

0. 音楽史の直中へ

20 世紀の西洋音楽史を眺める場合、当然のことながら、我々には一定の共通理解というものが与えられている。例えば、世紀のほぼ半ば、1945 年の第二次世界大戦終結から 1950 年くらいまでの間にひとつの区分となる時点を設定し、それ以前のいわゆる 新古典主義の時代 それはもう、ナチの台頭による理不尽な価値観の乱入と、作曲家たちの亡命先となったアメリカ大陸、そしてようやく独自の作曲家たちを生み出しつつあったアメリカ大陸を巻き込んだ地理的膨張、地域による様式的格差の肥大とともに、1930 年代にはずたずたになって、いまだに收拾がついていないのではあるが と、戦後の前衛という枠組みで括られる時代とを截断しておくという、いわば教科書的な時代区分から始まって、前衛の始まりを 19 世紀最後の 20 年間あたりに置くか（ドビュッシーの個性が顕著になる）、表現主義の終わりを以てロマン主義的美学がほぼ終わりを告げる 20 年代あたりに置くか ヒンデミットが急速に表現主義から即物主義へと移行するヴァイマル時代 といった、数多く論議されるにもかかわらず、相変わらず曖昧に留まり、その曖昧さゆえに、逆に繰り返しひとつの関心と呼び覚まさずにはいられない時代区分上の問題や、しばらく前に話題となっていた、音楽における ポスト・モダニズム の定義と実例の提示、その創作現場へのフィードバック 例えば、もう調性を使っても平気なのだ、といった 、その開始時期の確定に関するかまびすしい議論という、比較的アクチュアルな話題までが含まれている。

ピエール・ブーレーズを 20 世紀の音楽史のなかに位置づけることは、一見他愛ない簡明な事象のように思われるが、その実、非常な困難を伴う。教科書的な理解のみに頼れば、この作曲家は、戦後間もなく登場した セリー音楽 の代表選手なのであり、当初クレーのこぼを借りた《肥沃な国の境界で》と名付けられるはずであった《構造第 巻》を以て、セリーに準拠した作曲のオートマティズムを確立する。4 種類のパラメータのみならず、テンポの設定やセリーの連続の決定にまで一定の関数をあてはめた作曲技法の確立は、その《構造》という名前が暗示するように、構造 のみを残して作者が姿を消す その意味で、「肥沃な国の境界」ということばは暗示的である 、あの構造主義の詩学に見事に符合するが、それによってこの 50 年代の作品は《ポリフォニー X》と並び、ブーレーズという作曲家の代名詞ともなっている。しかしながら、ちょうどジョン・ケージの偶然性による創作が、その単なる出発点のひとつにすぎない《4 分 33 秒》を俎上に載せての常套句的な貧しい議論のなかで圧倒的に語られてきてしまったのと同様に、ブーレーズを初期の《構造》のみから語らせることは、この作曲家のより柔軟な側面を絶えずヴェールの向こう側に押しやってきたように思われる。すでに《構造》と並行して書かれたはずの論文『偶々・・・』のなかでも、ブーレーズは要所要所でセリーの組織内部にある 遊び について触れていたわけであるし それゆえに、こうした 構造 化のただなかにおいても、ケージとの対話 = 書簡の交換（1949-54）が可能であったはずだ 、2 巻よりなるその《構造》のなかでも、もっとも厳密にセリーの規則が運用されているのは《第 巻 a》のみであることを考慮せねばならない。また、同様の組織を厳密に

適用した《ポリフォニーX》に到っては、初演直後に撤回され、初期作品のいくつかは、ワーク・イン・プログレスの回路のなかで改作・復活し始めている最近に到っても、一向に話題に上らないという事情も汲んでおかねばならないだろう。

セリー、あるいは全般的セリーということばを理念型として教条的に捉えるのは、一方でそれが現代音楽の理詰めの不毛さを認知させるのに都合がよかったからだし、他方では、たしかにメシアン《音価と強度のモード》や《構造》のような厳密にセリー化された作品から始まって、それを基礎に置いた音響構成のなかで、実作においてはその硬直した原理から次第に離反させるというプロセスを作曲家たちが採ったために、その原点を記述することが作曲技法への理解し易さも招いたわけであるが、厳密なセリー組織の実作への適用があまりに早く破綻したために、そしてこのセリーということばが、その後も頻繁に使用されてきたために、それは単なる硬直した作曲技法の次元を越えて1968年にエーコが指摘していたようにより一般的な思考原理として受け入れられるようになった。ブーレーズのことばを借りるなら、「もはや単なる語彙の技法では」なくて「多様な価値を持ったひとつの思考方法になった」のである（『徒弟の覚書』297-8頁）。しかしながら、このような広がりを持った思考方法の背後で

