

アドルノ美学にみる音楽教育理念とその現代性について

——「美的快樂の死」と「和解」——

上 野 仁

1. はじめに

亡命先の地アメリカでの経験をもとに、アドルノは「不協和音（二九五六）で、当時の資本主義文化圏における「大衆を拘束しておこうとする社会の傾向」のうちに、音楽芸術全般の「退化」「歪み」を読み取った。この文脈において収録された論文「音楽教育によせて（Zur Musikpädagogik）」では、教育論上の問題を美学的・社会的な面から率直に素描している。アドルノのこの教育論は、19世紀末にドイツに生成したいわゆる「青年運動」^{ユング}の落とし種である「音楽上の青年運動」と呼ばれる一連の動きへの疑念に端を発している。^①第二次大戦をはさんで展開されたこの運動は、「自然に帰れ」をモットーに、古い楽器を発見し、素朴な音楽遊戯を愉しみ、疎外された主体を回復するべく芸術の素人的実践を愛好するという活動内容であった。そしてそのスローガンには、機械化・産業化の

只中にある大都會の荒廢を嫌った「生きる実感」の回復という意味合いが込められている。管理された世界の囚人と化してしまったことへの不安・不信からくる、過去への憧憬・感傷・悲哀——ロマン主義美学における「逃避の場」としての音楽観——がそこには見受けられよう。あるいは広い意味での、現在進行形でもある音楽における「癒し」運動と言ったところであろうか。

しかし同じ文明批判の流れとは言え、アドルノの主張は対照的であった。^②アドルノは頑なに「総譜の黙読」を教育上の基本とすることが、それも「その時代の芸術音楽のうちに必然的に生じたものを理解すること」を「最終の目標」とするからである。当然そこには、アドルノがモダニズム芸術に見た社会哲学のモチーフが隅々に貫かれている。アウシュビッツとシェーンベルクという、世界史と音楽史における重要な局面に立ち会ったことは、アドルノを語りのスタンスの一貫性へと導いた。見方によってはそれがアドルノの狭さともな

ろうが、しかしその徹底さこそが、アドルノの独特の批判的スタイルを作ったことも確かであろう。

本考察は、あくまでも美学者としてのアドルノにおける教育理念の記述に終始するものである。美学と教育学との横断についての議論は慎重に考慮すべきであろう。それは不可避的に理念と実践^{イデアール・プラクティス}という込み入った問題に行き着くゆえ、明らかに本稿の域を超えるものだからである。「情操の養い」を基調としてきた日本の音楽教育にあつては、「表現・鑑賞（聴取）」を内容として、自発性・創造性・主体性といった個の性格がことさら強調されてきた。これに対しては現在、音楽教育内部から、少しずつ批判・検討が加えられている³。その意味で本論が狙いとするのは、時と場は違ふとはいえ、音楽上の青年運動という情操教育と同じような流れをもつ教育運動に対し、批判を加えたアドルノの音楽教育理念を通して、その現代性を記述することでもある。美学者・哲学者・音楽学者・社会学者などという、多彩な顔をもつアドルノではあるが、教育者として語られることは一般にほとんどない。しかし、美学者ゆえに主張できる教育論というものにも意義はあるうし、アドルノの鋭い批判分析には、もし現在も社会が同一化思考の只中にあるとするならば、いまだに有効性はあるう⁴。以下に捉えてみたいのは、聴取・美的快（情操）・遊戯・個性といった教育理念のイデオロギー性を赤裸々に暴くアドルノの分析であり、そして批判の迂回路を越えた先にあるア

ドルノの主張である。

2. 音楽のことばへの耳の聞き

まず、アドルノが音楽教育によせた最初のテーゼを見てみよう。

「音楽教育の目標は、生徒たちの能力を向上させて、音楽のことば(Sprache der Musik)と重要な作品の理解を学ばせることであり、また理解のために必要な程度に、生徒たちが作品を表現(darstellen)できるようにすることである。それはまた、それぞれの作品の質や水準を識別し、感覚的直感の正確さをして、個々の芸術作品の内実を造っている精神的なもの(das Geistige)を知覚する段階にまで、生徒たちを導いていくことでもある。」(14,108)
(下線部は引用者。以下同様)

恐らく教育的見地からしてみれば、穏当で当然とも思える一節であろう。しかし、教育における一般的な解釈とは違ってアドルノにとっての「表現」とは、内から外への感傷的な方向性(いわゆる「表出(Ausdruck)」)をもちうるものではない。非論弁的な「音楽のことば」は、決して内発的な自然現象ではなく歴史的な現象だということ、外の社会に対して期待と逃走とを繰り返す鏡映だとい

うこと、その意味で音楽が表現することは、「沈殿した精神 (Geist)」(ジェイ)の「現出 (Darstellung)」である。アドルノは芸術のこうした性格に対し好んで「謎めいたもの (das Rätselhafte)」と形容する。この言葉が生まれてくるのも、芸術が同一化できないものに対する模倣的契機と、ひたすら同一化へと駆り立てる合理的契機との不安定な緊張感の最中で、自らの読解を要請するからである。従って生徒たちに要求される「表現」とは、作品の演奏を通しての感情吐露というよりも、作品における「精神的なもの」の敷衍となる。

アドルノが「音楽のことは学ばせる」と言うとき、そこには二重の意識の相即が要求されている。「啓蒙の弁証法」で見たように、主体が対象を所有しようとするその瞬間、対象は主体から遠ざかるうとする性質、主体が対象の奔放さを飼い馴らすうとするその瞬間、対象は生き生きとした姿を失い、主体は対象を傷つけようとする性質、このジレンマに苛まれながらもそれを解消しようとする試みが、アドルノの思想の根幹を形成している。啓蒙、すなわち理性の働きは、抽象化と計算という同一化を武器にして「世界を魔術から開放 (Ent-Mythologisierung)」し、そして他方では同一化できないものを捨象する。しかしこの「主体性の根源史」には、もう一つの側面がある。アドルノは言う。「事物が概念と同一でないという非難のうちに生きることこそ、概念が事物と同一化することを待

