

今回の「室内楽ポートレート」は、二重の意味におけるポートレートとして提示されることが期待される。

第一に、より慣習的な意味における「ポートレート・コンサート」として、テーマ作曲家であるジョルジュ・アペルギス(1945～)の肖像が素描されるだろう。実際、制作年代も1978年から2021年までと多岐にわたり、また後述するように各作品のアプローチも非常に異なるこれら多様な魅力に満ちた作品群から、聴衆の各々が作曲家アペルギスの一作家としての肖像を形作るためのこのコンサートの価値はそれ自体として測り知れない。曲目解説として、こうした作曲家アペルギスの「肖像」の受容に貢献することが仮に許されるのなら、アペルギスが作曲家として歩んできた遍歴について少しでも述べておきたい。特筆すべきは、アペルギスが独学によって作曲家としてのキャリアを積み上げてきた点である。公式な音楽教育を受けることなく、パリ郊外のバニョレを拠点として実験的な音楽制作を集団的に行ってきたアペルギスの行路は、後期資本主義が行き詰まりを露呈しつつある現在の学歴中心の社会において、むしろ若い世代の音楽家たちに新たな創作者のポートレートを示唆するかもしれない。1945年アテネに生まれたアペルギスは、1963年、作曲家を志してパリに移住する。1976年、女優Edith Scobと共にミュージック・シアターの団体「演劇と音楽のアトリエ (Atelier Théâtre et Musique、以下ATEMと略記)」をパリ郊外のバニョレに設立。以降、声、舞台、集団による共同創作、即興演奏の実験を開始する。アペルギスのATEMにおける共同制作の方法は独自のものであり、多くの場合、演者たちが持ち寄るアイデアを、リハーサルを繰り返す過程において即興的に構築していくという形態を取った。

このATEMにおいて開始された共同制作の在り方が、より特殊な第二の意味における「肖像」を提示する。というのも、アペルギスはしばしば自身の創作を彼の作品を初演する「パフォーマー」(音楽家や役者を含むあらゆる可能性を込めてこう定義しておきたい)のポートレートとして提示してきたからだ。その意味において、この「室内楽ポートレート」は作家アペルギスによるこれら作品の初演者たちをモデルとした肖像の回廊でもあるのだ。事実、アペルギスはATEMと共に過ごした約20年間にわたって制作された多くの作品を「ポートレート・ギャラリー (Galerie de portraits)」と名付ける連作の中に位置付けており、例え

ば今回演奏される『取っ組み合い』(1978)も、初演者であるジャン＝ピエール・ドゥルエへのポートレートとして捧げられている。アペルギスのパフォーマーへの並々ならぬ関心というのは、1997年にATEMを離れた後にも、折に触れてアペルギス自身が常に表明していたし、事実2015年のインタビューにおいて創作のインスピレーションに関して尋ねられた際にも、「私が作品を捧げる音楽家」であると回答している。

アペルギス自身は、ATEM時代の連作「ポートレート・ギャラリー」について以下のように述べている。

ポートレートの芸術。アルベルト・ジャコメッティー フランシス・ベーコンの名も挙げておこう ― 空間の中の確かな存在、ポートレートの同一性は、単に選ばれた人物のものでもなければ、芸術家の空想のみによるものでもない。― この二つの存在の出会いが、心揺さぶる第三の対象を作り出すのだ。

ジャコメッティやベーコンへの言及から明らかなように、アペルギスは自身の「ポートレートの芸術」を彫刻や絵画における肖像と同等に捉えていることがわかる。したがって、例えばタブローに形象化された人物と、その外部に存在する対象としての人物が同一でないのと同様に、「ポートレートの同一性は、単に選ばれた人物のものでもなければ、芸術家の空想のみによるものでもない」。つまり、言うまでもないことだが、今回アペルギスの作品を演奏する音楽家たちが、必ずしもポートレートとして捧げられた初演者と同一である必要はない(一方で、このコンサートが非常に恵まれた機会である証として、『再会』(2013)の二人の初演者のうちの一人であり、『取っ組み合い』のドイツ語版の初演者であるクリスティアン・ディアシュタインの参加が挙げられるのだが)。アペルギスのポートレートはその素描された対象となる人々との親密な関わり合いにもかかわらず ― 否、むしろそうした親密さによって ― モデルの画定された輪郭の有限性を超え、「心揺さぶる第三の対象」へと向かうのであり、そこに異なる演奏家が異なる機会においてこのポートレートを形作る可能性が拓かれているのである。

創作に先立って、しばしば多くの時間を彼の作品の初演者たちと共に過ごす作曲家アペルギスのポートレートは、こうした親密な繋がりが無制限へと拓かれていく可能性を明かすものとして受容されるべきであろう。

