

失われた音楽を求めて(3)

藤 井 たぎる

20世紀の音楽状況を総括して、いまあらためてどういうことが言えるかと考えてみても、答えを見つけるのは容易なことではないだろう。日本の歌謡曲(この呼称もすでに死語になりそうな気配で、最近ではもっぱらJ-Popと呼ばれている)、欧米のポップス、ロック、ラテン音楽、さらにはまたクラシック音楽やジャズ、ときわめて多岐にわたるジャンルをすべて視野に入れて、なんらかの最大公約数的なことを見いだすのは、ほとんど不可能だと言ってもよい。ただ、このまとめようもないほど多様化した音楽に、私たちはとり囲まれているというこの現代の状況こそ、逆説的に言えば、なにより20世紀固有の現象であったということである。

そしてまた、19世紀末に発明された録音複製技術がテクノロジーの革新とともに、この100年のあいだに急速な進歩を遂げ、あるいはそれによってラジオやテレビといったマス・メディアを手中にした音楽産業が、音楽の商品化を促進するというシナリオがまたたく間に完成し、じつに見事に機能したのも、やはり20世紀のことだった。

たしかに音楽を聴くということは、みずからの意志で聴くこと、聴きたいという欲求がまず最初にあるはずである。しかしそうした私たちの意志とか欲求とは無関係に、ラジオやテレビからはたえず音楽が流れてくるし、商店街、デパート、スーパー、レストラン、喫茶店、遊園地やゲレンデのバックグラウンド・ミュージック、さらには携帯電話の着信メロディーと、いたるところで音楽はきこえてくる。なるほど心地よく感じる場合もあるだろうし、うるさいと感じることもあるだろう。後者の場合、それがたとえどんな名曲であっても、それはもう音楽ではなくて、単なる騒音になってしまうかもしれない。ただ、そういうものに囲まれて生活しているあいだに、多かれ少なかれ、私たちはしだいにそれに慣れてくる、あるいはむしろ慣らされてしまう。

だから、音楽とはかならずしも私たちが主体的に聴くものばかりではもはやなくて、その他のいろいろな環境音とおなじようにいつの間にか無意識に、聴くともなしに聴いているものでもある。そういう意味で、私たちの音楽の受容の仕方もちょうど、100年前の世紀転換期と比較するときわめて多様化している。たとえばドイツの作曲家ゲオルク・カッツァーは、現代の私たちの生活は、単純に音の量の点からみても、19世紀とは比較を絶するほど豊富になっているし、音や噪音全般に関して私たちの技術的な環境が生みだしたものは、量的にも質的にも19世紀初頭の市民を不安と恐怖におとし入れるのに十

分なものだ、と言っている。⁽¹⁾

音楽ジャンルも、すでに触れたように多様化していった。欧米のポピュラー音楽のジャンル分けはその最たるものだろう。「ハウス」¹⁾、「ヒップ・ホップ」²⁾、「テクノ」などといったようなジャンルの際限のない増殖と細分化²⁾には、多分に音楽産業の思惑がうかがえる。個性の時代、多様性の時代にふさわしく、音楽もそれ相応に個性化、多様化しなくてはならないというわけである。ただし、これはある程度表向きの方で、音楽産業は、企業としては当然のことだが、文字どおり手を変え品を変え、つぎつぎに新種のジャンルや新人“アーティスト”を送り出し、これまでのジャンルや“アーティスト”との差異を強調することで、新たな消費者を開拓していくことが重要になる。

ポピュラー音楽とは受容のうえで、ほとんど較べものにならないほどわずかなシェアしか望めないクラシック音楽の場合でも、基本的な事情は変わらない。ただクラシック音楽の場合、売れる見込みのある作曲家や作品には限りがある。せいぜい18世紀から20世紀前半までにつくられた曲が、その市場の大部分を支えているのである。20世紀後半のいわゆる「現代音楽」をべつにすれば、そういうクラシック音楽をいまさらあらたにつくることはできないわけだし、手を変え品を変えるといっても限度がある。すでにストックもほとんど底を突いてしまっている。そうすると、同じ曲のさまざまな演奏による解釈のちがいを強調するしかない。ある演奏は、少なくとも同じ曲のこれまでのほかの演奏とまったく同一ではあり得ないわけで、かならずそこには差異が生まれる。そしてその差異はやはりしかるべき価値を形成するだろう。そうしたちがいのわかる“通”³⁾(たいていのクラシック音楽愛好家は、多かれ少なかれこの種の“通”だと言ってよいだろう)が、CDなどの商品の潜在的な消費者になるからである。したがってクラシック音楽というジャンルでも、新しいスター演奏家をつぎつぎに大量に市場に送り出し、一定の曲の多くの異なった解釈によって目先の変化を与えることが、やはり重要になってくる。

たしかにそうした音楽産業の思惑とは関係なく、個々のヒット曲やクラシックの名曲・名演奏が、純粹に音楽的な感動を(あるいは、20世紀末の日本において流行した“癒し”⁴⁾を)私たち聴き手にもたらしているかもしれない。しかしそこで問題なのは、声高に多様化が叫ばれているわりに、ポピュラー音楽にしてもクラシック音楽にしても、同工異曲のヒット曲や名演奏が入れかわり立ちかわり市場を賑わしているだけで、実際には音楽はむしろ画一化してしまっているということだ。CDやラジオ・テレビを通じて世界中の人たちがそういう曲なり演奏なりを、これまた一様に聴いている、あるいはあえて言うなら、聴かされているのである。

