

失われた音楽を求めて（１）

藤井 たぎる

カナダの作曲家・音楽学者R. マリー・シェーファー *R. Murray Schafer* (1933-) は『新しいサウンドスケープ』の導入部をつぎのように始めている。

「ルートヴィヒ・ファン・ベートーヴェン *Ludwig van Beethoven* の《第五交響曲》初演後のロビーでの囁き：ふーん、それにしてもこれでも音楽なの？

リヒャルト・ワーグナー *Richard Wagner* の《トリスタンとイゾルデ *Tristan und Isolde*》初演後のロビーでの囁き：ふーん、それにしてもこれでも音楽なの？

イゴール・ストラヴィンスキー *Igor Stravinsky* の《春の祭典 *Le Sacre du printemps*》初演後のロビーでの囁き：ふーん、それにしてもこれでも音楽なの？

エドガー・ヴァレーズ *Edgar Varèse* の《ポエム・エレクトロニック *Poème électronique*》初演後のロビーでの囁き：ふーん、それにしてもこれでも音楽なの？

ジェット機が私の頭上高く轟音を轟かす。そして私はこう訊ねる：ふーん、それにしてもこれでも音楽なの？ ひょっとしたらパイロットは職業の選択をまちがえたのかもしれない。」⁽¹⁾

音楽の定義は時代とともに推移するあくまで相対的なものである。しかし少なくとも十九世紀の西洋において、たとえ聴衆がどう思おうと、ベートーヴェンであれワーグナーであれ作曲家自身は、あまりに進歩した音楽であるがゆえに保守的な聴衆にはこれが音楽であることがまだ理解できないのだという認識はあったとしても、みずからの作品を音楽という概念には当てはまらないものだとはけっして思っていなかったはずである。

ところが二十世紀に入ると、音楽の概念は急速に拡がり、しだいに音楽と＜非音

楽> (あるいは<反音楽>)の境界は曖昧になっていく。旧東ドイツの作曲家ゲオルク・カツァー *Georg Katzer* (1935-) はシュテファン・アムツォル *Stefan Amzoll* との対話でつぎのように述べている。

「《エド・メモワール *Aide memoire*》⁽²⁾ に関する議論でこんなことがありました。これはとても印象深く説得力があるけれど、しかしはたしてこれでもまだ音楽と言えるのだろうか、というわけです。それに対して、これは曲であり、作曲であって、これが音楽とみなされなくてもいっこうにかまわない、私にとってはそのあいだにいかなる境界も存在しないと言っておきましょう。このことは現代の多くの作曲家にあてはまることで、彼らも使用されることになる音に対してどんな境界も設けていません。そのもっともよい例がジョン・ケージ *John Cage* であり、マウリシオ・カーゲル *Mauricio Kagel* です。(……)音楽とは楽音によって表現されるべきものだという古典派とその後裔から継承された伝統的なイメージがありますが、作曲家たちはすでにそうした境界をとくに越えてしまっていますし、現在では創作領域をずっと幅広くとらえています。」⁽³⁾

あるいはまた、フランスの作曲家リュク・フェラーリ *Luc Ferrari* (1929-) は《音楽散歩 *Music Promenade*》と題したミュージック・コンクレート *musique concrète* 作品についてつぎのように言っている。

「散歩という語はいろいろな意味に理解できる。(私は装飾的な意味しかもたない<音楽 *Music*>という語を省くことにしよう。英語で書かれているのはそのためだが、むしろ軍隊用語ふうに<非音楽 *amusique*>とか<反音楽 *anamusique*>とか<準音楽 *paramusique*>とでも呼んだほうがよいかもしれない。)」⁽⁴⁾

現代のすべての作曲家たちが「境界」をやすやすと乗り越え、みずからの作品をカツァーやフェラーリと同じように音楽であろうとそうでなかろうとかまわないと思っているわけではもちろんないだろう。ただ、こうした発言の背景には現代が、音楽の素材として楽音以外の音素材(騒音)を用いてももはや不思議でもなんでもない時代であるという認識が前提としてあるということだけは確かだ。カツ

