

THE UNANSWERED QUESTION LEONARD BERNSTEIN

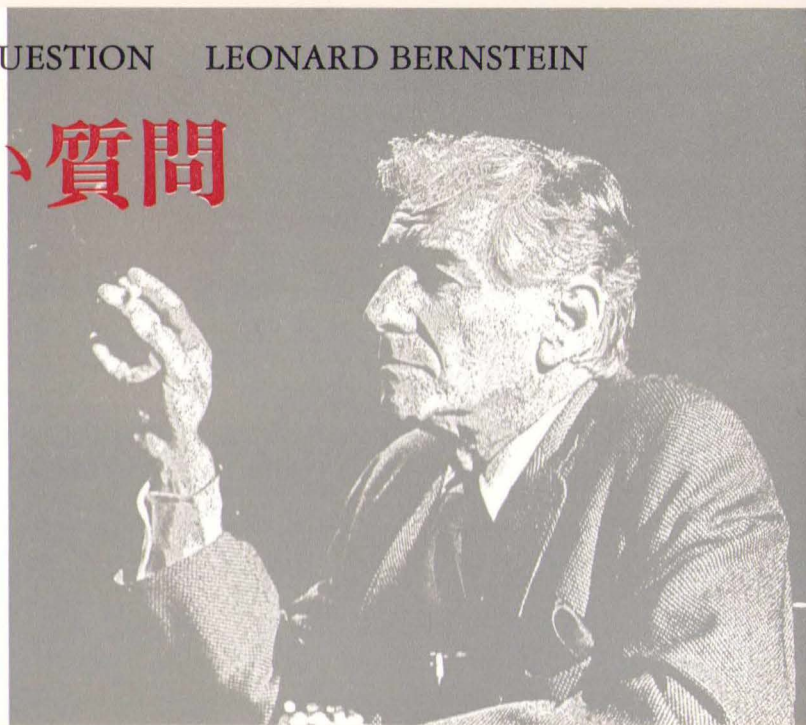
答えのない質問

レナード・バーンスタイン

1973年ハーヴァード大学詩学講座

和田 旦 訳

みすず 書房



レナード・バーンスタイン
和田 旦 訳

答えのない質問

1973 年ハーヴァード大学詩学講座

みすず 書房

THE UNANSWERED QUESTION

Six Talks at Harvard

By

Leonard Bernstein

© Leonard Bernstein
Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1976

本書は読むためではなく、聴くために書かれたものであるが、いまこうして本のかたちになってみると、わたしにはこれが、数多くの同僚たちの誠実さと創造的参加を示す、感動的な証拠であるように思われる。

わたしがチョムスキーの《言語と心》の見返しページにはじめてメモを記した日からこの発表のときまでに、すでに四年もの長い歳月がたっている。当初からこの六回にわたるノートン講座は耳で聴かれることを目的としていたのであり、これに視覚教具とスクリーンに映される広範囲のオーケストラ演奏、さらにほとんど絶えまなくピアノで弾かれる引用例がともなっていた——しかもいつの日かそのすべてが印刷されたとき、どんなふうに眼にうつるかということにはいっさい関心がなかったのである。また微妙な文学的表現にもいっさい関心がなかったが、その理由は、この講演がハーヴァードのスクエア・シアターのいくぶんくつろいだ雰囲気の中で気の向くままに喋ったものであり、聴衆は実に種々さまざまな人たち（学生、学生でない者、街角の巡査、著名な教授たち、わたしの母、言語学にはほとんど関心のない音楽専門家、その逆の人たち、詩にまったく関心のない科学者、その逆の人たち）だったので、ひとつの明確な水準の語法など考えられなかったからである。さらに題材の学際的性格から、文体面での一貫性も維持することができなくなった。概していえば、かならずしも学問的刊行物に向けた処方ではなかったのである。

