The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	アドルノの音楽美学 : 非同一なものの経験
Author(s)	高安, 啓介
Citation	大阪大学, 2002, 博士論文
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/1332
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

目次

はじめに
三つの側面から　3

１　構成のなかの主体の消滅　7

不定形音楽の理念　9
ポピュラーなものの統合　15
ラチオとミメーシス　22
手すりなき思考と経験　26

２　仮象による仮象の爆破　29

音色融合への批判　33
芸術総合への批判　40
異質なものの響き　44
仮象とアンチ仮象　55

３　芸術における崇高なもの　59

崇高なものの変貌　62
経験の危機にたいして　64
沈黙は雄弁となるか　70
不在と現前のあいだで　72

むすびに
現代音楽のメルヘン　83

アドルノ全集からの引用　90
註　91
文献表　97
あとがき　100

前衛の前の字はそれじたい矛盾をはらんでいる
そうしたことは事のあとにはじめてしめされるのに

ハンス・マグヌス・エンツェンスベルガー

はじめに

三つの側面から

テオドール・W・アドルノは20世紀においてもっとも重要な思想家のひとりである、といった前置きではじまるアドルノ論がすでにあふれているなか、あえてアドルノについて論じることがゆるされるならば、かれの思想のもっともラジカルな部分をもって、かれの思想のいたらなさを指摘するときだろう。この論文は、このような意図にもとづいて、とくにアドルノの音楽美学のなかから、経験することの条件をあらためて問うそうした思想を浮かびあがらせ、検討しようとする試みである。すなわち本論がとりくもうとすることは、おおきくみて二つある。まずひとつに、アドルノの音楽美学のどこがすでに古びていて、どこが21世紀の音楽と結びつきうるかをはっきりさせること。もうひとつに、アドルノの音楽美学のなかから、とくに経験についてのかれの思想をひきだし、こんにちの状況からその有効性を問いなおすことである。もちろんこれら二つの問題をべつべつにではなく同時にあつかってゆくことがここでのねらいであるにしても、あらかじめ、それぞれについてどのようなことが考えられているかあきらかにする必要がある。

まずアドルノが擁護しようとした新音楽 Neue Musik の流れは、こんにちでは現代音楽もしくは前衛音楽ともよばれる。そしてそのいずれの名前をもちいるにせよ、そうした音楽は、つねに二つの陣営からの攻撃にさらされることになる。そのひとつは伝統音楽の陣営から、もうひとつはポピュラー音楽の陣営からである。伝統音楽からすれば、現代音楽のやっていることはまったく音楽ではないと映る。ポピュラー音楽からすれば、現代音楽はまったく大衆とのコミュニケーションを拒否していると映る。前衛とは、いうならば、あえてみずから伝統音楽からも、ポピュラー音楽からも距離をとろうとする態度のことにほかならなかった。しかしこんにち新音楽にしても、現代音楽にしても、その言葉それじたいは、ほとんどあたらしさを感じさせないし、またみずからの立場を、前衛という昔ながらの概念でもってあらわすこともまた、前に進んでいるという感じをほとんどあたえない。つまり新音楽、現代音楽、前衛音楽というような言いかたをすることじたい、どことなく矛盾をはらんでいる。とはいえ、そうした音楽が、そのつど伝統とみなされる音楽、そのつどポピュラーな音楽にたいして距離をとり、わたしたちの耳に挑発をしかけてくることじたいは、つねに興味をそそることである。

そこでアドルノの音楽美学をとおして、そしてアドルノを超えて、つぎの二つのことを考えてゆきたい。ひとつに、すでに在るものから距離をとろうとすることに、こんにちどんな意味があるかということ、もうひとつに、そのときたんに孤高の姿勢をつらぬけば、それでよいのかということである。音楽のモダンが、伝統音楽やポピュラー音楽にたいする距離によって測定されるとするならば、音楽のポストモダンは、コラージュのような手法によって、あるいは感情美学にうったえることで、あるいはあたらしい簡潔さ Neue Einfachheit をもとめることで、そうした距離を解消していく立場だとみることもできる。そしてもしそう考えるならば、こんにちの状況にあっては､モダンとポストモダンを超えたひとつの態度のとりかたを模索しなければならない。ここでは、そうしたあらたな態度のとりかたを第二のモダンとよび、アドルノの理論にすくなからずふくまれているその可能性を浮かびあがらせる。したがって、そのねらいから本論は、アドルノの音楽美学を、とくにアドルノが死んでからの現代音楽の展開をみすえながら論じていくことにする。(1)

しかしそのような問題だけに満足すれば、愛好家のたんなる趣味の延長となる。もともとアドルノの思想においては、音楽のゆくえそれじたいが問題となっていたわけではない。そのようなときでもつねに、こんにち理性はいかに可能かということが問われている。ホルクハイマーとアドルノの「啓蒙の弁証法」からするなら、近代の理性は、没落のすえに自然支配の道具となってしまった。しかしその理性をかなぐり捨てることもまた野蛮である。そこでアドルノは、近代の理性のリハビリを試みる。もちろん、ここでいう理性とは、たんに哲学のなかだけの問題ではない。制度のなかで、どのように行為し、どのように発言するかということもまた理性の実現をしめす一部である。(2) あるいは理性のモデルは、ラジカルな芸術作品のなかにしめされることもある。いずれにしてもアドルノが、かれの主要な著作『啓蒙の弁証法』『否定弁証法』『美学理論』をとおして、われわれの理性にもとめることは三つある。ひとつに反省すること、ひとつに経験すること、ひとつに批判することである。もちろんこれら三つの理性のいとなみは、それぞれ独立したものではない。たとえば理性がおのれじしんを反省するとき、それは現実のいきいきした経験なくしてはまったく不毛であるし、そうした反省をおこなう条件となっている社会への批判がなければ、その反省は、まったく萎えたままである。また現実をいきいきと経験するためには、理性はまずおのれじしんについて反省しなければならないし、社会がなんらかのかたちでそれを不可能にしているならば、その社会にたいする批判が必要である。そしてまた社会批判をくわだてようとするとき、理性がおのれじしんをまったく反省せず、また現実をいきいきと経験することを知らなかったなら、それは無力であるばかりか、はては自暴自棄な暴力へとゆきつく。

したがって本論は、あくまでこうした連関をみすえつつ、とくに経験についてのアドルノの理論を浮かびあがらせようとする。アドルノにとって経験とは、すぐれて理性のいとなみである。またアドルノのいう経験はそれじたいひとつの行為にほかならない。なぜなら経験は、あたえられたものの構成をとおして成立するからである。これより検討していくように、アドルノの理論にあっては、そうした構成のありかたや、ラチオとミメーシスの結びつきが問われている。そしてまたアドルノの理論について、とくに経験することの条件が問題とされるならば、そこでは非同一なものの経験について語られなければならない。なぜなら非同一なものの経験は、もっとも強い経験、もっとも圧縮された経験といえるからである。ここでいう非同一なものとは、既知のものにたいしては未知のもの、同質なものにたいしては異質なもの、そして自己にたいしては他なるもののことである。それゆえこのような非同一なものの経験は、もっとも強い経験である。これにたいして既知のもの、同質なもの、そして自己じしんと出会うことは、経験というより、ほんらい確認というべきである。

ただしここで非同一なものを、なにかある実体として考えることはできない。非同一なものとは、あくまで、既知のものにたいして未知のもの、同質のものにたいして異質のもの、自己にたいして他なるもの、永遠にたいして移ろうもののことである。すなわち非同一なものは、それと対極をなすものとの関係のなかではじめて成り立つものである。しかも非同一なものは、それじたいけっして均質なものではなく、そのつどの文脈のなかで、さまざまな相貌をみせるもののことである。非同一なものは、けっしてそれじたいとして、それじたいのうちで問題となることはない。非同一なものといういいかたには、たださまざまの場面でゆるやかに共通する問題がコンパクトに集約されているにすぎない。これにたいして非同一なものについての定義をふりまわせば、非同一なものはそれだけ同一性の原理にしたがわなければならなくなる。つまり非同一なものとみなされるものは、すべて同一なものとみなされる。とはいえ、そもそも非同一なものという概念をもちいることじたい、非同一なものをそのままにしておかない。非同一なものの概念は、さまざまのものを包摂し、それらを同一なもののもとでながめることで、同一化の原理にしたがっているからである。したがって非同一なものにつ

いて語ることじたい矛盾をはらんでいる。しかしもしそうした概念なしに思考するならば、同一性の原理をそのまま肯定することになる。したがって、非同一なものについて語ることの矛盾を意識しながら、その救出をこころみること、これこそ、哲学のおこなうことである。これにたいして芸術は、概念からほど遠いものであるかぎり、すなわちもともと感性の領域をその活動の場とするかぎり、非同一なものという概念をもちいることなく、非同一なものの側につくことができる。

こうしたことを踏まえて、ここでは非同一なものの経験についてのアドルノの思想をみていく。しかしこの論文の目的は、非同一なものの経験についてのアドルノの思想を、たんなる概念操作をとおして焼き直すことではない。経験についてのアドルノの思想は、あくまで対象にそくして展開されたとき、いきいきしたものとなっているからである。ここでアドルノのもっとも得意とする音楽について、かれの思想をみていこうとするのはそのためでもある。この論文ではアドルノの音楽美学をなるべく片寄りなく検討するために、つぎの三つの側面から光をあてることにした。すなわち、ひとつに制作について、ひとつに作品について、ひとつに受容についてである。この論文の三つの章は、おおむねこれら三つの側面に対応している。まず第一章では、アドルノの不定形音楽の構想をみていくなかで、とくに作曲について論じる。それにつづく第二章では、アドルノのワーグナー批判と、仮象についての理論をみていくなかで、とくに作品の存在について論じる。そして第三章では、アドルノの崇高論をあつかうなかで、とくに音楽の聴取について論じる。なお音楽について経験というと、とかく音楽の聴取のことがいわれる。しかしアドルノについてのこの論のなかで、音楽をめぐる経験は、より広くとらえられることになる。アドルノにとっては、作曲することもひとつの行為としての経験であり、作品はそうした行為の痕跡としてそれじたい経験というにふさわしいものとなっている。そうしたことからこの論文では、かれの音楽美学をおおきく制作、作品、受容という三つの区分にもとづいて、それぞれの経験について論じようとする。とはいえこれら三つの章は、かならずしも厳密にそうした三分法に対応しているわけでもない。それはアドルノの思想がそうしたシステマティックなやりかたを拒むからであり、またアドルノの表現を借りるならば、事柄がそのような強引な操作をうけつけないからである。ここではあらかじめきちんと整えられた味気のない図式よりも、それぞれの章であつかわれるテーマが優先される。

アドルノがとくに音楽の領域のなかでおおきな意味をもつとすれば、いっぽうで作品のなかにふかく立ち入った分析をおこないつつ、しかしそのなかでじつは、社会における主体のありかたや、理性と感性のむすびつきかた、そして経験のための条件などを問題にしていたところである。アドルノは、ゆきとどいた音楽研究と、とぎすまされた哲学思想のふたつを結び合わせることに成功しているというところでほかから際立っている。したがってアドルノの音楽美学という表題のもとここで論じてゆきたいことは、けっして音楽美といった漠然とした問題ではなく、音楽作品それぞれにたいするアドルノの姿勢であり、またそこからうかがえるかぎりでの、主体のありかた、理性と感性のむすびつきかた、そして、われわれの経験の条件についてである。これに比べればかれのかかげる「音楽社会学」のコンセプトは、それ自体としては、重要なものとは思われない。アドルノの考えている「社会学」のイメージは、ブルデューのような社会学者の仕事や、こんにちの文化研究の水準からするならば、満足のいくものではない。したがって、アドルノのかかげる「社会学」という看板をいちど下ろして、むしろ音楽美学というべきかれの仕事が、いかに創意にみちたものかあらためて強調するほうが、この思想家にとってよいという結論にゆきついた。

アドルノにおいてなお色褪せていないところはあくまで作品分析と哲学思想のむすびつきにある。とはいえこの道のパイオニアの仕事もだんだん古びてきている。アドルノの音楽美学について検討していくなかで、とくに二つの事柄について、アドルノはおのれの論理をじゅうぶん展開できていないようにみえた。それは、ひとつに噪音にたいして、もうひとつに沈黙にたいしてである。(3)　1950 年ごろから現代にかけての音楽を論じていくうえで、さらにまたこれからの音楽もしくは音響について考えるうえで、噪音と沈黙、ノイズとサイレンスにいてさらなる考察がもとめられる。たしかにアドルノは、ベケットやツェランの文学作品によせて沈黙について論じてはいる。しかしかれの音楽理論のなかで、音の不在としての沈黙はじゅうぶんな位置をしめていない。そのためこの論文のなかで、とくにこの文脈のなかで、ポスト・アドルノの理論家もしくは音楽家をあげることがぜひ必要だと感じた。ここでいうポスト・アドルノとは、アドルノの論理をひきつぎながらそれをドグマチックに実行しているわけではなく、思いもよらないところ、思いもよらないしかたで、その論理を押しすすめていることを意味する。

そこでひとり注目したいのは、ドイツ出身の作曲家ラッヘンマンである。ラッヘンマンは、1958 年から 60 年にかけてルイジ・ノーノのもとで作曲をまなび、またそれより長きにわたって、現代音楽のひとつの中心となっていたダルムシュタットの夏期講座に参加しつづけ、そこで作曲の指導をおこなうようになるなど、かれは、戦後の現代音楽のいわば生き証人であるとともに、もちろん作曲家としても無視できない存在である。(4) ラッヘンマンは、音楽の構造化をさかんに強調し、音楽をたんに感じるだけでなく、音楽をとおして思考することをもとめながらも、自由とむすびついたファンタジーをけっして放棄しなかった。このことは、かれの音楽からも、かれの書いたものからもうかがえる。(5) そしてこのところでアドルノの思想にきわめて近いところにいる。しかしラッヘンマンはさらに、アドルノが徹底して追求しなかった問題にとりくんできた。つまり音楽の構造化をとおして、噪音と沈黙がいかに雄弁になりうるかということである。ラッヘンマンは、ときに既成の楽器から、噪音から楽音までのあらゆる段階の音を導きだし、ときに音そのものよりもその残響に注意をうながし、さらにまた音の不在としての沈黙をかれの音楽のなかにとりこもうとする。しかしかれは、けっして素朴な素材信仰におちいらない。ラッヘンマンは、あたえられた素材をすみずみまで構成することで、それをひとつの構造へともたらそうとする。しかもそれは現代の作曲家にありがちなメカニックな思考によるのではなく、そこにはより自由な思考がはたらいている。ラッヘンマンをここにとりあげたのはこのような理由からである。このことによってアドルノの音楽美学のひとつの展開のしかたをしめすことができるだろう。

たしかにポスト・アドルノの作曲家はけっして一人である必要はない。アドルノ以降、音楽の「進歩」はますます一直線ではありえなくなった。ラッヘンマンのかわりに、たとえばイギリス出身の作曲家、ブライアン・ファーニホウの音楽を引き合いにだすこともできただろう。ラッヘンマンの音楽が否定主義 Negativismus とよばれるならば、ファーニホウの音楽は複雑主義 Komplexismus とよばれている。そこでラッヘンマンとはちがうかたちで、ファーニホウにおいても、アドルノの音楽美学との接点と展開をいうことができたにちがいない。しかしここであえてラッヘンマンの音楽に焦点をしぼった理由は、ひとつに噪音と沈黙についての考えを展開していくためである。そしてさらに、むすびのところで触れられるように、とくにドイツ語圏に生まれついたラジカルな音楽家たちにしばしばみられるメルヘン志向をいうためでもある。

1　構成のなかの主体の消滅

アドルノは、芸術の自律性を主張することで、そうした芸術が社会のなかで孤立していくさまを目をつむって容認していたかにみえる。そのため、こんにち、かれの考えは、はなはだ時代遅れであるといった批判がなされる。また、アドルノは「絶対にモダン」であろうとすることで、ポピュラー文化にたいして最後まで心を閉ざしていたかのようにみえる。そのためアドルノは、しばしばエリート主義、不寛容なモダニストとの批判をあびせられる。とくにこんにちの状況にあって、いわゆる高級文化とポピュラー文化のあいだの相互浸透のありかたこそ問題であれば、アドルノの美学はどうしようもなく過去のもののようである。じっさいアドルノの名は、古びたモダニズムの代名詞として流通している。しかしアドルノが、19 世紀から 20 世紀までの作曲家にたいしておこなった批評を読めば、そうしたレッテル張りが、かならずしも適切でないことは、あきらかである。たとえばアドルノが、十二音音楽やセリー音楽にたいしてしめした留保の姿勢をみれば、脇目も振らない前進の姿勢が、そのまま自由や解放とむすびつかないことについて論じられていることがわかる。また、アドルノのマーラー論やベルク論をひとたび読んでみれば、妥協のない芸術が、ポピュラーなもの、キッチュなものと、陳腐なものといかに結びつきうるかという可能性について論じられていることが分かる。しかしだからといって、アドルノを、ポストモダンの陣営にとりこむのもまた誤りである。かれの美学上の立場は、感情におぼれた快楽主義とも、思考することをやめた折衷主義とも、はじめから馴染まないためである。つまりこのような微妙なところこそ、アドルノのいまだもつ意味といえる。かれの立場は、こんにちからみれば、クラッシックなモダンと、ポストモダンを超える、第二のモダンというべき可能性をしめしているようにみえる。

(6) この章ではアドルノのこうした側面に光をあてようと、つぎの四つのポイントについて論じる。

一つめに、アドルノは、不定形音楽 musique informelle をひとつの理念とした。ここでいう不定形音楽とは、形のない音楽ということではなく、すでにある形式にしばられていない音楽、そのつどの素材のなかから形式がひきだされている音楽のことである。いっぽうアドルノは十二音音楽やセリー音楽にたいしてつねに留保の姿勢をしめした。それらの音楽は、音素材を上から支配しているためだとされる。このようにアドルノは音楽のモダンな傾向をまったく無条件に肯定していたわけではない。

二つめに、アドルノは、妥協のない音楽からポピュラーなものをすべて排除しようとしたわけでなく、ポピュラーなものの統合について、すくなからず考えていた。ただしその姿勢は、音楽のポストモダンというべき快楽主義とも折衷主義とも馬のあうものではない。このことはマーラーおよびベルクにたいするアドルノの評価のしかたに着目することであきらかとなる。

三つめに、アドルノにとって作曲はそれじたい、ひとつの経験のプロセスとして意味をもつものだった。つまり構成をおこなうなかで経験がなされる。そして構成をとおしての経験はそれじたい、作品の形式のなかに埋めこまれていく。ただしそこで問題となるのは、その構成のありようである。すなわちここでアドルノは、ラチオとミメーシスの結びつきかたについて考えている。

四つめに、不定形音楽の構想のなかでしめされた経験のモデルはまた、アドルノの哲学のなかでも、かれの社会学でも展開されている。いずれの領域においてもアドルノは、手すりなき思考、手すりなき経験へと主体をみちびこうとする。そこでは、あたえられたものを上から構成するのではなく、下から構成することがもとめられる。そしてこれによって、未知のもの、異質なもの、他なるものの経験、すなわち非同一なものの経験がゆるされると考えられている。

不定形音楽の理念

第二次大戦よりあとの現代音楽にとって、ダルムシュタットでおこなわれた「夏期講座」はおおきな意味をもっている。あたらしい音楽のためのこの夏期講座は、もとはナチスの時代において排斥された前衛音楽にふたたび若い作曲家や演奏家たちが親しめるようにと、1948 年から毎年ドイツ、ヘッセン州のダルムシュタット市でおこなわれるようになった催しであった。しかしいっぽうでこの講座は、はじめからインターナショナルな方向性をうちだしており、さらに 1950 年代にはいると、シェーンベルクやヴェーベルンなどの音楽の回顧にとどまらず、あたらしい音楽もしくは音響をつくりだそうとするひとつの「制度」へと発展をとげた。1970 年以降この講座は、二年に一度のペースで催されることになったが、それでもこのダルムシュタットでは、若い世代とそして古い世代のあいだでの、またさらに、作曲家、演奏家、批評家、音楽学者たちのあいだでの交流がはかられ、つねにあたらしい音楽のありかたが模索された。またほかでは上演されることのむつかしい曲が、上演もしくは初演されるよい機会となった。したがってこの講座は、もとより文化アカデミーでも、たんなる教育セミナーでもなく、またドナウエッシンゲンのような現代音楽祭ともちがっている。むしろそのような音楽祭であつかわれるべきものが生成してくるひとつの場となった。(7)

そこでしばしば「ダルムシュタット楽派」という言葉がもちいられることもある。第一の「ダルムシュタット楽派」は、およそ 50 年代にセリー音楽を追求したひとびとのことで、とくにブーレーズやシュトックハウゼンに代表される。これにたいして第二の「ダルムシュタット楽派」は、およそ 80 年代より「あたらしい複雑性」をもとめた作曲家たちのことをいい、とくにブライアン・ファーニホウに代表される。いっぽうのセリー音楽は、音列をひとつの基本単位として作曲をおこなうというシェーンベルクの十二音技法を、音の高さだけでなく、音価、音色、強度、方向性などあらゆる「パラメーター」において試そうとするものである。セリーの考えはもともと音に秩序をあたえるひとつの解決策であったが、それはおのずとメカニックな処理をうながす結果となり、音楽はきわめて複雑なものとなった。そのため演奏家にも、聴くほうにも、過大な要求がつきつけられることになる。これにたいしてポストモダンの風潮のなか、音楽の単純さ、馴染みやすさをもとめる傾向もでてくる。しかしまたこのポストモダンの傾向にたいして「あたらしい複雑性」をもとめる傾向もあらわれた。しかしセリー音楽にしても、この「あたらしい複雑性」の流れにしても、じっさいには「楽派」をつくるほど一本筋のものでも、固定したものでもなく、そもそもダルムシュタットでは、さまざまの音楽実践がこころみられ、多様性がもたらされるところに意味があった。ただしもちろん何でもありではない。このダルムシュタットの夏期講座では、つねにあたらしい音楽にむけた議論と探究がおこなわれ、前衛の意識がかならず前提とされていたところで一貫したものがあった。

アドルノはとくに 50 年代にこの夏期講座に深くかかわった人物のひとりである。(8)　まずアドルノは 1950 年にこの講座にはじめて姿をあらわし、そこで「新音楽の批評基準」という題のゼミナールをもった。そしてその翌年にも、かれは病気のシェーンベルクのかわりとして参加し、そこでセリー音楽を耳にした。またこの年ここで、アドルノじしんの作曲による、シュテファン・ゲオルゲの詩によせた歌が初演となった。そのピアノの部分は、アドルノみずから演奏した。つづく五二年と五三年は、アドルノはアメリカ滞在のために参加できなかった。五四年にかれはふたたびダルムシュタットに戻ってくるが、その年の四月にかれはシュトゥトゥガルトで『新音楽の老化』という題のもと、ひとつのスキャンダルというべき講演をおこなっていた。これは、かれがダルムシュタットで聴いていたであろうセリー音楽にたいするあからさまな批判で、若い作曲家をまさ

に挑発するような内容だった。そしてそれからも 54 年から 57 年まで、アドルノはダルムシュタットの講座に参加しつづけ、講義や講演をおこなった。このとき、とうぜんセリー音楽をめぐって、若い作曲家たちと議論がおこなわれていたはずである。おおやけには、五七年にメツガーが『新音楽の哲学の老化』というタイトルでもってアドルノに挑み、それからかれらのあいだで、新音楽のありかた、前衛のありかたをめぐり、はげしい論争がなされた。しかしこうした事情もあってかアドルノは 58 年から 60 年までの３年間、ダルムシュタットの講座に招待されなかった。そして六一年にようやくアドルノがダルムシュタットの夏期講座にあらわれたとき、そのかれが満を持しておこなった講演が 『不定形音楽にむけて 』である。

そのためアドルノの『不定形音楽にむけて』という講演は、おおきく三つ意味をもっている。まずひとつにアドルノは、この講演のなかで、シェーンベルクなどへの懐古趣味におちいることなく、あたらしい音楽の構想を打ちだしたこと。二つめに、アドルノはこの理念に照らして、十二音音楽やセリー音楽を批判するなかで、脇目もふらない前進の姿勢がかならずしも自由と結びつかないことをしめしたこと。そして三つめに、アドルノが、とくにブーレーズやシュトックハウゼンの音楽のあらたな試みを評価しはじめただけでなく、きわめて慎重ながら、十二音音楽からセリー音楽への流れがまったく誤ったものでなかったことを認めだしたことである。そもそも十二音音楽やセリー音楽にたいするアドルノの批判はすでにそれ以前からのものであるから、この講演がとくに取りあげられるべき理由は､それが 50 年代のアドルノの音楽経験をひとつに集約しているためであり、アドルノのほかのどの著作よりも、芸術音楽にひとつのあらたな方向をしめそうとしたためであり、さらにこんにちからすれば、その考えがモダンとポストモダンを超えるひとつの可能性に触れているためである。ではその可能性とはいったいどういったものか。(9)

アドルノによると、不定形音楽 musique informelle はそれじたい、あらゆる定義をこばむ音楽だという。「この語が、じっさい、ひとつの傾向、生成していく何かについて言っているとすれば、それは定義というものを軽蔑する」。16.496 アドルノは、はじめにこう注意をうながすことで、たんにこの音楽についての明言を避けているというだけではない。定義ができないとは、この音楽の本質にかかわることである。しかし、ここでいわれる不定形音楽は、けっして形のない音楽ということではない。形もしくは形式ということで、部分どうしの連関のことがとくに考えられるなら、音楽が形式をもつこと、音楽が形式であることは、アドルノにとってもっとも重要なことである。むしろアドルノは、この言葉のもとで、音楽の形式のありかたを問題にしようとしている。 informel が無形ではなく、あくまで不定形と訳されるべきなのはそのためである。そしてまた、ここでいわれる不定形音楽とは、偶然性や即興による音楽のことでもない。 informel とはけっして、恣意にゆだねることを意味しない。不定形音楽がまずもって「生成してくるもの」であるといわれるとき、このことはつぎの二つのことを意味しうる。ひとつにこの不定形音楽においては、素材のうえに既成の形式があてがわれるのではなく、そのつどの素材のなかから未知の形式がもたらされる。またこの音楽においては、カオスに秩序があたえられるのではなく、そのつどのカオスのなかから秩序が生みだされる。そしてそこから「生成してくるもの」としての二つめの意味が生じてくる。つまりこの音楽の形式は、このように、そのつどの素材のなかから生じてくるそのかぎりにおいて、そのつどの状況、そのつどの時代におうじて、ちがったかたちであらわれる。つまり不定形音楽は、歴史のなかで変転していく音楽のことでもある。

このとき不定形音楽がそれであるための条件は、おおきくみて二つある。ひとつにその素材となるものがすみずみまで構成されること、もうひとつに素材があたえられた図式によらず、自由に構成されていることである。これをとおして素材はその内側からじゅうぶんに構成されることになる。作曲する主体はこのように、いっぽうで精神の活動性によってあたえられた素材をあますことなく構成し、いっぽうで精神の自律性によってあたえられた音素材をみずから自由に構成しようとする。そのことにより素材は、その内からゆたかに構成されていくことになる。そしてこのとき作曲する主体はもうひとつのことを成し遂げる。それは、未知のもの、異質なもの、他なるものの経験、すなわち非同一なもの経験である。ここには、われわれの経験にかんするひとつの逆説がひそんでいる。つまり作曲する主体はむしろこのように主体性を強めることによってはじめて、おのれにとっての客体、すなわち非同一なものを経験する。ラチオは、ここでミメーシスへと転化する。そしてこのとき、作曲する主体のおこなった構成は、作品のなかにおいて、その形式として跡をとどめている。形式とはすなわち、部分どうしの関係のことであり、部分どうしの関係の全体のことであり、全体と部分のあいだの関係のことである。この形式は、あたえられた素材のなかから生成してきたものであるかぎり、そこには非同一なものの経験のプロセスが痕跡としてふくまれている。不定形音楽とはこのような形式をもった音楽のことである。

そしてアドルノの不定形音楽について議論は、およそ四つの歴史区分もしくは作品区分を前提として語られる。まず第一の段階として、ベートーヴェンからワーグナー、そしてマーラーにいたるまでの伝統音楽のことが考えられている。たしかに調性の崩壊は、19 世紀後半よりみとめられるものの、そうした音楽は、伝統の形式をまっこうから否定するものでないかぎり、いまだ伝統音楽とよびうる圏域のなかにある。つぎに第二の段階として考えられているのは、自由な無調によって伝統の形式をラジカルにこばんだ音楽である。アドルノは、この講演において、こうした音楽の出現を、およそ 1910 年ごろにみる。つまりこの年が、伝統音楽と新音楽とを分るひとつの節目と考えられているところに注意したい。アドルノは、とくにシェーンベルクのモノドラマ『期待』をその例としてあげ、これを評価する。そしてこれにつづく第三の段階として、十二音音楽およびセリー音楽が、それ以前の段階から区別される。この十二音音楽とセリー音楽は、調性を拒否することでおちいりかねない音響の不統一をなんとか回避しようと、音素材のあらたな統合システムをあみだし、これを支えとする。アドルノの批判はこのところに向けられる。そしてさらに第四の段階として、ポストセリー音楽の傾向もみとめられている。すなわちアドルノは、セリー音楽の主唱者とみなされていたブーレーズやシュトックハウゼンの仕事において、セリー音楽の決定主義から逃れる傾向のあることを用心深くみとめはじめていた。

たしかにアドルノは、不定形音楽のモデルとして、とくにシェーンベルクが十二音音楽にゆきつくまえの、自由な無調による音楽のことを考えている。かれは「そのような不定形音楽への見通しはすでにかつて、1910 年ごろにひらかれていた」といい、そのなかでもシェーンベルクのモノドラマ『期待』において、それまでの形式からの離反はめざましいとみている。16.497　この曲では、たんに調性が破綻しているというだけでなく、動機や主題にもとづいて作曲するというそれまでの流儀もまた避けられている。この『期待』に比べればそれにつづくシェーンベルクの『幸福の手』も『月に憑かれたピエロ』も、それほどラジカルなものとみなされていない。シェーンベルクは、『期待』やこれに近いところにあるこの作品において「あきらかに、動機や主題にもとづいた作曲を、音楽からおのずと生じる流れとはほんらい異なるもの、つまり上からの操作とかんじた」という。16.515 このモノドラマからうかがえるのは「無主題への熱」である。「もちろん動機を反復したり、

変奏したりすることは、きびしく禁じられているわけではないにしても、ときおり、きわめて目立たぬかたちで示唆されるのみである」。つまりこの曲をこまかく分析すれば、そこに動機らしきもの、主題らしきものはある。しかしそこでは動機もしくは主題をとうぜんのごとく反復したり、変奏したりすることは避けられ、それとはちがった連関があらわれているという。またシェーンベルクの『期待』は、動機や主題にもとづいた作曲をこばんでいるといっても「そこから安易なしかたで偶然に身をゆだねるのではなく、動機や主題にもとづいた作曲の精神を、おのれのうちでポジティヴに解消している。つまりそれによって動機や主題にもとづいた作曲は、ちがうものとなり拡大されている」。いっぽう『期待』は、動機や主題にもとづく作曲を拒否するところではセリー音楽とおなじであっても、しかしセリー音楽からも区別されなければならない。つまりアドルノによるなら、セリー音楽は「文字どおりの必然性」つまりメカニックな必然性にとらわれていて、音素材をいわば上から構成していこうとする。これにたいして『期待』は「美的な必然性」の命じるままに、音素材をいわば内から構成していこうとする。この『期待』のような音楽のうちにある「衝動や関係は、すでに秩序づけられたもの、上位にくるものを前提としない。主題のような原理さえも前提としない。このような音楽はおのれじしんから連関をつくりだす」。このようにアドルノはシェーンベルクのモノドラマ『期待』をもちだすことで、いっぽうでケージのような偶然性の音楽を、いっぽうで決定主義の音楽というべきセリー音楽をあわせて斬ろうとする。

ただしアドルノがここで古きよき無調の音楽を引きあいにだすとき、あくまでかれは、そこにひそむ自由への衝動について語っているのであって、そうした音楽がそのまま復活することを願っていたわけではない。不定形音楽とは、その定義ならざる定義によるならば、そのつどの素材、そのつどの状況、そのつどの時代のただなかから形式を発生させているもののことであって、不定形音楽がどう実現されるかはとうぜん時代によって異なるし、そうであるかぎりそれは正真正銘のものである。不定形 informel という語にはほんらいこのことが含まれている。時代は変化した。不定形音楽はこんにち「1910 年のスタイルの焼き直し」としてはありえない。「シェーンベルクがもっとも創造力にみちていたあの時代のもっとも研ぎすまされた作品とかわることなく、まったく飽くことをしらず作曲しつづけることはできない」。16.498

それでは、十二音音楽およびセリー音楽にたいするアドルノの批判はいかなるものだったか。そこでまず十二音音楽については、つぎのことが知られている。つまりそこでは、オクターヴ内の 12 の半音からなるひとつの音列が基本単位となり、各音どうしの音程関係はそのままにして、そこから反行形、逆行形、反逆行形を得ることができ、さらにその四つのパターンは、12 の音のどれからも始めることができるから、理論上、ひとつの音列から 48 個のことなる形がつくりだされる。これにより作曲された音楽は、無調性をおびながらも、さらにまた強く統一されることにもなる。セリー音楽は、このような音列の発想を、音程関係だけにではなく、さらに音価、強度、音色、方向性などそれぞれの「パラメーター」にも適用しようというもので、この考えのもとで、音素材はあらゆる面から組織化されることになる。たしかに音素材を余すことなく組織化することじたいはアドルノの要求にかなっている。アドルノは『新音楽の哲学』のなかでシェーンベルクの音楽が「作曲しつくされている」ことを評価しているが、セリー音楽はむしろそれをラジカルに押しすすめたとさえいえる。

しかし問題はそこからである。十二音音楽にしても、セリー音楽にしても、それらにみられる作曲技法は、調性が崩壊してから、それにかわるよりどころとして発明されたものである。そしてこのように「なにかあたらしい技術を発見し、それを正当化しようとする者は、そのあたらしい技術をいわば自然化し、あたかもそれがそのまま対象世界の法則にしたがっているかのようにあつかってしまいがちである。これについてはシェー

ンベルクの自信があかしている。つまりかれは、十二音技法において音素材をいつでも支配できるやりかたを確立したことに自信たっぷりだったが、これは、若い熱狂者が、音の原規定だとおもいこんでいるものについて、そう感じているのと変わらない」。514-5 アドルノからすれば、十二音音楽やセリー音楽にみられる組織化の原理は、いつでも通用するものと考えられているかぎり、音素材にたいして「外から」あてがわれる図式にほかならず、この原理にもとづく作曲は、まったく主体の入りこむ余地のない不自由なものである。アドルノにとって、これは科学の分野において実証主義のおこなっていることと大してかわらない。アドルノの批判のポイントはまさにここのところにある。つまり十二音音楽も、セリー音楽も、アドルノの二つめの批評基準にかなっていないわけである。アドルノはこの問題をつぎのように説明する。

> 調性のシェーマが崩壊したあと、没落したといってよいかもしれないが、音楽は、それがはたそうとしている形式の構築をはたせないために、カオスに陥るまいと、組織化する力をもとめる。このことは、あきらかである。しかし、社会心理学でいわれるように、音楽もまた、カオスへの不安に支配されている。このところでは、新古典主義と十二音技法のそれぞれの楽派はたいして異なるものではなく、こんにちの音楽もそうした不安から、なおも同じような短絡にむかおうとする。自由は、自由なものになろうとするものを台無しにしてしまう、自由にそぐわないすべての基準をかわすことによって、おのれを組織していくべきなのに、これにたいして、自由にたいして秩序があてがわれ、自由には手綱がしめられなければならないといわれている。よくよく考えると、音楽はこれまでいかに自由を享受してこなかったか、音楽はいかに目先にとらわれ哲学的にもあまりに致命的なもろもろの束縛を盾にとってきたか、ということに驚きをおぼえるかもしれない。つまりこのマゾヒズムに驚きをおぼえるかもしれない。いったん解放された音楽が、すべてゆるされるということに不安を感じるということは、世界の暴力的な秩序とおなじように、つねに継承されている。こんにちまでのあらゆる音楽上の構成、構造に気をくばるあらゆる作曲には、その影がのしかかっている。16.514

自由な無調においてラジカルなかたちで不定形音楽への可能性がひらかれ、自由への道がひらかれたというのに、十二音音楽やセリー音楽は、こんどはカオスへの不安にかられ、いつでも音素材を支配できるシステムにたよることで安心を得ようとする。これは「マゾヒズム」だという。これにたいして不定形音楽は、よりどころのなさからくる不安そのものを作曲のエネルギーとしなければならない。つまり不定形音楽は、そのつどの素材のなかから浮かびあがってくる形式のなかにこの不安を滲ませる。それゆえこの音楽は、よりどころのなさからくる不安の表現である。「作曲する主体のほうからすれば不定形音楽とは、不安について反省し、不安を放射し、そのことによって不安を解放するそういった音楽のことであって、不安のいいなりになってしまう音楽のことではない」。16.514