アーはさきの対話でさらにつぎのように言っている。

「ごく一般的にいて、私たちの生活は今日、単純に音の数量の点からみても前世紀とは比較を絶するほど（充実しているとは言いませんが）豊かになっています。音や音響全般に関して私たちの技術的な環境が生みだしたものは、量的にも、音の特性としての質においても、たぶん十九世紀初頭の一市民を不安と恐怖におとし入れるのに十分なものでしょう。私たちはそのような環境ととりあえず折りあいをつけなければなりません。電子音楽はある種哲学的な側面を有しています。いうまでもなく電子音楽は、単にコンピューターによってつくられた音響を利用するばかりではなくて、現実の騒音も使っていますが、そのような音響を手なずけることで私たちの環境を芸術のなかへとり込み、そこから不快な面を排除するわけです。もとよりこれは単にひとつの側面にすぎませんが。また進化した耳には三和音とは別の魅力的な音の現象も存在します。それがこの音響現象のもうひとつの側面ですが、ひょっとしたらこれも同じような哲学的背景を重ねあわせてみることもできるかもしれません。つまりその場合も音の環境を解明し、一見不快な外観を呈しているものから魅力を引きだそうとするわけです。たとえばジェット機の騒音ですが、近くで聴けばたしかに不快なものです。しかしこの典型的なジェットエンジンの轟音は、ポップミュージックでは背景音としてほとんどステレオタイプになっています。」⁽⁵⁾

こうした現実の音環境に対する態度の表明は、二十世紀初頭、1913年のルイジ・ルッソロ *Luigi Russolo* (1885-1947) の「騒音の芸術」宣言にまで遡る。未来派の一連の運動の一環として、ルッソロはそこで騒音への讃歌をこう歌い上げている。

「今日、音楽芸術はきわめて不協和で、きわめて奇怪で、そしてはげしく軋るような鋭い音の混合をこころみている。こうしてしだいに騒音の音楽へとわれわれはちかづきつつあるのだ。音楽のこのような進化は、人間の労働とふかく関わりをもつ機械の増殖的な増加と平行しているのである。大都会の騒然としたアトモスフェアのなかにも、またかつては静寂のなかで眠っていた田園にさえも、今日、機械は無数の異質な騒音を創りだしつづけている。こうして純粹な音楽はすくなくなり、単調なものとなってしまうと、もはやなんの感動もひきおこすものではなくなっている。

.....われわれ未来派は、巨匠たちの音楽をすべて愛してきたし、かれらのハーモニーを愛好してきた。ベートーヴェンやワーグナーは、ながいあいだわれわれの胸をゆさぶった。しかしいまはもうたくさんだ。われわれには《英雄》や《田園》をくりかえし聴くことよりも、市街電車、自動車、群衆の騒音を音楽のひとつの思想として結合することのほうが、はるかに大きなよろこびをもたらすからである。.....やがてわれわれは、ショーウィンドウの鉄のシャッターの騒音とか、扉のパタンと閉まる音、群衆の足をひきずる音や押しあう音、停車場、製鉄所、工場、印刷機械、発電所、地下鉄の騒音といったものを現代のオーケストラとして提出しうるようになるだろう。また戦争の騒音も忘れることはできないとおもう」⁽⁶⁾

十九世紀ベルカント様式のお膝下というべきイタリアでのルイジ・ルッソロの「騒音の芸術」宣言と、彼によって考案・作製された騒音楽器イントナルモーリ *Intonarumori* によるその実践以来、楽音と騒音、あるいは音楽と<非音楽>の境界は曖昧になっていく。そしてこれまでいわば脇役に甘んじていた打楽器が、しばしば中心的な役割を担うようになる。たとえば、ストラヴィンスキー (1882-1971) の《春の祭典》(1913年初演)における西洋音楽のカダンスからはずれた独特のリズム構造、エリック・サティ *Erik Satie* (1866-1925) の《見せ物小屋 *Parade*》(1917年初演)での騒音(水の落下音、ピストルやタイプライター、サイレンなどの音)の挿入、ジョージ・アンタイル *George Antheil* (1900-1959) の《バレエ・メカニック *Ballet mécanique*》(1926年初演)におけるプロペラエンジンや多種多様の打楽器の使用。エドガー・ヴァレーズ (1883-1965) の《イオニザシオン *Ionisation*》(1931年初演)は、西洋音楽史上初めて打楽器だけで構成された作品である。

それまで西洋音楽の素材として用いられてきた楽音は、楽器として認知されたものやしかるべき努力と鍛錬の末に獲得された美声(ベルカント)に限定されてきた。ルッソロはそうしたブルジョワ聴衆の度肝を抜くべく、「騒音の芸術」の名のもとに楽音を音楽から追放し、騒音のアポテオーゼを試みたのである。ただし、それが従来の美の理念に反旗を翻すものであったとしても、楽音/騒音という二項対立がそこではあいかわらずまだ前提とされているのは言うまでもない。騒音を楽音より上位に据えたにせよ、図式そのものは依然として保持されたままなのである。ヴァレーズのルッソロに対する批判も結局はその点にある。⁽⁷⁾ じじつルッソ

口自身にとっても騒音はあくまで騒音でしかなく、このナイーヴな産業革命崇拜者には楽音と騒音の垣根を取り払う気などまったくなかったと言ってよい。彼にとって騒音はけっして豊饒な音の宝庫ではなく、徹頭徹尾テクノロジーの進歩の象徴としてあったのである。

