

音楽とテキスト

——エリック・サティの音楽論をめぐる一考察——

有田英也

はじめに

エリック・サティ(1866-1925)の音楽は、チッコリーニによる全集盤のレコーディングや、作曲家の指示通りに『ヴェクサシオン』が演奏会で披露されたり(初演は1963年、ジョン・ケージらによる)と、死後半世紀を経た1970年代を中心に活発な再評価を見た。それに伴って、奇癖の多かった音楽家の生涯への関心が、幾つかの伝記の再版や、新刊、そしてオルネラ・ヴォルタによる記念碑的な『雑録集』の出版に結実した。

サティの人生は、二十世紀初頭のいわゆる「モダニズム」の台頭を彩る挿話に事欠かない。1917年5月18日、第一次世界大戦中のパリのシャトレ座で初演された『パレード』を例にとれば、台本コクトー、舞台装置ピカソ、そして振り付けを担当したディアギレフのロシア・バレエ団の新進舞踊家マシーンの名前が端的に示すように、そこには芸術の諸領域の協同が、少なくとも実験として試みられていた⁽¹⁾。

ただ、協同と言う場合、音楽、絵画、そして民衆演劇(ガートルード・スタインによればサティ自身『パレード』を見せ物市の小屋掛け芝居の呼び込みだと主張したという)の三つの芸術にそれぞれ固有の記述法が、どう絡み合うかを明らかにできなければ、協同は単なる固有名詞の羅列、つまりは文学的挿話に留まらざるを得ない。たしかに、コクトーが若手音楽家「六人組」にサティを加えて新芸術を高らかに宣言した『雄鳥とアルルカン』(1918)⁽²⁾などが、協同の内実を明らかにする一つのアプローチに思えたこともあった。だが、サティの文章を整理した『雑録集』⁽³⁾の編者オルネラ・ヴォルタの新著によって紹介された、膨大な未発表の手紙類は、コクトーの役割をサティの音楽に対してむしろネガティブなものとして提示している。

本論は、このヴォルタの著書 *Satie seen through his letters*⁽⁴⁾ を翻訳

する過程で筆者の気にかかった問題を、今後の研究のための覚え書きとして記すものである。

注

- (1) 『パレード』のオーケストラ版(1968年録音)はマニュエル・ローゼンタール指揮で聞くことができる。また、絵画、音楽、詩を横断する新しい批評言語の試みとして Georgiana M. M. Colville: *Vers un langage des arts autour des années vingt*, Klincksieck, 1977, がある。
- (2) Jean Cocteau: *Œuvres complètes*, Marguerat, (Genève), 1950, t. 9, pp. 13-40.
- (3) Erik Satie: *Ecrits, réunis par Ornella Volta, Editions Gérard Lebovici*, 1990 1977年の Champ Libre 版の再版。
- (4) Marion Boyars, 1989 筆者は、現在準備中の仏訳版のタイプ原稿も定本としている。以下 Volta と略す。

1. 「芸術的前衛」とエリック・サティを巡るねじれた関係

1920年3月8日に、エリック・サティは奇妙な思い付きを実現した。「家具の音楽」と題された着想の主旨はこうである。人間の眼は、部屋の中の様々な家具を見ている時でも、積極的に見ていないことがある。同様に、耳にはしても、意識的に聴いてはいない音楽を作ろうというのである。サティに協力したダリウス・ミヨーによれば⁽¹⁾、「家具の音楽」の提案はオーリックとプーランクの不評を買ったものの、ベルタンがフォーブル・サン＝トノレ街のバルザンジュ画廊でマックス・ジャコブの戯曲を上演する幕間に演奏された。

当時、サティはミヨーら、新進音楽家と交際があった。というより、後にその多くと決別するとはいえ、ジョルジュ・オーリック、フランシス・プーランク、アルチュール・オネゲル、ルイ・デュレー、ジェルメーン・タイユフェールにミヨーを加えた六人、この年にコクトーが「六人組」の

名のもとにまとめあげる「新青年派」の六人を精力的に世に出そうとしたのは、1917年に前述の『パレード』を発表したサティその人に他ならない。1919年6月26日付のピエール・ベルタン宛て書簡で、サティはミヨーとオーリックを評して「彼らが頑として大胆であると判って満足至極です。揺るがない勇氣に満ちた彼らとともに、私はずっと歩くことでしょう」と述べている⁽²⁾。ベルタンは、「家具の音楽」の舞台であるバルザンジュ画廊で「前衛の会」を主催しており、1921年にはサティの舞台作品『メデーサの畏』(作曲は1913年)を演出・主演する。したがってこれは、売り込みにも等しい賛辞である。

オルネラ・ヴォルタは、「家具の音楽」が1917年頃には構想されていたことを、サティの死後に発見された資料によって明らかにした。また、サティは1918年からプーランクに働きかけ、演奏の一週間前にピエール・ベルタン宛てに、「私達には、コクトーが必要だ」と書き送った⁽³⁾。

ベルタンが読み上げたとおぼしい、この試みの紹介文の原型が、ヴォルタの編集した『雑録集』に収録されている。ジャン・コクトー関係の文章を管理するコレクション・エドワード・デルミット所蔵の手書き原稿である。やや長いが、全文を引く。

