

ピエール・ブーレーズにおける音楽の矛盾的思考について

山下 尚一

本論文の目的は、ピエール・ブーレーズがどのような仕方で音楽を思考しているかを分析することである。そのさい彼の書いた文章を読解し、音楽的なもの、知覚、矛盾といった概念に注目しながら、ブーレーズの独特の思考方法を明らかにしようとする。

ピエール・ブーレーズ(1925-2016)はフランスの作曲家でありかつ指揮者である。ブーレーズは1954年にドメヌ・ミュージカルという演奏団体を創設し、当時のヨーロッパではあまり知られていなかった音楽の紹介と普及にはげんだ。さらに、新しい音楽のあり方を目指して同時代の音楽作品の分析をおこなった。それと同時に、自分の音楽作品や音楽理論を発表している。それでは、ブーレーズにとって音楽とはどのようなものなのか。逆に、音楽でないものとはどのようなものなのか。

ブーレーズが作曲した音楽作品を聞いてみると、長調や短調といった調性がないために、音がどのように進行するのかという予想がつかない。たとえば《ピアノ・ソナタ第2番》(1948)を聞くと、音たちがその場ではじけているようであり、いったいどこに音が向かおうとしているのか、どのような仕方でひとつの作品としてのまとまりをもつかわからない。しかしブーレーズはこれらの音の集まりを音楽作品として提示しており、いいかえるとそれを音楽的なものとして理解している。だが、18、19世紀の西洋音楽しか聞いたことのない人がこれらの音を聞いたとしたら、それを音楽作品であると認めるだろうか。むしろ「これらの音はでたらめにピアノを弾いているようで、音楽というふうには思えない」、そんなふうを感じる人もいるのではないだろうか。ここでひとつの

疑問が浮かび上がる。音楽的なものとはどのようなものなのか、そして、なぜそれが音楽的なものであると判断されるのか。本論文はこの根本的な問いを出発点としながら、ブーレーズの文章をもとに彼の音楽的思考を明らかにしてみたい。

第一節では、ブーレーズにとって音楽的なものとは何か、逆に音楽的でないものとは何か、そして両者の区別はどのように決定されるのかということを考える。第二節では、ブーレーズが音楽の意味をとらえる知覚について論じている部分を取り上げ、それがどのようにはたらき、そしてどのように歴史のなかで変化するのかということ进行分析する。第三節では、ブーレーズの思考の特徴として、矛盾を含みながら考えるという点について詳述する。

1. 音楽的なものと非音楽的なもの

ブーレーズはある箇所、音楽的なものについて次のように問いかけている。「私たちが渴望するその絶対「音楽的なもの」と、私たちがきっぱりと拒絶する「非音楽的なもの」とのあいだには、本質的に主観的な諸基準にしたがった広大な領域が広がっているが、そこでの素材は、それでも、必ずしも魅力的な部分であるとはかぎらない。どのようなときに、私たちは、あるフレーズについて、それが音楽的でないというのだろうか。そうすることによって、私たちは、主観的にでも、何をいおうとしているのだろうか」¹。私たちが「これは音楽である」「これは音楽ではない」というとき、何かしらの基準にしたがっているはずである。それではその基準は主観的なものなのだろうか。

ブーレーズによれば、音楽的なものとそうでないものは、もっぱら主観的な基準により決定されるというわけではない。「そうした音楽的ないしは非音楽的だという印象は、各人の獲得した習慣にのみ関係づけられるのだろうか。〔略〕音楽的なものと非音楽的なものとの相違は、むしろ作品が自然のままの所与と組織化の諸構造とのあいだに確立させる諸関係のほうから生じているのではないだろうか」²。ここで「自然のままの所与」とは、ひとつひとつ提示された素材としての音のこと、まだほかの音と関連づけられていない音のことだろう。一方では、こうした素材となる音があって、他方では、その音を組織化する作業がある。その音と組織化とのあいだの関係によって、それが音楽的なのか、あるいは音楽的でないのかが決まるといえることである。

