

●プロローグ

無数の拍手が鳴り響き、スタンディングオベーションが18人の演奏家たちを迎える。静かに笑みを浮かべながら、アメリカ国籍の作曲家は野球帽に手をあてて歓声に応える。東京オペラシティの同時代現代音楽フェスティバル「コンポージアム2008」において、自身の代表作“Music for 18 Musicians”を演奏した後、アンサンブルのメンバーとともに現れたスティーヴ・ライヒ (Steve Reich) は1つのゲームを心地よく楽しんできたかのようであった。

明るいブラウンの床で音楽の子どもたちが軽やかに戯れる。心拍のように固定的なリズムを刻むピアノやマレット楽器、そして呼吸のように周期的なリズムを紡ぐ声と管楽器。相即即入する2つのリズム尺度において、18人の小さなリフレインが生まれ、重なり、消えていく。不毛なまでに即物的な砂漠の音と豊穡な揺らぎを湛えた大洋の音が出合う場所、浜辺をプレイグラウンドにみたてたかのように、ミニマルにしてマキシマルな音楽は展開されていった。

周知のように、S.ライヒはL.ウイトゲンシュタインによる後期作品群の研究を経て、60年代頃の漸次的位相変移プロセス (gradual phase shifting process) による感覚的・知覚的な変容、70年代頃の民族音楽によるリズムの差異と反復、80年代頃の自身の宗教・文化・歴史への遡及、90年代頃の発話、旋律、サウンド・スペース、映像の対置、そして00年代頃以降のテクノロジーや宗教への問題提起というように、音楽とともに身体と言葉の関係を模索してきた。

その一方で、J.サリンジャーによる“The Catcher in the Rye (ライ麦畑でつかまえて)”(1951)において、ホールデン・コールフィールド (Holden Caulfield) はニューヨークでの彷徨とともに、アメリカという社会に対する固有のモノローグを展開する。語り手の嘔吐感を伴う実存の危機に、詩人R.バーンズの収集によるスコットランド民謡“Comin’ thro’ the Rye (ライ麦畑を通り抜けて)”が交叉するところで、アメリカ文学のカノン (古典的名作) は生まれた。

音楽における音/声の問題系とともに、“言語ゲー

ム”を探求し続けるS.ライヒ。そして、身体と言葉の危機的な状況を生きることによって、“イノセンスの音楽”に邂逅するH.コールフィールド。両者とも、サウンド・スペースを移動し、周辺の音/声を聴取することで、時代の参照点となる音楽言語あるいは物語言語を創造し、生きてきたといえるだろう。本稿では、H.コールフィールドとともに、S.ライヒによる音楽とその哲学を考察する際の1つの契機を提供したい。

●スティーヴ・ライヒ

60年代頃の主な作品群、“It’s Gonna Rain”(1965)、“Come Out”(1966)、“Piano Phase”(1967)、“Violin Phase”(1967)、“My Name Is”(1967)などとともに、S.ライヒは漸次的位相変移プロセスという音楽言語を見出す。テープ・レコーダーに録音された一連の音/声は、重層化と断片化を経て、動的な様相を付帯する。また、L.ヤナーチェクの発話旋律 (speech melody) の示唆を受けて、モチーフとなる音列には発音の抑揚が内包されている。

70年代頃の主な作品群、“Drumming”(1970-71)、“Clapping Music”(1972)、“Music for 18 Musicians”(1974-76)などでは、バリやアフリカの非-西洋音楽の影響がみられる。現地で体得した音階構造やリズムの差異と反復を契機として、オルタナティブな音楽言語に出会う。また、B.バルトークのアーチ形式 (arch form) の援用により、アンサンブル編成へと展開される。

80年代頃の主な作品群、“Tehillim”(1981)、“The Desert Music”(1984)、“Different Trains”(1988)では、“Psalm”、W.ウィリアムズの詩、インタビューなどから、自身に由来する宗教・文化・歴史への言及がみられる。オルタナティブな音楽言語は音/声の対位法において、固有性を補完する。また、“New York Counterpoint”(1985)など一連の対位法 (counterpoint) をテーマとした作品群では、演奏と録音演奏の相互作用がみられる。

