

対位法的読解の理論的・実践的有効性の検討

有 田 亘*

The Usefulness of Contrapuntal Reading in Practice or Theory

Wataru Arita*

Abstract

Is Edward Said's concept of "contrapuntal reading" good enough in practice, but not in theory? In order to solve this problem, we consider the discussion of T.W. Adorno "Beethoven's Late Style" in Said's *On Late Style*. At the same time, we compare it with "On *Fidelio*" of "*Così fan tutte* at the Limits," also by Said. Because of this comparison, we consult the playing style of the pianists V. Afanassiev and I. Pogorelich. However, this paper is intended to use the idea of classical music for social epistemology. In order to lead us to understand this, we refer to Slavoj Žižek "Against the Populist Temptation : *Ode to Joy* and the *Turkish March*."

キーワード

社会認識論 対位法的読解 晩年のスタイル サイド アドルノ ジジエク

1 サイド

以前私はモーツァルトの「固有音 (Urtone)」について考察したことがあった (有田 2002)。それは多くの愛好家たちがモーツァルトの音楽から聴き取れると口をそろえて言うものの、実際にはそのような音は鳴っていない——せいぜい、努力すれば聞こえると解釈できないこともない——というものだった。そうした「固有音」の物理的には存在の不確かな、だが観念的にはその実在が固執される社会 (学) 的性格を、そのときはエドワード・サイドの『音楽のエラボレーション』(1991) に基づいて分析したのだが、一方でサイドが『晩年のスタイル』(2006) の中で扱っている論点の多くはそれと対を成すものではないかと考えている。

「固有音」はモーツァルトについての音楽学あるいは愛好家たちの間の議論の中で持ち出されるもので、主にブラームスを取り上げ、モーツァルトにはほぼ言及のない『音楽のエ

*ありた わたる : 大阪国際大学人間科学部准教授 (2015.12.4 受理)

ラボレーション』の中には出てこない単語である（それを結びつけるのが拙稿の作業の一つでもあった）。だが『晩年のスタイル』には、サイドの人生で最初のオペラ体験となった『コシ・ファン・トゥッテ』について突き詰めた章がある。もちろん「固有音」に関する言及は一切無いものの、そのモーツァルトのオペラがいかにモーツァルトの音楽として承認しがたい（と、ベートーヴェンの目に映っていた）のかという話題がそこでは取り上げられていた。つまり、モーツァルト固有の作品であることには間違いのない、だが観念的にはその事実が忌避されるその音楽の社会（学）的性格を考察することがそこでの議論の中心を成していたのである。

『コシ・ファン・トゥッテ』はモーツァルトの「晩年のスタイル」で書かれた作品だということになる。ここで確認しておく、その言葉は「ベートーヴェンの晩年様式 (Spätstil) について」(1938) というテオドール・アドルノの論文に由来する概念であり、人生の終わり近くで偉大な芸術家たちの仕事と思索が獲得した新しい表現語法 (Said 2006:6 = 2007:27) を指してサイドはそう呼んでいる。

ただここで、「人生の終わり近く (near the end of their lives)」という言葉の取り扱いには繊細な注意を要する。そもそも「晩年」とは何のことなのか？ 一般にベートーヴェンの「晩期」ないし「後期」「第三期」の作品とは、1827年にけっして長いとは言えない生涯を閉じた彼の最後の10年弱ほどの間に作曲された5つの『ピアノソナタ』や『交響曲第9番』、『ミサ・ソレムニス』、6つの『弦楽四重奏曲』、『ピアノのための17のバガテル』などのことである。だがモーツァルトとアドルノが上記のオペラと論文を書いたのは、ともに34歳の時だった。1791年に没した大作作曲家にとっては、それは死の前年の出来事だったが、大哲学者にとっては出版こそ1969年に65歳で亡くなる5年前にずれ込んだとはいえ、業績としてはむしろ初期のものにあたる。ではベートーヴェンの没年齢と同じ56歳の時に白血病を宣告されたサイドにとってはさしずめ、それをきっかけとして1991年に執筆が開始された自伝『遠い場所の記憶』(1999)以降、2003年に67歳で亡くなるまでの仕事と闘病生活が「晩年」にあたるのだろうか。

