

不協和の社会 ——レヴィナスとクセナキス

松葉 類

La société dissonante : Levinas et Xenakis

Rui MATSUBA

Emmanuel Levinas était un philosophe qui a réfléchi sur la société dissonante en se basant sur sa propre pensée de l'Autre. Selon lui, l'éthique commence dans l'appel de l'Autre en suspendant le pouvoir du sujet et l'ordre social où il se situe. La société n'atteint pas d'état totalement stable et harmonieux parce qu'elle se construit toujours à nouveau à partir de ce moment éthique. Elle est toujours une masse inharmonieuse qui pourrait être autrement.

De son côté, Xenakis a inventé une nouvelle musique inspirée par une expérience politique. En utilisant des notes dissonantes qui représentent le chaos dans une manifestation contre les nazis à Athènes en 1945, il exprime la destruction et la discorde du peuple. Lors d'un mouvement politique en 1968, sa manière "avant-gardiste" a fait l'admiration du public.

Dans son œuvre majeure, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974), Levinas n'a jamais fait référence à l'aspect politique de Xenakis. Néanmoins, il a su apprécier le sens de l'utilisation des notes dissonantes. Notre tâche consiste à éclaircir leur croisement sur le concept de « dissonance ».

はじめに

哲学者エマニュエル・レヴィナスによれば、音楽は音を要素として包摂している。「音楽における音はもはや雑音ではない。音はもはや諸対象の秩序とは全く異なる紐帯と総合を持ちうるのである」——「カントの心理学」の感覚論とは異なり、音楽において音はたんなる感覚ではなくリズムや抑揚の要素として感覚される（EE, 75）。それに加えて、音楽は音を聴き取る主体をも包摂しようとする。「現実とその影」（一九四八年）を引こう。

リズムは同意や引責や自主性や自由を語ることのできない唯一の状況を表象している。——それは主体がリズムに掴まれ、虜になるからである。主体は自分の表象の一部となる。リズムの中では自己はもはや存在せず、自己から匿名性への移行のようなものが存在するのであるから、それは自らの意に反してでさえない。これこそが詩と音楽における魔術や呪術である。（IH, 111）

このようにレヴィナスは主体性を包摂するよう誘うものとリズムを規定し、ここにこそ音楽的熱狂の本質を見る。理性を宙づりにするそのリズムは、他者との関係そのものである根源的な「語り」に対置される。「語りは切断であり開始であり、対話相手を魅了し熱狂させるリズムとの切断である。散文なのだ」（TI, 222）。詩や音楽が倫理とは異なる原理であるのは、ひとたび主体が匿名性に合一化してしまえば他者のための主体性を前提とする倫理が無に帰してしまうからである。レヴィナスは芸術を世界からの主体のデガジュマンないし切り離しへと誘うものとして語っている。ただ実際には、主体は主体性とそれを内包する現実には繋ぎ止められており、そこからの不可能な乖離は幻想——「目覚めて見る夢」——のごときものでしかありえない（IH, 112）。

このような筋立ては一見、音楽における調和的合一を重視するユダヤ的発想からかけ離れているように思われる。たとえばレヴィナスが参照してやまない『救済の星』（一九二一年）の著者ローゼンツヴァイクは、第二巻第三章の「合唱形式（*Chorform*）」と題された節において、神の賛美としての言語行為を次のように論じている。

語る者から事物へと向かう語りでも、二人の間を行き来する対話でもなく、こうした「神はよきもの」の発語の場合の文法は、一節ごとに高揚する歌として現れる。そしてそれはつねに複数人の歌である根源的な歌（*Urgesang*）である。個人が歌うのではない〔……〕。しかし本来、歌は調子と呼吸を同じくする多声的なものであり、歌の共同性の形式はそのあらゆる内容から超越して

いる。さらに、内容はそれ自体この形式にとっては理由にすぎない。ひとは何らかの特定の内容について共同で歌うのではなく、共同の内容を探し求めることによって共同で歌うことができるのである¹。

「神はよきものである」という基幹文 (*Stammsatz*) は、それを語るのが被造物である以上つねに真であり続ける。さらにそれは語りや対話ではなく一節ごとに高まっていく「歌」でなければならない。それは内容から生まれる共同性ではなく、歌う内容を探し求める共同性である。このように主体の個別性を保ったままで調和する合唱をモデルに、ローゼンツヴァイクは「それ」、「あなた」、「私」の単独性やはじめから規定された有限な「われわれ」の全体性からではなく、つねに人格的關係を想定しうる共同性から共同体を思考しようとした。つまり彼は根源的な歌がつねに「合唱」であると考えてることによって、人格的關係を拒むことのない——独唱からではない——主体性を構想しようとしたのである。古代よりシナゴグでの礼拝音楽が楽器ではなく歌を重ねることを重視してきたことを併せてみると、ローゼンツヴァイクの主張はユダヤ独自の合唱文化と一致すると考えてよかろう²。してみればレヴィナスの主張はこのような思考とは相容れない。彼の主張によれば、このような礼拝における合唱でさえ音楽である以上は主体性をリズムへと調和させることになるからである³。

