

〈小特集〉 20世紀作曲家における創作プロセスと語法創造

はじめに

岡田 暁 生*

以下の四篇の論考は、京都大学人文科学研究所における2021年度の共同研究班「20世紀作曲家における創作プロセスと語法創造（班長：浅井佑太／副班長：岡田暁生）」の成果報告である。本研究班の焦点は、スケッチ等に残された作曲家の作曲プロセスと当該作曲家の作曲における思考回路とのつながりを、とりわけ後期ロマン派（ワーグナーおよびマーラー）からいわゆる新音楽（ストラヴィンスキーとシェーンベルクら新ウィーン楽派）、すなわち「近代」から「現代」において生じた作曲概念のパラダイム変化と関係づけながら考察することにあつた。音楽学において通常、創作プロセス研究の中心対象となるのは、いわゆるスケッチ（草稿）である。しかしその際に、「作曲にあたってスケッチをする」ということ自体、そしてさらに、「スケッチを研究する」ということ自体がすでに、極めて近代的な現象であったことを忘れてはならない。この場合の「近代」とは「ベートーヴェン以後」と言い換えることが出来る。つまり創作プロセスが作曲において極めて重要な意味を持っており、その資料がきちんと後世に保存され、それに基づいて「大作曲家が名作をいかにして作ったか」が詳細に明らかにされた最初の作曲家、全き意味での「近代」の最初の作曲家がベートーヴェンなのである。その意味で本研究班は、ベートーヴェンによって規定されてきた近代／19世紀的な作曲プロセス像を、ロマン派以後の視点から問い直すことを、暗黙裡の焦点としていたともいえる。

もちろんバッハやモーツァルトにもアイデアの覚書を書いていた痕跡はあり、また試行錯誤の跡が自筆譜に見られるケースも存在はしている。しかし彼らにとって、スケッチを通した「試行錯誤」、すなわち「プロセス」が重要な作曲的意味をもっていたとは（少なくとも現在の研究状況の段階からすれば）あまり考えられない。そもそも「職人」として多忙を極めていた彼らに、近代的な意味での「芸術家」として「作品を推敲する」時間的余裕などほとんどなかったであろう。作曲にあたり試行錯誤するという、そして試行錯誤の跡を辿るということ——意識しようがしまいが、そのとき人は近代的な「自律的作品」の概念の支配下にある。

*おかだ あけお 京都大学人文科学研究所 教授

完全なる作品, 「そうであって、それ以外ではない」作品, 「そこから何も取り去ることは出来ず、そこへ何も付け加えることも出来ず、それ自体として自律した小宇宙」としての作品という概念である。作曲家はそれを目指してあくなき試行錯誤を繰り返し、その最終到達地点が完成稿であるはずなのだ。そして研究者はこれをさかのぼって、完全なる作品の成立プロセスを解き明かすという学問営為にまい進する。

しかしよく考えてみれば、「完全なる作品」の「成立プロセス」を研究するとは、それ自体がひとつの矛盾である。なぜなら創作プロセスの研究とはある意味で、完全なる自律的形象が完全であることを証明するべく、そこへ至る格闘プロセスという作品外のものを参照する行為であるからだ。しかし果たして「作品」は完全な形象なのだろうか？ 名作は例外なく「閉じている＝自律的である＝外を参照する必要はない」のであろうか？ そもそも作曲家自身が、すでにベートーヴェンの直後、シューベルトあたりから「完成された作品」に半ば無意識のうちに懐疑を抱き始めていたのではないか？ 彼の代表作が「未完成」であることが、それを象徴しているようにもみえる。

いわゆる後期ロマン派あたりになると、「完成された形象」概念はさらに激しくゆらぎ始める。いつ終わるとも知れなかったワーグナーの異様に長い創作プロセス、そしてブルックナーやマーラーの度重なる改訂などは、近代的な「完成された作品」像が不安定になり、やがて20世紀的な「プロセスとしての作品」へ移行していく前兆であったのかもしれない。後期ロマン派音楽が、文学でいえばマラルメの生きた時代であったことも思い出すべきであろう。「完成像」などというものを、作曲家は果たして事前に表象できていたのか？ たとえそういうものがあっても、誤解の余地なきその形象化（エクリチュール化）を作曲家は果たして信じていたのか？ むしろその不可能性の認識こそ（たとえそれが完全に意識されたものではなかったにせよ）、芸術におけるモデルネの出発点だったのではないか？——ここに収録した四篇の論考に通底する示唆を私なりに強引にまとめるなら、このようになる。

