

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 —

伊 藤 るみ子

序

二十世紀前半の音楽美学を代表する学説の一つに、音楽に内在する力や法則を認め、音楽の本質を力動性に求めるエネルギー論がある。そのエネルギー論者の一人、ヴィクトル・ツツカーカンドル (Victor Zuckerkandl 1896~1965) は、音楽美学者であると共に、ウィーンでオペラの指揮者などを努めた実践家でもある。それ故、その音楽美学は、実際の演奏、聴取に於ける経験的事実に立脚している。彼は経験に基づいて、音楽としての音の機能を力動性として捉える立場をとる。しかし、ツツカーカンドルの見解の特徴は、音の力動性を、我々がただ感じたような気がするだけのもの、単なる心的なもの、としてではなく、音自体に実際に存在するものとして捉える点にある⁽¹⁾。その意味で、音楽の力動性は彼にとって内的世界 (inner world) の現象ではなく、外的世界 (external world) の現象である。本論では、この様なツツカーカンドルの思想を二つの点、即ち、音楽の力動性についての概念及びその根拠、そして音楽の力と人間との関係、に即して明らかにすることを目的にする⁽²⁾。

Ⅰ 力動性

1 音の力動性

ツッカーカンドルは単なる音 (sound) と音楽 (tone) とを区別し、その差は音が力動性を持つか否かによるとする。例えば、猫がピアノの鍵盤の上を歩くことによって鳴る音を聞いても我々はそれが音楽であるとは思えないが、どんな稚拙なメロディでも作曲された作品は音楽と感じる。つまり、ある音がメロディを構成していると感じることは、その音が、音高、長さ、音色だけでなく、他の音と特殊な関係を持っていると感じるということである。その意味では、音楽の把握は言語の把握の場合と同様である。例えば、あいうえお等の日本語構成音以外の音が用いられた音の集合は、勿論日本語ではない。しかし、それだけでなく、たとえそれらで構成されている音の集合でも、単に無作為に並べられているものは、文章どころか単語ですらない。同様に音楽に於いても、一オクターヴ十二音以外の音高の音の羅列は勿論音楽ではないし、猫がピアノの上を歩く例の様に、十二音によって構成された音列でも無秩序に並べただけのものは音楽ではない³⁾。そこに何らかの法則性が認められなければ、音列は音楽にはならないのである。しかし、言語の場合と違って、音楽の場合、音列は人為的に意味を与えられたものではなく、又、指示する対象もない。言語に於いては、例えば「青」には指示する対象があるので有意味であるが、「アイウ」にはないので無意味であるという様に、指示する対象の有無によって音列が有意味かどうか決まるが、音楽に於いては、どのフレーズにも指示する対象はない。それにも拘わらず、我々はある音列に対してそれがメロディであるかないかの判断を下す。ツッカーカンドルは、この様に音同士を関係させ、音列をメロディとして感じさせるものは、音の力動性 (dynamic quality) である⁴⁾と考える。即ち、「新しい質がそれ〔音〕に加わった。力動性と呼ぶべ

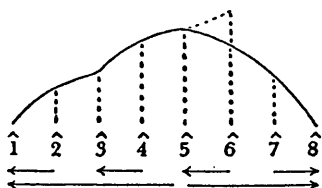
きものである。」(S.S.p.19.)

この新しい質とは、例えばニ長調に於いて、ホの音には終止感を与えず、ニの音には終止感を与えるもの、或いは、ホや嬰ハの音で終止したならば、ニの音に移行して終止したいと感じさせるものである。つまり力動性とは、音の物理的な質(音高+長さ+音色)ではなく、音が動いたり止まったりしている様に我々に感じさせる質(終止感、ある音へ進みたいという欲求)である。彼は次の様に言う。

「音楽を聞くことは音を聞くことではなく、音の中に、そして音を通して音が七音組織〔ディアルティック音階〕の中で響く位置を聞くことである。」(S.S.p.36.)

この音組織の中で響く位置とは、調性内での主音との位置関係である。それ故、調が決まれば、各音の力動性は決まる。その力動性、即ち、音の力学的方向を図で示すと図①の様になる。この図は、下の大きい矢印が先ず、〈5が音階に於ける力の方向の転回点で、〈2、〈3、〈4、〈5は〈1に、〈5、〈6、〈7は〈8に向かうことを示している。上の小さい矢印は、それに加えて〈2は〈1に、〈7は〈8に、他よりも強く向かい、〈4は(〈1に向かうと同時に) 〈3に、〈6は(〈8に向かうと同時に) 〈5に向かうことを示している。音階上の各音は、この様に主に主音或いは属音に向かう力をもっている。我々は音階を聞く時、個々別々に音を聞くわけではない。〈1から〈8までの連続として一つの体験をする。〈1「から出発 departure from」し、〈8「前進 advance toward」し、〈8「に到着 arrival at」するのを聞く。ツッカーカンドルは、この「出発」、「前進」、「到着」||「出発」……という音階進行に於ける輪廻と、図①のカーブの上下関係が真の意味での音の方向、上下関係を示しているとする。つまり、〈5が〈1、〈8から最も遠くに存在し、カーブの位置が下になるにつれて、

図①



へ1、へ8への向かい方は強くなるのである。図①の様な音の位置関係は、音高の上下関係とは全く異なるものであり、それをツッカーカンドルは「音の力動的場に於ける運動 motion in tonal dynamic field」と呼び、単なる音の高低を示す「音空間に於ける運動 motion in tonal space」と区別する⁽⁹⁾。即ち、力動的場とは音の力に基づく秩序の場である。

この音の力動性を聞くということは、力動的場を知覚することであり、具体的には、調を認識することである。そして、この力動性の知覚、調の認識は、直観的なものである。つまり、我々は音楽を聞く時、たとえその曲が何調であるかを教えられることなく聞いても、調を直観的に判断するし、たとえ調が判断できなくとも、各音の力動性やその秩序の場を直観的に知覚している。つまり、音楽の教育を受けた人でなければ、音名や調名は言えないが、その曲を好んで聴いている人は誰でも、音の力動性とその力動的場を捉えている。この経験的事実に関して、彼是我々が音楽から感じる力が我々自身の心的作用の音楽への投射であるとは考えない。それは、彼が、『音と象徴』の副題を『音楽と外的世界』としている点からも窺える。彼によれば、「内的世界 inner world」の錯覚によって「外的世界 external world」のできごとである音楽に、我々は力動性を感じるのはなく、音自体に具わる力動性を外的世界の現象として、あるがままに感じ取っているのである。ここにその学説の独自性がある。そこで彼は、音の力動性を主体の側に認めようとする鼓動説 (Pulse Theory)、連合説 (Associationism) を批判の対象にする。まず、鼓動説によれば、力動性の説明は次の如くである。人間には、無意識に二の倍数を単位に数える習癖（例えば、チック、タック）がある。音を聞く時にも我々は、その習癖と同様に音の振動数を二の倍数を単位として聞く。勿論、音を聞く場合に、我々は音の振動数を明確に把握しているわけではないが、無意識の選択によって二の倍数倍の振動数の音（一オクターヴ、二オクターヴ……）に反応する。従って、ある音を主音として受け入れたならば、振動数比がその音の振動数の二の倍数である音（全ての主音）に関しては、我々は、抵抗なく受け入れるが、

その他の音に関しては、秩序を乱す音として主音に戻したいと欲するのである。この様に鼓動説は一オクターヴが同じ音に聞こえる現象を説明する。

この鼓動説に対してツツカーカンドルは先ず行進の例を引いて批判する。もし行進で一人だけ異なるステップをする人がいれば、見物人は違和感を覚えるだけでなく排除したいと思うであろう。排除という点では、このステップを乱している人と主音以外の音とをパラレルに考えられるが、それでも音楽は行進と次の点で異なっている。

「見物人は妨害しているステップ自体の中には、他の人々のステップへの方向性、或いはその傾向すら見出さないだろう。」(S.S. p. 29.)

