

“ウィーン古典派”の音楽を読み直す

藤井 たぎる

芸術と趣味

読み直す、聴き直すというのは、文学なら過去に書かれたもの、音楽なら過去に作曲されたものが、現代の私たちにとってどういう意味をもつのか、私たちといったいどういう関係があるのかを問うことだと言えるだろう。百年前、二百年前の作品が相変わらず演奏され聴かれているとおり、クラシック音楽愛好家は、欧米はもとより日本にも少なからず存在する。ただ、愛好家という言葉が示しているように、彼らは好きだから聴いている人たちである。そういう人を捕まえて、たとえばあなたはなぜ浜崎あゆみやブリトニー・スピアーズではなく、モーツァルトやベートーヴェンが好きなのか、それらの音楽を聴くことがあなたにとってどういう意味があるのかを尋ねるのは、舌平目のムニエルが好きの人に向かって、あなたはなぜメバルの煮付けではなく、舌平目のムニエルが好きなのかを尋ねるとまったく同じくらいにばかげたことだ。その人たちはそれが好きだからだと答えるほかないからである。ここで問題にしたいのは、そういうクラシック音楽をめぐる私的な側面ではなくて、あくまで公的な側面である。

もちろん私的な側面はくだらないことで、公的な側面こそが重要だと言いたいのではない。私的な領域は公開するものではなく、むしろ隠しておくものである。問題なのはむしろ、私的領域と公的領域の境界が曖昧になることである。ある音楽に“癒される”のはあくまで私的なこと、個人的な事柄であるはずなのに、日本では、まるですべての人たちに“癒し”をもたらすことのできる一定の音楽があるかのような言説が流布している。どういう意見や感想を持とうと、どんな音楽を愛好しようと、それは一般に趣味や嗜好と呼ばれている私的

領域の事柄である。同好の士たちによって交わされる話題は、それがどれほど多人数によるものであっても、私的なレベルにとどまるほかない。つまり“オタク”という内輪（私的領域）を一步も出るものではないのである。

それでは、音楽を公的に問題にするとはどういうことなのか。現代のポピュラー音楽の作曲家とはちがって、商業ベースで仕事をしているわけではない、つまりそれを生活の糧としているわけではない、いわゆる“現代音楽”の作曲家たちはたえず“誰のために作曲するのか”という問いにさらされていると言ってよい。ポピュラー音楽の作曲家なら、わざわざあえて問うまでもないことである。才能や資質の有無とは関係なく、それを意識しているにせよ、あるいはまったく無意識であるにせよ、彼らは彼らの音楽の消費者となる“聴衆”という名の市場のために書いていることは自明のことだからである。けれども、ポピュラー音楽ではない“現代音楽”の作曲家の場合、“誰のために作曲するのか”という問いになんらかの答えを見いだす必要を感じるだろう。多くの人たちが“現代音楽”は難解で、聴いていてまったく心地よくない音楽のことだと思っているか、あるいは少なくともそういう噂を信じているとすれば、なおさらのことだ。

現代日本の代表的な作曲家のひとりである近藤譲は、誰のために、何を、何のために作曲するのかという問いは、「バロック時代の典型的な宮廷作曲家にとっては」、たとえばバッハやヘンデルにとっては、たいした「重みをもって響くものではない」と言う。¹⁾ 宮廷や教会に雇われている、料理人や庭師同様、一使用人にすぎない作曲家が作曲したり演奏したりするのは、料理人が料理を作り、庭師が庭の手入れをするのとまったく同じように当然の職務であって、それ以上でもそれ以下でもないからである。そんな問いに関わっている暇があるのなら、作曲に専心するにちがいない。あるいはバッハやヘンデルも誰のために、何を、何のために作曲するのか、自問自答したことはあったかもしれないが、たとえばそれを公的な場で表明したり、作曲家としての自己を正当化したりする必要はなかったのである。そういった反省的な問いが生まれ、それが「重みをもって響く」ようになるのは、作曲家たちが宮廷や教会の庇護を離れて、自立をはじめようになっただけのことである。つまりこのような問いの発生は、作曲家たちの自立の結果なのであって、その逆ではないのである。

それでは、なぜいったいそのような問いをたてなければならないのだろうか。作曲家は一人の市民として自由と平等を手に入れるのと同時に、それと引き換

えに経済的に自立せざるを得なくなる。まともに算盤勘定ができなければ、どんなすぐれた作曲家であろうと、たとえばモーツァルトのように自立に失敗して野垂れ死にするしかないだろう。宮廷や教会に支配されるかわりに、今度は近代市民社会とその市場経済に支配されることになるからである。

たとえばハンナ・アーレントは、社会の勃興とともに、生産性を高めるため労働力が解放され、人間とその人間たちが営む社会の生存とその存続に寄与するような労働が尊いものとみなされる一方、非生産的な活動は単なる遊びや趣味という相対的に低い位置に貶められることになった、と言う。

