

ハンスリック研究

——「音楽美論」の問題点——

滝本裕造

一	はじめに……………	四
二	音楽の表現と感情……………	五
三	音楽作品の所在と音楽美……………	七
四	音楽の意味と伝達……………	七
五	おわりに……………	七

一 はじめに

ハンスリックが「音楽美について」を書いたのは、当時の音楽界や美学界に対し、青年通有の止むにやまれぬ抗議をしたのであった。⁽¹⁾ 即ち、彼はベルリオーズの「標題音楽」、ワグナーの「未来音楽」たる「楽劇」、さらにはリストの「交響詩」、などのめざす「感情を音楽に混入させる」作曲のやり方に反発し、「音楽の目的は感情を表現すること」(第一章)でもなければ、「音楽の表現すべき内容は感情なのでもない」(第二章)として、作曲界を批判し、感情美学に正面から反論を加えたのであった。そして、音楽の「唯一の対象と目的」は、「鳴り響きつつ流動する形式」である、という有名な積極的命題を提出するに至った(第三章)のである。

ところで、この「形式」は、無機的なものではなく、精神の込められた *beeelte* 形式なのであるが、ハンスリックは、「感情の込められた形式」とはいわず、「精神」*Geist* 「魂」*Seele* 「理念」*Idee* とうを語もち出し、極力「感情」*Gefühl* や「情緒」*Affekte* とう語を用いることを嫌う。しかしながら、ただ、演奏に際してだけは感情を伴うものとして「感情」を肯定している(第四章)。これはハンスリックにとって不徹底でもあり矛盾でもあるが、彼には悩みでもあった。彼自身、ピアノを弾いている時の個人的経験上、否定し去りたい「感情」の混入することを避け得なかったからだという。⁽²⁾ この「感情」の問題については、表現とは何かという角度から照明を当てるとわかりやすくなると考えた。(一)

更に、ハンスリックは、「美が受け入れられる器官は感情ではなくて、純粹観照の活動としての想像である⁽³⁾」というフィッシャーの所説を援用して感情学説に反論するわけだが、この点では、「視覚性」*Das Sehen* を強調したフ

イードラーの美術上の役割とある意味で平行現象にあるといつてよいかも知れない。⁽⁴⁾ただこの「純粹観照」や「想像」の概念と「形式」との関係はもつとていねいにみる必要がある。そうすれば、音楽において作品とは何か作品はどこにあるといえるのかといった「作品の所在の問題」に突き当り、ハンスリックの「鳴り響きつつ流動する形式」という概念にもスポットが当てられる事になるであろうと思える。(三)

ところで、西洋では日本とちがい、芸術家が作品を創造し、それを観照者に伝えるところに芸術の特長があるとい⁽⁵⁾う。音楽を、信号の発信者(作曲家)と信号(演奏)―受信者(きき手)という様に図式化して考えるならば、作曲家の「想像」⁽⁶⁾と、それが楽譜に定着したものと、それをもとに演奏家が音にしたものと、これをきいたきき手に伝つたものとが、どの様な関係にあるのか。ハンスリックは作曲家は特定の感情を音化する事も出来ないし、又伝える事も出来ないとしているが、一方では、音楽治療などで音楽が人間に何らかの感情効果を持つことを述べている(第四章)。そこで、音楽の「印象」「美的享受と病的享受」などの問題(第四章・第五章)はこの伝達の問題として考える事が出来るのではないかと思えるのである。(四)

ハンスリックは、自然界に存在する音楽現象と、(人間が創り出した)音楽、描写音楽や機械音楽などの問題にも言及し、音楽とは人間精神が創り出したものであって、小鳥の鳴き声は音楽ではなく、逆に機械音楽も音楽だと定義する。これは「美はそれが見られない場合でも美なのである。観照した時に観照者に生ずる快よい感情は本来の美それ自体の関心するところではない」という極端なことばと共に問題をはらんでいる。⁽⁷⁾これらは、芸術と自然の關係の問題(第六章)、音楽の内容と形式の問題(第七章)などと共に、これまでの各章で論じられてきたところから明らかにするはずであるので、全体のまとめとしてふれておきたい。(五)

二 音楽の表現と感情

ダールハウスによれば、ハンズリックが、音楽美論を書いたのは、シューバルトの感情美学説「美とは表現であり表現とは心情吐露である」というのに反対する為であると理解すべきだ、ということであるが、シューバルトの書物は彼の意図にもかかわらず二頁の短かい序につづく三百ページ足らずの文はすべて年代順にかかれたヨーロッパ各地、各ジャンルごとの音楽的特長などの紹介で、美学的理論書などではない。その短かい序にあることは、ダールハウスがいう様にたしかに「心情吐露」Herzensegube という語はみえるが、美学的所論の開陳というよりは、むしろ、音楽史的叙述の枕の様なものにすぎない。即ち、ダールハウスがハンズリックの *tönend bewegte Form* という命題はシューバルトの感情美学のアンティ・テーゼとして理解されるべきであり、ハンズリックもシューバルトも共に音楽美とは何かと問い、シューバルトが表現であり心情吐露だと答えるのに対して、ハンズリックは形式だと正反対の答えを出したのだ、としているが、そんなに正面切つて反論をしなければならぬ様な議論を、シューバルトはもともとしているとは思えない。

そうではなしに、ハンズリックは、古代ギリシャの昔からうけつがれた「エートス論」のヴァリエーションとして、当ても厳然と存在していた「感情学説」では、ウイン古典派を頂点とする絶対音楽の美学にはしっくりいかないことが気になり、この種の音楽を好んでいた彼が、絶対音楽の存在を根本からあやうくする様な標題音楽的傾向の音楽の台頭に危機感を持ち、絶対音楽擁護の美学を確立させておきたいとして「美論」を提出したというのが真相ではないかと考えるのである。事実、彼の音楽趣味は、モーツァルトを中心とする古典派の器楽曲ないし、軽いフランス風の

オペラであったといわれているし、ワグナーの無限旋律に反対し、ブラームスのより区切りのはっきりした器楽曲を擁護していたことは誰もがよく知っている有名な話であろう。

では、絶対音楽とは何か、またその対極にある標題音楽とは何か。簡単にいえば「絵画的、詩的観念を描く音楽が標題音楽で、それに対立する音楽が絶対音楽」だということになる。しかし、これも、二元論的にいえば二種類の音楽が存在することになるが、見方によってはすべての音楽がどちらかの音楽になる可能性がある。即ち音楽はすべて作曲家の気分のパノラマであり、作曲家の性格へのインデックスだとみれば、音楽はすべて標題音楽となるし、たとえ、情緒的基盤の上に音楽を展開させる事がその曲の特長となつてい様な場合でも、「構造に集中している音楽なら絶対音楽といつてもよいし、たとえ標題音楽であっても、その標題を無視してそれを絶対音楽と判断して楽しめるからすべての音楽は、絶対音楽と断じてよいであろう」。

しかし、ハンスリックの「美論」のもとをなしている音楽としての絶対音楽は、もっと歴史的なものである。即ち音楽の歴史始まって以来、いつの時代にも、音楽は、呪術や宗教や文芸や科学との関係において、換言すれば、音楽外的なものとの関係において、ある時には、それらとの共働活動として、ある時には、それらのアクセサリーとして存在してきたのであるが、バロック以降の器楽の成立・独立という気運と共に音楽は音楽外的なものからも離れ独立し自律的存在となつてきたのである。音楽以外にたよるものがなくなるのと軌を一にして、音楽には新しく形式——曲を組み立てるさいのバック・ボーンとしての構造——に注目し、独特の形式をつくりあげる事に成功したのである。かくして出来上つた典型がソナタ形式であり、ハイドン、モーツァルト、ベートヴェンの器楽が、その具現である。この様に、宗教や文芸の支えがなくなると、曲をがっしりと組立てる構成の原理を音楽の内部でもつ必要が出てくる。

単に作曲家が思いつきのメロディーや和音を無秩序に並べただけでは、曲の構成がもろく、長時間かかる大作を支える事は不可能である。こうして、モチーフという細胞的性格の小単位の楽想をもとに、大曲を音楽的構築構想により組立てられた器楽曲がソナタ、交響曲として完成したのである。

