

音楽と公的領域

—ルイ・アンドリーセンの《国家》と社会的なもの—

藤 井 たぎる

1

オランダの作曲家ルイ・アンドリーセンは、プラトンの『国家』のなかの音楽論をテキストにした同名曲¹⁾の解題で、作曲活動と社会の関係についてつぎのように言っている。

多くの作曲家たちは作曲活動を“超社会的な”ものと感じている。私は同意しない。どのように音楽の素材を配置するか、それでなにをするのか、使用する技術やスコアに書き込む楽器、そうしたすべてのことは作曲家自身の社会的な状況に、つまりどのような教育を受け、どのような環境に育ち、これまでどのような音楽を聴いてきたか、そしてまた交響楽団を使えるのか使えないのか、政府の補助金がもらえるのかももらえないのかといったことによって大きく左右される。私がこの自由主義的観念論者たちに同意する唯一の点は、音の高低・長さ・リズムという抽象的な音楽素材は超社会的なもので、それは自然の一部だということだけである。国家主義的な属七の和音などというものはない。けれども、音楽素材が配置されるやいなや、それは文化になるし、そのかぎりまた一定の社会的事実となる。

ミクソリディア旋法を人間の性格の発達に弊害を及ぼすという理由で禁止すべきだとするプラトンの主張のナンセンスは、だれの目にも明らかだ。ペクティス（引用者注：古代ギリシアのハープ）とそれを制作する職人を彼の理想の国家から排除しようとしたことで、かえって問題を曖昧にしていることも同様に明白である。彼が排除したいと思ったものは、それによって奏される音楽の社会に及ぼす影響であって、たぶんローリング・ストーンズのコンサートの“風紀を乱す性格のもの”というのといくらか似ているかもしれない。

《国家》を書く第二の理由は、この第一の理由とはまったく正反対のものである。たぶん、私はプラトンが間違っていることが残念なのだ。音楽の革新が国家にとっての危機を意味するということが真実であったならば！ バルトルト・ブレヒトが戦後ヨーロッパに戻ったとき、東ドイツへの移住を彼は選んだ。彼がそこで最初に書いた戯曲が党によって検閲された。しかしブレヒトは、集まった西側の記者たち

にこう言ったのだ。“どこの西側の国で、政府が私の芝居について私と 30 時間も議論する手間をかけるだろうか？”²⁾

自由主義国家において、音楽という社会的所産はもはや、プラトンの“国家”やブレヒトが“帰国”した東ドイツの場合のように、なんら影響力をもっていないとアンドリーセンは言う。つまり、作曲行為は社会の産物ではあっても、社会を変革したり、刷新したりする機能を失ってしまっていると彼は考えるのである。たしかに事実、アンドリーセンの実感のとおりかもしれない。あるいは作曲家の活動が、みずからの経験や教育からなんらかの影響を受けていることも事実だろう。政府の助成金が得られるかどうか、オーケストラを使える見込みがあるかないかは、作曲活動を根本的に左右する問題だろう。それはあえて言うまでもないことだし、「多くの作曲家たち」がそれに異論を唱えるとは考えられない。しかし、作曲活動がさまざまな社会的な要因によって制約されているということと、作曲活動の社会に対する影響作用の喪失とはまったくべつのことだ。「多くの作曲家たち」も、アンドリーセンがその喪失を憂えているような作曲活動の社会的機能を見出せないのなら、望むと望まざるとにかかわらず、彼らの活動を“超社会的な”ものと認識するとしても不思議ではない。一般的に言って、作曲活動は社会との密接なかかわりを作り上げることを目的とするというのは、それが社会においてしかるべき役割を果たすものでなければならないという作曲家の功利主義的な考え方に基づいているからである。

しかしそれにしても、単に自然の所与とみなされるような音の高低・長さ・リズムばかりでなく、社会が生産する事物（商品）とはべつのなにかを作り出そうとする作曲行為もまた“超社会的”だと考えることは、本当に間違っただろうか。ブレヒトが“帰国”後、最初にした戯曲が当局によってさっそく検閲されたことをアンドリーセンがほとんど羨んでさえいるのは、彼もまたそうした社会的な“認知”を欲しているからなのではないか。賞賛であれ非難であれ、社会のなんらかの反応があるかぎり、その作曲活動は「社会的事実」になるのだとすると、アンドリーセンが怖れるのは、自らの作曲活動が社会から無視され黙殺されることであって、非難されたり検閲されたりすることではないのだろうか。だからこそ、彼は「プラトンが間違っていることが残念」でならないのである。

