

# H・リーマンの音楽美学

——その主観性の観点について——

伊 藤 るみ子

## 序

フーゴー・リーマン (Hugo Rieman 1849～1919) は、『音楽事典』<sup>(1)</sup>の編集、近代的和声理論の確立<sup>(2)</sup>作品の形式分析<sup>(3)</sup>などの業績で知られる十九世紀後期から二十世紀初頭にかけての音楽学者である。リーマンが生まれた一九世紀中葉は、絶対音楽、ロマン主義音楽、標題音楽が多様化し、標題音楽の様により客観的な音楽が展開した時期であるが、リーマンは、いかなる音楽に於ても、主観的に体験することが本質であると考え、これを以てその音楽美学の根本とした。

リーマンのこの立場と対照的な考えを示していたのが、ハンスリック (Edvard Hanslick 1825～1904) である。リーマンが右の美学的立場を展開した『音楽美学要綱——我々はいかに音楽を聞くか』(1887)<sup>(4)</sup>を出版する四半世紀前に、ハンスリックは、『音楽美論』(1854)<sup>(5)</sup>を著わし、その中で、感情美学を烈しく批判していた。ハンスリックは音楽体験に感情が伴うという事実を否定しないものの、「音楽の目的は感情の表出である」という命題には反対し、音楽に於て究極的なものは美、即ち、形式美であるとする。この様にハンスリックが、既に音楽に於て感情を斥けて美を重視する立場を打ち立てていた状況の中で、リーマンはなぜ、再び感情に注目

し直したのか、彼の美学はハンスリックの批判した感情主義と同質なのか。又、次代の有力な立場であるエネルギー説とはいかなる関係を持つのか。本論は、『音楽美学要綱』を中心に彼の思想を追跡し、以上の様な疑問を解き、歴史的パースペクティヴの中で、彼の論の位置を明らかにすることを目的とする。

## I 主観性にまつわる諸概念

リーマンは『音楽美学要綱』でいかなる音楽に於ても主観的に体験することが重要であると考えているが、そのことの意味を明らかにする為に、予備的考察として「主観」に関わる諸概念を最初に整理する。リーマンがそれらを「客観」に関わる諸概念との対比に於て用いていることは言うまでもない。彼は、音楽の聴き方、音楽作品、そして、作曲法に関して、主観的な有り方と客観的な有り方を区別している。

先ず、音楽の聴き方に関して、リーマンは次の引用文の様な意味で「主観的に聞く subjektiv hören」を用いている。

①「声楽曲は主観的に聞かれる、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ない。」(G.S. 87)

即ち、「主観的に聞く」とは、「自ら体験している様に感じる」ことである<sup>(6)</sup>。それは、又、次の引用文で言い替えられている様に「同化する」ことである。

②「主観的ではなく客観的に聞くとしても(つまり、実際に同化する identifizieren のではなく共感を抱く sympathisieren <sup>(7)</sup> だけである)」(G.S. 76)

この主観的＝同化する聴き方について、リーマンはより明瞭な「主観化する subjektivieren」という表

現も用いる。

③「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)

即ち、「主観化する」とは、「我々の外にあるものとして als außer uns seienden」ではなく、「自己自身体験したものとして感じる als selbst erlebt empfinden」ことであり、これは「同化する identifizieren」ことに他ならない。<sup>(8)</sup>つまり、この限りに於ては、「主観的に聞く」とは「主観化する」と同義である。そして、この両者の意味、即ち、「同化する」とは、音が変化するのを聞くことによって、「我々の中に運動が生じる」こと(⑩を見よ)、即ち、自ら体験することである。

これに対し、「客観的に聞く」とは、②の引用文にあった様に、「同化するのではなく共感を抱くだけ」であることだが、より直截な説明では、音楽を、「我々の外にあると感じる fühlbar außer uns bleiben」(⑮を見よ)ことである。即ち、音を対象として把握することはできても、「自己自身の内的な体験」(⑰を見よ)として感じるに至らないこと、即ち、⑩の引用文に即して言えば、音の変化は知覚できても、我々自身の中に運動感覚が芽ばえないこと、つまり、音を対象として、「客観的に知覚する objektiv wahrnehmbar」(⑱を見よ)にとどまっていること、である。

次に、音楽や音楽作品について言われる用語法を見てみると、リーマンは、「主観的な音楽 die subjektive Musik」と「客観化する音楽 die objektivierende Musik」とを一對のものとして組み合わせ、対比させる。<sup>(10)</sup>具体的に言えば、「客観化する音楽」とは、「描写する darstellend」音楽<sup>(11)</sup>「説明する illustrierend」音楽、「劇的で叙事的な dramatisch, episch」音楽のことである。<sup>(14)</sup>つまり、『音楽美学要綱』に於て、「客観化する音楽」の本質である連想作用を論じた第三章「連想的契機 assoziative Momente」の副題が、「性

格描写、音画、標題音楽 Charakteristik, Tonmalerei, Programmusik」となっている様に、「客観化する音楽」に於ける「客観化する」とは、音楽外の対象を描くこと、即ち、劇の様に、叙事詩の様に、音楽で対象を説明すること、である。従って、「客観化する音楽」では「想像力を生産的に活動させ」て(②を見よ)、楽曲が描写しているものを客観的に把握しなければならないのである(②を見よ)。その典型として、リーマンは、リストやベルリオーズの標題音楽を考えている。

