



Special Article

シ ン ポ ジ ウ ム S y m p o s i u m

ルイジ・ノーノと 《プロメテオ》

Luigi Nono and Prometeo

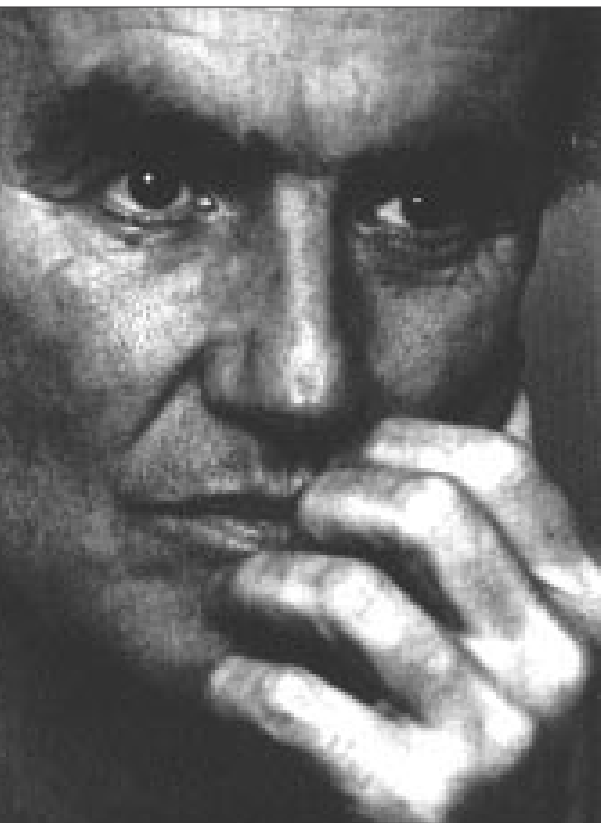
ヘルムート・ラッヘンマン Helmut LACHENMANN

磯崎新 ISOZAKI Arata

浅田彰 ASADA Akira

長木誠司 CHOKI Seiji

L u i g i N o n o



進歩と退歩の弁証法

ヘルムート・ラッペンマン——私は1958-60年のあいだ、ルイジ・ノーノのもとで作曲を学びました。これはちょうど、ダルムシュタット[★1]で新しい音楽が模索されていた時代と重なります。当時ダルムシュタットで中心的な役割を担っていたのが、ブーレーズ、シュトックハウゼン、そしてノーノの三人でした。私がノーノに弟子入りをした頃は、三人ともに同じような技法を用いてはいたものの、他の二人に対してノーノがまったく異なる道を歩みはじめていることが明らかになっていった時期です。他の作曲家の目には、ノーノはネオ・ヴェーベルン[★2]主義者として表現主義的な傾向にとどまっているように映っていました。58年、シュトックハウゼンは《グルッペン》[★3]を発表し、ブーレーズも《マラルメによる即興》[★4]のような、装飾的で名人芸的な作品を発表しました。ノーノは、この二人の作品に対して、後退的な、旧態依然としたブルジョワ的な音楽に舞い戻っていると批判していました。ノーノはダルムシュタットで始められた、音楽を「点」としてとらえていく考え方を深めていった作曲家だったわけですが、ブーレーズとシュトックハウゼンはこういった考え方から離れて装飾的になっていった。それだけではなく、やはりノーノとブーレーズ、シュトックハウゼンとでは、音楽の裏にある哲学、イデオロギー、自由の概念が根本的に違っていったと言えると思います。当時、ノーノが私にくれた手紙に次のようなことが書かれていました。「ブーレーズには気をつける。彼の音楽はまるでストラヴィンスキーの音楽のようだ。狩に行く代わりに宮廷に閉じこもって音楽を聴いていたルイ14世の宮廷の音楽のようなものを再現しようとしている」。

一方でノーノは、ブーレーズたちが構造論的な思考の中で排除したような、一つ一つの楽器がもっているアフェクトのかたち、例えばファンファーレのもつ

ているパトスのような表出的な要素をそのまま使いつづけてもいました。それまでの音楽と違うのは、そうした音が独特の方法で粉碎されたかたちで登場するという点です。ノーノは、これらの響きを装飾的あるいは名人芸的に、モノメンタルに駆使するのではなく、響きそのものに内在しているさまざまな側面に解剖学的に接近し、壊したもののただ中で創作していききました。その例が《ヴァリアンティ》や《イル・カント・ソスペーソ》といった作品です。当時のノーノの作品には進歩と退歩の弁証法を学ぶことができます。例えばトランペット・パートには、ベートーヴェンのファンファーレとあい通じる意味合いがあったし、ティンパニは軍楽のような印象が与えられていた。また声のパートでも、それまでのヨーロッパの伝統の中にあるベル・カント唱法のようなものを聴くことができました。でも、それをそのまま受け容れて使うのではなく、ねじ曲げて自分なりの表現として生み出していったということになります。従来の西洋音楽で使われてきた楽器や声を旅行や散歩をして見て回るような、単なるエキゾチックな博物館的な観点でふたたび用いるのではなく、古いものを保持しながらも壊してゆくというのが、当時としてはスキャンダラスな試みだったと言えます。よくノーノの作品について語るときに、弦楽四重奏曲《断片-静寂、ディオティマへ》や《プロメテオ》をもつて作風に大きな転機が訪れたと言われているのですが、私はそうは思いません。《プロメテオ》を聴くと、巨大なマドリガルのように思えてなりません。すなわち、古いカテゴリーを使いつつも、これを信じられないくらいに変形させていって、聴く行為の新たな道を開拓したと言えるのではないのでしょうか。

磯崎——ノーノと初めて会った頃の私の個人的な話、その後どういいうきさつでこの秋吉台国際芸術村のホールがまさに《プロメテオ》を日本で初演する

★1——ダルムシュタット現代音楽夏期講習会。1946年、ナチス政権下で禁止されていたシェーンベルクなどの音楽の普及を目的に、音楽学者ヴォルフガング・シュタイネッケが創始。とくに51年以降、ピエール・ブーレーズ(1925-)、カールハインツ・シュトックハウゼン(1928-)、ルイジ・ノーノなどの「全面的セリー主義」(total serialism)。シェーンベルクの12音技法=セリー技法の考えを、リズム、強弱などの要素にまで全面的に拡張する理論)の作曲家たちを中心に、前衛音楽のメッカとなった。

★2——Anton (von) Webern(1883-1945)。オーストリアの作曲家。シェーンベルクに学ぶ。シェーンベルクおよび兄弟弟弟子のベルクとともに

に、「新ウィーン楽派」と呼ばれる。シェーンベルク以上に徹底した12音技法作品を作り、後期作品で全面的セリーの先駆的な試みを行なったことから、全面的セリー主義者のアイドルとなった。

★3——*Gruppen*。109名のオーケストラを36名+37名+36名の3群に分割して聴衆の左、正面、右に配置し、異なるテンポの重ね合わせや音が空間移動するような効果をつくりあげた作品。1958年3月、シュトックハウゼン、ブーレーズ、マデルナの指揮により初演。さらにシュトックハウゼンは4群のオーケストラと4組の合唱が聴衆を取り囲む《カレ》(60)も作った。

★4——*Improvisation sur Mallarmé*。マラルメの詩に基づくソプラノとオーケストラのため

の作品。そのI(處女であり、生氣にあふれ、美しい今日……)(57)とII(ダンテル編みの窓掛けは自ずと消えて)(57)が1958年1月初演。III(密雲の崩れんばかりに覆う空)(59)が59年6月初演。後に同じくマラルメの詩に基づく《墓》(59)《陽》(62)とあわせて《プリ・スロン・ブリ、マラルメの肖像》(62、改訂83)としてまとめられた。

