

主観性の響鳴とその沈黙

——ヘーゲルの音楽哲学について——

勝 道 興

序 アドルノのベートーヴェン論より

音楽を言葉にしようとするとき、いつも決まって思い知らされる空しさは、どこに由来するのだろうか。物でもなく、形もなく、色もなく、意味もなく、すべての差異と区別をひたすら無化しながら、何か時間的なものを紡ぎ合わせ続ける響き——T・W・アドルノは、音楽が示すものこそ、質料、形態、色彩、記号といったあらゆる偶然的な外的表象を廃棄した、論理的形式それ自体との、すなわち同一性、差異、対立、矛盾といったカテゴリーとの遊戯であると遺稿に書き記している。したがって、音楽を論理学から区別する境界は、論理学的カテゴリーにあるのではなく、論理的綜合の仕方にしかない。論理学は、従属・包摂といった関係に基づき判断によって綜合するのだが、一方音楽は、「これはこうなのだ」という意図を課せられることがあるにしても、それが何についての判断なのか言明されないままに遂行される、「判断を欠く綜合の論理」なのである。すると弁証法的綜合を自らの構造

としながらも、しかも判断としての綜合を欠いている音楽とは、何を表現しようとし、どこに向かっているのだろうか。ヘーゲルによれば、音楽とは、精神があらゆる具体的な世界を経験・認識・把握する長大な旅から故郷としての自己に向かつて帰還し、ひたすらその内面化された自己の記憶の反響に聴き浸っている在り方である。あらゆる世界表象から純粹に抽象化され、なおかつ無限の具体的概念を蔵しているこうした魂の自己聴取に、いかなる言語行為が、その測深鉛を降ろせるといえるのであろうか。すでに音楽作品について何かを語ろうとするという判断行為自体が、音楽の存在形式との間に齟齬をきたし、いかなる結果をももたらすことができずに、破綻を余儀なくされているのではないか。

しかし、ここで論理によつて音楽を説明しようとする問いの方向を反転させて、音楽から論理を問う立場をとつてみるとどうなるであろうか、そもそもヘーゲルの弁証法的論理学そのものが音楽的スタイルをその根柢として具えているのではなからうかと。『精神現象学』（一八〇七年）の「序文」には、哲学的真理とその方法についての本質的規定が凝縮されているが、そのうちの典型的な箇所は次のようなものである。

「（というのも、）事柄が汲み尽されるのは、その目的ではなくその実現においてであり、また結果は現実的な全体ではなく、その生成とあいまってそのような全体となる。目的はそれだけでは生命のない普遍者であり、それは、志向『Tendenz』がその現実性を欠いては単なる衝動『Treiben』にすぎないことと同様である。つまり剥き出しの結果は志向を置き去りにした死屍である。」[S3, 13]

アドルノは、これを直接にはベートーヴェンのソナタの描写として機能すると書くのだが、この解釈が含蓄しているのは、判断における主語と述語の対立と綜合には、実は音楽的思考が働いており、或る種の音楽的時間に貫かれているということ、そしてそれなくしては、真理はその生命と現実性を持ち得ず、「死屍」でしかあり得ないと

ということではあるまいか。普遍的実体（目的）がまた主体的運動（生成）として語られるというヘーゲル哲学の根本テーマは、論理と生命のみならず、さらに音楽との三者における相互の関数として打ち拓かれる。本稿は、精妙、緻密に築き上げられた論理学的建築のうち、過剰にも表出してくる、そうした音楽性の響鳴する現場に迫ろうとする。そのためには、まず（Ⅰ）物質の響きに言及し、そこから（Ⅱ）ロマン的芸術様式である（Ⅲ）音楽を通じて、最後に（Ⅳ）ロゴスの音楽性の究明を試みる。

I 物質の響き

音の響き *Klang* という現象は、ヘーゲルの哲学体系『エンチユクロペディ』（第三版一八三〇年）では、まず第一部「自然哲学」第二篇「物理学」B「特殊な個性の物理学」において扱われる。

「物体が密度 *Dichtigkeit* とその凝集性 *Kohäsion* という原理とにおいて持っている規定態の特殊な単純性、この最初に内面的な形式は、物質的な相互外在 *Auseinander* への沈潜を通じて、この相互外在態の自立的な存立を否定することにおいて、自由となる。それは、物質的時間性への物質的空間性の移行である。こうしてこの形式は、震え *Erschauern* において、すなわち瞬時に部分が否定されると同様に瞬時にこの否定が否定され、これらの否定が相互に結びつけられながら、一方が他方に呼び起こされるということによって、またこのようにして比重 *spezifische Schwere* と凝集性の存立と否定との間の振動 *Oszillieren* として、物質的なものにおけるその観念性 *Idealität* として存するのであるが、まさにこのことによってこの単純な形式は、対自的に現存する *sich existierend* のであり、このように力学上の心的なものの *Seelenhaftigkeit* として現象する。」[S9, 171, §300]

