

音楽と社会

安西文夫

音楽社会学は「音楽とは何であるか」の問題を直接に論議するものではない。また音楽が「魂により感覚と知性に訴える人間の創造形態」の一として心性の深奥にかかわることがらであることを否定するものでもない。音楽が「心の奥底の芸術」(ヘーゲル)であることに異論はなく、それが個人的次元の世界で占める広さは、芸術の他の諸領域におとるものではあるまい。しかしもし音楽が「いかなる社会的責任からもがれ、社会的実在とはいかなる連鎖関係もない自由で自発的な個人的自己表現手段」(ヘーゲル)であるといわれるならば、適切を主張ではないであろう。ジルバーマンが音楽社会学の体系化を企図した二〇年まえ受けたはげしい非難はそのような立場からのものであって、それは直接に学問としての音楽社会学の否定につながるものであった。芸術家は「神聖な権利」にもとづいて何ものにも妨げられず、また社会のいかなる願望や要求にも依存せずに創造活動をすすめることができる、とされるのである。政治やイデオロギーをふくむあらゆる社会性からの離脱、「音楽のための音楽」が賞賛され要求されるのである。しかしこれらの主張の背景をなしている、音楽が確立した「美的自律」(アドルノ)こそが、ほかならぬ音楽の社会性に支えられ、両者は切りはなすことのできない関連のもとにある。

それゆえに音楽は社会現象でもあるのである。「音楽はなにはさておき社会現象である。ここで社会的というのは、それが人間の所産であること、またそれが作曲者、解釈者、および聴取者間の一つのコミュニケーション形態であるからである。もし音楽が社会生活をいとむ個人に影響をあたえるといえるならば、まさにこの関係

によつてそれは社会現象となる。」(「1. 1」38) シルバーマンはこのことを立証する根拠となる多数の事例を列举する。たとえば、かつては個人の領分に属し、あるいは教養ある聴取者の小さなサークルに閉じこめられた音楽が、もはやその制縛を脱して民衆のものとなつた事実を指摘する。しかし正しくは音楽が個人の領分に限られ得た時代、それは古い時代のことではないが、¹ においても音楽の社会性が排除されることはなかつたのである。社会性を剝奪された「純粹の」個人的存在が概念のうえでのみ許されるように、もっぱら個人的な音楽も現実の世界では濃厚な社会性に裏づけられているのである。その点においても音楽は例外的な社会現象であるのではない。

音楽が社会現象の一つであるという事実は、それだけでは社会学のみがこの領域を研究の対象とする理由には足りない。歴史的、社会的諸科学のいづれの部門も、同等の権利によつて音楽にたづさわり得るからである。現に音楽歴史学や音楽史、「音楽政治学」や「音楽経済学」その他の試みがあるし、またあり得る。それでは社会学が限定して音楽を研究対象とする根拠は、どこにあるのであろうか。この問題は音楽社会学を学問として、どのように規定するか、の問題にかかわつて来る。

学問としての音楽社会学の規定については、奇異なことにもおもわれるが、統一的な考えかたが確立しているわけではない。このことは音楽社会学を社会学体系のどの部分に位置づけるかの問題にも関連をもつ。音楽社会学を「精神の社会学」に所属させようとするギュルヴィッチや、文化社会学の一部門とみとめる一般の見解は、常識的であるといえよう。そのものの帰属は別として、「芸術社会学」の下部領域として音楽社会学を位置づけるのには、多くの異論があるように見えない。ただこの場合の「芸術社会学」の学問としての性格に関する自己否定、ないし問題意識の喪失がうかがえることがあり、見逃がされてはならない。たとえばバーネットは、芸術史家、芸術哲学者による集約的研究が伝統的に行われてきたのに、社会学者が何故に芸術を研究するのか、と問う人があつても理の当然であらう。」とし、その問に対する応答は、芸術についての既存の実質的な知識に、も

う一つものを附加することではないとする。「芸術の社会学的研究を求めると主張は、むしろ社会的相互作用の性質、集合体の形成や維持、文化変動の諸様式というよりな、専門的な社会学的諸問題の解決に、それが究極的に寄与するところにある。」(121-122)特殊領域としての芸術についての社会学的研究の成果は、もっぱら社会についての一般社会学に返還され、そのことに基本的な意義がみとめられるのである。植民地での収穫をすべて本国に持ちかえり、そのことに使命感を示す帝国主義者の心情にも似たところがある。音楽社会学はその筆法では、一般社会学への寄与ないし強化に資する使命しかあたえられないことになる。いうまでもないことであるが、もっと積極的で独自性をもつ学問として芸術社会学を構想する試みはすくなくない。ところがそれらを通じて音楽社会学の学問としての規定に大きく役立つものがない事實は不可解というほかない。

音楽社会学の所属すべき上位体系として知識社会学をあてるものがある。知識の社会的拘束性、ないし特定の思考様式と具体的社会的「動向」との相互関係が、音楽の世界でどのようにあらわれるかに関心がもたれるわけである。(1, 2)48]「このような定義の仕方は、一方では思考、他方では行為を、たがいに独立のものと見ながら、それらの結びつきを音楽の中に探ろうとする人々には訴えるものがある」とするジルバーマンは知識社会学の先験的傾向を指摘し、それとの関連を音楽社会学について警戒する。もともと知識の諸形態と音楽との異質性からも、音楽社会学を知識社会学に直接に結びつけるのには慎重な留意がなければならぬ。

