

ヴィンコ・グロボカール「独創的な演奏者」 (1975) 翻訳と解題

—グロボカールの目指した作曲家と演奏者の協働による音楽創造のあり方—

坂 本 光 太
(教育学科)

本稿はヴィンコ・グロボカールの論考「独創的な演奏者」(1975)の日本語翻訳とその解題を通じて、彼が目指した作曲家と演奏者の関係性のあり方に光を当てることを目的とする。グロボカールは、従来のヴィルトゥオーズの演奏者像から脱却し、演奏者の創造性を重視する新たな作曲のアプローチを提唱している。作曲家と演奏者が相互に深く関係し合い、協働することで音楽創造における新しい可能性が開かれると論じ、個々の演奏者の自発性とコレクティブな取り組みの重要性を強調する。また、作曲家による演奏家の即興演奏や音素材の搾取に対する批判も展開し、音楽創造における誠実なプロセスの必要性を訴えている。

キーワード：即興、現代音楽、協働、集団、ヴィルトゥオーゾ

1. はじめに

本稿は、ヴィンコ・グロボカール Vinko Globokar (b. 1934)の「独創的な演奏者」(Vinko Globokar, 1998, "Der kreative Interpret," in *Laboratorium: Texte zur Musik 1967-1997*, edited by Sigrid Konrad, 73-79, Saarbrücken: Pfau)の日本語翻訳の試みであり、また、理解に必要な情報も併せて提供するものである。構成としては、まず日本語の翻訳を示し、次いで解題を掲載する。註は、翻訳と解説で分けて示す。次節(翻訳)での註のうち、[]で括られたもの(i, ii)は編集者Konradによるものであり、またアルファベットで示されたものは訳者による補足説明である。いずれもグロボカールによるものではないため注意されたい。解題の註にはアラビア数字を付した。[]は訳者による補足である。

2. ヴィンコ・グロボカール「独創的な演奏者」(1975) 翻訳

作曲家と演奏者の相互依存は、我々の音楽において重要な要素となっている。演奏者は作曲的な責任を負い、創造的であることが求められる。作曲家的美学的な志向によって、演奏者は

提供された作曲済みの選択肢から選び、グラフィカルな線描を音やノイズに変換し、シンボルに基づいて音楽を創り出し、自分を取り巻く音素材に模倣や対立を通じて反応し、さらには他の共演者に対する態度だけが指示される中で音楽を発明[erfinden]することさえある。

演奏者が音素材を発明し、直観的に形を作り、聞こえる結果に全責任を負う極端な場合でさえ、残念ながら、その作品は常に作曲家の名の下に聴衆に提供される。これは、演奏者が発明していたとしても、依然として指示された任務を遂行しているため、これらの極端な場合でも演奏者と作曲家の社会的関係は変わらないことを意味する。演奏者は「作曲家からの」命令によって発明しているのだ。全く正当な理由で、多くの作曲家は演奏者のより密接な参加や、自分のアイデアの実行におけるより深い関与[Engagement]を望んでいる。そのため、作曲家はしばしば演奏者に「即興演奏をしてほしい」と素朴に提案するのだ。

現代の作曲家が自分の作品で指示する楽器や声の技法を分析すると、私の意見では、二つの明確な流れを追うことができる。一方は、楽器が「純粋」に扱われる作品だ。この場合、それ

は19世紀の楽器技法とほとんど変わらないヴィルトゥオーゾ的な演奏であり、極端な例を挙げれば、より高く、より速く、より大きく演奏する傾向がある。密度の差別化を目指す傾向はあるが、音は常に美的に「美しい」ままである。他方は、作曲家が既に述べたパラメータに加えて、新しい音の発音、生成、変換に大きな価値を置く作品だ。これらの作品では、演奏者は通常の楽器の扱いの規範を超え、自己または作曲家の助けを借りて望ましい結果を見つけないといけない。

後者の方向性が電子音楽から大きな影響を受けていることは確かだ。というのも、伝統的なオーケストラ楽器で新しい可能性を探索する際に、電子音楽はしばしばモデルとして機能するからである。例えば、木管や金管楽器の重音を詳細に観察するだけで、すぐに電子音楽のリング変調との驚くべき類似性が見つかる^{a)}。この類似性をさぐることは、演奏者が自分の楽器で、他の楽器群で自然に存在するものを正確に再現しようと試みる際にも重要な役割を果たす^{b)}。正確な結果が得られないことも多いが、この試みで予想外の何かが生まれ、演奏者に新しい地平を開くことがある。

