テオドール .W.
アドルノとアニェス・ゲロー「排他的モダニティ：テオドール .W. アドルノの音楽美学について」研究

メタデータ	言語: Japanese
	出版者:
	公開日: 2022-03-28
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 久保田, 悠介, Kubota, Yusuke
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/2216

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.

洗足論叢　第 50 号　2021 度

研究ノート

テオドール .W. アドルノとアニェス・ゲロー「排他的モダニティ：テオドール .W. アドルノの音楽美学について」研究

Theodor Wiesengrund Adorno and Agnès Géraud
A study of « La modernité exclusive. Sur l'esthétique musicale de Theodor Wiesengrund Adorno »

久保田　悠　介
Kubota Yusuke

1　はじめに

Theodor W. Adorno

テオドール .W. アドルノ [1] という存在について、まず何を語るべきだろうか。周知の如くアドルノとは 20 世紀の哲学・社会学に重要な足跡を残した巨人であるが、音楽学者としての仕事も無視することは出来ない。アドルノはアルバン・ベルク [2] に作曲を学び、当時一般的な人気があったとは言えない、ベルクをはじめとする新ウィーン学派の音楽を音楽学者として擁護した。音楽に関する彼の仕事を無視して、20 世紀音楽史を語ることは不可能と言ってもよいくらいである。いっぽう、後続世代による多くの批判にさらされてきたのが彼のポピュラー音楽批判であろう。ジャズをはじめとする大衆音楽

を資本主義の産業構造に毒されたものとするアドルノの批判は、現代においては彼の保守的なエリーティズムを証しするものとなってしまっているようだ。

本稿で扱うアニェス・ゲロー[(3)]はアドルノの専門家であり、一方ではポップミュージシャンとしても活動するという興味深い存在である。特に彼女の仕事の代表的なものとして、『ポップの弁証法』（2018）が挙げられるだろう。これは「ポップとは何か」という問いをアメリカのフォーク・ブルースのミュージシャンであるレッドベリーから現代のフランスの電子音楽ユニットであるダフトパンクに至るまで、広範囲に論じた野心的な著作である。

アドルノに対するゲロ―のスタンスは単なる賞賛ではないのはもちろんだが、単なる批判でもない。本稿で扱う「排他的モダニティ：T.W. アドルノの音楽美学について」[(4)]は、ゲロ―がアドルノのスタンスを「排他的モダニティ」として照らし出そうとしている点できわめて興味深いものだ。本稿ではこの論考を概観しつつ、ゲロ―の思想を紹介していきたいと思う。

Agnès Gayraud

2　アドルノの音楽美学

2－1　アドルノのモダニズム

ゲロ―はこの論考を「規範性のないモダニティの思想は存在しない」という言葉から始めている。何がモダン（現代的）かを決定することは、そうではないものに対するネガティブな価値判断を伴わざるを得ない。故にアドルノから現代に至るまでのモダニストたちの口調には、どこか不寛容の調子がつきまとうのである。

アドルノは『美の理論』において、モダニティを単なる時代的な区分というより「真正性」の指標として捉えている。かくして芸術におけるモダニティとは、真正性を明らかにするための美学的な問いとなるのである。

これは必然的に、音楽作品を評価するための基準を著しく狭めることとなる。「モダンであること＝真正であること」でしか優れた芸術はありえないのである。とするならば、モダニティをアドルノがどのように考えていたのか明らかにすることは音楽美学的な問いにもつながるであろう。

2－2　アドルノとヘーゲル

アドルノのモダニティは、音楽におけるクラシック礼賛への拒否感から始まっている。新古典主義化したストラヴィンスキー[(6)]に対して彼が反動的な復古主義として批判したのもその延長である。

その意味でアドルノはきわめてヘーゲル的に「イズム」による歴史の進歩を擁護する[(5)]。現在を否定し、より先へと進むためにアドルノのモダニズム美学が存在するのである。

アドルノ的なモダニズムがヘーゲル的な芸術の歴史を背景にしているとしたら、モダニティは芸術作品の粗雑なヒエラルキーを無視するような、いわば特権的な作品として現れる。

