

アドルノの芸術理論

高安啓介

シェーンベルクは、たしかに新しい音楽への道をひらいた。かれは、伝統のさまざまな図式から自由になろうと欲した。たとえば、それまでの調性がほとんど放棄されたのは、そのあらわれである。シェーンベルクが、いわゆる無調にゆきつき、かわりとなる秩序づけの図式をみいだすまでもたらした数々の音楽は、「自由な無調」もしくは「表現主義」として知られる。ただし、それらの音楽は、古典派とロマン派の伝統をただ否定したのではなく、それらの伝統のなかで目指されていたものを極端まで押しすすめることで、それらを止揚するものだった。いずれにせよ、ここで音楽は、ほんとうの自由を獲得したかにみえた。けれどもじつは、これは音楽の危機にはかならなかった。作曲家はよりどころなく作曲をおこない、聴衆はよりどころなく聴かなければならない。これは、むしろ人々を不安にさせる。シェーンベルクは、作曲家としてこの不安を解消すべく、一九二〇年代の初めに、十二音による作曲法をあらみだした。それはつまり、十二の音すべてを一回ずつ用いた音列にもとづいて、作曲するやりかたである。これにより、中心音による支配を否定しながら、すなわちそのかぎり調性を否定しながら、秩序づけの図式を取りもどすことで、よりどころなきからくる不安を解消できる。こうしてもたらされた音楽は、十二音音楽とよばれる。第二次大戦後には、十二音音楽はセリー音楽へと展開した。セリー音楽では、音の高さだけでなく、音の長さや強さなどのあら

ゆる局面が、ひとつの計画のもとに制御される。^①

アドルノは、十二音音楽からセリー音楽にかけての傾向をあまり好まなかった。というより、これに反対だった。音楽はいったん、ほんとうの自由を獲得したのに、よりどころなきからくる不安にかられて、ふたたび秩序づけの図式にすがったからである。アドルノは、それまで新しい音楽の支持者だったはずなのに、戦後にでてきた若い音楽家たちからは、いまだロマン主義を引きずる保守主義者のようにみられた。一九五〇年代には、アドルノと若い音楽家たちのあいだで論争が起こった。一九六一年にアドルノは、『不定形音楽にむけて』という講演で、この論争にけりをつけようとした。かれの持論は変わらない。重要なのは、素材に図式をあてがうのではなく、素材のなから形式を引きだすこと。混沌に秩序をあてがうのではなく、混沌のなから秩序を引きだすこと。不安にかられて不安を和らげるのではなく、不安そのものを放出することである。そして、その過程のなかでもたらされるのが「不定形音楽」^②にほかならない。

アドルノは、二〇世紀を代表する思想家のひとりとして、さまざまな分野にわたって著作をあらわした。しかし、かれ自身はみずからを美学者と考えていたようである。^③また、かれの文体、かれの思考、かれの傾向からみても、かれを美学者とみなすことは妥当であるし、そうみなしてもかれを矮小化することにはならない。たしかに、アドルノにとって最後となった大きな著作は、かれがそれを意図したわけではないにしても、『美学理論』だった。そして、この『美学理論』は、なによりも近代芸術の理論だった。そこではとくに、近代芸術のいくつもの逆説が、ひとつの状況を浮かびあがらせ、ひとつの理念に向かおうとしている。たしかに、ポスト近代が唱えられてひさしいが、『美学理論』は近代芸術にたいする反省を含むかぎり、なお意味をもつ。たとえポスト近代が唱えられたあとでも、新しい芸術、新しい音楽がもとめられるかぎり、『美学理論』はなお有効である。それは、新しい芸術、新しい音楽にたい

して、いくつもの警告、いくつもの示唆を含むからである。新しさをとめることは、もはや新しいことではない。それどころか、新しさをもとめることは、かぎりなく陳腐である。だからこそ、アドルノはなお新しさをもとめることの意味について反省する。『美学理論』はこのかぎり、「不定形音楽」の理念にたいしても、その基礎となる考えをしめしている。素材にたいして既存の図式をあてがうかわりに、素材のなかから未知の形式をもたらすことが、なぜもとめられるのか。混沌にたいして既存の秩序をあてがうかわりに、混沌のなかから未知の秩序をもたらすことが、なぜもとめられるか。不安にかられて不安を和らげるかわりに、なぜ不安そのものを放出するのか。これにたいする答えがあたえられる。