望していることを意味する」(6:149)。このイロニカルな命題を逆にしてみよう。つまり、「概念と事物の同一化を志向してきた時代の中にあつて、そのかすかな反響として、同一でないものとの和解が可能になる」と。アドルノにとつて同一性原理を打破するには、円滑な思考の過程に亀裂を挟み込み、思考が嫌悪し埒外へと放逐しようとする(であるが故に、逆に自らのうちに取り込もうとする)異種のもを浸潤させようと、思考の自己矛盾形式——いわゆる否定弁証法——を立てることである。この形式の最高度の昇華が芸術であるのだが、アドルノはとりわけ音楽の中に、合理性、経済性、管理性の状況下にあつて、社会に対する批判的な態度を展開させる力を見、ひいては本来的(自然)との関わりを思い起こさせる転覆的な力の物語を見出す。音楽のことはには、同一性原理の只中にある社会のことはという概念的な側面と、しかしなおそこには汲み尽くされない感覚的な側面と、二重の矛盾に満ちた緊張が混合されているのだ。

そうした「音楽のことは」を学ぶためにアドルノが音楽教育に対して先ず勧めるのは、総譜スコラの黙読である。音楽の生産の場で駆使される美的技法メソッドが社会的生産力の技術と——決して等価ではないにせよ——関連性を保ち続ける限りにおいて、美的響きと社会的思考の接合の読解が可能となるには、音楽の内的発展法則の追求こそが条件となる。

「音楽が、すべての芸術と同じく、かつて偉大な哲学が（理念の感覚的顕れ (sinnliche Scheinen der Idee) と名づけたものであるとするなら、音楽教育は先ず音楽的想像 (Imagination) の能力を促進し、また音楽を心の中の耳 (inneres Ohr) で具体的かつ正確に、まるで生々しくそこへそれが鳴っているかのように (als erklinge sie leibhaft) 表象 (Vorstellung) するすべを生徒たちに教えねばなるまい。音楽の正確な表象は、おおよそ音楽の生命とも呼んでいい精神性と感覚性との緊張が解決されるための、決定的な条件 (entscheidende Bedingung) である。」(14109)

「鳴り響く現出全体が精神的連関 (geistiger Zusammenhang) として形成されているかのよう」に把握すること、これこそが楽曲^{ワグネル}分析という手法である。総譜の黙読の訓練は、音楽の合理性を通して思考が目指してきた同一性の聴き取りを可能にするのと同時に、逆に同一性からの解放の契機ともなる。聴く者が音楽の中でたびたび出くわすものを、楽曲組織のためにもつ機能、構造の中での位置価値という見地から理解できるように仕向けることで、音楽に批判テキストとしての意味が付与され、それはヘーゲルの意味での思考の媒体へと接岸する。勿論、この種のアナリーゼは生徒たちの段階に応じてなされることをアドルノは要求するが、早い段階からの黙読の訓練が、鳴り響きから精神的なものを獲得する「耳の開き

(Die Ohren aufgehen)』へと報われることになる。

では、この「耳の開き」によって生徒が導かれる聴取の経験とは如何なるものか。先ず、アドルノが亡命時代に経験した、大量消費文化における聴取の構図から見よう。

3. 批判的身体の獲得

アメリカへの亡命時代に経験した大量消費の資本主義文化は、アドルノの目にあつては管理社会への追従による無思考の倒錯的快楽と映る。盲目的な管理下にあつて弱体化した主体は抗体を失い、精神中毒的にあらゆる刺激が快楽の対象と化す。そうした刺激によって誘発される興奮は、ニーチェが音楽に見出した生の充溢ゆえのかのディオニュソスの陶醉ではなく、植民地化された精神と従順化された身体との相互作用による、物神崇拜の現象に過ぎない⁽⁵⁾。さらに言えば、その対極にあると目されている音楽でさえ、「遠ざけられた」「永遠的価値」として物象化され、時代の超越というイデオロギーに身を任せることで、保護文化財として「化石化してしまっている」のである⁽⁷⁾。

それゆえ、「教育の問題は、・・・生徒たちの既存の状況、とにかくこんなありさまに順応していくこと」ではない⁽¹⁴¹¹³⁾。何故ならアドルノが芸術・音楽に見た特性は、抑制された社会下に

あつての類縁性ではなくその感覚的な個性であり、骨抜きにされた同一化思考に屈することのない、暗黙の抗議であるからだ。

「芸術が人間的となるのは、人々を共同体に組み入れたり、彼らのいわゆる遊戯衝動を満足させたり、設定された課題に協力するように彼らに勧めたりすることによるのではなく、彼らが真正な芸術作品形象に接して、自分たちが嘗んでいる単なる存在以上のもの (was mehr ist als die bloße Existenz) がある可能性、自分たちが誓約させられているこの世界の秩序以上のもの (mehr als die Ordnung der Welt) がある可能性を認識することによるのである。」(14108)

勿論アドルノのこうした偏執的な見解のうちに、——文脈に応じて頻繁に非難されるものだが——エリート主義的な蔑みを見出すことは容易であろう。しかしアドルノの意図からすれば、それは音楽を救済するための伏線的役割と言ったほうが適切である³⁾。このことによつて可能となる音楽の語りの術の一つは、イデオロギー性という衣が賦与されることによつて、逆に自らを縛りつける共犯に對し指弾できるということである。音楽の語りは、怒りに満ちた饒舌な追求というよりは、その声を押し静め悲苦の身振りを露にすること、逆にもしる雄弁となる。