『晩年のスタイル』第1章のタイトル「時宜を得ていることと遅延していること」が如実に示している通り、「晩年」の対義語は直ちに「若年」や「青春」ではない。サイドはアドルノと同様、「遅い、遅れた (late)」という観点から「晩年性 = 遅延性 (lateness)」を定義する。それは「時宜に適っている (timeliness)」あるいは「調子が合う (in time)」のとは反対の、「時をはずしている = 調子外れ (out of time)」な状態、ある種の「時代錯誤性 (anachronism)」を意味している。これは上記の自伝の原題が示している通り、「場違い (Out of Place)」な状態である「故国喪失 (exile)」の空間的なズレに注目したサイドの、時間的な観点からの議論と捉えることができる。

このような対比を通じて考えてみたいのは、「唄の調べ (air de la chanson)」を聴き取るという音楽的な（だがその言葉はマルセル・ブルーストによる文学的な）比喩を用いながらサイドが語った、一定の社会認識を可能にする方法のことである。それを彼は「対位的読解 (contrapuntal reading)」と、やはり音楽的比喩と、専門である文学批評的・思想的作業とを結びつけながら呼んだ。『オリエンタリズム』(1978) から『文化と帝国主

義』(1998)を通じて、非人間的な観念の体系がいかに現実の社会を強固に形成しているか、しかもそれがいかなる人間的基盤から生み出されたものであるか、にもかかわらずその問題をいかにして人間的に解決すべきなのかを一貫して考察してきた彼の生み出したその方法の意義についても以前論じたことがある(有田2010)。その際明らかになったのは、言うなれば、植民地主義批判の「調べ」は階級社会批判を通じては聴き取れず、むしろ植民地主義内部においてこそ聴き取れるという矛盾を孕んだ「姿勢と言及の構造(structure of attitude and reference)」と、その際に階級社会批判を植民地主義の状況の中に「置き直す(restore)」ないしは植民地内部の植民地主義批判を階級社会の外部に「連れ出す(take out)」という操作の必要性であった。この政治的实践としては役立つかもしれないとはいえ、一貫性を欠き恣意的とも言える点で理論の水準に達していない方法を採用することの意義を本稿では再考してみたい。

その点で、上述してきた議論とは直接関係のまったくないベートーヴェンの『交響曲第9番』に例を引いたスラヴォイ・ジジェクの議論を接続するのは有意義だと思われる。そこで行われているのは、ベートーヴェン固有の作品であることには間違いのない、だが観念的にはその事実が無視されるその音楽の社会(学)的性格を考察することだからである。

2 アファナシエフとポゴレリッチ

個性的なピアニストであるとともに文学的才能においても知られるヴァレリー・アファナシエフは、ベートーヴェンの後期三大ピアノソナタを収録したCDのプログラムノートの中でこう述べている。「ベートーヴェンの晩年の弦楽四重奏曲やピアノソナタを聴くとむしろ居心地の悪さを感じるものである。それは、物理の諸法則に反して、鏡に反映しない人物を前にした時と同じ感情かもしれない。」つまり、彼の後期の作品は他の誰の影響も受けておらず、また誰にも影響を与えていない。まるで「影のない人物」のような不気味なところがある、と(アファナシエフ2001:158)。

「反映の消失——ベートーヴェンの晩年の作品」と題されたこの文章は、「ドッペルゲンガーの鏡像」という副題を持つ著書の中に収められており、様々な「反映」、すなわち芸術家たちの複雑な相互影響関係に対するアファナシエフの深い関心がうかがえるものとなっている。初期ベートーヴェンはたとえばハイドンを反映しているのに対し、中期の作品はシューベルトからショスタコーヴィチにまで大きな影響を及ぼしているというように、「ほぼ二世紀にわたってベートーヴェンは、ある程度まで、鏡の儀式に巻き込まれていた。」(アファナシエフ2001:158)

その「鏡の儀式」を、この文章を書いた頃のアファナシエフは、非常に遅いテンポのメランコリックな演奏で表現していたのかもしれない。「メランコリーは人間の最も高貴な感情である」という言葉はブラームスの間奏曲集について語った彼の言葉だが、もちろんブラームスにも「反映」されている高貴な感情を彼は奏でていた。それはともすると今にも止まってしまうのではないかと思わせるオルゴールのように遅くなってしまふ。