「そこには〔行進のリズムを乱すステップには〕、妨害、不一致、矛盾は存在するだろう。しかし、我々がメロディの中の音にはっきりと聞く他の音への指向性、牽引性、方向性の要求はそこには存在しないだろう。」(S.S. p. 29.)

即ち、行進の場合は、妨害者を排除したいと欲するのは我々見物人であるのに対し、音楽の場合は、我々が主音以外の音を排除したいと欲するのではなく、音自体が持つ主音へ向かう力を我々は聞き取っているのである。つまり、鼓動説によって説明される妨害と平衡への欲求は、主体の欲求であって対象の欲求ではない。従って、鼓動説は感情移入の説明にすぎず、音の力動性の客観的説明にはならないとツツカーカンドルは言うのである。⁽⁷⁾

次に連合説による力動性の説明は次の様である。音の力動性は本来音にあるのではなく、我々が経験によって知覚できるようになるものである。即ち、主音の終止感や、 $\langle 2 \rangle$ や $\langle 7 \rangle$ が $\langle 1 \parallel$ 主音に落ち着こうとする力を感じるのは、 $\langle 2 \rangle$ — $\langle 1 \rangle$ 、 $\langle 7 \rangle$ — $\langle 8 \rangle$ の終止を多く経験した結果であり、その経験に基づいて、我々は $\langle 2 \rangle$ や $\langle 7 \rangle$ を聞く⁽⁸⁾とそれを主音へ向かわせようとするのである。

それに対してツツカーカンドルは次の二点から連合説を批判する。

「(一)、この理論は仮定であり、事実に矛盾する結論を導いている。(二)、もしこの理論が正しいなら、音楽の〔歴史的〕発展は實際辿った道を辿らなかつただらう」(S.S. p.40.)

「(一)の「事実に矛盾する」とは、例えば、ベートーヴェンの第九交響曲に於いて、 $\langle 2 \rangle - \langle 1 \rangle$ は終止として用いられるよりも、 $\langle 2 \rangle - \langle 1 \rangle$ の後に音が続く場合の方が多いのであるから、多く経験したから $\langle 2 \rangle - \langle 1 \rangle$ に終止した感じを持つようになったとは考えられないということである。(二)の意味は、音楽史に於いて教会旋法からディアトニック音階へと移行する際に、もし、判断の基準が経験にあるならば、 $\langle 7 \rangle$ と $\langle 8 \rangle$ の間が全音である教会旋法の時代に、 $\langle 7 \rangle$ と $\langle 8 \rangle$ の間が半音であるディアトニック音階が受け入れられる余地はなかつたであらうということである。ツツカーカンドルによれば、このことこそ、ディアトニック音階が真の力動性に根ざした音階であり、人々はそれを経験による連想からではなく、真に実在するから受け入れた、ということの証明に他ならないのである。」

以上の様に、ツツカーカンドルは力動性の知覚が主体の心理的なものであるとする鼓動説や連合説を批判する。それでは力動性はどこに存在するのか。彼は力動性が外的世界 (external world) に現象している事実であると考える。一般に世界は視覚的、聴覚的、触覚的に知覚できる外的世界、即ち物質の世界と、精神や感情の世界、即ち内的世界に分けられる。かつて、外的世界に属さない現象は神のなせる業とされたが、科学が発達すると、そのような現象は内的世界にその原因が求められた。しかし、ツツカーカンドルは、音楽に於いては物質的世界と内的世界に加えて、第三の存在、力の存在が必要であると言う。

「二つの構成要素がある。——物理的、音響的音と心的、感情的音と。しかし、メロディ、即ち、音楽はこのどちらにも属さない。我々がメロディを聞く時に聞くものは、単に『厳粛な安定』が加わった嬰へ、ト、イ等の音、即ち、情動加わった楽音、即ち、心的なものが加わった物理的なものではなく、それを伴いながらそれを越えるもの、即ち、第三のもの、つまり、物理的領域に属するわけでもなければ心的領域に属するわけでもないもので

ある。例えば〈3〉、〈4〉、〈5〉といったもの——即ち、純粹な力動現象 (dynamism)、『音の力動性である』(S.S. p. 60.) 第三の存在としての力は内的世界に存在するのではない。従って、(物理的領域に存するわけではないが) 外的世界に存在するのである。つまり、力動性は音「の中にある being in」とツッカーカンドルは言つ。「の中にある」というフレーズは、様々な意味で用いられる。例えば、「砂糖がコーヒーの中にいる」、「化学元素cが砂糖の中にいる」という様に物質が文字通り何かの中にあるという意味で用いられる場合もあるが、「我々が聞いたり読んだりする文章の中には思想がある」⁽¹⁾という様な意味にも用いられる。後者は、一見、音楽の場合と意味が似ているように見えるが、「言語の中にある」と「音の中にある」とは、実は大きく異なると彼は言つ。言語に於いて「言語の中にある」という場合、言語が指示す (refer, indicate)⁽²⁾対象は言語の外にある物体、或いは概念であり、「の中にある」のは指示すという機能だけである。しかしこの場合、指示す機能が問題なのではなく、指示されてゐる対象が重要なのである。指示す媒体としての言語は透明になり、記号化され、代替可能になる。それに対し、音楽に於いて「力動性が音の中にある」という場合には、指示する (indicate, point) 対象が音の中にはないという点は言語の場合と同じであるが、「音の意味は、それが指示する (point to) ものに存在するのではなく、指示してゐる (point) という、自己体にある。」(S.S. p. 68.) のである。即ち、「音の中にある」つまり内在しているものは、「記号によって指示される対象」ではなく、指示していること自体、つまり「力」なのである。それに対して、言語は記号であり、そこに「力」は内在していない。この記号との相違からツッカーカンドルは、力動性を宗教的象徴に例える。宗教的象徴は信者にとっては神を意味する記号ではなく、神そのものである。信者ではない人が宗教的象徴の中に神を見出せなくとも、信者にとって神は象徴「の中に」確かに存在しているのである。信者はそれを過去の経験から類推するのではなく、直接象徴の中に感知するのである。⁽³⁾それと同様に、音知が音の中に力動性を聞き取ることができなくとも、音「の中」には確かに力動性が内在している。従って音は力動性の記

号ではなく、力動的象徴 (dynamic symbol) なのである。即ち、「両方」〔宗教と音楽〕に於いて物質を越える力 (force) が直接に物質的素材〔音、宗教的象徴〕に現れる。まさにこの意味で我々は音楽の音を力動的象徴と呼び得る。我々は信者が象徴に神的存在を見る様子を聞くのである。⁽¹³⁾ (S.S. p.69.)