ただしアドルノはその講演の結びでつぎのように述べる。「リズムおよび拍節の構造は、調性を捨て去ったのちも、ひろい意味で調性にとどまったというとは、古典となった十二音技法にたいするもっともな反論のひとつである。このことが作曲のうえでの経験となることこそ、不定形音楽の理想のまさに本質にくることである。つまり、みずから音に向かい、おのれじしんを自覚した耳が、調性のシンメトリーにたいして冷淡になるだけでなく、そうしたシンメトリーからもっとも洗練されたしかたで派生してくるもの、すなわち、抽象的に維持される拍や、よき拍や、シンコペーションにおいて否定されているようでなお維持されるよき拍にたいして、冷淡になることである。不定形音楽は、これまでひとが夢想すらしなかったリズムの柔軟さを獲得できるかも

しれない。ほかの次元とおなじように、ここにおいて不定形音楽は自由の像となる」。16.540 このときアドルノは、リズムにたいするこうした自覚の高まりを、とくにシュトックハウゼンに由来するものとみている。16.499 しかし、このリズムの次元だけでなく、音色や方向性などあらゆる「パラメーター」の解放、つまり暗黙のうちにしたがっていた前提をすべて疑ってかかるということは、そもそも、シュトックハウゼンらによるセリー音楽を経験したうえではじめて、はっきり意識にのぼってきたことではなかったか。

たとえばそこで、1955 年から 57 年にかけて作曲され、58 年にケルンにて初演となったシュトックハウゼンの『グルッペン』を引き合いにだすのがよい。ここでは、とくに音の方向性、すなわち音の位置をひとつのパラメーターに数え入れることが、器楽においてこころみられている。109 人の大オーケストラは３つの小オーケストラに分割される。それぞれの小オーケストラには指揮者がつき、聴衆をとりかこむかたちでじゅうぶんな距離をおいて配置される。それによってそれぞれの演奏のちがい、とくにテンポのずれが知覚できるようになる。シュトックハウゼンはさらに 1959 年から 60 年にかけて四群のオーケストラと合唱のための『カレ』という曲をかれの助手の協力によってつくりあげ、これは 60 年にハンブルクで初演となっている。また、1958 年から 60 年にかけて作曲され、60 年にケルンにて初演となった『コンタクテ』も、この時期のシュトックハウゼンの無視できない作品である。打楽器、ピアノ、そして電子音からなるこの曲では、さまざまの音色を導入しそれらを統合することが目論まれている。たとえば、ことなる種類の打楽器がもちいられることで、金属のような楽音、金属のような噪音、皮のような楽音、皮のような噪音、木のような楽音、木のような噪音がみちびかれる。ピアノは、これら打楽器のことなる音色どうしを結びつけたり、それらの音色のあいだに節目をいれたり、あるいはそれらが合わさるときの合図を送ったりする。電子音もまた、それら打楽器のことなる音色どうしの移行をうながしたり、あるいは、まったくあたらしい音への突然変異をうながしたりする。またさらに電子音が、あたかも回転したり、ある方向にかすめ去るように聴こえてくるなど、そこでは音の運動性と方向性もまたおなじく考慮されている。

アドルノは、シュトックハウゼンのこれら三つの曲『グルッペン』『カレ』『コンタクテ』を 1961 年の時点ですでに耳にしていたようである。かれはその年の夏におこなわれた不定形音楽についての講演のなかで、それらの曲にたいして「特別な印象を受けた」といっている。16.494 もっともそれは、かならずしも心の底からそれらの曲を評価できる、といっているわけではない。しかしすくなくともいえることは、1954 年におこなわれた『新音楽の老化』という講演のなかで、アドルノは若い作曲家たちにきびしい批判を加えたのにたいして、1961 年におこなわれた不定形音楽についての講演においては、そうした調子はあきらかに和らいでいる。それにはひとつに、ブーレーズやシュトックハウゼンがセリー音楽の決定主義をのりこえ、あたらしい音楽の創造へむかっていたことがあげられる。そしてさらに、アドルノが、きわめて慎重ながらも、十二音音楽からセリー音楽までのながれが、けっして誤った道ではなかったことをみとめはじめたせいでもある。アドルノは 20 世紀の音楽のなりゆきをけっして冷ややかな目でみていたわけではない。たしかにセリー音楽において、トータルな組織化という考えが、トータルな管理にむかってしまったかもしれないが、そのなかにはトータルな解放のきっかけも、すくなからずふくまれていた。アドルノにしてみるならば、これを受けてあらわれる不定形音楽のための条件は、つぎの二つである。ひとつは、すみずみまで構成されていること、もうひとつは、自由に構成されていることである。そして、そのようにして素材のなかから形式が、カオスのなかから秩序があらわれてくる。そして、そのようにして音楽は、ひとつの認識、ひとつの経験となる。

ポピュラーなものの統合

アドルノは、1910年ごろよりあらわれた自由な無調による音楽を、来たるべき不定形音楽のひとつのモデルとしていたのはたしかである。しかしアドルノはけっして、この時期の、こうした音楽だけを評価していたわけではない。たしかに不定形音楽という用語そのものは、この講演以外では、ほとんど中心概念としてもちいられることはないが、しかし、あらかじめあたえられた図式によらず、素材のなかから形式を生じさせるという作曲、カオスに秩序をあたえるのではなく、カオスそのものから秩序をひきだすという作曲については、かれの評価するあらゆる作曲家にたいしていわれている。たとえば新音楽への道をひらきながらも伝統音楽の圏域にいたマーラーにたいして、たとえば新音楽の圏域にいながらも伝統との独特のむすびつきをしめしたベルクにたいしてである。つまり不定形音楽は、歴史のそのつどの段階においてみいだされうるというかぎりにおいて、歴史を超えている。しかしいっぽうで、不定形音楽は、歴史のそのつどの段階において、けっしてまったくおなじ姿ではあらわれないというそのかぎりにおいて、歴史をおびてもいる。そこで、とくにマーラーとベルクの音楽にたいするアドルノの評価をみていくことは有益である。というのも、マーラーやベルクにたいしては、ポピュラーなものがひとつの素材としてとりいれられていること、カオスに語らせることに成功していることがポジティヴに評価されているからである。そこでもし、このところに光をあてたなら、ここにみてきた不定形音楽の構想を、さらに補足もしくは補強することができるだろう。そしてアドルノの不定形音楽の構想が、こんにちでも、なおみるべきものであることをしめすことができるだろう。

たしかにマーラーについては、これまで盛んに論じられてきた。ここではあくまで、すでにみた不定形音楽の理念に照らしながら、マーラーの音楽と、アドルノのマーラー論にかんして無視できないところだけを指摘し、そのことによってアドルノが不寛容なモダニストでも、折衷をよろこぶポストモダニストでもなく、第二のモダンというべき可能性に触れていたことを示したい。(10) そしてこのときアドルノのマーラー評価のポイントは三つある。一つに、マーラーがポピュラーなものをまったく排除しなかったこと。二つめに、かれがカオスをはじめから排除してかかろうとしなかったこと。三つめに、かれがたぐいまれな構成力によってポピュラーなもの、カオスめいたものを雄弁にしていることである。つまりアドルノは、このようにマーラーを評価しながら、いっぽうで音楽の純粋志向にたいして距離をとるとともに、いっぽうで音楽の構成をゆずらないことで、折衷主義にも屈しない。そしてアドルノのこうした両面批判をとおして予感されるのは、第二のモダンの可能性である。アドルノのこの論は、マーラーの再評価に大きな役割をはたしたとはいえ、マーラーにたいするかれの見解がほんとうに適切であるかは疑ってかかることもできよう。しかしここで注目したいことは、マーラー評価の正しさよりもまず、マーラーの音楽をひとつの媒体としてのアドルノじしんの立場である。

たとえばマーラーについてつぎのように言われている。「かれの交響曲は、はずかしげもなく皆の耳に残っているもの、たとえば偉大な音楽の旋律のなごり、気のぬけた民謡風の歌、街角の歌や流行歌などを見せびらかす」。13.184　そしてまたマーラーの音楽においては「ジャコバン主義さながらの過激さで、下層の音楽が、上層の音楽へとなだれこむ。あたりさわりのない、おのれにみちたりた感触の良さは、軍楽隊や椰子庭園楽団のパビリオンからのけたたましい響きによって破壊される。マーラーにとって趣味というものは、シェーンベルクにとってとおなじく、ほとんど権威をもっていない」。13.184-5　このようにマーラーの音楽に入りこんでくるポピュラーなもの、キッチュなものは「不規則なもの、型にはまらないもの」であって、あたかもソナタ形式を嘲るかのようである。13.183　たとえば第三交響曲のうち、その第一楽章ではまるで夢の中のようにポピ

ュラー音楽からのさまざまの形象がいりみだれ、13. 226-9　その第三楽章ではポストホルンの場違いな響きがあつかましく割りこんでくる。13.185-6　そもそもポピュラーであるとは、馴染みのものであること、あるいは、馴染みやすいということである。そしてマーラーの音楽においてポピュラーなものは、さまざまのかたちで見いだされうる。たとえば、いわゆる芸術音楽のうちでも大衆化によってその価値が下落してしまったもの、あるいは、民謡や流行歌といったもとより大衆音楽とみなされたもの、あるいは実用音楽としての軍楽などである。そうしたものは妥協のない芸術音楽からすればキッチュにうつる。

しかしながらマーラーの音楽において、ポピュラーなもの、キッチュなものはたんに偶然のようにはいりこんでいるわけではない。アドルノは、マーラーの作曲法をつぎのように特徴づける。「作曲の層として下層のものをとりこんだこの作曲家は、下から上へと作曲する」。16.328 アドルノがこのように発言するとき、そのことはそのまま不定形音楽の本質にふれている。つまり下から上へむかって作曲する、下から上にむかって構成するとは、ここでは、つぎの二つのことを意味しうる。一つに、下層のもの、すなわちポピュラーな要素をそのままにしておくのでなく、ひたすら構成の力によって、それがひとつの批判となるまで高めるということ。二つめに、あたえられた素材にたいして、上から図式をあてはめるのではなく、素材のなかから形式というべきものを発生させ、カオスのただなかから秩序を出現させるということである。

まず一つめのポイントについてアドルノはつぎのように述べる。「キッチュに向かいがちなマーラーの音楽が偉大なのは、そのキッチュにかかわらず、ではなく、その楽曲構成によってキッチュを雄弁にし、キッチュを売物にしている商売がひたすら搾取している憧れを解放してやるからである」。13.189　しかしマーラーの音楽におけるポピュラーなもの、キッチュなものはたんに、娯楽音楽への批判となっているだけではない。さらにまた、その批判は、おのれにこのうえなく満足したエリート文化にも向けられる。マーラーの音楽は、芸術に踏みとどまりつつ芸術を批判する。「マーラーが陳腐なものを引用するとき、かれはそれをけっして陳腐なままにしておかない。陳腐なものは雄弁になることで、また作曲のなかにも溶け込んでいく。このようにしてマーラーは、音楽のような芸術言語が犯していたにちがいない大昔からの不正から、なにかを贖おうとする。すなわち、芸術言語が、自己を実現するために、その社会的前提、すなわち教養特権に馴染まないものをすべて排除したときに犯していたはずのあの不正である」。16.328「マーラーの音楽は、批判に満ちている。それは美しい仮象への批判であり、まさにかれの音楽がそのなかで身動きをとっている文化への批判である。マーラーの音楽は、この文化によってすでに乱用された要素から成り立っているにもかかわらず、そうした文化への批判となっている。かれは文化のもとにありながら、なおかつ文化を超えでてもいる」。16.329 つまりマーラーの音楽において下層のもの、ポピュラーなものは、いっぽうでありふれた娯楽への批判となるように、そのいっぽうで、おのれに満足したエリート文化への批判となるように取りこまれ高められている。

そしてまたマーラーの音楽にかんして「下から上へ作曲する」とは、もうひとつのことを意味する。それは、さまざまの素材の瓦礫のなかから形式をうみだし、カオスの渦のなかから秩序を発生させるということである。アドルノはつぎのようにマーラーを評価する。「マーラーの音楽における第二のよりよき論理は、個々の性格をもったものの特性や規定から生じてくるわけで、はじめから抽象的にととのえられた構想からくるのではない。かれの音楽の発展にしたがい、この第二の論理はますます強化されていく。マーラーにおいて全体を組織する力は、個々の要素の赴こうとするところから全体を展開していく能力となった」。16.329 そしてまたつぎのようにも言われる。「イデオロギーへと落ちぶれた音楽文化を破壊したあとで、その破片や記憶の断片のなかから、第二の全体が形成されてくる。この全体において、これを組織する主体の力が、ふたたび文化をよびもどす。

マーラーのような芸術は、文化に刃向かうが、これを根絶することはない。マーラーの交響曲のそれぞれは、音楽の物象世界の瓦礫のなかから生きた全体がいかに生成しうるかということを問うている」。13.188-9　ここで強調されているのは「全体を組織する力」と、その力によってもたらされる「第二の形式」もしくは「第二の全体」である。

下層のもの、すなわちポピュラーなものが雄弁となるためには「全体を組織する力」がもとめられる。たとえば、マーラーの第三交響曲の第一楽章のようにカオスが支配しているところでさえ、というよりもむしろそういったところで、アドルノはマーラーの組織力もしくは構成力がすぐれていることを評価する。「第三交響曲の場合にはしかし、秩序への思考を鼻であしらっているにもかかわらず、なお張りつめて密に作曲されており、たるんだところがない」。13.228 つまりアドルノがマーラーの作曲にみた構成力とは、けっして暴力をもって素材をねじふせるといったものではなく、素材に語らせるようにしてそこから形式をもたらすそういった能力のことである。じっさいマーラーの交響曲は、ソナタ形式からの逸脱あるいはその破壊とみることもできよう。マーラーは、無反省のまま残されたものの否定をとおして自由を獲得する。そして、まったく自由な作曲、まったく自由な構成をとおして発生してくる形式のことが、アドルノのいう「第二の論理」もしくは「第二の全体」にほかならない。これはすなわち、いまだ知られざるもの、そのつど生成しつつあるもののことである。ここでアドルノは、マーラーの作曲法にはっきりふたつの特徴をみている。ひとつはまったく妥協のない構成、もうひとつはまったく束縛のない構成である。そしてこうした構成をとおしてマーラーの音楽は、素材のなかから形式をもたらし、カオスのうちから秩序をつくりあげる。つまり不定形音楽のひとつのモデルとなる。

そしてマーラーの音楽を聴くということも、アドルノにとっては特別のことである。「マーラーが下から上へと作曲したように、それを聴くものは、下から上へと聴かなければならない。その先どうなるのか分からない物語を聴くように、章から章へ、全体の赴くほうに耳をゆだねなければならない」。16.329　マーラーの音楽は、上から下へと聴くことができない。はじめから秩序を期待する耳にはほんとうにカオスに聞える。つぎにどんな出来事が起るか予測がつかない。聴き手は、みずから音楽のなかに入り込み、がらくたの転がる廃虚のなかでいわば手さぐりで生成してくるものをとらえなければならない。たしかにこうした傾向は、かならずしもマーラーに限定されることではないし、こんにちの耳からすれば、マーラーの音楽は、なお伝統の形式にしたがっているかぎりで、アドルノがいうほどでないかもしれない。

またアドルノはつぎのように述べる。「マーラーの交響曲のつくりかたは、文化音楽をまえにして逃げてしまう大衆の心を、自らは大衆に迎合することなくとらえようとする」。13.185 しかしこんにちマーラーの知名度は上がっても、その音楽はアドルノの期待したような力をもちうるだろうか。また聴くほうもマーラーの音楽のなかから言葉にはならないメッセージを聴きとるべく耳をかたむけるだろうか。そこでアドルノのマーラー論は、こんにちなお、ふたつの重要性をおびてくる。まずひとつにアドルノの論によって、マーラーの音楽は感じられるだけでなく、それをとおして思考されるものとなる。もうひとつに、アドルノの論によって、こんにちたとえマーラーの現代性が感じられなくとも、そこから来たるべき音楽の条件をうかがい知ることができる。つまりアドルノは、マーラーという過去の作曲家について論じながらも、それをとおしてここでも不定形音楽の考えをくりひろげ、それによって第二のモダンの可能性にふれている。

そこでつぎに、このマーラー論と並べてみるべきは、アドルノのベルク論である。ベルクもまた、音楽に異質なものをもちこもうとするところ、カオスをまったく排除しないところなどマーラーと共通したところをもっている。アドルノのベルク評価のポイントもまさにこのところにある。またさらにベルクは、アレゴリーとアイロニーの感覚によって知られている。たとえばアドルノは、ベルクの文学オペラ『ヴォツェック』や『ルル』において金の話題になると、きまってハ長調の三和音があらわれることを指摘している。12.60 その響きがあまりに陳腐にきこえるからだろう。しかしポピュラーなものの統合ということでは、ベルクの文学オペラの大作をみていくよりも、よりコンパクトにこの問題を凝縮させている作品をあつかうのがよい。つまりベルクの演奏会用アリア『ぶどう酒』と、それにたいするアドルノの解釈はこの文脈のなかでは無視できない。

1929 年に成立したこの『ぶどう酒』は、ボードレールの『悪の華』からの三編の詩によるアリアである。ゲオルゲの訳になるこの三編「ぶどう酒の魂」「恋人たちの酒」「孤独者の酒」に対応して、この曲も三部からなる。はじめに呈示部、そのつぎに展開部ならぬスケルツォ、つづいて再現部がくる。そしてまたアドルノが指摘するように、ボードレールの詩とベルクの音楽のあいだには、そのこと以上によりつよい照応関係がなりたっている。たとえば、酒の詩にただよう憂鬱と俗臭にたいして、ベルクの音楽においては、ソプラノ歌手の思いふけった声と、また、ピアノとサックスのとりあわせといったことがうまく対応している。しかしアドルノがより関心をよせるところは、そうした対応がいわば形式におよんだところである。つまりボードレールの文体が、きわめて洗練されたものでありながら当時のジャーナリズムの文体を臭わせるところがあるのにたいし、ベルクのほうはこの曲のなかで、十二音による音列技法をはじめて作品全体にもちいながらジャズやタンゴの音楽言語をとりいれている。

そこでまずこのような作曲がおこなわれた背景についてひとつ確認しておかなければならない。それは、両大戦のあいだの時期、ジャズやブルース、そしてラテンアメリカのダンス音楽が、ヨーロッパじゅうにひろがりをみせたことである。およそ 1925 年ごろがそのピークだとされる。とくにジャズは、レコードやラジオによって、多くのひとびとの耳に触れるようになった。ジャズバンドが、ヨーロッパ各地を巡業した。アメリカ大陸から流れてきたこれらの音楽は、ダンスに向いた性格もあっておよそ娯楽音楽とみなされ、またそのころの娯楽音楽にもおおきな影響をおよぼした。またいっぽうで、伝統音楽にたいして、あらたな音楽を生みだそうとする作曲家たちにとっても、これらアメリカ大陸からの音楽は、つねにインスピレーションの源泉だった。とくにこうした作曲家たちの関心はつぎの二つの点にあったといってよい。ひとつは、ジャズにみられる金管を中心とし、とくにサクソフォーンをとりいれた楽器編成と、それによってもたらされるあらたな音色。もうひとつは、ジャズやタンゴなど、とくにリズムにおいて新鮮だった音楽上のイディオムにたいしてである。たとえば 1927 年にクルシェネクのジャズオペラ『ジョニーは演奏する』がライプツィヒで初演となり衝撃をあたえる。かれは、そのまえは無調で音楽をつくり、またそのあとは音列技法による曲をおおく残した作曲家である。またローデ-ブライマンの研究によると、ベルクやヴェーベルンもまた作曲家としての好奇心からジャズなど、あたらしくあらわれた音楽にかなりの興味をいだいていたという。(11)　そこで 1929 年には、ベルクの『ぶどう酒』が、そして 1930 年にはヴェーベルンの『ヴァイオリン、クラリネット、テナー・サクソフォーン、ピアノのための四重奏曲』が成立する。

しかしながらジャズ嫌いのアドルノは、このことを認めたくない。アドルノは、じぶんの師ベルクが『ぶどう酒』においてたんに流行にかられ、安易にジャズの要素をとりいれたのではないことを懸命に証明しようとする。アドルノいわく「…ベルクはジャズにたいしてきわめて慎重だった。陽気な紳士たちはついにデカダンスの疑いがかかるかわりに、ジャズの誤まった原始性にその打開策をみいだそうと、ジャズを芸術音楽になじませようとするが、ベルクの姿勢は、そうした何でもこなす同時代人とは根本から異なっている。もともとベルクはそうした誘惑にまったくおびやかされなかったが、またそれとは反対に、俗っぽい誘惑にもおびやかされていなかった。俗っぽいとは、ただひとびとの夢想する願望ゆえにありふれた放埒さをしめす安手の紋章としてジャズを利用しようという誘惑のことである」。13.465 たしかにローデ-ブライマンの研究からあきらかなように、アドルノはかならずしもベルクじしんの考えを代弁しているわけではない。しかしアドルノのこの言葉は、たしかにベルクの作品のもつある傾向をとらえている。そのため、そうした意味でアドルノの議論は、なおも無視できないものである。

アドルノによれば、ジャズはシンコペーションによってリズムを錯乱させているようで、じつは「大太鼓と通奏低音の歩調アクセントによって」ひそかにもとの単純なリズムを堅持しつづけ、リズムのうえでの反逆をまったく緩和しているところで「まやかしの自由」にすぎないという。13.466 これはアドルノのジャズ論にしばしばみられる批判である。(12) これにたいしてアドルノは、ベルクの『ぶどう酒』の 39 小節目と 181 小節目にあらわれるピアノの独奏について、上下のパートの異なるリズムそれぞれがもとの拍子のアクセントを無視することでシンコペーションがより先鋭化されていることを指摘する。13.466-7 次頁の譜例にみるように、一瞬のあいだ単独であらわれるピアノのこの部分は四分の二拍子である。しかし右手はあたかも、十六分の三、十六分の三、十六分の二があわさっているかのようである。これにたいして左手は、十六分の二、十六分の三、十六分の三の複合としてあらわれる。つまり左手のリズムは、右手のリズムの逆行になっていると解釈される。そしてこのときベルクは、けっしてジャズを矮小化していない。ここではジャズのシンコペーションの論理がむしろ徹底されている。ベルクは、娯楽音楽とみなされるものを排除するのではなく、それをよりラジカルな形象へと変貌させる。このときジャズにおいてなおも抑圧されていた自由への欲求は、ついに解放される。またこのようにしてベルクの音楽はジャズを批判しているのだとアドルノはみる。娯楽音楽のなかでなかば抑圧されている欲求を解放すること、このことこそ芸術音楽、ひいては不定形音楽のめざすところだということになる。そしてまたそうした音楽をとおして、社会のなかで自由への欲求がいまだ抑圧されていることも証される。たしかにアドルノの議論は、こんにちジャズ批判としては成り立たないだろう。しかしアドルノがベルクの音楽をこのように評価するとき、マーラーのときとおなじ論理、おなじ批評基準がはたらいていることに注意したい。

ラチオとミメーシス

不定形音楽をめぐる議論をみていくなかで、やや曖昧に残されたことがある。それは、素材のなかから形式を発生させるというプロセスがなぜそれほどまでに重要なのか、またそのようにして生まれてくる不定形音楽にとりくむことにいったいどんな意味があるのか、ということである。そしてこのことをとくにアドルノの美学理論から照らしてみるかぎり、そこでのもっともおおきな問題のひとつは、認識もしくは経験の問題であったといえる。つまりアドルノは、音楽にたいして、それが認識をふくんだひとつの経験であることをもとめた。もっとも音楽について経験というと、まずは音楽の受容のことが考えられるかもしれない。しかしアドルノにとって経験とは、たんに聴取の問題につきるわけではない。むしろそれにもまして重要なことは、作曲という行為もまたひとつの経験であること、そしてそれゆえ音楽作品には、そこでなされた経験が沈澱していることである。作曲において、行為としての経験がいわれるならば、作品においてはそのあとにのこされた痕跡としての経験について語ることができる。

そこでまずアドルノよりもまえ、アメリカのプラグマティスト、ジョン・デューイが行為としての経験にかんしてもっともシンプルな定義をおこなったことに注意したい。デューイは 1916 年の著書『民主主義と教育』のなかでこう述べている。「経験というもの本質は、特殊な結びつきかたをしている能動的要素と受動的要素を、経験がふくんでいることによく注意するとき、はじめて理解できる。能動的な面では…経験とは試みることである。受動的な面では、それは被ることである。われわれは、あるものを経験するとき、それに働きかけ、それとともに何かをする。だから、われわれはその結果を受ける、すなわち被る。われわれは物にたいして何かをする、すると物はその跳ね返りとしてわれわれにたいして何かをする。つまり、特殊な結びつきとはそういうことである」。(13) そこでデューイはつぎのような例をあげている。「子供がじぶんの指を炎のなかにただ突っ込むだけでは、それは経験とはいえない。その動作が、結果としてじぶんの被った苦痛と結びつけられたとき、それは経験となる」。プラグマティズムは、とかく功利主義とのレッテルを貼られやすいが、もともと行為の哲学というべきものである。(14) デューイは、ここで経験をひとつの行為、しかもコミュニケーション行為としてとらえようとしていたことがわかる。

そしてここにデューイの例をあげたのは、アドルノもまたあからさまでないにせよ、経験をひとつの行為としてとらえるところがあったからである。この両者の理論は、そのことによって意識哲学の呪縛からのがれ、行為をその基本単位とする社会理論とむすびつくことも可能にした。そもそも経験を行為とみるということは、経験をひとつのコミュニケーション行為とみることであり、すなわちそれを能動性と受動性のからみあいにおいてとらえるということである。しかしそこにおいてデューイとアドルノのあいだには差異がみとめられる。デューイの考えは、さきの例にみるかぎりきわめて素朴である。つまり主体の働きかけとそれにたいする客体の応答のあいだのつながりが認識されたとき、そこで経験がなりたつという。しかしアドルノの展開する考えは、それよりもさらに複雑である。つまりアドルノによるならば、主体が、構成といういとなみをとおして客体に働きかけるなかで、おのれを消滅させたそのとき、もっぱら客体のほうにひそむひとつの連関が認識されることになる。つまりアドルノにとっては、まさにこうしたプロセスこそが経験であり、ミメーシス行為とよばれるものである。しかし構成をとおして主体が消滅するということはどういうことか。そして、構成をとおしてミメーシスがおこなわれるならば、それはいかなるしかたでか。これについてはさらに説明が必要となる。そこでまずはアドルノの美学理論において、つぎのことを確かめたい。つまり作品を制作するという行為をと

おして、じっさい経験はどのように成立するのか。また作曲すること、構成することが、ひとつの経験であるならば、それはいったいどういった行為としての経験なのか、ということである。

まずアドルノの美学理論によれば、制作者がもっとも気にかけなければならないのは、作品の自律性である。そしてここでいう作品の自律性とは、おおきく二つのことを意味する。ひとつは制作される作品が、現実とはまったく異なるものであること。もうひとつは制作される作品が、現実とのあらゆる結びつきをこばんでいることである。たしかにこれらのことを、じっさいに実現することは不可能であるにしても、ひとつの理念として保持されなければならない。そしてこれらの理念に忠実であろうとする制作者は、制作のプロセスにおいて二つのことを実行する。まずひとつに制作者は、現実とはまったく異なるものをつくろうとするとき、しかし、あたえられた素材はすべてこの現実にあるということから、そうした素材を徹底して構成しつくすことがもとめられる。もうひとつにまた、作品を、社会の目的連関から解放し、ひとつの自由の像とするためにはまず、制作者みずから社会にゆきわたっている目的や関心にたいして抵抗し、あたえられた図式に無反省にしたがうことを拒むことがもとめられる。つまり制作者にもとめられることは、素材を構成しつくすための活動性と、あらゆる制約からのがれるための自律性である。いっぽうは支配の力であり、いっぽうは自由への衝動である。この二つの要請のもとで、作品の制作がおこなわれるとき、そのプロセスは経験というべきものとなる。

そこでまず制作者のまえにあたえられる素材 Material についてアドルノはこうのべる。「…素材とは、芸術家たちが処理するもののことをいう。つまり素材とは、言葉にせよ、色彩にせよ、音響にせよ、全体をかたちづくるそのつど高度な処理法にいたるまで、あらゆるしかたで結合させられるまで、芸術家たちのまえに差しだされているもののことである。そのかぎりで諸形式もまた、素材となりうる。つまり素材とは、芸術家たちのまえにあらわれ、芸術家たちがそれについて決断をくださなければならないすべてのもののことをいう」。7.222　つまり、ソナタ形式も、機能和声も、20 世紀の作曲家にかかったとき、すべて素材となりえた。しかも「素材は、たとえ芸術家たちのまえに素材そのものとしてあらわれたとしても、自然素材ではありえず、すみからすみまで歴史をおびたものである」。7.223　たとえばセリー音楽は、音楽の素材にまつわるいっさいの歴史の残滓をぬぐいさり、素材をいわば物理学上の最小単位にまでいったん還元したうえで作曲をおこなおうとする。しかしアドルノによれば、そのようなセリー音楽は「それだけ無配慮に、質を取りのぞかれた素材が純粋にあたえられるという幻想において、歴史の傾向にしたがっている。素材から質を奪うということは、表面上は素材から歴史を除去することにみえるが、そのことじたい主観的理性の働きとして、すでに素材の歴史的傾向である。質の除去をとおして歴史を除去しようとすることの限界は、そのように努めても、素材において歴史的規定をのこしているところにある」。7.223

作品をつくるプロセスはまずこの素材から始まらなければならない。そしてこの素材の構成をとおして、経験というべき行為がどう生起していくかについて、アドルノの考えているところは三つの段階に分れる。まず第一の段階において、制作者は、あたえられた素材をすみずみまで構成しようとすることで、もののなかに深く侵入し、もののなかで激しく運動することになる。しかしこのとき、制作者は、ほかのいかなる目的にも、いかなる関心にも、いかなる法則にも導かれていないので、これといって自己を押しとおすきっかけがない。そこでその制作者は、それだけひんぱんに思わぬかたちで、思わぬものに出会うことになり、それだけひんぱんに「素材の強制と、ある素材を強いる強制」を受けることになる。7.222　つまり目的をもたない、それ自体がじゅうぶん目的であるような構成がおこなわれれば、思いがけない個々の経験がそれだけ累積されていくことになる。

つぎに第二の段階において、制作者は、もっぱら素材からの強制にしたがいつつ、なおも構成をおこなおうとする。そうすると、制作者のあつかっている素材は、その外からではなく、あくまでその内から構成されていく。そしてこのとき、そのつどの経験のなまなましさは、この構成のなかに保存され、まとまりのない経験のそれぞれは、この構成のなかでひとつに繋ぎとめられる。つまりあたえられた素材の「内からの構成」は、その素材にそくしたひとつの認識となる。しかもこの構成のなかからは、もともと素材のなかに沈殿していた社会や歴史が「表出」してくるために、ここでおこなわれる構成は、ひとつの「社会認識」とよびうるものである。7.383-4　またそれは、なかば無意識のうちにおこなわれる認識であるため、アドルノはこれを「無意識のうちの歴史記述」ともよぶ。「感性の領域において客体の優位ということは、ひとえに、無意識のうちの歴史記述、劣勢のものや抑圧されたものの想起、もしかすると起こりうるものの想起といった芸術の性格において持ちこたえている」。7.384

そして第三の段階において、制作者がさいごになしとげるのは、このような認識をふくんだ、ひとまとまりの経験だといえる。それは未知のもの、異質なもの、他なるものの経験、すなわち非同一なものの経験である。いっぽう構成をおこなう主体は、構成をおこなうただなかでその主体性をうしない、この構成のなかに「消滅する」。これこそ「構成のユートピア」にほかならない。7.91-2 ここには経験についてのひとつの重要な逆説がふくまれる。つまり主体にとってまったくの客体というべき非同一なものに接近するためには、あるいは、そうしたものに語らせるためには、主体を消滅させるのではなく、むしろ主体は強化されなくてはならない。そうした強い主体こそ、あたえられた素材をその内から構成していくことをとおして、おのれを消滅させることができるという。 構成とは、もとより素材支配のことであって、そのかぎり理性 Ratio のはたらきにほかならないが、これがひとつの模倣 Mimesis になるとすれば、まさにこのようなときである。ここに、われわれの経験にかんするひとつの逆説をみることができる。

なおこのとき、そこで成しとげられる経験は、あたえられた素材を構成していくなかで、作品のなかに埋めこまれていく。そして、ここにしめされた制作のプロセスから分かるように、すみずみまで構成されている作品ほど、そこにみちびかれる認識も、そこにふくまれる経験もゆたかになり、たくさんのことを語ってくれるにちがいない。このことについてアドルノはこう述べる。「ある作品のランクや質を考えるときに無視できないのは、作品の分節の度合いである。一般に芸術作品は、分節されていればいるほど、より有効なものになると言ってよいだろう。つまり何ひとつ死んだもの、形式化されていないものが残されていない場合、また造形をほどこされていないような領域がない場合、作品はそれだけ有効なものになるといってよいだろう」。7.284

芸術経験というとき、まずは作品の受容のことが考えられるかもしれない。音楽経験というと聴取のことが問題となりやすい。しかしアドルノの論述から明らかなように、そのまえにまず問題にすべきは、作品を制作するなかでおこなわれる経験と、そしてまた作品のなかに痕跡としてとどめられるその経験である。ただしこのとき、次のことに注意しなければならない。ひとつに、制作者はその制作のプロセスのなかで、おのれを消滅させていくかぎり、その制作者のおこなった経験は、その制作者じしんに帰せられるものではない。つまりその経験はもはや制作者にとっての経験ではなく、そもそも誰々にとっての、というパースペクティヴは失われること。もうひとつに、じっさいそこで制作者のおこなった特殊な経験は、その制作者の伝記のようなものからではなく、ひとえに入念につくりあげられた作品をとおしてのみうかがい知ることができるということである。それゆえアドルノの美学理論の中心にあるのはあくまで作品である。これにたいしてもし作品をまったく無視して、それがもたらす「効果」ばかりに目を向けるならば、それはまったく空しいこととされる。7.338-9

それでは作品のなかに、経験はどのように埋めこまれているとされているか。まず作品をつくるプロセスのなかで構成とよばれていた行為は、作品のなかではとくに形式、構造、連関として具体化している。つまり形式とは、アドルノにとっては、まずもって、部分どうしの関係、部分どうしの関係の全体、全体と部分の関係のことである。そして、作品にふくまれる形式は、まさにそうした関係の網であるかぎり、なんらかの合理性、論理性、因果性、整合性をそなえており、まさにそうしたなかにこそ、あらゆる意味、あらゆる内容、あらゆる真理がふくまれている。内容がまずあってそこに形式があたえられるのではない。そうした場合にいわれている内容は、素材としての題材にすぎない。内容はあくまで形式のなかにこそある。また作品がこのように、なにかすでに分節されたものであり、そこになんらかの論理があり、なんらかの意味がふくまれているとするなら、それはおのずと言語に似たものだということになる。

このことについては『音楽と言語についての断章』と題された文章にくわしい。まず、そのはじめにつぎの命題がかかげられる。「音楽は言語に似ている。音楽のイディオム、音楽の抑揚といったことは、けっして比喩ではない。しかし音楽はけっして言語ではない。音楽が言語に似ているということは、事の核心にいたる道をしめしているが、それはまた曖昧なところへとむかう道でもある」。16.251 それでは、音楽のどこが言語に似ていて、どこが曖昧であるというのか。アドルノは、このことをとくにその指示機能もしくは意味機能にみる。「音楽は、なにものをも志向しない言語をめざす。しかし音楽はひとつの領域としてほかの領域からはっきり区別できないのとおなじく、なにかを意味する言語からもはっきり区別はできない。…音楽に意味するものがまったく欠けているのなら、つまり、たんに現象のうえで音が連なっているだけならば、そうした音楽はその音響からして万華鏡と変わるところがないだろう。しかし音楽が、完全になにかを意味するものとなれば、音楽は音楽であることをやめ、誤ったかたちで言語となるにちがいない」。16.252 音楽は、たんに自己じしんに満足しているわけではないが、あからさまに他のなにかを指示しているわけでもない。いわば自己のうちに他のなにかが浸透している。

このように非同一なものの経験は、作品のなかにおいて、内容をふくんだ形式というかたちで、あるいは、きわめて特殊ではあるが言語というかたちをとって埋めこまれる。アドルノの構想するところの不定形音楽はとくに、素材のなかから形式を発生させることによって、そしてカオスのなかから秩序を引きだすことによって、そのなかに非同一なものの経験を滲ませている。ここにみてきたようにアドルノにとって、作品のなかの経験は、けっして制作者に帰せられるものでなく、それじたい真理というべきものである。しかし真理といってもそれは、あくまで感性の領域のなかでのひとつの出来事だといえる。しかしまたそのいっぽうで、作品は「概念に似たもの」もしくは「言語に似たもの」であるかぎり、そこにふくまれているはずの真理は、たんに感覚にあたえられているだけのものでもない。作品のなかにはいりこんで真理となった経験は、感性の領域にとどまりながら、それを超えてもいる。作品にしても、そこにふくまれているかもしれない真理としての経験にしても、このような曖昧な状態のもとで出現してくることになる。