ところが、十九世紀になるとベートヴェンの「田園交響曲」をその未熟な先駆者として、続々と音楽的構成のダイナミズム以外のところに特に文芸や思想に音楽のよりどころを求める音楽がロマン派音楽運動として台頭してきたのである。ちょうどこの時代に、でくわしたのがハンスリックであり、昔のウィン古典派及び、その流れをくむ音楽に価値を置くあまり、新しい音楽に反論する為の理論的武器として提出されたのが「美論」だと考えるのである。つまり、ハンスリックは、音楽外的なるものの代表として「感情」をとりあげ、それは「音楽の目的でも内容でもない」とし、「形式のみが音楽の唯一の内容であり対象である」、としているのは、上述のところからみて標題音楽反対、絶対音楽擁護という事があきらかであろう。

ところで、ハンスリックが反対した感情美学であるが、その主要なものは、第一章のおわりに一覽表としておせてあるが、いうまでもなくリップスもクレッチュマーやシェリングもまだ世に出ない前であるから、遠くはギリシヤの「エートス論」、近くは十八世紀の「情緒学説」を主とし、同時代の評論家などの感情を音楽の本質とみるものを念頭においていたのであるとみなしてよいであろう。

そもそも、「音楽には、感覺性と共に感情または気分と密接なつながりがある」、と感情美学者たちは説く(第一章)。たしかに音楽は感情と関連がある事は誰しも否定し得ないところであろう。しかし、問題は、その関係のあり方である。古代ギリシヤにあっては、ムーシケは人間の性格や感情をミメシスするものだと考えられていた。そして、官

能にうったえる時には、非精神的なものに落ち入りやすいが、よい方面に利用すれば人間の情操にうたえて青少年をよき人間に導くのに役立つと考えられた。「エートス論」がそれである。ルネサンスの「ムジカ・レセルヴァータ」も、情緒の音楽的表現を肯定したもので、これが、十八世紀の「アフェクテンレーレ」となって表面に出てくる。即ち、音楽の目的は情緒的表現をひき起すことであり、音楽の諸要素にそれぞれ情緒的性格を与え、音楽を一種の言語の様なものとして用い、特定の感情を表現しようと考えたのである。バロック時代の、ハンスリックがあげている感情美学者達は、大体この系統に属する人達であると考えられる。

そこで、ハンスリックは、「音楽は特定の感情を表現しない」という事を強調するあまり、すべての感情を音楽から切り離してしまおうとしたわけであるが、これはあきらかに行きすぎであろう。

「表現する」とは、しかし、一体どういう事であろうか。表現とは、何かを再生・描出するその仕方のことで、これには、出来る限り現実にあるがままに再生しようという自然主義的傾向と、よりあるべき姿に修正し理想的形に近づけようという理想主義的傾向の二方向あるわけだが、いずれにしても、何か表現、再生すべき何ものかを表現手段以外のところに想定している点で共通している。更に、その表現すべき何ものか即ち内容が音楽を規定していると考える点でも共通している。かかる考え方を、ガッツは一括して、内容美学と名づけ、その内容が音楽を規定しているところから、他律美学と分類する。そして、その表現の仕方に四種を区別している。

一、表示的表現——身振りの表現

二、指示的表現——言語的表現

三、模倣的表現——絵画・写真的表現

四、類比的表現——建築的表現

いづれにせよ、「感情を表現する」という考え方は、「音楽」によって「何か」を表現するという様に二つのものを区別して考え、しかも、その「何か」が音楽の外にあって、それが音楽を規定し、決定づけると確信する。ところがこの「感情」と音楽との結びつきの為には、音楽を理解しうる主体による統覚がなければならぬわけであり、音楽の主体の共働作用により始めて、両者が関係づけられるに至るわけだから、内容を認識主観とは無関係に事実とみるのは、独断だといわざるを得ず、ガッツはこれを独断的内容美学と呼称するのである。⁵⁰

勿論、ガッツにまつまでもなく、内容と音楽、感情と音楽の関係は右の様な独断的仕方においてのみあるわけではなく、象徴的に考え、例えば音楽は人間の内面生活の象徴であるとしてたり音楽を本質の現象の顕現、化身とみなし、例えば音楽は理念や、絶対精神の化身であり、精神が直接に音楽に顕現するとしてたり、更には音楽を内容・形式と図式的に二分した上で、音楽に内容などなく、ただ音のたわむれ、連続、組合せ……要するに形式が存するのみであるとする極端なものまで、様々の考え方が存在するわけだが、いづれにせよ、音楽は、感情と音楽、理念と感覚形式の相互形成であり、聴覚主体の統覚をまっけて共働作用により成立すると考えるべきであろう。故に、ハンスリックがいう様に、(i)個々具体的・個別の多様性のまま(自然主義的)に、音楽は感情を表現することは出来ないし、それを音楽の内容とすることは間違っている。また、(ii)感情の普遍的なものを一般的(理想主義的)に音楽は表現可能だとするものも間違っている。⁵¹ただ(iii)感情の力学的なもの、動きの強さ、速さやその変化などなら音楽により表現されうる。この意味でのみ、音楽と感情とは具体的に関連しうるといえる。

ハンスリックが、音楽は感情を表現することはできないが、「イデー」は表現できる⁵²、音楽の表現するのは「音楽

の「イデー」³⁰だとして、音楽の内容は鳴り響きつつ流動する形式であってその形式は「特殊音楽的なもの」で、空虚なものではなく、充実されたものであり内から形成するところの「精神」であるなどとして、「イデー」や「精神」を持ち出した「音楽には『内容』はないが、『内包』はある、³¹」と論述する時考えていたものは、形而上学的、哲学的概念を用いそれを展開して音楽を説明しようとしたのではなく、ごく簡単なことであった。即ち、今の感情表現の分類の(i)と(ii)、(具体的な個別的な感情と一般的普遍化された感情)のことをハンズリックは音楽の「内容」又は、音楽の「対象」と考え、「音楽の内容は感情ではない」とか、「音楽の対象は感情ではない」とか「音楽の目的は感情ではない」などといっているのだ、と理解すればよいのである。そして、(iii)の「感情の力学的なもの」をいい表すのに適当なことをさがしてある時には「精神」、また別の時には「(音楽的)イデー」「魂」などを採用したにすぎないと理解すればわかりやすくなると思われる。

ところが、ハンズリックは、この「感情」というものにスポットを当てて議論をしているにもかかわらず、三者をはっきりと区別せず、従って、例えば、第四章に見られる様に、「演奏においては演奏家の感情の流出、解放が可能だ」といったり、「きく者も、音楽により強く感情に作用され、単なる美的快感以上の深い内奥的なものにまで高められる」³²などの表現となつてあらわれてきて、混乱するのである。ハンズリックの感情に関する所説は従って、次の様に整理すると分りやすくなるであろう。

即ち、感情を右に述べた如く三つに分け、(i)と(ii)がハンズリックの反対する感情で、音楽の内容、対象、目的と考えているもの、(iii)が、ハンズリックの肯定する感情で、音楽の内包と考えているもの。ただしこれを(i)、(ii)と同じ感情ということばでいっては具合の悪いと思った時には、その都度、精神・魂・イデーということばを用い使いわけ

ているのである。これを図示すると次の様になろう。

感情		
(iii) 力動的感情	(ii) 普遍的感情	(i) 個別的感情
内包	内容	
精神・魂・イデー	対象・目的	
肯定	否定	

三 音楽作品の所在と音楽美

ところで、ハンスリックは、「鳴り響きつつ流動する形式」の中に音楽美が存することを強調しているのであるから、これは別のことはでいえば「演奏」の中に、音楽美が存するということになる。従ってハンスリックが最も力を入れて述べている第三章では、音楽美は演奏の中に見るべきことを明言しているわけである。ところが、他の箇所例えば第四章では、音楽を享受する際のことを問題にしていたり、作曲家の頭の中の想像にあるとしたりして、一定しているとは思えない。即ち、音楽美の成立する場が、(i)作曲家の頭の中なのか、(ii)それを記号化して定着化した楽譜にあるのか、(iii)鳴り響きつつ流動する形式を作り出す演奏にあるのか、(iv)それをきく享受主観の側にあるのか、ハンスリックの場合はっきりしないで、あちこちとさまよっている様に思える。そこで、一体、音楽美の成立する場はどこなのかを明確にする必要がある様に思う。この事により、ハンスリックの叙述のゆれや混乱は整理できるのではないかと思うのである。

