

理想への道

ピエール・ブーレーズ

詩人ステファヌ・マラルメは、その晩年、「二十歳の頃の理想」について尋ねられ、その答えとして、次のような文章をしたためました。「甲斐があつたかどうかはともかく、私の二十歳の意志はそのまま生き残りました。＊」

しかし、彼は続けてこうも記しています。「さて、熟年に達してそれが実現されたのか。この判断は私から関心を引き継いだ人々だけに委ねるべきでしょう。＊」そう言いつつも、彼は、根本的な問い、自らの人生にかかわる問いを次のように言い表していました。「二十歳の頃の理想は何だったか。＊」と。奇妙な一致ですが、彼はそのように答えてから1ヶ月にも満たないうちに、突然この世を去りました。マラルメにしてみれば、自分の最期の言葉にするつもりなどさらさらなかったのですが、次の文はまるで来世に向けた眼差しのような趣きがあります。「私の度しやかな生涯が意味を保つ程度には私は自分に忠実であった。＊」

多少意図的ではありますが、結論から話を始めさせていただきました。それは、自らの人生の軌道、展開、行程を正確に語ろうと思うなら、人生の様々な段階を語り、発展を明らかにし、重要な瞬間を際立たせるような正確な情報を持っていなければならないからです。そうしたものによって、深化や断絶が確認されるわけです。それゆえ、一人の人間の実人生を総括することが難しいとするなら、それを予測することはもちろんのこと、それを組み立てることは不可能であると同時にまやかしでもあるのです。せいぜい私たちにできることといえば、一時的な評価を下し、つまり時々総括を行い、その都度、自分の人生が状況によって、特定の瞬間によって大きく左右されることや、いついかなる時でも、様々な矛盾の狭間に身を置かざるを得ないことを知る以外にはありません。

では、二十歳の時点でまさに到達できる理想とはどのようなものでしょうか。人それぞれに性格が異なるように、物語も人によって様々です。そうした物語は本当に興味をそそるのでしょうか。それらが逸話の域を超えるものであれば、もちろん、興味深いことに違いありません。私たちの人生が、環境、つまりあ

る種の遺伝による影響を受けているといっても、そうでない場合も山ほどあります。しかし、自己の発見というのは、自己を構築すると同時になされるということに関して否定の余地はありません。

自分にどのような判断ができるかを見出す時、私たちが周囲の文化に左右されるのは、確かなことです。この場合の“周囲の文化”とは伝統ではなく、単なる“周囲の状況”という意味です。私たちは、ある文化的現象に魅せられ、それにばかり目を向けてしまいます。それに比べれば他の現象は面白みに欠け、私たちは全く心をひかれられないのです。こうした私たちの態度を説明しようと思ってもなかなかできるものではありません。なぜなら、私たちは自分の直観に従って動いているからです。私たちが簡単に文化を吸収できるのか、なかなか吸収できないのか、いや、そもそも私たちが文化を吸収できる方法、それ自体が存在しないのではないかとといったこととは無関係に、直観は敢えて方向性を示そうとするのです。

決定的な選択を迫られた時、偶然はどのような役割を果たすのでしょうか。これは難しい質問です。ただし、決断できないのは、大抵環境が整わないか、あるいは直観が十分に働かないことが原因とみて間違いありません。状況が多岐にわたるだけではなく、個人差があるため、こうした傾向を緩和することは困難です。

この最初の難関を乗り越えて、私たちが足を踏み入れるのが、いわゆる理想の迷宮です。実は、人生の総括が難しいことだとすれば、人生を予測し、人生設計を立てることは不可能なのです。しかし、人生自体は、私たちの行為の決定を助けてくれる一時的な評価の無秩序な連続です。私たちは、自分自身が次第にその一部となっていく文化によって、人生を大きく左右されるのでしょうか。それとも、私たちの直観には、もともとの強さと選択能力があるのでしょうか。文化的な環境には強い影響力があり、私たちはそれに抗^あうことができずに、命じられた通りの選択をしてしまうのでしょうか。

集団的現象というものが存在することは否定できません。つまり、同じ方向を目指す、同じような選択を行う傾向、あるいは人々がそれを疑うだけでなく、そこから恩恵を受けることができるような風潮も存在するのです。特に、私たちが生きている21世紀は、巨大な図書館と、あるいは巨大なデータ・バンクと化し、その結果、歴史的な資料に対する明確なフェティシズム（盲目的崇拜）が生まれつつあります。しかし、そうしたものはこれまでと同様に“文