ルツソロの騒音主義を継承した⁽⁸⁾ ミュジック・コンクレートの創始者ピエール・シェフェール *Pierre Schaeffer* (1910-1995) は、ルツソロのようにかならずしも楽音を目の敵にしているわけではない。むしろ西欧の音楽のみが唯一の音楽であり、そこで奏でられてきた音だけが楽音として認知されてきたことに対する異議申し立てとして、彼は「複数の音楽」を提唱する。1969年、パリ音楽院に新しく設置された電子音響音楽講座の教授就任間もないシェフェールは、丹波明のインタビューにつきのように答えている。

「フランス国立放送のスタジオで、初めに述べてきたように〈放送芸術〉の探求をしていたおり、アフリカの原始的音楽、東洋の音楽をレコードや録音テープで聴く機会が多くありました。それらを聴いているうちに、真実の音楽的研究は第一にわれわれがもっとも完成した音楽だと信じている、ヨーロッパ音楽と対決することだということが分かってきました。第二の問題は、当時発見されたばかりの〈電子音響音楽（ミュジック・エレクトロ・アクスティック）〉を新しい音楽として考えること、第三にヨーロッパ以外の音楽を問題として取り上げるべきだということが分かってきました。今までの〈唯一の音楽〉すなわち、ヨーロッパ音楽の他に、これらの多くの音楽を加えるべきで、私は、音楽が、複数であるということ強く主張します。」⁽⁹⁾

十九世紀において音楽とはもっぱら西洋音楽を意味していたし、そのかぎり作曲家はみずからの作りだす作品が「唯一の音楽」であることを疑う余地などまったくなかった。良い音楽／悪い音楽、保守的な音楽／革新的な音楽、あるいは芸術音楽（E-Musik）／娯楽音楽（U-musik）の区別はあっても、むしろそうした二項対立は西洋音楽の基盤をますます強固なものにしこそすれ、けっしてそれを危うくするようなものではなかった。そうした西洋音楽の絶対性が決定的に崩れ去るのは第二次世界大戦以後のことである。アルノルト・シェーンベルク *Arnold Schönberg* (1874-1951) の無調や十二音の音楽はウィーン生まれの最後の西洋音楽様式であり、いわば

音楽における西洋中心主義の最後の表出となったのである。

もっとも十九世紀西洋の音楽受容の形態をそっくりそのまま引き継いでいる現代のクラシックのコンサート会場では、いまだに楽音以外の音は、それが演奏家によるもの（楽譜をめくる音、椅子の軋む音など）であろうと、聴衆によるもの（咳、くしゃみ、プログラムをめくる音など）であろうと、あるいは会場の空調機の音であろうと、いずれもれっきとした騒音とみなされている。都会の騒音から閉ざされるべきこの〈神聖な〉音響空間において、自動車の警笛がきこえてくることなどもってのほかなのだ。そうした西洋市民社会の芸術観を逆手に取るように、ジョン・ケージ (1912-1992) の《四分三十三秒 4' 33"》では四分三十三秒間、舞台上で一音も発さない〈演奏家〉が登場し、会場の扉が開け放たれる。音楽とはなにかと問うマリー・シェーファーに、ケージはこう答えている。

「音楽とは音です。私たちを取り巻いている音なのです。コンサート会場にしようといまいと関係ありません。ソロー *Thoreau* を見てごらんください。」⁽¹⁰⁾

声楽曲であれ器楽曲であれ、演奏家によって、あるいはまたテープ音楽（電子音響音楽）の演奏会ならスピーカーから発せられる音をとるあえず音楽と呼ぶとするなら、《四分三十三秒》は音楽ではない。聴衆にとってそれらの音がかりに不快なものであっても、演奏家として登場する人物がなにか音を出すかぎり、聴衆はそれをひとまず音楽として認識するし、またそうせざるを得ないだろう。それはあるいは感動的な素晴らしい曲であったり、つまらない退屈な曲であったりするかもしれない。これでも音楽なのかと疑いたくなるような代物であったとしても、それならそれで聴衆はこの音楽を妨害するべく騒いだり、けたたましく靴音をたてて会場を後にし、聴くことをみずからの意志でやめることもできるだろう。しかし、扉の開け放たれた会場で演奏家が一音も発さないなら、中にしよう外に出ようと、静かにしよう騒ごうと、それでも四分三十三秒のあいだ、聴衆のひとりひとはかならずなんらかの音を耳にするにちがいない。そのかぎり、聴衆はまちがいなく彼なり彼女なりの《四分三十三秒》を聴いたのである。

