

ミュージック・コンクレートに関する一考察

酒 井 諄

序

「音楽」とか「絵画」という言葉と並んで常に「音楽術」とか「造形芸術」という概念が流布しているように、そして特にドイツに於てそれが顕著に一般的であるということは、それが、ドイツを中心とする美学思想というものが一面に於て努めて体系性を重んじ、常に芸術世界のヒエラルキーのより底面を目指して追究をおこたらない精神と無関係ではないように私には思われる。そして正にそのような精神こそ、際限もなく分裂しては混沌の中へ消え去つてゆく様な、現代諸芸術が一部にはらんでいる危機を救うべきものであり、従つて又芸術の諸活動をエヒトな状態に維持し得るものではなからうか。

だから、例えば、「音楽」と言つても「音楽術」といつても同じことだとして素朴に割り切ることは、唯「音楽」というとき既に所謂「音楽術」の概念が目指すイデーをその基礎に確固として持つていたのでなければ、どうも私には出来ないのである。

免も角、思索というものはつねに意欲して或方法上の留意をほどこすならば、決して或一処から全く別の処へ

移つてしまうものではなく、謂わば雪達磨式に同心円的に膨れるものであり、逆に「貧すれば鈍する」ことの尤もさからしても、「包括者」の態度が常に失なわれてはならないという見地からして、かの体系性は必須のものであり、そのための反省的思弁はつねに擁護さるべきであらう。

このような見地から、音芸術の考察をなすに当つて、近来様々の物議をかもしている音楽上の一つの全く新しい「試み」^(註)であるミュージック・コンクレート *musique concrète* を手がかりとして考察してみよう。

(註) それは、音楽史上の諸革命がその当初に於て常に実験と目されてきたという意味に於ても未だ現状では全く実験の域を出ないと思われる。

—

musique concrète —— 「具体音楽」と邦訳されている——は、フランスの放送技師ピエール・シエツフェル Pierre Schaeffer の創始(銘名)したもので、その仕事はフランス・ラジオ放送局試験所の庇護のもとに、一四八八年に始められた(作品が製作され発表された)ということであるから、今年でやつと九年目である。その根本観念は(後にもふれなければならないが)簡単に言えば、われ／＼の周囲(A・ゴレア著、野村良雄・田村武子共訳「現代音楽の美学」によれば「有機無機自然界」)にある多種多様の音響から(つまり従来の楽音の観念とか音組織から無拘掟に)取材して一つの音による作品を創るということである。その制作の手段としては、それらの音を様々に結合、接合、複合、変形(総括的に言つてモンタージュ)して一つの作品に録音としてまとめ上げるといふこと、従つてその完成は一つの録音物として、その録音物以外にはその作品といふべきものは存在しないこと

と、言いかえれば、従来の音楽が作曲家の作品として在る（G・フルレーの言う「本質存在」——谷村晃「音楽の構造と美学の課題」参照）と同時に、個々の演奏として在る（同上「『実存』」）ということと相異して、むしろ絵画や彫刻の作品が在るようにそれ自体としてのみ在るということ、従つて又、こゝでは従来の音楽のような演奏家という仲介者を必然的に排除すること、更にその制作のためには或程度の機械操作の技術（実験）という手段が勘定の中に入つてくるということ——即ち、在来の楽器演奏ということにしても当然同種の技術は考えられるけれども、それら比較的簡単な構造の楽器とそれに対応する指、腕、口等肉体のかゝわり合いという度合をはるかに超えて機械的であるという意味に於て——、之等様々の事柄がその根本觀念から附随してくる。

さて、この Pierre Schaeffer の試みは、始め旧来の円盤レコードによつて行われていたのであるが、一九五〇年の磁気録音機の發明によつて隔段に助成せられ単純化（或意味で複雑化）せられることになつたことは疑えない。其後彼は同志 Pierre Henry（元 O. Messiaen 門下の作曲家）や技師の Jacques Poullin 等とグループで活動を続け、今やフランスの放送領域で確かな位置を占めて来ているようである。（Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. IX, App. II 参照）我國に於ても一九五三年以来、若い前衛的な何人かの作曲家によつて同様の活動が興され逐次放送或は公開の演奏会で発表され始めている。

