

この日本語訳は Jonathan Harvey "Spiritual Music" (March 2010) の翻訳である。オリジナルの脚注は◆、訳注は*で示した。

霊的な音楽——「肯定的な」否定的神学？

ジョナサン・ハーヴェイ

概して、^{スピリチュアル}霊的な音楽とは何かということについては、どちらかといえば合意と呼べるものはほとんどない。この作品やあの作品が霊的な音楽だと証明するのはとても難しい。そうしたことは主観的な事柄だと言わざるを得ない。

しかも〈霊的〉を本質的に定義しようとすれば、結局は、それ自体どんな特性^{もの}よりも、ウイトゲンシュタインが〈ものの総計〉と呼んだものになってしまう。^{*1}だがこう表現して構わないのは、霊的な音楽の最も重要な特性、おそらく良い音楽の特性^{それ}は曖昧であること、曖昧だと知覚[、]されることである。曖昧な音楽のみが良い、とも表現できる。曖昧でない音楽は凡庸な、もしくは混沌とした音楽である。もしも音楽に複雑さや緻密さという一定の特質があるなら——これは出来の良い「単純な」ポップソ

ングにも当てはまるかも知れないが——そこには何か曖昧なものがある。それはたぶん、手書きの楽譜に解析用の図表を何枚か用いて証明することができよう。このことは、あらゆる良い音楽は霊的だと言うのに極めて近い。面白いことに、シュトックハウゼンも最近、霊的な音楽とは何かと問われて「良い音楽だ」と答えた。ただ、これには説明が要る。

我々は、まず自分たちの好む音楽の性質について、究極的には意識そのものの性質について、状況をより明快にすべく立ち帰る必要がある。後者が遙かに難しい。

まず音楽について。音楽の曖昧性は何処にもある。対となる様々な事柄がしばしば、それも驚くほど結びついている。例えば音楽上の独自の素材、着想や音楽の性格のことだが、それは非常にしばしば、伴奏部として補助的な役割で始まり、少し経つと主要な役割で現れるだろう。または逆に、それはある旋律、重要な主題として始まり、少し経つと補助的な役割、すなわち他の旋律の伴奏部となるだろう。この二つのレベルは、実際には非常にたくさんある〈役割—重要性〉のレベルの一部であり、素材の同じ部分はこうしたレベルを有している。従って素材の実例を一つ見

るだけで、興味をそそられるほど多くの参照関係があることが分かる——この実例は、これやあれやそれ以外のものを思い起こさせ——カメレオンのように、常にその外見を変える。君は作曲家として着想を得る。それは適度に興味深く、君はすっかり興奮しているかも知れないが、第一に心を占める思いは明確にこう述べている——「私は今、着想それで何かをしようとしている。それは隠され、このやり方、あのやり方を偽らせ、引き延ばされ、縮められ、高くされ、低くされようとしている」——作品を輝かせるあらゆる種類の変形だ。その後、この着想はある程度の実体を持ち始める。

同じことが音楽の細胞セルに当てはまる。ある興味深い作品では、異なる形式、異なるリズム、異なる配列において、一つの細胞セルが何百という役割を果たす。同じ細胞セルの意味が大いに曖昧であり、多くの形で姿を現し、その各々がまた別の現れを思い起こさせる。

また、レベルが入れ子状になった調性がある。これはハインリヒ・シエンカーの著作や同時代の調性分析で明らかになったもので、^{*2}多くのレベルが互いに上に、あるいは中になったりしている。大きいレベルは作品全体であり、小さいレベルは次第に細部

を作り上げ、完結した前景層フォアグラウンドへと導く。ハ長調で書かれた作品のどの瞬間を取り上げても、それは嬰へ長調の和音になり得る。嬰へ長調のその瞬間は、例えば口短調のある瞬間に埋め込まれている。口短調は、幾分もつと大きく、ト長調のある瞬間に埋め込まれている。しかもト長調は、広大なハ長調の一部である。^{*3}肝心な点は、嬰へ長調のその瞬間においては、誰もがこのすべてのレベルを意識するということだ。さもなければ、ほぼ間違いなく、これはそれほど興味深いものではなくなる。従って一つの和音は、驚くべきことに幾つかの調に「なり」得る。聴いている者は、たぶんあのすべてのレベルを意識してはいないか、半ば意識が薄れているだけなのだが、こうしたレベルはどれも、表面上もつともらしく存在し、調性の豊かさと呼ばれるものを作品に与える。調性の豊かさが意味するのは多くの曖昧性、多くのレベルである。すべてのレベルが一緒になっているのだ。仮にレベルをどれか減らして、例えば曲全体の調性を嬰へ長調にしてしまったり、作品の途中のあの分離された瞬間はたちまち、まるで異なつた、より貧しく、曖昧性の少ない意味になってしまう。

このことは、徹底的な複調*4へと拡張される。先に述べた事柄の、時間と強勢における拡張である。これは明らかに、多くの二

十世紀の音楽に見られる曖昧な特徴である。

調性の体系が固まる十七世紀以来、半音階音の使用は、安定した場所から快く滑るように動くのでなければ、あるいは（人を惑わす）安心感や偽りの構造を持つ緊張感に満ちた溶解以外は、あり得ない。モーツアルトの《ジュピター交響曲》での最終楽章の展開は、足元から地面を這っていく。エルガーの《ゲロンティアスの夢》の《夢》の動機は——私が十一歳の子供だった頃ピアノで没頭しながら弾き、今も一つの原型として残っているが——我々を夢幻的な終末論へ頼りなくふわりと運ぶ。

調性の曖昧さを追求していると、アポツジャトウーラの概念^{*5}ともじっくり取り組むことができる。これは、ハ長調の和音におけるへ長調という代用である。へ長調がハ長調ではないということ^{こと}は、あのへ長調の大きい重要な特徴だ。この事実とは「一つの存在である不在」であり、へ長調そのものがあつて同時に大きく口を開けたハ長調の不在がある、そんな瞬間での音楽の意味を伝えてくれる。それは一種の曖昧性であつて、「これは食卓であり椅子ではない」といったものとは違う。それではまるで面白くない。ハ長調ではないへ長調はとても力強い。何故なら、へ長調は通常の区分けなら含まないという意味で、望まれるハ長調を

