

特集 解体する音楽

作曲の領域

シュトックハウゼン、ナノカロー
中ザワヒデキ

ジャンルの話は境界画定という一種のタブーである。トポロジー表面としての皮膚や外壁は、その人や、その人の属する集団のアイデンティティそれ自体の形だ。にもかかわらず案外脆弱で、至るところ皮膚病や外傷、自己アレルギーにさいなまれている。境界面を侵そうとする者は誰であろうと敵視されがちだ。特にそのトポロジー形態を律する数式を取り出そうとする行為に対しては、たとえ習作の積もりであっても、厳しい断罪が待ち受けていることが少なくない。

さて現代音楽とは、記譜行為に対する問題意識を歴史的に取り沙汰してきた場として定義できる。記譜を肯定するにしろ否定するにしろ、そこに立脚点を持つてくるかどうかで同時代のジャズやロックから峻別される。すなわち反作曲も含めた作曲中心主義の音楽が、現代の音楽の中の「現代音楽」だ。ちなみにジャズは演奏中心主義の音楽、ロックはLPやCD等のパッケージ中心主義の音楽として定義できる〔1〕。

本稿ではこうした観点から現代音楽と呼ばれる例の、やや気ままな検

証を試みる。作曲家は果たして自らの仕事の領域を、記譜というデータ作成行為のみに限定できるのだろうか？ 聴覚を失ってもなお作曲しえたペーラーヴェン以来、西洋音楽史を徹底する「データのイデオロギカル」の事実は、たとえばMIDI作曲家とCG美術家の図式的相同性として今日的に結実している。

〔1〕シュトックハウゼン問題・その一（記譜）

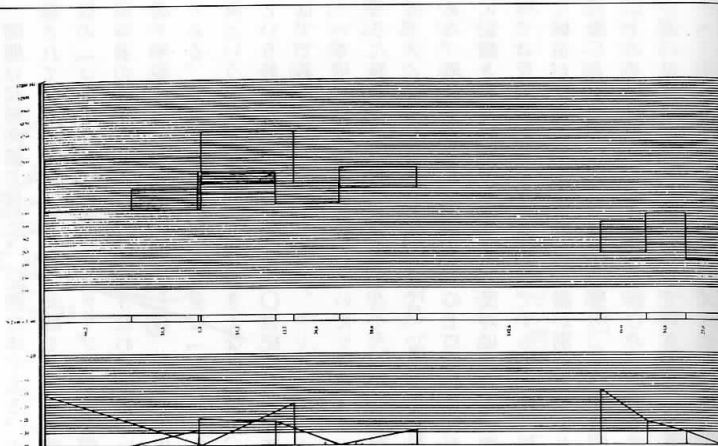
私の回りだけなのか、あまりシュトックハウゼンについて好意的意見を聞かない。理性中心主義の初期の総音列作法、さらには後年の神秘主義に至っても一貫した彼の「帝国主義的気質」が不人気の原因のようだ。一九八〇年代のポストモダン風潮下でのそういった批判ならともかく、二〇〇〇年を間近にしている「帝国主義としてのモダニズム」は再評価されないのだろうか。引き合いに出しているものなら、現代美術界ではとくにミニマリズムやコンセプチュアリズムの復権が行

われている。

そう、「現代音楽」を前述通り作曲中心主義の音楽と規定する限り、それは帝国主義と本質的に変わらない、自己批判を含むモダニズム音楽なのだ。それを戦後最も端的な形で具現し続けてきたのがシュトックハウゼンであった。彼ほど記譜にこだわり続け、記譜を通して作曲家の優位を主張し続けた世界征服希望者はいない。

彼にまつわるトピックを二つほど述べたいのだが、その前に「クロイツシュピール」や「ブクテ」、「ピアノ曲1〜4」等の純粹無垢な初期作品を再評価しておこう。言うまでもないがそれらの作品に見られる点描主義的総音列作法は、記譜における楽音配置論理の全肯定であった。客観理性への明らかな信頼は、神への篤い信仰を対位技法に託したバツハにも比せられるだろう。たとえ人間の耳には聴取不能でも、六声や八声の「完璧な」フーガを書くことでバツハは神を讃えたとされる。いや、もしかしたらバツハ本人は六声でも八声でも聴き分けられたのかもしれない。だとすればなおさら対位法音楽と同様に、総音列作法は「理性礼賛としての記譜中心主義」と「結果としての生理的聴取」が一致するとした、幸福な方法論であった。これらの作品の背後に潑刺とした生氣を私は聴くが、それは一般的に古典的モダニズムが本来持つ、愛すべき特性ではないだろうか。

トピックその一は、有名な彼の電子音楽である。純音のみから成るテープ上の「習作2」は、「記譜された最初の電子音楽」としても知られている。もちろん、出版された楽譜は五線譜に従来的意味での楽音が記



シュトックハウゼン「習作2」楽譜

されたものではなく、電子音楽方向からの最初の図形楽譜だった。

問題は図形楽譜ではなく、記譜自体である。すでに特定のテープに記録されている音楽を、誰がこの楽譜を用いて「演奏」するというのか。後の「コンタクト」のような、テープと楽器を同時演奏する音楽から、演奏者のパートを差し引いてきたわけではない。また制作のための覚書や解説文に付す図解でないことは、わざわざ出版した事実から明らかである。つまり、史上初の、完全な「記譜のための記譜」であった。演奏という需要と原理的に結びつきえない記譜は、電子音楽や総音列作法という枠組み以上に、極めて二〇世紀的な西洋音楽史上の大事件だったはずである。