だがそうした彼の演奏会に招かれた木村敏は浅田彰に、アファナシエフの演奏をメランコリックと呼ぶ浅田の用語法は精神医学的には問題があると指摘した。止まってしまうか

に思われるほど遅いアフアナシエフの演奏は、だがそれでもなお、どんなに遅くとも流れることをやめない「生きられる時間」（ミンコフスキー）としての「持続」（ベルクソン）なのだ。たしかにそれは良くも悪くも「反映」の連続性によって成り立っている経験なのかもしれない。それに対し、文字通りの「鬱病（メランコリア）」とは時間が粘着的に停止する窒息的经验である（浅田 2014）。

そしてまた、だからこそ、最近のアフアナシエフはかつてほど遅いテンポのブラームスを弾かなくなった。それはなぜなのかと 2013 年のびわ湖ホールでの演奏会のあと聴衆の一人から出された質問に彼は超然と、特に理由はない、この曲はこの速度で弾かなければならないということはないし、そんなことをいちいち考えながら弾いている時間はないとはぐらかした。その返答にこそ、むしろ彼のこれまでの演奏との「反映の消失」が見て取れるが、いずれにせよ彼の（文学的思考・発想はともかく）音楽的演奏は、「晩年」を「反映の消失」と捉えるのとは異なる形で実現されていた。むしろ反映の消失として捉えられるべきは、浅田彰も彼と対比的に想起した、イーヴォ・ポゴレリッチの演奏かもしれない。

「アングルのように新古典派を装うロマン派」と浅田がたとえたように、ポゴレリッチはどんなロマンティックな音楽にも一見明晰な古典派的造形美を与えながら、よく見るとその形は不自然に誇張されているという、危険な魅力で聴衆を釘づけにしてきたピアニストだった。だが妻を 1996 年に喪ったことで重度の神経症を患った彼は一時期演奏活動休止にまで追い込まれた。2005 年に復帰をはたしたものの、彼の演奏はかつてのものとはかけ離れた異常なものとなっていたのである。過剰に遅いテンポ——本当に途中で演奏が止まるのではないかと聴衆を恐れさせるほどであり、ファンの中には離反する者も現れるようになった——は、時として多少速まることがあっても、とにかく音楽として流れない。連続性を欠いた音の断片として響くばかりのその演奏を、これこそ正しい意味でメランコリックと言うべきかもしれないと浅田は評している。

3 ベートーヴェンとモーツァルト

アフアナシエフが反映の消失と語り、ポゴレリッチがある意味それを演奏で実現してしまったとも言えるベートーヴェンの「晩年のスタイル」は、「固有音」同様に観念的なものと言える。そのようなスタイルが本当に実在するのかどうか不確かだという意味において。実際、上述したポゴレリッチの演奏にベートーヴェンの作品は含まれていない。アフアナシエフもまさに「消失」を奏でるのではなく語るのみである。だがそれこそはアドルノのベートーヴェン論自体に現れているものであるとサイドが指摘する特徴である。「晩年のスタイルは、芸術が現実を優先しないときに生じる。」（Said 2006:9 = 2007:31）芸術家本人はその存在に固執するものの、それまでの当人の人生を見てきた周囲の人々の目には存在しているかのように映らないのが「晩年のスタイル」なのである。

だからサイドはアドルノのベートーヴェン論を紹介する前にまず、トーマス・マンの小説『ファウスト博士』の一節を引用するという迂回的な形で議論を始めている。それは主人公アドリアンとその師クレッチェマルが出会うきっかけとなったレクチャーコンサートで、『ピアノソナタ第 32 番』を弾きながら「ベートーヴェンは何故この曲に第 3 楽章を

書かなかったか」を蕩々と論じたクレッチュマルにアドリアンがいたく感動する、という場面である。『月光』『熱情』『悲愴』など、いわゆる「中期」の代表作に比べると知る人も少ないこの最後のピアノソナタを書いたときのベートーヴェンの作風をクレッチュマルはこう表現したのだった。——「いまや彼から発せられる身も凍る息に、同時代人のなかで彼にもっとも同調していた人びとさえもおびえ、こうしたかたちの意思疎通に啞然として立ちすくむしかなかったものの、そのメッセージすら、彼らには、ほんの時折、まさに例外的なときだけ、かろうじて理解できるにすぎなかったのです。」(Mann (1947))

