

## Th. W. アドルノの指揮者論\*

— 現代への可能性の観点から —

平 田 誠 一 郎\*\*

### 1. 問題の所在

本稿では、Th.W.アドルノ（1903–69）による音楽論の中に残された、オーケストラの指揮者に関する記述の再構成を試みる。その目的は、アドルノの議論を手掛かりとして現代社会における音楽聴取と指揮者の関係を明らかにし、その議論の可能性を問うことにある。この目的のために、次の2つのステップに分けて考察を進めてゆく。

第一に、アドルノがクラシック音楽の指揮者を、ポピュラー音楽の商品化を批判する際と同じ用語で捉えていた点がある。音楽社会学の領域におけるアドルノの議論は、通例ポピュラー音楽批判として受け取られているが、アドルノは単にエリート主義的な観点からクラシック音楽を無条件に称えたのではない。むしろ、クラシックもポピュラー音楽と同様に資本主義社会に組み込まれたものとして捉え、痛烈な批判を浴びせている。そしてクラシック音楽の商業化をアドルノが論じるときに用いる例が指揮者なのである。この点を本稿ではまず確認する。

しかし、第二にこうしたアドルノの指揮者論が現代にも適用できるのかという問題がある。ポピュラー音楽研究からは、アドルノの批判に対する反論が多くなされてきたが<sup>1)</sup>、クラシック音楽の側からその聴衆論に対しては批判があまり見られず、むしろ音楽学において作曲論や作品論として言及されることが多かった。そこで、クラシック音楽に焦点を絞り、アドルノの議論を再検討することとする。クラシックというジャンルに限定

することで、アドルノの聴取論の中ではポピュラー音楽における聴衆ほどには明確な性格を与えられずにいたクラシックの聴衆という存在の独自性を念頭におきながら、現代の聴取文化と指揮者を考えるうえでの展望を得ることとしたい。

### 2. アドルノの音楽社会学

周知のとおりアドルノは、哲学者、社会学者であるばかりでなく、シェーンベルクに作曲を師事して培った音楽の才能をベースに多くの音楽論を書いた。初期の「音楽の社会的状況に寄せて」「ポピュラー音楽について」「不協和音」「新音楽の哲学」「音楽社会学序説」「マーラー」から、遺稿をもとに編まれた『ベートーヴェン 音楽の哲学』まで様々な著作がある。これらの音楽論は音楽学と社会学、両方の学問領域にまたがり、生涯にわたって書き続けられたものである。これらアドルノの音楽論全般に対する本稿の位置づけを述べておきたい。

アドルノの音楽論には大まかに言って、芸術音楽の作曲家論と、ポピュラー音楽を含む演奏・聴衆論の二通りの系譜があるとみてよい。このうち後者はとりわけ社会学的観点に立っている。また大衆音楽を厳しく批判したことから、その後のポピュラー音楽を扱う研究者たちの多くが批判対象としたのであった。

さらにアドルノによる音楽社会学の論考は、メディア論的なアプローチで個々人の聴取経験に焦点を当てたものと、よりマクロな問題関心で社会と音楽の関係を論じるものの二つの傾向がある。

\*キーワード：アドルノ、指揮者、聴衆

\*\*関西学院大学大学院研究員・災害復興制度研究所リサーチアシスタント

1) ここで枚举するいとまはないが、細川（1990）、Negus（1996）などポピュラー音楽の多くの研究がアドルノを参照点とし、批判を試みている。

これらのうち、ポピュラー音楽論や聴衆論は前者の部類に入り、その基本的な文献は、アドルノがユダヤ人であったためナチの迫害を逃れ、アメリカへ亡命した時期の前後に書かれたものが多い。アドルノは亡命中にラザースフェルドのもとで進められた「ラジオ・リサーチ・プロジェクト」に従事し、そこで経験的研究を行った<sup>2)</sup>。それゆえこの時期のアドルノの論考は特にメディア論的傾向が強く、音楽の聴取経験というマイクロな行動レベルに焦点が当てられている。そこで本稿では、まずこの時期のアドルノの音楽論に着目して、クラシックとポピュラー、両ジャンルにまたがる音楽の商品化と物神崇拜の問題から指揮者を考察する。

また、よりマクロな音楽論についてはアドルノの研究生活の後期に書かれた『音楽社会学序説』が代表的なものとして挙げられる。ここでの指揮者の記述は、個々の音楽演奏の現場に留まらない社会文化的な広がりを持っている。現代の文脈に照らし合わせた場合、このマイクロ視点とマクロ的視点の違いはアドルノの指揮者論に一つの問題をもたらしている。そこから本稿の目的であるアドルノの指揮者論の現代への可能性を検討することとする。

### 3. 指揮者の演奏実践とポピュラー音楽

#### 3-1. 音楽の物神化論から演奏論へ

1938年に『社会研究雑誌』に発表され、のち1963年刊行の『不協和音』に収録された「音楽における物神的性格と聴取の退化」において、アドルノは具体的な人物の名を挙げて指揮者について触れている。この論文自体はマルクスのいう物神崇拜論が、音楽にあてはめて論じられたものであり、アドルノはここで音楽が商品化されたことによることで生じた「物神的性格」を描いている。

商品がつねに交換価値と使用価値とから成り立っているとすると、徹底的に資本主義化された社会にあつてその幻影をまもる役目を文化財が背負い込まされている純然たる使用価値は、

純然たる交換価値に取って代わられるのであり、後者はほかならぬ交換価値として、使用価値の機能をいつわり代行するのである。この取りちがえ (quid pro quo) のうちに音楽の特殊な物神的性格が成り立つ。(Adorno 1938 [1963]=1998:38)

