

後期ニーチェにおける「音楽」の意味への問い

——Moralität と Modernität を超えて——

山本 恵子 (早稲田大学)

はじめに

「音楽がなければ、生は誤謬であろう」(GD, S. 64) ——という箴言は、ニーチェにおける音楽嗜好を物語る言葉の好例である。またこれに限らず、ニーチェが生涯をつうじて音楽という芸術ジャンルに注目していたことを示す証拠は少なくない。しかしその一方で、ニーチェ音楽論の全体像は、必ずしも明らかになっているとはいえない。その要因のひとつとして、後期の音楽論が特定の心理学的(生理学的)分析や特定の作曲家(ヴァーグナー)批判などに偏向しており、楽曲分析に関する言説や作品の形式/内容についての議論に乏しいことが挙げられよう。そしてこの制約に加え、彼の音楽論にはある重大な疑点が伏在しているのである。それは、初期著作『悲劇の誕生』においては音楽が主題的に論じられ、他の芸術ジャンルに対する優位性が声高に主張されていたのに対し、後期思想における音楽の重要性をにわかに断定できないことである。

その原因のひとつが、ハイデガーによって指摘されている。彼は、ニーチェにおいて本質的意味を有する芸術とは〈偉大な様式(der grosse Styl)の芸術〉であるとの見解を示したうえで、『力への意志』第842節などを根拠に、音楽は偉大な様式とは相容れない可能性があることを論じているのである。この指摘は、後期ニーチェの音楽観に関するさまざまな問題を噴出させる。なぜニーチェは音楽を軽視するような言説を残したのか。あれほど音楽を愛した人物が、である。後期ニーチェの音楽論ではヴァーグナーという個別の音楽家の作品に対する批判ばかりが目立つ。その一方で、彼が真に音楽と認めていたものの姿ははっきりとは見えてこない。彼は音楽の本質についていかなる考えをもっていたのだろうか。

この問いの考察において、本稿は、第一に偉大な様式と古典的様式の近似性について検討し、次に「芸術の有機的機能」(13, 14[120])について論じるにいたる。またそれらをつまえて、「偉大な様式」の属性を持つ具体的な作品としてニーチェが何を想定していたのかを問いたい。ヴァーグナーと対立していたブラームスの音楽についてはどうか。ニーチェが著作・書簡において讃えたビゼー(南国性)の音楽は、「偉大な様式」と整合するのか。

以上、本稿は、「偉大な様式」のみを重視する芸術観が等閑視せざるをえなくなってしまう諸音楽観を拾い上げ、再検討することによって、ニーチェの音楽論の多彩な言説の相対化を図り、より整合的な〈ニーチェの音楽論〉を導出することを目指す。そしてその考察をつうじて、ニーチェにおける音楽の意味について——「道徳性(Moralität)」と「現代性(Modernität)」というキーワードのもとに——議論を展開したい。

1. 音楽における「偉大な様式」

(1) ハイデガーにおける「偉大な様式」の理解

ハイデガー『ニーチェ』は、断片的なニーチェの言説それ自体においては必ずしも明確でない〈ニーチェ美学〉に一本の筋道を立てるとともに、その骨格を見事に描き出した。なかでも「偉大な様式」と題された節は、ニーチェが念頭に置いている芸術の本質的な基準を論じつつ、現実の芸術様式にも議論を進めている点で示唆に富んでいる。さしあたってここではその主眼点を確認することから始めたい。

ハイデガーは、ニーチェにおける芸術の本質的なあり方について「教訓的なもの、慣用的なものにおける形式の固定化からも、陶醉における全き酩酊からも、ひとしくかけ離れている」(GA, 6.1, S. 129) ものと説明し、またそこには「自由」——「混沌の原始性と法則の根源性とをひとつの輻のもとで相反的に、かつひとしく必然的に働かせる支配力」(GA, 6.1, S. 129) ——という根本条件が課されていることを指摘している。これをニーチェはあるときには「ギリシア的意志のアポロン主義」(13, 14[14]; WzM, 1050)、またあるときには「インスピレーション」(EH, S. 339-340) とも呼んでいるが、つまり必然であると同時に自由であるような力が本質的充溢をなすところに現成する芸術こそが、ニーチェの求める芸術のかたちであり、そのかたちを彼は「偉大な様式」と呼んでいるのである。しかしながらそのような芸術はいかにして可能となるのか、偉大な様式とは具体的にいかなる芸術を指しているのかということに否が応でも関心が向く。そこで次にハイデガーが問題にしたのは、偉大な様式と「古典的様式 (klassischer Stil)」(GA, 6.1, S. 135) との近似性についてであった。

なるほどニーチェのテキスト中には、偉大な様式へのポジティブな評価と「古典的なもの」へのポジティブな評価とが同時に見られる。例えば、『力への意志』341番では「世界がより充実し、より円熟し、より完全な姿でみられる「美的」状態」が「理想の由来」する「地盤」となるとき、その「最高の類型は古典的理想」であり、「最高の様式」は「偉大な様式」であるといわれる(13, 11[138]; WzM, 341)。したがって「一見すると古典的様式と偉大な様式は単純に合致するようにみえる」(GA, 6.1, S. 135) のも頷けるのだが、ハイデガーは、それは「短見」であるとする。そしてニーチェが古典的芸術家について述べるのは、「偉大な様式を最も酷似したものから浮かび上がらせるという意図」(GA, 6.1, S. 137) からに過ぎないというのである。

ところでハイデガーは、音楽と偉大な様式というテーマにも目を向けており、とくに『力への意志』842番の「音楽と——偉大な様式」と題された断片に着目していた。以下はその断片の一部である。

音楽と——偉大な様式。芸術家の偉大さは、その芸術家がよびおこす〈美しい感情〉にしたがって測られるのではない……。そうではなく、その芸術家が偉大な様式に接近している度合い、偉大な様式を可能にする度合いにしたがって測られるのである。[...] 人がそれであると

ころの混沌に打ち勝ち、混沌が形式（Form）となるよう強い、論理的に、単純に、一義的に、数学に、法則になる——、ここではそれが大望なのである。[...] すべての芸術は [...] そうした大望を抱く者たちを心得ている。なぜ音楽にはそうした大望を抱く者たちが欠けているのか？（13, 14[61]; WzM, 842）

