

## E.E.カミングズ ジョン・ケージによるエコー

小沼 純一

1938年、ジョン・ケージ(John Cage, 1912-1992)はE.E.カミングズ(Edward Estlin Cummings, 1894-1962)の詩集から5篇を選び、声とピアノのための“Five Songs for Contralto (with piano accompaniment)”を作曲する。コントラルトはもともとテノールより高い声域を、女性の低い声つまりはアルトをさす。このときケージはまだ二十代半ば。以前に書いた作品はあまりない。声をつかった作品はあるものの、テキストをとまなうものとしては、5年前、ガートルード・スタイン(Gertrude Stein, 1874-1946)による“Three Songs”(1933)があるのみだ。

“Five Songs for Contralto”は、詩集 *Tulips and Chimneys* (1923) 中、“Chansons innocentes”とフランス語で題されたパートからとられている。詩人にとって最初の詩集は、タイトルのおとりに、“Tulips”と“Chimneys”の2つの部分からなっていて、前半の“Tulips”はいくつかのパートに分かれているのだが、そのほとんどが“orientale”や“la guerre”といったフランス語のタイトルをつけられている。おそらく詩人が1921年から2年ほどフランスに滞在していた折に書いたことによっている。“Five Songs for Contralto”は、ケージの作品としては、不確定性、偶然性の作品はもとより、1930年代から1940年代にかけての作品とも異なった、多くの作曲家であるならばしばしば習作と括られる作品群に属するものといえようか。

ケージにとってカミングズは、すくなくとも人生の前半においては重要な詩人であった。生の全体においてジェイムズ・ジョイス(James Joyce, 1882-1941)の名はあり、事実後半になればさらに大きく浮上し作曲家の多くの面にかかわってくる。ケージといえばジョイス、と合言葉のように反復されるし事実ではあるにしろ、ケージにおいて、ジョイスからはずれるものとして、カミングズを想起することもできるのではないか。

“Five Songs”以後、“Forever and Sunsmell”(1942)がある。“Experience No. 2”(1948)がある。どちらもカミングズの詩による。そして、ケージは声のための作品はいくらか書いてゆくけれども、通常の意味での歌曲(Song)からはほとんど遠ざかってしまう。もちろんというべきか、珍しくというべきか、例外はあって、2つの声が whale の文字=音素を分解し組みあわせる、旋法的な“Litany for the Whale”(1980)があり、ジョイスのテキストによる、ほとんどおなじ音高を維持して声を発する“Nowth upon nacht”(1984)があり

はする。だが、これらも広い意味での声の作品に包摂されるべきものであり、いわゆる“song／うた”とは呼びにくい。

一方、カミングズの詩集をめくっていくと、先にも引いた第一詩集 *Tulips and Chimneys* には“Chansons innocentes”や“orientale”と同様にして、“amores”という部分があったりする。ケージが打楽器三重奏とプリペアド・ピアノのためという、異なった編成の作品を組み合わせた“Amores”(1943)は、作曲家がインド思想に傾倒し自らもそうコメントしながらも、タイトルはカミングズから示唆されたものを用いたのではないかと勘ぐらせるところがある。同様にして、プリペアド・ピアノのための作品、“She is Asleep”(1943)や“A Room”(1943)も、テキストや声と無関係だけれども、どこかカミングズとのつながりをおもわずにはいられない。

カミングズの全詩集をながめてゆくと、*Tulips and Chimneys* の“Chansons innocentes”ではじめて語と語のあいだや行のあいだをあけ、レイアウト上の工夫が凝らされているのがわかる。カンマやピリオド、大文字と小文字はあるにはあるが、それほど大胆なものではない。また、“little tree”の最後の行にある Noel はフランス語であり、一人称単数を示す i の小文字はここから始まっている。

ざっとみても、ケージがカミングズの詩とかかわったこと、そして、テキストを用いることはなくとも何らかのつながりがあるのかもしれないとみられるものも、1940年代までとっていい。

1912年9月5日生まれのケージが、1952年8月、40歳の誕生日を迎えるすこし前、“4'33'”を初演する。この作曲家の生を前期・後期と大雑把に二分するなら、その分水嶺となるのがこの沈黙の作品である。そして、1992年8月12日、こちらもまた、80歳の誕生日まで1月もないところでケージは世を去る。カミングズの詩は、ケージの前半生に属するものであり、以後はつながりを断ってしまう。

だが、ケージにおけるカミングズは切れてしまっているなか、その手をはなれたところで、カミングズの詩は何らかの共鳴を、エコーをケージの周辺に生じさせていたのではないか。というのも、ケージがカミングズから遠ざかってしまったかにみえるなか、いくつかの作曲家の作品にカミングズのテキストが浮上することになるからであり、またその作曲家たちにむけて、ケージがカミングズの名を、カミングズの詩を語ったであろうことは間違いないからだ。作曲家としてのケージはカミングズの詩ととりくむことがなかったとしても、読み手、愛好者として、カミングズの詩はケージのそばにしばらくはあった。そうおもえなくはない。

まず、モートン・フェルドマン(Morton Feldman, 1926-1987)の“Four Songs to e.e.cummings”が1951年、そしてルチアーノ・ベリオ(Luciano Berio, 1925-2003)“Circles”が1960年、そしてピエール・ブーレーズ(Pierre Boulez, 1925-)が“Cummings ist der Dichter”をずっと