『家具の音楽』は深く産業に根ざしています。音楽に何ひとつ仕事をする必要のないところで、音楽を奏でるのが習慣——ないしは慣例です。そこでは、「ワルツ」だのオペラの「幻想曲」だのが演奏されますが、それらは[有用性とは]別の意図で書かれているのです。一方、私達は「有益な」欲求を満たすために作曲される音楽というものを確立したいのです。芸術[Art]は、これらの欲求と関係ありません。「家具の音楽」は空気振動を起こします。それ以外の目的はありません。この音楽は、光や、熱や、

様々な形態の快適さと同じ役割を果たすのです。

「家具の音楽」は行進曲、ポルカ、タンゴ、ガヴォット等に勝る働きをする。

「家具の音楽」を強く要求せよ。

「家具の音楽」なしに、集会や会合等を開いてはいけない。

公証人、銀行等にも「家具の音楽」を。

「家具の音楽」には〔姓はあっても〕名前はない。

「家具の音楽」なしの結婚式は禁止。

「家具の音楽」を用いない家に入ってはならない。

「家具の音楽」を聞いたことのない人は、幸福のなんたるかを知らない。

寝る前に「家具の音楽」を一曲聞いてからでないと、寝つきが悪いだろう。』⁽⁴⁾

この手書き原稿には日付がないが、コクトーに宛てられており、詩人へのメモもついている。その内容を要約すれば、サティはコクトーに、この

文章を「そっけない十行」ほどの「ピラ」にするよう望み、「わざと膨らませて」列挙された「家具の音楽」の使用例も、コクトーに詰めてもらおうとしていた⁽⁵⁾。

メモはコクトーに Gros Vieux (大将) と親しく呼びかけているが、サティは1916年にロラン・マニエールに宛てた手紙でも、同年のリカルド・ヴィニェス宛ての手紙でも、似たような書き出しを用いている。サティは彼が決して認めなかった『雄鳥とアルルカン』の美学をあてこずるためだけに、「家具の音楽」への協力をコクトーに願ったのではない。嫌味もおそらくあるものの、作曲家は作品を通して聴衆に語りかける際に、音楽以外の要素を補強するために、コクトーに目をつけたのである。

この試みを音楽学の立場で論じている研究書も幾つかあり⁽⁶⁾、1906年の『綴れ織りの前奏曲』と比較されている。だが本論では「家具の音楽」の挿話が、まさに挿話として、芸術的前衛を巡る言説と結び付く、その文脈を検討したいのである。

「家具の音楽」の挿話は三つの解釈を可能にする。言い換えれば、三つの異なった物語の挿話を構成する。以下〔1〕〔2〕〔3〕と分けて論述する。

注

- (1) 三浦淳史訳「“家具の音楽”とカタログの音楽」、『音楽の手帖サティ』収録, 1981, pp.138-149.
- (2) Volta, p. 94.
- (3) *Ibid.*, p. 315.
- (4) *Ecrits*. p. 190.
- (5) *Ibid.*, p. 314.
- (6) Vincent Lajoinie: *Erik Satie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1985, p. 353; アンヌ・レエ著・村松潔訳『エリック・サティ』, 白水社, 1985, p. 142.

〔1〕

サティがコクトーに宛てた文章には、芸術視された音楽への抵抗がまず読み取れる。サティが観客への説明として書いた紹介文で、原文が強調された箇所注意到してみると、「何ひとつ仕事する必要のない」場合に奏でられる音楽（原文はこの箇所太字）と、「有益な」（原文はこの箇所カッコ書き）欲求を満たすための音楽が対比されているのが判る。たしかにワルツは、社交という有益な目的に奉仕する道具である。だが、聴衆は演奏会場で踊りはしない。今日、ワルツを、聴くための音楽たらしめる芸術観こそが、「家具の音楽」の観念を対照的に明らかにするのである。

大文字の芸術に対置されたのは、私達の生存に合目的という意味で「有益な」音楽である。つまり、この音楽は、生活と対立しないと考えられる。しかも「光や、熱や、様々な形態の快適さ」と同じ役割を果たす音楽は、生活に慰安（原文の confort は、こゝも訳せる）を与えさえる。ここで、しばしば引き合いに出されるのが、ジャン・コクトーが『雄鳥とアルルカン』で書いた、「家のように、そのなかに住めるような音楽を作ってもらいたいものだ」⁽¹⁾ という一節である。この点で誤解のないように、筆者なりの読みを明瞭にしておきたい。

文学において、生活と芸術を対立させる発想は、「ロマンチズムの大道と、高踏派の脇道、そしてまだつかつかぬかの象徴主義の道が交差するところに位置する」（フィリップ・ヴァン・チーゲーム⁽²⁾）ボードレールが、『悪の華』で高らかに宣言した。ただし、チーゲームの言う通り、ボードレールは交差点の作家なのであって、ロマンチズムとその継承者達が論じた種々の芸術観が、彼には見えていた。ヴィクトル・ユゴーが1840年頃から、詩作に社会性を求める主張を始めたのと平行して、「エルナニ事件」の闘将の一人だったテオフィル・ゴーチエは早くも1836年に『モーパン嬢』序文

