

## リアリティの多元性をのぞく

——《ザ・ケイヴ》の日本初演を聴いて

Multiple Realities

: 《The Cave》's Japan Premiere

白石美雪

SHIRAISHI Miyuki

ステイーヴ・ライヒ & ベリル・コロット  
《ザ・ケイヴ》

9月18日—21日

渋谷・Bunkamura シアターコクーン

Steve Reich &amp; Beryl Korot 《The Cave》

September 18—21

Bunkamura, Shibuya

ビデオに撮影したドキュメンタリーを元にして新しい音楽劇を作ろうと決めたとき、ステイーヴ・ライヒとベリル・コロットが求めたのは、二人の共有できる「真実の土台」だった。彼らの言う「真実の土台」とは、二つの宗教(ユダヤ教、イスラム教)の聖地である洞窟(ザ・ケイヴ)が現に存在し、望めばカメラを抱えて入ることも可能だという点にある。ヘブロンに住むパレスチナ人もイスラエル人も、身近な洞窟のことをよく知っていた。それは二つの民族の先祖イシュマエルとイサクが力を合わせて、父アブラハムを葬った穴であり、いわば両民族の和解の象徴である。自らの民族の起源にさかのぼる大昔のできごとが起こった場所へ、いまも足を踏み入れることができるという事実によって、アブラハムとその家族にまつわる物語は生きた肉体を与えられる。人物が書物の中だけでなく、現にそこにいたという感覚が、ドキュメンタリーとしての真実＝リアリティを保証する。

ICCの企画で実現した《ザ・ケイヴ》の日本初演は、新しい音楽劇の誕生を待ちわびている人びとに強烈なインパクトを残した。ドキュメンタリー・ミュージック・ビデオ・シアターと位置づけられたとおり、この作品は近代ヨーロッパの伝統的なオペラとは違って、インタビューの言語音を加工して楽音を重ね合わせた音楽と、五つのモニターに映る画像がリズムに連動するという独自の形態をもつ。たしかに「アブラハムのことがよくわかった」というのが、その晩の聴衆の多くが示した素直な反応だった。インタビューの中から炙りだされてくるアブラハムとその家族のイメージ、そして『創世記』と『コーラン』に書かれた内容が互いに齟齬を来したり補い合いながら、ユダヤ教にもイスラム教にもなじみの薄い日本人にアブラハムの物語を教えてくれる。ヘブロンの街にある洞窟のことを知らないわたしたちにとって(これは第3幕に登場するアメリカ人の多くにも共通している)、この作品のリアリティがどこにあるかと言えば、それらの書物とインタビューを受けた人びとの実在にほかならない。しかし、よく考えてみると、上演を印象深いものにしていったのは、単に現実が伝えられているといった一義的なリアリティの迫力ではなく、むしろ、この作品の孕んでいるリアリティの多元性だったと思われる。

ドキュメンタリーとしてのリアリティは、インタビューをそのまま再生したほうが、あるいは伝わりやすか

ったかもしれない。だが、あらためて音楽作品としてのリアリティを問うなら、『創世記』の言葉を音楽にのせ、インタヴューと楽音をすり合わせて、メロディとハーモニーを付加することによって、語りに付け加えられたものとそこから差し引かれたものを思い起こす必要があるだろう。『創世記』の引用は第1幕と第3幕に含まれ、タイピング・ミュージックと重唱によって表現された。例えば、第1幕でははじまってからしばらく、こつこつとコンピュータのキーボードをたたく音が続く。モニターには『創世記』の16章、つまりアブラハムの子をめぐるサラとハガルの確執を描いた文章がリズム・パターンによる打音にのせてタイプされる。ステージの上でも実際にコンピュータのキーボードをたたく演技がなされる。だが、キーボードを1打するたびに画像に現われるのは1字ではなくて1単語。かなりのテンポで打ちだされていく英・独・仏の文章が、1打1単語という設定とスピード感覚によって現代性をあらわにしている。重唱によって歌われていく引用は、第1幕ではタイピング・ミュージックやインタヴューによる音楽と区別され、独立したセクションを与えられているが、第3幕ではそれらの要素が一つのセクションの内部で自由に混在していく。

二重唱によるホモフォニックなスタイルから、四重唱で歌われるカノンのスタイルへと、音楽の様式も発展する。

全3幕の主体となるのは、インタヴューの言葉の抑揚を楽器と歌でなぞるスピーチ・メロディの手法である。イスラエル人とパレスチナ人、それぞれにあまりのある英語を、近似的な楽音とリズムに写し取る作業は、言葉の細かいニュアンスをいくらか犠牲にして、大きな抑揚を単純化して変換する。この手法から生まれる音楽はパルスの刻みをもち、実際の語りとそれを平均律で書き取った器楽、独唱、重唱によっておりなされている。第1幕では器楽がインタヴューをなぞって、エコーを添えているだけだが、第2幕ではインタヴューのメロディを模したモチーフを、独唱者が反復する。第3幕になると、言葉の断片によるモチーフが重唱で繰り返され、伴奏音型もポリフォニックな掛け合いをまじえて多彩になり、波のような音の効果が生まれる。ここでも秩序だった簡潔な音楽から自由で華やかな音楽へのプロセスが見られ、その変容は各幕でインタヴューを受ける民族のアブラハム像とそれを生みだす社会の性格を暗喩している。



