

〈他者〉との「響存」

—ピエール・ブーレーズの芸術概念を通して—

Kyo-zon (echo-existence with others):
Through the Art Concept of Pierre Boulez

今 村 淳
Jun IMAMURA

(日本女子大学大学院人間社会研究科 相関文化論専攻博士課程後期)

要 約

本論は、〈他者〉と自己とのあいだの差異を前提とした「相関性」における共通項の導出のあり方に注目しながら、両者の共存の実現可能性について、芸術的且つ倫理的観点から論じるものである。タイトルにおける「響存」は、この目的を端的にいいあらわす本論筆者の造語であり、ひとが自己を、差異的〈他者〉からの、あたかも音響のような反響によって認識する関係的あり方を示している。本論では、作曲家、指揮者、教育者として、「新しい」音楽の普及のために古い慣習やさまざまな差異を超越しながら、活動が続けた現代音楽家ピエール・ブーレーズの芸術概念に注目し、彼の理論と実践を通して、先在する〈他者〉(異領域)との開かれたコミュニケーションが〈他者〉と自己のあり方との相互的「演繹」を可能とすることの覚知と、これそのものが互いの共通項となり、差異(異領域)と相関のダイナミックなあり方としての「響存」を齎す所以について論究している。

[Abstract]

In this paper we discuss a possibility of coexistence with others as a means to see “mutuality” between us both ethically and artistically. The title word “Kyo-zon” represents exactly this challenge. If we try to translate this word into English, it would be “echo-existence.” We realize our existence through the reflection of others. To discuss this theme, we focus on French composer Pierre Boulez’s art concept. As a composer, a conductor and an educator, he has worked to spread the present music beyond both the past ground and various differences. However his practice and the concept are consisted of the idea that the present is identified with “*déduction*” from the past. It guides us to know that we ourselves (present) are deducted from others (past). We mutually share this idea and it provides us to have opportunities both to break through differences between us and to come true “Kyo-zon” in society.

はじめに

フランスの現代音楽家ピエール・ブーレーズ(1925-2016)は、「他者を探求することは標的を探求することではありません」¹と語った。2013年に日本へむけておこなわれた彼のインタビューでは、「東西の文明の間で、もっと交流や結びつきが生まれ、相互に影響し合い、もっと奥深くラディカルになること、その明確さ、勇敢さを心から望みます」²という言葉のをこしている。これらの言葉には、ブーレーズの芸術概念が端的にあらわされている。ブーレーズは、ヨーロッパやアメリカといった、異なる文化の混在をきわめる土壌のなかで長年にわたり精力的に活動してきた。

その活動は音楽という範疇に留まらず、執筆、教育、組織運営など幅広いものである³。換言すれば、ブーレーズにとって、音楽はひとつの芸術領域として限定されてはいず、他のすべての芸術領域および思想、哲学などの学術分野と密接にリンクするものなのである。ブーレーズのいう「他者を探求する」とは、自己とは異なるという理由だけで、差異的〈他者〉を非難の標的へと変貌させることではない。それは、「ラディカル」さ、「明確さ」、「勇敢さ」をもって〈他者〉とのコミュニケーションを育むことといえるだろう。

ブーレーズに強く影響をあたえた芸術家のひとりに、画家であり教育者でもあったパウル・クレー(1897-1940)がいる。クレーは、バウハウスでの講義のなかで、「確固とした構造を特徴とするものと、ゆるんだ構造を特徴とするものを組み合わせてひとつの全体を形作る」という課題を生徒にあたえた。この課題を受けて、ある生徒は円と直線を選んだが、円を直線上に置くだけで満足した。しかし、クレーは、それでは二つの特徴をもつものが対置されてはいず、単なる融合が達成されるばかりで、ひとつの構成が達成されているわけではないと答えた⁴。

このクレーの言葉は、異なるもの同士がいかに共存してゆくかを示すひとつの指針といえるのではないだろうか。異なる人種や文化の混在をさわめる現代社会のなかで、人間同士の円滑なコミュニケーションを育むには、それぞれの差異の融合に努めるよりも、その差異を対置しあい、認識することのほうが有効であると考えられる。自己の認識は、〈他者〉を認識することによって成立するのであり、その認識が、自分自身を向上させる欲求に繋がってゆくとするならば、まずは自己と〈他者〉との差異を客観的に対置しあい、その差異を注意深く認識することが必要であろう。

異なることが当然となる社会のなかで、互いの差異の対置によって引き起こされる「相関性」がどのような社会的有意義性を含んでいるのか。このような問題意識のもとに、本論では、ブーレーズの芸術概念からヒントをえた「響存」(本論筆者の造語)の概念を基軸にして、異領域・異分野間における「相関性」のあり様を考察したい。この探究は、別言すれば、異なるもの同士の差異を相互に受け入れつつ、〈他者〉との倫理的な関係性を通して、共存の実現を図る可能性について論じることにほかならない。そこでまず、第一節では、ブーレーズの芸術概念との関連性にふれながら、「響存」の概念について述べておきたい。

