

「名人芸」について

— 芸術制作における近代 —

浅 沼 圭 司

TEXTE-0 / PRÉ-TEXTE

0-1 このテキストは、成城大学特別研究助成制度にもとづいた、一九九六年度共同研究『ポスト・構造主義』を超える試み——文字と文化を中心にして——の分担者として、同年七月二十一日に、学内一般公開の機会をとつておこなわれた報告のための草稿をもとに、あたらしく書きおろされた。

0-2 報告のテーマは、共同研究のテーマとかならずしも直接的に対応していない。共同研究のテーマは、いわゆる「ポスト・モダン」に関する論議となんらかの対応関係にあり、したがって、「近代」の把握を前提としていると考えられるが、この、前提としての「近代」にたいする反省もまた、ある意味ではこのテーマに含まれるものと考え、あえてこのテーマが選ばれた。

0-3 このテキストのおもな材料となったのは、成城大学大学院文学研究科における、一九九六年度前期「美

学特別講義」、『芸術制作について(II)』の講義ノートの余白にはしり書きされて、授業では結局読まれること
のなかったメモである。ただしこのメモは、いくつかの短小な断片にすぎず、十分に展開した論述を構成するに
ふさわしい実質を欠いていたため、この報告そのものも、断片を結びつけただけの、かなりゆるい構成のものとな
った。ただこのゆるい構成のおかげで、メモのごく特殊な内容を、ともかくも共同研究のテーマと関連させる
ために、概観的な論議をささみこむことができ、また「道より」や「道くさ」を、比較的自由に楽しむことがで
きたこともたしかである。

TEXTE-1 / INTRODUCTION

1-1 あまりにも自明であるがゆえに、語られることのすくない、そして語られることのすくないがゆえに、
忘れられがちな問題がある。つぎのこともそのひとつだろう。すくなくとも「明治維新」以降、「近代化」(mod-
ernization)は、この国にとってはたさなければならぬ課題であったが、ここでいわれる「近代」は、あきら
かに西欧の「近代」であった——「近代化」とは、だから基本において「西欧化」(westernization)にほかなら
なかつた——。したがって西欧は、この国にとって、目標であり、理想であつたのだが、国家的事業としてやみ
くもに推進された近代化＝西欧化は、結局は「富国強兵」のための方策にほかならず、西欧の受容も、その面に
限定された、かなりゆがんだかたちでおこなわれただけであつた。ゆがんだ、しかもきわめて急激におこなわれ
た西欧化は、この国の内部にあるはずみを作り出していったと考えられる。みかたによつては、表層的な近代化
と深層で進行するはずみこそが、この国とアジア近隣諸国とのあいだの軋轢の、やがては欧米諸国を中心とした

いわゆる「連合国」(The United Nations)との全面戦争の、そしてその結果としての悲惨な破壊の、最大の原因にほかならないともいえるだろう。明治期以降の近代化Ⅱ西欧化が、こうして挫折したあとも、奇妙なことに、いやむしろ当然なことに、近代化は、いくぶんかそのすがたを変えたものの——真の近代化、西欧文化のただししい受容、などという標語——、この国において、その後もなお課題でありつづけたし、欧米諸国は、おおくの領域において——もちろん学問の領域においても——、以前にもまして目標であり、理想でありつづけてきた——。このところかまびすしい「国際化」なども、その実体は、おおくの場合、欧米化にほかならないようだ——。一方欧米、とくにヨーロッパにおいては、すでに前世紀の末頃から、近代という枠組のゆらぎと、ヨーロッパそのものの危機が認識されはじめていた。¹⁾そしてこのゆらぎと危機の原因は、あきらかにヨーロッパの近代そのものに内在し、近代の展開とともに顕在化したものにとらえられていた。近代の超克ないし「ポスト・モダン」という問題は、だから、ヨーロッパにとつて、きわめて重大かつ根源的なもののはずである——この国においても、かつて「近代の超克」が語られたことがあったが、それはむしろ西欧の超克の、しかも正体不明の日本的なものへの回帰の主張ですらあった——。

しかしながらこの国の近代化Ⅱ西欧化は、ある意味できわめてラディカルな、しかも全面的なものであり、そのため生活や文化のおおくの領域において、在来の(固有の)枠組はおおきくゆらいでしまったが、といて、それにかわるものとして、西欧的近代の枠組がこの国において確立したのではない。枠組は、こうして、おおくの領域で、いちじるしく曖昧な状態にあり、それこそがこの国の根源的な危機にほかならないようにも思われるのだが、はたしてそのような認識が一般的に成立しているかどうか。この国においても「ポスト・モダン」が、そして「ポスト・ポスト・モダン」さえも語られているのだが、問題なのは、それが、おおくの場合、この国に

おける近代の自律的な展開のはてに、あるいは近代の「かぎり」の自覚のゆえに、問われたものではないと思われることである。あるいは、それさえも、近代化Ⅱ西欧化の過程で、モデルとして移し入れられたものなのだろうか。にもかかわらず、この国の文化ないし思考が、モデルとしてのヨーロッパ的近代にたいして、「中立的」であり、あるいは「無垢」であることが、もはやできないとすれば——地理的な位置が、伝統的な文化が、非西欧的だからといって、おのずから西欧の枠外にあることが、もはやありえないとすれば——、可能なかぎり、ヨーロッパ近代の展開を、その「はじまり」から「かぎり」にいたるまで、身をもつてたどりなおし、そのうえでこの国の近代化Ⅱ西欧化の特質をとらえなおしてみるしか、可能な方策はないのかもしれない。

たとえば建築史の領域にかぎっていうなら、「近代（モダン）」は、おおくの時代様式のひとつにすぎないかもしれない——「ポスト・モダン」は、様式概念として、建築史の領域ではじめてもちいられたといわれるが、そのことは、「近代（モダン）」そのものが、ここでは、ひとつの様式としてとらえられていたことを意味するだろう——。しかし一般的な芸術史にとつては、「近代」は明確に規定された時代様式概念ではありえないし、さらに一般化していえば、「近代」は、ヨーロッパにとつて、他の時代とならぶ、単なるひとつの時代にすぎないのでない。なぜなら、「近代」こそ、ヨーロッパが隆盛をひとりじめにし、世界にたいする覇権を実現した時代なのだし、ヨーロッパ近代世界は、時と場所の制約をこえた普遍妥当なものとして、みずからをつくりあげてきたからであり、ヨーロッパ近代文化は、世界文化にとつて、ほぼ絶対的な規範としての意味をもちつづけてきた——すくなくともそう自負されてきた——からである。そしてこのことは、芸術の領域においてもかわらない——この国で通用している「芸術」という概念は、あきらかにヨーロッパ近代において成立し、近代の美学にその反映像をのこしている芸術概念の移植版、通俗版にほかならない——。だから「近代」は、ヨーロッパのひと

びにとつては、すでに終熄したものととして、その枠のそこから——「ポスト」の位置から——、安易に——きびしい自省と「いたみ」なしに——とらえられ、批判されるべきものではないだろう。逆にいえば、ヨーロッパが——この場合アメリカもふくめ——、近代において獲得したその覇権を否定することなく、「ポスト・モダン」について語るとしたら、その言説の真実は疑われてしかるべきだろう。

1—2 近代以前には、今日みられるような芸術概念は存在しなかった、というのが美学上の通念なのだが、芸術制作の原初的なすがたを「模倣」(μίμησις)にみることは、これも美学においては、ほぼ定説になっているといつていいだろう。アリストテレスは、『詩学』(Ἡθοῦ ποιητικῆς)の第一章において、模倣が「模倣の対象」「模倣の媒体」および「模倣のしかた」によつて差異化されると述べているが、このみつつは、「模倣」の分類原理であるとともに、模倣を構成する契機としてもとらえることができるだろう。そして「模倣のしかた」は、あきらかに「模倣の主体」の態度と直接的なかわりにあるのだから、第三の契機を「模倣の主体」ととらえなおすこともできるだろう。いまかりに完璧な「模倣」を理論的に想定するなら、そこでは、「主体」や「媒体」——むしろ「媒材」というべきかもしれない——という契機は、「対象」という契機にたいして、完全に従属的な位置にあるはずである。あるいは「媒体」と「主体」が、「対象」にたいして完全に透明(transparent)である場合、「模倣」は完璧なものとなる、そういうべきかもしれない。模倣によつてかたちづくられた像(eikon)は、それが完璧である場合、認識する主体にたいして、媒体——実物のそれとはことなつた材料——の特質も、模倣者——実物のそれとはことなつた作者——のいとなみのあとも、いっさいあらわし出さなければだから。というより、対象的な契機がほぼ絶対的に優越する「制作」のありかたが、「模倣」と名づけられている、そう考え

るべきだろう。対象にたいする媒体の「透明」は、模倣者の技量によって成就されるだろうが、対象にたいする主体の「透明」は、主体の自己滅却、いかえれば主体の対象にたいする絶対的な従属、あるいは帰依・献身に由来するだろう。そして、そのような従属ないし帰依・献身が可能となるためには、対象そのものが、あるいは対象の原因（起源）であるものが、主体にたいして超越的、絶対的な位置になければならないだろう——たとえばプラトンの「イデア」、あるいはキリスト教的な「神」など——。

