

ブーレーズとフーコーにおける音楽的知覚の問題

山下 尚一

本論文の目的は、ピエール・ブーレーズとミシェル・フーコーの文章を取り上げながら、音楽の知覚という問題について考察することである。

ピエール・ブーレーズ(1925-2016)はフランスの作曲家、ミシェル・フーコー(1926-1984)はフランスの思想家であり、二人は同時代人である。彼らが出会ったのは1951年ころといわれており、作曲家ジャン・バラケが引き合わせたものとされている。その後二人が頻繁に顔を合わせるということではなく、それほど近い関係であったというわけではない。しかし両者はお互いの仕事に注目していたようである。ブーレーズはフーコーの『言葉と物』を携えながら当時のソ連を演奏旅行していたというし、フーコーはブーレーズに打診して、自分と同じくコレージュ・ド・フランス教授になるように勧誘して、1976年から二人は同僚としてはたらくことになった。さらに1978年、ブーレーズはポンピドゥー・センターで、ロラン・バルト、ジル・ドゥルーズ、そしてフーコーを招聘して「音楽的時間」と題するセミナーを開いている¹。

このようにブーレーズとフーコーのあいだには接点があるわけだが、それでは彼らの音楽論には、具体的にどのような共通点があるのだろうか。そして、20世紀後半当時の音楽の状況について彼らはどのような意見をもっていたのだろうか。彼らの思考の共通点や同時代に対する考察は、興味深いことに、音楽の知覚という問題をめぐって見出される。そこで本論文では、ブーレーズとフーコーの発言や文章を確認しながら、音楽的知覚の問題について考えていく。それによって両者の思考傾向の重なりがはっきり見えてくるだろうし、同時代の音楽受容にかんする彼らの批判的意見が浮

かび上がるだろう。

第一節では、20世紀の芸術において、形式そのものの探求という傾向があることを見ていく。第二節では、フーコーとブーレーズの思考の共通点、もつとえば彼らの同時代の思考の共通点として、主体を排除して絶対的基準を除去するという姿勢があることを示す。第三節では、ブーレーズの音楽は電子工学という新たな手段をつかうことで、それまでにはなかった音楽的知覚の仕方を提示していることを見ていく。第四節では、とくにフーコーとブーレーズの対談を取り上げ、現代の社会では新しい音楽的知覚を実現するのは困難であるという指摘について考察する。

1. セリー音楽と形式的なもの

ブーレーズが作曲した音楽はセリー音楽と呼ばれ、オーストリアの作曲家アルノルト・シェーンベルク(1874-1951)が提案した十二音技法、すなわちセリーの原理を普遍化したものである。セリーとは音列のこと、異なった高さの音がつらなつたもののことである。シェーンベルクは半音階の12音を反復することなくそれぞれ一度ずつ提示することでセリーを組み立て、それからそのセリーを変奏していく。つまりセリーの原理というのは、すべての音を平等にあつかうことである。ブーレーズはシェーンベルクのセリー原理を拡大し、アタックの仕方や強度にもセリーを用いて、さまざまなアタックと強度を平等にあつかおうとする。とりわけブーレーズの《ストリクチュール第1巻》という作品は、セリーの技法を全面的に展開したものと見える²。このようにブーレーズはセ

リーの原理を普遍化し、音高だけではなく持続・強度・音色といった要素にも適用することで、セリー音楽のもつ新たな可能性を探求している。

1983年にフーコーとブーレーズは対談をおこなった。そこでフーコーはセリー音楽を取り上げ、20世紀芸術の全体をつらぬく問題であるとして次のように述べている。「ドビュッシーやストラヴィンスキー以後の音楽の発展は、絵画の発展と注目すべき相関関係を示しています。そして、音楽がみずから提起した理論的な諸問題、あるいは、音楽がその言語、構造、素材などを考察する仕方は、20世紀全体を横断したと思われる問いにかかわるものです。つまり「形式(forme)」への問いであり、それはセザンヌやキュビズムの画家たちの問い、またシェーンベルクの問いであり、また同時に、ロシアのフォルマリストたちやブラーク学派の問いでもあったのです」³。

このフーコーの発言のなかで注意したいのは、20世紀になって、芸術作品の「形式」が大きな問いとなり、それにとまって作品の「言語、構造、素材」が重要性をもちはじめたということである。19世紀までの芸術において重視されたのは、言語や構造とは別のところにある内容であり意味であった。つまりそこでは、形式と内容が対立していたわけである。だが20世紀になると、言語や構造そのもの、形式そのものを探求するようになる。たとえばシェーンベルクの十二音技法の音楽において注目すべきなのは、作品の内容ではなく、十二音技法という作品の言語それ自体である。ここでは内容や意味が表現されているというよりも、形式や構造が追求されている。こういってよければ、形式や構造そのものが内容となっているということかもしれない。そうしたシェーンベルク的な形式の探求をさらに推し進めたのがブーレーズのセリー技法である⁴。

フーコーによるとブーレーズの音楽は、主観的内容や意味といったものがいまだ特権を有していた時代にあつたにもかかわらず、「形式的なもの」をめぐる戦いに踏み込んでいる。そこで重要なのは、何を見るのか、何を考えるのか、何をおこな