手すりなき思考と経験

アドルノの音楽美学は、ゆきとどいた音楽研究と、とぎすまされた哲学思想のふたつを結びあわせることに成功しているというところでほかから際立っている。ひとつにアドルノは、ここにみたように音楽を、哲学の形而上学めいた命題のために切り詰めたりはぜず、むしろ音楽のあらわれをより先鋭にし、そのあらわれに忠実となるべくかれの哲学もしくは理論をくりひろげた。その意味で、かれの晩年の著作のタイトルが「芸術の哲学」ではなく、あくまで「美学理論」であったことはまったく理由のないことではないように思われる。たしかにアドルノはひとたび「新音楽の哲学」を展開したが、そのときでさえ、かれは「芸術の哲学」ではなく、あくまで「美学理論」に踏みとどまった。しかしまたアドルノの音楽美学のすぐれたところは、いっぽうで作品のなかにふかく立ち入った分析をおこないながら、あくまでそうした作業をとおして、社会における主体のありかたや、理性と感性のむすびつきかた、そして経験のための条件などをひそかに問題にしていたところでもある。さきにみた不定形音楽についての議論にしても、あくまで音楽についての話でありながら、またそのかぎりで音楽を超えでてもいる。したがって、さらにここではアドルノの思想のひろがりをみていくために、哲学についても、社会学についても、おなじような思考法、おなじような経験のプロセスが展開されているところに注意したい。もちろんそれは芸術、哲学、社会学それぞれのちがいを前提としての話である。

まず哲学において「素材」にあたるのは概念である。哲学がじっさいに相手にするのは、事物そのものというよりは、むしろその概念である。そのため哲学がまず反省しなければならないことは、その概念をいかに構成するかということになる。そしてこのときアドルノが出来合いの「体系」を批判するわけは、その「体系」がおのれの要求にあわせて概念を定義し、さらにその概念をまとめて上から秩序づけようとするからである。こうした態度は、あたえられた概念ばかりか、その背後にあるはずの事物までも、おのれの意図によってねじふせてしまうところで悪しき主観主義である。6.31-9 いっぽうアドルノの主張するところは「否定弁証法」だとしばしばいわれる。しかし「弁証法は立場ではない」という命題にうたわれているように、もともとアドルノの哲学においては、事物に先立ってなにか定まった立場があるわけではない。6.17 とるべき立場、とるべき方法は、そのつどの事物によって、そのつど決定されてくる。

そこで哲学にまずもとめられることは、概念を、体系への要求にあわせて定義してしまうのでなく、そこにふくまれるさまざまの「意味」をみとめ、さらにそこに沈殿している「概念ならざるもの」としての事物を予感することである。6.23-4 そしてそのうえで哲学は、あたかも作曲をおこなうかのごとく、それぞれの概念のおもむくところにしたがって、それらの概念をいわばその内部から構成してゆかなければならない。そうすることで、まさにその構成、その布置連関 Konstellation のなかから、概念ならざるものとしての事物が、表出してくることになる。6.164-8 「認識のユートピアは、概念なきものを概念によって開きながら、なおそれを概念と等置してしまわないところにあるだろう」。6.21 たしかに、このような概念のいとなみは、それじたい「思弁」というべきものである。しかし、こうした「思弁」をないがしろにはできない。6.27-9 そもそも客体としての事物に近づくためには、主体をまったく消滅させるのではなく、主体は強められ、こうした思弁に耐えうるものでなければならない。6.50 そしてこのとき主体にもとめられることは、やはり二つである。ひとつに、たったひとつの概念にたいするフェティシズムは禁物であって、それぞれの概念をたがいに関係づけ、構成することがもとめられる。もうひとつに、あらかじめ用意された体系によることなく、みずから自由にそうした構成をおこなうことがもとめられる。

これにたいして社会学の場合、その「素材」にあたるのは、むしろ個々の事実である。もちろん社会学は、哲学のような概念のいとなみから免除されているわけではないが、しかし社会学がまず相手にすべきは、一見まとまりのないものとしてあらわれる個々の事実である。したがって社会学がまず反省しなければならないことは、あたえられた個々の事実をどのように構成するかということになる。そしてこのときアドルノがまず槍玉にあげるのは「実証主義」である。もっともアドルノのいう「実証主義」は、かれのつくりあげた仮想の敵とみたほうがよい。つまりそれは、あたえられた個々の事実にたいして上から秩序づけの図式をあてはめるような、学問上のあらゆる態度のことである。たしかにアドルノが「実証主義」とよぶこの態度は、しばしば「客観主義」を自称する。しかしアドルノからするならば、この態度は持ちあわせの「網目」や「図式」をそれぞれの事実にあてはめているだけであって、むしろ「主観的」というべきである。8.287　またおなじように「実証主義」とよばれるこの態度は、しばしば「経験主義」を主張する。しかしこれもおなじ理由から、それとはまったく反対のものになりかねない。アドルノは社会学講義のなかでつぎのように述べた。「とにかく実証主義のような社会観は、経験主義だとか、論理経験主義とかいう名のもとで、経験の概念をこれだけ前面に出しておきながら、ほんとうはとうの経験を縛りつけているのであって、このことはもともと実証主義のような社会観を反駁するもっとも有力な論拠であるように思われます」。(15)

これにたいしてアドルノは、個々のまとまりのない事実にたいしては解釈 Deutung がなされなければならないという。しかしこの「解釈」という語は、さまざまの誤解をまねきやすい語でもある。たとえばアドルノが、教授就任のさいにおこなった演説『哲学のアクチュアリティー』のなかでこの「解釈」という語をもちいたとき、かれは社会研究所の同僚たちのあいだから、その言いかたによって主観主義に陥っていないかとの批判をうけた。(16)　そしてこうした経緯があったにもかかわらずアドルノが晩年に、社会学においてまたこの「解釈」という語をもちいたとき、それはつぎのように理解されるべきである。すなわち個々のまとまりのない事実を「解釈」するとは、そこになにか任意の意味を読みこむことではなく、むしろそれら個々の事実をその内から構成していく作業のなかで、その構成のなかから意味を引き出すいとなみにほかならない。そこでいう意味とは、個々それぞれの事実をなりたたしめている社会全体についての真理である。なおアドルノの社会学において経験は、つぎのふたつのことを意味しうる。ひとつは、個々それぞれの事実を経験すること、もうひとつは「解釈」をとおして、全体としての社会を経験することである。しかし個々の事実がいきいきと経験されるのは、まさに「解釈」をとおしてよりおおきな連関が経験されたときにほかならない。そしてこのときもとめられることは、やはり二つである。ひとつに、個々の事実をそのまま社会の真理とみなすことは禁物であって、それぞれの事実をたがいに関係づけ、再構成しなければならない。もうひとつに「解釈」する主体は、あらかじめ体系化された理論にたよらないという意味で、あくまで自由でなければならない。

このように、ここでアドルノの哲学と社会学のおおまかな特徴をしめすことによって、つぎのことがあきらかになった。まず経験という行為は、構成をとおしておこなわれる。というよりも、経験がそもそも行為とみなされるわけは、かならず構成をともなうからである。なおここでいう構成が、それぞれの要素をひとつにまとめることだとするならば、そこで、ひとつの対立がうかびあがる。すなわち、上からの構成かそれとも下からの構成か、あるいは、外からの構成かそれとも内からの構成かという対立である。たとえば、ある普遍法則とおぼしきものをあらゆる事物もしくは概念にあてはめようという態度は、かならず上からの構成もしくは外からの構成にゆきつく。このような態度のもとでは、未知のもの、異質なもの、他なるものとしての非同一な

ものは、はじめから除外されてしまうために、そこで経験をおこなうことは、はじめから不可能となる。そしてこのとき、このように上から構成をおこなう主体は、いっぽうで反省なしに既成の図式にしたがっているという意味で、もともと主体性をそなえていない。しかしいっぽうでその主体は、客体にたいして有無をいわせずおのれの図式をあてはめているという意味で、主体にしばられてもいる。主体でないことと主体にしばられていること、それらは一見したところ相反するようにみえるが、ここではたがいに関係しあっている。つまり主体は、主体でないために主体であることから抜けだせない。こうしたケースをアドルノは批判する。

いっぽうこれにたいしてアドルノが主張するところは、下からの構成もしくは内からの構成である。これをとおして非同一なものの経験がなしとげられる。そしてこのとき主体にはつぎの二つのことがもとめられる。ひとつは、あたえられた事物もしくは概念をすみずみまで構成しつくすこと、もうひとつは、あたえられた図式によることなく、それらをみずから自由に構成することである。このことはつぎのプロセスを発生させる。まず一つめの段階として、このような主体は、事物もしくは概念のなかにみずからはいりこむがゆえに、それらからの強制をより高い密度でおのれに引き受けることになる。そして二つめの段階として、その主体は、あたえられた事物もしくは概念からの強制にしたがいつつ、それらをなおも構成していこうとする。そうすると事物もしくは概念はもっぱらその内から構成されていくことになる。この構成のなかには、そこに含まれてくるもののなまなましさが保存されているとともに、この構成それじたいが事物にそくしたひとつの認識となる。そして三つめの段階として、主体がさいごになしとげるのは、このような認識をふくんだ、ひとまとまりのより高められた経験だといえる。それは、未知なもの、異質なもの、他なるもの経験であるかぎり、もっとも強い経験である。このように主体は、むしろ強化されたとき、はじめて、おのれにとっての客体、すなわち非同一なものを経験することになる。そしてこのとき主体はそのいとなみのなかで自己を解消する。その主体のラチオは、ひるがえってミメーシスとなる。これはアドルノがあらゆる分野のいたるところで唱えた逆説である。なおこうした非同一なもの経験は、きわめて特殊な意味であるが、ひとつの行為とみるべきである。そしてこうした行為としての経験は、作られたもの、書かれたもののなかにひとつの痕跡としてふくまれていく。

２ 仮象による仮象の爆破

この章では、アドルノの著作のなかから「作品」の理論をひきだしていく。そしてこのときまず前提となることは、作品がまさに作品であるためにはまずそれが仮象 Schein でなければならない、ということである。すなわちアドルノにおいて、作品の概念と、仮象の概念はたがいに切りはなせないものとなっている。もっとも、ここでいう仮象の概念は、アドルノの議論のなかでも、一通りの意味でもちいられているわけではない。ここでは仮象という概念が、そのうちにさまざまの問題をはらんでいることも明らかにしていく。しかしその出発点として、なぜ作品が仮象でなければならないのかということを、仮象のふたつの意味にそくして説明しておくべきだろう。ひとつに仮象とは、ほんらいさまざまの要素の集合にすぎないものが、それ以上のもの、すなわち、ひとまとまりの「作品」として見えてくる、あるいはそのように聞えてくるということを意味する。もうひとつに仮象とは、もともと作られてきたはずのものが、作られてきたことの痕跡をぬぐいさり、あたかも自給自足しているかのように見せかけることを意味する。それゆえ、作品が作品であるためには、作品はまず仮象でなければならないことになる。しかしアドルノはここに微妙な問題をみている。すなわち作品がまったく仮象であることに満足するならば、それは虚偽意識としてのイデオロギーへと堕落する。しかしだからといって作品が仮象であることをかなぐり捨てるならば、作品はまったく無力な残骸となる。そうしたことから、20 世紀にあらわれた妥協のない芸術作品は、多かれ少なかれ、仮象とアンチ仮象の緊張のなかに生きている。そしてそうした緊張のなかに生きている作品こそ、未知のもの、異質なもの、他なるもの、移ろいゆくもの、すなわち非同一なものの「経験」をうながすことになる。そこでアドルノのこうした論理をたどっていくとき、かれのワーグナー論をはじめに検討することはきわめて有効である。なぜならそこでアドルノは、ワーグナーの音楽およびワーグナーの芸術を、仮象の極みとしての幻影 Phantasmagorie とみなしたからである。しかしこのときアドルノはまた素朴なアンチ・ワーグナーでもなかったことに注意しなければならない。

19 世紀にあってワーグナーは、あたえられた技術水準のもと、とくにすぐれた音色融合の技術によって、あたらしい「サウンド」をつくりあげ、また異種メディアどうしの交通にきわめて敏感だったところなど、かれはたんなる音楽家というよりもいまでいう「プロデューサー」に近かった。もっともこのときワーグナーじしんは、芸術がたんなる装飾として、あるいは、たんなる商品として享受されることに反対だった。かれは、無反省のままにのこされていた伝統の形式をことごとく意識にもたらし、芸術制作のうえでのあらゆる制約をとりのぞき、それによって、独自のまったくあたらしい芸術作品、しかも実用の目的をはるかに超えた芸術作品をもたらそうとした。つまり 19 世紀にあって、ワーグナーは、はやくもモダンな意識、しかもラジカルな前衛の意識をもっていた。しかしながら、そのいっぽうでワーグナーの仕事は、20 世紀の文化産業を先取りしているかのようにみえる。ワーグナーの手法は、ひとつの幻影もしくは幻想をつくりあげ、それによって、ひとびとの感覚を刺激し、あるいは麻痺させることにきわめて巧妙だったからである。そのためこんにちもしワーグナーが問題とされるならば、かれが前衛の先駆であったとともに、文化産業の創業者でもあったという二面性を強調すべきであって、どちらか一方を優先させてはならない。(17)　ワーグナーは『未来音楽』という論文のなかでモーツァルトの音楽をつぎのように批判している。ここからまずワーグナーのモダンな姿勢、ラジカルな前衛の身ぶりがはっきりうかがえる。

> ベートーヴェン以前の者たちにあってはなお、その交響曲においてさえ、旋律の主要動機どうしのあいだに、ゆゆしい空虚のひろがっていることがわかる。もっともハイドンについてはとくに、すでにそういった間奏に、きわめて見るべき意味をあたえることができたが、しかしモーツァルトの場合には、ここのと

ころにおいて、はるかにイタリアの旋律形式の考えにちかく、交響曲がしばしばいわゆるターフェル・ムジークのようにあらわれてくるほど、陳腐な楽句づくりに陥ってしまうことが、しばしば、というよりほとんどいつもである。ターフェル・ムジークのように、というのはつまり、魅力ある旋律の演奏のあいまに、お喋りのために都合のよい、魅力ある物音をさしだすそういった音楽だということである。モーツァルトの交響曲のなかでも、おなじように繰り返され、やかましく響きわたる半終止についてはすくなくとも、わたしにはあたかも、貴族たちのテーブルのうえでの給仕や片付けの物音をそのまま音楽のなかに置き入れたかのように聞えてくる。これにたいしてベートーヴェンは、きわめて独自の、天才的なやりかたによって、あの致命症というべき間奏を消しさり、そのかわりに、主要旋律どうしの結合そのものに旋律のすべての性格をたくすところまで到達した。(18)

ここでワーグナーはモーツァルトの音楽に、二つの問題をみていることがわかる。ひとつに主要な旋律どうしのあいだにいまだ熟慮されていない未決定なところ、不合理なところを残していること。もうひとつに、それゆえモーツァルトの音楽は、いまだ社交の音楽、実用の音楽の域をでていないということである。これにたいしてワーグナーはベートーヴェンを評価する。ベートーヴェンの音楽においては、動機および主題にもとづいて作曲するということが楽曲全体にわたって徹底しておこなわれ、そのかぎり主体が作曲によりおおきくかかわっている。またそれゆえベートーヴェンの音楽は、社交の音楽、実用の音楽を踏みこえてもいる。ワーグナーは、モーツァルトとベートーヴェンをこのように比較することによって、じぶんの立場を表明している。ワーグナーは、それまでほとんど気づかずにしたがっていた慣習を意識にもたらすことで、その成果をひたすらおのれの芸術のために向ける。それはたんに動機や主題のあつかいにとどまらない。たとえば、楽器法やそれにともなう音色の次元においても、ワーグナーはおのれの芸術のために、それまでにない革新をなしとげた。さらにワーグナーは、昔ながらの番号オペラをこばみ、音楽と演劇のさらなる一体化をもくろんだ。ワーグナーの芸術は、実用の目的をこばんだだけでなく、さらにまた唯一無二のもの、独自のもの、新たなものとなることを目指した。こうしたワーグナーの前衛ぶりは当時のボードレールを魅了した。しかしながら 20 世紀の人間からみればワーグナーの芸術は、まさにその幻影性格ゆえに、それからのち肥大化していく文化産業の幕開けをおもわせるものでもある。そのため 20 世紀の前衛は、おおかれすくなかれ、ワーグナー流のスペクタクルを否定することで、おのれの立場を明らかにしようとする。

そこで見るべきはアドルノのワーグナー論である。かれの『ワーグナー試論』はそのなかでももっとも大きく、もっとも知られたものであるが、しかしそのほかにも、いくつかワーグナーについて無視できない小論がある。(19) またアドルノは、ワーグナーの芸術を頭ごなしに批判していたと思われやすいが、じつはそうではない。アドルノのワーグナー論がいまここで注目に値するとすれば、それは、アドルノがワーグナーの仕事のなかから、いっぽうでモダンな意識と、もういっぽうで文化産業との相性のよさという二つの面をみとめ、それらの結びつきについて論じているからである。そしてそういった二面性を前提としたうえではじめて、アドルノはワーグナーの芸術を、仮象の極みとしての幻影とみなしている。したがって、ここでアドルノの理論をみていこうとするとき、いくつかの問題が並行してあつかわれることになる。すなわち、ひとつにワーグナーの現代性について、ひとつに作品もしくは仮象がこんにちもつ可能性について、そしてわれわれの経験の条件についてである。そしてアドルノの理論にふくまれるこうした問題は、つぎの四つの段階をとおしてあつかわれる。

第一の段階においては、ワーグナーの音楽をめぐって話がすすめられる。アドルノがワーグナーの音楽においてとくに斬新さをみとめたのはその楽器法にたいしてである。ワーグナーのあみだした楽器法は、さまざまの音色と、それまでになかった音響をもたらし、新音楽への道をひらいたことをアドルノはみとめている。しかしそのいっぽうでアドルノは、この音響のありかたに問題もみた。ワーグナーは、個々の楽器のつくりだす響きを融合させつつ、それぞれの楽器のもつそれぞれの響きを否定することで、仮象の極みとしての幻影をつくりだしたとされる。幻影とはすなわち、作られてきた痕跡をすべて消去することで、その成立にまつわる諸条件を隠蔽するとともに、幻覚や陶酔をもたらすことで聴くことそれじたいを麻痺させるということである。ここでは非同一なもの、真理をふくんだものの経験は、はじめから不可能にされている。

第二の段階においては、よりひろくワーグナーの芸術をめぐって話がすすめられる。アドルノは、ワーグナーの融合の技術を、たんに音色の次元だけではなく、さらにまた、ことなるメディアどうしのあいだにもみようとした。すなわち音楽についての議論の延長において、ワーグナーの「総合芸術」もまた、仮象の極みとしての幻影とみなされる。しかしこのときアドルノのこうした批判のしかたに問題がないわけではない。とくにワーグナーのマルチメディアがほんとうにアドルノのいうように仮象の極みとしての幻影となっているのか、また非のうちどころのない「まやかし」となっているのか、いちど疑ってかからなければならない。また、ここにアドルノのワーグナー批判をとりあげたなら、さらにアドルノじしんの考えをあきらかにしておく必要もおのずとでてくる。

第三の段階において、アドルノのもとめる音楽について話がすすめられる。アドルノは、ワーグナーの音楽についてその同質性をあらゆるしかたで証明しようとしたが、これにたいしてアドルノは、異質なものの響きをもとめている。異質なものとはすなわち、作品という全体、さらには社会という全体に解消されないもののことである。音楽は、異質なものをとりこみ、それじたい異質なものとならなければならない。またこれによって音楽は、仮象にとどまりながら、仮象であることを批判しなければならない。このような音楽のもとではじめて響きが聴きとられる。そしてさらに響きとともにそれ以上のものが経験される。アドルノのこうした考えは不協和の擁護にゆきつく。たしかにこのときアドルノは、なおも音の高さの関係にしばられている。音高の次元だけでなく、たとえば音色の次元において、異質なものの響きについて考えることもできただろう。アドルノの没後、ヘルムート・ラッヘンマンがその音楽をとおしておこなった実践は、まさにこの文脈のなかで意味をもっている。とはいえ作品の仮象性格についてのアドルノの洞察それじたいはきわめて重要である。

第四の段階において、アドルノのもとめる仮象について話がすすめられる。まず仮象というひとつの概念のなかに、いかにさまざまの問題が沈澱しているか、ここで明確にしておかなければならない。そこではじめてアドルノにおける作品の理論、もしくは仮象の理論にふみこむことができる。このときアドルノがもとめる仮象とは、いうならば、仮象とアンチ仮象のあいだの対立をとおして、もたらされる仮象である。そのなかには緊張や葛藤がふくまれている。そして、このような作品の仮象こそが、現実世界にゆきわたっている仮象、すなわち、われわれの社会の幻惑連関をつきやぶり、未知のもの、異質なもの、他なるもの、移ろうものを出現させる。いいかえるならば、そこで非同一なものが経験されるということである。さいごに、この論理を『美学理論』にもとづきくわしく検討する。

音色融合への批判

アドルノは、ワーグナーの音楽の同質性を、あらゆる次元において証明しようとする。すなわち和声の次元、旋律の次元、音色の次元、そして音色についてはさらに垂直方向と水平方向というように、あらゆる角度から、ワーグナーの音楽にそなわる同質性がしめされる。ここでいう同質性とは、つまり、切れ目のないこと、分節が曖昧なこと、それぞれの部分が全体のなかに溶けこんで、それと判別することができないまでになっていることである。もっともこうした同質性は、おおかれすくなかれワーグナーでなくとも、あらゆる音楽にいうことができる。まさにこの同質性こそが、音楽をたんに個々の音のよせあつめではなく、それ以上のものとして、ひとつの仮象にしているとさえいえる。しかしワーグナーの考えぬかれた作曲技法および楽器法は、とくにこの同質性を極端にまでおしすすめた。そこでアドルノは、ワーグナーの音楽を、仮象の極みとしての幻影とみる。幻影とは、ひとつに音楽が、作られたものである痕跡をすべて消しさり、そのようにして音楽がおのれの素姓をあかさないことである。もうひとつに幻影とは、音楽が、蜃気楼のようにあらわれ、それじしんの音の形象や、音の推移をあいまいにし、幻覚や陶酔をもたらし、ついには聴くことを麻痺させるさまをいう。すなわち幻影とは「まやかし」のことである。この幻影のもとで、われわれの経験ははじめから制御されているか、あるいはその幻影は、われわれにどんな経験ももたらさない。ここにアドルノは問題をみる。

しかしまず和声の次元にかんして、たしかにアドルノは、ワーグナーが「不協和の解放」をなしとげたことを高く評価している。つまり不協和の響きはかつてよりあったが、ワーグナーの音楽においては、それがしばしば協和へと解決されていない。このことが、すなわち「不協和の解放」である。(20) そしてこの解決されない不協和こそが、響きの同質性をつきやぶり、響きのなかに異質なものをとりこむかなめとなる。それは有名な『トリスタン』の冒頭だけでなく、また『パルジファル』などにもみとめられる。しかしワーグナーにおける不協和は、三和音のシステムや、それにもとづく四声体のパターンを、根本から揺るがすだけの力をもたず、結局のところ、そのなかにうまくおさまっているため、アドルノにとってけっして満足いくものではなかった。アドルノはこう述べる。「…ほとんど省みられることのないつぎの事実が思いおこされるべきである。ワーグナーの成熟した作品は、そのもっとも豊かなオーケストラ形態においても、一貫して、ほとんど学校じみて遵守されている四声体の和声にもとづいている。しばしばこれは、つぎのようなかたちをとる。つまり旋律をみちびく上声部、それを和声的に書きあらためたり、あるいは、半音階的にすべったりする内声、そしてつねに維持され、かわるがわる指示される低音である」。13.66 たしかに、ワーグナーの音楽には、ポリフォニーというべき響きもあるが、20 世紀のアドルノの耳からするならば、それは根本においてホモフォニーである。たとえば『マイスタージンガー』の序曲に、いくつかの主題が同時進行するところがあるにしても、それは「もとからのホモフォニーを追認しているにすぎない」とされる。13.53 そしてこのようにして、ワーグナーの音楽は、まず和声の次元において同質性をきわだたせていることが確認される。

つぎに旋律の次元にかんしては、たとえばワーグナーの音楽にしばしばあらわれる半音ずつ滑っていくような旋律線が、切れ目のなさとしての同質性をしめすひとつの傾向とみなされる。13.82 しかしそのこと以上にアドルノが強調するのは、旋律の造形のあいまいさである。アドルノは『ローエングリン』の前奏曲を例にとり、それによってワーグナーにみられる無視できないひとつの傾向をしめそうとする。13.50 アドルノがここで問題とするのは、導入の４小節につづいてあらわれる、８小節からなる楽節で、この部分は、聖盃の動機として知られている。まずその前楽節をなす４小節について、アドルノは、その上声部がホと嬰ヘという二つの

音にこだわりつづけていることから旋律の「造形のあいまいさ」を指摘する。もっともそれにつづく後楽節では「嬰ヘ短調、ホ長調、ロ短調といったことなる調に触れることによって」つまり一時的な転調をとおして旋律がひとつの形をなしてくる。しかしそれを考慮しても、旋律の彫りをふかめることはワーグナーにおいては、なるべく避けられる。「ローエングリンでは、その前奏曲の始めのところで和声の進行が滞っているところまでも、幻影の名においてその意味をもってくる。もとより和声の進行がまったく欠如しているために、幻影のごとく時間は静止する」。13.84 すなわち時間にともなう変化をできるかぎり緩慢にすることによって、そしてついには、音楽作品のなかで生成してくる時間を否定することによって、旋律の次元においても同質性がもたらされる。そしてまさにその同質性ゆえに、ワーグナーの音楽は、幻影の性格をおびることになる。

そしてさらに音色の次元についてもくわしく論じられている。とくにワーグナーからこんにちの現代音楽までの道筋を明らかにするのであれば、和声や旋律についての議論をただ繰りかえすだけでなく、むしろ音色にたいするアドルノの洞察にその展開の可能性をみいだすほうがはるかに有益である。つまりどのような技術水準のもと、どのような音色がもたらされ、それがどのように組み合わされているか、あるいは、その音色から、どのような形式、どのような構造をもった音響が生じてきているか、ということにほかならない。アドルノはそこで、こう述べる。「ワーグナーの和声法が、伝承のものと未知のものとのあいだを揺れているとすれば、色彩の次元は、そもそもからしてワーグナーによって発見されたといってよい。色彩そのものが力を発揮することによって、音楽上の出来事をもたらすのに貢献する、まさしく、そうしたかぎりでの楽器法はワーグナー以前にはなかった」。 13.68

もっともアドルノよりもまえ、すでにリヒャルト・シュトラウスが、ベルリオーズの『管弦楽法論』のドイツ語版によせた序のなかで、ワーグナーの楽器法について触れている。たとえば、融合技術によって混合音がつくられていることや、あらたに生み出されたバルブホルンが、ことなる楽器グループをつなぐ役割をはたしていることなどアドルノの着目したことのおおくがそこに盛りこまれている。(21) アドルノじしん『ワーグナー試論』においてシュトラウスの分析を下敷きにしたことは明らかである。しかしアドルノの記述の優れたところは、そうした技術をたんに並べたてるのではなく、こうした音色の次元でのワーグナーの先駆性をみとめつつも、もともとかれの音楽にそなわる幻影の性格をそこから暴きだし、そのことによって、あたらしい音楽の可能性をしめそうとしたからである。しかも音色の次元でワーグナーが成しとげたことを、アドルノの論にしたがって検討することは、こんにちにおいても意味がある。なぜなら、音色を制御することがテクノロジーによってますます可能となったいま、音楽のもたらすイリュージョンについて考え、あらたな音楽もしくは音響のありかたを模索しなければならないからである。(22)

そもそも音楽の色彩について論じようとすると、すくなからず絵画との類推がはたらくものである。それは音楽が、色彩という言葉のほかにこれをあらわす言葉を知らないためでもあるだろう。(23) 造形芸術が、コンポジションの概念を、音楽から借りうけたならば、いっぽうで音楽は、色彩の概念を、絵画からもらいうけている。またじっさい、こうしたことから聞こえるものと見えるものあいだにパラレルな関係をいうこともできよう。じっさい 20 世紀の造形芸術にとって音楽のコンポジションがひとつのパラダイムだったとすれば、音楽にとっても絵画の色彩が、ひとつのパラダイムだったといってもけっして誇張ではない。とくに戦後、前衛とよばれた音楽を聴けばわかる。既成の楽器から思いもよらぬ音を引きだす技法、打楽器を中心にすえたアンサンブル、電子音響をめぐる実験、ふだんわれわれが耳にする具体音の導入など、それらすべてのことは、あらたな音色をもとめ、音色を作曲のひとつの中心にすえる一連の試みとして考えることができる。そしてこのと

き、もちろん、さまざまの音色、さまざまの触感を手にいれるだけでは十分ではない。さらに、音色がコンポジションとしての作曲とどうかかわるか、音色がどのような形式をもたらしうるかが問題である。そしてそれにはおおきく二通りのしかたが考えられる。まず音色は、動機や主題どうしの関係を明白にするものとして機能しうる。しかしそのかぎり音色はなお、音楽におけるほかの要素、とくに音高関係に付随したものにとどまる。これにたいして音色は、またそれじたい形式をもたらすこともできる。たとえば同一の音もしくは和音が、異なる音色でかわるがわる演奏されることで旋律をつくりだす音色旋律はそのひとつの例である。そしてもし音色の解放ということがいわれるとしたら、とくに後者のほうである。

さてアドルノが、ワーグナーの音楽についてその意義をみとめるところは、音色がまさにこのようなしかたで作曲のうえでおおきな役割をはたし、音楽にあらたな形式をもたらしているところである。音色の次元について、ベルリオーズがいまだ「素材のレベルにとどまっていた」とするならば、ワーグナーの場合それは、あらたな作曲、あらたな形式にひらかれている。13.69　たとえば音色のひとつめの機能についてアドルノはこう述べる。「ワーグナーの楽器法のすぐれていることは、その敵対者であっても否定しようがない。すでに以前から、すべてを管弦楽化するという理念が、ワーグナーにおいてみとめられてきた。すなわち、作曲のもっとも微細な網目を、それにふさわしい楽器の音色の網目へと移しかえ、そうすることで作曲の網目をはっきりさせる、という理念である。楽器法や音色は、音楽の進行をそのもっとも微細な出来事にいたるまではっきりさせる手段となる」。16.554 すなわち音色のはたらきによって、動機や主題のおりなす網目や、作曲のうえでのよりミクロな網目を、はっきり浮かびあがらせることができる。ワーグナーはまずこの可能性をものにしているという。そしてアドルノはワーグナーの音楽にさらにもうひとつの可能性もみている。つまり音の高さによらず音色それじたいが旋律をつくるという可能性である。この音色旋律の考えは、しばしばシェーンベルクによってあみだされたとされるが、アドルノは、ワーグナーのローエングリン前奏曲にその「起源」をみとめている。13.265　たしかにこのところにかんしてアドルノは、話のゆきがかりから一瞬ふれているにすぎない。またこの部分は、和声の進行が滞っているため、その仮象性格がとりざたされたところでもある。13.86 しかしこの部分は、音色旋律のはじまりとして、つまり音色の解放をつげるひとつの例としてここで考慮しておきたい。

まずローエングリン前奏曲において、とくに問題となるのは、はじめの４小節である。この始まりの部分では、はじめに四つの声部からなる一つ目のバイオリンのグループが入る。そのつぎに二つのフルートと二つのオーボエからなる木管のグループが入る。ついで、四つのバイオリンからなる二つ目のバイオリンのグループが入ったあと、一つ目のバイオリンのグループが鳴りやみ、それから木管のグループが鳴りやむ。おなじことが、二回くりかえされる。これら三つのグループはそれぞれ、四つの声部からなり、イ・嬰ハ・ホからなる三和音を響かせている。たしかに三つのグループにはそれぞれ、オクターヴ単位での音の高さのちがい、あるいは重複される音のちがいこそあれ、出現しては消滅するという交代によって、音色の変化が、かなりのところ露出している。二つのバイオリンのグループの音質のちがいもあきらかである、一つ目のバイオリンのグループはいわばコーラスなのにたいして、二つ目のバイオリンのグループはそれとはことなり、四つのバイオリンがそれぞれの声部をうけもち、しかもフラジョレットの高音を響かせている。したがってそのかぎりこれを音色旋律とみることもできなくはない。

またさらに、ワーグナーの楽器法のなかでアドルノがとくに問題としているのは、音色融合の技術である。ワーグナーはパレットのうえで絵具を混ぜあわすように、それぞれの楽器の音を、それぞれの音がわからなくなるまで融合するということを、それまでになかったやりかたで、しかも徹底しておこなっている。そしてこのことは二つの意味をもつ。いっぽうで、これによって、あたえられた楽器の音よりも多くの音色を得ることができる。そしてまた、このように特色あるさまざまの音色をつくりだすことができれば、そのぶん、音楽のあらたな形式がうみだされる可能性もひらかれてくる。つまり、ゆたかな音色によって動機や主題のあいだの連関はさらに鮮明となり、さらにまた音色のうえでの差異がそれじたい、まったくあたらしい形式をもたらすことも期待される。しかしワーグナーはそのいっぽうで、音色融合の技術をとおして、造形をぼやけぎみにし、分節をあいまいにし、まったく切れ目のない仮象、ひとつの幻影としての音響平面をつくりだす。音楽にとって形式が、まずは部分どうしの関係、部分どうしの関係の全体、全体と部分の関係のことだとするならば、音色融合の技術をとおして、そうした形式がうしなわれることにもなりかねない。形式のうえでの統合が、ともすると没形式へとむかう。アドルノはネガティヴな評価をまじえずこう述べたこともある。

> ワーグナーが、色彩を最小のものにまで分解することで、さまざまの色彩をもたらしたならば、こんどはそれを補うべく、そのもっとも小さな色価を構築して、ひとまとまりの不可分の色彩が生じてくるようにまとめあげる。ワーグナーは傾向として、いちど最小単位にまで砕かれた音を、こんどは大きな音響平面へと、いわば切れ目のないフィールドへと仕立て上げようとする。それは、ジークフリートが意味ありげな剣の歌で言っているように、砕かれて鉄くずとなった剣がふたたび大きな同質のまとまりへと焼きなおされるかのようだ。まずもって最小のものは、まったくそのままに、そうした全体へと結びつけられる。16.555

これについてアドルノは、ひとつ注目すべき分析をおこなう。それは、ローエングリンの第一幕、第二場面「どうだ来たぞ、ひどい訴えを受けた姫が」という台詞のあとにつづく木管による８小節をめぐってである。この部分でアドルノは、垂直レベルでも、水平レベルでも異なる音色がたがいに融合しあうよう工夫されていることをしめし、それによってワーグナーの音楽が幻影であるというテーゼに説得力をもたせようとする。そこでまずアドルノは、はじめの４小節すなわち前楽節のところで、垂直方向での音の重なりについて述べる。13.70-1というのもこの部分でワーグナーは、各声部にどのような楽器を配分するかということで、それまでの慣習からおおきな飛躍をとげたからである。たとえばフルートとオーボエはソプラノ、クラリネットは内声、ファゴットはバスといったような慣習は、ワーグナーにとってはまだ考えぬかれてないと思われた。というのも、これでは各楽器の音、各声部の音がきわだってしまい、全体の融合がなしとげられないからである。したがってワーグナーは、この前楽節において、つぎのような楽器編成をこころみる。つまりソプラノに第一フルートと第一クラリネット、アルトに第二フルートと第二クラリネット、テノールに第一ファゴットと第三フルート、バスに第三ファゴットとバスクラリネットをそれぞれ割りふる。この楽器編成については、次のことが重要である。一つに、ここでは独自の音色をたたえたオーボエが排除されている。なぜならオーボエの音は、ほかの楽器の音と融合しにくいからである。オーボエは、和音をかたちづくる楽器ではなく、旋律をうけもつ楽器とみなされる。二つめに、とくにフルートとクラリネットがユニゾンで演奏されることで「それぞれの楽器の特殊な性格はうしなわれ」さらに「浮遊し、震えるような、一種の干渉音」が生じる。三つめに各声部ごとの音色の違いも、こうした楽器編成によって曖昧となり、全体の響きは、切れ目のないものとなる。

