

アドルノにおける音楽と思考

—「書かれたもの」としての近代音楽—

鮎川 真由美

アドルノ (Theodor W. Adorno, 1903-1969) の美学、さらにいえばその哲学的思考が、彼自身の音楽経験と結びついて
いることはよく知られている。十代の頃から故郷のフランクフルト・アム・マインで音楽評論を書きはじめ、二十代
の一九二四年～七年にかけてはウィーンの作曲家ベルク (Alban Berg, 1885-1935) に師事し、自作の曲も残しているアド
ルノにとり、芸術経験の中心は音楽、しかも作曲作品であった。また当時、音楽界の前衛といえはシェーンベルク (Arnold
Schönberg, 1874-1951) に代表される作曲家だったという事情も、このことと無関係ではなからう。

このようなアドルノが哲学的解釈の対象とする音楽とは、「脱魔術化」された近代の自律的な芸術音楽⁽¹⁾である (以下
「音楽」とは近代西欧の芸術音楽を指す)。彼はそうした音楽を、聴覚に由来する感性的契機、つまり非概念的契機によつ
て基礎づけるのではなく、「書かれたもの (Schrift)」、すなわち客体化された構成物としてまず把握している。また他
方で、ヴェーバー (Max Weber, 1864-1920) によれば、近代西欧音楽の飛躍的な発展は、音を書きしるす「記譜法」と
いう音楽技術上の合理化に端を発するのである。

音楽へのアドルノのこうした構えは、彼の哲学的実践とも符合している。アドルノと親交のあった作曲家ブーレーズ (Pierre Boulez, 1925-) が、「本質的なことは、アドルノの哲学者および社会学者としての見解が、楽譜と直接専門的にかかわりあうことによつて表明されたということ」⁽²⁾ だと称賛をこめて述べているように、アドルノの音楽論は——たとえそれが最終的には音楽の哲学へと至つてはいても——基本的には楽譜を読むことのうえに成りたつていえる。

それでは、繊細な聴覚をそなえていたにちがいないアドルノがパラドクシカルにも「書かれたもの」のうちに見る音楽と、彼の哲学的思考とは、いかに絡まりあい、ある磁場を作動させているのだろうか。おそらくアドルノの美学——美的経験の理論——の本質にふれると思われるこの点を、彼自身の音楽歴へむやみに帰することなく説明することが本論の課題である。

1 美的経験と近代芸術の起源

はじめに、アドルノの音楽論を包括する彼の美学の特徴を確認しておこう。まず挙げられるのは、それが、 $\wedge$ 美的 $\vee$ (ästhetisch) な経験について、観念論美学と経験主義美学といった対照的な考えのいずれか一方に与することを拒否して出発している点だろう。つまり、前者のように、芸術に仮定された真理は哲学的にのみ経験可能とみて、芸術に普遍概念を与えることを目的とするのでもないし、後者のように、そうした普遍概念なしにただ芸術に内在する経験ばかりに依拠するのでもない。近代以後の芸術との共存を目指すアドルノの美学は、芸術における美的経験を理論と弁証法的に媒介し、哲学的美学の再構成を企てるのである。

哲学的美学は作品内在分析の理念と密接にかかわりながらも、この分析の及ばないところにその居場所をもっている。哲学的美

学の第二の反省 (die zweite Reflexion) は、作品内在分析が突きあたる事態を、己れを介して打破し、力強い批判を通じて真理内実 (Wahrheitsgehalt) へ迫ってゆかねばならぬ。(ÄT, 517f)

作品の内在分析に充足せず、「第二の反省」(内在分析の概念言語を反省すること)によってその内在を超えてゆくこと、このことを通じて主題化されるのが、経験世界における特殊な経験、つまり美的経験なのである。

『美学理論』(一九七〇)のなかでアドルノは、美的経験を「自然の美的経験」と規定するが(ÄT, 103)、それは、人間の精神性を映した芸術美に代わる、自然美という美的カテゴリーの復権ともみなされる(ÄT, 97f)。というのも、理論史的には、カントからシラー、シェリング、ヘーゲルへと至る哲学史のなかで、芸術美の地位の昇格を通じて美的なものについての理論化が押しすすめられ(その際十七・十八世紀のイギリス経験論美学の関連領域は抜きとられていった)、その結果、美学は自然美と手を切ることで、真理という超感性的な理念との関連におかれるようになったからである。アドルノによる自然美の復権は、あくまでも自然美と真理との連関を秘かに保持しつつ、美的経験にそうした自然概念を導入することである。そこでは、精神とは切り離された自然の孕む真理性に目が向けられている。このような自然は、労働の素材でも科学的認識の基体でもない。それは、瞬間的な「現象(Erscheinung)」としての自然なのである。

現象する美としての自然は、行為の客体として知覚されはしない。芸術においては、自己保存(Selbsterhaltung)という目的の放棄が強調されるが、こうした放棄は美的な自然経験においても行われている。そのかぎりにおいて、この自然経験と芸術経験の相違はさほど大きなものではない。(ÄT, 103)

自然美の経験と芸術美の経験とは、ともに主体の「自己保存という目的の放棄」、いかえれば脱我（自我の解消）の瞬間と絡みあっている点で同等の経験とされる。このような瞬間の現象としての自然美の、概念的―対象的な無規定性をアドルノは、芸術ジャンルのうちでもとりわけ音楽に認めている（AT, 113）。それは音楽が、統一的に構成された作曲作品として客体化されて存在する一方で、個々の音そのものはたちまちのうちに消滅し、対象化しえないというパラドクシカルな側面をその本質とするからである。

こうした自然概念を組み入れた芸術経験の理論化には、次のような批判的含意がよみとれるだろう。すなわち、芸術経験における自然の問題化とは、精神あるいはそれが本質的契機とされている近代芸術、この両者の自律を疑い、こうした自律とそれに抗う自然（つまり他者）との連関を焦点にすえるということなのである。