望むことを達成しようとする際は通常、改造されていない普通の楽器を使用するが、今日多くの演奏者は楽器を機械的に改造することで解決策を探している。他の者はエキゾチックな楽器に手を伸ばし、それらを非常に表面的かつ無礼に扱っている。これらの者は多くの努力をせずに新しい音を得ようとする。彼らは楽器を手に取り、興味深いクリシェをいくつか探し、それからすべてを引き出したと思ったら、それを捨てる。このような行為は、消費社会における物質主義的な否定的傾向と酷似しているといえる。その典型的例を挙げよう。現代の数多くの楽譜では、非常に多くの異なる打楽器が使われているが、各楽器はその曲の中で一回しか使われないことが大半であり、演奏方法も「叩く」という最も単純な手法が常に取りられている。しかし、賢明な打楽器奏者であれば、より合理的かつ効率的に同じ音響の結果を生み出すことが

できる。演奏者は少数の楽器を選び、必要に応じて演奏の仕方を何度も変えることで、同様の結果を達成できるのである。

作曲家はしばしば新しい音を発明するために楽器から離れ、代わりに非常に単純な物品（おもちゃや工業材料など）を使用する。作曲家は、作曲のアイデアが素材の選択を指示すると主張することで、さまざまな素材、さまざまな物品、さまざまな楽器の使用を、当然正当化できる。その結果、特定の状況においては、ある物品が、高度に改良された楽器に比べて、より有用であると見なすことができる。

この列举において、近年の重要な現象、すなわち楽器とエレクトロニクス〔電子音楽〕の融合を忘れてはならない。この現象は、音の増幅や空間的な拡散といった側面と、音の変形や変化という側面の二つに現れる。この現象の負の側面だけを述べるとすれば、しばしば演奏者が単なる音の生成者の地位にまで貶められてしまうことが言えるだろう。演奏が作曲家によって機器で操作され、演奏者自身は自分が何を生み出しているのかもはや分からなくなってしまうこともある。このような場合、演奏者がフラストレーションを感じることや、その結果、演奏者と作曲家の間に対立が生じる可能性があることは理解できる。

近年、演奏者がいわゆる「音楽外」の情報を操作しなければならないことが頻繁に起こっている。ラジオ受信機や電気ノコギリで音楽的な対話を行う際、19世紀の〔音楽〕言語に基づく楽器技法を使用することは考えられない。さらに、現代の演奏技法では、身体と楽器の関係がかなり深く探求されているが、作曲家がこれらの演奏技法に深入りするのは難しい。なぜなら、それらは非常に多面的で、時には極めて個人的なものだからだ。しかし、作曲家は明確な結果を求め、作曲技法を使って望ましい結果を引き起こすことができる。言い換えれば、作曲家が文脈、形式、目的を決定し、演奏者がその内容を創造〔発明〕するのだ。

しかし、この段階で深刻な問題が生じる。作曲家が演奏者の側からの創造性を期待し、演奏

家が自身の楽器に関する個人的な発明を作品に提供してほしいと望むと、作曲家は素朴に「即興演奏してほしい」と提案する。しかし、即興演奏が伝統に根差したものではない場合、それは曖昧な現象であり、しばしば音楽的要素よりも社会的背景がより強く影響を与えるということは、まだ十分に認識されていない。音の結果、音楽、音の発明は、即興演奏においては主に、演奏者間で支配的な心理的関係の直接的な結果である。ここで重要なのは音そのものではなく、音に付随する肉体的および心理的エネルギーであり、それが我々の注意を引きつける。

即興演奏は一般的に、宗教的、政治的、社会的、心理的、哲学的な理由から行われるものであり、純粋に音楽的な理由のみから行われるものではない。実践からもよく知られているように、作品の枠組みのなかで即興演奏を求められると、人々は毎回同じクリシェを繰り返したり、適当なことをしたり、即興演奏を個人的なものと考えer場合には参加を拒むこともある。加えて、道徳的な問題も生じる。どのような権利で演奏者に発明を要求し、その発明を作曲家の名の下に作曲された作品として売り出すのだろうか？さらに悪い状況は、作曲家が音楽家に即興演奏をさせ、その〔音響〕結果を電子的手段で操作し、それ全体を自分の作品として観客に提示する場合に生じる。