第一篇「力学」で扱われた物質の本質的原理である重さないし重力は、物質がその中心を自己の外部に指定することを意味する。物質は、自己外を中心へと墮ちる志向的努力 *Streben* として、「いわば対自的存在において物質が相互外在態にあることの空無性 *Nichtigkeit* の、つまり物質の非自立性の、その矛盾の告白」[59, 62, §262] をせざるを得ない。つまり物質の自立性は、自己外にその中心を持つという重力を本質とするがゆえに、それ自身非自立的であるという矛盾を孕まざるを得ないのである。物質の重力は一方で、抽象的な個別化により、その自己同一性に抵抗して互いに他から自らを区別しようとする反撥 *Repulsion* と、これら差別されたもの間の同一性によって相互外在態を連続しようとする牽引 *Attraktion* という二つの契機を否定的に統一している。他方でこの重力が、万有引力として太陽系へと展開されると、特殊な天体(惑星)は、自己外に中心を持つと共に、自己自身を中心とする天体(太陽)に関係するという点で、物質の非自立的な自立性という矛盾は、廃棄され始めることになる。

しかしながら、物質が矛盾を完全に廃棄して、重力からの十全な自由を獲得するのは、いままさき引用したところの第二篇「物理学」の段階においてである。まず重力は比重ないし密度として特殊的に規定され、さらに物質の諸部分を並存させる相互外在態は凝集性として規定されるのだが、そこで両者は「震え」として否定され、その空間性は内面性へと移行し、物質性は「観念性」へと止揚 *aufheben* される。「震え」において、比重と凝集性を持つ諸部分の存立が否定されるとともに、それが「震え」であるかぎりすぐさま反動して、この否定が否定され、諸部分の比重と凝集性の存立が回復される。存立の否定と回復は、「振動」として周期的に反復されつつ伝達される。こうした「振動」において物質は、その非自立的な自立性を解消し、空間性と重力から解放されて、自己内に反省した *reflektiert* 対自的存在となり、響きとして現象するのである。『イェーナ期体系草稿』(一八〇四—一八〇五

年)の言葉でいいかえるならば、この現象は「物体の自己」に浸透する振動「Schwingen」であり、「質量Masseの音調Tom」である。[Vgl. A8, 46]

響きの現象については、物質の持つ比重(密度)・凝集性・空間的形態(面/線、堅牢/脆弱)・同質性の差異により、純粋か不純か、本来の響きか単なる音響Schall、騒音Geräuschかの区別がなされる。金属やガラスといった堅牢で連続的で同質性を持つものは、純粋な響きを発し得るが、ひび割れた鐘といったようにその連続性が損なわれると、不純な音響を発することになり、二つのものが摩擦によって非同質的に互いの音に侵入しあうと、やはり不純な騒音を発することになる。また空気や水のような脆弱で流動的で凝集を欠いたものは、響きを伝達するにしても、それ自身ではさわめきRauschenしか発し得ない。これらに比して、人間の声は、他に妨げられることなく同質性を保つ本来の響きとして挙げられ、声において初めて主観性と自立性が成立するとされる。[Vgl. S9, 173f, §300Z]

ここで注意すべき点は、響きの現象が「観念性」ないしは「心的なもの」と表現されていることである。たしかに、物質が響きを発するのは、有機的なもののように自己自身の内面からではなく、外的な打撃や摩擦によってその物質が打ち鳴らされる場合でしかないが、「その運動つまり外的な衝撃が持続するのは、内的な凝集性が、単に質的なもの——それに応じて内的な凝集性は取り扱われることになるが——としてのその外的な衝撃に対して自分を維持していることを証し示すからである。」[S9, 172, §300Z]つまり、響きとは、客観的||空間的物質性を「震え」によって否定された物質の、内面的||時間的「観念性」の「振動」としての自己証示である。「心的なもの」とは、響くことの中で、物質の内部に隠れているものが、重さという威力から解放されて出現するところのものをいっている。「響きは他者のこの威力のうちにおける観念的なものの嘆きKlageである。しかしまた同様に、響き

は、この威力のうちで観念的なものが自分を保持することによって、威力に対する勝利である。」[S9, 174, §300Z]

ところで「観念性」としての「心的なもの」、すなわち魂 *Soule* が本来的に扱われるのは、第三篇「有機的自然学」C「動物の有機体」の中である。そこで動物は、直接的な個別性の現実性と外面性の中にありながら、同時にこれに対抗して、個別性の自己が自己内へと反省し、自己同一性を獲得した「主観的な普遍性」ないし「類」とされ、その属性——自己運動・声・熱・栄養摂取・感情——が規定されるのであるが、そのうち声に関わる箇所は次のとおりである。

「動物は、偶然的な自己運動である。というのは、動物の主観性は、光が重力から解放された観念性であるのと同様に、或る自由な時間であって、このような時間は、實在的な外面性を免れたものとして、内発的な偶然によって自己自身から自己を場所へと規定するからである。このことと関連するのは、動物は声 *Stimme* を持っているということである。すなわちそのことは、その主観性が、現実的な観念性（魂）として、時間と空間という抽象的な観念性の支配者であり、その自己運動を自己自身のうちにおける自由な震えとして表わすことによつてである。」[S9, 431, §351]

それが、非有機的物質であるにしろ、動物的有機体であるにしろ、魂という語は、空間的外面性から時間的內面性へと還帰し、その自由の中で反省し統一する、対自的な中心を意味している。物質（物理学）では響きとして、生命（有機的自然学）では声として規定される現象は、いずれにせよ、内面的なものすなわち魂の「震え」として捉えられている。しかし生命において自己統一は、あくまで直接的な統一態にすぎないかぎり、逆に自己と外面的な肉體ないし環境との分離の可能性を裏付けており、これが生命体の病氣と死の不可避性を示している。したがっ

