

文献紹介

ジゼル・ブルレのヘーゲル論

ジゼル・ブルレ「ヘーゲルと近代音楽」(1965)

Gisèle Brelet, «Hegel et la musique moderne» (1965)

船木 理悠

FUNAKI Rieux

フランスの音楽美学者、音楽学者、ピアニストであったジゼル・ブルレ (Gisèle Brelet, 1915-1973) は、音楽における時間についての考察——所謂「音楽的時間」論——で知られている。この「音楽的時間」というのは、20世紀における音楽美学の主要テーマの一つであり、ピエール・スフチンスキーやボリス・ド・シュレゼール、ジャン＝クロード・ピゲ、エルネスト・アンセルメ¹等によってフランス語圏の音楽美学の中で活発な議論が展開された。ブルレの音楽的時間論は上記の諸々の議論の中でも代表的なものとして見なされており、今日でもしばしば言及されている。

このような状況の中で、ブルレについての研究も既に一定の蓄積がなされているとは言えるが、先行研究の着眼点にはやや偏りが見られる。すなわち、多くの先行研究の主眼はブルレの音楽的時間論そのものの解明に向けられており、彼女の美学を歴史的な文脈の中で捉えようとする研究は現時点ではごく一部に限られている。

このような状況の中で、本稿著者は近代音楽美学の始まりに位置するエドゥアルト・ハンスリック (Eduard Hanslick, 1825-1904) につらなる形式主義的な音楽美学の文脈でブルレの美学を捉えることを試みた。ここでは、ハンスリック的な形式主義をベルクソンの時間論によって乗り越えようという試みとしてブルレの音楽的時間論を捉えることができることが明らかとなっている²。

しかしながら、上記の研究状況の中でもブルレ美学を歴史的な文脈でとらえる上で十分な言及をすることが出来ていない部分も少なからず残っている。その一つが、ブルレ美学に対してヘーゲル美学が持っている意味である。ブルレは『音楽的時間論』の中でしばしばヘーゲルに言及し、その美学思想に高い評価を与えていることから、ブルレの思想にとってヘーゲル美学が持つ意味は大きいと予想されるが、先行研究の中ではこの点がほとん

¹ アンセルメの音楽的時間論について言及されることは少ないが、拙論「エルネスト・アンセルメの音楽美学における「音楽的時間」論：旋律的カダンスと現存的カダンスの二重性の観点から」『文芸学研究』第25号、2019年、pp. 1-17等を参照。

² 拙論「G・ブルレの音楽美学史的な位置づけ：E・ハンスリックとの関係を通じて」(『美学』第66巻2号、2015年、pp. 97-107)、参照。

ど言及されていない。

そこで本稿では、ブルレのヘーゲル受容を考える上で注目すべきと考えられる一つの論考を取り上げ、その内容を紹介する。本稿で取り上げるのはブルレが *Hegel-Jahrbuch* に寄稿した「ヘーゲルと近代音楽 (Hegel et la musique moderne)」という論考である。この一文は *Hegel-Jahrbuch* の 1965 年号 S. 10-26 に掲載されたものであり³、前半の S. 10-17 が仏文で掲載され、後半の S. 18-26 にその独語訳が掲載されている⁴。

Hegel-Jahrbuch のこの号はヘーゲルの芸術論を扱った論考が掲載された号であることから、ブルレの「ヘーゲルと近代音楽」も、ある程度は機会に応じて書かれた著述と見ることが出来よう。とは言え、ブルレが一人の特定の思想家を取り上げて論じた文章は少なく、管見の限り、ヘーゲル以外では哲学者アランについてのもの⁵と音楽理論家シーショアについてのもの⁶だけである。従って、ブルレの美学の中でヘーゲル美学が一定の重要性を有していたことも否定しがたい。その場合、ブルレ美学におけるヘーゲル美学の持つ意味を捉える上で、「ヘーゲルと近代音楽」が一つの鍵となることが予想される。

