

# アドルノとベートーヴェンの晩年スタイル

平野篤司

## 1

サイドは、その著書『晩年スタイル<sup>(1)</sup>』をアドルノの音楽論「ベートーヴェンの晩年様式<sup>(2)</sup>」を出発点として展開している。あつかう対象は、ベートーヴェン、リヒャルト・シュトラウス、モーツァルト、ジャン・ジュネ、ランペドゥーサ、ヴィスコンティ、グレン・グールドなどと様々だが、それらの理論的枠組あるいは触媒をかれは、アドルノに求めている。サイドの批評の射程はかなり長いものだが、それは、アドルノの論旨を主題とする変奏曲あるいは比喩的展開ともいうべき体裁となっている。そしてまた、その著作自体が著者の晩年様式を体現するものともなっており、形式と内実がひとつに収斂した批評の見事な例というべきであろう。

主題が問題提起に富む豊かさを備えていなければ、いくら技量が優れていても面白い変奏を展開することはないであろう。また才能ある書き手ならば、それなりに実質のある主題を選ぶはずである。サイドのこの著作は、そのような最良の例のひとつといってもよい。真摯な思索家が真摯な主題に自らの宿命的課題をみいだして、独自の変奏曲を書き上げたということだろう。

ここでは、その主題であるアドルノのベートーヴェン論をサイドを手

---

(1) エドワード・サイド「晩年スタイル」(大橋洋一訳) 2007年 岩波書店

(2) Theodor W. Adorno, Spätstil Beethovens in Musikalische Schriften IV  
1982 Frankfurt am Main

がかりとしながら、読み解いていきたい。そして、ささやかなもうひとつの変奏曲を奏でてみたいのである。サイドは、イプセンを例に挙げて、晩年にいたって、有終の美をかざるなどというのとはまるで違う、「成熟こそすべて」という精神が生まれなかったらどういう事態となるかという残酷な仮定から問題提起をはじめ、結果として狂気錯乱ともいえるような、今までの成果に泥を塗るとき通常の理解を超えた作品を書いてしまうという、晩節を汚すと思われるでも仕方のない芸術家たちの晩年の奇態な事態についてひどく興味を掻き立てられている。それが主題となっているのがほかならぬアドルノの「ベートーヴェンの晩年様式」である。

1937年初出のベートーヴェン論は、1903年生まれのアドルノ30歳台半ばの充実した時期に書かれており、決して晩年の文章とはいえない。だが、これは主題と形式の両面の緊密な結びつきからして、まさに晩年様式を示しているのである。どうしてこのようなことが起こりうるのか。

この文章には、アドルノにあってはいつもそうなのだが、とくに無愛想あるいは不機嫌な表情があきらかに見て取れる。また、平易ではないどころか、難解である。かれには、しかし韜晦の癖はない。そのようなものは、おそらくかれにはもっとも縁遠い。その難解さは意図されてのことだ。そこには、読み手を挑発することが仕組まれているのである。じつは、ある種の啓蒙である。だが上滑りの啓蒙がいかに浅薄だというばかりではなく、危険なものであるかは、ホルクハイマーとの共作「啓蒙の弁証法<sup>(3)</sup>」にも指摘があるとおりである。この論文にもそのような陥穽へ落ち込まないように、周到な用意がなされている。アドルノは、読み手をことさらに遠ざけようとしているかに見えるほど、無愛想に問題を切り出す。その特徴は、否定の形式でなされることにある。主題が提示されて、それを展開させるのはもちろんのことだが、独特なのは、その展開が幾重もの否定の言辞を

---

(3) Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung  
1947 Frankfurt am Main

連ねることにある。とうぜん読み手は、緊張を強いられる。否定の圧力に耐えるのは容易なことではない。冒頭から読み手はすでに緊張度の高い弁証法の論理の中に入ることを余儀なくされているが、そのプロセスは、容易に終わらない。簡単に解決を与えてもらえないのだ。そもそも弁証法という論理は、ややもすれば形式に堕しがちであるが、真に生かすためには人が全身全霊を傾けて実践的にそれを生きなければならない。アドルノの思想世界は隅々まで弁証法の論理によって貫徹されているが、かれは読み手に対してもそのプロセスを要求するのである。しかも、かれの弁証法の独自性は、否定のプロセスの圧倒的な重視にある。肯定の命題と否定の命題がおなじ重みを持って対称的に向き合うのではない。肯定の命題が否定の動機によって変質を受け、解体されることによってはじめてその特質がまさにその解体のプロセスのうちに見えてくるというものであり、否定の動機に極端といえるほどの重みづけがなされている。そして、論理は、従属文を多用するドイツ語の特性を最大限に生かしながら、重層的に進行する。もうひとつ付け加えていなければならないのは、弁証法における解決すなわち統合は、ひょっとすると無限のかなたにあるのかもしれないということだ。それは、否認されるわけではないが、安易に提示することは厳しく戒められている。これらすべては、命題の虚偽性を暴きながら、ことからの真理性へと少しでも迫ろうという欲求から求められる。このような特質をもつ弁証法による文の、そしてテキストの展開がアドルノの論を特徴づけているのである。とうぜん平易な文にはならないであろう。すなわち、アドルノは、ものごとを否定を媒介として根底的に考えること、そしてそれによって通念とはまったく異なる新しい認識へと読み手を実践的に挑発してやまないのである。このような全身的経験を要求する思想のスタイルは、独特な表情を見せるはずである。

