提示〉	44
1-3 : O~P (1小節後) 〈演劇的要素への効果音としての音響／音響的要素による演劇的要素への反乱〉	44
2-1 : U (2小節前) ~W (1小節後) 〈音響的要素による演劇的要素への反乱／演劇的要素への効果音としての音響〉	45
2-2 : W (2小節後) ~B' (3小節前) 〈音響的要素と演劇的要素の並列提示〉	45
2-3 : B' (3小節前) ~D' 〈演劇的要素への効果音としての音響／音響的要素による演劇的要素への反乱〉	46
2-4 : F' (2小節後) ~J' (3小節後) 〈演劇的要素への効果音としての音響〉	46

2-5 : J (3 小節後) ~ 終了 〈演劇的要素への効果音としての音響〉	48
5. 統合的な受容	49
第4章 まとめ	51
参考文献	55
参考楽譜	57
《資料》	
譜例集	59~71
謝辞	72

マウリツィオ・カーゲル 《*Match-für drei Spieler*》における知覚的統合

Perceptual Integration in Mauricio Kagel's "*Match-für drei Spieler*"

高山 葉子

Yoko TAKAYAMA

序章

第2次世界大戦以後、西洋音楽の世界では多くの新しい試みがなされた。その中の1つが、1960年を皮切りに始まった、「ミュージック・シアター (Music Theater)」創作の動きである。ドイツの作曲家、マウリツィオ・カーゲル (Mauricio Kagel 1931-2008) は、器楽音楽にオペラとは異なる方法で演劇的要素を取り入れようとするこの新しい舞台音楽作品創作の旗手であり、この分野に最も多く作品を送り出している作曲家の1人でもある。カーゲルの生涯におけるミュージック・シアター作品の創作期間は1960年から2008年までと大変長く、その作品群は非常に多様なスタイルを見せている。しかし、その作品数の多さや多様さに対して、個々の作品の詳細な分析は驚く程少ない。その理由は、これらの作品が、視覚と聴覚の両者によって感受される「演劇的要素」と「音響的要素」の組み合わせによって成立しているために、聴覚を通してのみ受容される種類の音楽作品に対するような分析方法では、十分にその全体像を明らかにすることが出来ないからであろう。

この問題を踏まえた上で、本論ではカーゲルの初期の代表的ミュージック・シアター作品のひとつである《*Match-für drei Spieler*》(1964) (以下、*Match* と略) を取り上げ、その演劇的要素をドイツの演劇学者であるハンス＝ティース・レーマン (Hans-Thies Lehmann 1944-) の著書、『ポストドラマ演劇』(2002) に述べられた、現代演劇の要素に対する定義によって分析し、音響的要素と重ねて観察することで、音楽の全体像を「演劇的要素と音響的要素の知覚における統合」によって明らかにする事を目的とする。

なお、現在までに *Match* を扱った分析としては、クリスティアン・マーティン・シュミット (Christian Martin Schmidt)、エックハート・レルケ (Eckhard Roelcke)、それにモニカ・ティッベ (Monika Tibbe) とマティアス・レブストック (Matthias Rebstock) の4人によるものが知られている。

この内、シュミットとレルケ、ティッベの3人による分析は、各人がこの作品がミュージック・シアター作品であり、演劇的性質を持つものであると気付いているにも関わらず、音響面への言及のみにとどまっている。例えば、シュミットは、この作品が元々ラジオ放送用に発想されたという事実、またレ

コード録音されているという事実から、「聴覚で認識できる響きの領域のみへの観察でも十分に用が足りる」とし、その上で、主に作品の時間的構造についての分析を行っている¹。レルケはシュミットと同様、聴覚で受容出来る要素のみに明確に分析対象を限定した上で、時間的構造に独自の構築モデルを提案している²。ティッベは、*Match* の分析は純粋な譜面の分析ではなく、「音楽学の心得のある聴衆の視点からでしかできない」ものであると強調しているにも関わらず、演劇的シーンは除外して聴覚で認識できる要素だけに限定した分析を行っている。しかし彼女も「演劇的シーンを除外したことによって、*Match* の一部分は聴衆にはついてこれられないものになってしまった」と述べており、自らの分析の問題点を指摘している³。

レブストックが先の3人と大きく異なるのは、聴覚で捉えられる部分のみに対する分析ではミュージック・シアター作品を分析したことにはならないと明言している点である⁴。筆者はレブストックが *Match* は聴覚と視覚の両面から捉えるべき作品であるとした点に全く同感であり、その考え方を強く支持する。しかし、レブストックの分析はシュミット及びレルケと同様に、主に作品の時間的構造を明らかにするという目的で行われたものであり、また演劇的要素に着目はしていても、そのもたらす意味や効果については主観的な説明に終始しているという点において、カーゲルが演劇的要素と音響的要素の融合によって何を創り上げようとしていたのかを、具体的な根拠を持って示すものでは無いと考える。

本論はレブストックの見方を支持した上で、彼の論文に欠けている「演劇的要素の分析のための論拠」を、レーマンが定めた「ポストドラマ演劇」の概念に求め、*Match* における演劇的要素の持つ「意味」を明確に示す。同時にこの作品における音響的要素と演劇的要素の関係性に注目し、両者の知覚的統合がどのような効果を生むのかを明らかにする。その上で、この種のミュージック・シアター作品が、従来の音楽に対する概念やその受容に、新たな地平を見出すものであることを確かに示したい。

なお、本論文の構成は次の通りである。

第1章では、ミュージック・シアターの歴史的概観を行う。オペラにおける先駆的な試みについて触れた後、第2次世界大戦以降のヨーロッパ音楽界の動向を俯瞰し、ミュージック・シアター誕生の背景と、その黎明期である1960年代の作品について述べる。

¹ Schmidt, Christian Martin "Mauricio Kagel: Match" in: Die Musik der 60er Jahre, Veröffentlichung des Instituts für

² Roelcke, Eckhard "Instrumentales Theater. Anmerkungen zu Mauricio Kagels Match und Sur Scène" in: Musiktheater im 20. Jahrhundert, Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Vol. 10, (Laaber: Laaber Verlag, 1988), p.221.

³ Tibbe, Monika. "Schwierigkeiten und Möglichkeiten der Analyse zeitgenössischer Musik, dargestellt an Match von Mauricio Kagel", Zeitschrift für Musiktheorie, No. 3 (1972), p.19

⁴ Rebstock: Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965, Hofheim 2007 p.317 より「Matchをミュージック・シアター作品として分析したければ、その舞台における視覚は全面的に考慮されなくてはならないということである。もし鳴り響く音楽だけで評価されるのであれば、それは別の作品を分析することになる。」

第2章では、カーゲルと演劇の関係について述べる。現代演劇においては1950～60年にかけて「不条理演劇」、それに続く1970年代からは「ポストドラマ演劇」などの活動があり、それらにはカーゲルのミュージック・シアター作品との関連性を見出すことが出来る。ここではまず、本論文で分析の対象とする *Match* (1964) の創作の前後である1959年から1973年までに作曲された、カーゲル作曲のミュージック・シアター作品に焦点を当て、そこに浮かび上がる作品傾向とその移り変わりを示す。その後、それらの作品と「不条理演劇」、「ポストドラマ演劇」とを比較し、それぞれに浮かび上がる共通性を明らかにする。その上で、本論において、ポストドラマ演劇の概念を用いてミュージック・シアターを分析するに足る論拠を述べる。

第3章では、*Match* の分析を行う。演劇的要素を抽出し、ポストドラマ演劇の概念で意味付けした後、音響的要素と重ね合わせ、両者を統合的に受容した際に浮かび上がる作品像を明らかにする。

最後に第4章で、芸術における「知覚的統合」について、哲学者中村雄二郎の提唱した「共通感覚論」を引用しつつ、明確にする。その上で、*Match* がまさに知覚的統合の下に受容されるべき作品であることを再度強調し、更にこのようなミュージック・シアターの試みこそが、音楽分野に新しい地平を開くものであることを確かにして、本論文の結論とする。

第1章 ミュージック・シアターの歴史的概観

1. 名称と定義

ミュージック・シアター (Music Theater) とは、1960年以降、主にドイツを中心とした西欧諸国、およびアメリカから発表されてきた、視覚的要素を持つ音楽作品群を指す名称である。作品の編成や時間、記譜の方法、舞台の設定、何を視覚的要素の対象とするかなど、その形態は多岐に渡り、定義付けは非常に困難であるが、多くの作品は少人数によるアンサンブルという編成をとること、戯曲を持たず「物語」の拘束から逃れることで、前時代におけるオペラの伝統と距離を取っている。主に英語圏でポール・グリフィス (Paul Griffiths 1947-)⁵によってこの言葉が使用されている他⁶、ドイツ語圏では主にヴァルター・ギーゼラー (Walter Gieseler 1919-1999)⁷が、「音楽的演劇 Musicalisches Theater」、
「器乐的演劇 Instrumentales Theater」⁸の2つの名称を用いている。また、日本では主に合唱の分野における視覚的要素を含む作品に対し、「シアター・ピース Theater piece」⁹などの名称が用いられることもある。本稿ではこれらの名称が示す作品群を総括して、ミュージック・シアターと呼ぶ。

2. 先駆的な試み

ミュージック・シアターに先立つ「視覚的要素を含む音楽」は、主にオペラの分野で行われた。この伝統的な音楽様式が未だ権勢を保っていた時代にも、すでにミュージック・シアターの萌芽を見ることが出来る。

ポール・グリフィスは、イーゴリ・ストラヴィンスキー (Igor Fyodorovitch Stravinsky 1882-1971) の舞台音楽作品、《兵士の物語 *L'Histoire du soldat*》(1918) をミュージック・シアターの先駆的試み

⁵ イギリス生まれの音楽評論家。ニューグローブ音楽事典の20世紀音楽部門の編集にたずさわる。弦楽四重奏曲の歴史的展開を論じた大著や、電子音楽の入門書、20世紀音楽辞典から現代作曲家論に至るまで、著書多数。

⁶ ポール・グリフィス 『現代音楽 1945年以後の前衛』石田一志、佐藤みどり訳 音楽之友社、1987年、288-317頁。

⁷ ドイツ生まれの作曲家、教育家。主要作品に、バレエ音楽《マスク》(1964)、2群の合唱、打楽器、テープによるコラージュ《ノットゥルノ》(1947)など。また、主要著書に『現代音楽小史』(音楽之友社、1984)など。

⁸ ギーゼラーは、1988年の著書『20世紀の作曲 現代音楽の理論的展望』(佐野光司訳、音楽之友社)の195頁で、両者を次のように分類している。「音楽的演劇は、音楽の原理と作曲技法、すなわち音楽の音楽的思考一般を実際の舞台に応用したものである。一方、器乐的演劇は、楽器や舞台道具を用いての演奏を、舞台上での俳優の動作と結びつけたものである。」また、それぞれについての説明を同書の195-197頁から要約すると、音楽的演劇とは舞台の構成要素(言葉、身振り、行為など)を脚本や物語に従って行うのではなく、そのような要素から切り離された全く個別の要素として作曲技法の原理の下に置いたものあり、器乐的演劇とは舞台上にあるあらゆるもの(床、壁、またはそれらを意図的に色々な素材で覆ったものや、傘などの小道具、作曲家が独自に作り出したオブジェのような楽器など)を楽譜に指示された行為によって鳴らすことによって音楽を生み出すものである。

⁹ 日本では特に、柴田南雄(1916-1996)により、1970年代以降「シアター・ピース」と呼ばれる合唱作品が多く作られた。主要作品に、《追分節考》(1973)、《北越戯譜》(1975)、《念佛踊》(1976)など。なお、ジョン・ケージ(John Milton Cage 1912-1992)の1960年の作品にも、この名称が付けられている。

として、度々取り上げている¹⁰。彼が特に指摘しているのは、オーケストラの小規模化と、舞台における諸要素¹¹の統合についてである。

《兵士の物語 *L'Histoire du soldat*》は、第一次世界大戦（1914-1918）後の社会の疲弊と世界的な経済的苦境によって、オペラのような大規模な作品作りが敬遠された時代に、少人数の巡業劇団クラスでも演奏可能な作品として作曲された舞台作品である。そのためオーケストラは、弦楽器、木管楽器、金管楽器のそれぞれ高低のパートを受け持つ6人と、打楽器1人の、計7人にまで絞られている。

特徴的なのは、これらの楽器の演奏者が、語り手、兵士、悪魔の3人の登場人物と共に、舞台上にその姿を晒しているということである。一般的なオペラにおけるオーケストラは、観客の視線を避ける位置で演奏を行う。しかし、ストラヴィンスキーは、舞台上で演奏される楽器の存在自体を物語の小道具として用いることで、楽器演奏と物語との間の不自然な距離を取り除き、舞台上に楽器を持った演奏者が存在することの必然を作り出していると言えるだろう。また、演奏者は単に楽器演奏のみに集中すれば良いという訳では無く、物語の進行の中で一部簡単な演技を求められることもある。すなわち、演奏者は決して「黒子」なのではなく、あくまでも舞台上で意味を有する存在として、役割を与えられているのである。演奏者はそのことを認識した上で自らの身体のあり方を舞台上に発見せねばならず、同時に観客も彼らの存在を演奏者と演技者の両面から捉えねばならないのである。

このような手法はオペラ的な劇作法では見られなかったものであり、後年のミュージック・シアター作曲家の態度に結びつく、過渡的な創作事例であると言えるだろう。

3. 第2次世界大戦直後の状況

ミュージック・シアターの萌芽がオペラの中にあることはすでに触れた。しかし、この新しい舞台音楽の方向性が本格的な潮流となるには、第2次世界大戦直後の音楽界におけるさまざまな試みを経過することも必要であったと言えるだろう。ここでは当時の状況についておおまかに俯瞰しておく。

第2次世界大戦（1939-1945）が始まると、国際的な情報交換は遮断され、同時にナチス・ドイツ政権下におかれた国々ではあらゆる音楽に対する弾圧¹²が行われた。ストラヴィンスキーやシェーンベルク（Arnold Schönberg 1874-1951）など、多くの著名な音楽家がアメリカ合衆国へ亡命し、それまで順

¹⁰ ポール・グリフィス『現代音楽小史—ドビュッシーからブーレーズまで—』石田一志訳 音楽之友社、1984年、192頁及び196頁。また、グリフィス、1987、170頁。

¹¹ グリフィスは『現代音楽小史—ドビュッシーからブーレーズまで—』196頁で、「サウンド、テキスト、ジェスチャーの統合」と述べている。

¹² 長木誠司監修『クラシック音楽の20世紀第2巻 作曲の20世紀 II』音楽之友社、1993、28頁より。ユダヤ系の音楽やいわゆる「文化的ボルシェヴィズム」に与する音楽のみでなく、1939年以降はポーランドとフランスの音楽も禁止され、1941年にはロシアとアメリカの音楽も公的な場所から排除された。更に古典音楽に対しても制限は加えられた。

調に進んで来たかに見えた前衛や実験の歴史も、急速に推進力を失うこととなった。演奏会のある生活は奪われ、出版産業は崩壊し、作曲家たちは互いの行いを知るすべを完全に失った。このような西洋音楽史上の空白ともいえる数年を経た後、若い作曲家たちは、まず過去の作曲家の獲得した成果を徹底的に復習することから始めねばならなかった。作曲家たちの模範として注目されたのは、まずパウル・ヒンデミット (Paul Hindemith 1895-1963)、そしてストラヴィンスキーであり、それに新古典主義の作曲家らが加わった。シェーンベルクとその楽派が注目されることはしばらく無かった。¹³

しかし、作曲家らはすぐに新しい音楽の可能性に気付き始める。1949年のダルムシュタット音楽講習会でオリヴィエ・メシアン (Olivier Messiaen 1908-1992) が発表した《音価と強度のモード *Mode de valeurs et d'intensités*》により、トータル・セリエリズムの可能性が示されると、メシアンの弟子であるピエール・ブーレーズ (Pierre Boulez 1924-) やルイジ・ノーノ (Luigi Nono 1924-1990) など、多くの作曲家たちが急速にセリー技法へと興味を移した¹⁴。また、それに先立つ1948年には、ピエール・シェフェール (Pierre Schaeffer 1910-1995) が《鉄道のエチュード *Etude aux chemins de fer*》(1948) でミュージック・コンクレートというジャンルを開拓し、電子音楽による作曲の可能性を大きく広げた¹⁵。これを受けて、カールハインツ・シュトックハウゼン (Karlheinz Stockhausen 1928-2007) やヘルベルト・アイメルト (Herbert Eimert 1897-1972) らが、自らの作品への純電子的な音合成を導入した。

このような新しい試みに多くの作曲家達の関心が引きつけられる中、前時代的な印象の強いオペラへの興味は、ほとんど持たれることはなかった。長木はこの原因について、第2次世界大戦後の有力なパトロンが存在が失われた時代に、莫大な金額と大変な手間のかかるオペラの上演が敬遠されたということに加え、セリー主義の作曲家らにとっては、舞台はあまりにも不確定な要素が多過ぎ、制御不可能だと感じられたのではないかと指摘している¹⁶。実際に、1950年から1960年にかけての主なオペラ創作は、セリーから離反した作曲家や、最初からセリーに関わらなかった作曲家、すなわちベンジャミン・ブリテン (Benjamin Britten 1913-1976) やパウル・デッサウ (Paul Dessau 1894-1979)、B.A.ツィンマーマン (Bernd Alois Zimmermann 1918-1970) やハンス・ヴェルナー・ヘンツェ (Hans Werner Henze 1926-2012) らによって行われている。このことは、ミュージック・シアター創作という選択が、セリー主義の行った「究極的な意味の排除」に対する、反作用的な動きでもあったことを示す例とも言え、注目に値すると言えるだろう。

¹³ 長木, 1993, 30 頁。

¹⁴ グリフィス, 1987, 48-49 頁。

¹⁵ グリフィス, 1987, 29-31 頁。

¹⁶ 長木, 1993, 140 頁。

4. 1960年代におけるミュージック・シアター

1950年代の舞台音楽の分野は、未だオペラの伝統の中に留まり、新たな時代における様々な音楽的挑戦から逆行しているかのように捉えられていた。しかし1960年代に入ると、ルイジ・ノーノ (Luigi Nono 1924-1990) の作品、《不寛容-2部からなる舞台付の筋 *Intolleranza (Handlung in 2 Teilen)*》(1960-61) が発表されたのをひとつの契機として、新たな展開を見せはじめる。作曲家達は、前時代において舞台音楽作品作りの絶対的中心であった「戯曲」を放棄し、「物語」の拘束から解放され、舞台における諸要素を音楽語法の下で等価値に扱い、様々な作品を世に生み出した。ここでは1960年代におけるミュージック・シアターの代表的作品の一部を紹介し、その多様性に触れておきたい。