以下では、「ヘーゲルと近代音楽」の内容を要約、紹介し、今後のブルレ研究の中でブルレ美学とヘーゲル美学の関係を考察していく上での足がかりを提供したい。

1. 今日の音楽に対する規範としてのヘーゲルの音楽美学

ブルレは冒頭で「ヘーゲルの音楽美学は新音楽において予期せぬ確証を見出すように我々には思える。ヘーゲル的な着想の直接的な表現へと、今日の音楽は知らぬ間に向かっている」(HMM10)としている。ここに見られるヘーゲル美学と新音楽(特に 20 世紀における前衛音楽)的な思考の親近性というのが、この論考を通じて一貫したブルレの主張である。

しかしながら、このようなヘーゲル美学と新音楽の親近性というのは、一般的には奇異に思えるのではないだろうか。というのも、ヘーゲルの音楽思想はブルレの時代から 100 年ほど遡る 19 世紀以前の音楽に根差すものであり、一見したところ、20 世紀の前衛音楽とは程遠いものと思われるからである。この点については、ブルレも自覚しており、次のように述べている。

³ 同じ号にはソフィア・リッサ等も寄稿している。

⁴ 訳者はフリードリヒ・ノイマン (Freidrich Neumann) と記載されている。

⁵ Cf. Gisèle Brelet, « Alain et la Musique », *Nouvelle Revue Française : Hommage à ALAIN*, septembre 1952, pp. 111-124.

⁶ Cf. Gisèle Brelet, « L'Exécution musicale et les recherches expérimentales de Seachore », *Contrepoints*, n°2 février, 1946.

確かに、ヘーゲルは、音楽に関する自らの無能力を告白している：彼は、「真の女人」や「プロフェッショナルな音楽家」を自任しているのではない。人々が理解しているところでは、彼[ヘーゲル]はまた「前衛主義者」でも決してなかった。彼において我々の時代に属する諸々の探求や諸々の発見の予感存在しない！彼の音楽美学は、伝統的な音楽にのみ基づいているのだ。(HMM10)

ここに見られるのは、ブルレから見た当時の一般的なヘーゲル観と言えよう。このような見方はおそらく『美学講義』においてヘーゲルが音楽を論じている部分に由来すると思われる⁷。実際、ヘーゲルのロッシェニに対する強い愛好は良く知られているし、『美学講義』において言及されるのはパレストリーナやペルゴレージといったかなり古い時代の作曲家から、バッハやヘンデルといったバロック音楽の作曲家、そしてグリュックやハイドン、モーツァルトといった古典派の作曲家、である。

これに対してブルレは「しかし、結局のところ問題ではない、というのも後者[伝統的な音楽]において、彼[ヘーゲル]は芸術の永遠なる本質を発見できるだろうからである」(HMM10)と主張する。すなわち、ブルレの理解では、ヘーゲルの音楽美学は同時代やそれ以前の音楽の枠に限定された美学ではないのである。ヘーゲルの音楽美学は伝統的な音楽の分析を通じて「音楽の本質そのもの」(HMM10)を捉えているのであり、それ故に「ヘーゲルの音楽美学は、今日の音楽にとって規範的な価値を有する」(HMM10)とされるのである。そして、これがこの論考全体を通じたブルレの主張となっている。

2. 「ヘーゲルと近代音楽」におけるブルレのヘーゲル解釈

では、ブルレはヘーゲルの音楽美学と新しい音楽との間にどのような親近性を見出していたのだろうか。この点について、ブルレは次のように述べている。

⁷例えばヘーゲルは「わたしはこの方面には不案内ですから、ごく一般的な視点といくつかの注意事項を述べるにとどめることを、あらかじめお断りしておきます」

(Hegel[Translation S. Jankélévitch], *Esthétique*, troisième volume, Bourges, Flammarion, 1979, p. 324[長谷川訳『美学講義 下』、p. 108])としている。その他、*Esthétique*, p. 364 (邦訳、pp. 146-147)も参照。

なおブルレは「ヘーゲルと近代音楽」においては典拠を挙げずに『美学講義』を引用しているが、『音楽的時間』では Aubier 社から 1944 年に出版された仏訳を挙げている(cf. *Le temps musical*, p. 764, etc.)。本稿においては、ブルレが『音楽的時間』で参照している版と同じ版を入手することが出来なかったため、上記の Flammarion 版(1979年)を参照した。また、邦訳については、ブルレが引用している箇所以外は長谷川訳を参照し、必要に応じて Flammarion 版と照らし合わせている。

