

記譜できないもの

—マッテオ・ナンニ『アウシュヴィッツ—アドルノとノーノ』¹⁾を糸口としつつ—

伊 藤 壯

いわゆる現代音楽はもはやその効力を失ってしまったのだろうか。前衛という言葉すら忘れられて久しい時代にあっては、元来のハイ・カルチャーの牽引役としての役割と存在感も限りなく減衰してゆくなかで、ポピュラー音楽の放逸な流通と反動的なクラシック音楽愛好の狭間に埋もれきっているように、または一種の秘教の神棚に奉じ忘れられているようにも見える。しかし、ここでこのような事態の是非を問う必要もないし、況してや半世紀ほど前までの現代音楽の活況を懐かしむことも意味はないが、ともあれ、現況の整理と確認とがいま強く求められていることだけは確かだ。

乱暴を承知の上で言うのならば、今日の現代音楽はいまだに縊じて第二次大戦後、50年代のダルムシュタット・グループの拓いたコンテクストのうちにある。というのは、例えばピエール・ブレーズが中心となってウェーベルン流の十二音技法を高度に様式化した総セリー手法は、作曲家による主体的にして同時に機械的な構築によって生みだされた作品の自律性を顕揚することになったが、この50年代には一方にはデュシャンからケージにいたる偶然主義があり、他方には現実世界の音を直接作品へと取り込む具体音楽（ミュージック・コンクレート）があったことで、それらと定かな対立軸を形作ることになり、さらにその図式が今日なお形を変えつつも現存しているという意味合いにおいてである。ただ、明確な対立が存在するということが確かではあっても、そこで作曲家たちが、そしてほかの芸術家や批評家も含めて、二陣営に分かれて争い合ってきたというわけではもちろんない。革命か芸術の自律か、西欧の理性か第三世界の伝統か、普遍性か地域性か、具象的偶然性か理念的必然性か、などという対立項の立てられ方次第によって陣営の顔ぶれは目まぐるしく入れ替わるのである。これはしかし議論が重ねられるほどに全体としては停滞して見える、という事態をなす一因ともなっている。

なお、作家たちの一人一人ももちろん絶えず作風とイデオロギーとを時代に応じて変化させていくのが常である。例えば、ブレーズやシュトックハウゼンと並ぶダルムシュタットの中心人物であるルイージ・ノーノ（1924-90）は、前者いずれとも異なり、セリー手法や具体音楽に傾注していた最初期から音楽には政治的メッセージを込めなければならぬと主張していた。ただこの場合、社会主義リアリズムのような明々白々なメッセージこそは、文化産業によって強制される最も欺瞞的なものであるため、その種のものに対し

1) Nanni, Matteo: *Auschwitz — Adorno und Nono. Philosophische und musikanalytische Untersuchungen*. Freiburg i. B. 2004. 本書からの引用は、ページ数のみを記す。

ては徹底して抵抗しなければならないという立場をとっているということには注意したい。さらに、やがて60, 70年代のユーロ・コミュニズムを代表する文化人ともなるノーノは、革命と芸術の一致よりもその齟齬にこそ否定的な希望を見出しているのではないかと見えるようにすらなっていくのだが、そうした変遷や機微は今なお十分理解されているとは言いがたく、もう一度広いコンテクストの中で検討し直す必要性が残っているのではないかと思われる。

現代音楽は詰まる所アカデミズムなので基本的に作曲家はそれぞれが理論家として立たなければならないのではあるが、それでもダルムシュタット派の思想的後見人と目されていた一人（ドイツにおいて）がアドルノ²⁾であった。直接の人的交流は多くはなかったにもかかわらず、彼らの潜在的な西欧理性至上主義や文化ペシミズムなどがアドルノのパブリック・イメージと一致したからである。しかしここでアドルノの当時の現代音楽との共振関係を探ることは、彼が大戦後の論壇で健筆を揮いながらももはや新時代の先鋭的な音楽理論にはほとんど関与しなかったこととも相俟って、思いのほか困難なのである。

