

<学術論文>

音楽におけるパラテキスト性

小野貴史 信州大学教育学部芸術教育講座

キーワード：音楽，パラテキスト，ジェラルール・ジュネット

1. はじめに—ジェラルール・ジュネットによる超テキスト性分類

パラテキストとは文学理論で書物の内外にある本文以外の従属的要素の意味である。ジェラルール・ジュネットは1980年代初頭に『パランプセスト—第二次の文学』¹⁾で文学作品における超テキスト的關係を、「間テキスト性, *intertextualité*」（引用、剽窃、暗示）、「パラテキスト性, *paratextualité*」（作品タイトルなどを含むレットルづけ）、「メタテキスト性, *métatextualité*」（批評）、「アルシテキスト性, *architextualité*」（はっきりとしたレットルづけの稀薄なジャンル割り当て）、「イペルテキスト性, *hypertextualité*」（重ね書き）の5つの異なる類型に区別した。パラテキストとは作品の内容とは関係のないところに付随する従属的要素という意味もあり、ジュネットによれば書物における装丁や紙質、印字までもがパラテキストに含まれるという。また、ジュネットは1987年にパラテキストに関する“*Seuils*”（スイユ）という長大な著作を著した²⁾。その『スイユ』の訳者あとがき（2001）で和泉涼一は（訳者あとがきもパラテキストとなると断っておきながら）パラテキストの特質を①存在様態の自由さ、②発生的・目的論的レベルでの従属性、という二面性から説明している。音楽においてはジュネットによって論考されている文学領域に比べ、存在様態の自由度がさらに増し、反対に従属性が稀薄化する状況も考えられる。なぜなら、音楽の構成要素は、歌詞などテキストを持つ声楽作品形態は別として、音響現象という次元で捉えるならばあくまで抽象的であり、文学等の言語芸術や絵画造形における視覚芸術と比較しても解釈レベルにおける自由度が格段に大きな比重を占めているからである。従って、本稿では芸術作品の中でもとりわけ音楽分野に焦点を絞り、ジュネットの提唱するパラテキスト概念を援用しつつ、音楽とパラテキストの關係を考察することを目的としている。文学作品は「活字媒体」→「読者」という基本的図式が成り立つが、音楽作品の場合、「作品」がダイレクトに「聴衆」に受容されることはなく、「演奏者」（たとえそれが作曲者であっても）というファクターが介在する。音楽の持つ抽象性に加えて、「演奏者」の存在は音楽におけるパラテキスト性をさらに複雑なものとしている。逆に音楽を専門とする人間であれば「演奏者」に委ねられる楽譜を見るだけでそこで鳴り響くであろう音が脳裏に浮かぶ。また、「演奏者」の身体動作によって視覚的効果としてのパラテキスト性も生じる。本稿ではこれらのパラテキスト性を、文学理論から発展させて音楽に援用した。

ではパラテキストと音楽の關係について論考する前に、ジュネットが提唱したパラテク

スト性以外の超テキスト性分類を音楽に置き換えてみることにする。

1) 「間テキスト性」は作曲語法の中でもベルント・アロイス・ツィンマーマンらが導入したコラージュ技法やアルフレート・シュニトケらのポリスタイル様式がそのまま当てはまるし、有名なところではアルバン・ベルクの『ヴァイオリン協奏曲』や武満徹の『フォーリオス』における J.S. バッハのコラールの引用、またはその J.S. バッハやショスタコーヴィチの楽譜に隠された作曲者自身の音名（バッハは B.A.C.H, ドミトリー・ショスタコーヴィチは D.S.C.H という自身の名を音に置き換えた素材を自作の中に好んで使用した）という暗示等、様々な実例を即座に思い浮かべることができるし、それだけに音楽学の領域ではこれまで多くの研究がなされてきた。

2) 「メタテキスト性」は音楽批評というジャンルそのものが既に独立した領域を構成している。たとえば J.-P. サルトルは『想像力の問題』³⁾ でベートーヴェンの第7交響曲を取り上げて、「時間の内には存在しない、完全に現実界を脱している聴き手の手の届かぬところにあるものとして、我々に与えられる音楽」(p. 369, 1962) と評した。つまり、音楽作品を現実の鳴り響きから区別して、聴取側の想像の上に成り立つ非現実的存在として捉える (analogon=類同代理物) という論考である。こういった既存の作品に対する第三者の言及/批評はメタテキスト性と定義づけることができるし、それらが作品以上に享受サイドへ影響を及ぼす事例も数多い。

3) 「アルシテキスト性」は音楽のノン・ジャンル傾向が強くなってきた現在の音楽状況そのものを説明するものである。ジョン・ケージやモートン・フェルドマンらの図形楽譜をリアライズしたものが“クラシック”とカテゴリ化され、彼らよりもっと精巧に管理された“楽譜”=即興指示書が用意されているエリオット・シャープ（彼の作曲の師はフェルドマンである）の作品がなぜ“ジャズ”と分類されるのであろうか？ この分類を注意深く観察すると、それらの作品を演奏する音楽家が主としてどのようなジャンルのレパートリーを持っているか、またはどのようなジャンルで活動しているか、というファクターが大きく作用している。従って、実験的音楽領域における明確な分類は音楽学的には不可能なのである。実際、ジュネットも1991年に書かれた『フィクションとディクション』⁴⁾ や2002年に発表された“Figures V”⁵⁾ で文学を含む芸術作品におけるジャンルについて論考を試みてはいるが、残念ながらそれらの分類に対する明確な解答には至っていないように感じる。