うのかということではなく、見る仕方や考える仕方であり、おこなうやり方である。こうしたやり方とか仕方、いかにすれば形式のほうこそが、私たちの文化の特徴を規定している。そうなると私たちが目指すべきなのは、意味や内容について考察することというよりも、「20世紀における形式的なもののあらゆる歴史を作成し、変容させる力としてのその能力を見定めるように努め、形式的なものを、革新の力および思考の場として解き放つ」ことであろう⁵。

興味深いことに、この形式的なものを問う姿勢は、芸術運動だけではなくほかの領域においても見て取ることができる。フーコーにしたがうなら、ロシア、ドイツ、オーストリア、中央ヨーロッパでは、音楽・絵画・建築術、あるいは哲学・言語学・神話学などの諸分野において、形式的なものへの問いかけが起こって旧来の諸問題に挑戦してきたし、さまざまな思考法をくつがえしてきた。さらにこの傾向は政治にも関連している。たとえばスターリン主義やファシズムの国では、形式的なものは敵視すべきイデオロギーや憎むべき芸術とみなされてきたのであり、党派的な教条主義にそぐわない変革の運動だったといえる。そうした意味において、形式的なものをめぐる戦いは、20世紀の大きな文化的特徴である⁶。

この形式主義の傾向を音楽に引きつけて考えてみよう。19世紀の音楽は、調性にのっとって作曲家の意図・感情・思想を表現するかのよう作曲されてきたけれども、それに対してシェーンベルクは、調性にもとづく表現内容や意味を取り除き、十二音技法という純粹に形式の問題を思考しようとする。「シェーンベルクの音楽はどうしても「心地よい」とは思えないとか、何がいいたいのか「わからない」といった批判は、フーコーがいうところの形式主義の問題を理解していないということになる。そして、シェーンベルクの影響下において戦後の現代音楽をリードしてきたブーレーズは、音楽をとおして何かを表現することではなく、音楽という形式そのものの可能性としてセリー音楽を作曲したのである」⁷。

シェーンベルクの十二音技法の音楽が内容や意味をもたないのは、調性音楽に見られる中心的な音をもたないからである。調性音楽においては、ある高さの音が中心となり、その音をめぐるヒエラルキー的な関係が生まれる。つまり、ある何らかの調が形成されてくる。そこには重要な音とそうでない音というちがいがあり、その関係性から何らかの意味や思考を垣間見ることができる。ある短調であれば「悲しい」と思うかもしれないし、ある長調であれば「楽しい」と感じる。これに対して十二音音楽では、すべての音が平等にあつかわれるのだから、あるひとつの音を中心とした関係性は生まれてこない。いずれの音もまったく同じ重要性をもっており、ちがいが見あたらない。もちろん長調も短調もなく、この音楽のなかに意味や内容を見出すことはむずかしいだろう⁸。

ブーレーズのセリー音楽はこうした十二音音楽の考えを引き継ぐものであり、さらにその形式性を押し進めたものである。すなわち、セリーの考えを音高だけではなく持続や強度などの要素にも適用することで、音のヒエラルキー的な関係を徹底的に排除し、作曲家の意図や思考が入り込む余地を残さないようにしている。このセリーの思考について、ブーレーズは次のように述べている。「ここには、あらかじめ考えられた尺度、すなわちある特定の思考が組み込まれるような一般構造は存在しない。その代わりに、作曲家の思考は、一定の方法論を用いながら、その思考が要求している諸々の事物やそれら事物を組織化するために必要な形式を、思考の表明が必要となるたびにつくり出す。古典派の調性的思考は、重力や引力によって規定される世界にもとづいているのに対し、セリーの思考は、たえず膨張していく世界にもとづいている」⁹。このようにセリーの思考は古典派の思考と対立しており、古典派における既存の構造を乗り越えようとするわけである。たとえばブーレーズの《ストリクチュール第1巻》についていえば、作品のあり方を決定しているのは数の配置、数のマトリクスだけであり、作曲家があらわしたいと思うような意味や思考があるわけ

はない¹⁰。ブーレーズは別のところで、セリーにもとづく音の各構成要素の可能性のネットワークについて説明したあとに、「私はあるひとつの完璧に構成され、論理的に基礎づけられた形式的世界を定義したわけだ」¹¹と説明している。このようにブーレーズは、みずからの目標として形式の追求をおこなっており、その姿勢は、フーコーが主張したように、形式的なものへの問いかけとして特徴づけることができる。

2. 主体の排除と絶対的基準の除去

上に見たような形式の追求という姿勢は、主観的な内容や意味の排除とつながっており、とりわけそうした内容や意味をつくるはずの主体の排除と結びついている。フーコーによると、この主体という考え方は近代西洋において、デカルトからサルトルまで長くつづいてきたものである。その考え方にしたがえば、主体というのは根底的なもの、根源的なものであって、この主体から出発することによってはじめてまわりのものを把握できるようになるという。フーコーをはじめとする20世紀の思想家たちは、こうした主体を中心とする思考を批判し、主体の解体、主体の消滅、主体の限界にこそ目を向けようとする。「このような主体の非根底的・非根源的性格こそ、構造主義者と呼ばれた人々に共通のものだった。それが先行世代にとってきわめて不愉快なことだったわけですが、ラカンの精神分析にせよ、レヴィ＝ストロースの構造主義にせよ、バルトの分析、アルチュセールの仕事、あるいは私の仕事にせよ、私たちはすべてこの一点については意見が一致していた。すなわち、デカルト的な意味での主体、そこからすべてが生まれてくるような根源的な点としての主体から出発してはならないということでした」¹²。フーコーにとって主体を排除することは、このように近代西洋にとっての絶対的な基準を取り除くことである¹³。

