

失われた音楽を求めて（２）

藤 井 たぎる

ヤニス・クセナキス Iannis Xenakis (1922 -) の最初期のオーケストラ作品である61楽器のための《メタスタシス Metastasis》(1953 - 54) に、フランスの作曲家フランソワ・ベルナル・マーシュ François-Bernard Mâche (1935 -) は第二次世界大戦後の作曲界を席卷した音列（セリー）技法からの解放をみて、つぎのように述べている。

「私は以前ヴァレーズやメシアン、電子音などから影響を受けた。しかし私にとってさらに決定的だったのはクセナキスとの出会だった。1957年に、偶然に受信したドイツのどこかの放送局から放送された《メタスタシス》を、いつもながら雑音を通して聞いた時に、この出会いは行なわれた。流行の耳ざわりな点描的な音楽とはまったく別の新しい音楽を、私は初めて聞いた。極端に独断的になっていた一つの手法ある楽派はそれを根拠に自らを西欧音楽の唯一の真性なる継承者であると自負していた に対して、正にそうすべき時に、真の評価を与えるべき創作者の典型、その時クセナキスは私にはそう思われたのだった。クセナキスの価値の第一のものは、すでに1954年に、セリー音楽が窒息状態にあり、真の問題は別の所にあるということを理解し言明したことにある。」⁽¹⁾

マーシュが1957年に聴いたという演奏は、1955年10月16日にハンス・ロスバウト Hans Rosbaud 指揮南西ドイツ放送交響楽団 Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden によってドナウエッシンゲン音楽祭 Donaueschinger Musiktage で世界初演されたときの録音だと思われるが、興味深いのは、マーシュがそこに限界を感じ、またアラン・フェロン Alain Féron によれば、作曲家自身「唯一の弱点」⁽²⁾ とみなしているくだんの音列原理がこの曲につかわれているという点である。

クセナキスの考えでは、そもそもアルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg (1874 - 1951) が無調音楽へと突き進んでいったのは、「調性の階級制度」を廃止して、音を調性とか旋法といった足枷から解き放つためのものであるはずだった。けれどもシェーンベルクは「12音に時間順序を再導入」し、その結果「時代おくれの多声構造の再生産」をおこなう。「あたらしい決定論の規則（音列原理）を組織するべきではなく、反対に完全な自由にかかせる。つまり不確定性原理をもちこみ、決定論をその特殊の場合としてふくませ、確率の理論と推論をつかうべきだ、と気がつけばよかったのだ」とクセナ

キスは言うのである。⁽³⁾

音列音楽が袋小路におちいているいま、それとはまったく異なった方法で音を取りあつかうべきであることをクセナキスは言明したとマーシュが述べているのは、直接にはヘルマン・シェルヒエン Hermann Scherchen の主宰する『グラヴェザーノ誌 *Gravesaner Blätter*』創刊号に発表されたクセナキスの論文「音列音楽の危機 *La crise de la musique sérielle*」(1954)を指してのことだろうが、しかしこのマーシュのことはむしろ《メタスタシス》という作品によりいっそうふさわしい。というのもクセナキスはこの作品で、シェーンベルクが「1920年代に調性機能の廃止から確率概念にいたる決定的な一歩」⁽⁴⁾を踏み出しそこねた時点に引き返し、そのまちがった選択とそれにつづくほぼ30年あまりのことの顛末からふたたび出発し、非決定論としての確率論によるあらたな音楽的ディスコースへの変革の可能性を、ほかならぬ作曲そのものをおして見いだし探求しているからである。そこでは音列にもとづく点や線が、グリッサンドの積み重ねによって構成される音群 *Massen* や響面 *Flächen* へととりこまれ、ついには埋没してしまうのだが、それは文字どおり音列主義という停滞(鬱血) *stasis* の後 *meta* のきたるべきありようをさし示しているのである。

音列技法はこうして、確率音楽 *musique stochastique* と名づけられるより普遍的なカテゴリーのなかに包摂される。《メタスタシス》のつぎの作品、50楽器のための《ピソプラクタ *Pithoprakta*》(1955 - 56)以降、音列がクセナキスの書法にすがたをあらわすことはもはやない。

ところで集団 *Massen* の概念は、1944年12月のアテネの寒い街路でのデモとそこでの銃声から生まれたものだとしてクセナキスは言っている。⁽⁵⁾ 1940年にアテネ工科大学入学と同時に参加したギリシアでの地下抵抗運動(イギリス戦車隊との戦闘で顔面に重傷を負って片目を失い、投獄ののち欠席裁判で死刑を宣告され、1948年にフランスへ亡命)におけるクセナキスの闘争は、数学、物理学、心理学、哲学を武器とする、音楽の変革のためのあらたな闘争へと引き継がれることになったのである。クセナキスの友人で、ピアノのための《ヘルマ *Herma*》(1956 - 61)やピアノと2本のトランペット、3本のトロンボーンのための《エオンタ *Eonta*》(1963)の世界初演者である作曲家・ピアノ奏者の高橋悠治(1938 -)は、クセナキスとそのエピゴーネンとのちがいをつぎのように言いあらわしている。