ところで、この《国家》が最終的にホモフォニー（ユニゾン）にたどり着くそのことの次第を、アンドリーセンは、聴き手がそれにしがたって聴くためのマニュアルのように記述している。

最後の合唱部分に入る直前、作中ですでに予告されていたとおり、オーケストラ

(引用者注：編成は以下のとおり。オーボエ 4、ホルン 4、トランペット 4、トロンボーン 4、エレキ・ギター 2、ベース・ギター、ピアノ 2、ハーブ 2、ヴィオラ 4) は二等分される。リズムが相補的なためひとつの旋律に聴こえるふたつの旋律が奏でられる。つまり、両者は交互に演奏するのである。合唱のフィナーレに引き続き、二つのオーケストラがそれぞれべつべつのスコアを演奏することによって、はじめてポリリズムがコーダに現われる。ただしここでは今度は、演奏家たちは同一の旋律、つまりカノンを奏することになる。そしてついに最後の数小節で、最初の合唱部分の直後に導入されたあのホモフォニーに到達する。これがこの作品の主要主題だと私は考えている。³⁾

音楽の進行を言葉で説明することは不可能なことだし、もしそれが可能ならわざわざ作曲するまでもないはずである。しかしここでは事態は明らかに逆のように見える。すなわち、音楽を聴くためのヒントを言葉で補っているというより、言葉で説明できることをわざわざ音楽によってもう一度繰り返しているかのようなのだ。「作品の主要主題」の言葉による提示は、聴き手に作曲家の意図どおりに聴くことを強いるだろう。たとえば、二等分されたオーケストラによるみせかけの“対立”や“複数”のリズム（ポリリズム）が織り成すごくしゃくしたカノンから、やがて最終的な合一（ホモフォニー）が導き出されることになる、という具合に聴き手は聴き取らなくてはならないからである。紆余曲折を経てついに調和へといたるプロセスを、古典派のソナタ形式とはべつの書法によって指し示そうとしたのかどうかはさておき、いずれにせよアンドリーセンの音楽は、ほぼその言葉による説明どおりに推移する。

なるほど聴き手はこの作曲家の解説を読まないかもしれないし、その場合、作曲家の意図どおりに聴かないかもしれない。けれども重要なのは、なにより最終的な合一を示すことであるなら、あのホモフォニーが作品の核であることを聴き手に印象づけさえすれば十分だろう。スティーヴ・ライヒやフィリップ・グラスのミニマル音楽を参照したような“単純な”書法は、そのためのものだと言ってもよいほどだ。⁴⁾

アンドリーセンの《国家》は聴き手をひとつの方向に導こうとする。聴き手をそこで演奏される音楽のプロセスに否応なしに引き入れることで、彼は作品と聴き手との関係を仮構する。このような作曲家と演奏家と聴き手の三位一体は、作曲行為を社会から遊離させないためにアンドリーセンが選んだひとつの方法なのかもしれない。⁵⁾ ただ、それは作曲家による作曲活動の“社会化”であっても、「社会的事実」としてそれが“認知”される保障は相変わらずどこにもない。たしかに《国家》は公開の場でしばしば演奏され、さらには録音され LP として、あるいはまた CD として市場に出たが、アンドリーセンは母国オランダから追放されることもなかったし、彼の《国家》が検閲される

こともなかった。だがおそらく彼にとっては、《国家》を作曲することによって、音楽的行為の総体、つまり作曲・演奏・聴取をとりあえず一定の枠組みに組み入れることが目的であって、枠組みそのものを変えることは、彼の念頭にはなかったようなのだ。もしそうした変革の可能性を素朴に信じているのなら、彼はプラトンが間違っていたことを残念に思う必要などないからである。

もっとも《国家》に社会的な変革の契機が見出されないとしても、それが「社会的事実」になり損ねた失敗作だということにはならないだろう。むしろアンドリーセンがここで聴き手に提示しようとしたのは、プラトンの“国家”や旧東ドイツとはまったく異質な自由主義的西欧近代社会の枠組みそのものと、その枠組みの変革の不可能性だったと言ってもよい。

アンドリーセンの考える作曲活動は明らかに矛盾している。もちろんそれは、「多くの作曲家たち」のようにはじめから作曲活動を“超社会的な”ものとみなすかぎり、陥る必要もなかった矛盾であることは言うまでもない。あるいはポピュラー音楽なら、その作曲活動はつねに社会の利害関心と直結しているし、またそれに制約されるから、社会的でない作曲活動というのは考えられない。その場合、アンドリーセン的な矛盾は生じようもないだろう。けれども、アンドリーセンが音楽の“超社会的な”ありようも社会的な利害関心による制約も認めずに、社会的枠組みをその社会的枠組みの内部で主題化しようとするなら、矛盾はたえずつきまとうことになる。