このように「音の重ねあわせによって、個々の楽器からその特殊な響きの性格はうしなわれたが、このことは個々の楽器が、オーケストラの響きの全体のなかにすんなり組みこまれるというその可能性によってあがなわれる」。13.71 そして全体の響きのなかで、個々の楽器のそれぞれの音が、まったく知覚できなくなるということは、それぞれの楽器を演奏している主体もまた消滅するということにほかならない。とはいえ音色は、このようにしてはじめて作曲家の意のままとなる。音楽は「物象化するほど、それだけ主観主義にかたむく」。13.71 つまりそれぞれの楽器の演奏がきこえなくなるという「脱主体化」は、オーケストラの響きが作曲家の思いどおりになるという「主観化」とむすびついている。 13.79 そして、こういったかたちでの「主観化」によって音楽におけるロマン主義の傾向はいよいよ強められることになった。この傾向は、ベルリオーズによってひらかれ、ワーグナーにおいてさらに押し進められた。

さてローエングリンの第一幕、第二場面の始めにあるさきの楽節の分析は、さらに水平方向にもおよぶ。とくにアドルノは、さきにみた前楽節とそれにつづく後楽節が、音色の面でどのように結びあわされているかというところに注目する。13.72-73　まず楽器編成についてみると、さきの前楽節は、八つの楽器によって演奏されていたが、つづく後楽節には、そのうちのフルートだけがわずかにかかり、あらたに二つのオーボエとイングリッシュホルン、そしてそのまえに使われていなかった第二ファゴットが入ってくる。そしてその響きからすると、いっぽうの前楽節は、音の重ね合わせ、とくにユニゾンによる融合によって、まったく切れ目のない「トゥッティー」としてあらわれるのにたいして、つづく後楽節では、他の音となじみにくいオーボエの音が「ソロ」のように聞こえてくる。このように音色を変化させることで、そこにダイナミズムといわないまでも変化が生みだされる。つまり音色がかなりのところ、前楽節と後楽節とのあいだに差異をもたらし、ここに形式を生じさせる。これはアドルノがワーグナーの長所とみるところである。したがってこの水平方向にかんしてはアドルノは、ワーグナーの楽器法をむしろ評価しているようでもある。

ただしこの部分では、前楽節と後楽節のあいだで、はっきりとしたコントラストは避けられている。ひとつにフルートが「残余」として後楽節のなかに食い込むことによって連続性がたもたれる。もっとも、このフルートの音は「それまでの響きのうちでも、もっとも弱く、独立してあらわれてこなかった部分」であり、それゆえ二つの小楽節は「たがいに接着されているとともに…しかし意味ぶかく区別されてもいる」。そしてこのかぎり、このところにかんしても、アドルノの美学にまったく反しているわけではない。そしてさらに、もうひとつ注目されているところがある。それは、後楽節のオーボエの「ソロ」にかんしてである。つまり、オーボエの音はほかとなじみにくいが、その音の感触は「いわば、フルートとクラリネットの中間にある」ので、さきのフルートとクラリネットの干渉音との連続性がたもたれるという。したがって後楽節において、そもそもオーボエなどのあたらしい楽器が「入ってくる」というより、響きがたんに「屈折」しているようにきこえる。そして、この小さな部分にかんして、はっきとしたコントラストの避けられていることは、じつに理にかなっている。なぜなら、規模のおおきいオペラにおいては「楽器の音色においても、強いコントラストはかなり節約してもちいなければならない」からである。このことをアドルノはみとめている。

なおアドルノはあまり触れていないが、ワーグナーの音楽をその音色の次元でとらえようとするとき、バイロイト祝祭劇場での上演もけっして無視できない。(24) というのも『リング』上演のために建設されたというこの劇場では、知られているようにオーケストラボックスが舞台の下にもぐりこむようになっていて、つまりオーケストラのうえに屋根が覆いかぶさっている。そのために、音がそとに直接に放射されず、屋根によって反射してくるので、さまざまの音が混合する。また倍音の消失により、それぞれの音の特性も失われる。こう

したことから、聴くほうは、それぞれの楽器がどこから音を発しているかということはおろか、それぞれの楽器のもたらす音色を区別することもできなくなる。また音のアーティキュレーションも鮮明でなくなる。なお、このことがワーグナーの音楽にとってけっして不利なことではなく、むしろ狙うところだったことはあきらかである。ひとつに歌手の声がオーケストラの響きに飲みこまれずにすむ。そしてもうひとつに、このことによって音楽というよりも、むしろまったく切れ目のない音響を生みだすことができる。このようにワーグナーのサウンドは、たんに作曲技法からだけでなく、テクノロジーやメディアの側面からも論じられるべきである。

それにしても、ここであきらかなように、アドルノはワーグナーの音楽をはじめから虚偽と決めつけたわけではない。アドルノは、ワーグナーが、和声の次元でも、旋律の次元でも、音色の次元でもそれまでの制約から逃れ、唯一無二のもの、独自のもの、新しいものを生みだそうとしたことをみとめている。アドルノはとくに、ワーグナーが不協和の解放をなしとげたこと、音色それじたいが音楽の形式をもたらす可能性をひらいたことを無視していない。つまりそのかぎり、モダンな意識も、ラジカルな前衛の身ぶりもまた、みとめられている。しかしこのときアドルノは問題もみていた。それはワーグナーの音楽にそなわる同質性である。アドルノは、このことを垂直方向においては音の融合ということで、水平方向においては分節の欠如ということでしめそうとした。たしかにワーグナーには「彫りを明確にせず、すべてを融解させ、あらゆる境界をぬぐいさろうとする衝動」や「寓意にみちたしかたで、分節されていない自然素材へと戻ろうとする傾向」がある。13.63 つまりワーグナーのモダンな意識と技術は、このようにして自然に返ろうとする。しかしアドルノからすれば、それは見せかけにすぎない。ワーグナーの音楽にとくに著しい同質性は、その音楽を仮象の極みとしての幻影 Phantasmagorie にしているからである。なおアドルノがここで幻影というとき、おおきくつぎの二つのことが考えられている。

まず幻影とは、作られたものが「作られたもの」である痕跡をすべて消しさり、そのかぎり作られてきた条件をあかさないさまをいう。13.82 そしてアドルノが、ワーグナーの音楽にかんしてとくに強調するのは、響きの全体においてひとつひとつの楽器の音が消滅してしまう傾向、そして演奏の全体においてひとりひとりの演奏者が消滅してしまう傾向である。たしかにアドルノはこうした傾向を批判することで、生の楽器と、生の音色と、そして身体による演奏になおも固執しているようにみえる。そしてまたここのところで電子音などまるで受けつけないようである。しかしこの議論のポイントはあくまでほかのところにあることに注意したい。つまりそのポイントとは、芸術作品には、多かれ少なかれ、それが作られたものであることを隠蔽してしまう傾向があること、そのために虚偽意識としてのイデオロギーに陥りやすいこと、とくにワーグナーの音楽にそれが顕著なことである。したがって古い楽器の音がまったく裸のままあらわれてくればそれでこの問題は解決するわけでないし、それが唯一の解決法だというわけでもない。問題はより根ぶかいものである。

たとえばつぎのように言われる。「芸術作品は、その存在を、社会分業、すなわち精神労働と肉体労働の分離ということに負っている。しかしそのさい作品は、それじたいで存在としてあらわれる」。 13.80 たしかにこの傾向は、こんにちまでひろく芸術作品につきまとう傾向でもあるにせよ、ワーグナーにとくに顕著だとされる。そして、ここのところで「ワーグナーの作品は、労働のあらゆる痕跡をおおいかくすことよりほかに高い野心をもちあわせていなかった 19 世紀のあの消費物資のタイプといっしょに集う…」。 芸術作品は、じっさいには社会の産物であり、直接には芸術家によるものであるにもかかわらず、作品のあらわれは、しばしばそのことを忘れさせ、作品それじしんがみずからあらわれているように錯覚させる。おなじことは商品にもいえる。

商品はひとびとによって生産されてきたものであり、商品にそなわる価格は、市場における交換行為によって決定されるにもかわらず、商品のあらわれは、その商品にもとからそなわる性質のように感じられる。物象化とは、このように人間の活動があたかも物のようにあらわれてくることにほかならない。芸術作品は、このかぎりすくなからず商品のフェティッシュな性格をおびており、この性格は、作品が仮象であることの一部をなしている。とくに幻影とみなされるワーグナーの音楽は、こうしたフェティッシュな性格にこのうえなく満足しているかのようにふるまう。そしてそのことによって、おのれが成立してきたやましい社会条件を隠ぺいする。

そして幻影ということにはもうひとつの意味もふくまれている。それは、音楽があたかも蜃気楼のようにあらわれ、それじしんの音の形象や、音の推移をあいまいにし、幻覚や陶酔をもたらし、ついには聴くことを麻痺させることにある。あくまでひとつの傾向としてではあるが、ワーグナーの音楽においてはそれぞれの部分が、全体のなかに解消されており、そのことによって音のかたち、つまり形式や構造とよびうるものもまた消滅し、そのことによって聴く者は、ありありとした音の出現に立ちあうのではなく、むしろそこからにじみでるアウラを消費するよううながされる。ワーグナーの音楽は、音楽というよりもむしろ音響というべきあらわれかたをする。そして、ワーグナーの音楽は、ここにみたような幻影の性格によって、いっそう商品の性格にちかづき、文化産業ときわめて相性のよいものとなる。またワーグナーの音楽は、幻影の性格をおびているために、そこでおこなわれる経験ははじめから制御されているか、あるいはいかなる経験もなりたたない。アドルノの批判は、まさにこのところに向けられる。

芸術総合への批判

もとよりワーグナーの音楽はかれの芸術の一部にすぎない。アドルノもたしかにワーグナーの音楽だけではなく、かれの芸術全体についても論じている。アドルノの主張するところはこうである。つまりワーグナーの芸術作品のなかでは、音楽も、言語も、舞台もすべてひとつに解けあっている。そしてその同質性ゆえに、ワーグナーの芸術全体もまたおなじように仮象の極みとしての幻影としてはたらく。それは「まやかし」であって、そのもとでは非同一なもの、真理をふくんだものの経験はありえない。このようにアドルノは、ワーグナーの芸術全体をあくまで音楽の延長でとらえようとする。しかしこのようなアドルノの批判のしかたは、はたして可能か。まずここでの大きな問題は、アドルノがワーグナーの融合の技術を、音色の次元だけではなく、ことなるメディアどうしの関係にもみようとしたところにある。このことがはたして成功しているかは、いちど疑ってみなければならない。

まずアドルノはこう述べる。「詩人作曲家という語はワーグナーの立場の奇怪さをいうのにけっして悪くないのであって、音楽、舞台、言葉が、統合されるのはただ、それらすべてが、同一のもののうちに収斂されていくかのように、作者がそれらをあつかうことによってである。しかしそれによってワーグナーは、音楽、舞台、言葉にたいして暴力を加え、全体を醜悪なものにする。その全体は、同語反復となり、たえず説明過剰となる。言葉がいずれにしても言うことを、音楽はもういちど繰りかえし語り、そこで音楽がまえに踊りでてくればくるほど、それが表現すべきだとされる意味にしたがって、その音楽は過剰なものとなる」13.97-8 しかしアドルノのこうした発言にたいしてひとつ注意したいことがある。というのもアドルノはいっぽうで音楽と、舞台

と、言語がたがいに溶け合ってひとつになることをイメージしながら、この発言では、音楽と言語のあいだの関係は、ひとつの「同語反復」にほかならないといっているからである。しかし異なるものが融合して一つになっていることと、同じことが反復されるということは、けっして同一のことではない。ワーグナーにおいてはとくにそうである。たしかにワーグナーの芸術では、音楽がとくにその動機や主題のはたらきによって、劇中で起こっていることの内容をあらわすいっぽう、役者の台詞のほうも、しばしば音楽のもたらす官能や幻惑をほのめかすといった具合に、音楽と言語のあいだには、ひとつの照応関係がなりたっている。しかしこのとき、音楽と言語は、たがいに融合しているわけではなく、むしろその相互参照によって、それぞれのメディアの通約不可能性があらわになっているとさえいえる。

たとえば、そこでワーグナー初期のオペラ『タンホイザー』を引き合いにだすこともできる。アドルノもまた、この作品にたいしてさまざまな角度から分析をおこなっているから、これについてみれば、アドルノの解釈がどれほど作品にかなっているかここで検証することができる。そこであらかじめ、このオペラ『タンホイザー』の特徴についてひとつ述べておくなら、つぎのところである。つまりこの作品では、表向き、まったく異なる二つの世界が対比されているようにみえる。そして恋愛詩人タンホイザーは、いわばアウトサイダーとして、この二つの圧力にはさまれて生きている。いっぽうの世界は、ヴェーヌスベルクの地底の洞窟でくりひろげられる。そしてもういっぽうの世界は、丘の上にあるヴァルトブルク城である。前者は、時間を忘れさせる夢うつつの人工楽園であるのにたいして、後者は、季節のめぐる自然の世界である。またさらに前者が、古代の異教世界をあらわしているとすれば、後者は、中世のキリスト教世界である。そして異教世界のヴェーヌスが、官能の愛をもってタンホイザーを誘惑するとすれば、キリスト教世界に住むエリザベートは、精神の愛をもってタンホイザーを救おうとする。

まずアドルノは、ヴェーヌスベルクの音楽において、とくにピッコロといった軽い木管がもちいられ、低音部がうしなわれていることから、その響きが宙をただようにまったく重さをもたず、そのかぎりで響きが「縮小化」していることを指摘する。 13.82　つまりこの音楽では「和声進行とともに音楽の時間性格をはっきりさせる低音楽器がない」。13.83 そして低音をもたない響きは、時間の進行をうしなうばかりか、それが作られたものであることも忘れさせ、あたかも蜃気楼のようにあらわれる。そこで「縮小化」された響きは、あの幻影の性格をおびてくるという。たしかにヴェーヌスベルクの音楽では「リタルダンドの指示のもとチェロやコントラバスが入ってくるが、それらは、夢見るものがおのれの肉体にふと気づき、夢うつつに体を伸ばすその瞬間をしめしている」。夢見るものとはタンホイザーのことである。かれは「おのれの肉体の夢の舞台のうえで、はるかかなた、太古の異教世界からの乱痴気をうつしだしている」。そこでアドルノはタンホイザーのつぎの言葉を引く。「わたしがここにいた時間はどれほどだったか、わたしには見当がつかない。わたしにはもう昼も夜もない。なぜなら、わたしには太陽も、天に輝くやさしい星たちも、もはや見えないから。みずみずしく新緑をおび、あらたな夏をもたらす茎も、もう見えない…」。13.84　しかしアドルノがこのタンホイザーの台詞をひくとき、かれは、音楽と言語のあいだの二重化の作用についてはっきり意識していただろうか。たとえ気づいていたとしてもアドルノは、そこからすぐに切れ目のない全体といった結論をひきだしてしまう。そこでこうした結論から距離をとるために、ひとつに音楽と言語という二つのメディアのあいだの関係について、もうひとつに感覚と意味とのあいだの交通について、あらためて吟味したほうが良い。(25)

まずヴェーヌスベルクの音楽においては、ドラマの意味が、感覚のレベルへと置き換えられている。いっぽう、さきのタンホイザーの台詞においては、音楽のもつ感覚性もしくは官能性 Sinnlichkeit が、言語へともたらされることで、ひとつの意味 Sinn へと移されている。そしてこのようにして、音楽と言語は、おのおのを参照しあっている。しかしそれによって両者は、かならずしもひとつに融合しているわけではない。むしろそこで露呈されるのは、二つのメディアが相容れないことである。またタンホイザのヴェーヌスベルクの場面では、音楽と言語のあいだの関係は、なお不可解である。官能の愛がテーマであるこの場面であらわれるのは、アドルノもそこで連想しているように「妖精の国」の音楽である。13.83

そしてさらにワーグナーの芸術において、音楽というメディア、言語というメディアは、それぞれのうちに矛盾をはらんでもいる。まず音楽についてみると、いっぽうでそれは、音響エクスタシーとして、もとより意味や内容といったものを解消してしまう傾向がある。しかしそのいっぽうで音楽は、書かれたもののごとく意味を担わされてもいる。そしてまたオペラのなかの言語も二つの面をもつ。いっぽうでその言語は、ほかならぬ肉声として、その感覚性や物質性をこれみよがしにつきつける。しかしいっぽうで歌手のあやつる言語は、論証とまでいかないにしてもドラマのひとつの説明であり、そのかぎりひとつの伝達手段である。たしかにこうした矛盾はワーグナーにかぎらずオペラ芸術それじたいの宿命である。しかしワーグナーは、作品全体の同質性および同一性をきわめ、こうした矛盾を克服しようとしたがゆえに、かえってその矛盾が露呈してしまう結果となった。アドルノは、ワーグナーにたいして切れ目のなさ Bruchlosigkeit を批判し、おなじくロマン主義の傾向をもつマーラーにたいしては切れ目 Bruch のあることを評価した。しかしワーグナーについても、かれの音楽だけでなく、かれの芸術をまるごと考慮に入れたなら、いたるところに破綻や、亀裂や、矛盾をみることができる。もちろんアドルノは、ワーグナーをそのように評価したりはしない。

またアドルノは、ヴェーヌスベルクの音楽がおびている幻影の性格を、ワーグナーの作品すべてにあてはめているようにもみえる。これは行き過ぎかもしれない。じじつ『タンホイザー』ではヴェーヌスベルクからの脱出のところで、『ローエングリン』では名前のタブーが破られるところで、『パルジファル』ではクリングゾールの魔法の城が崩壊するところで、ワーグナーは、幻影がもはや不可能であることを言葉にもたらし、場面にあらわそうとしている。このことは否定しようがない。そしてアドルノもこれを見逃してはいなかった。たしかに「ワーグナーの舞台では、欲求はカリカチュアにされてしまっている」。13.89　またワーグナーの作品世界のなかでは「まやかし」に翻弄され、快楽にふけることは、しばしば馬鹿げたこととして描かれている。それは、幻影とたわむれ、享楽にあまんじることを批判しているかのようである。ところがアドルノによると、ワーグナーのつくりだす幻影は「独自の弁証法のもとにあり、これはとくにタンホイザーに展開されている」という。13.87 つまりヴェーヌスベルクの官能の世界は、タンホイザーによって二度にわたって否定され、そのかわりにキリスト教の禁欲世界がまことしやかにもちだされるが、そうした出来事じたい、音楽のうえでも、ドラマのうえでも、おなじような「まやかし」の性格をおびている。幻影とたわむれ、享楽にあまんじることを禁止する「幻想破壊は、幻想のうちにふくまれている」とアドルノはみる。13.89 しかしまたワーグナーの芸術には、もちまえのキッチュによって、それじたいふたたびカリカチュアとなり、おのれの幻影をみずから否定するという傾向もないわけではない。ここのところでアドルノの考えをもういちど反駁することもできよう。とくにこんにちテレビや映画などいよいよ高度に構築されたマルチメディアに慣れてしまった現代において、ワーグナーの芸術はほんとうにアドルノが批判するように「まやかし」として機能しうるだろうか。

このようにワーグナーの芸術は、すみずみまで二義性をおびている。そしてたしかにアドルノは、60 年代にあるところで、つぎのようなことも述べている。「ワーグナーの作品はそれじたい、かなりのところ、あれかこれかの思考法や、あるいはむしろ、賛成か反対かといった評価のしかたを受けつけない。しかしこんにち物象化してしまった意識は、こうしたことをいたるところで求めてやまず、それを精神道徳と取りちがえてしまっている。とはいえワーグナーについてふさわしい評価を下すのがむつかしいのは、その観照者が、優柔不断なせいでも、あるいは時代精神におもねろうとする性格のせいでもなく、ひとえにワーグナーの作品そのもののせいである。登場人物から、作曲技法、エンハーモニックにいたるまであらゆる次元について、ワーグナーは二義性をその本質とする。ワーグナーをとらえるとは、この二義性をみとめ、解読することであって、事柄がまずもって一義性をこばんでいるところで、わざわざそれをでっちあげることではない」。 16.667

たしかに、これまでの議論からすくなくともワーグナーにかんしてつぎのことがいえる。ワーグナーは、唯一無二のもの、独自のもの、新たなものをもたらそうとしたかぎりモダンな意識をもっていたが、そのいっぽうでかれのつくりだしたものは、商品の性格をおびており文化産業と相性がよい。とくに和声にかんしてワーグナーは、不協和をかんたんに解決しないことでその解放をなしとげたが、しかしいっぽうでかれは、三和音や四声体にもとづく古いパターンにとどまりつづけた。またワーグナーは、独自の楽器法をとおして、とくに音色の次元からあたらしい音楽の形式をもたらそうとしたが、いっぽうでかれのやりかたには、造形をくもらせ、分節をあいまいにし、ついに形式をうしなわせる傾向もあった。またワーグナーは、音楽や、文学や、舞台などことなる芸術メディアを巧みに統合しているようにみえ、アドルノもそのことでワーグナーを批判したが、しかしそのようにメディアの完全な統合をもくろむことによって、かえって各メディアどうしの通約不可能性があらわになってもいる。またワーグナーじしんは、劇の内容をとおして、夢うつつの幻影を批判しているにしても、その批判の身ぶりそれじたいが幻影と化している。しかしこんにちワーグナーの芸術はもちまえのキッチュによって、おのれの幻影の性格をみずから否定してもいる。

アドルノは 1960 年代にワーグナーの現代性について論じた。そしてこんにちなおワグネリアンの色眼鏡によらずに、ワーグナーの芸術を正当に評価しようとすれば、ポイントはつぎの三つにしぼられるだろう。一つにワーグナーは、無反省のままにしたがっていた約束事をことごとく吟味することで、無限にひろがった可能性のなかから最適とおもわれるものを引き出してこようとした。こうしたワーグナーのモダンな意識、自由への衝動それじたいは、こんにちでも過少評価されるべきでない。二つめに、アドルノがみとめるようにワーグナーの芸術は、どこを切りとっても二義性をおびており、賛成か反対かという評価をうけつけない。つまりそのかぎりワーグナーの芸術は、もともと安易なレッテルはりや、同一化をこばむものである。それゆえ、あらゆるワーグナー批判にもかかわらず、ワーグナー芸術と取りくむことじたいは意味あることであり、そこで非同一なものの経験はひらかれる。三つめに、ワーグナーの芸術は、いわば失敗した芸術、不十分な芸術であるがゆえに、こんにちなおその命脈をたもっている。アドルノの幻影批判にたいして、ワーグナーの芸術は、もともとそのうちに矛盾や亀裂をふくんだものである。しかも、こんにちより高度なメディアのスペクタクルになれてしまった目や耳にとって、ワーグナー芸術はもはや、まったくの幻影ではありえない。それはすでに破綻したものである。そしてこんにちではかえって、こうした曖昧さと、こうした欠点こそ、われわれに思考をうながし、経験をもたらすものとなりうる。

異質なものの響き

たしかにアドルノは、ワーグナーの音楽にたいしても、その芸術全体にたいしても、そのどこをとっても二義性をおびていることを慎重にとらえようとする。しかしとくにアドルノの『ワーグナー試論』には否定できないひとつの傾向がある。それはアドルノが、ワーグナーの音楽にたいしても、その芸術全体にたいしても、あらゆるところでその同質性を暴き、それによってその仮象性格を証明しようとしたところである。同質性とは、つまり部分が全体に溶けこんで分からなくなっていること、分節があいまいなこと、切れ目のないこと、形式がとらえがたくなっていることである。この同質性によって、ワーグナーの音楽も、またその芸術全体も、仮象の極みとしての幻影となっているという。ここでとくに問題としたいことは、アドルノのワーグナー評価の正しさよりも、まずアドルノがワーグナー批判によってどのような音楽をもとめ、さらに、どのような仮象としての芸術作品をもとめたかということである。

そこではじめにワーグナーの音楽にたいするアドルノの批判のつぎのポイントをここにあげたなら、アドルノのもとめる音楽もまたおのずと浮かびあがるだろう。つまりアドルノは、ワーグナーの音楽についてとくにその同質性を批判した。同質性とはすなわち、音楽のなかの各部分が、有無を言わせぬかたちで全体の支配のもとにあり、傾向として部分が、音楽全体のなかに解消され、消えてなくなっているということである。このことは、まず和声の次元において確認された。アドルノによると、たしかにワーグナーは不協和の解放をもたらしたが、その音楽においては、三和音や、四声体や、そしてホモフォニーにもとづく和声がなおも優勢であり、和音の響きのうちに個々の音は、融解している。また旋律の次元でもアドルノは、半音ずつの進行や、和声進行の停滞をあげることで、その響きの同質性をしめそうとする。そしてさらに音色の次元にまで話がおよぶ。たしかにワーグナーは、音色それじたいが形式をもたらす可能性をひらいたにせよ、しかし垂直方向においては個々の楽器の響きをはじめから否定することで、水平方向においては音色の急激な変化をなるべく避けることで、すべてを全体の響きのなかに溶かしこもうとする傾向があり、響きの同質性をさらに強めることになっている。そしてワーグナーの音楽に指摘されるこうした同質性は、結果として、音楽を仮象の極みとしての幻影に仕立てあげる。その蜃気楼のようなおぼろげな形象は、作られてきた痕跡を消し去ることによって、その成立にまつわるやましい社会条件をも隠蔽する。またその音楽は、それをとおして思考をもとめるのではなく、アウラを消費するようせまってくる。そこでの経験は、はじめから制御されているか、不可能にされている。

これらのことを証明するために、アドルノはしばしばミクロロギーという方法をとる。すなわち長大なワーグナーの音楽のなかのほんの何小節かを取りだしてそれを細かく分析する。このやりかたにはもちろん長所と短所がある。その長所は、細かなところにこだわることで、作曲家の創造のプロセスをいきいきと描くことができる。たとえばとくに『ローエングリン』の音楽についてこのミクロロギーというべき方法がとられていることはすでにみた。しかしそのいっぽうでほんの何小節かでワーグナーの長大な音楽すべてを代表させてよいものかという疑いも残る。たしかにアドルノがワーグナーの音楽を、いくつかの例のもとに同質性ということで片付けてしまうことにまったく問題がないわけではない。しかしアドルノのワーグナー批判をここでとりあげたひとつのおおきな理由は、そうした批判のなかから、すくなくともアドルノじしんのもとめる音楽の姿がはっきりと浮かび上がってくるからでもある。ワーグナーの音楽にたいする批判の裏をかえせば、アドルノのもとめる音楽があきらかになる。それがいかなるものであるかについては、とくに次の点をあげよう。

一、まずアドルノがもとめるのは、作品の全体のなかに解消されない部分、つまり異質なものである。しかしその部分は、あくまで異質なものとして、作品の全体のなかにふくまれていなければならない。つまり部分は、いっぽうで全体のうちに解消されない異質なものとして、しかしそのいっぽうで部分はとうの全体を構成するものとして出現してこなければならない。

二、そしてこのときはじめて作品の形式がはっきりとあらわれてくる。つまりアドルノのいう形式とは、まずは部分どうしの関係のことであり、部分どうしの関係の全体のことであり、さらにまた、全体と部分のあいだの関係のことである。そして、部分はあくまで作品の全体のなかにあってこそ、すなわち作品の形式のなかにあってこそ、いきいきと異質なものとしてあらわれる。

三、またアドルノによれば、異質なものをふくむ作品の全体は、それをとりかこむ社会が同質性をもとめるかぎり、それじたい異質なものである。つまりここで異質なものが問題とされるなら、それはいっぽうで作品という全体に解消されないもののことであり、いっぽうで社会という全体に解消されないもののことでもある。

四、たしかに作品の全体は、部分どうしの連関をとおして、部分のたんなる集りではなくそれ以上のものとなる。そして作品の全体は、部分のたんなる集まり以上のものとして出現するかぎり、まやかしとしての仮象である。しかし作品の全体のなかにふくまれる異質なものが、そうした仮象を告発するかぎり、そして作品の全体がまた、異質なものとしてあらわれ同質性をもとめる社会を告発するかぎり作品はたんなる仮象ではない。

五、作品がこのように異質なものをふくむとき、そして作品それじたいが社会のなかで異質なものとなるとき、それはさらに、その作品にむかう主体にとっても異質なものとなる。そして音楽であれば、そのような作品をとおしてはじめて響きが聴きとられる。また、このときはじめてその響きとともにそれ以上のものが経験されることになる。それ以上のものとは、響きそれじたいに沈澱した社会である。

この五つのポイントにしめされた内容は、とくにアドルノの『新音楽の哲学』において、かれの評価する音楽にそくして明らかにされる。そしてまずアドルノは、妥協のない音楽におのずとそなわってくるものとして、不協和をあげている。たしかに不協和それじたいは以前からあった。しかし西洋音楽の伝統においては、不協和は一瞬の緊張をもたらしたあと協和へと解決されなければならなかった。これにたいしてとくに問題となるのは解決されない不協和である。アドルノによるならば、そういった意味において不協和の解放をなしとげたのはほかならぬワーグナーだった。そしてアドルノによると「不協和の和音は、そこにふくまれる音をとりこみつつ、また同時に、それぞれの音を異なるものとして維持している」という。12.86 つまり、不協和の響きにおいてそこにふくまれる個々の音は、全体のうちに解消されないまま残る。さらにそうした不協和によって、三和音の型にはまった響き、とくにその現実を肯定しているかのような響きから逃れることができる。そしてまた、そのことによって作品のさらなる構造化もうながされる。とくに20世紀にシェーンベルクらの新音楽において、不協和の解放と、高度なポリフォニーへの移行はたがいに密接にむすびついていた。「ある和音が不協和であればあるほど、つまりたがいに異なり、その差異によって作用をおよぼすような音をたくさん含んでいればいるほど、その和音はますますポリフォニー的となり、エルヴィン・シュタインがかつて証明したように、個々の音それぞれがすでに、同時に鳴り響くという同時性にありながら、声部としての性格をますますおびる」。12.61 このように不協和は、異質なものをそこなわずに音楽にとりこむもっとも有効な手段である。

さらにアドルノにとって不協和は、表現のひとつの媒体でもある。この不協和はとくに苦悩や苦痛、あるいは緊張や不安をふさわしく表現するものだとされる。そして不協和は、苦悩の表現であることからしても、社会のなかに解消されないものとして異質なものである。しかしアドルノがこのように考える不協和は、ともするとその苦悩の表現としての力をうしないかねない。それは、たとえば不協和イコール苦悩ということが常套句となるときであり、あるいはまた反対に、不協和がたんなる物理素材とみなされるときである。こんにちではむしろ不協和のこのような無力化こそ問題である。アドルノもまたこうした傾向をまったく無視していたわけではない。かれは不協和が「質をもたず、ほかとの差異もなく、それゆえ図式がのぞみさえすればどこにでも収まるただの量子となる」ことを警戒していた。12.85 たとえばアドルノはシェーンベルクの無調期の作品『月に憑かれたピエロ』と、それからのちシェーンベルクが十二音技法をもちいてつくった作品『第三弦楽四重奏曲』を比べてつぎのように述べる。「ピエロの結びにある三和音たちは、衝撃的なしかたで、不協和音にたいしてその達することのできない目標をまざまざと見せつけた。不協和のためらいがちな不合理は、東のかなたに弱々しく白むあの緑の地平線のようだった。第三弦楽四重奏曲のなかの緩徐楽章の主題においては、協和と不協和がたがいに無関心にならんでいる。それらはもはや不純に響くことすらない」。12.85

とはいえ不協和はあくまで音高にかかわる問題である。そして音楽のなかに異質なものをとりこむもうとするとき、かならずしも音高関係だけにこだわる必要もない。音楽をなりたたせている要素はそれだけではないからである。セリー音楽があきらかにしたように音の状態にかんしては音高のほかに、また音価、色彩、強度、方向性など、それぞれの次元についても考えることができる。アドルノもまた『新音楽の哲学』のなかで不協和についての議論のなかから、まさにそれとの関連において、音色の問題にもふれている。そしてこのとき音色にもとめられることは、切れ目のないひとつの音響平面をつくりあげることではない。音色にまず期待されることは、不協和の和音のうちにそれぞれの音が解消されずにふくまれているのとおなじように、ひとつひとつの部分とそれらの関係をはっきりさせることである。そこでアドルノは音色のもつ二つの機能にふれる。12.86 そのひとつは、部分を際立たせることによって、形式や構造を浮かびあがらせるというはたらき、もうひとつは、みずから部分をつくりだし、みずから形式や構造をもたらすはたらきである。

まず、音色がすでにある形式や構造をはっきりさせる例として、アドルノは「シェーンベルクやヴェーベルンによるバッハの編作」をあげる。12.86　たしかにこのときアドルノはこの両者の編曲にくわしく立入っているわけではない。しかし、ヴェーベルンの編曲はとくに、音色の機能について考えるとき、もっともよい例となる。ヴェーベルンは、1934 年から翌年にかけ、バッハの『音楽の捧げもの』にある、六声のリチェルカーレの管弦楽化をこころみた。そのとき、かれはバッハの旋律それじたいにはほとんど手をつけずに、はじめから楽器の指定のなかったこの原曲にさまざまの音色を割りあてる。そしてその作業は、各声部にひとつの音色というのではなくて、旋律をいったん動機にまで還元したうえで、その動機ごとに色彩をほどこしていくので、それぞれの声部の線はたしかに切断される。しかしそのかわり点と点、つまり動機どうしのあいだの区別や、それらの関係がはっきりするため、音響ははるかに立体感をおびる。あるいは点描的ともいわれる。「シェーンベルクやヴェーベルンによるバッハの編作は、もとのきわめて細かな動機連関を、作曲のうえでのものから、色彩のうえでのものへと転換してやり、それによってはじめてその連関を実現している…」。しかしアドルノが指摘するようにこうした場合には「色彩の構造は、まったく作曲に従属したものとなる」ので、ここではまだ色彩の力は、完全にくみつくされてはいない。またこんにちの現代音楽のように作曲が、ますます動機や主題にもとづいておこなわれなくなれば、色彩はおのずとこのような機能から解放されることになる。

そこでアドルノは、もうひとつの可能性をしめす。それは音色それじたいが、音楽の形式をもたらすという可能性で、これこそ色彩の解放というにふさわしい出来事である。アドルノがここで引き合いにだすのは、シェーンベルクのあみだした「音色旋律」である。つまりそれは「音色の変化それじたいが、作曲上の出来事となり、曲がどう進行するかきめる」という考えで、その例としてシェーンベルクの作品 16『五つの管弦楽曲』のなかの三曲目「色彩」があげられる。12.81 この曲はシェーンベルクの無調期につくられたが、アドルノによるならば、この曲よりあとになってあらわれた十二音音楽には、これを超えるような、あるいはすくなくともこれに匹敵するような音色のうえでの試みはなかったという。それは十二音音楽が、音高のうえでの約束事にあまりにとらわれていたせいである。しかしそれにしても音色旋律のサンプルとしてしばしば引き合いにだされるこの曲「色彩」においてじっさい音色の変化がいかに「作曲上の出来事」となっているのか。この作品についてもまたアドルノよりもさらに細かく立入ってみるのがよい。

そこでシェーンベルクのこの曲「色彩」について、いくつか重要なポイントをあげるなら、つぎのところである。(26) まずこの曲のなかでも「音色旋律」の理念にもっとも忠実で、しかもその理念がもっとも単純かつ、もっとも明白にあらわれてくるのは、はじめの３小節である。そこでは、おなじ和音が一定に保たれたまま音色がかわるがわる変化することで旋律らしき出来事がおこる。その和音は、上からイ・ホ・ロ・嬰ト・ハの五つの音からなり、二つの楽器グループによって半小節ごとにかわるがわる演奏される。そのひとつは第一フルートのイ、第二フルートのホ、第二クラリネットのロ、第二ファゴットの嬰トからなるグループ、もうひとつは、イングリッシュホルンのイ、第二トランペットのホ、第一ファゴットのロ、第二ホルンの嬰トからなるグループである。低音のハは、ビオラとコントラバスによって、上記のグループとはちがう周期でかわるがわる演奏される。このようにして音色は、音高関係からまったく独立し、みずから形式をもたらしている。ただしいずれの場合においても、はじめにあらわれた音が、八分音符の長さだけ、あとからくる音にかかるようになっている。これはアドルノがワーグナー論において「残余」とよんだもので、これによって音の推移がぼやけぎみとなる。つまり分節があいまいになる。13.72

このシェーンベルクの曲「色彩」の本体をなしているのは、五つの声部からなる和音である。この和音は、全体としてみるならば音高のうえでおおきな振幅をともなわずに、すこしずつ変化しながら持続する。これにたいして演奏される楽器のほうは、すべての箇所でないにしても、おおむね半小節ごとに交代することで、そのつど音色の変化がもたらされる。つまり全体としてみても、音色は、音高関係にしたがうことなく、みずから作曲にかかわっていることがわかる。11 小節目まではさきにみた二つの楽器グループが交代するというかたちをとる。そして 12 小節目からさいごの 41 小節目までは、音色の推移はさらに複雑になる。五つの声部それぞれにおいて、おおむね楽器が半小節ごとに交代することで、そのつど楽器の組みあわせが変化していく。そしてそのつど音色も変化する。しかしこの和音の持続にかぎっていうならば、全体としてその音色の推移はあいまいに感じられるようにできている。ひとつにそれは、あの「残余」のためであり、また音色が推移していくそのプロセスの複雑さからでもある。ただしこの曲にあっては、さらにほかの要素が際立っている。それはときおり時間に節目をいれるかのように差しこまれる短い動機である。これらの短い動機によってこの曲は、切れ目のない音響平面となることから逃れている。そしてこれらの色の紋様によってこの曲の造形は、より明白となっている。