ハイデガーはこの断片に基づき、「音楽」は、「偉大な様式とは相容れない」（GA, 43, S. 157）と判断する。しかし彼の講義録によると、この判断に関して講義の聴講者から、「バッハの音楽」——例えば『フーガの技法（*Die Kunst der Fuge*）』——は「偉大な様式」の条件——「論理的で、単純であり、数学的、法則、安静、透視性、美しい感情をもたない」——を有するのではないかという反論があったという¹。『フーガの技法』とは、18曲からなる曲集であり、全曲がひとつの単純なテーマに基づきつつ、各曲に対位法の諸類型（例：反行フーガ、鏡像フーガなど）が用いられ、曲集全体がひとつの体系として組織化された厳格かつ論理的な作品であるから、確かに上記の条件と一致する好例とみなされるのもうなずける²。また事実ニーチェは『この人を見よ』にて音楽の何たるかを知りえたのはすべて外国人であるか、あるいはすでに滅んだ、強壮だったころのドイツ人であると述べ、その中にバッハの名を出しており、これは彼のバッハへの礼賛とも受け取れる（Vgl. EH, S. 291; GA, 43, S. 157-158）。それにもかかわらずハイデガーは、すでに述べたように、歴史上の古典的様式と偉大な様式とを重ね合わせる解釈からは距離をとり、あくまでも偉大な様式に対しては、「結局、力への意志の本質からはじめて把握されるもの」（GA, 43, S. 158）であるとの抽象的な規定をするにとどまった。

(2) 芸術の有機的機能

ハイデガーの指摘どおり、ニーチェは、「偉大な様式」とは「“力への意志” 自体の表現」（13, 11[138]; WzM, 341）であるとしている。その意味で芸術とは、客体ではなく主体の側、すなわち芸術家の光学のもとにその価値が決定されるものであるということが出来る。言い換えるとそれは、「混沌」（13, 16[49]）を「形式」にする力に他ならない。

芸術家は何ひとつ現状ありのままに見てはならず、より完全に、より単純に、より強く見るべきである。（13, 14[117]; WzM, 800）

芸術家の意識状態は、通常認識における意識状態とは異なる次元に存する。それは、生理学的状態として表現されるところの「陶醉」である。芸術家の認識の、通常認識に

¹ こうした聴講者の疑問は、1920年代、ブゾーニ、ヒンデミットらによる新古典主義音楽が興隆し、「バッハに帰れ」のスローガンのもと、厳格な形式が要求されたのを念頭に置いてのことかもしれない。

² 『人間的』第II巻には、「セバスチャン・バッハ」と題された断片があり、ここではバッハを、「対位法とあらゆる種類のフーガ様式」の「達人」（MAMII, S. 614-615）として、つまり「技巧的楽しみ」から聴くのでなければ、「偉大な近代音楽」が「生成しつつある」ことを感受することができるとしている。『人間的』IIの音楽観は、個々の作曲家に関する見解が必ずしも後期の見解と一致しない場合もあるためこの断片が即、聴講者たちの意見への反駁となるとはいえない。

対する差異は、「極限の平静」(13, 14[46])にある陶酔が「リアリティを抹殺」することに基づく。ただしそれは、現実から逃れるために妄想に逃げ込むことではない。芸術の陶酔は、自己の「変貌」を感じさせ、「単に空想する(imaginieren) こと以上」(13, 14[120])のものである。これをニーチェは「理想化(Idealisieren)」(GD, S. 110, S. 116)とも表現する。この理想化は、音楽というジャンルにおいて果たして可能なのか、可能だとすればいかにして可能なのか。この問いに答えることが、ニーチェの音楽論を理解するための要であることは間違いない。なお同箇所でのニーチェ自身の発言からすでにはっきりしていることは、理想化が、対象の「主要な特徴を際立たせる」作用であること、そして「混沌」に「形式」を与える組織力の必要性が強調されていることから、逆に音楽の抽象性、調性の欠落といった曖昧性の要素が否定されることである。

(3) 古典的様式：フランス古典派とドイツ古典主義

ここで再び「古典的様式(der klassische Stil)」とは何かという問いに立ち返ろう。ニーチェによれば、それは「平静、単純化、簡約化、集中を表」(13, 14[46]; WzM, 799)したものであり、「鈍重に反応すること³、偉大な意識であること、闘争感情のないこと」と特徴づけられているわけであるが、前半に挙げられている特徴は、実にヴィンケルマンが「高貴なる単純と静かなる偉大」と表現した古代ギリシア芸術の性格を髣髴とさせる。ともするとドイツ古典主義への共感と受け取られかねない表現であるが、ニーチェが評価したとみられるのは同じ古典主義でも「フランス古典派(die klassische Schule der Franzosen)」の方であった。例えば、フランス古典派演劇における「三統一(drei Einheiten; 仏 trois unités)」の法則⁴を古典的趣味として肯定的に捉え、また19世紀におけるヴァーグナーやユゴー(Victor Marie Hugo, 1802-1885)らロマン主義者と17世紀に栄えたコルネイユ(Pierre Corneille, 1606-1684)らフランス古典派の劇作家とを対立的に描写している(Vgl. WA, S. 32)。ユゴーは「自分の耳のうちに一種の軍隊式レトリックの必要性を聞いて、砲撃と火矢の音を言葉で模倣する」(11, 38[6])こと、あるいは「絵のように美しい思いつき」によって見た「画家の幻覚」をそのまま「模写」すること、に終始する「感覚の賤民」に墮してしまっただが、コルネイユは感覚を「概念で圧倒すること、ないし「色彩や音や形態がもっている野蛮な要求に抗して、繊細で明晰な精神性に勝利を得させること」において「偉大なギリシア人と同じ道を歩み」、「感覚の賤民に勝利した」とされる。そして前者〔ロマン主義〕を「今日の〔…〕粗野で感覚的で自然主義的な趣味」と批判したのである。