問題は、歴史上はじめて労働者が公的領域において平等の権利を認められ与えられたという点にあるのではなく、私たちが、労働という、生命の必要物を確保し、それを豊富に提供する公分母に、すべての人間的活動力を標準化することにほぼ成功したという点にある。私たちがなにをしようと、それはすべて“生計を立てる”ためにしていると考えられている。それが社会の判断である。そして、特にそのような判断に挑戦しうる職業についている人びとの数は急速に減少した。社会がみずから進んで受け入れている唯一の例外は芸術家であって、彼らは、厳密に言えば労働する社会に残された唯一の“仕事人”である。真面目な活動力をすべて生計維持の地点にまで均質化しようとする同じ傾向は、労働をほぼ一致して遊びの反対概念として定義づけている今日の労働理論にも明らかである。その結果、すべての真面目な活動力は、それが生みだす成果にかかわりなく、労働と呼ばれ、必ずしも個人の生命や社会の生命過程のためではない活動力は、すべて遊びという言葉のもとに一括されている。(……) 芸術家の仕事は遊びの中に溶けてしまっており、その世界的意味は失われている。²⁾

生活のために額に汗して働くことが尊い労働であって、生活と無関係なことをやっているのは単なる遊びにすぎない、働かざる者食うべからずというのが、この社会の掟だというわけである。

資本主義経済の原理に基づいて生産性の効率を上げることをめざす市民的合理性のもとでは、労働が尊いものとして持ち上げられるのは当然のことである。労働がくだらない、取るに足らないものだと労働者が考えれば、その社会は破綻するほかないからだ。そうした生産的な労働とは対照的に、芸術活動ほどこうした原理原則に抵触する非生産的な活動はほかにないだろう。だからこそ、単なる趣味や遊びではないことを強調するために、音楽家は、誰のために、何

を、何のために作曲するのか、演奏するのかという問いに公的に答えられるのでなければならない。自らの作曲活動や演奏活動を通して自己を正当化できなければならない。芸術家の自立にはまた、芸術の自律の追及が不可欠なのである。

自律と他律

“ 芸術家 ” とみなされるか、“ 芸能人 ” とみなされるか、“ 高級な ” クラシック音楽とみなされるか、“ 低級な ”、つまり遊びや娯楽にすぎないポピュラー音楽とみなされるかは、ひとえに音楽家が自己正当化するのかもしれないのかにかかっている。現代に至るまで厳然としてあるクラシック音楽とポピュラー音楽の区別や差別もまた、音楽家の自立とともに始まったのであり、その資質や才能とは無関係である。³⁾

“ ウィーン古典派 ” がクラシック音楽の代名詞となったのは、音楽の自律が音楽語法のおくなき進歩と洗練をとおして追及されたからにはほかならない。教会や宮廷のためでも、誰のためのものでもない、“ 音楽のための音楽 ” を実現すること。いかなる拘束も受けず、誰に命じられることもなく、誰に媚びることもなく、自由に作曲すること。それはまた個の自立と自由・平等の社会にふさわしい活動として認知されるはずだからである。しかし他方で、テオドア・W・アドルノが指摘するように、そうした音楽の自律の裏面、つまり近代市民社会の他律としての経済的側面が、当の自律の障害となる。音楽を作曲家の思いどおりに自由に作ったとして、それが商品として市場で成功をおさめる保証などどこにもないからである。

ではベートーヴェンはなぜあれほど難解な作品をつぎつぎと精力的に作曲したのに、野垂れ死にしなかったのか。それはまた、なぜクラシック音楽が 18 世紀後半から 20 世紀初頭にかけて、第一次世界大戦が終結するまで、おもに 19 世紀にドイツやオーストリア出身の作曲家の手によって、もっぱらウィーンで発展したのかを問うことに等しい。⁴⁾ アドルノはウィーンという都市の特殊性について、たとえばつぎのように言っている。

なぜあるものがある場所に生じ、他の場所に生じなかったのかを事後に説明しようとする試みがどれほど疑わしいものであるにせよ、この都市の独特の音楽的伝統はやはりそれと無関係ではなかったように思われる。シェーンベルクの創作

