

音楽とイメージ

藤井 たぎる

ヨゼフィーネと音楽

フランツ・カフカの「歌手ヨゼフィーネ、あるいはネズミの一族」のなかで、ネズミのヨゼフィーネの歌は語り継がれて伝統となるかわりに、歴史を重んじないネズミ一族¹⁾から忘れられ失われるものとして語られている。それが忘れられ失われるかぎりにおいて、それはまた抽象化されることも普遍化されることもないだろう。ヨゼフィーネの歌は忘れられ失われることと引きかえに、抽象化や普遍化を免れるのである。

高橋悠治は、非記号化、非抽象化の実験の必要性についてこう言っている。

ストラヴィンスキーの新古典主義は、バッハを記号化した。演奏の原典主義は、楽譜という記号システムの偶像崇拜だった。バルトークは、東欧の農民の歌を要素に還元し、西欧の構造に押しこめた。ウェーベルンの音楽は、空間に配置されたまばらな音となり、沈黙に近づいていく。チャーリー・パーカーはジャズを歌と踊りからはなれたコード進行にした。録音技術の発達とともに音はデジタル記号以外のものではなく、大衆音楽さえ、きき手とは直接の接触をもたないスタジオの作業が主になる。

なぜなら、大衆自体が数字にすぎないのだ。虐殺、難民、飢餓、公害、砂漠化、チェルノブイリ。時代がコミュニケーションをこえる問題をもち、抽象は公認のことばとなり、新しい権威になったのだ。抽象によって真実を語るができなくなった。こうなると、日々のことばを非記号化し、音楽を“いま・ここで”の活動として再時間化し、個人とそれととりかこむ世界との間の接触をとりもどすことは、どんな伝統もあてにできない実験なのだ。²⁾

ネズミのヨゼフィーネの歌が、「いまではもとよりだれももう歌うことのできない」³⁾ 失われた歌となると、それはどんな歴史にも様式にも組み込まれることはないだろう。その意味でヨゼフィーネの歌はいまだ記号化されていないバッハのように、いまだ抽象化されていない東欧の農民の歌のようにあると言える。歴史や様式に押し込められない歌は、記号化・抽象化されずに、ネズミたちの日々の生活や現実のなかでその固有性を獲得するからである。

だがしかし彼女がつくり出すのは、ただ単なるチュウチュウ鳴きではない。彼女からうんと遠く離れたところに立って、耳を澄ましてみる。あるいはむしろ、このように試してみるのがいいかもしれない。つまりあのヨゼフィーネの声を、たとえばほかの声といっしょに聴いてみて、はたして彼女の声がちゃんと聴き分けられるかどうかという課題に挑戦してみるのである。そうすると絶対にごくふつうの、せいぜいその華奢というか、弱々しさですこしばかり目立ったチュウチュウ鳴きしか聴きとれまい。だがいったん彼女を眼前にすると、それはもう単なるチュウチュウ鳴きではない。彼女の芸術を理解するには、単に彼女を聴くばかりではなく、また見る必要がある。かりにそれが私たちのふだんのチュウチュウ鳴きにすぎないとしても、しかしそこにはたしかになによりも奇妙な点がある。すなわち、ごくごくふつうのことをするのに、もったいぶって立ち振るまうのである。⁴⁾

ヨゼフィーネの歌を単なるチュウチュウ鳴きではなく、ヨゼフィーネ固有の歌にしているものは、まずなによりも彼女の立ち振るまいである。彼女はネズミ一族の国民集会の場で、聴かれる存在であると同時にまた見られる存在でもある。ヨゼフィーネの声がごくありきたりの声で特徴を欠いたものであれば、ヨゼフィーネ以外のだれのものでもないその声を特定するために、ネズミたちはその場に居合わせ、その声の主を見定めなければならない。一方、ヨゼフィーネが自分の歌を聴かせるためには、彼女はみずからをまず見せなければならない。そのときそこに歌われる場が形成される。つまりヨゼフィーネの歌の固有性は、ただ単に彼女の歌唱力によってもたらされるばかりではなくて、それに付随するほかのあらゆる要素、たとえば彼女の歌うまへの姿勢、歌っているときの小刻みにふるえる胸やそらした頭によって、あるいはまたそれにも増して会場に集う一族の視線と「厳かな静寂」⁵⁾によってもたらされるものである。それは、彼女とネズミの一族とのあいだの“いま・ここで”のコミュニケーション