ニーチェはしばしばこの自然性の解釈をつうじた諸芸術批判を行っており、ロマン主義のみならずドイツ古典主義もその点から批判の対象となっている。彼は「ヘルダーの、ヴィンケルマンの、ゲーテの、ヘーゲルの同時代人たち」(13, 11[312]; WzM, 849)が「古典的理想を再発見したと主張」したのはひとつの「喜劇」だと笑う。その理由は、ドイツ古典

³ 本稿注7を参照のこと。

⁴ 三単一の法則は、16～17世紀にアリストテレス『詩学』の記述が曲解されて誕生した。ロマン主義演劇が台頭しユゴーらによって廃されるまで、フランス古典派演劇において定着し、遵守されていた。

主義が独自に成熟させた「自然性」の概念、すなわち「古典性とは一種の自然性である」とする見解にある。はたして自然性とは何を意味しているのか。その手がかりが『力への意志』1050節に遺されている。ニーチェは、ギリシア人にとって「美」、「論理、慣習の自然性」(13, 14[14]; WzM, 1050)が「所与」のもの「ではなかった」こと、「征服され、意志され、勝ち取られた」ものであったことを指摘する。すなわちここでニーチェが否定している自然性とは、「あるがままのものを見ること」(GD, S. 115)、勝ち取られずとも不可避に存在するもの、それゆえ粗野で低俗なものを意味している⁵。もし自然という言葉が肯定されるなら、その自然とは「元に戻るのではなく、高まっていくこと」(GD, S. 150)でなければならない。以上の考察からは、(ヴィンケルマン流の)ドイツ古典主義とニーチェの古典主義が類似しつつ、ある決定的な相違点を有していることが説明されよう。すなわち、ヴィンケルマン流のギリシア的性格においては、単純さ、静謐さそれ自体がギリシアに自然的に備わっている本性とみなされるのに対し、ニーチェにおいては、ギリシア人における「典型的な“個人”への、単純化し、際立たせ、強く、明確に、一義的に、典型的にするあらゆるものへの衝動」(13, 14[14]; WzM, 1050)はあくまでも「個人」や「日常」を超えた生の「ディオニュソスの基底」(13, 14[14]; WzM, 1050)から育ったものであるとされ、アポロ的なものは、その基底を超えて勝ち取ろうとする力強さなくしては成立しないと考えられていたのである。

2. 音楽における古典とベートーヴェン

このように、フランス古典派とドイツ古典主義を一義的に古典性という概念に収斂させることなく精査したニーチェであったが、他方、音楽において、当時広く「古典」と特徴づけられていたのは「ベートーヴェン」(13, 16[29]; WzM, 838)であったという。1870年にはウィーンでベートーヴェン生誕百年の祝典が催され、同年ヴァーグナーは「ベートーヴェン」という題の論文を寄稿した。新古典派のブラームスはニーチェと同時代人であるが、形式美を重視したブラームスが「ベートーヴェンの相続人」(WA, S. 48)として、「古典派の遺産を相続」したことはよく知られている。しかしベートーヴェンは、(古典派に属するモーツァルトとともに、)「古典的趣味、厳正な様式 (der strenge Stil) に本能的に反対する者」であるとされる。一般的な音楽史では古典派とロマン派、両方に軸足を置いているベートーヴェンであるが、ニーチェにとっては「最初の偉大なロマン主義者」(13, 14[61]; WzM, 842)と分類されるべき存在であった。『善悪の彼岸』にはベートーヴェンに関する次のような記述がある。

⁵ 後期ニーチェにおける自然概念には多様な用例がある。自然性批判に関しては、他にも『力への意志』における「ルソー風のロマン主義」(12, 9[184]; WzM, 100)などを参照のこと。ルソーの自然概念は『悲劇の誕生』から継続して批判されている (Vgl. GT, S. 37)。また『力への意志』第341節のように、別の文脈においては「生の否認」を「反自然的」と表現する場合がある。

ベートーヴェンは、まさに様式の変わり目と様式の崩壊の終音 (Ausklang) にほかならず、モーツァルトのような、一世紀の長きにわたる偉大なヨーロッパの趣味の終音ではなかった⁶。 […]彼の音楽の上には、永遠に失われるものと永遠に放蕩する希望とのあの二重の光がある。——それは、ルソーとともに夢想し、革命の自由の樹の周りで踊り、ついには今にもナポレオンの前にひざまずきそうになったときに、ヨーロッパに浴びせられたのと、まさに同じ光であった。だが今や、こうした感情は何とすばやく輝きを失ってゆくことだろう！ (JGB, S. 187)

ベートーヴェンは、永遠に失われるもの——すなわち「ヨーロッパに存在した最後の政治的貴族主義である 17、18 世紀のフランスの政治的貴族主義」(GM, S. 287) ——と、永遠に放蕩する希望——すなわち「平民の道徳」という「世界史的な使命」(GM, S. 269) ——との間で、ルソー→フランス革命→ナポレオンへと目まぐるしく移行していく「ヨーロッパの運命」(JGB, S. 187) を歌う。なるほどこの目まぐるしさは、本稿 1. (3) で確認された古典的様式の「鈍重に反応する」⁷という特徴に反する。これがニーチェの批判する所以の第一の点であろう。さらにニーチェの批判は、「ルソー的道德性」(GD, S. 150) とそこで培われた「平等」という「浅薄で凡庸」な教えに満ちた時代から、その「ルソーの誘惑」(11, 25[178]; WzM, 94)のもとにおきたフランス革命における「民衆」の勝利 (Vgl. GM, S. 287) に至る時代の趨勢へと向けられる。当時ベートーヴェンはフランス革命に共感するとともに、第一執政官であったナポレオンを崇拝して、交響曲第 3 番『英雄 (Sinfonia eroica)』を作曲した⁸。ところがのちにナポレオンは「多数者の特権」を求める「民衆のルサンチマン本能」(GM, S. 287) に屈したフランス革命に「反対」し、「少数者の特権」(GM, S. 288) を叫んだ。「古典的理想そのものが肉体のうちに姿を現す」(GM, S. 287) という、(ニーチェ曰く)「非常に意外なこと」が起こったのである。ナポレオンが自ら皇帝を宣言したことを知ったベートーヴェンが、『英雄』の表紙を破ったという逸話があるが、その真偽はさておき、確かにベートーヴェンは交響曲第 9 番において、「ラ・マルセイエーズ」(ロマン・ロラン)⁹を響かせている。彼は「革命とテロル、革命戦争と帝国主義、道徳の支配と暴政といった止揚しがたい弁証法」¹⁰に直面する中で、民衆の祝祭と自由を歌った。ニーチェにはそれが「ルソー、シラー、シェリー、バイロンらが言葉で描き出したものと同じものを歌っている」(JGB, S. 187) と認識されたのである。