いち早く具体音楽を創始していたシェフェールの場合には、事情はもちろぬ異なっていた。「音響オブジェ」という言い方が示しているように、ソノシート（やテープ）自体が「楽譜＝演奏者＝音響」だったのである。紙の上でなくソノシートの上に作曲されたという意味では、すでに記譜されていたとも言える。反対に、すでに演奏されているという意味では反記譜だったし、非記譜ですらあった。録音物質の持つそのような構造が本質だったため、出版譜が別にあたりしらすすべての意図が台無しとなってしまう。「具体音楽」という適切なネーミングは、それ以上の名付けによる切り分けを拒むのだ。電子音楽と具体音楽は音楽材の違い以上に、記譜を基軸として対立する。前者は美術でいうコンセプチュアリズム、後者はミニマリズムに近い。

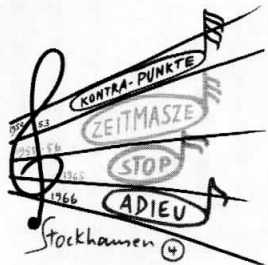
総音列作法の追求のために電子的技法に足を踏み入れたシュトックハ

生という事実を作曲の領域から締め出して演奏の次元に貶めることによって、電子音楽で初めて可能となった音色パラメータ制御を含む総音列作法の完全性を主張した。その手続きはリライゼーションの最終段階におけるさじ加減とは矛盾しない。テクノロジーが可能とした新環境に、自らの拠って立つ歴史を正当に接合した結果の奇天烈であった。

「2」シュトックハウゼン問題・その二（録音物）

もう一つのトピックは、彼が近年自らのレーベルから出している「ペラぼうに値段の高い」CD群のことである。以前はシュトックハウゼンを聴きたくても僅かのCDしかなかったが、ここ三年ほどで、白地に自筆によるデザインと思われる特異なジャケのCD群が現代音楽コーナーの一角を占めるようになった。

LP時代のことを知らないが、グリフィスによれば「シュトックハウ



『シュトックハウゼン4巻』
「コントラ・プンクト」他

ウゼンにとつて、楽譜の優位性の主張は当然だったろう。彼は最初からペーローヴェンの正統な後継者だったのだ。まったく耳が聞こえなくなっていたにもかかわらず『第九』の初演指揮に固執したペーローヴェンにとつて、自分ともう一人の二名が結局指揮台に上ったという事態は滑稽でも何でもなかった。結果としての音よりも音の制御そのものの方がよっぽど彼らにとつては目先の「音楽」だったに違いない。シュトックハウゼンによれば「音楽とは時間における順序関係である」のだが、順序と言ったとんに聴取の問題はともかく制御の話にすり変わっていないか？

『習作2』は、もう一つ問題をはらんでいる。最終的な仕上げの段階で、エコールームで再生した反響音を録音しているのである。正弦波純音だけのテープ操作では満足な音響が得られなかったからだと言われているが、もし本当にそうなら、それは理性と生理が一致するとした、楽観的な作曲論理中心主義の敗北を認めたということだ。実際、そう考えてよい素地はすでにあった。前年（一九五三年）に作曲した「コントラ・プンクト」で、「プンクト」の行き過ぎた点描手法をすでに自己批判していた。

しかしいくら習作とはいえ、論理中心主義による作曲の非をこの時点でみすみす認めたとは思えないのである。そこで考えられるのが、再度の言及になるが「記譜」である。まったく「電子音楽の記譜」など発明の領域に属するものだが、発明の母である「必要」は、直接には作曲論理の正当性を世に問うことではなかったか。つまりエコールームでの再

ゼンは明らかに、自分が指揮したレコードを出版譜の付属物とみなしている。長木によれば「かつて独グラムフォンで行った自作録音を、ある時期からの自作の楽譜と同様、自らの出版社からリリースしはじめた」。つまり自作についての明確な「オフィシャル・CD」ということであり、通常の市場原理と目的を異にすることも考えれば、かなりの価格も領けないこともない。図や写真を満載した分厚い自筆文献がインナーに付いているが、そういえば彼の作曲姿勢の特徴のひとつは膨大なテキスト執筆による理論武装であった（それも今となっては不人気原因の一つらしいが）。

こういった事態が何を語っているのかというと、やはり彼にとつて音楽とはどこまでもテキストの体系らしいということだ。音楽の人たち、特に演奏家は楽譜を時にテキストと称するらしいが、そのテキストをさらに幾重にも別種のテキストで包み補強するわけである。確かに、スタイルやハード面において従来の楽曲のあり方が保たれていない今日においては、作曲家自身による意図表示だけでも十分忙しいうらう。

自演CDはその極めつけとして、自社から提出されたCDすら解釈を待つテキストであり、あるいは解釈に影響を及ぼすテキストである。「ヒュムネン」四枚組CDにテープのみのヴァージョンと、独奏者（彼自身）を伴ったヴァージョンが両方収録されているのはそんな理由からだ。つまりこれらは演奏家という「他者」による解釈のなされた真のCDではなく、アイデアはいまだ成就されてはいない。と見てもよいし、あるいは演奏家という「媒体」を通さずに、アイデアを直接アイデアのまま鑑