で「芸術のための芸術」を主張する。この語句をゴーチエが、一種の宣言文に仕立て上げたのは、『悪の華』より遅れて、1857年の「芸術」という詩によってである。この考えは、後に高踏派が我がものとする。そして漠然と象徴主義の枠内にくくられるヴェルレーヌからデカダン詩人にいたる、神話化された生活破綻者の詩人達が、芸術と生活の対立を、ジャーナリスティックに確認させるにいたる。いわゆる「呪われた詩人」像（これはヴェルレーヌの詩人論⁽³⁾の題名に由来する）の形成である。つまり、我が国において一般的だった芸術家像は、少なくともフランスにおいては歴史的な一時期の所産である。

本稿のテーマから逸れるので触れるに留めるが、象徴主義の終わりをいつ、どのように感知したかが、ジッド、ヴァレリー、バレス、アラン＝フルニエら、二つの世紀の移り変わりに作品を構想した作家を論じる場合に重要である。エリック・サティの活動は、まさにこの時期の、この象徴主義（あるいは端的に、絵画における印象主義と混同されたワグネリスム⁽⁴⁾）から脱出する課題に呼応しているのである。

サティの「家具の音楽」は、芸術と生活を対比していると言っても、このような純粹芸術の観念を大文字の「芸術」に込めているのではない。彼はむしろ、社会に承認され、制度化された芸術を念頭に置いている。演奏会のプログラムに載ること、それ自体が芸術と非芸術的音響の境界を際立たせるのを、彼は知っている。1880年代後半から、サティはカフェ＝コンセルという、「黒猫亭」を始め、世紀末から今世紀初頭に流行した、軽音楽や芝居（影絵芝居やパントマイム等）を上演する酒場に入り出すようになり、時には指揮棒も振った。これらの店が常連相手に発行していた、店と同名の新聞で自分の噂をしてもらい、オペラ座への作品持ち込みの顛末については、「オーベルジュ・デュ・クルー」の客たちに手紙のコピーを

配りさえした⁽⁵⁾。こうしてサティは、公認芸術を公認たらしめる権威づけの機構を、手作りのメディアでからかってみせたのである。

「家具の音楽」の時代には、もうひとつ別の要素が加わる。それは、科学の用語を援用しつつ、大衆化とは異なる意味で音楽を脱神聖化する意図である。サティは「家具の音楽」が生み出すのは「空気振動」であると述べている。芸術の生み出すのもまた、空気振動に他ならない。ただし「家具の音楽」はそれに加えて、生活するうえでの「有益さ」をも生み出すのである。家がそうであるように、とコクトーにならって言うことができよう。こうして、「家具の音楽」は、生活と芸術の敷居を取り除く。つまり、サティはある生活と不可分の芸術を、既成芸術と区別して主張した。

協力者のミヨーに宛てて、サティが演奏の三日前に書いた手紙には、期待が素直に表現されていた。ただし、この「素直さ」が曲者であることを忘れないために、手紙の全文を引かねばならない。

エリック・サティからダリウス・ミヨーへ⁽⁶⁾

1920年3月5日 金曜

親愛なるミュミュ、ティティからの手紙だよ。二曲の部「ブツ」は仕上がった。王様のようにご機嫌さ。

僕達は「勝てる」ぞ。『コメディア』誌を読んだかい。あの記事には驚いた。ああ、仰天さ。

「謎の協力者」を詮索しているよ。「新学派の最も才能ある若手作曲家の一人。だが、名前は言えない、お楽しみに」。誰のことだと思う？

君が「家具の音楽」に賛同してくれて感謝感激だ。

旧友より

エリック・サティ

追伸 哀れなオーリック

他人行儀に vous で相手に呼びかける手紙文で、サティはよく俗語を用いた。「ブツ」と訳した truc は、口語フランス語で対象物の名前が思い出せなかったり、名指ししたくない時に使われる。一読してサティは上機嫌だが、それは聴衆に仕掛けた罠の来たるべき成果にほくそ笑む猟師の感情である。サティがプログラムでミヨーを後見し、『コメディア』もそう吹聴したとなれば、聴衆は耳を澄まして聴くべき「音楽」めざして呼び集められる。そこへサティ達は、聴衆の習慣的な条件付けに反して、「家具の音楽」を流す筈だった。当日に配布された、先に引用した絡介文は、聴衆に何か新しい音楽への期待をあらためて植えつける戦略だったのである。

ところが、「お喋りを続けるんだ！ 歩け、聴くんじゃない」と叫ぶサティを尻目に、観客は席に戻って、この「家具の音楽」に耳を傾けた。家に住むように、音楽を室内装飾のひとつと考えさせ、「芸術」という観念を意識にのぼらせずに曲を聞かせるのがサティの狙いであった。しかし観客は、こうした有用性とは別の観点から、この曲に接することで、彼の意図を見事に誤解したのである。これには、サティとミヨーの不手際もあった。「家具の音楽」が披露されたのは、お屋敷街フォーブール・サン＝トノレ街のバルザンジュ画廊。戦傷死したアポリネールのいわば後継者であるマックス・ジャコブの芝居の幕間にてである。これは、前衛という名の大芸術を意味しやすい環境なのである。しかも「家具の音楽」はダダの催しでも演奏されたという。

サティが「家具の音楽」を発表した1920年は、ダダが既成芸術を愚弄した時期にあたっている。サティがピカピアと『本日休演』を制作するのは1924年だが、タイプライターやサイレンの音を大胆に取り入れた『パラー

ド』の発表された1917年以来、彼は学士院会員や音楽院教授など、いわゆる公認芸術家から嫌われた新傾向と連携した活動をしている。サイレンなど、現実の生活に鳴り響く雑音を採用した『パレード』は、立体派のコーージュにも似通う構成をしていた⁽⁷⁾。

