

# H・リーマンの音楽美学に於けるFormと主観的体験の関係について

## ——エネルギー論の萌芽として

伊藤 るみ子

### 序

フーゴ・リーマン (1849 ~ 1919) は、一般には『音楽辞典』の編集、近代的和声理論の確立、作品の形式分析など、作品の和声的分析に関する業績で知られる音楽学者であるが、音楽美学の面では、音楽を聴く人の主観的体験の側面を強調している。リーマンの主張するこの主観的体験に関しては、拙稿「H・リーマンの音楽美学——その主観性の観点について」で論じた(註(一)参照)ので、ここでは詳しい説明は省略し、簡略にのみ触れることにする。先ず音楽の聴き方として、リーマンは、例えば、

①「声楽曲は主観的に聴かれる、つまり、自ら体験している *selbsterleben* という十分なイリュージョンを伴って感じられねばならぬ。」(G. S.87)<sup>(2)</sup>

と言う。この「主観的に聴く」とは「音楽を主観的に体験すること」である。次の引用文は、音楽を「聴く」として「体験すること」の関係について示したものである。

②「耳に到達する音経過は……中略……我々の外にあるものとして感じられるのではなく、主観化 *subjektivieren* されたものとして、即ち、自己自身体験したものとして感じられる」(G. S.30)

リーマンの論述に於いて、この「主観化する」即ち、「自己自身体験したものとして感じる *als selbst erlebt*

empfinden]とは「同化する identifizieren」(G. S.50) ことであり、それは、音が変化するのを聴くことによつて「我々の中に運動が生じること」(E. S.21 ~ 22) に他ならない。<sup>(3)</sup> 彼は、この主観化が最も顕著に純粹に行われているのは、その鑑賞に言語的な意味の理解を必要としない絶対音楽に於いてであるとして<sup>(5)</sup>いる。

しかし、周知のように、絶対音楽には形式があり、絶対音楽から受ける快には、形を理解するということが前提になつてゐる部分も大きい。<sup>(6)</sup> 彼は次のように言つ。

③「このような芸術作品〔ベートーベンの作品〕が聴衆に与える魅力の大部分は、美しい形式 schöne Form の内に存する。……中略……この美しい形式は全ての人に同一の確實さを以て作用するわけではない。……というのは、理解と愛情深い応対、即ち、十分な注意が必要だからである。」(G. S.43)

リーマンはこの形 Form という語を、音階構成音としての音、拍節に従うリズム、和声、モチーフ、及び、楽曲形式 Form の各々の意味で用いている(これらはリーマンの時代の音楽には普通具わつていたものである)。つまり、彼は、形 Form という語を、秩序に組み込まれてゐるという意味と、楽曲形式の意味と、両方の意味で用いている。その理由は、彼が、楽曲形式を、単位となる形 Form が模倣や対照や闘争によつて様々に組み合わされて構成されてきたものであると、考へるからである。<sup>(7)</sup> ③の引用文から判るように、このような形 Form を楽曲が持つてゐることが、リーマンによれば、音楽が芸術作品であることの重要な条件なのである。彼は、この Form を持つものに對して、「美的 ästhetisch」、或いは、「美しし schön」という語を用いる。例えば、彼は、「形式は魂に美的快 ästhetische Lust を与える」(G. S.55)、「我々は形式に音楽の特別な美を感じる」(G. S.6)、或いは、「テンポが時間の統一を關係付ける」とによつて得る美的価値 ästhetischer Wert」(E. S.143)と述べ、<sup>(6)</sup>「美的要求」(E. S.112)や「美的法則」(E. S.198)という語も、形 Form を持つたリズムや和声に對して用いてゐる。

このような形 Form の把握と主観的体験とは、一見した所、相入れないように見える。何故ならば、リーマンは、

主観的体験には、人の声のような音楽外の音にも共通である音楽表現の根源的要素が大いに関わり、それは直観的(10)に体験されることを認める一方、形を支配している和声やリズムの把握には、③の引用文にもあるように理解が必要であるとしているからである。

では、美的価値としての形 Form を持つ楽曲はどのようにして体験されるか。リーマンは、『音楽美学の諸要素』の中で、この問題を論じている。それと共に彼は、『音楽美学の諸要素』や「八音表象に関する理論」についての諸概念 Ideen zu einer 'Lehre von den Tonvorstellungen」(1916 略 I.) の中で、音表象 Tonvorstellung の概念を用いて、音の繋がりの知覚を運動の知覚へと結び付けて説明している。本論の目的は、(1) リーマンが、このような形 Form の把握と主観的体験との関係や、音の繋がりと運動知覚との関係を、いかに説明しているかを捉えること、(2) それによって、彼が、形 Form を主観的に体験する際に重要な要素として挙げている運動、緊張感、空間性等の諸概念が、後のエネルギー論者達が音楽の存在根拠として挙げている特徴と共通性を持っていることを示すこと、そして(3) そのことが、彼がエネルギー論者(例えばクルト(1886-1946) やツツカーカンドル(1886-1965))の先駆けであることを示しているということ、を明らかにすることである。

## 一、芸術の根源としての形 Form

リーマンは、形 Form を形成した音の集合を芸術と考える。

④「人の声の喜びの叫び、或いは苦痛の叫びが本物の歌に変わる時に、即ち、様々の高さの判別可能な各音が互い(11)に対峙する時に、それは単なる感情の表現であるのを止め、芸術的形象になり始める。」(E.S.77)

リーマンによれば、根源的要素、即ち、音の高さ、音の強さ、速さを持っているものは何でも、つまり、まだ形をなしていない音の集まりでも(例えば人の声のように)、既に感情表現ではあるが、それが秩序付けられた時、つま

り、音階内での音高、拍子に従ったリズム、和声学的な和音進行、モチーフの組合せによる形式、によって音の集合に形が与えられた時、音の集合は音楽、即ち、芸術になるのである。次に、彼がこの音楽に於ける秩序と人が感じるものとの間の関係をいかに見ているか、以下各々の章の場合に添って見てみる。

## 二、音から感じるもの

先ず、リーマンは、純粹に音の高さから受ける感覚について次のように言う。

⑤「古代人は、『高い音、低い音』ではなく、『scharf (鋭い)』、akut (鋭い)、音や、『schwer (重い)』(stumpf (鈍い)、dumpf (鈍重な)、wenig beweglich (動きの鈍い)) 音を問題にしていたが、これは我々の言い方よりもずっと正し<sup>(12)</sup>。……中略……発音体の速い振動は、遅い振動に比べて、聴覚器官をも、schneller (より速く)、greizter (より刺激的に)、scharfer (より鋭く) 振動している運動状態に置く。……中略……遅い振動の時、物体は安定 Ruhe の状態にある。「即ち、聴覚器官も安定の状態になる。」(E. S. 27)