ところが奇妙なことに、レヴィナスは主著においてある楽曲を例外的に評価している。それは現代ギリシャの作曲者のヤニス・クセナキスによる『チェロ独奏のためのノモス・アルファ (*Nomos alpha pour violoncelle seul*)』(一九六六年、以下『ノモス・アルファ』)である(AE, 52)。『存在の彼方へ』でレヴィナスはこの曲を次のように評している。

たとえばクセナキスの『ノモス・アルファ』において、音楽は発せられた音符の質を副詞へと転じ、あらゆる何性は様相性となり、弦と木は音響性の中へと消えてゆく。何が起きているのか。自らの軋みを静めて全体的調和へと資する同一性の中で継起するほどであったのに、もはやメロディラインに溶けてしまふことがない音符たち、砕ける音。その根底において魂は喜び、狂喜するのであろうか。それは疑わしい擬人化やアニミズムにすぎない！ 自らの弦と木の中で震える音響性において、チェロはチェロである。たとえこの音響性がすでに、高音から低音へと音の高さに応じて自然な場所に整列する音符という同一性に墮しているとしても。このようにしてチェロの存在すること、すなわち存在することの様相性はこの作品の中で時間化する。(AE, 52-53)

レヴィナスはこの作曲家を息子ミカエルを通じて知ったというのが⁴、このように彼が音楽を具体的に批評する例はほかになく、この伝記的事実を差し引いてもその内容の特

異さは際立っている。参照箇所において彼は、音楽的旋律の調和へ溶けてしまうことなく聴こえる音によって成立する楽曲として『ノモス・アルファ』を描写している。むしろこの楽曲の価値は音そのものの「軋み」、「破碎」の中に見出され、一つの楽曲として提示されているにもかかわらず、すでに述べた音楽的調和とリズムとに抗しているかのようである。たしかに、この楽曲でさえ芸術作品である以上はそれを取り巻く状況としての世界を喪失しており、それ自体の存在することは「孤立において」のみ時間化するとしても (AE, 53)、つねに「探究の途上にある」ような存在様相である「現代芸術」 (AE, 52) の一つのモデルとして、伝統的な芸術の在り方とは異なる境位に置かれている。

実のところ、レヴィナスが楽曲の本質にあると聴き取った非調和的要素——本稿では「不協和」と呼ぶ——はクセナキスがまさに意図したところであり、彼の思想を独自の仕方で忠実に反映しており、また一般にもそのように受け取られてきた。フランスで活動したギリシャ人である以上に音楽的にもその名の通り「異邦人」であったクセナキスは⁵、いわゆる「前衛的な」現代音楽の中でもとりわけ特異な音楽論を展開した作家であった。そこで本稿の目的は、レヴィナスとクセナキスがいかなる意味で調和を拒んでいるのかを明確化することによって、両者がまさにこの非調和を介して重なり合っているということを明らかにすることにある⁶。

第一章 レヴィナスにおける不協和

レヴィナスは他者との関係を論ずる倫理学を、存在論より根源的な「第一哲学」と位置づけたことで知られる。それは、存在論の歴史としての西洋哲学を含めてあらゆる言説が依拠する、いわば言語の根源となる意味作用が他者との関係にあるからだ⁷。レヴィナスによれば、糧を享受し、労働し、所有し、また自分に対するものを知的な仕方で把握することで同一化する主体——「〈同〉 (le même)」——は、こうした主体の権能を超えるものである他者と出会うことによって、必然的にその権能を問い直される。他者との出会いによる主体の権能の問い直しは、他者の「呼びかけ」と、それに対する主体の「応答 (réponse)」として描き出される。こうして他者へ応答する (répondre) 主体のあり方こそが「責任 (responsabilité)」である (e.g. TI, 194)。

この他者の呼びかけは、主体の権能ばかりではなく彼がすでに位置づけられている国家の「階層性 (hiérarchie)」の正当性をも問い直す。「国家がそれによって設立され、維持される〈戦争〉、〈管理〉、言い換えれば階層性は、その純粋性において維持するはずであった〈同〉を疎外する」 (LC, 75)。このような疎外に陥らないためにはこの

階層性から「退却」しなければならないが、それが可能となるのは他者への責任によってのみである（LC, 76）。言葉を換えれば、「他者の涙」に気づいた主体のみが国家を成立せしめる階層性から退却しうる。