ところで音色は、20 世紀において唯一でないにせよ、たしかに音楽をかたちづくるひとつの次元として重要性をおびてきた。たとえば、既成の楽器から思いもよらぬ音を引きだす技法、打楽器を中心にすえたアンサンブル、電子音響をめぐる実験、ふだんわれわれが耳にする具体音の導入など、それらは、まずは音楽の素材となるものの拡大とみることもできよう。そしてそれはまた、音楽が自由にすることのできる色彩の広がりでもある。しかし音色とはもともとこのように素材にかかわることであって、たんに色彩の美しさや、その新しさだけが追求されるなら、それはたんなる素材崇拝となる。重要なことは、ことなる音色をたがいに構成すること、しかも自由に構成することである。とはいえ、そこから構成されてきた音楽が、調和にみちた響き、切れ目のあいまいな仮象にとどまるならば、そして耳あたりのよさだけを追求するなら、それはなおも音色フェティシズムを誘発する。アドルノはこのことをよく心得ていた。たとえばアドルノは、1966 年にダルムシュタットの夏期講座で『音楽における音色の機能』という題の講演をおこなった。(27) そこでアドルノは、あたらしい音楽において音色の次元がますます重要となってきたことをみとめながらも、こうした状況をまったく無条件に肯定しなかった。こうしたアドルノの慎重な姿勢は、音色の世界におぼれ、作曲をないがしろにすることへの警告がふくまれているかぎり正当である。しかもアドルノはここで、シェーンベルクを超えて、音色それじたいが音楽の形式をもたらす可能性をすくなからず期待していた。しかしいっぽうでアドルノは、あの不協和に匹敵するほどのラジカルな傾向をとくに音色の次元において発見するにはいたっていない。

そこでアドルノの議論をいったんはなれ、アドルノの以後の音楽に話をひろげてみることにしよう。そしてこの文脈のなかで、とくにとりあげるべきはラッヘンマンの音楽である。ラッヘンマンは、1958 年から 60 年にかけてルイジ・ノーノのもとで作曲をまなび、またそれより長きにわたって、現代音楽のひとつの中心となっていたダルムシュタットの夏期講座に参加しつづけた。かれは、二十代のときにアドルノをこのダルムシュタットで目の当たりにしていたであろう世代にあたる。そしてここでラッヘンマンが引き合いにだされる理由は、かれが、音色フェティシズムにたいして慎重な姿勢をとりながらも、とくに音色の次元において、おそらくアドルノの考えにおよばなかったような、あたらしい感覚をもちこんだからである。ラッヘンマンはまず、20 世紀にめざましく押しすすめられた響きの解放にたいして、いみじくも、つぎのような警告を発している。「こうした音響面での解放は、そうこうするうち、聴くほうにも、作曲するほうにも、かなりの誤解をまねいた。好意にみちたしかたであれ、悪意にみちたしかたであれ、たとえば、あからさまに感情にもとづいた音色フェティシズムがそれである。この印象主義まがいは、根本においてもはや、前衛のもともとの革新的な取りかかりとなんの関係もない」。(28)

音色はあくまで素材である。この音色への愛着は、たんなる素材信仰や、おのれにみちたりた快楽主義や、なりふりかまわぬ感情主義へとゆきかねない。このことをラッヘンマンは警告する。そしてこのラッヘンマンの音楽についてみると、そこでかれが二つのことを実践していることが分かる。ひとつに既成の楽器から、楽音から噪音までのあらゆる段階の響きをみちびきだすこと、もうひとつに、そうした音素材から構造をもたらすこと、しかもセリー音楽のようなメカニックな思考によることなく構造を生みだすことである。なおここでいう噪音とは、楽音でない音、すなわち音高のさだかでない音のことである。そしてラッヘンマンのいう構造とは、もちろんソナタ形式といったいわゆる音楽形式ではなく、そのつどの素材のなかから発生してくる形式のことである。したがってラッヘンマンの音楽が、噪音からどういった構造をもたらしたか検討していけば、かれのポスト・アドルノぶりがあきらかになる。ポスト・アドルノとは、異質なものの響きについてのアドルノの論理をさらに押し進め、アドルノの夢想すらしなかった領域にふみこんでいる、ということである。

この文脈のなかでは、ラッヘンマンの音楽のなかでもとくに『コードウェルのための挨拶』と題されたギターの二重奏をとりあげる。なぜならこの曲のシンプルな楽器編成のうちに、かれの音楽の性格がきわめて明瞭にあらわれているからである。まずこの曲には、ギター奏法としては、驚くほど単純なところがある。それは握り手がほとんどの箇所で弦にたいして垂直にあてられているところである。しかしこのことは、この曲にとって特別な意味をもつ。なぜならこれによって調性やそれにもとづいた和音が否定されるというだけではなく、さらに音高関係それじたいがそれほど重要ではないかのようにみえるからである。そしてこのとき、この単純さをほかのところで補うべく、ギタリストにたいしてあらゆる指示がなされる。たとえばギターを引っかく、弾く、叩く、撫でるというように、あるいは駒から指板まであらゆるポジションで演奏するといったように、あるいは弦にたいして腕をあてがい響きを「窒息」させるといったように、あるいはギタリストじしんが朗唱する、呻く、唸るといったようにである。

そして、ギターとギタリストの身体によって可能なあらゆることが試されることによって、音高のさだまった楽音から、音高のさだかでない噪音にいたるまでのあらゆる段階の音が使用可能となり、こうした音の段階が、音高のグラデーションにかわって、この音楽をなりたたせる。またギターという楽器からさまざまの響きを引きだす努力によって、ことなる色彩や肌理がもたらされる。ただし独特の「アウラ」をそなえたギターの通常の音色はほとんど放棄される。そしてそのかわり、ラッヘンマンが噪音や、あるいは、楽音とも噪音ともつかぬ音を放とうというとき、かれが、あくまで伝統の楽器からみちびきだされる音にこだわりつづけていることは意味がある。これは伝統音楽にたいするかれ独特の距離のとりかたである。つまり伝統音楽をまったく拒否することがそれにたいする批判となるとは考えていない。しかし楽器から昔ながらの心地よい音色をみちびきだすことにも抵抗がある。そこですでにある楽器の音を異化するという方法がとられる。そしてさらに重要なことは、あたえられた素材を構造化するという努力である。二人のギタリストによる演奏は、ポリフォニーの表情をつくりだし、これが音素材を構造化するもっともおおきな推進力となる。

楽器からの噪音がもっとも雄弁になるのは、音の不在としての沈黙をとおしてである。またいっぽう、音の不在としての沈黙がもっとも雄弁となるのは、噪音をとおしてである。たとえば 316 小節から 318 小節にかけて、響きを殺されたフォルティッシモの音のあと、ながい沈黙が分け入る。これが「アドリブで」何度かくりかえされる。またラッヘンマンのほかの曲とおなじく、この曲においても、音それじたいというより、その音のもたらす残響に、最大の注意がはらわれる。たとえば、おおきな沈黙の挿入されるさきの箇所につづいて、こんどは残響のあらゆるかたちが試される。残響は、ボトルネックのスライドにより、さまざまに屈折して聞こえてくる。そしてそれにつづいてさらに 361 小節からは、そのボトルネックを弦にこすりつける摩擦音があらわれる。その三連符の「正確な」リズムはしだいにトレモロとなる。これらはギターのボディーを切断するのこぎりの音である。このように沈黙、残響、摩擦音といった移行において、たんに響きの効果がねらわれているわけではない。それぞれの響きはあくまで全体の構造のなかにとりこまれることで、たんなる効果以上のもの、すなわちメッセージとなる。もちろんそれは音楽をとおしてしか表現できないメッセージである。

ただしラッヘンマンもみとめるように、この曲のなかにはかれのもとめる構造化が徹底されておらず、きわめて単純なリズムの支配するところがある。それはコードウェルというマルクス主義の作家の言葉が朗唱されるところである。ここではギターはその伴奏のようになっていて平板なリズムとともに言葉に注意がそそがれることになる。ギタリストはつぎのように謡う。「君たちの自由は、社会の一部に根ざしているので、完全ではない。意識はすべて社会によってかたどられている。しかし君たちはそのことを知らないので、てっきり自分

たちが自由だと思い込んでいる。君たちがそれほど自慢げにみせつけている幻想は、隷属のしるしである。君たちは、思考を生活から切りはなし、それによって人間の自由の一部をまもれるだろうと望んでいる。しかしながら自由とは、維持されるべき実体ではなく、生活にまつわる具体的な問題にみずから取り組むなかでつくりだされる力である。ニュートラルな芸術世界などない。君たちは、おのれを意識しない不自由であやまった芸術か、あるいはおのれの条件を知りそれを表現にもたらす芸術かのどちらかを選ばなければならないだろう。われわれは、君たちの芸術のブルジョア的内容を批判してやまないだろう。われわれは君たちにかんたんな要求をかかげる、生活を芸術と、芸術を生活と一致させることを。われわれは要求する、君たちがほんとうにあたらしい世界に生き、君たちの心を過去に置き去りにしないことを。ブルジョア芸術の使い古された概念を考えなくごちゃまぜにもちいたり、あるいは、ほかの領域、すなわちプロレタリアートたちのあいだの概念を考えなく受け入れたりしているかぎり、君たちはまだ引き裂かれたままである。君たちは、困難であるが創造にみちあふれた道をゆかねばならない。すなわち芸術の規則や技術をあたらしくつくりだすことで、芸術が生まれつつある世界を表現し、またその実現の一端をになうという道を。そのときわれわれはこう言うだろう…」

しかしラッヘンマンの音楽も、ラッヘンマンじしんも、この言葉にまったく同調しているわけではない。マルクス主義者コードウェルのブルジョア芸術批判は、古めかしく響く。コードウェルの「マルクス主義」はすでに過去のものである。ラッヘンマンいわく「コードウェルとともに、かれのかかげる幸福の約束を受けいれることにはまったく関心がない。むしろ、かれの奮い立たせるような書物の終わりのところで、かねてからわたしじしんの作曲にとって重要だったことが表明されていたので、わたしはその言葉に記念碑を立ててやろうとした」。(29) つまりこの歌詞のなかで重みをおびるのは、そのいまだドグマに冒されていない部分である。たしかに注意して歌詞に耳をかたむければ、コードウェルはまた、芸術をむやみに政治の道具とすることにも反対だったことが分かる。芸術は、未知のものに開かれていなければならない。そしてまたコードウェルのいう「おのれの条件を知りそれを表現する芸術」もまたラッヘンマンじしんの音楽をいっているようでもある。つまりあたえられた素材を無反省にもちいるのでなく、それが社会におかれている条件を知り、これにたいして作曲家としてひとつの姿勢をとることがもとめられる。そしてこれはもちろん作曲家だけの問題ではない。演奏家にも、聴き手にもいずれにも「感じる」だけでなく、みずから「思考」することがもとめられる。(30) コードウェルの言葉はこのようなかたちでラッヘンマンの音楽全体に響きわたっている。

そしてそのために、この曲ではわかりやすい旋律もすべて消去されているようである。しかしときおりあたかも幻聴のように、どこかで聴いたような旋律がかすかに耳にはいりこんでくる。とくに異様な力のこもった朗唱のはいるまさにその直前、あたかもそのための前奏のように高音のかわいらしい旋律が聞えてくる。この童謡をおもわせる旋律は、皮肉でもなければ、パロディーでもない。それはラッヘンマンのメルヘン志向をあらわすひとつの目印である。ラッヘンマンは構造をきわめて重視する。しかしかれの作曲には、現代の作曲家にありがちなメカニックなところがない。むしろかれの作曲の原理それじたいがメルヘンである。ラッヘンマンの音楽からは、アドルノの思想と共通した何かが滲みでている。それはあたえられた素材にまつわる歴史や社会をよく吟味しようとするところ、それによって伝統音楽ときわめて微妙な関係を保とうとするところ、構成することを重視しながらそれが自由でなければならないと考えるところ、そして音楽が異質なものをとりこみ、音楽それじたいが異質なものになることをもとめるところである。ラッヘンマンの音楽は、いわばポスト・アドルノの音楽である。アドルノの提示した論理を引き継ぎつつ、それをドグマチックに実践するのでなく、その論理を、思わぬところ、思わぬやりかたでラジカルに展開しているからである。

仮象とアンチ仮象

芸術作品はひとつの仮象である。音楽もまた仮象である。それは、みせかけ、まやかし、まったく嘘としての仮象である。しかしこのことは、アドルノにおいて、ひととおりの意味においてではない。作品は、じつにさまざまの意味において仮象である。あるいは、作品の仮象はいくつかの層をなしているといえる。そしてそのいずれの場合にも、仮象は、仮象ならざるなにかを前提としている。仮象ならざるものとは、みせかけでないもの、まやかしでないもの、つまり真の存在のことである。しかし仮象はまた、たんなる嘘ではなく、真の存在をよそおうもののことでもある。そこでまずアドルノが前提としている仮象の意味をそれぞれ、その反対物にそくして明らかにする。そしてそこから、ワーグナーをめぐる議論のなかで、ややあいまいのまま残された仮象にたいするアドルノの考えをはっきりさせる。

第一に、芸術作品は、複製であるのに本物をよそおうことによって、ひとつの仮象となる。つまり作品は、他のなにものかを模倣するときに仮象とみなされる。たしかにこれは作品にそなわるもっともプリミティヴな仮象性格であり、近代の作品は、おおかれすくなかれ、これを克服しようとつとめてきた。

第二に、芸術作品は、虚構であるのに現実をよそおうことで、ひとつの仮象となる。つまり作品は、ありもしない出来事をつくりあげるときに仮象とみなされる。このように作品は、たんになにかを模倣することによってではなく、現実とはことなる虚構をなまなましく提示することで、現実を主張することもある。このようなフィクションもまたそれが現実味をおびているかぎり仮象のひとつである。

第三に、芸術作品は、まとまりのない要素の集合にすぎないはずなのに、すみずみまで構成しつくされることで、ひとまとまりの個体、ひとまとまりの全体をよそおう。そもそも作品が、ひとつの作品であることじたいが仮象である。そのため微細なものへの眼差しのもとで作品は、まとまりのない現実の断片へともどり、この現実となんら区別のつかないものとなる。「芸術作品をその至近距離からながめるなら、ひとつの客体となっていた形象は雑然としたものへ、文章はばらばらの単語となる。芸術作品の細部をじかに手にとったと思いこむやいなや、その作品は、融解して、無規定なもの、無差別なものとなる」。7.155

第四に、芸術作品は、社会の産物であるにもかかわらず、みずから生じてきたものの振りをすることによって、ひとつの仮象となる。すなわち作品は、作られてきた痕跡を消し去ることによって、その成立にまつわるやましい社会条件を隠蔽する。また作品において、人間のいとなみが不透明となり物のかたちをとっているかぎり、つまり人間のいとなみが「物象化」しているかぎり、作品は、おおかれすくなかれ商品と類似している。このことをアドルノはたとえばワーグナーの作品でしめそうとした。

アドルノはこう歴史を振りかえる。「美的仮象は、19 世紀において幻影へと極まった。芸術作品は、それが作られたものであることの痕跡をぬぐい去った」。7.156　そして、この傾向のもっとも頂点にあるものとして、とくにワーグナーの作品が注目された。これにたして 20 世紀に入ると、裸のままの音や、絵の具のほとばしりによって、あるいはレディーメイドやハプニングによって「仮象にたいする反乱」が起こる。これは、たしかに、仮象であることにやましさを感じない昔ながらの芸術作品への正当な批判だった。しかし、芸術作品は、仮象であることを否定することで、現実にあるものとなんら変わらなくなり、この現実にたいする洞察の力や、

この現実にたいする批判の力をうしなうことにもなる。「芸術が、狂信的におのれの純粋さに気をかけるあまり、みずからその純粋さを信じられなくなってしまい、カンバスやむきだしの音素材など、もはや芸術となりえないものを外に向かってつきつけるやいなや、作品は、その敵同様のものとなる。すなわち、目的合理性をそのまま誤ったやりかたで継続してしまうことになる。この傾向はハプニングにきわまった」。7.158 このようにアドルノは、仮象の極みとしての「幻影」だけではなく、また「仮象にたいする反乱」もおなじく批判した。

こんにち成熟しつつある近代において、あたえられた素材にあくまで忠実であろうとする制作者は、非のうちどころのない仮象をつくりあげることに我慢がならない。まったき仮象をつくろうと、同質性をきわめ、むりに調和をもたらそうとすれば、おのずと素材に暴力を加えることになる。そしてそのように生じてきたものは誤まれるものである。しかし、あたえられた素材にあくまで忠実であろうとする制作者は、仮象をつくりあげることを否定し、あるものをあるがままにしておくことも許せない。なぜなら、それは、あたえられた素材、あたえられた現実に語らせることを放棄するにひとしいからである。そこであたえられた素材に忠実であろうとする制作者が、たとえ意識しなくとも、おのずとゆきつくのは第三の道である。それはあくまで仮象をめざしながらも、素材をあつかうなかで、調和を否定するもの、仮象を否定するものがもとめられるときには、それを寛容にうけいれていくという道である。また、おのれの経験をかえりみる作品の受容者にとってもおなじである。作品の仮象は、たんに肯定もできなければ、否定もできない。ならば作品は、あくまで作品としてある一定の条件つきで仮象にとどまるべきだということになる。「美学の中心にくるのは、仮象の救出かもしれない」とまでいわれる。7.164 もちろんこのとき仮象が正当化されるとすれば、その仮象が、仮象であることをあやうくする要素をとりこむことで、たんなる仮象を超えているかぎりである。

そこでつぎの区別が生じる。それは、おのれにこのうえなく満足した仮象か、それともそれじたい緊張をはらんだ仮象かという区別である。アドルノは、ワーグナーの芸術を引き合いにだしつつ、いっぽうの仮象にふれていた。つまり、おのれに満足した仮象である。これは、とくにその同質性をきわめ、調和をよそおうことで、仮象をあやうくするいっさいの要素をおのれから排除しようとする。そしてそのようにして仮象が、ほかならぬ仮象であることに満足すれば、それだけそれは幻惑する仮象となる。つまりそれは、捏造されたもの、生成してきたときの社会条件をあかさないもの、微細なものへの感覚をうしなわせるものとなる。そしてこのような仮象のもとでおこなわれる経験は、はじめから制御されているか、あるいは、そこでなにかを経験することは、はじめから不可能となる。

これにたいしてアドルノがもとめるのは、それじたい緊張をはらんだ仮象である。緊張をはらんでいるとは、すなわち仮象をあやうくする要素がそこに入りこんでいるということである。そもそも仮象がなければ、仮象をあやうくする要素もない。それゆえ、あくまで仮象にふくまれるアンチ仮象こそが問題となる。たとえば仮象のなかのアンチ仮象として、アドルノは作品のつぎの四つの性格をあげる。そのひとつは謎性格、ひとつは不協和、ひとつは崇高性、そして瞬間性である。そしてこれら仮象であることに抵抗するそれぞれの性格は、それぞれのしかたで非同一なものとつながっている。そのひとつ謎性格は、未知のものと結びついている。不協和は、異質なものと結びついている。そして崇高性は、他なるものと結びつき、瞬間性は、移ろうものと結びつく。このように仮象は、仮象をおびやかす要素をとりこむことで緊張をはらんだものとなり、またそのことによって現実にゆきわたったイデオロギーとしての仮象を爆破し、未知のもの、異質なもの、他なるもの、移ろうものを出現させる。すなわちそれは、非同一なものの、真理をふくんだものの経験をうながすものである。アドルノは、仮象をあやうくするそれぞれの性格と、非同一なものの結びつきかたについてこう論じる。

まず謎性格は、たんにカフカやジョイスやベケットといった文学作品のための言葉ではない。音楽についても、このことは問題となりうる。問題となるべきである。「あらゆる芸術作品は、そして芸術全体もまた、謎である」といわれている。7.182 そして作品がこのように謎めいたものになるとすれば、それは、いわば聖画像禁止 Bilderverbot の掟にしたがっているかぎりである。ここでいう聖画像禁止とは、コピーをつくることの禁止である。すなわちこのタブーのもとで作品は、絶対者の似姿でも、この世界の似姿でもなくなる。作品はまた、天上にあるものの像でも、地上にあるものの像でもない。そしてもしかりに「芸術作品がミメーシスであるなら、それはまず自己自身との類似性のこと」である。7.159 すなわち作品が似ているのは、ひとえに自己自身とのみである。このように、おのれ以外のなにものをも指示しないという傾向は、じっさい近代芸術のひとつの特徴をなしているが、しかしそれと同時に、近代以前のタブーもまたそこに潜んでいる。そしてこのタブーによって作品は、なにかのコピーであるというもっともプリミティヴな仮象性格を否定しつつ、謎めいたもの、理解しがたいものとなる。また作品は、このように謎めいたものとなることによって、習慣からくるあらゆる同一化をこばみ、未知のものをひらきしめす。

また不協和も、作品の仮象性格をおびやかすものでありながら、仮象としての作品になくてはならないものとされる。作品は、まさにこの不協和によって、緊張をはらんだ仮象となる。不協和とは、せまくとれば音の響きのひとつの状態のことである。これについてはすでに述べた。しかしこの不協和の概念をもっとひろくとれば、調和の理念にそぐわないあらゆる要素のことでもある。すなわち不協和とは、矛盾や、亀裂や、断絶などのことである。とはいえ、調和とここでいう不協和は、けっして単純なしかたで対立しているわけではない。もっとも意味ぶかい不協和は、作品が調和をもとめ、そのために構成をつきつめた結果、生じてくるものとされる。「矛盾と非同一性を喚起させることがなかったなら、調和は、美的に重要ではない。…芸術作品が、調和の理念のなかに、つまり出現する存在という理念のうちに深くはいりこめばこむほど、それだけ調和に満足がゆかなくなる。…不協和は、調和についての真理である。調和ということを厳密に考えるなら、調和はそれじしんの基準からして到達しえないものであることが分かる。すぐれた芸術家のいわゆる晩年の様式にみられるように、そうした到達しがたさが一個の存在として出現したとき、その調和の不足分は、はじめて満たされる」。7.168　つまりこのかぎりにおいて不協和は、偶然でもなければ、失敗でもない。そして、こうした不協和によって、作品のなかに異質なものをもちこまれ、作品それじたいが異質なものとなる。不協和は、仮象をその崩壊寸前のところまで追いこむことによって、異質なものを救出する。

またアドルノにおいて不協和はとくに「苦悩の表現」であることを期待されている。7.169　そしてその意味においてもまた不協和は、仮象にたいするひとつの批判となっている。というのも表現もしくは表現主義とは「外界の模写にたいして異を唱え、これにたいして心のあるがままの状態をねじまげず告白しようとする」ものだからである。7.157 ただしこのとき不協和が、表現の名のもとに、まったく構成をないがしろにして独り立ちするならば、作品は、ほんとうに仮象であることをやめ、作品であることをやめ、まとまりをまったく欠いたそれは、語ることをやめる。これにたいして、もし作品が、すみずみまで構成されるなかで、そこから不協和が生まれ、それがおのずと苦悩の表現となっているとき、作品はなおも仮象でありつづけ、しかも緊張をはらんだ仮象として、語りかけるような力をもつ。ただし作品がここで語るといっても、それは、なにかを指示することによって語るのではない。作品が語りだすとは、社会のなかにとりこまれない異質なものを、それとしてもっとも説得力のあるかたちで出現させるということである。

また作品がおびる崇高なものとしての性格もまた、作品が仮象であることをおびやかす。あるいは作品が仮象であることをおびやかすものは、すくなからず、崇高なものの性格をおびる。美と崇高という対立はつねに、仮象とアンチ仮象という対立をともなってきた。「無意識のうちにカントの教説は、崇高なものが芸術の仮象性格と相容れないことを、はっきりあらわしている…」。7.295　カントの時代には、芸術作品はたんなる美しい仮象にとどまっていた。だからカントは自然にのみ崇高なものをみとめたという。これにたいしてアドルノが、芸術作品のなかに崇高性をみとめたということは、20 世紀に入ってとくに、芸術作品のなかに、仮象をおびやかす要素がふくまれてきたということである。つまり美しい仮象のなかに、崇高なもののアンチ仮象がふくまれてくる。そして作品について崇高なものの性格がいわれるならば、それは、作品がまったく他なるものとして突如あらわれ、恐怖をあたえるさまをいっている。すなわち崇高なものは、非同一なもののあらわれである。またこんにちではかならずしも自明のことではないが、作品は、まさにひとつの定まった作品であるかぎり、つまり芸術家によって決定されたものであるかぎり、持続するものとしての性格をおびる。そして作品は、まさに持続するものとして、永遠不同のものという見せかけをつくりだす。しかしそうしたときでさえ作品は、ときに仮象であることを否定するかのように、ある一瞬かぎりの姿をみせることもある。こうした作品の瞬間性は、移ろいゆくもの、はかないものとしての非同一なものとむすびついている。

つまりアドルノはかれの美学理論をとおしてこう考える。そもそも仮象がなければ、そのアンチ仮象もありえない。そして作品に仮象をあやうくするところがなければ、未知のもの、異質なもの、他なるもの、移ろうものとしての非同一なものもあらわれてこない。したがってそのうちに緊張をはらんだ仮象、すなわち仮象をあやうくする性格や要素をとりこんだ作品の仮象こそが、現実にゆきわたったイデオロギーとしての仮象を爆破し、非同一なものを出現させるにおよぶ。そしてこうした仮象のもとではじめて、非同一なものの、真理をふくんだものの経験はゆるされる。ここでは仮象をあやうくするもののひとつとして、崇高なものをあげた。しかしこの崇高なものは、もとより、ここにくりひろげた作品の理論もしくは仮象の理論のなかだけで語りつくされるものではない。崇高なものは、それをそのようなものとして経験するほうからも考察されなければならない。つぎの章では、まずアドルノの崇高論を足がかりとしつつ、アドルノにおける受容の理論にもふれてゆく。そしてさらに話をアドルノ以後の現代音楽にまでひろげていく。

３ 芸術における崇高なもの

こんにち崇高なものの経験は、いかにして可能か。たとえば、グランドキャニオンやナイアガラのような自然は、すでにテレビをとおして馴染みのものである。そのために、すくなからぬ旅費をはらって、わざわざそこまで足を運んできた旅行客は、はじめに、その光景が、テレビをとおしてのものとはちがうこと、本物はやはり凄いということを、自分に言い聞かせることから始めなければならない。海外旅行には、おおかれすくなかれそういった矛盾がともなっている。いっぽう、これに比べれば、ゾンビ映画においてくりひろげられる血まみれの出来事は、崇高なものというによりふさわしいかもしれない。つまり、そこでの残虐シーンは、まったく他なるもの、突如としてあらわれるもの、恐怖をあたえるものとして、崇高なものの定義にきわめて忠実であるようにみえる。しかしながら、そこでの目的は、ある光景をつくりだすことそのものではなく、それによってショックをあたえることである。そもそもナイアガラにしても、ゾンビ映画においても、崇高なものは、メディアの演出にさらされている。それらは演出をとおして、崇高なものであることを主張してはばからないが、かえってそのことによって、キッチュへと転落する可能性をつねに秘めている。アドルノは、崇高にかんしての議論のなかで、ナポレオンのつぎの有名な言葉をひいている。「崇高からお笑いまでは、ほんの一歩にすぎない」。(31)　たしかに、ある自然のスペクタクルを、わざわざ壮大なものだといって宣伝したり、あるいは、感動や恐怖をねらったりして、ひとつの作品をつくりあげても、それはかんたんに、崇高なものにはならないし、そこに崇高なものをもとめても期待ははぐらかされる。

そこで 20 世紀の美学者アドルノは、むしろベケットの精神に、崇高なものを見ようとした。むろん、だれしも、ベケットのような芸術や、いわくありげな神妙な音楽に、崇高なものをみることはできないだろう。しかしこのとき、アドルノは、崇高なものについて、あらたな見かたをあたえることで、いっぽうで伝統美学の領域から、もういっぽうで文化産業の領域から、崇高なものを救いだそうとこころみた。崇高なものは、アドルノにとってたしかに、まったく他なるもの、突如あらわれるもの、恐怖をあたえるものとして、非同一なもののあらわれである。そして、それゆえ、かれの美学のなかでも、もっとも重要なもののひとつである。しかし、崇高なものをそのまま手放しで称賛することもできない。われわれは、かつてあった崇高なものを近代にみいだすのではなく、近代にとって、あるいは現代にとって、もっともすすんだ崇高なものについて考えなければならない。すなわちこのとき「絶対にモダンでなければならない」というランボーの教えにしたがわなければならない。(32)　アドルノの崇高論は、こうした態度ゆえに、近代の崇高論のなかでも注目すべきもののひとつである。(33) しかし、またそうした態度ゆえにこんにちから見れば、古びたところ足りないところもある。したがってこれより検討していくことは、つぎのことである。

第一に、崇高なものの概念についてかえりみられる。まず崇高のものとは、まったく他なるもの、突如としてあらわれるもの、震撼させるものとして、感性論としての美学になくてはならないカテゴリーのひとつである。カントは、崇高なものを自然のなかに見出し、ニーチェは、恐怖をあたえるものを古代ギリシアの悲劇に見たとすれば、アドルノはあえて近代の芸術作品に、崇高なものを見た。しかしなぜ近代の芸術作品でなければならないのか。そしてなぜ、それをとおして崇高なものを経験することがもとめられるのか。まずこのことがあきらかにされる。たしかにアドルノの議論は、崇高論にあたらしい道をひらいたが、こうした議論をアドルノは、あくまで20世紀もとくに前半の芸術をみすえつつおこなったことも念頭におかなければならない。

第二に、経験する主体についてかえりみられる。まずアドルノが危惧したのは、経験の危機にたいしてである。つまりかれは、未知のもの、異質のもの、他なるもの、移ろうものが経験できなくなるという状況、非同一なものの経験があやぶまれる状況に問題をみる。いっぽう、非同一なものは崇高なものとして経験されるため、経験の危機にたいしてもとめられるのは危機の経験である。アドルノは、こうした経験をなりたたせる条件を、いっぽうで客体のほうから、いっぽうで主体のほうから考えている。客体としての芸術作品については、それが、こんにちではあからさまに素材や内容によってではなく、ごくひかえめにその形式をとおして崇高なものになるということが重要である。そのため、これをうけとめる主体のほうは、そうした作品をみずから再構成するようにしてそのなかにはいりこみ、またあらゆる制約をふりほどくことで作品にひらかれてなければならない。すなわち作品を経験するほうにも、構成と自由、活動性と自律性がもとめられる。

第三に、沈黙の概念についてかえりみられる。たしかに西洋の伝統音楽においても、休止というかたちでの音の不在があった。しかし20世紀のラジカルな音楽にとくに顕著となったことは、音の不在としての沈黙が、たんなる音のあいだの隙間としての役割から解放され、音の現前としての響きと肩をならべるまでになったことである。はたして、なまなましい不在としての沈黙の経験は、ありありとした現前としての響きの経験におよぶものか。すなわち音の不在としての沈黙についても、崇高なものの経験をいうことはできるだろうか。崇高なものがしばしば恐れをいだかせる現前についていわれることを考慮すれば、ここで指摘しようとすることは、現代音楽を考えるうえでけっして無視できない逆説となる。たしかにアドルノの理論のなかにこの問題に迫るきっかけをもとめることはできる。しかしこの問題はアドルノの理論のなかでじゅうぶん展開されているとはいえない。

第四に、沈黙の音楽とそれをとおした経験についてかえりみられる。沈黙の音楽とは、あくまで音の現前としての響きによって、音の不在としての沈黙を雄弁にするような音楽のことである。そしてそのような音楽として３つの作品がひとつひとつ検討される。そのひとつはジョン・ケージの『易の音楽』、つぎにルイジ・ノーノの『断片－静寂、ディオティマへ』、そしてヘルムート・ラッヘンマンの『アレグロ・ソステヌート』である。なおそれらは、それぞれ異なるタイプとして提示されるのではなく、それぞれがそれじたい複雑なもの、矛盾をはらんだものとして提示される。そしてそのことによってはじめて、音の不在としての沈黙と、音の現前としての響きのあいだのむすびつきかたや、こんにち沈黙の経験がいかに、崇高なものの経験にふさわしいかがあきらかになる。またアドルノの音楽美学のどこがなお有効で、どこが不十分かもおのずとあきらかになる。

崇高なものの変貌

アドルノにとって崇高なものとは、まったくの他者として突如あらわれ、それにたいする自己をおびやかすものである。あるいは崇高なものとは、まったくの客体としてある一瞬だけその姿をさらし、それにたいする主体にゆすぶりをかけるものである。アドルノは、この崇高なものが歴史のなかでしめてきた位置についてつぎのように述べる。「カントが自然のために取っておいた崇高なものは、カント以後は、芸術じしんをなりたたせる歴史的要素となった」。7.293 すなわち、主体にゆさぶりをかける崇高なものは、かつて自然のなかにもとめられたが、しだいに、芸術作品にも見出されるようになった。芸術作品は、近代になって、近代にふさわしいかたちで崇高なものをとりこむ。しかも崇高なものは、芸術作品にはなくてはならない要素、成功した作品にはかならずそなわる要素となる。芸術において問題なのは、いまや美よりも崇高である。とはいえカントのおこなったような美と崇高のあいだの峻別は、近代においては、もはやなりたたない。芸術美とは、崇高であるかぎりの美である。そして芸術における崇高は、自然における崇高とは異なり、あくまで美しい仮象というメディアをとおして実現されなければならない。

さらにアドルノはつぎのようにいう。「カントが自然感情のみに崇高なものをみとめたのは、かれが偉大な主観的芸術をまだ経験していなかったからだという抗議もあるが、カントによる崇高なものの構成にはいくらか、こうした抗議に異をとなえるところもある。無意識のうちにカントの教説は、崇高なものが芸術の仮象性格と相容れないことを、はっきりあらわしている…」。7.295 美と崇高というひとつの対比は、仮象とアンチ仮象というもうひとつの対比をともなっている。カントの時代には、それぞれのペアはそれぞれ、たがいに対立しあっていた。しかしアドルノの時代には、それらはかならずしも対立していない。仮象とは、みせかけ、まやかしのことである。そもそも芸術作品は、まとまりのない要素のよせあつめでなく、ひとまとまりの生きた作品にみえることからして仮象である。たとえば、19 世紀、ベートーヴェンからワーグナーにかけての「主観的」な音楽は、すくなからず、切れ目のなさ、破綻のなさ、そしてなによりも調和によって、おのれの仮象をまったきものにしようとした。そしてこのとき、そうした「主観的」な音楽は、いかに崇高なものであるかのようにふるまおうと、そのまったき仮象は、そもそも崇高なものをうけいれるものではなかった。崇高なものとは、そもそも、みせかけ、まやかしを爆破し、おのれじしんを白日のもとにさらすことによって定義されるものである。そこでアドルノが、芸術作品のなかに崇高なものをみたということは、20 世紀に入ってとくに、芸術作品のなかに、仮象をおびやかす要素がふくまれてきたということである。たとえば、音楽における不協和はそのもっとも鮮烈な例である。つまりこのようにして、美しい仮象のなかに、崇高なもののアンチ仮象がふくまれてくる。シェーンベルクの音楽は、まさに美と崇高、仮象とアンチ仮象のあいだに生きている。

アドルノは崇高のものを、おおきく三つの特徴のもとでとらえる。すなわち崇高なものとは、まったく他なるもの、突如としてあらわれるもの、震撼させるもののことである。たとえば芸術作品が、まったく他なるものとしてあらわれることは、崇高なもののひとつのしるしである。そしてさらに作品のあらわれが、そのつどの瞬間にかかっているということもまた、崇高なもののひとつのしるしである。「たとえその作品がその素材のなかで持続するものとして実現されたとしても、作品に内在している行為の性格によって、作品には、瞬間的な何か、突発的な何かがそなわってくる。あらゆる重要な作品をまえにしての不意打ちの感情は、このことをしめしている」。7.123 たしかにこんにちではかならずしも自明のことではないが、芸術作品は、音楽などのいわゆる時間芸術もふくめ、すでに定着したもの、すでに決定したものであるかぎりにおいて「持続するもの」

だといえる。しかしアドルノからするならば作品は、その「行為の性格」によって、みずから動くもの、みずから変化するものでもある。もっとも音楽が、その出現のしかたにおいて、ひとつのプロセスであることはいうにおよばない。アドルノはさらに音楽においても、このプロセスが、そのつどの瞬間にそのつど凝固しているとみる。たとえば、ある音楽作品が進行していくとき、そのつどの瞬間に、あらたな要素がそれとして出現してくるとともに、そのことによって、それまでのプロセスもまたことなった表情をみせてくる。そしてそのようなかたちで、そのつどの瞬間に、そのつど予期せぬものがあらわれる。これが「不意打ちの感情」をもたらすという。