「セリーの思考はたえず膨張していく世界に基づいている」（同298頁）、実作は多種多様な相貌を帯びることになり、とうていひとつの現象とは言えなくなるくらいまで、セリー音楽という用語は適用の範囲を拡大して、それと同時に曖昧さの度合いを増すようになる。

概念としての捉えどころのなさという点で、セリー音楽はちょうど自由な無調に似ている。システムからの逸脱が大きい、あるいはまだシステム化されていないという点で、具体的な作品においてもこの両者は捉えどころのなさ、安易な接近のしにくさを示している。そこには、調性音楽が持っていた形式からの作品の把握や、十二音、あるいはセリーに定められた音列による分析の見通しの良さもない。面白いのは、こうした茫漠としてゆく

セリー概念の展開のなかで、その次の世代の音楽としてポスト・セリーが現れ始めることであり、セリー音楽の経験を背後に擁しながら始まったこの新たな動きは、画定できなくなった仮想敵国としてのセリー音楽を結局は巻き込みながら進行することになる。そして、セリーの構造性はその新たな動向との相互浸透によって、いっそう見えにくいものとなった。それが1960年前後の状況である。

ブーレーズという作曲家の創作活動の経緯が見えにくくなり始めるのも、このころからである。すなわち、かつてのセリーの主唱者が、ポスト・セリーに対して採った態度が、いまひとつ釈然としない。偶然性に対する煮え切れなかった態度（《ピアノ・ソナタ第3番》の大部分は未発表、《プリ・スロン・プリ》は演奏の場数を踏むとともに、次第に確定的な楽譜へと固定されてきている）。それとは対照的に、ポスト・セリーの雑音効果やクラスターの響きに、この作曲家は常に冷淡であった。周知のように、実際に耳に聞こえる音響効果から出発するポスト・セリーは、たしかにセリー音楽の聴取体験から抽出された、すなわち聴く体験を主眼にし、そこから派生した音楽であり、それにはセリー音楽のアポリアという問題が大前提であった。ポスト・セリーに与しなかったように思われるブーレーズは、果してこのアポリアを克服したのだろうか？あるいは、克服しないまでも、いくらかの勝算はあったのだろうか？少なくとも、セリーの

矛盾の解決のための試行錯誤であったポスト・セリーに対して、例えばシェーンベルクやベルクやストラヴィンスキー、そしてジョン・ケージに対してのような、なんらかの明確で過激な態度決定を行わなかったブーレーズからは、その時点から音楽史の潮流に乗り切れなかったような印象を受ける。

少々先走りすぎたかも知れない。我々はもう一度音楽史のなかに立ち戻ってみよう。それも、新しい前衛の登場したことが誰の目にも明らかな 1950 年前後ではなく、セリーの破綻が明らかになったものの、逆に創作現場でのその画定がうやむやになりつつあった 1960 年前後に。そしてさらに 1910 年前後、すなわち 自由な無調 の音楽が、古典的形式のシェーマに代表されるような画一的な音楽の捉え方を排除し始めた時代を、もう一方に置いてみよう。両時代の共通性は、今し方述べたことからある程度あきらかであろう。そして実は、1910 年前後、および 1960 年前後という年代は、作曲家ピエール・ブーレーズの活動を語る上で、そしてなによりも今世紀の音楽史を語る上で、極めて重要であると言っておこう。50 年の隔たりを持つ、このふたつの年代の間には、ふたつの照応関係があるからである。そしてそれらはけっして単純な照応ではない。

1. 道化と主なき槌の間

そのひとつ、それはブーレーズ個人の創作史に係わるものである。《ピエロ・リュネール》の作曲と《ル・マルトー・サン・メートル》の作曲が、ふたつの年代にちょうど囲まれるようにして、そのすぐ内側で行われている(《ピエロ》は 1912 年、《マルトー》は 1953-55 年にかけて)。注意しておかねばならないのは、ブーレーズ自身がこの照応に非常に意識的であるという点であろう。これら 2 作品を一晩のプログラムに並べたことのあるブーレーズは、「あらゆる誤解を回避するため」という留保を付けながらも、それらの近親性と相違について、長いエッセイを書くことになった(『語り、演じ、歌う』)。