ここには1920年に関わる特殊な文化状況がある。スイスのダダイスト、トリスタン・ツァラがパリに来て、前年に『リテラチュール』誌を発刊していたブルトン、アラゴン、スーポーらと合流するのがこの年である。ダダの夕べがパリを騒がせるのがこの時からで、ダダと後のシュールレアリストが絶交する1923年まで、夕べないし催しは続いた。ヴォルタが書いているように、ブルトンらが自分達の活動を『リテラチュール』誌と常に結び付けていたにもかかわらず、パリの公衆はこれをダダと混同した。そして、『リテラチュール』誌の「金曜会」では定期的にミヨウ、オーリックら「六人組」の曲が演奏されたので、ブルトンのコクトーへの警戒心にもかかわらず、既に1918年に『雄鳥とアルルカン』を出版していたコクトーは、批評家や公衆にとっては漠然とダダに加えられた。サティは、ヴォルタが公にした数多くの書簡が明らかにするように、既に1918年末から「六人組」の幾人かとは袂を分かっていたのであるが、前衛が好んで用いるフェティッシュ(物神)⁽⁸⁾のままだった。「家具の音楽」が精々、挑発として受け取られたとすれば、それは以上の事情にもよる。

場違いな既成音楽を響かせたり、既成音楽を詐称したところで、官展や愛好家の私邸の一室(ともにサロンという)の常連を鼻白ますことはできても、真に芸術と生活を結び付けることにはならない。「そのなかに住めるような音楽」をめざした「家具の音楽」は、たとえ前衛的であるにせよ、音楽は聴かれるべきだとの因習を確認して終わった。聴衆の反応を裏切ることができなかつたのである。あるいは、「音楽」を求める聴衆の自動化

した欲望に透き間を入れるには、戦略が不足していたと言えようか。

注

- (1) *Œuvres complètes*, t. 9, p. 26.
- (2) Philippe Van Tieghem: *Les grandes doctrines littéraires en France*, PUF, 1946, coll. "Quadrige", p. 243.
- (3) *Poètes maudits*, 1884.
- (4) この点でコクトーの見解は正しい。「サティはワグナー熱の絶頂期に、薔薇十字団の中心部にいながら、ワグナーを嫌悪した。彼はワグナーについてドビュッシーに警告した。『気をつけろよ』と彼は言ったものだ、『役者が舞台に現われても、装置の樹木が身もだえする訳じゃなし』。だが、『ペレアス』の美学はそれに尽きる」p. 24.
- (5) Volta, p. 40.
- (6) *Ibid.*, p. 176.
- (7) A. レイはピカソの技法(パピエ・コレ)と結び付けている。p. 118.
- (8) Volta, p. 98.

〔2〕

ミヨーの回顧によれば、彼らは「プログラムに盛られたさまざまな曲目が演奏されてゆく過程で使われている楽器を用いて休憩時に演奏される曲を作っておいた。曲がホールのあらゆる方向から同時に聞こえてくるように、私達はクラリネット奏者を劇場の三つのちがった隅に配置し、ピアニストを第四のコーナーに、そしてトロンボーンを一階のボックス(ます席)に置いた⁽¹⁾。」プログラムに主旨が示されたうえ、作曲家達は会場で、あらゆる質問に答えることになっていた。こうして演奏されたのは、アンブロワーズ=トマの『ミニョン』とサン=サーンスの『死の舞踏』の抜粋を混ぜ合わせた曲だった。

さて、アンブロワーズ=トマは、コンセルヴァトワールの学長時代、その生徒だったサティを「全く取るに足らない」と評した。そして、カミ

ユ・サン＝サーンスは、1894年に学士院入会審査委員長として、「神から権威をいただいた」立候補者と自任するサティ（当時28歳）から、「あなたが私からかけ離れていても、無関心でいてはいけません。私に近寄るのです」⁽²⁾と、謎めいた手紙を受け取っていた。翌々年、サティは三度目のアカデミー挑戦に失敗するが、この時は故アンブロワーズ＝トマの空席を狙ったのだった。すると「家具の音楽」の意図は、単なる私怨に収まろう。そういう次元の、つまり作品以外の挿話的な解釈も許してしまうのが、サティの音楽表現の特徴である。

だが、「家具の音楽」が他人の作品を引用して組み替え、ありあわせの楽器で幕間に演奏されたという事実は、恐らくコクトーの文章に言及した「家具」という名称よりもはるかにサティの試みを、マン・レイなどのニューヨーク・ダダの実践したレディーメードに近づける。

レディーメードは、工業的に大量生産されて実用に付される道具を、敢てそのまま美術展に出品することで成立する作品である。「泉」と命名されて展示された白い便器のように、作品の題名が、作者の作為を演出する。言い換えれば、工業生産品を何に見たてるかが、制作の全過程となる。見たてとは解釈であり、それはテキストの形で示されるか暗示されるかする。この解釈を欠くとき、たとえば展覧会場の便器は人を不安にさせる。テキストは、題名であったり、ピラであったり、批評や演説であったりする。「家具の音楽」で試みられたのが、まさにこのようなテキストの音楽への介入である⁽³⁾。サティはコクトーにピラを依頼することで、見たての効果を上げようとし、また公認音楽家の曲を借用することで、サティとミヨーの作品を受容するためにテキストを不可欠たらしめたのである。だが、サティはこれらの作曲家を揶揄し、コクトーの一節（「家のように、そのなかに住める」）をも借用する誘惑に打ち克てなかった。それが、「家具の音楽」

