

ナティエの音楽記号学をめぐって

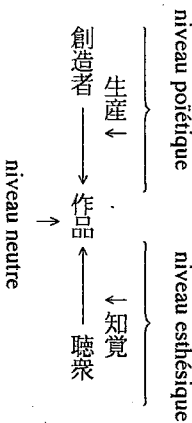
椎名亮輔

ジャン・ジャック・ナティエ (Jean-Jacques Nattiez) は、シニールから発するいわゆる記号学という分野の、音楽を対象とした領域における第一人者をもって任じている。ということとはつまり、記号学が、少なくとも音楽を対象としたものでいえば、構造主義的アプローチと生成文法的アプローチをもつとすると、その前者に属するということだ(峰岸由紀「音楽記号学の諸問題」『音楽学』第三卷(二)、一九七七年、参照)。

彼は一九七五年に『音楽の記号学の基礎 (Fondements d'une sémiologie de la musique, 10/18)』、一九八七年に『一般音楽学と記号学 (Musicoologie générale et sémiologie, Christian Bourgois)』という大部の著作を公にしている(それぞれ『基礎』、『一般』と略そう)。後者は前者の増補改定版のおもむきを呈する。この二著の間には反ナティエ派の議論があった。

我々は今、その争点を「演奏」という点に関して、『基礎』、『基礎』批判、『一般』という流れで検討してみようと思う。そして最後に我々による『一般』批判(すなわち『基礎』批判批判)がなされるであろう。

ナティエの理論の最も基本的な部分は、ジャン・モリノから借りた、音楽的事象に関する次の図式によって示されている。



制作的(ポイエティック)レヴェル(シルソンに由来)の分

析には、作曲家・創り手の歴史的状況、理論、心理、聴衆に
関する(感受的レヴェルの)情報などが扱われ、一方感受的
(エスティジック)レヴェル(ヴァレリーに由来)の分析には、
聴衆の歴史的状況、心理、作曲家等に関する(制作的レヴェ
ルの)情報などが扱われる。しかし、記号学的分析で中心と
なるのは中立(ヌートル)レヴェルである。なぜなら、これ
こそが唯一の「作品の物理的存在様態」であり、最も客観的
に分析できる音楽事象の「痕跡」「備忘録」だからだ(『基礎』
五四―五頁、一一―五頁参照)。この中立レヴェルにおける「客
観性」の主張は『一般』でも変わっていない(三七八頁参照)。

この中立レヴェルは2種類の「楽譜」によって成り立って
いる。ひとつは指令的な(プレスクリプティブ)書法による
もの、もうひとつは記述的な(デスクリプティブ)書法によ
るものであり、前者は「ある個別的な楽曲がいかに音響化さ
れるべきか」ということの「青写真」であり、後者は「その楽曲
のある個別的な演奏が実際にはいかに鳴り響いたか」を示す
ものである。

このような「書いたもの」を研究の中心に据える方法は、ソ
シユールの唱えたラングとパロールという概念とのアナロジー
が原因である。作品(中立レヴェル)がラングのように分析
に適うもので、演奏はパロール同様その対象ではない、とさ
れてしまっている。こうした、音楽事象における演奏のレヴ

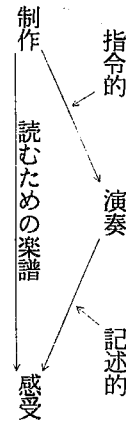
ェルの軽視は様々な批判を呼び起こした。

最も有効な批判は、ドミニク・アヴロンによるもの
(Dominique Avron: *L'appareil musical*, 10/18, 1978)とそれをお
しすすめた庄野進氏のものである(「演奏に対する音楽記号
学的研究の諸問題」、『日本記号学会編『記号学研究』、一九
八一年)。特に、庄野氏は、ジョン・ケージの不確定性の作品
を例として挙げ、このような種類の音楽は「演奏に関して不
確定な音楽」であり、中立レヴェルにあたるようなオブジェ
を作らないのだから、中立レヴェルそのものが無効になる、と
言う。『四分三三秒』という無音の作品には中立レヴェルは存
在しない。