4) 「イペルテキスト性」は、作品改訂やピエール・ブーレーズの作品に多く見られるワーク・イン・プログレスのスタイルが該当する。またはハンス・ツェンダーの手による R・シューマンの『幻想曲』op.17 のオーケストレーションにおける Re-Composition 手法はまさに「重ね書き」による創作ということができる。

以上がパラテキスト性以外のジュネットの提唱した超テキスト性概念を音楽領域に当てはめたものである。しかし、音楽におけるパラテキスト性概念の援用は今のところ極めて少ない。たとえば関本菜穂子の『タイトルページから見えるもの—パリ出版のオペラ印刷

楽譜(1671～1739)のパラテキストにみる音楽出版の諸事情』⁶⁾でパラテキストに関して言及されているが、関本の論旨はあくまで視覚的な楽譜出版物としてのパラテキスト(楽譜=書物的要素が主体となる)であり、音楽に対するレッテルづけ全体を包含するものではない。本稿は関本が試みた出版物としてのパラテキスト性ではなく、作品のタイトルとそれにまつわる言述、つまり作品タイトルも含む「レッテルづけ」と文学にはないファクターである「演奏者」のポジションに焦点を絞って別の側面から音楽とパラテキストの関係を分析する。

なお、本稿で対象とする音楽領域は主として記譜された音楽(つまりクラシックと一般にカテゴライズされるジャンル)を中心としている。また、歌詞を持つ楽曲に関しては、歌詞内容はパラテキスト性と区分して考察した。

2. 音楽とパラテキスト

旧ソヴィエトでは、前衛音楽語法を導入した作品に対して、国家が上演に値するものかどうか審議し、そしてしばしば社会主義イデオロギーにそぐわない作品であるとして、上演を禁止する措置を講じていた。その抜け道として、作品とはあまり関係のないイデオロギー的タイトルをつける行為が一部の前衛作曲家の間で行われた。アルヴォ・ペルトは当時当局から快く思われていなかったセリエル技法を使って管弦楽曲を書き、そしてその作品に“Nekrolog”(死亡者名簿)と名付けた。あらゆる戦争に反対する絶対的平和主義のシリアスなパラテキストを付加して。このように、隠れ蓑としてのパラテキストもありうるのだ。

音楽の目的は快さを与え、我らのうちに様々な感情を喚起することにある。

ルネ・デカルト『音楽提要』p.12, 1987⁷⁾

デカルトが述べているのは、もちろん、我々が音楽を聴いて勝手に自分の感情を何らかの方法で変化させる、ということだ。しかし、このデカルトの言葉はのちに、その論文内容とはかけ離れて音楽そのものに神秘的な力が宿っているかのごとく解釈されてしまった。はじめは作品の評論・分析者が「この音楽にはこういった感情が喚起されるべきである」という画一的モデルを示し(メタテキストの次元である)、そのうちに作曲者自らが聴取モデルを提示するに至ったのである。パラテキストの強要である。

時代を遡って、作曲という行為がまだアルティザンとしての単なる職業的地位だったバロック後期。18世紀中葉に近づくにつれ、時の潮流はギャラント様式、つまり装飾音符を多用した軽快・優美・繊細な和声音楽へとその志向を変遷させ、大バッハはすでに時代遅れのマイスターと目されるようになってしまっていた。にもかかわらず、彼は自らの作風をほとんど変えることなく、その晩年に対位法技術の粋とも言うべき2つの大きな曲集を残したのである。ひとつは『フーガの技法』(“Die Kunst der Fuge”) BWV.1080、もうひとつ

つは『音楽の捧げ物』（“Musikalisches Opfer”）BWV.1079。ともに明確な楽器指定すらされていない曲がほとんどで、博物誌的なまでの技術的精密さだけを追求するかのような、もはや「過去の遺物」の最後の輝きのごとく、対位法芸術の極限を追求した曲集である。

1747年5月7日にポツダムのプロイセン王フリードリヒII世（フリードリヒ大王）の宮廷を訪ねた際、「この主題に基づいてフーガを演奏したまえ」とハ短調のテーマ（Thema Regium）を老バッハは大王より与えられた。変ロを除いて1オクターヴ内の全ての音が出揃う半音階的主题。大王の御前でバッハは3声のリチェルカーレ（フーガ）を即興で見事に演奏したと伝えられている。重ねて大王は6声のフーガを所望したが、それはさすがのバッハでさえも叶えられず、自作の主題にて即興を行った。従って、最後の6声のリチェルカーレは大王のリクエストに対するバッハの返答でもあり、「王の命による主題と付属物をカノン様式にて解決せり」（Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta）とラテン語の献辞を付けて、後日改めて記譜された形でこの曲集を大王に献呈した。献辞の頭文字をつないだ言葉 RICERCAR（リチェルカーレ）は、「フーガ」様式が確立される前、バロック前期の古い呼び名であり、バッハの言葉遊びでもあるのだ。作曲家バッハは大王への献呈文で以下のように記述している。これを読む限り、上に紹介したエピソードに信憑性があると判断してもいいだろう。

「先般不肖ポツダムにて拝謁の折、王陛下自らフーガ主題を示され、かつ同時に御前にてただちに処理（フーガにして演奏する）するよう御下命あらせられました。陛下の命に従い奉ることは不肖の心からなる責務でございました。されど必要な準備に欠けておりましたために、かくも優れた主題にふさわしき処理の成功おぼつかなきことを即座に悟りました。従いまして、この真に王者らしき主題を完全に労作して世に表すべきと心に決め、それを不肖の責務といたしました。今やこの意図は微力の及ぶ限り果たされました。・・・陛下のいと卑しくて、いと恭順なる僕 作曲者 ライプツィヒ 1747年7月7日」Johann Sebastian Bach, “Musikalisches Opfer” BWV 1079; Urtext der Neuen Bach-Ausgabe Baerenreiter Verlag p.4, 1974⁸⁾

