

現代思想

5

revue de la pensée d'aujourd'hui

1985 vol.13-5

特集=Contemporary Music

音楽はどこへいくのか

インタビュー

P・ブーレーズ/S・ライヒ/B・イーノ

K・シュトックハウゼン/I・クセナキス

G・ウルマー〈ケージとポスト・クリティシズム〉

G・グールド〈プロスペクツ・オヴ・レコーディング〉

庄野 進/高橋順一/松浦寿夫/亀山郁夫

I・ストイアノヴァ〈声の道〉

D・シャルル〈声に関するテーゼ〉

討議〈ケージ以降に音楽は始まる〉

松平頼暁/近藤 譲/細川周平



声に関するテーゼ

ダニエル・シャルル / 立川健二訳

1

私たちが西洋の「大」音楽とともに横断したのは、おそらく三、四世紀にわたる挿入句とでも言うべきものだが、問題はこの挿入句の括弧を閉じることではなく、成就してやることではないだろうか。声のために、このことが意味するのは次のことだ。自発性を再び見出すこと、すなわち多声的^{ポリフォニック}あるいは多様性、スペクトルのレベルからの絡み合いや錯綜を再び見出すこと。要するに、深さあるいは垂直性における豊かさを取り戻すことだ。ところが、厳密に選択的な網目をもった網、「かほそい声」(Haut de voix——直訳すると「声の網」)はそうした豊かさを隠蔽することとしない。この「かほそい声」こそ、一八世紀と一九世紀の西洋における音楽の線条化に典型的なものなのだが……

2

歌手にして作曲家、そしてそれ以上に詩人であり、一九七九年に悲劇的な死をとげたあの驚嘆すべきデメトリオ・ストラトス、彼が近年行なっていた声の減速実験のことをここで思い浮べずにはいられない。デメトリオ・ストラトスを聴きながら私が



気づいていたのは、瞬間的重層性ないしは同時性において彼がもたらすものすべてが、西洋一八世紀によってすでに実践されていたということだ。ただ、それは言わば持続性においてではあったが。モンゴル人やチベットのラマ僧のように、一つの（あるいはいくつもの）低音部と一つ（あるいはいくつもの）和声をいちどきに歌うこと、それはまったく別の身体像——バシユラルならば、「韻律的」というよりもむしろ「垂直的」な身体像と言ったであろう——に根拠を置くことであり、また身体の全体的な発現としての声に厚みを貸し与えることにはかならない。とは言え、この厚みは（今のところは）私たちをまどわせるだけである。というのも、私たちはアカデミックで公式的——より一般的に言えば——言語的な諸々の音楽のもつ線条化の要請に、すっかり中毒になっているからだ。そういった音楽が従っているのは、単音文字化する線条性の中でそれ自体展開されるメッセージの効率的なコミュニケーションの要求なのだから…… 声の豊かさについては、くどくどと説明する必要もない、これが要するに強度と深度の信奉者たるデメトリオ・ストラトスの教えだということになるだろう。こうした意味で彼はすでに「東洋的」であり、それは西洋のすべての歌手にはとても真似のできないことなのだ。彼らが持続性と水平線という規約、つまり「旋律」という規約にとどまっているかぎりには。

3 今、一つの疑問がある。ノエミ・ベルジアがフォーレを歌うとき、彼女は「旋律的に」歌っているのだろうか？ そうではない、そして本質的なことはこれだ。つまり、こう言ってよければ、フォーレを脱・旋律化することによって、人はフォーレを失ったりはしない。人はフォーレその人を、彼がそうであるところのものを得るのである。——「飛翔」の作曲家ではなく「接触」の作曲家、瞬間の、そして瞬間における和声の名人フォーレを。瞬間はその場で身をよじり、穴をうがつ…… 言いかえれば、フォーレの（そしてフォーレを越えて、すべての「クラシック作曲家」に関する）「強度における」



読解が可能だということであり、これによって最も深みのある西洋の諸音楽を……その深みそのものへ、すなわち（物理的、スペクトルの、音響的に）その厚みへと突き戻してやることができるのだ！ 瞬間の厚み、声のほとばしりの厚み、それはあらゆる音楽において湧き出るはずだ——身体にその準備ができてさえいれば。