が、最初は闇雲に、やがて明晰な意識のもと、生涯志向した完全無欠の作曲は、ウィーンにおいてベートーヴェンとブラームスの線上ですでに明確に形成されていたものだった。結局のところシェーンベルクは彼らの客観的意思の遺言執行人なのである。けれどもそのさい注目すべきことは、あの二人の作曲家がドイツからの移住者であったということだ。偶然が紛れ込む隙間などまったくない、すべてが否応なしに規則正しく推移する完全無欠の作曲の合理性には、どこか自らを律する市民的特徴があるが、それは半封建的なオーストリアではなくて、ドイツにおいて開花したものである。そうした次第を明るみにするエピソードがある。容赦ないマーラーが、遅刻したある大公に棧敷へ入ることを禁じたのを耳にした皇帝フランツ・ヨーゼフは、宮廷歌劇場監督にその程度の厳しさを持つ権利を認めはしたが、宮内大臣モンテヌオーヴォ侯に、オペラとははたしてそれほどに厳格なものなのだろうか、とたずねたというのである。ベートーヴェンにとっても、ブラームスにとっても、音楽とは、自律に基づく構想力のゆえに、それほどに厳格なものだった。それからマーラーにとっても、さらにはまたシェーンベルクにとってもそうだった。ただこの都市に生まれ育った人間にとってはそうではなかった。(……)この老皇帝の話は、しかしまた、なぜ完全無欠の作曲技法が無頓着な(lässig)ウィーンにその故郷を見いだしたのかを理解する縁(よすが)にもなるだろう。フランツ・ヨーゼフが歌劇場監督に、“ザッハー・ホテル”の常連たちが子ばかにしそうな姿勢(Haltung)をとるのを許した、そのリベラルなふるまいが、例の常連たちが今度はそれを誇りに思うほどの統率ぶりをウィーン歌劇場で発揮するのを、十年間この天才に容認したのだった。しかしながらこうしたリベラルなふるまいは、もっぱらあるものがよいか悪いかを問題にするがゆえに、それがなんの役に立つのか、市場でも通用するかどうかという問題を無視してしまう点において、市民的合理性とはまったく相容れないものである。官職の序列においてマーラーは歌劇場監督であり、総帥だった。彼は一人の大公が上演の邪魔をするのは我慢できなかつたし、またその件はそれで落ち着いたのである。こういう二重の、そしてまたきわめて侮りがたい制度の保護は、市民的合理性を真に自律にまで高めることになったそうした芸術家たちに、この自律の裏返しとしての市民的他律、すなわち芸術作品の商品的性格に煩わされることなく、自律を実現する機会を与えたのだった。そういうわけでベートーヴェンはすでに、貴族の友人たちの連帯によって、困窮か競争かという二者択一を免れていたのである。⁵⁾

もともとドイツ(プロシア)とオーストリアを比較して、前者の規律を重んじる性向に、後者の“無頓着(Lässigkeit)”を対置させてみせたのは、世紀転

換期の詩人・劇作家ホフマンスタールだった。⁶⁾ アドルノはこうした対比をもとに、プロシア的、あるいはプロテスタント的な近代合理主義のなかで生まれ育まれた「完全無欠の作曲技法」や「自律に基づく構想力」がほかならぬその自由競争市場ではまったく通用しないという市民的合理性に内在する本来的な矛盾が、半封建的なカトリックの国オーストリアの“無頓着”のなかで解消してしまうことの次第を見事に描きだしている。もちろん解消されたとしても、それが問題の本質的な解決になってはいないことは言うまでもないだろう。

たとえば、ヴァイオリンの名手で作曲家のニコロ・パガニーニの場合、その市場価値はベートーヴェンの「完全無欠の作曲技法」ではむろんなく、もっぱらその超絶技巧にあった。今日、ベートーヴェンとパガニーニのどちらが優れているか、劣っているかを論じるのはまったく無意味である。なぜなら、すでに触れたとおり、これはもはや才能や資質の問題ではなく、もともと音楽の語法もその目的も異なるからである。けれども市場価値ではなく、芸術の自律が問題になる場合、目の前の聴衆を喜ばせ、驚嘆させ、場合によって失神させるために作曲し演奏するパガニーニの音楽は、せいぜい趣味や嗜好の域を出ないのに対して、ベートーヴェンの作曲は、美を表現する芸術とみなされてきた。好き・嫌いという個人の趣味や嗜好としてではなく、美という公的な範疇においてとらえられるとき、ベートーヴェンは“芸術家”となり、パガニーニは“芸人”となるのである。

カントは視覚や聴覚を、味覚・触覚・臭覚より高等な感覚とみなし、前者だけが美の表象をもたらすことができると主張する。じじつ私たちは、個人的にかくべつ愛好しているわけでもない“名画”や“名曲”でも、それらを一般的に芸術と呼ぶのになんの抵抗も感じないが、それとは反対に、どんなにすばらしい絶品の料理でも、あるいはまたその香りがとても気に入って愛用している香水でも、それらを芸術とか芸術作品とは相変わらず呼ばないだろう。このワインは私の口に合うとか、そのヴァイオリンの音色は私には心地よいと言うことは妥当だが、ある楽曲が私には心地よいと言うとすれば、それはとても奇妙だとカントは考えるのである。