このように音楽社会学の帰属に容易に扉を開放する上位体系の諸部門のいずれも、この専門領域の学問としての規定となると、あまり多くの援助を提供してはくれない。これらの上位体系の諸部門が学問としての規定に、充分の整理が加えられず、必要で充分の体系性をそなえていないと見られることに、このことは関連をもたないであろうか。諸種の特殊社会学の中に、もし体系的に整理された内容規定をもつものがあるとすれば、われわれにとって多大の参考となるであろう。たとえば知識社会学の下部部門とされる「科学社会学」の場合はどうであろうか。この領域に従事する人々の間には、この学問領域への追求が発生的には相対的に早期に着手されたのに、

あまり急速な展開を見ることなく、停滞的であると見る見解がみられる。しかし学問としての規定については、一つの見本を提供しているように見える。「科学社会学の創建の父と一般に称せられな来までも、科学社会学の現在の勢力と活力とが、大部分はこの人の過去四〇年にわたる労苦の賜物であるというのが、この領域を知る人々の間で、すくなくとも実質的な意見の一致するところである。」「(ト、X、Y)」といわれるマートンの今では古典的となった「科学社会学」の定義を見てみよう。マートンは科学社会学の研究対象を、「文化的、文明的所産を生起させる、進行する社会的活動としての科学」と「これをとりまく社会的構造」との力学的相互依存、簡単にいえば科学と社会との相互関係、すなわち、(一)科学の社会におよぼす影響と、(二)社会の科学におよぼす影響、にみとめる。「(S、280)」ここにいう「科学」は一種の知識体系としての特殊領域とみとめられるが、「社会」の方は数多くの社会的諸部分、諸要因をふくむ包括的な事象であるわけで、その意味で、それらの相互関係をとりあつかう科学社会学そのものは、ソロキンならば「ゼナリック」、ネーデルならば「シノーブテイク」と呼びたい性格を帯びる。この性格は一般社会学および社会学の特殊諸部門を通じて共通にみとめられる基本的性格である。このことを前程として、それぞれの特殊領域と、包括的、総合的な社会との相互関係という図式を、社会学の諸部門の内容の規定に利用することが許されるのではなからうか。

この法式を音楽社会学に適用するならば、それは音楽と社会との相互作用をとりあつかうことになる。便宜上問題領域を(一)、音楽の社会におよぼす影響、(二)、社会の音楽におよぼす影響、とに分けることもできよう。「音楽についての社会学的研究」という表現が、整理されて、以上に述べた意味で理解されるのであれば、許容される定義であろう。シルバーマンは音楽社会学の主要な潮流として十一にのぼる考えかたを列挙している。「(6、563-4)」これらの考えかたは対象の範囲において広狭の違いを示し、それぞれの問題をとりあつかう視点の選択において意見を異にする。ギュルウィッチの「精神の社会学」、マンハイム流の「知識社会学」との関連については前にふれた。近代西欧に特有の合理化の過程を音楽にもあつづけようとするウェーバーの場合に

は、後段で見るように、音楽が社会によって育まれてゆく経過、すなわち社会の音楽におよぼす影響の側面に重点がおかれる。これに反発するホーニヒスハイムは音楽の製作者と聴取者との間の関係に力点をおく点で、対象領域に限定を加える。アドルノは社会と文化に対する戦闘的な批判の視点から問題を見、一面においては当然社会的実践との関連において、他面においては音楽の「肉在的意味」への沈潜の中に、社会と音楽との関連を追求する。ジンメルは九〇年も前、西欧以外の音楽に触発されて音楽を社会的諸関係の所産と見るだけでなく、これらの諸関係が構成、再構成される場合の伝達類型の一と見るほど、今日の音楽社会学の動向に直結する構想をいだいたといわれる。最近流行の経験的音楽社会学における、問題の量化、社会調査を通じての観察の精密化を加えると、音楽社会学の分野での問題追及はますます雑然として統一性を欠くようにも見える。しかしそれらを整理して要約すれば、研究領域についての考えかたが特定の方向に収斂されて、上述の(一)と(二)の基本的な項目に体系化されるように思われるのである。

二

音楽社会学を科学社会学になぞらえて、学問としての規定を試みたのであるが、社会学のこれら二つの特殊部門が、その他の点でも共通の性質をもつとは考えられず、ときとして全く逆の方向を示す傾向すらみとめられる。たとえばマートンは、科学社会学についてみとめた二つの対象領域にはらわれた一般の関心の不均衡を見、「科学の社会に対するインパクトが多くの注意をひくのに、社会の科学に対するそれはあまり多くの注意をひかなかつた」(S, 289)とする。諸種の社会構造に対する科学のインパクトは、特にその技術的副産物を通じて長期にわたり関心の対象であった。明らかに科学は社会的変動のダイナミックな力であった。前世紀ないしその頃、しばしば自然科学者ですらが、実験室を出て、自らの仕事の社会的結果を誇りと驚きをもって吹聴し、或るときは恐怖と羞恥の念をもって告白せざるを得なかつた。科学はこのように強大な社会的結果をもつ。これに反して諸種の社会構造の科学におよぼす結果はあまり認知されなかつた。きわめて少数の自然科学者とあまり