アドルノによれば、すでにヘーゲル（G.W.F. Hegel, 1770-1831）が、自然を精神の他者として精神と対立的かつ結合的に捉えている（AT, 117）。しかし、ヘーゲルは精神の欠如としての自然美―非概念性、あるいは永遠性に対立する儚さに特徴づけられる自然美―を美の実質とみなすことはない（AT, 118f）。この点においてアドルノは、芸術を精神の哲学へ回収することで両者の相互の基礎づけをはかるヘーゲルとは袂をわかし、美や芸術のうちにあって概念に回収しえないものをその中心におくカント（I. Kant, 1724-1804）の美学にたち返っているともいえる。しかし他方で、アドルノとカントには次のような違いがある。カント美学が、美しい対象の理論としてではなく、美しいと感じる主観的判断の論理的分析に基づいて構想されているのに対し、アドルノは、認識（あるいは経験）の枠組みを拡張し、主観内在的な主客関係を超えて歴史的―社会的に規定された「事柄（Sache）」（AT, 153f. etc.）としての作品をめぐる美的経験を問題化するのである。アドルノを含む初期フランクフルト学派のネオ・マルクス主義理論では、認識論上の主客関係は動的な弁証法的関係とされる。したがってこの場合の「事柄」も、その諸要素の構造連関のなかへ主体を分解―配置し、そこにおいて自然の契機も把握される場と考えてよいだろう。

以上のような点からみたアドルノ美学の特徴とは、第一に、それが、芸術経験の理論化において、観念論的な問題構成を引き継ぎながらも、これを認識主観からではなく「事柄」としての作品において構築し直そうとしていること、第二に、「事柄」において「事柄の論理」を徹底しながら、それにもかかわらず「非同一的なものの痕跡 (die Spur des Nichtidentischen)」(A.T. 114) としての自然美を、同一化の論理にとつてのアポリアとして想定していることである。

芸術における自然美、精神における自然(精神の支配の及ばない自然≡他者)の問題は、アドルノにおいては、「事柄」としての芸術作品の内在的解釈のうちに展開されねばならない問題なのである。

さて、このようなアドルノの美学がその射程におくのは、いうまでもなく△近代の▽芸術である。次章以後の議論との関係上、近代芸術にかんするアドルノのよく知られた根本規定を、ホルクハイマー (Max Horkheimer, 1895-1973) との共著である『啓蒙の弁証法』(二九四七)をもとにいま一度ふり返っておきたい。そこでは近代における芸術の成立が、主体の成立と不可分とみなされ、人間による「自然支配 (Naturbeherrschung)」が中心的モチーフとして展開され、とりわけホメロスの『オデュッセイア』にあるセイレーンの物語についての次のような解釈が、人間と自然の対決をめぐる重要な規定なのである。

主人公のオデュッセウスは船で帰郷の途中、半女神セイレーンの住む島のわきを通らねばならないが、その歌声に惑わされて死滅させられない船人はいないといわれている。そこで、オデュッセウスは死から逃れるために二つの手段をとる。一つは、彼が同行者たちに指示したこと——彼らはセイレーンの歌声の危険を知らされ、蠟で耳をふさいだまま懸命に船をこがねばならないということ——である。これは快樂の放棄、つまり労働の強制への道である。もう一つは、オデュッセウス自身が選択したもので、それは、じぶんを船の柱に縛りつけるという犠牲をはらい、セイレーンの魅惑的な歌声を聴くことである。こうして彼だけは肉体労働の過程から離れる。このような労働分離(精神

労働／肉体労働）に基づく社会全体の発展過程が人類の生を保証し、歌声（快樂）との危険なき共存を可能にする。だが、柱に縛りつけられたオデュッセウスは支配者の役割から逃れられず、被支配者である同行者らも、歌の危険を知るだけでその美を知らずに社会的生の再生産に盲目的にたずさわるばかりである。生活実践から遠ざけられたセイレーンは、こうしてその歌声の力を弱められ、単なる観照の対象、つまり近代の芸術になるという（DA, 38ff）。

この解釈の特徴は、神話・支配・労働の絡みあいのうちに近代的主体（自己意識）が見いだされ、それが「主体性の原史（die Urgeschichte der Subjektivität）」（DA, 62）として語られている点、また、生命の秩序をも脅かす先史世界の自然（セイレーン）のうちに近代芸術の起源が含意されている点、さらには、労働と芸術の分化、および労働への補償としてそれに従属する芸術という社会的支配関係の確立が近代には不可欠との洞察である。

他方でこうした先史の解釈では、主体や芸術の生じる場面が、オデュッセウス（人間）とセイレーン（自然）のいずれか一方が、他方の支配に服することのない原初的な対立関係の発生場面とされ、啓蒙世界では労働に服従する芸術も、そこではオデュッセウスと同一の自然連関のなかにおかれているのである。

だが、先史の自然連関からのオデュッセウスの脱出は、神話世界から啓蒙世界（文明）へのたんなる移行ではない。先史の名残は、啓蒙世界における主体（自我）の内部に神話的力としてとどまり、自我原理を根底から揺さぶり続けているらしい（DA, 39f）。

アドルノのこの解釈には、自我形成における自我とエスの葛藤というフロイト（Sigmund Freud, 1856-1939）の後期の理論からの借用がみられる。精神分析理論で自我の確立は、母親との未分離の関係からの離脱、母親とは別の存在としての自己の認識にはじまるという。そして、自我を形成した主体には、失われた調和の世界がその無意識の記憶のなかに残るとされる。たとえば、アドルノの要求する構造的聴取（strukturelles Hören）——複雑な和声を把握し、対象に即して構造的、分析的に聴き取ること——でも、母親との失われた一体性を求めるような快樂の契機が完全に奪わ

れているのではない。アドルノの美学は「古風な美的快樂主義の遺産である直観性の概念」(A.T. 146)を断念してはいないのだ。

芸術は感動と、つまり高揚の瞬間としての魅惑される瞬間と完全には切り離すことはできない。さもないと芸術はどうでもよいものとなりがねないからである。(A.T. 449)

もちろんアドルノは、文明世界に留まるこうした快樂主義的契機を芸術の本質だと明言はしない。そうした発言は、彼の嫌悪する、文化産業(Kulturindustrie)に操作された感情的耽溺とみなされる恐れがあるからだろう。だが、芸術における概念的―論証的次元の強調というアドルノの理論的戦略も、じつは、この直観的―快樂主義的契機、つまり自我とエスとの心理的葛藤およびその瞬間的解消を暗黙の到達点としているようにみえる。こう考えると、オデュッセウスの「自己保存的理性」(DA. 70)も、神話的諸力の克服をもたらす第一の原因というより、むしろ、神話的なセイレーン(自然あるいは原初的な快樂の契機)を内に抱き続けて冒険をする人彷徨のモチーフ⁽³⁾といえるのではなからうか。

啓蒙過程とはこのように、人間と自然の分離および両者のあいだの支配関係の成立・進行(外的自然の支配)である一方、この支配関係を解消させる契機―人間と自然の神話的対決の、歴史的―社会的な諸連関での反復―を主体内に抑圧する過程でもある(内的自然の支配)。換言すれば、自然概念とは、啓蒙過程と媒介された歴史概念なのである。