ためのホールとしてできたかなどをかいつままで申し上げます。

パリにラ・ヴィレットという名前の公園があります。もともと比較的郊外だったのですが、現在はペリフェリックという環状線に接したところにあります。80年代の初め、ミッテランの「グラン・プロジェ」★5の一環としてここを新しい公園に作り替えるという国際コンペがありました。このコンペには、大きな展示場と音楽学校とコンサートホールなどの芸術センターを作ろうという意図がありました。全世界から20人弱の国際審査員団が選ばれ、僕は建築家サイドからそこに審査員の一人として出たのですが、その審査員団に、アーティスト・音楽家の代表としてノーノがいました。他の審査員はレンゾ・ピアノ★6など建築家が数名と、同数以上の造園家、世界の造園協会の会長とかで、いわば世界の造園の全力をあげてここでデザインを作ろうという意図でした。建築家、アーティストなどはその「うわもの」を作るための副次的なメンバーと呼ばれていたというのが実状でした。言ってみれば、パリが次の世紀に届ける贈り物としての公園を国際的なアイデアでまとめたという意図だったのです。全世界から送られてきた1000点近くの案を審査し、議論をしているうちに、造園家が提案をしたものは全然面白くない、19世紀の考えから抜け出ていないではないかという意見が建築家の中から出てきました。建築家の提案には面白い案があったのですが、みんな実現不可能ではないかという意見がありました。この二つのプロフェッションが激突して大議論になり、格闘技みたいな状態になりました。コンペをプロデュースしたフランス文化省が、このままいくと将来、世界の建築家と造園家が口を利かなくなるくらい危機的な状態だと考えはじめたのです。そのとき突然ノーノが立ち上がって、「これまで二つのプロフェッションの意見を

聞いてきたけれど、何のことはない、21世紀を示すようなものは何もないではないか。造園が19世紀的、建築家が20世紀的といっても先のことは誰も読めていない。こんな審査につきあうのはごめんだ」と言って帰ってしまったのです。僕は、そのスタンドプレーが大変気に入りました。というのは、僕はその2年前にロサンゼルス現代美術館の設計をやって、クライアントと衝突して同じようにパッと席を立ってウォーク・アウトしたことがあったのです。これを思い出して、「あいつやるな」と思いました。ノーノという人に親近感を覚えました。もちろん彼は、2回目の審査のときには戻ってきて一緒に審査をしたのです。そこで決まったのはベルナル・チュミ★7というスイス生まれの建築家の提案したものでした。造園家が敗退したのです。その次の段階のコンペで《シテ・ド・ラ・ミュージック》という公園内の音楽施設を審査して選ばれたのがクリスチャン・ド・ポルツァンバルク★8というフランスの建築家でした。その二人の組み合わせで、この公園と施設ができあがりました。政治的ないろいろな状況が生まれてくる中で、これをバーンと切り裂くためにどうすればよいか、どういう姿勢をもって動いたらよいかということがあるわけですが、ノーノが立ち上がったそのときに、僕はそれがわかりました。われわれを力づけてくれるような動き方のできる人だと思いました。それが彼を尊敬しはじめた一つのきっかけです。

それから彼がサントリーホールに呼ばれて東京に来たとき★9など、いろいろなかたちでおつきあいにすることになり、最後にはサン・ミケーレ島に埋葬された彼のお墓を設計したという、個人的なつきあいでした。秋吉台にホールを作る計画ができ、細川俊夫★10さんから「こけら落としに《プロメテオ》をやりましょう」というお話があったとき、僕は大喜びをしたわけです。じつは審査員と一緒にいたレンゾ・ピ

★5—Le Grand Projet. フランスのミッテラン前大統領が推進した大規模なパリ再開発。ルーヴル美術館のピラミッド(I・M・ペイ)、アラブ世界研究所(ジャン・ヌーヴェル)、ラ・ヴィレット公園(ベルナル・チュミ)など、現代建築家を多く起用した。

★6—Renzo Piano(1937-)。建築家、イタリア生まれ。代表作に《ボンビドー・センター》(リチャード・ロジャースと協同)、《関西国際空港旅客ターミナルビル》などがあつた。

★7—Bernard Tchumi(1944-)。建築家、スイス生まれ。代表作に《ラ・ヴィレット公園》など。現在、コロンビア大学建築学部大学院学部長。著書に『マンハッタン・トランスクリプト』建

築と断絶》(邦訳=鹿島出版会)など。

★8—Christian de Portzamparc(1944-)。建築家。モロッコ生まれ。92年フランス建築グランプリ受賞。94年ブリツカー賞受賞。

★9—1987年秋、ノーノは「サントリーホール国際作曲家委嘱シリーズ1987」(監修=武満徹)の招きで来日し、11月28日に委嘱作《2》進むべき道はない/だが進まねばならない……アンドレイ・タルコフスキーの世界初演を含むコンサートでサントリーホールで行なった。

★10—作曲家。1955年生まれ。作品に《序破急》(80)、《プレリューディオ》(82)、《東京1985》(85)、《うつつひ》(86)、《ヒロシマ・レクイエム》(89)、オペラ《リア王》(98)など。

89年以降、秋吉台国際20世紀音楽セミナーの音楽監督として若手作曲家の育成にも力を注いできた。

★11—André Richard. 1944年スイス生まれ。ジュネーブでフライブルクで作曲を学ぶ。89年からフライブルクの南西ドイツ放送局ハイブリック・シュトローベル記念財団実験スタジオのディレクター。晩年のノーノのアシスタントとして、《プロメテオ》など多くの作品の電子音響を担当した。

ルイジ・ノーノ(1924-90)

イタリアの作曲家。ブレーズ、シュトックハウゼンと並ぶ第二次大戦後のヨーロッパ前衛音楽の中心的存在であった。急進的な政治思想と新しい音楽技法を統合した、厳しく強く美しい音楽を数多く残した。

[主な作品]

シェーンベルクの作品41のセリーによるカノン風前奏曲 1950

ポリフォニア=モノディア=リミカ 1951

フェデリコ・ガルシア・ロルカの墓碑銘 1952-3

ゲルニカの勝利 1954

イル・カント・ソスベソ(中断された歌) 1956

ヴァリアンティ 1957

オーケストラのための作品2:ポランド日記'58 1959

エミリオ・ヴェドヴァへのオマージュ 1961

イントレランツァ 1960 1961

ラ・ファブリカ・イルミナータ(照らし出された工場) 1964

森は若々しく生命に満ちている 1966

バステアーナのために——太陽昇 1967

ムジカ=マニフェスト 1969

そしてそこで彼は理解した 1970

光と光の波のように 1972

愛に満ちた太陽の光の中で 1975

…苦悩に満ちながらも晴朗な波… 1977

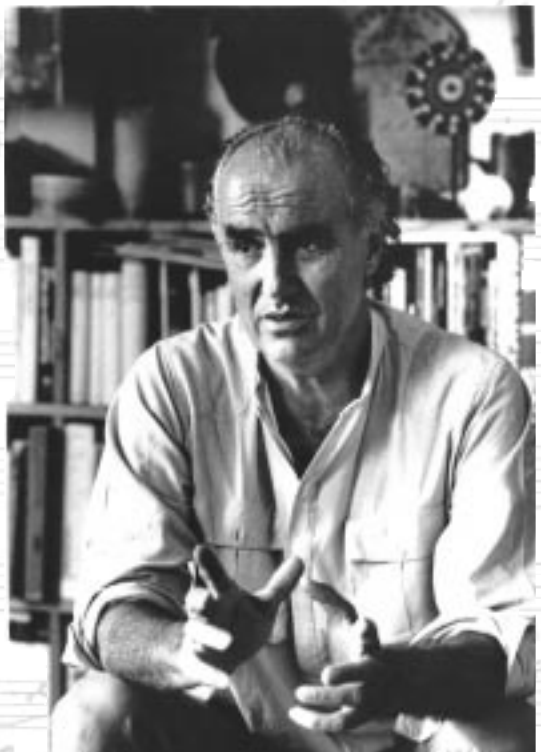
断片=静寂、ディオティマへ 1980

プロメテオ 1984(1985改訂)

2)進むべき道はない

だが進まねばならない……アンドレイ・タルコフスキー 1987

未来のユトピア的ノスタルジックの遠方 1988



アノが84年のヴェネツィアでの初演の空間を作っている。先ほどのコンペは82年の終わりから83年の初めだったと思いますから、ちょうどノーノが《プロメテオ》を構想をしている真っ最中であっただろう。その時期に僕は彼に会ったのです。それを日本初演するというのが細川さんのアイデアで、僕は大変うれしく思いました。ところが、一つ問題がありました。僕は音楽のスコアはほとんど読めません。音楽に対して建築家としてどういうふうアプローチしていくかという手がかりがないわけです。細川さんから、「いや、普通にスコアを読めても《プロメテオ》のスコアは読めません、これは全然普通のスコアではないんです」と聞いて安心しました。それなら白紙状態でこれとつきあうことが一番良いだろう。唯一手がかりになったのは、アンドレ・リヒャルト[★11]さ