「《ピエロ・リュネール》は・・・シェーンベルクがすでに調性を「宙吊り」にはしていたものの、まだ十二音技法の厳格な諸法則とは取り組んでいなかった時期に作曲された。彼がそれらの法則をコード化するのはおよそ 10 年あまり後のことである。《ル・マルトー・サン・メートル》は・・・われわれが厳格な音列主義を脱け出し、もっと普遍的で柔軟な法則を音響的な諸現象のヒエラルキーに見出そうとしていた時期に作曲された。そのように、まず作曲家の発展的变化から見て、一方の作品はより厳格な探究の前に、他方は後に位置づけられるという点で、第一のきわめて重要な相違が見られる。」(『参照点』113-4 頁)

音楽史の定説から眺めると、1910 年前後と 60 年前後というのは、それぞれ自由な無調による表現主義の時期、そして、ポスト・セリーの登場の時期ということになる。シェーンベルクやベルク、ヴェーベルンが、無調による構造化の困難 すなわちそれは、調性を軸にして用いられていたあらゆる伝統的形式が、無調の採用によって自明に用いられなくなったという困難であるが を前にして、新しいシステム作りへと苦吟することになる時期。一方、50 年代にセリーによるオートマティズムの作曲技法を試みたものの、

それがあまりに早く破綻し、アカデミックな手法へと陥りつつあるなかで、作曲家たちが新しい方法論の開発を希求していた時期。片方が、いわば 無調音楽のアポリア の克服期であったとすると、他方は セリー音楽のアポリア すなわち構造化を促すはずの音が、あまりの複雑さゆえにそのようには聴き取れない、把握されえないという 矛盾 の克服期であったと言えるだろう。

《ピエロ》と《マルトー》は、単純化して言えば、音楽史がもっとも厳密なシステム化を果たしていったひとつのプロセス、その歴史的展開を両脇から囲い込むことになっている。その意味で、ふたつの時期は 50 年という時間を隔てて、不思議な照応を示しているわけであるが、さらに、《マルトー》の作曲家としてのブーレーズが《ピエロ》に遭遇したときに味わったショックは、ちょうど彼の次の世代が《マルトー》に遭遇したときに走った戦慄とも畏怖とも取れる感情に似ている。1970 年に初めて《マルトー》の全曲を日本のステージにかけた指揮者の若杉弘は、ちょうどジョージ・セルを補佐する第 2 指揮者としてクリーヴランド管弦楽団を指揮するために初来日していたブーレーズ自身が、好意を持って熱心に立ち会った練習のことを回想しているが、《マルトー》のクリスタルな響きに魅せられたと語る若杉に対して、ブーレーズの口を突いて出たことばは、「それこそ、まさしく若いころ、自分が《ピエロ》に感じたことだ」というものであった。

第二次世界大戦終結の年に 20 歳を迎えたブーレーズが、実際にシェーンベルクの作品に触れたのは、おそらくその前後のことに過ぎないと思われるし、実際、ペイザーによれば 1945 年の時点でブーレーズが知っていたシェーンベルク作品は、わずかに 2 曲ということである。しかしながら、その 2 曲のなかに、作品 11 の《三つのピアノ曲》と並んで、まさしく《ピエロ》の名を見るとき、我々はのちに小論『シェーンベルクは死んだ』を作曲家の死の直後に著して、その業績を過去へと葬り去ったブーレーズが、そのわずか六年前には、ハルトレーベンの独訳による ベルガモ風ロンデル に、若い血をたぎらせていたことを知って、もしかするとシェーンベルクこそ、この「怒れる職人」ブーレーズの、殺害すべき 父 であったのではという想像をたくましくすると同時に、ドデカフォニー という呼称の アカデミック な異臭を嫌い、恩師レイボヴィッツが使徒を自認する硬直しつつあった十二音技法すら嫌って、むしろ セリー なる呼称を一般化してゆくブーレーズが、そのことばに込めようとした意味の射程のなかに、けっしてその来歴自体が等閑視されているわけでもなんでもないことを知り、幾分なりとも胸を撫で下ろすのである。