重要な芸術家たちによる晩年作品の熟し加減は、果物のそれには似ていない。それらは、ふつうふっくらと丸くはなく、筋が入ったり、ずたずたになっていることさえある。甘さを欠いており、単に味わおうと思っても無愛想に、とげとげしく拒絶する。ようするに、古典的美学が芸術作品に要求するあの調和を一切欠いているのである。<sup>(4)</sup>

アドルノは、いつでもそうだが通念を転覆してみせる。そこには円熟だとか成熟という概念の入り込む余地はない。そのような考のもとポジティブな期待をもって臨むものは、のっけから撥ねつけられてしまうだろう。読み手の想定する大家の晩年作品のイメージは、徹底的に破壊される。そこに窺えるのは、ほとんど有機性を剥ぎ取られた無秩序で無残な残骸である。すでに、ここには後に展開されることになる廢墟の風景が先取りされている感さえある。付け加えていえば、無愛想でとげとげしい態度で人々に対しているのは、晩年作品そのものでありながら、同時にアドルノその人であるように思われる。これが、案内人アドルノの客人に対するもてなし方なのだ。

このような晩年作品の荒涼を目の当たりにして、それを主観性または人格が見境もなく表出されたもの、あるいは破綻という風に解釈するのが通念だと、アドルノはいう。つまり、「晩年作品は、芸術の周縁へと追いやられ、記録へと近づけられる。<sup>(5)</sup>」晩年のベートーヴェンの場合でも、伝記だとか運命という概念などに関係付けられることは珍しくない、というのめかれの指摘のとおりであろう。もちろんこれは、否定されるために引き合いに出されたものである。アドルノの指摘に耳を傾けよう。

---

(4) Theodor W. Adorno, Spätstil Beethovens

(5) 同上

まるで人の死の尊厳さを前にして、芸術理論がその権利を放棄し、現実を前にして退散しようとしているかのようだ。(6)

アドルノは芸術理論のモラルを説いているのである。それは、芸術批評においては、作者の人生上のできごとではなく、その形姿に集中すべきだということである。もちろん截然と両者を断ち切るわけにはいかないだろうが、ある境界線を越えて人生そのものに関わると、肝心の芸術作品を見失うという見落としやすい陥穽についての指摘であり、芸術理論がその使命を果たさなければならないという、これはとうぜんのモラルを確認させているのである。このようなことが倒錯逆転してしまうのが通念の世界のならいである。これを破って、芸術の非情な面を強調しなければ、その真実は見えてこない。それは、その造形と形姿に収斂する。個人性も社会性ももちろん作品を支え、規定している。だが、形姿こそ出発点であり、帰着点でもある。このような非情な認識の基盤を厳しく確認した上で、アドルノはベートーヴェンの晩年スタイルの独自性を指摘し、その意味を論じていく。ここでも、まず通念が破られていく。

いずれにしても晩年作品の形態法則は、作品が表現の概念に回収されないという種類のものである。(7)

芸術といえ、表現という議論になるのは、必定である。だが、これを概念として無媒介的に使うことが許されるのか、という問いかけがまずあるのだと思われる。ベートーヴェンについていうならば、壮年期の作品までは、確かにそれはそれなりの有効性をもっているといえるだろうが、晩年作品を目の前にしてそれは、もはやその限界を露呈してしまう。それで

---

(6) 同上

(7) 同上

もその概念で判断しようというのならば、晩年作品は、表現として円熟どころか調和を失ったもの、破綻したもの、創作力の衰えを示すものに他ならない。そして、その原因をたとえば病気などの生活上の不調和に求める。だが、それでは晩年作品の形姿を正当に評価したことになる。古典主義美学における表現という作品の捉え方は、ここではその無力をあからさまにするだけだ。主観性が素材をくまなく覆いつくし、形姿が強烈な主観の外化されたものであれば、表現といってもおかしくはない。これは、近代的な個人性が外界に対して凱歌をあげたということである。このように表現というのは、個人性の輪郭が明瞭な場合に意味を持つのであって、内と外、主観と客観、人と物といった区別が保障され、前者が後者を従属させることが構造的にその前提にあるはずである。ベートーヴェンの中期作品までは、それが確認できる。これは、論理としては主観を謳いあげる弁証法である。アドルノが典型的な例としてあげているのは、ピアノソナタ「アップリッシュォナタ」である。作品番号57を持つこのソナタは、まさに壮年期の創作の頂点を形作る記念碑的作品である。強烈な主観性の造形としては、これを凌ぐものは、ベートーヴェン自身にも可能ではなかったであろうひとつの極点であるといってもよい。ソナタ形式が弁証法を体現しながら、究極的な主観の表現となりえている。ここでは、表現という言葉がふさわしい。主観と形式が相互に譲ることなく、自己を戦闘的に主張しながら、弁証法的なダイナミズムをはらむ前代未聞の形姿を造形している。これがベートーヴェンの古典主義である。特徴は、主観性、自立性、自発性に裏打ちされた表現意欲と緻密さ、完結性、調和をそなえた弁証法的構造を持つ形式性である。その一端にでも触れれば、雷電に打たれたように心が震撼されることだろう。これは、間違いなく、古典主義の最高の成果のひとつである。