《不寛容-2部からなる舞台付の筋 *Intolleranza (Handlung in 2 Teilen)*》は、今日においてミュージック・シアターの出発点としての評価を確立している。ルイジ・ノーノはこの作品に、詩人のベルトルト・ブレヒト (Bertolt Brecht 1898-1956) やポール・エリュアール (Paul Éluard 1895-1952)、ウラジーミル・マヤコフスキー (Владимир Владимирович Маяковский 1893-1930) らのテキストを引用したが、それらにオペラ的な「物語」を与えてはいない。テキストは、幻灯機によるマルチ・スクリーン・プロジェクションや客席を取り囲むサウンド・プロジェクション、更に舞台上での行為と共に多次的に提示されるものであり、必ずしも作品の中心では無い。ノーノは《不寛容》を含む自らの舞台作品が「オペラ」と呼ばれることに激しい抵抗を示し、「テアトル・ムジカル」という音楽史上の一般名称、或いは「舞台行為ないし舞台筋展開 (azione scenica)」という呼称を付している¹⁷。

1960年には、アメリカの作曲家ジョン・ケージ (John Cage 1912-1992) も、新しい舞台音楽作品として《シアター・ピース *THEATER PIECE*》(1960) を発表している。この作品は1952年以来彼が提唱してきた「ハプニング」の延長線上にあるものである。45分間の舞台の中では、朗読、講演、ピアノ演奏、タブローの移動とレコード操作、スライドや映画の上映など一見無関係な行為が、それぞれ独立し、かつ同時に行われる。アンリ・プスール (Henri Pousseur 1929-2009) は社会構造のモデルのひとつとして音楽構造を考えており、作品に集団によるゲームのような性格を与えている。例えば、《貴方のファウストの鏡の戯れ *Je de Miroirs de Votre Faust*》(1967) でも、作品の運びの各段階で選択の可能性があるが、聴衆が投票や口頭で参加することが出来る¹⁸。ディーター・シュネーベル (Dieter Schnebel 1930-) は、演奏の際の“身振り”に注目し、その視覚性が身体的な共通感覚によって聴覚的・音楽的情感を惹起する、という視点から「可視化音楽」を発想し、1人の指揮者のための《ノスタルジー

¹⁷ 水野みか子「音楽と空間4 ヴェネチア～ノーノ～カッチャーリ」ARCHITECT 2003年10月号 日本建築家協会東海支部

¹⁸ 長木, 1993, 144頁。

Nostalgie》(1962)、《管弦楽のない協奏曲 *Concert sans orchestre* 》(1964) などを作曲した¹⁹。また、1950年代には未だ19世紀的なオペラの作劇法を続けていたヘンツェも、1965年の《バッカスの巫女 *Die Bassariden*》以降は、ブルジョワ社会に対する批判精神の現れとしてオペラから離反し、小さい演奏会場でも上演可能な作品として《逃亡奴隷 *El Cimarrón*》(1969-70) を書いている²⁰。この作品は「4人の演奏家（バリトン、フルート、ギター、打楽器）のためのリサイタル」とされ、逃亡したキューバの奴隷の役を振り当てられた歌手は、歌というよりは複数の劇的な朗読を行い、演奏家は与えられたリズムに従って音高を即興するよう求められる。ヘンツェはこの後の作品でも、即興を通して作曲家と演奏家のより平等な関係を探り続けた²¹。

以上のような「新しい舞台音楽作品」創作の動きには、この他にもルチアーノ・ベリオ (Luciano Berio 1925-2003) やシルヴァーノ・ブソッティ (Sylvano Bussotti 1931-)、電子音楽の分野でも活躍していたカールハインツ・シュトックハウゼン、そして本論に取り上げるマウリツィオ・カーゲルらが加わり、徐々にミュージック・シアターの潮流を確かにしていった。

¹⁹ 長木, 1993, 145 頁。

²⁰ 長木, 1993, 115 頁。

²¹ グリフィス, 1987, 292-293 頁。

第2章 マウリツィオ・カーゲルと演劇

1. マウリツィオ・カーゲルとその創作姿勢

マウリツィオ・カーゲルは、アルゼンチンの首都ブエノスアイレス出身で、主にドイツを中心に活躍した、ミュージック・シアターの代表的作曲家の1人である。カーゲルは、ロシアとドイツの両方に起源を持つユダヤ系の家庭に生まれた。進歩的な両親のもと、ピアノ、チェロ、オルガン、声楽、音楽理論、指揮法の個人指導を受けて育つが、作曲は独学である。16歳の時にブエノスアイレスの音楽グループAGRUPACION NUEVA MUSICA²²に参加している。ブエノスアイレス大学に進み哲学と文学を学んだ後、1950年にはアルゼンチン・シネマテークの共同設立者となるなど、この頃から映画や写真に強い興味を持っている様子が窺える。1957年にドイツのケルンに移住した後は、ケルンの電子音楽スタジオをはじめ、ユトレヒト、ベルリンの音楽スタジオでも仕事をし、ケルン現代音楽アンサンブル等の指揮者も勤めている。また、1960年から1966年の間にはダルムシュタット夏期講習会で、1967年にはベルリン・テレビアカデミーで指導を行い、1969年にはケルン現代音楽講習会の最高責任者となっている。クーセヴィツキー賞（1966）を始め、ドイツ国内外の多数の賞を受賞している。2008年にケルンで没した²³。

カーゲルの作品は器楽曲のみならず、ヘーアシュピール（Hörspiel）と呼ばれる放送用音楽劇²⁴、映画に至るまで様々な領域に渡って残されているが、とりわけ彼を特徴付けているのは、音楽における演劇的要素の重用である²⁵。彼は自らの作品を「Instrumentales Theater（器楽による演劇）」、或いは「Neues Musiktheater（新しい音楽劇）」などと呼び、その理念について以下のように語っている。

言葉、光、動きは、音、音色、テンポと同時に連節される。そこで問題なのは、上演形態の音楽化と演奏家相互の関係なのである。[.....] 非常に重要なのは、舞台上演に説得力を与えるために連続したストーリーを必要としないという事実だ。なぜなら、ストーリーの残留物でも、音楽的に完全なものが伝わり得るからだ。²⁶

²² 1937年にフアン・カルロス・パスによって設立された音楽グループ。現代音楽や新進作曲家の一般への普及と認知を目的に活動し、シェーンベルクやウェーベルン、カウエルやヒンデミットなど、多くの作曲家をアルゼンチン社会に紹介した。

²³ Attinello, Paul "Kagel, Mauricio." THE NEW GROVE Dictionary of music and Musicians SECOND EDITION Vol.13 (2001) 309-312 頁。

²⁴ ボスール、2008、68頁の解説によると、ドイツにおける一種のラジオドラマである。作曲家ではカーゲルをはじめ、シュネーベル、ヴィンコ・グロボカール、リュック・フェラーリらが参加している。

²⁵ カーゲルはミュージック・シアターに分類される作品に限らず、ほとんど全ての作品に何らかの演劇的要素を加えている。

²⁶ 長木、1993、147頁から引用。

上記の一文からは、カーゲル自身が、本来演劇的な要素であるテキストや照明や演奏者の身振りを、完全に一般的な音楽的要素と同等に扱って創作にあたっている様子が窺える。また、従来のオペラが持っていたような分かりやすい「物語」は、舞台音楽にとって必須のものではない、と意味する発言に垣間見られるように、彼は戯曲を土台とした作品創作を行っていない。彼は、1959年の作品《*SUR SCENE*》(1959-60)で、始めて本格的にこれらの方法を創作に取り入れて以来、多くのミュージック・シアター作品を生み出した。

2. 1959年から1973年までの主要なミュージック・シアター作品

カーゲルの生涯における音楽作品の数は163曲に及び、独唱曲からオーケストラ曲に至るまで、殆どの作品に何らかの演劇的要素が組み込まれている。しかし、作品中で使用される演劇的要素の種類やそれらの使用される範囲は、ほぼ一般的な音楽作品と同様のスタイルで演奏されるにも拘らず、曲の終結部分で突然演劇的行為が行われる、といったようなものから、曲全体を通して「殆ど演劇である」とさえ感じさせられるようなものまで大変幅広く、その全てをミュージック・シアターの範疇で捉えることは難しい。また、カーゲルの創作は様々な分野の狭間において行われることが多かったため、何処を中心に作品を捉えるかが大きな問題であり、その難しさのためか、全ての仕事を詳細に分析した上でなされたと言える分類も未だ存在しない。しかし、ギーゼラーの著書『20世紀の作曲 現代音楽の理論的展望』(1988)のG章(b)の項「音楽的演劇と器乐的演劇」には、カーゲルのミュージック・シアター創作の初期にあたる1959年の《情景で *SUR SCENE*》から1973年の《2人の人間オーケストラ *ZWEI-MANN-ORCHESTER*》に至るまでの主要な作品15曲が挙げられており、これらについては既にミュージック・シアターとして一定の評価を受けているものと言えよう。そこで、表1にこれらの作品を作曲年代順に示す。なお、筆者の分析によると、これらの作品は「ドラマ的シアター」、「演奏シアター」、「ドラマ的+演奏シアター」の3つの傾向に分類出来る。各作品がこれら3種類のうちのどの傾向を持つかについても、同時に示す(表1)²⁷。

²⁷ 此处で用いる「シアター」とは、「音楽舞台作品」という意味である。

(表 1) 1959 年から 1973 年までの主要なミュージック・シアター作品とその傾向

	タイトル(カッコ内は邦訳)	作曲年	作品傾向
1	Sur scene(情景で)	1959-60	ドラマ的シアター
2	Anagrama(アナグラム)	1960	ドラマ的シアター
3	オルガンと音栓操作人のための《Improvisation Ajoutee (追加されたインプロヴィゼーション)》	1961	演奏シアター
4	Phonophonie	1963/64	ドラマ的シアター+演奏シアター
5	Match-für drei Spieler(3人の奏者のための試合)	1964	ドラマ的シアター+演奏シアター
6	2人の俳優と電子楽器のための《Tremens》	1963-65	ドラマ的シアター+演奏シアター
7	光源と俳優のための色彩劇《Camera obscura》	1965	演奏シアター(照明使用)
8	Pas de cinq(5人の足どり)	1965	演奏シアター
9	Die Himmelsmechanik(天国のメカニック)	1965	演奏シアター(映像使用)
10	Kammermusik fuer Renaissance-Instrumente (ルネッサンス楽器のための音楽)	1966	演奏シアター
11	5人の奏者のための《Der Schall(音響)》	1968	演奏シアター
12	異国と母国の鳥たちのための《Ornithologica multiplicata(複合鳥類学)》	1968	演奏シアター
13	実験的な音響発生装置とスピーカーのための、あるいはスピーカーのための音楽としての、あるいは器楽奏者たちの音楽としての《Acustica(音響学)》	全部で3ヴァージョン: 1968-70	演奏シアター
14	Staatstheater(国立劇場)	1971	演奏シアター
15	Zwei-mann-Orchester(2人の人間オーケストラ)	1973	演奏シアター

まず、筆者が定義した3つの傾向についてそれぞれ説明する。

(1) ドラマ的シアター²⁸

何らかの形で言葉のテキストを用いているか、或いは音楽の場自体にドラマ的な設定が与えられている作品を指す。なお、ここに分類した作品が台本としての戯曲を持つという意味ではない。しかし、多かれ少なかれ言語の持つ意味作用の支配を受ける作品を指して、このように名付けた。表1のうち、ここに分類される作品の特徴を次に記す。

・《情景で *Sur scene*》 / (1959-60)

楽譜は言葉のみで書かれている(譜例1)。舞台には語り手、歌手、マイマー(無言で身体表現を行

²⁸ ハンスティース・レーマンは、自著「ポストドラマ演劇」(2002)の21~22頁で、近代ヨーロッパにおける演劇のあり方を、バルトルト・ブレヒトの命名に倣って「ドラマ演劇」と呼び、それらが「戯曲テキストの支配下にある」と指摘している。ドラマ演劇では舞台上で行われる身振りや表情、その他のあらゆる非言語的要素に対して言語テキストが圧倒的優位を保ち、言葉の力こそが舞台の軸となっていた。すなわち、「ドラマ演劇」は「言葉による演劇」を示す名称であるとも言えるだろう。このことを踏まえ、本論では言語のもつ意味作用を作品の構成要素として用いている作品について、「ドラマ演劇」から単語を引用し、「ドラマ的シアター」と名付けた。

う俳優)各1名、及び3名の楽器奏者の計6名の男性演者が登場する。語り手の朗読するテキストに基づいて進行するが、それ自体は何の「論理的」な筋書きも持っていない。テキストの中身は聴き手からの手紙、批評家や演奏者による文章、そして文化的批判あるいは音楽的な論文のコラージュである。テキストは、音楽的考慮(強度、音高、時間)に従って配置されている。演者はテキストの中の言葉に反応する形で、各々に与えられた指示に基づいた行為を行う。6人はそれぞれ独立して動き、舞台上には複数のドラマトゥルギーが浮かび上がる。楽器は舞台装置のように舞台一面に配置され、そのことによって舞台上の動きも、より演劇的な効果を増す。

(譜例1) 《情景で *Sur scene*》 / (1959-60)

(Basso: am Fell reihen; dann mit Beien an den Tamburin-Schellen) + III (Klv.: tiefst E). (→ Differenzierung) I: drei Cmb-Akkorde.	(→ durchgebauten) (mittl) CHE	Lachen unterdrücken	[low]	[normal]	[normal]	weiter vortragen) Komponenten gegenüber angenommen → durchgebauten, dissonierenden, (allmählich gebundener sprechen) zunehmende → Differenzierung der → Ausgewogenheit, was dem Fernsehenden den Weg zur neuen Musik noch immer erschwert, (mit Pathos, fast »Sprechgesang« – Fallen und Steigen der Stimme, fortwährend überstreifen)
(→ krasses) I: zwei Akkorde + klatschen und Geräusch.	(→ zweite) [SE]N..... (→ Ungeheuer) (tief, staccato) WE (angestochener ←) [MA]L..... (glissando abwärts)	Aufhören	normal	große Veränderungen		wie jene → zweite Symphonie Beethovens, ein → krasses → Ungeheuer, ein angestochener ←, sich unabhängig windender → Lindwurm, der nicht ersterben will ← und selbst → verblühtend im Finale ← noch mit aufgerecktem → Schweife → wütend um → sich schlägt ←.
(will ←) I (Akkord + Fingertupfen) + II (Basso-Anschlag) + III (Klv. + Fingertupfen).	(→ Lindwurm) MERK (→ verblühtend) [IJ]N..... (Triller hoch) (Finale ←) [DE]R..... (glissando abwärts) (→ Schweife) E..... N..... (glissando abwärts)	Lächeln Verschiedene Arten des Lachens und Lächeln. Kontinuierlich von einer Art zur anderen übergehen: eine stetige Verwandlung des Lachens.	leise			Pause; mit dem Schaulkeln erst bei Ende des Gesangs ruckartig aufhören. Dann zum Sänger gewandt: → Ich habe Ihre → Kritik vor mir. (heftig auseinandergehen; kurze Pause. Den Sänger zögernd verfolgen; freundlich auf ihn einreden) → Diese Bedenken sind ebenso verständlich, (kurze Pause) es ist doch ganz natürlich, (Pause) aber gerade dieser Vergleich zeigt, (kurze Pause) wenn nun noch versucht wird, (Pause) so soll das absichtlich mit möglichst einfachen Worten geschehen ←.
(→ wütend) I (zwei Akkorde) + II (GTr.-Anschlag; dann Schellen auf dem Fell bewegen) + III (Klv. + Basso).	(→ sich [NE] U..... (schlägt ←) RUNGELA? (mit dem Schaulkeln ruckartig aufhören)	Flirten	normal	nief	langsam	Stehenbleiben. Lange Pause. Den Mimen mit dem Finger drohen; an ihn gerichtet im Predigeron (viel Vibrato in der Stimme!): → In diesem verhängnisvollen Zeitpunkt geschieht ein unerwartetes Zeichen: hier erschien jede (aussprechen: »süceder«) Verbindung abgerissen. Eine reiche Literatur entstand aus dem offiziellen Musikbetrieb, die sich ihre eigenen Ausdrucksmittel
(→ Ich) I II III: die Noten vom Pult nehmen, Eintragungen machen, radieren. Unhörbar diverse Fingersätze auf den Instrumenten »über«. Ab und zu die übrigen Darsteller anschauen.	(→ Kritik) Den Sprecher antaunen. (→ Diese) Dem Sprecher zugewandt bis zum Orgelpositiv (Harmonium) zurückweichen. (geschehen ←) Mit dem Rücken zum Publikum sich auf die Orgelbank setzen.	»Blumen in den Zuschauerraum werfen. Einzeln Blumen einfangen	leise	leise	schall	
	(→ In) N..... (beim Singen zwei Tauten des Instruments halten und fortwährend die verschiedensten Registerknöpfe betätigen. Welche Übergänge in den Klangfarbenveränderungen bewirken).	(→ In) Innehalten; Kopf langsam dem Sprecher zuwenden.	sehr leise	leise	normal	
			laut	normal	langsam	
			leise	A ←→ A	lg ←→ s	

・《アナグラム *Anagrama*》 / (1960)

4人の独唱、語り調の合唱、室内アンサンブルによって演奏される(譜例2)。ラテン語を中心に、4つの言語で示されたテキストは、各アルファベットに音程が定められており、演奏者は自由に言葉を分割しながらそれぞれに与えられた音を歌う。非常に難しさを強いられる声楽パートは徐々に異常な発声を余儀無くされ、結果、厳密に意図され構成された騒音ともいえるべき、非合理的な響きが生み出される。音響への指示は肉体に浮かびあがる狂気となって聴衆に印象づけられる。

オルガンは変調され、合唱及びパフォーマンスと狂氣的に絡み合う。舞台上には音楽として意図された音響的・視覚的な混乱が生み出される。

・光源と俳優のための色彩劇《暗室 *Camera obscura*》 / (1965)

通常は舞台上の1つの要素に過ぎない照明を、音楽的時間を構成する要素として用いている。聴衆は光の与えるリズム、明るさの変化等の視覚的要素から、音楽的喜びをも感じさせられる。楽譜には照明の種類や向き、明るさの変化や動きの方向が、映画撮影のためのコマ割りの下書きのような方法で記されている(譜例3)。

(譜例3) 光源と俳優のための色彩劇《暗室 *Camera obscura*》 / (1965)

5

The score is organized into several horizontal sections:

- Section A:** Shows actor movements. At 8'05", "ABTRITT links" (exit left) occurs as the actor goes to the right entrance. At 9'10", "AUFTRITT rechts im ROLLSTUHL" (entrance right in wheelchair) occurs. At 9'50", "ABTRITT links" (exit left) occurs.
- Section B:** Shows actor movements. At 8'20", "ABTRITT rechts" (exit right) occurs. At 9'10", "AUFTRITT rechts auf ROLLSCHUHEN" (entrance right on roller skates) occurs.
- Section C:** Shows actor movements. At 8'40", "Darsteller geht zum rechten Eingang" (actor goes to the right entrance) occurs. At 9'10", "AUFTRITT rechts auf SKATEBOARD (sitzend)" (entrance right on skateboard sitting) occurs. At 9'40", "ABTRITT rechts" (exit right) occurs.
- Section a, b, c:** Shows lighting changes. Section 'a' has dynamics *fff* and *p*. Section 'b' has dynamics *f* and *pp*. Section 'c' has dynamics *f* and *pp*. Time markers include 8'10", 8'15", 8'25", 8'30", 8'40", 9'25", 9'40", 9'45", and 9'55".
- Section 1:** Shows lighting changes. It includes a diagram of a light source and color changes: ROT (red) at 8'25", WEISS (white) at 8'40", WEISS (white) at 8'50", GELB (yellow) at 8'55", and WEISS (white) at 9'10".