すでに触れたとおりルッソ口の騒音へのオマージュが、あいかわらず楽音と騒音という西洋近代の二項対立の図式を踏襲していたのはちがって、シェーファーの言う音楽の複数性やケージの《四分三十三秒》に代表される偶然性やハプニングの導入は、楽音と騒音の差異を、あるいはベルカント様式に代表されるような従来の

西洋音楽の系譜に連なる音楽とそれ以外の〈非音楽〉との差異をまったく無効にしてしまった。シェフェールおよび彼によって創設された〈音楽研究グループ *Groupe de Recherches Musicales (GRM)*〉の作曲家たちの作品やケージらの〈開かれた〉（偶然性の）作品を音楽として認識するかしないかは、もはや問題にはならないのである。

一時期、パリでケージと活動を共にしていたクロアチアの作曲家ドゥブラヴコ・デトニ *Dubravko Detoni* (1937-) は、すべての音・音楽が多種多様の〈図〉をなすような〈地〉として静寂を捉えていた。

「音楽は完全なものの間隙である。音楽は神や時計や計器のようなもので、憎しみや弱さに由来する主観的で不正確な時間と空間についての説明だ。そしてなによりもっともその面目躍如たる点は、音楽はまさきに妥協しようとすることである。結果として生じるあらゆる組みあわせや動きが示すごとく、音楽は不自然で不実である。それは身ぶり、擬態、空白の装飾、媚態にほかならない。静寂だけが唯一自然で、無事（non-events）で、静かで、中立で、充溢の無意識そのものだと言える。音楽とは、静寂という無色透明の完璧な海の水面を汚す油のぬめりである。」⁽¹¹⁾

しかしやがて、デトニは静寂自体をひとつのカテゴリーとして、つまり音がそこから生まれ消えていく零地点としてではなく、それ自体音とともに変化していく自立した構造とみなすようになる。⁽¹²⁾ 静寂と音という対比によって、楽音と騒音、音楽と〈非音楽〉の差異は消滅する。ケージにとってそうだったように、デトニにとってもまた彼の周りのすべての音・音楽は、彼が構造化すべき素材としてある。ディミトリエ・ブジャロフスキ *Dimitrije Buzarovski* は《忘れられた音楽 *Zaboravljene muzike*》についてつぎのように述べている。

「《忘れられた音楽》と《33 per 3 in 3》のための総譜のオーソドックスな外観、たまに〈珍しい〉記号が見られるとはいえ、その古典的な記譜法には一瞬戸惑いをおぼえるが、それにくらべて《ドミソミド *do mi so mi do*》はすでに私たちがドゥブラヴコ・デトニから予想できるとおりのもので、図形あり、偶然性あり、芝居仕立てありといった具合である。これらの総譜の外見上の形式に

おける矛盾は、作曲年代を比較するときいっそう増大する。つまり《忘れられた音楽》がもっとも新しく、《33 per 3 in 3》と同じく1981年に書かれているが、《ドミソミド》はそれより一年前のものなのだ。まさに題名の示すとおり、この《忘れられた音楽》は〈忘れられた調性原理の古きよき時代〉への回帰をほのめかしているように感じられるかもしれない。それはまるで、音楽の〈外部〉での偉大な逗留は終わったかのようにであり、前衛と実験は、いまここにある過去がとり戻される以前の過去を具現していたかのごとくである。しかし、それはやはり錯覚にすぎない。そもそも回帰などということがはたしてあり得るのだろうか。

まずこれを耳にすると、たちどころに回帰とはまったくちがったなにかを表現している音のイメージがたちあらわれる。これは前衛や実験に異議をとらえたものたちが夢見た〈古きよき時代〉ではない。それは復古ではなく、確かな前進への一歩である。《忘れられた音楽》はひとつの口実にすぎず、本当の理由はもっと深いところにある。それに《ドミソミド》において、くだんの前衛の〈過去〉に対する態度があいかわらずグロテスクにきこえるとすれば（やさしいソナタ *Sonata facile*、ハバネラ、ベートーヴェンの第五交響曲の〈運命の動機〉）、《33 per 3 in 3》、そしてとりわけ《忘れられた音楽》は〈忘れられたもの〉を単に素材としてあつかっているのであって、それを目的としているわけではない。（……）いま一度デトニの言葉を思いだしてみよう。彼はつぎのように言っている。『音楽の問題は、未知のものをすでになじみの型に押し込めることによってではなくて、既知のものを未然のかたちへと形成していくことによって解決される。その答えは音楽について、あるいは音楽の周囲で考えることのなかにあるのではなく、音楽を通して考えることのなかにある。』 既知と未知の弁証法はこうして止揚される。」⁽¹³⁾