もちろん「模倣」が特定の「模倣者」によっておこなわれる以上、主体的な契機が完全に消滅するのではない。問題は、「模倣者」が、制作の過程において、独自の意義をもつ存在として認識されるかどうかだろう。そして結論だけをいえば、そのような認識が明確に成立するのは、おそらくルネサンスと宗教改革を経過した社会においてである——「近代」をひろくとらえるなら、その端緒は、この社会にあると考えていいだろう——。主体はやがてみずからのいとなみのあとを、かたちづくられた像にとどめようとするだろう。像は対象にたいしていくぶんか不透明になり、その分だけ主体（主観）の契機がすがたをあらわし、やがて対象の契機と拮抗するにいたるだろう。制作は、もはや対象の反復的な提示 (a presentation repetitive) ではない。この世界のなかで特定の位置（態度）(die Einstellung) をとる主体が、外的な対象をその内部における——主観内の——「現前」の状態におきなおした (re-presenter) もの、すなわち「表象」(a representation) が、あえていうならば、ここでの反復の対象にはかならない。そして「媒体」による「像」の形成は、その「表象」を——あるいは、記憶された表象、他の表象と結合し、変容した表象などを——、あらためて自己および他者にたいする「現前」の状態にもたらしこと (a representation) ——「媒材」を「表象」にたいして透明にすること——にかならないだろう。ここでは、対象的契機と主観的契機はいわば拮抗状態にあるのだが、このような「制作」のありかたは——主観

化された「模倣」は——、「表象」の再現前化という意味で、「表現」(a representation) と呼ばれるべきだろう。この意味での「表現」と、その根柢を主観内にうつつした「美」という価値が、高次の統一を成就するとき、「芸術」という自律的な領域が成立すると考えられるのだが、このことについては、ここで触れる必要はないだろう。そして「表現」の成立、いいかえれば模倣の主観化ないし制作過程における主体的契機の顕在化は、ほかならぬ「作者」(l'auteur)の誕生を意味するだろうが、このことについてもここでは触れない。

1—3 こうして成立した「表現」の構造を、形式的に規定するものは、絵画においては「遠近法の線」(a ligne perspective)であり、音楽においては「調性の線」(a ligne tonale)であり、文学においては「語りの線」(a ligne narrative)であると考えられるが、これらについて詳細に述べることは、ここでは断念せざるをえない。また、一般的には、对象的契機を欠くと考えられている音楽において、はたして「表現」について語りうるのかという疑問が当然生じるだろうが、その問題も、ここでは、括弧にいれておく。ただ、音楽の領域においては、「調性」(a tonalité)の成立が、「平均率」の成立や楽器——とくに鍵盤楽器——の発達と、そして器楽曲の隆盛やそれに特有の「楽式」(a forme musicale)の成立と、分かちがたくむすびついていることだけは、指摘しておく必要があるだろう。⁽⁵⁾「調性の線」による形式的秩序が、もつとも典型的にあらわれている楽式は、たぶん「ソナタ形式」である。この楽式においては、「調性の線」は、主調からの転調による緊張と、主調への回帰による緊張の解決という、ある意味では弁証法的な展開が反復的に進行する、「時間の系」としてとらえられるだろう。この「系」にしたがって構築される楽曲は、きわめて強固な統一をもち、それ以外のささえなしに、長大な規模をもつことができると考えられる。

単位的な楽音を規定する「識別的特徴」(Les traits distinctifs)は⁽⁶⁾「音の高さ(音高)」(die Tonhöhe)、「音の長さ(音価)」(die Tondauer)、「音の色(音色)」(die Tonfarbe)および「音の強さ(音強)」(die Tonstärke)のよつであるが、ボリス・フェドロヴィッチ・ドゥ・シュレゼール(Boris Fedorovich de Schloezer, 1881-1969)は「ヨーロッパの音響空間は、究極的には「音高」の関係によつてかたちづくられていく⁽⁷⁾という。このことは、時と場所によつては、「音高」以外の識別的特徴——たとえば「音色」——によつておもに規定される音響空間も存在しえることを、意味しているだろう。ところでシュレゼールによれば、ヨーロッパの音響空間が「音高」によつて規定されるということは、それが「音高」以外の特徴——とくに「音色」——にたいして中立的事であること、いいかえれば、「いささかも楽器によつて制約されたり限定されたりしていない」ことを意味する⁽⁸⁾。「音色」にたいするこの中立性は、ヨーロッパの音響空間が「抽象的、理念的」であることの根拠であり、そしてこのことは、「音高」が振動数によつて客観的(物理的)に規定されること——というまでもなく振動数の比率こそ、ヨーロッパ的音率(音組織)の論理的あるいは理論的な根拠である——とあいまつて、ヨーロッパ近代というかぎられた枠内のものにほかならない音組織(音言語)にたいして、今日みられるような普遍性をあたえているということができらう。そしてこのようなヨーロッパ的音響空間の確立は、調性の成立と不可分の関係にあるのだが、このことについてあらためて述べる必要はないだろう。

ところでヨーロッパ音楽における特権的な楽器は、十八世紀において、オルガンからピアノにかわつたといわれる。それは、ピアノが、オーケストラのそれに匹敵するひろい音域をもつこと、継起的にも同時的にも、多様な音響結合を実現できることなどによるが、さらに、その音色が相対的にまづしいために、調性音楽という「音階」の基本的要素から和音という集合体を組み立てることによつて、質的關係を多様化させようとつとめる芸術⁽⁹⁾

にとつては、かえつて「理想的な道具」となるからだと言明される。⁽⁹⁾

音楽における「近代」——そしておそらくは「表現」——の特質は、こうして、「ヨーロッパ的音響空間」、「調性」、「器楽」、「ソナタ形式」、「ピアノ」などといった、いくつかのキーワードによつて規定されるのかもしれない。

1—4 さて、いったん対象からの自立をはたし、それと拮抗するまでに展開し、「表現」を成立させた主観的契機は、その後も展開をつづけ、やがては対象的契機をこえていくと考えられる。「表現」が対象と主体の調和的な関係、あるいは緊張関係において成立するとするならば、このような主観的契機の優越は、やがて「表現」そのもののゆらぎと解体をもたらすのではないだろうか。そしてこのことは、「遠近法の線」「調性の線」そして「語りの線」など、表現の構造を規定する原理がゆらぎ、曖昧化し、やがて解消することをも意味するはずである。注目すべきは、「表現」の基本原理、構造規定原理のこうしたゆらぎと解消が、「表現」の外側から、表現とかわりなくもたらされたものではなく、「表現」そのものの内部に原因をもった、「表現」の自律的展開そのものもたらしたものと考えられることである。もしそうだとするならば、「表現」の成立も、展開も、そして解体も、近代の枠組のなかで、近代に特有の法則にしたがつて、おこなわれたことになるだろう。

TEXTE-2 / EXPOSITION

2—1 ヘーゲル (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831) によれば、「名人芸」(die Virtuosität) は、「楽曲

の技巧面での困難な課題をただしく解決することにかぎられるが、その際、苦闘のあげくによりやく克服できるようなむずかしさと格闘するすがたをみせないだけでなく、できるだけ自由にふるまうこと」が必要である¹⁰。しかしながら、「主観的な自由や恣意が、すでに作曲者の側で優位を占めており、内面の表現 (der Ausdruck) や、その他、旋律的なもの、和声的なもの、特性表示的なもの (des Charakteristische) などの処理において、通常みられるべき緊密さが、全体としてあまり探究されていないような作品の場合には、事情はことなる。この場合には、一方では、名人芸的な手練が本来の役割をはたすだろうし、他方では、天才性 (die Genialität) は、あたえられたものを単に実現すること (eine bloße Exekution des Gegebenen) にかぎられることなく、芸術家 (演奏家) は、その演奏において、作曲したり、欠けているものをおぎなったり、平板なものを深めたり、生気のないものに生気をあたえたりして、あたかも独立して制作しているように思われる」のである⁽¹¹⁾。

演奏される作品の制作において、主観的 (恣意的) な契機の優越によって、厳密な形式の探究がおこなわれなかった場合、もうひとりの芸術家、すなわち演奏家は、技巧上の困難を、技巧を感じさせることなく解決するとともに、あたかも自分自身が独立して制作するかのように、みずからの判断にもとづいて——主観的ないし恣意的に——、そのものとしては厳密な形式的秩序を欠いた作品に、自由に変更をくわえ、あるいは欠けているものをおぎなうのだ、そうヘーゲルは述べているのだが、そのニュアンスをすこしばかり変えれば、それはそのまま、一般的な意味での「名人芸」の規定と読みなおされるのではないだろうか——演奏すべきものとしてあたえられた作品を、演奏者が、その卓越した技巧を誇示するために、主観的 (恣意的) に変更したり、あるいはそれになにかをつけくわえること。

「名人芸」は、もともと、制作における主観的契機の優越と、それに起因する楽曲における形式的枠組のゆら

ぎに、おもな根拠をもつということができるとは、第二の制作としての演奏における、主観的（恣意的）契機の優越が、この枠組のゆらぎをさらに助長すると考えることもできるだろう。近代の美学の通念にしたがうならば、形式の探究を欠いた作品は、それ自身が芸術的価値を欠いたものとして、否定的に評価されなければならないであろうし、さきの意味での「名人芸」も、本来はいささかの変更も許容しない、絶対的な完成度をもつ「芸術作品」の自己同一性（Identität）をそこなうものとして、あるいは限度をこえた恣意的な解釈——根拠を欠いた「気紛れ」（die Kaprixe）——として、ほぼ全面的に否定されなければならないはずである。芸術の鑑賞が、作者によって意図されたものとしての作品を「原像」（das Vorbild）として、それに可能なかぎりちかづく過程にはかならないとされるように、演奏——ひろい意味での——は、作曲家の内部に存在した「原像」を、楽譜を媒介として探し求め——「解釈」（*egymeneva*, Interpretation）——、それを聴衆にたいして現実化する——せまい意味での演奏（*Texécution*）——のでなければならぬだろう。「演奏」が、ときに「第一次の芸術」（*eine Kunst zweiter Ordnung*）といわれるのも、それが作曲者の創造——「第一次の芸術」（*eine Kunst erster Ordnung*）——による作品を、つねに「原像」としてもたざるをえないからだ。しかしながら、さきの意味での「名人芸」が、形式的枠組のゆらぎに根拠をもち、しかも演奏における主観的契機の優越という現象にほかならないとすれば、それは、「1—4」で述べたことからみれば、むしろ近代における音楽的表現の自律的な展開が、必然的にもたらしたものととらえるべきことにもなり、単純に否定的にだけ評価することはできないだろう。むしろ問われるべきは、否定的評価をくだす場合の、評価基準そのものかもしれない。

