

楽興の時：ブーレーズのプリ・スロン・プリ

福岡由仁郎

二〇〇二年、ブーレーズはわれわれ日本人にとって記念すべき活動をもたらしてくれた。ひとつは「ポリ・ニ・プロジェクト」の一環として、九五年の「ブーレーズ・フェスティバル」以来の来日活動であった。ブーレーズ自身の作品としては、『弦楽のための書物』が演奏されたことを紹介しておいてよいだろう。この〈書物〉とは、マラルメの『書物』を暗示している。もうひとつ記念すべき出来事は、やはりマラルメの作品をもとにした、彼の総決算的作品『プリ・スロン・プリ・マラルメの肖像』(Pli selon pli : Portrait de Mallarmé)の決定稿の録音である。

今回の来日の目的はポリ・ニとの共演であったから、ある意味では、九五年の「ブーレーズ・フェスティバル」で、ポリ・ニがブーレーズの『ピアノ・ソナタⅡ』などを演奏したことへの「お返し」であるかもしれない。他方で、原曲の作曲は五七年頃に端を発する『プリ・スロン・プリ』の決定版が今になって登場することには、たんに二〇世紀を代表する前衛的な作曲家の、代表的な作品が録音されたこと以上の意味がある。そこにはおよそ三〇年にもおよぶ改訂があり、そのつどに彼の芸術上の主要概念である偶然性、詩学と音楽の関係性、音響の拡大、抽象的な感性の表現、などが試されてきたといつてよい。どのような経緯と思考にもとづいて作品の着想が生まれ、改訂

によっていかにその思考が推敲されていったのかを考えれば、ブーレーズ自身の肖像のみならず、現代音楽という領域にあった問題の縮図がかいま見える思いがする。

ここでそれらを逐一詳細に報告することはできないが、——「プリ・スロン・プリ(襲に沿う襲)」のように——彼の思考の軌跡を追跡したい。『プリ・スロン・プリ』がマラルメの詩による作品⁽¹⁾であることは言うまでもないが、マラルメの影響は単なる詩テクストの題材といった役割に限られるものではまったくない。『プリ・スロン・プリ』へと至るブーレーズの思考と作品の軌道をたどり直すことは、マラルメとの接点、あるいは、マラルメへと向かうことになった経緯を浮かび上がらせることになるだろう。

その1 音楽構造の見直し

ブーレーズの生まれた一九二五年といえ、ドゥルーズ(二五年)やフーコー(二六年)の生年を想起させる。この世代を代表する多くの思想家が西欧哲学や近代的な知の体系の批判に向かったことと同じく、あるいはそれ以上に、ブーレーズは西洋

音楽の伝統的な感性の破壊と再構築について専心していた。もちろん単純な世代的平行性などない。すくなくともブーレーズは音楽家としてつねに新しい技術を模索すべき立場にいる以上、伝統への批判性よりも革新性をより積極的に引き受けることによって、独特の創造性を具体化させていったのである。たとえば彼が「十二音技法の必要性を感じたことのないものは、無用である」⁽²⁾と述べるとき、彼の意図していたことはなにか？それは伝統的な音楽体系をたんに批判し、十二音技法を使うことを自己目的化することではない。音楽ほど技術と即応した表現領域はなく、それゆえ技術的な革新の必然性を前提とした美学的議論が必要ということなのである。もちろん新しいとか古いということがそのまま価値基準になることはないだろう。何にせよ、いまから四〇年も昔の「前衛」音楽が、いまだに「前衛音楽」と呼ばれるのであるから。

ひとつ付言しておけば、調性原理に根拠をおかない音楽などは、いまや何ら特殊なものではなく、環境や条件によっては前提ですらある。われわれをとりまく文化がすべて、平均律でドミソの和音を鳴らすのであれば、（場違いに鳴らされる朝礼の音のように）なんとしらけてしまうことであろう。それであるのに、騒音と非調性的な音が区別されずひとくくりに「前衛的」とされてしまうことは、音の響きに対する理解に原因がある。調性と非調性といった軸にはとどまらず、現在では可聴領域と非可聴領域の境界をあえてコントロールしようとする音楽もある。知覚できる限界に達する低音域では、音はもはや音圧としてしか感じれない。そのような方法もあることは事実である。だがわたしはケージのように騒音と楽音の区別を越えた零度地点

について訓詁的に論じたのではない。ある領域が解体され未開拓の領域へと足場を広げること、そしてその領域の組織化を試みることが、それぞれ足並みをそろえて進むことが特別なことであると私は思わない。だが、その二つの役割が一人の人物によって演じられる機会はそう多くない。

ブーレーズの初期の代表作に、《ストリクチュール 第一巻》(Structure: livre I, 1951)がある。その中でも、およそ二〇〇秒ほどの第一部(1a)ほど、現代音楽において語られ、分析され、さまざまな作曲家の発想源となった対象はない⁽³⁾。そこでは解体し拡大された素材と、その組織化がある限界にまで押し進められたと言える。もちろんその素材も原理も、ある意味では現在のわれわれが得ているものよりは限られている。しかし、シェーンベルクの十二音技法やメシアンのリズム技法によって解体され拡大される素材領域と、その領域を組織化する原理が、純粹に一体として現わされたのである。そこに意味がある。ブーレーズは、まさに理論的可能性の展望を込めて、当初この作品に「A la limite du pays fertile」(「豊饒なる国の果てに」という、パウル・クレーから引用した題名を与えようとしていた)であった。

後にブーレーズは、クレーについて、音楽と絵画の関係性について美しい本を書いている……。だが、ここではむしろ、すぐれた音楽家でもあったクレーの絵画実践にとつて、一八世紀の音楽(ポリフォニー)理論がひとつのモデルであったことがどうしても想起される。アポロやミューズの住まう「パルナソス山へ」と向かうクレーの作品(『アド・パルナッスム』一九三二年)

には、ポリフォニー理論の歴史で名を残すヨハン・ヨーゼフ・フックス（一六六〇—一七四二）の代表的著作『グラドゥス・アド・バルナッスム』（*Gradus ad Parnassum*, 1725）の姿が遠望されるのである。