たとえば、机を手でたたく音が素材として与えられたとしてみよう。だれかひとりが机を一度だけたたいたとしても、それが音楽であるとは考えにくい。しかし、多くの人が集まってたたいてみる、さらに彼らが規則的な間隔をつけてたたいてみると、「これは音楽に近づいている」という印象をもつ。この印象のちがいはどこからくるのかといえば、与えられた素材というわけではなく、その素材を組織化するやり方、リズムの取り方とか強弱のつけ方だと考えられる。つまり、はじめに与えられたものは同じであっても、与えられたものとそれを組織化する関係が異なっているから、全体としてちがった印象をもつことになる。このように、音楽的なものと非音楽的なものを決定しているのは、ひとりひとりの習慣とか、主観的な考えだというわけではない。そうではなく、与えられた素材と組織化との関係こそが、音楽的なのか、そうでないのかを区別することになる。

ここでもう少し考えなければならないのは、与えられた素材としての音である。どのような音が音楽的といわれるのか、また逆に、どのような音が非音楽的といわれるのか³。ヨーロッパ音楽のなかで考えるなら、打楽器の歴史を取り上げるとよいかもしれない。というのもヨーロッパ音楽の歴

史において、打楽器の音は、身体や肉体に通じるものとして排除されてきたからである。「伝統的に西洋音楽は、生々しい肉体感覚を喚起するリズムの要素を、極力排除しようとしてきた。このことはヨーロッパにおける音楽が、伝統的にキリスト教と深く結びついて発展してきたことと、無関係ではない。身体を興奮させるようなことを、それは好まないのである。そもそも西洋音楽は、打楽器をほとんどつかわないという点で、世界中のさまざまな音楽のなかにあって異色であり、たとえばオーケストラでシンバルや大太鼓が用いられるようになるのは、原則として19世紀も後半になってからのことである」⁴。

打楽器の音は身体に響き、その音は私たちに興奮させる。この身体への影響というものを、伝統的なキリスト教文化は排除しようとしてきた。いしかえると、ヨーロッパにとって打楽器の音の素材は、未開なもの、野蛮なものともみなされてきたということである。それゆえに打楽器は、19世紀後半になってようやく、音楽のなかに取り入れられるようになる。たとえばストラヴィンスキーのバレエ音楽《春の祭典》は1913年にパリで初演されたが、打楽器のリズムを全面的に押し出した先駆的な作品といわれている⁵。《春の祭典》は異国的で原始的な雰囲気強調しており、それまでのバレエ、たとえばチャイコフスキーのバレエとはまったくちがった雰囲気である。具体的には打楽器の使用が非常に多く、その音は身体に強く響いてくる、いわば暴力的に響いてくる。それにバレエダンサーの足踏みが力強く下から響き渡る。そうした表現は初演当時の多くの聴衆にとって理解しにくいものだったようで、会場では嘲笑がわき起り、最後にはすさまじい喧騒になっていったという⁶。当時の人々が理解できなかった理由のひとつとしては、打楽器や足踏みによる暴力的な感覚に耐えられなかったということがあるだろう⁷。

打楽器という音素材がヨーロッパの音楽に組み入れられていくプロセスについて、ブーレーズは興味を示している。というのもこのプロセスは、

はじめ音楽的ではなかったものが、音楽的なものと認められるようになったことを意味するからだ。ブーレーズによれば、音楽的なものと非音楽的なものは絶対的な権威をもって存在するけれども、一時的にしか存在することはできず⁸、だんだん移り変わっていく。そして「明らかなことは、いかなる作曲家もその変遷〔打楽器を含めた楽器総体の変遷〕を決定できないということである〔略〕。生の素材はしたがって、適合へと向かい、楽器総体に組み入れられ、もはや例外とみなされなくなる。素材がもはやあの非常識だという印象を生じさせないとき、それは同化吸収され、中立的性格を与えられたのだとすらいえる。ザイロフォン〔木琴〕はその例である。ザイロフォンを承認させたのは、その内在的な特性であって、当初それを際立たせた奇抜さではけっしてない。素材は非音楽的なものから、あるいは、より適切に言えば、準音楽的なものから、音楽的なものになったのである」⁹。

打楽器の音はもともと排除されていたけれども少しずつ組み入れられて、非音楽的あるいは準音楽的なものから音楽的なものに変わっていくわけだが、その変遷は作曲家という個人によって決定されるわけではない。歴史においてどのようなプロセスをたどることになるのか、個人としてはだれにも予見できないということである。よりくわしくいうと、今後どのような音の素材が新しく音楽のなかに組み入れられていくのか、そしてどのような仕方で組み入れられていくのか、そうした歴史的な移り変わりを個人が見抜くことはできないということである。