2

ただ、社会的なものであろうと“超社会的な”ものであろうと、“現代音楽”が社会からすでに遊離していることは歴然とした事実である。ミクソリディア旋法はプラトンの“国家”において指弾されたが、“現代音楽”は社会から排除されることもなく、そうかといってその革新性が社会の変革を促すこともなかった。もっとも、もしこうした事実のゆえに作曲活動を“超社会的な”ものとみなすほかないと考える作曲家たちがいるとすれば、彼らもまたアンドリーセン的な矛盾を免れているとは言えないのである。

日本の作曲家近藤譲は、こうした矛盾の始まりを次のように見ている。

スクールートンにとっての旧き良き時代であるブルジョワ文化。その文化に対する彼の頑迷なまでの信頼と強い郷愁に満ちたこの芸術社会的イメージは、あまりにも理想化されすぎていて、現実離れしている。たとえブルジョワ文化の盛期にあっても、芸術音楽の全てが彼の言うような形で生活の中にあったわけではない。とはいえ、シェーンベルクの“難解な”新音楽語法が、彼の音楽の日常生活への浸透を

著しく妨げたのは事実である。つまり、彼の音楽は、彼の生活の基盤である社会から遊離してしまったのだ。(……) シェーンベルクの不安は、彼の“聴き手”が増えないかもしれないということよりも、音楽の生活社会からの遊離という、彼自身も予期していなかった事態を暗示していたように思える。音楽が社会から独立したとき、“現代音楽”が始まった。(……) 社会的な基盤から切り離された音楽は、どこにその受け手を求めるのか？ それが、シェーンベルク以後の音楽が抱え込んだ、ほとんど解決不能の問題である。明らかなのは、かつての“聴衆”はもはやいないということ、ただそれだけである。⁶⁾

もうすこし具体的に言うと、およそこういうことだ。

シェーンベルクの無調や十二音技法による作曲が、社会からの遊離を決定的なものとしたという見方は、あえて言うまでもなく多くの識者が共通して感じていることである。ただそうは言っても、たとえばベートーヴェンの音楽が19世紀初頭のブルジョワ社会から遊離していなかったと断言することもまた難しい。むしろ、ベートーヴェンは音楽的教養を身につけた、もともと少数の貴族やブルジョワで構成された「音楽の生活社会」からは遊離していなかったが、シェーンベルクの音楽、あるいは彼以後の“現代音楽”にはもはやそうした少数の聴衆さえいなくなったのである。

アンドリーセンの《国家》もまた、「シェーンベルク以後の音楽が抱え込んだ、ほとんど解決不能の問題」のひとつの症例だと言える。原因はもちろん聴衆の不在である。なるほど聴衆がいらないのなら、獲得すればよいかもしれない。だがもしもそう考えて、シェーンベルク以後の“現代音楽史”を否定し、現在の「音楽の生活社会」に見合った作品を書くのなら、なにも“現代音楽”の分野で作曲活動をする必要などありはしないだろう。たしかに通常、音楽作品は作曲家と演奏家と聴き手がいてはじめて成立するものである。だから誰にも聴かれない音楽というのは、そもそも演奏されないか、あるいは聴き手がいらないかのどちらかである。現実には、現代音楽作品の場合、それは必ずしも珍しいことではないだろう。けれどもここで近藤譲の言っている聴衆の不在は、“現代音楽”を聴く人がいないということではなくて、一定の音楽的知識や教養を共有する“層”を想定することがもはや不可能になってしまったということである。アンドリーセンの試みは、繰り返して言えば、音楽のプロセスにおいて一定の枠組みを提示し、そのなかへ聴き手たちを導くことで、《国家》の聴衆を作り出すことだった。もともとありもしない聴衆を前提にすることは不可能だからである。

聴き手ではなく、聴衆が必要とされるのは、聴き手がどれほどたくさんいたとしても、それは所詮互いに無関係な個の集合にすぎないが、聴衆はなんらかの問題を共有する“層”であると考えられるからである。あるいは、聴き手の反応はそれが感動であろ

うと退屈であろうと、それぞれの私的な感想にとどまるほかないが、聴衆のそれは公的な態度表明であると考えられるからである。聴き手が作品をとおして互に関係づけられた聴衆となると、そこに“場”が形成されるのだと言ってもよい。