を奇行のひとつに留まらせた理由である。

1921年にマルセル・デュシャンとパリに到着したマン・レイが、「フランスで最初に制作したダダのオブジェ」はサティとの出会いに由来する。作品の写真には、鉄製のアイロンの、布に触れる平面に、縦に十四本の画鋏を接着剤で止めたものが示されている。題名は「贈り物(The Gift)」となっている。この即興のオブジェについては、東野芳明がダダとの関連全般に広げて論じている⁽⁴⁾。ここでは、東野も触れているが、マン・レイが展覧会カタログで換骨奪胎してみせた『健忘症患者の手記』に記された、サティのいわゆる「音響測定家」に注意したい。サティがこの語を「音楽家」と対置させて、自分を形容するのに用いているからである。「家具の音楽」が、テキストによる解釈上の支えを必要としたように、サティという「音楽家」も、同様に人を食った——従って冗談くらいに軽視されるおそれのある——テキストによる自己規定を行っているのである。

注

- (1) 『音楽の手帖サティ』青土社、1981 p.148.
- (2) Volta, p. 61.
- (3) 高橋悠治は山口昌男との対談で次のように述べている。「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言えるんじゃないですか」『オペラの世紀山口昌男音楽対談集』第三文明社 1989, pp.15-16.
- (4) 『音楽の手帖サティ』「ダダイストの贈りもの——サティと前衛芸術」pp.111-117.

〔 3 〕

『健忘症患者の回想録』とは、1912年から1914年にかけて『S. I. M. 音楽』誌に掲載されたエッセー六編と、推定1920年執筆で、雑誌発表の有無が不明の一編、そして1924年に『フィユ・リーブル』誌に掲載された一編の、都合八編を指す名称である⁽¹⁾。S. I. M. は「国際(現代)音楽協会」の略称である。この団体は、「国民音楽協会」を脱退したラヴェルの設立した「独立音楽協会」と親しかったとヴォルタは述べている⁽²⁾。『健忘症患者の回想録』の発表について、二点を指摘して置かねばならない。

これらのテキストは、最後の一編を除けば、起源や系図への関心や、年代順の叙述、正確さの配慮に欠けており、回想録というよりそれぞれの主題に基づくエッセーである。だが、続き物のエッセーの発表されたのが、『(犬のための)ぶよぶよとした前奏曲』(1912)や、『あらゆる角度から検討された数章』(1913)、『スポーツと気晴らし』(1914)などの、変わった題名を持ち、それゆえ楽譜に向かう演奏者やプログラムを読む聴衆に、音楽以外の手段で語りかける曲と、同じ時期である点は見逃せない。サティが楽譜に「歯の痛いナイチンゲールのように」など独特の演奏指示をつけたのは有名だが、彼の楽譜は音楽出版社を起こした父親のおかげで、「黒猫亭」時代の1880年代中頃から出版されていた。テキストが当時のコンテクストに置かれるとどう読み解けるかは、次章で考察しよう。

次に『健忘症患者の回想録』の発表された雑誌は、ラヴェルと親しかった。1911年に『星たちの息子』『ジムノペディ第三番』『サラバンド第二番』などサティの初期作品を「独立音楽協会」の演奏会で改めて紹介したのは、ラヴェル派の若手音楽家達である。ラヴェルは音楽界の保守的傾向を批判するため、進歩性によって冷遇された作曲家をもてはやした。そこで「国民音楽協会」の中心人物で1912年にはコンセルヴァトワール(音学

院)のオーケストラ主任になるヴァンサン・ダンディを攻撃するためにサティを利用したと、ヴォルタは推量している。ダンディを校長とするスコラ・カントルムで三年間学んで対位法の学位を1908年に取ったサティの新作ではなく、後述する「薔薇十字会」時代の作品を称えたのはそのためであり、また、ラヴェルの真に敵対するドビュッシーの独創性を割り引かせる目的もあったとヴォルタは述べる⁽³⁾。つまりサティの回想録は、ドビュッシーが『ペレアスとメリザンド』(1902年初演)で完成させた、いわゆる印象主義的な作風が、文学における象徴主義とともに、激しく攻撃される時期に連載されたのである。『健忘症患者の回想録』第一話、「私は何物か」は、上記二点が読みの方向を決定すると思われる。既に東野芳明の訳があるが、冒頭を少し訳出しよう。

「誰もがあなたに言うだろう、私は音楽家ではない、と*。それは正しい。

この道に入るや、私はただちに自分を音響測定家のうちに数えた。私の仕事は、純然たる音響測定に属する。『星たちの息子』なり『梨の形をした小品』なり、『馬の衣装で』、あるいは『サラバンド』を例にとれば、これらの作品の制作を、どんな音楽的観念も取り仕切らなかったのが判る。支配しているのは科学的思考である」⁽⁴⁾

「音楽家でない」と言う人の例としてサティが原注で挙げたのが、オクターヴ・セレである。『雑録集』(ヴォルタ編)は、このセレの言葉を注に引いている。1911年の著書でセレはサティを「不器用だが巧みな技術者で、しばしば絶妙だが奇怪なことの多い、新しい音の探求者」と紹介し、「1887年に作曲された『サラバンド第二番』には、ドビュッシー氏が、後に『ピ