んが、《プロメテオ》の空間的な構造をどう理解したらよいかを具体的に話してくれたことでした。僕なりに解釈すると、《プロメテオ》は、第一の島、第二の島というふうに各章を「島」と呼んでいるわけですが、マッシモ・カッチャーリ[★12]が現代思想の中で彼の一番ユニークな貢献だと言われている「群島」という考え方を頭に入れてシナリオの提案をし、それを受けてこの「島」を時間系列において組み立てていくことが、《プロメテオ》の構成になっている。そういうふうには僕も理解しました。それなら空間内に「島」を作ればよい。島も立体的であつて、浮島とも考えられる。観客席になつてもいいし、ステージになつてもいい。現在あるものをバラバラにして空中に浮かす。具体的な位置関係に関しては、リヒャルトさんと通信しながら、また彼が日本に来たとき

の打ち合わせを通じて、オーケストラの位置や大きさを決めました。われわれの世界を「群島」として考えるという世界観と、「群島」を立体化して演奏空間にしようという考えを、空間的にパラレルにもっていきたくは僕は考えました。もう一つ、このホールのイメージとしては、ここが秋吉台であるということがあります。秋吉台はカルスト台地であり、鍾乳洞がある。いわゆる洞窟ケイブですね。ですから、洞窟というイメージと群島というイメージと、この二つを重ね合わせてホールの空間を作り上げていくのはどうだろうということを経験過程で考えました。ガラス張りにして水を張った中庭がすぐ前にあります。この舞台は、その浮島の一つでもあるわけです。じつは、宿舎も島みたいに浮いています。ですから、それぞれ別な機能をもつ島の集合状態を組み立てていくというアイデアを、ホールだけではなく全体の配置のコンセプトにも広げていきたいと思ったわけです。すなわち、この芸術村の全体の空間構成は、ノーノとカッチャーリが《プロメテオ》で構想した世界を日本の秋吉台という条件の中で組み立て直そうとしたものです。昨日、この《プロメテオ》の日本初演を聴きまして、ここで作られた空間での音の流れは非常にうまくいっていたと思いました。

インテンシヴな空間

浅田——ラッヘンマンさんから50年代末以降作曲家としてノーノと長くつきあってきた経験に基づくお話を伺い、磯崎さんから80年代以降建築家としてノーノとつきあってきた経験に基づくお話を伺ったわけですが、ある意味でそれをつなげるかたちでノーノと空間という問題を考えてみたらと思っています。

じつは私も、87年にノーノがサントリーホールで行なわれた新作の上演のために来日したとき、彼を京都に案内して、一緒にお寺や街を見て歩きながら

話をしたことがあります。とくに記憶に残っているのは大徳寺ですね。たくさんの塔たつちゆう頭にそれぞれ石の庭や苔の庭がある。そういう多様なマイクロコスモスが一つのお寺の中にコンパクトに畳み込まれている。そんな空間をどう説明したらいいか。それで、おおよっぱな分類ですが、エクステンシヴな空間とインテンシヴな空間、外に広がっていく空間と内に畳み込まれていく空間という言い方をしてみたわけです。例えばパリのような都市は、バロック的な都市計画に基づく壮大な軸線にそって、まさにエクステンシヴな空間として演出されている。他方、京都は、単にグリッドになっているだけで、外から見るとそんなにきれいな町ではないけれど、そこここに、いまあげたお寺の例のような、小さくても濃密な空間が畳み込まれている、そこにあるのはむしろインテンシヴな空間なのだ、と。ノーノがその説明で納得したかどうかはわかりません。ただ、私なりに敷衍して考えると、ノーノの音楽はある深い空間性をもっている、その空間性自体エクステンシヴというよりもインテンシヴであると言えるのではないかと思います。

このことは、ラッヘンマンさんが指摘された、50年代末のダルムシュタットでの、一方におけるブルーーズとシュトックハウゼン、他方におけるノーノの差異と関係しているように思われます。ダルムシュタットで50年代に起こった問題というのは、音のさまざまなパラメータ(音の高さ、長さ、強さ、音色など)をすべてセリー化して群論的に構造化していったあげく、いろいろな音が点として散在しているようにしか聴こえないポイントウエル点的な状態に行き着いてしまった、それをどうやって乗り越えたらいいのかという問題だったわけです。そこで、シュトックハウゼンやブルーーズは、壮大なフィールドや華麗なコンステレーションを作って点的なものをいわば面やヴォリュームに広げていくという、エクステンシヴな空間的拡大による



マッシモ・カッチャーリ

★12—Massimo Cacciari(1944-)。イタリヤの哲学者。70年代後半からノーノと《息づく清澄》(81)、《プロメテオ》などでコラボレーションを行なう。現在、ヴェネツィア市長。著書=『ドラーン』『必然性の天使』『法のアイコン』など。

★13—シュトックハウゼンはヘリコプターに弦楽四重奏団を乗せて飛ばす《ヘリコプター四重奏曲》を、進行中の大作《リヒト》に組み込むことを計画している。《シリウス》(76)もシュトックハウゼンの作品名。

★14—Répons(1981)。六つのソロ楽器(ピアノ2台、ツインバロン、ヴィブラフォン、ハーブ、グロックンシュピール:リアルタイムの電子的音響変換を含む)と室内オーケストラのための作品。ブ

レーズが所長を務めた音響音楽研究所(IRCAM)が開発したテクノロジーを全面的に取り入れている。

★15—このシンポジウム(8月27日午後)に先立つ8月27日午前、アンドレ・リヒャルトは電子音響の実演を交えたレクチャー「ルイジ・ノーノの電子音楽」を秋吉台芸術村コンサートホールで行なった。

★16—ドイツの音響技術者ハンス・ペーター・ハラが考案した、空間の中で音響を自由に動かすことのできる機器。《プロメテオ》で用いられた。

解決をはかったと言えるでしょう。ところが、ノーノはそうではなかった。ラッペンマンさんが言われたように、彼は点的なものにあくまでもこだわる。一つの点としての音であっても、内部を覗き込んでみると微妙なゆらぎがあったり、どこから響いてくるかによって全然違う表情を帯びたりする。あるいは、その音が周りの沈黙との間に微妙な関係をもっていたりする。このように、一つの音を徹底的に聴くことで、点としての音をインテンシヴな空間としての広がりにおいて再発見していくわけですね。ですから、ブーレーズやシュトックハウゼンが外に向かってエクステンシヴに拡大していこうとしたのに対し、ノーノは内に向かってインテンシヴに入り込んでいくことで非常に深い空間を見つけたと言えるのではないかと思うのです。

これらの作曲家たちが文字通り空間的な音楽を作ろうとしたときにも、その差異が出てくることとなります。例えば、シュトックハウゼンの《グルッペン》では、三つのオーケストラが三方に配置されていて、クライマックスでは金管が同じ和音をバーツと投げ合う、これは、ドイツのメガロマニアと言ってははいけないかもかもしれませんが、ある種の権力意志に裏付けられたスペクタキュラーな空間体験、徹底的にエクステンシヴな空間体験です。シュトックハウゼンはそれでも満足できないので、弦楽四重奏団をヘリコプターに乗せなくてはいけないとか、可能なら宇宙空間まで出て行って音楽を奏でたい、それこそシリウスまで行きたいとかいうことになるのでしょうか(笑)【★13】。時代は下りますが、ブーレーズも、80年代の《レボン》【★14】では、聴衆の周りにオーケストラと独奏楽器を配して、オーケストラとソリスト、あるいはソリスト同士^{レボン}の交唱を、ライブ・エレクトロニクスによる変換を介して、華麗に展開してみせる。実際に聴いてみると、空間の中の音と音との対位法的な響き合いを明確に聴き取ることができる。しかし、それはやはりあくまでもエクステンシヴな空間体験です。そもそも、この曲を聴いていると、技術の粋を尽くして作り上げたゴージャスだけれどもどこか不毛な音の饗宴という感じがするんですね。率直に言って、私は自らの頹廢的ブルジョワ趣味ゆえにその不毛な輝きが嫌いではない(笑)。しかしやはり、《レボン》というのは、いまやフランス国家の文化政策の先端を代表する芸術家が、最も磨き抜かれた技術と莫大な予算によって実現した、華麗にして不毛な成果だったと言わざるをえないと思います。そういうものと比べ