アドルノは「啓蒙の弁証法」にて、ホルクハイマーとともに敢えて「大衆文化」の語に代えて「文化産業 (Kulturindustrie)」という独特の響きをもった造語を選んだ。そこにおいて彼は、民衆のうちに自然自発的に生まれた文化などではなく、身動きできないほどにがんじがらめに固定化された状況の意を込めた。つまりそこでは文化は、詐欺的な需要と供給との生産構造のうちに統制されており、こうした状況にあつて音楽は、たとえそれがハイ・アートであれロー・アートであれ、はじめから仕組まれた代替可能な商品として産出される。ただ純粹に交換のための消費快樂として、目的なき合目的性という無目的の美学が、擬似遊戯衝動として市場の原理に転倒されるのだ。それゆえアドルノの目には、觀念論の美学が市民社会の萌芽からの文化と時期を同じくして同様の図式をもつのは、偶然とは映らない。文化というものは「商品と同様、生産の領域で既に犯されている不法行為によつて命を繋いでいる」。音楽システムの背景にある同一の基本構造の再生産が規格化され、そこに流行の移り変わりの早さという個性化の擬似アウラを纏うことで、文化は虚偽の暗幕として作品の真に実質的なものを隠蔽し損なわせてしまふと、アドルノは断罪するのである。

「音楽の主体性を担うべき生徒たちは音楽的真理の客体性 (Objektivität musikalischer Wahrheit) から、つまり作品の内実

(Gehalt der Werke) からどうしようもなく引き離され、そのために主体はミュージズの芸術活動の雇われ人 (Angestellte musischer Betriebsamkeit) に墮落し、また客体性は何かの代用品 (Ersatz) に、つまり他でもない、時代の超越を要求することによる絶望的な歴史主義に陥ってしまっていて、なお強情に維持されている永遠的価値と化し、そのどちらもが虚偽 (falsch) となってしまうのである。」(14114)

では、「音楽的真理の客体性」から「引き離され」ている生徒たちは、音楽の総譜に如何に接するべきなのか。アドルノによれば、「それはつまり、生徒たちの意識の状態と心理的な状況を出発点としなければならぬ一方で、同時に彼らを客観的な目標へと動かしていく努力」という二重のジレンマにさいなまれながらも、自らを生み出す諸条件に対する芸術の暗黙の抗議を、むしろ雄弁さとして聴き取る、批判的身体への転移作業である。従順化された身体に対し、総譜の分析力の訓練を通して思考を付着させ、身体の美的な感觸と充実に歴史哲学としての批判性をもたせようとするのが、アドルノが音楽教育に寄せる姿勢である。今日の社会の強制力の中で同一化の歴史に蝕まれながらも、沈殿している精神を音楽から読み解く作業、これを通して生徒たちは自らの身体に対し、批判性を植えつづけることができると、アドルノは考える。その意味ではアドル

ノにとつての観賞教育とは、もはやただの美的な次元に留まるものではない。それは一つの思想としての外延を有するものとなるのである。⁹⁾無論、そうした批判的身体にアドルノが見る性質は、決して美的な快樂ではない。音楽が身体に送る信号は、第一に快樂ではなく、歴史の苦しみであるからだ。「ミニマ・モラリア」でのアウシユビッツ以後の詩の禁止は、徹底的な悲惨さを身体が自覚する限りに保たれる命題となる。道具化した理性が身体に及ぼす侵食は、収容所において極点に達し、その後芸術が語る理性の歴史は、もはや快樂であることが許されない状況となったからである。¹⁰⁾

4. 快樂・遊戯性の死

それゆえ、アドルノが音楽教育に課す課題は、より禁欲的なものとなる。アドルノはこう言う。「遊戯的人間とか、全人的発達 (ganzteliche Entwicklung) とか、絆の回復とか、抽象的で中古イヨフ系列にそつた遊戯性の概念は、教育、とりわけ音楽教育においてはしばしば援用されるものであるが、アドルノには、そうした遊戯性は現行の音楽教育にあつては生産構造に裏打ちされた消費快樂の延長上に位置付けられる。無目的性という遊戯のニヒリズムは、強要されたイデオロギーを身に纏うことで、その自由さを閉ざす。

あるいは遊戯における、大脳・運動神経・表現・認識などという全人的な発達さえも、社会を下敷きに置くことで弱体化した主体の再生産図式へと転移される。

「音楽的な教育をミューズ的教育へ、つまり別の芸術的素材領域へ、特にいわゆる全人的形成を含めた教育へ変化させようとする試みには、明白な実際の根拠がある。それは、社会構造の変化によつて脅かされている芸術教育関係の職業をカルテル結成と有効なイデオロギーの力で支援しようとする努力である。」(14118)

アドルノは音楽の全人教育的側面に対しこう指弾するわけであるが、その虚偽性を見抜く下地には、個性と全体性との否定弁証法の図式にまつわる社会のプロセスがある。「人格というものが機能を失い、形成されなくなった」ため、もはや「後期産業社会の最中ではカロカガティアは復活せず、不寛容で偏狭な、切断された芸術体験の瞑想境が作り出されるだけである。」(14119) 実体性を失った個体化の原理は、失うことで逆に諸個人の発展と欲求充足の自由を獲得しようとする新たな段階に進む。個体が減少すればするほど個人主義の完成を望む声は増大するわけである。しかし個人主義の完成は「見せかけの満足」を求めているに過ぎない。あたかも有効な抵抗手段であるかのような振りをして、嫌悪していたはずの当の「全

体性の秩序が再度生命を得」て、個性の主張が強化されればされるほど「集団の夢」として機能する^①。ちょうどアドルノがアメリカ時代に見た大量消費の音楽が、産業社会によつて「教化」された個性を養い、消費のために作られた空洞の記号として氾濫していく状況のようにである。

