

音楽現象から考察する名曲の仕組み

—その1—

大村 哲 弥

Consider the mechanism of excellent pieces in connection to the elucidation of musical
phenomenon (1)

OMURA Tetsuya

Abstract

Musical phenomenon has been studied since the ancient times of Greece. Nowadays, music psychology and acoustic psychology are tackling the great issue. Their efforts aim to elucidate the mechanism of excellent pieces and performances of music. Especially, starting by L.B. Meyer's monumental essay, music psychologists in the United States have attained notable result. However, those results have not yet found their ways to final elucidation of that great issue.

My essays already published exclusively treat rhythm and harmony read in scores. But, regrettably, they only have rough contents with regard to the most significant point in musical phenomenon, namely, listener's continuity of consciousness. I define music as "condensed experience of evolution" on the philosophy of Henri Bergson. "Present" makes sense in interrelation with memory (that is, "past"), and ringing sounds (that is, "present") also acquires musicality in relation to the sounds heard in the "past."

My definition is derived from analyses in excellent pieces of classical music, the pieces by J.S. Bach in particular. This essay is a part of an attempt to consider the mechanism of excellent pieces in connection to the elucidation of musical phenomenon. The whole attempt consists of two parts: considerations and analyses. This essay extracts passages from the former part without analyses of the pieces.

Key word : a musical phenomenon. construction. communication. consistency of style.
emotion

[要約]

ギリシャ以来の大問題である音楽現象は、名曲・名演奏の仕組みを解明するという究極の大問題へ向かって、今日の音楽心理学、音響心理学等に引き継がれて取り組まれてきた。特に音楽心理学では1956年のL.B.MeyerのEmotion and Meaning in Musicの歴史的論文に端を発してアメリカを中心に著しい研究成果を挙げてきたが、それでも究極の問題には辿り着いていない。

私がこれまで発表してきた論文は、リズム、和声に関わる楽譜から読みとれる内容に限定され、音楽現象で最も重要な聴き手の意識の持続が何によってなされるのかという見地から

判断すると、荒っぽい内容といわざるを得ない。私は音楽を、ベルグソン哲学に根拠をおく「凝縮された進化体験」と位置づけている。“今”は過去（記憶）と相互浸透されることで意味を生じ、鳴らされている今の音（現在）も、聴いた音（過去）との関係で音楽性を獲得できるといえる。こうした考えは、古典の名曲とりわけバッハ作品の分析から導き出されたものである。

名曲の仕組みと音楽現象の解明とを結びつけることがこの論文の目的である。全体は考察編と楽曲分析から成り立つが、当論文はその中の前半部分の考察編からの抜粋で、楽曲の作品分析を主体とする後半は省かれている。

キーワード：音楽現象、構築、コミュニケーション、様式の一貫性、情動

1. 問題定義

1.1 奇跡

世界には異なる様相を見せる数多くの文明が存在し、それぞれの母胎となる民族はまた独自の文化を保有している。文化遺産は、通信機器が発達し世界的規模で情報を共有する今日においても、育んできた各々のテリトリーにおいて大事にされている。そもそも文化遺産はそれぞれの文明から生み出され、多くの人々にその価値を認められ、民族の精神の現れとして存在する。そのため時代や場所によってその形態や機能を変え、文化遺産を享受する人間の美的感覚もそれに伴って変化する。文化遺産は、日々変化する人間の好みや嗜好に裏付けられた、時として無言の、厳しい審査に耐えうる内容を保持していることで、時代の試練にたえて今日まで生き延びてきた芸術作品といえる。それゆえ時代と空間を飛び越えて、特定の文化遺産が多くの人々に愛好されることは奇跡に近い。

私たちの生活は、音楽に包まれているといっても過言ではないだろう。再演芸術である音楽は、聴き手の要求に大きく依存される。聴きたいという要求を前提として音楽は営まれ、人それぞれが、個人の好みで選択された多種多様な音楽を聴いている。が、多様な音楽が愛好されているといっても、そこには歴然と、クラシックと呼ばれる音楽が世界中の人々に最も親しまれているという事実がある。そしてこの種の音楽を芸術音楽と誰しもが認め、他の民族音楽やポピュラー音楽と厳然と区別している。

そもそも「芸術」とは佐々木健一が『美学事典』で述べているように「予め定まった特定の目的に鎖（とど）されることなく、技術的な困難を克服し常に現状を超え出てゆこうとする精神の冒険性に根ざし、美的コミュニケーションを指向する活動」であり、芸術作品とは「この活動の結晶したもの」と定義できる¹⁾。芸術が精神の冒険性という能動性に基づくとなると、異なる文化・文明が混在する現代社会において、なぜクラシック音楽だけが他の音楽と区別されてパン・ミュージックになり得たのか？「奇跡」と呼ばざるを得ないこの現象の背景を探ることは、音楽教育にとって切実な問題と思われる。

1.2 音楽現象への取り組み

D・ドイチュは『音楽の心理学』の序文を「結論は厳密な実証によって得られる」という、紀元前320年頃のアリストクセヌス『ハルモニア』の言葉で始めている⁽²⁾。アリストクセヌスの言葉を借りながら、「音楽現象というのは、人間の処理の仕組みについての科学的研究によって始めて理解でき、このような考え方は、現代の心理学者にはもっともなものと思われるが、当時まで支配的であった理論的立場とは相いれないもの」であったと説明する。当時の支配的なピタゴラス派の立場とは、「諸感覚のもたらす事実を信用しないという点と、音楽の研究は数の関係について熟考することによってのみ可能であるという信念を持っている点」を最も著しい特徴とする学説で、アナクサゴラス（前499～428年）の「我々は感覚が不完全なので真実を判断することはできない」といった言葉を紹介している。中世の代表的な理論家ボエチウスの「感覚の能力は、万人に共通でもなく、同じ人の中でも常に同じではないのだから、感覚の錯誤についてこれ以上語る必要がどこにあるだろうか。人は真実を求めようとするが、それ故に、変わりやすい判断を頼りにするしかないのである」と序文を続けた。

これらの文章からもわかるように、「音楽現象の解明」、すなわち「音楽」とは何かという素朴な疑問が現代まで続いている大問題であることがわかる。ドイチュの言葉からギリシャ時代から音楽現象の謎解きを、聴き手の主体である人間の側に探ろうとする心理学的立場と、音楽作品そのもののの中に理由を見いだそうとする音楽学的な立場の、異なる2視点からの取り組みが認められる。彼はさらに、当時の理性主義の立場が非常に長い間続いた理由が「音とは何か」ということが理解されず、そのために物理刺激を特徴づける事ができないために、その刺激がどのように処理されるのかについての理論の発達が遅れ、これと関連して刺激の制御ができなかったことを挙げて、さらに確率的な現象を研究するための数学的な技法が使えなかったことも理由にしている。この2点こそが、現代の音楽心理学の関心事であり、成果を上げていることを説明している。