⑤の引用文の前半で、リーマンは、音から純粹に我々の受ける感覚が、高い音に関しては「鋭い」であり、低い音に関しては「重い、動きのない、安定した」であることを指摘する。それと共に後半で彼は、発音体の振動の状態と聴覚機関の状態には相関性があることを指摘している。つまり、この三者、発音体の振動状態と聴覚器官の状態と心の状態、は関係しているのである。これはリーマンにとって重要な相関性である。何故ならば、序で述べたように、彼は音楽の根源的要素を取り上げることによって、肉体と心の関連性を指摘している<sup>(13)</sup>ので、<sup>(13)</sup>肉体が音の振動によって興奮状態になったり安定状態になったりすることは、心も興奮状態になったり安定状態になったりすることに結びつくからである。

しかし、西洋音楽に特徴的な音感覚は、このように単独に取り出された音から受ける感覚ではなく、調性的なシス

テムの内での相対的な機能を持った音から受ける感覚である。そして、そのようなシステムの下で、振動数から言えば不連続であるにも拘らず、音が連続的に動いているような感覚を我々は持つのである。音の連続性に関して、リーマンは次のように言う。

⑥「音高の上昇と下降は、階段的に生じていても、連続的なものであるように感じられる。」(G. 57)

印象が連続的であるのは、音同士は離れていても、感情が連続的に変化するからである。彼はヴント Wundt の『心理学概要 Grundriss der Psychologie』(1897) から次のように引用する。

⑦「音感覚のシステムは、恒常的な多様性であることが判る。というのは、人は常に、連続的な感情変化によって、ある音の高さからある別の音の高さへ達することができるからである。」(E. 539)

リーマンはこれを次のように説明する。

⑧「c から五度高い g へのメロディの移行は、一方が前にあったもので他方が現在あるものという以外には互いに何の関係のない二つの質の並列ではなく、ある音から他の音への一歩、即ち、その間にある長さを越える一ステップなのである。作曲家にとっても聴衆にとっても、ある高さの音から他の高さの音へのレガートな移行は、実は、緊張の増加、或いは減少を意味するのであって、「各音固有の」別々の緊張の度合いが、何の連関もなく交替していくことを意味するのではない。」(E. 540)

つまり、一つ一つの音の高さに関して、我々は点としての各音固有の感じを受け取るのではなく、連続的に変化しゆく線としての緊張の増加、減少を受け取るのである。しかし、それは、声楽や弦楽器でしばしば行われるポルタメントの効果のようなことを語っているわけではない。つまり、この連続性の根柢は、ポルタメントのような音の現実的な連続ではなく、音の相対的な関係であり、それは調性システムを前提としているのである。以上のようにリーマンは音の移行を緊張の線的な変化として捉えているのである。<sup>(14)</sup>

このような音の高さの変化による連続的な緊張の増加や減少と共に、音の刺激から形成される空間表象について、リーマンは次のように述べる。

⑨「音の高さの把握、つまり、他の言葉では示すことができない質感の把握は、……中略……実際、一種の空間表象 *Raumvorstellungen* をひきおこす。しかし、その空間表象は連想に帰因するものではなく、寧ろ、生じている刺激自体の直接的な作用である。」(E. S. 43)

このような緊張の連続的な変化や空間表象を、我々は自然の音や雑音に感じることはなく、音楽に対してのみ、つまり、音階に属する音、即ち、形を構成する音、にのみ感じるのである。<sup>15)</sup>

### 三、音の動きから感じるもの

リーマンは、音の運動について次のように言う。

⑩「複雑な、つまり、およそ音楽的な、造形は全て、……中略……和声とリズムの連続的な共働作用に基づく。これらは音運動に秩序と尺度をもたらし、その音運動をはじめて芸術にする二つの要因である。和声とリズムは、それらが音の動きを測定可能にするという共通性を持つている。」(E. S. 88)

この和声とリズムという秩序と尺度によって、それらなしの音よりも遙かに複雑なものを、我々は音楽から感じ取れるようになるのである。何故ならば、調性機能や拍子という場の設定によって、同じ音、同じ和音、同じ長さ、でも、場のどこに位置しているかによって、我々は、それらを様々に違って感じうるからである。

先ず、和音について(拍子については次の章で扱う)のリーマンの見解を見る。彼も後のエネルギー論者達、例えば、クルトやツツカールカンドル等と同様、絶対音的な和音の種類によって音の融合度が定まる(例えば、c—e—gは何調のどんな状況でも同じ感じがする)とは考えてはいない。その場合、槍玉に挙げられるのがシュトゥンプで<sup>16)</sup>

ある。クルトがシウトウムプを激しく批判している（註（30）の拙稿参照）のと同じく、リーマンも、シウトウムプが音の融合程度を簡単にその振動数比によって五段階（融合度の高いものから、オクターヴ↓五度↓四度↓三度と六度 それ以外）に分け、一義的に協和、不協和な音を決定しているのを批判する。何故ならば、同一和音でも状況によって、協和にも不協和にもなりうるからである。

①「例えば、 $e - g - h$ を $e - g - c$ の意味「cが臨時に変化させられてhになったという意味」で聞くこと、つまり、hを $(e - g - c)$ という和音からすれば）不協和な音として理解することのみが、可能なこと、具体的な事例に於いて見られること、なのではなく $e - g - h$ を $e - gis - h$ の意味「gisの音が臨時に変化させられてgになったという意味」で聞くこと、或いは逆なこと、も可能なことであり、その場合には、第三音が不協和な音（変えられた音）として生じているのである。」(E.S.109)

即ち、その場の和声状況を考慮に入れなければ、どの音が不協和な音であるかは定まらないということである。

和声的感覚が、シウトウムプの行ったような融合度によるものではないことを示す別の例として、リーマンは、平行五度、平行八度の禁止事項を挙げる。完全五度や完全八度は、シウトウムプ的な融合度からすれば協和音程であるにも拘らず、両者の平行進行は和声学では禁止されている。その理由は次のようである。