もっともこの画一化、一様化という点で、19世紀の音楽は、西洋市民階級の西洋市民階級による西洋市民階級のための音楽として、なにより画一化、一様化されたものとし

であった。明治維新以来、日本もまた西洋の列強にあらゆる領域で追いつくために、西洋化を積極的に推進し、音楽教育においても西洋音楽一辺倒の画一化が進められたことはもはや言うまでもない。

20世紀の音楽の多様化は、19世紀のそのような画一的で一律な音楽に対するアンチ・テーゼであり、またそれが表象するひとつの「世界」の終焉を意味していたと考えられる。ただそのことを明らかにするまえに、まずクラシック音楽とはなにかをあらためて問う必要があるだろう。

18世紀末から19世紀初頭にかけて、いまからほぼ200年前の世紀転換期、市民階級は貴族の専有物であった音楽を貴族の手から奪い取り、それとともにこれまで教会や宮廷に召し抱えられていた音楽家たち(たとえばバッハやヘンデル)が、経済的・社会的に自立を始める。音楽家の地位が相対的に向上したのである。音楽家は、もはや貴族の館で料理番や庭師などとまったく同等の、一介の音楽担当の使用人にすぎない「専門職人」ではなくて、特定のだれのためのものでもない自律した「芸術」、つまり特権階級のためのバックグラウンド・ミュージックではなくて、みずからの自由な意志に基づいた自己完結した「作品」を創造する「芸術家」としてひとり立ちすることになった。ベートーヴェンの第9交響曲は、その終楽章の「歓喜の歌」で「自由・平等・友愛」が不特定多数の同胞にむけて歌われるように、そういう典型的、象徴的な「芸術作品」となったのである。

「芸術家」としての作曲家は、いかなる束縛も受けることなく自由に創作し、またその作品の演奏はコンサート・ホールという公共の場で、すべての同胞に分け隔てなく、民主的に享受されるべきものとなる。ただし、この同胞とはもちろん西洋の白人の市民のことであって、そのなかには東洋人もアメリカ大陸のインディオも含まれてはいない。ベートーヴェンの同時代の聴衆たちの唱える融和、あるいはその音楽が奏でるハーモニーとは、たかだか西洋市民社会の調和でしかない。彼らの尊ぶ世界の調和を表象する協和音を基調とした和声音楽、それがクラシック音楽なのである。たとえば、ショーペンハウアーはそういう音楽の理念をつぎのように言い表している。

「意志の客観化の最高の段階といえる人間は、それだけ単独に、他から離されて現象することはあり得ず、人間より下のさまざまな段階を前提とし、この人間より下の段階がさらにそれ以下の段階を前提としているのである。それで、これと同じことだが、音楽は世界のみならず、意志を直かに客観化しているのであって、和声^{ハーモニー}がとこのことによってはじめて完全となるものなのである。主導する高いメロディー^{メロディー}声部が十分な印象を与えるようにするためには、他の声が揃って、他の声の根源とみられるべきいちばん低いバスにいたるまでこれに伴うことが必要なのである。すなわち旋律

ハモニー
は和声のうちに、また和声は旋律のうちにそれぞれが主要部として互いに食い込み合っている。このようにしてすべての声で全体を作り上げてはじめて、音楽は音楽の語ろうとするところを語り得るのである。」⁽³⁾

ここでショーペンハウアーの言っている人間とは、くりかえして言えば、西洋白人の市民のことであって、またその「意志を直かに客観化している」音楽には、グレゴリオ聖歌も中世・ルネッサンスの多声音楽も、あるいはモンテヴェルディからバッハやヘンデルにいたるバロック音楽も含まれてはいない。ここで「音楽」と名づけられているものは、ショーペンハウアーの同時代の和声音楽だけなのである。ただひとつの声にほかのすべての声を和すこと。要するに、基本的に高音域の声部がうけもつ旋律を他のすべての声部が一丸となって下から支えることで、音楽ははじめてその全貌を現すというわけである。かりに上の引用のなかの「旋律」、「和声」、「音楽」という言葉を、それぞれ「個」、「社会」、「世界」という言葉に置き換えてみるなら、そこで音楽の理念として掲げられているテーゼが、近代市民社会という世界の理念にほかならないことは明らかである。「すなわち個は社会のうちに、また社会は個のうちにそれぞれが主要部として互いに食い込み合っている。このようにしてすべての声で全体を作り上げてはじめて、世界は世界の語ろうとするところを語り得るのである。」

ショーペンハウアーが「世界を肉体を与えられた（具象化された）音楽とよんでもいいし、肉体を与えられた意志とよぶこともできる」と言うのなら、和声音楽は、まさに19世紀前半の西洋近代という世界そのものを奏でているということになる。だから、和声音楽の妙なる調べを乱す騒音は、排除されなければならない。世界の調和を犯すものは不穏分子として制圧され、追放される。

かつて貴族の祝賀や会食などの席を華やかに彩るものとして、つまりバックグラウンド・ミュージックとして演奏されるものにすぎなかった音楽は、コンサート・ホールで黙って静かに傾聴するものとなる。会話もまた、音楽の妙なる調和を妨げる騒音にほかならないからだ。それどころかオペラや歌曲の歌詞でさえ、本来なら音楽につき添わせたくない代物しるものなのだ、とショーペンハウアーは言う。