もちろん、両作品の構成についてブーレーズ自身が掲げるさまざまな共通点を斟酌したとしても、《ピエロ》と《マルトー》の音楽の間に即座には埋められないほどの懸隔がある。それは、語り歌 の可能性に対する懐疑的な態度（やその実践に際してのシェーンベルクの不明瞭な規定への疑問）、ツィクルスとしての物語性の喪失、あるいは、急速なテンポのなかでのめくるめく変拍子に基づく、演奏の困難さといった《マルトー》の特性に目を向けるだけでも明らかであろうが、実際の聴取に際しても、音楽の方向づけや 意味 の理解度において、 テクストの選択や扱いに対するシェーンベルクとブーレーズの基本的な態度の違いも影響しているが 両者にはかなりの差が認められるように思われる。しかしながら、同時に我々はそれを、《ピエロ》と、例えばそのやはり半世紀ほど前に作曲された《ヴェーゼンドク歌曲集》との間の懸隔に比べてみる事ができる

かも知れない。《マルトー》を知る今日の我々から見ると、ヴァーグナーとシェーンベルクの間差は、いかに小さく感じられることだろう。周知のように、シェーンベルクは音楽史のなかでの自分の位置づけというものに、偏執とも言えるくらいひどく敏感であった。調性放棄の歴史的必然性、対位法的手法の歴史的正当性、過去の形式を採用するに際しての意義付け等々、この作曲家が自分の創作行為に対して、過去からの連続する線（それも複数の）、すなわち歴史的なコンテクストを主張しないことはなかった。そのコンテクストを構成する要素の始めの方には、バッハがあり、モーツァルトがあり、ベートーヴェンがあり、ヴァーグナーがあったわけであるが、その意味でブーレーズがブーレーズならずとも、多くの人々がシェーンベルクを「伝統主義者」と呼ぶことは正しい。しかしながら、そのブーレーズ自身はどうなのであろうか。《マルトー》と《ピエロ》の懸隔がもはやなんでもなくなる時代というものがやって来るのだろうか、すなわち《マルトー》が《ピエロ》の延長線上に、なんの齟齬もなく収まってしまうような時代が。

《ピエロ》と《マルトー》というふたつの「世代」が、「互いに結ばれているにもかかわらず、基本的な諸原理に関してどのように徹底的に袂を分かち得るか」、それを示そうとするのがブーレーズのエッセイの主眼であるとする、両作品を同じ脈絡の上に収めるためには、その「基本的諸原理」の相違を無効化するようなパラダイム変換が必要となろう。パラダイム変換は、少なくとも《ピエロ》と《マルトー》が挟み込んでいる時代の内側で、すでに一度あったはずであり、それが我々をして、例えばヴァーグナーとシェーンベルクの間距離を短絡化させているはずなのである。ダダも未来派もシュールレアリスムもあった時代、すなわち制度的芸術が崩壊してゆくという、ビュルガー的な前衛の台頭の時代、それが音楽においても有効であるならば、確かにパラダイム変換は生じていたのであろう。『シェーンベルクは死んだ』、パラダイム変換を認知するようなこのブーレーズの小論のタイトルは、その意味でも暗示的である。

ところで、『シェーンベルクは死んだ』『ストラヴィンスキーは生きている』、このふたつの、いずれも1951年（先にも触れたように、シェーンベルクの没年）に書かれた文章は、一方に他界した作曲家、他方にまだ生き長らえている作曲家、という現実を端的に書き記しただけのものではもちろんないし、かと言って、かつてのニーチェのようにヴァーグナーからピゼーに飛び移るといった軽業をやったのけたものでもない。ピゼーはニーチェによって乗り換えられたから、たまたま《カルメン》1曲でヴァーグナーと並ぶ位置に来てしまったが、1950年前後のシェーンベルクとストラヴィンスキーを巡る状況は、すでに両者を対等の地位にまで押し上げているものであったし、十二音技法の発案者と新古典主義の代表者には、それぞれ十分な賛同者が待機していたのである。

しかしながら、そのようなふたりを、同じ土俵に載せたのは、ほかでもないカリフォルニアに亡命していたアドルノの仕業であった。後に『新音楽の哲学』としてまとめられる『シェーンベルクと進歩』という長編エッセイは1941年に、『ストラヴィンスキーと復古』の部分は1948年に、それぞれ出版されていたのである。実のところ、こうした両作曲家の対比的な捉え方を行ったのはアドルノが最初ではないが（例えば、アルテュール・ルリエがいる）、戦後の作曲界に与えた影響の大きさという点から考えれば、アドルノ的な二元論むろん、シェーンベルクに関しては、アドルノ自身も、その徹底した批判的精神から両義的な立場を採り続けているわけであるが、はその後の音楽史の見方自