動的に「含む」からだ。

それからアポツジャトウーラの調性もあるが、ここでは、全体の調性は望まれる幾つかの調性の遅れた代用であり、長く引き延ばされた遠くへの旅^{*6}を、そうした意味の持つ多面的な価値を通して体験する。

強弱法——クレツシエンドとデイミニユエンド——にも二重の意味が含まれる。ほとんどの楽句について、響きが大きくなると同時に穏やかになる瞬間があると言える。ただし、オルガンで弾く場合は別だ。例えば、フレーズで区切られた一連の二分音符によるクプレ^{*7}では、二番目の音はテンポが揺れているかのよう^よに常にほんの少し穏やかだが、それに続く正しいテンポの音は、次の小節の来るべき強拍に向けてクレツシエンドするかも知れない。従つて、各々のクプレでは、音楽は穏やかになるもの、クプレの連続する全体は音量が増す——クプレのどの二番目の音も、大きく、同時に穏やかになる（論理的にはあり得ないが、音楽では良くあることだ）。ほとんどの楽句にもこの種の曖昧性がある。何か君の知覚レベル、君の把握力に依存している。それは部分的な像を強調し得るが、その音の十全の意味を知覚するに当たり、どちらのレベルも実際に存在する。

上昇、下降の輪郭線も同様である。小さな三連音符の音型が歩調を合わせる様を考えてみよう。ただしこの三連音符は全体として上昇し、各三連音符の開始音はより高くなる。目の前にあるのは上昇している下降楽句だ。その小さな三連音符のどれかに尋ねてみよう——上がるのか下がるのか、と。誰もが同じ曖昧な答を得る——どちらにも、と。これは理屈ではあり得ないが、音楽は必然的に、常に理屈とは逆のものなのだ。それは、排除を無効にしてしまう。

同じことは当然、加減速についても当てはまる。加速する和声のリズムと減速する旋律の装飾が時を同じくして存在し、加減速の両方が一つの、同じものの中で起きるといふ素晴らしい感覚を、誰もが体験できる。こうしたあらゆる曖昧性は、音楽体験の「最上の時」をもたらす。

解析する者は複数のレベルを分離できるが、決定的なことに、どのレベルも他のどのレベルともまったく同じ音を使っており、従って、ただ人工的で概念的な分離があるのみであり、経験則によるものではない。

パターンと擬音の曖昧性は、おそらくもつと（美的な）例を提示してくれる。我々はこの二重の意味によって、音楽は常にそれ

自体であると同時に別の何物かであることが分かる。音楽は、大いに胸を躍らせるほどにパターンや反復、変容と関わりがあるかも知れないが、それが通常の鼓動とどう関係するかという問いの重圧からは逃れられない。鼓動は、興奮してより速く動いているのか。平穏な呼吸、ある種の平穏で正常な状態を感じ取っているのか。私の感じる筋肉の初動についてはどうだろう。今にもダンスがしたいという一種の衝動を感じるのだ。これまで聞いた最も抽象的で純粋な音楽の中にも、こうしたことは確かに存在する。だが我々は形式とパターンに胸を躍らせるかも知れず、そこから逃れられずに行き来する。我々の自覚は、揺れ動き急変する強勢のこの曖昧性を経験するものの、ここでは形式とパターンが共に、ある程度まで常に存在している。

音高度数と素材は同種の二重性を形作っている。我々が歓びを感じる純粋な度数、すなわち完全五度や完全四度、様々な度数を同調させる美は、不可分な曖昧性の一側面である。これに対して並べ置かれるのは、こうした度数を歌うとりわけザラつき力のもった声や、弦楽器の弦に吸い付く弓の毛の動き、響きの変化する物理的に驚くべき速さであり、あるいはその特殊な素材がどんなものであれ、響きの物理的特性なのかも知れない。音楽におけ

るピタゴラス学派の数学に見られる純粹さと、その現れである物質性との間で、強勢が突然前後へととんぼ返りする。この両要素は常に存在し、魅了するかのように互いに絡み合う。

音色の識別——フルートなのかオーボエか——これはもう一つの曖昧性であり、ベルリオーズ以降の、あるいはより根本的にはマーラーとドビュッシー以降の、多くの作曲家が頻繁に用いている。しかも、ラッヘンマンのような作曲家がオーケストラ用に作

曲すると、極端に曖昧になる。スペクトル音楽の幕開けと

エレクトロニクス

電子音楽の使用によって、フルートからオーボエへの変容やその中間にあるスペクトルのあらゆる段階が、どちらでもなく、かつどちらでもある未踏の領域を生み出す。あるものを形態を崩したり別のものに変えることが識別に対する疑問と見られるやり方は数多くあるが、厳格で名称を押しつける「君はジル、僕はジャック」式の慣習は曖昧にされ、もはや明白ではない。口に出した途端、僕は君になり君は僕になる。作曲家はそういう事柄を好み、漠然とそうした考えを抱く。音高や音色、和声の間の境目も、同じ理屈から今や完全に曖昧である。

エレクトロニクス

とりわけ電子音楽用のコンピュータ技術により、あらゆる認識手法を用いて空間化の開発が進められてきた。演奏者は舞台の

上にいるが、音はあらゆる所からやって来る。アンサンブルが一種の夢を見ているのであり、彼らの思いは空間に向かって出て行く。彼らは本当は何処にいるのだろうか。空間は流動体と化し、疑問を投げかけられる。

曖昧性のもう一つの型は、暫定的な疑いの感覚である。例えば君がワーグナーの《ワルキューレ》の場面である嵐の音楽を聴くとしたら、音楽はとても描写的で力強いから君はそれを「信じる」。ワーグナーはあの音楽を擬音として書き、弦を擦るような漲る力を用いている。ところが聴く者は、だからといって誰も雨合羽に手を伸ばさない。信じることに疑うことのこの組み合わせは何なのか。左脳を伴った右脳と答える者もいるだろう。

