



音楽解釈学を考える

トゥルンマー, シュテファン

(Citation)

近代, 98:1*-34*

(Issue Date)

2007-04

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002161>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002161>



音楽解釈学を考える

シュテファン・トゥルンマー

ある独奏会の時、一人の女子高生がピアニストの中村紘子に、「自分もあなたのような上手なピアニストになりたいけれども、何年努力すればなれますか、とたずねたという」。(柴田1994:157) 作曲家の柴田南雄は、日本人の洋楽への考え方を論じる際にこのエピソードを例として取り上げ、次のように述べている。「(略)その少女を笑うことはできない。それは、プロとアマとがまるで別物だ、ということが日本では一般にまるで判っていないことに原因がある。その原因の一つは、日本では洋楽というものが、何か西洋文明の学問や技術と同類のものと考えられ、勤勉に学習し努力を重ねさえすればだれでも専門家になり得る芸がみにつくものであると誤解されているふしがある。誤解というより、今日の日本における洋楽がすでにそういうものとして定着しつつあるようにさえ思える。」(柴田1994:157) 音楽の素人が、プロとしての音楽の仕事をどのように認識しているのかについての調査というものが存在するのか分からない。すくなくとも、私自身はそのようなものを見たことがなく、個人的な印象しか語れないが、日本と私の出身地であるドイツ語圏を比べれば、こうした認識において大きく異なっているところがある気がし、柴田の説明には納得させられる。日本と比べ、ドイツ語圏ではプロの一般人離れが進み、その隔たりがより認識されている印象が強い。お金さえ出せば誰でもウィーン楽友協会のホールを借りることは可能だが、音楽界では、素人を相手にしない傾向の存在は否めない。

以上の話は、日本とドイツ語圏では認識が少し違うのかもしれない、という

ような単純な話ではない。実は、かなり複雑な問題である。音楽は基本的に学習可能なものか、それとも学習不可能な面の方が多いのかという問題であり、そしてそれは、日本はどうか、ドイツ語圏はどうか、というように単純に分けて論じられる問題でもない。なぜならば、どの文化でも芸術に対する考え方に歴史的な変化が見られる上に、特に現在は音楽環境が多様化し、一般化した発言が許されないからである。

芸術は学習可能であるとされるか否かというのは、もしその芸術に理論が存在するならば、その理論の性質から読み取れることが多いと思われる。ここでは芸術表現、その解釈と理論を、音楽を例にして考えていきたいが、そうするにはまず、理論とはいったい何であろうかということを考えなくてはならない。「理論」という概念はそもそも非常に曖昧であり、ドイツ語圏の音楽文献だけでも、著者によって意見が大きく異なる。「音楽理論 (Musiktheorie) とは冷静な、場合には偏狭な経験主義と奔放な思弁、極端な狭さと、普遍的であるという主張との間に揺らぎ定まらないものである」とC.ダールハウスは指摘している。(Dahlhaus 1984: 1) すべての可能性を含む「理論」の定義は、この概念そのものの曖昧さゆえに不可能なはずである。しかし他方では、芸術、特に音楽の理解を得るために、さまざまな理論が提案されてきたのも事実である。それぞれは大きく異なるところが多いと考えられるが、なんらかの共通点もあるであろう。それは芸術製作の過程を支えようとするものと、出来上がった作品の理解を支えようとするものへの要求であると考えられる。これらはまったく別々なものではなく、共通性のあるものであると思われるが、より深く考察するにはまず、J.ハーバーマスが説明した「作業」という概念を借りることにする。ハーバーマスがいうように「作業そのものは、世界にかかわるものではないのである。これが明らかになるのはことに、作業の規則が、作業で作られるものを整合性の大小で決めたり、またその理解させることに役立つのだが、その物の生成を説明することには役立ちえないことからである。(略)」(ハー

バーマス2001: 148f) 音楽という具体例からいえば、作業の規則は作品における整合性の成立に重要な役割を果たし、出来上がった作品の理解にも役立つのだが、だからとはいえ、音楽の生成を説明するものではない。柴田南雄は、その部分で日本人は洋楽を勘違いしていると感じたのであろう。作業さえマスターすれば音楽の「生成」が保証されると勘違いをしている人がいるようだが、少なくとも芸術の場合には作業のマスターだけは不十分だ、と。

作業規則を定めるのは、芸術の場合困難な部分が多いと思われるが、ヨーロッパでは古代ギリシャ以降、音楽理論作成が非常に数多く試され、音楽の作業規則を記そうとする文献も多い。そのため、音楽における作業規則とは第一に音楽理論文献に綴られている内容であるといえよう。つまり哲学的なアプローチとは別に、音楽理論とは何かと定義しようと思うならば、「作業の規則」と「理論」のより詳しい追究は後にするとして、) 音楽理論とは音楽理論書の内容であるという実利的な定義もできるだろう。

プロであれ素人であれ、こうした文献は音楽の理論的な把握の基盤となると思われるが、この視点から、上で引用した柴田南雄の指摘するような日本人の洋楽の捉え方を考えれば、引っかかるところがある。日本で受容されている芸術音楽の中でも、ドイツ語圏からのものは地位が高いと言えると思うのだが、もし日本人が洋楽を第一に学問や技術と同類のもの、つまり理性的なものとして理解するのならば、ドイツ語圏の理論書への関心も高いはずであろう。しかし、国立情報学研究所の全国の大学図書館等が所蔵する図書・雑誌の横断検索「Nacsis Webcat」で検索してみたところ、驚くべきことにJ.P.キルンベルガー、F.W.マールブルク、H.Ch.コッホ、J.G.アルブレヒツベルガー、M.ハウプトマン、A.B.マルクス、J.Ch.ローベ、H.リーマン、E.クルトなど、ドイツ語圏の作曲学の「古典」でさえ、日本語訳が未だないのである。逆に、日本の大学などではドイツ語の原文が驚くほど揃っているところもあるが、特に古いものの場合、こうした文献を読める人は恐らく多くはおらず、原文を読もうと工夫

する人も、どちらかといえば音楽学者や演奏家などプロの中のプロであろうと思われる。バッハ研究などドイツ語圏の音楽に関する研究においては、日本人の学者が注目され、日本の音楽学は疑いなく世界的にトップクラスである。しかし、こうした高いレベルの学者は、柴田の指摘しているような誤解をする者ではないのも確かであろう。洋楽を「理性的なもの」として「誤解」する人のほとんどは、外国語で書かれた理論書に手を出すような人でもないと考えていいだろう。

ドイツ語圏の文献の内容を説明したものや、あるいはその影響を受けている日本人著者の文献などはあるため、ドイツ語圏における音楽理論についての情報はもちろんなくはない。しかし私が見ることのできた限りでは、いくつかの学位論文を除けば、ただの「入門」より詳しい説明や資料を提供する出版物は稀である。本当に「勤勉に学習し努力を重ねさえすればだれでも専門家になり得る芸がみにつくものであると誤解されている」のであれば、このような「誤解」をする人は理論の学習も視野に入れているのであろうかという疑問点が浮かび上がってくる。中村紘子に尋ねた女子高生は恐らく、どれほどピアノに向かって練習しなければならぬのかということを知りたかったのであろう。どれほどの文献を読み、研究しなければならぬのかということは特に尋ねなかったと思われる。しかし、西洋の音楽を西洋文明の学問や技術と同類のものとして考えるならば、理論もより注目を集めるはずに違いない。

理論への認識が薄いのは事実だといえるが、それはいったいなぜであろうか。まずいえるのは、日本では伝統的にヨーロッパに比較されるような音楽の理論的な把握がなかったということである。もちろん日本にも、音楽とその性質が広く論じられ、音楽理論が発展してきたが、ヨーロッパにおける音楽の把握とは本質的に異なるところがある。その違いは繰り返し研究の課題にされてきた。上で引用した柴田南雄の『日本の音を聴く』もその一つの例である。ドイツ語

圈においてもっともよく知られている、この課題を取り上げた日本人研究者による文献は、吉川英史著『日本音楽の性格』のP.ルードルフによるドイツ語訳ではないかと思う。しかし、たてこうした違いが認められるとしても、洋楽における理論の認識の薄さは説明しきれていない。その背景となっているのはむしろ、ヨーロッパ、そして特にドイツ語圏に見られる、1800年以降に著しくなった理論の軽視であるのではないと思われる。

