

Th. W. アドルノ著 渡辺健・高辻知義共訳
『音楽社会学序説』

——十二の理論的な講義——

菊池由美子

本書は、Theodor W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie* の全訳である。元来は、フランクフルト大学において1961年秋から62年春にかけておこなわれた講義であり、同じ62年にズールカンプ社から単行本として出版されただけでなく、この講義の大部分は北ドイツ放送から放送されたものでもある。原文は、講義調で書かれているが、訳文においてはふつうの文体で訳されている。

訳者は、アドルノの著作ほど要約困難なものはあるまいとしている。なぜなら、彼の文体、つまり思考様式はある点から出発していわば直線的に結論に達することは決してなく、なにかが否定されると、その否定から肯定があらわれでるが、それでまえの否定が消えるわけではない。全体は決して静止を知らず、決して体系化されることがないからである。訳者は、否定の逆説的・弁証法的展開とでもいうことになるであろうかと言っている。

著者が音楽社会学にのぞむさいの基本的な志向は、音楽および音楽生活に翻刻される社会構造の解明にあり、その解明の根底となるのが生産力（作曲、演奏、レコードなどの機械的再生産を含めた広い意味での生産）と生産事情（経済ならびにイデオロギーによる制約・条件であって、聴き手のメンタリティや趣味もそうした条件の一局面としてとらえている）の問題である。イデオロギーに関していえば、音楽のイデオロギー的内容およびイデオロギー的作用ととりくむかぎりにおいて、音楽社会学はひとつの批判的社会論となり、そのことによって、音

楽の真実を追求する義務を負うことになる。社会学的にいえば、それは音楽が社会的に正しい認識であるかそれとも誤った認識であるか、という問題なのである。本書では、社会批判の内在する音楽のみが客観的精神の真の沈殿であり、その批判の暗号を解読するのが演奏の課題であるという認識がつねにある。

本書の構成は、以下の通りである。

- I 音楽に対する態度の類型
- II 軽音楽
- III 機能
- IV 階級と階層
- V オペラ
- VI 室内楽
- VII 指揮者とオーケストラ——社会心理学的に見た様相——
- VIII 音楽生活
- IX 世論・批評
- X 民族
- XI 現代音楽
- XII 媒介

I～VIは高辻知義、VII～XIIは渡辺健が訳している。

Iで著者は、音楽と社会についてのごく一般的な考察よりも特殊化された設問の方がより音楽社会学の解明に役立つと考え、理論的に現在の社会の諸条件のもとでの音楽聴取の典型的な態度のあり方を扱うことにしている。そして、音楽聴取の分類が理論的に正しいことよりも、態度のとり方に特徴が現れていることの方を重視したのである。著者は、次のように分類した。

- ① エキスパート（完全な自覚をもった聴取者）
- ② 良い聴取者（音楽に内在する論理を身につけて音楽を理解する聴取者）
- ③ 教養消費者（音楽を文化財として、自己の社会での評判のため知らねばならぬものとする聴取者）
- ④ 情緒的聴取者（束縛された自分の本能を解放してくれるのが音楽であるという聴取者）
- ⑤ 復讐型聴取者（商品化してしまう現代の傾向から古き時代へと逃避する反動的な聴取者）
- ⑥ ジャズのエキスパートとジャズファン
- ⑦ 娯楽型聴取者（音楽を快適な慰安の手段として要求する聴取者）
- ⑧ 無関心な者、非音楽的な者、音楽嫌いな者

以上、著者は8項目に分類したが、音楽から見ると正しい態度のとり方も全体の中に占める位置如何では、少なくとも不吉な運命の時節を熟させかねないという点に矛盾を孕んだ全体の状況が現われている。しかし、この矛盾は現実のもつ一つの矛盾であり、現実を分析し現実の変革にわずかなりとも寄与しようとする意識の呈する矛盾などではないとしている。

IIでは、いろいろなタイプや形式（オペレッタやレビュー、ミュージカルなど）が没落して行った荒々しく厳しい歴史に対して、軽音楽の音楽上の語法が奇妙にも不変であった事実は明瞭なコントラストをなしている。音楽上の語法とは、本当に新しいものが入ることを許さず、耳に飽きるほど繰り返された基本種に帰することであるとしている。