> あらわれ apparition が、ひらめくもの、かすめ去るものであるのなら、像 Bild というのは、もっともはかないものを呪縛するという逆説をはらんだ試みである。芸術作品のなかで超越しているのは、ある瞬間的なものである。作品は客体化することで瞬間となる。ここで考えるべきなのは、静止状態の弁証法というベンヤミンの定式である。この定式は、弁証法的像というかれの構想の脈絡のなかで考えられたものである。芸術作品が、像として、うつろいゆくものの持続であるのなら、芸術作品は、ある瞬間的なものとしてあらわれることで凝縮する。芸術を経験するとは、そこに内在しているプロセスを、あたかもそれが静止しているかのような一瞬において知覚することにひとしい。もしかすると、レッシング美学の中心をなす充実した瞬間という概念がこれとちかいかもしれない。7.130-1

そしてまた芸術作品のあらわれが、恐怖をもたらすということも、崇高なもののひとつのしるしである。たしかにニーチェは、すでに『悲劇の誕生』のなかで、古代のギリシア悲劇のなかに「ディオニュソス的」な恐怖がふくまれていることを主張した。これにたいしてアドルノは、近代の芸術作品に、恐怖をあたえるものをみる。芸術作品が、ますます世俗化され、神話や宗教とかかわりをもたなくなるほど、かえって、そこに恐怖のエレメントがもぐりこんでくる。このことは、太古のもののおもわぬ回帰といえなくもない。たしかにアドルノはこのとき、太古のものとの類比のもとで、恐怖について論じている。しかしながらモダニストであるアドルノは、太古と近代、もしくは古代と近代をこともなく結びつけることにたいしてきわめて慎重である。アドルノは、恐怖をあたえるもの、震撼させるものが、近代の芸術作品においては太古のものと質のうえでまったく異なることを強調する。「芸術作品は、人間のいとなみによって人間から独立し、客体としてあらわれてくるが、そのことは人間に、和らげられていない、かつてなかった驚愕をつきつける」。 7.124

しかし、芸術作品があからさまに崇高なものとなろうとすると滑稽にゆきつく。作品において深刻さをよそおう身振りはキッチュとなる。「崇高からお笑いまでは、ほんの一歩にすぎないという命題に、歴史は追いついた。ナポレオンがおのれの形勢が一転して不利になったときに放ったこの命題は、まったく恐ろしいことに歴史のなかでおのずと実現されることとなった」。7.295 たとえば、芸術作品に、なにか崇高なものが描かれているからといって、作品それじたいが崇高なものとなるわけではない。そうした作品は、政治指導者をたたえたプロパガンダのように滑稽となる。また、感動や衝撃をねらった芸術作品は、かえってそのためにキッチュとなる。しかしなぜ、あからさまに崇高なものを表現しようとすると、その試みは、茶番に終わってしまうのか。なぜ、そうした茶番はとるにたらないものなのか。その理由は、アドルノの理論においては、つぎのように説明されうる。すなわち崇高なものとは、もともと、みせかけのベールを引きはがし、おのれじしんをつつみ隠さずつきつけるものなのに、みずから崇高なものになろうとする作品は、切れ目のない仮象をつくりあげ、そ

のことによって、崇高なものをもとから排除してしまうからである。こんにち崇高なものは、あからさまに素材や内容の凄まじさをとおしておのれを主張するのではない。しかしいっぽうで「深さや真剣さにたいする批判」もまた、崇高なものをねらう大袈裟な身ぶりにおとらず「イデオロギー」である。なぜならアドルノによるなら、そうした態度もまた、みせかけとしての仮象と戯れ、これを肯定するにいたるからである。7.294　アドルノはむしろ、ベケットのような精神からうまれた作品にこそ、崇高なものが宿るとみる。そしてそうしたかぎりでの崇高なものに重きをおいている。つまりこんにち崇高なものは、アンチ仮象の身ぶりのうちに、すなわち形式のうえでの歪みや、亀裂や、不可解さに潜んでいて、あるとき突然おそいかかるようなものである。そしてアドルノにおいて崇高なものが問題となるのは、それが非同一なもののあらわれであるかぎりである。

経験の危機にたいして

非同一なものとは、既知のものにたいしては未知のもの、同質のものにたいしては異質なもの、自己にたいしては他なるもののことであるから、非同一なものの経験は、ひとつの経験としてもっとも密度の濃いものといえる。そしてこのとき経験しつつある主体は、まずは、あらわれてくるものをそれとして受け入れざるをえない状況に追いやられる。そこでは衝撃や、驚愕や、恐怖がともなう。すなわち非同一なものは、崇高なものとして経験される。このような非同一なものの経験、崇高なものの経験は、いうならば危機の経験である。そしてこのもっとも凝縮された経験は、いっぽうで客体の側から、いっぽうで主体の側からもたらされる。客体、すなわち芸術作品についてはすでに論じた。こんにち非同一なもの、崇高なものは、あからさまに素材や内容によってではなく、ごくひかえめにその形式をとおして、作品のなかにまぎれこむ。それゆえ主体のほうは、客体としての作品にみずから潜入していかなければならない。また主体は、客体としての作品にひらかれた状態になければならない。そしてこのようにしてもたらされる経験が、まさに危機の経験となりうる。これにたいして、こうした経験がまったく不可能となっていることは、アドルノにとっては、経験の危機というべきことだった。アドルノの美学は、まずなによりも経験の危機にたいして、危機の経験をうながそうとする。崇高なものの経験がテーマとなるのはそのためである。そこでさらに詳しくみていかなければならないことは、つぎの二つである。一つに、経験の危機にかんして、つまり経験の喪失ということで、アドルノは経験する主体にどのような問題をみていたかということ。二つめに、危機の経験にかんして、つまり非同一なものの、崇高なものの経験ということで、経験する主体になにがもとめられるかということである。

アドルノは、ことに文化の領域のなかでひとびとの経験がおかされ衰えてきていることを、エリート保守主義との批判をおそれず主張し続けた。そしてこのときかれは、このような経験の危機を、いっぽうで、それまで正統文化とみなされてきた領域のなかに、もういっぽうで、あたらしく起こってきた大衆文化のなかにみとめている。とくに前者についてアドルノは、つぎのような受容のタイプを批判する。それは、たとえば、いわゆるクラッシック音楽にかんして、たくさんの知識を蓄えているにもかかわらず、かえってそのために音楽の構造に入っていかず、音楽と直接にかかわることもできず、したがってもとより音楽を聴くことができないタイプである。たとえば『音楽社会学入門』のなかでアドルノはいくつかの聴取のタイプを分類しているが、そのなかでも「教養消費者」とよばれるタイプがこれにあたる。14.184-5 またこうしたタイプについて、アドルノは、1959 年にドイツ社会学会で、ある講演をおこなっている。この講演は『半教養の理論』という題のもとで公表されているが、とくこの半教養 Halbbildung という言葉のもとで考えられていたのも、さきのタイプで

ある。つまり半教養とは「なにかあるものと直接に関係することができず、事物にもろもろの観念をあてがい、いつも、それらの観念にとらわれたまま」の精神、もしくはそうした態度のことである。8.118 アドルノによるなら、もともと概念とは、深い思索にこそふさわしいものなのに、そうした概念は廃れてしまった。そのかわり半教養においては、いかなる関係づけの思考もともなわない、出来合いの「紋切り型」が幅をきかす。また「あれは何々だ」というのは、もともと熟慮をともなう判断であったが、半教養にかかると、それは判断をまったく欠いた、しかもその場かぎりのたんなる確認に終わる。8.115-6

そしてアドルノはさらにこう述べる。「まったくの素朴さ、まったくの無知としての無教養ならまだしも、客体との直接の関係をさまたげなかったし、懐疑、機知、皮肉など、まだ完全に飼いならされてない者のうちに育まれていく、もろもろの特性のなかの、ひめられた能力によって、批判的な意識へと高められることもできた。ところが半教養になると、そうはいかないのである」。8.104-5 すなわち、ほんものの教養、ほんものの無教養というものをもし試みに考えるなら、この両者はじつに両極端にあるようにみえるが、まったくかけ離れたものではない。たしかに、かつての教養は、肉体労働をまぬかれた一握りの階層の特権であったし、いっぽう無教養のほうは、たんに素朴というだけでなく歴史のなかでは野蛮にもなりえた。こうしたなか、たしかに半教養は、メディアの助けをかりつつ、教養と無教養といった古くからの対立を克服したところにあらたに出現してきた。しかしアドルノによると半教養は、かつての教養や無教養におとらず問題である。半教養はとにかく何かを経験することができない。というのも、やみくもの包摂によって、いわゆる直接の経験は、そこなわれているからである。「半端な理解と、半端な経験は、教養の前段階などではなく、教養の宿敵である」といわれているように、アドルノにとって半教養は、もっとも病んだ精神の傾向だった。8.111 当時アドルノは、この半教養を、社会のなかでも、とくに中間階層にみられる行動様式であるとし、おそらく、このような精神や態度は、ほかの階層にはそれほど露骨にはあらわれないだろうとみていた。しかしながら、そのいっぽうでアドルノによると、この半教養は、あくまでひとつの傾向としてではあるが、社会全体にひろがりつつあり、ひとつの時代精神とよぶにふさわしいものになっていると診断した。8.102

> …教養と社会とのあいだの矛盾は、ただたんに、古いスタイルの無教養、農民ふうの無教養というかたちに落ち着くわけではない。地方は、いまではむしろ、半教養の温床である。そこでは、もとより伝統宗教につながれていた市民社会以前の心象世界が、とくにテレビやラジオなどのマス・メディアのおかげもあって、急速に打ち砕かれてしまった。そのような心象世界は、文化産業の精神によって、駆逐されてしまったのだ。けれどもこのとき、もともと市民たちの教養概念のアプリオリであった自律性がかたちづくられる暇などまるでなかった。意識はある他律性からいきなり、べつの他律性へと移行しつつある。8.99

こうした時代診断は、すでに以前からのものである。大戦中、亡命先のアメリカで、アドルノは同僚のホルクハイマーと『啓蒙の弁証法』という歴史哲学を完成させたが、このなかにすでに半教養という語が、思わぬ文脈のなかにあらわれている。この語は「反ユダヤ主義の諸要素」という章のなかで、文字どおりユダヤ人にたいする反感とまったく同列にあつかわれている。著者たちは、反ユダヤ主義と半教養とに、ひとつの共通した特徴をみた。それはパラノイアである。かれらは、フロイトにならってパラノイアを迫害妄想から誇大妄想までをふくむ精神病とみなし、これを時代精神とした。ただしアドルノとホルクハイマーの解釈によるならば、巷にみられるパラノイアは、自己の観念にとらわれ、いたるところに自己をみるが、その自己は社会に制御されていて、じつのところどこにも自己はない。

たとえば反ユダヤ主義において問題なのは、ユダヤ人にたいして、さまざまのレッテルが貼られただけでなく、ユダヤ人という名がすでに「スタンプ」となり、そうした「ユダヤ人」がガス室に送られたということである。3.228 つまり、自己とは異質なもの、特殊なものをいっさい許容しない傾向がきわまり、ついに実行に移されたことになる。しかもそうした傾向がそもそも精神分析の対象となるのは、ひとえにその「盲目性」と「意図のなさ」のためである。3.195 そしてまた半教養もこれとおなじ特徴をもつ。3.221-3「不安のあまり、まったく型にはまったやりかたで、そのつどもちあわせの決まり文句にしがみつく」というのは、異質なもの、特殊なものを普遍概念のもとに包摂することで、それらを抹消することにほかならない。3.221 しかもこれが病気じみているのは、それがまったく「自動的に」おこなわれるからである。

ところでアドルノは、おおきくふたつの受容のタイプもしくは精神のタイプを批判する。そのひとつは、ここにみた半教養、もうひとつは、いわゆる娯楽である。娯楽については、とくにアドルノの初期の論文『音楽における物神的性格と聴取の退化』に無視できない論点をみることができる。すなわちこの娯楽タイプは、音楽がどんな刺激をもたらすかということだけを期待しているため、音楽全体の連関をみずから追うように聴くのではなく、音楽のよく知られた部分や、美しい部分、あるいはたんに素材としての声や、道具としての楽器など「感覚にうったえる刺激要素」ばかりに注意がいくタイプである。14.23 なおアドルノにいわせるなら、音楽とのこうした関係のしかたはフェティシズムである。なぜなら全体のなかの部分がそれじたい価値あるものとして崇められ、欲求の対象となっているからである。そしてこのフェティッシュな態度が向かうのは、それじたいフェティッシュな音楽にほかならない。つまりそれは、全体の整合性をほとんど顧みずに、耳に心地よい「部分」をむやみに強調するような音楽のことである。その兆しはすでにワーグナーの音楽にみられるという。14.27-8 もっともアドルノが、娯楽を批判したのは、むしろ娯楽において、その対象となる音楽が、ほとんど享受されていないか、もしくは娯楽音楽そのものが享受をほとんど受けつけないからである。つまり音の連関としての音楽が聴きとられないとは「享受のさなかにあって享受に敵対していること」にひとしい。14.19 また、アドルノによると、出来合いの楽しみにふける態度は、あたかも「囚人が、これといって愛情の対象をあたえられていないために、しかたなく自分の監房を愛する」ようなものである。そのためアドルノは近代の大衆文化をサド・マゾヒズムとして批判する。14.26 たしかに娯楽がいまだ娯楽となっていない状況では、むしろ禁欲を勧めるほかない。しかし、アドルノにとってそれは音楽の享受をすべて否定することではない。

このようにアドルノは、伝統文化においてはとくに半教養タイプに、大衆文化においてはとくに娯楽タイプに、経験の衰えをみる。これら二つのタイプは、まずネガティヴな意味で、その受動性によって特徴づけられる。たしかに半教養とよばれたタイプにおいて、もちあわせの知識をそのつどの対象にあてはめようとする傾向は、いかにも精神の活動をおもわせる。しかし半教養といわれる精神は、対象のなかにふくまれている連関をみずからなぞろうとはせず、そのつど任意の点にとどまり、そこにあたえられた図式や解釈をただあてはめ、それで分かったという実感を得ようとする。したがって半教養のなかにすでに、フェティシズムという娯楽の身振りがふくまれる。いずれのタイプにしても、そうしたネガティヴな受動性によって、かえってその客体をうしなう。つまり、すでに知られているものの表層にとどまり、未知のものの、異質なもの、他なるものの経験がおこなわれない。

また半教養にしても、娯楽にしても、それらはさらに精神の他律性からくるとされる。いっぽうの半教養は、もともと作品にたいする取りくみを、なにかの手段や義務のように考えているため、作品の特殊なあらわれに目的の概念をあてはめ、それで満足をおぼえる。これにたいして娯楽のほうは、対象の形式がどうであるかより、むしろその対象がどんな刺激をあたえてくれるかに注意が向けられる。したがってこれら二つのタイプを、カント美学のなかで区別されている二つの「関心」に重ねることもできる。すなわちいっぽうに「善いものについての満足」とそれにともなう「関心」がある。もういっぽうに「快適なものについての満足」とそれにともなう「関心」がある。(34) 半教養にあっては、紋切り型となった概念が猛威をふるうことで、未知のもの、異質なもの、他なるものの経験は、はじめから台無しにされている。これにたいして娯楽においては、もっぱら感覚にうったえる個々の刺激がもとめられており、そのためにやはり未知のもの、異質なもの、他なるものの経験は、はじめから貧弱にされている。このように経験の主体であるはずの個人が、活動性と自律性をともにうしない弱体化するにつれて、かえってその個人のおこなう経験があやうくなるとアドルノは診断する。

ここにみたようにアドルノは、経験の衰えとともに、経験する主体の衰えについて論じた。そこでつぎに問題となるのは、そのとき経験はいかにして可能かということである。しかしながら経験とは、もとより経験しようと思ってできることではない。つまりひとは、未知のもの、異質なもの、他なるものの、すなわち非同一なものに思いもかけず出会うのであって、これにたいして予想していた出来事に、予想どおり出会うことは、もとよりアドルノのいうところの経験ではない。それは確認である。しかしそうしたことを考慮にいれても、すくなくとも経験は、主体のほうからいわば誘発されて生じるものである。それゆえ、アドルノにとって、非同一なものの経験、崇高なものの経験、危機の経験は、たんに客体のほうからだけではなく、主体のほうからも説明されなければならない。たとえば芸術のなかでも音楽をとおして、そういった経験がもたらされるとすれば、そのとき、その主体はどうふるまい、そもそも、その主体にどのようなことがもとめられるか。

とくに音楽作品の受容については「構造聴取」とよばれる聴きかたが、ひとつの規範とみなされる。もっともこの聴取のありかたはシェーンベルクからセリー音楽にいたるまでの「新音楽」を前提としたもので、これについてのとくに詳しい記述は、『忠実なコレペティートル』という著作のなかの「新音楽の聴取への助言」にみられる。(35) そしてまず、そこで、かかげられているのは「集中」と「注意深さ」という要件である。聴き手は、快の感情におぼれ、のぼせあがり陶酔してしまうのでなく、むしろそのつどの瞬間に、意識をするどくし、なにひとつ聴きもらさないようにしなければばらない。とくに「新音楽」については、同時に鳴り響くものを、同時に響かせながら、聴き分けるということが課せられる。たとえばアルバン・ベルクのオペラ『ヴォツェック』の第二幕にあるような和音は、ひとつの対位法として聴かれなければならないという。なぜなら「新音楽のもっとも細部にある連関は、個々の和音のなかで鳴り響くそれぞれの音がもつ傾向によって、つまり、ある特定のほかの音へと向かおうとする衝動によって、幾重にも形作られている」からである。15.205 また、対位法そのものについては、次のように言われる。

> 音楽を集中して聴こうとするときの次の段階にあたるのは対位法である。つまり、いくつかの声部それぞれが、たがいに依存することなく曲のなかに持ち込まれていて、完全にあるいは相対的に独立している場合であり、それらを同時に聴くということが、さらなる課題となる。われわれの父親の世代にありがちな、快楽のみを旨とする聴き手は、とくにバッハにおいてこうした課題にとりくまなければならないことを不

快に思う。かれらは、ひとつの旋律、たいがいは上声部でもっていい気分になり満足させられるが、そうではなく、いくつかの声部をいっぽうでひとつのものとして、またそれと同時に、異なったものとして聴かなければならないといった強制は、かれらにとっては、はなはだ我慢できないことである。バッハの場合にはそれでも、同時に響くたがいに独立したおのおのの声部が、通奏低音に適合させられていたため、そうした困難はやわらげられていた。いざとなれば、バッハの音楽をホモフォニーのように改悪することもできた。しかし今日、新音楽にあらわれる各声部は、包括的に関係づけをおこなうあの体系を、爆破してしまった。対位法は、いますぐお手並み拝見とばかり、語りかけてくる。つまり、ある場所ある箇所をとらえ損ねたら、もうそれを取り戻すことはできず、そのために、あらわれてくる音の全体はかき乱されるのだ。15.205-6

いかなる細部もないがしろにできない。しかも聴いたものは、記憶にとどまらなくてはならない。構造聴取にとって重要なことは「瞬間」とともに「持続」である。たしかな記憶が、移ろいゆくものの構造の把握をささえる。もし細部を切りとってきたなら、それを孤立したままにしておくのではなく、それまでに出現してきたものの全体のなかで、ふたたびその細部を、とらえかえさなければならない。しかも意識はとどまることなく、そのつどの瞬間に、あらたな形式、あらたな構造、あらたな連関を、その音楽のただなかから引きだしてこなければならない。音楽は生きた「プロセス」である。そしてまたアドルノにとって、音楽を聴くことは、それを「分析」することにひとしいのであって「…分析が芸術作品に達することができるのはひとえに、その構成要素どうしの関係をプロセスにそって把握するときであり、作品を解体して、根本要素とおぼしきものへと還元することによってではない」。7.262 そしてこのようにして音楽はその形式の内部からゆたかに知覚されることになり、たんに知覚されるだけでなくその形式に沈澱している内容もろとも、くみとられることになる。そしてこのようなプロセスのなかではじめて主体は、未知のもの、異質なもの、他なるもの、移ろうものに出会う。これら非同一なものは一瞬の驚きをもたらし、そのつぎに思考することをもとめる。耳でもって思考するとは、まさにこのときである。

したがって音楽を聴くほうにも、作曲家とおなじように二つのことが要請される。そのひとつは、作品の形式もしくは構造のなかにみずから分け入ろうとすること、そのかぎり音楽の構成にみずからかかわること。もうひとつは、あたえられた図式によらず、聴かれたものを自由に再構成することである。つまり活動性と自律性のふたつが、とくに音楽の聴取にあっても、もとめられてくる。そこでとくに自由もしくは自律性ということで、いったいどのようなことが考えられているか注意したい。それはもちろん勝手気ままな空想にふけることではない。アドルノにとって自由もしくは自律性とは、まず社会の目的連関からのがれ、ゆきわたった欲求や感情にのまれず、社会にたいして距離をとり、さらにまた作品にたいして距離をとることにほかならない。ただしこのように目的や関心から自由であるこの態度は、それじたい何らかの目的や関心と結びついている。すなわちアドルノによればそれは、社会をあるがままに認識するという目的、そしてユートピアに向かおうとする関心である。もともと、無目的と目的、無関心と関心は、分離してあつかえるものではない。したがってアドルノは、カントのいう「無関心な満足」にたいして、弁証法の精神から、留保の姿勢をとる。つまりカントの主観主義の美学にあって、たしかにこの考えは「客体性を救出するこころみ」として評価されうる。 またカントじしん、この無関心を、いっさいの関心から切り離したわけではなかった。7.22-3　しかしアドルノは、このことを認めたうえで欲求の断念であるこの無関心のなかに幸福への関心がふくまれると主張する。

> 芸術経験が自律的であるのは、ひとえに、享受にあまんじる趣味を払いのけるときである。無関心な態度をとおして、われわれは芸術経験へと導かれる。料理やポルノといった産物から芸術が解放されたということは、否定しようがない。しかしながら芸術は、無関心であることに止どまることはない。無関心は、それじたいのうちで一転して、関心を再生産する。誤れる世界においては、すべての享楽が誤りである。幸福のためには幸福は断念される。そのようにして欲求は芸術のうちに生き残る。7.26

アドルノは、崇高なものの概念を見なおそうとするとともに、もちろん言論のうえであるにしても、経験する主体のリハビリを企てる。つまりいっぽうで客体のほうから、いっぽうで主体のほうから、非同一なものの経験をうながそうとする。この経験は、経験の危機にたいしては、危機の経験というべきものである。なぜなら非同一なものとは、まったく未知のもの、まったく異質なものの、まったく他なるもののことであり、そのかぎり崇高なものとしてあらわれ、主体を震撼させるからである。非同一なものの経験、崇高なものの経験、危機の経験は、かれの時代診断とあいまってアドルノ美学のもっとも重要なテーマのひとつとなる。しかしアドルノのこの考えがたとえ正当であったにしても、じっさいの芸術、じっさいの音楽においてこの考えをどう展開していくかというときに不十分なところもある。アドルノの念頭にあったのは、たとえばシェーンベルクらの無調の音楽、あるいはベケットやツェランの文学作品である。これにたいしてとくに戦後のラジカルな音楽についてみたときアドルノの崇高論はどれほどの意味をもってくるだろうか。このことについて検討しておかなければならない。

沈黙は雄弁となるか

西洋の伝統音楽においても、たとえば休止というかたちでの音の不在があった。しかし 20 世紀の音楽においてしだいに顕著になってきたことは、音の不在としての沈黙が、たんなる音のあいだの隙間としての役割から解放され、音の現前としての響きと肩をならべるまでになったことである。それはあたかも十二の音を平等にあつかうだけでは飽きたらず、さらに響きと沈黙をおなじ地平のもとであつかおうとするかのようである。そしてそうした意味で、この出来事は、音楽の「民主化」のひとつに数えあげることができる。じっさい、音の不在としての沈黙がいかに雄弁となるかについては、現代のさまざまの試みにおいて、さまざまのかたちで確認できる。たとえばヴェーベルンのアフォリズムふうの音楽があらわれてから、西洋音楽の沈黙にたいする感覚はおのずと研ぎすまされることになった。また挑発というべきケージの実験においては、沈黙 silence の概念そのものまでが問われることになった。そしてさらにノーノやラッヘンマンのような作曲家にあっては、音の不在としての沈黙はきわめて洗練されたしかたで音楽のなかに吸収されている。そこであらためて反省したいことは、つぎのことである。それは、音の不在としての沈黙はいかなるしかたで雄弁となるかということ、あるいは、なまなましい不在としての沈黙の経験は、ありありとした現前としての響きの経験におよぶものか、すなわち音の不在としての沈黙についても、崇高なものの経験をいうことはできるか、ということである。崇高なものがしばしば恐れをいだかせる現前についていわれることを考慮すれば、ここで指摘しようとすることは、現代音楽を考えるうえでけっして無視できない逆説となる。(36)

そこでつきあたる問題は、まず言葉の問題である。というのも音楽にかんする議論のなかで、沈黙という語は、ヨーロッパ語の silence もしくは Stille の訳語として、しばしば静寂とおなじとみなされるからである。しかしむしろわれわれは silence や Stille という語について、沈黙と静寂のふたつの側面をみるべきである。沈黙と静寂はおなじことではない。沈黙とはあくまで音の不在のことである。これにたいして静寂とはかすかな響きをふくみうる状態である。この区別は、きわめて重要である。たしかに現象においては、音の不在としての沈黙と、かすかな響きとしての静寂はそれぞれ分かちがたいものでもある。しかしそれにしても、現代音楽のもっともラジカルな傾向をいおうとするなら、音の不在としての沈黙、恐れや驚きをもたらす不在としての沈黙こそが取りあげられるべきである。そしてもしも妥協のない音楽について静寂ということがいわれるなら、それは緊張や矛盾をはらんだ静寂、しかもなんらかのしかたで不在を喚起させるような静寂でなければならない。これにたいして静寂ということで、田園風ののどかな静けさや、癒しをあたえる落ちついた雰囲気といったことが想像されるならば、それは、抑圧のおおい社会をそのままにしておきながら、そうした社会をうまくのりきるための無力な議論にゆきかねない。つまりこんにち癒しの音楽への需要はますます大きくなっているが、たんに癒すだけの音楽は、ひとびとを抑圧のおおい社会に順応させるだけであって、抑圧を根本から解決してくれるわけではない。いまや産業はこの癒しをひとびとの耳もとにぶらさげる。

ところでカントは『判断力批判』において自然のなかに崇高なものをみいだした。ニーチェは『悲劇の誕生』のなかで古代ギリシアの悲劇のなかに恐怖をあたえるものをみた。そしてアドルノはあえて、近代芸術のなかに崇高なもの、恐怖をあたえるものをみとめた。ここでいう崇高なものの経験とは、いわば、恐れや驚きをあたえるまでになまなましい現前の経験である。しかしとくに戦後の現代音楽について語るうえで無視できないのは、むしろ音の不在としての沈黙である。いまや現前よりも、むしろ不在のほうから崇高なものの問題にとりくまなければならない。これはひとつの逆説にもうつるが、ここのところが、20 世紀の音楽のなしとげたも

っとも大きな成果ではなかったかと思われるくらいである。アドルノは、たしかに音楽における沈黙についてそれほど多くは語っていない。しかし文学作品については、けっして無視できない洞察がある。アドルノはパウル・ツェランの詩によせてこう述べる。

> ツェランの詩は、とてつもない驚きを、沈黙をとおして、語ろうとする。かれの詩の真理内容は、それじたいネガティヴなものとなっている。かれの詩は、人間たちのよりどころのない言語よりも、もっと下層にある言語をまねている。なるほど、あらゆる有機的な言語によれば、かれの詩は、石や星といった死せるものの言語をまねている。有機的なものの最後の痕跡にいたるまでが、取り除かれている。ベンヤミンはボードレールにたいしてその叙情詩がアウラを欠いているといったが、このことはツェランの詩において本物となった。ツェランのラジカルなふるまいにみられる、はてしない慎ましさは、その力を増している。生を失ったものの言葉は、あらゆる意味をもなくする死にたいして、さいごの慰めとなる。無機的なものへと移行するさまは、たんに素材としてのモチーフのなかで、たどることができるだけでなく、閉ざされた形象においてもそこで、驚きが沈黙へとむかうさまが、そのあとを追うようにしてみとめられる。7.477

ここでいわれている沈黙は、たんに言葉の不在をいっているのではなく、表現が不可能となっているさまを意味している。ツェランの詩にたいするアドルノのこの発言においては、とくにつぎの二つのことに注目したい。そのひとつはアドルノはツェランの詩に、沈黙を読みとっているが、しかしそもそもツェランの詩はまったく押し黙っているわけではないことである。むしろここに指摘される沈黙は、屈折した言葉遣いや、ある種の言い足りなさからにじみ出てくるものである。つまり沈黙はもっぱら語りの形式上のひずみから立ちあらわれてくるものと考えるべきである。そしてもうひとつ注意しておくことがある。それは、沈黙が「とてつもない驚き」とむすびつけられていること、つまりツェランの沈黙についてのべるなかで、アドルノは崇高の問題にかすかに触れていることである。すなわち、想像を絶したもののまえにひとは、いかなる言葉も、いかなる表現もみいだせない。またそれゆえに、そうした出来事は、恐れや驚きをいだかせる。不在としての沈黙は、いわば、こうした表現できないものを表現するためのひとつの媒体となりうる。そして沈黙のうちには、そこでの恐れや驚きもまたとりこまれていく。しかし沈黙はそれじたいではまったく無力である。沈黙が雄弁になるためには、あくまで言葉や音声をもとめる。そしてわれわれがもしかりに、そうした詩や音楽のなかの沈黙に、恐れや驚きをおぼえるとすれば、すなわち沈黙が、さきにのべた崇高なものとして出現するとしたらそれは、まず沈黙がそれじたいひとつの真空状態としてせまってくるときであり、さらにそこで表現できないものが表現されていると感じられるときである。またアドルノはベケットについてもこう述べている。

> 感性のうえでの超越と脱魔術化は、沈黙において、すなわち、ベケットの作品においてひとつに響く。意味から遠のいた言語は、もはやものをいう言語でないことからして、沈黙に近づいてゆく。また新音楽の傑作において、消えゆく音や、密にあまれた形象のなかから裸のまま飛びだしてくる音ほど、おおくの表現を担ったものはなく、まさにそこのところで芸術は、おのれの命じるままに自然の要素へとむかっていくが、このようにして超越したものととても似たしかたで、沈黙のなかにも、あらゆる表現が凝縮しているかもしれない。7.123

ツェランとベケットの作品の質のちがいを考慮にいれても、アドルノのこの発言には、さきとまったくおなじ二つのポイントがふくまれている。ひとつに言語もしくは音声そのものが、沈黙に語らせるひとつの媒体となること。もうひとつに、主体を圧倒するような超越したもの、仮象を爆破するような脱魔術化の力、すなわち崇高なものは、まさに沈黙のなかに宿るということ。あるいは、まったき不在としての沈黙は、まったき現前としての超越したもの、崇高なものに匹敵するということである。しかもアドルノは、ベケットからゆるやかに新音楽へと話をひきのばす。このとき音楽について沈黙をいうときにもアドルノは、沈黙そのものではなく、消えゆく音やあるいは孤立した音をひきあいにだす。このことはたんなる思いつきではない。しかも、なまなましい不在としての沈黙が、なまなましく現前するものとしての超越したものと同列にあつかわれていることも明らかである。にもかかわらずアドルノは、かれの音楽美学および音楽批評において、この洞察をじゅうぶんに展開しているとはいえない。

たしかにアドルノは、ヴェーベルンのアフォリズムふうの音楽において、音の不在としての沈黙をみとめている。しかもそれはひとびとに「驚愕」をよびおこすものだという。16.110 しかしアドルノのヴェーベルン評価をとおしてみるなら、なおも音の現前としての響きのほうが重要であるかのようである。またアドルノの生きた時代に、沈黙にたいしてきわめてラジカルな感覚をもっていた作曲家がいた。ジョン・ケージである。そしてたしかにアドルノは、ケージの衝動をまったく理解できないでもなかった。なぜならケージはそのころ、セリー音楽とはことなり、素材を上からコントロールしようとする傾向に背をむけていたからである。16.534 しかし、いっぽうでアドルノにいわせるならば「芸術は、技術時代から後戻りして、意味ありげな別世界に隠とんしてはならないとともに、あたかも前向きのしかたで物象化からのがれ、いまだない直接性とじかにかかわることができるような振りをしてもならない」。つまりすでにある技術やそれをささえる理性をかなぐり捨て、自然に戻ることなどできない。「ケージや、たしかにかれの弟子のおおくは、漠然とした否定によって、シュタイナーや、オイリュトミーや、生活改善をめざす宗教集団までつながるような神がかった集会に満足してしまっている」。 そしてこうした考えのためにアドルノは、沈黙をめぐるケージの一連のこころみをほとんど評価しない。そこでここではいったんアドルノの議論をはなれ、まずはケージの音楽について無視できないところをおさえておく。そしてそのうえでアドルノの死後の現代音楽のなかから二つの例を検討する。

不在と現前のあいだで

まずケージの初期の音楽のうちでも、1951 年に初演となったピアノ曲『易の音楽』をとりあげる。これは、中国の易経にヒントを得て、偶然の操作によって作曲されたといわれている曲である。ここでケージはまず偶然をもちいた作曲法によって、音楽からまったく主観を排除しようとする。そこにはかなり大きな沈黙がはいりこむこともある。そしてそのために個々の音は、まわりとの連関をうしなってまったく孤立したものとなる。もっともケージによるならば、音がまったく存在しないという意味での沈黙はありえない。なぜならたとえピアノが鳴り響かなくとも、耳をすませば、そこになにかの物音が聞こえてくるはずだからである。そしてこのようにして聞こえてくる偶然の音もまた作品の一部をなす。そもそもケージの考えをつきつめていけば、音の不在としての沈黙 silence は、音の存在しない状態ではなく、ある音がとるにたらぬものとして意識にのぼらない状態ということになる。(37)

しかしこのとき、この『易の音楽』についてつぎの二つのことを指摘しておきたい。まずそのひとつに、ケージのこのピアノ曲のなかにある大きな沈黙、つまりピアノの音の聞えてこない長い時間は、ほんとうに偶然によるものかということがある。ケージじしんがみとめているように、この曲にかんしてかれは、あらかじめ八×八の表をつくり六四の要素をみずから用意しておくところで方法の合理化をおこなっている。そして、そのうち三二が音、のこりの三二が沈黙というふうに、音と沈黙は、それぞれ素材としてまったく同列にあつかわれる。偶然をもちいた作曲はそこからおこなわれる。(38) したがってこの曲のなかにある大きな沈黙は、素材を準備していく段階でかなりのところ予期しえたはずである。またこの曲があくまで聴かれるための音楽としてつくられたなら、またそのなかの沈黙も気づかれるために置かれているはずである。この曲のさりげない沈黙は、まったく偶然によるものとは考えられない。

またもうひとつ注意すべきことは、この曲において沈黙はそれじたい沈黙としては問題とならないのか、あるいは沈黙とはたんに音が意識されていないことなのかということである。ケージの意図はともかく、この『易の音楽』は、すくなくとも、まずは、在るはずのものがないという不在の感覚をよびおこすものである。また音のまったき不在はたしかに現象のうえでありえないとしても、このような音楽は、音の不在を、ひとつの極限として、すなわち理念として予感させることはできる。ケージの考えにたいして沈黙は、まさに音の不在として意識にのぼりうる。そして音の不在としてのこの沈黙は、音楽それじたいにふくまれうる。これにたいしてもし音の不在をたんに音が意識されていないことと同一視するなら、あたらしい音楽のとくに重要なこの傾向をとらえそこなうことになる。しかしたんに音のない状態がおおきく割りこむことによって沈黙がいきいきと経験されるわけでもない。この『易の音楽』についで 1952 年にケージは『4 分 33 秒』を発表する。この有名な「作品」は、沈黙の音楽というよりも、音楽の沈黙というべきである。なぜならこの「作品」は、音楽によって沈黙を雄弁にするのではなく、沈黙によって音楽に疑問をなげかけているからである。

そこでこんどは 1969 年のアドルノの死よりあとの現代音楽から、沈黙がよりラジカルなしかたで雄弁となっている例がしめされなければならない。そしてとくにこの文脈のなかでもっともふさわしく思われるのは、イタリアの作曲家ルイジ・ノーノの晩年の作品である。このノーノは、50 年代にまずセリー音楽を代表する若手として注目され、前衛の王道をつきすすんだ。そのかれが 1959 年にダルムシュタットの夏期講習において「こんにちの音楽における歴史と現在」という講演をおこない、そこでケージらの偶然性の音楽を批判したことはよく知られている。いっぽうノーノは、共産党に加わりながら政治参加をおこない、おのれの政治性を音楽のなかではっきりしめそうとした作曲家でもあった。かれは『アウシュヴィッツの出来事の追憶』というテープ音楽もつくっている。しかしアドルノの思想とのつながりからしても、音の不在としての沈黙について考えるにしても、ここで取りあげられるべきは、むしろ 1979 年からその翌年にかけてつくられた弦楽四重奏曲『断片－静寂、ディオティマへ』である。ノーノのこの晩年の作品は、それまでの政治性を前面にだした音楽からの転換をつげる作品として、それがボンで初演されてからとくにドイツ語圏においておおきな議論を巻き起こしたという。(39) それゆえこの曲がノーノの経歴のなかでどのような位置をしめているかということは、たしかに重要である。しかしまた、音の不在としての沈黙がこの音楽のなかでどのように機能し、どのような意味を担っているかということも、それにおとらず無視できないところである。(40)