長々とドイチュの文章を引用したのは、作曲家が五線上に記号化した音符の連続を演奏家が再創造して姿を見せる音楽は、そこに居合わせた聴衆の耳奥深くで生じる音楽現象を通過して判断されるが、どのような条件を満たすことで好ましい音楽現象が成り立つのかは、作曲家の最も重大な関心事だからだ。音楽学者が取り組んできた音楽現象の説明には学ぶことも多く、研究成果を高く評価している。だが、音楽現象の解明は、音楽心理学だけの対象とする問題なのだろうか？

音楽現象を通して多くの人に認められ、なおかつ「聴きたい」「演奏したい」という能動的関心が持たれることで、作品は生き続けられる。残された名曲は、音楽現象がなぜ成立するのかを考える最大の手がかりとなる。なぜなら「耳」という最も厳しい関門を通過して起こる音楽現象をクリアしたものだけが「名曲」として生き残り、名曲は今持って、好ましい音楽現象を体験できるからこそなお演奏されるのである。逆に名曲の陰で、埋もれていった作品の数は膨大なものであろう。残された名曲は好ましい音楽現象を引き起こし、埋もれていった作品はそうならなかった。この両者の違いこそ、音楽現象がなぜ成立するかを考察する格好の材料である。音楽現象の成就が名曲で引き起こされるということは、

紛れもない事実である。音楽現象の解明に音楽心理学は、聴き手側の聴覚の機能にその根拠を探そうとしているが、音楽心理学や音楽認知学が発達しているアメリカの専門書を読んでも、明快な謎解きはなしえていない。確かに聴き手の耳の解明は音楽現象の解明に不可欠だが、それ以上に、大いなる成果を上げている音楽心理学や音楽認知学の助けを借りながら、残された名曲の中にその根拠を探す音楽学的考察が近道ではなかろうか？

1.3 バッハと音楽現象

音楽現象の解明に私たちは、明快なヒントを持ち得ている。世界的規模の文化遺産となり、パン・ミュージックと呼ぶにふさわしい音楽がJ.S.バッハ以降の西洋音楽に限られているという事実だ。元来が西洋の民族音楽であるクラシック音楽が、時代と空間を飛び越えて世界音楽になり得ているのは、多くの人々の耳奥で好ましい音楽現象を引き起こしていることに他ならない。ということは、バッハ以来の西洋の音楽作品は、今日の音楽心理学が成果を見せる遙か以前から、好ましい音楽現象、すなわち「音楽現象の成就」を作り出していたという紛れもない事実をここから読みとることができる。それ故にバッハ音楽が、音楽における普遍的な原理に裏付けされた作曲手法によって、人間の歴史の中で初めて普遍的な音楽現象を獲得したといえる。それは、音楽作品と音楽現象の相互関係性という根っこを同じくする大問題を、J.S.バッハは解決しているということになるだろう。我々は、彼の書き残した楽譜から、聴き手が好ましい音楽現象を得られる音楽作品の有り様を学ぶ必要がある。彼が《インヴェンション》の自筆譜に書き残した文章を検証する。

これによってクラヴィーアの愛好家、とりわけ熱心に授業を望むものに対し、1) 2声部をきれいに演奏することを学び、さらに上達して、2) 三つのオブリガート声部を正確かつ快適に処理することを学び、それにあわせて同時に、よい着想（インヴェンツィオーネ）を得るだけでなしにそれを適宜に展開できるようになる。しかし何よりもカンタービレの奏法を会得し、あわせて作曲することの喜びを強く予感するようになるための、はっきりとした方法が示されている。

ここで説明されている作曲の意図は、作品を通して会得するしか方法がないが、「よい着想を会得し、適宜に展開すること」が構成（構築）であることを教えている。Aufrichtige Anleitung（率直な入門書）と名付けられた文章からも、バッハが音楽現象の成就が作曲に委ねられることを確信していたと思われる。後の作曲家は、バッハ作品の中から音楽現象を成立させる「作曲の概念や手法」を読みとり、新しい作曲法を獲得することで、音楽の質を変貌させていったと思われる。それはまた彼に続く作曲家達が、バッハ作品から読みとれる創作姿勢が聴衆に愛好される作品作りの重要事項であることを確信していたことに他ならない。それ故にいつの時代も作曲家はバッハの作品を鑑として作曲してきた。

シェーンベルクは、バッハ音楽の中に、副次的な声部の充実した内容を保持されながらも、個性的な主声部を書くことができた点と、モーツァルトを先取りするような「変奏による発展の原理(Prinzip der Entwicklung durch Variation)を採用した点を認めている⁽³⁾。今日の我々までもが、バッハを境界線として愛好される音楽を区別しているのも、シェーンベ

ルクのいう「真の新しい思考」の成果を、聴き手が音楽現象を通して認識できる結果に他ならない。よって音楽現象の考察は、音楽作品の中にそのわけを探すより方法はないと思われる。が、いつの時代でも作曲家は自作について多くを語らないし、自作の詳細な分析や作曲意図あるいは各音の存在理由やリズム構築について、全くというほど記録を残していない⁽⁴⁾。作曲した当人以外の人々が、作曲家がこの大問題とどのように取り組んできたかを探るには、楽譜を丹念に読み込んで、音楽現象を維持している音の流れをどのように組み立てているかを、聴覚器官の機能との関係で考察するほかはない。

1.4 作曲家と音楽現象

音楽現象の解明は同時に、聴き手の感覚に依存される音楽作品をどのように作曲したら、聴衆が好感を持って最後の音まで聴き続けてくれるのかという、作曲家にとって具体的作業に直結する切実な問題でもある。私は今、西洋の作曲家達が音楽作品の価値を、万人に共通でもない感覚に依存して作曲してきたのではなく、さらに踏み込んで「(作曲家の目的に従って) 聴こえるように書く」事を実践して獲得できたと確信している。心理学、とりわけ音楽心理学がさほど発達していなかった時代の<今>に生きてる大作曲家は、聴衆が好ましい音楽現象を(確実に) 得られるよう、自らの耳を頼りに作曲してきた事は間違いない。この「耳を頼りに」ということは、単純に「(自分の耳に好ましく) 聴こえる音を書いた」のではなく、聴き手の耳において「(作曲家の) 意図する音が聴こえる」ように構築した結果の音が、最初の聴衆である作曲家本人の耳に、意図通りに聴こえるかどうかの判断を頼りにしていることを意味する。ここでいう「意図する音」とは聴衆が関心を持って聴き続けられる有機的に連続する音を意味し、「意図」とは興味を持って最後の音まで聴き続ける「音楽現象の成就」する事を意味する。私たちが名曲として鑑賞している全ての作品は、作曲家が試行錯誤を繰り返しながら、作曲家本人の耳で判断する音楽現象という試験を通過してでき上がった最終稿である。それ故に残された名曲は、もっとも純粋で高次の心理学の実験結果ともいえる。

そもそも現在使われている音楽理論はギリシャ以来の、人間の耳が良しと判断した進化の積み重ねの結果で、時代とともにその様相を変えてきた。音色や作曲技法も含めて音楽に関わる全てのものは、人間の耳の判断で良き方に導かれてきた。その結果を音楽理論として伝えてきたわけで、音楽理論の背景には、耳の判断という感性が広がっている。断るまでもなく音楽は、作曲家や演奏家の願望とは関係なく、感覚を左右する「刺激」を通して聴衆に受け取られる。耳の機能は心理学の対象となっているように複雑怪奇で、そのために聴衆の関心を音楽に向けさせ、興味を維持させることはそう容易いことではない。音楽を心理学的側面から考察する必要は、ここに立脚している。

