

## 《論 文》

## 「メディア時代の音楽」論序説（Ⅱ）

— 私たちは何を聴いているか —

畑 公 也

## 要 約

現在行われているすべての音楽のジャンル分けの根は、芸術音楽であるクラシックと民衆の娯楽音楽であるポピュラーを峻別する「制度」にある。本稿では、18世紀に「近代芸術」の概念が誕生し、19世紀にその芸術の「制度」が確立される過程を追っていった後、それが揺らぎ始めた現代の音楽状況について考察する。

## Ⅵ

前稿において、私たちは現代という時代が、音楽に関するかぎり、その多様性において際だっている、という点を確認することから考察を開始した<sup>1</sup>。テクノロジーの進歩のおかげで、過去から現在にいたる多種多様な音楽をいつでも望むがままに聴くことができるという、未曾有の環境に置かれているわけである。その多様な音楽は、それぞれのジャンルに区分されている。本稿ではまずそのジャンル分けの問題について考えてみたい。

私たちには、どんな音楽を選び、どんな聴き方をするか、についてとりあえずは際限のない自由が与えられている、とすることができそうである。しかし、逆に言うと、その多様な音楽のなかから、その時どきに自分が最も満足を感じるであろう、たったひとつの音楽を選びだすというのは、そう簡単な作業では

---

\*2004年11月6日受理、2005年1月11日掲載決定。

ない。今、一枚のCDを買うために大型CD店に入ったとする。そこでは当然のこととして、クラシック、ジャズ、ロックというふうに、ジャンルごとにコーナーが分かれているであろう。私たちは、まずどのジャンルを選択するかを決定しなければならない。このようにジャンルによって区分けされているということは、私たちにとって、好みの音楽を選択するうえでは、確かに好都合である。しかし一方では、それがあつ種の束縛になっている、と言えないであらうか。

ひとつのジャンルを選ぶことは、他のジャンルを排除することを意味する。それが一回限りのことではなく、日々この選択／排除を習慣的に繰り返していると、私たちの好みは、多くの場合、自ずと限られたジャンルに固定されていくことになる。それと同時に、今度は自分の聴かないジャンルの音楽に対して、根拠のない先入観や固定観念を生み出す、ということがしばしば起こるようである。まだ聴いたことのない音楽に対して、あらかじめ固定したレッテルを貼ってしまうのである。曰く、「クラシックは退屈だ」、「ロックは単なる騒音にすぎない」、「J-ポップなんて子供向けの幼稚な音楽だ」、といった具合である。このようなレッテルがひと度貼られてしまうと、当該のジャンルの音楽に対する関心は未然に摘み取られてしまうことになる。このようにして、とりわけ特定のジャンルの熱烈な愛好家の場合、他のジャンルの音楽に無意識のうちに耳を閉ざしてしまうという例が、案外多いのではないだろうか。CDショップのコーナーを仕切る壁と同じような壁が、私たちの意識のなかにもできあがっているのだ。しかし、その壁ははたして見かけほど強固なものであらうか。私たちはジャンルによる区分けを当然のこととして受け入れているが、それぞれを隔てる境界線はどのようにして引かれているのか。そこには明確な根拠があるのだろうか<sup>2</sup>。本稿では特に、そのような音楽のジャンル分けの原点を成していると思われる、芸術音楽であるクラシックと非-芸術音楽（ポピュラー音楽や民俗音楽などを含む、クラシック以外のすべての音楽、娯楽音楽）の区分に

ついて考察したい。

例えば、ビートルズの『イエスタデイ』を考えてみよう。音楽を最も基本的な三つのジャンル、「芸術音楽(クラシック)」、「民衆音楽(ポピュラー)」、「民俗音楽(各地に伝わる民謡などの伝統音楽)」に分けるとすれば、このロックの古典的名曲は問題なく、民衆音楽のなかに納まるはずである。だがそれを、クラシックに分類される音楽、例えばシューベルトの歌曲などと並べてみるとどうだろう。純粹に音楽の成り立ちにのみ注目するなら、両者を分かつものはいったい何だろうか。作曲家、近藤譲は次のように言う。

例えば、シューベルトの歌曲《音楽に寄せて》とビートルズの《イエスタデイ》は、どちらも単純な和声進行の伴奏に支えられた簡潔な歌である。

《音楽に寄せて》の伴奏パートの低音は、単に和声を支えるだけでなく、やや独立した動きを見せているから、その点では、《イエスタデイ》よりも少し手が込んでいる。だが、そのような僅かな差異が認められるとはいえ、どちらの曲も基本的にはほぼ同程度の作曲技術を示し、どちらもそれぞれに「感情」を表現しており、どちらも演奏者と聴き手に美的体験をもたらす<sup>3</sup>。

そして、これらの点において「二つの曲の間に大きな違いなど見当たらない」<sup>4</sup>という断定を下すのである。そもそも、前稿でも触れたように、クラシックとポピュラー音楽が、「調性」という同じ音楽語法を用いて作曲されるとすれば、両者の近似は必然の結果であろう。では、『音楽に寄せて』をクラシックに、『イエスタデイ』をポピュラーに分けるものは何か。近藤氏はそれを「音楽文化的制度」であるとする<sup>5</sup>。次に、前者を「芸術」に分類し、後者を「非芸術」に分類するこの制度とはどのようなものか、について考えてみたい。それは、おそらく近代市民社会における「教養」としての「芸術」という一種のイデオロ