● ジョルジュ・アペルギス (1945～)

ヴァイオリン独奏のための

『イ・イクス』～ヤニス・クセナキスに捧ぐ～ (2001)

『I. X. (イ・イクス)』というタイトルは作曲家ヤニス・クセナキス(1922～2001)のイニシャルであり、アペルギスによるクセナキスへのオマージュとして本作が捧げられている。上述のように、アペルギスは作曲家としてのアイデンティティを「独学」によって確立した。しかしながら1963年にパリに移住して以降の数年間、アペルギスはクセナキスととても近い関係にあり、楽譜に関する重要な助言を受けたようである。正式な作曲のレッスンを受けたことは一度もないアペルギスに対し、クセナキスは楽譜から独自に作曲を学ぶことを助言した。バルトークやバッハやブーレーズやクセナキスの楽譜の分析のみでは十分ではなく、自分自身の楽譜を通して学ぶことが大切だということを示唆したという。また文筆家M. Kolliaは、アペルギス自身が「習作」と位置付ける、1967～68年頃に書かれた最初期の作品からは、クセナキス作品の研究の跡が窺えると指摘する(2021年)。クセナキスとの関わりが、パリに移住した直後のアペルギスの最初期のキャリアにおいて重要なものの一つであったことは間違いないだろう。

こうしてオマージュとして捧げられた本作において、クセナキスと同等に重要な存在感を示すのは舞台上のヴァイオリン奏者その人であり、極度の高音域と、微分音程の使用など、高度な演奏技術がその作品の実現に賭けられている。

初演 2001年11月15日 ウィーン・コンツェルトハウス ウィーン・モデルン
カン・ヘスン(ヴァイオリン)

ソプラノ・サクソフォーンとヴィオラのための

『ラッシュ(素早く)』 (2001/06)

2001年にヴァイオリンとヴィオラという編成で初演された際、アペルギスは当作品について以下のように述べている。

プレスト。ヴァイオリンとヴィオラによって奏でられる音の連射。応答＝複製(répliques)のように見えるかもしれないが、それはむしろもつれ合い(enchevêtrements)であると言えるだろう。それは主人公たち

の間のピンポンゲームのようなものである。

本日演奏されるのは、2006年にサクソフォーン奏者ピエール＝ステファヌ・ムージェによってアダプテーションされた、ソプラノ・サクソフォーンとヴィオラによる版である。楽器が同族楽器から管楽器と弦楽器の関係に移行されても、「もつれ合い(enchevêtrements)」の関係性はむしろ一際強まっているように思われる。本作品のように、声や演劇的な要素を直接的に使用していない他の多くの作品においても、言語や発話行為の痕跡を感じられるのは、アペルギスの創作の魅力の一つでもある。

初演 (オリジナル版)
2001年11月15日 ウィーン・コンツェルトハウス ウィーン・モデルン
アーヴィン・アルディッティ(ヴァイオリン)、ジュヌヴィエーヴ・シュトロッセ(ヴィオラ)

ピアノ、ヴァイオリン、チェロのための

『三重奏』 (2012)

アペルギスはこうした非常に伝統的な楽器編成においても自身の音楽言語を存分に発揮するのだが、彼はこの作品について以下のように述べている。

この作品は、明瞭な繋がりを欠きながらミニマリズムから過剰主義(maximalisme)へと移行行く非常に対照的なエネルギーによって意図的に不安定に構成されている。

まるで三人の音楽家の、秘密性と激発性の間の非常に異なる段階が「写真として撮影された」かのようだ。

あるエネルギーから他のエネルギーへの非直線的な推移は(ある種の「キアロスクーロ(明暗)」を生み出しながら)、雷鳴のような束の間の激発の中で時折解き放たれる親密なアクションのような印象を与えるはずだ。ミニマリズムは常に勝るのだ。

初演 2012年11月5日 マドリッド、ソフィア王妃芸術センター 音楽ホール
トリオ・アルボス
委嘱 トリオ・アルボス(BBVA財団基金による)

ヴァイオリン、アコーディオン、打楽器のための

『カルステン三重奏』(2021)

この作品は今回の「室内楽ポートレート」に新たな登場人物を加える。法学者カタリーナ・ピストルが神経学者である夫カルステン・バーネマンの60歳の誕生日に際して、何か特別なものを贈りたいと願い、アペルギスに委嘱したことで、この三重奏が生まれた。