1.5 テーマ

これまでの文章で、論文のテーマは明らかになったであろう。この論文は、認知を含む音楽心理学で獲得された成果と新しい分析手法の助けを借りながら、過去の作曲家、とり

わけバッハが音楽現象を成立させるために、音楽作品をどのように創作してきたのかについて、西洋音楽の理解という教育的目的のためにつまびらかにするものである。これまでの形式にこだわった分析法からは、音楽現象を成立させている作曲家の、分水嶺として出現する各音の連続を聴き手の耳奥で有機的連続性を保証する、繊細な構築は見えてこない。これまで聴衆の耳奥で成立していた音楽現象と音楽理論との遊離した状態を埋めるべく、作曲家の音楽現象の結果として楽譜を検証することで、新たな作品像をうかびあがらせることを目的としている。なぜバッハなのかは、現代音楽まで続く近代西洋音楽は、大局的にとらえてバッハ音楽が教えている一元論的音楽思考の延長線上に位置し、人類はまだそれに変わる音楽を獲得していないと判断するからである。

「(西洋) 音楽成立の鍵」という大問題に挑戦する以上、私のこれまでの作曲修行の過程で獲得した事項を、包み隠さずつまびらかにする必要がある。なぜなら音楽理論に止まらず音楽に関わる全ての文章には、頭での理解とともに肉体的な「感覚的納得」を必要とするからだ。理解することと感覚的納得とはまったく別の次元の問題であり、音楽教育はこの両方をもって成立する。論理的に理解を得ながらも感覚的な納得が得られない音楽理論を受け入れる音楽人はいないだろう。ボエチウスが述べたように「変わりやすい判断を頼りにするしかない」のである。

この論文の結論は、「音楽成立の鍵は作曲家の構築の中に存在し、音楽の享受とは作曲家が組み立てた構築の過程を味わうことに他ならない」という至極当然な言葉だが、この言葉を「実感」を伴って受け止めることは、そう容易いことではない。まして、このことを音楽理論として説明することは、骨の折れる作業を必要とする。これまで音楽家は感覚的納得を得られることを、言葉で説明することを避けてきたと思われる。なぜなら、音楽現象を音楽学の中で説明するには、音楽現象を成就させている名曲の、絶え間なく鳴り続ける各音間の有機的説明を必要とするからであり、万人に共通でない認知現象に踏み入れざるを得ないからと思われる。私は名曲の中に、これまで説明されてこなかった秘められた手法の存在を確信し、さらにこうした音楽心理学からの音楽学の見直しは、閉塞感を持たれている現状を打破するものと信じる。音楽現象について考察を開始したのは、私の創作が大きく関わっている。まずは、私の体験から説明を始めよう。

2. 作曲から見た音楽現象

2.1 作曲の裏側

2001年秋に作曲され、同年12月に初演された《層的音楽》を書き始めるまでの6年もの間、1音も五線に音符を置くことがなかった。作曲放棄に至った原因は、大きく2点ある。1つは「音楽現象成立に必要な条件」と私の作曲手法とのギャップといえる。具体的に説明すると、異国での若き日本の演奏家による現代日本作品に限定された演奏会で、若い世代の作品に挟まれて自作が演奏された際に味わった屈辱に端を発する。若者達の、作曲家や演奏家の思い入れや感情など微塵も感じさせない、物理的な「音」として突き放された乾いた音が作り出す音響の推移は、淡々と音を積み上げていくことで「音楽」を十分に感

じさせた。そこには、作曲家の意図とか感性といったものを問いただす必要など全く感じさせないほど、作品が自立していた⁽⁵⁾。人間の感性は、経験によって常に進化する。若い世代に挟まれて演奏されたことで浮かび上がった自作の弱点は、当然のことだが聴衆にも作品のレベルとして聴き取れているはずで、このときほど師匠羹碩熙の「音楽は客観性が大事」という言葉が身にしみたことはなかった。聴衆の耳に耐えうる客観性を保持した作品作りには、作曲家の先入観や思い入れなど一切相いれない、出現した音響のみを聴き取る音楽現象の実体を、厳しく認識することが何よりも求められる。聴き手にとって最高の音楽現象とは、「人が音の中にあっていかなる見解も持たずにいることと」であり、聴衆は「ただ聞き続ける」だけである⁽⁶⁾。聴き手の中に見解や連想を引き起こしたり、精神を弛緩させる作品は、破綻しているといわざるを得ない。

もう1点は、私の大好きな師匠の作品から突きつけられた。カンタータ《光り輝く大地》や《ピアノコンチェルト》について、「この作品の全ての音高やリズムは、全部が分析可能だ。弟子達の分析は、もう2/3ほど終わっているはずだ」とことなげに言った。ベルリンでの尹伊桑のもとで作曲レッスンを受け始めてから、全ての作品を構築的な音楽にすることに努めてはきたが、それでも作品中の全ての音とリズムに対して、後の人が分析可能となるような絶対なる構築的理由を与えることはできなかった。これまで作曲してきた全ての作品は、部分的に主観的判断が下されている。自分の耳が「よい音楽」と知覚する師匠の作品と、自分の作品に持ち込まれている作曲手法との間に、大きな隔たりがあった。鉛筆を置くしかなかった。

丸6年ぶりの作曲となるこの作品で私は、これまでの作品で用いた手法や作風とは全くといえるほど異なるやり方をとったが、それは、大学の講義で取り扱ってきたJ・S・バッハから近現代までの楽曲分析の結果が教えてくれた「作品」の概念と、師匠羹碩熙のいくつかの言葉に導かれた、私なりの「作曲」に対する答えの一致を見いだしたことに他ならない。作曲中、私にとって重い体験をした。私は、作曲の過程で作品全体の構築や作曲手法に対して吟味し、結果的に主観的な感覚を支えとする好みの旋律やリズムを書き写すことはなかった。精確に記すと、この作品は音楽仲間の死を追悼する作品として書き出され、途中で「嘆きの歌」と称している旋律が登場する。作曲当初からこの部分は、自己の内面が直接反映された歌にしようと思論んでいた。そのために全体構築や全体を貫いている作曲手法から離れ、自己の心境が反映された歌を作ることに専念した。作られた「歌」を取り出して聴くと違和感のない音楽に仕上がっている。が、最初から連続して聴くとこの部分にとまどいが生じ、流れにうまくコミュニケーションされない。「破綻」している。作曲している私に伝わらないものが、他者である聴衆に伝わるはずがない。最終的にこの部分も、他の部分と同じリズム構築法で組み立てられ、その結果として音楽の流れを壊すことなく、主要部分の一角を占めることができた。このとき私は、「作曲とは作曲家の内面や鳴り響いている旋律を書き移すことではなく、観客の耳奥で音楽がコミュニケーションをとり続けられるよう、作曲家の内面で鳴っている音をいったん冷たく突き放し、客観的に曲全体の構築の中で再構成することが肝心なのだ」と、改めて痛感していた。