主体の排除と絶対的な基準の除去というこの傾向は、ブーレーズの音楽にかんしてもあてはまる。

まず主体の排除についていえば、ブーレーズのセリー技法は形式と構造を追求しており、そこには意味や内容をもたらす作曲家という主体は見えてこない。さらに絶対的基準の除去にかんしては、たとえばブーレーズの音楽のテンポは可変的であって、その構造はときにいちじるしい方向転換をすることもあり、速度が絶対的に決定されるわけではない¹⁴。むしろブーレーズは、みずからの音楽技法を論じるのにあたって次のように主張する。「音楽の世界は、今日、相対的な世界である。私のいいたいのは、そこでの構造的諸関係は、絶対的な基準にしたがって一度で最終的に決定されるのではなく、それどころか、さまざまに変化する図式にしたがって組織化されるということである」¹⁵。ここで主張されているのは絶対的な基準にしたがった世界ではなく、相対的で可変的な世界である。

そうした相対的な構造というのは、同一的・包括的構造と対立する。ブーレーズによれば「実際、ある作品の一般的な諸構造すべてをひとつの同じ包括的生成構造に強制的に結びつけ、それらの構造がそこから生じて、作品の一貫性や統一性——ならびに単一性——を評すべきだと主張するのはむなしように思われる。そうした一貫性や単一性はそれほど機械的には獲得できないだろうと私は思う。諸構造をひとつの中心的な力に従属させるという原理に、私はむしろニュートン的な「モデル」の援用を見出すのだが、それは現代的思考の展開とは矛盾するものである」¹⁶。この文章において批判されているのは、相対的な世界と対立するような絶対的世界であり、ひとつの中心的なものにしたがって音楽のあり方がすべて決定されてしまうような世界である。それはたとえば、ひとつの基本的な高さの音が設定されて、ほかのすべての高さの音はその音に従属しつつ流れていく音楽のことである。あるいはひとつの固定的な拍子が設定されて、すべてのメロディーがその拍子にしたがいながら進んでいく音楽のことである。こうした絶対的世界は、先ほどフーコーが述べていた近代西洋の考え方と重ね合わせることができ

るだろう。つまりそれは、主体という絶対的な基準があって、主体から出発することでほかのすべてのものが把握されるという世界である。このようにフーコーと同様に、ブーレーズは絶対的な基準を取り除くのであって、そこから相対的な世界を目指している。

ブーレーズの音楽技法を具体的に見てみると、まずひとつの音高セリーを設定し、その逆行形や反行形を取り出す。そこから数の配置、数のマトリクスを導く。そしてこのマトリクスにしたがってあらゆる音の高さを決め、さらには音の持続・強度・音色を規定する。それらが並べられて、ひとつの音楽となるわけである。ここでふと疑問が浮かぶかもしれない。最初のセリーからはじまって作品のすべてがつくられているのだから、この最初のセリーは絶対的な基準ではないだろうか。だがブーレーズによるとそうではない。「展開の基本的な形態や最初の図式をつくり出すためには、ある一般化されたセリーが不可欠であるのは明らかだが、それはもはや作曲中の唯一の座標にとどまるべきではない。その基本セリーは私たちにさまざまな音対象を定式化する可能性を与え、次いで今度は、それらの対象にもとづいてセリーが生成されることになるだろう。そのようにして、各々の最初の対象には、それに内在する独自の諸特性にしたがって組織される特殊な展開が対応することになるだろう」¹⁷。

音楽は最初のセリーからはじまって、さまざまなかたちに変形されながら独自のセリーへと発展していく。その独自のセリーは部分的構造となり、最初のものとはちがった固有の機能をはたすようになる¹⁸。こうして当初は予想もできなかった仕方で広がっていく。それゆえここには、ひとつの中心的な力があるというわけではない。たしかにひとつのセリーから出発するとはいえ、それが根底的であるとか起源的であるというわけではないし、それだけが基準になるということでもない。新たに組織化されたいくつものセリーは、最初のセリーに従属するのではなく、それぞれが基準として作用している。このようにブーレーズの音楽

技法に見られるのは、ただひとつの絶対的基準というよりもむしろ複数の規準である。

3. 電子工学と新しい音楽的知覚

こうしたブーレーズの音楽を実際に聞いてみると、いったいどのような印象をもつのだろうか。一言でいえば「聞いてもわからない」ということであって、それはこれまでの音楽に対する懐疑として、つまり「聞き手に楽しみを与えるという私たちの文化的伝承に対して、ある種のラディカルな懐疑」として提示されている。そこでは「音楽的に否応なく、知覚の方向性を失わせるような不連続性・非対称性・無周期性が生じており、そこから巧みに構成された予測不可能性の印象が生まれる」¹⁹。ブーレーズの音楽を聞いてみても、そこに本当にセリーの原理が展開されているのかどうかはよくわからない。心理的な効果があるとはいいいくし、記憶に残るといこともない。それは知覚の方向性をかく乱するものであり、通常の音楽的知覚によってとらえるのはむずかしい。