さて、この《ストリクチュール 第一巻》は、その名のごとく、構造的な関心に貫かれていた。ある単一素材——師匠メシアン作品からとったひとつのセリー（音列）⁽⁴⁾——から出発し、それをある程度自動的に変形させるシステムを適用させることにより、拡大された領域を得ることによって成立している。これは、システムによって得られるものとそのシステムが同一視される状態にあるといえる。すなわち、ある程度（かなりの程度？）自動的に作品が得られることになる。これは一般的に、トータル・セリアリズムによる「オートマティズム」と呼ばれる。

作曲作業の状況のことなど逸話的なものです。でも、最初の部分はとても早く作りましたよ。一晚で。なぜなら、僕は素材のもつ可能性を使い、音楽的作用のオートマティズムがどこまでやれるのか、試したかったのです。個人としての介入は、密度の配置 *agencement* といったような、単純なレベルでの配置でしかやってません。⁽⁵⁾

個人としての介入を排するために、ブーレーズは周到にも師匠メシアンの作品《音価と強度のモード》（*Mode de valeurs et d'intensités*, 1949）のセリーを使つ。「バルトの表現を借りれば、エ

クリチュールの零度の実験をそこでやったのだ」⁽⁶⁾とブーレーズが述べるこの作品は、それ以降、より複雑な原理を模索する西洋音楽が、いったんは到達すべき地点であったのだ。

この作品は五二年五月に、ブーレーズとメシアンによって初演される。反逆的で、しかもいまだ無名なる若手作曲家の眉唾物の新作である。名前に傷をつける危険をおかしている巨匠にサポートされる弟子のイメージが浮かんてしまう。これは師匠へそれまで示していた反抗の、公式な解消のしるしでもあった。なお、そこには巨匠ストラヴィンスキーも姿をみせ、尊大な作品であるとの感想をもらしたという。

その2 偶然性

四九年、ブーレーズが《ストリクチュール 第一巻》を書いていた時期、すなわちもつとも厳格な書法による作品の構想をおしすすめていたとき、パリに滞在したケージとの出会いがあったことは深遠な偶然であるかもしれない。彼はサティやデュシャンによる影響を受けつつ、三〇年代から舞踏家マース・カミングハムなどと共同で作品を発表していた。そして鈴木大拙による禅の思想（および易経の方法）に傾倒することによって得られた、《偶然性の音楽》という思想および実践は、アメリカのみならずヨーロッパでも、さまざまな分野において広い影響を及ぼすことになる。

ケージのパリ滞在を気づかうほほ笑ましいエピソードもある…、しかし、合理性の意識に貫かれたブーレーズがケージ

のとき人物の知性に惹かれた理由は一見不思議である。ブルーレーズの意識は、常に、素材の拡大およびコントロールの方法を合理的に見極めることによって、創造的な感性をできる限り論理的に——ときに暴力的、反逆的に——クリアなかたちで表現することにあつたはずである。しかし、その合理化によるオートマティズムの果てにある〈非主観的〉な領域には、ケージによる偶然の思想に近いものがあつたのだ。じじつ、《ストリュクチュール 第一巻》の〈ヘー1b〉および〈ヘー1c〉には、〈ヘー1a〉のシステムが崩れ、断片化、偶然化されてゆく過程が記されている。だが、ブルーレーズがこの問題を具体的に整理し検討するまでには、もうしばらくの時間がかかるのであつた。

われわれの世代の多くの作曲家は、目下、偶然性 *Hasard* の問題にたえず気を取られているといえよう。いやこの問題に取りつかれ脅迫されているとさえいえるかもしれない。この偶然というような観念が西洋音楽に現れてきたのは、少なくとも私の知る限りでは初めてのことである。⁽⁸⁾

偶然性の問題は、いわばフェティッシュな対象となつていた。五七年の論文「骰子」(Aleá)では、そうした作曲界の状況の中で、偶然性という問題の包括的な再検討、そして、偶然性と作曲原理との両立性についての将来的なヴィジョンが論じられている。それらは「偶然性」を可視化する方法、あるいは「偶然性」を技術対象に(管理ともいう)することに関わる。大きく分ければ、次の二点に集約することができるだろう。

第一点:セリーによるオートマティズム、すなわちシステムを明確にすることによって、そのシステムのなかの可動部分という明示的な方法で、偶然性を具体的に表現できるということ。すなわち「偶然性」という対象は、全体的なシステム——それが表現として妥当であるという判別ができるメタレベル——を確保することによって、その当の表現も豊かになるという発想である。しかしすぐさまパラドクスが頭をよぎる……すなわち、理想的な表現が全体的なレベルで想定され得るのであれば、仮に偶然性はなくとも、すなわち始めからすべて確定していても、偶然性があつたかのように装うことができる。精緻に叙情的な表現をおこなうためには、むしろそれが直裁的ですらあるだろう。少なくとも原理的には、このシステムは偶然性の所以を厳密に知ることができない。実際のところ、《プリ・スロン・プリ》の三〇年におよぶ改訂は、そのような意味で偶然性の廃滅という方向に向かつていることを指摘することができるのであつた。

これは、偶然性を、作品の進行の諸々の段階における分岐や選択という意味で、通時的な視点で眺めたものである。それゆえ偶然性は先験的なレベルで設定されているものの、経験的なレベルには関与していない。だが、ブルーレーズにおける偶然性の問題は、共時的なレベルにおいてとらえられたとき質的に変化する。