それでもこうして本ができあがったのは、ハーヴァード大学出版局編集部のねばり強さと創意のおかげであり、講演から本への変形がおこなわれたのだった——とはいえ、それにともない数々の重要な変形もなかったわけではない。一回の講演が終わると、翌日の晩にテレビ・スタジオで、同じ講演をいくぶん変更したかたちでふたたびおこない、それをビデオテープに吹きこんだ。（それはある意味で別の発表形式である。）それからこのテープのサウンドトラックは（録音係主任ジョン・マックルアのみごとな監督のもとで）レコードに吹きこみなおされたので、この講演はレコードのかたちでも残っているのである。本書をも含めて、これらすべての変形は、多くの同僚の誠実な努力がなかったならば、実

現不可能であっただろう。ここで彼らに賛辞を呈し謝意を表して、本書を彼らにささげたい。

まずトム・コスラン、彼の音楽的感受性と詩的洞察力は、わたしのあらゆる着想をゆたかなものにしてくれた。また彼とともにメアリ・エイハーン、彼女の知的構成力の不可思議な才能は、ときとして混沌とした状態になる学際的思考を秩序づけるのに助けとなった。(いずれの場合も、相当量のアイルランド人の魅力がこの作業の質を高めてくれた。)最先端をゆく学問的な領域では、わたしは二人のすぐれた先生に、愛情をこめて多大の感謝をささげたい。アーヴィング・シンガー教授は、倫理学の領域のあるこみいった地形でわたしの道案内となり(そしていくつかの言語道断な誤りをおだやかに訂正してくださった)、またドナルド・C・フリーマン教授は、その熱意と言語学理論の精通とが結びついて、わたしにひとつならずの難関を乗り越えさせてくださった。そのほかにも実り多い会話はおびただしい数にのぼる。わたしはハムフリー・バートンとエリザベス・フィングラーと交わした会話を、とりわけ感謝の気持をもって記憶している。

しかしこれまで述べたことも、疲れを知らぬグラチーナ・バークマンがいなかったならば処理することができなかったであろう。彼女が原稿(講演の書見台やピアノやテレプロンプターなどに用いる無数の草稿や訳文)を照合しているさまは、みるからに驚異であった。またわたしは、それらの照合済み原稿をさらに照合し、丹念に校正をしてくれたことにたいして、ポール・ド・ヒュエックにはいくら感謝してもしきれない気持だ。特に多くの譜例を広範囲にわたって校正してくれたことにたいし、グレゴリー・マーチンデイルにも同じ気持をいだいている。またわたしは、あの熱心で、かわいくて、にこやかで、忍耐強いタイピストのスー・クッセンとサリー・ジャクソンにも心から感謝しているが、彼女たちはまたコーヒーと冗談をいつも注ぎこんでくれたのだった。そしてトニー・クラーク、またトム・マクドナルド、また……名前はまだまだつづく。六回のささやかな講演を扱うにしては、大がかりな人数であるように思えてくる。だが実はこれは六回のきわめて大きな講演で、

技術的にも複雑なものだったのであり、これはさらにテープにとられ、レコードに吹きこまれ、いまや刊行されたのである。わたしを助けてくれた人たちの一人でも欠くことはできなかったであろう。そして彼らすべての上に立っておだやかに統轄し演出しながら、わたしの友人であり相談相手のハリー・クロートが坐り、どうにかおたがいの正気を維持してくれたのだった。

最後にわたしは、チョムスキーとの関連を発見したことから絶えず陶醉感にひたっていた最初の一年間を、明るく献身的に耐えてくれたことにたいし、妻と子供たちにつつましく感謝の意を表したい。

レナード・バーンスタイン

目 次

1	音楽的音韻論	3
2	音楽的統語論	53
3	音楽的意味論	119
4	曖昧さの喜びと危険	193
5	20 世紀の危機	263
6	大地の詩	325

レナード・バーンスタインは、1972年から73年にかけて、ハーヴァード大学のチャールズ・エリオット・ノートン講座に詩学教授として招かれ、本書のオリジナルにあたる六回の講演をおこなった。