「かれ(クセナキス)は無数の音からなる巨大な音群を操作する方法として、確率論を音楽にもちこんだ。最初の実験は《メタスタシス》と《ピソプラクタ》の二つのオーケストラ曲である。音の星雲は1960年以後、ヨーロッパ、アメリカ、日本のどこでもつかわれるひとつの効果になったが、そのためのいちばんかんたんな論理であるはずの確率論をつかう作曲家はいない。ほとんどの場合、ありきたりの音楽構成

の上に適当にはりつけた壁紙であり、すぐに色あせる表面の下には、カビのはえた地がすけてみえる。かれの音楽とかれらの音楽を区別するのは細部である。音の粒子をあつかう正しい方法をもたない音楽は、水晶になりそこねたガラス、ダイヤモンドになりそこねたスズに似ている。全体をそれらしく偽造することはできても、細部の死んでいるのはごまかせない。」⁽⁶⁾

クセナキスは数学や物理学、哲学、心理学のさまざまな論理や方法論を作曲に引き入れ、「音の粒子をあつかう正しい方法」をたえず探し求める。そのためのひとつの手段としてかれは確率論をえらぶ。ただ、確率論がかならずしもかれの作品を「水晶」や「ダイヤモンド」にしているわけでもなければ、それを欠いていることが垂流作曲家たちの作品を「ガラス」や「スズ」にしているというわけでもないだろう。目あたらしい意匠やその表面的な美的効果にばかり気をとられている者たちにもっとも欠けているのは、「そのためのいちばんかんたんな論理であるはずの確率論をつかう」ことをえらぶという戦略なのである。そしてまたクセナキスによれば、しかるべき戦略を生むのは知性である。⁽⁷⁾

なんらかの理論や方法を選択するのは、それがかつてのレジスタンスの闘士クセナキスの戦略だからだ。ゲームの理論にもとづくかれのオーケストラ作品のひとつは 戦略 Stratégie という題名をもつ。クセナキスにとっては「音楽や知性そのものでさえ、変革のための戦略にすぎない」と高橋悠治は言う。⁽⁸⁾「変革のための戦略」。それはたとえば、目先の流行を追いかけることしか念頭にないクセナキスの垂流者たちが「偽造する」ような音楽と、そうした音楽のあくことなき再生産をうながす音楽産業や教育制度を変革するための戦略でもある。

「事実、われわれは音楽の産業化に直面している。それは、好むと好まざるとにかかわらず、すでに口火を切った。世界中のたくさんの公共の場所、店、ラジオ、テレビ、飛行機のなかで、それは洪水となって耳をおそう。(……)しかし、これは最低の音楽、音楽知性の暗黒街からかきあつめてきた流行おくれのきまり文句からできている音楽である。この侵略をとめることが問題なのではない。何といたっても、受動的に消費されるだけでも、音楽に参加する機会はふえているのだ。音楽をかんがえ、つくるやり方を見なおし、徹底した、しかも建設的な批判によって、この音楽を質的に変換することが必要である。(……)またおなじように、全世界で(国立音楽教育委員会に提案しよう) 小学校からの音楽教育の徹底的な変換のヴィジョンが必要である。」⁽⁹⁾

音楽の質を変換するためには、教育の変換が前提となるのは自明のことだろう。注目すべきことはむしろ、クセナキスの考える教育制度の変革のための戦略は、かれが作曲に用いる戦略とまったく変わらないということだ。かれは数学的方法にもとづく音楽理論を小学生にもおしえることから始めるべきだと主張する。「小学校で非十進法や集合論をおしえている国もあるのだから」、それは可能だというわけである。⁽¹⁰⁾「音楽の質的な変換」、つまり「最低の音楽」とそれを生みだす社会的状況を質の高いものへと改善するために必要なものは、知性以外にはあり得ない。それだけが、音楽産業のおしすすめる大衆の愚民化政策に対抗するための有効なモデルをつくりだすことのできる唯一の武器だからである。

ピエール・シェフェール Pierre Schaeffer (1910 - 1995) の 複数の音楽 という考えとは対照的に、クセナキスにとって音楽はあくまでも 単数 なのだと言ってよい。⁽¹¹⁾ 知性を音によって表現するものだけが音楽とよばれるのであって、それ以外の音楽をクセナキスはいっさい認めない。だからといってそれは、西洋音楽だけが唯一の音楽であるとみなし、西洋の論理を一方的にほかの文化に押しつかけたり、あてはめたりするのはまったくべつのことだ。むしろ、音楽の名に値するすべてのものに普遍的に妥当する公理を探求していくことのほうが、異文化礼賛やエキゾティシズムに短絡するよりも、よほどみのり豊かな成果をもたらすにちがいない。異質なものの存在をただ珍しいから賞賛するのなら、それは単にそれについての判断停止を決めこんでいるだけのことにすぎないのである。未知の異質なものを理解するためには、それを包摂するより普遍的な論理体系をあらためて構築することから始めるのでなければならないだろう。そのとき既知のものにたいするそれまでの理解もまた、言うまでもなく問いなおされなくてはならない。

なるほど未知のこと、不確定な要素はたえず存在する。だからといってそれを未知のまま、不確定のままに放置することは知性の退廃を意味する。^{グラフィック} 図 形や偶然性による作曲は、クセナキスの目には作曲家のサボタージュとしか映らない。