これに対して、「主観的な音楽」とは、絶対音楽をその典型とし、<sup>(15)</sup>「客観化する音楽」の様にその楽曲の描写しているものを理解する必要がなく、その「形式的構造の追跡」も単に「目の前にあるものの知覚」(②を見よ)である様な音楽である。つまり、絶対音楽が「主観的な音楽」であるのは、それが「人の心から自由に流れ出た音楽であり、芸術家の感覚の自発的な吐露として存在すべきである様なもの以外の何ものでもありえない」(G. S. 31)からである。言い替えば、音楽外の対象を描こうとはせず、作曲家が主観的に感じるままに音楽を作曲しているので「主観的な音楽」なのである。<sup>(16)</sup>そして、それらの音楽を聞く時に、「重要なことは、まさに知覚したものを共同体験 Miterleben <sup>(16)</sup>することであり、いわば、それを主観化することである。」(③を見よ)

即ち、「主観的な音楽」とは、作曲家の主観的生の展開として生れ、従って自ら「主観的に聞かれる」要素を中心として構成された音楽であり、「客観化する音楽」とは、音楽が何らかの対象を客観的に描写している音楽である。附言すれば、これらの条件を満たしている限り、「主観的な音楽」に於ても、形式は客観的に把握されるし、「客観化する音楽」もその受用に於ては、主観的体験をもたらずのである。<sup>(17)</sup>

最後に作曲家の仕事としての作曲法に関してのリーマンの考えを見る。彼は次の様に述べている。

④「描写する音楽と叙述する詩は、絵画や彫刻と同様に、主観化された客体の客観化であり、それに対して、叙事詩や絶対音楽は、主観自体の客観化である。」(G. S. 72)

先ず、「主観化する」という語がここでは③の引用文とは異った局面で用いられている。即ち、ここでは、「描写する音楽」に於て、作曲家が描写すべき対象を主観化する、つまり、対象を見たり聞いたりして自らの感覚として感じるということである。しかし、「外なるものを精神の中に取り込む」という基本的意味に於ては変わらない。

次に、「客観化する objektivieren」という表現を、リーマンは、作曲家が音楽を通して自らの主観を聴き手にも感じさせるように作曲するという意味で用いている。これは広義に於ける「表現」ということであり、標題音楽的な描写という意味とは、明らかに違いがある。

総括すれば、次の様になる。先ず、作曲家が自らの主観を客観化した「主観的音楽」に於ては、聴き手は、作曲家の主観を再び体験する<sup>18)</sup>。そして、この主観の再体験とは、「主観的に聞く」ことであり、「主観化する」とであり、「自己に同化する」ことである。一方、作曲家が、対象を主観化して、それを作品に客観化した「客観化する音楽」に於ては、作曲家の主観が客観化されていると同時に、対象自体も客観化されているので（例えば、ホルンによって、森林や狩猟が描かれている場合）、聴き手は、客観化された対象については客観的に把握し、客観化された作曲家の主観については、主観的に体験するのである。即ち、いずれの音楽に於ても、リーマンは、聴き手が主観化すると考える、というよりも、むしろ、聴き手が主観化できる音楽こそ、すぐれた音楽であると考えている（このことに関してはⅡ節以下で述べる）。

そこで、次に、リーマンがこの様な主観性についていかに考えているか更に詳しく具体的に見ていくことにする。

## Ⅱ 根源的要素の聴取に於ける主観性

音楽が主観化されると言っても、音響は先ず、音の高低、強弱、長さから成り立っており、最初にあるのはそれらの知覚である。リーマンは、それらの知覚がいかに主観化されるか、或いは、高さ、強さ、長さ以外の性質として（例えば赤い感じの音）音が知覚される場合、知覚と主観化はいかなる関係にあるかという形で論を立てている。

### (1) 根源的要素の把握

#### (i) 根源的要素とは何か

リーマンは、音高、音の強さ、速度の三つを「音楽表現の根源的要素 *die elementaren Faktoren des musikalischen Ausdruck*」とし、音楽を主観化する上での主要な役割を認めている。

⑤「楽音の本質をなすように思われるもの、従ってその中に音楽のより特殊化された作用手段を認識すべきもの、それはまず第一に次の二つ、音高と音の強さである。」(G. S. 5)

そして、馳けている馬の蹄の音を聞く場合の様に、音高、音の強さの変化につれて、時間の長さがわかる時、速度も知覚される。そこで、

⑥「明らかに音楽の第三の性質が現われてくる。つまり、音の進行に於て現われる運動の速度である。」(G. S. 6)

## (ii) 運動の知覚

これらの三つの要素（音高、音の強さ、速度）は、実際の音楽に於ては、それらの変化を本質とする旋律法（Melodik）、強弱法（Dynamik）、速度法（Agogik）として現われる。そして、これらは、音楽を聞く際にまず、次の様な運動として知覚される。

⑦「先ず、音高或いは音の強さ或いは両者の変化が運動の表象を喚起する。そして上昇する音や増大する音の強さは、積極的な、即ち、発展し、前進し、突き進む運動として現象し、下降する音高、弱くなる音の強さは消極的な、即ち、退却し、後退する運動として現象する。そして、同様に、認識可能な音高や音の強さの差異の連続に於ける速度の増加も上昇の表象を生じる。即ち、積極的な運動形態として現象する。そして逆に、速度の減少は消極的な形態として現象する。」（G. S. 6~7）

ここで言う積極性、消極性とは、我々に迫ってくるか或いは遠ざかってゆくという感覚のことである。リーマンは、それを機関車が近づいてきて遠のくという事例を挙げて説明する。

⑧「疑いなく我々の経験のこの事実〔機関車の例〕は、（客観的に聞くと）<sup>10</sup>音のクレッシェンドが遠ざかるものとして作用することを説明してくれるものである。」（E. S. 66~67）

この様に音量の増加を自分に迫ってくる運動として感じるということは、その増加を客観的に認識しているということである。しかし、それは又、自らの心的興奮の増加として主観的にも体験されうる。例えば、大きな音は心を興奮させるし、小さな音は心を鎮める。そのことは、逆の現象、即ち、心が興奮してくれば自然と声が大きく早口になり、意気消沈すれば低く弱くゆっくりとしたしゃべり方になる、ということからも説明がつく。

