

ブランクーシ デュシヤン サティ

「ブランクーシ宅で夕食。極上。おはこの冷たい豆のピューレーにニンニク入りヴィネグレット・ソース、直火で焼いたステーキ……ブランクーシは料理に給仕、ひとりで何役もつとめる……ヴァイオリンが二つあり、サティとブランクーシが重奏し、さかんに相手をからかうのでみな大笑い、とうとう顎が痛くなる。」と 1922 年のアンリ=ピエール・ロシュの日記にあるという。

これは『マルセル・デュシヤン』（カルヴァイン・トムキンズ、みすず書房、2003）の翻訳者木下哲夫さんのサイト*2に記載されているもの。

付録の「点点の会①」の中でも、ブランクーシとデュシヤンの関わりの深いことに少しだけ触れた。サティとも親交があって、ブランクーシが撮影したサティのポートレートもある。「ブランクーシ デュシヤン サティ」と検索すると手紙などの資料も見ることができる。

ブランクーシは 1876—1957

デュシヤンは 1887—1968

サティは 1866—1925

全音楽譜出版社のサティの楽譜*3に寄せられている秋山邦晴さんの「エリック・サティ その生涯についてのノート」からあたたかいエピソードをひとつ。子供好きで、住んでいたアルクイエで近所の子供たちを集めて音楽を無料で教えたり、ピクニックに連れ出したり、慈善団体のようなグループ「非宗教的救済会」を結成して、貧しい子供たちとのクラブ活動や無料のソルフェージュ・クラスを開講。音楽会を続けるなどして地域活動に尽力。1909年にセーヌ県知事から教育文化功労章を授章したというから、その活動は確かなものだったのだろう。

今号はブランクーシからは少し離れて、付録と共に「盲目」に関連した非視覚的なイメージの話題です。サティの楽譜について書きました。

点点（ぼちぼち）vol.3 盲目のブランクーシのはなし
サティの楽譜について

付録：点点の会①の記録・音声ガイドをめぐって

2021年5月10日発行 著/発行 コイズミアヤ

2021年6月3日2刷 coizumi@sf7.so-net.ne.jp

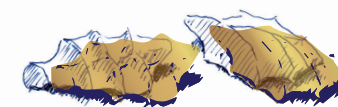
このフリーペーパーは、美術家のコイズミアヤが
ブランクーシを「盲目の」彫刻家だと勘違いしたところからはじめたものです。
これをきっかけに、どなたでもぼちぼちとやりとりが出来たら幸いです。

*1 『ユイカ』1974.5 「特集 エリック・サティの奇妙な世界」対話 エリック・サティと現代挑発としての芸術 高橋悠治×山口昌男 青土社
（これは『高橋悠治対談選』小沼純一編 ちくま学芸文庫 2010 に収められている）

*2 <2017年10月24日 あとがき「デュシヤン」>
<https://tetsuokinoshita.wordpress.com/2017/10/24/ あとがき %E3%80%80「デュシヤン」/>

*3 『サティピアノ作品集 第1巻』校訂 高橋アキ、解説 秋山邦晴
全音楽譜出版社 2011

*4 『建築と音楽』五十嵐太郎+菅野裕子 NTT出版 2008
第11章「パラサイト・ノーテーション」



点点 ぼちぼち vol.3

盲目のブランクーシのはなし

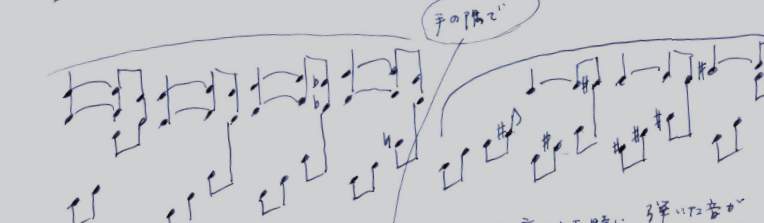
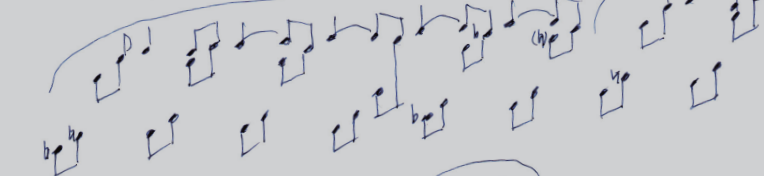
- サティの楽譜について
- 点点の会①の記録