第一節 「響存」とは

「響存」とは、「きょうぞん(そん)」と読み、「響く」と「存在する」という二つの動詞の合成語である。意味としては、「共存」に「響く」という概念が付加され、異領域同士の「共存性」をあらわしている。すなわち、「響存」とは、異なる個々が差異を融合することによっていわば一体的に存在することではない。これは、個々が互いの差異を客観的に対置しあい、それぞれを響きあわせながらともに存在するという意味である。ヨーロッパの一流オーケストラ、たとえばベルリン・フィルハーモニー管弦楽団やウィーン・フィルハーモニー管弦楽団などで奏でられる音のアンサンブルは、個々のパートによる、強い個性をもつ各々の完成された演奏が響きあい、ひとつのまとまりを見せることで生まれているといわれる。この特徴あるまとまりについて、これらの管弦楽団を頻繁に指揮するブーレーズは、これは、「各々の音楽家が楽器の演奏に示す見事な腕前」と「自分のメチエを十分知的に把握」していること、そして演奏者みずからによる「全体の

まとまりに対する彼らの感覚」に起因すると述べている⁵。

「響存」とは、まさしくこのようなイメージで捉えられている。異なる個々が、その個たる所以の要素を注意深く認識し、全体における個としての自己の存在を把握する。そして、個々の差異の抹殺による全体のまとまりを避け、個々が互いの差異を客観的に対置しあい、それぞれの個性を響きあわせながらともに存在してゆくのである。

「響く」とは、「音が反射して伝わる」という意味ももつように、ひとつの存在(音)が他の存在(音)に「反射」している状態とみなすことができる。つまり、ある音がむけられる〈他者〉たる他の音が存在しなければ、「響く」という状態は存在しない。このように、異なる〈他者〉とともにあるという状態、あるいは、異なる〈他者〉と響きあう状態、こうした意味が「響存」という語には込められている。つまり、「響存」とは、〈他者〉とその差異を前提にして交響しながら、ともに存在することを意味している。

この「響存」は、もともとは、「輝き」の意味をもつフランス語の「エクラ *éclat*」という言葉から着想されたものである⁶。この「エクラ」は、ブーレーズの楽曲《エクラ *Éclat*》(1965年)と、彼の著作『エクラ／ブーレーズ―響き合う言葉と音楽 *Éclats 2002*』(2002年)とによっている。『エクラ／ブーレーズ』は、フランスの音楽ジャーナリストであり、音楽学者でもあるクロード・サミュエルが聞き手となった、ブーレーズとの十五の対話と、いくつかの寄稿や引用文が、交互に散りばめられた特殊な構成をもつ著作である。聞き手であるクロード・サミュエルは、序文でこの構成について以下のように述べている。

本書の中に分散している様々な輝き(*Éclat*)は、同一の動きで集結しているが、それを生じさせた人物と調和しているよう望まれている。『……の栄光をたたえて』とか『……をたたえて』といったやりかたではなく、様々な態度が、時には相反する態度までが、豊富に盛り込まれている。というのも、ピエール・ブーレーズは、激しい主張を見事に操るにせよ、激しさが不可侵性と同義語ではないのを認知しないではあまりにもプラグマティックであるからだ。パズルの断片が提示されている⁷。

それぞれの発話者によるそれぞれの異なるメッセージを「輝き」の諸断片とし、それらにブーレーズおよびクロード・サミュエルという存在が「同一の動き」を生じさせることで、一冊の書物のなかに対話としての「統一性」が生みだされている。個々のメッセージの「激しさ」は「不可侵」ではない。とりわけ、この「統一性」は、ブーレーズが個々の優れた音楽家を指揮することによってひとつのアンサンブルを形成するかのようであり、また、個々の音符を構成してひとつの楽曲を作曲するかのようである。そして、音符や楽器が奏でる音のハーモニーのごとく統一された「輝き」の諸断片が、さらなる〈他者〉としての読者の「読む」という行為によって享受され、新たな「輝き」として、さらなる「反射」や「反響」を生みだしてゆくことが期待されているといえよう。この著作『エクラ』は、彼の作曲した楽曲《エクラ》にちなんで名づけられたものである。著作『エクラ』における十五という対話数は、楽曲《エクラ》が十五の楽器のために作曲されたことに基づいて編成されたものであり、著作のもつ「分散している様々な輝き」が「同一の動きで集結している」という特徴も、楽曲《エクラ》と共有されている。

ブーレーズは自作曲に、『エクラ』という標題を選んだ理由について以下のように説明している。「エクラというのは非常に曖昧な言葉です。私は標題を選ぶとき、時どきそれらが多様な意味をもつということで採用するのです。Éclat は fragment(断片, 断章, 未完稿, 部分の意味がある)を意味します」。「Éclat という語には, éclat-explosion (輝く炸裂)という意と, いたって移ろいやすい反映である *reflets de lumière*(光の反映)という意味もあります。でもこうしたすべての言葉が, あの音楽の内容や詩的な表現に当てはまると同時に, その形式にも当てはまります。私はこの「エクラ」という語を, それが多くの意味を持っているという理由で選んだのです」⁸。楽曲《エクラ》においても, 楽曲のなかで炸裂するさまざまな「エクラ」という「輝き」の諸断片が互いに「反映」しあいながら, 著作『エクラ』の構造と同様, ひとつの構造を形成し, 音という媒体を通して, 新たな〈他者〉(聴者)へ, さらなる「反映」を委ねているといえるだろう。