⑨「音量の増強はさしあたり、発声に於て表わ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. S. 67)

この根源的三要素の増減の聴取と心的興奮の増減の直接的な相関関係から、音楽に於ける様々の情動の産出が説明される。即ち、

⑩「我々の情動、我々の感情の全ては、運動であるか、少くとも運動を伴っている。音はそれ自体が変化することによって変化するべく印象によって、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との間には、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、間違えようのないものである。この手段によって音は、単にそれ自体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、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)

従って、この様な運動の知覚は、それに伴って自らも動くという意味で、主観的なのである。

### (iii) 印象

根源的要素は、実際に音楽を聞く時に、ありのままの状態で知覚されるわけではない。例えば、音楽に於て音の変化は、ポルタメントなどを除けば、常に階段状であるにも拘らず、連続的な印象として受け取られる。リーマンはこのことに関して、次の様に言う。

先ず、それがレガートを以て奏せられる場合、

⑪「音高の上昇と下降は階段的(stufenweise)に生じていても、我々には連続的(kontinuierlich)なものである様に思われる。」(G. S. 7)

それにひきかえ、スタカートで奏せられるとなると、



②「そこでは、先ず、階段的な前進の特殊な印象を与え、それと同時に、竹馬に乗って歩くような印象も与える」(G. S. 8)

これらの印象は、音響の属性として知覚されるばかりでなく、我々の運動として、即ち、レガートの時は我々の気持ちも流れる様な、スタカートの時は、我々の心もはずむ様な運動として主観化される。

#### (iv) 色彩感 (Farbe)

次に、リーマンは、我々が音を色にたとえて知覚することを指摘する。この場合、彼は理屈に合わせて音と色を関係させる説には反対する。即ち、例えば、七音階と虹の七色を関係させたり、ツィンマーマンらの様に色の基本と和音の基本という理由で、三原色と長三和音を関連させるのには反対する。

⑬「彼ら〔ツィマーマンやヘルムホルツ〕の説によれば、赤・黄・青は長三和音の色であり、橙・緑・紫は短三和音の色ということになってしまう。」(G. S. 10)

色と音は純粹に聞くことによってのみ、本能的に關係づけるべきなのである。

⑭「色」と音領域のこの様な平行關係を確實かつ本能的に把握するということは例えば、古来慣例的にソプラノの色は赤、テノールの色は黄、アルトの色は緑、バスの色は青となっているということの中に窺われる。」(G. S. 11)

この様な知覚は、対象に属するものとして客観的に想定されるのであって主観的に體驗されるわけではない。<sup>20</sup>つまり、赤いのはあくまで音であって我々が赤くなるのではない。しかし、ソプラノの音は赤く感じられても、そのことが直ちにそのメロディの主観化を妨げるものではないとリーマンは考える。

それにひきかえ、崇高な音響や滑稽な音響は客観的に知覚はされるが、主観化が困難な音響であるとしてリーマン

は言う。次に、このような音響の知覚についての彼の考えを考察する。

#### (v) 根源的要素の主観化の限界

音の中には、受け入れ易い音と受け入れ難い音がある。即ち、主観化し易い音とし難い音がある。例えば、声の音域の音は主観化されるが、極端に高い音や低い音は主観化されない。又、轟く様なトロンボーン、チューバの音、耳をつんざく様なトランペットの響きも、音量が余りに大きく人の声とかけ離れている為、主観化されにくい。

⑮「その様なメロディは多かれ少かれ明らかに我々の外にあると感じられ、主観的というよりも客観的に聴取される。」(C. S. 25)

その為、主観的な音楽を目指した古典派の作曲家達はオーケストラ曲でこれらの楽器にメロディを与えなかったし、又、逆に、近代になって客観化する音楽が台頭するにつれて、主観化されない音を出す楽器の使用が多くなったのである。<sup>⑯</sup>

この様に、音楽の根源的要素は、その種類によって、運動として主観的に体験される場合と、客観的にのみ知覚され主観化されない場合とがあるとリーマンは考えている。即ち、客観的に知覚されたとしても、それと同時に、主観化される場合とされない場合があるのである。そこで次には、客観的知覚との対比に於て、主観的体験について考察しなければならない。

#### (2) 音楽の主観化

リーマンは、主観的体験と客観的知覚について次の様に言う。

⑩「既に強調しておいた様に、同じ強さ、同じ高さで鳴り続ける個的な音は、平静な心の状態、『気分 Stimmung』を生じるが、音高や音の強さが変化すると、気分は直ちに平静から運動へと移り、変動状態になってくる。この二つの効果「心の平静と変動」は当初客観的に知覚しうる、(objektiv wahrnehmbar)ものとしてではなく、寧ろ、主観的に体験された (subjektiv erlebt)ものとして現われてくる。このことは充分注意されるべきである。」(G. S. 17)

例えば、ホルンの幅の広いゆったりした翼を広げた様な音を聞くという場合、「客観的に知覚する」とは、「翼を広げた様な」性質を対象の性質として聴衆がその音の中に認めることであり、それに対し、「主観的に体験する」とは、それを聞いている我々自身が知らず知らずのうちに「翼を広げている様な」いわば大らかな気分になることである。絵画に例えれば、「翼を広げている」絵を見ることが(客観的知覚)と、何かの絵を見て、「翼を広げた様な」気分になること(主観的体験)の差である。それに関して、リーマンは、ヘルマン・ロッツェ(Hermann Lotze)の『ドイツ美学史 Geschichte der Aesthetik in Deutschland』(1868)から次の文を引用する。