ハンスリックは、「音楽を受け入れる器官は感情ではなく、純粹観照の活動としての想像である」として、もっぱら、きくことに徹することを要求する。音楽では「きくこと」は、美術における「みること」と共に原理的に、重要なことさらに属する。従って、単に、音響化される「演奏」を享受する場合にだけ「きくこと」が問題になるわけではなく、上述の、4つの場合、いずれの場合にも原理的にきくことが根底となって、音楽が成立つわけである。「きくこと」を原理として成り立つ音楽は、では現実には鳴りひびく場所へ演奏にしか存在しないのであろうか。音楽が成り立つとは、一体いかなることなのか。音楽美を問題にし、芸術としての音楽を問うのである限り音楽作品とは何か、また、音楽作品が即ち音楽美の成立する場なのか、といったことが問われなければならないと思う。そこで、今少しく「作品」ということについて考えてみたい。

作品という概念が成り立つ為には、それが存在するのでなければならぬ。存在しないものに「作品」としての認識はありえない。ところが、音楽の場合、例えば彫刻の様な意味で、「物」として存在するわけではない。なぜなら例えば「楽譜」は物として存在するがそのままでは享受対象たりえず、必ずそこには、その楽譜をもとにして音楽化する仲介人としての演奏者が必要とする。しかも、同じ楽譜をもとにしても、演奏者が異なれば、そこには異なった演奏が出てくる。解釈がことなるからである。又、「レコード」もたしかに「物」ではあるがそのままでは享受対象たりえない。音楽化する為の再生装置が必要である。この場合は、演奏者の様な解釈は入らないが、それでも、彫刻の様に同じ物を享受者がみるという構造にはなっていない。即ち、再生装置の機能がいろいろであり、音色や音量をいろいろに変化させうるからである。いずれにせよ、音楽では作品は美術における様な「物」として存在することはできない。しかし、やはり「存在」といわざるを得ない。存在しないものを感じてとらえねばならず音楽は感覚で

とらえられ、直覺的に體驗されうるからである。我々は直覺的・體驗的に音楽の存在をうたがうことはできないのである。

例えば、文芸。小説を例にとろう。ロマン・ロランの「ジャン・クリストフ」は、文芸作品として認められている。しかし、本の形で書棚にあってもそれが、作品であるとはいえないことは右に述べた通り楽譜がそのまま書棚にあっても作品といえないのと同様である。ただこの場合には、演奏者という解釈をしてくれる仲介者は不要だという点で、両者が全く同じ存り方をしていとはいえない。しかし、本という感性的認識対象が示しているものと、「ジャン・クリストフ」という「作品」とは別のものである。読者が読むという行為を始めて作品が存在するという認識に到達するのである。音楽の場合には、楽譜を演奏者が解釈して、音楽化し、これをきく者がきく、という構造において、小説の場合、本を読者が読むという構造において、それぞれ作品の存在を認識するに至る。

しかし、それならば、作品は、読者の数だけ、演奏者ときぎ手の数だけの多様性をもって存在することになりはないか。我々は、読者として、きき手として、それぞれ相異った評価と感想をもって文芸や音楽を受けとるが、だれもがともに「ジャン・クリストフ」という「作品」「英雄交響曲」という「作品」を読み、きいたのだ、即ち、同一の作品を享受したのだと考えるはばからない。決して、それぞれ別々の作品を享受したとは思わない。この様に、多様な享受を可能にしてはいるが、同一の作品だという認識を持つのは、作品には「同一性」という特性をもつ存在だと考えなければならない。

この様に、作品とは、「物」という物体をはなれたところに存在し(非物体的存在)、しかも、同一性を保証されているものだ(超多様的同一的存在)、という事になる。音楽についていうならば、楽譜にもレコードにもきき手にも作

品は存在しない。いわば、それらの個別的多様性をもつ直覚的体験を超えたところに同一性を保証されて存在するものだ、といえる。

ところで、作品が、その同一性を保証される様な存在となるのには、小説家が小説を書きながら想像の世界をはせているという体験、又、その体験を読者が文字（又は語りことばとしての音声）を媒介（場）にして追体験的に享受するということがなければならぬし、作曲家が曲を構成して記号化し楽譜に定着させるという作業、その楽譜を解読し解釈を加えて技巧を駆使して音楽化する体験、その音楽化された演奏をきき耳を立ててきくという体験がなければならぬ。ただその個々の体験の中に作品があるのではない。その個々の多様な体験を超えたところに成り立つのである。だから同一性を持つ作品の在り方は、体験的であり、その意味では感覚的な契機をもちながらなおかつそれを超えたところに成り立つという構造を持っている。

ところが「作品」が存在するという場合、読むという体験、きくという体験がなくとも存在し得るという場合がある。それは、例えば、彫刻や絵を、又は小説や楽譜などの様な「物」的形をとったものを作品として入手するとか収蔵するとかいう場合、あるいは、その様な即物性はないが著作権を主張するとか様な際に生ずる、超体験的、非主観的な存在、即ち、社会的客観的存在となる様な場合である。この場合、作品のもつ非物的性質、及び、同一性は保たれるけれども、体験を前提としない、という点で、今迄のできた作品のあり方と大いに異なるといえる。ただ彫刻や絵画の様な場合にはここにいう作品はその物自体がそれに当るから、非物的性質はなく、むしろ物的である。ここにいう作品は、実は、芸術的価値が問題となっていないのではなくむしろ商品価値が問題なのである。勿論、この商品価値は、一般の商品と同じく需用・供給の関係においてきまるのであって、芸術的価値は無関係とはいえないまで

も、それがすべてではない。ここにいる作品を、仮に商品的作品というならば前者は芸術作品となる。商品的作品は必ずしもそれが見られなくとも、きかれなくとも作品は成り立ち、作品は存在する。しかし、芸術作品はみられなければ、きかれなければ成り立たない。なぜなら、芸術作品は、感覺性・表象性を原理として成立するが、⁴⁰ 商品的作品は、そうではないからである。

さて、ハンズリックが、「それが見られなくとも美は美である」という時、感情をきびしく排除しようとするあまり、この両者、芸術作品と商品的作品の区別がつかなくなり混乱してしまったからではないかと思えるのである。美が成り立つ為には、見るということをぬぎにして、即ち個人的主観的体験をぬぎにしては成り立ち得ないから、いきおい、美の成立は、主観的具体的感情を結びつけて考えられ易い。逆に感情を排除すると主観的体験の方も一緒に排除し、遂には、超体験的に成立する客観的・社会的存在としての作品のことを考え、それを芸術作品（美を本質とする）ととりちがえ……という様になってしまったものと考ええる。この間の感情は次の図示が理解を助けるであろう。

音 楽	作品	音楽	
	藝術作 品	非物的	商品的 作品
美	非物的	超体験的	(物的) 非物的
	体験的	同一性	超体験的
	(多様性) (同一性)	社会的 主観的存在	同一性
	主観的存在	超主観的存在	社会的 主観的存在
	芸術的 価値	芸術的 価値	商品的 価値 (芸術的 価値)

ハンズリックにあつては、音楽とは音楽美のことであり、⁴¹ いうまでもなく音楽美論においては商品的作品が問題に

なっているわけでは決してない。「鳴り響きつつ流動する形式」というのも直接には、音楽の「内容」と「対象」がそこにある、という表現になっているが、その意味するところは音楽「美」の内容であり、音楽「美」の対象の事である。そして、その音楽美の内容・対象として、感情はいけない、「……形式」だといっているのである。更にこの形式は空虚な形と大きさのきまつた入れものの様なものでなく、伸縮自在なもので、内に入るものにより形や大きさが変化し、その中に入るものを内包と呼ぶ。ただ、そのさいには、形式と内容、シャンペンのビンとその内容物の様な関係で考えるのではなく、形式Ⅱ内包、内包Ⅱ形式、として、両者を区別しない。ガッツのいう自律的なものである。そして、その内包として考えられ、従って形式を規定するものとして考えられたのが、彼の場合、精神、魂、音楽的イデーであるが、これは前述の通り、感情の力動的なものであった。

ハンスリックの音楽美に関しての叙述でわかりにくい、と感じるのは結局音楽美の所在と成立に関してくわしく論じていないからであり、また、作品の性質とその所在に關しても分析がなされていないからであるが、これは、感情のところ、*感覺 Empfindung* と感情 *Gefühl* の区別はしてあっても感情そのものの分析が十分でなかったところに混乱の原因があったのと同断であろう。⁵⁴

