

《Poésie pour pouvoir》の詩学

——H. ミショーからP. ブーレーズへ

東川 愛

1. 《Poésie pour pouvoir》をめぐるコンテキスト

1.1 はじめに

フランスの作曲家ピエール・ブーレーズ（1925-2016）の《Poésie pour pouvoir》（1958）は、ベルギー出身のフランスの詩人アンリ・ミショー（1899-1984）の同名の詩に基づいて作曲された声と電子音響、管弦楽による音楽作品である。ブーレーズの創作史から見ると、この作品は初期から中期へと向かう過渡期に作曲されたものであると同時に、新しい音楽的なコンセプトが反映された最初の作品に位置づけられる。それは、音楽の空間において器楽とエレクトロニクスを対峙・融合させた新たな音楽形態の可能性を問うものであった¹。

しかしながら《Poésie pour pouvoir》は、いわば「封印された作品」として長く埋もれたまま、その内実が明らかにされて来なかったいわくつきの作品でもある。同作品の初演にはピエール・シェフエールやオリヴィエ・メシアン、ストラヴィンスキー、シュトックハウゼンなど同時代の作曲家たちが足を運び大きな話題を呼んだ。しかし、管弦楽を除いた電子音響パートの出来に満足できなかったブーレーズは改訂のため初演後すぐに作品を一時撤回する。その後約20年の中断を経て、南西ドイツ放送交響楽団（SWF）とIRCAM（フランス国立音響研究所）の共同委嘱を受けた1980年初めごろ、新たな編成で改訂版の構想が練られたが完成に至ることとはなく、同作品はカタログから完全に削除された。こうした経緯から、現在に

¹ 同作品は1958年10月19日ドナウエッシンゲン音楽祭（ドイツ）のテーマ特集「音楽・空間・エレクトロニクス（Musik - Raum - Elektronik）」において、ハンス・ロスバウト、ブーレーズの両指揮、バーデン＝バーデン南西ドイツ放送交響楽団（SWF）の演奏で初演された。

至るまで初演の録音²だけが入手可能で、楽譜は未出版にとどまり、《Poésie pour pouvoir》は文字通り長い間封印されていたのである。しかし実際にはこの未完の改訂版の構想を経て、ライヴ・エレクトロニクスの初期の代表作として知られる《Répons》(1981～84)の創作へと至ったことが、《Répons》の最初の草稿に示されている(Higashikawa 2015 2018)。このように《Poésie pour pouvoir》には複雑な事情が絡んでいるのである。

本稿では、ブーレーズがミシヨーの詩の音楽化を着想し、構想から実際の創作へと至る道筋とその背景を復元、概観した上で、ミシヨーの詩の音楽的な変容がどのように試みられたのかその一端を考察し、詩と音楽の邂逅として生まれた《Poésie pour pouvoir》におけるブーレーズの詩学について論じる³。

1.2 ブーレーズと文学、詩

ブーレーズの音楽創作において文学、詩の領域から受けた直接的・間接的な影響や相互作用は、作曲を始めたばかりのごく初期から見られる重要な側面のひとつである。初期から中期にかけた作品で特に知られているのは、ルネ・シャールの詩による三部作《水の太陽》《婚礼の顔》《ル・マルトール・サン・メートル（主のない槌）》と《プリ・スロン・プリ——マラルメの肖像》である。マラルメに関しては詩の音楽化に限らず、《弦楽四重奏のための書》や開かれた形式を探求した《ピアノ・ソナタ第三番》など器楽作品をはじめ、ブーレーズの音楽思考にその詩学の影響が反映されている。

しかし、この二人以外の他の詩人のテキストに基づいた作品（のちに撤回）や未完の構想・草稿がいくつか存在し、アントナン・アルトーやアンリ・ミシヨーもそこに含まれる⁴ (Bassetto 2005 : 255-298)。アルトーとミシヨーはその詩的表現の

² Col Legno No.AU-031 800 (1990)、再録No.WWE 31909 (1996)、No.20509 (2000)。

³ 本稿はブーレーズの草稿研究に基づいた筆者の博士論文を基盤にしているが、ここではその音楽分析に直接言及することはせず、その考察から抽出されたミシヨーの詩とブーレーズの音楽をつなぐ主要素を整理する試みである。

⁴ ソプラノとミシヨーの詩の朗読、オンド・マルトノのための《シェーズ》(1946、のち撤回)、アルトー、ミシヨー、ランボーの詩の朗読と打楽器のための《マルジュ》(1962～64、未完)。

点で、初期からその後も長い間ブーレーズに深い影響を与えた詩人である（Boulez 1988 : 37）と同時に、シャルやマラルメとは一線を画した、同時代の詩人たちのなかでも特異な存在である。ブーレーズが作家や詩人と本格的に交流を持ちはじめたのは、作曲家A.オネゲルの紹介で知り合った演出家・俳優のジャン＝ルイ・バローによってルノー・バロー劇団の音楽監督に抜擢された1946年以降で、ちょうどこの頃ブーレーズはアルトーとミショールの詩に出会う。1947年7月、友人の劇作家A. ガッティ、B. サヴィと、アルトーの「肖像とデッサン」展（Pierre Loeb画廊）に合わせて行われた私的な朗読会に足を運び、満員の会場の最前列に座ったブーレーズは、テキストを発話しながらシロフォンを即興する⁵アルトーのパフォーマンスを目前にして、言葉の身振り、シラブルの響きに惹きつけられ、忘れえぬ強烈な体験をする（Meïmoun 2010 : 57-58）。この朗読会で知り合ったポール・テヴナンを通して、ブーレーズはアルトーの世界を発見していく（Steinegger 2012 : 92）。そして興味深いことに、ほぼ同じ時期にブーレーズはミショールの即興に接する機会があった。ミショールと音楽については次の項で触れるが、この二人の詩人から得た詩的体験は若いブーレーズの脳裏に焼きついて離れることはなく、同時に他のブーレーズ作品とは相容れない《Poésie pour pouvoir》の異質な世界と、実は根底で繋がっているのである。