「図形主義者 は視覚的記号を音楽（音）の上におき、一種の物神とする。このグループでは音符をかかず、図をえがきさえすればイカしていることになる。音楽は図のうつくしさに判断される。これといっしょになるのが、いわゆる 偶然性 の音楽で、きこえはいいが、実は先祖代々の その場のおもいつき 音楽にすぎない。（……）音楽行動が第一に必要なのはよくかんがえることであり、ありふれた即興や、不確実さ・無責任におちこまないようにすることであるから、かれらは音楽を事実上否定し、固有領域の外にひきずりだす者である。」⁽¹²⁾

あいまいで不確定な記譜は、作曲家の責任回避だというわけである。「クセナキスの場合、偶然性は作曲家 楽譜の過程のみに存在し、楽譜は確定的である」と松平頼暁は言う。⁽¹³⁾つまり、楽譜 演奏家の過程で偶然性の介入する余地はまったくない。ただしそれは作曲家を超越的な立場におくということを意味してはいない。そうした19世紀ロマン主義的な概念は、クセナキスの考えからもっともおいものだ。そもそもかれが作曲に確率論をもちこむのも、作曲家の個人的特徴の痕跡をできるかぎり消すためなのである。

クセナキスがここで批判している者たちのひとりに当然含まれるであろうジョン・ケージ John Cage (1912 - 1992) は、ダニエル・シャルル Daniel Charles との対話で偶然性(チャンス・オペレーション)や図形楽譜についてつぎのように言っている。

「しかしそれ(《ピアノとオーケストラのためのコンサート Concert for Piano and Orchestra》(1957 - 58))は視覚的な効果をねらったものではないんです。すべては音楽的な要求によって あるいはむしろ記譜の必然性から生じたのです。というのはこの書法上の作業は、結局シェーンベルクに基づいているからです。シェーンベルクが極めて明晰に充分に考えた^{ヴァリエーション}変化と反復の問題に、私がどんなに感銘したかお話ししましたね。《ピアノのためのコンサート》では、この変化と反復の原則、新しくする、新しい形態を作り出すという原則を、作品全体つまり作曲法に適用することにしました。でも仕事が進むにつれて、問題を解決するためにますます多くの表記法を作り出さざるをえなかったのです。そして行き当たりばったりの即興に陥らないように、チャンス・オペレーションを用いて仕事を進めました。その結果、あるページにおける記譜法の配置は、後になって、視覚的な効果をもっていると見られるようになったのです。けれどもこの配置はある作業の結果でしかないし、また私が辿っていた道筋 チャンス・オペレーションを用いてシェーンベルク風な区分けを適用することでしたが、この作業の中で最後まで追求し続けようとした結果でしかありません。」⁽¹⁴⁾

ケージのことは額面どおりにうけとるなら、《ピアノのためのコンサート》でも「偶然性は作曲家 楽譜の過程のみに存在し、楽譜は確定的である」と言ってよい。そのかぎり、クセナキスの批判はこの作品に関しては当てはまらないことになる。確率論とチャンス・オペレーションではたしかに作曲のプロセスが本質的に異なるとしても、いずれも作曲家の恣意を排除するための方法であることにちがいはないからである。

ただ、ケージはすでに多くの作品で楽譜 演奏家の過程での偶然性の介入を試みているわけで、クセナキスとケージでは不確定性についての認識がおおきく隔たっているのも事実である。この差異はどこから生じるのか。楽譜そのものが不確定な作品におい

て、ケージは作曲家としての仕事を放棄することで「音楽を事実上否定し、固有領域の外にひきずりだす」とクセナキスは言う。けれどもケージにとっては「固有領域」の内部と外部の区別は存在しない。「固有領域」の外部もまた音楽であることは、たとえば《4分33秒 4 33'》(1952) が示すとおりである。⁽¹⁵⁾

楽譜が不確定なら、演奏家は楽譜をある程度自由に実現できるし、またそうせざるを得ない。そのとき演奏家は作曲家に、聴衆は演奏家に、作曲家は聴き手になるとケージは言う。それらのあいだの区分はもはや見分けることができないほど、「互いに浸透している」と。⁽¹⁶⁾ 19世紀以来の作曲と演奏と聴取の分離はこうしてふたたび統一される。ただしそのためにはひとつの条件がある。ケージにとって、かれの作品の演奏家はだれでもよいということではないのである。《チープ・イミテーション Cheap Imitation》(1969) で従来の伝統的な(偶然性ももちいない)作曲方法を選択した理由を問われて、ケージはつぎのように答えている。

「現在の私の立場があなたの目に謎めいて映るのは、あなたが私の作品全体を見わたしていないからでしょう。全体を見れば確かめられると思いますが、私は今まで個人のために、特定の人のためにしか書いてこなかった。交響楽団のために書いたことはめったにありません。私の書いたものは、概ね、ソリストのために考えられたのです。あるいは特定のグループのために。いつも小さなグループのためでした。」⁽¹⁷⁾

楽譜が確定されている場合でも不確定の場合でも、それを演奏する者は楽譜が書かれる以前にすでに固有名で確定されている。たとえば《ソナタとインターリュード Sonatas and Interludes》(1946 - 48) のマロ・アジェミアン Maro Ajemian、《アリア Aria》(1958) のキャシー・バーベリアン Cathy Berberian、《ヴァリエーションズ Variations》(1961) のデーヴィッド・テューダー David Tudor。楽譜が不確定なのは、確定することができないからでも、確定してはならないからでもない。音楽をいかなるかたちであれ記譜することに、一義的な意味などありはしないからである。

