

## 5度目の出会いに向けて ——『クラネルグ』と『ペルセファッサ』——

---

沼野雄司

これまでの人生の中で4度、クセナキスと出会っている。

最初は高校時代の1981年。FM放送で、エリーザベト・ホイナツカの演奏する『ホアイ』と『コンボイ』を聴いた。ソニーのBHFというカセットに録音して、何度も再生することになったのだが、世の中にはこんなに過激な音楽があるのかと驚き、さらにはチェンバロが意外に暴力的な楽器であることを知った。

2度目は大学時代の1986年。この時には文字通り、クセナキスに「会った」。サントリーの国際作曲委嘱シリーズのために来日した彼のレクチャーを聞きにいったのである。目の前2メートルのところにクセナキスがいる！失礼とは思いつつも、内戦で負傷した顔の左半分ばかり、もっといえば義眼だという左目ばかりをひそかに凝視してしまった。そして後日、サントリーホールで世界初演の『ホロス』を聴いた。

レクチャーでは、質疑応答の際、UPICについて参加者とクセナキスの間でやや険悪な議論がかわされたことを、よく覚えている。UPICはクセナキスを中心にして開発された、タブレットに描いた図形を音響に変換するコンピュータシステムである。質疑応答に立った女性は、本当にこのシステムで作曲が可能なのかという疑義をかなり強い口調で述べたのだが、実をいえば当時のわたしも、絵がそのまま音になるなんて、そんな「いい加減な」はなしがあるのかと、不審に思っていたのだった。

しかし、今はまったく逆だ。

図像から音響へ、視覚から聴覚への変換は、クセナキスの音楽の根

幹を成しており、むしろUPICを使おうが使うまいが事態はさして変わらない。あの設計図のごとき楽譜や、さまざまな樹形図が縦横に走るスケッチは、いってみれば「手動UPIC」なのである。

作曲家は誰であれ、無意識のうちに視覚的に音楽を捉えている。五線紙に音符を書きつけるという作業は必然的に、視覚的な原理とかかわるからだ。しかし、当然ながら美しい図像が美しい音楽を呼びおこすわけではない。「書く」作曲家のすぐ脇には、楽譜という媒体のなかで音楽が自己目的化してしまう<sup>かんせい</sup>陥穽が、つねにぽっかりと口をあけている。

ところが、クセナキスの音楽はちがう。それは五線譜というシステムにまったく回収されないイメージなのだ。ここに20世紀の作曲家の中で、ほとんどクセナキスだけが有する決定的なアドバンテージがある。彼は五線のなかで音楽を発想していない。いや、たぶん、できないといった方が正確なのだろう。だからこのギリシャ人の音楽は、つねに「西洋音楽」をはみだして、四方へと勢いよく放射されることになるのだ。

3度目の出会いは、2001年にクセナキスが亡くなったとき。ちょうどこの直前、ノイズに満ちた伝説的なテープ音楽『ペルセポリス』のディスクがタワーレコードでクラシック部門売りあげ一位を記録し、アルトゥール・タマヨによる管弦楽作品全集の録音も開始されて、小さなクセナキス・ブームが訪れていた。わたしもそれにある程度は「乗って」いたのだが、彼が亡くなったことをきっかけにして、網羅的に作品を見てみなければと思ったのだった。当時の勤務地だった池袋界隈で手に入るディスクを買いあさり、この年の春は、毎日のようにクセナキスの音楽ばかりをウォークマン（正確にはディスクマン）で聴いていた。通勤時には電車の中で、自宅では借家の小さな庭にデッキチェアを出して寝そべりながら。この

経験のなかで、晩年の作品の不思議な面白さにひどく惹かれることになる。間違いなく構築的に音楽が作られているにもかかわらず、どうしたことか、その構築物はぐずぐずと崩れてゆくばかりなのだ。

4度目のクセナキスとの出会いは、2006年、ボストンに一年ほど住んだとき。現地で懇意にしていたスティーヴン・ドルーリーが、彼のアンサンブルが演奏した『クラーネルグ』のディスクをくれたのである。が、あらためて聴いてみると、自分でも意外なことに、その「濃さ」にどうにも馴染めず、結局、スティーヴンにうまくお礼を言うことができなかった。あまりにもこの作曲家すぎる、まさに「クセナキス100%」の楽曲なのである。

