

マティアス・シュパーリンガーにおける新しい音楽とは
——その革命的、歴史的必然性への眼差しを超えて——
A Study of Mathias Spahlinger's Reflections on New Music (neue Musik):
Beyond the View on its Revolutionary and Historical Inevitability

金 ヨハン
KIM Yohan

キーワード：新しい音楽、慣習、開放性、フランス革命、ユートピア

はじめに

本研究は、ドイツの現代音楽作曲家、マティアス・シュパーリンガー (Mathias Spahlinger, 1944-) の「新しい音楽 (neue Musik)」に対する考察に注目し、彼の考察から窺える「新しい音楽」の意義とその限界を深読みすることを目的とする。この目的には、なぜ、シュパーリンガーが「新しい音楽」を「部分と全体との関係が原理的に変化した音楽」と定義するのか、また、そのような音楽が「正確に提示されなければならない」と語るのかに対する疑問を含んでいる。そして、それらの発言にはモダニズム的なものの考え方や、新しい音楽という出来事をフランス革命のアナロジーとして捉えるシュパーリンガーのものの見方が関係しているように思われる。

本研究は、主に二つの資料を用いる。一つは、Heinz-Klaus Metzgerと Rainer Riehnの編集による、シュパーリンガーと音楽学者のエッケブレヒトとの対談録である。この対談録は1999年1月5日から10月5日までドイツ国営放送でラジオ放送された8回分をまとめたものである。もう一つは、Reine Nonnenmannの編集による、シュパーリンガーと音楽批評家のエールシュレーゲルとの対談録である。これは2004年3月14日ケルン新音楽協会 (Kölner Gesellschaft für Neue Musik) の主催で行われたワークショップでの対談を記録したものである。このワークショップは批判的作曲¹と批判的音楽ジャーナリズムの2つをテーマにしており、プログラムの前半ではシュパーリンガーがエールシュレーゲルに、後半は逆にエールシュレーゲルがシュパーリンガーに質問する形で進んでいる。基本的には1960-70年代当時の批判的作曲、批判的音楽ジャーナリズムの在り方を振り返る内容である。これらの二つの資料には、それぞれの対談のテーマは異なるものの、新しい音楽に関するシュパーリンガーの発言が記録されている。さらに注目すべきは、これらの「会話」の中に現れる言葉の連なりが、その言説の持っている背景・脈絡を浮かび上がらせている点だ。非常に哲学的・美学的なタームを用いるシュパーリンガーの言説を正しく理解するためには、言葉の背景・脈絡を知ることが重要であり、この対談録の読解は、そのような作曲家理解の鍵となる。

新しい音楽とは何か？

2004年の対談録で、エールシュレーゲルは、対談の冒頭からシュパーリンガーに「新しい音楽とは何か」というテーマを持ち込んでいる。

エールシュレーゲル（以下R. O.）：では、かなり抽象的な話から始めましょう。シュパーリンガーさんにとって、新しい音楽とは何でしょうか？

シュパーリンガー（以下M. S.）：「私にとって（für mich）」というのは却下です。私がいなくても（ohne mich）、何かはわかるからです。

エールシュレーゲル：そうですが、誰もが自分の目を見たものをそのまま口にします。新しい音楽について、あなたにとって新しいことは何でしょうか？

M. S.：ちょっとふざけたジョークに聞こえるかもしれませんが、言わせてください。1982年頃にダルムシュタットで行った「ポストモダンの様式への対抗（Gegen die postmoderne Mode）」という講演²があり、そこでも新しい音楽にも捨ててはいけなく、後ろ向きの聴衆のために犠牲にしてはいけなくポジションがあることを強調することが重要でしたが、この時に初めて、私は新しい音楽における実際の新しいものとは何かと考えました。[……] 新しい音楽とは何かということ、一言で言うならば、部分と全体との関係が原理的に変化した音楽のことです（Ich würde sagen, man kann in einem Satz zusammenfassen, was neue Musik ist. Neue Musik ist diejenige Musik, in der das Verhältnis der Teile zum Ganzen prinzipiell verändert ist.）。つまり、新しい音楽の特徴が、中央ヨーロッパの音楽が最も得意とし、最も発展してきたもの、すなわち、和声的シンタクス(harmonische Syntax)に見出されるのは偶然ではないのだということです。（Spahlinger with Oehlschlägel 2006: 103）

まず、この会話の内容から三つの発言に注目したい。一つは、「新しい音楽」という概念が「私がいなくても、何かはわかる」ものであると説明する部分である。そこには、この新しい音楽というものが、シュパーリンガー自身の創作の中で、個別的な価値として在るものではなく、社会的な価値として在るものという認識が含まれている。つまり、新しい音楽の「新しさ」は、個人的な見解によるものではなく、客観的な事実として語り得るものである。それはある意味、今日のポストモダニズムにおける新しさが人それぞれにあるという見解とは真反対に立つものと言えよう。

二つ目は、上記の認識が「ポストモダンの様式への対抗」という講演から生じた発言部分である。興味深いのは、ポストモダンの「様式（Mode）」という表現である。それは、ポストモダンの中のモダンさを喚起する。例えば、ドレスコードや美食など、人間の営みにおいてより優れた規範、合意をもたらす「様式（Mode）」は、フランス革命から市民社会を成立させた第三身分の市民、すなわち、ブルジョアジーが啓蒙思想から人間性を、フランス革命から市民社会を成立させるブルジョア文化の核となるものであった。しかし、そこには、アイロニーも聖職者や王族、貴族たちが享受した文化への憧れも含まれている。良い趣味を持ち、良いものを選べるという教養の高さは、それまで第一第二身分のものであったからである。そこで「様式（Mode）」は、今の流行りに乗らないと時代遅

れになるというモダニズム的なものの考え方を含んでいる。つまり、第一第二身分が享受した良き趣味から、より優れた文化への進歩、より優れた規範への拡張が、この「様式 (Mode)」というタームが保持している歴史なのである。このような脈絡からすれば、「ポストモダンの」な流行 (Mode) にもモダンの側面が存在する。なぜなら、ポストモダンでなければ新しさとは無縁なものとする芸術家たちの芸術観、例えば、アヴァンギャルドの芸術運動に、このような「様式 (Mode)」が存在するからである。まるで、ブルジョアジーが王族や貴族の文化を憧れていたように、アヴァンギャルドは、それまでのモダンの「コード」を否定しつつも、モダンの芸術家の仕事を参照し、それとは違った何かを作らなければならなかった。つまり「ポストモダンの」というモードにはモダンの価値観が連なっており、「ポストモダン」の新しさも、モダンな価値観を規範の上で成立するのである。そしてそれは、シュパーリンガーが「新しい音楽」の新しさを語る際に、「和声的シンタクス」というタームを使用することからも理解できる。シュパーリンガーは「新しい音楽」の新しさを「和声的シンタクス」、すなわち「部分と全体との関係が原理的に変化した音楽」にあると述べる。そして、このような叙述には「新しい音楽」が西洋クラシック音楽という遺産から、何を継承し、何を否定したのかを考察するシュパーリンガーの観点が含まれている³。そして、新しさという価値が「モダンの」なものであれば、この観点さえも、「様式 (Mode)」と同様に、既成の音楽の歴史に依存していること、すなわち、モダンなポジションであることを評価することができる。