新音楽は、音と時間への回帰であるが、これら[音と時間]はまさしくヘーゲルにとって、音楽芸術の二つの基礎的な——さらには緊密に結びついた——要素を構成している。(HMM10)

すなわち、ブルレのヘーゲル美学解釈において、新音楽とヘーゲルの音楽美学を結び付けているのは、ここで言われている「音」と「時間」なのである。従って、「ヘーゲルと近代音楽」においては、この「音」と「時間」を、ブルレが新音楽とヘーゲル美学双方の中でどの様に読み取っているかが論じられていくことになる。

以下では、このブルレの論述を順次紹介していく。

2-1. 音

ヘーゲルの音楽美学における「音」について、ブルレは次のように述べている。

ヘーゲルによれば、他の諸芸術と比べた音楽の独自性、それは、固有の感覚可能な音の中において既に現前しているということ、また、全体として予め形成されているということである：[すなわち]音響的に感覚可能なもの[le sensible sonore][においてである]。より自律的であるところの少ない色彩とは異なり、——ヘーゲルが明らかにしているところでは——、各々の音は独立していて、自己において完成された、実体的存在として現れている。(HMM11)

ヘーゲルは『美学講義』において、絵画における「色彩」との対比で音楽における「音」を捉えているが⁸、ブルレはまさにこの点に注目している。すなわち、ヘーゲルが、絵画における「色彩」は「形をもつ線や面」⁹として「具体的な全体をなすものとしてはじめて」¹⁰意味を持つとしているのに対して、音楽における「音」は「個々の音はもっと強い独立性」¹¹を持つとしている点にブルレは注目している。

続いて、ブルレは『美学講義』における次の言葉を引用する。

彼[ヘーゲル]が言うには「音楽の力[La puissance]は、この芸術がその中で進化するエレメントそのものの中に、すなわち音の中に、それ[音楽]が住まっているというこの意味において、エレメント的[élémentaire]である」¹²。(HMM11)

⁸ Cf. *Esthétique*, pp. 330-331. (邦訳、p. 114)

⁹ *Ibid.*, p. 344. (邦訳、p. 126)

¹⁰ *Ibid.* (邦訳、同上)

¹¹ *Ibid.* (邦訳、同上)

¹² *Ibid.*, p. 339 (長谷川訳『美学講義』、p. 122) からのブルレによる引用。長谷川訳では、

ここで、ヘーゲルは音楽の持つ力が本質的に「音」と結びついていることを論じており、ブルレはここに注目するのである。

では、ヘーゲル美学から読み取ったこのような側面を、ブルレは新音楽とどの様に結びつけるのだろうか。

『美学講義』から読み取れる「音」と音楽の結びつきを踏まえ、ブルレは「音と音楽のこの本質的な同一性は、近代音楽の主要な諸々の主張の一つだ」(HMM11)と指摘する。この「近代音楽(la musique moderne)」という言葉をも、ブルレはドビュッシー以降の音楽を論じる上で用いているのだが、この近代音楽の主要な特徴が「音と音楽の本質的な同一性」であり、これがヘーゲル美学との共通点だとしているのである。

例えば、ブルレは「現代の音楽的思惟は、ドビュッシー以降、抽象的な音譜[note]の下に、具体的な音を再発見した」(HMM11)点に注目する。19世紀末以降、革新的な音楽は従来の枠組みを打ち破ってきたが、ブルレはドビュッシーにおける「具体的な音」の再発見をその発端に置くのである。そして、このような「音」への着目はウェーベルンへと受け継がれると主張される。ブルレによれば、ウェーベルンや弟子たちによる「かの「点描主義」は[中略]単独の音についての意識の把握を翻訳している」(HMM11)のだ。

逆に、伝統的な調性のような音楽的な枠組みは、このような具体的な音を「予め与えられた図式のア・プリオリ性」の犠牲にしている(cf. HMM11)が故に、ドビュッシーやウェーベルンはこのような伝統に戦いを挑んだとされる。ブルレ曰く、