2—2 ヘーゲルが、さきに述べた意味での「名人芸」にたいして、ある意味では肯定的であつたとみなされる

ことは、たしかに興味ぶかい。「だが歌手がほんとうに天才的なたぐいのひとであつたなら、そこから生まれる芸術作品は、まったく独自の魅力をもつことになる。ひとつの芸術作品だけでなく、芸術的な制作そのものが、たしかに目の前にある (gegenwärtig) のだ」と述べたあと、ヘーゲルは、演奏家が「その創意の天才性、その情調の内面性、その演奏 (die Ausübung) の卓越性をしめし、そのうえ、才気や技のさえやこのまじさ (Geist, Geschick und Liebenswürdigkeit) をともなうならば、旋律そのものをすら、たわむれ、さまざまれ、作爲によつて中断し、その時かぎりの気分や思いつきに、身をゆだねる」ことさえも認めるのである。⁽¹⁴⁾

もつとも、ヘーゲルがここで語っているのは、イタリアのオペラについてであり、ロッシニー (Gioacchino Rossini, 1792-1869) の名前が引用されたりしているのだから、うえで述べたことは、かなりかぎられた事例についての意見にすぎないというべきかもしれないし、またこのような意見は、ヘーゲルのおかれた歴史的な位置と無関係ではなく、当然のことながら、いつさいの主観性の介入を排除し、ひたすら作品の様式に忠実であるべきだとする、ある意味では現代的な演奏観の成立するはるか以前のものであり、その点では、いわば「わりびいて」考えるべきだという意見もありうるだろう。しかしながらヘーゲルは、音楽作品の実現 (die Verwirklichung) —— 「演奏」 —— の主観性は、音楽の本質と無関係な、その意味で偶然的なものだとは考えていない。

「音は、建造物や彫像や画 (das Gemälde) のように、それ自体が持続する客観的な存立 (der Bestand) をもつのではなく、すみやかに流れゆくことによつて、やがてまた消滅するのだから、音楽作品は、ある面で、すでにこの単に瞬間的な存在のために、たえずくりかえされる再生産 (eine stets wiederholte Reproduktion) を必要とする。だがこうしたたえざる生成 (eine erneute Verlebendigung) の必要は、もうひとつべつの、ふかい意味をもっている。外的な形態や客観的に存在する作品としてではなく、主観的な内面性としてあらわれ得るといふ目的の

もとに、音楽が意図的にみずからの内容にしようとするものが、主観的な内面そのものであるかぎり、あの外化 (die Äußerung) もまた、ただちに、いきいきとした主観の伝達でなければならず、この主観は、それに固有の内面性のすべてをそこに導き入れ、伝達するのでなければならぬ。⁽¹⁵⁾

音楽作品にとって本質的な主観性と、それに特有の存在のしかたこそ、演奏の主観性の原因なのだろう。そしてこのことは、人間の声による歌曲の場合だけではなく、「熟達した芸術家と、そのいきいきとした精神的かつ技巧的な練達によって実現される器楽曲」についても妥当する。声は、それ自身が「たましい」(die Seele) のための「器官」(das Organ) なのだが、楽器そのものは、「音楽が内面の運動やいとなみであるのにたいして、おおむね外面的な事物、死せる物体 (eine äußerliche Sache, ein totes Ding) にほかならない。だが、楽器の外面性にあますことなく消えうせ、内面の音楽が、楽器という外的な現実にはいりこんでいるならば、このよ⁽¹⁶⁾うな名人芸においては、(魂にとつては) 異質の楽器が、芸術的な魂にとつて、完全にわがものとなつた器官となる。」このことは、ある意味では、声楽よりもむしろ器楽にとつて「名人芸」が不可欠であることを意味しているのかもしれない——そしてこの語は、一般的には、器楽演奏についてもちいられることがおおいようだ——。いずれにしても、ヘーゲルにおいては、演奏は二重の意味で主観的なものとしてとらえられているのだが、かれはまた、この主観性が一面的に強調されたものが「名人芸」だともいう。しかし主観性の強調は、ある意味で「演奏」そのものに内在する傾向であり、「名人芸」はだから「演奏」が必然的にたどりつくべき、ひとつの極点と考えるべきものかもしれない。あるいは、音楽がヘーゲルのにとらえられるかぎり、「名人芸」への傾向は、演奏にとつてはむしろ「自然な(本性的な)」ものであり、その傾向を意図的に抑制しあるいは否定しようとする⁽¹⁶⁾るくわだてそのものから、方法的な反省を内在させた、あたらしい演奏が生じたといえるのかもしれない。

作曲者と演奏者が明確に分離したのは、十九世紀になってからだといわれる。この分離が、演奏の主観化の傾向を促進し、ひいては「名人」の誕生をうながしたことは、歴史的な事実としてはいざしらず、理論的には十分に想定できるだろう。そしてこの分離が、結局は合理的な「記譜法」(the notation)の成立・整備と、密接な関係をもつと推測することにも、相応の根拠はあるだろう。すくなくとも「記譜法」の確立が、楽曲にたいして絶対的な父権——制作者と所有者としての権利——をもつ人格としての「作者」(作曲家)の誕生と、なんらかのかかわりをもつことはたしかである。ところで、さきにあげた楽音を構成する識別的特徴のなかで、「音の高さ」は、「標準ピッチ」(the standard pitch)の採用などによって、ほぼ正確に、楽譜(視覚的な記号)に変換できるだろう——それについて「音のながさ」も、メトロノーム記号の使用などによって、一定の対応性を保って、変換可能だろう——。そうだとすれば、シュレゼールのいう「音の高さ」によってその特質を規定されるヨーロッパの「音響空間」は、「記譜法」にとつては、理想的な場であったのかもしれない。そして、客観的な規定性と普遍的な妥当性をもつ「記譜法」の成立にとつて、鍵盤楽器の展開と平均率の成立が、格好な条件であったと憶測することも、あるいは可能なかもしれない。近代的な「記譜法」が十七世紀後半に成立したという事実は、この憶測をいくぶんかうらづけてくれるのだろうか。そしてこれらのことから考えれば、十七世紀後半から十九世紀中葉にかけてを、音楽における典型的な近代ととらえることには、相応の根拠があるとも思われるのだが、どうだろうか。

*

いつさいの「記譜法」を欠き、作曲者と演奏者が完全に一体化した状態を想定するなら——あるいはそれが、その始原 (origin) における音楽のありかたなのだろうか——、音楽は、そこでは、きわめて即興性の強いもの

となるだろう。そして、ヘーゲルにならって、音楽の起源に声をおくとすれば、音楽はすでにその始原において、したがってその本質において、内面性と主観性の優越したものであったと考えることも、不可能ではない。その場合、楽器および「記譜法」の展開が、音楽に外面性と客観性をもたらしたとも考えられるのだが、それは十七世紀後半から十八世紀にそのおもな場をもっていた。絵画や文字の領域においては、模倣に潜在する主観的契機が増大し、客観的契機と拮抗することによって、「表現」が成立したと考えられるのだが、音楽においては、さきのことからみれば、というより、さきのことからみるかぎり、それに潜在した客観的契機が増大し、主観的契機と拮抗することによって、「表現」が成立したというべきかもしれない。

もつとも、始原における即興的な音楽は、「聖なるもの」からの「狂気」(mania)によつてもたらされるとも考えられるし、声は、その非物質性——「観念性」(ideality)——と非日常性によつて、「聖なるもの」——「イデア的なもの」(ideal)——からの「ことば」にたいして、透明だとも考えられるのだから、ここでは、主観性はむしろまったく排除されていたと考えることもできるだろう。そして、音楽が世俗化したとき、声は「聖なることば」にたいする透明をうしない、その代償として、人間の内面にたいする透明を獲得し、それと同時に、器楽の誕生と展開に口実をあたえたと考ええることも可能だろう。その場合には、表現の成立は、絵画や文学とおなじ展開をたどることになるだろう。しかしこの問題は、音楽を「模倣」ととらえることが可能かどうかについての、またかりにそれが可能であるとして、音楽における対象的契機のありかたなどについての、根本的な論議を要請するだろうし、その始原から十七、八世紀にいたるあいだの音楽の推移についても、具体的に検討しなければならぬだろうから、ここではべつこのコンテクストで、詳細に考えるべきことだろう。ただ、ここでしめされた矛盾は、ある同一のもの（音楽の本質的性質）の、ことなつた視線にたいしてあらわれた、みかけ上のもの

にすぎないと考えることも、さしあたっては可能だろう。

*

いずれにしても、「記譜法」の成立が、作曲家からの演奏者の自立をうながし、また楽器の展開——楽器の種類増加と奏法の複雑化——が、この自立をさらに促進したことはたしかだろうし、その結果、音楽における、すくなくとも演奏における主観的契機は、優越の傾向をしめすだろう。さきに想定された、みかけ上ことなつたふたつの道筋のうち、いずれをたどつたとしても、音楽における「表現」の成立、具体的には「古典主義音楽」の成立は、こうしてその解体の始まりでもあつた。ただ、演奏（者）の自立とともに、音楽における主観的（恣意的）な傾向は、おおむね演奏（者）に配分され、そのことによつて音楽に内在する主観性が覆いかくされ、楽曲とその起源としての作曲者という聯関に、客観性と普遍性がわりあてられることになつたとも考えられる。自律的に存在する楽曲と、その主観的な現実化（演奏）によつて、一時的にあらわれ得る（現象する）楽曲、あるいは第一次的な制作としての作曲と、第二次的な制作としての演奏という序列は、作曲（者）と演奏（者）の分離と、ほぼ時をおなじくして成立したのかもしれない。