〈過去〉はデトニにとってみずからの作品を構成する素材である。ただし、新口マン主義を標榜する者たちのように、過去の遺産や伝統にみずからを結びつけることによって、作曲家としてのアイデンティティを彼は見いだそうとしているわけではない。そうではなくて、「既知のものを未然のかたちへと形成していく」とき、はじめて〈過去〉もまたいまここに〈再現前化〉するのである。エルネ・キラール *Ernö Király* (1919-) にとって「既知のもの」とはまずなによりも、かつてのハンガリ

一の民衆の音であった。

「今日の田園の音の環境は、伝統的な旋律、楽音、それに器具や機械の騒音が一種ないまぜになっている感がある。それは何世紀ものあいだ、農民たちによって培われてきたすばらしい音の環境を抹殺してしまうものだ。」⁽¹⁴⁾

ハンガリー系少数民族の居住区である旧ユーゴスラヴィア共和国ヴォイヴォディナ自治州のスポティツァに生まれたエルネ・キラーイは、短期間のパリ滞在を除いてこの地に留まり、ほぼ独学で音楽の勉強をつづけ、市立劇場管弦楽団とスポティツァ・フィルハーモニーに所属、演奏家として活動するものの、やがてノヴィ・サド放送局のハンガリー民俗音楽部門主任、またノヴィ・サドのヴォイヴォディナ博物館音楽部長をつとめながら、ハンガリーの民俗音楽研究に専心することになる。この間、キラーイは五千以上もの民謡と数々の民俗楽器を収集するとともに、それらの素材に和声をつけ編曲をおこなっている。

また独奏曲、器楽合奏、子どものためのオペラや歌曲、合唱作品、舞台、ラジオ・ドラマのための音楽など、幅広いジャンルでキラーイは多数の作品を書いている。代表的なものとして、声と器楽のための連作《リフレクションズ *Reflexiók*》、ツィターフォンのための《コラージュ *Collage*》、ゼーニア・ラダーク *Xénia Radák* のグラフィック・デザインにもとづいた《民衆のさやぎ *Folk Rustle*》(図1)、《アクションズ *Actiones*》(図2)、《アセザンテス *ACEZANTEZ*》(図3)などの図形楽譜による作品があるが、これらの実験的・前衛的な作品もやはりさきに触れたフィールドワークから生まれたものなのだ。たとえばドゥシャン・ミハレク *Dusan Mihalek* はつぎのように言っている。

「キラーイの活動には、彼の創作に統一性をあたえ、それを意味づけるひとつの主題がたえず見え隠れしている。この主題はおそらくは彼の民俗音楽研究の成果であろうし、ベラ・バルトーク *Béla Bartók* の理念の実に豊かな所産でもあるだろう。つまり、キラーイのほとんどすべての曲のなかに民俗音楽の、しかもそのもっとも古い形態の痕跡を私たちは見いだすことができるのである。そうした音楽をみずからの作品にとり入れ、変更を加えて新しい音の世界を切り開いてみせるキラーイの方法はじつに興味深いものだ。そこには、いわば都会の環境のなかで成長してきたひとりの当惑した現代人の音の世界があり、こ

の都会の生活に慣れた現代人の血のなかに、しかしなおいまも伝統的な、そしてもっとも真正な民俗音楽のリズムが脈打っているかのようである。その音楽は民衆の叫びやため息から生まれたものであり、それらはまた、そのままそっくりキラライの作品のなかに再現されてもいるのである。」⁽¹⁵⁾

キラライが民俗音楽の研究をはじめた動機がなにかは知るよしもない。ただ、旧ユー

ゴスラヴィアのハンガリー系民族としてハンガリーとの国境に接するスポティツァで生まれ育ったことが、その後のキラライの活動に少なからず影響を与えたであろうことは容易に想像がつくだろう。いずれにしても、キラライは西洋音楽史という<正統の>過去ではなく、近代化の波に埋没し、忘れられるべくして忘れられていったものに耳を傾ける。ただしそれは、民俗音楽研究者として<発掘>したものをみずからの博物館に<収蔵>するためばかりではなかった。ベルカント・コンプレクスとでもいうべき近代西洋の美意識によって不当にも排除されてきた、楽音とは異なる<別の>音を救いだし、それを現在の生活にいま一度とり戻すこと。そのためには収集したものを保管するばかりでなく、使用するのではなくてはならないだろう。こうしてツィターやタンブール(マンドリンふうの楽器)といった民俗楽器が、キラライの創作においてもきわめて重要な役割を演じることになる。