ギーというべきものと結びついていると思われる。ちなみに、ここで例として挙げられている『音楽に寄せて』(An die Musik) はシューベルトが友人ショーパーの詩に作曲したものであるが、そこでは音楽が「優美なる芸術よ」(holde Kunst)と繰り返し呼びかけられ、この世のおぞましい日常から人間を解放し、天上の至福の世界を開いてくれるものとして、熱烈に賛美されている<sup>6</sup>。シューベルトは後の章で触れる「ドイツ古典派」の掉尾を飾るが、少なくとも彼の時代にはこの高貴なる「芸術」の概念がすでに確立していたことになる。私たちは、ふだんことあらためて「芸術とは何か」と問いなおすことなしに、自明のものとしてこの言葉を使っている。「人びとが批判的に吟味することなく、当然のこととして受け入れている、歴史的、社会的に制約された考え方」を「イデオロギー」とするなら、この「芸術」の概念はまさにそれに該当するであろう。すべての音楽のジャンル分けの根は、「芸術」に基づく文化的制度にあると思われる。次章において、この「近代芸術」の概念が、いかなるものであり、いつ、いかにして成立したか、という問題について考察したい。

## VII

ドイツでは現在でも、日本でいうところの「クラシック (芸術音楽)」を E-Musik (=ernste Musik まじめな音楽) と呼び、それ以外の U-Musik (=Unterhaltungsmusik 娯楽音楽) と呼ばれる音楽と差別化する習慣がある。そこには明らかに、前者を「高級な」音楽とし、後者を「低俗な」音楽とする価値観が反映されているものと思われる。そして、そのような見方の根底には「芸術」を「高尚」で、とりわけ「ありがたい」ものとして崇拝する伝統が支配しているであろう。私たちはこのような芸術観をともしれば普遍的な、いつの時代にも通用するもののように考えがちであるが、それは間違いであり、実際には極めて「近代的」な見方である。それどころか、「芸術」という概念そのものが

近代の産物にすぎない<sup>7</sup>、という点をここで確認しておかなければならない。

美術、文学、音楽という形態の異なったジャンルをあわせてひとつのものとして捉えようとする「芸術」一般という概念がヨーロッパにおいて成立したのは、18世紀半ばから末にかけての時期である<sup>8</sup>、というのが通説になっている。

「では、それ以前には芸術は存在しなかったのか。古代ギリシャやローマにも、中世キリスト教社会にも、ルネッサンスの時代にもりっぱな芸術と呼ばれるべき美術、詩、音楽があるではないか」という反論が起こるかもしれない。確かにそれらは、今日「芸術」と呼ばれているが、それは近代の「芸術」概念を、過去の事象にも投影しているにすぎない。ギリシャの彫刻は古代ギリシャの人びとにとっては、今日的な意味での「芸術」ではなかったのである。「芸術」は英語では art、ドイツ語では Kunst であるが、両者とも広義には「技術、わざ、巧み」を意味する語である。近代以前には、「芸術」は航海術、建築術、弁論術などの技術と区別されていなかったことになる。それが近代の「芸術」概念成立期には、「芸術」を指す場合には、fine art、schöne Kunst というふうには「美しい」という形容詞が添えられるようになる<sup>9</sup>。（その後「芸術」概念が確立するとともに、再びその形容詞は外されるのであるが。）つまり、美的価値を有するものに限定して「芸術」の語を用いるのである。それは従って、実用的価値や倫理的価値の束縛をのがれて、自律性を備えており、自己目的的なものである、という特徴を持つ。すなわちそれは、人間精神の表現のひとつのかたちではあるが、科学や道徳では表現できないものを表現するもの、「美的理念の表現」<sup>10</sup>として、特別な重要性を付与されるのである。

このような「芸術」概念の成立は、芸術の哲学としての「美学」の成立と連動している。その目印となるのは、1750年、その名称を初めて用いたドイツの哲学者 A.G.バウムガルテンによる著書 Aesthetica の出版である。このラテン語の名称は、日本語では美学と訳されているが、本来は「感性学」の意であり、彼はそれを「感性的認識の学」(scientia cognitionis sensitivae)<sup>11</sup>と規定してい

る。芸術の本領は美にあり、美は感性的に認識されたとすれば、芸術体験は感性と理性の会合場所であり、芸術における美は、感性的なものと精神的なものの融合である。この基本的な考え方は、ドイツ観念論美学において踏襲され、「美は理念の感性的現象（das sinnliche Scheinen der Idee）と規定される」<sup>12</sup>とするヘーゲルにまで繋がっている。

では、この「芸術」とはどのようなものか。それをわずかな言葉によって捉え、定義づけることは困難である。いくつかのキー・ワードを用いて、大まかなアウトラインを示すとすれば、以下のようになるであろうか。芸術とは、「芸術家」の自由な「創造」行為によって生み出された一個の完結した「作品」として世に示される。そこでは常に「独創性」（新しさ）が求められ、創造する主体である芸術家は、主観的独創的個性を発揮して、しばしば「天才」と崇められ、第二の神にも譬えられる。その作品は、彼の主観的、内面的、精神的なものの表現であり、従って必ず作者である芸術家の名前と結びつけられるとともに、その独創性のゆえに、唯一無二のものとして、他と区別するために、また表現されている内容（中身）を明示するために、固有のタイトルを付けて呼ばなければならないのである。そして、表現される内容、つまり「精神性」の有無が、芸術であるか否かの重要な判定基準となる、という点を確認することが、とりわけ重要であると思われる。次に、いよいよこの芸術の一分野である音楽、すなわち「芸術音楽」の場合に焦点を絞って見ていきたい。