1.3 アンリ・ミショールと音楽

詩人、画家、音楽家の顔をもつアンリ・ミショールの詩は、自身の音楽経験と深く結びついている。詩に内包される音楽的な要素やミショールの音楽に対する考えや関心は、概してこれまで文学研究や比較文学の視点から論じられてきた。本稿ではそうした先行研究の一部を敷衍しながら、ミショール/ブーレーズの《Poésie pour pouvoir》をめぐる議論へと橋渡しするためのいくつかの前提となる要素に絞って考察する。端的に言って、ミショールにとって、音楽とは「瞬間における即興、瞬間に委ねられた純粹な動き、儚く、痕跡のない動き」⁶（Sauvanet 1998 : 197）で

⁵ 同年11月に行われた『神の裁きと訣別するために』のラジオフォニックの録音でも、アルトーはシロフォン、太鼓、ツィンパロム、ゴングをスタジオに置いて即興しながら朗読している（Maedar 1978 : 284）。

⁶ [...] une improvisation dans l'instant, pur mouvement laissé à lui-même, éphémère, sans

あり、未分化の萌芽状態にある音（楽）や楽器こそが彼にとっての音楽であった。ミシヨーはそれゆえ早くからアフリカやアジアなど非西洋圏の文化や音楽に興味を持っていた⁷。しかし、聴く客体としての音楽よりもむしろ自ら即興で演奏し、その響きやリズムを体感すること、その音楽経験こそが彼にとっての音楽だったのである。ミシヨーが惹きつけられた楽器はピアノとアフリカの太鼓、サンツァ（sanzas）と彼が呼んだアフリカの打楽器（親指ピアノ）⁸、木製のオブジェで、それらは詩のなかでも言及されている⁹。のちのブーレーズの回想によれば、若いブーレーズにミシヨーが聴かせた短い即興もまた、アフリカの打楽器によるものだった（Boulez 1999 : 707）。ミシヨーは即興しながらどう思うかブーレーズに尋ねたそうだが、音楽家ブーレーズの耳には即興というよりも、中央アフリカの打楽器のコード化された言語に基づいた模倣に近い即興に思われた。しかし、ミシヨーのなかでは打楽器による詩的なリズムは「コードや法則を捨てた身振り、ひとつの身振りの反復としてのエクリチュールの動きそのもの」¹⁰（Sauvanet 1998 : 203）として考えられており、ここで音楽家と詩人の間に認識の齟齬が生じている点は興味深い。いずれにしても、アルトールの渾身のパフォーマンスとミシヨーのいわば自己完結した即興のエピソードを比較して論じることができないが、打楽器の即興、音楽的なリズムはミシヨーにおいて、観念的ともいえる詩的な身振りとして理解されるべき重要な概念のひとつである。同時にそれは彼の詩的言語を解釈する上で、とりわけ《Poésie pour pouvoir》において不可欠な要素となる。

こうした音楽観をもつミシヨーは伝統的な西洋音楽には関心がなかったが、現代音楽のコンサートにはしばしば通っていた。ブーレーズがミシヨーを知ったのは、当時芸術家たちの重要な交流の場のひとつだったシュザンヌ・テズナス夫人が

trace.

⁷ ブーレーズもまたメシアンクラスの影響を受けて、初期の頃アジアやアフリカの音楽の音源を集中的に聴き、一時は民族音楽学の領域に足を踏み入れようとさえ考えていた。

⁸ ブーレーズの《エチュード I》（1951）はこのサンツァの音を基にしている。

⁹ « Premières impressions »（ピアノと太鼓）、« Dans l'eau changeante des résonnances », « Musique en dérouté »（サンツァ）、« Les rythmes comme antidotes », « Dans l'eau changeante des résonnances », « Distraitement frappés, rythmes »（木製のオブジェ）

¹⁰ [...] le mouvement même d'une écriture comme geste et comme répétition d'un geste, qui rejette les codes et les lois [...]

後援するサロンの演奏会¹¹である。ミシヨーはブーレーズが企画したジョン・ケージの最初のコンサート（1949年）やブーレーズのコンサート（1953年）など、1947年終わり頃から1960年終わりまでドメヌ・ミュージカルの演奏会に出入りしていた（Huybrechts 2011）。これ以外にも《Poésie pour pouvoir》の展示会（1949年）の折や食事会で同席することもあったが、しかしブーレーズとミシヨーは一定の距離を持ち、プライベートな友人関係を持つことはなかった。ブーレーズが述べているように、ミシヨーのある種の潔癖さ、他を寄せつけない孤高のあり方は、共同制作や詩の他ジャンルへの転用を好まない創作姿勢に表れている。

2. ミシヨーからブーレーズへ

2.1 詩的身振りとしての「呪い」

アンリ・ミシヨーの《Poésie pour pouvoir》は、三つの詩からなる三部作である。最初に書かれた二つの詩「私は漕ぐ」「海と砂漠を越えて」の主題は、「怒り (colère, fureur, rage)」と「呪い (malédiction)」である。ここでミシヨーのいう「怒り」とは個人に対する爆発的な怒りを浪費するのではなく、反対に怒りを享受し、そのなかで漕ぎすすむものとして考えられている（Michaux 1958 : 308）。こうした「怒り」の着想をミシヨーに与えたのは、この詩を書く前に旅したエジプトの滞在中に現地で目にした魔術的な絵画や彫刻、生者、死者と神々を拘束する石碑に刻まれた言葉だった。怒りのエネルギーを方向づけるための「呪いの魔術 (magie de malédiction)」は負に向かうのではなく、力を生みだす。すなわち、呪い、特に「呪いの連鎖 (malédiction en chaîne)」は破壊ではなくむしろ、「原動力を創りだすことに向かっていく」¹²（1950 : 105）のである。そしてそれによって、悪から解放されることを希求する。前項で打楽器のリズムについて触れたが、ここでもまた、効力 (efficace) をもたらす詩、動き (mouvement) を突きうごかす詩として、速度

¹¹ このサロンは、テズナス夫人とJ=L. バロー夫妻、音楽学者P. スヴチンスキーらの援助のもとで、マリニー小劇場を経てドメヌ・ミュージカルへと発展する、現代音楽の演奏を主とした初期の貴重な場であった。

¹² [...] tendent à créer un moteur [...]