遅れて 1970 年にそれぞれ発表する。

知人・友人として、ケージはこのユダヤ系アメリカ人、イタリア人、フランス人にカミングズの詩集を紹介する——ただらう、したにちがいない。実際、わたしの知っている範囲でも、ブーレーズについては実証されてもいる。そして作曲家たちはそれぞれに自らのいる位置から、カミングズのテキストにふれることになる。

カミングズの詩は、端的に、視覚的な側面において、はじめて目にしたのものへのつよいはたらきかけがある。それぞれの言語には独自のひびきがあり韻律がある。英語を母語とはしなくても、そして母語ではないからこそ、アプローチしやすいことがあり、英語を解体してみせるカミングズの手つきにのってさらにその試みを外部から拡張する、ということがありえたのではなかったか。通常のフランス語であっても一語一語最大限の重層的な意味を持たせるステファン・マラルメ (Stéphane Mallarmé, 1842-1898) と、複数の言語のなかの過去から現在における往還と重層を組織するジェイムズ・ジョイスとも異なった、ある表層性をこそ目指したありよう。そこに提示されてあるのはこんなものだ。すなわち、文字のレベルにおいて、音素レベルにおいて、音響素材としての、また、文字と余白の部分という空間的配置、括弧や大文字・小文字、語の切りはなし方によるテキスト。誰であっても、英語を母語としてであろうと、初見でならスムーズに発音、朗読しづらい、どこことなく吃ってしまうようなテキスト。見方を変えれば、一種、楽譜のようにみえてさえしまうテキスト。

## コープランド～Poet's Song (1927)

ケージ、フェルドマン、ベリオ、ブーレーズがカミングズのテキストにアプローチする前に、ある短い作品があることも忘れずにいたい。

おそらくカミングズの詩にはじめにアプローチしたのは、アーロン・コープランド (Aaron Copland, 1900-1990) であった。いわゆる世界的に名を知られた音楽家による、という意味においては。コープランドは 1924 年、3 年のフランス留学を終え、アメリカに戻る。3 年後、カミングズの詩にもとづく“Poet's Song” (1927) を書く。詩人について作曲家は、エズラ・パウンド (Ezra Pound, 1885-1972) とともに、かの地のシェークスピア &カンパニー書店で見出していた。

詩の原題は“in spite of everything”、作曲の前年、1926 年に刊行されたばかりの詩集 *is 5* に収録されている。詩集はタイトルどおり 5 つの部分からなり、各パートにおさめられている詩は 34、10、7、18、5 篇。そしてここにとられた作品はといえば、**FOUR** の 5 番目にあたっている。この作品でカミングズは特にレイアウト上の工夫を凝らしてはいない。

コープランドとはといえば、単純化した二分法を取えてとる——オーケストラ作品を2枚のCDに分け、このタイトルをつけていた——なら、1930年代のポピュリストに対し、1920年代のコープランドはモダニストであり、その意味でたとえば“Concerto for piano and orchestra”（1926）や“Symphonic Ode”（1927-28）と同時期に、短いながらもどこか憂いを帯びた叙情性をもつこの歌曲は書かれている。

in spite of everything  
which breathes and moves, since Doom  
(with white longest hands  
neatening each crease)  
will smooth entirely our minds  
  
—before leaving my room  
i turn, and(stooping  
through the morning)kiss  
this pillow, dear  
where our heads lived and were.

詩の読み手が詩を読んでゆくなかで感じるものと、詩と音楽がひとつとなった歌曲とは、時間のながれのなかで無理なく一体化する。詩と音楽は寄り添い、ともに離反することがない。ひじょうに正統的なアメリカ歌曲である。

### ケージ～Five Songs for Contralto（1938）

モダニストでありながらコープランドにしっかりと引き継がれている歌曲性、言い換えれば叙情性は、20代半ばのケージには希薄だ。コープランド作品からすでに10年あまりの年数——1927年と1938年——が経過しているのだが、作曲家の年齢差は12年あるから、おなじ詩人にアプローチする年齢はほぼおなじということになる。おもしろい偶然だ。

“Five Songs for Contralto”において用いられている詩は、‘little four paws’, ‘little Christmas tree’, ‘in Just-’, ‘hist whist’, ‘Tumbling hair’で、詩集の“Chansons innocentes”というパートではIV-III-I-II-Vと順番が異なる。楽譜には詩がそれぞれ掲げられてもいるのだが、そこでは詩集におけるような行あきやレイアウト上の工夫は生かされていない。

Chansonと括られているように、重厚さより軽妙さが5篇には共通している。これらの

さらに3篇を選び絵本(In Just-Spring, 1988)としたハイディ・ゴーンネル(Heidi Goennel, 1952-)があつたりする(翻訳は江國香織による)のだが、子どもがそれぞれ主人公となっていることも、ひとつの傍証となっていようか。

どの曲も「うたいあげる」ものではない。1音節に1音がふられ、1音が長く伸びることもほとんどない。うたわれはするものの、語りからさえ遠くない。また、ひびきのうえではかならずしも聴きとりやすいとはいえないかもしれないが、各曲の構成は複雑ではない。いくつか特徴的なひびきを挙げるとすれば、こんなところだろうか。すなわち、1曲目の‘why did you go (ミ-レ-ド-レ)’や2曲目の‘little tree (ミ-レ-ミ)’、4曲目の‘little ghost things (レ-ミ-ミ-ファ-ソ-ラ)’、といった音型の反復や移行。ほとんどはあまり大きな音程で動いていないにもかかわらず、途中、何度かあらわれる2曲目での6度や7度といった跳躍する音程、5曲目での9度の隔たり。