むしろ近年のポゴレリッチによって演奏されるべきだった病的なまでにメランコリックな楽曲、とでも言うことができるかもしれない。それほどまでにベートーヴェンの晩年の作品は理解不能なものに聞こえたということであり、にもかかわらずその晦渋さにベートーヴェンはあくまでも執着したのであり、そしてアドルノはそのことをクレッチュマルという登場人物に仮託しつつも断固として肯定したのだ、ということが見て取れるだろう。なぜなら、この個所の執筆に際してマンがアドルノの助言を求めたことは周知の事実だからであり、それゆえサイドは「ここにあるのは純正なアドルノである」とコメントしているからである。

だがもちろん、そのような聞こえ方をする音楽が純正なベートーヴェンのものであり、ましてやそのような聴き取り方をするのが純正なアドルノであるとは、通常考えられていない。常識的にはベートーヴェンの（少なくとも「中期」までの）音楽は弁証法的に発展する綿密な構築作業の産物であると考えられており、作品全体としての完全性を達成しているクラシック音楽の最高峰の一つとして位置づけられてきた。そしてそのようなベートーヴェン像、ひいてはクラシック音楽像を決定づけたのが「構造的聴取」を提唱した音楽批評家としてのアドルノの業績であったことも誰もが知るところであろう。長大であるがゆえにとすると退屈にすら思える、しかし十全な連続性を達成しているがゆえに一音一休止符たりとも過不足のない規模の音楽に真剣に集中して向き合い、その複雑だが有機的な全体性を形作る構造を正確に聴き取らねばならない。それはベンヤミンには許容できてもアドルノには断固として受け入れることができなかったポピュラー音楽に対する「散漫な聴取」とは対極にある態度だった。

にもかかわらず、ポピュラー音楽研究が主流となった最近の音楽社会学がたえずその批判的出発点に置いてきたアドルノは、晩年のベートーヴェンに関しては非常に散漫なものとして聴くべきだと主張しているかに見える。「ベートーヴェンの晩年の作品のなかでアドルノを明らかに捕らえて離さないのは、その断片的性格であり、みずからの連続性を無視しているかにみえるところである」(Said 2006 = 2007:32)。『ピアノソナタ第32番』の第3楽章をなぜ書かなかったのかという質問にベートーヴェン自身は超然と、時間が無かった、だから第2楽章を引き延ばしてすませたのだと答えた、とクレッチュマルが紹介していた(のをびわ湖ホールでのアフアナシエフは意識していたのかもしれない)。こうした「唐突に作品を投げ捨てる」かのようなベートーヴェンの姿勢に言及するクレッチュマル＝アドルノは、それを「全体性を痛切に意識しながら、またそれゆえ残存を痛切に意識しながら、全体性も残存も永久に手に入らない」という「悲劇的認識」——ないしは「否定弁

証法」——の現れと捉えていたのだという認識を、サイドは理論家ローズ・スボトニクを引きながら指摘している。(Subotnik (1976) :270; Said 2006 = 2007:33)

そうした認識がアドルノの文体自体に現れているのもよく知られているところである。彼の文章はドイツ語原文で読もうと、数々の翻訳で読もうと、恐ろしく読みづらい。意図的に錯綜するように理路整然と（矛盾したことに）書かれている、という点でそれは比類なき洗練を示しており、だからこそ、その文章の意味するところをわかりやすく理解しようとする再三再四にわたる試みを、それが規則と言わんばかりに破綻させる。自伝『ミニマ・モラリア』などはその典型例なのかもしれないが、非連続な断章の連続（という、またしても矛盾）によって、「全体性への統合」というヘーゲル的な虚偽を批判するアドルノにとって、晩年のベートーヴェンが高く評価されるのは、和解できないものは和解できないままにし、そうすることで「音楽は、意味のあるものから、曖昧模糊としたものへと、ますます変容を遂げ、最終的に、音楽そのものになる」からである (Adorno (1949) = 2007:34; Said 2006:13 = 2007:37)。

問題は、そのような反ヘーゲルのアドルノの対極にあったのが「中期」のベートーヴェン（とその「構造的聴取」を主張したアドルノ自身）であった、ということである。サイドは、ベートーヴェン唯一の、しかし「中期」作品群の中でも精華と言われるオペラ『フィデリオ』が『コシ・ファン・トゥッテ』に対するあからさまな「反動 (reactions)」(Said 2006:52 = 2007) である点を強調している。