上述したように音楽の理論的な把握は、ヨーロッパでは古代ギリシャ以降盛んに行われてきたが、特に中世まではその多くが、実際に響く音楽を説明するのではなく、音の本質を探ろうとした研究であった。音楽理論が主に作曲学になった、つまり実際の音楽活動に利用されるようになったのはルネサンス時代以降であり、18世紀の純粋書法によってその最初の頂点を迎えたと考えられる。純粋書法は数多くの理論書に論じられており、ドイツ語圏における代表作は、J.S.バッハの教え子であったJ.P.キルンベルガーの『音楽における純粋書法の技法 (Die Kunst des reinen Satzes in der Musik)』である。この著書は研究書というよりも、教科書的性格を持つものである。つまり、読者として想定されているのは作曲を学習している者である。本の内容は、作曲の過程において実際に利用される具体的な法則だということからも分かるように、作曲というのは、基本的に学習可能なものであるというのがこの著書の前提となっている。序文においては、見落とししたことは絶対ないとはいえないと認めながらも、キルンベルガーは、学習のための重要なことをすべて揃えたつもりであると説明している。(Kirnberger 2004: Vorrede) では、この本の法則をすべて学習し、利用できるようなれば、18世紀後半の様式で作曲できるようになるのだろうか。この問いへの答えは「はい」と「いいえ」の両方である。同じ規則を同じほど正しく利用しても、人によって差が出てくる。純粋書法とはきわめて理性的な音楽把握でありながらも、「天才」という非理性的な要素が否定されないことにも注目すべきであろう。この非理性的な要素は理性的な

構造の中に織り込まれており、特別な才能という理性的には説明されない力の持ち主は、一般人より法則をうまく利用でき、より理性的な構造を作り出すことができるという考え方であった。

天才と純粹書法の関係は、最近別の視点から論じたことがあるため、ここでは詳しいことを割愛するが (Trummer 2007年参照)、1800年頃にはこの非理性的な要素が理性的である法則から独立し始めたといえる。特に素人の間で、本能、直観などが音楽表現の本来の根源だと見なされるようになってともに、作曲においても理性と非理性の密接な関連性が打ち切られることになった。それが、作曲学における「形式論」などの新理論の発展を促した一方で、他方では音楽理論全体を素人の立場からは取り除いてしまった原因にもなってしまったと思われる。先に、ドイツ語圏の重要な音楽理論文献が日本語訳されていないと述べてきたが、ドイツ語圏内でも、近年手に入りやすくなってはいるものの、一般人に読まれていると思えない。現在は、芸術音楽の一般的聴衆のほとんどにとって、彼らが好んで鑑賞している音楽の理論は完全に無縁なものとな化しているといっても過言ではない。

現在は、一般の音楽解説やメディアにおける音楽評論などにおいて、音楽への解釈学的なアプローチが目立つ。音楽解釈学と音楽理論の関係は両サイドの視点から見ても大変複雑であり、両者の関連性はこれまでも繰り返し論争されてきた。ドイツ語圏における音楽解釈学の方法は大いに H.クレッチュマールに由来するものであるが、クレッチュマールは、音楽そのものの以外のところの、作曲家と享受者との間の「コミュニケーション」に着目し、音楽は「生まれながらの補助芸術 (geborene Hilfskunst)」であると考えた。そのため、「音楽の意図を精神 (Geist) と想像力 (Phantasie) に伝える必要があり、音楽の対象となっていることについては予め協定 (vereinbaren) が必要である」と主張した。(Kretzschmar 1973: 172) 作品製作過程の背景など、作品以前のことへの注目によって、作品よりも芸術家の意図の方に関心を寄せることになっ

たが、それは音楽に限らず、19世紀に勢力が強まった美学や芸術論全体的に見られる大きな傾向だといえる。しかし、音楽作品以前での「協定」を不可欠な要素としたことは、音楽による直接的な情報伝達が不可能だからというように誤解されてはならない。確かに、特にE.ハンスリックの美学以降、音楽はその本質により具体的な情報伝達が可能ではないというのが繰り返し論じられてきた。クレッチュマールはそこから受け継いでいる部分もなくはないが、音楽を「補助芸術」として考えるところに大きな相違点がある。クレッチュマールによれば、音の言語（Tonsprache）は話す言語（Wortsprache）に相当するものである。ただし、両者は完全に重なり合っているのではなく、音の言語は話す言語では不十分となったところから始まるものだと考えた。音楽の表現がこなすすべてのことが、話す言語によっても表現されるとすれば、音楽というのはそもそも存在しなかったはずであろうという考えである。言葉では表現されない心の細かな動きを音楽ならば表出できるとクレッチュマールは確信し、「話す言語が音の言語によって代替され、補給される」と考えた。（Kretzschmar 1903: 19）18世紀の純粋書法は音楽の法則として実際の音楽を説明するものでもあったが、上で触れてきたように、そこには説明しきれない特別な才能の存在は否定されず、理論による完全な説明も要求されなかった。しかし、クレッチュマールはまったく逆の方向から、つまり音楽の視点からではなく、「話す言語」による音楽へのアプローチを試みていた。「話す言語」は「音の言語」とは一致しておらず、作曲家の伝記など具体的な音楽作品以外の、言語化された情報も重要な素材としている。

通常の音楽理論の見方に反対して、クレッチュマールは純粋器楽を含め、芸術音楽には「普遍的である精神的な内容（allgemein geistiger Inhalt）」が含まれており、享受者に意欲や鑑賞を補助する想像力が備わっている限り、その内容は理解されると主張した。音楽理論研究は耳で聴こえること、譜面に見ることなどに注目するが、音楽を鑑賞するのは人間の耳や目だけではなく人間

全体であると考え、鑑賞者の内心を重視したのである。音楽における「普遍的である精神的な内容」を把握できるのは人間全体こそだという、音楽が万人に理解されうることを前提にしている考えである。それと同時に、音楽の理解にはある程度の知識も不可欠であることも繰り返し強調した。こうした知識を持っている者は、音楽における精神的な内容を感じ取ることができるだけでなく、その内容を、言葉を用いながら暗示あるいは説明もできるという考えである。

誤解を招かないようにもう一度はっきりしておこう。理想的な鑑賞者が音楽の内容を暗示あるいは説明はできるという考え方であるが、その内容には音楽の理論的な根拠などについての情報は含まれていない。クレッチュマールが音楽解釈学を論じ始めた19世紀後半には、音楽理論がすでに一般人の音楽鑑賞と完全に無縁なこととなりつつあった。音楽理論の専門的な内容が「普遍的である精神的な内容」の中に含まれるというのは、考えられないことであった。たとえばハイドンなどの交響曲を主音、属音などの専門用語を用いて説明しようとすることは「楽師の無駄口 (Musikantenquatsch)」に過ぎないとクレッチュマールは考えていたのである。(Kretzschmar 1903: 16)「普遍的」とは「人間普遍的」だという意味で、数の限られた人間しか従事しない専門分野は、基本的に含まれていないのである。

しかし他方では、理論的な無知もクレッチュマールにとって批判すべきところであった。音楽理論あるいは音楽作品の分析には十分に着目せず、音楽専門家でさえ19世紀後半の流れに乗って、哲学的な美学に主な関心を寄せることに不満を抱いていた。「音楽の専門家ですら、ショーペンハウアーとニーチェは手元にあるものの、音楽百科事典は持っていないし、不可欠な音楽教本や偉大な作品を調べるために図書館に行かねばならない」者が多いと語っている。(Kretzschmar 1903: 93) 音楽理論のみに集中する者と美学に注目しすぎる者のせいで聴衆が惑わされ、人々はワーグナーとブラームスをめぐる数々の議論に夢中になり、全体の音楽事情の行方を見失ったと考えたのである。作曲につ

いての議論は無駄であり、これに焦点を当てた音楽美学は音楽愛好者を二つのグループに分離させただけであり、有意義な業績をもたらすことはできなかったと批判した。(Kretzschmar 1903: 14)

このように、専門家など当てにならないと考えたクレッチュマールだが、専門的な内容とは無縁な素人による音楽鑑賞にもまた、納得できない部分が多かった。素人はノヴァリスやジャン・パウルなどの美学から影響を受けながら、芸術作品については詩的にしか語らないようになってしまっていた。「交響曲を風景に例える人は交響曲のことを全く理解できていないにも関わらず、自分でもどうしても何かを発言したい人のみである」とクレッチュマールは怒った。(Kretzschmar 1903: 15) 作曲家の伝記に関心を抱く者も、実際の音楽とは無関係なものに注目しすぎると批判した。「(略)リヒャルト・ワーグナーと一緒にアンガーマンのレストランで食事をした人がそれについて報告し、ベートーヴェンのナイトキャップの色が研究の対象になったりすることなどは、すべてが無駄である。音楽の世論がただの個人としての音楽家を内容とする噂話に夢中になり、より真剣となっているはずの者さえ、本来議論すべき内容を観点から外れてしまっているのである」。(Kretzschmar 1903: 9)