尚、序ながら、P. Schaeffer の活動と殆ど時を同じくして主としてドイツ（やはり放送の領域）で開始された「電子音楽」Elektronische Musik に就ては、それが実践上の手続きに於てミュージック・コンクレートと全く相異なるものであり、その前史が、ミュージック・コンクレートに比べて、従来の音楽の謂わば組織的なアン

ティテゼとして起つてきた十二音音楽から更に發展的に展開されてきたものとしてそれらと一層緊密な接合関係にあること、(言い換えれば断絶の程度の少いこと)、併し乍ら又、幾多の点でミュージック・コンクレートと併せ考え得るし考えらるべきものであること、そして既に欧米でも我国でも次第に活潑な活動を展開しつつあることだけを附しておくことにする。

このようなミュージック・コンクレートの発生の事情については、もつと遡つて、そこに到る様々の経緯や類似の運動を考えることも出来るし、更にはその根柢にひそんでいる精神を他の諸々の現代芸術と共通の地盤に於て考え併せることも可能であろうが、差し当つてはミュージック・コンクレートの現相を繞つて、音の芸術としての原理的な考察を進めてみようと思う。

二

先づ、ミュージック・コンクレートの従来の音楽に相異なる第一の特色として考えられているのは、(普通一般の意味での)素材というものが、先に述べたような自然界の既存の音響、それ自体が既に時間の持続をもつた、具体的な所与であるということであり、正にその点に此の銘名の根柢もあつたわけである。(以下 P. Schaeffer 自身の著述——*A la recherche d'une musique concrète*, Paris 1952——に接し得ないので、柴田南雄の説明「音楽芸術」昭和三十一年四月号所載——を借りることとする。) P. Schaeffer は次のような図式を以て示している。つまり、在来の音楽は抽象的音楽であり、まづ作曲者の内部の精神的な構想から出発し、それを記号化して作品となし、これに

[シェップェルの図]

	在来の音楽 (抽象的)	新音楽 (具体的)	
第1段階	構想(精神的)	構成(素材的)	第3段階
第2 "	表現(記号的)	素描(実験)	第2 "
第3 "	演奏(楽器で)	素材(作製)	第1 "
(抽象 → 具体)		(具体 → 抽象)	

演奏という行為によつて具体的な音楽性を与える。全体の経過は抽象から具体へと向う。これに反し、彼の言う新音楽は具体的音楽であり、すでに現実の時間の持続、あるいは時には音楽的時間の持続をもつた音楽形式が素材であり、次にそれに対して実施を重ねつゝ変形、重合、接続等の処理を行い、かくして一つの抽象的な音楽作品が仕上げられる。全体の経過は具体から抽象へと向う。従つて両者は事実上、正反対の過程をとると言うのである。

ところで、此の図式のみに基いて総てを即断することはゆるされないとしても、その大凡の意図するところに対して若干の考察を加えてみるならば、先づその素材観に一つの問題(実は錯誤)があるように思われる。即ち、一方「在来の音楽」においては素材に対して余り重要な意義を賦していないように見えるし、他方「新音楽」に於ては素材が作品形成に対して、その殆ど全過程に互つて決定的な役割(制約)を果しているもののように考えられており、しかもそれは二重のかけ違つた意味を担っているようである。二重の意

味とは、一つは既存の具体的所与ということであり、もう一つは、制作の手續きを経た後の形成物(即作品)の肉体ということである。前者(「在来の音楽」)の素材観——軽視された素材——については、作家の構想という「第一段階」に於て実はその精神(美の意識或は意志)にとつて素材が不可分なものであり、寧ろ素材を選びとる