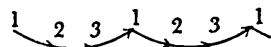
ここで、ツッカーカンドルが音の力動性を物理的次元のものではなく、象徴であると考えている点は、重要である。勿論、音自体が力動性を持つか、連想によって音に力動性を感じるのかは、科学的にはある程度大きな問題である。しかし、色と我々の感情反応を結び付ける理論が昔から示してきた様に（例えば、黄色が嫉妬、緑が希望を表すという場合⁽¹⁴⁾）それが純粹に先入観なしの反応であるか否かは、我々の体験を振り返って考えた時、判別し難いものである。例えば、我々が赤という色に情熱を感じるという場合、それが赤という色自体の持つ作用によるものであるのか、或いは火への連想によるものであるのか、或いは過去に於ける経験からの連想によるものであるのか、我々自身には正確には判らない。即ち、美的には、我々に感じさせる原因が何であるかが問題であるのではなく、我々が直観的にそう感じていること自体が重要なのである。その点、ツッカーカンドルが力動性と音の関係を、神と宗教的象徴の關係に例えたことは、十字架に神を見れない者にとっても十分納得し得る説明である⁽¹⁵⁾。その意味で、彼が『音と象徴』という著作の題に於いて示している様に、音楽に於ける音 (tone) は、力動性が象徴 (symbol) されている音 (sound) なのである。

2 時間の力動性

ツッカーカンドルは、音楽に於いて時間に関わるもの、即ち、リズムを拘束するものとして、拍子の波 (time wave, metric wave)⁽¹⁷⁾を想定し、それを時間の力動性と呼び、図②の様なものと考えた。その流れは直線的ではな

く、出発点に何度も戻る傾向、即ち、回帰 (return) 性と、無限に進む傾向、即ち、前進 (advance) 性を持つ。⁽¹⁸⁾これが拍子に特徴的な質 (a particular metrical quality) であり、それは音楽に於ける時間の力動性なのである。⁽¹⁹⁾一方、「リズムは拍子の波の単なる拍とは異なるものであり」、⁽²⁰⁾それは拍子の波と「音の現実の動きによって作られる型、或いは寧ろ、型の複雑さ」⁽²¹⁾との相関性から生じる。そして、「リズムの生命はこの二つの要因〔拍子と実際の音の動き〕の間の絶え間ない緊張に基づいている。」⁽²²⁾のである。

図②



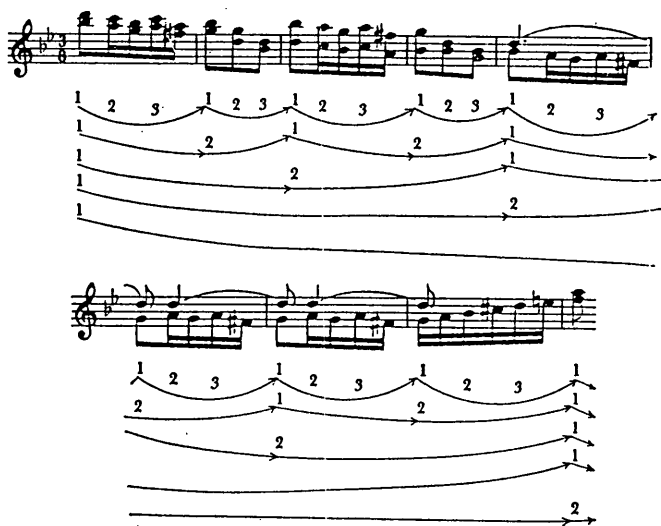
この様な拍子の波には、一拍を単位に一小節で回帰する波ばかりではなく、増強する様々な波がある。波の両極性 (polarity) と増強性 (intensification) の原理によって各々の瞬間は、一拍、一小節、一モチーフ、一フレーズ……等々を単位とする様々の位相の波の多層構成になる。⁽²³⁾この拍子の波の位相の多層性の故に、同一の波の位相を持つ瞬間はどこにもないことになる。それ故、音楽に於ける同音反復は、もはや単調な刺激ではなくなる。つまり、繰り返しは音楽に於いては重要な効果を持つのである。「繰り返しが多くなればなる程、時間はいよりはっきりと強く明白になる。」(S.S. p.219) のは、拍子の波の位相差が存在するからである。

ツッカーカンドルは、拍子の波、即ち、力動性としての律動性 (the metrical qualities as dynamic qualities)⁽²⁴⁾も音の力動性同様、悟性によって認識されるのではなく、直接知覚されると考える。即ち、

「拍、つまり、ある音の鳴っている所が一小節のどの部分であるかを聞き分ける時、それは記憶の中で秘かに数えていたとか、数え上げたということによるのではない。それができるのは、音の鳴っている所の波の位相の特徴的な方向が、直接、音の中に知覚され得る様になる、即ち、他の質と同様、直接、音の中にそして音から聞かれ得る、からである。」(S.S. p.173.)

その証拠として彼は、小さな子供が教えられなくても拍子によって身体を動かす事実や、我々が未知の曲でもア

譜例①



ウフタクトを聞き分けられるという例を挙げる。この「波の位相の特徴的な方向」を我々は（時間の）力として体験する。「波の力（the forces of the wave）は時間の力（forces of time）である——というよりもむしろ力としての時間（time as force）である。」（S.S. p.200.）

つまり、音楽に於いて、我々は「時間に於ける in time」音の変化を聞くのではなく、音の体験と共に「力としての時間」の体験をするのである。この意味に於いてのみ、音楽は時間芸術（temporal art）なのである。

それでは何故、音楽に於いて我々は各々の瞬間に拍子の波、時間の力動性を知覚できるのか。ツッカーカンドルによれば、それは音楽に於ける各々の瞬間が、過去と未来の全てを含むからである。

「音楽の拍子の現在とは、記憶されていない過去と予知されていない未来とを含む。——しかも、思惟によって供給されたものとしてではなく、経験それ自体に於いて直接与えられたものとして含むのである。」（S.S. p.227.）

音楽に於ける現在とは過去と未来から切り離された現在ではない。もし、音楽に於ける現在が過去と未来を分ける分割点であるならば、拍子は一拍子しかなくなってしまふであろう。過去と未来の拍の存在こそが現在の拍の存

在を確証し得るのである。ツッカーカンドルは、この現在の瞬間に過去と未来の全てが投影されるという意味に於いて、メロディは「時間的ゲシュタルト temporal Gestalt」であると言う。この部分と全体の特異な関係が力の秩序の基本になっているとして、彼は部分、即ち、瞬間に於ける拍子の波の位相を時間の力動性とすると共に、全体を拍子の力動的場 (the dynamic field of meter) と考へるのである。⁽²⁷⁾

それでは、時間の力動的場において現在が過去や未来を包括しているとは如何なる意味か。彼によれば、現在の意識は現在の音にのみ集中しているのであるから、その意味はある瞬間に現在の音を聞きながら過去に記憶した音を思い出したり未来に来るべき音を予知したりすることではない。

「私がメロディに於いてある音を聞くや否や感じる期待は、何らかの出来事、即ち、現在になるべき未来の何かに向かうのではない。それは未来自体に向かうのであり、決して現在になり得ないものに向かうのである。」(ss. p.233.)