ところで、その音楽美の成立する場を、「鳴り響きつつ流動する形式」に、つまり「演奏」に求めるのは、我々が図示したところにもみられる通り正しいし、また、作曲家の想像やメロディー・主題の発明などの中に求めたり、享受の中に求めたりするのも同様に正しい。音楽美はたしかにその様に体験的にしか成立しないものであり、それ故、主観的であり、多様性を持つものなのである。しかし、ハンスリックの心配は、主観的で多様性をもつ音楽美は、感情のもつ主観性や多様性と同一視されることによりその普遍性をもちえないことになるのではないか、即ち、カントに

より論じられた美の普遍性という問題が念頭にあり普遍性をもちうるものをさぐりあてたいあまり、主観的・多様性のおそれのあるものをすべて排除して、遂に、「見られない時でも美は美だ」と筆が走ったのではないかと思われる。つまり、ハンスリックにあっては、主観的なもの＝感情であり、感情を否定することは同時に主観的なものを否定することを意味したのである。

しかしそうかといってハンスリックがいくら客観的なもの、反感情的なものをといても、「物」的性質をもつものや超体験的なもの(商品的作品)につっぱしることは、右に述べた極端な場合以外はさすがになく、むしろ、主観的性質をもつおそれがあるにもかかわらず、感情容認するかのとき叙述がみられる(既述)ことからわかる様に、ハンスリックは主観的なもの、感情的なものを排除し切れなかったのである。この点は(二)で述べた様に、感情を分析して考えたり、本節(三)で考えた様に音楽作品や、音楽美の成立する場所・その性質などを考え合わせれば、納得いくことであろう。即ち、音楽美の成立する場合は、音楽作品においてであり、その作品は、楽譜にあるのも、演奏にあるのでもなく、むしろ、その両者を超えるところ、あるいは、中間にあるといってもよい。即ち、作曲家は創り出した音楽のイメージを記号によって楽譜に定着させるわけだが、これは、西洋音楽の場合、ギリシャの古典時代には、楽譜はないから、⁶⁰いわゆるヘレニズム時代以降の事になる。この楽譜は、時代を下るにつれてくわしく、ていねいに書き込まれる様になるが、少くとも、ウイン古典派時代頃までは、大なり小なり、音程とリズムなどを相対的に示したごく大ざっぱなメモであって、演奏者は、そのメモたる記号の意味するところを、その時代のやり方で音響化したのであるが、そのやり方は、その時代の演奏者なら誰でも訓練を積んでいて、実践出来たのである。音楽といえは十九世紀迄、ほとんど同時代のものをさしていたから。十九世紀から、音楽といえは同時代のものと、それ以前のもの、

特にバッハ・ヘンデル時代と、ウイン古典派のものの両方をさす様になり、十九世紀的やり方で昔の音楽を解釈し再現していた。いわゆる、ロマンチックな解釈がそれである。二十世紀になると、様子がかわってきた。音楽といえは、同時代のものよりも、古典、ロマン派のものをさし同時代のものが少しと、バロックやそれ以前のものをさす様になってきた。そして、昔のものは、古文書学的精密さでもって研究され、また、当時の演奏習慣も解明されて、よりオリジナルな形で、学問的に「研究」演奏される様になってきた。

この様にして楽譜が音響化されるわけだが、ロマン派時代、おおざっぱに言って一八〇〇年をさかいとして、作曲家と演奏家の分業が始まり、作曲家は自分のイメージを出来るだけ正確に再現してもらおうと、くわしく、こまかくていねいに楽譜に定着させる様になってきた。音程やリズムのあらいスケッチだけでなく、メロディ・リズム・ハーモニーの第一次要素は勿論、第二次要素たる、アゴギク(速度法)・デュナーミク(強弱法)・コロリット(音色法)からフレージング、アーティキュレーション、楽器の指定、持ちかえ、ベダルの使用法、その他、考えられる限りの精密さで楽譜に書き込まれる様になった。その結果演奏家は、もはや、技巧だけを練習して、出来るだけ忠実にその楽譜を再現する様にころがけるだけの、「解釈」をする必要のない、これがいよいよすぎなら、自分流の解釈は出来る限りひかえ目にして、再現ロボットと化し、ピアニスト無用論⁴⁰まで飛び出すしまつである。

それでも少いながらも演奏家に解釈する余地はあった。しかし、具象音楽や電子音楽というのになると、楽譜に作曲家のアイディアを定着させるといふ手続きを一切省き、演奏家の入る余地がなくなってしまう音楽即ち、解釈なしの音楽が登場してきたのである。

ところが、ここに、具象音楽でも電子音楽でもないのに、解釈の入る余地のない音楽が出現してきた。それは、バ

ッハやモーツァルトの「………編集」による「………版」という楽譜の登場である。⁵³ この楽譜によれば、演奏者は、指がまわりさえすればよい。他は何もする必要がない。解釈の余地がなくなってしまったのである。

楽譜と演奏の間に作品があると前述したが、この様な楽譜や音楽によると、いわば作品というものが成り立つ場がなくなったのと同断である。即ち、解釈することにより作品が成立すると考えられるからである。解釈の余地のない楽譜や音楽では作品という概念は成り立たない。いわゆる原典版のある演奏家が解釈し、それを楽譜にことこまかく演奏上の注意を記入しつくして新しく出版する。それを技巧の名人が音響化し再現する。——これは、デザイナーが自分のアイデアを書き図面をひき、それを工場で作り出し、生産する、というのに似ている。例えば出来上った十や百の個々のイスを作品とはいわない。製品である。その製品をこえてただ一つの作品があるのみであろう。それと同じく、もし、電子音楽のテープをまわして、できた音楽がちがうとすれば、再生装置がよいのと悪いのがあるだけで、その相違は解釈とはいわない。同様に、ことこまかにかかれた楽譜を通して出てきた音楽は、たとえちがっていても、それは演奏者の優劣だけである。これらの場合はしかし、電子音楽とはちがいで、まだわずかの解釈の余地はのこっているというだけで、本来の解釈、即ち、本来の作品が成立する余地がない。

我々の図示にもどっていうなら、音楽は商品化、商品的作品と化してしまっているのである。それに対して、音楽美を成り立たせる芸術作品は、多様な解釈を成り立たせることが、出来る。しかも、同一性が保証されている、というものである。

なお、ハンズリックは第三章で、自分の主張する積極的命題につけ加えて、二、三の問題を論じている。

まず、彼の主張する命題がウイン古典派の音楽にしか妥当しいのではないかという反論を予想して、これに答え

る。即ち、超時代的に、バッハにも、ロマン派にも妥当するものであることを強調する。これはしかし、当時の音楽のレパートリーは、同時代、即ち、初期(前期)ロマン派の他に、ウイソ古典派、及び、バッハ、ヘンデル位しか知られておらず、それも南欧のウイソではカトリックの勢力範囲だから、バッハの主要作品ともいうべき、プロテスタント教会用のカンタータは知られておらず、ヘンデルも、オラトリオの一部、の他は、器楽曲が知られていた程度であるから、ハンスリックの反対したロマン派の標題音楽も含まれておらず、要するに、三つの時代にわたっているとはいえ、「絶対音楽」及び、それに類する音楽を念頭においていたといつて良いであろう。だから、はっきりいって、ハンスリックの音楽美論は、前述の通り、絶対音楽擁護の音楽論だといいきつてさしつかえないであろう。ベートヴェンの「第九交響曲」でさえ、彼の音楽論からはみ出しているのであるから。⁶⁹

また、作曲家の生活や性格は音楽的価値とは無関係だとしている。これは、音楽は、具体的な、又、一般的な感情を表現できないという(二)のところで論じたところである。これに関連して、ハンスリックがあげている反論を紹介しておこう。⁶⁹ シントラーというベートヴェンのある弟子が、作品三十一の二、ニ短調のピアノ・ソナタの意味を先生にたづねたところ、「シェークスピアのテンペストを読め」といったという。その為、この曲は、今でも「テンペスト」のニックネームで呼ばれているわけだが、シントラーが「テンペスト」を読んだところで、ベートヴェンとシントラーとは、全く同じ印象を受けたとはいえない。ベートヴェンが、テンペストから創作の刺戟が与えられたということはたしかに興味あることだが、だからといってシェークスピアのこの戯曲からニ短調のピアノ・ソナタの理解を得ようというのは「音楽的解能力の能力がないものを証明するようなものである」という。