ここで歴史のレベルと個人のレベルが区別される。つまり、私たちひとりひとりの個人にとっては、そうした歴史のプロセスを決定したり予想したりすることはできない。しかしあとから長い期間で見ると、音楽的ではなかったものが音楽的なものになるということは起こっている。いわば私たちが知らないうちに、いつの間にか非音楽的なものが音楽的なものとなっていく。音楽的なものと非音楽的なものを区別する基準は、私たち

個人のレベルにおいては変わらないもの、もしくは変えようとしても変えられないものである。しかしその区別の基準は、私たちを含む歴史のレベルにおいては動いており、私たちが感知できないくらいにきわめてゆっくりと動いている。これはすなわち、歴史的なレベルと個人的なレベルでは、音楽というものをとらえる基準が異なっているということである。現在の私たちにとって、オーケストラのなかにティンパニーが含まれているのは当然のように思えるし、一見するとそれはずっと前からあって、これから先もあるかのように感じられる。しかし歴史的に見れば、ティンパニーが含まれたのはつい最近のことであり、今後もずっとあるかどうかを予見することはできない。ティンパニーが長い期間を経てヨーロッパ音楽のなかに取り入れられたのと同じように、現在の私たちがいなくなってから長い期間を経て、だんだんと音楽から取り除かれていくかもしれない。このように、音楽的なものとは何か、非音楽的なものとは何かということは、歴史のレベルと個人のレベルのどちらから判断するのかによって変わる。

2. 知覚の拡大あるいは移動

それまで音楽的ではなかった打楽器の音が音楽とみなされるようになること、このプロセスは別の言葉でいうと、知覚の拡大、あるいは知覚の移動である。

これに関連して、ブーレーズは次のように述べている。「作品が伝統的な素材を用いている場合、私たちに非音楽的だと思われるのは、私たちが、教育や伝統や選択によって、その素材に分かちがたく結びついているとみなすであらうさまざまな特質の欠如なのだ。私たちが放棄するのは、まず素材の用法であって、素材自体ではない。そして、私たちの習慣の力のほうが、新しい素材の操作よりも、承認された素材の無頓着な用法のほうをよりきっぱりと、決定的に拒絶させることもあるのだ。したがって、考察されるのは、ある素材に関係した言語の組織化の「音楽的な」次元すべて、

つまり分節法、フレージング、強調法、水平および垂直的な次元の組織化、一方から他方への関係、一方の他方による管理であり、また、その言語をひとつの表現へと差し向け、人々がその意味を知覚するようにしているものすべてでもある。けれども、その意味はかならずしも合理的に知覚されるわけではない。むしろ往々、その言語の表現的な必然性や威力は、非合理的に体験される。それでも、私たちが「音楽的な」カテゴリーのもとに分類するものは、まさに文法的な分析や、語彙の諸要素の的確な使用から出ていると思われるものであり、多様で、必然的で、散文的ですらある構成要素を超越し、有効で、かけがえなくすらある表現に達していると思われるものである¹⁰。

従来の教育や伝統が認めてきたものをそなえていないとき、音たちは音楽的ではないものとされる。従来認められてきたものとは、具体的には分節法やフレージング、組織化や関係性といったものであり、そうしたものによって私たちは、音たちのなかに意味を知覚することになる。たとえば、ブーレーズの《ピアノ・ソナタ第2番》は、それまでの音の分節法や組織化によっていないために、はじめてそれを聞く人にとっては意味をもたないものとして知覚されるかもしれない。そのとき「これは音楽的なものではない」といわれるだろう。しかし、何度か作品を聞いたり、あるいは従来の音楽的な文法と距離をおいて聞いたりしてみると、独自の分節法・組織化があらわれて、意味をもつものとして知覚されるかもしれない。その場合「これは音楽的なものだ」と判断されるだろう。

ブーレーズの指摘からすると、私たちは音楽的な意味を合理的に知覚しているのではなく、非合理的に知覚している。通常「意味」という言葉は、合理的に判断するもの、つまり理性や知性にしたがって把握できるというふうに使われがちである。けれども音楽における意味というのは、合理的に判断されるものではないし、知性とか理性によってとらえるものでもない。しかしながら音楽は、まぎれもなく意味をもっている。音と音の結