ということによつて始めて構想そのものも実現するのであつて、それなしには芸術の構想ということすら在り得ないという観点から逸脱している。又後者（「新音楽」）の素材観については、上述の二重の意味の第一のものに於ては、芸術の素材というものが実は芸術意志に於て始めてその素材たるに値するものとなるのであつて、それなしには芸術にとつて素材というものはあり得ず、単に吾々から無関聯に（とりつくしまなしに）ばらばらに存在している個々のものがあるにすぎないという点から考へて、芸術にとつての具体的所与という概念からして一つの矛盾であり、又その第二のものについては、作品の実体（肉体）はその全体も部分ももはや決して本来の意味での素材的ということは出来ない筈である。

結局それらの何れもが、芸術の素材性についての的外れの考へという他ないであろう。言い換えれば、その、素材性の本質に向つて常に統一的に求心的に志向されていまいと、この欠陥がそのような誤ち、少くともあいまいさを惹起しているのではあるまいか。このことは又、「両音楽」の形成過程を丁度逆のコースにおいて性格づけるといふ重大な誤謬^(註)に対しても同じ原因として働いている。（形成作用の両端を「具体」と「抽象」と見なすことにも問題はあろうけれども。）

（註）このことについては彼自身ももとと技師であつたことから、一方に於て機械的制作過程を主張しようとして誤りに陥つたものという想像が出来るかもしれない。参考までに、一九五三年にドナウエッシンゲンの音楽祭で初演された、彼とアソリの共作のオペラ（ミュージック・コンクレートを用いたもの）『オルフェー五三』に就いて、或著名の評論家が「技師が出しやばらないで作曲家だけに仕事をさせておけばもつとうまく行つたであろう。」と述べたことに対して、彼自身が「一雑誌によせた反駁文中、〃……………今の段階では作曲家よりも技術者（私もそれなのだ）が必要な段階であり、……………〃と言つている由である（同じく柴田南雄の紹介より）

更に、同図に示された音楽の実現の方向づけに関して考えてみると、「両音楽」は一見全く逆の方向を辿るかのように示されているけれども、果してそれは正当であろうか。作品が音の或統一され秩序づけられた完結的小宇宙として吾々に与えられているものであるという限りにおいては、確かに在来の音楽は演奏行為によつて始めて音楽としての全き姿が成就されるということ出来るであろう。併し乍ら、演奏という行為は、一部の（誤つた）態度に見られるように、A 作品をいかに演奏するか、V ということ……詳しく言えば、演奏に於て、單純に楽譜の細部を無視したり改変したりするという意味でなく楽譜に即しながら尚無際限に自由であるということ、つまり楽譜を「本質」と見ないで單なる「記号」と見るこの意味において行為の主体を全く演奏者の例に置くということ……ではなくして、A 作品はいかに演奏されねばならないか、V ということ、一層精密に言えば、演奏と作品との関係は、單に相互に自律性を主張し合うべきものではなくて、あくまで作品が演奏を規定する立場に立つもの、即ち、演奏は作品によつて拘束されるのであるが、それは單に記号的約束に縛られるというに止らず、その記号をして語らしめるところの意志の足どりそのものに縛られる——演奏の側より積極的に言うならば、それを発見する——のでなければならぬ。このように考えると、その芸術の芸術としての成立の在り方の方向は、図示の概念を用うれば、やはり演奏→構想（少くとも、構想を志向し、そこに帰着する演奏）ということにならねばならない。同時に、そのようにして真に達成される芸術の實質 Substanz という観点からは、演奏によつて打ち出された音は、單なる具体的なるもの（物質的なもの）ではないと共に、その志向された中心（本質）は決して唯の「抽象」ではないと言わざるを得ないであろう。そして作家は當然このような実現過程を充分に勘定

の中に入れてある筈である。以上の過程は、「新音楽」の側でも同様であつて、総括的に一つを『抽象→具体』とし、他を『具体→抽象』として正に逆コースと見なすことには、どうしても納得がゆかない。