「音楽には厳密きわまる規定性があるにもかかわらず、このようにもっぱら音楽にのみ固有の普遍性がある、ほかでもない、この普遍性がわれわれのあらゆる苦悩の万能薬としての高い価値を音楽に与えているのである。そういうわけだから、もし音楽があまりに歌詞にぴったり密着したり、外的な出来事（オペラの物語の中の出来事）に合わせて自分を鑄型に嵌めこもうとしたりすると、音楽は自分のものでもない言葉でおしゃべりをしようとあくせく骨折ることになる。こういう間違いを犯さないよう

にという姿勢をロッシーニのようにきれいに守った人は誰もいない。ロッシーニの音楽がじつに明瞭にまた純粹に、音楽に固有の言葉を語っているのはそのため、したがってそれは歌詞をまったく必要としてはいないのであるから、楽器だけで演奏されても、その効果は十分だといえるほどである。」⁽⁴⁾

音楽家の地位ばかりでなく、音楽そのものの地位もまた向上した。寡黙に耳を傾ける聴衆、つまり市民にむかって、言葉にかわり音楽が世界の調和はかくあるべきだと告げるわけである。

しかしこの調和を告げる役割を演じてきた音楽も、19世紀後半からしだいにほころびを見せ始める。それまで不協和音は、あくまで調和を奏でる協和音という主役の引き立て役にすぎなかった。しかしその不協和音が、やがて徐々に協和音を浸食しだす。不穏な響きや騒音が音楽のなかに巣くい、妙なる和声ハーモニーに内部から揺さぶりをかける。クラシック音楽にせよポピュラー音楽にせよ、ふだん私たちが聴き慣れている音楽には、すぐにそれと聴き取れるような旋律メロディーがかならず存在している。それは八長調とかイ短調といった一定の調性システムに基づいて、個々の音が機能的に配置されているからだが、不協和音が優勢になるということは、そうした調性システムそのものが崩れだしたということでもある。

ショーペンハウアーの言う「音楽」(和声音楽)が、このように徐々に廃れていった原因は、調性システムをどんどん拡大し充実させていくうち、そうした拡充がやがて逆にシステムそのものの崩壊を招いたためだ、というふうにはまず考えられるだろう。しかしまた、不協和音の頻出する音楽は、不穏な社会情勢を反映し、あたかもショーペンハウアー的「世界」が、19世紀末の現実にはすでにそぐわなくなってしまうかのよう、間近にせまりつつあるこの「世界」の破綻をあらかじめ告げているのかもしれない。いずれにせよ、半音階の多用によって調性感が、19世紀の後半、リヒャルト・ヴァーグナーからグスタフ・マーラーをへてしだいに曖昧になり、ついにアルノルト・シェーンベルクという西洋近代音楽の革命児が、それまでの調性システムを根底から覆して、いかなる調性にも還元不可能な、いわゆる無調の音楽を20世紀の初頭につくりだすのだが、それはちょうど第1次世界大戦の始まる直前のことである。こうして20世紀の音楽は、シェーンベルクの革命を前提にせざるを得なくなる。

なるほどシェーンベルクの革命は、その後ほぼ半世紀にわたって「芸術音楽」のスタンダードとなったが、音楽全般のグローバル・スタンダードにはなかった。⁽⁵⁾ただ、20世紀初頭、シェーンベルクが無調の音楽の作曲を始めたのと同じ時期に、音楽が確実に旧来の画一化されたショーペンハウアー的「音楽」から、個性化と多様化にむかって進んでいったことは、紛れもない事実である。

たとえばフランス印象派の作曲家クロード・ドビュッシーは、パリで開かれた万国博覧会で出会ったインドネシアのガムラン音楽に影響を受けて、それを自分の作品にとり入れている。19世紀末のヨーロッパで、この種の異国趣味が印象派の絵画をはじめとして、芸術や文化全般において一世を風靡するが、西洋の作曲家たちもそのころから非西洋の音楽、アジアやイスラム、アフリカの音楽に強い関心を示すようになる。⁽⁶⁾ たしかにそれは、西洋列強の植民化政策の副産物ではあるとしても、音楽とは西洋和声音楽のことであり、それ以外のものは音楽とみなされないか、そこまで言わないまでも、未発達の遅れたものとみなされていたことからすると、単なる異国趣味にせよなんにせよ、新たな一步を踏み出したものであることにちがいはない。

さらには、ロシアという西洋からみれば辺境の地から、20世紀音楽のいまひとりの革命児イーゴル・ストラヴィンスキーが、パリでスキャンダラスなデビューを飾る。大地と春を讃える異教的な儀式を描いたバレエ音楽《春の祭典》(1913年初演)は、西洋市民社会の調和と発展を告げるかわりに、不規則で非西洋的な変拍子と独特の調性システム(多調性)によって、アルカイックな雰囲気醸し出している。

あるいはまた、1914年、イタリア人の未来派の画家ルイジ・ルッソロは、みずから創作した「イントナルモーリ」という騒音楽器をたずさえ、自作自演の演奏会をヨーロッパ各地で催し、その不快きわまりない壮絶なけたたましい騒音で、西洋市民の度肝を抜く。ルッソロは、都市の活気に満ちた多種多様な騒音の洪水を耳にしている時代に、いまさら19世紀のクラシック音楽のハーモニーなど時代遅れで退屈なものだ、と高らかに宣言するのである。⁽⁷⁾