こうした個性と全体性の図式は、恐らくアドルノの仮象論^{シュタイ}とわりわけワグナー楽劇に対する彼の批判分析を通じて、より明瞭となる。 「ワグナー覚え書き (Notiz über Wagner)」においてこう記している。

「世界をその無意識の深い暗がり (Schichte) から明るみ (Erhellung) へと立ち昇らせること、仮象において駆り立てられる世界の未来像、抑圧において最終的に達成される自由、ワグナーの音楽はここに狙いを置く。神話的なものそれ自体の力における脱神話化 (Entmythologisierung) 』これをワグナーの音楽は技術的魔力の秘密として選び取った。」(18209)

「神話的なもの力における脱神話化」というこのテーゼは、「啓蒙の弁証法」における有名な「セイレーン」の喩えと合わせてみれば、一層理解できよう。つまり、ワグナーの楽劇(決して「オペラ」ではない)で頻繁に用いられる「半音」と「導音」を通しての解決

の保留状態という技術（いわゆる「無限旋律」）は、聴く者（「漕ぎ手」）を虜にし（「セイレーンの歌声」）、楽劇における神話的テーマは、合理的現実へと駆り立てる同一性（「オデュッセウスの叡智」）へと脱神話化する。ワグナーに関するあらゆる思考は呪縛のもとにあり、精神はワグナーに対して自由を獲得できない。創作の歴史性が隠され「自然素材」の痕跡が消え失せることで、仮象はその幻影的側面が徹底的に強化され、もはや仮象であるという自らの姿すら映すことをやめる。

「美的仮象は19世紀において強化され、ファンタスマゴリー（Phantasmagorie）の状態へと達した。芸術作品は創作（Produktion）であるという痕跡をぬぐい去った。おそらくそれは、押し寄せてくる実証主義的精神が芸術にまで及んだ結果なのかもしれない。芸術は事実（Tatsache）であるとされ、自らの濃密な直接性（dichte Unmittelbarkeit）が媒介されたものとして（als vermittelt）暴露されることを恥とした。・・・作品の仮象特性は絶対性（Absolutheit）にまで高められる。このことはヘーゲルの述語である芸術信仰の背後に隠され、シヨーペンハウアーの弟子であるワグナーの作品が、文字通りこの述語を受け取ったのだ。」（7156）

仮象であるという発言権が奪われとき、芸術は逆に事実という地位にまで上りつめる。仮象性が奪われた事実は、現実としての社会と等値関係になり、現実に対してもはやいかなる亀裂をも生み出さない同一性原理と密通する。絶対的な虚構は絶対的な現実と化し、それは19世紀近代からファシズムへといたる歴史に底流していた、抵抗力の奪われた「集団の夢」として機能する。仮象の強化であるファンタスマゴリーは、聴く者の抵抗力が奪われることで物神の対象と化す。こうしてかつての美的仮象の「遠さ」は、ファンタスマゴリーの世界と商品世界とが共犯関係を結ぶことで、むしろすぐ手の届く容易に支配・所有可能な「近さ」へと転倒するのだ。

「Gesamtkunstwerk（総合芸術作品）」という概念によって19世紀後期ブルジョワ社会が虚偽の正当化を夢見たのと同じくして、全人的発達を目指す試みは、個人の諸力の無力化に芸術が降伏してしまったことを意味している。自我の脆弱さが中和化され物象化されてしまった音楽に見せかけの対価物を求めた結果が、音楽の全人的教育だとアドルノは批判するわけである。

「現代の崩壊傾向は、かつてはあらゆる疑念の彼方に安住していた人格の統一をとくに脅かしているし、芸術が、それ自体を越えた先まで義務を負わせてくる美的内実に留意されることなく、消費される文化財にまで中和化されたことは、それと軌を一にし

ている。もし音楽からな何か人間性に有益なものが期待できる
としたら、それは労働教育 (Arbeitspädagogik) とか労働療法
(Arbeitstherapie) とか、もはや芸術以前とも言える共同体への
組み入れなどのモデルによるのではなく、優れた音楽それ自体と
はどんなものであり、何を約束しているかということが、音楽の
生徒の心に——彼自身の存在や要求や苦悩とは無関係に——いく
らかなりとも理解されることだからでしかない。」(14119)

では、アドルノが求めた音楽教育の未来像とは何か。それに対し
アドルノは積極的な回答を用意しているわけではない。アドルノに
とって音楽についての美的思考とは、主体の歴史と客体の声とが絡
み合ったその不透明さに誠実であろうとする思考だからである。し
かしその不透明さから敢えて未来像を窺おうとするならば、それは、
倒錯した美的快楽を求める経験とは別の位置に属する、ある和解的
な経験の獲得——つまり上述の引用の——「単なる存在以上のもの
の可能性」、抑圧的な「この世界の秩序以上のもの可能性」の経
験の獲得であろう。最後に、アドルノが教育論を描くにあたって想
定していたであろう代わりうる理念形態について、アドルノの最初
期の論文「シューベルト」論の最後の一節から、詳しく見ていくこ
とにする。

5. 死の風土

「シューベルトの音楽を前に、涙はこころに相談もなく、目に溢
れ出る。比喩ではなく、ほんとうに涙が不意にわれわれを襲うの
だ。われわれは訳も分からぬままに泣く。しかし、それはわれわ
れがかの音楽が約束しているような (wie jene Musik es
verspricht) ものにまだなりえてないからである。しかもそれは、
この音楽がもつばらそのようなものであることによって、われわ
れもいつかそうなることを保障してくれている、名づけようも
ない幸福 (unbenannten Glück) のさなかにおいてなのだ。われ
われはこの音楽を読み解くことはできない。しかし、涙に溢れか
すんでゆく目の前に、それはいつかは和解できるだろうという暗
示 (Chiffren der endlichen Versöhnung) を差し出しているの
である。」(1733)