『美学理論』にかぎらないが、かれの理論にとくに著しいのは、その難解さである。もちろん、いたずらに難解さがねらわれているわけではない。アドルノの理論の難解さは、かれの理論にたいする考えと、理論があつかうものごとへの配慮からくる。アドルノにとって理論とは、ものごとを分かりやすく整理するものではない。かれにとって理論とはむしろ、ものごとの矛盾、ものごとの逆説をそのまま記述するものである。けれども、というよりむしろそのために、かれの理論にみられる難解さの性格は、おどろくほど単純である。頻出するのはAでありながらAでないものでもあるという論理である。つまり、あるものをAと規定しても、その規定から排除されるもの、その規定とは相容れないものが、かならず入りこむことが、そこで強調される。そのかぎり、あるものはAでありながらAでないものでもあるという論理は、けっして優柔不断からくるのではなく、ものごとそれ自体に語らせようとする姿勢と、ものごとの矛盾、ものごとの逆説からくるものである。『美学理論』はたしかに難解である。しかし、その難解さのなかに、おどろくほど一貫した体系がみられることもまた無視できない。たしかに、体系としての記述はものごとに適っていないとして、アドルノはこれを拒み、断片を連ねたような記述をおこなった。そしてそのことが、

かれの理論における難解さの一因となっている。しかし、にもかかわらず、拒んだはずのものが、ものごとのほうから戻ってくる。アンチ体系としての体系は、そうした逆説をあらゆるところにみるアドルノ自身が、ひそかに期待していたことかもしれない。これは、かれの音楽観とも符合するところがある。以上のことを詳しく検討しよう。³⁾

一 支配と模倣

アドルノがさまざまな分野をとおして考えたのは、理性のありかたである。かれはとくに、われわれの理性が自然支配につながれているところに大きな問題をみる。³⁾ アドルノにとって歴史とは、理性 *Ratio* のはたらきによる合理化 *Rationalisierung* の歩みであり、それはとりもなおさず自然支配の進歩であった。しかし、自然支配の進歩とともに、理性そのものが野蛮なものへと退行するということで、歴史はひとつの大きな逆説をほらむ。かれのくりひろげる近代批判は、もっぱら理性批判であり、それはとりもなおさず自然支配への批判だった。とはいえ、アドルノは理性をそのために単純に否定したわけではなく、理性にわずかばかり残された反省の能力によって、理性のいまのありかたを克服することを説いた。そしてこのとき、自然支配をやみくもに否定するのではなく、むしろそれを変化させることを目論んだ。

アドルノは芸術に希望をみたと思われがちである。しかし、芸術もまたおなじ理性におかされている。アドルノにとって、芸術の理性は、なによりも素材支配 *Materialbeherrschung* においてみとめられるものである。そして、芸術の歴史は、理性のはたらきによる合理化の歩みであり、それは素材支配の進歩にほかならなかった。とくに音楽に

ついで、理性のはたらきが明らかなのは、素材支配がかなり露出しているためだろう。音楽の歴史もまた、すでにマックス・ヴェーバーがしめたように、理性のはたらきによる合理化の歩みである。^⑥またアドルノに言わせれば、それは素材支配の進歩だった。たとえば、西洋音楽の歴史においては、複数の声部をより緻密にまとめあげることが可能となり、それは対位法および和声学として体系化された。まさにこれこそ、素材支配の進歩とみなせよう。しかしまた、こう言うと、次のようなことも見えてくるかもしれない。すなわち、「バッハよりもベートーヴェンのほうが素材支配にかんして進歩しているかどうかは、議論してもきりががない。バッハとベートーヴェンでは、素材はそれぞれ異なる次元にしたがって、いずれもより完全に制御されているからである」^⑦。316 このように、素材支配の進歩は、かならずしも一直線に進むわけではない。

