

西洋音楽における異化概念の創出とその変遷

近江 典彦

1 研究目的

音楽、芸術の分野において「異化」という概念は今でこそ現代芸術の一つの重要な要素として、または手法として知られるようにはなっているが、残念ながら歴史的背景や社会的背景は殆ど知られていないのが実情である。それは勿論一般的に「異化」という考え方のみではなく現代芸術そのものが特に音楽の分野では然程浸透していないのも一因と考えられるが、それ以外にも、専門家においても、外部からの情報が入って来難く、かつ創作者レベルにおいても、既存芸術の真似事である事が多かったり、また音楽の分野に至っては全員では無いにしろ演奏家が「現代音楽」の名の下に「異化」のみに留まらず、あらゆる現代芸術の諸要素、諸手法の理解に努めていない、或いは積極的に努めるのが上記のような状況で困難だというのが実情である。

このような状況を鑑みたところ、この「異化」という概念が、音楽でいえば無調性若しくは十二音音楽、絵画及び美術でいえばシュール・レアリズムといったような事が起こるほんの少しではあるが直前に創出され、いわば現代芸術の引き金の一要因にもなったと思われるこの概念を、整理し、検証するのは今後の国内のあらゆる芸術活動において、はたまた文化、文明活動において避けて通れない事であると思われるし、創作側の創作活動においてもこの概念を検証することは有意義なことであると考えられるので、ここにこの「異化」の概念を研究し、新しい可能性を探りたい。

2 異化の概念の創出

2.1 二つの異化

異化の概念の「創出」というのは聊か大げさな言い回しであるかもしれない。伝統というのは大体がそうであって、どんなものもある日突然降って湧いてくる事は無いのであって、この「異化」という概念も考え方としては割と昔からあったようだ、という事は「異化」という言葉を作ったヴィクトル・シクロフスキー *Віктор Борісович Шклівський* (1893-1984) も述べている。(シクロフスキー：1917)

しかしここでまず私は、その言葉の発生の経緯について語るよりも先に、この「異化」という概念を二分したい。

まず一つ目は、この概念の起こりの基本理念を含む、哲学的思考や思想を伴うものである。二つ目は、そういった理念によって起こったもの以外で、例えば素材を別の観点へ移

行させたもの、または実質的な必要に迫られて異化されたものである。

第一のものは例えば、建築でいえばクロード・パラン Claude Parent (1923-) の『斜めにのびる建築』のような思想 (パラン: 1970) であったり、文学でいえばベルトルト・ブレヒト Bertolt Brecht (1898-1956) であったり、または音楽でいえばヘルムート・ラッヘンマン Helmut Lachenmann (1935-) に代表される諸芸術である。一方第二のものは、我々が異化と呼んでいなかっただけで昔から至る所に見られた。音楽では例えば、サルヴァトーレ・シャリーノ Salvatore Sciarrino (1947-) によって開発された新しい音響であったり、日本の伝統音楽における絃楽器の「さわり」の変遷であったり、または後ほど出てくるが、シクロフスキーの言う様なレフ・トルストイ Лев Толстой (1828-1910) の一文節もそうであると言ってよいだろう。

しかし両者の境は極めて不明瞭ではある。と云うのも、もともと第二のものであったものが、20世紀に入り芸術家サイドで思想を持つことが増え、第二のものに意味付けを行うという事によって第一の様な異化が増えたからである。それも異化の概念が創案された初期の頃ではまだ異化の概念自体あまり広く知られておらず、芸術家サイドにおいては、異化の概念の存在を知らず、しかし前世紀からの束縛から逃れたい、または概念を知らなかったとしても「異化」のようなものの必要性を心では感じていたことがあったからだと考えられる。

ではここからは上記の様な事も含めて、どのように、どういった経緯で第一の様な異化の概念が出てきたのか見ていきたい。

2. 2 シクロフスキーによる外化と異化

ここまで幾度も出てきた「異化」という言葉であるが、これを世に知らしめたのはやはり何と言っても 1898 年生まれのドイツの劇作家ブレヒトであると言って過言ではない。しかし、その言葉を創案した人物としては、今現在確認できる文献においては 1893 年ロシア生まれでロシア・フォルマリズムと呼ばれる構造主義の一派の一人、ヴィクトル・シクロフスキーであることは殆ど知られてはいない。シクロフスキーは 1917 年に発表した論文『方法としての芸術』の中で (尤も異化という言葉自体は 1914 年の『言葉の復活』という論文にすでにあらわれている)、「異化」の前段階のものとして「外化」という言葉を出し、その代表的な例として、レフ・トルストイの作品を挙げ、さらにこの外化というものが決してトルストイ固有のものではないとし (実際に論文『方法としての芸術』ではアレクサンドル・プーシキン Александр Пушкин (1799-1837) なども引き合いに出されている)、外化という事象が以前から多くの文学に存在していたと定義している。こういった「異化」の前段階の手法—ここで言う「外化」—がこれ以前の複数の作品に見られたというのは、異化の概念を考察したこれ以後のブレヒトやエルンスト・ブロッホ Ernst

Bloch (1885-1977) などの学者にも一致した意見であったようである。

さてシクロフスキーはこの『方法としての芸術』論でまず、異化及び外化の論考に入る前に、彼が属する構造主義に対峙する考え、思想の否定から入っていく。彼は当時一般常識にすらなっていた「芸術、それはイメージによる思考である」という考え方の創始者として《イメージのない所に芸術は存在せず、とりわけ詩は存在しない》と語ったアレクサンドル・ポチェブニャ Oleksandr Potebnia (1835-1891) を名指しし、ポチェブニャ派の、音楽も、建築も、詩も、文学もすべて「イメージ」という概念によって統一されているという考え方に反駁し、イメージの欠如した芸術作品をイメージによる芸術作品と別枠で囲ったとしても、イメージによって表現された芸術とあまりにも酷似している事を糸口として、よしんばイメージというものを認めはするものの、これらのイメージは過去の芸術家たちから受け継がれてきたものに過ぎず、つまり伝統的継承であり、芸術的活動とは「素材の置き換え」と「推敲」の新しい方法を蓄積し解明することを目的とし、そしてとりわけイメージの想像以上にその配置の仕方に膨大なエネルギーを注いできていると定義し、イメージによる芸術の全ジャンルの支配を定義したポチェブニャ派に対し、イメージは芸術の全ジャンルのいずれをも統一するものではないと結論付けた。