⑪「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と、それだけでなく、自発的に運動を生じさせる。……中略……活動や受動のこの様な自己自身の内的な体験は、伸びてゆく線の、より果敢となってゆく或いはより不活発になってゆく活気を我々に楽しませるし、又、その整然とした経過が突然に妨げられるならば不快を感じさせる。」(G. S. 18~19)

リーマンは、この様な現象は造形芸術よりも音楽の方に顕著であると言う。なぜならば、音楽の場合は、音が時間にそって流れているので、意識的に対象を目で追う絵画の場合とは異り、音の変化を聞きさえすれば、自らに心理変化を体験できるからである。

つまり、崇高や滑稽を感じさせる音や余りに高かったり低かったりする音の様に声とかけ離れていて「同感 Mitempfinden」を生じ難い音でない限り、主観化は可能である。即ち、客観的に知覚することと、主観的に体験することは別の次元のことであるとリーマンは考えているのである。

⑱「重要なことは、まさに知覚したものを、共同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)

### Ⅲ 形式の知覚と主観性

リーマンが、主観的音楽の典型として、絶対音楽を考えていることは先に触れたが、絶対音楽にとって形式は不可欠の要素である。

形式とは根源的要素を組み合わせる構成のことであり、『音楽美学要綱』の第二章「形式を与える原理 Die Form gebenden Prinzipien」の副題が「和声とリズム Harmonie und Rhythmus」となっている様に、それは、和声、拍子、リズム、そして、更にそれらの組み合わせによって構成されているいわゆる形式を含んでいる。先の根源的要素の知覚は、例えば、嵐の音などの知覚と同様に、聴き手の精神的能力が要求されないのに対し、この形式の知覚にはある程度の知的能力と知識が要求される。<sup>⑲</sup>この様な形式の知覚についてリーマンがいかに考えているか、又、形式を本質とする絶対音楽が主観的音楽と言われる場合の形式と主観性の関係についてどの様に彼が説明するのか見ることにする。

先ず、形式の知覚について、彼は次の様に言う。

⑲「この様な芸術作品〔ベートーヴェンの作品〕が聴衆に与える魅力の大部分は、美しい形式のうちに存する。」

……中略……この美しい形式は全ての人に同一の確實さを以って作用するわけではない。というのは、それには、理解と愛情深い応待、即ち、充分な注意が必要だからである。」(G. S. 43)

つまり、形式は理解されなければならないのである。そして、この理解には、過去の経験に基く予測が必要である。

⑳「我々がそれ〔音楽〕を樂しむのは、ある見通しに基く。即ち、その見通しとは、次の音への歩みが側りがたく空虚な所へ沈むことなく、このメロディの為ばかりではなく、他のメロディの為にも決定的な形で固定されている階梯のひとつに、音の歩みが到達するだろうという見通しである。」(G. S. 41)

この見通し、予測といった規律に基づいて調の判定、リズムの認識、均衡の把握が可能になる。

しかし、この様に形式の把握に知性が必要だとしても、絶対音楽の場合には、描写音楽(次節で扱う)の場合と異なり、想像は不必要であり、形式をあるがままに把握するのである。つまり、

㉑「専ら感情表出を目的と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われる。」(G. S. 55)

ここで、リーマンが、絶対音楽に於て、感情表出と形式をともに重要視していることは、一見した所、矛盾である様に思われる。何故ならば、形式は「客観的なものと見做し得るもの」<sup>26</sup>で、理解されなければならない(㉑を見よ)のに対し、もう一方の要因である感情表出は主観的な因子<sup>27</sup>と考えられるからである。そして事実リーマンは、主観化をもたらず要因としては、形式ではなく根源的要素の方を重視している。しかし、リーマンが絶対音楽を主観的であると言う場合、彼は、描写音楽の客観性との対比を念頭に置いているのである。そのことは次の引用文からも明らかである。

㉒「もし、音楽が主観的であることをやめ、叙述し、描こうとすると、全く別の種類の活動が精神的には要求さ

れる。というのは、「絶対音楽に於ては」形式的構造の追跡、つまり、和声及びリズムの上の関係の制御、が尚も、目の前にあるものの知覚であり、提示されたものの受用にすぎないのに対し、客観化する音楽は聴き手に対してそこに何かを加えること、想像力を生産的に活動させること、を要求するからである。」(G. S. 61)

それでは、形式の知覚から我々は何を得るか。リーマンは、形式は魂に「美的快ästhetische Lust」(G. S. 55)を与えると考え。そして、我々は形式に「和声及びリズムや拍節の完全な建築的構成に存する音楽の特殊な美」(G. S. 63)を感じるのである。この様な「美的快」こそリーマンが絶対音楽の中に認めた主観性であると思われる。

しかし、リーマンは美が即芸術の価値であるとは考えない。何故ならば、形式もすばらしく、情動も生じさせる楽曲こそ真の芸術(echte Kunst)であるが、形式は天才の作品を模倣して完全であっても情動(Empfindung)を生じさせない楽曲は偽りの芸術(falsche Kunst)(G. S. 48~49)であるからである。

#### Ⅳ 描写音楽の知覚と主観性

##### (1) 描写音楽に於ける主観性

リーマンは、ハンスリックが音楽以外の芸術(建築を除いて)には自然界に描写対象があるが、音楽にはないと述べているのを批判して、音楽に於ける描写と絵画のその間の類似性を指摘する。

㊤「画家は自然の断片をありのままに描くのではなく、自分が見ている様に描く、つまり、画家は自分の感覚生活の一部を描くのである。そして、その様な場合にのみ風景画家の芸術が問題になりうるのである。……中略……音楽家も、彼の書く一つひとつの楽章、一つひとつのメロディによって、一片の自然模倣を、即ち、自らの感覚