この傾向は、それまでの音楽を根底から疑い新たな考えを提示するという意味で、フーコーの姿勢とつながっている。そのことは、以下のようにブーレーズ自身によって確認されている。「セリー音楽とフーコー自身の方法との共通点は、哲学的な言語であれ音楽的な言語であれ、言語の基礎そのものを革新することによって思考の革新を追求するところにある」²⁰。ブーレーズとフーコーはともに思考の組み換えを目指していたのであり、ブーレーズについていえば、音楽をとおしてそれまでになかったような知覚を実現しようと努めたわけである。もちろん新しいタイプの音楽を理解するのは困難なことだろう。というのもブーレーズが認めているように、現代音楽のごとく「ある程度の複雑さを越えると、知覚は錯綜とした混沌のなかで方向を見失ってしまい、退屈し、撤退してしまう」²¹からである。

ブーレーズによる電子工学を利用した音楽的試みは、新たな音楽的知覚の問題を提示している。

20世紀後半以降、ブーレーズは電子工学をもちいて音楽の諸要素について再考するようになるが、「この文脈で明らかなのは、知覚にかんする問いが根本的に再活性化したことである。電子工学の無限性は、耳の物理学的および心理学的な限界——先天的または後天的な——と向き合うとき、知覚と作曲行為のあいだの新たなバランスの条件を再定義する必要性を提示する。〔中略〕しかし知覚にかんしては、熟考する内容は実験に根づいたものでなければならない。新しいテクノロジーによって、知覚のメカニズムの根源を明らかにし、聞き取り不可能になる可聴閾値をはっきりさせることができるようになった」²²。ブーレーズは電子工学的手段を用いて音高にかんする実験をおこない、音高の不確実な領域を分析することによって微分音程の問題にたどりつくが、それはまさしく音楽的知覚についての問いである。いかにいえば、私たちはどのようにして音を知覚しているのか、そしていかなる音を知覚でき、いかなる音を知覚できないのかということを知る作業である。

こうした電子工学の利用は、ブーレーズの《アンテームⅡ》という作品につながる。この作品における電子操作は「音の空間化」にかかわるものであり、この空間化という方法によってブーレーズは「音の幻影」をつくりだそうとする。もっと具体的にいえば、電子的手段をとおして音を調節しながら別の空間をつくり出し、音が聴衆のまわりを伝わっていくようにする²³。この技術は、聴取する空間の前方や後方へと音を投げかけることにより、素材をはっきりさせたり逆にくもらせたりすることができるのであって、空間を聞き取るという感覚的なアプローチを示してくれる²⁴。音の電子操作は新しい聴取の空間を構成する。そうして私たちは、今までと同じように音楽を聞くということができなくなり、別の仕方で聞くように仕向けられる。ここでは音楽的知覚の変容が起きているわけである²⁵。

フーコーによれば、そこにこそ現代音楽が難解であることの理由があるという。つまり、一般的な事物を知覚するのと同じように、現代音楽を聞

くことはできないということである。「この特異な状況を、現代音楽はみずからのエクリチュールそれ自体に負っています。その意味で、この状況は意図的なものです。それは親しみやすいものであろうとする音楽ではなく、自らの刃を手放すまいとしてつくられた音楽です。人はそれを反復的に聞くことはできますが、この音楽の方はけっして繰り返されません。この意味で、人は物体に立ち戻るようにしては、この音楽に立ち戻ることなどできません。それはつねに境界に侵入してきます」²⁶。私たちはブーレーズの作品を何回も聞くことができるけれども、その音のつらなり方はそれまでの音楽とはちがっており、「まさにこれである」というふうにと定することはむずかしい。いいかえれば、これまでの知覚の仕方ではその音楽を理解するのは困難である。ブーレーズの作品は、音楽の歴史をとおして形成されてきた私たちの知覚を揺るがそうと試みており、音楽的知覚の転換をうながしている。

結局のところフーコーは、ブーレーズについて以下のように評価している。「ブーレーズと「歴史」——私がいわんとしているのは彼自身の実践的な歴史のことである——との関係はきびしく、戦闘的なものだった。〔中略〕私が思うに、歴史にそのような注意を払いつつ、彼が目標としたことは、いわば何もそこで固定しつづけないようにする、現在も過去もそこで固定しつづけないようにするということだった。彼は、現在と過去が相互にたえずはたらきかけ合う状態にあることを望んでいた」²⁷。ブーレーズは過去から一定の構成単位を選んで、それを現代音楽という立場から発展させようとするのでもないし、それを現代音楽へとすっかり取り込もうとするのでもない。そうではなく、現在は過去によって変えられると同時に、過去も現在によってくつがえされて、過去と現在がともに別の姿をとるようになる²⁸。そうしたブーレーズの作品を聞く場合、私たちは新たな知覚へと進むように呼びかけられている。

