

芸術音楽におけるパラダイム転換

青 木 克 仁

Paradigm Shift in Art Music

Katsuhito AOKI

要 旨

本論考では、芸術音楽史における「概念的革新者」たるシェーンベルクによってもたらされた「パラダイム転換」によって、芸術音楽の歴史の中で、音楽の「アンシャンレジーム」が芸術家達によって見捨てられるという革命的な切断が生じた歴史的背景を明確にし、このようなパラダイム転換が起きた理由を論じるとともに、袋小路に陥った芸術音楽史において「概念的革新」がそれでも意味を持つと言えるのかどうか議論する。

キーワード：近代西洋芸術、芸術音楽、音楽文法、概念的革新、前衛

経済学者のデイヴィッド・ギャレンソンは、二種類のイノベーション、即ち、「概念的革新者 (Conceptual innovator)」によるものと「実験的革新者 (Experimental innovator)」によるものについて語っている。「概念的革新者」の方は、これまでに存在しなかったものを創作することで革新をもたらす。異種概念を組み合わせた、これまでの文脈とは異なるものを発案したりなどして、パラダイムを変え、全くなかったものを出現させる。それに対して、「実験的革新者」は、作りながら考えていくという方法を採るゆえ、今までのパラダイムの中から取り敢えず出発していくことになるだろう。かくて、何度も試行錯誤して、繰り返し実験することで偶然新しいものに行き当たるということも出てくるのだ。トマス・クーンが「科学革命」という概念を提唱したことは周知のことだが、彼の言う「科学革命」とは、科学者共同体が採用してきた理論モデルから非連続的に、新しい理論モデルへと「パラダイム」転換することだった。パラ

ダイムの変換によって、今までとは全く異なる創造へと後続の創作者達を導く革新者にこそ、「概念的革新者」の称号が相応しいだろう。

日本を代表する作曲家、武満徹は、『創造の周辺 武満徹対談集上』の中で、同じく作曲家の湯浅譲二と対談し、日本の音楽界で、批評家の遠山一行が「保守」と「前衛」を図式的に対立する言葉として使用しているが、「前衛」という言葉が日本では否定的な意味合いで使用されており、武満自身は「前衛」に分類されていると述べている。それを受けて、湯浅譲二は「ほんとうの創造というものはそれまでであるような概念を変革していく力を持っているものでなければならない」(128) という現代詩人、大岡信の言葉を引用し、「概念を変革していく」創作態度があれば、それは「前衛」と言い得ると語る。この論文では、湯浅が語るような、「概念を変革していく力」を発揮し、パラダイムの転換を図った改革者に「概念的改革者」の称号を贈ることにしようと思う。この「パラダイム転換」という見方を導入して、音楽史を概観し、クーンが科学史において指摘したようなラディカルな改革が、音楽史においても指摘し得るということを示そうと思う。

音楽の作曲技法が論じられる時、「言語文法」との類比で、和声学や対位法が語られることがある。「言語文法」と同様に、音楽の「語法」ということに関しては、何らかのパラダイム転換について語る事が可能であるということだ。私達は「言語文法」に関して、歴史的に見れば、何らかの変遷を辿ることができるだろう。例えば、私達の誰もが高等学校において学習する古文は確かに現代語とは異なり、それなりにその時代の文法を習得しなければ読解ができないところがある。芸術音楽の場合、音楽史をそれぞれの時代における代表作と呼べる作品を聴きながら辿っていくと、所謂「現代音楽」に差し掛かった途端に、私達は大きい違和感を覚えることになる。この違和感は、まさに、「耳に馴染まない、耳障りな音」に触れた時の不快感といった感想に代表されるものである。

けれども、いくら音楽の「文法」が変わるような「パラダイム転換」があったとしても、何故、旧来の「文法」が少なくとも芸術音楽の場面では放棄され、新しい「文法」が積極的に取り入れられたのだろうか。こうした急激な「パラダイム転換」は、政治の場面では「革命」と呼ばれるが、まさに、芸術音楽の歴史の中で、音楽の「アンシャンレジーム」が芸術家達によって見捨てられ、こうした革命的な切断が生じたのは何故なのだろうか。本論考では、何故、音楽言語において、このようなパラダイム転換が起きたのかという問いを立て、それに答えを与えるべく、議論を展開するとともに、袋小路に陥った芸術音楽史において「概念的革新」がそれでも意味を持つと言えるのかどうか議論する。