すなわち第二点:音楽における共時的時間の問題(としての偶然性)である。その点に関して次に述べよう。

その3 音楽時間

音楽を〈時間芸術〉であるとする考え方はけつしてめずらしいものではない。しかし、逆にいえば音楽において先験的な形式である時間を考えることがきわめて難しいことの証でもある。十三世紀頃から定量記譜法が整備されてゆくにつれ、複数の音を一定の時間軸の上にそろえて表現することが客観的に可能になった。これは遠近法によってさまざまな距離や厚みの物体を重ねて表現できるようになることにちかき意義をもっている。こうして音と音を重ね合わせるための技術、和声法や対位法が一挙に拡大し、西洋音楽をそれ以外の地域や文化の音楽と真に異なつたものにしたのであるならば、その後の西洋音楽の歴史は、時間性やリズム性に対してはおどろくほど無意識であつたといえる。あたかも無意識の発見のごとく、ようやく今世紀初頭になつてメシアンがギリシアや西洋中世、インドなどのリズム法に着目し、そしてストラヴィンスキーが原始的なリズム感を現代的な感性として表現したとき、ブルーーズの心に浮かんだことは、それらさまざまな革新を、個々の細胞として統一的に扱うためのヴィジョンの必要性であつた。

時間の概念は、ブルーーズにおいてもとても重要な問題である。それは外面的および内面的に、次のように要約できるだろう。まず外面的にみた場合、いくつかのブルーーズ作品における時間の表現は、彼が現代音楽になし得たもつとも大きな功績であつた。それは時間的な展開が抽象化され響きと時間がひとつのものに結晶化される——「平滑的時間」とも呼ばれる——

ような形式や、あるいは「リズム細胞」と呼ばれる非合理音価を中心とした複雑なリズムの堆積する形式などを挙げることでできよう。(後にこれらの音楽時間形式は、エレクトロニクス——デイレイ・システムが多チャンネル・スピーカーの空間的配置と組み合わされる——と結びつくことによって、空間の概念をも巻き込んでいくであろう。)

次に内面的にみた場合、時間の問題は、彼の音楽語法における技術的、思想的な要所となつてゐる。それを二点述べよう。

第一点、セリーによるオートマティズムに包摂させるかたちで、ある基本的なリズム素材から、複雑なリズムを派生させたり、あるいはそれらを組み合わせたりする技法が考案される。たとえば「提案」(Propositions, 1948)では、リズム・ブロックをさまざまな展開させる方法が体系的に分析されている。

こうした結合術的な方法で得られたリズムの構造体は単独で存在するのではない。さらに別の(リズムや音高などの)構造体と組み合わせることによつて、——ある素材をたんに構造化させるというよりも——構造と構造の重なり合わせやズレの存在を意識した、包括的な方法が得られるのである。「ポリフォニー」とは、複数の旋律が絡み合い堆積することであるが、音高だけでなく他の要素も巻き込まれることによつてポリフォニーの概念自体を拡大させることを、ブルーーズは「ポリフォニーのポリフォニー」と名づけている。炯眼にもドゥルーズは、ブルーーズにとつての「ポリフォニーのポリフォニー」には、髭(ヒゲ)と髭が絡み合うイメージ——グリ・スロン・プリ(pression plii)——が深く関係していることを理解し、ライプニッツ哲学の検討の中で、「髭」という概念のもつ現代的な反響を

考察するのであった⁽¹⁰⁾。

次に第二点として、(しばらく話題を離れていたが)偶然性の問題である。わたしは先程、偶然性の問題は音楽的な共時的時間の概念によって変質したと述べたが、ようやくそのことについて述べよう。

「レースは捨てられる」の場合

『プリ・スロン・プリ』第三章(マラルメによる即興Ⅱ)は、マラルメの詩篇「レースは捨てられる」(Une dentelle s'abolit)をもとにした声楽曲である。「即興をつくる」(Construire une improvisation)においてブーレーズはめずらしくも自作の技術的解説をおこなっているのであるが⁽¹¹⁾、この曲では、彼がいうところの構造Aと構造Bという対照的な二つの構造の、対置から結合にまで至る、ある種の相互浸透のプロセスが表現されている。この二つの構造は、音楽が「詩句」を処理するとき——すなわち詩と音の間にある「歌」を再検討するとき——に典型的かつ対照的な処理法として設定され、そして、走査される二つの構造なのである⁽¹²⁾。

どのようにして対照的なものであるか。構造Aは装飾的で音楽的な原理が強く、詩テキストはメリスマ的に歌われる。一方で構造Bは装飾的でなく、シラブル的である。この二元論的なシステムは、そのまま詩と音楽の原理的な差異を映しだそうとしているわけである。こうしてわれわれは、対照化された形式的枠組みを得ることによって、双方の相互浸透のプロセスを具

現する道具を得たわけである。詩と音楽の相互浸透性は、ここでは、詩テキストが伝えるレースのカーテンの透過性のごとく、その境界線が絶え間なく揺れ動くものとして現わされているのである。その意味では、単純な対照性や対比性は、分析上の方便ですらあるだろう。こうして、この作品においては、対比性から相互浸透性へと推移する複雑な図式が譜面から読み取れるのであった。このことは、地として選ばれた詩テキスト——比較的シンプルに保たれている音韻構造——とも無縁ではない。

さて、その構造Bであるが、譜面をみれば、まずは第二詩節部分において適用されていることがわかる。二つの構造はいくつかの点で対照的なのであるが、何よりもこの詩節の第一行目をみてみれば明白である。この部分は一分の八拍子という——詩のオクトシラブル構造とも無縁ではない——きわめて弛緩した持続が使われているのである。その結果として、詩句は歌われるというよりも淡々と告げられるような、それでいて朗誦ではなく歌でもあるような、晦渋かつしなやかな印象を含んでいる。しかも *senza tempo* すなわち、テンポを偶然に任せる指定がなされている。実際には歌手は八シラブルを一息の長さで歌い、器楽部に対しては、指揮者が、歌手に合わせられるようにリアルタイムで指示を送る。

このような対比的な関係性をもった両構造は、この後次第に絡み合い、それは曲の終結部にいたるまでさまざまなレベルで続くであろう。すなわち、詩テキストは、リズムカルで装飾的な形式(構造A)と、非時間的で非装飾的な形式(構造B)の、