コイズミアヤ

盲眼女子



二同様ニ



ここで「手の届で」と言われた時は、3拍目の音が
ピアノの上で、ニコニコと魂になつて、3拍目出たように感じた。
それは丁度、その頃、流れた、1909年分の呼び声の扉にあって
長沢英俊氏の「オペラの金」がたいたように。

サティの楽譜について

「かれの音楽は、きき手の参加をさそいだすための処方だ。きき手との立場の一致からしごとがはじまる。ただし、それはきき手に到達するあたらしい道ではない。その結果は、まずいものたちにはとどかない。」(『高橋悠治コレクション 1970 年代』平凡社ライブラリー エリック・サティ記憶喪失の教訓)

子どもの頃、私の家にはオルガンがあったので鍵盤を弾いてみることは時々していたが、ピアノを習うなどの特別な音楽教育は受けていない。楽譜は一つ一つ五線譜の線を数えながら、片仮名で書き込まないと読めないレベル。そして、サティの音楽については、よく知られたジムノペディなどを BGM に丁度良いピアノ曲程度と認識しているだけだった。2011 年夏頃、高橋悠治さん(と波多野睦美さんのアルバム『ゆめのよる』Avex Classics 2009 中)の 3 つのジムノペディを聴いたら、思っていたものと違うように感じて、サティについて急に興味を持つようになった。

悠治さんのサティのアルバム(『サティ:ピアノ作品集 1』日本コロムビア 録音:1976 年)を入手し、繰り返し聴いて過ごす中で「冷たい小品集」の中の「ゆがんだ踊り」が、冬、雪が様相を変えながらずっと降り続く美しさと重なってそればかり聴いていた。そのうちそれを自分で弾いてみたくなり楽譜を入手する。それがちょっとびっくりするものだった。

五線譜の上には通常、「ralentir」= だんだんゆるやかにとか、「diminuer」= だんだん弱くなど、速度や強弱についての用語が添えられている。サティの場合、例えば私が練習した「ゆがんだ踊り」の楽譜には「念を入れて注意しながら／言い伝えて／平らに／白色／ずっと変わらずに／通過する／ご同様に／手の隅で／独りで／一瞬見えるように／つなぎあわせる／すこし酔っぱらって／もう 1 度／もっとよく／たいへん結構／不思議なほど／完全だ／あんまり高すぎでは駄目です／音をたてずに／とても遠くへ」と、イメージを伝えるような言葉が添えられている。

これらの言葉は、練習時に演奏者だけに作用するようなもので、曲を聴いてその箇所その言葉を読んだとしても特に効果はない。でも、弾く時にその言葉はよく作用する。そこには何か未知の空間があるように感じられて、投げかけられるこれらの言葉にひとつずつ納得しながら、助けられてその中を行く。どういうしくみでその言葉が作用するのか、手放して共感できる気持ちになるのか、思い当たるところはなく魔法みたい。「通過する」とか、「もう一度」(新しい章の始めで、新しいメロディーなのに)とか、「完全だ」とか。立ち上がる音を聴いて、本当にそうだなと、言葉が音の塊にフィットするように感じる。また、素人は特にスラスラ楽譜が読めるようになるより先に、演奏を身体化してしまう、つまり暗譜で弾くようになる。そうなった頃にはサティの言葉はもうあまり関係なくなっている。言葉はその意味を失った状態で、でも効果は残したまま音楽になっている。音楽はただ音楽なだけで、何かのイメージを表してはいないというような事を昔誰かが書いていたようにおぼえているけれど、実際にそうになっている。時間と音の空間的位置の記述によって展開される

五線譜だけでは拾いきれない音楽の要素を、言葉を用いて付加し、演奏者と音楽を支えたように思う。これらの言葉は箱庭療法のような行動心理療法の間、そばに寄り添う治療者の存在のようにも感じられた。1人で弾けるようになったら居なくてもいい人。

サティの楽譜の言葉について、悠治さんは「それらは演奏するものにある態度を要求している。ひびきをみしらぬものとして、ムジャキなおどろきをもって、おずおずとためてみる。なれた手つきで感情をもてあそび、音に酔わせ、みずからも酔う名人芸ではない。アマチュアの態度だ。」(『高橋悠治コレクション 1970 年代』)