こゝで之以上音楽に於ける演奏の意味を詮索することは本旨ではないから、考察を再びミュージック・コンクレートそのものに向けることにするが、唯、「在来の音楽」においても演奏という行為が音楽を成立せしめる終結的な手段ではあつても、その芸術作品としての完結——本質の成立は既に作品の完成のときに、而も唯そこのみ在るということに重ねて留意しておこう。そのことを肯定しない限り、吾々はベートーヴェンの第九交響曲という作品が、唯一絶対のものであるということを断念しなければならぬであろう。何故なら、もしもそうでないなら、その作品が百何十年來ありとあらゆる場合に演奏されてきたその度毎に、同名ではあるが実はそれだけの数の芸術作品が作り上げられて来たと言わざるを得ないし、ひいては観照者個々の体験の数だけの作品があるということになつて、結局は芸術の普遍性の素朴なる否定に立ち歸らざるを得ないからである。音楽の観照においては、言うまでもなく演奏者も聴き手も究極にはひとしく唯一絶対であるべきその作品の本質を指摘しているのである。聴き手は演奏によつて潤色された、作品の一変形をきくのではなく、あくまで作品そのものをきくのである。演奏者と雖も決して作品のイデーを無視してほしきまゝの演奏をすることは許されない。(そのようなことは、普通一般には「解釈」という謂い方のもとに黙過されているけれども)尤も、このように考えたところで、演奏の(積極的な)意味や意義が釈然とするわけではないのであつて、更に恣意的な演奏と眞の再現芸術性とを分つものは何であるか、又、演奏家の自律的な意志は如何なる根柢のもとに如何にして可能であるか、と

いうような考察を俟たねばならないのであるけれども、こゝでは唯、演奏という行為がどこまでも何かの演奏なのであつて、芸術にあつてはその何かが中心的な地位（主体性）を占めるといふこと、かいつまんで言えば演奏概念は作品概念の中に包摂されるものであることを指摘するに留めよう。

さて、このように考へてくると、ミュージック・コンクレートに於ける演奏者の排除といふことは、音楽の芸術としての在り方にとつてさほど根源的な特色とは言えないようにも思われる。なる程演奏家による再現を俟たないでは人々にとつて具体的な物として当てがわれない在来の音楽と、他の諸芸術と同様に作品そのものが何等の仲介なしに直接享受者にあてがわれるミュージック・コンクレートとは、歴史的に見ても確に大きな懸隔があるけれども、その懸隔は、嘗て（中世において）作曲者はすべて演奏者を兼ね、多くの場合即興的に（演奏一般に就いて言われる即興性でなく本来の意味での即興）演奏がなされ従つて作品が創り上げられた状況と、諸作品の演奏を専らにする活動ジャンルが形成された事態との懸隔に比べて、何れを大となすべきかは即断出来ないのではなからうか。この際一つが何百年の長きに亘つて徐々に目立たなく変移していつた事情と、他が急速に發生して来た事情とを考慮に入れなければならない。まして、機械的技術が高度に発達して、生の演奏とレコードによる再生とは殆ど尋常には區別出来ない迄になつてゐる現在、尚依然として生の演奏（音）を唯一至上と考へる思想は、それこそ前世紀的といつても過言ではないであらう。もしもそうならば、吾々の周辺日常の文化を殆どすべて本物ならぬ「複製的文化」として擯斥せねばならぬ破目になりかねない。

考察をもとに戻すならば、以上のことは次のことと関係があるのである。つまり、先に述べた演奏行為の排除

ということに就てであるが、在来の音楽の或作品の非常に優れた或演奏のレコードを、もしもそれが音として生の演奏と区別出来ない程に忠実に再生され得るとするならば、それ——厳密にはそのレコードによるそのような再生——を通じてその芸術作品を観照するということは一向に差支えないところごと、見方をかえて言えば、その際それが機械による再生か否かということの区別は唯単に、その音を作り上げる条件に対する認識的な契機にのみ基くのであつて、そのの、美的対象という点については相異がない。従つて、それは一度は（第一次的には）演奏という行為を経過したものの、その音は細大もらずレコードの上にはつきりと固定されたのであるから、そのの享受に當つては其後いくら回を重ねても常に同一の対象が与えられる、ということに関して、第二次的には演奏家は排除されていると見なすことが出来るであらう。言い換えれば、厳密な意味で演奏行為本来の「一回性」ということは消滅するであらう。斯くして、それとミュージック・コンクレートに於けるテープに定着された作品の固定性との相違ということは、以上の点については無くなるであらう。又逆に、ミュージック・コンクレートに関する記号やその機械的处理の仕方が高度に進歩すれば、丁度在来の音楽における楽譜と演奏との関係のように、ミュージック・コンクレートの諸作品を具体的な音となすためにその都度それに基づいて新に再現することも可能となるかもしれない。（尤も実際は音楽やそれを包含する諸文化がそのような方向に向つては思われないけれども。）