恐るべき残酷さが存在するのは、それがまさしく〔国家における〕合理的〈秩序〉の必要性から生じているからです。お望みならこう言いましょう。公僕には見えない涙が存在するのです。それは他者の涙です。〔……〕私の見方では、主体性による抗議が好意的に受け入れられるのは、主体性のエゴイズムが聖なるものであるという理由からではなく、自我のみが他者の「秘めたる涙」に気づくことができるからなのです。（LC, 97f.）

国家における階層的秩序はそれがいかに巧妙に堅固に設計されたものであったとしても、他者のために作り替えられなければならない。そしてこうして作り替えられた新たな秩序さえも、いずれまた新たな他者のために作り替えられることになる。それは歴史の終わりに完成された社会を見出すような思想とは異なる、つねに再開しつづける正義論である。

まさに他者への責任、慈悲、他の人間の顔が要求する善性の名においてこそ、あらゆる正義の言説は作動するのです。それは他者への無限の厚情に対して、この言説がいかなる厳しき法（*la dura lex*）による制限と厳格さをもたらそうとも、そうなのです。無限の厚情は忘却不可能であり、厳しき法はつねに緩められるべきです。〔……〕正義はつねにその固有の厳格さに反して補完されるべきなのです。おそらくここにこそ、デモクラシーの卓越が存するのです。（EN, 241f.）

ラテン語の法諺、「厳しき法、されど法なり（*Dura lex, sed lex.*）」は、「いかなる厳しい法であっても法である限り遵守されねばならない」ことを意味しているが、ここではまったく反対に読み替えられている。法を打ち立てた根拠が他者への責任にあるとすれば、それを遵守することによる司法的秩序はけっして軽視されてはならない。しかし同様に、それがこうして打ち立てられた法である限り最初と同じ責任によって問い直される可能性がつねに残る。つまり、いかに「厳しい＝堅固な（*dura*）」法であっても他者を前にそれを緩める可能性を否定することはできないのである。ここで「デモクラシー」という語が用いられていることにも注目したい。「デモクラシー」の卓越は、何らかの固定的な社会的秩序の内在的均衡ではなく、他者への責任において既存の法や正義が中断され補完されるということそのものに存する。

このようにレヴィナスの構想した正義論は、言うなれば厳しき法を保持する者と他者との間に顕在化する社会的分断の存在を前提としている。むしろ分断のない調和的で安定的な社会は、自らをかき乱す他者の存在を障害として排除する全体主義的傾向を有しているために警戒の対象となる。つまり彼にとって、あらゆる他者がその中へ包括される調和的な社会——「ハッピーエンド (*happy end*) で終わる文学的理念」——は思考しえない (ELSA, 56)。それは本稿冒頭で述べられたような音楽における音と同じ仕方で調和する関係への拒否であり、社会的につねに潜在する「不協和」を前提とした正義論であると考えることができよう。

レヴィナスはこのような正義論を前提にクセナキスを論評したわけではないが、われわれの見るところでは、まさに彼が見出した音の不協和によって、クセナキスは社会的分断を表現しようとしていた。

第二章 クセナキスにおける不協和

第一節 音楽理論の中のデモクラシー

一九四一年、ヤニス・クセナキスはギリシャに侵攻してきたイタリア、ナチス・ドイツへの抵抗運動を行う「国民解放戦線」に加わった。一九四五年には激しい爆撃に巻き込まれて左目を失明し、聴力にも障害を負うが、このときの経験は後に見るように彼の創作活動へと大きな影響を残すことになる。戦争が一応の終結を見ると、彼は今度はギリシャの独裁政権へのレジスタンス運動へと身を投じるが、この活動によって政治犯として本国から死刑宣告を受け、一九四七年にパリへと亡命することとなる⁸。

パリにおいてクセナキスはル・コルビュジエに師事し建築士として活動する傍ら、オリヴィエ・メシアンらによって現代音楽作曲家として薫陶を受ける。どちらの活動においてもつねに彼の発想の基礎にあったのは数学的手法であった。そして『メタスタシス (*Metastasis*)』 (一九五四年) と名付けられた楽曲によって彼は自らの表現方法を完成し、音楽史に決定的にその名を記すこととなる。

一九五五年十月十六日、その作品はドイツのドナウエッシンゲンで創られた。その絶対的で受容しがたい新しさのために、ハンス・ロスバウトの指揮の下での演奏はスキャンダルとなり、自己陶酔的な傷と呼ぶにふさわしい、一種のトラウマの効果を生んだ。『ル・モンド』誌においてジェラルド・コンデは「消