体を左右してしまうほどの決定打となった。ブーレーズは次のように回想している。

「20年前には論争はたけなわであり、音楽活動は完全にふたつの陣営に分かれていた。単独行動者は稀だった。時代がそう望んでいたのだ。生き残った〔西洋音楽〕言語にとって必要だったのは、アドルノが進歩と復古と呼んだものの方針を決定することだった。

それ以上に急を要すると思われるものは何もなく、事態は、原則的に、恐ろしいほど明瞭であるように思われたのだ。

けれども私は、カテゴリー的な分類に不当な優位を与えるこの単純なマニ教的二元論に対していくつかの疑問を抱いていたし、また、革命の異端分子も純粹分子も選良分子も、彼らが復古に走った賤民だけに躍起になって負わせようとしていた歴史主義という罪を完全には免れていない、と考えていた。」(『参照点』184頁)

少なくとも、「シェーンベルクは死んだ、ストラヴィンスキーは生きている」のことは、こうした本来のアドルノの意図とはやや離れたところで行われたセクト的議論としてシェーンベルク優勢、ストラヴィンスキー劣勢の磁場のなかで、差し引きして捉えられねばならないだろう。もちろん、「シェーンベルクは死んだ」ということばには、同時に、同じ新ヴィーン楽派のなかのヴェーベルンの手法に、ブーレーズとその周辺の作曲家たち、すなわち全面的セリーへの方位を模索中の作曲家たちが興味を抱き始めた作品出版が非常に遅れていたため、ヴェーベルンはまだ未知の作曲家であったという事情も絡んでおり、事態は単純ではないが、健康上の理由からロサンジェルスと離れられなかったシェーンベルクを、直接知ることがなかったブーレーズが、レイボヴィッツなどの弟子たちから硬直した十二音技法を伝授されたために、必要以上の敵愾心を抱いていたということは十分に考えられる。それに、ベルクに師事した20年代以降、『アンブルーフ』誌等々において新ヴィーン楽派の理論的擁護者として活躍し、同時にアメリカ時代のシェーンベルクに批判的であったアドルノが、ダルムシュタットの講師の常連として、若き前衛の志士たちの思想的バックボーンとなった事実も、ブーレーズの著述や作曲活動に強い影を落とすことになった。

さて、我々の問題は1960年前後に、大きなパラダイム変換があったのかどうかということであった。セリーからポスト・セリーへの架橋がこのころ行われたわけで、当然のことながらそうした転換と、別のパラダイムへの移行は関連しているはずである。しかしながら、《マルトー》の聴取体験、すなわち《ピエロ》のそれとの間に自ずと感じざるをえない懸隔は、そうしたパラダイム変換の事実を否定しているようにも思われる。少なくともそうした変換は、ブーレーズの作品を中心置きながら音楽史に目を向ける場合、現在という自制からは見えていないという気もする。それは、先に述べたように、ブーレーズが時代の潮流に乗り遅れたのではないか、という疑問にも通じている。

ここで我々は、1910年前後と60年前後、すなわち《ピエロ》と《マルトー》のふたつの時代を結ぶ、もうひとつの照応関係に着目してみよう。それはその両時代の証言者とも言うべき、アドルノの口から放たれたものである。

2. 不定型音楽に向けて

『アンフォルメル（不定形）音楽に向けて』とは、アドルノが一九六一年のダルムシュタット国際夏期音楽講習会で行ったレクチャーのタイトルである。「不定形音楽 *musique informelle*」という「フランス語の慣用句」によって意味されているのは、

「外的、抽象的、硬直した既在の形式を投げ捨てた音楽であり、しかし他律的な義務や異質なものから完全に自由で、けれども現象としては客観的に説得力を保ちながら、その外向的な合法則性のなかでは成立しない様な音楽である。弁証法的な論理のなかで同様に、美学においても、一般的なものと特殊なものとは単なる対立のなかで頑として変わらないというわけではない。不定形音楽は抽象的な形式、すなわち作曲に内在する諸カテゴリーの、音楽的にまずい一般性を断念するが、それによって一般的なものが特殊化のもっとも内奥において回帰して、特殊性を輝かしめるのである。それがヴェーベルンの偉大さであった。（中略）そのような不定形音楽への展望は、すでに 1910 年頃に一度開示された。」（『不定形音楽に向けて』75 頁）