平凡さと混沌の間を曖昧性がさまよって、良い音楽を生み出す。我々の心は、退屈な日中の光のように明快な、何でも予言できる明白さは望まず、かといって音楽があまりにも困惑させられるものであることも望まない。困惑させられるのは何か現代風な意味で複雑なのか、あるいは何か素人的な意味でただ滅茶苦茶に過ぎるからであって、後者は例えば、単に着想を形に仕上げられない学生作曲家諸君の作品がそうだ——たぶん着想が多過ぎるのだろう。ある時点では極めて複雑な着想と極めて単純な着想が

に動的に連結する単純な成分から始めることにより認知システムを組立てることである。このアプローチでは、各成分がその局所的な環境においてのみ機能し、このシステムの中心軸をずらすような外部の媒介物（エージェント）は存在しない。しかし、このシステムのネットワーク構成の故に、あらゆる参画（ニューロン）神経細胞の状態が相互に充たされた状態に達すると自発的に創発する、全体的な協同作用が存在する。したがって、そのようなシステムでは、オペレーション全体を導く中央処理装置（CPU）は必要ない（「君はそれをへ自己、あるいは魂」と呼ぶかも知れない（著者追加））。局所ルールから全体的一貫性へのこの変遷は、かつて……自己組織化と呼ばれるものの核心である。今日では、創発特性、全体特性……とさえ呼ばれている。^{◆1}

（惹き付けるもの（アトラクタ））という考え方は、因子という非常に単純な成分が供給される過程（プロセス）の一機能として生み出された。この因子はそれ自体を何度も複製し、ある段階に達すると、何か全体的に一貫した複雑なものを生成し始める——それはあるシステム、ロボットであり、それ自体をほぼ知っているように思えるものだ。

脳は、この「下から上への」理論に従うと、我々が日頃考えているものとはかなり異なっているように思われる。そこには（私）も、内外の司令官もいない。

マーヴィン・ミンスキーは脳の表象について書いているが、脳には実際の所、普通の意味での入力も出力もなく、そこにあるのは処理手順（プロセス）なのだ。

どうしてプロセスはかくも分類しにくいのか。昔は、原材料を最終製品へ変換する方法によって機械やプロセスを判定できたものだ。しかし、工場が車を製造するように思考を製造する脳のことを語るのは意味をなさない。違いは、脳が「それ自体を変化させるプロセス」を利用することにある。そして、このことは、脳の生産物からそのようなプロセスを分離しえないことを意味する。特に、脳は記憶をつくり、その後の思考方法を変えてしまう。脳の主たる活動は脳自体を変化させることだ。自己変化プロセスという考え方がわれわれの経験にとって真新しい。^{◆2}

ヴァレラはこう述べている——

この一節で注目すべきことは、表象の概念が少しもないことである。^{◆3}

表象が意味するのは、心が世界を「見」て、世界を世界そのものに向けて表現することだ。世界は向こうにあって、その表象は心の中で起こる。だがミンスキーは表象については何も語っておらず、いかなる表象の概念も忘れられている。

ミンスキーは、脳の主たる活動が外界を表象することであるとは言っていない。それが連続的に自己変化するというだけである。表象の概念はどこへいったのか。実のところ、まさに自らの研究の影響により、認知科学には重要で広範な変化が起こり始めている。独立した無関係な世界という考え方から、自己変化プロセスの構造と不可分の世界という考え方への大変換なのである。^{◆4}

世界は「向こうに」あるのではない。我々はそれとは不可分だからである。

この調査研究は、デイヴィッド・ヒュームがおよそ二百五十年前、「彼自身」を見出し損なったことについて書いているのを思

い起こさせる。

私に関しては、〈自己〉と呼ぶものに踏み込むとき、私が出くわすのは、熱や冷、明や暗、愛や憎、苦や快といったあれこれの特殊な知覚である。知覚なくして〈自己〉をとらえることはできず、知覚以外のものを観察することもできない。^{◆5}

これは西洋哲学における意義ある声明である。しかも西洋に限らない——あの、もっと身近にあるものだ。

カントはこれに対して、外部、すなわちそれ自体事前に備えられた世界は見出すことができない、と付け加えた。^{*9} それは、心的な表象としてのみ可能だからである。しかも自己は一般的かつ先験的な方法でのみ存在し、方法^{これ}は我々の経験とはほとんど関わっていない。

そういう訳で、本来我々が観察する前で存在している事前に備えられた世界、種々の感覚を通して我々が自分の意識に対して表象していると思われる世界は、本来見出せないものなのだ。観察者は観察される対象^{もの}を変え、もしくは（部分的に？）作り出す

こともある。

自己と世界のこの双子の損失は、極端で混乱させるものだ。多くの思想家やその他ほとんどの者が、彼らの思想にこのどちらかをこつそりと持ち込む。すなわち主題である自己は研究され、当然ながら自己は対象のようになる。あるいは対象は研究され、その観察不能性の故に、対象は主観的に自己の一部となる。

絶対論または素朴な実在論（我々は普通どのよう^{ニヒリズム}に人生を送っているか）は、一方で自己と世界の存在について語り、他方で虚無主義はそのどちらか、あるいは両者の恐るべき非存在について語る。この二つの立場について、我々は選択を迫られる。

ニーチェが述べているように、もはや我々は、自分たちが甚だ高く評価している事柄をすべて信じていることができない立場にいる。この両方の立場とも、今日力強く存在している。絶対論はどこにおいても正規のものであって、虚無主義は先の世紀の哲学や芸術に大いに悪影響を及ぼしてきた。ハイデガー、メルロ・ポアンティ、マラルメ、サミュエル・ベケット、あるいはマルセル・デュシャンがその例である。両者の間には何も無いのだからか。

ヴァレラ自身は、新たなルネッサンスが起きつつあると考えて

いる。今回は古代ギリシャの叡智のそれではなく、東洋の叡智のそれ、とりわけ、いわゆる中道（中観派）^{マヒジャミカ}を伴う大乘仏教である。インドの賢人であるナーガールジュナは、紀元二世紀にまさにこの同じ問題に取り組んでいた。ナーガールジュナの時代の哲学は、コンピュータ支援によるモデル化の客観性に相当するものというより、むしろ覚^{*15}（アウエアネス）、経験、そして長く持続された瞑想の内観に基づいていた。現代のチベットの僧であるツルトリム・ギャムツォが、この自己探求について説明している箇所を引用させて頂きたい。彼の伝統は、ナーガールジュナに堅く基づいている。