しかしアドルノはバッハとベートーヴェンの比較において、「どちらが優れているか」という問いは無意味であるとしつつ、「真実の内容がバッハよりベートーヴェンでより進化している」という進歩史観を示す。

紛れもなくこのような進歩史観はヘーゲル的と言ってよいが、ゲロ―はそこにアドルノの前衛的な身ぶりとの齟齬を見出す。つまるところ、芸術を真理への契機とするヘーゲル美学の進歩史観が最終的にたどり着いたのが芸術の死であったとするならば、むしろアドルノは真理と結びつくようなものとしての芸術を生かし続けようとしている。そこには理論的一貫性が欠けているのではないだろうか。

ゲロ―はここでアンヌ・ボワシエール[(7)]の見解を支持している。つまりアドルノはヘーゲル的な形式と内容という弁証法を、物質（素材）と形式という弁証法に書きかえることで、ヘーゲル的な芸術観を延命させたのである。

この物質への着目がアドルノのモダニズムの核となる。物質というのは形式に対する物質ということではない。西洋音楽を支えてきた音階、音調によって構成された歴史的システムなのである。

音楽の歴史が物質（素材）の歴史とすれば、19世紀後半から20世紀にかけて問いに付されたのは調性という素材であった。ワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』から、マーラーを経てシェーンベルクに至る音楽史は調性システムの歴史的な特殊化の現われと言える。そういった歴史を経験してきたアドルノは、「不協和音」というものに現代芸術の普遍的な関心を見出す。

したがって現代の作曲家は無調か否かを選ばなくてはならない。

音楽の素材が歴史と密接に結びついている以上、歴史を無視して過去の素材をこねくり回すような真似は作曲家には許されていない。アドルノがストラヴィンスキーの新古典主義時代の作品を批判するのはこの点においてである。すなわち、歴史的な真理を無視して様々な様式のコラージュを行うストラヴィンスキーは「真理」ではなく美的な「趣味」を問題にしているに過ぎないというのだ。

この「趣味」への批判は、カントからヘーゲルを経てアドルノに受け継がれたものである。カントにとって趣味は真の創造ではなかったし、ヘーゲルにとって趣味は主観的なものにすぎず、アドルノに

とっても現代的な創造の契機となるものではなかった。ベートーヴェンからシェーンベルクに至る音楽史とは、良くも悪くも「趣味の不在」によって定義されるのである。その意味でシェーンベルクの「天才」に対してストラヴィンスキーは「趣味」の作曲家として否定されることとなる。

ここで言う「天才」とは――ハイデガーがヘルダーリンに投影していたような――英雄的個人主義に基づくものではない。むしろ、「趣味」が主観的なものであるのに対して「天才」は客観的なものである。シェーンベルクは現代において、歴史の制約を引き受けつつ、新しいものを創造したのであり、一方でストラヴィンスキーはそういった制約を無視して過去の遺産をつまみ食いしたに過ぎない、とアドルノは考える。

そしてシェーンベルク以後の作曲家たちもモダニティが持つその制約を無視することは出来ない。その影響は望ましいものであり、また抗しがたいものでもありながら、しかしそれを真正面から受け止めるかは個々の作曲家の判断に任されている。故に作曲家たちは（客観的には不可能であるにもかかわらず）主観的にはその制約を無視することが出来る。つまりシェーンベルク以後にロマン主義的な曲を作っても全く問題はない。ただし、アドルノにとってそれは美学的非難のみならず倫理的非難の対象となる――彼らは歴史の制約を無視しているからだ。

2－3　アドルノの排他的モダニティ

アドルノの排他的モダニティはこのような磁場において成り立つ。美的な多元主義を拒絶し、歴史の「真理」に向き合う作品のみを評価するという形で。かくしてアドルノは、シェーンベルク・ベルク・ウェーベルンとそれを継承する作曲家たちのみを評価するという極めて偏狭なモダニズムの理論を構築する。