『アノ曲集』に収められる三つの作品を書いていた頃、強く感銘を受けた」⁽⁵⁾と解説した。音楽界にあったドビュッシー批判の片鱗のうかがえる一節である。

さて、セレの用いた「技術者(technicien)」を逆手に取ったサティは、自作を音響測定家の思考の産物として提示する。サティ自身におそらく徹底する意思などなかったため、音響測定学は、負け惜しみの思い付き、あるいは、マリネッティら未来派の芸術家が流行させた機械信仰に即して解釈されたことだろう。だが、音楽の計量化を志向するこの一節は、現代音楽の実験者を喜ばせそうであるし、また「家具の音楽」に照らせば、聴き方、演奏の仕方にテキストが介入する事例になる。

このような介入は、『健忘症患者の回想録』が回想というより、サティの当面の関心事を扱うために、様々な形で生じてくる。例えば「芝居について」と題された、四番目の文章では、「音楽劇」の構想が語られる。これは翌月に作曲される『メデューサの罫』への言及と解せる。話の内容は夢想めいた奇妙なものである。秋山邦晴の翻訳があるが、二箇所を訳して、1913年初頭のサティが、後述する「薔薇十字会」風の神秘主義を『パレード』の見せ物的世界に繋ぐのを指摘しよう。

「当時、私は錬金術にかかづらっていた。実験室に一人だったのだが、ある日、一息ついていた時のことだ。戸外は鉛色の、どんよりした不吉な空模様だった。まったく不気味そのもの」⁽⁶⁾

この後、錬金術師の実験室にある剥製の鳥が飛び、猿の骸骨が逃げ出す。そして奥のドアを叩いて中に入りたがる者とのやり取りが、初期の映画のようなスピード感で続く。

「暗がりです、声です。」

——ムッシュー、私には透視力があるようです。

聞き慣れない声だった。畳み掛けるように声は、

——ムッシュー、私です。私なんです。

——君はだれだ、と私は怖くなって言った。

——私です。あなたの召使です。透視力がある気がするんです⁽⁷⁾

召使は第一話にも登場する。「音響万華鏡記録器」を使うところを見せてやったのである。サティは執筆当時も「首都芸術教会」の教主におさまった時も、狭い部屋に一人で住んでいた。自分の教会の所在地と称したコルト街6番地では、サティは新聞まで発行し、その後移ったパリ南郊の労働者居住地アルクイユ＝カジャンの部屋には、画家グラス・ミックとアンリ・パコリが賃貸契約に同行した他は、その後誰一人、入室させなかったようである⁽⁸⁾。『健忘症患者の回想録』第二話では、芸術家の部屋で創作のお供をする「完璧な側近」が語られているが、ブルジョワの芸術愛好家の居間を思わせる叙述は、勿論意図的な虚構である。ばれるためにそう書く、という意味で意図的なのである。

『健忘症患者の回想録』を執筆した時期に先立つ1908年に、サティはアルクイユ＝カジャンの急進社会党に入党し、機関紙に隔週一度ずつ執筆した。面白おかしく架空の地場産業の広告を掲載したのも、彼である。サティには自分のアイデンティティーを虚構として提示し、奇妙な程そこに固執する性癖があった。したがって、1912年頃から、パリの芸術家達のパトロンとして社交界に君臨したミシア・エドゥアールのサロンに出入りし、また第一次世界大戦中のコクトーの「戦友」で庇護者の一人ポーモン伯爵に紹介されるようになると、サティの奇癖は一種の演劇的要素を、彼の作

品に与えだす。先に引いた「音楽劇」のエスキスは、プログラムの働きをするテキストなのである。

第五話「芸術家の日課」には、白の強迫観念が現われる。

「私は白い食物しか摂らない。卵、砂糖、削った骨、死んだ動物の脂身、仔牛、塩、ココナッツミルク」⁽⁹⁾

フランス料理では仔牛肉や鶏肉は、牛肉と区別して「白い肉」と呼ばれる。『雑録集』の注でヴォルタは、サティが「薔薇十字会」のペラダンと袂を分かって「首都芸術教会」を開いた1893年の『ゴシック舞曲』の楽譜には、余白が散りばめてあり、これがマラルメの「骰子一擲」(1897)に先行すると指摘している⁽¹⁰⁾。世紀末の多くの芸術作品には、白の偏愛、およびそこに死を経由して別の次元の現実に至る象徴を見る発想とが見られる⁽¹¹⁾。世紀末の文化とサティを結ぶ線が、ここに暗示されていると言えよう。

以上のように、サティを系譜づけるのは容易ではない。たしかに、ドビュッシー、ラヴェルと結び付ければ、初期作品の再評価にからむ意義があるだろうし、若手音楽家たちは、ラヴェル派も「六人組」もサティをそう捉えていた。だがヴォルタは、ラヴェル派の「戦略」を明るみに出し、A.レイはドビュッシーとサティを比較する一章を、結局二人の作曲家においては「音楽」は同じ意味を持たなかったと結んでいる。

サティを文学的前衛と結び付ける場合も、同じことが言える。たしかに、アポリネールが『バラード』のプログラム⁽¹²⁾で、祝祭的世界と、彼のいわゆる、超現実主義(sur-réalisme)を連関させた点は、山口昌男がしばしば指摘するように⁽¹³⁾、新しい芸術観を切り拓く意味があった。また、『雄