この詩学講座は権威と伝統のあるもので、本書の第6章において彼が重点的にとりあげているT. S. エリオットも、ちょうど40年まえに同講座で有名な《詩の効用と批評の効用》を発表しているし、また同じ章の中心をなすストラヴィンスキーも、1939年から40年に音楽家としてはじめてこの講座で《音楽の詩学》と題する講演をおこなっている。バーンスタインの演題《答えのない質問》は、アメリカの特異な現代作曲家、チャールズ・アイヴズの同名の作品から借用したものであり、孤独なトランペットが、純粋に調性的な弦楽合奏を背景として、非調性的な楽句による《質問》を繰り返すというこの作品は、六回の講演をつうじて主要なモチーフとなっている。この曲がバーンスタインによって日本に紹介されたのは1961年のことであるが、すでにかなり以前から彼はこの小品のなかに重大な意義をみいだしていたのであり、それをこのような充実した内容の講演にまで発展させた彼の才気には、ただおどろくほかはない。

バーンスタインは、いうまでもなく、カラヤンとともに世界で最も人気のある指揮者のひとりである。《過去》のあらゆる時代の作品を音楽そのものとしてとらえ、そのなかに没入してみずから表現の媒体としながら、その作品をつねに《現在》という時点の感覚で解釈しなおす才能にかけては、この二人の右に出る指揮者はいないであろう。彼らの演奏会に出かけた聴衆は、なじみのうすい作品がプログラムに組まれている場合でも、圧倒的な説得力をもつその演奏に接するといやおうなくそれに魅了され、自然にわき起こるような感動にみたされてしまうのである。

とりわけバーンスタインは、人間精神の無限の多様性にたいする執拗なほどの好奇心と、その多様性を包括的に把握しようとする並はずれた知的能力をそなえている。それはユダヤ系アメリカ人に多くみられる資質でもあろうが、その卓越した知性は、彼の多彩な演奏・作曲活動に限りない可能性をあたえるばかりでなく、講演や著作やテレビの音楽解説といった、広い範囲の啓蒙活動にまで彼をおもむかせる要因となっている。しかもそうした活動の核心に存在する問題は貫して、「音楽の《意味》とはなにか」、「音楽の《未来》はどうか」ということであつた。

ここで問題となるのは、後者の音楽教育に関連する活動が、当然のことながら、言葉をつうじておこなわれるということである。つまりこれまでに刊行された著書をみても明らかなように、数多くの譜例の合間を埋めてゆく彼の言葉

には、精妙な音の世界をありのままに表現しえない言語の限界性が、いつもつきまとっていたような印象を受けるのである。公開講座やテレビ放送の際に、自分でピアノを弾き、あらかじめ録音しておいたオーケストラ演奏をきかせても、そうした音楽の断片をつなぎとめてゆくものは、とかく印象批評に流れやすい主観的な言語表現であるか、さもなければ無味乾燥な音楽用語の羅列であったのだ。この点についてはバーンスタイン自身、軽妙な語り口で話を進めながらも、つねにある種のいらだちを感じていたにちがいない。音楽の断片的な解説は、それがいかに巧妙に語られていようとも断片にすぎないわけであり、そうした経験を重ねた結果、彼が過去から現在におよぶ音楽の総体を把握しようのような包括的な視点の必要性を強く感じたのも、まことに無理からぬことであつた。