て、響きと声が、即自かつ対自的に完全な自己同一性ととも存在し得るのは、生命体の死を貫きつつ超える überleben 精神の境位での、美あるいは芸術の領域においてである。

II ロマン的芸術様式

『エンチユクロペディ』第三部「精神哲学」第三篇「絶対的精神」A「芸術」に展開される芸術美は、自然における外在から自己へと還帰し、概念と実在性との同一性が成就された絶対知 das absolute Wissen なりし理念 Idee の形態とされ、「理想 *Ideal* として即自的に絶対的な精神の具体的直観であり表象である。」[S10, 367, §556] ヘーゲル自らの講義のための綱要でしかない『エンチユクロペディ』から転じて、彼の受講者たちのノートに基づいて H・G・ホトーによって編纂された『美学講義』(一八三五年)をテキストとしてみよう。すると、第一部「芸術美の理念ならびに理想」第一章「美一般の概念」によると理想としての芸術美は、次のように規定される。

「ちて真なるもの das Wahre が、外面的定在 Dasein において直接的に意識に対してあり、しかも概念が直接的にその外面的な現象との統一にとどまることによつて、理念はただ真であるばかりではなく、美しくもある。

美 *das Schöne* は、したがつて理念の感性的な映現 *Schein* と規定される。」[S13, 151]

芸術美は、精神の産み出す「定在」(形態)であるかぎり、その精神との関係によつて初めて成立する単なる自然美よりも優れているが、他方理念の「映現」(表象)であるかぎり、仮象 *Schein* との語源的類縁性を持つ「或る快適な遊戯」[S13, 17]にとどまる。この語は、カントの『判断力批判』(一七九〇年)第一部「美的判断力の批判」の末尾で諸芸術の分類がなされるときにいわれる「感覚の美しい遊戯」という語を連想させる。しかしながら、

「或る快適な遊戯」としての「映現」は、すでに精神の境位にあるかぎり、感覚に単に錯覚を与える欺瞞にすぎないという意味で仮象であるのではない。仮象は、理念が対自的に自己へと反省するための本質そのものの必然的契機であり、理念は、仮象として現象することによって初めて自己へと還帰する本質であり真理であることができる。仮象は、理念の外化として措定された否定態であるが、それと同時にその否定の否定として理念の前提でもある。したがって理念は、仮象によって真理を実現したものであり、仮象という外面的形態を伴って、理想としての美となる。「理想は、かくして理念と形態との関係であり、その要求する条件が理念に形態が完全に適應するということである。形態によって理念が表現されるのであり、形態は、たとえそれがどのような場合にあるうとも、理念と調和している。」[L10a, 112]

こうした理念と形態との関係(理想)によって、ヘーゲルは芸術を三つの様式——象徴的 *symbolisch*、古典的 *klassisch*、ロマン的 *romantisch*——に区分する。[vgl. L10a, 114-132] 第一の象徴的芸術様式においては、理念そのものが、なお十分に規定されずに抽象性を免れていないがゆえに、自然的形態を適合させられず、その形態を強引に拡大し誇張し歪曲するにとどまる探究と努力の域を出ることはない。この様式は、東洋的芸術を指しており、神の殿堂を典型とする建築を含んでいる。第二の古典的芸術様式においては、理念が、それ自身において明確に規定され、それに適合する形態を得て、こうした両者の統一により、理想は完全に実現され、最高度の美が達成される。この様式は、ギリシアローマ芸術を指しており、神々の肉体を典型とする彫刻を含んでいる。第三のロマン的芸術様式においては、理念は、その無限の普遍性を自由に發揮し自己自身へと還帰するために、すでに特殊的な形態に適合させられている束縛状態から離脱し、その形態を偶然的なものとして自由に支配し形成するのだが、こうした両者の乖離は、象徴的芸術様式への逆行よりも、むしろ両者の関係性すなわち理想としての芸術そのもの

からの超脱を意味している。古典的芸術様式において彫刻に統一された神像は、その抽象的統一を破られて無限定に多様な主観性へと分散し、教団 Gemeinde における個人的な活動と生活として細分化され特殊化される。「教団は、かの（神像の）感覺的な定在の自己自身への精神的反省であり、有心化する Desehend 主観性すなわち内面性であり、したがってこれによって個体化、個別化、その主観性が、芸術的内容ならびに外的に提示された素材にとつての規定的原理となる。」[S13, 119] この様式は、ゲルマン的 || キリスト教的芸術を指しており、感覺的形態の要素からの離脱の程度にしたがつて、さらに絵画、音楽、詩へと下位区分される。以上のように、三つの様式の区分は、特殊な諸芸術の体系的分類であるとともに、芸術一般の歴史的発展を示している。共時的な構造と通時的な発展とをそれぞれ別のレベルで捉えるのではなくして、それらを一つに統合する形で弁証法的ロゴスの円環的体系の上で展開させるのは、『精神現象学』以来確立されたヘーゲル固有の神学的摂理に照応している。