この「未来自体への期待」とは、拍子の波に於けるシンメトリーへの期待である。例えば、二拍子に於ける一拍目は拍子の波の出発点であり、二拍目と対になって波を完結するという期待を持つ。しかし、二拍目が現実になると期待が充足されるのではなく、一小節を単位とした新たな位相の波のシンメトリーへの期待が生じる。即ち、音楽に於いて期待は一曲が終わるまで決して達せられない。つまり、音の力動性も、時間の力動性も、共に力動的場に於ける位置、即ち、そこに於ける力の方向性(前者はへ1、へ2……等々といった方向性、後者は各々の波の位相の統合的な過去と未来への方向性)を示しているのである。

3 空間の力動性

ツッカーカンドルは音楽に於ける空間性の概念をも力に關係付ける。一見した所、音楽は時間芸術であり、空間とは関わりない様に思えるが、彼は次の二点から、音楽の場合にも空間性を問題にする必要のあることを主張する。

第一点——音楽は我々の外で生じる。音楽を聞く時、音楽は外から我々の方へやってくる。この「外」とは何か。

第二点——もし、音楽が音と時間のみによって構成されるものならば、和声、即ち同時に響く音關係はどこで生じるのか。

第一点に關して、ツッカーカンドルは、音楽を享受する「場」が音楽体験に与える影響の大きさを挙げる。記憶による音楽体験と実際の音楽体験、或いは大きな会場での演奏会と小さな部屋でのレコード鑑賞、それらの間には明らかに差がある。このことは、音楽体験に於ける空間の重要性を示している。しかし、ツッカーカンドルは音楽に於けるこの様な空間を「位置のない奥行き⁽²⁾のみの空間」と考える。彼は先ず、音に關する空間を位置の空間である雑音の空間と、位置のない空間である音楽の空間とに分ける。前者、つまり雑音に關しては、例えば、自動車の音が前から来るのか、後ろから来るのかという様に、どこで何によって生じているのかを我々は問題にする。それに対し、音楽では響きそのものが重要であり、例えば、弦楽器がどの場所で演奏されているかはあまり問題ではない。音楽の空間性を構成する奥行きのイメージをツッカーカンドルは次の様な例をもって説明する。触覚しか持たない球形の生物を想定すると、その生物は位置の間隔は持つが、奥行きの間隔は持たない。もし、その生物に聴覚を与えたならば、外から音が迫ってくる奥行きを感じることが出来る。この奥行きの感覚こそ音楽の空間である。即ち、音楽に於ける空間は“side by side”に存在する視覚空間ではなく、“coming from……”⁽²⁾に迫って来る空間なのである。この“coming from”とは次の如くである。

「いつどの『…からfrom…』は『どこからfrom there』とか『他の所からfrom elsewhere』とかを意味するのではなく、『全』の側の奥行きからout of depth from all side』をのみする。『奥行きから』とは空間に於ける

(iii) 方向ではなく、空間の (of) 方向である。」(S.S. p.290.)

この様に、音楽の空間は奥行きから我々に迫って来る空間であるから、空間と我々の一体化が生じる。つまり、視覚空間が、我々との間に距離のある空間であるのに対し、音楽の空間は、我々をその一部に取り込む空間、「生きている (become alive) ⁽²⁶⁾ 空間」なのである。

第二点目に関して、ツッカーカンドルは和音、和声の生じる場を聴空間と想定する。音は、色の様に融け合うもの (例えば黄色と青を混ぜると緑が生じる) ではないにも拘わらず、和音は、その構成要素である単音とは異なった特質のものである。和音は色の混合とは違う意味に於いて、構成音としての各々の単音の間に新たな秩序、即ち、相互浸透の秩序を生じる。この秩序の場、つまり「全ての和音の力動的場 the dynamic field of every chord」⁽²⁷⁾ を聴空間と呼ぶべきであると彼は考える。その必要性について、彼は次の例を挙げる。ヴェルディ作曲のオペラ『オテロ』の第二幕のデズデモナ、オテロ、エミリア、イアーゴの四重唱は、四人が各々の緊張の変動、近づいてくる運命、迫ってくる畏を歌い、それによって四つの糸が絡み合った一つの運命の複雑さを表している場面である。この様に多数の登場人物が一度に語ることがは、演劇に於いては、観客に混乱を招く為に不可能であるのに対して、オペラではそれが可能であるのは、聴空間には視覚空間とは違った秩序が存在するからである。即ち、音楽に於いては、多音を和音という別の秩序として聞くことができると共に、「音は分かれた物を分かれたままにしながら、互いに関係付け、この様にして、より高次の秩序づけられた創造物が生じることを可能にする。」(S.S. p.332~333) 従って、音の力動的場と共に、和音の力動的場、多声の力動的場が必要である。それを彼は聴空間と呼ぶのである。しかし、視覚的な三次元空間のイメージが、この聴空間からは全く排除されているわけではない。少なくとも空間ということばを用いる限りは視覚空間との繋がりには否定できない。その為、彼は聴空間に対して「位置のない奥行きだけの空間」とか、「“triad”であって“triangle”でない空間」⁽²⁸⁾ という様に空間を否定しながら肯定する

という撞着表現を用いるのである。彼はそれによって、音楽には実際の空間とは異なるが、空間と呼ばざるを得ない秩序があることに、注目すべきことを強調しているのである。⁽³³⁾

II 音楽の力と人間

1 音楽性

音楽性 (Musicality) ということばは、一般的には、音楽の特別な才能という意味で用いられる。ツッカーカンドルはこれに対して、プラトンが音楽性は個人の財産ではなく、人類の本質的な属性であると定義しているのを引き合いに出して、音楽性は万人に具わった才能であると言う。彼は、音楽性とは崇高な音楽が理解できることではなく、音の力動性が判ることであるとする。たとえば芸術的な音楽の価値が判らなくとも、民謡 (folk song) の判らない人はいない。そして、民謡の構成音も力動性をもっているのである。「民謡は音楽の本質を作る全ての要素を含む。」(M.M. p.15.)

従って、全ての人間は音楽性を持っているのである。音楽性は人間のみ与えられた特権的才能であり、「音楽のない人間は人間ではなく、音楽のない世界は我々の世界ではない。」(M.M. p.17.) のである。⁽³⁴⁾

2 一体化する力としての音楽

音楽は人と人、人と物、物と物を一体にする力を持つとツッカーカンドルは考える。この力故に、人間は語るこ

とによって意思を伝達する代わりに歌うのである。語りと歌の差異は、語りに於いては、話者が一方的に受け手に伝達するだけなのに対して、歌に於いては、歌い手と聴衆が共同体験することができるといふことにある。語りに於いては、ことは、話者から出発し受け手に留まる。この場合、話者と受け手は決して一体化しない。それに対して歌に於いては、歌い手は同時に自分の歌を聞く聴衆であり、外から返ってくる自分自身の声に出合う。即ち、歌い手と聴衆は向き合うのではなく同じ歌を聞いているという同じ側に位置するのである。従って、歌い手は聴衆と一体化できるのである。

次にツッカーカンドルは、音楽に於ける人と物の一体化を次の様に説明する。歌に於いては、我々は歌われている物、事柄を共同体験することができ、そこに描かれているものの気持ちになることができる。例えば、歌に描かれた苦しみを歌い手は自分の心の中で十分に再経験することができ、聴衆もそれを再経験することができる。この種の経験は共感 (sympathy) とは異なる。苦しみに対する共感⁽³⁶⁾は同情であるのに対して、歌の場合、歌い手と聴衆はいずれも、まさに苦しみを経験するのである。

「音によって語り手〔歌い手〕は物の方へ向かい、物を外から自分自身の中に運び込み、その結果、物もはや『他 the other』即ち、自分ではない異質の物ではなくなり、他と自分自身が一つになる。」(M.M. p.29.)
即ち、

「『I〔歌い手〕—not—he〔聞き手〕』と『I—not—it〔歌われている物〕』が『I—and—it』になるのである。音がこの変化を起こす媒体である。」(M.M. p.30.)

そして、彼は歌に於いては、歌われている物どうしさえも、一体化すると言う。その理由は、歌では同じメロディに相反する内容の歌詞が付けられることもあるからである。例えば、「美しい花よ、喜べ」と「美しい花よ、氣をつけろ」⁽³⁷⁾を同じメロディで歌うことは可能である。それが可能であるのは、万物が同一の根源を持ち、その根源的

な同一性を音が表し得るからであると彼は言う。その意味に於いて、ツッカーカンドルはヘーゲルの次の様な考えを批判する。

「音楽的表現に適しているものは、対象を全く欠いている魂の内的生命 (inner life) のみである⁽⁸⁾」(M.M. p.52.)
つまり、音は対象も魂も全ての物の内的生命を表すことができる。ツッカーカンドルは考えるのである。例えば、「気をつけるHit」や「喜べFreu」という場合、それは歌い手の内的生命でも作曲家の内的生命でもない。

「それは警告や喜び、諦めや反抗の内的生命、即ち、花や刃の内的生命である。音によって開かれた次元は確かに『内的生命』と呼ばれ得るが、これは対象、つまり、外的な物と対立するものとしての主体の内的生命ではない。それは自己自身の内的生命ではなく、世界の内的生命、つまり、物の内的生命、である。」(M.M. p.56.)