このシクロフスキーの発言は聊か現代芸術側に考えが偏り過ぎだと筆者には思えない事もないが、いずれにせよこれにより、所謂ロマン派的な芸術論を否定したシクロフスキーは同論文の中で数種の構造論を経て、知覚の問題に触れることになる。

ここでシクロフスキーは、知覚作用が習慣化しながら自己運動を行っていることがごく一般的法則の下で認知されるとし、どんな未知的体験であっても何回もそれを経験し習慣化される事によって何の違和感も無くなる、と脳の思考の特性を定義し、思考がこのようになる時には、事物は結果と空間によって掌握され、それは我々の目には見えないものの、その主要な特徴によって我々に理解され、それにより事物はさながら何かに包まれたかのようにして我々の傍らを通り過ぎ、事物の置かれている場所を通して、事物が存在していることを我々は知らされるが、しかし目にはその外面だけしか映らない、とシクロフスキーは考える。この考え方はこの時点で既に現代芸術へと広がっていく「異化」の概念のいわば最も根底にある考え方、習慣に甘んじる事によって現実を見失うというテオドル・アドルノ Theodor Adorno (1903-1969) やラッヘンマンらへと流れていく思想の基礎部を構成する論考になっているが、シクロフスキーはここで一度時代をさかのぼり過去へとその視点を動かし、哲学的概念及び思想としての「異化」が創案される以前の、彼自身が「外化」と呼ぶものに触れることになる。

部屋の中を拭き、それから周囲を歩きまわってソファのそばに近づくと、わたしはもう、ソファを拭いたのだったか拭かなかったのかも思い出せなかった。このような行動が習慣化し、無意識的なものとなっていたので、すでにこれを思い出すことが不可能だということすら感じられなかったのだ。それゆえ、わたしが拭いて、そのことを忘れてしまったのなら、つまり無意識のうちに行動したのであったとした

ら、それは何もしなかったのと同じことにちがいない。もしだれかが、意識的に見ていたのであれば、想起することもできたであろう。もしだれも見なかったなら、また、見ても意識せずに見ていたのなら、そして多くの人々の全生活が無意識のうちに過ぎられるとするなら、その生活は存在しなかったのと同じことであろう。(V. シクロフスキー「方法としての芸術」 『散文の理論』せりか書房 1983 年刊 14～15 ページ)

以上はシクロフスキーの論文『方法としての芸術』に引用されているロシアの文豪レフ・トルストイが 1898 年 2 月 29 日に記した日記のメモである。私にはこのトルストイのメモは大筋でレネ・デカルト René Descartes (1596-1650) 等の哲学に近いものがあるように考えられる。また先の、ポチェブニャに対するシクロフスキーの考え方を取ってみても、当時のスコラ派の哲学に対するデカルトの哲学の位置付けに近いところがあるように感じるが、残念ながらこの『方法としての芸術』内でシクロフスキーは何れの哲学との関係も示唆してはいない。

さてこのメモを論文内で提示したのち次の様に記すことでシクロフスキーはこの『方法としての芸術』での異化の考え方の大凡の結論、ごく初期の異化の原理化に成功したものと考えられる。以下にそのシクロフスキーの文を引用する。

トルストイのメモを受けてシクロフスキーは

それだからこそ、生の感覚を回復し、事物を意識せんがために、石を石らしくするために、芸術と名付けられるものが存在するのだ。知ることとしてでは無しに見ることとして事物に感覚を与えることが芸術の目的であり、事物を引き離す「外化」の方法が芸術の方法であり、そして知覚過程が芸術そのものの目的であるからには、その過程をできる限り長びかせねばならぬがゆえに、知覚の困難さと、時間的な長さとを増大する難解な形式の方法が芸術の方法であり、芸術は事物の行動を体験する仕方であって、芸術の中につくりだされたものが重要なのではないという事になるのである。(V. シクロフスキー「方法としての芸術」 『散文の理論』せりか書房 1983 15～16 ページ)

と語っている。この結論ではなぜ可能な限り長引かせなければならないのか、なぜ知覚の困難さと時間的な長さとを増大する難解な形式でなければならないのか—私には勿論それも一つの方法ではあると考えられるが—そこまで極論に至らずとも他にも可能な方法が有るように思えるが、いずれにせよこの結論は以後の、異化を自己のテーマの一つと考えている芸術家、とりわけ政治参加色の強い芸術家に決定的な影響を与えると同時に、一つの理論体系としてのロマン派以後の新しい芸術思考にも影響を与えることになると思われる。

次にシクロフスキーが提示した異化の手法について説明する。手法と言ってもこの論文を

書いたシクロフスキーの年齢は弱冠 24 歳であり、彼自身の語法があったわけでは無いので、よってシクロフスキーが論ずる異化の手法はフョードル・ドストエフスキー Фёдор Достоевский (1821-1881) やプーシキン、ニコライ・ゴーゴリ Микола Гоголь (1809-1852) らを例にあげることになる。

なお、シクロフスキーがトルストイ等の手法を「外化」と呼んでいたことは先程述べたが、この外化と呼ばれるものと「異化」の概念との間にこの時点で然程違いがあるようにはこの論文からは読み取れない。そもそも異化の意味をもつドイツ語の *Verfremden* の訳には異化の他に、疎外や距離、遠い地点、隔たりといった様な訳も存在している。もし、「外化」と「異化」に何かしら別々の定義を与えなければいけないとするならば、「外化」はものを違う角度、視点から改めて見直す、または違う視点へ改めて抽象化することそのものをその最終目的としている、それこそシクロフスキーの言うように「異化」という概念では無いけれども昔から存在して一部の芸術作品には垣間見られたものであるのに対し、「異化」が最終的な目標とすることは、勿論、物の視点を別の角度から見ることもその一つの目的ではあるものの、むしろ何か「異化」されたことによって聴衆、観客、読者、鑑賞者側に生じる、その作品の理解のために思考することそのものに重きが置かれていることが違いであると言えると考えられる。