⁶ このモーツァルトへの評価をみると、ニーチェはモーツァルトにこそ古典性を認めていたといえなくもない。しかしニーチェはモーツァルトを愛好していたにもかかわらず、純粋に古典主義的なものへの復古を促していたわけではない。この問題については、Matthew Rampley, *Nietzsche, Aesthetics and Modernity*, Cambridge University Press, 2000, p. 134 を参照されたい。

⁷ ニーチェは、ヴァーグナーとその聴衆の関係を例に、偉大なものには反応せず、時代が次々に生み出す狂乱や興奮に即座に反応する「素早い感受性」(Za, S. 65) に支配された現代の状況を批判している。したがって「鈍重に反応すること」はそうした時代のあり方とは対照的な精神の表現であるといえよう。参考：山本恵子「ニーチェにおける対話のリアリティ」、『理想』第 684 号、理想社、2010 年、pp. 146-147。

⁸ カール・ダールハウス『ベートーヴェンとその時代』杉橋陽一訳、西村書店、1997 年、p. 66ff。

⁹ ロマン・ロラン『第九交響曲』高田博厚・蛭原徳夫訳、ロマン・ロラン全集第 67 巻、みすず書房、1951 年、p. 167。

¹⁰ カール・ダールハウス『ベートーヴェンとその時代』、p. 69。

3. 同時代の作曲家に対する具体的評価

では、ニーチェが提示した音楽の諸条件を備えた音楽は現実に存在するのだろうか。本稿1. では、ハイデガーが〈偉大な様式は古典的様式に酷似するが同一とみなすことはできない〉と論じており、偉大な様式の音楽を具体的な作品として指示することが困難である可能性が確認された。しかし可能な限り接近しようとするならば、そのためには少なくとも2つの方法がありうるであろう。

ひとつは、ニーチェ自身が作曲した作品を分析することである。例えばニーチェの歌曲はシューマンの歌曲と近親性がある¹¹。しかしヤンツが編纂したニーチェ『音楽遺稿集』¹²や伝記的事実によると、ニーチェの作曲活動は、(度重なる『生への讃歌』¹³の修正を除けば) 1874年(『悲劇の誕生』出版の2年後)でほぼ停止しているため、後期ニーチェの音楽観を知る資料としては決め手を欠く¹⁴。

したがってもうひとつの方法、ニーチェの音楽家に対する批評を分析することに重点をおいて議論を進めたい。本稿ではとくにニーチェと同時代の3人の作曲家への評価——ヴァーグナー(否定的)、ブラームス(否定的)、ビゼー(肯定的)——を分けた要因について、形式、内容、生理学的効果の各側面に留意して論じる。

(1) ヴァーグナー

「現代音楽の5/6が彼の症例」(13, 14[165]; WzM, 841)——これがヴァーグナーに載せられた冠である。そしてベートーヴェンが「最初の偉大なロマン主義者」でありヴァーグナーが「最後の偉大なロマン主義者」(13, 14[61]; WzM, 842)¹⁵であるとの言葉通り、彼はベ

¹¹ 「ニーチェの歌曲はシューベルトとシューマン、特にシューマンを連想させる」(Georges Liébert, *Nietzsche and Music*, p. 30)。

¹² Friedrich Nietzsche, *Der musikalische Nachlass*, Hrsg. im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft von Curt Paul Janz, Bärenreiter-Verlag Basel, 1976. またこの『音楽遺稿集』の目次に忠実な音源もある。全74曲中43曲が録音されたCD: Friedrich Nietzsche, *Compositions of his Youth(1857-63)* (Volume I, TROY178, 1995); Friedrich Nietzsche, *Compositions of His Mature Years(1864-82)* (Volume II, TROY181, 1996) (共に Albany Records U.S.) であり、年号と簡単な解説も付されている。

¹³ 『生への讃歌』は元々、1874年に『友情への讃歌 (*Hymnus auf die Freundschaft*)』として作曲されたものである。その後、1882年にルー・ザロメの詩が歌詞として付けられて『生への祈り (*Gebet an das Leben* (für Singstimme und Klavier))』に生まれ変わり、1887年に『生への讃歌 (*Hymnus an das Leben* (für gemischten Chor und Orchester))』としてペーター・ガストの編曲により出版された。

¹⁴ このことは、初期のニーチェはシューマンを好んでいたが (Vgl. *An Elisabeth Nietzsche*, Ende November 1861, 1, S. 187)、後期のニーチェにおいてはそれが一転する (Vgl. JGB, S. 188) という事実ともさしあたり符合する。

¹⁵ より正確には、ヴァーグナーは「40年代のフランス後期ロマン主義」(JGB, S. 202)と血縁関係にあるといわれている。フランス後期ロマン主義として想定されているものとは、①同じアフォリズムに説明されている「ドラクロワ」であり、「群衆の世紀」(JGB, S. 203)における「効果」(JGB, S. 202)の「偉大な発見者」として並列される。(NW, S. 428にも類似の見解がある。)②また「フロベール」(12, 7[7]; WzM, 105)との類縁性を指示する記述もある。そこでは、「1830年から1850年」にかけての時期が、「愛と未来へのロマン主義的信念が、無への欲望へと一変する」時期であったことが指摘されている。③あるいはユゴーもこの時期に該当する。