ヨンにおいてようやく成立するものだ。彼女の歌はそのようにして共有される場のなかで、はじめてその固有性を主張することができるのである。

ほかのすべてのものたちに沈黙が課せられるなか、浮かび上がるチュウチュウ鳴きは、ほとんど一族の福音のように一人一人に届く。難しい決断のさなかのヨゼフィーネのこのか細いチュウチュウ鳴きは、さながら敵意に満ちた世界の喧噪のまっただなかにあるわが一族の哀れな生きざまを物語っているかのようだ。⁶⁾

一族の集会の場の沈黙のなかに弱々しいヨゼフィーネの歌が浮かび上がり、また同時にその歌がネズミたちの寡黙な暮らしぶりを映しだす。両者はそれぞれ互いに“地”と“図”のように対応しているのである。いずれか一方が欠けると、たちどころに“地”も“図”も消えてしまう。ネズミたちの現実や日常の外で、ヨゼフィーネの歌が芸術として、音楽として認識されることはあり得ない。ヨゼフィーネの歌とネズミたちの現実とのあいだの相関関係が失われるなら、だれももうそれを歌うことも聴くこともできないのである。

このような相関関係は、ルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタインの『論理哲学論考』の記述にも見いだすことができる。彼はつぎのように言っている。

ある普遍的な規則、それによって音楽家が総譜から交響曲を引きだすことができたり、ひとがレコード盤の溝から交響曲を、そしてその最初の規則にしたがってふたたび総譜を導きだすことのできる、そのような普遍的な規則が存在するというもののなかに、まさしくこれらの一見まったく別々の形象の内的な類似性が成立する。そしてそのような規則は、交響曲を楽譜の言語へと投影する投影法則であり、楽譜の言語からレコード盤の言語へと変換する翻訳規則なのである。⁷⁾

ヴィトゲンシュタインの言う普遍的な規則に基づくなら、交響曲を何か実体的なものとして、つまり単独で存在するものとして想定するのはあやまりだということになる。すなわち、総譜やレコード盤の溝がコピーとして、そのオリジナルである交響曲に対応しているというわけではないのである。その反対に、総譜をもとに音楽家によって、あるいはまたレコード盤の溝を針がトレースすることによって、音楽が生みだされるのだから、総譜やレコード盤の溝がオリジナルで、そこから導きだされた交響曲はそのコピーだと主張することも、同様にあやまりだと言えるだろう。総譜やレコード盤の溝もやはり、交響曲と同

じく実体的なものとしてあるのではない。

総譜からその交響曲が、交響曲からその総譜が導きだされ、あるいはまたレコード盤の溝からその交響曲が、交響曲からそのレコードの溝が導きだされる時、それらのあいだには、いずれがオリジナルともコピーとも特定することのできない“投影法則”があるというわけである。そうした“投影法則”が失われるなら、相関関係は成立しないので、交響曲や総譜やレコード盤の溝は、もはや「内的な類似性」を共有しない「まったく別々の形象」になってしまうだろう。

たとえばある楽譜が存在するとしよう。その楽譜は通常五線譜で書かれたものでもグラフィックでも、あるいはまた口述によるものでも構わない。ただいずれにしてもそれが楽譜であるためには、それに対応する曲が存在するのだからなければならない。もしその曲がどこにも見いだされないのなら、楽譜はもはや楽譜ではなく、単なる五線上のインクのしみやグラフィックやパロールにすぎないからである。また反対にある曲が存在するなら、それに対応する楽譜が書かれたものであれ口述によるものであれ、かならず存在するということだ⁸⁾。