化できない」と評した⁹。

伝統的な西洋音楽に触れてきた者ならば誰もがクセナキスの音楽の異質さを聴き取るであろう。オーケストラの楽器編成で演奏されているにもかかわらず、ここではメロディラインや調性、リズムのような通常音楽に不可欠とされる要素が解体かつ再構築されており、むしろ雑踏や自然音、ノイズに近い音——「碎ける音」——が聴き取られる。クセナキスは確率論を土台としたグラフや図表を用いて、従来の音階や人間の感覚器官を基準とした作曲技法とは異なる独自の楽曲を作り上げ、一躍現代音楽の寵児となる。

さて、彼はある対話において『メタスタシス』の制作意図について次のように述べている。

『メタスタシス』は作曲家としての私の人生の出発点ですが、音楽によってではなくむしろナチスのギリシャ占領の期間に得た印象によって触発されています。ドイツ人たちはギリシャの労働者たちを第三帝国に取り込もうとしていました——そしてわれわれはそれに対して大規模なデモを展開してどうにかそれを阻止しようとしていました。群衆（masse）がアテネの中心に向かって行進をする音、叫ばれるスローガン、その後にはナチスの戦車が現れた時の断続的なマシンガンの射撃、混沌です。何十万人の人々による規則的でリズムを持ったノイズが、何らかの幻惑的な混乱へと変容していくのを私は決して忘れることはないでしょう……。それらのすべてがいつか再び表面化して音楽になると、私は考えたことはありませんでしたが、この音楽が『メタスタシス』です。一九五三年から四年の間に作曲したこの曲を私が出発点と呼ぶのは、そのときはじめて音楽に群（masse）の概念を導入したからです……。オーケストラのほとんど全員がソリストであり、大部分においてピッチカートとグリッサンドを演奏する弦楽器においては完全なディヴィジ〔＝同パート内で別々の演奏をすること〕を用いました¹⁰。

『メタスタシス』はその名の通り「変容」を表現していた。描き出されていたのはナチス・ドイツのギリシャ占領において作曲者自身が経験した、日常的な街の景色が混沌へと変容していく場面である。前述のように緻密な手法によって作曲されているにもかかわらず、曲の中での弦楽器は逃げ惑う群衆の叫びや銃器のノイズのように所かまわず金切り声やうなりを上げている。さらに、N・マトシアンによる伝記『ヤニス・クセナキス』においては、一九七二年の対談が参照されている。

アテネ——反ナチスのデモ——において、何十万もの人々がスローガンを唱え

ており、それは巨大なリズムのごとく自らを産出し続けていました。それに続いて敵との戦闘です。リズムは鋭い響きを持ったとてつもない混沌——銃弾のいななき、マシンガンの発射音——の中へと破裂します。音は分散し始めるのです。ゆっくりと静寂が再び街に降りてきます。それらの音の出来事はたった一つの音の観点からのみ採取されて他の側面からは切り離されており、大量の個別的な音から作り出されるにもかかわらず分離して知覚されることなく、それらを再び統合して新しい音を形成することで全面的に知覚されるのです¹¹。

マトシアンが要約するところによれば、このとき彼が結論付けたのは「唯一無二の混合された生ける音を生んだのは〔……〕膨大な出来事の特徴的な配分である。それは、空間的に動く巨大な舞踊へと参与しつつ、混交と比率へと絶えず変化していく、数多くの異なる構成音である」ということだった¹²。これらの言葉から明らかなのは、クセナキスがこの作品の音によって表現したのがナチスのアテネ占領に対する反ナチス闘争の場面であり、その不協和だということである。クセナキスは対談などにおいてこのことを繰り返し述べているが、高橋悠治は次のように要約する。

ヤニス・クセナキスの文章は、音楽と建築の創造的過程を語る。背景には、古代ギリシャ哲学、現代ギリシャの政治状況、独裁体制やファシズムとたたかった地下活動体験、亡命者の孤独のなかから作り出した思想と方法がある。デモや武装闘争の記憶、複雑な自然現象や社会の暴力の経験から創られた独自の音楽や建築には、確率論や統計数学をはじめとする数学を使って、多数の粒子が一見無秩序に飛び交う空間、乱流やノイズを、意志と方向をもって統御している。安定した社会のいままでの音楽や建築が知らなかった、揺れ動く不安な社会、さまざまな文化がぶつかりあう難民や亡命者の世界が作り出した芸術のあたらしいかたちの一つと言えるだろう¹³。