何らかの意味をもつとすれば、そのような自己は永続的でなければならぬ。滅んでしまえば、その瞬間から自己に起こることを気にかけるはしないだろう。もはやそれは誰かの（自己）ではありえないからだ。また、それは単一でなければならぬ。他から離れた同一性を有さずして、他の誰かにも、まして（自己）に起こることを悩むだろうか。それは独立していなければならない。さもないと「私がこれをした」とか「私はそれをもっている」ということに何の意味もないだろう

う。人が独立した存在でなければ、行為や経験を自分自身のものとして主張する人は誰もいないだろう。……われわれはみな、あたかも永続的な、分離独立した自己を有するかのように行動し、それを守り育てることを常に最大の関心事としている。それはほとんど疑うことも説明することもない、考えることなき習慣なのである。しかし、われわれの苦はずべてこの最大関心事に関連している。あらゆる損失と利得、喜悅と苦痛が生じるのは、われわれがこの曖昧な自己性の感覚とあまりに強く結びついていいるからだ。〈自己〉と感情的に関わり、執着するあまり、それを当然と認めてしまう。……瞑想者はこの〈自己〉について思索しない。それが存在するかしないかの理法をもたないのだ。代わりに、……自らの心が自己とか「私のもの」とかいう考えにいかにかに執着し、この執着からいかに自らの苦が生起するのかわかす……ひたすらみつめるように鍛えるのである。同時に注意深くその自己を捜し求め、他のすべての経験からそれを離そうとする。自己をみつめて確かめようとするのは、苦に関する限り自己が被告人だからである。しかし、皮肉なのは、どんなに頑張っても、自己に対応するものは何もみつからないということである。⁶

瞑想し、心を静めて心それを三昧*16（マインドフルネス）やアウエアネス覚覚に導こうとした者なら、それが極めて難しく、しかし可能だと分かる。心はまさに生きの良い馬や元氣過ぎる猿のようだ——この多くは仏教徒のイメージによる。

（錯覚を起こさせる）自己執着が不満や不安につながるという認識は重要だ。頻度に拘わらずそのことに気付けば、一種の解放を成し遂げる。もしも自由意志が理解できるものなら、それは間違いなく、この解放のプロセスと何らかの関わりがある。

また仏教哲学は外界の問題を解決するが、外界そこにある何もかも、それ自体の側に本来的な存在を持つてはおらず、外界それは心の中にのみある。存在してはいるが、通常考えるようにではない。

あらゆるものには相互に依存する起点があり、それが意味するのは、原因と結果の複雑な網の目に連なってその起点が「現れる」ということだ。我々は皆この網の目と関わっており、理解するにはあまりにも複雑だが、あらゆるものは組にされ一緒になつて現れる。ちょうどヴァレラの構造的な組合せで、小さな細胞セルが互いに相互作用し、惹き付ける力によってその類のある種の実

体、ある形態かたちに到達するようなものだ。相互に依存する起点——あらゆるものはそんな具合に、多くの小さな原因と結果に起源を持つ。孤立し独立した単位のようなものは一つもない。蜂と花は構造的に組み合わせられ、この両者は我々の脳細胞のように、互いに影響し合い、お互いを必要とする。

こうしてあらゆるものは絶えず変化し、形を変え、はかないものであったし、今もそうだ——このことは、我々自身に特定の〈起源〉を持つ気体や星屑が生じる前でもそうであった。名前の貼られた対象ものには多過ぎる付属物があり、これに執着することは自己執着と同じく幻想のようなもので、多くの落胆をもたらす。

従って、我々が安堵の思いや不安を抱いて眺める世界と自己は、共にゴミ箱に行ってしまった。

ところが、解放を与えてくれる中道がある。そこでは、我々が大方の時間を過ごしている絶対論的な実在世界と、経験きんげんを強調し物事の何たるかを語らない非実在の虚無主義ニヒリズムとが、共に保たれている。後者は幻想だろう。

伝統的な実在と根本的な実在とは、区別のためによく使われる用語だが、この分野においては分けられない——伝統的な方は

我々の知っているものだ。根本的な方はもう一方の下に横たわり、その全体に行き渡っているのが目に入る。*17 芸術家はこの両者を融合させようとする。最良の仏教徒なら曖昧性を湛えながら時を同じくして、両方のレベルに住んでいる。マインドフルネス 三昧の実践により、それは達成できる。簡単ではない。だが始めることが大切だ。

何故だろう？ 自己執着の危険性は紛れもなく明らかだからだ。社会の利己的な態度、墮落した部族主義やあらゆる型の民族主義、環境に対する生態学的強欲*18、隠匿、無関心——例を挙げれば切りがない。解放を求める世界中の人々の叫びは、胸を引き裂くように広がっている。

同じく欠かせないのが「空くうを實現すること」の結果だ。この世界観は、幾分誤解を生む呼ばれ方をしているからである。そうして得られた、結果として生じる心の平穏と清澄さには、暖かさが吸い込まれる。これは空くうっぽの空くうではなく、満たされる空くうなのだ。誰も、その何たるかについては述べられない。何故なら、それは二重性に通じるものだから。仏教を極めた者の伝統や個人的な経験によれば、こうした事柄ことに関して表現できるのは、湧き上がってくる暖かさがあること、それは平静なる暖かさ、無条

件の愛情、そして愛ですらある。それと共に他者への思いやりが生じてくる。他者それが人だろうと動物だろうと、あるいは一般に世界のためであろうと——母親のような無条件の愛であり、それは自己／他者が統合されて、衝突や対立、自分本位の所有欲がすっかり取り去られたという事実による。