両形式の絡み合う空間の——それが同時に詩と音楽の「間」を意味するかのよう——なかを進むのである。ここではこれ以上、詩と音楽の関係性についての議論は取り上げない。重要なことは、音楽的な意味でのリズム、テンポ、律動性——彼の言葉でいえば「筋目づけられた時間」——にたいして、「筋目づけられない時間」を概念化していることであると指摘しておこう。この「筋目づける／られない時間」を、ドゥルーズ・ガタリは、条理的時空間と平滑の時空間の違いとして捉えていたのであった。

音楽モデル。——平滑空間と条理空間とのあいだに、一連の単純な対立と複雑な差異、さらには両者の間に存する対照的でない相関関係を最初に展開したのは、ピエール・ブーレーズである。（ドゥルーズ・ガタリ『千のプラトー』第十四プラトー）

彼らが空間と言葉を使ったことは、少し言い過ぎであるかもしれない。おかげで、われわれは、どうしても空間のイメージを用いて考えさせられてしまうことになる。だが、少なくとも音楽におけるあらゆる構造は、視覚的な説明がほとんどの得ず、時間的な作動からでなければ、それが表わしている「感性」を知覚し理解できない。おそらくブーレーズは、セリー構造という前提から出発し、複雑なリズムの堆積する構造を彫琢し、そして偶然性という問題と邂逅したとき、音楽構造が時間との相関関係を結ぶことによる質感——音楽構造が作動することの質感——を見出したのである。これは（リズムや音価といった要素だけでなく）音楽的時間そのものについても、多様な質

感のひとつとして、扱かうことを意味する。

こうして、時間的な不確定性として偶然性は昇華される。もはや偶然性は、たんに「決められていない」というだけのレトリカルな手段ではなくなる。すなわち、偶然性そのものを構造化する方法の反省のなかから、音楽的時間の構造化へと焦点が推移してゆく。わたしが偶然性の問題は音楽的時間の概念と組み合わさることによって変質したと述べたのは、ここである。われわれはこうした方針に基づいて、偶然性の表現方法を形式的に分類することもできるだろう。（また、より以前の曲においても、装飾音を多用したフレーズなどに同様の着想の萌芽を認めることができる。）

形式という側面から

これまでの議論をまとめよう。偶然性は、不確定な音楽時間形式を裏付けるものに変質している。理論的には、偶然性は、「次に何が起こるかわからない」「何が選択されるかの自由をあらかじめ決める」といった通時的な体制の中での分岐という表現形式、および、共時的な体制の中に音楽的時間の表現をおこなう形式として、二つのケースが得られる。このようにして、音楽における偶然性は、時間的な枠組みについて、通時的と共時的の二つの表現形式に分類して検討できるのである。

通時的な体制において偶然性を支えているのは時間の流れである。時間は物理的に得られる事実でもあり、その意味で音

楽に外在している。時間軸上にそって音楽が進展するなか、いくつかの要所で偶然性をもった枠組み、いくつかの作品においては譜面上に分岐の空間的な図示がある。このような時間をベルクソンにならって「空間的時間 temps espace」と呼ぶこともできよう。

共時的な体制において断片的な時間感覚を支えているのは偶然性である。共時的な次元では、時間的な無方向性が強く作用している。これは偶然性を利用することによって、時間的な不確定さを現出し、そのことによって時間を「見出させる」という感覚である。強いて形式ということばを用いれば、ここでは先験的な時間のもとに諸形式があるのではなく、潜在的な諸時間形式がある、ということになる。その意味で、ここには時間一般というものは存在せず、潜在化され、——接続され振動するのを待っている電気回路のように——音楽に内在している。

ドゥルーズは戦後映画における時間のイメージを「潜在的な」ものとして捉えたが、同じく音楽における潜在的な時間を考えることは、今なお新鮮な問題であるに違いない。といつても、あらゆるものを潜在的なものに帰着させて論じてはならないだろう。たとえば、時間を表現する潜在的諸形式があるという、言葉でははなはだ想像し難い説明を必要とする原因がここにはある。われわれはある対象を形式的に捉えることには慣れているが、形式そのものの運動を捉えることははるかに困難なのである。ドゥルーズは、ある形式においてある対象が可能であるという関係だけでなく、対象同士、あるいは形式同士を接続する回路もまた同時に成立する、高次の存在論的な一義性

がありうることを指摘していた。これらはそれぞれ、**可能的な**関係、**潜在的な**関係と呼ばれている。すなわち、——形式的に可能な対象が実在化されるのではなく——形式そのものの運動や干渉作用を、潜在的な次元のままで一貫して捉えているのだ。これが一義性と呼ばれる所以である。潜在的な形式を（ドゥルーズ流に述べれば）「実在化させることなく潜在的なまま」で効果的に扱うことは、戦後前衛の時代だけでなく、たとえコンピュータによって膨大な計算やデータを準備する現在においても変わらない問題であるし、むしろ重要性は増しているとすら言つてよい⁽¹³⁾。

ここでブーレーズの事例はわれわれにとつて貴重なものである。偶然性の処理を形式的に管理するという迂回を経ることによって、むしろ潜在的な時間形式が働く回路を発明すること、それはセリー・システムという具体的な技術の中に捉えることができること、そして、実質的に音楽形式の再考を行っていること、この三点をわれわれは再度強調しておこう⁽¹⁴⁾。目的論的な時間進行によって実在化されることを拒んだ「セリー」が、音楽的形式とも素材とも理解しうる構造をとることによって、形式と素材の可能的な関係性を離れた、潜在的な干渉作用が現れ出す。この作用を音響として捉えれば、ひとつの作品となる。しかし、これはあくまでも理論的な概略であり、芸術作品の感性や創造性に接近するにははなはだ不十分な「論旨」にすぎない。だが、ドゥルーズがそうであったように、われわれも素直にそう述べることにしよう。