三つ目は、「部分と全体との関係が原理的に変化した音楽」である。シュパーリンガーは、それがヨーロッパ音楽において最も発展したものであると語っている。なるほど、バッハをはじめとする機能的和声の変遷を考えれば、「和声的シンタクス」の発展は、それぞれ、西洋伝統音楽の象徴的な出来事である⁴。そして、いわゆるクラシック音楽というジャンルも、このような西洋伝統音楽の和声法の発展と共に形成されたと考えられる。では、シュパーリンガーの考える「和声的シンタクス」の内実は何か。シュパーリンガーの答えを続けて見よう。

M. S.: 調性は、いわば背景の秩序であり、それ自体が形を持ち、その上に形は刻み込まれています⁵ (Die Tonalität ist eine Hintergrunds-Ordnung sozusagen, die selber gestalthaft ist und auf die die Gestalten geprägt werden.)。音楽全体の密着性⁶ (Bodenhaftung) を司る調性が放棄されると、次第に計量的な秩序が失われていきます。[……] そうすると、音楽は無調 (atonal) だけでなく、無計量 (ametrisk)、無動機 (amotivisch)、無主題 (athematisch) など、否定の接頭辞が前についたものばかりになります。開かれた形式の問題もこの種のものです。つまり、調性的秩序 (tonale Ordnung) は、言語的秩序とも呼べるもので (和声的シンタクス、つまり、言語に似た音楽の秩序とも言える)、そこには規制 (Regulative) が働いていて、全てが最初から関係性を保証します。つまり、非常に正確に定義された音楽の素材 (ganz genau definiertes musikalisches Material) が存在するのです。[……] 私たちは、音楽を正確に分類する (Musik richtig einzuordnen) ために、選択的知覚と選択的解釈のシステム (System von selektiver Wahrnehmung und Auslegung) を持っています。そして、もし音楽が、この意味で「新しい音楽」であろうとするならば、最初の音で確立されたあらゆる秩序を最初から、

その特徴において否定する必要があります。その時、新しい音楽になるのです。(Spahlinger with Oehlschlägel 2006: 103)

調性とは「背景の秩序」であり、それ自体の形を持って「音楽全体の密着性」に関わるものであり、「非常に正確に定義された音楽の素材」であり、「音楽を適切に分類する」ための「選択的知覚と選択的解釈のシステム」である。そして、このような「調性的秩序」は、和声の連なりから評価できる規則性とも言える。例えば、トニックとドミナントの順番は、言語における文法S・V・Oの順番と類似し、同様の規則性は一つの文章にだけでなく、文全体に適應できる秩序と言えよう。そういった意味で「和声的シンタクス⁷」は、和声の連なりでもって、作品の部分と全体の関係性を見出すものの考え方でもある。例えば、主題という部分が調的關係によって作品全体との密着性を得ることも、トニックとドミナントという部分の關係によって作品全体が理解され得ることもある⁸。しかし、シュパーリンガーの「新しい音楽」の発言に対し、エールシュレーゲルは以下のように答える。

R. O.: それはとてもアナーキーな響きですね。私が正しく聞いているとすれば、あなたの熱烈な説明は、新しい音楽が際立たせる調性や背景により重視し、新しい音楽とは何かということとはあまり重視していないように思います。しかし、いくつかのキーワードとして挙げられた無調、12音技法、アルカイック（すでに調性に近い新古典主義ではなく）、セリエリズム、フルクサスなど、調性から突出したこれらのものは、すべて新しい音楽という意味で使えるのでしょうか。それとも、「新しい音楽」というのは、調性から発展した広い範囲の結果という意味での言葉なのでしょうか。[……] 一方、新しい音楽とは、発展や過程を経たもので、今日、初期のシェーンベルクや1920年や1922年のドデカフォニーのような意味で無調の作曲を始めた人は、基本的にもう新しい音楽を書いていないのでしょうか。(Spahlinger with Oehlschlägel 2006: 103)

エールシュレーゲルの答えは、シュパーリンガーの「新しい音楽」の定義とは異なり、いわゆる「現代音楽」のように新しい音楽の「新しさ」を創作の方法論や、ムーブメント、ジャンルとして区別している。無調、12音技法、アルカイック、セリー、フルクサスなどを羅列して説明していることから「調性から発展した広い範囲の結果」として新しい音楽を定めようするのである。

しかし、シュパーリンガーの定義において要となるのは、部分と全体の關係が変わったものか否かである。調性は、その密着性を評価する際に関わる一種の「選択的知覚と選択的解釈のシステム」であるわけで、そうではない形を持ちながら部分と全体を評価できる音楽は他にも存在する。とりわけ西洋伝統音楽において、和声というものが、その部分と全体に関わる素材になっているだけなのである。つまり、シュパーリンガーにとって、新しい音楽の「新しさ」は、どのような作曲技法を用いるか、どのような芸術運動から生じたものなのかではなく、部分と全体の關係がどのように構成されているかによるのである。だから、新しい音楽は調性からの開放だけではない。例えば、シェーンベルクの音楽は、無調性や音列主義的方法論で音を操作する音楽でありながらも、モチーフやテーマの操

作方法にしたがっており、変奏の原理に志向性を持っている。つまり、シェーンベルクの作品であっても、それが部分と全体に密着な関係が見られる作品であれば、シュパーリンガーのいう「新しい音楽」ではない。

さらに、ここでエッゲブレヒトとの会話を参照すれば、この調性における密着性というものが、慣習的なものであることがわかる。西洋伝統音楽における「慣習の力」の放棄として、「新しい音楽」の在り方が確認できるのである。

