

シモン・ステン＝アナーセンにおける音楽概念の「再解釈」

——ヘルムート・ラッヘンマンとの関連性を中心に——

田 中 翔一朗

0. はじめに

シモン・ステン＝アナーセン Simon Steen-Andersen (b. 1976) はデンマーク出身で、現在はドイツを拠点に活動する現代音楽の作曲家であり 2018 年からはベルン芸術大学の教授を務めている¹。ピアノを 8m の高さより落下させた様子を録画しその映像と音響を生楽器と共に用いたピアノ協奏曲、ビデオを用いた作品、動きと音楽を結びつけた実験的な舞台作品等、彼の作品はしばしば音楽とヴィジュアル・アートなどの垣根を越境し、今までのカテゴリーでは捉えきれないようなそのセンセーショナルな「形 artform」はその都度大きな物議を醸してきた。ドナウエッシンゲン音楽祭 Donaueschinger Musiktage やゲルムシュタット夏期音楽講習会 Darmstädter Ferienkurse で新作を発表し、多くの国際的な作曲賞を受賞して来た彼は、日本での知名度や上演歴はまだあまりないものの、現在中堅世代で世界的に最も活躍し影響力を持つ、いわば現代音楽界におけるスター的な作曲家とって過言ではないだろう。

この論考においてはステン＝アナーセンの一見相当に特異的で、あまりにも独創的に見える作品群が、前の世代の作曲家、とりわけ現代の音楽界においても未だ広範な影響力を持つヘルムート・ラッヘンマン Helmut Lachenmann (b. 1935) の音楽概念を本質的な次元より深く理解し、それをいわば「再解釈」、或いは「拡大」したものであることを、2018 年に行われたステン＝アナーセンのバリの IRCAM (Institute de Recherche et Coordination Acoustique / Musique) での講演²や、ラッヘンマンの「楽器によるミュージックコンクレート」、「新しい楽器を作ること」といった概念との関連³、さらにはジェスチャーやテクノロジーといった近年急速に発展し考察されてきた観点から考察していきたい。

そうして考察された美学や技法的な側面は、ステン＝アナーセンと同様の 1970 年代生まれの作曲家達、例えばチェコのオンドレイ・アダメク Ondřej Adámek (b. 1979) やイタリアのフランチェスコ・フィリデイ Francesco Filidei (b. 1973) 等との間の様式的な共通項を浮かび上がらせ、そして音楽の表現や内容において、ある時期以降のジョルジュ・リゲティ

Ligeti György (1923-2006) と通ずるような (例えば彼のオペラにおいて見られるような)、つまり、ある種の人間不在かつ不条理で残酷なグローバリズム的、資本主義的美学であったり、シュールレアリスム的な雰囲気であったり、或いは美術との関連性における非常に興味深い論点を指し示すであろう。

この論考においては、まず第1章においてラッヘンマンの創作とその歴史的な立ち位置を概観した後、第2章においてラッヘンマンの概念とステン＝アナーセンの再解釈を並列させていくような形で論じていきたいと思う。一つの問題として、ステン＝アナーセンの作品は映像をしばしば伴うか、または聴覚と視覚が本質的な次元で不可分であることも多く、この論文の中では楽譜、映像、いずれかを載せるものの、全貌を掴むためには実演、あるいは録画等 (デジタルでのみ公開されている動画作品も存在する) に接して欲しい。

1. ラッヘンマンの創作と歴史的な立ち位置について⁴

ラッヘンマンはまだ存命の作曲家であり、この章で述べる時期以降も現在進行形で創作を行っているので様式を確定的に総括することは出来ないものの、ステン＝アナーセンの創作の土台になっていると言えるおおよそ80年代までの主要な概念や様式上の特徴を、まず概観して行きたいと思う。

1.1. ラッヘンマンの師弟関係と初期の創作の出発点

ラッヘンマンは1935年にドイツで生まれた。いわゆるトータル・セリエリズムという音楽様式と共に論じられるピエール・ブーレーズ Pierre Boulez (1925-2016)、カールハインツ・シュトックハウゼン Karlheinz Stockhausen (1928-2007)、ルイーギ・ノーノ Luigi Nono (1924-1990) といった世代の作曲家たちとは10歳前後しか離れていないが、例えばシュトックハウゼンのケルン講座で学び⁵、特にノーノには2年間師事し多大な影響を受けるといったように師弟関係にあり、しばしば彼らの次の世代の作曲家として分類される。最初期の作品には《シューベルトの主題による変奏曲 *Fünf Variationen über ein Thema von Franz Schubert*》(1956-57) 等の作品があるが、ノーノの指導の中でラッヘンマンの作品は《*String Trio*》(1965) 等セリーのパラメーターを操作して作曲する様式に次第に変化していき⁶、20代後半では《開かれた形式》を用いたり⁷、あるいは30歳前後に生涯唯一の電子音楽にも取り組んだりしている⁸が、この時期の作品はまだ彼の個性を確立しているとは言えず、後に撤回又は破棄されたものも多い⁹。要するに彼の創作の出発点はまず前世代のトータル・セリーの音楽にあったと言える。