ートーヴェンと同じく「大衆」（WA, S. 42）に寄与する存在であるという観点から批判されることになる。

「革命や平等権の確立」（13, 14[182]）からもたらされた、「選り抜きの人々が否定され、万人が賤民化」した世界——それがニーチェ、ヴァーグナーの眼前の世界であった。それゆえその世界で「なおも力を保持しようとする者」は「賤民におもねり、賤民を味方につけなければ」ならなかった。そしてそのために、ヴァーグナーは「苦悩の、下層の、軽蔑され、迫害されて生きてきたあらゆる人々」への念としての「共苦の音調」によって、「大衆を感激させる感情の伝達者」となったのである。それはいかなる様式の音楽であったのか。それは、「様式一般」の「放棄」（13, 16[29]; WzM, 838）であり、「高次の法則性」（WA, S. 31）を必要としないことであったとニーチェはいう。「全体を犠牲」にし「個人の自由」を称揚するロマン主義的道德観に符合するかのようになり、「要素的なもの」（WA, S. 31）が「官能性」豊かな「効果」によって、「病的な神経」を「刺激する」（13, 15[12]）のがその手口である¹⁶。「高い精神性」（12, 10[116]; WzM, 837）がもはや達成されえないとき、ヴァーグナーは「感情」、「激情」をその「代用品」とし、健康な者なら「生理学的危機」と感じられるような「不規則な呼吸、血液循環の障害、突然の昏睡状態をともなう極度の刺激状態」（13, 16[75]）を生じさせる音楽を用いて聴衆を誘惑したのである。官能を引き起こす手法のひとつを例に挙げよう。「無限旋律」は、調性的解決をもたないままに何度となくうねりながら発展する半音階が、「恐ろしいほどの長さ」をもって続く「パトス」（13, 15[6]）を引き起こすことで聴衆の高揚感を高めていく手法であり、楽劇『トリスタンとイゾルデ』（*Tristan und Isolde*）などに用いられた¹⁷。ヴァーグナーはこうした形式を「発明」（NW, S. 422）し、それによってあたかも音楽の歴史を進歩させたかのように思われているが、ニーチェは、「調性の欠如」（13, 16[77]）を「組織する力の貧弱化」とみなし、むしろ「没形式」（12, 2[66]; WzM, 835）における退歩であると糾弾した。なぜなら過剰な「パトス」は「エートス（性格、様式、あるいはどう呼べばいいのか——）を支配」（*An Carl Fuchs*, Mitte April 1886, 7, S. 177）することになるからである。

そして、こうした要素的なものへのロマン主義的矮小化に加えて、ニーチェは「ヘーゲルの相続人」（WA, S. 36）としてのヴァーグナー像とそれによって生じた音楽の疎外状況に言及する。それによればヴァーグナーは、ドイツ人の好きな「理念（Idee）」と「無限」という言葉に媚びた。それも「あいまいで不確実」な「何か」としての理念を音楽に導入し、彼は自分の音楽があたかも「無限なもの」（深いもの）を「意味」しているかのように仕向けた。彼はいわば音楽の「暗示的意義」（13, 16[29]; WzM, 838）をちらつかせながら、常に音楽それ自身ではないものへと意味を差し向けたのである（Vgl. 13, 14[49]）。それだけではない。さらにヴァーグナーは「道徳や詩によって」（12, 7[7]; WzM, 105）彼の芸術を「補填」する必要にさえ迫られている。これらの要素でつぎはぎだらけになった彼の楽劇が実践さ

¹⁶ 「要素的なもの」に支配された音楽がもたらす生理学的効果についての詳細は、山本恵子「健康というアポリアへの問い」四、五、『ショーペンハウアー研究』別巻第2号、日本ショーペンハウアー協会、2009年、pp. 50-56を参照のこと。

¹⁷ 「どこが初めてどこが終わりかわからない」ような「リズムの曖昧さ」（*An Carl Fuchs*, Mitte April 1886, 7, S. 177）という点でも『トリスタン』が引き合いに出されている。

れたところでは、音楽は単に「戯曲の手段」(NW, S. 419)であるばかりでなく、戯曲もろとも、観客を熱狂させるために俳優がとる「ポーズ」を「明瞭化し、補強し、内面化する」ための手段に成り下がってしまっており、彼の芸術は「完全な木材から一曲の序曲を掘り出すことができる」(WA, S. 47)のような組織力とはほど遠いものであったといえる。

(2) ブラームス

ヴァーグナーがこれほど批判されるのであれば、音楽史上において時にその「敵対者」(WA, S.47)に位置付けられるブラームスは肯定的に評価されるはずなのではないか、と考えるのは単純ながらも自然な発想であろう。ニーチェは「ヴァーグナー以外の音楽家たちのうちかなりの数がブラームスという概念に包摂される」(WA, S. 48)とし、ブラームスに関してもはっきりとした見解を表明している。なお、思想を離れたところでは、ブラームスが「今『悦ばしき知恵』を読んでいる」と聞いたと(誇らしげに)各所に知らせているが¹⁸、ブラームスへの思想上の音楽的評価は必ずしも高くない。

ニーチェも書いているように、ブラームスは「古典派の人々」(WA, S. 48)の相続人、とくに「ベートーヴェンの相続人」として知られるが、ニーチェにとっては、インスピレーションから偉大な様式を生み出す芸術家ではなく、「剽窃した形式」(12, 7[7]; WzM, 105)を使用した擬古典主義者という位置づけであったようである。しかし彼を否定する理由はそれだけではない。

ブラームスがあちこちでおこさせる否定できない快感は、あの派閥的関心、派閥的誤解を全く度外視した場合、私には長い間1つの謎だった。しかしながら、とうとう私はほとんど偶然に近い形で、彼がある特定の類型の人間に作用することを嗅ぎ付けた。[...]彼は充実から創造するのではなく、充実を切望する。彼が剽窃する[...]諸様式・諸形式を除けば、彼の最も固有のものとして残るのは憧憬(Sehnsucht)である…。(WA, S. 47)

ハンスリックを旗手とするブラームス派とヴァーグナー派の間の批評家論争¹⁹、彼が借り受けた伝統に基づく形式、これらが一般にブラームスの新古典主義を形作っているものであるが、そこにではなく、これらを取り除いたところにブラームスの固有性があるといえる、それは憧憬であるという。なるほど実際にブラームスの音楽には、タイトルや楽語に「Sehnsucht」、「sehnsuchtsvoll」と書かれたものが複数存在する²⁰。加えてブラームスは一般

¹⁸ Vgl. *An Heinrich Köselitz*, 18. Juli 1887, 8, S. 144; *An Franziska Nietzsche*, 12. August 1887, 8, S. 126, *An Ernst Wilhelm Fritsch*, 20. August, 1887, 8, S. 131; *An Franz Oberbeck*, 30. August 1887, 8, S. 140.