さてシクロフスキーは、外化を考察するにあたってトルストイの作品を引き合いに出すが、それはトルストイが一番色々な人に認知されていると思われたからであると明言した上で、トルストイの外化の方法とは、

事物を通常用いられている名前では呼ばずに、事物をはじめて見たもののよう記述し、また事件をはじめて起こったもののように描き、しかも事物の描写にあたっては、広く認められている事物の部分の名称を使用せずに、ほかの事物と対応する部分の名称で事物を名づけている (V. シクロフスキー「方法としての芸術」『散文の理論』せりか書房 1983 17 ページ)

という事であるとしている。そして、この方法の適用できる限界を、「イメージのある所ならどこにでも外化が行われていると考えられる」と述べ、再度ポチェブニャの理論を持ち出し、次のようにポチェブニャの「イメージによる全芸術の統括」をけん制した。

イメージの目的は、その意味を我々により良く理解させることではなく、対象の独特な知覚を創造すること、つまり、対象を「知ること」ではなくして、「見ること」を創造することなのである。(V. シクロフスキー「方法としての芸術」『散文の理論』せりか書房 1983 27 ページ)

以上がシクロフスキーが著書『方法としての芸術』内で論考した外化、すなわち異化の概念の大まかなところであるが、しかし残念ながら以上の論考では確かに「異化」という言

葉を創案した重要性と、「異化」の基礎的な定義付け、原理化には成功したものの、山口昌男（1931-）の指摘するように、ここから先、どの様に、具体的にこの概念を応用していくかという事に関してはこのシクロフスキーの論考だけでは先がまだ見えない（山口：1977）状態であることは否めない。山口はこの後プラーハ学派がよりこの概念を広汎なレベルで論じることになるきっかけを作ったとしているが、それでも構造論的なことはヤコブソン Роман Якобсон（1896-1982）やレヴィ＝ストロース Claude Lévi-Strauss（1908-2009）、ムカジョフスキー Jan Mukarovsky（1891-1975）などに後継されるものの、また異化という概念そのものは演劇や音楽、美術の分野に広がりはするものの、時代が経つにつれてその思想性よりも、素材としての異化の方が広まってしまったのは、山口の「応用の糸口が見えない」との指摘を否定は出来ない。

2. 3 シクロフスキー以後の異化概念の発展

そこでより一層この概念に存在意義を与え、多分野および後世に影響を与えることになるのが、シクロフスキーの影響を受けてロシアから戻ったドイツの劇作家・詩人であるベルトルド・ブレヒトである。

まずはブレヒトが異化の方法についてごく簡単に言及している個所を引用したい。

ある出来事ないし性格を異化するというのは、簡単に言って、まずその出来事ないし性格から当然なもの、既知のもの、明白なものを取り去って、それに対する驚きや好奇心を作り出す事である。（B. ブレヒト「実験的演劇について」 『今日の世界は演劇によって再現できるか』白水社 1996 123 ページ）

ブレヒトは1939年の論文『実験的演劇について』の中で感情同化に代わるものとして「異化」を上記のような方法で取り入れると論じ、その後シェイクスピアの「リア王」に出てくる王の怒りの演じ方の異化に触れた後で、それぞれの事象は各々、その現れ方に時代性が結びついていることに言及し、異化するという事は、即ち観客が感情的に同化して単なる劇中の一シーンとして事物が過ぎ去るのを容認するのではなく、よりインパクトを持ってその事象を捉え、考察し、時代性を鮮明化させることにより、諸々の出来事や人物を、歴史的なものとして、移り変わるものとして表現することであると述べ、ここに異化の概念に「歴史性」を付け足している。さらに1948年の論考『演劇のための小思考原理』の中でさり気なくではあるが、歴史性の内容とも照らし合わせて、唯物弁証法を新しい社会科学の方法、表現に役立たせることを示唆し、この唯物弁証法は

社会の可動性を証明するために、ある社会状態を過程として扱い、その矛盾性を追求する（B. ブレヒト「演劇のための小思考原理」 『今日の世界は演劇によって

と記し、「社会性」への参加についても付け加えた。

以上がシクロフスキーが創案した「異化」に、より高次元での存在意義を提示したブレヒトの主たる原理及び思想だが、ここでは確かにシクロフスキーが成しえなかった具体的な使用法が「異化効果」の技法として提示されているが、未だにブレヒトの主張する教育的に「異化」されたものと単に「異常化」されたものとの違いが明白では無い。

これについてドイツの哲学者エルネスト・ブロッホ Ernst Bloch (1885-1977) は 1962 年の『異化』という論文の中で、異化を「異化」と「疎外」との二つの概念から読み解き、この両者は共に、自己にとって疎遠なもの、外的なものであるという意味において結ばれている（共通点がある）とし、しかし疎外が自分自身に対して疎遠にされ切り離された、望まれない「外存在」である一方で、異化では、それは同じく遠ざけられているが、その事によってかえって注目を集めているのであり、それ自体が自分にとって別なふうに見えてくるという積極的な意味を持つことを通して、観察者自身から完全に切り離されることはなく、その意味でこの両者の立ち現れ方は両極端である。と結論付けて、シクロフスキー及びブレヒトの考える「異化」及びその「異化効果」に、聴衆や観客による積極的意思の有無による定義付けを加え、享受する側の積極的姿勢も必要だとの認識を示した。

2. 4 音楽における外化（第二の異化）

一方我々はもう一つの、第二の方の異化も忘れる事は出来ない。確かに第一の方の異化の「概念」を伴うものに比べ、特に 20 世紀の現代芸術の中では、異化をするという行為に及ぶにあたって第二の方の異化では思想性が弱いと見做されて、よほど面白いものでない限り、その存在価値は幾分か過小評価されるようになってきてしまったことは否めない。しかし、この第二の異化の方が古より存在していたこと、現在でも多くの芸術家にその作用が垣間見られる事、そしてさらに第一の方の異化の概念を創案したシクロフスキー自身が、イメージのある所にはどこにでも外化（すなわち最低限でも第二の異化）は行われていると考えられると発言していることを鑑みれば、この第二の異化の方も本論文で検証するのは決して無駄ではないし、有意義ですらある。