これはほぼ自動的に湧き起こり、大乘仏教の思想にあつては絶対的に主要なものだが、そこでは空くうと思いやりが等しく根本とされているのである。

この心からその種の癒しの洞察力が生じ、ルドルフ・シュタイナーの如く並外れた人物が透視力を伴ってその境地に達しているが、最近ではバーバラ・ブレナンがそうだ。彼女はN A S Aの科学者であるアメリカ人で、十分に訓練を受けた物理学者だったが、先駆的な癒し手ヒーラーとなるべく自らの歩みを変え、靈氣オーラの構造を、入り組んだ細部にわたるまで観察した。彼女はそのことを、自著の中で綿密に描写している。^{◆7} これらが、ヴァレラの言う「身体としてある行為」の例だ。^{*19} 我々はほとんどこの心を見ているように思う。彼の著作の書名である『身体化された心』とは、心に「物質的特性を与える」ことだが、それは目減りせずに行われる。神経の通り道には体験の跡があるが、それは、外的な

世界（身体）における内的な世界（心）の目に見える様相である。実際に、内的も外的もそんな場合にはあらゆる意味を失う。ヴァジュラヤーナ*20 仏教は私自身実践したものが、そこでは千年以上前に、こうしたことを非常に細部にわたって描写している。

このすべては、最終的に音楽とどんな関係があるのだろう。それはあらゆる芸術と関係があるが、音楽とは一番相性が良いと私は見ている。

音楽は力強い声明——主題、着想、身振り、綾織感テクスチャ——を行い、ほとんど無限の変化が進行する中で、八十八の音を再配置することにより、それらを聞き取れるように溶け合わせる。作曲の喜びは力強い着想を溶け合わせることにあり、どんな作曲家にも形式と空くうが必要である。作曲は瞑想のようなものだ。人は仏教をある程度実践する中で瞑想の対象に執着すべきであり、おそらく対象それは自我なのだ。対象が非常にはつきり、また明確に確定して初めて、瞑想は始められる——例えば、腹を立てている時に対象となるのは、この（私）がやっていることだ。この前腹を立て、侮辱され、恥をかかされた時に私の（自己）がさらけ出されてしまったが、そのことについて考える必要がある——それを非

常にはつきりと心に思い描けなければならない。そうして初めて、人はそれがどれほど現実ではなく作り話であるかを、理解しようとし始めることができる。君は一度それを表明すれば、それを溶け合わせるができる。これは音楽でもまったく同様だ。全体が主題抜きで一連の変奏になっているのではほとんど意味がない。作曲家には主題が必要だ。〈實在〉、すなわち〈主題—性格〉は、自分が自分を騙しているという事実があらさまに、美しくも目の前に明らかにされる、巨大な自我のようであるに違いない。例えばマクベスやリア王の洞察に満ちた変容は、そもそも彼らが強烈なまでに大きな人物でなかったなら、それほどの魅力はないであろう。

音楽の曖昧性は実在を強固なものではなくさせ、対象や概念は幻想だという発見を映し出す。従って、音楽の機能は一種の映し出しである。私にとってこれは音楽の神秘——音楽の音楽たる所以である。どうして音楽はそれほど迄際限なく興味が尽きないのか。私は作曲の経歴の極めて遅い時期に仏教哲学のことを思い始めたが、その時、心を模倣する音楽の活動がこの魅了させるものを引き出すことが分かり始めた。人は音楽に心の〈演劇〉を、マヤ族のヴェールとそれが剥がされる様を見るのである。

我々は音楽を経験として、対象物としてのみならず揺れ動く時の経験として体験する。我々は形態を捉える。そう、正確で一見客観的な形態を。だがそれは揺れ動くもので、記憶の中に存在する。美しいがはかない。時と共に崩れ落ち、形を変える。だが時もまた、それ自体の側から、それ自体としては本来的な存在ではないと感じられる。

我々は、自分自身が音楽に時を投影していると感じる——我々の感情や熱情、神の顕現としての舞踏、闘争や恐怖と共に。最後にこうした投影のすべては、八十八の音の演劇において溶け合わされる。我々はそれを見透かし、それが現実のものでないことを知っている。我々の感情は曖昧性で織り込まれている。我々は音楽を聴くと変わり、聴く度に音楽をも変えていく。観察する者と観察される対象は、脳細胞の構造的な組合せのように結びつく。神経細胞の運ぶものが宿業であり、えり好みや嗜好、性癖、妄念、中毒である。我々は皆一生を通じて、おそらくは現世から来世へと、こうした〈惹き付けるもの〉を抱え続ける。我々が音楽で受け取るものは我々の生態が決定し、時の経過と共に音楽は我々の生態を変えていく。きちんと区分けされた音楽による声明は、変奏と変容によって作られるぼやけた境界の中

で溶け合わされていく。

今のところ、純粹音楽だけがこの論文での議論の主題となっており、テキストや、指示的意味を持つ関連する他の要素を伴った音楽は別だ。しかし私自身の音楽では、こうした対外的な要素、すなわち仏典や仏教の主題との結びつきが頻繁に見られる。当然ながらこうした結びつきは、解放——音楽がそうだ——に参加する時の私の喜びを力強く豊かに表現する。この解放とは、やや逆説的に、肯定的な「否定的神学」と呼ぶことができる。実際、音楽にとって幾分深遠な分野は、十分に「肯定的な」否定的神学なのかも知れない。^{*21}だが話をより具体的ににして、一人の作曲家が言明した意図の中で、続いて何が起こりそうであるかを例示させて頂きたい。

私の三つのオペラには、多くの現代オペラ——例えばバートウイスルの作品——のように、儀式の混入という力強い要素がある。起源としては古代のものだが、神経学的な相互連絡性^{*22}では強い影響力がある。例えばマリ・リエス・ジョーンズは、^{ニューロン}神経細胞が音楽のリズムと共時性を保ちながら揺動することを示す、魅了される研究を行っている。⁸イアン・モーリーは、儀

式についてラパポートを引用している——「斉唱は、単にあの
「より大きな」秩序の象徴ではなく、秩序とその受容を示す。
参加する者は、この秩序について互いに意志を伝え合うだけではなく、その秩序の中で互いに心を通わせる」⁹。

これは《受難と復活 Passion and Resurrection》（一九八一年）
においては文字通り真実であり、この作品はミサに始まり、その
テキストは最初と最後に引用されるが、それは聴衆の答唱がある
からだ。イエスは最後の晩餐でこう命じる——「私を覚えて、こ
れを行いなさい」^{*23}。《受難と復活》での儀式の混入が最高潮に
達する場面では、偉大な三つの伝統的単旋聖歌が登場する。そこ
では聴衆（より厳密には会衆）が加わり、「舞台」の上で彼らの
前にある、言葉の意味が描かれた^{タブロー}絵画風ものを眺める。もち
ろん、さらに古代の儀式的な部族であるヘブライ人やギリシヤ人
にまでミサを遡ることもできるし、そのことには意義がある。