音楽祭において古典音楽を演奏することも、このようなモダニズムにおいては歓迎されることではない。現代においてベートーヴェンを演奏することは創造された当時に持っていた芸術的な力をもたず、フェティッシュな対象として消費されるに過ぎないことだからだ。古典作品の美的な消費に対して前衛的な作品のダイナミズムを評価するのがアドルノのモダニズムということになる。

このような芸術の在り方が反発を生むのは想像に難くない。前衛音楽を称揚するアドルノ的エリーティズムに対して、そこから排除された聴衆たちは大衆音楽を好む。エリートたちはそれに反発し、ますます先鋭化していく……。つまり「消費」と「芸術」という対立関係が出来上がってしまうことになる。

アドルノにとって芸術の条件とは真正さであり、（大衆が好むような）美的快楽は厳しく退けられる。「アウシュヴィッツ以降、詩を書くことは野蛮である」というアドルノの高名なテーゼ[8]もその問題系の中にあるだろうが、芸術においてこのように「真正さ」と「美的快楽」が切り離されるという事態はアウシュヴィッツ以前に遡ることができる。『美の理論』において、アドルノはモーツァルト『魔笛』を「深刻な音楽」と「軽妙な音楽」が結びついていた最後の例として挙げている。『魔笛』以降、両者の共存は不可能となったのである。

つまり近代音楽は「軽妙な音楽」に対して「深刻な音楽」を追求しなければならない。アドルノにとって前者は大衆音楽やストラヴィンスキーに代表されるものである。

モダニティの基準に即してストラヴィンスキーも大衆音楽もともに排除されなければならないとアドルノは考える。しかし当然のことながら、ストラヴィンスキーはリムスキー＝コルサコフに作曲を学んだきわめて正統的なクラシック音楽の作曲家であり、一方で大衆音楽はそのようなクラシック音楽の歴史とは別個に展開してきたものだ。故にアドルノの批判は、それぞれ異なったものとなる。

つまりストラヴィンスキー（またそれに類する何人かの作曲家たち）への批判は、音楽史というものがありながらも、それを（意図して、あるいは無知故に）無視していることに対する批判である。

一方、大衆音楽への批判は、それらが無時間的・非歴史的なものにとどまるアルカイスムへの批判である。

アドルノにとって大衆音楽とは、音楽というよりも非歴史的なコミュニケーションなどに近い。（ストラヴィンスキーなど）クラシックの作曲家たちは歴史を無視し、大衆音楽の作曲家たちには歴史への意識がない。アドルノのモダニズムとは歴史に向き合うものではなくてはならない。

2－4　アドルノとポップ・ミュージック

しかしもう少し踏み込んでみるならば、クラシックの作曲家が歴史を無視するのは確かにある種の「反動」ではあるだろうが、ジャンルとしての芸術音楽にモダニティの可能性があるのは疑い得ない。だが大衆音楽はそもそも非歴史的＝無時間的なものであり、その中でいくら技巧的な発展を遂げたところで（アドルノにとっては）変わらないし、そこに可能性を見出すことなどないのである。その意味では、クラシックを称揚して大衆音楽を忌避するアドルノのエリーティズムは否定しがたい。

ゲロ―はそのような「大衆音楽」を非歴史的なものとして考える図式に疑問を投げかける。確かにビートルズ以降の様々な音楽を見ても、それらが歴史的な発展をしてこなかったとは思い難い。では、このようなアドルノの批判はどこから来ているのか。ゲロ―はポピュラー音楽がクラシック音楽と異なり、「書かれたもの」ではないことに起因すると考えている。楽譜に書かれたクラシック音楽と、直接録音されるポピュラー音楽の差異である。アドルノにおいて音楽とはあくまで「書かれたもの」なのである。

大衆音楽に関するアドルノの批判の重点は、リズムと即興に対する彼の忌避にある。その点に関してゲロ―が引用するのはクリスチャン・ベテュヌ[9]の『アドルノとジャズ』という著作だ。ベテュヌによれば、大衆音楽を社会学的に分析することは、「書かれたもの」とのつながりを維持するヨーロッパの美学と、口承によって生まれたジャズ等の大衆音楽とを、峻別することを可能にするものである。