すぐれた音楽はおいしい料理のように個人的な快樂をもたらすのではなく、私的な関心を超えた普遍性、すなわち美を表出しているのに対して、ストラディヴァリウスやガルネリウスといった名器で名手が奏でるヴァイオリンやチェロの音色であろうと、超一流の料理人の作る逸品であろうと、それらは所詮、

聴覚とか、味覚や臭覚といった感覚の喜びに終始するだけである。カントにとって、絵画や楽曲といった芸術作品は、視覚や聴覚の快樂という個人的な趣味を超越したもの、つまり感覚の喜びばかりではなく、感動を与えるものだからである。

感覚的刺戟と感動とを問題にするならば、言語芸術のうちで詩に最も近く、またこれと自然的に結びつく芸術即ち音楽を詩の次位に置きたい。音楽は確かに概念にかかわりなく、純然たる感覚を通して語る芸術である、従ってまた詩と異なり、省察すべきものをあとに残すことをしない、それにも拘らず音楽は、詩よりもいっそう多様な仕方で我々の心を動かし、また一時的にもせよいっそう深い感動を我々に与えるのである。しかし音楽の旨とするところは、心の開発というよりもむしろ享受である（……）従って理性の判定に従えばほかのどの芸術よりも低い価値しかもたないわけである。それだから音楽は、およそ一切の享受と同じく、絶えず交替を必要とし、たびたび繰返されると倦怠の念を生ぜざるを得ない。⁷⁾

快樂がもっぱら私たちの身体的な経験に基づいているのに対して、感動にはなにごしか精神的なものが関わってくる。ただし、それにもかかわらず音楽は感覚に形式をあたえはするものの、まったく概念を欠いているため私たちを省察へと誘うことはないので、芸術のなかでも劣等のジャンルだとカントは判断する。そして、感性は理性よりも劣ったものであるという前提に基づくなら、カントの美学や音楽観は正しいと言えるだろう。

普遍性と一過性

カントの『判断力批判』の初版が出版されたのは、フランス革命の翌年の1790年、またベートーヴェンがウィーンに移り住み、本格的な作曲活動を行うことになるのが1792年のことである。ベートーヴェンの作曲活動とともに、カントによって概念の欠落した“低級な”芸術に分類された音楽に、単なる感覚の刺激ではなく、精神性とか崇高さが見いだされるようになるのは偶然とは言えないだろう。ベートーヴェンが音楽の才能に恵まれていたにせよ、ナポレオンとカントなしには、彼の作曲はあり得なかった。ベートーヴェンの登場はその意味で時代の要請であって、しかも作曲家の彼がよりによって聴覚を失うことになるため、ますますその音楽は感覚を超越した普遍性を獲得することに

なる、あるいはそのように認識されることになる。⁸⁾

感覚的な快楽を享受する音楽から、崇高な理念や思想を表明する形而上学的音楽へ、音楽はベートーヴェンを通じてカント的な意味で“高級な”芸術へと昇格する。音楽は、ほんのつかの間立ち現われふたたび消え去る快楽の刹那的な享受ではもはやなく、思想や省察が楽譜として記されたものとなる、あるいはそのようなものとみなされることになる。楽譜が演奏のための単なるナビゲーターではなく、作曲家の思想や省察が読み取られる原典（オリジナル）となる時、音楽は感覚に訴えるほか能のない質量性（たとえば個々の楽器によって奏でられる音）を脱し、純粹な形式性（たとえば楽式や和声構造）を獲得することになるのである。

ただ音楽が哲学に限りなく近づくとしても、それは哲学のように精神の要求を完全に満たすことはできない。どんなに背伸びをしても、音楽はついに哲学の高みに到達することはかなわないし、ベートーヴェンのスコアを読むより、たとえばカントの哲学書を読んだほうが、真理をずっと深く過たずにとらえることができるはずだからである。そういう意味でもう芸術の果たすべき役割は終わったのだと、ヘーゲルは『美学講義』の序論で芸術史を総括する。ヘーゲルによれば、芸術の歴史について論じることのほうが、同時代の芸術よりよほど重要なのである。

公的領域において芸術をとらえるということは、すなわち芸術の普遍性について論じるということだとして、ではその普遍性とはいったいなにを意味しているのか。一般的には、自然の生命のサイクルを超えて、つまり人間の寿命をはるかに超えて、永遠不変に存在しつづけるもの、それが美や芸術と呼ばれてきた。ミケランジェロの《最後の審判》やラファエロの《聖母子像》などはそうした芸術の典型だろう。それでは音楽の場合はどうだろう。ウィーン楽友協会の資料室に保管されているベートーヴェンやシューベルトの直筆のオリジナル・スコアは芸術だろうか。あるいはそれを音楽と呼べるのだろうか。なんらかの音楽を書きとめたものではあっても、それ自体を音楽とは言えないのではないか。