この作品は聖なる場所のために企画され、ウインチェスター大
聖堂から委嘱されたものだが、^{こゝ}彼地は、ラテン語による典礼劇
を伴う十世紀の司教エセルヴォルドの先駆的な作品の発祥地であ
り、こうした典礼劇は西洋最初の「オペラ」といえる。この劇は
ミサから閉め出されたが、それは福音書の朗読を、しばしば音楽

と劇による生き生きした儀式で置き換えたからだ。

私の二番目のオペラ《愛の審問 Inquest of Love》（一九九二年）では、最後の終結の言葉——「ああ、愛に満ちた光！ ああ、癒しの光よ！」——を、論争風な会話のすべてが光り輝いて溶解する中、出演者全員と管弦楽が斉唱ユニゾンでリズム豊かに九回繰り返す。

同様に《ワグナーの夢 Wagner Dream》（二〇〇六年）では別種の、しかしより穏やかな絶頂の混入がある。苦悩したヒロインのプラクリティは、ワグナーのヒロインに典型的な暗い栄光の死よりも、むしろ仏教の尼僧として喜びに溢れた断念の人生を受け容れる。彼女が受け容れた時、変わることのない簡素なマントラ（オン・マニ・パドメ・フーン *Om mani padme hum*）*24を全員で十六回唱え、少なくとも釈迦牟尼自身と同じだけ古く神秘的な儀式を、鸚鵡返しに繰り返す。マントラは、話し方や響きと同じように意義深いものと考えられ、幾つかの意味があり、音楽と、とりとめのない思考の間の何処どこかを曖昧に漂う。

〈漂う意図性 Floating intentionality〉10は、別のマントラ風作品——《合唱と管弦楽のためのメッセージ Messages for chorus and orchestra》（二〇〇七年）——の中核に置かれている。テキスト

は天の御遣いの名前だけからなり、非常にゆつくりした（吸気—呼気）のリズムを用いてホモフォニーで歌われる。こうした名前はほとんど超人的といえる静寂の中で詠唱され、やや存在論的—認知論的な曖昧性を呼び起こす。それは人が御遣いに祈願しながら、あるいは、御遣いがフラ・アンジェリコ風の天上の聖歌隊で整列して神に祈願しながら、歌っているように聴こえる。私の思うところ、ほとんどの聴き手は異なる瞬間にこうした様々な意図の狭間に浮かんでいる。ここに付け加わるのは、御遣いは本当に存在するのかもしれない、より根本的な二番目の存在論的曖昧性である。もっと正確に言うなら、意識のどっつかずの領域でいつでも、どういう領域なのだろう。音楽はその独自の力によって、我々の「二重基準」をさらけ出すことができる——脳の片方は成長してそうした名前を荒々しく退け、もう片方は名前それに愛着を抱き密かに信じている。

名前が流動的な曖昧性の豊かな源泉だとしたら、話し方の韻律はそれ以上である。我々には理解できない言語の、感情を通して伝わるその「意味」に聴き入り、幼児が初めて話す片言に耳を傾け、ステイヴン・ミズンの《フム Hmmm》を思い浮かべれば、統語法に従う「実際の」話し言葉が現れる前の古代の音楽

的な合図の響き——この力強い表現分野は、ミズンの主張するように音楽の起源の根底にある。^{◆11} 彼はこうした響きが（文法の副要素で構成されない）全体的なものであり、（身振りやその他の伝達表現を含む）多様式的なものであり、（描写された事柄の持つ活気とその変化する様を真似る）模写的なものであり、（音高や音調曲線、リズムの指定が固定された）音楽的なものだ、と主張している。^{*25}

この古代の伝統の名残を取り上げて、《電子音楽風に扱ったオーケストラのためのスピーキング *Speakings for orchestra treated electronically*》（二〇〇八年）では、オーケストラに話言葉風の楽節を演じさせる。この楽節は、男と女が幸せそうに、怒りっぽく、詩人のように、ぶっきらぼうに等々話すのを追跡した旋律線を、コンピュータ解析で選び出したものだ。この純粹に韻律的な入力データは何ら意味を持っておらず、その後さらなる取り扱いを経る。このデータはマイクを経由してコンピュータに取り込まれ、コンピュータはそのデータをフィルター機構に通す。これは演奏会場の拡声器に中継され、元のオーケストラの音声データと同時に響き渡る。このフィルターの仕方は、話し言葉の録音から解析されたデータによって決定される。そのため例

えば、怒った女性による早口の母音と子音のパターンが、オーケストラの音声データを形成するのが聞こえてくる。理解できる言葉はない。聞こえてくるのはただ、オーケストラの響きと混じり合った話し言葉の表現やリズム、それに色彩である。聴衆には様々なものが聞こえる——興奮した社交の集まり、人のおしゃべりの喧噪、笑いを誘う行為、怪しげな気配といったような。

この作品は、身体と話し言葉と心の純化に関する仏教三部作の一部である。それは内的な清めであり、《純粹な心》、すなわち平安な心や妄想からの自由を求める探求なのだ。《スピーキング》は、この《話すオーケストラ》が詠唱するマントラを通して、先に述べた状態から、明滅する母音の変化でさらに色彩られた「深遠なる」聖歌へと進み、ついにはこの作品の冒頭で登場した、赤ん坊の声の響きだけで色彩られた静寂へと進む。この作品は音楽と言語の起源についての瞑想であり、この瞑想が我々を携えて行くことのできる場所でもある。

紙面が限られているため、こうした曖昧性の探求に関しては、《ピアノの歌を伴った鳥の協奏曲 *Bird Concerto with Piano*》（二〇〇一年）について一言述べるに止める。この作品では、響き渡る実際の鳥の鳴き声が、オーボエやヴァイオリンで演奏され