賞者に届けようとした結果だと考えてもよい。その場合、われわれ聴取者は楽譜を見ながらCDを聴くべきだろうか。これは必ずしも否定的に言っているのではない。姿勢を正して聴くCDなのだ。

そこで考えなくてもCD全集の自社出版が世界征服欲と関係するのは明らかだが、もう少し音楽的必然からも検討を加えておきたい。古典的モダニズム以後の長い期間を修正モダニズムの具現として生きている彼の場合、「修正論理中心主義」としてアレアトリの作曲も直観音楽も理解できる。ケージらアメリカにおける偶然性の導入がまったく反記譜であり反モダニズムであったのとは対照的に、シュトックハウゼンらヨーロッパにおける偶然性の採用は楽譜が支配する領域を広げ、その意味でのモダニズムをより強固にするための措置と結論づけられるはずだ。特許出願と同じで、「Aの後にはBでもCでもよい」と宣言しておけばどちらの場合も作曲家は先取権を主張できるわけである。その意味で、ヨーロッパのそれを「管理された偶然性」「制約的偶然」という消極的ニュアンスで語るのとは適切ではない。シュトックハウゼンの「ピアノ曲XI」は、偶然（もつと適切には選択可能性）をも支配しようとする作曲中心主義によるのであり、ブレーズが誤解し批判したような「偶然による自由の主張」では最初からなかったわけである。

話を進めよう。古典的な完全論理中心主義の支配する場において、確定的な楽譜が完璧な演奏に恵まれたとする。演奏家の解釈がまったく入らない完全演奏の場合には、楽譜に託されたアイデアと同じだけのアイデアが、演奏結果であるCDにも存することになる。つまり楽譜とCD

録音は1対1対応し、ラブラスの悪魔たる作曲家の立場からは「わかりきった」CDに興味は生じないはずだ。ところがアレアトリや直観を導入した場合には、演奏家による解釈以前の段階で、完全演奏がすでに幾通りも存在しうる。楽譜とCD録音は1対多対応するわけだ。こうして作曲家シュレーディンガー氏は蓋を開けて猫の生死を確認する理由を手にする。演奏家蔑視の立場の彼も、CD録音に興味を覚えるわけなのだ。

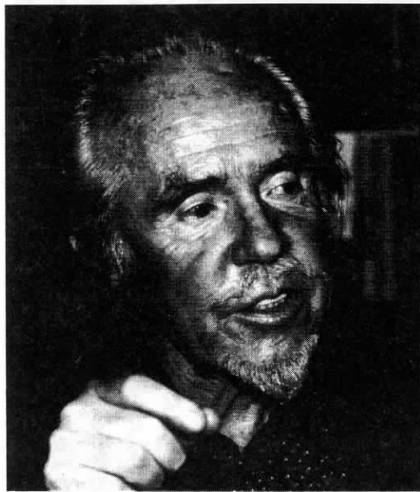
すなわち修正論理中心主義において「ただ一通りでない」はずのCD全集は、刊行されるという事実によつてただ一通りに決定されてしまう。そんな意味での希少性を「骨董」的事態と呼んでよいならば、骨董の呈示はいっそう楽譜本来の普遍テキスト性を強調する。このことをもう少し深く考えるならば、クセナキスの確率音楽に対する批判と継承をここに見いだしてもよい。ヨーロッパ型偶然性のもう一つの方法だったクセナキスにおける確定的記譜は、言わばテキストレベルの骨董だ。それはシュトックハウゼンの自演CDと同じ価値を持つ。しかし、骨董が正式「アイデア」として記譜採用されてしまった「ST」シリーズなどは、テキスト優位主義にとっては本末転倒以外の何物でもない。シュトックハウゼンはこう見えても、クセナキスのような問題提起存立型の作曲家ではなかったと思う。

「リアライゼーションによる再生産」という記譜音楽に特徴的なシステムは、音楽構造上の要請もあつて、真の演奏が現れる前にすでに彼の音楽において稼働しはじめてしまった。録音物や演奏に対する作曲家のビ

ビッドな反応は、本来なら他の同業者の怠慢を照射するプラクティスに相当する。しかし、一部の傷口には目をつぶりがこのジャンルは、彼を過去の人と遇し続けている。

[3] あのナンカローについて・その一（ピアノ肉体）

あの誰々、という言い方には敬意に伴い異端視の感覚が宿ることがある。革命家としての活動後、亡命先のメキシコシティを一步も出ることなく、自動ピアノのためだけに五十曲もの「習作」を人知れず作曲し続けた彼。およそ人間わざとは思えない……というのは自動ピアノだから



コンロン・ナンカロー

当然なのだが……けたたましく全域で鳴り響くピアノ音群。複雑怪奇なポリリズムや多声にわたる種々のカノン。無理数比による制御。可変テンポ、交錯する不協和リズム、自動ピアノ同士の同時演奏。どれをとっても「あのナンカロー」と呼ぶに似つかわしい。