ところで, 楽曲《エクラ》における断片同士の「反映」は, 「単一な軌道を持つ固定化した展開をも, 多様性の展開をも, とともに作る」ことから生起している。前者は, ブーレーズが《エクラ》を作曲する際, 演奏者の合奏面において「固定化」された「古典的思考法はいまなおグループのなかで役立つ余地」があるとし, 「集団はある時点ではアンサンブルとして完全な一致をもって, 純粋に集団的なやりかたでも表現され得る」という可能性に注目していることによっている。ブーレーズにとって, このような「古典的思考法」による「固定化した展開」を取り入れることは, それに「反映」するかたちで, 後者の「多様性の展開」としてある, 「そのグループは解体し, 再び個人性を取り戻す」状態という, 集団的アンサンブルを形成する「個人」という存在を照射することでもある。ブーレーズは, このような状態を称して「集団性のあらゆる可能性が, 一種の扇の形となって存在する」と述べている⁹。つまり, 「固定化と多様性」, 「個人性とグループ」, 「古典と新生」といった異なる要素の関係性が, 一点から多点へ, またはその逆へとむかう「扇 *éventail*」のような形に見立てられているといえよう。

ブーレーズは, この「扇の形」のたとえと関連する含意をもつ別のたとえも挙げている。このたとえは, ブーレーズが指揮者として, 演奏者たちと《エクラ》を実演する際の注意点のなかで述べられている。

速度や拍子を変える場合, 皆で瞬間的にそれを変えなければなりません。それは単に作業の問題ではなく, 共通の直観の獲得の問題です。速度の変化に際して, 全く躊躇を感じないよう, リラックスしている必要があります。それはまるで, 空と天井とを混同させようとしている, 十六世紀の邸宅のだまし絵のようなものです。私はしばしばつぎのような比喩を用いてきました。つまり, 万華鏡の中に蠟燭を一本置けば, 多数の蠟燭が得られます。ひとつの現実的な事物だけで, 多数の潜在的な事物を生み出すには十分なわけです。当初, まったく両立不可能であるように思われていた諸カテゴリーの間の障壁はそうにして解消します¹⁰。

ここで述べられる「万華鏡 *kaléidoscope*」のたとえは, 前述の「扇の形」にたとえられた「固定化と多様性」の特徴を同様に示している。一本の蠟燭という「固定化」された事物が万華鏡のなかに置かれることによって, その潜在的な「多様性」が立ちあらわれるという状態は, ブーレーズが目ざす, 「単一な軌道を持つ固定化した展開」と「多様性の展開」とがともにある状態にほか

ならない。このような「扇の形」や「万華鏡」のたとえを用いて述べられる《エクラ》の概念は、視点を変えてみれば、一見両立不可能と考えられていた異なるもの同士が、実は共通項を内包するもの同士であることを示しているといえよう。

要するに、楽曲《エクラ》に見られるブーレーズの芸術概念は、異領域間の差異と「相关性」のダイナミックなあり方の実現可能性を示唆しているものであり、個々が〈他者〉との差異を客観的に対置しあい、それぞれの個を響きあわせながらともに存在してゆく「響存」の可能性を紡ぎだす重要な指針となると考えられる。

第二節 ブーレーズとフーコー

本節では、ブーレーズとミシェル・フーコー(1926-1984)との思考間に立ちあらわれる共通項について論じておきたい。1976年に、ブーレーズは、「科学が支配的である場所に芸術的な創造を組み込む」¹¹ことを目指したフーコーの推挙により音楽家として初めてコレージュ・ド・フランスの教授に就任した。ブーレーズとフーコーは、1951年に初めて出会って以来、その後親密な交流はなかったが、音楽と哲学という異なる活動領域にいながらも互いに強いシンパシーを感じていたという¹²。ここでは、彼らの「歴史」理解に注目することにしよう。

フーコーは、『狂気の歴史 *Histoire de la folie à l'âge classique*』(1961年)や『知の考古学 *L'Archéologie du savoir*』(1969年)などの著作において、「歴史」を過去の記述というドキュメント化されたものとして捉え、このような「歴史」の特性を再検討することによって、現在という更新され続ける時代の特質を浮き彫りにしようとする。フーコーは、「歴史」というものを、人間が生きたではなく、人間が生き続けるフィールドとして捉えようとしている。この生き続けるとは、フーコーによれば、人間が「歴史化すること *historiciser*」にほかならない。「絶えず思考の歴史化を実行すること、理論がもつ、形而上学的で没歴史的(*ahistorique*)な、あるいは非歴史的的(*déshistoricisant*)な公準をつねに批判すること、あるいはまた、実践についてであれ、言説についてであれ、単独性の出来事を、そのラディカルな歴史性において捉えること、フーコーにおいては、なによりも、まず、そのことが問題なのだ」¹³ といっている。