ここで紐解くことになるのは、イタリアに出自を持つ新鋭音楽史家・美学者であるマッテオ・ナンニがその近年の研究の決算として公刊した本書である。現在はフライブルク大学付属音楽学研究所の研究職員であるナンニは、ノーノを中心とする20世紀西洋音楽を専門領域としており、アウシュヴィッツ以降の音楽の可能性／不可能性を主にアドルノの批判理論を導きの糸として探っている。彼は、この450頁を超す大部の著書を三部構成に分ち、第一部をアドルノ美学全般の再検討に、第二部をノーノがアウシュヴィッツを素材に用いた2作品の作品分析、第三部を両者の作品と思想の比較検討に当てている。ともあれ、ノーノの作品分析を執り行う上で、アドルノの美学の再検討も同時に行うためには、「いかなる演繹の上位概念も経験的調査もそれだけでは音楽と現実世界との関係を知るに不十分であると確信するからこそ、このような学際的な流儀を選んだ」(S.11)というナンニが、今こそこの研究を進めようというその動機も志のほども十分理解できるといえよう。また、まずドイツにおいて広く受容され、この国を主要な活動の場の一つとしたノーノに関する研究は、やはりドイツが最も進んでおり³⁾、その発言を集めた全集⁴⁾もまずドイツで75年に出されていながら、そのイタリア語版⁵⁾はようやく2001年になって出されてい

2) そのような者がいたとすれば、まずルネ・レボヴィッツであろうし、実際にアドルノがその論理的支柱となったのは、M・カーゲルなど次世代の新左翼系の作曲家たちである。

3) ノーノの研究書が最も多く発表されているのもドイツであり（ことに近年の発刊が目立つ）、米国や本国イタリアをも凌駕している。ちなみに日本では、ノーノのみを扱った書物というものはまだ出ていない。

4) Nono, Luigi: Texte. Studien zu seiner Musik, hg. von Jürg Stenzl, Zürich/Freiburg 1975

5) ドイツ語でのインタビューを口述タイプで起こしたものを（オリジナルのタイプ原稿は現存せず）イタリア語に訳すという手順を踏むことも多かったという。

るという現状がある。そしてこの両者の間の異同も大きいという事情もあり、このテーマを扱おうとする際には、イタリア語とドイツ語の双方によく通じたナンニの資性が大いに力を振るうことになろうというものである。

まず、第一部のアドルノ美学の註解においては、アドルノにおける芸術作品と現実世界との関係という最も基本的にして最も厄介な問題点から説き始められる。ここにおいて、もっとも多義的で重要な概念として焦点が当てられるのが、ミメーシスである。もっともこのこと自体はアドルノ哲学を巡って繰り返し語られてきているのだが、ナンニが強調するものとは、恐怖や苦痛の極みにおいて表出する、フロイトが死の衝動と呼び、カイヨワが擬態と呼ぶところの、つまりそれほどの振幅をも孕んだミメーシスの衝動なのである。そして、このミメーシスには受動性と能動性との両面の性格が備わっていることが示される。つまり、第二の自然としての社会的現実のなかに消失してしまうか、人間の自由が迸ることになるのか、その両者の傾向が凝集した点が芸術体験のうちにあるのだというのである。ここにおいてその肯定的な可能性が示されていると言ってよい。これは「外へと向かうミメーシス」(S.71)と呼ばれる。

また、「芸術は、社会に対する社会的アンチテーゼであり、かつ社会から直接演繹することのできないものだ」という『美学理論』のアドルノの言葉を引いて、芸術の「社会的事実」(デュルケム)と「自律」としての2つの側面を示すものだと釈義されるのだが、あくまでも社会から規定されないまでも既に社会的であるという芸術作品、またはその素材のあり方は、本書の後半になって重要度を増して描かれ直すことになる。

以上を踏まえたうえで、第二部においてはノーノの2種類の作品群が分析される。

まずは、59年に発表された「管弦楽のための作品、第2：ポーランド日記'58」⁶⁾という、比較的知られていない電子音を基調とした器楽曲と、これにさらに録音テープが付随する同年制作の別ヴァージョンである。これはフル編成の、そして2重に並置される配置のオーケストラにより演奏される。手法としては、一種のクラスター音形が用いられることに加え、一部に数列表を用いて恣意性を極力排する作曲技法が試みられているということがノーノの作品としては目新しく見える。また、2つ目のヴァージョンにおいては、スコアには一切変更を加えられず、しかしテンポが大きく操作されることになる。ノーノ独自の多種多様のフェルマータはここで始めて導入されたのだという。そして録音テープで流されるのは、この曲自体が録音されたものの断片と、次に紹介される『追究』の舞台音楽からの引用である（この現実世界の音をナンニは電子音楽にとっての「外国語」と呼