以上の事情を背景に学問として成り立つ解釈学を考えたが、その背景となっているのはもちろんディルタイの考えた精神科学であった。クレッチュマールによれば、音楽解釈学は補足の分野として音楽理論に加えられ、音楽理論の全体を完結させる要素となるべきであった。もちろん、音楽解釈学そのものは当時すでに目新しいものではなく、それ以前にもあったのだが、音楽家はそれをおろそかにしてしまったとクレッチュマールは考えていた。そのため、音楽解釈学が素人、特に音楽能力が不十分な哲学者の手に渡ってしまったのである。その結果として、器楽の内容は不特定あるいは無意識なものだとされ、時には、器楽には内容があることさえ否定されるようになった。しかし、音楽の実践によってこうした見方は誤りであることが証明されてきたとクレッチュマールは

主張した。たとえばピアノ演奏の場合、演奏者は曲の持つ意味を問わずに、指を動かす技術に頼りながら演奏することも可能かもしれないが、歌や管弦楽の場合は、内容の認識が欠けていれば演奏にもならないという意見が見受けられる。(Kretzschmar 1973: 170)

具体的な例を見てみると、クレッチュマールの考えた解釈学は音楽作品に見られる音楽の動機の解釈から始まり、すべての動機に特定される意味内容があることを前提にしていることが分かる。動機の内容として確認されるのは、感覚 (Empfindung) 及び想像、イデーの性格を持つものであり、つまりいわゆる情動 (Affekte) である。解釈学的方法を利用することによって音楽からその情動を読み取り、それを言葉で表現することができると考えたのである。そこで、クレッチュマールの解釈学の主な対象は、純粋な器楽であることに特に注目が必要である。音楽が伝達する情動とは基本的に一般に通じる精神的な内容であるが、それに対して歌詞あるいは交響詩のプログラムなどは極めて主観的なものが多いとクレッチュマールは考えていた。事情通でない者にとって歌詞内容やプログラムは「鬼火 (Irrlicht)」となりかねないと懸念していたのである。(Kretzschmar 1973: 186) 歌詞やプログラムへの注目が「普遍的である精神的な内容」の把握を妨げるという懸念があった。素人は曲のタイトルを主な情報源としているに違いないが、そのため、素人の解釈は間違った方向に迷ってしまう。クレッチュマールはそれに歯止めかけようとしたのである。ジャン・パウルの美学などによって、「詩人」の手に渡ってしまった芸術についての発言権を、少なくとも音楽の場合、改めて専門家に戻そうとしたといえる。

それは具体的な音楽解釈にどのような結果をもたらすのであろうか。専門家とはもちろん、音楽理論についての十分の知識を持つ者である。音楽解釈はその知識に支えられるべきだが、専門家が最終的に一般人に伝えるべきなのはやはり「普遍的である精神的な内容」である。一般人の手元に届く音楽解釈はつ

まり、音楽理論がスキップされたものになってしまうといえる。これは現在まで、コンサートのプログラム、新聞の音楽評論、CDの曲目解説などにごく普通に見られることである。これらは音楽専門家によるものが大部分を占めるが、楽譜の引用例など、より具体的な理論の説明を行ったものは非常にまれである。

結論からいえば、クレッチュマルの解釈学の結果として、専門家による音楽解釈が再注目されるようにはなったが、音楽理論が一般人の視野内に戻されることはなかった。しかし、専門家でさえ、理論的な内容を音楽評論において論じないのであれば、素人が音楽理論の存在を認識するはずがないのは当然であるといえよう。

以上の事実は、学問として認識されたい解釈学と素人による「詩的」な解釈の混在の原因にもなってしまった。結局、解釈学全体が非学問的であると疑われ、批判されることになったのである。しかし1990年代以降はこの状況が考え直され、聴覚を通して受ける音楽の印象の言語化なども学問上において改めてより広く認められるようになった。新しい解釈学的方法も提案されるようになった。

全体的に見れば、解釈学は学問的な理性の枠内に留まるものでなければならぬという考え方が主流となっているといえるが、学問性の放棄さえ考える解釈学も改めて現れるようになっている。たとえば、東京藝術大学音楽学部の2004年度『紀要』において、大角欣也は自らの音楽へのアプローチに関して、「私の研究によって何かを証明したなどと主張するつもりもない」と明言している。(大角2004: 12f)「音楽学の成立と変遷をめぐる省察」をテーマに「(略)近代の解釈学が教えるように、私自身が背負っている歴史性自体が、対象の理解にとっての制約としてではなく、むしろその根本的契機と見なされねばならないとすると、ここで描き出せる、単にきわめて不完全であるばかりでなく、矛盾を孕み、一面的で偏っている像も私が属している文化伝統の『伝承』に対

して、一つの批判的な寄与をなしうる可能性を秘めていると言っても許されよう」と述べている。(大角2004: 1) 大角は古代ギリシャの音楽論に言及したのち、ドイツ・オーストリアの音楽史を概論的に取り上げ、そこに「より科学的合理主義的な方向」が見られると説明している。そして、第二次世界大戦後の音楽学には、四つの「大きなインパクト」があったという考えを示している。それは「まず、民族音楽のめざましい発展である」。それによって「西洋音楽がもつとされた普遍的性質が否定された。第二に、フランクフルト学派に代表される社会学ないし社会史の音楽分野への応用である」。それにより「音楽の社会的機能と関連づけて論じられるようになった。第三に、ローベルト・ヤウスやハンス・ゲオルク・ガーダマーによる、受容史・作用史・解釈学の系譜があり、これによって作品と受け手との関係が再検討された。第四には、いわゆるポスト構造主義思想の影響で、音楽という言葉、そして音楽をめぐる言葉による言説が、社会的なアイデンティティや権力システムの構築においていかなる役割を果たしているかが論じられるようになった。」これらのことを背景に、「人は全く恣意的に、好きなようにある音楽を解釈し、その意味を構築することができるのか」という論点を挙げて、個人と音楽との関係を問いかけているが、それに対して「そうだとも言えるし、そうでないとも言える」と述べた上で、「つまり、私が音楽の意味の構築に携わる営みは、同時に、その音楽が私という存在の意味を構築して行くプロセスでもある」という指摘に至る。(大角2004: 9) それを裏付けるために、自身が音楽に取り組んでいる上での具体例の一つを取り上げ、「私自身の実際的な関心に従って『用い』ながら、その音楽伝統の『伝承』に参加し、私が属するその伝統の自己規定に携わる。その際、私の関心が依拠するところの価値の体系を、曖昧なままにしたり、隠蔽したりするのではなく、むしろそれを批判的に意味しつつ露わにし、しかもそのうえで異なった意見を持つ人との対話の可能性を常に開いておくことは、研究者としての誠実さに属する」と述べ、「wissen (知る)」という言葉に関しても

「フンボルト兄弟が構想したWeltwissenschaftの本質も、本来はより良く生きる知恵を目指して探求を続けて行く過程にこそあったはずである」という意見を示している。(大角2004: 13)

このことは、音楽の自立性の確立を要求しながら、音楽が何かのために「用いられる」ことを強く拒否したアドルノとその影響を受けた音楽学への反発として理解される。音楽を何かに「用いる」ことを視野に入れば、当然、音楽そのものに限らず、音楽以外の要素をより多く音楽研究に取り組むことになる。こうしたことは音楽理論を基盤とする音楽分析の視点からは非学問的だと判断されかねない。なぜならば、音楽作品そのものや、それが用いられている目標や環境などを全体的に解釈しようと思えば、歴史学、社会学、哲学、心理学、医学など、あらゆる分野の専門的な知識が不可欠であるが、ここでは十分な知識を持つ者は恐らくいないと思われるからである。