ベートーヴェンのオペラの主人公フィデリオは、レオノーレという女性の男装の姿である。彼（女）は牢番ロッコの助手という触れ込みで登場し、ロッコの娘に言い寄られたりする。これは変装した若者たちが互いに相手の恋人を誘惑する『コシ・ファン・トゥッテ』のプロットと同種の趣向であるが、操の堅いレオノーレが牢番の助手となった理由は、浮気のためではなく、囚われている夫フロレスタンを助け出す「夫婦愛」のためだった。そのため、レオノーレの有名なアリア「来たれ、希望よ (Komm, Hoffnung)」は、『コシ・ファン・トゥッテ』のフィオルデリージがまさに浮気へ踏み込んでしまう際のアリア「お願い、私を許して恋人よ (Per Pietà, ben mio perdona)」に当てつけるかのように書かれている。モーツァルトがその個所に付けたのと同じ、ホルンが高貴な印象を与えるホ長調の伴奏に乗せてレオノーレは「最後の希望の星を消さないでくれ (Lass den letzten Stern der Muden nicht erbleichen)」と、貞節と正義を決然として歌いあげるのである。

こうした『フィデリオ』の特徴は、市民社会の啓蒙思想の唱道者であったベートーヴェンがモーツァルトの荷担していた貴族社会的不道徳を音楽的に批判し乗り越えようとしたものと解釈されてきたし、「そう解釈しないのは無責任ですらある。」(Said 2006:54 = 2007:97) にもかかわらず、人生最大の苦心作だったがゆえに推敲過程でタイトルすら揺れ動いたこのオペラに取り組んでいたベートーヴェンを、モーツァルトのオペラ作品群が悩ませ続けたことは認めざるをえないともサイドは指摘する (Said 2006:55 = 2007:99)。特に『コシ・ファン・トゥッテ』は、「その奇妙な明るさの中に、きわめて厳格に働く非道徳的な内的システムを隠し持ち作動させているオペラと見なさねばならない。」(Said 2006:57 = 2007:101)

いかにも宮廷風の活気に満ち華やかな戯れ。総体的に思慮を欠いた登場人物たちによって織りなされる、いかにも浅薄で浮ついたプロット。だがそれに付けられた驚異的に美しい音楽。——これが『コシ・ファン・トゥッテ』の一般的なイメージである。そのため、モーツァルトを崇拜するたいていの聴衆は、たとえば次に挙げるような筋書きとしての不自然さを気にせず歌に聞き惚れているが、ベートーヴェンのような批判者は、至上の音楽がその愚劣な劇に浪費されていることに憤る。すなわち、2人の男たちフェランドとグリエルモは斜に構えたドン・アルフォンソがそそのかす賭けにあえて乗り、変装して互いに相手の婚約者であるフィオルデリージとドラベッラの姉妹を誘惑しようとする。それに女性たちは結局屈してしまい、「女はみんなこうしたもの (Cosi fan tutte!)」だと笑って済ませるしかない、とはいえ本当に済ませられるのかは心許ない結末をその喜劇は迎える。だがそもそも男たちはアルフォンソを賭けに勝たせることになるのに、また最初は彼の賭けの提案に食ってかかるほど自分たちの本来の恋人を愛していたのに、なぜわざわざ本気で女性たちを口説こうとしたのか。さらに言えば女性たちは、男性たちの本気にしてはわざとらしすぎる言い寄り——第一幕の最後、えせ東洋人に扮しての狂言自殺の際などは女性たちが真に受けてしまった自分たちの嘘を自分たちで面白がってさえいる——をなぜ受け入れてしまったのか、……等々。