§ 1. 音楽文法の確立

音楽史を辿っていくと、ルネサンス期頃から、和声を意識されるようになり、和声同士を美しく連結するための法則が模索されるようになっていく。これこそ、「音楽の言語文法」の探求の発端である。そして、その結果として、「機能と声」と呼ばれる法則性が発見されるに至る。バロック期に活躍したフランスの作曲家、ラモーによって、「カデンツ（和声終止形）」の法則が提唱され、これが音楽言語の文法の根幹となっていく。「和声学」の基礎は、かくて、16世紀ヨーロッパに端を発し、「カデンツの法則」を軸とした「機能と声」が古典派音楽の文法となっていくのである。これは「自然倍音」に則って作られているとされる。「自然倍音」の探求は、西洋では、古代ギリシアのピタゴラスの頃から行われている。ピアノの最低音のドの音を強く打鍵してみたい。その際に、ドの音を強打する前に、そのドの音よりも、一オクターブと5度上行にあるソの鍵盤を、先ず音を立てずに押し込んだ状態にした上で、最低音のドを打ち付けてみたい。すると、あなたの耳には、音を立てずに押し込んだ状態になっている、そのソの音が聴こえてくるだろう。これが「倍音」であり、調べてみたいのだが、同様のやり方で幾つもの「倍音」を見つけることができるだろう。こうして「倍音」の中に見出すことのできる音を組み合わせると「和音」を作れば、耳には自然に響くだろうと考えられた。ハ長調の調性で言えば、ドを根音にした三和音「ドミソ」、そしてソを根音にした三和音「ソシレ」、さらに「ファ」を根音にした三和音「ファラド」の三つの和音を基礎に、カデンツの法則について示しておくことにしよう。音楽の初歩を学習した者にとっては、お馴染みの法則である。音階の主音を根音とする和声を「トニカ（主和

音）T」、主音の5度上の「属音」を根音とする和声、「ドミナント（属和音）D」、主音の5度下（4度上）の下属音を根音とする和声、「サブドミナント（下属和音）S」と呼ぶが、機能と声の場合、和音の移り変わりが、Tから他の和声に移行し、最終的にTに戻るまでをひとまとまりと考え、これを「カデンツ」と呼んでいる。西洋における機能と声の探求は、音楽に調性としての統一感をもたらした。

音楽言語の文法として、「和声」という側面だけではなく「形式」の探求も行われた。音楽は時間軸に沿って発展する芸術様式であるが、その発展を規則的に構成し全体に統一感を持たせることで、時の経過とともに消えてしまった多くの音を記憶に留めるための形式が探究され続けた。その結果、「ABA」というまとまりを持つ「三部形式」、さらに「ロンド形式」、「ソナタ形式」などの形式が「音楽言語」をまとめあげる「形式」として意識的に開拓されていった。こうした「形式」を基にして、例えば「交響曲」のような、形式規範が生み出されていく。加えて、「拍子」、「デュナーミク」、「アーティキュレーション」といった、時間芸術である音楽に形式を与えるための要素が工夫されていった。こうした工夫によって、時間軸を未来に向けて現在進行している音群が、その過去（過ぎ去った音）と未来との構造的な関係を持つことができるようになる。こうした文法が音楽を構築し得る一つの芸術として完成させていくのである。

「古典派音楽」の代表者であるとされる、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの時代に、「音楽の言語」のための文法が確立されていく。バロック時代や古典派時代は、音楽家は生活手段として、宮廷楽長や教会の合唱長などの定職を得たり、パトロンがついたりして生活をしてきた。けれども、ハイドンは晩年、ザロモンに招かれて、イギリスに渡り、商業主義的な「演奏会」のために、当時としては大編成の交響曲を12曲も用意し、名声を確立しただけではなく、経済的にも大成功を収めた。しかも、オックスフォード大学より、名誉博士号を授与され、宮廷における一介の雇われの職人程度の社会的認識しか与えられなかった作曲家に「芸術家」としての自意識をもたらした。また、4人いれば演奏を楽しむことのできる「弦楽四重奏」という分野を開拓し、楽譜出版という点でも成功を収めたのである。最晩年は、イギリスで触れたヘンデルのオラトリオに感化され、己の健康を犠牲にするほど、芸術家として芽生えた意識を傾注して、二つの大規模な傑作オラトリオ、『天地創造』と『四季』を作曲する。

後期、モーツァルトはハイドンが晩年になし得た経済的な自立を考えることによって、ベートーヴェンは

自らの営みを「芸術」と理解することによって、音楽を通して自己表現を試みるようになっていく。ベートーヴェンを頂点とする古典派による音楽言語の確立は、音楽を壮大な建築物や彫像と同様に構築し得る手段とし、音楽を「芸術」の高みに引き上げた。