生活の一片を与えるのである。」(G. S. 34~35)

つまり、音楽は絵画の様に実際の外形を描くことのできないが、この二つの芸術が伝えるものの本質は、等しく、ものに出会った時の作者の感覚なのである。リーマンに依れば、音楽は目に見える運動の形をそのまま描写することはできないので、そのことによってかえって、伝えうる感覚の範囲が広がる。音楽の目的は模倣すること自体ではなく、胸の奥から湧き出るものをそのまま噴出させることなのである。

リーマンはこのことを、ベートーヴェンの『田園交響曲』の第二章を例に挙げて、次の様に説明している。

—そこでベートーヴェンは、緑の牧場を小川が流れ、鳥が歌っているという情景を伝えているのではない。その風景を彼が先ず自分の心で感じ、その感じたものを音化し、我々はその音響を介して彼と共体験するのである。即ち、そのプロセスに於ては、先に④の引用文で見た様に、作曲家が見ている客体を自分の感情として主観化し、それを音に客観化し、それを聴き手が再び主観化するのである。<sup>80</sup>

## (2) 描写音楽に於ける連想作用

描写音楽が客観化する感覚は、ベートーヴェンの例の様に、作曲家自身の感覚である場合もあるが、他者の心情の場合もある。例えば、リーマンはリストの『タッソー・シンフォニー』の例を挙げる。この曲の中で客観化されている主観は、リストの主観ではなく、リストが想像したタッソーの主観であり、聴き手はタッソーになったつもりで聴くことによって、それは主観化されると言う。

②④「全ての客観化する音楽は反省的である。即ち、感覚の直接的表現ではなく、特定の状況への虚構的な移入によって惹起された感覚の表現、つまり他者の表象された感覚の表現である。」(G. S. 62)

虚構にせよ、音楽家の現実の感覚にせよ、描写音楽では客観化された感情が正しく伝わらなければ意味がない。

その正しい伝達を助けるのは、音色、音高、音の強さの連想を喚起する力である。例えば、音高が上昇しながらディミヌエンドする時は飛び去って消えていくものを、又、下降しながらクレッシェンドする時は巨大なものが揺れ動いていることを、又、広範囲に渡る持続音の和音のピアノシモのヴィブラートは宏大な静かな海面や果てしない砂漠で仰ぐ星の明るい青空をそれぞれ連想させる。<sup>81</sup>そして、高い音は軽く上に飛翔する感じを与えるので、通常、天使はソプラノが、悪魔はバスが歌うのである。<sup>82</sup>

又、楽器の種類によって連想されるものが伝統的に定まっている場合もある。例えば、ホルンは森林や狩猟を、トランペットは進軍や凱旋を、オーボエやファゴットは田園の風景を連想させる。<sup>83</sup>

この様な連想作用を用いて、作曲家が自分の描こうとしているものを伝えることができるのは、②の引用文にある様に、それらに我々が共感を抱く（sympathisieren）からである。<sup>84</sup>即ち、描いているものと、音楽から連想されるものの間に、我々が共通性を見出しうるのである。

そして、我々はこの様な音楽を、

②「内発的に、つまり、意志（Willie）を以って体験するのではなく、観想的に、つまり、表象（Vorstellung）として体験する」（G. S. 76～77）のである。

従ってこの様な客観化する音楽の理解には、主観的音楽とは違って、作曲家の意図の把握が先ず必要となる。

③「描写音楽に於ては、作曲家によって暗示された方向に自己の想像を働かせることによって、作曲家の意図をひとつひとつ理解することが重要である。」（G. S. 92）

以上、(1)、(2)二つの節に於ける考察から、客観化する音楽の場合にも、二種の享受の仕方があるとリーマンは考えていることがわかる。一つは、表現として客観的に理解すること（②）、③、④の引用文）であり、もう一つ



は、作曲家が楽曲に客観化した情景に伴う感情を主観的に体験すること(④、②の引用文)である。この二つの享受は、形式の知覚と主観的体験が並行して行われると考えられた様に、ここでも、並行して行なわれると考えられている。もちろん、客観化する音楽の全てを主観的に体験できるわけではない(Ⅱ節の(1)の(v)を参照)<sup>35</sup>。しかし、主観的音楽の曲型としている絶対音楽の中にも連想的契機があると彼は認めている様に、客観化する音楽に於ても、客観的理解と同時に、主観的体験がなされるのである。むしろ、主観化されなければ客観化する音楽にも価値はなく、従って、

②「古典派やロマン派の偉大な作曲家には価値がある。」(G. S. 94)とする際の根拠もそこにある。

③「それら『の作品』」<sup>36</sup>は、全て客観化が意図され、多かれ少かれ、それが達成されているにも拘らず、偉大な芸術家の個性の写しの様に我々には思われるのである。そして、彼らの個性と少しの間、共感できると考えると、荘厳な心強い気持ちになるのである。」(G. S. 94)

即ち、形式だけではすぐれているが、情動を生じさせない、即ち、主観化されない楽曲を偽りの芸術とした様に、客観化することのみを追求し、主観化されていない楽曲にもリーマンは価値を認めないのである。つまり、リーマンは、主観化こそ音楽の最も重要なものであると考えているのである。

## 結 音楽美学史に於けるリーマンの位置

この様にリーマンは、絶対音楽に於ても、描写音楽に於ても、形式の知覚や描写しているものの理解という客観的な把握を認めながらも、主観的に体験する、即ち、情動(Empfindung)を感じることの重要性を主張して

