

## 一九六〇年代～七〇年代におけるヘンツェの言説から読み取る音楽の抵抗性

### —— 政治的「革新性」と音楽的「保守性」の問題をめぐる ——

曹 有 敬

#### はじめに

ハンス・ヴェルナー・ヘンツェ (Hans Werner Henze, 1926-2012) は、戦後西ドイツの第一世代作曲家の中で、最も積極的に同時代の社会・政治問題に取り組んだ作曲家の一人である。それを反映して、これまでのヘンツェ研究は、彼の人物に焦点を当て、六八年の学生運動への貢献や彼の政治的スタンスを研究したものが多く、他方で、彼の作品研究では、同時期に起きた様式変化が注目を浴び、十二音技法から引用技法への移行、ウィーン古典派や後期ロマン派作曲家たちの伝統的な音楽語法の模倣、伝統的ジャンルの使用など、彼がドイツ音楽の伝統——厳密にはマラーなどオーストリア作曲家が含まれているが——を継承しているとみなされている<sup>(1)</sup>。この見解には、「ノスタルジー」及び「過去への回帰」という視点が提示されている。こういった「人物」と「作品」という糸口からなされた二つの研究動向は、急進的な政治的理念を持つ「新左翼的な作曲家」像 (Flammer 1981; Petersen 1988; Ruf 2003; Kutschke 2009)<sup>(2)</sup>と過去への回帰やノスタルジーを追求する「ドイツ的な作曲家」像 (Downes 2013) と二つの個別のヘンツェ像を描き出している。

しかし、これら二つの研究動向には、次の問題が見逃されている。それは従来の研究において、作曲家自身が彼の人生と

作品は固く結び付けられていると随所で言及しているにもかかわらず、作曲家の生涯と作品の関係性が十分に検討されてこなかったために、ヘンツェの音楽思想に重要な部分を占めている社会への「参加 (Engagement/Commitment)」の意味が解き明かされていないまま、彼の音楽の抵抗性が論じられてきたことである。この問題が示唆するのは、ナチス時代に対する作曲家の政治的抵抗はある程度浮き彫りにされたとしても、彼が常に主張している反ファシズムや人道主義などといったコスモポリタンの視点に関係する音楽の抵抗性については、依然として議論の余地が残されている、ということである。こういった問題意識を踏まえて、本稿はヘンツェの自伝的言説や批評を読み直すことで、従来の先行研究における短絡的な解釈を批判するものであり、また、一九六〇年代から七〇年代にかけてのヘンツェの政治的理念、音楽思想、そして音楽実践の関係を統合的に把握するものである。そのことで、ヘンツェの音楽が持つ抵抗性がどのように形成され、その本質は何か解き明かされると期待される。

本稿は、ヘンツェの人生の中で起きたアクチュアルな事柄、音楽思想の側面、そして音楽実践の側面といった三つの問題を横断的に触れながら議論を進める。具体的には以下の構成をとる。まず、第一章ではヘンツェの生涯に焦点を当て、「戦前」「戦後直後」、そして「一九六〇年代以降」など時系列に検討を行い、彼の政治的理念は幼い頃のナチス体制の下での経験から六〇年代に至るまで、どのように発展していくのかを確認する。次に、第二章では、戦後のダルムシュタット国際夏季現代音楽講習会 (Darmstädter Internationale Ferienkurse für Neue Musik) (以下、ダルムシュタット講習会と表記) での講演を通じて、当代の作曲家たちに多大な思想的影響を与えたT・W・アドルノ (Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, 1903-1969) とヘンツェの関係に注目する。その際に、「参加」「自由」「伝統」という概念をめぐって成り立つヘンツェの音楽思想の内容を検討する。そして第三章では、六〇年代に始まったヘンツェの様式変化に着目し、その転機の起点となる《バカスの巫女 (The Bassarids)》(1965) を事例に、音楽実践におけるヘンツェの音楽の抵抗的性格を探る。最後には、以上の章で突き止めたヘンツェにおける音楽思想と音楽の抵抗性の関係を確かめる。

## 一・ヘンツェの生涯にわたる政治的・音楽的理念の形成

まず、本章では、ヘンツェの自伝的言説を取り上げ、「戦前」「戦後直後」「一九六〇年代以降」に分けて、彼なりの政治的・音楽的理念がどのような経緯を経て発展したのかを時系列に検討する。この作業は、六〇年代におけるヘンツェの社会活動のみの探った結果から提示された「新左翼的作曲家」像を別の角度から見するために必要である。このことは、戦前のナチスへの抵抗から出発し形成されたヘンツェの政治的理念が、戦後の様々な経験によって、反ファシズムや人道主義及び隣人愛というより大きい理念にまで拡張していく、思想的变化の様子を確認することである。

### (一) 戦前——ナチス時代

ヘンツェは一九二六年にドイツのヴェストファーレン地域で生まれた。彼の父は、非常に進歩的な性格を持ったビーレフエルトの学校の先生だったが、その学校がマルクスの理念にしたがった教育を実施していたという理由により、ナチス政権によって廃校されたのが一九三三年のことだった。学校の廃校とともに、ヘンツェ一家はデューンという小さな町に強制的に移住させられた。給料の削減や酷い差別を受けてきた、ヘンツェの父はやむをえずナチスの賛同者となり、ヘンツェはドイツナチス党内の青少年組織であるヒトラーユーゲント (Hitlerjugend) に入団させられたのである<sup>(3)</sup>。このことは、家族関係の分裂をもたらしたと彼は回想している。彼の父とは異なり、彼の祖母と母は、ナチスが求めた人種的不公平 (racial injustice) に疑念を抱いていたのである。

そのような状況の中で、ヘンツェは果たしてどのように音楽と接していたのか。ヘンツェは九才あるいは十才頃にピアノや和声を学び始め、自らの音楽経験を拡張しながら音楽に没頭した。彼は音楽——その中でも特にJ・S・バッハの音楽

——が彼の暗い人生を救済したと回想している (Henze 2016, Kindle Location No. 300-314)。戦前に彼が接していたほとんどの音楽はバッハやいわゆるウィーン古典派音楽、さらにヒンデミットやストラヴィンスキーの音楽であった。彼の音楽への熱情を認めた彼の父は、一九四二年に、ヘンツェをグラマー・スクールからブラウンシュヴァイク国立音楽学校に転校させ、彼が体系的な音楽教育を受けられるように支援した。彼はその学校でケルンアカデミーに進学することを夢見ながら作曲を始めた。しかし、彼によると、一九四四年に、一九二六年生まれの少年たち——グラマー・スクールに通っていた者は除いて——は準軍事的兵役者として徴発され、ポーランドに連れて行かれた。そういう状況に対して、彼がどれほど怒りや悲惨な気持ちを持っていたのかは、彼の自伝で十分に語られている。ついに第二次世界大戦が終わり、一九四六年にイギリスの捕虜収容所からドイツに帰国してから、直ちに音楽活動を始めるようになったのである。

## (二) 戦後直後——ダルムシュタット時代

戦後直後には、多くの戦後第一世代の作曲家と同様、ヘンツェもダルムシュタットを拠点とし本格的な音楽創作活動を始めた。戦後直後の西ドイツでは、コンラート・アデナウアー (Konrad Hermann Joseph Adenauer, 1876~1967) の西方統合政策による脱民族化が進められた。新しい始まりを告げる「ゼロ・アワー」の空気の中で、新しい社会建設とともに、音楽文化の再建が行われたのである。その最前線にあったのが、ドイツ音楽文化形成を目的とした様々な音楽祭の復活であった。この時期に企画された音楽祭は、ドイツ音楽文化の再建を目的としていた一方で、最初から国際化 (Internationalisierung) された形で発展した。例えば、一九四六年のダルムシュタット講習会の創設もこういった芸術政策の一環として誕生した。当時の状況に関して、ヘンツェは世界各国からなだれ込んだ新しい音楽の導入、新ウィーン楽派のシェーンベルクの音楽の受容を取り上げている。すでに国際化された形で登場したダルムシュタット講習会では、アメリカ流の実験音楽もシェーンベルクの十二音技法とともに受け入れられたのである。この時期に、ヘンツェ自身は十二音技法に深い興味を持ち、それを

学習することを強く願っていたが、なぜか彼の作曲師匠であったW・フォルトナー (Wolfgang Fortner, 1907-1987) は教えなかったようだ。それゆえ、ヘンツェはしばらくの間、厳格な十二音技法を用いることができず、聴覚的に十二音音楽のように響く無調音楽を作曲した。その後、ダルムシュタット講習会で出会ったポーランド出身の作曲家R・レイボヴィッツ (Rene Leibowitz, 1913-1972) のもとで、十二音技法の規則を学んだ。それが一九四八年のことであった。彼は十二音技法について探究しながらも、戦前から関心を持っていたストラヴィンスキーらの新古典主義の影響も強く受けた。このような経験は、のちに確立していく折衷的音楽スタイルを生み出すことになる。それに関しては第三章で詳しく論じることにする。