自然概念のこうした弁証法的規定は、セイレーンの物語に対するアドルノの解釈態度そのものを貫いてもいる。そこで試みられたのは、芸術の起源への遡及ではなく、芸術の起源を先史の解釈という「無意識の歴史記述」(A.T. 384)として物語ることだった。それは、近代の市民主体に共通の無意識的起源の「追想(das Eingedenken)」(DA. 87)として、近代以降の地点においてふり返って語り出すことである。その場合、「神話的歌声に対立する言語」(DA. 86)が先史

世界と啓蒙世界の分かれ目とされる。言語の力で神話を叙事詩へ組織化したホメロス (D.A. 50) を踏襲してアドルノが行ったのは、ホメロスのそうした整序の仕方をつまびらかにしてみせることで、事柄を同一化し、秩序づける概念言語そのものの反省 (第二の反省) を迫ること、それによって言語の支配を逃れた「神話的歌声」の追想の可能性 (認識批判の可能性) を示唆することなのである。

認識批判的契機としての「神話的歌声」は、芸術のなかでもとくに音楽の起源のアレゴリーとみてよいだろう。ただしアドルノのいう音楽とは、言語と同様に自律した論理構造をもつ「音楽言語」である。それゆえ「神話的歌声」も、近代音楽の概念的・論証的次元、あるいはその自律的文脈において読み解く必要がある。

オデッセウスとセイレーンとの幸福にして不幸な出会い以来、あらゆる歌曲は病んでいる。そして西欧音楽はすべて、文明における歌声の不条理に苦しむが、同時にまた、そういう歌声の不条理こそあらゆる芸術音楽に原動力を与えるものなのだ。(D.A. 67)

病の徴候に近代芸術の存在理由をもとめる立場は、全き理念の呈示を芸術の目的とするヘーゲルの、『芸術の終焉』の宣告への応答ともいえる。近代の芸術はその内在的論理によって原初的契機を馴致しえないが、芸術音楽でも、そうした「不条理」が逆にその発展の「原動力」だという。精神や芸術の孕む他律性をこのように主題化するアドルノは、ニーチェ以来といってもよい近代的 (含) 理性批判の哲学的潮流におかれるが、その場合も、彼の哲学的実践のモデルは音楽である。それゆえ没概念的なものを意味する「非同一的なもの」というその哲学の中心カテゴリーも、近代音楽の内在的論理のなかで汲みとられてゆくべきではなからうか。

2 音楽における技術と合理化

◇技術の解説から「社会」へ

近代の芸術作品、そして作品をめぐる経験はアドルノにとって、「精神 (der Geist)」あるいは「合理性 (Rationalität)」の契機に、「精神以前のもの (das Vorgeistige)」である「ミメーシスの衝動 (die mimetischen Impulse)」が加わって成りたつものである (A.T. 180, 192)。芸術におけるこのような「合理性」はとくに「美的合理性 (die ästhetische Rationalität)」とよばれ、労働効率が目的の社会的合理性とは区別される。だが両者は別個のカテゴリーではなく、その差異は個々の作品のなかで、異なる目的連関にしたがう「技術 (Technik)」の違いとしてあらわれるという (A.T. 323)。

そもそもカント以来の形式美学では、芸術によって媒介される特殊な経験は、このような技術・合理性ではなく芸術の形式概念へ、さらにいえば芸術の自律性を支える主観的な形式概念へ回収され、反省されてきたといえる (A.T. 526f)。そしてヘーゲルにより、自律的契機の支配する芸術に社会的・歴史的契機 (芸術の他律的契機) が導入され、近代の芸術経験の哲学的反省への道が開かれた。だが、けつきよくヘーゲルは、精神を本質的契機とする芸術の、こうした他律性を非真理として斥けている。⁽⁴⁾

これに対してアドルノは、芸術の精神的契機を保持しながらも、芸術に内在する他律的契機 (社会) を、芸術と非芸術とを分かち重要な徴とみなす。ヘーゲル以後の弁証法的・唯物論的方法をふまえるアドルノは、現実の素材に徹底して目を向け、それを「事柄」という弁証法的な場として認識論的な基礎とする。主観的な形式概念を近代の芸術経験という地平から再定義する彼の試みは、△形式▽というより△技術▽、つまり近代芸術に特有の技術への着目に特徴づけられているといえよう。⁽⁵⁾

アドルノによる、芸術経験、とりわけ音楽経験の哲学的反省は、「現実」の諸要素を「解説する (deuten)」ことに

認識の基礎をおく彼の一貫した姿勢 (A.P. 334f) と結びついている。その場合、解読対象の「現実」とは、おもに近代市民社会の文化状況であり、音楽史的にはバッハ (J.S. Bach, 1685-1750) 以降の音楽作品とみてよい。さらにいえば、たとえば『新音楽の哲学』(二九四八) では十二音技法が焦点化されているように、アドルノという現実の解読とは、現実の作品の $\wedge$ 技術 $\vee$ を解読することなのである。

もちろん、諸音を構成するこのような作曲の技術は、科学技術とはいえない。マルクス主義的語法によるアドルノの定義にしたがえば、この技術は、作曲家がはいり込む $\wedge$ 生産関係 $\vee$ である素材と、各作曲家の $\wedge$ 生産力 $\vee$ の基準である社会的生産力の総体としての処理方法との相互作用のうえに成りたっているのである (EM, 421)。

次に、こうした技術を具体的に考えてみよう。たとえば、十八世紀以降しだいに形が整ってきた、呈示部、展開部、再現部からなるソナタ形式の交響曲という伝統的素材を、ベートーヴェン (L.v. Beethoven, 1770-1827) は、再現部の強調、あるいは再現部のあとに従来は短く付加されていた終結部の拡充をほどこす、というかたちで完成したといわれる。

このベートーヴェンの処理方法をアドルノは、ヘーゲルの『精神現象学』(二八〇七)の最終章として構想された「絶対知」の位置づけとの類比でみるのである (EM, 411ff)。『精神現象学』は、「意識」の章に始まり、「自己意識」、「理性」、「精神」、「宗教」、「絶対知」へと至る章立てをつうじて、人間の意識の弁証法的な発展過程を著している。その「絶対知」の段階での「主体と客体との同一性が、すでに宗教において勝ちとられていると主張するヘーゲルの全著作の総括」(EM, 412)の身ぶり、と、ベートーヴェンの中期の交響曲(第三番《エロイカ交響曲》や第五番《運命》など)にみられる「再現部の肯定的な身ぶり」(EM, 412)に構造上の類似性をアドルノは見いだしている。両者に直接的な影響関係はないが、発展の最終段階において既知の主題を回顧的に再現し、その最終段階の正当性を強調する姿勢——ベートーヴェンの場合だと、動的な進行過程の最後にくる再現部や終結部が、一つの楽章のなかで占める割合が拡大され、そこにおいて以前の主題が存分に反復、展開されること——に並行性がみられるという。