びつき、音から音への流れというのは、言葉で説明することができない。その意味は非合理的な仕方ではしかととらえられないが、それでもやはりひとつの意味であり、通常の意味とは異なった意味、もうひとつの意味である¹¹。このもうひとつの意味をとらえることを、ブーレーズは音楽的知覚と呼んでいる。

ブーレーズによれば、この音楽的知覚は、いつも同じものを目指す傾向にあるという。つまり「私たちの知覚は、いわば、知覚が楽に動ける中心核、および知覚がいつそうまにしか、またいつそう多くの困難あるいはいつ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認めるべきである」¹²。私たちの知覚には中心的なところと周縁的なところがある。中心に近ければスムーズにこまかく意味をとらえることができるので、私たちの知覚はどうしてもそこに向けられがちになる。逆に中心から離れると意味をとらえるのに時間がかかるし、さらには時間をかけても意味をとらえそこねることもある。そのために私たちの知覚は、慣れていない部分を避けて、よく知っている中心部ばかりを目指すようになる。こうした音楽的知覚の傾向があるからこそ、私たちはそれぞれ音楽的な好みをもっていて、いつも自分の好みに合う音を探し求めてしまうのだろう。そして、好みに合わないものをいつの間にか遠ざけてしまうのかもしれない。だからといってブーレーズは、知覚の傾向をなくすべきだというのではない。むしろ知覚にとっての中心部があるからこそ、その近いところにある音楽の意味をよく理解することができるのであり、中心部がなければ、どんな音の流れを聞いたとしても、意味をうまく理解することができなくなってしまふ。それゆえ音楽の意味を理解するためには、知覚の中心と周縁がどちらも必要になると考えられる¹³。

さらにブーレーズは音楽的知覚について、以下のように述べている。「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ったものが生じる。私たちは今日、複雑な和

音に対して、確実にいっそう鋭い感覚をもつようになってきている。それらの和音は、たんに複雑だと思われるだけではなく、私たちは半音階的な言語におけるそれらの複雑さの度合いを計れるようになってきている。たぶん私たちはそうしたものを、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て獲得したのだ。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分け方に対する私たちの知覚を犠牲にして生み出されているのだ¹⁴。

音楽の歴史において起こっているのは、知覚の拡大というよりも知覚の移動である。私たちは歴史をとおして、より多くの和音、ある意味で複雑な和音を測定できるようになったが、だからといって私たちの知覚が拡大したというわけではなく、その分、別の音を知覚しないようになってきた、あるいは知覚できないようになってきたともいえる。つまり、知覚は広がったというよりも、いくぶんずれてきたのだということである。打楽器の歴史にしても、新しい音を取り入れたのだから、一見すると知覚が拡大してきたというふうに見えるかもしれない。だが打楽器の音を取り込んできた分、別の音を捨て去ってきたとも考えられる。さらにブーレーズのいうように、音楽史の変遷とともに、音楽的時間についての新しい知覚が取り入れられたのだが、その分、別の知覚、とりわけリズムについての知覚は犠牲になってきたのかもしれない¹⁵。このように知覚は移動する、つまり知覚の中心と周縁はずれるのであり、だからこそ新しい音を取り込むのと同時に、それまでの音を捨て去ることが起こる。そう考えると、この音楽的知覚の移動、音楽的知覚のずれというものが、音楽的なものとは何か、音楽的ではないものとは何かということを決定的にしていることになる。

これまでのブーレーズの議論を踏まえるなら、音楽と非音楽の境界を決定的にしているこの知覚の移動、知覚のずれというのは、個人のレベルで決め

られるものではなく、むしろ歴史のレベルで決められるのではないか、そんなふうにも思われる。だがブーレーズの音楽的な実践を見てみると、そのようには判断できないようである。ブーレーズはむしろ、知覚の拡大あるいは移動ということを経験の変遷に任せるのではなく、個人のレベルにおいて、すなわちみずからの音楽活動をとおして積極的に推進しようとしている。たとえばブーレーズの《レポン》(1981-1984)という作品は、二つの点で新しい音の知覚を目指している。第一に音の構成という点であり、つまり普通の楽器の音にコンピューターで変換された音を重ね合わせることで、新しい音の響きを探求している。第二に音の配置という点であり、すなわち楽器アンサンブルを中心にして、聴衆をそのまわりに配置し、さらにそのまわりにソリストたちを配置することで、新しい音楽空間を追求している。このブーレーズの姿勢を見ると、彼は知覚の移動を目指しており、もっといえば知覚の拡大をみずから引き起こそうとしているようである。