芸術の理性は、うたがいがなく素材支配をとおして、他のあらゆる支配につながれている。そして、芸術の歴史は、理性のはたらきによる合理化の歩みであり、素材支配の進歩であるかぎり、他のあらゆる支配の強化とつながっている。しかし、アドルノはこのことを確かめながらも、芸術はもはやその歴史を逆行することはできないとみる。芸術が魔術へと退行することは、けっしてゆるぎされない。なぜなら、芸術が、ここまでやっとたどりついた理性の水準をかなぐり捨て、いきおい魔術へと退行しても、それはゆきわたっている理性とその支配にたいして、あまりに無力だからである。

アドルノの『美学理論』にせめられる芸術のモデルは、そのまま理性のモデルである。これによると、芸術において理性はむしろ、おのれの傾向をゆきつくところまで押し進めるべきとされる。すなわち、素材支配を弱めるのではなく、むしろ強めなければならない。そして、芸術はその理性によって「素材をとことんまで支配することにより、いまだ支配されていないものに似る」という。428 「いまだ支配されていないもの」に似るとは、あるがままのもの

に做うことだろう。芸術は、理性による素材支配をとおして、もともとそうあるべきだった「模倣行為」となる。439
それは、いかにして、どのように可能となるのか。もともと、理性による素材支配はまた、素材の細かなところま
で反省をゆきとどかせ、素材を自在にあつかうことでもある。したがって、そこでもとめられるのは、素材をねじふ
せるのでなく、素材からの働きかけに応じて、素材のもっとも深いところから一つのものを作り上げることである。
そのための方法はない。なぜなら、特定の方法を持つことがそれを妨げるからである。なお、もちいられる素材は自
然に由来するものでありながら、素材には社会のなにかがしみついている。したがって、素材のこのありかたに応じ
て、次のことが起こりうる。まず、素材はいかなるものも自然に由来するかぎり、素材からの働きかけに応じて、素
材のなから一つのものを作り上げることは、自然をねじふせるのではなく、自然をみずから生じさせることである。
自然とはもともと、おのずと生じるもの、あるいは生じるありさまをいう。このかぎり、自然支配をあれこれの自然
模倣によって偽装するのではなく、自然支配そのものを自然模倣とすることが、ここで目指される。いっぽう、素材
には社会のなにかがしみついているかぎり、素材からの働きかけに応じて、素材のなから一つのものを作りあげる
ことは、素材にしみついている社会を、それとは知らずに出現させることにつながる。すなわち、社会にたいしてま
たく無自覚でありながら、社会のありようを模倣することにもなる。

二 構成と表現

芸術家による制作のきっかけは、素材である。アドルノによると、「…素材とは、芸術家が処理するものこのこと
である。すなわち、素材とは、言葉、色彩、音響といったように、あらゆるしかたで結合され、そのつどのしかたで全

体へとまとめあげられるまで芸術家の前にあたえられるものごとである。そのかぎり、形式もまた素材となりうる。結局のところ、素材とは、芸術家の前にあらわれ、芸術家が決断をくださなければならぬすべてのものごとをいう。²²²そして、「素材は、芸術家の前にほかならぬそのものとして現れていたとしても、自然素材ではなく、ことごとく歴史をおびたものである」。²²³たしかに、素材はいかなるものも自然に由来するが、素材にはまた、歴史のなにか、社会のなにかがしみついている。そのために素材は強制力をもつのであり、だから素材は好き勝手にできない。「反省の足りない芸術家のあいだでは、素材は自由に選択できるものという考えが広がっているが、こうした考へは、そこで素材のもつ強制力と、特定の素材をもとめる強制力が無視されているかぎり、問題である。というのも、素材の強制力が、素材の処理のしかたや、その処理法の進歩において、作用しているからである。どんな素材が選ばれ、素材を使用するときどんな利用法や制約があるかということは、制作の本質をなすことである。未知のものへの拡張、あたえられた素材の状態を超えてさらに可能性を広げていくことすら、かなりのところ素材の働きによるか、あるいは、ある素材にたいする批判の働きによるにしても、そのこと自体がそもそも素材の状態に条件づけられている」。²²²さらにまた、「素材の拡大は、皮相な見方から、あまりに過大評価されている。芸術家は、たんに趣味からだけでなく、素材そのものに強いられて、ある素材を拒否するのであり、素材の拡大はそれを補うだけである」。²²³