文化のなかでもとりわけ音楽は形のないものであり、それを「物のように」所有できるわけではない。しかしアドルノによれば、作曲家の編み出したメロディや名器とよばれる楽器の音色、歌手の声など、音楽における感覚刺激的な要素は、それ自身が音楽の内容以上に人々の人気を集め、商品としての音楽が持つ交換価値を示す記号となる。そしてアドルノが言う「取りちがえ」とは、音楽よりもそうした記号に触れることで、音楽を自分のものとしたかのように感じている聴衆のあり方を指している。こうした事態を、のちに説明するようにアドルノは「聴取の退化」と呼ぶ。

本稿にとってアドルノのこの論文が興味深いのは、物神崇拜がクラシック音楽にもまた見いだされており、しかも、それが本格的なクラシック音楽の、最も象徴的な担い手とみなされる指揮者が対象となっている点である。

ところで物神崇拜は、高級娯楽にたいして距離のバトス (Pathos der Distanz) をかきたてるような、本格的と見なされている音楽演奏にもとりついている。こうした作品の演奏に見られる即物的な純正さは、下落や編曲の事実と同じように、作品という物にたいしてかえって仇になることが多い。トスカニーニの破格の業績の尻馬に乗って、世界を風靡している公の演奏理想は、エドゥアルド・シュトイアーマンがいみじくも「完全無欠という野蛮」と呼んでいる状態を是認するような風潮を生んでいる。(Adorno 1938 [1963]=1998:49)

ここでアドルノが言及しているのは、20世紀前半を代表する名指揮者アルトゥーロ・トスカニーニ (1867-1957) の影響のもとに流行した即物的

2) ミュラー＝ドームによる『アドルノ伝』の中で、この時期のアドルノの生活と研究について詳しく述べられている (Müller-Doom 2003:284-301)。

な演奏である。トスカニーニは、演奏史のうえで、ロマン主義的な装飾を排し、その後の時代の原典を尊重した客観的な演奏の先駆者として知られている。ヴィルヘルム・フルトヴェングラー(1886-1954)と並んで20世紀前半を代表する巨匠として崇められている指揮者が、このような否定的な評価を受けるのはなぜなのであろうか。

この評価には、資本主義と商品化といった一般的な問題のみならず、音楽受容のあり方の変化が前提とされている。先にも述べたように、物神化論自体はマルクスの商品のフェティシズム論をほぼそのまま受け継いだ着想であるが、ここでは音楽の演奏法と組み合わせられて論じられていることが注目すべき点である。アドルノは「完全無欠」な演奏が物神崇拝の対象となることについて、次のように述べている。

ここで支配的なのは、むしろ、鉄の規律だ。しかしまさに鉄のそれである。新しい物神は、一分の狂いもなく運転する、金属のピカピカした機械装置そのものであって、そこではあらゆる歯車が極度に精巧にかみ合っているために、全体の意味が垣間見られるような一分の隙もないのだ。

ここでは、演奏をあたかも機械装置に例えるレトリックが用いられている。機械のように「狂いがない」演奏がどのようにして物神崇拝の対象になるのか。ここにはアドルノが物神化論を音楽に適用していく際の重要な視点が表れている。この点を詳しく見てゆくことにしよう。

### 3-2. 指揮者と規格化——完全無欠という野蠻

アドルノはトスカニーニ風の「完全無欠」な演奏について、先の引用に続いて次のように書いている。

最新スタイルの完全無欠な演奏は、作品を最終的に物象化するという代価において、作品を保存するのである。それは作品を最初の音符とともにすでにでき上がったものとして展開する。その結果、演奏はそれ自体のレコード録音のようにひびく。デュナーミクがあらかじめ

膳立てされてあるので、緊張の余地がまったくない。(Adorno 1963=1998: 50)

すなわち、トスカニーニ風の演奏は完成されているが、それゆえに演奏会場では「すでにでき上がったもの」として提示されるとアドルノは述べている。デュナーミクというのは音の強弱による表現を指すが、あらかじめそれらの表現を厳密に定めることをアドルノは問題視するのである。たしかにトスカニーニ本人は、厳しいリハーサルでオーケストラに規律をもたらし、徹頭徹尾磨き上げられた演奏を本番の舞台上で披露したと言われるが(Sachs 1991=1995: 78, 248)、この意味では現代の指揮者の模範とされる人物の一人である。そうしたトスカニーニに追隨する演奏をアドルノは次のように批判する。

音になる瞬間に音素材の抵抗が無残に排除されてしまうために、作品は総合に行きつかない、つまりそれこそベートーヴェンのあらゆるシンフォニーの意味をなしているような、作品の自己創造の過程が出てこないのだ。それとのぶつかりではじめて力の実が現われるはずの材料が初めから磨りつぶされてしまっているのなら、シンフォニックな規模で力を行行使することになんの意味があるだろう。作品保存のための防腐処置が、作品を破壊する結果に終わっている。というのも作品の統一は、まさにこの処置によって失われるような自発性においてのみ、具現されるものだからだ。物自体にとりつく究極の物神崇拝が、物の息の根をとめてしまうのである。(Adorno 1963=1998: 50)

トスカニーニ風の「完全無欠な」演奏は、作品の自発的な展開を指揮者の管理下に置いたとアドルノはみなしているのである。そして、ここではアドルノのポピュラー音楽批判と通底する議論がなされている。アドルノは音楽作品を考察する際に、部分と全体の関連性ということを頻繁に論じた。それは端的には、楽曲の部分と全体が互いにどう規定し合うかという問題である。アドルノが芸術音楽を高く評価し、逆にポピュラー音楽に批判を加えた理由もこの点にある。「音楽における