多くない社会科学者たちが、科学の発達の速度、関心の中心、および内容そのものに対する、社会構造から来る種々の影響に注意を払ったにすぎない、とするのである。音楽の場合にはどうであろうか。この場合には正に逆の傾向がみとめられるのではなからうか。すなわち社会の音楽におよぼすインパクトは関心の的でもあり、きわめて顕著にみとめられもするのに反して、音楽の社会におよぼすインパクトについてはあまり強い関心をひかなかったといえそうである。ただ今世紀前半の音楽社会学の歴史において、この関心のうすさは最初最も著しくほとんど創建者と目されるマックス・ウェーバーの場合には、すくなくとも表面的には逆の方向への問題意識がこの関心を排除し、その後、次第に関心のめざめが見られ、最近にいたるほどそのたかまりがみられるのではあるが、しかし基本的な関心の欠除が音楽社会学そのものの発展の経過をつよく特徴づけ、学問としての体系化を大きく左右しているように思われる。

ところで科学におよぼす社会の影響を認知することに、つよい抵抗があるのは何故であるか、をマートンは問うのであるが、この影響の意味する社会的事実を認めることが、科学の独立性、また科学のエトスにおける中心的な価値であるところの科学の客観性をそこなうという誤解、ならびに科学の内在的、自律的な展開にとって外部的である一切の干渉からの遠離を願う科学者の姿勢に関係があると、されるのである。このことは音楽における社会的事実の認知の拒否、すなわち個人的次元の内奥に退避して「音楽の自由で自発的な個人的自己表現」を要求するところの、冒頭に指摘した音楽社会学の否定の主張に対応するものがある。科学も音楽もともに社会的真空のなかでは生命を維持し得ない。

三

音楽の社会におよぼす影響にもまして、つよい関心を、社会の音楽におよぼす影響が集めるのには、音楽形態の成立および展開が、どのような社会的諸条件のもとに行われるかが問われる場合と、社会の中の全一的要素の一つとしての音楽を媒介として社会の構成および変動を観察、理解しようとする場合との二つがある。ウェーバ

一の場合は前者の例であり、社会人類学者ネーデルは後者の意図を典型的に代表する。見逃がされてはならないのは、これらの場合に音楽が単に趣味、教養として附随的な偶然的結びつきしかないのではなく、これらの人々の生活と学問的究明とに、きりはなし難く本質的に結びついている事実である。

ウェーバーが幼時ピアノの練習を通じて示した才気じみたひらめき、若きウェーバーの室内楽、特にベートーベン、ブラームスのそれへの傾倒、烈しい神経症治療後のむさぼるような演奏会詣で、また第一次世界大戦を前にする時期のウェーバー家の芸術家的雰囲気充ちたサロンでの芸術通の学者、哲学者、詩人たちとの交友など断片的に知られるエピソードの中で、音楽がウェーバーにとって「生活の必需品」(ホーニヒスハイム)であったことは、彼の音楽に対する、むしろがむしゃらな指向を思い浮べさせてくれる。われわれは、音楽についての彼の主著の成立をふくめて、この間の情況に関する安藤英治教授の水準の高い考証と解釈をもっている。(1.2)243以下)ウェーバーと音楽とは深いところで結びつき、この結びつきは彼の生涯と学問活動に終始まつわるように思われる。音楽についての彼の主著は今日われわれに提供される姿では、大著「経済と社会」の附論として公刊された。この出版の形式がこの著作を何か附加的で、本質的には重要でないものと連想させてはいないか。すくなくともウェーバーの精神生活の一隅に位置づけられ、その学問体系の全範囲からいって基本的でもなければ、不可欠でもないと解釈されはしないか。そのような評価は当を失している。晩年の限定された年月と最期の段階での世俗的繁忙は、この領域での体系的完成をはばみ、彼が心の中に描いた体系に比べれば、未完のまままで終ったであろう。彼の「宗教社会学論文集」第一巻「儒教と道教」を中国の社会经济史研究として見る場合、「一つの胸像として止まる」と論評したウィットフォーゲルにらえば、音楽に関するこの論講は巨匠の手になる荒削りの未完の大作を思わしめるものがある。しかしそのことよってその内容の意味が低く評価されていいということにはならない。一言でいえば、それは音楽社会学の創建という事業を遂行し、この学問の完成には後続の活動にゆだねたが、その方向を示す数多くの問題点だけでなく、関連する諸学問との関係につ