音楽の素材となるのは、三和音や不協和音だけではない。ソナタ形式もまた、それに手が加えられるかぎり、素材となりうる。そして、音楽のこうした素材もまた、たんなる音響ではなく、それまでの歴史をおびたものであり、そのときの社会がしみついていて、そのために、それをあつかう者にたいして強制力をもつ。二〇世紀に入って、音楽の素材はたしかに拡大した。過去のあらゆる音楽が引用されるようになり、噪音や沈黙がしだいに重要なものとみな

され、日常音や電子音響があらたな要素として入りこんできた。しかしそのいっぽうで、先鋭な感覚にとって、たとえば三和音は、もっとも使いづらいものであり、それを使うにしても、よほどの工夫が必要となる。なぜなら、三和音は、教養の名のもとに使い古されたのち、文化産業によって乱用され続けているからである。アドルノの生きていたときから、すでに不協和音すらも珍しくなくなり、それだけ注意が必要となった。このように、素材の拡大には、かならず素材の制限がともなうものであり、いずれにせよ、それはもっぱら素材の強制力による。もっとも、ヴェーベルンからセリー音楽にかけて、素材のうちになおも残っていた図式めいたもの、慣習めいたものは、ことごとく取りのぞかれ、素材はたんなる粒子にまで還元された。これは、すなわち、素材において、歴史のあらゆる痕跡を取りのぞくこと、社会のあらゆる痕跡を取りのぞくことにはかならない。これによって、素材はなんら強制力をもたなくなり、思いどおりに制御されるものとなった。ただしそのようなときでさえも、「∴そうした厳格さは、かえって無思慮に、すなわち質を欠いた純粹所与という幻想において、歴史の傾向にしたがうことになる。素材から質を奪うということ、それは表面上、素材にしみついた歴史を除去するということだが、このこと自体、主体による支配をしめすものとして、素材にはらまれる歴史の傾向である」。²³³すなわち、素材をたんなる粒子にまで還元し、それによって歴史を否定しても、それによって社会を否定しても、そこで否定したはずのものが残ってしまう。

芸術家による制作は、構成のいとなみである。そして、ここでいう構成とは、素材としてあたえられたまとまりのないものを、組み合わせ、結び合わせ、関係づけることにより、ひとまとまりのものに仕立てあげることである。このとき、アドルノにとって大きな問題は、上からの構成かそれとも下からの構成か、外からの構成かそれとも内からの構成か、ということだった。外からの構成とは、素材にたいして外から図式めいたものをあてがうようにして、素材をまとめあげていく態度である。これにたいして、内からの構成とは、素材の強制力にしたがいつつ、素材をその

内からまとめあげていく態度である。もちろん、ここで目指されるのは、内からの構成である。それはいかにして可能か。

芸術家が制作にあたってまずもとめられるのは、自由な構成である。ここでいう自由とは、他のあらゆる目的にとられないこと、既存のあらゆる図式にとられないことである。芸術家は、このかぎり、絶対の自由がもともと不可能なことであっても、あたえられた素材をできるかぎり自由にまとめあげなければならない。そしてもうひとつ、芸術家が制作にあたってもとめられるのは、徹底した構成である。芸術家は、あたえられた素材をあますことなく、もっとも細かなところまで組みなおさなければならない。そして、これらのことを満たそうとするとき、その結果として、内からの構成とともに、内からの表現がなしとげられる。この過程について順を追ってみるならこうである。