### (三) 一九六〇年代以降——冷戦時代

このように幅広い音楽的スタイルを学んだヘンツェは、新しい音楽の傾向と伝統的な語法の狭間において折衷的なスタイルを発展したとも言える。この折衷的な音楽スタイルは、一九五三年のイタリアへの永住に移住により一層押し進められた。これを皮切りに、彼はさらにアメリカ、キューバ、日本など様々な国に旅をし、人種、差別、戦争などに関する世界共通の問題に対しての見地を広げた。批評集『音楽と政治』(1982)において、ヘンツェはこう言っている。「一九六〇年代にベトナム戦争の緊張が高まってくにつれて、反戦争運動が広がった時、ワシントンやニューヨークでの混沌とした状況を見て、この葛藤の時代における作曲家としての役割について問い続けた」(Henze 1982, 55)。この世界問題との関わりを通して、ヘンツェは自国ドイツの問題により批判的になった。新しい兵役義務、新しい戦闘力の設立に走っていた当時のドイツの社会・政治的状况を目のみにしながら、彼が最も懸念を示していたのは、ドイツに復活した反ユダヤ主義の動きや憲法改正などといったものだった。これに関しては彼の自伝や批評など、至るところで証言されている。ヘンツェは、この時まで、経済的・社会的復興などにあった、ドイツの戦後復興の歓喜の雰囲気は消えており、「戦後の美しい自由な年月」は過ぎ去ったと嘆いた (Henze 1964, 12-13)。

以下、一九六九年のインタビューに基づいて書かれた論考、「音楽は否が応でも政治的である (Musik ist notens volens politisch)」において、ヘンツェの反ファシズム思想の萌芽を見ることが出来る。

私の同世代の人々は、本来ファシズムを、きわめてはっきりと覚えていると言ってよいだろう。ヒトラーの失脚の後もヒトラー主義が存続したことやファシズムが別のマスクをかぶったことを観察することは、私を含めた多くの人々にファシズムのトラウマを残した。また、ファシズムが人々の精神の中で存続したことを観察することは、大きな衝撃であり、特に人々が一九四五年以降、それに対してできることはほとんど何もなかったことを考えれば、なおさらショックである。もし誰かがそれに対抗したとしても、彼／彼女はたいてい理解されなかった。それ「ファシズムに関すること」は過去のことだとみなされたのだ。(Henze 1984, 136) <sup>(+)</sup>

この引用文には、実際戦争及びナチスの独裁体制を経験していた彼の同世代の人々はまだファシズムに対するトラウマを持っていたにもかかわらず、ファシズムが何らかの形で生き残っており、それに抵抗することすらしなかったという事実が語られている。今や多くのドイツ史の研究では、戦後直後にナチス政権に対するまともな過去精算は行われていなかったことが指摘されているが、当時は終戦の喜びや新しい時代の到来に対する期待感とともに、新しい国ドイツとして再生することに全力を尽くしたのだろう。再び頭をもたげたファシズム的な動きに対するヘンツェの懸念は、作曲家としての仕事や社会における音楽の立ち位置についてより深く考えるきっかけとなったのかもしれない。

彼が一九八一年に英語で書いた短い論考「若い芸術家への手紙」は、反戦争、反ファシズム、人道主義というコスモポリタンの政治理念が音楽思想に密接に関係していることを明確に示すものである。ヘンツェは六〇年代の反ユダヤ主義の兆候に対し、P・デッサウ (Paul Dessau, 1894-1979) やK・A・ハルトマン (Karl Amadeus Hartmann, 1905-1963) など東西ドイ

ツの作曲家五人が企画した《ユダヤ年代記 (jüdische Chronik)》(1960)を取り上げ、ナチス・ファシズムの危険性について警告し、当時のネオナチの台頭に抵抗する音楽を作ったと述べている (Henze 1982, 274-277)。この五人の作曲家は音楽を通して彼らの抗議運動が実際ネオファシズムを止めることはできないことを十分に理解していたが、だからといって黙って何もしないこともできなかったと示している。それは第三帝国の時に沈黙を守っていた芸術家への批判でもあった。彼らの批判対象は、「ファシズムの最も不愉快な側面である『人種差別主義 (racism)』であるとヘンツェは強調する (Henze 1982, 275)。彼は、「サドマゾ的な性差別」、「準軍事的な活動」、「テロ行為」、さらに「あるファッション・デザイナーの均一したスタイル」などをナチスのファシズムと同等なものとし、当時の若者たちに「世界各地で問題を起こしている安易で、即物的に現在に満足してしまうことに抗い」、「マイノリティが自分の権利を守ろうとすること、そして彼らに向かっている偏見に対して闘争している彼らを助けてください」と願いながら、「君の芸術はより良い新しい社会を築くことに重要な役割を果たすだろう」と語っている (Henze 1982, 277)。

以上で見てきたように、ヘンツェの反ファシズムや人道主義という政治的理念は、幼年期から青年期までのナチス時代の記憶をもとに内面化されたのである。そして、戦後にはドイツ一国にとどまらず、世界に蔓延したあらゆる全体主義的な状況、人種問題など、より広い領域にわたるファシズム的なものへの抵抗まで発展した。上記のヘンツェの自伝的言説では、彼の政治的、音楽的理念は、コスモポリタニズム的な思想に立脚したものとなっていることが確認できた。

## 二. 六〇年代におけるヘンツェの音楽思想の中心概念——「参加」、「自由」そして「伝統」

次に、前章で検討したヘンツェの政治的「革新性」が、彼の六〇年代以降の音楽思想にどう関わっているのかを考察する。その際に、ヘンツェとアドルノの関係に着目する。二人の関係はあまり知られていないが、実は戦後の一時期において彼ら

は師弟関係であった<sup>5)</sup>。彼らはダルムシュタット講習会ではじめて出会った。当時のダルムシュタット講習会は、作曲家たちに作品発表の機会を与えただけでなく、講習会に関わっていた音楽学者、思想家、作曲家たちが当時の社会及び文化について互いに意見を交換する場でもあった。そこには、ナチス政権からアメリカへ亡命し、終戦後ドイツに帰国した作曲家、思想家なども含まれていた。ここではとりわけ、ドイツの哲学者、音楽社会学者であるアドルノのダルムシュタット講習会に与えた多大な思想的影響に注目したい<sup>6)</sup>。アドルノの「音楽の自律性と他律性」をめぐる参加芸術論は、六〇年代と七〇年代のダルムシュタット講習会での「音楽と政治」論争に火をつけた。その論争の中で、ヘンツェを含む戦後第一世代の作曲家たちが共有していた、「どのようにして音楽の自律性を保ちながら、社会的責任を果たすのか」という共通課題も改めて浮上した。

以下では、この共通課題をめぐるいくつかの論点の中で、「参加」、「自由」そして「伝統」という三つの概念を基軸に、ヘンツェの音楽の抵抗性はどのようにして形作られているのかを浮き彫りにする。これら三つの概念は、ヘンツェ自身が六〇年代から七〇年代において、音楽創作の際にもっぱら言及していた重要な概念である。

### (一) 参加 (Engagement (独) / Commitment (英))

本節では、「音楽と社会」に関する言説で、最も重要な概念である「参加 (Engagement)」について考察する。一九六〇年代から七〇年代における政治的音楽についての言説では、音楽が特定の政治的イデオロギーに利用される、または扇動的な役割を果たすということに対する批判が取り上げられた。また、そのような批判に対して再考が行われたのもこの時期であった。この背景に注目して、以下では、アドルノとヘンツェの「参加 (Engagement)」に関する論考を手掛かりに、両者におけるこの語の意味合いを浮き彫りにする。この作業は、ヘンツェが思考していた音楽の抵抗性というものが、通常政治的音楽と思われる扇動的音楽、イデオロギー的音楽とは異なるものであることを確かめるためにも必要である。ヘンツェの音楽

における政治性とは、アドルノの主張するような、音楽の内部と外部、両面において存在するものである。

まず、六〇年代において「Engagement」という語が、戦後という時代的狀況に応じて特別に扱われていたことを指摘しておこう。この時期における参加音楽は、扇動的及びプロパガンダ音楽への批判を伴い——これは戦前における音楽のあり方への批判ともなるが——、多岐にわたって議論されてきた。すなわち、①作曲家の意志によって定められる、より実践的、実存的な意味での「参加」（サルトル）、②作品内部の素材や形式を通して社会を批判するという意味での「参加」（アドルノ）そして③一般聴衆に批判的な考えを促すという教育の目的、あるいは彼らとの対話の場の提供という目的で用いられる「参加」（ヘンツェを含む何人かの作曲家のグループ）がそれである。また、近年では「Engagement」というドイツ語が、英米圏において英語の「Engagement」ではなく「Commitment」と訳される傾向が強まっていることも示しておこう。日本語では通常「参加」ないし「参与」と訳されているが、「Commitment」という語は、「貢献、責任」というより広い意味で捉えることもできることを念頭におきたい。ゆえに、本稿では、便宜上「参加」と統一的に表記するものの、この語を柔軟に捉えたい。

次に、アドルノの参加芸術論を引き合いに出し、広くは六〇年代の「政治と音楽」についての議論において中核となる、音楽の「自律性」と「他律性」の関係について検討する。周知のように、アドルノの論考「参加（Engagement）」（1962）は、サルトルの『文学とは何か』（1947）における「アンガジュマン」概念を批判的に省察し、どのような芸術が社会的・政治的变化をもたらしうるのかを熟考した論考である。この論考は、「書く」もしくは「話す」ことによってある社会的状況を示し、世界を認識するのであるとされているサルトルの参加文学論を再考することで、芸術における「参加」の意味を、六〇年代という時代に即して考え直したものである。文章を通して世界に関与することが、サルトルの参加文学論の骨子であるが、その意味では、「書く」、「話す」ことはある意味を十全に伝達する手段にすぎない。アドルノがここで注目しているのは、芸術としての言葉は意味伝達の役割を果たして過ぎ去るものではなく、それ自体の固有性、すなわち音楽の固有性質

(musically) やリズムなどといった要素によって成り立つものとされている。このような固有性を、「自律性」と言い換えることができる。このような自律性を失った音楽は、プロパガンダ的な音楽になりやすいということがアドルノの主張である。