先進工業国で規格によって定義される軽音楽の典型は流行曲とされ、この社会的役割は、心理学でいう同一視の図式をなぞっていると考えられる。つまり、流行曲の中では、聴き手が要求して現実には得られないものに代わって仮像が入って来て、実際の心理の需給のバランスを保つという図式である。この流行曲の聴取者をつかまえるためには、彼らの注意を刺激し、他の曲とは区別させねばならない。かつ、彼らを

はねつけないために平凡な域を越えてはならないのである。この条件を満たす手段は、古くさい個性主義の要素である。つまり、あらかじめ咀嚼したものをそうでないかのようにいつわる個性主義であるが、この隠れたる特性、すなわちエバグリーン機構（決して古くはないように見えること）は、仮空の過去への想い出の中には実際にはなし得なかった生活を取り戻そうと空想する消費者すべてを対象にしている。しかし、使い古された材料を用いて音楽上の独自性をもった成果を達成しようとする矛盾を含んだ性能があると著者は言っている。

IIIでは、音楽は他の芸術と肩を並べてひとつの芸術として認められているが、単に娯楽でしかないと思っている人びとが世間に多数を占めているとしたら、この娯楽というひとつの現象は社会的にどんな意味を持つかという問いを著者はなげかけている。

現存するものを確認せずに受納するという盲点は、市民社会の不変律のひとつであるが、音楽がただそこに鳴っているというだけの事実がもつ抽象的な要素は、音楽の同じく抽象的なイデオロギー的役割に照応する。このイデオロギー的要素は、音楽がそこに占める空間はおしゃべりのそれとして規定される。つまり、芸術音楽が幾度も破棄し否定してきた幼稚な実証主義がこうして音楽の機能に復活するのである。

娯楽音楽での分野では、古風なメカニズムが徹底的に操作され、社会化されており、音楽自体はどうしようもない浮かれ気分がまで落ちてしまい、自分自身と音楽とを混同する連中に語りかけ、おまえたちもわたしのように上機嫌であるんだぞと信じさせようとする。つまり、音楽の機能は、無意識の領域にあるものを一定の反応を示すように型にはめようとするのである。ここであまり成功の幻想などを抱かずにできる唯一のことは、認識したものを言葉に表現してみることであり、そのうえ専門音楽の領域で、イデオロギーに操られた消費などの代りにできる限り音楽に対する正当な認識関係が生まれるように努力することであると著者は結論づ

けている。

IVでは、音楽そのものは享受されるにあたって別種のものに変わり得ることから、音楽と階級との関係について成果は少ないと著者は言っている。音楽はそのままイデオロギーなのではなく、それが誤った意識である限りにおいてのみ働くのである。つまり、社会について考察をめぐらすことによって音楽は外部から見れば正当な意識の位置に座ったとしても、その意識が音楽そのものの内的連関とその必然性に従って、また自由な表現内容に矛盾する時はイデオロギー的になり得るということである。

音楽社会学は芸術を通じて行う社会批判であるが、階級関係への社会批判がただちに音楽的批判と一致するのではない。誤った社会意識を芸術によって矯正するのは、集団への順応によるのではなく、すべての仮像を放棄するまでそのような意識を精錬することにより行われるのである。

著者は、音楽による階級的立場の表現を追求する代りに、階級に対する音楽の関係——どの音楽の中にも音楽に内在する構造の中こそ、矛盾した社会が全体として表現されているのだと考えた方がよいのではないかと言っている。つまり、音楽は内部に階級関係全体が明確に現われている限りで諸階級との関係をもつものであって、そのような実体のある現象と比較すると音楽特有の語法が占める位置はそこで随伴現象以上には出ない。この矛盾関係が純粹に把握され、芸術的形成を受けたものであることが判れば、音楽はイデオロギーであることをやめ、客観的な意識としてそれだけ真正なものとなるからである。今日ここにおいて音楽のなし得ることは、音楽が孤立したことに対しても責任のある社会の矛盾を、自らの構造組織の中に表現すること以外にはないとしている。

Vでは、著者はオペラを社会学を構想するためのものではなく、音楽の諸形式と作品の美的状態はその社会的機能と単純に調和するものである、という仮定に衝撃を与えることを意図している。

わたしたちはオペラと言う形式が時代遅れに

なって行くという印象を払いのけることはできない。なぜならば、オペラの外面的で要求がましい形式が多大な出費を正当化しようとするたびにその様式や実体などからオペラと当のアピールの対象の人びとの間には断絶があるという認識が明らかになったからである。