## VIII

「芸術音楽」（クラシック）と聞いたときに私たちの頭に思い浮かぶ作曲家の名前を挙げてみたとなるとどうだろう。その大部分を、いわゆる三大Bと呼ばれるバッハ、ベートーヴェン、ブラームスを始めとして、モーツァルト、シューベルトなどドイツの作曲家が占めるということが往々にして起こるのではない

か。ルネサンス以降の近代調性音楽の歴史を公平な目で見ると、少なくともその前半期においては、むしろイタリア音楽こそがその主流を占めていたという事実と照らし合わせると、そこにはいささか歪な偏りがあると感じざるをえない<sup>13</sup>。なぜこのような事態が起こるのか。それは先に見た近代の「芸術」概念が、カントからシェリングを経てヘーゲルに至るドイツ観念論美学によって確立されていく時期と、ハイドン、モーツァルトの円熟期からベートーヴェンを頂点としてシューベルトにいたる「ドイツ古典派音楽」<sup>14</sup>の絶頂期が重なったこと、そして更にドイツ・ロマン主義の作家たちが音楽至上主義的発言でその音楽を支持した、という歴史的経緯が関わっているのではないかと<sup>15</sup>。この三者、観念論哲学、ドイツ古典派音楽、ロマン主義が、同じ時期にドイツというひとつの国で隆盛をみたのは、決して偶然ではないだろう。それらが相互に関連し、影響しあうことによって、言わば「音楽の時代」が到来したのである。そして、ベートーヴェンに代表されるこのドイツ古典派の成果が、近代音楽の歴史のなかで最も大きなクライマックスを形成している、とみなすことに異論の余地はないはずである。また、それゆえに現在に至るまで、私たちはドイツ音楽に特別な位置づけを与えているのであろう。「芸術音楽」の制度が確立するのは、まさにこのドイツ古典派の時代である。

近代音楽そのものは、調性音楽の体系が五線譜による記譜法が整備されたルネサンス以降、着実に発展し、バッハは『平均律クラヴィーア曲集』が示すように、調性的機能と和声をはほぼ確立させたと言えるが、彼の時代にはまだ近代的意味での「芸術家」や個人の独創性の成果としての「芸術作品」といった概念はなかった。バッハは宮廷や教会のお抱え音楽家であり、おそらくは自身を「職人」として意識していたであろうし、自作を他の作品に使い回したり、他の作曲家(例えばヴィヴァルディ)の作品を借用するのは日常のことであった。また、音楽は未だかしこまって拝聴するようなものではなく、そもそも BGM として作曲されたテレマンの『ターフェルムジーク (食卓の音楽)』はもちろんのこ

と、他の一般的な音楽作品も、王侯貴族たちの社交や娯楽の道具の一種であった。従って、おしゃべりがうるさくて音楽が聞こえないなどの事態もめずらしくなかったであろう。音楽を聴くことを主目的とし、一般の聴衆にも公開されたコンサートの最初期の記録は、パリで1725年に始められた「コンセール・スピリチュエル」である<sup>16</sup>。それ以前には、音楽はほとんどの場合、教会や宮廷の儀式の「添え物」にすぎなかった。

事態が急速に変化するの18世紀の末である。それが「フランス革命」と時を同じくしているのは偶然ではあるまい。市民革命と市民社会の成立、成熟は、「芸術音楽」の制度確立と確かに関連しているであろう。モーツァルトは、ザルツブルクの大司教から宮廷オルガニストの職を解任された後、生涯最後の十年間をウィーンでフリーの音楽家として過ごしたが、本来は宮廷楽長のような地位に就くことが理想であったろう彼にとって、それは言わばやむを得ずの自立であった。それに対し、その死の翌年、フランス革命の三年後にあたる1792年に、ウィーンに出たベートーヴェンは、王侯貴族への従属的な立場を脱し、自前の演奏会、ピアノの個人レッスン、楽譜出版などの収入によって、「自立した作曲家」としての道を歩み始めることができたのである。ベートーヴェンは、はっきりと自身を「芸術家」である、と自覚している。それは例えば、弟に宛てて書かれた、いわゆる『ハイリゲンシュタットの遺書』の一節を見れば明らかである。

こうした出来事が、僕を絶望へと突き落とし、もう少しのところで自殺するところだった。だが、ただ芸術だけが、それだけが僕をひきとめてくれたのだ。ああ僕には、自分に課せらたと感じている創造の仕事を、全部やり遂げるまでは、どうしてもこの世を去ることはできない、と思われたのだ。(……) そして不幸な人間は、自然のもたらす、あらゆる障害をもものともせず、尊敬すべき芸術家と人間の列に加えられんがために、その能力



の限りを尽くした人間、ひとりの不幸な人間を、ここに見出して自らを慰めよ<sup>17</sup>。

ベートーヴェンはまた、音楽を神の啓示にも比すべきものとする、次のような言葉も残している。

音楽はいかなる叡知や哲学よりも高い啓示である<sup>18</sup>。

これは彼にとって、音楽がある種の精神的、形而上学的な価値をもつものであったことを示している。ドイツ古典派を音楽的に特徴づけているのは、ソナタ形式に代表される堅固な形式と、それによって組み立てられる交響曲、弦楽四重奏曲、ピアノ・ソナタといった楽曲形式であるが、その形式性は常に高い「精神性」と一体となるべきものとされるのである。例えば音楽史家ゲオルギアーデスはそれを「音楽的構成の徹底した精神化」<sup>19</sup>と呼んでいる。音楽における精神性が、この時代にとりわけ強調されるのも、「芸術音楽」の確立と関連するであろう。