ただしそうした“場”は、アンドリーセンの考える社会よりも、むしろハンナ・アーレントの言う世界とか公的領域に近い。

“公的 (public)” という用語は、世界そのものを意味している。なぜなら、世界とは、私たちすべての者に共通するものであり、私たちが私的に共有している場所とは異なるからである。しかし、ここでいう世界とは地球とか自然のことではない。地球とか自然は、人びとがその中で動き、有機的生命の一般的条件となっている限定的な空間にすぎない。むしろ、ここでいう世界は、人間の工作物や人間の手が作った製作物に結びついており、さらに、この人工的な世界に共生している人びとの間で進行する事象に結びついている。世界の中に共生するというのは、本質的には、ちょうど、テーブルがその周りに坐っている人びとの真中 (between) に位置しているように、事物の世界がそれを共有している人びとの真中 (between) にあるということを意味する。つまり、世界は、すべての介在者 (in-between) と同じように、人びとを結びつけると同時に人びとを分離させている。(……) 大衆社会をこれほど耐え難いものにしてるのは、それに加わっている人間の数のためではないし、少なくともそれが第一の理由ではない。それよりも、人びとの介在者であるべき世界が、人びとを結集させる力を失い、人びとを関係させると同時に分離するその力を失っているという事実こそ、その理由である。この状況の不思議さは降神術の会に似ている。そこでは、テーブルの周りに集まった多くの人びとが、もちろん奇術の仕掛けによるのであるが、突然テーブルが真中から消えるのを見る。そうになると、互いに向き合って坐っている二人の人は、もはや、なにか触知できるものによって分離されていないだけでなく、互いに完全に無関係となるのである。⁷⁾

作曲活動がアンドリーセンの言うような「社会的事実」としてある以前に、音楽もまたまずなによりアーレントの言う工作物や製作物としてあるはずのものだった。そしてそのかぎり、「その周りに坐っている人びとの真中 (between) に位置している」テーブルや「それを共有している人びとの真中 (between) にある」世界と同じように、それはやはり「人びとを結びつけると同時に人びとを分離させている」のでなければならぬだろう。もちろん「人びと」とはその場合聴き手たちだが、その聴き手たちが互に関係し、また同時に離反するただそのとき・そこにおいてのみ、彼らは聴衆となるにちがいない。

たしかに、《国家》の“単純な”書法とそれを同語反復的になぞった解題によって、現代の自由主義国家における作曲活動の“限界”を、作曲プロセスそのもののなかに投影してみせるといった創作の矛盾は、それと引き換えに、もともと互いになんの関係もない個々の聴き手たちを相互に関係づけられた聴衆にする可能性を手にするようになる、と考えることもできるかもしれない。そうなれば、作曲活動はもはや単なる「社会的事実」としてあるのではなくて、「世界に共生している人びとの間で進行する事象」としてあると言えるだろう。それは、「人びとの介在者であるべき世界が、人びとを結集させる力を失い、人びとを関係させると同時に分離するその力を失っている」社会に、ふたたび人びとを互いに関係づけ、同時に引き離すような世界を対置してみせることになるからである。

だがそうした可能性と、現実にはアンドリーセンの作曲活動によって“場”がもたらされるかどうかということは、おのずとべつの問題である。アンドリーセンが作曲活動を社会的な文脈から切り離すことを望まず、「社会的事実」とみなすかぎり、それはあくまで可能性のままに留まらざるを得ない。社会から遊離しないために、現代の「音楽の生活社会」に見合った“単純な”書法が《国家》の場合のように一貫して取られるなら、アンドリーセン的な矛盾は、いつまでも矛盾のままであり続け、解消される見込みはないだろう。自己の社会に対する関心は、社会の自己に対する“認知”と等価である。曲の最後に回帰するホモフォニーは、そういう事態の否認であると同時にまた、その苦々しい承認でもあるかのように両義的に響く。

社会から遊離しない作曲活動は社会に受け入れられるかもしれないし、多くの聴き手を集めるかもしれない。しかし、それはその聴き手たちを関係づけると同時に引き離すような“場”を実現することはない。なぜならアーレントによれば、「社会というものは、いつでも、その成員がたった一つの意見と一つの利害しかもたないような、単一の巨大家族の成員でもあるかのように振舞うよう要求するからである」⁸⁾。そこには一様に一義的に聴く多数の聴き手が集っているにすぎないし、アンドリーセンの《国家》はあきらかに一様に一義的に聴かれるように聴き手たちを導いている。アンドリーセンが作曲活動は社会的なものでなければならないと言うとき、ただ単に“超社会的な”ものばかりではなく、公的領域もまたこの社会的なものから排除されているのである。