いての示唆を内包するのである。

ウェーバーの歴史研究にとって決定的な意味をもったと安藤教授によって指摘される今世紀初頭一年間のローマ滞在は、その後の諸著作の体系化の触媒となった原料を、ウェーバーという燃えさかる溶鉱炉に提供する機会を与えた。たとえば宗教社会学のコーナー・ストーンと目される修道院が、近代の和声的に合理化された音楽の温床でもあるという事実の中に、宗教と音楽との、源頭を同じくするという宿命的な紐帯がウェーバーの眼に映じなかつたはずはない。すでにこの頃、宗教社会学的意図とともに芸術の諸形態、中でも音楽が彼の問題意識の中で核心となる位置を占めたと思われる。一連の「合理化の歴史社会学」が結実する一〇年を経た年代を、同教授は、音楽についてのウェーバーの著者が著述された時期であると考証し、「この時期におけるウェーバーの活動はなにより一つとして全体的関連をもたないものはない。『音楽社会学』がこれらの「合理化の歴史社会学」の一環として書かれた」(7.2)251」と指摘される。これらの全体的関連の中で、宗教と音楽とがウェーバーの問題意識の中で明確な核心を形成するのは、偶然のことではない。しかもこれらの「西欧的音楽」こそは、われわれ日本人にとって、最も疎遠でまた最も理解し難いことさらに属する。このこともまたけつして偶然のことではないのであろう。というのはこれらのものが同一の源頭から出発し、同一の必然性にうながされて、西欧特有の展開をとげた姿で、われわれに呈示されているのであって、わがくににおける照応する事態はきわめて異なる道をたどったことを意味しているからである。

ウェーバーの関心を基本的に支配するのは西欧固有の近代合理主義の運命的な展開であって、これが科学、芸術、政治、経済、法制等の諸領域でどのように行われるかが、彼の学問体系の主要部門をなすのである。西欧的近代合理主義は音楽の領域では、どのような展開をもたらしただか。音楽に不可欠の諸要素の中で、たとえば音楽的聴覚、多声性、合理的音程すらが、西欧以外の多くの地域で確立し、洗練されて、それら諸地域に特有の音楽形態の形成にあづかっていて、西欧固有のものとはいえない。しかしながら合理的和声音楽、対位法と和音声

法、すなわち和声的三度による三つの主三和音を基礎とする音素材の形成、および和声的に解釈されたクロマテイークヤエンハーモニクは西欧特有のものである。また弦楽四重奏と管楽器のアンサンブル組織をもつオーケストラや、近代の音楽作品の作曲、演奏を可能にし、したがってその永続性をはじめて可能にした記譜法も西欧にしかなかった。これらを材料とする諸種の表現様式、およびこれらに使用されるオルガン、ピアノ、ヴァイオリン等の楽器、その製作、改良も西欧固有のものである。「西欧的な音楽発展の特有の諸条件は何かを問うならば、何よりもまずわれわれの近代的記譜法の発明が数えられる。」中世末期の修道院で僧達の手によって育てられて行つたこの技法が西欧的音組織の展開における火種としての役割は、近代資本主義の展開において企業業務を中心とする計数、資料の保管の処理技術を用意した簿記術のそれに照応する。しかもこの役割は他の諸要素にとつても共通であり、この役割をめぐって補完する。合理的記譜法、それに立脚する多声性は音組織の和声的合理化そのものをすすめるというように、一方は他方を制約するとともにそれに促進され、相たずえて西欧的音楽に特有の展開を現実のものとしたのである。

ところでウェーバーの音楽についての主著の表題は「音楽の合理的社会学的基礎」である。この表題の示す前半、すなわち合理的基礎は音組織の分析に関するもの、後半の社会学的基礎は音組織の合理化の歴史的条件、特に楽器の社会学的考察にあてられる。それらを通じて、西欧特有の音楽のありかたが、長い期間にわたる近代以前のどのような情況を前提とし、どのような条件のもとに成立し、数世紀におよぶ苦斗を経て、どのように展開されて行くかを、歴史的变化の流れにおいてまた他の音楽形態との対比において、究明する。したがって彼の労作は、社会の音楽におよぼす影響のみ目ざしたように見える。しかしそれは表面のことである。彼の関心は直接には一方的であるように見えるが、けっしてそれだけではない。音楽に向うウェーバーの内部にはもう一つの魂がある。音楽が社会にどのように影響をおよぼすかの問題は、前の関心の中にすでに伏在するのである。二つの問題意識は単に並列的にあるというのではなく、盾の両面のようにたがいに内面的に連結されているのである。

この連結の紐帯は彼のいう言葉の「エートス」にほかならない。古代ギリシャでは、ひとびとの心を動かす倫理的、教育的な作用を生ずる音楽の特性を音楽のエートスと呼び、身体教育は体操により、魂の教育は音楽によって行われるとした、といわれる。ウェーバーの音楽のエートスとギリシャのそれとは、それぞれの根底にほかならぬ人間がある点で一致する。安藤教授によれば、それは音楽の感覚的・官能的性格に対する精神的・倫理的特性の意味でウェーバーによって用いられ、魂をゆり動かすところの、人間そのものの形成力である。人間が近代合理主義の主体者として個的であると同時に全体的であり、一方では個的存在としての人間を完成させるとも他方では社会を形成する。音楽はそのような社会によって育成されるときにも、その人間形成力によって、人間を通じて、社会にはたらきかけるのである。音楽社会学の基本的な二つの問題領域のうち一方だけがウェーバーによって直接にとりあげられたが、他方は無視されたというのではなく、前者の中にすでに潜在的に内包されているのである。