やりズムが音楽的な概念から借用されている¹³。ミシヨーの妻が不慮の事故で急逝したあとに書かれた第三の詩「立ちあがる、私はゆく」ではさらに踏み込んで、作用する詩 (poème-action) としての治癒の作用 (action de guérison) が明確な主題になっている (Michaux 1958 : 308)。ブーレーズが最終的に音楽化したのは最初の詩「私は漕ぐ」のみだが、このように力 (pouvoir) への志向が三部作全体に行き渡っているといえるだろう。

2.2 悪魔祓いの具象化

《Poésie pour pouvoir》のもつこうした例外的な力 (force) に触発された美術家・批評家のミシェル・タピエの発案¹⁴によって、「悪魔祓い (exorcisme)」の具象化としてのオブジェ本 (livre-objet) が考案・制作された (Duménil 2012)。このオブジェ本の対象になったのは、三部作からなる《Poésie pour pouvoir》のうち、二編「私は漕ぐ」「海と砂漠を越えて」である。ミシヨーとミシェル・タピエ、アール・ブリュットの画家ジャン・デュビュッフエ¹⁵らを発掘したギャラリスト・美術編集者のルネ・ドルアン、ドルアンの共同人アリーヌ・ガネールの四人の手によるオブジェ本は、三十以上の鋳が打ち込まれた木製の蝶番つきの表紙、タピエによるテキストのレイアウト (活版印刷)、ミシヨーの口絵による限定特別蔵本¹⁶として造られた。ドルアンによって配置された表紙の鋳は呪いの槌によって打ち込まれた鋳を表象し、文字通り「呪いの魔術」として効力を発揮する詩のオブジェ化がなされたのである。このオブジェ本は、1949年2月パリのヴァンドーム広場にあったドルアンの画廊で展示された。ブーレーズが音楽化を着想したのは、ほかならぬこの展示会だった。

¹³ ミシヨーの画集《Mouvements》(1951) は《Poésie pour pouvoir》のあとに制作されている。

¹⁴ この時ミシヨーは「アンフォルメル・アートへ、批評に守られた『もうひとつの』アートへと吸収されることを頑なに拒み」(Duménil 2012 : 257)、タピエとの共同作業に警戒感を持っていたことが窺える。

¹⁵ 本稿では画家としてのミシヨーの活動には触れないが、デュビュッフエとミシヨーの交流は1944年終わり頃に始まる。ミシヨーは1937年ごろから絵を描き始め、1940年代半ばからパリの画廊で展示会を行っていた。

¹⁶ Thomas, Rossignol, *Viroflay: Librairie L'Arrondi*, catalogue n° 1, Paris: novembre 2011, p. 16-17.

このオブジェ本のもっとも重要な特徴は、活版印刷されたタピエによるテキストのレイアウトが、声によって朗読されることを想定して視覚化されたことである。ミシヨーの《Poésie pour pouvoir》は、いわゆる音響詩（poésie sonore）として書かれたものではないが、そうした性格を少なからず持っている。ミシヨーの詩的言語のエクリチュールが音楽的な要素と密接に結びついていることは前節で触れたが、同時に、テキストそれ自体が持つ音響的/音楽的な側面を、ミシヨー自身は言うまでもなく、音楽家であるブーレーズは認識していた。つまり、ブーレーズは、《Poésie pour pouvoir》に内包される詩的内容とテキストの音楽性、この両面に魅了されたのである。本稿では、ミシヨーのテキストのみならず、そこから触発されてオブジェ本を考案した美術家タピエによるテキストの配置も参照しながら、ブーレーズが企図した詩の音楽的な変容の一端を読み解いていく。

2.3 構想から創作へと至る道筋

ブーレーズは1949年2月にオブジェ本の展示会を観たあと、《Poésie pour pouvoir》の音楽化を構想しながらも一旦断念していたことが、同年11月ごろに書かれたジョン・ケージ宛の書簡からわかる。当初は「声（多重の）と管弦楽（多重の）のための次の作品」（Boulez 2002 : 78）としてミシヨーの詩を想定していたが、結局その構想を取り下げたことが綴られている¹⁷。そして、この時の断念から再び作曲の構想に立ち戻るまでに、約10年の空白が生じることになる。断念した理由についてははっきり言及されていないが、この間、ブーレーズは《Poésie pour pouvoir》の詩的言語に叶った何らかの音楽的な手段・方法を模索していたと考えられる。そしてその糸口は、1950年代を通じて電子音響の新しいヴィジョンを開拓するなかで見えてきたものであった。つまり言い換えれば、ブーレーズは新しい電子音響の領域によりやくミシヨーの詩を音楽化する可能性を見いだしたのである。

第二次世界大戦後ヨーロッパを中心に興った前衛音楽の動向と並行する形で、1950年代はちょうど電子音響の分野が開拓されていく黎明期にあたる。フランスで

¹⁷ ブーレーズはミシヨーの詩の代わりに、一年前から考えていたルネ・シャールの詩集《Le Poème pulvérisé》（1945～47）に立ち戻るが、書簡集の監修者ジャン＝ジャック・ナティエの脚注によれば、声と器楽によるツィクルスとして構想されていたこのシャールの作品もまた完成には至らなかった（Nattiez 2002 : 78）。