しかしまた、その見解に反対して、音楽を用いた場面の事情を明確にすること自体がすでに、用いられた音楽の解釈にもなっているのではないかという立場を取ることもできる。実際には、一般的によく耳にする音楽論である。たとえば、私が曲を解説したある演奏会の後、聴衆にいた中年の男性が私に声を掛け、夫婦喧嘩した後でモーツァルトの曲を聴いたら、落ち着いて仲直りができたと語った。この話で恐らく、「モーツァルトの音楽はやはりすばらしいものだ」ということを私に言いたかったと思うが、音楽を「用いた」場面における自らの心情を、音楽についての判断基準とした典型的な例であろう。大角の上述した文書はこのような音楽観の存在権を訴え、音楽学にも再認識してほしいというようにも理解できる。基本的には議論しにくい見解であり、賛成するかしないかというのは、どちらかといえば、主義的な問題だと思われる。

上に触れてきたように、クレッチュマールの考えた解釈学は原則として学問性を排除したくないものであり、個人的な解釈に歯止めをかけようとする提案であった。大角のような例もあるが、現在の音楽学から生まれる音楽解釈学の

ほとんどはこの原理を守ろうとしているといえよう。特にドイツ語圏における20世紀後半の音楽解釈学は、C.ダールハウスの解釈学批判と、H.H.エッゲブレヒトの音楽分析と音楽解釈の関係を再考する試みの強い影響を受けてきたが、それが今日まで傾向として残っていると考えられる。しかし、近年には解釈学に新たな多様性が生まれており、それは、長く支配的な立場にあったダールハウスやエッゲブレヒトなどの考えた解釈学への反動が起きているとも理解されるであろう。多様性は望ましいことである一方、学問としての音楽学にとって、価値判断の不安定をもたらすことであるのもいうまでもない。そこにどうするのかというテーマに関しても、すでにさまざまな研究が進められているようだが、ここではまずB.シルペンバッハの提案に少し注目してみたい。

シルペンバッハは、近年の音楽学が、解釈学に由来する要素と学問的な論議の再統合を成功させたものの、音楽学における音楽解釈全体の再考は十分に行われなかったところに着目した。シルペンバッハによれば、学問的な論議と解釈学の間には「和解傾向（Versöhnungstendenzen）」が見られるようになったと説明している。ダールハウスとエッゲブレヒトは解釈学的な基準を音楽分析に導入することによって音楽分析という概念を拡大させたが、現在の「和解傾向」は、それとは異なる様子を見せている。なぜなら、現在は音楽分析自体が解釈的な行為としてみなされる傾向が強くなっているからである。（Schirpenbach 2006: 198）以前は音楽分析に解釈学的要素を取り入れたのに対し、今は解釈学的研究の視点から、その学問性の強化に努める試みが目立つようになったのだが、そこに見られる方法自体も学問的な研究の対象にせざるをえないため、シルペンバッハは「相関的な解釈学（korrelative Hermeneutik）」を提案している。かなり複雑な説明なのだが、彼の言葉をできるだけ厳密に訳してみれば、「対象に見られる、相関している次元に、特定の相互依存構造を定めることによって、相対関係の可能性の、潜在的に自由に放浪することが止められるようだが、楽譜のテキスト（Notentext）の音楽学

的な解釈は、その前提となる原則的な理論設定を徹底させる試みの表現である(略)」となる。(Schirpenbach 2006: 198) 要するに、音楽解釈の基盤を作りたい訳である。解釈とはあらゆる要素の相対関係を調べることが中心となっているが、この作業が「放浪」してしまう。つまり基準なしに行われる危険性がある。すると、解釈の学問性が保障されなくなりかねない。それに歯止めをかけようとしているのであるが、その方法は、ある音楽解釈に見られる要素全体、あるいはそれらの要素の間に特定される相対関係を解釈学的な研究の対象にするという、メタレベルにおいての、既存の解釈の解釈学的な調査である。このメタレベルにおける解釈を「相関的な解釈学」と名づけているが、シルペンバッハの研究を見たところ、その主な方法は、学問的な論議の方法としての批判であるという印象を受ける。「相関的な解釈学」による結果ももちろん、さらなるメタレベルでの解釈の対象にする可能性がある。どの解釈学もそうであるように、「相関的な解釈学」も固定した研究基盤にはならない。これは独断論を避けるには必然的にそうでなくてはならないとはいえるが、最終的な結果にたどり着くことなく、探っている結果に無限に近づこうとする研究過程であるため、難度の高い研究方法であることには違いない。しかし、この難度の問題はともかくとして、シルペンバッハの研究は結果からいえば、音楽への哲学的なアプローチの可能性を再認識した研究であるといえよう。この側面は特に高く評価したい。観念主義的な美学が音楽学から排除されてからは、この排除によって残された穴は十分に埋められなかった。ドイツ語圏の音楽学においては確かに、アドルノの存在がこの穴の存在を一時期忘れさせたが、アドルノの後にはこの穴が再び開き、余計に目立ってしまった気もする。近年この穴を埋めようとする研究が増えてきたこともこの印象を強めている。

シルペンバッハが意図しているアプローチも、現在の音楽学にとっては非常に重要なことであると思われる。音楽学が「放浪」してしまい、その学問性が保障しにくくなった時代となっていることを否定はできない。上述したシルベ

ンバッハの論文は209ページしかないが、内容はたいへん充実しており、また広範囲の研究であるため、ここではより詳しい評価は割愛せざるをえない。だが、全体的には大きな疑問点もいくつか残されており、その点については少し触れていきたいと思う。

疑問に思うのはまず、「相関的な解釈学」が具体的なテーマに応用される際の、研究者の立場である。言い換えれば、哲学的なアプローチの奥深さを、具体的な実践例に対しても保てるのかという問題点である。シルペンバッハは、20世紀後半、音楽解釈学が音楽学内で軽視される傾向が強かったことを取り上げ、解釈学の改善とともに音楽解釈学のイメージの改善も訴えている。これが出発点であり、著者が最初の段階において取る立場である。その視点は基本的に、歴史的な解釈学を批判的な眼差しで見る姿勢を含んでいるに違いないのだが、同時に「相関的な解釈学」の学問性もちろん保障したい、すなわち、持論の根拠付けのため、非学問的であるという疑いのない既存の理論も少なくとも背景としては必要となってくる。そこで、シルペンバッハはダールハウスとエッケブレヒトを選ぶ。つまり、この二つの出発点からは、すでに特定な価値観の存在が伺われるのである。この価値観は後の解釈学におけるフィルターののような役割を果たすようにも見える。もちろん、このような視点を明確にしなければ、研究の学問性全体が疑われるので基本的に不可欠なことなのではあるが、同時にこのフィルターによって、論拠にとって都合の良い要素が強調され、メタレベルでの解釈学も「放浪」してしまうという印象を受けてしまうところもある。これは、解釈学的なアプローチにおいて、仕方がないことだといえは仕方がないことではあるが、シルペンバッハはこの論文の中では、C.ダールハウス、H.H.エッケブレヒト、F.ブレンデル、R.ワーグナー、F.リスト、E.ハンスリック、H.クレッチュマール、A.シェーリング、W.ディルタイ、H.G.ガーダマーを大きな例として取り上げ、その他にもいくつかの音楽論に触れている。取り上げる例が多いのは基本的に望ましいことだが、これらの学者の考えた解

釈学についての例が示す以上の総合的な判断も、シルペンバッハの説明からは読み取れてしまう。しかし、総合的に見れば見るほど、例に特定される相対関係についての説明は不十分だといわざるをえない。というのは、それぞれ音楽論が特定のカテゴリーとして見せられているので、本来、それぞれの音楽論も多面的なものであるという観点は失われるという印象も受けてしまうのである。たとえば、クレッチュマールの解釈学に対しては批判的な立場を取っているのであるが、クレッチュマールの解釈学の批判すべきところをより細かに説明するのではなく、クレッチュマールの解釈学の失敗をシェーリングの解釈学の失敗に関連付けている。この説明方法はもちろん完全に否定はできないが、たとえば、E.ブリンクマンは2000年に以下のような意見を述べた。「現在は、分析の繁栄時期が過ぎ去ったように見える。音楽学の新しい芸術理論的な傾向は、分析に複雑極まる実証主義の嫌疑をかけた。それは不当なことではないが、分析の代わりに、音楽学が、その不利になりかねないことではあるが、クレッチュマール風の解釈学に戻ってしまった。」(Brinkmann 2000: XI f) これは、クレッチュマール風な解釈学に回帰しているようにみえる研究が改めて現れたという見解であるが、現在、シェーリングのベートーヴェン論のような解釈学を再び音楽学内において試みる人は恐らくおらず、もしいるとすれば、一般の音楽学に相手にされないであろう。現在の視点からはクレッチュマールとシェーリングの関連性よりも、その相違点の方こそ明確する必要があると思われる。さらに、シルペンバッハは、現在の解釈学を批判的な目で見つめる前提からであろうが、クレッチュマールの解釈学を「感情解釈学」という範疇に分け、クレッチュマールの業績には理想と実践の差が見られる点などの、より細かな追究を行っていない。たとえば、私がクレッチュマールの解釈学の目標として認識している「普遍的である精神的な内容」には、シルペンバッハは一切触れていない。またたとえば、クレッチュマールは音楽の適切な鑑賞に想像力豊かで教養ある人間を必要としたことを批判しているが、(Schirpenbach 2006: 114) ワーグ