通常であれば、「自律性」とは、いかなる音楽外的要素、すなわち他律的なものは一つも含まないという意味である。つまり、自律的音楽は社会とは全く関係がないということになる。しかし、アドルノにとっては、音楽に音楽外的要素がなくても意味伝達は可能であり、それゆえ、扇動的音楽に悪用されることもあれば、アドルノが願っている音楽の社会批判機能を果たすこともありうるのである。アドルノはこういった「自律性」と「他律性」の間に生じるアポリアについても十分に熟知している。つまり、自律的作品は社会的責務を等閑視することで、反動的な作品とみなされる一方、社会が直接的に必要なとする政治的メッセージを伝える手段になりがちである作品は意味伝達をするにとどまり、作品であることを放棄することになる。アドルノは、両状況とも既存の社会に順応する結果をもたらすと考えた。

それでは、アドルノの言う自律的な音楽の政治性というのは具体的に何か。アドルノは、適切な例として、ゲーテの『若きウェルテルの悩み』(1774)を挙げ、この作品は非傾向的な作品でありながらドイツ市民意識を解放させたとみなした。この例から導き出されるのは、芸術自体の自律的表現、すなわち音楽を作る方式の中で、より深い政治的な含蓄を見いだすことができることである。そこからアドルノの言う「参加芸術」は、芸術としての自律性を保ちながら、社会に関与しうるものと定義される(7)。

ヘンツェを含む同時代の戦後第一世代の作曲家たちはこういったアドルノの参加芸術論に影響を受けながら、個々人の独自の音楽思想を確立していく。なかでもヘンツェは、実践の領域で現代音楽の自律性と社会的責任の接点を、誰よりも積極的に求めた。彼は当時の緊迫した社会情勢の中で、実際の抵抗運動に関わっており、公共の場でのコミュニケーションの重要性を常に強調している。この意味で、ヘンツェにおける「参加」概念はアドルノのそれより、はるかに外的要因を重視

するように見える。作品以外のもの、すなわち、作曲家、聞き手、政治的内容、社会的状況などはその外的要因に含まれる。その中で、ヘンツェが最も重視しているのは主体（人間）である。

ヘンツェは、音楽実践に聴衆を含めることなしには、決して政治的改革は起こせないとしている。ヘンツェが「参加」音楽について考え始めたのは、一九四九年のダルムシュタット講習会に参加した頃である。『ボヘミアン五度 (*Reiselieder mit böhmischen Quinten: autobiographisches Mitteilungen 1926-1995*)』において、ヘンツェは指揮者H・シエルヘンと作曲家K・A・ハルトマンに強い影響を受けたと報告している。ヘンツェが彼らに学んだのは、「音楽とは人間の表現手段とみなされ、道徳的・政治的責任を果たす」ということであり、それは「完全に異なる種類の美学的課題」であった (Henze 2016, 64)。ヘンツェは次のように語っている。

私はファシズムとの経験を通じて、音楽は強力な治癒の力になりうると信じるようになった。(中略) われわれ「H・シエルヘンらの影響を受けたL・ノーノやB・マデルナなど」は、音楽を通して、知的及び道徳的变化、そして民主的な音楽思考をもたらすことが可能であると考えた。(Henze 1982, 45)

上記の引用で、ヘンツェは音楽がファシズムからわれわれを救済する力を持つことを示している。音楽が「知的及び道徳的变化」や「民主的な音楽思考」をもたらす力を持っていることを語り、音楽が社会の中で果たすべき役割について明確に示している。ヘンツェにおいて音楽を通して社会への参加には、人々の啓蒙あるいは彼らがおかれている状況への理解が前提づけられており、そこから権威的なものに対する批判的思考を促す力がある。

上述のヘンツェの「参加」概念には、作品のうちに見出される内在的批判能力を主張するアドルノ的な見方とは異なって、社会ないし政治に関わる主体（人間性）が重視されている<sup>(8)</sup>。しかし、ヘンツェはあくまで「音楽を通して」社会に参加

すること目指している。そのために、彼は「伝統的なもの」を熟考した。次節では、「自由」概念を軸に、ヘンツェが「伝統的なもの」に関わるようになった契機を探る。

## (二)「自由」——伝統の拒否もしくは受容

まず、アドルノとヘンツェにおける「自由」概念を対比し、ヘンツェの音楽思想の中で「自由」とはどのようなものなのかを検討する。アドルノは、戦後十五年の年にドイツ音楽の位置付けを試み、「ドイツにおける作曲活動の状況について」(Zum Stand des Komponierens in Deutschland) (1960) を発表した。他の著作と同様、この論考にもみられるが、アドルノは新ウィーン楽派の十二音技法を賞賛する一方で、新古典派の音楽を批判する立場をとっている<sup>(9)</sup>。アドルノにとって新古典派の音楽は過去に戻ろうとする、時代錯誤で退歩する音楽であるが、この論考で、彼は同じ理由でヘンツェの音楽が全く進歩的ではないと批判している。

しかしながら、最も才能のある多くのドイツの作曲家たちは、決定論(Determinismus)に苦しむあまり、そこから脱出しようと試みている。これらの作曲家たちの中で、先頭に立っているのはハンス・ヴェルナー・ヘンツェである。しかし、オペラ《鹿の王》(König Hirsch)のような作品において、脱出の試みは熱望した自由の世界、そして真の意味での「不定形音楽(musique informelle)」<sup>(10)</sup>にはつながらなかった。むしろ、後退する方向に、すなわち妥協につながった。構成主義的な束縛「決定論」を嘆くことは、慣習という安易な非自由性に逃げ込むことの単なる口実になりうる。(Adorno 1960, 138)

アドルノにおいて、「決定論(＝因果論)」<sup>(11)</sup>とは、過去の因習を踏襲すること、すなわち、調性的要素と妥協しようとする

音楽を指す。この決定論は、「自由」概念に対立する「非自由の状態」のことを指す（藤井 2005, 4）。彼の音楽論における「自由」は、「素材支配概念」から引き出される概念である。彼にとって過去の素材<sup>(12)</sup>及び様式に取り組むことと自身が、「慣習」という安易な非自由」の状態であり、それは、もうすでに慣習化された社会への順応と同じ意味を持つことである<sup>(13)</sup>。しかし、アドルノが「非自由」であると呼んでいるものは、ヘンツェにおいては「自由」になる。

同時期にヘンツェは、主に十二音技法を追求していたダルムシュタット講習会への批判とともに、様式的にはセリー音楽から伝統的な素材及び様式に目を向け始めたのである。この傾向は、アドルノが考えていた「十二音技法（無調性）＝進歩」、「新古典主義（調性）＝退行」という図式とは真逆の方向である。無調音楽を進歩的音楽と考えたアドルノにとっては、ヘンツェの「伝統への回帰」のような試みは、彼が常に批判していた新古典主義のようなものに過ぎなかった。しかし、皮肉なことに、この時期のヘンツェが彼の音楽的実践や思想の中で絶え間なく問い続けたのは、セリー音楽からの自由、全体主義社会からの自由、個人の自由などあらゆる場面からの「自由」であった<sup>(14)</sup>。これらの自由を得るために、ヘンツェは伝統的なものへの回帰を選んだのである。

ヘンツェは上記のアドルノの批判に対しては積極的に反論してはいないが、それに対する一種の反応として論考「一九四〇年代と一九五〇年代のドイツ音楽」が挙げられる。ヘンツェは、「作曲家の仕事は、反発し、衝撃を与え、そして『全くの残酷さ』の手段になる音楽を書くこと」というアドルノの考えには同意する。その上で、彼は「作曲家は歴史的経験」によって形成される「趣味」によって、「作曲家自身の芸術的独自性に導かれるべきである」と述べている（Henze 1982, 41）。ここでヘンツェの言う「趣味」とは、六〇年代において多くの現代作曲家たちが大衆とのコミュニケーションを模索する最中に用いた、大衆にとって理解しやすいものを指している。これについては前節でも触れたが、より正確に言えば、ヘンツェにおいては、「伝統的なもの」の使用に関係する。

それでは、ヘンツェにおいて「自由」というのは、「過去への回帰」説とどのように関係しているのかを確認しよう。以

下では、「現代音楽と社会との関係」をテーマにした、一九六三年一月二八日にベルリン工業大学で行われた講演を取り上げる。この論考においてヘンツェが常に強調しているのは、現代芸術（ないし音楽）が持つべき歴史性である。彼は、この論考において「今日の芸術が過去と未来に対して持っている関係を認識し、判断することは、推測や比較の手がかりをかりてのみ可能である」（Henze 1964, 113（塚谷晃弘（訳）、一七〇頁））と述べた。つまり、過去への回帰は、「強化（Stärkung）、刺激（Anreiz）、結合（Bindung）」とった形であらわれる」し、「現在に対する類例を見いだす」ことから、現在まで効力を持つ「燐光を発する力」とされる（ibid., 114）。この引用文が意味するのは、ヘンツェにおいては、過去は現在の状況を正しく、批判的に見るために重要な素材になるということである。

さらに彼は、このような考えを、目前の社会におけるアクチュアルな問題に関係付けた上で、当時の音楽動向を以下のよう

みずからの力で、自分自身によって滅び去ろうとする私たちの世界では、音楽の内部でも、与えられた時代を否認し、その現象や状態を内部からはばみ、断絶を目指す傾向が生ずるように思われる。（中略）生命と個人の自由へのたえざる脅迫は、芸術的な創造力を守勢に迫りやるのだ。（ibid., 114-115（塚谷晃弘（訳）、一七二頁））