は、ギョーム・アポリネールによる新しい蓄音器を使用した音響詩やフランス国营放送局（R.T.F.）で制作されたラジオフォニック（ラジオ演劇）の音響や音楽、また映画（映像）音楽の制作などを背景にして、1948年にはピエール・シェフェールによってミュージック・コンクレートが創始された。セリー音楽をリードする若い作曲家であったブーレーズは言うまでもなく、電子音響の領域に早くから関心を持っていたが、器楽音楽や管弦楽作品の陰で、1950年代に作られた実験的なミュージック・コンクレートや電子音響の作品はこれまで議論の対象にされることはほとんどなかった。しかし実際には、電子音響の探求はその創作と、電子音響をめぐる一連の試論の両面から、断続的にたゆまず進められていた。トータル・セリエリズムに到達した《構造Ia》やポスト・セリーの記念碑的な作品である《ル・マルトー・サン・メートル》などの器楽作品の創作と並行して、器楽書法と電子音響の書法を融合させることのできる、一貫した方法論を見いだそうとする音楽的な探求の軌跡が、一連の草稿に示されている。つまり、ブーレーズの創作において両者は切り離されるものではなく、むしろ密接に繋がっていたのである¹⁸（Higashikawa 2018）。

ブーレーズは、シェフェールのスタジオ¹⁹で試作したミュージック・コンクレートの二つの習作（1951～52）とジャン・ミトリの実験的な短編映像のためのコンクレート作品《機械交響曲》（1955）の創作を経て、《Poésie pour pouvoir》の創作で初めて器楽と電子音響を融合させた新しい書法、のちに「ミクスト音楽（musique mixte）」と呼ばれる新しいジャンルに足を踏み入れる。つまり《Poésie pour pouvoir》は、ブーレーズにおけるミクスト音楽の起源と位置づけられる（Higashikawa 2017 2018）。本稿の議論に引きつけるならば、《Poésie pour pouvoir》は、ブーレーズの1950年代初期から模索された電子音響と器楽音楽の融合、すなわち「ミクスト音楽」という新しい音楽的なコンセプトと、ミショーのテクストが内包する詩的作用の照応と邂逅によって生まれた音楽作品といえるだろ

¹⁸ 本稿では、この間にブーレーズが辿った音楽的なプロセスを辿ることはしないが、主要参考文献に挙げた筆者の博士論文において、草稿分析を通じて詳述されている。

¹⁹ シェフェールの主宰でミュージック・コンクレート研究グループ（GRMC）の第一回研修（1951-52）が行われ、ブーレーズやミシェル・フィリップボら若手作曲家たちが参加した。既述の博士論文において、未公開のシェフェールのアーカイヴ（一次資料）に基づいて、その研修過程が復元・分析されている。

う。

このように機が熟し、作曲の構想が具体化したのは、1957年の秋だった。この頃に、バーデン＝バーデン南西ドイツ放送交響楽団(SWF)から電子音響を用いた新作の委嘱があったと思われる。同年11月4日付けでミショー宛に送られた書簡で、ブーレーズは音楽化の構想をミショーに伝える。ここに書かれた「(電子音響の)『啓示的な』手段によって[詩の]言語をはぎ取る[露にする]」²⁰(Michaux 2001: 1229)というブーレーズの記述から、電子音響を取り入れた作品を構想していたことがわかる。またこの書簡でブーレーズはミショー自身に詩の朗読を依頼するが、ミショーは自身の詩が音楽化されること²¹に対して常にアレルギーを持っていたこともあり(Huybrechts 2010: 23)、音楽化すること自体に反対することはなかったが、この依頼を断った。しかしこのやり取りから、この時点ですでにブーレーズの構想では、ミショーの詩は「歌われる」のではなく、「朗読」されることが固まっていたことが示唆される。ブーレーズは展示会で観たタビエによるオブジェ本について何も語っていないが、その影響があったと考えることができると同時に、このことはまた、ミショーの詩のテキストがシャルやマラルメの詩の音楽化とは異なる解釈とアプローチを要請するものとして、捉えられていたことが見てとれる。こうして作品の制作および上演では、ミショーの立ち会いのもとで録音された、フランスの著名な俳優ミシェル・ブケ(1925～)²²の朗読が使われることになった。

3. ブーレーズ《Poésie pour pouvoir》(1958)の詩学

3.1 中心概念としての「螺旋」

ブーレーズの《Poésie pour pouvoir》で中心概念となっているのは、「螺旋」である。上昇または下降しながら、動的なエネルギーとともに螺旋的な軌跡を生み出すこの「螺旋」の概念は、ミショーの詩における「呪い」の力を表象するものとし

²⁰ [...] scalper le langage par des moyens « révélateurs » (électroacoustiques) [...]

²¹ ブーレーズの他にも少なからぬ作曲家がミショーの詩に基づく作品を創作している(W. ルトスワフスキ《アンリ・ミショーの三つの詩》(1963)、G.アミ《Triade》(1963)他)。

²² Michel Bouquet (1925-) 演劇、映画、ドラマなど長いキャリアを持つフランスの国民的俳優。

て考えられる。ブーレーズは、この「螺旋」の構造を音楽のさまざまな次元に内在化させようとしたのである。唯一残された自筆譜と草稿には、その音楽的な企てと創作プロセスがはっきりと示されている。筆者の分析によると、《Poésie pour pouvoir》における螺旋の構造は、主に楽器の配置と音響の空間化、器楽と電子音響の両書法の二つに集約される（Higashikawa 2018）。

《Poésie pour pouvoir》は前節で述べたように、管弦楽と電子音響を対峙させたブーレーズ初のミクスト音楽である。初演の上演では、ソリスト・グループは一番手前の低い位置に、二つの管弦楽グループがそれぞれ中段、上段と各雑壇の上に置かれ、いわば弧を描くように螺旋的に上昇していく形で配置されている。そしてミシヨールのテキストの朗読（声）、電子音響（テープ）は天井に配置された20以上のスピーカーとその中心である管弦楽の真上に吊るされた旋回するラウド・スピーカーを通じて、螺旋的な音響のプロジェクションが試みられた²³。器楽書法と電子音響の両書法に反映された螺旋の構造については詳述しないが、端的に言って、前者においてはテンポ、持続、音高、形式の各々の次元で螺旋的な置換に基づいた構造が形づくられている。後者では、バーデン＝バーデン南西ドイツ放送局のハインリヒ・シュトロベール実験音楽電子スタジオで制作された音響モンタージュのプロセスにそれが示されている。このように螺旋の概念は、音楽のマイクロ/マクロ構造から空間まで作品全体に内包されているのである。