「ご存知のように《ローツァルト・ミックス Rozart Mix》(1965) の楽譜は、アルヴィン・リュシエ Alvin Lucier と私の間で交わされた書簡にすぎません。つまり《ローツァルト・ミックス》に関する私達の手紙をコピーしたものです。ほかの場合、特に《ヴァリエーションズ Variations》(1965) の場合は、作品ができたあとで楽譜を書きました。この楽譜はただ単に演奏のあとで書かれた註記から成り立っていて、作品を叙述するのではなく、作品を演奏しようとする人にどのような方法で取り組むべきかを説明するためのものなんです。(……) 記譜法の行き着く先は、もはやどんな

記譜法も存在しないところです。」⁽¹⁸⁾

ケージにとって楽譜が確定的であるかどうかはたいした問題ではない。楽譜はかならずしも音楽的な記号で書かれていなくてもかまわないし、さらに言えば書かれたものである必要さえない。楽譜は音楽ではないし、記譜は作曲ではないからである。もっともそれが可能になるのは、作曲家自身が演奏するか、あるいは特定の演奏家を 共犯者に仕立てるかのいずれかの場合にかぎられるだろう。ケージがオーケストラのための作品を書いたことがほとんどないのも、そのことと無関係ではない。

それでは比較的編成の大きな作品で 共犯者 を想定しないか、あるいはそれが不可能な場合、作曲家・演奏家・聴衆は 伝統的 な役割をあいかわらず演じるほかないのだろうか。

たとえばクセナキスはオーケストラの構造と機能の変革の可能性を《テレテクトール Terretektorh》(1965 - 66)と《ノモス・ガンマ Nomos Gamma》(1967 - 68)で示している。前者では88人の器楽奏者、後者では98人の器楽奏者が「正確率論的に」聴衆のなかに散りばめられるので、オーケストラのメンバーは聴衆に、そして聴衆はオーケストラに互いにとりかこまれることになる。それによってコンサート・ホールでのオーケストラ演奏会におけるような客席とステージとのあいだの物理的・心理的な距離はなくなり、聴き手はまったくあたらしい音響空間を体験することになるし、オーケストラのメンバーはひとりひとり散りばめられることで集団から独立して、個人としての、ひとりの芸術家としての自覚をとりもどすことができる、とクセナキスは言う。⁽¹⁹⁾ただし総譜(もちろんそれは確定された楽譜である)が存在する以上、すべては指揮者のコントロールのもとにあることは言うまでもない。

高橋悠治の《非楽之楽～オーケストラの矛盾》(1974)では、通常の意味での総譜(スコア)はもはや存在せず、したがって指揮者も必要ない。「オーケストラのメンバーは楽器の奏法と合奏のやり方の説明書と、いくつかの音のパターンと、全体の進行表(台本)をわたされる」だけである。⁽²⁰⁾

「オーケストラのための《非楽之楽》は、オーケストラ組織の批判から出発する。スコアのかたちですべての情報を手にした指揮者と、分業で楽器のドレイとなるメンバーとの対立のかわりに、各奏者が耳と部分的指示で自己管理できるような合奏のシステムがもめられる。オーケストラは、数人の小グループに分かれ、各グループは必要に応じて臨時のリーダーをえらぶ。グループのなかで他の奏者と自分の音を合わせ、ずらし、うけつぎ、くみあわせ、グループのあいだで合図がかわされる。自己管理はただの即興ではない。(……)これは中央集権的なオーケストラ組織よりは室内

楽の複合に近い。(……)この組織はオーケストラのメンバーに責任感を回復させ、合奏のディテールに興味を起こさせる。ひとりひとりの音と反応のするどさが全体を決定する。」⁽²¹⁾

この組織改革の目的は、オーケストラの矛盾 という副題が示すとおり、オーケストラが現在かかえこんでいる矛盾を露呈させることである。つぎにそれをさらに押し進めて、これまでのオーケストラとはまったくべつの構造と機能をもつ集団がつくられる必要があることを示す。それは必然的に、現在のオーケストラ存立の前提となっているところのものの矛盾を暴きだす。

そのためにまず、近代のオーケストラには不可欠の指揮者は排除される。それには指揮者の存在理由となっている総譜もまた、なしで済まさなくてはならない。こうしてとりあえず演奏家は指揮者による独裁制から解放され、自由をあたえられる。ただ、このあたえられた自由は個々の演奏家がそれぞれ好きなように演奏する(即興する)ためのものではない。そうしたアナキズムはカオスにおちいるだけのことだ。⁽²²⁾ そうではなくて、この解放はこれまでの「中央集権的なオーケストラ組織」とは異なるあらたな共同体のシステムをつくることを目的としているのでなければならない。演奏家各自がそれぞれの所属する、いわば地方分権化されたグループのなかで「自己管理」をおこないつつ、コミュニケーションを形成していくことが求められているのである。もっともそれが本当の意味で実現されるとき、オーケストラはオーケストラという現行の形態をすてるほかないだろう。

