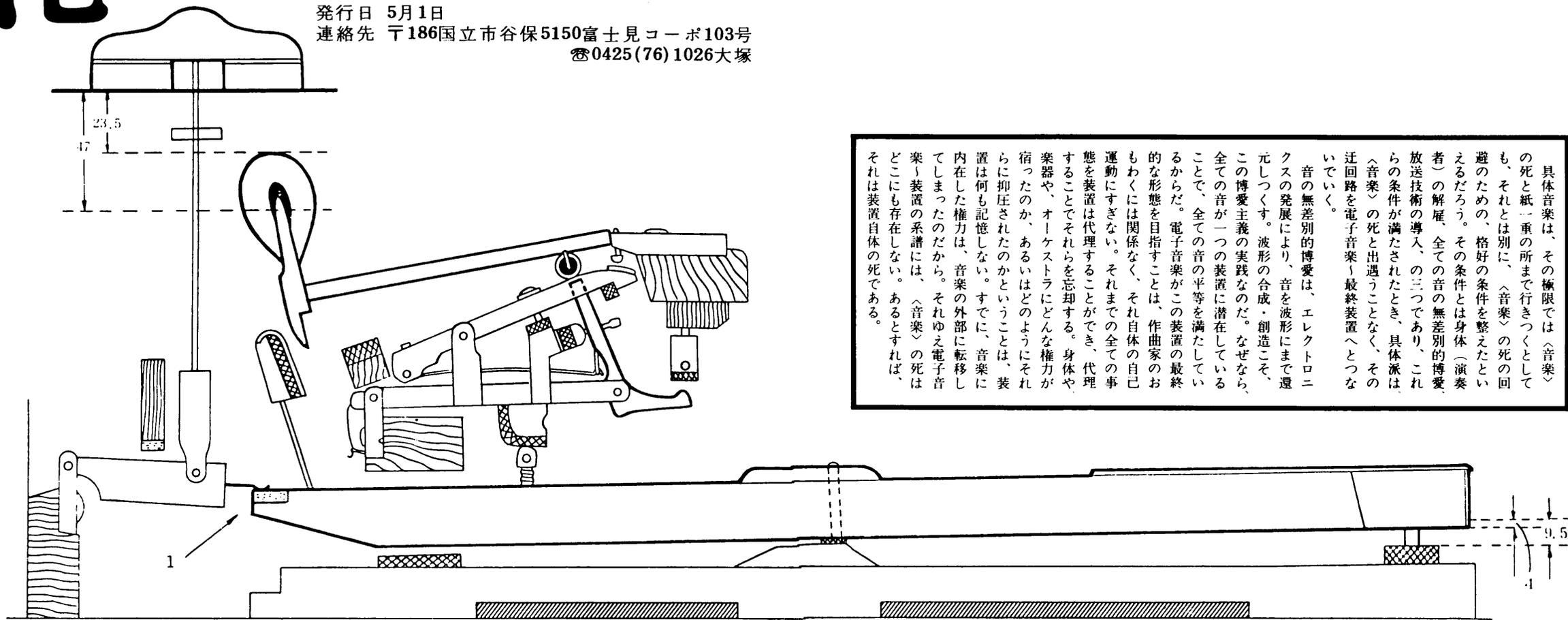


Quadratrixの型, 絵, 用法などご存じの方

3角形Wジャケット17cmLP, 20分4曲入り ¥1,000※以上好評発売中※5月中におまちなか《灰野敬二ソロ》(PRL#2) ¥2,500が発売※

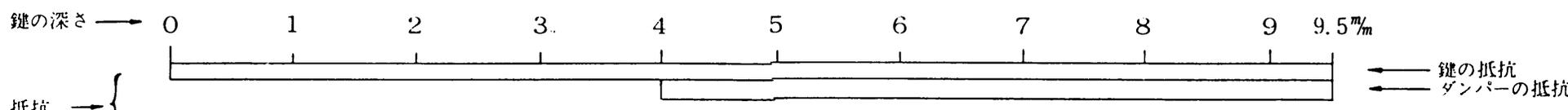
# 池 Vol.5

音楽解体学(4) — 佐々木恭一  
 非楽ノート — GESO  
 発行日 5月1日  
 連絡先 〒186国立市谷保5150富士見コーポ103号  
 ☎0425(76)1026大塚