・《5人の足どり *Pas de cinq*》 / (1965)

楽譜にはA、B、C、D、Eの5人の俳優が、舞台上の五角形をどのようなコースを辿って進むかが示されている(譜例4)。コース上には様々な傾斜角度を持った斜面や短い踊り場が可能な限り作られ、

更にその上を金属板、プラスチック板、木板、ジュート織物、リノリューム等によって覆われている。俳優は雨傘かステッキを持って、それらの上を与えられたリズムパターンに合わせて歩くことを求められる。俳優は不安定な足場の上でよろめいたり、あるいはわざと大きめにステップを踏んだりするが、カーゲルはあくまでも音響的要素のみを指示しており、そこに付随してくる身体動作は俳優らの自由に任せられている。しかしそこに明らかに浮かびあがる、まるで人間世界の縮図のような舞台上の光景は、静まりかえった舞台上に響く足音と効果的な対比を生み、滑稽さとして示される。

(譜例 4) 《5 人の足どり *Pas de cinq*》 / (1965)

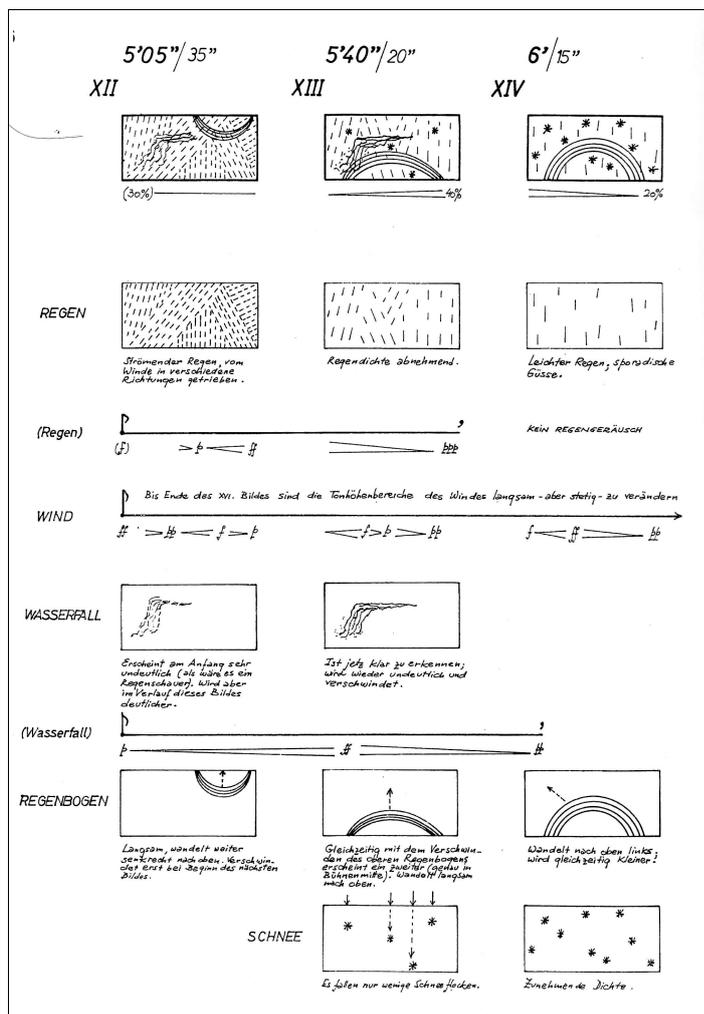
The score for '5人の足どり Pas de cinq' (1965) is presented in Stock notation. It features three diagrams (1, 2, 3) illustrating the pentagonal floor patterns for the five dancers (A, B, C, D, E). The score is divided into five parts, each with specific tempo and dynamic markings:

- Part A:** *Molto Lento*, Stock notation for (L.H.) with 7/16 and 3/16 notes, including an *acc.* marking.
- Part B:** *Presto* (Stock notation for (R.H.) with 7/16 and 3/16 notes), *Moderato* (Stock notation for (L.H.) with 5/16 notes), and *Allegro* (Stock notation for (L.H.) with 7/8 notes).
- Part C:** *Lento*, Stock notation for (L.H.) with 2/8 notes.
- Part D:** *Presto*, Stock notation for (L.H.) with 5/16 notes, including a *rall.* marking.
- Part E:** *Molto lento*, Stock notation for (R.H.) with 2/8 notes.

・《天国のメカニク *Die Himmelsmechanik*》 / (1965)

《*Camera obscura*》と同様、本来音楽的な要素とは言えないフィルムによる映像やスライドによって、音楽的時間が構成される。自然の事象を表す太陽、月、雲、霧などの映像は、同時に行われる照明の明暗の操作によって、はっきりと、あるいはぼんやりと映し出される。幻影として示されるそれらの映像に、現実性を与えるのは、風、雷、雨音等の音である。ゆらめく映像と音響のアンサンブルは楽譜によって細かく指示されている。楽譜も《*Camera obscura*》と同様、映画撮影の下書きのように、コマ割りで記譜されている (譜例 5)。

(譜例 5) 《天国のメカニク *Die Himmelsmechanik*》 / (1965)



・《ルネッサンス楽器のための音楽 *Kammermusik fuer Renaissance-Instrumente*》 / (1966)

クルムホルン、ポンマー、ルネッサンストロンボーン、アルトリュート、ヴィオラ・ダ・ガンバ等から成る、22人のルネッサンスオーケストラのための作品。ただしこの作品は、ルネッサンス楽器であることと構成人数さえ遵守すれば、どのような楽器編成で行っても良いとされている。特筆すべきことは、この作品が、上記のような楽器を用いることにより期待される、ルネッサンス風の音楽様式や響きとは全く無縁だということである。寧ろ、舞台上に並んだルネッサンス楽器の外観は、この作品で指示されるノイズ調に歪められた響きに対し、視覚的対比を生み出すものとして準備された小道具であると考えられる。楽器の持つ視覚性に音楽を聴取するための文脈を求め、視覚と聴覚双方の利用によってより作品を強く印象付ける狙いがあると言えよう。

・5人の奏者のための《音響 *Der Schall*》 / (1968)

舞台上に並んだ5人の奏者は、54種類に及ぶ“楽器”を次々に取り替えながら即興演奏を行う。ただし、それらの“楽器”は一度たりとも本来それらが用いられるような方法では使用されない。そればかりか、“楽器”の中には例えば20mもの長さのホース等、通常音楽演奏には用いられないものも用いられ、ありとあらゆるノイズが聴衆に押し寄せる。舞台上に展開される奇妙な“楽器”群と音響の混沌とした有様に、聴衆は、そもそも楽器と楽器でないものの差とは何なのか、楽音とそうでない音との違いは何なのか、ひいては音楽とは一体何なのかという命題を突きつけられることになる。

・異国と母国の鳥たちのための《複合鳥類学 *Ornithologica multiplicata*》 / (1968)

この作品の演奏は、人間でなく鳥によって行われる。舞台となる空間には2つの鳥籠が設置され、それぞれにはヨーロッパの固有種の鳥と外来種の鳥が別々に分けて入れられる。鳥籠に入れられた鳥たちは、互いの声を聴き、鳴き交わし合う。この作品では、それぞれの鳥達が「音具」であり、観客はそれぞれの種特有の外観を目で見つつ、彼らの即興的なさえずりを楽しむ形となる。

・実験的な音響発生装置とスピーカーのための、あるいはスピーカーのための音楽としての、あるいは器楽奏者たちの音楽としての《音響学 *Acustica*》 / (1968-70)

演奏は、あらかじめ用意された音源のテープと、身近に存在する様々な生活用品、電子機器などを用い、5人の奏者による即興で行われる。どの楽器を選択して音を鳴らすかは、カーゲルの指示が記された200枚のカードファイルから奏者が自由に選択出来る。鳴らされる音はアンプによって増幅され、会場のスピーカーから流されるため、《ACUSTICA》＝アコースティック（生の音）というタイトルは皮肉を伴って付けられていると考えられるだろう。この作品では、プロフェッショナルな演奏家らが、訓練を重ねてきたはずの演奏方法を一切用いることが出来ないまま、カーゲルによって与えられた様々な楽器、奏法と格闘することになり、その様が滑稽である。11. の《*Der Schall*》と同様、聴衆に楽器とは、演奏とは、音楽とは何か、と問いかける作品であると言えるだろう。

・《国立劇場 *Staatstheater*》 / (1970)

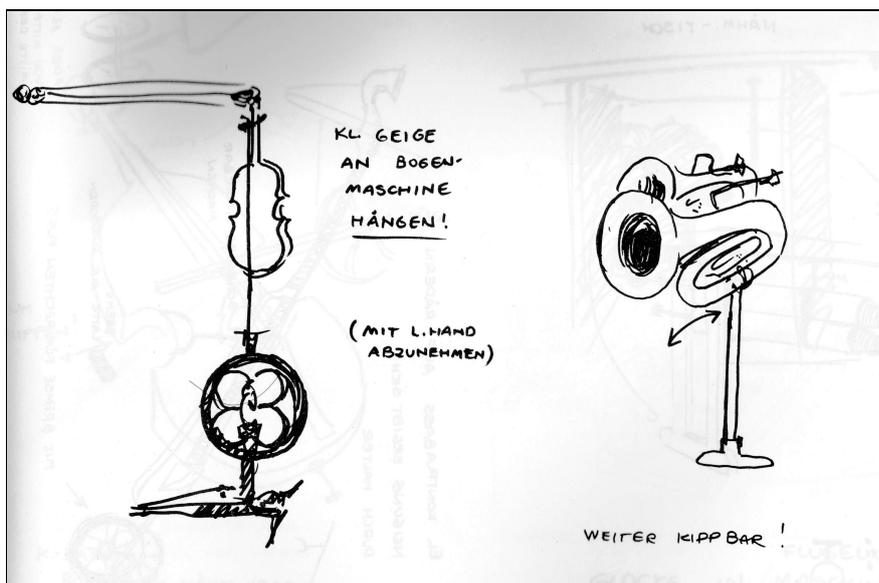
Staatstheater とは、ドイツ語で「国立劇場」の意味である。この作品でカーゲルは国立劇場の持つあらゆる要素（ソリスト、合唱団、オーケストラ、バレエ団、舞台装置、衣装）を用いるが、それはオペラにおけるそれらの慣例的な使用方法とは全く異なっている。例えば、ソリストらは狂ったアンサンブルを強いられ、バレリーナは奇妙な体操をさせられる。本来の活動の定型から抽出され、し

かしその文脈から切り離された「行為」の断片が、カーゲルによって新たに構成された結果、劇場における伝統的な「活動」の有様は滑稽な形で剥き出しにされ、舞台上に風刺的に現されることになる。

・《2 人の人間オーケストラ *Zwei-mann-Orchester*》 / (1973)

舞台上には、あらゆる種類のパイプ、ガラガラ、太鼓、角笛、鏡、弦楽器や、鍵盤、オルガンのペダル、音栓、アコーディオンのボタンなどといった楽器の一部分、さらに鉄かぶとやワイヤブラシ、浣腸器などで作り上げられた、巨大かつ複雑な「オーケストラ・マシーン」が設置される（譜例6）。この楽器はカーゲル自身がこの作品のために作り上げたものである。2人の演奏者はその中に嵌め込まれた状態になって、楽器の各部分を手動やリモートコントローラーで操作する。演奏者らが慣れない「楽器」に必死に取り組み混乱する姿や発せられる音そのものが、「創造的なパニック」²⁹として観客に呈示される。

（譜例6）《2 人の人間オーケストラ *Zwei-mann-Orchester*》 / (1973) : 楽譜に指示されている楽器



(3) ドラマ的+演奏シアター

ドラマ的シアターと演奏シアターそれぞれの特徴をあわせ持っている作品を指す。すなわち、何らかの形で言葉のテキストを用いているか、或いは音楽の場自体にドラマ的な設定が与えられている作品でありつつ、非言語的なものによる意味作用や、演奏行為そのものに内在する視覚性をも、作品構成要素

²⁹ 長木, 1993, 147 頁 恩地元子氏による表現。

として用いている作品を指す。表1のうち、ここに分類される作品の特徴を次に記す。

・《フォノフォニー *Phonophonie*》 / (1963/64)

声楽ソリスト (バリトン) のための作品。舞台は「リサイタル」という演劇的設定を与えられ、その中でソリストは「歌う」という行為を通して音楽演奏と演劇の間を行き来する。例えばテキストを台詞のように朗読したかと思えば、突然その語尾が歌に変化する。また、それらを行いながら、ほとんど脈絡が無いとさえ思える複数の身体動作 (両手を指先まで垂直伸ばして掲げる、蝋燭に火をつける等) を行う (譜例6)。これらは全てカーゲルによって記譜され、演奏者に指示されていることであるが、それらが声楽家が日常舞台の上で行っている音楽的行為を極端にデフォルメしたものであることから、どこまでが音楽演奏に伴う自然な動作なのか、どこからが作曲者によって指示されていることなのか、見ている者には判然とせず、滑稽さや不気味さ、笑いを生む。演劇としての舞台と演奏行為が巧みに混在された作品であると言える。

(譜例6) 《フォノフォニー *Phonophonie*》 / (1963/64)

The image shows a musical score for voice and piano, with corresponding choreography diagrams. The score is written on a staff with various dynamics and articulations. The choreography is represented by stick figures and arrows indicating movements.

Score:

- Measure 1: *ff* (fortissimo), vocal sound *PFUI*.
- Measure 2: *ff*, vocal sound *a* (with arrow pointing to *u*), *allmähliche Veränderung des Vokals* (gradual change of vowel).
- Measure 3: *part.* (piano), *f* (forte), vocal sound *PFUI*.
- Measure 4: *mf* (mezzo-forte), vocal sound *ACH ?*.
- Measure 5: *f* (forte), vocal sound *PFUI*.
- Measure 6: *p* (piano), vocal sound *ACH*.

Choreography:

- Measure 1: *BEIDE SCHULTERN:* nach unten (both shoulders down); *R. HAND:* aus der Hüfttasche ziehen (finger nach oben strecken) (right hand: draw from hip pocket, stretch finger up).
- Measure 2: *KOPF:* Mitte (head: middle); *BEIDE ARME:* allmählich nach oben (both arms: gradually up).
- Measure 3: *R. SCHULTER:* hoch (right shoulder: high); *KOPF:* links (head: left); *R. HAND:* an der Taille (right hand: at waist).
- Measure 4: *L. SCHULTER:* hoch (left shoulder: high); *L. ARM:* seitlich bis Schulterhöhe heben (left arm: raise sideways to shoulder height).
- Measure 5: *L. HAND:* nach unten (abfallige Geste) (left hand: down, falling gesture).

Bottom Diagram:

- Measure 1: *2* (second ending), *ff* (fortissimo), piano key signature.