いる。次に彼のこの様な考えと、ハンスリックの見解を比較してみよう。

ハンスリックは、感情美学者達の批判すべき見解を二十余りも列挙している。その中から、引用すると「マッテーズン『我々は各メロディにおいて一つの情動の動き (Gemütsbewegung) を主目的としなければならぬ。』」(『音楽美論』p. 31)「ピラーの百科辞典 (第二版)『音楽は美しい音により感覚や心的状態を表現する芸術である。』」(同 p. 32) などがある。

これに対して、ハンスリックは「感情こそ音楽芸術が表現すべき内容である」(同 p. 35) という考えや「今までの音楽美学は音楽に於て何が美しいかということを基礎づけようとせず、寧ろその際に圧倒する感情の描写に終始している」(同 p. 17) ことに反対し、「一定の感情や情動の表現は決して音楽本来の能力の中にあるのではない」(同 p. 36) として「かくして音楽は感情の内容そのものを表現できない」(同 p. 40) と主張している。そして、情動の表現に代わるものとして、音楽形式を窺極目的と彼は考える。「(ベートーヴェンの序曲とヴェルディの序曲を比較して) 一方が高級な感情を表現しているとかいうのであろうか。或いは感情は同じでも一方がそれを正しく表現しているというのであろうか。否、そうではなくして一方がより美しい音楽形式を作り上げているということにある。ただこれだけが音楽をよくも悪くもする。」(同 p. 38-39) この形式の把握には精神の活動を必要とする。即ち、「精神の活動なくしてはなんら美的享受はありえない。」(同 p. 150) しかし、この精神の活動とは感情や感覚による享受ではない。つまり、「感覚的なまたは感情的な性質の人ではこれ『精神的モメント』が最小限度に沈み……。弱者は陶醉することを必要とする。しかし真に美的に聴くことは一つの技術 (Kunst 芸術) である。」(同 p. 151)

ここで、リーマンと対比してみると、リーマンも、ハンスリックと同様、形式美を認め、形式は理解されるべき客観的なものであるとしている。しかし、両者が決定的に異なるのは、ハンスリックが音楽体験には感情が伴う

のを認めながらも、「感情が音楽の作用の窺極目的なり」という立場を批判している（同 p. 35）のとは対照的に、リーマンは、形式美の客観的知覚を認めながらも、音楽の主観的体験を重視している点である。即ち、ハンズリックは形式美こそ音楽の価値であると考えているのに対し、リーマンは主観的体験こそ音楽の価値であると考えているのである。

それでは、リーマンは、ハンズリックが批判している感情美学者の見解と同じなのか。答えは否である。何故ならば、リーマンは、感情美学者が「感情を表現する」という様にストレートに音楽と感情の関係を考えているわけではない。④の引用文の様に「主観が作品に客観化された」と言っても、それは、②の引用文で述べている様な意味に於てである。即ち、画家が感覚生活の一部をキャンバスに描くのと同じ様に、作曲家は自らの感覚生活の一片を一つのメロディによって与えるのである。裏を返せば、画家が現実に視覚的な意味で、キャンバスに描いているのは風景である様に、音楽に於ても現実に聴覚的な意味で響いているのは音の動きである。つまり、どちらに於ても、創作者の感覚は、客観的に作品に見たり聞いたりできるものではなく、観賞者が内的に体験するものなのである。その意味で音楽の体験は主観的なものである。

ここで、音楽の実体験を省みてみる。確かにハンズリックの言う様に、音楽には形式的な美しさは認めねばならないことであるが、渡辺護氏も『音楽美論』の解説で「音楽のもたらす感情を美とまったく縁なきものとして否定し去ってよいものであろうか」（同 p. 106）と言われている様に、音楽享受に於て何か感じるということは重要なことである。渡辺氏は、その解決として、次のことを提唱されている。「芸術としての音楽にも感情のかけ合いをなんらかの意味でみとめ、音楽芸術の対象は音そのものであるか感情であるかと二者選一の問題とせず、音楽の対象と感情との並置ないし融合と考える。」そして、この考え方は、大ざっぱな見方であるので、より緻密な見方として、「音楽の芸術体験はなりびく音を享受しているという時間的に流動する現在の体験と、

消え去りゆく音を主体的に把持して形あるまとまったもの（すなわちある意味で空間的に）として把握しようとする二つの体験から成るものである。」（同 p. 196~197）とする見方を提出されている。この「大ざっぱな」見解を示したのがリーマンであるといわば言える。即ち、リーマンは、ハンスリックを認めながらも、ハンスリックの軽視した音楽に於ける感情作用を「主観的な体験」によって説明し、両方とも認めたのである。

それでは、次の世代のエネルギー説との関係はどうであろうか。エネルギー説は、音楽を運動の経過、即ち、力の経過、緊張状態の継続と捉えている。例えば、クルトは「音楽的な意味に於て、我々がメロディ的なものと呼んでいるものは、我々の内に於て生じている緊張の経過である。」<sup>39</sup>と語っている。この緊張の経過とは具体的に言えば、和声的な音関係がもたらす我々の心の状態の経過である。<sup>40</sup>即ち、クルトは音楽によって喚起された心の変化を一瞬、一瞬の音響の刺激に対応させて考えている。その為、心は音楽の流れと平行して線的に変化していくのである。そして、音楽を全体的には空間的な統一印象として捉えている。<sup>41</sup>つまり、渡辺氏がハンスリックの解決策として提唱なされた「より緻密な見方」がいわばクルトの見解であると言える。

これに対してリーマンは、<sup>42</sup>のロッツェからの引用に於て見た様に、音楽の時間の経過に従って心が動くと言っているが、クルトの様に、実際の音楽に即して、具体的に心の動きを考察したわけではない。リーマンが強調した主観化とは、漠然とした感覚、即ち主観的にしか体験できない感覚を感じることである。<sup>43</sup>