私自身に関して言えば、即興演奏は全く個人的な出来事であり、演奏者の内面的な発展のためだけに重要であり、その際、観客は目撃者として立ち会うだけだと考えている。したがって、それは商品として売ることはできない。しかし、即興から生じる肉体的・心理的エネルギーは作曲家にとって非常に有益であり、作曲家としてはただ羨望の眼差しを向けるしかないのだ。これらのエネルギーについて以下に述べよう。

すべての音楽はそれぞれ独自の特徴がある。ある音楽は運動エネルギーに基づき、別のものは心理的、感情的な効果に基づき、さらに別の音楽は主に純粋な知的産物である。現代音楽を取り上げても、これらすべてのカテゴリーが在

存する。もちろん、すべての音楽を共通の基準で評価することができないのは言うまでもない。例えば、ジャズ音楽を音列主義の尺度で分析することには意味がない。しかし、まさに今日の音楽の潮流が非常に多様であるからこそ、我々は今や、肉体的および心理的要素を、合理的な世界や合理的な作品に取り込むことを目指した音楽を創り出すことができるようになったのだ。

過去30年の新しい音楽を見てみると、説明が必要な作品が見つかる。作曲家が考案した暗号〔記譜法〕は非常に個人的かつ複雑であり、追加の説明なしではその手法を理解できず、ついていけない。この盲目的な知性への信頼の反動として、主観的、心理的、偶然的な要素がより重要になる作品が急速に現れた。その結果の一つが、フリー・インプロヴィゼーションの発展であり、作曲家は不要であるとさえ主張される。これはまさに合理的な作品の対極に位置するものだ。ここでは、熟考のための時間はほぼゼロであり、野生の生き物のような性質の広がる余地がある。

音素材の扱いに関していえば、私は常に自分や他人のために説明や言い訳を見つけている。それは自己目的のための美学に関するものだ。しかし、現代社会におけるこの音楽の役割について話し始めた瞬間に、それは問題となる。音楽は政治的な影響を与えることができるのか？音楽は社会変革をもたらすことができるのか？あるいは少なくともそれに寄与できるのだろうか？この問題について本稿で詳しく触れることはできないが、音楽が神秘主義、心理療法、エロティシズム、政治的扇動、瞑想、広告、教育など、非常に異質な分野の担い手となっているという事実だけは強調しておきたい。

「音は、共産主義でもカトリックでもありえない」¹⁾ という引用は、音をあらゆる環境から抽象化した場合にのみ当てはまる。音をどのように演奏するか、音が生み出される全体の文脈、場所と環境、聞く人々と演奏する人々の社会的生活状況といったあらゆることが、すべての音楽に最も広い意味での政治的意味を与えて

いる。

もちろん私は作曲家として聴衆に伝えたい非常に具体的なアイデアを持っている。しかし、私から聴衆に向けて発信される明確なコミュニケーションのアイデアは、間に入る演奏者たちがそれに反する振る舞いをする場合、何の役に立つだろうか？通常の音楽活動[Musikbetrieb]では、演奏はしばしば偽りになってしまう。それは、作曲家が自由や聴衆へのコミュニケーションを口にしながら、演奏者を音響生産機のように扱うことに原因がある。また、演奏者の側にも責任がある。演奏者が作曲家の意向を軽視し、作曲家からのどんな試みにも自身のクリシェを詰め込んでしまうためである。

もし私が、作曲家の役割はとりわけ音楽活動における思弁的なものを攻撃し、公式の芸術管理者への適応を疑問視することにもあると主張するならば、私はまた、次のことも主張するだろう。つまり、美しい音の組み合わせ、快適な美学への信頼、排他的な「私」への信頼、純粋主義への追求、いわゆる楽派の疑似真実への盲目的な信頼、そして瞑想は、作曲家や演奏者が生きている時代の社会的問題とほとんど関係がなく、またその解決に貢献することもできない^{c)}。

しかしながら、「私」への信頼は徐々に集団[コレクティブ Kollektiv]への信頼へと移行しているようだ。我々は、聴衆との明確なコミュニケーションを達成するためには、まず舞台上で明確な関係を築く必要があることを理解し始めている。演奏者が譜面台の後ろに隠れて命令されたものだけをこなしながら、その間に釣りや車、その他の趣味のことを考えている限り、本質的な進歩を期待することはできない。それは、命令される任務があまりに「人間的」でないからだ。しかし、舞台上で心理的な関係を構築し、演奏者間のさまざまな依存度を作り出し、反応原理を開発し、各個人の発展が他の演奏者に影響を与える可能性を開くならば、そこにエネルギー、つまり人間的エネルギーが生まれることが期待できる。音に込められたこのエ