もっとも特徴的なのは5曲中まんなかにおかれた‘in Just-’だろう。声のパートでつかわれるのは低い3つの音(ラ・シ・ド)しかない。しかもラ音は冒頭の1回、ド音は最後の3小節のなかで連続的にあらわれるだけで、ほかのすべてはシ音。声とピアノも重なるところはなく、なっているのはつねにどちらかなのだが、ピアノのペダルは終始踏みこまれているので、打鍵された音は伸びたまま減衰し、その上に声が、新しい打鍵がのるというかたちとなる。単純化してしまえば、おなじシ音を長くするか短くするかというばかりの声に対し、これまた単純な音と音型、少ない音数を、しかし音域を変えることで、1曲に変化をつけている。

ここで、詩集のセクションでも曲集でも最後におかれた‘Tumbling hair’を引く。ほかの4作にはない大文字の多用がみられるが、行/語の配置ともども、この視覚性が作品をとらえやすくしてもいないようにみえる。

Tumbling-hair

picker of buttercups

violets

dandelions

And the big bullying daisies

through the field wonderful

with eyes a little sorry

Another comes

also picking flowers

ケージにとっての歌曲は、まずガートルード・スタインの詩で、そして2番目にカミン

グズの詩によって作曲された、と先に記した。それが“Five Songs for Contralto”であった。ほかにはジェイムズ・ジョイスの *Finnegans Wake* からテキストをとった“The Wonderful Widow of Eighteen Springs” (1942) が、また、ヴォカリーズのみの“A Flower” (1950) が、比較的近い時期に作曲されているのだが、これら後二者は、ともに声とともに蓋をとじたピアノのためのものだ。

蓋をとじたピアノ——closed piano——を演奏するとは、その蓋や鍵盤の下の部分などを、掌や指で叩くことを意味し、ピアノを文字どおりの叩く楽器、打楽器として扱うものだ。

ピアノの白い鍵盤のみを演奏するダンスのための“Four Walls” (1944) には、ピアノとはべつに、独立した声のために書かれた部分があり、これはマース・カニングハム (Merce Cunningham, 1919-2009) のテキストによる。“She is Asleep” (1943) は“Quartet”と呼ばれる打楽器四重奏の曲とともに、“Duet”という声とプリペアド・ピアノのための曲によって構成される。

“A Flower”、“Four Walls”、“She is Asleep”はどれもテキストを持たず、ヴォカリーズのみだが、作品によっては多少の発声上の変化がとりいれられている。こうした作品の周囲に、くりかえしになるが、ジョイスとカミングズのテキストによるものがある、というわけだ。

## ケージ～Forever and Sunsmell (1942)

“Forever and Sunsmell”は1942年の、打楽器二重奏をともなう声 (Voice with Percussion Duo) のために書かれた作品。打楽器奏者の1人は中国のトムトム2つ (Two Large Chinese Tom-toms) を、もう1人は吊り下げられた中国のシンバル (A Large Suspended Chinese Cymbal) を用いる。ともに叩く位置への指示が記されている。

もともとの詩は以下のとおり。

wherelings whenlings [ 1 ]

(daughters of ifbut offspring of hopefear

sons of unless and children of almost)

never shall guess the dimension of

him whose [ 2 ]

each

foot likes the

here of this earth

whose both [ 3 ]  
eyes  
love  
this now of the sky

—endlings of isn't [ 4 ]  
shall never  
begin  
to begin to

imagine how(only are shall be were [ 5 ]  
dawn dark rain snow rain  
—bow &  
a

moon [ 6 ]  
's whis-  
per  
in sunset

or thrushes toward dusk among whippoorwills or [ 7 ]  
tree field rock hollyhock forest brook chickadee  
mountain. Mountain)  
whycoloured worlds of because do

not stand against yes which is built by [ 8 ]  
forever & sunsmell  
(sometimes a wonder  
of wild roses

sometimes) [ 9 ]  
with north  
over

the barn

ページの作品においては、声のみの部分／声と打楽器二重奏／ハミングとヴォカリーズのみの声／声と打楽器 1 人／声のみ、という 5 つの部分からなり、詩の 9 つのストローフは以下のようにくりかえされたり省略されたりする。なお、主語をあらわすためにくりかえされる語もあるが、特にここでは示さない。

[voice solo]

[ 1 ] [ 2 ] [ 3 ] [ 4 ] [ 5 ]

[ 5 ] は 1 行目のみで、冒頭の 2 語以下は、*imagine how*(~~only are shall be were~~) のように省略。

[voice and percussion duo]

[ 1 ] ただし、4 行目は省略。

[voice solo – humming & vocalise]

ことばは用いられない。

[voice and percussion 1]

[ 2 ] [ 3 ] [ 2 ] [ 3 ] [ 2 ] [ 2 ] [ 2 ] [ 3 ] [ 5 ]

[voice solo]

[ 6 ] [ 7 ] [ 8 ]

この最後の部分は省略が多く、以下のとおり。

~~or thrushes toward dusk among whippoorwills or~~ [ 7 ]

~~tree field rock hollyhock forest brook chickadee~~

~~mountain.—Mountain)~~

whycoloured worlds of because do

not stand against yes which is built by [ 8 ]

forever & sunsmell

(~~sometimes a wonder~~

~~of wild roses~~

~~sometimes)~~ [ 9 ]