この論述も先の場合同様、具体的、一般的感情を音楽は表現しえない、ということから当然といえる。

また、シンメトリーが美なのではない、とか、数学的なものと音楽とは無関係、などといった議論もしているが、ここでは直接核心にふれる問題ではないので、言及するにとどめておく。

最後にもう一つ。音楽と言語との関係について。十八世紀の音楽の理論によれば(情緒学説 *Affektenlehre*)音楽は一種の言語として、ある特定の気分、感情、情緒を表すことにとつとめるべきだという。そして、ギリシャのエートス論の遠いエューとして、例えば音階にはそれぞれ特有の情緒気分を伝える力があると信じられていた。しかし、これらは、社会的、時代的結果であり、その約束の通じない時代と文化環境では通用しないところである。⁶⁸ 逆に、その時代、文化の音楽を理解する為には、その約束を学習しなければならない。これは、終止感の様なもの、協和・不協和といった純形式的側面についても同様のことがいえるのである。

四 音楽の意味と伝達

ハンスリックは第五章で、美的享受と病的享受という問題から、享受の際、音楽美の成り立つ、正しいきき方とは何かを論じ、音楽美が感情と無関係なことを説く。ハンスリックの説く病的享受とは、音楽の素材・要素に対して、感覚的にのみ反応し、ある種の快感を受けることをいう。音楽から、いわばぬるま湯の居心地良さを求める場合がその一例である。これは、葉巻をすったり、入浴をしたりした際に得られる感覚的快感を音楽に求めているわけで、これは音楽の真の享受とはいいがたく、病的だというのである。

次に、これと似ている病的享受の仕方に、薬物を摂取して快感をうるやり方があげられる。今日なら、シンナーとかLSDなどという薬物によるものがあるが、ハンスリックの時代には、硫化エーテル、クロロフォルム、香料な

どがその例としてあげられている。

更に、これらよりもっと激しく強烈な感覚的享受の仕方、今日なら「エレキにしびれる」「人気歌手をききに行つて卒倒した」という様なものに当る狂いじみた痙攣をおこし、熱狂するというもの。ベートヴェン自身が指揮した第九交響曲の演奏会で、曲が終つても、二十分も拍手がなり止まず、警察官が動員され、群衆を解散させたとかいうのもこれに当るかも知れない。

以上の様な感覚的・熱狂的享受の仕方は真のきき方ではなく、病的なきき方である事は、誰しも経験する様に若いうちは、(音楽享受を受身でなく自ら、求め始めてから何年もたないうちは)何をきいても感激するが、そのうちに何年かたつうちにもはや何をきいても感激しなくなり、逐には音楽をきかなくなつてしまふ、という様なことから明らかである。即ち、彼らは、音楽を感覚の次元できいていたり、又は感覚でとらえたものから誘発された二次的感情もしくは連想にひたつたりしていたのであつて、表面が感覚器官の働きがまめつするか鈍化してしまつた為にそこにみなぎっている精神的内包をとらえる事ができずにいるのである。芸術的理想的内包は感情の力動的なるものはただ訓練による、教養ある理解によつてのみ認識可能なのである。これまでの感情美学にあつては、感覚的包衣たる形式と、超感覚的なるものとしての内容を切り離して考え、その上内容と内包を同一視しており、それぞれ別々にききわけていたのである。つまり、感覚的次元にとどまるか、それをとびこえて、超感覚的な世界にとびさまよつているかどちらかであった。事實は芸術においては内容と形式は分ける事が出来ず、しかも超感覚的なるものは、芸術とは無縁のものであり、形式をつくり出していくもの形式を精神的なものならしめていゝものは内包であり、形式は内包という構造になつていゝのであるから、享受の際にはただきこえるものだけをひたすらにきき、きこえてこない

ものをつけ加えたり、きこえていない世界を想像したり、連想したり、また、そこへさまよい出ることのない様に、純粹にきくといい訓練をしていかなければならない。そういう意味では、音楽は、誰にでも直ちに「享受可能」というわけにはいかない、そういう意味での耳の訓練、教養を積むことが求められるのである。ヴェルフィンが、「目の導き方を訓練しなければならない。」⁶⁴ といっているのと同じ意味で、耳の導き方、耳の音に従っていく行く方を訓練しなければならないのである。

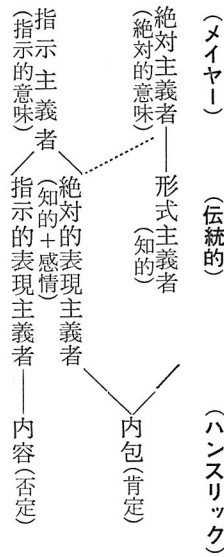
たしかに、音楽をきけばある種の感情がかもし出される事は事実である、これは誰しも否定し去ることの出来ない事実的作用である。だからといって、その二次的派生的なものに音楽の本質Ⅱ美があると主張する事は出来ない。この感情効果、又はギリシャ的にいえば、道徳的作用を、あるいは医療に、あるいは教育に、利用応用できないことではない。事実古来この点に目をつけ、様々な形で利用されてきた。いやむしろ、そういうあり方の方が、音楽の歴史にとつては長く、音楽の需要にとつても多かつたのである。呪術としての音楽は、音楽のもつ熱狂的痙攣作用、「シビレ」という点に注目して用いられたものであり、ギリシャの青少年の魂の教育に用いられたのは、音楽のもつ道徳的效果をもつばらういたものであった。下つて、工場や商店やサービス業で用いられる音楽は、それぞれ、音楽のもつ感覚的音波による。ハンズリックのいわゆる「ぬるま湯」的效果を利用したものである。これらのそれぞれの場合に利用される際に注意され、けんとうされるのは、どんな音階・旋律の、どんな音色やリズムや和音やテンポやボリュームの音楽が所期の目的を達するのに適當かという点であつて、そのさい美的享受が真になされるかどうかという点は、一向にかえりみられるところがない。即ち、音楽美が問題になっていのではないのである。これは商品的作品において、美的価値が中心問題でないのと同様である。

ギリシャの教育的音楽利用に関しては、ここで少し、補足しておかなければならない事がある。それは一つは、現代、例えば、さい眠術にかかりやすい人とかかりにくい人がいる事からも予想される様に、音楽に影響されやすい民族・影響され易い時代や文化的環境にある場合と、そうでない場合がある、というのである。現代の様に、多様な価値体系が並存し教育が普及し、権威のない、つまりは、「中心の喪失」⁶⁰した時代にあつては、ギリシャの様に、音楽効果で人間が教化できるかどうか。又、他に、娯楽や楽しみのももなかつた中世の様に、きよらかな天使の合唱や、地の底からわきあがり、天上からの声ともきこえるオルガンのひびきに純粹にひたりぎり、音楽の故に教会やキリスト教に結びつけられたという具合には、現代ではいかなるものではないか。又、ドイツが音楽にフランスが美術に對して特に影響されやすい民族であり、イタリヤが、メロデーの美しさに、北歐が和音や多声に影響され易いといったことは、誰しも認めるところであろう。この様に、考えると、古代ギリシャ人は、音楽に影響され易い民族であり、また音楽に影響されやすい時代的文化的環境にあつたのだといつてよからうと思われる。更にギリシャにあつては、音楽が絶対音楽の様に、あるいは今日の社会におけるが如くには、独立的存在でなかつた事が思い合わされる。即ち音楽は、ムーシケとよばれ、史詩、牧羊劇、恋愛詩、音楽・抒情詩、聖歌、弁論・叙事詩、舞踏・舞台合唱、天文、悲劇といった分野をつかさどる九人の女神たちのなすわざすべてを総称したものであり、音楽だけを抽出する事はできなかつたのである。要するに、流動的で把えがたい現象を呈する芸術の総称であつたのであるから今日の音楽だけによる人間教育というのではなく、文芸、天文、弁論、音楽、舞踏などの總合により人間を教育したというべきであるから、今日とは事情がちがうという点、最後にギリシャには、人の心理にたくみにくい入る様な14音⁶⁰がふんだんに用いられていた事を考慮に入れなければならないであろう。