奇しくも同年であるベートーヴェンとヘーゲル、あるいは音楽の形式と精神の形式とのあいだに同型の企てを見抜くアドルノの立場を次のようにいつてもよからう。それは、近代社会で自律的に発展する音楽領域において、つねに、その他の諸領域と同型の構造が並行的にみられることを楽譜から読み取り、言葉なき音楽（あるいは作曲家）に代わって語り出す役割をもつ音楽の「読み手」としての立場なのだ、と。こうした立場から、ベートーヴェンの作曲技術は、個を超えた社会的契機を孕むものと解される。

ベートーヴェンの諸楽章は、生成し、否定し、自己と全体とを確認するものとして、外に目を向けることなく、それ独自の法則にしたがうことによって、それらを動かす力の源である世界に似てくるのであって、その諸楽章が世界を模倣することによってではない。そのかぎりにおいて、社会的客観性に対するベートーヴェンの姿勢は、反映という怪しげな姿勢というより、むしろ哲学——かなりの点でカント哲学、決定的な点でヘーゲル哲学——の姿勢である。社会がベートーヴェンにおいてうつしとられるのではなく、概念なしに認識されるのである。（EM, 411, 傍点筆者）

音楽における「技術の解読」とは、作品（楽譜）を読むことを通じて、心のなかに「社会」を聴き取ることだといえるかもしれない。音楽を読み、「社会」を聴取するという音楽と社会の媒介、つまり「概念なき認識」は、音楽の技術・合理性という概念的——論証的次元の徹底化のうちにその可能性がもためられているのである。

◇音楽の脱魔術化？

近代の合理性概念がアドルノの技術概念の理論的前提であることはいうまでもないだろう。一定の法則にしたがって事物の質的差異を同一化する「合理化（Rationalisierung）」という尺度により、あくまでも個人的——主体的な音楽経

験と社会的現実とが同一座標にすえられる。しかも合理化の浸透した現実、物象化 (Verdinglichung) された現実とみなされ、「第二の自然 (die zweite Natur)」⁶⁾とよばれるのである。

このような合理化の原型モデルは、アドルノの場合も、貨幣による商品の交換過程である。それは、抽象的な等価媒体である貨幣によって商品が交換され、個々の質的差異が価格による量的測定によって否定される過程——商品の使用価値の、交換価値への包摂過程——といえる。こうした交換理論を、アドルノは一九二〇年代後半に、おもにルカーチ (György Lukács, 1885-1971) の著作から取り入れている。とくに、市民社会という現実、市民主体の意識のあらわれではなく、逆に市民主体の意識が商品形態という現実のあらわれと考えるルカーチを受容したことは、客体化された現実 (作品) の解説から認識批判へ向かうアドルノに手がかりとなったといえる。いいかえれば、それは、観念論における主客の分離および両者の切り離しえない関係は、商品の問題——生産物は商品の形をとることにより、生産者という労働主体からあたかも分離した客体としてあらわれるという問題——にその雛型をみることができる、という理解であった。⁷⁾

一九三二年の論文では、「社会過程における音楽の役割はもっぱら商品の役割」 (GL, 729) と、社会の市場法則にしたがう音楽のことをアドルノはルカーチ風に述べてもいるが、他方で音楽は、その内在的構造において (たとえば不協和音として) 社会の矛盾を告発するという (GL, 731)。だが、この点の考察、すなわち音楽の合理化の内在的考察には、ルカーチにならった商品形態モデルがかならずしも有効とはいえない。

それでは、いったい、近代社会全体におよぼ合理化という重力によって音楽はどのように突き動かされてきたのだろうか。アドルノ自身、「音楽の歴史が、進歩的な合理化のうちの一つであることには疑問の余地がない」と考え、たとえばそれを、「定量記譜法の導入、通奏低音や整律調の発明、そしてバッハ以降続いており、今日、極端にまで繁栄している、統合的な音楽構成への傾向」 (MS, 13f) へ向かう歴史的な歩みととらえている。

これを少し補足しておこう。記譜法の発明以前の西欧音楽は広い意味で即興的なものだったが、記譜法の技術が音の緊密な構成を可能にしてゆく。それは歴史的には、定量記譜法（十三―十六世紀）の時代をへて通奏低音の時代（一六〇〇年頃から一七五〇年のバッハの死までのバロック時代）へ続くが、この時代の有鍵楽器演奏には右手パートに即興性が残っている。十七世紀に五線譜法が、十八世紀前半には等分平均律と調性原理が確立し、その技術にふさわしい鍵盤楽器の形が整えられる。こうしてピアノによる作曲習慣が確立し、調性の支配下で和声と旋律とを駆使する調性音楽が発展をとげるのである。

とりわけ第二次大戦後の、音楽の合理化にかんするアドルノの理解には、じつは、ルカーチの師でもあるヴェーバーの『音楽の合理的社会学的基礎』（一九二二、以下『音楽研究』とする）からの影響がみられる。⁽⁸⁾アドルノ自身、ヴェーバーが既成の「音楽観に支配的な非合理主義に抗して、合理化のカテゴリーを音楽社会学に決定的なカテゴリーとして強調した」と述べ、この論文の著者としてのヴェーバーを「今日までで最も包括的で最もすぐれた、音楽社会学の構想をもった著者」（MS. 13）と評しているほどである。音楽と社会を論じる仕方の相違にもかかわらず、アドルノとヴェーバーの企図の近さは、フランクフルト学派が一般にヘーゲルからマルクス、ヴェーバーを経て初期ルカーチに至る系譜として理解される以上だろう。『音楽研究』の底流には、音楽を社会全体の合理化の一脈とみなすという意図があったといわれるように、近代社会の分析に際しては徹底した「脱魔術化」の主張者の顔をもつヴェーバーが、アドルノの琴線にふれているならば、それは音楽の合理性についての次のような洞察においてではなからうか。

音楽の合理性（musikalische Ratio）と音楽の生命（musikalisches Leben）とのあいだの関係は、音楽史上最も重要な、変化してゆく緊張関係のひとつである。（GM, 80）