エッゲブレヒト（以下 H. E.）：慣習の力（Konventionskraft）？

M. S.：そうです。[……] そして、新しい音楽には、そのような慣習はありません。慣習の放棄という点では、まったく変わらないことが一つあります。つまり、すべての音楽は、以前は自分自身を理解していたが、今は自分自身を答えに対する答えとして理解しているのです。モーツァルトやハイドンのソナタを知っているからこそ、ベートーヴェンのソナタを理解し、ベートーヴェンのソナタにおいて、この作曲家が成し遂げたことを正確に評価できます。それは、それ自体からだけではなく、作曲家が彼の時代に有効だったものとどのように関係しているか、とりわけ、先人や当時の重要ではない作曲家、つまり、慣習に対してどう関係しているかを評価します。そして、それは現在も変わりません。新しい音楽も、その前の音楽への応答、つまり、答えに対する答えです。属7和音のような、それ自体で作曲家個人が逃れられないもの、つまり、言語的な効果を求めるものを形成しなくなったという大きな違いはあるのですが。なぜなら、意味の（音楽的）堆積による言語的な効果は、新しい音楽そのものに反省（Reflexion）され、他のものが古いものの代わりを務めることは有効ではないからです。慣習の反省が、新しい音楽と古い音楽を区別するものであり、それは言い換えれば、歴史の反省なのです。（Spahlinger with Eggebrecht 2000: 22）

つまり、「選択的知覚と選択的解釈のシステム」は、調性という秩序によって得られるものではなく、慣習的に形成されてきたものであり、「意味の（音楽的）堆積による」ものであり、「答えに対する答え」として継承されたものである。そういった意味で「部分と全体の関係の変化」というものは、既成の「答えに対する答え」であり、決して慣習的に築いてきた既成の「部分と全体の関係」を放棄してはいない。ブラームス（またはバッハ、ベートーヴェン、ブラームスに連なるドイツ音楽）に答えるシェーンベルクの音楽は、ブラームスの作品における「部分と全体の関係」を継承するものである。逆に、本当の意味で慣習を放棄した音楽は、「部分と全体の関係」などを気にしない作曲家、例えば、シュットクハウゼン⁹のような作曲家たちがドイツ現代音楽シーンに登場してから始まったものと言えるかもしれない。

慣習からの開放

新しい音楽は、「慣習の力」の反省という脈絡において、様々な音楽の内実を和声的シンタクスによる密着性や規則性から放ち、音と音の関係、部分と全体の関係をより自由なものとして捉えることを

許す。その例として挙げられるのが以下のものである。

M. S.: あらかじめ定義されていない、部分と全体の関係こそが本来の問題であり、新しい音楽を特徴づけるものであり、そして、そこには加工されていない膨大な場 (Unmengen unbearbeiteter Felder) があります。形式的な含意を持たずに、背景に拍節の秩序や秩序関係のシステムもないことによって、細部が発見され、響き渡る。人は、どのようなパラメーターがまだ耕されていないのかを認識すればよいです。例えば、どんな音も、大きな空間全体の中で場所や段階を占めるだけで、秩序ある文脈は持たないです。〔……〕これから浮かび上がる計量法を持たない構造は、さまざまな量と、あらゆる方向に開かれているという新しい音楽の特性を保持しているだけです。(Spahlinger with Oehlschlägel 2006: 115, 117)

このように、新しい音楽は、響きや拍節などが計量法を持たない構造として浮かび上がり、細かい響きや秩序を持たない拍節、すなわち、パラメーター化されていないものを発見できる「膨大な場」である。そのような「膨大な場」としての「新しい音楽」の事例は、エッグブレヒトの会話からも確認できる。以下は、オリヴィエ・メシアンの《Mode de valeurs et d'intensités》(1949-1950) を聴いた後、二人が、メシアン作品が排除しているものについて語り合う場面の会話の抜粋である。

H. E.: これは、かつて作曲前の規範として設定されていたもの、つまり、作曲が行われる前に存在していたあらゆる合意、たとえば声やテーマ、モチーフがなければならないという暗黙の了解を、今はすべて取り払って、事前の取り決めに基かない音楽を書く、というように表現できるのでしょうか。

M. S.: はい。それが本当の核心です。

H. E.: そこに自由 (Freiheit) の概念が生まれるのです。私は、この無調性、つまり20世紀に新しい、本当に新しい音楽として世に送り出されたものすべてが、西洋音楽の途方もない開放のプロセス (ein ungeheurer Befreiungsprozeß abendländischer Musik) であると考えます。その結果、少なくとも社会的、政治的に何が人類にもたらされたかを疑問視できるでしょう。だから、人は本当に警戒しなければならず、本当に新しく始めるために、例えば、声を取り除きたいと思うのです。

M. S.: 私は、何が自由 (Freiheit) であるか、何が正しい (Recht) のかということは、形式的な面だけでは確立できないと思っています。そして、慣習の規準からの開放 (die Befreiung von konventionellen Vorgaben) は、形式的な自由 (formalen Freiheit) の領域に属するものであり、それはまだ自由そのもの (Freiheit selbst) ではあり得ないと考えています。(Spahlinger with Eggebrecht 2000: 15)

ここで、エッグブレヒトのいう声やテーマ、モチーフなどの合意は、それぞれ、アドルノが『新音楽の哲学』で語る作曲の「素材」に近い。音楽の「素材」というものが、社会的なものであり、その

素材を用いて作曲することは、作曲家個人と社会との対決であるというアドルノの観点と共鳴するのである。

音楽的手段の歴史的傾向を想定することは、音楽の素材に関する従来の考え方に相反する。音楽の素材は、作曲家にとってそのつど意のままになる響きの総体として、物理的に、せいぜい音響心理的に、定義される。しかし、作曲上の素材は、それとは異なっている。言語がその音声の貯えとは異なるのと同じである。それは歴史の歩みと共に狭められたり拡大されたりするばかりではない。その特殊な相貌の全てが、歴史的過程の痕跡なのである。それらは、もはや歴史的性格として直接に読みとることができなければできないほど、それだけ完全に歴史的必然性をともなっている。(Adorno 1966,1973: 47)

素材の単なる自己運動と思われるものが、社会的過程と根源を同じくし、その痕跡が繰り返し浸透して、現実の社会と同じような意味で推移するのであって、それは、両者がもはや互いについてなにも知らず、相互に反目しあう場合でもなおそうである。だから、作曲家による素材との対決は、社会というものが、単なる外面的なもの、他律的なもの、消費者ないし生産の相手として、作品に対立しているのではなく、作品の中に、移り住んでいるのだ、というまさにその限りにおいて、社会との対決である。(Adorno 1966,1973: 48-49)