フーコーにとって、「歴史」の理論とはつねに批判の対象となりうるものであった。フーコーの目指す「歴史化」とは、過去から現在までの出来事が単一方向に積み上げられ、それらがひとつの枠組みのなかへと「固定化」されていくのではなく、画一化されたそれぞれの「単独性の出来事」を現在の世界へと今一度分離・融解させ、それらの重要性が再検討されることから、「多様性」をもつそれぞれが複合的に再構築されることによって可能となるのである。

このような「歴史化」について、フーコーは次のように述べている。

約言するならば、歴史は、その伝統的な形態においては、過去の〈モニュマン〉を「記憶化する」こと、それらを「記録」に変えること、および痕跡をして語らせることを企てた。この痕跡たるや、それ自身しばしばまったく非言語的であり、あるいは、沈黙のうちに、その言うのとはほかのことを語るようなものであったが。今日では、歴史とは、〈記録〉を〈モニュマン〉に変換するものであり、そして、かつては人間たちの残したさまざまな痕跡が読解さ

れたような場所や、それらがなんであったかを手のひらで認知しようと試みられた場所で、歴史は、分離し、集まり、十分適合し、関係をもち、総体的に構成することにかかわる、膨大な要素を繰り広げる¹⁴。

ここで述べられる「過去の〈モニュマン〉」が「記憶化」されることとは、現実空間のなかで引き起こされた出来事という、多元的(立体的)な様相が、一元的(平面的)な様相へと故意に組み替えられたようなものである。さらにいうならば、「過去」の出来事が、あたかもそのものの現実として「痕跡」という名のもとに定義され、置き換えられたようなものである。当然のことながら、「過去の〈モニュマン〉」とは、時間的概念でいえば「過去」に起こったさまざまな出来事であり、空間的概念でいえば現実の場所で引き起こされたさまざまな出来事である。そうであるがゆえに、「記録」化という捉え方では、すべての多元的な出来事が一旦ふるいにかけられ、残留したもののみが並列され、一元化されたデータベースへと管理されたもののみが、「歴史」として認証されてしまうのである。このようにして「記録」化された「歴史」とは、ひとつの枠組みのなかに押し込まれた、単なる一部分の「痕跡」でしかないのである。

フーコーがいう「今日」の「歴史」とは、「過去の〈モニュマン〉」という多元的な現実空間で引き起こされた「膨大な要素を繰り広げる」出来事を、「総体的に構成」し、「再現」することだと考えられる。ここでいう「再現」とは、たとえば、アリストテレスが『詩学』において論じた古代ギリシア悲劇の「再現」と類同的なものといえよう。古代ギリシア悲劇は、表現する対象物を単に「模倣」することからではなく、悲劇作家による筋や綿密な構想による総体的な構成によって生みだされたのである。このような悲劇作家の巧みな創造性が生みだす悲劇は、鑑賞者に劇中の世界が、実は彼らが生きる現実の世界(社会)と同じ次元の出来事であることを認識させる。これは、対象物である人間の表層(容姿)を単に写し取るという「模倣」によるのではなく、血のかよった人間の「生」の営み・行為によって生じる人生の「再現」によるのである¹⁵。

フーコーが用いる「記録」化とは、ここでいう「模倣」と同意のものと考えられる。「膨大な要素を繰り広げる」現実の出来事が「記録」化されるということは、表層という一元的要素が、「模倣」によって「固定化」されることと捉えられる。フーコーは、このような「記録」化によって「固定化」された「歴史」を、分離させ、集め、それぞれを十分に適合させ、関係性をもたせるという「再現」を試みているのである。そして、ここでの「再現」による歴史へのアプローチは、「多様性」をもつ個々の歴史の断片を総体的に構成し「再現」することによって、これらを、フーコーによる「手のひら」というメタファーが意図するように、われわれが生きる「場所」(世界ならびに社会)のなかの現実的出来事として、また、人間の存在と行為とに直接関わるものとして、触覚し、捉え直すことなのである。

このような目的をもって、「歴史」の再構築を進めるフーコーは、同様に、「固定化」された音楽概念の再構築を進めるブーレーズに強いシンパシーを感じていたといえるだろう。また、ブーレーズも同様に、音楽と哲学における既成概念の再検討を介した「新しい」創造性を旨とする両者の思考間に、ある種の明確な「近接」と「類似」を認めていたのである¹⁶。

コレージュ・ド・フランスにおけるブーレーズの講義は、1976年から1995年まで続けられた¹⁷。およそ二〇年間を通じておこなわれた講義の主題は「音楽上の発見 *invention musicale*」であり、