確かにクラシック音楽のような分析によって大衆音楽を分析することが、はたしてどれほど有益であるかは疑わしい。しかしアドルノのように、あくまで社会分析の糧としてポップミュージックを扱うことで何かが失われてしまっているのも事実だ。ゲロ―はアントワーヌ・アニョン[10]を引用し、芸術音楽が追いやって来た様々な要素（即興、セクシャリティ、etc.）を掬い取ることで、改めてポップ

ミュージックを歴史的、美学的に理解することが出来ると語っている。

このポップミュージックの美的性格の探求は、アドルノ的な「美的モダニティ」への問いと背反するものではない。むしろ、「文化産業によって可能となった美学」をめぐる現代芸術の問いとして、深く結びついているのである。アドルノ美学の根本的な部分に、高度に精神的な芸術としての面と、モノとしての作品としての面の齟齬があるとゲロ―は考える。

その齟齬こそポップミュージックが歴史的に直面してきたものであった。ゲロ―はブノワ・サバティエ[11]の『エルヴィスから MySpace まで』を引用する。サバティエによれば、芸術的特異性と大量消費という両極の分裂から生まれるサブカルチャーとしてロックは発展してきたのである。

そして実のところ、ポップミュージック研究においてアドルノは必ずしも否定的な扱いを受けていたわけではない。その例としてグリール・マーカス[12]のパンク論『リップスティック・トリーシーズ』を挙げることが出来よう。マーカスはアドルノの著書『ミニマ・モラリア』とパンクミュージックとを比較し、その両者に類似する実存的態度を指摘している。なるほど彼に言わせれば『ミニマ・モラリア』はきわめてパンク的な書物であり、その章題はパンクミュージックの曲名と区別がつかないだろう。しかしいっそう重要なのは、アドルノが『ミニマ・モラリア』において、パンクミュージックに遥かに先行する形で、無意識的な死体としての大衆というヴィジョンを予見していたことだろう。パンクスたちはそれをなぞるかのように、ゾンビのようにふるまった。しかし、彼らがアドルノの予想と異なっていたのは何よりも、彼らが自らの存在について歌い、表現したことである。アドルノはそのような死体としての大衆が自己を表現するなど思ってもみなかった。何よりも、アドルノの否定に欠けていた歓びをパンクスたちは持っていたのだ、とマーカスは言う。

そのような「音」を、アドルノは想像することが出来なかった。ゲロ―に言わせれば、やはりアドルノにはパンクと通ずるものがあり、『新音楽の哲学』における「ショック」の概念化は明らかにその途を示していたが、その思考が突き詰められたわけではない。だが、ある意味ではアドルノのモダニズムは、そのラディカルさによって自身の設定した枠組みの内部にも外部にも影響を持ち得るのだ。

アドルノの音楽理論が拠ってたつ排他的モダニティとは、相対主義を峻拒し、作品の真実性を求めるという、普遍性を持ったモダニティである。それは芸術音楽の中で決定され、素材に必然的な変化を与えるものであり、他の表現を許容することはないという点で極めて攻撃的・排他的なことは疑い得ない。しかし、モダニティを構成する弁証法を、そこから排除された作品群に応用することは決して不可能ではない。アドルノが排除したジャズやロックに関する評論の中に、実はアドルノ的な排他性は生き残っているのである。ジャズファンやロックファンがしばしば「商業的」な作品を拒否してインディペンデントであったりアヴァンギャルドであったりする作品を評価することは、我々の経験が教えるところであろう。その意味で彼らもまた、アドルノ的な「作品の真実性」を求めるモダニストたちなのである。モダニストは近代＝現代的な作品を「真実」として語るために、相対主義を拒まねばならない。美はさまざまな形で現れるだろうが、真実は常に一つだからである。それこそがゲロ―の語るアドルノの――そして多くの音楽批評に受け継がれてきた――「排他的モダニティ」なのである。