冷静にこの問題を突き詰めてみると、音楽現象の実体が浮かび上がってくる。「嘆きの歌」は、それまでに聴き取った音楽が作り出す聴き手の内面に生じている「流れ」を引き継いで聴かれる。私が全体の構築や思い入力で「歌」を途中で挟み込んだということは、聴き手の記憶（短期の）や情動といった様々なファクターが融合して営まれる音楽現象を無視していることに他ならない。ベートーヴェン《ピアノソナタ30番 Op.110》第3楽章に挿入されている《嘆きの歌》がそうであるように、全ての部分は固有の音楽にふさわしい形態をとることが求められる。そうすることで音楽現象が破断することなく維持される。この問題を通して、聴き手と音楽がコミュニケーションできる手法と構築性こそ、音楽でもっとも大事な「音の流れ」を観客の耳から保証し、最後の一音に至るまでの聴き手の興味の持続を離さないただ一つの手段だったのだと理解した。このとき私は、バッハはこのことの重要性を認識していたからこそ、有機的連続性の中で構築された音楽作品を数多く作曲し、後の作曲家はバッハのこうした作曲姿勢を学び共有することで、後の時代にパン・ミュージックとなる作品を書き続けたという、強い確信を得た。

こうした作曲手法に至ったのにはベルリンでのレッスンが大きく関わっている。「合理的音程、合理的リズムで書いてきなさい」とは、最初のレッスン課題として言い渡された師匠尹伊桑（ユン・イサン）の言葉だ。辞書的にいうと「合理」とは、論理的必然を追っていること、理屈にあっていることを意味するが、今にして思えば、師匠の「合理的音程、合理的リズム」という言葉の中に、西洋音楽の中に秘められている観客とコミュニケーションが取れる作品作りの極意が隠されていた。「合理」さらに広辞苑にあたると、「道理にかなっていること。論理的必然を追っていること」と説明されている。さらに「合理性」を引くと、「①論理の法則にかなっていること。②科学的認識に合致すること。③行為がむだなく計算され能率的に行われること。④事態が理想的な目的に適合すること」となる。やっと辿り着いた作曲に関する今の境地は、正にこの言葉にあらわされている。

また、「いったん、観客の心をつかんだら、最後の音まで離さないで連れて行くのだ」とオーケストラ作品を初演した際も、厳しく戒められた。「大村君、僕は30年以上西洋とKampf（戦い 独）してきたが、西洋人たちは音響に興味あるのではなく、どう構築されているが重要なのだ」と、師匠羹碩熙（カン・スキ）は作品発表で来日した折り、さりげなくそう伝えた。だが、彼の言葉を大切な一言ととらえながらも当時の私は、背景に広がっている深い意味を理解することはできなかった。なぜなら、大学でバッハやベートーヴェンの楽曲分析の講義を従事しながらも、分析者のレベルによって違う様相を見せる、（音楽現象を成り立たせている）細部も構造（有機的関連性）まで気配りされた構築の網の目を、残念ながら読みとることはできなかった。それは、私が魅了され続けてきた師匠の作品の裏側で組み立てられていた天才作曲家特有の、聴き手の耳奥で生じる「音楽現象」に耐えうる構築の重要性を理解できなかった問題の根っこと同じだ。そのために、音楽現象を維持するための構築という最も重要な視点が欠けていた。

度々使われている「構築」とは、辞書によると元来が建築用語で「組み立てて築くこと」だが、ここで使われているのはそうした無味乾燥な意味合いではなく、ましてソナタ形式

やロンドといった形式を指すのでもない。「観客の心理や反応を考慮した組み立て」の事であり、「音楽現象を成立させるための組織体」を意味している。音楽の中に組み込まれている構築は、音楽の裏で聴衆に気づかれないよう繊細に施されているため、なかなか見えにくい。フーガやソナタ形式といった楽式的レベルではこれまでも楽曲の構造が説明されてきたが、聴き手の耳奥で生じている「音楽現象」を支える真の音の構築を作品の中に見いだす研究は、序についた段階といえる。

2.2 音楽とコミュニケーション

先に芸術の定義に関連し「美的コミュニケーションを指向する活動」と位置づけたが、「音楽がコミュニケーション？」と訝る人もいることだろう。私は、音楽は聴く人、演奏する人、作曲する人、すなわち音楽に関わるすべての人にとっての音楽行為とは、音楽とその人がコミュニケーションすることだと確信している。コミュニケーションを辞書に当たると、「社会生活を営む人間の間に行われる知覚・感情・思考の伝達。言語・文学その他視覚・聴覚に訴える各種のものを媒介とする」と説明されている。まさに音楽は、この条件を全て満たしている。音楽は作曲家や演奏家からの音に託されたメッセージである。『美学事典』の内容を続けると、「この活動は作品に結集して、コミュニケーションの媒体となり、そのコミュニケーションは、ある意図を包摂性としての美という充足相において現実化する体験となるのが、本来のあり方である」と、芸術が内包しているコミュニケーションに言及している。作曲中の作曲家もまた作品とのコミュニケーションが重要となる。ベートーヴェン《第5交響曲（運命）》第2楽章は、残されているメモから計14回も書き直されている⁽⁷⁾。見えざるものを求めて書き直すベートーヴェンのその判断基準は、まさに「意識すらも届かない領域からの声」といわざるを得ない。作曲家はその見えざる姿を求めて、ひたすら音とコミュニケーションを繰り返すのである。作曲中の作品の美的判断は確かに作曲家が下すのだが、その判断基準は、師匠龔碩熙の言葉で言うところ「神の領域近くに存在する音楽」が命じている、そんな気がする。

バッハ以来の作曲家が、後の人間が分析可能となる論理的作曲手法を採用した最大の目的は、作品が自立し、聴き手とコミュニケーションできる作品を書き上げることにある。論理的作曲では非人間的な音楽が作られ、コミュニケーションが難しくなるように思われるが、実はそうではない。説明してきたように、作曲家の主観、特に細部において恣意的判断が強まるほどに、聴き手は音を通して聴き取っている「流れ」と分水嶺として聴こえてくる「今の音」との間にコミュニケーションする事が難しくなる。ベルグソンのいう「相互浸透性」の関係をもって「今の音」は聴かれている。すなわち作曲家が各部分に深入りして感覚的に音を処理すると、聴き手が分水嶺として聴こえる音に誘発される「期待」との間に隙間が生じる危険性が忍び寄る。なによりも大切なことは、聴き手が聴き取った流れを維持する音の連続を保証することであり、名曲は、これが満たされていると考えられる。人間の耳が「期待」をもって音を聞くことを、Leonard B. Meyer『音楽における情動と意味』では「同じ物理的刺激から、様式的な文脈の違いによって、あるいは同じ様式的文脈でも状況