ナーは理想的な鑑賞者を「芸術家」としている点については批判の対象にしていない。(Schirpenbach 2006: 60)「想像力豊かで教養ある人間」と「芸術家」とが基本的に違うのは確かであるが、音楽鑑賞過程において、鑑賞者の能力が問われるところには大きな共通点がある。詳しい比較はないが、シルペンバッハは恐らく、F.M.ガッツが定着させた自律音楽と他律音楽の区別を批判しながらも、クレッチュマールの考えた鑑賞者関与を感情美学的な他律音楽の主張として理解している。そして、ワーグナーが考えた芸術家としての鑑賞者を、音楽の自律を支えるものとして理解しているのであろうと思われる。しかし、両者の鑑賞者についての考え方は、ドイツの音楽社会史の中で深い関連性を持つ構想だと考えられるので、この側面に言及もせず、対立している構想だけであるように受け取られる形で取り上げることは避けたほうがよからう。シルペンバッハが「教養ある鑑賞者」による解釈に関して最も批判すべきだと考えているのは、解釈方法が明確にされていないということである。しかし、こう考えれば、クレッチュマールの提案こそ、その状況の改善の試みとして認めるべきではなからうか。シルペンバッハ自身の認識と異なるかもしれないが、この点では、クレッチュマールの解釈学が作った伝統を受け継いでいるようにも見える。そして、数多くの解釈学を比較できる知識を必要とする「相関的な解釈学」こそが、実は「教養ある鑑賞者」を必要としているともいえよう。しかし、「教養ある鑑賞者」も「芸術家としての鑑賞者」も結局のところ、著者が論議の前提としている範疇の付属要素としてしか取り上げられず、より深い考察はないのである。

以上の疑問点は一例に過ぎないが、解釈学の根本的な問題点を指しているところであろう。それは、解釈をどこで打ち切るかという難しい問題である。相関性を主な関心の対象とする際に、特に深刻に扱うべき点である。すべての相関関係を追究するのは不可能である。したがって、対象の選択が不可欠である

が、選択は価値判断を基に行われる。その過程を学問的に裏付けようと思えば、シルベンバッハのアプローチではさらなる解釈学的な追究が求められるのであろうが、どこかで必ず、研究のそれぞれの対象を白黒の区別を際立たせて描いている印象を残してしまうことも避けられないのであろう。

これを踏まえた上でシルベンバッハの出発点に戻り、解釈学の学問的な根拠付けをもう一度考える必要がある。音楽学が「放浪」してしまうのを防ぎたい。つまり、音楽学の学問性を保障できる解釈学を目標とする。しかし、学問性を求めない音楽解釈も存在する。この事実にどのように対応できるのであろうか。シルベンバッハは、学問性を失ってしまったと批判されてきたシェーリングの解釈に対して、完全に否定的な態度しか取っていない。特にダールハウス解釈学論以降は、シェーリングを否定するような見解は音楽学内においても主流となってきたため、その正しさを再び証明する必要はないと思うかもしれない。しかし、現在は先に触れてきた大角の考えているような解釈学も存在し、これからはそれと似たような試みがさらに増えることも予想される。これらの解釈学も決して無視してはならない。素人の音楽観も視野に入れば、現在は、個人の利用を最も重視する音楽解釈が、学問的な根拠を求める解釈学よりもずっと多く存在するかもしれないが、それに対してただ扉を閉じることは、音楽学にとって最終的には利益をもたらさないであろうと思われる。

さらに20世紀末、21世紀初頭の現在では、多くの作曲家が自ら、詩からの一行あるいはそうであるような表現を曲名にすることが目立つようになっている。それも解釈学的な音楽理解への再注目として理解していいだろう。日本では武満徹がいち早くこうした詩的な曲名を選んだが、それは多くの作曲家が曲に番号を振ったりして、解釈学的に追究されそうな曲名を避けた頃すでに目立っている。楽譜棚を開けて、黄色いショット版の楽譜の一冊を出したら、『そして、それが風であることを知った』だった。（武満1992年）Ch.バイヤーは、團伊久磨の『夜』という作品の評論において、『朝』でも『雪』でも、『延命

学的な冷凍食品ばかり食べてください』という題名をつけても良かった。どれにも少し当てはまるような音だった」と論じている。(Geiger 2005: 48)「どれにも少し当てはまるような音だった」という発言もいくらでも批判できるのはいうまでもない。しかし、ワーグナーやリストなど19世紀ドイツの交響詩は、実は音楽の自律を要求するものであったというシルペンバッハの指摘は、現代曲、しかもドイツ語圏以外のものへの解釈学的なアプローチにおいて何にも役に立たない。近年、詩的な曲名が著しく増加しているとはいえ、ここにある基本的な問題はもちろん近年だけの問題ではない。音楽作品に曲名が付けられるようになって以来の問題であろう。メタレベルで実施される「相対的な解釈学」はこの現在の状況も論じるべきであったと思われる。

以上、現在の解釈学におけるいくつかの問題について触れてきたが、ここからは、では、自分は現在どう考えているのかというのも少し紹介したいと思う。今までは、いろいろなところで「反主知主義的な境界線」という概念を軸とする研究方法を論じてきており、それを詳しく追究するより広範囲の論文も執筆中であるため、ここではより詳しい説明を割愛し、概論的な説明だけをしたい。

シルペンバッハの解釈学に関しても述べてきたように、追究を打ち切るところを決めるのは困難である。それは解釈学に限らない問題であろう。どの研究にも論理的な推論が打ち切られる部分はある。しかも、それは研究やその対象のあり方によっては説明されず、その外の文化的・社会的合意に基づくことであると考えられる。シルペンバッハの解釈学を論じる際には「価値判断」をいう表現を使ったが、学問的な論議に取り上げられる価値判断は基本的に以上のような合意に裏付けられているか、合意が未だ成立していないのであれば、その成立が必ず予想されるかのどちらかであると思われる。

さらなる推論にはさらなる認識可能性が含まれるため、もちろん絶え間なく推論を進めていくのは理想ではあるが、H.アルベルトのいう「ミュンヒハウ

ゼン・トリレンマー」に陥ってしまう。認識の根拠付けは、最終的には、1)「無限遡及」(infiniter Regreß)と2)「循環論法(logischer Zirkel)」、3)「作業中断(Abbruch des Verfahrens)」のいずれかの道しか残されていない。以上の選択肢の中では、1)は「無限」が求められることによって不可能であり、2)は認識方法としては当然認められないと判断される。そのため、結局のところ3)が受け入れられてしまう傾向がある。(Albert 1991: 15/ アルバート1985: 19f)

「作業中断」とは第一に論理的な推論を断念することを意味するが、論理的な推論の存在は主知主義にとって不可欠な要素であるため、その断念は基本的に反主知主義的なことであるといえる。論理的な推論が断念されたところは、理性的な研究方法によって証明される研究対象範囲の端を示す境界線でもあるが、この境界線を「反主知主義的な境界線」と呼ぶ。この境界線は境界線として、理性的に証明が可能な範囲の端だけでなく、非理性的だとされる要素の範囲の端でもある。つまり、「反主知主義的な境界線」は両サイドへの展望を許すと考えられる。さらに、その位置が常に変化を見せているところに注目が必要である。それは、以前、論理的に推論されなかったことが推論されるようになったり、理性的な方法で証明されると思われることが非理性的なものとして再認識されたりすることが、学問史において常に見られる現象だからである。この変動を追究することによって、理性のみならず、非理性的な世界観も特定され、歴史的・体系的研究の対象になりうると考える。