にもかかわらずモーツァルトはこうした不自然さに、シンメトリーや相互反響を徹底的に駆使した重唱を多用した音楽によって、「明晰かつ用意周到に準備された表象」を与えている (Said 2006 = 2007:116)。それゆえ『コシ・ファン・トゥッテ』は「反映の消失」とは対極的な、きわめて完成度の高い「鏡の儀式」である。楽譜の鑑定調査からも作曲家が序曲やアリアよりもまず先に書いていた事実が判明しているこのオペラの重唱群は、互いを模倣し反復し合い、メロディとパロディが分かちがたく結びついた閉じたシステムを形作っている。その内部では同じ状況、同じ恋人交換が次々と起こり、フィオルデリージが歌うように、「その愛は死が訪れるまで変わることはないのです (E porta la morte sola far che cangi affetto)」。したがって、サイドは音楽学者ドナルド・ミッチェルの説を参照しながら、モーツァルトはあまりに誠実な芸術家なので、めでたしめでたしのおとぎ話を望む聴衆にとっては不快なだけの事実を偽装できなかったのだと結論づける。すなわち、すべての人物に等しく「罪がある」だけでなく、たがいの罪に関する知を完璧に共有しているところで、すべてを癒す許しなど不可能である。それゆえなすべき最善のことは、人生という事実、そして死という事実に対して、できるかぎり毅然たる態度で臨むことなのだ (Mitchell 1995:132; Said 2006:70 = 2007:120)。だから第2幕の終盤、「女はみんなこうしたもの」というテーゼをアルフォンソは最も基本的なハ長調の和声進行 (I・IV・V・I) で言明するのである。これこそがこの世の普遍的定理であると言わなければならない。

モーツァルトがすでに到達していたこの境地に、『フィデリオ』でベートーヴェンが達成させようとしたものは明らかに負けているように見える。それは単純なヘーゲルの反動にすぎない。だがサイドは1997年の論文の中で、『フィデリオ』は作品外部のいくつかの異質な圧力と対抗力によって引き裂かれた作品なのではないか、という見解を提出している (Said (1997) = 2012:158,161)。ベートーヴェンの聴衆は実のところ彼のパトロンたち

だったし、その人々は貴族階層であって平凡な中流市民ではなかった。その聴衆たちに市民社会の啓蒙思想を伝える音楽はどのような姿をとりうるのだろうか。『フィデリオ』をめぐるベートーヴェンの格闘と、そしてその後の彼がいわゆる「晩年のスタイル」へと撤退していった軌跡はその問題の解答につながっているはずである。

サイードの『フィデリオ』論は、『晩年のスタイル』には収録されなかったが、彼の死後出版された『サイード音楽論集』に収録された。その論集には、『晩年のスタイル』に収録された『コシ・ファン・トゥッテ』論が「限界に立つ『コシ・ファン・トゥッテ』」と題されていたように、『限界に立つ音楽 (*Music at the Limits*)』というタイトルが与えられていた。『フィデリオ』はそれが対置されたモーツァルトのオペラと同じく、「晩年のスタイル」に至るまでのベートーヴェンの社会認識論の限界に立つ作品である。

ただしこの点に関して、サイードはベートーヴェンを擁護しヘーゲルを攻撃したアドルノの社会認識論を、時間的ではなく空間的な議論として次のように述べるに留まっている。虚偽のヘーゲル的な全体性をただまがい物として否定するだけではなく、故国喪失 (exile) と主体性を通じて別の選択肢を書かねばならない、と (Said 2006:15 = 2007:39)。その際サイードは、アドルノが「自分と読者とのあいだに橋渡しをする共同体をほぼ想定していない」(Said 2006:14 = 2007:38) とアドルノ的にわかりにくい文体で述べているが、この「共同体をほぼ想定しない」形でのコミュニケーションが「晩年のスタイル」に——そしておそらく「共同体だけを想定する」コミュニケーションが「固有音」に——つながる社会認識をもたらすと考えられるのだが、本稿ではそれを十分に突き詰めるだけの時間が足りなかった (ことをここで紀要編集室にお詫びする)。その代わりに以下で、過度にヘーゲル的なことで知られる思想家スラヴォイ・ジジエクの、ベートーヴェンの晩年の中でも最も有名な作品である『交響曲第9番「合唱」』を取り上げた議論をもとに推論してみたい。

4 ジジエク

ジジエクは『大義を忘れるな』(2008)の第6章に、彼お気に入りのフィッツジェラルド元アイルランド首相の名言を用いた「ポピュリズムは実践的にはよい (こともある) が、理論的にはまずい」とのタイトルを付しているが、その第1節「実践的にはよい……」として収録された論文が、2006年に彼が『クリティカル・インクワイアリー』誌上に発表した「ポピュリストの誘惑に抗して——『歓喜の歌』とトルコの行進」だった。だがこのタイトルにもかかわらず、その論文はポピュリストの誘惑を徹底的に受け入れるべきである、という危険な仮説をあえて採用している。