ここに作品成立プロセス以外のパラテキストを見出すことはできない。アルティザンとしてのプライドこそが、この曲集の創作のジェネシスだったはずである。同じく、バッハの手による『ゴールドベルク変奏曲』。そのパラテキストの欠如と楽曲構成の数的暗号性によって、逆にバッハ研究者たちの研究心に火をつける記念碑的大作。エミール・シオランはこう書いている。この記述こそが音楽に対する最も純粹で本能的な反応なのではなからうか。

『ゴールドベルク』変奏曲。この、神秘家たちが仲間言葉で言う「超本質的」音楽を聴いたあと、私たちは眼を閉じ、曲が私たちの中に引き起こした反響の波に身をゆ

だね。もはや、何ものも存在していない。ある種の内容なき充溢以外は、そしてこの充溢こそが、「至高のもの」に肉薄するただひとつの手だてなのだ。

エミール・シオラン『告白と呪詛』pp.137-138, 1994⁹⁾

モーツァルトが晩年に最後の交響曲ハ長調を書いているとき、アントン・ブルックナーが上演の当てもなく第5交響曲を書いているとき、アントン・ウェーベルンが作品番号21の交響曲を書いているとき、彼らは音を美しく配置すること以外に何を考えていたのだろうか。作曲に集中している際、多くの作曲家たちはおそらくはヴァーティカルな音響の蓄積とホリゾンタルな運動を組織することのみに心を奪われ、パラテキスト的要素が介入する余地はないことが多いのではなかろうか。これをチクセントミハイは「フロー状態」と説明している¹⁰⁾。フロー (Flow) とは、人間がそのときしていることに完全に没頭し、精力的に集中している感覚のことをさす。チクセントミハイによればフロー状態を体験できる定義として、「明確な目的」、「その活動への専念と集中」、「自己に対する意識の感覚の低下」、「時間感覚のゆがみ」、「活動自体に本質的な価値を見出している」、等を挙げている。

しかし、註釈をつければ、「フロー状態」にあるとき、作曲している側は肝心な演奏家の存在すらも忘れてしまう危険性もある（作曲という行為自体に本質的な価値を見出してしまうがゆえに）。弦楽器では演奏不可能な和音をベートーヴェンも書いた。若い頃、今で言うカントリー・バンドでヴァイオリンを弾いて楽しんでたと伝えられているブルックナーでさえも（弦楽器に熟達しているはずなのに）、第4交響曲の改訂にあたって知人に「第2楽章ではヴァイオリン・パートに演奏不可能な和音を書いてしまいました」と手紙に書いている。

「フロー状態」という言葉は、芸術家が自分自身のためにこのチクセントミハイの理論を引用しつつ、あたかも天啓を得たかのように創作に集中している状況として説明する場合があるが、その状態がリスクを伴っていることにも注意すべきである。

さて、音楽とパラテキストの関係に戻って、そのパラテキスト性の功罪について考えてみよう。たとえば指揮者のハンス・ロスバウト、ヘルベルト・ケーゲル、ミヒャエル・ギーレンらは同時代音楽の庇護者として、積極的に同時代の音楽を取り上げた。その結果、レパートリーの奇抜さがパラテキスト性を帯び、彼らの目指す音楽志向とは関係なく音楽ファンたちから「鬼才」とか「マッド」という形容のメタテキストが付加され、彼らの正攻法なベートーヴェンやブルックナーの演奏さえも、一風変わったアプローチとして曲解されて今日に至っている。こうしたパラテキストにおける“罪”の部分を探ししよとするとなら枚挙に暇がなくなる。

もし、エリック・サティが、セザール・フランクのように敬虔なカトリック信者であり、酒場のピアニストではなく聖クロチルド教会のオルガニストとして慎ましい生活を送っていたならば、またはシャルル・ケックランのように理論家として対位法や和声の大著を残していたならば、さらに、奇妙なタイトルの曲ばかりではなく、純音楽を中心とした作品

体系であったならば、もし、オカルティストのジョセフィン・ペラダンやジュール・ボワの思想に傾斜していなければ、『天国の英雄的な門への前奏曲』（“*Prélude de la porte héroïque du ciel*”）や『ソクラテス』（“*Socrate*”）はよりシリアスな作品として後世まで語り継がれていただろう。これは、サティをとりまく音楽以外のパラテキストがバイアスとなって、彼の優れた音楽を色眼鏡で見えてしまう結果となっているのである。『見事に太った猿の王様を目覚めさせるためのファンファーレ』（“*Sonnerie pour réveiller le bon gros roi des singes*”）などというふざけたタイトルをつける作曲家に真面目な作品が書けるわけがない、と*。

または、シリアスな純音楽作品ばかりを書いてきたマックス・レーガーが、逆にサティのようなミスティフィカシオン（韜晦）を好んだならば、レーガーの驚異的に複雑な和声や対位法技術を駆使した苦味走ったイメージは緩和されたかも知れない。日頃の言動面でもサティを遥かに凌ぐ辛辣さとユーモアを持っていた逸話が伝えられているだけに。もちろん、こうした逸話の類もパラテキストの構成要素となりうる場合もあるが。