音楽の合理化は、抑圧された音楽の生命との「緊張関係」のなかで進展するという洞察、つまり、徹底した合理化も、つねにその内部に非合理性、しかも合理化の原動力となる非合理性を孕んでいるという△矛盾▽の洞察。ヴェーバーがその著作のなかであからさまには示さなかったこのような洞察において、アドルノとヴェーバーはきわめて接近しているように思われる。

3 「書かれたもの」としての音楽

十七世紀初頭にフランシス・ベーコンは、「音は最もとらえがたい、自然の作品のひとつ⁽¹⁰⁾」と述べている。この言葉からも推察できるのは、音の物理的性質や聴覚のメカニズムの解明が、おそらく視覚の場合と比べても意外に遅かったという事実だろう。古くから音楽が、オルフェウスの竖琴の神話にみられるような、非合理的領域に訴えるものとして語られてもいたのは、そうした背景とも無関係ではないと思われる。力学や熱学の発達とともに音にかんする科学的研究のすすんだ十九世紀でも、たとえばキルケゴール (Søren Kierkegaard, 1813-55) は、プロテスタント的禁欲主義やロマン主義の影響もあって、音楽を、感性的な直接性、本能的な官能性を表象するデーモンニッシュ (dämonisch) なものとみなし、精神的、反省的な言語の下位に位置づけていたのである⁽¹¹⁾。

アドルノの音楽理解はこうした非合理主義的伝統とは一線を画している。芸術を「認識の一形態」(A.T. 383) とみなすアドルノは、近代の音楽をまず、客体化された構成物、つまり「書かれたもの」(具体的には楽譜) として把握するのである。

芸術音楽にとっては楽譜のなかでの記録が本質的であって、偶然的ではない、と理解されればじゅうぶんである。書かれたもの (Schrift) なしには高度に組織化された音楽は存在しない。即興音楽と作曲音楽との歴史的なひらきは、質的には、ゆるみと緊

密に分節化されたものとの差異に相当する。(MS, 632)

楽譜に「書かれたもの」に近代音楽の本質をみるということは、音楽の物的性格のみならず、同時にそこに一定の時間が高度に分節化され、音の組織化された構造が存在することに目を開くことである。アドルノはしばしば音楽を言語になぞらえるが、それは音楽が、Satz(楽章/文)、Periode(楽節/双対文)というように言語と似た枠組み構造をもつためである。さらに、音の緊密な時間系列の記号は、記号として指示する以上のことを、言語と同様に語りうるから(MS, 251)でもあり、この点が音楽の質的契機とされる。

これを言葉を変えていってみよう。音楽は計測可能な時間の分節にしたがうだけでなく、「時間の空虚な流れに抵抗する」(MS, 628)。経験的次元における音の流れ、あるいは音符の組織化過程(継起性)と、そうした過程に抗う契機(同時性)との弁証法的な緊張関係のうちに生じる一瞬の「沈殿した時間(die sedimentierte Zeit)」(MS, 632)こそが、音楽に質を付与しうるのである。書かれた曲にくらべ、時間の分節がゆるい即興音楽では、こうした弁証法的な力学のはたらきが弱く、作曲音楽との「質的」な違いがでてくる。

一方、すでにとりあげたヴェーバーも、音符への音の置き換えに近代の合理的音楽の本質を見抜いている。

西欧音楽の発展の特殊な諸条件について問うならば、それはなんといってもわれわれのもつ近代の記譜法(Notenschritt)の発明である。この記譜法はわれわれの近代西欧音楽の存在に対して、文字(Sprechschritt)が言語芸術の存続に対してもつよりも、はるかに根本的な意味をもっている……。 (GM, 64)

ヴェーバーが音楽の発展の端緒とみなすのは近代の記譜法(五線譜法)である。譜線に音の高さや長さをしるす記譜

法のおかげで各声部の関係が一目瞭然となり、合理的な多声的作曲が可能となった。音楽は「書く芸術 (Schriftkunst)」となつてはじめて、作品の永続性や発展性が保証されたといえる (GM, 68)。そもそも時間芸術である音楽の構造化と存在を可能にする、音符への音の置き換えは、文字への言葉の置き換え (この場合は表音文字が想定されている) にくらべて「はるかに根本的な意味をもっている」という。アドルノも文字と音符を並置しているが、そこにはヴェーバーの論点とのずれが生じている。

書かれた言葉 (Wortschrift) と書かれた音 (Notenschrift) とは、一度外から見ると、生成 (Werden) という意味でありながら、実際はただそこに存在するもの (ein Daseiendes) にすぎないというパラドックスによつて奇異の念を抱かせる。ミメーシスの衝動は芸術作品を動かし、そのなかで統合され、そしてその作品を再び解体させるものであり、脆い、言語なき表現である。ミメーシスの衝動は、芸術として客体化されることにより言語となる。芸術は、自然の救済のために、自然の儚さに抗うのである。

(ÄT, 274)

音符と文字を「書かれたもの」として類比的にみるアドルノの解釈で不可欠なのは、本来固定しえないものの固定という「パラドックス」を導く「ミメーシスの衝動」である。精神―合理性の契機とともに美的経験に参与するといふこの契機は、作品の統合へのパラドクシカルな衝動といえる。時間のうちに消滅する音や言葉は、音符や文字へ固定されてはじめて作品として――つまり、固定しえない儚きものの徴である「自然」をパラドクシカルに担うものとして――自立する。アドルノにとって重要なのは、そうして作品として「存在するもの」から、そこに固定しえない契機が経験されることなのである。

近代音楽の本質を「書かれたもの」への置き換えにみるヴェーバーにこだましながらも、アドルノの解釈には、独

自の歴史哲学的洞察がしっかりと交差しているのだ。

総譜はほぼつねに演奏に優るだけでなく、演奏に対する単なる指示以上のものであり、事柄 (Sache) そのものである。……書かれたもの (Schrift)、つまり楽譜による固定は事柄にとって外的なことではない。こうした固定により芸術作品はその起源から自立する。再演に対するテキストの優位とはこうした自立に由来する。(AT, 153f. 傍点筆者)

「書かれたもの」についてのアドルノの解釈は、すでに初期の『キルケゴール』(一九三三)にみられる。そこでは「書物 (Schrift)」が、聖書、あるいは歴史的に失われた意味を読み解かれるべき「暗号 (Chiffre)」と解されているように、¹² 先の引用も、音楽の「総譜」という「テキスト」は、 $\wedge$ 書かれる $\vee$ という最初の一撃によってその「起源から自立」し、切断され、永遠にその原初の意味を失うことを示唆していると考えられる。音から「楽譜」、つまり「書かれたもの」への「固定」は、近代音楽の起源として歴史哲学的に解釈されるのである。