90年代頃の主な作品群、“The Cave”(1993)、“City Life”(1995)、“Proverb”(1995)、“Know What Is

Above You”(1999) などでは、インタビュー、サウンド・スケープ、哲学的・宗教的な箴言などが対置される。B. コロットによるビデオ・インスタレーションと合わせて、インタビュー素材は発話者の映像を付帯し、マルチメディア・シアターへと発展する。また、箴言の引用は作曲上の技法や形式などに暗喩的な要素を付与する。

00年代頃から現在に至るまでの主な作品群、“Electric Guitar Phase”(2000)、“Three Tales”(2002)、“You Are (Variations)”(2004)、“Daniel Variations”(2006)では、テクノロジー、宗教、哲学、政治などへの問題提起がみられる。時事的なテーマに関連したインタビュー素材は箴言となり、出来事の詳細な解釈を感得させる。音/声の対位法は音楽を媒介とした“言語ゲーム”となり、複数の世界観が対話する表象の劇場を現前させる。

●ホールデン・コールフィールド

ハリウッド周辺のある場所で、H. コールフィールドはその前年のニューヨークでの3日間の彷徨を回想する。放校処分を受けたペンシー校を去る第1日目(1章～14章)、子どもの歌と出会う第2日目(15章～24章)、回転木馬の光景を見守る第3日目(25章)が、モノローグ(1章と26章)において展開される。全26章を通して、円環的な物語構造が採用されている。

第1日目、H. コールフィールドはペンシー校を去る。歴史教師のスペンサー先生や学友との会話を回想し、学校での欺瞞的な生活を論じ、故人となった弟のアリーを憧憬する。赤いハンチング帽を逆位置にかぶり、汽車とタクシーを乗り継ぎ、ニューヨークへ移動する。ニューヨークでは変質者や娼婦などの周辺的な存在に出会う。ペンシー校からニューヨークへと移動することで、会話の内容は社会体制への批判から固有の世界観をめぐる言及へと移行する。

第2日目、妹のフィービーのために購入したレコードを落として壊してしまう。しかし、その断片はフィービーにより受け取られる。子どもが車道で歌う「ライ麦でつかまえて」を聴いて自身の将来像をフィービーに語るころでは、R. バーンズの詩「ライ麦畑で出会うなら」との誤認を指摘される。また、アントリーニ先生からは自身の人生に対する警告を受ける。子どもの歌の誤認から将来の理想を語るように、固有の世界

観は自律性を獲得していく。

第3日目、雨が降りそうな天候のなか、消滅の危機を感じて不在のアリーに語りかけ、西部での孤立した生活を空想する。フィービーの学校で嘔吐感に襲われる一方で、フィービーや子どもたちとの会話には実存的な危機を救済される。最後には、大雨のなかで音楽にあわせて回転木馬に乗るフィービーや子どもたちを幸福感に包まれて見守る。イノセンスを象徴する子どもたちの純真な音/声とともに、固有の世界観はその不可能性において祝福される。

3日間の彷徨を通して、“phony (インチキ)”な音/声は後景化し、“phone (音)”としてのイノセンスの音/声が前景化する。“phony (インチキ)”は“phone-like (音のような)”を含意する限りで、社会の欺瞞性や偽善性を描出する。また、死への念慮や“it killed me (ヤラレタネ)”という言い回しとともに、固有の世界観が自己を補完する過程で、身体は消滅の危機を向かえることになる。

●スティーヴ・ライヒ／ホールデン・コールフィールド

S. ライヒの作品群とH. コールフィールドの語りでは、両者とも身体的な移動を経ることで、自身の音楽言語と物語言語を見出してきた。その自律性を獲得する過程で、S. ライヒの音楽言語は人称性/非人称性の差異を超越し、H. コールフィールドの物語言語は社会性/固有性の差異を越境する。以下、L. ウィットゲンシュタインの概念群を援用したうえで、音楽、身体、言葉の相互作用に焦点をあてて両者の対話を試みたい。

第1に、身体(body : corpus)は音楽と言葉の相互作用を媒介している。S. ライヒの“Piano Phase”では、2台のピアノのカノンによる音列(形態)は、感覚的-知覚的な変容を演奏者にもたらず。漸次的位相変移プロセスにおいて、発話技法を内包した音列は「私(演奏者)の」という人称性を喪失し、「誰かの」という非人称性を付帯する。音それ自身へと解体された断片は、音列、速度、モードなどの細部の共有関係から固有の位相を現出させる。