あるいはまた、あるレコード盤が存在するとする。このレコード盤には、それに対応する楽譜を持たない音楽が録音されているものと仮定しよう。たとえば、ピエール・シェフェールとピエール・アンリの共同制作による歴史上最初のミュージック・コンクレート作品『一人の男のための交響曲』ということにしておこう。さまざまな具体音が吹き込まれたそのレコード盤とそれを再生することで得られる曲とのあいだにも、ヴィトゲンシュタインの言う“投影法則”が認められるだろう。両者のいずれがオリジナルであり、いずれがコピーなのかを決定することはやはり不可能なのである。なぜなら、レコード盤の溝（あるいはまた CD ならデジタル記号）を読みとることと、その曲を導きだすこととは、ふたつに分離することのできないただひとつの出来事だからである。

レコード盤（あるいは CD）がプレーヤーによって演奏されるかぎりにおいて、そのときそこに音楽が導きだされ、その音楽はまたそれと同時にレコード盤（あるいは CD）を単なるビニールの（あるいはアルミの）円盤としてではなく、まさしくレコード盤（あるいは CD）として指し示す。楽譜もそれが演奏されるかぎりにおいて、そのときそこに音楽が生みだされ、その音楽はまたそれと同時に、楽譜を単なる五線上の模様やグラフィックとしてではなく、ほかならぬ楽譜として指し示す。あるいはさらにそのような“投影法則”を、ネズミたちの

沈黙がヨゼフィーネの歌を縁取り、またヨゼフィーネの歌がネズミたちの沈黙を映しだすその相関関係に重ねてみるなら、音楽はヨゼフィーネの歌のように、楽譜（あるいはレコード盤やCD）はネズミたちの沈黙のようにあると言える。

ところで、ヨゼフィーネの歌手人生の終わりはつぎのように語られている。

だがヨゼフィーネももう落ち目に違いない。やがて彼女の最後の一声が響き、そして止むときがやってくる。彼女はわが一族の永遠の歴史のなかのとりにつらない逸話となる。わが一族はその喪失を克服する。それはたしかに簡単なことではないかもしれない。どうしたらまったく無言のままの集会在可能だろうか。もちろん可能だ。ヨゼフィーネがいるときも無言ではなかったか。彼女の実際のチュウチュウ鳴きは、記憶のなかのそれよりも、とりたてて言うほど大きくて生気溢れるものだったろうか。そもそも彼女がまだ現役のころだって、それは単なる記憶以上のものだったろうか。むしろわが民族は、あのようになかの歌が失われるべくもなかったもので、ただそれだけの理由であれほど高く評価したのではなかったか。⁹⁾

ヨゼフィーネが姿を消したあとのネズミ一族の集会における沈黙とは、いったいどのようなものだろうか。失われた歌は記憶のなかで風化し、沈黙だけがあとに残される。けれどもそこに映しだされるものは、すでに存在しない。沈黙は何も表出しない文字どおりの沈黙となる。

たとえばそれはつぎのように言い換えることができるだろう。ある曲がヨゼフィーネの歌のように忘れられるとしよう。あとには楽譜だけが残される。そこに表象されるものはすでにない。楽譜は、五線とさまざまな記号が描かれた紙にすぎないからである。

もちろんある曲の記憶が失われるとしても、その楽譜が忘れられ失われた何らかの音楽を書き留めたものとして認識されるとき、そこからそれに対応する曲があらたに導きだされることになる。けれども、もはや存在しない音楽の起源がその楽譜のなかを探し求められるとき、楽譜は高橋悠治の言うような「楽譜という記号システム」になる。つまり、楽譜はネズミたちの沈黙のように、あるいはレコード盤の溝のようにあるのではなくて、オリジナルの形象の記憶が保存され、また抽出される原典として、そこから引きだされる音楽のアイデンティティを保証するものとなるのである。こうして演奏は、“いま・ここで”そのつど実現される出来事ではなく、同一の起源から派生するヴァリエーションと