アドルノもこのことを確認したあとで、この壮年期のベートーヴェンの傑作に勝るものが晩年作品にはあるのだという。もちろん上述の諸特徴についてはなしではない。それをアドルノはまず「秘められたもの」の優位性という点に求める。ここから、晩年スタイル論が本格的に始まるのだ。そのまえに、表現という自明にも思われている芸術のあり方についても掘り下げて検討しておいたほうがよいだろう。それは、芸術において主体が自己表出をするということが果たしてそれほど自明のことだろうかという問いに収斂する。書き手がいなくてはなにも始まらないことは明らかだ。しかし、自然が人の存在を得て初めて自然となるように、書き手の主観が世界を構成する不可欠の要素だとしても、それ自体で世界を作るわけでもないし、外界を宰領するのでもないことも同時に明らかなことだと思う。ましてや、フィヒテのいう絶対自我など、まさに近代人の観念以外の何物でもなく、それだけでは芸術と関わりはもてないであろう。主観が大きすぎるからである。壮年期のベートーヴェンの主観性は確かに巨大だが、かれにはそれを生かす器を持つことが出来た。内容と形式の間の強い緊張をはらむ古典主義的スタイルである。壮年期の作品は、奇跡的に、あるいは例外的に成就した成果といってもよいだろう。

表現ということを強調するのは、おそらく近代の人間中心、さらにいえば主観中心主義の産物であって、ある時代の特殊な現象なのかもしれないと考えてみたい。古来から主張されてきた芸術理論としてのリアリズムあるいはミメシスという考え方のほうが、少なくともヨーロッパでは本流であろう。これらは、現実の描写や自然の模倣を基礎として世界をあらわすスタイルである。それは、主観の優位性を意味しない。現実、自然、文化といったものに、距離を持って接し、それを真似ぶことによって学ぶことが基本的な態度である。そこでは、世界をあらわすといっても、主体の表現という観念は、問題にならないであろう。これに対して、近代に目覚

めた自我は、まさに主体として自己を定立し、この世界の主人公になろうとするのである。それは、ヨーロッパの市民社会の成立と歩調をあわせたものである。だが、その世界のスケールは、個人の主観の及ぶ範囲のものであり、外延は市民社会の広がりに見合ったものであるはずだ。また、自己が内面を表出することによって主体的に世界を表わすという考えも、企図雄大に見えて、実はミクロの世界の出来事かもしれない。こうしてみると、表現という概念は、主観に支えられた虚構でもあって、それほど無媒介的に使用できるものではないのであり、深くヨーロッパ近代の市民社会の歴史によって規定された特殊なものという面があることがわかるだろう。その射程が近代人の脳髓をこえて、宇宙大の現実、自然、文化にまで及ぶことはないのである。表現という概念を一応認めるにしても、それは、一旦は根源まで掘り下げて解体されなければならない。

さて、ベートーヴェンの晩年作品にかんして、アドルノが表現という言葉がふさわしくないというのも、この問題と絡んでくるので、軽視は出来ない。

晩年のベートーヴェンに存在するのは、極度に「無表情な（表出性を欠いた<sup>(8)</sup>）」距離感のある形姿である。<sup>(9)</sup>

このような作品のありようを課題としてとらえるために、壮年期までのベートーヴェンに対しては一定程度有効だった古典主義的美学をもって立ち向かうことは、無謀な試みであろう。せいぜいが、作品のいわゆる破綻箇所を繕うために、「新たな多声客観構造<sup>(10)</sup>」を言い立てたり、作曲家の「無謀な個人的特質<sup>(11)</sup>」を指摘したり、あるいは作品そのものの破綻を主

---

(8) 論者の解釈。原語は、ausdrucklos である。

(9) Theodor W. Adorno, Spätstil Beethovens

(10) 同上

(11) 同上

張したりすることになるのがおちである。ここに開かれているのは、表現の世界ではないのだ。個人に回収される内面とその表出としての形式という対応は、もはや姿を消してしまっている。また、新たな構築を言っても始まらない。構築というよりは、解体の様相が強いからだ。早急な見立てをするよりも、作品のありようを「謎」として受け入れたほうが誠実な態度といえるだろう。なぜ不可解な謎が生じるかといえば、それは、対象への接近の方法に誤りがあるからだ。アドルノが指摘しているように、晩年の作曲家は、主観性の横溢が感覚として感じられる壮年期の作品とは異なり、非感覚的な精神へと変化してしまったようである。主体は、主観ではなく、非感覚的な精神なのである。まさに解釈の方法論の転換を迫っているのがこの晩年作品の風景なのである。