アドルノは、偶然性の出現によって、形式の見えにくくなったセリー、およびポスト・セリー音楽の状況を眺めつつ、それを無主題性による新しい無調音楽の登場期における状況と照らし合わせながら議論を展開する。形式における、セリー、ポスト・セリーに共通の前提とは、次のようなものである。

「セリーとポスト・セリー音楽では原理的に異なった統覚が狙われていると言えよう、もし音楽が一般的に統覚を狙ったものだと言うことができるならば。〔私はそれを、絵画を見ているひととの比較によって説明してきた。すなわち、そのひとは全体を知覚できて、まずその全体から今度は部分へと知覚を分節してゆくのである。でも、〕伝統的な聴取というのは、音楽をその時間秩序に従って部分から全体へと展開するといった仕方で進んでゆく。こうした音楽の展開、すなわち時間のなかで次々と続いてゆく音楽的な内容が純粹に流れてゆく時間に対して採る関係は、問題視されるようになり、作品それ自体のなかで熟考されるべき、制御されるべき課題となっている。」（『不定形音楽に向けて』アドルノ全集第 16 巻、494-5 頁 なお〔 〕内はダルムシュタットでのレクチャー原稿にのみある部分である）

アドルノはレクチャー原稿では、この部分の次にシュトックハウゼンの時間論を話題にしており、当時、形式との関連において、音楽における時間の統覚が第一義的な問題であったことが偲ばれるわけであるが、我々にとって興味深いのは、「アンフォルメル」ということばを軸にして、1910 年前後と 1960 年前後との問題設定が並行関係を示しえたという事実である。もちろん、アドルノが「不定形音楽」の事例として持ち出す作品は、シェーンベルクの作品 11《三つのピアノ曲》の第三番であったり、モノドラマ《期待》であったりするわけであり、それらはすでにかなり 定形的に把握される作品であったはずであるが、それにもかからわず、「50 年以上古い作品の潜在力は今日まで決して失われていない」とアドルノが述べる背景には、セリーが大問題として掲げた 偶然性 を、普

遍的形式への「唯名論的批判」(『美の理論』374頁)として、常に古典的議論として念頭に置いていた彼の立場があろう。

ブーレーズは、アドルノについて述べた文章のなかで、「アンフォルメル=不定形」という用語を「アンフォルミュレ=ことば(形)に現れない」という用語に読み替えている(『参照点』368頁)。ブーレーズの文章の奥には、音楽作品を支えるさまざまな解説=作品外的なコメントルへの全面的な肯定があり、それはこの作曲家のディレッタントイズム嫌悪の現れであった。ドビュッシーを思い起こさずにはいられないアンチ・ディレッタント、しかしそのことにかけてはアドルノもまたけっして引けを取らない存在であった。アドルノの『不定型音楽に向けて』のなかに、ブーレーズは彼の本質的な部分を読み取っている。

「自分の目の前で生じつつあるそうした発展に参加はできないが、それを理解しており、その発展の当事者たちよりは恐らく彼の方がよく見抜ける暗礁からそれを遠ざけようと努めているのである。たしかに彼は諸問題を彼のすでに識っているものに結びつけはするが、現に諸問題が直面している危険を見抜くには十分なだけ鋭く状況を理解している。彼にとって、危険を見抜くためには、一般化し、置き換えるだけで十分なのである。(『参照点』376頁)

アドルノは、もう実作の場に携わらなかったが 作曲家アドルノの最後の作品は1967年のものだが、不定型音楽の現場にいたブーレーズは、まさしくこの問題に捕らわれていた。周知のように管理された偶然性の問題である。作曲美学全体にまで波及したケージ的な偶然性ではなく、あくまでも構造的、セリー的思考の延長として、新しい構造を生み出すために。全体構造が確定されているにもかかわらず、部分構造は不確定だ。AからZへの沢山の道順が用意されているモビールの構造。ジャンマリオ・ポリオは、1960年前後の不定形音楽への動向を詳細に検討した書物のなかで、アドルノが主唱した不定型音楽の影響は、ブーレーズ、シュトックハウゼン、ケージといった50年代に活躍した作曲家ではなく、その後に登場するリゲティ、シュネーベル、カーゲルといった作曲家たちに典型的に現れることを検証しているが、アドルノの立論自体が1910年と60年をともに生きた経験から、すなわちシェーンベルクもブーレーズも、その創作の現場に居合わせた経験から行われていることを考えるならば、ブーレーズからアドルノへ向かう影響の方向も念頭に置いておかなばならないだろう。