ブーレーズの音楽に関してならばより素直に言えよう

「……」——すべてをセリーのうちに配したこと、ある一般化されたセリー技法を確立したこと。⁽¹⁵⁾

なお、潜在的な諸形式のさらなる検討のためには、ブーレーズによる形式形成素（フォルマン *formant*）の概念について検討せざるを得ない。⁽¹⁶⁾ 通時的な進行がない場合——例えばソナタにおける各楽章の形式のように——形式性は共時的体制下にいかにして表現され得るのか？ あるいは、「セリー」が（構造次第で）、形式的な要素としても量的な要素としても機能しうるとき、セリーの結合にはどのような潜勢力があるのか？ そのときわれわれは、いまだカテゴリーという考え方をもつことができるだろうか。ブーレーズにおける形式の問題については機会を改めて論じたい。

音楽的詩学

サルトルは「人間の出現が人間にとって永遠を時間性に変え、無限を偶然性に変えた」⁽¹⁷⁾とマラルメ論において述べている。サルトルが論じるように、神というもつとも伝統的なテーマを失ったとき、〈詩学〉は偶然性と時間性をその重要なテーマとしたのである。偶然的な存在である人間もそのひとつである。そしてマラルメは、他の誰よりも、偶然性や音楽性という概念を、文学のための表現として使うことの功罪を、深く意識した人物であった。われわれは、かつて「詩学」という言葉で、詩も音楽も区別なく語られていたことを知っている。マラルメ

もまた、文学と音楽はひとつのイデーに属し、詩的言語がそれをもつともよく表現しうると信じていた。⁽¹⁸⁾

ブーレーズにおいては、偶然性と時間性の概念は、詩と音楽が互いを再び見出すひとつの接点となるだろう。偶然性や時間性を追及する芸術は、おのずと〈詩学〉のなかに何かを見出すと述べれば早計にすぎるであろうか？ とまれブーレーズは音と言葉の関係性にとらわれ、それらを接合する鍵を詩のなかの偶然性や時間性に見出す。このようにして、ブーレーズはマラルメの詩学思考と詩作品の双方に、いわば二重に接近するのであった。

この接近が、暗示的なレベルにおいても、技術的なレベルにおいてもなされていることには注意するべきである。換言すれば、特定の詩句の単なる解釈が音楽化されるというよりも、詩句の示す観念連合や音綴構造が複合的に楽興に変換されるシステムであると考えるべき。音楽における偶然性や時間性は、これまでに見たようにさまざまな技術的問題であり、かつ観念的な問題でもある。その双方が同時に考えられているゆえに——あるいは変換されているゆえに——観念が技術的に具体化されるさまを、われわれは興味深く観察することができる。

トータル・セリアリズムによるシステムチックな方法のさらなる拡張を懐胎していたブーレーズにとって、詩と音楽の関係性に浮かび上がるものは、システムの柔軟な拡張そのものであったと思われる。なぜならば、セリー・システム（音楽に係する要素の関係性のシステム）は、ただの音楽システムに閉じるものではなく、詩と音楽の間の関係性もまた、——それが

印象をたんに翻訳したものでなく——関係性であるかぎりにおいて、当初から一貫した方法の中で精緻化され得るからである。

マラルメは「音楽と文芸」(*La Musique et les Lettres*)のなかで、「関係性をつかむことは、詩人に残された唯一かつ絶対的な行為である」と述べている⁽¹⁹⁾。マラルメにとってそれは、詩と音楽の類縁性のひとつの根拠でもあり、彼にとっての詩学の展望でもあった。ブーレーズにおいては次の通りである。フランス現代思想の知的影響も無視できないが、構造的な着想を駆使することによって、関係性を探ることが彼の一貫した方法であり、一貫しているかぎりにおいて、その技術や観念を(文章や譜面において)具体的に追跡できる。すでに見てきたように、偶然性や時間性という概念によって、われわれはそのような技術や観念の諸様相を伺い知ることができるのである。

たとえばシャルルの詩作品の感性に、ブーレーズはどのような関係性をもって接続したのか、ここで触れておこう。ルネ・シャルルは、マラルメと同様に、ブーレーズに最も深い影響を与えた詩人である。ブーレーズがシャルルの詩に出会ったことは、まさに運命的なものであったという。「自己の定義に必要な不可欠な発見が、不意に自分に襲いかかり、息の根をとらえてしまうことがある。」⁽²⁰⁾

それは次のようなものであったという。シャルルの作品における、その文体の凝集力によって、「時間が極限まで集中されており、」そのことによって音楽的時間が「接ぎ木」され、音楽的な表現を強く巻き込むのである⁽²¹⁾。ここでは詩における時間と音楽における時間が、両者を接合させる鍵となっているのである。

プリ・スロン・プリへ

詩と音楽の関係性について、さらに検討しておきたい。ブーレーズにとって歌とは、いわゆる「語り歌」のようなものではない。「語り歌」は、歌詞によって得られる情感などを単純に音でなぞったものであるか、あるいは詩の内容にはまったく関係のない音が伴奏されるといった、固定した状態にしばしば陥ってしまう。彼は、そのように一方の領域が他方の領域に從属するのではなく、「媒介性」——すなわち詩領域と音楽領域のあいだ——という着想によって、「声」による表現を、実践的かつ活動的な態度で特徴づけることはできないかと考えた⁽²²⁾。彼はその問題を考察するために、「詩——中心かつ不在——音楽」(Poésie—centre et absence—musique)という論文を書いている。

彼はそこで、詩と音楽が機能分化をすにいたった歴史的経緯について、「すべての詩は、そもそも歌われることが運命づけられていた」⁽²³⁾と切り出している。だが、厳格な韻律構造の制約から開放されることによって、いわば散文的な表現が一挙に拡大し、表現における音と意味の即応性の薄れた時代が訪れる。彼はここで、なんらかの(「詩性」)がその媒介となり、音に意味が結び合わされる類型を分析するのである。彼が日本の古典芸能に惹かれ、繰り返し言及している理由はここにあると思われる。能のような舞台芸術において、言葉は必ずしもメッセージではない。言葉を知らない、あるいは言葉の意味を理解できない舞台——しかし意味以前の形式の部分での完全なコピーの体系——、そしてそれゆえの、そこから立ち上がる何かを感じるこの、詩的な意義を彼は述べていると言つてよい。