従って、「ヘーゲルの言葉は……中略……内的世界 (inner world) と物の世界との根源的な対立を含んでいるので、不適切である。」(M.M. p.56.)

つまり、歌い手も聞き手も、歌に於ける内的生命を自分の属している世界のものとして経験する。従って、音は人と人、人と物、物と物を一体化する力を持つのである。

3 音楽享受

(i) 力動性の知覚

ツッカーカンドルは、音を単なる音と楽音とに区別した様に、「聞くこと」をも二つに分ける。一つは、単なる音の知覚、即ち、音の物理的な把握であり、もう一つは音楽を聞くことに特有の聞き方である。前述した様に、生活上の音を聞くということは、音の原因となっているものが何であるかを知らうとすることであり、その原因は知

性によって究明される。それに対し、音楽を聞くには、知性は必要なく、「その〔音の世界の〕實在、非物質的過程の實在は聞くことができ、それは耳によって完全に知覚される。」(M.M. p.101.)

それでは、音楽が「耳によって完全に知覚される」とは如何なる意味であるか。ツッカーカンドルは、ゲシュタルト心理学に対する批判を通して、力動性が音から直接聞き取られることを示す。ゲシュタルト心理学は、全体から部分を把握することによって我々は力動性を知覚する、と主張する。この立場によれば、先ず、我々は力動性を音と音との関係、即ち、振動数比によって把握するのであって、個々の音から直接知覚するのではない。しかし、ツッカーカンドルによれば、この振動数比による力動性の把握というプロセスの説明は誤りである。何故ならば、振動数比が等しいからといって必ずしも力動性が等しいとは限らないからである。例えば、変ロ音―変ホ音とヘ音―変ロ音は共に完全四度で振動数比は等しいが、この二組の音程の力動性が等しいのは、変ロ―変ホが変ロ長調に、ヘ―変ロがヘ長調に属する場合に限られる(例えば、変ロ―変ホとヘ―変ロが共に変ロ長調に属す場合には、これらの力動性は $\langle 1 \rangle \langle 4 \rangle$ と $\langle 5 \rangle \langle 8 \rangle$ となり等しくない)。この様に、ゲシュタルト心理学が根拠としている全体の形から部分を類推する原理、即ち、相似形の把握という原理は、視覚芸術には当てはまるが、音楽には当てはまらない。何故ならば、全体を見なくとも音の力動性は直観的に判る(例えば、調が変わると同時に新しい力動性を知覚できる)からである。力動場の直観的把握のみによって力動性は知覚され得るのである。振動数比が等しいということは、結果であって力動性の知覚の根拠とは成り得ない。つまり、ゲシュタルト心理学者達の研究したものは「死んだ音程」、「死んだ音」であつたにすぎないとツッカーカンドルは断ずるのである。

ゲシュタルト心理学の第二の欠点は、それが時間的要素を欠いている点にある。「ゲシュタルト主義者は、過去、現在、未来を脱時間的に融合するものとしてしか音楽の構造を把握できない。」(M.M. p.128.)

しかし、我々は力動性を遡及的に知るのではない。その証拠に、現に聞いている瞬間にそのメロディの力動性を

聞き取ることができるのである。

(ii) 情動の知覚

ツッカーカンドルは、音楽を聞くことによって我々が感じる情動の知覚を、運動の知覚との比較によって説明する。彼は先ず運動を、「生命的な運動 *animate motion*」と「非生命的な運動 *inanimate motion*」⁽¹⁾とに分ける。「生命的な運動」とは生命あるものの動き、即ち、偶然的で自由で予測不可能な動き、例えば、空を飛ぶ燕が空に描く動きの様なものである。「非生命的な運動」とは生命のないものの動き、即ち、必然的で何かに拘束されている動き、例えば、風に舞い、重力に引かれて地に落ちる木の葉の動きの様なものである。彼は音の動きは「生命的な運動」であると言う。何故ならば、音楽に於いては、「どんな場合でも法則の持つ必然性という性格は、常に事後に認識される。」(M.M. p.146) からである。あるメロディが美しいから、それは必然的な動きをしているのであって、その逆ではない。音楽に於いては、常に作曲の法則は美しいメロディの實在の後に生じる。作曲家が音の動きを支配するのではなく、音の動きが作曲家を支配するのである。従って、音の動きを「生命的な運動」とするツッカーカンドルの立場からすれば、音楽に於ける情動は、作曲家の情動ではあり得ない。しかし、彼は音が情動を生じないとは考えない。

ハンズリックは、グルックのオペラ『オルフェオとエウリディーチェ』の歌詞の中で、「失う *perdu*」の代わりに「見出す *trouve*」を用いても、同じメロディに適應することを示し、音楽が感情に対して中立であると主張する⁽²⁾。これに対して、ツッカーカンドルは次の様に批判する。もし、「エウリディーチェよ」の代わりに「傘よ *para-pluie*」を用いたならば、それはパロディにすぎなくなる。「失う」と「見出す」が同じメロディに適用するのは、愛する人を失った悲しみと発見した喜びが、共通に持つ激しい感情をメロディが表しているからである。この例か

らもわかる様に、ツッカーカンドルは、音はある一つの特別な情動(an emotion)を表現するのではなく、諸々の情動の根底となるものを我々に伝えると考える。つまり、作曲家は、「悲しみ」を表すメロディを作ったのではなく、「悲しみ」、「喜び」など激しい感情の根源的な情動を我々に生じさせるメロディを発見したのである。⁽⁴³⁾従って、敢えて「誰の」情動かと問えば、その答えは「音の」情動であると彼は言う。

「メロディがその性質を人の情動に刻印するのであって、人の情動がメロディにその性質を刻印するのではない。」(M.M. p.152.)

ツッカーカンドルは、この様に音が我々に情動を生じさせるプロセスを、音の運動から我々自身の運動(self-motion)への変換として捉える。目で運動を見る場合は、運動の軌跡を見ているのであって「生命的な運動」を直接知覚しているわけではない。しかし、音楽に於いては、「音を聞き、それと共に動き、音の動きを自分自身の動きとして経験する」ことが可能なのである。⁽⁴⁴⁾

「音楽では、自分自身の「つまり、実際に、自分の身体が動いている」ものでも他の誰かのものでもない生命的な運動を経験する。」(M.M. p.157.)