して理解されることになる。その場合、演奏は楽譜を解釈することに、そしてまた音楽学は楽譜を分析することにかぎりなく近づいていく。

ゲオルク・カッツァーはそうした傾向をつぎのように批判している。

私たちはまず音楽の専門家たちの大部分（厳密に言えば、作曲家もこの世界と無関係ではないわけですが）、音楽学や音楽理論の先生方が、電子音楽が伝統的な作品ジャンルの序列の圏外にあるためか、多かれ少なかれ露骨な黙殺をもってこれを遇することを甘受しなければなりません。とりわけこの種の作品はしばしば音の形象のまま、つまり楽譜のようなかたちでは残されずに、もっぱら磁気テープに記録されたままなので、冗語的に営まれる楽曲分析には向きません。この場合、犯罪学的な炯眼でなされる枚挙法は通用しないのです。聴きとられるものだけが唯一頼りになる、本来の分析以外に方法はないということです。¹⁰⁾

楽譜はあくまでそれに対応する音楽との相関関係においてのみ、楽譜として成立することはすでに見てきたとおりである。カッツァーがここで言っていることも、そのことにほかならない。けれども、楽譜のなかには解明されるべき起源が隠されているという前提に立って分析や解釈がおこなわれる場合、すでにもう存在しないものがオリジナルなものとして、起源として見えてくるだろう。起源は読みとられるのではなくて、あえて言えば読み込まれるのである。オリジナルなものへの、起源への志向が、音楽に芸術作品としての“奥深さ”を付与するのだと言ってもよい。

起源とイメージ

フーゴー・フォン・ホフマンスタールは「詩についての対話」で、対話者の一人につぎのような台詞を言わせている。

そして晩年のゲーテの詩は、ときおり暗く深い泉にも似てくることがある。その水の鏡のうえを、上ばかり見つめている眼には捉えられない、齢知らぬ暗く深い水のうえにかがみ込む者にしか見えないまぼろしが滑っていく。¹¹⁾

ゲーテの詩は、ここで暗く深い泉として表象されている。その詩 = 泉の鏡のような水面を見つめていれば、何かが見えてくるという。上ばかり見つめている門外漢は別として、その鏡をじっと覗いていると、その何かを捉えることが

できる、と。その詩 = 泉のうえに何かを読みとろうとすれば、その読みとろうとしたものはたしかにそこに映しだされるかもしれない。けれども、それはあくまで水の鏡に浮かぶ幻影にすぎないのである。

それではかりに、その暗く深い泉の奥底にその幻影のオリジナルを探し求めるとしたらどうだろうか。ホフマンスタールは別のところで、やはり鏡の比喻を使ってつぎのように言う。

人々は好んで詩の背後に、彼らが“本当の意味”と読んでいるものを探しだそうとする。それはさながら、猿が両手をしきりに鏡のうしろに持って行って、そこで身体に触れることができるはずだ、とばかりに手探りしているようなものである。¹²⁾

つまり、“本当の意味”が作者の（たとえば晩年のゲーテの）意図や思想であるにしても、詩が言外に表現しているものであるにしても、あるいはまたそのほかの何であるにせよ、いずれにしても鏡の向こうに、暗く深い泉の奥底に、そんなものは存在しないというのである。それでは“本当の意味”が見いだされるところはどこなのか。

深さは隠されなくてはならない。どこに？ 表面に。¹³⁾

これはアフォーリズムなので前後の文脈を欠いているけれども、ここではとりあえず、この“深さ”はゲーテ晩年の詩、暗くて深い泉のその深さだと見なすことにしておこう。すると“本当の意味”は詩 = 泉の鏡の奥深くに隠れているのではなくて、その表面に隠れているということになる。つまり、“本当の意味”が見いだされるのもまた暗く深い泉の鏡のうえなのである。

ただもちろんそこに見えてくるものは、「詩についての対話」で語られているように、“本当の意味”という名の幻影であって、その起源は永遠に隠された秘密である。そうした秘密をホフマンスタールは「世界の秘密」と題された詩¹⁴⁾のなかでつぎのように描いている。

深い泉はおそらくそれを知っている
だれもみな、むかしは深く沈黙していた

そしてだれもがそれを知っていた

深い泉の表面に、それは隠されている。そして、それは過去において自明のこととしてあり、語られることもなかった。時がたって、それが何なのかわからないまま、現在へと語り伝えられる。泉に身をかがめる一人の男がそれを捉えるが、すぐにまた逃してしまう。

