

Musical
Theories

J
戸澤義夫 ■ 庄野進 編

音楽美学

—— 新しいモデルを求めて

H・エツゲブレヒト
D・シャルル
他

C' 楽々
C' 楽々
C' 楽々
C' 楽々
C' 楽々

勁草書房



様々なアプローチからの最新の研究
を紹介し、ポスト・モダン状況におけ
る音楽美学の可能性をさぐる論集。

—— 勁草書房 ——

ダニエル・シャルル

戸澤義夫／庄野 進訳

音—時間のイマージュ

「ポスト・モダン性」(Postmodernite)という語は、絵画の領域では印象主義以降はっきりと認められることが出来る——ディック・ヒギンズが語るイギリスの一批評家は、自国の絵がフランスのものと比べて余りモダンではないと受け取られていることをさほど気にしていない〔Chapmanの一八八〇年頃の随筆〕——が、それに対して建築の領域でこの語が用いられるようになったのは一九六〇年代になってからのことである。当時のヴェンチュリー（Venturi）の筆は、様式に於ける「複雑さ」や「矛盾」を礼讃し、ラスベガスのべた塗り厚紙からできたような装飾への復帰と共に姿を現わす、Aデザイン（A-Design）に対する反撥にしかるべき地位を与えている。確かにこの「ポスト・モダン性」という語は両義的である。それは一方で回顧趣味的な面、つまり装飾的芸術に於けるバロックの復活を意味しているが、他方に於て全能の近代に対する公然たる不満を意味している。従って又それは、絶対とみなされている近代の時間に従うことを拒むことにより、非目的論的・非線型的な、矢印のついていない——進歩との関係

で測られていない——新しいタイプの時間が発生したことをも意味している。時間が「方向づけられない」のは、それがもともと方向づけを持たないからである。

絵画の領域に於けると同じように、音楽の領域に於ても——例えばアルカン（Alkan）（1）を聴いて欲しい——極めて意味深い先行者達が幾人かはいいたのであるが、しかし一つの転換点が非常に明瞭な形で訪れるのは二〇世紀も半ばになってからである。このことを示すために引かれなければならないのが、一九四八年、ブラック・マウンテン・カレッジに於てジョン・ケージの行った「サティの弁護」(Defence of Satie) (12)という講演である。それはアルクールの主（つまりサティ）の作品を紹介するために二十五回にわたって催されたコンサートに先立って行われた。そこでは、和声的タイプの構成を軸として展開され、ベートーヴェンによって代表される近代（モダン）性が過去のものとなったことが例示と共に厳密に語られている。この近代に続くサティやウェーベルンを端緒とする時代は近代とは根本的に異質の時代であり、作品は時間的に分節されるようになる。この変化は一体何を意味するのであるか。このことを確認するために最も適切な仕方であると思われるので、我々は、当時三十六才であった、そしてベートーヴェン風の「偉大な芸術」の断固たる支持者だったドイツ系移民の人々を前にしながら率直な言葉で語った作曲家、ジョン・ケージの議論を再び採り上げたい(2)。かつてツェンベルクの弟子であったこの作曲家にとって、音楽の「進歩」のために素材の革新を押し進めなければならぬということの意味を同時代の作曲家が理解していないとしても、その事自体はそれ程重要なことではない。アロイス・ハーバの四分音、ハリー・パーチの四三分音〔正確には四三音階〕、エドガー・ヴァレーズ（Edgard Varèse）の電子楽器、そしてケージ自身の「プリペアード・ピアノ」、これらは彼自ら

が認めているように、面白い仕掛けでしかなかった。同じく彼の目からみると、音の選別のための方法に関する議論もさして重要なことではないのである。楽譜は、十二音技法的であるか否かによって演奏に値するか否かが決まることはなく、たとえば方法的秩序を全く欠いているとしても、そうした楽譜があらゆるものとの出会うために、制限されることがあつてはならない。(註 このテキストの発音は、同じ五〇年代に、セリー的な方法を拒否する音楽家の態度を「無駄なことである」と告発したブレイズのものに比べてみる必要がある。) 同じように、音楽の制作全体をある共通の形式倫理に従わせようと要求したところで、これ又無駄なことだろう(3)。——というのも、ここでは個別性(individuality)の権利は全く譲りえないものとしてあるからである。ケージは逆に、構造の領域、つまり「諸部分とそれらの全体に対する関係の定義」の領域では、あるコンセンサスが必要であることをはっきり認めている。構造がないと作品は無(Nothing)と少しも区別されない(3)。「近代」の伝統が音高の和声的配列に特権を与え、それ故にベートーヴェンの古典主義から啓示を受けていたとするならば、我々はウェーベルンのチェロとピアノのための小品やサティに於て、持続の分割、つまりある「時間的長さ」(4)によって統合的に分節される構造化の方法が出現していることを目撃する。音高相互の関係の有無は、そのいずれかでなければならぬというのではなく、時間がそれ自体として取扱われるところからそれらの関係は二次的なものになつてしまつている。以上のベートーヴェン対サティとウェーベルンの双方のうち、どちらを選ぶべきなのだろうか。勿論後者をである。音楽は音と沈黙とから成る。一つの音はその高さ、強さ、音色、持続によって特徴づけられる。これに対して沈黙は、沈黙—音の対立の一項であると共にそのことによつて音の必要不可欠のパートナーである。高さも強さも音色も持っていないが、しかし音と