音楽家は芸術家として己の構築物を他の音楽家の構築物と比較し得るようになると、他の音楽家の示した様式との差異化を図り、より個性的な構築物を目指すことで、再帰的に己の作風を鳥瞰する自意識を高めていく。ロマン主義の時代とは、まさに、音楽家が芸術家としての自意識に目覚め、パトロンの束縛から解放され、「音楽史」を構築し、その中で己の位置づけを志すようになっていった時代である。

ベートーヴェンのように、自作品の演奏会開催による収入、弟子の教育による月謝、出版印税、依頼作品の報酬などによって、独立することを目指した音楽家が現れ始めた。ロマン派の時代には、市民社会成立によって、音楽家の自立のための前提条件が揃うようになり、ヴァイオリニストのバグニーやピアニストのリストのように大きなコンサートホールにおける演奏会を行う芸術家が出現し始める。ショパンやリストのように、沢山の弟子をとることで生計を立てていくことも可能になる。あるいは、シューマンのように「音楽雑誌」の編集・執筆を行い、批評活動を展開する作曲家も登場する。次第に、職業としての作曲家と演奏家が分離していくようになっていく。ロマン派の音楽は、古典派が確立した「音楽言語」の中で思考しつつ、文法の発展可能性を開き、「個性的」と呼び得る表現を求めた。他の芸術家の作風との差異が求められるようになる。

§ 2. ロマン主義の時代

シューマンは、音楽言語の文法の発展可能性をロマン派らしく追求したが、文法の発展可能性がやがては音楽言語そのものを解体してしまう可能性に突き当たった。晩年の彼は、ベートーヴェンの記した道を再び歩むことのできる作曲家としてブラームスに期待を寄せ、音楽言語の解体という袋小路に陥らず、音楽言語の中に未だ眠っている新しい可能性を開き得る天才としてブラームスを紹介する文章を残して、精神病院にて、人生の終焉を迎えることになった。かくて、狂気に見舞われる前に、シューマンが残した評論を契機に、「ブラームス対ワーグナー」という構図によって、ドイツの楽壇を二分するに至った。ワーグナーはリストとともに「新音楽」の名の下、機能と和声という音楽言語の文法を解体する方向に向かう。トニカが回帰しないので、聴き手は、あたかも宙吊りにされたような

感覚を抱く。ロマン派におけるこうした探求は、例えば、シューマンの『幻想曲』第一楽章においても顕著である。そこでも中々主調のトニカを響かせようとしないので、人々は、ここではないどこかに連れていかれたまま帰って来られないような満たされなさをを感じる。これに対して、ブラームスは「音楽言語」の解体を阻止しようと働くので、客観的に見れば保守と映るような様式に固執する。ブラームスは、伝承された「音楽言語」の全ての可能性を動員し、「音楽言語」そのものの解体には抗おうとしたのだ。ワーグナー的な解体への道は、「前衛」と呼ばれるようになる「現代音楽」への道を開いてしまうことになる。

しかし、仮令、ワーグナー的なものが、音楽家の間で、意識的な革新を醸成することを至上命令にしてしまったとは言え、ワーグナー自身は、「実験的革新」に留まった。チャイコフスキーやドヴォルザークは、ワーグナーの「実験的革新」の成果を己のものにしていったばかりか、ワーグナー流の「実験的革新」を自分達自身も引き受けることで、音楽言語をより一層豊かなものにしていったのである。ワーグナー流の「実験的革新」を最大限活用し得る「宝庫」に意識的に変えていったのは、マーラーだった。彼は一流の指揮者であり、自分が演奏会のために指揮した作品群の語法を確実に己のものにしていった。

ロマン派時代から開始された「実験的革新」に大変敏感に反応したのが、チャイコフスキーだった。彼は「シューマン・ルネサンス」と呼ぶべき時代にいと確信しており、実際に、ワーグナーに至るロマン派の作曲家達が開拓した実に色彩豊かな和声を自由自在に使いこなし、天性のメロディストとしての才能を十二分に発揮した。この路線には未だ発展可能性があり、「実験的革新」の花園のむせるような芳香を自在に操って音楽を構築したのがマーラーで、指揮者としてあらゆる作曲家の作曲技法に接する機会があったマーラーは、彼以前の作曲家達の「実験的革新」の集大成的な音楽を巨大な交響曲作品の中に盛り込んでいき、「実験的革新」の頂点とでもいふべき一時代を築き上げた。

若い時は熱烈なワグネリアンだったドビュッシーも、ワーグナー流の「実験的革新」の延長線上に己を置いていたのだ。ドビュッシーの作風はやがてその当時の絵画の流派に擬えて「印象派」と呼ばれるようになっていく。そこで、暫くこの絵画における「印象派」とのアナロジーでドビュッシーの音楽を捉えてみることにしよう。