西洋社会の調和のシンボルであった和声^{ハーモニー}は、このように第1次世界大戦前夜から、その内側からも外側からも大きく揺さぶられることになった。シェーンベルクの無調音楽は、西洋クラシック音楽の総本山というべきウィーンで、それも生粋のウィーン子の手によってなされた内部からの造反だったわけだし、またアジアやアフリカ、あるいはアメリカからのガムラン音楽やジャズ、それに西洋的洗練とはまったく無縁のロシア人ストラヴィンスキーにしても、プロの音楽家でもなんでもないアマチュア音楽家ルッソロにしても、それらはいずれも正統的な西洋音楽史の流れに属さない、いわば外部からの侵略だったのである。

こうして音楽における西洋中心主義も、ふたつの世界大戦を経験してさらに大きく揺らいでゆく。それとともに音楽の意味するものが、地理的・空間的にも、そしてまた概念的にも拡大していくことになった。たとえば前者のひとつの例として、音楽はもはや西洋和声音楽だけが音楽なのではなくて、世界のいたるところにそれぞれ独自の音楽があるのだから、音楽とは単数ではなくて複数である、というピエール・シェフェールの主張⁸⁾が、また後者の例としては、音楽とはなにもコンサート・ホールなどの限られた

場所で聴かれるものだけが音楽なのではなくて、私たちのまわりにもいくらかでも音楽はあふれている、といったジョン・ケージの思想⁹がある。あるいは、楽器とか声による生の音ではなくて、録音技術や電子技術を駆使した、そして最近ではコンピューターを利用した、自然や楽器の音、あるいは人工的に作られた電子音響を素材とする電子音楽や具体音楽もある、といった具合である。そのあたりの事情を、カツァーはつぎのように説明している。

「具体音楽に携わる者たちは、みなそのよりどころとしてエドガー・ヴァレーズ、オリヴィエ・メシアン、ジョン・ケージを彼らの精神的な父とみなしていますし、事実、電子音楽の歩むべき道が、1930年代に作曲されたヴァレーズの作品のなかにすでに示されてもいます。つまり、ヴァレーズにおいて音の素材が多様化し、かぎりなく騒音に近づいた音の美学がうちたてられ、ケージにおいては楽器の音が脱自然化され、メシアンでは、彼にとって自然の所与と思われる素材（ととりあえず慎重に言っておきますが）要するに具体的な素材が使われたわけですが、彼らのこうした仕事がいわばきっかけになって、それが具体音楽にうつがれることになったのです。（……）

このことは具体音楽が音楽の発展、そしてまたもちろん社会の発展にきわめて密接に関与していることを示すものです。これは私の解釈ですけれども、ケージの《ローラトリオ Roaratorio》で使用されている楽音と噪音の総体は、私たちをとりまいている現実の音の世界の総体を、複雑多様な社会生活の符丁として表現しています。従来の器楽形式ではこうしたことは表現できない、あるいはすくなくともその守備範囲は超えてしまっています。そうした多様性を表現することが、器楽音楽には不可能だとも言うつもりはありませんが、そういうものとはべつのかなにかがさらに必要になってきているわけです。これは今日の作曲家が、聴取可能な音の領域の総体をいかにとりあつかうかという問題とも関係します。つまり聴取可能なすべてのもの、単に楽器が出す楽音や噪音ばかりではなくて、環境音、人工音、自然音といったすべての音が素材として認められているわけで、これは電子音楽の作曲家だけにあてはまる問題ではありません。ともかくこうしたすべての音が音響の全分野であり、いうならば作曲のための原材料となるわけです。その前例はいくらでもあります。たとえばディーター・シュネーベル、マウリシオ・カーゲル、それにケージがそうです。たしかに彼ら自身はほとんど電子音楽に関わっていませんが、彼らの器楽や声楽のための作品には、それと同じ美学を見いだすことができます。」⁽¹⁰⁾

現代の作曲家たちの役割は、私たちの周囲をとりまいているすべての音を素材として、私たちの現実にもあった曲をつくることだという主張は、それ自体、なんら疑問をさし

はさむ余地はない。19世紀の和声音楽において、音の素材は声楽をべつにすれば、すべて楽器によってもたらされたものだった。とりわけピアノがそこでおよぼした作用は絶大で、和声音楽の理念をその根底で支えていたのは、まさしくピアノというテクノロジーだったのである。19世紀にピアノを使わずに作曲した作曲家は、たぶんひとりもないにちがいない。しかし、20世紀に入って音楽が多様化するにつれて、ピアノはその他の楽器と同等に、楽音という音素材を提供する楽器のひとつにすぎなくなる。そしてまさにそれゆえに、ケージは、ピアノの弦のあいだにボルト、ナット、ねじ釘、消しゴムやプラスチック片などのさまざまな日用雑貨を挿入することで、ピアノ本来の音を、カツァーの言葉を借りて言うなら、脱自然化したのだし、それとともにピアノによって表象される「音楽」までも異化しようとしたのだった。

同時にまた、この脱自然化されたプリペアド・ピアノ、あるいはアメリカの作曲家ヘンリー・カウエルによって導入された、ピアノ弦をハープのようにつま弾くいわゆる内部奏法は、これまでの正統的なピアノ奏法からはけっして聴かれることのなかった音の多様性と可能性を、ピアノからひきだすことに成功した。⁽¹¹⁾そこから具体音楽や電子音楽にいたる道のりは、ほんの目と鼻の先でしかない。