ここで《レポン》をめぐるブーレーズの言葉を見てみよう。「とにかく、若い聴衆に聞きに来てほしい。そして、今までのオーケストラとはちがって、新たに拡大された音響の空間に身を置いてほしい。きっと、これまでとはちがったレベルで知覚が拡大されていくことを発見するはずだ¹⁶。また、「コンピューターによって、人間の知覚を変えることはできない。[略] [しかし]コンピューターによって人間の知覚を拡大することはできないか…。私が、コンピューター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¹⁷。先の引用でブーレーズは、「いかなる作曲家も楽器の変遷を決定できない」、つまりいかなる個人もそれを決定できないと述べていたし、音楽の変遷においては「知覚の拡大、あるいはむしろ知覚の移動が生じる」、すなわち拡大というよりもずれが生じていると主張していた。しかしここでの引用では、歴史のレベルでの作用を、個人の作品のレベルにおいてもたらそうとしているのであって、それも知覚の移動のみならず、知覚の

拡大という作用をもたらそうとしている。この意味で、ブーレーズは矛盾のただなかにいる。いいかえると、音楽というものを矛盾するままに考えようとしている。

3. 矛盾的な思考

ブーレーズの特徴は、矛盾的な思考ということにある。それは次の引用からもわかるだろう。「ジグザグを描いてではあるが、それでもわれわれは前進できる。途中だが、次のことだけは確認しておこう。つまり肯定的な定義はある一定の数の可能な否定を隠匿しており、そうであるだけその定義はそれらの否定によって拡大される、ということである。ある観念が明白にコレ、またはアレ(CECI, ou CELA)であることはまれである。それはむしろ、これ、デアルガあれ(ceci, MAIS cela)と書き表される。ひとつの観念は自己のうちに永久に解決されない矛盾を含んでいて、それらの矛盾との弁証法がそれを豊かにするのである。そのような理由で私はクロ、シロといわないようにたえず気をつけている。実際そういえるのは非常にまれでしかなく、しかも次の瞬間にそういった人を打ち負かす反駁がもち上がることもある。私はあるきわめて複雑な現象がもつ矛盾をとらえながら、それに最大限接近しようと努めているわけだ」¹⁸。

ここには、矛盾を含みながら進むというブーレーズの独自の思考方法が見て取れる。ひとつの観念、またはひとつの概念のなかには、複数のことがいつも同時に含まれており、それらがすっきりとひとつのかたち統合されるということはない。ひとつにまとめようとしても、それとは別のものがどうしてもはみ出る。そこにひそんでいる矛盾を解消してしまっはならず、むしろ矛盾があるからこそ、その観念または概念は実り豊かなものとなるのだろう。それゆえにブーレーズは、矛盾を認める思考、矛盾をそのままにとらえる思考をおこなおうとする¹⁹。

こうして矛盾を認めながら進むというのは、

ブーレーズが目指す音楽のあり方につながっている。ブーレーズの提示する音楽は、ひとつの絶対的な基準にしたがって一度に最終的に決定されるものではなく、さまざまに変化する図式にもとづいて組織化されるものであり²⁰、その構造的な諸関係がつねに動いているような音楽である。たとえばテンポというのは、従来の考え方によれば、一度設定されると楽曲のなかで変わることはほとんどないものであり、その意味で固定的といえるだろう。しかしブーレーズによれば、そうした固定的テンポのほかに二つのタイプの変動的なテンポがあって、そのひとつは、ある固定基準から別の固定基準へと方向づけられているテンポであり、もうひとつは、基準が流動的であって方向づけられていないテンポである²¹。これらの変動的テンポから考えられるのは、相対的な諸構造としての作品である。もちろん音楽作品としてはひとつのまとまりがあるのだが、しかしそのまとまりのなかには複数の構造が同時に存在しており、ときにはそれぞれの構造のあいだに矛盾がひそんでいる。けれどもその矛盾を解消してしまうのではなく、そのままにとらえようとする。そのときブーレーズの音楽作品は、Aの構造なのか、あるいはBの構造なのかということについて答えを出すのではなく、Aの構造であるとともにBの構造なのであって、そのどちらも認めつつ進んでいく。この矛盾的な進みゆきこそが、作品を豊かなものにするのだろう。

