

音楽鑑賞における方法論的一考察

千 歳 八 郎

1. 序——音楽における審美的批評の出発点

クロード・ドビュッシーの交響詩「牧神の午后への前奏曲」は、彼の代表作の一つであり、同時に、19世紀末における后期ロマン主義の爛熟状態から没落へと、音楽が進む直前、音楽に新しい生命と息吹とを与え、現代音楽を暗示しえた数少ない劃時代的な作品の一つでもある。

この作品が、音楽史上にきわめて重要な意義をもつてその足跡をとどめていることを、だれも否定しないであろうが、作品自体に対する審美的批評という点では、現在もなお不確定な諾否のなかにおかれている。

一方では、世界の最高傑作の一つであり、その靈妙な美しさは、われわれの世界とは別の他の世界に属しているものと賞賛し、その一方では、その靈妙さを、イデーの本質的缺除をかくず口実にすぎないとし、音楽の構成と組織の弱さを非難する。いずれの考え方も間違いではなく、いずれの立場も正しいであろう。

音楽における美とは何であるかを、公式化しようとしたり、定義づけようとする企ては、ほとんど望みがないように思われる。音楽作品に対する評価は、音楽における美の追求、乃至は、追求によつてもとめようとする確定的な標準、またはその過程のなかにあつて、絶えず動搖をつづける主観的思惟によつて行われるといえよう。したがつて、ある作品に対する評価の不同性は、個人的な美の追求への態度の多様性を意味するにすぎない。いいかえれば、音楽における美、またはその審美的標準を公式化したり定義づけようとしたりする試み以前に属する問題である。

ドビュッシーの作品への対立する二つの鑑賞態度は、個人的な美の標準から出発している。美を定義しようとする試みが、現在にいたるまで、くり返し行われてきているが、一方が美とみなすものに他方が興味をもたず、極端な場合には、それを嫌悪することさえある、といった対立する二つの立場の葛藤によつて、多くの場合は失敗に終つている。一つの時代は、これにつづく次の時代によつて対立せられ、一国民は他国民によつて対立せられる。同時代の同じ場所の個人の場合でも、この対立が生ずる可能性はある。しかし、こうした事実にもかかわらず、われわれのだれでもが、音楽の美を構成しているのが何であるかについての、それぞれの観念をもっている。この個人的な美の標準は、固定したものでなく、流動し、絶えず発展しているものである。自己の所有する美の標準を固執する反面、それが個人的なものであるがゆえに、それに対して深い不安をもっている。この不安が、音楽的価値に対する固定した標準と、音楽的思惟を秩序だてる厳格な公式の設定へとわれわれを導いているのである。

2. 鑑賞における専門的知識の役割

音楽の鑑賞において老練な人間が、音楽作品から引き出す喜びは、なんら専門的知識のない人間によつて経験されるものよりは、おそらく、いつそう複雑なものであろう。しかし、これは多くの場合、技術的問題のたぐみな理解から引きだしたところの、純粋に知的な万足というものを背景としているのであつて、専門的知識に乏しい、またはまったく缺除している場合に行われるものとの間に、どれだけの優位性をもっているかは、きわめて疑わしい。何故ならば、音楽作品の正しい鑑賞は、専門的知識による知的な努力だけでは達せられず、精神の感覚面からの、ある直接の応答を必要とするように思われるからである。

精神における感覚面は、直接には意識しないにせよ必ず何らかの知的機能を背景としているが、決して感覚に先行するものではない。この知的機能が、音楽作品に表現された感覚的効果を検討し、比較し、類別するのであるが、この行為がより意識的に行われ、その内容がより高度なものである場合に、これを専門的知識ということばにおきかえる。

音楽芸術を成り立たせているさまざまな要素は、歴史的な慣習とその法則化に多分に依存してきたとはいえ、現在もなお、非常に精巧で、複雑な原理とドグマのうち存在しているといえよう。これらのものを科学的法則とよぶことが許されるならば、専門的知識とは、この諸法則を熟知することであり、それによつて、音楽のなかにある感覚的な素材を、多少とも、首尾一貫せる組織へと結びつける働き、すなわち「情緒的全一性」の原理でもある。この原理が、人間をして音楽作品を生みださせたものに相違なく、音楽の発展における原始的な段階におけると同様に、現在もなお、われわれに働きかけているのである。