1.2. 「器楽によるミュージック・コンクレート」の確立

彼の作品が大きく変化する、つまり現在一般に彼の作品の最も顕著な様式的特徴として筆頭に挙げられるような、「特殊奏法 *Erweiterte Spieltechniken*」によって発生したノイズを用いた音楽が確立されるのは彼が1968年の夏に書いた、フルート、メゾ・ソプラノ、チェロのための《テム・アー *Tem A*》だとしばしば言及される¹⁰。ラッヘンマン自身がプログラムノートにおいてこの作品の形容に「器楽によるミュージックコンクレート *Musique Concrète Instrumentale*」という言葉を用いているが¹¹、これはすなわち「ミュージック・コンクレート」——テープに具体音を録音し加工などした上でそのテープをつなぎ合わせて作り出す電子音楽で、ピエール・シェフェール *Pierre Schaeffer* (1910-1995)、ブーレーズ、ルチアーノ・ベリオ *Luciano Berio* (1925-2003) などによって電子音楽の黎明期に盛んに作成された——を、電子音響ではなく器楽による生音、それも特殊奏法によるノイズで代替していくというような作曲法である¹²。この傾向はその後推し進められ、次第に伝統的な楽音はほとんどなくなり、ラッヘンマンの作品はノイズによって埋め尽くされた作品群へと移行していく。確かに同時代の他の作曲家、例えばグロボカール *Vinko Globokar* (b.1934)、リゲティ、ハインツ・ホリガー *Heinz Holliger* (b.1939)、クシシュトフ・ペンデレツキ *Krzysztof Penderecki* (1933-2020) 等も特殊奏法は用いているが、ノイズがどれくらい構造化の中心を担っているのかという点と、その特殊奏法の種類の豊富さ（例えば同種の特殊奏法の中でもそれらがどれだけ段階的に、繊細に差異化されているかなど）、インストラクションの精密さという点で、ラッヘンマンは抜きん出ていると言える。例えばクラリネット独奏のための《ダル・ニエンテ *Dal niente*》(1970) 等でも、使用される音響は「音 (Ton)」—「音と息音の中間 (quasi Tonlos)」—「息音 (Tonlos)」等に分けられ、その上例えば「息音」の中でも運指を変えること等によりノイズの相対的な「ピッチ」の高さを変えていくなど、素材としてのノイズは精密に差異化された上、曲中で「構造的」に組み合わせられる。

この特殊奏法とそれに伴って生み出されるノイズということが、ラッヘンマンの創作において非常に重要かつ特徴的な要素であり、その後の世代の作曲家に多大な影響を与えた。ここに一例を挙げるとマーク・アンドレ *Mark André* (b.1964)、などの直接の弟子はもちろんのこと、さらに若い世代の作曲家達ヨルク・ヴィトマン *Jörg Widmann* (b.1973)、マティアス・ピンチャー *Matthias Pintscher* (b.1971)、あるいは枚挙にいとまがない国際コンクールのコンテスタント達など、数多くの作曲家達がラッヘンマンの開発した奏法を流用したり、あるいは自ら開発した特殊奏法を用いており、その中にはプラスチック製の袋をこする、新聞紙を丸めるなどもはや楽器とは言えない日用品などを使った奏法（後述）も含まれている。

1.3. 引用

このようなノイズを主体として音楽を作っていくスタイルで、ソロからオーケストラ、果

ては後年オペラまで旺盛に創作していったラッヘンマンであるが、テープを伴ったクラリネットとオーケストラのための協奏曲《アッカント *Accanto*》(1975-76) や、弦楽四重奏とオーケストラのための《ドイツ国歌を伴う舞踊組曲 *Tanzsuite mit Deutschlandlied*》(1979-80) といった作品あたりから、「既存の楽曲」、「調性的な3和音」、あるいは舞曲などに見られるような「等拍的、規則的リズム」といった伝統的な要素や素材の使用、引用も目立ってくる。これは「異化 *Verfremdung*」(後述) という点からもある意味では自然な帰結であったと言えるかもしれない。すなわち、ラッヘンマンはそれまで伝統的な楽器におけるある種の音色、音素材を異化してきた訳だが、その後それと同様に伝統的に使われてきた音組織やリズムへと異化の対象を拡大して行っただけとも言える。当然ながらノイズに埋め尽くされた文脈 context の中で引用される長3和音やモーツァルト等の楽曲は、それ単体で演奏された時とは印象が大きく変わる事になる。なお先述の通りラッヘンマンの創作は現在進行形で続いており、上記以降も様々な様式の変化や変遷が見られるが、これらはまた別の機会に論じたい。

2. ラッヘンマンの音楽概念とステン = アナーセンの再解釈

2.1. 「特殊奏法」に関する考察 — 「新しい楽器を作ること」(ラッヘンマン / ステン = アナーセン)

特殊奏法によって西洋においては伝統的にはむしろ避けられてきたノイズという音響結果が生み出されるわけだが、それに伴って美学的には以下の観点が生まれてくる。つまり沼野雄司が「ラッヘンマン作品で重要なのは、特殊奏法によって、音楽的にプレヒト的な「異化作用」を生じせしめる点にある¹³⁾」と言及し、高安啓介¹⁴⁾がアドルノの美学理論を取り上げながら論じているような伝統との関係である。本来の楽器を演奏しながらもそこから全く聴きなれない別のノイズ的な音響が出てくることへの特有の心理感覚、このある種の「異化作用」がラッヘンマンの創作の一つの核としてしばしば論じられる(彼自身が元々教会音楽家の家柄の出身であり、自らの論考においてしばしば伝統を鋭く考察している)。

また、ラッヘンマンの概念の中でもよく引用される言葉として「作曲とは新しい楽器の創造である」¹⁵⁾という言葉がある。これはつまりそれまで楽音を生み出すように使われてきた楽器から特殊奏法によるノイズを出すことで、元からある楽器を「新しい楽器」として提示することを意味する(アンサンブルの場合さらにその集合体となる)。そういった際の作曲法について彼は以下のように述べている。