物神的性格と聴取の退化」と同時期に書かれた「ポピュラー音楽について」で、この両者の違いは詳しく説明されている。芸術音楽については「細部に現れるものはすべて、音楽そのものが持つ意味という点では、具体化された、鳴り響く曲の全体性 (the concrete totality of the piece) というものから生まれてくる。一方この全体性は、様々な細部の有機体的連関 (the life relationship) の内にあり、音楽上の図式が単に押しつけられたというようなものではない」(Adorno 1941: 141) とされる。すなわち、部分である細部とそこから構成される全体は、どちらかが優位にあるわけではない。アドルノはこの例をベートーヴェンの交響曲第7番を用いて説明している。アドルノの説明を要約すれば、芸術音楽を構成する、各々の楽想は交換不可能なものとして現れるという。これに対し、アドルノが批判し続けたポピュラー音楽では、曲全体の構造が規格化 (standardization) されているという (Adorno 1941=2002: 138)。

アドルノは当時の流行歌を題材にこの規格化を説明した。例えばこれらの流行歌は、全体が32小節から成っており、歌の音域も1オクターブと1音までと決まっているという。ヒット曲には広く共通する型があり、ダンス型というものがよく知られているほか、母もの、ふるさとももの、童謡もどきに失恋の哀歌と、歌の内容も典型が決まっている。そして曲の細部に至っても、コード進行など聴衆の感覚には訴えるものの、制作者をはじめとする専門家にしか明示的に理解できない形でパターンに変化が与えられている。部分のそれぞれが、いわば汎用性の高い出来合いのパーツとして成り立っており、その組み合わせで様々な歌が作られるとアドルノは述べているのである。

こうした事態をアドルノは規格化と呼ぶわけであるが、アドルノがそれを良しとしなかったのは、規格化された音楽において、「聴取者が音楽全体よりも、部分に強く反応する傾向がある」(Adorno 1941: 139) からであった。その最も顕著な例が、アドルノが「エセ個性尊重」と呼ぶものである。ポピュラー音楽の楽曲全体はパターン

化されているので、制作者たちは楽曲の細部に工夫を施して差別化を施す。こうした細部は先に述べたように一般の聴衆には明示的にはわからないが、各々の曲が識別できるようになっているのである。しかし結果として、全体に対し部分は交換可能であるから、「お約束」のパターンから逸脱することなくそれぞれの楽曲を享受できる仕組みが作られるのである。

議論を指揮者に戻して考察を進めよう。クラシック音楽の場合に、アドルノがトスカニーニ風の演奏理想を批判し問題としたのも、こうした全体と部分の問題である。つまりアドルノはクラシック音楽の「作品」の多く、とりわけベートーヴェンの作品にはポピュラー音楽の場合と違って、部分と全体が有機的な関連を持つという肯定的評価を与えている。しかし同時代の一部の指揮者の「演奏実践」については、指揮者による管理のため作品の部分がもつ可能性が減殺されるとみたのである。たしかにアドルノのトスカニーニ理解には批判もあるが (Sachs 1991=1995: 214)、たとえトスカニーニに親和的な論者であっても、晩年の演奏について「一度ある細部の音楽的機能を理解すると、トスカニーニは作品の構成要素を統一的なアーチのもとでまとめることに固執し、その思いが他の配慮をすべて圧してしまう」(ibid: 244) と述べている。この点はアドルノのポピュラー音楽に対する分析がクラシック音楽にも、まったく同一の仕方ではないが、適用できることを示している。

### 3-3. 作曲家—指揮者としてのワーグナー—

#### 「効果」の計算

以上では、指揮者による規格化が、ポピュラー音楽における規格化と理論的に共通する点を見てきた。このことを裏付けるアドルノの指揮者に関する論考をもう一点紹介する。「音楽における物神的性格と聴取の退化」と同時期に執筆された『ワーグナー試論』(1937-38年)である。このなかにおいて、作曲家であると同時に指揮者であったリヒャルト・ワーグナーと聴衆の関係が考察されている<sup>3)</sup>。

3) 本稿におけるアドルノのワーグナー論は、主として Livingstone による英訳 (2005) を参照している。なお、他にこのワーグナー論を紹介している邦語文献として、Huyssen (1986=2000)、竹峰 (2007)、高橋 (1996) がある。

「ワーグナー試論」について触れる前に、まずアドルノがワーグナーの音楽にポピュラー音楽と同様のメカニズムを見出していたことを確認しておく。次の引用は、「音楽における物神的性格と聴取の退化」からである。

作品は、強調や反復などの手段によって聴衆の耳にたたきこまれる着想の塊となり変わり、しかも全体の組織はこれらの手段になんのかかわりも持たないのだ。分解された部分に強調や反復によって記憶価値が与えられるわけだが、その価値は大音楽自体において、後期ロマン派、とくにワーグナーの作曲技法にその先駆形態を持っている。音楽は物象化されるにつれて、疎外された耳にますますロマンティックにひびく。まさにこのことによって音楽は「所有物」となる。(Adorno 1963=1998:42)

ワーグナーは「ライトモチーフ」という技法を編み出し、自身のオペラに多用した。例えばオペラの登場人物に、特定のメロディー（動機と呼ばれる）を割り当て、その人物が関わる場面ではつねにそのメロディーが流れるようにするなど、人物や事象に応じてつねに同じ旋律が繰り返されることになる。そしてこのような旋律のもとに、オーケストラの音楽が構成される。ヒッセン(1986)は、アドルノのワーグナー論を受けた考察で、「全体性に対する個的なものの剥奪は、ワーグナーのオーケストラ編曲において、音色の持続や大規模なメロディー複合の融合のために、個々の楽器の音が溺死される傾向としてあらわれる」(Hyussen 1986=2000:141)と述べている。たしかにワーグナーの音楽はライトモチーフの支配下であって、音楽は全体と部分の掛け合いというより、交替交替に現れるメロディーの連鎖と反復に分節されたものとして展開されるのである。

つまりこの論述は、先のトスカニーニ流の演奏に対する批判と同様、全体と部分の問題を考察している。したがってワーグナーの音楽のあり方は、先に述べた指揮者による規格化とまさに親和的であり、ライトモチーフへの統合は、部分の可能性が全体の管理のもとに従属する演奏実践にふさわしいとも考えられる。そしてアドルノはワー