ところで、ウェーバーをこのように求道者にも似た、ひたむきな渴仰をいだいて向わせた音楽は、いずれにしても西欧の近代社会との相互関係の中にあるものであり、その意味において彼の音楽社会学は歴史のこの発展段階における問題状況を集中的に究明しようとするものであるという限界を負うのである。興隆期の資本主義によりやく内部矛盾が露呈され、解決をせまられる前世紀末は或る意味では近代社会の爛熟した姿を示す。音楽の世界でも時を同じくして到達した一応の「完成」が発展の一次的停止をもたらし。「森羅万象を音楽によって表現し得る」と豪語した、リヒアルト・シュトラウスは、ロマン・ローランが描述するように、晩年のみちたりるとともに、この世のあらゆるものに感興をおぼえることがなくなり、倦みつかれた生活ぶりによって、彼の到達した技術的極致のもたらず、しかも退廃に向う古典音楽そのものの宿命を象徴するように見える。また長大な楽想の中に「樹蔭の白い花の匂いや、青い空に、動きはあるが大地から切り離された朱に染まる夕雲のたたずまい」を浮かしたゴブラン織を編むマーラーの音楽は、追いたてられてここまで来た近代人に憩いの場所をあたえる。

そこには時間がない。富裕な市民の生活と同様に潤沢ではあるが、過度に肥大した市民の音楽は、反抗も批判も許さない。ときとして權威の後光に飾られた姿で、ただそこにあつて変化を拒絶する。現実の社会は巾広い形態の変化を含む二〇世紀的展開を開始する。その地底にすでに新しい音楽の諸傾向が胎動を示す。ウェーバーはそれらの變動を追跡しようとはしない。

社会の中の全一的要素の一つとしての音楽を媒介として、社会を理解しようとする考えかたが、社会の音楽におよぼす影響を強調するもう一つの立場であり、社会人類学者ネーデルに典型的に見られる手法であることは前述した。ネーデルは音楽を言語とともに未開社会における社会構造の観察に不可欠で、しかも効果的な通路であるとし、これらなくしては未開種族の理解は不可能であると極言するが〔8〕。これらをアフリカ諸族についての实地調査に遺憾なく利用して得た収穫とそれにもとづく理論構成にその美事な成果が見られる。独創的で才気あふれるこの人物は若い頃、ウィーンでの学業のかたわら音楽の演奏および学問の側からの追求に、すでに名声を得たといわれる。後者については著名の音楽学者クルト・ザックスと共同研究を行い、未開人の音楽と言語に造詣を深かめ、ブソニーの伝記を著わし、演奏の面では異国音楽のラディオ・プログラムを製作したり、寸劇をとり入れた楽団を結成して東欧を中心に演奏旅行を行つて高い評価をうけたと伝えられる。〔9〕〔10〕

深い専門的知識と技術をもつ、この才人が未開社会を対象とする学問活動に従事するにいたつたことは、学界にとつて得難い幸運であつたといわねばならない。彼が音楽を通じて未開社会の観察と理論化をどのようにすすめたか、またそれが近代社会の問題状況にどのような関連をもつか、は興味ある問題であるが、ここでは割愛せざるを得ない。

四

ウェーバーの音楽社会学の創建から今日までの半世紀以上にわたる期間は社会と音楽の双方にとつて、激動の

時代であった。それらはともに細分化の道をたどりながら、量的にまた規模の上で増大し、質的に大きな変化をとげた。音楽の領域で、すぐ眼に立つことは、第一に西欧特有の音楽体系がこの時期の技術的、機械的發展、それに基づく新しい種別の企業の成立などの恩恵をうけて、ますます広い地域、階層で多くの受容者を把握、誘引し、その意味でますます「民衆のもの」となりながら、なお高踏な気概を捨てず、「クラシック音楽」の名称のもとに伝統を維持すること、第二に、しかしこの正統派の音楽は、他の系統の音楽を正面から拒否するような頑迷さはもはや許されず、それに批判的或いは戦斗的のままで対立的な音楽との共存において、多彩な音楽活動の一翼をになうという地位の変化があったこと、第三に十二音技法を先頭にする異質的な音楽の新しい波も、試行的なものから、定着する幸運にめぐまれたものまで、その浮き沈みは烈しいのであるが、平等の存在理由を要求して、きわめて多くの流派が並び行われていること、第四にかつては異国的、原始的として、音楽としての正当な評価を受けなかったものまでが、西欧的なものに対抗して、充分鑑賞にたえるものとして、またときとしては、正統派にすら自らの衰弱した血液を回生させる活力として受容されるほどの寛容をもって、待遇されるようになったこと、第五に、古典音楽をテーゼ、その後の動向をアンティテーゼとして、それらの音楽活動を受容、消化しながら、シンテーゼともいべき高い水準の、音楽の未来の予兆が断片的に読みとれること、等であろう。要するにこの半世紀の時代的様相は複合的でありながら分裂的であり、多元的で多彩である。