~~with north~~

~~over~~



ケージが声を用いたとき、そのフレーズのとり方は、休符とともに、当然、文字にあらわれたものとは異なつたかたちで聞こえることになる。たとえば、[1][2]を以下、記号をつけてみる（先に掲げた原文と対照されたい）。「/」は四分音符 1 拍、「//」は四分音符 2 拍（二分音符 1 拍）を示す。もし、文字のうえでは容易に語どうしのつながりが読みとれなかったとしても、発声されることによって、ことばの意味は、ひとつの解釈=演奏ではあるけれども、伝わりやすくなっている、ともいえるだろう。

wherelings // whenlings /  
(daughters of ifbut // offspring of hopefear  
sons of unless and children of almost) /  
never shall guess the dimension of

him / whose /  
each  
foot / likes the  
here of this earth /

ケージ作品における 5 つの部分 [A-B-C-D-E] は、ハミング／ヴォカリーズを真ん中 [C] におき、[A] と [E] を声のみ、[B] と [D] を声と打楽器といったように、一種のアーチ型をなす。一種の、とは、[B] と [D] がおなじ声と打楽器ではあつても、[B] では 2 人の打楽器奏者がいて、革系と金属系のひびきが組み合わせられ、声とはほとんど交互になっているのに対し、[D] では、打楽器は 1 人、しかも低音域の声に対して終始規則的なリズムをきざんでゆくがために、[B] と [D] はあくまで声と打楽器という音色的な側面でのみつうじるといふことでしかないのだが。また、ほかの部分に対し、[D] は詩のことばの反復性が高いのみならず、音の数も多い。

もうすこしこまかくみしてみる。

[A] : ただ 1 回のみミ音があらわれる以外、あとはソとレの音のみ。ソ・レ・ミ。

[B] : [A] で用いられたレ音より 1 オクターヴ高いレが中心で、ときにレからミ、あるいはミへと動く。

[C] : 1 オクターヴの音域内で、ラ・シ・レ・ミ・ソ・ラがもちいられる。

[D] : [C] より 1 音下のソが用いられる、シがなくなる以外は [C] と同様。つまり、ソ・ラ・レ・ミ・ソ・ラの 6 音。

[E] : 1 回のみミ音があらわれる。[A] と同様、ソ・レ・ミ。

“Five Songs for Contralto”に対する“Forever and Sunsmell”。この二作のあいだには大きな隔りがある。

“Forever and Sunsmell”で用いられているカミングズの詩は、1940 年に出版された 50 Poems、26 番目に位置する（まったく余計なことかもしれないけれど、50 篇のなかでの 2 つに分けて、その後半の 1 番目、というのは偶然なのかどうか）。先に音名を記したが、正確なピッチがあるわけではない打楽器に対し、声のパートは移調してかまわないと譜面にはある。そしてヴィブラートをかけないように、とも。これは、ほかのケージの作品でも同様の指示で、いわゆる西洋芸術音楽的な発声ではないものが求められているといえるのだが、“Five Songs for Contralto”にはなかったものだ。ケージが、ピアノの絃にボルトやフェルト、消しゴムなどをはさみこみ、音色を変え、プリペアド・ピアノと呼んで作品につかうようになるのは 1940 年以後。プリペアド・ピアノの作品、もしくは打楽器の作品がいくつも書かれているなかで、“Forever and Sunsmell”も作曲され、他の作品と近いものを持っている。そもそもこの作品は、神話学者ジョセフ・キャンベル (Joseph John Campbell, 1904-1987) のつれあいだったジーン・アードマン (Jean Erdman, 1916-) のダンスのために書かれたものだった。そこには、近代的というよりも、どこか古代的なもの、呪術的なものへとつうじる何かさえ、あるようにみえる。これはまた、ケージのこの時期の作品にはしばしばみられるものだ。

## ケージ～“Experiences No. 2” (1948)

楽譜には、タイトルの下に、Solo (Voice) とある。この作品が作曲されたのは 1948 年である。“Forever and Sunsmell”が、第二次世界大戦が始まってから、いわば戦時中の作曲であったのに対し、こちらは戦後となる。No. 2 とは、No. 1 があるからで、こちら、No. 1 は 2 台のピアノのために、1945 年、終戦の年に書かれている。

カミングズの詩は、“Five Songs for Contralto”とおなじ、最初の詩集 Tulips and Chimneys (1923) 中、“Sonnets- unrealities”のなかから。この作品、“Experiences No. 2”はピアノ（鍵盤を弾くもの、蓋を閉じたもの）も、打楽器もなく、声のみで演奏される。

詩の全体は以下のとおり。

it is at moments after i have dreamed	[1-1]
of the rare entertainment of your eyes,	[1-2]
when (being fool to fancy) i have deemed	[1-3]

with your peculiar mouth my heart made wise;	[2-1]
at moments when the glassy darkness holds	[2-2]
the genuine apparition of your smile	[3-1]
(it was through tears always)and silence moulds	[3-2]
such strangeness as was mine a little while;	[3-3]
moments when my once more illustrious arms	[4-1]
are filled with fascination, when my breast	[4-2-1/4-2-2]
wears the intolerant brightness of your charms:	[4-3]
one pierced moment whiter than the rest	[5]
----turning from the tremendous lie of sleep	[6]
i watch the roses of the day grow deep.	