扱て、以上の如き点よりも、むしろミュージック・コンクレートの在来音楽との相異についての考察は、その素材が従来の或局限された数の楽器音や人声の枠をはるかに超え出たという点に向けらるべきもののようにも思われる。そして上述の事柄も亦実は此の点に集約しうる問題として扱うことが出来るであろう。

けれども、従来の楽器構造や、いくつかの音組織を一扱に否定克服して、ありとあらゆる音やその組合せを導入しようとする此の意志とても、現代の諸文明が良かれ悪かれ悪かれ原子爆弾を産み出したり空気や磁物を分解して食物を合成しようとしたり更には生命の人造を目指したりする意欲に比べれば物の数ではないのかもしれない。それ程際立てて言わなくとも、視点を音楽に向けて、例えば歴史のいくつかの時期に於て、長年の単純なる協和音を求める音感覚に全く新しい不協和音を導入した事態、或は新しい楽器の発明という事件に比べて、そのことがどれ程重大な飛躍と言えるであろうか。それは旧来の演劇に対する映画の關係に類比出来る程度のことかもしれない。

ともあれ、このこと——楽器音や従来の音組織の超越ということとは、確かに劃期的なことには違いない。少くともシェーンベルク以来の十二音音楽が示した劃期の比ではないであろう。何故なら、十二音音楽の基く音組織は簡単に言えば、唯従来の *dur, moll* の音組織、従つてそれにもとづく調性ということの克服にすぎないのであつて、平均率によつて定められた十二の音を使用するという点については、従来のものと特に相異するところがないからである。このような音のピッチの点丈けについても、ミュージック・コンクレートでは従来の限定を一挙に打破してしまつた訳である。そして、此の無限定性は音系列構成上従来の、限定された組織とは比べもの

にならない程無限に豊富な可能性を約束しているかのようなのである。

だが、こゝで注意しなければならない。無限限に可能であるということ、凡ゆる限定拘捉から解放放たれているということは、唯そういう抽象観念の中でのみならずともかく、少くとも或具象的な形式形成への方向に於て、どのように寄与しうるかということである。既に十二音音楽の行われた当初に於て、その調性からの自由さについて、セシル・グレイは次のような意味の批判を与えている。それは一見無限に豊富な可能性をもっているようではあるが、従来の組織の中で様々に発掘しつくされた事態からみて、音系列が、従来の状態に抵触しまいとするために却つて拘捉され、結局極めて限られた範囲の可能性しかもたないことになる、というのである。

〔*Peddicaments, of music and the future, 1936*〕そのことも含めて、もつと全般に亘つて音の使用の無限定性ということについて慎重に反省してみる必要があるであろうである。何不自田のない無拘捉の（音響の）世界で、とりつくしまもなしに呆然と立ち尽すことになつてはならない。又手当り次第乱雑に、偶然的に音の世界をさまざまのでもならない。従来の音楽は極めて限られた（本来は、意志して限つたと言うべきだろうが）音の世界で、ありとあらゆる美なる形式——統一をなし遂げたものではなかつたか。水墨画が豊富なる色彩を否定することによつて却つてその独特のきびしい造形性を獲得したように。

とは言つても、私は音素材的に従来の音楽に於けるように限定することのみが音芸術にとつて必須のこととして「新音楽」を排斥しようとするのではない。従来のような或限定から歴史的必然的に従来の音楽は形成されて来たのであつた。言い換えれば従来の音楽は音の世界のそのような限定と不可分なのであつた。不可分という意