そしてうわ言を口走り、詩をうたった

その暗い鏡のうえに

あるとき一人の子どもがかがみ込み、うっとりとする

それは詩となり、その詩 = 泉の鏡にかがみ込む少女を魅了する。やがて成長して大人になった彼女は愛によって、記憶の底の朧気な予感をはっきりと思いだす。

深い泉はおそらくそれを知っている

むかしはだれもがそれを知っていた

けれどもいまでは夢が輪を描いて瞬いている

“むかし”は歴史哲学の始まり以降、西洋思想が袂を分かつことになる歴史の起源として、その起源から疎外された第二の時代である“いま”に対立するとともに、そのような過去はまた、個々の人間の成長過程において幼年期として実現されているところのものだ、とペーター・シヨンディは言う。“むかし”の人々が、あるいは子どもが無言のまま理解していたこと、すなわち生の根源的な統一性を“いま”の人間(大人)はことばによって十全に捉えきれていない。けれどもそのような生の統一性との関係がふたたび築かれるのは、沈黙へと退行することによってではない。それはことばで言い表せないこととして沈黙するのではなく、いま見失われている生の全体像をそのときどきの瞬間に浮かび上がらせることが詩的言語の役割である。シヨンディはおよそそのようにこの詩を解釈している¹⁵⁾。

ところで夢の瞬きもまた、あの深い泉の鏡に映る幻影と同じものだろう。そしてその幻影の起源は、かつてことばなしに理解されていたところのものである

るという。けれどもそれにことばが付与されることから、私たち読者は鏡のまえの猿を演じはじめることになる。なぜならそれは、それに対応することばを持たないものであり、また名づけられないかぎり存在しないものだからである。それにもかかわらず、それが“それ”と名指しされるとき、それは何か実体的なものとして表象されざるを得ない。

たとえばシオンディは、“それ”を生の根源的な統一と解釈し、生の“本当の意味”はかつて歴史の起源においては理解されていたし、その根源的統一性も保持されていたと考える¹⁶⁾。まるでこの詩がシオンディ自身にとって暗く深い泉のようであって、その詩=泉のうえに“それ”の“本当の意味”として生の根源的な統一を読みとろうとしているかのようである。もっとも、ホフマンスタールは“それ”を生と名づけているわけではない。もとより最初から、“それ”はすでに「世界の秘密」と呼ばれているからである。

ヴィトゲンシュタインは、「哲学はことばで言い表せること das Sagbare を明確に描くことによってことばで言い表せないこと das Unsagbare を意味するだろう」¹⁷⁾と言い、この語り得ないものを「神秘的なもの das Mystische」¹⁸⁾と呼んだが、ホフマンスタールは、それに対応することばを持たないものを「世界の秘密」と名づける。この詩=泉の表層に浮かぶ夢の瞬きは、その起源が忘れられ失われたものの幻影である。そのかぎりにおいて、“それ”と呼ぼうと、「世界の秘密」と名づけようと、いずれにせよ、私たちが暗く深い泉の奥底に向かって、あるいは歴史を遡って、その起源にたどり着くことはあり得ないのである。“それ”は文字どおり幻影であり、夢の瞬きであって、もはやいかなる実体も起源も持たないイメージだからである。ヨゼフィーネの歌もヴィトゲンシュタインの音楽も、あるいはまたゲーテ晩年の詩も、そのようなイメージとしてある。

同一性と変化

いわゆるクラシック音楽のジャンルで、ある演奏が正統的なすぐれたものと見なされるためには、楽譜上に浮かび上がるベートーヴェンやブラームスの作品の“本当の意味”が十全に捉えられているのでなければならないだろう。それが幻想にすぎないとしても、あるいはそれならばなおのこと、演奏家はできるかぎりその“本当の意味”に近づこうとするに違いない。けれども、すでに述べたように、演奏家たちの関心がもっぱら忘れられ失われた起源を楽譜に探

し求めることに向けられるとき、彼らにとって“いま・ここで”何を表現するかということよりも、その想定される起源をいかに表現するかということのほうがはるかに重要なことになる。演奏は、そこでは単にオリジナルに忠実な品質保証付きの由緒正しいコピーにすぎないのである¹⁹⁾。