6) Nono, Luigi: *Composizione per orchestra n. 2 - Diario polacco '58*, in *Nono: Scritti e colloqui*, hg. von Angela Ida De Benedictis und Veniero Rizzardi, Milano/Lucca 2001

なお、82年には、若き同士マッシモ・カッチャーリ Massimo Cacciari のテキスト選択（ブロック、パステルナーク、アディ、ミロシュなど）によるこの続編が作曲されている（„Quando stanno morendo“ (Diario polacco II)）。

ぶ)。

ただし本書においては、カール・ダールハウスの言に倣っての「音楽言語を解説するための選択肢の一つとしての、音楽について書かれたテキストを読むこと」⁷⁾の実践として、第二部に入ると一転して作品成立の経緯と背景についてなど、日記や書簡を通じて忠実詳細に踏査され、実証的なアプローチが取られることになる。まずこの曲は、アウシュヴィッツに関する曲を書くのだという固い決意のもとに構想され、ノーノは作曲に当たって実際にポーランドを訪れている。初めての共産圏への旅行に際しての共産黨員としての期待と失望についても詳らかにされるのだが、しかしここで何より興味深いのは、彼の書簡の文面である。ややドイツ語を苦手⁸⁾とするノーノは恐るべき破格のドイツ語文を書くのであるが、ここにおいて、それを引用する著者の意図を超え、驚きや怒りが独特の物象性を持って迫りくるさまは特筆すべきだろう。

この上で、このオーケストラ曲の譜面をナンニは文字通り一音ずつ読み取っていく。音楽を事実のミメシスとみなす観点に沿いながら、一定の音形を「断ち切られた歌⁹⁾の主題」、「自失感情のモチーフ」などと名づけつつ全体を再構成していく手振りなどは一見古風に見えるが、ともあれ重層的かつ微視的に直接楽譜テキストと対峙するこの迂遠さは圧巻であると言えよう。

そして、第二部で触れられるもう一組の作品群とは、ペーター・ヴァイスの戯曲 „Die Ermittlung“¹⁰⁾ (邦題:『追究』)への舞台音楽と、それに基づき独立した音楽作品として発表された『アウシュヴィッツでお前が受けた仕打ちを忘れるな』¹¹⁾ (1966)である。

65年10月19日、ドイツ内外の15の都市でいっせいに初演¹²⁾された『追究』は、アウシュヴィッツにおいて犯された残虐行為を裁く法廷を舞台とした激烈な告発劇だが、猖獗

7) Dahlhaus, Carl: Das ‚Verstehen‘ von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse, in: Musik und Verstehen, hg. von P. Faltin und H.-P. Reinecke, Köln 1973, S. 41-42

8) じっさいブレーズといいリゲティといい、ダルムシュタットの外国人たちが誰も完璧に近いドイツ語を駆使するなかにおいて、ノーノが語学的に孤立してしまう場面は多く見られたという。Vgl. Ligeti, György: Träumen Sie in Farbe?, Wien 2003, S. 96-98.

9) „Il Canto Sospeso“ という、大戦中のレジスタンス9人の遺書がテキストとして用いられた56年のノーノ作品との呼応関係が示唆されている。

10) Weiss, Peter: Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen, mit Beiträgen von Walter Jens und Ernst Schumacher, Frankfurt a. M. 1991. この作品に対する近年の詳細なモノグラフとしては、Kontarsky, Matthias: Trauma Auschwitz : Zu Verarbeitungen des Nichtverarbeitbaren bei Peter Weiss, Luigi Nono und Paul Dessau. Saarbrücken 2001. がある。

11) „Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz“ — Chöre aus Die Ermittlung von Peter Weiss (1966)

12) それぞれの上演の際には、演出家の裁量によって舞台美術家や音楽家が選ばれたのだが、ノーノの音楽は西ベルリンを初めとする6都市において使用された。この際の西ベルリン(自由民衆劇場)の演出家エルヴィン・ピスカートルとは、ノーノは長年書簡による交流を持っていた。また、東ベルリンとハレでの上演においてはパウル・デッサウによる社会主義リアリズム的音楽が採用されている。