近代美学が対象としていた「絵画芸術」は、様式の革命によって知覚の変容をもたらしてきた。例えば、印象派の画家達の行った「革命」は、官学派的「写実

主義」の不徹底さに対する不満から起きた「様式上の革命」だったが、「写実そのもの」を否定したわけではなかった。言ってみれば、「写実主義」を徹底化させることで、逆に現実世界から切り離された絵画世界を生み出す結果となってしまったのであるから、ここに見られる革新は、「実験的革新」ということになるだろう。「写実」という伝統的な絵画観はそのままに保たれているからだ。実際に、彼等は、スキヤンダルを求めて、「筆触分割」の技法を採用したわけではない。この技法に相応しい、光りの戯れを、水面や移ろう雲、降り注ぐ陽光といった取り留めのない存在の瞬間的な様相が画布に映し出されていく。しかし、モネの晩年の『睡蓮』の連作は、抽象絵画への道を開いてしまう。モネ自身は、己の画布が自然の窓であるかのように、感覚世界に忠実であろうとし続けただけであり、「実験的な革新」ではあるが、「概念的な革新」を意図し、官学派のパラダイムを破壊しようと目論んでいたわけではない。

同様に、ドビュッシーが「概念的な革新」を意図していたわけではないことは、彼のストラヴィンスキーの音楽との出遭いを考えたら分かり易いだろう。ストラヴィンスキー初期の傑作に当たる三大バレエ音楽、即ち、『火の鳥』、『ペトルーシュカ』、『春の祭典』に対するドビュッシーの反応を見てみよう。『火の鳥』で示されたストラヴィンスキーの才能を称賛した彼は、『ペトルーシュカ』で使用された複調に接し、早速己の音楽語法として『前奏曲集第2巻』第一曲目の「霧」に取り入れている。しかし、『春の祭典』の「野蛮な」、「耳障りな」半音のクラスターによる不協和音に接した彼はストラヴィンスキーへの態度を保留し、フランス的ではないと形容した。バロック時代にラモーの見出した和声法は、古典派やロマン派を通して極限にまで達し、ストラヴィンスキーの「否定」の所作によって解体されるに至った。一つのパラダイムが破壊されるという結末を迎えはしたが、未だ新しいパラダイムへと転換したわけではない。

§ 3. 近代：ロマン主義から、 第一次世界大戦を経て、前衛芸術へ

ハーバーマスは、新しい時間意識の誕生として、「モデルン（現代的）」について述べ、時代の変化の先端性を意識し始めた時に登場する概念であるとしている。それは、時代変化の先端を自覚的に意識することで、内発的な自己革新を様々な表現媒体へと客観化していくことを指す。従って、「先端」を切り開くという意味において、「モデルン」と称される作品には「新奇さ」という特徴が備わっていることになる。芸

術は、その古典とされるものを創作すべき「典型」として模倣するところから生まれたと言っている。ルネサンス期の巨匠はギリシアの古典を意識して、制作を続け、ルネサンス期の巨匠の作品が、その後の西欧におけるアカデミズムの中で「典型性」を与え続けてきたからである。

芸術家が、パトロンのために制作するというのではなく、己の作品を「芸術」として意識するようになる、ロマン主義の時代には、逆説的だが、時代の先端をいくという自覚を持つ芸術家の参照点になることこそが「古典」と称される条件になっていくのである。芸術領域が「芸術」として独立した歴史を描くといった変化が訪れた後、時代変化に反応し、新たな表現に挑戦する態度として「前衛（アヴァンギャルド）」意識が誕生する。

ハーバーマス風に言えば、芸術史として再構築された過去を切断したその瞬間に何かが始まるという強烈な「今」の意識を求め続けることが「前衛」なのである。常に「フロント（最前線）」として現象するものを自ら創造し続けるためには、新奇さが常に儂さの美を伴うのでなければならない。なぜならば、一旦「美」であると確立された途端に、それは直ちに破壊の対象とされるからだ。絶えることなき自己破壊においてのみ「今、ここ」を浮き彫りにさせることは、強迫的な衝動と表裏である。