『鶏とアルルカン』でコクトーは、未来主義的な機械装置や見せ物、運動性への志向から、彼のいわゆる新古典主義への移行を、サティの歌曲『ソクラテス』に触れつつ(ただし第二版で初めてだが)主張した⁽¹⁴⁾。だが、そこからはマラルメにも通底しうる、「白」や「裸形」の美学が抜け落ちてしまう。なるほど、象徴主義や世紀末特有の美学は、マラルメの詩において最も朽ちやすい部分ではあろう。サティも余白にばかりこだわったのではない。また、仮に彼の初期のピアノ曲、特に『ジムノペディ』や『グノシエヌヌ』が、当時のフランスで主流だったワグナーを賛美し模倣する全般的傾向に反して、際だって無駄を省いた構成を持つからといって、そこに「白」の比喻を用いるとすれば、文学の連想を音楽の分析に乱用するだけだろう。

エリック・サティは、その生涯で残した数多くの自画像が物語るように、フランスの現代芸術の多くの側面と交差した、真に紋章=象徴的な作家である。彼の音楽が、一個のテキストとして読み、聴きうるとすれば、この多義性においてに他ならない。したがって、サティの音楽を含む広く知的活動のうち、文学との共犯関係が最もあらわな領域において、諸芸術の協同を検討しよう。それはサティとジョゼファン・ペラダンの「薔薇十字会」との関係である。

注

- (1) *Ecrits*, pp. 19-27.
- (2) *Volta*, p. 27.
- (3) *id.*
- (4) *Ecrits*. p. 19.
- (5) *Ibid.*, p. 240.
- (6) *Ecrits*, p. 22.
- (7) *id.*
- (8) *Volta*, p. 70.

- (9) *Ecrits*, p. 23.
- (10) *Ibid.*, p. 242.
- (11) 高山宏『世紀末異貌』三省堂 1990 p. 61-100.
- (12) Guillaume Apollinaire: *Œuvres complètes*, André Balland et Jacques Lecat, 1966, t. 4, pp. 444-445.
- (13) 山口前掲書 特に高橋悠治との対談(「挑発としての芸術」初出(1974年5月)とチョコリーニとの対談(「祝祭としての音楽」初出1978年10月)が、サティを扱っている。少なくない誤植が惜まれる。
- (14) *op. cit.*, p. 29 「有益さが、ある乾いた感じと、皮相さの払拭された偉大さをもたらす点で、アメリカの機械とぶざまな建築物は、ギリシャ芸術に似ている。だが、それは芸術ではない。芸術の役目は時代の方向をつかむこと、そして、この実用的な乾きの繰り広げる光景から、皮相さの助長する無益な美を癒す解毒剤を汲み取ることである」

2. ^{エズテリツク}秘教的サティ

サティの関わった薔薇十字会⁽¹⁾、ここではサール(Son Altesse Royale 殿下)ペラダンの起こした「聖堂と聖杯のカトリック薔薇十字会」の美学第三教団は、1890年に成立した分派である。中世ドイツに結成されたとおぼしい薔薇十字会はその後消滅したが、フランスでは1888年にスタニスラス・ド・ガイタが復興した。神秘主義作家ペラダンは、既に1885年に大作『至高の悪徳』で成功しており、ガイタの濃厚な反カトリック色に反発して、分派を設立したのである。ペラダンは、創立者の一人で後にナビ派(アンチミストの名前で漠然と呼ばれるが、日常生活を主題にしたもの他に宗教画を描いたモーリス・ドニなどがいる)の庇護者になるラ・ロシュフコー伯爵らと、積極的に芸術運動を行った。

ジョゼファン・ペラダンの父親アドリアンは、ジュヌードの^{テンプル}新聖堂騎士団に所属し、自ら「我等が主イエスの左肩の傷教団」を創設した。兄は錬金術に熱中して早死にした。この父親と兄から、ペラダンは隠秘学[オカ

ルティスム]の伝統と書籍を相統していた。ペラダンの独自性は、芸術を用いて世の中のデカダンス(退廃)を排撃するという彼の主張に合わせて、活発な芸術活動を行ったことである。デュラン=リュエル画廊が、こうした劇や音楽、絵画、詩の朗読の舞台を提供した。

サティの作品が公の場所で初めて演奏されたのは、ペラダンの戯曲の劇音楽、『星たちの息子』への前奏曲』である。画廊で定期的に催された薔薇十字会芸術家の夕べでのことだった。サティは薔薇十字会の公認音楽家を任じられる。アルフォンス・アレが名前のエリックと隠秘学を掛けてエゾテリック・サティと呼んだ所以である⁽²⁾。