こうした極端な例からもっと伝統的な音楽、もっと身近な
音楽に戻ってみると、「春日八郎の歌った『赤とんぼ』」(ここ
に庄野氏は、作品にとって異質な「こぶし」という発声法を
認め、違和感を持った)の記号学的分析において、ナティエ
の図式のみを頼るとすると「春日八郎」とか「こぶし」とい
う、聴衆に充分何かを伝えてくるような記号学的事態が無視
されてしまうことになる。

ここで問題となっているのは、ナティエによってパロール
と等値であるとして軽視されていた、演奏のレヴェルである。
こうして庄野氏はナティエの図式を修正し、演奏的レヴェル
を制作と感受の間に置き、それら三つのレヴェルの各二つづ

つの間に「楽譜」としての中立的水準——合計三つ——を想定する。我々が仮に図示するところなるだろう。



前述したように、ナティエによっても、楽譜は指令的と記述的の二つの種類に分けられていたが、ここでは各々、制作——演奏間、演奏——感受間に位置している。さらに「スコアを前に音響を想像する場合等」として制作——感受間に、演奏なしで直接位置する楽譜があり得る（意図的にそれを狙った作品としてデーター・シュネーベルの『読むための音楽』が挙げられる）。

ナティエは直接庄野氏に答えているわけではないが、庄野氏が出発点としたアウロンの主張を充分意識して、次著『一般』における前著の増補改定を行っている。すなわち、彼は中立レヴェルの分析の対象の枠を広げて、楽譜を持たず演奏のみに頼るような、民族音楽や即興演奏までも取り込む理論を呈示したのだった。前著でも「開かれた作品」へのアプローチはなされていた。それは、結局、そのような種類の偶然性の音楽でも、偶然的な要素（中立レヴェルをおびやかすよう

な）は指令的楽譜の段階にのみとどまっており、感受レヴェルにとどく際には必ず一義的な、必然的な音響結果となって現れているのだから、それを採譜した記述的楽譜を中立レヴェルとして分析すればよい、というものだった。庄野氏の批判は、そのような「前衛的な」偶然性とケージなどによる「実験的な」偶然性とのあいだの差異（これに関しては、ホアキン・ベニテズ「前衛と実験音楽」『現代音楽を読む』、朝日出版社、一九八一年、参照）からその論拠を引き出したのだった。しかし実は、中立レヴェルのかわりに演奏レヴェルを置くという修正案を提案した段階で、ナティエに反論させる契機を提供してしまった。

つまり、演奏というひとつのレヴェルを設けることは、あらゆる種スタティックな、隅々まで記述可能なものを予想させる。民族音楽における様々なウァリアントを持つ作品なども、一回一回のパフォーマンスは閉じている。各々の演奏の採譜したものを分析することにより、ひとつのモデルを設定することができ、a) そのモデルの性質、b) 演奏とモデルとの距離の性質、c) モデルに対して演奏家を持つ、あるいは持たない意識、についての研究が可能である（『一般』一七頁）。そして、これは純粹な即興についても同じことだ、とナティエは言う。まったくモデルの存在しない即興はあり得ない、とされる。また、おそらく、まったく自由な即興の場合でも（つ

まり、モデルを分析者がまったく見付けられなかったとしても）、ナティエはそれを採譜し分析することは可能であると主張するだろう。彼は言う、「人が聴くのは、プロセスなどではなく、プロセスの結果なのだ」と（同書、一一八頁）。

これに対して、マウリチオ・カゲルやその弟子のシュネーベルの作品、あるいは先日来日したヴィンコ・グロボカールの作品のような「シアター・ピース」と呼ばれる、視覚的要素が聴覚的要素よりも重要である作品を反論として挙げる立場もありえるが、それに対してもナティエは、「音楽の定義は記号学的な問題である」と名付けられた部分で、「音楽」に分類される現象が音響のみに限らないことをきちんと確認している。つまり、「客観的・科学的」分析のために、音響も含めたすべての音楽現象が記述され、中立レヴェルとして定着され、研究され得るのだ。現在では、ポータブル・ビデオなどの科学技術の発達によりそれが文字通り可能になったとも言える。