前章で触れたように、「芸術」とは本来、精神的なものと感覚的なもの、理性と感性を仲介すべきもの、と規定されるが、音のみによって伝えられ、感性にうったえるという側面の強い音楽は、他の芸術ジャンル、すなわち言語を媒体とする文学はもとより、視覚に依存する造形芸術に比べても、理念的なものを盛りこむことがむずかしく、「精神性が希薄である」と見なされる傾向があったようである。カントは例えば、『判断力批判』のなかで音楽を「感覚の美しい戯れの技術」<sup>20</sup>として、諸芸術のなかで最低の位置づけを行っている。このような低い評価を払拭し、自己正当化をはかるための、いわば戦略として、必要以上に音楽の「精神性」が強調されたという面があったであろう。逆に、初演時不評であったベートーヴェンの第五交響曲を擁護する論評を行い、自身作

曲家でもあった E.T.A.ホフマン<sup>21</sup>を始めとして、ロマン主義の芸術家たちは概して、無限なるもの、絶対的なものを啓示として捉えることができる、主観的、内面的芸術として、音楽を高く評価した。同様にヘーゲルも、

音楽が表現しようとするのは、究極の主観的内面性それ自体である。それゆえ、音楽は、心情が直接、心情自体に訴えかけるところの、心情の芸術である<sup>22</sup>

と規定し、その主観的、内面的性格を認め、ロマン的芸術の中心をなすものと位置づけている。そして、またヘーゲルは次のようにも言う。

感覚的な要素である楽音とその様々な音型のなかに、精神的なものが、それにふさわしいかたちで表現されるときに初めて、音楽は真の芸術へと高められるのだ<sup>23</sup>。

いずれにせよ、これ以後「精神性」と「内面性」、「主観性」が芸術音楽を「芸術」たらしめる基準となるのである。

## IX

次に本章では、19世紀を通じて「芸術音楽」の制度が更に明確に確立されていく過程を追っていきたい。前章で見たように、他ジャンルに比べて「精神性の欠如」が言われることを恐れるあまり、逆にそれに対していささか過剰反応気味に「精神性」と関わる面がことさらに強調された、とする見方もあるが<sup>24</sup>、いずれにせよこの音楽の「精神化」が押し進められると、一方では「精神性」にそぐわない音楽の娯乐的側面は極力排除、もしくは無視されることになる。

もっぱら「娯楽」を目的とする低俗な大衆の音楽（ポピュラー音楽）を切り離すことによって高級な「芸術音楽」の地位を守ろうとするのである。クラシックとポピュラーを峻別する二分法の根はここにある。それが、現代に生きる私たちの意識の奥深くにまで浸透し、支配しているのであり、それゆえに私たちはビートルズとシューベルトを決して同じひとつの「音楽」とみなすことができない、という事態が生じているわけである。

芸術の「制度化」には、市民社会が成熟するにつれて顕著になった教養主義的な考え方も大きく関与しているであろう。新しく社会のリーダーとなった富裕な市民層は、文化的伝統をもたない、いわば「成り上がり」であり、彼らが貴族になり代わって独自の文化を形成していこうとすると、啓蒙と教養主義が重要なコンセプトとなったであろうことは容易に想像できる。その際、「教養としての芸術」もエリート市民たちの箔付けのために、おおいに利用されたはずである。教養となった音楽は、もはや娯楽の一環としてただ単に聴いて楽しめば良い、というものではなく、「理解」すべきものとなった。聴衆はぼんやりと聞き流すことは許されず、まず「作曲家」の「独創性」の成果である「作品」の音楽的構造をしっかりと把握したうえで、そこに高貴な「精神」の輝きを聴き取らなければならないのだ。そのためには、他の一切の雑事に気をとられることなく、ただひたすら音楽に集中する必要がある。この「集中的聴取」<sup>25</sup>のための場を提供するものとしてコンサート・ホールが建設される。歴史上コンサート・ホールと美術館の登場は期を一にしている。ともに、教養としての芸術の殿堂として建てられたのだ。舞台の上には正装した楽団員が整然と並び、そこだけが煌々と灯に照らされて、客席の灯を落とすことによって、聴衆が音楽に集中するための状況が整えられる。人びとは暗闇のなかに座り、曲の始まる前と後にはお行儀よく拍手し、ひと度演奏が始まるや、咳払いひとつすることもはばかりながら、うやうやしく音楽を謹聴しなければならない。「コンサート・ホールのモラル」の誕生である。聴衆に過度の禁欲を強いるこの倫