ネルギーこそが、コミュニケーションに非常に適しており、測定は難しいものの、音楽に不可欠なものなのだ。このエネルギーは、他の文化の音楽では見つけられることもあるのだが、我々の文化では合理的な要素がますます増えるにつれて、ほとんど消え失せてきている。このエネルギーは今やますます重要である。というのも使用される手段の肥大化のせいで、音素材がグレーで不明瞭になってしまったためだ。

今日、音楽ではすべてが許されている。我々が盲目的に信頼でき、選別の役割を担うような共通の宗教や共通のルールは[もはや]存在しない。したがって、今や音素材の純粋に形式的美学的な扱いや組織化にのみ基づく作品を作ろうとするのは無意味に思える。我々は、コミュニケーションのために、新しいコード——これは既に社会の中で他の形で存在している——を使用しなければならない。しかしそれは、コミュニケーションのプロセスに参加するすべての人々の集団的作業によってのみ達成できる。

この集団的作業において、私は三つの取り組みの道筋を見ている。第一は、演奏者とその楽器との間のすべての物理的、生理学的、心理的関係に関するものだ。第二は、演奏者間の心理的関係とコミュニケーションの問題、つまり演奏者達の間で内的に起こるすべてのことに関するものだ。第三のレベルは、上記の二つから生じ、聴衆とのコミュニケーションに関するもの、つまり、どのように伝えるか、どのように聴衆を出来事に参加させるか、どのように音楽を通じて聴衆を変えることができるかである。

主として楽器演奏は、反射や、練習によって徐々に身体に刻まれた手の習慣に基づいている。それはある種、毎日規則正しく行われる体操であり、血肉に浸透し、ヴィルトゥオーゾ性と呼ばれる。しかし、私が演奏者の動作の習慣に反する具体的な身体的課題を与える瞬間、表面的で無反省なヴィルトゥオーゾ性が突然消失することに気づく。これらの種類のヴィルトゥオーゾ性の例には、我々のレパートリーにおけるさまざまな技巧曲の演奏や、さらに顕著な例には、お粗末なジャズ・ミュージシャンのテク

ニック自慢と過度な身体の動きの演出が挙げられる。これ〔この種のヴィルトゥオーゾ性〕によって人々は興奮して熱くなり、その血圧は制御不能に上昇する。ベルトルト・ブレヒトの引用はこの状況を正確に描写している。「体温計は音楽評価のもっとも大切な道具の一つだ。ふだんの体温はおおよそ37度ぐらいだ。熱情的、熱烈な、激烈ですらある音楽を聞く場合、この体温がちゃんと維持されるかどうか調べてみる必要がある。」ⁱⁱ⁾ 私は今日、主に個人的な楽器のクリシェから成る運動的ヴィルトゥオーゾ性の盲目的な適用を、危険だと考えている。なぜなら、あらゆる種類の音楽に対して常に同じジェスチャー〔動作〕を使用することはできないからだ。その代わりに、新しい音楽ごとにそれに対応する技法を発明する必要がある。これを目標とするならば、安易な習慣や快適な安心感の余地はなくなるだろう。

作曲することはとりわけ、安易に伝統と呼ばれるもの——それはしばしばただ心地よいだけの無反省な習慣に過ぎない——を絶えず疑問視することである。それと同様に、楽器を演奏することも、自らの手先の習慣を絶えず疑問視することであるべきだ。このことは、主に作曲家の役割だ。なぜなら、私は作曲家として音素材の組織化について一貫して考え、「誰のために、そしてなぜ私はまだ作曲しているのか」^{d)} という困難な問いに常に直面しているからだ。それゆえ、私の脳から聴衆の脳へと連なるこの連鎖の中に、無反省で疑わしい構成要素が入る込むことは許されない。この道程のあらゆる最小の段階は、本当の事実の描写と、音楽の「人間化」に寄与するようにしつらえなければならない。そして特に、この仲介の段階〔伝達の段階 Vermittlungsstufe〕では演奏者が最も重要な要素となる。