を極めるテキスト内容がむしろ抑制気味に叙述されることにより、体験の極限性が否応なく現前してくることになるものである。

さて、ここでナンニは、現存する複数の録音から、それらを比較しつつ舞台音楽のチャートを作成するのだが、その高い密度は、実際の上演に立ち会っていない者の作品理解を大いに助けて余りある。そしてそれを踏まえた分析において特に重要視されている箇所としては、狂暴なノイズを引き裂く沈黙が挙げられる。作曲家は、この音楽の草稿においてそのような箇所には「ガス」とだけ記しているのだが、ここにナンニは語りえぬものとしてのミメーシスの噴出を見る (S. 302-305) ののである。そもそも、テープ音楽というその性質上、この作品には楽譜がなく (よって全集にも収録されていない)、作品分析は困難である。しかしここでナンニは、69年にフィリップ・バットストーンが開発した具体音楽のための記譜法¹³⁾に範を取りつつ、引き続き『アウシュヴィッツでお前が…』の分析においては、その拍子もなければしばしば音程すら定かではないノイズからなる音楽作品の全部を、あとう限り簡潔な譜面に書き起こすのである。不定形なものが卒然として視覚化されることに対して戸惑いを覚えるほどに、これは画期的な作業であり、本書の山場と呼ぶべき部分である。そしてこの成果に基づき、テープのなかで読まれ歌われるテキストが抽象化されると同時に具体化されていくさまが詳らかに表されるのである。

このうえで、第三部においては、ノーノの作品がツェラン的な意味¹⁴⁾におけるアウシュヴィッツの〈証人〉たりえているのかどうかを検証される。この際、前述のヴァイスの『追究』に対しても、例えばマルティン・ヴァルザーによる「ヴァイスにとってアウシュヴィッツは現実ではない。アウシュヴィッツの真の証人たり得るのは生き残った抑留者のみである」¹⁵⁾という批判があったことがここで挙げられている (S. 369) ように、「アウシュヴィッツの真実」とはそもそも何なのかという疑問は根底に残る。しかしだからこそアウシュヴィッツによって突き付けられたアポリアに対峙しうるのは芸術の力しかありえないのだということをナンニは否定的に示すのである。この際にはまた、アドルノにとっては、芸術作品は最終的に「真理内容」を伝えるものでなくてはならず、イデオロギーは虚偽意識であるとして抑圧または抵抗しなければならないものであったと言う。よって、イデオロギーと芸術は不可分であり、芸術家は階級闘争に加担すべきであるとするノーノは、「非イデオロギー的音楽」というイデオロギーに最も強く抵抗するものであるのではあるが、彼の出発点であるグラムシほどではないながらも、アドルノのような徹底的な否定性とはしかし明確に境を分かちものだということは指摘される。ともあれ、いわばアンガージュ

13) Vgl. Batstone, Philip: Musical Analysis as Phenomenology, in: Perspectives of New Music VII, 2, S. 94-110.

14) Celan, Paul: Gesammelte Werke in fünf Bänden, hrsg. von Beda Alleman und Stefan Riechert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher. Frankfurt a.M. 1968, „ASCHEGLORIE“ in „Atemwende“, „Niemand / zeugt für den / Zeugen.“

15) Walser, Martin: Unser Auschwitz, in: Kursbuch I, 1, 1965, S. 191

マンに対してのそのような両者の見解の相違は、アドルノが、実存主義者たちが外側から創造しているように見えた芸術をカフカやベケットの作品は内側から破壊するのだ、と言うのに呼応して積極的に理解され、その上で、現実的事象と複雑な理念、主体的意思と客観的体験などの交錯するノーノの作品においてこそ、名付け得ず言い表しえない裂け目が生じ、そこが証言の場（アガンベン）となりうるのだと導き出されるのである。とは言え、ノーノの芸術こそがアウシュヴィッツ以降にも可能となる特異点なのだ、といった安直な断定は辛うじて避けられ、結論は開かれたままに置かれる。