さて音の響きは、いまや精神の境位においては、ロマン的芸術様式の音楽として絵画から詩への中間点 Mittel-punkt あるいは過渡点 Durdgangspunkt を占めることになる。すでに絵画において、三次元空間内の外面的物質性が、二次元平面上の光と色彩という可視性へと特殊的に抽象化されているが、さらに音楽に移ると、絵画においてなお保存されている空間性——諸部分の相互に無関心な相互並存関係——が、音の可聴性において一つの点へと抽象化されることによって、時間性へと止揚され、よりいっそう深い主観性の領域において観念化される。ただし、絵画にしろ音楽にしろ、その抽象化において視覚や聴覚に訴えるそれぞれの物質的素材を持つかぎり、素材に関してはあくまで具体的な現象であることに変わりはない。

「この止揚としての点は、具体的なものであり、素材の自己規定は、素材それ自身における運動や震えによって、素材のそれ自身に対する関係によって、すなわち第二の観念的感官たる聴覚に訴える音によって、空間性の

觀念化が始まることに存する。抽象的な可視性は、抽象的な可聴性に転化する。空間の固有の弁証法は、時間へと進入し、この否定的感覺性に達するのだが、それは、存在すると同時に存在せず、またその非存在においてすでに再び自己の存在を産み出し、かくして絶えざる自己止揚であるとともにその自己止揚における自己産出でもある。このようにして抽象的な内奥 *Imigkeit* のための素材 (すなわち素材の有心化 *Beseelung* [S13, 121]) は、それ自身において同様に無規定な感情 *Empfindung* (精神の内奥と心性 [S13, 122])、¹⁾ なお確然たる自己規定に達することのできなかつた感情を表わす直接的な媒体 *Medium* である。」 [L10a, 132]

音は、点として同時に消滅し、その止揚において再び点として産出されるといふ、二重の自己否定運動であり、音楽は、こうした振動においてより抽象化された主観的な「内奥」を表現し、主観は、「觀念性」においてそうした内面性を自己として聴取する。したがって、絵画の内容が、特定の現象や対象の空間における再現であり、依然としてまだ素材と内容、物質性と主観性との間の分裂に囚われているのに比べて、音楽は、時間における主観的な感情の生成と消滅だけを表わし、そうした無規定な心性そのものの主観的な動きは、物質的な音の響き鳴る *lingen* へと響き止む *verlingen* ことの中にしか存し得ず、したがって分裂は完全に融合しているといえる。

しかし素材の抽象化がいつそう徹底して進むことによつて、感情の音響化 *Entlingen* である音が、無内容な単なる記号になりさがり、しかも無規定な感情の記号ではなく、具体的な指示作用を持った表象の記号となるとき、音楽は、ロマン的芸術様式の最後に位置する詩に移行する。詩において、精神的要素 (感情) は感覺的素材 (音) から自由に独立し、音は、精神の表象を指示するために、明瞭に分節された特定の言葉となり、それ自体は無価値なものとして精神に服従することになる。 [Vgl. L10a, 132f.] 以上のような芸術の体系的 || 歴史的区分から読み取れることは、三つの芸術様式の区分の内部にさらにそれぞれが凝縮された形で構造化されており、たとえばいま

みたロマン的芸術様式についていえば、その下位区分として挙げられた絵画・音楽・詩は、それぞれ象徴的・古典的・ロマン的芸術様式に対応しているということである。というのも、素材が感情の内奥において止揚され両者が融合する音楽を境として、一方絵画では、まだ両者は統一に至らないままであり、他方詩では、もはや両者は統一を破っているからである。これは、「論理学（本質）―自然哲学（有）―精神哲学（概念）」というヘーゲルの体系におけるトリアーデ構造が、そのそれぞれの分枝の細部に至るまで貫徹されていることの一つの証左となるであろう。⁽⁸⁾

III 音楽

ヘーゲル自身その技法上の問題領域に精通していないと告白しているにもかかわらず、音楽がその内容、課題、形式において詳論されるのは、『美学講義』第三部「諸個別芸術の体系」第三篇「ロマン的諸芸術」においてである。ここで音楽は、「主観的内面性」die subjektive Innerlichkeit [S15, 149] を内容として、それに対自的に関わる「抽象的な自己聴取」das abstrakte Sichselbstvernehmen [S15, 152] を課題とすることが確認されるが、さらに本稿 I・II 節では空間性との対比で触れられたにとどまる時間性が、積極的な意義を持たされる。

「(というのも) 第一に時間は、空間的なものの相互に無関心な並存を抹殺し、空間的なものの連続性を時間点 *Zeitpunkt* へ、すなわち今 *Jetzt* へと収斂させる。しかし第二にその時間点は、ただちに自己の否定であることを示される。それは、この今が、存在するやいなや、他の今へと止揚され、それによってその否定的活動を發揮するためである。第三に、時間がそこにおいて動いてゆく境位である外面性のために、たしかに最初の時間点は、

その今がそこへと止揚される他の時間点との真に主観的統一には至ることはないが、しかし今は、そうした変化の中でもなおつねに同一のものにとどまる。というのもそれぞれの時間点は、一つの今であり、単なる時間点として見られるならば、抽象的な自我が客体から区別されないのと同様に、他の今から区別されないからである。

つまり抽象的な自我は、客体へと止揚され、しかもこの客体は単に空虚な自我自身に他ならないがゆえに、客体において自己と帰一するのである。」[S15, 156]

音の響きにおいて、二重の自己否定の運動を司りつつ自己同一性を保ち続けるものこそ、「今」という時間点の否定的活動である。「今」が他の「今」への止揚において同一の「今」を保持する在り方は、自己を客体的に他者として措定し、その他者への止揚において自己自身に関係し、自己へと帰一する対自的な自我の在り方をいっている。「今」と自我とは、この対自的存在において単に類比的であるところか、同一の構造を持つ同一の時間的存在であるものとされる。「自我は時間のうちに存在し、時間は主観自身の存在なのである。」[ebd.]