てみると、《プロメテオ》は、同じように空間的に音が動くとか音と音とが響き合うとかいっても実際にはまったく質が違うんですね。確かに、音が空間の中を旅する。しかし、エクステンシヴな空間の中で音が回転するとか音と音とが交互に応答し合うとかいったスペクタキュラーな効果が追求されているのではない。むしろ、磯崎さんが言われた洞窟の中にあるかのような空間、音響的にも視覚的にも暗い空間で、しかし、よく耳を澄ませてみれば、聴こえないはずの微妙な響きが、しかも音源とちよつとずれたところから響いてきたりする。そうやって耳を澄ませているうち、知らず知らず洞窟の中の群島をさまよっている自分を見出すことになる。この作品のそういう特徴を端的に表わしているのは、音響技術の使い方だと思います。これについては、ノーノと長年協力してきたアンドレ・リヒャルトさんが実演つきで明解に説明してくれました【★15】。例えば「ハラフォン」【★16】というのがあって、音を空間的に回すことができる。しかし、単に回すだけだと、それこそ万博のパヴァリオン^{パヴァリオン}のデモンストレーションのようになって、エクステンシヴな空間の中をスペクタキュラーに音が移動するというだけになってしまう。ところが、ノーノの場合は、例えば右回りと左回りを同時にやるので、音がどの方向に回っているということがわからない。確かに音が動いているけれども、エクステンシヴな空間の中を明確なベクトルをもって動いているのではなく、いろいろな動きが打ち消し合う中で、方向が定かではない、あるいは複数の方向に分散化され迷宮的となった音の旅、インテンシヴな空間の中の旅というのが立ち現われてくるわけです。

《プロメテオ》の初演のときはレンゾ・ピアノがヴェネツィアのサン・ロレンツォ教会の中に船のような構造体を作ってやったのですが、ノーノはその少し前に「私の頭があたかもサン・ロレンツォ教会であるかのように感じている」と言っています。自分の頭蓋が一つの教会の空間になっており、その中を音がどのように旅するかということイメージしている、というわけです。逆に言うと、サン・ロレンツォ教会なり、秋吉台のホールなりが、全体として、いわば一つの頭蓋――ノーノの、また、われわれ一人一人の頭蓋の内部空間になってしまい、その内部空間の中を音が遍歴していく、そして、それを追っていくことで、非常に深いインテンシヴな空間体験を味わうことができる。おそらくそれがノーノの考えたことではなかったか、とすれば、それは、今回の秋吉台での日本初

演において、理想的なかたちで実現されていたのではないかと思います。すでにノーノ自身はいませんが、その深い意図が、彼との実際のつきあいを通してそれをよく理解している人たちによって、見事に実現された。ノーノの音楽を愛する者として、そういう機会に立ち会えたことを大変幸せに思っています。

長木——今回、日本初演をするというので、大学のゼミナールでノーノの《プロメテオ》を中心とした作品研究をやったのです。その際強く感じたのは、日本においてはノーノの受容がゼロに等しいということです。まず、日本語で読める文献はほとんどない。しかしこれは日本だけの問題だけではない。つまりノーノの著作集は、イタリアではなくドイツで、ドイツ語で出ているわけです。ノーノの初期のほとんどの作品は、ドイツで初演されました。ノーノの作品がイタリアで初演されるようになったのは1960年代になってからで、《イントランツァ1960》からでした。ノーノ自身もイタリアで活動することかなりの困難を覚えて、その後マデルナとダルムシュタットにスタジオを作ったりするわけですが、言ってみればノーノ自身が旅する人だったのです。

そういう経緯をもった人間を日本で一つのコンセプトで定着させるのは難しいのかもしれない。私は博士論文でブゾーニ[★17]という作曲家を研究したのですが、ブゾーニもイタリア生まれでベルリンにずっと住んでいました。こうした作曲家に関する情報は、発信の中心が成立しにくくて、日本においての受容が難しく思われます。ノーノの場合は本格的に曲を書きはじめた頃はダルムシュタットを中心に活動し、晩年はフライブルクを拠点にしていたので、かろうじてドイツ語になっていますが、そういう作曲家に対してわれわれはなかなかまとまった表象をもちにくい。彼はドイツの作曲家だとか、彼はイタリア人だからだとか、そういう枠組みをあらかじめ設定しな

いと、われわれ日本人はこれまでものをとらえられなかったのではないかということ、いまさらながら痛感したのです。

もう一つは、イタリア語で書かれた声楽作品が多いので、演奏の場がこれまでほとんどなかったのです。初期の代表作と言われる《イル・カント・ソスペーソ》でさえ日本初演されたかどうかを調べるのに苦労する。彼の二つの重要なオペラ作品《イントレランツァ1960》と《愛に満ちた太陽の光の中で》はいまだに初演されていません。《プロメテオ》が彼のそうした大きな作品の中で最初に日本初演されることになってしまったという、時代の逆説みたいなものがあるのです。相変わらずわが国で上演されるオペラは19世紀作品が主で、そこから出られない。ノーノは何重かの意味において、日本でオペラ作品を上演される可能性がないのです。逆に言いますと《プロメテオ》は「聴く悲劇」としてくれたためにむしろ上演が可能になったと考えることもできる。

これは、私はいまだに疑問なのですが、なぜ《プロメテオ》を「オペラ」と呼ばなければいけないのか、もしかすると、われわれだけの大きな間違いかもしれない(笑)。もしオペラと呼び、オペラの枠の中で考えると、これは巨大な革命なのです。オペラは演出がつき、何らかのオペラたりうる台本をもつのですが、そういったものを一切排除してオペラを作ったとすると、《プロメテオ》はやはりオペラの歴史の中では特異な作品であろう。19世紀的なオペラを観るとき、われわれは座席に座って前面にある空間で展開されているものを享受するだけなのです。戦後のブスール[★18]やカーゲル[★19]のようにオペラを解き放とうという動きはあるのですが、ノーノは別のかたちでオペラを崩していかうとしたと思います。

これは確かに「聴く悲劇」ですが、われわれは聴

★17—Ferruccio Busoni(1866—1924)。イタリアの作曲家・ピアニスト。代表作《ピアノ協奏曲》(1904)。1894年以後、生涯のほとんどをベルリンで過ごした。無調音楽や微分音の理論を展開した著書『新音楽美学論』(1907)やパッサ作品の校訂者としても知られる。

★18—Henri Pousseur(1929—)。ベルギーの作曲家。フランスの作家ミシェル・ビュートルとのコラボレーションによるオペラ《あなたのファウスト》(67)はアンリという名の作曲家がファウスト伝説についてのオペラを委嘱されるという作品で、聴衆が投票や口頭によって予め準備された幾つかの物語の展開に参加できる。

★19—Mauricio Kagel(1931—)。アルゼン

チン生まれの作曲家。1957年以後ドイツに住む。音楽劇、ラジオドラマ、映画なども表現手段にする。歌手、オーケストラなどオペラの道具立てを揃えながら、アンサンブルは狂い、パレ・ダンサーが体操をするといった不条理な作品《国立劇場》(71)を作った。

★20—fermata。クラシック音楽の停止記号の一つ。音符や休符を任意に延ばすことを指示する。

★21—LaSalle Quartet。アメリカの弦楽四重奏団(現在は解散)。ヴェーベルンなど現代音楽を得意とした。ノーノとは50年代のダルムシュタット夏期講習以来の交友があり、《断片=静寂、ディオティマへ》を委嘱、初演した。

★22—ヴァイオリニストのアーヴィン・アルディティ(1953—)が率いるイギリスの弦楽四重奏団。驚異的な超絶技巧と研ぎ澄まされた演奏で、現代音楽を演奏する弦楽四重奏団として高い評価を得ている。