同じように持続する。ということとは、音と沈黙に共通の、持続という次元が、音高や音色以前に、強さやアタック以前に、まず最初に取扱われるべきであるということであろう。このように持続を優先させることは少しもベダンティックな仕方ではない。問題なのは我々西洋の、しかも最近四世紀間の音楽だけであり、それらを除く我々の知つていふすべての音楽は、分析してみると分ることだが、時間及びその組織化がいつもその本質的要素なのである。

それにしても時間の復権のために、どうして近代西洋は、サティやウェーベルンを待たなければならなかったのであろうか。それには次のような事情があつた。和声的構造化の基礎たる調性は、既にバッハの時代からその組織上幾つかの難点が存在していた。従つて調性は歴史の流れの中で結局は崩壊していくしかないものであろう。しかし問題なのは、その消失によつて生じる空隙を何で充たすのかということであつた。この問題に対する戸惑いのある間は、その崩壊自体を永続化させざるをえない。例えばシェーンベルクを挙げよう。彼が無調性の侵入に直面して何をなしたかという、このように具合の悪くなった和声の次元の危機から最終的帰結を引き出したり、調性だけでなく和声一般に関する袋小路の外に出てそれ以降の構造化を企てようとしたのではなく、方法の更新を提案することで満足してしまつた。構造のレヴェルそれ自体に於ける選択の必要に思い到らず、十二音技法に執着し、その結果、以後の展開にブレイキをかけ、音高の領域の特権化以外の関わり方で音楽を構造化するのにはどうしたらよいのか、つまりいかにして音楽は存在しうるのか、という根本的な問題に触れずじまいだつた。和声の崩壊に参与していなかつた訳ではないが、もしもこの事の根源性にこれ程迄盲目でなかつたならば、彼はサティやウェーベルンに先行できたのではないだろうか。何故なら、彼

は——持続による構造化と共に——次の事を示す自然の女神との旧交を温める手段を自由に使用できたからである。それは、(彼自身が明示しているのだが)、自然は和声的秩序を守るガード・レールを提供するのではなく、各々の瞬間に時間を湧出させているということである。

ケージが和声の教授シェーンベルクの影響を見事に拭い去ったにしても、しかし、シェーンベルク自身は単なる頑固な和声主義者だった訳ではない。ケージはそのことに言及していないが、一九一一年の『和声論』は少くとも一つの重大な予言、やがて到来する音楽の中での音色の位置に関する予言を含んでいた。「音高は一方向に於て測られた音色に他ならない」(5)と断言する時のシェーンベルクは、実質的に音高からその主権を剝奪し、それを音のパラメーターの第一のものとすることを止めている。音高パラメーターに優先性を与えることに抗議するという方向で実現されたこの第一歩は、恐らく、直接時間を舞台に登場させることを狙ったものではないが、そのことに寄与した。このことは、ウェーベルンがバッハの『音楽の捧げもの』の中の『六声のリチエルカーレ』をオーケストレーションするために選択した方法を見るとよく理解出来る。彼はこの『フリードリッヒ大王のテーマをシンメトリックな二つの部分に分け、この二つの部分の各々異なった場所の音色同士が、両端から中心に向うメシアンを思わせる動きに従う対応を形成する器楽法をとった。音色という現象にのみ焦点を絞った言説でもって、バッハによって提示された音高の線的取扱いに対位させ、更にこうして分離された二層を形態発生的関係によって再結合する。音色はバッハのポリフォニーの線的な二つの傾きのシンメトリー全体を強調するのであるが、その際、このポリフォニーに付加されたものとしては決して現われず、その分節の本質的構成要素として現われ、ポリフォニーの内部構造を露わにし、まるでバッハ