20 世紀以前のクラシック音楽での異化を挙げると、有名なものでは例えばヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn (1732-1809) の交響曲第 96 番「驚愕」第二楽章で出てくる、突然 FF になる箇所がそうであると言ってよいだろう。目的は観客が意識することを忘れ眠りに陥ってしまう事を防ぐという役割を負わせることであったが、その他多くの異化が存在したとみられる楽曲と同様、今となってはこの異化は楽曲の、そして作曲家の醍醐味を味わう一要素にしかなくなっていないが、当時これを行う事の一大性を考えれば、教育的、社会的、また音楽史的にも一定の評価は下されるだろう。尚、このハイドンの異化

が第一の異化に当てはまるかもしれないと考えられないでもないが、第一の異化が知的、教育的、歴史的側面において聴衆に思考することを求めているのに対し、ハイドンの場合はタイトルにもある通り、知性面の欲求では無く、観客の眠りを遮ることが目的であったので、多少第一の異化には触れてはいるものの第二の異化とした。

ベートーヴェン **Ludvig van Beethoven** (1770-1827) の交響曲第5番「運命」の冒頭の主題提示も、クラシック音楽の範疇で考えれば、それまでの主題と、それに対して存在していた伴奏、または対旋律の関係を崩して、主題のみを、それも単体で露骨に提示した事を考えれば異化と呼べるに値するだろうと思われる。なるほど確かにバロック時代などにもまず主題を個体で提示してからという用法は何度か見られたが、ここまであからさまに主題のみを他と切り離すのは彼の感性であると同時に、音楽史的に第二の方の異化に相当すると考えられる。

また現代の芸術音楽に繋がるものとして我々が決して忘れてはいけないのはグスタフ・マーラー **Gustav Mahler** (1860-1911) である。マーラーの音楽に関してはその後の現代音楽との接点がほんの一部において語られているに過ぎず、マーラーの音楽の特異性については幾分か語られているものがあるにせよ、残念ながら異化的な側面からは研究が進んではいないと考えられる。もちろんマーラーが生きていた時代がシクロフスキーよりも前で、彼自身に異化という概念が無かったのでマーラー音楽の研究が異化の域まで到達し難いのは仕方ない事ではあるが、しかしシクロフスキーがトルストイらの作品に外化(即ち異化)が含まれていて、後の異化概念の前段階のものと定義した事を鑑みれば、云わばマーラーは音楽史における異化概念の前段階、外化の音楽であったと考える事は可能である。マーラーの音楽は確かに後のラッヘンマンやジェラルド・ペソン **Gérard Pesson** (1958-) に比べ音楽内容そのものが見逃され其れと気づき難いが、旋律の使い方、音形、木管と金管と打楽器などの柔軟な用法における異種混合的な音響、各楽曲内での各楽章の調性の推移、それからいくつかの楽曲に見られるパロディ的書法、加えて交響曲第9番などに見られるコラージュ的用法。これのいずれをとってみても、ラッヘンマンほどあからさまでは無いが外化及び異化と呼ぶに十分値する書法がマーラーの中にあつたと結論付けられない訳にはいかないのである。

3 現代の芸術音楽における異化

3.1 素材の異化

此処からはより最近の音楽における異化について見ていきたい。まず取り上げるのはサルヴァトーレ・シャリーノ **Salvatore Sciarrino** (1947-) である。シャリーノについては「音色の魔術師」というあだ名が付けられていることでも分かるように、突出した楽器奏法を駆使して未知の音響を生むのに成功し、後に述べるラッヘンマンと共にいわば楽器の

特殊用法的異化の第一人者と言っても過言ではない。ただラッヘンマンが伝統と構造の歴史的、社会的側面からの異化という命題コンセプトの思想を基に作曲を行ってきたのに対し、シャリーノは、サントリー音楽財団が主催した2005年のサマー・フェスティヴァルの自作シャドウ・オブ・サウンドのプログラム・ノート内での様に幾分か異化概念の系統に近い所が無いでもないが、彼の過去の作品を年代ごとに見てみると、生涯を通してある一定の歴史的、社会的側面を持つ異化のコンセプトに基づいた作曲法ではなく、時に新ロマン主義的な用法を用いたり、楽曲内においても *Animato* や *Allegro* などの古典的指示を与えるなど、ラッヘンマンの様な構造的側面からの変革というよりは伝統の線上の枠内で異化概念としての異化では無く、新しい音響、音色体を創造するための第二の異化であったと考えられる。そんな中で彼が異化について成し得たことは第一に、先ほども述べたように楽器用法としての異化である。特に木管楽器と弦楽器、なかでもフルート、クラリネットと弦楽器のハーモニクスの種類の開発については今やシャリーノがお手本と言わんばかりの成功を成し遂げた。そしてそれらにより得られた楽器の新用法を用い、伝統内での静寂の用い方の異化も成し遂げたように筆者は考える。シャリーノはフォルティッシモとピアノッシモの対比において、ルイジ・ノーノ Luigi Nono (1924-1990) やジョン・ケージ John Cage (1912-1992) らが構造的な静寂への異化を試みたのに対し、シャリーノは云わば音楽的な静寂が楽曲を支配するという事、その静寂の中で異化された楽器の奏法と共に、音楽時間の推移と共に立ち現れる静寂媒体の変貌に関して異化に成功したと考えられる。