の違いによって、異なる傾向が引き起こされることがある。同じ音楽的進行でも、曲の最初と最後とでは引き起こされる期待は異なるであろう」と説明し、音楽進行を適切に維持するには、聴き手の音楽的状況を常に考慮した変化が求められることを教えている。作曲家や演奏家が聴き手の音楽状況を適切に把握するには、空中に放り出させた音響を厳しく聴き取って、音楽状況の推移を確実に把握することが求められる。この作業こそ、音楽家に求められる音楽現象であろう。

音楽作品は、演奏家の演奏を聴衆が一方的に享受することで成立しているように思われるが、作品成立の鍵は聴き手側が有していると思われる。聴き手が最後の音までを、興味を持続して聴き続けられるかどうか、少なくとも作品の善し悪しの最初の関門になろう。

作曲者は、作品の価値判断に参加することはできない。すべては他者が決めることだ。とすると音楽のコミュニケーションを成立させるために作曲家は、聴き手の耳のことを最大に尊重する必要がある。作曲家の思い入れや期待など聴き手の耳に届くはずがない。観客の耳に届いた音響が全てなのである。作曲家は聴き手の耳億で聴き取れている物理的音響を客観的に把握しようとするのである。

このことを一つの和音C-E-G-B音からなるコードネームC7で考察する。C7は、属七和音である。楽曲中に鳴らされている和音がC7と判別つくのは、一握りの専門家であろう。専門的な音楽理論を習っていない一般聴衆の多くは、C7であることもこの和音がドミナントであることも理解することはないだろうし、理解する必要もない。なぜなら、この和音に付けられた名前や機能は知らずとも、この和音の物理的特性は誰でも聞き取れるからだ。この物理的特性が聴き手の感覚器官を通して情動を引き起こす。聴き手に届いているこの物理的特性こそ、作曲家のただ一つの拠り所なのである。和音が引き起こす物理的特性には、作曲家の恣意的解釈など入り込む余地はない。

和声に広げて説明を続ける。和声では和音接続に厳しく枠を制限している。和声は音響と音楽の進行力を管理（コントロール）するが、これは和音の有している高次倍音の物理的特性に依存しており、作曲家の恣意的判断など入り込む余地はない。音楽の中で聴き手が感じ取る感覚の全ては、作曲家の願いではなく、（作曲の意図通りに）聴こえるように組み立てられている。和声の諸原則は、音響と耳との関係で確かめられて論理化された物理的帰結に他ならず、その原則を無視して作曲家が恣意的願望を音に託すことはできない。各和音が有する物理的特性に従っている限り、聴き手の耳を一定の方向に導くことができる。こうした作曲家の「聴き手の耳の管理」をコントロールする構築で、聴き手は最後の音まで聴き続けることが可能になっている⁽⁸⁾。すなわち、聴衆が作品とコミュニケーションするその実体は、作曲家の意図や願望ではなく、作品の成立させている音が内在させている物理的な機能といえる。その意味で、作品を作者に従属する物とした19世紀までの作品観には無理がある。それに対して作品の自律的な性格を強調する思想が強まっている20世紀の考え方は、正しい⁽⁹⁾。

2.3 構築の重要性

音楽作品に仕掛けられている作曲家の工夫をいきなり説明するのは、確かに難しい作業と思われる。同じ時間芸術である映画の中に、構築の意味を探る。かつて映画プロデューサーから映画の制作過程を伺ったことがある。映画のシナリオでは、すべての会話は後々の場面と有機的に関係することが求められ、後の伏線にならない会話はすべて取り消される。この作業には、合理性を徹底することで、観客の期待を裏切ることなく、期待を維持・発展させるという意味合いが含まれていると思われ、同時に見ている人に、制作者側の意図に含まれていない期待を抱かせる「危険な芽」を取り去ることになる。「構築」とは、建築の設計図と同じように、意図する内容のみが観客へ伝わるために、無駄なものを取り除く作業が不可欠だ。ここでは作品に組み込まれている「構築」の分かりやすく例をC.チャップリンの自伝の中で語られているエピソードに採る⁽¹⁰⁾。

チャップリンは1928年に名作《サーカス》を撮るが、彼自身も若い時分にサーカスで働いた経験があり、そこで強く印象に残る体験をする。旅回りのコメディアンであり、曲芸師でもあったザルモは、玉突きのキューをあごに立ててバランスをとりながら、球を一つ投げあげてキューの先で受け、さらにもう一つ球を投げあげて、最初の球に重ねるという芸を4年間も練習した。この芸を舞台で初めて披露した時、たったの一度で芸は完璧なできばえで成功したが、観客席はそれほどわからなかった。座長のジャクソンはザルモにいった、「あれじゃね、お客にはそれほど難しい技だと見えないんだよ。もっと売り方を考えなくちゃあ！。つまり、何度かしくじっておいて、その後でうまくやるものだよ」と。ザルモは「いや、まだ何度かしくじってみせるほど、手に入っていないんですよ」と笑って答えた。チャップリンはこの一連の流れを見聞きして、ハラハラ・ドキドキを準備させた後に芸を披露する「組み立て」の重要性を痛感する。このエピソードは、「魅せ所」には魅せ所を作り出す「仕掛けの重要性」を教えている。この貴重な体験は、チャップリンの映画の作り方を根底から支えることになる。

《サーカス》の中で、恋敵に対抗してチャップリンも綱渡りに挑戦する。主人公であるチャップリンの綱渡りがこの映画のクライマックスだが、ここで魅せる芸を至芸に位置づけるために、恋敵に綱渡りを事前に演じさせている。綱渡り芸人は綱の上で転けることから始める「当たり前の組み立て」に従って芸を見せる。それに続いてチャップリンは「素人」を前面に押し出しながら、あくまでも「素人芸」に徹しながら芸人以上の芸を次々と披露していく。手違いで登場する猿たち、危険防止のために頼み込んだ命綱、穿きそびれたタイツ、これらが綱渡りするチャップリンをさらに窮地に陥れることで超絶芸の登場を準備する。こうした様々な要因の合体が、綱渡りをさらに味わい深いものしていく。このように、観客の興味を持続させるためには、いくつもの伏線と複雑化への組み立てが要求される。映画の冒頭は、父親でもあるサーカス団長のヒロインへの虐待で始まるが、ここで提示される父と娘の関係が映画全体を貫く伏線であり、エンディングの娘の幸せを見届けて一人サーカス跡に残るチャップリンの後ろ姿までのあらゆるでき事に絡んでいる。この父と娘の関係が、全ての事件に必然性を与えるとともに、作品全体を大きな一つの構造

体にまとめ上げている。

さらに映画内部に立ち入って仕掛けの実体を見ていく。《サーカス》の中で笑いをとる見せ場には一定の手法が採られている。本職の芸を先に見せ、素人役のチャップリンがその専門芸を「いじる」構造である。具体的に述べると、サーカスの入団試験では本職のピエロの模範演技に続いてチャップリンが同じ役に挑戦する。本職の芸は、魅せ所の準備にすぎない。素人役に徹しながらその中に超絶芸を織り込んでいく。観客は超絶芸に支えられた「失敗」に笑い転げることになる。チャップリンの笑いは、仕掛けられた笑いであり、仕掛けが映画に深みをもたらしている。本職の芸が示されることなく、「失敗」が演じられても笑いをとることは難しい。正にこの両者の接合は、世阿弥のいう「開門」であり、どちらが欠けても成立しない。チャップリンの映画が無声映画時代特有のドタバタ劇に陥らず、今日なお生き続けているのは、この仕掛けの存在が大きい。