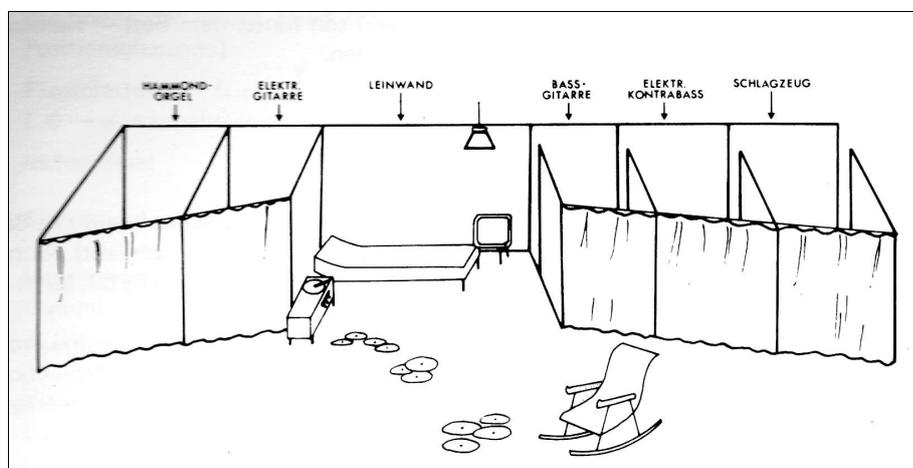
・《3人の奏者のための試合 Match für 3 Spiele》 / (1964)

舞台はテニスの試合会場とされ、2人のチェリストは選手、2人の間に挟まれた1人の打楽器奏者は審判という役割を与えられている。チェリスト達は音によって激しい闘いを繰り広げ、打楽器奏者は身振りと言葉によって試合を進行したり、攪乱させたりする。打楽器にはでんでん太鼓、賭け事に使用する革のコップやサイコロなども用いられ、それらは単に音具としての役割だけでなく、観客に文化的意味をも示す演劇的な小道具としての役割も担っている。作品は冒頭にこの作品の舞台設定を明確にする幾つかの行為（チェリスト達の間で交わされる、ボールを打ち合うようなピッツィカート音や、打楽器奏者によって行われるアインザッツの身振り）が行われた後、音響的要素と演劇的要素³⁰を同居させつつ、前半は音楽演奏として、後半は演劇的な舞台としてその性質を変化させてゆく。

・2人の俳優と電子楽器のための《Tremens》 / (1963-65)

舞台は精神病院の個室として設定されている（図1）。2人の俳優にはそれぞれ、精神病患者とその医者という役割が与えられる。患者が医者に強制的に音楽テープを聴かされている間、舞台上のカーテンの後ろからはエレキギター、エレキバスギター、エレキダブルベース、 Hammondオルガン、パーカッションの5重奏が行われる。その音楽は、患者が朦朧とした意識の中で捉えている音楽を舞台上に投影するかのような、歪められた響きのものである。観客は、演劇的な設定を通して、これらの音楽を単に「音楽」としてだけでなく、「精神病患者の聴覚体験」として知覚させられる。

（図1）2人の俳優と電子楽器のための《Tremens》 / (1963-65) より、カーゲルによる舞台配置図



³⁰ 音響的要素と演劇的要素は、ドラマ的シアターと演奏シアターのどちらにも見られるものである。詳しくは第3章で述べる。

ここで改めて表1を振り返ると、カーゲルのミュージック・シアターのあり方が、年を追うごとに、ドラマ的シアターから演奏シアターへと変化してゆく流れが見て取れる。その中で両者の特徴を含んだ《Match》、《Phonophonie》、《Tremens》の3作品は1963年から1965年の間に続けて作曲されており、丁度この2種類の型の移行期に生みだされたものであると分かる。中でも《Match》には、ドラマ的シアターの特徴であるテキストの使用や「音楽の場」に対する演劇的舞台設定、及び、演奏シアターの特徴である、音具の持つ文化的意味の意図的な使用や演奏行為としての混乱の視覚的提示など、両者の持つ特徴が十分に含まれており、1959年から1973年までの間のカーゲルの作品の特徴を見る上で、最も充実した内容を持っていると言えるだろう。なお、ドラマ的シアターと演奏シアターは決して対立するものではなく、前者は物語の文脈を離れたテキストの使用、後者には小道具としての楽器が持つ文化的意味の利用という点で、共に後述する「ポストドラマ演劇」との親和性を見て取ることが出来る。

3. 演劇との関連

前項に挙げた諸作品に見られるように、カーゲルのミュージック・シアターでは、本来演劇における諸要素であるところのテキストや舞台装置、演奏者の身体行為、更には舞台状況の設定までも自らの音楽語法の支配下に置いて創作している姿勢が明らかである。この事実は、カーゲルが20代でアルゼンチン・シネマテークの設立に関わるなど映画に強い関心を持っていたように、演劇にも何らかの形で関わる機会があったのではないかとの憶測を生む。しかし、カーゲルと演劇との直接的な関わりを示す資料は現在のところ見当たらない。とはいえ、時代からの影響は誰にとっても避けられないものであり、そういった意味ではカーゲルが活動した時代におけるヨーロッパ演劇の動向を知ることは大変重要である。ここでは、特にカーゲル作品との関連が見出される2つの演劇活動について触れておきたい。

(1) 不条理演劇

本格的なミュージック・シアターの登場を迎えようとしていた1950年代、ヨーロッパの演劇界では、実存主義哲学と演劇活動が合流し、不条理演劇と呼ばれる新しいスタイルが生まれた。不条理演劇の定義を、佐和田敬司他編『演劇学のキーワード』（2007）から引用する。

不条理演劇とは、1950年前後からパリを中心に発表された、サミュエル・ベケットやウジェーヌ・イヨネスコ、ジャン・ジュネらによる演劇の総称である。近代自然主義演劇が依拠していたとされる合理性や論理的一貫性を排除し、言語への信頼に疑問を付し、人間の生の不毛性やそれ

を取り巻く社会の不条理性を直感的に呈示する演劇を指す。³¹

また、その特徴について、同書から引用する。

カミュやサルトルは人間存在の不条理や実存を描くのに論理的に構築された形式を用いたのに対し、不条理演劇の作家たちは合理性を放棄することによって形式と内容を一致させ、不条理そのものを呈示しようとした。すなわち不条理演劇では、人生の意味や目的のみならず、言語そのものの価値切り下げが行われるほか、一貫したストーリーやプロットは排除され、登場人物のアイデンティティは崩壊しているか、曖昧なものとして示される。また、登場人物間で有機的な会話が成立せず、しばしばコミュニケーション不全が起こることも特徴である。³²

上記の記述に見られるように、不条理演劇における中心的試みは「一貫したストーリーやプロットの排除」である。注意せねばならないのは、ここで指されているのが戯曲の存在自体の放棄では無いということである。つまり、不条理演劇はあくまで戯曲によって行われる³³。ただし、戯曲のコントロールの下で、一貫した筋が見えにくい工夫をされているのである。これは戯曲を持たないカーゲルのミュージック・シアターのあり方とは根本的に異なる。そのような意味では、カーゲルが不条理演劇の劇作法自体に影響を受けているとは言えないだろう。ただし、カーゲル作品が「不条理演劇の特徴」とも言うべき一種の「不安定さ」や「皮肉っぽさ」を感じさせることは事実である。両者の外観は時として非常に良く似通っている。

(2) ポストドラマ演劇

不条理演劇を経た後のヨーロッパ演劇界では、戯曲の支配の下に行われる舞台進行を拒否し、身振りや照明など舞台の諸要素のみで構成される、様々な形態の演劇が生まれた。ドイツの演劇学者であるハンス＝ティース・レーマンは、自らの研究において、戯曲を中心とした演劇の形態を「ドラマ（戯曲）演劇」と定義し、それに相対する、戯曲支配を逃れた舞台作品を「ポストドラマ演劇」という概念で語っている。レーマンは著書『ポストドラマ演劇』（2002）の中で、その概念を次のように述べている。

³¹ 佐和田敬司,藤井慎太郎,冬木ひろみ,丸木隆,八木斉子編『演劇学のキーワードズ』ペリかん社, 2007, p.87

³² 沢田他 [編], 2007, 87 頁。

³³ ただし一部には戯曲としてのテキストを持たない作品も見られる。例えば、ポーランドの美術家・劇作家であるタデウシュ・カントル（1915-1990）の作品『ヴィエロポーレ、ヴィエロポーレ』の場合、テキストは詩として書かれ、戯曲としての体を成してはいない。パフォーマンスは詩から受けた印象によって、身体的行為を構築する形で行われる。

ヨーロッパの演劇は実践においても理論においてもドラマ³⁴に席卷されていたので、先述したとおり、新しい発展を「ポストドラマ的」という概念によって過去のドラマ演劇と関連づけしておく必要はあるだろう。その展開は演劇テキストの変化というよりも、演劇の表現方法の変容である。ポストドラマ演劇の形式では、上演に使われる（とすれば）テキストは身振りや視覚的要素などと同等に扱われ、それらの複合体の一構成要素と捉えられているからである。³⁵

また、レーマンは次のようにも述べている。

ポストドラマ演劇への第一歩は、言語のかなたにある様々な演劇手段がテキストと同等になり、テキスト抜きでも統一的な体系をなすと考えられるようになって初めて、踏み出されるのだ。それゆえ新しい演劇は不条理演劇や叙事的演劇の「継続」としてではなく、断絶として説明されるべきであろう。叙事的演劇も不条理演劇も手段こそ異なれ、虚構され創案されたテキストという宇宙の優位を示すことにこだわっているが、そのような状況はポストドラマ演劇にはもはや存在しないのである。³⁶

これらの記述から明確なのは、ポストドラマ演劇とは、戯曲の支配から解放され、舞台の構成要素を等しく扱うことで生み出される、様々な舞台作品を示す概念であるということである。戯曲支配の下では物語に従属する存在であった舞台上の諸要素は、その支配から解き放たれ、個々の要素に分断されることで本来の価値を取り戻し、その「意味性」を示す。それらを戯曲ではない、新たな統治方法によって時間進行の上に配置することで浮かび上がる演劇風景こそ、「ポストドラマ演劇」であるのだ。この構築方法はまさにカーゲルのミュージック・シアターと共通するものであると考えられ、見逃すことは出来ない。しかし、本格的なポストドラマ演劇の潮流が確認出来るのは1970年代からであり³⁷、その点ではカーゲルの試みの方が先んでいる。ただ、演劇界と音楽界に共通する「戯曲からの解放」、「舞台における諸要素を同等に扱って行う作品構成方法」などの動きは、第2次世界大戦を経たヨーロッパにおける価値観の転換、前時代へのアンチテーゼ、アメリカ合衆国におけるアヴァンギャルドからの影響な

³⁴ ドラマ＝戯曲

³⁵ ハンス＝ティース・レーマン『ポストドラマ演劇』谷川美智子他訳 同学社、2002年、59頁。

³⁶ レーマン、2002、70頁。

³⁷ レーマン、2002、23頁より「70年代以降においては日常生活におけるメディアの普及と偏在を背景に、本書でポストドラマ演劇と名付けるような、多様な新しい演劇的な言説形式が登場してきているのではないだろうか。」

どによって喚起されたものであり、そのような意味では西欧の音楽と演劇の歴史の水面下で、同じ試みが同時並行的に行われていたと考えることも出来るだろう。この推察が、「ポストドラマ演劇の概念はミュージック・シアターを捉える際に有効である」と考える根拠である。

第3章 《Match-für drei Spieler》分析

1. 分析の目的と手順

序章で述べたように、これまでの *Match* の分析のほとんどは音響面のみへの注目によるものであった。レブストックはその矛盾を指摘し、音響面だけでなく舞台上の視覚的要素を含めた分析を試みているが、それは演劇的要素への分析に対して明確な根拠を持たないだけでなく、音のあり方に対する言及が少ないこと、また、その結論があくまでも作品の時間構造を指摘するに留まるものであるという点で問題があった。本章はレブストックの視覚的要素を含めた分析という方法論を支持した上で、*Match* における演劇的要素と音響的要素をより詳細に分析し、この作品の本質を知覚の統合を通して明らかにする。

分析は次の手順で行う。まず、作品の演劇的要素の抽出を行う。次に抽出した要素の演劇学的な意味を、レーマンの『ポストドラマ演劇』に述べられた、現代演劇における演劇的要素に対する概念を用いて明らかにする。更に、各部分の演劇的要素と音響的要素の関係に注目する。最後にこの作品を統合的に受容した時、どのような作品像を見出すことが出来るのかを考察する。

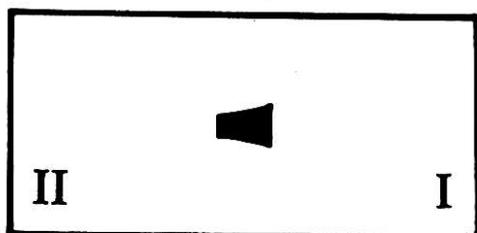
2. 作品の舞台設定と時間構成

分析を始めるにあたって、まずこの作品の舞台設定と、作品の時間構成について述べる。

(1) 舞台設定

作品は2名のチェロ奏者と1名の打楽器奏者のために書かれている。作曲者によって、2名のチェロ奏者は舞台の前方両端に置かれた50センチ程度の高さの台の上の椅子に座って演奏し、打楽器奏者は彼らから少し舞台後方に下がった位置の中央で演奏するよう指示されている(図2)。

(図2) カーゲルによる舞台配置図



ギーゼラーはこの作品について次のように述べている。

舞台上で右と左に別れたチェリストが、互いに音による「マッチ（試合）」を行う。その際、開始はテニスのゲームとして考えられよう。なぜなら ff によるピッツィカート音が一方のチェロから他方へと「はずんで」「飛んでゆく」からだ。舞台の中央に位置する打楽器奏者は、大きな器具をもった「審判」である。³⁸

ギーゼラーも述べている通り、この作品の舞台は「競技場」としての性格を与えられていると言えるだろう。すなわち、そこには「プレイヤー」たる 2 名のチェリストと「審判」としての打楽器奏者が存在し、彼らはその設定の上で音楽を行うのである。なお、音についての指示は主に五線上に記され、演劇的要素への指示は主に言葉によって行われている（譜例 7）。なお、この章の譜例は全て添付した譜例集に掲載する。

(2) 作品の時間構成

Match は約 21 分間の作品であるが、その開始から終了に至るまでの間、常に等しい割合で演劇的要素と音響的要素が現れるわけではない。次に、レブストックの分析を元にした時間構成表を示す(表 2)。

³⁸ ギーゼラー, 1988, 197 頁。

(表 2) レブストックの分析に基づく時間構成表

第1部

	区間	小節数	場面の要素
1	1～6小節(1拍目)	6	演劇的要素を含む
2	B(2小節前)～I(2小節前)	29	音響的要素のみ
3	I(1小節前)～L(1小節前)	15	演劇的要素を含む
4	L～O(1小節前)	15	音響的要素のみ
5	O～P(1小節後)	5	演劇的要素を含む
6	P(2小節後)～S(1小節前)	10	音響的要素のみ

第2部

	区間	小節数	場面の要素
1	S～U(3小節前)	8	音響的要素のみ
2	U(2小節前)～W(1小節後)	13	演劇的要素を含む
3	W(2小節後)～B'(3小節前)	26	演劇的要素を含む
4	B'(3小節前)～D'	15	演劇的要素を含む
5	D'(1小節後)～F'(1小節後)	13	音響的要素のみ
6	F'(2小節後)～J'(3小節後)	30	演劇的要素を含む
7	J'(3小節後)～終了	2	演劇的要素を含む

注: アルファベットは楽譜中に記された練習番号である。また、楽譜中で逆さアルファベットで記されている練習番号は「B'」のようにアポストロフィを付けて表した。

上の表に示される通り、*Match* には音響的要素のみで進行する部分と演劇的要素を含んで進行する部分が混在している。また、曲全体は S の 1 小節前に現れる “ZEIT LASSEN (間を取って)” の前後で大きく 2 部に分かれるが、その前と後では演劇的要素を含む小節の占める割合が大きく異なってくる。次の表に示す (表 3)。

(表 3) 演劇的要素を含む小節数の割合

	小節数	場面の要素		演劇的な要素を含む小節の割合
		音響的	演劇的	
第1部	80	54	26	32.5%
第2部	107	21	86	80.4%

上の表の通り、第 1 部で見られる演劇的要素は、80 小節中わずか 26 小節 (32.5%) のみに留まるのに対し、第 2 部では 107 小節内中 86 小節 (80.4%) までに見られ、その割合が大きく増加している。この違いからは、*Match* が作品の後半にかけて大きく演劇的性格を増していることが明らかである。

3. 演劇的要素の抽出と意味付け

ここからは、前項で示した舞台設定と時間構成を踏まえて、演劇的要素の抽出とポストドラマ演劇の見地からの意味付けを行う。

(1) 演劇的要素の抽出

まず、第1部において演劇的要素を含む3つの部分に注目し、各部に見られる演劇的要素を次の表に示す(表4)。

(表4) 第1部における演劇的要素

第1部

	区間	含まれる演劇的要素	要素の分類
1-1	1~6小節	競技者としての身体(音によって意味付けされる)	身体
		アインザッツ(1回目)	身振り/身体
1-2	I(1小節前)~L(1小節前)	カスタネット	小道具
		腕を振るわせながら上に上げていく動き	身振り
		「OLE!(オレ!)」	言葉
1-3	O~P(1小節後)	革製のカップとサイコロ	小道具
		革製のカップを振る	身振り
		アインザッツ(2回目)/誤り	身振り

上の表に示した順に、各部分における演劇的要素について述べる。

1-1: 曲の冒頭の1~6小節間〈競技者としての身体/アインザッツ(1回目)〉

ここでは、演劇的要素は曲の冒頭3小節間と、その後の6小節目において明らかである。

曲の冒頭、2人のチェロ奏者は共にG音をリムショット³⁹で演奏するよう指示されている(譜例8)。互いの音は3小節間の間、微妙なリズムの変化を伴いながら交互に行き交う。この音のあり方は *Match* のタイトルと舞台設定がすでに暗喩している「試合」のイメージを、「ボールのように弾む音が2人の間を行き来する」ことで、「ボールゲームのプレイヤー」の姿としてより具体的に観客に想起させると言えるのではないだろうか。この演奏の最中にチェロ奏者らは演劇らしい行為を一切行わないにも関わらず、今述べた「音との関係性」において、その身体には、単に音楽の演奏者というだけではなく「ボールゲームのプレイヤー」としての意味付けが行われる。すなわち、演奏者であると同時に俳優でもある

³⁹ スラップ奏法。指で弦を引っ張り垂直に離す事で指板に当て、実音と同時にスラップ音を発生させる。バルトーク・ピッツィカートに類似。

ということが、観客に対し周知されるのである。

また、6小節目には打楽器奏者からチェロ I へのアインザッツが見られる(譜例 9)。「Einsatz geben」という言葉と矢印記号で示されるこの身振りは、作品中最初の視覚的に明確な演劇的要素であると同時に、*Match* の音楽展開上、最も重要なモチーフでもある。なお、この身振りはこの後にも度々見られる。動作の多くは、素手を開いて相手に差し出すことで行われるが、時にはマレットを持った手や、頭で行うことを命じられることもある。また、「突然に」や「哀れに」などと言う言葉でその表現を指示される場合も見られる。いずれにせよ、それらの身振りの持つ共通の意味は「あなたからどうぞ」というものであり、それを素手で行うか或いは道具や頭によって行うか、いきなり行うか哀れっぽく行うかは、意味に付加される状況や意味の強弱によると言えるだろう。各部分におけるアインザッツのあり方についてはそれぞれの場所で詳しく述べる。