晩年の作品といえどももちろん音の世界である。ただ、その音が何かの訴えであるとか、何かの象徴であるとか、記号であるとかいうことではない。そのような構図で、作曲家あるいは作品の意図を忖度しても詮方ない。なぜなら、あえていえば音はただそこにあるだけであり、何かを指示しているのではないのだから。もちろん、それは世界の一部である。その意味で、その全体性を支えているはずである。だが、いまや全体性はないとはいえないが、最大限に遠い彼方に退いてしまっている。さしあたり見えないといってよい。だから、その音は、全体性という世界のかけらであって、今はその対応物をいわゆる意味として見出すことは出来ない。いわば剥き出しで音が転がっている状態であり、作品の風景はベンヤミンならアレゴリー的とでもいうような荒涼たるバロック的な廢墟である。晩年のベートーヴェンの作品は、壮年期までのものとはまるで趣を異にする。激しい闘争の精神は変わらないが、市民的な、あるいは個人の精神の圏域から、宇宙的な広がりの世界へと変容したといえるだろう。それは、あたかもゲーテの「ファウスト」の第一部から第二部への展開に相当すると思われる。「ファウスト」第二部は、第一部のような緊密な運びはないし、一貫性よりも多様性が際立っており、ある意味では、とりとめないほどに奔放であ

る。また、とりとめないほどに豊饒である。

#### 4

アドルノは、このベートーヴェン晩年の変容を何はさておき音楽技法的な分析によって確かめようとする。精神的なものや社会的なものが二義的な意味しか持たないということではないが、かれは、あくまでも芸術の問題をその形姿において解明しようとするのである。これは、具体性の弁証法とも呼ぶべきかれの一貫した方法論上の姿勢である。そして、従来の評価が無意識にあるいはまた故意に見過ごそうとしてきた点を確実に暴き出そうというのである。まず、取り上げられるのは、因習的なものの役割ということである。

この特徴は、晩年のゲーテやおなじく晩年のシュティフターに見られることはよく知られているが、過激なまでに個人的な姿勢をとる人々の代表者を自任するベートーヴェンにおいてもそうなのである。<sup>(12)</sup>

因習を打ち破り、自由に考え振る舞うことこそ近代の啓蒙主義の洗礼を受け自立した個人の使命ではなかったか。この課題を弁証法の論理を体現しながら果敢に実践し、果たしていった芸術家の一人が中期のベートーヴェンであることに疑いはない。

いかなる因習も甘受せず、避けられない因習は表現の衝動にしたがって鑄造しなოსということがある『主観主義的』方法の第一の掟である。そのように、中期のベートーヴェンは、潜在的な中声部を形成すること、リズム、緊張などどのような手段であれそれらを用いる

---

(12) 同上

ことによって、旧来の付随的音形を主観的な力学へと引き込み、自分の意図にしたがって変えていく。<sup>(13)</sup>

これは、圧倒的に主観優位の世界だ。ベートーヴェンの主観の垣塙において因習は、破られるか、解体され、変容される。だが、そのプロセスと結末をも取り込みながら確実に主観の造形がなされる。こうして、中期の内容形式とも一体となった充実したスタイルが実現されるのをみれば、まさに弁証法が音楽として力動的に生かされていることがわかるだろう。ここでアドルノは、表現の衝動ということにふれている。やはりこの時期のベートーヴェンは、典型的に近代的、市民社会的な主観主義の精神を生きていたのだ。では、それが後年になって失われたのであろうか。おそらくそうではあるまい。ただしスタイルが変わったのは紛れもない。問題は、その変化をどう評価するかということであろう。

晩年スタイルの特徴をアドルノの指摘に沿って詳細にみてゆくことにしよう。

最後の五曲のピアノソナタのように、形態言語が一風変わった統語法を用いているところでも、因習的定形や言い回しがそのなかのいたるところに点在している。それらは、装飾的トリルの鎖、カデンツァ、フィオリトゥーラなどで一杯だ。因習的なものがしばしば剥き出しのまま何にも覆われず、何の変形も受けずに姿を現す。たとえば、作品番号 110 のソナタの第一主題には、中期のスタイルではまず許容されることはなかったであろう無邪気なほど素朴な 16 分音符の伴奏が見られるし、バガテルの最後の曲では、開始の数小節と最後の数小節がオペラアリアの心取り乱した前奏のように提示される。しかも多声的風景のなかでのこのうえもなく硬い岩盤層や、人々から隔絶した抒情