ブーレーズはあるところで、音楽作品の矛盾をとらえるひとつの方法について述べている。「形式の合理性と感情の自発性とのあいだには一種の二律背反があって、そこから、表現の担い手である、一定の契機をひとつの全体的な形式に含めるという問題が生じるのだと思います。ねらうべき目標は、情動的なプランと合理的なプランで同時に読解をおこなうということです。〔略〕音楽作品であれ、絵画作品であれ、ひとつの作品がただひとつのプランにおいてしか把握されないとしたら、それはその作品の貧困さの印です」²²。ここで作品の矛盾は、合理性と感情の二律背反、さらに、

情動的なプランと合理的なプランの二律背反として提示されている。ブーレーズはそうした対立項のどちらかを選ぶのではなく、両方にそって読解をおこなうというふうに主張する。一般に理性的なものと感情的なものは矛盾するものといわれるけれども、それらを同時に考えていくということである。しかも興味深いことに、音楽だけではなく絵画についてもあてはまるといわれており、ブーレーズにとって、すべての芸術作品が矛盾を含んでいるわけである。

ブーレーズにとっての矛盾は、彼自身の音楽活動のあり方に直接かかわっている。というのもブーレーズは作曲家であると同時に指揮者（つまり演奏者）でもあるが、それら二つの実践はまったく別の目的を目指すからである。作曲家は一度自分の作品を完成してしまえば、次の新たなものに取りかかるのであって、作曲したものをたどり直すことはあまりない。それに対して演奏者は、同じ作品を演奏する、それもレパートリーのように何度も演奏するのであり、演奏にあたって同じ部分のこまかい分析をおこなう²³。また、作曲家は楽譜がどのように構成されるのかを知っており、自分の経験にもとづいた知識、作品の内在的なメカニズムといったものによってその作品の広がりやを把握し認識する。だが指揮者は、知識ではなく直観にしたがって行動し、たとえばそのオーケストラ独自のテンポを決めたりその演奏会場に固有の音響効果を考慮したりするなど、作品に固有な軌道を表現する²⁴。このように作曲と指揮・演奏とは、矛盾した実践である。ブーレーズはそのどちらの活動もつづけており、ある箇所で、「実をいって、私は、自分が作曲家と演奏解釈者のはざままで一種の精神分裂の症状を呈しているのを認める」²⁵と告白している。ここからわかるように、ブーレーズは矛盾を認めつつ思考していたというだけでなく、その音楽活動において矛盾そのものを生きていたということができる。

音楽芸術が成り立つためには作曲と演奏という矛盾する二つの活動が必要となるということからすれば、ブーレーズの矛盾的な思考は、いわば音

楽それ自体に埋め込まれた矛盾に支えられているといえるだろう。その矛盾はとりわけ演奏という次元にあらわれる。演奏者は、矛盾する二つの要請を引き受けているのであって、一方では、偶然に任せられることのないように形式についての明確さと完璧さを演奏に先んじて保証しなければならない²⁶。つまり、作品における変えてはならないものを演奏以前に獲得せねばならず、しかしながら、演奏のさなかにおいてそれを変えていかなければならない。そのような演奏という矛盾した行為があってはじめて、音楽は存在するようになるし、私たちによって知覚されるようになる。この意味で、音楽は矛盾からこそ成り立っている。

ブーレーズもこうした演奏行為の矛盾を指摘している。「知識、技術、そして熟練は絶対に必要だが、それだけでは、特定の演奏解釈の質を解明するには不十分である。瞬間の自然発生性は相変わらずキーワードであり、主要な謎であるからだ。その点で、概して演奏家である、オーケストラ指揮者という職業にはパラドクスがある。学べば学ぶほど、知れば知るほど、いっそう演奏家は思い切って直接的な衝動に身をゆだね、あえて直観的かつ自発的であるかもしれない。結局、獲得された自然発生性という現象は、演奏解釈と呼ばれるものの核心に位置している。それはたんに予備的な作業の量と質にだけ依存するのではない。苦勞したにもかかわらず、完全にはわがものとならなかったいくつかの作品が、一時期完全に休息したあと、再度取り上げるや、以前よりも即座にいっそうなじみ深くなっているのがわかったこともある。それはまるで、意識的とはいいい切れない、隠れたプロセスがはたらき、どこからともなく贈り物が降ってきたかのようなようだった」²⁷。音楽的なものを可能にする演奏の行為は、一方では獲得されたもの、つまり演奏よりも前にじっくりと時間をかけて学ばれるものであり、それと同時に、他方では自然発生的なもの、すなわち演奏しているさなかに突然わき起こってくるものでもある。