——もしくは王——の方がこの音色の多彩なポリフォニーを唯一本のメロディ線に縮約、(リダクション)編曲したかのように、すべては流れていく。そしてこの編曲は『ウェーベルンの作品の』前景となつていたので、バッハが残したもののだけを演奏したとしても、間違いなくそれはそれなりに自足している。ウェーベルンの試みを聴くと、恰度白黒写真が彩どりに満ちた海辺を輪郭としてしか想起させることができないように、バッハに於ては潜在的にしか現前していなかった様々のニュアンスがそこで解き放たれている。まるでこの音楽は、一度オーケストレーションされることによって初めて真に感動を生む充実した響をきかせるかのようなのである。作曲の実際の順序に反して、バッハの署名を持つ作品は、まるでそれよりオリジナルでウェーベルン自身が『私のリチエルカーレ』と呼ぶのに値する作品の——貧弱で色褪せた——残像でしかないかのようなのである。こうしてウェーベルンは自らのオーケストレーションによってシェーンベルクの願いに忠実であること、つまり最初に母胎となる論理に刺戟を与えるのは音色なのであり、音高を取扱う論理は二次的で派生的なものでしかなく、音色の論理に含まれ、それによって条件づけられているという意味で、音高は音色に包摂されている、ということを示したのである。いずれにしてもウェーベルンによるシェーンベルクの図式の運用は柔軟であり、そのことによってこの図式そのものをはるかに越えている。何故なら、ウェーベルンはバッハのテクストの『追隨』に終始するのではなく、それを予測し包み込み、そこから飛翔しているだけでなく、論点要約をなしているからである。パシュテールは周知のように、『水平的』つまり長・短や抑揚による量的な時間と『垂直的』つまり想像的時間とを区別し、更に水平的瞬間と探索的・探深的時間とを区別したが(四)、それにならえば、ウェーベルンはその地下水脈の発見者である点でバッハを『垂

直化」していると言えよう。音色の時間が秘かに音高の時間を支配している。彼はこの秘密を音響によって明示し、理論的次元でしか価値のないシェーンベルクのユートピアを須臾にして乗り越えている。少し前で、「リチエルカーレ」を聴くとバッハの線表現はウエーベルンの楽譜の縮約編曲された残像のようにしか現われないと語られたが、そのことは彼が充実した完全な意味でいわれる想像、つまりミメーシスとか再生産とかいう意味の想像ではなく、創造とか産出とかいう意味でいわれる想像によって実際に制作していたことを示している。

ウエーベルンの想像は、従って、時間の想像としてその姿を現わす。彼は音高を「唯一の方向によって測られた」音色としか考えないシェーンベルクの準則を実施したが（尤も音色の時間への所属も、時間の様々の顕現の単なる一事例として捉えられなければならない）、こうした事実によって、ウエーベルンはシェーンベルクからケージへ到る移行の役を果す。ケージはウエーベルンの作品に「静的で断片的な」形式に組み込まれ、時間によって構造化されている「多彩な音響性」を見出しているが、それは一つの動的平衡（*static*）（五）つまり作品の様々な構成要素間の奇跡的な平衡状態を識えるためである。若いケージの目には、ウエーベルン——セリーへ加担する以前の彼、「絶えざる方法論的な創意」を凝らしていた彼、「自由な無調性」の彼——は、素材、形式、方法、構造の四つの次元を鏡映的に対応させていた。そしてセリーの手法を用いるようになると、ウエーベルンは逆にかえって音高の側面から新たにバランスを崩さざるをえなくなり、構成要素各々が他の要素との関係で持つイメージの特性を破壊しなければならなくなる。というのは、この「イメージの特性」は作品の配列構成に於ける時間の優先の承認と相関しているからである。ウエーベルンにとって音は時間のイ

メージュに所属する。ケージが主張するのは、正にこの線に沿って作品を制作することである。アメリカの音楽批評がシェーンベルクかストラヴィンスキーかという二者択一の物差しでもってすべてを判断することに満足していた兩大戦間の時代に、音楽的時間のこのような熱心な主張者であるケージが、シェーンベルクの見方から距離をとろうとしているという理由からストラヴィンスキー一派としか分類されなかったとしても別に不思議ではない……。しかし本当のところ、ウエーベルンの見方とケージとの繋りという問題は、なかなか微妙な問題なのである。

ケージがエリック・サティに何を負っているのかという問題も、同じように微妙なところがある。サティが音楽家に「なった」のは、遅ればせながら対位法を学んだことによつてではない。対位法によつて得られるものは、ウエーベルンがセリーへの傾倒から引出すことの出来たものと同じく、むしろ否定的なものでしかない。何故なら問題に出来るのは、高々方法論上の秩序の改革でしかないからである。ケージ自身も「初期の」サティの方法、つまり時期や作品毎に変化する「自由な」方法に対する好意をたっぷり表明している。とにかくサティの音楽に於て我々が記憶すべきなのは、彼の音楽が持っている「構造」の——例外的——「力」である。その構造は専ら時間の分節に依存しているために大変堅固である。従つて作品は、流行歌、表面だけ変化する常套旋律、「ありとあらゆる馬鹿げたこと」などの異質の要素の受容、それらをその基盤によつて確保された建物の中へためらいなく迎え入れるのである。こうした点でケージは全面的に彼に同意し、引用やコラージュの一般的使用を当然のことと考える。この倫理こそ——外的な「含意」の導入すべてを、たとえそれらが「外音楽的」なものであるとも正当化することによつて——ヴェンチュリーの意味でのポスト・モダン性のプ