委嘱の際にピストル夫人が望んでいたという、この特殊な編成を通して「三つの楽器が同等の立場で演奏すること」という課題はアペルギスの書法によって見事に実現されている。冒頭のフォルティッシモ以降、エネルギーに満ちた楽想が持続する。アペルギスの多くの作品はしばしば力強いエネルギーに満たされているが、その時に爆発力を持った楽想はしかしながらロマン主義的音楽のフォルティッシモに見出されるような悲壮感を伴わない。

2018年のインタビューにおいてアペルギスは、「もしも私が一つこだわりをもっている考えがあるとすれば、それは決して過去に、第二次世界大戦後の数年間に行われていたことに戻らないということだ」と語っている。この作品が本日のコンサートの中で最も新しく書かれたものであるが、この作品の楽譜からアペルギスの書法がますます緻密なものへと向かっているを感じ取れることは大変興味深い。

Vn – Acc – Perc (2 Bongs / 2 Peking Gongs / Hi-Hat / Snare Drum / 2 Nipple Gongs / Bass Drum / Mar / Crotales / 4 Cardboard Boxes / Water Bell / Water Gong)

初演 2023年11月19日 ケルン、WDR フンクハウス アム ヴァルラフプラッツ
ムジーク・ファブリック・イン WDR 87 – Vier Inseln
アンサンブル・ムジークファブリック

委嘱 カタリーナ・ピストル、カルステン・バーネマン

クラベスとヴァイオリンのための

『束の間のレクイエム』(1998)

哲学者であり、アペルギスとの親交も深いペーター・センディーが、この作品に非常に詩的なテキストを寄せているので、以下に引用する。

『束の間のレクイエム』はジャコメッティ流の一種の凍った肖像である。この作品においては、(9度の音程関係による音階を聴けば明らかのように)ヴァイオリンの弦の5度音程が楽想の出発点となっている。

少し不自然に思われるような、リズム楽器(三つの音の異なったクラベス)と旋律のロマンティックな象徴[であるヴァイオリン]との新奇で悪魔的な婚姻——沈黙は一方が他に作用しようと試みる対話を貫いてそこにある。

アペルギスが私に明かしたところによると、彼の(束の間でもある)レクイエムは底の無い深み、夢の中の無意識から来たという。「墓地の中の木々……それらが風の中でカチカチと音を立て、墓地全体が固形である木の葉と共に振動していました。」

しかしながら——まさに本質的なことなのだが——この夢を、彼は忘れてしまった。最初に忘却があるのだ。この夢は身体の中に埋められた記憶からひとたび(挿絵なしで)記述された後に帰って来るに過ぎない。だからこの夢のことは忘れてしまおう。『束の間のレクイエム』は「生きている」ヴァイオリンと「死んでいる」クラベスとの取っ組み合い(corps à corps)として聴くことができる。まるで「活動と空虚」に関する研究のように。

初演 1998年3月 パリ、アクアリウム劇場 アンサンブル S.i.c コンサート
フランソワーズ・リヴァランド(クラベス)、アン・メルシエ(ヴァイオリン)

●ミュージック・シアター

『再会』『7つの恋の罪』『取っ組み合い』

これらの三作品はいわゆる「ミュージック・シアター」というジャンルに属する作品群である。この分野においてアペルギスはフランス語圏の中心的人物として現在まで広く認知されており、アペルギスに関するあらゆる文章において頻繁に現れる用語の一つに、フランス語の“théâtre musical”が挙げられる。ここではドイツ語圏における“Musiktheater”、英語圏の“theater piece”を含む、1950年以降の世界で同時的に起こった運動を総称するものとして、作曲家、音楽学者、理論家のE. Saltzmanと、作家、演出家、作曲家であるT. Desiによる提案(2008)に従い「ミュージック・シアター」と表記することにする。「シアター」という語を含むことから明らかなように、演劇的な要素が重要となるのだが、オペラとは異なり、明快な筋書きを持たないものが多い。アペルギス自身、『ミュージック・シアターに関する一考察』(1990)というマニフェスト形式で書かれた文書で、以下のように述べている。

オペラにおいて、音楽的ドラマツルギーはリブレット(台本)に固定されており、そのテキストが劇的状況を伝達する。デザイン、演出、振り付け等の各要素は、こうした「音楽的／演劇的」状況の潜勢力を外在化するために、基本となるテキストの意味の伝達に集中する。

ミュージック・シアターは多くの場合、意図的にこうしたオペラのリブレット(台本)中心主義を打破し、舞台上の全ての要素——すなわち、演者の身振りや動き、発話される言語、照明、舞台装置等——を、リブレットから解放された世界において「音楽」的に構成しようと試みる。つまり、ここで楽曲解説を試みる三作品を含む、アペルギスのミュージック・シアターのほとんどの作品において、明確な「あらすじ」を概説することは不可能に近いということになるのだが、一方で、これらリブレットから解放された動作、発話、視覚効果などの志向する先にある「音楽」は、意味を徹底的に排除した絶対的な抽象ではない。実際、意図的に「意味に関する誤った手掛かり(fausses pistes)を与えること」はアペルギスの好む手段でもあり、作品のいたるところに明らかに意味論的な痕跡が確認できるのだ。