高橋が述べるように、クセナキスは自らの政治的経験を確率論の応用、弦楽器のグリッサンド、音のランダムに見える跳躍といった音楽的要素に独自の仕方でも反映させた稀有な作曲家の一人だったのだ¹⁴。印象的なディヴィジを含めて、こうした諸要素は後の彼の作曲の本質的な要素を為すものであり、レヴィナスの扱った『ノモス・アルファ』にも引き継がれることになる。したがって、レヴィナスと同様に、クセナキスの表現における「不協和」とは民主シーのための闘争において顕在化した社会的分断だったのである。

われわれが次に考えるべきは、一九六〇年代末以降、とりわけ『存在の彼方へ』執筆時期において、クセナキスの創作活動が一般的にどのように評価されていたかである。時代を知らない読者にとって、クセナキスの名は本書においてやや唐突に登場するよう見えるが、レヴィナスの参与していた歴史的状況において彼の音楽はどのように受容されていたのか。この問いを問うことでわれわれは冒頭に引いた一見些細な参照をその具体的状況に引き戻し、その時代に即した読解可能性を論じることができる。

第二節 前衛性——一九六八年の「現代音楽」

レヴィナスとクセナキスが歴史において交差する場、それは一九六八年のパリである。ナンテール大学の学生らが主導したド・ゴール政権への抵抗運動、いわゆる「五月革命」の火花が広がっていく前年、レヴィナスはリクルの紹介でまさに渦中のナンテールへ赴任していた。したがって大学封鎖が行われた一九六八年において、彼はそうした状況を横目に『存在の彼方へ』に結実することになる諸々の論考や草稿を執筆していたことになる。たとえば「身代わり」（一九六八年）¹⁵、「存在の彼方へ」（一九七〇年）¹⁶、「語られたことと語ること」（一九七一年）¹⁷、「近さ」（一九七一年）¹⁸、「証言」（一九七二年）¹⁹などの論考はこの時期に書かれたが、それぞれ書き改められて『存在の彼方へ』に収録されている。

一方でクセナキスは『ノモス・アルファ』（一九六六年）を発表し、作曲家としての地位を確固たるものとしていた。そればかりか、彼の音楽的特徴は「前衛」として、社会的抑圧への抵抗運動の中で祀り上げられることになる。

「前衛」と明白に革命的な政治との関係を理解しようとする際、クセナキスがかように有用な研究対象である理由は、その美的可能性（あるいはその欠如）を離れて、六八年五月の参加者たちが彼らの活動とこの作曲家とを直接関連付けたからである。パリで発見された落書き「グノーでなくクセナキスを (*Xenakis not Gounod*)」はその一例である²⁰。

国立音楽学院の壁に書かれていたこの落書きが示すのは、現代において音楽学徒に教えられるべき作曲家はフランス近代を代表する歌曲作家であるシャルル・グノーではなくクセナキスの方であるという、音楽史の書き換え要求であろう。こうしたクセナキスの前衛としての評価を象徴するのが、同年十月に批評家のモーリス・フルレによって企画された「現代音楽の祭典 (*Les journées de musique contemporaine*)」であった²¹。この

祭典で特集された四人の作家こそが、エドガー・ヴァレーズ、ルチアーノ・ベリオ、ピエール・アンリ、そしてヤニス・クセナキスである。クセナキスの楽曲が演奏されたのは十月二六日であった。音楽史家のE・ドットによれば、この企画の成功こそが「大衆の前衛音楽への関心の高まりを示す最も明白な徴であった」²²。『ルヴュ・ミュージカル』誌の一九六九年一月の特集号の報告によれば、会場全体には「延べ一〇五〇四名」の来場があり、「来場者の三分の二が学生だった」。「原則的に二〇〇名以上の聴衆を収容できないパリ市立近代美術館の小さな部屋」に「八〇〇名を詰め込む」事態になり、「国立オーケストラによるクセナキスの演奏のためには一五〇〇名を入場拒否しなければならなかった」²³。ジャンルや派閥を持たない「現代音楽」は、六〇年代末のパリの政治的状況においてその一つの頂点を迎えた。国立音楽院の壁の落書きは、前衛への希求がもはや音楽愛好家のみならず大衆のレベルにまでに高まっていたことの証左であった。このような状況について、クセナキス自身は翌年発表の『クラーネルグ——パレエとテープのための音楽』（一九六九年）のリーフレットに次のように書いている。

せいぜい三世代後には、世界人口は二四〇億人に至るだろう。この人口の八〇％は二五歳以下である。結果としてあらゆる領域において幻想的な変化が起こる。地球上に急速に広まる世代の間で生物学的な争いが起き、人類がかつて経験したことのない予見不能な規模で、政治的、社会的、都会的、科学的、芸術的、イデオロギー的枠組みを壊すだろう。今後、世界中の若者たちの運動によって、こうした闘争の未曾有の増加が示されている。実際にはこれらの運動は、そのイデオロギー的内容とは無関係にわれわれを待ち受けている生物学的転覆の第一歩なのだ。『クラーネルグ』の作曲に潜んでいるのはこの情熱的視点 (passionnante perspective) だった。²⁴