具体音楽は、その極限では「音楽」の死と紙一重の所まで行きつくとしても、それとは別に、「音楽」の死の回避のための、格好の条件を整えたいえるだろう。その条件とは身体（演奏者）の解雇、全ての音の無差別的博愛、放送技術の導入、の三つであり、これらの条件が満たされたとき、具体派は「音楽」の死と出会うことなく、その迂回路を電子音楽へ最終装置へとつないでいく。

音の無差別的博愛は、エレクトロニクスの発展により、音を波形にまで還元しつくす。波形の合成・創造こそ、この博愛主義の実践なのだ。なぜなら、全ての音が一つの装置に潜在していることで、全ての音の平等を満たしているからだ。電子音楽がこの装置の最終的な形態を目指すことは、作曲家のおもむくには関係なく、それ自体の自己運動にすぎない。それまでの全ての事態を装置は代理することができ、代理することによってそれらを忘却する。身体や楽器や、オーケストラにどんな権力が宿ったのか、あるいはどのような権力に抑圧されたのかということ、装置は何も記憶しない。すでに、音楽に内在した権力は、音楽の外部に移りてしまったのだから。それゆえ電子音楽へ装置の承諾には、「音楽」の死はどこにも存在しない。あるとすれば、それは装置自体の死である。



**5.24**  
**揮発性遊戯**  
 ヤタスミ 生活、等  
 大塚 正 管楽器、等

**PM7:00**  
 新宿バラスビル3F HAVANA MOON TEL 205-2468 700円飲物付

**6.21**  
**Als-Ob**  
 大塚美春 piano, voice SOLO  
 GESO odds&ends  
 大塚 正 管楽器、等 DUO

※霜田誠二詩集《店》 ¥1,500人生の並木道社発行99編収録お買徳豚カツ詩集

ドコロレコカ

## 音楽解体学(5)

### 権力論あるいは転移する神とその死——(3)

佐々木 恭 一

#### ワロゴス—音楽の極限

「そこで、我々の使命は、まさに、偉大な文学的律動の破壊とそれが、管絃楽作曲法に近い言葉の戦慄となつて四散する光景を前にして、交響楽を〈書物〉に移し変えることを完成する技術、あるいは、単に、われらの富を取り返す技術を探すことである。」

「音楽がそこに現前するというただそれだけのことで……一つの勝利なのだ。」

「音楽」という語をギリシャ語の意味で要するに「観念」つまり諸関係の間にある律動の意味で使つて下さい。」

(以上S・マラルメ)

〈言葉〉への問いかけに生涯を費やしたマラルメではあるが、彼にとつての〈音楽〉という言葉はいつも無難作に、あるいは不用意に使われている。それは、ときにおうじてその現前(音響)として、作品(譜面)として、あるいは観念としてもちいられるが、彼が次のように書くとき、その〈言葉〉は観念さえも超えた無意味の領域にさしかかっている。

「私が花ノという。すると、私の声は何であれ輪郭を追いやるその忘却の外で、既に知られたどのよな花とも異つた何ものかとして、

どのような花束にも不在の花、香りや観念そのものが、音楽的に立ち上がる。」

幾重にも折り畳まれた〈音楽〉という言葉は、それぞれの文脈に応じて、それぞれの観念をたずさえひろげられるのだ。この不用意さは、彼の行きついた不可能な書物、あの純粹著作の異常さと同じように一つの異常さであり不可解なことと思える。もちろん、当時の文化的状況における音楽をとりまく神聖な威力は現在とは比較できないほど圧倒的であつたとか、書くことと聴くことの違ひだとか、結局彼は音楽の局外者にすぎなかつたとかいふものともらしい理由を差し引いても依然この不可解さは残る。しかし、〈音楽〉という言葉に対する寛容さと、書くこととの、あるいは〈書物〉に対する不寛容さとが、たがいに相補的な釣り合いで彼の精神の秤を揺り動かし、その針の揺れの範囲内で〈音楽〉という言葉に書くこと(書物)に対しての隠喩の機能を荷なわせている限りにおいてはあの不用意さは彼にとつて必然的であつたと考えられる。