味は、その様に限定された音の世界が、（或は理解し易いために音組織丈けについて考えてみてよい、）唯単にそれ丈けが独立して自然科学的な合理性のみに於て——例えば倍音の原理によつて根拠づけられるのでなしに、芸術を形成する、より根源的な層に於て、芸術の諸現象と結合している、ということである。そのように考えれば、今また「新音楽」に於ても、その素材的な音の世界は、単に従来の規準から外れているという観点からは齟も否定さるべきではないであらう。

四

ミュージック・コンクレート、そんなものは音楽ではない、と、いとも簡単に否定し去る人に言い度いのである。

一体、音楽、少くとも音による芸術、言い換えれば、聴覚による芸術にとつて、従来の楽器音や音組織のみが果してその素材の凡てであるか。つまり、音——聴覚とはそのようなものを把える丈けの範囲に限定された機能のものであるか。ハーモニーと言ひメロディーというものは、唯単にそれらのものの極限された組合せや範囲に於てのみ通用する概念として考えられていることに、余りにも馴れ切つていてはないか。このことは、吾々が未開民族と呼びならわしているアラビアやアフリカの現存する音楽に時たま接するときさえ、もろくも崩れ去りはしないか。

このような意見は、従来の音組織というものが、ピタゴラス以来、そして、より科学的には近世以来確認され

てきた倍音の自然法則の基礎の上に立つているということを無視した言い分だと或は言われるかもしれない。果してそうであろうか。右の自然科学的認識と従来の音組織（その、美なるものを形成するものたる組織としての根拠さえも、未だ充分には理解されていないにも拘らず）との関聯の美的必然性の根拠が嘗て十分に語り尽されたであろうか。いわんや、自然の構造がそのままに芸術の原理となるならば、芸術（美）の世界の自律性はたゞどこかに自然法則の前に屈服し崩れ去るの他はないであろう。人間の芸術的努力、美なるものを求めて已まぬ意欲の過程は、そのようなものではなかつた筈ではないか。寧ろ芸術の世界は、或意味で、総じて自然を否定することとも言えるのではないか。広大なる風景を方尺の画面に創り上げることも、連続する音の上下を階梯的に区切ることも、一般に吾々の前に莫とし混沌とした世界を明確な形式形成に齎らすこともすべてそうではないか。宇宙の中に調和を見出すことは、右のような見地からすれば、謂わば自然をばらして再構成することなのであって、単に自然の中へ復帰解消するのではないと言うべきであろう。

以上のように考へてくるならば、ミュージック・コンクレートも従来の音もひとしく、芸術としては同一の根源性において、言い換えればその夫々の構成的細部はともかく、プリミティブなその内奥の境域に於ける同一性に基いて、考察さるべきものであるはずである。ミュージック・コンクレートに於て単にその素材の詮索に注意を奪われることは、恰も絵画に於て絵具の成分やその混合の仕方を問題にすると同様に馬鹿げている。けれども、従来の音楽に於て、和声の結合の仕方や各声部の対応の仕方を明かにしたり、動機の展開の模様を心

をうばわれたりするのみならば、それは果して右とどれ程の相異があろうか。

斯くして、ミュージック・コンクレートが一体音楽と言うに値するかしないか、つまり芸術であるか否かを決定することの根拠は、従来の音楽の基く音素材や組織によつてではなしに、実は従来の音楽も亦基くところの原理に於て、即ち、一つには生命的なもの——生き生きと躍動し持続するものの音による形式形成の図式としての構造を探究することによつて見出されるものでなければならぬ。それは自ら個々人の、又時代の作風を形成してゆくべきものである。従つて、結局は一番始めにことわつて遠ざけた問題、即ち、十九世紀にも二十世紀初頭にも現われず、正にこの時代に現われたものとして、現代の精神えと基礎づけ辿られてゆくべきものであろう。

(本学専任講師・音楽美学)