これが一般に本質的な事柄を表現しえなくなった言語の限界性から生じた状況であつてみれば、こうした場合、音楽家以上に切実な立場でこの問題を受けとめている言語学者の仕事に眼を向けるのは、きわめて自然な成行きであつた。バーンスタインは、その旺盛な知的好奇心から、1968年に刊行されたノーム・チョムスキーの《言語と心》をたまたま読んだのである。そしてこの傑出した言語学者の言語理論の中枢をなす原理、つまり人間の言語は、その根底に存在する普遍的な深層構造から変形操作を経て、多様な表層構造に変化したものであるという、変形文法の理論に深い感銘を受けたのだつた。この理論からバーンスタインが暗示を受けたのは、古今東西の音楽言語に共通して存在する《普遍素》（たとえば倍音）の概念であつた。これによって、それまで彼がおこなってきた断片的な音楽解説をその根底からつなぎとめ、議論全体に首尾一貫性をあたえるための適切なよりどころが得られたのである。あとは多種多様な《表層》をもつ音楽を、《普遍素》の無限の組合わせから各種の変形操作を経て生成されたものとして把握すればよいのであり、いまや歴史的展望に立つてこの《変形》の種類を提示しながら、音楽の《過去》と《現在》と《未来》について、自由に語ることが可能となつたのである。

そうした経過のなかで、彼の卓抜な知性を例証する注目すべき事実、彼が詩を言語における《超表層構造》としてとらえたことであろう。もともとチョムスキーの変形文法は、彼の天才的な着想から生まれたものであるとはいえ、実際の分析面においては多くの問題をかかえており、これまでのところその研究対象はほぼ散文の領域に限られている。しかも本書に提示されている基本的な樹形図（第2章）をみてもわかるように、この理論は、具体的な記号や図を用いているにもかかわらず（あるいはそれゆえに）、高度に抽象的なものであり、とりわけ人間のとらえがたい心的体系である深層構造については、これが

言語表現以前の生まの心の状態であるだけに、きわめて不明瞭な言及しかなされていらない。いきおい《表層》の明確さと《深層》の曖昧さとを連結する《派生樹》の錯綜した森のなかでは、その分析方法について学者間に激しい意見の対立が生ずる結果となり、チョムスキー自身も散文の世界を処理するのに忙しく、とても詩の世界まで手がまわらないのが実情ではないかと推測される。幸いにもバーンスタインは、言語の《意味》の迷路にまよいこむ恐れのない音楽家であったおかげで、巧みに想像力を飛躍させると、チョムスキーが《削除》という変形操作をつうじて生みだした散文にたいし、再度《削除》を適用することによって詩という《超表層構造》を案出することができたのだった。そして彼はこの段階で、言語は音楽と同等の水準に達すると仮定したのである。このように二つの芸術を並列させたいうで、彼は両者に共通する《意味》と《創造》の領域にまで分け入ろうとするが、言語学者のように厳密な理論化の過程をたどる必要がない気楽な立場にあるとはいえ、この段階では、出発点となったチョムスキーからはるかはなれた、高度の次元にまで到達している。

これは、たんに音楽の《意味》を言語理論をつうじてとらえようとしたばかりでなく、結果的には詩の《意味》を、音楽の助けをかりて新たな視点からとらえなおそうとした点で、きわめて興味ぶかい試みである。もともとこの講演は由緒ある詩学講座でおこなわれたものであり、バーンスタインは全体的な構想として、言語学と音楽と詩という三本の柱の上にこの講演を成立させようと考えていた。それゆえ彼は、たとえば言語学と詩学の接点を模索するロマン・ヤコブソンの言語理論を援用したり、ドビュッシーとマラルメの《牧神の午後》を比較分析したり、音楽家と同時代の背景をもつ詩人たちの作品そのものに言及したりするわけであるが、そうした場合にもチョムスキーから暗示された《普遍素》と《変形》の概念はつねに議論の根底にあり、これを基盤とすることにより詩と音楽を同じ状況のなかで、共通した視点からとらえることが可能となったのだ。そして最後の章ではキーツの《大地の詩》の一節をエビグラフとして引用し、長い歴史をつうじて人間の文化の母体となってきた《大地》を、調性に代表される普遍性の根源的象徴としてとらえたのである。