今日に至るまでは、各演奏者に対して何をすべきかを指示することが依然として一般的であり、これによって演奏者と作曲家との間につながりが生じてきた。〔しかし、〕各演奏者が作曲家だけでなく、他の共演者ともつながって、演奏者同士が依存し、互いに何かを得ていること

が重要なのだ。これまで使用されてきた最も単純な手段は、音響的な刺激に対する反応だった。つまり、演奏者は聞こえたものを模倣し、既存の出来事に統合したり、反対のことを行ったり、何か異なるものを発明して提案したり、または関心を失い、参加しないこともある^{e)}。ここにいくつかの追加の可能性を挙げる。例えば、二人の演奏者に同時に依存しながら、それぞれに対して異なる行動を取らなければならない状況や、常に変化しつづける源に依存する状況、また、各メンバーが次のメンバーの出発点となるような連鎖的な依存関係の状況などだ。しかし、それ以上に重要なのは、集団が自ら課題を設定する機会を得ることである。ところが、このような参加と共同決定という心理的領域に踏み込んだ途端、作曲家の側からの操作の危険性が非常に大きくなる。したがって、演奏者がそれを望む場合にのみ、創造的な作曲の課題を委ねることができるという前提から始めなければならない。

私は、演奏者の音楽的および心理的能力に訴える瞬間には、完成された結果が期待できないことを理解している。この文脈では、発生する音はコミュニケーションや心理的問題の結果として考えられるべきである。課題が人間的であればあるほど、これらの関係から生じる音に伴うエネルギーは大きくなる。

演奏者間のコミュニケーションから生じる心理的エネルギーと、身体と楽器の関係から生じる肉体的エネルギーは、一方では合理性と組織化、他方では主観性、感情、直観のバランスを追求する上で大きな役割を果たす二つの要因だ。私は、知的な組み合わせのみに基づく音楽にも、直観からのみによって自発的に生まれる音楽にも満足できない。それらは互いに補完し合うレベルだ。

協働〔Zusammenarbeit〕の形成プロセスが重要だ。上演はこのプロセスの最終結果のみを示すに過ぎず、そのため多くの点であまり興味深いものではない。そう考えると、もはや何かを隠して最終結果だけを見せるのは意味がないことだ。何かを選別してしまうことは残念なこ

とだ。なぜなら、創作の過程ではすべての瞬間が真実であり、聴衆にとって有益なものだからだ。重要ではない瞬間は存在せず、もはや伴奏もなく、美しいから、感情的だからという理由で何かを優遇することなくなった。基準が変化したのだ。演奏者間にある種のコミュニケーションが成立すれば、何かがうまくいったと言えるだろう。

聴衆は、音楽の最終的な受け手としての機能を持つが、それに加えて、同時に目撃者となる。ただ何かを楽しむためにいるのではない。その批判的な存在は、演奏者間のコミュニケーションを研ぎ澄まし、あらゆる種類のルーティンを避ける助けとなる。聴衆には、提供されたものが厳密に考え抜かれているかどうかを検証できるはずだ。しかしこれは、聴衆が直接的に参加すべきであることを意味するわけではない。確かにこれ[聴衆の直接的参加]は興味深かったり面白かったりするかもしれないが、人間同士のつながりについての深い探究にはならないだろう。

しかし、誤解を避けるために明確にしておかなければならないのは、ここで取り上げた演奏者に関する問題は、それ自体が目的にはなり得ないということだ——結局のところ、聞かれるのは行動ではなく、その結果である音なのだから。これらの問題は特に、作曲家から演奏者を経て聴衆へと至るコミュニケーションのプロセスを改善することに寄与するはずであり、その結果、音楽がより大きな範囲で、より目的に沿った関与[Engagement]の担い手となることを可能にするのである。

【註】

- i) [Heinz-Klaus Metzger, "Musik wozu, "Dissonanzen," no. 3 (October 20, 1969, Zürich); also in Musik wozu, Literatur zu Noten, edited by Rainer Riehn, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, 302.] [ハインツ・クラウス・メッツガー, 「音楽は何のために」, 『不協和音』第3号(1969年10月20日, チューリヒ). また『音楽は何のために』, 楽譜への文献』, 編集 ライナー・リーン, フランクフルト・アム・マイン:ズールカンプ, 1980,

302. (いずれも日本語では未出版)]

- ii) [Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994 (= same., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, edited by Werner Hecht, Jan Knopf et al., Vols. 26 and 27).] [ベルトルト・ブレヒト, 『ブレヒト作業日誌上(1938-1942)新装改訂版』, 秋葉裕一 他訳, 河出書房新社, 2007, 512.]