---

(13) 同上

詩のきわめて密やかな動きの真只中に、これらが立ち現れるのである。

アドルノはさらに、このような因習的形態を因習の瓦礫とも名づけている。極端な負のバイアスをかけた読み方である。しかし、もちろん晩年作品の風景を瓦礫の堆積だとか廃墟だといっても、作品の評価を下げたことにはならない。通念にしたがえば、おそらくは晩節を汚すともいわれかねない統語法破綻の結末という見るも無残な廃墟ということになるだろう。風変わりな統語法というのも、中期の充実した作品群からなる高峰を仰ぎ見たものなら抱いても不思議ではない感慨だと思われる。だが、アドルノはあえてまさにこの風変わりな統語法に積極的な意味を読み取ろうとしている。たしかに、ベートーヴェンはかつてあれほど高度に緊密な弁証法的統語法を展開しえたのに、この時期にいたってそれを放擲したかのような、あるところはひどく難解複雑かと思えば、また出し抜けに信じられないほど長閑な楽節があらわれてきてわれわれを驚かす音楽をなぜ展開したのか。たしかに中期の作品にも難しいものが少なくない。だが、その難解さは性質が違う。弁証法的論理の力学の途方もなさおよび密度の高さゆえのむつかしさである。中期のベートーヴェンの統語法は、揺らぐことはない。きわめて正攻法な弁証法である。ところが、それが晩年になって見捨てられたのかのような様相を呈している。まるで雑多な要素が、廃墟とも呼ばれるほどに、それぞれ全体の中で整然と厳しく位置付けられもせず、また個々の音形が秩序に沿うように磨き上げられもせず、無秩序とはいえないが雑然と投げ出されているように見える。ベートーヴェンが晩年になって、弁証法の緊張に耐えられなくなったという見方もあろうかと思う。しかし、おそらくそうとは言い切れない。なぜなら、これら晩年の作品にも、中期までと同様に緊張が失われてはいないのだから。それと同様に、主観がすべてを統御するような統一性はないが、主観的表現が消えたわけでもないのだ。それなら、晩年作品の風景をどうとらえたらよいものだろうか。

まずは、衝撃があるはずである。それを受け手のほうで吟味するのがよ

かろう。アドルノは、これに関して「あらわれを無視して、たんに心理的に動機づける<sup>(14)</sup>」ことの不十分さを言い立てる。かれに言わせれば、「芸術は、いつだってそのあらわれにのみ内実があるのだ<sup>(15)</sup>」ということになるだろうが、とくに晩年作品については、心理学、生活史、社会的背景、歴史的状況、音楽史などを援用しても、何も得るところはないであろう。なにしろ前代未聞の事態が展開されているからである。やはりよりどころは、芸術作品のあらわれ、形姿にしかないのだ。もし晩年の風景をたんに「心を揺すぶる聖遺物<sup>(16)</sup>」として受けとるということで満足しないとすれば、「因習的なものと主観性の関係性を、形態の法則として理解しなければならぬ。そこから、晩年作品の内実が生まれ出るのである。<sup>(17)</sup>」

この形態の法則は、アドルノによれば、死を考えることにおいて明瞭になるという。これは、晩年作品だから作者の死との関連がいやおうなしに前面に出てくるということよりも、はるかに根本的な問題提起なのだ。ことは、ひとと芸術作品の関係に関わる。作者がいなくては、何も起こらないということは自明である。だが、作者と作品はどこかで決定的に切れているということを見逃してはならない。現実生きる作者は作品が生まれるためのひとつの重要な契機であるが、ひとつの契機にしか過ぎない。芸術家は、その主観を原動力として素材に働きかけ造形するが、造形されたものは、その時点で作者とは別の物に転化してしまっている。もし、比喩的にも作品に命が与えられ、生きていくということがいえるならば、その生命は、作者のそれとは別物であるはずだ。作者がいなくなっても、作品はものとして残るからだ。そして、死が与えられるのは、アドルノの指摘によれば、被造物<sup>(18)</sup>ということになるが、生あるものに限られる。芸術

---

(14) 同上

(15) 同上

(16) 同上

(17) 同上

(18) 原語は、Geschöpfeである。被創造物であり、生き物をも芸術作品をもあ

作品も被造物ではあるが、その意味で死を免れている。しかし、作品の生命というのは、比喩として語るのはいとして、それほど自明なことであろうか。作品は、あくまでも作り出されたものでしかないのだ。それは、形として確認できるという明証性をそなえている。この点が生き物の生命とは、決定的に違う点である。だから、形がよりどころとなるのである。死を免れているといったのは、それ自体として生きたものではないからだ。死物あるいは無機物の世界、これが整然としたものであれ、雑然としたものであれ、それは廢墟にはかならない。それが生きた表情をみせるのは、ひとがそれに接することによって、作品が生氣をおびるということがあるからだ。その生命は作品の受け止め方にかかっている。いずれにしても、生氣をおびた芸術は、一種の廢墟としてやはり死を基盤としていることに変わりはない。いくら活力、精神力の満ちた壮年期の作品にあっても事情はおなじであろう。しかし、晩年作品では、地の部分がよりくっきりと、しかも断片的に見えてくるのである。アドルノは、指摘している。

昔からどんな芸術にあっても、死は断片として、すなわちアレゴリーとして立ちあらわれるのだ。(19)

アドルノは、これに対して心理学的解釈を施すことは無効であるという。

それは死にゆく主観性を晩年作品の実質であると明言することによって、芸術作品のなかに間断なく死を認めることが出来るのだといいたいのだろうか、それはその形而上学の欺瞞的な王冠にとどまる。(20)

心理学的解釈は、晩年作品における生と死の独特なありようを捉えそこ

---

らわすことが出来る。

(19) 同上

(20) 同上

なうということだ。通常の解釈では、死が迫れば、作品も一様に死の影に覆われるという風に考えるかもしれないが、死はアレゴリーとして断片的にたちあらわれるのだ。また、それは晩年に至って死が一様に宥和的で穏やかなあらわれ方をすることはないということでもある。そして、晩年の作品といえども死との対照で生の要素をその核心において捉えておかななくてはならない。それは、主観性の問題に収斂する。死が穏やかな様相を呈すると限らないとすれば、生もそうである。むしろ生は、死との対照の中で、独特な最期を生きようとするのだ。心理学的な見方は、これをも見誤ってしまう。