3. 音楽藝術の特殊性

音楽史をどこからはじめるか、について多くの書物が、その第一頁において説明を試みている。これは、著者の歴史観や方法論の解明のためではなく、「われわれはどんな過去にさかのぼつても音楽に出会う。しかし、音楽はわれわれの分析のかなたにあることはわかっていただけよう。絵画の場合は石器時代の絵に向えば、それでも有史前の芸術自体に向きあうことになるのだが、問題が音という消え去りやすい領域のことになると、われわれは計算と推測をあてにするほかなくなり、しかもこの事情は、比較的最近の時代にまで及んでいるのである」(ジャンピニユール、吉田秀和訳「音楽の歴史」)ためである。

音楽芸術におけるこの時間性が、音楽の審美的批評をさらに困難なものにしている。芸術作品としての存在価値の主張は、楽譜という形で保持している。しかし、書かれたる詩が詩であるという考え方において、楽譜は音楽ではないのである。それは、単に演奏への一つの計画にすぎない。音楽作品の寿命は、作曲家自身よりは、演奏家によつて演奏されうるという可能性においてはじめて存在するといえよう。詩における朗誦が、音楽における演奏と類似するという考えは、詩にとつて、朗誦がそれほど本質的なものでないという事実によつて否定される。

詩は、本来私的情緒に属するものであり、心のなかで静かに冥想することによつてそれに到達できるからであり、事実、多くの教養ある詩の冥想人は、彼のもとする詩を、朗誦を通してでなく、書物のなかに選択しているからである。

これに反して、音楽では、すでに説明したように、作曲はその出発点において、演奏されることを前提としている。計画と表現の間に存在するこの特殊性は、音楽にだけ存在するものである。

音楽の世界は、作曲する音楽家とそうでない人とから成り立つ。創作をしない人を演奏家とよんでいる。それ以外の人々はすべて聴衆である。作曲家と演奏家とが同一の人間であることもあり、そうでないこともある。今日では、ほとんどの場合、演奏は作曲家自身によつて行われてはいない。これは、作曲家にとつてきわめて不利益なことであるが、作曲家が演奏家に注文できるのは、彼の意向をとり違えないように、一、二自分で演奏してみせるぐらいのことであるというのが実状である。それ以外のことはすべて楽譜を通してのみ理解してもらわなければならない。

比較的近代になつて確立されたと思われる演奏法の独立性は、表面的には作曲家にとつて不利益のように思われるが、実は、音楽作品の客観的表現という利益をもたらしたのである。作曲家自身による演奏は、彼の意向を正しく表現するためには、たしかに理想的であるが、演奏上の技巧が高度に発達した今日では、作曲家自身の表現がペダンティックなものにおちいる危険がある。

意匠と表現の共同労作によつてつくられる音楽芸術は、さらに他の一つの機能によつて完全なものとなる。それが批評活動である。音楽における審美的な標準が、決して固定されないだろうという危懼が、必然的に、批評活動への不信を招いている。ベートーヴェンの「運命」とよばれる第五交響曲が、現在のわれわれにとつて、間違いなく傑作であると思われるのは、長い時間的経過のなかで、それがより多くの人々によつて支持せられてきたという、単に比較的量性によつていすぎない。かりに、これとまつたく同等の価値ある作品とみなされるものが、現在書かれたとしても、必ずしも同じ程度の賞賛をうるとは考えられない。例故ならば、批評活動への不信が、批評活動そのものを同時代的なものとしてしまつていからである。

すでに傑作とされている作品を厳格な批評のいけにえにすることは、現代の批評家は好まないし、また無益でもあろう。たとえ、非難するにたる缺点を見出したところで、それを覆つてしまうだけの長所があまりにも多いために、その演奏に際しては、批評活動は表現面にだけ集中される。これに反して、同時代の作品に対しては、その演奏法がいまだ確立されていないという事実によつて、演奏者の人間的魅力を作品自体と切り離して考えるのが容易なのである。批評活動におけるこの煩雑な仕事を、職業的批評家は明確に使い分けている。したがつて、一般にいわれている、批評家は聴衆の代弁者であるという考え方は、間違つてはいないまでも、妥当であるとはいえない。

一般的にいうところの聴衆は、音楽を聴くにあたつて、このような煩雑さにまきこまれるこ

とを、無意識的にであるにせよ、避けている。聴衆を、ともすると第三者的存在であるとする考えは、聴衆が意識的に審美的判断を行つているという誤謬から生じているのであるが、事實は、作曲家と演奏家が共同して作りだしている音楽の誕生から完成までの足跡を正直にたどつているにすぎないのである。批評家を聴衆の代弁者とみること、批評家の優越感からくる考え方であつて、聴衆が、彼等の接した音楽について、かれこれ論ずるのは、上に述べた批評活動と類似性をもつとはいうものの、実は、聴衆のめいめいがもつている、好き嫌いという単なる趣味の立場に立つているからである。