②「厳密なポリフォニー様式、例えば、四声フーガの声楽曲、でのオクターヴや五度の平行進行は、禁じられている。というのは、この関係にある声部の融合が、それらの声部の識別を全く困難にってしまうからである。そして、又、その他の所では声部が識別されている曲の中に、突然、同じ融合力を持つこのような二つの音程が続く場合には、二つの声部を一つと見做してしまう危険が生じるからである。」(E.S.116)

この平行進行の禁止の真の理由は、識別が困難であることに伴う不快感であるとリーマンは言う。即ち、禁止の根拠は、融合度そのものにあるのではなく、我々の感覚にあるのである。

⑬ 「いずれにせよ、次のことは実証済みのことと見做しうる。つまり、最も完全に融合している音程のもたらす特別な魅力や美的な快は、それが融合しうるにも拘らず、互いに識別できるということに基づいていること、そして、他方に於いて、実際の声部の間の平行オクターヴや平行五度の生み出す不快な作用は、個々の音の識別を試みてもそれも現実的に融合してしまふという事実の中に、求められねばならないということである。」(E. S. 117)

ここで、リーマンの見解に特徴的なことは、音の物理的事象を我々の感覚の側から捉え直していることである。彼は和声理論を書いているが(註(一)参照)、ここで、その和声理論の拠り所を、彼は我々の感覚に戻しているのである。例えば、オクターヴが美しい響きであるなら、それは、振動数比が二対一だから美しいのではなく、美しく聴こえるから、美しいのである。従つて、振動数比が同じく二対一であつても、美しく聴こえる場合もあれば、平行オクターヴのように不快感を与える場合もあるのである。このように、諸音が個々別々の音ではなく、関連を持った形 Form になつた時、我々は楽曲から個々の音とは何か別のものを感じ取るのである。リーマンはこのことによつて、感情が形 Form と結びついている、即ち、楽曲から感じる感情は形 Form から生じると、考えるのである。

#### 四、拍子と生理的システム及び感覚との関係

第二、第三章で音やその動きについてのリーマンの見解を見てきたので、次に、音楽の時間的な側面に関しての彼の論述を見ることにする。音楽の時間的側面であるリズムに於いて、西洋音楽の基盤になつているものは拍子であるが、リーマンは、拍子に従つたリズムの起源を古代ギリシアの韻律詩に遡つて考へる<sup>(18)</sup>。リーマンがこの古代ギリシア及び中世のリズム理論を『音楽美学の諸要素』で持ち出しているのは、西洋音楽が、有史以来、定量的で周期的なリズムを持つていたことを強調するためであつた。ここで、歴史を振り返つて見れば、これらの定量的なリズムは、長さが定量的である(長と短の比が二対一もしくは三対一になつてゐる)ばかりでなく、拍子としての周期性を持つ

ており、楽曲は終始、拍子という周期性で統一されていたのである。この周期は一拍単位で繰り返されるばかりでなく、シンメトリックに二つ集まって次の単位となり、それが又シンメトリックに二つ集まって次の単位になるというように、次第に大きな単位へと次元を上げ、繰り返される (E. S. 133-153)。(22)

リーマンは、このリズムの定量性、拍子の周期性を、我々の生理的システムと関係付ける。彼は、我々の感情、肉体的な状態、及び音楽の諸要素の三者を密接に関係させている。(23) 先ず、リズムが定量的であり、拍子が周期的であるのは、我々の脈搏が規則正しく刻まれていることに関係しているとリーマンは言う。(24)

又、彼は、リズムや拍子の周期性を、人間の様々な体感と関係付ける。

⑭「勿論、あるかなり一定した平均値を持つ周期的反復の有効な時間の長さは、このような感覚（リズムや拍子についての感覚）が成立する為の一部をなしている。そして、人は、反省の助けを借りることによって、ただ比喩的な意味でのみ、一日の時間、或いは、一年の時間のリズム的な変化にこのような意義を持たせることができる。というのは、このような経過については連続的に観察することができず、その経過を要約して表象の上で再生産することによってのみ、我々がリズムの経過と呼んでいるものと、それ「一日、或いは、一年の周期的な経過」とを似たもの、或いは、同じものと見ることができからである。」(E. S. 79)

このように彼は、複雑なリズム構成を、これ以上単純化できない最小単位にまで分析し、その周期性を自然の基本単位 *das natürliche Grundmaß* (E. S. 153, 脈搏や一日、一年の周期) に関係させるのである。(25)

## 五、モチーフと運動との関係

次に、楽曲形式よりは小さく、第二、第三、第四章で扱った形 *Form* よりはまとまっているモチーフに対してのリーマンの見解を見ることにする。彼は、モチーフ (Motiv 動機) を楽曲を分析する際の最小単位であると(26)し、その語

源から言つても (movere 〓 動く)、この語には既に運動感覚が含まれていると言つ (E. S. 157)。リーマンは、ルソーの「モチーフは芸術作品の根源的な発芽力を持ったイデー die ursprüngliche Keimkräfte Idee である」という定義を引用して (E. S. 155)、モチーフが芸術音楽の素となるものであるとする。リーマンがそれを逆説的に指摘しているのが、次の引用文である。

⑤ 「もし音楽が、心的感覚作用の自発的な表現であるだけで、それと同時に芸術的な形成……中略……でないなら、小さな断片でのリズムの分析の必然性は、勿論実証困難であろうし、拍節的に統合することも全く問題にはなりえないだろう。」 (E. S. 156)

つまり、もし音の集合が心的な感覚しか生じさせないで、芸術とはなりえていないなら、リズムの分析も拍節的な統合もできないのである。裏返せば、芸術に於いてのみ、小さな断片でもリズムの分析や拍節的な統合をなしうるのである。

先の引用でルソーの定義を用いていることから判るように、リーマンは芸術の単位はモチーフであるとしている。この最小単位 (註 (26) 参照) としてのモチーフは、次のように、既に運動 Bewegung を表していると彼は言う。

⑥ 「音楽的展開の最小の断片をこのように識別する際に、何が生じているかということの把握が常に重要であるということに、もし我々がこだわるなら、この最小の単位の統一性は、実はモナド (单子) やアトム (原子) であるはずはなく、寧ろ、既に出来事、即ち、運動を表していなければならぬのである。つまり、それは既に区別可能な諸部分の総合的把握なのである。」 (E. S. 157)