そういった意味で、「膨大な場」は社会との対決する場であり、社会との対決としての作曲は「西洋音楽の途方もない開放のプロセス」を実行する行為として考えることができる。エールシュレーゲルとの会話の中で、シュパーリンガーが調性秩序というものを「非常に正確に定義された音楽の素材」と語っているのも、アドルノのタームを借りれば、その正確に定義された素材は「社会的過程と根源を同じく」する「歴史的過程の痕跡」であると理解され得る。つまり、作曲という行為によって「自由」を得る「西洋音楽の途方もない開放のプロセス」には、「歴史的必然性」を伴っているのである。

フランス革命のアナロジーとしての新しい音楽

しかし、それにも関わらず、なぜ作曲家たちは「無調」という「形式的な自由」の上で、開放のプロセスを実行するのか。それは「歴史的必然性」を伴うものだからなのか。シュパーリンガーは、このような調性から無調への変化を、フランス革命のアナロジーと認識することから始めている。

M. S.:そうですね。私が実際に考えている方向を正しく理解するためには、まず、起こった変化が、政治、たとえばフランス革命に類似していることを受け入れ、同意する必要があります。(Spahlinger with Oehlschlägel 2006: 105)

そして、そのような認識が如何に「西洋音楽の途方もない解放のプロセス」と重なるのかはベートーヴェンの時代に遡る。シュパーリンガーは、政治の問題が音楽的に提示される瞬間をベートーヴェン

の音楽作品から見出すのである。

M. S.: つまり、ベートーヴェンの時代に存在した問題、そして彼を悩ませていた作曲の問題（政治的なものも考えているが、それだけでなく）を挙げることは、私にとって難しいことではないですし、それが今日でも基本的に同じであることを証明することも難しくありません。それはブルジョア社会の問題であり、フランス革命がもたらした問題であり、それらは今日でもまだ解決されていないものなのです。

H. E.: そこでは、私たちの問題でもあるような問題が音楽的に提示され、音楽の中に入り込んでいるのです。

M. S.: 政治的には、民主主義の問題であり、形式的には誰もが法の前に平等であるが、所有権や生産手段に対する処分権、すなわち経済力に関する限り、この平等性は確立されていません。この問題はまだ残っています。それは、ブルジョアジーが世界に持ち込んだものであり、今もなお存在し、世界中で悪化しています。そして音楽的には、ベートーヴェンがソナタ形式のダイナミズムを世に送り出したのです。それは、今日に至るまで解決されていません。新しい音楽はそれをいじくってはいるが、本当の問題は解決されていないのです。(Spahlinger with Eggebrecht 2000: 110)

つまり、フランス革命のアナロジーとしての「新しい音楽」は、人間がある時代の社会システムに従って生きるが如く調性知覚のシステムに従っている過去の音楽の状態から、より多くの自由を得る過程にあるものと理解できる。ブルジョア社会の問題、フランス革命がもたらした問題、ベートーヴェンの作曲の問題が、「民主主義」から見出せるのである。そういった意味で「部分と全体の関係の変化」は、フランス革命のアナロジーとしてみれば、ブルジョアジーと聖職者や貴族の関係の変化とも類似する。主音と主調によるヒエラルキーがなくなり、12音が全て同等な立場を得る。無調によって調性というアンシャン・レジームは終わったのだ。エッゲブレイトがいうように「1800年前後の啓蒙主義は、全体性 (Ganzheit)、全体に対する安心感 (einer Geborgenheit im Ganzen) の喪失を意味する。フランス革命は、期待を裏切り始めた。宗教の喪失 (Religionsverlust)、大都市化 (Großstadt)、工業化 (Industrialisierung)、市場化 (Vermarktung)、生命の表層化 (Veroberflächlichung des Lebens) によって、現代の現実 (gegenwärtigen Wirklichkeit) に対して否定的な考え方が生まれた。ロマン主義が誕生したのである (Spahlinger with Eggebrecht 2000: 38)」。

M. S.: そして、ブルジョアのユートピア、すなわち自由 (Freiheit)、平等 (Gleichheit)、友愛 (Brüderlichkeit) に関する限り、これは歴史と音楽の歴史においても、美しい結果と不愉快な結果の両方をもたらしたのです。[……] つまり、新しいルールが単純に適用されるのではなく、ルールが合意の上に成り立っていることが明らかになり、政治と同じように、趣味 (Geschmack) の問題でも、趣味について議論できることが明らかになるのです。だから、もはや過去に対する単純な反論ではなく、反論されたものは新しいものに置き換えられ、過去が

見えてくるようになります。過去を抑圧する必要がないからです。そこで導き出されるのが、過去への開放（Offenheit für Vergangenheit）です。〔……〕私はそれを「友愛なき平等と自由¹⁰（Gleichheit und Freiheit ohne Geschwisterlichkeit）」と呼びます。それは、すなわち形式的な平等（formelle Gleichheit）であり、形式的な自由（formelle Freiheit）です。（Spahlinger with Eggebrecht 2000: 38-39）

シュパーリンガーは、その問題を「友愛なき平等と自由」という。ベートーヴェンという作曲家が、ソナタ形式というコンセンサスからダイナミズムを表象することで、民主主義の在り方を作品の中で提示したものの、そのようにはいかない政治の「現実」、そうではない新しい音楽の「現実」には、両方ともに「友愛」がなかったのである。

「形式的自由」と現実

ならば、先述したシュパーリンガーの区別する「形式的自由」と「自由そのもの」の違いは何か。その違いを知るために、まず「形式的自由」の問題について触れたい。その問題が著しく現れるのは、調性音楽と無調音楽あるいはノイズ音楽の楽譜上の記譜法の差異である。

M. S.:〔……〕調性音楽では、楽譜は「現実（Wirklichkeit）」に鳴っているものを表します。一言で言えば、そこまでのです。正確にいうと、現実（Wirklichkeit）とは、知覚のシステム（Wahrnehmungssysteme）の現実であり、同時に調性音楽を聴く知覚システムのリアリティも考慮されています。私たちが聴いたのは現実の効果（Wirklichkeit Wirkungen）です。そして、私たちがそれを聴くのは、楽譜を暗黙のうちに聴き手として持ってきているからであり、作曲家はそれを当てにすることができるのです。無調音楽、あるいはノイズ音楽は、「実際に（tatsächlich）」何が聴こえるか、つまり、楽譜通りに何が聴こえるかという問題を提起するのに対して、（調性音楽は）調性知覚システム（tonales Wahrnehmungssystem）が持ち込まれた我々の知覚システムの現実（die Wirklichkeit unseres Wahrnehmungssysteme）に、何が実際に（tatsächlich）聴こえるかという問題を提起しないのです。そして、無調の楽譜やノイズの楽譜にアクション表記が使われることが多くなったのは、そのためです。（Spahlinger with Eggebrecht 2000: 8）