柴田南雄は、“何を”と“いかに”を対比させながら、日本の音楽界全般の傾向についてつぎのように言っている。

作曲においても演奏においても、音楽は“何を”表現するか、と“いかに”表現するか、の二つの面を持っている。鑑賞や批評の態度も、どちらかの側に立つことになる。日本人と音楽とのかかわりは、昔も今も“いかに”であり、“何を”を好まない。“いかに”巧みに、美しく、おもしろく、あるいは下手に、きたなく、つまらなく、作られたり演奏されたかが関心の的であって、音楽で“何を”考え、目的とし、表現しようとするかは視野に入らない。²⁰⁾

柴田は日本の「江戸時代の箏曲の稽古も、平安時代の貴族の合奏も、奈良時代の雅楽の練習も」²¹⁾ そのような“いかに”的な態度の現れだったとし、それが「ユダヤ人とユダヤ教およびキリスト教に深く根ざしている」²²⁾ 西洋の“何を”的な発想が日本に根づかない原因になっていると言う。だから日本では作曲もまた、“いかに”的な発想によっておこなわれるほかないというのである。

芸大や音大での作曲や音楽理論の授業内容が依然として十八・九世紀の作曲様式に基づいているのも、作曲こそ“何を”表現するか、でなければならないのに、“いかに”西洋の古典派・ロマン派ふう、に、上手に、耳ざわりよく作曲するか、が目標になっているからだ。日本で穏健、中庸な作風とは西洋の十九世紀の作曲様式に忠実な“いかに”派、前衛的な作風と言われるものはそれに飽き足らぬ“何を”派で、西欧の真の前衛は日本にはない。²³⁾

前衛であるか否かにかかわらず、“何を”表現するかが西洋音楽の本流であるのだから、前衛的作風といっても、それは日本でもようやく西欧的な作曲態度を示すものが現れたというほどの意味であって、それが西欧の前衛と同じ問題意識を共有しているということにはならない、と柴田は考えるのだろう。ただその前衛的作風なるものもまた、実際は西欧の前衛に依拠しているのだとす

れば、それこそ柴田の主張するようないかにも日本的な“いかに”的発想だと言えるのではないだろうか。ただいずれにせよ、何か既存のものが持ちだされて、それが規範と見なされるなら、“何を”表現するかではなくて、“いかに”表現するかに関心が向けられるとしても不思議はない。現実には私たちの大半は、同時代の前衛音楽のいかなる起源にも還元されない出所不明の音のイメージよりも、既知のクラシック音楽やポピュラー音楽の何らかの起源が想定される、いわばそのアイデンティティが保証済みの音のイメージのほうを好んで聴いている。そしてまたこのことは、かならずしも日本人の習性に帰すべき事柄として片づけられる問題ではないはずだ。

今日、世界中の名だたるコンサート・ホールでは、かつて音楽にたえず驚きやショックが求められていた過去の時代とは違って、いつも同じ顔ぶれの音楽がごくわずかな解釈の違いをともなって繰り返されるばかりだ、とニコラウス・アーノンクールは言う。

聴衆の側から見て、私たちはいったいどんなコンサートに出かけるのだろうか。もとより私たちが知っている音楽が演奏されるコンサートにだけ出かけるのだ。これはコンサート・ホールの支配人ならだれもが確信している事実である。演目が問題となるとき、聴き手はすでに知っているものだけを聴こうとする。このことは私たちの聴き方の習慣に関係している。ある音楽作品の進行が、身も心も人がその作品に導かれ、しばしば文字どおりそれによって引き裂かれるほどの作用を及ぼすべく構想されているとすれば、それには私たちがその作品を知らないこと、それを初めて聴くことが前提となる。(……)しかしながらいまでは驚きもショックも生じない。作曲された何百ものそうしたショック効果を内蔵している古典派の交響曲を、私たちが今日聴く場合、すでにその当該箇所の二小節まえから、“いかにそこをやるか”を聴くために、興味津々と私たちは身を乗りだす。そしてその場合、かりにこの事態をきわめて厳格に受けとめるならばの話だが、私たちがその音楽に(おそらくいかに演奏するかということ以外には)驚きもびっくりも魅了されもしないほど、それがすでに周知のものであるなら、そもそもそれはもう演奏される必要はないのである。²⁴⁾