しかし「今」と自我との時間的構造は、ひたすら無規定的に継続し、抽象的に連続するばかりではなく、音楽として規定的に秩序づけられて、自己統一をなす対自的存在であるためには、自我の自己還帰的な自己への集中 *Sammlung* によつて、「今」の連続性が中断され、分割されねばならない。自我は、こうして規定された「今」に響く音において自己を客観化し、その内面性を聴き取り、そうして初めて自己意識や自己感情を持つことができるからである。そこでまずヘーゲルは、時間単位 *Zeitmaß*・拍子 *Takt*・リズム *Rhythmus* といった音楽の表現形式を取り扱う。

「諸時間点が生成し没落し消滅し更新することは、おのおのの今を越えて他の同様な今へと形式的に抜け出してゆくことに他ならず、したがって不断の継続運動にすぎないのであったが、しかしこうして我々がさしあたり

捉えていたような無規定的な変化が、この集中において中斷する *Abbrechen* ことになる。自己はこの空虚な前進に反してそれ自身のもとに在るもの *Bestandtheitsseines* であり、その自己への集中は諸時間点の無規定的な系列を中斷し、抽象的連続に区切りをつけ、そして自我を単に自己から離脱し変化に委ねられた状態から解放する。その際自我は、こうした分割において自己自身を想起し再発見するのである。[S15, 165]

中斷され分割されることによって規定された「今」すなわち時間単位は、まだ抽象的な自己帰一にすぎないため、同一の時間単位を一樣に反復する拍子として自らを示す。拍子の一樣な反復性において、自我は、ひたすらほしいままに継起する多様な連続性を秩序づける規則的な力として、自己を想起し、「それ自身のもとに在るもの」であり得る。象徴的芸術様式である建築は、悟性的な量的関係の規則（特にシンメトリ）にしたがい、たとえば同じ高さや太さの柱を同じ間隔で並べたり、一定の大きさの窓を均等に配置したりするが、拍子はこの反復性と類比的に語られ得る。しかし建築は、その一方で重力の法則にしたがい、質的な塊を空間的 || 外面的並存関係において処理するがゆえに、まだ自然的なものうちにとどまるのに対して、音楽の拍子は、「主観的内面性」においてなされる自我の活動である点でより精神的なものである。[Vgl. S15, 138f.]

拍子は、多様なものが連結されて反復されるとき、それがしたがうべき規範 *Norm* に応じて、様々な種類の拍子に特殊化されるが、それらに音楽としての有機的全体性を与え活性化 *Verlebendigung* をもたらすのはリズムである。リズムには三つの側面が挙げられ、そのうちの一つはアクセントであり、次にアクセントと詩の韻律 *Metrum* との関係である。アクセントは、拍子の特殊化に依じて、拍子内に抑揚をつけ、これに歌詞が伴う場合、詩の韻律に原則上対立せず正確に合致しなければならない。しかしこうした「拍子のリズム」*Taktrhythmus* は、厳格に同じ単位を規則正しく繰り返すため、活性化されているとはいいがたく、三番目に「メロディのリズム」*Rhythmus*

der Melodie が挙げられねばならない。とかく単調で、空疎な「拍子のリズム」は、正確さへの固執や韻律への拘泥から脱却することによって、自由な遊動の中で飛躍や急転など多様な動きを許す「メロディのリズム」を展開することができる。ドイツの歌曲がしばしば物憂く重苦しく、悲しげで無気力な感じを与えるのは、「拍子のリズム」（イアンボス調）を基調としているからであり、それに対してイタリアの歌曲が、創意に富み、樂しげに動き、生き生きとした感じを与えるのは、「メロディのリズム」（シンコペーション等）を基調としているからとされる。⁹⁾
[Vgl. S15, 168-171]

ヘーゲルは、リズムについて論及した後、伝統的音楽形式（調性）に基づいて、ハーモニとメロディに順次論及するが、それぞれの特殊の規定の内容よりも、それらが展開・統一されてゆく弁証法的構造の方が本稿の主題からすれば重要である。つまり、リズムにおいてアクセントと韻律との対立が生じたように、ハーモニにおいても、直接的な統一をなしている三和音に、短三度や長七度の音が入ってくることによって、ないしは七度や九度の不協和音に及ぶことよって分裂と対立がもたらされるが、三和音への復帰において矛盾は解消される。¹⁰⁾ [Vgl. S15, 182-184] 他方メロディについては、単にハーモニ系列を基礎として進展するもの（イタリアやフランスの民衆歌謡）と、ハーモニの進行と密接に交流しあつて全体として変化してゆくもの（J・S・バッハの四声コラール）が挙げられる。しかしメロディが、ハーモニの調和的協和を限界まで押しやり、ハーモニの持つあらゆる矛盾や闘争の力をかき立てて、それを不協和へと転化させながら、やがて自己に復帰して平和と満足をもたらすとき、メロディは、「主観的内面性」に最も相応しい形で照応し、その自己聴取に最も深く沈潜することができる。結局、メロディとハーモニとの対立は、ほしのままに躍動するメロディの自由と調性・和声の規則的な必然との対立であるが、前者は、その外化のために後者を必要とし、これによって音楽の使命を全うさせるのである。¹⁰⁾ [Vgl. S15,