3.2 ミシヨールの詩と音楽の形式

音楽化にあたってブーレーズが選んだのは、すでに述べたように最初の詩「私は漕ぐ」である。この詩が音楽作品においてどのような位置を担っているのか考察するために、詩と音楽の関係を見る必要がある。ブーレーズは草稿のなかで、音楽の形式プランについていくつかスケッチを書き残している。これらのスケッチ²⁴と自

²³ 1950年代半ばに作曲されたK. シュトックハウゼン《少年の歌》《グルッペン》やE. ヴァレーズ《砂漠》《ポエム・エレクトロニック》などもこうした試みを取り入れた初期の作品である。《Poésie pour pouvoir》の初演は、当時の技術的な限界から、初演の録音が露呈しているように混線した電話のような音割れを伴うもので、結果的にブーレーズが思い描いた音響とはかけ離れていた（Boulez 2009 : 18）。

²⁴ これらはおそらく電子音響と管弦楽を合わせたりハーサルの際に書かれた走り書きのメモ

筆譜を参照しながら、初演の音源に基づいて全体の形式を復元すると、詩の朗読（声）と電子音響（テープ）、管弦楽の三つが主要な構成要素として相互に関連づけられていることが見えてくる。電子音響のセクションと詩の朗読は対の関係にあり、9つのストローフ（節）からなる詩のテキストと一致するように、電子音響のセクションも9つからなる。曲は冒頭で、まず電子音響の第1セクションから始まり、最初の詩の朗読が挿入されたあとに管弦楽が続き、その後再び電子音響に戻って第2セクションが始まる。つまり電子音響→詩（声）→管弦楽、これをひとつのユニットにして音楽が展開していく。言い換えれば、ミシェル・ブケによって語られる詩（poème parlé）のテキスト（声）は、ブーレーズが初演の作品解説で書いているように、電子音響と管弦楽の各セクションをつなぐ接ぎ木として、音楽全体の軸となる中心的な位置を占めているのである（Michaux 2001 : 1229）。また、詩の各ストローフ（節）と電子音響の各セクション、管弦楽の展開に応じて、空間的な音響プロジェクションのプランが決められている。

ここで重要な点は、電子音響のセクションとそれに付随するミショーの詩のストローフの順序が一部入れ替えられていることである。具体的には、電子音響と詩のそれぞれ第5、第6、第7セクション/ストローフに手が加えられ、結果的に第5、第7セクション/ストローフが相互に入れ替えられている（図1）。この修正はリハーサル時に書かれたと思われる上述のスケッチに書き込まれたもので、初演の音源にもそれが反映されていることから、管弦楽の展開に合わせて加えられた最終段階の調整と考えられる。オリジナルの詩節の順序を入れ替えることは大きな決断とも言えるが、この修正によってむしろ、電子音響と管弦楽、声の三者の音楽的な相互作用の緊密さが増し、テキストのもつ強度がより効果的に引きだされている。ここから、音楽の形式と書法それ自体に詩の構造が反映されているシャルやマラルメ作品とは反対に、ブーレーズがミショーの詩において重視したのは形式ではなく、本稿で考察したように、その例外的な強度をもった詩的身振りと言葉のもつ音楽性だったと解釈することができる。ブーレーズはのちの対談で、ミショーの詩に対して、「テキストを音楽のなかに形式的に同化させたいという欲求よりもはるか

であると推測される（各セクションのタイムテーブルは初演の録音とはズレがあるが、形式の枠組みは一致する）。

に、むしろテキストに対して非理性的な——言うなれば英語でいう『エモーショナルな』反応（réaction “émotionnelle”）」を強く抱いていたと述べている（Boulez 1974 : 34）。こうした詩に対する感受性が《Poésie pour pouvoir》を音楽化する構想の源にあったと言えるだろう。

5 → 6 → 7 Les animaux s'arrêtent sur ton passage
 Les chiens, la nuit, hurlent, la tête levée vers la maison

 Tu ne peux pas fuir
 Il ne te vient pas une force de fourmi au bout du pied
 Ta fatigue fait une souche de plomb en ton corps
 Ta fatigue est une longue caravane
 Ta fatigue va jusqu'au pays de Nan
 Ta fatigue est inexprimable

6 → 5 Ta bouche te mord
 Tes ongles te griffent
 N'est plus à toi ta femme
 N'est plus à toi ton frère
 La plante de son pied est mordue par un serpent furieux

 On a bavé sur ta progéniture
 On a bavé sur le rire de ta fillette
 On est passé en bavant devant le visage de ta demeure

7 → 6 Le monde s'éloigne de toi

 Je rame
 Je rame
 Je rame contre ta vie
 Je rame
 Je me multiplie en rameurs innombrables
 Pour ramer plus fortement contre toi

 Tu tombes dans le vague
 Tu es sans souffle
 Tu te lasses avant même le moindre effort

図1：「私は漕ぐ」第5～第7ストローフの入替

4. 詩的身振りの音楽的変容

4.1 語られるテキスト（声）

ミシヨーの詩、すなわち語られるテキスト（声）が音楽の形式において中心的な

位置にあることを前節で確認したが、ここで改めてミショーの詩とブーレーズの音楽の両者を照らしあわせながら、《Poésie pour pouvoir》における詩の音楽的な変容の一端を考察する。ブーレーズは「私は漕ぐ」のテキストをソリストや合唱によって歌わせるのではなく、声によって語らせることを選んだ（Boulez 2016 : 165-166）。それは逆接的にも、「呪いの魔術」を体現するミショーの詩的言語それ自体に内在している音楽的なエクリチュールを最大限に尊重して生かすための方法だった。螺旋的に張り巡らされたスピーカーや旋回するラウド・スピーカーを通じて増幅され、空間的に拡散されたミシェル・ブケの朗読は、音響的な精度はともかく、詩句の韻律、シラブルをはっきり切って発音する発声法（scansion）を実践したものである。録音にはミショー自身も立ち会ったが、この時おそらくブーレーズの頭にはかつて衝撃を受けたアルトーの朗読がよぎっていたのではないと思われる。同時にそれは、シェフェールの初期の実験的なラジオフォニック作品にも通じる演劇的な要素を備えている。他方では、ブーレーズが二度の南米ツアーを含めてルノー・バロー劇団の音楽監督（1946～1956年）として携わった数々の演劇作品の制作経験から培ったものも、そこには反映されている。