3

ところで、アーレントは〈工作人〉についてつぎのように説明している。

〈労働する動物〉の場合、その社会生活は、世界を欠き、獣の群れの如きものであり、

したがって公的な世界の領域を建設する能力も、そこに住む能力ももたない。これに反して、〈工作人〉は、正確にいえば政治領域ではないにしても、それ独自の公的領域をもつ能力を完全にもっている。その公的領域とは、交換市場であり、そこでは彼は自分の手になる生産物を陳列し、自分にふさわしい評価を受けることができる。(……) 世界の建設者であり、物の生産者である〈工作人〉は、自分の生産物を他人の生産物と交換することによってのみ、自分にふさわしい他人との関係を見いだすことができるということである。なぜなら、本来、これらの生産物自体は、常に、独居のなかで生産されるからである。⁹⁾

労働者にとっての社会とはちがって、〈工作人〉にとって、私的領域としての独居と公的領域としての交換市場という二つの領域は明確に分かれている。〈工作人〉が製作する物が価値をもたない領域と価値をもつ領域としてはっきりと区別されるのである。

「労働の生産物であれ、仕事の生産物であれ、消費財であれ、使用対象物であれ、肉体の生命あるいは生活の便宜に必要なものであれ、精神生活に必要なものであれ、とにかくすべての物が“価値”となるのは、あらゆる物が他の物と交換できる交換市場においてだけである」¹⁰⁾ とアーレントは言う。つまり価値とは、ある使用物がある用途に使われるというその物に本来帰属する特性のことではない。たとえば、鉛筆の価値はそれによって文字が書けるという有用性にあるのではないし、消しゴムの価値はそれによって鉛筆で書かれた文字をふたたび消すことができるという有用性にあるのではない。そうではなくて、すべての物の価値は、アーレントによれば、「特定の人間活動力の生産物ではけっしてなく、このような生産物が社会の構成員の間で行なわれる交換の絶えず変化する関係の中に引き込まれるときにはいつでも存在するに至るものである」¹¹⁾。

ただし、アーレントはそうしたすべての物から、あるいはそれらの物が価値となる交換市場から、芸術作品を切り離して考える。

人間の工作物は、安定性がなければ、人間にとって信頼できる住家とはならない。そのような安定性を人間の工作物に与えている物の中には、厳密にいついかなる有用性もなく、その上、それがただ一つのものであるために交換されず、したがって貨幣のような公分母による平等化を拒んでいる多くの対象物がある。それらの対象物は、交換市場に入る場合でも、勝手に価格がつけられるだけである。いうまでもなくそれは芸術作品である。芸術作品にふさわしい扱いというのは、もちろん、それを“使用すること”ではない。それどころか、芸術作品は、世界の中でそれにふさわしい場所を与えるために、普通の使用対象物の文脈全体から注意深く切り離しておかなければならない。同じように芸術作品は、日常生活の緊急な必要や欲求

からも切り離しておかなければならない。実際、芸術作品は、このような日常生活の必要や欲求から最も縁遠いのである。¹²⁾

絵画や彫刻、あるいはまた詩や音楽は、それらが芸術作品であるかぎり、交換市場の外部にある。だからすべての芸術作品は価値を超越しているし、そのかぎりまた“超社会的な”ものとしてあると言ってよいだろう。なんらかの芸術作品が交換市場に陳列される場合でも、交換市場が決定するのは、その芸術作品の質ではなくて、その物としての価値だけである。たとえば本や楽譜はそれ自体が芸術作品というより、読むために、あるいは演奏するために使用される対象物であると考えられるかもしれないが、それはそこから導き出される詩や音楽と等価ではないだろう。「詩は書かれ、なによりも触知できる物に変形される」¹³⁾ ように、音楽もまた書かれ触知できる物、つまり楽譜に変形されるとしても、詩や音楽の特質はその本や楽譜の交換市場における価値とは無関係なのである。