現代のオペラの社会的局面の危機は、劇場の建築上の姿態がその中で演じられる作品と極端に矛盾する点である。しかし、人びとをオペラに結びつける力とは、彼らが想起起こすことのできない何ものかへの追憶、末世になって今までもち得なかった輝きをようやく獲得する市民制度の伝統的な黄金時代への追憶なのである。オペラの消費は、流行曲同様にこの曲は何であるかという再認識の行為である。すべてが辻妻が合わなくなっているのにオペラの経営が依然成り立って行くことは、文化の上部構造がどんなに無責任化し、ほとんど偶然化しているかを証明するものである。

音楽社会学は、今日、音楽と社会の関係を現実に決定している矛盾を押し出して来たときしかその対象を持ち得ないため、美的対象とその享受の不適合に注意を払わなければならない。

VIの室内楽は、数人の音楽家に分担されて組み立てられるのであり、室内楽の意味はまず少なくとも聴き手の一群と同じ程度に演奏者たちが専有することである。しかし、ときとして前者には顧慮が払われぬことがある。この点から、著者は、室内楽は教会用の宗教音楽の影響範囲とも、漠然とした巨匠的演奏家やオーケストラの聴取の領域とも区別されるもので、このことが社会的にどんな意味をもつかがここで問題にされなければならないとしている。

真正なタイプの室内楽にとっては、音楽と聴衆を合一させることこそ重要であった。両者は市民階級の音楽が完全な自律へ移行した頃から背離して行ったが、私的な領域にたとえどんなにもろいものであっても何がしかの実体性がそなわっている限りは、偉大な室内楽が成立し、演奏され、理解される可能性は存在していたのである。明白に社会的なひとつの経過を精神化した室内楽というものは、この経過の現象面つま

り競争そのものの模写となってしまう。つまり、室内楽の競争はその限りでは現実の競争に対する批判を行うのであり、室内楽の正しい演奏の第一歩は誇示することではなく、身を退くことを習うことにある。室内楽は思いやり、つまり頑固な主張をこととする市民に対する教化手段を重要視している。自己の形式原則に純粹に従うことによって、社会に対して、その社会の意向通りになっている商業資本依存の音楽経営に対して批判的態度を強めて行ったのである。かつては音楽に関与する人びとすべての調和、一致を造り出したこともある室内楽は、こんどは他の種類の音楽よりもいち早く享受というものから離れて行った。そして現代音楽の進歩はまさにこの室内楽の領域に生じた。室内楽はもともと個人の旗印の下にあるのだから、その危機は個人そのものの危機を思い出させる。自立と独立性という、室内楽の作曲技術上の二つの前提は衰弱してしまったのである。いづこにおいても集団的な反応形式が重視され、従って偉大な室内楽について個人たちに対して説教してみても益はほとんどない。

すべて精神的な存在を消費財の仲間にくり入れてしまう社会において、歴史の時流から断罪された存在は、実利主義の普遍的支配のために邪魔されている未来の可能的存在の逃げこむ危っかしい隠れ家となる。室内楽の社会的機能とは機能をもたない機能であり、伝統的な室内楽はもちろんこのような機能さえもう果たし得ないのである。

VIIの指揮者とオーケストラに関する考察は、それらが音楽界で果たす役割の社会的重要性のせいばかりではなく、何よりもまず、それらがなにか小宇宙のようなものをそれ自体のなかに作りあげられているからとしている。

指揮者は、オーケストラの統御者をつとめながら、政治的煽動とも無縁でない転位メカニズムにしたがって、聴衆のことを考えている。これと同時に、現実性をためされれば合格しないであろうような魔術的性格を備えるのが可能になる。すなわち、オーケストラは事実彼が命令するとおりに演奏しなければならない。

音楽は、あたかも各人がそれぞれに演奏すれば、そこから全体が生まれてくるかのごとくふるまう。ところが全体は、整理し均整をはかって、またまた個人の自由意志を否認するひとつのセンターによってはじめてできあがる。このような配列の必要性は、当然オーケストラの場合にさらに強くなる。オーケストラでは、多数の共演者の各人が室内楽団でのように他の人に注意をはらうわけにいかない。オーケストラという装置は、それ自身からも、演奏されるべき音楽の統一からも疎遠である。このことが指揮者という疎遠な機関を呼び出しているのである。