理的習慣が、今日でもまだ「クラシックのコンサート」においては生き残っていることは、周知のとおりである。

ところで、ここで付け加えておくと、音楽がこのようにコンサート・ホールのなかに言わば「囲い込まれる」ことによって、その後の音楽のあり方は、本質的な部分で影響を被ったと言えるかもしれない。それによって音楽が、人びとの日常生活や社会から切り離され、隔離されることになったからである。音楽とは本来、「社会的」なものであったはずである。それはしばしば、宗教的儀式や政治的儀式と密接に結びつき、「人間集団に大きな迷いなく日常を送らせるための、いわば社会を安定させるための、社会支配のツール」<sup>26</sup>という重要な意義を担っていた。ところが、音楽が芸術となり、もっぱらその美的価値のみが問題にされるようになるとともに、コンサート・ホールの暗がりでは一人ひとりが切り離され、孤独に音楽と向き合う、という美的享受のかたちが出来上がってしまうと、その社会性は、必然的に希薄になっていく。その傾向は19世紀を通じて強まっていくが、それはもちろん、芸術の自律性が高まり、ついには「芸術のための芸術」を標榜する芸術至上主義に至る過程に連動するものであった。ただし、前稿で触れたように<sup>27</sup>、20世紀に入って、録音やラジオ放送の技術が開発されると、状況はまたもや一変し、音楽は再び社会のなかに、日常生活のなかに流れ出していった。それらのテクノロジーはただ単に音楽を、一般家庭内に、車のなかに、または戸外へと引き出したというばかりではなく、ジャズやロックなど、ポピュラー音楽という強力なジャンルを生み出すことによって、人びとの音楽生活を根底から変えていったのである。その結果として、今日私たちが日々体験している音楽過剰ともいうべき「音楽化社会」の現状が生み出されることになった。そこにおいて、音楽があらたにどのような社会性を獲得するに至ったか、については稿を改めて考えなければならない。ともあれ、このような状況のなかであって、極言すれば近代芸術の残滓とも言うべきクラシック・コンサートのなかに、かろうじてこの19世紀的コン

サートの伝統が生き残っているのは象徴的事象である、と見なしうるであろう。

「教養としての芸術」という観点で、更にふたつの点に触れておきたい。ひとつは「芸術に関する教養」が重視されるようになった、という点である。例えばベートーヴェンのある曲を理解しようとするとき、他のできるだけ多くの彼の作品に通じていることが求められ、同時にその生涯の伝記的事実についての知識を貯えることも有効である、とされるのである。作品を知る、という点では「全集」尊重の風潮が生まれる。ある作品を理解するためには、その作曲家の全作品のなかで、それがどのような位置を占めるのか、を知ることが重要とされるからである。文学全集はもちろん最も早く、写真印刷の技術が進歩した後には美術全集が次々と出版されたが、音楽の分野では初めは当然楽譜のかたちで出版される。例えば、イギリスにおけるヘンデルの全集が最も早く18世紀末、モーツァルトの最初の全集は19世紀初めにかけて、バッハの本格的な全集は1851年、ベートーヴェンは1860年代である。(それと関連してカタログによる作品整理も行われ、有名なケッヘルによるモーツァルトの作品カタログは1862年、セイアーによるベートーヴェンのものは1865年である。)20世紀に入ってから、録音技術の開発が進むとレコードのかたちで全集が発売されるようになり、現在は、更に安価なCDの時代になって、そのような全集を愛好する傾向はますます強まっているようにも見うけられる。とても聴ききれないような何百枚もあるバッハの全集を、一般の愛好家が買い求めていくことも決してめずらしいことではない、という事実は、この教養重視の伝統に繋がっているように思われる。

また、芸術家の「伝記」出版も19世紀以降おおいに隆盛を極めた。1802年、フォルケルによるバッハ伝を嚆矢として、ニッセンのモーツァルト伝(1828年)、ヤーンのモーツァルト伝(1856年)、セイアーのベートーヴェン伝(1866-9年)、シュピッタのバッハ伝(1873-82年)と次々と出版され、その勢いは20

世紀に入っても衰えることがない。その際、「天才」芸術家をヒーローに祭り上げるために伝記的事実が捏造され、特定の偏ったイメージが造りあげられることも多々あったであろう。さしずめベートーヴェンの場合はその最たるものである。「運命に立ち向かう意志のひとベートーヴェン」のイメージのもと、初期のヴェーゲラー、リース、シントラー等友人、知人たちによるものから、20世紀のロマン・ローランにいたるまで、様々な伝記が書きつらねられ、その結果としてドイツ古典派の雄、「精神性」の権化として、ほとんど神格化され、「聖人」の列に加えられて、果ては極東の島国の津々浦々の小学校の音楽室にまで、神像の如き肖像がかかげられることになった。ベートーヴェン神話の成立と普及の跡を追っていくなら、それがおそらく「芸術音楽」の制度化進行の過程と平行関係にあることが明確に示されるであろう<sup>28</sup>。

芸術に関する教養の重視はまた、見方を変えたと、「古い芸術（古典作品）の教養化」という問題に繋がっていく。元来、音楽とは人びとにとって通常の場合、自分たちの時代に生まれた、その時代の「現代音楽」であり、過去の時代の音楽を聴く機会はまれにしかなかった。ところが、一般の聴衆を対象とするコンサートが定着するとともに、そのレパートリーのなかに過去の作品（古典）が占める割合が次第に増していく<sup>29</sup>。繰り返しコンサートを開くためには、レパートリーを拡大していかなければならないが、新しい音楽の供給に限りがある以上、古典作品に目を向けざるをえないし、一方音楽の教養を深めることを望む聴衆の関心と嗜好も必然的に過去の音楽へと向かっていく。美術館に過去の傑作が収集されるのと同じように、コンサート・プログラムのなかに音楽的文化遺産が蓄積されていくわけである。その結果として、新作が圧倒的優位であった状況が変化し、19世紀の半ば以降、新作と古典が拮抗するようになり、その後次第に古典作品へと比重が傾き、両者の関係が逆転していくことになるのである。

