

## アーノルド・シェーリングの音楽象徴論

(1) 論文「音楽象徴学」の解題

鳴海 史生

### "Music Symbology" of Arnold Schering ( ) An Explanation of his thesis "Musikalische Symbolkunde"

NARUMI Fumio

#### Abstract

This paper is an explanation of Arnold Schering's thesis "Musikalische Symbolkunde" which was printed in the "Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1935." The thesis is the essence of his "Musik Symbology" that he had developed by interpretations of Bach and Beethoven's works, and it's the core for our plan to reveal that total picture. Schering's "Musik Symbology" deals with "senses of music that are spiritual cores and motives for creation behind tones." The heart of his theory is nothing but a conviction that "music is picture of some sense (=symbol). In the thesis Schering argues about the characteristics of musical symbol and tries that classification.

Key Word: A. Schering, Music Symbology

#### [要約]

本稿は、アーノルド・シェーリングが1935年度版『ペーターズ音楽図書年鑑』に寄せた論文「音楽象徴学」の解題である。これは、バッハ、ベートーヴェン等の作品解釈のかたちで彼が展開していた音楽象徴論のエッセンスというべきものであり、今後その全貌を明らかにしていくにあたっての核となる論文といえる。シェーリングの提唱する音楽象徴学は、「音楽の意味内容、すなわち音の背後にあって、精神的な核心、創作上の動機として存在するもの」を扱う。その根底にあるのは、およそ「音楽」の名に値するものはすべて「何かあるものの象徴 (Sinnbild)、つまり何らかの意味 (Sinn) の姿 (Bild)」であるという、彼の信念にほかならない。シェーリングはこの論文で、様式学および美学に対する批判を基盤として音楽的象徴の特質を説きつつ、その分類を試みている。

キーワード：A.シェーリング、音楽象徴論

はじめに

本稿は、先に発表した論文「アーノルド・シェーリングの『音楽象徴論』研究序説」<sup>1)</sup>を受け、同一テーマの研究を進めるものである。高度情報化社会にあつて、われわれを取り巻く音楽も極端に多様化するなか、その多様性を包括し、統一する視点をもつ必要がある。そしてそのためのひとつの足掛かりを、20世紀前半を代表するドイツの音楽学者アーノルド・シェーリング(1877-1941)が繰り広げた音楽象徴論に求めよう、というのがこの研究のねらいである。

先の論文では、シェーリングの音楽象徴論の骨子を、1)様式学・美学批判、2)音楽的象徴の概念と特質、3)音楽的象徴の歴史と体系、4)作品解釈、5)象徴表現と創造性、6)享受と認知の問題、の6点に整理したうえで、今後の研究の見通しとして、シェーリング自身の論文・著書の精読と検討を第一に掲げた。本稿はその最初のステップとなる。

ここで取り上げるのは、1935年度版『ペータース音楽図書年鑑』に掲載された論文「音楽象徴学 Musikalische Symbolkunde」<sup>2)</sup>である。これは、バッハおよびベートーヴェン等の作品解釈のかたちでシェーリングが展開していた音楽象徴論<sup>3)</sup>のエッセンスというべきものであり、とくになにかと批判の多い『ベートーヴェンと文芸』と同じ年に発表された。その意味では、今後、彼のベートーヴェン解釈を検討していくにあたって、ぜひとも念頭におくべき論文であるといえよう。

なお、論文「音楽象徴学」の初出は上記のとおりであるが、ここではW.グルリット編によるシェーリング論文集"Das Symbol in der Musik"<sup>4)</sup>の当該箇所をテキストとして使用する。引用文に付す頁番号も、同論文集のそれである。

## 1. 方法論の基盤としての様式学・美学批判

シェーリングがその音楽象徴論を説くにあたって、方法論上の手続きの最初に置くのが、様式学と美学、すなわちそれまでの(そして今もなお)音楽研究の主流をなす2つの領域への批判である。

様式学(Stilkunde)は、特定の作品群(時代、国や地域、楽派、個別の作曲家ごとの)における諸特徴を、さまざまな音楽理論用語を用いつつ明らかにするものであり、いわば音楽作品に関する科学的・客観的な発言が可能で、最大の枠とみなされている。むろんその価値は大きく、「(音楽芸術の)歴史的発展の経過が問題となるころでは、あらゆる認識の基盤となる」(118頁)。それはまた、「芸術作品の客観的な本質に迫るのみならず、芸術作品がそのなかに存在した、あるいはいまなお存在する精神的環境をも明らかにする」(118頁)。だが、そもそも様式とは何を抛り所とするのか? どこから発生するのか? なぜ変化するのか? そうした「究極的なもの das Letztes」をめぐる問には、様式学そのものは答えることができない。