逆説的なことだが、後期ロマン派における「作品」の不可能性は、「作品＝コンポジション」のあらゆるパラメーター（私はこのセリー音楽の用語を取ってここで使う）の事前制御の加速と表裏一体の関係にある。いうまでもなく伝統的に「作曲」とは、音高ならびに音価の諸関係の決定であった。これが伝統的な意味での「作品構造」であった。ということは、それ以外のパラメーターは演奏に対して開かれていたということでもある。デュナーミクや装飾や音色がそこに属する。バッハはいうまでもなく、モーツァルトですら、これらは大なり小なり「演奏家におまかせ」の部分であった。しかし後期ロマン派になると、多くの作曲家がこれらすべてのパラメーターを構造へと統合しようとし始める。ワーグナーにおいてもマーラーにおいても、「音色」は作品構造の不可欠の一部になっていた。そして周知のようにシェーンベルクは、《五つの管弦楽曲》作品16の第三曲において、色彩を「音色旋律」として自律させるに至る。

しかしながら音色パラメーターは、音高や音価はおろか音強と比べてすら、構造化が極めて

難しい。後の戦後セリー音楽の作曲家は、音色のパラメーター化に最も手こずった。だからこそシュトックハウゼンは電子音楽へ向かったのだとも考えられる。そもそも音色は、例えば演奏会当日に使用される楽器（オーケストラ）やホールによって相当変化するし、万一特定の音色を正確に作曲家が表象していたとしても、常にその通りのものを引き出す（つまり構造化する）ことは不可能だ。おまけに現代の規格化された諸楽器と違って、ワーグナー（そしてマーラーもそうであったはずだ）の時代、楽器体系自体が解体生成再編成の途上にあった。その意味で例えばマーラーの度重なる改稿は、「決定的作品像」とか「完成稿」というどこにもないユートピアへの絶望的希求だったとも思える。

木で鼻を括ったように「楽譜の再現をしてくれさえばそれでいい」と、「書かれたものの外」を生涯にわたって否定し続けたとみえるストラヴィンスキーすら、「決定稿による作曲家の意図の完璧な伝達」への懐疑、すなわち楽譜になりえないものをめぐる深い葛藤と絶望が存在していたようである。これは恐らく彼が、自分の依って立つ文化（とりわけ言語のイントネーション等）から亡命によって切り離されたということと無関係ではなかったであろう。古典主義的なものへの彼のほとんどパロディ的な執着は、形象化不能性を前にした開き直りであったとも思える。

それに対してシェーンベルクは、作曲主体による作品（作品表象）の全き支配という近代的理念に対して、愚直なまでに忠実であろうとしていた。「作曲家は頭の中に完璧な音響表象を事前に思い描いていて、それを決定的な形で作品＝楽譜化するべし」という理念である。事前にすべては表象されていなければならず、不明瞭なもの、作品外を参照しなければならないもの、つまりは不完全なものは存在してはならないのだ。だが彼の高弟ウェーベルンは、ピアノによる試行錯誤を必要とした。私見によれば、これもまた音色の問題と関わっている。無調は必然的に縦の響きを「機能」から「色」へと解放した。トニカやドミナントといった誰でも事前表象できる決まり文句は消滅した。しかし色彩としての垂直の響きは、作曲家が「未聞の響き」を希求する限り、当の作曲家ですら事前に頭の中で聴くことは出来ない（事前予測が出来てはならない）という逆説が、ここで生じる。和音は楽譜に書き留められる構成音の単なる加算ではない。そこには無数の倍音が加わってくる。それが和音をして「色」にする。複雑でこれまで誰も試したことのないような和音の場合、それを事前シミュレーションなしに正確に思い描くことはまず不可能だ。

「音楽作品」という言い方は、厳密に言えば語義矛盾である。音楽とは非形象であり、しかし作品とは形象なのだから。大なり小なり近代音楽とは、この「音楽作品」という名のブラックボックスをめぐって展開してきたとあっていいだろう。いたずらに「完成へ至るプロセス」といった近代イデオロギーに惑わされることなく、むしろ「完全な作品」を文字通りの（どこにもない）ユートピアと考えることによって、いろいろな作曲家が創造において探求したものの核心が見えてくるはずである。