発見された作曲家という点で、「あのアイヴズ」や「あのシェルシ」にも通ずる、音楽史と周辺の関係についての話題も提供する。アイヴズやシェルシもまた作曲の領域設定という点に関して、論ずべき多大な意義を有する人々である。難解ゆえの演奏不能作品を書き、演奏家に指が十本しかないのは作曲家の責任なのかとのたまったアイヴズ。即興演奏との双方向的記譜が、偽作騒動にまで発展したシェルシ。しかしここでは、ピアノリズムの歴史的正確性という観点からナンカローについて述べることにしよう。

私は、芸術の基本形態について考えることがある。彫刻なら無彩色の単体大理石彫刻、絵画なら白黒二色のモノクローム絵画(3)、そして音楽ならピアノ音楽が基本形に相違ない。ただし最後の場合、曖昧な限定ではあるが五線譜発明以降の西洋音楽という付帯条件がつく。実際、五線譜の構造がどこまでも整合性を保つのはピアノなどの鍵盤楽器だけだ。弦楽器の一つの弦にスペクトル的に含まれている音高はデジタル存在ではないし、指孔を整数的に押さえる管楽器にしても、シャープやフラットに対する譜面上の差別が反映されていない。しかしピアノは、白鍵も黒鍵も五線譜そのままに作られている。ピアノは五線譜なのだ。だからよく指摘される通り記譜による作曲は本質的にピアノリズムの産物と言っ



ナンカローと自動ピアノ



ナンカロー『習作第24番』楽譜

人はぎりぎりのところで、後者を「音楽」と言いたがるような気がする。どちらかというと私は前者にも未練がある。ナンカローの場合、Cで聴く限り、自動ピアノがぎりぎりリアライズできる範囲で数学に近い興味が作曲の対象となっているように思える。しかし題名のせいか、ケーススタディの感がしないでもないことがあるのはどうしたことだろ

作曲家が真に理性に忠実であろうとするならば、リアライズされない純粹作曲に向かつてよいだろう。しかしそれは「理性の限界の追求」という、本来数学の担うべき課題に行き着くこと必至である。数学こそが、アイデアをアイデアで語る土俵だからだ。この時点で作曲家は数学者になつてしまふという手もあれば、リアライゼーションとの拘泥に引き返す手もあるだろう。

ものは、もはや存在していると考えていい。名づければ存在する。作曲は言葉だ。しかし、もしも作曲したのにリアライズできないというようなことがあるならば、プラトンやミケランジェロが嘆いたように、肉体は精神の牢獄である。作曲家が演奏者を憎み、信用しなくなるのは当然だ。ラヴェルは演奏者が気を悪くするほどわかりきった指示記号をくどくど譜面に書き入れたというし、アイヴズは楽譜出版社に対してまで校訂の際の注意点を皮肉を交えて自筆譜に書き込んだ。あのソラブリに至っては「演奏されない方がましであることが大半」と公言する。彼はそこで演奏家を糾弾するのではなく、演奏のことなど考えずに作曲せよと言っているのである。

ものは、もはや存在していると考えていい。名づければ存在する。作曲は言葉だ。

前者は、言うまでもないが指が一〇本しかなかったり、無理数比のリズムを正確に取れなかったりするような生身の人間の肉体からの、作曲の解放である。テクノとは肉体の拡張によるアイデアの新大陸発見だが、自動ピアノがナンカローの新しい肉体となった。この場合、ピアノは本来人間が手で弾くための楽器だという批判は当たらない。ピアノは手の延長である以前に脳の延長だからだ。脳そのままに作られた最初のピアノは、当時の人の目にどんなに奇異に映ったことだろう。

演奏者という「リアライズする肉体」の不自由さについて深入りしておこう。作曲の側から言えば、理性が想定できることになぜ肉体が付いてこれないのか、腹立たしい。17/18/19/20のカノン（習作第三六番）、2/2のカノン（習作第三三番）、1/6・1.5/2.25%の可変テンポのカノン（習作第三番）など、想定することができ、作曲することができた

スもかけられないまま、直接鼓膜を振動させるのである。しかも、自明の音響単位による二値データとして最初から構成されているから、脳内再スキンの必要もなく取り込めてしまふ。結論から言うと、彼の仕事は西洋音楽をその基本形のレヴェルで正当に過密化・再呈示することだった。現行に近いピアノシステムに対する最初のテクノな反応がバツハの『平均律クラヴィア曲集』だったが、それを正統に受け継いで自動ピアノに手渡したのがナンカローの音楽である。二〇世紀の作曲音楽の核心であることによって、音楽史全体を逆照射するのである。

したがって音楽としての成功の理由は、演奏家の肉体という制約からの飛翔と、本来のピアノシステムへの固執だったということになる。

ところで私は、あらゆる音響の聴体験を「ビットマップ」と称する人に何人か出会ったことがある。西洋音楽の影響だと思ふ。実際に聴こえる音楽のほとんどが何らかのかたちでピアノリズムや五線譜の影響を受けているだろう。詳述しないが、そう聴こえなくてもよいような音響は、東洋のものなどにあると思う。しかし問題は、解像度を無意識に十二平均律に合わせ、音響を音モナドの集合としてとらえてしまふ、西洋化されたわれわれの耳だろう。あれほど東洋や過去の音楽に興味を示したメシアンが、鳥のさえずりを五線譜上にスキヤンした事実……もちろん微分音程には気づきつても……をどう考えたらよいのだろう。ここではしかし反対に、最初からビットマップであるような音楽について考えているのだ。