ところで、先に触れたように、近代芸術の最も本質的な部分を規定している

のは「独創性」であった。新しい作品には、それまでになかった「新しさ」が常に求められるのである。それは近代を支配していた「進歩」の思想と関連しているかもしれない。音楽の場合、初めそれはあくまで「調性音楽」の枠のなかでの新しさであったが、そのような進歩もベートーヴェンがその可能性を極限にまで押し進めた後には、次第に困難になっていった。19世紀の半ばには、ワーグナーがその楽劇作品において、半音進行を多用することによって新たな可能性を追求しようとするが、結果的にはそれが堅固であった「調性」の体系を揺るがすきっかけとなり、後のシェーンベルク等による「無調音楽」や「十二音技法」というような調性破壊の動きを導くのである。創作におけるこの「新しさ」の追求と、上で述べた聴衆（および演奏者）の古典嗜好への傾斜は、相反する、全く逆向きの志向であるが、それぞれが近代芸術の本質に根ざしており、必然的に導きだされたものであったと言える。19世紀の半ばという一時点では両者がかりうじて均衡を保っていたが、その均衡は次第に崩れていった。芸術音楽の創作においては、20世紀を通じて、「ミュージック・セリエル」（十二音技法の原理を、音色、音の強弱、長短にまで拡大して適用しようとするもの）を唱えるブーレーズ等、シェーンベルクの後継者である「前衛音楽家」が主流を占めるとともに、聴衆はますますその「難しい（聴きにくい）現代音楽」から離反していったのである。そして現在、クラシック音楽の世界では、次々と生み出される新作に関心を示すのは作曲家や評論家など少数の専門家にすぎず、大多数の一般聴衆はわずか一握りの「名曲」をひたすら繰り返し聴き続ける、という両者の完全な「乖離」の状況に至っているのである。これは決して健全な状況とは言いがたい。芸術の本質が、創造性にあり、その創造性の成果が新作であるとするなら、その新作が聴衆に顧みられない、という事実は何を意味するのか。音楽がひとに聴かれて初めて音楽になるのであれば、聴かれない音楽を音楽と呼ぶことができるであろうか。このように考えると、はたして芸術音楽に未来はあるのか、という疑問が浮かび上がってくるのを押し止める

ことができないのである。

## X

19世紀に確立された近代芸術の制度は、20世紀を通して維持され、現在も確かに私たちの意識のなかに根強く生き残っている、と言える。それゆえに、私たちは『イエスタデイ』をジャンル分けをする場合、その音楽の内容についてよく検討することなしに、非一芸術として、ポピュラー音楽に、更にそのなかの下位区分であるロックに、自動的に分類しようとするのである。しかしその一方で、一見安定しているように見えるこの制度も、前章の終わりで見たように、実際には土台から揺らぎ始めているように思われる。その問題も含めて、現代の音楽状況とその問題点については、次稿、最終稿において詳しく論じなければならないが、ここではとりあえず、その考察の端緒として、芸術と非一芸術の境界がいかに曖昧なものになっているかを確認することによって、本稿の締めくくりとしたい。

再び『イエスタデイ』に戻ってみよう。それを現在の典型的なロックと並べて聴いてみたとしたらどうであろうか。その隔たりは、見かたによっては『イエスタデイ』とシューベルトの間にある隔たり以上のものであると言えないだろうか。ビートルズ以来、ロックはあらゆる可能性を追求し、発展を遂げてきた。その50年の歴史は、調性音楽300年の歴史に匹敵しうるものであるとも言われている。ビートルズは今や、ロックの古典である。そのビートルズ初期から中期への発展のメルクマールとも見なされる『イエスタデイ』は、ロックそのものの発展の最初の一步であるということもできるであろう。ポール・マッカートニーが失った母への追憶の思いを込めた歌詞の詩的な深さ、その歌詞にぴったりとよりそのような小節構成の新しさ、和音進行の斬新さ<sup>30</sup>、そのどの点をとってもそれ以前のロックン・ロールを乗り越える要素となっているので



あるが、更にひとつ付け加えるとすれば、それはロックの伴奏に弦楽四重奏を用いている点であろう。それがマッカートニー自身の発案によるものか、またはプロデューサー、ジョージ・マーティンの意向によるものかは定かではないが、クラシック音楽のあらゆる演奏形態のなかでも、最も純粋なカタチで芸術の精神性を体現するものと言える弦楽四重奏とロックを重ねることによって、両者のクロスオーバーを試みた最初期の例とみなすことはできるであろう。マッカートニーは、近年クラシック音楽への志向を強め、『リバプールオラトリオ』（1991年初演）や『交響詩スタンディング・ストーン』（1997年初演）など、クラシック音楽の形式を用いた曲を書いている。またそれとは逆に、クラシック音楽の作曲家や演奏家がビートルズのナンバーを編曲し、ピアノ、フルート、ギターなどの楽器を使って演奏するというケースも数多く見られる<sup>31</sup>。つまり、クラシックを取り入れようとするビートルズと、ビートルズを取り込もうとするクラシックという双方からのクロスオーバーの試みが行われたのだ。それらの事例を知った現在の視点から見ると、ビートルズとシューベルトを隔てる境界線はますます不確かなものに感じざるをえないのである。

付け加えるなら、ビートルズ以降、ロックはその発展の過程のなかで、ジャズ、タンゴ、電子音楽、前衛芸術音楽など、様々なジャンルの音楽とのフュージョンを繰り返し試みてきた。そこから、テクノやミニマル・ミュージックというような新しい音楽も生み出されている。このようなクロスオーバーの試みは、ロックに限らず、あらゆるジャンル間で行われているが、それらは、音楽が新しい可能性を開こうとする時、常に「異種交配」が行われる<sup>32</sup>、という小泉文夫の説を裏付けるものと言えるかもしれない。いずれにせよ、そのような試みの積み重ねが、芸術音楽と非-芸術音楽との境界を徐々に突き崩していくという結果を導き出したことは間違いない、と言えるだろう。