2.4 音楽の構築

《サーカス》の複雑・繊細に編まれた構築は、音楽作品の全体と全く同じだと思われる。音楽作品に求められる構築の重要性は明確なサビを持つポピュラー音楽の全体構想を考えると見えてくるだろう。サビは対比的に不安定な音楽部分と組み合わせられることで、聴き手にその存在をアピールできる。サビの存在は、構築が作り出す。比較的単純な構造で作られているポピュラー音楽に対し器楽曲は、音数や規模から考えても遙かに複雑な構築を必要となる。器楽曲の「構築」は大きく2通りに分けられるだろう。まず各部分ごとの組み立てであり、次にその部分を集合させる全体の組み立てである。尹先生の言葉でいうと、まず「観客の心をつかむ」ための組み立てであり、次に「最後の音まで離さないで連れて行く」ための組み立てとなる。大切なことは、意図を正確に伝えるとともに、最後の音まで誘導するのを阻害する要因となる「意図しない期待」を持たせない、合理的構築であることが何よりだ。チャップリンが見せている様々な仕掛けは、作曲に必要な仕掛けと全く同じだろう。ベートーヴェン《第5交響曲（運命）》は、冒頭の『運命の動機』は全体を貫く通奏低音であり、第4楽章が前3楽章とセットされることで大いなる意味合いを感じさせる。音楽の深みは、様々な要因の組み合わせから導き出されるといって差し支えないだろう。L・バーンスタインは『音楽のよろこび』の中で、ベートーヴェン《第5交響曲（運命）》冒頭の4音を使って次のように説明している⁽¹¹⁾。

この音符それ自体には、音楽鑑賞という視点から見れば＜意味＞はありません。要するに、次に来るはずの、交響曲という連続体のための跳躍台なのです。そしてこれこそフォルムと呼ばれるものの本来の機能なのです。つまりフォルムというのは、音楽を注ぎ込めば、自動的にロンドやメヌエットができるゼリーの型のことではない。フォルムの本来の機能は、変化にとんだ複雑な30分の交響曲の旅へと、ぼくたちを連れだしてくれることです。作曲家はそのために、心のなかに旅の道順を用意しなければならない。次の目的がどこなのかつまり、どういう音符が次に来るべきかを、知る能力がなければならない。彼はその結果、その音符が正しいという感じを聴衆に与える。そのときに存在し得る音符はただこれしかない、と彼らに感じさせるのです。

映画の主題や手法が数多く存在するように、音楽作品の構築法も決して一様ではなく、作品の数ほど存在する。作られた音楽作品が好感を持って迎えられするには、まずもって、作品が聴衆とうまくコミュニケーションを成立させる必要がある。聴衆の感覚判断を通して始まる音楽現象は、聴き手の中に積み重なっていく「情動」を的確に把握することが求められる。そのため作曲家は、音楽が聴き手とうまくコミュニケーションできるよう、聴き手の耳を最大限に尊重して作品全体を綿密に構築する必要がある。「芸術作品は宝石のようなもので、ダイヤモンドはそれ自体も美しいし、粉々に砕かれた破片も顕微鏡で覗くと美しい結晶を見せている。完璧な論理で書かれた作品は美しく響く。論理的に書いてそうならない場合は、論理が不完全だからだ」とは師匠姜碩熙の言葉だが、聴き手の耳を満足させる音楽作品とは、細部までも完璧な論理で貫かれている。別な言い方をすると複雑な構築にいっさいの破綻がないから、最後の一音まで聴き続けられる。シュトックハウゼンも彼の音楽論集の中で、このことに深く言及している⁽¹²⁾。

音を構造化する行為としての音楽は、音の構造を知覚する人間の能力に関わる。ここで「知覚する」とは、人が音の中にあつていかなる見解も持たずにいることと理解する。そのとき人は音楽とともに思考し始める。構造とは、個が全の中へ解消し、多様性が統一性の中へ解消する謂（いい）とする。構造の特性とは、豊かな関係付けと無矛盾性である。普遍と個別において、考えうる最高の完全性へと漸近することが構造の目的である。ある構造のコンセプトが浮かぶと、それは職人＝作曲家の中に様々な構造化の原理を展開させる。コンセプトをもつということは、多様な要素を統合できるある統一性が見通しが前提である。全体的な構造のなかで、個々のものは全て同等である。構造が意味を持つ基盤は、個と全体との無矛盾性である。音を構造化する、とはだから音を統一的な原理－そして職人が思い描く原理－の下へ構造化することである。さらにこの構造と全体の構造の間の無矛盾性である。

音高、持続、強度、音色という四つの次元をもった全ての「音」を論理的に構造化するトータル・セリエルで作曲をスタートさせたシュトックハウゼンゆえの厳しい見解だが、音楽の構築に関して、重要なことが全て説明されている。バーンスタインがいう「その音符が正しいという感じを聴衆に与える。そのときに存在し得る音符はただこれしかない、と彼らに感じさせる」音が連続して名曲はできあがっているわけだが、厳しい聴衆の耳に耐えた音楽作りの裏側を明らかにするには、様々な視点からの吟味を必要としている。

2.5 様式の一貫性

音楽が聴き手とうまくコミュニケーションできるには、作曲家が様々なファクターを適切に処理することが求められる。その第一は「様式の一貫性」であろう。様式の一貫性が聴き手にとっていかに重要であるかは、耳の特性を考えると分かってくる。大事なことは、聴くという行為が意識と深く結びついていて、意識的にであれ無意識であれ、期待を持って聴くということである。L.B.マイヤーは、次のように簡潔に説明している⁽¹³⁾。

したがって期待は、特定の音楽様式と結びついて発達した習慣的反応の産物であり、人

間の知覚、認知、反応の様式-すなわち心的活動の心理学的法則-の産物なのである。しかし、音楽の知覚と音楽に対する反応に含まれる心的活動は、意識される必要はない。……知的満足は、聴き手が常に作曲家の意図を追い、予想していくことで得られる一あるときは期待通りの結果になり、あるときはもっともな間違いをしたとわかる……この知的で知覚的なやりとりは無意識のうちに稲妻のような速度で起こる。