1914年、第一次世界大戦が勃発し、戦闘員のみで800万人以上の死者を出した。初めての世界大戦は、科学技術の発達と重なり、飛行機、潜水艦、戦車、機関銃、機雷、毒ガスといった大量虐殺のための化学兵器が使用された。1918年に、戦争が終結すると、ヨーロッパ社会を支えてきた、古き善き伝統が軒並み崩壊した。オーストリア帝国はオーストリア共和国となり、13世紀以来続いたハプスブルク家による支配が幕を閉じ、ハンガリー、チェコ、イタリア北部といった領地を失った。ドイツ帝国も、オスマン帝国も、どちらも共和国に移行した。シヨパンやリスト、画家ではバイロンなどがそこで芸術を育てていったサロン文化を支えてきた王侯貴族やブルジョワジーが没落し、芸術文化を支えてきたパトロンによる援助体制が崩壊してしまった。王侯貴族やブルジョワジーのように、「よき趣味」を持った上流階級が存在が創造活動を支える前提となっていたことが如実に前面化した。こうした大戦による伝統の解体という、時代特有の雰囲気文脈となり、前衛芸術的なものが登場すると考えれば、「今、ここ」を激烈に生きたいという前衛を駆動する衝動が理解できるだろう。こうした時代だからこそ、アヴァンギャルドの精神は、時代を先に進めていく原動力となったと言える。時代を切り開くことで自

身も再び古典となり、後続世代に乗り越えられる土台を形成していく「自己否定の運動」を展開していった。

けれども、この「自己否定の運動」が、「68年革命」以降、振るわなくなってしまう。この時期は、先進諸国では「高度成長期」が終わり、経済成長を減速させないために「消費社会」に突入していく。ここで気付くべきことは、この「アヴァンギャルド」的な自己否定の運動は、絶えずイノベーションを欲する資本主義の運動、絶えず新製品を消費したがる消費者の欲望、と親和的であるということだ。

モデルネは、そのアヴァンギャルドの精神においては、「伝統」といった規範性への反抗、反乱の経験をその機動力にしている。資本主義は、規範的なものをイノベーションによって刷新させていくが、同時に、過去にあった全てものを「陳列棚」に展示してしまう。言い換えれば、「陳列棚」に並べられることで、歴史が平板化されてしまうのだ。アヴァンギャルドにおいては、自己否定の運動が続く限り、「伝統」「歴史」といった過去の慣習を超克することで新たな規範性を生み出そうとするが、あらゆる規範的なものが否定の対象とされる限り、絶えざる運動性が保持されていかねばならない。そうすることで、戦争の魔の手によっても破壊し得ない「今、ここ」が輝き出てくるのである。ハーバーマスは、規範を模倣すればよしとするような歴史理解に由来する偽りの規範性に逆らうのが「アヴァンギャルド」の本意であるとしている。批判不可能な規準を作り上げようとしたり、伝統に盲従することをよしとしたりするそうした制止的な態度への反抗こそが「アヴァンギャルド」の精神であるはずなのに、ネオ・ダダ的な芸術は、消費社会に囲い込まれ「陳列棚」に並べられ、何を選択しても構わないという「消費者の自由」を被り、「自己否定の運動」を制止してしまう。

ロマン主義の時代、音楽家は己の生業を「芸術」と捉え、その正統性を「音楽史」を描き出すことによって示し始めた。この「音楽史」は、ロマン派が鋭く対立したはずの啓蒙的進歩史観の枠組みの中で、捉えられており、やがて、武満徹が指摘しているように、「邪道ではない新しさの追求ということは、いまや非常に狭い道」(48)となり、「ファッションと同じようなもので一年おきぐらいに流行が変わっちゃう」(48)ところまで行き着くのだが、「それは西洋近代音楽というものがはらんでいる、ある意味では必然だったのかもしれない」(48)のである。

§ 4. シェーンベルクの革命と第二次世界大戦の影響

かくて、ラモーによってもたらされた音楽言語の文法を解体することを予感させてしまう程、ワーグナー流の「実験的革新」の道は、この道を進もうとする作曲家達に、最初のワーグナー的一步を無限に開き得る可能性を与えた。「実験的革新」とは、まさに「1」のものを「100」にも「1000」にも「10000」にでも、お望みなら「無限大」にまでも拡張し得るための一つの「パラダイム」を与えるのである。こうした拡張は、この拡張自体を挫折させようとしたストラヴィンスキーの『春の祭典』にまで行き着くだろう。ストラヴィンスキーの所作は、喩えて言えば、メフィストフェレス的であり、否定されるべき何かを前提としない限り行い得ないのである。

音楽において「概念的革新」を求めた作曲家は、シェーンベルクだった。彼も初期の作品、例えば、『浄夜』や『ペリアスとメリザンド』では、御多分に漏れず、師と仰ぐ存在だったマーラー同様ワグネリアンだった。それゆえ、ワーグナー流の「実験的革新」というパラダイムに乗っかって、音楽言語を探索しようとしていた。けれども、シェーンベルクは、ワーグナー流の「実験的革新」を可能にしていたパラダイムそのものを否定し、新しいパラダイムを生み出すことで、「概念的革新」をもたらすこととなった。言い換えれば、今までとは全く異なる「音楽言語」が基盤となる文法という根底から改革されたのだった。「概念的革新」は、喩えて言えば、今まで「0」だったところに「1」を築くことなのだ。