うたわれるときに用いられるのは次のように再構成される。

[1-1] [1-2] [1-3] [2-1]  
 (3 小節休止)

[1-1] [1-2] [2-2] [3-1]  
 (4 小節休止)

humming  
 [3-2] [3-3] [4-1] [4-2-1]  
 (3 小節休止)

humming  
 (moments を付加) [4-2-2] [4-3]  
 (6 小節休止)

[5] [5]  
 humming

詩の最後、[6] にあたる部分は省略されているが、ページは、全体として、詩の意味を重視する。長い休止——聴いているだけでは、ときに、もう曲が終わってしまったのではないかとさえ感じられよう——は詩の書き方を尊重してのことだ。

つかわれるのはソ・ラ・ド・レ・ミ・ソ・ラで、No. 1 とあわせて演奏されることがないなら、“Forever and Sunsmell”同様に移調してかまわない。ヴィブラートはなし。いくつかのフレーズは何度かかたちを変え、組みあわせを変えてあらわれる。これはまた、2台ピアノのための“Experience No. 1”でも用いられているものだ。No. 1 では、これら時間のながれのなかで契機するのみならず、立体的にずらされ、重ねられたりもする。だが、ともに“Experiences”とされているにもかかわらず、このタイトルにあたる語は、直接、詩のなかにみることはできない。

### フェルドマン～4 Songs to e.e.cummings (1951)

声とピアノ、そしてチェロという特異な編成、そして弱音をこよなく愛し、愛しつづけた作曲家が、瞬間的にしろ、激発する音量をもとめるという意味で稀有な、そして、後年の1曲が数時間かかる作品群に対してじつに短い作品の組みあわせである“4 Songs to e.e.cummings”は、ケージの“Forever and Sunsmell”とおなじく、テキストを詩集 *50 Poems* (1940) からとっている。だが、それはケージがとりあげたものよりもはるかに視覚的にも斬新なものであった。“!blac”, “air”, “(sitting in a tree-”, “moan”の4つの詩のうち(タイトルはどれもはじめの1行からとられている)、はじめの2篇を引く。あとの2篇はこれらに較べるともうすこし語としてのまとまりを持っている。ちなみに“air”はカミングズの詩のなかでも、視覚的にゆったりとした弧を描くめずらしい作品である。

!blac

k

agains

t

(whi)

te sky

?t

rees whic

h fr

om droppe

d  
,  
le  
af

a::go

e  
s wh  
Irll  
n

-g

そして、

air,

be  
comes  
or

(a)

new  
(live)  
now

;&

th  
(is no littler  
th

an a:

fear no bigger

th

an a

hope)is

st

anding

st

a.r

音楽を聴いても、また譜面をみても、すぐ浮かぶのはアントン・ヴェーベルン (Anton Webern, 1883-1945) の影である。声も楽器も、音と音をつなげるというより点描的に音をおいてゆくのだが、それはまた、特に声の場合、高い音域であればそれだけのつよさが必要になる。結果、声と二つの楽器によって生みだされる音の高さと強弱、音色、ニュアンスのありようを、聴き手は瞬間瞬間に体感するだろう。作品は 1、2、4 曲は 1 分以内、3 曲目も 1 分強という短さで、そうしたところにもヴェーベルンとの親近性を感じさせられる。カミングズによる、こうした語の分解と視覚的な効果は、容易に、ヴェーベルン的な——といってもけっして無理がないとおもわれる——、語の音素と音符による孤立的なありようを連想させましょう。ヴェーベルンの声楽作品におけるシュテファン・ゲオルゲ (Stefan Anton George, 1868-1933) やライナー・マリア・リルケ (Rainer Maria Rilke, 1875-1926) の詩がもとめる線的なものより、はるかに点的に (すくなくとも) みえさえる。

そもそもケージとモートン・フェルドマンが出会ったきっかけはヴェーベルンにあった。ある日、二人はそれぞれニューヨーク・フィルハーモニック管弦楽団のコンサートに出掛け、ヴェーベルンの作品“Symphony Op.21” (1928) を聴いた。そして、プログラムのつぎに準備されていたラフマニノフ (Sergei Rachmaninoff, 1873-1943) の作品を聴く気にはなれず、ロビーにでてきたところで偶然一緒になって、初対面であったにもかかわらず、挨拶しあったというエピソード。フェルドマン自身の文章を引く。

わたしがジョン・ケージに最初に会ったのはカーネギーホールでのこと、ミトロプーロスがヴェーベルンの“交響曲 Op.21”を指揮したときで、1949-1950年冬のシーズンだったとおもう。わたしはおよそ24歳だった。この作品に対して聴衆は敵意に満ちまた混乱したもので、終わってすぐ、わたしは席をたった。誰もいないロビーで息をととのえようとしていると、ジョンがでてきた。お互いに顔をあわせたことなどなかったのだが、この男が同類だということがわかったから、歩いて行って、言ったものだ、ずっと顔見知りであるかのように——「なんて美しいんだ！」と。もうつぎの瞬間には活発に話をしていた。あの大きなホールのなかでどれほど美しくひびいたか、を。わたしたちはすぐにケージのうちを訪れる算段をした。（“Autobiography”より）

この作品は通常の五線紙にしっかりと書かれているが、この時期、フェルドマンはすでにグラフィックな楽譜を思考=試行しはじめている。高・中・低というふうには大雑把に音域を決めておき、作曲家は特定の音を示すのではなく、ある一定時間のなか、この音域に音をいくつ、というように書いておく。こうして作曲家の意志・専制を緩くし、演奏家の自発性を生かす、といったもので、そのアイディアはケージに先んじ、ケージを触発するものであった。しかし、フェルドマンは“4 Songs to e.e.cummings”において、あらためて五線紙での記譜をおこなう。これはまた、後年五線譜にこまかく音を書きつけることになる作曲家のことを考えるうえでも、作曲家における管理する／しないの双方向性をみることになるのかもしれない。