覚だけで聴いてはいないのだ、ということがよくわかる作品だと思います。これほどコンサート会場の中で自分の置かれている位置が切実にわかる作品も珍しい。19世紀的な作品概念でいうと、聴き手の一人一人が理想的な空間で曲を聴いている。その最も先鋭的なたちがCDとかレコードとかで、誰でも同じ条件で聴くことができるということになるかと思いますが、空間の中で自分がどこで聴いているかによってこれほど違う作品もないし、音が発せられた方向から聴こえてこないでさまよいつづけている。こういうことはブーレーズの《レボン》を聴いても感じなかったことです。ブーレーズの作品は、ブーレーズが指揮しているところで聴くのが一番良いという気がします。ですから彼は、自分の作品を自分で指揮するのだと思うのです。聴く位置によって変わるの《レボン》でも物理的にはそうなのですが、ブーレーズでは本質的なことではないのではないかと。

とはいえ、日本のノーノ受容において、より伝統的なオペラに近い《イントランツァ1960》や《愛に満ちた太陽の光の中で》が初演される前に《プロメテオ》が初演されたのは、ノーノという作曲家を知るうえでむしろ良かったのではないかと思います。一人の作曲家を理解するためにその作品を順序立てて聴いていくのは一つの方法ですが、終わりから聴いてみる、到達点から過去の作品を眺めてみるというのも、言ってみればノーノとカッチャーリがテキストの下敷きにしたベンヤミン的かもしれませんが、そういう意味で、今回の初演は考えさせるところがありました。

「非オペラ」としての《プロメテオ》

ラッヘンマン——三つのことを言いたいと思います。浅田さんがシュトックハウゼンの《グルッペン》について語られたのは、この作品の中でわずか19秒間くらいのことですが、この《グルッペン》は25分もある作品であることを忘れてはならないと思います。確かに金管の和音が3方向から鳴り響く瞬間があるわけですが、この瞬間はこの作品の中で最も月並みな響きが実現されている部分です。同時に、複雑な空間現象が最もはっきりわかる瞬間でもあります。ノーノとシュトックハウゼンの関係はアンピヴァレントでして、イメージしていただきたいのですが、子供が模型機関車のスイッチを前に置いて、機関車を自在に、まるで神のように操っているときのような感覚、喜びをシュトックハウゼンが楽しんでいた

時期というのが、ちょうど浅田さんがお話になった作品が書かれた時期なのです。ノーノにそういう時期がなかったかという、じつはノーノもシュトックハウゼンから20年後に、コンピュータや機械を前にして自在に音を操る子供のような喜びの味をしめてしまった、ということが言えると思います。私はノーノのもとで学んだ作曲家ですから、ノーノに近いことは確かですけれども、お話にあったようにブーレーズ、シュトックハウゼン対ノーノというような対立構造の中でこれらの作曲家について語ることにについては、私は問題があるのではないかと思います。シュトックハウゼンがもっていた空間のコンセプトは、まったく新しい時間のコンセプトでもあります。このことについて話すとき長くなりますので、この話は終わりにしたいと思います。

ブーレーズやシュトックハウゼンが外に外に発展していったのに対して、ノーノは内側へ内側へという動きをみせていった、という浅田さんの指摘にはまったく同感です。その際大きな問題は、ノーノの作品あるいはノーノ自身を変に神秘化してはならないということです。彼の作品の構造はじつは信じられないほどシンプルです。しかし彼は、構造をいろいろと駆使して発展させていったというよりは、構造そのものの知覚や、いまだ聞こえなかった構造というものを可能にしたと言えるでしょう。《断片=静寂、ディオティマへ》の中には山のようにフェルマータ[★20]が書いてあって、23秒とか細かく秒数が書かれています。初演したのはラサール弦楽四重奏団[★21]でした。この初演のときにラサールの面々は弓をゆっくりゆっくり動かすことによって何とか23秒間音を保たせようとしたのですが、ついに最後で弓が足りなくなりました。まるでシューマンのゆっくりとした作品の終わりのように、音を揺らしながら、少しずつ少しずつ経済的に弓を使って、最後の音を鳴らしていったのですが、弓が最後までなくなってしまったにもかかわらず、23秒もちませんでした。その後、アルディッティ弦楽四重奏団[★22]がこの作品を演奏するということをノーノが知ったとき、ノーノは「彼らにこの作品を演奏できるはずがない、彼らには理解できないだろう」と私に言いました。ところが、フライブルクでの公演を聴いて、ノーノは私のところに来て、非常に感激しておりました。「アルディッティは、作品を解釈=演奏したのではなく、自分が考えていた音楽を実現した」と。ところが、アーヴィン・アルディッティは私にこう言いました。「23秒音を弾か

なければいけない。弓の長さは約87センチある。単純に割ればよい。だいたい1秒あたり3.2センチくらい弓を微妙に動かしていけば、23秒もつだろう」(笑)。アルディッティは正確に弓を見て、1秒で3.2センチずつ弓を弾くようにしていったわけですけれど、その結果、折れたような、ふるえるような、いろいろな音が新しく出てきた。ノーノは私にこう言いました。「これでようやくここで出されている音の構造そのものの中にわれわれは入り込むことができる。ラサールはこの作品をまるでヴェーベルンのように弾いてしまった。アルディッティは、音の中に含まれている構造を明らかにし、広げてくれた」。この一つの響きの内側へ内側へと浸透していくような動き、すなわち響きの解剖学は、音楽の本質のある部分を体験することであり、ノーノ独特の世界ではないかと思えます。そして、ノーノのこの世界は、《プロメテオ》の中でも聴きとることができる。

また、長木さんがオペラと呼ぶのはおかしいのではないかと言われましたが、確かにこれはオペラではありません。逆に、非オペラであるからこそ日本の聴衆にとっても受け止めやすい作品ではないかと私は思います。私は日本の哲学者の西谷啓治[★23]の考えが好きなのですが、自己の中に、その同一性の一部として非自己を含めるという考え方、それに近いものをこの作品を聴いていて感じるのです。《プロメテオ》は非オペラであると言いましたが、オペラという従来の空間から飛び出していつてしまう、そういうオペラではないかと思えます。さきほど巨大なマドリガルと言いましたが、あまりにも巨大すぎて変形されすぎて、これはもう音楽と呼べるのだろうかというところまで行き着いてしまう作品ではないか。この作品は非オペラであると同時に非音楽と呼べるのではないかと思えます。なぜならわれわれが音楽と呼ぶものには、リズムがあり、ハーモニーがあり、従来の音楽的要素が含まれているわけですが、

そういうものを一切排除した上で成り立っている作品ではないかと思えます。この作品を聴いていますと、非常に原始的な音の体験に近い体験をすることができます。それは音楽という概念がもはや正当な形では成り立たない所での、実在的な聴取の場所です。われわれ作曲家は日々過剰なくらいいろいろな音に囲まれ、いろいろな音楽を聴いて生活をしています。あまりにたくさんの音楽に囲まれているがゆえに、音楽というものに対して嫌悪感すら感じてしまうことがあるわけですが、嫌悪感を感じている私たちを非音楽であることこそが新たな音の展望に導いてくれる、そういう作品ではないかと思えます。そこには磯崎さんによって可能になった空間のほか、粉々にされた音の内側の空間も含まれます。アモルフなクラリネットの音、そこに高貴とも言える歌が加わり、まったく新しいコンテクストが形成されるのです。

浅田——いまのラッヘンマンさんの最初の二つの指摘に関しては、ほぼ完全に同意します。さきほど言ったように、一方にエクステンシヴな空間、他方にインテンシヴな空間と分けるのはいささか暴力的な区別なので、本当はもつと繊細な議論が必要です。そもそも、ある人を語るとき、どうしてもコントラストのために他の人を批判的に語ってしまいがちになる。いま、たまたまノーノについて話しているので、プーレーズとシュトックハウゼンに対して単純化が過ぎたことは認めます。プーレーズの作品が驚くべき完成度をもっていることは認めざるをえないので、電子的な変換を使った作品でも「エクスプロゼント・フィクス爆発／固定」[★24]などはじつに美しい。シュトックハウゼンも偉大な作曲家であり、今度秋吉台でも演奏される最初期の《コントラ=プンクテ》[★25]などは、いま聴いても昨日作曲されたのではないかと思えるほどに厳密で清新な美しさにあふれている——だからこそ、その後のメガロマニアックな肥大が残念に思えるのです