しかし何故、シェーンベルクのもたらした「概念的革新」が受容されるに至ったのだろうか。ただ新しいパラダイムだからという理由だけでは、フォロワーは生まれまいだろう。これを理解するためには、歴史的な文脈に視野を広げる必要がある。シェーンベルクのもたらした「概念的革新」によってもたらされた「新しい音楽語法」が、彼以降の作曲家に持て囃されるようになったのは、全体主義国家の「文化政策」が大きく関係していた。

ナチス・ドイツの場合、1933年3月、ヒトラーが首相に就任して以来、「文化」を民族の統一に益するものとして操作する「文化統制」的な政策が採られるようになっていく。「アーリア民族」の「千年王国」の建築といった壮大な「宣伝」文句の下、ナチ党公認の「文化」が推奨され、「頹廢的」と烙印を押された芸術は排除されるようになっていく。音楽で言えば、ユダヤ人であるという理由から、メンデルスゾーンやマーラーの作品は演奏禁止となっていく。早くも4月に、ユダヤ人の公職追放が開始され、芸術関連で言えば指

揮者のローゼンシュトックやクレンペラー、ピアニストのシュナーベル等はユダヤ人であるという理由で解雇されるに至る。この時、作曲家、フランツ・シュレーカーは、父親がユダヤ人であるという理由から、「ベルリン高等音楽院」を解任され、翌年、失意の内に死去、そしてユダヤ人であるシェーンベルクはアメリカに亡命することになる。

テオドール・アドルノは、「文化批判と社会」において、「アウシュヴィッツ以降、詩を書くことは野蛮である」という言葉を記したということは有名な話だ。実際に、再検討無しには、ただ手放しに「芸術は素晴らしい」といった前提が通用しなくなってしまったのだ。その結果、ナチス時代からは完全に切断された新しい芸術様式を見出すことが、大戦後のドイツの芸術家に課せられた。

美術の領域では、1955年、カッセルにおいて、第一回「ドクメンタ」が開催される。これは現代美術展で、第一回目の会場には、かつての「頹廢美術家」のレッテルを貼られた作家の写真が飾られていた。音楽の領域では、ナチスが音楽に残した刻印は、忘我的陶酔の中に人々を巻き込む一体感で、「民族的な統制」を図るワーグナー作品が「よき芸術」の典型とされた。これがあるゆえ、イスラエル・フィルハーモニー管弦楽団は未だにワーグナーは演奏禁止の対象とされており、1981年にズービン・メータが『トリスタンとイゾルデ』前奏曲を振った際に、楽団員が演奏拒否の態度を示したり、観客同士で喧嘩が始まったりするといったハプニングが起きたほどだった。それほど、ワーグナー的な響きは、強いアレルギー反応を生むようになっていた。クラウディオ・アラウは、1903年にチリ、サンチャゴに生まれ、神童と仰がれ、早くからベルリンに拠点を移し、ニキッシュ、メンゲルベルク、フルトヴェングラーら錚々たる大指揮者との共演を果たし、第二次世界大戦後、最も正統的なドイツ音楽の伝承者と呼ばれるようになった。その彼が、ワーグナーについて「彼は天才だが、人々が考えているように偉大ではないと思います。ドイツにおける大袈裟な様式のワーグナー信仰が私は好きではありません」と実に素直に語っている。アラウは、ユダヤ系ではないものの、第二次世界大戦後のワーグナーの再受容が如何に困難だったのかを、彼の例が教えてくれるだろう。アドルノは作曲の師でもあるベルクについて書いた『アルバン・ベルク』の中で、「同世代一般とは相違して、美的気風においても、その手法においても、いかなる意味でも、彼は、反ヴァーグナーの動きに加担することはなかった。そのために、彼は、さまざまな反撥を招く破目になった」(13)と述べているが、シェーンベルクの弟子であるベルクの世代には「反ヴァー

グナー」の風潮がむしろ当然のものとしてあったのだ。

かくて、戦後は、芸術分野における「非ナチ化」が、占領側からも、非占領側からも同時に行われるようになっていく。例えば、「ダルムシュタット夏期新音楽講習」が、アメリカ占領下のヘッセン州でアメリカの資金提供で行われたが、これは「非ナチ化」に向かい、ナチス時代に排斥されたドイツの現代音楽を民主的に再出発させる目的でなされたのである。新進の若手芸術家達が「頹廢芸術」の烙印を押されたシェーンベルクの「12音技法」が関心を集めるようになっていくのは、こうした時代的文脈においてのことだった。戦後、音楽から可能な限り、忘我に至らしむワーグナー的な陶酔の感情の波の痕跡を消す、という実験が、12音技法という新しい音楽の文法に課せられたのだ。