ヴィヴァルディやバッハなどのバロックから、モーツァルトやベートーヴェンといったウィーン古典派、さらにはブラームスやブルックナーをはじめとするドイツ・ロマン派にいたるまでの数しれない“名曲・名演奏”を、私たちが

繰り返し聴いて飽きないのは、繰り返し聴くことで、そのつどいつも何か新しいものを発見するからだというより、むしろそこにいつも同じものを見いだそうとしているからだろう。現代の聴衆は音楽に新たな驚きやショックのかわりに、たえず一定不変なものを求めている。微妙に異なる演奏の彼方に、つねに変わらない同一のものが聴きとられなければならないのである。

楽譜を再現することが演奏の目的となり、またそういうさまざまな演奏（ヴァリアンテ）をとおして、曲のアイデンティティを確認することが音楽を聴くことの目的となると、そこから生まれてくるのは、せいぜいモーツァルト的疾走だの、ベートーヴェンの重厚だの、ブルックナー的深遠だのといった紋切り型の単一のイメージでしかないだろう。音楽のイメージをことばで表現するには、ことばはあまりにも無力であるからなのではない。音楽のイメージそのものが、あまりにも貧しいのである。

このような音楽のイメージの貧困化が、高橋悠治の言う音楽の記号化・抽象化によってもたらされたものだとする、重要なのは、音楽を何らかの起源に還元するのではなく、音楽とのつながりを時代とともに変化する私たちの現実のなかで、そのつど捉えなおしていくことだろう。音楽の“本当の意味”もまた、深い泉の奥底の過去にではなく、その泉の表面に、すなわち現在に見いだされるはずだからである。そしてその場合、音楽に、あるいはまた音楽のイメージに“いま・ここで”求められているのは、アイデンティティではなく、たとえばルカ・ロンバルディが言うような変化と社会性なのである。

今日、現代の作曲家はその音楽で何を望んでいるのだろうか。そしてまた今日、作曲家はその音楽で何をもちたることができるのだろうか。知的聴衆層の音楽の需要を見ると、過去の音楽がそこでは圧倒的な比率を占めている。なぜそうなのか、理由をあれこれ穿鑿してみても始まるまい。事實は、作曲家は今日、社会全体から見てマージナルな存在だということである。どの程度までそうした事態が変化していくかは、作曲家の力の及ぶような事柄ではない。重要なのは、作曲家がいずれにせよそれと自覚することなく巻き込まれている社会的プロセスである。もちろんこの社会的プロセスは、単独に、いわば生身の人間とは無関係に生起するわけではない。限られた可能性の範囲ではあっても、作曲家は社会における自分自身の立場を自覚し、またそれを、まさにその限られた範囲内で決定するのとなければならないだろう。もとよりその場合、もっとも重要なこと、あるいは前提となることは、作曲家が同時代の人々に向かって何かを語りかける音楽、私た

ちに死の間際でもなお何かを告げることのできる音楽を書くということだ。作曲家自身が、そしてその聴き手もまた、何が人間をかくのごとき人間にしているのか、何が人を動かし、また人は何に向かって動いているのかを、音楽を通じてよりいっそうよく理解することができるようになると私は考える。言うまでもなく、人間のアイデンティティは永久不変なものとして与えられているわけではなくて、たえず変化しつづけているからである。²⁵⁾

音楽もまた人間によって作りだされたものであるかぎり、社会的プロセスの所産だと言ってよい。したがって、音楽が何かを語りかけたり、何かを告げることができるのも、ある一定の時代や社会の枠組の内部においてである。その外部にあるものには、それは何も語りかけないし、何も意味しないだろう。アーノンクールが指摘するように、ある過去の音楽作品が、その進行をすでに隅々まで知り尽くしている現代の聴き手に意味するものはもう何もないのである。