マラルメは、〈音楽〉を、とりわけその〈管絃楽法〉を思考のうちに取り込もうとする。

「〈語〉の文響曲は、音楽家の意のままにまたは識らずしらずのうちに思考というものに近づいてい

る。」

「収縮したり延長したり遁走したりする思考というものを、このように裸形の姿で使用すること、いかえれば思考の絵姿そのものの結果としてはつきり声を出してこれを読もうと欲する人にとつては、ひとつの楽譜が誕生する。」

「〈音楽〉のなかには〈文芸〉に所属するように私には思へた手段がいくつも見い出せるのであり、そういう手段を私は音楽から奪い返す。」

しかし、〈音楽〉は決して思考へ到達することはありえず〈思考〉へ接近することすらありえない。ただ〈音楽〉と〈思考〉は、両者を並置してなめてみれば、おたがいに隠喩的な関係をとり結ぶことが可能であるということだけである。そして、マラルメの場合には、〈音楽〉は書くこと、思考の、あるいは文芸の喩として機能し、喩としての〈音楽〉は、その限りで、ロゴスへヘーゲルの絶対精神の世界で自在さを持つ。〈音楽〉という言葉の不用意さは、逆に喩としての弾性となり、その人に見あうだけの、あるいはそれ以上の観念、ワロゴスの極限まで引きのばすことが可能となる。そしてマラルメは、その不用意さで〈音楽〉を観念の極限を超える地点までおしひろげていった稀有な人だといえるだろう。しかし、次のように彼が書くとき、その極限とは反対の地点で、マラルメの本質的な病巣は進行していた。

「私は、いくつかわめて不安なきざしが、書くという唯それだけの

行為によつて惹き起こされるのを感じた。」

「不幸なことに、かかる地点まで詩句を掘り進んでいったとき、私は私を絶望させる二つの深淵に出会つた。その一つは虚無で……。」

マラルメの語る〈音楽〉、書くことの隠喩としての〈音楽〉は、このような虚無の世界をへだてるためのヴェールのような存在であつた。ヴェールでへだてられたこちら側の世界では、言葉を削りその中心の不在のなかへ解体させていくように〈音楽〉を解体させることはなかつた。彼にとつての〈音楽〉という言葉は、始めから中心を持たず不在であつたために、それは喩としてしか機能せず、それゆゑ観念の世界の極限を越えてまで生きのびることのできる言葉であつた。しかし、この喩としての機能がごとごとく剝奪されるような観念世界の崩壊がやがて彼に訪ずれる。

「私は、夢と私との間に、音楽と忘却の神秘を積み重ねるべきであつたのに、二年このかた夢を観念の裸体の中に見るといふ罪を犯しました。このため今や、一つの純粹著作という恐ろしい幻覚に到達して、私は理性も日常もともよく使ふ言葉の意味も、ほとんど見失なつたのです。」

「今、僕は、ある純粹な作品の恐るべきヴェイジョンに到りつき、理性も、もつとも親しい言葉の意味もほとんど見失つている。」

ヴェールの向こう側の世界で犯した罪が、ヴェールそのものを引き裂いて

しまう。この「恐るべきウイジョン」は、不可能な書物という一つの不合理的な世界へ彼を導いていくが、このような地点まで「音楽」という言葉を引き連れていくことはマラルメにおいては一度もなかった。それは観念の崩壊そのものであり、もはや、「音楽」という言葉との喩的な関係を取り結ぶことのできない地点でもある。喩の機能の停止した「音楽」という言葉は、「賛歌」という言葉に席を譲り、喩としての機能を超越することで「音楽」以前の無根拠的な世界を呼びもどす。「音楽」は無傷のまま「賛歌」として神の方へ傾斜していく。J・J・ルソーとは全く逆の世界を経てきたマラルメもここではルソーと重なり合う。結局、彼の語る「音楽」は解体されることはなかったとしても、あの不用意さにより、「音楽」の死は、「純粹著作」という不可能な企ての背後にお隠され、彼の現実の死により「音楽」の死はさらされたまま生きのびてしまったということとは確かなように思える。