化”と呼べるのでしょうか。それは、自然的データの理法とは対照的に、制御不能なものとしてしか知覚できない現代的創造の^{はら}孕む危険や矛盾から距離を置くために、私たちが最終的にそこに逃げ込む迷信、一種の（空間ならぬ）時間におけるエキゾチシズム（異国趣味）ではないのでしょうか。

脆弱^{ぜいじやく}な文化には、過去に逃げ込む傾向があります。そうすることで、自らは独自の強さと輝きを持った文明だという幻想を抱くことができるからです。それはそうとしても、力強い文明とは、何でも自由に破壊することができる文明です。たとえ、破壊することで何かを失ったとしても、それに代わるものがすぐに見つかるからです。力強い文明は、危機に瀕して身を滅ぼすことはあっても、灰の中から再び蘇る不死鳥に自らを喩えることができます。私は何も、文明が生き残るためには、その歴史の証をすべて焼き尽くしてしまえと言うつもりはありません。ただ、文明はフェティシズムを、特に文明をその過去にしがみつかせ、結果として文明の活力を失わせてしまうすべてのフェティシズムに疑いの目を向けるべきだと言いたいのです。

私たちは、絶え間ない進化の結果として生まれた時代や作品に、自分たちが同調できるのだと勘違いをしているのではないのでしょうか。この場合も、皆さんがある種の“歴史偏重的”フェティシズムに陥らず、テキストそのものよりもそれを伝える方法が大事だと考えなければ、“伝統”という言葉は極めて曖昧になります。実は、この“伝統”という言葉は、多少なりとも強力で系統だったマンネリズムの連鎖の意味を含んでおり、これは——翻訳について言われているような——美しい（あるいはそれほど美しくない）誤訳と呼べるでしょう。こうしたマンネリズムを自覚するには、時代を遡るだけで十分です。つまり資料は少なくなり、解釈は難しくなり、時として私たちの感性はほとんど方向づけられなくなり、再構成の試みを前にためらうばかりですが、そうした試みの信憑性もさらに、絶えず再検討に付されることになります。

私たちの伝統の総括は、もやのかかった歴史的観点の中に姿を消し、絶えず弱体化し続けています。できることならば、伝統に縛られるのではなく自らの意志で、あるいは“サイコロの一振り”により、伝統を創り出す方が幸せなのではないのでしょうか。新しい行動が十分に力強いものであれば、それは私たちに全体の再考を促し、私たちの視点を劇的に変化させ、私たちの証言を裏付けることもできるのです。

私は、好きな分野を見つけるために、音楽の歴史そのものを丸ごと吸収して

しまう必要があると言うつもりはありません。これまで力強い文明は、決して過去を振り返ることをしませんでしたし、時代の状況も、そうした文明にとって決して不利なものではありませんでした。しかし、私たちは自己を構築する過程で、間違いなく自分自身を発見するのです。そしてこのことは、特に現代においては真実です。私たちの時代よりも前のことに関する総括が常に変わっていくのは、極めて個人的なことなのでしょうか。それとも、私たちが生きている環境に左右されているのでしょうか。直観とは、自己発見の実現に不可欠なのでしょうか。それとも私たちは、自分たちに対する影響に大きく左右されるのでしょうか。

こうした疑問は決して無意味ではないものの、各人で答えを出さざるを得ないものです。私たちが追い求める理想は、多かれ少なかれ偶然的な邂逅かいこうから生まれるものであって、そうした邂逅があるからこそ、人は、同意と拒否を繰り返しながら、ほぼ意識的に反応することができるのです。私たちそれぞれの人生という旅路やアプローチを、一つのパターンに単純化したところで、何の役にも立たないと思います。