ここでヘンツェは、音楽外的なものから離れつつ自律的になっていく傾向を批判する。彼は現実世界においても、音楽内部においても、当時の音楽が歴史及び社会的現実の問題に目をそらした上で、前へ進もうとしていた実態を嘆じており、そのような過去及び現実との断絶が「生命と個人の自由へのたえざる脅迫」——すなわちここではファシズムのものを指すが——をもたらしたとしている。しかし、それだけでなく、ヘンツェはこのことが「芸術的な創造力」を発揮することの妨げになっていると指摘している。こういった考えをもとに、ヘンツェは当時の現代音楽のあり方を「社会的な関連を失った」

とし、それゆえ、現代音楽は歴史から断絶してしまったと批判している (Ibid., 114-115)。ヘンツェは、「ナチスの支配の終焉」あるいは「新しい時代の到来」の時代においては、「自由なもの、はるかなもの、人間に知られずに眠っている高貴なものの可能性、それに明らかに時代にそぐわないもの、粗野とおよそかけはなれたものなどを受け入れることが許された」 (Ibid., 116) はずだったが、戦後ドイツでは「ファシズムの変種 (merkwürdige Variante des Faschismus)」が生み出されてきたと語った。このような現象に対して、彼は「幻滅」、「怒り」、「慚愧」の情を示し、最後にはこのような状況において作曲家としてとるべき態度を次のように語っている。

この幻滅のために私は、仕事において以前よりも意識的に流れに逆らって泳ぐことになり、隣人愛を無視すること、粗暴さ、また思想的社会的自由を保護観察下におくことの中で排除された人生を、仕事によって、仕事の中で、そして仕事を通じて、弁護することになる。 (Ibid., 116)

ヘンツェは「ファシズムの変種」にあたるものに対して、強い抵抗を示しており、そしてそのような抵抗精神を音楽に盛り込んだ。その際に彼が選んだ音楽的道とは、「伝統」的なものに手を出すことであって、そのような仕方は当時には時流を逆行するものであった。それどころか、このことは彼にとって、「隣人愛を無視すること」、「粗暴さ」、また「思想的社会的自由の保護観察」といったものに対する抵抗にもなる。

一旦、ここまでのアドルノとヘンツェの「自由」観をまとめよう。アドルノにおいても、ヘンツェにおいても、「自由」というキーワードは抵抗性かつ批判性の核心をなすものであった。しかし、アドルノにとって「自由」は、決定論に縛られたものでは決してなく、素材や形式からもたらされる音楽的進歩性の中で見出されるものである一方、ヘンツェにとって「自由」は、アドルノが時代遅れだと考えるような過去の要素から生まれるものである。この見方の乖離は、アドルノは

高級芸術と低級芸術をはっきりと区別するが、ヘンツェは大衆的なものとの結合を目指していたという態度の差から生じる。このような根本的な違いがあるにもかかわらず、アドルノにおける「自由」は「既存の社会への抵抗」に関わる「自由」であり、ヘンツェにおいては「ファシズムへの抵抗」に関係する「自由」である点から、彼らの「自由」はある種の抵抗を示していることが確認できる。したがって、彼らの「自由」概念の前提となるものが異なっていることは否定できず、「自由」概念を多少違う意味で用いているようにも思われる。次節では、アドルノとヘンツェの「自由論」の根本的な乖離を起こす「伝統的なもの」についてより詳細な検討を行う。

### (三) 伝統への転向

ヘンツェはファシズムに対する抵抗として取り上げている「伝統的なもの」を、人々の文化的・精神的素養を深めさせるために活用されるべきだと考えた。このことから、ヘンツェにおいて音楽創作に伝統的要素を持ち込むことは、聞き手とのつながりを前提とするファシズムへの抵抗、過去に対する反省のことを意味し、音楽の社会参加に密接に関係するものである<sup>(15)</sup>。この「伝統的なもの」について彼はこう述べている。

私は古い構造を使って作曲する。専門家はあきれて頭を振る。すなわち、私の音楽はコンセプティックには現代作曲技法と理解し合わない、そして、私の音楽は現代作曲技法における習慣とも理解し合わない。私の音楽は、現代作曲技法における習慣の中には部分的にしか使えるものがない。というのも、私の音楽には、伝統的な音楽と同様、水平的な動きがあり、この水平的な動きに、垂直的な動きが劇作法的にかつ調和的に関わるからだ。不協和音が解決されるべきであるところの伝統的原理は、私の書法になお有効である。それは、作曲家が不協和音概念を劇作法的に扱う音楽であると言えよう。ここでは作曲家は、葛藤を終えること、罪を贖うこと、人間の罪を許すこと、不一致を解決すること、そし

て痛みを鎮めることを熱狂して探し求めているように見える。ここで重要なのは、もちろん、ある種の時代遅れの語法上の秩序を作り出すことではなく、この無限に色づけ（ニュアンスづけ）が可能な不協和音を、すなわち最も語彙が豊富で多面的な表現手段の一つを、バロックの豊穡さによって生命力にあふれる現代音楽のために、独創的に取り扱うことなのである。（Henze 2016, Kindle Location No. 1064-1068）

上記の引用において、ヘンツェはまずもって自分の音楽的語法は伝統に基づいたものであると認めている。すなわち、「水平的な動き」に「垂直的な動きが劇作的にかつ調和的に」関係し、不協和音の解決など、旋律と和声の面において音楽の伝統的原理にしたがっていると示されている。しかし、伝統をそのまま踏襲するのではなく、伝統的な音楽語法に「最も語彙が豊富で多面的な表現手段の一つ」である不協和音を合わせて、あくまで現代音楽のための独創的な扱いをすると強調している。彼にとって、こういった音楽語法は、人間性の回復というより深い理念を表している。彼は「葛藤を終えること」、「罪を贖うこと」、「人間の罪を許すこと」、「不一致を解決すること」、「そして痛みを鎮めること」と不協和音の解決という十八世紀的な音楽の構造的伝統と結びつけて考えているのである。このことから、彼の伝統的な音楽語法の使用は、八〇年代以来、常に指摘されている「新しい単純性」、「新ロマン主義」の言説に取り上げられているような単なる過去への回帰ではないことが確認できる。

この「過去への回帰」に関しては、当時否定的に捉えられていた「ロマン派傾向」の問題に関する議論は避けられない。ヘンツェはこの傾向についていかなる考えを持っていたのか。それに対する彼の立場を見ることで、伝統に結びつけられている音楽的語法に関するヘンツェの音楽美学がより明確に現れるだろう。ヘンツェは「伝統」的要素を用いることに対しては肯定的であったが、当時の「ロマンチック」傾向に対しては否定的な立場を示している（Henze 1964, 58-59）。それはなぜだろうか。まず彼は「音楽的ロマン主義は何か」<sup>16</sup>という定義づけは難しいと指摘した上で、彼自身は「音楽的ロマン主

義」についてそれほど興味を持っていないと断言している<sup>(17)</sup>。この定義の難しさの上に、ヘンツェは当時のロマン的傾向にある問題点について次のように語っている。

時代遅れの、白日夢を見ているロマン主義者は、今日の知性的、政治的現実の状況に関わる能力がない、もしくは、関わる意志がない。さらには、物神的かつ科学技術の細部に夢中になるあまり、本来的なことを忘れてしまう。彼らは諸現実との出会いを避けるのである。(Ibid., 59)

音楽におけるロマン的傾向における最大の問題として、ヘンツェが明らかに批判しているのは、ロマン主義に追従する者が、当時の「知性的、政治的現実の状況」に無関心であったことである。彼にとって、現実社会の状況を無視しては、いかなる新しい芸術も生み出すことができないのである。彼は一九七一年の論考「革命的音楽の課題と可能性 (Aufgaben und Möglichkeiten revolutionärer Musik)」において、「新しい音楽形式は空中から取り出される」ことはなく、またそのような形式が「社会を変化する力を持つ」はずもないと述べている (Henze 1984, 170)。この一文からは、新しい音楽形式とは伝統から生み出されるものであり、そのように生まれた音楽形式こそが、社会変化に貢献することができるという、ヘンツェの伝統的なものに対する考えが読み取れる。このようにヘンツェは、社会問題に関わらない「ロマン派傾向」、すなわち「ある種の時代遅れの語法上の秩序を作り出す」ことだけに専念する「ロマン派傾向」を強く批判しており、新しい音楽の形式は、無から突然作り出されるものではなく、伝統から形成されることを強調している。

それでは、ヘンツェが批判している「ロマン派傾向」における伝統的な要素と、彼の言う伝統的要素はどう違うのか。この問題に関して、実際の音楽作品を取り上げて検討しよう。

### 三、六〇年代のヘンツェの音楽的折衷主義——伝統的なものをどう扱うのか

本章では、六〇年代から七〇年代におけるヘンツェの音楽様式の変化に着目し、その転機の起点となる《バッカスの巫女》(*The Bassarids*) (1965) を事例に、実際の音楽作品において、ヘンツェは伝統的なものをどう取り扱っているのかを探る。ヘンツェの場合、オペラや交響曲など西洋音楽伝統ジャンルを応用したり、過去の作曲家の作風や作品を引用したりする方法で、折衷的スタイルを創り出した。しかし、繰り返しになるが、このような音楽的試みは、彼の精神世界の変化を主導した当時の政治と社会に対する関心に起因していたことが重要である。六〇年代から七〇年代の間、ヘンツェはおおよそ六四の作品を創り出した。【表一】に示されるように、この時期は、他の時期と比べ、政治的内容や具体的なメッセージを含む音楽的素材を選択し、過去の作曲家、同時代の作曲家、歴史的及び文学的テキスト、そしてあらゆる日常の音などを自らの作品に組み入れる傾向が強くなっていく時期である。その中でも、《バッカスの巫女》は、音楽の意味を社会への参加の中で探し求めている、ヘンツェにとっては無調音楽と調性音楽の融合方法を模索しつつあった過渡期に作られた作品である。そして、この作品の創作において、作曲家自身が伝統的なものに対する引用の方式を意識的に発展させたことも、多くの言説の中に明確に示されているため、六〇年代以降の音楽における伝統的要素の役割を明らかにすることに役立つと考えられる。