★23——哲学者(1900-90)。西田幾多郎に学ぶ。京都学派の代表的な哲学者の一人で、『文学界』の「近代の超克」討論にも参加した。著書『根源的主体性の哲学』『世界観と国家観』など。

★24——...explosante-fixe...、3本のフルート(リアルタイムの電子的音響変換を伴う)と室内オーケストラのための作品、もとストラヴィンスキーの追悼として作曲されたが、現在のヴァージョンは1991-3年にかけてIRCAMとのコラボレーションによりつくられた。

★25——Kontra-Punkte、ピアノ、フルート、クラ

リネット、バスクラリネット、バスーン、トランペット、トロンボーン、ハーブ、ヴァイオリン、チェロのための作品。ピアノ以外の楽器は音楽の進行につれて姿を消していく。1953年初演。全面的セリ音楽の初期の傑作と評価されている。

★26——Federico García Lorca (1898-1936)。スペインの詩人・劇作家。詩集『ジプシー歌集』『カンテ・ホンドの歌』など。戯曲『血の婚礼』『バルナルダ・アルバの家』など。スペイン内乱勃発直後、フランコ側に射殺された。

★27——哲学者(1870-1945)。京都大学教授(13-28)。日本的「無」を唱える独特の「西田哲

学」を樹立し、田辺元らと「京都学派」を形成した。著書『善の研究』『自覚に於ける直観と反省』『働くものから見るものへ』など。

が、そういうことをふまえたうえで、あえて彼らとノーノの空間概念を比較するとすれば、さっき言ったようなことが言えるのではないか、というぐらいのニュアンスで聞いていただければと思います。

それから、二つ目の指摘は非常に重要だと思います。つまり、ノーノが音の内側を覗き込んでいったということを神秘主義と混同してはいけないということです。ノーノに関しては安易な紋切型があります。彼は昔は戦闘的な共産主義者として政治的な音楽を作っていたが、それは《愛に満ちた太陽の光の中で》でピークを迎え、その後、70年代後半からだんだんメランコリックな内省に向かっていって、《断片=静寂、ディオティマへ》や《プロメテオ》のようなところに行き着いた、と。要するに、政治的なものからの転向ということです。確かに、そういう節がまったくないわけではない。しかし、ラッヘンマンさんが言われたように、そこにある隠れた連続性のほうを強調すべきなのではないか。例えば、ごく初期に、ノーノはガルシア・ロルカ[★26]の詩に基づくいくつかの作品を作っています。もちろん、ガルシア・ロルカがファシストに惨殺された詩人だということは重要だし、詩の内容も重要です。ただ、87年に日本に来たときの講演「現代音楽の詩と思想」(『現代音楽のポリティックス』水声社)で、ノーノはロルカの詩の「verde(緑)」という言葉を取り上げて、詩人が「r」という音をいかに強調し、それによって「verde」という言葉の中にいかに切断を導入しているかに注目している。そこから話が飛んで、フィデル・カストロの演説でも、やはり「r」がそのような切断力をもって使われている、という話になる。ロルカの「r」、あるいはカストロの「r」の中に、ノーノはある種の政治を見ていたわけです。たんにプロパガンダとして革命的なテキストを音楽にするということではないんですね。ノーノの音楽が政治的だったとして、本当はそれは最初からそういうレヴェルの政治として考えるべきではなかったでしょうか。

逆に、70年代後半以降の作品も、政治から内省へと転向したと考えるべきではない。しかも、内省的なものを神秘化してはいけない。これは非常に重要なポイントだと思います。《プロメテオ》の中にはヘシオドスの『神統記』をはじめとする神話のテキストがたくさん出てくる。しかし、神話的源泉へ単純に回帰するというわけではない。それを端的に示すのは、神話的なテキストがベンヤミンのテキストと並列されているということです。ベンヤミンが「根源

(Ursprung)」というのは、リニアな歴史を溯つていけば回帰することのできる単一の「起源」のことはない。彼は、30年代のファシズムの高まりの中にあつて、「救いは連続的なカストロフィの中の小さな亀裂にかかっている」と言っている。まさにそういう切断面の断層において見えてくるものを、ベンヤミンは「根源」と呼んでいたのです。彼が絶筆となった「歴史の概念について」の中で言う「かすかなメシアの力」は《プロメテオ》の基本的なコンセプトの一つですが、それもまたこういう文脈で理解すべきものであつて、来たるべきアポカリプスにおいて待ち望まれる絶対的なメシア的力とはかなり異質なものだと言ふべきでしょう。

同じことを少し違う角度から言うと、ノーノとカッチャーリがハイデガーではなくベンヤミンを選んだ、そのことは決定的に重要だと思います。ラッヘンマンさんか日本の思想、とくに西谷啓治の思想に触れましたが、西谷は西田幾多郎[★27]の高弟で、西田のテキストがあまりにも謎めいているので西谷が明快に解説してくれるとわれわれにもよくわかる、そんな位置を占める人です。そして、西田自身は、ドイツの文脈で言うと、ハイデガーに対応する——理論的にも政治的にも対応すると言えましょう。西田のいう「無」はハイデガーでいうと個々の存在者とは区別される「存在(Sein)」になる。そこで、「無の場所」とか「存在の場所」とかいったものを神秘化し、われわれが生きているアクチュアルな存在者の世界の向こう側にあつて長らく忘却されていたそうした場所へ帰っていけばいいかのように語る時、問題が起ころ。それは理論的にも反動的だし、政治的にも日本の軍国主義やドイツのナチズムを間接的にはあれ正当化する役割を果たした。その意味においても、ノーノとカッチャーリがハイデガーではなくベンヤミンを選んだことが重要だと言ったのです。超歴史的な場所に安易に回帰するのではなく、あくまでもアクチュアルな歴史過程の中にとどまりながら、そういう時間の流れが一瞬切断されるときに露呈される垂直な断層にそつて「根源」を立ち上がらせようとする。とすると、エクステンシヴな空間の中でリニアに展開される物語をもつたオペラが否定されるのは当然です。彼らは、負のオペラ、虚のオペラというふうな言い方もしていますが、まさにそういうものとして《プロメテオ》を考えられるのではないかと思います。

b) MITOLOGIE

1. SOPRAN (2. HILFE...)

1. BASSO (F...)

1. CONTRALTO

1. VOICE (A...)

2. SOPRAN

DOCA

VON IST GESCHEN

AUF WELCHE STÄTTE

ZU... ..

ES SCHWIMMEN

ES FAHREN

DIE LEIDENDEN

REISEREN

BILDERN

WIE WÄSSEN

VON WELCHE

ZU... ..

IMS VERGANGEN

HIER...

DOCA

VON DER... ..

VON DER... ..

IN STÄTTE

DEI... ..

FÜR... ..

→ musische ⑨

2. VOICE

DOCA

VON IST GESCHEN

AUF WELCHE STÄTTE

ZU... ..

ES SCHWIMMEN

ES FAHREN

DIE LEIDENDEN

REISEREN

BILDERN

WIE WÄSSEN

VON WELCHE

ZU... ..

IMS VERGANGEN

HIER...