IV ログスの音楽性

リズムとハーモニとメロディ——音楽形式相互のこうした弁証法的過程については、ヘーゲルの論理学のうちにそれが自ずと見出され、或る種の音楽的スタイルが、ログスの構造のうちに存していることが従来指摘されてきた。たとえば、『精神現象学』に關していえば、「序文」において判断ないし命題一般に言及されるとき、主語と述語との区別と統一の關係が、リズムにおいてアクセントと韻律との相克から出現するハーモニ的調和との類比で説明されている。また第七章「宗教」において歴史的宗教の区分がなされるとき、それまで展開されてきた意識・自己意識・理性・精神の全系列が、「節」Knotenの分化と集束という表現でもって、メロディとハーモニとの対立と統一との類比において回顧されている¹⁾。しかしながら、ログスの音楽性の奥義が示されているのは、むしろ第四章「絶対知」において精神の歴史が語られる箇所であろう。

「この生成が表現しているのは、諸精神間の一つの緩やかな運動と継起であり、諸画像からなる一つの画廊 eine Galerie von Bildern であるが、その画像のおおのは、精神の完全な富によって調えられており、それぞれが緩やかに運動するのは、自己が自分の実体のこのような富の全体に浸透し、これを消化しなくてはならないからである。精神が完成するのは、精神がそれであるところのもの、すなわち精神の実体を完全に知ること存するのであるから、この知るところは、精神の自己内向 *In sich gehen* であり、この自己内向において精神は、自分の定在を見捨てて、自分の形態を内面化 \parallel 想起 *Erinnerung* に委ねるのである。」[S3, 590]

精神が自己の実体を知る「絶対知」は、ただ単純に直線的な方向への均等な速度での進行においてではなく、「今」以前にすでに外化された形態（定在）を自己のうちへと内面化し、それを自己内において否定的に止揚し、「今」以後のまだ外化されていない形態（定在）に向けて対自的に想起するという、時間的前後へと律動するリズムにおいてである。しかもその「自己内向」の在り方は、過去の形態へと自己を分化しつつ、その徹底した自己浸透から自己を集束することによって、過去を超越してゆくというメロディとハーモニとの相克に比されるべきものである。即自的な直線の時間というよりは、「自己内向」において「内面化」想起の媒介を伴った、対自的な円環的時間にある精神の歴史「諸画像からなる一つの画廊」こそ、音楽的スタイルを最も顕著に表わしているといえる。¹²⁾

精神の歴史として語られる音楽的律動とその時間は、自然のカテゴリーに属する抽象的な「今」の直線的継起ではなく、「今」の前後に関して運動する円環的循環であるかぎり、それ自体無時間的・超時間的なロゴスそのものの本性を表わしている。『大論理学』（一八一二／一三／一六年）第二巻「本質論」の冒頭には、有が本質へと自己展開・自己運動する在り方が述べられているが、これは精神の歴史のロゴスの規定である。

「動詞の有るseinという言葉は、その過去の事象《過ぎ去った》Gewesenの中に本質Wesenを含んでいる。というのは、本質は過ぎ去った有Seinであるが、しかも無時間的に過ぎ去った有だからである。

この運動を知の道程と考えると、この有からの出発と、この有を止揚して、媒介されたものとしての本質に達するの進行とは、有にとつて外面的で、有自身の本性とは無関係な認識の活動であるかのように見える。

しかし、この行程は有自身の運動である。これにおいて示されるのは、有がその本性によって自己を内面化し、想起し、この自己内向を通して本質となるということである。」[S6, 13]

本質における自己内向において、有の無媒介的な直接性が否定的に自己へと止揚され、矛盾として根柢に没落し、

概念への媒介が施されるのであるが、こうした自己への反省は、ロゴスの否定的活動が純粹な形で示された「無から無への運動」であり、ロゴスの論理的体系「影の国」の根幹にある生命である。精神の歴史は、ロゴスが自己を把握する弁証法的体系であり、精神はロゴスのうちに永遠に反響する音楽的時間の中で「絶対知」を自ら享受し続けているのである。

ヘーゲルによる音楽的時間は、その形而上学的本質をテンポにおいて最も具現されていると考察するG・ブルレにおいて変容を受けつつ、現代に引き継がれているといえよう。彼女によると音楽的時間とは、ベルクソン主義の「主観的持続」と規則性にしたがう楽音の「客観的時間」とが邂逅し、両者が統合されるところに観想される「形相」formeである。これはいいかえると、自我の時間と世界の時間、生と知性との間隙を無化する「全体的共時性」un totale synchronismeである。音響を聴取することは、音楽的時間において心理的持続が支配され、純化され、再建されることであり、そこに形而上学的悦楽を味わうことであり、一方音楽を創造することは、音楽的時間に向けて心理的持続を制御するという苦行を引き受けることであり、そこに与えられる倫理的歓喜の中で舞踏することであるとされる。⁽¹⁴⁾