4. 音楽の反復と知覚の変容

上において私たちは、ブーレーズの音楽が新しい知覚を目指しているということ論じてきたが、そうした新たな知覚は本当に可能なのだろうか。フーコーはブーレーズとの対談において、現代社会では音楽に接する機会が多くなり、そのために音楽を聞くということが一種の慣れになってしまうのではないかと、聴取の柔軟さのようなものがなくなってしまうのではないかと危惧している。たとえばラジオやレコードなどのように、「音楽への接近を可能にするはずの多くの要素のために、結果としてわれわれが音楽とのあいだにもつ関係が貧困なものとなってしまったような気がします。〔中略〕習慣が結晶化し、もっとも頻繁なものももっとも受け入れやすいものとなり、まもなく、それが受け入れることのできる唯一のものになってしまうでしょう」²⁹。

そこにはメディアや再生装置といった技術についての論点があるだけではなく、市場という経済的な問題も入り込んでくる。「もちろん、市場の法則がたちどころにこの単純なメカニズムに適用されることとなります。聴衆の自由につかえるもの、それが聴衆の聞いているものなのです。その結果、聴衆はたまたま自分に提供されたがゆえに聞いているものによって、ある種の好み強化され、聴取のはっきりと限定された能力の境界線がうがたれて、聴取の図式はますます明瞭に輪郭づけられていきます。この期待を満足させねばならないだろうなどといったこととなります。かくして商業的な企画制作、批評、コンサートといった、聴衆の音楽と接する機会を増加させるすべてのものが、新しいものの知覚をますます困難なものにしかねません」³⁰。

先にも述べたようにフーコーとブーレーズの対談は1983年に発表されたが、21世紀の現在においても通用する議論のように思われる。たしかに私たちは音楽により近づいている。音楽を録音する技術が発達し、それを再生する装置も音質が向上する。音楽が流通する手段もCDやDVDをとおして

だけではなく、パソコンやインターネットによっておこなわれている。私たちはさまざまな時代の音楽を聞くことができるし、世界中の民族音楽を聞くことができる。また、ヨーロッパの演奏者が日本に来てコンサートを開き、日本の演奏者がヨーロッパで活躍する。批評についてもきわめて多様な音楽にかんして書かれており、それも昨日発売されたCDの批評や、先ほど終わったばかりのコンサートの批評がいち早くインターネット上で広がっている。このように現在の私たちは音楽に近づいているけれども、逆にそのことによって、音楽から離れることができなくなっている。そして私たちは、自分に慣れ親しんだ音楽を選んで聞くようになる。より頻繁に聞くことのできる音楽が私たちを取り囲むのである。このように、私たちは音楽を聞くように仕向けられており、それも多様な音楽を聞くのではなく、すでに耳にしている音楽を聞き直すように仕向けられている。音楽はさらに受け入れやすいものとなっていく。私たちはいわば音楽の膨大な海のなかでおぼれてしまうことのないように、自分の身近にある音楽にしがみつくと。音楽はさまざまな仕方で広がっているにもかかわらず、いやむしろ、そのように広がっているからこそ、私たちは自分に見合った音楽しか聞かないようになっていき、結局私たちの音楽的知覚は固定化してしまう。こうした状況のなかで新しい知覚が実現するのは非常にむずかしいといえる。

こうしたフーコーの意見に応答して、ブーレーズは、音楽史の伝統のなかでつくられてきた図式が大衆的な音楽のなかへと逃げ込み、そこで固定していったと指摘する。「語彙の図式、形式の図式は、真剣などと呼ばれる（以前は学問的などと呼ばれていた）音楽からは除去され、ある種の大衆的な形式、音楽的な消費の対象に逃げ込んでしまいました。そこでは依然として、ジャンルやすでに受け入れられている類型学にしたがって創造がなされています。保守主義はかならずしも人が期待しているところにあるとはかぎりません。形式や言語の面でのある種の保守主義は、自分が保守的

であることなどいささかも欲していないような人々がきわめて熱狂的に帰依している、あらゆる商業的な生産物の基盤に見出されます。ここに、われわれの時代の逆説があります。それは、演奏されたり歌われたりした抗議が、ことのほか回収しやすい語彙の手段に譲り渡されてしまうという逆説です。しかもこのような事態はかならず生じることになる。商業的な成功が抗議を除去してしまうのです³¹。ここでは伝統的なものと新しいもの、保守的な姿勢と革新的な抗議、それらが入れ替わってしまっている。

大衆的な音楽を例にして考えてみよう。たとえばポピュラー音楽やロック音楽においては、そのほとんどが伝統的な和音進行にしたがって作り上げられているし、固定した4拍子や3拍子にのって進められている。これらの和音進行や拍子体系はすでに確立した図式、固定化した図式であり、いまや消費の対象として大衆的な音楽のなかに回収されている。そうした音楽は、一見すると支配体制を批判するメッセージをもっていたり、社会に反抗するような姿勢を強調したりするのだが、実はそのなかにこそ保守的なものが埋め込まれている。すなわち、体制側とは反対に位置しているように見える音楽のなかにこそ、伝統的な和音進行や固定した拍子といった古くからの音楽図式が散見されるわけである。このような音楽を聞いてみても新しい知覚がもたらされることはまずないだろう。