アントン・ブルックナーが第8交響曲の上演に際して指揮者に送った何とも抽象的な楽曲解説も、長い間議論の対象となってきた。今では、ブルックナーの日頃の言動から判断して、この演奏技術、長さ、巨大な編成などなにかと問題の多い大作を、何とかして上演にこぎつけようとするブルックナーの懸命な努力と解釈され、楽曲そのもののパラテキストとして鵜呑みにする研究者はさすがにいないが、それが作曲者自らの言葉であっただけに、問題は大きかったのである。

他方、クシシトフ・ペンデレツキのヒット作『広島犠牲者に捧げる哀歌』（“*Threnody to the Victims of Hiroshima*”）は、1960年にポーランドの作曲コンクールに提出された当時はただ単に弦楽オーケストラのための『8分37秒』というタイトルだった。1960年代の前衛音楽シーンにおいて一世を風靡したトーン・クラスター技法や様々な特殊奏法が駆使された極めて難解な音楽。しかし、ポーランドのオーケストラが1961年にこの曲をプログラムに入れて日本へ演奏旅行をする際、現在のタイトルに変更されたのである。このタイトルが、未知の前衛音楽に対する聴衆の耳にどれだけの効果を与えたことか。これこそが究極のパラテキスト化であり、最も幸運な成功例でもある。

3. 音楽の成立要件

音楽はあくまで抽象芸術であり、ヤン・ファン・エイクの『アルノルフィーニ夫婦像』の画面奥にある凸面鏡のようなリアリティを表現することは到底不可能なのである。どんな音楽でも木村恒久のフォト・モンタージュ作品『吉野家のカーネル・サンダース大佐』のような直接的笑いを喚起させる力はないと考えている。しかし、だからこそ、音楽はパラテキストを自在に付加できるのだ。そして、作曲とは“物理的”時間軸上に音を配置し、

* ジャン・コクトーはサティが自分の作品に滑稽なタイトルをつける行為を「崇高なものに征服された人々から自作品を保護し、逆に崇高なものへの価値を感じない人々を笑わせるため」と論じている（ジャン・コクトー『雄鶏とアルルカン』；佐藤朔訳 東京創元社、p.13, 1980）。

有限の“音楽的”時間を創出する行為に他ならない。こうした“音楽的”時間概念は、20世紀に入ってからフランス（アンリ・ベルグソン）とドイツ（エトムント・フッサール）の学閥から提唱された。そのうちこれらの時間概念を見事に整理したのがフランスのジゼール・ブルレであった¹¹⁾。それまで影を引きずっていたロマン派感情美学を一蹴した彼女の音楽的時間論は、近藤譲をはじめとする一部の創作サイドの人間たちに歓迎された。

音楽とは音の科学である。従って、音は音楽の主たる構成要素なのである。

J. - P. ラモー 『和声論』 p. 3, 1971¹²⁾

音は音波となって気体振動の原理によって我々の鼓膜へと到達する。この物理的現象は不変である。しかし、音響を音楽として認知する心理的プロセスが問題なのである。何故なら、心理プロセスは他者の入れ知恵や自身の曲解でも大きくその聴取対象を変化させてしまうからである。これまで西洋の音楽文化では、音響を配列し、音楽的時間を創出する際の手段として、様々なスタイルと構造が長い歴史の上で援用・発明されてきた。文化相対主義（Cultural relativism）の立場をとって言うならば、“民族”音楽の歴史上、ヨーロッパ地域の音楽は、表現手段と表現のためのメディアを極端に拡張してきたのである。日本の輸入文化における音楽発展もかなり劇的なものではあるが、ヨーロッパの音楽文化はそれの遙か上を行っているかも知れない。

たとえば、カノン技法。主題が時間差で提示される手法。そしてそれを調性の枠中でさらに発展させたフーガ。これらは、主題を追うという行為によって、聴き手にある確率系^{*}を提示し、音響聴取の手助けを、論理体系から補助してきた。また、ソナタ形式もしかり。提示部で第1主題と第2主題を示し（両者には調的な約束事も含まれている）、展開部で調的に自由に転調しながら、提示部で示されたモチーフの要素を展開させる。さらに、帰着として第1主題と第2主題が回帰する再現部。こうした拡大されたA-B-A'のシンメトリックな構造は、その系（レゾー：réseau）の範囲の中で“お決まり”のパターンとして、聴取する側にその展開を予想させる（または裏切って楽しませる）手助けを提供してきた。

西洋音楽にはバロック以降確立された機能和声という強固なレゾーが存在していた。ジャズやロックなどでもバロック時代から受け継がれてきたこのレゾーを容易に見つけることができる。その崩壊を聴衆に予告させたのがリヒャルト・ワーグナーである。『トリスタンとイゾルデ』前奏曲に示された、解決しない（予期せぬ方向へ進行する）カデンツと無限転調は見事に聴衆の予想を裏切ってみせた。

20世紀初頭のパリ。クロード・ドビュッシーは調性と機能和声からの離脱を、6音からなる全音音階（移調の限られた旋法）の導入によって成し遂げ、また、同時期にイーゴリ・ストラヴィンスキーは、機能和声の破壊を複調という手法で行い、さらに巧みに構成され

^{*} 楽曲における確率系の概念はウンベルト・エーコ『開かれた作品』；篠原資明、和田忠彦訳 青土社、2002に提唱されている。

た変拍子を伴う激しい音響をバーバリズムという系で示し、結果として一世を風靡した。それとは逆に、ウィーンではアルノルト・シェーンベルクが別の方法で機能音声からの離脱を図るために表現主義や12音技法による新しい確率系を実験していた。この12音技法の系は、戦後、総音列主義という袋小路にまで突き進んでいく。その後の不確定性、管理された偶然性、推計学の援用等々、作曲家たちは聴き手の予想を裏切るべく苦心し、彼らが開発した系はもはや概念上の“お決まり”でしかなく、相当に訓練された耳でなければ、その音響設計のシステムを予想するのさえ困難になっていった。もし、これらの系に現代の音楽では音楽以外のパラテキストが含まれているとしたならば・・・、ペンデレツキの成功はその系の存在を暗示してはいないだろうか。