この「発見」とは、ブーレーズの芸術概念にとって「根本的に思われるものであって、たえず発展し、彼自身の関心事と結びついた言語」であった。ブーレーズは、「発見、技術、言語 invention, technique, langage」という「いくつもの広大な考察領域にわたる彼の講義の軌道を構造化する三つの総称的な概念」をもとに、現在直面している音楽上の諸問題を取り上げながら、既存の目的や方法に対して「再考」する態度の必要性を説いていったのである¹⁸。

ブーレーズによる音楽分析の講義には、このようなフーコーの「歴史」観との共通項が見出される。フーコーは、ブーレーズのコレージュ・ド・フランス教授就任後の1982年に、彼に捧げるテキスト「ピエール・ブーレーズ、突き抜けられた画面 *Pierre Boulez, ou l'écran traversé*」を発表した。このなかで、「音楽分析は、「歴史」とのそうした関係によって採用された形式であり、ひとつの規準形の慣例的な諸法則をではなく、多様な関係に存するひとつの原理を探究する分析だった」。「つまりその歴史が法則としていたことは、過去と現在を、相互的な推敲を経つつ一方を他方から切り離す運動によって同時に重複的に変形させることだった」と述べている¹⁹。このような、フーコーの「過去」と「現在」とを「重複」させる「歴史(音楽)」観は、ブーレーズが指揮者として、「過去」の「歴史」的音楽作品に取り組む姿勢と共鳴している。ブーレーズは、「歴史的な説明を拒絶し、そのかわりに現在を出発点として意味を構成することに賛成」²⁰する。彼は、作曲家「の意図は総譜の表面に表れている…ことを再認識」と同時に、「新たな光のもとで〈読む〉ように促すことを容認」するのである²¹。

第三節 「演繹」の技法

そこで、具体的にブーレーズがコレージュ・ド・フランスでおこなった講義録を取り上げることしよう。1978年1月から4月にかけておこなわれた、「理念、実現、職能 *Idée, réalisation, métier*」と題された講義では、主に音楽家にとっての、作曲をおこなう際の「理念」について述べられている。この講義録は、「理念」が「過去」の「実現可能性の意識に先立って存在することはない。音楽上、即自的な理念は存在しない。それは私たちが文化的に取り巻いているものに対して私たちが示す反応である」²²という一文からはじまる。

まず、ひとりの作曲家にとって、新しい「理念」は昔の経験、過去の実現から生じるだろうということを証明しよう。たとえ、修行時代において、過去の実現が自分のものではなく、本質的に他者のものであっても、作曲家が自分自身の領域で前進すればするほど、準拠は作曲家との、作曲家自身の過去との関係においてしかないだろう。多分、過去の実現においては二次的だった何らかの「理念」が、未だ目的を達成していないものとして、作曲家に衝撃を与え、より深く推進される探究へと作曲家の注意を引きつけることになる。ある作品から別の作品へのこうした移行は、連続的に、また、当初限定されてはいたが、全効力の獲得のために拡大を要求した観点を次第に拡張しつつ、実施されるだろう。…そのように、現在の作品は、先在する作品から、全体的にはまったくないが、先在する作品が萌芽的に含んでいた幾つかの特殊な点に基づいて、演繹されるだろう²³。

ここでの、作曲家にとっての「新しい「理念」」を、前述したフーコーによる「歴史」の概念と関連させることができるだろう。「先在する作品」を「歴史」(「過去の実現」)として捉えるならば、作曲家にとって、先在する作品における「理念」が意識されることは、「現在の作品」における「新しい「理念」」とは何かを見出すことへと繋がるといえよう。換言すれば、「過去」の「歴史」が多元的(立体的)に構成(「再現」)されることによって、今日の「歴史」とは何かが見出されるのである。このように、作曲家における「作品化すること」と、フーコーの思考の中心にあった「歴史化すること」とが互いに響きあうなかで、今日の「歴史」という「現在の作品」は、「記録」化された「歴史」としての「先在する作品」が「萌芽的に含んでいた幾つかの特殊な点に基づいて」「〈記録〉を〈モニュマン〉に変換する」かのごとく、それが「先在する作品」から「演繹される」ことによって、解明されるのである。ブーレーズは、このような「演繹 *déduction*」の特性について以下のように説明している。

創造における必然性は演繹の技法を前提とする。最も傑出した作曲家や、最も重要な作品において私が感銘を受けるのは、必然性、責任そして演繹との間の深い結びつきである。…対位法や和声法の、すなわち水平的な諸関係や垂直的な諸関係の諸法則は、最大限の有効性や統一性を伴った演繹の実施を音楽家に可能とするコードに応じて、組織化されている。しかし書法の最初の所与であるこれらの法則の彼方には、「理念」それ自体の創造に対してと同様、その根源的な「理念」から演繹すべき諸帰結に対して適用される独自の演繹特性が存在する。演繹は私たちが理念を見定め、次いでそれを増殖させるのを助けるのだ²⁴。