したがつて、創作——表現——鑑賞、または、作曲——演奏——批評（聴衆）という考え方は、聴衆が、意識的・能動的に音楽活動に参加したときにはじめて成立する。いいかえれば、音楽の鑑賞というのは、このような条件がみたされたときに可能なのであつて、それ以前のこと、または、それ以外の状態においては、ただ音楽を享樂しているのか、もしくは、耳の生理的な機能を働かせているにすぎない。

4. 感覺面の発達段階

音楽の鑑賞において表われる人間の感覺面の活動は、次の三つの段階を経て発達していくものと考えられる。

a) 単純感覺面

思考力以前のものである。人間の意識・無意識に関係なく、生理的な缺陷もしくは聴取能力を故意に妨げたのでなければ、音はわれわれの耳によつてとらえられる。何かに没入していたために、それをとらえていなかったという経験を、われわれはしばしばもつているが、これはきこえなかつたのではなく、無意識な聴取が、われわれの記憶力をそれほど強く働かせなかつたからにすぎない。この原始的な能力を単純感覺面とよぶのである。

部屋のなかで読書をしているとき。隣室でポツンと一つの音が鳴る。それによつて、読書をしている部屋の空気が、物理的にも精神的にも一瞬くづれる。これは単純感覺面がいつも働いているからである。しかし、その音がただ一つだけ、一回だけしか鳴らず、本人もそれに対する追求をしなければ、本人の意識にその音は記録されないだろう。つまり、その現象を記憶するに至らない無意識状態なのである。

b) 表現的 感覺面

ところが、音がつづけて発せられると、もはや読書をつづけることができない。物理的な音響現象としての音が、何らかの意味をもつようになるからである。いくつかの音が、規則的にせよ不規則にせよ、連続してきこえるときわれわれは、それを何らかの形象としてとらえようとする。これに音の高低が加われれば旋律となる。

よく協和する二音が同時に鳴り響いたとき、われわれはこれに快感を感じ、協和しない二音では不快を感じる。二つの音が同時に響いたというだけで、われわれの心はそこに何らかの意味があると思うのである。たとえ、それがただ一回だけ鳴らされたものにせよ、単音がただ一

回だけ鳴らされた場合よりは、その印象がはるかに強烈である。音の同時的結合によつて生ずる表現である。三つ以上の音ならさらに強烈であり、その連続を和声とよぶ。したがつて、単音より重音が、重音より和音が、和音より和声の方が、それぞれ表現力が大きいのである。

音が何らかの意味をもつていると感じる人間の心は、つまり人間の表現的感覚面である。

c) 知識的感覚面

われわれの感覚を決定的なものにする最後の感覚面を知識的感覚面と考える。

音に何らかの意味、つまり音が何かを表現していると考え、それが何を表現しているかを知ろうとする感覚である。いかえれば、感覚の裏付けをする知的活動をそのおもな内容としている。ここにはじめて音楽の専門的知識が必要となつてくる。そして、その質がよければよいほど、量が多ければ多いほど、この感覚面はすぐれたものとなる。

音楽の鑑賞教育は、実際には、ここを出発点としているのである。

5. 知識的感覚面の活動

ある人を音楽的であるとか音楽的でないというのは、上に述べた感覚面の発達段階が十分に進んでいないことを意味するのであつて、決してその人の鑑賞能力の有無を意味しているのではない。

音楽的でないという場合の諸条件を詳細に検討すると、その理由として、音楽がわからないからということが原因となつているようであるが、音楽は理解するものでなく、感覚を通して認識される何かに対する反応の度合から生ずる審美的標準によつて感ずるものである。同じ意味において、音楽的であるというのは、何かしら楽器を演奏できるとか、すぐれた声で歌えるとかいう能力を決して意味しないし、また何らかの専門的知識を必要としているのでもない。これらの能力は、ないよりはあつた方がよいという意味で言及されるのである。さらに進んだ鑑賞では、ぜひとも必要であるが、ここではそれ以前の問題について論じているのである。