この2つ目の点(訳者注:「新しい楽器を作ること」)とは作品ごとに新しい種類のシステムを確立することの必要性に取り組み(当然のことながらすでに存在するシステムとの対話も含む)、そして全ての作品を「構文上の青写真」として構想することである¹⁶⁾。

つまり、これまで使われてきた楽音ではなく新しい素材であるノイズを使う場合、それを先に何かしらのあらかじめ決まった形式等（例えば「ソナタ形式」など）に押し込めていくのではなく、その都度作品ごとにそのノイズの特性にあった構造化していく必要があるということが述べられている。

それではここで一步思考を進めてみよう。例えばラッヘンマンの考え方や手法をさらに推し進めて、特殊奏法という概念や方法をさらに煎じ詰めれば、つまり「(西洋の) 楽器」を使って特殊奏法を行う」ということを一度完全に条件から外して、特殊奏法（あるいはいわゆる西洋の伝統的な奏法までも含めて）を極めて物理的、原理的に考えたとする、それは大きく分けてすなわち、

- ① 物体同士の接触（素材の質量の差異や、材質によって音が変わる）
- ② それを行う演奏者、もしくはモーター等に代表される機械による「動き（ジェスチャー）」（動くスピードやかける力によって音量、音色などが変わる）

という2点の要素によって成り立っていると言える。例えば具体例としてあげればチェロの弓で胴体の木をこすってシューというノイズを出す奏法は、一定の力で張られた弓の毛と木という材質が接触すれば出せる音であり、木は本来楽器ではなく机や譜面台などでも良いはずである。また例えばこれがピアノのペダルを踏みながら木槌で金属フレームを叩くような奏法（つまり金属と木の接触）であれば当然もっと固い音がするであろう（ただし音量は p から f まで幅広く可能）。実はラッヘンマン自身も例えば《コンチェルティーニ *Concertini*》(2005) においては譜面台を木の棒でこする奏法、あるいは《ヌン *Nun*》(1997-99) においては発泡スチロールをこすり合わせる奏法など、もはや楽器の特殊奏法とは言えないような奏法を用いている。即ち彼の創作の根幹には音という音楽の最小要素、ひいてはそれを生み出す「楽器」の再考という側面があったと言えるが、しかしそこで使われる西洋の楽器は異化作用を通してそこから「乗り越えられるべき」伝統でもありながら、同時に自らの文化的コードを保障し、そして規定するものであるという2重の意味合いを持っていたと言える。

また、楽器を使って特殊奏法を行うという行為は歴史的観点から見ても本質的にパラドックスな意味合いをはらんでいると言える。つまり例えば先述のピアノの金属フレームをペダル踏みながら木槌で叩く奏法を考えると、それにはまず奏法の一般化、あるいは強度上の問題においてもピアノという楽器の工業化と規格化（或いは画一化）、つまり楽器の（歴史的な）「完成」を前提とする。例えばフォルテピアノにはその強度から、あるいは一台一台の差異から、そして歴史的な価値ゆえに特殊奏法を行う、あるいはその結果を一般化することは非常に困難である。すなわち彼の特殊奏法は歴史的に一つの完成を見た「伝統的な楽

器」に対して行うがゆえに成立する「特殊な」奏法であり、例えばその辺の道端の石と木材で行うのではそうはならないということ、その「異化作用」は革新的であると同時にすでに完成した西洋音楽の伝統をかえって現前させられるものだとすることが出来る。

ラッヘンマン以降の多くのエピソードの作品は彼の奏法をまさにそのまま流用したり、マイナーチェンジで焼き直したようなものも多く（勿論その中で秀逸なもの、一見新しく思えるものは存在するとは思いが）、ラッヘンマンが持っていたほどの革新性は歴史に対して持たないだろう（というよりむしろ現代の創作シーンにおいて、特殊奏法はもはやある種の「伝統」であるとさえ言えるかもしれない）。しかしながら一部の70年代以降の生まれの作曲家達の作品、例えばアダメックの創作楽器「エアー・マシーン Airmachine」や、フィリデイのトイレットペーパーを使った音楽《Love Story》(2020)は共通する特徴として西洋の楽器という枠に捉われず、より自由にラディカルにノイズにアプローチし、しばしばラッヘンマンすら予期していなかったような形で「新しい楽器」を作り出しているとも言える。例えばステン＝アナーセンの創作においても、《Difficulties putting it into practice》(2007)ではただ「穴の空いた紙に息を吹き込むことによって出来る音」が「楽器」あるいは発音体の一つであり、一連の《Run Time Error》(2009-22)という作品群でも、自転車のベル、電子レンジの音、粘着テープを剥す音など日用品から出る音などが使われている¹⁷。それらは「特殊奏法」というある種西洋の楽器を前提とした方法ではもはやなく、よりニュートラルな素材（しばしば日用品である）から出るノイズで音楽を作る試み、つまり音楽のある種の非伝統化・脱西洋化でもあるとも言える。

ステン＝アナーセンも先述の IRCAM での講演等において、「新しい楽器の創造」というまさにラッヘンマンが使った通りの言葉を用いている¹⁸。しかし先述の通りラッヘンマンのエピソードとは異なり、ステン＝アナーセンの場合はより本質的な面、広範な可能性に取り組んでおり、ラッヘンマンの概念を独創的に「再解釈 re-interpretation」していると言える。具体的に2つほど上げてみよう。

例えば一つ目に楽器を「破壊する」あるいは「解体する」というアプローチである。つまりそこでは「ただの物質」と「完成された楽器」の中間の「壊れた楽器」という状態が扱われるとも言える。