このような起源の解釈には、すでにとりあげた自然支配のモチーフが潜んでいる。すなわち、オデュッセウスにおける神話的歌声の抑圧と、「書かれたもの」への音の固定とのあいだには論理的な並行性がみられるのである。認識論的には「事柄」として規定される「書かれたもの」とは、主観内在的な認識対象としての客体でも、実証科学の研究対象でもない。それは、形式と素材、主体と客体とが、たがいに支配関係なくかわりあう場、いいかえれば、既存の二元的関係を生じさせた原初の切断およびその後の両者の敵対関係の反復を、追想的に惹起する「力の場 (Kraftfeld)」¹³なのである。

以上のように、聴覚的―時間的な音から、視覚的―空間的な楽譜という媒体へ合理化されたともいえる音楽は、近代芸術のあり方を端的に浮かびあがらせるモデルといっている。ところで、この、書かれた音楽は、いったいどのよ

うに経験されるのか。アドルノは音楽教育の観点から次のような興味深い発言をしている。

音楽教育の理想とは、言語を読むことが自明であるように、音楽を適切な仕方を読むこと、しかもその黙読であろう。その場合、とりわけ総譜を読む能力が考えられねばならないだろう。(DS, 110)

音と直接かわる音楽教育ではなく、音との接触を断った総譜の「黙読」、これは、読書に類比的な読譜である。アドルノにとって芸術経験のモデルである音楽経験には、音を直接聴取する経験というよりも「書かれたもの」へいったん反射―転換された音を読み取る経験として、反省(反射)作用が加わっている。すでに示唆しておいたが、この意味でもまた、音楽活動は思考活動に等しいといえよう。

さらにここで、音を読むという行為は、「音楽を内なる耳(das innere Ohr)で具体的かつ正確に、ありありとそこでそれが鳴っているかのように思い浮かべること」、つまり心のなかでの「音楽の忠実な表象」(DS, 109)と連動したものとされる。いいかえれば、「読む」という概念操作は、つねに身体の「内なる耳」へ自然に、(意識せずに)引き戻されているのである。こうした無意識という足枷が解かれる地点に、書かれた音楽を読むこのような実践の終点が、すなわち美的経験が想定されているとみてよいだろう。

4 音楽の△美的▽合理性

◇Komponieren ― 構成／作曲すること

音楽の合理化の洞察以上にアドルノがヴェーバーを評価するのは、その著作のなかの微細な言い回しにおいてである。その箇所が『否定弁証法』(一九六六)で言及されるとき、いみじくも浮き彫りになるのはアドルノ自身における

音楽と認識の関係なのである。

社会学の諸概念は「歴史的現実から取りだされるべきその個別的成分からじよじよに構成 (komponieren) されねばならない。したがって、決定的な概念的把握は研究の始めにあつてはならず、研究の終わりにこなければならぬ」(ヴェーバー『宗教社会学論集』)。こういう定義が研究の終わりにかならず必要なかどうか、あるいはヴェーバーが“Komponieren”とよぶものが、形式的な定義の成果をもつことなしに、彼の認識論的意図に最終的に到達しうるのかどうかはわからない。……しかし、より本質的なのは、ヴェーバーが何を言い表そうとして“Komponieren”という正統科学主義には受け入れられそうもない名称を用いたのかということである。そこで彼が念頭においているものは、もちろんたんに主体的側面、つまり認識の仕方だけである。しかし、ここでいわれている構成はその類比物、つまり音楽の構成〔作曲〕とよく似た構造をしているといえないだろうか。どちらも主体によって生みだされるが、それが成功するのは、この主体の産出作用がそうした構成のうちに消滅する場合だけである。産出作用がひきおこす連関——これこそまさに〈布置〉(Konstellation) である——は、ここでは客体性の記号、つまり精神的内実の記号として読めるだろう。(ND, 167)

認識論的には新カント派(西南ドイツ学派)とされるヴェーバーの仕事を、アドルノは、実質的には主体からではなく客体から導かれているとみる(ND, 166)。この場合のヴェーバーは、現実の諸要素のうちに「精神的内実」をもとめるアドルノのよきモデルなのである。

ヴェーバーのいう「構成」とは、アドルノによれば、現実の諸要素から導かれる諸概念を、一定の中心概念の周りに並べることではない。逆に、それらを配置し、並べかえて、ある連関をもった「布置」として「構成すること」により、中心概念が目指すものを言い表そうとすることだという。現実の把握に失敗した(とアドルノがみなす)主観中心主義哲学にとって代わるものとして、すでに「哲学のアクチュアリティ」(一九三二)で提示されてもいるこの方

法は、「志向なき現実 (intentionlose Wirklichkeit)」の解読という、ベンヤミン (Walter Benjamin, 1892-1940) に由来した方法なのである (AP, 335)。初期以上に哲学的姿勢の先鋭化したアドルノにとり、現実の解読とはもはや「真理概念そのものを布置としてとらえる」(ND, 166) ことではなく、現実の諸要素の連関である「布置」を、いわば目的なき構成とみなし、徹底的に解読し抜くことにほかならない。

さらにここでは、カント的な意味で思考が意識のうちで諸表象を統一することと、作曲において音楽的素材 (音程や和音など) を統一することが、「構成／作曲すること」において一体化されている。芸術的生産と認識を表裏一体とみて、芸術の認識批判的契機をそこに絡めて論じる仕方に、作曲する哲学者、というアドルノの特異性がうかがえる。

しかもこうした認識批判は、すでにみたセイレーンの物語の歴史哲学的解釈とも連繋している。その解釈によれば、労働中心の社会的支配関係が成立する近代では、思考 (精神労働) も作曲 (芸術活動) もまず労働とみなされる。とはいっても、それは賃金労働のことではなく、概念や音といった抽象の対象への主体のはたらきかけを意味する。そして、こうした労働過程が、主体内の自然の衝動を抑圧して執行される自然支配の過程 (合理化過程) だという。このように解される近代の支配や合理化を――それが生じた原初的神話を忘却することにより――僭越にも精神の優位へ帰しているとして、アドルノは、主体の内側から精神を統御するカント以来の超越論原理に異議を申し立てるのである。

「超越論原理、すなわち精神の普遍的かつ必然的な活動には、まぎれもなく社会的な労働が隠されている」(ND, 178) と述べるアドルノは、超越論的主体を歴史的・社会的に制約された精神のあり方とみている。この考えにしたがえば、思考や作曲における統一的な構成作用は、「己れ自身に無意識な社会」(ND, 178) のはたらき、つまり特定の時代の無意識的・社会的労働に支えられているということになる。カントが概念的認識の必然的条件とした、意識における超越論的統一を、アドルノはかのオデュッセウスの「自己保存的理性」へ読み換えているようである。つまり、普遍的