でもよい。

現行のピアノでは、十二平均律以外の音高ははじめから存在しない。音色も均質である。減衰特性のため指折り数えられる一音一音は、一音符一音符に書き換え可能なデジタル・ドットである。結局ピアノ音楽は、白黒二値のビットマップなCG絵画のようなものだ。色数を上げフルカラーとすれば、音色も豊かなオーケストラ曲となる。楽譜の方も、ずっと以前の四角形ネウマ譜のあたりから、すでにCGドット画と大差ないビジュアルだった。

ところで私は、あらゆる音響の聴体験を「ビットマップ」と称する人に何人か出会ったことがある。西洋音楽の影響だと思ふ。実際に聴こえる音楽のほとんどが何らかのかたちでピアノリズムや五線譜の影響を受けているだろう。詳述しないが、そう聴こえなくてもよいような音響は、東洋のものなどにあると思う。しかし問題は、解像度を無意識に十二平均律に合わせ、音響を音モナドの集合としてとらえてしまふ、西洋化されたわれわれの耳だろう。あれほど東洋や過去の音楽に興味を示したメシアンが、鳥のさえずりを五線譜上にスキヤンした事実……もちろん微分音程には気づきつても……をどう考えたらよいのだろう。ここではしかし反対に、最初からビットマップであるような音楽について考えているのだ。

あのナンカローの『自動ピアノのための習作』曲群ほど、モノクロ・ビットマップそのものである音楽はない。ビットマップ本来の特性である物質的なアナキズムが強調され、ドットのジャギーにアンチエリア

う。数学に近くても、数学自体ではないせいだろうか。逆に言えば、CD化されていないものをこそ、CD化されえないものをこそ……つまり音響にならないものをこそ……聴かなければならないのか。

リアライゼーションのテクノロジー的解決は、問題を先送りするだけだとも言える。自動ピアノは確かに人間離れした極端に速い打鍵を実現したが、連続する振動を音響的な一音に感じさせるまでには至らなかった。次にはピアノ自体の肉体的制約に行き当たったのだ。コンピュータシステムを使用したところで、これは結局同じである。理性がアイデアとして具現したコンピュータ内のデータを、肉体であるところの（音の）プリンタにリアライズさせることには、原理的問題が残るのだ。たとえばMIDI系では機器の性能に音質が左右されてしまうし、音響制御系では最後には近似でよしとしなければならない。ただし近似による方法は、生理的可聴域をCD以上の音質で覆うところまでは、アメリカ的な力業によって取りあえず達成されてしまった。これ以上のこの問題へのこだわりは、はたして異端視されてしまうだろうか？

「4」あのナンカローウについて・その二（ピアノイデア）

ナンカローウ音楽成功の後者の理由であるピアノシステムへの固執は、五線譜システムの遵守とも相等しい。その意味でシュトックハウゼンらヨーロッパの音列主義者と根を同じくする。アメリカではむしろパビットに近く、カウエルの著書からの影響はあるものの、ケージら実験主義者との共通点は少ない。

ピアノ自体へのこだわりとして第一に、均質な音色を自明としたからこそ、基本的なモノクロ絵画となりえたわけである。したがってそこを疑って始まった内部奏法の音楽とは、正面から対立する。ケージのプリアドピアノは聴き慣れない多彩な音響への驚異であるが（4）、ナンカローウの自動ピアノはよく知った音の非情な組織化に対する驚愕である。よりピアノを可哀想に感じるのは、後者なのである。

ピアノへのこだわりとして第二に、十二平均律音高の受容を挙げておく。平均律に固執したからこそ、対位法というピアノ音楽本来の書法を極められたわけである。かつてバッハやシェーンベルクはハーモニーを犠牲にして音列操作性を取り、そのために平均律を称揚して「点を対置する方法（英語でカウンターポイント）」である対位法を採択した（5）。ナンカローウがさらに加速した対位法は、ピアノ曲を基本的なドット画と認識するのに最適な音配置法だったのである。したがって音列操作性を犠牲にしてハーモニーを取った純正律の音楽とは、真つ向から対立する。パリの微分音キーボードは聴き慣れない種々の整数比ハーモニーへの驚嘆であるが、ナンカローウの自動ピアノは既知の音高関係の異様な出現に対する仰天である。より楽音を迷子に感じるのは、後者なのである。

ナンカローウはテニーに、自動ピアノの制約を「音色の均質性、音高の固定性、ロール紙に穴をパンチする際の恐るべき煩雑」と自ら語っている。テニーはさらに「ナンカローウは他の誰より痛々しくそれらを自覚していた」と書き添えている。しかし、そのような悲観的形容は三番目の困難にしか当てはまらないだろう。「微妙なハーモニーにさほど興味は