ログスの世界の極限、その崩壊の瀬戸際では常に神の再生がもくろまれる。絶えず再生産され続ける神や聖性といったものを遠ざけさえすれば、そこには必ず一つの観念の、ログスの世界の死が横たわっている。観念世界へ転倒した「音楽」のその極限の姿を夢想したマラルメにとってそのような死に至る道ゆきは当然といえはそれまでであるが、この自明さは、「音楽」の死を純粹著作の背後に隠蔽したのと同じように西欧音楽の歴史の背後に押し隠されている。M・ビュートルは、「マラル

メは一人の音楽家を誘惑するはずでした。」という書き出しで「ブレーズ論」を始めるが、こういつたマラルメの語った「音楽」の正当な誤説が再生産される限り、西欧音楽の死は、それぞれの作品の背後に以前隠されたままだ。

#### Ⅳ 深層から表層へ

##### 調性の崩壊

シェーンベルクが十二音技法を確立したのは一九二一年頃である。それまでの音楽が、平均律——調性——機能的和声法を拠りどころとし、連続的に生成するカデンツ形式が、表層としての音楽と深層のログスの世界とを対応し共鳴させていたわけだが、十二音技法は調性・機能的和声の破壊により、従来の表層としての音楽と深層としてのログスの世界との対応を切断してしまつたと考えられる。それ以後の音楽を聴くときにつきまとわれるある種の難解さは、決して表層としての音楽の難解さではなく、切り離されたログスの世界の言語化——意味付与が、神や美や絶対精神といった至高点に収斂されず、散乱したまま行き場を失うことによるのだろう。しかし、この難解さを引きずつたまま剥離されたログスの世界は、たとえ行き場を失つたとしてもマラルメが予感したような「音楽」の死に出くわすことはない。調性の破壊は、マラルメの垣間見た「死」や、その危機感により生じたのではなく、一人の作曲家の思想や意図さえ呑み込んでしまふカデンツ形式の飽和状態により、その基盤である調性・機能的和

声の崩壊したのだから。

結局、マラルメは、音楽の外部でそれを語つた一介の詩人にすぎず、観念世界へ転倒させられた音楽は、決してその極北である一つの「死」に達することはなしに、たんなる調性の自然崩壊へ身を委ねたにすぎない。以後、切断されたログスの世界は、表層と深層の間を漂い始める。表層は譜面（テクスト）でありその現前であり、深層は「音楽は音楽である」という自同律のつぶやきであり、その間で、個々の作品の言語化が個別的に、あるいはアカデミズムやジャーナルズといった閉域で局所的に行なわれるだけである。

#### 一つのエン트로ピー

白紙——譜面の誕生という音楽の逸脱に続く、自然倍音の合理的・機能的歪曲である十二音平均律は、それゆえ、一つの閉鎖系として音楽をとり囲んでしまつている。調性崩壊以後の十二音技法・無調主義・ミュージックセラエール・確率・統計といった、十二音平均律の枠内の一連の記譜法は、その閉鎖系の飽和状態と限界とを、個々の作品とは無関係に物語つている。このような飽和や限界は、ただ一つの法測、つまり十二音平均律という閉鎖系におけるエン트로ピーの増大に従つていけると言えるだろう。その意味において調性・機能的和声は、ログスの世界との対応を保持した巨大な負のエン트로ピーに支配された帝国であり、調性崩壊以後は、個々の記譜法による個別的な負のエン트로ピーの形成であると言えらるだろう。このようなエン트로ピーの

増大は、個々の作品や、作曲家の観念や思想を超えた所で進行し、それは必然的に、十二音平均律という踏みはずしを照射する。逆にいえば、そのような踏みはずしさえ気がつかなければ、エン트로ピーの増大といった現象とはかわりのない作品を生み出すことができるという幻想を抱くことができる。しかし情報とネガエン트로ピーの等価性を軸にした情報理論は、そのような幻想や希望とはかわりなく、その系の終焉と始まりにおける歪曲を浮き彫りにするに違いない。