その理由は、様式学の方法論にある。すなわち、様式学は対象を所与のもの、「あるがま

ま (so und nicht anders)」のものとして受け入れ、「比較」という手段によって一定の法則性を見い出す。その手続きは自然科学と同様であり、対象にはいかなる価値の序列も設けられない。問われるのは飽くまでデータの比較から割り出した事実関係である。だが、「比較可能なのは、おのれの全本質をみずからのうちには明確に現わさない対象だけである」(119頁)。なぜなら、「およそ比類なきもの (alles Einmalige)」を比較することはできないからである。たとえばバッハ、ヘンデル、テレマンの1ダースのフーガを比較するとしよう。その場合、考察対象となるのは分解可能な構成要素、すなわち全体の本质とは無関係な部分でしかない。いくつかの「個別的要素 (Einzelheiten)」を取り出し、一定の事実関係を明らかにし得たとしても、様式研究は「みずから前提として打ち立てた合理的認識」に甘んじなくてはならない。「様式研究が明らかにし得るのは『何が』、『いかに』のみであって、『なぜ』の問題には立ち入ることができないのである」(119頁)。

芸術における「なぜそうであって別のものではないのか (Warum so und nicht anders)」という問の答えは、美学ないし哲学にゆだねられる。「美学と哲学は、芸術における感覚的なものと精神的なものとの仲介を忠実に果たしてきた」(120頁)が、それは同時に波瀾の歴史でもあった。音楽とは何か？ いかなる精神領域に由来するのか？ どのように音楽家の脳内で生まれ、いかなる作用をもたらし、受け手のなかで新たな生命を獲得するのか？ こうした問題に、「ほとんど百年ごとに違った説明がされてきた」(120頁)のである。とりわけハンスリックの『音楽美論』<sup>5)</sup>に端を発する音楽的観念論者 (Idealist) と形式主義者 (Formalist) との論争以降、音楽とは何かをめぐる見解は、完全に割れてしまう。前者は音楽を特定の精神的内容の担い手とみなし、後者は鳴り響きつつ動く形式、すなわち単なる戯れ (Spiel) だと説明する。あるいは、観念論者はいかなる形式もそれを呼び起こす観念 (Idee) なしでは成立し得ないとし、形式主義者は純粹に音楽的なもの以外の要素を排除する。シェーリングに言わせれば、この対立の根本要因は両者とも「古典音楽というごく狭い範囲しか視野に入れず、歴史的な考量が十分ではないことにある」(121頁)。さらに「音楽史家までもが何ら打開策を見出せず、両方の見解の板挟みとなって、あるときは一方に、またあるときは他方に加担してきたのは、まことに奇妙といわざるを得ない」(121頁)。

こうしてシェーリングは「芸術作品の真の本质把握 (die eigentliche Wesensschau des Kuenstlerischen)」を目指すものとして、音楽象徴学を提起する。そのさい「われわれは様式学と美学を重要な補助手段として座右に置きつつ、新しい道を探ることになる。この目的のためには、特定の時代や楽派といった狭い問題の立て方をやめ、問題をもっと一般化しなくてはならない。すなわち、あらゆる時代の音楽創造は、単なる鳴り響きをつくらうとする説明しがたい衝動から生まれるのか、換言すれば音楽は絶対的かつ自己充足的な音のファンタジーの産物なのか、あるいは同時に、音楽外的な側面からの促しが根底にあるのか、ということである」(121-122頁)。

## 2. 象徴としての音楽

シェーリングの提起する音楽象徴学は、「音楽の意味内容、すなわち音の背後にあって、精神的な核心、創作上の動機 (Schpfungsmotiv) として存在するものを扱う」(122頁)。その支柱となるのは、シェーリングの次のような信念もしくは直観にほかならない。「音楽がどこでどのように たとえ低い段階にある文化においても 現われるにせよ、われわれはそれを何かあるものの象徴 (Sinnbild)、すなわち何らかの意味 (Sinn) の姿 (Bild) ないし鏡像 (Spiegel) としてしか受け取ることができない。たとえ観察者の目に単なる戯れ (Spiel) としてしか映らない場合であっても、音楽がまったく象徴を欠くことなどあり得ない。さもなければ戯れは無意味ということになるが、じつのところ戯れもまたひとつの意味なのだ」(122頁)。