もっともキラライにとって、それらの楽器をただ単に現代に復興させることが最終的な目的ではなかった。彼はほとんどつねに通常とは異なる特殊な奏法を用いることで、楽器本来の音を<変調>し、時代にとり残された<古楽器>からきわめて斬新な音色と独自の音響を引きだしてみせたのである。たとえば《バッカナーレ第2番 *Bacchanale No. 2*》でのタンブール合奏に聴かれる鮮烈な響きには、失われた過去に対する郷愁など微塵も感じられない。⁽¹⁶⁾

作曲家キラライにとって民俗楽器が魅力あふれる表現手段であることは疑いようがない。ただ、しかるべき表現をもたらす可能性を有しているものなら、それが民俗楽器であれ西洋近代楽器であれ、あるいはまた人声であれ、彼はすべてのものを受け入れる。じじつ特定の楽器が指定されていない作品も数多くある。あらゆる楽器はすべからく彼にとって表出のための道具(instrument)なのだ。そしてその道具にほんのすこし手を加えるだけで、そこにまぎれもないキラライ独自の音世界が出現する。たとえば、もともと声とギターそして/あるいはツィターのために書かれ

た連作《リフレクションズ *Reflexiók*》の最初の三曲は、チェロとタンブール・オーケストラのために改作されているが、そこではカタリン・ラディク *Katalin Ladik* の声を模すべく、チェロの弦と指板のあいだにスポンジが押し込まれることになる。

(17)

そうした工夫をさらにいっそう大胆に押し進めたものが、作曲家自身によって製作されたツィターフォン *citrafon* とタブロフォン *tablofon* という二つのきわめて独創的な創作楽器である。

1974年につくられたツィターフォンは、その名前が示すとおりサイズの異なる五つのツィターを組みあわせて合体させたもので、全部で五十八本の弦がペンタトニックふうの音階にもとづいてとりつけられており、さらに部分的に四分の一音間隔で駒が置かれている。音域は五オクターヴ以上あり、指やピック、あるいは弓、そのほかあらゆる種類の器具をつかって演奏される。必要に応じて二人で同時に弾くことも可能なので、ポ

リフォニックな演奏をおこうこともできる。音の強弱（ダイナミクス）はギター程度だが、それを増幅する十六の收音装置がとりつけられているため、実際には倍の強弱を得ることができる。（写真1）

また1976年につくられたタブロフォンは、50 x 70 cm 四方のうすい1 mm 厚のプレートでできていて、中央部分がわずかに湾曲している。あたかもプリペアド・ピアノのよ

うに、上半分には多種多様な音響を奏でるさまざまな物体が弦のあいだに据えつけられており、奏者は指、ピック、スティックなどをつかって演奏することになる。下半分には水彩画用の紙が置かれ、そのうえで書いたりデッサンしたりすることができる。タブロフォンの音の強弱もツィターフォンと同じくギター程度のものだが、やはり本体の裏側にとりつけられた收音装置を使うことで、必要なだけ音を増幅できるようになっている。（写真2）

キラーイはタブロフォンの奏法についてつぎのように言っている。

「この楽器をつくった目的は、デッサンの線や、書かれたテキストを単に視覚的にだけでなく、音としても再現することにあった。簡単に言えば、画家 = 演奏家は同時に二つのメディアで自己表現することができるわけである。このミクスト・メディア的な楽器は、必要に応じて二人のパフォーマーが協同で

作業できるようになっている。ひとりがデッサンするかテキストを書き、もうひとりがその作品からインスピレーションを得て、それをさまざまな音で表現するのである。またその反対に、演奏家がつくりだす音響から画家がインスピレーションを得ることもある。あるいは一種の対話やカノンも可能だろうし、さらには同時に互いに無関係に対位法のように進めていくこともできるだろう。」⁽¹⁸⁾

ツィターフォンやタブロフォンは、たしかにいくばくか民俗楽器の名残を留めている。しかしこれらの楽器はその外観からは想像もつかない、あたかも伝統的な民俗楽器の音素材をもっともソフィスティケートされた最新のスタジオで電子的に変調したかのような変幻自在な音を奏でる。キライ自身のツィターフォン演奏で、1979年にザグレブ現代音楽ビエンナーレで初演された《民衆のさやぎ》について、クラウス＝ヘニング・バッハマン *Claus-Henning Bachmann* はその印象をつぎのように記している。

「《民衆のさやぎ》は、擦られ、叩かれ、かき鳴らされる音響が繰り広げる多彩な音／騒音のスペクトルによって前衛的な響きにかぎりなく接近する。こうして芸術音楽の伝統が、口承で受け継がれたもの（キライはヴォイヴォディナの村々で数々の民謡を採取してきた）、あるいはまた現実にもとづく音楽とでもいふべきどこにも書き留められていない農具の響きと結びつけられるのである。素朴なものと芸術音楽と日常の労働が共存する、これはたしかに未来を予見させる瞬間だ。」⁽¹⁹⁾