トーン・クラスタ——技法が暗示するのは、始まりである白紙と対極にある終りに現れる一枚の黒く塗りつぶされた紙切れであり、セリエルや統計や確率を超えた全無秩序への予感が、かろうじて「音楽」の一つの「死」の予感と重なり合うだろう。

#### テクスト一般

調性の崩壊以後の十二音技法・ミュージックセラエール等の記譜法は、平均律の合理的・機能的歪曲により生じた一つの閉鎖系の終りを物語つているのだが、それは、西欧音楽のより根源的な逸脱の見かけにすぎない。この、より根源的な逸脱とは、音楽が普遍宗教（キリスト教）の位階を上昇した過程で決定的となつた音楽の神的——観念の世界への転倒であり、採譜から記譜へ作曲へといたる白紙の到来とそれへの書き込みであり、神やログスや絶対精神といった世界へ転移し形成されていった権力機構を巧みに被隠す「音楽」という言葉、その名指す行為

である。それらは、平均律という閉鎖系の終焉とともに消え去るわけではない。白紙への書き込みという、たんなる逸脱にすぎない「音楽」は、その逸脱の忘却に見合うだけの意味を白紙への書き込みから見出すとき、それはテキストとして再生される。

おそらく、譜面が「音楽」と名指すことのうちでのあらゆる書き込みを許容するテキストへと行きついたとき、深層のロゴスの世界、そこに秘むもろもろの権力機構は、表層へ、つまりテキストへと浮上していったに違いない。それゆえ、「音楽」の根源的逸脱を忘却しさえすれば、そして、その権力機構を不問にさすれば、この表層としてのテキストを、いわゆるテキスト一般という範ちゆうへ移行させるのは容易である。宗教的莊嚴さや絶対精神や、美的価値といった、様々な深層のロゴスの断片との対応が消え去ったとしても、テキストの実践の過程での何らかの意味の形成・産出が成されれば、あとは「音楽」という言葉がそれをふるいにかけてくれるだろう。

「音楽」という言葉は、マラルメが経験したような、観念の極北に存在したいわば空虚と充溢の入り混じった高みに存在していたように、ここでは存在しない。「音楽」という言葉は、テキストをそれぞれの恣意性やアカデミズムやもろもろの制度により裁断する機能しかもたない。本来の、名付けえぬものへの畏怖にとつてかわつた名付けのことの快樂が、「音楽」を表層の滑稽で嚴肅な暗れやかさへ送り込むのだ。テキストと実践と言説は無邪気に戯れ

合い、知的で制度的なレトリックが表層から滑り落ちていく作品をかううじて支える。そして、その先には意味論やプラグマチズムや解釈学や記号学や政治的意図が待ち受けている。逸脱の忘却によるさらなる逸脱は重ねられ、さらされた「死」は再びもどつてくることはない。もし、そのような「死」を呼びもどすことができるとしたら、それは、次の二つの系譜の極限においてであり、テキスト自体を無化するような領域においてだろう。その一つは音響装置という系譜であり、もう一つは身体・実践という系譜である。

### Ⅹ 表層の権力

#### 楽器・音響・装置

身体と、それが発する音であれ物を媒介にした音であれ、それらの音とのかかり合いが、音楽の由来した根源の一つであると想像することはむずかしいが、西欧音楽の本質的な逸脱である音楽の観念化は、なまな身体の希薄化・身体の機能化を進めていったのと同じに音響への偏愛に没頭していった。その結果、音は雑音と楽音に分けられ、この楽音という素材の機能的構築物である音楽は、あたかも手にとることができるような一つの対象物として人々の前に相対しだした。楽器は手や口の延長として発生してきたものだろうが、音響への偏愛とともにそれは音響のための道具として身体から離脱していき、離脱した楽器は音響の合理化にともないそれ自身の権力を拡大していき、身体はその権力に見合う