そうは言っても、教育は、それが教師によって行われるか、独学で行うかに関係なく、自己発見になくしてはならない段階です。どのような総括も、言語自体、つまり作業道具の助けを借りない限り、効果が期待できないだけでなく、無意味なものではないでしょうか。ですから、私たちには、書き方、さらには聴き方を学ぶ必要があるのです。私たちの文化の歴史に貢献した作品は、二つの点でお手本となります。まず一つは、言語のメカニズムと規則の習得においてです。そしてもう一つは、最初のものほど直接的ではありませんが、それらを言語の発展に応じて習得するという点においてです。その結果として得られる最も基本的な教訓とは、言語が、一定の規則や共通の習慣の寄せ集めではないこと、音楽的表現の必要性を満たすために、言語は自ら姿を変えていくということです。言い換えるなら、黄金期という概念——なんと便利な概念でしょう——は、物事の怠惰な見方なのです。これとは対照的に、私たちが積極的な役割を果たすことができるという意味で、言語は生きているのです。だからといって、必ずしもある状態から別の状態に進歩（プロGRESS）しているというわけではありません。進展（エボリューション）はしていますが、進展には媒体として道具が必要です。時に私たちは、知識を犠牲にすること、すなわち、急激な変化のある時点で単純化せざるを得ないことを後悔するかもしれません。

しかし、その結果、計り知れないほど大きな見返りを手にすることができるのですから、後悔する必要などないのです。

ここで私の経験についてお話しします。学生の頃、とりわけ適切な判断ができなかった当初は、未知のことに対する興味とともに、直観が重要な役割を果たしていました。現代音楽を初めて聞いた時、不本意ながらというか、聞いた途端に理解不能に陥ったものの、私はその現代性に夢中になりました。そして、ほとんど偶然に、つまり直観的に邂逅した現代性に近づいてみたい、自分のものにしたい、理解したいと思うようになりました。

ところがその時、私は、自分にその現代性を分析するための道具がないことに気付いたのです。私には、その特別な瞬間に関する言語での知識、その様々な要素がどのように活用されているかということに関する知識など、それまで考えたこともなかったありとあらゆるものについて、知識を身につける必要があったのです。未知の世界に足を踏み入れようとするのなら、感情で反応するだけで良かったのではないかとおっしゃるかもしれません。確かに、そうすることで、現代性の持ついくつかの側面に慣れることはできたでしょうが、その新しさの本質的な部分までは理解できなかったと思います。それに何より、個人的な結論を批判的に考えることができなかつたはずです。実は、こうして個人の経験について検証することは、それがいかに個別的で明確なものであっても、自然にわき起こる賞賛や賛美の反応という意味があるだけでなく、最も重要な疑問、「それで一体私に何ができるのだろうか」という疑問が生まれるという意味もあるのです。模倣は最悪の解決策ですから、私たちはもっと奥まで分け入り、作品が私たちに直接与えてくれるものを超越し、作曲家が提起した解決策の重要性を理解し、実際に私たちが辿り着くであろう結論について余すところなく演繹する必要があるのです。創造力の源泉が眠るこの隠れた部分に辿り着かなければ、過去を検証したところで、期待するほどの具体的な成果を手にすることはできないと思います。

そうした総括に関して、私をして、ある特定の作曲家、あるいはその作曲家の作品のある特定の瞬間が好きになるという場合、最も一般的な基準とは何でしょうか。もちろん、それは一つの作品、一つの作品のある部分、あるいは一つの作品集に、私が直観的に魅了されるからで、そうしたことを自分自身に説明しようとする思わないでしょう。私が存在し始めるために、それが必要なのです。人は、風景を見ることで画家になるのではなく、風景画を見ることで画

家になるのだという有名な言葉がありますが、音楽の場合、この言葉に匹敵するのが、まさにこの基準です。そこで、私は自らに「もしこの作曲家がいなければ、言語や音楽的表現、あるいは音楽そのものの歴史は違っていたらどうか」と問いかけます。これに対する私の実際の答えが否であっても、音楽の歴史は少し貧弱になるものの、基本的には変わらないでしょうし、実は、私は本当の意味でこの作曲家に興味を持っているわけではなく、彼の作品の中に、私は自分自身の創造力の源を求めようとはしないでしょ。逆に私の答えが然りであるなら、その作曲家がどんなに厳しい批判に晒されたとしても、その作曲家が、音楽的表現の連続性において果たした重要な役割を私が忘れることはないでしょう。もちろん私たちは、先人において確認されるそうした必然性、要求、あるいはそれらの欠如を恒常的なやり方で自らに適用しなければなりません。最初にご紹介した詩人のマラルメは、「むしろ経験という名の下にとり集めた外部からの危うい授かり物[※]」に言及しています。実は、経験と日常の習慣がそれほど違うものだというわけではありません。経験は、言語の構成要素を操作する技術を示しますが、それと同時に、こうした操作が惰性の犠牲になることを暴きます。