カントが音楽を“低級な”芸術として扱うのは、音楽が絵画や彫刻のような物ではないからである。つかの間たち現われ、一定の形（ソナタ形式、和声構造など）をとるものの、やがて消えてしまう一過性の現象にすぎないからである。彫刻や絵画なら、たとえ見る人の印象はそれぞれ異なるとしても、見られる対

象である作品は一定不変の物としてすでにつねに存在するが、音楽の場合、作品は人間のしかるべき活動をとおして、またそこにおいてのみ実現されるほかない。いかなる音楽であれ、それは演奏されないかぎり存在しようがないからである。

もっとも絵画や彫刻が物であるかぎり、そこからなにかがあらたに生じたり、そこでなにかが変化したりはしない。それを見る人たちの心を動かすことはあっても、それ自体は永久に変わることはない不動のものとしてありつづける。そうした物としての絵画や彫刻とは異なり、音楽はまさしく変化によって、つまり音の高さとか強弱とか音色とかリズムがたえず動き、変化することによって、あるいはまた音が鳴りはじめ、やがていつか鳴り止むことによって、はじめて成立するものである。そして言うまでもなく、そうした生成や動きや変化をつくりだすのは、演奏する人間なのである。人間の身体動作によって“いまここ”で生起するのが音楽だとすると、音楽は物ではなく活動だと考えられるだろう。

カントやヘーゲルとともに、音楽を物のように美の範疇でとらえるかぎり、現代の私たちにとっては、それがモーツァルトであれベートーヴェンであれ、音楽史の標本にすぎない。それが演奏されるときにだけ、“いまここ”で現実にそれはなんらかの作用を及ぼすのである。音楽が“癒し”や“安らぎ”を与えらるという類いの私的領域の問題にとどまるのではなく、公的な領域にしかるべき“場”を見いだすことが可能だとすれば、それは音楽がまさしく活動として、あるいは挑発としてあるからにほかならない。

調和と挑発

ただ、音楽が物ではなく活動だとしても、コンサートホールという公的な場で“ウィーン古典派”の音楽を演奏することは、単なる趣味や嗜好を超えた、現代においても通用する有意義な活動だと考えるならば、それは明らかに短絡である。たしかにコンサートホールは公的な施設にはちがいない。ただし、その実態はクラシック音楽愛好家という同種の人々の集う私的領域である。コンサートホールが真に公的な場となるためには、さまざまな対立や差異がそこで出来るのでなければならぬ。自由と平等という美辞麗句で飾られた市民社会において、調和ばかりが喧伝される“ウィーン古典派”の音楽にベートーヴェンが持ち込んだのは、むしろさまざまな葛藤や軋轢や闘争だったことを思い

だすべきだろう。けれども、“教養”としてのクラシック音楽鑑賞に慣らされてしまった私たち現代人は、それらもまた美や芸術という抽象で片づけてしまう。ベートーヴェンの音楽がかつて有していたはずの過激さに鈍感になっていると言ってもよい。

エディソンやベルリナーによる録音再生技術の発明以来、20世紀において音楽は、ただ単に楽譜として記録されるだけではなく、その演奏自体が記録されるようになった。その結果、音楽はいまではCDやDVDという複製品として大量に生産消費され、ラジオやテレビ、インターネットといった媒体をとおして流通することで膨大な市場を形成することになった。この市場は19世紀のコンサートホールという具体的な“場”ではもはやなく、世界中に偏在する特定不可能な抽象的な“場”としてある。だからベートーヴェンの《第九交響曲》が19世紀初頭の西洋社会においてかつて果たしたのと同じ機能を、21世紀の初頭において世界規模で果たすことが可能だと考えるのは、ほとんど荒唐無稽である。終楽章のシラーの頌歌を歌ったり聴いたりするのは、自由と平等を讃えるためだと信じるのは、時代錯誤というより野蛮ですらあるだろう。⁹⁾あるいはまた、この曲がかつてなんらかの機能を果たしたとしても、19世紀初頭の市民社会には、それを受容する公的な領域が実現されていたからだというわけでもないのである。

ドイツの作曲家で指揮者のミヒャエル・ギーレンは、ベートーヴェンの《第九交響曲》の終楽章は、市民社会の矛盾とその破綻を告げていると言う。1978年、彼はフランクフルトでの演奏会で、終楽章冒頭のファンファーレに本来の戦慄を取り戻すために、第三楽章のアダージョのあと、アルノルト・シェンベルクが第二次世界大戦後の1947年にユダヤ人虐殺を題材に作曲した《ワルシャワの生き残り》を挿入する。ギーレンは、《第九交響曲》は近代市民社会が“自由・平等”という仮面をかなぐり捨て、ついにアウシュヴィッツによってその真の素顔をさらけだすに至るなりゆきを、あらかじめ告げていると考えるからである。