シャリーノの後を受け継いでいると思われるのは、スペインの作曲家でマウリシオ・ソテロ Mauricio Sotelo (1961-) である。彼は次の二つの点において音楽での異化について成果を見せている。一つ目はグリッサンドで、二つ目はシャリーノから受け継がれた楽器の特殊奏法を用いた音響構造の重心の位置に対する異化であると考えられる。第一のグリッサンドについては、スペインの伝統芸能の一つである“フラメンコ”の要素を音階的グリッサンドに導入し、通来の西洋の楽器のグリッサンドに微分音を入れて通常のグリッサンドがどの音も大凡均等の強さと音色で表現されるのに対し、ある種グリッサンドとしての到達感が出るのを鈍らせ、あたかもそれがグリッサンドとしてでは無く、云わば波のような音響体として知覚される事に成功していると考えられる。そして二つ目に関しては、さまざまな特殊奏法による音響構造体の密集が導き出す飽和点、古典音楽でいえば到達点の様なものに関しての異化である。通常強拍というのは一拍目、次いで三拍目であるが、彼の音楽では飽和点、一つのまとまりの到達点の小節の真中に置かれていることが多い。1996年に作曲された *De magia* ではこれが様々な特殊奏法による音響、そして先ほどの異化されたグリッサンドと共に、まるで一小節があたかもブラックホールの様に色々な素材が中心に飽和する求心力のある塊となって寄せ集められているような、云わば小節内の音の位置付けと中心点の位置の異化に成功したと考えられる。

また2004年に作曲された *声と弦楽四重奏のための“Audééis”* では弦楽器に細かにそのリズム構造を振り分け、さらにフラメンコで使用される音階を基に創り出された微分音

を含むパッセージと複合させて、小節内での強拍点を曖昧にさせたりと異化の概念に沿う楽曲に仕上がってはいるが、残念ながら彼の管弦楽作品等ではフラメンコのリズムなどを多少変形はさせているもののほぼ其のまま打楽器に任せるなど、異化と云うよりはどちらかという自身と自身のスペイン出身という事へのアイデンティティに同化していった様子も見て取れる。

一方リズムの点から見ると、ドイツのヴォルフガング・リーム Wolfgang Rihm (1952-) はリズム体を、強弱的に極端にデフォルメされたリズム体へと異化する事に成功している。例えば *ピアノ曲第七番* ではほぼ全曲を通してリズムの強弱が *sffz* と *ppp* を繰り返している。ラッヘンマンの様に異化することそれ自体に何かメッセージが有るわけでは無いようだが、これにより聴衆は元来の音量の増量化、または減量化による楽句の骨格を認識することはできず、しかもその *sffz* と *ppp* の二つの音は非常に接近しているため、聴衆は次の *ppp* を聴き取るとき会場内に *sffz* の音響が残っているため一瞬無意識下で躊躇を余儀なくされる状況を作ることに成功している。

3. 2 伝統に対する異化音楽 —ラッヘンマン—

前項で挙げたものが素材を外化（第二の異化）した事により新しい音響体、音色体そしてリズム構造体を作るのに成功したのに対し、これから挙げるものは第一の異化、即ち異化する事それ自体に意味を置くものである。

作曲をするという事に関して「思想」が 20 世紀以降作曲家にあたえる影響力を強めるようになってきたなか、ドイツ生まれの作曲家ヘルムート・ラッヘンマンは自身の作曲の思想を伝統や慣習の異化や、またワーグナー Richard Wagner (1813-1883) 等のロマン派時代の音楽、中でも圧倒的な音響と推進力とメロディを用いて観客が思考することを妨げ、意識が楽曲に同化されてしまう音楽に対して仮像という言葉をはめた同じくドイツ生まれの哲学者で音楽評論家でもあるテオドール・アドルノの考え方を基にアンチ仮像、反仮像としての自作品の作曲意図をポスト・モダンの風が色濃く吹いてきた 1970 年代に明確に打ち出してきた。

そもそも観客の同化、慣習に意識を埋没させるのを防ぐための異化はブレヒトの思想であったが、ラッヘンマンは、音楽家でもあったと云う一面からと、より哲学的かつ歴史的考察を含むことからブレヒトよりもアドルノの考え方をより多く受け継ぎ、さらに前衛という視点に立った時その思想を一層強化して自身の作曲に活かしているように考えられる。またラッヘンマンにおいてはそのようなアドルノの思想をより多く受け入れる事になることを後押ししたものとして、自身の生まれ育った環境がかなり影響しているものと考えられる。特に影響があったのが青年時代にナチ、ヒトラー政権下で彼自身がヒトラーユーゲンツとして行動していたことが、戦後多くのドイツ国民がそうであるように、一種の過去に対する反省の意図からもアドルノらの考えにより多く心酔していったのも当然の結果であるのではないだろうか。

高安啓介は論文『仮象とアンチ仮象:ラッヘンマンの作曲によせて』(2002)でラッヘンマンは以下の二つの点でアドルノの思想をより強化して引き継いだとしている。第一に「素材からの思考」であり、第二に「仮像に対する感覚」であるとしている。

第一については素材が歴史や社会において如何なる意味を持つかが重要で、特に教養の理念の下で使い古されたもの、娯楽の名の下で乱用されたものには注意が必要であるとしている。アドルノはその上で、そうした素材の使用途を余すことなく組み直し、また、既存の図式に依らないと云う意味で自由に扱わなければならないとしている。そうしたことで作曲家は素材の内から生じる連関を通して素材に染みついた歴史や社会についての真実が明らかになるとしている。

一方第二の「仮像に対する感覚」については、音楽は素材の中から出でた連関である限りこの連関から真なるものを表出させることが出来るかもしれないが、一方で音楽は一つの連関をなす限りまやかしとしての仮像となると言い、もともとは素材の寄せ集めにすぎないものがあたかも生き物として振る舞い、さらには自己自身を作り出すものの様に振舞っているとアドルノは位置づける。そういったものが慶緒に出てくる音楽としてアドルノ、ラッヘンマン共々ワーグナーの音楽を挙げ、アドルノはワーグナー音楽を一つの連関として切れ目のない完全なものにしようと、その内なる分節までも不明慮にした事によってまやかしとしての仮像、しかも仮像の極みとしての幻影になっているとまで言い、ラッヘンマンはそうしたアドルノの主張を基盤に置いた上でさらに、そうした幻影となったまやかしの仮像がひいては人々に誇大妄想を抱かせ、ゆくゆくはナチ等の軍国的政治に利用される事になった、すなわち幻影は幻影でしかなく真の美では無いと云う先ほどのラッヘンマン自身の過去への思いと相まっていくのである。