また、H. コールフィールドが購入したレコードは、人称的な身体(物体)の喪失とその固有性を現前させる。子どもについて歌われた楽曲が収録されたレコードは、50ほどの断片に壊乱した後でフィービーのテーブルの引出に保存される。断片により、楽曲を構成す

る音列や歌詞の消滅と音や言葉それ自身の現出が象徴される。レコードは「彼の・彼女の（その作曲家・演奏家の）」音楽としてではなく、楽曲が補完するイノセンスの音や言葉として表象される。

“Piano Phase”の音列もレコードの断片も、部分的な共有関係が全体的な組織を構成しているといえる。「重複し交錯する類似性の複雑なネットワーク」(PI § 66)としての“家族的類似 (Familienähnlichkeit)”において、漸次的位相変移は音列群の位相を現出させ、レコードの断片はイノセンスの音と言葉を表象する。このように、音楽と言葉の媒介となることで、身体（形態・物体）は断片へと消滅 (disappear) する過程で固有の世界を表象 (represent) する。

第2に、言葉 (speech: λόγος) は身体と音楽の相互作用を媒介している。S. ライヒの“Drumming”では、打音のリズムから生成した音節が、マレット楽器や女声の音列により模倣されることで、アンサンブルへと発展する。“Tehillim”では、言葉の韻 (rhyme) に由来するリズムが、カノンと変奏を経て、自律したモードを生成する。漸次的位相変移プロセスで非人称化された音/声の差異と反復は、オルタナティブな固有の音楽言語として再配列される。

また、H. コールフィールドのフィービーへの語り “I’d just be the catcher in the rye and all (ただライ麦畑のつかまえてになりたい)” (CRp.173) では、原詞の “meet” を “catch” として歌った (聴いた) 子どもの声から固有の理想像が語られる。子どもの歌を聴いて想起されることから、“ライ麦畑のつかまえて (the catcher in the rye)” は子どもたちのイノセンスな “phone (音)” を受けとる役割を含意する。

“Drumming” または “Tehillim” の音節や韻と子どもの歌では、非人称化された音/声それぞれ自身が固有の音楽へと生成しているといえる。「自身の内的体験を声によって表現する言葉」(PI § 243) としての“私的言語 (private Sprache)”において、非人称的な音/声の音列は固有の音楽言語へと発展し、子どもの歌は固有の理想像を語る。このように、身体と音楽の媒介となることで、言葉は意味から使用へと至る過程で自己生成する。

第3に、音楽 (music: μουσική) は言葉と身体との相互作用を媒介している。S. ライヒの“The Cave”では、イスラエル、パレスチナ、ニューヨーク

でのインタビュー素材による対位法が展開される。アブラハムという固有名は、聖書やコーランの世界観を超えて、各地の発話者の言及から多様な述語を獲得する。声の旋律がビデオ・インスタレーションでの顔の輪郭へと変換されることで、アブラハムの静態的な写像 (picture) は顔の対位法を経て、動態的な映像 (image) へと変容する。

また、H. コールフィールドが聴く子どもの歌 “If a body catch a body coming through the rye”(CRp.115) は、非人称的な身体が求める固有の世界観を暗示する。原詞の “meet” を “catch” として聴く (歌う) 錯誤行為は、「自分が自分をつかまえる」という自己包摂的な世界観とともに訪れている。また、車道を歩く子どもに小さくてかわいい声が重なるという非現実的な光景は、イノセンスの音/声の儚さを象徴する。

“The Cave”の声による対位法や子どもの歌では、異質な音/声の聴取から固有の言葉が生成しているといえる。「ある原初的な言葉」あるいは「言葉と織り込まれた行為の総体」(PI § 7) としての“言語ゲーム (Sprachspiel: 言葉 = 発話 - 戯れ = 遊び)”において、対位法の音楽は「誰もの」という汎人称性を付帯し、子どもの歌は自律性を獲得する。このように、身体と音楽の媒介となることで、音楽は写像から映像へと至る過程で多様性を内包する。