留学後最初に書いた《弦楽四重奏 2 番》の録音テープと楽譜を師匠尹伊桑に送った際の返事は、様式の重要性を伝えていた。日本語で書かれた手紙に中から、重要な箇所を抜き出すと次のようになる。「スコアとカセットを比較して演奏はまあまあだけど曲はうまく書かれている。君は音楽に対して経験はつんでいるし音楽の流れもまとまっている。ただもっと注意したいことは今曲はあまり対比なく一つの材料で一貫しているため後半はもう少し変化されてほしい。もちろん僕が教えたのは様式の一貫性だが、その中でも音楽はつながりの中で常にÜberraschung berraschung（驚き、不意打ち 独）がなければならない（囲み線は筆者）」。「様式の一貫性」という言葉は、私の記憶では、レッスン中ただの一回も口に出されたことはなかった。記譜法の諸注意から形式や構造に至るまでの多岐な内容を取り扱ったレッスンが、様式の一貫性という確固たる立脚点の上で営まれていた。私が受けた、私の耳が良しとして書き留めた音の連続の中に潜む欠点や欠陥を指摘した諸注意に「源」が存在していたことに、驚愕と感激を覚えた。西洋音楽が様式の一貫性の中で営まれ、音楽の中身を掘り下げて行くときに不可欠なものであることを、はっきりと意識させられた時でもあった。

このことは、作曲の第 1 歩は様式の一貫性だが、様式の一貫性を直截な目的とするのではなく、豊かな音楽の営みの中で獲得するものという深い配慮が忍ばれる。同時に、音楽の流れが求める「統一性」と「変化」という矛盾する 2 面を、作品中に同居させる難しさも教えている。この言葉を頭に入れて、改めて大作曲家の楽譜をひもとくとこの様式の一貫性を保ちつつ音楽を発展させることこそ、バッハ以来の西洋音楽の根底に流れていた大問題であることが見えてくる。A・B・マルクスの言葉「動機や主題は音楽の芽・種であり、それぞれの芽や種にふさわしい成長過程が求められ、各部分には完全性が要求される」も、その根底に様式の一貫性と音楽的發展を必要とすることは自明だ。

バッハ以後の作品は、ソナタ形式やフーガ、あるいはロンドまでも主題に大きく依存した作りになっている。主題を設定することで、おのずと様式は一貫されてくる。あるいはバッハや近現代の作曲家は、手法を限定している。厳しくいうと、様式の一貫性が果たされていない作品を、歴史は残してこなかった。ポール・フレスが『音楽の心理学』の中で述べている言葉も、様式の一貫性の大切さを教えている⁽¹⁴⁾。やや長くなるが引用する。

音楽作品は非常に多様な刺激が総合されたもので、これらの刺激は、絵画において形と色が一つになっているのとまったく同じように、知覚的には一体化している。われわれは旋律、和声、音色、そしてリズム・パターンが繰り返されることによるリズムの組織などを区別するが、この繰り返されるリズム・パターンは同じものでありながらも、同時にまた連続的に変化し続けている。統一性は予測性を保証するが、これは我々にとって基本的

に重要である。またそれはたとえばステードマンが、バッハのフーガにおける、リズムとはいかないまでも、少なくとも拍子を説明するアルゴリズム（問題を解くための手順）を発見しようとしたときに見いだしたことである。彼は「一貫性の原則」を基本的に重要なものと考えたが、これは、予想可能な形態が最初の小節から時間の経過とともに恒常的に存在しているという事実に対応するものである。

聴き手が音楽作品とコミュニケーションを取れるその実体は果たして何なのか？。古典派作品を支える和声音楽では、平行5度や8度が禁止され導音進行が遵守されるが、ドビュッシーの音楽ではそれらは一切無視されている。ドビュッシーの音楽を聴く時に我々は、その事を問題とすることはないだろう。しかし、ドビュッシーの音楽にベートーヴェンの音楽が割り込むと、聴き手は拒否反応を示すだろう。逆も同じである。ということは、ドビュッシーの音楽を聴き始めた聴衆は、ドビュッシー音楽を貫いている「様式」に沿って音楽を聴くことを意味する。ここに様式の一貫性の必要性が浮かび上がる。

私たちはソルフェージュの視唱で、それまでに出現していない音やリズムであっても、間違いやミス指摘できる。時には初めて耳にするピアノ作品であっても、和音の響きを通して間違っ打鍵されている音を聴き取ることができる。それは聴き取った音の内部に貫かれている諸条件を無意識の中で把握し、把握された事柄を基準にしながら、基準からはずれた音の出現を「ミス」と判断している。このことは聴き取った短いパッセージの中から、音階、拍子、リズム、和声といった音楽を成り立たせるあらゆるファクターを聴き取り、固有の課題に貫かれている諸条件を様式としてとらえていることを意味し、そこから音楽作品を聴くということが様式の一貫性の中で営まれることが判明する。様式の一貫性をなす諸条件は、ドイチュが指摘しているように音階やリズムに止まらず、作曲手法や全体の構築まで含んでいる。さらに、聴き手の興味を持続させるには、適切な変化が求められる。音楽から導かれる流れを保証しつつも、情報量が後退すると聴き手の興味は急激に後退する。「興味」という聴くという行為が内包している問題に行き着くとき、音楽心理学の登場となる。

2.6 時間芸術と情動

様式の統一や音響の構築が施されたとしても、音楽の流れが保証されるわけではない。音楽現象の成就には好ましい音楽現象の持続が求められ、音楽現象が壊れることは許されない。音楽現象が壊れないということは、音楽の構築が破綻していないということだ。構築に破綻がないとはどういうことか？

破綻とはいってもなく「破れほころびる」ことだが、何からほころびるのが問題だが、大きく2点考えられる。ここでは聴き手との関係から考察する。世阿弥は所作のあらゆる段階を序・破・急で説明した。一步の中にも出し物の組み立てにも3段階で納める必要性を説いた。アリストテレス『詩学』の中の「ドラマは初め、中、終わりがなければならない」という言葉は有名だが、世阿弥の論理と同じといえる。序・破・急がプログラム作成の段階では、序一段・破三段・急一段に分けられ、「初め、中、終わり」も初め＝導入、

中＝上昇・頂点・下降、終わり＝大団円の5幕形式に分けられる。どうして序を必要とし、破（正しくうち破るで、最も内容の濃い演目を演じる箇所を意味する）があって、急な大団円で劇を閉じようとするのか？。それは「情動」との関係で説明できるだろう。

演出家寺崎裕則は『エロス in Music』の中で、ヴァン・デ・ヴェルデ『完全なる結婚』の中で示された「性的昂揚グラフ」と演劇の関係でこの問題に触れている⁽¹⁵⁾。彼の著によると、ドイツの演劇学校ではまず戯曲分析が学習される。戯曲の善し悪しを決めるのに、まず人間の本質が描かれているかどうかを確かめ、次に筋の展開がスムーズに行われるかどうかを判断する。その尺度が、先の3段階であり、5幕形式である。劇的展開の分析を終えると、分析結果に基づいて「劇上昇線」の作成を命じられる。劇の頂点を100とし、一つのドラマがどのような劇的緊張度で進行していくか、緊張の度合いを縦軸に、ドラマの経過を横軸にとって「劇的昂揚グラフ」を作成する。このグラフと「曲線」がほぼ同じ山型で一致する。「音楽現象」の成否の鍵はこの山型の曲線にあると思われる。音楽作品において多くの音は頂点への過程に位置するが、聴き取れた音から導かれる内的変化こそ情動と思われる。その情動の変化が「昂揚グラフ」に一致する理想的曲線となることが、基本的には求められる。情動が昂揚の過程にあるときに「持続」であり、昂揚が引き起こす緊張が弛緩して平常に戻るのが「終点」を意味するだろう。だが、感覚器官に直接ふれながら昂揚を直接に追い求め、終わりが明確に判別つけられる性交と異なり、空中に放たれた音を介して聴き手と結びつく音楽は、聴き手の聴覚器官を通過する際の「感覚」にまず判断される。感覚を通過するということは、人間の感覚が有している複雑なメカニクに依存せざるを得ないからである。この感覚との格闘が作曲の大問題となる。