シュパーリンガーに倣えば、楽譜は「現実（Wirklichkeit）に鳴っているもの」を表すものだが、調性音楽の楽譜の場合は「選択的知覚と選択的解釈のシステム」による現実であるため、「実際に（tatsächlich）」に聴こえるものが何かは問うことができず、その問題を提起しない。なるほど、ブラームスのヴァイオリンソナタの楽譜には、弓の弦を擦る際に生じる「実際」の雑音は楽譜に書かれていない。なぜなら、調性の「現実」には、ノイズの音は存在しない音であるからだ。一方、「新しい音楽」の記譜法には、弓の圧力やポジションによるノイズ音を波線などのグラフィックでもって表す。「新しい音楽」がより拡張された「選択的知覚と選択的解釈のシステム」を得ることで、無調音楽、あ

るいはノイズ音楽の楽譜は調性の楽譜より多くの「現実」の音を叙述することができるのである。そういう意味で「楽譜を暗黙のうちに聴き手として持ってきている」というシュパーリンガーの表現は興味深いものである。私たちは、楽譜を通じて演奏し、音楽を聴くことができるのだが、楽譜上の音は、ある「選択的知覚と選択的解釈のシステム」によって叙述された「現実」の音であって、「実際」に聴こえる音の全てを含んでいるわけではない。なぜなら、調性音楽の楽譜は、ノイズの音を知覚する耳を持っていないからである。

しかし、「新しい音楽」の記譜法は暗黙のうちに聴き手としての役割を持つ楽譜を失うことであり、それは聴き手と作り手の間のコンセンサスを無くすことに他ならない。あらゆる合意からの開放、素材の開放のために、「形式的な自由」が与えられる「膨大な場」で「社会との対決」をする作曲家が犠牲にしなければならなかったのは、共に分かち合えない「現実」であった。

「自由そのもの」と比喩

一方、「自由そのもの (Freiheit selbst)」は、例えば、ケージらの作曲家によって実行された作曲法、すなわち、チャンス・オペレーションや偶然性という方法論によって、形式すら開放する「自由」を導いたと考えることもできる。しかし、シュパーリンガーは、そのような作品が、結局のところ、本当の「自由」ではなく、自由の「比喩 (Metapher)」と批判する。

M. S.: 実際にも存在する新しい音楽のイデオロギーは、フェルドマンの《ヴァイオリン協奏曲》や、とりわけ、ケージのような音楽の中で実現される自由について語るものです。自由とは目的の克服、他者のための存在であることの克服であり、それゆえ、音そのものであり、それ自体に到達した音なのです。それは、芸術が常に持っていたもの、すなわち目的から自由なもの (zweckfrei) という文字通りの実現なのです。以前のように、芸術を目的のないものと定義しようとするのではなく (目的が互いに関連しているのと同じように、部分は互いに関連しているが、全体として無目的である)、新しい音楽では、個々の音楽の特性は、シェーンベルクのように互いに関係するだけでなく、自分自身としか関係しないのです。それは比喩 (Metapher) です。[……] だから、それは人間的な現実 (menschlichen Wirklichkeit) の中にしかないのであって、いわゆる実在 (Realität) にはないのです、それがどうであろうと。(Spahlinger with Eggebrecht 2000: 115-116)

アナキストと評価されるケージは、しかし本当の意味での無政府主義者ではなく、その作品が「自由」を現実化したとしても、それは比喩的「自由」に過ぎないという批判することから、シュパーリンガーの考えるフランス革命のアナロジーとしての新しい音楽は、ただのアナロジー以上の「実在」に関わる問題のように思われる。さらに言えば、シュパーリンガーの求める「新しい音楽」の在り方は、「比喩」的な自由ではなく、「実在」としての自由とも考えられる。

しかし、いわゆる芸術作品が、その作品という枠を超えて、本当の「実在」としての自由を導くことができるのか疑問も生じる。作品という存在が政治のアナロジーとして機能するものとしても、作

品の現実とは「実在」が反映された擬似的な現実であって、「実在」そのものではないという考えの方が妥当な考えのように思えるからである。なぜなら、ベートーヴェンが第9でもって人類愛を現実化したとしても、作品によって、その社会の中に人類愛のリアリティが獲得できるかどうかは評価できないからである。そういった疑問に対して、シュパーリンガーは、作品の「実在」に関する問題、すなわち、音楽作品における政治的な意味合いを分析しなければならないと語る。

作品の「実在」

M. S.: [……] 実際には、音楽には政治的な意味を持つ4つの特性があります。一つは機能です。二つ目は制作の方法 (Produktionsweise) で一例えば、オーケストラの演奏方法 (Produktionsweise) は、完全に非民主主義です一、三つ目は内容と主題 (der Inhalt oder das Sujet) — 外見上の内容である場合一、そして、四つ目は方法論 (Art und Weise)、すなわち何がどのように作られているのか、事象それ自体がどのように構成されているか、更にどのように作曲されているか¹¹についてです。これらのことに、政治的な意味合いが含まれているかどうか、分析しなければならないです。

R. O.: あるいは、そのままにしておいて、とにかく音楽を聴くかですね。

M. S.: その時は、人はいわば政治から離れて、政治的な意味合いなしで聴いているでしょう。

[……] 美学の持つ政治的な意味をとことん考え抜いたオーケストラ音楽を作曲することができますが、それは約束事に沿って進んでいるシステムによって作られます。作曲家が楽譜に指示を書き留め、前に立っている指揮者がそれを実行し、ヴァイオリニストが演奏し、聴衆が拍手するという、時計のように単純に動く装置で作られているのです。最後に、作曲家は意見を言うことができます。今まで聴いた私の作品の中で、最高の演奏だったと。しかし、誰もそれを理解していない、誰もそれを理解しなかったのです。聴衆は演奏されたものと違うものを聴き、演奏者は理解できないものを演奏し、指揮者はただ正しく楽譜が演奏されることだけを強制します。つまり、コミュニケーションに阻害されて、芸術作品とは何かということをフェイティッシュな理解で考えているのです。それにも関わらず、音楽は、人が解き明かそうとすれば、何かを伝えてくれます。(Spahlinger with Oehlschlägel 2006: 129)

シュパーリンガーは、「事象それ自体がどのように構成されているか、更にどのように作られているか」、作品の「生産様式 (Produktionsweise)」の中に含まれている政治的な意味合いを分析しなければならないと強調している。そうでなければ、音楽を聴くという行為は、いつもの約束事、すなわち、「作曲家が楽譜に指示を書き留め、前に立っている指揮者がそれを実行し、ヴァイオリニストが演奏し、聴衆が拍手する」、そして「最後に、作曲家は意見を言うことができます。今まで聴いた私の作品の中で、最高の演奏だった」という一連のシステムを繰り返すことに過ぎない。