ただ、カツァーの言う20世紀の前衛作曲家たちにとっての多様性と、「音楽愛好家」にとってのそれとは、またべつの問題である。かりに「音楽愛好家」が、ほとんどまったく聴いたことのない「現代音楽」を耳にするより、聴き慣れたクラシック音楽やポップスを聴いているほうが、ずっと深い感動や“癒し”を得ることができると信じているとすれば、作曲家と「音楽愛好家」のあいだの乖離は、ひろがりこそすれ、せばまることはない。もとよりしかし、そのことは作曲家の聴衆無視のせいでも、いわんや「音楽愛好家」の無理解のせいでもないだろう。作曲家はなにも、より多くの「音楽愛好家」に一樣に気に入られるような音楽を作曲する義務があるわけでもないし、より多くの「音楽愛好家」が、ある曲を楽しむ権利を一樣にもっているわけでもないからである。だれもが音楽を聴いて楽しむことができるし、そうでなければならぬと考えることのほうが、よほど現実ばなれしている。

それにもかかわらず、すべての人々があたかもみな「音楽愛好家」とみなされ、さもなくばそうなるように仕立てあげられなくてはならないとすれば、言うまでもなくそれは、情操教育のためや文化的使命のためなどではなくて、もっぱら市場の拡大のためでしかない。その場合、すぐれた音楽であろうとなかろうと音楽的価値とは無関係に、ある音楽がその音楽の愛好家をつくりだすことができるかどうか、その音楽の商品価値を決定する。

このように音楽産業によって淘汰された音楽の大半は、あえて言えば19世紀音楽の遺産でつくられたものである。それらはせいぜい19世紀の西洋市民が実現すべき調和を表

象するとともに、彼ら市民たちにそのような調和の実現を信じ込ませるのに大いに寄与した、あの「音楽」の末裔、和声^{ハーモニー}の残滓にすぎない。

「音楽愛好家」の増加を目的とする音楽ジャンルの多様化と音楽制作の画一化は、音楽産業において、いわばコインの表と裏のようなものだ。音楽ジャンルを細分化すること、あるいはクラシック音楽の場合なら、同一曲の数多くの演奏ヴァージョンを提供することは、商品の多様化ではあっても、音楽の多様化ではない。異なった多くのジャンルのいずれにも属さないもの、“ポードレス”ですらないものは、音楽市場の周縁に追いやられ、一方、音楽産業による選別と排除をとおして画一化した音楽が、グローバル・スタンダードとして受け入れられるというわけである。「音楽愛好家」は、望むと望まざるとにかかわらず、そういう「音楽」の消費者としてこの市場に組み込まれるほかない。音楽を聴き、愛することを義務づけられた存在である「音楽愛好家」が、この市場の外部に位置することはほとんど不可能なのである。

ヴァレーズの騒音の美学やケージの脱自然化、あるいはメシアン 구체적인素材の使用⁽¹²⁾は、いずれも音楽産業によって画定された「音楽」の外部を表象していると言ってよいだろう。カッツァーが自分の曲が「音楽」と認められなくてもかまわないと言う⁽¹³⁾のもやはり、そうした「音楽」の外部が彼にとっては問題だからである。つまり「音楽」の外部にしか、現実も多様性も存在しないということだ。世界の調和を表象する音楽という虚構には音楽の現実が、あるいはむしろ、虚構の音楽には現実の音楽が対置されなければならない。だからこそ、フランスの作曲家リュク・フェラーリも、一般に音楽とか作品とか呼ばれているものにはもうなんの興味もないが、それでもなお音楽家として音楽をつくっているのは、音楽のなかに現実や生活を求めているからだ、と言うのである。⁽¹⁴⁾

もともと音楽は一義的なものとしてイメージされてはいなかった。それにはむしろ、両義的なイメージがつねにつきまとっていた。たとえば「ハーメルンの笛ふき」(グリム兄弟『ドイツ伝説集』所収)の物語には、そうした音楽のもつ両義性が象徴的に語られている。

ハーメルンの町がネズミの大群に襲われて途方にくれていたとき、町民たちは笛の名手に助けをもとめる。そこで彼は笛をふいて、ネズミたちを川へ誘導し、彼のあとを追ったネズミたちは、つぎつぎと川の中へ飛び込んで死んでしまう。ところが町民たちがその笛ふきに約束の謝礼を拒むと、怒った彼は今度は町の子どもたちをふたたびその笛で誘いだして、子どもたちともども姿を消してしまう。音楽はたしかにハーメルンの町にひとときの平和をもたらしたはしたが、その代価として町民は子どもたちを犠牲にしなければならなかったのである。

あるいはまた、ホメロスの『オデュッセイアー』では、セイレーンの声はそれを耳に

するすべての者を魅了するばかりでなく、彼らに死をもたらすものとして語られているし、プラトンの『国家』では、ある種の音階やリズムはすぐれた人間の育成に大いに貢献するが、べつの種類の音階やリズムのなかには、反対に人間を墮落させ、ひいては国家存亡の危機さえ招きかねないものもあると言及されている。

音楽は幸福や繁栄をもたらすばかりではなく、それにはまた恐怖や破滅の予感が影のようについてまわる。いずれにおいても音楽は、場合によって死と等価なものとして、死という代償を払わなければならないものであることが強調されて語られているのである。ただし逆に言えば、そういう音楽を一手に掌握してコントロールできる者は、民衆なり社会なりを治める権力を手中にすることができるだろう。