たしかに、それ（心理学的解釈）は晩年作品の中に主観性の爆発的な力を認めはする。しかし、それが迫っていこうとするのとは反対の方向に、すなわち主観性の表現自体の中にそれを探そうとする。だが、主観性は、死すべきものとして死の名において真実芸術作品から消え去るのである。晩年作品における主観性の力は、それによって芸術作品から別れを告げるいらだたしげな身振りである。これは、作品を粉碎するが、それは、自らを表出するためではなく、無表情のまま芸術の仮象を脱ぎ捨てるためである。作品からは瓦礫をあとに残す。(21)

晩年作品のなかに、死にゆくものではあれ、主観性が明確に存在する。それは、じつに特異な様相を呈している。それが芸術作品を廢墟へと押し返すといってもよいが、さらにそれを本当に死へともたらすためといったほうがよいだろう。主観性は、もはや自己表現をしない。むしろ自らを消去することで芸術から離れようとする。主観性が沈黙し、さらに消滅することによって、生きた芸術作品ではなく、瓦礫と真の廢墟が遺される。それは、有機性を奪われた世界だが、ある意味では素材がひとの主観から解

---

(21) 同上

放されたということでもあるだろう。主観の退却とももの自立である。主観の世界支配は、遠い過去のものとなった。それから解き放たれた世界は、宇宙大に広がっていく。観念のなかのドラマではなく、存在そのものに直面させられた主観は、姿を消すことによって、まったく別の世界を開いたということが出来るだろう。このあたりの経緯は、アドルノによってほとんどそのままトーマス・マンに受け渡されている。おなじく晩年作品であるマンの「ファウスト博士」における主人公の音楽芸術のありようは、まさにその反映とみなすことが出来るからだ。

死に触れられて、巨匠の手は、それまでに造形してきた一塊の素材を手放す。そこに見られる亀裂だとか鱗割れなどは、存在を前にした自我の究極的な無力感のあかしであり、その最後の作品なのである。(22)

## 5

アドルノによって切り開かれたベートーヴェンの晩年作品の風景は、かなり異様なものだが、ここで中期のベートーヴェンに特徴的であった弁証法的思考がどう変容したかを考えてみるべきであろう。弁証法思想家アドルノによって展開される風景がそれと無関係に生じたとはどうしても思われないのである。すでに述べたように壮年期のベートーヴェンは、弁証法の壮大な生きた見本のような作品群を書いている。自我、主観が素材の隅々まで浸透し、素材の力を得て壮大な構築物を構成している。ところが、主観性が後退する晩年には、素材がそのまま放り出されたような音楽の風景が随所に顔をのぞかせる。それでは、この劇的な変化は弁証法的構築の放棄を意味するのだろうか。おそらくそうではないだろう。主観性が表舞台から姿を消すといっても、消滅したのではなく、最小限の大きさに切り

---

(22) 同上

詰められたのである。ここに弁証法的世界の構図が中期のように充実したかたちでくっきりと浮かび上がってくるということはないかもしれないが、それは基本的に維持されているのだと考えるべきではあるまいか。弁証法の論理における位相の違いが生じているのではないか。それは、命題に対して否定命題、主観に対して客観、有機的なものに対して無機的なもの、というように否定の局面が強烈に前面に押し出されてきたということであり、新しい次元における統合はほとんど窺われない。それでは弁証法的構図は成り立たないという見方もあろうかと思うが、統合の世界がおそらく無限の彼方に遠ざけられたのである。統合は世界の全体性の獲得ということだが、それが放擲されたのではなく、地上的ではあるかもしれないが限りなく遠いところに想定されているのである。その分とうぜん弁証法の規模は拡大されたのである。中期のように圧倒的な主観の力によって構築される全体性ではなく、主観を抑えても、あるいは主観を抑えることによってこそ窺うことの出来るより大きな全体性の世界が切り開かれていこうとしているのだ。中期のベートーヴェンのように、主観性の力ですべての要素を緻密に構成することによって築きあげる弁証法的世界の展開はもちろん偉大だが、それは個人の主観の範囲内のことであり、近代ヨーロッパの市民的枠組みを外れるものではない。晩年のベートーヴェンが足を踏み入れた領域は、それを超えるものであったのだ。アドルノなら否定の弁証法というであろう否定に否定をかさねる論理によって開かれようとしている世界は、素材が雑然と放り出され、一見するとどこにもつながりを見出すことが出来ないように思われる無機的な荒涼とした風景を呈するが、それは新たな次元でのより壮大な弁証法的総合の試みの一歩なのかもしれない。安易な総合はありえないから、当分はおおかた廃墟という姿をとるのである。アドルノは、ベートーヴェンの晩年作品は、19世紀を超えて20世紀の音楽を指し示すとまでいう。それは、近代音楽を超えるということの意味する。たぶんこういう芸術の歴史のなかでロマン主義は、別の流れを形作ったのだと見るべきであろう。比喩的にいうならば、ロマン派は、否定