既にお話ししたように、好むと好まざるとにかかわらず、私たちは自分たちの最も基本的なところで文化による影響を受けています。こうした文化が、伝統的なものであれ、通俗的なものであれ、あるいは高尚なものであれ、私たちはそれから逃れることはできません。私の場合、世界中の文化、とりわけヨーロッパ以外の文化にできるだけ触れるよう心がけてきました。なぜならこうした文化は、多くの学ぶ機会を与えてくれるからです。その際もやはり、時に重苦しく自己中心的な印象を与える伝統から逃れたいほど魅力的な、エキゾチシズムの罠に陥らないように懸命に努力をしました。こうした世界中の文化との出会いで最も興味深かったこと、すなわち最も心魅かれたことは、響きや楽器編成の違いでした。つまり、アフリカの木製打楽器、バリ島の金属打楽器、あるいは雅楽で使われる管楽器の非常に繊細な微分音の長い音などです。もっと音楽の構造に密接に関連して言えば、アフリカやバリの音楽に見られるリズムの周期性や雅楽の拡張された時間、あるいはさらに、技術や表現方法において相互に全く異なる様々な声の文化——例えば、日本の能やチベットの儀式——です。それらの集団的音楽表現は、それぞれが属している文明と深く結びつ

いているため、それらを、別の世界にそのまま当てはめようとするのは愚の骨頂です。それらを超越し、さらにそれらの本質をつかむ、まさにそうした方向に従ってこそ、私たちはそれらを次のような思考に統合できるのです。つまり、そこでは、それらの音楽表現は極度に「概念化」され、全く異なる表現方法に属するに至るわけです。

これに関連して、作曲の企てがどのような基準に従って作品になるのか、それはどのような要請に従うのか、どのような創造のメカニズムを働かせるのか、といった疑問が生まれてくるかもしれません。例えば、一定の音響を使って曲を創ろう、同族のいくつかの楽器のための作品を創ろうと思ったとします。具体的に、ピアノやマンドリンといった残響のある楽器で考えてみますと、こうした楽器の音の響きは、極めて特殊なものになるでしょうが、それと同時に多岐にわたるため、様々な音長や音色が生まれます。これが私にとっての出発点です。ただし、これだけでは、作品構成に必要な方策を見つけるには不十分です。残響豊かな楽器の特性、つまり強弱法や和声的な音響体の厚みなどに基づいて、異なる音域で生じるそれらの残響の持続時間についても考えなければなりません。もしも私が、それらの様々な、いわば不活性な特性だけを考慮して、こうした楽器を使うとするなら、その結果を観察し、それに耳を傾けるだけで満足し、そう望むなら、韻律的な側面を度外視することも可能です。その場合には、まさしく音響的な次元が楽曲を、少なくとも楽曲のいくつかの瞬間を支配するでしょう。さらに、それらの楽器——和音や音響体の諸要素——を長引かせれば、私の注意深い知覚には、それぞれの楽器的所与に応じて、それらの構成要素を突き止めることができるでしょう。逆に、その和音を時間的に短く、素気なく使うなら、私の知覚には、個々の構成要素を實際上聞き分けられないでしょう。

こうした極めて単純な方法を使って、当初漠然と認識していたにすぎなかったような音の世界から生まれるであろうアイデアを、私は厳密に展開する能力を既に手中にすることとなります。このように私自身の経験をご紹介したのは、その方がわかりやすいと思ったこともありますが、各々の作品がそれ独自のプロセスを経て生み出されるという事を強調しておきたいと思います。こうしたプロセスは多かれ少なかれ抽象的で、極めて一般的なビジョンに似通うこともあれば、一つの詩の図形的な配置や一枚の絵の彩色された構造などに触発されることもあります。簡単に言えば、あらゆるものがインスピレーションの源で

あるし、インスピレーションの源であり得るのです。しかし、そうした音響的ないしは視覚的な典拠を真に音楽的な創造物に変える方法はぜひ知っておかなければなりません。つまり、ある種の変換が必要なのであって、これがなければ、ただの浅薄な例解にとどまってしまいます。