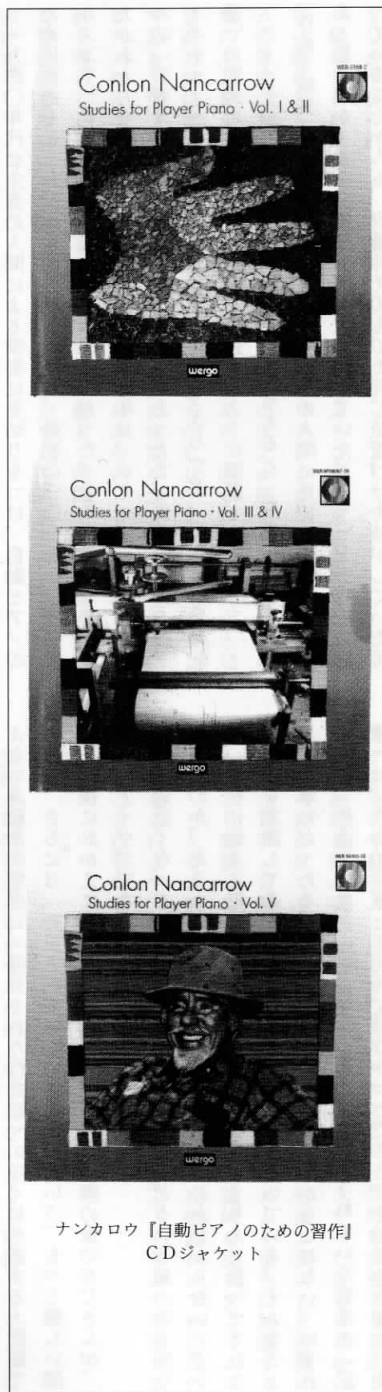
ないし、固定音高を不便と感じたこともない」との言明を受けて、前二項に関しては「他の誰よりそれらの長所を自覚していた」と解するべきかもしれない（6）。

その三番目の困難である「恐るべき煩雑」をもたらしロール紙の存在を考えると、われわれはかつてシュトックハウゼンの章で検討した録音テープの問題に、またも突き落とされることになる。さらには、「ピアノII五線譜」というシステムが、いかに時間軸方向に曖昧な言及しかできなかったかということも明らかとなる。その曖昧をいきなり鮮明にしてしまったのが、演奏者に代わるロール紙であり、ナンカローウの作曲法だった。

作曲のプロセスは、ガンの著書『The Music of Conlon Nancarrow』に

記してある。まずナンカローウは楽曲中の各声部間のテンポの比率を決め、それを正確にロール紙のテンプレートの上に起こす。次にそれを五線譜の上に書き移し、五線譜上で作曲する。それはロール紙に穴をパンチする際の正確な指示書である「パンチングスコア」となる。その指示にしたがい、専用パンチ機でロール紙に穴を空け、作曲が完了する。作曲とは別の次元で、作曲の後の作業として記譜がある。それは一九七七年にガールランドが出版した「ファイナルスコア」である。

ロール紙へのパンチングは想像を絶する大変さだったらしく、CDから一瞬で過ぎ去って聴こえる一音は、まさに作曲家の骨身を削る一ドットだったようだ。低解像度ビットマップCGにおける、一ドットにける精神主義的定義の話と似るが、本題に戻ろう。



ナンカローウ『自動ピアノのための習作』
CDジャケット

一九四〇年代に生身の人間による演奏に見切りをつけ、自動ピアノのために作曲を始めた彼が作曲の手を中断し、最初の三〇曲を「ファイナルスコア」化したのは一九六〇年代のことだった。どういう積もりだったかわからないが、図式的には最初の十数年は、ロール紙はシェフェールの「音響オブジェ」と相同なものとしてあったことになる。その後ファイナルスコア化されてからは、シュトックハウゼンの「電子音楽記譜」の図式に一見似るようだが、後述するように問題もある。

ファイナルスコア化以前の状況を先に考えると、ロール紙は完璧な「作曲＝演奏＝打鍵指示体」だった。「生身の人間に見切りをつけるのがあと数年遅かったら、電子メディアを使っていたら」とテニーに語っていることから、音響体そのものと同じ位置づけを彼がしていた可能性は高い。ナンカローの自動ピアノには打鍵に関する特殊な改良が施されているらしく、その点でバーチラの創作楽器を思い出させるが、さほど意識的ではなかっただろう。つまりロール紙があれば他の自動ピアノでも演奏できるという再現可能性はあまり考えられていなかったと思う。彼個人の音楽は自分と、ごく少数の周囲だけが知っていればよいと考えていたのかもしれないし、習作だという卑下があったのかもしれない。時の権力からの隠遁も影響を及ぼしていないとも限らない。

すべて憶測だが、そのような一見「自分のためだけの作曲」は、シェフェールや、実験主義者のような意識的な反帝国主義ですらなかった可能性はある。帝国主義に対する奥深い諦念と同居した、目先の音楽体験至上主義だったような気がする。そういった、必ずしもあやまちとは言

せただけである。覆水盆に返るわけだ。

さてガンは、「理由は何であれ」その後の後期の曲においては、必ずしもファイナルスコアが完璧ではなくなっていることを指摘している。正確な分析のためには、パンチングスコアなどを合わせて分析する必要があるらしい。ナンカローの曲が複雑怪奇な多重カノンとなり、無理数比や可変テンポまで使われるようになるのは後期である。だからそれらの曲において、ファイナルスコアが不完全になるのは技術的に仕方ないかもしれない。

しかしそれは前述の帝国主義としてのアイデア中心主義にとっては後退である。ファイナルスコアが曲のアイデアそのものではなくなってしまう、ロール紙がオリジナルで、ファイナルスコアがその近似にすぎなくなってしまうからだ。