音楽家が伝統的な諸々のディスクール[話法]を破壊していたのは、全ての音楽の諸起源へと回帰するため、[すなわち]音を再発見して、そして、それ[音]に対して個別的な実存を再度据えるためにすぎない[後略]。(HMM11)

このように、ブルレは20世紀の前衛音楽の戦いを「音」への回帰に起因すると捉え、そこにヘーゲルの音楽美学との類縁性を読み取るのである。

このとき、前衛音楽は、総音列主義に見られるように、従来の音高と持続に加えて、強度や音色も音楽を構成する上でのパラメーターの一つとして取り入れ、音の諸特性を取り込むようになる。ここにおいて、「音楽は音の中で前もって形成されているというヘーゲルによってすでに提示されていた理念」(HMM12)が立証されているとブルレは捉えるのである。

2-2. 時間

ここまで、ブルレは「音」に着目してヘーゲル美学と新音楽の親近性を論じてきたが、

エレメント的を「原始的」と訳している。

続く個所ではこの「音」への注目が「時間」への着目へと転換する。先述した「音」に関わる諸々のパラメーターについて、ブルレは次のように述べる。

この諸々のパラメーターは全て時間の「機能」であり、音の多様な諸特性がその[音の]時間的魂に従属しているのだということを示すものである。(HMM12)

ブルレが上記のように「音」の諸特性と時間の密接な関係を指摘するのは、「音は本質からして時間的である」(HMM12)という理解からである。

そして、ここから、ブルレは「ヘーゲルによると、自己[soi]は時間の中で存在し、そして、時間は主体の存在の様態である」(HMM12)とし、それ故「音の時間もまた主体のそれ[時間]である」(HMM12)とする。すなわち、ブルレは、「音」の時間を主体の時間と捉える観点から、ヘーゲルの音楽美学における時間を捉えているのである。

このとき、ブルレによれば、ヘーゲルは「時間という要因が音楽の中で最も重要な役割を果たす」(HMM12)ことに気づいていた。すなわち、音楽においては「時間の未規定な流れを規定する」(HMM12)ことが目的とされているのである。

これは換言すれば、「[主体が]それ[時間の未規定な流れ]に秩序を与える」(HMM12)ということであるが、ここにブルレはヘーゲルの音楽美学と新しい音楽との接点を見出している。すなわち、「音」そのものに回帰し、伝統的な諸々の枠組みを破棄しようとするドビュッシー以降の音楽においては、時間の流れにどの様に秩序を与えるのかということが問い直されるからである。

ドビュッシー以降の音楽は、伝統的な調性や拍節構造を脱しているが、それ故に、伝統的な音楽構造とは異なる秩序を模索しており、ここにおいて、「それ[新音楽]が時間に対して再認識しているこの原初的な重要性によって、新音楽は、ヘーゲル美学の精神に深いところで一致している」(HMM12)とされるのである。

具体的には、ブルレはシュトックハウゼンの《Zeitmasse》やメシアンの《Chronochromie》を挙げ(cf. HMM13)、「時間は前衛音楽家の思弁の直接的な対象となっている」(HMM13)と指摘している¹³。

2-3. 自由

このような組織化された時間は、まさにブルレ美学における「音楽的時間」であるが、ブルレによれば、この「音楽的時間」から「ヘーゲルは主体の働きへと遡っていく」(HMM13)。ここでの主体の働きというのは、時間を自由に組織化する働きであるとされる(cf. HMM13)、ここに至って「ヘーゲルの音楽美学の主要な教え、それは、疑いようも

¹³ ここでブルレは言及していないが、この他に、ストラヴィンスキーの作品における時間構造もこのような議論の射程に含まれるだろう。

なく、主体の至上権に関するそれ[教え]である」(HMM13)とされるのである。すなわち、「音」の重視は、「音」の「時間」＝主体の時間」という視点を経由して、主体の至上権へと至ると捉えられているのだ。

そして、ここで「音楽は、ヘーゲルにとっては、主体の自由である」(HMM13)とされ、議論の中心が「自由」の問題へと転換していく。というのも、主体の至上権という視点からすると、主体は、何物にも従属せず、自らのみに根拠を持ち、諸々の規則もこの主体そのものに由来するが故に、自由な主体だからである。