レリユードをなしている。何故ならそれは、近代芸術の様式に於ける「一神教的」禁欲主義の告発であり、歴史は「唯一つの意味(方向)」を持つという不利な仮説の下、時間が「純粹」という理想に向う「進歩」のイデオロギーを強制されているという意味で予め方向づけられ、束縛され、管理されていたにも拘らず、歴史が当時迄持ちこたえてきたものすべての自由な取扱いの要求であったからである。

ベートーヴェンのか、シェーンベルクの、線的で矢印のついた近代性の時間との関係からすると、ウェーベルンやサティの分析から出発して若きケージが導入する「ポスト・モダン」の時間というのは、零度の時間(Temps zero)でしかありえない。ケージの弟子クリスチャン・ヴォルフのものである「零度の時間」という定式は、目的の視点から時間が道具や手段として考えられることを止めたことを指している。この定式が狙う時間は、それ自身のために、それ自身に於て体験される。従ってそれは、それが賣すものやそれに付加される「意味」のために体験されるのではない。それはすべてのミ、メ、シ、スから解放され、自己のイメージとなる。時間の「零度」という語の意味は、すべての測度、すべての測定、又すべての評価(従って、たとえそれが「価値」に関係あるとしてもすべての判断)に対する資格の喪失ということである。この時間は無益な時間、無用の、無(Rien)——又は沈黙——に仕える時間なのだ。

無反響室を訪問の際、技術者のあらゆる努力にも拘らず、偶発的で付随的な雑音、身体が機能する雑音が残存するということから、ジョン・ケージは「沈黙」が作曲家によって意図されていない音の集合であることを悟った。(勿論この時、作曲家が自分の用いる諸音の統合性を「意図している」とい

う前提がある。——このことはしかし、例えばセリーに従った作品が問題になると議論の余地のあることなのである——)とすれば、持続による構造化ということは時間の長・短の操作によっては実現しえない。操作は尺度、即ち作曲家の「権力の意志」を前提にしており、その意味でそれは沈黙に対する暴力となるからである。こうして近代の意図的意志は、様々の種類の技術や数理的思考となって到る所に入りこみ、すべてを包括しようとした。従って当然のことながら、その事に対するポスト・モダンの応答は、到来するものを心静かに迎え入れる(あらしめる)ことからなる。「心静かに」というのは、ハイデッガー的な意味での「物に対する魂の(執着のない)平静」をもってということであり(六)、それは又各々の音がそれぞれ固有の時間を持ち、自己に適合し、あるがままに己のイメージ化がなされるという事実を受容することをも意味している。

ハイデッガーはこの「魂の平静」を持つ時間を「等時間性」(equitemporalite)(七)と呼んでいる。ここでは過去・現在・未来の三つの次元が同時に支配しており、そのうちの一つである現在が他の二つに対して優位に立つことはない。現在に特権が与えられるその度毎に、一つの「今」が勢力を得て——勿論そうは言っても、この時同時に他の「今」が絶えることなく執拗にそれに続くため、その今はそのままでいられなくなるのだが——時間はその計画的、使用によって直線化し、厳密な計算と時計に従う思考にひたすら忠実となり、それ自身であることが禁じられてしまう。しかし逆に現在の次元から距離をとり、恰度ウェーベルンが音色を構成することによってパッハを非線型化して実現したように、この「時間の」線型性の足下を「穿つ」ならば、そのことによって我々は、時間の三つの次元、過去・現在・未来が——ケージが鈴木大拙に啓発されて述べたように——音そのものが正に、そうであ

る、韻律ではなく、計算できない大洋の風の息のような茫漠とした韻律の到来である。この意味でドローンは時間湧出と同義語である。音はあたかも自己の外に自己の完成に「向って」飛躍するかのようになり、従って又、自己の有限性に「向って」飛躍するかのようになり存在している。音響性に常につきまとう空虚感の意味は、その音楽への別種の感覚与件の付加ということではなく、音響が消え、過ぎ去り、無化していく過程での音響そのものによる置換ということである。一つの音の死は、他でもなく、別の音のそれとの立ち替りということである。同一の音は、己が身を引くことによって生じる空白をそれとは別のものではない音が「みたす」べく置き換っていくことにより、無限に消えていくことができるのである。

従って唯一の音の聴取からして、既に時間の聴取なのである。音が響くということはその音の時間一野 (espace de temps) を拓くことである。ツッカーカンドルが言うには、「我々が音を聴取する時、まずそれが聴かれ、次いで他所から到来する時間の知覚がそれに重ねられるのではない」。フッサールも又「時間に於ける統一性の他に、更にそれ自身が時間的拡りを持つ」(7) 対象を「時間的」と名づけている。このことは、時間的拡りがこうした対象——フッサールはその中に音とかメロディーとかを含めている——の感覚を構成する要素であることをはっきりと示している。ベルクソン流の定式を用いて別の言い方をすると、「瞬間を時間に於ける一つの点、現在と過去と未来が交叉する一点として、又持続を二点間の間隙としてその長さが測定されうるものとして考えるのは、空間的表象を用い、時間を空間のイメージによって理解することである」(8)。しかし、時間のメタファとして音楽を定義するすべての定義の事前に、従って言う、迄もなく、写しとしてイメージを考ふるすべての「再現的」