#### (一) 《バッカスの巫女》(*The Bassarids*) における構造的折衷主義

まず、簡単な作品情報及びあらすじを提示しながら、伝統的要素が音楽的構造や内容においてどのように扱われているのかを検討する。《バッカスの巫女》は、ザルツブルク音楽祭に委嘱され、一九六六年八月六日に同音楽祭で初演された。台本は古代ギリシャの三代悲劇詩人の一人であるエウリピデスの悲劇『バッカスの信女 (*Bakchae*)』を題材に、アメリカの詩人C・コールマン (*Chester Kallman*, 1921-1975) とイギリス出身の詩人W・H・オーディン (*Wyston H. Auden*, 1907-1973)

によって作られた。ヘンツェは深層心理学的観点からこの作品の内容について物語っている。二人の主人公ペンテウスとディオニュソスによる宗教的権力闘争を背景に、フロイトやユングが提示したような母子テーマが扱われている。ペンテウスはディオニュソスに抵抗する者であるが、運命的には、偉大な母が彼の本当の敵であることがこの作品の物語の基本軸となっている。ヘンツェはこの内容を音楽的にどう具象化したのか。彼は音楽的に、ペンテウスの世界とディオニュソスの世界といった二つの対立する世界を表現し、最後には一つの世界になることを構想した〔表2〕参照〕。

この曲はジャンルとしては、インテルメッツォを含む一幕のオペラ・セリア<sup>(18)</sup>である。しかしながら、オペラといっても、この曲は通作 (through-composed) のシンフォニー形式で作られた。すなわち、メロディーなどの反復のない自由形式で作られているが、四つの交響曲楽章を模倣し構成されているのも特徴的である。〔表3〕で示されているように、ヘンツェはオペラの劇的要素と交響曲の構造を一つに合わせるという折衷的スタイルを工夫し、新たな音楽的試みを行った。例えば、《バッカスの巫女》の冒頭部に注目しよう。この曲はトランペット・ファンファーレではじまる。それはマーラーの音楽などにあるように、曲の冒頭部に登場する金管楽器のファンファーレは、十九世紀の交響曲の一つの特徴と考えられる。しかし、このファンファーレのすぐ後に登場するコラールは、伝統的な交響曲形式と全く無関係である。ヘンツェはこの構造を二人の権力者である主要登場人物、ペンテウスとディオニュソスのライトモチーフの導入として用いている。すなわち、トランペット・ファンファーレはペンテウスモチーフに採り入れられる一方、コラールの部分はディオニュソス・コラールの上におかれている。個々のモチーフが独立的に紹介された後に、オーケストラがそれらを反復する時点において、ソナタ形式がはじまる。

このことから、ヘンツェはここで用いられるソナタ形式を正統的なものではなく、変形したものであると強調している。ヘンツェにとってソナタ形式の変容が必要だった理由について、彼はこう言っている。正統的なソナタ形式は、現代においては「退屈」で、「ドラマチックでもなく」、「時代遅れ」であり、「今日では機能と和声は無調によって消失された」からであ

る (Henze and Griffiths 1974, 831)。複数のジャンルを折衷し、新しいジャンル形式を作り出すことを、ヘンツェは「弁証法的形式 (dialectic form)」と呼んでいる (Ibid.)。つまり、彼が単に伝統形式へ戻ろうとはしていないことが分かる。

## (二) 技法的折衷主義——直接引用をめぐる

ヘンツェが折衷的スタイルを追求した例は、前節でみたジャンルの融合のみならず、彼独自の引用技法においても確認できる。S・ダウンズは、六〇年代から七〇年代までのヘンツェの作品において、いくつかの有益な分析を提示し、マラー流のアリユージョンやユートピアに関連づけながら、ヘンツェの音楽が持つ「救済の力 (power of redemption)」を提示した (Downes 2013, 196-253)。一方で、A・ウィトールのヘンツェ研究では、ヘンツェの音楽に登場する直接引用は、「過去から何を取り戻されるのかは、さらにいっそう理解しにくい」と指摘されている (Whitall 2006, 7)。この二人の見解からは、六〇年代、七〇年代のヘンツェの引用技法には伝統的なやり方で用いられる「間接引用 (indirect quotations)」と二十世紀音楽によく見られる「直接引用 (direct quotations)」が共存していることが認められる。

まず、これらの引用技法の二つの類型について簡潔に説明しておこう。第一に、ダウンズの分析に示されるような「間接引用」は暗示や隠喩としてパラフレーズなどの方法で引用するものである。オリジナルのメロディーに変更を加えるため、オリジナルが読み取れない場合もある。第二に、ウィトールの言及した「直接引用」はオリジナルのサウンドをありのまま引用する手法を指す。これは日常の音が芸術作品に組み込まれる場合が多いが、過去と同時代の作曲家の作品はもちろん現実世界の音まで、あらゆる音が含まれる。前者は、音楽史の中で長らく発展してきた類型であるが、後者は二十世紀になってからしばしば用いられた新しい音楽的現象の一つと捉えることができ、コラージュとも関係しており、「衝撃」、「暴力」、「反撃」という効果をもたらすという特徴を持つ。ヘンツェは、この直接引用方式をマラーやベルクから習得したと随所で述べている。端的なケースでは、六〇年代の間接引用が多くみられる作品においてすら、直接引用が所々挿入されたりす

る。この直接引用はヘンツェにおいていかに働いているのか。直接引用の箇所についてヘンツェは一九六六年の「音楽における深層心理学 (Tiefenpsychologie in der Musik)」<sup>(19)</sup>で次のように語っている。

「イロニー (Ironie)」(それに対してはさらに何も言うべきことではないが) も、「異化 (Verfremdung)」も私の音楽的関心の対象ではない。この作品「《バッカスの巫女》」は、視覚的な異化も、音楽的な異化も、あるいは異化効果も含んでいない。また、いかなるイロニー的なものもパロディー的なものも含まない。全てのものをそのままに受け取るべきである。(Henze 1984, 121)

上記の引用文で読み取れるように、ヘンツェにとって、「全てのものをそのまま」受け止めることが重要である。彼はライトモチーフや主要テーマを聞き手がはじめて聞いたとしても、直ちに認識できるよう願っている。引用技法に関して、特に劇的もしくは感情的意味を示す時に「イロニー」的な内容に結びつけられ解釈されることに對して、彼は違和感を示している。彼は、彼の引用技法が聞き手を、意図した方向や表現様式へ導くことを狙っている。

その狙いを受けて、彼は直接引用に對する扱い方に関して、マラーやベルクの引用方式を参照している。例えば、多くのマラーの交響曲には——多少変更される場合もあるが——誰しもが聞けば分かるような親しみのあるメロディーが挿入される。マラーの場合は、直接引用に近い形で引用されている。また、ベルクの《ヴァイオリン協奏曲》(1935) には、バッハのカンタータ BWV60 の最後のコラル「Es ist genug」がそのまま引用されている<sup>(20)</sup>。ヘンツェは引用技法——厳密に言えば直接引用のことを指すが——に関して、ベルクがマラーの伝統を受け継いでいると示している。

それに加え、ヘンツェは技法的取り扱いだけではなく、そこに存在する引用技法の根源たる彼らの音楽思想も受け継いでいる。ヘンツェは一九七五年のインタビューにおいて次のように語っている。

(前略) マーラーとベルクのような人たちの音楽思想は新たな扉を開き、音楽をより親密に生と結び合わせた。特に次の理由によってある。彼らは自由な感覚を持って彼らの時代を見つめ、彼らの時代的知的かつ政治的運動 (die geistigen und politischen Bewegungen) を、注意深くそして敏感に映し出す。(Henze 1984, 247) <sup>(12)</sup>

ヘンツェは明らかにマーラーやベルクから引用技法を単なる技法としてだけでなく、彼らが引用を駆使する際の思想的な側面、すなわち彼らを囲んでいた時代を映し出すという理念を受け継いだのである。ヘンツェは特にこういったマーラーやベルクの音楽は自分自身を疑問視する、すなわち「自己批判的 (selbstkritisch)」であるとみなしている。この自己批判的音楽は、社会を「帝国主義」や「戦争」などが起きる前の状態、すなわち何も起きなかった純粋な状態に戻すことができると彼は考えている (Henze 1984)。このようにヘンツェにおける直接引用には、社会文化的意味や自己批判など、思想的側面が確実に含まれているのである。

マーラーとベルクの引用の仕方及び意味を、ヘンツェは《バッカスの巫女》において応用している。《バッカスの巫女》では、バッハの《マタイ受難曲》から四つの箇所、《ハーブシコードのためのバルティータ第四番 BWV828》、《イギリス組曲第六番 BWV811》の「サラバンド」から引用されており、その引用方法は、いくつかの音符またはコードのみが変形なしに使用されている。これらの引用は、曲全体の中でたった十五秒程度の長さであり、ペンテウスの死とディオニュソスの昇天といった、曲の中で最も劇的な場面に現れる。また、ディオニュソスとキリストの関係、ペンテウスとアドニスの関係の類似性を示すところ、そしてこれらの四人が象徴する「神話的殉教 (mythical martyrdom)」に関連するところにも、バッハの音楽からの短い直接引用が用いられている <sup>(13)</sup>。例えば、アドニスがレバノン山のマルスによって殺される場面 (インテルメッツォの最後の部分) において、バッハの《マタイ受難曲》からの断片が引用される。これはペンテウスの運命と重なる伏線である。オペラの最後の部分、すなわちペンテウスの遺体が運ばれる場面においてまた同じ引用が現れる。そして、