## ルチアーノ・ベリオ～Circles（1960）

1958年11月から翌1959年3月にかけて、ケージはミラノに招かれ、しごとをしている。

ベリオはアルメニア系アメリカ女性、キャシー・バーベリアン（Cathy Barberian, 1825-1983）と結婚しており、すでにケージはこの、歌手というより、まだそういう呼び方はなかったけれども、ヴォイス・パフォーマーの先駆ということになる人物と面識があった。イタリア人作曲家は、なぜキャシーのためになぜ作曲をしないのかとケージに問いかけ、それは“Aria”（1958）として実現する。“Aria”は通常の五線譜ではなく、いくつもの色を用いたグラフィック・スコアだ（ケージがグラフィック・スコアを書き始めるのは1952年あたりで、先のフェルドマンのエピソードともつながりあっている）。

キャシー・バーベリアンは1948年にパリ、49年にミラノで学び、さらに50年にはフルブライト奨学金を得て同地に滞在、かの地でベリオと出会っていた。ベリオにはこの女

性の声を用い、変形・再構成したベリオのテープ作品“Thema(Omaggio a Joyce)” (1958) があり、つづいて 1960 年に“Circles”を完成させる。この“Circles”に用いられているテキストが、カミングズによっているのである。

“Circles”は、こぶりな打楽器 (claves と finger cymbals、wood chimes、そして glass chimes) を手にするソプラノ歌手とハーブ奏者、二人の打楽器奏者による作品。

用いられている詩は 3 篇、音楽そのものは 5 つの部分からなり、A-B-C-B-A というふう  
に、詩はアーチ型に用いられる。つまり、詩集 *Tulips and Chimneys* の“IMPRESSIONS”か  
ら V (stinging/gold swarms/upon the spires/silver...)、“POST IMPRESSIONS”から IV (riverly  
is a flower/gone softly by tomb/rosily gods whiten/befall saith rain...)そして、“W[VIVA]”(1931)  
から XXXVIII。

ここでは、XXXVIII の前半を引いてみる。

n(o)w

the

how

dis(appeared cleverly)world

iS Slapped:with;liGhtninG

!

at

which(shal)lpounceupcrackw(ill)jumps

of

THuNdeRB

loSSo!M iN

-visiblya mongban(gedfrag-

ment ssky?wha tm)eani ngl(essNessUn

rolli)ngl yS troll s(who leO v erd)oma insCol

声とハーブによる I から、打楽器の種類を、木質、革質、金属製と変えつつ、曲は進行する。I と II では、声と楽器はほぼ時間的にずれることはなく、きっちりと時間軸があうようになっているのだが、III においては、切り離された音素が声によって発され、奏者間の時間もずれが導入されるようになる。ことばの意味はもはや聴きとれなくなることが多



くなる。通常のアルファベットの文字だけではなく、発音記号も声のパートにはあらわれる。IVでは、IIとおなじテキストを用いながらも、ソプラノばかりでなく打楽器奏者やハーブ奏者も発語し、声の空間も立体的になる部分がある（もともと、ハーブ奏者が発語するのは1回にすぎないが）。楽器奏者の位置は固定だが、声楽家は3つの場所を移動し、その移動した位置によって、手にする小さな打楽器も変化する。

音楽学者のイヴァンカ・ストイアノヴァ (Ivanka Stoianova) は、「ことばと音『中心と不在』(Verbe et son – 《centre et absence》)」において、数世紀にわたって歴史を重ねてきたテキストをともなった音楽だけれども、20世紀に至って、因襲的なことばと音との関係をあきらめるに至ったのだ、と記す。そして、詩的なテキストの意味が前面から撤退し、テキストにおける音声的な側面が分解・破碎され、そもそもことば (le verbal) と音楽 (le musical) という二つの要素を分けることじたいが意味をなさなくなり、ことば (verbal) と音楽 (musical) の素材が変異=変容してしまった、そのうえで、さまざまな方法が作曲上に見出される、ということ述べている。ストイアノヴァはつづく具体的な作品の分析において、ブーレーズ、ベリオ、シュネーベル (Dieter Schnebel, 1930-) の作品を論じてゆくのだが、引かれているのは、ベリオの場合、“Circles”ではなく“O King” (1968) である。

ベリオは生前、多くの声の作品を残しているが、特定のテキストをきっちり用いたものは、“Circles”でほとんど終わってしまった。ベリオ論を1991年に出版したデイヴィッド・オズモンド・スミスのことばを引くなら——「“Circles”と“Thema”はベリオが完全かつ自立的なテキストに作曲した最後の作品である。それ以来、彼はあらかじめ固定されたテキストを断片化するか（それをさらに創造的な作品に「開放」させるために）、生きている作家と、言葉がとるべき形を話し合っ、協働するかした」のである。

これらの論評を、さらに1950年代から60年代にかけての、芸術音楽の前衛的あるいは実験的な動向を重ねてみるなら、ベリオが外国語である英語の、しかも、視覚的・聴覚的な試みをカミングズの詩にみてとったことは不思議ではないはずだ。

### ブーレーズ～Cummings ist der Dichter (1970)

フランス人の作曲家／指揮者が、アメリカの詩人の作品をテキストに用い、作品化する。そのタイトルがドイツ語——「カミングズは詩人である」——だという奇妙さは、しかし、他愛もないエピソードにもとづいている。つまり、作曲家がドイツの放送局の秘書から電話をもらった際、当時まだあまり得意ではなかったドイツ語で作品のことを語ったところ、誤解されタイトルとなってしまった、というものだ。