そういった意味で、エールシュレーゲルがいう「そのままにしておいて、とにかく音楽を聴く」という行為は、都合の良い「現実」として音楽作品を聴く行為であって、音楽作品の「実在」を意識する行為ではない。「実在」する音楽作品は、それ自体が生産される様式の中で、既に、そして常に政治

性を帯びるからである¹²。そういった意味で、上記の約束事のシステムは、その「實在」が隠蔽される音楽聴取の現状であり、それは「コミュニケーションに阻害されて、芸術作品とは何かということ」をフェティッシュな理解で考えている」のである。そういった観点からすれば、音楽作品の「實在」を意識する行為とは、単にベートーヴェンの作品の崇高さを語るのではなく、その初演時に生じたあらゆる出来事を、コンテクストにして音楽作品を分析することと言えるのである。

しかし、シュパーリンガーは、それと同時に、芸術作品の政治的意味合いを考える（分析する）ことで「音楽は、人が解き明かそうとすれば、何かを伝えてくれます」と宣言する。つまり、作品生産の約束事のシステムが働くのではなく、芸術作品との「コミュニケーション」が働く余地について語るのである。だが、音楽が伝えてくれる「何か」というものが、上記の引用では具体的に述べられていない。芸術作品は、それを解き明かそうとする人々に、何を伝えてくれるのか。

ユートピア的なもの

その答えとして、シュパーリンガーは芸術におけるユートピア的な側面について語る。

M. S.: 音楽における、そして音楽を聴くことにおけるユートピア的な側面について語りたと思います。芸術におけるユートピア的瞬间は、私にとって非常に重要であり、常に扱っている問題であり、[……] すなわち、美しいものとは何か、美しいものの何が、見る者、聴く者に美的態度を引き起こすのかという問題です。[……] それらは、聴く人、見る人の手を借りなければなりません。これはいわば、不完全性の外側にある社会的、コミュニケーション的なものです。(Spahlinger with Eggebrecht 2000: 117-118)

さらに、見る者、聴く者に美的態度を引き起こす「芸術」は、シュパーリンガーにおいては、以下のような内実を持つ。

M. S.: 芸術は、完全に誤った内容を伝えることが簡単にできます。演劇はその最たるものです。舞台上のすべての人が不真面目なことを言っても、それは良い芝居、正確な芝居として成立するのです。そしてそれは、造形的な意味での音楽でも可能です。芸術は正確な意識、理論的に正確な内容を伝える必要はないですが、その叙述 (Darstellung) が正確 (richtig) でなければなりません。正確に叙述された間違っただけのものが芸術となり得る！したがって、作曲家としてそのような結論を望むことが正しいか間違っているかは関係ないのです。(Spahlinger with Eggebrecht 2000: 135)

つまり、シュパーリンガーにとって、芸術作品が伝えてくれる「美しいもの」は、たとえ誤った内容を伝えてもよい。しかし、そのコミュニケーションの中で、表現が正確でなければならぬと主張している。つまり、問題は正確 (richtig) な叙述 (Darstellung) にあるのである。ドイツ語の“Darstellung”が、現 (Dar) に置く (stellung) と意味することから、この言葉の意味は、作家が作っ

た「現実」を、観客の現に置くこととして理解できる¹³。そういった意味で、先ほどのケージ作品における「自由」は、人間的な現実としての「自由」を作品化できたとしても、それを、正確に叙述してはいない。なぜなら、「形式的な自由」から開放された「現実」を正確に叙述するためには、まずは、ケージ自身がオーケストラという形式を解放しなければならない。そして、シュパーリンガーは、正確な叙述を徹底的に実行するために、矛盾の中に自分自身を置く。ケージのように、理想像としてのユートピアを叙述するのではなく、ユートピアが正確に叙述していないものを暴露するために、歴史と音楽の歴史が「形式的な自由」を「実在」の「自由」ように語る矛盾、記譜上の矛盾、美しいものの矛盾、すなわち、「現実」という矛盾の歴史の中に入るのである。

M. S.: ユートピアには、単純にバカバカしいという側面もあります。ロバが繋がっているワゴンに誰かが座っていて、ワゴンの上には釣竿があり、釣竿の前にはニンジンがついていて、ロバはいつまでもニンジンを追いかけてワゴンを引っ張っていると想像してください。それがユートピアです。しかし、それはあまりにも啓蒙的な見方でしかありません。そして、これが馬鹿げたユートピア観であることを示すことに成功した場合にのみ、正確なユートピアとは何か、すなわち、ユートピア的思考においても進歩が可能であること、ユートピアの批判的自己反省の進歩という真実の瞬間が保たれるのです。ユートピア的思考は、すなわち、ユートピアにおいてこの面しかないもの、この面以外にはありえないものを単に信じるのではなく、その実現可能性がどのような条件に依存するかを学ぶべきだということです。この世に完全に公正な国家はあり得ません。なぜなら、公正という考え自体が社会の変化に左右されるからで、制度が人々の間の愛を可能にし、善意が善をもたらすような国家でしかありえないということです。制度は、善意を妨げ、損ない、他者の狼となることで、個人の生存を可能とするものであってはならないのです。人と人との愛は、法律で強制されるものではなく、自由意志でもたらされるものです。(Spahlinger with Eggebrecht 2000: 136)

シュパーリンガーにとって、芸術作品におけるユートピア的な側面は、作品がユートピアを叙述し、それを「現実」とするものではない。それは「正確な」叙述ではない。逆に作品が叙述するものが、間違っただけのものであるとしても、それによってユートピア的なもの、すなわち、「美しいもの」を美しいとしない現実を正確に叙述するのであれば、それは「批判的自己反省の進歩という真実」を導くのである。つまり、シュパーリンガーは、「新しい音楽」作品の作り手として、本当の「自由」を見出す作品を叙述するのではなく、本当の「自由」が、「友愛」なしでは訪れないという自己反省を促す作品の在り方をユートピアとして考え、それを聴き手の現 (Dar) に置く (stellung) のである。

「新しい音楽」、その革命性と歴史的必然性への眼差しを超えて

これまでのシュパーリンガーの言説を参照すれば、私たちが「新しい音楽」に寄せている自由さは、再考すべき対象となる。それはすなわち、無調という作曲技法の登場から、作曲家は、作曲上において本当の「自由」を得ているかという疑問である。調性からの自由は得たものの、それが無調音楽と