かつ必然的な理性から、主体内に抑圧された自然との関係性においてはじめて成りたつ理性へ、と。

さらにアドルノは、じぶん自身のうちに他律的、無意識的なはたらきを内蔵するような精神を、思考の産物には還元しえない「事柄」としての客体のうちにもとめてゆく。「事柄」から精神的契機を——しかも主観性の解消のうちに——すくい出す方法が、「構成／作曲」なのである。概念的——論証的操作でありながらつねにそれを超えた地点を指向する方法は、「概念なき認識」、あるいは芸術的認識の一例とみることができよう。

◇矛盾の聴取

近代の音楽の合理性を疑問視するなかで人間理性を主題化するアドルノとヴェーバーにとって重要な了解とは、調性の解消という二十世紀初めの事実だろう。音楽の合理化、つまり調性音楽の成立・発展は、同時にその解消への歩みと解されているのである。

音楽の孕むこうした矛盾を、作品分析から哲学的な問題圏へ転位させるアドルノに対し、ヴェーバーはそれを、近代の「音組織」(音高の点から楽音を秩序づけたもので、音階や調性を包括する概念)に内在する矛盾とみる。ヘルムホルツ(Hermann von Helmholtz, 1821-94)をはじめとする十九世紀の成果を援用してもいるヴェーバーの『音楽研究』は、音響理論的にもはやじゅうぶんとはいえまいが、この研究は、アドルノが詳述していない音楽の合理化を、音組織の内在的矛盾とともに描きだしている。音楽の合理化の解明には、すでにふれた商品形態との類比、あるいはより内在的に、ソナタ形式といった音楽形式の検討以外に、近代特有の音組織(調性原理)を省みることが有効だろう。それによつて「事柄」としての音楽を、主観的次元においてのみならず——アドルノの主張どおり——客体に繋ぎとめて理解することが可能なのではなからうか。

さて、ヴェーバーの『音楽研究』は次のように始まっている。「和声的に合理化された音楽はすべて、オクターヴ（振動数比 $1:2$ ）を出発点とし、このオクターヴを五度（同 $2:3$ ）と四度（同 $3:4$ ）という二つの音程に分割する……」

（GM, 3）。そしてさらに次のような議論が続く。ある音を起点として音響物理学的に純正五度を重ねてゆけば、音階を構成する十二の音が順次作られるが、それを十二回重ねて得られる十三番目の音（起点の音を1とした場合の振動数比 $(3/2)^{12}$ ）は、最初と同じ音には戻らない。つまり最初の音の七オクターヴ上の音「同 $(2/1)^7$ 」と、先ほどの十三番目の音とをくらべると、後者の方が「デイトニック・コンマ」の分 $[(3/2)^{12} \div (2/1)^7 = 3^{12}/2^{19}]$ だけ高いのでオクターヴが成立しない。同様のことは他の十一音についてもいえるので、純粋に音響物理学的な分割で得られる諸音に同じ音は存在せず、オクターヴの反復という循環的な音階は構成されないという（GM, 3）。冒頭からこのように、和声的音階を構成するうえでのアポリアが論じられるが、それは、多声的な和声音楽（調性音楽）への合理化の基礎的事実を、ヴェーバーはこのアポリアのうちにみているからなのである。

歴史上、こうしたアポリアを避けるためにとられるのは、さきに確定したオクターヴを十二に分け、音程相互間の和音と和声上の矛盾を均等に平均化する等分平均律という方法である。これが本格化するのはバッハの『平均律クラヴィーア曲集』（二七三）以降ともいわれ、それをもって近代の合理的な音組織の体系（調性体系）の完成とされる（GM, 77）。

ところが、じつは、その等分平均律は首尾一貫した合理的体系をなさない。例のアポリアは、調性音楽のなかでその姿を変えてあらわれるという。

旋律の非合理性によって動機づけられたこうした緊張がないなら、近代の音楽は存在していないだろう。このような緊張は、まさに近代音楽の最も重要な表現手段である。……音楽の和声的合理化は、旋律上の諸事実との絶えざる緊張関係のなかで生きて

おり、旋律上の諸事実を完全に自分のなかに呑み込むことはけっしてできないだけでなく、それ自体のうちにも……非合理的な諸要素を孕んでおり、そうした非合理性はすでに述べた短音階の構造がもつ避けがたい和声的多義性のうちに最も単純な私たちであらわれている。(GM, 81. 傍点筆者)

ここでヴェーバーが注目するのは、調性音楽の命ともいえる同時的―垂直的な和音（あるいは和声）と継起的―水平的な旋律との「緊張関係」だけでなく、等分平均律の和声の基礎である音階―純粹な和声的響きを断念し、異名同音的（*enharmonisch*）な同一化（たとえばピアノの鍵盤上では fis と f は同音）によつて構成される、オクターヴの循環からなる音階―がはじめからもつ矛盾である。音階のこの異名同音的構造と、さらには短音階の構造（旋律的、和声的、自然的の三種の短音階の存在）から生じる論理的帰結が、「避けがたい和声的多義性」だといえる。音階上のこうした矛盾は、つきつめれば、記譜法における音程表記の限界―鍵盤楽器の楽譜上の音程は異名同音的な正確さまでであり、ディトニック・コンマ分の正確さには及ばないという限界―に起因する（GM, 79）。

けれども、こうした原理的矛盾も、それが音の現象として把握されてはじめて音楽上の意義をもつことを忘れてはならないだろう。

しかし西欧の記譜法の意義はやはり大きい。それは、たんに史実として説明しうるが、古き思い出にとどまるものではない。というのも音を和声的な由来にしたがつて解読することが、とりわけわれわれの音楽的 $\wedge$ 聴覚 $\vee$ を支配しているからである。その聴覚は、〔鍵盤〕楽器上では異名同音的に同一化されている諸音を、それぞれの和音上の意味にしたがい、異なったものとして感じ取る（*empfinden*）どころか、まさに、異なったものとして主体的に $\wedge$ 聴く $\vee$ （*hören*）すべを心得ているのだ。音楽の最近の（一九二二年頃）発展は、実際に調性を破壊する方向に様々に動いている。……だがこの発展も、結局は調性の基礎への、少なくとも何らかの最後のつながりを―たとえばそれが調性との対立というつながりであっても―脱し切れないでいる。（GM,