作品は、オーケストラと合唱という編成をとる。初演は1970年9月だが、1986年に改訂されている。合唱はソプラノ、アルト、テノール、バスがそれぞれ4人ずつ。楽器編成は、木管楽器としてフルート、オーボエ2、コーラングレ2、バス・クラリネット。金管楽器としてホルン、トランペット、チューバそれぞれ2。3台のハープ。そして、ヴァイオリン、ヴィオラ3、チェロ3、コントラバス。オーケストラと合唱は重なるところも多いものの、独立してうごくところもあるので、指揮者は2名（とはいえ、合唱のリーダーが兼ねることもある）必要となる。ハープの数は、後の“Sur Incises”（1996/1998、ハープ3、ピアノ3、打楽器奏者3）を予告しているようでもある。

これまでに引いてきたコーブランドからベリオまで、どの作品においても声は単一、ソロであるのに対し、ここでは合唱だというのがひとつの特徴であり、楽器編成がはるかに大きいということもある。15分かかる作品でありながら、用いられているのがたった1篇であることも忘れることはできない。また、ケージとブーレーズが親交を持っていた1950年代、詩集を手にしていたブーレーズが、アメリカの作曲家と離反しながらもずっとあたためつけ、作品として実現するにはかなりの時間がかかっているという点も特記すべきことだろう。ベリオの“Circles”からもすでに10年が経過している。

用いられるテキストは、全71篇からなる *No thanks* (1935) の63番目にあたる。以下、全篇を引くが、けっして長いものではない。

birds(  
    here, invent  
ting air  
U  
)sing  
  
tw  
iligh(  
t's  
    v  
    va  
    vas(  
vast  
  
ness. Be)look  
now

(come  
soul;  
&:and  
  
Who  
s)e  
voi  
  
c  
es  
(  
are  
ar  
a

ドミニク・ジャムー (Dominique Jameux, 1939-) はブルーーズをめぐってのモノグラフにおいて、こんなふうに記す——「《カミングズ》は、1枚の白いページのうえにひとつのテキストを配置することについて、語の内側そのものへとマラルメ的な探究を伸長する。その配置はといえば、そこにおいて、しっかりとその場におさまった和音の骨組みのうえ、局地的な音による諸々の出来事の書きこみとともに、ひとつのアナロジーとなる。」(p. 199)

ブルーーズ自身は、こうした作品を書くに先だって、ことばと音楽について、かなり慎重に思考を重ねていた。この作曲家を広く知らしめたのはほかでもない、ルネ・シャル (René Char, 1907-1988) による“Le marteau sans maître” (1955) であり、それ以外にも、アンリ・ミショー (Henri Michaux, 1899-1984) が、ステファン・マラルメが、作品には用いられることを忘れるわけにはいかない。

すぐれた詩は、朗読された時に適切な音響をもつのであり、その領域で朗読という詩にふさわしい完璧な手段と競争してみても無駄である。(…中略…) 歌うということは、詩の音響性を、語られる音程やリズムとは本質的に異なった音響とリズムに転写することである。つまり歌とは、朗読法の権限を拡大したものではなく、詩の変質であり、はっきりいってしまえば、詩をハツ裂きの刑に処することなのである。

もしテキストを「理解する」ことをお望みなら、そのテキストを読むか、人に読んでもらえばよいわけで、しかもこれ以上に良い解決はないだろう。現在提出されている精緻な仕事は、

詩がすでに獲得した認識を前提としている。われわれは、「音楽における詩の朗読」、あるいはむしろ音楽つきの朗読を拒否する。

ブーレーズはまた、19世紀以降といつつ、こんなふうを書く——「音楽家にひじょうに明白な刻印を残すのは、言語自体について探究を重ねた詩人たちである、ということが注目されるだろう。つまり明らかに、ランボーよりもマラルメの名が、カフカよりもジョイスの名が、即座にわれわれの念頭に浮かんでくるのである。」

ここにはカミングズの名はない。だが、もしかすると、作曲家の脳裡にはアメリカの詩人がよぎっていなかったとはけっしていえないだろう。ブーレーズがケージと出会ったのは1949年5月。パリで顔をあわせ、以後数年のあいだに友情と離反がおこるわけけれども、ブーレーズからケージはマラルメを、ケージからブーレーズはカミングズの名を知ることになったのだった。

ブーレーズの“Cummings ist der Dichter”は、ヴィルトゥオーゾ的な歌手を想定していない。旧来の歌唱からはみだし、演奏が容易ではないものではあっても、何とかこなすことができるといった演奏家にあてて書かれている。そのため、ベリオ作品におけるようなドラマ性は、この作品には、一聴、ないかもしれない。他方でしかし、声が複数であり、さまざまに語と音が交差／交錯するという側面では、はるかに立体的な状態を生み出すことができる。それは、カミングズの詩の読者が、ページのうえに配置されている文字と余白を「見」、文字と余白が作り出す空間のありようを感じとる、そのありようを音・音楽によって作りだしている、とみることができる。

詩の冒頭、

```
birds(  
    here, invent  
    ting air  
    U  
    )sing
```

は、複数の声によって、ずらされ、また、in-、-ven-、-ting、air、u-といったぐあいにはばらばらにされ、singもhereも、こだまのように、よびかわされる。さらに、birdsを主語とした場合、これにつながる動詞はsingだが、カッコ内に挿入句のようにして、here, inventing air Uとある。Uはsingと結びつき、usingを読み手に連想させるだろう。だが、合唱はまた、birdsのbirの音節を複数のパートでエコーさせ、singを短いパッセージと、si—ngという長いパッセージとを重ねる。