《第九交響曲》の終楽章は非の打ち所のない傑作として、まさに交響楽の発展の頂点に位置するものとして無批判に聴かれている。しかしまさにあの近寄りがたい崇高さ、その高貴なオーラが疑わしいのだ。結局のところこの終楽章を破綻させている理由は、音楽上のそれではない。この楽章に描かれているのは、自由

と平等を断念せざるを得なかったという告白の浄化である。残ったのはまったく抽象的な友愛であって、その証人として喚問されるのは、あえてそう誇張して言ってよいのなら、ボナパルトの軍隊ではなくて、星空の彼方の父なる神というわけだ。だがしかし、まさしくこの点において、《第九交響曲》を《ワルシャワの生き残り》にモンタージュすることは説得力を持つことになる。フランス革命がその反対物である恐怖政治へと反転しただけではなかった。その後に帝政が続いたというだけでもなかった。より広い視野でとらえてみると、フランス革命に端を発する市民社会の諸制度が結局はナチの恐怖政治へと反転してしまったのである。アウシュヴィッツとヒロシマ以後の世界ではシラーの頌歌はうつろに響く。ファンファーレに代わる《ワルシャワの生き残り》は戦慄の音楽の歴史上に占める意味を告げているのである。¹⁰⁾

《語り手、男性合唱とオーケストラのためのワルシャワの生き残り Op. 46》の作曲は、シェーンベルクが亡命先のカリフォルニアで、ワルシャワのゲッターにおいて奇跡的に生き残ったひとりの男の訪問をうけたことがきっかけになったとされている。曲は、ゲッターの人々がドイツ兵たちによってガス室へと連れられていく様子を、この“生き残り”の視点から描写する語りとともに展開される。¹¹⁾

《ワルシャワの生き残り》のモンタージュによるギーレンの《第九交響曲》の解釈 = 読み直しは、“古典”を“いまここ”にふたたび機能させるための実験でもあった。この演奏が通常的美食家向け (kulinarisch) の演奏会には異質なものを提示していることは明らかだろう。演奏会を“高級な”芸術鑑賞の場としか考えないようなコンサートホールで、終演後の儀礼的な満場一致の賞賛の拍手をギーレンが望んだとは思えない。《第九交響曲》が《ワルシャワの生き残り》の挿入によって新たな相貌のもとに再現されたとき、もはや“癒し”とも感動とも無縁の「戦慄の音楽」が波紋を投げかけ、ある種の人々を突き放し、あるいはまた別の人々を引き寄せたことだろう。ただ、だれであれこのような挑発としての演奏に対して個人的な趣味で、私的な領域で判断することはあらかじめ封じられている。そのような“場”で、私たちは望むと望まざるとにかかわらず公的な存在とならざるを得ない。なぜならそれを支持するのかしないのかの判断を、すなわち公的な、あるいは政治的な態度表明を私たちは迫られることになるからである。

注

- 1) 近藤譲『音楽の種子』朝日出版社 1983 年、30 頁。
- 2) 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、189 頁。
- 3) ベートーヴェンと同時代に活躍したヴァイオリンのヴィルトゥオーゾで作曲家のニコロ・パガニーニ(1782-1840)は、現代のクラシックのヴァイオリニストよりもむしろ、たとえば 1960 年代のロック・ギタリスト故ジミ・ヘンドリクス(1945-1970)のようなカリスマ的存在に近かったと言ってよいだろう。また、ブラームスとワルツ王ヨハン・シュトラウス II 世(1825-1899)は親交もあつく、ジャンルを異にしながら互いの創作活動に敬意をはらっていたようだ。“難解な”現代音楽の元祖であるアルノルト・シェーンベルクもシュトラウス一家のワルツやポルカを数多く編曲しているし、ベルリンの文芸キャバレーのために一連のキャバレー・ソングを書いている。20 世紀初頭のウィーンでモーツァルトの再来と賞賛された作曲家エーリヒ・ヴォルフガング・コルンゴルトは、オペラや室内楽、歌曲などのジャンルに多くの作品を残したが、ユダヤ人であった彼は、ナチによる政権掌握後、ハリウッドに移住、“コーンゴールド”として映画音楽の作曲家に“転職”した。現代の映画音楽の大家で無数のサウンド・トラックのために作曲しているイタリアの作曲家エンニオ・モリコーネ(*1928)は、もっとも成功したポピュラー音楽界の作曲家のひとりであるが(もとよりこの“成功”には、名声を博したという意味とともに、市場での成功が含意されていることは断るまでもあるまい。)彼はまたフランコ・エヴァンジェリスティ(1926-1980)の主宰するきわめて“ラディカルな”イタリアの即興演奏集団《ヌオヴァ・コンソナンツァ》の一員として活動するとともに、自らも前衛的な作曲をおこなっている。
- 4) 18 世紀末から 20 世紀初頭にかけてウィーンで活動した主要な作曲家たちの生没年とその都市は以下のとおりである。