TEXTE-3 / DÉVELOPPEMENT

3—1 かりに楽曲の様式に忠実な、そして作曲された当時の楽器を使用する演奏を考えると——たとえば近年さかんな「古楽器」による演奏——、それがなお「精神的かつ技巧的な練達」を要請することはいうまでもない。しかしこのような演奏においては、主観的な契機——「名人芸」的な契機——は、一面的に強調されるこ

となく、「楽曲の技巧面での困難な課題」の解決という範囲にとどまっているのだから、演奏にとって主観性が本質的な契機だとすれば、この契機が自律的に展開し、その極点にまで達しようとする傾向が、演奏に内在していることも否定できない。それとともに、ヘーゲルが主観的、技巧的な契機を、演奏に生氣 (die Lebendigkeit) をあたえるものにとらえていることも、忘れてはならない。⁽¹⁸⁾ 逆にいえば、これらの契機を、なんらかの意図にもとづいて、過度に抑制することは、演奏から生氣をうばい、音楽をおおざめさせる危険さえもつだろう。

ヘーゲルはまた、卓越した名人芸的な演奏においては、作品と同時に、芸術的制作過程も現前にもたらされると考えているが、このことにも注目すべきではないだろうか。というのも、テキストの提示と同時に、テキストの形成過程、あるいはむしろ生成過程が提示されることこそ、「パフォーマンス」(Performance) の特質といべきだからである。もともと、今日的な「パフォーマンス」——「パフォーマンス・アート」などといわれる場合の——においては、テキストの生成過程そのものがテキストとして提示されるという、いわば「同義語反復的」(tautologique) ないし「循環的」な特質がみられるだろうから、「原像」としてのテキストをもつ「演奏」と、単純に同一視することはできないだろう。しかしながら、すくなくとも一般的な聴衆の聴体験の現実に即して考えるならば、「原像」としてのテキスト(楽曲)の所在は、まったく不明なのだから——サルトル (Jean-Paul Sartre, 1905-80) のいまわしを借りれば、ベートーヴェン (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) の『第七交響曲』(Symphonie Nr. 7 A-Dur op. 92) は、「時間のなかにはまったく存在していない、それは實在を完全に脱している」⁽¹⁹⁾ のだから——、たとえばカルロス・クライバー (Carlos Kleiber, 1930-) 指揮のウィーン・フィルハーモニーの演奏によって、あるとき、ある場所で、生成しつつあるテキストが、あるいはむしろその生成過程そのものが、聴衆にとっては唯一のテキストである、というしかないように思われる。聴衆は、音楽の一般的な制度あ

るいは慣習によって、そのテクストが『ベートーヴェンの第七交響曲』という名前をもっていることを、まあもつて、あるいはあとから、知らされるにすぎない。

*

さきの箇所で、「一般的な聴衆にとっては」という限定条件をつけた。しかし、考えてみれば、いつさいの演奏以前に、楽譜の読解だけで、『第七交響曲』そのものを完璧にとらえることのできるひとが、いったい存在するのだろうか。おなじ箇所ですルトルを引用したが、かれは、たとえばフルトヴェングラー (Wilhelm Furtwängler, 1886-1954) 指揮ベルリン・フィルハーモニーのある演奏が、具体的な日付をもっているということから、それを不在の、原像としての『第七交響曲』のアナログン (analogon) だとしている。しかしこのふたつのあいだのアナログンの (analogique) な関係は、これもサルトルのあげた例をもちいれば、シャルル八世のタブローとシャルル八世のイマージュのあいだのアナログ的な関係とは、たぶん根本的にことなつたものなのだろう。しかしこのことについては、べつに論じるべきだろう。あるいはまた、さまざま演奏をとおして、『第七交響曲』の聴体験をかさねるうちに、ひとりの聴衆の記憶のなかに、個別の演奏を超えた、その意味で普遍性をもつた『第七交響曲』のイメージがかたちづくられていくことは考えられるだろうし、そのイメージが、「原像」としての『第七交響曲』にちがいないという、あるいはすくなくともそれにちかいつい確信をいだくことは可能だろうが、そのことについての客観的な保証は、なにもない。

*

演奏は、だから、拡大された意味ではなく、かなり厳密な意味で、「パフォーマンス」としてとらえられるだろうし、むしろそうとらえるべきだろう。いずれにしても、「パフォーマンス」がどのような意味でとらえられ

るにしても、作者による作品の制作を「第一次の芸術」とし、作品の演奏や演出を「第二次の芸術」とする序列化が、そこで意味をうしなうことだけはたしかである。「パフォーマンス」は、絶対的な個性をもった作者（天才）によって創造され、「唯一・無二」の存在をもつものとしての「作品」を否定し、それを絶対的な「複数性」(la pluralité)をもつテクストにおきかえるの⁽²⁰⁾だろう。あるいは、それを「存在」(das Sein)の「変幻(仮象)」(das Schein)への置換ということもできるだろう。かりにそうとらえるなら、ヘーゲルは、近代のまっただなかにおいて、そしておそらくはみずからの意図にかかわらず、すでに「近代後」を、すくなくともその「かぎり」における「近代」を、予言していたといえなくもないのだが、そう読むのは、あまりにも恣意的にすぎるだろうか。

3-2 ここまでに語られた、音楽における、あるいは一般に芸術における主観的契機の優位は、当然のこととして、ヘーゲルの意味での「ロマン的芸術」(die romantische Kunst)を想起させるだろう。「ヘーゲルが芸術をその展開段階に應じて、古代東方的な「象徴的芸術」(die symbolische Kunst)、ギリシア的な「古典的芸術」(die klassische Kunst)、キリスト教ヨーロッパ的な「ロマン的芸術」に三分し、さらにこのみつつに対応する「個別芸術」(die einzelne Künste)として、建築、彫刻、絵画・音楽・詩(文字)をあげていることについては、とくに説明の必要はないだろう。」いうまでもないことだろうが、これらの「芸術形式」を芸術史の実際と直接対応させるのは、無意味である。しかしながら、「美」なる「理想」(das Ideal)の具現としての「古典的芸術」のあとに訪れる「ロマン的芸術」の時期は、キリスト教的ヨーロッパ世界全体の歴史と対応するものであつて、ヘーゲル自身の時代はいうまでもなく、広義の近代をもすべてそのなかに包摂するものであり、かれが「ロマン

的芸術」についてするどく指摘した特徴は、そのおおくが近代芸術に、とくに「ロマン主義芸術」に見出されることも、たしかである。たとえば、本質的に主観的（ロマン的）であると考えられる音楽の領域において、にもかかわらず主観と客観の緊張的な調和において実現される「表現」が、音楽史上の「古典主義」に対応し、主観的契機があなたに優越する音楽、その意味では本来の自己に回帰する音楽が、「ロマン主義」と対応するのは、けっして偶然ではない。ヘーゲルが音楽について記述するときにあげる音楽家は、パレストリーナ（Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525ca-94）からグルック（Christoph Willibard Gluck, 1714-87）をへてハイドン（Franz Josef Haydn, 1732-1809）、モーツァルト（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-91）などいたるひとびとであり、ロマン主義的な音楽家をふくまないが——それはヘーゲルの活躍した時期からみて、当然でもあるのだが——、にもかかわらず、かれが演奏や「名人芸」についておこなう記述は、むしろロマン主義音楽により妥当するように思われる。

二十世紀の二十年代に、いわゆる「ノイエ・ザツハリッヒカイト」（Neue Sachlichkeit）が、演奏の領域におおきな影響をおよぼしたが、それは十九世紀のないしロマン主義的な、主観的にかたよった演奏にたいする反省にもとづくものとされた。⁽²¹⁾「名人芸」的な演奏は、こうしてしばしば「ロマン主義的」と形容されるのだが、さきに述べたことからすれば、それなりの根拠をもつというべきだろう。「作品に忠実」（*werttreu*）であることを絶対的な基準として、演奏を楽曲にたいして従属的な位置におく考え方からすれば、十九世紀的な「名人（大演奏家）」によるロマン主義的な演奏は、原曲の歪曲、恣意的な解釈としてしりぞけられるしかないだろう。

*

もつとも、「作品に忠実な」といわれる場合の「作品」の概念はきわめて曖昧であり、ときには「楽譜」と同

一視されて、演奏が、「解釈」をともなわない——主観を排除した——「楽譜」の「現実化」(execution)に限定される場合さえあった。演奏から「解釈」を完全に排除することが可能かどうか、それ自体がすでに問題だし、このような演奏がしばしば「無味乾燥」に墮しがちなことも、指摘しておくべきだろう。

*

しかしながら、たとえばパガニーニ (Niccolò Paganini, 1782-1840) が——「名人芸」について語られるとき、かならずといつていいほどその名前があげられる音楽家だろう——、単にヴァイオリン奏法の領域だけではなく、ロマン主義音楽全般におおきな影響をあたえたといわれるように、演奏の側から作曲にたいして影響をあたえる場合のあることについても、考慮すべきではないか。リスト (Franz Liszt, 1811-86) が「ピアノにおけるパガニーニ」をめざしたことは、よく知られているが、かれの作品のおおくは、ピアノ演奏におけるその「名人芸」とおそらく無関係ではないだろう。いずれにしても、十九世紀のほぼ全般をとおして、演奏と作曲が相互に影響をおよぼし、音楽における主観的契機の優越化を促進し、音楽表現の形式的枠組をさらにゆるがしたことは、否定できないように思われる。