そうした状況において、どのようにすれば新しい音楽的知覚が可能になるのだろうか。作曲家としておこなうべきなのは、音楽言語を進化させることであり、そのために、聴取の領域やそのメカニズム、音響心理学上の錯覚、知覚の境界で耳が聞き取れずにつまずくような不純領域を探求することである³²。これまでの音楽史においても、さまざまな探求によって知覚の変化は起こってきたはずであり、「たしかに音楽の変遷の途上では、知覚の拡大、あるいはむしろ知覚の移動というのが起こる。今日私たちは複雑な和音にかんして、確実に鋭い感覚をもつようになっている。そ

これらの和音はたんに複雑だと思われるだけでなく、私たちはそれらの複雑さの度合いを半音階的な言語において測定できるようになっている。たぶん私たちはそうしたものを獲得するのに、自然な抑揚のいっそう繊細な、平均律によらない算定を犠牲にしたのだ。同様に、時間に対する私たちの知覚は、古典的な韻律法に比べてけた外れに拡大した。けれどもそれら多くの獲得物は、おそらくリズムのアクセントづけやフレージングに対する私たちの知覚を犠牲にして生み出されてきたのだ³³。知覚は音楽の歴史において、拡大してきたというよりもむしろ移動してきた。発展して広がったのではなく、微妙なずれが起こったということである。このずれが起こるとき、私たちは拍子にもとづく進みゆきを感じ取るようになる。このずれを引き起こすことにより、新しい音楽の知覚をもたらすことができる³⁴。

これに対して聴衆としておこなうべきなのは、提示された新しい音楽を反復して聞くことである。上に見てきたように、現代音楽は意味や内容をもっておらず、むしろ形式的なものを追求しており、さらには絶対的な基準を除去しているというかぎりにおいて、その音楽をうまく知覚することは困難である。フーコーのいうように、「聞き手はこの出来事を予期し認知することを可能にしてくれるような目印をもち合わせていません。聞き手は出来事が姿をあらわすのを聞くばかりです。そしてこれこそきわめて困難な注意の様態であり、古典音楽の反復的な聴取が織り上げる親しみやすさと矛盾するものです³⁵。そうした現代音楽に対して私たちはどうするべきなのか。ブーレーズによれば、現代音楽は反復に向いていないけれども、とはいえ反復して聞かなければならない。「聞き手には作品の道筋に慣れ親しむこと、またそのためには、作品を何回も聞いてみるものが求められます。〔中略〕深い理解は読解を反復すること、作品の道筋のたどり直すことからしか生じないのであって、このような反復が、かつて実践された

承認済みの図式の位置に取って代わることになります³⁶。わからない音楽をわかるためには反復しなければならぬ、しかも、反復のための知覚可能な目印をもたないものを反復しなければならぬ。これはもはや普通の意味での反復ではないだろう。すなわち、すでに経験したものを反復するというのではなく、一度も経験したことのないものを反復するということである。私たちは聞いたことのある音楽を聞き直すのではなく、聞いたことのない音楽を聞き直す必要がある³⁷。そうした反復とは呼びがたい反復、反復されえない反復をとおして、私たちはブーレーズの音楽を聞くことができるようになる。このとき、私たちの音楽的知覚は変容しはじめているのかもしれない。

5. 結論

ここまで本論文は、ブーレーズとフーコーの考えにしたがいながら音楽の知覚という問題について考えてきた。ブーレーズのセリー音楽はシェーンベルクの十二音音楽を継承するものであり、意味や内容というよりも形式それ自体を探求している。さらにその音楽は、作曲家という主体を排除するとともに、絶対的基準にしたがわない構造、相対的で可変的な構造を提示する。このようにブーレーズは、それまでの音楽の考え方に対して根本的な懐疑を突きつけており、その態度は、近代西洋の思想に対して批判をおこなう同時代の傾向、とりわけフーコーの傾向と共通している。ブーレーズは新しい音楽的知覚を見出そうとして、たとえば電子工学的技術を用いる。けれどもフーコーが指摘するように、現代の私たちはなじみのある音楽ばかりを聞いており、そうした状況において新たな知覚を実現するのはむずかしい。私たちに求められているのは、すでに聞いたことのある音楽を反復する、安心しながら反復するというのではなく、聞いたことのない音楽を反復する、おそらくは不安にかられながらも反復するということであり、そのときこそ私たちの知覚が新たなものとなっていくだろう。

第四節に見てきたように、フーコーとブーレーズは当時の音楽の状況について危機感をもって批判をおこなっており、彼らの言葉は、そのまま現在の私たちの時代にもあてはまるように思われる。私たちのまわりには、さまざまな時代の音楽とさまざまな地域の音楽が広がっている。そうしたなかで、本当の意味で「多様な音楽を聞く」ということはほとんど不可能であり、私たちはむしろ自分に慣れ親しんでいる音楽を聞いてしまう。その音楽は一見すると新しく感じられるのだが、実は手垢のついたものからつくり上げられている。このような批判は、音楽ジャンルの問題にもつながるのではないだろうか。ある評論家によると、現在のポピュラー音楽では、大規模な音楽イベントの開催によって特定のアーティストという単位を分割したり、チープな電子音によってオリジナルのヴァージョンを変形したり、ほかの歌手とコラボレートすることによってジャンルを越えて合体したりといった新たな出来事がしばしば起きている。そうした音楽の分割・変身・合体が常態化しているような環境があるにもかかわらず、なおかつ自分の属するジャンルのアイデンティティを強固に主張しようとする態度が根強く残っているという³⁸。本論文の批判に引きつけるならば、新しい環境があるにもかかわらずというよりも、新しい環境があるからこそ、自分のジャンルに固執するのではないだろうか。つまり、音楽の分割や変身といったような、一見すると新しいと思われる諸傾向のなかにこそ、保守的なものが刻み込まれているということである。現代の社会において音楽を経験するというのはどのようなことなのか、この問題を考えるためには、フーコーとブーレーズの思考がひとつの出発点となるはずである。