とは言え、例えば《構造第一巻a》のなかの、オートマティズム批判によって登場したリゲティ 彼が綿密な分析のなかから指摘した、「誤った音列」や「例外的音列」は、この作品のオートマティズム自体を危うくしているが、そうした分析にブーレーズは大した意義を認めていない(『美学的方向づけの不可欠性について』ただし、リゲティへの再反論を含む第2節以降はフランス語版『参照点』には掲載されておらず、ドイツ語版のMusikdenken heute 2、およびヴェルゴ盤の《構造》のCD解説中にあるだけである)

は、またオートマティズムと偶然性の両方が生み出す音響現象の同一性 リゲティを援用して、アドルノが『美の理論』のなかで「絶対的偶然性」と呼ぶもの(『美の理論』266頁) を糾弾しながら、全体構造よりもまず聞こえる音響事象から結果

的に見えてくる「見かけ上の」構造を案出したし、そうした 音響作曲 を7つのカテゴリーに区分したラッヘンマンによれば、音響が構造と関係するのは、彼が 構造音響 という、なかば転倒した術語で呼ぶ、そのひとつのカテゴリーでしかない。「オートマティズムによる偶然性」にこだわり、モビール構造のなかでその解消を企図するブーレーズのアクチュアリティは遠のく。

3. ブーレーズの 賜物

結局のところ、1960 年前後を境にして、ブーレーズが手に入れたものは何だったのだろうか。大文字で語られるべき 不定型音楽 では少なくともない、また 音響作曲 的な意味での 音響 でもない ブーレーズは、例えばひとつの文化のコンテクストから離れて、素材として用いられる打楽器の多彩な音色というものにも否定的である、もちろん美学としての 偶然性 でもない ブーレーズとケージとの間の書簡集へのコメンタールのなかで、「ブーレーズは、ケージがいずれ離れてしまうことにしか、留意しない」とナティエが述べるように。そうしたブーレーズを、セリー、ポスト・セリー、ポスト・ポスト・セリー（あるいはポスト・アヴァンギャルド）という、接頭辞だけ増えてゆくような音楽史区分のなかに位置づけようとするのは、所詮無理なことである。たとえ、1960 年前後に、ポスト・セリー の名を旗頭とするパラダイム変換があったとしても ボリオは、セリー の曖昧さゆえ、ポスト・セリー の曖昧さについても指摘している（31 頁）、ブーレーズはその変換に携わらなかった。逆に、ブーレーズという存在は、戦後音楽学がどうにかして現実の創作と折り合いをつけようとしてきた、そうした画一的な歴史区分の枠組み自体の問い直しを迫っているように思われる。

参考文献

- ピエール・ブーレーズ（船山隆・笠羽英子訳）『ブーレーズ音楽論 徒弟の覚書』（晶文社、1982年）
- 同（笠羽英子・野平一郎訳）『参照点』（書肆風の薔薇、1989年）
- 同（笠羽英子訳）『クレーの絵と音楽』（筑摩書房、1994年）
- Pierre Boulez (übers.von Josef Hausler) : Musikdenken heute 2. Schott, Mainz/London/New York/Tokyo, 1985.
- テオドール・W・アドルノ(大久保健治訳『美の理論』(河出書房新社、1985年)Theodor W. Adorno : `Vers une musique informelle.' in Darmstadter Beitrage zur neuen Musik 1961. Schott, Mainz, 1962.
- ders. :Gesammelte Schriften Bd.16. (Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1978)
- Joan Peyser : Boulez Composer, Conductor, Enigma. Schirmer, New York, 1976.
- Jean-Jaques Nattiez (transl.by Robert Samuels) : The Boulez-Cage Correspondence. Cambridge University Press, Cambridge, 1993. (ナティエによる序文の邦訳は、恩地元子訳「ケージとブーレーズ 音楽史のなかの一章」『みすず』1992年10月号および1993年9月号所収)

Gianmario Borio : Musikalische Avantgarde um 1960. Laaber-Verlag, Laaber, 1993