¹⁹ クルト・フォン・ヴェステルンハーゲン『ワーグナー』三光長治・高辻知義訳、1995年、pp. 399-400。「絶対音楽」対「標題音楽」の対立として有名になったこの論争におけるハンスリックのヴァーグナー批判については、ハンスリック『音楽美論』渡辺護訳、岩波文庫、岩波書店、1960年、p. 70ff.を参照のこと。

²⁰ 例として、『2つの歌 (*Zwei Gesänge für eine Altstimme, Viola und Klavier*)』(1884年)第1曲「秘めたる憧憬 (*Gestille Sehnsucht*)」、『憧憬 (*Sehnsucht*)』(1868年)、『運命の歌 (*Schicksalslied für Chor und Orchester*)』(1868~71年)に付された発想記号「ゆるやかに、かつ憧憬をこめて (*Langsam und sehnsuchtsvoll*)」などの声楽曲がある。(参考：音楽之友社編『ブラームス』作曲家別名曲解説ライブラリー、音楽之友社、1993年、p. 398、p. 450、p. 460。)

に、論理的構成への厳格さだけでなく、ロマン主義文学への親しみからくる抒情性²¹を併せ持っている芸術家であるといわれる。おそらくこうした点からニーチェは、「ブラームスを50歩超えていくとヴァーグナーが見出される」(WA, S. 47)として両者の類縁性を指摘し、世間が両派に分かれて対立する事態も両者の音楽の本質に対する誤解から生じているにすぎない、と結論づけるのである。

(3) ビゼーとペーター・ガスト

最後に、ニーチェが戦略的にヴァーグナーとの対比に利用し、書簡においても著作においても絶賛している二人の作曲家、ビゼーとペーター・ガスト (Peter Gast [Johann Heinrich Köselitz], 1854-1918) について検討する。端的に古典性はビゼーとは結びつかないように思われるが、それならばいかなる理由で彼が選ばれたのかという問題が本節での検討事項となる。

形式に関していうと、『カルメン (Carmen)』では「旋律の必要」(An Carl Fuchs, Mitte April 1886, 7, S. 176) が理解されている点が評価されている。「旋律をもっておらず」(WA, S. 24)、「フレーズが旋律を支配」(An Carl Fuchs, Mitte April 1886, 7, S. 177) している「デカダンの音楽」とは対照的である²²。続いて内容的にも比較され、愛についての解釈の対比が示される。ビゼーの描く愛は「冷笑的、無邪気で残酷」(WA, S. 15) だが、ヴァーグナーは『さまよえるオランダ人 (Der fliegende Holländer)』のヒロイン「ゼンダ」のような「高貴な処女の愛」を描く。そこに、「無私」(WA, S. 16) を美德とし「相手」の「所有」を求める脆弱な道徳性を批判する意図が込められていることはいうまでもない。カルメンに描かれる愛は、「性欲、陶酔、残酷」(12, 9[102], WzM, 801) という「人間の最古の祝祭の歓喜」により近いものである。そして「力の感情の高揚」(13, 14[117]; WzM, 800) の「発展の絶頂」であるところの「陶酔感情」は、「両性の交尾期」において最も強く生じ、そのときに「形式」が生まれると述べている。

さらに生理学的効果についての言及もあり、ビゼーの音楽の汗をかかせない軽やかさと、ヴァーグナーの不快な汗を吹き出させるような音色とのコントラストが強調されている (Vgl. WA, S. 13)。そして、ニーチェはビゼーの音楽をしばしば「南方的」(WA, S. 15) という言葉で形容する。(あるいは「アフリカの」(褐色の)、「地中海」(WA, S. 16) 的ともいわれる²³。) 南方のおおよそ意味するところは、「空気の乾燥」(WA, S. 15) (湿っぽくないということ)、「短く、突然に、免罪なし」に訪れる「幸福」がみられることである。

しかして「南方的」という言葉はビゼーだけに付されるわけではない。「ショパン、ロッシニ、ペーター・ガスト、ヴェネツィア」、そして「モーツァルト」も南方とみなされるものの一例である (Vgl. EH, S. 291)。とくにヴェネツィアには、ニーチェの教え子ペー

²¹ 参考: 音楽之友社編『ブラームス』作曲家別名曲解説ライブラリー、音楽之友社、1993年、p. 16。

²² ニーチェは「旋律の退化」は「理念の退化に等しい」(12, 10[116]; WzM, 837) と述べ、無限的な曖昧な理念しか表現できていない音楽の「現代性」を揶揄している。

²³ ビゼーはフランス人であるが、ニーチェが問題にするのは「様式上の対当」(An Heinrich Köselitz, 10. Nov. 1887, 8, S. 191) であって、「作曲家たちの出身は問題ではない」といわれている。

ター・ガスト²⁴が居住しており、ガスト作曲の『ヴェネツィアの獅子 (Der Löwe von Venedig)』という喜劇²⁵をニーチェは音楽界に売り込もうとしていた。ニーチェによれば、『ヴェネツィアの獅子』は「珍種の鳥」(An Hans von Bülow, 10. August 1888, 8, S. 384)のように「今ではもう作られていない」音楽である。そこには今日の音楽が失ってしまった、「全体から形作る能力、完成させる能力、断片化させない能力」があるとともに、「滑らかさ (morbidezza) のあるヴェネツィアの色調」(Ibid., S. 385)に「南国の貧民の刺激的で粗野な現実味」が感じられる作りになっている。