まず代表的な楽曲として、《ピアノ協奏曲 Piano concerto》(2014)では8mの高さからピアノを落としてそれを撮影した映像（スクリーンに投影される）、ピアノのソリスト、ソリストのドッペルゲンガー Doppelgänger（この用語もステン＝アナーセン自身のものだが、これは壊れたピアノを弾いている初演のピアニスト、ニコラス・ハッジズ Nicolas Hodges (b. 1970)を映像に撮ったもので、ハッジズに向き合うように舞台上に投射され、MIDI キーボードのハッジズ自身の操作によって動かされる）が、オーケストラと共に舞台上に並列させられる。ステン＝アナーセン自身はこの作品を「仮想の2重協奏曲 a virtual double concerto」

と呼んでいる¹⁹。ピアノは8mの高さから落とされて破損しているため、鍵盤を押すと多くのノイズや微分音が含まれた音が発生し（彼は「自然にプリペアドされた naturally prepared」と形容している）、落下時の衝撃音はサンプリングされ電子音響としても使われる。また、ピアノがどう壊れるかの結果についてはコントロールが困難なためそこにはおのずから偶然性の要素も入ってくるとも言える（現代における偶然性についても限られた紙面のため本稿では扱わない）。

同種の例としては《*In spite of, and maybe even therefore*》（2007）もある。この作品においてはコントラ・ファゴット、コントラバス（チェロでも可）、打楽器、ピアノによる単純かつ凶暴なグリッサンドやクラスターのジェスチャーに対してフルート、クラリネット、ホルンによる *ppppp* の楽音の和音が挟まれるという比較的把握しやすい構成になっている。ただし、回数を重ねるにつれ上記3つの管楽器は楽譜上の指示に従って暫時的にパーツごとに分解されていき（当然音が出なくなったりしていく）、その分解した部品を机の上に置いていく音を挟みながら、和音は次第にノイズ化していく〔譜例1〕。

2つ目のアプローチは「テクノロジーによる拡張」という方向性である。ラッヘンマンの時代には電子音楽はまだ研究所の中で製作されていたが（彼も《*Scenario*》（1965）制作時、1年間ヘント大学の電子音楽研究所に勤務していた）、その後例えばいわゆるスペクトル楽

【譜例1】 《*In spite of, and maybe even therefore*》（2007）より

© Edition-S [2008] Copenhagen, Denmark www.edition-s.dk. Used by permission.

派と呼ばれるフランスを中心とした作曲家達、トリスタン・ミュライユ Tristan Murail (b. 1947) やジェラルド・グリゼー Gerard Grisey (1946-1998)、そして IRCAM 等における音響の探求やコンピューターの性能の飛躍的な進歩を経て、近年ではラップ・トッパー一台でも電子音楽や映像作品が作成可能になった。また様々な具体音を録音したサンプリング素材というのも楽音と比べればある種のノイズと言え、こうした音（しばしば MIDI キーボードなどでリアルタイムに操作される）はステン＝アナーセンの作品でも頻繁に用いられる。例えばサンプラーとオーケストラのための《Double Up》(2010) ではバーで聴こえる様々な音（炭酸の弾ける音、救急車の音、携帯の着信音）がサンプラーによって様々に取り入れられ音楽の構成要素となり、古箏 guzheng、サンプラーとオーケストラのための《Overture》(2010) においては中国の歌がサンプリングされる。あるいは、《Study for string instrument #3》(2011) においてはプリペアドされた楽器を演奏する奏者の上に同じ人物の映像が重ね合わせられ、いわばヴァーチャルに身体が拡張されるが、この作品は「ジェスチャー」という点において非常に興味深い作品なので後に改めて論じる [図1]。

ラッヘンマンの「器楽によるミュージック・コンクレート」という概念には、やはりその名称からも自明の通り彼の電子音楽における経験やそれまでの歴史的な文脈が考察出来るが、そうした結果生まれた特殊奏法、或いはノイズを対象としてそれをさらにまたサンプリング、つまり「再・電子音楽化」して作品を作るステン＝アナーセンの態度はいわば「器楽によるミュージック・コンクレートによるミュージック・コンクレート」(あるいはさらに「器楽によるミュージック・コンクレートによるミュージック・コンクレートの器楽版」...etc.) というような、電子音楽と「器楽によるミュージック・コンクレート (=特殊奏法)」との間のある種入れ子的で、微妙かつ複雑な関係を生み出す。これは、すでにもう何十年前も前

【図1】 《Study for string instrument #3》の演奏風景（本人のHP から転載）



より論じられて来て、最近も落合陽一によって提示された「デジタル・ネイチャー」²⁰の概念、あるいはVRや仮想空間の例を引き合い出すまでもないが、音楽に関わらず現実の世界でも、テクノロジーの発展に伴い自然とテクノロジーという対立軸の自明性が曖昧になり、現実の世界にも多くテクノロジーが入り込んだり、或いはコンピューターによって現実の自然を模した仮想が生み出されたりしている昨今において、極めて今日的な命題を提示していると言える。また、次のジェスチャーの項目で少しだけ取り上げるが、彼と同世代のドイツの作曲家アレクサンダー・シューベルト Alexander Schubert (b.1979) も特筆に値する作曲家である。彼は、例えばセンサーといった技術を使いながら人間の演奏、ジェスチャー、身体性を拡張していく。