彼の論じていることはいわゆる詩論ではないので、意味に音が結び合わされる諸類型ではなく、音に意味が結び合わされる諸類型であることは注目してよいだろう。音も意味もそれぞれ構造として独立している。そしてそれゆえにこそ、音による表現は詩の構造に対する「単純な支持体かもしれないし、その言葉への、建築物「…」のような豊富な注釈となるかもしれない」⁽²⁴⁾のである。これはブルーレーズが、「言葉」を「音楽的に表現」する可能性を窺う基本的路線である。

さらに敷衍していけば、次のような結論がみえてくる。すなわち、音と意味は、一方の構造によって他方を表象するといったような優位性をもった関係性ではなく、双方の独自の構造を維持したままで、さらに構造を重ね合わせることができ。そこで詩性とは、構造間の媒介性として位置づけられている。すなわち、構造を適切に得ることと、詩性を適切な感性によって表現することが、作家の意中で同一線上に並ぶ。こうしてブルーレーズは、この論文の末尾で、「わたしが最終的に到達したいのは、構造と形式なのだ」⁽²⁵⁾と述べるのである。わたしが本稿の始めに述べた《ストリクチュール 第一巻》の構想とほぼ変わらないといつてよいだろう…。

こうして構造と構造の「媒介者」としてのブルーレーズの姿が徐々にみえてくるのであった。《プリ・スロン・プリ》の副題《マラルメの肖像》の意味についてブルーレーズは次のように述べている。

《プリ・スロン・プリ》は、詩と音楽の結合のためのさま

ざまな具体策の呈示である。この具体策は、記入 inscription から混成 amalgame までである。それが各楽章に方向性を、連作全体のなかでの意義を与える。

「…」『プリ・スロン・プリ』とは、わたしがこの音楽では使わなかったが、マラルメのある作品からとられた題名である。それはこの作品の意味や、方向を示している。その詩で著者「マラルメ」は、霧がうつすらと薄れてゆきながらブルージュの石の街並みを露にしてゆくさまを描いている。同様に『プリ・スロン・プリ』の五楽章の進展につれて、襷に襷が沿うように（プリ・スロン・プリ）マラルメの肖像が明らかになつてゆく。⁽²⁶⁾

…ブルーレーズによるマラルメの読解、ブルーレーズが描くマラルメの肖像、これは同時に、ブルーレーズ自身の肖像へと転化するのである。

読解と推敲のプロセス

《プリ・スロン・プリ》の第二、四楽章は、《マラルメによる即興Ⅰ〜Ⅲ》と呼ばれ、マラルメの詩テクスト「*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* (純潔にして陽気な、麗しき今日の日)」「*Une dentelle s'abolit* (レースは捨てられる)」「*A la nue accablante tu* (黙された重苦しい雲に)」が歌われる。ここで即興と呼ばれていることは、たとえばジャズにおける即興的要因とはまったく関係が

ない。いま引用した文章にあるように、詩を取り扱う個々の処理法の提案があり、それらのおおの断片がより合わさって、星辰のごとくマラルメの肖像を表わしてゆく。その瞬間ごとに検討されていくさまが、「即興」と呼ばれているのである。

その個々の箇所を検討すれば、(歌声から離れて考えても)語句の意味と器楽部の関係性は興味深いものであることがわかるだろう。すなわち、——どのように音楽的に処理しているかということによって——音楽による「読解」という水準がある。具体的には、語句のイメージと音形のイメージの相同性、詩句と音の区切り、潜在的に関連する諸語句に類似した音形をあたえる、などを調べることによって、ブルーレーズによる詩テキストの「解釈」をうかがい知ることができる。音楽的なテキスト読解は、たとえばバッハの《マタイ受難曲》がそうであるように、西洋音楽が考える最も重要な形態のひとつであることは言うまでもない。ともあれ、システマチックな操作体系の中で、個人的な創造性がいかに確保されているかについて教えてくれる。ブルーレーズが、マラルメの「フランス文法の根本的条件」の驚異的なまでの再考を行った言語⁽²⁷⁾に音楽的描写を与えることができたのは、彼のセリー・システムに、詩テキストの精妙さに耐え得る緻密さと意味の弾性に耐え得る柔軟さがあつたからなのである。

さて、この二つの「即興」を中軸として、第一楽章に「Don [du poème] (贈物 [詩の])」、そして第五楽章に「l'ombeau (墓碑)」をもとにした楽章がおかれる。そして《プリ・スロン・プリ》全体の冒頭および終結となる箇所には、それぞれ該当する詩篇か

ら、ある一行のみが歌われる。それは生誕と消滅を表わしている。それらが《マラルメの肖像》の最初と最後に重ね合わされているのだ。

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée !

私はあなたにエドムの子供を連れてくる！

Un peu profond ruisseau calomnié la mort.

死と誇られる少しだけ深い小川。

マラルメにおける創造性の生の到来のテーマとブルーレーズにおける詩性の到来のテーマが重なり合ってはじける瞬間——それは冒頭のトゥッティの爆発的な和音に託されている——から《プリ・スロン・プリ》は始まる。そして、マラルメによる創造性の死のテーマ(元来はヴェルレーヌの死であるが、ここではマラルメの死と考えてよいだろう)が、最後のトゥッティの爆発的な和音によって告げられる。マラルメにおける有名な創造の可能性と不毛性の両義的なモチーフは、このように類似した和音が楽曲の最初と最後に置かれることによって——マラルメを「読解」するプロセスの円環を閉じるように——さらに両義化される。ブルーレーズによって、創造における両義性は、システマチックな思考と抒情的な感性の間の、独創的な両立性と重ね合わされているかのようである。