以上は基本の考え方であるが、「解釈学を考える」という本論文の課題にどのように応用されるのであろうか。まず、ここで対象となっている音楽解釈であるが、その中では認識の根拠付け、あるいはこの根拠付けの主な方法としての論理的な推論はどの部分で中断されるのかを探究することになる。しかし、この探究は計画的なものでなくてはならない。なぜならば、この計画はいうまでもなく、できるだけ学問的な根拠付けが不可欠だからである。そのためには、

探究の過程を明確にせざるをえない。解釈学的な研究は多面的で、広範囲のものが多くので困難ではあるが、ここでは方法論的な説明のため、R.バルトが「日常の神話」を論じている方法を参考にし、その根本的な構造を借りることにする。

バルトによれば、神話は「コミュニケーション的な体系」である。「神話はメッセージである。このことによって神話は物や概念や観念ではありえないだろうというのがわかる。神話とは意味の様式である。それは一つの形式なのだ。」(バルト2005: 319) この部分は、上述した私の考えている方法の基本とバルトの「神話論」との大きな接点であると考えている。論理的な推論の中断とは研究やその対象のあり方によっては説明されず、その外の文化的・社会的合意に基づいていると上述したが、その合意はもちろんコミュニケーション上に成立されるものである。言い換えれば、ある「形式 (Form)」はあるメッセージを伝えるようになるが、メッセージを運ぶようになった形式と、このメッセージが付く以前の形式との間の論理的な関連性は打ち切られているのである。改めてバルトの言葉でいえば、「神話を定義するのは神話のメッセージの対象物ではなく、神話がメッセージを発するやりかたである。」そして、「(略) 神話は歴史によって選ばれた言葉だ (略)。神話が事物の『本性』から生じたりすることはありえないだろう」という結論が下される。(バルト2005: 320)

では、以上のように考えれば、「形式」は具体的にどうなっているのだろうか。神話を定義するのが神話のメッセージの対象物でないのであれば、神話はそのメッセージの対象物によって縛られることも当然ない。「神話には形式の限界はあるが内容の限界はない。では、すべてが神話になれるのか。なれる、とわたしは思う。それは宇宙が無限に暗示的だからである」とバルトは説明を続けている。(バルト2005: 320)

以上の「神話」の構造をより具体化させるため、バルトは記号学が行ってきた「シニフィアン」と「シニフィエ」、つまり「意味するもの」と「意味され

るもの」という区別を基に研究を進めた。「(略) ただたんにシニフィアンがシニフィエを表現していると告げるような、日常的な言いかたとは違って、どんな記号体系においても、私は異なる辞項を二個ではなく三個、相手にしているのである。なぜならば、私が捉えるのは、一つ一つと続くような辞項では全然なくて、それらの辞項を結合している相関関係だからである。ということは、シニフィアンと、シニフィエと、記号があるわけだ」と説明している。(バルト2005: 324) その具体例の一つ、バルトは薔薇の花束を取り上げている。「わたしはその薔薇にわたしの情熱を意味するようにさせる。とすると、ここにはシニフィアンとシニフィエ、薔薇の花とわたしの情熱しかないのだろうか。そんなことはない。実際には、ここには『情熱的なものにされた』薔薇があるだけだ。しかし、分析の次元では、確かに三つの辞項が存在している。なぜなら、情熱を狙ったこれらの薔薇の花は、完璧かつ正当に、薔薇と情熱に分析されるからである。お互いに結合して第三の対象物、すなわち記号をつくるまえにも、それらの薔薇と情熱は存在していたのだ。実体験の次元では、なるほどわたしは、薔薇をそれが運ぶメッセージから切り離せないのだが、それと同じくらい、分析の次元でもシニフィアンとしての薔薇と、記号としての薔薇を同一視はできない。シニフィアンは空虚である。記号は充実している。」(バルト2005: 324) 改めて神話とそのメッセージの対象物は別々なものだという認識の重要性が強調されているが、以上のことを図式で表そうとすれば以下の三次元の図式になる。

言語 神話	{	1.シニフィアン	2.シニフィエ
		3. 記号 (シーニュ)	
		I.シニフィアン	II. シニフィエ
		III. 記号 (シーニュ)	

(バルト2005: 326)

以上で分かるように、バルトは神話を二つの体系が重なり合うような形で考えている。図式には「言語」と「神話」が記入されているが、バルトは「対象言語」と「メタ言語」という区別も論議に導入している。「メタ言語について考察している記号学者は、もはや対象言語の構成に関して問わなくてもいい」と説明しているが（バルト2005: 327）、その説明には以上の体系にみられる「意味」と「形式」の区別が不可欠である。「(略) シニフィアンは、神話において、二つの視点から検討することができる。つまり、言語学体系の最終項として、また神話体系の最初の辞項としてである。その二つの用語名が必要だ。言語の次元では、言い換えると、第一次の体系の最終項としては、わたしはシニフィアンのことを、意味 (*sens*) と呼ぶことにする (略)。いっぽう神話の次元では、私はシニフィアンを、形式 (*forme*) と呼ぶことにする。シニフィエのほうに関しては、あいまいさがあるとは考えられない。われわれはシニフィエに、概念 (*concept*) という名をそのままのこしておこう。第三の辞項は、先の二つの辞項間の相関関係である。言語の体系においては、これは記号 (*signe*) である。」（バルト2005: 329）「意味」と「形式」の関係で特に注目すべきところは、「形式となることによって、意味はその偶発性を遠ざける。意味は空虚になり、貧しくなり、歴史は蒸発し、もはや文字しかのこらない」ことである。「(略) 意味は死んでしまうように思われるが、それは執行猶予付きの死である。意味は歴史にとって瞬間的なたくわえのようなものとなるだろう。形式はたえず意味のなかに根をおろし直し、そこから自然に養分を吸い取らねばならないが、形式はとりわけ意味のなかに隠されていなければならない。神話を定義づけているものは、意味は形式のあいだでの、このたえまない隠れん坊の働きである。神話の形式はシンボルとは違う。」（バルト2005: 330f）または別なところで以下のように「神話」の作用を説明している。「いかに逆説的に見えようとも、神話は何も隠さないのだ。神話の機能は、変形することによって、消滅させることではない。」（バルト2005: 335）

さて、以上のバルトの論議を音楽とその解釈に応用すれば、どうなるのであろうか。まず、バルトの説明からはっきりと分かるのは、「神話」とは言語だということである。「神話の言葉の材質（いわゆる言語、写真、絵画、ポスター、儀式事物などなど）は、最初はいかに異なっていようが、神話に捉えられた瞬間から、たんなる意味作用の機能に連れ戻されるということである。」（バルト2005: 326）音楽の解釈も第一に言語化であるが、「神話」と同様、解釈に捉えられた瞬間から音楽は「たんなる意味作用の機能に連れ戻される」といえると考えられる。しかし、この見方を裏付けるには、バルトの理論を踏まえながら、まず全体系の中での「音楽」自体の位置を明確する必要がある。

従来の文献には繰り返し、音楽の客観的な要素と理性的に説明されない、つまり客観性が求められない要素の区別がなされてきた。客観的な要素とはいったい何かという点についての考え方は、研究者と研究課題によって大きく異なるところがあるが、音楽の物理的な根拠のほか、音楽理論あるいは譜面に記録されている音楽作品、つまり解釈以前にも存在した音楽要素が、（解釈者の視点から見ると）客観性を持つものとされてきたケースが多い。先に取り上げたシルペンバッハはたとえば、「楽譜テキスト（Notentext）」を解釈の対象として考えている。この「楽譜テキスト」は解釈者にとって変えられない事実ではあるが、シニフィアンとしての「楽譜テキスト」は、解釈の次元において「形式」でありながら「楽譜テキスト」の次元においては「意味」である。つまり「楽譜テキスト」自体は「記号」である。バルトが取り上げた薔薇の例を応用すれば、シニフィアンであった薔薇は「楽譜テキスト」の場合、音楽理論であり、シニフィエであった薔薇を贈る者の情熱は作曲家の「情熱」つまり作曲家の表現したいこと、その意図などだといえよう。ここでの「音楽理論」は、上述した「作業の規則」と同一視してはならない。それは、現代音楽では「理論」形成自体が表現方法の一つとなってきたからである。曲毎にその曲の