しかしここで一考したいのは、まず第一の件に関して、使い古されたものや乱用されたものでないもので既存の図式に依らない自由なもの、恐らく新奇なものや新鮮なものという認識で大体間違い無いと思われるが、ラッヘンマンはバッハやベートーヴェン、ブルックナー Anton Bruckner (1824-1896)、マーラーを新鮮な音作りを行った異化の対象人物として挙げているが(高安:2003)、それらの作曲家が行った新鮮な音作りがラッヘンマンの行った異化と比べ然程実績を出したとは考えられず、ラッヘンマンが少々拡大解釈し過ぎではないかと思う所がある様に考えられる。というのもそれらの作曲家たちはラッヘンマンのように音楽を根底から覆そうとしていた訳では無いと考えられるからである。ラッヘンマンの1977年の論文(1)において、そういった作曲家たちが当時の聴衆にとって常に耳障りなもので、「潜在のおよび顕在的なスキャンダル」として機能する「慣用の拒絶」に他ならなかったと云う議論(白澤道夫「ヘルムート・ラッヘンマンにおける「構造」と「拒絶」『ベルク年報1995年第7号』日本アルバン・ベルク協会1995 126ページ)を展開しているが、確かにベートーヴェンの音楽にしても(倍音のスペクトル上)とても濁った和音が突然出てきたり、またはマーラーにしても突然全く違う旋律が出てきたりして、聴衆は当時としては不快だと思う所もあったと云う考え方には同意できるが、それは大きな曲の形式構造の中の一場面に出てくる事象であつたり、当時の音楽の

流れの範疇での事であって、それらが楽曲の全体を組織付けているものでは無いと考えられる。それに対してラッヘンマンの音楽は、それらの作曲家とは方向性が違い、流れの中で何とかそこから抜け出そうと云う思想では無く、流れそのものを否定し、それら全てを異化しようとしているという点で聴衆レベルでの「慣用の拒絶」論を持ち出す事に関して聊か筋違いであると筆者は考える。すなわち筆者は「慣用の拒絶」は慣用の中にあつてのみ異化すると云う事に意味が出てくるのであって、確かにラッヘンマンの管弦楽作品や各々の編成の時代的及び歴史的流れの中でという事で考えると、その「編成」、例えば管弦楽ではその「管弦楽」という人々が固定観念を持っている存在の中でその存在意義そのものを異化したと云う事には当てはまるが（勿論これにより前出の作曲家たちとの関連は一層薄れるが）、しかし結局は彼がそういった行動、異化概念による作曲をしてしまったために聴衆の固定観念が異化の芸術を受け入れるまでに膨れ、つまりロマン派までの壮大雄大なものを作り出す器官としての管弦楽というという固定観念が 20 世紀音楽の中で芸術家自身によって消されてしまうため、異化としての意味そのものが薄れ、単に音楽の歴史上で流れを変えたと云う点しか残らない可能性が日々多くなってきていると考えられる。またもしある人間が初めて聴いた曲がラッヘンマンのような異化された楽曲であった場合、この人にとっては異化された音楽は何の意味作用も持たない事になり、逆にロマン派など他の時代、様式の音楽の方が楽器奏法を（通常我々が異化された曲と考えるラッヘンマンのような曲から）異化したものの様に聞こえるかもしれない。そういった意味では先に出てきたシャリーノやリーム音楽の方がラッヘンマンが主張する所のベートーヴェンなどに見られる「独創性ゆえの潜在的、または顕在的スキヤンダル」白澤道夫 「ヘルムート・ラッヘンマンにおける「構造」と「拒絶」 『ベルク年報 1995 年第 7 号』日本アルバン・ベルク協会 1995 126 ページ）として認識されるに値するのではないだろうか。

3. 3 ラッヘンマン以後

次にラッヘンマンより後、ラッヘンマンの弟子やラッヘンマンの思想を受け継いだ作曲家たちを見ていきたい。しかしラッヘンマン以後の世代では、ラッヘンマンの音楽と思想があまりにも影響力が強いため、思想の面でも楽曲の面でもラッヘンマンの枠から出られていない事が多い。ある意味でラッヘンマンやアドルノが最も忌み嫌っていた事の一つである創作側の同化作用が起り始めてしまっているのは、皮肉にも歴史は繰り返すとも言えるか、連関もこの世を形作る要素の一つであると言ふことなのかもしれない。

1958 年生まれのフランスの作曲家、ジェラルド・ペソンはラッヘンマンとは別の視点からの異化を試みている。彼は古くからある作品、例えばブルックナーであったり、またシャンソンをモチーフにしたりと、既存のものがある種の引用、あるいはコラージュといった用法を用いながら異化する事で伝統を破壊し再創造する事に成功した。2005 年の管弦楽作品 *Wunderblock (Nebenstück II)* ではブルックナーの第六交響曲のモチーフを