《非楽之楽》が明らかにしているのは、オーケストラによるオーケストラ批判というかたちでしか、もはやオーケストラのために作曲することは不可能だということである。「あたえられた枠のなかでひびきをあたらしめていくより、視点をずらして枠そのものがみえてくるような立場をとることは、演奏家に対してだけでなく、そこで演奏するオーケストラのしくみに対してもできる」と高橋悠治は言う。⁽²³⁾ つまり《非楽之楽》を演奏するオーケストラは、オーケストラという19世紀的枠組があいもかわらず維持され、機能している社会の時代錯誤で古ぼけたメカニズムを映しだす鏡でもあるということだ。さしあたっていまのところ、この曲を演奏したオーケストラがその演奏のまえとあとで組織上の変化があったという事実はないのだから。⁽²⁴⁾

ケージはオーケストラのための作品をめったに書かず、クセナキスはオーケストラをステージから降ろして聴衆のなかにばらまき、高橋はオーケストラによるオーケストラのためのオーケストラの改造の契機をあたえる。オーケストラが現代における存在意義を確認するために、ときおり新作の委嘱初演を申しわけのようにおこなってみせたところで、いぜんとして既存の形態を維持しつづけるのならば、それはどのみち19世紀の

音楽遺産の遺言執行人の役割を演じるほかない。そうであるかぎり、名曲を書き残すことしか念頭にない者はべつとしても、音楽の改革について真剣に考えている作曲家たちにとって、オーケストラという組織は一様に魅力を欠いた媒体でしかないだろう。

音楽の改革は音楽組織やそれを規定している社会構造の変革なしにはありえない。たとえば、フランスの作曲家リュク・フェラーリ Luc Ferrari(1929 -)は《社会主義音楽？あるいはチェンバロと磁気テープのための共同綱領 Musique socialiste? ou programme commun pour clavecin et bande magnétique》(1972)について、つぎのように言っている。

「なぜこの題名なのか？これを聴くまえも、聴いたあとも疑問はいぜんとして残る。あるいはもう一度みずから問いかけてみることもできるだろう。(それゆえの疑問符である。)ちょうど総選挙のまえもあとも、社会主義の大問題はあいかわらず残っているように。(わたしは比較は好まないが、しかし現実を避けて果たして生きていけるものだろうか?)反動主義者たちがかれらのはなしによるこんで耳をかす愚かな者たちのまえで、他国の社会主義体制を糾弾するのは、もっとも好都合で単純な解決のしかたである。むずかしいのは不正な利益にもとづかない独自の社会を建設することである。このことはすべての人たち、そしてまた芸術家たちとも無関係ではあり得ない。(わたしは政治に首をつっこみはしない。ただ社会のなかにしかるべき場所を占めるような仕事をするようにつとめているだけのことである。)そうした目的の追求に参加すること、それが永年のわたしの唯一の関心になっている。(わたしの領分で行動はいたってささやかであるとしても、しかしその役割を果たしていること、わたしはけっしてあきらめないということは言うておかななくてはならない。)このようなのっぴきならない関心を、わたしの仕事においてどうして表現せずにおくことができるものだろうか、わたしは訊きたい。わたしが望むと望まざるとにかかわらず、社会的な願望と芸術的なそれとを分離することなどできはしない。古くさい特権を守るためにしばしばそういうことがなされるとしても。」⁽²⁵⁾

芸術が社会から分離されることによって、芸術は美的客体として密封され、社会的機能を失う。そういう種類の芸術作品にはなんの興味もない、音楽に求められているのは現実であり生活であって、芸術的価値ではないとフェラーリは言う。⁽²⁶⁾

芸術は現在では、マス・メディアを手中にした音楽産業が19世紀とはくらべものにならないほど増大した聴衆をふるいにかけて、差別化するのにとりあえず役に立つ商標のひとつにすぎない。芸術的価値とはもはや商品的価値でしかないのである。音楽の差別化もまた音楽の質のちがいでゆえになされるのではない。多種多様な消費者の需要にできるかぎり幅広くきめ細かく対応するために、音楽は細分化されるというのは欺瞞である。

事實は、なるべく多くの潜在的な消費者を 発掘 していくために、音楽はかぎりなく細分化されなくてはならないのである。本当はそこになんのちがいもないところに、差異がつけられる。もとより無限の差異は無限の価値を生むからである。ポピュラー音楽における際限のないジャンル分けとクラシック音楽における同一曲の枚挙にいとまのない異なった演奏録音は、いずれもマス・メディアなくしては考えられなかった現象である。そこではつけられた差異が、本質的な差異までも隠してしまう。ブルックナーとマーラーの、あるいはドビュッシーとラヴェルのちがいよりも、たとえばダニエル・バレンボイム Daniel Barenboim とサイモン・ラトル Simon Rattle の解釈のちがいのほうがはるかに重要な話題となるのである。

フェラーリが、音楽に求められているのは芸術とか価値といった概念ではなく、現実や生活であると言うとき、それは比喩でも修辭でもなく、文字どおりに理解されるべきである。逸話音楽 *musique anecdotique* と名づけられた磁気テープのための《エテロズィゴット *Hétérozygote*》(1963 - 64) について、コンラート・ベーマー Konrad Boehmer はつぎのように述べている。