私はそこにはシュトックハウゼンで見たような裏の意図も何もなく、単に諦めてしまったのではないかと考える。ナンカローはピアノシステムに忠実なあまり、五線譜システムをいつのまにか超え、踏み外していたのだ。だから、五線譜をほとんど諦めた。彼が落ち込んだ穴とは、音高方向にはデジタルなピアノが、時間軸方向にはアナログだったことである。ヴァイオリンの弦にスペクトル的に音高が含まれているように、ピアノにとつての時間はデジタル化されていない。それを反映し、それを埋めるかのようにナンカローのロール紙も、時間軸方向にはまったく整数的でない無理数比などのパンチングがやたらに施されてしまったわけだ。

えない非政治的態度は「発見された作曲家」の多くに共通する大問題である。さらには「発見されていない作曲家」という、もっと難しい問題を背後にかかえているかもしれない。あなたの隣の家のおじさんが、何かのアイヴズでないとは限らないのだ。

五〇歳近くになってからのファイナルスコア化がどういう風の吹き回しによるのか、あるいは最初からその積もりだったのかわからない。ガンは「分析に耐える形にしておかなければ音楽界はきちんと扱ってくれないことを意識したことだった」とあっさりと言っている。そんなことは百も承知だったろうが、実際その通りだったのかもしれない。いずれにせよ、作曲者の家の中ではすでにリアライズされていた音楽の「記譜」は、政治的自覚と無関係ではなかっただろう。その政治意識は、突き詰めればアイデアで世界征服を企てるという、帝国主義の発想に行き着く。

ガンによれば、最初に記譜した三〇曲は「音高はもちろんのことリズムや音価に関しても、他の何人もなしえないような完璧さ」だった。ここに私は、ロール紙からアイデアを完全に取り出せるとした作曲者の心意気を見る。一言えるのは、シェフェールやシュトックハウゼンのソノシートや磁気テープと違って、ロール紙が音響物質そのものになりきっていないかったことだ。打鍵指示体であるロール紙に空けられたドット穴は、ビジュアル的にすでに楽譜である。ロール紙が完全にパンチングスコアを反映していると考えた場合、パンチングスコアを参照することによって、ロール紙に含まれていたと同じアイデアを完全に五線譜に書き写

定量記譜とはいっても、速度記号と音価による時間表現は記号にもとづくものである。どう考えてもロール紙への物質的記譜に比べ、宣言性は増すものの、貧弱な限定力しか持たない。生身の演奏者の場合にはその曖昧な体感時間が、システムの貧弱さとはどよいバランスだった。ピアノニストの存在価値はそこにあったのだ。しかしナンカローのピアノロール作曲法では、時間軸上のアナログ座標の完全記譜が、五線記譜法への翻訳を、ただのアンニュイとしか感じさせなかったのである。

ピアノニズムと五線譜はこうして乖離した。「ピアノ曲＝ドット画CG」のたといは、時間軸方向には完全ではなかった。五線譜は、ロール紙上のアイデアを近似でしか持つてこれないばかりか、音楽内容が望む形式ですらない。

ナンカローはテニーに、「打鍵タイミングの圧倒的自由性」を自動ピアノの制約の第四項として「痛々しく」述べるべきだったかもしれない。彼は望んだわけでもなかったのに、それまで西洋音楽が長いこと前提にしてきたピアノ音楽と五線譜との一致を、ピアノニズムを正当に加速することにより破壊してしまったのである。それは意識的な反モダニズムに比べて、どんなに異端とされる行為だったろう。五線譜がいつか過去のものになる日まで、昨年死んだあのナンカローから、「あの」が取り去られることはないかもしれない。

*

話題が現代音楽の中でもそれほど句ではないところに偏ってしまった

が、日頃考えていることを書きとめた積もりである。私はコンピュータで美術作品を制作するが、データ完成段階で本当は満足したい。しかし自ら作品をプリントアウトし、個展も行う。演奏家ならぬ「出力家」がいてくれたらとの問題意識から、記譜システムを歴史的に内蔵してきた西洋音楽に、今回ケーススタディの対象を求めてみた。

現在私の回りにはないが、MIDIデータ完成までしか責任を持ちたくない立場の作曲家がいたとしたら、考え方の筋道としては似通う可能性はある。しかしそれは、悪しきモダニスト同士としてかもしれない。

〔一九九八年二月記〕

註

(1) 非常に反発を受けやすい図式化であることを承知の上で述べている。低レベルな断り書きだが、無論ジャズミュージシャンが記譜したからといって現代音楽になるわけではない。歴史的な演奏中心主義に対する反省としての意識的記譜は、反演奏という演奏中心主義の産物であり、たとえばティボグラフィカはまさにそのようなバンドであった。なお、一部で使われているシリアスミュージックという呼称に私は反対である。ジャズやロックがシリアスでないとは思わない。

(2) 原理的には五線譜自体の構造的不完全さが、演奏家かなりの解釈を要求するため完全演奏などありえない。さらには五線譜にすら多大なる「行間」が存在することが指摘されている。たとえば『涅槃交響曲』の出版譜を、自筆譜を持つ初演者の岩城は、記譜のセンスに欠けこの曲の不幸だと嘆いている。したがって楽譜に託されたアイデアの定量化自体本来不可能なのである。