こうした論理の鎧を纏った「系」による“重さ”の演出を、T.W. アドルノら知識人たちは擁護し続けた。そして、「アウシュヴィッツ以降、詩を書くことは野蛮である」p.36, 1996¹³⁾ という大義名分の下に、“軽さ”を持った音楽は、アカデミックな現代音楽世界からは駆逐されていったのである。音楽表現における“重い”精神世界の確立は、ひとつの立派な系を作り上げたのである。片山杜秀は次のように説明している。

(アドルノの発言は) 虐殺, 抑圧, 管理・・・, あらゆるメニューを用意し人間を痛めつける現代文明を目のあたりにしつつ, 知らぬふりを決めこんで, 美しい詩や音楽に逃げ込むのは虚偽だ, 罪悪だというのである。なら芸術家はそんな状況下を生きる人間のうめきや叫びをこそ表現せねばならなくなる。

片山杜秀『音盤博物誌』pp.57-58, 2008¹⁴⁾

そして、アドルノはまた、構造的聴取という極めて楽理的な音楽の接し方を賞賛した。さすがはアルバン・ベルクに作曲を師事し、自らも作曲家として多くの作品を残しているだけのことはある。彼の数多くの音楽論には、論理的破綻など見当たらない。そして、時代の流れに呼応せず20世紀に入ってもなお後期ロマン派のスタイルで創作し続ける作曲家(R. シュトラウス, J. シベリウス, S. ラフマニノフなど)やジャズ・ポピュラー音楽に対するアドルノの否定的な態度は、音楽のボーダーレス(アルシテキスト性)が叫ばれている今では批判の対象でもあるのだ。たとえば現代音楽分野のヤニス・クセナキスの完全に記譜された『エヴリアリ』とフリー・ジャズとカテゴライズされるセシル・テイラーのインプロヴィゼーションとの間の差異は、その創出過程に重きを置いているのであり、ジャンルやパラテキスト性に関心のないリスナーがよりオン・ビートでモーダルなクセナキスのほうに親和性を示す例を著者はこれまで多く見てきた。

4. パラテキストによって音楽は混沌を避けることができる

とかく我々は音楽になんらかの意味を求める。一風変わったタイトルを与えられた作品に対しては、それに託された作曲者の意図をあら捜ししようと躍起にならないだろうか。

ドミトリー・ショスタコーヴィチの交響曲第12番『1912年』、「十月革命とレーニンを具体化せんとしたこの作品はレーニンを偲ぶものである」と作曲者は解説している（全音スコア p.8, 1998）。社会主義リアリズムに忠実な表題交響曲として、発表当初からソ連国内で高く評価される一方、西側諸国では政府に媚びる作品として長らく批判の対象となってきた。この優れた作品が、パラテキストの内容のみによって上演の機会を減らされたのである。ソロモン・ヴォルコフの『ショスタコーヴィチの証言』¹⁶⁾の信憑性云々はともかくとしても、生前のショスタコーヴィチと親しかった様々な人間が証言しているように、ショスタコーヴィチは“愛国者”ではあったが“社会主義イデオロギー”を信奉することは決してなかったようだ。

レオナルド・B・メイヤーは、そうした音楽の意味の追求方法を次の2つに集約した pp.128-130, 1956¹⁶⁾。

1) 絶対主義者 (absolutists)・・・音楽の意味は楽曲の中のもののみ、つまり作品中に示された関係を知覚することのみに存在する、と考える立場。

2) 参照主義者 (referentialists)・・・音楽には、音楽を通じて人々が共有できる何らかの意味があり、概念、行為、情動、性格といった音楽以外の世界を何らかの方法で示すものだと考える立場。

しかし、パラテキストの功罪は絶対主義であろうと参照主義であろうとしっかり存在しているのである。何故ならタイトルも作品の一部、いや、タイトルこそが作品の顔だからである。

そして、近年の音楽ではジャン＝ジャック・ナティエが指摘するように「音楽産出者の言説」の比重が極めて高くなってきている¹⁷⁾。「音楽とは文化によって構成・組織・思考された何らかの音である」(p.86, 1996)とナティエが説明するように、創出サイド(作曲家)と感受サイド(聴衆)双方が作品にパラテキスト性を付加するベクトルを有しているのである。作品には感受サイドによる一方的パラテキストのみならず、感受サイドからのベクトルを意識した創出側の“戦略”としてのパラテキストが存在しているのである。そしてもうひとつ。クラシック世界においては「演奏家」という解釈者の存在が大きな比重を占めるのである。つまり、ナティエは<創造過程→楽譜→解釈(演奏)→音楽産物←感受過程>という図式を示した。楽譜を解して実際に音にするのは解釈者たる演奏家というのが通例なのだ。19世紀の終わりまでは、作曲者が演奏も兼ねていた。しかし、現在ではいわゆるクラシックと呼ばれる領域に関しては、ほぼ完全に創造と解釈は分化されている。中にはS. ラフマニノフ, S. プロコフィエフ, ショスタコーヴィチ, P. ブレーズ, R. シCHEDリン, F. ジェフスキ, N. カプースチンなど20世紀以降に入っても積極的に自作の演奏を手がけ、他の追従を許さないほど見事な演奏を披露する人物もいるが、それらは例外であり、往々にして演奏と作曲は分離している。