グナーの音楽全体が徹底的に「タクトで区切られている」(Adorno 1939=2005:22)という。たしかにライトモチーフの交替に見られるようにワーグナー音楽の進行は、アドルノが理想とするような、個々の部分をなす楽想が時間を追った展開によって全体の総合に行き着く構造ではない。むしろ「作曲家が時間を支配する尺度は音楽の内容から引き出されたものではなく、時間自体の現実化された秩序から引き出される」(Adorno 1939=2005:23)と述べているように、定められた時間を埋めてゆくものとして音楽が構想されているのである。そして「タクト」を実際に司るのが、指揮者であり作曲家であったワーグナーである。アドルノは、「ワーグナー試論」のなかで次のように述べている。

一撃を振るうものとして、作曲家—指揮者は、公衆の要求にテロリスト的な強調を施す。聴衆に対する民主主義的な顧慮は規律的な力との共謀に変容される。聴衆の名において、音楽が打つビートの基準に調和する感覚を持つびびと以外はみな、沈黙させられるのである。(Adorno 1939=2005:21)

そしてワーグナーのライトモチーフは聴衆にとって分かりやすい「目印」であり、それはまたタクトを握って拍子を打つ作曲家—指揮者によって繰り返し聴衆へたたき込まれる。アドルノはこのことがひとつの技術として、聴衆を計算された効果の対象にすると論じている(Adorno 1939=2005:20)。その効果とは次のようなものだと考えてよい。

これら何時間も続く巨大な作品の聴衆たちは、集中することができないと考えられる。それは余暇時間での市民の疲れと無関係ではない。聴衆は流行に身を任せるが、音楽は自分自身が興業主であるかのように、自分のメッセージを聴衆に宿らせるため、彼を終わりなく打ちたたくのである。(Adorno 1939=2005:22)

この引用文のすぐ後において、アドルノは指揮者の起源である床を杖で打ち叩いて拍子を取る

「楽長」に触れているが、いずれにせよこうした打撃（ビート）による音楽の聴衆へのたたきこみは、アドルノのポピュラー音楽論においてもたびたび取り上げられる事象であった。それはまさにアドルノがポピュラー音楽について「プラグギング」(plugging)と呼んだものである。プラグギングとは、ある曲を「大当たり」させるためラジオなどでしつこく繰り返すというのがもとの意味であるが、「ポピュラー音楽について」の中では、音楽が聴衆に対して、独自の技法によって強要される過程という意味で用いられる。アドルノはプラグギングの目的を「音楽の本質からみて、いつも同じもの、何ら変わらないものに向けての抵抗を、いわばそこから抜け出す通路を閉ざすことで、押さえ込もうとするところにある」(idid: 156・157)と述べている。

この点からクラシック音楽もポピュラー音楽と同様に、しかもかなり早い時期から規格化されて聴衆に届けられていたとアドルノが捉えたことが理解できる。そしてクラシックのオーケストラ音楽の場合、指揮者による規格化ということが重要な位置を占めており、それは聴衆に与える効果が目論まれていたということであった。

ここまでの議論において、クラシック音楽の指揮者とポピュラー音楽の演奏を対比しながら、アドルノがその双方に規格化を見いだしたことを確認してきた。それでは、音楽を享受する当の聴衆たちは、ただ音楽を諸々と受け取っているだけなのであろうか。アドルノの議論がポピュラー音楽を敵視していたかのように受け取られるのも、そのテキストに残された批判からすればやむを得ないことであるが、ポピュラー音楽の聴衆については単純に否定するのではなく、目配りの利いた議論をしている。次節では、音楽の規格化と聴衆についての議論を踏まえ、アドルノが展開したクラシック音楽の聴衆についての議論をみてゆきたい。

## 4. クラシック音楽の聴衆と指揮者

### 4-1. 物神崇拜の展開

アドルノは、これまで述べてきた音楽における物神崇拜によって「聴取の退化」が起きていると

する。ところで、ここで「退化」と訳されている言葉は原語では *regeression* であり、フロイトが用いた概念である「退行」の意味で捉えるのが正しい。アドルノはそうした聴衆たちを次のように理解している。

むしろ当世風の聴き方が、退化した人間、幼児段階で発達のとまった人間のそれであると言いたいのである。(略) 彼らの幼稚さは、これから成長するもののそれではなく、むしろ成長を阻まれたもののそれだからである。彼らが機会あるごとにむき出しにする歪んだ憎悪は、ほんとうは現にあるのとちがったもの (*das Andere*) をおぼろげに感じながら、それを今のよう生き方をつづけるために頭から払いのけ、そうした現状への警告を含んだ可能性など、できれば根絶やしにしたがっている人間のそれである。(Adorno 1938 [1963]=1998: 55)

かなり辛辣な論調ではあるが、アドルノは聴衆を完全に支配されたものと認識していない。むしろ抑圧を受けたがための、屈折した反応をしていると読み取っているのである。それゆえ、「退化した聴き方はちょっとしたきっかけで、憤怒に転じかねない (Adorno 1938 [1963]=1998: 55) とする。例えば「ジルバ狂」と呼ばれる人々の激しい踊りにアドルノは触れて、それは単なる熱狂ではなく、与えられたものに一体化せざるを得ないことによる、憤怒の表れなのだ」と述べている。そこには主体の抵抗が読み込まれている。

さて、こうしたアドルノのポピュラー音楽批判における聴衆の屈折した主体性は、規格化という点で共通するクラシック音楽の演奏実践にも何らかの対応するパターンを見いだせるはずである。しかしアドルノの音楽社会学の文献では、クラシック音楽に限定した場合、聴衆像はポピュラー音楽論の場合ほど確かな造形をされていない。もちろんクラシック音楽の聴衆は、演奏会場ではただ座って聴くのであり、例えば「ジルバ狂」のような目に見える行動で把握できる要素が少ないという点はある。しかし他方で、クラシック音楽には社会的ステイタスがつきまとう点に注意が必要