まとめにかえて

これまで分析してきたように、ブーレーズの諸作品及び思考において、常に創造性のあり方が問題とされてきたといつてよい。すなわち作品は表現主義的な傾向から発想されているよりも、創造とは何かという美学的な問いかけと、技術的な水準の緻密な相互作用——美学的思考と技術的思考の峻厳な対話——が根幹にある。それは後の作品にも一貫してみられる傾向である。ここで問いかけを発してみる。われわれは、創造性について技術的かつ美学的に語ることはいまだ可能であるだろうか。できないとすれば、その理由は何であるのか。とはいえ、私の目的はここで新たな創造性論を提出することではない。そもそも、論理的に徹底して「創造的でなく」行為することとは可能であろうか？ マラルメが「純粹な作品は、詩人の語りながらの消滅」⁽²⁸⁾を含み、「火をかわし合う」語と語の組み合わせや隔たりのなかで詩人の精神は「振動する宙吊り状態の中心」⁽²⁹⁾であると述べるとき、おそらく意識していたことである。そしてブーレーズは、マラルメに端を発するといつていい美学的思考に靈感を得て、システムチックな体系の中に、音響的な抽象性と詩的な叙情性が組み合わさる感性を体现したのであった。

註

1 《プリ・スロン・プリ》は五楽章構成。それぞれマラルメの詩篇からなる。表題は、楽曲では使われていない別の詩篇 *Renéoration d'annis belges* (ベルギーの友の思い出) の、「石造りの建物がひと襲ひと襲 (*qui selon plu*) 霧の衣を脱いでゆく」という詩句から引用されている。

Pii selon Pii: Portrait de Mallarmé プリ・スロン・プリ: マラルメの肖像

no.1 Don [du poème] 贈り物 [詩の]

no.2 Improvisation I sur Mallarmé マラルメによる即興——
le vierge, le vivace, et le bel aujourd'hui 純潔にして陽気な、麗しきこの日

no.3 Improvisation II sur Mallarmé マラルメによる即興 II
Une dentelle s'abolit レースは捨てられる

no.4 Improvisation III sur Mallarmé マラルメによる即興 III
A la nue accablante tu 黙らされた重苦しい雲に

no.5 Tombeau 墓碑

2 Éventuellement, in RA, 147-149 [150]. 邦訳の頁数は鍵括弧で記す。

3 著名なものとして、次を参照。György Ligeti, *Decision and Automatism in Boulez's Structures IA*, in *Reich* no.4, 1958.

4 Eb D A Ab G F# E C# C Bb F B のカリー。

5 Jumeux, 71.

6 *Ibid.*, 70.

7 Cf. Griffiths, 25-27.

8 Aléa, in RA, 41 [43].

9 一定の価値「音の長短」をもつ音符、休符、記号を規定すること。狭義には、一二五〇年頃にケルンのフランクによって基礎づけられ、小節線が現れる以前の特有な記譜法によって記された、一二—一六世紀のポリフォニー音楽。

10 G. Deleuze, *Le Pii: Leibniz et le baroque*, minuit, 1988, 112 [144]. (『變 ライブニッツとバロック』、宇野邦一訳、河出書房新社、一九九八。) 現代的な感性を近代でなく近代以前に訪ねたドウ

ルーズは、三(雙)の概念をバロック的なものとして特徴づけている。そこでブルーーズのような三を創作原理に据えた現代の作家を、ネオ・バロックと呼んでいる。もちろんドウルーズの行っていることは形式分析上の、あるいはカテゴリー化させるためのものではなく、むしろ形式と量の二重分節を攻撃するための戦略的なものであることを忘れてはならないだろう。これは、前衛芸術を理解する認識論的指針であるに留まらず、創作上の具体的な課題としての側面をもっている。ブルーーズにおけるフォルマンの概念や、詩と音楽の関係性の問題などを例としてあげることができる。

Cf., *Construire une improvisation, in PR.*

詩の「歌われ方」を検討することによって、詩テキストのもつ潜在的な喚起力を取り出すことができる。前例としてシェーンベルクの《ワルシャワの生き残り》(A Survivor from Warsaw, op.46)を挙げることが適当である。なぜならば、この曲ではシェーンベルクが開拓した歌唱技法(シュプレッヒゲザング Sprechgesang とシュプレッヒシュティンメ Sprechstimme)の探求と、悲劇的なテーマの呈示が、軸を一にして進むからである。その理由をもう少し具体的に述べよう。シェーンベルクは《月に憑かれたピエロ》では、まだ多少音高の変化が「歌」的であったが、《ワルシャワ》ではほとんどナレーションと区別がつかない。しかし、譜面では厳密に音符で書き記されている。音高はもはや五線に書かれていないが、音価は八分音符や十六分音符といった音符で書かれている。すなわち、音楽的な時間性は明示的であり、その点においてこの作品は、戦争の災禍を語る「朗読やドラマのパックに音楽が流れている」状況とは一線を画したもののなのだ。しかも十二音技法である。もしこの作品が調性和声法に従って書かれていたならば《ワルシャワの生き残り》は、《ワルシャワ・コンチェルト》になっていたかもしれない。

たとえばコンピュータで、どのような関数でもよいが乱数を生成させて、それを音楽的に価値づけるプログラムを実験してみればよい。それ自体は初歩的な課題と言つてよい。だが、このようにして得られる「偶然性」を、あらかじめ決まった形式にトレースさせるだけの、可能性のな関係から離れて考えようとすれば、すぐさま容易ではないことが理解されるであらう。しかし、偶然性の処理の問題が何ら

かの意味で解決されなければ、コンピュータを使った芸術表現の技術的意匠などは、表面的な多様性の裏で、単なるプログラムのあらかじめ決まった結果であることを越えていまいと言わざるを得ないのではないか。もちろんコンピュータ自体には何ら責任はないのだが。