J. ハイドン：1732 ローラウ - 1809 ウィーン

W. A. モーツァルト：1756 ザルツブルク - 1791 ウィーン

L. v. ベートーヴェン：1770 ボン - 1827 ウィーン

F. シューベルト：1797 ウィーン - 1828 ウィーン

A. ブルックナー：1824 アンスフェルデン - 1896 ウィーン

J. ブラームス：1833 ハンブルク - 1897 ウィーン

G. マーラー：1860 カリシュト - 1911 ウィーン

A. ツェムリンスキー：1871 ウィーン - 1942 ラーチモント(ニューヨーク州)

A. シェーンベルク：1874 ウィーン - 1951 ロサンジェルズ

- F. シュレーカー：1878 モナコ - 1934 ベルリン
- A. ウェーベルン：1883 ウィーン - 1945 ミッターシル
- A. ベルク：1885 ウィーン - 1935 ウィーン
- E. W. コルンゴルト：1897 プリュン（ブルノ） - 1957 ハリウッド

シューベルトを除いてマーラーまではみな他の都市からウィーンへ移住しているが、ツェムリンスキー以降は逆に、ナチ政権下、ほとんどの作曲家がウィーンを去ることになる。ベルクも不運な手術のために敗血症を併発し夭折しなかったとすれば、その後もウィーンに留まっていたかどうかわからない。いずれにせよ、まさしく19世紀のウィーンは名実ともに“音楽の都”だったのである。

- 5) Theodor W. Adorno, Wien, in Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften 16*, Frankfurt: Suhrkamp 1978, 436-437.

この引用文中に登場するフランツ・ヨーゼフは事実上最後のオーストリア帝国皇帝（在位 1848-1916）であり、マーラーは 1897 年から 1907 年までウィーン宮廷歌劇場（現在のウィーン国立歌劇場）監督の地位にあった。ザッハー・ホテルは歌劇場の真向かいにある高級ホテルで、銘菓ザッハー・トルテでも有名である。

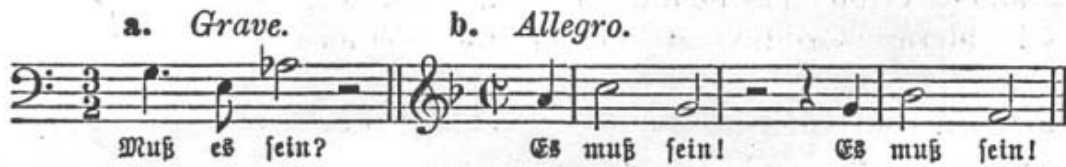
- 6) Hugo von Hofmannsthal, Preuße und Österreicher, in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Reden und Aufsätze II*, Frankfurt: Fischer 1979, 459-461 参照。

- 7) カント（篠田英雄訳）『判断力批判（上）』、岩波文庫 1964 年、293-294 頁。

- 8) ピアニストで小説家のヴァレリー・アフアナシエフ（*1947）は、「ベートーヴェンは、ハイドンと、いわゆるウィーン楽派の影響を取り除こうとして、聳になったのだと確信している」【ヴァレリー・アフアナシエフ（平野篤司・明比幸生・飯沼隆一訳）『音楽と文学の間 - ドッペルゲンガーの鏡』論創社 2001 年、166 頁】と言う。たしかにある意味での射た見方だが、一方で過剰にベートーヴェンが神格化されることで、彼の音楽の本質がかび臭い精神主義へと捻じ曲げられて理解されてきたのも事実だろう。

たとえば《弦楽四重奏曲へ長調 Op. 135》（1826）終楽章の有名な動機（次頁の譜例参照）について、ブルガリア出身のフランスの作曲家・音楽学者アンドレ・ブークレーシュリエフ（1925-1997）はつぎのように述べている。「最後に作曲された弦楽四重奏曲 Op. 135 は特にさまざまな注釈の的となってきた。その原因は最終楽章の冒頭に記された有名な銘句“いかにあるべきか Muß es sein? かくあるべし Es muß sein!”にある。しかし、これは運命にかかわる悲劇的な問いなのではなく、単なる冗談の文句ではないかと思われる。これに先行する“休息の静かな歌、平和の歌”の中で、そしてその見事な変奏の中で、ベートーヴェンは穏やかに澄み切った