本書をつうじてバーンスタインの姿勢には、彼の演奏の場合と同じく、対象に肉迫する火のような情熱と、対象からいつでも超脱できる白金のような知性とが、微妙に均衡をとりながら共存しているのに気がつく。これこそこの講演全体にあまねくみられる洒落な語り口の源泉となるものであり、ときにはシェイクスピアの語法がさりげなく織りこまれたり、予期しない最新の科学用語やスポーツの比喩がとつぜん挿入されたりするのもそのためである。なかでも出色のものは、チョムスキーの言語理論を解説している個所（第2章）で引用さ

れている、「チョムスキーはスキナーを愛している」や「スキナーはチョムスキーをなぐりたいのか?」という例文であろう。というのは、このハーヴァードの行動主義心理学者B. F. スキナー教授は、人間の言語の習得過程を、刺激にたいする動物の条件=反応の反復とはほぼ同列に扱った学者であり、この学説がチョムスキーにより激しく攻撃されたことは周知の事実であるからだ。だがこれは、たんに聴衆をよろこばせるための方策ではなく、むしろパーンスタインの辛辣なユーモアが、強靱な知性から生みだされていることを端的に示すものである。つまりこの例文は、チョムスキーの理論があくまでもヒントにすぎないことを裏書きしているのだ。それだけに、聴衆の興味をつねにつなぎとめていなければならない講演の性質上、問題点がときとして話の軽妙さに隠されてしまい、みおとされてしまう恐れもあるわけである。

ところでこの講演を全体的にながめてみると、これが実に巧みな構成もっていることがわかる。パーンスタインは最初の三章で、言語学の三部門である音韻論と統語論と意味論の立場から、音楽と詩の創造の秘密に分析的なメスを入れ、まず包括的な視点を確立するための基礎づけをおこなっている。言語の世界で普遍文法の概念を体系化することはきわめて困難であるが、いわゆる《実質的普遍素》である倍音にもとづいた普遍的な生得の音楽文法の概念は、ここではかなりの説得力をもって提示されている。この《文法》は、それこそありとあらゆる種類の音楽を包含しうるわけだが、この三章において次々に彼が採用する用語は、それが言語学や修辞学からの借用物であるとはいえ、音楽そのものを種類の多様性をこえて解明するのに十分な機能をはたしている。もちろんそれは、対象となるものが音楽であるために、言語を解明するのに不完全な言語を用いなければならない言語学者の宿命的な悩みとは彼が無縁であるからだ。つまりここではあらゆる用語が、厳格な論理を支える道具としてではなく、すべて音楽にかんする《隠喩》として機能しているわけである。さらに彼は、第1章から第3章への経過のなかに暗示されている、音韻=統語=意味という言語の形成過程を、まさに人間の創造行為を象徴するものとして把握しているが、それらの個々の領域で研究に専念する言語学者からは、こうした包括的な視点はおそらく望めないことであろう。また第1章、第2章ではモーツァルト、第3章ではベートーヴェンの作品をそれぞれ章の終わりに配し、各章の議論内容を作品じたいで結論づけ、総括する手ざわもみごとというほかはない。だがこれらの三章はあくまでも導入部であり、ここで音楽言語学から音楽詩学への移行がおこなわれるのである。

このようにしてうつろいやすい音楽を、人間の比較的堅実な共有財産である言語の枠組にとりいれたからには、音楽を成立させている微妙な美的機能まで

も言葉をつうじて自由に扱うことが可能となる。第4章では《曖昧さ》という、音楽と詩に共通する最も重要な審美的概念を中心として、ベルリオーズ、ヴァーグナー、ドビュッシーがとりあげられるが、先行する三章においてすでに音楽と言語の関連づけがおこなわれているために、ここでは音楽を語る言語は、三人の作曲家がそれぞれ提示する《曖昧さ》を明確化するのに十分な表現力を発揮している。それは、前述の言語学の三部門における形成過程をつうじて得られた構成感覚がつねに議論の背後にひそみ、個々の含蓄ある用語を的確に支えているからだ。特にドビュッシーの分析は実に緻密であり、レコードにも主要な部分が収録されているので、聴覚的な理解によって音楽と言語の接点を模索することができるだろう。これと関連しておこなわれるマラルメの《牧神の午後》の分析は、言語の領域に生きる文学者の分析にはみられない精妙さを示しているが、これは、人文系の学問分野では身につけることが困難な、いわば彼の《学際的》な視点から生まれたものである。ドビュッシーとマラルメの作品には、すでに現代における精神構造の解体へのきざしが表われているが、これらの分析は、断片化し曖昧化した精神を支えるものが伝統的な調性であり、古典的な詩形であることを如実に示している。