なお、*Match* における最初のアインザッツが打楽器奏者から行われることは、この曲の舞台設定が打楽器奏者に与えている「審判」の役割を観客により明確に示す効果があると考えられるだろう。チェリスト達の身体が「音との関係性」によって意味付けされたことと同じように、打楽器奏者はアインザッツの「身振り」によって、演奏者であると同時に俳優でもあると確定されるのである。

1-2 : I (1小節前) ~ L (1小節前) 〈カスタネット／腕を振るわせながら上へ上げてゆく動き／「OLE!」〉

ここで注目すべきなのはまず、使用される楽器である。一般的な器楽作品では普通、演奏に使用される楽器そのものに視覚的意味を期待することはほとんど無い。しかし、*Match* においては楽器そのものがそこで演奏される音や行為の意味を暗喩することが度々ある。その1つ目がここで出てくるカスタネットである(譜例 10)。今日におけるカスタネットは非常に一般的な楽器であり、特にその由来を意識して使用することは少ない。しかし、元々これがスペインの民族楽器であることは良く知られた事実である。ここでのカスタネットの登場は *Match* における他の打楽器と同様に突然であり、前後の音楽や行為との関連性はすぐには感じられない。だが、この楽器から想起される「フラメンコ」のイメージに気が付くと、楽器に伴う身振りと言葉はごく自然に解釈出来る。すなわち、ここで用いられるカスタネットは、単なる楽器というだけではなく、演劇の小道具としての役割も持っていると言えるだろう。

カスタネットの登場と共に見られるのは打楽器奏者の身振りである。「腕を細かく振るわせながら、ゆっくりと腕を上げてゆけ」という言葉は、勿論カスタネットを打ち鳴らす演奏動作としての指示である。しかし、この動作は実際フラメンコの情熱的な手の動きを彷彿とさせる。ここでは演奏動作としての行為と、ダンスとして文化的背景を持つ身振りが一体化していると考えられるのである。

その後 L の 1 小節前に見られる「OLE! (オレ!)」という言葉は、スペイン語であり、やはりフラメ

ンコで用いられるかけ声の1つである（譜例 11）。「見事だ」、或いは「いいぞ」というような意味を持つこの言葉は、通常何かに向けられた賞賛の台詞である。しかしこの場面で行われる、突然始まったフラメンコの動作からの「OLE!」は、前後の状況に対し全く脈絡が無く、まるで取って付けたように感じられる。この「OLE!」のあり方は自己完結的であり、音楽の自然な流れの中で行われるというよりは、寧ろ本来の意味から切り離され、貼付けられた「言葉」であるように感じられる。

1-3 : O~P (1 小節後) 〈革製のカップとサイコロ／革製のカップを振る／アインザッツ (2 回目・誤り)〉

ここでもまず注目すべきは、小道具としての楽器である。サイコロを中に入れて鳴らされる革製のカップは、賭け事で使うダイスカップを明確に示している（譜例 12）。サイコロもカップを鳴らすための楽器であると同時に、賭け事の道具としての意味をはっきりと示している。

打楽器奏者はサイコロの入った革のカップを細かく振って音を鳴らす、この行為は演奏行為であると同時に、演劇的な意味を持つ身振りでもある。観客はこの身振りによって、この後に行われる動作が「サイコロの目の出方次第で決定される」、「偶然的な」行為であると、無言のうちに感じさせられるのである。

その後 O の 2 小節目から現れる曲中 2 回目のアインザッツのやりとりは、1 回目と同様「あなたからどうぞ」という意味を持っている。しかしここで特徴的なのは、「審判」がアインザッツをする相手を「間違える」ということである（譜例 13）。「審判」は始め、サイコロの目の結果に従って（という見かけ上の設定で）、チェロ I に指示を出す。指示に従ってチェロ I が演奏を始め、チェロ II もそれに続く。しかし実はサイコロの結果はチェロ II からの開始を指示しており、それに気が付いた「審判」が演奏を“*Aufhören* (中止)”し、改めてチェロ II からの開始をアインザッツする、というのがこの部分の一連の流れである。一般的な音楽作品の場合、アインザッツを「間違える」ということは通常あり得ない。ここで審判がアインザッツを間違え、そのことにチェロ奏者らが翻弄されるという状況を見せることは、舞台上の演奏者らの俳優としての存在をますます明確化させる狙いがあると考えられるだろう。

次に、第 2 部において演劇的性格を含む 5 つの部分に注目し、各部に見られる演劇的要素を次の表に示す（表 5）。

(表 5) 第 2 部における演劇的要素

第2部

	区間	含まれる演劇的要素	分類
2-1	U(2小節前)～W(1小節後)	アインザッツ(3回目)	身振り
		「NEIN!(ナイン!)」	言葉
		ホイッスル	小道具
2-2	W(2小節後)～B'(3小節前)	でんでん太鼓	小道具
		でんでん太鼓を打ち鳴らす動き	身振り
2-3	B'(3小節前)～D'	金属製のカップ	小道具
		サイコロを振る	身振り
		アインザッツ(4回目)	身振り
		アインザッツ(5回目)	身振り
2-4	F'(2小節後)～J(3小節後)	アインザッツ(6回目)	身振り
		アインザッツ(7回目)	身振り
		審判の退出動作	身振り
2-5	J(3小節後)～終了	競技者と審判の握手	身振り

上の表に示した順に、各部分における演劇的要素について述べる。

2-1 : U (2 小節前) ～ W (1 小節後) 〈アインザッツ (3 回目) / 「NEIN!」 / ホイッスル〉

第 2 部で最初に見られる演劇的要素は曲中 3 回目のアインザッツのやりとりである。ここでは「プレイヤー」が「間違い」を犯す (譜例 14)。「審判」はチェロ I にアインザッツを出したにも関わらず、チェロ II が指示に反応して演奏を始めてしまうのだ。

この行動に対して発せられる「言葉」が次の演劇的要素である。ここでは始めチェロ I が「NEIN! (ナイン!)」すなわち「違う!」と 2 回叫ぶが、全く演奏を止めないチェロ II に対して、「審判」も同じように叫ぶ。ここでの「言葉」は 1-2 で現れた「OLE!」が自己完結的な現れ方をしているのに対し、「審判」と「競技者」がお互いの行動に対して言及した結果発せられた言葉であるという意味では対話的に感じられる。

この後 U の 3 小節目から現れるのが、次の演劇的要素であるホイッスルである (譜例 15)。これは、1-2 でカスタネットが、1-3 で革のカップとサイコロがそうであったのと同様、小道具としての楽器の使い方であると考えられる。ホイッスルは楽器であるが、音楽の中で使用される楽器というよりは寧ろ、スポーツや大きな行事、或いは交通整理などの場で、何かを強く指示する際に使われるという印象が強い。ここで、「NEIN!」の応酬の後で取り出されるホイッスルは、その小道具としての存在で既に何かを「警告」しているという意味を与えると言えるだろう。

2-2 : W (2小節後) ~B' (3小節前) 〈でんでん太鼓／でんでん太鼓を打ち鳴らす動き〉

2-2 で最初に見られるのも、小道具としての楽器である。しかし、これまで指摘した楽器が、その「由来」から意味を感じさせることを狙いとして使用されていると考えられるのに対し、ここで用いられるでんでん太鼓からはそのような狙いが感じられない（譜例 16-1、16-2）。本来、でんでん太鼓は、節分の行事である「鬼やらい」の際に使用される中国の伝統的な祭器であるが、ここでそのような由来を観客に意識させる理由はあまり無いように思われる。むしろここで注目すべきは、この楽器の持つ形状であろう。この楽器は、丸くて平たい太鼓に持ち手が取り付けられており、その両側に紐で小さな玉が括り付けられている。この形状は「卓球（或いはテニス）のラケット」に似通っており、既にこの作品がタイトルと曲冒頭のチェロによる音のやりとりで暗喩している「ボールゲームの試合」のイメージに当てはまる。ここでのでんでん太鼓の存在は、タイトルと 1-2 におけるチェロの音が暗喩していたイメージを、その形によって視覚的に具体化させていると考えられる。

更にここで行われる身振りにも注目したい。この楽器を演奏する際は持ち手を持って手首を素早く回し、玉を太鼓の膜に当てて音を出す。この動きはやはり卓球の玉を打ち返す動作に類似しており、音を出すための演奏動作でありながら、具体的なスポーツの動作を観客に意識させようとしているとも感じられる。また、ここでカーゲルは「小さな木製の玉を太鼓の膜の上で自由に跳ねさせたままにすること」との指示を行っている。この指示は、演奏の際にボールの弾むイメージを視覚的に損なわないようにとの配慮だと捉えることが出来るのではないだろうか。

2-3 : B' (3小節前) ~D' 〈金属製のカップ／サイコロを振る／アインザッツ (4回目、5回目)〉

2-3 で見られる最初の演劇的要素は金属製のカップとサイコロである（譜例 17）。これは 1-3 で革製のカップとサイコロによって行われたことと全く同じ、「賭け事」のイメージを観客に与えるための、小道具としての楽器であると考えられる。ただ、カップが金属製に変更されている分、サイコロを振る音は大きく響くようになり、サイコロの目を決定するまでのドラムロール的な効果を増すことになると考えられる。なお、2 つ目の演劇的要素であるサイコロを振る動作は 1-3 と同様、音を出すための演奏動作であると共に「これは賭け事である」と観客に感じさせるための身振りであると言えるだろう。

注目すべきは次に出てくる、曲中 4 回目のアインザッツである（譜例 18）。ここで「審判」のアインザッツはチェロ II によって「無視」される。「審判」から「プレイヤー」であるチェロの 2 名に同時に与えられるアインザッツは、カーゲルによって「突然立ち上がり、腕を伸ばしてアインザッツする」と指示されており、それに従うことによってより強い「合図」となっているにも関わらず、チェロ I が反応するだけで、チェロ II はほぼ反応を示さない。当然、一般的な音楽作品でアインザッツが行われる場

合、それが「無視」されるということはありません、そのような意味では、この場面は非常に演劇的であると言える。

引き続く場面では曲中 5 回目のアインザッツが見られる（譜例 19）。これは始めて「プレイヤー」2 人の間で行われるアインザッツである。最初、チェロ II から行われるこの身振りは、カーゲルによる「威厳を持って」という言葉に従って、短い時間の中に交互に行われる。このやり取りは、「あなたからどうぞ」の身振りを応酬することにより、「試合」を開始する権利を譲り合っていると考えられる。これは第四回目のアインザッツについて述べたように、一般的な音楽作品では考えられない行動であり、ここに至って場面はますます演劇性を増していると言える。

2-4 : F' (2 小節後) ~J' (3 小節後) (アインザッツ (6 回目、7 回目) / 審判の退出動作)

2-4 では、F' の 5 小節目から打楽器奏者からチェロ奏者らへ向けて、一方的なアインザッツが繰り返し何度も行われる（譜例 20）。ここでのアインザッツは手に持つものをどんどん変えてゆくことで、意味の強さを視覚的に変化させていると考えられる。ここで行われる 11 回のアインザッツの推移を次の表に示す（表 6）。

（表 6）6 回目のアインザッツの推移

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
アインザッツ	右手で チェロ II へ合図	左手で チェロ II へ合図	左手で チェロ I へ合図	左手にマ レットを持ち チェロ I へ 合図	左手にマ レットを持ち チェロ I へ 合図	両手にマ レットを持 ち、チェロ II へ合図	左手にマ レットを持ち チェロ I へ 合図	頭で チェロ I へ 合図	頭で チェロ I へ 合図	頭で チェロ II へ 合図	頭で チェロ I へ 合図
何によって行うか	素手(右)	素手(左)	素手(左)	マレット(左)	マレット(左)	マレット(両)	マレット(左)	頭	頭	頭	頭
視覚的印象の強さ	中			やや強い		強い	やや強い	非常に強い			

上の表に示したように、ここでのアインザッツは、これまでに行われたものと同様に素手で行われるところから始まるが、マレット、更に頭と用いるものを変化させてゆくに従って、段階的にその視覚的印象の強さを増していると言えるだろう。しかも、これらのアインザッツは明確に 2 人のチェロ奏者に向かつて送られているにも関わらず、チェロ奏者らはカーゲルの「完全に無関心。放心したまま。打楽器奏者を見つめない。」という指示に従って、一切の反応を見せない。全てのアインザッツは無視され、打楽器奏者のアクションは全くの独り相撲に終わるのである。

この後、H' の 1 小節前から行われるのが曲中 7 回目のアインザッツである。これは、ベルの音によって目覚めた（ように見かけ上は見える）2 人のチェロ奏者から始められる。（譜例 21）。ここから行われ

る 11 回のアインザッツの変化を次の表に示す（表 7）。

（表 7） 7 回目のアインザッツの推移

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
アインザッツ	チェロⅡ →チェロ Ⅰへ合図	チェロⅠ →チェロ Ⅱへ合図	チェロⅡ →チェロ Ⅰへ合図	チェロⅠ →チェロ Ⅱへ合図	チェロⅡ →チェロ Ⅰへ合図	打楽器奏者 がマレットで チェロⅠへ 合図	チェロⅠ →チェロ Ⅱへ合図	打楽器奏者 が右手で チェロⅡへ 合図	チェロⅡ→ チェロⅠへ 合図	打楽器奏者 が頭で「断 固として」 チェロⅡへ 合図	打楽器奏者が チェロⅠ、Ⅱへ 両手に鈴を 持って「強く」、 しかし「衰れに」 合図
何によって行 うか	素手 (どちらの手であるかという指定は無いが、「互いを見る 事も無く合図を与える。疲れて、安心して、完全に無 関心に」と指示されている。)					マレット	素手	素手(右手)	素手	頭で	鈴を持った手で 強く (しかし衰れに)
視覚的印象の 強さ	中					やや強い	中	中	中	非常に強い	非常に強い

注：ここでのアインザッツは 3 人の奏者から交互に行われるため、チェロ奏者らの身振りは白、打楽器奏者の身振りはグレーに色分けして示した。

ここでのチェロ奏者らは、カーゲルによってスコアに記された「お互いを見る事も無く合図を与える。全体的な印象はこれまでと同じように。疲れて、安心して、完全に無感動に」という指示に従って、全く無気力なアインザッツを繰り返す。そこに割り込んでくる「審判」からのアインザッツは、チェロ奏者らを鼓舞するようかのように、まずマレットで、続いて右手によって行われるが、アインザッツを向けられるチェロ奏者は、その度にもう 1 人のチェロ奏者に「あなたからどうぞ」を行う。最後に「審判」は頭でチェロⅡへ合図を行うが、これも無視された後、遂に「衰れに」アインザッツを行う。このアインザッツは両手で行うように指示されており、視覚的には非常に印象が強いにも関わらず、カーゲルによって「衰れに」と指示されており、動作と相反する性格を持たされていると推察される。すなわち、ここでの「審判」の態度は強さを保っているが、その精神はすでに「崩れかけているように」見せることを意図されていると言えるだろう。

なお特に注目すべきは、2・4 からのスコアにはカーゲルによって始めて奏者の「感情」への指示が書き込まれているという点であろう。これらの指示は、演奏者らを完全に俳優として舞台上に存在させることになるだろう。俳優としての演奏者は指示された「感情」を表情や態度に表わさざるを得ない。また演劇の観客はその表情や態度に意味を見出すことになるであろう。

この後、I' の 5 小節目から行われるのが「審判」の退出の身振りである（譜例 22）。ここで「審判」はフレクサトーンを手に持っているが、この楽器にこれまで述べた楽器と同様、暗喩的な意味を与えら

れているのかは明らかでない。しかし、この楽器特有の甲高いグリッサンドを伴う響きが、観客に一種奇妙で不安定な心理的影響をもたらす可能性はあるだろう。フレクサトーンを手にした「審判」への指示は、スコア上にまるで演劇のト書きのように記される。「審判」は、「取り憑かれたように (besessen)」 「ぐずぐず (langsam) と奏する」ことを指示される。更に続けて、「観客へ横顔を見せながら、ゆっくりと後ろ向きに立ち去り、低音楽器奏者の前に立ちどまる」ことを指示される。ここでのカーゲルの指示は、完全に演劇としてのそれであると言えるだろう。

2-5 : J (3小節後) ~終了 (競技者と審判の握手)

2-5における演劇的要素は、2-4で行われる「審判」の退出動作に続けてされる「競技者と審判の握手」である (譜例 23)。ここでもカーゲルの指示は全く演劇のト書きそのものである。カーゲル記述に従って流れを表すと次のようになる。

1. 「チェロ I は立ち上がって打楽器奏者のもとへ行く」
2. 「(チェロ I は) 左手で打楽器奏者の左肩を繰り返しさわる」
3. 「(打楽器奏者は) チェリストに肩を触られる (しかしチェリストは見つめない)」
4. 「(打楽器奏者は) チェリストの方を向くが最後まで彼を見つめることは無い」
5. 「握手、手を揺さぶる (最後まで手は離さない)」
6. 「(打楽器奏者は最後までずっとチェリストの方を向いている)」

このような指示のあり方からは、この作品がその終結部においてほとんど演劇として書かれている事が明らかであろう。

(2) 演劇的要素の分類と意味付け

前項で抽出した要素を分類すると、*Match*における演劇的要素は、特に「身体」、「身振り」、「小道具」、「言葉」の4つにおいて顕著に現れることが判る (表 3、4 参照)。次にそれらの要素の演劇楽的な意味を、『ポストドラマ演劇』の概念を用いて明らかにする。

a. 身体

レーマンは『ポストドラマ演劇』の中で、以下のように述べている。

演劇は身体を表現すると同時に、身体を本質的な記号素材として持つ。[.....] にも関わら

ず近現代以前においては、身体の実質的な現実性は原理的に付随的なものにとどまっていた

[.....] ドラマ演劇において身体そのものはむしろ、いわば暗黙に伏せられたままだったのだ。

40

この言葉はそのまま、一般的な器楽作品にも置き換えることが出来よう。演奏者はあくまでも音を生
成して聴衆に聴かせるために舞台上に存在し、その視覚性から何らかの意味を与えることは、ほとんど
期待されていない。しかし、*Match*における演奏者の身体への指示からは、明らかにそれが観客に一定
のイメージをもたらすことを期待していることが感じられる。