「1963年から1964年にかけて、《エテロズィゴット》を構想していたとき、フェラーリは映画制作のための旅に出ている。その間、かれは多くの音のドキュメントを録音している。会話、自然や日常生活の音や騒音、インタビューの一部といったものの断片が、《エテロズィゴット》のなかで混ざりあっているわけだが、それらはなんらかのラジオ・ドラマやプロットをなすものではない。それらの断片は、ただありそうな物語を暗示するだけであり、それらがふたたびあらたに展開されることはない。その当時、具体的 な音を電子音楽作品にとりいれること自体は目あたらしいことではなかった。フランスの古典的な 具体音楽 の作曲家たちも同じことをやっていた。もっともそこでは録音された音は、それが抽象的な 楽 音になるように変調され変形された。フェラーリの作品では、音が 自然 の性格を有していて、それがこの曲を 絶対 音楽の領域におさまりきらないものになっている。ただそうは言っても、《エテロズィゴット》は文学作品ではない。それはさまざまな表現形式を行きつ戻りつしながら、いかなる芸術形式も単独ではとうていなし得ないやりかたで現実に迫る。現実へのこのような接近をとおして、積極的な関与を求められる聴き手の想像力に多くがゆだねられているのである。」⁽²⁷⁾

フェラーリが磁気テープをつかうのは、作品のなかに現実や日常の生活を引き入れるためである。ただし、それは単なる現実の 音の風景 の複製ではない。この作品は純粹(絶対)音楽としての構造をもっていて、音の事象のいろいろなレヴェルに応じて異

なった素材を オブジェ としてあつかい、相互に関連をもたせてあるので、純粹音楽と同じように分析^{アナリーゼ}することが可能だし、それによって意外なほど綿密な構成を見いだすこともできるはずだ、とフェラーリは言う。⁽²⁸⁾ 重要なのは、かれが楽器や声を使用するのではなく、もっぱら現実の音によって純粹音楽の場合と同じように作品を構成しているということである。一部の選ばれた音楽の専門的な知識と教養のそなわった人々のために、あるいは決められた時間に大都市の演奏会場へと足を運ぶことのできる音楽愛好家のために作曲するのであれば、なにもわざわざ現実の音をテープにうつしとって、それを素材に作曲する必要などないだろう。しかし社会から隔絶され、密封された 芸術作品 から、音楽をいま一度現実や生活の場に解放しようとするなら、それは器楽や声楽といった媒体ではなく、だれもがふだんきき慣れている、はっきりと具体的になにかを意味している楽音ではない音の オブジェ によってのみ可能なことなのである。もとよりこの オブジェ をとらえることは、特別な訓練を受けた耳でなくてもたやすいことだからである。

かつての演奏会は一度かぎりの特権化された体験の場としてあった。しかしいまでは録音技術の発達によって、だれでも自由に好きなときに聴きたい音楽をえらぶことができる。体験の濃度がそれによって薄められることになるとしても、それをもって録音技術を否定するのだとしたら、それは退行でしかない。ケージが《4分33秒》で演奏会場の扉を開放したように、フェラーリはマイクロフォンとテープ・レコーダによって、コンサート・ホールの閉ざされた空間と外界の現実とのあいだの壁をとりさる。音楽はこうしてふたたび日常の生活の場にとり戻される。

ただ、フェラーリは現実をかならずしもその音の刻まれるテープ上にだけ求めているわけではない。現実はまだ書法においても追求されなくてはならない。書法についての省察 *Réflexion sur l'écriture* と題された一連の作品で問題にされているのは、記譜法である。

「この題名が要求しているように、それについてほんのすこし考えてみるだけでも、これはかなりやっかいな問題である。事実これまでいくつかの段階を踏んできている。まず1972年に《チェンパロと磁気テープのための共同綱領》と題された曲がエリサベト・ホイナツカ Elisabeth Chojnacka によって初演され、そのあと何度か彼女によって再演され、再創造されてきた。それから1978年に同じテープが《失われたリズムを求めて A la recherche du rythme perdu》という題名のピアノ、打楽器と磁気テープのためのべつの総譜につかわれた。(……)《失われたリズムを求めて》は、口承の伝統と結びついている。つまりことば parole が書法 écriture のかわりをつとめるのである。きまりはとりあえず存在するとしても、それは楽譜を忠実に再現するためのものではな

く、むしろ音楽的直感に訴えるものとしてある。リズムに関しても同じことが言える。身体中に生気のみなざるようなリズムの迫真性 *réalité* をもたらず細かな差異は楽譜に書かれていない。この題名はそのような意味で理解されなくてはならない。(……) アンリ・フォーレス Henry Fourès とカルロ・リゾ Carlo Rizzo の演奏を見るがよい。それは舞踏を彷彿させる。磁気テープ、楽譜、演奏家たち、かれらの楽器、それらはすべてリズムを求めて動くひとつの巨大な身体の一部である。」⁽²⁹⁾

書かれた楽譜が確定的なものであれ、不確定なものであれ、それ自体は音楽ではない。現実 *réalité* のリズムや間^まは譜面には見いだされない。再現されるべきリズムをどれほど厳密に細かく書きこもうと、あるいは反対にそれを図形^{グラフィック}や偶然性にゆだねようと、いずれにせよ「リズムの迫真性 *réalité* をもたらず」のは楽譜ではないのである。書法 *écriture* のなかで失われた現実(迫真)のリズムがふたたびとり戻されるとすれば、それは演奏のなかでしかあり得ないだろう。⁽³⁰⁾