また、芸術音楽と非-芸術音楽の境界を曖昧にする別の要因として、クラシック音楽そのものの変質を挙げなければならない。19世紀は、芸術至上主義の徹

底と資本主義の浸透が同時進行するという奇妙な時代であったが<sup>33</sup>、20世紀に入ると、商業主義は大衆化社会の確立と各種テクノロジーの飛躍的发展と結びついて、音楽の世界を完全に支配するに至る。音楽と商業主義という、通常、ポピュラー音楽ばかりを問題にすることが多いが、クラシック音楽の世界も決してその影響を免れるものではない。とりわけ、帝王と呼ばれてクラシック音楽界を牛耳ったカラヤンに典型的に見られるように、レコード（CD）の売り上げとコンサートの集客力ばかりを優れた音楽家のバロメーターと見なす風潮はますます強まっている。また、テレビに流れるCMのなかで、ベートーヴェンやマーラーの音楽が、単なる商品のイメージ作りに奉仕する道具として、ある種屈辱的な扱いを受けることもなんら珍しいことではないし、マスコミも絡んで、コンクール優勝や隠れた才能の発見、ハンディキャップの克服というような話題性や、極端な場合には若さや美貌だけを売り物にするアイドル化現象など、その種の事例にはこと欠かない。そのような音楽においては、もはやその「精神性」など問題になりえないであろう。近代芸術の本質が精神性にあるとすれば、クラシック音楽の脱精神性はすなわち脱芸術を意味することになるはずである。

それに加えて、前稿でも触れたように<sup>34</sup>、聴取のありかたの変化ということがある。クラシック音楽といえども、もはやコンサート・ホールに閉じ込められてばかりいるわけではない。もちろん、コンサート・ホールのモラルに縛られることもない。家庭のオーディオ装置はもちろん、車のなかでも、歩きながらも、カー・コンポやウォークマンなどの機器を使えば、「ながら聴取」であれ、「集中的聴取」であれ、お好み次第でどんな聴き方も可能になる。ある時は集中して耳を傾け、ある時は聞き流すという、自由自在な聴取のスタイルの切り換えが、今や、日常的に習慣化している。どのような種類の音楽も、それが芸術であろうが、非-芸術であろうが、この自由で軽やかな聴取の対象となる。そしてまた、そのような聴衆にとって、「高級な音楽」と「低俗な音楽」

の差は問題になりえないであろう。その意味で、音楽は均質化している、と言えるかもしれない。

ここで再び、アドルノの名が思い起こされる。彼は注意散漫な聴き方をする現代の聴衆を「退化した聴衆」として批判した<sup>35</sup>。また、人間を音楽の聴き方に従って分類するという興味深い試みも行っている。そこでは、「専門的な聴き方をするひと」から始まって、「良き聴取者」、「教養的消費者」、「情緒的消費者」というふうに、ポピュラー音楽の聴き手をも含めて、果ては「音楽を聴かないひと」に至るまで、あらゆるタイプを対象に精緻な分析を施していて、今日でも十分に説得的である<sup>36</sup>。ちなみに、そこでのクラス分けに従えば、現代の音楽の聴き手の大部分は、「音楽に無縁なひと」に次いで、下から二番目にランク付けされる「娯楽型聴取者」に当てはめられるであろう<sup>37</sup>。アドルノはまた、ジャズに代表されるポピュラー音楽に対して、頑なまでに拒否的な態度を示したことによっても知られている<sup>38</sup>。「ポストモダン」という言葉が喧かれ始めるより早く、1969年にその生涯を閉じたアドルノはあくまで「近代」のひとであった。アルバン・ベルクに作曲を学んだ芸術音楽の専門家でもあったアドルノの視点が、「芸術」の側に限定されざるをえなかったことは十分に理解できるし、鋭い近代批判を行った彼が同時にまた、その近代の軛に捕らえられていたからといって、何ら批判される所以はなかろう。むしろ、近代という制約のなかに、それを越えるユートピアを求めようとした勇氣は称賛されてしかるべきものであろう。ただ、現代という時代が、そのアドルノの時代から、もはやあまりにも隔てられているという実感は否定できない。その今日の視点から見れば、芸術か非—芸術か、といった二者択一を越えたところにこそ、必然的に、新しい音楽の可能性が開かれるであろうことが、期待されるのである。