第一の段階において、芸術家は、あたえられた素材をあますことなく組みなおそうとする。そうすると、この芸術家は、それだけ素材のなかに深く入りこむことになる。しかし、この芸術家は、いかなる目的からも、いかなる図式からも自由であるので、むしろ自己を押しとおしようがない。そこで、それだけ頻繁に、そしてまたそれだけ敏感に、素材からの強制力を受けることになる。第二の段階において、芸術家は、あたえられた素材をなおも組みなおそうとする。このとき、この芸術家は、素材からの強制力に従いながらそれをおこなうしかない。こうして、あたえられた素材は、それらの内から、結び合わされ、関係づけられる。しかも、素材にたいして働きかけられるほど、あたえられた素材は、それらの内からよりきめ細かく、結び合わされ、関係づけられることになる。そしてさらに、素材のあいだの結合、素材のあいだの関係のなからは、もともと素材にしみついてきた歴史、あるいは社会があらわになる。このとき、素材のあいだの結合、素材のあいだの関係が、よりきめ細かいほど、それだけそこから歴史について、あるいは社会について、多くのことがあかさされる。このように芸術家は、主体としてのおのれを強めるほど、素

材とのかかわりのなかで、むしろおのれを消滅させる。そして、芸術家は、おのれを超えたもの、すなわち歴史や社会のありのままの姿に出会うことになる。

表現されるのは芸術家の内なるものだろうか。そのありふれた考えが、ここでふさわしくないのは明らかである。表現されるのは、自己を超えたもの、すなわち他者である。また、表現されるのは、「主体を超えたもの」、すなわち客体である。¹⁶⁹さらに、表現されるのは、個人というよりも世界である。しかも、その世界は、それぞれの時間の層において、それぞれの姿をみせる。一つは、過去の世界、すなわち歴史。二つめは、現在の世界、すなわち社会。三つめは、未来の世界、すなわちユートピアである。もともと表現という語のうちには、内なるものを外にあらわにすることが含まれている。このかぎり、表現とは、歴史について、社会について、あるいはユートピアについて、隠されていた真理をあきらかにすることだと考えられる。

表現されるのは、それにしても、いったい何か。「喜びがあらゆる表現にたいしてそっけなく振舞うのは、ひょっとして表現される喜びなど、いまだまったく存在しないせいかもしれない。そして歓喜は、表現を失っているかもしれない」。¹⁶⁹したがって、「表現とはもうほとんど苦悩の表現のほかに考えられない」ことになる。¹⁶⁹けれども、表現というのは「個々の人間の心の動きを真似るものではなく、ましてその作者の心の動きを真似るでもない」。¹⁶⁹「絶対の表現は、事物に近く、それどころか事物そのものかもしれない」。⁷⁸このように、表現されるのは、いっぽうで「苦悩」であるといわれ、いっぽうで「事物そのもの」といわれる。¹⁶⁹これはどう理解したらよいのか。さらにこう述べられる。「もし、表現がたんなる主体の内なる感情の写しだったなら、その表現は無きに等しいだろう。…芸術家のモデルとなるのは、そうした主体の内なる感情よりもむしろ、芸術家の外にある事物や状況の表現である。そうしたものの内にすでに歴史過程やその動きが沈澱していて、そこから語りかけてくる」。¹⁷⁰表現されるべき苦

悩は、もともと主体の内において、主体を超えたものである。なぜなら、苦悩は、主体を超えたものの圧力によってもたらされるからである。そして、主体にとって、主体を超えたものは、ほかならぬ事物として感じられる。その事物はじつのところ、より大きな歴史過程、より大きな社会状況のあらわれである。⁷⁾