個々の運動のイデオロギーに賛同していたかどうかは別として、少なくとも作曲者はその運動がこれからも社会のあらゆる領域において顕在化すると予測し、この転覆をもたらす「情熱的視点」から自らの制作意図を説明している。六八年の運動に参加するような直接的な言及はないが、彼は「若者たちの運動」を前に作曲活動を行っていたのである。

これらのことから理解できるように、クセナキスは活動の初期から一貫して、自分の作曲技法の前衛性とそれが表現する政治性に自覚的に、あらゆる既存の音楽に抗して作曲活動を行っていた。そしてレヴィナスが着目したクセナキスの独自の音楽性こそが、まさに当時の状況下でのデモクラシーのための闘争において評価された性質であった。したがって、一九六八年以降にレヴィナスがクセナキスを語るとすれば一般にこのような側面を通して読解することができたということになる。

おわりに

当時の思想家にとって、現代音楽の曲想において政治的なものを読み取ることは珍しいことではなかった。たとえばリオタールは「複数の沈黙」（一九七二年）において、現代音楽家ジョン・ケージを西洋の伝統的音楽に対して「沈黙」と「ノイズ」という「非理性的なもの」を突き付けて抵抗した作家と位置づける²⁵。よく知られているようにリオタール自身は、近代までの覇権的な「大きな物語」が不可能となる「ポストモダン」という現代的状況を示した哲学者であり、「同意」ではなく「同意の不在」によって政治的なものを規定したことで知られるが²⁶、この論考において彼は、ケージの作曲理論を同一的で理性的な「時間的連続性」を重視する西洋音楽伝統の対極に位置づけることで自らの政治哲学に接近させている²⁷。

またアドルノは『不協和音』（一九七三年）において、同一的なものを志向する伝統主義としての西洋音楽を批判しつつ現代音楽の「不協和音」をそれに抗する形で位置づけるが²⁸、『新音楽の哲学』（一九七五年）ではこの意味での不協和音を創り出す現代音楽のある潮流を「新音楽（*Neue Musik*）」と呼び、無調音楽や十二音技法で知られるアルノルト・シェーンベルクをそこに位置づけている²⁹。彼は社会的秩序に対する内在的批判理論を音楽に対しても用い、イデオロギーと化した伝統主義を乗り越える新しい意味での「伝統」を論じることで、不協和音の中に社会の本質的な不安定性を見て取った³⁰。このように『存在の彼方へ』執筆時期において、いわゆる現代音楽を政治的に読解する立場は決して特殊なものではない。たとえレヴィナスがこれらの思想家を直接参照することはないにせよ、この種の批評は当時の哲学者にとって十分可能であった。

作曲者が理論的に作曲活動を行う以上、その作為性を楽曲から拭い去ることはできない。クセナキスとて確率論という一つの数学理論を選択して用いており、自らの作曲方法を「ギリシャ的本質」やその「自然性」に結び付けている³¹。ここに、彼自身の基礎づけ主義や自然主義的イデオロギーへの傾倒、さらにはそうしたイデオロギーへと誘う一見反リズム的な「リズム」を指摘することもできるであろう。しかしたとえその作曲理論がかならずしも倫理的に完成されたものでなかったとしても、レヴィナスにとっては彼の楽曲そのものが西洋の伝統的音楽の本質であったリズムへの反抗として、あるいは同一性に抗する歴史的实践として聴こえたのではないか。

したがって、レヴィナスによるクセナキスへの評価はおそらく彼自身の思惑以上に正当なものであった。彼の息子ミカエル・レヴィナスからの影響を超えて窺い知れるのは、社会的分断における両者の結びつきである。一方は「ユダヤ」に立脚しつつ社会に内在

する全体主義的傾向性と倫理的分裂の潜在性を指摘する思想家であり、他方は「ギリシヤ」における群衆の闘争から得た経験を音楽において独自の仕方でも理論化した作曲家である。彼らが交叉する「ノモス・アルファ」という出会いにおいて現れたのは、それぞれの領域を越える隠れた紐帯だったのではないだろうか。われわれが辿りうるのはその痕跡にすぎないが、両者の言説は「不協和」において響き合っている。

凡例

[] 内は初出年

・ Emmanuel Levinas

EE : *De l'existence à l'existant*, Paris : Vrin, 2013[1947].

TI : *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris : Le Livre de Poche, 1971[1961].

AE : *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye : Martinus Nijhoff, 1974.