3-3 ロマン派の音楽において、ピアノは特権的ともいえるような位置を占めているのではないか。ピアノは、それに固有のひとつの音色しかもたないにもかかわらず——そのメカニズムからみるかぎり、ピアノにおける音色変化の可能性はさほどおおくはなく、その意味では、音色は相対的にまずしいといわざるをえない——、その奏法のいちじるしい改善によつて、限定された音色の範囲内で、かえつてきわめて微妙なニュアンスの変化を実現することができ、さらに音強の幅広い変化も可能になったといえるだろう。おそらくこのことが、鍵盤楽

器特有の転調の自由さといひまわって、ピアノの表出性をいつそうたかめたのではないだろうか。その一方、ピアノは、その無機的なメカニズムや音質からみれば、「魂」にたいする外在性ないし異質性が、他の楽器にくらべて、よりつよいといふべきかもしれない——弦楽器や管楽器は、一般にその機構が比較的単純であり、また身体との直接的な関係をたもっているために、外在性ないし異質性は、相対的によわいといえるだろう——。したがって、この外在性ないし異質性を克服するために、演奏主体のはたきはかえって強まらざるをえないともいえる。あるいはこのことが、ピアノ演奏における「名人芸」を、他の楽器のそれといくぶんかことなつたものにしてしているのかもしれないが、これはあくまでも単なる憶測の域にとどまる。しかし、ロマン派の音楽家たち、とくにシューマン (Robert Schumann, 1810-56) やショパン (Frédéric François Chopin, 1810-49) などがしめしている、ピアノにたいする一種の偏愛が、さきに述べたことにそのひとつの根拠をもつことは、ある程度たしかなことと思われる。

そこで、これまで検討してきた問題を、ピアノ音楽という観点から、もう一度とらえなおしてみよう。そしてそのためのがかりを、まずベートーヴェンのピアノ・ソナタに求めてみたい。ベートーヴェンの作品全体においてピアノ・ソナタが占める位置の重要性については、おおくのひとが語っている。たとえばピアノニストのバドゥラ＝スコダ (Paul Badura-Skoda, 1927-) は、「ベートーヴェンのピアノ・ソナタの作曲は、彼の創作の発展すべてに段階を尽くしているという点では、他のどの創作分野にも例を見ないほどである。……ピアノ・ソナタは彼の真実の自伝であるが、それは彼の生涯の外的な事件の反映の意味ではなく、彼の人格の恒常的展開の記録……精神的上昇の記録の意味でそうなのである」と述べている。²²⁾ ベートーヴェンのピアノ・ソナタを、「真実の自伝」あるいは「内面の出来事」の記録ととらえることについては、疑問もあるだろうが、すくなくとも、純粹

な独奏楽器でありその表現力を増大させたピアノが、自身すぐれたピアノリストだったベートーヴェンにとって、主観性の表出の格好の手段であったことは、十分に推測できるだろう。

ところでソナタ形式の特徴のひとつが、「調性の線」を基準としたシメトリカルな構成にあることは、あらためていうまでもないだろう。そしてこの構成——形式的な枠組——は、作曲者にたいしてあきらかに制約として作用するが、しかしこの枠組の内部では、主題の形成その他に関して、まったく自由があることもたしかである。自由と制約——ある意味では主観性と客観性——のバランスが、ここでも問題なのだろうが、ベートーヴェンの後期のソナタにおいては、たとえば中期の『ソナタ第二三番（アパシヨナータ）』（Sonate Nr. 23 F-Dur op. 56, Appassionata, 1804-05）などにみられるような、緊密なバランスをもった構造がゆらぎはじめていることも、おおく指摘されていることである。バドゥラ・スコダは、たとえば、第二九番のソナタ——『ハンマークラヴィーア・ソナタ』（Sonate Nr. 29 B-Dur op. 106, Große Sonate für das Hammerklavier, 1817-18）——の、あの長大なアダージョ楽章について、後期のベートーヴェンにおいては、「変奏された反復」が重要な作曲原理になっているといい、通常は呈示部のほぼ完全な反復である再現部において、ベートーヴェンが、ほぼすべての主題を変奏し、おおくのあたらしいディテールの導入によつてゆたかさをあたえている、と指摘している。⁽²³⁾このことは、古典的ソナタに特有の、展開部を中心とした呈示部と再現部のシメトリカルなバランスが、ある意味ではゆらいでいることを意味しているのだろう。そしてグレン・グールド（Glenn Gould, 1932-82）は、おなじく後期のソナタの特徴として、「全体的なラプソディ風の印象」や「即興性」をあげている。⁽²⁴⁾ふたりのピアノリストは、いいまわしこそちがえ、いずれも後期ソナタにおけるソナタ形式のゆらぎを指摘しているのだが、このような形式のゆらぎが、これらのソナタにいちじるしい表出性と、なんらかのかかわりをもつことは、おそらく否定できないだろう。

3—4 ベートーヴェンの後期ソナタにおいてすでにみられる、このような傾向の延長線上に、ロマン派のピアノ音楽はその場をもつのだろう。たとえばシューベルト (Franz Schubert, 1797-1828) の、きわめて表出的で、しかも内密な気分をたたえた、これも後期のいくつかのピアノ・ソナタ。そしてショパンのように、その音楽のほぼすべてをピアノにささげた音楽家も出現するのである。ところで、ショパンやシューマンのピアノ曲は、その大半が比較的短小な曲であり、あるいは短小な曲の集合 (組曲) である。もちろんかれらもソナタ形式による曲を書いてはいる。しかしそれらは、古典的なソナタの形式からは、かなりへだたっているように思われる。エドウィン・フィッシャー (Edwin Fischer, 1881-1960) は、ベートーヴェンのソナタとロマン派のソナタを比較して、「それ (ベートーヴェンのソナタの特徴) は『交響的』性格に、有機的な生育を遂げたその構造にある。それ (ベートーヴェンのソナタ) は美しい楽想を羅列したのではなく、次々と紡ぎ出された情緒の連続でもない」と述べているが、⁽²⁵⁾ベートーヴェンのソナタについて否定されている性格こそが、ロマン派のソナタの特徴にほかならない。そして「楽想の羅列と情緒の連続」は、あきらかに古典的なソナタの構造原理——「調性の線」にそくした、対立の形成とその解決の反復による、力動性と緊張——の対極に位置するものだろう。もちろんかれらも、厳密な形式への意図はもっていたはずだが、かれらの音楽的感性——音楽的主観——そのものが、古典的な形式にもはやなじまなかつたのだろう。調性の確立に鍵盤楽器が寄与したであろうことについては、さきに述べたが、十八世紀初頭に誕生し、十九世紀中葉にその機構をほぼ完成させたといわれるピアノは、ロマン派のピアノ音楽をとおして、調性の枠組の変動に、なんらかの程度、関与したのだろう。

「ショパンの曲の多くは内向的な性格をもち、明確に規定された形式の枠の内部で、即興的な性質を暗示しよ

うとしている。」これは音楽史家グラウトの見解である。⁽²⁶⁾ここで重要なのは、「内向的性格」と「即興的性質」の対応ではないだろうか。ここでもなお「明確に規定された形式の枠」が前提されているのだが、ここでの形式が、ソナタ形式に代表される古典的な形式とはおよそ異質なものであることは、あらためて指摘するまでもないだろう。

*

たとえばシヨパンやシューマンにおけるソナタ形式のもつ規定性、制約性——あるいは構築性——と、古典的なソナタ形式のそれとの差異は、音楽学の通念からすれば、楽譜を直接の資料としておこなわれる、いわゆる「楽曲分析」にもとづいてあきらかにされるのだろう。しかしこの差異は、具体的な聴体験においても、たしかに概念化はむずかしいものの、それだけにかえて明証性 (Verdience, die Evidenz) をともなうて認識されるのではないだろうか。「演奏」の問題は、音楽学研究の領域で、これまでにはかならずしも正統の地位をあたえられていなかったというが、⁽²⁷⁾おそらくそれは「演奏」の「媒介的」な性質と、それに内在する「主観的傾向」のゆえでもあったのだろう。しかし音楽が、その基本において、なんらかの「演奏」によつて「実現」される「聴覚的現実」(la réalité acoustique) にほかならない以上、音楽についての考察、すくなくとも美学的な考察において、この意味での聴体験の記述——ある意味では現象学的とでもいうべき記述——は、もつと重視されていいのではないか。楽譜にそくしておこなわれる「楽曲分析」は、たしかに厳密性、客観性ないしは実証性をもちうるだろうが、しかしそれがかならずしも聴体験の現実をそぐわないことのあるのも、否定できないように思われる。精緻をきわめた楽曲分析によつて抽出された楽曲の構造が、具体的、明証的な聴体験の現実の構造と、かならずしも対応関係をもたない、その意味で抽象的であり、かつ恣意的なものでもありうること、すくなくともその危険