である<sup>4)</sup>。このことがクラシック音楽の物神化、指揮者による規格化をアドルノが論じる際に一定の性格を与えているのではないだろうか。例えば、次のような文章がある。

名のある指揮者の支配が、全体主義的な独裁者のそれを思わせるのも謂れのないことではない。独裁者とおなじく、指揮者も後光と組織を一手に掌握しているのだ。バンドのそれであると交響楽団のそれであるとを問わず、彼こそは名(人)の現代的タイプである。彼はすでに自分ではなにつしなないでもよいところまで、のし上ってしまった。総譜を読むことさえ、副指揮者という名の幕僚たちが彼の肩代りをつとめる場合があるのだ。彼は規格化と個人化を一挙に遂行する。規格化は彼の人格に免じて受け入れられ、逆に彼の演じて見せる個人的な芸当は、一般的な基準としてまかり通るのである。指揮者の物神的性格こそは、もっとも顕で、しかももっとも隠されたそれであると言わねばならない。現代の卓越したオーケストラは、定番の曲ならたぶん指揮者なしでもおなじくらい完璧に演奏できるだろうし、指揮者に熱狂する聴衆も、仮に掩蓋<sup>5)</sup>つきオーケストラ・ボックスのなかで風邪を引いた立役者の代役を副指揮者がつとめていても、それに気がつかないであろうと思われるのである。(Adorno 1963 [1938]=1998: 51-52)

ここでは規格化という言葉が使われているが、「指揮者の個人的な人格に免じて受け入れられ、個人的な芸当が一般的な基準としてまかり通る」というのは、先に説明した音楽の規格化とエセ個性尊重の議論と同型であると考えられる。また「もっとも顕でかつもっとも隠された」というのは、指揮者がいなくても、あるいは副指揮者の指揮であってもオーケストラは変わらず演奏できるのに対し、特定の指揮者に熱狂する聴衆がいてそのことにあまりに無自覚であるということを描

ているのであろう。ここに名人(ヴィルトウオーゾ)という表現が用いられているが、それは19世紀にアイドル的な人気を博した演奏家のことを指す。つまりは演奏様式ではなく、その演奏家自身が物神崇拜の対象となるということを示しているのである。同様の記述は以下にも見られる。

冗談でなく、自分がトスカニーニ演奏会の切符のために支払った金を消費者はあがめるのである。文字通り彼は成功を「ものにした」のだが、彼はさらにそれを物象化し、そこに自分の姿を見出せなくても、客観的な規準として承引するのだ。しかし、演奏会が自分の気に入ったというわけではなく、切符を買うことができたから、彼は成功を「ものにした」のであった。(Adorno 1963=1998: 37)

この文章はアドルノが物神崇拜自体を説明するため用いた例であるが、そこにトスカニーニの音楽の内容そのものについての記述はない。ここで述べられているのは、むしろ社会的成功の尺度としての「名指揮者の演奏会の切符」なのである。この記述は先に説明した音楽の演奏法という文脈を離れ、純粋な社会学的分析となっている。また、次のような記述もある。

物神化した大衆音楽が物神化した文化財を脅かしている。音楽の両分野の間の緊張が増大したために、公式音楽の基盤が脅かされているのである。規格化された大衆的な聴き方の技術の基準など大したものではないと言っても、ジャズ通のその分野での知識とトスカニーニ崇拜者のそれを比較して見ると、前者がはるかに後者に立ち優っているという結果が出てくるのだ。(Adorno 1963=1998: 80)

クラシック音楽のトスカニーニ崇拜者が実は音楽の細部に分け入った聴き方をしておらず、むしろジャズ通のほうが「技術的」にははるかに高度

4) こうした点はブルデューが『ディスタンクシオン』(Bourdieu 1979=1990)を始めとする著作で論じている。

5) ここではオペラ劇場で、舞台の下に設けられたオーケストラ・ボックス(ピット)にかぶせられた覆いのことを指す。その有名な例であるパイロイト祝祭劇場は、オーケストラボックスが舞台の下にあり、見えない構造になっている。

な聴衆であるというのがこの引用文の意味である。この点で、アドルノはクラシック音楽の物神化をより深刻に捉えていたとも言える。クラシック音楽はそれがクラシックであるということだけで芸術としての「正統性」を与えられる分、また物神崇拜もより「正当化」されやすいのではないだろうか。そしてアドルノがポピュラー音楽の聴衆に一種の「屈折した主体性の反抗」を読み取っていたのに対し、指揮者の例を用いてクラシック音楽の物神崇拜を記述する際には、ここまでの引用文でみてきたようなスノビズムの批判に傾斜している。このことを表したのが表1である。つまり、ポピュラー音楽は楽曲制作、クラシック音楽は演奏実践の面に規格化がなされる余地があり、聴衆の反応として前者は憤怒、後者はスノビズムに代表されるというわけである。アドルノ音楽論においては、いずれにせよ音楽は規格化にさらされ、聴衆はまた「それをすすんで受け入れる」のであるが、ポピュラー音楽の聴衆の場合に「憤怒」としてわずかに与えられていたユートピア的な主体性への余地が、クラシック音楽の聴衆について述べる際には語られず、論調がよりベシスティックでシニカルなものとなっているように受け取れる。

もちろん以上の分類は図式的なものに過ぎないが、アドルノの指揮者論の展望を表すための材料となる。アドルノは、後年の講義録である『音楽社会学序説』において「指揮者とオーケストラ—社会心理学的側面」という章を設け、多面的な角度から考察しているが、そこでは指揮者が、絶対的な音楽の支配者となるように描かれている。もちろんアドルノの意図はそうした指揮者を批判す