だけ自らを機能化していく。

楽器が声を襲奪したとき一つの序列が転倒した。身体の所作としての、そのきしみとしての音、身体の延長としての楽器という序列が、楽音のための楽器・楽器のための身体という序列にたつて変わられる。そして音響への偏愛が音響による呪縛という倒錯に落ち込むとき、身体や楽器は装置とたやすく取り替えができるまでにその価値を下落させていく。

マリネットイを中心とするイタリアの未来派の影響のもとに生まれたルツソロらの騒音主義や、P・シェフェールによって始められたミュージック・コンクレート（具体音楽）は、このような音響への楽天的な思い入れを背景として、素材としての音を、楽音から音響一般まで拡大したと考えられる。

「具体音楽」は、普通の抽象的音楽に対するもので、与えられた素材から出発し、これを構成していくものです。この意味で、「具体音楽」は全く反対の過程を取るわけです。……すなわち、あらゆる自然の中にある音から出発し、音楽的に価値のある音響を練り上げ、特殊な雑音を一般化し、伝統音楽に近づけていることはたしかです。しかし今では、伝統音楽に匹敵する音を作れるので、どんな雑音でも拒むことはありません。

あらゆる雑音同志の結合音、楽器の音との結合音、電子音響音など、すなわち、自然の中に存在するほとんどすべての音、人工音が一九四八年以後の歩みの中で受け入れ

られてきました。

(P・シェフェール)

音は必ず個別的な事態を引き連れてやってくる。そして、ある音が楽音であるか、自然音であるか、雑音であるか、あるいは騒音であるかを判断するのは、その事態の個性とその音を受容する人の個性との相対的な関係に他ならない。このような個別的な事態と受容する側の個性が失なわれていくのは、西欧音楽の根源的な逸脱と音響の観念世界への転倒によって来しているものであり、彼の言うように、決して、具体音から抽象されて西欧音楽が「抽象的音楽」に至つたわけではない。

一つの転倒により、個別的な事態は見捨てられ、楽音は音響と重なり合う。そのとき、音は単に素材として投げ出されているにすぎず作曲家は、ちよつとした勇氣でその素材を拡張させることができる。「あらゆる自然の中にある音」や「自然の中に存在するほとんどのすべての音、人工音」が単なる素材としてあちらの世界から一方的に刈り取られる。

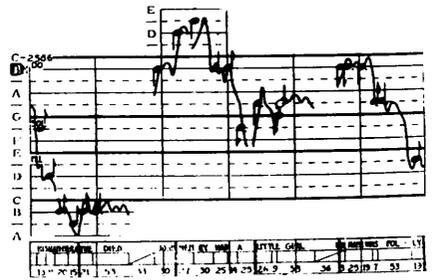
西欧音楽の転移する権力の軌跡をたどっていけば、決して具体音楽は伝統音楽を否定したもので、P・シェフェールのいうように「全く反対の過程をへて」伝統音楽に接近していったわけでもない。ただ、一つの錯誤に気がつかなかつたために、「全く反対の過程をへ」たつもりが、実は伝統音楽の権力の一つの転移にすぎず、また、それが考えても具体音楽の作品は一般的な雑音を特殊化しているのしか思えないのに、本人は「特殊な雑音を一般化

「しているといったとんちんかんな錯覚に落ち入るのだ。一つの錯誤とはありふれたことだ。言葉の本来的な意味での具体性は、事態の個別性そのものであり、それはどこまでいっても観念とは対立するが、しかしP・シエフェールにおいては、具体音・具体音楽という言葉が観念として使われている。彼にとつて、具体音も、雑音も、楽音も観念の世界で地続きになっているのであり、「どんな雑音も拒むこと」のない音の平等へと行きつく。音への偏愛は、必然的に全ての音に対する無差別な博愛に取つて変わられる。しかし、音は、その個別的な事態を露にし個別的な受容する人と相対する限りでは、それは潜在的な暴力に他ならず、ただそれのみが、音への偏愛から博愛へと行きつく西欧音楽の倒錯を際立たせるだろう。