オペラの最後にディオニュソスが、死から復活した母セメレとともに昇天する時には、バッハの《ハープシコードのためのパルティータ第四番 BWV828》からの旋律の断片が引用される【譜例1】と【譜例2】。これらの直接引用の折衷的使い方は、劇的效果を高めると同時に、聞き手に衝撃を与える。

### (三)《バッカスの巫女》における同時代性——音楽の抵抗性

最後に、前節で見てきた引用の仕方によって、ヘンツェが何を求めたのかを確認する。《バッカスの巫女》における解説では、彼の音楽において引用は明確な役割を果たしていると言べられており、それは回想の機能も、アイロニーの機能も担っていないと強調されている(Henze 1982, 150-151, 153)。そのような機能よりむしろ、彼は文学における伝統的なものの再現方法に注目している。彼は、文学には作家が過去の言葉、文章、着想などを現在のものに翻訳する伝統があり、そこから作家たちはさらに新しい意味を獲得すると述べ、彼の音楽実践においても同様に実現できるように望んでいる(Ibid., 153)。この過去のものを用いて現在のものに翻訳するという仕方は、ヘンツェの作品理念を支えているのである。

《バッカスの巫女》における素材はギリシャ神話であるが、ヘンツェはそれに同時代的事柄を持ち込んでいる。一九七五年のインタビューにおいて彼はこう述べている。

《バッカスの巫女》には、抑圧 (Repression) と、社会的な解放 (gesellschaftlicher Befreiung) また性的な解放 (sexueller Befreiung) すなわち個人の解放 (Befreiung des Individuums) との間の対決という内奥の葛藤がある。個人としての人間が社会的関係から抜け出すこと (Ausbrechen) が示され、描き出される。全てを自由への道として、また、人々の陶酔的な解放として見るができるだろう。彼らは突然にして自分で解放を発見し、自分自身の中にディオニュソスを生まれさせる。(Henze 1984, 250)<sup>(23)</sup>

この作品の中で、ディオニュソス流の自由を抑圧するのは、理性的存在と象徴されるペンテウスである。まず、オペラの中で現れる性の自由に関しては、ヘンツェはこう言っている。ペンテウスは性的指向の抑圧の被害者であるギリシャの哲学者たちによって育てられた。また、インテルメッツォの「劇中劇」で、ペンテウスは彼の母アガウエと叔母アウトノエの奔放な性欲を見せつけられる。ヘンツェ自身が同性愛者であることに関連するかもしれないが、この作品は、六〇年代、七〇年代の人種及び性差別の問題を中心とした抵抗運動という当時の文脈にも意図的に関係づけられている。このように《バックスの巫女》は、古代ギリシャ悲劇を舞台に、バロック時代のキリスト教的要素、そして六〇年代の抵抗精神に関する様々な文化的意味が絡み合っている。

時代を横断するようなこの社会、文化的表象が示すところの同時代的意味とは何か。この時点ですでに気づくことができるが、六〇年代、七〇年代のヘンツェの音楽が表象する政治的内容は、「ドイツ」という国家に限られているのではなく、全体主義としての社会から解放される「個人」の「自由」を求めるところに認められる。E・フランマーの研究で示されているように、《バックスの巫女》は、作曲家の確固たる政治的意図と結び合わされていない作品ではあるものの、作曲プロセスの中で、彼なりの政治思想が新たに方向づけられる出発点として考えることができる(Flammer 1981, 157)。ヘンツェは一九七四年のインタビューにおいて、《バックスの巫女》は特にマルクス主義を支持するような作品ではないが、マルクス及びフロイト的な視点は組み込まれていると述べている。彼はまた「人間の尊厳は彼らの身体性(physicality)に対する尊厳から切り離すことができない」というディオニュソスの理念が正しいとし、そういう理念は生きるための意義にもなると考えている(Henze and Griffiths 1974, 832)。このディオニュソス的な美について、「彼は人々に世界の美しさを気づかせ、目を開けて、愛情のこもった目で自然の中で生きるように導く」(Ibid)と付言している。

六〇年代から七〇年代におけるヘンツェの引用技法は、単に過去のを作品に持ち込むことにとどまらず、同時代的意味を付け加えたものである。この同時代というのは、《バックスの巫女》の例では、ギリシャの神話とヘンツェがこの曲を

書いた時点、そして今われわれがこの作品を聞いている現時点が一つにつながり、われわれにある種のアクチュアリティを強く感じさせることであろう。その意味において六〇年代、七〇年代のヘンツェの引用技法はその独自の仕方によって批判的性格を持つものである。

## おわりに

論を閉じるにあたり、本稿のはじめに提起したヘンツェの政治的理念、音楽思想、そして音楽実践の関係に戻りたい。以上に見てきたように、一九六〇年代から七〇年代におけるヘンツェの音楽の抵抗的性格は、戦前のナチスの政治体制や戦争に巻き込まれていた人生経験、そして、戦後直後のドイツでの社会文化的状況や六〇年代の抵抗文化によって、様々な外的要素が絡み合い、複合的に形成されるものであった。特にこの時期に自らの音楽思想を深化させていく過程において、ヘンツェは芸術のための芸術という目的よりむしろ、社会を認識し積極的に反映する作品創作に美的、芸術的価値をおいた。この「芸術と生の一致 (Identität von Kunst und Leben)」に関係するものは、彼の精神世界と音楽をつなぐ根幹となった。

それゆえ、ヘンツェの音楽思想は、同時期におけるダルムシュタット講習会での「音楽と政治」論争で示されるような、「人間性」を排除した作品の価値づけを中心とした議論には該当しないものであった。当代の音楽精神の支柱であったアドルノの参加芸術論や自由論では、作品に用いられた素材にすでに社会性が内在しているがゆえに、明確な政治的立場を表明しなくても社会批判機能を果たすことができるという形式主義に基づいた見解を示した。アドルノにおいては、それらの素材は作曲家の時代のものであるべきであって、過去ないし伝統的素材を用いることは、彼にとって非自由なものであった。それに反して、ヘンツェにおいては、伝統的なものを受容することが、音楽と社会両面における全体主義からの自由であった。というのも彼にとって、聞き手が音楽の伝達するメッセージに共感し、そして感化を受けるというコミュニケーション

の能力を持つことが重要であり<sup>(24)</sup>、伝統的なものが音楽の中において結節点となるからである。また、ヘンツェにおける伝統的な要素は、当時のロマン派傾向に対する批判からも読み取れるように、ノスタルジックなものではなく、弁証法的に取り扱われた自己批判的なものである。

ヘンツェの音楽において伝統的要素は、音楽的には折衷的なスタイルの中で使われ、作品内部の内容や形式のみならず、技法においても現れる。ヘンツェの引用技法、特に直接引用に対する試みは、先述した「芸術と生の一致」の理念の現れでもある。この種の引用の仕方は、時代像を描き出すことにおいて重要な機能を果たしている。ヘンツェは「汚れた音楽」ないし「不純な音楽」という意味の「Musica Impura」という表現を用いて、自分の音楽を参加芸術として描写した<sup>(25)</sup>。それは彼の音楽が純粹な美を追求する芸術ではないこと、今日の前にある墮落した世界を音楽に盛り込むことを意味した。ヘンツェは一九六八年にはベルリンを中心に起きた学生運動に積極的に参加し、ベトナム戦争をめぐる実際の政治問題に強い関心を寄せ、討論の場にも参加するなど、初期には社会政治活動に積極的に関わった。しかし、時間が経つにつれて、政治自体よりはむしろ社会と人間の関係に対する関心とともに、よりコスモポリタンの意識を持つようになった。

第二次世界大戦後に活動を始めた芸術家たちにとって、六〇年代の学生運動は社会から遊離した芸術至上主義への反省を促すものであった。その文脈の中で、抵抗運動及び抵抗文化が生まれた。音楽研究においては、ポピュラー音楽がその中心的な分析対象になってきたが、本稿が示すとおり西洋芸術音楽にもその影響が色濃く現れている。ヘンツェの音楽の抵抗性に関する研究は、西洋芸術音楽がどのようにして抵抗文化の一断面をなしているのかを明らかにするものであり、今後さらなる研究が強く求められる。