ることにあるのだが、ここには一種の独断が生じているようにも思える。そのことを以下に述べてゆくことにしよう。

#### 4-2. 権力のイマージと演技

アドルノの『音楽社会学序説』は1961年から1962年までのフランクフルト大学での講義をもとに、出版されたものである<sup>6)</sup>。講義録という性格上、全体の論理構成にはやや緊密性が欠けるところがあるが、それでもなお本書において指揮者論に新たに加えられた視点も多い。そのうちの一つは、「権力のイマージ」を具現する者としての指揮者像である。

アドルノは「指揮者に対する世間の評価が、音楽演奏のために彼らの大部分が果たしている役割をはるかに上回っていることは、音楽家たちの間ではほとんど議論の余地のない」(Adorno 1962=1999:211)とした上で、次のように述べている。

指揮者はその名声を、総譜を音にする能力に、確かな言い方をすればその能力だけに、負っているのではない。彼は一つのイマージ、権力のイマージであって、きわだつ姿として、効果的な身振りによって可視的にそれを具現する<sup>7)</sup>。(Adorno 1962=1999:211)

ここではワグナー論以来の「身振りと効果」のテーマが繰返されているが、また指揮者の身振りの「効果」は音楽上の能力と区別されたものとして論じられている。それが「権力のイマージ」という心理学的実体である。アドルノによれば、

表1 アドルノの議論におけるポピュラー音楽とクラシック音楽の規格化と聴衆

	ポピュラー音楽	クラシック音楽
規格化の対象	楽曲制作	演奏実践 (指揮者)
聴衆の反応	憤怒 (屈折した主体性)	スノビズム (受動性)

6) なおこの論考には、オーケストラ楽員と指揮者の関係をヘーゲルの「主人と奴隷の弁証法」が小型化されたものとみなすことに始まる、演奏組織に関する考察も含まれており、それがこの章の大部分をなしている。興味深い視点が提示されているが、本稿では関心の対象とはならなかったので取りあげていない。

7) アドルノはここでエアラス・カネッティの『群衆と権力』における「オーケストラの指揮者」という一節を参照している。詳しくは、Canetti (1960=1971) に記載がある。

これはヴィルトゥオーゾと呼ばれたいわゆる「巨匠」の演奏家に対して、聴衆が自己を同一視することで自身の権力幻想が発散することだという (ibid : 211)。この論考には「社会心理学的側面」という副題が添えられておりしばしばこうした心理学的観点が用いられている。しかし本稿の観点から重要なことは、アドルノ初期から中期にかけてのメディア論的な音楽社会学による指揮者論において、つねに演奏実践の規格化と関連付けられていた指揮者の影響力が、ここでは独立して身振りのもたらす力として描かれていることである。

そして聴衆との関係については「指揮者は、オーケストラの調教者をつとめながら、政治的煽動とも無縁でない横すべりの心的動きによって、聴衆のことを考えている」(ibid : 213) として、以下のような考察を加えている。

・・・指揮者は、支配者的本質を美的空間の隔たりの中に移すことによって、現実性をためざれば合格しないであろうような魔術的性格を備えることが可能になる。まさに、人を魅了するまじない師的能力である。(略) その際彼が見かけは仕事上の義務に純粋に専念することを心得ていて、聴衆を気につけないということ——指揮者は聴衆に背を向けている——、このことが、崇拜者に対するあの没交渉性や思いやりの無さを指揮者に与えるのであって、これをフロイトは『集団心理と自我分析』の中で、指導者イマーゴの要素の一つにあげている。(Adorno 1962=1999 : 214)

この「指導者イマーゴ」議論の枠内では、聴衆が指揮者の身振りをどのように受け取るかということに関して心理学的に規定されるためこれ以上の検討がなしえない。もちろんアドルノが述べているように、指揮者はオーケストラに加えて、聴衆に対しても支配者的性質を持つという点は注目すべき点であろうし、それがこれまでに紹介してきた議論と矛盾するわけではない。しかしこの論

考での問題は、指揮者と聴衆いずれにしてもその性質が静態的に描かれてしまうことにある。

アドルノ音楽社会学を批判的に検討したデ・ノラ (2003) は、この論考を、指揮者とオーケストラの関係を、支配の方法としての、視聴覚の複合した多メディア的なパフォーマンスであることを明らかにしたと評価しつつも、以下のような批判を投げかけている。

そこには特定の指揮者や指揮者のグループがまったくいなければ、特定のオーケストラやアンサンブルもない。どの作品についての考察でもなければ、聴取環境に関する物質文化についてのいかなる考察もない。そしていつものように、聴衆も不在である<sup>8)</sup>。(DeNora 2003 : 53)

そしてデ・ノラはアドルノの「指揮者とオーケストラ」の議論が「一般的傾向—理念型のレベルで記述している」(ibid : 53) としており、アドルノの議論自体が「権威主義的」なスタイルをとってしまうと皮肉も交え批判している。デ・ノラはアドルノの分析を現実の音楽的イベントにおけるいくつかの問いに置き換えて、経験的研究に導入することを提唱している。このデ・ノラの提唱自体は首肯できるものであるが、アドルノの分析からどの要素を抽出するかには検討が必要である。

本稿の関心からいえば、たしかにアドルノが提示した理念型のままでは、クラシック音楽の聴衆と指揮者の関係はつねに前項で指摘した「規格化された演奏実践」と「スノビズム」の問題として固定されてしまう。しかし、この問題を考察するにあたって有益な視点もまたアドルノから出されている。それは「演技」の観念である。

アドルノは、この論考において明示的に指揮者の「演技」を取り上げている。これもまた、従来の論考では大きく取り上げられていなかったものである<sup>9)</sup>。以下に引用する。