この期間はまさにテオドル・W・アドルノの生涯と符合する。しかも音楽はその生涯にとって、片時もはなれることのない同伴者であった。社会学者アドルノにおける音楽社会学は生まるべくして生まれる必然性をもつばかりではなかった。この期間の音楽と社会とのやりとり、ときとして反目、苦斗にいたるまでの経過の目撃者であり、直接の渦中の人物であったアドルノこそは音楽と社会をめぐる諸問題にとりくむ最も卓越した適任者であった。彼の心意と意見は多くの示唆を提供する。

しかしこの人に音楽社会学の学問としての教科書風の規定を期待することは的はずれである。そのような概念

の固定とは彼ほど縁遠く、反発するものはなかつたであらう。おそらく概念的固定は彼にとって白痴の指標であつたに違いない。それは固定化された体系なし秩序について、一般的にあてはまる。理念と思考において、つねに彼は自由でありたいと願つたであらう。固定化は他方では概念の一般化、抽象化による、その空虚をともないがちである。したがつて彼が、たとえ音楽社会学の定義を提示する場合は、およそ定義としては特殊な問題領域に限定されるという意味で特殊であるが、しかもそのことを承知の上で便宜的にか、定義あさりの通俗的要求への譲歩の意味で行うにすぎない。「音楽社会学とは何であるかをすなおに述べようとするとする人は、おそらくまずこゝろ答えるのではなからうか——それは社会に属している個体としての音楽聴取者と音楽そのものとの諸關係についての認識である。」(10)12」この答は音楽社会学の名目のもとに彼がそのときどきに包含させたもの、現に彼がとり組んだものを蔽うものとは思われない。しかしここでも一般化による内容の空疎と固定化が忌避されるのである。「音楽と社会についてのごく一般的を考察よりも特殊化された設問の方が役に立つだらう。」(10)13」だからといつて彼が経験主義的であるのではない。音楽社会学の経験科学的局面の代表者シルバーマンにはつねに敬意を失うことがないが、そのやり方に同調したり、全巾的に満足を示すわけはない。他の問題との関連や相対的な意味を忘れて限定することも、一般化して抽象的な理論のぬるま湯に没りきりになることも許されない。社会と音楽がともにつねに動くかぎり、彼の音楽社会学もある一つの個所に体系的安住を求めるところはできない。そのようを理論体系の停止は問題意識の喪失とつながる。

アドルノの音楽社会学の、もう一つの特性は、やはり彼の認識態度の基本に根ざすことであるが、観照的でないことである。音楽と社会の問題を、距離をへだてて、たとえ眺めるような、或いは傍観者の視点からの、みかたではすまされない。音楽も社会もそれ自らが生きた人間の存在に直結し、認識者としてのアドルノはそのままその渦中にこそあるのである。観照的に賞美されるかぎりのことは気晴しやたのしみにかならぬ。アドルノはそのような形態の音楽のありかたを否定するどころか、細密なデータの裏づけにおいて、その社会的意味を

追求する。自らの好みをよりどころとして、それに合致するもののみ音楽とするような独善的で傲慢な立場には彼は立てない。人間のいとをむすべてが、たとえ水準の低いものであれ、逸脱的で消極的なものであれ、彼にとつてはいとほしいのである。矮小化され、奇形化された音楽の、多くの場合おちいる低俗とそれによつて生ずる、豊かで水準の高い音楽に対する麻痺や反逆、商業主義が自らの利益のためだけの、音楽の贗造を彼は嫌悪、侮蔑の念をもつて見はするが、それもやはり現代の人間の所業であることから眼をはなさない。音楽と社会の双方の、認識と実践との両面の、真っ只中であつて、直接にその当事者であり、立会人としての位置を限界としてそのかぎりて事態に対する批判者であることを願うのである。

アドルノの音楽社会学の第三の特性は、いま述べた彼の願いを可能にする資質に関することである。音楽に ついての見識の豊富で、水準の高いこと、彼自らが音楽に関する技能に熟達していることである。社会についての認識、集中的にはその社会学はあまりに鋭利で、変幻自在で、ときとして戦斗的といえるほど能動的である。現代社会学の平均的な常識性にくらべると、ときとしてかどがあり、唐突であることもあろう。たとえば部門としての社会学と社会動学との分類は白痴的ないし犯罪者的な所業にほかならない。というのは一方は他方を本質的に包含するのであつて、分離して一方の叙述が他方によつて補われねばならないというの、その叙述の怠慢であるからである。彼の社会学は特異のものであるので独断的な性格を疑わせることもあるが、理論体系として水準の高さと啓発的であることとは認めらるべきであらう。西欧的知性の現代の水準の高さの典型の一つとして賞賛されることもあるが、社会と音楽に関する識見の高さもそれに見あうものであり、しかもそのことが偶然でないと思考されるのである。この事實は音楽社会学の今世紀の展開にとつて大きな意味をもつた。

彼は哲学者、社会学者、音楽および文学の理論家としてひろく知られている。しかし作曲家としての彼はあまり知られていない。音楽との宿命的な結びつきは早期に始まるが、一九二〇年代フランクフルトで、ピアノをシュトイエルマンに、作曲をアルバン・ベルクに本格的に学び、実技習得と並行して、独創的で啓発するところの