音楽に於いて、これ以上分解できない程の単位であるモナドやアトムにまで、即ち、一音、一和音にまで楽曲を分解してしまつたら、それは音楽としての単位ではなくなってしまう。即ち、その展開の最小の単位であるモチーフも、音楽である限り、運動として捉えられるのである。<sup>(27)</sup>

## 六、形式 Form と生理システムや感覚との関係

前章で、楽曲の最小単位としてのモチーフに関するリーマンの見解を見たので、次に、より大きな構造である楽曲形式に関しての彼の見解を見ることにする。彼は、楽曲形式とは具体的には、モチーフの模倣 *Nachahmung* と対照 *Kontrast*、闘争 *Konflikt* であるとしている。何故ならば、それらによって音楽には統一性と多様性が生まれ、それによって我々は音楽に美を感じるからである。

先ず、形式の美的側面について、リーマンは次のように言う。

⑰「美的な享受を自分に与えてくれそうな全ての創造物に対して、直観的に享受する人間精神が持ち出す要求は、常に、多様性に於ける統一性である。多様性のない統一性は単調さであり、統一性のない多様性はカオス的混乱である。そして、そのどちらも美的には、価値もないし関心を引くような重要性もない。」(E. S. 170)

このように関係する統一性と多様性を作る最小単位は、前章でも見たように、モチーフである。

⑱「メロディ的輪郭、リズム的構造、和声的内包、更には、その強弱、音色など、その特徴の全てを具えているモチーフ、即ち、短く言えば、実際に鳴り響いている音楽としてそれが具えている全てのものを具えたモチーフは、そのモチーフから形成されているはずのより大きな形式の観点からすれば、今や最も小さな統一性であり、それらが繋ぎ合わされて、より大きな統一性がつくられているのである。モチーフはテーマ的構成の出発点である。」(E. S. 171)

この最小単位のモチーフの単純な模倣から、次のようなより高次の統一性が生じる。

⑲「二つのモチーフの一致を認識することから直接生まれてくるのは、提示とそれに対する応答の関連を捉えること、即ち、両者をあわせてより高次の統一性をつくりあげることである。この高次の統一性は、第二のモチーフの出現によって成り立つもの、第二のモチーフによって完結するものである。」(E. S. 172)<sup>(28)</sup>

リーマンが、これに対してモチーフの闘争として挙げているのは、ソナタ形式の展開部に於けるモチーフの様々な

変形である。

⑳「展開部、即ち、(ハイドン以来の) 近代の器楽曲の様式の、最も美しいこの結実、は、次のような課題を持つてゐる。即ち、第一の部分で提示された二つのテーマの要素を混ぜ合わせ、万華鏡的に変化させながら組み合わせるといふ課題である。……中略……この意味で展開部は、対照的な構造というよりも、寧ろ、鬭争的な構造をしている。……中略……他方、例えばフーガや、およそポリフォニー的な楽曲の対立声部では、対照的要素が見えるのみであつて、鬭争的要素は見られない。」(E. S. 198 ~ 199)

リーマンは、このモチーフの模倣、対照、鬭争が、多層にわたつて我々の感情に関わることを指摘している。先ず、これらは、単音、和音、リズム、モチーフと同様に、直接単独に我々の感覚に作用する。つまり、我々は、同形の反復からは安定を、対照的なテーマからは、激しくアレグロ風の (ausgeragt, allegro-artig) 性格 (Charakter) と穏やかな歌うようなアダージョの風の (Tranquillo, Cantabile, adagio-artig) 性格を (E. S. 192 ~ 193) 展開部からは鬭争を感じとる。

次に、これらは組み合わせることによつてより高次な次元へと成長する。先ず、模倣的形式は、循環性、周期性を具えているが、このことは単純な繰り返しのみを意味しているわけではない。㉑の引用文などから見て取れるように、シメトリックなモチーフの繰り返しは、それが繰り返されるばかりでなく、問いと答えの関係になつており、それが更に高次のモチーフとして、次の次元の模倣、対照の単位となる。そしてそれは、また更に高次のモチーフとなる。この考えを拡大してゆくならば、最終的に楽曲全体は大きなフレーズの問いと答え(模倣であれ、対照であれ)として完結すると考えられる。更に組曲やソナタのように複数の曲が組み合わせられる場合には、一曲を単位として同じことが言える。リーマンのこの捉え方は、拍子と我々の感覚の關係と同様の關係を、楽曲全体に拡大解釈しうる可能性を含んでいる。即ち、楽曲を脈搏、呼吸、一日、一年、一生の投影(㉒)の引用文、及び、第四章、註(24)参照、

つまり、朝、昼、夜や季節の移り変わりの対照と循環の投影（リーマン自身はそこまで詳細に対応させてはいないが）と捉えることができる。この相関性にこそ、⑩の引用文にあるような多様性に於ける統一性に美的享受が存在することの根拠を、求めることができるわけである。

## 七、音の運動と音表象 Tonvorstellung

⑨の引用文にもあるように、音の高さ等では示すことのできない音楽に特徴的な質感感を、リーマンは音表象 Tonvorstellung という語で表す。彼は、Vorstellung という語を、文字通りの意味、つまり、前に (vor) 置く (stellen) という意味を込めて用いている。即ち、音表象 Tonvorstellung とは、連想によって生じたものを表す語ではなく、音楽から受け取ったあるがままの感じやイメージ (⑨参照) を示す語である。その意味で、音表象 Tonvorstellung は純粹に音を聞いて心に抱くものを表しているので、その把握には、理解や解釈は必要ない。このような音表象 Tonvorstellung の重要性を、リーマンは次のように言う。

⑪「音楽の最も内的な本質への鍵を与えうるのは、音響学でもなければ音物理学や音心理学でもなく『音表象の理論』だけである。」(I. S. 2)

このような音表象は、空間表象として捉えられる (⑨参照)。

⑫「音の高さの変化を聞くことは場所の変化を見ることに変わる。我々は、視覚表象と聴覚表象の本質の最終的な同一性を予感する。」(I. S. 12)<sup>(36)</sup>

リーマンは、このように音楽を空間表象として捉えているだけでなく、運動表象として動的にも捉えている。

⑬「音の連続 Tonfolgen が、個々別々の諸音にとって代わり、音運動 Tonbewegung の様々な把握が生じる。そして、響き das Tönen が、個々の切り離された事象の連なりではなく、関係付けられた音楽的な出来事となり、それを把握

することが、音の質にまつわる表現価値の故に、心の体験になるのである。」(I.S.10)