ブルレは「我々の時代の音楽は、その古臭い束縛から自由な音楽である」(HMM13)とし、新音楽に関しても、「音」から「時間」を経て「自由」の問題へと議論を展開していき、ヘーゲル美学との親近性を主張する。

ブルレも指摘するように、ドビュッシー以降の音楽は調性や拍節構造といった旧来の規則(束縛)から自由になっている。そして、この自由とどの様に向き合うかということが、新音楽の大きな課題となっていた。

ブルレも述べるように、「如何に無調的アナーキーについての恐怖が、総音列主義に至る超組織化の意志を若いセリー主義者達のところで喚起したかは人々の知るところである」(HMM13)。すなわち、伝統的な諸規則から自由になったが故に、新音楽においては、この自由が無秩序へと転落していく危惧が生じていたのだ。従って、総音列主義は音に関わるあらゆるパラメーターを組織化することを試みたのだが、その結果「音楽的思惟は、間もなく自分が自らでっち上げた非人間的な代数の虜囚だと感じた」(HMM13)。新しい秩序を求めて総音列主義が導入した諸規則の過剰な厳格さは、音楽における生き生きとした組織化に反するものだったのであり、ブルレの理解では、総音列主義の過度に厳格な試みは、新しい秩序ではなくて「不定形なものへの溶解」(HMM14)へと至るのである。

ここで、総音列主義の試みによって、音楽家における「自由に関する嗜好と感覚」(HMM13-14)が逆説的に明らかとなっているとされる。そしてこの時、ブルレによれば、音楽家たちは音楽に関するヘーゲルの定義を再認識する方向へと導かれる(cf. HMM14)。すなわち「音楽は自由な主体性の発露である」(HMM14)という定義である。従って、ここにおいても、前衛音楽家たちの思考がヘーゲルと同様「音」の問題から「自由」の問題へと移行しているとブルレは主張するのである。

3. 演奏

このような、自由の模索の中から生じた傾向として、ブルレは「演奏」に言及する。ブルレ曰く、

前衛の作曲家は、今日、実際解釈者との共同を要請し、そして、自らの創造的権能の一部を彼[解釈者]に委嘱することを誇りとしている。作品はもはや、それ自体の上に決定的に凝結され、固定され、閉ざされているのではない[後略]。(HMM14-15)

すなわち、20世紀の音楽に見られるような、演奏者に大きな裁量権が与えられる楽曲の在り方も、このような主体の自由をどのように実現するのかという試みの文脈で捉えられるとブルレは解釈しているのである。

そして、この演奏者についての議論の中も、ブルレはヘーゲル的な演奏の捉え方を引き合いに出している。すなわち、演奏行為に「主観的内面性の表現」(HMM15)¹⁴を見出し、これを「生きた主体のそれ[表現]」(HMM15)¹⁵だと捉える見方である。

なお、ブルレは所謂「偶然性」の試みについては、「偶然は作品の観念を解体する」(HMM15)として、否定的に言及している。新しい音楽において求められるのは「放縦」ではなくて、「ヘーゲルによって定義されたあの自律的主体」(HMM15)であるとブルレは主張するのである。

4. 形式

この様な「自律的主体」の議論から、ブルレは「形式」の問題へと議論を進める。ブルレ曰く「偶然に頼ること無しに諸々の慣習から決定的に自由となるために、音楽は、自らの自由を十全に引き受けねばならない、すなわち、アンフォルメル [informelle 無形式的] にならなくてはならない」(HMM15)。ここで、「アンフォルメル [l'informel]は無形式 [l'informe]ではない」(HMM15-16)というアドルノの言葉を引きつつ、ブルレは慣習的な形式とは異なる在り方での「形式」の探求の必要性を主張していると言えよう。そしてその際、「新音楽は標語としてヘーゲル的な着想を採らなくてはならない」(HMM16)とされるのである。

そして、ブルレの見るところでは「新音楽は新しい形式原理を、[すなわち]絶えざる変奏をと¹⁶いう定言命法を発見した」(HMM16)。ブルレによればこの「絶えざる変奏」こそが「形式の本質そのもの」(HMM16)なのである。

この「変奏」という形式原理から、ブルレは「同一性という原理」(HMM17)へと論を進め、これをヘーゲルが既に見出していたものと捉える¹⁶。ブルレ曰く「同一性、統一性、