こういったある種の脱西洋化、テクノロジー化、つまり歴史（音楽史）からの逸脱と均質化は音楽におけるある種の「グローバリゼーション」と呼応していると言えないだろうか。すなわち、ラッヘンマンの特殊奏法はある意味で産業革命や工業化等の歴史的な前提の上で、しかしまだ伝統の範囲内であるという逆説的な担保があったわけだが、その特殊奏法も突き詰められると必ずしも西洋の楽器の形を取らなくなっていった（ただし、西洋に限らず「楽器」はしばしば共鳴するように作られているので、音響的に楽器が特殊奏法の対象として選ばれやすいという傾向はあり得るだろう）。その様子は世界各地に同じような店舗（例えばマクドナルド）や建造物がある種無批判的に広がっていき、街並みが均質化していくグローバリゼーション、あるいは資本主義ともにも比較出来るかもしれない。しかも、例えばステン＝アナーセンが扱う素材も、石や木というような下手するとその土地の持っている地理的特性等に依存する側面もある素材（当然ながら楽器も少なからずその土地固有の素材で作られることが多い）ではなく、ある一定の規格で（人間の日常の利便性、あるいは欲望に合わせて）作られた日用品、工業製品である。こういった日用品はどの社会においても形状や機能などはそれほど変わるものではないので、ある意味で万国共通で「普遍的な」側面を持つと言えるだろう。つまりしばしば共産主義者の師ノーノからの影響が語られ、自らも哲学に造詣が深く、そしてアドルノ等と結び付けられて論じられるラッヘンマンとはまた異なり、ステン＝アナーセンの創作にはある種の原理主義的というか、人間にはどうすることも出来ない資本主義による均質化と、ある意味では各文化の特徴の死滅、さらに都市の発展などがシステムとして人間不在で進んでいくイメージといった世界の残酷さのようなものを感じさせられ、そしてそれはある時代からのリゲティ作品の不条理さ、残酷さ、また「嘆き」（のモチーフの使用）とも美学的に通じる面があるように思われる²¹。

2.2. ジェスチャーに関する考察—新しい身体性

もう一つ特殊奏法、あるいは音楽全般を考える上で出てくる要素が「ジェスチャー」である。つまりある複数の素材を接触させる（＝演奏する）際にどのくらいのスピードや強さで

行うかということは音そのものの物理的な特性（音色、音量、音質等）を当然変化させるが²²、それと同時に例えば指揮者やパントマイムなどに顕著なように「動きそのものが音を表す」、あるいは「動きが音を想起させる」という前者とは反対の方向性も存在する。西洋の伝統的な音楽においても、明示化、記録化はあまりされてこなかったにしてもそうした動きと音楽の関係は存在し、例えばマーラーやリスト等の指揮者や演奏家のカリカチュア、あるいは舞踊のコレオグラフィーなども思い浮かぶが、1970年代生の作曲家達は、映像などの新しいテクノロジーを駆使しながらより踏み込んだ形で「ジェスチャー」ということに着目している点が「新しい楽器を作ること」と並んで共通した一つの特徴だと言える。

例えば先に挙げたアダメクのエアー・マシーンも音と共にヴィジュアルの動きが重要な側面を持ち、フィリデイも彼独自の哲学的な言説と共にしばしば音楽に本質的なものとしてジェスチャーに言及しており、例えば《全ての身振りの終わり *Finito ogni gesto*》(2010)等では作品の題名に用いている。

ステン＝アナーセンはこの動きと音の関連性という観点において、ビデオや動画編集の技術なども用いることによってさらに一歩進んだ地点まで議論を深めている。例えば先述の《*Study for string instruments #3*》においては、生演奏をする奏者の上にあらかじめ撮られた同じ奏者の映像が重ね合わせられる訳だが、両者の楽譜は上げ弓の位置や下げ弓の位置、弓を使う幅などが微妙に異なっており結果として映像がずれることになる。これを彼は「動作の協和」あるいは「動作の不協和」と呼んでおり、速度、タイミング等の様々なヴァリエーションを試している。ラッヘンマンの音楽において音楽はやはりまだ音を基本として構造化されていたわけであるが、ステン＝アナーセンになるとヴィジュアルもしばしば音楽と同等の、不可分の構成要素として捉えられ、その概念を足がかりにしながら彼の作品はしばしばそれまでの音楽作品の「形 artform」を逸脱し、様々な新しい可能性を提示していく。

同種の観点において彼の作品をもう一曲見ておこう。《ブラック・ボックス・ミュージック *Black Box Music*》(2012)では、舞台上に置かれた「黒い箱」の中がスクリーンで映し出され、その中で演者は手で様々なジェスチャーを作り、それに合わせて楽器奏者達が演奏する〔図2〕。そのジェスチャーは例えば「音を出して」、「音を止めて」などの指揮者が使うものもあれば、「OK」のサインや「親指を下に向ける」ものなど音楽というよりは日常に使われるジェスチャーも含んでおり、指揮におけるジェスチャーといった事柄も考えさせられる。そして、興味深いのはジェスチャーに音楽が合っていることもあれば合っていないこともあり、この点に関してステン＝アナーセン先述の IRCAM の講演において「動作の協和と不協和」による対照性、ダイナミズムが生まれると述べている。構成としてはまず作品の初めの方で動作と音の間の相関関係が観衆の前に提示され、そのルールが後に破られることになるのだが、それが破られた際の効果はまさに調性音楽における「不協和音」のもたらし「期待と逸脱」のような顕著な効果をもたらし、ジェスチャーという事柄も階層的、多層的な構造を持つに至る。