る器楽の歌へと継ぎ目なしに変化させられることで、鳥が音楽家

だという（感傷的虚偽）^{*26}が強調されている。誰かが立ち止まったり、他の者が動き出す箇所はどこにもない。この作品はコン

ピュータによる電子音楽によってもたらされ、デジタル音による演奏のあらゆる分野を統合している。

あるいは《弦楽四重奏曲第四番 Fourth String Quartet》（二〇

〇三年）も挙げられる。この作品では、輪郭のはっきりした音楽が電子的に溶け合わされ、各「循環」^{サイクル}の終わりで演奏会場を実体を欠いたまま飛び回る、ほとんど聴き取れない影のような亡霊

へと変えられている。おそらくは仏教の循環的な存在、すなわち中有^{バルト*27カルマ}や宿業、転生のイメージである。溶け合わされた実体

（「空」^{くう}）は、演奏会場において無視できない存在に到達する。

こうしたすべては、私のほとんどの作品と同様、音楽の

^{スピリチュエリティ}

靈性を突き止めよう（覆そう）とした試みであり、それは

マルセル・コルビュッセンが書いているように、「何らかの余地を残し、領域（の間）を永遠に探求し、常に動的に、常に動いていることを意味する。従って、靈性は場所と場所の間に、（中間的なもの）の中に見出されなければならない。まるで遊牧民のよ

うに」^{◆12}。

脚注

- ◆ 1 Francisco Varela, Evan Thompson and Eleanor Rosch; *The Embodied Mind*. MIT Press, 1991. P.88 [参考文献 1 一二二～一二三頁]
- ◆ 2 Marvin Minsky; *The Society of Mind*. Simon and Schuster, N.Y. 1987. p.287 [参考文献 1 二〇〇頁、及び参考文献 5]
- ◆ 3 Varela et al.; p. 139 [参考文献 1 二〇〇頁]
- ◆ 4 Varela et al.; p.139 [参考文献 1 二〇一頁]
- ◆ 5 David Hume; *A Treatise on Human Nature*, I, VI, iv. [参考文献 1 九五頁、及び参考文献 6]
- ◆ 6 Tsultrim Gyamtso; *Progressive Stages of Meditation on Emptiness*, trans. Sheppen Hookham. New Marston, Oxford: Longchen Foundation, 1986. P.20-21 [参考文献 1 九九～一〇〇頁]
- ◆ 7 e.g. Barbara Brennan; *Light Emerging*, Bantam Books, 1993
- ◆ 8 Jones, M.R. *Musical Time*. In the *Oxford Handbook of Musical Psychology*. Eds: Hallam. S., Cross, I., Thaut. M. OUP Oxford UK. 2008

- ◆ 9 Rappaport, R. *Ritual and religion in the Making of Humanity*. Cambridge University Press, Cambridge. 1999. P.220
- ◆ 10 The term is Ian Cross's.
- ◆ 11 Mithen, S.J. *The Singing Neanderthals: the Origins of Music, Language, Body and Mind*. London: Orion. 2005 [参考文献7]
- ◆ 12 Corbussen, M., *Thresholds: Rethinking Spirituality Through Music*. Ashgate, 2008. P.77

二〇一〇年三月

訳注

* 1 「世界は、実際に生起することのすべてである。世界は事実の総計であって、ものの総計ではない」（参考文献4 二七頁）。この〈総計 Gesamtheit〉という用語は、同じ参考文献4で「真なる思想の総計が世界の像である」（三四頁）のように使われている。

* 2 Shenker, Heinrich（一八六八〜一九三五）はオーストリア

の音楽学者。調性音楽についての考え方は、和声と対位法の本質に関する洞察から展開されている。和声の度数である「シニトウーフエ」と、そこから展開された大規模な構造の概念（「シヒト」等）がそれに当たり、後者は最後の著作である『自由作法 *Der freie Satz*』（一九三五）の中で考察されている。

* 3 二十四の長短調を円環状に並べた〈五度圏〉で比較すると、嬰へ長調はハ長調の真向かい、ロ短調は嬰へ長調左隣りの嬰ハ長調の平行調、ト長調はロ短調の真向かい、ハ長調はト長調の左隣りに位置する。

* 4 同時に演奏される二つの声部にそれぞれ異なった調を用いる作曲技法。長短調の調組織を支配している規則からまったく離れてしまうことなく、調組織を拡張する方法。早い例では、グリーグやレーガーによる「素朴な旋律」や「民謡調の歌」の和声付けに見出されるが、ミヨールを始めとする「六人組」やアイヴズが広範に使用している。

* 5 前打音、倚音いとも表記。前者は演奏法や装飾法に、後者は和声法や旋律法に関わる場合の呼び方。強勢のある非和声音であるが、非和声音がその拍で改めて打たれるものを言う。

* 6 最初の調性から、望まれる遅れた調性への動きを指す。

*7 ロンド形式で主要主題とその反復の間にある副主題部を指す。Aをロンド主題、B/Cを第一/二クプレ主題とすると、最も標準的な形は「A—B—A—C—A—B—A」の七部構成。

*8 スペクトル音楽は一九七〇年代後半のG・グリゼー、T・ミュライユ、H・デュフル等の作品以降に顕著となり、コンピュータ音楽の隆盛と軌を一にしている。

スペクトルは「ある音についてその倍音成分、つまり基音における上部倍音の相対的な強さや数や階層を示す物理学的な図である」（ピエール・ミシエル）。

「セリー音楽が局所的で多核的な作曲方法をとるのに対し、スペクトル音楽は音質の観点や演算上の連続性の観点を取り入れている。…前者には不連続性の直観を優先させる傾向があり、音楽を構造的な空間の錯綜として構想するのに対し、後者は動的な連続性の直観によって支えられており、音楽を相互作用の編み目とみなしている。…」（ユグ・デュフル）。

*9 『純粹理性批判』第二版序文「…直観が対象の性質に従わなければならないのなら、どうして対象について何ごとかを先験的に知ることができなのか、私には分からない。…」（参考文献3 カントの項より）。