いう技法の問題である以上、それも形式的な自由に過ぎないのではないか。興味深いのは、このような疑問の答えを、「革命」に対するアドルノとハンナ・アーレント（Hannah Arendt, 1906-1975）の言説から得ることができる点である。その言説とは、作曲という行為によって「自由」を得る「西洋音楽の途方もない開放のプロセス」が「歴史的必然性」を伴っていると評価するアドルノに対し、そのような「歴史的必然」を評価するのは革命の参加者ではなく、革命の観察者であったと批判するものである。まず、アーレントは、フランス「革命」の革命性は、それを実行した人たちにはなかったと述べている。

さらに、歴史的にいても、最初の革命の人たち、つまり、革命をやり遂げるだけではなく、革命を政治の舞台に導き入れた人たちは決して新しい事柄や時代の新秩序（*novus ordo saeculorum*）を熱望してはいなかった。そして「革命」という言葉そのものの中に依然として響いているのは、まさにこの新しさに対する不熱心さである。（Arendt 1963, 1995: 56-57）

なるほど、確かに20世紀から登場する無調というものは、調性からの開放というものだけではない。それこそ、シェーンベルクよりもいち早く12音技法を取り入れたハウアー（Josef Matthias Hauer, 1883-1959）は、ゲーテの色彩論に基づいた色聴についての音楽理論書を書き、持論の神智学を通じた12音による作曲技法を開発するが、それはシェーンベルクの12音技法とは内実が異なるばかりか、対立するものであった。つまり、革命性を知らない無調の存在は、あらゆる脈絡の中で登場するものである。そういった意味で、これまでのシュパーリンガーの言説も、西洋音楽の開放のプロセスとしての無調の在り方しか叙述していなかった。その問題の原因は「歴史」の捉え方にあるように思われる。そして歴史と音楽史を同一視すること、音楽を政治のアナロジーとして捉えることには、それぞれヘーゲルにおける精神運動、すなわち、人類の歴史がより多くの人間が自由を得る過程であるという歴史観でもって、人類の歴史と音楽の歴史を同一視する考えがある。しかし、アーレントに言わせれば、そのようなヘーゲルの歴史観は、「革命」の参加者ではなく、「革命」の観察者としての叙述である。

政治的には、この典型的に近代的な新しい哲学¹⁴の誤謬は比較的単純なものである。それは人間活動の領域全体を、主役や行為者の観点からではなく、この見世物を見物している観客の立場から描き、理解しているという点にある。[……] しかし、問題の核心は、十九世紀全体と二十世紀深く、フランス革命の足跡を辿った全ての人たちが、自分たちはフランス革命の人びとの後継者であるばかりか、歴史と歴史的必然の代理人でもあると考えたという点である。この結果、だれの眼にも明らかでしかも逆説的なことは、自由の代わりに必然が革命的政治思想の主要な範疇となったということである。（Arendt 1963, 1995: 73）

このような批判から、アドルノのタームの「歴史的必然性」は、全面的に否定されるものと考えられる。つまり、「フランス革命の人びとの後継者」として、作曲家が社会と対決をするというレトリック

クは、作曲家を「革命」の実行者として叙述するが、実際、それは「革命史」を享受する観察者に他ならないという批判から逃れられないのである。それは、アドルノの影響を受けたシュパーリンガーにも同じく響くものであろう。「新しい音楽」の新しさも、「自由」を得る「西洋音楽の途方もない開放のプロセス」も、結局のところ、観察者的な叙述に過ぎない。つまり、歴史と音楽の歴史を同一視することは、ある意味、「革命」の革命性をファンタジーにしてしまう恐れがある。それこそ、シュパーリンガーのケージ批判は、同時に、自己批判の矛盾でもあるのだ。

それにもかかわらず、シュパーリンガーのいう「友愛なき平等と自由」は、慣習的なものと向き合い方について考えさせられる表現である。たとえ、それが比喩的な表現になったとしても、今日におけるコンセンサスなき「新しい音楽」の現状に関しては、「正確」に叙述していると思われる。「形式的な自由」が与えられる「膨大な場」で「社会との対決」をする作曲家が犠牲にしなければならなかったのは、共に分かち合えない「現実」である。しかし、逆の言い方をすれば、「社会との対決」という「運命」¹⁵的な条件を捨てれば、そこには、友愛さをもって「膨大な場」を如何に用いるか、そのユーティリティ性について考えるきっかけがあるのだ。つまり、「新しい音楽」は、その革命性と歴史的必然性を超え、歴史の上で評価されない瞬間、ドイツ音楽という歴史性からも「自由」を得るかもしれない。

おわりに

以上の議論から、シュパーリンガーの語る「新しい音楽」の定義と、フランス革命のアナロジーとして「新しい音楽」とそのユートピア的側面について考察し、それらの観点到に潜んでいる歴史観の問題について論じた。もちろん、これらの議論は、シュパーリンガーにおける「新しい音楽」の意味を、言説のレベルで議論したものであって、シュパーリンガーの作品が、彼の言う通りに「部分と全体の関係が変化」した音楽であるのか、それこそ「慣習からの開放」が評価できるかなど、作品分析のレベルでの議論ではない。つまり、シュパーリンガーの作品分析に直接に適用され得るものではないだろう。

本研究の成果は、シュパーリンガーの歴史観が、ヘーゲルやアドルノと同様に、「革命」を観察者の立場で考えていることを明らかにした点である。それは「新しい音楽」の新しさの叙述において、非常に歴史性に囚われていることと連なる。しかし、それはある意味、シュパーリンガー自身を形成している慣習を、本人がきちんと理解していることを証する。とりわけ、「和声的シンタクス」を中心に、コンベンショナルなものが如何に機能するのか、そして私たちがその慣習に如何に囚われているかを丁寧に分析している点は、示唆することが多い。それは、彼の創作において、変奏曲、コンチェルト形式、オーケストラなど、コンベンショナルなものを多く用いる理由に繋がるだろう。つまり、「新しい音楽」を書く作曲家として、西洋音楽とその歴史性を重んじるシュパーリンガーの姿勢が明らかになったことは、本研究のもう一つの成果と考えられる。