【表 1】一九六〇年～一九七五年に作曲された政治的理念を表す曲の例

作品名	年	引用の内容	社会・政治的題材
<i>Jüdische Chronik</i>	1960	明確な引用技法は用いていないが、音色旋律 (Klangfarbenmelodie) を用いて意味論的に政治的内容を再現	反ユダヤ主義への抵抗
<i>Der junge Lord</i>	1965	マーラーの音楽語法 (和声進行法)	ブルジョア社会の偽善行為の暴露
<i>The Bassarids</i>	1965	J・S バッハの音楽	性的アイデンティティー、権力への抵抗
<i>In Memoriam: Die Weiße Rose</i>	1965	バッハのフーガ様式	ミュンヘン大学の学生や教授が参加した 1942 年の反ナチ運動「白いバラ」の追悼
<i>Das Floss der Medusa</i>	1968	ダンテの『神曲』、68 年ベルリン学生運動の際の「ホーホーホーチミン」という掛け声のリズムなど	1816 年のメデューズ号の沈没事件、社会に抑圧された人々の抵抗物語、キューバの政治革命家チェ・ゲバラに献呈
<i>Versuch über Schweine</i>	1968	チリ出身の文学者 G・サルバトーレの散文詩	ベルリンを中心とした学生運動
<i>Sinfonia No. 6</i>	1969	キューバの民謡や国歌、ベトナムの自由の歌《NHU ́NG ANH SAO DEM》、ギリシャの作曲家 M・テオドラキスの《自由賛歌》など	同時代の参加芸術実践
<i>El Cimarron</i>	1969	キューバ民俗伝統音楽及びキューバダンス引用	権力者から逃亡する奴隷の物語
<i>Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer</i>	1971	マーラーの交響曲第五番、第一楽章の葬送行進曲、騒音と日常の音の録音テープコラージュ	革命なしに階級闘争を願う弱気のブルジョアの若者の彷徨物語
<i>La Cubana oder ein Leben für die Kunst</i>	1972	ショパンの葬送行進曲他、演奏の質が低い軍楽隊による様々な葬送行進曲のコラージュ	キューバ革命
<i>Voices-Stimmen</i>	1973	キューバの詩人、ホーチミン、ブレヒトなど、歴史的、文学的テキストのコラージュ、そして射撃音、大統領の演説など日常の音のコラージュ	自由のための英雄的闘争、剥奪された人間の法的権利及び自然権について
<i>We come to the River</i>	1975	複数の時代の音楽様式及びダンススタイルをパロディ的に借用	戦争の残酷さや暴力性を描写、支配層の暴力に対する民衆の抵抗

【表 2】《バッカスの巫女》の登場人物

登場人物	人物の身分や人物関係など
ディオニュソス (不思議な声及び人物)	神ゼウスと人間セメレ（カドモスの娘）の合いの子
ペンテウス	テーバイの新王
カドモス	ペンテウスの祖父、先王
アガウエ	ペンテウスの母、カドモスの娘
アウトノエ	アガウエの姉妹
ペロエ	セメレとペンテウスを育てた乳母（奴隷）
テイレシアス	盲目の予言者
その他	民衆と巫女たち

【表3】《バッカスの巫女》の形式及びあらすじ

章	形式	あらすじ
I	ソナタ形式	テーバイの新王ペンテウスのための祝賀式において、彼の従兄弟であるディオニュソスの到着で民衆はペンテウスのことを忘れてしまう。民衆の反応を目にした王族はディオニュソスを賛美する側と逆らう側に分裂する。しかし、神々が人間たちをもてあそぶことを心配しているカドモスとペロエは、ペンテウスが過剰に反応しないように祝賀式を進める。しかし、「不思議な声」に心を奪われたアガウエとアウトノエはディオニュソスを賛美する祭儀であるバッカス祭に参加しに行く。
II	スケルツォ	ペンテウスは軍隊にディオニュソスの信者たちとキタイロンで民衆を捕らえて、連れて戻すことを命令する。そして抵抗する者たちを殺すと命じる。隊長がアガウエとアウトノエを含む人々を連れてくる。その中にいる謎の人物に興味を引いたペンテウスにペロエはその者がディオニュソスだと警告する。しかし、ペンテウスはその警告を無視する。
III	1部：アダージョ／フーガ	ペンテウスは突然謎の人物の魔法から解放されるとともに、暴力的になる。そして隊長にディオニュソスを捜しに行った人々を殺せと命令を出す。謎の人物がペンテウスにその人々の中には神がいると言い、ペンテウスは命令を撤回する。謎の人物に魅了されたペンテウスはなぜ人々は禁じられた行為をしたのか知りたがる。謎の人物は、アガウエの手鏡を用いて彼らの様子を見ようとペンテウスを誘う。
	インテルメッツォ	サテュロス劇（劇中劇）鏡の中で、アガウエ（愛神アフロディテ役）、アウトノエ（冥界の女神ペルセポネ役）、隊長（美少年アドニス役）が演じている。二人の女神の愛欲にアドニスは犠牲され、最後には隊長の身体がばらばらに引き裂かれる様子が暗示される。
	2部：アダージョ／フーガ	ペンテウスは謎の人物の話を聞き、女装しキタイロン山へ行く。ディオニュソスを賛美している巫女たちに、ディオニュソスはこの中に侵入者がいると報告し、侵入者を探して処刑せよと命令する。ペンテウスは自らを死の手中に引き渡す。
IV	パッサカリア	アガウエはライオンの頭を持ってテーバイに戻ってくるが、それはペンテウスの頭であることが判明する。次第に正気にかえるアガウエは自分が息子を殺したことに気づき苦しみ、カドムスのテーバイは滅び、ペロエはペンテウスの死を嘆き悲しむ。謎の人物は自分がディオニュソスであることを明かし、カドムスらを追放し、巫女たちにはひざまずいてディオニュソスを崇拝することを命じる。ディオニュソスは自分の母の墓へと向かい、ゼウス神に彼女を冥界から解放することを哀願する。そして母とともに天上界へ昇る

【譜例 1】J・S・バッハ、《パルティータ第 4 番 BWV828》の冒頭部 (mm. 1~5)

1. Overture

IMSLP, Bärenreiter Urtext (1976)

【譜例 2】H・W・ヘンツェ、《バッカスの巫女》の第 4 章、mm. 1428~1430

© 1998 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

## 参考文献一覧

\* 本稿での引用文は筆者による拙訳であるが、邦訳、英訳がある場合には適宜参照した。

\* *Music and Politics: Collected Writings 1953-1981* は、主にドイツ語で発表された論考や記事を編集し出版されたものであり、*Musik und Politik: Schriften und Gespräche 1955-1984* とは別の書籍である。ただし、一部重複する論考がある。

## 一次文献

- Henze, Hans Werner. 1984. *Musik und Politik: Schriften und Gespräche 1955-1984*, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- . 1982. *Music and Politics: Collected Writings 1953-1981*, Peter Labanyi, ed., Faber and Faber.
- . 2016. *Reiselieder mit böhmischen Quinen: autobiographisches Mitteilungen 1926-1995*, Kindle ed., S. Fischer.
- . 1999. *Bohemian Fiftys: An Autobiography*, Princeton University Press.
- . 1964. *Essays*, Schott Music
- （邦訳：ハンス・ヴェルナー・ヘンツェ、『音楽と創造』塚谷晃弘（訳）、音楽之友社、一九八三年）
- Henze, Hans Werner and Griffiths, Paul. 1974. “The Bassarids”, *The Musical Times*, Vol. 115, No. 1580: 831-832.
- Adorno, T. W. 1962a. “Commitment” in *Aesthetics and Politics*, Verso.
- . 1962b. „Engagement“ in *Noten zur Literatur*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, 1981, S. 409-430.
- . 1960. „Zum Stand des Komponierens in Deutschland“, in *Gesammelte Schriften* 18, Suhrkamp Verlag, S. 134-139.
- . 1997 (c. 1970). *Aesthetic Theory*, Robert Hullot-Kentor, trans., Continuum.
- . 1956. *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt*, Vandenhöck & Ruprecht.

- . 1968. *Ohne Leibbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp Verlag.  
(邦訳：T・W・アドルノ、『不協和音』、三光長治、高辻知義(訳)、平凡社、二〇一九年)  
(邦訳：T・W・アドルノ、『模範像なしに——美学小論集』、竹峰義和(訳)、みすず書房、二〇一七年)

## 二次文献

- Downes, Stephen. 2013. *After Mahler: Britten, Weill, Henze and Romantic Redemption*, Cambridge University Press.
- . “Hans Werner Henze as Post-Mahlerian: Anachronism, Freedom, and the Erotics of Intertextuality, *Twentieth-Century Music*, Vol. 1, No. 2: 179-207.
- Flammer, Ernst H. 1981. *Politisch Engagierte Musik als Kompositorisches Problem: dargestellt am Beispiel von Luigi Nono und Hans Werner Henze*, Verlag Valentin Koerner.
- Hamburger, Paul. 1983. “Marxist Musicians: Hanns Eisler and Hans Werner Henze”, *Index on Censorship*, Vol. 12, Issue 1: 27-30.
- Iddon, Martin. 2013. *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge University Press.
- Kühn, Clemens. 1972. *Das Zitat in der Musik der Gegenwart – mit Ausblicken auf bildende Kunst und Literatur*. Hamburg: Karl Dieter Wagner.
- Kutschke, Beate. 2009. “Musicology and the Force of Political Fiction: The Debate on Politically Engaged Music at the Beginning of the 1970s”, *Music’s Intellectual History*, Zdravko Blazeković and Barbara Dobbs, ed., RILM.
- Metzer, David. 2018. “Repeated Borrowing: The Case of “Es ist genug””, *Journal of American Musicological Society*, Vol. 71, No. 3: 703-748.
- Petersen, Peter. 1988. *Hans Werner Henze: Ein politischer Musiker. Zwölf Vorträge*, Argument-Verlag.

Ruf, Wolfgang. 2003. „Engagiertes Komponieren in der Bundesrepublik Deutschland in den 1960er und 70er Jahren“, *MusicoLogica Brunensia* 52-54: 229-235.

Sartre, Jean-Paul. 1947. *What is Literature?*, Bernard Frechman, trans., Philosophical Library.

Whitall, Arnold. 2006. “Henze’s Haunted Sensibility”, *The Musical Times*, Vol. 147, No. 1895: 5-15.