だが、サティは友人のコンタミース・ド・ラトゥールから神秘学の手ほどきを受け、オペラ座支配人と物議をかもした『コスピュ』など共作のプランを練っていたものの、ペラダンの思想から影響を受けた形跡はない。ペラダンはワグナーの単純な信奉者だったふしがあるが、サティはそんなサール・ペラダンに構わず作曲した。サティの求めていたのは、自分の作品を聴き手に提示するのに必要な、ある親密な人間関係である。1892年8月14日付「公開状」を『ジル・ブラス』誌に掲載してペラダンからの独立を印象づけようとし、翌1893年10月15日には、自分の教団を設立するに至った。この教団、「導き手イエスの首都芸術教会」の参事(サティは古語の *parcier* を使った。大修道院長館を住所としたこともあった)を自任したサティの手帖には、当時の推定世界人口の16億人を擁する大教団の位階秩序が、位に応じた僧衣の指定と合わせて記されている⁽³⁾。そして教会の新聞『記録集』を発行して、彼が退廃と断じた作品を、参事会や教会顧問会議の決定事項として告発した。新聞は二年間も発行された。おそらく執筆者も読者も彼一人だったろう。

サティが虚構の教団を必要としたことが、教義の内容よりも重要である。

教義は漠然とデカダンスを告発するものの、世界の全人口を信者とする秘密結社など、パロディーでしかない。金策に苦しんだ彼が、パリ南郊のアルクイユ=カシャンに転居する日、自分宛てに投函した手紙で「明日にございますぞ、先生」⁽⁴⁾と自分に呼びかけたのと同様、サティには芸術家としての自分を取り巻く、家具のような虚構の道具だてが必要だった。それは急進社会党員の彼が、カフェ=コンセール時代の友人で、『お前が欲しい』を流行らせたポーレット・ダルティを招いて、市民のために音楽の集いを組織したこと、また党機関紙『アルクイユ=カシャンの未来』に毎月二度文章を寄せた他、架空の地場産業の広告を掲載したことにも通じる。要は、サティは虚構の自画像を手を替え品を替えて提出し、それに過激に固執したのである。絵としての自画像は、ヴォルタの編集した『雑録集』に数多く収められているが、サティはむしろ読み解くべきテキストとして、それを私達に残している。

本論の最後に、サティが神秘主義者のための新聞『ル・クール(心)』に発表した、「首都芸術教会」の趣意書の全文を訳出する。

エリック・サティ第一書簡

カトリック音楽家と総てのキリスト教徒に⁽⁵⁾

兄弟達よ

私達の西欧社会は、使徒創立ローマ教会の娘だった。それが今や、野蛮な異教古代〔ローマ時代〕に勝る無信仰の闇に滅ぼうとしている。嘆かわしいことに、福音書の神聖な掟を知らない人々が、事あるごとに主を憤らせ、情熱、禁欲、聖なる勤め、そして敬虔な習慣を捨てざる。悪魔の所行をそそのかし虚偽を説く者の言いなりになる人々を見るにつけ、

私達の胸は張り裂ける。自らの内にある未だ世俗的なものを、苦行によって痛めつけるどころか、人々をかえって堂々と高慢、不敬虔、悪意の罪を犯している。それを私達は弾劾するのだ。主の栄光のため、教会の名誉のため、大衆の教化のために戦おうとすらしなくなった彼らに不満なのである。私達がどうして悪に苦しむのか敢て推量してみたところ、かくも多くの魂が永遠の呪いを受ける不幸な姿に、私達キリスト教徒は慄然とする。主イエスの廣大無辺の恩寵を汲んだ私達の心は、靈魂の成聖めざして働きたいのである。悪人達の踏みじめる神聖な宗教をもり立て、その最も高貴な表現である諸芸術を建て直すのに、最適な手段を強く願うのである。

したがって私達は、良心と主の慈愛に照らして、この幾世紀にわたって教会の長女という尊称を誇ってきたフランク族〔「十字軍の」とも取れる〕の都に、諸民族の救世主、導き手にして贖い主に相応しい教会を建立しようと決意した。カトリック信徒と、そして信徒と不可分の諸芸術とが、あらゆる世俗化から免れ、悪の力にその純粹さを汚されずに完璧に発展してゆけるよう、私達はここを避難所にするのである。

この潑刺とした信仰の隠れ家を、私達は熟考の末、「首都芸術教会」と名づけ、「導き手イエス」に献納した。早くも私達の多くの兄弟から寄せられた、真心の感謝とキリスト教徒としての賛意が、私達の心に広がるとともに、忘れられない喜びと、そして地獄の企みに抵抗する勇気の種が、徐々に成長するのだった。

兄弟達よ、人類を救済し、自分自身も救済するために私達と合流しよう。信仰と、そして神に召される道の一つである諸芸術の純化を通して、母なる教会を勝利に導こう。我等が主イエス・キリストの平安と友愛において私達は互いに接吻するのである。

エリック・サティ

パリ 1893年10月15日

注

- (1) フランシス・イエイツ著，山下知夫訳『薔薇十字の覚醒（副題，隠されたヨーロッパ精神史）』工作舎，1986，を参照されたい。
- (2) Volta の第四章，第五章を参照。
- (3) *Ecrits*, p. 179.
- (4) Volta, p. 69.
- (5) *Ecrits*, pp. 15-16.

付記

本論は，音楽学の立場から，サティの音楽と，サティ自身による言葉を用いた表現との関わりを論じた，秋山邦晴氏の「音楽のなかの言葉——サティの隠された方程式への解読試考」（『エリック・サティ覚え書』青土社，1990所収）に刺激されている。筆者はヴォルタの伝記を目下翻訳しているが，彼女がサティの手紙や評論，楽譜への書き込み，署名のデザインまでも広く「コミュニケーションの手段」と捉えているのに対し，このような「伝達」を支える表現意識を，自分なりに定義したのが本論である。