今年のサマーフェスティバルでは、この『クラーネルグ』と、やはり同じくクセナキス成分が超濃厚な『ペルセファッサ』が演奏されるという。いやはや。

いずれも1969年という激動の時代の産物であり、初期の試行錯誤を経てクセナキスが確立した、暴力的で強靱、過激にして執拗な響きが続く。「お上品」な現代音楽を聴くつもりで来ると大怪我をするはずだ。冗談ではなく、けっこう怖い。

この2曲では聴覚と視覚、音と図像が混然一体となった塊が——彼の右眼と左眼がとらえた特異なイメージーションが——間断なく炸裂する。わたしにとってクセナキスの音楽は、好き嫌いという範疇から完全にはみだした異物というほかないのだが、その象徴が『クラーネルグ』であり、『ペルセファッサ』なのだ。

かくしてこの夏、わたしはクセナキスと5度目の出会いを果たす。

[ぬまの ゆうじ(音楽学)]

### 〔クセナキスの音楽の背景にあるもの〕

クセナキスの音楽について語る際は、数学やコンピュータを駆使した特異な方法論にまず目が行きがちである。それは彼が意図したことでもあり、名著『形式化された音楽』（1963/71/92）はそのような話題で埋め尽くされているが、この傾向は彼に特有のいくつかの事情に由来する。前衛の時代に活動したこと、ヨーロッパ戦後前衛の主流だった総音列技法を用いていないこと、アカデミズムとは無縁な独学者であり、ギリシアで反政府抵抗運動に加わって亡命した不安定な身分だったこと。

1950年代初頭から1970年代初頭まで約20年間の前衛の時代には、システムティックな方法論に基づいて情緒的な要素を排除した音楽が良しとされた。その主流は、新ウィーン楽派が音高を12音音列に基づいて管理した技法を、音価や強度などあらゆる音楽要素に拡張した総音列技法だった。理系のバックグラウンドを持つ独学者がこの技法を用いずに前衛の時代を生き抜くには、数学やコンピュータで武装する他に道はなかった。特にフランスはアカデミズムが強固で、戦後前衛すらアカデミズムの最優等生から反逆者に転じたブーレーズが率いていたのでなおさら。フランスにはオアナやフェラーリのような、アカデミズムとも戦後前衛とも異なる道を行った作曲家もいたが、彼らは祖国に強制送還されたら死刑になるような生の不安とは縁がなく、余裕があった。

彼にとって数学的方法論以上に重要だったのは、「ギリシアの民俗音楽と現代ヨーロッパ音楽の融合」という、作曲を始めた時から持ち続けていた意識だった。この側面は、往々にして方法論の斬新さの陰に隠れがちだったが、そう見えるうちはまだ彼が方法論の準備に汲々としているということで、民俗音楽的な要素がうっすらと漂い始めるのが、彼の作曲が本調子になってきた指標でもある。また、ル・コルビュジエの建築事務所働き、モダニズム建築を設計する経験を積んだことも、彼の作曲にとって本質的だった。まず音高と経過時間の2次元グラフで作品の全体像をスケッチし、細部は後から埋める彼の作曲法は、動機という最小要素を積み上げて大伽藍を築くクラシック音楽の伝統的な作曲法とは真逆だが、まず全体像をスケッチし、構造を鉄骨で組んで後からコンクリートを流し込む、モダニズム建築の手順そのものである。

### 〔演奏曲目の創作史における位置付け〕

デビュー作『メタスタシス』（1953-54）が初演された1955年、彼は「セリー音楽の危機」という論文で、総音列技法の対位法は複雑すぎてランダムな音の羅列としか聴こえず、それならばランダム事象が従う確率分布で音を選ぶ方が合理的だと主張した。『ピソプラクタ』（1955-56）からこの考え方を作曲に応用したが、手計算では年に1曲が限界だった。そこで彼は1960年に、この計算のコンピュータ・プログラムの開発を、フランスIBM社と共同で始めた。ST作曲プログラムは1962年に完成し、彼はこの年にコンピュータの助けを借りて一挙に6曲を書き上げた。また彼はミュージック・コンクレートの研究所GRMに1954年に加わり、翌年から電子音響作品を制作し始めたが、この年にGRMを離れた。