いわばこれは過去と現在の矛盾であって、しかし私たちは気づかぬうちにそれを乗り越えることもある。このように、音楽的なものというのは根源的な矛盾をかかえている。ブーレーズはこの矛盾をそのままに思考するだけでなく、かつ、そのままに生きようとしている。

4. 結論

ブーレーズにおいて音楽的なものと音楽的でないものの区別は、個人のレベルで決定されるものではない。打楽器がきわめて長い時間をかけてヨーロッパ音楽に組み込まれてきたように、音楽的なものは何か、音楽的でないものは何かということは、歴史のレベルで決定される。そのように歴史において音楽的でなかったものが音楽的なものになっていくということは、一見すると私たちの音楽的な知覚が拡大していることを示すように思われる。しかし新しい音の知覚を導入することは、それだけ別の音の知覚を除去することであり、それを踏まえれば、知覚の拡大というよりもむしろ知覚の移動が起きているといえよう。こうした現象はもちろん歴史的なレベルで見られるわけだが、ブーレーズは個人のレベルにおいて、知覚の移動のみならず知覚の拡大を目指す。その意味でブーレーズは矛盾することをおこなっているのだが、まさにこの矛盾ということがブーレーズの思考方法の大きな特徴である。もっといえば、ブーレーズの音楽作品も矛盾をはらみながら進んでいくし、作曲家でありかつ指揮者という彼の音楽活動もまた、根本的な矛盾を引き受けたものである。何よりもこの矛盾ということは、音楽的なものそれ自体に内在しているのである。

ブーレーズは過去と現在の矛盾という問題について、歴史の観点からも意識しているようである。というのも彼は、「歴史というものは、歴史的な脈絡の連続性にもかかわらず、明らかに「予想されない」と言及しているからである²⁸。歴史はかならず過去の文脈からつづいているけれど

も、過去の参照によっては予見できない新しい現在が切り開かれていく。歴史において、現在は徹底して過去からつづいている、にもかかわらず、徹底して過去から離れていく。そこには解消できない矛盾があるだろう。このブーレーズの言葉はある意味で当然のことをいっているのだが、その当然のことにひそんでいる矛盾を見据えること、そしてその矛盾のなかに豊かさや可能性を見出すこと、それがブーレーズの根本的な姿勢であるように思える。それは一言でいうならば、矛盾する思考、矛盾しつつ進んでいく思考である。

注

¹Pierre Boulez, « Langage, matériau et structure » (1989), *Leçons de musique*, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 136. 邦訳ピエール・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、97頁。

²*Ibid.*, pp. 129-130. 邦訳、前掲、90-91頁。

³ブーレーズは素材について次のように言及している。「ある素材を音楽的にしているもの、それは、ひとつの特性それ自体ではない。それは、快適でも、不快でも、興味深いものでも、貧しいものでも、豊かなものでも、予測できるものでもありうる。要するに、私たちの文化的あるいは文化的でないあらゆる反応がそれに与える基準すべてがそれに該当しうるのである。それらの基準は、なによりもまず音響的な特性だろう。つまり、輝かしさ、強さ、多様さ、テクスチュアといった、私たちをその素材に結びつける内在的な諸特性、あらゆる使用から独立した諸特性である」。 *Ibid.*, p. 137. 邦訳、前掲、98頁。

⁴岡田暁生『「クラシック音楽」はいつ終わったのか』京都、人文書院、2010年、53頁。

⁵前掲、53頁。

⁶邦訳イーゴリ・ストラヴィンスキー『私の人生の年代記』(1935-1936)、笠羽映子訳、東京、未来社、2013年、58頁。ストラヴィンスキーによると、彼自身がねらっていた効果は「きわめて単純な一

連のリズム的運動」だったという。邦訳、前掲、59頁。

⁷ 従来のヨーロッパ音楽において拒否されてきたもうひとつの要素として、雑音を挙げることができる。なぜならそれまでのヨーロッパ音楽は、ある音階の音すべてに移高できるような音響関係の同一性の原理にもとづいていたが、雑音はこうした原理のうちに統合されえなかったからである。ちなみにブーレーズの提唱したセリーの原理は、雑音をも論理的に統合しようとするものである。Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963, pp. 43-44. 邦訳ピエール・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、63頁。