第5章で〈20世紀の危機〉を語るにあたり、パーンスタインは講演の題目でもあるアイヴズの《答えのない質問》に言及している。この作品ではソロ・トランペットが曖昧な非調性的楽句を問いかけるように奏し、これにたいして木管グループは同じく曖昧な応答をかえすのであるが、ここで重要なのは、その背景で純粋に調性的なト長調三和音が、永遠につづくかのように持続的に弦楽合奏で演奏されていることである。これからシェーンベルクやベルクの無調性音楽をとりあげようとするときに彼がこの曲の解説をしたのは、たとえ〈答えのない質問〉が無限に繰り返されようとも、それを永遠に支えてゆくものは調性であることを暗示したかったのだ。この純調性的な弦楽合奏の広漠としたひろがり、第6章においてキーツの詩の堅実な〈大地〉と重なり合うことはいうまでもない。いずれにせよ「あらゆる音楽は、それが非調性的であるときですら、究極的かつ基本的には調性的である」という根本命題を、この音楽は逆説的に表現しているわけである。この章で彼はシェーンベルクと弟子のベルクを対照させ、二人が同様に十二音音楽を作曲しながら、ベルクの作品のほうに人気がある理由として、ベルクが使用する十二音にはつねに調性的な暗示があったことを実証しようとしている。そして彼のヴァイオリン協奏曲が、バッハのコラールの引用とあいまって、究極的には調性の世界を志向している事実を示すのである。

だがこれよりもはるかに大きな対比主題は、この第5章のシェーンベルクと

次の第6章のストラヴィンスキーとのあいだで提示され、無調性と調性のあいだでゆれ動く20世紀音楽の宿命的な問題に焦点が合わされるが、この両者にかんする内容の対照性と、その中間におかれたマーラーにかんするきわだって詩的な描写は、講演全体の構成からみて重要な意味をもっている。というのはここでマーラーは、彼の本質的な二元性のゆえに、シェーンベルクとストラヴィンスキーのあいだに生じた《裂け目》の意味を解明しうる存在としてとらえられているからだ。バーンスタインが指揮するマーラーの作品は、そのねばり強い活力にみちた表現をつうじて構築される柔軟な造形美がその特色であるが、この中間部における第9交響曲フィナーレの記述は、まさに彼が演奏する音楽そのものだといえるだろう。

第6章のストラヴィンスキーは、周知のようにその作曲活動が民族主義的原始主義、新古典主義、十二音技法の三つの時期に分けられる。ここで第1期については不協和音を音韻論的に、ポリリズムを統語論的に、原始主義を意味論的にとらえていることは、言語学の用語を巧みに生かしている点で興味ぶかいが、とりわけ注目してよいのは、第2の新古典主義的作品についての説明である。文学の世界では意味が形骸化してしまった観のあるこの用語を、彼が定義しなおすときの柔軟な感受性は、やはり言語の枠内に閉じこめられていない音楽家のものである。さらにここで同じ時代感覚のなかに生きる詩人たちの作品が引用されるが、きわめて妥当な説明が加えられており、難解と思われがちな現代詩が、講演の文脈のなかにおかれると、詩集で読む場合とは違った新鮮な《意味》を獲得するのに気がつくのだ。最後にストラヴィンスキーの新古典主義との関連でT.S.エリオットが引き合いに出され、この詩人の《四つの四重奏曲》から引かれた一節が、そのままストラヴィンスキーの言にすりかえられるあたりは、巧妙な手ぎわであるし、また《詩篇交響曲》の冒頭と《荒地》の一部との比較も興味ぶかい。だがこの章の第2部で重要なのは、音楽と言語が究極的に到達する《超水準》の抽象的領域で、なにが起こるかについて考察している個所であろう。ここに音楽的想念と言語的想念の合一の場があり、そこではあらゆる矛盾・対立が共存しながらも統一が可能なのであって、ここにこそ音楽と詩を創造する源泉があるというのである。しかしこの領域までくると言葉は完全に無力となり、かろうじてそのようなものの所在を暗示しうるにすぎない。バーンスタインとしても、あとは普遍性の象徴である〈大地〉にもどらざるをえないようだ。