性をもつことは、指摘されていいのではないかと——ときにみられる、分析のための、としかいいようのない分析——。さきに見解を参照したグラウトは、ヴァーグナー (Wilhelm Richard Wagner, 1813-83) の形式的構造について述べたあと、「このような構成上の骨組みは、分析によつてはじめて明らかにされるものだということである。それらの形式は、聴衆にわかるようには作られておらず……」と述べているが、⁽²⁸⁾楽譜についておこなわれた分析によつてあきらかにされた構造が、聴衆の体験する聴覚的現実の構造とは、かならずしも合致しないことを意味している、そう読むこともできるだろう。あるいは、作曲者が意図的におこなった構成は、ただ専門的な分析によつてあきらかにされるだけで、一般的な聴衆は、それをほとんど理解できない、いくぶん皮肉にこう読むこともできるだろう。たしかに、グールドがいうように、「専門外の人たちは、音楽演奏というものはどんなにしても素人には理解できそうにもない秘儀的な手法によつて律せられるひとつのゲームである、と長い間思ひ込まされてきた」のだし、「細かい試みとかつまらぬ理屈とかが素人衆にはあきらかでもなくとも、作曲家はそれを知って」いる——そして音楽の専門研究者も知っている——と信じさせられてきたのかもしれない。⁽²⁹⁾そしてグールドにとつて、「専門家の分析」は「絶望的に時代遅れ」なのだ——⁽³⁰⁾もつともグールドがここでいつているのは、じつは「美学的分析」についてなのだが、こういういかえてさほど不都合はないだろう——。たとえばブレーズ (Pierre Boulez, 1925-) がストラヴィンスキ (Igor Fedorovich Stravinski, 1882-1971) の『春の祭典』 (Le sacre du printemps, 1913) についておこなった楽曲分析は、その精緻さによつてふかい感銘をすらあたえるが、⁽³¹⁾しかしそのことによつて読者は『春の祭典』を分析的に体験するわけではない。もちろん、だからといって「楽曲分析」が無用だというのではない。それは、聴体験の概念化にとつては不可欠のものであり、ときに聴体験を方向づけもするだろうから——ブレーズの分析とかれの演奏(の録音)をとおして、それまでとはまったくこ

となつた『春の祭典』体験をおこなうことは、十分に可能なのだから——。にもかかわらず、「楽曲分析」は、聴体験を規定し、あるいは決定するものではけつしてない。なおこのことと関連させて、演奏家による楽曲の分析ないし記述について考えることもできるだろう。それは、芸術家による芸術論 (die Künstlerethik) のひとつとして、学問的な観点からは、ときに客観性と厳密性を欠くとして、否定的に評価されることもあるだろう。しかしこの分析ないし記述は、もともと自分の演奏——聴覚的現実の實現——のためにおこなわれ、あるいはそれを基礎におこなわれるために、演奏によつて實現され、聴衆によつて体験される音楽的現実によつて内実を与えられ、あるいはそれと一定の対応関係におかれるために、さきの意味での抽象性と恣意性を免れる可能性を、相対的にはあれもつているとみなすこともできるだろうから、そこに積極的な意義をみいだすことも、かならずしも不可能ではないだろう。

*

ところで、グラウトのいう「内向的性格」とは、おそらくショパンの作品における内的世界——絶対化した主観性——の表出への傾向を意味するものだろう。そしてこのような傾向が、主観にとつて外在的なものや既成のものからの制約と、根本的に対立するものであることも、いうまでもないだろう。いまかりに、絶対的な主観性の、絶対的に自由な表出である音楽を想定するならば、それは、まさに「いま、ここで」産出されるものでなければならぬだろう——なぜならそれは、時間的にも、空間的にも、自己以外のいっさいのものからの制約を免れていなければならないのだから——。音楽の「パフォーマンス」としての性格は、ここでもっとも強くなるにちがいない。ショパンの音楽にとつては、かれが作曲家であるとともにすぐれたピアニストであるということは、その本質的な契機なのだろう。しかしこのことは、作曲者と演奏者の未分離の状態への回帰を意味するものでは

ない。おそらくかれは即興的に作曲したのではなく、自分の超絶的な技巧を誇示するために、難度のたかい曲を書いたのではないだろう。変幻する内面のうごきと照応する聴覚的現実を実現すること、それは作曲であるとともに演奏でもあるのだが、ふたつのものの照応が直接的であるためには、即興性が要請されるだろう。しかし聴覚的現実の実現は、とりもなおさず聴覚的な「かたち」の探究でなければならず、そのためには意識的な作業が必要となるだろう。おそらくはこの「かたち」のゆえに、実現された聴覚的現実は、記譜によって楽曲として固定されうるのだろうが、その場合ですら、かれの音楽はそのなかに「即興的な性質」を内在させているのだろう。そして、このような「かたち」と「即興性」の共存ないし調和は、きわめて「あやうい」(unfailing)ものであるにちがいないが、シヨパンにとつての「楽式」とは、それを可能にするための、いわば「口実」(le pré-texte)の位置にあつたのかもしれない。

内的世界の「変幻自在」な運動を直接的に表出する——即興演奏する、あるいは「即興的に」演奏する——ためには、ピアニストはきわめて高度な技巧を所有していなければならぬだろう。シヨパンの作品を演奏するピアニストには、こうして完璧にちかいかい技巧と、シヨパンの内面との照応 (la correspondance) を可能にする「想像力」——あるいは「感応力」(la sympathie)——が要求されるだろう。かれはシヨパンの原曲を「解釈」(l'interprétation) し、「演奏」(l'exécution) するだけではなく、そのときその場かぎりの音楽の生成に、聴衆をたちあわせなければならぬのだから——もちろんこのことは、シヨパンにかぎらず、内面の表出の優越する作曲者の作品の演奏について、一般的にいわれることだろうが——。こうして、奏法の工夫と技巧の練磨とともに、活発な想像力(感応力)のはたらきが、演奏家に要請されるのではないだろうか。おそらくここに、近代的な「名人」(il virtuoso) が、あるいは「ロマン主義的」な演奏家が誕生するひとつの基盤があるのだろう。そして

ピアノとならんで、他の楽器についても、おそらくはおなじような理由で、おおくの「名人」が誕生していったと考えられる。「名人」は、本来は、ロマン派の時期にかざられたものではないだろうが、しかしその典型的な場がこの時期にあることは、否定できないだろう。あるいはむしろ、ここでいう「名人」は、ロマン主義的な音楽が要請する、超絶的な技巧と、豊穣な——ときに過剰な——想像力（感応力）をもった演奏者をさすというべきかもしれない。

* *

ロマン派の音楽が展開する過程で、調性の枠組のゆらぎは、さらに強まっていったと考えられるが、あらためてそれについて述べる必要はないだろう。ここでは、グラウトが『トリスタンとイゾルデ』(Tristan und Isolde, 1857-59) について述べたことばを引用することで終えたい。「(その) 和音の複雑な半音階的变化は、絶え間のない調性の推移、解決の嵌入、繋留和音その他の非和声音によつて和声の進行がぼかされていることとあい俟つて、新規で曖昧な調性を作り出しており、それを、バッハ、ヘンデル、モーツァルト、ベートーヴェンの和声組織によつて説明するのは非常に困難である。³²⁾ いうまでもなくこうした和音の処理について、調性的な原理によつて説明することも、けつして不可能ではないだろうが、しかし聴体験の現実との関連でいえば、さきのグラウトのことばのように、たとえば『トリスタンとイゾルデ』の前奏曲と、ハイドン、モーツァルトらの管弦楽曲を、同一の枠組のなかにおくことのほうが、むしろ困難なのではないか。

* *

4—1 音楽がヘーゲルのに——あえていうなら「近代的」に——とらえられるかぎり、「名人芸」は音楽にとつてけつして偶然的なものではなく、ましてその本質をそこなうものでもない。それは音楽および演奏の本質——主観的契機の優越——とふかく結びついたものにほかならないのだから。いうまでもないことだが、音楽にとって演奏は、あるいはパフォーマーは、不可欠の要素であり、その意味では作曲と演奏のあいだに序列は存在しない。グレン・グールドは、ある時期以降演奏会を否定したが、もちろん演奏そのものを否定したのではない。かれは、ある意味では、よりよく演奏するために演奏会を拒否したの⁽³³⁾だろう。しかし作曲者が演奏者を自分から切りはなし、作品にたいする絶対的な父権を所有する作者としての自律を宣言したとき、演奏にたいする作曲の優位が確立し——「作曲者—作品」という系、すなわち「第一次の芸術」としての音楽の成立——、そのことによって生じた主観性の剰余は、「作品—演奏者」という系、すなわち「第二次の芸術」としての演奏に譲渡され、こうして主観と客観、自由と制約などの対立は調停され、調和が実現するの⁽³⁴⁾だろう。このような自律はまた、音楽という領域の内部における、「精神」と「形態」の調和の実現ととらえることもできるだろうから、音楽は、そのかぎりにおいて、「理想」としての「美」の具現として、古典的であることを標榜できるだろう。しかしこのような調和は、本質的に主観的である音楽が——主観性の優越を本質的な傾向とする音楽が——、むしろ奇蹟的に実現しえたものであり、歴史のおおきな流れからみれば、やがてうつろいゆかざるをえない、一瞬のものにほかならない——この調和的な（古典的な）ありかたにおける音楽は、「うつろいやすさ」(die Hinfälligkeit)をその特質とする、この意味でもきわめて「美的」なものといふべきだろう——。調和は、おのずから、

崩壊せざるをえない。にもかかわらず、古典的な枠組を、その本来のありかたに反して、規範として固定しようとするなら、「演奏」は「義的な位置におとしめられ、「名人芸」はあるべき「演奏」からの逸脱と断じられ、音楽の本質にもとるものとして否定されるしかないのだろう。

いうまでもないことだろうが、うえでいわれた「古典的」は、いささかも「前・近代的」を意味しない。それは「近代的」のなかに完全に包摂される。というより、制作のありかたが「模倣」から「表現」へと移行したそのとき、芸術における「近代」が開始したというべきかもしれない。そして調和の実現、「表現」の成立は、そのゆらぎ、その崩壊のはじまりでもあるのだから、芸術における「近代」は、まさに「表現」の解体過程にほかならないことになるだろう。いや、「表現」という制作行為と「美」という価値の、高次の結合が芸術にほかならないとしたら、芸術における「近代」とは、まさに芸術そのものの解体の過程にほかならないことになるだろう。