【訳註】

- a) リング変調 Ring Modulationとは、二つの異なる周波数の音の波を掛け合わせることによって新しい音響を生成する方法である。金管楽器の重音奏法は奏者が同時に声を出しながら演奏することによって実現するが、その際、音同士が干渉し合い、異なった音響が生じる。グロボカルは、この重音奏法の音の生成の状況が、リング変調の仕組みと似ていると指摘していると思われる。
- b) グロボカルは、他の楽器の演奏法を用いて楽器を演奏する一連の作品を創作している。例えばバスクラリネットのための《ヴォワザンストウルマンタリゼー Voix Instrumentalisée》(器楽化された声)(1973)では、バスクラリネットをマウスピースなしで演奏し、唇を振動させることで金管楽器の奏法をクラリネットで再現している。また、《レス・アス・エクス・アンス・ピレ Res/As/Ex/Ins-pirer》(1973)では、金管楽器を使用し、吐く息だけでなく吸う息も演奏に取り入れることで、弦楽器におけるアップボウとダウンボウに相当する持続的な音響効果を試みている。さらに、《エシジャンジュ Échanges》(交換)(1973)では、金管楽器にサクソやファゴットのリードやマウスピースなどを取り付けて演奏し、他の管楽器の演奏法を金管楽器で再現している。
- c) このパラグラフの問題意識は、論考『「音楽」から抜け出る Von der "Musik" wegkommen』(1977)に引き継がれてさらに詳しく論じられている。Vinko Globokar, "Von der 'Musik' wegkommen," in *Laboratorium: Texte zur Musik 1967-1997*, edited by Sigrid Konrad, Saarbrücken: Pfau, 1998, 80-90.
- d) グロボカルは前掲の『「音楽」から抜け出る』でも、「音楽の機能は何か、誰のために作曲すべきか、なぜまだ作曲するのか」という同様の問いを立てている。この問いは、サルトルが『文学とは何か』の中で提起した「書くとはどういうことか、なぜ書くか、誰のために書くか」という問いに基づいており、音楽の社会的意義を根本的に問い直そうとするものである。
- e) これらの反応は、1970年の論考「反応すること」に「模倣」「合流」「ためらい」「反対のこ

とをする」「何かちがうことをする」としてまとめられている。Vinko Globokar, "Reagieren...", in *Laboratorium: Texte zur Musik 1967-1997*, edited by Sigrid

Konrad, Saarbrücken: Pfau, 1998, 51-56. [ヴィンコ・グロボカール, 1975, 「反応すること」高橋悠治(訳)『季刊トランソニック』5 冬号: 6-11, 東京: 全音楽譜出版社.]

Vinko Globokar. 1998. „Der kreative Interpret.“ In Des. *Laboratorium: Texte zur Musik 1967-1997*. hrsg. Sigrid Konrad, 73-79. Saarbrücken: Pfau. (ISBN: 3-89727-006-4). ©Vinko Globokar und Pfau-Verlag (heute: Friedberg/Hessen)

3. 解題：グロボカールの目指した作曲家と演奏者の協働による音楽創造のあり方

ヴィンコ・グロボカールは、第二次世界大戦後の現代音楽を牽引した音楽家の一人である。彼は作曲家であると同時に演奏者でもあり、卓越したトロンボニストとしてシュトックハウゼン、ベリオ、カーゲル、武満徹ら同時代作曲家の作品の初演を行い、またフリー・インプロヴィゼーションのためのアンサンブル「ニュー・フォニック・アーツ」のメンバーとして多くの即興演奏を実施した。1975年に執筆された論考「独創的な演奏者」は、グロボカールのコンポーザー・パフォーマー（作曲家兼演奏家）としての独自の作風と思想を理解するための重要な資料である。

「独創的な演奏者」は、まず1975年にセルビア・クロアチア語とフランス語で初版が発行され、翌年にはドイツ語版が出版された。フランス語およびドイツ語のテキストは翻訳版であり¹⁾、本稿は後者からの重訳となる。

この論考を理解するためには、第一に演奏者が現代音楽のシーンで台頭してきた経緯を確認する必要がある。ここでは大戦後の音楽状況を適確に示したグリフィスの議論²⁾の要約を示して、グロボカールの活動の背景を紹介しよう。