のモメントを一挙に超越して、形而上的あるいは夢想的な総合の世界に思いを託したのである。しかし、これはもはや弁証法ではない。ロマン派は、ふたたび主観主義の世界に回帰したのである。

## 6

晩年スタイルは、あきらかに主観優位の世界から一步先に踏み出した。その道行は、だが思いがけなくも異様に荒涼としたものだった。アドルノは、同じような傾向を示すものとしてベートーヴェンの晩年作品と並べて、ゲーテの「ファウスト第二部」と「遍歴時代」をあげている。共通点は、ひとつには素材の過剰さということだ。それも、整然と論理的にその素材が配置されるのではなく、多様なものが見ようによっては雑然と、また無邪気に並列されているという点であり、これらのゲーテの晩年作品も、多彩さ、取り留めのなさという点で、近代以前あるいは近代以後の文化的様式特徴を明確に持っているということだろう。まことに晩年スタイルとしてふさわしい例だと思われる。論者は、もうひとつ、これは事実として晩年とはいえないが、あえて後期ヘルダーリンの讃歌の世界を挙げておきたい。これも、アドルノがシンタクスに対してパラタクスという原理を対置するという独特な視覚のもとに論じた対象のひとつであった。

ベートーヴェンの晩年作品において因習的語法が数多く無造作に配置されていることにはすでに触れたが、アドルノは、次のように述べている。

もはやそれは、主観性に満たされ、統御されてはいない。ただそこに置き忘れたままだ。主観性の爆発とともに、それらは、破片としてばらばらになる。破片として分解し、捨て置かれ、とどのつまりはそれ自身が表現へと転化する。(23)

---

(23) 同上

アドルノは、主観性から解放された因習的語法が最終的に表現となることを指摘している。この表現の主体はもはや「個別化された自我」や主観ではない。それから解き放たれた破片が自ら語るというのだ。これは、原理的に宇宙大に広げられた世界そのものの表現であろう。音楽史のうえでは、バッハなどの近代以前あるいはシェーンベルクなどの19世紀近代以後の音楽に相当するのではないか。ヘーゲルの、そして中期ベートーヴェンの弁証法は、まさに近代そのものを支えていたのだ。

主観ではなく、因習的言語自身が語るというのはどういうことか。たとえばスタイルとしての切り詰めということがある。これによって「音楽言語を決まり文句から純化する意志はない。むしろ、決まり文句を主観によって支配された状態から純化しようとする。こうして自由にされ、力学から解き放たれた決まり文句は、ひとりで語るのである。(24)」しかし、ここまで至っても、主観は死に絶えたのではない。むしろ、極度に抑制された主観であっても、ものとの弁証法的関係は保たれていて、ものが語るということは、主観の関与があればこそ起こるのである。この経緯をアドルノは次のようにたくみに解き明かしている。

しかし、それが起こるのは、主観性が逃走しながら因習言語のなかを  
通り抜け、その意図を持ってそれらを突然照らし出すという瞬間だけ  
である。それゆえ、見たところ音楽的構造とは独立しているように見  
えるクレッシェンドやデクレッシェンドが晩年のベートーヴェンでは、  
よく人を震撼させることがある。(25)

晩年作品における因習的言語も何かを語っていて、ひとをとらえ感動させるのに十分な力を持っているのだが、ただ、主観の次元ではその意味が

---

(24) 同上

(25) 同上

しかとはつかめないということなのだ。はるかに大きな連関があるのだろう。だが、それは、われわれの脳髓の世界では、まだつかめない。予感するのみである。その意味でも、晩年作品の与える感動の意味は深い。

アドルノの解釈をさらに追うことにしよう。音楽作品でいえば、コーダにあたるところでかれは、意外に強く主観性の力を強調しているように見える。そもそも主観性は姿を消したわけではなかった。それは、作品の中での位置が大いに変わったということはあるとしても、そして、新しい風景の中で世界のありようを整然と受容できないために、不機嫌とも怒りともつかぬ心持でいても、この世界にあって折あらば爆発しようとするかのように鳴りを潜めているのだ。新たな世界の弁証法の構図は、かなり変容したといえよう。

かれ（晩年のベートーヴェン）は、独りぼっちになり疎外され、もはやこの風景を絵としてまとめることはない。かれは、主観性が点火する火で風景を覆う。主観性は、その力学の観念に忠実であり、爆発しながら作品の壁に当たる。いまだ彼の晩年作品は過程にとどまる。だが、発展としてではなく、もはやいかなる中庸も、自発性に発する調和も許さぬ両極端のあいだの起爆装置として。<sup>(26)</sup>

ここで述べられている両極端というのは、観念的抽象的のものではなく、定型句である単声部と出し抜けにそこに屹立する多声部といった具体的技法的なものである。それらを瞬間的に強引に引き合わせるのが主観性だという。多声性は単声部において粉碎され、剥き出しの音を残して主観性はそこから逃れ去る。主観性が石化してそれ自身そこへと入り込む過去となったものの記念碑として、定型句が投入される。アドルノは、ベートーヴェンの晩年作品における弁証法的過程をこのように説明している。