音楽美学史に於けるハンスリックの功績は、「ただ芸術作品が語るもののみを聴き、信ずる」（同 p. 76）と述べている様に、「どんな感情が表現されているか」ということよりも、音楽自体を注視したことであった。しかしそれによって、音楽が生じさせる我々の心の動きにはあまり注意を払っていない。その解決として、心の動き自体に再び注目したのがリーマンである。そして、より緻密な見解を導入した（渡辺氏のことばを借りるなら）のがクルトと言える。即ち、リーマンは、純粋な聴き手の心の動きを追求し、そして、更に進んで、エネルギー

論者達は、その心の動きを細かく探求したのである。この主観的な体験を重視したという点で、リーマンの音楽美学論は、聞いて感じるという純粋な音楽享受論へ音楽美学を方向づけている。それは、彼が著書『音楽美学要綱』の副題を『いかに音楽を聞くか』としていることからわかる。彼は作品がいかにあるかということよりも、我々がいかに感じるかに焦点をあてている。リーマンは、エネルギー論の様に、音型と心の動きの緻密な関係を追求したわけではないが、純粹に感じることをみを問題にしたという点では、エネルギー論への先がけと言うことができるのである。

## 註

- ① *Musik-Lexikon* 1882 初版。その後、改訂を重ね今日まで継続されている。
  - ② 和声二元論。上方倍音別と下方倍音別の関係から長調と短調を説明する。和声学に関する著書は、『音楽論理學 *Musik-lexische Logik*』(1873)、『音楽構文論 *Musikalische Syntaxis*』(1877)、『和声の本質 *Die Natur der Harmonik*』(1882)、『和声二元論の問題 *Das Problem des Harmonischen Dualismus*』(1905)等。
  - ③ 『ベートーヴェンの弦楽四重奏曲 *Beethovens Streichquartette*』(1903)、『ベートーヴェンのピアノソナタ全曲』卷 I. *van Beethovens Sämtliche Klavier-Sonaten. 3 Bde*』(1914~1919)等。
  - ④ *Grundlinien der Musik-Ästhetik — Wie hören wir Musik?* (略 G.)
  - ⑤ *Vom Musikalisch-Schönen* 邦訳 渡辺護 (1960)
  - ⑥ 注意すべきは「主観的 (subjektiv) と客観的 (objektiv) という概念は、通常用いられている意味と逆の意味で用いられねばならない。」(G. S. 62) ということである。ありふれた (gang und gäbe) 用法では、「主観的に演奏する」とは「恣意的に演奏することであり」、「客観的に演奏する」とは「楽譜に忠実に演奏することであるが、彼の言うのはその様な意味ではない。
- 「『客観的』に演奏する人とは、直面している対象を、即ち、演奏する作品を、主観化しない、つまり、自己に同化しない

人である。」(G. S. 72)

これに対して「主観的に演奏する」という用語例はないが、この引用文から明らかな様に、それは作品を自己に同化する (in sich aufnehmen) ことを判断される。

⑦ この引用文の後にリーマンは次の様な例を挙げている。例えば、高音になりながらディミヌエンドする音の動きを飛び去って消えていくものと感じるのには、客観的な聞き方である。即ち、音の動きと同化して、我々の心が動くのではなく、我々はその音の動きを「表象 Vorstellung」として見ているのである。その様に、作曲家の意図にそって音の動きを客観的に捉えることを彼は sympathisieren ということばで示している。

⑧ 実際にこの二つの概念を同義としている文としては例えば次のものがある。

「ポリフォニーの楽曲は多くの場合、その全体は主観化され (subjektiviert) えず、むしろ我々に共感的に動く一部的際だった声部のみが、我々が同化する内容の真の代表者であり、その他は我々の外にあるように現象する。」(G. S. 50)

⑨ 「主観的に聞く」は「主観化する」と同義であるが、「主観化する」が常に「主観的に聞く」を意味するとは限らない。何故ならば、④の引用文に於ける様に、リーマンは、作曲家が自分の接している客体を自分の感覚として感じるという場合にも「主観化する」という表現を用いているからである。

⑩ 例えば次の文を見よ。

「主観的な音楽と客観化する音楽といずれが高い価値を持つか。」(G. S. 77)

この他に例えば、②②、②⑥の引用文で見られる。リーマンは、「客観的な音楽」という表現は一度も用いていない。

⑪ G. S. 25. S. 62 で言い替えられている。

⑫ G. S. 91 で言い替えられている。

⑬ G. S. 25 で言い替えられている。

⑭ 「客観化する音楽」が「客観化」できるのは、音楽に連想作用がある為であるとリーマンは考える。例えば、ある音の連続が消えゆくものを表わせるのは、その音の連続が消えゆくものを我々に連想させるからである。即ち、第三章の初めに、「ここで、我々は、音楽が客観化する芸術として成しうる全てのものを検討し、更に詳しく説明しようと思う。」(G. S. 62) とある様に、第三章は、客観化する音楽の連想作用について彼は論じている。

15 「純粹に主観的な絶対音楽」(G. S. 63)

16 この場合の具体験とは音の動きとともに心も動くという意味である。

17 これらについてはⅡ節以下で詳しく述べる。

18 ④の引用に続けてリーマンは次の様に言う。「音楽に関して言えば、かつては作曲家の主観的感覚だったものが、彼によって芸術作品としていわば切り離され、客観化されたもの、それを聴き手が再び自分の感覚として体験し、再度主観化しななければならないのである。」(G. S. 72)

19 H. Riemann: *Die Elemente der Musikalischen Aesthetik* (1900) (略 E.)

20 この様な知覚と主観化の關係について、リーマンは明確に述べてはいないが、並列的に行われる、つまり、あるメロディを赤いと客観的に知覚すること、そのメロディを聞いて心がはずむことが同時に生じる、と考えていたと推測される。さもなければ、人間の声を色として感じる場合、人間の声は主観化され得なくなるからである。