たしかに、ジジエクが皮肉っている通り、ベートーヴェンの『交響曲第9番』という名曲中の名曲には奇妙な点が少なくとも二つある。第一に、その終楽章はヒトラーからスターリン、ブッシュからサダム・フセインに至るまで様々な人々によって人類の友愛をたたえる人道主義的頌歌に祭り上げられてきた歴史がある。冷戦期、東西ドイツが一つのドイツ・チームとしてオリンピックに参加しなければならなかった際に、ドイツの金メダリストのために演奏される国歌は『歓喜の歌』であったし、1960年代後半に独立したローデシア (旧ジンバブエ。アパルトヘイト体制国家)はそれを国歌として流用した。そしてもちろん

言うまでもなく、現在その曲を「国歌」に採用しているのは欧州連合（EU）である。「第九」を年末の「国民」的風物詩にしている日本人たちも、そのリストに付け加えてよいのかもしれない。

とはいえ、『交響曲第9番』を「政治的利用によって台無しにされた」作品として片付ける前に、その曲の第二の奇妙な点に着目してみるべきであることをジジエックは促している。すなわち、その交響曲の第4楽章は、第1から3楽章まで管弦楽で奏でられてきた音楽を「おお友よ、このような音ではなく」という叙唱で否定し、代わりに「歓喜の主題」を合唱で歌い上げることで前半のクライマックスを感動的に作り上げる。だがその直後、「行進曲風に（*Alla marcia*）」と標記された第331小節以降、それまでの荘厳でシリアスな雰囲気 がトルコ風のふざけた調子の音楽で破壊されてしまうのである。

これはたしかに、すでに200年近く批評家たちを悩ませてきたことで知られる問題である。音楽学者ニコラス・クックの業績をジジエックは参照しているが、それによると、初演のわずか2年後、1826年には終楽章の後半部を「人間的喜びと呼べるものすべてを憎悪する祝祭」と呼んだ評者が現れている。「トルコ行進曲」の冒頭にあるファゴットとバス・ドラムの「ばかばかしいうめき」を尻にたとえる評論家もいたという（Cook 2003:93,103 = Žižek 2008）。

しかもこの混乱状態は、後半部において収拾されるどころか、何度も繰り返されながらエスカレートしていく。「トルコ風の」パートのあと（第595小節以降。Andante maestoso）、「諸人よ、抱き合え」という合唱が「星空の上には、慈愛に満ちた父が住まうにちがない」という霊妙なイメージを描こうとする。だがこれを「グレゴリオ聖歌の遺物」とこき下ろした批評家もいるように、「にちがない（muß）」という語が最初はバス、次にテノールとアルト、最後にソプラノによって歌い継がれるとき、その呪文のような反復は、「愛情深き父は存在しない、という事実を証明しながら、自らが嘘だと分かっていることをわれわれに（そして自らに）必死に信じ込ませようとしているかのよう」に響く。そこでもう一度壮大な頌歌への回帰がフーガの装いのもとで試みられるが（第655小節以降。Allegro energico, sempre ben marcato）、二重フーガという高度に人工的な作曲技法の輝きゆえに、その音楽はわざとらしい作り物のように響かざるをえない。しかし、何よりも奇妙なのは最後のカデンツァである（第855小節以降。Prestissimo）。そこにはベートーヴェンというよりはむしろ、「トルコ風の」要素とロココ風のスペクタクルの融合、すなわち『後宮からの誘拐』におけるモーツァルトの誇張された特徴とも言うべきものが現れる。オリエンタリズム（トルコ趣味）と18世紀後半の古典主義（ロココ趣味）への退行との奇怪な混合という意味で、それは同時代の歴史からの二重の逃避であり、全人類の友愛という歓喜が純空想的な性質をもつことを認めるものなのであるとジジエックは断ずる。「文字通り「自らを脱構築する」音楽がこれまでであったとすれば、これこそはその音楽である。」（Žižek 2008）

しかしもちろん、このような全人類の友愛を讃える『歓喜の歌』の破廉恥な正体が暴露されたからといって、その曲の価値を否定するべきではない。むしろ反対に、ジジエックはこう主張するのだ。「第4楽章の失敗の中には、アドルノの流儀でもって、ベートーヴェン