芸術家による制作において、構成と表現はまったく対極をなすいとなみにみえるし、じっさいに対極にある。しかし、それらの中間を目指せば、その構成も、その表現もまったくつまらぬものとなる。制作においては、構成と表現のあいだの「中間」ではなく、むしろいずれかを「極端」までつきつめなければならぬ。72, 381, 452 それによって、構成と表現のつながりは、ほんものとなる。すなわち、構成をつきつめることでゆたかな表現がなされるいっぽうで、構成のたしかさはじつは表現されるもののゆたかさにかかっている。たとえば、シェーンベルクは、調性を放棄してから十二音音楽を生み出すまでのあいだ、よりどころなく作曲しなければならなかった。しかし、このときシェーンベルクは構成をけっして放棄したわけではなく、すべてをおのれの力で決定しようとしたかぎり、むしろ妥協のない構成をめざした。しかも、かれは構成をつきつめようとするほど、構成によってまとまりをとりつくることの疑わしさに直面することになる。そこに、構成と解体のあいだの緊張が生まれ、これまでにないもっとも強い表現がもたらされた。そもそも、このころのシェーンベルクにみられる妥協のない構成と、構成と解体のあいだの緊張は、はげしい表現欲求によるものである。

三 形式と内容

作品の自律性 *Autonomie* は、アドルノにとって絶対にゆずれないことである。作品の自律性とは、作品がその外

部のものと関係をもたないことであり、作品がその外部のものと異なることである。作品がその外部のものと関係をもたないためには、芸術家はみずから、あらゆる目的から自由にひとつのものを作り上げなければならぬ。すなわち、ここで自由な構成がもとめられる。また、作品がその外部のものと異なるものになるためには、芸術家はあたえられたものをすみずみまで組みなおさなければならぬ。すなわち、ここで徹底した構成がもとめられる。しかし、芸術家はその結果として、まったく期せずして、外部のものを模倣したり、外部のものを表現したりすることが分かった。そして、こうしてもたらされた作品は、二重の性格をそなえることになる。すなわち、作品はその自律性を強めるほど、むしろその外部のものと関係を強め、作品はその外部のものに似る。このかぎり、作品は自律性ととも、それとはまったく反対の性格をもつことになる。作品のこの在りかたはちょうどライプニッツのいうモナドに近い。「作品はそれぞれたがいに閉じており、盲目でありながら、しかしその閉じた状態において、外部のものを表象する」。

268 ライプニッツにならって言えば、作品はその外部にある世界を、たとえば歴史や「社会の歩みを、窓をもたずに表象する」。350

制作において構成とよばれたいとなみは、作品において形式としてとどめられている。作品の形式とは、部分どうしの関係のことであり、部分どうしの関係の全体のことであり、全体と部分との関係のことである。そして、図式とよばれるものが外からあてがわれる結合法則のことであるならば、ここでの形式は、部分どうしの内から生じている関係でなければならぬ。形式は、そのかぎりにおいて、論理性 *Logizität*、因果性 *Kausalität*、整合性 *Stimmigkeit*、統一性 *Einheit* のことである。205ff.

高度な作品において、たしかな形式のもとで、形式の崩れがみられることがある。しかし、こうした形式の崩れは、それが未熟さに由来するのではないかぎり、それもまた形式となりうる。たしかに、高度な作品にこそ、たしかな統

一のもので、統一の崩れがみられるものである。しかし、統一の崩れといっても、それが必然としてあらわれるなら、それすらも統一をなすものである。作品は、こうして、作品のまやかしにたいする批判をこめるのであり、ひいては作品をわがものとする社会への批判をこめる。音楽についていうと、たとえば、モーツァルトやベートーヴェンの作品は、整然とした形式をそなえていることで古典派に入れられるが、しかしそのなかには、形式の巧みさゆえに、形式がより自由となり、全体の統一が揺らいでいるものもある。212. 45ff. ベートーヴェン以降では、これは珍しいことではなくなる。明るい形式原理と、それにもとづく調和のとれた統一は、ロマン派のなかでもとくにマラーにおいて危うくなり、シェーンベルクにいたっておのずと崩壊した。しかし、この傾向はけっして形式をないがしろにした結果ではなく、むしろ完全な形式をもとめた成り行きである。