るように、「互いに他の妨げになることなく相即没入〔神の円融無礙〕する」深さに根をおろすようになるであろう。

「音-時間のイメージ」というタイトルは、かつて、ハイデッガーの弟子であるヴィクトール・ツッカーカンドルの『音と象徴』という本の一章に用いられたことがあった。現在の議論の視点からすると、そこでは明らかに、先程示唆されたすべてのことに対する反証をなす形で、著者(私)のテーゼは示されているかにみえる(9)。確かにツッカーカンドルが関心を持つのは、専らモーツァルトからベートーヴェン、ブラームスに至る「古典派」の音楽である。しかし彼はその復古主義により、音楽的尺度のない、全く没測度な極端な場合から議論を始めることにより、「結果として」近代を超え、ポスト・モダンのとなつていく。彼はインドの音楽やバグ・バイブ、更にはラ・モンテ・ヤング (Monte Young) にも共通するブルドン (持続低音) もしくはドローンのような「時間全体を占有してしまふ」[持続する]「音から論じ始め、「何の中断もなく響いている音はまだメロディーでもないし、リズムでもない」と言う。それは端的に持続し、すべての韻律、つまりすべての尺度の手前にある。ところで、それではこのドローンには現在の瞬間の永遠化の働きがあるのか。その特性は「今」という単一の実体からなるのか。それとも逆に、それはすべての永遠主義と対立し、時間の時間性を解放するものなのか。——彼は言う、事実として、単一の音は決して静態的ではない。(この答は、後に全く別のコンテクストでケージがラ・モンテ・ヤングの音楽について確認することと少しも違わない。) それどころか単一の音は、無限に繰返されながら、その繰返しは決して同一性に帰着しないものとして現われる。更に彼が述べているのだが、そこで予感されるのは、恰度反復音楽に於けるように、尺度のあ

考え方の手前に、聴取されねばならない一つのイメージがあるものであり、他でもない音響がそれを我々に示しているのである。こうしたイメージは、「時間の中に、あるイメージ」⁽⁹⁾ではなく、「時間から成るイメージ」⁽⁹⁾である。音響が時間的イメージとしてある在り方は、恰度中国の禅の画家、石澗の言う「描線一画」⁽¹⁰⁾と同じものである。両者とも各々の次元、つまり各々がそこで出現する次元性を自己の出現と共に到来させるからである。一画なる描線は「地」の上に姿を現わすが、その「地」が実はその描線の出現によって生じるのである。唯一つ違う点は、「空間が物を取巻く空虚から生じるというのと同じ意味で、時間は音を取巻く空虚から生じる訳ではない」ということである。時間と音とは相互に完全に共外延的である。「聴手が音楽作品の音とか沈黙に於て知覚するものは、単に時間に所属しているのではない。それは貌のある時間、生命のある時間なのだ。……音楽が時間芸術であるということは、それが時間という材料に貌を与えながら時間のイメージを創出するということを意味している。」⁽¹⁰⁾このような「ツァッカーカンドルの」確認は、ケージの主張を更に確かなものにするだけでなく、その意義の拡大ともなっている。何故なら、ケージにあって零度の時間のために尺度づけられた構造を捨てること——或は彼の「沈黙」の作品の「四分三三秒」から「〇分〇〇秒」⁽¹¹⁾【この作品は実際にはカオス的な騒音から成る（一九六二年作）】への移行——は、少しもカオスのための何かの放棄を意味して、むしろ「カオス」そのものの再定義の要求であるからである。「カオス」というのは鏡の中のイメージ、全存在を呑み込んでいるイメージのことである。「カオス」とは、何よりも口を開いた淵、深く切り裂かれた深淵、つまり、まず己を開くことによってすべてを呑み込む△開け▽のことである。この深淵は、支えとは区別されながらもそれに基礎づけられることを望む

かなる存在者に対しても、そうした支えが彼の裡にあることを拒否する。従って間接的媒介しか知らないすべての経験に対してカオスは差別のなさ、純粹な混乱として現われる。しかしこの意味に於けるカオス的なものは、△カオス▽を言おうとする者の当惑でしかない。物の発生（つまりビュシスの側）⁽¹²⁾から考えれば、カオスはこの大きな口を開けた裂け目の状態であり、そこで生じる開けは、限定ある現存を区別された存在者すべてに齎すために自己を開く⁽¹²⁾のである。そして実を言えば、この「限定」というのは、現在を「梓づける」時間の諸次元のことなのであるから、この時、過去も未来も、現在の傍らで現在を取囲みながら、同一の動的平衡の静謐の中で目覚めていることになり、そのことによって音楽の歴史全体は透けて見え始め、取扱いが可能となる。それが他でもなく、ポスト・モダン性というものなのである。

(1) Cf. Dick Higgins, *A Dialectic of Centuries*, New York/Barton, Printed Editions, 1978, p. 7.