EN : *Entre nous*, Paris : Le Livre de Poche, 1993[1991].

IH : *Les imprévus de l'histoire*, Paris : Le Livre de Poche, 1994.

LC : *Liberté et commandement*, Paris : Le Livre de Poche, 1999[1994].

ELSA : Avec Roger Burggraeve, *Emmanuel Levinas et la socialité de l'argent : Un philosophe en quête de la réalité journalière : La genèse de Socialité et argent ou l'ambiguïté de l'argent*, Leuven : Peeters, 1997.

注

¹ Franz Rosenzweig, *Der Mensch und sein Werk, Gesammelte Schriften II, Der Stern der Erlösung*, Martinus Nijhoff, 1976[1921], p. 258.

² ユダヤ音楽史研究者である水野は次のように述べている。「シナゴークの音楽が、神殿の音楽の影響をうけたかどうかわからないが、少なくとも、シナゴークの音楽には、神殿におけるような、レビ人のコーラス、オーケストラなどの、豪華で奢侈的な性格はない。楽器は、特別の祭日に吹く角笛を除けば、いっさい使われず、声楽的要素のみによる簡素な形態をそなえていた。[……] 離散 (Diaspora) の後にも、シナゴークは、各地に存続し、ユダヤ教の神事祭は、これらの離散の地でも、本質的に、エルサレムと同じように行われ続けた」。水野信男「ユダヤ教会歌とグレゴリオ聖歌」『島根大学教育学

部紀要（人文・社会科学）』六巻、一九七二年、五六頁。

³ とはいえ、両者は個々の主体を還元する布置としての「全体性」への批判を共有している。この点について、S・モーゼスは戦争体験を通じた両思想家の変遷を論じている。Stéphane Mosès, « Rosenzweig et Levinas : Au-delà de la guerre », in *Emmanuel Levinas, Rue Descartes, n° 19*, Paris : PUF, 1998, p. 85-98.

⁴ この点につき、クセナキスとミカエルの関係を丁寧に論じた次の論考を参照のこと。三上良太「クセナキスとレヴィナスを中心とした現代音楽小史：『存在するとは別の仕方であるいは存在することの彼方へ』理解のための一助に」『アラザル vol.10』二〇一七年、二-五九頁。

⁵ 「クセナキス (Ξενάκης)」という名前は、語源的には優しい異邦人、小さき異邦人を意味する」。同書、二〇頁。

⁶ これまでも M=L・マレのようにレヴィナスのクセナキス評を取り上げて、他者論の中に位置づける議論はあったが、本稿はむしろ共同体論として読解する可能性について論じる。Marie-Louise Mallet, « Écouter un visage? », in *Emmanuel Levinas, Rue Descartes n° 19*, op. cit., p. 175-191.

⁷ 言語の意味作用を対話関係とそれに先行する他者に見るレヴィナスは、「スピノザからヘーゲル」、そして現象学の主体性を、領域拡大する主体の存在論であってこの意味作用を取り逃している」と批判する (TI, 86)。

⁸ 三上良太「クセナキスとレヴィナスを中心とした現代音楽小史」、二〇-二七頁。また、James Harley, *Xenakis : His Life In Music*, Abingdon : Routledge, 2004, p. 1-2.

⁹ C・ペイヨンはこのようにまとめたうえで、「そのようにして彼は、論理の世界と芸術的感情の世界との総合を試み、そして成功するのである」と評している。なお、引用内の日付は実際の完成日ではなく初演のもの。次の論考を参照のこと。Catherine Peillon, « Xenakis, architecte musicien », in *La pensée de midi*, vol. 18, n° 2, 2006, p. 161-166.

¹⁰ Bálint András Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, London : Faber & Faber, 1996, p. 5, also in, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, Zürich und Mainz : Atlantis Musikbuch-Verlag, 1995, S. 54 Anm. 26.

¹¹ Nouritza Matossian, *Xenakis*, London : Kahn & Averill, 1986, p. 58.

¹² *Ibid.*

¹³ 高橋悠治「訳者まえがき」、クセナキス『音楽と建築』高橋悠治編訳、河出書房新社、二〇一七年改訂版、一頁。

¹⁴ マトシアンは彼が確率論を応用して作曲したことについて、作家の創造性にのみ重きを置かないという点で「人間中心的な宇宙観を排した」と評している。Nouritza Matossian, *Xenakis*, op. cit., p. 244.

¹⁵ « La substitution », in *Revue Philosophique de Louvain*, août 1968.

¹⁶ « Au-delà de l'essence », in *Revue de Métaphysique et de Morale*, n°3, juillet-septembre 1970.

¹⁷ « Le Dit et le Dire », in *Le Nouveau Commerce*, cahier 18-19, printemps 1971.