まさにこのことによって、心も動く、つまり、情動が生じるのである。⁽⁴⁵⁾

(iii) 音楽を聞くこと——有機的構造の体験

実際に我々が耳にする音楽は、単旋律や歌ばかりでなく、和声構造を持ったものが多く、管弦楽の様に複雑な場合もある。それら和声構造を持つ音楽を聞く体験について、ツッカーカンドルはシェンカーの理論を援用して説明する。シェンカーは、複雑な音の動きから重要な要素だけの原型(Urlaut)を抽出することによって楽曲を分析している。ツッカーカンドルは、このシェンカーの理論を受けて、楽曲を、実際に演奏される曲である前景(For-

ground) 前景から音の余分な部分が抜き取られた中景 (midleground) 重要な要素、即ち、音の骨組みのみから構成される後景 (background) とに構造分析する。この前景、中景、後景という楽曲の構造を彼は有機的構造 (organic structure) と呼ぶ。つまり、有機的ということとはが用いられる根拠は次のことによる。機械などの場合、その構造の原理は製作者の心に存在するのに対して、有機体の場合、その原理は有機体自身に固有のものである。つまり、有機体では、成長の計画は自らの内にも存在するのである。音楽に於いても、計画がメロディに先行するのではなく、曲が作曲された後に初めて計画が知られる。作曲家自身は、前景、中景、後景を意識して作曲したわけではないが、作曲された楽曲を分析すると、素晴らしい曲にはそれなりの構造が存在するのである。耳はこの有機的構造を無意識のうちに知覚し、芸術作品であるか否かを直観的に聞き分けるのである。従って、

「作品を聞くことは、直接、有機的構造を知覚することである。即ち、聞くという行為自体が有機的である。何ら事前の知識がなくても、分析的な能力がなくても、耳は音の明確な関係も隠れた関係も両方ともを知覚する。」 (M.M. p.195.)

4 音楽創造に於ける音の力

「芸術的な音楽作品は思惟の所産と見なされるよりも、寧ろ、第一に想像の所産、感じかつ感情を表現する能力の所産と見なされる。」 (M.M. p.229.) ツッカーカンドルによれば、この音楽創造に関する通説は誤りであり、音楽創造と人間の真の関わりは別の所にある。

音楽創造は、一見複雑な作曲理論の駆使と靈感とによって行なわれる様に見える。しかし、ツッカーカンドルは音楽創造の本質は、知識と靈感にあるのではないと考える。そのわけは、バッハ、シューベルト、ベートーヴェン

等の作品の次の様な例を見れば、理解できる。例えば、バッハの平均率第二巻へ長調プレリュードのテーマの音型は、その曲の中では、他の人には模倣できない様な素晴らしい効果を持つが、テーマだけを取り出して聞くと、ごくありふれたつまらないメロディである。この様な音型を、バッハが靈感に導かれて作ったとは言えない。或いは、シューベルトの『溢れる涙』の自筆譜は、一見、靈感に憑かれた様に留まる所なく書かれているが、初稿の自筆譜を見ると、最終稿の楽譜と終止の部分が違っているのが判る。これはシューベルトが如何に苦心してそれを作曲したかを示している。或いは、ベートーヴェンはカルテット (Op.127) を作曲する際に、僅か数段のメロディを完成させるのに膨大な量のスケッチを残している。これは、ベートーヴェンが、靈感に導かれて作曲したと言い難いことを示している。それでは、ジルソンが、絵画の完成は画家の心の中で考えられるのではなく、画家の「手」に委ねられていると述べる様に、音楽は作曲家の「手」が導く（即ち、手が動くままに即興的に楽器を演奏しながら作曲する）のかとツッカーカンドルは問う。ショパンの作品は、一見即興的に手が音楽を導いたかの様に見える。しかし、楽器の演奏によって手が創造を導くことには限界があり、芸術作品にまでは高められないことが多い。まして、アンサンブルやオーケストラを、演奏しながら作曲することは不可能である。楽譜を書く手という意味で「手が導く」ということは、更に無意味である。何故ならば、心の中でメロディを思い浮かべることなしに記譜することは、有り得ないからである。もし、どうしても「手が導く」という表現を用いるとすれば、「思惟する手」(thinking hand)と云うべきであると彼は言う。

それでは、作曲に於ける思惟とは如何なるものか。ツッカーカンドルは、無からの創造であると考ええる。「作曲家は無に向かつて耳を」傾けているのであって、メロディを思い付くまでは、作曲家の頭の中には何もないのである。つまり、「美について考える」という様に、何かについて考えることによって、作曲家はメロディを思い付くわけではないのである。例えば、ベートーヴェンは、第九交響曲の最終楽章に合唱を入れるかどうかについて考え

ることはできたであろうが、彼が『喜びの歌』のメロディを作曲しようとしていた時、そのメロディが思い浮かぶまでは頭の中は無であつた筈である。あるメロディを思い付いて初めて、そのメロディが良いかどうかを、聞くことによって判断することができ、悪ければ、再び新しいメロディを無から考え直すのである。従つて、

「メロディを考えるというまさにその行為によつて、彼（作曲家）はメロディを創造する。ここでは、知覚の器官（耳）は思维の器官と区別できず、考えることと創造することが全く同じものになっている。」（M.M. p.285.）しかし、一旦考え出されたメロディは、それまで既に作曲されているものと一貫性を持ったものでなければならぬ。その一貫性についてツッカーカンドルは、ヴァレリー（P. Valéry）が『ウーパリノスまたは建築家』（1923年）の中で、ウーパリノスに語らせている次の様なことばを引用し、音楽にも当てはめる。

「私（建築家）にとつて先ず第一に重要なことは、未来に生じるであらうもの（is going to be）が、その新しさの生気の全てでもつて、過去にあつたもの（has been）の当然な要求を満足させる様になることである。」（M.M. p.298.）

ただ過去との合理性だけを追求して新しいものが創られるならば、論理のみによつて解決される。しかし、そこでは過去から合理的に推論される以上に、「新しさの生気の全て with all the vior of newness」が必要なのである。即ち、音楽の創造には、正しいか誤っているかの二者択一があるのではなく、一貫性と新しさの両方が必要なのであり、そこへ至る道は作曲家にも判らない。自分自身が作曲した作品を改作する場合でさえも、作曲家にはどこを目指せばよいのか判らないのである。⁽¹⁾

この、常に無から作曲家を導くものは、普通に靈感と呼ばれるものではなく、音の意志であるとツッカーカンドルは言う。ベートーヴェン等偉大な作曲家達が、多くの試行錯誤をしながら一つのテーマを作曲している、或いは、自ら満足がいくメロディを思い付けずに終わっているのは、その証拠に他ならない。

「芸術家は自分が辿っている過程のゴールを知らない。実際、ゴールに着くまでは、ゴールが存在するかどうかも判らない。……中略……メロディが出来上がって始めて、ベートーヴェンは長い全過程が何の過程であったのか、どんな問題を自分が解かねばならなかったのかを理解することができる様になるのである。」(M.M. p. 326.)

「まるで作曲家は何の関わりもなかったかの様であり、音がひとりでにその全てをなしたかの様である。ここには、プロメテウス、誇りに駆り立てられるティタンの姿はない。あるのは、障害に立ち向かい、音が生まれようとするのを助け、助産婦として、アンチ・プロメテウスとして振舞いながら、ひたすら音の隠れた意志を発見することを心掛けている人の姿である。」(M.M. p. 328.)

「作曲家に語るのは音であり、高みからの声などではない。もし言いたければ、これは靈感であると言ってもよい。しかし、その根源は、より高い力でも芸術家自身でもない。それは音から生じるのである。」(M.M. p. 329.)