事実、ハーメルンの笛ふきは、その笛一本でハーメルンの町の平和も災害も意のままにすることができたのだし、セイレーンの声を聴くことができるのは、船の帆柱にしっかり身体を固定したオデュッセウスひとりだけであって、耳のなかを蜜蠟で塞いでいる彼の部下たちはその声を聴かない、あるいは聴くことができないのである。そしてプラトンの『国家』では、人心を惑わし、国家を衰亡へと導くおそれのある新しい音楽が検閲されることになるだろう。⁽¹⁵⁾

20世紀の音楽産業は、マス・メディアを媒介としてそのような権力を手中にした。調和を奏でる19世紀の「音楽」の末裔は、その調和が私たちの現実にあきらかにそぐわない時代錯誤なものであるにもかかわらず、それがいまでもなお存在するかのよう私たちに信じ込ませる。しかしあくまでそれは音楽産業が市場を確保し、拡大するのに都合のよいみせかけの調和でしかない。たしかに音楽産業はつぎつぎに新人“アーティスト”や新曲を、あるいは最新の演奏や新種のジャンルを送り出している。しかしそれらは新しい商品ではあっても、新しい音楽ではない。『国家』において新しい音楽として恐れられているのも、「あれこれの新しい歌のことでなくて、歌の様式そのものが新しい場合」⁽¹⁶⁾なのである。

しかし「音楽」の外部を、「現代音楽」とか「前衛音楽」と呼ばれている、20世紀後半に作曲されたあれこれの曲が指し示しているわけではない。それらも「作品」として公開の場で演奏されたり、あるいはCDとして出版されるなら、かりに採算を度外視したものであるとしても（事実ほとんどの現代音楽作品はそうであるにちがいない）、いずれ「音楽」の生産消費システムのなかに絡みとられるほかない。たしかにそれらは音楽市場の周縁に追いやられているかもしれないが、周縁もやはり「音楽」の内部であって、外部ではないからである。商品価値をもたないかわりに、「芸術」という価値をになわされた「現代音楽」は、たとえば日本の音楽産業には「文化庁芸術祭参加」という大義名分のお墨付きをもたらすことになる。

「芸術」としてまつりあげられた「現代音楽」は、こうしてその社会的な機能や役割

を奪われる。かつて貴族だの市民だのという特定の階級のためのものでしかなかった音楽が、20世紀に開放され、多様化するきざしが見られたにもかかわらず、結局は商品化可能とみなされたものは音楽産業によって統制され、さもなければ芸術的価値という19世紀市民社会の時代遅れの価値基準によって、社会の装飾品として市場の片隅に追いやられてしまった。しかし、音楽は「商品」や「芸術」であるまえにまず音楽としてあったはずである。

「音楽」ではない音楽。どんなジャンルや様式や方法にも還元されることのない音楽。もしもそれをふたたび、「芸術」や「作品」や「商品」として普遍化され、抽象化され、固定化される「音楽」の外部に、日常の現実のなかにとり戻すことができるとすれば、それはたとえばフランツ・カフカの「歌手ヨゼフィーネ、あるいはネズミの一族」のなかで語られているネズミのヨゼフィーネの歌のように、ほかでもないこの音楽として「いまここ」に音楽が固有化される場合だけである。なんの変哲もないヨゼフィーネの鳴き声をなにもものにもかえがたいものになっているのは、「いまここ」で歌われるかぎり聴かれ、やがて歌うことをやめるヨゼフィーネとともに忘れられる歌である。ヨゼフィーネは音楽愛好家ではないネズミの一族に「本物の歌唱芸術家には望むべくもない効果」^{17}をもたらすものとして語られる。しかし、それももはやネズミ族の「永遠の歴史のなかのところに足りない逸話」^{18}にすぎない。

ヨゼフィーネの歌によせて、高橋悠治はつぎのように書いている。

「音楽をつくるのは、音響空間の設計図を書くことではなく、日常の時間のなかにもうひとつの時間をひらく活動だった。新しい音をつくりだそうとして、日常からはなれるのではなく、ありふれた音を新しくするのは、もっとむずかしい。伝統を破壊して別な教義をたてるのではなく、それを要素に解体して抽象化するのでもなく、それが伝統となった日々とうしなったもの、日々生きる音楽と世界との対応をとりもどすのには、たえず実験をかさねるしかない。

システムもなく、方法もない。音楽に向う姿勢だけがのこされる。カフカが書いたネズミのプリマドンナ、ヨゼフィーネの歌おうとする姿勢のように、それを見ると、あまりのこっけいさに笑いも止まるほどのものかもしれないし、緊張と期待のあとに、でてきた声は思いがけなく、たよりない、かすれ、ひっかかった、ぴいぴい声にすぎなくても、それを実際にきいたものがだれもいなくても、確信にみちあふれて空間を占有している文明の音楽の陰で、それをたしかにきいた、と夢みる時もあるだろう。」^{19}

ヨゼフィーネの歌は、ネズミたちの日常のなかでくりかえし歌われ聴かれはしたが、もう歌われなくなった歌は歴史に刻まれることもない。それは、普遍化されたり抽象化

されたり固定化されるかわりに、忘れられるのである。こうして失われた歌は、「いまではもとよりだれも歌うことのできない」⁽²⁰⁾伝説の歌、「確信にみちあふれて空間を占有している文明の音楽の陰で、それをたしかにきいた、と夢み」られる歌となる。

ヨゼフィーネの歌はたしかに、高橋悠治の言うように、彼女の「音楽に向う姿勢」のなかにしかあらわれないのかもしれない。そうだとすれば、「音楽」の外部としてある現実の音楽もまた、それにむかう私たちの姿勢のなかにしかあらわれないだろう。