藤井俊之、「自由と非同一次性：アドルノとカント批判を手がかりに」、『文明構造論：京都大学大学院人間・環境学研究科現代

文明論講座文明構造論分野論集（2005）1、二〇〇五年、一一二頁。

高安啓介、「アドルノと不定形音楽の理念」、『美学』第五二巻四号、二〇〇二年、一五二―一八頁。

## 楽譜

Henze, Hans Werner. *The Bassarids*. Schott, 1998.

Bach, Johann Sebastian. *Matthäus-Passion BWV 244*. Bärenreiter Urtext, 2006 (c. 1974).

———. *Partita in D Major BWV 828*. Richard Douglas P. Jones, ed., Bärenreiter Urtext, 1976.

## 録音資料

Henze, Hans Werner, *The Bassarids*. Wiener Philharmoniker, conducted by Kent Nagano, staged by Krzysztof Warlikowski, Arthaus Musik KKC-9491, 2018, DVD.

## 註

- (1) ヘンツェは多作の作曲家として知られているが、同時代の批評には、彼の多作と引用技法の使用がしばしば関係づけられ、作曲家の独創性が疑われていた。音楽批評史的に見て、マーラーのようにたくさんの引用技法を用いたドイツ語圏の作曲家たちは、「オリジナリティー」が欠如していると批判される一方、「ドイツ的」とであると賞賛されたりもしていた。ヘンツェの引用技法に関しても、マーラーほどではないが、そのように相反する評価が下された。
- (2) ヘンツェ研究者 Petersen は、一九六六年がヘンツェの戦後のキャリアにおける最も重要な転機であり、この時期にヘンツェは反ファシズムを強く表明し、新たな政治的姿勢を示したと述べている (Petersen 1988, p. 13)。<sup>9</sup> Kutschke もまた「ヘンツェを戦後ヨーロッパの作曲家の中で、「政治的参加に関して最も知られているケース (best known case of political engagement)」であるとし、一九六〇年代半ばをヘンツェの政治的姿勢が大きく変わった時期とみなしている (Kutschke 2009, p. 583)。<sup>10</sup> やうに、Ruf と Flammer は一九六八年の学生運動を基軸にヘンツェの創作活動について考察した。
- (3) この時期にヘンツェの家では、ユダヤ作家やキリスト教の書籍が破棄され、国家社会主義労働者党 (＝ナチ党) に関連する本で埋まっていたとヘンツェは証言している (Henze 2016, Kindle Location No. 16450 参照)。
- (4) Henze, H. W. 1969, „Musik ist nolens volens politisch“, *Musik und Politik: Schriften und Gespräche 1955-1984*, Deutscher Taschenbuch Verlag, p. 136.
- (5) ヘンツェは師匠アドルノに対する限らない尊敬を示している。アドルノとヘンツェは、公的な場のみならず私的な場においても、ベルクやブリテンの音楽など現代音楽についての意見を頻繁に交わした。 (Henze 1999, 2016)
- (6) ダルムシュタット講習会において六〇年代まではアドルノを、そして七〇年代からはダールハウスを軸に、「音楽と

社会」ないし「音楽と政治」という主題のもとで論争が持続的に行われていた。

- (7) 「両方」[芸術と現実]の選択肢のうちのどちらもが、もう片方を否定するとともに自分自身も否定する。すなわち、参加芸術が必然的に現実から離された芸術として、現実との違いを削除するからである。そして『芸術のための芸術』の参加芸術、それはその絶対化 (Verabsolutierung) によって、現実との消したい関係も否定するからである。現実的なものに対する芸術の自律のにおいて、現実とは、現実そのものの攻撃的なアプリアリとして含まれる」(Adorno 1962b, 410)。

- (8) アドルノは、参加の原理を芸術家の意図から見いだすサルトルの哲学を、極端的主観主義 (Extreme Subjectivism) と批判する (Adorno 1962a, Kindle 3216-3242)。外見的には、ヘンツェにおける「参加」概念もサルトルの実存主義的な要素を持っているが、その整合性に関しては慎重な議論が必要である。ヘンツェはアドルノの参加芸術論にも影響されているからである。

- (9) 『新音楽の哲学』(1949)においてアドルノが基本的に問題視しているのは、暗い現実と墮落しつつある文明史の中で、音楽家が見せるべき真実さである。アドルノにとって、シェーンベルクはそれを満たしている一方、ストラヴィンスキーは集団への同一化、既存の社会への順応という傾向を示す音楽を作り出したものであった。

- (10) アドルノが一九六一年に創り出した用語である「不定形音楽」は、音楽的な素材から生み出した新しい形式の音楽を指す。伝統的な素材を用いたとしても、新たな形式を生み出さない限り、それは「不定形音楽」には当てはまらない。この意味で、アドルノにとってヘンツェの音楽は「不定形音楽」の範疇に属さない。不定形音楽の詳細に関しては高安の「アドルノの不定形音楽の理念」(2002) 参照。

- (11) アドルノにおける「決定論」は、「主体の行為があらかじめある客体(たとえば神など)によって定められたものである」と考える因果性の論理」(藤井 2005, 4) である。

- (12) アドルノの芸術論において「素材 (Material)」は特別な意味合いを持っている。「素材」は芸術作品を作り上げるための必要な材料という意味にとどまるものではなく、芸術家の能力に関わる概念である。アドルノは「素材」を、芸術家が彼らの創作過程において最後の段階で達成するものであり、既存の芸術的方式によってすでに到達された素材と対決することで成し遂げられるものとしている。
- (13) アドルノは『不協和音』第五章「伝統」において「伝統に訴えることは、過去に存在したものの權威に氣を取られて、それと異なるものを束縛することではない」と述べ、過去のものへ回帰することを非自由に相当するものとしている(アドルノ 2019 (c. 1956), 234)。また、晩年の美学小論集『模範像なしに』の「伝統について」においても類似の見解が示されている。
- (14) ヘンツェの「自由」概念はブレヒトの「自由」概念に近いものである。ブレヒトは政治・社会論において、「自由への願望」は「抑圧の結果」であり、「自由」自体は「解放の結果」であると述べている。(ブレヒト、「マルクス主義研究 1929-1938」『ブレヒトの政治・社会論』、石黒英男(責任編集)、河出書房新社、2006年、60頁)。
- (15) Henze, 1979, “Benjamin Britten”, in *Music and Politics*, 253-256. ヘンツェは、B・ブリテンがバッハ、ベルリオーズ、ヴェルディらの名作を自らの音楽に利用する方法で、戦後の作曲家たちに新たな道を開いたとし、ブリテンの『戦争レクイエム』(1962)を高く評価している。
- (16) Henze, 1967, „Experimente und Avantgarde“, in *Musik und Politik*, S. 124.
- (17) Ibid.: ヘンツェは、この「音楽的ロマン主義」について定義するならば、それは「感情 (Empfindung)」、精神状態 (Seelenzustand)、「雰囲気 (Atmosphäre)」といったものの正確な記録 (Aufzeichnung) であると述べている。しかし、ヘンツェが伝統的な語法の使用と「音楽的ロマン主義」を関係づけることを避けているように思われる。
- (18) 主にギリシアやローマの神話を題材とする、十八世紀のイタリアを中心にヨーロッパ全域で流行したオペラ形式。そ

もそも三部形式 (A-B-A) で作られるが、ヘンツェの歌劇はそれには従わない。ヘンツェによれば、この「オペラ・セリア」というタイトルは、台本作家が付け加えたものであるが、彼自身はこのタイトルを好まないとはっきりと述べている。台本作家はヴァーグナー的な楽劇を書くことを求めたが、ヘンツェ自身はヴァーグナーが非交響曲作曲家であるため、台本作家の要請にそれほど気が向いてなかったとする。ただし、ヘンツェは十九世紀の交響曲の構造を念頭におき、ヴァーグナー的なライトモチーフを応用していたと述べている。実は、彼が志向していたジャンルは、オペラ・セリアではなく、「音楽悲劇 (Musiktragedie)」だった (Henze and Griffiths 1974, 831)。

- (19) Henze. 1966. „Tiefenpsychologie in der Musik“, in *Musik und Politik*, S. 118-122: への論考は、一九六六年九月二八日ベルリンでの《バックカスの巫女》の初演に合わせて行われた H・ジョルジュ (Horst Georges) とのインタビューに基づいて構成され、同月発刊のベルリン・ドイツオペラジャーナル (*Opern-Journal der Deutschen Oper Berlin*) に掲載されたものである。

- (20) 直接引用に関する近年の研究では、引用が作品の内部構造のレヴェルにおいて働くのか、もしくは外部の要素として現れるのかという問題が取り上げられ、引用の機能の様々な側面を浮き彫りにする試みもある (Meyer 2018)。

- (21) Henze. 1975. „Komponist als Interpret—Gegen die »Material-Disziplin«, in *Musik und Politik*, S. 247.

- (22) Henze. 1966. „Tiefenpsychologie in der Musik“, in *Musik und Politik*, S. 122°

- (23) Henze. 1975. „Komponist als Interpret—Gegen die »Material-Disziplin«, in *Musik und Politik*, S. 250.

- (24) 聞き手とのコミュニケーションを重視するヘンツェの参加芸術の原則は、演奏する場所の指示にも読み取れる。例えば、《ナターシャ・ウンゲホイエルの家へのけわしい道のり (Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer)》(1971) の総譜では、特定の階層が中心に集まる演奏会場やオペラハウスの代わりに、体育館ないし公共の場においても演奏可能であるという指示が書かれている。

- (25) Henze. 1972. „Musica Impura-Musik als Sprache“, in *Musik und Politik*, S. 196.

本研究は日本学術振興会特別研究員奨励費（19114482）の助成を受けたものである。