【図2】 ステン＝アナーセン 《Black box music》より演奏の様子（本人のHPより転載）



また、先述した日常音のサンプリングもある意味そうだが、こうした音楽外の日常のジェスチャーを取り入れることは、それら自体が独立した、そして事物をはっきりと指し示す意味を持っているためにある種広義の意味での「引用」と言えるかもしれない。つまり、ラッヘンマンは長3和音やモーツァルトの楽曲などの「音」を引用した訳だが、ステン＝アナーセンの創作の場合にはすでにその構造化の範囲内が視覚的な要素にまで拡大されているため、こういった視覚的要素もいわば「ジェスチャーの引用」として捉えられるのではないとも考えられる。そのほかにも彼の作品にはジェスチャーと音楽との関係を問い直すような作品が多くあるが、例えば《Piano Concerto》においてもピアノを壊す瞬間の映像を再生したり巻き戻したりすることにより、ピアノがあたかも踊っているかのような映像が、ダンスを模したような音楽と共に流される。これなどはまさにテクノロジーを駆使した「架空の」、あるいは「仮想上 Virtual」のジェスチャーだと言えるのではないだろうか。

ジェスチャーとテクノロジーという点においては、やはり A. シューベルトを挙げざるを得ない。例えば彼の《Serious smile》(2014)²³においては、指揮者も含むセンサーをつけた4人の「奏者」が実際に演奏したり、あるいはジェスチャーによって電子音をコントロールしたりする。そこではジェスチャーは物理的に楽器に触れて音を出すという側面と、それとは別にセンサーによって「ジェスチャーそのものが音響のトリガーになる」という2面性を持ち、演奏における身体性の拡張が行われている。

また、ジェスチャーに関して、2つだけ別ジャンルの芸術作品も言及しておきたい。まず一つ目は、デヴィッド・リンチ David Lynch (b.1947)²⁴の映画《マルホランド・ドライブ Mullholand Drive》(2001)である。映画後半に主人公達が「クラブ・シレンシオ Club Silencio」に迷い込むシーンで司会者のジェスチャーに合わせて音が鳴る / 或いは（予想に反して）鳴らないという魔術的なシーンがあり、このシーンから全体の映画の最も急速な展開

が始まる（ちなみにこの映画の鍵になるのも「黒い箱」である）²⁵。もう一点は我が国の能楽における音楽と舞との関係性である。ここでは当然だが西洋とは異なる音楽と動きの関係があるが、紙面上到底ここでは語りつくせないため言及するに留めておきたい。

2.3. 過剰なる反復 / 引用

1968年前後を境にして文化はモダンからポストモダンへと大きく移行していく²⁶。美術、建築、哲学など広範囲に及ぶその変化には限られた紙面の都合上ここでは詳しく触れないが、音楽においてもそれまでのトータル・セリーの時代に顕著であった進歩感に疑問が呈され、調性や反復といったそれまで避けられてきた伝統的な音楽要素の再使用、また作品の引用なども頻繁に行われるようになった。例えばシュトックハウゼンやベリオといったトータル・セリエリスムの中心にいた作曲家達でさえも前者は倍音という新たな切り口の《シュティムング *Stimmung*》(1968)、後者は第3楽章での引用が有名な《シンフォニア *Sinfonia*》(1968)と言った作品を作り出した。「引用」に関しては、例えばステン＝アナーセンにもドナウエツシンゲン現代音楽祭にて初演されたオーケストラ、合唱、ジャズバンド、ビデオのための《トリオ *Trio*》(2019)²⁷があるが、現代において「引用」は極めて広範かつ本質的な問題を提起しており、それを論じるためにはその特徴ごとに分類した上で、現代における「アーカイヴ」やコンテクストの問題、また美術、特にシミュレーション主義²⁸の歴史的動向、あるいはジャン・リュック・ゴダール Jean-Luc Godard (1930-2022) 等の映画²⁹も参照しつつ（ステン＝アナーセンの創作は聴覚と視覚が分かち難く関連している点もあるため）、そして伝統的な意味においての作曲、創作行為そのものまでに深く立ち入った議論が必要であろう。限られた紙面の都合上またの機会に論じたい。

一方で、こちらも1968年以降の音楽において特に顕著で、現在進行形の問題としての「反復性」にステン＝アナーセンがいかにして取り組んでいるかということのを少し考察してみたいと思う。沼野雄司は「反復性」（つまり例えばリズムという観点でいうと安定的で周期的な律動）は、トータル・セリーの時代にはその作曲技法上あるいは様式上避けられてきたが、70年代以降前衛作曲家の作品の中にしばしば現れるようになり、そしてそのことによってある種の「物語性」が復権された³⁰と論じているが、「反復」をどう捉えるかという問題は、現代の作曲家達にとっても少なくとも一考すべき重大な問題であると言える。例えばラッヘンマンの例で言えば彼は《ドイツ国歌を伴う舞踊組曲》、ピアノのための《子供の遊び *Ein Kinderspiel*》(1980)等の作品において、伝統的な舞曲や童謡の引用（とそれに伴う異化）という観点において反復を扱っている。ステン＝アナーセンの作品においてのこの「反復性」の扱い方にはいくつかのタイプが見られるが、一つの非常に興味深い例を紹介したいと思う。彼は反復によって生み出された物語性にのっとなって音楽を紡いでいくのでも、あるいは反復を避けていくのでもなく、「過剰に反復する」ことによってそこに新しい意味と視点を付け

【譜例 2】 ステン＝アナーセン 《*In spite of, and even maybe therefore*》より冒頭 (M* は繰り返し回数を表す)。

© Edition-S [2008] Copenhagen, Denmark www.edition-s.dk. Used by permission.