14 本稿では強いて「時間」という問題を共時的な感覚と結びつけて論じたが、少なくとも五〇年代のブルーーズにとって、あらかじめ用意しておいた構成要素を偶然に並べ替えて変容させてゆくという、マラルメの『書物』の構想こそが大きな関心であったことを付け加えておく。たとえばブルーーズの《ピアノ・ソナタⅢ》の譜面と、マラルメの『骰子一擲』の頁にある、視覚的統辞法概念の共通点を指摘することはたやすい。ブルーーズにおける可動的な総体的構成体における分離可能な継続性と、マラルメの開かれた動態的「書物」の觀念の類似性である。(ブルーーズによる着想は、一九四八—四九年頃に『イジチュール』や『骰子一擲』を読んでいたときに端を発しており、マラルメの未刊の『書物』の原稿が、シェレールにより取り集められて刊行される一九五七年よりも以前であった。)双方共に、偶然性が関与している。これは、本稿の考え方でいえば通時的水準である。しかしすでに述べたように、《プリ・スロン・プリ》の改訂の過程は、通時的な偶然性の廃棄という方向性をもつのであった。通時的水準で、事物を偶然に繋げていくことに短所があることは本稿で簡単に触れておいたが、——より厳密に考察するためにはマラルメの議論を紹介する必要があるだろう——しかし、音群を散乱させてゆくブルーーズの作品の響きには、偶然ゆえの散漫さとはまったく無縁の繊細さがある。むしろそれが、ブルーーズ作品にマラルメ的な響きを感じる所以なのである。

15 Deleuze, *L'Image-temps*, Minuit, 361. ドウルーズは、二〇世紀の芸術を、時間の問題と切り離して考えることはできなかった。彼は時間の問題を思考するために映画芸術を選ぶ。というより、映画におけるイマージュと時間の問題を選ばざるを得なかったといつてよい。

まず、イマージュが発する時間の性質を現動(現動的に過ぎる現在と潜在(潜在的に保存される過去)に分類する。つぎに、映画作品が表現する多様な時間感覚を捉えるために、「クリスタル・イマージュ」

という概念が創出される。これは、イマジジュの現動性と潜在性が一体化する特殊な回路である (cf. *ibid.*, 92-93, 166-167)。一体であるがゆえに、潜在と現動の区別ができず、運動的な推移 (結合) 関係 *connexion* としての時間性よりも、潜在的な接続関係 *conjunction* としての時間性が捉えられる。(このヒュームから発する図式はドゥルーズ・ガタリにおいてもっとも基本的なものである。) すなわち「このクリスタル・イマジジュを通して、われわれはさまざまな「時間」の文彩」を捉えることができるという。「時間は非対称的な二つの噴流に分裂する。一方は現在を丸ごと過ぎ去らせる噴流であり、他方は過去をそっくり保存する噴流である。時間はこうした分裂のうちに存する。そしてわたしたちがクリスタルのなかに見るものとはまさにこの分裂、すなわち時間に他ならない。クリスタル・イマジジュは時間ではなかったが、わたしたちはクリスタルのなかに時間を見る。[...] 線的な流れをもたない時間である。」(*ibid.*, 109.)

フォルマン「英語ではフォルマント」は「元来音響学の用語であるが、ブルーーズにおいては、形式を作ること、すなわち「形式の鋳型」としての意味がある。(※一般的には、周波数スペクトログラムに記録される共振成分の特性を表わす。たとえば人声に含まれるフォルマントの数や、各フォルマントの周波数や帯域幅などは声の音質を決める要素であるといわれる。また、声質が異なっているとしても同じ言葉として認知できるのは、言葉の種類ごとに特徴的なフォルマントの組合せが決まっており、かつわれわれがそれを知覚できるからであるといわれる。)ブルーーズは、この考え方を敷衍して、音楽様式史的な脚色を何ら与えずに、音楽作品に統一性——形式性——を与えるための演繹的操作を考えている。例えば、一定のセリを「掛け合わせる」ことによって、音響の集合体をあらかじめ構成し、そこから音響密度や音色などを基準にして、具体的な音響を選択していく。ブルーーズは形式概念を、音響を構成する「形成音の各周波数の強度」として考え、その意味においてフォルマンを「選択基準集合」と呼ぶのである。cf. *Forme*, in *PR*, 362 [236]。一見難解であるが、この「掛け合わせ」操作の分析については、拙論「ブルーーズとセリー主義：『主のない樞』系統——「怒る職人」について」(<http://www.tufs.ac.jp/st/personal/01/yujiros/text01/text01.html>) を参考し

ついでに。

- 17 J. P. Sartre, *Mallarmé : La Lucidité et sa Face d'Ombre*, Gallimard, 1986, 153 [249]. (『パラメ論』渡辺守章・平井啓之訳 筑摩書房一九九〇年)
- 18 Mallarmé, *Le Mystère dans les lettres*, OC., 649.
- 19 Mallarmé, *La Musique et les lettres*, OC., 647.
- 20 Jancoux, 40-41.
- 21 *PVH*, 54.
- 22 Cf. *Poésie — centre et absence — musique*, in *PR*, 468.
- 23 *Ibid.*, 470.
- 24 *Ibid.*, 484.
- 25 *Ibid.*, 484.
- 26 *Pli selon pli*, in *PR*, 485-487.
- 27 *PVH*, 121-122.
- 28 Mallarmé, *Crise de vers*, OC., 366.
- 29 Mallarmé, *Le Mystère dans les lettres*, OC., 386.

主要参考文献

- Boulez, Pierre: *Penser la musique aujourd'hui*, Gallimard, 1964. (『現代音楽を考へる』笠羽映子訳、青土社、一九九六年。)
- : *Relèves d'apprenti*, [RA.] Seuil, 1966. (『ブルーーズ音楽論：徒弟の覚書』船山隆・笠羽映子訳、晶文社、一九八二年。)
- : *Par volonté et par hasard : Entretiens avec Célestin Deligè*, [PVH.] Seuil, 1975.
- : *Points de Repère*, [PR.] Seuil, 1981. (『参照点』笠羽映子・野平一郎訳、風の薔薇、一九八九年、ただし部分訳。)
- Griffiths, Paul: *Boulez*, Oxford University Press, 1978.
- Jancoux, Dominique: *Pierre Boulez*, Fayard, Fondation SACEM, 1984.
- Mallarmé, Stéphane: *Œuvres complètes*, [OC.] eds. Henri Mondor and G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1945.