ところで、アドルノには、音楽は文学同様、書字として記載でき、その上で読解できるものであるという信念があり、文学と音楽を、舞踊の対概念と見做していることもある（むろん、ここで彼が舞踊表記法 Choreography の存在を知らなかったのかどうかは問題ではない。実際、今もって音楽の楽譜ほどの有用性をもって普及した表記法はないのだから）。よって録音テープを用いる具体音楽は、アドルノにしてみれば叡智界の外側にある他者としての音楽／非音楽であったはずである。それを譜面化することによって読解可能なテキストにしてしまうことはしかし、記譜し得ないものとは何かという切実な問いを通り越し、単に彼此の境界線を移動させたに過ぎないことだと言えなくはないだろうか。また、ノーノが不得手な外国語を用いてほかの芸術家やプロデューサーとコラボレートし、ドイツ語テキストに基づき創作していることに起因する齟齬とその意義についてほとんど触れぬままに措いているのはあまりに惜しいとも言えよう。

しかしそもそも、アドルノを媒介してノーノにおけるアウシュヴィッツ後の芸術の可能性を探るのであれば、特にアウシュヴィッツを直接の題材とした作品に考察対象を絞る必要はないのであり、例えば、ヘシオドスやベンヤミンの秘教的なテキストが聴取できないかのすれすれのかたちで歌われる、最もオペラから遠く離れたオペラ『プロメテオ』や、ヘルダーリンの数々の詩の断片が譜面にばらばらに鏤められ、しかもそれらがまったく読まれない『断片—静寂、ディオティマへ』¹⁶⁾といった後年の一連の代表作がより説得力を持ったのではないか¹⁷⁾とも思えるし、何よりもまず、初めにもっぱらアドルノの理論を積義し、次にはノーノの音楽を実証的に解説し、最後に初めて両者を比較考察する

16) Nono: Fragmente — Stile, an Diotima. in ders. なお、この弦楽四重奏曲については、Spre, Hermann: Fragmente — Stille. An Diotima. Analytischer Versuch zu Luigi Nonos Streichquartett. Saarbrücken. 1992 が詳らかであり、また、Allwardt, Ingrid: Die Stimme der Diotima. Friedrich Hölderlin und Luigi Nono. Berlin. 2004 は、さらに野心的な複合的テキスト分析を試みている。

17) あるいは、具体音を用いて「アウシュヴィッツ」に肉薄した近年の音楽的成果としては、ステューヴ・ライヒによる壮絶な弦楽四重奏曲『ディファレント・トレインズ Different trains』(1988)を想起せずにいることも難しい。アウシュヴィッツの生存者(と普通のユダヤ系米市民)の証言の肉声をサンプリングし、それを元にミニマル的手法によって構成された弦楽四重奏と同調させるこの作品において、ノーノの意図の中でも本書で強調されている部分が特に明確に具現化されていると言ってよいからだ。

という本書の構成とは、ノーノ的でも、もちろんアドルノ的でもなく、こともあろうに古典的弁証法の正・反・合ではないか。そうした総合的解決へは決して向かわない否定弁証法や現代音楽のエッジを語っているにも関わらず、著者はそして何故このような能う限りクリアーな構成と文体とを用いることができるのであろうか。もっとも、この著書が実はナンニの博士論文であったということに因る外的な制約はあったのではあろうが。いや、しかしそれこそアドルノは、ハンス・コルネリウスのもとで不本意ながらも演繹的に構築し尽くした博士論文をもとにして、あの果てしない文彩の絨毯のような『認識論のメタクリティーク』を書き起こしたわけであり、つまり、本書の指示内容と叙述方法との乖離にはいくばくかの不満が残ると言わざるを得ないことだけは残念に思われる。

「音楽が終わると、それは空中に消えてしまい、二度と捕らえることはできない」¹⁸⁾ というエリック・ドルフィーのあまりにも人口に膾炙した言葉は、音楽のアウラの一回性、非交換性を痛々しく証言しながらも、そのじつその言葉を聴くことは、それとともに録音され流通した彼の演奏がいつでも誰でもアクセスできるものになっているという事実をも証明することに他ならないという二重のアイロニーを担わされていた。記録することのできない掛け替えのないもの、言い表しえない体験。この本を閉じるにあたり、世界の縁から響く決して捕らえることのできない音楽に改めて耳を澄ませたいと思う。

18) Cf. Dolphy, Eric: „Last Date“. (Philips) 1964.