過去において経験したある事実が、現在において再び経験されたとき、人間は、それがすでに経験されたことであることを思い起すことができると同時に、思い起すことができたという事実には大きな喜びを見出すのである。この能力が、音楽を鑑賞するにもつとも必要なものであり、この能力の存在は、すでに音楽的であることを意味するのである。何故ならば、音楽というものは、主題を発展する技術により多くの興味がかかっているからである。

音楽を主題の発展として聴くとすれば、主題すなわち旋律を、絶えず変ぼうする姿の中にとらえることができなければいけない。しかし、単純な形式、(それはまたもつとも精巧な形式であるが)のなかにさえ、二つの対照的な主題が設定されている。したがつて、主題の発展の技術をとらえる以前に、少くともこの主題の把握、別なことばでいえば、旋律の記憶がなされなければいけない。

しかし、ここでいう旋律の記憶とは、ある旋律を、一度聴いただけで、寸分たがわずに歌つたり、ひいてみせたりできる能力を意味するのではなく、ある旋律をきいてのち、再びその旋

律を耳にしたとき、それがすでにきいているものと同じものだということがわかればよいという程度においてなのである。いいかえれば、ある旋律を他の旋律と判別する能力ということになる。

この程度の能力でさえ、音楽的訓練が不足しているときには決してみたされていないし、一般にいう音痴というのは、このことを表現しているようであるが、音痴というのは、実は、生理的な缺陷の所有者のことである。真実の意味の音痴でなければ、いくらかの訓練によつて、だれでも音楽的な素質のもち主になれるのである。このきわめて初歩の段階における訓練は、たとえば、ある高さの音を他の高さの音と区別するという幼稚なものでさえ、これは、すでに知識的感覚面に属しているのである。したがつて、鑑賞にとつて必要な専門的知識の領域というもの、実に広大で、実に無限なのである。

6. 創造藝術家（作曲家）における靈感

作曲家は、作品の創造にあつて必ずしも靈感を必要とはしない。音楽作品の創造は、主題の設定にはじまるといわれているが、実際には、形式や媒体が主題に先行することさえありうる。ベリオズの有名な挿話における靈感が、主題という形での靈感であるという明確な証拠はない。つまり、靈感ということばは、作曲家をして創造への意欲をかりたてる一つの動機として考えればよい。あるときには、それが単なる思いつき以上のものでないことさえある。思いつきは、芸術家に限らずだれにでも起りうるといえよう。ただ、芸術家の場合には、それがあつた目的のもとに一貫し、高い標準をもつているのである。しかも、その上、この思いつきが訪れるのを積極的に待つている。ある種の偏見によれば、芸術家がきわめて怠惰であるとされているが、この靈感の到来を積極的にまつているという表面的無行動性がその原因となつているのであろう。

このようにしてとらえたある靈感を、はじめにそれをとらえたときの新鮮な情熱でもちつづけることができないうで、創造の途中でそれを放棄してしまうこともある。これも、決して芸術家の不徳ではなくて、昨日のこれより今日のこれの方がよいと考えるより高度な目的への一貫する線にそつて行われているのである。「靈感は、丁度、食べている間に食欲が出てくるように、働いている間にやつてくる」(ストラヴィンスキー、佐藤浩訳「音楽とは何か」)ものは、創造の過程とその結果とのいづれをも靈感とよぶのが正しいのであろう。つまり、創造の条件でなくその結果である。

7. 音楽の創造過程

作曲家がひとつの作品を創造する過程を次のように分けて考えることができる。

a) 芸術的体験

体験が豊富でなければならぬとよくいわれるが、それは絶対に缺くことのできない条件と

してではなく、ひとつをみることによつて他を洞察する能力を形成するために必要なのである。何故ならば、もし豊富な体験が必要条件であるならば、すべての作家はその資格を失わなければならない。ベートーヴェンが、作曲できなくなると郊外を散歩したという挿話は、散歩という体験をもとめるためではなく、次に述べる創造的気分の醸成のためである。

b) 創造的気分

心のなかに起りつつあるところのあるもの、つまり形成衝動が、その実現へと動いていく過程を創造的気分という。作曲家は、この段階にいたるまでには、すでに音楽的イデーのある種のものを心のなかにもつている。それが明確な形をもつていることもあり、そうでないこともある。