4.2 詩的言語の音楽的受肉

しかし《Poésie pour pouvoir》において上述した作品と本質的に異なるのは、悪魔祓いの呪文（incantation）という暴力的な詩的身振りを備えたテキスト（声）が、本稿で概観したように、1950年代を通じて模索された新しい電子音響のコンセプトのもとで、電子音響と管弦楽のただなかで語られるという点である。のちにブーレーズが回想しているように、この新しいアプローチ、すなわち電子音響によるテキスト－音楽（texte-musique）の方法が当時まだ十分に獲得されていなかったために、ミショーの詩に音楽的な面で深く入り込むことが容易ではなかったことは、事実である²⁵（Boulez 2009 : 18）。しかし、ブーレーズが遺した自筆譜や草稿から見えてくるのは、限られた技術と時間的な制約のなかで²⁶、詩のテキストと電子音響、

²⁵ ブーレーズはこの点について、音と同化したテキストの増幅が欠けていたとのちに回想している。しかし同時に、「満足はしていないが、この試みが失敗したとまでは言わないが、この詩に対する特別な眼差しをもち続けている」と語っている（Boulez 1999 : 131）。

²⁶ 電子音響パートの制作は、実質的に三ヶ月に満たなかった。バーデン＝バーデンのハインリ

管弦楽の協働を図ろうとする作曲家の創意である。

《Poésie pour pouvoir》において核となるミショーの詩の朗読、すなわち録音された声が電子音響の音素材²⁷として用いられていることは、スタジオで走り書きされた一連のスケッチに示されている。筆者の分析によると、電子音響の制作は、管弦楽の主要な音素材である和音およびアルペジオから形成された3グループの和音素材（ⅠⅡⅢ）に基づいて、一連の「音のカatalog」(さまざまな楽器編成による和音に音響変調²⁸を加えて試行錯誤しながら作られた音素材の一覧のようなもの)が作られ、そのカatalogを基に制作されたことがわかる（Higashikawa 2018）。このカatalogには部分的だが、詩節や電子音響のセクションのどの部分に使われるか書き込まれている箇所がいくつかあり、テキストの詩的言語、身振りや電子音響の相互作用を作りだそうとしていたことが跡づけられる。また、この音響変調のプロセスでは、笙やピリンバウ（ブラジルの打弦楽器）など多くの周波数帯域を持つ非西洋の楽器の音や、銃剣の一撃のような音などさまざまな音響効果を創りだそうとしていることがわかる²⁹。こうした明確な音高を特定することのできない噪音（bruits）を音素材に取り入れていたことは、ミショーの詩に内在する「呪い」の力を喚起させる呪術的な音響がイメージされていたことを示唆している。これは言うまでもなく、本稿の前半で触れたアルトの朗読にも通じるものであると同時に、ブーレーズの他の作品とは一線を画した《Poésie pour pouvoir》が志向する混沌とした音世界の所以とも言えるだろう。

一方で、電子音響の9つのセクションすべてのスケッチは残念ながら残されておらず、その断片的なスケッチのなかで声の加工に関する記述はごくわずかである。

ヒ・シュトロローベル実験音楽電子スタジオ（SWF）の機材は同じドイツ国内のケルンの電子スタジオ等とは異なる、独自に開発されたものが使われた（Heck, Bürck 1958 : 320-329）。

²⁷ 電子音響の領域において、声（voix）は早くから音素材の対象として、少なからぬ作曲家たちを惹きつけてきた。声を素材にした初期の代表的な電子音響作品としてK.シュトックハウゼンの《少年の歌》（1955～56）がある。ブーレーズがこの作品の声の加工をどの程度参照したのかは不明だが、1952年にミュージック・コンクレートから離反したあとケルンの電子音楽スタジオに関心を持ち、1953～54年ごろ何らかのプロジェクトがあったことはわかっている。

²⁸ ここで用いられた音響変調「*Klangumsetzer*」はのちのリング変調に通じるもので、SWFの電子スタジオで開発された機材が用いられている。

²⁹ しかしこれらはオブジェではなく和音素材から加工されている点が重要である。

同時に、初演の音源を聴く限りにおいても、スピーカーを通じて増幅・拡散される朗読されたテキストの声それ自体には、エコーの効果以外にそれほど目立った音響的な加工がなされた形跡は見られない³⁰。しかしながら、ブーレーズは詩において重要な詩句に手を加えている。

4.3 詩的言語の音楽性

本稿の前半で、ブーレーズと同様にミショーの詩に触発されたミシェル・タピエを中心として制作されたオブジェ本のことを触れたが、ここで改めてタピエによる紙面のレイアウトも一部参照しながら、《Poésie pour pouvoir》の詩的言語における音楽性とブーレーズがそこに与えた音楽的な解釈の一端を見ていく。

《Poésie pour pouvoir》の最初の詩「私は漕ぐ」に特有とも言える特徴のひとつは、頭語反復（anaphore）を伴ったテキストから生まれる音響的な反復とリズムである（Duménil 2012）。そしてこの頭語反復によってミショーが企図したことは、「呪い」と「悪魔祓い」の魔術的な力を詩のテキストに宿らせることだった。タピエによる詩のレイアウトはまさにこうしたミショーの詩と等価の関係にあり、この頭語反復を中心に詩を朗読する際のアーティキュレーションを視覚化したものと言える。むしろこの活版印刷の投影によって詩の潜在的な力がより際立てられたとも言えるかもしれない。デュメニルが指摘しているように、タピエのレイアウトはいわば朗読のための「楽譜」としての役割を果たしている（Duménil 2012）。《Poésie pour pouvoir》のテキストは、声によって読まれることで初めてその効力（efficace）が発揮される、そのことをタピエはオブジェ本の具象化を通して証明したのである。