加えてしまう。ただし、その過剰な反復も例えばスティーブ・ライヒ Steve Reich (b.1936) のようないわゆる「ミニマリズム Minimalism」とは違い、ある種の機械的な運動を「キツチュに」反復していくという感じが強い〔譜例 2〕。

また、物語性という観点で言えば、先述の《*Double up*》³¹ は全体の形式が 2 部分からなり、前後半で素材は全く同一なもの、前半の秩序 (パーでの出来事の時系列)、後半の秩序 (サンプリング素材の持つ音楽的特性による流れ) によって再構成されるという非常に興味深い構成になっており (これは元の具体音がそれぞれ明確な意味性、事物の暗示性を持つから出来ることであると言えるだろう)、同じ素材を異なる形で「見せる」この手法は形式の概念に新しい光をあてている³²。彼はこの「一つのオブジェの様々な面を見せる」という作曲手法についても先述の IRCAM の講演において言及している。

3. まとめと今後の展望

以上限られた紙面ではあったが、ステン＝アナーセンが「特殊奏法」、「ノイズ」、「ジェスチャー」、「反復性」、「引用」といった重要なトピックを、いかにして本質的かつ独創的なアプローチで再解釈しながら創作してきたかということ、その前の世代の代表的な作曲家の

1人、ラッヘンマンの概念や作風を参照しながら考察してきた。今回は詳しく触れられなかったが、そもそもラッヘンマン自身も論文『新音楽の音響類型 *Krangtypen der neuen Musik*』(1966/1970)において、それまでの世代とは異なる、独創的な切り口によって自らの作曲の概念を確立してきた経緯がある。ステン＝アナーセンの作品も一見既存の芸術の「形 *art-form*」にはまらない独創的なものに見えつつも、本質的にはそれまでの音楽、あるいは文脈を深く理解した上で創作されている。

尚、非常に重要で広範な観点を含んでいる問題、「引用」についてはまたの機会に集中的に論じたい。

注

1. シモン・ステン＝アナーセンのプロフィールは彼のHPおよびIRCAMの作曲家紹介ページ等を参照されたい。また、本論文中の全ての写真と楽譜は作曲家本人と出版社に転載の許可を得た。
2. Simon Steen-Andersen, "A musical approach to audio/visual composition: Implicit AV aspects of musical performance, AV-objects and musical excuses ..." (2018), accessed October 21, 2023, <https://medias.ircam.fr/embed/media/x13ea23>.
3. 全454ページに及ぶ、ラッヘンマンの著作集『実存的経験としての音楽 *Musik als existentielle Erfahrung*』(2023年10月21日現在未邦訳)には、1966-95年間の彼の重要な論考が多く収められている。
4. この章における伝記的な記述は筆者の平成30年度の東京藝術大学大学院音楽研究科修士論文『ヘルムート・ラッヘンマンにおける構造—1970年代の著作と作品からの考察—』第1章より抜粋、再構成したものである。
5. Helmut Lachenmann, "Paradiese auf Zeit: Gespräch mit Peter Szendy," in *Musik als existentielle Erfahrung*, p. 205.
6. Wolfgang Thein, "Lachenmann, Helmut Friedrich," in *MGGO*, accessed October 12, 2023, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12011>.
7. Helmut Lachenmann, "Paradiese auf Zeit: Gespräch mit Peter Szendy," in *Musik als existentielle Erfahrung*, p. 208.
8. Herman Sabbe, "Salut für Helmut: Über Lachenmanns elektronisches Tonbandstück 《Scenario》," *Neue Zeitschrift für Musik* 167/1 (January, 2006): 28-29.
9. Breitkopf und Härtel, s.v. "Other Works" (filter) in "Helmut Lachenmann," accessed October 21, 2023, <https://www.breitkopf.com/composer/561>.
10. Ian Pace は以下の論考において、この作品を「ラッヘンマンの成熟した美学と技術が提示された初めての作品」と形容している。Ian Pace, "Positive or Negative 1," *The Musical Times* 139 (January, 1998): 10.
11. Helmut Lachenmann, "Werkkommentare: temA," in *Musik als existentielle Erfahrung*, p. 378.

12. ラッヘンマンは次のインタビューにおいて1968年から1976年までの作品はこの概念による音楽材に基づいていると言及している。David Ryan and Helmut Lachenmann, "Composer in Interview: Helmut Lachenmann," *Tempo*, New Series 210 (October, 1999): 21.
13. 沼野雄司『現代音楽史—闘争しつづける芸術のゆくえ』東京：中公新書、2021年1月、167-168頁。
14. 高安啓介「仮象とアンチ仮象—ラッヘンマンの作曲によせて」、『音楽学』第48巻2号、2003年。
15. Helmut Lachenmann, "Über das Komponieren," in *Musik als existentielle Erfahrung*, p. 73.
16. Helmut Lachenmann, "Philosophy of composition: Is there such a thing?" in *Identity and difference* (Leuven University Press, 2004), pp. 56-57.
17. 以下のリンク等から「発表」されている。<https://youtu.be/-g26h9YJRU?si=Hq7qa0vxaEac2dAa> 2023年10月21日閲覧。
18. 注2のリンクを参照。
19. 上演動画、写真、また作曲者によるプログラムノートは以下のリンクより作曲者のHPを参照されたい。<https://www.simonsteenandersen.com/projects/piano-concerto> 2023年10月21日閲覧。
20. 落合陽一『デジタルネイチャー 生態系を為す汎神化した計算機による侘と寂』東京：PLANETS/ 第二次惑星開発委員会（出版）、2018年。
21. 彼の思想については以下の本が詳しく、随所に引用されている言葉も非常に示唆的である。神月朋子『ジョルジュ・リゲティ論』東京：春秋社、2003年。
22. 当然ながら演奏家は、そういったことに対する聴覚の鋭敏さや身体のコントロールをある一定の方向性に沿って長年身体的に訓練する。
23. 上演動画や作品についてのより詳しい情報は以下の作曲家自身のHPを参照のこと。
<http://www.alexanderschubert.net/works/Smile.php> 2023年10月21日閲覧。
24. リンチはアメリカを代表する映画監督であり「カルトの帝王」の異名を持つ。オルガ・ノイヴィルト Olga Neuwirth (b.1968) 等、現代音楽の作曲家達への影響もいくつも見られる。
25. ちなみにリンチはしばしばシュールレアリスムとの関連性が語られるが、アダメクもシュールレアリスムにしばしば言及しており、またその暗くキッチュな雰囲気としてはステン＝アナーセンの作品にもそういった側面を見て取ることが出来るのではないだろうか。
26. ポストモダンの始まりの時期に関しては様々な主張が存在するのでここではその問題には踏み込まないが、例えば沼野(2021)も学生運動やウッドストック・フェスティバルを引き合いに出しながら一つの象徴的な年号として、1968年を1章分の長さを割いて論じている。
27. この作品はクラシック、時報、ジャズ、指揮者のリハーサル映像など様々な種類の映像と音楽の「引用」でできているが、本来演奏の始まりと終わりを指し示すものである「拍手」も前後関係を編集されつつ曲中でキッチュに引用されているため、ある種入れ子的な、メタ的な視点を持つ。例えば同種の拍手を使った奇妙な表現としては先に挙げたリンチの短編映画集《ラビッツ *Rabbits*》(2002) が想起させられる。