すでに触れたように、キライがしばしば特定の楽器を想定しない作品を書いていることを考えるなら、彼が即興演奏に多大の関心を示すのもごく自然なことだと言えるだろう。この《民衆のさやぎ》でも楽器の種類や数はいっさい指定されていないし、楽譜もグラフィック・デザインによっているため、あらかじめ設定された枠の範囲とはいえ、演奏者は最大限の自発的・即興的な表現が要求される。また、このような従来の記譜法で書かれてはいない楽譜のリアリゼーションをグループでおこなう場合、演奏者たちはそこに潜在する音構造や共通のインスピレーションを追求していかななくてはならない。その点でキライの作品には、ドゥブラヴコ・デトニが彼の主宰する器楽グループ〈アセザンテス *ACEZANTEZ*〉⁽²⁰⁾ とともに起こ

なっている数々の実験にあい通じるものも認められるだろう。キラ－イの集団即興のための代表作のひとつ《アセザンテス》も、題名の示すとおり彼らに献呈されており、グループ名のアルファベットをデザイン化したゼーニア・ラダークのグラフィックをもとにして書かれたものである。

収集した楽器や音素材を研究者キラ－イが忠実に修復・復元したとすれば、作曲家キラ－イはそれらをいったん換骨奪胎して、さまざまな方法で未然のかたちへとたえずつくりかえていく。こうして生き生きとした素朴な農村の生活を彷彿させる牧歌的な旋律は、作曲家の手によって錯綜した複雑な響きをまとった、まったく別の新たな相貌のもとに生まれ変わることになる。伝承や民俗性への志向と前衛的な語法が、なんの矛盾も齟齬もなく結びついているキラ－イの作品において、〈過去〉はもとより郷愁の対象ではなく、来るべき未来を鮮やかに照らしたす〈消失点〉としてあると言うべきだろう。

註

(1) R. Murray Schafer: die schallwelt in der wir leben - the new soundscape. Universal Edition (Rote Reihe 30), 1971, S. 5.

(2) 作曲家は《エド・メモワール》についてつぎのように言っている。「作曲家のスタジオで音の加工処理、および音響制作がなされ、磁気テープの編集は東ドイツ放送スタジオでおこなわれた。人類史のもっとも大きなごみの山からなる音の断章。つまりこれは汚物でつくられたひとつの記念碑にほかならない。私は長いあいだ、ぜひともこうしたテーマで作曲してみたいと考えていた。ただ、この不可能を可能にする手段を見いだすことができなかった。そしてようやくいま、ドイツの歴史のなかのこの時期をとらえるには、それを悪夢として描きだす以外に方法はないということに気づいたのである。したがってこれは数々の事件の年代史でもなければ、なんらかの解釈を試みたものでもない。紋切り型、スローガン、行進曲、集団の絶叫、こうしたすべてのものがナチの時代の歴史的な音のドキュメントから切りとられ、編集されて、七つの悪夢を構成している。これらの悪夢のなかでゆっくり眠ることのできるものなどいはいはしない。眠りながら恐ろしい夢にうなされるのだが、しかし同時にまた目を覚まし、これらの夢が現実だとわかるのも怖いのだ。これは1933年から1945年までの時代の歴史的録音によるコラージュである。ナチの要人たちによる演説と、自由のために戦った者たちの言葉の引用からなるこのドキュメントは、電子的に(たとえばリングモデューレーター、フィルター、ヴォコーダーで)処理されてはいるが、重要な道具はなによりもまずはさみであった。」

(Recommended Records RR-22 [LP] 添付の解説)

(3) Mathias Hansen (Hg.): Komponieren zur Zeit - Gespräche mit Komponisten der DDR. VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1988, S. 134-135.

(4) WERGO 60046 [LP] 添付の解説。フェラーリは《音楽散歩》について、そこでさらにつぎのよ

うに書いている。

「 - 散歩、それはなによりも、私が私の興味を惹いたありとあらゆる事物を録音したテープレコーダーの何年にもわたる旅である。

- それはまた編集の際の、いまなお多少ははっきりと残っている、あるいは多少曖昧になった思い出をめぐる回想の旅でもある。たとえばそこで録音した会話。劇的な音の効果を獲得しようとする、そこから人の表情が失われてしまう。

- あるいはまたそれは、私の以前の制作や出会った音楽から借りたもので区切られる（唯一の音楽的要素）。むしろその音楽的価値のためではなく、あくまでその切断機能のゆえに。