楽曲の構想は、作曲家の軌跡のどの時点で生まれたかによって違ってくるのでしょうか。実際、作曲家の発展的变化はありますし、手を離れた企画とは異なる企画を手掛け始める度に、あるいは、どの時点で終えたらよいのか分からない企画と再び取り組む度に直面する新たな状況、あるいはむしろ新たな状況の集合もまた、やはり“軌跡”と呼ぶことができるのでしょうか。答えは「然り」です。ただしこの場合、“軌跡”とは、“直線”、“最短距離”、“驚きも迂回もない道”を意味しているわけではありません。それは、時として、最初に思っていたものとは程遠い、必要で避け難いことが明らかなら、正反対ですらある結果に達する、予想外の、全く予測できない旅路という意味です。これは、現代性がもたらしたもののの中で最も過激なものではないのでしょうか。なぜならこの場合、既に出来上がっているパターンや既に認められた明確な背景もないため、私たちは各々の計画に関連し、しかも技術的手段の使用可能性の発見や、その過程で見つけた表現的可能性を起点に、独自の軌跡を追究していくのですから。私たちの創造力あふれる精神と特定の素材を結合して獲得される形式は、楽曲が辿る“軌跡”を決めます。そうした軌跡は、固定した一定のものであったり、偶発的な変化に従属したりします。

最近のそれらの軌跡のいくつか、しかも絵画のような、音楽以外の表現方法について考えてみますと、必ず冒険を試みる時期から始まります。私たちは全く新しいものを探し求め、それを見つけるのです。全く新しい何かを創り出そうとすると、私たちは、語彙や文法、そして言語をひっくり返し、どのような障害にも妨げられないようにします。音楽の新しい概念は、賑々しく、そして華々しく登場します。たとえそれが、ストラヴィンスキーの不規則なリズム法であっても、シェーンベルクの調性の宙吊りであっても全く変わりません。同じことは、カンディンスキーやモンドリアンのような、表現可能なものの限界にまで到達している画家についても言えるのです。どうやら、これらの決して妥協しない芸術家たちは、無秩序に対してある種の脅威を感じるようです。彼らは恐怖を感じているわけではありません。我が身に迫りつつある脅威を、混沌、無法、無秩序といった、統御できないものの脅威を感じているのです。そ

れで彼らは、秩序に救いを求めることになります。たとえそれが、既に考えられていた形式であっても、幾何学的な世界であっても構わないのです。ストラヴィンスキーが過去の遺物を、言わば“既成の枠から外しつつ”もて遊ぶように、シェーンベルクも、既に効果の実証されていた図式を用いて、自らが確立した十二音音楽のすばらしさを確認しようとしてしました。自由な形式の考案者シェーンベルクは、かつてストラヴィンスキーがさりげなく行った“過去に立ち返る”というやり方を自ら実践したのです。それを知った私の世代は、当初、厳格さと情熱を持ってそれに反応しました。私たちは、シェーンベルクが率先して見事にやり遂げたこと、ストラヴィンスキーが大胆に試みたことを多様化し、継続し、コード化しなければなりませんでした。様々な理論的著作が発表されたものの、そのほとんどが、知覚という概念にすら触れていないばかりか、表現にも言及していませんでした。この分野の研究は深められていたわけではありませんが、無駄にはなりませんでした。私たちは、いくつかのカテゴリーの中に言語を閉じ込めようとしたのですが、それらのカテゴリーの空虚さに、すぐ気付いたからです。それらを絶対視する幾つかの提案の不条理さが、とにかく、やみくもに秩序を求める子どもじみた熱病を乗り越えるのを助けてくれました。次いで、何をどのように知覚するのか、明確で数量化できるのはいかなるカテゴリーか、主に知覚の質に左右されるのはいかなるカテゴリーかということを考える時期がやってきました。この結果、現実と理論の対話、作品を支える書くという行為と、それが一定の結果を獲得するために使う方法との対話が生まれました。その時点で、極めて柔軟な概念が考慮に入ってきました。例えば、主題という概念よりも一般的で融通がきくため、私の場合は、主題という概念の代わりになった「身振り」、音響学に由来する用語「エンベロープ」——ただし、ここではある一定の契機を知らせる、一つまたは複数の主要な特徴を意味します——、主題的な身振りが予想外の展望にぶつかり、その結果、音楽的展開がその方向を変えてしまう「偶発事」などです。こうした改善から、他の多くの特徴が生まれ、それらは簡単に活用できるために、私たちが表現したいものにより近くなっています。従って、セリー体系に関する抽象的な議論や非現実的な記述は——まるで50年前に逆戻りしたかのように——ますます現実からかけ離れて見えるのです。極めて味気ない、純粋なセリー主義——実在したのですから、実際の表現を使います——が、物事を組織化し、演繹を行う方法を学ぶ上で第一級の訓練だったのは事実です。