## 註

1. 拙稿『『メディア時代の音楽』論序説（Ⅰ）—私たちは何を聴いているか—』神戸薬科大学研究論集 Libra 第4号 2003年 33-49ページ。
2. 音楽のジャンル分けをめぐる諸問題については、みつとみ俊郎『音楽ジャンルって何だろう』新潮社 1999年参照。
3. 近藤譲『〈音楽〉という謎』春秋社 2004年 70ページ。
4. 同上 71ページ。
5. 同上 76ページ。
6. 田中伸枝編『シューベルト歌曲集1』全音楽譜出版社 1964年 95ページ以下。
7. 佐々木健一『美学への招待』中央公論新社 2004年 192ページ参照。
8. 佐々木健一『美学辞典』東京大学出版会 1995年 34ページ以下。
9. 竹内敏雄編『美学事典 増補版』弘文堂 1974年 152ページ。
10. Immanuel Kant : Kritik der Urteilskraft. In : Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie. Hrsg. von Manfred Frank und Veronique Zanetti. Bd. 2. Suhrkamp Taschenbuch. Frankfurt a. M. 2001, S. 673. 邦訳：『カント全集』第3巻 牧野英二訳 岩波書店 1999年 216ページ。
11. Alexander Gottlieb Baumgarten : Theoretische Ästhetik. Die Grundlegenden Abschnitte aus der "Aesthetica" (1750/58). Übers. u. hrsg. von Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1988, S. 2. 邦訳：A.G.バウムガルテン『美学』松尾大訳 玉川大学出版部 1987年 15ページ。
12. Georg Wilhelm Friedrich Hegel : Vorlesungen über die Ästhetik. In : Werke in zwanzig Bänden. Bd. 13. Frankfurt a. M. 1970, S. 151. 邦訳：『美学講義』上巻 長谷川宏訳 作品社 1995年 119ページ。
13. 石井宏『反音楽史—さらば、ベートーヴェン』新潮社 2004年参照。
14. ここで言う「ドイツ古典派」とは1780年代から1820年代にかけて活動した作曲家、主としてハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン、シューベルトなどを念頭においている。それは、音楽の様式区分である「古典主義」とぴったり一致するものではなく後期ベートーヴェンやシューベルトのロマン主義的音楽も含んでおり、必ずしも様式上の「ロマン主義」と対立するものではないことを断っておきたい。
15. 三浦信一郎『ドイツ観念論と音楽』（神林恒道編 叢書『ドイツ観念論との対話』第3巻『芸術の射程』ミネルヴァ書房 1993年）167ページ。
16. 浅香淳編『新音楽辞典 楽語編』音楽之友社 1977年 66ページ。
17. 1802年10月6日付。Ludwig van Beethoven : Briefe und Aufzeichnungen. Frankfurt a. M. und

- Leipzig 1993, S. 29.
18. ベートーヴェンの言葉としてベッティーナ・ブレンターノがゲーテに宛てた手紙のなかに引用している。H.メルスマン『西洋音楽史』野村良雄・原田義人訳 第1巻 みすず書房 1970年 11ページより引用。
  19. T.G.ゲオルギアーデス『音楽と言語』木村敏訳 講談社学術文庫 1994年 232ページ。
  20. Kant : a.a.O., S.678. 邦訳：前掲書221ページ。
  21. E.T.A.ホフマン『ベートーヴェン・第五交響曲』（鈴木潔訳 藺田宗人・深見茂編『無限への憧憬—ドイツ・ロマン派の思想と芸術—』〔前川道介責任編集『ドイツロマン派全集』第九巻〕国書刊行会 1984年） 347-365ページ参照。
  22. Hegel : a.a.O., Bd. 15, S. 135. 邦訳：『美学講義』下巻 長谷川宏訳 作品社 1996年 106ページ。
  23. Hegel : a.a.O., S. 149. 邦訳：前掲書 117ページ。
  24. 渡辺裕『聴衆の誕生—ポスト・モダン時代の音楽文化』春秋社 1989年 61ページ。
  25. マリー・シェーファー『世界の調律—サウンドスケープとは何か』鳥越けい子他訳 平凡社 1986年 161ページ。
  26. 大崎滋生『音楽史の形成とメディア』平凡社 2002年 36ページ。
  27. 拙稿 前掲書 37頁、及び44ページ以下。
  28. ベートーヴェン神話については、三浦信一郎『ベートーヴェン神話の形成と支配—音楽における近代』（神林恒道・太田喬夫編 叢書『転換期のフィロソフィー』第2巻『芸術における近代』ミネルヴァ書房 1999年）参照。
  29. 19世紀における古典復活の例として、最もよく挙げられるのはメンデスゾーンによるバッハ『マタイ受難曲』の復活上演である。それは初演後100年を経た1829年であった。その間、この作品が上演された記録はない。
  30. 『イエスタデイ』の分析に関しては、田村和紀夫『ビートルズ音楽論—音楽学的視点から』東京書籍 1999年 131ページ以下参照。
  31. ラファエル・モステル、松平頼顕、ジョン・ケージ等が編曲したものを、現代音楽のスペシャリスト、高橋アキがピアノで弾いたアルバムや、武満徹や奏者自身の編曲をイエラン・セルシュエルがギターで弾いたものが特に優れた録音として頭に浮かぶ。
  32. 小泉文夫『異種交配の音楽性』（佐藤忠男他『音楽化社会—未来を先取りする視点』講談社 1979年）93ページ。
  33. 田村和紀夫・鳴海史生『音楽史17の視座』音楽之友社 1998年 127ページ。
  34. 拙稿 前掲書 37ページ以下。
  35. Theodor W. Adorno : Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. In : Dissonanzen. Musik in der verwalteten Zeit. Gesammelte Schriften. Bd. 14.

- Frankfurt a. M. 1974, S.37. 邦訳：『不協和音』三光長治・高辻知義訳 平凡社 1998年  
第一章「音楽における物神的性格と聴衆の退化」59ページ以下。
36. Adorno : Einleitung in die Musiksoziologie. a.a.O., S.181ff. 邦訳：『音楽社会学序説』高辻知義・渡辺健訳 平凡社 1999年 23ページ以下。
37. Adorno : a.a.O., S.192ff. 邦訳：前掲書 41ページ以下。
38. アドルノは1920年代から晩年に至るまで、上に挙げた『不協和音』や『音楽社会学序説』を初めとして様々な箇所、繰り返しポピュラー音楽批判を行っている。