4—2 レヴィ・ストロース (Claude Lévi-Strauss, 1908-) は、「構造主義的な諸科学」を、哲学へのアンティテーゼとして位置づけていた。⁽³⁴⁾ 一方デュフレンヌ (Mikel Dufrenne, 1910-95) は、構造主義をその反人間主義、反歴史主義のゆえに批判する。⁽³⁵⁾ たしかに、いくぶんかの留保は必要だが、構造主義が反哲学、反歴史主義の傾向をもつことは否定できないだろう。とすれば、かりに「構造主義」の超克ないし否定を企てるなら、哲学と歴史主義が、あるいはそのいずれかが、有効な方法を提供するのではないだろうか——やや短絡的にすぎるとも思われるが、そう考える根拠はたしかにある——。さらにいうなら、歴史をその体系のなかに完全に包摂したヘーゲル哲学こそ、「構造主義を超えるところみ」にとつて、まことにふさわしいと、いえばいえなくもないだろう。し

かしこの報告でおこなわれたヘーゲルへの言及は、そのようなもくろみにもとづいたものでは、まったくない。ここでは、ある意味で広義の「近代芸術」をそのなかに包摂する「ロマン的芸術」、とくにその中心に位置すると考えられる「音楽」について、ヘーゲルがおこなった記述のなかに、「芸術制作における近代」の特質をとらえるてがかりをえようとしたにすぎない。

4-3 「ギリシア芸術のうるわしい日々も、中世末期の黄金時代も、過ぎ去ってしまった。……だからわれわれの現代は、その全般的な状況からみれば、芸術にふさわしくはない。わざにとけた芸術家でさえ、そのまわりでたかまりゆく（芸術への）反省や、芸術について判断したり意見を述べたりする一般的な慣習にそまり、まどわされて、自分の仕事そのものによりおおくの観念をもちこむだけでなく、全体的な精神のありかた（die ganze geistige Bildung）もまた、芸術家自身がこのような反省的な世界とその状況のただなかにあつて、意思と決断をもつてそれを無視したり、生活環境から特別の教訓をひきだしたり、あるいはそれから遠ざかることによつて、失われたものをあがなうべき孤独をよそおい、作り出すことさえできないようになってゐる。／＼これらすべての点において、芸術はその最高の使命という面では、われわれにとつて過去のものである。³⁶⁾」

ヘーゲルにとつて、「美」は「理念の感覚へのあらわれ」（das sinnliche Scheinen der Idee）であり、個別的な現象（形態）において直観される「理念」としての「理想」（das Ideal）にほかならなかつた。そして「美」は、自然ではなく、芸術において、とくに古典的な芸術において、完全に実現されるとされてきた。古典的な芸術とは、理念と、理念がそこでみずからを直観にたいしてあらわしだす形態との、完璧な統一にほかならないが、理念がいまだみずからにふさわしい形態を形成しえない段階が、象徴的な芸術であり、理念がもはやみずからにふ

さわしい形態をもちえないほどに展開した段階が、ロマン的な芸術——キリスト教的ヨーロッパの芸術形式——であつた。そして理念はさらに展開をつづけ、やがていかなる形態とのかかわりをも断ち、みずからを精神そのものにならして呈示する。芸術はこうして自己自身をこえて、思想となるのだが、これがいわゆる「芸術の終焉」にほかならない。

「こうしてわれわれはロマン的芸術の終局に、現代の立場にたどりついた。その特徴は、つぎのような点にみいだされるだろう。芸術家の主観性は、その題材 (die Stoffe) や制作活動にたいして優位にたっており、内容や形式のそれ自体すでに規定された領域からあたえられるもろもろの条件によつては、もはや規制されていず、内容やその形態化のしかた (die Gestaltungsweise) を、完全に意のままにしているのである。」⁽³⁷⁾

ロマン的芸術の、したがつて芸術そのものの最終形式は、文学、そのなかでもとくに散文なのだが、しかし散文は、芸術が感性の領域と訣別し、概念あるいは思想へと解消する最終過程における形式であり、さきことは、ロマン的芸術全体の基調が文学あるいは散文にあることを意味しない。むしろ感性の領域になおとどまりながら、主観性の絶対化した領域としての音楽こそが、ロマン的芸術の基調をなすものだろう。

「こうしてロマン的なものが、その独自性を保持しているかぎりにおいて、そこでの内容と形式の関係を要約するならば、心情のつねに増大する普遍性とやむことなく活動する心情の深みとその原理を形成しているという点からみて、音楽的であるといえるだろうし、一定の表象内容をともなつていけば、抒情詩的であるといえるだろう。」⁽³⁸⁾

芸術制作における近代とは、結局は「表現」の成立と解体の過程にほかならないと考えられるのだが、この問題の一端に触れようとしたこの報告が、ヘーゲルの『美学講義』から切りとられた、音楽上の「名人芸」につい

ての記述をテーマとしていたことの理由は、ここであらたに引用されたヘーゲルのテキスト断片（モティーフ）の交錯から、ある程度あきらかになるのではないか。

4—4 ヘーゲルにおいては、芸術は、いうまでもなく、弁証法的な展開によつて自己に回帰した理念（精神）の最終段階、つまり「絶対的精神」の即自態なのだが、いまそのような全体的（ヘーゲル的）なコンテキストから芸術をとりだし、自立させ、さらにヘーゲルそのひとが位置していた芸術史的なコンテキストからもとりだすという操作をおこなうならば——危険をとまなうことはたしかだが、理論的な操作としてはなお許されるだろう——、ロマン的芸術は、キリスト教的ヨーロッパの枠組をこえ、場合によつてはわれわれの現代にまでおよぶことにもなるだろう。

ロマン的芸術は、芸術の弁証法的展開の最終の、したがつて最高の段階なのだが、しかしここでは「理想」における理念と形態の調和はすでに失われているのだから、芸術そのものとしての完璧なありかたには、もはやない。しかしそれが芸術である以上、もはやありえぬものと自覚しながらも、その完璧なありかた——古典的芸術——への志向は、なお保ちつづけているのではないか。ロマン的芸術とは、この意味で、終焉に確実にちかづきながらも、その完璧なありかたにおけるすがた（古典的な芸術）の記憶を、ある意味では本質的な契機として内在させた芸術形式だといえるのかもしれない。記憶がよみがえるとき、かつての理想的なすがたへのつよい「あこがれ」（die Sehnsucht）あるいは「愛」（*Erwartung*）が生じるだろう。もはやないもの、いまだないもの、どこにもないものへの「あこがれ」あるいは「愛」、それは、思想上、芸術上の「ロマン主義」に共通の心情だといえるだろう。その点では、ヘーゲル的な「ロマン的芸術」は「ロマン主義」の芸術と、ヘーゲル的芸術観は「ロマン

主義的」芸術観とかさなるのだが、ヘーゲルにおいては、芸術を生成させた理念の展開そのものが、芸術それ自体を終焉に導くことから、理想の最終的な回帰そのものを理想とするロマン主義的心情はありえない。芸術がみずからの終焉を明確に自覚しつつ、みずからについての概念的把握をしいに深めていく、それが芸術のロマン的ありかたなのだろう。「芸術はわれわれを思索的な観照へといざなうが、それは芸術をあらためて呼び戻すためではなく、芸術がどのようなものであるかを、学問的に (wissenschaftlich) 認識するためなのである。」³⁹⁾

*

ad libitum

芸術における近代とは、芸術そのものが解体する過程にほかならない、さきにこう述べた。芸術が、これもさきに述べたように、近代的な「制作」としての「表現」と自律的な価値としての「美」の高次の統一ととらえられるなら、ここでの芸術——狭義の、あるいはむしろ勝義の芸術——は、芸術——広義の芸術——の近代的な形式というべきことになるだろう。そうだとすれば、「芸術における近代」という表現は、芸術が狭義にとらえられるかぎり、完全に「同義語反復的」(tautologian)である。ここから、つぎのような命題までは、たぶんほんのわずかな飛躍でことたりるだろう。「近代とは近代そのものが解体する過程にほかならない。」もうすこしくわしくいいなおすなら、近代とは、その完璧なありかたがすでにありえないことを自覚しながら、それへの「あこがれ」ないし「愛」を基本的な「心情」(das Gemüt)または「気分」(die Stimmung)としてもち、その終焉にむかつて、反省的な観照をおこないながら、確実にちかづいていく過程そのものにほかならない。そして、あの操作をくりかえすことによつて、ヘーゲルのロマン的芸術がわれわれの現代にまでおよぶように、この意味で

の近代が、われわれにとつてなお枠組でありつつづけていることはないのだろうか。

「ポスト・モダン」というとき、基準をかたちづくっているのは、あきらかに「モダン」である。基準としての「モダン」以降というだけで、それ以外のことについて、この語そのものは実質をまったく欠いているのだから。この語は、「モダン」についての反省と規定によつて、はじめてその意味的実質をあたえられるのだろうか、とすれば「ポスト・モダン」は、つねに「モダン」によつて規定され、あるいはささえられているというアイロニカルな状態が生じるだろう。現在の社会的、文化的状況が、二十世紀前半のそれとおおきくことなっていることは、おそらく否定できないだろう。しかもこの差異が、十九世紀末にきざしはじめたことは、バルトやリオタール (Jean François Lyotard, 1924-) らの指摘するように、おそらくたしかなことである。⁽⁴⁰⁾ バルトはこの変化(地すべり)をいまなおつづいているものと考えるのだが、リオタールは、「高度に発展した先進社会における現在の状況……を『ポスト・モダン』と呼ぶ」と述べていることからうかがわれるように、それをすでに経過したものにとらえているようだ。ところでリオタールは、「知の現在の状況」を、「十九世紀末から始まって、科学や文学、芸術のゲーム規則に大幅な変更を迫った一連の変化を経た後の文化の状態」ととらえるのだが、⁽⁴¹⁾ 変化は経過してしまつたのではなく、「現在の状況」もなおこの変化のひとつの、あたらしい「相」にすぎないと考えることも、不可能ではないだろう。現在(一九九六年)の位置が、十九世紀末に始まつた「地滑り」のはてにあるとすれば、ふたつの時相は、あきらかに連続的な関係にあるのだが、現在の視点から、ふたつの文化あるいは認識のありかたをみるならば、そこに連続的な関係をみることは、きわめてむずかしいだろう。「ポスト・……」という語の意味は、「いまだ……である」と「もはや……でない」の、アイロニカルな共存なのかもしれない。