いま、雨が降る。“It’s gonna rain”のカノンとともに、S. ライヒの音楽は始まった。ペンテコスタル派の黒人司教によるノアの洪水の説話から抽出された声の素材は、漸次的位相変移プロセスによって人称性を剥奪され、非人称的な命題へと変容する。“it’s gonna / it’s gonna rain / rain” などへと散逸する命題は、無数のリフレインにおいてその宗教性を喪失し、音/声それぞれ自身における“家族的類似”を現出させる。

大いなる雨の“phone (音)”それぞれ自身によって打たれるとき、H. コールフィールドは“ライ麦畑のつかまえて”となり、回転木馬に乗る子どもたちを幸福に見守る。レコードの断片が雨へと変換され、回転木馬と子どもたちのリフレインへと変奏される時、自然の恩寵は“ライ麦畑のつかまえて”の身体を音/声の無限の可能性とともに包み込むだろう。その永遠回帰的なカノンの映像は、作品の円環構造と合わせて“イノセンスの音楽”を語ることなく示す。

S. ライヒの“Come Out”では、非人称的な音/声はリフレインにおいて汎人称的な命題へと変容する。ハーレム暴動でのD. ハムの言葉“I had to like open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them (傷を開いて出てきた血を彼ら [警察官たち]に見せなければならなかった)”において、“come out to show them”という物質としての音/声のスペクトラムは劇的な煽動性を付帯し、暴動に対するマルチチュード(群集)の政治的な意思を喚起する。

“Come Out”でのD. ハムと同様に社会的な少数派である子どもたちの声を、H. コールフィールドは“phone (音)”として聴く。社会的な多数派である大人たちの“phony (インチキ)”ではなく、非人称的な“phone (音)”が“イノセンスの音楽”を奏でる。アリーやJ. ギャラガーのいるイノセンスの原光景では、雨が通奏低音として降り注いでいる。消滅の危機にある身体を打つ大いなる雨の恩寵は、全き他者との邂逅をその不在と不可能性において言祝ぐ。

“New York Counterpoint”などの対位法をテーマとした作品群とともに、S. ライヒは“phone (音)”それ自身を対置させて固有の音列を展開する。演奏と録音演奏の相互作用により、自己包摂的な演奏/聴取から“私的言語”が生成される。あるいは、“Different Train”や“City Life”では、自身に固有の音/声に対位法において現出する。複数の汽車とインタビュイーの音/声は戦争の多様なイメージを喚起し、ニューヨークの音/声はメトロポリスのカオスを表象する。

“I’m just going through a phase right now (いまはただある局面を通過している)”(CRp.15)とH. コールフィールドが言うとき、人称的な身体がニューヨークでの音/声のカオスにおいて非人称的な身体へと変容する“phase (局面=位相)”が予言されている。タクシーで交わされるアヒルの会話からは、“Mother Nature (母なる自然)”(CRp.83)という多様性を包摂するカオスが喚起される。自然回帰の願望とともに語られる西部での孤立した生活は、「私」を喪失した原光景を象徴する。

自然回帰的な世界観とともに、S. ライヒは哲学的な箴言を付与することで音楽言語に汎人称性を内包させる。“Proverb”ではL. ウィトゲンシュタインの箴言からの引用“How small a thought it takes to fill a whole life! (なんと小さな考えが一生を満たすのか!)”

では、生と思考の深淵をめぐる世界観が暗示される。また、“Know What Is Above You”では“Pirke Avot”の引用から神即自然(Deus sive natura)の世界観が暗示される。

“…you’re riding for some kind of a terrible, terrible fall (ある種のおそろしい深淵に向かっている)”(CRp.186)という警告をアントリーニ先生から受ける時、H. コールフィールドは実存の危機というカオス的な状況に直面していることを指摘される。ニューヨークで使用される“telephone (電話=遠い-音)”とともに、「私の」という人称的な語りの声は異質な音/声が錯綜するカオスの深淵で消滅し、「誰かの」という非人称的な語りの声となり、イノセンスの音/声と邂逅する。

“The Desert Music”での異質な音/声が錯綜するカオスにおいて、S. ライヒは“ライ麦畑のつかまえて”となるだろう。W. ウィリアムズによる詩“The Orchestra”の引用“…take your song, which drives all things out of mind, with you to the other world (…歌をつかめ、心よりすべてを排し、他なる世界へと導くような)”や“The mind is listening (心は聴いている)”などとともに、固有の音/声を現出させ、ポリリズムのパルスと和声循環をアーチ形式においてアタックで展開させる。