独自の「理論」を考える作曲家もいる。その「理論」は曲のあり方を決める方針ともなり、構造性が強ければ強いほど、音楽の最終的な形を定めるものである。「理論」はこの場合、すべての「作業の規則」から選ばれた一部である。言い換えれば、「作業の規則」とは特定の曲に見られるもののみならず、すべての可能な「作業」を含むものであり、シニフィアンになる。すでにこの段階において、作曲家の「情熱」がシニフィエになり、それらを結合している相関関係を「理論」として捉えることができる。したがって、バルトは「神話」の構造を説明するには二つの重なり合う体系を必要としたが、音楽の場合にはそれ以上の複数の体系が必要となることが分かる。それは、言語を対象とする記号学は、ある発言あるいは映像などの「対象言語」以前の次元を視野に入れる必要がないからである。たとえば、言葉は基本的に、すでに意味となっていることである。それに対して、作曲家は表現の基本単位も自ら作るか、既存のものから選ぶかという作業が不可欠である。すなわち、メタ言語としての「神話」の体系の中の「対象言語」に当たる部分を、メタ言語としての音楽解釈の体系の中では「音楽」が占めるのであるが、「音楽」自体はすでに「メタ言語」として把握されねばならないのである。「音楽」という「メタ言語」の「対象言語」は「理論」である。

音楽分析と音楽解釈の関連性を考察するには、H.H.エッゲブレヒトの提案した術語が広く指標の意味を持つようになったと思われるが、私がここで提案しているカテゴリーがエッゲブレヒトの提案に一致していないところがある点にも注意しておきたい。エッゲブレヒトは、ほかとの関連性なしでも考察される実体 (isolierbare Substanzen) と構成要素 (Konstituenten) となる実体を区別している。実体 (Substanzen) は具体化 (Konkretion)、個別化 (Individuation) と機能性 (Funktionalität) を持つことによって構成要素となる。(Eggebrecht 1979:12f) 構成要素の中では規範的なもの及び伝来のもの、抽象化されるものが含まれる。これらは「他との関連性なしでも考察される実

体」だとされるが、私の分類の中では「作業の規則」の一部となる。エッゲブレヒトのいう「構成要素」も「他との関連性なしでも考察される実体」も、曲において実際に確認される実体であるのに対して、私が考えている「作業の規則」とは具体的な曲の中で現れる可能性のある実体のすべてである。可能性があるか否かの判断基準は「機能性」である。「機能性」は基本的に特定されるものであるが、それは具体的な曲に見られる実体の「具体化」と「個別化」以前のものである。体系の中では、「機能性」はシニフィエとして理解される。そして、そのシニフィアンである「作業の規則」とともに「理論」(＝「記号」)を構成する。すなわち、私の考えている「理論」とは、「機能性」は認められるが「具体化」と「個別化」以前のものとして、エッゲブレヒトのいう「他との関連性なしでも考察される実体」と「構成要素」との中間的なものである。「楽譜テキスト」の分析においては、エッゲブレヒトのカテゴリーで十分かもしれないが、演奏されている現代音楽の実際の鑑賞体験からいえば、構成要素は複雑なものもあり、その数も豊富な曲が多いため、スコアのインテンシヴな学習なしの構成要素の十分な把握は困難である。その場合は作曲家の意図、つまりシニフィエを考えた方が適切な鑑賞ができるのではないかと考えている。作曲家はどのような表現を狙っているかを考えた上で、どの要素を利用するか、またどの要素を絶対利用しないかを考察する。そこから、鑑賞の際に曲がどのように響き続くのかを予想することができる。予想の正しさが確認できた時に、この具体的な曲を正しく把握したといえる。予想が間違ったとすれば、原点に戻り、考察しなおす必要もある。このような「予想」の力はもちろん「楽譜のテキスト」の分析を効率化させることであるが、こうした力の養成は特にポスト・ポストモダニズム音楽の鑑賞や分析体験から生まれたといえる。現在は素材が豊富な音楽よりも、限定された素材による豊富な表現のほうが評価される傾向が強く、多くの作品の基となっている「理論」成立は素材の限定が目立つ。構成要素の限定を把握することが具体的な曲の把握につながる事が多

いといえよう。限定の対象はもちろん「機能性」のみである。「具体化」と「個別化」の豊かさは作曲家の才能の印の一つであり、それらの制限は避けたいのであろう。すでに触れたように、エッケブレヒトのいう「他との関連性なしでも考察される実体」に「抽象化される」ものも分類されるが、「抽象化」によってこれらの実体は教えることが可能 (lehrbar) であるとされる。これは大変重要なことであるが、現在の現代芸術音楽の場合、作曲家を目指す者にとっては、作曲家の意図が示されると思われる部分として要素の限定する方法なども、不可欠な学習内容であると思われる。

エッケブレヒトと比べれば、私がここで提案している「理論」は解釈学的なアプローチの強化を意味すると考えている。エッケブレヒトのいう「他との関連性なしでも考察される実体」は、基本的には統計的な把握が可能であるが、バルトの「神話」論に見られるような体系においては、シニフィアンが統計的に把握されるとすれば、シニフィエの統計的な把握はより困難になるのである。しかし、シニフィアンとなる要素をその機能性 (= シニフィエ) なしに考察することの意義は疑わしい。すべての作曲家が従った、一つだけの拘束力のある理論体系が存在していた時代には実体の抽象化とそれに伴う体系化は不可欠であったに違いないが、現在はシニフィエのほうに関心が移動しているからである。

エッケブレヒトの考えている要素の中で、私の考えている「理論」に最も当てはまるのは、エッケブレヒトのいう「素材定期 (Materialdefinition)」だと考えている。エッケブレヒトの場合にはそれが「音楽技術 (musikalische Technik)」と関連されており、「作曲的な反省の過程 (ein Prozeß kompositorischer Reflexion)」だそうである。(Eggebrecht 1979:13) この概念の導入によって、作曲家が曲毎に独自の「理論」を決めたりする事実にも対応できるのである。「作曲的な反省」を追究するのは解釈学的な過程である。そして新しい「理論」は言うまでもなく、新しい「神話」でもある。

研究は無限に細かい分析も可能だが、「作業の中断」はもちろん不可欠である。エッゲブレヒトは、音楽分析には通常、構成要素よりも細かな分析は行われないと指摘している。(Eggebrecht 1979:13)「他との関連性なしでも考察される実体」は歴史的な音楽研究の重要な関心対象となる。ルネサンス音楽、古典とロマン派の音楽、現代音楽、それぞれに同じ音から成り立つ和音が登場することもあるが、それらの場合、その和音が果たす機能は異なっており、その和音によって異なったことが意味されている。この変化は音楽史の歩みを明かすものであるため、音楽史研究では当然注目されている。しかし、音楽解釈の場では、それが「記号」となり、その歴史が「蒸発」する。たとえば、ある和音の歴史的な意味を認識し、この特定の意味合いで再利用しようとする作曲家もいる。その場合には、この認識は解釈上においても見落としはならない要素とはなるが、作曲家は歴史を遡るのは不可能であり、この和音の歴史的な意味に作曲の今の意図が加えられる。すると、「他との関連性なしでも考察される実体」は基本的に「作業の規則」の体系の対象となるため、「作業の規則」の次元においては、この和音と作曲家のそれを選ぶ意図がシニフィアンとシニフィエとなる。そして、この体系が「音楽理論」の体系と重なったところにおいて、「記号」となり、「理論」のシニフィアンになるわけである。すなわち、元の実体の歴史的な歩みがだんだん視野から遠ざかってしまう。

まとめてみると、私が考えている体系が一番には「作業の規則」の体系がある。エッゲブレヒトと同様に、それより細かな分析は、特別な学問的な関心が必要で、通常の音楽解釈においては行われないであろう。「作業の規則」の体系が、意図している曲における機能性を関心の的にしながら、選ばれた「作業の規則」から成り立つ「理論」の体系と重なり合う。つまり「作業の規則」の「意味」は「理論」の（バルトのいう意味での）「形式」つまりシニフィア

ンとなる。そして、「理論」の「意味」は「音楽」の「形式」となり、「音楽」の「意味」は「解釈」の「形式」となるように、いくつかの体系が重なるのである。ここでは「解釈」を基本的に「言語化」として考えている。解釈者は楽譜を読んでいる設定である。演奏とその鑑賞の場合は、「音楽」と「解釈」の間に「演奏」の体系が挟まり、「音楽」の「意味」は演奏の「形式」となる。