まずノーノのこの弦楽四重奏曲『断片-静寂、ディオティマへ』でとくに際立っているのは、引きのばされた高音と、引きのばされた沈黙である。楽譜のなかでは、おびただしい量のフェルマータ、しかも引きのばされる長さによって段階づけられた、ことなる種類のフェルマータが、うごめいている。そしてじっさいこの音楽は、この引きのばしによって、時間感覚を麻痺させてくる。全体は測り知れないものとして予感されるにすぎない。把握されるのはそのつどの瞬間の出来事である。それぞれの部分は、孤立させられる。ひとつひとつの音が孤立させられることもある。そしてこのとき、ひとつひとつの音には、強度と奏法がこまかく指示されている。強度については、pppp から ffff までのあらゆる段階がある。曲が進むにつれて、しだいにフォルテやフォルティッシモのあらわれる頻度がおおくなる。とくに後半では、強度の変化がきわだつようになり、ピアニッシモとフォルティッシモの鮮やかなコントラストもあらわれる。奏法については、指板のところでひくのか、駒の近くでひくのか、駒のむこうでひくのか、あるいは、弓の木の部分をつかうのか、弓の毛のところをつかうのか、両方つかうのか、あるいは弦を引くのか、弦をたたくのか、弓を弦に投げつけるのか、ということが、ほとんどひとつひとつの音のレヴェルで指示される。

たしかに後半にかけてはじめてフォルテやフォルティッシモが頻出することからも、あるいは、それぞれの奏法による特色ある部分が散漫にならないように配列されていることからも、この曲からはゆるやかな全体が感じとられる。しかし強度と奏法にたいするこまかな指示のもとでは、楽曲全体よりもやはり、それぞれの部分、それぞれの音が入念につくりあげられていることが分かる。ノーノのこの作品においては、全体のあからさまな構築性よりも、むしろそれぞれ部分、それぞれの音のそのうちにひめている生こそ重要であるかのようである。とくにきわだって聞こえてくるのは、弦楽器のきわめて高音の、きわめて弱い響きである。これは楽音と噪音のあいだの音、弦と弓のこすれる摩擦音としてあらわれることもある。それは、そこから沈黙を透けてかんじさせるほどの薄さである。しかもその皮膜のような高音は、フェルマータによって引きのばされることによって、炎のような揺らぎを得る。この不均質な音のなかに、異質なものがとりこまれる。この曲においては、それぞれの音をたばねるものとして形式があるというよりも、むしろそれ以上に、それぞれの音がそのうちに形式 Form を宿している。

またこの曲『断片-静寂、ディオティマへ』には 51 まで番号がつけられていて、番号のあいだに沈黙がはいることもある。しかし三十分ほどのこの曲はかならずとおして演奏されるうえ、しかもそれぞれの部分は断片というべきほどの短さで、それぞれにはもとより完全な終止感がないので、したがって番号の区切りごとにあらわれる沈黙は、じっさいの聴取においては、各ユニットをへだてる区分線としてではなく、それじたい意味を担ったものとしてあらわれる。さらに各ユニットのなかに大きな沈黙がはいりこむこともある。とはいえこの曲においてはもともと響きのなかに沈黙という隙間が挿入されているのではない。むしろ沈黙の空気のなかに響きが漂っているというべきである。じっさいの上演においてこれほど空気が意識される曲はあるまい。またこの曲において沈黙は海にたとえることもできる。そのなかに響きの孤島がある。いずれにしても沈黙は、孤立した響き、皮膜のような響きをささえる支持体としてある。複数の沈黙があるのではない。ひとつの沈黙が横たわっている。この曲はヘルダーリンによって書かれた断片を下敷きにしているという。しかし言葉じたいは、音楽にあらわれることはない。ヘルダーリンの言葉の断片とそこにふくまれる沈黙を、音楽へと翻訳するという秘教めいた操作がおこなわれている。聴くほうはその意味をあくまで音楽のただなかから引きだすことがもとめられる。

それにしても、たんに音楽のなかに長い沈黙がはいりこむことによって沈黙が雄弁になるとはかぎらない。たんに音のない状態がおおきく割りこむことによって沈黙がいきいきと経験されるわけではない。音楽において、音の不在としての沈黙はまた、かすかな響きとしての静寂をささえる支持体として感じられることもある。したがって、かすかな響きとしての静寂をどうつくりあげるかが作曲家にとってひとつの課題となる。ラジカルな音楽にとってそれは親しみやすい静寂であってはならない。それは、あくまで音の不在としての沈黙を予感させるほどに、緊張と矛盾をはらんだ静寂でなければならない。伝統音楽からの逸脱も起こりうる。そこでノーノの音楽につづいて検討してゆきたいのはラッヘンマンの音楽である。ノーノが新ウィーン楽派とつよく結びついていたとすれば、さらにそのノーノの弟子であるラッヘンマンの音楽はこの文脈のなかではけっして無視できない。すでにふれたようにラッヘンマンの音楽は、既成の楽器によって、楽音から噪音にいたるまでのあらゆる段階の音をみちびきだし、それを緊密かつ自由なしかたで構成していくことを特徴とする。そしてかれの音楽においても音の不在としての沈黙は、けっして無視できない要素となっている。とくにここではかれの作品のなかでも、ピアノ、クラリネット、チェロの三つのソロ楽器による『アレグロ・ソステヌート』について検討したい。その理由は、それまでのかれの作曲の経験がそこに集約されているためであり、そのかぎり、かれの沈黙のあつかいかたもはっきり観察できるためである。(41)

とはいえラッヘンマンの『アレグロ・ソステヌート』では、その題名がしめすとおり、沈黙はかならずしも表だった関心事ではない。「ソステヌート」が音の維持のことであるならば、むしろ「アレグロ」とは音の運動のことである。ラッヘンマンにとっては、この二つの相対立する傾向をむすびつけ、両立させることがねらいである。そこでまず注目すべきはピアノの機能である。この曲においてピアノは、それぞれの楽器の響きをさらに増幅し、延長し、変形するひとつの装置となる。つまりピアノの右ペダルが踏まれることによって、あるいはピアノの鍵盤のうちのある部分が音のでないように押さえつけられソステヌートペダルで維持されることで、開放されたピアノの弦がいわば共鳴装置となり、クラリネット、チェロ、そしてピアノじしんの響きを不思議なしかたで引きのばす。あるいは楽器の響きがピアノの弦に乗りうつるといったほうがよい。しかしたんに残響があらわれるというだけではない。そこでは、ピアノの共鳴装置をとおして楽器どうしがたがいに連結され、ひとつの高次の楽器 Hyperinstrument が生みだされる。ラッヘンマンいわく「作曲とは楽器をつくること」である。(42)　つまりこの巨大な楽器が奏でられることこそラッヘンマンのねらうところである。

たとえば第 169 小節目から第 232 小節目にかけての「もともとのアレグロ」の部分に、つまり音の前進運動のただなかに、あの残響があらわれる。これにたいして、つづく第 232 小節目から第 285 小節目までは、さまざまの響きが孤立してあらわれ、そこでたちあらわれるピアノからの残響がていねいに確かめられる。この部分は「もともとのアレグロ」である二つの部分にはさまれている。つまりこのようにして、この曲には、響きのミクロな変化だけでなく、楽曲のマクロな変化が生みだされている。そしてこのマクロな変化それじたいが運動となる。ラッヘンマンからすればこの曲全体が「アレグロ」である。ここにノーノのさきの音楽で失われかけた運動がとりもどされる。しかしいっぽうでノーノとおなじく音の不在としての沈黙は、響きの隙間というよりも、響きの支持体としておおきな役割を担っている。とくに残響をささえるうえで、音の不在としての沈黙はなくてはならない要素である。また残響のかすかな響きをとおして、音の不在としての沈黙がよびおこされる。

ラッヘンマンのこの『アレグロ・ソステヌート』は、クラリネット奏者ブルンナーの委嘱によるものだが、この曲ではクラリネット奏者にたいして、しばしば tonlos に、つまり音をならさずに演奏することが指示される。たとえば口をやや開きぎみにすることで、あるいは楽器からすこし口を離した状態で息をふきこむことで、ほんらいの楽器の音を鳴らさないようにする。ただし楽譜において音の高さが指示されているように、そこではあくまで演奏されなければならない。そしてこのときまったく音が聴かれないわけではない。管に吹き込まれるはげしい息の音や、はげしく押される鍵の音があらわになる。またコンサートでは演奏者のしぐさが強調されもする。この様子は、あるときは透明なささやきのようであり、あるときには首を絞められた人間がなお声を発しようとしているようである。さらに演奏者は、音のある状態から「音のない」状態までのあらゆる段階を自由に行き来しなければならない。そこでは音高のグラデーションだけでなく、楽音から噪音までのグラデーションも重要となる。おなじことはチェロにもいえる。チェロ奏者には、両手の力の加減によって「空気のように」演奏することがもとめられる。しかしここでも音がまったく聞こえないわけでない。そこでは弦と弓とのかすかな摩擦音があらわれる。そしてこの摩擦音の明るさの度合は、かすかに音高を感じさせるものである。またときに駒の上を tonlos に、つまり音のでないように演奏することによって、透明でしかも純粋な摩擦音がつくられることもある。ただしラッヘンマンにとってはあくまで音のある状態と「音のない」状態のあいだの自由なゆききが重要である。そしてそうした移行によって運動が生みだされ「アレグロ」が成立する。

そしてとくにこの曲全体のなかで「音なし」の状態が、音空間をおおきく支配するところがある。つまりピアノの音が希薄となり、クラリネットとチェロの音高のさだかでない透明な噪音のひろがるところが二箇所ある。そのひとつは、およそ 73 小節目から 103 小節目にかけて、導入部の結びにあたるところである。とくにこの部分においては、99 小節目で全休符があらわれ、さいごの 103 小節目ではフェルマータによって 12 秒間ものあいだ休止が指示される。つまり「音なし」の状態のもとでのかすかな響きは、音の不在としての沈黙へとなだれこむ。このおおきな沈黙は、各ユニットを区切る位置にあるとはいえ、その長さといい、その出現のしかたといい、たんなる隙間ではなく、それじたい意味を担ったものである。そしてもうひとつ「音なし」状態が、音空間をおおきく支配しているところは、およそ 413 小節目から 429 小節目にかけて、この曲が終わりにさしかかるところである。そしてこの曲のいちばんさいごの最後の小節では、ピアノの低音の響きがかすかに維持されるなか、クラリネットとチェロの「音なし」の音がそえられる。現代の作曲ではつねであるがそこに完全な終止感はない。音楽は、音の不在としての沈黙にひらかれている。ラッヘンマンの音楽についても沈黙は、それぞれの響きの隙間にあるのではない。音の不在としての沈黙は、それぞれの響き、かすかな響きをささえる支持体としてある。複数の沈黙があるというよりも、ひとつの沈黙がそこに横たわる。

ラッヘンマンはカデンツ音 Kadenzklang という語をもちいる。これはあくまで響きのひとつの種類をあらわす語で、たとえばドラの一撃のように、音がにわかに生起し、減衰し、消滅し、ついに沈黙へとむかうそういったプロセスをふくむ響きのことである。たしかにこの曲になかには、そういった「カデンツ音」が散りばめられている。(43) またこの曲についてかれは「アルペッジョ」を強調する。ただしこれも普通の意味ではなく、それは「ひきつづいて経験される構築、解体、再構築のプロセス」のことである。(44) このようにラッヘンマンが伝統音楽の用語をもちいるとき、もともとの意味がどこかずらされている。またここにあげた曲の「アレグロ」や「ソステヌート」についても然りである。ラッヘンマンは既成の楽器の音だけでなく、伝統音楽の用語までも異化しようとする。そしてラッヘンマンの作曲を規定するのも、まさにこの衝動である。つまり、すでに在るものを在るままにしておかない。そしてじっさいの作曲については、このことは二つの意味をもつ。

ひとつにそれは、あたえられた素材をすべて反省のフィルターにかけること。もうひとつにそれは、素材となるものを緊密かつ自由なしかたで構成することである。たしかにピアノの弦がつくりだす残響や、あるいは実質をうばわれた楽器の響きは、考えぬかれたものであるにせよ、これはあくまで素材である。また音の不在としての沈黙は、そうしたかすかな響きをささえる支持体であるにしても、これもまたひとつの素材とみるべきである。ラッヘンマンはこのことをよく心得ている。とくにラッヘンマンの「アレグロ」は、ケージやノーノのような断片化におちいるまいという意志にみなぎっている。しかしそれでいて素材を上からねじふせようというところがない。沈黙は、ファンタジーによってもたらされた構造と運動のなかでその威力を放つ。

さてここではまずアドルノがベッケットやツェランの文学作品によせて述べたことに注意した。またそこからさらにケージ、ノーノ、ラッヘンマンの三人の音楽について触れた。それぞれの作品は、沈黙を雄弁にしようとするところで共通していながら、たがいに重なりあうところもあれば、そうでないところもある。またどの作品ひとつとってもそれじたい一言でくくれるほど単純ではない。こうした考察においては、類型化をとおしてそれぞれの作品を切りつめてしまうよりも、それぞれの複雑性をみとめることのほうが重要となる。たとえば、ここに例にあげたケージとノーノの音楽では、断片化をとおして、それぞれの響きが孤立したものとして出現する。そしてそれゆえに音楽の連関をつくりあげることは、かなりのところ聴くほうにゆだねられることになる。しかしノーノのこの弦楽四重奏を聴けば、トレモロや、フラジオレットや、さまざまの特種奏法によって細部がつくりあげられているだけでなく、特徴ある細部をどう配列するかということにかなりの注意がそそがれていることが分かる。そこには、ゆるやかな全体、ゆるやかな物語がある。そしてそのことによって沈黙は雄弁となる。ノーノは、全体の構成をけっして放棄していない。またここに検討したノーノとラッヘンマンの音楽は、楽器の響きを異化することをとおして、音の現前としての響きのみならず、音の不在としての沈黙をよびおこすところで抜きんでている。しかしノーノがいぜん音高関係にしばられていたとすれば、ラッヘンマンは楽音でない噪音に語らせることにおいてその師よりも進んでいる。またラッヘンマンの「アレグロ」は、音楽にいきいきとした運動や連関を取りもどそうとしたところで秘教めいた断片化から距離をとっている。

そこでこれらの取りくみを全体としてみれば、つぎの結論をだすことがゆるされよう。まず音の不在としての沈黙が雄弁となっている音楽のことを沈黙の音楽とよぶならば、それはふたつのかたちをとりうる。ひとつは、沈黙がいわば物理現象としてそのまま音楽のなかに割りこんでいる場合、そしてもうひとつは響いてくる音によって沈黙があくまで予感される場合である。いっぽうは文字どおりの沈黙、いっぽうは仮想の沈黙ということができる。そして20世紀の妥協のない音楽についてみるならば、いっぽうで文字どおりの沈黙が、音楽のなかにはいりこみ音と肩を並べるほどの構成要素となったとともに、また響きわたる音によって沈黙を予感させるそのしかたも、たとえばノーノやラッヘンマンの音楽においてあらたな展開をみせた。なお音の不在としての沈黙が文字どおりに音楽のなかに割りこんでいるときには、そこではじめて音が出現することもあれば、あるいはそのことによって、じっさいの物理現象としては不可能なまったくの不在が予感されることもある。音が出現するとはつまり、沈黙によって演奏の音が浮かびあがるということであり、あるいはまた、聴取の空間のなかのあらゆる偶然の音が聴きとられるということでもある。これにたいして音の不在としての沈黙はまた、あらゆる現前をともなわずに、それじたいとして意味をになうこともある。沈黙がたとえ空虚な不在として感じられたとしてもまさにそのことによってなんらかの意味をおびるはずである。

現代音楽において音の不在としての沈黙がますます重要になってきたことには二つ理由がある。つまりこのことは、いっぽうで音楽の外から、もういっぽうで音楽の内から説明することができる。まず音楽の外からみれば、沈黙は、音楽の商品化にたいする最後の抵抗として、すなわち音楽が売られ、消費されることへの最後の抵抗として、現代音楽のひとつのよりどころとなった。たとえば作曲家が、極度にながい無音状態をじぶんの曲のなかに挿入したとする。そのような曲をラジオ局は流さないとはかぎらない。しかしそのことが実現するためには、メディアの側も、聴き手のほうも、音楽にたいする態度を反省するよう強いられるだろう。またとくにここで検討したノーノとラッヘンマンの音楽は、ほんらい録音で聴かれるものではない。かれらの曲のかもしだす沈黙は、演奏家と聴衆とのあいだの距離、というより空気を前提としてはじめて生きたものとなる。これらの CD 録音は、作品というよりも、むしろ楽譜にかわる演奏のよりどころとしての機能をはたしうる。そして音楽の内からみれば、沈黙がますます重要となってきたことには、沈黙が、音楽のひとつの素材としてはっきり自覚され、音とおなじ地平のもとであつかわれたということもある。シェーンベルクが十二の音を平等にあつかう道をひらいたならば、シェーンベルクの弟子であるヴェーベルン、そしてさらにケージは、そのことをさらに押し進めて、音と沈黙を平等にあつかう道をひらいたといえる。つまり沈黙の解放は、音楽における素材の民主化のひとつとみることができる。

こんにちの音楽にとっては音の不在としての沈黙こそが、崇高なものというにふさわしい。あるいは、崇高なものに匹敵しうる。そしてその理由は、けっして一通りではない。たとえば無音の状態にあってなお、なにかの音が聴こえてくることに驚きをおぼえるだけでなく、それによってふたたび音の不在としての沈黙に思いをよせることもある。あるいは沈黙のうちに、けっして表現しえぬものを感じとり、それによって恐れをいだくこともある。あるいは、おびただしい情報の流れにひたされてひとは真空状態にたいして不安をいだくこともありうる。ただしあらかじめアドルノの崇高論をとおして確認したように、こんにち崇高なものは、あからさまに素材や内容の凄まじさをとおしておのれを主張するのではなく、むしろアンチ仮象の身ぶりのうちに、すなわち形式のうえでの歪みや、亀裂や、不可解さに潜んでいる。アドルノのこの洞察は、ここではきわめて大きな意味をもっている。すなわち沈黙はそれじたいとして、そのまま崇高なものに近づくわけではない。

そもそも音の不在としての沈黙は、音の現前である響きなしにはありえない。ツェランやベケットのような作家が沈黙を雄弁なものにするために言葉にたよらなければならなかったのとおなじく、作曲家はこの沈黙を雄弁にするために、あくまで音にたよらなければならない。また沈黙に語らせるためには、沈黙そのものもまた、ひとつの素材としてあつかわれなければならない。ここでもとめられるのは構成の力である。しかしそれは、あたえられた素材を上からねじふせる類いのものであってはならない。あたえられた素材のカオスに忠実であろうとすれば、そこからひきだされる形式には、おのずと歪みや、亀裂や、不可解さが生じてくる。そして、そのような形式のなかではじめて、音の不在としての沈黙はもっとも充実したものとなり、崇高なものに匹敵する。たしかにケージがもたらした衝撃は大きい。ノーノの先の音楽ほど沈黙が雄弁となっている例もない。しかしラッヘンマンの構成の力、かれの思考の強さは、ここでもっとも重視されてよい。つまり音楽をひとつの理性のモデルとして考えていくならば、ラッヘンマンの音楽が引き合いにだされるべきである。そしてまた音楽を聴くほうも、沈黙フェティシズムにたいして注意がもとめられる。聴取においては、作曲されたものの形式や構造に、あくまで忠実でなければならない。そのかぎりはじめて音の不在としての沈黙は雄弁となる。そのかぎりはじめて不在としての沈黙の経験は、崇高なものの経験におよぶ。

むすびにかえて

現代音楽のメルヘン

本論ではまずアドルノの音楽美学を三つの側面からあつかおうとした。すなわち、ひとつに制作について、ひとつに作品について、ひとつに受容についてである。そのため、たしかにここでの章立てもおよそこの三分法にしたがうかたちとなった。しかし本論ではまた、もともとアドルノの思想がこのような単純な整理のしかたを受けつけないこともしめされている。アドルノにとって重要なのは、あらかじめあたえられた図式ではなく、あくまでそこで論じられる事柄である。そこで第一章では、われわれの経験にとっての「構成」の問題にふれた。つづく第二章では、われわれの経験にとっての「仮象」の問題にふれた。そして第三章では、われわれの経験にとっての「崇高」の問題についてふれた。つまりそれぞれの章において、それぞれ異なるしかたで、未知のもの、異質なもの、他なるもの、移ろうものの経験について論じられている。そしてこうした非同一なものの経験については、次のことが重要であった。

一、作曲家にもとめられることは二つある。ひとつは、あたえられた素材を徹底して構成すること、もうひとつは、あたえられた素材をあくまで自由に構成することである。つまり活動性と自律性のふたつが、作曲することの条件となる。そしてこのようにして素材はその内からゆたかに構成されることになり、ここに認識をふくんだひとつの経験がなりたつ。これはあくまで対象にそくした経験であるかぎり、非同一なものの経験である。そしてこの経験は、作品の形式のなかにはいりこんでいく。形式をもった作品それじたいが、ひとつの経験というべきものである。それは痕跡としての経験である。

二、なおこのとき作曲家は、はじめから完璧な仮象をつくろうとしてはならない。そのようにすれば、素材にたいして暴力を加えることになる。ここに認識も、経験もなりたたない。素材にあくまで忠実であろうとする正直な作曲家は、こんにち、おのずと緊張をはらんだ仮象をつくりだす。緊張をはらんでいるとは、仮象をあやうくする要素をはらんでいるということである。そしてこのような仮象としての音楽こそ、非同一なものをとりこみ、非同一なものの経験をうながすものとなる。たとえば、なにかの模像であることをやめて謎性格をおびたものは、未知のものをひらきしめす。調和をつきやぶる不協和は、異質なものを出現させる。仮象を爆破しかねない崇高なものは、他なるものとして迫ってくる。永遠のまやかしを打ちくだく瞬間のあらわれは、移ろいゆくものを垣間みせる。ただしこうしたアンチ仮象が力をもってくるのはあくまで仮象との緊張関係においてであることも忘れてはならない。

三、このとき音楽を聴くほうにも二つのことがもとめられる。ひとつは、作品の形式もしくは構造のなかにみずから分け入ろうとすること、そのかぎりで音楽の構成にみずからかかわること。もうひとつは、あたえられた図式によらず、あくまで自由に聴かれたものを再構成していくことである。つまり活動性と自律性のふたつは、聴くことの条件でもある。そしてここではじめて音楽はその形式の内部からゆたかに知覚されることになり、たんに知覚されるだけでなくその形式に沈澱している内容も、くみとられることになる。そしてこのようなプロセスのなかではじめて、未知のもの、異質なもの、他なるもの、移ろうものに出会われる。これら非同一なものは一瞬の驚きをもたらし、そのつぎに思考することをもとめる。アドルノが経験の危機にさいしてもとめるのは、こうした危機の経験である。

この論文の冒頭でのべたように、こんにちなおアドルノの思想について論じることがゆるされるならば、それはアドルノの思想のもっともラジカルな部分でもって、アドルノの思想のいたらなさを指摘することである。これによってアドルノの長所と短所がともにあきらかになる。これはアドルノにたいしてだけでなく、あらゆるモノグラフについていえる、もっとも有効な方法である。たとえばアドルノのワーグナー解釈の不十分さをここにみた。アドルノはワーグナー芸術の分節のなさ Bruchlosigkeit を批判し、これにたいしてマーラーの音楽に破綻 Bruch をみとめこれを評価した。このように仮象がほころび、破綻したところにひとつの真理をみとめようとするアドルノの感覚はたしかに鋭い。しかしこの評価基準をワーグナーに向けることもできなくはないだろう。ワーグナーの芸術にはどこか、仮象の極みとしての幻影に成りきれないところがある。ワーグナーは、音楽でおこなわれたことを言葉に転換し、言語でいわれていることを音楽に転換しようとする。しかしそのことによって露呈されるのは、むしろ両方のメディアの通約不可能性である。ワーグナーの芸術は、はじめから不可能な芸術であるからこそ、つまり失敗した芸術であるからこそ、こんにち評価に値する。またワーグナー芸術のそこのところが、あらゆる危うさを超えて、芸術としての意味をもっている。そしてまたこんにちの状況にあっては、このような有意義な「破綻」は、文化産業の産物にもみとめることができるかもしれない。

またこんにちの状況に照らして、アドルノにいまだ不十分と思われたのは、噪音と沈黙にたいする感覚である。われわれは日常生活のなかで、おびただしい音に包囲され、しかしそれをほとんど意識せずに暮らしている。そうしたところで噪音と沈黙、ノイズとサイレンスとよびうるものを音楽のなかにとりこみ、それらをいかに雄弁にするかということは、こんにち妥協のない音楽のもっとも重要な仕事だとおもわれる。というより、すでにアドルノの生きていた時代から、こうしたことは追求されていた。たしかにアドルノはこのことにまったく無関心だったわけではない。しかしアドルノの音楽関係の著作をとおして読んでみると、かれが不協和や対位法にこだわりつづけていたことなど、結局のところかれは音高関係に縛られていたのではないかと思われる。じっさいかれの議論のなかに、いわゆる楽音でない音としての噪音や、音の不在としての沈黙のはいりこむ余地はすくない。かれは、いわゆる楽音だけでなく、噪音や沈黙にたいしてもみずからの論理をつらぬくことができたはずである。つまり徹底した構成をとおして、しかも自由な構成をとおして、噪音や沈黙をいかに雄弁にするか、また噪音と沈黙をいかにいきいきと経験することができるか、ということもつきつめて考えてよかったはずである。アドルノの音楽思想は、こんにちなお有効であるが、しかしここにおいて徹底していない。そこで本論では、新ウィーン楽派とつながりのふかいイタリアの作曲家ルイジ・ノーノにふれながら、その弟子であるヘルムート・ラッヘンマンの音楽をひきあいにだした。ラッヘンマンの音楽がポスト・アドルノの音楽だという理由は、ラッヘンマンがアドルノの思想を、ドグマチックに実践するのではなく、アドルノの論理を思わぬやりかたでラジカルに押し進めているからである。

ここに繰りひろげたアドルノ論では、アドルノの論理それじたいを批判するというよりは、あくまでその不徹底さを指摘しようとした。冒頭にも述べたように、アドルノは、音楽作品をその作品にそくして分析することと、概念をもちいて哲学することの二つを結びつけることに成功したまれな思想家のひとりである。たしかにこの道のパイオニアの仕事もだんだん古びているにしても、この類いまれな思想家のまさに類いまれなところを引き出すことこそ重要なこととおもわれた。アドルノにとって音楽は、理性のモデルであり、とくに経験のモデルである。すなわちここでいう経験は、すぐれて理性のいとなみである。しかもそうした経験は、ひとつの行為とみなされるべきである。なぜなら、経験は、あたえられたものの構成をとおしてはじめて、見せかけのファサードを爆破し、高い次元のものとなるからである。そしてそれゆえここでは、そこでの構成のあり

かたや、ラチオとミメーシスの結びつきが問われることになった。そのなかでもとくに重要なことは、そうした構成が、上からおこなわれるか下からおこなわれるか、外からおこなわれるか内からおこなわれるかという区別である。とくに経験という行為にふさわしいのは、いうまでもなく下からの構成もしくは内からの構成である。そしてそれを成り立たせるのは精神の自律性にほかならない。またそうした自律性のもと、すでにあるものを自由に再構成する力としてファンタジーが欠かせないものとなる。ただしこの場合、ファンタジーといっても、それは勝手気ままな空想にふけることではない。むしろそこでもとめられることは、おのれを制約する図式から自由となり、あらゆる可能性のもとで事物にそくして、事物のなかからイメージを再構成していくことである。7.258-60

そこでひとつ無視できないことは、ドイツ語圏に生まれついた音楽家のうちでも、ラジカルな傾向をもった者ほど、メルヘンとのただならぬ結びつきをしめすという事実である。もっとも現代音楽にとってメルヘンは、まず根本のところでは、創作それじたいのことである。すなわち、それはドイツロマン派の「芸術メルヘン」の考えにしめされているように、すでにあるものを解体し、そこからなにか別のものを自由に再構成していく衝動、しかもそれによって現実の知られていなかった側面、もしくは現実とはことなる世界をあかそうとする衝動から生じるもののことである。(45) これはおのずと驚異とむすびつく。そこでメルヘンはとかく現実ばなれした「非合理なもの」と定義されがちである。しかしそれはメルヘンの一面をいっているにすぎない。というのもメルヘンそれじたいはひとつのモナドのように完結した世界であって、そのなかになんらかの「合理性」がふくまれるからである。メルヘンは荒唐無稽のようで、じつは構成されたものである。かつてノヴァーリスはこのようにいった。「メルヘンはまったく音楽的である」。(46) こうした考えにしたがうならば、現代音楽にメルヘンを指摘することは、なんら奇異でない。しかしながら、そのいっぽうで現代音楽は、すでにあるメルヘンや、いかにもメルヘンをおもわせる素材を好んでもちいることもある。ただしそれは耳になじみにくい響きを消化のよいものにするためというよりむしろ、もともとのラジカルな芸術衝動をさらに明白にするためだといえる。このことはまず作曲家アドルノにあてはまる。

30 年代のはじめにアドルノは、マーク・トウェーンの小説『トム・ソーヤの冒険』をもとに、ひとつのジングシュピールを計画した。『インディアナ・ジョーの宝』がその作品のタイトルとなる。台本は 1932 年の 11 月から翌年の８月にかけて執筆された。(47) たしかにその物語自体は、メルヘンというほどに現実離れしているわけでない。しかしそこでは宝というメルヘンにつきもののモチーフがあつかわれている。またアドルノは、そのテキストによって、メルヘンの本質にある衝動、もしくは本質にくるべき衝動をあかそうとしているかのようである。まず二人の少年トムとハックは、不安をおぼえる主体、自由をもとめる主体、それゆえ経験のゆるされた主体として描かれている。かれらは、大人たちの社会から距離をとりつつ、大人たちの社会を眺めている。またこのトムとハックは、島や洞窟へと冒険をくわだてるにしても、ただちに幸福にみちた自然にはいたらない。たとえば洞窟のなかで、たしかに少年たちは、母親の胎内にいるかのような眠り、夢ひとつみない深い眠りにつく。しかし、しばらくしてトムとハックはインディアナ・ジョーがじぶんたちに襲いかかろうとしているのに気づく。結局このインディアナ・ジョーはバランスを崩して転落死する。トムとハックが人間の死を目のあたりにするのは、このインディアナ・ジョーが殺人を犯すのを目撃したときについで二度目である。(48) トムとハックは、あるときは直接に、あるときは間接に、血なまぐさい欲にかられた大人の社会に直面させられる。アドルノのこの台本が、ちょうどヒトラーが政権を握ったころに書かれたのは意味ありげである。

アドルノがこのような作品をつくりあげる大きな刺激のひとつとなっていたのは、幼年期の経験をテーマにしたヴァルター・ベンヤミンの文章である。この文章は、1932 年から 1938 年にかけて、そのつど小編のかたちで、おもに新聞のなかで発表され、未公表のままとなったものもふくめ、こんにち『1900 年ごろのベルリンでの幼年時代』として公刊されている。(49) アドルノは 1932 年 11 月 21 日のジークフリート・クラカウアーへの手紙のなかでつぎのように述べている。「…ベンヤミンは、かれの新しい本、1900 年ごろのベルリンでの幼年時代のなかから、おおくの箇所をぼくに読んで聞かせてくれた。それは、とても素晴らしく、まったく新しくおもえた。またそのなかで太古を思わせる神話は、ほんとうに融解していて、神話を思わせるものは、ただひたすらもっとも儚いもののうちでのみ、つまりいずれにせよモダンのなかで拾い集められている。そのかぎりこれは、かれのまえの著作、一方通行路と比べておおきな進歩だとおもう。これは君が読んでも、強い印象をうけるだろうとおもうよ」。幼年時代を神話めいたやりかたで呼び起こすのではなく、むしろ幼年時代をモダンの手本として読みかえること、このことをアドルノはベンヤミンから学んだ。このころよりアドルノは『インディアナ・ジョー』の仕事にかかる。そしてアドルノがその台本を仕上げたとき、ただちにこのベンヤミンに批評をもとめた。

しかしこのベンヤミンは、1934 年 1 月 29 日づけの手紙のなかで、アドルノの作品にたいしてほとんど全否定にちかい批判をおこなった。「牧歌的なものへの還元」がその理由である。(50) もちろんアドルノはこの批判に納得いくはずがない。かれは同年３月４日づけの手紙のなかでベンヤミンにたいしてこう抗弁する。「わたしにとっては子供時代をよび起こすことよりも、むしろ子供をモデルにしたデモンストレーションこそ重要です」。(51) しかしベンヤミンは、アドルノのこの抗弁にたいして、1934 年３月９日づけの手紙のなかでこうのべる。「わたしの手紙が留保したかったのは、あなたの意図にたいしてではなく、あなたの意図がどれほど貫徹されているか、ということなのです」。(52) ベンヤミンの批判は、好意にみちて正当である。たしかにアドルノの台本を読んでみたなら、アドルノの意図は、むしろ分かりすぎるくらいである。しかしそのような意図はただ表明されるだけでは十分ではない。アドルノの場合、そうした衝動は、かれのより得意とするコンポジションとしての作曲のなかで実現されるべきだった。しかしまたベンヤミンの痛烈な批判のせいもあってか、この台本にたいして音楽はごくわずかしか作曲されていない。つまりこの作品は未完のままである。

ではアドルノを超えて、よりあたらしい音楽についてはどうか。そこでやはり無視できないのは、ラッヘンマンの音楽である。とくにラッヘンマンのピアノ曲集『子供の遊び』は、メルヘンを構成原理として持つものといえる。89 頁の譜例にみるように、その楽譜の冒頭にはいみじくも、アドルノがさきの自作についてベンヤミンにいったあの言葉がかかげられている。「そのさい、わたしにとっては子供時代をよび起こすことよりも、むしろ子供をモデルにしたデモンストレーションこそ重要です」。ラッヘンマンのピアノのための『子供の遊び』は、このアドルノの言葉にきわめて忠実であるようにおもわれる。(53)　とくにそのなかの一曲目では、ピアノによって可能なあらゆる響きのイディオムが集約されている。そこではまず、ひとつひとつの鍵の響きをたしかめるかのように、旋律は、最高音から最低音まで、半音ずつ下降するかたちをとる。そして終わりから７小節目からは、ふたたび最高音の音型がくりかえされる。しかしはじめに出現したときひとつの区切りとなっていたト音で終わらずに、その手前の変イの音がさいごに弱くうたれる。低音の響きを維持していたペダルはもはや踏まれていない。この瞬間から沈黙がひろがる。またこの曲のなかで旋律とともに明白となっているのはリズムである。この曲のリズムはよく知られた「ちょうちょ」のリズムである。どこかで聴いたことのある童謡が異化され、無気味な響きをはなつ。それは子供たちが、学校で習った歌を、妙な替歌にしてたのしむ身

ぶりに似ていなくもない。そして旋律とリズムのこのような明白さはそもそもグランドピアノのあらゆる響きと残響をたしかめるためである。たとえば右ペダルをふみながら最高音域の鍵をできるかぎり強くたたく。あるいはとくに最低音域の鍵をオクターヴにわたって音のでないように押さえつけながら、ほかの箇所を弾いてみる。そうすると弾かれたその音がにわかに消えようとするそのときに開放されたほかの弦にその振動がつたわって、そのつど異なったかたちで、不思議な残響があらわれる。あたかも魔術を使ったかのようである。もちろんこのような残響をラッヘンマンはそのまま提示するのではなく、自由な構成をとおして、音楽全体のなかにとりこんでいく。ラッヘンマンの作曲法はあたかも、幼児が目のまえにあらわれた道具をその用途とまったく関係なくほかのものと組みあわせて遊ぶあの身ぶりをおもわせることがある。なおこのラッヘンマンは近年『マッチ売りの少女』のオペラを発表している。これはほとんど通常の台詞をともなわない、いわば音楽メルヘンである。(54)

そしてファンタジーやメルヘンはたんに作曲についていわれることではない。とくに現代音楽にあって、ファンタジーやメルヘンは、ますます演奏家に要求されてくる。演奏家はただ楽譜を杓子定規になぞるだけでは十分ではない。諸部分のあいだの連関をみずからつくりあげなければならない。もちろんそれは、作曲されたものを勝手に解釈してよいということではない。そこでもとめられるのは、指示された以上のことをみずから模索し、そのかぎり自由なしかたで、作曲家の創造のプロセスをそれにふさわしく再構成することである。そのため楽譜よりも、作曲家の立ち会いのもとで録音された一枚目のＣＤのほうが権威をもつということもおこりうる。また聴くほうについても同様である。不快であったり、不可解であったり、難解であったり、意味不明であるような響きにわざわざ耳をかたむけることの意味は、まずもっておのれの耳で音楽をつくりだすことにある。しかしそれは出来合いの白昼夢にひたることではない。むしろ自分の耳をそのつど疑いつつ、響きにつねに開かれた状態で、すなわちそのかぎり自由なしかたで、聞こえてくるものをそれにふさわしく再構成することこそ重要である。つまり音楽においてファンタジーやメルヘンがいわれるとすれば、それは、自由でありながら、むしろその自由によって、あたえられた素材もしくは音楽に忠実であろうとする再構成の原理にほかならない。そしてこれをとおして未知のもの、異質なもの、他なるもの、移ろうものとしての非同一なものが経験されることになる。

わたしのドイツ語がまだ初歩の段階にあったころ、たまたま知り合ったドイツ人とたどたどしい会話をしていたとき、わたしは楽曲分析 Notenanalyse のことを誤って、これをトーテン・アナリューゼと言ってしまった。楽譜 Noten と音 Ton を混同して、死者 Tote と言ってしまったのである。しかしそのころ音楽民俗学をまなんでいたそのドイツ人は、わたしのドイツ語の誤りを指摘することなく、むしろわが意を得たりというおもむきで「そのとおり、楽曲分析とは、死せるものの分析なのだ」といった。このときはじめてわたしは自分のドイツ語のまちがいに気づいた。これはあまりに出来すぎた本当の話なので、楽譜にもとづいてなにかを論じようとするとき、このことを想い出す。たしかに無味乾燥な分析は、文化としての音楽をとらえそこねることになる。しかしまた楽曲分析は、作曲家の創造のプロセスにはいりこむ、唯一とはいわないまでも、ひとつのたしかな入口にちがいない。このとき問題なのは、あれかこれかの方法論ではなく、たったひとつの方法を絶対のものとする原理主義である。あらゆる音楽文化をひとつの方法でとらえようとする思考は、暴力じみている。それはひとつの図式を、すべての事象にあてはめようとする融通のきかない思考である。アドルノが社会学の著作や講義でしばしば述べているように、そもそも方法とは、そのつどの事象から、そのつど導きだされるも

のである。(55)　そしてそれをなりたたせるのは、ひとえに精神の自由ということになる。したがって、ひとつの方法にとらわれないこの態度は、じつに多元主義ともいえなくないが、しかしそれは理念なき多元主義とはことなる。ひとつにそれは、事象にそくしてそれにふさわしい方法をみつけだそうという意志からであり、もうひとつにいかなる音楽文化をあつかうにしてもそこで経験することの条件をみすえようという意志からである。こんにちなおアドルノから学ぶことがあるとすれば、このことだろう。

アドルノ全集からの引用

アドルノの著作からの引用は、アドルノ全集 Theodor. W. Adorno, *Gesammelte Schriften* Bd.1-20, Frankfurt a.M. 1970-1986. なかに収められているかぎり、ここからおこなう。この全集のなかのある箇所を指示するさいには、その巻数と頁数を、本文中にしめす。たとえば全集第 16 巻の 469 頁からの引用は 16.496 と記される。そこで指示された箇所が、どの著作からのものか不明なときは以下を参照。たとえば 16.496 は、アドルノの著作 "Vers une musique informelle"からであることが分かる。

Bd. 1	S. 325-344	Aktualität der Philosophie 1931
Bd. 3		Dialektik der Aufklärung 1947
Bd. 6	S. 7-412	Negative Dialektik 1966
Bd. 7		Ästhetische Theorie 1970
Bd. 8	S. 93-121	Theorie der Halbbildung 1959
Bd. 8	S. 280-353	Einleitung zum >Positivismusstreit in der deutschen Soziologie< 1969
Bd. 12		Philosophie der neuen Musik 1949
Bd. 13	S. 7-148	Versuch über Wagner 1952
Bd. 13	S. 149-319	Mahler. Eine musikalische Physiognomik 1960
Bd. 13	S. 321-514	Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs 1968
Bd. 14	S. 14- 50	Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens 1938
Bd. 14	S. 169-433	Einleitung in die Musiksoziologie 1962
Bd. 15	S. 157-402	Der getreue Korrepetitor 1963
Bd. 16	S. 110-125	Anton von Webern 1959
Bd. 16	S. 251-256	Fragment über Musik und Sprache 1956
Bd. 16	S. 323-350	Mahler, Wiener Gedenkrede 1960. Epilegomena 1961
Bd. 16	S. 493-540	Vers une musique informelle 1963
Bd. 16	S. 543-670	Wagners Aktualität 1964. Nachschrift zu einer Wagner-Diskussion 1964.