実際、作曲法を独学で身に付けることは、まずアイデアを創案することですが、またほとんどそれと同時に、それら当初のアイデアから引き出せる帰結を演繹する術を知ることでもあります。曲を創りながら、私たちはそれに関連する局所的な回り道について考えなければならないかもしれません。そうしながら、一般的な指針に頼らない一種の予想外の状況が獲得されます。それは、注意を払わずには獲得できない自由です。なぜなら、行程を突如一貫性のないものにする、いわば「道からの逃避」とでも呼べるものは避けなければならないからです。従って、すべてを組織化し、何ものも自己の制御から逃れさせないような、至上の、神権的なヒエラルキーはもはや問題となりません。そのような絶対中央集権的な組織化は、有機的に照応しているというよりは算術的に補完し合っている二つの次元——水平的次元と垂直的次元——の恣意的な対照と伝統遺産を援用しない限り、原則として、そのような至上のものとして認識され、同定されるはずはないのです。この種の演繹や局所的な展開は、自発的なものや予想外なものが働く余地を十分残してくれるのでしょうか。残してくれると私は思います。なぜなら、予期せぬことはいつでも、とりわけそれが独占的な特徴によって際立たせられている場合には、生起してきます。創造の自由は、自らがいつでも瞬間的な情報源を抛り所にできることを知っているのです。

音楽のように直接的な表現を行う芸術的手段——そこでは記述的な言葉が、その対象である音とほとんど一致せず、また、注釈は繊細で深遠な構成要素を把握するというよりも、ただ説明しているにすぎない場合が多いのですが——に関して、実際に作曲という行為に関する諸々の思索、つまり、外部から見た場合に依然として近づき難い、いや近づくべきでない神秘にとどまっている行為に関する思索には、びっくりされるかもしれません。今や、聴衆の心に直接伝わらない音楽は、咎め立てを受けることはないまでも、まるで当たり前のように、知性を重んじているという非難を浴びせられます。すると人は、その種の“知的”な音楽は、音楽家にふさわしくない、さらに、その音楽家には、音楽家としての素質がないとの結論を下すわけです。しかし、優れた作曲家は、そのたぐいまれな才能はともかくとして、まず何よりも、職人として優れた人物でなければなりません。つまり、配慮、判断力、技術のすべてを兼ね備えていなければならないということです。この最初の条件を満たしたとしても、さらに、特にどのような環境にあっても、思索ができる人物でなければなりません。簡単に言えば、考えることができなければならないということです。なぜ

なら、経験だけに頼ってはいは見つけることの困難な解決策も、思索する力があれば、見つけることができるからです。思索する力があれば、既存の解決策に頼ろうと思わなくなるでしょうし、記憶の働き、すなわち、先にご紹介したマラルメの言葉をここでも再び引用するとするなら、「むしろ経験という名の下にとり集めた外部からの危うい授かり物^{*}」の働きを超える力を発揮せざるを得なくなります。作曲家は、音楽的な鋭い感受性の持ち主であると同時に、構築家でもあり、建築家でもあります。もし作曲家が自分の使命を全うしているのなら、“感受性が鋭い”という長所を拒絶すべく、“知的”という軽蔑的とも言える言葉が投げかけられたからといって悩んではいけません。作曲家が、作品の中に緊張の時間との対比において弛緩の時間を置くことができれば、これほど受け入れやすいことはありません。弛緩の時間の語彙（表現法）が緊張の時間の語彙よりもはるかに理解しやすいということは、通常の対立構造より高い次元でコントラストが使用されているからに他なりません。