Mein Ziel musische

「聴く悲劇」の意味

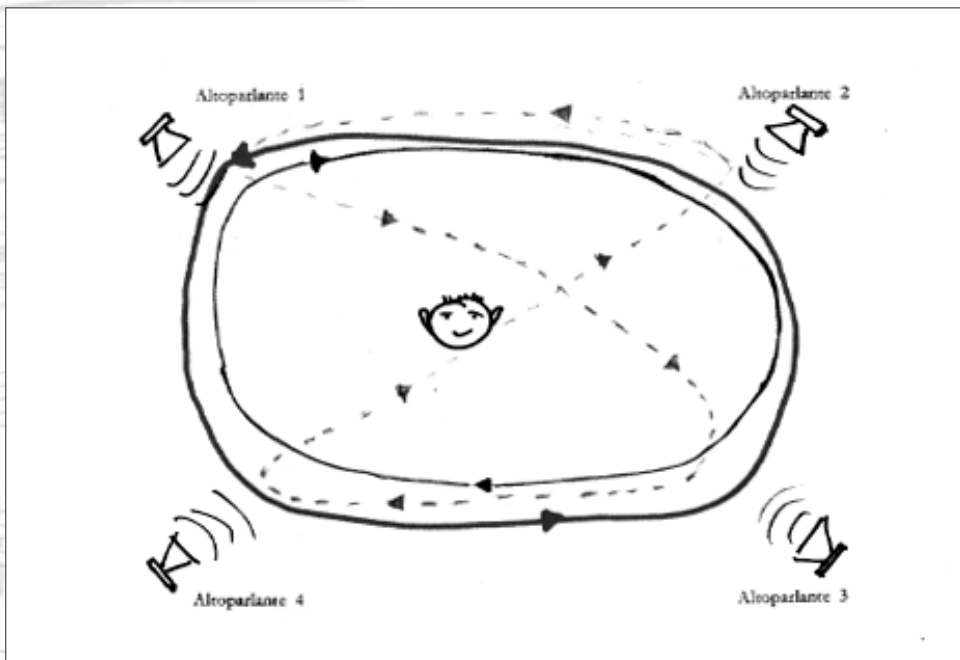
アンドレ・リヒャルト(フロアから)——私個人としては、《プロメテオ》は非オペラであると言ってものは、ちょっと間違いではないかと思えます。この作品には「聴く悲劇」というサブタイトルがついています。この作品の中で、テキストがもっている役割は非常に重要なものだと思います。もちろん、テキストをなぞるようなかたちで音楽がつけられてるわけではありませんが、このテキストを抜きにして、この作品を語ることはできません。

初演のプログラムにカッチャーリは、ノーノが《プロメテオ》を通して、動力学や視覚によって音楽が支配されている状況から音楽を解放したかった、と書いているのです。空間は音楽のためだけに奉仕すべきだということです。

《プロメテオ》ではもちろん、舞台上に立っている演奏家が目に入ってきます。そういう意味では視覚的な部分が皆無ではありませんが、舞台上の動きは複雑な聴取に影響を与えることはないわけです。例えば、和声だけとりあげてみても、あるグループかそのある音が、次にどのグループのどの音に関連してゆくのか、という音の運動があまりにも複雑なのです。一つの例を紹介しますと、私は、以前に合唱の指導をやっていたので、ノーノから第一ソプラノとま

ったく同じ声質の合唱者を三人集めてきて欲しいと頼まれました。こうして第一ソプラノと同じ声質の女声合唱が成立しました。この合唱は古代の神話を語るという役割と、カッチャーリによってアレンジされたベンヤミンのテキストを語るという二つの役割を担っています。ソリストはベンヤミンのテキストしか歌いません。そして、アルトの場合もまったく同じように、アルトのソリストと同じような声の質をもつアルトの合唱のグループ、テノールの場合はプロメテオスの役割があるので例外なんです。同じソリストと、同じ声の性質をもつ合唱をその場に置くことによって、ソリストはベンヤミンのテキストだけ、合唱は古代のミトロギーを語ると同時にベンヤミンのテキストを語る。それが同じ空間の中でミックスされていくことによって、どこがソリストでどこが合唱なのか、この区別が耳で聴いていてだんだんつかなくなってくる。つまり、音源はソリストと合唱と二つあるのですが、音源の性質が似ていることから、それが同質のものとして響いてくる。非常に興味深い試みがここでなされています。例えば冒頭では「ガイアが大地を生んだ」という言葉が合唱によって歌われるわけですが、このあと「神話」の部分はさまざまなハーモニックで歌われていく。それぞれのソリスト、それぞれの合唱のあいだ、そしてオーケストラ・グループのあ





ハンス＝ペーター・ハラーによる「ハラフォン」の説明図
 ゆっくりとした左回り(外側の実線), すばやい右回り(内側の実線), 点描的な対角の動き(点線).

いだに同じ音を介した内的な関連性がはりめぐらされています。そのように音楽的に複雑であるがゆえに、視覚的な要素、束縛からこの作品は救済され、そこから自由になったと言えるのではないかと思います。そういう意味で、なぜ私がこの作品が非オペラであるという考えに同意できないかという、この作品は確かに視覚的なドラマトルギーをもたないけれど、響きのドラマトルギーはもっているのです。その響きの中で、テキストが非常に重要な意味合いをもっている。聴覚的なドラマトルギーは存在するのだから、これを非オペラと呼ぶことは問題があると思います。

磯崎——そのまま、彼に質問をしたいと思います。今回の上演の前にブリュッセルで《プロメテオ》が上演され[★28]、その演出をロバート・ウィルソン[★29]がやったと聞いております。その後たまたま僕はウィルソンに会いました。彼にどうだったと聞きますと、

あまりしゃべらなくて、だんだん酔っ払ってきて、とうとうこれ以上酔っ払えないんじゃないかという頃に、どうもあれは、舞台にかけちゃいけなかったのかな、というふうに言いました(笑)。それをやった経験をお聞きしたいと思います。ロバート・ウィルソンは、まさに視覚的なもので自分の表現をしている人なので、この人が視覚的なものを拒否した作品を演出するという事は、もしできれば、大変に面白い演出になったはずだと僕は思っていますが、どういう結果だったんでしょうか？

リヒャルト——デリケートな質問ですね。人生の中には、やむをえず受け容れなくてはいけないことが数多くあるわけです(笑)。このときは、たまたまブリュッセルで8回《プロメテオ》を上演できるというラッキーな状況に恵まれたのですが、その条件として、コンサートホールではなくオペラハウスでやらなければならなかったのです。じつはノーノ自身、この作品

★28——1997年3月4—6, 8, 9, 11—13日, ブリュッセルのHalles de Schaarbeekで「アルス・ムジカ」音楽祭の一環として上演された。

★29——Robert Wilson (1941—), アメリカの前衛的な演出家, フィリップ・グラスとのオペラ《浜辺のアインシュタイン》(76)など, 音楽家と

のコラボレーションも多い, オペラの演出も多く手がけている。

★30——Jürgen Flimm (1941—), ドイツの演出家, オペラ演出も多く手がける, ノーノの《愛に満ちた太陽の光の中で》のフランクフルト公演(79)を演出した。

★31——Moses und Aron, 旧約聖書のモーゼとアロンの物語に基づくシェーンベルクのオペラ, シェーンベルクは第三幕の台本を書いたが曲をつけず, 第二幕までで未完に終わった。

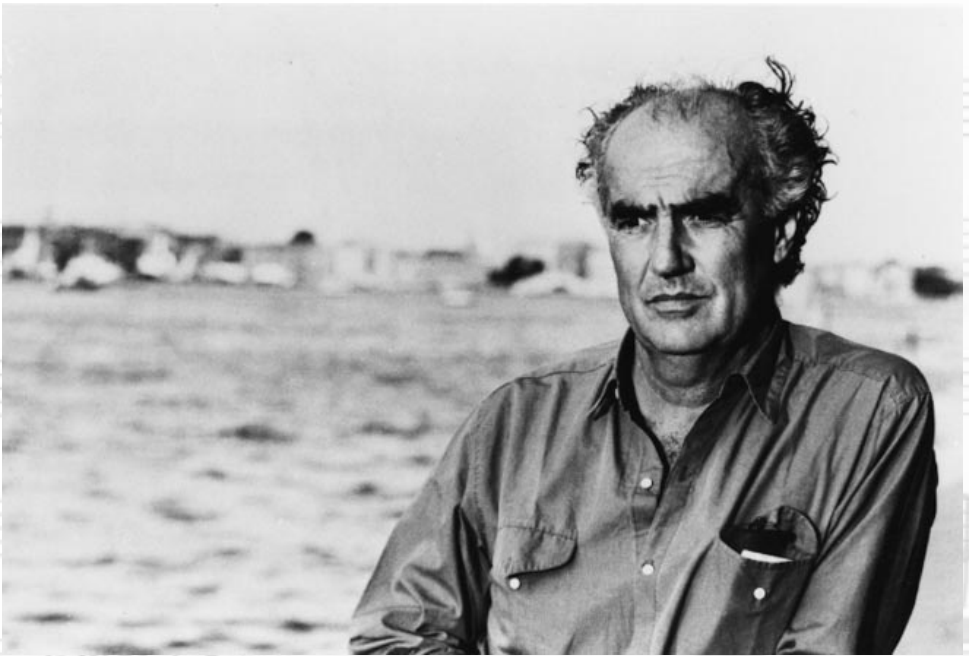


photo: Karin Rocholl

をユルゲン・フリム[★30]とともに舞台化しようと試みたことがあったのですが、話を重ねていくうちに不可能であることに気づいて、この計画を放棄してしまっただ。ウィルソンにこの話を何度もしたのですが、最終的な決断を下すのは私の権限ではありませんので、結局《プロメテオ》を上演しましたが、これは失敗でした。二度とこのような失敗が繰り返されないように、これから注意するしかないでしょう。ただ、正直に言って、演奏も演出も出来はよくなかった。失敗した公演だったと思います。視覚的な演出によって演奏を邪魔され、演奏そのものがだめになったということ演奏家から言われたのも事実です。