これは、一般にシューベルトについて論じられる際、アドルノの
「シューベルト」論¹²から最も引用されることの多い箇所である。シ
ューベルト論の末尾に添えられたこの一節を一読すれば、一般に流
布しているシューベルト観——「天才的な抒情詩人」「感傷的な即
興者」「天啓を受けるための器」にあつては、ごく標準的な解釈と
して一見窺えようし、好んで引かれるのもうなずけよう。しかし留

意すべきは、逆にアドルノにとってはむしろそのような解釈こそが「芸術を冒瀆的なまでに持ち上げた19世紀の流儀」として退けられているという点である。つまり先の引用は、決して人間的な悲嘆・哀愁・感傷などという精神的モメントの文脈で語られているわけではない。

アドルノがシューベルトについて論じる際、常に比較の対象として念頭にあったのは、同時代にして楽曲の構造的にも、あるいは性格的にも（そして当時のウィーンでの評価の面においても）対極に位置付けられる、ベートーヴェンであった。後者が主題と主題とを対立させながら弁証法的に展開していく音楽、つまり、第一主題と属調の第二主題をテーゼとアンチテーゼとし、対比・衝突させながらシンテーゼへと向かうかたちを取る音楽だとするならば、前者は、「完結した体系」でもなければ「目的にかなった生育を遂げる花」でもない、非連続の危ういかたちを取る音楽である^⑩。しかし、ベートーヴェンとシューベルトはその質的な対照性にもかかわらず、深淵においては「同じ地底の深み (gleiche ethnische Tiefe)」に通じており、シューベルトにおいてもベートーヴェンと同じ「真理特性 (Wahrheitscharaktere)」が発現する場があると、アドルノは言う。シューベルトの真理とは、「権威づくの権利を持って客観的に存立する大きな形式が崩壊した後に、客観性の形象 (Bild) として残ったもの」(1719)である。そうした真理のためには、非連

続の断片に対し「存在する客観性のこの上なく小さな細胞」、「無類に小さな結晶体」を取り出さねばならない。そのためにアドルノが語るのが、シューベルトの固有の「風土 (Landschaft)」^⑪についてである。

繰り返すが、アドルノは、堅固な楽曲構造など必要とせずに音楽的天賦の直感によって有機的に旋律を組成させるというシューベルト観を否定する。シューベルトの音楽は、指定された形式にとらわれず内側から自然発生し、隣り合う細胞を結合させながら合目的に花を咲かせるという類のものではない。それに代わり、新たな切り口を捻出させる媒体となるのが、シューベルトの歌曲集などにおける「接続曲^{ポブリ}」形式である。後のアドルノの大衆文化批判の文脈から鑑みてみれば、月並みなメロデーの安易な組み合わせであるポブリは、当然マス・カルチャーによる「操られた聴取」を促す批判の対象となるものであるが、シューベルトにおいては、むしろ彼の風土を特徴付ける典型とされる。接続曲形式における主題の交換可能性は、「歴史性」という生の動性が失われることで、「出来事全ての同時性を物語って」いる。等しいものの回帰を可能にさせる接続曲は、「隣り合う細胞を必要とし、その結合が主観的な志向の動的な生命にほかならない」(1722)という目的論的な説明を必要としていない。その意味でアドルノはシューベルトの音楽の特徴を、成育を遂げる「植物性 (vegetabilisch)」ではなく、どこまでも断

片的で周期的な配列をなす「結晶性 (kristallinisch)」であると言
う。

「シューベルトの作品が今日その損なわれた姿において、石の沈
黙をまぬがれているとすれば、それは彼の作品の生命が、まさに
はかない主観的な力学そのままの引き写しではないからである。
この生命はすでにその根源において、石の持つ非有機的な、断続
的で壊れやすいそれだったのであり、あまりに深く死に埋没して
いるために、かえって死を恐れる必要がないのである。」(1724)

シューベルトが再三主張するような主題の反復は、部分が弁証法的
に有機的關係を保ち接合されているという、ベートーヴェンの統
一体とは全く正反対の、はかなくも脆い結晶質の総体であり、主観
の力学を免れた結晶のもつような断片性こそが、シューベルトの主
題の特性である。部分の連関がより希薄になり、ともすれば容易に
全体が崩壊しうるような主題の交換可能性によって、むしろ主題は
より自らの輝きを増す。目的なくさまよう主題は、ソナタの発展時
間に近づこうとすればするほど、全体へと吸収されない自らの断片
性と非歴史性を自覚し、その結果、「ほんのわずかの細胞」として
永遠となる。こうした目的なき時の回帰という非歴史性に対し、ア
ドルノは端的に「死の風土 (Landschaft des Todes)」と形容して

いるが、この「死の風土」がシューベルトの輪郭を整形し、逆説的
にシューベルトの生命を保証する。

6. 和解

シューベルトにおける「死の風土」、それは歌曲集の詩の配列に
様々な形象として散りばめられている。アドルノにしてみれば、シ
ューマンのそれとは違い、神話的な詩となれば手当たり次第に飛び
つくシューベルトの傾向は、決して素人楽人ゆえの偶然ではない。
二大歌曲集『美しき水車小屋の娘』『冬の旅』で再三登場するモチ
ーフ——「小川」「水車小屋」「幻の太陽」「黒々とした冬の荒野」
「萎れた花」などは、その背後にある「死の形象 (Bilder des
Todes)」によって操られた風土の目じるしである。死の形象の客
体性はシューベルトの内省的な主体性に吸い寄せられ、微小な細胞
のうちに発現している。詩のことは「死の風土」の素材を投げか
け、目じるしとしてさすらい人を下界へと導く前門となる。¹⁴⁾