希代の音楽史家でもあったシェーリングはさらに、「歴史を通観するとき、音楽は新たな意味づけに至ろうとする飽くことなき衝動 (Drang) を基盤としているとしか考えられない」と述べる。そうでなければ、停滞 (Stillstand)、すなわちつねに同じ状態にとどまる音楽が想定される。じっさい、感情・精神生活がごく限られた範囲の意味内容としか結びつきをもたない低い文化段階の民族は、この点に関して進歩というものを知らない。社会生活、呪術、儀式などの彼らの営みは、先祖代々変わることなく受け継がれ、したがって象徴も代々変化していない。彼らの音楽にはほとんど歴史がなく、他の遺産と同じように先祖の音楽がそのまま継承されるのである。むろん、高度な文化においても特定の象徴が幾世代にも渡って受け継がれることはあるが、「生き生きとした精神は象徴思考が絶えず新たなものによって実り豊かになるよう目論む」(122頁)。カトリック教会はこんにちもなおグレゴリオ聖歌の象徴世界を継承しているし、プロテスタント教会はルター以来の賛美歌の象徴世界を受け継いでいる。それらに表われる宗教的意味づけは、かつてなされた意味づけと本質的に同一だからである。ただし、そのことは定旋律ミサやコラルカンタータが新しい意味内容と結びつくさまたげとはならない。民謡やダンス音楽もまたそうである。そのような継続の意味内容をはっきりと示し、時代を超えて理解され得るような象徴を、シェーリングは「基本的象徴 Grundsymbol」と呼ぶ。

## 3. 「象徴」の概念

ここでシェーリングは「象徴 (Symbol)」の概念規定を試みる。象徴は「記号 (Zeichen)」とは同一でないことに留意しなくてはならない。記号が担うのは「〔表層的な〕意味 (Bedeutung)」のみであり、「〔深い〕意義 (Sinn)」ではない。たとえば数学における「プラス」の意の十字は記号であり、キリスト教における十字は象徴である、と。

これに関して重要なのは、受け手の認識の問題である。「記号は何らかの意味内容の担い手に高められる瞬間に象徴となる。なぜならそのとき記号は感覚的印象 (Sinneseindruck) が述べ得る以上のものを包含し、精神世界の扉を叩くからである。象徴について何か云々で

きるのは、実際にも精神的なものとして認識される (erkennt)、あるいは了解される (gewusst) 場合に限られる。音楽も含めて、象徴は省察 (Reflexion)、すなわちしかるべき見識 (Wissen) があってはじめて成り立つのである」(123頁)。

ヨハネス・フォルケルトの言葉を借りれば、象徴はひとつの「過剰イメージ (Vorstellung-sueberschuss)」である。「その具体的な姿は各芸術の手段を超えたところにあり、純然たるイメージ、純然たる見識をもつことによってしか、観察者の前には現われない」(123-124頁)。だとすれば、「鳴り響き」とその「意味」のつながりを己のうちにもてない限り、象徴的表現の魅力は伝わらないことになる。「意味づけができないまま音楽を聴くなら、それはキリストの死との関係を知らずしては十字架の象徴が意味をなさないのと同じであろう」(124頁)。

象徴をめぐるシェーリングの概念規定の甘さはよく指摘されるところであるが、<sup>6)</sup> 言葉の定義そのものはさして問題ではないというべきであろう。彼は、受け手・考察者の側の認識こそが重要だと説いているのであり、一見、きわめて恣意的にみえる彼のベートーヴェン解釈にしても、このことをふまえて把握すべきであると思われる。

#### 4. 音楽象徴学の課題

いずれにせよシェーリングが志すのは、鳴り響きとその意味との関係についての知識を基礎づけ、促進することである。しかも彼は、それを特定の時代ばかりでなく、通時的な歴史全体にも適用し、最終的には「音楽的象徴の歴史」の構築を目指す。(そうした歴史は造形芸術、考古学、神学などの領域では周知のものであるが、音楽においてははまだ手つかずのままである。) そのさい、音楽象徴学は様式学と一般的な人文科学とのあいだに位置し、人間の精神生活のあらゆる側面と鳴り響きとのあいだを取り持つことになる。