「音楽と詩の場合、“材料”は音と言葉から成っているために、芸術の中で最も非“物質的”であり、物化と物化に必要な仕事は、最小限に保たれている」¹⁴⁾ とアーレントは言う。絵画や彫刻などの芸術作品はそれ自体が同時に物として存在するが、詩や音楽は、それが書かれ触知される本や楽譜という物そのものではない。レンブラントの《夜警》やミケランジェロの《ダヴィデ像》は、そう名づけられている物として同時にあるが、ブレヒトの詩《七つのバラがやぶにさく》やベートーヴェンの《第九交響曲》は、それがたとえ直筆で書かれたものであろうと、その詩集や楽譜という物のことだと言うことはできない。ただ、アーレントの言う物は、たとえば実際に私たちの手で触知できる具体的な物を必ずしも意味しているのではない。つまり、絵画や彫刻にせよ詩や音楽にせよ、芸術作品の特質は物としての存在の内部に見いだされるわけでは必ずしもないのである。芸術作品に、それ以外の工作物と同じように触知できる物としての存在しか認めないとき、交換市場という公的領域において、それは価値を生むことになる。交換市場にあるのはあくまで物であって、芸術作品ではないからである。

アーレントが芸術作品をそれ以外の工作物から切り離す場合、工作物がいわば有限の耐久性をもっているのに対して、芸術作品は無限の耐久性を、つまり永続性を有しているということが前提になっている。物はかりに物としてそのすぐれた耐久性ゆえに存続するとしても、人びとの記憶から消えてしまうだろうが、芸術作品はもしその物が失われたとしても、人びとの記憶に刻まれ語りつがれていくだろう。だから詩の場合なら「印刷され書かれた書物の外部において」¹⁵⁾、すなわち「詩人と詩人に耳をかたむける人びとの記憶の中に、生きて語られる言葉として長く存続してきた」¹⁶⁾ のであり、音楽の場合ならやはり、印刷され書かれた楽譜の外部において、すなわち音楽家と音楽家に

耳をかたむける人びとの記憶の中に、生きて奏でられる音として長く存続してきたのである。

工作物と芸術作品の差異は、その物の内部にはけっして見いだされない種類のものである。しかしそれにもかかわらず、すべての物が「ある点でその機能的効用を超越しない物はなく、(……) 純粹に世界的な存在としていったん完成されると、単なる手段性の分野をも超越する」¹⁷⁾ とアーレントが言うとき、「普通の物の耐久性は、すべての物のうちで最も世界的なもの、すなわち芸術作品がもちうる永続性のかすかな反映にすぎない」¹⁸⁾ としても、両者の差異はもはや相対的なものでしかない。むしろ、その差異はある物のふたつの現われ方にすぎないと言うべきだろう。ある物を芸術作品として見るなら、それは交換市場という公的領域の外部にあるし、ある芸術作品を単なる物として見るなら、それは交換市場という公的領域の内部にあるというだけのことなのである。こうした自家撞着を免れることができるのは、芸術作品が芸術作品としてしか現われえない、交換市場とはべつの公的領域を想定する場合にかぎられる。

芸術作品は思考物 (thought things) である。しかしだからといって、それが物でないことにはならない。思考過程それだけでは、本とか絵画とか彫像とか作曲譜面のような触知できる物は生産されず、製作されない。もちろん、文章を書き、イメージを描き、形象を造形し、メロディを作曲する物化は、それに先行する思考と結びついている。しかし、この思考を本当にリアリティとし、思考から物を製作するのは仕事人の技能であり、それは、人間の手という原始的な道具によって、芸術作品以外の耐久性ある人間の工作物を作るのと同じものである。(……) “生きた精神” が生き続けなければならないのは必ず “死んだ文字” の中においてである。そして “生きた精神” を死状態 (deadness) から救い出すことができるのは、死んだ文字が、それを進んで甦らせようとする一つの生命とふたたび接触するときだけである。(……) この死状態は、すべての芸術に現われており、いわば、人間の心あるいは頭脳の中にある思考本来の住家と世界におけるその最終点の間の距離を示している。¹⁹⁾

“生きた精神” が生き続けるために、それは物として残されなくてはならない。さもないければそれは忘れられるほかないからである。“生きた精神” が記憶されるために、つまりそれが永続性を手にするために、それは書かれ、描かれ、造形され、作曲されなければならない。ただそうして作られた物、刻まれた文字や音符、描かれた図形は、“生きた精神” を記録したものではあるけれども、“生きた精神” そのものではすでにない。その単なる物、“死んだ文字” は、再生されないかぎり、せいぜい交換市場において価

値をもつだけのことである。“生きた精神”の記憶がその記録をとおして甦らないかぎり、絵画や彫刻にしても詩や音楽にしても、それらが芸術作品として世界のなかに現われることはできない。その記憶が呼び覚まされるとき、ただそのときにかぎり、それらの作品に無限の耐久性が、すなわち永続性が見いだされるのである。