⁸ Boulez, « Langage, matériau et structure », *op. cit.*, pp. 138. 邦訳ブーレーズ「言語、素材と構造」前掲、99頁。

⁹ *Ibid.*, pp. 132-133. 邦訳、前掲、93-94頁。

¹⁰ *Ibid.*, pp. 135-136. 邦訳、前掲、96-97頁。

¹¹ このもうひとつの意味は、もちろん音楽にかぎられず、ほかの諸芸術においても適用されるだろう。

¹² *Ibid.*, p. 129. 邦訳、前掲、90頁。

¹³ メロディーの知覚における図と地については、たとえば以下を参照。邦訳リタ・アイエロ編『音楽の認知心理学』(1994)、大串健吾監訳、東京、誠信書房、203-205頁。

¹⁴ Boulez, « Langage, matériau et structure », *op. cit.*, pp. 128-129. 邦訳ブーレーズ「言語、素材と構造」前掲、89-90頁。

¹⁵ たとえば以下を参照。Pierre Boulez, « Stravinsky demeure », *Musique russe*, tome 1, Paris, PUF, 1953, pp. 222-224. 邦訳ピエール・ブーレーズ「ストラヴィンスキーは生きている」『ブーレーズ作曲家論選』笠羽映子訳、東京、ちくま学芸文庫、2010年、319-322頁。

¹⁶ ピエール・ブーレーズ「20世紀の音楽を語る」末延芳晴訳『ユリイカ』青土社、1995年6月号、65頁。

¹⁷ 前掲、69頁。

¹⁸ Pierre Boulez, « Le goût et la fonction »(1963),

Points de repère, Paris, Christian Bourgois, 1985, p.47. 邦訳ピエール・ブーレーズ「趣味と機能」『参照点』笠羽映子、野平一郎訳、東京、書肆風の薔薇、1989年、63頁。

¹⁹ この矛盾的な進みゆきは、ブーレーズの文章そのものに通じるかもしれない。ブーレーズの文章は複雑で、名詞には多くの修飾がついていたり、関係代名詞の部分が長くつづいたりする。または、ある文と次の文のつながりがわかりにくいことがある。そのため、ひとつのことを簡潔にいうことができない、そのような文章が多い。だがブーレーズはそもそも一言で簡潔に述べるということを嫌っているのであり、矛盾を解決しないかたちで思考しようとする。それゆえその思考は、AなのかBなのかということについて決定的な答えを出すことなく、Aであると同時にBであるというふうに、そのどちらも認めながら進んでいく。

²⁰ Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 35. 邦訳ブーレーズ『現代音楽を考える』前掲、52頁。

²¹ *Ibid.*, pp. 54-55. 邦訳、前掲、76-78頁。

²² 邦訳ピエール・ブーレーズ「創造的省察」『エクラ／ブーレーズ 響き合う言葉と音楽』(1986)、笠羽映子訳、東京、青土社、2006年、56-57頁。

²³ Pierre Boulez, « Le texte, le compositeur et le chef d'orchestre » (2002), *Regards sur autrui*, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 40. 邦訳ピエール・ブーレーズ「テキスト、作曲家とオーケストラ指揮者」『ブーレーズ作曲家論選』前掲、26頁。

²⁴ *Ibid.*, pp. 42-43. 邦訳、前掲、30-31頁。

²⁵ *Ibid.*, p. 41. 邦訳、前掲、28頁。

²⁶ Gisèle Brelet, *L'interprétation créatrice*, Paris, PUF, 1951, p. 465.

²⁷ Boulez, « Le texte, le compositeur et le chef d'orchestre », *op. cit.*, p. 47. 邦訳ブーレーズ「テキスト、作曲家とオーケストラ指揮者」前掲、37-38頁。

²⁸ Pierre Boulez, « Discipline et communication »(1964), *Points de repère*, *op. cit.*, p.125. 邦訳ブーレーズ「教育とコミュニケーション」『参照点』前掲、104頁。あるところでブーレーズは、一方向的な進歩の観

念はもはやどこにも見られないと強調している。
Pierre Boulez, « L'esthétique et les fétiches »(1962),
Points de repère, op cit.,p.24. 邦訳ピエール・ブー
レーズ「美学とフェティッシュ」『参照点』前掲、
20-21 頁。