注

¹ Pierre Boulez, 《Michel Foucault》(1986), *Regards sur autrui*, Paris, Christian Bourgois, 2005, pp. 671-672. 邦訳ブーレーズ, 「フーコーをめぐる思い出」, 笠羽映子訳, 『ユリイカ』, 青

土社, 1995年6月号, 86-87頁。

² 邦訳ボスール, 『現代音楽を読み解く88のキーワード』(1996), 栗原詩子訳, 東京, 音楽之友社, 2008年, 166-167頁。

³ Michel Foucault et Pierre Boulez, 《Michel Foucault/Pierre Boulez. La musique contemporaine et le public》(1983), in Foucault, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1307. 邦訳フーコー, ブーレーズ, 「ミシェル・フーコー/ピエール・ブーレーズ——現代音楽と聴衆」, 松浦寿夫訳, フーコー, 『ミシェル・フーコー思考集成9』, 東京, 筑摩書房, 2001年, 376頁。

⁴ ブーレーズはある箇所でレヴィ＝ストロースの議論を援用しながら、形式と内容が対立しているという考えは誤解であり、それらは同じ本性をもつと指摘している。Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963, p. 31. 邦訳ブーレーズ, 『現代音楽を考える』, 笠羽映子訳, 東京, 青土社, 2007年, 47頁。

⁵ Michel Foucault, 《Pierre Boulez, l'écran traversé》(1982), in Foucault, *op. cit.*, pp. 1038-1039. 邦訳フーコー, 「ピエール・ブーレーズ, 突き抜けられた画面」, 笠羽映子訳, フーコー, 前掲, 4-5頁。

⁶ *Ibid.*, p. 1039. 邦訳5頁。

⁷ 上利博規, 「フーコー, 病から芸術へ」, 『人文論集』, 静岡大学人文学部, 53巻1号, 2002年, 33-34頁。

⁸ このことはアドルノが指摘するように、音楽の力動性にもかかわる。調性音楽の場合、ひとつの音を中心としたヒエラルキー関係が生み出され、その関係にもとづく固有の音程や終止形が浮かび上がる。そうした音程や終止形は、ある種の力動性をもっており、先に向かって進むというダイナミズムを有している。他方で十二音音楽の場合には、中心的な音がなく、それにもとづく音のヒエラルキーがないので、当然その音楽固有の音程も終止形も導かれることはない。そのため先へ進むための力動性が欠けていることになる。邦訳アド

ルノ、『新音楽の哲学』(1949), 龍村あや子訳, 東京, 平凡社, 2007年, 134頁。

⁹ 邦訳ブーレーズ、『ブーレーズ音楽論 徒弟の覚書』(1966), 船山隆, 笠羽映子訳, 東京, 晶文社, 1982年, 298頁。

¹⁰ 《ストリュクチュール第1巻》の具体的な分析については、たとえば、邦訳ギーゼラー、『20世紀の作曲 現代音楽の理論的展望』(1975), 佐野光司訳, 東京, 音楽之友社, 1988年, 83-86頁を参照。

¹¹ Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, op. cit., p. 39. 邦訳57頁。

¹² Michel Foucault, 《La scène de la philosophie》, in Foucault, op. cit., p. 590. 邦訳フーコー, 渡辺守章, 「哲学の舞台」, フーコー, 『ミシェル・フーコー思考集成7』, 東京, 筑摩書房, 2000年, 178-179頁。ちなみにフーコーによれば, バタイユ, ブランショ, クロソウスキーなども主体を破裂させたのであり, そうした考えの淵源はニーチェにさかのぼる。さらにワグナーも主体の解体という観点を提示していたという。

¹³ ただしフーコーは, 「私は構造主義とは何の関係もない」と述べている。Ibid., p. 579. 邦訳167頁。

¹⁴ Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, op. cit., pp. 164-165. 邦訳222-223頁。

¹⁵ Ibid., p. 35. 邦訳52頁。

¹⁶ Ibid., p. 114. 邦訳154頁。

¹⁷ Ibid., p. 120. 邦訳162-163頁。その後ブーレーズは以下のようにつづける。「そのことから, 否応なく私たちは, 先に定義したような欠如セリーや限定されたセリーを使用し, 結局, 特定の集合に属したさまざまな部分集合を活用することになる。部分構造のそうした「広がり」が主題の展開に取って代わったのであり, したがって, 前者が最大の重要性を帯びる」。

¹⁸ 「セリーのシステムでは, あるセリーと別のセリーとに同一な機能は何らあらわれず, すべての機能はもっぱら特別な性格やそれらの性格の利用のされ方に依存している。同一の絶対的な諸要