当該曲全編に配置し、コラージュ的作品にし、また特殊奏法をふんだんに使う事により「ブルックナーの管弦楽」という虚像を異化すると共に、特殊奏法ばかりでは古典、ロマン派的作品は出来ないという先入観の異化と、失われたロマン主義を追い求める様な思想に冷や水を浴びせることにも成功した。しかしペソンにおいては管弦楽曲より寧ろ室内楽曲の方がその異化の手法を如実に発揮できている様に考えられる。1995年の作品 *Récréations françaises* でペソンは「もう昔のようなフランスは失われた」と考え(2)、古き良きフランスを求める人々に対し、そんなものはもう無いと主張し意識の活性化、再起を求めている。また1999年の *Cinq Chansons* では新しいタイプのフランス歌曲の創作を試みている。歌パートは音程の幅広い飛躍はあるものの、特殊奏法などは無くよく見る無調の旋律だが、楽器類が歌との連関において特殊奏法を使用したり、歌に対峙する様なリズムの楽句を使用することにより、本来の歌曲が持っていた歌を中心として、周りの楽器が歌に合わせ盛り上げる様な形態を異化し、聴衆が歌とその連関である楽器との関係を常に意識させる音響を作り出した。ペソンの異化は楽譜を見、演奏を聞けば分かるが、これまでのシャリーノやラッヘンマンとはまた違った異化に成功してきたと考えられる。数多くの特殊奏法を使っている点はシャリーノやラッヘンマンと同じであるが、ペソンが創る音響ではそれらがある種の調性的、コード的役割を果たしていることが見て取れるし、音楽の進行の面でもラッヘンマンの様に意図的に流れを止めるなどするのではなく、寧ろアドルノやラッヘンマンが否定しようとしていた音楽的連関を感じる。一方で各楽曲のコンセプトは明らかにラッヘンマン等の異化概念を受け継いでいる。すなわちペソンは異化音楽の新たな境地を創り出したのであると筆者は考える。ラッヘンマンの様にこれまでの音楽を根底から覆すのでは無く、あえて既存のタイプのフォルムを使い、またはコラージュの手法を使い、その中で音響構造や楽句の配置の仕方を変える事により新しいタイプの異化音楽の創作、より一般聴衆にも説得力のある手法に成功したのである。

4 異化の今後 —異化の可能性と、今、異化をする意味—

此処までは「これまでの」異化の実態や思想を見てきた。此処からはこれまでの異化の歴史や思想をどのように鑑み、今後活用していくかを考えてみたい。

異化をする意味、その社会性や歴史性、思想性を考える事はきっと第二の異化を望んでいる創作者にはさほど重要では無いことであろう。しかし第一の異化を考える創作者にとって社会性、歴史性そして思想性を考える事は必要不可欠な事であるし、第一の異化の場合、現状ではそもそも現代において異化をする意味があるのかどうかも考える必要がある。

ラッヘンマンは1984年の『音楽芸術 Vol.42 十月号』の中の松平頼暁との対談において、自分たちは自分たちの時代の社会性に望まれる異化を行った、リーム世代は彼らが試みたい方向性から彼ら自身の語法で追求している、と発言する箇所があった。それぞれが各時代に見合った異化の動機付けを行う事には筆者も賛成である。これまでの研究で

「異化」という行為がその時代の社会性と共に形を変えて出現してきたことは明らかであるし、異化概念の作曲家達がその時代に見合った異化を行ってきたのも明らかである。ラッヘンマンは「戦後」をキーワードに戦前の古き良き時代に向かう国家の危険性と戦中の聴衆レベルでの意識同化への批判の意を込めて「伝統の異化」を行い、続くペソンは戦後の全世界レベルでの情報化と科学技術と共に発展する交通の発達、そしてそれに伴って起きた民族の越境移動や合理化、資本及び商業主義化（観光の名の基に無理やり固定化された伝統感等）に伴う各地域（ペソンの場合ではフランス）の民族的且つ伝統的オリジナリティの変容、極小固定化及び希薄化についての異化であった。

それでは今後はどうすれば良いだろうか。

今必要なのは、ラッヘンマンが伝統“Tradition”、ペソンが伝統にプラスして民族／国家“Nation”という戦後の社会課題を背負っていた事を考えれば、今筆頭に挙げられるべきは国際化／世界化“Globalization”、いわゆる「グローバリゼーション」についてではなかろうか。企業や資本の国際化、西洋型帝国主義の波に押され伝統を失いつつある発展途上国（非西洋圏の先進国は既にほぼ失っている）、西洋至上主義の台頭、世界のあらゆる都市に出現する酷似した鉄筋コンクリートビル群と所得格差、そして各地で起こる政治的及び経済的民族大移動。これらどれを取って見ても、社会現象として現代を象徴するこれらの事象を次の異化の対象とすることは、グローバル化される世界に賛成、反対を問わず我々創作をする者の責務ですらあると筆者は考える。

筆者は2008年の自曲 *Khonrioi II pour klavier quintetto (2008)* において音楽内でのグローバリゼーション的異化の試みとして、まず同一時間軸上に複数の地域の素材を置く事により楽曲のある一定の範囲内では定まった音楽的方向性を持つという概念の異化を試みた。この場合問題になるのは定まった周期時間上（拍子等）に素材が配置されるのと、西洋型楽器編成においては各素材は西洋風に各楽器に同化されてきたと考える可能性が有る事だ。同化という観点に関しては、それ自体グローバリゼーションの一側面でもあるので楽曲内にその点は何らかの形で反映されているのは当然であるが、異化音楽においてはグローバリゼーションのプラスの面もマイナス面も考える限りの要素を異化して聴衆に意識的に聴かせる必要があるので、同曲内では特殊奏法によって異化して挿入している。この点に関しては未だ同化的側面から脱せていないと思われるので今後さらなる進展が必要と考えている。また同化と時間軸上の配置に関して、同曲冒頭ではViolaパートに越天楽の旋律を取り入れ、高音域のハーモニックス音に異化させ、さらに他のパートが四小節一単位としているのに対し、音価を引き延ばす異化手法を用いて西洋型への同化を回避しようと試みている。

グローバリゼーションに関する著名な社会学者、サスキア・サッセンの『グローバル・シティー ー反論に答えるー』（2001）ではグローバル・シティ（例としてパリや東京、ニューヨーク）に於ける所得格差についての社会的空間的二極化の考えが提示されているが、この思想を多元音楽の異化に応用して聴衆の意識レベルを変革させるのも我々の世代の異化の一つの重要なテーマになるだろう。グローバリゼーションの台頭で局地的な格差が