勿論、アメリカに新天地を求めて亡命したユダヤ系の作曲家達は、そこでハリウッド映画に音楽を提供するといった形で生計を立て、そのお陰で、音楽の「アンシャンレジーム」に踏み止まることも選択肢として可能にはなった。かくて、アドルノの表現を借りれば、「文化産業によってマッサージされた聴衆」(220)は、新しい音楽文法を強要されることはなかっただろう。周知のように、文化の分野も含めて、全てのが売り買いされる「商品」に貶められるという事態への道徳的反発として、アドルノやホルクハイマーは「文化産業」という言葉を、皮肉を込めた批判的概念として打ち出している。独創的な文化の過程が市場原理の合理性の論理が支配する産業とされてしまうということは、アドルノ達にとっては、まさに矛盾を意味していたのだ。「市場」の支配原理とは無縁の「文化」という自律領域が、利益が優先される「文化産業」に従属させられることへの危惧を感じていたアドルノは、『プリズメン』の中で、シェーンベルクを論じ、「彼は、音楽を社会のただ中における幼児的行動様式の自然保護区として徴発する画一主義に絶縁を宣告する」(221)と述べ、資本主義に囲い込まれた「文化産業」の領域には陥ることのないシェーンベルクの芸術を擁護している。

かくて、「現代音楽」が離陸するために、二つの大戦が大きく影響していたということが分かるだろう。勿論、近代における「アヴァンギャルド」的推進力は、既存のもの破壊を繰り返していったことは確かだろう。だが、シェーンベルクの「12音技法」が、戦後の芸術音楽における「新しい文法」として確立し、さらにピエール・ブレーズによって完成される「セリー」の思想といった「実験的革新」が、シェーンベルクによってなされた「概念的革新」の上に積み上げ

られていくことになるのである。

結 論

その後の音楽史における、「概念的革新」による切断は如何なる形をとったのだろうか。例えば、前衛芸術家が、舞台上でピアノを破壊するといったパフォーマンスがある。このようなセンセーショナルなパフォーマンスが繰り返されたが、新たなパラダイム形成には至らず、聴衆も手の内が分かると飽きてしまい無感覚になった。しかもこうした行為は、今や演奏会場という「額縁」で守られた行動であるがゆえに許容されているのだ。これは美術館に置かれていれば、それがたとえ「便器」でも、取り敢えず「芸術」として見ようとしてしまうのと同様である。しかし、これがもし普通の演奏会で、例えば、著名なピアニストの演奏中に、突然舞台上に雪崩れ込んできた連中が奇声を上げてハンマーでピアノを破壊したら、その人達の行為は「犯罪」ということになり、逮捕されることだろう。確かに、初めてこのような破壊行為が為された時は、まさに「犯罪」と紙一重のところではパフォーマンスが行われたのだろう。前衛は、徐々に、悪戯や犯罪に限り無く近づいていった。4分何秒かただただ沈黙して座っているピアニストを前に聴衆は当惑したかもしれない。バンクシーも「落書き」という「軽犯罪」に手を染める人であると言ってもいい。つまり、権威への反抗が高じていけば、やがては「ハイコンテクスト」性を分からない人の目には、「犯罪」にしか見えないような、括弧つきの「作品」が出てくることになるのだ。

現代芸術がこのような道に突き進んでいったことの背景には、芸術には本来トラウマ的な体験を与えるものであるという宿命があるからだ。日常体験のための「解釈枠組み」が、強烈な美の前に崩壊してしまったり、崇高さの前で無力感を覚えたりしてしまうような、そうした「今まで名付けられてこなかった何か」の出現を前にして、言葉を失ってしまう体験だ。シューマンは、ベートーヴェンの第5交響曲の第3楽章から第4楽章への経過の音楽を聴いていた子どもが「何だか怖いよ」と呟く姿を目撃しているが、日常を超越した世界に触れた時に人が感じざるを得ない驚きが見事に表現されている。芸術は規制の概念や権威がその威力を失ってしまうような、そうした力を持っている。『風船と少女』の額縁にシュレッターを仕込んだ、かのバンクシーの事件だが、あれは先ず、誰もが既視感を持つ出来事だった。つまり、誰もがデュシャンの「便器」事件を想起したのだ。前衛芸術家は、「権威」と名前がつくものに徹底的に反抗をしてきた。しか