1950年代には、ブーレーズやシュトックハウゼンらの音列主義音楽の文脈において、非常に複雑な楽譜の正確な演奏を要求する作品が登場した。演奏者はこれらの作品において作曲家の意図を忠実に再現する役割を担っており、それ以上の役割を与えられてはいなかった。1960年代になると、楽器の可能性やレパートリーを広げようとする演奏者が台頭してきた。彼らは重音奏法、微分音、打楽器的音響効果、

楽器の改造、即興演奏、演劇的要素の付加、運動性や音域の拡大など多様な技法を開発し、演奏に取り入れた。このような技法の導入により、作曲家と演奏家の協働による新しいレパートリーが生み出され、現代音楽の表現の幅が大きく広がった。

このような演奏者と作曲家による協働作業の最たる例には、ベリオの《セクエンツァ Sequenza》シリーズ(1958-2002)が挙げられる。このシリーズは、独奏楽器のための一連の作品群であり、ベリオと演奏者との徹底的なリサーチと協働作業に基づいて作曲された。ベリオは演奏者に単なる技術的な巧みさだけでなく、楽器の歴史や特性を深く理解した「感性と知性のヴィルトゥオーゾ性」を要求した³⁾。

例えば、女声のための《セクエンツァⅢ》(1966)では囁き声、笑い声、舌打ちなどを使用し、声の持つ表現の可能性を広げ、オーボエのための《セクエンツァⅦ》(1969)では、変え指による音色と音高の微細な変化を探索し、またアコーディオンのための《セクエンツァⅧ》(1995)では、労働歌などの大衆音楽を取り入れ、楽器の社会的・歴史的側面を表現している。このようにベリオは、その楽器の固有性を最大限に活かして、理解と情熱のあるヴィルトゥオーゾに向けた作品を創作した。

このシリーズの内、トロンボーンのために書かれた《セクエンツァⅤ》は、1965年のベリオとグロボカールによる親密な協働作業の結果生まれたものであり、吸気奏法や重音奏法といった技術的探求と、演劇的要素の導入という、狭義の音楽の枠を超える実験の要素が融合した作品となった。

グロボカールは、《セクエンツァⅤ》の協働

制作を通じて、作曲における演奏者の果たす役割の重要性を深く認識するに至った。師であるベリオとグロボカールの相違点は、前者が楽譜を作成する段階で演奏者と緊密に協働していたのに対し、後者は、読譜から上演に至る過程で演奏者の独創性や自発性を存分に発揮させ、「創造的な演奏者」を主役とする作品を発表した点にあり、この差は大きい。

グロボカールの作品中ではしばしば、演奏者に「作曲的課題」が課される⁴⁾。彼の《ディスクール Discours》(1968-1993) シリーズや《コンチェルト・グロッソ Concerto grosso》(1970年初演, 1975年出版) などでは、演奏者には、音量、音色、リズムなど特定の音響パラメータが指示され、それに基づいた即興的な演奏が求められている。例えば、木管五重奏のための《ディスクールⅧ》(1990) では大部分の音響要素や全体の長さは固定された上で、特定の音色やリズムに基づいた即興を求められている。この指示によって、演奏者は自由度を持ちながらも、作曲家の意図する音楽構造を維持できる。

これらの作品では、演奏者同士が相互に関係(グロボカールの言葉を借りれば「依存」)するように設計されている。ここでは、演奏者間のコミュニケーションが重要視され、互いに影響を与え合うことで、音楽が創造される集団的プロセスが強調される。

このように、彼の作曲において即興演奏は重要な役割を果たしている。グロボカールは、演奏者が即興演奏を通じて自発性を作品に反映させることで、作曲家から演奏者、演奏者から聴衆という、一方向的な音楽制作の方法から脱却し、音楽のありようの異なった可能性を開こうとしている。

しかしながら、即興演奏をそのまま作品として取り入れることについて、グロボカールは慎重な姿勢を示している。彼は、演奏者が行った即興が「作曲家の作品」として固定されることに問題を感じ、「演奏者が音素材を発明し、直観的に形を作り、聞こえる結果に全責任を負う極端な場合でさえ、残念ながら、その作品は常

に作曲家の名の下に聴衆に提供される」と述べている。これは、シュトックハウゼンの《七つの日より Aus Sieben Tagen》(1968) で実施された「直観音楽 Intuitive Musik」に対する批判としても解釈できる。直観音楽とは、短いテキストに基づく集団即興であり、グロボカールもこの作品の初演に参加していた⁵⁾。彼の上記の批判は、作曲家が即興演奏の結果を自分のものとする、つまり演奏者の搾取に対する拒否の態度を示している。

補. それぞれの言語での初出一覧

セルビア・クロアチア語: Vinko Globokar, 1975, „Interpretator stvaralac,“ in *Zvuk*, Issue 3, 5-11.