ここで説明されている「演繹の技法」とは、創造性がまったくの無の状態から作品を生み出すものではなく、「先在するもの」を十分に認めることから発揮され、生み出すものであることを知り、それを活用する手法である。さらに、この「演繹特性」とは、「根源的な「理念」」からその「増殖」をもたらすものとして、第一節で述べた「エクラ」の概念における「万華鏡」の特性と同様の作用をなすといえよう。一本の蠟燭という「根源的」事物から、その潜在的な「多様性」を立ちあわさせるこの特性は、「固定化」された「先在するもの」の存在を前提としており、まさしく「演繹特性」との共通項を有しているのである。

このような「演繹」の特性から認識されるべき重要な点は、「(現在の作品)の」「自らの領域で理念／実現という対に実際向かう前に、まず」「(先在する作品)という」「他者における理念／実現の対を理解し、把握しなければならない」²⁵ということである。これは、作曲家へとむけられた言葉ではあるが、すべてのひとに開かれたコレージュ・ド・フランスの講義録であることを考慮すると、われわれにむけられた倫理的道理ともいえるものである。われわれみずからの「理念／実現」は、〈他者〉の「理念／実現」に基づいて成り立っており、まずは現在のわれわれとは異なる〈他者〉を注意深く理解し、把握する必要がある。これにより、われわれには、みずからの「理念」を見定めることが可能となり、〈他者〉との響きあいによって「増殖」というさらなる前進がもたらされるのである。

おわりに

ブーレーズは、コレージュ・ド・フランスの講義において、「近くから、あるいは遠くから音楽創造に興味をもつすべての人々の探求にこたえること」、また、「自分の知識を深めようとする人々には誰でも必要なことを伝えること」を使命と考えていた²⁶。このようなブーレーズの使命感はつねに〈他者〉を意識しており、〈他者〉とのコミュニケーションを重要視したものである。「私は種をまきます。それからは何が起ころうとも構いません」とブーレーズはいう。この言葉は音楽家として、「作曲を、ほとんど生物学的な意味での広大な増殖プロセスになぞらえ」て語った言葉であるが、音楽活動のみならず彼の並外れて多彩な活動をあらわす、「根本的に有機的である創造過程の本質を象徴するイメージ」として捉えることができるだろう²⁷。ここでいう「種をまく」とは、ブーレーズがみずからの芸術概念を〈他者〉へと伝達する行為であり、「それからは何が起ころうと構わない」とは、彼の諸作品や実践的な活動を通して、〈他者〉へとその「反映」が委ねられ、〈他者〉がみずから自身の力で新たな「輝き」を確立してゆくことを信じる姿勢なのである。

ブーレーズによる「種をまく」という行為は、〈他者〉への信頼に先立っては存在しない。この行為は、前節で論じた「演繹」の特性における〈他者〉との関連性と密接に繋がるものである。既述の通り、「理念」は「その実現可能性の意識に先立って存在」せず、まして「即自的な理念は存在しない」のであって、「それは私たちを文化的に取り巻いているものに対して私たちが示す反応である」ならば、「それは私たちを取り巻いている他者に対して私たちが示す反応である」とも換言することができるはずである。これによって、その繋がりにより明確になるといえよう。

このような〈他者〉との、とりわけ倫理的な根源の関係性について、山田忠彰は以下のように言及している。

ある特定のひとの唯一の存在としての〈私〉は、…他者にたいする言表行為において確定される。…そのひとは唯一の場所にいるとしても、その場所はそれ自体で完結しても、孤立してもいない。そのひとは、それ以外のすべてのものの不確定な流れを「地」とするような安定した「図」となることによって、確定されるのである。他者が提供する、〈私〉という完了した全体としての確定性が、不確定から確定へのこの変換を可能にする。こうして、そのひとはみ—みられ、話し—話しかけられることによって、象られ、縁どられることになる²⁸。

この関係は、「他者からの話しかけ、よびかけに応答し、またこの応答が他者への新たな話しかけ、よびかけとなるという対話的コミュニケーションとして行われ」、「〈私〉の歴史が再建される」ことである²⁹。つまり、「〈私〉の意味は、他者において顕現」³⁰し、「間—主観的關係に解消されない独自の内奥をもつ個性体であるがゆえにではなく、相互に不可欠にこの関係を構成し、支えるがゆえに、〈私〉は価値、尊厳を有する」³¹のである。このように、〈私〉という存在への認識（現在の時点での「歴史」）は、「歴史」を背負う〈他者〉を認識する（相互に「演繹」される）ことを介して成り立つものである。そして、その認識が、まさしくブーレーズの「扇」のたとえで見られたように、一点（〈私〉）から多点（〈他者〉たち）へ、またはその逆へとむかう相互的關係性ならびにフーコーのいう「歴史」が法則としていた「過去と現在を、相互的な推敲を経つつ一方を他方か

ら切り離す運動によって同時に重複的に変形させる」ことによるならば、まずは〈私〉と〈他者〉との差異を客観的に対置しあい、その差異の「相関性」による共存(「響存」)の実現可能性に意を注がなくてはならないだろう。