さらには、詞に対する盲目的な傾向は死の風土の解釈の不可能性
を表し、素材がその内奥まで解明する力をもちえないことの証左で
もありうる。「ただ無意味にふりかかることば (leer fallenden
Wort)」にしたがって、巡回するさすらい人は、意味を訪ねること
もなく、汲み尽くされない「奈落へと下る」。

「死の解釈学は、シューベルトの音楽の実に多くの形象を解き明かし、その客観的な性格に触れるものではあるが、それを汲み尽くすにはいたらぬ。死の情緒は——なぜならシューベルトの風土において模写されているのは、死の情緒、人間を越え出る悲しみ (Trauer über den Menschen) であって、人間の内なる痛み (Schmerz in Menschen) ではなく——下界に導く門に過ぎないのであり、シューベルトはそこに下る案内役なのだ。この下界の前に、解釈のことは術を失う。いかなる隠喩も、氷の花模様のあいだ、……結晶のあいだに、筋道をつけることはできない。」
(1729)

シューベルトの悲哀は、死に対する人間的な痛みではなく、了解を越えた領分にある。さすらい人は汲み尽くされないことばとともに、セイレーンの歌声を前にしたときのように抵抗する力なく、その土地へと誘われる。

そうしたシューベルトの和声法に対し、アドルノはこうも言う。「シューベルトの語ることは方言である」がしかし、その方言は「土地をもたない方言である (Dialekt ohne Erde)」と (1733)。手の届くようなく近隣にありながらも、身近なことばはどこまでも不可解で遠方に漂う。人間を越え出たところにある「死の形象」

は、シューベルトの風土として眼前に顕れるが、その自然は周りを取り巻くだけであり、つかもうとするとたちどころに消えてしまう土地である。その意味ではつまり、ここで言われる死とは肉体的な消滅ではないし、それに伴う悲嘆の情緒でもない。暗がりの死の風土は、後のアドルノの概念を借りればこの世あらゆる謎めいたものとしての「仮象」^{メタファ}のほのかな輝きをもつ、結晶質の風土なのである。

前節の最初の引用に戻ろう。「かの音楽が約束しているようなものになりえていないわれわれ」というのは、主体性の根源史に始まり、19世紀の市民社会の萌芽を経て綿々と続く、「文化産業」の管理システムに追従される人間主体の言い換えであろう。「涙を流す」という身体的なモメントは、音楽に対する情緒的な感傷ゆえのそれでもなく、生の肉体的な死の苦痛ゆえのそれでもない。それは、脱魔術化 (Ent-Zauberung) (ウエーバー) の過程において失われた客体としての自然への追想、追憶ゆえのモメントであり、シューベルトの主題において「死の風土」として顕れるはかなくも危うい仮象への憧憬ゆえのそれである。「読み解くことのできない音楽」を前にし、「いつかは和解できるだろうという暗号」として遠巻きに「死の風土」がこちらに近づき、それに触れることで約束されるような「名づけようのない幸福のさなか」に憑かれるときの、流れ出る涙である。美的・感傷的快樂の死の後に訪れるシューベルトの死の風土の快、それは主体の近づきえない自然に対する支配原理が抑

制された後の、「非同」なるもの」の悲痛の快である。

7. おわりに

以上、やや詳しくアドルノのシューベルト論を見てきたが、本論の結びとして、アドルノが音楽教育に寄せたテーゼとその関連性を簡潔にまとめてみよう。先ず何よりも目指さなければならぬのは、総譜の分析力の訓練と「心の耳」で響かせる音楽的想像力の強化である。その課題から出発することで、生徒たちは音楽の底に沈殿した精神を解きほぐし、「耳の開き」へと導かれる。アドルノの言う「耳の開き」、それは非論弁的な音楽の暗黙のことばを、聴く者が読み解くよう促すものである。そのことによって生徒たちは、現行社会の不当な同一化思考システムの只中であって、疑個性的な従順体から、批判性を帯びた身体へと転移される。さらにはその批判の先にあるのが、アドルノが求め続けた非同一なるものとの和解の経験であり、それはシューベルトの音楽を前にし、「涙を流す」という契機によって窺い知ることができよう。同一化の原理に触まれた後のよすがとして残る、断片化された非同一なるものとしての痕跡、それは不協和の社会の中で共鳴する協和として、「名づけようもない幸福」の経験を約束する。¹⁵⁾

いち早く『新音楽の哲学』（一九四九）にてアドルノはこうも断

言している。「人類に平和がもたらされたとき、初めて芸術は死滅するだろう。もつとも今日迫っているかのようなその死滅は、むき出しの現実にはかなくも抵抗しようとする意識の眼差しに、現実が勝ったということに他ならないのであるが。」(1224)たとえ平和のユートピアは実現不可能な偽りだとしても、芸術がその時その状況に対する否定の積み重ね——「限定的否定 (Bestimmte Negation)」であるとすれば、偽らざる真理の姿はそのつど垣間見ることができると、アドルノは考えていた。それゆえ真理の姿はアドルノにとっては、二重の迂回路を経てのみ、その存在をかすかに浮かばせることとなる。第一に、現行社会を不当にしているその根源を、「ことばとしての音楽」を通して赤裸々に暴くことによって、第二に、それに代わりうる希望的形態を、「鳴り響きとしての音楽」を通して透かしたすことによるのである。そしてこの経験こそが「単なる存在以上のものがある可能性」へと開き、再魔術化 (Wieder-Zauberung) (バーマン) の過程を要請するアドルノの音楽教育理念へと導かれる。

※なお本稿は、第19回広島芸術学会大会（2005年7月23日、於広島県立美術館）における口頭発表原稿をもとに、加筆修正したものである。

※アドルノ全集 (Gesammelte Schriften) からの引用は本文中に指示する。前が巻数、後が頁数である。

Bd.6, *Negation Dialektik*, 1966. (『否定弁証法』木田元他訳、作品社、一九九六年)

Bd.7, *Ästhetische Theorie*, 1969. (『美の理論』大久保健治訳、河出書房新社、一九八五年)

Bd.12, *Philosophie der neuen Musik*, 1949. (『新音楽の哲学』渡辺健訳、音楽之友社、一九七三年)

Bd.14, *Dissonanzen*, 1956. (『不協和音』三光長治・高辻和義訳、平凡社、一九九八年)

Bd.17, *Musikalische Schriften IV, 'Moments musicaux'*, 1964. (『樂興の時』三光長治・川村二郎訳、白水社、一九九四年)

Bd.18, *Musikalische Schriften V, 'Notiz über Wagner'*, 1984.