作曲家は、作品が出来上がるまで、如何なる作品を自分は創造しつつあるのか、或いは、出来上がるまでにどのくらいの時間を必要とするのかを知ることができない。その意味で、音楽が創造される過程を、彼は生物の有機的成長 (organic growth) に例える。作曲家は、音が有機的に成長する過程を、ただ見守り、創り出されたメロディを耳によって判断することしかできない。優れた芸術家は、その判断能力が優れているのである。従って、完成作品へと導くことができるのは、ただ音のみであると彼は結論するのである。

結 び

以上見てきた様に、ツッカーカンドルの思想の中心は、音が力動性を持つということ、我々が知性を働かさずに音の力動性を直観的に知覚し得るということ、そして、音が作曲家を導く力を持つということ、にある。そこから、

音自体が力を持つという彼のテーゼが出て来る。

このツッカーカンドルの思想、即ち、心理学に対する批判、作曲家の意志や靈感などに加えた批判、が論拠としているのは、音から我々が受け取る事実である。我々は音や時間の力動性を確かに感じるのであって、それは記号から理解された内容の様に静的なものではない。例えば実際に音を聞かずに、楽譜のみから判断しようとすれば迷うような場合でも、メロディを聞きさえすれば力動性（何調であるか、何拍子であるか）は、確かに聞き取れる。又、如何に絶対音感を持っている人でも、原調と異なるからと言って、別のメロディとして認識するわけではない（ハ長調であろうと、ニ長調であろうと、『喜びの歌』のメロディは『喜びの歌』として聞かれる）。つまり、音楽がわかる為には、聞くこと、そして慣れることが一番必要なのである。何故ならば、芸術音楽の価値を理解できない人はあっても、大衆音楽を楽しめない人はいないからである。その意味で『人間、即ち音楽家』なのである。

音楽に於ける力が万人にわかるというこの事実に関して、ツッカーカンドルは音を力の象徴として説明している⁽⁵³⁾。確かに、音が実際に力を持つことは、現在では科学的に証明できないだろう（ツッカーカンドル自身も力動性を、外界の現象と言いながらも科学的事実とは言わず、第三の存在であると言う）。しかし、例えば、ある作品が愛を表現しているという意味で愛の象徴である、或いは、赤いバラは愛の象徴である、という以上に、音楽は力動性の象徴として普遍である。何故ならば、ある作品やある色が愛の象徴と言えるかどうかについては、様々な見解の相違がありうるだろうが、音楽に於ける力動性は、慣れさえすれば万人に共通に判るからである。逆に、たとえ幾ら努力しても、『喜びの歌』のメロディを、日本音楽の旋法的に聴くことはできない。つまり、音や時間の力動性の知覚には、作り手の意図も聴き手の心理状態も全く関わりがない。我々にとって力動性は、普遍的に実在するもの、心的な作用というよりも寧ろ客観的事実、なのである⁽⁵⁴⁾。この意味で音楽は、十字架が信者にとって神の象徴であるのと同じ次元に於いて、まさに我々にとって力の象徴である⁽⁵⁵⁾。確かに渡辺氏が批判している様に（註（8））、

経験の集積による影響は大きいかもしれない。しかし新しく出てきたものの全てが、慣れによって受け入れられるようになるわけではない。にも拘わらず、力動性は全ての人に受け入れられているのである。この事実をもってすれば、音楽に我々が感じる力を象徴としてツッカーカンドルが捉えていることは、非常に意味深いことである。

註

- (1) この点に関しては、クルト (E.Kurt) が『音楽心理学 Musikpsychologie』(1931)で、音楽に於けるエネルギーを心理学的に解釈しているのと異なる。拙稿『音楽に於けるエネルギー——E、クルトの心理学的解釈——』(雑誌『美学』一九八六年一四七号) 参照。
- (2) 前者に関しては、『音と象徴——音楽と外的世界 *Sound and Symbol — music and external world*』Bollingen series Prinston (1956) (略S.S.) が、後者に関しては、『人間 即ち音楽家 *Man the Musician*』Bolling Series Princeton (1973) (略M.M. ツッカーカンドルの死後、遺稿として出版されたものであり、著作としては、完成していない) が、それぞれ主たる文献である。
- (3) 現在、音楽に於いて、無調、エンハーモニック、周波数の指定による音楽、民族音楽、雑音収集によるコンクリート・ミュージックなど、ディアトニック音階以外の音からなる音楽も認められているが、ツッカーカンドルの音楽美学は次の引用文の様に、ディアトニック音階による音楽に限られたものである。「ディアトニック音階は、他の全ての音列〔十二音音階、五音音階等〕とは異なっているものである。それは、そして、そのみが、運動として聞かれるのである。」(S.S. p.315.)
- (4) S.S. p.36: 図①のへ1、へ2、へ3、……とは、例えば、ハ長調ならば、ハ||へ1、ニ||へ2、……ハ||へ8という様に音階に於ける第一音、第二音、……のことである。
- (5) S.S. p.35~38.
- (6) S.S. p.35.
- (7) 『音楽美の構造』(一九六九年、音楽之友社)の中で、ツッカーカンドルの力動性を紹介した渡辺護氏は、その鼓動説批判に対して、次の様に批判している。「確かに舞踏のリズムの変更に音進行の場合とはその妨害感情のありかが違う。前

者は主体にあり、後者は客体にある。この相違の説明は感情移入によっても決して困難ではない。前者は均衡の乱れた原因を目で見る事が出来、明瞭に認識することが出来るが、後者はその原因——音の振動数の比——を知覚によって認識することが出来ないものである。それは一種の無意識に在るゆえに、自己の感情として認められず、客体に感情移入してしまふのである。(比喩的にいえば、或る不祥事の原因が、自分の責任であることを感じぬ男が、他に原因があると主張するようなものである。)(p.136)

- (8) 渡辺氏は、この連合説批判に対しても次の様に批判する。「しかし、我々の考えに従えば、この連合説が音の力動性に関する或る種の事実を説明することは認められるであろう。音組織が民族によつて異なり、その中に於いて、普遍妥当性を持つことについては、経験の集積による影響を認めないわけにはいかない。およそ音楽の理解力を深めるためには『聞き慣れる』ということが、大きな助けとなることも否定したい事実であろう。」「(『音楽美の構造』p.138)

- (9) 渡辺氏はこの「第三の存在」に対しては、次の様に批判している。「しかし果たしてツッカーカンドルの言う様に第三の存在としての力が認められるであろうか？ この問題自体、実は音楽美学の領域にあることではない。」「(『音楽美の構造』p.140.)

- (10) S.S. p.65.

- (11) 同右

- (12) S.S. p.68.

- (13) ツッカーカンドル自身、クリスチャンである。

- (14) 渡辺氏は「力動的象徴」に関して次の様に述べている。「ここでいうツッカーカンドルの象徴は我々の言う内在象徴にはかからない。しかし彼は象徴そのものについて詳しくは語らないのである。彼は音楽の音は指示そのものであると言う。しかし指示とは何者かを指示することでなければならぬ。ツッカーカンドルに言わせれば、音の力動性の指示力がこの指示示なのだから、指示するとは次の音への指示となるのであろう。しかしこの意味の指示力は言語の「意味」とは全く異なっている。言語の指示力の意味でなら、音は力動性を指示するといわねばならない。なぜなら音そのものには力動性はないからである。」「(『音楽美の構造』p.142.)