本稿冒頭で述べたブーレーズによる「他者を探求すること」とは、第一節で論じた著作『エクラ』や楽曲《エクラ》に見られる彼の芸術概念が示唆するように、個々が〈他者〉との差異を客観的に対置しあい、その差異を注視しながら、〈他者〉が自己に先立つ状態のなかで、〈他者〉と自己との共通項を「探求」することである。この〈他者へのまなざし〉によってもたらされるものは、その都度の「対話的コミュニケーション」によっておこなわれる〈他者〉との響きあいそのものとして、〈他者〉と自己とが互いに「反射」ならびに「反響」しあいながら「響存」するための相互的「演繹」にほかならない。ここにおいて、まさしく〈他者〉と自己とが「演繹」されたものであることが覚知され、この覚知そのものが互いの共通項となるのである。異領域・異分野間の壁を越える、それぞれの差異と相関のダイナミックなあり方としての「響存」の実現のためには、つねに(先在する)〈他者〉との「共同体」としてのコミュニケーションが不可欠なのである³²。

- 1 Puchala, V. *Pierre Boulez à voix nue*. Symetrie, 2008, p.124(『ブーレーズ—ありのままの声で』(神月朋子訳)慶應義塾大学出版会, 2011年, 148頁)。
- 2 笠羽映子「ピエール・ブーレーズ, ルツェルン・アカデミーを通じて音楽界の未来を語る」『音楽の友』(一月号)音楽之友社, 2014年, 93頁。
- 3 2009年には、その業績が認められ、第二五回京都賞(思想・芸術部門)を受賞している。
- 4 Boulez, P., Thévenin, P. (ed.) *Le pays fertile Paul Klee*. Éditions Gallimard, 1989, pp.131f(『クレアの絵と音楽』(笠羽映子訳)筑摩書房, 1994年, 93頁)。ここでのクレアへの言及は、カントの『判断力批判』(1790年)における幾何学図形のたとえを想起させる。カントによると、「円のようなきわめて単純な図形のうちにも、一群の諸問題を解決する根拠が横たわって」て、「それらの諸問題のそれぞれはそれ自身だけでさまざまな用意を必要とするにちがいがなく、だからその解決は、この図形の無限に多くのすぐれた諸固有性の一つとして、いわばおのずから生じる」のである(Kant, E. *Kritik der Urteilskraft*. Felix Meiner Verlag, 1974, s.223(『判断力批判』(原佑訳)『カント全集』(八)理想社, 1965年, 290頁))。このような、円のもつ「諸固有性」を尊重した線との組みあわせによって成立するひとつの「統一性」を、クレアは期待していたと考えられる。
- 5 Boulez, P. *l'écriture du geste*. Cristian Bourgois éditeur, 2002, p.157(『ブーレーズは語る—身振りのエクリチュール』(笠羽映子訳)青土社, 2003年, 187-188頁)。
- 6 小田部胤久は、アリストテレスによる、悲劇の「筋(ミュートス)」の説明に関して、ギリシア語の syndēlos という言葉に注目している。この syndēlos は、「一緒に」を意味する接頭辞 syn- と「明らかな」を意味する dêlos からなり、dêlos という語は「輝き」を意味する語根から派生したものとといわれる(小田部胤久『西洋美学史』東京大学出版会, 2009年, 43頁)。本論筆者はフランス語「éclat(輝き)」から着想をえた造語「響存」と syndēlos のあいだに共通性を意識している。
- 7 Boulez, P., Samuel, C. *Eclats 2002. Memoir du livre*, 2002, p.10(『エクラ／ブーレーズ—響き合う言葉と音楽』(笠羽映子訳)青土社, 2006年, 12頁)。
- 8 Boulez, P. *Par volonté et par hasard Entretiens avec Célestin Deliège*. Édition du Seuil, 1975, pp.113f(『意志と偶然—ドリエージュとの対話』(店村新次訳)法政大学出版局, 1977年, 134頁)。
- 9 Boulez, P. op.cit.(註8参照), pp.113f(133-134頁)。
- 10 Boulez, P. op.cit.(註5参照), p.127(152頁)。ここでの「万華鏡」のたとえも、先註でふれたカントの幾何学図形のたとえを想起させる。カントによると、「一つの原理にしたがって描かれるすべての幾何学的図形は、或る多様な、しばしば讃嘆される客観的合目的性を、…それ自体で示している」。

確かにここでの幾何学図形は、「完全にア・プリオリに描出」された「あらゆる経験なしで発見しうる諸物のそうした根源的な性質」を有しており (Kant, E. Ibid., ss.223-225 (290-292頁)), プーレーズのいう「ひとつの現実的な事物」との類縁性は認め難いが、しかし、「多数の潜在的な事物を生み出す」という点においてはそれが認められよう。