指揮者に対するオーケストラの好悪は、一方では指揮者によって統御されることを熱望するが、同時に指揮者は自分で演奏する必要もなく、演奏する人たちを踏み台にしてでしゃばる寄食者であってうさんくさい存在である。主人と下僕に関するヘーゲルの弁証法が小型化されてくりかえされるのである。指揮者・オーケストラ間の関係から生まれる音楽的合力は、反音楽的な妥協である。

オーケストラの今日の形は、無政府的な商品生産の音楽的ななごりであり、その限りにおいても社会の縮図である。こわれた全体性としても、オーケストラは社会の縮図であり、いちどはこのようにしかなりえなかったものそれ自体の重みによって、麻痺しているのである。

VIIIの音楽生活を扱う社会学は、ニーチェの経験から教えをひき出すことができると著者は考えている。第一は、高度資本主義のもとでは、きわめて多くの音楽の身ぶりのなかに示されている共同体形成力は、審美的に受け入れられるという域をでないものであるという経験的な教えである。次に、資本主義市場から逃れたと思いいこんでいる音楽生活の形態も、やはりその市場とそれをささえる社会構造とにしばられたままであるということである。

音楽は、音楽生活のなかで現実化される。ところが、音楽生活は音楽にあい反しているのである。音楽および音楽行為には多様な形が並存しているが、これは宥和された多様性とは逆の

ものである。音楽生活への参加は、マス・メディアの範囲外では、根本から物質的条件にかかっている。おおよげの音楽生活は、国際的な部分と地方的な部分に分類されるが、その水準の違いはきわめて大きい。前者は、古い中心地や祝祭地に重点をもっており、そこでおこなわれることは、強い支払能力をもった階層の特権である。プログラムは、最もひんばんにくりかえされる作品などが利用しつくされつづけるために、関心は必然的に演奏へ移行する。後者は、効果など気かけない正確で責任ある演奏を堅持している。この要素はほかならぬ極端な現代音楽によって受けつがれ、別の機能をもたされるようになった。ここで、おそらく意味深いのではないかと著者が思っていることは、比較的大きな都市で第二のオーケストラができるという現象である。この演奏会は安くて気さくで現代音楽にもより親切であるが、エリート的な雰囲気欠けるため、客の入りは少ないことが多い。

聴き手の数という量から見て、公の音楽生活をはるかにうまわるのがマス・メディアである。マス・メディアは、たとえば第二オーケストラを放送と結びつけることによって、公の音楽生活の拡大そのものに関与している。音楽マス・メディアの社会教育的業績は、音楽的テキストをだまっぴたすらイメージーションによってわがものとする能力をあたえることにある。これには、ラジオ音楽・レコードがあげられる。音楽生活は生活の仮像にすぎない。音楽は社会的統合によって空洞化されたのである。

IXの世論と音楽との関係に関する問題は、現在の社会における音楽の機能の問題と交差すると考えられている。著者は、音楽と世論について述べることは、相互作用に直面しての補足以上のものではないと断り書きしている。

音楽が必要かつ促進にあたいするという一般的な確信は、なによりもイデオロギー的に作用する。この確信は、音楽をも含めた既存の文化を包括的に肯定しておいて、自分自身が肯定するということを文化に感謝する。ところが禁欲は、音楽を売る人たちの経済的な利害によって

ばかりでなく、客の渴望によっても妨げられる。音楽に対して禁欲的であることは、音楽の正しい姿勢となりうるのである。

音楽の合理性と非合理性の複雑な関係は大きな社会的傾向にかさなる。個別的に実現されたにすぎない合理性は、個別的なものとして自己を維持できるように、教会とか家族のような非合理的な機関を必要とする。音楽は、そしてどんな芸術でも、それらの機関にくわり、それをとおして一般的な機能連関に順応する。

資本主義は、音楽が価値化過程に役だつというそのことだけで、すでに音楽に対して寛大な態度を示す。このことを如実に示すのは、現在ある全ヨーロッパの音楽生活を量的にうまわめるアメリカの音楽生活である。理論的寛容は、芸術を娯楽としてのみこむ実践というものをただでさえ配慮する破壊作業に、保証をあたえる。