*10 『悦ばしき知識』で彼が述べている「神は死んだ」ことにより、絶対的であった存在を信じることができなくなった状況を指す。なお、ニヒリズムについては、ヨーロッパ文明の本質として、厭世的ないし退廃的な仕方で出現する（受動ニヒリズム）に対して、ニーチェ自身はむしろこのニヒリズムを積極的に推し進めること（能動的ニヒリズム）によって、新しい価値定立の場を準備しようとし、ニヒリズムを克服する道を切り拓こうとした（参考文献3 ニーチェの項より）。

*11 一九〇六〜八九。フランスで活躍したアイルランドの劇作家・小説家。ノーベル文学賞（一九六九）、『ゴドーを待ちながら』（一九五二）。

*12 一八八七〜一九六八。フランスの画家。一九一五年以降米国で活躍。レディ・メイドの首唱者。

*13 主に中国、チベット、日本に普及し、小乗の戒律主義に対して折衷主義を特徴とし、信仰のみによって魂の救済が得られると信じる。

*14 龍樹（一五〇年頃〜二五〇）。インドの仏教僧、大乘仏教の中観派の祖。

*15 落ち着かない心をそのものとして受け入れ、そこで自然

と我を忘れるのではなく、それに辛抱することができるようになる。瞑想者は、果てはより広範囲の視界が得られるという。これが アウェアネス と呼ばれるときである〔参考文献1 五四頁〕。

* 16 仏教における マインドフルネス の基本的な意味は、単に「経験とにもあること」である〔参考文献1 第二章訳注*8〕。

(三昧とは) 瞑想経験を検証する仏教徒の方法。……身体としてある日々の経験に心が存在していることを意味する。……心に関する理論や先入観から、そして抽象的な態度から、経験そのものの状況へ心を戻して導くためのものである〔参考文献1 四八〜九頁〕。

最も基礎的な心理的トレーニングは、「気づき、心に留める」という意味での マインドフルネス を養う訓練です。心のなかや身のまわりで起こる現象について適切な方法で意識的に気づき、知るためには、注意深さは欠かせません。……伝統的に自分の呼吸を観察するのがいちばん基礎的かつ最適な方法とされています〔参考文献2 一九七頁〕。

* 17 ここで「実在」は「真実性」も指し、ナーガールジュナの「二つの真理」(二諦) にたい に対応すると思われる——常識的な経験の世界に関する「世俗的な真理」(世諦) せぞくたい と、究極的な

ものや出来事のあり方(つまり「空」というあり方)に関する「究極の真理」(勝義諦) しょうぎたい である〔参考文献2 九二頁〕。

* 18 この論文が掲載される直前の二〇〇九年末、コペンハーゲンで開催された気候変動枠組条約締約国会議(COP15)は実質的に失敗に終わった。参加国同士の対立も大きく、環境保護の国際体制に対する著者の懸念も反映していると思われる。

* 19 「身体としてある行為」は embodied action の訳語。すなわち「世界の存在体が演じる様々な行為の歴史に基づいて世界と心を行為から産出すること(enactment)」。著者はこれを行動化(enactive)アプローチと呼んだ〔参考文献1 三五九頁〕。

* 20 金剛乗。金剛石(ヴァジュラ、ダイヤモンドの意)のように堅固な最高の教えである密教。

* 21 音楽が「空」という神学で表現されるならそれは「否定的」であるが、我々は音楽をその豊かさと霊的な力などの故に愛する。従って、音楽は「肯定的」な「空」となる。

* 22 ここで「相互連絡性」とは、同じ儀式や音楽のリズムの一部を、共に一つのものとして体験している人の群における、基礎的な意思伝達を指す。コミュニケーション

* 23 この作品ではミサの通常文ではなく、ミサ本来の意味で

ある聖餐式（最後の晩餐）の聖句がテキストとして使われている。司祭と聴衆の応答唱は、第一曲（典礼）と第十五曲・終曲（典礼と閉祭）に登場する。引用された聖書箇所は新約聖書「第一コリント」十一章二十四節で、第一曲に登場する。

* 24 サンスクリット語でオンは「寛大」、マは「倫理」、ニは「忍耐」、パドは「勤勉」、メは「放棄」、フーンは「智慧」の意。チベット語では「Om Mani Peme Hung」、日本語では「オシマニハンドメイウン」とカタカナ表記。

* 25 参考文献7で著者は、初期人類は音楽様の会話をしていたはずだとし、彼らのコミュニケーションを全体的、多様式的、操作的、音楽的、模写的な「Hummmmm」と名づけた。この箇所は括弧付の四つの表現は、参考文献7の三四〜五頁、二九頁、三九頁、三一頁に、より具体的に説明されている。

* 26 無生物も感情を持つとする考え方、表現法。

* 27 チベット密教などで、輪廻転生において、死んだ後、次に生まれ変わるまでの期間、中間状態をバルドと呼び、伝統的な仏教用語では中有、あるいは中陰と表記する。最長四十九日間で、再生する世界によってその期間は違う。

参考文献

- 1 フランシスコ・ヴァレラ、エヴァン・トンブソン、エレノア・ロッシュ共著『身体化された心——仏教思想からのエナクタイプ・アプローチ』田中靖夫訳、工作舎、二〇〇一年
- 2 ダライ・ラマ『ダライ・ラマ 科学への旅——原子の中の宇宙』伊藤真訳、サンガ、二〇〇七年
- 3 大浦康介、小林道夫、宮永茂樹編『哲学を読む——考える愉しみのために』人文書院、二〇〇〇年
- 4 ウイトゲンシュタイン全集・第一巻『論理哲学論考他』奥雅博訳、大修館書店、一九七五年
- 5 マーヴィン・ミンスキー『心の社会』安西祐一郎訳、産業図書、一九九〇年
- 6 デイヴィッド・ヒューム『人間本性論』木曾好能訳、法政大学出版局、一九九五年
- 7 スティーヴン・ミズン『歌うネアンデルタール——音楽と言語から見るヒトの進化』熊谷淳子訳、早川書房、二〇〇六年
- 8 グローヴ音楽事典日本語版・第二版

【参考】J・ハーヴェイ氏の著書 *Music and Inspiration* (1999)の
日本語訳(二〇一〇年刊)については、次のリンクをご参照くだ
さい。

<http://www.shunjusha.co.jp/detail/isbn/978-4-393-93190-5/>