フランス語: Vinko Globokar, 1975, „L'interprète créateur,“ in *La musique en projet. Collection Cahiers Renault-Barrault*, Paris: Gallimard/IRCAM, 80-94.

ドイツ語: Vinko Globokar, 1976, „Der kreative Interpret,“ in *Melos*, Issue 2, 105-108. [翻訳者不詳]

【解題の註】

- 1) Sabine Beck, *Vinko Globokar Improvisator und Komponist*, Marburg: Tectum, 2012, 173.
- 2) ポール・グリフィス『現代音楽: 1945年以降の音楽』, 石田一志, 佐藤みどり (訳) 東京: 音楽之友社, 1987, 258-259.
- 3) David Osmond-Smith and Ben Earle. "Berio, Luciano," Grove Music Online.
- 4) Sabine Beck, *Vinko Globokar Improvisator und Komponist*, Marburg: Tectum, 2012, 174-175.
- 5) 松平敬, 『シュトックハウゼンのすべて』, 東京: アルテスパブリッシング, 2019, 117-119; ポール・グリフィス『現代音楽: 1945年以降の音楽』, 石田一志, 佐藤みどり (訳) 東京: 音楽之友社, 1987, 280; 沼野雄司, 『現代音楽史』, 東京: 中央公論新社, 2021, 197-198.

【文献】

Beck, Sabine. 2012. *Vinko Globokar Improvisator und Komponist*. Marburg: Tectum.

- Globokar, Vinko. 1998. "Der kreative Interpret." In *Laboratorium: Texte zur Musik 1967-1997*, edited by Sigrid Konrad, 73-79. Saarbrücken: Pfau.
- . 1998. "Reagieren..." In *Laboratorium: Texte zur Musik 1967-1997*, edited by Sigrid Konrad, 51-56. Saarbrücken: Pfau. [ヴィンコ・グロボカル. 1975. 「反応すること」 高橋悠治 (訳) 『季刊トランソニック』 5 冬号: 6-11. 東京: 全音楽譜出版社.]
- . 1998. "Von der 'Musik' wegkommen." In *Laboratorium: Texte zur Musik 1967-1997*, edited by Sigrid Konrad, 80-90. Saarbrücken: Pfau.
- Osmond-Smith, David, and Ben Earle. "Berio, Luciano." Grove Music Online. 2001; Accessed 8 Oct. 2024. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002815>.
- グリフィス, ポール 1987 『現代音楽: 1945年以降の音楽』 石田一志, 佐藤みどり (訳) 東京: 音楽之友社. [Paul Griffiths. 1981. *Modern Music: The Avant Garde since 1945*. London: J. M. Dent and Sons Ltd.]
- 沼野雄司 2021 『現代音楽史』 東京: 中央公論

新社.

- ブレヒト (, ベルトルト) 2007 『ブレヒト作業日誌 上 (1938-1942): 新装改訂版』 秋葉裕一, 岩淵達治, 岡田恒雄, 瀧野修, 谷川道子, 丸本隆 (訳) 東京: 河出書房新社. [Bertolt Brecht. 1994. *Arbeitsjournal*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.]
- ベリオ, ルチアーノ 1999 「作曲家インタビュー ルチアーノ・ベリオ: 『セクエンツァ』はどのように作曲されて行ったか?」 『パイパーズ: 管楽器専門月刊誌』 18 (11), 16-21. 東京: 杉原書店.
- 松平敬 2019 『シュトックハウゼンのすべて』 東京: アルテスパブリッシング.

【謝辞】

本稿の制作にあたり, 翻訳と出版の許諾をくださったPfau社のStefan Fricke氏, 改題の構成などについて助言くださった奥忍氏, そして閲読をしてくださった小田怜の各氏に, 心より感謝申し上げます。

【付記】

本研究にあたって, 公益財団法人戸部真紀財団の研究助成金 (2024年度, 芸術学/デザイン学分野) の支援を受けた。