そして彼は1964年春まで充電期間に宛てた。前半には作曲法の論文を『形式化された音楽』としてまとめ、後半にはベルリンに滞在して古代ギリシアとビザンチンの音楽を研究した。さまざまな音律の音階が共存する4層の「時間外構造」の間を渡り歩いて多様な「時間内構造」を作り出す、西洋音楽とは全く異質な豊かさを彼はこれらの音楽に見出し、さらにこの特徴を数学的に再構成した。さまざまな音律の音階は「ふるいの理論」で包括的に生成され、その間を渡り歩くプロセスは変換群の理論で記述される。もちろん、この方法論を構成した主目的は作曲への応用であり、彼は古代音楽の数学的モデル化を通じて最小要素を積み上げる方向の作曲法も手中に収めた。最初に完成形に達した『ノモス・アルファ』（1966）は、チェロ独奏曲のレパートリーとして定着した。

他方、この充電期間にブーレーズが主宰するドメヌ・ミュージカルから委嘱を受け、『エオンタ』（1963）を書き上げた。独奏ピアノのまわりを金管奏者が動き回る空間配置がこの曲の一番の狙いで、この方向性をさらに推し進めた『テレテクトール』（1965-66）ではオーケストラの88奏者を客席に分散配置し、この成功で作曲家としての評価を確立した。さらに『ノモス・アルファ』の方法論と『テレテクトール』の空間配置を融合したのが『ノモス・ガンマ』（1967-68）である。いまや彼は、客席に分散配置した98奏者をマイクロからマクロまで一貫した方法論で管理できるようになった。この後数年間の「傑作の森」を代表する2曲が本日演奏される。

●ヤニス・クセナキス (1922~2001)

## 『ペルセファッサ』

6人の打楽器奏者のための (1969)

『ペルセファッサ』(1969)は、イランのペルセポリス遺跡を会場とするシーラーズ芸術祭で初演された。6打楽器奏者が聴衆を取り囲み、リズムパターンを「ふるいの理論」で生成した。全曲は大きく6部に分かれる。第1部は膜質打楽器の対話。単純な等拍リズムで始まり、3連符や5連符が混ざり始め、複雑なカノンに至る。再び等拍に戻ると、今度は各奏者のテンポがずれ始め、さらなるカオスに向かいつつフェードアウト。第2部はさまざまなリズムの対比。囁くような細かい動きと鋭い打ち込み、そして長い沈黙。ゴングが合いの手を入れる。第3部は金属打楽器と木質打楽器がさらに加わる音色の対比。トレモロと打ち込みが交代するリズムはシンプル。第4部はそこに乱入したホイッスルが主役。譜面の指定は簡素で奏者に多くが委ねられている。短い第5部はリズムの饗宴。各奏者が2種類のリズムをキープする。第6部は一見単純なパルスに戻るが、そのアクセントが回転運動を始めて徐々に加速し、空間配置を活かしたクライマックスを迎える。打楽器合奏に音響の空間移動という新たな次元を導入した記念碑的作品である。

●ヤニス・クセナキス

## バレエ音楽『クラーネルグ』

オーケストラとテープのための (1968~69)

『クラーネルグ』(1968-69)は、23奏者と電子音響のためのバレエ音楽。75分というバレエ音楽としては規格外のスケールは、米国の大衆文化を取り入れたわかりやすい振付師というパブリックイメージを一新したいローラン・プティの要望、4チャンネル電子音響を伴った音楽は、柿落とし公演で最新音響システムをアピールしたいカナダ国立芸術センターの要望だった。舞台美術はオブ・アートの美術作家ヴァザルリが担当し(かつて展覧会の記録映画の音楽を制作した縁でクセナキスが推薦した)、「抽象バレエ」という印象をさらに強めた。