音楽はひとたび存在しなければならぬものとされているから、たいいてい人は音楽についての意見をも持っている。おそらく、無数の人間が、世論によってその手にあたえられたカテゴリーにしたがって聞いているのであり、直接あたえられるものでさえ、それ自体のなかで仲介を経ているのである。音楽および音楽との関係が、しっかり固まった文化イデオロギーと根本的に溶けあっていればいるほど、一層アクセントが明瞭になるであろう。

世論の不変律の多くは、正常なものという透明ではないが極度に不寛容な観念にもとづいている。

音楽世論の原動力としての批評の没落は主観主義によって出現するのではなく、客観主義だと誤認された主観性の収縮によるのであって、人類学的に見た全体的傾向と忠実に合致している。音楽の批評は音楽自体の形式法則によって要求される。すなわち、作品とその真理内容の歴史的開花は批評の媒介によって生じるのである。社会的にいつて音楽批評は正当である。なぜなら一般の意識が音楽現象を適正にわがものとすることを可能にするのは音楽批評だけだからである。

最新の音楽には、社会の進歩に影のようにつ

きまとう原始段階への退歩、逆行的なものの潜在エネルギーがくわわってくる。

Xでは、そもそも社会学は最も強い意味で問題性をもつものとしての民族一般とかかわりをもっているとし、民族という概念は一方では、主体の平等という市民的原理のよってきたる概念、すなわち人間という普遍的な概念に矛盾する。他方、民族性は上の原理を貫徹するための条件だったのであって、普遍性を理念にもつはずの市民社会一般にそもそもそうした性質がなかったとはほとんど考えられない。市民社会化は、民族原理によって成しとげられたが、今日そのなごりが、事実ないしいわゆる特殊な民族的要素として残っているのである。

音楽は、民族の旗印をかかげ、民族の代表として登場し、いたるところで民族原理を裏書きすることによって、19世紀中葉以来政治的なイデオロギーとなった。

音楽は、言語上のイデオムに似たイデオムになればなるほど、ますます民族的な規定に近寄る。音楽社会学とは、何が音楽にとって本質的であるかを、技術上の事実で埋没して疲れはてることなく把握する認識であるといえるであろう。

XIの音楽の社会的な内容——現代前衛音楽というものは、徐々にしか開かれないようである。はじめは音響感覚上の特徴と技術上の特徴が、そしてなによりもまずスタイルあるいは目につく表現内容が注意をひきつける。社会的なものの記述としての音楽は、前述の要素がもはや奇異の念をおこさせずに意識の前面を占領してはじめて、解説可能になる。

現代音楽に対する関係が音楽意識を示す鍵となるのは、純正な音楽性、つまり事柄に対する内発的な関係というものが、経験をする能力にもとづいているからである。

分離したものはおたがいに調和されるが、それはこのようないつわりの合理化がねらっている人びとの無力をも、同様に存続させる処置を

とることによってなのである。

XIIで著者は、今日にいたるまで音楽社会的な認識は不十分であると言っている。それは分裂して、一方ではきわめて非生産的な学問の営みになり、他方では、なんら証明されてはいないものになるからだ。

学問的に確立された音楽社会学は、すでに定立されているものなかでのデータだけを集めて、それを整理する。その体質は行政管理者的であって、聴取習慣についてそれが提供する報告は、マス・メディアの事務所を必要とするタイプのものである。

音楽に関する社会学的所見がしっかりしたものになればなるほど、それは音楽そのものからはなれ、表面的になる。が、一方、特殊な音楽的連関に沈殿すればするほど、社会学的な所見としては貧しく抽象的になるおそれがある。

技術は素材の立場と処理方法の立場とにしたがって区別される。前者はおおまかにいって作曲家がはいりこむ生産事情に、後者は作曲家が自己の生産力制御の目安とする完成された生産力の総体に比べることができるであろう。本質的なのは内実であって、社会がどのように音楽に現われるかということであり、どのようにすれば音楽という織物から社会を見いだすことができるかということなのである。

以上、12項目にわたって概略を述べた。初めに訳者が言っていた通り、全体はけっして静止することなく、けっして体系化されることがない。そのために、ポイントをつかんで要約するという作業にかなりの時間が費された。著者の意図、結論がつかみにくかったような気がする。

本書は、音楽と社会の関係がはらむ問題をさまざまな角度から提示して、その示唆をうながしている。しかし、訳者あとがきにも示されているように、本書を執筆した頃よりも時間が経過しており、その後の事情が変わったことにより事実そぐわなくなった点はいくつかみられたことは否めない。