そしてD・シャルルにおいては、音楽的時間は一つの極限へともたらされる。彼によると、ベートーヴェンからシェーンベルクにつながる、崩壊しつつある調性と和声的規則構造にまだ囚われているモダニズムの時間性に対応して、サティとウエーベルンを転換点としてケージにつながるポストモダニズムの時間性は、「零度の時間」Temps zéroと呼ばれる。前者において一定に方向づけられる時間は、後者において、非目的論的・非線形的な時間に分節され、あらゆる意味・意図から解放された無Rienまたは沈黙silenceに仕える時間となる。それは、「す

べてのミメーシスから救い出された時間、自己のイマージュである時間¹⁵⁾である。「零度の時間」は、全存在者を呑み込み、それらを自己内に映している鏡としてのカオスの再定義を要求している。カオスは、自己自身を深く切り開くことによって、あらゆる存在者に限定を与えるのであるが、「この意味で《限定》というのは、現在を《粹取りする》時間の諸次元のことであり、過去と未来は、現在の傍らでそれを取り囲みながら、しかし同一の平衡状態 *stasis* の静謐の中で覚醒している。そのとき音楽の歴史全体が、透見され、自由に扱われるようになるが、これがポストモダン性である。」¹⁶⁾ 音楽的時間は、こうしてヘーゲルによる弁証法的体系のダイナミズムからケージにおけるカオスの平衡の沈黙へと変位を示すことになる。しかしながら、カオスの覚醒は、ロゴスをその潜勢態から呼び起こす要求であり、その再生と変容のための再―差異化(再定義)であるとすると、音楽的時間は、ヘーゲルの場合よりもさらにいっそう深く、存在者や主観性の成立する以前の内面性―零度としてのカオス―へとその響きをすでに伝えていなければならないのではないか。すなわち、「主観的内面性」の反省的運動としての音楽的時間は、それが反響するところの人間の主観自体を突き抜けて、その響鳴は、沈黙と無の深淵に臨んでいるのである。

註

ヘーゲルからの引用は、その末尾の「」内に全集版の略号、巻数、頁数、節番号(☒はK・L・ミシュレによる補遺)の順で示してある。版の略号については次のとおりである。

A = G. W. F. Hegel *Gesammelte Werke*, hrsg. v. der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaft, Felix Meiner Hamburg 1968-

L = G. W. F. Hegel *Sämtliche Werke*, hrsg. v. G. Lasson, Felix Meiner Leipzig 1911-. (Bd. 10a, *Die Idee und Ideal*,

PhB Leipzig 1931)

S=G. W. F. Hegel Werke in zwanzig Bänden, Redaktion E. Moldenhauer und K. M. Michel, Suhrkamp Frankfurt a. M. 1986.

- (1) Vgl. T. W. Adorno, *Beethoven Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M. 1993, S. 31f. 大久保健治訳『ベートーヴェン——音楽の哲学』(作品社一九九七年)一七頁参照。その第二章「音楽と概念」では、「ベートーヴェンの音楽作品とヘーゲルの哲学との内的連関が主張されているのであるが、「判断を欠く総合の論理」という規定は、『美の論理』において芸術作品一般の論理に敷衍されている。Vgl. T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1990, S. 187. 大久保健治訳『美の理論』(河出書房新社一九九一年)二二二頁参照。
- (2) Vgl. Adorno, a. a. O., S. 38. 邦訳二四頁参照。
- (3) I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, 1974, S. 180. これは「カントが音楽について言及している第一の箇所の言葉であるが、J・タレンカンフは「その後の諸芸術の比較での第二の言及の方をより重要視している。Vgl. J. Kulenkampf, *Musik bei Kant und Hegel*, in : hrsg. v. F. Nicolini, O. Pogeler, *Hegel-Studien*, Bd. 22, Bonn 1987, S. 149. 一方竹内敏雄は『美学講義』の訳者註にて芸術が一般に遊戯であるという思想の代表をシラーに求めている。シラーは「質量衝動と形式衝動との対立を調和にもたらす高次の根本衝動としての遊戯衝動に、人間の理想を描いている。竹内敏雄訳『美学』第一巻の上(岩波書店一九六五年)二〇一頁参照。
- (4) 『美学講義』第二部「芸術美の諸特殊様式への理想の展開」第三篇「ロマン的芸術様式」には「ロマン的という概念一般についでキリスト教精神の発展過程に即して解説がなされている。そこでは受難や死が、精神の自由のための契機として語られている。[Vgl. S13, 133-135]
- (5) 『美学講義』の他の箇所では「ロマン的なものの基調 Grundton は「いっそう拡大した普遍性とたえず活動する心情 Gemütの深みこそまさに原理をなすものである」という点から、「音楽的である」とされている。[Vgl. S14, 141]
- (6) こうしたヘーゲルによる空間性から内面性への抽象的観念化を、H・ハイムゼートは、アウグスティヌスによるコスモスないしコスモスの秩序からの真理の純粹かつ本来の領域としての内的自己への反転と重ね合わせて、「これを歴史的存在と同時に神学的な回心・内省であるとも解している。Vgl. H. Heimsoeth, *Hegels Philosophie der Musik*, in : hrsg. v. F.

Nicolin, O. Poggeler, *Hegel-Studien*, Bd. 2, Bonn 1963, S. 171.