し、今や、かつての「反権威」が一つの「権威」として確立し、模倣者まで生んでしまっている。それゆえ、デュシャンを繰り返すことは不可能になった。恐らく、バンクシーは、自作を細断してしまうことで、「権威」に「反権威」を突き付けるだけではなく、自分が「権威」の座につくことをも拒絶しようとしたのだろう。しかし、皮肉なことに、完全に自作を破壊し切れず、絵が半分残ってしまい、しかも『愛はゴミ箱の中に』などと呼ばれて、完全にオークションという場に回収されてしまった。マルクスではないが、まさに「一度目は悲劇、二度目は笑劇」で終わってしまったのだ。バンクシー事件の皮肉は、これだけではなく、むしろ「額縁」と呼ばれるものこそが、絵に「権威」を与える当のものだったのではないのか、ということだ。「額縁」に収められることで、「反権威」を名乗る絵画でも牙を抜かれ、去勢されてきたわけなのだ。それゆえ、「反権威」を謳いながら、「権威」の象徴である「額縁」だけを残すということに失敗した、というのは大失態だった。

美術の領域も芸術音楽の領域も、西洋近代芸術が打ち立てられた啓蒙的進歩史観の中で、後進の芸術家達が己の立ち位置を考えざるを得なかったゆえに、「前衛」という考え方が出てきたし、それゆえ、本論において武満徹を引用して述べたように、新規さに淫した結果、「ファッションと同じような」ものにまで墮落した。そうした状態でもなお、今までの近代西洋芸術が持っていた本質を離れようと、様々な試行錯誤が行われている。市場の恐るべき力は、そうした様々な試行の内、売れ筋以外を淘汰しようとして身構えている。こうした時代にあって、芸術史観そのものを変革していく必要があるのではなからうか。「概念的革新」が騒がれるのも、進歩史観の直線時間の中でしかない。それならば、「概念的革新」はもはや不要なのだろうか。

今やありとあらゆる試みが資本主義のショーウィンドウに並列されて一望できる。アンドレ・マルローが『東西美術論（原題：芸術の心理）』第一巻において表明した「空想美術館」が現実化している。「空想美術館」とは、周知の通り、あらゆる芸術作品の図版を並べることを空想上の美術館に擬えたことに由来する言葉で、まさに、資本主義市場経済の落とし子的な概念なのだ。別宮貞雄が、力強く「アンドレ・マルローからして間違っていると思う。「空想の美術館」という芸術の考え方は、非常に新しいようであるが、芸術をだめにするもんだと思う。つまり、芸術がツーリズムになっちゃっているわけです」(59)と語っているように、「空想美術館」はツーリズムの思想に墮落している。『プリズメン』の中で、アドルノが指摘してい

るように、シェーンベルクは「音楽は快い感覚的刺激のシリーズとして怠惰な聴き手に提示されるという期待を踏み躪る」(221)。こうした強烈なトラウマの原初的な力を秘めた芸術を芸術家達が創造し得るかどうにかこそが、今後大きな課題となっていくことだろう。「環世界」の中で生きる生物とは異なり、言語によって「境界設定」しなければ生きられない逸脱した生物(本能の壊れた動物)に成り下がった人間は、自分達の住む世界が恣意的に「境界設定」されていることを忘れ、ルーティーン化した日常を生きているが、恣意的な「境界設定」に強烈な「否」を突き付け続けるのが芸術なのである。芸術における「概念的革新」の必要性は、むしろ私達の言語による「境界設定」に守られた日常を揺るがし、破壊するところにあるのだから。

参考および引用文献(引用頁は本論中に記す)

1. アドルノ、『アルバン・ベルク』、平野嘉彦訳、法政大学出版局、1983.
2. アドルノ、『プリズメン』、渡辺祐邦、三原弟平訳、ちくま学芸文庫、1996.
3. シューマン、『音楽と音楽家』、吉田秀和訳、岩波書店、1958.
4. 武満徹、『創造の周辺 武満徹対談集上』、芸術現代社、1976.
5. マルロー、アンドレ、『東西美術論』全3巻、小松清訳、新潮社、1958.
6. Galenson, David W., *Old Masters & Young Geniuses: The Two Life Cycles of Artistic Creativity*, Princeton Univ. Press.
7. Habermas, Jurgen, "Modernity--An Incomplete Project" in *The Anti-Aesthetic*, ed. Hal Foster, Bay Press, Seattle, 1983.

[2023. 4. 13 受理]

コントリビューター：永田 雅彦 教授
(保育科)