素で構成された対象が, それらの配置の変化によって, さまざまに異なる機能を引き受けられるのだ」。Ibid., p. 48. 邦訳69頁。

¹⁹ 邦訳ボスール, 前掲, 167頁。

²⁰ Boulez, 《Michel Foucault》, op. cit., p. 674. 邦訳88頁。

²¹ Foucault et Boulez, 《Michel Foucault/Pierre Boulez. La musique contemporaine et le public》, op. cit., p. 1314. 邦訳385頁。

²² Véronique Puchala, *Pierre Boulez, à voix nue*, Lyon, Symétrie, 2008, pp.27-28. 邦訳ピュシャラ, 『ブーレーズ ありのままの声で』, 神月朋子訳, 東京, 慶應義塾大学出版会, 2011年, 40頁。

²³ Jonathan Goldman, *The musical language of Pierre Boulez*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 171. ブーレーズはこうした効果を「空間における対位法」と呼び, 「時間における対位法」を引き立てるものと考えている。

²⁴ Puchala, op. cit., p.61. 邦訳75-76頁。

²⁵ ブーレーズはあるインタビューで以下のように述べている。「演奏家の感性や意志の選択にしたがいながら, 電子楽器(コンピュータ)をライブで, リアルタイムに演奏することは可能でないか, つまり, コンピュータによって人間の知覚を拡大することはできないか……。私がコンピュータに関心をもつようになった理由は, その一点につきますね」。ブーレーズ, 「20世紀音楽を語る」, 末延芳晴訳, 『ユリイカ』, 前掲, 69頁。

²⁶ Foucault et Boulez, 《Michel Foucault/Pierre Boulez. La musique contemporaine et le public》, op. cit., p. 1313. 邦訳384頁。

²⁷ Foucault, 《Pierre Boulez, l'écran traversé》, op. cit., pp. 1040. 邦訳6頁。そこに見られるのは「積み重ねを留意せず全体性を無視するような歴史」であり, 「過去と現在を, 相互的な練り上げをおこないながら一方を他方から切り離す運動によって同時に二重に変形させるということ」である。Ibid., p. 1041. 邦訳7頁。

²⁸ 歴史についてのこうした考えは, 同時代の政

治状況、すなわち1960年代以降においてフランスの海外植民地支配が終わったという状況にも深くかかわる。この時期にこそ、ヨーロッパの空間だけではなく一連の多形的な諸空間が存在することが示されたし、ヨーロッパの歴史だけではなく「いくつもの歴史、いくつもの持続、いくつもの時間が存在しており、それらが相互に絡み合い、交差し、まさにそれらが出来事のかたちをつくる」ということがわかってきた。Foucault, 《La scène de la philosophie》, *op. cit.*, p. 581. 邦訳168-169頁。ブーレーズが音楽にかんして求めているのもまさしくそうした重層的な歴史であって、ここにもブーレーズとフォーコーの共通点が見えるだろう。

²⁹ Foucault et Boulez, 《Michel Foucault/Pierre Boulez. La musique contemporaine et le public》, *op. cit.*, p. 1309-1310. 邦訳379-380頁。

³⁰ *Ibid.*, p. 1310. 邦訳380頁。

³¹ *Ibid.*, p. 1312. 邦訳383頁。

³² Puchala, *op. cit.*, pp. 8-9. 邦訳ピュシャラ, 前掲, 19頁。

³³ Pierre Boulez, 《Langage, matériau et structure》(1978), *Leçons de musique*, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 128-129. 邦訳ブーレーズ, 「言語, 素材と構造」, 『標柱 音楽思考の道しるべ』, 笠羽映子訳, 東京, 青土社, 2002年, 89-90頁。その少しあとでブーレーズは、以下のようにも述べている。「しかしいってみれば私たちの知覚は、知覚が楽に動ける中心核、そ

して、知覚がいつそうまれにしか入り込んでいかない、またいつそう多くの困難あるはいっそう少ない可動性をもってしか入り込んでいかない周縁部をもっているということを認めるべきである」。

³⁴ 知覚の拡大ということについては、ドゥルーズも論じている。「知覚を拡大することは、通常知覚できない力を感じられるものに、鳴り響くもの（あるいは見えるもの）にすることである」。邦訳ドゥルーズ, 「ブーレーズ, プルースト, 時間」, ブーレーズ, サミュエル, 『エクラ/ブーレーズ』, 笠羽映子訳, 東京, 青土社, 2006年, 305-306頁。ブーレーズとドゥルーズにおける音楽的知覚の問題は、あらためて取り組むべき大きな課題となる。

³⁵ Foucault et Boulez, 《Michel Foucault/Pierre Boulez. La musique contemporaine et le public》, *op. cit.*, p. 1313. 邦訳384頁。

³⁶ *Ibid.*, p. 1312. 邦訳382-383頁。

³⁷ それとともに私たちは、聞くことにおける自己のあり方についても気を配らなければならない。つまり、聞き慣れた音楽を反復し、すでに確立されたみずからの存在を確認するような聴衆であることをやめて、聞いたことのない音楽を反復し、「みずからの「存在様態」を変化させる準備のある」聴衆とならねばならないだろう。*Ibid.*, p. 1314. 邦訳385頁。

³⁸ 円堂都司昭, 『ソーシャル化する音楽』, 東京, 青土社, 2013年, 46-47頁, 69頁。