講演の締めくくりとしてこの章の第3部では、《現在》の音楽の状況が調性的な観点から簡潔に述べられるが、最後の終結部は作曲家としてのバーンスタインの特色を示すものである。意図的に単調なスタイルで書かれた十あまりの

文を並べ、講演全体の内容を的確に要約しているのだが、これは六楽章形式の音楽作品を終結させる、終止和音の連なりとみることができるだろう。そして最後に、「アイヴズの〈答えのない質問〉には答えがあると思うのです。わたしはもはやその質問がなんであるか確信はもてませんが、その答えがイエスであることはよく知っています」という、かすかに《曖昧さ》を残す和音でこの講演を終結させるとき、ソロ・トランペットの不安定な問いかけも、木管のおぼろげな応答も幻影のように消え失せ、キーツの〈大地〉はなにごとにもなかったかのように、はてしない広がりを見せながら静かに横たわっているのだ。

*

本書にはバーンスタイン自身の手により編集されたレコードがついているが、内容的に限られた範囲のものであるとはいえ、この講演を理解するうえで不可欠の部分がえらばれている。本書を読みながら該当の箇所をきくためには、レコードよりもカセットテープのほうが便利かもしれないが、著作権の関係から原書になってレコードをつけることになった。この点については、読者のほうで適当に工夫していただきたい。またレコードに吹きこまれた個所の原文を印刷したパンフレットもそえておいたので、これを参照しながら訳文では不可能な聴覚による理解を楽しみ、バーンスタインの魅力的な語り口をつうじて生まの《意味》を味わっていただきたい。なお講演の録音という特殊事情からレコードの音質がかならずしも理想的なものでないことをお断りしておく。

レコードの製作にあたっては、CBSソニー株式会社の全面的な協力を得た。特に同社社長兼ソニー副社長である大賀典雄氏には、この間に細かいご配慮をいただいたが、氏の友情に深い感謝の意を表したい。またレコード作成の際にお世話になった同社の荒井宣明氏、海老根久夫氏、技術担当の佐塚益男氏にも心から感謝したい。

最後に、ユニークな規模と内容をもつ本書の出版を企画された「みすず書房」の小尾俊人氏、複雑な編集作業を担当された同編集部の中山昭雄氏に、敬意と謝意を表する次第である。

1978年4月

新版への訳者あとがき

本書が刊行されてからすでに13年の歳月が流れ、昨年は、惜しくも著者のレナード・バーンスタインがその72年の生涯を終えている。

1973年に母校のハーヴァード大学でおこなわれたこの詩学講義は、バーンスタインの著書のなかでも出色のものである。特にチョムスキーの変形生成文法に触発されて普遍的な《音楽文法》を探究し、それを詩学の領域にまで発展させていく方法論には、きわめて独創的な発想が認められる。それはたんに才気あふれる音楽家が、好奇心から新しい言語理論に興味をもったということではない。この講義は、音楽的感性から生じる鋭敏な直観力と強靱な構成力をつうじて組み立てられた、独自の学問体系にまで到達している。