註

(1) 「青年音楽 (Jugendmusik)」「素人合奏団 (Laienmusikanten)」「歌唱運動 (Singbewegung)」「遊演グループ Spielkreise」などの名称で知られる運動。アドルノはこの動きを「音楽教育的音楽 (musikpädagogische Musik)」とやや皮肉を込めて命名し、「数人集えば疎外が追放され、共同体が現出する」という彼らの信仰に非常に懐疑的であった。「非合理精神の聖域として好適な音楽」に文明進歩の犠牲となったものへの代償を求め、その弁護人であるかのような青年運動の不遜な態度に、アドルノは嫌悪感を抱く。論文「楽師音楽を批判

する (Kritik des Musikanten)」を読む限りでは、当の批判者であるアドルノに対しては多くの論客が居たことが想像できるが、そのやりの詳細については不明な点が多い。

(2) 「この共同体によって」社会に根を下ろした不幸の基盤を変革することは、ほとんど不可能である。・・・それらは実は、管理体制の一部となるのである。」(1470) 抵抗する側がその抵抗の盲目さゆえに逆に従順になるという反転図式については、4節を参照。

(3) 例を挙げれば、表現・創造性・情操といった理念のもつ「強制的な感動主義」という自己矛盾、その語の持つ意味の類型化・形骸化、「学校」「教室」という空間がもつある独特の権力性やイデオロギー性、などである。以下を参考にされたい。金子一夫「美術家教育の方法論と歴史」(中央公論美術出版、一九九九年)、佐藤学「教室という場所」(国土社、一九九五年)、矢野智司「自己変容という物語・生成・贈与・教育」(金子書房、二〇〇〇年)。また、明治期における音楽教育の近代化研究については近年音楽学のほうから盛んだが、例えば、奥中康人「伊澤修二のもくろみ——国民教化のための音楽」(『音楽学』第45巻、1号、一九九九年)を参照。日本の音楽教育成立にあたっては、「美感の養成」を重点におく「ヘルバルト主義」が多なる影響を与えたが、これに関しては、教材の取捨選択をめぐる思想的背景の視角から、教科教育レベルで体系的に考証した初の研究書、杉田政夫「学校音楽教育とヘルバルト主義」(風間書房、二〇〇五年)を参照されたい。

(4) 近年、芸術系教育の領域から教育学と美学をリンクさせ、いま一度学校現場における芸術教育を捉えなおそうとする運動が芽生えている。例えば佐藤・今井らによる「アート教育」運動がそれである。佐藤学・今井康雄編「子どもたちの想像力を育む」(東京大学出版会、二〇〇三年)を参照されたい。さらには、美学と教育学の横断に関する日本語で読める稀有な研究書として、モーレンハウアー(真壁安幹・今井康雄・野平慎二訳)「子どもは美をどう経験するか・美的人間形成の根本問題」(玉川大学出版部、二〇〇一年)も挙げておこう。「一九八〇年代後半以降、「ポストモダン」論以後のドイツ教育学に顕著に見られる傾向として、美の次元への注目を挙げることができる。近代的な