この心の体験とは、例えば、空中での鳥の飛行や水中での魚の泳ぎを見て、単に見ているだけでなく、自己の体験として自分も飛んでいるような、泳いでいるような気分になる場合と同様の体験である。<sup>(11)</sup>音の動きの体験と鳥などの動きの体験をバラレルに捉えて、リーマンは次のように述べる。

⑭「この〔音の〕運動を表象する(心に抱く)ことと Vorstellen は、意志を伴った運動に現実に参加することである。それによって、魂、即ち、生き生きとした人間精神は、この運動自体を実現し、そこに於いて自己の精神の存在や作用力を楽しむのである。」(I.S.15)

このようなリーマンの捉え方、つまり、音楽を運動表象として捉えること、は、かなり動的な音楽解釈である。

### 結 エネルギー論の萌芽として音の運動 (Bewegung) と心の動き

周知のように、エネルギー論とは、クルト等によって論じられた理論であり、そこでは、音楽が力動的に捉えられている。彼らは、音楽から単なる諸音を聞くのではなくエネルギーを感じることの重要性を強調し、その為、音楽から感じられる運動性に注目する。例えば、クルトは、次のように言う。「諸音が先ず最初に存在し、それらの間の接合が後から与えられるのではなく、運動しているという特徴が第一の根源的なものである。<sup>(12)</sup>」そして、クルトは、このような運動の発動の場の体験が音楽には不可欠であるとし、その発動の場としての音楽空間を重視する。「諸力の働きとぶつかり合いを体験する時、我々はこの活動の行われている『或る所』をも、纯粹心理学的に体験することになる。<sup>(13)</sup>」つまり、クルトにとって、音楽空間とは音楽聴取にのみ特有な空間、音楽以外の音からは感じられない空間であり、それは運動性、重力、エネルギー、に満ちた空間である。

このようなエネルギー論と本論の第七章までに於いて見たリーマンの理論とを、次に比較してみたい。リーマンに

よれば、我々は音楽に特有のものを *Form* から直接感じる、即ち、主観的に体験することができるのである。そして、このような *Form* は、人間の生理的なシステム（脈搏）や無意識的記憶（一日、一年の周期）の投影であり、その存在は、楽曲が芸術作品である為の必要条件なのである。そして、我々は、そのような *Form* に対して、直観的に感性的に美的快を感じる。従って、音画や描写音楽のように客観的な理解が必要とされる音楽よりも、絶対音楽のように主観的に体験される音楽をリーマンは重視するのである。その理由は、理解を必要としない絶対音楽では、音の動きから、それが表現する感情（もちろん、普通に言われる感情だけの意味ではなく、心に感じるものという意味である）を、直接感じることができるからである。

このような動きから感じられる感情は、全ての人間に普遍的なものだとリーマンは考えている。その点では、彼はその後のエネルギー論者達と同じ考えを持っている。何故ならば、リーマンを含め彼等は、和声理論に基づいた楽曲分析を根拠に、音型と感情（エネルギー、緊張感、方向性等）を関係付けているため、ある人はそう感じるが、別の人は感じないというような不明瞭さにはそこにはないからである。従って、音型から感じられる感情は芸術家のものでもとともに聴衆のものでもある。つまり、音楽家は音型を以て感情を表現できるのである。リーマンは次のように言う。

㉔ 「音楽は全くくそをつくことができないと思いつつ言うことができる。」（E: S.209）

このように音楽から感情を直接、純粋に普遍的に感じとれること、つまり、主観的に体験できること、言い換えれば、それに同化し *identifizieren*、自己自身で体験しうることの根拠は、音も心も共通して動くという性質に他ならない。リーマンはヘルダーの言葉を（百年も前に指摘していることに敬意を払いながら）『カリゴネー』から引用する。

㉕ 「音楽はそれ〔歌詞やダンスとの結びつき〕を、精神が肉体を超越するように超克しなければならない。というのは音楽は精神であり、最も内的な力の大きな性質、つまり、運動と同族だからである。」（Kalligone, I. S.169, E.

S.204）

音は動くからこそ直接我々の心も動かすことができるのである。リーマンは音の運動に関して次のように言う。

②「我々は心と身体の合成物であるので、運動が生じているのを見るだけでなく、自分のものとして運動を作り出す。」(G.S.18)

そして、音が動くという印象が音楽に空間表象を生じさせる(⑨参照)のであり、それによって視覚的なものとも結びつく。<sup>(34)</sup>しかし、我々は、音があたかもこのような空間的な物体であると錯覚する、或いは、それらを描いていると客観的に把握するのではなく、自分も動いている気分になるのである。

リーマンのこのような理論は、確かにクルトやツツカーカンドル程にエネルギーや緊張感の変化を詳細に研究したものでない。しかし、彼は⑧では緊張の変化に、②では空間性に、註(3)の引用文や②では運動性に確かに言及している。或いは、第四章の拍子の捉え方は、ツツカーカンドルと共通するものである(註(29)参照)。或いは、シュトゥムプを批判しながら、⑬の引用文のように、状況に則して我々が各々の音や和音やリズムをいかに感じるかを追求している態度は、クルトやツツカーカンドルにも共通している態度である。<sup>(35)</sup>又、リーマンの用いているこれらの概念、つまり、緊張、空間性、運動性は、後のエネルギー論者にとつても重要な概念である。何故ならば、エネルギー論者にとつてそれらを感じることは、音楽と音楽以外の音とを分ける契機であるからである。従つて、音楽に対するリーマンのこの態度の延長に、クルトの音楽に於ける運動、エネルギー、空間表象、緊張エネルギーの線的な把握、等の細かい分析やツツカーカンドルの音や拍子の力動的な分析があると言える。

周知のように、エネルギー論とは、シェーフケが『音楽美学史概略』<sup>(36)</sup>の中で、音楽理論史を分析して、二十世紀初頭と同じ傾向を持った音楽美学者達の理論を総称したものである。その中で、シェーフケは、エネルギー的な考え方(Energetik)をする(例えば、力動的な解釈 die dynamische Interpretationをする、緊張美学 Spannungsästhetikとして特徴付けられる、内的力動性 Innendynamikとか形の力動性 Formdynamikという表現を用いる、力概念 Kraftbegriff