ところで、古来、哲学者、美学者、音楽家などさまざまな人が、いろんな機会に発言している事すべてに共通している点は、二つあるという。⁶⁴ 即ち、「音楽は何らかの意味を持つ」という点と「この意味は何らかの方法で伝達される」というのである。しかし、問題は、その意味を構成しているものは何か、意味とは何か、また、どういう過程により、それが伝達されるのか、という点で、この点では、見解はまちまちで議論のわかれるところである。

まず、前者、即ち、音楽の意味に関する意見の相違が存するのは、音楽の意味が、もっぱら作品そのもののコンテクストの内部にあり、その間の事情の認知は音楽芸術作品内で始まるとする人達と、この抽象的知的意味に加えて、音楽はまた何らかの点で音楽外的観念、活動、情動状態、性格などを指示する意味もあるとする人達との間においてである。前者を「絶対主義者」、後者を「指示主義者」と呼ぶ。⁶⁵ ここでいう絶対的・内在的・純音楽の意味が、ハンズリックのいう音楽美であって、指示の意味は、ハンズリックが一括して感情美学として反対しているものである。しかし、この指示の意味が存在しないという証明はない、むしろ逆に、古今東西の数多くの音楽理論、音楽実践が示す様に音楽は指示の意味を伝えるし、伝えてきたのである。ハンズリックとて、この事を否定しているのではないむしろある事を意識するからこそ反対しているのである。ただその際に反対する基準が、「音楽美」の観点からなざれているのである。音楽美は、ハンズリックの場合、「快」と同義語である様に思える。快い美とし、音楽の本質は美であるという前提で発言しているから、美の無目的性、美の自己目的性を強調して「〜の為に」という手段的性質のものは反対せざるを得ないというだけのことなのである。即ち、呪術、宗教、教育、医療に用いられる音楽は、皆、音楽そのものを快として楽しみ、それ自体を美として享受する事を目的とせず、音楽以外の為の手段として奉仕している点で共通している。そういう手段化している音楽にハンズリックは反対しているのである。⁶⁶

ところで、メイヤーのこの音楽的意味の二分法は、十九世紀からの伝統的分け方とは少しちがっている。即ち、従来のことばでいえば、「形式主義」と「表現主義」との対立という様にいわれていたのである。しかし、これと、メイヤーの分類は必ずしも一致していない。即ち、形式主義 || 絶対主義者、表現主義者 || 指示主義者とはならない。これを図示すると次の様になる。



即ち、指示主義者は絶対的表現主義者と指示的表現主義者に分かれる。そして、その絶対的表現主義者と形式主義者の意味するものをハンズリックは内包と呼び、音楽美を構成するものとして肯定し、指示主義者の意味するものうち、指示的表現的なるものを音楽美からはみ出るものとして否定する。これは前に内容として考えてきた、感情の具体的・一般的なものとして音楽では表現不可能または異質なものとしてしりぞけるのである。

絶対的表現主義者と指示的表現主義者のちがいは前者が、音楽的な意味は音楽に対する人間の反応の中で起り、決して音楽外のものゝ指示しないとすののに対し、後者は、音楽外に指示された内容の理解にあるとする。それに対し形式主義者と絶対的表現主義者の相違はどこかという点と、両者は等しく、音楽外のものゝ指示しないと考える点で一致し、同じ音楽過程を別の観点から見ているだけだといつてよい。即ち、前者は形式的側面から、後者は情動的意味

の方から、前述のことばで言えば感情の力動的側面から見ているのだといってよいであろう。

五 おわりに

ハンスリックは、第六章で、音楽と自然との関係を論じ、二重の仕方に関係しているとしている。一は、音楽に、生の物質的素材(楽器などの)を通して生の素材だけを提供するという関係の仕方。音を作る素材で、この音は音楽を作る材料になるから、音楽からいえば、材料の材料という関係になる。メロディー、ハーモニー、は自然に存在するわけではなく、人間の精神が創り出したものである。たしかにリズムは、自然に存在するが自然に存在するリズムだけでは音楽を構成することはできない。又、音も自然に存在するが、音楽で使う音は測定しうる高低をもつ音で楽音といわれるものでなければならず、自然の提供する音は、小川、海、風、雪崩……などすべて騒音とよばれるもので音楽の中心的役割を演ずることはできない。だから、「小鳥の音楽」ということはハンスリックにおいては成立たない。そのかわり、音楽時計、オルゴールなどは音楽と考えられた。

	小鳥	ハンスリック	ハント
音楽時計	○	×	×

○—音楽
×—非音楽

逆に、ハントによれば、音楽とは、生命力の発現としてとらえられ、音は楽音でなくとも又、測定不可能であっても、そこになりびく音が生命力にみちたもの、生命力のあかしがあればだからハンスリックにとっては、この一の意味

よい、とされたからハンスリックとはちょうど逆に考えたのである。では音楽は直接でなく、間接的に関係していると考ええる。

もう一つは、美なる内容を通して、即ち、題材、あるいは、対象素材として自然と関係しようという様に考えられている。しかし、こちらの方も、ハンスリックは、全然認めようとはしない。即ち、ハンスリックによれば、絵画等では題材や対象素材は自然67に存在し、構成すべき部分は自然に存在しているとみなされる。また、詩、文芸にあっても、題材、対象素材及び人間の行為、感情、運命……は自然に存在しており、それを構成するものである、という。

ところが、音楽には、そういう意味で手本がなく、対象がない。ギリシャ以来、芸術は自然のミメーシスである、とされるが美術、文芸では、そのミメーシスの対象が外的世界（≡自然）に存在する。しかし、音楽は、人間の感情・性格をミメーシスするものだ、とされてきた。ところが、ハンスリックは、その感情・性格を表現しないと、きびしく反論をくわえたのだから、何も表現すべきものが外的世界≡自然にないことになる。いや、感情や性格は内的世界であると考えられるから、自然は勿論、内的世界とも音楽は無関係だという事になってしまう。そこで、この対象素材代りとして、感情の力動的なものだけを認めたのであった。「芸術は、自然を奴隸的に模写してはならない。自然を形成し変えるべきである」といった議論も、逆にいえば、芸術以前に形成し変えられるもの（≡自然美）がすでに存在している事を、あるいは、存在しなければならぬことを示している。民謡といえども自然美ではない。芸術の第一歩である。即ち、そこに用いられているものは、楽音であり、音階であり、メロディーであって、自然音≡騒音ではない。即ち、人間精神の創り出したものである。

「エグモント」も「リア王」も音楽にとっては素材たりえない。なぜなら、エグモントの具体的特性は何一つ音化していないし、その「英雄」的的一般的特性でさえも音化しえない。音楽にあっては、すべて「きき得るもの」にならなければならない、というのがハンスリックの主張の眼目なのである。しかるに、ベートヴェンの「エグモント

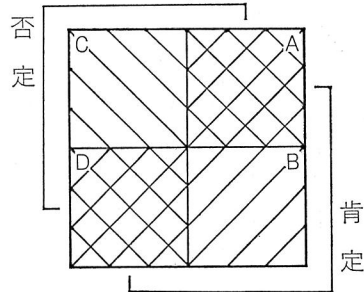
への音楽」は、エグモントの表象に依存することなく、音楽的構成として独立して存在している。「エグモント」の名をきかされない人が、どうしてこの曲からエグモントをいいあてられよう。英雄的気分をもった曲という様な一般の雰囲気もいいあてられるかどうかあやしい。この音楽の内容は音の列であり、音の列の中に内在する力動的なものである。しいていえば、エグモントという英雄の性格、行動、業績のもつものの音楽的エネルギーしかきぎとることはできない。

ハンズリックにあつては、従つて、音楽の対象、内容として、自然界は勿論、内的世界としての人間の感情、性格も、認められなかつたのである。

ハンズリックの論じた音楽には、都合、四種ある様に思われる。A、アラベスク的音楽、ムード的音楽、バロック時代のコンチュルトの様なもの。B、構成を中心とした、いわゆる絶対音楽でモーツァルトのシンフォニーの様なもの。C、標題音楽で一般的感情及性格を表現しようとするもので「幻想」の様なもの。D、自然界の具体的対象を描写したベートヴェンの「戦争交響曲」の様なもの。