もう一つが技法の破綻である。音楽の歴史を一言でくくると、ギリシャ以来続けられてきた耳にとって好ましい方向への進化の結果で、各時代毎の技法と手法にはその進化の過程で耳を通して確かめられてきた感性が内包されている。技法が破綻しているということは、この人間的な感性を無視していることになる。技法が破綻するとはどういう事か？和声学では幾つもの禁則が設定されている。最初に提示される禁則は、平行5度8度である。この禁則を犯すことなく組み立てられた和声では、たとえ基本形の連続であっても、充実した音響を味わうことができる。それは使われている各和音もさることながら、和音連結のさいの原則に基づく各音の横の動きが大きな意味を持っている。が、そうした縦の響きと横の連結とのバランスを取りながら進行する和声の中で、平行5・8度が出現すると微妙に保たれていたバランスが崩れ、情報量の欠如が浮き彫りになる。それ故に、平行5度8度は禁則とされていると私は考える。

同様に、属和音から下屬和音への進行、2度下和音への進行も禁止されている。しかし、属和音・から下屬和音、の第1転回形への進行や、第1転回形による2度下和音への進行は、楽曲の至る所に存在している。先の平行の問題にしてもモーツァルトの増五六和音のなかで必然的に生じる平行五度は許されている。許されているということは、技法が破綻しないことを意味する。音楽理論は、決して理論が優先するものではない。何より優先するのは「耳の判断」である。日本の和声学で禁止されている事項の幾つかが、フランス和

声では許されている。ということは、技法が破綻しているかどうかには知識の有無が大きく関わり、日本の和声学は理論が最優先され、作曲家の耳の判断が反映されていないといえる。

技法の破綻の有無が耳の判断に委ねられるということは、耳の優劣が問題となる。ではいったい、作曲家の耳の判断はどこからもたらされるのか？。1982年に、戦後の作曲界をリードした中部ドイツの小都市ダルムシュタット夏期講習会に参加したおり、興味深い体験をした。日本からの参加者が、著名なドイツ人作曲家H.F.ラッヘンマンのレッスンを受ける前に、持参した楽譜を見せてくれたが、内心驚愕した。作曲の基本的技術が破綻している。楽曲上に破綻した技術を放置している作曲学生の耳は、カオスに陥っている音響状態を聴き取れていない。楽譜に表された音楽は、作曲家の内面のレベルを表しているわけで、作曲家と楽譜は一体のものといえる。レッスンに行った作曲家は、ものの3分ほどで教室を出てきて、言われたことがわからないとこぼした。「あなたは耳を鍛えなさい。作曲家の耳は腕の技術に比例する。もっと作曲的技術を高める必要がある」と、私が内心思っていたことと全く同じことを告げられていた。私は、告げられた言葉の内容を説明することの難しさを痛感し、何も言うことが出来なかった。なぜなら、指導教官の言葉の中には、西洋人達が営々と耳で確認しながら築き上げてきた技法と感性の進化が反映されていない作品を見せつけられたときの絶望感が読みとれ、あわせて、様式の一貫性とか客観的音響構築といった合理性に基づいた作曲修行の必要性を、優しく諭していた。作曲修行とは技法を習得する過程であり、それを通して耳を鍛えることが求められる。よって、西洋音楽では、理性と感性は同一の物と考えられている。作曲では、技法は音楽そのものである。シュトックハウゼンはこのことについて次のように述べている⁽¹⁶⁾。

技法において問題なのは見通しであって、見解ではない。音楽構造のコンセプト、それは着想であり「偶然」であり、また「音楽的理念」とも呼ばれてきた。技法は、あるコンセプトを効果的に構造化する能力の伝達・教育に関わっている。構造化されるものは素材—我々の場合では音である。素材の構造化と最初のコンセプトの間で生じる大小の無矛盾性が、技法上の能力を判定する基準である。だから技法の伝授は、個別のものを一つの全体へとまとめ上げる種々の可能性を伝達することにおいて意義を持つのであって、個々のものをバラバラに作り出す可能性においてではない（傍点シュトックハウゼン）。

※ 本稿『音楽現象から見た名曲の仕組み』第2章は未完であり、さらに音高と音強、和音とメロディの認知と音楽作品の関係が考察される予定。第3章はJ.S.バッハ楽曲の分析に始まり、ベートーヴェン楽曲を通過してシューベルト歌曲集《冬の旅》を取り上げる。

【引用および注】

- (1) 芸術の定義を「人間が自らの生と生の環境とを改善するために自然を改造する力を、広い意味でのart（仕業）という」としている。

- (2) Diana Deutche編 “THE PSYCHOLOGY OF MUSIC” Academic Press(1982) 寺西立年 大串健吾 宮崎健一監訳『音楽心理学』西村書店
- (3) 樋口隆一『バッハと新ウィーン楽派』ベルク年報1985日本アルバン・ベルク協会
- (4) Stockhausen “TEXTE ZUR MUSIK BAND 1” Rombach verlag(1997)の中で《ピアノ曲1番》を分析している。清水穰訳『シュトックハウゼン音楽論集』現代思潮社
- (5) 佐々木健一著『美学事典』によると、美は、ある物ある自体の完全性もしくは価値が、端的な形で直感的もしくは直観的に、快や感嘆の念を持って把握された場合の、その完全性をいう。ここでいう自立とは、正にこのことを意味する。
- (6) 大村哲弥著『演奏法の基礎』第4章でこの問題を取り上げている。
- (7) Leonard bernstin “THE JOY OF MUSIC” の『ベートーヴェンの《第5交響曲》』の中でこのことを論証している。吉田秀和訳『音楽のよろこび』音楽之友社
- (8) 大村哲弥著『演奏法の基礎』第3章の和声の項で和声の基本的機能や使用法については説明している。
- (9) 佐々木健一『美学事典』「作品の自立性」より引用。P153
- (10) Charles Chaplin “MY AUTOBIOGRAPHY” The Bodley Head Ltd. 中野好夫著『チャップリン自伝』新潮社
- (11) 『音楽のよろこび』音楽之友社 P69～70
- (12) 『シュトックハウゼン音楽論集』 P11
- (13) Rita Aiello “MUSICAL PERCEPTIONS” の中にLeonard Meyerの論文が全文取り上げられている。大串健吾訳『音楽の認知心理学』
- (14) 『音楽心理学』第6章 リズムとテンポ P209
- (15) 寺崎裕則著『間奏曲-6つのヴァリエーション-』サントリー音楽業書#『エロス in Music』TBSブリタニカ
- (16) 『シュトックハウゼン音楽論集』 P11