を示している、同書、S.394-395等）学者として、シエンカー、イエーデ、ハルム、メルスマン、そして、クルトの名前を挙げている。それに対しリーマンに関しては、シエーフケは同書の中で、彼らと別のジャンルの思想を持った学者、つまり、シュピッタ Spitta (1841-1894)、アーベルト Abert (1871-1927) 等と同列の学者の中に組み込んでいる。シエーフケは、エネルギー論がリーマンらの直観や概念に近い思想であり、又、シエンカーやハルムの作品研究が多分にフォルマリステイックな要素があり、当時の有機的な分析（つまり、エネルギー論的分析）は、リーマンらの深められたフォルマル的な分析から生じたものであることを認めながらも、リーマンらの理論をフォルマリスムスの理論としてエネルギー論とは一線を画して位置づけている（同書 S.425-426）。

しかし、シエーフケがエネルギー論者として位置づけているクルトは、その著書『音楽心理学』の中で、かなりの部分、リーマンを引き合いに出して論を進めている。<sup>(17)</sup>勿論、彼は、リーマンに対して賛成しているだけではない。例えば、同著ではリーマンの理論を「非合理的な根本現象に単純に合理的な思考法則を押しつけている」（同著 S.44）と自分の論述の新しさと正当性を主張するために、批判している場合もある。或いは、本稿でも紹介したリーマンの音表象についての論文（I）を引き合いに出して、クルトは、「音表象の概念はもはやここでは十分ではなく、運動統一の概念にそれは譲らねばならぬ」（M. S.95）と言い、音楽には、リーマンの概念よりも動的な概念が必要であることを説いてはいる。しかし、クルトが、諸音の間から、つまり、響きの外から感じる力の流れを、グリッサンドのように実際に動く音を指しているわけではないとし、音から全く解放されたエネルギーであると捉えていること（M. S.103）は、リーマンが⑧、⑨のように、緊張の変化はポルタメントのようなものではなく、他のことでは示すことができない質感覚であると捉えていることと、同じことである。或いは、クルトは、運動性の欠如を指摘しているが、リーマンの言う表象 *Vorstellung* に関して、次のようにも言っている。「リーマンが表象 *Vorstellungen* に、現実存在するもの（例えば、〔現実には聴こえる〕和音）を補完したり、価値ある関係へと関連付ける能力があることを

認める時、彼は、非常に本質的なことを強調しているのである。」(M. S. 47-48)<sup>(38)</sup>そして、又、クルトは、リーマンが、音楽の拍節を人間の生理と関係付けて説明していることも、次のように評価している。「リズムの基準尺度は、リーマンが強調しているように、肉体的機能(鼓動)の基準尺度と関係している。つまり、我々は、テンポを、呼吸や鼓動に対するそのリズムの主要アクセントの關係に従って、『速い』とか、『遅い』とか、感じるのである。」(E. S. 300) これらのことから判るように、リーマンは、かなり重要な影響をクルトらに与え、<sup>(39)</sup>リーマンの研究はその後の音楽美学の方向を示していると考へうる。即ち、リーマンは、業績としては和声分析が一般に注目されるが、彼が音楽を運動として捉え、音の形Formを主観的に捉えるあり方を分析し、それに注目したことは、エネルギー論への礎となつていたのである。

## 註

- (1) これらの業績に関しては、拙稿「H・リーマンの音楽美学——その主観性の観点について」(東京大学文学部美学藝術学研究紀要『研究』7、1988)で述べたので、ここでは、リーマンの主な著書のみを紹介する。音楽辞典：Musik-Lexikon (1882初版)、『和声理論書：『和声の本質 Die Natur der Harmonik』(1882)、『和声二元論の問題 Das Problem des Harmonischen Dualismus』(1905)、『作品分析：『ベートーヴェン Symphonien』全曲 全三巻 L. Beethovens Sämtliche Klavier-Sonaten. 3 Bde.』(1914-1919)』等々。
- (2) H. Riemann, 『音楽美学要綱 Grundlinien der Musik=Aesthetik』(1887 略G)。
- (3) 以上、拙稿「H・リーマンの音楽美学——その主観性の観点について」第一章「主観性にまつわる諸概念」の抜粋、要約。この音の動きと共に心が動くことを、リーマンは共体験 *Mit erleben* という言葉で表す。彼は、共体験に関して次のように言う。「音楽に於いて」重要なことは、まさに知覚したものを共体験することであり、いわば、それを主観化することである。」(G. S. 21) この共体験の具体的な説明として、挙げているのは次のような例である。例えば、天使が「翼を広げている」絵を見て、自らも翼を広げたような気分になるような場合である。この場合、観賞者は主観的体験をすると共に、絵の中の天使と共体験をし、又、観賞者同士、或いは、絵を媒介に作者とも共通体験をする (G. S. 17)。この音の動きと心の動きの共通性について彼は次のように言う。「我々の情動、我々の感情の全ては、運動であるか、少なくとも、運動を伴っている。音は

それ自身が変化するのにつれて変化してゆく印象によって、我々の中に運動を生じさせるが、この運動と我々の情動の連続という運動の間には、幾つかの相似点、類似点がある。そしてそれらは、人が感覚した殆ど全てのものを、声に出して人に知らしめているということから見て（註(10)の引用文参照）、間違えようのないものである。この手段によって、音は単にそれの運動を我々に伝えるだけではない。音は情動の持つ運動を我々の中に生じさせることができる、即ち、この情動の動きを音がそれに似た運動によって描くのである。」(E. S. 21-22) (註(9)参照)

- (4) リーマンは、この「我々が主観的に体験することのできる音楽に、対照的な音楽は、「客観化する音楽 die objektivierende Musik」[描写する darstellend] 音楽、「説明する illustrierend」音楽 (G. S. 25, S. 62, S. 91) であるとす。それは、「客観的に聴く objektiv hören」(G. S. 17) 或いは「客観的に知覚する objektiv wahrnehmen」(G. S. 17) ことをしなければならぬ音楽である。例えば、標題音楽のような音楽である。従って、このような楽曲では、それが意味する内容を我々は頭で理解しなければならぬ (G. S. 17)。(以上、拙稿「H・リーマンの音楽美学——その主観性の観点について」第一章「主観性にまつわる諸概念」の抜粋、要約)。註(3)での例に例えば、翼を広げた天使が記号化されている絵を見て、それは「翼を広げている姿を描いた絵である」と認識することが、客観的知覚である。

- (5) 例えば、リーマンは「専ら感情表出を目的にする絶対音楽の作用の手段はいかなる説明も序文も解釈も必要とせず、他の芸術と無関係に現れる。」(G. S. 55)と述べている。