声、告別の声を聴かせているのである。」【遠山一行・海老沢敏（編）『ラルース世界音楽事典（下）』福武書店 1989 年、1562 頁】



9) ベルリンの壁崩壊直後、1989 年暮れにレナード・バーンスタイン（1918-1990）はわざわざベルリンに出向き、東西ベルリンの演奏家たちによる臨時編成のオーケストラと合唱を召集して、自ら《第九交響曲》を指揮したが、そのさい、彼はシラーの頌歌《歡喜に寄す（An die Freude）》のなかの“喜び（Freude）”をわざわざ“自由（Freiheit）”に変えて歌わせた。茶番としか言いようのないこうした短絡的なパフォーマンスがなんの成果ももたらさないことは、その後の歴史を見れば明らかだろう。

10) Paul Fiebig (Hg.), *Michael Gielen – Dirigent, Komponist und Zeitgenosse*, Stuttgart: Metzler 1997, 46.

ギーレン（*1927）は、フランクフルト歌劇場とフランクフルト博物館管弦楽団の音楽監督に就任した最初のシーズン（1978/79）にこのプログラムを組んでいる（1978 年 9 月 24、25 日）。引用文はそのプログラム・ノートとして書かれたもの的一部分である。またそのほぼ 10 年後、フランクフルトでの音楽監督としての最後のシーズン（1986/87）、ふたたび同じプログラムが取り上げられた（1987 年 5 月 31 日、6 月 1 日）。ギーレンはこのほかにも、シューベルトの《ロザムンデ》とウェーベルンの《管弦楽のための六つの小品 Op. 6》によるモンタージュなどの試みを行っている。最近では、彼はもうこうしたモンタージュには興味がないようだが、一晩の演奏会のためのプログラム構成は、相変わらず綿密に考え抜かれたものである。たとえば、1990/91 年のシーズンにオーストリア放送交響楽団（現在のウィーン放送交響楽団）に客演したギーレンは、1991 年 1 月 12 日のウィーン・コンツェルトハウスでの演奏会を、シェーンベルクが管弦楽のために編曲したブラームスの《ピアノ四重奏曲ト短調 Op. 25》（1857-1861）とチリの革命家ルシアーノ・クルツに捧げられた詩をテキストにしたルイーダ・ノーノ（1924-1990）のソプラノ、ピアノ、管弦楽とテープのための《力と光の波のように》（1971/72）で構成した。この二曲で、彼は 19 世紀後半から 20 世紀後半に至るほぼ 100 年間の作曲と政治の推移を、シェーンベルクを軸にじつに鮮やかに描きだしてみせたのである。ノーノは戦後のイタリアの前衛作曲家で左翼運動の活動家でもあったが、彼の夫人はシェーンベルクの娘だし、またギーレンは《ピエロ・リュネール》をはじめ数多くのシェーンベルク作品の初演をおこなった作曲家・ピアニストのエドゥアルト・シュトイ

アーマン（1892-1964）の甥にあたる。さらにはギーレンの父がウィーンのブルク劇場の監督に就任していたことから、1938年のドイツによるオーストリア併合（Anschluss）以降、1940年にアルゼンティンへ一時亡命するまで、少年期をウィーンで過ごしている。ウィーン滞在最後の年の思い出は、クラスメートに石を投げつけられたことだったとギーレンは言う。彼の母がユダヤ人だったからである。ギーレンがそうした経緯をこのプログラム構成によって暗示しているのは疑いようがない。このプログラムはウィーンにとって特別な歴史的・政治的な意味を持っていたのである。

- 11) 語りのテキストは、作曲家自身によって書かれている。その概要は、およそつぎのようなものである。ユダヤの囚人たちは夜明け前に起こされ、ガス室に連れていかれる人数を軍曹に告げるために、大声で点呼に答えなければならない。軍曹にせきたてられて兵士たちは、彼らを銃で殴りつけるが、突然、囚人たちは声をあわせ《イスラエルよ聞け（Schema Israel）》を歌いはじめる。なお、《イスラエルよ聞け》については以下の解説を参照。「《イスラエルよ聞け》はユダヤ教の基本的な祈りと信仰で、その中心となるのは神の絶対的な単独性と唯一性である。“イスラエルよ聞け、主はわれらが神、主は唯一なる者。”この信条告白はトーラ（モーセ五書）の三つのテキスト断片から成っている（5. Mose 6, 4-9 / 5. Mose 11, 13-21 / 4. Mose 15, 37-40）。《イスラエルよ聞け》は私的な信仰生活においても公的な典礼においても独特の位置を占めている。改革派の信徒のあいだに、《イスラエルよ聞け》の祈りを全員で立ったまま捧げる伝統が生まれた。この祈りを口にしながら、死を目前にしたラビ・アキヴァのような著名な殉教者や迫害を受けたユダヤ人たちは死んでいったのだった。」<<http://www.israelnetz.de/show.sxp/israelnetz/222.html>>