*Match*の演奏者の身体には、ポストドラマ的な記号素材として2つのあり方が求められている。すな
わち「競技を行う身体」と「演奏を行う身体」である。

「競技を行う身体」は、タイトルと舞台設定から来る“試合”のイメージ、及び作品冒頭における「ボ
ールの飛び交うような音」や「アインザッツ」によって決定付けられる。この決定は観客を支配し続け、
この作品全体における「身体」の存在、すなわち「競技を行う身体」としてのあり方を形作る。

しかし、“試合”というイメージは、通常の音楽演奏のあり方とはかけ離れたものである。この作品で
は、チェロ奏者の2人が互いに「敵」とされ、打楽器奏者が試合の進行を行う「審判」と見なされる。
しかし本来、アンサンブルを求められる作品であれば、奏者は互いに協力し合いながら、音楽の緊張や
弛緩を生み出していくものである。演奏者同士は間違っても、「敵」や「審判」ではない。では、この作
品の奏者は互いに協力し合っていないのだろうか。けしてそうではないことは、この作品のアンサンブ
ルが、作曲者の完全なコントロールの元で行われるということから明らかである。重要な事実として、
この作品が終始、定められた拍子とテンポの上で演奏されるということを忘れてはならない。演奏者3
人は常に共通の拍節とテンポを感じていなければならない、これだけでも十分に互いに協調しながら演奏
を進める必要が認められるだろう。更に、ほとんど全ての音は、音符によって明確に発音のタイミング
や長さが指示され、また、アンサンブルにおける音のやり取りやシンクロのタイミングなども、詳細に
示されている。これらを正確に実現するためにも、3人はやはり、互いの息遣いを密接に感じながら演
奏することを求められる。そしてそれはカーゲルの演劇的な狙いに関わらず、観客に感じ取られるだろ
う。すなわち、「演奏を行う身体」のあり方である。

作品の進行中、舞台上の3人の身体には常にこの両者が同時に存在し、場面によってその存在感を強
めたり弱めたりすることになる。すなわち、「競技を行う身体」の存在感が強まる場面では、作品は当然、

40 レーマン, 2002, 266 頁。

より演劇としてのあり方を増し、逆に「演奏を行う身体」の存在感が強まる場面では、より音楽としてのあり方を強調することになる。

b. 身振り

舞台上の演奏者が俳優として存在感を増す時、そこで行われる身振りは劇的な意味を孕む。『ポストドラマ演劇』の中で、レーマンは身振りを新しい身体像として次のように語っている。

身振りは、行為に移行することで消耗しないような潜在力であり、それが行為においても潜在力としてとどまって踊る。⁴¹

つまり、行為はそれ自体に意味を持ち、それがどのような状況の下で行われるのかには関係なく、意味は意味としてそこにとどまると述べているのである。

*Match*における身振りは7回に及ぶアインザッツ、そして小道具としての楽器の演奏動作として現れる。アインザッツは各部分において持つものを変えたり、曲の末尾においては感情的要素を加えられたりして行われるが、基本動作である「誰かに向かって自分の手を差し出す」という身振りが持つ「“あなたからどうぞ”」という合図としての意味は、説明されずとも観客に感じられるだろうし、それが加えられる要素によって異なる意味に変化することは無い。また、小道具としての楽器の演奏動作も、「カスタネットを細かく鳴らしながら腕を上げる」、或いは「サイコロを振る」などの身振りは、それぞれの由来する文化の中で明確な意味があり、それが音を鳴らすための演奏動作として用いられようとも、意味を失うことはない。ただし、これらの身振りが何らかの脚本の元に行われているかというとは決してそうではない。これらの身振りはあくまでも音楽の流れを形作る要素の1つとして独立した存在感を示している。

c. 小道具

レーマンは演劇における知覚について次のように述べている。

場面の意味は舞台の物質的な条件にルーズにつながっている。プルーストはこの不随意の想起という魔法を、ある特定の知覚が同時に2つの次元で体験されることだと説明している。⁴²

⁴¹ レーマン, 2002, 275 頁。

⁴² レーマン, 2002, 138 頁。

また、続く文章で次のようにも記している。

非物質的に想起されたものに物質の感情によって引き起こされた「存在の理念」が付け加わる。

43

このレーマンの記述は、舞台の小道具に対する知覚にも当てはまるであろう。すなわちポストドラマ的な解釈で言えば、小道具として舞台上で「見られる」存在は、それを見ている人間の過去の体験によってすでに何らかの意味を有していると言えるのである。*Match* で使用されるカスタネット、革製のカップとサイコロ、ホイッスル、でんでん太鼓は、楽器であると同時に前述の意味で正にポストドラマ演劇的な小道具であると言えるだろう。また、このような小道具としての楽器を、独立した要素として作品に用いることは、まさにポストドラマ的な方法であると言える。

d. 言葉

レーマンはポストドラマ的な言葉の使用方法として「展示の原理」を表し、次のように述べている。

身体や身振り、声、素材として言葉をとらえ、言葉の表現機能を攻撃するのが、展示の原理である。言語の意味内容を表現する代わりに、音・単語・文・音の響きを舞台上に「据える」。そこにおいては音・単語・文・音の響きは、「意味」を重んじるテキスト中心のドラマツルギーよりも、場面構成を念頭におく視覚的なドラマツルギーによって操られる。[・・・] 暗示的な意味性が押し寄せてきて何かがさらけだされるのだが、期待された意味は認識されない。⁴⁴

この記述からは、レーマンがポストドラマ演劇における「言葉」は発言者や前後の脈絡から切り離されたものとして「展示」されており、そこには日常でそれらの「言葉」が用いられる場合に発せられる意味とは異なる「新たな意味性」が生まれると考えていることが分かる。*Match* における2つの言葉「OLE!」と「NEIN!」の用いられ方は正にこの「展示の原理」に相当すると考えられる。この両者はどちらも抽象的な音楽の流れの中で突然発せられるという意味で、観客に独特の違和感を与える。それは、「そこで行われている音響現象に「OLE!」または「NEIN!」というタイトルを与えるために音楽中に貼付けられたようにさえ感じられる。特に「OLE!」については、これが全く自己完結的に発言されるという理由で、より「言葉の展示」的な性質が強いと言えるだろう。

⁴³ 同上。

⁴⁴ レーマン, 2002, 197 頁。

4. 演劇的要素と音響的要素の関係

次に、各部分の演劇的要素と音響的要素の関係に注目する。次の表に両者の関係を示す（表 8）。

（表 8）各部分における演劇的要素と音響的要素の関係

第1部				
	区間	演劇的要素	音響的要素	演劇的要素と音響的要素の関係
1-1	I~6小節	《Match》／2人のチェロ奏者が対面している舞台配置	ボールの飛び交うようなリムショットのやりとり	音響による演劇的要素への記号付け
		打楽器奏者からのアインザッツ(1回目)	チェロ奏者らがアインザッツに従って演奏	音響による演劇的要素への記号付け
1-2	I(1小節前)~L(1小節前)	フラメンコ／「OLE!」	超絶技巧による現代曲的な音響	音響的要素と演劇的要素の並列提示
1-3	O~P(1小節後)	革製のカップとサイコロ(賭け事のイメージ)	サイコロの転がる音以外は無音	演劇的要素への効果音としての音響
		打楽器奏者からのアインザッツ(2回目)	アインザッツミスによる弾き直し	音響的要素による演劇的要素への反乱
第2部				
	区間	含まれる演劇的要素	音響的要素	音響的要素と演劇的要素の関係
2-1	U(2小節前)~W(1小節後)	打楽器奏者からのアインザッツ(3回目)／「NEIN!」	プレーヤーによるミス／フラジオレットで演奏されるトレモロの不安定な音響	音響的要素による演劇的要素への反乱
		ホイッスル	ホイッスルの音に従って演奏停止・開始	演劇的要素への効果音としての音響
2-2	W(2小節後)~B'(3小節前)	卓球を彷彿とさせる身振り	卓球の動きとは関係なく、交互に演奏	音響的要素と演劇的要素の並列提示
2-3	B'(3小節前)~D'	金属製のカップとサイコロ(賭け事のイメージ)	ドラムロール的なサイコロの音をよりドラマティックに盛り上げる	演劇的要素への効果音としての音響
		打楽器奏者からのアインザッツ(4回目)	チェロIIによる「無視」	音響的要素による演劇的要素への反乱
		チェロ奏者間のアインザッツ(5回目)	無音	音響的要素による演劇的要素への反乱
2-4	F'(2小節後)~J(3小節後)	打楽器奏者からのアインザッツ(6回目)	身振りに対する効果音	演劇的要素への効果音としての音響
		打楽器奏者からチェロ奏者へ、またはチェロ奏者間でのアインザッツ(7回目)	打楽器奏者の身振りに対する効果音／チェロ奏者間での無音	演劇的要素への効果音としての音響
		審判の退出動作	フレクサトーンによる不安定な音響	演劇的要素への効果音としての音響
2-5	J(3小節後)~終了	競技者と審判の握手	フレクサトーンによる不安定な音響	演劇的要素への効果音としての音響

（表 8）に示した順に、各部分における演劇的要素と音響的要素の関係について述べる。

1-1：曲の冒頭の1~6小節間〈音響による演劇的要素への記号付け〉

Matchの冒頭で演奏者の身体に行われるのが、「ポストドラマ的な記号素材としての設定」であり、それが「奏者の間をボールのように飛び交う音」によって確定されると考えられることについてはすでに述べた。「ボールのように飛び交う音」としての音響的性質が顕著に現れるのが冒頭の3小節である（譜例8）。両チェロ奏者は共にG音をリムショットで交互に奏するが、この音のやり取りが4分の4拍子の拍の頭で無機質に行われるのではなく、「ボールを打ち返すための動作準備」と感じられるような、わずかな休符を挟みながら続けられることは注目に値する。これはこの作品の冒頭部分が4分の4拍子で作曲されているにも関わらず、意図的に拍子感を感じさせないように企まれていることで、完全にコ

ントロールされた「ボールゲームらしさ」を演出していると言えよう。この「ボールゲームらしさ」がタイトルや舞台設定と重なる時、ようやく舞台上の人間の身体に演奏者であると同時に「ボールゲームのプレイヤー」であるという記号が浮かび上がるのである。

また、6小節目でチェロⅡから演奏される音響（譜例 9）は、それが打楽器奏者から送られたアインザッツに従って開始されることで、打楽器奏者の身体を「試合をコントロールする審判」として明確に記号付けている。

1-2 : I (1小節前) ~L (1小節前) 〈音響的要素と演劇的要素の並列提示〉

Iからの演劇的要素はカスターネットとその演奏動作、続く「OLE!」によって彷彿とさせられる「フラメンコ」のイメージである。ここでチェロ奏者らによって演奏されるのは、稀に見る超絶技巧の楽譜である（譜例 24-1、24-2）。あらゆる演奏技法、激しい跳躍進行が用いられ、音量変化も ppp から fff までと、凄まじいまでの緊張感に満ちた現代的な音響が繰り広げられる。この演奏の間に行われる打楽器奏者による「フラメンコ」は、音響に対してあまりにも不釣り合いであり、両者に関係性は見出せない。ここで行われているのは、「音響的要素と演劇的要素の並列的な提示」である。ここでの審判の「フラメンコ」はチェロ奏者を「からかっている」とさえ感じられる。また、チェロの演奏を「からかわれている対象」として聴いた場合には、それが必死で行われる演奏であればある程、観客に滑稽さを感じさせる。

1-3 : O~P (1小節後) 〈演劇的要素への効果音としての音響／音響的要素による演劇的要素への反乱〉

Oで革のカップとサイコロが「賭け事」による結果を導こうとする瞬間、サイコロの音以外の音響は一切消滅する（譜例 25）。これは静寂の中にサイコロが転がる瞬間の音を浮かび上がらせる為の配慮であろう。ここでカーゲルはサイコロの転がる音を映画における「効果音」のように取り出し、音響の流れの中に巧みに組み込んでいると言えるだろう。

続いて行われる打楽器奏者からのアインザッツ（譜例 13）に対する音響のあり方は、「演劇的要素への反乱」である。この場面で「審判」は自分の誤りを取り消すためのアインザッツを行うが、それはすぐには気付かれず、演奏を続けられてしまう。つまり、身振りによって指示されたことが、音響によって否定されるのである。一般的な音楽作品でアインザッツを用いる時、このような形で音響が「裏切る」ということはあり得ない。そのような意味では、この音響のあり方は作品の演劇的な側面を演出しているとも言えるだろう。

2-1 : U (2小節前) ~W (1小節後) 〈音響的要素による演劇的要素への反乱／演劇的要素への効果音としての音響〉

Uの2小節前から始まる、「審判からのアインザッツ」に対する音響も、やはり「演劇的要素への反乱」であると言えよう(譜例14)。ここでは、打楽器奏者からチェロⅠに送られたアインザッツに対し、チェロⅡが間違っ入ってしまう。チェロⅡによって演奏されるのは、フラジオレットのトレモロである。このトレモロはカーゲルによって「トレモロの密度を連続的に変化させながら pp から mf まで音量を上下させろ」と指示されており、音高の高さも相まって、チェロⅡの精神面を表すかのような不安定な印象を受ける響きとなっている。この音響が「審判」からのアインザッツに間違って応じた「プレイヤー」によって行われること、また、その演奏がもう1人の「プレイヤー」や「審判」から「NEIN! (違う!)」と言って制止されているにも関わらず、全くそれらを無視するかのように続けるように書かれていることは、この場面で「審判」と「プレイヤー」、また「プレイヤー同士」の信頼関係が崩壊しつつあることを感じさせる。また、暴走するように不安定な響きを演奏し続けるチェロⅡの姿には、観客も異常性と不信感を感じさせられることになるであろう。

この後に打楽器奏者によって吹かれるホイッスルの音(譜例15)には1-3におけるサイコロの音と同じように、効果音として意味を発揮しながらも、同時に音響の流れの中に自然に組み込まれるという方法が取られている。また、このホイッスルの音によってチェロⅡが演奏を止め、入れ替わりに「本当にアインザッツを受けた方の競技者」であるチェロⅠが演奏を開始すること、更にその後「審判」が、まるで安心した心理状態を表すかのように、ホイッスルのごく小さい音で、短く下に落ちるようなグリッサンドを吹くことは、この場面の演劇的な設定に説得力を与えていると言えるだろう。

2-2 : W (2小節後) ~B' (3小節前) 〈音響的要素と演劇的要素の並列提示〉

Wの2小節後からでんでん太鼓を使って行われる動作に対するこの部分の音響は、でんでん太鼓のあり方とは全く無関係に感じられる(譜例16-1、16-2)。2台のチェロによって演奏される音響は、同じ奏法で交互に音を発する部分を残すことで、2人でボールを打ち合う「試合」のイメージを保とうとしているように思われるが、でんでん太鼓を打つ身振りやそこから発せられる音が、2台のチェロの演奏する音響と絡み合うことは一切無い。すなわち、ここでは1-2で行われたのと同様に、「音響的要素と演劇的要素の並列提示」が行われていると言えよう。ただし、1-2で行われた並列提示は演劇的要素による音響的要素への「からかい」的側面があったことに対し、ここでの両者は全く干渉し合わず、まるで別世界にある2つの「試合」の姿を映画のスクリーンの中で同時に見せられているかのように感じられる。このような映画的な手法はポストドラマ演劇によく見られる。レーマンによって「メディアテクノロ

ジーが演劇化されるのだ」⁴⁵と指摘される方法が、この場面では利用されていると言えるだろう。

2-3 : B' (3小節前) ~D' (演劇的要素への効果音としての音響／音響的要素による演劇的要素への反乱)

2-3 で再び見られる演劇的要素が「賭け事」をイメージさせるカップとサイコロである (譜例 17)。この場面では金属製のカップが使用されることでサイコロを振る音が増大し、「効果音」としての役割をより有効に果たしている。また、ここでチェロによって行われる音響は、金属製のものに入れ替えられたカップの中でサイコロがドラムロールのように鳴らされるのを、更にドラマティックに演出するかのような重音によるクレッシェンド (p から fff) である。ここでの演劇的要素と音響的要素はひとつの効果を挙げるために協力し合う関係を作っている。

その後に行われる 4 回目と 5 回目のアインザッツに対する音響は、またもや「音響的要素による演劇的要素への反乱」となっている (譜例 18)。4 回目の「審判」からのアインザッツは、チェロ I、II 両方に対して行われるが、チェロ II はほとんど何の音響的反応も見せず、チェロ I もスタートした演奏をすぐに止めてしまう。また、5 回目のアインザッツに至っては、遂に「プレイヤー」2 人から完全に無視されることとなる。4 回目、5 回目と回を増すごとにアインザッツの身振りには強い表現が求められているにも関わらず、そこに添えられている音響は薄くなってゆき、最後には無音になってしまう。この相反する演劇的要素と音響的要素の関係において、場面はますます演劇性を増していると言えるだろう。

2-4 : F' (2小節後) ~J' (3小節後) (演劇的要素への効果音としての音響)

6 回目のアインザッツにおける「審判」からのアインザッツの前後には、「審判」自身によって音響的要素が加えられる (譜例 20)。次の表に、その楽器と音量を示す (表 9)。

⁴⁵ レーマン, 2002, 310 頁。

(表 9) 6 回目のアインザッツと共に行われる音響的要素

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
アインザッツ	右手で チェロⅡ へ合図	左手で チェロⅡ へ合図	左手で チェロⅠ へ合図	左手にマ レットを持ち チェロⅠへ 合図	左手にマ レットを持ち チェロⅠへ 合図	両手にマ レットを持 ち、チェロⅡ へ合図	左手にマ レットを持ち チェロⅠへ 合図	頭で チェロ Ⅰへ合 図	頭で チェロ Ⅰへ合 図	頭で チェロ Ⅱへ合 図	頭で チェロ Ⅰへ合 図
音響的要素	ハンギ ングシズ ルシンバ ル(pp)	ハンギ ングシン バル(mp)	ハンギ ングシズ ルシンバ ル(mf)	with ス ネアドラ ム(ff)	バスドラ ム (ff)	ハンギ ングシ ンバル+ ハンギ ングシ ズルシ ンバル (ff)	ハンギ ングシ ズルシ ンバル (ff)	ハンギ ングシ ズルシ ンバル (fff)	カス タ ネッ ト でマ リ ンバ をト レモ ロ(ff)	カス タ ネッ ト でマ リ ンバ をト レモ ロ(ff)	バス ドラ ム (fff)
効果	弱.....強										