多い基礎研究を論文形式で世に問ひ、高い評価をうけるとともに、習作の程度をこえる作曲活動もきわめて早期に開始されたようである。若い世代の間ですでに熱烈な論議の的になつていたが、「まだ十二音技法が充分に定式化されそうにもなかつた」二〇年代初期に、無名のはたちの青年アドルノは「作曲上の成熟を立証し」、當時支配的な風潮からいへば異質の「音楽的素材を洗練をもつてとり扱つた」小品（「歌声とピアノのための六つのバガテル」作品六）は後にいたつて「新しい機能をうけもつ意味をもつ」にいたる。ルネ・ライポルヴィッツは作曲家アドルノについての評価を、そのように語ることによつて始める。（「*Adorno*」）当時のアドルノはこの新しい動向に、技術的には作曲活動によつて、理論的には論文を通じて、深い理解と指導者の能力とを証明した。この資質はその後の時期に、古典音楽から最前線の現代音楽までの幅広い音楽現象を見渡し、それぞれに対する評価を誤ることなく、音楽諸形態の裏表を、批判的で、しかも独創的な、えぐるような眼でみつめたのである。彼の文体が晦澁で、ときとして文法から、はみ出るほどの難解を示すことはよく言われるが、音楽についての発言も平明であるとはいひきれない。問題そのものの難しさと照しあわせて、自らの見解についての誤解、部分的な理解、ないし俗流化を警戒したのではなからうか。

「つつしみぶかく、悲劇的に賢明で、排他的な精神形成の人間」というのは、アメリカ亡命中のアドルノに対する、作家トーマス・マンの批評である。（「*Adorno*」）性格の統一性をすらみだすような、相容れない様が、接する人に複雑な印象をあれえるのであろう。この人をめぐる謎めいた評言は、それはそれで意味をもつのであろう。音楽を見る態度も変幻自在で、とらえ難い。十二音技法について早期に深く習熟して、ベルク、シェーンベルクその他の、新しい波の旗手たちとも親交があり、この流派に直接の影響をもつた彼が、そのままこの波に尾いていくかと思つてはならない。いうまでもなく裏切ることもない。ただ波の只中で毅然として冷厳な姿勢をくずさないのである。この技法を駆使する必然性のあるところでは、彼は同調しない。よきものは加えられた抑圧をはねのけて自らを主張し、かえつてたくましくなるともいいたげに、冷酷に対面する。十

二音技法をとりてとする新しい波は、その必然性の自覚から出発するものも、流行に乗りおくれることをおそれてただ迎合するものも、多かれ少かれ古典音楽に対する批判、対決をせまり、その確立は相手の打倒をめざす。妥協も講ぜられるが、基本的には対立する。この対決は当面の敵手である古典音楽のみ向けられるのではなくて、その立脚する基盤である近代社会の特定の形態に対する挑戦であることを彼は見落しはしない。本質的に対立しそれぞれ自らの美的自律を主張する二つの音楽形態のいずれにも、彼は身を投じようとしないのである。優柔不断か日和見と見る人もあるかもしれない。アンビバランスを引合いに出して説明しようとする人もいよう。しかし事實はおそらくそうではない。古いものを審判するのは十二音技法にもとづく無調性音楽以外にないと断定するのに先立って、未来を予示するか、その可能性を秘めた動きもたしかめねばならない。古典音楽は十九世紀的社会形態の調和を奏するばかりでなく、無調性音楽によって開拓された表現の新たな可能性を撰取して、すなわち挑戦者を併呑することによって自らを肥培する。どこか弱弱しく変質的な挑戦者は挫折と敗北においてを漂わしている。新しい波の旗手の或るものは自殺、他のものは狂気、さらに他のものはスラム街での餓死という悲運に見舞われる。これらは古い音楽とその基盤である社会との保守的な力の強大に対する敗北の象徴といえなくもない。だからといって、そのためにアドルノが古典音楽に対する親近と同時に憎悪を捨ててその前にひれ伏すとか、新しい動向への参加をためらうとか、ということはある得ない。彼はもっと長期にわたり、しかももつとしたたかに事態の変動を分析し、そこから生ずる自らの実践的課題を尊重するように思われる。十二音技法への通曉は彼を悲運へ導くことなく、逆にたくましく明るい未来を待望させた。彼の示した「作典活動」によってのみ達することのできる音楽経験を制御する人間のみが音楽理論家としてアドルノが占める最高水準に到達することができる。「(12)359」この高さの水準から、この高さが始めて許す超越性において、様々の音楽のありかたを俯瞰していたのである。