ジャンルを問わず、音楽では演奏スタイル、つまり演奏者のパフォーマンスも立派なパラテキストの構成要素となる。オーバーアクションで演奏するラン・ランと、上体を微動

だにせず鍵盤に向かうヴラディミール・ホロヴィッツの演奏を映像とともに鑑賞してみるとよくわかるであろう。また、ジミ・ヘンドリックスの派手なパフォーマンスを見ずに聴くなら、逆に彼の周到に計算されたフレーズ構成の素晴らしさに純粹な感銘を受けるかも知れない（少なくとも著者はそう思う）。

5. 現代音楽に対する批判とその解釈

とりわけ現代音楽では、その抽象性と難解さからタイトルは、作品を理解してもらうための極めて重要なパラテキストとしてツール化されている。アドルノ美学に立脚する作曲家はメッセージ性をタイトルに託し、または“重い”作品を目指している作曲家は難解な哲学書からタイトルを引用し、“重く”はあれど耽美性にも惹かれる作曲家はあたかも詩のような言葉を並べたり。そして、それを聴取する側も全面的に作曲者の言葉とタイトルを信じ、そしてその作品が作曲者によって示されたパラテキストに沿っているか否かを検証するのだ。音響の構築物たる音楽に意味内容がそれほどまでに必要なのだろうか。言葉による説明が必要なのだろうか。

晩年のアドルノと親しかったフランスの作曲家・指揮者ピエール・ブーレーズはクラシックにおける同時代音楽分野に向けられた批判を以下の5つに集約した p.13, 1989¹⁸⁾。

- 1) 過度の学識，感受性の欠如（過度の芸術，心情の欠如）。
- 2) 何をおいてもという独創性の追及。人為的で不自然な発展はそれに由来する。
- 3) 過激化した個人主義による公衆との断絶。
- 4) 歴史及び歴史的展望の拒絶。
- 5) 事物の自然な秩序に対する尊敬の欠如。

上記5つの批判に対して、同時代作曲家としてブーレーズは辛辣な言葉でことごとく反論を述べている。しかし、冷静になって別の視点からこれらの批判を眺めてみると、ブーレーズとは違った見解が浮き彫りになってくる。それらをひとつずつ検証してみよう。

まず、(1) 学識，感受性の欠如。これは受け手の論理であり、理解し難いものに対する拒絶の心理の代弁である。そもそも感受性をどうやって定義しようとしているのだろうか。認知科学や感性工学の分野で今だに議論・研究され続けている領域、そして今だ明確な回答が出ていない領域に関してどう言及しようというのだろうか。

(2) 人為的で不自然な発展とはどういう意味なのだろうか。創造行為がすでに人為の賜物ではないのだろうか。さらに独創性の追及。これは問題である。「未聴感」という言葉が我が国の現代音楽の世界では、今、流行っている。しかし、ジゼル・ブルレが述べるように、芸術創作のジェネシスは既存の作品に対する物足りなさが由来しているのだ。既存の作品を含む音楽情報と音楽経験の記憶における変形（記憶違いも含まれる）こそが創作の根源であると、認知心理学上は説明されている。いかに独創性を追及しようとも、それ

までに構築された音楽的スキーマ（知識枠組み）によって新たに創作される作品は大きく左右される。そして、「未聴感」も個人的スキーマに支配されていることを忘れてはならない。たとえばモーリス・ラヴェルまでしか知らない人がオリヴィエ・メシアンを聴けばそこには「未聴感」が発生するのだ。ブルックナーの交響曲第8番を第1稿によるCDで聴き慣れた人が一般に演奏される第2稿（これら2つの版にはイペルテキスト性を見ることができほどの大改訂である）を聴くと、逆に「未聴感」にとらわれるそうである。また、創作は発明であり、発明は模倣である¹⁹⁾。つまり作曲も模倣の上に成り立っていることを忘れてはならない。

大袈裟に言えば、創作サイドから見れば様々な音楽表現語法の開発こそ、オリジナリティであると誤解されていたのかも知れない。ジョン・ケージが演奏者が1音も発しない“音楽”（物理的時間軸上に区切られた音楽的時間を提示した行為は作曲に値する）を書いた時点で、西洋音楽における新たな確率系の開拓は行き着くところまで行ってしまった。もはや作品を創造することを放棄するほかない。赤瀬川原平の提唱した超芸術の概念²⁰⁾。これが創作における確率系の極北に値する。

(3) 音楽はもちろん売り物である。ジャック・アタリは、音楽はオブジェ（商品）へと方向づけられ、大量消費のシンボルたらしめると定義した p.58, 2006²¹⁾。しかし、公衆に受け入れられる以前に、自身の美意識に忠実な—もっとくだけた言い方をすれば、ややこしいことは考えずに要は自分の聴きたい音を書く—ことに専念すべきである。確かに、最近のフィンランドの作曲家たちのように、美しく流麗に響く音楽、つまり“軽さ”を持った音楽を書けば、それなりに聴衆に受け入れられるであろう。でもそれでいいのだろうか。ある程度の“軽さ”に味をしめる方向は危険な道でもあるのだ。カイヤ・サーリアホやマグヌス・リンドベリの近作が、果たして50年後まで演奏会のレパートリーに残っているだろうか。ジェルジ・リゲティの実験精神と“軽さ”が同居した晩年の諸作品・・・もう“軽い”／“重い”を超越した作品である・・・には到底及ばないであろう。