作曲家の作品に、他の楽曲よりも心に訴えかけるものの、複雑で要求が厳しいために、すぐには理解できない作品があったとしても、それは大昔からあることで、珍しくもなんともありません。構築、形式、構造は、表現、感性、魅力と最初多かれ少なかれ対峙するように思われます。こうした対立関係は、その音楽の言語が正常なものとして受け入れられると、消えていきます。もちろん、最近の語彙の要素中には、期待されるほどすんなりと一般に認知されないものがあると思われるかもしれませんが、確認すべきなのは、いくつかの要素は、他のものに比べて慣れるのが非常に難しい程複雑だということです。もはや、“分類された”和音は存在しません。和音を配置する場合に便利なこの方法が拒絶されるわけですが、それによって、それらの和音の同定はますます難しくなり、それらがどの系統に属するのか、どのような機能を果たしているのかを確実に知るのは困難になります。もはや予め確立された形式は何も存在せず、私たちは、新しい曲を初めて聞きながら、その形式を見つけなければなりません。オーケストラを常套的に使用することは当たり前でなくなりつつあります。“音色旋律（Klangfarbenmelodie）”という考えによって、フレーズの一定の構成要素の中で音色が多様に変わり、結果として、その構成要素は、フレーズが様々な音色に分割されるため、一層際立つと同時に把握しづらくなります。このように私たちは、様々な曖昧さや不確かさを経験しながら、新しい楽曲に分け入っていくのです。最新のものが一番取るに足りないというわけで

はありません。けれども、私たちが聴いている楽曲の旅を締めくくるために、私たちの記憶は過去に遡り、良い指標だという確信が持てないまま、そうした過去の印象に頼ってしまうはずで、突然、激しいリズムを刻みながら鳴り始めた色彩豊かな楽器音に気を取られると、曲全体に対する私たちの知覚は漠然としたままとどまり、初めてその曲を聴き終えた後も、楽曲の行程を完全に再現することは不可能です。だからこそ、さきほどお話したエンベロープ、身振り、極性（ポラリティー）といった一般的な概念が、今日、極めて重要になっているのです。こうした概念は、ある時点における、作曲のすべての要素にとっての共通項を明らかにします。例えば、リズムのエンベロープからダイナミックスのエンベロープに移行する場合、あるいは音高（ピッチ）の極性を変える場合、聴衆はこの変化を自らの記憶にとどめておくことができます。その後、こうして記憶に残された変化をもとに、聴衆は、一つの形式を再構築するのです。いわば、聴衆は能動的に音楽を聴き、自らの選択の重要性を決めるように促されるのです。これに似た次のような言葉をブルーストが残しています。小説はそれを読む人によって創られる、という言葉です。ここで問題になっているのもまさにそうしたことなのです。つまり、音楽作品は、それに耳を傾ける聴衆によって創られるのです。

最近の進歩、言い換えるなら、新しい技術の介入、あるいは、そのように考えられることについては、まだお話ししていませんでした。新しい技術は、既に多くの技術が存在するこの世界、いや技術であふれかえっているこの世界に、一体何をもたらすのでしょうか。もちろん、いろいろなものがもたらされるわけですが、ここでは、その中の一部についてだけ触れておくことにします。音程の領域に関しては、私たちがどのような音階を思いついたとしても、また厳密に計算で割り出すことができたとしても、製造の関係で、あるいは外的条件——特に天候（湿度や温度など）——の関係で、楽器にそれらすべてを奏でることができるわけではありません。音響空間について言えば、私たちの音の世界は、楽器奏者に視覚的にも聴覚的にも結びつけられているので、演奏家が演奏する楽器という音源に関心が集中しますが、スピーカーを通過して伝えられると、その楽器の音は、本来それが持っている以上の力強さで、大気中を伝わっていくのです。“自然の”音は、自らのスペクトルを変えることもでき、そうした音に対する私たちの知覚をすっかり変えてしまうこともできるのです。これについてはいろいろな例がありますが、私が非常に期待している例をご紹介します。

します。それは、演奏者と技術の間の相互作用から生まれる潜在的なスコアや、音色やリズムの変更です。

こうした技術の介入は、まだ始まったばかりですが、すぐに作曲の歴史に組み入れられるだろうと私は確信しています。なぜなら、それは私たちが身近な世界で書いているものを補足するものだからです。ストレートなものや技術のこうした関係に不可欠だと私が考えているものを、敢えて一言で表現するとすれば、それは、“逸脱”ということになるでしょう。逸脱とは、私たちが使っている楽器の技術が持つ限界、すなわちその構造や使用の限界を広げることです。それは新しい世界、全くの未知の世界というわけではないにしろ、少なくとも私たちに馴染みのない世界に向かって進んでいくことです。これは既に規則となった例外です。