8) 本稿の第3節・第4節の論旨から言えば、デ・ノラの「聴衆も不在である」という評価が、アメリカ亡命時代のアドルノの議論にも該当するかは疑問であるが、ここでは全体の議論の枠を超えてしまうので立ち入って検討しない。

9) この他に指揮者と演技の関連については、「ポピュラー音楽について」ジャズの指揮者と俳優の類縁性を指摘した箇所がある (Adorno 1941=2002 : 165)。

指揮者は、一方では直接聴衆とかかわりあう者の姿になるが、同時に彼自身の音楽行為は、自分では演奏しないというかぎりにおいて、必然的に聴衆からも疎遠である。かくして彼は演技を見せるものとしての楽士になるのだが、これはまさに、事の本質に即した演奏に相反することである。演技が効果を及ぼすのは、決して音楽に無縁なものに対してだけではない。いまだ未熟だった頃のヴァーグナーの「皇帝や王になるのではなく、指揮者のように立つのだ」という発言は有名である。(Adorno 1962=1999:219)

ここでは「演技」という言葉が否定的な含意をもって使われているものの、重要な指摘である。しかし元来演技とは、演技を披露するものと鑑賞するものに双方にとって自覚される社会的行為であり、より状況依存的で規格化の議論とそぐわない点もある。この点は検討の余地がある。演技そのものは必ずしも「事の本質に即した演奏」に反するとは限らないのではないだろうか。アドルノの美学にも重要なキーワードとして「ミメシス」という自然への模倣があり、これは演技に類する概念なのである。「指揮者とオーケストラ」において、アドルノの指揮者論は、メディア論的な分析から方向が変わり、最終的には音楽と聴衆の支配に関する理念型として、ペシミスティックな袋小路に陥ってしまったようにも思われるが、そうした状況を見直す材料もアドルノの議論の中にある。現代のクラシック音楽受容の状況も視野に入れつつ、この点を次に論じて結語としたい。

## 5. アドルノの指揮者論の可能性

本稿では、アドルノによる指揮者の記述を、おおよそ時系列的な流れに沿って、ポピュラー音楽論との共通点、そしてその後の聴衆による物神崇拜という点から再構成を行ってきた。あるいは、アドルノの論述はこうした単純化にそぐわないかもしれない。しかし、指揮者に関するアドルノの

アイデアは非常に豊かであり、これを体系化して論じることは現代の文化実践のひとつとしてクラシック音楽とその指揮者を考える際に、有益なことである。

まず、アドルノの指揮者論の後半において、スノビズムとして描かれた聴衆論については再検討する余地が大きい。というのも、文化状況の変化によって、クラシック音楽そのものがこうしたスノッパな趣味の対象としてありうるかどうかが問われるべきなのである。若林(2005)は、街角で流れるクラシック音楽が(W.ベンヤミンの言う)気散じ的な聴取の対象になりつつも、教養や文化の代理=表象としてのクラシックであるという意味を持ち続けているという。こうした点で、アドルノの場合は指揮者の影響力と対になって描かれていたスノビズムは弱まりつつも持続しているといえる<sup>10)</sup>。スノビズムの弱まりはアドルノが問題視した音楽の物神崇拜にどのような影響を与えていくのか。クラシック音楽がかつてより持っていた「教養趣味としての性質」の現代における状況を慎重に検討しながら、クラシック音楽の聴衆と指揮者の関係を考えていく必要がある。

そしてこの作業にあたっては、中期のアドルノの聴衆論を再度現代の文脈に沿って練り直すことも一つの方策として挙げられるのではないだろうか。このアドルノの聴衆論は批判を受けることも多いが、音楽そのものに対する分析の視点を盛り込んだものとして先駆的であった。アドルノはポピュラー音楽の聴衆にのみ、音楽の規格化に向かいあう具体的な人物としての類型を与えたが、クラシック音楽の領域においても同様の作業が試みられてもよいはずである。特にワーグナー論で紹介した「タクトによる支配」など演奏様式と聴衆の関係は、現在に至るまでの演奏史の変遷と音楽文化が人びとに与えた影響を考察する上でも有効である。

その一つのヒントに、先に提示した「演技」がある。アドルノはそもそも『音楽社会学序説』のなかで「音楽を社会学的に解明する際には、これをミメシスの特別領域として規定することを

10) 視点を変えて文化の公的支援に注目すれば、平成17年の芸術文化振興基金(平成13年の文化芸術振興基本法)の助成「現代舞台芸術創造普及活動」の採択数のうち91%をクラシック音楽が占めるという。この意味では「クラシック」の文化的重要度が単純に衰退しているとはいえない。詳しくは宮本(2006)を参照。

怠ってはならないであろう。役者の仕事も器楽音楽家の仕事も「演ずる（シュピール）」という言葉で表すという言語習慣は、この類縁性を思い出させる」（Adorno 1962=1990：220）と述べている。ミメーシスとは自然への模倣を意味するが、近代の啓蒙の行末に悲観的であったアドルノが積極的な可能性を認めたものであった。これに関連して、アドルノの近年発見された遺稿で1946年から59年にかけて断片的に執筆された『音楽演奏の理論のために』をもとに、竹峰（2007）は次のように論じている。

すなわち、等間隔で拍子を刻む打楽器が導入されたことによって、音楽的時間に固有の「経験」は——まさに文化産業の循環のなかに陥った言葉のように——ある固定した記号体系のなかの合理的に支配可能な対象へと——最終的には音符へと——変容してしまうのだ。そして、アドルノによれば、この音符への変容のプロセスのなかで、とりわけミメーシス的なものが音楽から失われてしまうというのだが、音楽の起源がそもそも「自然音を身振りをつかって真似すること」にある以上、それはまさに音楽の本質そのものの喪失を意味することになるだろう。（竹峰 2007：53）