音楽社会の対象領域を、他の連字符社会学の図式にない、社会の音楽におよぼす影響と音楽の社会におよぼす影響と規定したが、これにしたがってアドルノの音楽社会学を見ることができるのであろうか。一言でいえば周到な用意をもって行うのでなければ、そのような試みは無謀であるばかりでなく、不適當であらう。アドルノの著作はすべて概論風の論理的形式化を旨とする系統的なものである。また平面的で羅列的な解説風のものである。彼の叙述はきわめて周辺の領域から、そっとすべりこむようをやりかたもあれば、問題の本質めがけて正面から切りこむこともある。語句の微細な差異や概念内容の細部まで注意を払い、問題状況のかすかなうつかりを大切にとりあつかう。彼の思想は対象にぶつかって火花を散らし、着想のきらめきと論理の燃焼を見せるかと思えば、他の対象は彼の考えかたの境界の透明な大気の中に包まれて静かに息づいているのが見える。というおもむきである。多くの場合、随想風とも、エビグラム好みともうけとられよう。「自分の大脳皮質に、社会とは何か、という概念を獲得しようと思うものは音楽という実例につけばよい。」(「10. 2」94)「ジャズとは何かという問いは、明瞭な定義づけの試みを嘲っているように見える。」(「10」108)定義を嘲笑をもって定義しないではおれない人にとっては、音楽社会学の定義など、もっと嘲笑に値いするであらう。しかしこれほど反語と逆説にみちた表現の独自性は音楽と社会との関係をとらあつかうには必然性をもつ不可欠の手法なのであろう。何よりも彼は先入の既成概念をふきとり、それに汚染された叙述を浄化しなければならぬ。常識の世界では、とりいれらるべきものが先入観念によって捨て去られ、排除されるべきものが容認されている場合もあろう。たとえば音楽はその外的要素である物語性と結びつきやすく、音楽家の生いたちや作曲の動機にまつわる逸話や、音楽について読んだり話したりしたことが、音楽そのものと思われたり、「調性という音楽の慣用語法」でさえ綴られていれば音楽として通用する現象はどうなるであらう。概念規定の厳格で形式的な種類の音楽理論家は、この種のを排除するであらう。しかし常識的には見捨てられる状況がアドルノにとっては意味をもつことがある。限界的、陰画像のようを、或いは代用物としての意味があつて、それらも音楽の本

質の明確化に資するかもしれない。或いは音楽の残滓としてか、すき間の詰物としてか、パロディとしてか、音楽の準機能を演ずるかもしれない。ところで音楽と社会との関係が、慣れあいの調和や統一のみ終始しないというのが、もう一つの彼の持論である。ときとしてそれらは反発し、相手の解体をめざしてはたつき、自らも損傷をうける。ときとしてたがいに分離し、孤立することもある。それでいて究極的にはその関係は断絶することはなく、一方は他方を形成し、形成され、具体化され、逆に改変する。

これらのことは、われわれが音楽社会学の対象領域として教科書風に、というよりは常識的に、設定した図式にあわせて、アドルノの考えかたを整理するという試みが浅薄で、安易であることを示している。問題の本格的な究明には多くの年月と努力が必要であろう。しかし彼の著述はこの努力に敬発的な多くの発言を用意するようと思われる。その一つに、アドルノは晩年になって、三〇年以前に書かれた論文の中から一節をとりだし、自ら賛意を表している。――「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對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。これらの矛盾の力と、社会がそれを克服することの必要性がより深刻に音楽の姿に表現されれば、また音楽がその形式語法の矛盾の中に社会状況の危機をより純粹に表出し、受難の暗号文のかたちで変革の呼びかけを行えば、音楽はそれだけ優れたものとなる。途方に暮れた憤りのままに社会を凝視しているのでは音楽にとって何の利益もない。音楽がその社会的機能をより正確に果たそうとするなら、自分自身の材料で、自分自身の形式原理に従って、自らの技術の最内部の核にまで含まれている社会の問題を表現にもって行くべきである。こうして芸術としての音楽の課題は社会科学理論の持つ課題とある種の相似を示すことになる。」〔(10, 2) 119〕

関係文献

本文中の()中の数字は左記文献に附せられた番号、()外の数字は、その出所に該当する頁数を示す。

- (1 , 1) Silbermann A., Wo von lebt die Musik—Die Prinzipien der Musiksoziologie, 1957
- (1 , 2) " The Sociology of Music, tr. by Corbdt Stewast 1963
- (1 , 3) " , 城戸明子訳「音楽はいざと」昭和41
- (2) Barnett, J.H., "The Sociology of Art, " in Merton, Broom and Cottrell, Sociology Today, 1959, pp 197-214
- (3) Hauser, A., "Ziele und Grenzen der Soziologie der Kunst," in Sociologica, 1955, SS. 387-98
- (4) Merton, R.K., The Sociology of Science, 1973
- (5) " , Social Theory and Social Structure, 1949
- (6) Silbermann A., "Musik, " in Woerterbuch der Soziologie, hrsg. von W.Berndorf, Bd. II, 1972
- (7 , 1) Weber, M., "Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, " in Wirtschaft und Gesellschaft, 4.Aufl., 1965
- (7 , 2) " , 安藤英治, 池宮英才, 角倉一朗訳解「音楽社会学」昭和43
- (8) Nadel, S.F., The Foundations of Social Anthropology, 1954
- (9) " , The Theory of Social Structure, 1957
- (10 , 1) Adorno, Th.W., Einleitung in die Musiksoziologie, 1962
- (10 , 2) テブルノ, 渡辺健, 高辻知義訳「音楽社会学序説」昭和45
- (11) " , 三光長治, 川村二郎訳「楽興の時」昭和44
- (12) Leibowitz, R., "Der Komponist Theodor W.Adorno, " in:Zeugnisse Theodor W.Adorno zum sechzigsten Geburtstag. 1963