このうち、A・Bは、メイヤーのいう、絶対的意味をもつもの。C・D、が指示的意味をもつものにあたる。ハンズリックに考えれば、そのうち、Bを中心に、一部DとCを「音楽美」として許容できるものとなり、Dを中心にCとAを音楽美の対象として認めるわけにはいかないものとなる。Aの一部というのは、精神的内包が認められないものという事であり、Cの一部とは、「田園交響曲」のような感情の力動性を強調したものは認められるが、一般的性格、感情を表現している様なものは、認める事が出来ないという意味である。

<p>C</p> <p>描写音楽 (ベートーヴェン 戦争交響曲)</p>	<p>A</p> <p>アラベスク (ムード)音楽 (パロツクのコン チェルト)</p>
<p>D</p> <p>標題音楽 (ペルリオーズ 幻想交響曲)</p>	<p>B</p> <p>絶対音楽 (モーツァルトの シンフオニー)</p>



- (1) 註
 拙稿、「ハンスリック研究序論」大谷学報 57—1。本稿は、序論に次ぐ本論の第一部をなすもので第二部の「ハンスリックと評論」をもって、ハンスリック研究は完結することになる。
- (2) 田村寛貞訳、ハンスリック著、「音楽美論」（岩波文庫、昭和十四年版）の解説
 Vischer, *Ästhetik* 8 384 など、本訳の底本になった九版には出典はのせていない。註(4)参照。
- (3) 渡辺 護訳、ハンスリック著「音楽美論」、(岩波文庫、一九六一年)の解説
 渡辺 護、「芸術学」東京大学出版会「芸について」の項一九頁以下
- (4) ハンスリックが「音楽美論」で用いている使い方による(第一章)
- (5) ハンスリック、「音楽美論」第一章、六頁以下、(ページ数は、初版による。)
- (6) Edvard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* 1854.
- (7) 作品としてなら、見られなくとも存在するという事は可能であろう。渡辺護「芸術作品の存在」美学 78、一九六九、四七頁

(9) C.Dahlhaus, Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff, Mf. XX 1867, S. 145.

(10) Chr. Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, 1924 S. 8. 初版は一八〇六年にツィンから出ている。

(11) シューバルトによれば、この書物は、「音楽美とは何か、この美はどの様にしてひきおこされるか」という問題に向けられている、と述べている。同右、七頁。

(12) ここで、この事をはっきりさせる為シューバルトの書物の傾向をもう少し書いておきたい。

シューバルトの課題は、音楽美とは何か、また、その美はどの様にして引き起されるのか。という事であった。換言すれば、音楽術の効果を注意深く追感し、その効果は何によりもたらされるのかを示すことであった。

しかし、彼がその答えとして用意したものは、例えば、「イタリア人たち」という章(七—二五頁)では、イタリア人が音楽史上なした事は、音楽を非常に尊敬し、高い地位を与え、フィレンツェ、ヴェネチア、ローマ、ナポリ……要するにイタリア中を音楽でうめつくし、音楽の鳴り響いていない地域や時間をなくしてしまった事、器楽と教会音楽(声乐)を結びつけ、素材で壮重な音楽を創り上げたこと、十七世紀始めには、オペラを創造したこと、音楽を記録する方法を発明し充実させたこと、など。音楽史的事実に属する様なことであって、彼のかかげた美学的問題にがっぷり取り組んでそれに答えようとしているとは思えない。

強いて彼の文章の行間から意図をくんで、彼の課題の解答をさがすと、例えば、アレグリという作曲家は、すばらしい宗教曲を作曲したが、その歌は天国的感情を持っている。(その様な美的効果をもっている——第一の問題の答え)。そして、その効果は(世に)信心に熱中する心情が存在し、音楽を尊ぶ心情がある限り続くであろう(美的効果の根拠は信心にある——第二の問題の答え)、という事になろうか。

シューバルトのいう様に、もし信心があれば良い音楽が出来るのであれば、極論すれば宗教家が最大の音楽家という事になろう。これでは音楽の美の説明にもならなければ、音楽美の起源(どこから、どうして)を論じた事にはならないであろう。ガルツピやヨメリやボルポーラやベルゴレージやバイジュロに……といったイタリア最大の天才たちの行績とこの音楽の特徴は、なるほどうまくつばをおさえてとりあげ叙述しているのには感嘆する。例えば、カルダーラは、教会と劇場の様式を結合させ、信心の熱がほとんど全く死滅した教会様式にある種の華麗さ・豊かさをもたらした作曲家であり、彼の精神は宮廷の趣味の方に傾いていた為、ミサ曲もすでに劇場合唱のうわべを持っていた、とか、彼のフーガはまだかなり正しくは

じまっております、軽薄なテンポ——今日の作曲家たちは嚴肅なハレルヤやアーメンからコントロールダンスを作り出している事が
 まれてはいないが、そんな作曲家が取り上げる様な軽薄なテンポからよく自己を守っている、など彼の作風をよくとらえた叙
 述である。しかし、かんじんの美的効果(シェーバルトは音楽美のことをこうよぶ。八頁)の点になると明白な、くわしい叙
 述はない。まして、それがどこから来るのかという第二の問題に関しては、暗示的ではない。嚴肅な効果を保っているが、
 それは、信心がまだのこっているからだという事であろうか。

(13) ハンズリック著田村寛貞訳「音楽美論」の解説及び Deas, In defense of Hanslick, 1944.
 (14) Apel, Harvard Dictionary of music, 1944 Absolute music の項。

(15) 例えば、最も典型的な例としてヘルリオーズの「幻想交響曲」を挙げておく。

(16) Percy Buck, Programme music, in Grove's Dictionary of music and musicians, 1955

(17) 中世では、音楽は学芸の一つであり、理論であり、大学での必須科目であったことはよく知られている。十八世紀までその
 伝統はつづき、音楽と哲学特に音楽と数学との結びつきは緊密であった。F. Blume, Syntagma musicum. の中の Musik-
 wissenschaft の論文を参照された。

(18) 宗教音楽の典型としてのミサ音楽では、テキストと音楽の進行は、ミサ聖典により構造・構成の骨組みが出来上っており、
 歌詞や筋をもつ歌曲類やオペラなどでは、曲の進行・構成が、他律的にわくつけかれていたと考えられる。

(19) 実は特に十四世紀以来、いつの時代にもその見本はいくつも存在したのである。例えば十四世紀のカッチャ。

(20) この種の曲には、曲頭に、プログラムが書きつけてあり、それをよりどころに曲をきくと「筋」がわかる様になっている。
 その為この種の音楽を、プログラム(標題)をも音楽という意味で、標題音楽といい、その対比で、ソナタ・シンフォニーの
 様に特定のプログラムを持たない音楽を「絶対音楽」Absolute musik と名づけられる様になったのである。

(21) 今日では、音楽は基本的に自律的芸術だと考えられている。即ち、音楽は自分自身の素材で仕事をすべきであって、音楽外
 的プログラムにたよりすぎるのは芸術的效果を強めるよりは弱めることによる。つまり、プログラムにたよるのは音楽的想
 像力・構成的アイディアの欠如のしるしだと考えられている。事実、史上有名な「戦争もの」(ベートヴェンの「戦争交響
 曲」もその一つ)に典型的にみられる様に、プログラムだけにたよっている音楽にはすぐれた曲は見出しがたく、逆に、史
 上、標題音楽の代表作とみなされている「幻想交響曲」その他をみてもわかる様に、標題がなくても構成がしっかりしてお

り、すぐれた音楽だとされている。もっといえば外界模倣的、絵画的描写標題音楽は音楽としてはまずしく、心理的・想像をかきたてる標題音楽にすぐれたものが多いのは、前者は、曲の構成を外的なものに求めるのに対し、後者は、曲の構成そのものにも十二分に配慮しているからであろう。ベートヴェンの「田園交響曲」が「描写というより感情の表現」といつているのが、その一つの例証であろう。

(22) この表現は第三章にみられるが(S. 32) 日本訳の底本となった九・十版には欠如している。くわしくは前掲拙稿を参照されたい。

(23) E. Hanslick, Vorn Musikalisch-Schönen S. 10-12 など初版にはなかったワグナーやドブナーが九版にはつけ加わっている。Theoder Lipps, (1851-1914), Ästhetik I 1903, II 1906. 感情移入学説をとなえた。

(24) Hermann Kretzschmar (1848-1924), Arnold Schering (1877-1941)共に十八世紀の情緒学説 Affektenlehre に新しい心理学的方法を加えた音楽解釈学 Musikalische Hermeneutik を唱え、楽曲内容を解釈する方法を提示した。

(25) 古代ギリシヤにあつては、今日我々の考えている音楽に当ることははなかつたし、音楽としてとり出して論ずるのはまちがっているかも知れない。しかし、ムーシケーは広い意味で、音楽と考えても良いと思う。

(26) 例えはフリギア旋法による音楽や、アウロスの音楽は官能にうったえるとしてしりぞけられていた。

(27) 竹内敏雄、アリストテレスの芸術理論。

(28) F. Gatz, Musikästhetik in ihren Hauptrichtungen 1929.