(3) 詳述している場ではないが、素描の対概念としての彩色画のことを

ここでは「絵画」と呼んでいる。「物体」にこだわった素描派のミケランジェロが真に称揚したのはむしろ単体大理石彫刻であり、また、その二次元上の代用物である素描が黒に至る明暗で表されることは強調されるまでもないことだからである。では彩色画の中の「白黒二色のモノクローム絵画」とはどういうものかというところ、たとえば点描主義者スーラの木炭画や、オブアティーストのライリー、ヴァザリのブレイク直前のミニマルな白黒ペインティングを思い起こしてほしい。それこそ「物質」にこだわった彩色派ならではの特性のよく表れた、白と黒の色彩の美しい基本的作品なのである。

なお、モノクロームという語はクラインの『モノクローム・ブルー』のように単色を本来意味し、「モノクロ写真」などと使うのは白を色と認識しない素描派的な考えによっている。なので白黒二値の一ビット絵画を指すのにこの語を用いるのは本来適切ではないが、本文では仕方なく使っている箇所もある。

(4) 図式的すぎるかもしれないので一応述べておくと、音列主義者として出発したケージにとってプリペアドピアノの使用は音色の操作を作曲の制御パラメータに組み入れるという興味も当初はあった。その考えを徐々に放棄して、ついにアイデア不在の音響に聴き入るようになった。

(5) ピアニズムと言うと通常はベートーヴェン、リスト、ショパン、ドビュッシーといった流れが入ってくる。いわゆるクラシックファンにはそちらがメインかもしれないが、ここでは対位法を中心とする流れを本来の平均律鍵盤楽器特性であるとしている。歴史的に一応述べておく。十二平均律はまだ確立されていなかった頃、それを称揚し積極的に推し進めたのがバッハだった。平均律の利点は転調も含めた音列操作性であり、欠点はハモニーの汚さである。バッハはそのため対位法の大家となり、また曲集は基本的に長短の二十四調性のため二十四曲を揃えたのである（テクニカルな反応である）。その後、耳のせいにはわからないが、ハモニーの汚さには目をつぶり、音列操作性だけでなく機能音声まで

華々しく登場させてしまったのがベートーヴェンだった。以後のピアノニズムはその産物である。

ところが鋭い耳の持ち主だったシェーンベルクは十二平均律の機能と声を汚いと感じ、純正律に進むのではなく、平均律をきちんと受容し直すために現代の対位法を復活させた。『ピアノ組曲』に始まる十二音技法がそれである。その影響下に発展した音列主義では、したがって音高要素を増やす際にも四分音などに行き着いて平均律システムを保持したことがアメリカ的な純正律とは異なる点である。

点の音楽の組織法には、線へと面への二法があるが、平均律では線が適切である。それが対位法であり、突き詰めれば「音楽とは時間における順序関係である」の言い回しに行き着く。これを符牒的に言うならば、シュトックハウゼン「ブンクテ」は点であり、「コントラブンクテ」は点（そして「ブンクテ」に「対する」対位法なのである。厳密なことを言えば、実はその際に彩色派的思考から形態派的思考への転換が行われ始めている。なお、この場で断っておくが作品自体が彩色派物質であ

ろうと形態派物体であろうと、プリンタという肉体的物質に対してはコンピュータデータはアイデア物体としての相対位置を保つ。

(6) テニールがおそらく敬愛を込めて書いた、自然倍音列に基づいて調律されたハモニック自動ピアノのための作品『コンロン・ナンカローウのためのスペクトラル・カノン』は、果たしてナンカローウを喜ばせられたのだろうか？

(7) 時間軸がアナログ存在であることを正しく反映して、自動ピアノのロール紙もアナログ存在である。生身のピアノニストは作曲家から宣言された素朴なデジタル記号の楽音を、自らの体内感覚にしたがってアナログ時間の上に配置するから、そのデジタルとアナログのはざまにこそ彼ら演奏家の存在価値もあるわけだ。そしてそこを記録することができるといふ用途こそ、当時の自動ピアノ販売会社の訴求ポイントだったのである。発明者はそこを利用した「アナログ時間制御の」作曲まで考えたかもしれないが、実際にそれを演奏でなく作曲の領域とする可能性を示唆したのがカウエル、実践したのはナンカローウだった。

ちなみに、作曲家の思考を超えているかもしれないが、ロール紙を複写し、そこから情報のMIDI化を試みた作曲家がいるらしい。藤枝守氏の「コンロン・ナンカローウの微分的時間」と題された講座（世田谷美術館・一九九五年）でその話を聞いた。

また、自動ピアノのための曲を五線化したことの、目に見える効用としては、ファイナルスコアを室内アンサンブルに編曲して演奏してしまったCD（Ensemble Modern/RCA）や、三曲だけが生身のピアノニストが多重演奏してしまったCD（Joanna Macgregor/Collins）、四手のためへの編曲版（Study No.15-Yar Mikashof）の収録されたCDなどがある。最初期や最末期の、難解だが一応人間用に書かれた作品群もCDで聴くことができる（Ursula Oppens, Continuum, Kronos Quartet, Aidiu SQ, etc.）。

（なかざわ ひでき・美術家）

ナンカローウを弾く（!!）演奏家たち
アンサンブル・モデルン [STUDIES]
ジョアンナ・マグレガー [counterpoint]