今から100年以上も前の1898年に、マラルメに問いかけられた「二十歳の頃の理想は何だったか。＊」という質問を、私に投げかけられたとしたら、私は昔を振り返って、多分こう答えると思います。「理想など何もなかった」。もっと正確に言うならば、「理想など何もないと私は思っていた」と答えると思います。あるいは、マラルメが「それをか細い声で表明してきましたが、それもそのはずです、私が選んだ営みはものを書くということでしたから。＊」と言ったのと同じように、上手に質問をはぐらかすかもしれません。つまり、かつてこういう質問を受けたことはありませんが、もし今、尋ねられたとしたら、「私の選んだ営みは書く（作曲する）ということだった」と答えると思います。もちろん、私は書く（作曲する）ことだけで満足していたわけではありません。自分でそう納得すると同時に、他人も納得させる必要があるからです。言わせていただくなら、私が実に多くの時間を、公の場での活動に費やしてきた理由も、実はここにあります。時に人々は敵愾心^{てきがいしん}をむき出しにはしないまでも、大変気乗り薄でした。けれども、そのことがますます私のやる気に火をつけたのです。やがて私は、演奏家たちの世界に絶えず接触することで恩恵を受けるようになりました。もちろん、私は、思索についてすっかり忘れてしまったわけではありません。しかし、そうした接触によって、より現実的に思索するようになったのです。ところで、現実主義は、「尾羽打ち枯らす」のを受け入れることではなく、私たちが伝えたいこと、そしてそれを伝える術を——ある程度まで——我が物とすることを意味します。同様に、私は、巧みに聴き、巧みに予測する術を身につけました。ただし、それが完全にできていると確信

している人は誰もいないのですが…。

「理想」という言葉を、「要求」という言葉で置き換えたらどうなるでしょうか。私なら、今の時代にはその方がふさわしいと思うでしょうし、私自身にもその方がぴったりくると思います。「要求」という言葉は、それを支配するユートピア的な部分を忘れることはないにせよ、行動、解決、動き、実生活を包含しています。これに対して、「理想」はとても美しい、洗練された言葉で、魂を高揚させ、私たちをうっとりさせしてくれる言葉です。もちろん、私には戯画化するつもりはありません。しかし、この100年の間に、「理想」という言葉は幾分陳腐な意味合いを帯びるようになり、とにかく、「要求」という言葉に比べると、勢いに欠けます。ただし、ランボーの詩句——「僕の上着もまた理想的に>になっていた」——でこの言葉が持つ意味は例外ですが。

若き日のランボーの、生き生きとしてボヘミアン的な皮肉とは対照的に、前述の回答をした時期のマラルメの皮肉は、物静かで懐疑的です。私はここで彼の結論を引用したいと思います。「甲斐があったかどうかはともかく、私の二十歳の意志はそのまま生き残りました。^{*}」この言葉には、もう何も付け加える必要はないでしょう。もちろん、「甲斐があったかどうかはともかく」という表現は、敢えて謙虚にそう言っているだけであって、驚くに値するものではありません。彼は自身の価値について正確に把握して、既に成し得たことと、未だ成し得ていないことの距離をどう評価すべきか、きちんとわきまえていたからです。さらに彼は、「理想」という言葉の代わりに「意志」という言葉を使っていますが、この言い換えは明らかに効果的です。さらに彼は、「さて、熟年に達してそれが実現されたのか。^{*}」と続けていますが、「それ」とは、あの「理想」のことを言っているのであって、彼自身は、問いかけに答えていません。なぜなら、それに答えることができるのは、「私から関心を引き継いだ人々だけ^{**}」なのですから。つまり彼は、自信がある反面、確信を持たずにもいるのです。私に関して言えば、努力を続けるべく、疑いと要求が結びついている、同様な答えをするでしょう。「要求」は時に甲斐のあるものであり、時に甲斐のないものでした。これ以上何を申し上げても、省略を含んだ答えにしかならないでしょう。

※筑摩書房『マラルメ全集 3 言語・書物・最新流行』立仙順朗^{りつ せん じゅん ろう} 翻訳より