- (15) ハンスリック (E.Hanslick) の『音楽美論 Vom Musikalisch-Schönen』(1854) (略M.S.) に於て「ローゼンク

- (16) ランツ (Rosenkranz) 'ゲーテの色彩論を引用し、音楽に於ける感情の生じ方と対比させている。(M.S. S.27~28.)
メロディと感情の関係についても同じことが言える(あるメロディが何故楽しいのか、悲しいのか)と思うが、ツッカーカンドルはそれについては、『人間、即ち音楽家』で多少触れるだけに留まっている。
- (17) time wave という概念は、『音楽の意味 *The Sense of Music*』 Princeton Paperbacks (1959) (密 S.M. p.114.) に、
又 'metric wave' という概念は、『音と象徴』(p.168~185.) にもある。
- (18) S.M. p.117.
- (19) S.S. p.173.
- (20) S.M. p.117
- (21) S.M. p.117 「音の現実の動きによって作られる型、或いは型の複雑さ」とは音の長さの長短、音の強弱、音の高低、フリーズの分節化のことである。拍子の波が、一拍目をアクセントに持つ回帰的なパターンを作るのに対して、これらの型は、拍子の波とは関係のないアクセント・パターンを作る。即ち、実際の音の動きのアクセントと拍子の波のアクセントには、ずれが生じる。
- (22) S.M. p.118.
- (23) 譜例①は波の位相についてツッカーカンドルが示した例である (S.S. p.178.)。各々の波の周期を完結させシンメトリーを確立する傾向が両極性であり、波を連続的に蓄積する傾向が増強性である。即ち、両極性は回帰性であり、増強性は前進性である。
- (24) S.S. p.173.
- (25) S.S. p.200~204. ツッカーカンドルが「音楽が時間芸術である」とこの意味は、力としての時間を体験することであると力説する根拠は、我々が現実音楽から、時間のダイナミズムを感じるという体験に基づいている。
- (26) S.S. p.235. ツッカーカンドルはこのことを、音楽では時間が直接的に経験され、全ての瞬間が「全体の中の現在」として与えられるという意味で用いている。
- (27) S.S. p.174, 205~207.
- (28) S.S. p.276.

- (29) S.S. p. 289.
- (30) S.S. p. 292.
- (31) S.S. p. 112.
- (32) S.S. p. 335. 三和音を“triad” (三組) と言つて、“triangle” (三角形) と言わない理由は、音楽では音が並列するのではなく相互浸透することにあると彼は考えている。
- (33) 音楽に於ける空間概念の必要性に関して、クルトはエネルギーの発動の場として、ツッカーカンドルよりもより重視している。前述の拙稿参照。
- (34) この節のタイトルとした「空間の力動性」はツッカーカンドルの用いた概念ではない。しかし、彼が音楽空間という場合、それは、力動性が働く場としての空間を意味しているので、この様な表現を用いた。
- (35) 従つて、ツッカーカンドルは、音楽の起源を「雑音」である小鳥の声から発達したものであるとする見解を否定する。「(楽)音は、初めは無秩序で後になつて秩序づけられたというわけのものではない。」(M.M. p. 15.) 即ち、人間が歌を歌い始めたその時から、我々の歌は、力動性を持った音から構成されていたと彼は考える。
- (36) M.M. p. 29~30. 音楽が直接、感情に働きかけるとは考えない学者もいる。例えば、ハンスリックによれば、音楽は我々の想像(Phantasie)を刺激し、それによつて我々の心には関係状況(Verhältnis)が想像され、その反応として感情が生じるのである。即ち、同じメロディでも我々が想像する状況が異なれば、様々な感情が生じるのである。
- (37) ツッカーカンドルが挙げている例は、“Tod der Schiffer” という民謡である。この歌には歌詞が四番まで付いており、最後の二小節の歌詞は一番から三番までは“Hüt dich schön's Blümlein”で、四番だけが“Freu dich, schön's Blümlein”になっている。ハンスリックも同じ様な点を指摘しているが、彼はグルックのオペラの例(註(43)参照)を、メロディが個別の感情を表現できないということの証明として挙げている。ツッカーカンドルもある一つのメロディが全ての事柄に適用するとは、勿論考えてはいない。この場合、一つのメロディに相反する歌詞が付き得るのは「警告」「喜び」という様に、両方とも心の大きな動きを示しているからである(第二章第二節参照)。
- (38) Hegel, *The Philosophy of Fine Art*, Vol. III, p. 341.
- (39) 実際の音楽作品の調を判定する場合、楽理の知識では調が判らなくとも(例えば、へ音も嬰へ音も出て来ない幹音のみの

メロディは、ハ長調でもト長調でもあり得る）、メロディを聞きさえすれば、調は判る。

(40) M.M. p. 112.

(41) M.M. p. 147.

(42) E. Hanslick, M.S. S. 37~40. ここは、オルフェウスがエウリディーチェを振り返った為、永遠にエウリディーチェを失ってしまった激しい悲しみを表している場面である。（歌詞の言語は伊語であるが、ハンスリックは仏語訳を用いている。）

る。）

(43) ハンスリックによれば、感情は想像の二次的効果によって生じるのであるから、音楽は感情を表現 (darstellen — ハンスリックは厳密な意味、即ち、"daherstellen" (眼前に置いて見せる) 、即ち、確実に伝達するという意味で用いる。M.S. S. 33) できない。表現できるのは、ただ、感情の動的なもの (具体的な「愛」ではなく、心の動き) だけであるとしている (M.S. S. 26. しかし、音の動きと感情の関係についてのそれ以上の考察はハンスリックにはない)。従って、ツッカーカンドルはハンスリックを批判しているが、「情動 (emotion) の根源的なもの」(Z) と「感情の動的なもの」(H) とは本質的には同じである。ただし、両者が異なるのは、音楽に於ける作用として、ハンスリックが音楽の美的側面を強調しているのに対し、ツッカーカンドルは情動も重要な契機として認めている点である。

(44) M.M. p. 157.

(45) 力動性の知覚と情動の関係に関しては叙述されていない。

(46) H. Schenker, *Neue musikalische Theorien und Phantasie*. (全三巻) (1906~1936.)

(47) ツッカーカンドルが挙げている例。 (M.M. p. 167.)



① — 前景、

② — 中景、

③ — 後景。

優れた作品では、後景がある程度複雑である。

又、その様な場合には、後景の音型が前景の修飾音符などに取り入れられている場合もある。

- (48) 有機的構造といっても、この場合は、時間経過に於ける生成過程（つまり、楽曲が無から完成へと成長する過程。尚、作品が完成する過程を生物の有機的構造に例えていることに關しては第二章第四節参照）を指しているわけではなく、メロディの各々の瞬間に於ける前景、中景、後景の位相の多層性を、有機的構造に例えている。
- (49) シューベルトの“Die böse Farbe”の盗作事件（一九二〇年代）——盗作による作品は駄作であり、後景の単純な曲であるのに対し、シューベルトの曲は傑作であり、後景の複雑な曲であること——を指している。
- (50) M.M. p.228.
- (51) 例えば、ショパンはプレリュードのあるパッセージをうまく改良できずに、結局、不満が残るままに諦めざるを得なかった。
- (52) M.M. p.328. 先に示した（註（48））「有機的構造」という概念にも同じように「有機的」という言葉が用いられていたが、それは無時間的分析的構造という意味であった。それに対し、ここでの「有機的成長」は、作曲の時間的過程を指す。フルトヴェングラーも同様に、音楽作品の成立を有機的生命の成長過程と同じであるとし、作曲とは、即興演奏を繰り返して、演奏されたものを聞いては直しながら、混沌（カオス）、無、から生成することであると述べている。W.Furtwängler, *Ton und Wort*. (1956) 邦訳『音と言葉』（一九五六年、白水社）
- (53) 『人間、即ち音楽家』の副題は、『音と象徴・第二卷 *Sound and Symbol: Vol. Two*』である。
- (54) 彼の力動性に関する理論は、彼が研究対象としていない日本音楽などの民謡音楽、教会旋法による音楽、更に無調の音楽にも、広げられるべきである。何故ならば、我々は、それらの音楽にも音や時間や空間の力動性を感じる（所謂西洋音楽の力動性とは異なるが）からである。
- (55) 音楽の力動性を「象徴」として捉えることには、渡辺氏も同調している（註（14）参照。但し、氏は「象徴」の概念を、超越的象徴、内在的象徴等に細かく区別している。ツッカーカンドルの言う象徴は氏の内在的象徴にあたる。）。