上の表からも明らかなように、アインザッツの身振りが大きくなるに従って、響きの大きい楽器が選択され、その音量も増している。これは正に「効果音」としての音響的要素のあり方だと言えるだろう。

また、7 回目の「審判」からのアインザッツも 6 回目と同様に「審判」自身による音響的要素が加えられている（譜例 21）。次の表に示す（表 10）。

(表 10) 7 回目のアインザッツと共に行われる音響的要素

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
アインザッツ	チェロⅡ →チェロ Ⅰへ合図	チェロⅠ →チェロ Ⅱへ合図	チェロⅡ →チェロ Ⅰへ合図	チェロⅠ →チェロ Ⅱへ合図	チェロⅡ →チェロ Ⅰへ合図	打楽器奏者 がマレットで チェロⅠへ 合図	チェロⅠ →チェロ Ⅱへ合図	打楽器奏者 が右手で チェロⅡへ 合図	チェロⅡ→ チェロⅠへ 合図	打楽器奏者 が頭で「断 固として」 チェロⅡへ 合図	打楽器奏者が チェロⅠ、Ⅱへ 両手に鈴を 持って「強く」、 しかし「衰れに」 合図
音響的要素	無音					ハンギ ングシ ズルシ ンバル に続け てマリ ンバ重 音(fff)	無音	マリ ンバ、 ス ネア ドラ ム、 バス ドラ ムを 連続 して 交互 に打 ち (fff)、 シ ン バ ル(f)	無音	両手 の木 のマ レ ット でス ネア ドラ ムを 打つ。 (fff)	鈴(pp<ff)
効果						強		強		最強	見た目は強、しかし音量は弱→精神の崩壊

7 回目でも「審判」の身振りが大きくなるに従って、響きの大きい楽器、大きい音量で演奏が行われる。「審判」の興奮の度合いを示すかのような音響的要素のあり方は、6 回目と同様「効果音」そのものだと言えるだろう。ただし、6 回目から 7 回目のアインザッツの間、ひたすら比例して増大してきた身振りや音質・音量の関係は、7 回目の最後の瞬間に突然乖離する。ここで、「審判」は両手を広げ、今までのアインザッツの中で最大に大きな身振りを見せるのだが、そこで行われる音響はなんと鈴による pp である。すなわち、この瞬間の鈴の音は、「審判の精神の崩壊」を示す「効果音」になっていると言える。

この後に行われる「審判」の退出動作の際に響くフレクサトーン（flexa tone）の音響もやはり、この「精神の崩壊」後の「審判」の精神状態を表す「効果音」である（譜例 22）。

2-5 : J (3小節後) ～終了 (演劇的要素への効果音としての音響)

作品の終結部では、2-4に引き続きフレクサトーンの演奏が行われる (譜例 23)。最後の瞬間、「プレイヤー」と「審判」は握手するが、フレクサトーンは「握手」の身振りが視覚的にもたらす平和的なイメージとはほど遠い、不安定な響きで鳴り続ける。ここでの音響的要素はこの場面が「狂ってしまった審判とプレイヤーの決別の場面」であることを暗喩する効果音であると言える。

以上、演劇的要素を含む全ての場面と音響的要素の関係に注目してきたが、その結果、両者の関係のパターンは「音響による演劇的要素への記号付け」、「音響的要素と演劇的要素の並列提示」、「音響的要素による演劇的要素への反乱」、「演劇的要素への効果音としての音響」の4つに大別出来ることが分かった。この4つを演劇性がより強く現れる順に表すと以下のようなになる (表 11)。

(表 11) 演劇的要素と音響的要素の強さの比率

演劇的要素と音響的要素の関係	強さの比率	解説
演劇的要素への効果音としての音響	演劇的要素 > 音響的要素	演劇的要素を音で演出し、意味を強める。
音響的要素による演劇的要素への反乱	演劇的要素 \geq 音響的要素	演劇的要素に矛盾した音をあてることで、逆に演劇的要素の意味を強める。
音響的要素と演劇的要素の並列提示	演劇的要素 = 音響的要素	身振りと言が分断され、別個のものとして、しかし同時に行われる。
音響による演劇的要素への記号付け	演劇的要素 < 音響的要素	ほとんど意味を持たない演劇的要素に強い印象を与える音響をあてることで、演劇的要素に意味を与える。

上の表と (表 8) を合わせて見ると、「演劇的要素への効果音としての音響」は、第 1 部では 1-3 にしか現れないのに対し、第 2 部では 2-1、2-2、2-4、2-5 の 4 つの場面に現れる。これらの場面では「小道具としての楽器」や「アインザッツの身振り」、「審判の退出動作」や「握手」などの演劇的要素の意味を、音響によってより強く演出していると言える。また「音響的要素による演劇的要素への反乱」も、第 1 部では 1-3 にしか現れないのに対し、第 2 部では 2-1 と 2-3 の 2 つの場面に現れる。ここでは「アインザッツの身振り」に対し音響が全く反応をみせなかったり、或いは身振りに対し間違った反応をする (例 : 2-1 で、チェロ I へのアインザッツにチェロ II が反応する) ことで、逆に演劇的効果を増していると言える。「音響的要素と演劇的要素の並列提示」は第 1 部で 1-3 に、第 2 部で 2-2 に一度ずつ見られるが、先の 2 つの関係性が演劇的要素をより強調して見せる効果を持つのに対し、音響的要素と演劇的要素が直接的な関係を持たず、独立したそれぞれの要素が同時並行で行われると言う意味で、別の世界で行われている現象を同時に感じるような効果をもたらすと言える。また、「音響による演劇的要素への記号付け」は第 1 部の 1-1、1-2 で現れるが、ここではまだ明確な意味を持たない「演奏者の身体」や「身振り」などの演劇的要素に対して、聴く人に強いイメージを与える音響 (例 : ボールゲームの音を

想像させるようなチェロのリムショットでのやり取り)を合わせることで、初めて意味を与えるという意味で、音響的要素がより力を持つ関係性であると言える。

この結果に従って、(表 8)を見ると、第 1 部では主に演劇性の弱い関係性が、第 2 部では主に演劇性の強い関係性が現れることが分かる。こうしたことから、*Match* が作品の後半にかけて大きく演劇的性格を増していることが明らかであろう。

5. 統合的な受容

分析の最後に、この作品の各場面を統合的に受容した時、観客は何を感じる事が出来るのかについて考察する。次の表に統合的な受容によって得られる各場面の様子を示す(表 12)。

(表 12) 統合的な受容によって得られる各場面の様子

第1部

	区間	統合的な受容によって得られる様子
1-1	1～6小節(1拍目)	2人のチェロ奏者＝ボールゲームのプレイヤー 打楽器奏者＝審判
1-2	I(1小節前)～L(1小節前)	異質のものを並列させることによる皮肉、滑稽さの表現
1-3	O～P(1小節後)	賭け事の緊張感 プレイヤーから審判への不信感

第2部

	区間	統合的な受容によって得られる様子
2-1	U(2小節前)～W(1小節後)	審判からプレイヤーへの不信感・プレイヤー間の不信感／観客からプレイヤーへの不信感 審判の威厳の回復
2-2	W(2小節後)～B'(3小節前)	1つの画面で 2つの世界を見ているような、映画的手法による表現
2-3	B'(3小節前)～D'	より強い賭け事の緊張感 審判の威厳の失墜 無気力なプレイヤー
2-4	F'(2小節後)～J'(3小節後)	審判の必死の挑発 審判の怒り／逃げ腰のプレイヤー 審判の精神の崩壊
2-5	J'(3小節後)～終了	精神の崩壊した審判とプレイヤーの決別

上の表に示されるように、統合的な受容によって各場面を把握すると、*Match* では「審判」と「プレイヤー」の関係性が作品を貫く軸となっていることが分かる。しかし、この作品を視覚だけから捉えれば、例えば7回にも渡って繰り返される「アインザッツの身振り」も、単に「あなたからどうぞ」を意味する単純な動作の繰り返しでしかない。また、聴覚からだけ捉えれば、行われている音響現象は、抽象的な音の連なりでしかなく、その意図するところは全く分からない。両者が目と耳で受け止められ、

それぞれの意味が頭脳において繋がり合い、新たな像を結ぶ時、始めて作品の全体像が浮かび上がるのである。

Match というミュージック・シアター作品の本当の姿、それは視覚と聴覚の両方を通して演劇的要素と音響的要素を統合的に受容することで、始めて得られるものであると言えるだろう。

第4章 まとめ

本研究は *Match* がミュージック・シアターとして良く知られた作品であるにも拘らず、その分析がこれまで主に音響的要素を中心に行われてきたことに対する矛盾を指摘するところから始まった。しかし、この作品の「身振り」や「楽器」といった視覚的要素が音楽の中でもたらす効果を含めた分析は、従来の一般的な音楽作品に対する分析方法では充分に行えないと考えた。そこで筆者は「ポストドラマ演劇」の概念を導入し、演劇学的な側面からこの作品の演劇的要素の性質を明確に位置付け、その上で音響的要素と重ね合わせて観察した。その結果は以下のようにまとめることが出来る。

作品中の演劇的要素である「身体」、「身振り」、「小道具としての楽器」、そして「言葉」は、単に「物体」や「運動」などとして無機質に存在している訳でなく、それらを感じ取る人間の過去の経験によって、「意味」を想起させる。それは特定の「物語」の中で用いられなくても、要素そのものの中に留まるものであり、「物語」に付随しているのか、そうでは無いのかによって変質するものではない。更に、「意味」は音響的要素と重ねて提示されることによって、より強調されたり、或いは裏切られたり、揶揄されたり、更なる「意味」を付け加えられたりする。

Match における「身体」は音によって「演奏者」としてだけでなく「ボールゲームのプレイヤー」として意味付けられた。また、アインザッツや演奏動作などの「身振り」は、音によってそれらの持つ意味を強調されたり、或いはその意味自体を否定され、裏切られたりした。(しかし、そうされることで、ますますその意味は強調された。)「小道具としての楽器」は、その文化的背景や形状などによって、単に音を出す楽器として以上のイメージを観客に与えた。そして「言葉」は意味を留めたまま音響の中に放り出されることで、音響的場面に「展示され」、まるで場面にタイトルを貼付けたような効果をもたらした。このような演劇的要素と音響的要素の関わり合いを詳細に分析した結果、*Match* は「審判」と「プレイヤー」の関係性が、意味付けられた演劇的要素と音響的要素の多様な組み合わせによって表現されており、しかもその関係性が時間の経過と共に崩壊してゆく有様が、戯曲によってではなく、あくまでも音楽の構成方法の下で構築されている作品であるということが明らかになった。これは、この作品を演劇的要素と音響的要素の両面で捉えなければ、決して得られない事実である。すなわち、*Match* は視覚と聴覚によって、作品の演劇的要素と音響的要素を受容し、両者を頭脳の中で知覚的に結びつけること(=知覚的統合)によって、始めて観客の前に真実の姿を表す作品であると言えるだろう。

ところで、知覚的統合という考え方が、ミュージック・シアターのような新しい作品の受容に際して始めて浮かび上がるものであるかと言うと、決してそうではない。哲学者の中村雄二郎(1925-)は、

このような概念が「共通感覚」と呼ばれるものであり、その淵源が古代ギリシャのアリストテレスにまで遡るものであることを指摘している。中村は、自著『共通感覚論』の中で、アリストテレスが人間の諸感覚（視覚、聴覚、嗅覚、味覚、触覚）に相わたりつつ、それらを統合して働く総合的で全体的な感得力のことを〈共通感覚（センスス・コムーニス *sensus commnis*）〉と名付け、次のように説明していると述べている。

われわれ人間は、同じ種類の感覚、たとえば視覚相互や味覚相互の間だけではなく、異なった種類の感覚、たとえば視覚と味覚の間でも、互いにそれらを比較したり識別したりすることができる。

[.....] なにによってこのような識別ははなされるのだろうか。感じ分けることは判断以前のことだから、識別は一種の感覚能力によると考えられるべきだろう。けれどもそれは、感覚能力として個別的なもの、視覚や味覚と同じレベルのものではなくて、異なった種類の諸感覚に相わたる同一の能力でなければならない。感覚のすべての領野を統一的にとらえる根源的な感覚能力、つまり〈共通感覚〉でなければならない⁴⁶

上記の文章中で比較されているのは視覚と味覚であるが、この考え方は当然、その他の感覚に移し変えても成立する。すなわち、ミュージック・シアターを鑑賞する場合、働く感覚は殆どの場合「視覚」と「聴覚」である。それらは個々別々の受容器官から得られるものであるが、意味の受容や識別は、それら諸感覚の統合体である「共通感覚」によってなされると言えるのである。また中村は、精神病理学学者の木村敏の言葉を次のように引用し、「共通感覚」の存在とその働きを明確にしている。

アリストテレスが [.....] 〈共通感覚〉と名付けたこの基本的な感受性は、人間と世界とを根源的に通路付け、われわれ人間にとって、そもそも〈世界〉といわれうるものを現前させる働きを持っている。そしてこの感受性が欠けると、〈世界〉は単なる〈感覚刺激の束〉としてただわれわれの感覚表面に突きささってくるカオスにすぎなくなる。われわれの方からそれを積極的に〈世界〉として構成することがどうしてもできなくなる。すでにアリストテレスは〈共通感覚〉を〈構想の能力〉と見なしたが、この〈構想〉とは単なる想像や空想の意味をこえて、現勢的な構成的知覚に際していつでも一緒に働いているものなのだ。⁴⁷

⁴⁶中村雄二郎『共通感覚論』（2000）,8頁より引用。

⁴⁷中村雄二郎『共通感覚論』（2000）,47-48頁より引用。

この引用を踏まえて、改めて我々が接する「音楽の場」を見つめ直すと、そこは「聴く場所」であると同時に「見る場所」でもあり、我々は必ずその両者によって、そこで行われることを「構成的に知覚」しているのだということに気が付かされる。我々は音楽を「聴く」ものであると信じて来たが、実のところ「音楽の場」は、我々の持つ複数の感覚器官を経由して、共通感覚によって受容されてきたものなのである。

しかし長らくの間、西洋世界では、器楽音楽の受容に「見る」という意識をほとんど持ってこなかった。人々は舞台空間に向き合って、そこで行われる事を知覚的に統合して把握していたにも拘らず、そこに存在する視覚的要素をそれほど重要なものと認識してこなかった。寧ろそこに視覚的要素があるということは、例えば奏者の衣装によって僅かに意識されることがあるのみで、演奏に付随する身体の動きや表情などは、ほとんど評価の対象にされず、顧みられることもなく、そればかりか無意識下で、「見た」という事実が排除されることすらあった。

しかし、今回の分析からは、音楽の受容における「見る」ことへの重要性に気付かざるをえない。既に述べてきた通り、カーゲルが自らの音楽作品において、聴覚を通して受け取れる要素だけでなく、視覚を通してもたらされる意味性をも重視していたことは明らかであり、両者を共に支え合い意味付け合うものとして提示したのこそ、彼のミュージック・シアター作品であると言えるだろう。それでは、カーゲル以外のミュージック・シアター作曲家は「見る」ことについてどのように考えていたのだろうか。カーゲルと同時代に活躍したミュージック・シアター作曲家の1人であるカールハインツ・シュトックハウゼンは、次のように述べている。

私には、舞台上の動きや光景が音楽の一部になっている作品があるが、1970年代初頭から、私はそれぞれについて、舞台上の動きや光景はもはや二次的な要素ではないと考えていた。たしかに、目を閉じて、音楽が純粹に音響的な現象であるかのように認識することも出来るが、コンサートの最中には、人は音楽を見るし、音楽を目で読む。音楽は身振りでもあるのだ。ある響きのプロセスは、その響きのプロセスを作ることのできる身振りを見れば、とてもよくわかる。ある身振りをとおして、響きのプロセスをしっかりと把握させることが出来る。この意味で、私は全面的に舞台的な——企画するたびに新しい——音楽を発展させようとしている。この音楽は、すべてが音楽的な知性と感受性において結合しているので、聴きつつ見る事が可能である。したがってこの時、あるのは「全」だけである。私たちの2つの知覚、視覚と聴

覚が受け取ったシグナルから、単一の印象を創り出す「全」である。⁴⁸

上の文章の中でシュトックハウゼンは「全」という単語を用い、自作品に対し、まさに知覚的統合、すなわち「共通感覚」による受容を求めている。しかし、ここで彼が述べている「コンサートの最中には、人は音楽を見るし、音楽を目で読む。音楽は身振りでもあるのだ。」との言葉は、音楽は聴覚で受容出来る部分のみが重要なのだと無意識下に捉えており、音響のみに集中する事を訓練されてしまっている現代の聴衆にとって、必ずしも真実とは言えないのではないだろうか。寧ろ筆者は、シュトックハウゼンはこのように述べることで、音楽の受容をせんとする客席に向かって、「目を開く」ことを意識させようとしているように感じる。目を開くことは、耳を開くことにも繋がる。シュトックハウゼンの言葉は、両者の統合的な受容こそが、新しい音楽舞台芸術の地平を開拓するのだという希望に満ちているようである。また、このような希望は、既に述べた第2次世界大戦後の音楽的混沌の中から、ミュージック・シアターという手段を選択し、そのあり方に未来を求めた作曲家達にとっても、共通のものであったのではないかと推察出来る。

最後にもう一度、カーゲルへ視線を戻そう。彼は「音楽の場」に元来存在していた視覚的要素や、そこに内在する意味、それらの持つ既成概念に気が付いていたと言えるだろう。確かに多くの人々は、「音楽の場」に対し、「聴衆」として向かい合い、そこで行われることを「聴いていた」。しかしカーゲルは、聴くと同時に「見ていた」のである。カーゲルは「音楽の場」に対し、いつでも「聴衆」であると同時に「観客」であり、「聴く」ことだけでなく「見る」ことをも通してそこで行われる物事を把握していた。だからこそ、「音楽の受容は聴くことによって行われる」という既成概念に、作曲という手法から一石を投じることが出来たのだろう。カーゲルは自身のミュージック・シアター創作を通して、聴覚のみで行うのではない、新たな音楽受容のあり方を提案したと言えるだろう。その中の1曲である *Match* においても、やはり彼は我々に「音楽の場」に内在する視覚的要素を指し示した。我々は *Match* により、本来「音楽の場」が「聴く」だけでなく「見る」ことによっても感受されるものであると気付かされ、知覚的な統合を行うことによって、新たな受容の領域を拓かれたのである。