エッゲブレヒトが指摘しているように「他との関連性なしにも考察される実体」の合計は「構成要素」より少なく、何かが加えられる。(Eggebrecht 1979:13) その反対から見れば、バルトが説明したように「形式となることによって、意味はその偶発性を遠ざける。意味は空虚になり、貧しくなり、歴史は蒸発し、もはや文字しかのこらない」といえる。したがって、ある現象が記号となる瞬間に、この現象の本来の成り立つ過程などを原点とする論理的な推論が不可能になる部分が生じるのである。関連性が完全に打ち切られるのではなく、バルトのいうように「隠れん坊」のようなものではあるが、記号は論理的な根拠付けに頼らないのは事実である。論理的な推論の中断をマークする「反主知主義的な境界線」はつまり、ある「意味」が「形式」となり、「記号」となるところに主に特定されるといえるであろう。以上の「隠れん坊」を防ぐことはできない。しかし、論理的な推論が中断されるところを「反主知主義的な境界線」として明確にすることによって、研究の学問性を保障できると思われる。シルベンバッハは「相関的な解釈学」の提案で解釈学に新たな体系を「被せる」ことによって元の諸体系を分析しようとしているが、「意味」と「形式」の関係から注目しなければ、説明しようとしている相関関係の裏付けは大変恣意的に見え、読者側に多に疑問を残すであろう。さらに、徹底的な学問性を要求しない音楽解釈にも対応できない。なぜならば、相関関係すら特定できなくなってしまうからである。学問的でありたいが、根拠付けが十分に見えてこない研究より、大角のように「何かを証明したなどと主張するつもりもな

い」といい、学問性が求められない、あるいは求めたくないところを示す論じ方の方が結局のところ学問的であると判断せざるをえない。

エッゲブレヒトの考えた音楽分析と解釈学の統合はあいまいな部分をなくそうとする試みとして大変評価すべきものであるが、コンセプトに従わない要素を排除せざるをえないという大きな弱点がある。つまり、非理性的だとされる要素を視野に入れるのに苦しんでおり、多くの場合にはそれを却下することになる。たとえば、自分の考えをより詳しく説明する前に、D. デ・ラ・モッテの著書『音楽の分析 (Musikalische Analyse)』を強く批判している。デ・ラ・モッテの説明は反省を欠いており、分析は特定な要素しか取り扱っていない上に、各要素の全体との関連性を配慮しないなどと指摘し、非学問的なものであると判断している。しかし、エッゲブレヒトとデ・ラ・モッテの最も大きな違いはどこにあるかといえば、エッゲブレヒトは一つの体系を考え、その正当性を要求しているのに対して、デ・ラ・モッテは数多くのアプローチがあることを前提に、すべての方法には利点も弱点も含め、どのアプローチを選んでも、その批判も不可欠であるということを強調し、いくつかの方法を例として上げている点にある。『音楽の分析』の後には和声の教本と対位法の教本も執筆し日本語訳されている。このシリーズの最も新しい著書『旋律 (Melodie)』と『形式 (MUSIK FORMEN)』は私が知っている限りではまだ日本語に翻訳されていないが、特に後者の方は著者の想像力に魅了され、正当性より個性を主張しているからこそ、大変興味深い理論書だと考えている。その理由はデ・ラ・モッテの分析がシニフィエを明確にしているからではないかと思う。

音楽解釈学を音楽学内の分野として設定し、その学問性を要求すれば、論理的な推論が中断されるところを隠そうとするのではなく、こうしたところこそ明確な視点とし、この「境界線」の両サイドを視野に入れ、考察する必要があると考えている。それは結果として、主な注目の、シニフィアンからシニフィエへの移動も可能にしている。現代音楽にはこうした移動がすでに始まってい

と思われる。19世紀の「美学」と「作曲学」は20世紀において「音楽分析」に交代したといえよう。現在は、注目がシニフィアンからシニフィエに移動するならば、学問的な音楽研究はさらなるパラダイムの変更が求められると思われる。それについての議論の場は、恐らく解釈学をめぐる論争になると想定される。

（以上の理論を踏まえて、最初のところで触れてきたプロと素人の間に生じている隔たりもより詳しく分析ができる。素人が音楽を知る主な根源は音楽が「記号」となった解釈である。音楽はこの解釈の体系の中ではシニフィアンとなり、読者に伝わるのは解釈という体系の「記号」となる。この段階においては、「理論」の「意味」がすでに「空虚になり、貧しく」なっている。もしも、自ら努力し音楽理論書を見通せば、そこに見当たるのはただ「作業の規則」という体系のシニフィアンであり、非常に多くの教本はそれ以前の「他との関連性なしでも考察される実体」の根拠についての論議、調和音の物理的な根拠などの説明から始まるが、それは読者自らの音楽体験とは直接つながらず、ここでさらなる追究を中断させてしまう読者も少なくないであろう。もし、この点を超えることができたとしても、各体系のシニフィエと触れる機会はほとんどないといえる。楽器の練習に関しても同じことがいえるだろう。何年努力すれば中村紘子のようなピアニストになれるのかという質問が、どれほどの練習が必要なのかという意味だったとすれば、練習は時間で計れる「指の運動」としてしか視野に入っていないと考えられる。しかし、「練習」を「指の運動」に限定すれば、当然ピアニストに反論されるであろう。「意味」のない「指の運動」は避けているに違いないからである。芸術家としてのピアニストにとって、「ピアノ練習」というシニフィアンにさまざまなシニフィエが加わる。そこから成り立つ「意味」もまた、もちろんまだ「音楽」にはなっておらず、ただ特定の演奏という体系の中のシニフィアンに過ぎないものである。そのシニフィ

エがようやく「音楽」を生むのであるが、日本に限らずヨーロッパなどでも、特にいわゆる芸術音楽の場合、解釈以外の次元、つまり音楽作成と演奏に加わる者の各次元におけるシニフィエが一般の鑑賞者から遠ざかっているのは事実だといえよう。)

引用文献：

- アルバート、ハンス、(萩原能久 訳) 1985年 『批判的理性論考』御茶の水書房
大角欣也 2004年 「ハルモニアの語りを超えて ― 音楽学の成立と変遷をめぐる省察
―」、東京藝術大学音楽学部『紀要』第30集、p. 1-18
柴田南雄 1994年 『日本の音を聴く』、青土社
ハーバーマス、ユルゲン (河上倫逸、M. フーブレヒト、坪井俊彦 訳) 2001年 『コミュニ
ケーション的行動』、未来社、[上]
バルト、ロラン (下澤和義 訳) 2005年 『現代社会の神話』、みずす書房

- Albert, Hans 1991 *Traktat über kritische Vernunft*. Tübingen: J.C.B. Mohr
UTB (Paul Siebeck).
Brinkmann, Reinhold 2000 *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op.11*.
Stuttgart: Franz Steiner.
Eggebrecht, Hans Heinrich 1979 *Sinn und Gehalt*. Wilhelmshaven:
Heinrichshofen's Verlag.
Dahlhaus, Carl 1984 *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster
Teil, Grundzüge einer Systematik*. Darmstadt: Wissenschaftliche
Buchgesellschaft. (Frieder Zaminer [Hg] *Geschichte der Musiktheorie*.
Band 10)
De la Motte, Diether 1994 *Melodie*. London u.a.: Deutscher Taschenbuch
Verlag & Bärenreiter.
De la Motte, Diether 1999 *MUSIK FORMEN*. Augsburg: Wißner.
De la Motte, Diether 1990 *Musikalische Analyse*. Kassel u.a.: Bärenreiter.
Geiger, Friedrich 2005 *Verdikte über Musik*. Stuttgart: J.B.Metzler.
Kirnberger, Johann Philipp 2004 *Die Kunst des reinen Satzes in der
Musik*. Kassel u.a.: Bärenreiter. (Reprint der Ausgabe Berlin 1771)
Kikkawa Eishi 2004 *Vom Charakter der japanischen Musik*.

- Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Kretzschmar, Hermann 1903 *Musikalische Zeitfragen*. Leipzig: Peters.
- Kretzschmar, Hermann 1973 *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*. Leipzig: Peters.
- De la Motte, Dieter 1994 *Melodie*. London u.a.: Deutscher Taschenbuch Verlag & Bärenreiter.
- De la Motte, Dieter 1999 *MUSIK FORMEN*. Augsburg: Wißner.
- Schirpenbach, Bernd 2006 *Ästhetische Regulation und hermetische Überschreibung. Zum Begriff und zur musikwissenschaftlichen Funktion einer korrelativen Hermeneutik*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Trummer, Stefan 2007 „Über die Möglichkeit historisch-systematischer Erforschung irrationaler Kunstanschauungen am Beispiel der Mozart-Biographik um 1800.“ 神戸大学国際文化学部紀要『国際文化学研究』第27号、p.81-108.