21 これらの音響は崇高(Erhobene)＝フルオーケストラ、滑稽(Lächerliche)＝ファゴット、憐憫(Klägliche)＝オーボエ(鼻声の様なので)、として感じられる。

22 リーマンは次の様に言う。

「〔チェロ等の様な〕楽器も、音域の中央から離れば離れる程、同感(Mitempfinden)を直接に生じさせる力を失っていく。」(G. S. 24~25)即ち、声の範囲内の音で声とかけ離れていない(強や音色等)音には同感をおぼえるので、それらの音によるメロディは主観的に体験することが可能だと彼は考える。

23 例えば、和声学の知識なしに和音の知覚はできない。

この様な規律は身体の自然的な活動の刻みがある場合もある。例えば、心臓の鼓動との比較によって、テンポ、リズム、速度変化が感じとられ(人の脈搏は一分間に80弱くらいなので、そのくらいの速度が中庸に感じられる)、呼吸との対比によってフレーズの長さが測られる。声楽では、一フレーズが文字通り、一息であるので、長すぎるフレーズは呼吸が苦しくなり歌えないし、短かすぎても、息つきが多くなり、やはり歌いにくくなる。この呼吸とフレーズの相関關係をはじめて言い出したのはリーマンによると、リヒャルト・ヴァーグナー(『オペラとドラマ』)である。凡そ器楽曲のメロディも呼吸と比較可能な程度の長さのフレーズに区切られていて、スケルツォの様な速い楽節のモ

チーフが短く、緩徐楽章の様な遅い楽節のモチーフが長いのも音楽に於ける速さと息つぎの有り方を考えれば納得しうるのである。

25

均衡の把握は、小さく見れば、拍子の把握（シンメトリーが二拍子系で、その間にもう一拍入ったものが三拍子系）であり、大きく見れば、いわゆる形式の把握となる（例えば、ソナタ形式は大きく見ればA—B—A'）。（G. S. 45～47）

26

「純粹に主観的な絶対音楽に於て、精神を働かすという限りで、客観的なものと見做し得るもの、つまり、和声的で拍子的な楽句やリズムの動きの形式的なもの（即ち、シンメトリーのなもの、建築的なもの）」（G. S. 63）

27

「根源的要素、即ち、最も直接的に主観化させるもの（旋律法、強弱法、速度法）」（G. S. 63）

28

情動を生じさせるものとして、根源的要素が重視されている楽曲とは、具体的に考えれば、メロディの起伏が大きく、強弱がダイナミックで、速度が速くなったり遅くなったり変化に富んでいる曲である。リーマンは次の様に言う。

「ベートーヴェンは、彼自身個性的であり、形式的なものよりも根源的なものを最も重要なものとして取扱っている所が最も偉大である。……中略……それら（晩年の四重奏、ソナタ、シンフォニー）は純粹に主観的な音楽であり、その中では、私が既にな上で主観的な芸術作品の唯一客観的なものと認めた形式的なものすら完全には仕上げられていない。」（G. S. 74）

「他のどの作曲家とも違つて根源的なものの中に耽溺している為、ショパンは純粹に主観的なのである。」（G. S. 75）即ち、ベートーヴェンやショパンの楽曲に即して考えてみると、ベートーヴェンの後期の四重奏、ソナタ、シンフォニーは

厳密な形式構成を持っていないし、又ショパンの楽曲は、テンポが常に流動的であり、ルバートのパッセージや半音階的なパッセージが多く、いわゆる形式を持っていないだけではなく、拍子や和声の規律からも逸脱している。

29

ハンスリックは感覚（Empfindung）と感情（Gefühl）を区別している（感覚とは音や色を知覚することであり、感情とは心の状態の促進又は妨害——即ち、哀愁や希望、喜悦や憎悪——を意識することであるとしている。『音楽美論』渡辺護訳

p. 22）がリーマンはこの様に両者を厳密に区別して「Empfindung」で心の中に生じる感情も意味している。

絶対音楽についても④の引用文を参照。

30

G. S. 76

32 G. S. 66

33

ホルンは角笛に起源を持つものであり、昔、狩猟の合図に用いられていた。トランペットは進軍の時のファンファーレに用いられる（G. S. 64）。オーボエやフルートは鳥の声に似ており、ファゴットの低音は水牛を連想させる（G. S. 56）。



- 34 この共感ができない作品は、未熟な作品である。つまり、標題音楽に於て、作曲者があらかじめ示したプログラムを連想することができない作品である。例えば、リーマンは、ルービンシュタインの『ドン・キホーテ』を挙げ、その曲では中世の騎士が羊の群と格闘する場面とプログラムに書いてある所でも、別のことを連想してしまうと述べている(G. S. 98)。
- 35 「絶対音楽の中に入れ込まれた連想的契機」(G. S. 63)という表現からもわかる。実例についてはⅡ節を参照。
- 36 この例としてリーマンが念頭に置いているのは、古典派ならばベートヴェンの『田園』、ロマン派ならばシューマンの題のついた楽曲である。
- 37 感情と感覚の区別については註(30)参照。
- 38 G. S. 55 G. S. 63
- 39 E. Kurth; *Grundlagen des Linearen Kontrapunkte* (1917) S. 2
- 40 例えば、不協和音は緊張の高い音であり、終止音は安定した音である。
- 41 クルトのエネルギー論については拙稿『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。
- 42 リーマンが言う所の主観的に体験する感覚は、例えば『田園』を聞いた時にも、田園風景を見た時にも共通に感じる感覚であり、一方、クルトの考える心の動きとは、例えば減七の和音を聞くと緊張感を感じるという様な感覚であり、この意味に於て両者は異なる。