フェラーリは口承の伝統にたちかえり、「細かな差異」が書かれていない総譜について演奏者と議論しながら、演奏をとおしてその 現実化 *réalisation* をはかる。かれにとって、作曲とは単に密室の書斎でひとり孤独に五線紙に音符を書きこむことを意味するものではない。楽譜はことばによってたえず補完され、演奏のたびにそのつどあたらしく確定されるものとしてある。作曲と演奏はその場合、もはや別個のものではなく、同時に進行するのだと言ってもよい。

このようないわゆる開かれた楽譜は、演奏家の即興にゆだねるためのものではない。それは作曲家と演奏家が共同作業を進めていくための 綱領 *programme* なのである。「間引きされた譜面をまえにして想像できそうなこととは反対に、これは簡単な楽譜などではなく、省察 という長い作業が要求される」とフェラーリは言う。⁽³¹⁾ それによって、19世紀以降の作曲家の 自立 とそれにとまなう総譜の 自律性 はふたたび相対化され、作曲と演奏の 分業 のかわりに作曲家と演奏家のコミュニケーションがあらたに形成されることになる。

註

- (1) フランソワ・ベルナル・マーシュ(浅沼圭司訳)「ヤニス・クセナキス論」、『クセナキス：テルレテクトール／ノモス・ガムマ』RVC REL - 2508 (LP) 所収。
- (2) 遠山一行／海老沢敏編『ラルース世界音楽事典』福武書店1989年、1771頁。
- (3) ヤニス・クセナキス(高橋悠治訳)『音楽と建築』全音楽譜出版社1975年、26 - 27頁。
- (4) 同上、27頁。クセナキスは「確率音楽」にいたるプロセスをつぎのように説明している。「われわれにとっては、音楽の意識的な抽象化の開始は、平均率12音の等価に基く無調性の発見の時期に当たる。(……) 続いて音列原理が発展し、純粹存在上での操作を可能にし、まったく新しい論理基準を導入した。この恐るべき概念的前進の代替として、われわれの意見では、音列音楽は重要な一点で譲歩を余儀なくされた。ある制限、構造化の「線的」制限が課せられたのである。この制約は現在、もっと一般的な論理と美学によって取り除くことができる。多価論理に類似する論理と、ひじょうに微細な音列構造を付加するような美学である。また音列音楽では連続変化する音は認められない。連続変化は音のすべての構成分子、とくに周波数の上に適用されるものだが(グリッサンド) 音列は定義上から、点的なのである。(……) 従って、線的制限の廃止と、音の構成分子の連続変化の制御は、もっと完全な音楽であり、一連の関数を導入しながら本質的に確率論と計算に頼る「確率音楽」によって実施することができる。」(同上、158 - 159頁)
- (5) 高橋悠治「知の戦略　クセナキスのばあい」、高橋悠治『音楽のおしえ』晶文社1976年所収、95頁参照。
- (6) 同上、88 - 89頁。高橋悠治はまた《ピソプラクタ》とクシシュトフ・ペンデレツキ Krzysztof Penderecki (1933 -) の52の弦楽器のための《哀歌 Tren》(1960) を比較してつぎのように言っている。「《ピソプラクタ》の最初の部分、弦の胴を打つ断続的な雑音から急に音の巨大な波がうねりだすのをきくと、自発的な運動を組織する確率論の方法は、まだ具体的な体験の高揚感をうしなっていない。それは1960年代に登場した、いわゆる「クラスター派」の音楽とは、似ているようで、まったくちがう。ペンデレツキの《広島の犠牲者への哀歌》にあるような音群の運動は、制服をつけた運動だ。個別の音は全体的効果にしたがって配置されているにすぎない。」(高橋悠治「たたかう音楽」、高橋悠治『たたかう音楽』晶文社1978年所収、86頁)
- (7) 高橋悠治「知の戦略　クセナキスのばあい」、89頁参照。
- (8) 同上、89頁。
- (9) ヤニス・クセナキス『音楽と建築』、68 - 69頁。
- (10) 同上、69頁。
- (11) ピエール・シェフェールの「複数の音楽」については、藤井たぎる「失われた音楽を求めて(1)」、名古屋大学言語文化部・国際言語文化研究科言語文化論集第XX巻第2号(1999)所収、136 - 137頁参照。
- (12) ヤニス・クセナキス『音楽と建築』、34 - 35頁。
- (13) 松平頼暁『現代音楽のパサージュ　20・5世紀の音楽(増補版)』青土社1995年、60頁。
- (14) ジョン・ケージ／ダニエル・シャルル(青山マミ訳)『ジョン・ケージ　小鳥たちのために』青土社1982年、158 - 159頁。
- (15) ジョン・ケージの《4分33秒》については、藤井たぎる「失われた音楽を求めて(1)」、137