(2) Cf. Richard Kostelanetz ed., *John Cage*, New York, Praeger, 1970, p. 77.

(3) R. Kostelanetz, *op. cit.*, p. 80.

(4) Ibidem, p. 81.

(5) Arnold Schönberg, *Harmonielehre* (1911), p. 471, cité par Robert Erickson, *Sound Structure in Music*, Berkeley, University of California Press, 1975, p. 105.

(6) Victor Zuckerkandl, *Sound and Symbol*, Princeton, N. J., Bollingen Series, Princeton University Press, 1969, pp. 248-264.

(7) Edmund Husserl, *Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, cité par V. Zuckerkandl, *op. cit.*, p. 253.

(8) V. Zuckerkandl, *op. cit.*, p. 251.

- (9) *Ibidem*, p. 258.
- (10) *Ibidem*, p. 259.
- (11) Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, S. 61; cité par Jean Beaufret in: Richard Kearney et Joseph Stephen O'Leary eds., *Heidegger et la question de Dieu*, Paris, Grasset, 1980, pp. 29-30.

- (一) Charles Henri Valentin Alkan (1813~1888) 本名はMorhange. そのテクニクはリストを恐れさせ、又シ・パンとは友人であるだけでなく、ピアノ作品を中心に作曲した点で似ているが、人前には出ず隠者のように暮らした。日本では未だ作品目録すら満足に分っていないが、最近ピアノニストの中村攝が紹介の労をとっている。
- (二) 松下晶訳『トランソニク』第七号一四~一九頁、一九七五年。
- (三) 少し前の「方法的秩序を欠く」というのはケージの試みた「偶然性の音楽」、「形式倫理」というのはクセナキスの「形式音楽」(musique formelle)を指しているものと思われる。
- (四) ベンジャールの「詩的瞬間と形而上学的瞬間」(Instant poétique et instant métaphysique) (掛下栄一郎訳『瞬間と持続』、紀伊国屋書店、一九六九年、一二五~三六頁)参照。この詩的瞬間は、対立の結合という意味での「両義性」と、同時性の超越という意味での「両義性」を持つところから水平的時間と区別され(本論文の「探索的」かつ「探深的」という表現の意味)、過去及び未来の否定性の無化により、喪失の哀情が微笑み、慰めの微笑みが惜しむという、感情に於ける存在の可逆性を実現し、更には芸術的形態上の美を成立させるとされている。なおこの点に関しては、訳註(五)も参照のこと。
- (五) この語はL・B・メイヤーが、"Music, the Arts and Ideas" (The University of Chicago Press, 1967)の第六章及び第八章に於て議論している。文献④(六三~四頁)ではこの議論を踏まえて、「目的志向的、進歩志向的時間以外の在り方、即ち「異種の存在の仕方の共在と現在に於ける未来と過去の共存」の可能性と重要性が議論されている。なおこの点に関しては、「忘却の音楽」との関係で言われるAその場での漂泊》(nomadiser sur place) (④二六九頁)という言い方が示唆に富む。
- (六) この語はハイデッガーの「放下」(Gelassenheit)中の"die Gelassenheit zu den Dingen"の意識と思われる。そこでは、この世に分離と序列化を齎らすものは超越的—地平的思想とそれに伴う表象形態であること、それが実は近代と

いうよりはヨーロッパ的人間の在り方の本質をなす「意欲する」(Wollen)から生じていることが明らかにされ、その解脱——意欲しないことを意欲するという逆説的事態——の可能性として Gelassenheit という在り方が提起されている。

なお Gelassenheit 概念一般の見通しをえるには次のものを参照のこと。

Historisches Wörterbuch der Philosophie vol. III, SS. 211-224

シャルル論文集中の J. Greisch, "La Contre de la Sérénité et le Horizon de l'Espérance"

- (七) この語は、ハイデッガーの講演 "Das Wesen der Sprache" (in *Unterwegs zur Sprache*, Neske 1959, SS. 151~216) 中の語 "gleichzeitig" の訳であり、シャルルは既に④ (p. 35) の語を用いている。それは、時間が時熟する時、既在と現成と期待が同一の仕方で出来することを示す (S. 213) ものであるが、後の「時間と存在」(in: Zur Sache des Denkens, 1969, SS. 1~25) では、「到来と既在と現成の相互的訪れ」という意味で用いられる「同時的」(zugleich) (S. 14) と同じ言葉が使われている。この事態は、かつて「存在と時間」に於いて、「既在し現成化する到来」(S. 326) とされた根源的時間性の中で、既在も現成も到来も「等根源的」(gleichursprünglich) (S. 346) とされていた事態に相当するが、彼のケーレ以前と以後の時間の捉え方の違いの意味は、論文解題で触れている。
- (八) 石涛 (1630~1707)。俗名朱若極、法名道濟もしくは原濟、石涛は字、号名は清湘老人など多い。八大山人とならび、四王呉惲らとは独立に、全く個性的な画風を拓き、自然描写にすぐれ、「石涛の画法千變万化」と評された。作例「杜甫詩意図冊」。