以上、ニーチェにおいて二人の芸術が望ましいものであったことは理解できるとしても、その諸特徴はやはり古典性とは一致しない。それにもかかわらずニーチェは、ビゼーが「ヨーロッパの教養ある音楽のうちではこれまでにまだ用語を持たない」新しい「感受性」(WA, S. 15)への「気力」を持っていたことを評価するのであるが、その実ニーチェは「ビゼーは考慮に値しない」(An Carl Fuchs, 27. Dezember 1888, 8, S. 554)という。つまりニーチェにとってのビゼーの重要性とは、その南国性がヴァーグナーに対する強烈な「アンチテーゼ」となる、という点にあるにすぎなかったというのが実際のところなのではないだろうか。

4. 現代的音楽から「無時代的」なものへ

ニーチェにとって重要であったことは、同時代の音楽家たちへの批判が、単にヴァーグナーという一人の作曲家に対する批判ではなく、「現代性」批判の目的のもとに行われていたことである。「人はまずヴァーグナー主義者にならざるをえない」(WA, S. 12)といえるほど、ヴァーグナーは「現代性を要約している」とみられていた。バッハ、モーツァルトのように、まだ音楽が貴族的でいられた時代が、ベートーヴェンを境に変化していき、民衆の自由を願い、民衆のルサンチマンを内面化するような重苦しいものになっていった——これが彼の眼に映ったひとつの音楽史的な流れであり、「道徳的狭隘化」(12, 10[24]; WzM, 823)によって矮小化されている今日の芸術に対する批判を形作っていた歴史意識であったと思われる。

そして最も重要な点は、19世紀と18世紀に〈ある違い〉が存在することである。それは18世紀が、一方で自由と平等という民衆主体の道徳の掲げられた時代でありながら、他方でナポレオンとゲーテによってその超克が試みられたということである。

ナポレオンは、ヨーロッパを政治的な単一体として構想し——男子、兵士、力のための偉大な闘争をふたたび目覚めさせた。ゲーテはすでに達成されたヒューマニティーに満ちた遺産をつくる一つのヨーロッパ文化を想像したことによって。今世紀のドイツ文化は不信を呼び起こ

²⁴ 出版に向けて自分の曲 (『生への讃歌』) の編曲をまかせるほど、信頼していた (Vgl. An Heinrich Köselitz, 8. August 1887, 8, S. 122)。

²⁵ 1770年頃のヴェネツィアを舞台にした3幕構成の喜劇である。Vgl. Peter Gast, Giovanni Bertati, *Der Löwe von Venedig: Komische Oper in drei Acten*, Nabu Press, 2010。

す——音楽のうちには […] ゲーテが欠けている。(13, 15[68], 15[69]; WzM, 104)

18世紀にはフランス革命に対してゲーテ、ナポレオンが登場し、文化的・政治的アンチテーゼとして機能したが、19世紀には平均化、要素化のアンチテーゼとなるものがなぜ現れないのか、という分析である。19世紀には「民主主義」「無政府主義」「社会主義」(JGB, S. 125) といった奴隷道徳の名を変えた再生産が繰り返されるばかりである²⁶。そして、それと同様の増殖が音楽においても認められるというのである。「19世紀」における目まぐるしく移り変わる「様式の仮装舞踏会」(JGB, S. 157) では、「価値の王国の中を暗中模索して回り、私たちの気にいるものがすぐれたものであると信じかねない」(13, 16[29]; WzM, 838) 状況が生じていた。

これに対してニーチェが理想としたこと、それは「時代を超克」し「無時代的となること」(WA, S. 11) であった。そしてその発想はニーチェが称賛した数少ない人物、ゲーテによって書かれた「様式」論から影響を受けた可能性がある²⁷。ゲーテの論考「自然の単純な模倣、手法、様式 (Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil)」は、当時ゲーテが行った「模倣」「手法」「様式」の各概念の定義が記されたものであり、その中で様式は、模倣、手法より高次の、「芸術がかつて到達し、またいつの日か到達するであろう最高の段階」²⁸にある概念とされている。「様式は認識の最も深い基盤を抛り所とし、物の本質を目に見え、手をつかみうる形にして認識することがわれわれに許されているかぎりにおいて、物の本質を抛り所にしてしている」²⁹。つまり様式とは各時代の芸術的特徴を総称する現在の意味とは全く異なるものであり、「普遍的な言葉」の獲得を目指すところに名づけられている。以上の主要点がニーチェの「偉大な様式」と親和性を持っているのは確かである。

それゆえおそらくニーチェにとっては、南方への志向とは現代性の外部に立つための一方法論に過ぎなかった。本来的にはより普遍的な音楽の姿が、——時代性、地域性に縛られず「時間・空間の感情が緩慢になる」(13, 14[46]; WzM, 799) ような芸術のあり方が——求められていると考えるべきである。

おわりに ——来たるべき音楽

結局ニーチェは、音楽において「「模範」「傑作」「完全性」を基礎づけることはできない」(13, 16[29]; WzM, 838) という結論を下している。言い換えれば、彼の音楽論がヴァーグナーへの批判に偏向しているのは、彼が用いた一種の否定神学的手法ゆえであって、現

²⁶ 参照：山本恵子「ニーチェにおける対話のリアリティ」、p. 146ff。

²⁷ ニーチェにおける世界の分節化、図式化の発想の根源に、ゲーテの原型論があるという見方については、以下の書から示唆を得た。山田忠彰・小田部胤久編『スタイルの詩学 ——倫理学と美学の交叉』ナカニシヤ出版、2000年、p. 280。

²⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Bd. 13, Schriften zur Kunst, hrsg. von Ernst Beutler, Zürich: Artemis-Verlag, 1949, S. 71. (ゲーテ『古代芸術論集』新井靖一編訳、早稲田大学出版部、1983年、p. 7。)

²⁹ *Ibid.*, S. 68. (上掲書、p. 4。)

状では「偉大な様式」はヴァーグナーという否定の契機（獅子の段階）によってしかあぶりだせないもの、かつてはあったが今はなく、そして今後来たるべき音楽の形として希求されるものである。