模倣のいとなみによって模倣されたもの、表現のいとなみによって表現されたものは、作品の内容としてとどめられる。そしてこのとき、作品において形式と内容がたがいに切りはなせないわけは、形式のなかに内容があるからである。形式のなかの内容こそ、真理内容 *Wahrheitsgehalt* となることができる。すなわち、そこで内容としてあらえられるのは、歴史や社会についての真理であり、あるべき世界としてのユートピアである。これにたいして、いくら形式主義をかかげても、いくら内容主義をかかげても、そこで形式と内容が切りはなされて考えられているのなら、それらはまったく不毛である。形式があてがわれるものとして内容がとらえられるかぎり、そこでいわれる形式は取りはずしのできる枠のようなものにすぎず、またそこでいわれる内容は、はじめから分かりきった事柄にすぎない。作品が形式をもつことは、作品が分節されているということでもある。分節 *Artikulation* とは、竹に節があるように、部分どうしが分かれているとともに結ばれているさまをいう。分節とはまた、はっきりとした発音のように、それぞれの部分とそれらの結びつきが明らかなきさまをいう。「ある作品の等級や質について考えるとき無視できない

のは、その作品の分節の度合いである。一般に、作品は分節されていけばいるほど、それだけ力をもつだろう。すなわち、そこに死んだもの、形成されていないものが何ひとつ残されていないとき、造形をほどこされていない領域がないようなとき、作品はそれだけ力をもつとってよいだろう。作品は、深いところまで造形をほどこされているほど、それだけ成功したものとなる²⁸⁴。なぜなら、作品は分節されているほど、意味をもつからである。そして、作品が分節されたものであり、そこに意味が含まれるのであれば、作品はおのずと言語に似たものとなる。「作品が生きているといえるのは、それが自然物にも、作品をもちたらず主体にもできない仕方である。作品は、そこに含まれるあらゆる部分どうしの連携 *Kommunikation* によって、語りだす。そして、作品は、このことにより、たんに存在するものまどまりのない状態とはまったく異なるものとしてあらわれる」¹⁴¹⁵。作品のこうした言語性格は、とくに言語をとまわらない作品、たとえば音楽作品のなかでも器楽曲にこそあきらかになる。器楽曲は、なら概念をもちいることなく、歴史や社会についての真理を語ろうとする。

注

- (1) Angelika Abel, *Musikästhetik der Klassischen Moderne*, München 2003.
- (2) Theodor W. Adorno, "Vers une musique informelle", in: *Gesammelte Schriften* Bd.16, Frankfurt a. M., 1978, S.493-540.
 次も参照。拙稿「アドルノと不定形音楽の理念」『美学』二〇八号、二〇〇二年、一五―二八頁。
- (3) アドルノは一九六九年、シュピーゲル誌のインタヴューで、政治の実践にあまりに後ろ向きであることを問われて、こう述べた。「私は、自分の著作で、なにかある行為やなにかある行動にたいするモデルを提示したことは一度もありません。私は、

理論にむいた人間です。理論の思考が、自分の芸術志向にきわめて近いと感じている人間です」。Adorno, «Keine Angst vor dem Elfenbeinturm», Ein »Spiegel« Gespräch”, Gesammelte Schriften Bd.20.1, Frankfurt a. M. 1986, S.402f..

(4) 以下、アドルノの『美学理論』からの引用は、次のアドルノ全集よりおこなう。引用箇所については、本文中にその頁数のみをしるす。訳は高安による。Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften Bd.7, Frankfurt a. M. 1970.

(5) この問題はとくに以下の著作において検討されている。ホルクハイマー・アドルノ『啓蒙の弁証法』、徳永訳、岩波書店、一九九〇年。Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Gesammelte Schriften Bd.3, Frankfurt a. M. 1984.

(6) M・ヴェーバー『音楽社会学』、安藤他訳、創文社、一九六七年。

(7) 次も参照。アドルノ『否定弁証法』、徳永他訳、作品社、一九九六年、二二六頁。Adorno, *Negative Dialektik*, in: Gesammelte Schriften Bd.6, Frankfurt a. M. 1970, S.29.

(8) 次も参照。Adorno, “Fragment über Musik und Sprache”, in: Gesammelte Schriften Bd.16, Frankfurt a. M. 1978, S.251-256.