なおこの中の「一画」という用語は、彼の『画譜録』中にあり、あらゆる造形の根本をなす一本の描線のことである。詳しくは、中国文明選一四 福永光司編『芸術論集』朝日新聞社、一九八七年参照。

- (九) 『ヘルダーリンの詩の解明』(1951, S. 55) の「カオス」は「現われ来るもの」(Hervorgehen) と同じ論じられており、すく後で「型なるもの」と「カオス」と関係づけられる。「カオス」概念に関し、『ニーチー』(Neske 1961, SS. 348~354) や『カオスと運命』(un-endlich) や『深淵』(Abgrund) に関し、『ヘルダーリンの大地と詩』(GAG, Bd. 4, SS. 162~163) 及び『ヘルダーリン讃歌』(Hölderlin und die Lyrik) (GAG, Bd. 39, 89) 参照。

「ポスト・モダン」という語の比較的早い用例は、A・トインビー（文献15・以下数字のみ表記）やJ・ハドナット〔8〕で見ることが出来るが、最近流行するきっかけを作ったのは、Ch・ジャンクス〔5〕やI・ハッサン〔6〕などであろう。ジャンクスは近代建築の分類のために、又ハッサンは一九六〇年代以降の芸術をも含めた知的状況を指すために用いた。

このように「ポスト・モダン」が本格的に問題になり始めるのは、六〇年代末から七〇年代にかけてなのであるが、それが一体どのようなものかは必ずしも明らかではない（7及び14のバーマーズ論文）。しかしおおよそそのところ、この語は芸術に引きつけて言うならば、アヴァン・ギャルドが実はその基盤としていたモダニズム（近代主義）もろ共終焉し始め、時代が新しい様相を呈し始めたことを指していると考えられる。アヴァン・ギャルドは過去の伝統、特に近代に反逆の姿勢をとるが、進歩や革新性、自由かつ明晰な意欲する主体の正当性や確実性は少しも疑ってはず、その反逆は常に時代の先端意識やエリート意識と共にあり、その意味で近代を徹底する「ラディカリズム」〔10〕であったとは言えるが、近代の神を抜け出ているとは言えない。ポスト・モダンの問題意識というのは、モダニズムをも含めてこうしたラディカリズムの在り方をも問うのである。

近代の徹底の果に生じたこの新たな懐疑は、近代が前提もしくは要請したあらゆるもの——体系的合理性、その有用な具体化としてのテクノロジ、それらを支える統一的・理性的主体、この主体と類比的な、有機的・擬人格体としての芸術（作品）、芸術と有用な合理性との結合の上に成立した近代的デザイン、更には一意的に方向づけられ、連続的に展開する「進歩的」時間など〔12〕——を懐むことなくその批判の対象とするが、それに対応して生じている現代の状況は、絶対的主题もしくは中心性の欠如から方向感がなく「分裂的」であり、ハイテック（高度なテクノロジ）がもたらす豊饒も折衷的〔10、11〕であり、結局のところ我々は荒涼たる「不在」を目撃しているかの感がある〔9〕。

この訳出した「Le son comme image du temps」⁴¹ Revue d'Esthétique (1984 No. 7 p. 103-8) 誌上に載ったものであるが、我々のこうした問題意識に対する一つの解答としてダニエル・シャルルが我々の要請に対して提示し、その訳出を快諾してくれたものである。彼はJ・ケージを中核とする現代音楽のみならず〔1〕、幅広く音楽美学の現代的可能性を探っている〔2〕。当代きつての音楽哲学者（現バリー第八大学教授）の一人であるが、この論文での彼の目的は、現代のこうしたニヒリスティクかつ「分裂・折衷的」な状況をそのまま肯定するのではない。

I まず現代音楽に於てこの「ポスト・モダン」の問題は突然生じたのではなく、一九世紀末から現代に到る迄、近代を問う一貫した問題意識として伏在していたことを、モダニズムの終焉を予告する、もしくはそれをラディカルに徹底していったE・サティ及びA・ウェーベルンとケージとの内在的なつながりを示すことによって明らかにする。