そして、大いなる雨とともにポリリズムのパルスが音/声のカオスを打つとき、“イノセンスの音楽”は生まれる。回転木馬と子どもたちの音/声が和声循環において間断なく戯れる。音/声の韻(rhyme)はリズム(rhythm)となり、神即自然としての「ライ麦畑(Rye)」を表象する。S. ライヒはHolden Caulfield(羊膜[caul]-平原[field]に包まれて[holden])へと変容し、“phone (音)”それ自身から“私的言語”を萌芽させ、“家族的類似”を聴取し、“言語ゲーム”へと結実させる。

●エピソード

“Music for 18 Musicians”においても、恩寵の雨はライ麦畑に降り注いでいる。アリーの詩が記されたミットをマイクロフォンにかえて、18人のプレーヤーが11回のイニングからなるゲームを遊ぶ。ホーム・ファースト・セカンド・サード・ホームというタウン・ボールのアーチ形式が序数的に展開される。複数

のカップルがキャッチ・ボールのように音/声の息吹を交感させるとき、詩は生まれる。逆位置のハンチング帽を正位置の野球帽にかぶりなおして、S. ライヒは“イノセンスの音楽”をともに生きる。

“If you really want to hear about it (もしきみが本当に聴きたいのなら)” (CRp.1) と H. コールフィールドが語る時、S. ライヒはユニゾンのカノンからなるミニマル・ミュージックを奏でる。ミニマル・ミュージックは漸次的位相変移プロセスを経ることで、無数のカノンからなるマキシマル・ミュージックへと変容するだろう。人称性を帯びた音/声がミニマリズムとともに非人称化され、マキシマリズムとともに汎人称化される局面で、“言語ゲーム”は展開される。

00年代頃以降、S. ライヒは複数のカノンを対置させることで音楽の出来事を創発している。“Electric Guitar Phase”では、“Violin Phase”の変奏とともに電子音楽が現代の民族音楽であることが示唆され、17～20世紀の西洋音楽史は民族音楽史として再定義される。“Three Tales”では、クローン羊に関する発言“… it’s a war between religions (宗教間の戦争である)”とともに多元的な宗教観が対置され、異質な音/声からなる対位法が奇跡的に現前する。

“…the mark of the mature man is that he wants to live humbly for one [a cause] (成熟した人の特徴は大義のために慎ましく生きようとするにある)” (CRp.188) という W. シュテケルの警句を受けて H. コールフィールドが子どもたちを見守るように、S. ライヒは非人称的な音/声を抱きとめて汎人称的な音楽へと成熟させる。“Daniel Variations”で聴かれる声“My name is Daniel Pearl (私の名前はダニエル・パール)”は、固有名の変容を描出する“My Name Is”と神との相対を描出する“You Are (Variations)”の間で奏でられる。

トータル・セリエリズムとチャンス・オペレーションという不毛の砂漠と豊饒な大洋を経て、S. ライヒの“言語ゲーム”は子どもたちの戯れる浜辺で生まれた。大文字の歴史の終焉を超えて、Steve Reich (カノン [steve] * の帝国 [Reich] * στ ἐ φ ω [to put round] : 輪唱 [カノン] を記す) は偏在する音/声から音楽を創発することで、多様な世界観が対話する表象の劇場を現前させる。そのとき、私たちの拍手は“Clapping Music”となり、“イノセンスの音楽”の誕生を祝福する。雨の向こうの回転木馬と子どもたちのように、その世界は無限の恩寵に湛えられている。■

【引用・参考文献】

- Steve Reich. Writings on Music. Oxford University Press, Inc., 2002.
- J.D.Salinger. The Catcher in the Rye. Little, Brown and Company, Ltd., 1951.
- L.Wittgenstein, trans. G.E.M.Anscombe. Philosophical Investigations : the German Text, with a Revised English Translation. Blackwell Publishing, Ltd., 1953.

* 引用略号—— CR : “The Catcher in the Rye”, PI : “Philosophical Investigations”.

* 引用文の訳出 (簡約) に際して、既存の訳文・論考を参照した。