3　終わりに

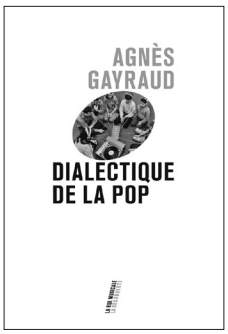
いままで、「排他的モダニティ：T.W. アドルノの音楽美学について」について概観してきたが、最後に彼女の代表作である『ポップの弁証法』を簡単に見ていきたい。それはこの著作について知ることで、ゲロ―の思想がこの論考からより一層深化していることが確認できるからだ。

この本でゲロ―が「ポップ」という語で論じようとしているのは、大衆音楽が録音技術というものと出会ったときに生まれた新しい表現についてである。ゆえに、アメリカのポピュラーミュージシャンとしては録音が残っている最古の部類のミュージシャンであるレッドベリーから、著述が始められるわけだ。

ポップスは専門家と無知な人を、即時的な歓びの中でつなげることが出来る。ゲロ―がそれをモーツァルトの『魔笛』に例えているのは意義深い――何故なら先述したように彼女が専門とするアドルノは、そのような結びつきを実現した作品として『魔笛』を挙げていたからだ。当然アドルノは大衆音楽を否定したわけだが、ゲロ―はそのようなアドルノを真っ向から批判するのではなく、彼が指摘したような産業合理性としての大衆音楽という側面を無視することはない。彼女が論じるのは、そういった批判を踏まえたうえでの「ポップの弁証法」なのである。

ポップミュージックにおいては、アドルノが言うような「物象化」という面があるのは間違いない。レスター・バングス[13]、デイヴィッド・トゥープ[14]、サイモン・レイノルズ[15]といったポップミュージックの批評家たちの文章には、事実そういった弁証法の徴候を認めることが出来るのである。

これらの理論的前提を踏まえたうえで、彼女は音楽芸術としてのポップミュージックについて論じようとする。ゲロ―は、ポップミュージックとは商品としての普遍性と、土地などに根差した特殊性との間の緊張関係において存在しているものであると指摘する。その特殊性とは「声」の特殊性でもある。ポップミュージシャンは何よりもその「声」によって自身の存在を主張するのだが、それはあくまで様々な技術的媒介によってなのだ。そして、ポップミュージックのメインストリームの商業作曲家たちと、R・スティーヴィー・ムーア[16]やダニエル・ジョンストン[17]といったアウトサイダー的シンガーソングライターが共有する「美学的聖杯」のようなものとして「ヒット（hit）」の概念を捉えようとする。それは決して劣化した「大衆歌謡（chanson populaire）」ではない、きわめて美学的な概念である。この点で、ゲロ―はアドルノと明確に距離を取ることとなる。最後、ポップミュージックは進歩を目指すような歴史観を否定するものである一方で、常に歴史との関係に悩まされてきたことを指摘し、この書物は締めくくられる。



(18)

簡単な要約ではあるが、この論考で提示されていた問いがより深められているのが理解できるだろう。ゲロ―はその後も、自身の音楽理論についての探求をやめてはおらず、それをすべてフォローすることは筆者の手にあまる。ひとまず本稿が彼女の研究への関心を呼び起こすことになれば幸いである。彼女の研究がよりいっそう日本で紹介されることを願いつつ、このノートはここで筆を擱くこととしたい。

注

（1）Theodor Wiesengrund Adorno（1903―1969）ドイツの哲学者、社会学者、音楽評論家。フランクフルト学派を代表する思想家であり、作曲家としてアルバン・ベルクに師事した。ジャズをはじめとする大衆音楽への批判でも有名。写真は https://en.wikipedia.org/wiki/Theodor_W._Adorno（2021 年 8 月 26 日閲覧）

（2）Alban Maria Johannes Berg（1885 − 1935）オーストリアの作曲家。アルノルト・シェーンベルク、アントン・ウェーベルンとともに新ウィーン学派を代表する作曲家。代表作に『ヴォツェック』など。

（3）Agnès Gayraud（1979 −）フランスの思想家。アドルノに関する研究で博士号を取得。音楽美学を中心に精力的に活動を行っている。自身も「フェリーヌ」名義でミュージシャンとして活動中。写真は https://fr.wikipedia.org/wiki/Agn% C3% A8s_Gayraud（2021 年 8 月 26 日閲覧）