4 最近の様々な音楽について言えば、私はこの点に関してはある両義性を指摘しておきたい（これは、そうした音楽の出現した状況と歴史的條件を反映しているだけだ）。たとえばミュージック・セリエルは、時間の線条化に規定された諸々の音楽の転身の究極のものではなからうか。自分の生み出す効果を数え上げるだけで、それを「垂直的」に、すなわちその質にしたがって思考しようとしないうの音楽家たちは、シェーンベルクの教えに忠実であるとは言えない。シェーンベルクは音色というものを特権のないしは支配的な次元にしようとした、つまり音の高さの次元に先行すると同時にそれより上位の次元にしようとしていたのだから。彼らが「量的」な音楽しか作曲しないと、そして彼らの全努力のめざしているのが、自分たちの音楽を測定する（あるいは、今はやりの言葉を使うならば、それらを構造化する）習慣に私たちを甘んじさせることに尽きるとしても、なんら驚くことはあるまい。声——あるいは身体——が「自発的に」ないしは「自然的に」要求するのは（今ならそれがどういう意味合いにおいてであるか、必ずしも「自然主義的」ということではないことがわかる。ルソー、「和声」に反対するあの「旋律」の味方を参照するだけのことではあっても……）、まったく別の音の身振りなのである。今日の音楽の偉大な収穫、それによってこうした音楽が中近東と極東の「質的」な諸音楽にほんとうの意味で応答し照応することが可能になるもの、それはバシユラルにならって私が垂直化（verticalisation）と呼ぶものにほかならない。

唯一のカテゴリーに包摂するには問題があるほどお互いにかなり相異したいろいろな音色を、私たちがたとえば「クラリネット」という言葉のもとにまとめしてしまうのが単なる慣習によるものだとすれば、そして音楽家の偉大さというのが今日では、私たちのもっている諸カテゴリーの単一性を粉砕し、世界がその汲みつくせないほどの豊饒さの相のもとにあふれ出てくる様を私たちに啓示することにあるとするならば、単数形における声なるもの、(the) voice) はもう終わりだ。私たちにジャンヌ・ダルクと同じように、複数形の声々、(des) voix) しか決して聞こえないのだ！そしてさらにより幅広く、様様なつぶやき、声のさわめき、集団的な声の繰り言である。それぞれの声は一つのマクロコスモスであり、今日の音楽家の課題はこのマクロコスモスを拡大し、それを歪曲したり変質させたり選別したりせずに私たちの手の届く所に置いてくれることにあるのだ。私たちは子供のもつ声のバレットの中から、なぜ他の色ではなくある色を選択しつづけなければならぬのだろうか。それとは反対に、子供の声ももっている様々な潜在能力を、できるかぎり長い間手つかずのまま保っておくべきではなからうか。

6

歌を学ぶこと、それは多かれ少なかれ限られた数の場所に対する、声による潜在的な統御を獲得することだ。私たちがイルカと別様に行なうことはほとんどない。イルカは自分たちの自然空間、大洋の空間を所有することを学んで、彼らの音波探知機から発する鋭いクリック音によってその空間に標識をつけたり、環境から送り返されてくるエコーの録音のおかげでその空間の測地をしたりする。歌うこと、それはおそらく太古の実践、哺乳類のないしは鯨類的な実践と関係結び直すことだ。場所の所有とは言わずとも、少なくとも場所の横断(traverse)を画するという実践である。音楽とは、いくつかの場所の横断であるがゆえに、歴史であったり歴史をもったりする以前に、まず人間の地理であることだろう。そして、このような地理は今日削り直されなければならぬまい。だ

7

内的経験あるいは精神的経験、それを私たちが皆行なわなければならないのは、新しい音の空間の解説と征服を自分の中で「復習する」ためであり、その統御を完全なものにするためであるのだが、こうした経験は相貌(Chrysonomie)、すなわち人が獲得したいと思うその音の顔付きと密接に関連しているように思われる。そしてさらには、人が思念する音の空間ないし領土の位相(Apologie)——平坦な、起伏のある、褶曲のある、錯綜した、ルネ・トムの言う意味で「カタストロフ」のある、等々——にも関連しているように思われるのである。だからこそ、歌い手は自分の歌声の放射範囲を前もって測っておこうとするのだ。このことが前提としているのは、内面化やあらかじめの精神集中の能力というよりも(たいていの場合、精神集中とはいらだちに等しい)、音それ自体のほとんど「客観的」、「对象的」な再定義なのである。音はもはや自分自身に戻ってくることもなく、自分自身の中に閉ざされることもない。それは、五線紙上の一定の空間にそれぞれの音の広がり限定しようとする伝統的記譜法が私たちに教えることに逆らっている。実際、それぞれの音は拡散するのであり、この音の拡散ということは現代音楽のなすとげた大発見なのだ。現代のすべての音楽家がこの現象を制御しえいと主張するつもりは、私にはない。それどころか、彼らはいかなる科学主義にもいかなる素朴な実証主義にも頼らずに、この現象を正確に理解しているわけでもない——それに、音と音とのあいだのこのような「閉塞なしの相互浸透」に対して全然納得しようとしないうちにも相変わらずいるのである。音と音とのあいだの「閉塞なしの相互浸透」に関してはジョン・ケージがあればど強調したものの、それは(結局のところは)ほとんど東洋人にしか関係しないことに違