(29) 同右、二七頁以下。

(30) その「何か」の中で、最も重要で、歴史的にみても根強くくり返され強調されるのが他ならぬ「感情」であるところから、ハンスリックは、音楽外的内容の代表として感情をとりあげてこれを攻撃しているとみてよい様に思える。

(31) 同右、序論

(32) 例えは、H. Kretzschmar, Anregungen zur Förderung der Musik-Hermeneutik 1902

(33) ハンスリックの場合は、内容と形式を二分せず、一元化して考える点で、この考えとは別物である。

(34) 聖なる感情を表現すべきことを任務とするはずの教会音楽、讚美歌が、俗なる感情を表現することに専念しているはずの世俗歌曲のメロディーをそのまま借用して、歌詞だけをとりかえている例などが数多く存在することを思いおこせば十分である。

らう。一例として、Innsbruck, ich muß dich lassen をあげておく。原俊彦、滝本裕造共編ドイツ民謡選、三修社、百一頁参照。

(36) Z. Hanslick, Vom Musikalish-Schönen II S. 14.

(37) Ibid. III. S. 32.

(38) Ibid. III. S. 34.

(39) Inhalt き内容 Gehalt を内包と訳しつゝおく。Ibid. III. S. 34.

(40) Ibid. IV S. 57. 以下。

作曲にあつては、作曲家は、時間をかけてゆっくり作り、一気に仕上げるのでなく途中で休んだり考えたりして中断されるのに対し演奏では、演奏家はその瞬間々に生き、とぎれる事なく流れる音楽に身をまかせるから、前者では感情と無関係に、後者では、感情と共にあると述べる。

(41) ハンスリックが音楽という時は、いつでも音楽美のことを念頭においている様に思える。音楽は古来、歴史的に呪術(原始時代)であつたり、教育の手段(古典ギリシヤ)であつたり、学問(中世)であつたり、娯楽(近世)であつたり、その他いろいろの受けとられ方をしてきた。しかし、ハンスリックにあつては、音楽∥芸術、芸術∥美という図式で考えられている。

(42) Ibid. I. S. 4. Das Organ, womit das Schöne aufgenommen wird, ist nicht das Gefühl, sondern die Phantasie, als die Thätigkeit des seinen Schauens. (Vischer Aesth. § 384)

(43) 谷村晃、作品の所在、美学64、一九六六年。新田博衛、作品の存在、美学77、一九六九年。渡辺護、芸術作品の存在、美学78〜80、一九六九年。(これは、後、少し手を入れて、「芸術学」として東大出版会より出た単行本に組み入れられている)参照。
 (44) 彫刻の様な物的存在物も、それを見る人の数だけ多様な享受の仕方があると考えられるから、物そのものが作品という事は出来なう。

(45) Ibid S. 6. Neunte durchgesehene Auflage 1896

著作権は個々の楽譜、レコードという物、演奏という個々の感覚的存在を超えて存在することは分りやすいが、レコードや楽譜そのものも作品という立場からいえばこの場合の「物」という性質を超えて存在するといえる。なぜなら、楽譜を作品という場合、その紙や本の形などの物理的な側面が問題となつていては、そこにかかれてはいる記号が問題なのであ

る。そしてその記号は、版により、編曲によりことなるのが常だからである。

(47) 井島勉、美学、創文社。

(48) 音楽は本来、呪術、教育、宗教、などの手段又は道具として、又、数学であったり娯楽であったりしたが、十八世紀頃から快や美として受けとれる様になり、ハンスリックは、芸術としての音楽、即ち美的対象美的存在としての音楽を問題にしている。当時のウイーン人が陽気で娯楽の対象として音楽をみなす傾向における安易な感情描写説や、病的な音楽享受に対して真の美的対象としての音楽とはどういうものかを明らかにしようとしたのである。(第五章)

(49) ハンスリックは、シャンベンのビンとその中味の關係として、音楽の形式と内容を説明し、その様な内容物としての感情に反対し、その様な大きさと形のきまつた形式としての形式ではないとしている。

(50) ハンスリックの音楽美論は、彼自身いふように(Hanslick. Aus meinem Leben I.S. 242. Gregg International Publishers Limited 1971) 本格的体系的音楽美学へのスケッチであり土台をなすべきはずのものであった。だから体系的叙述やくわしい分析や総合がないのは当然といえるかも知れない。しかし、彼は、何回も版を重ね、手を入れる機会があつたのに、体系的美学を書かなかつたのである。

(51) いわゆるギリシャの記譜法は、文字譜といわれるもので、今後、発見されればことごとく解説可能だといわれるが、現在までのところ古典時代のものは何も発見されておらず、断片だがすべてヘレニズム時代のものである。

(52) 例えば、兼常清佐。

(53) コルター版のショパン、リーマン版のベートヴェン、ブゾーン版のバッハなどというのがその一例である。

(54) Ibid. III. S. 50~51. の注釈、一・二・三の三つの楽章は問題ないが、第四楽章で、合唱が入ることにより、美的奇怪さを明らかにし、脚、胴、胸、手を無彩色の大理石でほりあげたのに、頭の部分だけ彩色した様な不快感をもつものとしている。

(55) Ibid. III. S. 98~100. neunte dmchgeschene Auflage, 1886.

(56) ハンスリックは「感情」でもって「いわゆる「音楽外的なるもの」を代表していつているのである。

(57) 例えば、ト長調は、軍隊的気分、ヘ長調は、田園的気分、変ホ長調は、英雄的といった具合である。

(58) 競技などで入賞したさい、メダル・賞状などの授与にともなうあの有名なメロディーは、変ホ長調であるから、英雄的なほこらしい零囲気をもつ音楽として人々に伝わるはずであるし、事実、あのおごそかな、はれがましい環境の下に、それまで

のふんとうの結果として演出されるのであるからすべての人に、その様なものとして伝わるはずであるのに、ヘンデルのオペラの中で、兵士がいせんして来る時の行進の音楽だという事を知らないせいか、「なぜ、めでたく、はれやかで、うれしい時に、悲しい音楽を流すのか」ときかれたことがある。一般の気分としても、時代と文化をことにすれば、そのまま伝わらない一例である。インドや、アラビアの、ラーガやマールカムなどになれば、一層学習による以外、つたわり様がないかも知れない。

(59) H. Wölflin, *Das Erklären von Kunstwerken* 1944 Reclam.

(60) ゼーデルマイヤーの一九四八年刊の著書の名前、現代美術のほうかいと多様性を理論的に解いたもの。

(61) エンハルモニーク *Enharmonik* という。今日の用語法、「異名同音」例えば *Cis||Des* というのとは異なる。

(62) L.B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music* 1956. p. 1

(63) メイヤーは、この両者の間にある対立は意味の上で論理的対立がある為ではなく、一元論的に考える為に出てきた対立だとしている。

(64) 純音楽的絶対的意味も指示的意味も、共に学習によるものであって、その点では、どちらか一方にだけ美があると断ずるのは、現代からみれば意味がない。しかし、ハンスリックは両者を区別して、しかも、前者の意味だけを音楽美として認めただ点で、歴史的な意義があると、いわなければならぬ。

(65) 有名な対立は、ハンスリック対ハウゼッカー (Hansegger, *Musik als Ausdruck*, 1885) にみられる。

(66) いうまでもなく、ハンスリックの時代にはまだ、具象音楽や電子音楽などは存在せず、楽音だけが音楽たりうると考えていた。

(67) ここでいう自然とは、自然と、人間の両方を含んでいる。

(68) ハンスリックの主張した「鳴りひびく形式」をさらに展開させ、その音楽運動のもつエネルギーに音楽の本質をみようとして後エネルギーティカーと称する音楽美学者たちが出てくる、その代表者の一人にメルスマンがある。拙訳、メルスマン「音楽の現象学」「音楽と時間」中央公論社、世界の名著 続15参照。