ここで際立ってくるのがスピーチ・メロディの手法をとっていない歌との対比である。第1幕の終わり近くで『創世記』第25章がヘブライ語で、第2幕の最初には『コーラン』がアラビア語で詠唱される。その生々しいリアリティの前にあって、ライヒのスピーチ・メロディのリアリティは一瞬、青ざめて見える。ヘブライ語やアラビア語による詠唱に対して、語りからスピーチ・メロディに至るまでのプロセスは母国語から英語への変換、楽音への変換、そして重唱への変換と、順次、段階を経て抽象化が生じているのを実感させられる。だが、「語っている人と音楽を切り離すことは無理だから」というライヒの発言を待つまでもなく、やがて、抽象化によってもたらされたメロディもまた、ここで新たなリアリティを形成していることに気づく。自分の祖先としてのアブラハムやイサクを語るイスラエル人の誇らしげなメロディ、どこか言葉を慎重に選び、情感を抑えて語るパレスチナ人の静かなメロディ、そして表情に富んだアメリカ人の奔放なメロディ。ライヒの耳と手を通してもたらされた音楽は、共通の基盤へと引きだされた結果、3つの幕の語りの特質をデフォルメして印象づけるものとなった。

ところで、おびたしい反復とパルスがデビュー作からずっとライヒの音楽を特徴づけてきたことはよく知られている。パルスはライヒが音楽的時間を紡いでいく基本的な手段であり、反復はある種の強調である。だが、反復を連ねることによって強調されているものは時期によって変化してきた。例えば60年代のテープ音楽《イツ・ゴナ・レイン》の反復は、短い言葉の断片がひたすら繰り返された結果、言葉の意味が削がれていくのを体験させる。つまり、強調されているのは反復されている言葉そのものではなく、反復される言語の音響どうしが緩なすズレなのである。反復されているものから逸脱していく部分の強調が、反復の目的になるというラディカルな体験ののち、ライヒは《テヒリーム》や《ディアレント・トレインズ》で言語音をできるだけ忠実に再現していく手法へ向かう。「意味をのがれる反復」から「意味をもたらす反復」への変貌。それは当時、せつかくもぎ取った果実を捨ててしまう行為にも感じられた。

しかし、《ザ・ケイヴ》の上演を聴いてみると、語りと歌唱の間をさまようスピーチ・メロディは決して一つの意味へと回収されるのではなく、むしろ人間の

肉声を保ちつつ、一つの意味からは巧みに逃れていく手法だと感じられる。意味を強調するためなら、例えば、微分音を使えばもっと精妙に言葉の抑揚を器楽へ映すことができるし、言語音をそのまま反復してもよかつたはずである。だが、平均律の枠組みに制約を受けるスピーチ・メロディの手法は、ライヒ自身の意図とはかかわりなく、多元的なリアリティの像を音楽のレヴェルで実現している。それはドキュメンタリーとしてのリアリティが、インタビューを受けている人びとのレヴェルと、インタビューの構成者でもあるコロットとライヒのレヴェル、そして享受者であるわたしたちのレヴェルで異なっていて、複数のリアリティの像が互いに乱反射を引き起こしているのとパラレルである。リアリティの多元性から生まれるイマジナリーな世界。コロットの編んだリズムカルな、あまりにも音楽的な映像構成も、その世界を支えている。そして、このリアリティの多元性をのぞきこむことこそが、《ザ・ケイヴ》のおもしろさなのだろう。

ところで、《ザ・ケイヴ》ではまったく語り手のいない映像が2回、でてくる。第1幕と第2幕の終わりに映されるヘブロン洞窟の実写である。特定の被写体を撮るのではなく、カメラを回してぐるりと周囲の情景をみせるだけの画面で、あたりには現実の静かなざわめきが満ちている。しかし、タイトルの種明かし風に見えるこのシーンが示しているのも、決して単一の現実ではない。コロットの眼が切り取った映像にライヒの耳が聴き取ったごく小さな、聴こえないか聴こえないかといった程度のイ短調のドローンが加えられることによって、既に一つの枠組みを与えられたこのシーンに、わたしたちはそれぞれの幕での受け止めたものを反響させている。ドキュメンタリー・ミュージック・ビデオ・シアターの孕んでいるリアリティの多元性に気づかせてくれたのも、実はこの静謐なシーンだった。

《ザ・ケイヴ》はドキュメンタリーの素材を使った新しいタイプの音楽劇として、ひとまず評価できるだろう。ただ、この形式は一步まちがえば、素材のもつ単一のリアリティへと脱してしまふ危険性をもっていると感じたことも、記憶にとどめておきたい。 \*

しらいし・みゆき——1958年生まれ、音楽学、専門は20世紀の音楽。武蔵野美術大学助教授、国立音楽大学講師。著書=『はじめての音楽史』（共著、音楽之友社）など。