また、これが自然に訪れる場合と意識的にそれを醸成する場合とある。晩年のハイドンが、立派な作品を書きたいと望むときには、フリードリヒ大王が彼に贈った指環をはめるのが常であつた。リヒアルト・シュトラウスが、実際に目撃することによつてより、ニーチェやショーペンハウエルなどによる書物をよむことによつて作曲した。こうした例は数多く残されているが、これらの例は意識的に気分を醸成したものといえよう。

c) 構 想

ある種の音楽的イデーは、ここにいたつて明確な形をもつのである。主題という形で存在しはじめる。この主題が、もつともよく適応する音楽の形式が何であるか、またその処理に応用する組織としていかなる種類のものが、もつとも妥当であるか、さらに、その媒体として何を用いたらよいか、などについて、くり返し検討するのである。

しかし、この過程において、シューベルトにもつともよく代表される即興的な型と、ベートーヴェンに代表される推敲的な型とがみられるが、それは、作品として実現するまでの時間的な長短であつて、この段階にふくまれる内容には何らの変りもない。

d) 実 現

創造の終結である。これは演奏によつて、真の完成がみられる。絵画をはじめとして、音楽以外の芸術では、ここで芸術創造の過程が終る。

8. 再現藝術家 — 演奏家

作曲家が、楽譜のなかにとちこめた芸術形象を吸収し、自己の見解にしたがつて表現し、演奏という形において、再びそれをとちこめる役割をもつているのが、再現藝術家である。ここでいう自己の見解とは、決して自己の好みではなく、再現しようとする作品に対する正しい解釈のことである。創造する人間と再現する人間とが人格を異にしているという点で、音楽における「作品解釈」の問題は非常に重要である。

作曲家の意向に盲従することは、決して解釈の正しさを意味しないが、演奏家があまりにも自己の芸術観（ここでいう解釈）を固執するために、作曲家をまったく無視することも間違っている。何故ならば、作品の創造にあたつて作曲家が自由に駆使した芸術的空想は、当然その

再現にあたって一定の限界がひかれるのは明らかである。この故に、デッサールが、再現芸術家には創造力、もしくは発明力が缺けていてもよいとしたのである。しかし、真実の解釈は、まちがいなく演奏することにおいて達せられる。ここに演奏家の技巧という問題が生じる。

技巧とよばれるものは、決して、ある人が他の人より、あるパッセージを急速にひけるとか、よい声をだせるとかいう意味ではなく、演奏しようとする楽曲を絶対的に正しくみること、もしくはそれに必要な知識と教養を意味している。ある楽曲が、その歴史的意義においてどのような立場をとるか、その様式がどんなものであるか、形式としてはどの点に重点をおくべきか、などについて考究する意欲乃至はその内容が、直接には技巧と結びつき、この結びつきが、作品の解釈に発展する。

この意味での解釈の上に、演奏家の「芸術形象に対する感受性」が、演奏を単なる再現から「再創造」にまで高めるのである。

9. 鑑賞の本質的要素

演奏家は作品の再現によつて作曲家の経験を再体験するが、この行為を通してさらに再体験するのがいわゆる聴衆である。聴衆のこの再体験は、西欧諸国で一般に用いられている趣味ということばが表わしている個人的な美の標準によつて行つている。したがつて、趣味は美の評価とそれに伴つて生ずる判断の能力とをふくんでいる。

趣味は個人的・集团的・時間的・国家的・民族的などの差違をもち、どちらかといえば、天賦の素質に属している面が多いとはいえ、芸術作品と接触することによつて陶冶され、教養の向上によつて高められる。しかし、いかに陶冶されたからといつて、個人的な趣味がすべて同一の標準と内容をもつていたると考えられない。カントは、「判断力批判」のなかで、「趣味の二律背反」として次の二つの命題を、いづれも正当であるとしている。

『各人はその趣味を異にする。趣味の客観的原理はひとつもありえない』

『趣味については論争することができる』

したがつて、審美的批評を行うには自己の趣味によれば、よいのである。

個人的な趣味によつて音楽を鑑賞する場合には、批評的要素の存在は稀薄である。批評ということばは、音楽の享楽に判断の伴つた行為をいう。判断が個人的であるうちは批評はその正しい立場をとることができない。いいかえれば、さまざまな立場から、作品の特性を探求し、その芸術的価値を決定し、それに関して見解を表明することである。職業的批評家は、この見解を広く公開して、他の人々を導いていく役割をもっている。

個人的な鑑賞においては、音楽を単に享楽する要素と批評的要素のいずれか一方、またはその両方のいずれかの立場によつて行われるが、前に述べたように、一般にいう鑑賞とは、多くの場合、受動的なものと考えられる。いいかえれば、批評的要素が意識的には、はいつてこないのである。