II 次に、哲学に於けるポスト・モダンの一方の旗頭たるJ・デリダ（及び「テル・ケル」一派）が、その形而上学性の残存——「存在」という一つのアルケーを指定する——を批判する〔3、4、なお14のJ・リッデル及びF・ファーガソンをも参照せよ〕ハイデッガーその人迄遡り、彼のニヒリズムの克服の努力が示される後期の思想と現代音楽の思想、なかでもケージの思想と対決させてその本質的な親近性を明らかにする（なお直接ケージとハイデッガーとの関係を論じたものとしては〔13〕参照）。

III 更には、暗にデリダを批判しつつ、単にニヒリスティクでもスキゾ・フレニクでもないポスト・モダン像を提示しようとする。

確かにハイデッガーは、例えば『フマンニスム書簡』にみられる人間中心主義批判、『放下』での権力への意志批判、『世界の時代』での近代的主体性や現前の思考批判、『もの』や『技術についての問』にみられるテクノロジ及び算術的思考批判など、「存在」を問う視点から一貫して、単に近代的合理主義を批判するだけではなく、ヨーロッパの思维全体を支配していた、超越論的・地平的思考法そのものを「乗り越え」ようとした。この点を彼の時間論に即して言うならば、初期の『存在と時間』に於ては、現存在の時間性から存在を問うという立場から、本来の時間性は、死への先駆を可能にする「到来」(Zukunft) が担っていた——或る意味で近代的時間図式が残存していたと言える——が〔16 p. 572, 615 etc.〕、ケーニ以降、その存在を問う立場は変わらないものの、既述のように時間の時間性は存在を送り届けつつ同時にそれを拒む「本一有化」(Er-eignis) と「脱一有化」(Ent-eignis) という絶対的両義性を持つ存在贈与として提示されるようになり〔18〕、それと共に、三つの時間契機（「到来」、「現成」(Anwesen), 「既存」(Gewesen) の「等時間性」が語られるようになるのである（訳註七参照）。そして恰度これに呼応する形で、「究極的存在へ到達しえないという（ニヒリスティクな）絶望」〔16 p. 557, 17 p. 500〕の中に、なお四つなるもの（天と地と神的なるものと死するもの）の「照り映え、戯れ、輪舞する」、世界の「清朗」(Gelassenheit; serenité) が語られるようになる。

シャルルの考えでは、こうしたハイデッガーの立場は、近代的主体とその前提の下に成立している作品の存在様態を根底から問い直し、音楽をコンサート・ホールに象徴される近代的制度としての芸術から解放し、「音があるがままにあらしめ」(laisser être les sons ce qu'ils sont)〔2 p. 257〕ようとする——鈴木大拙の『空』の解釈を經由した——ケージの音楽的立場と接続できるだけでなく、そこに我々の担うべきポスト・モダン像があるのである。何故なら、ここでは主体がその有限的時間性に対して唯ひたすら絶望するのではなく、かえってその裡で歴史性を受容しつつ安らうことが可能となるからである。なお、こうしたシャルルのポスト・モダン解釈は唯一絶対のものではなく、特にハイデッガーに終始つきまといっている

ニヒリズムの影からケージを守ろうとする。J・F・リナタールのような立場のあることも言い添えておくべきであろう。

【参考文献】

- [1] Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*. 10/18 UGE 1978.
- [2] —, *La voix du temps*. Éds Universitaires 1978.
- [3] Jacque Derrida, *De la Grammatologie*. Éds. d. Minuit 1967.
- [4] —, *Marges de la philosophie*. Éds. d. Minuit 1972.
- [5] Charles Gencks, *Modern Movement in Architecture*. Penguin Books. 竹山実紀「ホメトキマンメントの模範」a+n 1978-10.
- [6] Ihab Hassan, *Paracriticism*. University of Illinois Press 1975.
- [7] Dick Higgins, *A Dialectic of Centuries*. Printed Editions 1978.
- [8] Joseph Hudnut, *Architecture and Spirit of Men* 1949, repr. by Greenwood.
- [9] 磯崎 新『建築の解体』美術出版社 1984.
- [10] —『ホメトキマンメントの時代と建築』鹿島出版会 1985.
- [11] —『スキームなき都市』大和書房 1985.
- [12] Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne—par rapport sur le savoir*, Éds d. Minuit 1979.
- [13] Marc Froment-Maurice, *Les intermitences de la raison—Penser Cage entendre Heidegger*. Klincksieck 1982.
- [14] William V. Spanos(ed.), *Martin Heidegger and the Question of Literature*, Indian University Press, 1979.
Francis C. Ferguson, 'Reading Heidegger, Jacque Derrida and Paul de Man,'
Richard E. Palmers, 'The Postmodernity of Heidegger'
- [15] Joseph N. Riddel, 'From Heidegger to Derrida to Chance: Doubling and (Poetic) Language.'
- [16] Arnold Toynbee, *A Study of History*. 1934~61.
- [17] 藤辺二樹『ハイデッガーの実存思想』勁草書房 1962・1963.

- [17] —『ハイデッガーの存在思想』勁草書房 1962・1983。
- [18] —『内面性の現象学』勁草書房 1978.