¹⁴ Cf. *Esthétique*, p. 342. (邦訳、p. 125)

¹⁵ Cf. *ibid.*, p. 343. (邦訳、p. 125)

なお引用文中の傍点部分は HMM において隔字体表記されている (Flammarion 版の仏訳ではイタリック表記されている)。

¹⁶ なお、「変奏」や「同一性」はブルレ美学においても極めて重要な概念であることは指摘しておく必要がある。この点については田之頭一知「ジゼル・ブルレの音楽美学音楽的時間と沈黙の聴取」(『美学』第46巻4号、1996年、pp. 49-59)及び拙論「ジゼル・ブルレの『音楽的時間』における「音楽形式」について：記憶と期待の観点からの解釈」(『美学』第70巻1号、2019年、pp. 97-107)を参照。

全体性、合目的性：時間の芸術についてのこれら諸々のカテゴリー、それらをヘーゲルは古典派的な諸々の慣習の下に発見していた」(HMM17)のだ。

従って、ここでもブルレは、ヘーゲル的な考え方と新しい音楽との親近性を主張するのである。

まとめ

上記のような「ヘーゲルと近代音楽」におけるブルレのヘーゲル解釈から見えてくるのは、ブルレのヘーゲル美学像が極めてブルレ自身の美学に接近させられているということである。これは「音」や「時間」(さらに言えば「音楽的時間」)そして主体の「働き」といった点に注目して論を進めていることから明らかである。従って、この考察でブルレが主張しているヘーゲル解釈は、多分にブルレ美学化されたヘーゲル美学である可能性がある点には注意が必要だろう。

また、このようなヘーゲル美学理解がどの程度、厳密に妥当性を持つのかは更なる検討を要するが、ブルレ研究の観点からすると、この論考は、ブルレ美学の体系がヘーゲル美学の体系から受けた影響を探る手掛かりとなることが予想される。他方、より広い美学史的な観点からすると、ブルレのヘーゲル理解は、20世紀フランス語圏の音楽美学におけるヘーゲル美学受容の一例としても興味深い。

従って、「ヘーゲルと近代音楽」は近現代の音楽思想史に対するヘーゲルの影響を捉える上で重要な鍵となる可能性を有していると言えるだろう。

参考文献

ブルレ原典

- ・ « Hegel et la musique moderne », *Hegel-Jahrbuch*, 1965, S. 10-26.
※本文中では **HMM** と略記し、頁を併記する。
- ・ « L'Exécution musicale et les recherches expérimentales de Seachore », *Contrepoints*, n° 2 février, 1946.
- ・ *Le temps musical - essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris, 1949.
- ・ « Alain et la Musique », *Nouvelle Revue Française : Hommage à ALAIN*, septembre 1952, pp. 111-124.

ブルレに関する先行研究

- ・ 田之頭一知「ジゼール・ブルレの音楽美学音楽的時間と沈黙の聴取」『美学』第46巻4号、1996年、pp. 49-59

- ・ 船木理悠「G・ブルレの音楽美学史的な位置づけ：E・ハンスリックとの関係を通じて」
『美学』第66巻2号、2015年、pp. 97-107
- ・ ———「ジゼル・ブルレの『音楽的時間』における「音楽形式」について：記憶と期待の観点からの解釈」『美学』第70巻1号、2019年、pp. 97-107
- ・ ———「ジゼル・ブルレの音楽美学の音楽美学史的な位置づけ：ハンスリック的作品の美学から演奏の美学へ」『社会科学』第29巻2号、2019年、pp. 83-99

ヘーゲルの『美学講義』

- ・ 仏訳：Translation S. Jankélévitch, *Esthétique*, troisième volume, Bourges, Flammarion, 1979.
- ・ 邦訳：長谷川宏（訳）『美学講義 下巻』作品社、1996年

ヘーゲルの音楽美学に関する先行研究

- ・ 三浦信一郎『西洋音楽思想の近代』三元社、2005年

その他

- ・ Enrico Fubini, translated by Michael Hatwell, *A History of Music Aesthetics*, Hong Kong, 1990 (Original 1964, Torino).