ラッヘンマン——《プロメテオ》は非オペラであって、^{アン}反オペラではないということをここで言っておきたいと思います。非オペラというからには、そこからポジティブな出発点が見られるわけで、いまアンドレは「響きのドラマツルギー」と言いましたが、これは別にノーノに限らず、マーラーにもベートーヴェンにも存在する。そういう意味で、響きのドラマツルギーというのは、《プロメテオ》プロパーのものではない。それと、テキストの重要性ということを言われましたが、《プロメテオ》をすでに私は7、8回見ているのですが、このテキストは正直言って、音を聴くだけで意味

論的な理解はできません。そういう難しいテキストが中核をなしている場合、初めてこの《プロメテオ》を聴きにくるお客さんにどこまでこのテキストが理解できるのかという、大きな問題が提示されるのではないかと。そこで浅田さんがおっしゃったように、聴衆はこの音楽を聴くことによって一種の音の旅をすると、取りあえずは受け止めるというのが、自然ではないかと思います。初めてこの音楽を聴いてすべてのテキストの裏に隠された非常に複雑な概念をその場で理解しろというのは、ちょっと無理があると思うんですが。

浅田——これがオペラか非オペラかという問題は、オペラの定義にもかかわるので、アカデミックな議論になってしまうかもしれないですね。ただ、こういうことは言えるかもしれない。視覚的演出の可否という問題は、偶像崇拝の禁止という問題を通じて、われわれにシェーンベルクのオペラ《モーゼとアロン》[★31]を思い起こさせるわけで、その観点から言うと、ノーノの《プロメテオ》は、《モーゼとアロン》が第二幕の終わりで中断された後でオペラは可能か、という問いに対する一つの答えだと言えるのではないかと。《モーゼとアロン》で、モーゼは、神の命令、特に偶像崇拝の禁止という命令を厳格に

プロメテオ——聴く悲劇

Prometeo - Tragedia dell'ascolto

ルイジ・ノーノ晩年の大作。ギリシア神話のプロメーテウスの物語をモチーフに、ヘシオドス、アイスキュロス、ヘルダールン、ベンヤミンなどのテキストを哲学者マッシモ・カッチャーリが構成し、フライブルクの南西ドイツ放送局ハイムリッヒ・シュトローベル記念財団実験スタジオが空間音響を担当した。当初はより伝統的なオペラに近いものとして構想されたが、最終的には視覚的なものを廃した「聴く悲劇(厳密には「聴くこと」の悲劇)」となった。全体は五つの「島」と題する

楽章を骨格にしている。1984年のヴェネツィア・ビエンナーレの際、サン・ロレンツォ教会内に設置された巨大な船底型の空間(レンゾ・ピアノ設計)で初演。1985年に改稿。1998年8月26日と27日、第10回秋吉台国際20世紀音楽セミナー&フェスティバルの一環として、秋吉台国際芸術村コンサートホールで日本初演が行なわれた。このシンポジウムと浅田彰氏のレクチャー(pp.146-151)も、同セミナー&フェスティバルで行なわれたものである。

【編成】

独唱：ソプラノ×2、アルト×2、テノール
独奏：フルート(バス・フルート、ピッコロ)、クラリネット(小クラリネット、バス・クラリネット)、コントラバス・クラリネット)、チューバ(トロンボーン、ユーフォニウム)、弦楽三重奏(ヴィオラ、チェロ、コントラバス)、グラス×3、語り手×2、混声四部合唱、4群のアンサンブル(それぞれフルート、クラリネット、ファゴット、ホルン、トランペット、トロンボーン、ヴァイオリン×4、ヴィオラ、チェロ、コントラバス)
電子音響スタッフ
指揮者×2

守ろうとする。したがって、彼は、歌うのではなく、シュプレヒゲザング、つまり語りで表現するわけです。ところが、アロンのほうは、大衆にわからせるためには黄金の羊のような偶像を作って視覚的に訴えなければいけないと言い、そのことを朗々たる歌で表現する。その両者が二幕にわたって葛藤を続けたあげくの果てに、民衆がアロンの与えた黄金の子牛のまわりでオーギーを繰り広げているところへモーゼがやってきて、「言葉よ言葉、我に欠けたるは汝なり」と言って崩れ落ちる。そこで第二幕が終わり、第三幕以降は、シェンベルクがアメリカに亡命するという事情もあったにせよ、結局、作曲されずに終わるわけです。したがって、それ以後もちろんいろいろなオペラが書かれてはいるものの、大きな意味でのオペラの歴史は、《モーゼとアロン》が第二幕の終わりで切断されたところで宙吊りになっているとも言えるでしょう。ある意味で、それ以後においてオペラが可能かという問いがそこで立てられた。そして、ノーノが最もラディカルなかたちでそれに答えてみせたと言えるのではないかと。偶像崇拜の禁止、つまり視覚的な演出の排除を徹底しつつ、しかも、いかに音を通じて深いドラマを体験させるかという問いに答えてみせたのではないかと。

しかし、このことをあまりユダヤ的なものに引きつけて考えすぎてはいけないう。もちろん、とくに晩年のノーノはユダヤ的なものに大きな興味を示しましたが、それはいわゆるユダヤ神秘主義そのものとは関係がなかったと思います。言い換えれば、彼は、カトリック的なものの本質を最終的に「我信ず(クレド)」という言葉に還元し、それに対して、ユダヤ的なものの本質を「聴け、イスラエルよ」をさらに

普遍化した「聴け(アスコルタ)」という命令に集約して考えていたのではないかと。「聴け(アスコルタ)」という命令によって、人は、さまざまな他者の声、群島状の空間に分布しているしばしば矛盾や敵対を孕んだ多様な差異にさらされる。そのようにさらされることは悲劇にほかならない。にもかかわらず、その悲劇を通して初めて深い体験が可能になる。そういう意味で、「聴くこと」の悲劇という《プロメテオ》の基本概念が出てきたのだと思います。実際、テキスト全部が聴こえるわけではないものの、ところどころで「聴け(アスコルタ)」という命令が印象的なかたちで何度も繰り返される。それを通して自分自身が、ときには残酷な、しかし同時にきわめて微妙な差異に向かって開かれていく。それがこの作品の一つのエッセンスではないかと思うのです。 ●

[1998年8月27日、秋吉台国際芸術村]

ヘルムート・ラッヘンマン——1935年シュトゥットガルト生まれ、作曲家。ルイジ・ノーノに作曲を学ぶ。通常の楽器奏法を拒絶し、特殊奏法を徹底的に構造化した音楽を試みる。作品=《temA》、《Salut für Caudwell》、オペラ《マッチ売りの少女》など。

いそぎき・あらた——1931年大分生まれ、建築家。MOCA=ロサンゼルス現代美術館、バルセロナ・オリンピック・スポーツホールなど国際的な仕事を多く手がける。著書=『磯崎新の仕事術』(王国社)など。

あさだ・あきら——1957年生まれ、経済学、社会思想史。京都大学経済研究所助教授。著書=『構造と力』(勁草書房)、『歴史の終わり』と世紀末の世界』(小学館)など。

ちようき・せいじ——1958年福岡生まれ、音楽学。東京大学助教授。20世紀の音楽を多面的に研究。著書=『フェルッチョ・ブゾーニ』(みすず書房)、『第三帝国と音楽家たち』(音楽之友社)など。

協力：秋吉台国際芸術村
Archivio Luigi Nono
CASA RICORDI

バック図版：《プロメテオ》についてのノーノのスケッチ
Luigi Nono, *Verso Prometeo* (RICORDI, 1984) より