が、そうした再創造とはいったい何だろうか。——各々の音色に、あるいはロラン・バルトの表現にしたがえば各々の声の木目(Grain de voix)に、遭遇したすべての土地の凹凸や起伏に応じて、それぞれの種差性を返してやることでないとしたら？

いあるまい。というのも、この表現は仏教の泰斗、あの鈴木貞太郎大拙に由来するのだから…… ともかくも、声の発出の、空間に対するこうした照応がひとたび統御されれば——その空間とは単に物理的な空間のみならず、放射の空間でもある——、人はもつとずっと精確で洗練された「動物的」身体図式を使いこなせるようになるのではないかと私は思われるのだ——（歌声の主人たち）がいわば本能的に、自分のために切り開くすべを知っている、あの「動物的」本能図式を。そして、私たちの「文化」が私たちからいくつかの領土を奪ってしまったことを、人は嘆くことしかできない。私たちは今日それを奪回しなければならぬのだが。

8

声の秘密ないし性質は、それを生み出す発声器官以外のところにあるわけではない。それがとりわけ意味するのは、歌い手は自分の歌声をシリウスの高みから俯瞰するのではないということだ。歌声というのはまったくもって経験的な現象であり、歌声にかかわる諸器官の配列と連接の中にある機械的で物質的なものすべてをノエミ・ベルシアが記述しているのは、完全に正解である。彼女はさらに、音色は音楽的であるためには反響される必要がない、すなわち脳の鏡の中を通る必要はないとも付け加えている。それにしても、帰結は重大である。音楽は言葉以前に存在しているのだ！ 文化的・社会的効果としての、歌声の言葉への従属というのは、一部の現代の音楽家たちによってまったく正当にも再び疑問符を付されるものであり、だから様々な叫び声や息吹きや身体ノイズを、非音楽的だとか反音楽的だなどと決めつける前に、もっとつぶさに見つめるべきなのである。

9

身体ノイズに酔うこと、そして身体ノイズあるいはさわめきとしての声に酔いしれること、ニーチェがディオニソスに帰し、そして旧石器時代人ヨージェフ・デルタイルが自分の酒を誇りながらバックカスに帰したことのすべて、私にはそれが今

日ではマイクやエレクトロニックな増幅に深く結びついているのが見てとれる。現代の電子音楽における最も印象的な例は、アメリカの女性歌手ローリー・アンダーソンではないだろうか。彼女は電子音響学的なガジェットのおかげで、彼女のかほその声音を割れるような大声と交換するのだ。他方では、フランスの音声病学の理論家たちがマイクをもって自己表現する者の宿命的にこうむらなければならない個性の喪失に対して文句を言っているとしても、しかしながらここで指摘しなければならないのは、こうしたマイクの使用こそ、オペラや旋律の作曲家たちによって惜しみなく味付けされた言説的メッセージが運搬していた「表現」なるものへの配慮を断ち切るものだということである。主観性の時代は終わったのだ。私たちが今いるのは、声もはや孤立しておらず、エレクトロニクスに助けられて己れを複雑化していく時代なのだ。そしてこの複雑性は、歌っているそのときの歌い手の心の痛みを「表現する」ために特別に準備されているわけではない…… もう一度イルカの例を取り上げるならば、彼らの音波探知機は、それと類似したガジェットが私たち人類の護衛艦隊を飾るはるか以前から、大洋の中を進んでいくことを彼らに可能にしたのである。ところで、遅れてきた鯨類あるいは哺乳類である私たち——ニーチェは「文化の駱駝」と言わなかっただろうか——、いつも事後的にやって来る私たち、動物性を欠いた私たち、こうした私たちはほとんど突然に電子工学を手に入れたことで、私たちの声の科学ではなく、私たちの生きられた声を再活性化させていけることになったのだ。

私たちが切望していた「ゼロ」度について、その一つの定義を素描することがこれ以後私たちに可能になった。それは、ロラン・バルトの教えてくれたように、「歌いかつ語る声の量感」のことにほかなるまい。コミュニケーション以前のコミュニケーション。沈黙と叫び声に近いコミュニケーションだ。

ここに表現された一連のテーゼは、パリのオペラ座においてガブリエル・パキエとともに録音した対談で表明されたものである。対談の完全版は、ノエミ・ベルシアが準備している声に関する書物への序文として出版されることになっている。したがって、そのノエミ・ベルシアにこそ、この一連のテーゼは——尊敬と愛情をこめて——捧げられるものである。

Title: Theses sur la voix in TRAVERSES /20

Author: Daniel Charles

© 1980 CCI-CNACGP