その証拠に、当時の聴衆のなかにいた数多くの学者は、この講義を音楽理論と言語学の親近性にたいするすぐれた洞察として受けとめたのだ。たとえば、翌1974年にはマサチューセッツ工科大学で、同様に音楽と言語学と美学に関するセミナーがおこなわれているし、とりわけこれに参加した言語学・認知科学専攻のレイ・ジャッケンドフは、バーンスタインの議論をさらに発展させ、体系化が困難な意味論の領域ですぐれた成果をあげている。その意味で、今後も本書は裨益するところが大きであろう。

今回のLPレコードのCD化にあたり、ソニー社長の大賀典雄氏とソニー・ミュージックエンタテインメントの担当者各位に一方ならぬご配慮をいただいた。心から謝意を表する次第である。

1991年7月

和田 旦

著者略歴

(Leonard Bernstein, 1918-1990)

1918年アメリカ、マサチューセッツ州ローレンスに生れる。ハーヴァード大学でピストンに作曲を学び、コブブランドの知遇を得る。在学中にミトロプロスから指揮者としての才能を認められた。卒業後カーティス音楽院でライナーに指揮を、ヴェンジェロヴァにピアノを学び、さらにバークシャー音楽センターではクーセヴィツキーに師事し、この厳格な指揮者からその才気を愛された。1943年ロジンスキーに認められてニューヨーク・フィルの補助指揮者となり、同年客演指揮者のワルターの急病により代役をつとめて大成功をおさめ、一躍楽壇にその名を知られた。1945-47年ニューヨーク・シティ・センター・オーケストラの常任指揮者、1957年ミトロプロスと共にニューヨーク・フィルの常任指揮者、翌年ミトロプロスの辞任により同音楽監督に就任、1969年までこの地位にあった。それ以後は作曲活動と主としてヨーロッパでの客演指揮者の仕事に専念し、特にウィーン・フィルとロンドン交響楽団との関係が深い。作曲家としては《交響曲第1番「エレミア」》(1942)、《同第2番「不安の時代」》(1949)、《同第3番「カディッシュ」》(1963)などの純音楽から、ミュージカル《ウェスト・サイド物語》(1957)や映画音楽などの通俗的な作品にいたるまで、多彩な幅広い活動をおこなっている。著書『音楽のよろこび』(1954、音楽之友社、1966)『音楽の無限の多様性』(1962、邦訳『バーンスタイン音楽を語る』全音楽譜出版社、1972)ほか。

訳者略歴

和田 旦〈わだ・あきら〉1930年福岡に生れる。1958年慶応義塾大学大学院修士課程修了(英文学専攻)。現在慶応義塾大学教授。著書『音と言葉のはざままで』(芸立出版、1988)、訳書 ブルーマー『ルネサンスとバロックの音楽』(共訳、白水社、1971) スペンダー『エリオット伝』(1979) ガードナー『想像力の擁護』(共訳、1985) ヴィシネフスカヤ『ガリーナ自伝』(1987、以上みすず書房) パトラー『通夜』のあとに』(共訳、1983) 同『解釈・ディコンストラクション・イデオロギー』(共訳、1987、以上芸立出版) エルマン『リフィー河畔のユリシース』(共訳、国文社、1985) グリフィス『バルトーク』(泰流社、1986) ほか。

L. パーンスタイン
答えのない質問

和田 旦訳

1978年6月22日 初版第1刷発行
1991年9月30日 新装第1刷発行
1992年9月30日 新装第2刷発行

発行者 小熊勇次

発行所 株式会社 みすず書房 〒113 東京都文京区本郷3丁目17-15

電話 3814-0131(営業) 3815-9181(本社) 振替 東京0-195132

本文印刷所 理想社

扉・カバー印刷所 栗田印刷

製函所 富士紙器

CD製作 ソニー・ミュージックエンタテインメント

©1978, 1991 in Japan by Misuzu Shobo

Printed in Japan

ISBN 4-622-01532-3

落丁・乱丁本および製造上欠陥のある

CDはお取替えいたします