¹⁸ « La proximité », in *Archives de Philosophie*, octobre 1971.

¹⁹ « Le témoignage », in *Actes du Colloque organisé par le Centre international d'Etudes Humanistes et par l'Institut d'Etudes Philosophiques de Rome, les 5-11 janvier 1972, à Rome, par les soins de E. Castelli*, Paris : Aubier-Montaigne, 1972.

²⁰ Alanna Marie Halay, Michael D. Atkinson, “‘Xenakis, not Gounod’: Xenakis, the avant garde, and May ’68,” in A. Nakipbekovea (ed.), *Exploring Xenakis : Performance, Practice, Philosophy*, Delaware : Vernon Press, 2019, p. 3.

²¹ この企画はすでに評価が定まっていた作家を「現代音楽」の旗手として紹介するものであったが、よく知られるようにこの時期以降、現代音楽は停滞期に入り、調性音楽への回帰が行われたと言われる。このことについてたとえば、次の論考を参照のこと。中村滋延「“現代音楽”から現代の音楽へ——偏見と建前からの解放——」『情報処理学会研究報告』八三号、二〇〇九年、一-五頁。なお、フルレは一九八二年から現在まで続くフランスでの「音楽の日 (*Fête de la musique*)」の企画者でもある。

²² Eric Dott, *Music and the Elusive Revolution : Cultural Politics and Political Culture in France, 1968-1981*, California : University of California Press, 2011, p. 206.

²³ Maurice Fleuret, « Bilan et leçon des Journées de musique contemporaine », in *La Revue musicale*, n° 265-266 (numéro double), janvier 1969, p. 7. ただしフルレ自身はこの成功の理由を客観的に分析できるとしており、かならずしも「空前絶後」のものだと考えてはいない。また、六八年五月に理想を見る若者たちが現代音楽に同じ熱狂を見出したことについても両義的な態度を採っている。 *Ibid.*, 9-10.

²⁴ Iannis Xenakis, *Livret du disque, Kraanerg, Erato STU 70527/528*, Paris : Erato, 1969. この箇所について、D・ドマンジュはこうした「情熱的視点」が既存の社会的諸範疇を超えているからこそ「美的視点」として規定されたと評している。Dominique Demange, « Iannis Xénakis : Une approche philosophique », in *Le Philosophoire*, n° 7, janvier 1999, p. 226.

²⁵ Jean-François Lyotard, « Plusieurs silences », in *Musique en jeu*, n° 9, 1972, p. 64-76.

²⁶ リオタールは普遍性自体を否定したのではなく、むしろ「非同意 (disagreement)」、「非一致 (discordance)」の普遍性を思考していたとする。次の論考を参照のこと。Javier Burdman, “ Universality without consensus : Jean-François Lyotard on politics in postmodernity, ” in *Philosophy and Social Criticism*, 2019, p. 1-21.

²⁷ 宇佐美は、ケージの音楽の本質を「時間的不連続性の導入」に見つつ、リオタールの解釈の正当性を主張する。宇佐美理「非人間の音楽——ジャン＝フランソワ・リオタールによるジョン・ケージ論」『名古屋造形大学紀要』十八号、二〇一二年、九九-一〇五頁。この点について、C・ロバートソンは、リオタールのケージ解釈を恣意的であると認めるが、両者の理論的近接性を指摘しケージを同一性の支配に対するアナキズム的な抵抗者として位置づける。次の論考を参照のこと。Casey Robertson, “ Resisting Hegemony through Noise, ” in *Assuming Gender*, 8 (7.1), 2019, p. 50-73.

²⁸ アドルノはこうした西洋音楽を端的に「イデオロギーに墮した」音楽と位置付けている。Theodor W. Adorno, *Dissonanzen, (Gesammelte Schriften 14)*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1973, p. 131.

²⁹ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik, (Gesammelte Schriften 12)*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1975, p. 40.

³⁰ このような伝統主義に抗する「新音楽」の「伝統」概念については次の論考を参照のこと。片上平二郎「アドルノの「伝統」概念——文化的保守主義は、批判理論に接続可能か?——」『社会学評論』五九号三巻、二〇〇八年、六〇〇-六一八頁。

³¹ M・メンデスはこのようなクセナキスの両義性をもって、リオタールのような倫理的態度とは相容れないと論じている。次の論考を参照のこと。 Matthew Mendez, “Chance between passivity and control: The post-humanist ethics of Xenakis, Cage, & Lyotard,” in E. Dimitris (ed.), *Proceedings of the Xenakis International Symposium*, London 1-3 April 2011, www.gold.ac.uk/ccmc/xenakis-international-symposium/programme. (2020年2月20日参照)