さて、我々はここでもう一度、中立レヴェルの科学性・客観性を検討しよう。そのためにより適していると思われる例をいくつか挙げる。まず、川田順造氏による西アフリカのマリにおける「ジェリ」と呼ばれる語り部の芸に関する報告中に見られる観察である。第一、この観察はこのパフォーマンズだけに特有なものではない。それはその時間的な長大さで

ある。同じことのくりかえしがあまりに長時間にわたって続くので、あるまじまりをもった「作品」とか「曲」として聴こうとすると一、二時間でうんざりしてしまう。しかし採譜したり、記述したりすれば同じことのくりかえしだが、「実は単なる反復ではなく、次第に螺旋形に深まりながら性質を変えてゆく持続」なのだ（川田順造『聲』、筑摩書房、一九八八年、一四四頁）。ここでは、ナティエの主張するような中立レヴェルにおける記述は、可能だけれども意味を持たない。さらに、BGMを最も卑近な例とする、環境音楽や音環境研究プロジェクトなどはどうだろうか。もちろん、タイムズ・スクエアにおけるマックス・ニューハウスのインスタレーションを記述することは可能だが、その結果は辺りの騒音とは切り離すことができない。そのうえ、「イヤークリーニング」といったプロジェクトは、ある種の音を「聴かない」「聴こえない」ようにすることが問題であり、これまた記述できない（小川博司他編著『波の記譜法』、時事通信社、一九八六年、参照）。こういったことは、環境音楽の発想の源となったケージの有名な言明、「すべての音は音楽である」を考えてみるとよりいっそうはつきりする。あなたは今、何を聴いているか。わたしはあなたと同時に、今何を聴いているか。そして、彼は？ 彼女は？——これらはいちいち同一であるはずがない。つまり、中立レヴェルの客観性・科学性はどこかへ消えてしまう。

これは実は、聴衆の耳を強引に誘導しないタイプの音楽ではいつでもあり得たわけで、サティの『ヴェクサシオン』を挙げてよいが、モートン・フェルドマンのある作品の演奏の後で、そうした聴取の主観性のわかりやすい例があった。ここでは、その作品に意味を見いだせないとする聴衆のひとりにフェルドマンが「曲の中のきれいなピアノとハーブの響き」を思い出させ、それこそが作品の意味だ、と答えているのである（吉増剛造・中沢新一との討論での近藤謙の発言より。「間の思考、音」『現在詩手帖』一九八六年二月号、七三頁）

「音楽」の定義の問題をとりあげながら、その意味の問題にまでは踏み込まなかったナティエにとって、音楽の分析とはある程度恣意的（あるいは自分の音楽伝統にとっては自明の）意味によって単位を分節し、パラダイグム上に分類する以上のことではなかった。『一般』では、それらの単位のシンタックス研究も（生成文法的視点から）少しは取り入れているものの、音楽の持つ意味や機能といった面はまだ等閑視されている。そして、それこそが我々が今挙げたいいくつかの例で問題となっているものなのだ。

おそらく、庄野氏の反論の発展したかたちである「音楽的コミュニケーション過程の形態MMCP」論（彼は以前からこれを主張していた。庄野進「転換期の音楽としての John Cage の偶然性による音楽」『音楽学』第三二卷（三）、一九七

六年、参照）が、その社会学的視点の導入によって、これらの音楽現象を包括的に扱い得ると思われるが、これに関してはまた稿を改めて論じようと思う。さしあたって、ここでは、ナティエの主張する音楽記号学の科学性・客観性は、ある特定の音楽現象にしかあてはまらないうえに、そうした分析にのみとどまっているような研究はあまり実りの多いものではないのであって、音楽記号学の今後の発展にとって音楽意味論・音楽機能論・音楽社会学といった、より幅広い視点が不可欠であることが確認できたことで満足しよう。