註

- (1) Mathias Hansen (Hg.), *Komponieren zur Zeit - Gespräche mit Komponisten der DDR*, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1988, S. 139 参照。
- (2) 音楽ジャンルの詳しい分類と解説については、みつとみ俊郎『音楽ジャンルって何だろう』新潮選書 1999年を参照。
- (3) アルトゥール・ショーペンハウアー〔西尾幹二訳〕「意志と表象としての世界」、『世界の名著〔続10〕ショーペンハウアー』中央公論社 1975年所収、490 - 491頁。
- (4) 同上、485頁。

- (5) シェーンベルクは第1次世界大戦後、「相互の間の関係のみに依存している12個の音による作曲の方法 *Method des Komponierens mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen*」によって、音のあらたな組織化を試みる。このいわゆる12音音楽は、ヨーロッパのみならず、ナチスドイツを逃れてきた亡命音楽家たちによってラテン・アメリカにまで輸入され、いわば「芸術音楽」の新しいスタンダードとして機能することになった。ウルグアイの作曲家コリウン・アロニアンは、それをラテン・アメリカ音楽史における西洋の帝国主義による植民化政策の新たな現象とみなして、つぎのように言う。

「植民化政策の現象はかなり複雑です。リオ・デ・ラ・プラタ諸国の例でいえば、ここはもともとひとつの共同体を形成していたわけで、文化的にはヨーロッパ、インディオ、アフリカの三つが混ざってきたいわばメスティソ文化です。しかしその後、ウルグアイはイギリスの帝国主義の利害のため、むりやりアルゼンチンから分離させられました。そして新たな移住ブームのせいで文化的な同質性は崩壊し、とりわけクレオールによる寡頭制国家は、1500年から1800年にかけて武力行使で導入された西洋文化を継続させようとしたので、なにもかもすべてがいっそう西洋化してしまい、生粋のインディオたちの文化は抹殺され、彼らは家畜や奴隷としてあつかわれる劣等民族に貶められてしまったのです。こうしてアメリカ先住民は排除され、生身はともかく、少なくとも文化的には滅んだも同然でした。第2次世界大戦直前の時期は、ラテン・アメリカ、ことにナチ・ファシズムのせいで多くの一流の音楽家たち（とりわけドイツの演奏家たち）の亡命先となったリオ・デ・ラ・プラタ地域に、植民地文化の再来を告げることになりました。その結果、西洋の音楽環境、さらにはドイツで禁止されていた12音音楽までもが輸入され、ウルグアイ、アルゼンチン、チリの音楽家たちは植民地的なお仕着せの教育を授けられ、あたかもそれが真理にかなっているかのよう、彼らは黙ってうけ入れたのです。しかしやがて、彼らの教わったことは自分たちの国の実状にはまったくなんの役にも立たないために、欲求不満に陥る瞬間が訪れることとなります。実際、自分が文化的に場違いなことに気づくほど超現実的な状況もほかにないでしょう。」

(Monika Fürst-Heidtmann, *Militancia cultural - Der lateinamerikanische Komponist Coriún Aharonián*, in: *MusikTexte - Zeitschrift für neue Musik* Heft 43, Köln Februar 1992, S. 42)

- (6) たとえば諸井誠は異国趣味についてつぎのように述べている。

「異国趣味乃至異国情緒、即ちエキゾチシズムが単なる物珍しさの表明である間は、芸術としての表現とは結びつかない。そこには内的咀嚼と消化がなければならない。ヨーロッパ圏内の音楽乃至は芸術で育った人々がヨーロッパ離れの傾向を見せ始めたのが19世紀末の一つの特徴である。ゲーテの《西東詩集》などに早くもその兆候がうかがわれるにしても、調性

の基盤がぐらつき始めた音楽の領域での異国趣味の発生には、より深刻な意味があった。

音階が、旋律が、和音が、そしてとりわけリズムが新しい語法を求めて、ヨーロッパ圏外の音楽からの刺激をうける必要が生じた。エキゾチズムは、アルカイズムやアンファンタンの存在理由と共通する基盤の上に発生したものと考えられる。リヒャルト・シュトラウスの《サロメ》(ユダヤ的、中近東的イメージ)や《影のない女》(アラビア、ベルシア等)、マーラーの《大地の歌》(シナ)、ドビュッシーの《版画》の第1曲 塔(ジャワのイメージ)や、《フルーツ、ヴィオラとハーブのためのソナタ》の フィナーレ(ガムラン音楽)《前奏曲集第2集》の第10曲 カノーブ(エジプト)等。ラヴェルの パコダの女王、レドロネット(《マ・メール・ロワ》の第3曲/シナの人形のイメージ)《二つのヘブライの歌》(ユダヤ)そしてとりわけ《シェエラザード》(アラビア)と《マダガスカル島の鳥民の歌》(アフリカ)、プッチーニが《マダム・バタフライ》(日本)や《トゥランドット》(シナ)を書いていた時代に、他のヨーロッパの作曲家達が示したエキゾチズムにも、脱ヨーロッパ願望が、すでにして秘められていたと考えてよいだろう。