(4) ブルレによって提唱された創作のプロセスにおいては、既存の作品を知らずして創作は不可能である。しかし、歴史的展望とはいったい何なのであろうか。再びアタリの言葉を引こう。「音楽は予言的であるが故に告知する。音楽は、いつの時代にもその原理のうちに、来るべき時代の告知をふくんでいたのだ」 p.3, 2006²¹⁾。確かに音楽にはその時代時代の流行がある。たとえばトータル・セリアリズムで作曲することなど、今では全く省みられない。何故なら、今ではPC上で稼動する統計データ解析ソフトを使えば、かつては手動でマトリックスを作成しつつ書かれていた音色・音高・音強・音価などのパラメータの全てを一瞬のうちに計算してくれるからである。または、半音を64分割し、アルゴリズムを組み込んで、PCにシンクロさせたMIDI音源で発音させれば人間の聴覚を超えたハイパーセリアリズムの音楽を、プログラムさえ組めばボタンひとつで簡単に作らせることができるのだ。こうしたテクノロジーの進化も歴史軸の上の出来事であり、歴史的展望に含まれる。つまり、流行自体が歴史そのものなのだ。

(5) 最後に「自然な秩序に対する尊敬の欠如」という指摘に関して。そもそもが人間の感性のインプット器官である視覚と聴覚には、自然の秩序が大きく影響していることは、科学的に立証されているのだ。さらに重ねて言えば、自然界の秩序は全て数理的整合性の上に成り立っている。音もピタゴラスから始まり、ラモーはその理論を垂直な和声連結にまで拡大して、先に引用した「音楽とは音の科学である」と言い切ったわけである。

科学の領域では、たとえばモーツァルトの『ジュピター』交響曲のフィナーレのフーガを、フラクタル理論を援用してその整合性を導き出したりしている。しかしそれは本末転倒である。そもそも楽曲構成は人間の知覚に密接に結びついているのであり、知覚はある種の整合性を要求するのである。全くのカオス状態は知覚するうえで“美しい”とは感じないのだ。そうすればフラクタルを援用せずとも、芸術作品にはある種の数理的整合性が備わってしかるべきである、とも思うのだが。こうした自然と整合性への崇拜（ミーメシス）は芸術創造者にとっては二面性を持つ問題を生じせしめる。数理的整合性、つまりは自然への帰属は、我々の知覚にとってあまりに聴きやすく、ともすれば平坦に聴こえるからである。この整合性の呪縛から逃れようと、芸術創造者はいわば“整合性からの逸脱”の努力をしているのかも知れない。

6. 結言

これまで主に西洋における美学・哲学領域諸説を引用しつつ音楽に関するパラテキスト性の影響を考察してきた。音楽は抽象的であるがゆえに、あらゆる事象とリンクしやすい。ましてやそれに関するパラテキストともなれば、その傾向はさらに助長される。

本稿では、純粋な音響現象としての音楽に焦点を絞って音楽とパラテキストの関係性について考察した。もちろん著者は音楽におけるテキスト性を否定する立場ではないし、本稿ではパラテキスト性と定義されうる音楽演奏におけるパフォーマンス性も否定するわけではない。たとえば、ギリシャの実験的作曲家ヤニ・フリストウの演奏者によるパフォーマンスを伴う『ストリキニーネ・レディ』の視覚的効果は、パフォーマンスなくして成り立たないほどに重要であることは認識している。しかし、別の次元で、本稿で中心的に扱ったクラシック音楽のジャンルでは、パラテキスト性に頼りすぎている、と著者は常々思っているのである。

音楽に関する効果的側面の捉え方は、東洋の文化範疇でも西洋のそれとほぼ似ている。周から漢にかけて儒学者がまとめた礼（さまざまな行事のなかで規定されている動作や言行、服装や道具などの総称）に関する書物『礼記』の「楽記篇」にはこう書かれている。

楽也者聖人之所樂也、而可以善民心、其感人深、其移風易俗、故先王著其教焉
『礼記』 p.573, 1977 ²²⁾

訳せば、「音楽は実に聖人の楽しむべきものであって、それによって民心を善くするべき

である。音楽は人に影響を与えることが大きく、かつ風俗を移行させ易いこと此れより大きな効果を上げるものもない。ゆえに先の王は音楽の正しい使用法を著したのである。

プラトンも『国家』²³⁾の中で「音楽には善悪の性格があり、その性格が聴者に影響するもの」(第7巻第12章 p.156, 1979)と説いていることを比較すればなかなか興味深い。またプラトンは『法律』の中で、新しい音楽について以下のように述べている。

私たちの音楽はかつて、確立された様式を持つ音楽とそうでないものに分かれた。知識や教養のある見識は、口笛、群集のざわめき、拍手のような無分別で非音楽的なものを禁じた。静かに聴き、知ろうとすること、これが規則だった。しかしその後、音楽の規律、形式に無知な詩人たちによって非音楽的な無秩序がもたらされてしまった。彼らは、音楽には正しきこと、間違ったやり方などないと、自身を欺いて言った。彼らは、音楽はそれがもたらす愉悦によって良し悪しが判断されるべきだといった。彼らの言うところまた彼らの理論は、ずうずうしくもしかるべき判断ができていると大衆に思い込ませ、大衆に悪影響を与えている。だからわれわれ観客、つまりかつて静寂を守っていたのに、時を経ておしゃべりになった、この音楽の貴族は芸術文化に悪影響である。批評は音楽でなく、でたらめな才知、規律を破壊する精神であり、名声のためのものである。