---

(26) 同上

晩年作品におけるもうひとつの特徴として指摘されているのが出し抜けにあらわれる中間休止である。休止といってももちろん休符記号で表わされるような単なる休みではない。静寂どころか、これを緊張のきわみと考えるのがアドルノである。ここでも弁証法論理を支える緊張が隔々まで行き渡っているのがわかる。「中間休止は、爆発の瞬間のことである<sup>(27)</sup>」とさえいうほどだ。それはまさに瞬間の出来事なのである。

作品は見捨てられると、沈黙をする。そして、その空洞を外へと向ける。そのときようやく、次の断片がついてくる。主観性の指示を受けてその場所に固定され、良かれ悪しかれ先行する断片と結びつく。というのも、秘密はそれらの間にある。それらをとともに造形する形姿においてほかに、その秘密を呼び出すとは出来ない。<sup>(28)</sup>

ベートーヴェンによって作品の形姿は、与えられている。しかし、それがそのまま弁証法でいう総合とはならないだろう。それがあるとすれば、単純な構成ではなく、容易には姿を現さぬ宇宙大の全体性という深い謎であろう。その断片は、ベートーヴェンの作品の風景を形作る要素として、われわれの目の前にある。断片同士の関係性は、地上の主観の中で紡ぎだされる論理では、ほとんどとらえ切れないのである。その断片の集積をシンタックスすなわち統合的配置ではなく、並列すなわちパラタックスとしてとらえ、その形象のあえていえば美的衝撃を十全に受け入れることがさしあたり出来る最善のことであろう。もちろん、その体験は、鋭い思考を喚起し続ける。それは、巨大な弁証法的思考であろう。ベートーヴェンの晩年作品が、客観的とも主観的とも呼ばれるゆえんをアドルノは、次のように語る。

---

(27) 同上

(28) 同上

客観的なのは、断片的風景であり、主観的なのは、その中でその風景のみが燃え立つ光である。かれは、その風景の調和的統合を引き起こすことはしない。それを分離の力によって時の中で引き裂くが、それは、ひょっとして永遠のためにそれを守っておくためかもしれない。芸術の歴史において、晩年作品は廃墟である。(29)

やはり、アドルノはどこまでいっても弁証法論者なのだ。かれは、ほとんど破局的な風景をあつかっている。通常ならば、否定性の極限にあつて、統合など垣間見ることすら出来ない、ということは弁証法が成り立たぬ瀬戸際まで追い詰められるという絶望的な状況である。アドルノのとった戦略は、否定性を際立たせることは彼の思考の基盤であるから譲れないことなのだが、その分論理の裾野を拡大することであった。容易に希望が見えてくるわけではない。ポジティブに語ってしまったら、かれの思考の基盤は失われてしまう。もし、希望があるとすれば、否定を徹底したところではじめて予感されるものであろう。否定の原理による希望の原理である。これは、アドルノの場合ほとんどモラルといっても良い。

翻ってベートーヴェン論にもどれば、これほどこの思想家の宿命的な主題もないだろう。ここに見えるのは、アドルノという特異なプリズムを通した晩年におけるベートーヴェンの作品世界の風景だが、これがこの作曲家のある面をとらえていることに間違いはなく、同時にその論がアドルノという根源的な思想家の本質的な論理を語っているのだ。

さらに触れておきたいのは、アドルノの晩年1963年に発表された「パラタクシス」と題されたヘルダーリン論である。この中でシンタクシスに対比させてパラタクシスという概念が文字どおり詩の語法の問題として取りあつかわれている。弁証法がここでも論の基盤をなしている。理論の上でシンタクシスすなわち統語法が弁証法論理を体現する。日常の生活でも

---

(29) 同上

ひとびとは統合的認識を基本としている。これがなければ、世界はばらばらにほどけてしまうであろう。だが、それが真実的内実をあらわすものである保障は、まったくないのである。ここで問われるのは、精神の運動としての弁証法であるが、主題が真理を志向していればいるほど、その論理は破綻の淵に立たされる。アドルノは、ヘルダーリンの詩作における晩年の讃歌にこのような状況を見定めている。そこでは、シンタクスはもはや維持できなくなり、停止したかに見える。ここで援用される概念がパラタクスである。俯瞰してみれば、言葉がシンタクスを離れて、特異な語順で、あえていえば並列されて見えるのである。これも、バートーヴェンの晩年スタイルのように、弁証法の破綻というよりも、その裾野の途方もない拡大ととらえたいと思う。人の主観を越えた宇宙大のスケールで展開されつつあったヘルダーリンの晩年様式と考えてみたいのである。統合は、やはりおそらく果てしない彼方に予感されるばかりであり、足元には、荒野あるいは廢墟が広がるのみである。そのシンタクスの構築性は希薄だが、それを補ってあまりあるほどひとびとを刺激してやまない。ヘルダーリンは、実は学友ヘーゲルに先んじて理論的にも、詩作の上でも弁証法を、しかも途方もない規模と強度で展開していたのである。バートーヴェンとヘルダーリンという同年（1770年）生まれの並行する軌跡は何を物語るのだろうか。すくなくとも、この二人の巨人がアドルノにおいて結節点を持つということには疑いはない。