- (6) 形式の知覚と主観性の問題に関しては、拙稿「H・リーマンの音楽美学——その主観性の観点について」の第三章で簡単に触れたが、ここでは、その関係についてもっと深く追求したい。

- (7) これらに關しては後に詳しく述べる。

- (8) 美的 *aesthetisch* という語は、少なくとも、「音楽美学要綱」と「音楽美学の諸要素」(註(9)参照)を調べる限りでは、Formを持った対象に対してのみ用いられている。

- (9) H. Riemann, 「音楽美学の諸要素 *Die Elemente der Musikalischen Aethetik*」(1900 略 E)

- (10) リーマンは、音高、音の強弱、速度を「音楽表現の根源的要素 *die elementaren Faktoren des musikalischen Ausdruck*」として、音楽を主観化する上での重要な要素としている。これらの要素と主観化との関係を、彼は声の状態と心の動きとの関係から捉えている。例えば、我々は、心が興奮すれば声が大きく高く早口になり、意気消沈すれば弱く低くゆっくりとした喋り方になる。又、逆に、話し手が恐怖にかられて話せば、用いられている言葉がたとえ理解できない外国語でも、受け手も切迫した気持ちになるし、話し手が楽しそうに話せば、受け手も明るい気持ちになる。同じく、嵐の音を聞けば、恐怖に晒されるし、長閑な鳥の声を聞けば、穏やかな気持ちになる。このような音と心の関係は、音楽を我々が主観化する上で重要な役割を担っていると彼は言う (G. S. 5-7, E. S. 66-67等)。しかし、この関係は、その例からも判るように、音階や拍節を持つ音

樂との間にのみある関係ではなく、音楽外の日常音との間にもある関係である。詳しくは、註(一)に挙げた拙稿を参照。

(11) ④の引用文には、形 Form ということには含まれていないが、この引用文が含まれている『音楽美学の諸要素』は、第二章「形を与える原理 Die Form gebenden Prinzipien」の副題が「和声とリズム Harmonie und Rhythmus」となっており、そこでは、音、和声、リズム、形式が、形 Form の構成要素として考察されている。

(12) リーマンはこのように純粹に音を聞いた時に受ける感覚による音の呼び方と、古代ギリシア人が用いたテトラコード内の音の呼び方を区別している。例えば、古代ギリシアでは、現代でいう所の一番高い音は、ネーテー「最低」と呼ばれ、又、現代でいう所の一番低い音は、ヒュプター「最高」と呼ばれていた。しかし、これはリラの弦の視覚的な位置関係によるもので、音から来る感覚によるものではない(E. S. 36-37)。

(13) 註(10) 参照。

(14) リーマンには、音と調とのこの関係について、これ以上の詳しい説明、即ち、調性内の何番目の音がどのような機能を持つというようなことに関する記述、はない。後にクルトやツツッカーカンドルが、音を緊張状態の変化や方向性を持ったものとして、リアマンに比べてより力動的に捉え、詳しい研究を行っている(註(35)の拙稿参照)。

(15) この音の変化を空間表象として捉える見解は、音楽をエネルギーとして捉えている後のクルトなどにも共通して見られる。そして、リアマンよりも、より詳細な分析を行っている(註(30)参照)。

(16) C. Stumpf (1848-1936); "Tonpsychologie" 1890.

(17) 譜例①

譜例①

(a) e g h Δ

(b) e g h Δ

(c) e gis h Δ

△ = 不協和な音



(21) 譜例③参照。

譜例③

The image shows three musical staves with rhythmic notation. The first staff is labeled 'in Mittern.' and has a bracketed group of notes with a circled '3' below it. The second staff is labeled 'in Galben.' and has a bracketed group of notes with a circled '2' below it. The third staff is labeled 'in Ganger.' and has a circled '2' below it. Below the staves are three diagrams representing rhythmic patterns: the first is a vertical line with '1+1' above it, the second is a bracketed group of '2+2' with a dot above it, and the third is a bracketed group of '4+4' with a dot above it. At the bottom right of these diagrams is a bracketed group of '8+8'.

E. S. 141 ~ 142

- (22) ツッカーカンドルは、同じ「ト」を、拍子の波 time wave の力動性としての律動性 the metrical qualities as dynamic qualities として力動的に捉えている。(V. Zuckerkandi: 『音と象徴 Sound and Symbol』(略S.) (1956) p. 151 ~ 200 参照。)
- (23) リーマンは、我々の感情の動きと音楽との関係を心の動きと声との関係に則して、次のように言う。「音量の増強はさしあたり、発声に於いて表れてくる心的興奮の増加、増強の外化にすぎず、それ故、我々が、同様に興奮の高まりの表出を見出した音高の上昇と平行関係にある。」(E. M. S. 67)
- (24) 我々は、この脈搏を基準に速さを感じるのである。つまり、脈搏 (60 ~ 80 / 分) と同じぐらいの速度 (一拍 || 80 / 分) は中庸 (Moderato) 、それよりも速く速度は速く (Allegretto, Allegro, Presto, etc.) 、それよりも遅い速度は遅く (Andante, Adagio, Largo, etc.) と感じる。
- (25) アリストクセノスの言葉をリーマンは引用し、それをクロノス・プロトスと呼んでいる (E. S. 145)。

(26)

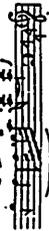
リーマンは楽曲の特徴を表す最小の単位をモチーフと呼ぶことを、次のようにA.B.マルクスにならっている。「メロディの最も小さい単位に対して与えられた『モチーフ』という名は、A.B.マルクスの作曲理論(1937、第一巻)によって音楽の形式理論に取り上げられ、はじめてより一般的になった。」(E.S.154)

(27)

次の譜例はいずれもリーマンがモチーフの運動感覚として挙げている例である。それらは短くても、既に様々な運動感覚が表現 ausdrücken されている(リーマンは「表現する ausdrücken」と「描写する malen, darstellen」を区別し、感情に関しては「表現する」を、標題音楽的な内容に関しては「描写する」を用いている。即ち、前者は先入観なしに聴いた時に生じる感情と音楽の関係について、後者は記号化によって理解される概念と音楽の関係について言及している)。譜例④に対してのリーマンの説明を見ると次のようになる。例えば、(a)は連続的な跳躍の印象を(二小節目で下降することによって頂点が強調される、E.S.163)、(b)は運命の固い無慈悲な一撃 Schläge によって懇願しながら上昇する印象を(E.S.164)、(c)は始めに媚びるように滑り、そして断念して下に沈み、更に憧れ、期待しながら立ち直る印象を(E.S.164)、それぞれ与える。又、(d)のように数多くのモチーフが様々な声部に現れる対位的楽曲では、強い緊張 starke Anspannung、憧憬しながらの上昇 das sehende Emporstreben(二小節目から二小節目のfにかけて主要テーマを伴ったアルト声部)、十六分音符モチーフの快い慰め schmeicheln(それは主要テーマであるアルトの回りを花輪のように絡