註

- 1 ニコラウス A. フーバー (Nicolaus A. Huber, 1939-) が提唱した作曲ムーブメント。ラッヘンマン、シュパーリンガーもこの作曲ムーブメントの一人として位置付けられる。過激な一般化を恐れず言えば、彼らは聴取するという行為を自己反省的行為として捉える。Nicolaus A. Huber. "Critical Composition" Contemporary Music Review 2008. Vol. 27: 6, p. 565.
- 2 Spahlinger 1989で、その講演内容の一部を紹介している。
- 3 そういった意味で、シュパーリンガーのいう neue Musik は、調性か無調かなどの作曲の技法や、作曲のために何を音素材として用いるかなどで区別する「現代音楽」とその内実が全く違う。シュパーリンガーにとって問題とされるのは部分と全体の原理的な変化であって、技法や素材の問題ではない。シュパーリンガーに倣えば、「現代音楽」とされる多くの作品でも、その中に部分と全体の関係の原理的な変化が見られないのであれば、それは「新しい音楽」ではないと言えよう。例えば、同時代に活動していたヴォルフガング・リームなど、新ロマン主義と言われる作曲家たちの音楽は、全て「現代音楽」ではあるものの、全て「新しい音楽」ではないのだ。そういった意味で、本研究が neue Musik を「現代音楽」と訳するのではなく、言葉通りの「新しい音楽」と訳することは、このようなシュパーリンガーの言説を反映したものである。一方、いわゆる「現代音楽」という言葉の起源は、neue Musikではなく、modernere Musikのように思われる。この言葉は、1918年12月6日のウィーンで設立された私的演奏協会 (Verein für musikalische Privataufführungen) の設立趣意書でアルバン・ベルグが用いる言葉であり、いわゆる「現代音楽」とその柄を共にする。このような言葉のズレは、206ページで引用するエールシュレーゲルの言説からも確認できる。
- 4 一方、シュパーリンガーは「新しい音楽」というものを、ヨーロッパ中心主義的な立場で、西洋音楽の優れた特徴として語ってはいない。むしろ、和声的シンタクス以外は「それほど面白いわけではない」と語っている。それは、アフリカ音楽のリズムの面白さについて喚起してくれる内容を見てもわかる。和声的シンタクスについて語るのは、西洋伝統音楽において「部分と全体の関係が原理的に変化した音楽」が著しく確認できる「新しい音楽」の一側面だからではないかと推測する。
- 5 ここでいう形 (ゲシュタルト) は、星座のように、本来はないものだが、人間が星と星を繋げて見える (心理的な) 形である。まず天秤座を繋いでみたら、他の星と星も、何かの形で繋げられる。つまり、部分の繋ぎ方が、全体の繋ぎ方に及ぶのである。
- 6 この表現は、タイヤが地面 (Boden) に密着しているような性質を表している。接地性とも訳される。
- 7 Syntax の語源がギリシャ語の「配列 (arrangement)」を意味する syntaxis から来ていることを参照しても「和声的シンタクス」は和声 (音) の配列とその順番によって「部分と全体の関係」が評価される西洋伝統音楽の特徴を表すタームと言えよう。
- 8 このような音楽の理解は、例えば、リーマンの和声の機能論をシンタクスの、つまり T-S-D-T の進行モデルとして還元して考えることにも著しく現れている。
- 9 例えば、シュトックハウゼンは「音楽形式から主要な要素と二次的な要素という区別が消えた。全てが主要な要素になる。いかなる部分形式も他のものの上には立たなければならない。(Stockhausen 1958, 2001: 29)」と語る。

- 10 興味深いことに、フランス革命の目的的自由・平等・友愛は、初期は自由・平等・財産 (propriété) だったのである (小林 1978: 141)。そしてそれは、シュパーリンガーの表現のように、結局のところ、友愛なき平等と自由、すなわち「形式的な自由」で終わっており、その問題は、政治と音楽の両方の現実において、未だ解決できていない問題であろう。
- 11 シュパーリンガーの語る4つの特性の区別は、マルクス経済学における「生産様式 (Produktionsweise)」のカテゴリーと非常に類似するが、ここではその内実に対する検証はせず、音楽作品の生産様式と政治的な意味合いの分析に焦点を当てる。
- 12 そういった意味でベートーヴェンの事例は示唆する点が多い。人類愛を掲げながらも彼は、出版、献呈、コンサートの成功のためのプログラムを悩むほど、収益とビジネス・モデルを作ることに熱心だった。
- 13 ここで、Darを「現に」と訳したのは、「そこ」という、主体から離れた空間を指示するというより、作品が作家の知覚にあるものの再現 (representation)、すなわち、作家の「現実」を表象するものであることを意識したものである。
- 14 ヘーゲル哲学における近代的な歴史観念 (Arendt 1963, 1995: 72)、すなわち、歴史哲学を指す。
- 15 アレントは「ナポレオン・ボナパルトを『運命』であると考えたのは、主役よりも観客の方であった (Arendt 1963, 1995: 73)」と指摘する。

参考文献

- Adorno, Theodor W. 1966. *Philosophie der neuen Musik*. Europäische Verlags-Anstalt [和訳: Theodor. W. アドルノ著, 渡辺健訳. 1973. 『新音楽の哲学』. 東京: 音楽之友社.]
- Arendt, Hannah 1963. *On Revolution*. New York: Viking. [和訳: ハンナ・アレント著, 志水速雄訳. 1995. 『革命について』. 東京: ちくま学芸文庫.]
- Hegel, G.W.F. *Gesammelte Werke*, hrsg. von der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste, Hamburg: Meiner. 9.1,11f [和訳:ヘーゲル著, 榎山欽四郎訳 1997. 『精神現象学 (上)』平凡社.]
- Huber, Nicolaus A. 2008. "Critical Composition" *Contemporary Music Review*. Vol. 27: 6. p. 565.
- Spahlinger, Mathias. 1989. "gegen die postmoderne mode, zwolf charakteristika der musik des 20". *MusikTexte* H.27.
- Spahlinger, M. with Eggebrecht, Hans H. (Metzger and Riehn ed.). 2000. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch Dezember 2000. Die Riehn über Komponisten Musik-konzepte sonderband. Edition Text + Kritik.
- Spahlinger, M. with Oehlschlägel, R. 1991. 'alles aus allem entwickeln' mathias spahlinger imgespräch über 'passage/paysage' für großes orchester. *Musik-Konzepte*. 39. 23-32.
- Stockhausen, Karlheinz. 1955. "Gruppenkomposition: 'Klavierstück I' (Anleitung zum Hören)." In *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Band 1: Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens*. Herausgegeben von Dieter Schnebel. Köln: DuMont. [邦訳: 清水穰訳 2001. 『シュトックハウゼン音楽論集』東京: 現代思潮新社.]

- 岡崎龍 2014.「ヘーゲル『精神現象学』における否定性の問題：ヴォルフガング・ボンジーベン『ヘーゲルのイェナ期論考における否定性の概念』を読む」. 東京外国語大学海外事情研究所.『クアドランテ：四分儀：地域・文化・位置のための総合雑誌』no.16. 265-274.
- 小林良彰 1978.『フランス革命史入門』. 東京：三一書房.