音楽は、時間の経過とともにその音の形象が刻々と変化する予測不可能なものとしてある。だから驚きであれ感動であれ、聴き手にたえず未知のイメージがもたらされるが、それらのイメージはついに固定化されることなく、最後の音とともに失われる。たしかに音楽はその同時代の社会的なプロセスの所産ではあるけれども、音楽の自在な変化はまた、それが属している何らかの枠組の限界を映しだしてもいるに違いない。なぜなら、音楽はそうした枠組の内部においてその存在意義が求められているとしても、まさしく音楽であるがゆえに、それをいかなる単一のイメージに還元することもまた不可能だからである。

注

- 1) vgl. Franz Kafka, *Josefine, Die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, in: ders., *Erzählungen*, Frankfurt: Fischer 1983, S. 206.
- 2) 高橋悠治 『カフカ / 夜の時間』、晶文社 1989 年、131-132 頁。
- 3) Franz Kafka, a.a.O., S. 201.
- 4) a.a.O., S. 202.
- 5) a.a.O., S. 203.
- 6) a.a.O., S. 207.
- 7) Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus (Logisch-philosophische Abhand-*

lung), Frankfurt: Suhrkamp 1982 (edition suhrkamp 12), S. 34.

- 8) その意味で、いわゆる即興演奏というものは原理的に存在しないとも言えるだろう。
- 9) Franz Kafka, a.a.O., S. 216.
- 10) Mathias Hansen (Hrsg.), *Komponieren zur Zeit - Gespräche mit Komponisten der DDR*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1988, S. 125.
- 11) Hugo von Hofmannsthal, Das Gespräch über Gedichte, in: ders., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, Frankfurt: Fischer 1979, S. 508.
- 12) Hugo von Hofmannsthal, Bildlicher Ausdruck, in: ders., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze I*, Frankfurt: Fischer 1979, S. 234.
- 13) Hugo von Hofmannsthal, Buch der Freunde, in: ders., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze III*, Frankfurt: Fischer 1980, S. 268.
- 14) 以下はこの詩の全文である。引用は Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Gedichte, Dramen I*, Frankfurt: Fischer 1979, S. 20 に拠る。

WELTGEHEIMNIS

Der tiefe Brunnen weiß es wohl,
Einst waren alle tief und stumm,
Und alle wußten drum.

Wie Zauberworte, nachgelallt
Und nicht begriffen in den Grund,
So geht es jetzt von Mund zu Mund.

Der tiefe Brunnen weiß es wohl;
In den gebückt, begriffs ein Mann,
Begriff es und verlor es dann.

Und redet' irr und sang ein Lied -
Auf dessen dunklen Spiegel bückt
sich einst ein Kind und wird entrückt.

Und wächst und weiß nichts von sich selbst

und wird ein Weib, das einer liebt
und - wunderbar wie Liebe gibt!

Wie Liebe tiefe Kunde gibt! -
Der wird an Dinge, dumpf geahnt,
In ihren Küssen tief gemahnt...

In unsern Worten liegt es drin,
So tritt des Bettlers Fuß den Kies,
Der eines Edelsteins Verlies.

Der tiefe Brunnen weiß es wohl,
Einst aber wußten alle drum,
Nun zuckt im Kreis ein Traum herum.

- 15) vgl. Peter Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle* (hrsg. von Henriette Beese), Frankfurt: Suhrkamp 1975 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 90), S. 287-290.
- 16) vgl. a.a.O., S. 287-288.
- 17) Ludwig Wittgenstein, a.a.O., S. 42.
- 18) a.a.O., S. 115.
- 19) 現実に演奏家が公開のコンサートで演奏する場合、原則として当該の曲目の著作権 Copyright 使用料を支払わなければならないことは周知のとおりである。
- 20) 柴田南雄「音楽は“何を”表現するか」、『現代思想』1977年5月号(特集=現代芸術の思想)青土社所収、159頁。
- 21) 同上。
- 22) 同上。
- 23) 同上、160頁。
- 24) Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede - Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Kassel: Bärenreiter 1982, S. 29-30.
- 25) Luca Lombardi, Von der Macht der Musik und der Ohnmacht des Komponisten, in: *Merkur - Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 612, Stuttgart: Klett-Cotta April 2000, S. 317.