全曲はほぼ同じ長さの3部に分かれ、第1部は生楽器と電子音響(アンサンブル録音の電子変調)の対話、第2部はほぼ生楽器、第3部はほぼ電子音響からなる。第1部冒頭が第2部終結部で回帰し、第3部は長大なコーダに相当する。アンサンブルと電子音響の同期を優先して拍子やテンポは指定せず、1小節=2秒のカウントを前提に経過時間のみ指定している。管楽器・弦楽器ごとに音のある箇所のみ記譜しており、アンサンブルが音を出さず電子音響も流れない箇所は、休符の連なり=「沈黙」ではなく即物的な「無音」になり、この処理が解釈の鍵になる。1969年6月に初演されるバレエ音楽の作曲契約が前年9月、バレエの練習のために3月中には書き終えないといけないという時間的制約は音楽にも反映されており、構想を練り始めていた『ペルセファッサ』と被らないように打楽器は使わず、既に関わり終えていた『ノモス・ガンマ』の素材を多数借用している。生楽器と電子音響が同一素材で相互浸透する合奏形態は興味深い、この制約の結果でもある。

## 【エピローグ】

『クラーネルグ』は初演の後も欧米を巡演したが、批評は軒並み「音楽のスケールにバレエが応えていない」というものだった。クセナキスは作曲と同時進行する学生運動への共感も音楽に込めていたが、プティの振付には反映されていなかった。プティはマルセイユ国立バレエ団創設に際して『ピンク・フロイド・バレエ』(1972)で振り子を反対に振って成功したが、『クラーネルグ』は長らく忘れられることになった。『ペルセファッサ』は初演者ストラスブール打楽器合奏団の看板レパートリーとなり、クセナキスは彼らのためにさらに2曲、ソロからトリオまでの打楽器入り作品も多数作曲し、ケージと並ぶ打楽器音楽の大家になった。『ペルセファッサ』の成功を受けてシーラーズ芸術祭は『ペルセポリスのポリトープ』(1971)を委嘱し、この8チャンネル電子音響と光と炎のスペクタクルは、クセナキスの「傑作の森」の頂点に位置する。

【のむら よしひこ(音楽批評)】

## ●ペルセファッサ

6 Perc

A= Timp / 4 Snare Drums / Bass Drum

2 Stones / Siren Whistle

Wood Block / Simantra (wood) / Maracas

Simantra (metal) / Cym / Tam-Tam / Thai Gong / Affolants

B= 1 Pair of Bongos / 3 Tom-Toms / Bass Drum

Simantra (metal) / Cym / Tam-Tam / Thai Gong / Affolants

Wood Block / Simantra (wood) / Maracas

2 Stones / Siren Whistle

C= 1 Pair of Bongos / 3 Tom-Toms / Timp

Simantra (metal) / Cym / Tam-Tam / Thai Gong / Affolants

Wood Block / Simantra (wood) / Maracas

2 Stones / Siren Whistle

D= Wood Block / Simantra (wood) / Maracas

2 Stones / Siren Whistle

1 Pair of Bongos / Tom-Tom / Conga / Timp / Bass Drum

Simantra (metal) / Cym / Tam-Tam / Thai Gong / Affolants

E= Wood Block / Simantra (wood) / Maracas

2 Stones / Siren Whistle

1 Pair of Bongos / 3 Tom-Toms / Bass Drum

Simantra (metal) / Cym / Tam-Tam / Thai Gong / Affolants

F= Wood Block / Simantra (wood) / Maracas

Simantra (metal) / Cym / Tam-Tam / Thai Gong / Affolants

1 Pair of Bongos / Snare Drum (piccolo) / Conga / Tom-Tom / Timp

2 Stones / Siren Whistle

初演 1969年9月9日 シーラーズ芸術祭(ペルセポリス、イラン)

ストラスブール打楽器合奏団

## ●クラーネルグ

Picc / Ob / Es-Cl / CB-Cl / C-Fg - 2 Hrn / 2 Trp / 2 Trb - 6 Vn / 2 Va / 2 Vc / 2 Cb - Tape

初演 1969年6月2日 国立芸術センター オタワ(カナダ)

ルーカス・フォス(指揮)、国立バレエギルド