（4）Agnès Gayraud, « La modernité exclusive. Sur l'esthétique musicale de Theodor Wiesengrund Adorno », in Comparatismes en Sorbonne　No.1, 2010 年 1 月（2021 年 8 月 23 日閲覧）。以下特にことわりがない場合はこの論考から引用する。

（5）ヘーゲルについては『歴史哲学講義』を参照されたい。

（6）Igor Stravinsky（1882 − 1971）ロシアの作曲家。バレエ曲『春の祭典』などが有名であるが、ここではその後の、様々な様式をコラージュするようになった新古典主義時代の作風のことを指している。

（7）Anne Boissière（1960 −）フランスの思想家。リール第三大学教授。芸術の哲学・美学が専門。

（8）「文化批判と社会」（『プリズメン』所収）

（9）Christian Béthune（1949 −）フランスの思想家、音楽学者。ジャズやアフロ・アメリカンの文化を中心に研究している。

（10）Antoine Hennion（1952 −）フランスの社会学者。音楽をはじめとして、芸術・文化の社会学を研究している。

（11）Benoit Sabatier　フランスの音楽批評家。ロックを中心に執筆している。

（12）Greil Marcus（1945 −）アメリカの音楽批評家。ロックを中心に執筆している。いくつかの著作は日本語に翻訳されている。

（13）Lester Bangs（1948 − 1982）アメリカのロック評論家。

（14）David Toop（1949 −）イギリスのミュージシャン・音楽評論家。ロンドン芸術大学教授。多くの著作が日本語に翻訳されている。

八　（15）Simon Reynolds（1963 −）イギリスの作家。音楽や大衆文化についての著作を多く執筆している。

（16）R. Stevie Moore（1952 −）アメリカの歌手、作曲家。自身で様々な楽器を演奏し、自宅のスタジオで録音したものを発表している。

（17）Daniel Johnston（1961 − 2019）アメリカの歌手、作曲家、イラストレーター。自宅で録音したものを発表し、多くのミュージシャンに影響を与えた。その半生は後に映画化もされている。

（18）写真は https://www.editionsladecouverte.fr/dialectique_de_la_pop-9782707199584（2021 年 8 月 26 日閲覧）

参考文献

Béthune, Christian, *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*, « Une Théorie écran », Paris, Klincksieck, 2003.

Boissière, Anne, *La Vérité de la musique moderne*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.

Agnès Gayraud, « La modernité exclusive. Sur l'esthétique musicale de Theodor Wiesengrund Adorno » , in *Comparatismes en Sorbonne* No.1, 2010 年 1 月（2021 年 8 月 23 日閲覧）

- *Dialectique de la pop*, Éditions La Découverte, Paris, 2018.

Hennion, Antoine, « D'une distribution fâcheuse. Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes », dans André Riotte（dir.）, Musurgia. *Analyse et pratiques musicales : l'analyse des musiques populaires modernes, chanson, rock, rap*, n° 2, vol. 5, 1998.

Marcus, Greil, *Lipstick Traces,* Paris, Allia, 1997.

Sabatier, Benoît, *Nous sommes jeunes, nous sommes fiers*, Paris, Hachette Littérature, 2007.

アドルノ『プリズメン』渡辺祐邦 , 三原弟平訳 , 筑摩書房 , 1996.

-『アドルノ 音楽・メディア論集』渡辺裕編 , 村田公一 , 舩木篤也 , 吉田寛訳 , 平凡社 , 2002.

-『新音楽の哲学』龍村あや子訳 , 平凡社 , 2007.

-『美の理論』大久保健治訳 , 新装完全版 , 河出書房新社 , 2007.

-『ミニマ・モラリア : 傷ついた生活裡の省察』三光長治訳 , 法政大学出版局 , 2009.

-『幻想曲風に : アドルノ音楽論集』岡田暁生 , 藤井俊之訳 , 法政大学出版局 , 2018.