註

Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften* Bd.1-20, Frankfurt a.M. 1970-1986. は AGS と略す。

はじめに

(1) 現代音楽におけるポストモダンの定義、および第二のモダンへの見通しについては、C. S. Mahnkopf, "Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne", in: *Merkur*, Heft 9/10, 52. Jahrgang, 1998, S.864-875.

(2) A. Demirovic, *Der nonkonformistische Intellektuelle. Die Entwicklung der Kritischen Theorie zur Frankfurter Schule*, Frankfurt a.M. 1999. この本の冒頭ではつぎのように述べられている。「理性と真理はたんに哲学のために取っておかれたテーマではなく、きわめて特殊な意味ではあるが、政治的な実践をあらわしている」。アドルノら「フランクフルト学派」もしくは「批判理論」のメンバーにとって、来るべき理性は、たんに著作のなかでしめされるだけでなく、大学などの諸制度のなかで、どのように行為し、どのように発言するかということによってしめされ、そうした実践のなかで作りあげられていくものだった。この本ではこのことが詳細に調べあげられている。

(3) 一般に音楽にかんして「噪音」は楽音でない音、つまり音高のさだかでない音であるのにたいして、いっぽう「騒音」は耳ざわりな音とする区別がある。広辞苑の第四版によれば「噪音」は、非楽音のことでも、やかましい音としての騒音のことでもある。以下この論文のなかで「噪音」というとき、まずは楽音でない音のことをいうが、文脈によっては、耳に抵抗ある音としての騒音の意味もふくまれてくる。

(4) ダルムシュタットの夏期講座におけるラッヘンマンの活動については、 F. Spangemacher, "»Es muß ans Eigenmachte gehen in der Kunst !« Helmut Lachenmann bei den Darmstädter Ferienkursen", in: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, hrsg. von R. Stephan et al.. Stuttgart 1996, S.477-484.

(5) H. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995*, Wiesbaden 1996. ラッヘンマンもまた経験としての音楽を考えている。しかしそれが、いかなる経験であるのか、いかなる意味で「実存的」な経験であるかは、ひとえにかれの音楽をとおして判断されるべきだろう。

1 構成のなかの主体の消滅

(6) アドルノの音楽美学がモダンとポストモダンのあいだにあることをしめそうとした考察として、たとえば G. Seubold, "Die Erinnerung retten und dem Kitsch die Zunge lösen. Adornos Mahler- und Berg- Interpretation — gehört als Kritik des (Post-) Modernismus", in: *Mit den Ohren denken, Adornos Philosophie der Musik*, hrsg. von C. Mahnkopf et al., Frankfurt a. M. 1998, S.134-166.

(7) C. S. Mahnkopf, "Das Ende der Avantgarde? Zu Donaueschingen und Darmstadt", in: *Musik & Ästhetik* 4, Stuttgart 1997, S.74-81. マーンコップフはこの論文のなかでドナウエッシンゲンの現代音楽祭とダルムシュタットの夏期講座を、戦後の新音楽にとって、二つの重要な制度だったとしたううえで、ダルムシュタットのほうに軍配をあげている。しかしかれは、ドナウエッシンゲンが数ある現代音楽祭のひとつになるいっぽう、ダルムシュタットも懐古趣味にかたむきつつあることを警告している。

(8) ダルムシュタットの夏期講座へのアドルノのかかわりについては、 R. Tiedemann, "Nur ein Gast in der Tafelrunde. Theodor W. Adorno: kritisch und kritisiert", in: *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*, hrsg. von R. Stephan et al.. Stuttgart 1996, S.149-155.

(9) アドルノのかかげる不定形音楽の理念についてはつぎの研究を参照した。i) M. Zenck, "Auswirkungen einer »musique informelle« auf die neue Musik. Zu Theodor W. Adornos Formvorstellung", in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 1979/2, S.137-165. ii) R. Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule. Geschichte, Theoretische Entwicklung, Politische Bedeutung*, München 1988, S.566-577 iii) C. S. Mahnkopf, "Adornos Kritik der Neueren Musik", in: ders. *Mit den Ohren denken, Adornos Philosophie der Musik*, hrsg. von C. S. Mahnkopf et al., Frankfurt a. M. 1998, S.251-280.

(10) ここに参照したアドルノのマーラー論はつぎのとおり。 i) *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* 1960, AGS 13, S.149-319. ii) "Mahler. Wiener Gedenkrede" 1960, AGS 16, S.323-338. iii) "Epilegomena" 1961, AGS 16, S.339-350.

(11) S. Rode-Breymann, "Aus der Sphäre der Unterhaltungsmusik. Alban Bergs Konzertarie Der »Wein«", in: *Musiktheorie* 10, 1995, S. 37-56. ローデ-ブライマンはこの論文のなかで、ベルクの残された遺稿を手がかりに、ベルクがジャズの音楽言語にたいして、ひととおりでない関心をしめしていたことを証明しようとしている。たしかにベルクじしんにはジャズを批判しようといった意識は、毛頭なかったかもしれない。しかしベルクの音楽が、たんにジャズをそのまま持ちこんだものでないこと、そのことによって作曲家の思惑をこえたところで、音が語りかけてくることも否定できないだろう。

(12) とくに参照したアドルノのジャズ論およびジャズへの言及はつぎのとおり i) "Abschied von Jazz" 1933, AGS18 S.797-799. ii) "Über Jazz", in: Moments musicaux, AGS 17, S.74-108. iii) "Jazz" 1942, in: Neunzehn Beiträge über neue Musik, AGS 18, S.70-73. iv) "Zeitlose Mode. Zum Jazz" 1953, in: Prismen, AGS 10.1, S.123-137.

(13) J. Dewey, *Democracy and Education. An Introduction to the Philosophy of Education*, New York 1922, p.163.

(14) H. Joas, *Pragmatismus und Gesellschaftstheorie*, Frankfurt a. M. 1992, S.28ff. プラグマティズムは、むしろ功利主義にかわる行為のモデルを提示しようとしたとさえいえる。プラグマティズムや社会学にふくまれる行為の理論を、感性の理論としての美学にもちこみ展開すること、感性にまつわる問題を、たんに意識のなかの出来事ではなく、とくに社会行為の一部とみなすこと、このことは重要である。

(15) Th. W. Adorno, *Einleitung in die Soziologie*, Nachgelassene Schriften IV Bd.15, Frankfurt a. M. 1993, S. 90.

(16) Th. W. Adorno, "Die Aktuakität der Philosophie", AGS1, S.134. この教授就任の演説『哲学のアクチュアリティー』にたいするかれの同僚たちの反応については、P. von Haselbach, "Geist und Aristokratie", in: *Geist gegen Zeitgeist. Erinnerungen an Adorno*, hrsg. von Josef Früchtl, Maria Calloni, Frankfurt a. M. 1991.

２仮象による仮象の爆破

(17) R. Klein, "Wagners plurale Moderne. Eine Konstruktion von Unvereinbarkeiten", in: *Richard Wagner. Konstruktuer der Moderne*, hrsg. von C.S. Mahnkopf, Stuttgart 1999, S.185-225.

(18) R. Wagner, "Zukunftsmusik", in: ders., *Dichtungen und Schriften*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983, Bd.8, S.89.

(19) ここに参照したアドルノのワーグナー論はつぎのとおり i) *Versuch über Wagner* 1952, AGS 13, S.7-148. ii) "Zur Partitur des Parsifal" 1956-7, AGS17, S.47-51. iii) "Wagners Aktualität" 1964, AGS16, S.543-564. iv) "Nachschrift zu einer Wagner-Diskussion" 1964, AGS16, S.665-670. アドルノの『ワーグナー試論』は、これらのなかでもっとも大きなもので、その冒頭にあるようにこの著作は、1937 年の秋から翌年春にかけてロンドンとニューヨークで執筆されたという。たしかに『ワーグナー試論』でのアドルノのワーグナーにたいする辛辣な姿勢は、60 年代になって和らいでいるばかりか、ワーグナーの現代性を引きだすほうにむしろ力をそそいでいる。そこでこのような変化について、その時代背景や上演史などを指摘することもできよう。しかしながらいずれにしてもアドルノがワーグナー評価を一転させたとはとても思えない。たとえばアドルノ自身 iv の文章のなかで、ワーグナーの芸術にたいして是か非かという単純な評定はできないといっている。したがってとくに2つのテキスト『ワーグナー試論』と『ワーグナーの現代性』とのあいだにある調子のちがいについては、それをアドルノが宗旨替えしたというふうにとるのではなく、あくまでかれがワーグナー芸術の二義性をそのままにとらえた証拠とみるべきである。

(20) ワーグナーの解決されない不協和については、アドルノよりもまえすでにエルンスト・クルトが『ロマン派の和声とワーグナーのトリスタンにおけるその危機』において触れている。E. Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Trsitan"*, Dritte Auflage, Berlin 1923. Reprint, Hildesheim 1985. しかしアドルノはこのクルトを評価していない。クルトは結局のところ「不協和を協和にしたがわせることで」「伝統主義、権威主義めいたものを密かにもちこんでいる」と批判されている。Th. W. Adorno, *Versuch über Wagner*, AGS 13, S.63.

(21) H. Berlioz , *Instrumentationslehre* , ergänzt und revidiert von R. Strauß, Leipzig 1904.

(22) この問題についてつぎの論文を参照した。i) R. Klein, "Farbe versus Faktur. Kritische Anmerkungen zu einer These Adornos über die Kompositionstechnik Richard Wagners", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 48, 1991, S.87-109. ii) R. Klein, "Der Kampf mit dem Höllenfürst, oder: Die vielen Gesichter des »Versuch über Wagner«", in: , *Mit den Ohren denken, Adornos Philosophie der Musik*, hrsg. von C.S. Mahnkopf und R. Klein, Frankfurt a. M. 1998, S.167-205.

(23) 色彩をとおしての絵画と音楽の類縁性や、色彩それじたいが運動や形式をもたらす可能性については、たとえばつぎを参照、S. Kiefer, "»Farbe macht Licht, Bewegung, Raum und Zeit«. Zur Idee einer reinen Klangfarbenmusik", in: *Musik und Ästhetik* 10, Stuttgart 1999, S.67-79.

(24) 渡辺護『リヒャルト・ワーグナーの芸術』音楽之友社、1965 年、145-8 頁。

(25) ワーグナーの楽劇では、視覚および聴覚のレベルで実現されたことが言語によってパラフレーズされる。作品の感覚性および官能性 Sinnlichkeit は、言語の意味 Sinn へと置き換えられる。このような「自己言及」のメカニズムについてはつぎのような論文がある。U. Steiner, "Resonanz und Raisonnement. Skizzen zu einer Theorie medientechinischer Selbstreferenz im Musikdrama Wagners", in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 1991, S.163-187.

(26) ここではシェーンベルクの op.16 の三曲目「色彩」について見逃すことのできない特徴のみを指摘するにとどめた。しかしこの曲には、もちろん単純化をこばむカオスがふくまれていることも忘れてはならない。ほんらい、こうしたカオスというべき部分が表現をになう。もちろん、このカオスにまで分析のメスを入れること不可能ではない。この曲の詳細については、そういった意味で徹底した楽曲分析をおこなっているつぎの研究を参照、M. Pfisterer, *Studien zur Kompositionstechnik in den frühen atonalen Werken von Arnold Schönberg*, Stuttgart 1978.

(27) Th. W. Adorno, "Funktion der Farbe in der Musik" 1996, in: *Musik-Konzepte Sonderband. Darmstadt-Dokumente 1*, München 1999, S.263-312.

(28) H. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S.1.

(29) H. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S.155.

(30) H. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S. 54-62.

３ 芸術における崇高なもの

(31) Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas. この言葉をナポレオンは一八一二年の十二月に放った。

(32) Il faut être absolument moderne. この言葉は、アルチュール・ランボーの『地獄の季節』のむすびの「アデュ」にあらわれる。なお、近代における崇高なものについてはつぎの論文を参照。神林恒道「崇高と近代－崇高論の射程」神林恒道・太田喬夫編『転換期のフィロソフィー第二巻、芸術における近代』ミネルヴァ書房、1999 年。

(33) アドルノの崇高論にたいしてつぎの論及もある。 i) A. Wellmer, "Adorno, Moderne und das Erhabene" 1991, in: ders., *Endspiele: Die unversöhnliche Moderne*, Frankfurt a.M. 1993, S.178-203. ii) W. Welsch, "Adornos Ästhetik: Eine implizite Ästhetik des Erhabenen", in: ders., *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990, S.114-156. iii) K. H. Bohrer, "Das Erhabene als ungelöstes Problem der Moderne. Martin Heideggers und Theodor W. Adornos Ästhetik", in: ders., *Das absolute Präsens: Die Semantik ästhetischer Zeit,* Frankfurt a.M. 1994, S.92-120. 解題：アドルノはいっぽうで、崇高なものの経験を重視し、いっぽうで自然との和解 Versöhnung という理想をいだいていた。そこでヴェルシュは、この二つのテーマが緊張関係にあることをしめそうとする。これにたいしてヴェルマーはアドルノにおいては、あくまで「和解」の問題のなかで、崇高なものの経験は考えられているとみる。そして唯美主義者ボーラーは、そもそも「和解」のことを気にかけながら、アドルノの崇高論について論じることじたい、道徳哲学によってアドルノの議論を薄めるようなものだと考える。たしかにアドルノの崇高論において「和解」の問題それだけが重要なわけではない。またヴェルシュやヴェルマーのように「和解」という概念を中心にすえるといきおい、じっさいの芸術経験からかけはなれた味気のない議論におわってしまう。アドルノがめざしたのは、おのれの立場の投影にすぎない「芸術の哲学」ではなく、あくまで「美学理論」だった。ボーラーがいうように、ここのところで、アドルノは、ハイデガーよりも優位にあるといえる。したがって、この問題にかんしてはボーラーに近い立場をとる。しかしこの論文は、アドルノの崇高論をひとつの出発点として、ひとつの音楽論への展開をはかるものである。

(34) I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §3 und §4. 社会学者ピエール・ブルデューがその著書『ディスタンクション』1979 のなかでカントの『判断力批判』を下敷きにしていることはよく知られている。ブルデューもまたカントのあの三分法を、社会空間のなかに発見した。すなわち関心をともなわない教養人のハビトゥス、教科書ふうの知識をとかく優先してしまいがちな中産階級のハビトゥス、そして快楽を旨とする庶民階級のハビトゥスといった具合にである。もちろんブルデューは、教養人たちの無私な態度にたいして、アドルノよりも厳しい批判をおこなっている。

(35) 『音楽社会学入門』のはじめのところでアドルノは、音楽の聴取をいくつかの類型に分けているが、そのなかでも「専門家」と「よき聴き手」というタイプの聴きかたが「構造聴取」とよばれ、ひとつの手本とみなされている。この聴取については『忠実なコレペティートル』のなかの「新音楽の聴取への助言」で、いくつかの例とともにしめされている。また『美学理論』にもそうした聴取を前提とした記述がある。 i) *Einleitung in die Musiksoziologie*, AGS 14, S.182-184. ii) *Der getreue Korrepetitor*, AGS 15, S.188-248. iii) *Ästhetische Theorie*, AGS 7.

(36) 西洋音楽における音の不在としての休止や沈黙については、すでにさまざまの論がある。こんにちこの主題にかんしてもっとも意味のある仕事は、非西洋の伝統を視野におさめた議論を展開することだろう。しかしこの論文のなかは、おおきな逸脱をさけるため、あくまで西洋音楽の文脈のなかで話をすすめていく。そのかわりここでの論述はつぎの二つの点に重点を置く。ひとつは沈黙ということでしばしば引き合いにだされるケージ以外に、前衛音楽のひとつの無視できない線を浮かび上がらせる。その線とは、シェーンベルク、ヴェーベルン、ノーノ、ラッヘンマンという線である。そしてこのさい、沈黙をあくまで音の不在ととらえ、それが、なまなましい現前としての崇高なものといかに結びつきうるかという逆説を強調することになる。なお、ここでとくに参照した論文はつぎのとおり、i) W. Seidel, "Tönende Stille - Klänge aus der Stille. Über musikalische Leerstellen", in: *Kunst verstehen, Musik verstehen. Ein interdiziplinäres Symposion*, hrsg. von S. Mauser, Laaber 1993, S.237-260. ii) U. Dibelius, "Kraft aus der Stille. Erfahurngen mit Klang und Stille in der neueren Musik", in: *Musik Texte* 55, 1994, S.9-14. iii) M. Zenck, "Dal niente - Von Verlöschen der Musik. Zum Paradigmenwechsel vom Klang zur Stille in der Musik des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts", in: *Musik Texte* 55, 1994, S.15-21.

(37) J. Cage, *Silence. Lectures and Writings*, pp.22-3.

(38) J. Cage, *Silence. Lectures and Writings*, pp.25-6.

(39) J. Stenzl, *Luigi Nono*, Reinbek bei Hamburg 1998, S.94. ロロロ・シリーズからのこのモノグラフによってノーノの仕事の全体をうかがい知ることができる。とくにノーノがいかにして晩年の二つの代表作『断片-静寂、ディオティマへ』『プロメテオ、聴く悲劇』へと到達したかということが、よく叙述されている。

(40) ノーノの『断片-静寂、ディオティマへ』にかんしては、とくにつぎの論文を参照した。W. Seidel, "Tönende Stille - Klänge aus der Stille. Über musikalische Leerstellen", in: *Kunst verstehen, Musik verstehen. Ein interdiziplinäres Symposion*, hrsg. von S. Mauser, Laaber 1993, S.248-260.

(41) この曲が成立するまえにラッヘンマンは、チェロ、クラリネット、ピアノそれぞれの楽器について独奏曲を書いている。このうちチェロのための『プレッション』1969 でも、クラリネットのための『ダル・ニエンテ』1970 でも奇抜な演奏法によって、通常とはことなる響きがもたらされるが、両者に共通しているのは、楽器からしばしば摩擦音というべき透明な噪音が引き出され、沈黙がこれを支えているところである。無から Dal niente という表題からもまた沈黙にたいする意識の高さがうかがえる。またグランドピアノのための『子供の遊び』1980 では、ダンパーのかからない開放されたピアノの弦のもたらす残響を音楽にとりこむことが試みられる。これら三つの楽器による『アレグロ・ソステヌート』1986-88 では、こうした試みの成果がとりこまれ、それがひとつの楽曲のなかに集約される。この曲へのラッヘンマン自身のコメントは次の箇所 H. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, Schriften 1966-1995, Wiesbaden 1996,S.398. 『アレグロ・ソステヌート』について、次のような論文がある。C. P. Chambers, "Lachenmanns Allegro Sostenuto. Eine vergleichende Interpretationsanalyse", in: *Musik & Ästhetik* 8, Stuttgart 1998, S.97-107. ここでは楽曲分析ならぬ演奏分析がおこなわれる。すなわちこの曲の3つのCD録音がそれぞれ比較され、楽譜のうえで指示されたことが演奏のうえでいかに実現されていないか、実現されにくいか、あるいは、そうした困難がいかに克服されているか、ということが細かく指摘される。たしかに、現代音楽は、演奏の機会もすくなくCDも出回らない。そのため、かぎられた演奏がとうの作品そのものを決定する。しかし、そのいっぽうで現代音楽の演奏は、しばしば困難をきわめる。作曲家の意図が十分にかなわないことはむしろ普通といえる。とはいえ演奏家が、作曲家に発見をうながすこともまたありうるかもしれない。演奏がひとつの創造行為であることは常であるにしても、現代音楽においてはその事情がほかとすこし異なるようである。

(42) H. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S.77.

(43) H. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S.1-8.

(44) H. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, S.398.

(45) メルヘンには、伝承された民話メルヘン Volksmärchen と芸術家の創意による芸術メルヘン Kunstmärchen という区別がある。芸術メルヘンの系譜のなかにしばしばカフカの作品がいれられることがある。芸術メルヘンの概念は、もともと懐のおおきい概念である。文学における芸術メルヘンについては、たとえば V. Klotz, *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanwig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*, Stuttgart 1985.

(46) Novalis, Werke, *Tagebücher und Briefe Friedlich von Hardenbergs, Band 2, Das philosophisch-theoretische Werk*, hrsg. von Hans-Joachim Mähl, München 1978, S.700. ノヴァーリスや F.シュレーゲルがメルヘンをその素材や内容からではなく、むしろその構成や形式から定義しようとしたことは、ここでは重要である。

(47) Th. W. Adorno, *Der Schatz des Indianer-Joe*, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1979. この作品について詳しくはティーデマンの解説を参照のこと。

(48) Th. W. Adorno, *Der Schatz des Indianer-Joe*, S.85-88

(49) Walter Benjamin, "Berliner Kindheit um Neunzehnhundert", in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd IV.1, S.235-304.

(50) Th. W. Adorno - W. Benjamin. *Briefwechsel*, S.36.

(51) Th. W. Adorno - W. Benjamin, *Briefwechsel*, S.39.

(52) Th. W. Adorno - W. Benjamin, *Briefwechsel*, S.42.

(53) 『子供の遊び』にいてのラッヘンマンによる注釈は、H. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995*, Wiesbaden 1996, S.162-167.

(54) この『マッチ売りの少女』は 1997 年にハンブルクで初演となる。これつづいて 2000 年 3 月 4 日に東京で上演される。これによって日本でのラッヘンマンの知名度はあがったようである。とくに日本の新聞や雑誌のなかで、かれの音楽のきわだった特殊奏法と、伝統音楽にたいする反逆がことさら話題となったことはいうまでもない。しかしそうしたことがラッヘンマンの音楽のごく表層にすぎないことも、すくなからぬ論者が気づいていた。ラッヘンマンはたんに珍しい音を鳴らそうとしていたわけではないし、それでもってひとびとに楽しんでもらおうとはけっして思わなかったろう。ラッヘンマンは音楽が構造をもつことをもとめる。そしてその音楽をたんに感じるだけでなく、音楽をとおして思考することをもとめる。しかも、ラッヘンマンは、ほかのいかなる前衛よりも、伝統を自覚している。しかし日本では、ラッヘンマンとメルヘンの伝統とのつながりについては、興味深いことなのに、あまり話題とならなかったようである。なおラッヘンマンのほかにも、たとえば、シュトックハウゼンについてメルヘン志向を指摘することができる。この連関についてはさらに掘りさげて論じたい。

(55) たとえばつぎの箇所を参照、Th.W.Adorno, *Einleitung in die Soziologie. Vorlesungen 1968*, Frankfurt a.M. 1993, S.121.

文献表

Theodor. W. Adorno, Gesammelte Schriften　Bd.1-20, Frankfurt a.M. 1970-1986.

Adorno - Alban Berg.　Briefwechsel 1925-35.　Frankfurt a.M. 1997.

Adorno - Walter Benjamin.　Briefwechsel 1928-40. Frankfurt a.M. 1994.

Adorno, 1932-33:　Der Schatz des Indianer-Joe.　Frankfurt a.M. 1979.

Adorno, 1968:　Einleitung in die Soziologie. Vorlesungen.　Frankfurt a.M. 1993.

Adorno, 1966: Funktion der Farbe in der Musik.　In: Musik-Konzepte Sonderband. Darmstadt-Dokumente 1.　München 1999.

Berlioz, H., 1904:　Instrumentationslehre,　ergänzt und revidiert von　R. Strauß.　Leibzig 1955.

Bohrer, K. H., 1994:　Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit.　Frankfurt a.M..

Cage, J.,1973: Silence. Lectures and Writings.　Wesleyan University Press, Middletown,　Connecticut.

Chambers, C.P., 1998:　Lachenmanns Allegro Sostenuto.　Eine vergleichende Interpretationsanalyse.　In: Musik & Ästhetik 8,　S.97-107.

Dibelius, U., 1994:　Kraft aus der Stille. Erfahurngen mit Klang und Stille in der neueren Musik.　In: Musik Texte 55, S.9-14.

Dewey, J., 1919:　Democracy and Education. An Introduction to the Philosophy of Education.　New York 1922.

Demirovic, A., 1999:　Der nonkonformistische Intellektuelle.　Die Entwicklung der Kritischen Theorie zur Frankfurter Schule.　Frankfurt a.M. 1999.

Joas, H., 1992:　Pragmatismus und Gesellschaftstheorie.　Frankfurt a. M..

神林恒道, 1999 :「崇高と近代ー崇高論の射程」『転換期のフィロソフィー第二巻、芸術における近代』神林恒道・太田喬夫編、ミネルヴァ書房、36-59 頁。

Kiefer, S., 1999: »Farbe macht Licht, Bewegung, Raum und Zeit« Zur Idee einer reinen Klangfarbenmusik.　In: Musik und Ästhetik 10,　S.67-79.

Klein, R., 1991:　Farbe versus Faktur. Kritische Anmerkungen zu　einer These Adornos über die Kompositionstechnik Richard Wagners.　In: Archiv für Musik-wissenschaft 48,　S.87-109.

Klein, R., 1998:　Der Kampf mit dem Höllenfürst, oder: Die vielen Gesichter des »Versuch über Wagner«. In: Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik,　hrsg. von C.S. Mahnkopf und R. Klein. Frankfurt a. M. 1998, S.167-205.

Klein, R., 1999:　Wagners　plurale Moderne. Eine Konstruktion von Unvereinbarkeiten.　In:　Richard　Wagner. Konstruktuer der Moderne, hrsg. von C.S. Mahnkopf.　Stuttgart 1999,　S.185-225.

Klotz, V., 1985:　Das europäische Kunstmärchen.　Fünfundzwanwig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne.　Stuttgart.

Kurth, E., 1923:　Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Trsitan", Dritte Auflage.　Berlin.　Reprint, Hildesheim 1985.

Lachenmann, H., 1996:　Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995.　Wiesbaden.

Linden, W., 1989: Luigi Nonos Weg zum Streichquartett. Vegleichende Analysen.　Kassel usw.

Mahnkopf, C.S., 1997: Das Ende der Avantgarde? Zu Donaueschingen und Darmstadt. In: Musik & Ästhetik 4, S.74-81.

Mahnkopf, C.S., 1998: Adornos Kritik der Neueren Musik. In: Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik, hrsg. von C.S. Mahnkopf. Frankfurt a. M. 1998, S.251-280.

Mahnkopf, C.S., 1998: Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne. In: Merkur, Heft9/10, 52. Jahrgang, S.864-875.

Mahnkopf, C.S., 1999: Tristan-Studien. In: Richard Wagner. Konstruktuer der Moderne, hrsg. von C.S. Mahnkopf. Stuttgart 1999, S.67-127.

Mahnkopf, C.S. ,1999: Wagners Kompositionstechinik. In: Richard Wagner. Kon-struktuer der Moderne, hrsg. von C.S. Mahnkopf. Stuttgart 1999, S.159-182.

Mauser, S., 1991: An Diotima... Dichtung als Partitur. In: Die Musik Luigi Nonos, hrsg. von O.Kolleritsch. Wien 1991, S.162-179.

Novalis, 1795-1800: Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedlich von Hardenbergs. Band 2, Das philosophisch-theoretische Werk, hrsg. von Hans-Joachim Mähl. München 1978.

Pfisterer, M., 1978: Studien zur Kompositionstechnik in den frühen atonalen Werken von Arnold Schönberg. Stuttgart.

Rode-Breymann, S., 1995: Aus der Sphäre der Unterhaltungsmusik. Alban Bergs Konzertarie ネDer Weinヌ. In: Musiktheorie10, S. 37-56.

Seidel, W., 1993: Tönende Stille - Klänge aus der Stille. Über musikalische Leerstellen. In: Kunst verstehen, Musik verstehen. Ein interdiziplinäres Symposion, hrsg. von S. Mauser. Laaber 1993, S.237-260.

Seubold, G., 1998: Die Erinnerung retten und dem Kitsch die Zunge lösen. Adornos Mahler- und Berg- Interpretation - gehört als Kritik des (Post-) Modernismus. In: Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik, hrsg. von C. Mahnkopf et al.. Frankfurt a. M. 1998, S.134-166.

Spangemacher, F., 1996: »Es muß ans Eigenmachte gehen in der Kunst !« Helmut Lachenmann bei den Darmstädter Ferienkusren. In: Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur neuen Musik, hrsg. von R. Stephan et al.. Stuttgart 1996, S.447-484.

Steiner, U., 1991: Resonanz und Raisonnement. Skizzen zu einer Theorie medientechnischer Selbstreferenz im Musikdrama Wagners. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 1991. S.163-187.

Stenzl, J., 1998: Luigi Nono. Reinbek bei Hamburg 1998, rm 50582.

Tiedemann, R., 1996: Nur ein Gast in der Tafelrunde. Theodor W. Adorno: kritisch und kritisiert. In: Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur nenen Musik, hrsg. von R. Stephan et al.. Stuttgart 1996, S.149-155.

渡辺護, 1965: 『リヒャルト・ワーグナーの芸術』音楽之友社。

Welsch, W., 1990: Adornos Ästhetik: Eine implizite Ästhetik des Erhabenen. In: ders., Ästhetisches Denken, Stuttgart, S.114-156

Wellmer, A., 1991: Adorno. Moderne und das Erhabene. In: ders., Endspiele: Die unversöhnliche Moderne. Frankfurt a.M. 1993, S.178-203.

Wiggershaus, R., 1988: Die Frankfurter Schule. Geschichte, Theoretische Entwicklung, Politische Bedeutung. München.

Wagner, R., 1860: Zukunftsmusik. In: ders., Dichtungen und Schriften, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983, Bd.8.

Zenck, M., 1979: Auswirkungen einer »musique informelle« auf die neue Musik. Zu Theodor W. Adornos Formvorstellung. In: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 1979/2, S.137-165.

Zenck, M., 1994: Dal niente - Von Verlöschen der Musik. Zum Paradigmenwechsel vom Klang zur Stille in der Musik des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts. In: Musik Texte 55, S.15-21.

楽譜

作曲者名のあとの年号は作品の成立年

Berg, A., 1929: Der Wein. In: Sämtliche Werke. I. Abteilung, Musikalische Werke. Band 6, Orchestergesänge. Universal Edition, Wien 1997.

Schönberg, A., 1909: 5 Orchesterstücke, op.16. In: Sämtliche Werke. Abteilung IV, Orchsterwerke. Reihe A, Band 12, Orchsterwerke I. Schott, Mainz. Universal Edition, Wien 1980.

Lachenmann, H., 1977: Salut für Caudwell, für zwei Gitarristen. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Lachenmann, H., 1980: Kinderspiel, 7 Stücke für Klavier. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Lachenmann, H., 1986-8: Allegro Sostenuto, für Klarinette (auch Baßklarinette), Violoncello und Klavier. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1989.

Nono, L., 1979-80: Fragmente - Stille, an Diotima, per quartetto d'archi. Ricordi.

Wagner, R., 1846-48: Lohengrin. Roman Dover Publications, New York 1982.

Webern, A., 1933: Joh. Seb. Bach. Fuga (2. ricercata) a 6 voci aus »Das musicalische Opfer« (BWV 1079/5), für Orchester gesetzt von Anton Webern. Universal Edition, Wien 1963.

あとがき

私が 1996 年から 98 年にかけてフランクフルト大学で「フランクフルト学派」の研究に取り組んでいたころ、その最後の夏に、近郊の都市ダルムシュタットにおいて、現代音楽のための「夏期講座」がひらかれていた。そこで私は、あいまをぬってそこを訪れ、さまざまな音楽を聴く機会を得た。なかでも、学校の講堂のようなところで聴いたラッヘンマンの『コードウェルのための挨拶』と『アレグロ・ソステヌート』は、特別だった。音楽にたいする考えも変わった。このわたしの主観の出来事が、たんなる主観でないことをしめしたかった。こうした経緯もあって、この学位論文において、アドルノの美学思想を論じるにあたり、現代音楽との関係を強調するにいたった。アドルノの音楽美学ということで、たんなる概念操作でなく、なるべく多くの音楽作品について論じようとした。事柄にそくして、というのはまさにアドルノのモットーだった。そのため、この論文は、さまざまな専門分野にまたがっている。いくつかの作品について、楽曲分析はなくてはならないものとなっている。またワーグナー論のところでは、造形芸術との接点をしめそうと色彩の問題をあつかっている。そしてさらに本論は、とくにカント以来の美学思想を参照させるものでもある。そのため、それぞれの分野の方々にお世話になったものの、それぞれの分野において要求される深みにまだ達していないこともあるだろう。ご指導くださった神林恒道先生、上倉庸敬先生、藤田治彦先生、根岸一美先生にこころから感謝したい。

2001 年 1 月

高安啓介