28. シミュレーションニスムに関しては以下の書籍等を参照した。
榎木野衣『増補 シミュレーションニスム』東京:ちくま学芸文庫、2001年。
29. 例えば彼の《ゴダール・ソシアリズム *Film socialisme*》(2009)、《イメージの本 *Le Livre d'image*》(2018)等を始めとした多くの作品では全編が他者の映画の引用も含む映像、音楽、文字等のモニタージュから出来ている。
30. 沼野雄司『1970年代前後の前衛音楽における反復要素の増加と物語の復活』東京音楽大学紀要、第20号、1996年、49-53頁。
31. 作品解説は作曲者自身のHPを参照のこと。
32. ちなみに、リンチは《マルホランド・ドライブ》においてジャンルは異なるがほぼ同じ素材(=シーン)に、前後半で異なるストーリー付けををすると言うまさに同種の構成法を行なっている。

主要参考文献

ヘルムート・ラッヘンマンについて

- ・ Lachenmann, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966-1995*. Edited by Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996.
- ・ Lachenmann, Helmut. "Philosophy of composition: Is there such a thing?" In *Identity and difference: Essays on Music, Language, and Time*, pp. 56-69. Belgium: Leuven University Press, 2004.
- ・ Ryan, David. "Composer in Interview: Helmut Lachenmann." In *Tempo*, New Series 210 (October, 1999): 20-24.

シモン・ステン＝アナーセンについて

- ・ Steen-Andersen, Simon. "A musical approach to audio/visual composition: Implicit AV aspects of musical performance, AV-objects and musical excuses ..." 2018, <https://medias.ircam.fr/embed/media/x13ea23> 2023年10月21日閲覧。
- ・ Laursen, Lasse. "Orchestration Strategies in Simon Steen-Andersen's Double Up." *Music Theory Online*, 2016, <https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.3/mto.16.22.3.laursen.html> 2023年10月21日閲覧。
- ・ Holmboe, Rasmus and Simon Steen-Andersen. "Interview: I am a composer." *Seismograf*, 2014, <https://seismograf.org/interview/i-am-a-composer> 2023年10月21日閲覧。

その他、作品解説等に関しては、それぞれの作曲者自身の website を参照のこと。

- ・ Simon Steen=Andersen <https://www.simonsteenandersen.com> 2023年10月21日閲覧。
- ・ Alexander Schubert <http://www.alexanderschubert.net/index.php> 2023年10月21日閲覧。
- ・ Ondřej Adámek <https://ondrejadamek.com> 2023年10月21日閲覧。

使用楽譜

Steen-Andersen, Simon. *In spite of, and maybe even therefore*. Denmark: Edition-S, 2007.

**Re-interpretation of musical thinking in the works of Simon Steen-Andersen:
Analysis of his works and relationships between works and concepts of
Helmut Lachenmann**

TANAKA Shoichiro

Simon Steen-Andersen (1976-) is one of the today's most influential and uncompromising composers in the field of contemporary music. In his works, for example *«Piano Concerto»* (2016), *«Black Box Music»* (2012), *«Run Time Error»* (2009-2022), *«Trio»* (2019) , sound is essentially inseparable from visual image or movement of Performers. Thus, his works are often beyond conventional art-form such as music, video, art or paintings. Each of his works is truly original and unconventional, so at first glance sometimes it seems that it has nothing to do with traditional western music, but at the same time his works is deeply rooted with the understanding of contemporary music of 20th century and radical re-interpretation of concepts, proposed especially by German composer, Helmut Lachenmann(1935-), one of the biggest figures in the contemporary music field the last few decades.

In this article, along with the consideration of the topics which are still very important and essential for today's contemporary music, such as "Extended technique," "Noise," "Gesture," "Reiteration," "Citation," "Technology," and the concepts by Helmut Lachenmann, such as "To build a new instrument " and "Musique concrète instrumentale," I've aimed to elucidate how Steen-Andersen is confronted with or developed his works from those topics and concepts. I mainly refer to his interviews, program notes, the lecture at IRCAM and previous studies and also Lachenmann's own book "*Musik als Existentielle Erfahrung.*"

Through this research, we can see how Steen-Andersen re-interprets the concepts of contemporary music and makes truly original works while keeping the close connection to tradition.