- 11 Nattiez, J.J. Mode d'emploi. In; Boulez, P. *Jalons (pour une décennie)*. Cristian Bourgois éditeur, 1989, p.13 (『標柱—音楽思考の道しるべ』(笠羽映子訳)青土社, 2002年, 10頁). 編者ジャン・ジャック・ナティエの序文「使用法」より。
- 12 Campbel, E. *Boulez, Music and Philosophy*. Cambridge, 2010, pp.138f. 当初、フーコーの音楽への関心は、バロック音楽(特にバッハ)が中心であったが、七〇年代後半にその関心が現代音楽へと移行するなかで、二人の交流は親密になっていった。
- 13 石田英敬「歴史性の理論の「前史」—M・フーコーの初期著作における夢と狂気の問題」『ミシェル・フーコーの世紀』(蓮實重彦ほか編)筑摩書房, 1993年, 136頁。
- 14 Foucault, M. *L'archéologie du savoir*. Gallimard, 1969, pp.14f (『知の考古学』(中村雄二郎訳)河出書房新社, 1995年, 15-16頁)。
- 15 アリストテレス『詩学』／ホラーティウス『詩論』(松本仁助ほか訳)岩波文庫, 1997年, 1450a 17-20行を参照。アリストテレスが述べる「再現」とは、「ミーメシス(mimēsis)の訳」であり、「なんらかの対象を模倣・模写することによってその模倣をつくること, およびその結果として生じる模倣関係をあらわす」ことを意味するものであるが、本論での「模倣」と「再現」の使い分けは、「ミーメシス(およびその関連語)は、「ものまねする, 手本を見ならう」などの意味で用いられる場合を除き, 「再現」(representation)という訳語で統一した」ことによっている(アリストテレス 前掲書, 114-115頁, 訳注より)。
- 16 Campbel, E. Ibid., p.140.
- 17 正確には1976年12月10日に最初の講義がおこなわれ, その後1988年までの講義ノートをもとめたものが翌年に『*Jalons (pour une décennie)*』(註11参照)として出版された。
- 18 Puchala, V. Ibid., pp.128f (152-153頁)。
- 19 Foucault, M. Pierre Boulez, ou l'écran traverse. op.cit.(註11参照), p.22 (16-17頁)。フーコーのオリジナルテキストは1982年10月21日号の『ル・ヌヴェル・オブセルヴァトゥール』誌で最初に公表された。フーコーの死後、プーレーズは、「音楽が自らに提起した諸問題は、現代的なひとつの問い、セザンヌの問いあるいは形式主義者たちの問いの範疇に入るものだ、とフーコーは考えていました」と述べており、「私たちは異なる文化領域の間に橋を掛け続けたいと思っていました」と回想している (Boulez, P. Michel Foucault. In; *Regards sur autrui*. Christian Bourgois éditeur, 2005, p.673 (「フーコーをめぐる思いで」(笠羽映子訳)『ユリイカ』(六月号)青土社, 1995年, 88頁))。
- 20 Nattiez, J.J. 'Fidelity' to Wagner: Reflections on the Centenary *Ring*. In; Millington, B., Spencer, S. (ed.) *Wagner in Performance*. Yale University Press. 1992. p.89 (「ワグナーに対する〈忠実さ〉—百周年記念の《指環》再考」(江口直光訳)『ワグナーの上演空間』音楽之友社, 1997年, 167頁)。
- 21 Nattiez, J.J. op.cit.(註20参照), p.87 (163頁)。ここで言及されるプーレーズの姿勢は、リヒャルト・ヴァーグナー (1813-1883) の音楽に対するものである。
- 22 Boulez, P. op.cit.(註11参照), p.33 (30頁)。
- 23 Boulez, P. op.cit.(註11参照), p.65 (65-66頁)。
- 24 Boulez, P. op.cit.(註11参照), p.52 (51頁)。
- 25 Boulez, P. op.cit.(註11参照), p.33 (30頁)。
- 26 Puchala, V. Ibid., p.128 (152頁)。
- 27 Puchala, V. Ibid., pp.143f (168-169頁)。
- 28 山田忠彰『エスト・エティカー〈デザイン・ワールド〉と〈存在の美学〉』ナカニシヤ出版, 2009年, 58頁。
- 29 山田 前掲書, 59頁。ここで述べられる「〈私〉の歴史」の再建は、フーコーが晩年に取り上げた「生存の美学」の概念を掌る「生存の技法」と関連するであろう。武田宙也によると、この技法とは、「自らの外部にある真理を自らの内部へと取り込み、それを身体化することによって、「行動

の原理」にするとともに自己を変容させるための技術である」(武田宙也『フーコーの美学—生と芸術のあいだで』人文書院, 2014年, 227頁)。この「行動の原理」を, 身体性による「対話的コミュニケーション」と換言するならば, その関連性はより明確になるだろう。

30 山田 前掲書, 72頁。

31 山田 前掲書, 75頁。

32 ピアニストであり指揮者でもあるダニエル・バレンボイム(1942-)は, 「音楽(「美」)と倫理の関係性について」の講演のなかで, 演奏者にとっては, その〈他者〉である聴衆とひとつの「共同体」となって楽曲を再創造するという「作品をともに生きている」状態が最良だと述べている(Barenboim, D. *The Ethics of Aesthetics*. Nexus Institute, 2010, p.21)。