4

音楽の場合で言えば、楽譜は“生きた精神”の記録ではあっても、それ自体が芸術作品なのではない。“死んだ音符”がその記憶とともに甦り、実際の音としてふたたび生きるのでなければ、楽譜はただの印刷された紙束にすぎない。したがって問題は、“生きた精神”が再現される“場”はどこに見いだされるのかということである。過去の音楽であれ同時代の音楽であれ、作曲されて物と化した作品は、演奏され聴かれる“場”がないかぎり、「死状態」に留まるほかない。ただしその“場”を社会に求めようとするれば、アンドリーセンのように矛盾に陥らざるを得ないだろう。

社会における有用性を求めてある作品が作曲されるなら、それはアーレントの言う使用対象物であっても芸術作品ではない。アンドリーセンの《国家》に聴かれる“単純な”音型の反復とそれに基づくリズムの強調は、すぐれた職人の技術によって作られる工作物の希少性や耐久性より、むしろ労働の分業による大量生産によってもたらされる規格品の画一性や代替可能性を思わせる。《国家》に耳をかたむける聴き手は、アーレントの言い方を借りるなら、「自然過程のサイクルが描くよりもずっと早い反復のリズムの中に追い込まれる」²⁰⁾ ことになるだろう。そこで再現されるのは“生きた精神”というより、「新陳代謝の終わりのなきサイクル」²¹⁾ における時間の知覚の一様化なのである。

ドイツの作曲家・指揮者ハンス・ツェンダーは、たとえば音楽の時間についてつぎのように言っている。

楽譜上のコンセプトが聴く側の意識でどの程度変化するかを、経験豊かな作曲家は計算に入れている。作品を書いているプロセスで、演奏家の意識との、つまり音となる瞬間(そのとき譜面上に氷結した形式がふたたび時間の生きた流れに変化するのだが)とのフィードバックが行われているのである。音楽を理解するということは、書かれた形式のファサードをなぞることではなくて、そうした相互関係をたどることではなければならないだろう。

“分析”という語はアリストレスでは、結び目を解くことを意味する。音楽の場合なら、それは作曲家が記譜においておこなった結合を読み解くことである。分析はまたその反対概念である“トピカ”によって補完されなければならないだろう。

すなわち、トピカとはいまだ知られていない領野の探索である。この語はギリシャ語の“トボス”、つまり場に由来する。音楽的トピカによって探し求められなくてはならない未知の領野とは音楽的時間である。²²⁾

楽譜の分析は、それが実際に演奏され聴かれるときにはじめて生成される時間を想定することなしには無意味だ、とツェンダーは言うのである。書かれたものの分析は単なる記録の解説であり、その記憶が甦るのは、実際に音として響く時間をおいてほかにはないからである。演奏され聴かれるその「音楽的時間」にしか、“生きた精神”が見いだされる“場”はない。音楽史において古典とみなされている作品であろうと、あるいは同時代の作品であろうと、それは演奏され聴かれるべき「未知の領野」であることに変わりはない。けれども、演奏され聴かれるとしても、それがすでに周知のことを再確認するだけのことなら、あるいは演奏と聴く行為がもはや「未知の領野」を探し求めるためのものではないとしたら、「音楽的時間」が知覚されることもないだろう。楽譜のリアリゼーションは、楽譜というオリジナルの無数のコピーとしてあるわけではないのである。

「新陳代謝の終わりなきサイクル」のなかで、時間は計量可能なものとみなされ、そのかぎりそういうものとして知覚されるだろう。アンドリーセンの《国家》の場合、そのように物象化された時間をひたすら刻み続けるように、同一の、あるいはまた似たような音型が反復されるが、それは「未知の領野」を探し求めるためではなく、この作品にかかわるすべての人びとに、ふたたびアーレントの言葉を借りて言えば、「有機的生命の一般的条件となっている限定的な空間」を指し示すためなのかもしれない。ホモフォニーの回帰は、“単純な”音の結合といくつかのリズム・パターンによるその反復からなる「限定的な空間」から必然的に導き出されたものというより、そうした「新陳代謝の終わりなきサイクル」をとりあえず終わらせるために、その「限定的な空間」の外部から導入されたもののようなのである。ただし、それはせいぜい記憶の底に沈んだ“生きた精神”の遠いこだまでしかないだろう。限定された書法と限定された聴衆によって作り出される「限定的な空間」は、「未知の領野」を実現不可能なユートピアとして照らし出す。社会の現実から遊離しないために、「未知の領野」もまた、プラトンの“国家”から追放されるあのミクソリディア旋法のように、アンドリーセンの《国家》から排除されなければならなかったのである。