74 年『ユリイカ』でのサティ特集^{*1}では、「高橋：だれかがその楽譜を買ってくるのでしょうか。それをピアノの上に置いて、題名を読み、そこに書き込まれているいろいろな文章を読み、読みながら音符を弾く。そこでひとつの意味がうまれる。ところが音楽会の聴衆は音しか受けとれない。」

「高橋：もし印刷された楽譜とアマチュアのピアニストの存在を仮定すれば、伝達されるのは題名であり、音楽であり、いろんな挿入文であり、それを全部総合したものになるということは、いわゆる音楽のあり方とは、ちょっと違う面を打ち出したといえるんじゃないですか。音楽の材料を、ミュージック・ホールみたいところから、わざともってくるということも、受け手の側で全体を組み立てていくプロセスへの、素材とその使用方法としての芸術作品という意味で、いわゆる演奏会で成り立つような音楽の自立した状況を変える試みであったというふうにとれないことはない」

先に「素人は特にスラスラ楽譜が読めるようになるより先に、演奏を身体化してしまう、つまりいづれ暗譜で弾けるようになる。」と書いた。これを図式化すると「楽譜→練習→身体化=楽譜の消滅」
玄人は「楽譜↔練習↔身体化=楽譜と身体が直結する」?

ここでひとつ。私は道具を使い慣れたり、線が自由に引けるようになったり、素材と一体化するなりして没入することを手放して喜んでた。素材にもその状態を祝福を受けているような状態として、制作が上手く行っている確信を得ているように錯覚していた。あるときふと、私がアリエでそう感じている状態と、爆弾魔が1人で爆弾をつくっている状態とまったく変わらないのだと気付いて、自分の不遜な思いを恥じたことがある。それも随分と素材はなしたけれども。今思えば「なれた手つきで感情をもてあそび、音に酔わせ、みずからも酔う名人芸ではない。」という悠治さんの言葉にも重なるのだ。

ここまできて、私は没入と身体化をませこぜにして書いてしまっていることに気付くけれど、没入しておお醒めている、身体化しても度々切り外し遠退ける、ような状態を注意深く感じるようにしたい。

岡崎乾二郎さんの『芸術の設計』(フィルムアート社 2007)の中で技術は外在的なものとして扱われている。はじめ、技術を習得して身体化する場合のことはどうなのだろう?つ

て思ったのだけれど、そのことについては「ダンスの現場から」に書かれている。私がピアノに取り組んだときの感覚は、音楽についての章よりもダンスの章で重ねて読むことができた。身体を持ち、行為を行う者として興味深い内容。視覚と身体、主体の分裂からの改変、変容について。

(少し飛躍して)何かの事象があって、それを人が言葉や何かの方法で表そうとしたときに完全には指し示すことは出来ない。例えば「象徴」や「比喩」は、迂回やしゃれた表現をするためにあるわけではない。直接的に言おうと思っても言い表せないそれについて、「象徴」や「比喩」を用いた方がより近いからだ。「それ」について言ったり表したり伝えたり捕まえたりしようとするときに、元の「それ」とは必ず齟齬が起きる。言い表しえたと思っても、無意識的にはそうではないことを感じていると思う。そこに意識的な者でさえ、何が違うか、何が足りないか(言い得ないので、常に言うよりも過剰な物事が控えているともいえる)について指摘することができない。そのような負債は常にたまっているように思う。勿論そこは気にせずに、言葉や記法の構造のすきまからばれ落ちるものをそのまま放っておいでも、私たちの世界を回していくことはできている。ただ時々、それらのあることを感じるのではないかと思う。

「それ」を言葉や図や楽譜のようなルールをもった表示体系に移すとき、その記法ゆえに書けることがあり、その記譜の仕組みゆえに新たに生成され、展開され出現するものがある。一方でその方法では書けないものがある。用に応じて必要なことから書いていくように、そもそもが目的的なものなのだ。目的として明示的ではないものについては、後回しにされる、気付かれぬ、放って置かれるということ。その領域の有機的な様子を、サティの言葉に乗ってピアノを弾いてみることで感受できたように思う。