増大した事は社会的事象として意識を発起させられる必要がある。またグローバリゼーションの一要素でもある思想の「構造主義」の側面から多元音楽に用いられる各素材を考察し、多素材との連関のありようを異化することも必要になってくるし、構造主義には文化人類学も含まれるのでその側面から西洋至上主義、西洋的帝国主義、そして西洋の影響下での資本主義に押される各伝統についての多元音楽とは別の批判の意を込めた異化音楽は特に重要なものとなってくる。ただそもそも「グローバリゼーション」はまだ完全な思想（尤もグローバリゼーションは思想というよりは現在の世界実態についての学問ではあるが）になっていないことは否めない。よって異化音楽の面でもどの様にこのグローバリゼーションを異化概念として捉えなおして音楽に応用するのか未だ確たる理論の確立には至ってないが、これまでの20世紀の音楽の歴史を見るとペソンとは違うレベルでの引用とコラージュが有用かもしれない。コラージュは現代芸術音楽ではベルント・アロイス・ツィンマーマン Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) やルチアーノ・ベリオ Luciano Berio (1925-2003) のシンフォニア *Sinfonia* (1968) が有名であるが、これらよりは80年代以後のテクノ/アヴァンギャルド音楽で台頭してきた手法が有効かもしれない。彼らはデジタルにコラージュされた音楽を断片化したり無理に音飛びをさせるといった異化の手法に成功している。ただ現状のままではコラージュという異化手法、即ち第二の異化に成功しているが、異化概念の観点からは十分ではない。聴衆の意識を覚醒化させるにはコラージュされたもの同士と、コラージュされたものとその音楽手法の連関のレベルで、単なる引用ではなく特異レベルでの両者の構造主義的異化が必要である。この新しい異化概念の中心となる音楽手法は未だ未知数である。

そして今一度熟考しなければならない事は、そもそも異化概念の音楽は有効で、意味があるのか、また実際に聴衆の意識の覚醒に繋がるのか。第二章でも触れたが確かに今までの異化では伝統や慣習の異化には成功したが実際に永久的に聴衆の意識の活性化は有効だろうか。フランスの建築家でクロード・パランは『斜めにのびる建築』において空間身体的な構造の異化を示した。彼はこれまでの縦の建築構造に対して、ル・コルブジエ Le Corbusier (1887-1965) の超高層ビルの都市空間構造思想を特に例を挙げて非難し、垂直的集中化と名付け、都市を破壊したとしている。それに対してパランは、斜めの建築について二つの原理について構造的利点があるとしている。専有空間が移動の障害にならない事とそれに基づき専有空間の外部を共有利用できる事である。さらにパランはこの建築構造により人は床が斜めの空間に生活することになるので、人は平面空間との差異を常に感じるようになるとしている。

この手法であれば重力が無くならない限り意識の異化として常に身体的意識が覚醒化されるから有効である。しかし音楽においてこのような永久的な異化は可能であろうか。パランの建築思想である「斜め」が常に「平行」という自然絶対法則の下で機能していたことを鑑みれば、音楽においても永久的な絶対法則を見つけることが出来れば、真に永久的に有効な異化が可能になるだろう。

聴衆は奏者より発せられた一連の音の羅列（大意で旋律と定義して良いだろう）を伝統

的な側面から何らかの連関として受け取らずにはいられないだろうが、むしろ筆者はこうした旋律の様な伝統的なものこそ永久的な異化は試みやすいと考えている。筆者は 2007 年の自曲 *Khonrioi I for wind quintet (2007)* でこの試みとして二小節目一まとまりの主題を二つの側面からの異化として試みた。第一に二小節目に存在するシンコペーションのリズムである。一小節目に四連符がある事により二小節目のシンコペーションの箇所では聴衆は流れに意識的に歯止めが掛かるように体感する。これにより完全ではないが *Allegro* という速さ内で聴衆が楽章全体を構成する主題に意識が埋没され過ぎるのを食い止めている。次に主題二小節目二回、合計四小節目を一サイクルとし、前半二小節目と後半二小節目で微妙に使用する音を変えている。これにより聴けば聴くほど、楽曲を知れば知るほどこの音の違いと前出のリズムによる同化を防ぐ手法によって聴衆は意識化においてこの事実を思考するようになるのである。

以上までで今後の異化の可能性として二つのもの、グローバリゼーションについての異化概念と、旋律の異化を挙げた。情報化が圧倒的となった近代において、グローバリゼーションについて異化の概念を適用して考察、創作すること、そして人類の音楽史上普遍的と言って良い旋律—既に調性音楽が調理し尽くされた現代においては特に—に対して異化の概念を適用して創作すること、この二点が今芸術音楽において最も必要とされている異化の形態ではなかろうか。

[作曲 (芸術) : 講師]

参考文献

ラッヘンマン、ヘルムート

「ラッヘンマン、参加と意味作用を語る」(松平頼暁共著)

『音楽芸術 Vol.42 十月号』 音楽之友社 1984

パラシ、クロード

『斜めにのびる建築』戸田穰訳、青土社 2008

シャリーノ、サルヴァトーレ

「“シャドウ・オブ・サウンド” プログラム・ノート」

『サントリー音楽財団 サマーフェスティバル 2005』高田一史訳、サントリー音楽財団 2005

サッセン、サスキア

「グローバル・シティ —反論に答えて—」

『現代思想 2003-5』鈴木淑美訳、青土社 2003

シクロフスキー、ヴィクトル

「方法としての芸術」

『散文の理論』水野忠夫訳、せりか書房 1983

ブロッホ、エルンスト

「疎外、異化」

『異化』船戸満之／守山晃／藤川芳朗／宗宮好和訳、白水社 1986

ブレヒト、ベルトルト

「実験的演劇について」／「演劇のための小思考原理」

『今日の世界は演劇によって再現できるか』白水社 1996

白澤道夫

「ヘルムート・ラッヘンマンにおける「構造」と「拒絶」

『ベルク年報 1995 年第 7 号』 日本アルバン・ベルク協会 1995

高安啓介

「仮象とアンチ仮象:ラッヘンマンの作曲によせて」

『音楽学 Vol.48 No.2』 日本音楽学会 2003

山口昌男

「5. 文化記号論研究における「異化」の概念」

『山口昌男著作集 5 周縁』 筑摩書房 1977

注釈

- (1) 白澤道夫氏が 1995 年の論文『ヘルムート・ラッヘンマンにおける「構造」と「拒絶」』内で一部翻訳していたものを参照。原題は『Über das Komponieren』。
- (2) 2007 年度東京音楽大学大学院作曲講義内での細川俊夫氏の発言。