- 散歩とは結局のところこうだ。独立した四台のテープレコーダーがつねに作動するようになってるので、そのため演奏がつづいているあいだ、正確な反復は起こり得ない。また人通りの多い往来という環境設定がなされているので、そのなかを散歩することになるのは聴衆である。」

(5) Mathias Hansen (Hg.) 前出書、139頁。

(6) 秋山邦晴「騒音の思想の先駆者ルイジ・ルッソロ」からの引用 [秋山邦晴『現代音楽をどう聴くか』昌文社、1973年、72-73頁]。日本語訳は秋山邦晴による。

(7) ポール・グリフィス *Paul Griffiths* (石田一志訳)『現代音楽小史』音楽之友社、1984年、114頁参照。

(8) たとえば秋山邦晴はつぎのように言っている。「つまりルッソロは騒音のもつ動的で、裸形のエネルギーの爆発のなかに、あたらしい想像力の解放と生の正当な表現の場を見いだしていた。そしてそのような騒音を咆哮させる騒音楽器をみずからつくり、演奏したいささかロマンチックな騒音の先駆者であった。だが残念ながら、かれの騒音とは、かれのつくりだすことのできた楽器の台数分だけの騒音の音色であり、その種類の範囲にかぎられるという矛盾をもっていた。(.....)しかしこのような騒音の塊を未分化のままロマンチックに爆発させようとしたルッソロの時代と異って、今日ではエレクトロニクスの発達がルッソロの意図をいかようにも実現可能にしている。」(秋山邦晴「ピエール・シェフェール - <音のオブジェ>の思想」[秋山邦晴前出書、95頁])

(9) 丹波明『創意と創造 - 現代フランスの作曲家たち』音楽之友社、1972年、79-80頁。

(10) R. Murray Schafer 前出書、6頁。

(11) YUGOTON LSY-66020 [LP] 添付の解説。

(12) YUGOTON LSY-66005 [LP] 添付の解説として掲載されたセアダ・ミジチ *Seadeta Midzic* 「デトニの詩学」参照。

(13) RTB 2130.548 [LP] 添付のキラーイによる自作解説。

(14) DISKOS LPD-1002 [LP] 添付の解説。

(15) JUGOTON ULS-510 [LP] 添付の解説。

(16) ハリソン・ライカー *Harrison Ryker* は、1973年のザグレブ現代音楽ピエンナーレで演奏されたこの曲についてつぎのように書いている。「《バッカナーレ第2番》は民俗楽器タンブール(マンドリン)の合奏に、無調の偶然性(アレアトリック)による様式をとり入れた魅力的な作品である。これらの撥弦楽器は、たたかれ、きしみ、うなりをあげる尖鋭な音のスペクトルを繰り広げており、弓で弾かれる弦楽器の音色との類似性はここにはほとんど認められない。バルトークならこうした新し

い音色の宝庫にさぞや羨望のまなざしを向けたことだろう。まちがいなくこれは、1960年代でもっとも風変わりな異色の音響のひとつに数えられるものだ。」(Harrison Ryker: *New Music in Yugoslavia*, in: *Numus-West-Journal for Contemporary Music*, May 1973)

(17) 《パッカナーレ第2番》と同じく、やはりザグレブ現代音楽ピエンナーレで演奏された《リフレクション第5番 *Reflexió No. 5*》(1970年)について、ハリソン・ライカーはつぎのように報告している。「そのほかの実験的な作品群はおもに声をあつかったもので、明らかにルチアーノ・ベリオ *Luciano Berio* やカールハインツ・シュトックハウゼン *Karlheinz Stockhausen* の影響が窺われる。なかでもとくに異彩を放っていたのは、メゾ・ソプラノとツィターのための《リフレクション第5番》で、マイクによる特殊効果も補助的に使われている。できれば磁気テープの再生機能を使わずに実現されるベリオの《ヴィザージュ *Visage*》の演奏をイメージすること。キライは、ノヴィ・サド出身のこの類いまれな驚くべき歌手ヴェラ・ポラーク＝コヴァーチ *Vera Polák-Kovács* にそう要求している。ツィターはまるでタンブールのように大胆にあつかわれており、ポルタメントをかけたり、きしませたり、強打したり、かき鳴らしたりといった一連の奏法によって、声楽パートの舌打ち、巻き舌、くすくす笑い、音の急降下を支えるのである。」(Harrison Ryker 前出記事)

(18) エルネ・キライ七十歳記念冊子(私家版、Novi Sad 1989)掲載の解説。

(19) Claus-Henning Bachmann: *Zagreb, Tönendes Wunschbild - Die 10. Internationale Musik-Biennale*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Mainz September/Okttober 1979.

(20) 正式名称は、<ザグレブ新潮流センター合奏団 *Ansambl Centra za nove tendencije Zagreb*>。