ブーレーズは《Poésie pour pouvoir》のこうした音楽的な次元を、音楽家のまなざしでより深く認識していた。詩と音楽が文字通り同じ意味を担うことはできないとしながらも、ブーレーズはミショーの詩のエクリチュールが音楽のそれを借用している点を指摘している（Boulez 1999 : 131）。これは噛み砕けば、文脈に

³⁰ ブーレーズは朗読の声を変調させること、特に母音よりも子音を含めた声の録音と変調の難しさや楽器の音と声や息づかいを合わせて変調させることの難しさをのちに回想して語っており（Boulez 2009 : 18）、全面的な加工は実質的に断念せざるを得なかったことがうかがえる。

よって詩の言葉の意味が判別される、その言葉を鍛える方法をミショーは音楽から発想したという意味である。それによって言葉の響きは「一種の響きのオーケストレーション (une sorte d'orchestration sonore)」を形づくるとも述べている。そしてさらに、上述した頭語反復ひいては詩的身振りとも結びつく「反復的な槌の音 (martèlement répétitif)」によって、詩の言葉がその意味以上に「音」を担うようになるとも述べている。これはミショーが詩に込めた創意を掬いだすこれ以上ない洞察ではないかと思われる。ブーレーズはおそらく暗に引用したと考えられるが、ミショーは「呪いについてのノート」(Michaux 1950 (1963) : 106) を「呪いの魔術のためには、それは何よりもまず槌の音、槌の音、槌の音 (martèlement, martèlement, martèlement) である」³¹ という一文で締めくくっている。オブジェ本の木製の表紙に打ち込まれた鋳もまた、ここに通じている。

4.4 合成した声

「私は漕ぐ」では、「Je」は絶え間なく「un toi」に対して抗い、呪う。「私は呪った、お前の顔を、腹を、命を (J'ai maudit ton front ton ventre ta vie)」の詩句から始まる冒頭の節は、文字通り「呪い (malédiction)」である。ここでは、ブーレーズがミショーのテキストに対して与えた音楽的な変容の一端を考察する。この詩のタイトルである「私は漕ぐ (Je rame)」は、上述した頭語反復のなかでもっとも頻出する詩句である³²。この詩句は中盤以降になるにつれて反復が増えていき、呪いの強度が強められていく。そしてこの部分はちょうど、前述したブーレーズが詩節の順序を入れ替えた部分と重なる。すなわち、ここでは第6節「Ta bouche」を挟んだ第5節「Les animaux」と第7節「Le monde」が入れ替えられている。これによって、第7節は第6節に、第5節は第7節に置き換えられた。この第6節では「世界がお前から離れてゆく (Le monde s'éloigne de toi)」のあとに「私は漕ぐ (Je rame)」が四度反復されて現れる (図2)。このひとつの頂点に当たる詩節を入れ替えたのが管弦楽の展開に応じたものであることは、自筆譜と音源から明らかである。「世界がお前から離れてゆく」の朗読が流れた直後に管弦楽はここで最初の頂

³¹ 「martèlement」は槌の音だけでなく、反復的リズムや衝撃のように鳴り響く断続的な連続音を意味する。

³² 他には「Tu」「J'ai maudit」「Ta peau」「Ta fatigue」「L'ivresse」「Te couche」など。

点を迎え、呪いを表象するような太鼓のダイナミックなリズムと電子音響が重なり合い、ラウド・スピーカーによって螺旋的に渦を巻くように拡散される。実際、ここから四度反復される「私は漕ぐ」まで、ラウド・スピーカーの回転速度を次第に加速させる指示 (accelerando très rapide) がスケッチに書き込まれている。



図2：ミシェル・タピエによる活版印刷「第6節」³³
(図版Suzanne Nagy-Kirchhofer)

その上、ブレーズが加工した声を一度だけ使ったのも、やはり「私は漕ぐ」である。前述した節のあと第7節「Les animaux」を挟んで、その最後の詩句「お前の疲労は言い尽くせない (Ta fatigue est inexprimable)」の最後の言葉が増幅されたあと、第8節の冒頭で再び「私は漕ぐ」が三度現れる。しかしここでブレー

³³ ただし、ミショー全集第二巻のオリジナル・テキストと比べると一部詩句が異なっている。第五、第六行のオリジナルは「Je me multiplie en rameurs innombrables/Pour ramer plus fortement contre toi」である。オブジェ本の展示（1949年）後に修正が加えられたのか定かではない。

ズは三度反復させる代わりに、比較的低音の「合成された声」によって、象徴的に一度この詩句を響かせることを選んだ。わずかに残されたこの第8セクションの断片的なスケッチのなかに、具体的な合成方法については書かれていないが、「私は漕ぐ」の合成された声が4つのスピーカーを通じて増幅されることが書き込まれている。この合成された声を象徴的に響かせることで、《Poésie pour pouvoir》における演劇的な身振り、すなわち「呪いのナラティヴな構造」が展開する「架空の儀式的イメージ」(Boulez 2009: 15)が浮き彫りにされているとも考えられる。

ブーレーズのこれらの解釈は、詩的身振りの音楽的な変容の一端と言えるように思われる。そしてこの「合成した声 (voix synthétiques)」は同時に、ミショー自身が詩的言語として模索したものと重なりあう。ミショーは1939年ベル研究所で開発された、ピアノのように鍵盤を鳴らして人間の声を合成させる「The Voder」に関心を持っていたことが、テキストに残されている (Michaux 1942 (1950/1963): 18)³⁴。そこでミショーは、演劇でも音楽でも映画でもない新しい芸術への期待とともに、この人間の声を模倣する、あるいは創りだすことのできるマシンからインスピレーションを得て、「声のオーケストラ (un orchestre de voix)」を希求している。そしてさらには、噪音を創りだすピアノ (clavier à composer *des bruits*) による「噪音のオーケストラ (un orchestre de bruits)」を期待すると綴られている³⁵。