近代はそのなかに、もはやありえない完璧な——ある意味で「古典的」な、あえていうなら、シラー (Friedrich Schiller, 1759-1805) の意味で「素朴」(naiv) な——近代への「あこがれ」あるいは「愛」という心情を内在させているのではないだろうか。そしてこの心情は、ときに、ありえただろう完璧な近代への回帰の願望として、あるいは欲求として凝固し、ひとつを突き動かすだろう。このパトスの行為は、たしかに近代のある時点から遠ざかろうとするくわだてでありうる。しかしそれは、近代がそれにむかってかぎりなくちかづいていくだろう極北点からみれば、そのうしろ (Post) への遠ざかりであり、「退行」(Regression) にすぎないのかもしれない。あるいは、その終焉にむかってあゆみつづける近代が、そのはてにおこなう、典型的に近代的であった方法ないし態度の、憧憬に満ちた——ある意味で「ロマン的」な、あえていうなら、シラーの意味で「感傷的」(sentimentalisch) な——「引用」、あるいは、回想的な再現が、「ポスト」「ネオ」という語を冠せられた方法であり、態度なのだろうか。

いま「ポスト・ポスト・モダン」が語られているという。ここでは、「ポスト・モダン」は、「モダン」と「ポスト・ポスト・モダン」のあいだにある、たんなる経過的な時期、あるいは変化のひとつの相にすぎないことになるだろう。とすれば、やがて「ポスト・ポスト・モダン」が語られるだろうし、この「ポスト」の戯れ、「いまだ……である」と「もはや……でない」の連鎖は、無限につづくだろう。しかしどこまでいっても、「モダン」が基準であることにはかわりはないだろう。いうまでもなくこの戯れ、連鎖のはてにあるのは、運動(変化)の終熄であり、死にほかならない。この意味では「ポスト・モダン」とは、近代がその極北へ、その死へ、さらに一歩ちかづき、しかもその「ちかづき」の速度が、さらに加速されたことをしめすものかもしれない。

- (1) R・バルトによれば、「認識論的な地すべり」(un glissement épistémologique) は十九世紀の末にはじまり、いまなお続いている。cf. Roland Barthes: *De l'œuvre au texte*, in *Revue d'esthétique*, No. 3, 1971, repris dans "Œuvres Complètes Tome II", Editions du Seuil, Paris, 1994, p. 1211. またフッサールの『ヨーロッパ諸学の危機と超越論的現象学』(Edmund Husserl: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, 1936) が「もともと根源的な意味での『この危機についての反省である』ことはいままでもない」。
- (2) 竹内敏雄『美学総論』(弘文堂、一九七九) 五六二頁以下参照。
- (3) cf. R. Barthes: *La mort de l'auteur*, in *Manifèste*, No. 5, 1968, repris, dans "Œuvres Complètes Tome II, pp. 491-95.
- (4) このみっつの「線」については、他の機会にいくぶん詳細に検討するつもりだが、ここではつぎのことだけを述べておく。「遠近法の線」は、視覚的な世界のなかから、ある主体(画家)によって、任意に選ばれたひとつの視点から、対象にむかって直進する線——具体的には「視点」と「消失点」を結ぶ線(「消失点」がひとつの場合を基本とする)——である。ここでは複数の視点の同時共存はありえない。「語りの線」は、ある主体(作者)によって、「物語的世界」(le monde diégétique)のなかに任意に「視点」を設定される語り手の、「語り初め」の「視点」を起点として直進する「語り」の時間的な線。語り手の「視点」は、この線に沿って、自由に変化するが、複数の語り手ないし「視点」の同時共存はありえない——なおここでの「語り」は「ことば」(la parole)ではなく「文字」(l'écriture)によ

る「語り」を考えている^{**}。いずれも、ある所与としての「対象世界」のなかに、任意に定められたひとつの点を起点とする、という共通点をもっている。具体的な「対象世界」との関係は欠く音楽の場合、事情はかなりことなるが、にもかかわらず「調性の線」は、ある主体（作曲者）によって可能な調性——所与としての「音言語」（バルトのことばを借用すれば、「音楽的な自然」）——のなから、任意に選ばれたひとつの調性を基本として、開始の音を起点として直進する、時間的な展開の線ととらえることができるだろう。線の展開にしたがって、調性が一定の法則したがって変化する（転調）ことはできても、複数の調性の同時共存はありえない。制作主体となんらかの所与の世界との関連から生じる、それぞれの表現の構造を規定する基本的な「線」と、ここでは規定しておく。

*、** 浅沼圭司『読書について』（水声社、一九九六）序章、および同『映画のためにII』（水声社、一九九〇）二〇頁以下参照。

- (5) この報告における音楽史に関する記述は、おおむね次の書物によっている。Donald Jay Grout: *A History of Western Music*, 1960. 服部 戸口訳『西洋音楽史上下』（音楽の友社、一九七〇—七二）。
- (6) 「識別的特徴」は、言語学上の用語であり、一般的にはある「音素」(un phonème)を他の「音素」から識別する特徴を意味する——たとえば「有声音」——「無声音」など——。cf. André Martinet: *La Linguistique, Guide Alphabétique*, Editions Denoel, 1969, p. 284 etc.
- (7) cf. Boris Fedorovitch de Schloezer: Introduction à J.-S. Bach, *Essai d'esthétique musicale*, Paris, 1947. 角倉 船山 寺田訳『バッハの美学』（白水社、一九七七）二〇二頁以下参照。
- (8) 同書、二〇四頁。
- (9) 同書、二〇七頁。
- (10) Gerog Friedrich Hegel: *Vorlesungen über Ästhetik*, III, Werke in zwanzig Bänden 15, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Mein, 1970, S. 219-20.
- (11) *ibid.*

- (12) 竹内、前出書、二〇五、二三三五頁参照。
- (13) vgl. Nicolai Hartmann: *Ästhetik*, Walter de Gruyter, Berlin, 1953. S. 121ff.
- (14) Hegel: *op. cit.*, S. 220-21.
- (15) *ibid.*, S. 158ff.
- (16) *ibid.*, S. 221.
- (17) 古楽器による演奏については 'Alte Musik in unserer Zeit' (ed. Walter Wiora), Bärenreiter Verlag, Kassel / Basel, 1968. 福田達夫訳『演奏とは何か 演奏解釈における今日の問題』(東海大学出版会、一九八一)参照。
- (18) Hegel: *op. cit.*, S. 222.
- (19) Jean-Paul Sartre: *L'imaginaire, Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Librairie Galimard, Paris, 1940. p. 244.
- (20) cf. R. Barthes: *De l'œuvre au texte*. p. 1913 sqq.
- (21) 福田達夫「演奏の美学のために」(『演奏とは何か』所収)。一三八頁以下参照。
- (22) パウル・バドゥラ＝スコダ『ベートーヴェン ピアノ・ソナタ 演奏と解釈』(高辻、岡村訳、音楽之友社、一九七二)五頁。
- (23) 同書、一五四頁以下参照。
- (24) Tim Page (ed.): *The Glenn Gould Reader*, Alfred A. Knopf Inc., New York, 1984. 野水瑞穂訳『グレン・グールド著作集1』(みすず書房、一九九〇)九二頁。
- (25) バドゥラ＝スコダによる引用。前出書、四頁。
- (26) グラウト『西洋音楽史下』、七〇六頁。
- (27) 渡辺裕「西洋音楽の口頭伝承性をめぐって」(美学会第46回大会における発表)参照。
- (28) グラウト、前出書、七五六頁。

- (29) 『ブレン・グールド著作集』二四頁。
- (30) 同書。一五六頁。
- (31) cf. Pierre Boulez : *Relevés d'apprenti*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.
- (32) グラウト、前出書。七六六頁。
- (33) 「レューティンツの将来」『ブレン・グールド著作集』(一三九頁以下) ほか参照。
- (34) cf. Claude Lévi-Strauss : *Mythologiques I, Le cru et le cuit*, Librairie Plon, Paris, 1964. Ouverture 1 et 2.
- (35) cf. Mikel Dufrenne : *Pour l'homme*, Édition du Seuil, Paris, 1968.
- (36) Hegel : *op. cit.*, S. 24-25.
- (37) Hegel : *Vorlesungen über Ästhetik II*, Werke in zwanzig Bänden 14. S. 231.
- (38) *ibid.*, S. 141.
- (39) Hegel : *Vorlesungen über Ästhetik I*, Werke in zwanzig Bänden 13. S. 26.
- (40) cf. R. Barthes : *De l'œuvre au texte*, p. 1211. J.F. Lyotard : *La condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979. 小林康夫訳『ポスト・モダンの条件』(風の薔薇 一九八六)。
- (41) 同書。七頁。

なおこの報告の背景をかたちづけている「芸術制作」についての考え方は、つぎの論文にきわめて概略的なかたちで示してある。

Imitation, representation et citation, in *Journal of the Faculty of the Letters, The University of Tokyo, Aesthetics*, Volume 17, Institutu of Aesthetics, the Faculty of Letters, the University of Tokyo, 1992.

ヘーゲルからの引用は、淺沼の訳によるが、全体として、竹内敏雄訳『美学』(岩波書店版「ヘーゲル全

集」18a-20c、一九五六—一九八二の訳文および訳者註によるところがおおきい。