2人の打楽器奏者／役者のための 『再会』(2013)

上述のように、アペルギスのミュージック・シアターの多くにおいて、リブレットから解放された抽象的(音楽的)要素(動作、発話、視覚効果など)、およびそれらが避けがたく喚起する意味論的な痕跡との間における興味深い遊戯が確認できるのだが、この作品もその好例と言えるだろう。アペルギス自身の本作に関する解説を以下に引用する。

二人の男性が会う。

彼らはすでに知り合いであることが分かる。

日常生活における身振りの断片——背中をたたき合う、握手する、共通の思い出のもとにグラスを交わすなど——

シラブルや音素は彼らには完全に理解できるが聴衆にとってはそうではない。

この短いパフォーマンスは現実のように見える状況を構築するのだが、声と身振りの扱いによってその現実性を消失するのである。

初演 2013年4月26日 ヴィッテン現代室内楽音楽祭(ドイツ)
クリスティアン・ディアシュタイン、リヒャルト・デュベルスキ(打楽器)

女声、クラリネット、打楽器のための 『7つの恋の罪』(1979)

この作品も『再会』と同様、明快な意味論的手掛かりが与えられている。タイトルが指し示すように、この三者の関係性は明らかに情愛的なダイナミクスの中で展開して行く。7つのシークエンスから成るこの作品には、音楽学者ダニエル・デュルネイが指摘するように、「音を生み出すことを想定した演出以外のものは存在しない」。つまり、明らかに意味論的な関係性が舞台上に提示されながらも、一方でそれらの意味を単純明快に還元し得るリブレットのようなものの不在も感じられるのである。

アペルギスにとって、こうした意味と抽象の間における複雑な操作を可能にするのが「楽譜」であり、上述の『ミュージック・シアターに関する一考察』(1990)において次のように述べている。

楽譜が全てのものを手配する。楽譜が主要な出来事と副次的な出来事(その強度及び展開)、抽象的或いは一定の意味を持つテキスト、照明、動作を指示するのだ。

楽譜は「音」のみではなく、ふるまい、物語、物質などを含む、上演を構成する全ての要素をも手配する。すなわち楽譜は言い表すことのできない何ものかにおけるドラマを保証するのだ。

したがって、ミュージック・シアターは私にとっては音楽的組織化の抽象力によって演劇の神殿を占拠することと同義であり、その逆ではないのである。

つまり、音楽的「意味」が生じる瞬間は「演劇の神殿を占拠する」ための勝機なのであり、こうした「言い表すことのできない何ものかにおけるドラマ」はこの作品の最大の魅力であると言えよう。

Voice — Cl — Perc (Zarb / Bird Whistle / Metal Cast / Gong)

初演 1979年 IRCAM(フランス国立音響音楽研究所)
マルティヌ・ヴィアール(ソプラノ)、ミシェル・ポルタル(クラリネット)、
ジャン＝ピエール・ドゥルエ(打楽器)

(ザルブを演奏する)打楽器奏者のための

『取っ組み合い』(1978)

この作品は完全な独奏作品であり、パフォーマーの強烈なエネルギーは、ソロであるという点において一層強調される。一方で、意味と抽象の間における遊戯という点においては先の二作品と共通する。以下に、アベルギス自身による簡潔な解説を引用する。

打楽器奏者は叙事詩の物語のナレーターであると同時に本作品に登場する中心人物である。

想像上の一騎打ちは、音楽家の楽器との格闘および自身の呼吸との格闘において反映されている。

本日はドイツ語で演奏される(テキスト訳は下記の通り)。

10時前、身体中、トラックに飛び散って行った、両側に、腕と腕。
目に見える動作はフィニッシュラインで起きていた。
時々チャリオット(バイク)が現れた。輝くヘルメットを掴む、跳ね上がる、
彼は腕を負傷。
砂嵐の中からバイクから転がり落ち、メンテナンスチームがゴールに戻る為に
新しくガソリンを入れた。新しいライダーが乗った。
彼の腕の生傷から血がしたたる。観客は熱狂的な歓声を上げた。 [飯野智大 訳]

Voice – Zarb

初演 1979年8月6日 フランス、ラ・サント=ボーム・フェスティバル
ジャン=ピエール・ドゥルエ(打楽器)
献呈 ジャン=ピエール・ドゥルエ

(ひぐち てっぺい・音楽学)