そうしたニーチェの見解から、芸術全体に対する音楽の位置づけ、つまりジャンル論に関しても以下のことが帰結する。かつて『悲劇の誕生』においては、ディオニュソスの生基底——「ギリシア人」が感じていた根源的な「生存の恐怖と途方もなさ」（GT, S. 35）——を覆い隠し、ギリシア人たちが「生きられるようにするため」の美的「仮象」の創造（Vgl. GT, S. 34, 36）を「アポロンのもの」と呼び、両世界の「相克」（Vgl. GT, S. 39）に芸術の本質が認められていた。そしてアポロンのもの、ディオニュソスのもの、各芸術衝動にそれぞれ造形芸術と音楽を対応させたいうで、ディオニュソスのもの、つまり音楽を悲劇のより根源的な契機として重視したのであった。しかし今や、音楽は時代性の婢であり「詩人、画家」（11, 38[6]）と同列に扱われ、賤民を芸術に誘おうとするものとみなされている。音楽の他芸術に対する優位を導く文脈は絶たれているわけである。それどころか別の個所では、「音楽は、一定の文化の地盤の上で生育することのできる全ての芸術のうち、[...] 最も遅れて、その都度その属している文化の秋に、盛りを過ぎて [...] 到達する」（NW, S. 423）。つまり音楽は、文化を牽引するどころか、その文化の反映すら最も遅い、というのである。現代はとくに、その地盤を「急速に沈みゆくとしていく文化」（NW, S. 424）に持っているため、その腐敗も速いとみられている。

そうした中、ニーチェが偉大な様式の具体例としてその名を登場させるのが、15世紀に建築が開始された、フィレンツェにあるルネサンス様式の「ピッティ宮殿」（13, 14[61]; WzM, 842 / *An Carl Fuchs*, Mitte April 1886, 7, S. 177）である。彼は『偶像の黄昏』において建築が芸術の中で特権的な位置にあることを強調している。曰く「建築」とは「形式を得た一種の力の雄弁」（GD, S. 118）であり、「建築家はディオニュソスの状態でもなくアポロンの状態でもなく」、「偉大な意志の陶酔」に満たされる。そしてそこに生じる「力と安全の最高の感情」（GD, S. 119）が「偉大な様式の中で表現を手に入れる」のである。建築を音楽より理想的な芸術媒体とみなしていることで、「形式」を「内容と感じる」（13, 11 [3]）ことこそが芸術であるという、形式重視の芸術観が一層明瞭になったように思われる。したがって、「音楽が音楽でないあるものを意味しなければならない」（13, 14[49]/16[77]）時代——音楽が道徳的救済や愛の問題に奉仕することによって音楽を疎外する時代——は乗り越えられなければならない、そのために、「生が形式をとらざるをえないよう、生を改造すること」（13, 11[312]; WzM, 849）が求められている。

繰り返しになるが、「常にこうでなければならない」ような「形式」（12, 2[106]）を感知することに対する無能力が、ニーチェの言う現代の症候なのである。これは21世紀にも共通する出来事かもしれない。組織化する力強さを求めることが困難な脆弱な時代とは、要素に分裂しようとする向きが顕著となる時代である。そしてその脆弱さゆえに「現代的欲求」は「麻醉剤への欲求」（12, 2[133]）となる。しかし時代を下ると、ニーチェがヴァーグナーの音楽から受けた生理学的異論が、きわめて的を射たものだったことも証明された。ヒトラー政権下でかの音楽が行った麻醉剂的誘惑が、民衆を扇動するための道具と化した

ことを歴史が証言している。

引用・参考文献

(a) ニーチェ原典

- (i) 著作・遺稿：Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke*. Kritische Gesamtausgabe (KSA), hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York: Gruyter, 1967ff. なお著作からの引用は（著作等略号, KSA のページ数）にて、遺稿断片からの引用は（KSA の巻数, ノート番号[断片番号]）にて示した。著作等略号は以下のとおりである。

GT: 『悲劇の誕生』（KSA, Bd.1）

MAMII: 『人間的、あまりに人間的』第II巻（KSA, Bd. 2）

Za: 『ツァラトウストラはこう語った』（KSA, Bd.4）

JGB: 『善悪の彼岸』（KSA, Bd.5）

GM: 『道徳の系譜学』（KSA, Bd.5）

WA: 『ヴァーグナーの場合』（KSA, Bd.6）

GD: 『偶像の黄昏』（KSA, Bd.6）

EH: 『この人を見よ』（KSA, Bd. 6）

NW: 『ニーチェ対ヴァーグナー』（KSA, Bd. 6）。

※ WzM: 遺稿集『力への意志』（節番号）：Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*, Ausgew. u. geordnet von Peter Gast unter Mitwirkung von Elisabeth Förster-Nietzsche, 13., durchges. Auflage mit einem Nachwort von Walter Gebhard, Stuttgart; Kröner, 1996.

- (ii) 書簡：Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe*. Kritische Gesamtausgabe (KSB), hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari unter Mitarbeit von Helga Anania-Heß, Berlin/New York: Gruyter, 1975ff. なお引用箇所は、（書簡の宛先, 日付, KSB の巻数, ページ数）で示した。

(b) ハイデガー原典

Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. 引用は（GA, 全集の巻数, ページ数）にて示した。本稿にて使用された巻は以下の通り。6.1: *Nietzsche*, 1996（なお訳出にあたっては、マルティン・ハイデッガー『ニーチェ』I —— 「美と永遠回帰」、細谷貞雄・杉田泰一・輪田稔訳、平凡社ライブラリー、平凡社、1997年を参照した）、43: *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, 1985（なお訳出にあたっては、マルティン・ハイデッガー『ハイデッガー全集』第43巻「ニーチェ、芸術としての力への意志」園田宗人訳者代表、創文社、1992年を参照した）。

(c) その他

引用文献、参考文献は主に脚注にて提示した。その他の参考文献は以下の通り。

Donald Jay Grout and Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, W. W. Norton & Company, 1996, 1988, 1980, 1960. (D. J. グラウト、C. V. パリスカ『新西洋音楽史』中、戸口幸策・津上英輔・寺西基之訳、音楽之友社、1998年／『同』下、2001年。)

Keiko YAMAMOTO

The question of the meaning of music in Nietzsche's late writings