たしかに音楽の合理化につれ、楽譜に記載された音符を楽理にしたがって音化するという現象が生じてきた。それは音楽による効果の計算を可能にし、指揮者もその担い手として活動領域を広げてきた。しかし、また一方で指揮者は「身振り」を用いて演奏を行う音楽家である。アドルノによるワーグナー論において、指揮者の身振りは効果の計算の要素として提示されるが、必ずしもそこに相容れない、楽音に対する「模倣＝演技」の身振りも指揮には含まれるのではないだろうか。この点で指揮者は音楽の合理化とその反対傾向を併せ持つ存在なのである。とりわけ先にも述べたようにクラシック音楽の物神崇拜が自明視されなくなるとすれば、それとも結びついていた「効果の計算」からの指揮の変容と聴取文化の関係にも注意を向ける必要がある。

おりしも昨今のクラシック界において指揮者は

演奏会のみならず、「指揮者」という肩書きを持ってさまざまな社会的イベントにて活動している。それらも含めた個々の現場からの知見を得るための出発点として、アドルノの指揮者論はいまなお有効な視点を提示しているのである。

#### 【参考文献】

- Adorno, Theodor W., 1952 [1939], *Versuch über Wagner*, Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main. (= 2005 [1981], Rodney Livingstone (trs), Slavoj Žižek (foreword), *In Search of Wagner*, Verso:New York.)
- , Theodor W., 1941, “On Popular Music”, *Studies in Philosophy and Social Sciences*, Vol. 9. (=2002, 村田公一訳「ポピュラー音楽について——ジョージ・シンプソンの支援を得て」渡辺裕編『アドルノ音楽・メディア論集』平凡社, 137-204.)
- , 1962, *Einführung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main. (=1999, 高辻知義・渡辺健訳『音楽社会学序説』平凡社.)
- , 1963 [1938], *Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen. (=1998, 三光長治・高辻知義訳『不協和音 管理社会における音楽』平凡社)
- 上利博規, 2001, 「アドルノのポピュラー音楽批判の限界——音楽文化論の組み替えのために」人文論集（静岡大学人文学部）, 52(1)：17-37.
- Bourdieu.Pierre, 1979, *La Distinction:critique sociale de jugement*, Minuit.(=1990, 石井洋二郎訳『ディスタクシオン——社会的判断力批判Ⅰ・Ⅱ』藤原書店.)
- Canetti, Elias, 1960, *Masse und Macht*, Classen Verlag (=1971, 岩田行一訳『群衆と権力』, 法政大学出版局.)
- DeNora, Tia, 2003, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge University Press.
- 藤田真文, 1989, 「モダニストとしてのアドルノ——擬似環境論再考のために——」慶應義塾大学新聞研究所年報(33).
- 細川周平, 1990, 『レコードの美学』, 勁草書房.
- Huyssen, Anderas, 1986, “Adorno in Reverse: From Hollywood to Richard Wagner,” *After the Great Divide. Modernism, Mass culture, Postmodernism*, Bloomington, Indianapolis: 16-43. (=2000, 永井務訳「アドルノの意図に反してアドルノを読む——ハリウッドからリヒャルト・ヴァーグナーまで」マーティン・ジェイ編、永井務監訳『アメリカ批判理論の現在——ベンヤミン、アドルノ、フロムを超えて』こうち書房: 111-154.)
- Negus, Keith, 1996, *Popular Music Theory: An*

- Introduction*, London, Polity Press. (=2004, 安田昌弘訳『ポピュラー音楽理論入門』水声社)
- 三光長治, 2002, 「アドルノ再読——ワーグナーと小林秀雄をめぐって」徳永恂編著『アドルノ 批判のプリズム』平凡社: 11-41.
- 三原弟平, 2002, 「アドルノの聖戦——1936-1961」徳永恂編著『アドルノ 批判のプリズム』平凡社: 205-239.
- 宮本直美, 2007, 「文化の公的支援とポピュラー文化」『ポピュラー音楽研究』(10): 153-162.
- Müller-Doom, 2003, *ADORNO Eine Biographie*, Shurkamp Verlag ; Frankfurt am Main. (=2007, 徳永恂(監訳)『アドルノ伝』作品社)
- Sachs, Harvey, 1991, *Reflections on Toscanini*, Grove Weidenfeld, New York. (=1991, 高久暁訳『トスカニーニの時代』音楽之友社.
- 高橋順一, 1996, 『響きと思考のあいだ リヒャルト・ヴァーグナーと十九世紀近代』青弓社.
- 竹峰義和, 2007, 『アドルノ、複製技術へのまなざし 〈知覚〉のアクチュアリティ』青弓社.
- 若林幹夫, 2005, 「距離と反復—クラシック音楽の生態学」渡辺裕他『クラシック音楽の政治学』青弓社: 213-242.

#### 【注記】

本文中における外国語文献からの引用は、邦訳のあるものはすべて既訳から引用しているが、文脈に応じて一部訳文を改変した箇所があることをお断りしておく。

## Conductors in Th. W. Adorno's Music Sociology: the possibility of his theory being applicable to the present age

### ABSTRACT

In this paper, I attempt to reconstruct Th.W. Adorno's description of classical music orchestra conductor who is left behind into the sociological text. The aim of this reconstruction is to make more clear the relationship between listening to music and the conductor in modern society. Consideration of Adorno's argument is presented and advanced in two steps.

As a first place, I point out the fact that Adorno discussed the classical music orchestra conductor in terms similar if not the same as those pertaining to the criticism of the commercialization of popular music. Adorno did not unconditionally praise classical music.

Can Adorno's theory on classical music orchestra conductor apply also to music in the present age? From a consideration of popular music research, there have been a number of criticisms concerning Adorno and his theory. However, from the aspect of classical music, there has seldom been seen any counterargument to the audience theory. I focus on classical music in this paper as I re-examine Adorno's argumentation. As a result of this reexamination, we may have more insight into the situation of present-age conductors.

**Key Words:** Adorno, conductor, audience