- 制度として教育の正当性が根本的に疑われる中で、近代理性からも制度化された教育からもはみ出す部分をもつ美という次元に、支えを求める動きが出てきたということかもしれない(同書、訳者あとがきより)。その意味で執筆者は本論考を、わが国の近代音楽教育のもつ制度性にアドルノの「ユークゲンツ運動批判」によるイデオロギー分析を投射し、その結果アドルノが音楽教育に対し如何なる可能性を求め、どのような像を描いたのか、「言説」における理念分析として位置付けた。
- (5) このような芸術における矛盾した両義性の内包について、すぐれた論考としては以下を挙げておく。P. Osborne, 'Adorno and the Metaphysics of Modernism', in A. Benjamin (ed.), *The Problem of Modernity: Adorno and Benjamin*, London, 1988.
- (6) 「ロマン主義とは何か。おぼや如何なる芸術も、哲学も……つねに苦悩と苦悩者とを前提にしている。がしかし、苦悩者にも二種類ある。一つは、生の充溢ゆえに苦悩するものであって、彼らはマリオニユソスの芸術を求め、また同様に對する悲劇的な見方と洞察を求め、他の一つは、生の貧困ゆえに苦悩するものであって、彼らは休息、静寂、静かな海、芸術と認識とによる自己からの救済を求め、また陶酔、痙攣、麻痺錯乱を求める。」(ニーチェ、全集八巻「悦ばしき知識」、380番より)
- (7) フランクフルト学派のイデオロギー分析に関する示唆に富んだ論考として、以下を参照されたい。R. Geuss, *The Idea of Critical Theory: Habermas and the Frankfurt School*, Cambridge, 1981.
- (8) 論者(注)の点についてはむしろ好意的に解釈したい。アドルノ美学のもっとも中心をなす概念、非同一般的なものを選び出すには、傷つけられた対象をそのつどの限定的否定によって救い出すという方法しかあり得ないからだ。したがってアドルノの批判は苛烈を極めるが、注目しなければならないのはその奥にある彼の眼差しである。さらに言えば、アドルノの文化批判は何も大衆文化に限られたものではなく、高級文化に対してもその物神的性格ゆえに同様の批判をしたということも、留意すべきである。なお、アドルノの大衆文化論について日本語で読める最良の概説書としては、シュナイ「アドルノ」(木田元・村岡晋一訳、岩波書店、一九八五年)、細見和之「アドルノ——非同一般性の哲学」(講談社、一九九六年)を挙げておく。
- (9) この具体的な作業は、アドルノの音楽論の随所に現れている。最も有名なのが、彼の十二音楽、並びに前衛音楽に対する社会哲学的分析である。全てのパラメーターをコントロールし尽くすシェーンベルクの十二音技法は、主体性の根源史に遡る同一化思考の頂点として、先鋭化されたものである。アドルノの「新音楽」批評について、音楽の通史的な側面から分析しているものとしては、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 を挙げておく。アドルノの個々の作曲家についての批評を概観したものとしては、M. Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge, 1993 を参照されたい。
- (10) 個体化の原理に對してのアドルノの批判は、ミシェル・フーコーのそれと少なからず共振性がある。個人の死ではなく「サンプルの死」としてのオウシェビッツは、めいめいの人生を生きた果てに、それにあさわしいかたちで死に出会うという個人の可能性を絶望的なまでに奪ったが、フーコーが近代に移行する際に行われた規律・訓練としての社会システム分析も、その意味では個人ではなくサンプルとしての生成システムに等しい。近代の学校教育システムがその一翼を担ってきたことは、言ひまでもないであろう。
- (11) 「非同一般性」をめぐっての個人と社会との関連については、以下も参照されたい。S. Müller-Dohm, *Die Soziologie Theodor W. Adornos, Eine Einführung*, Frankfurt, 1996.
- (12) シューベルトの死後100年を記念して書かれたアドルノの「シュューベルト」(一九二八)論は、若き日のアドルノが「音楽の解釈のために書いた最初の大がかりな仕事」であり、晦渋極まる文体の裏に後年貫かれるアドルノの音楽に対する一途な姿勢が見受けられる。確かに、後に「楽興の時」(一九六四)に採録する際「哲学的な解釈が……あ

まりに生なかたちで出ている」とその序で回想しているように、後年の著作に比べて音楽上の事例に乏しく、文章に要求された内容の大きさと作曲技法上の解釈とが不均衡であるという観は拭えない。しかし、様々な隠喩とアフォーリズムに満ち溢れた難解ながらもみずみずしいその文体は、実現された成果の充実度もさることながら、音楽批評家として駆け出しの青年期に秘められたうちなる想いとシューベルトの内省的な音楽とが調和し、雄弁な口調からこれまで語られることのなかった新たなシューベルト像が描かれているのも、事実であろう。

(13) 次の引用を参考。「ベートーヴェンとシューベルトの没年の間に横たわる境界線を踏み越えたものは、ある戦慄に見舞われる。それは冷却しつつ鳴動する播鉢状の噴火口から、痛々しいほどに繊細で白々とした光の中に、一歩踏み出した人間が見舞われる戦慄に似ているのかもしれない。かれは、剥き出しで広がる頂きの溶岩の塊の前に、黒ずんだ植物の燃えかすがはりついているのを目にし、最後には、山のすぐ近く、とはいえ頭上のはるか高みに、永遠の雲が棚引いているのに気がつくのだ。」(1718) 雄健で建築的に展開されるベートーヴェンの壮大なソナタ形式に対し、シューベルトのそれは、噴射された後の眩い静寂の世界である。前者が意志に満ち溢れた躍動的な溶岩の集積物であるのに対し、後者は冷却された後の、静謐な鉱物の景色である。ここでは叙情的な小市民という心象は影を落とさず、むしろ主観の快楽の彼岸に漂う無機的な永遠の客体として、シューベルトは語られる。

(14) アドルノによれば、その「前門」を抜けてさらに深みへと下らせるのが、シューベルトの和声法である。顕著な例としていくつかを挙げているが、例えば最も有名なソナタの一つ「ピアノソナタ21番」の第一楽章。当時のソナタ形式の慣習からは明らかに離れた第一主題の *B-dur*→*Ges-dur*→*B-dur* と *3/4*→進行と第二主題の *fis-moll* の間の経過は、「唐突な、発展もなければ媒介もしない転調」が遮蔽幕となって上からの光を遮る。アドルノはこうした何の脈絡も持たない遠隔調である短調へと「転落する」シューベルトの「音の性の象徴法」こそが、歴然と「暗黒への歩み (*Schritt ins Dunkle*)」を顕すとす。

(15) さらに言えばこの経験こそが、アドルノの、そして芸術教育の重要

タームである「ミメーシス(模倣)」概念へと接続されよう。ミメーシスは、古代から現代にいたるまで絶えずその意味規定が変遷してきたが、そうした史的過程におけるアドルノのミメーシスの位置付けに關し「G. Gabauer/C. Wulf, *Mimesis: Culture-Art-Society*, trans. D. Reneau, Berkeley, 1995 を参照された」。「美的経験は理解のうちに、「自己」の境界を越えてたところに、「自己」と「他者」の統一のうちにあるのだ。外部から内へ、内部から外へと、定着した「自己」の協定は超越される。結果として導かれるのは、自己保存の呪縛からの解放である。・・・アドルノが自然、芸術家、芸術の間の類似性を強調する際、彼が思い描いているのは、所産的自然 (*natura naturata*) ではなく能産的自然 (*natura naturans*) である。・・・受容者は作品を下位に置くのではない。むしろ、作品を能動的に受容するという同化作用によって、作品は(受容者の)内的な世界へと行き渡り、主体を豊かにするのだ。」(ibid., 289)

(うへのじん 広島大学・大学院社会科学研究所・博士課程)