- (7) C・ダールハウスは「ロマン的芸術様式としての音楽の内部にもさらにまた象徴的・古典的・ロマン的の三分が凝縮されている」と見出し、特に古典的音楽として教会音楽（J・S・バッハ『マタイ受難曲』）を配置している。Vgl. C. Dahlhaus, *Hegel und die Musik seiner Zeit*, in: hrsg. v. O. Poggeler, A. G-Stiefert, *Hegel-Studien/Beihft.*, Bd. 22, Bonn 1983, S. 349.
- (8) 「エンテュクロペンディ」において体系全体が叙述される際のトリアーデの順序は、たしかに「論理学（本質）―自然哲学（有）―精神哲学（概念）」であるが、この場合はむしろ「自然哲学（有）―論理学（本質）―精神哲学（概念）」とする方が適切かもしれない。しかしながらこの差異は、本質的には同一の構造「本質―有―本質―概念」のそれぞれ別の側面を捉えていることに存すると解される。武市健人『ヘーゲル論理学の体系』（こけい文庫一九九五年）一二二頁参照。
- (9) G・ブルレは、音楽的時間の本質をリズムに見て取り、それが主体の自由を發揮する「主観的内面性」に密接に関わっていることを「ドビュッシー以降の現代音楽においても示そうとしている。それによると、ヘーゲルの区別する「メロディのリズム」は「テンポ・ルバート」的な連続的な振動に即応する「セリー音楽のリズムの可変性に一つの極点を見出すことが可能である。cf. G. Brelet, *Hegel et la musique moderne*, in: hrsg. v. W. R. Beyer, A. Hain, *Hegel-Jahrbuch*, Meisenheim 1965, p. 14. なおブルレについては、本稿IV節末にて触れる。
- (10) メロディにおけるリズムとハーモニの弁証法的綜合は、時間性の中で遂行される。Z・リサは「これをプロセス性として」(a) 反復における同等性の画定、(b) 逸脱による相似・変形、(c) 完全な対立・対照における同時性という三段階の統合原理 Integrationsprinzip を論じている。こうした統合の最高点に到達した現象形態は「やはりベーターヴェンのソナタとされる」。
- Vgl. Z. Lissa, *Die Prozessualität der Musik*, in: hrsg. v. W. R. Beyer, A. Hain, *Hegel-Jahrbuch*, Meisenheim 1965, S. 30-33.
- (11) 以上に挙げた三つの箇所は、金子武蔵が指摘するところの「ヘーゲルの弁証法的思考に暗示されている『音楽的思考』の例である。金子武蔵訳『精神現象学』下巻（岩波書店一九七九年）一二二五―一二二六、一二三三―一二三五頁参照。
- (12) Vgl. S. F. Baekers, *Die Zeit als Mitte der Philosophie Hegels*, in: hrsg. v. F. Nicolin, O. Poggeler, *Hegel-Studien*, Bd. 30, Bonn 1995, S. 141f. の「F・ベーターリスが『ヘーゲルの時間概念と音楽的時間』から引用している」の同様の語句を参照して。Vgl. O. D. Brauer, *Dialektik der Zeit. Untersuchung zu Hegels Metaphysik der*

Weltgeschichte, Stuttgart 1982, 154f. Wohlfahrt, *Über Zeit und Ewigkeit in der Philosophie Hegels*, in : *Wiener Jahrbuch für Philosophie*, Bd. 13, Wien 1980, S. 149–155. G. B. O'Brien, *Hegel on reason and history*, Chicago, London 1975, p. 165ff.

(13) 「直線的な自然的時間」と「円環的な精神的時間」との区別について、ハーゲルスは、その起源をアリストテレスによる「運動の数Zahl der Bewegung」としての時間」と「基体Substrat」としての時間」をトマス・アquinナスによる「無限の数的継起」sempiternitasの「神的永遠」aeternitas (aion)に求めよう。Vgl. ebd. S. 126–128.

(14) cf. G. Brelet, *Le temps musical, essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, tom. 2, Paris 1949, p. 691f., p. 423f. 4. の「ヘルマン・ストラヴィンスキーにおける音楽的時間は、音響の永遠の現在に最も近いものではない」と最も完全なものである。cf. *ibid.*, p. 689.

(15) D. Charles, *Le son comme image du temps*, in : eds. M. Dufrenne, O. R. d'Almones, *Revue d'esthétique(nouvelle série)* no. 7, Toulouse 1984, p. 106. 戸沢義夫、庄野進訳「音—時間のイメージ」、戸沢義夫、庄野進編『音楽美学—新しいモデルを求めて』(勁草書房一九八七年)二六二頁。或る意味でハーゲルによる音楽的時間の徹底化ともいえるこの立場に対して、J・ウーリジュファルシは、あらゆる具体的な全体的性を捨象する音楽的時間性に潜む、自我中心的な主観主義の危険性を指摘して、アリストテレスの「メーシス概念の復権を唱えている。Vgl. J. Ujifalussy, *Abstrakte Musik-Konkrete Musik*, in : hrsg. v. W. R. Beyer, A. Hain, *Hegel-Jahrbuch*, Meisenheim 1965, S. 62f. しかしタールハウスは、すでにハーゲル自身がこの危険性を「芸術の終焉」として察知しており、そのことは彼の器楽曲(自律的音楽)に対する保留的態度に表れていると解しよう。Vgl. Dahhaus, a. a. O., S. 340f.

(16) Charles, *op. cit.*, p. 108. 邦訳二六七頁。