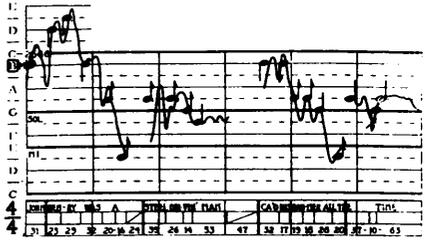
もし、具体音楽一派が、西欧音楽の死を呼びもどすことができるとしたら、P・シエフェールの言うような「伝統音楽に近づけて」いくことは始めから破棄しなければならぬ。その死は、あの錯誤を極限まで押し進めていったとき、一つの沈黙の向こう側にぼんやりと現れるだろう。それは、観念の世界に転倒させられた疑念にすぎない具体音が、個別的な事態の結果である具体音へ可能な限り近接する地点であり、そこでは、具体音楽を支えるあらゆる観念はやせ細り、饒舌は失語へと送り返される。そして、その地点から一歩足を踏み出せば、そこには音楽という言葉の死骸と潜在的暴力である具体音が偏在しているだけである。

未完

③



④



非楽ノオト  
geso

◎カナダのNihilist Spasm Bandは7人のしろうとのみから成る即興演奏グループである。彼らは少なくとも13年

以上、同じメンバーで地道に演奏活動を続けている。平均年齢約40歳、全員妻子持ちで、それぞれ本職は異なる。特筆すべきことは、13年以上に及ぶキャリアを全く感じさせないほどの彼らの演奏の《下手さ》であり、《粗暴さ》である。それはほとんど感動的であるといつてもいい。彼らには《曲》へのあこがれも無ければ《技巧》へのこだわりもない。進歩や洗練といったタチの悪い幻想と無縁なさまは痛快である。デビューして数年のうちにすっかり「上手」になり、それゆえごく平凡なバンドに落ち着いてしまうあまたの《パンク・バンド》の類よりは、はるかに面白い。

しかし、彼らの演奏にも問題はあつた。1つは、彼らがその演奏の根底に据えているものが《Call & response》であり、そこから1歩も出ようとしないうこと。彼ら自身の語るように、彼らは「ただ互いに信頼し合うのみ」なのだ。この素朴な共同体幻想が演奏面に限定されていることにこのバンドが長く続いている秘密を解くカギがあると思われるが、この辺は別の機会に触れるとして、ここでは《call & response》という《やり方》の持つ問題を簡単に指摘するに留めておく。……それは《曲》のテキストから《演奏者》のテキストへ視点転じた点において確かに有意義な実践といえる。しかし《すぐれた即興演奏者》たちのインタープレイ=call & responseが《すはらしさ》とともに聴く者に緊張を強い、苦痛を与えるということは我々がしばしば経験するところである。《call & re-

sponse》はそれがすぐれたものであつても——いやむしろ、すぐれたものであればあるほど——演奏の拡がりを《演奏者》たちだけの空間に狭めてしまふという傾向を持つように思われる。Nihilist Spasm Bandの場合《call & response》はコードやモードといった《音楽理論》は全く扱っていないので音楽に墮していないのは結構なのだが、反応の対象がメンバー相互の動き・音・雰囲気といった要素に限定されているため、演奏は閉じたものになつてしまつている。

もう1つの問題は、即興演奏とはいへ、彼らの演奏には既にあるパターンがあるということ。彼らは担当楽器を持ちかえることはままあるようだが、ヴォーカリストは一定している。そして、彼が演奏直前に別の場所で作つた《詩》を朗読するところから全てが始まる——そんなパターンが決まつているのである（もちろんその後の展開は即興によるのだが）。……こうしたやり方は演奏に《儀式》の様相を与える。そして《儀式》として繰り返される演奏は彼ら自身がどう思おうと、聴衆を「それはそういうスタイルの音楽だ」という安全な認識領域に導くことだろう。《制度とは形式である》という命題は偽であるが、その逆は真になりうる。《形式》が固持される限り、読み手は——この場合は聴衆だが——それをやがて《制度》として取り込んでゆくはずだ。こうして、Nihilist Spasm Bandは彼らの意思に背いて《音楽》という制度の領域へとすべり込んでゆくのである。