ヴェーバーのこの箇所はとりわけ重要である。記譜法上、「異名同音的に同一化」された音は、個々の和音的連関に応じた異なる意味として理解されるだけでなく、聴き分けられるという。それはつまり、記譜法のメカニズムが聴覚のメカニズムとして身体化されているということなのである。だが、このことに身をもつて気づくのは、曲の進行のなかでスムーズに一定の意味が獲得されないような多義的な音が、調性に限界づけられた聴覚に、瞬間的な苦痛（あるいは快）をよび醒ますときだろう。この、主体による、論理的な多義性の聴取、いかえれば矛盾の聴取が、全音階和声からヴァーグナーによる半音階和声への移行、そしてシェーンベルクによる調性の放棄（無調への解放）への歩みの決定的要因とみなされる。異名同音の同一化という記譜法上の矛盾は、身体を介して、調性音楽の発展・解消の歴史とみごとに絡みあっているのである。

限定されない自然の音から、一定の尺度で十二音へと切り詰められ、組織化された調性体系は、近代の主体——とりわけアドルノ自身——に「第二の自然」として身体化されているといえなくもない。和声的に知覚する主体に刻まれた調性原理のアポリアを、「書く芸術」への音楽の合理化の「犠牲」とみなす批判的な視座とともに。

社会は、進歩的合理性でもって全体的な発展に関与したわけだが、そうした発展のなかでも、音楽とはつねに、かの合理化の途上で置き去りにされたものの、あるいは合理化の犠牲となったものの声であった。それは、音楽そのものの中心にある社会的な矛盾のことであるばかりでなく、今日まで音楽の生産を続けさせてきた緊張のことでもある。（MS. 14. 傍点筆者）

アドルノのこの言葉にヴェーバーとの共鳴を聴き取ることができよう。それは、啓蒙世界でもなお神話的歌声をそ

の内部に抑圧して彷徨うオデュッセウスと、デイトニック・コンマのような微細な「矛盾」を孕む合理的音組織との論理的な並行性においてである。どちらも、近代の合理化の発端からそこに「 $\wedge$ 欠如 $\vee$ 」として埋め込まれ、統一的構成への主体の衝動を促す要因をとまなう、矛盾を孕む合理性という同型の構造をなしている。

「起源こそ目的なのだ、という言葉にもしあてはまるものがあるとするなら、芸術こそそうしたものだ」(AT, 104)と述べるアドルノはしかし、こうした矛盾構造を体现した調性音楽の解消の歩みを回顧しうる、無調音楽以後の地点にいる。すなわち、十二音音楽やその後の音楽のさらなる合理化への警鐘として、合理的調性のなかの無調(Atonalität)ひいては無音(A-tonalität)の状態が、いいかえれば同一性のなかの「非同一的なもの」が認識批判的に追想されるのである。合理性批判としての「美的合理性」とは、近代における音楽のこうした状況を包括的に指し示す概念だといえよう。

「書かれたもの」としての音楽から読み取られ、聴取されるのは、合理化された「社会」であり、そのパラドキシカルな判定尺度として美的経験がおかれていた。けれども、電子音楽の浸透する現在では、そこからどのような「社会」が切り出されるのだろうか。現在の音楽技術のなかへ侵入し、合理性や統一性に代わる社会的な中心概念——それはたとえば逸脱性や反復性なのかもしれないが——を、自己の身体を介して探りだすこと、これがアドルノを超えてすすむ今後の課題であろう。そしてそれは、音楽のあり方をその深層のレベルにおいてわれわれの思考形態とみる、音楽Ⅱ思考の了解にはじまるのである。

略記

- AT: Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, in: *Gesammelte Schriften*. Bd.2 (stw). 1997. (以下GSと略し、巻数を付して記す)
- DA: Horkheimer/Adorno: *Dialektische Aufklärung*. Fischer Taschenbuch. 1993.
- ND: Adorno: Negative Dialektik, in: GS6. 1997.
- AP: Adorno: Die Aktualität der Philosophie, in: GS1. 1997.
- MS: Adorno: Musikalische Schriften I-III, in: GS16. 1997.
- EM: Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie, in: GS14. 1997.
- DS: Adorno: Dissonanzen, in: GS14. 1997.
- GL: Adorno: Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, in: GS18. 1997.
- GM: Max Weber: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. 1921.
(引用にあたっては、既訳のあるものについてはそれを参照させていただいた。)

註

- (1) 本論では芸術音楽を、バッハ以降、二十世紀初めにシェーンベルクが調性を放棄するまでの、機能音声に基づく調性音楽に限定している。
- (2) ピエール・ブレーズ『参照点』笠羽映子・野平一郎訳、一九八九年。p.376.
- (3) cf. Wolfhart Henckmann: „Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick“. Versuch, eine These Adornos zu verstehen, in: *Augenblick und Zeitpunkt*. Hrsg. von C.W. Thomsen und H.Holländer. 1984. pp.82f.
- (4) Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, in: *Werke*. Bd.13 (stw). 1986. p.24.
- (5) cf. Heinz Paetzold: *Neomarxistische Ästhetik*. Teil 2. 1974. pp.34-53.

- (6) 「第二の自然」とは、ルカーチとベンヤミンの影響のもとに「自然史の理念」（一九三二）のなかで理論化された概念。本論ではより具体的に、近代的主体にとって自然な音感となった和音・和声的音楽の調性体系を「第二の自然」とみなしている。
- (7) cf. Susan Buck-Morss: *The Origin of Negative Dialectics*. 1977. pp.26ff.
- (8) 本論のアイルノとヴェーバーの比較検討には特に次の論文を参照した。Cristoph Braun: Grenzen der Ratio. Grenzen der Soziologie, in: *Archiv für Musikwissenschaft*. Jg.LI, Heft 1. 1994. Martin Blumentritt: Adorno, der Komponist als Philosoph, in: *Musik Konzepte*. Vol.63/64. 1989.
- (9) cf. Braun, op. cit., pp.12-19. Marianne Weber: Vorwort zur zweiten Auflage, in: Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft*. 2. Aufl. 1925.
- (10) Spedding/Ellis/Heath (ed.): *The Works of Francis Bacon*. Vol.2. 1963. p.390.
- (11) 『これか―あれか』（太田早苗・大谷長訳『キェルケゴール著作全集1』一九九四年、所収）の「直接的エロスの諸段階、或いは音楽的―エロスのもの」の章を参照。
- (12) Adorno: Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen, in: GS2. 1997. pp.38-42.
- (13) Adorno: Zur Metakritik der Erkenntnistheorie, in: GS5. 1997. p.79.