(a)



(b)



(c)

ネーナーザン：ソナタ “悲劇”



(d)

パッサン：平均率 第一巻



み合っている sich wie Blumengewide um das Hauptthema schlingt) 等々が与えられている。そして「これらバッハの四声の色彩豊かな生命 das buntestaltige Leben der vier Stimmen Bachsを我々は、自発的に共同体験する mit dem Willen miterleben (E. S. 169) のである。

(28) 次の譜例⑤は、リーマンが、モチーフの組合せ、即ち、模倣と対照、闘争として挙げている例である。(a)は $\beta$ が $\alpha$ の単純な繰り返し返し Wiederholung になっている。(b)は $\beta$ の左手が $\alpha$ の左手を少し変形して繰り返し返している。(c)は、対照的になっている例( $\alpha$ の部分と $\beta$ の部分)である。このような対照的なモチーフの用い方は、例えば、ソナタ形式の第一主題と第二主題(一方が快活ならばもう一方は穏やか、或いは一方が短調ならばもう一方は長調、等)、ソナタや交響曲の第一楽章と第二楽章(通常、第一楽章が速く、第二楽章がゆっくり)、或いは、(c)の場合のようなフーガのテーマに於ける二つのモチーフの組合せとして楽曲に現れる。

(29) 音楽象に関しては、詳しくは、拙稿

「リーマンの音楽美学に於ける音楽象 Tonvorstellung の概念」(『現代の

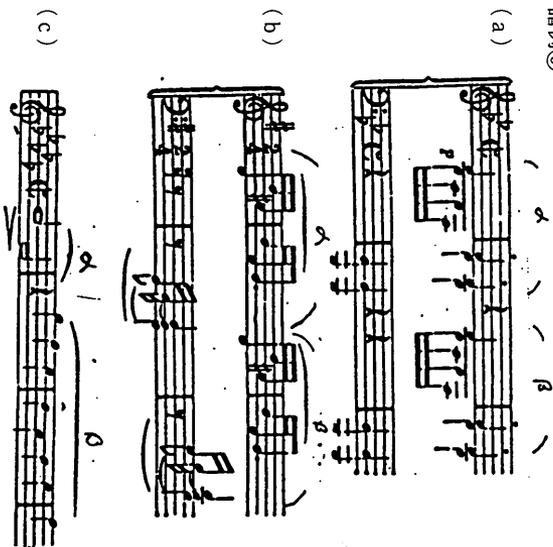
状況における藝術体験とエートス平成3・4年度科学研究費補助金

(総合研究A) 研究成果報告書』研究代表者 藤田一美 平成5年

3月 東京大学文学部) 参照。

(30) 音楽が視覚表象と結びついていることとは、よく指摘されるように、例えば「高」「低」等の非常に多くの音楽用語が、空間表象の用語を用いていることから判る。リーマンはこのような音楽と空間表象の結合を、声帯という肉体の状態と声の關係から説明する。例えば、高い声を出す時は声帯が上がるし、低い声を出す時は声帯が下がる。しかし、こ

譜例⑤



ベートーヴェン:  
ソナタ Op22  
E. M. S. 171

ベートーヴェン:  
ソナタ Op14-2  
E. M. S. 172

バッハ: 平均率 第一巻

のような空間表象は、序や第一章で触れた根源的要素と同様に、例えば、「車の車輪が急にストップする音は強く緊張感に富んだ音である」などと日常の音に対しても、同様に用いられる空間表象である。それに対し、クルトが音楽の成立根拠として取り上げている音楽の於ける空間性は、音楽のみ存在する力動的なるもの、つまり、緊張やエネルギー（日常の音からは感じられないもの）、を感じられる空間である（詳しくは、拙稿「音楽におけるエネルギー——E・クルトの心理学的解釈——」（雑誌「美学」1986, 147号）参照）。従って、クルトの言う空間性は、リーマンの論に於ける空間性よりも、より力動的な概念である。

- (31) 註(3)参照。
- (32) E.Kurt: "Grundlagen des linearen Kontrapunkte" 1917 S.17
- (33) 詳しくは、拙稿「音楽におけるエネルギー——E・クルトの心理学的解釈——」参照。
- (34) E.Kurt 「音楽心理学 Musikpsychologie」1931 (略M.) S.131
- (35) 例えば、高い音は明るさ、軽さ、透明感の空間表象や転義的な意味に於ける天国的なものの表象を、低い音は暗さ、重厚さ、巨大さの空間表象や悪魔的なものの表象を、弱さは幻のようなものを、強さは強力なものを、恐ろしいものの表象を目覚めさせうる (E. S.208)。しかし、勿論、それはバロック時代のフイグレンレーレのように、音符の視覚的な形が蛇のようであるからその音型は蛇を表すというように、視覚的な意味での形ではない。
- (36) 拙稿「音楽におけるエネルギー——E・クルトの心理学的解釈——」及び、「ツツカーカンドルの音楽美学象徴としての力の概念について」(東京大学美学芸術学研究室紀要「研究」9, 1989)参照。クルトのシュトゥムプ批判は、「音楽心理学」の S.151—160 ツツカーカンドルのシュトゥムプ批判は、「音と象徴」の p.86—87p.クルトは「音楽心理学」の中でシュトゥムプを批判する際に、リーマンが批判していることを引き合ひに出している (M. S.155)。
- (37) R.Schäfer (1895—1945): 「音楽美学史概略 Geschichte der Musikästhetik in Umrissen」1934 エネルギー論に関して主に論述している部分は、同書の S.393—427
- (38) ツツカーカンドルの「音と象徴」の中には、リーマンに対する論述はない。
- (39) ページ数が、リーマンに対する肯定が先で、否定が後になっているのは、クルトがリーマンも正しいが自分の方がもっと正しいことを主張したためである。
- (40) ツツカーカンドルはリーマンを「音と象徴」の中で引用してはいないが、クルトを多く引用している。