プラトン『法律』第3巻, 2011²⁴⁾

プラトンのこうした極端に規律主義的見解は、後に批判される。同時期(紀元前4世紀)のアリストクセノスは「私たちは、本質的、直接的に“天球の音楽”を聴くことができない。ならば単純に、多くの人にとって心地よい音楽を演奏し、歌えばいいではないか」と主張した pp.47~48, 2008²⁵⁾。こうした2つの相対する意見の対立は、恐るべきことに現在までその尾を引いているのだ。

さて、『礼記』やプラトンが懸念したような力が音楽にはあるのだろうか。心理学であれその他の科学的領域からのアプローチであれ、“音楽”をヒエラルキーの頂点に据えたアプローチが目立つ。

「世論と音楽との関係に関する問題は、現在の社会における音楽の機能の問題と交差する。」とアドルノは述べた p.276, 2007²⁶⁾。では、現在の音楽の求められる機能とはいったい何なのであろうか。

確かに音楽の構成要素たる“音響”は文化的脈絡の中ではその捉えられかたが大きく異なる。サウンドスケープの研究者たちが実施した異文化間におけるノイズに関するアンケート調査でも、我々日本人がむしろ心地よく感じる虫の音を、海外からの留学生たちは不快に聴くという結果が報告されている²⁷⁾。しかし、“音響”が“音楽”に転換構築されると極めて通文化的(Cross cultural)な存在となるのだ。

ジェラルド・ジュネットは『芸術の作品』(“The Work of Art”)で要約すれば以下のよう

に述べている。「芸術作品に対する美的価値判断は、その作品自体に内包されるファクターに起因するのではなく、作品を前にした鑑賞者の主観性や注意・関心によって下されるのだ」と pp.230-232, 2009²⁸⁾。それだけではなく、芸術作品は作者自身や第三者の言説によって、鑑賞者の注意・関心をその作品本来の内容とは別の次元で巧みにコントロールされていることもある、という危険性に我々は用心深く対処しなければならない。

引用文献

- 1) ジェラルール・ジュネット, 『パランプセストー第二次の文学』; 和泉涼一訳 水声社 (1995)
- 2) ジェラルール・ジュネット, 『スイユ』; 和泉涼一訳 水声社 (2001)
- 3) ジャン・ポール・サルトル, 『想像力の問題』; 平井啓之訳 人文書院 (1962)
- 4) ジェラルール・ジュネット, 『フィクションとディクション』; 和泉涼一, 尾河直哉訳 水声社 (2004)
- 5) Gérard Genette, “Figures V”; Edition du Seuil (2002)
- 6) 関本菜穂子, 『タイトルページから見えるものーパリ出版のオペラ印刷楽譜 (1671~1739) のパラテキストにみる音楽出版の諸事情』; 日本ロッセーニ協会紀要, pp.1-22 (2008)
- 7) René Deacartes, “Compendium musicae”; Universitaires de France, 160p (1987)
- 8) Johann Sebastian Bach, “Musikalisches Opfer” BWV 1079; Urtext der Neuen Bach-Ausgabe Baerenreiter Verlag (1974)
- 9) エミール・シオラン, 『告白と呪詛』; 出口裕弘訳 紀伊国屋書店 (1994)
- 10) Mihaly Csikszentmihalyi, “Flow: The Psychology of Optimal Experience”; Harper (1990)
- 11) ジゼール・ブルレ, 『音楽創造の美学』; 海老沢敏, 笹淵恭子訳 音楽之友社 (1969)
- 12) Jean-Philippe Rameau, “Treatise on Harmony”; Philip Gossett (Translate) Dover (1971)
- 13) テオドール・W・アドルノ, 『プリズメンー文化批判と社会』; 渡辺祐邦, 三原弟平訳 筑摩書房 (1996)
- 14) 片山杜秀, 『音盤博物誌』; アルテスパブリッシング (2008)
- 15) ソロモン・ヴォルコフ, 『シヨスタコーヴィチの証言』; 水野忠夫訳 中央公論新社 (2001)
- 16) Leonard B. Meyer, “Emotion and Meaning in Music”; University of Chicago Press (1956)
- 17) ジャン・ジャック・ナティエ, 『音楽記号学』; 足立美比古訳 春秋社 (1996)
- 18) ピエール・ブーレーズ, 『参照点』; 笠羽映子, 野平一郎訳 白馬書房 (1989)
- 19) ガブリエル・タルド, 『模倣の法則』; 池田祥英, 村澤真保呂訳 河出書房新社 (2007) に詳しい。初出は “Les lois de l'imitation: Etude sociologique”; Félix Alcan (1890)
- 20) 赤瀬川原平, 『芸術原論』; 岩波同時代ライブラリー (1991)
- 21) ジャック・アタリ, 『ノイズ 音楽/貨幣/雑音』; 金塚貞文訳 みすず書房 (2006)
- 22) 『礼記』 (新釈漢文大系 28); 竹内照夫註釈 明治書院 (1977)
- 23) プラトン, 『国家 (下)』; 藤沢令夫訳 岩波文庫 (1979)
- 24) Plato, “Laws” Book III; B. Jowett (Translate) The Project Gutenberg E-book (2011) http://www.gutenberg.org/files/1750/1750-h/1750-h.htm#2H_4_0006 (2011年7月引用)
- 25) アリストクセノス/プトレマイオス 『古代音楽論集』; 山本建郎訳 京都大学学術出版会 (2008)
- 26) テオドール・W・アドルノ, 『音楽社会学序説』; 高辻知義, 渡辺健訳 平凡社 (2007)
- 27) 岩宮眞一郎, 『音の生態学』; コロナ社 (2000)
- 28) Gérard Genette, “The Work of Art”; M. Goshgarian (Translate), Cornell University Press (2009)

(2011年10月11日 受付)

(2012年1月20日 受理)