の芸術的誠実さ、すなわち普遍的友愛という啓蒙のプロジェクトそのものの失敗を誠実に示す指標を見いだすべきである。」そして彼は次のような仮説を提示する。——歓喜の歌はトルコ風行進曲になってから初めておかしくなるのではなく、最初からおかしかったのではないか。本当の意味で破牒恥なことは、第331小節の前から起こっており、トルコ風行進曲は、むしろ人の友愛を讃美したい欺瞞を暴き、「ほら、これが本当の人類だよ」といわんばかりにわれわれを世俗に連れ戻してくれる平凡な正常性への回帰、あるいは「抑圧されたものの回帰」だったのだ、ということをわれわれは受け入れるべきなのではないか。

だからジジエクは2005年にトルコのEU加盟に「ノー」を突きつけた（という点で極右的な選択である）フランスの国民投票結果を、全面的な民主主義の選択とあえて全肯定的に解釈してみせる。人類の友愛を「国歌」として言祝ぐならトルコをEUに加盟させるべきだ、と言うのである。

これが、「共同体をほぼ想定しない」コミュニケーションである「晩年のスタイル」を理解する上で参考になるのではないか、というのがここで指摘しておきたい論点である。「国家」や「ヨーロッパ」といった「共同体」とは別の選択肢、別のくくり方としての「人間」が想定されるべきである。

ただし、ジジエクのその手法は、「人間」とは「そうである」という存在肯定的事実解釈になっている。そしてもちろん、その事実認識は間違っている。ポピュリズムは極右の選択ではあるのだ。それに目をふさいで、ヨーロッパは理想的な国民性を肯定した、などと考えるべきではないだろう。（ジジエクの主張は皮肉にちがいないが、間違ってもその皮肉を真に受けるべきではない。）

だからこそ、肯定する解釈ではなく、「そうにちがいない」「そうすべきだ（muß）」と肯定する政治実践を呼びかけねばならない。サイドのように。対位法的読解はジジエクのような事実認識を（たとえそれがシニカルではないアイロニカルな認識であっても）もたらすのではなく、当為的認識をもたらすのである。それはあくまでも恣意的な、政治的選択を行うことを促す呼びかけである。

【参考文献】

- 浅田 彰, 2014, 「ポゴレリッチと「時間の廃墟」」, <http://realkyoto.jp/blog/pogorelic/>
- Adorno, T.W., (1938), "Beethovens Spätstil." (= 2002, 大久保健治訳「ベートーヴェン晩年の様式」『ベートーヴェン——音楽の哲学』作品社.)
- Mann, T., (1947), *Doctor Faustus*. (= 1974, 円子修平訳『ファウストゥス博士』『トーマス・マンⅢ (新潮世界文学 35)』所収, 新潮社.)
- アフアナシエフ, ヴァレリー, 2001, 平野篤司他訳『音楽と文学の間——ドッベルゲンガーの鏡像』論創社.
- 有田 亘, 2002, 「モーツァルトの「固有音」をめぐる」, 『ソシオロジ』143:161-177.
- 有田 亘, 2010, 「ジェイン・オースティンの『マンスフィールド・パーク』をめぐるポストコロニアル論争について」, 『国際研究論叢』23(3):91-105.
- Cook, N., 2003, *Beethoven: Symphony No.9*, Cambridge University Press.
- Mitchell, D., 1995, *Cradles of the New : Writings on Music, 1951-1991*, Faber and Faber.

対位的読解の理論的・実践的有效性の検討

- Said, E.W., 1991, *Musical Elaborations*, Columbia University Press. (= 1995, 大橋洋一訳『音楽のエラボレーション』みすず書房.)
- Said, E.W., (1997), "On *Fidelio*," *London Review of Books*, October 30, in *Music at the Limits*, Columbia University Press, 2008.
- Said, E.W., 2006, *On Late Style: Music and Literature against the Grain*, Vintage. (= 2007, 大橋洋一訳『晩年のスタイル』岩波書店.)
- Subotnik, R., (1976), "Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptoms of a Fatal Condition", *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, University of Minnesota Press, 1991.
- Žižek, S., 2008, *In Defense of Lost Causes*, Verso. (= 2010, 中山徹・鈴木英明訳『大義を忘れるな——革命・テロ・反資本主義』青土社.)