先にベリオについてふれた部分で、ストイアノヴァのエッセイについて紹介したが、ベリオ、シュネーベルとともに引かれていたブーレーズの作品とは、まさに“Cummings ist der

Dichter”であった。ストイアノヴァはこまかい分析とともに、このように書く。

Cummings ist der Dichter はカミングズの詩を音に変換したものだ。詩は印刷されたページの白い部分に散種され、複数化する意味性の領域を、流動する音のなか、溶けこむ。先取りする編成と、明確な動機を持ち相次いで生じてくる列挙によって、言表が一方向へとむかってゆく様態を保持することで、Cummings ist der Dichter は音楽的時間の新しい知覚をひきおこす。

こまかくみていけばきりがながい、ブーレーズはここで、たしかに詩を破碎し分散するとともに、それはまた、読みがこのテキストに面し、さまざまにときほぐし、結びつける行為そのものを、音楽的にパフォームしているともいえる。テキストをほぐし、あみなおすことを、音楽上でおこなう。テキストを立体的に音響化する。これがまた、1970年という時代、つまり記号論やテキスト論が席卷していた時代であることを想起することも無駄ではあるまい。そのパラダイムのなかでの、カミングズという詩人のテキストの読みと、その解釈=作曲=演奏と。

### ケージのエコー、とはべつのところで

直接的であるか間接的であるかはわからない。だが、カミングズという詩人の作品を愛読したであろうケージが、その交友のなかで伝えた名と作品は、20世紀後半において、ある成果のつらなりとなった。ケージがいて、フェルドマン、ベリオ、ブーレーズ、どれも20世紀の芸術音楽史においては、欠かすことができない作曲家である。だが、ケージが作曲家の意図を消す方向にむかったとき、この詩人の名も遠くへいってしまう。他方、ケージにとって身近であったフェルドマンは、自らのヴェーベルンの方向性への決着をこの詩人のテキストによって、果たすだろう。また、ベリオとブーレーズはことばと音について自分なりの試みをおこなうだろう。それはまた、英語という、彼らにとっては外国語であるからこそその自由もあったかもしれない。

とはいえ、いずれも20世紀後半、さらに半ばまでのこと。流行語であるかないかはべつとして、モダニズムのパラダイムにおいて、ではなかったか。そして、それはまた、モダニズム詩人としてのカミングズが、それほど重視されなくなってしまふ時期があるとして、それと重なってもくるようにみえる。

アメリカの詩人E.E.カミングズは1894年10月14日に生まれ、1962年9月3日に亡くなっている。同年に生まれた人物として、1894年1月20日に生まれ、1982年6月5日に

没した西脇順三郎を想起することも可能だ。そして、両者の共通性／異質性を検討することは、20世紀前半におけるモダニズムを考えるうえで、有意義にちがいない。ともに、西ヨーロッパから隔たったところに生まれ育ちながら、ヨーロッパ的教養を備え、さらには文学のみならず、絵画的素養にも恵まれた、というようなことまで含めても。

閑話休題。

カミングズは1921年から2年、パリに暮らしている。第一次世界大戦時に滞在したこの地が気に入り、以後、しばしば訪れることになるのだが、この時期、あるいは留学していた作曲家とつきあいがあったのかどうか。たとえばコーブランドと、あるいは、のちにケージとエリック・サティ (Erik Satie, 1866-1925) を結ぶことになるヴァージル・トムソン (Virgil Thomson, 1896-1989) と。

だが、たとえばインターネットにおける検索機能を用いてカミングズと song を調べてみると、それは先の作曲家にのみかぎられるものではないのだ。たとえば、ローガン・スケルトン (Logan Skelton) のように声とピアノ、ランダル・ストロープ (Z. Randall Stroope, 1952-) のように合唱、あるいはティン・ハット (Tin Hat Trio) のようにジャズ風であったりとさまざまなアプローチで、カミングズの詩が音楽化され、うたわれている。そこには、視覚的な難解さや新しさではなく、音として、声として発されたときにこそあらわれるカミングズの詩のありようが、みなおさされているから、であるかもしれない。それは、もしかすると、カミングズの詩を、一面的にしかとらえていないということにもなるのかもしれない。だがそのうえで、先の作曲家たちによるアプローチとともにあわせてみるものがあつたなら、どうか。カミングズという詩人の豊かさをあらたに、また、多層的に見出すこと。それが可能になるだろうか。

☆

引用した文献は以下のとおり。邦訳がある場合にはそれを用い、その他は拙訳による（わずかに変更した部分がある）。

Aaron Copland, *The Life and Work of an Uncommon Man*. Henry Holt and Company, 1999.

Morton Feldman, "Autobiography" in Walter Zimmerman, ed., *Morton Feldman Essays*. Beginner Press, 1985.

Ivanka Stoïanova, *Geste - texte - musique*, U.G.E., 10/18, Col. Esthétique, Dir.: M. Dufrenne, N° 1197, Paris

オズモンド・スミス『ベリオ—現代音楽の航海者』松平頼暁訳、青土社、1998.

David Osmond-Smith, *Berio*, Oxford Universal Press, 1991.

『ブーレーズ音楽論 徒弟の覚書』、船山隆・笠羽映子訳、1982、晶文社

Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, Editions de Seuil, 1966.

初出は Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud Jean-Louis Barralt, 22e et 23e cahiers, mai 1958.