5. 結び

本稿は、《Poésie pour pouvoir》をめぐるミショーからブーレーズへの道筋、詩と音楽の邂逅を読み解く試論的な試みである。この議論を基にして、さらに両者の関係を照査する余地が残されている。しかしながら、作曲家自身が封印した作品の痕跡を辿るこの考察によって、ブーレーズのミショーの詩に対する深いまなざしを少しでも汲みとることができれば、その目的は達成されたと言えるだろう。また本

³⁴ « Idées de traverse » (1942)

³⁵ このテキストが、ミュジック・コンクレートを創始する直前に「噪音の交響曲」(Schaeffer 1952: 12)を着想したというピエール・シェフェールの初期の草稿のなかでも引用されていたことは興味深い。「噪音 (bruits)」の概念それ自体に焦点を当ててさらに考察していく必要がある。

考察ではブーレーズの音楽とミショーの詩の関係を論じたが、今後は彼の音楽と他の諸芸術との接点や繋がりから見えてくるものをさらに掘り下げていきたいと考えている。

草稿資料

ミュージック・コンクレート、シェフエール関連

Fonds Pierre Schaeffer (IMEC)

ブーレーズ関連（主要）

Pierre Boulez Collection (Paul Sacher Stiftung)

Étude I, Mappe E Dossier I

Étude II, Mappe E Dossier II

Symphonie mécanique, Mappe H Dossier

Poésie pour pouvoir, Mappe I Dossier 1-2

主要参考文献

Bassetto, Luisa, « Marginalia, ou *L'Opéra-Fantôme* de Pierre Boulez », *Pierre Boulez Techniques d'écriture et enjeux esthétiques*, Jean-Louis Leleu, Pascal Decroupet (éd), Genève, Éditions Contrechamps, 2006, pp.255-298.

Boulez, Pierre, « Entretien avec Dominique Jameux Pierre Boulez : sur *Polyphonie X* et *Poésie pour pouvoir* », *Musique en jeu*, No.16, Novembre 1974, pp.33-35 ; Pierre Boulez, *Points de repères*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1981, pp.189-193.

-----, « Rétrospective de proche », *Les années 50*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1988, pp.36-45.

-----, Schaeffner, Andre, *Correspondance 1954-1970*, présenté et annotée par Rosângela Pereira de Tugny, Paris, Fayard, 1998.

-----, « Pour pouvoir », *Henri Michaux: Peindre, composer, écrire*, Paris, Bibliothèque nationale de France-Gallimard, 1999, pp.130-131 ; Boulez, Pierre, « 90. Pour pouvoir

- (sur Henri Michaux)», *Regards sur autrui (Points de repère II)*, textes réunis et établis par Jean Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Collection Musique/Passé/Présent, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2005, pp.706-708.
- , Cage, John, *Boulez/Cage : Correspondance et documents*, Basel, Paul Sacher Stiftung/Mainz, Schott Musik International, 2002.
- , *Regards sur autrui (Points de repère II)*, textes réunis et établis par Jean Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Collection Musique/Passé/Présent, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2005.
- , « La musique et le verbe : Mallarme, Rimbaud, Michaux et quelques autres: entretien avec Pierre Boulez par David Verdier », *Dissonanz/Dissonance*, No.106, Gümligen, 2009, pp.14-18.
- , *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, Éditions Gallimard, 2016.
- Duménil, Lorraine, « Un exorcisme corporel : l'expérience de *Poésie pour pouvoir* de Henri Michaux », *Le livre au corps*, Alain Milon et Marc Perelman (éd), Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, pp.257-281.
- Heller, Hans-Peter, *Das Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks Freiburg 1971-1989: Die Erforschung der Elektronischen Klangumformung und ihre Geschichte Band 1*, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, 1991.
- Heck, Ludwig, Bürck, Fred, « Klänge im Schmelztiegel », *Melos*, 25. Jahr, Heft 10, Oktober 1958, pp.320-329
- Higashikawa, Ai, « Quelques notes sur le montage électronique de *Poésie pour pouvoir* (1958) de Pierre Boulez », *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, vol.28, April 2015, pp.30-36.
- , « *Poésie pour pouvoir* (1958): l'origine de la "musique mixte" dans l'œuvre de Pierre Boulez », *Regards sur les musiques mixtes*, Collection Portraits polychromes N°23, hors-série Musique et technologie, Marc Battier (dir.), Paris, Institut national de l'audiovisuel, 2017, pp.40-54.
- , *Conception musicale et enjeux esthétiques dans les relations entre les écritures instrumentale et électroacoustique chez Pierre Boulez*, Thèse de Doctorat, École Doctorale V (Concepts et langages), Sorbonne Université, 2018.

Huybrechts, Florence, *Euterpe et Michaux, une passion réciproque : pour une vision synchrétique des rapports d'Henri Michaux à la musique*, Mémoire de Master, Université libre de Bruxelles, 2010.

-----, « Mélomanie, musicographie, "composition": le phénomène musical chez Henri Michaux », *Textyles*, 40 | 2011, pp.113-132.

Maeder, Thomas, *Antonin Artaud*, Paris, Plon, 1978.

Meïmoun, François, *Entretien avec Pierre Boulez : La naissance d'un compositeur*, Château-Gontier, Éditions Aedam Musicae, 2010.

Michaux, Henri, *Passages*, Paris, Éditions Gallimard, 1963 (1998).

-----, *Œuvres complètes*, Tome I II III, Paris, Éditions Gallimard, 1998 ; 2001 ; 2004.

-----, « Genèse des trois poèmes de "poésie pour pouvoir" », *Melos*, 25. Jahr, Heft 10, Oktober, 1958, pp.308-309.

Sauvanet, Pierre, « Michaux musicien », *Henri Michaux : Corps et savoir*, textes réunis par Pierre Groux et Jean-Michel Maulpoix, Paris, ENS Éditions, 1998, pp.197-212.

Schaeffer, Pierre, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.

Steinegger, Catherine, *Pierre Boulez et le théâtre : De la Compagnie Renaud-Barrault à Patrice Chéreau*, Wavre, Éditions Mardaga, 2012.