注

- 1) ルイ・アンドリーセン Louis Andriessen (*1939) の4女声と27楽器のための《国家 De Staat》(1973-1976) では、プラトンの『国家』のなかの音楽論からの4箇所(第3巻 397b7-c2、第3巻 398d1-399a4、第3巻 399c7-e7、第4巻 424c3-6) がテキストとして使われている。その4つのテキスト断片に基づいた3つの合唱部分(二番目と三番目の断片は連続して演奏される)は、オーケストラを伴う4つの女声によってギリシア語で歌われる。また女声合唱と同様、オーケストラもギター、ピアノ、ハープ以外のすべての楽器(オーボエ、ホルン、トランペット、トロンボーン、ヴィオラ)はそれぞれ4台で編成されており、曲全体はテトラコードによる4つの音を基調にして作られている。
- 2) Liner notes to Louis Andriessen, *De Staat*, Amsterdam: Donemus (Composers' Voice CV7702/c) 1978. このLPの演奏は1976年の初演と同様、ルーカス・ヴィス Lucas Vis 指揮オランダ管楽アンサンブルによるもので、1978年のオランダ・フェスティヴァルでのカレ劇場(アムステルダム)におけるライブ録音である。また1990年、やはりカレ劇場でのラインベルト・デ・レーウ Reinbert de Leeuw 指揮シェーンベルク・アンサンブルによる演奏がライブ録音されているが、そのCD (Elektra Nonesuch 7559-79251-2) のライナー・ノートにもLPと同じ解説が使われている。ただし、そこではプラトンがその“国家”からの追放を主張した楽器は、ペクティス pektis ではなく、ダルシマー dulcimer と表記されている。
- 3) 同上。
- 4) “単純な”書法の採用は、アンドリーセンの場合、複雑さの一途を辿っていったそれまでの前衛音楽のモダニズムに対する異議申し立てだと言ってよいだろう。音楽は社会的なものでなければならぬと考えるアンドリーセンにとっては、単純な素材と方法によって音楽を社会化することが、なにより重要だったのにちがいない。ただ、書法の単純さは必ずしも演奏の平易さを意味するものではない。とりわけ金管楽器の場合、ただ単に技術的にだけではなく、肉体的にも演奏者にかなりの困難を課しているように思われる。なお、松平頼暁は一般的に“新しい単純性(New Simplicity)”という名称で呼ばれている音楽を三つのカテゴリー、すなわち、素材と構造が限定されているミニマル音楽や反復音楽などの旋法性の音楽、いわゆるネオ・ロマン主義の音楽、そしてアンドリーセンに代表されるような「政治的な立場から単純な素材と方法を用いる」音楽に分けて考えている。(松平頼暁『現代音楽のパサージュ ― 20.5世紀の音楽〔増補版〕』青土社1995年、180-194頁参照)
- 5) アンドリーセンは、《国家》の聴衆に「25歳から40歳までの進歩的な中産階級」を想定しているようだ。(Robert Adlington, *Louis Andriessen: De Staat*, Aldershot: Ashgate 2004, 130参照) 《国家》におけるミニマル音楽やジャズ、ガムラン音楽などの音楽的素材の採用も、そのような作曲家の志向性を反映したものと言えるかもしれない。通常のクラシック・コンサートの“常連客”をこの曲の聴き手とはみなさないことで、アンドリーセンは《国家》の聴衆を限定しようとするわけである。
- 6) 近藤譲『〈音楽〉という謎』春秋社2004年、27-28頁。
- 7) ハンナ・アレント(志水速雄訳)『人間の条件』ちくま学芸文庫1994年、78-79頁。なお、この志水訳でカタカナのルビがふられている語句は、引用に際してルビの代わりに括弧内にその原語を表記している。注19)も同様。
- 8) 同上、62頁。

- 9) 同上、255 頁。
- 10) 同上、259 頁。
- 11) 同上、260 頁。
- 12) 同上、263 頁。
- 13) 同上、267 頁。
- 14) 同上、266 頁。
- 15) 同上、267 頁。
- 16) 同上。
- 17) 同上、272 頁。
- 18) 同上、271 頁。
- 19) 同上、265-266 頁。
- 20) 同上、187 頁。
- 21) 同上。
- 22) Hans Zender, Interpretation – Schrift – Komposition, in: Hans Zender, *Wir steigen niemals in denselben Fluß*, Freiburg: Herder 1996, 66-67.