- 138頁参照。

- (16) ジョン・ケージ/ダニエル・シャルル『ジョン・ケージ 小鳥たちのために』、119頁。
- (17) 同上、178頁。
- (18) 同上、172 - 173頁。
- (19) ヤニス・クセナキス『音楽と建築』、124 - 125頁参照。
- (20) 高橋悠治「非楽之楽」、高橋悠治『ロベルト・シューマン』青土社1978年所収、262頁。
- (21) 高橋悠治「ことばから音楽へ」、高橋悠治『ことばをもって音をたちきれ』晶文社1974年所収、21頁。
- (22) たとえば高橋悠治はつぎのように言っている。「指揮者が何でも命令するようなことではだめだが、ケージ流のアナーキーは、全体を混乱と破滅においこむ。全体の目標は、全員が理解していなければならないが、各々の状況に対しては、個人の責任で音をつくっていかなければならない。」(高橋悠治「オーケストラ改造試案」、高橋悠治『音楽のおしえ』所収、164頁)
- (23) 同上、162頁。
- (24) この作品は1974年11月、NHK 交響楽団のメンバーによって NHK から放送初演された。
- (25) "Clavecin d'aujourd'hui - Elisabeth Chojnacka" ERATO STU 71010 (LP) 所収の解説。
- (26) Hansjörg Pauli: Über Luc Ferrari. "Luc Ferrari: Und so weiter / Music Promenade" WERGO 60046 (LP) 所収、参照。このハンスイェルク・パウリのフェラーリ論は、フェラーリへのインタビューをもとに1969年ごろ書かれたものだが、パウリはそこでフェラーリのつぎのようなことばを引用している。
- 「一般的に人が音楽とか作品とか呼んでいるものには、いまはもうなんの興味もありません。わたしはたしかに音楽家ですし、ですから音楽をつくっているわけですが、音楽のなかにわたしが求めているのは、現実であり生活なのです。」
- 「価値をつくりだす気などまったくありません。わたしは事物を動かしたいのです。わたしの曲がわたしの死後、あるいはそのあと何百年たってもまだ演奏されているかどうかはどうでもよいことです。わたしたちは未来のことを夢中になって考える権利などもちあわせていないのです。いま現在なすべきことがたくさんあるのですから。」
- なお、同じ時期にフランス在住の作曲家丹波明(1932-)もフェラーリにインタビューしており、その様子はかれの著書『創意と創造 現代フランスの作曲家たち』音楽之友社1972年の「L・フェラーリ」の章でくわしく紹介されている。
- (27) "ACOUSMATRIX 3, Luc Ferrari: Electronic Works" BVHAASST CD 9009 (CD) 所収の解説。コンラート・ペーマーは1941年ベルリン生まれの作曲家で、1966年からはおもな活動の場をオランダに移している。
- (28) Hansjörg Pauli: Über Luc Ferrari 参照。
- (29) "Luc Ferrari: Matin et soir" ADDA 581156 (CD) 所収の解説。
- (30) 高橋悠治はたとえばマズルカのリズムについてつぎのように言っている。「マズルカは3/4で、第三拍を強調するといわれる。(……)しかしマズルカはいったい3/4なのか?(……)マズルカの第三拍のアクセントとは、たとえば2/4 + 3/8や、2/4 + 5/16であったはずのものがショパンの19世紀的耳にきこえた転移現象ではなかったか。おそらく現在のマズルカは、そこから逆に3/4に整理されてしまっているだろう。」(高橋悠治「スクリヤーピンとの距離」、高橋悠治『ことばをもって音をたちきれ』所収、95 - 96頁)

- (31) "Luc Ferrari / Henry Fourès" ADDA 581088 (CD) 所収の《セルスの見たもの(器楽合奏と磁気テープのための書法についての省察第3番) Ce qu'a vu le Cers (Réflexion sur l'écriture no 3 pour ensemble instrumental et bande magnétique)》(1978) についての解説。フェラーリはそこでさらにこの作品とアンリ・フォーレスの主宰するヴィヴァン四重奏団 Le Vivant Quartet との共同作業について、つぎのように言っている。

「《セルスの見たもの》は語法への、民俗的伝統への、あるいはまたアンリ・フォーレスとわたしがべつの機会に話題にしたように、想像のフォークロアへのオマージュである。しかしこの音楽にはまた、心理が、この風景のなかで育まれた親愛の情がしみこんでいる。ここには一種の印象主義があると言えるかもしれない……。

さらにわたしがとても気に入っているのは、題名におけるドビュッシーへの言及である(前奏曲集第1巻(1910)第7曲《西風の見たもの Ce qu'a vu le vent d'Ouest》のこと 引者註)。自然が非合理的なものとして描きだされるその迫真性への感応ぶり。ドビュッシーのときに語法に関する抽象的な思弁というより、即興の転移とでもいうべきような書法 *écriture* との類似。《セルスの見たもの》の総譜は、一般的に知られているような意味でのオーケストレーションはなされていない。それはむしろ論題ふう *thématique* で、ところどころに音色に関する指示があるとはいっても、音符がおのこの楽器に明確にわり当てられているわけではない。したがって、演奏者はこの音楽上の構想を自由に用い、全体に目をとおしながら自由に口をさしはさむことができるし、また気に入ったところでこの草稿にくわることになる。

この楽譜のリアリゼーションは、それに参加する者たちを議論へと誘い、おのこの役割や創意工夫を互いに分担し、つくりだすべき劇的な形式とのバランスや関連を見いだすようにしむける。」