こうした“外”へのイメージの広がりが、音組織の拡散と解体に繋がった。五音音階や半音階が、全音階の七音音階の核を破壊して、外からの新鮮な空気を西欧音楽に吹き込んだのである。ヴァーグナーの半音階革命とは関わりなしに、アラビアやエジプト等の微分音階を真似た発想で導入された半音階には注目する必要がある。五音音階は、今や“東洋的”という発想と関わりなく、ドビュッシーやラヴェルの音楽の中に定着する。ラヴェルの《子供と魔法》のペンタトニック(五音音階)風な開始や、ドビュッシーの聖劇《聖セバステイアンの殉教》の開始とか、イカルスの娘エリゴヌの歌(第2幕 魔法の部屋)とかのペンタトニックの旋律法に注目したい。」(諸井誠『現代音楽は怖くない マーラーからメシアンまで』講談社 1985年、50 - 51頁)

- (7) 秋山邦晴「騒音の思想の先駆者ルイジ・ルッソロ」、秋山邦晴『現代音楽をどう聴くか』晶文社 1973年所収、72 - 73頁参照。
- (8) 丹波明『創意と創造 現代フランスの作曲家たち』音楽之友社 1972年、80頁参照。
- (9) たとえば、R. Murray Schafer, *die schallwelt in der wir leben - the new soundscape*, Universal Edition (Rote Reihe 30) 1971, S. 6 を参照。
- (10) Mathias Hansen (Hg.), a.a.O., S. 122-123.
- (11) 高橋悠治はつぎのように言っている。「ピアノのためのあたらしい書き方は、音楽史の発展や、抽象的に考えだされた可能性の追求から生まれたものではなかった。表面的には個人的な思いつきに発するものも、あたらしい聴衆層の出現や、自立的文化への要求というような必然性にささえられて定着したものだ。純音楽的な洗練が、それらの書法を指の練習程度のひからびた習慣に変えてしまった時、次のあたらしい書き方が大衆音楽の方から輸入されて、ピアノの概念を変えたのだった。」(高橋悠治「ピアノのイデオロギー」、高橋悠治『ロベルト・シューマン』青土社 1978年所収、125頁)
- (12) カッツァーの言っているメシアンの「自然の所与と思われる素材」、「具体的な素材」とは、鳥の歌声のことである。メシアンはクロード・サミュエルとの対話で、鳥の歌を二つの異なったやり方、すなわちそれを正確に写實的に描く方法と、それを手を加えることのできる素材としてとりあつかう方法を用いてきたが、後者の場合、具体音楽や電子音楽の作曲家たちと同じようなやり方で、鳥の歌にあらゆる操作が加えられる、と語っている。それはたとえば

つぎのようなものである。「鳥はわれわれよりもずっと小さく、心臓の鼓動も速くて、神経反応もずっと急速なので、極度に速いテンポで歌うのですが、このテンポでは人間の器楽奏者たちは絶対演奏不可能です。ですから、私はその歌をそれほど速くないテンポに書きかえることを余儀なくされるわけです。さらにこの急速さは極度の高音域と結合していて、鳥はわれわれの楽器では出せないような高い音で歌うので、二、三オクターヴないし四オクターヴも下げて書きます。同じ理由から、われわれの楽器では演奏できないような非常に小さな音程も廃止することを余儀なくされます。私はこの一ないし二コマ程度の音程を半音で代用するわけですが、しかし種々の音程間の値の尺度は尊重するのです。つまり幾コマかが半音に相当するとすると、本当の半音は一全音とか三度音程とかに相当することになります。全部拡大されるわけですが、相互の比率は同じで、その結果、私が再構成したものはやはり正確だということになります。それは、私が聞いたものをいっそう人間的な尺度に移したものです。」(オリヴィエ・メシアン/クロード・サミュエル〔戸田邦雄訳〕『オリヴィエ・メシアン その音楽の宇宙』音楽之友社 1993年、124頁)

(13) Mathias Hansen (Hg.), a.a.O., S. 134-135 参照。

(14) Hansjörg Pauli, Über Luc Ferrari, in: Luc Ferrari, Und so weiter / Music Promenade, WERGO 60046 (LP) 参照。

(15)「だから、要するに、国のことを配慮する人たちはそこをしっかりと押えて、教育のあり方が自分たちの知らぬまに墮落することのないように気を配らなければならないのだ。体育と音楽・文芸について、定められた本来の秩序に反する改変を行なうことなく全力を尽くしてそれを守るように、彼らはあらゆる場合に警戒して見張っていなければならない。たとえば、

歌びとがうたういちばん新しい歌にこそ 人々は心をひかれる

といったことが語られる場合にも、ここで詩人が言っているのはあれこれの新しい歌のことではなくて、歌の様式そのものが新しい場合のことだと考えてそれをほめる者がひょっとしてありはしないかと、守護者としては恐れなければならないわけだ。そのようなものをほめるべきでもないし、詩人の言う意味をそのように受け取るべきでもない。われわれは音楽・文芸の様式を新しいものに改変することを、すべてにわたる危険をおかすことにほかならないと考えて、くれぐれも用心しなければならないのだからね。なぜなら、およそどのような場合にも、国家社会の最も重要な習わしや法にまで影響を与えることなしには、音楽・文芸の諸様式を変え動かすことはできないのだから。」(プラトン〔藤沢令夫訳〕『国家(上)』岩波文庫 1979年、272 - 273頁)

(16) 註(15) 参照。

(17) Franz Kafka, Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse, in: ders., Gesammelte Werke, hg. von Max Brot, Erzählungen, Frankfurt/Main (Fischer Taschenbuch Verlag) 1983, S. 208.

(18) ebda, S. 216.

(19) 高橋悠治『カフカ/夜の時間 メモ・ランダム』晶文社 1989年、136頁。

(20) Franz Kafka, a.a.O., S. 201.