⁴⁸ジャン＝イヴ・ボスール『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、音楽の友社、2008、191頁。

参考文献

- Attinello, Paul "Kagel, Mauricio", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan, SECOND EDITION Vol.13,2001
- Clements, Andrew. "Music teatre", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan, SECOND EDITION, 2001
- Fetterman, William. "1996 'John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances'(Harwood Academic Pub; illustrated edition, 1996)
- Heile, Björn. "The Music of Mauricio Kagel" (London: Ashgate, 2006)
- Rebstock, Matthias "Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965" sinefonia. 6 (Hofheim: Wolke, 2007)
- Roelcke, Eckhard "Instrumentales Theater. Anmerkungen zu Mauricio Kagels Match und Sur Scène" in: Musiktheater im 20. Jahrhundert, Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Vol. 10, (Laaber: Laaber Verlag, 1988)
- Schmidt, Christian Martin "Mauricio Kagel: Match" in: Die Musik der 60er Jahre, Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Vol. 12, ed. by Rudolf Stephan (Mainz: Schott, 1972)
- Schnebel, Dieter. "Mauricio Kagel: Musik, Theater, Film"(Cologne: M. DuMont Schauberg, 1970)
- Tibbe, Monika "Schwierigkeiten und Möglichkeiten der Analyse zeitgenössischer Musik, dargestellt an Match von Mauricio Kagel" Zeitschrift für Musiktheorie, No. 3 (1972)
- ギーゼラー, ヴァルター 『20 世紀の作曲 現代音楽の理論的展望』 佐野光司訳 音楽之友社, 1988 年。
- グッドマン, ネルソン 『世界制作の方法』 菅野盾樹訳 ちくま学芸文庫, 2008 年。
- グリフィス, ポール
- 『現代音楽小史 ードビュッシーからブルーレーズまでー』 石田一志訳 音楽之友社, 1984 年。
- 『現代音楽 1945 年以後の前衛』 石田一志, 佐藤みどり訳 音楽之友社, 1987 年。
- 佐藤 恭子 「マウリツィオ・カーゲルの図形楽譜について--Transicion 2 における概念的考案と明確な具象化」 エリザベト音楽大学研究紀要(27)pp.31-42 エリザベト音楽大学, 2007年。
- 佐和田敬司他, 『演劇学のキーワード』 ペリかん社, 2007 年。
- 庄野進 「新しい劇場音楽」 『音楽のテアトロン』 【,36-54 頁】 所収勁草書房, 1994 年。
- 長木誠司監修 『クラシック音楽の 20 世紀 2 作曲の 20 世紀Ⅱ』 音楽之友社, 1993 年。

中村雄二郎『共通感覚論』岩波書店, 2000年。

ハンス＝ティース・レーマン『ポストドラマ演劇』谷川美智子他訳 同学社, 2002年。

ボスール, ジャン＝イヴ『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 音楽の友社, 2008。

水野みか子「音楽と空間 4 ヴェネチア～ノーノ～カッチャーリ」『ARCHITECT』2003年10月号, 日
本建築家協会東海支部。

参考楽譜

Dieter Schnebel

——*NOSTALGIE* (Schott, 1962) .

——*CONCERT SANS ORCHESTRE* (Schott, 1964) .

Henri Pousseur

——*JE DE MIROIRS DE VOTRE FAUST* (Universal, 1967) .

Hans Werner Henze

——*DIE BASSARIDEN* (Schott, 1965) .

John Cage

——*THEATER PIECE* (Peters, 1960).

Luigi Nono

——*INTOLLERANZA (HANDLUNG IN 2 TEILEN)* (Schott, 1961).

Mauricio Kagel

——*ANAGRAMA*(Universal, 1960).

——*SUR SCENE* (Universal, 1960).

——*IMPROVISATION AJOUTEE*(Universal, 1961).

——*MATCH-FÜR DREI SPIELER* (Universal, 1964).

——*PHONOPHONIE*(Universal, 1964).

——*CAMERA OBSCURA*(Universal, 1965).

——*DIE HIMMELSMCHANIK*(Universal, 1965).

——*PAS DE CINQ*(Universal, 1965).

——*TREMENS*(Universal, 1965).

——*KAMMERMUSIK FUER RENAISSANCE-INSTRUMENTE*(Universal, 1966).

——*DER SCHALL*(Universal, 1968).

——*UNTER STROM* (Universal, 1969).

——*ACUSTICA*(Universal, 1970)

——*STAATSTHEATER* (Universal, 1970).

——*ZWEI-MANN-ORCHESTER* (Universal, 1973).

柴田南雄

——《追分節考》（全音樂譜出版社, 1973）。

——《北越戲譜》（全音樂譜出版社, 1975）。

——《念佛踊》（全音樂譜出版社, 1976）。

マウリツィオ・カーゲル 《*Match-für drei Spieler*》における知覚的統合
Perceptual Integration in Mauricio Kagel's “*Match-für drei Spieler*”

【譜例集】

目次

譜例 7. 《Match》冒頭ページ全体	58
譜例 8. 《Match》冒頭 3 小節：チェロパート（リムショットでの音のやりとり）	58
譜例 9. 《Match》6 小節目：最初のアインザッツ	59
譜例 10. 《Match》I（1 小節前より）：カスタネットの登場	59
譜例 11. 《Match》L（1 小節前）：打楽器パート「OLE!」のかけ声	60
譜例 12. 《Match》革製のカップとサイコロ（注：登場を示すため、O の 2 小節前から示す）	60
譜例 13. 《Match》O（2 小節目から）：2 回目のアインザッツのやりとり	61
譜例 14. 《Match》U（2 小節前）：3 回目のアインザッツのやりとりと「NEIN!」	61
譜例 15. 《Match》U（3 小節目から）：ホイッスルによる「警告」	62
譜例 16-1. 《Match》W（2 小節前から）：でんでん太鼓及びチェロ同士のやりとり	62
譜例 16-2. 《Match》W（2 小節前から）：でんでん太鼓及びチェロ同士のやりとり（続き）	63
譜例 17. 《Match》B'（3 小節前から）：金属製のカップとサイコロ及びチェロによる効果音	64
譜例 18. 《Match》C'（1 小節後）：4 回目のアインザッツ（無視される）	64
譜例 19. 《Match》D'：5 回目のアインザッツのやりとり（チェロ同士）	65
譜例 20. 《Match》F'（5 小節目から）：6 回目のアインザッツ（打楽器奏者からの一方的な）	65
譜例 21. 《Match》H'（1 小節目）：7 回目のアインザッツ （打楽器奏者からチェロ奏者／チェロ奏者同士）	66
譜例 22. 《Match》I'（5 小節目から）：打楽器奏者の退出動作	66
譜例 23. 《Match》J'から：打楽器奏者とチェロ I の握手	67
譜例 24-1. 《Match》I（1 小節前から）：カスタネットのフラメンコとチェロの超絶技巧	67
譜例 24-2. 《Match》I（1 小節前から）：カスタネットのフラメンコとチェロの超絶技巧（続き）	68
譜例 25. 《Match》O（1 小節前から）サイコロが転がる瞬間のチェロの音響（無音）	68

譜例 7. 《Match》冒頭ページ全体

Dieter Schnebel gewidmet

Marimbaphon

Violoncelli I

Violoncelli II

Handbecken

Mauricio Kagel 1964

match für drei Spieler

© Copyright 1967 by Universal Edition (London) Ltd., London

Universal Edition Nr. 14543 LW

Alle Rechte vorbehalten

譜例 8. 《Match》冒頭 3 小節：チェロパート（リムショットでの音のやりとり）

Violoncelli I

Violoncelli II

Violoncelli III

acc. molto

col legno

譜例 9. 《Match》 6 小節目：最初のアインザッツ

4
4

(rall.) — a tempo

Einsatz geben
II

⅓ LB

I

f port. ff vibrato

LB ARCO ORI

4 (rall.) a tempo

4 ⅓ LT PONT. → NAT. ⅓ LB ⅓ LT

Triller: mf tr. rall. (b2)

Tremolo: pp poco arco acc. ppp ff 3

NAGEL senza vib

譜例 10. 《Match》 I (1 小節前より)：カスターネットの登場

(rall.) — kurz — a tempo

3
4

mano destra

ppp

Mit zitternder rechter Hand die Kastagnette sehr langsam hochheben und mit den Augen verfolgen (die linke Hand ruht auf dem Tisch).

Wenn die Kastagnette auf Brusthöhe angelangt ist, nicht weiter heben, aber fortwährend schütteln und ALLMÄHLI AUFSTEHEN (Stuhlgeräusche vermeiden).

I

kurz ARCO PONT.

P

II

kurz LB port. ARCO TASTO PONT. FING (ARCO) alla punta

mf III

f II acc. 5

4 2

譜例 16-2. 《Match》 W (2小節前から) : でんでん太鼓及びチェロ同士のやりとり (続き)

6/4 = MM 160 ab und zu kurze, kräftige Drehstöße geben gelegentlich kurze Pausen (s) einfügen

Sich in das Spiel mit der Chinesischen Trommel vertiefen und das Schauen in die Partitur vermeiden (wenn möglich auswendig lernen). Es soll der Eindruck erweckt werden, daß es sich hier um ein ganz zufälliges Manipulieren handelt, um die verschiedenen Spielmöglichkeiten des Instruments kennenzulernen.

7 8 9 10 11

ab hier auf allen verfügbaren Instrumenten und Anschlagflächen mit Holzkugeln anschlagen (Reihenfolge ad lib.)

12 13 14 **acc. molto** 15 16 17 18

wie vorher

Ab hier nur noch Drehbewegung der (keine anderen Instrumente anschlagen)

Metallbecher mit Hand über der Öffnung schütteln (Farbe ändern) & La WA WA Drömmfer

sehr lang Gr. Trommel (fff) werfen

Würfel auf die Gr. Trommel (fff) werfen

♩ = MM 160

The score is written for two staves, I and II, in 6/4 time with a tempo of MM 160. It features a variety of musical notations including dynamics (pp, mf, f, ff, ppp, acc. molto), articulations (accents, slurs), and performance instructions. The score is divided into three systems. The first system (measures 7-11) includes instructions like 'ab und zu kurze, kräftige Drehstöße geben' and 'gelegentlich kurze Pausen (s) einfügen'. The second system (measures 12-18) includes 'acc. molto' and 'Ab hier nur noch Drehbewegung der'. The third system (measures 19-24) includes 'wie vorher' and 'Ab hier nur noch Drehbewegung der'. The score also includes a list of performance instructions at the bottom, such as 'Metallbecher mit Hand über der Öffnung schütteln (Farbe ändern) & La WA WA Drömmfer', 'sehr lang Gr. Trommel (fff) werfen', and 'Würfel auf die Gr. Trommel (fff) werfen'. The tempo is marked as MM 160.

譜例 17. 《Match》 B' (3小節前から) : 金属製のカップとサイコロ及びチェロによる効果音

Metallbecher
2.

Metallbecher mit Hand über der Öffnung schütteln (Farbe ändern: à la WA-WA Dämpfer)

acc. molto

19 20

sehr lang

Würfel auf die Gr. Trommel (fff) werfen

Würfel anscha

Eins gebe

I

port.

sehr lang

fff

acc. molto

(½ LT)

sehr lang

port.

III

IV subito P fff

譜例 18. 《Match》 C' (1小節後) : 4回目のアインザッツ (無視される)

Armbewegung nicht vorbereiten sondern im letzten Augenblick ausführen

rall.

plötzlich sich aufrichten und mit ausgestreckten Armen EINSATZ GEBEN

6/8

II. Cellisten anschauen! Starr bleiben

synchron mit der Einsatzbewegung des Schlagzeugspielers beginnen

Würfel einsammeln und auf den Tisch legen (geräuschlos!)

4/4

♩ = MM 48

ven)

ONT.

½ LT (pressen) portato lento

ARCO ORD.

(PONT.) prestissimo

am Frosch

ff

pp

fff

6/8

rall.

II

4/4

♩ = MM 48

ORD.

p

ff

> p < f

譜例 21. 《Match》 H' (1 小節目) : 7 回目のアインザッツ (打楽器奏者→チェロ奏者→チェロ奏者同士)

Kuppe → Rand
f abdämpfen!
mit Schlegel auf der Kl. Trommel liegen lassen
Arm + Becken abdämpfen und gleichzeitig (rechte Hand) EINSATZ GEBEN
genau mit Abdämpfen EINSATZ GEBEN (rechte Hand)
EINSATZ mit dem Kopf ("deciso")

läuten lassen höchstens bis

1) 4 = MM 80

fff 5 6 sempre fff I

II

Ohne sich anzuschauen Einsatz geben. Der Gesamteindruck soll jedoch * der gleiche bleiben: ermüdet, abwesend, völlig apatisch.

Schellen (♩ = MM 40)

Zu zittern beginnen Die Schellen immer anders dämpfen (ab und zu nicht dämpfen).
Hände langsam zur Brust führen
pp ff

Arme ausstrecken (mit Schellen in den Händen). Die Schellen stark dämpfen.
EINSATZ GEBEN

* Von geringer Höhe auf das Fell fallen (und ausrollen) lassen.

I + II

I
II

譜例 22. 《Match》 I' (5 小節目から) : 打楽器奏者の退出動作

Weit über die Gr. Trommel gebeugt, wie besessen spielen

bis Ende: tremolo unregelmäßig und verhältnismäßig langsam ausführen

pp → fff
bis Ende: rasche und starke Lautstärkeveränderungen (zwischen pp-ff)

♩ = MM 80

a tempo

観客へ横顔を見せゆっくりと後ろ向きに立ち去り、低音楽器奏者のマリimbaの前に立ち止まる

Mit dem Profil zum Publikum langsam rückwärts gehen und vor dem Baßregister des Marimbaphons stehen bleiben.

I.: aufstehen und mit Instrument und Bogen in der rechten Hand zum Schlagzeugspieler gehen.

mit den Sc an der wieder

* mit linkem Daumen Metallzunge fortwährend dämpfen und mit Fingern (linke Hand) die untere Kugel betätigen

謝辞

本研究は、筆者が愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程在学中に、同大学音楽学部作曲専攻作曲コースの久留智之教授のご指導のもとに行ったものです。執筆中には、多くの方から沢山のご支援とご指導を賜りました。

久留教授には常に親身なご指導を頂きました。私が研究に行きづまるたび、私の中に留まる「音楽における身体性」に対する考え方を丁寧に聞き出して下さり、ご自身の創作やご研究の中から数多くのご助言を下さいました。論文執筆にあたり、私自身がミュージック・シアターの作曲家としての立場を揺るぎないものとして整えることが出来たのは、久留教授の辛抱強いご指導のお陰です。深く感謝申し上げます。

愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻音楽学コースの増山賢治教授には、副指導教員としてご指導頂きました。増山教授からは中国の伝統的な京劇から、現代日本における新しいスタイルのミュージカルまで、国や時代、ジャンルをも越える多くの舞台作品のご紹介と、多角的な視点を頂きました。それらの多くが、今後の研究の可能性を無限に広げてくれるものとして、今も胸に残り続けています。心からお礼申し上げます。

愛知県立芸術大学音楽学部声楽専攻の大下久深子教授からは、いつも大らかな笑顔を頂きました。作品創作において演奏家に様々なチャレンジを求める私に、ご自身の大事な学生の皆さんを「勉強しておいで」と送り出して下さいましたことは、忘れられません。研究においても副指導教員として関わって頂き、オペラとの比較を考える際などに多くの示唆を頂きました。ありがとうございました。

愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻作曲コースの小林聡教授には、初めて大学の門をくぐった18年前、学部の1年生の時から、指導教員として温かく見守って頂きました。どんなときも変わらず、穏やかに支え続けて下さる小林教授の存在があってこそ、今の自分があることは間違いありません。論文執筆に際しても、最後の1年には副指導教員に加わって頂き、最後の「産みの苦しみ」に大きな勇気と力を頂きました。深く感謝申し上げます。

名古屋市立大学芸術工学部情報環境デザイン学科の水野みか子教授には、博士論文審査の外部審査員として、予備審査の段階からご指導頂きました。研究を進めるにつれ、一方では狭くなっていく私の視野に対し、同時代におけるフランスでの試みなどについてご紹介下さり、また細かな綴りの間違いなども丁寧に指摘下さいました。心からお礼申し上げます。

愛知県立芸術大学音楽学部作曲専攻音楽学コース非常勤講師の黄木千寿子先生には、まさに長距離ランナーの並走者さながらの温かい励ましを頂きました。単位取得退学後、大学を離れて論文と向かい合

う私に寄り添って下さり、常に一緒になって思索を巡らせながら研究の道を歩いて下さいましたこと、感謝の念に堪えません。ありがとうございました。

論文の仕上げが近づいて来るにつれて大学での作業量が増える博士後期課程の学生達に対し、博士棟の施設時間の延長などの寛大な措置を取って下さったのは愛知県立芸術大学職員の皆様でした。また、通常の範囲を越えたそれらの措置をお許し頂き、常に優しい眼差しで見守って下さった愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程の先生方に深くお礼申し上げます。ありがとうございました。

愛知県立芸術大学博士後期課程に共に在籍した先輩や後輩、同期生の皆さんからも、多くの応援を頂きました。中でも博士後期課程が設立された最初の年に1期生として共に入学した3人の友人達との絆、温かい心遣いにはいつも強く支えられました。ありがとうございました。

私の論文執筆の道のりは、常に自分自身のミュージック・シアター作品創作と共にありました。難しい試みにも嫌な顔ひとつせず付き合ってくれた素晴らしい演奏者の皆さん、更に、オリジナルの楽器や舞台美術の製作のみならず、作品創りの根幹から多くの助言を下された美術家の安田奈央さん、舞台における身体性について多分野から多くの示唆を下された演出家のタナカアリフミさんには、心からお礼を申し上げます。ありがとうございました。

最後に、出産直後にも関わらず研究の道を突き進むことを選んだ私を、変わらぬ態度で支え続けてくれた家族に、深い感謝を捧げたいと思います。博士論文の執筆は、決して器用では無い私にとって、愛情溢れる家族の協力なしには成し遂げられない長い長い道のりでした。

本当にありがとうございました。

高山葉子