ただし「意味の連鎖 (Sinnbeziehung)」はいかなるものであれ完結せず、つねに開かれ、汲めども尽きず、さらなる意味を生み出していく。そして「意味あるものはすべて、熟考を促す。たとえ数秒であってもそうなのだ。罪、死、平安、不滅、神といった概念がもつ意味内容は、決して完全には汲み尽くされず、つねに何かしら不合理なものはらんでおり、それは象徴、つまりそれらの意味内容の姿にも引き継がれる」(124-125頁)。そうしてあらゆる音楽の鳴り響きは、(それが単なる音響ないし音の理論的な結合物でないかぎり) その背後に何らかの秘密があることを示唆し、感覚的には表現し得ない究極的なものについての熟考を待ち受けている。たとえばバッハが軋むような不協和音で罪を、ヴァーグナーが霊妙なヴァイオリンの響きで奇跡の秘宝を象徴するときがそうである。「両者がきわめて強烈な象徴の力を放射するのは、われわれが鳴り響きと概念との隠れたつながりを感じ取り、われわれみずから聴覚的印象の補足をするからこそである。その不合理さは言葉ではなかなか表わせないのだが、ひとたびそれをおこなう、そして、論理的原理にしたがって見ると何ら共通点をもたないもののあいだに、かくも深いつながりを認めるやいなや、われわれはひとつの秘密を目のあたりにするような思いを抱くことになる。ここにこそ、音の力の鍵、傑

作の偉大さがある。象徴は鳴り響きの現象と人間の脳とのあいだに、神秘的としかいいようのない絆をつくるのである」(125頁)。

## 5. 呪術的象徴

そもそも音楽の揺籃には「神秘」があり、幾世紀にも渡るその歩みには、神秘主義、呪術、奇跡への信仰がともなってきた。また、音楽の作用がもつ生理的な力は、音楽を、肉体と魂の存在にまつわる神秘と、そして数と量によって定められる音楽の法則は、音楽を宇宙の神秘と結びつけていた。ゆえに、人類の歴史を視野に入れた音楽象徴学は、「呪術的象徴 (Magische Symbolik)」と題する大きな一章を含むことになる。それはかたちを変えながらも現代に至るまで脈々と受け継がれており、「つねに、あらゆるところで、隠れた意味の呪術が、音という感覚的な素材に浸透している。それは悪霊を追い払うアフリカ人の笛の旋律というかたちをとるか、バッハの《フーガの技法》のような対位法の隠れた力を駆使した作品のかたちをとるか、あるいは古典的理想主義と結びついたベートーヴェンの交響曲のかたちをとるか、の違いしかない」(126頁)。

E. T. A.ホフマンやゲーテはそうした音楽の根源的な力をよく知り、作品のなかで表明していた。ところが、神秘的・呪術的思考を忘れた現代人は、音楽の根源的な力をも忘れてしまった。「現代人が音楽に心震わせるとしても、それは音楽の根源的な力に対してではなく、自分が熱心に耳を傾ける芸術家に対してである。立脚点は超個人的なものから、個人的なものの領域へとずれてしまった。音楽の隠れた象徴力に神秘体験にも似た驚きを覚えることは、芸術家への感嘆に取ってかわられた。これは音楽思考の一種のブルジョア化を意味する。なぜなら、音楽によって引き起こされる感情の根源を芸術家に求めるほうが、芸術家がそのような音楽を作らざるを得なかった動機、そしてそのような感情を引き起こすそもそもの要因をはっきりさせるより楽だからである」(127頁)。

そうして「己自身で (sich selbst)」音楽を作り出す作曲家、その人個人の禍福の鏡像としての音楽作品、というカリカチュアが出来上がった。19世紀の人々はベートーヴェンをそのように見ていた。それは、音楽を単なる「動く形式」に帰するよりはましであるが、「美学と解釈学を支えとするその論理は欠陥だらけであり、モーツァルトやJ. S. バッハにアプローチするときにはすでに役に立たない」(128頁)。なぜなら、当時の人々はバッハの象徴世界についてもはや何も知らなかったばかりか、そもそも音楽的象徴の理解をやめてしまっていたからである。「たしかにヴァーグナーの象徴に満ちた音楽創作は多くの人々の眼を開かせ、それを契機にバッハ・ルネサンスをも促進した。だが、まことに当然の結果として、ヴァーグナー個人の思考体系を超える一般的な象徴学を確立するには至らなかった」(128頁)。

## 6. 基本的象徴、根源的象徴、複合的象徴

一般的に、象徴とその意味は時代を経るにつれて変化するが、そうでないケースもまたあ

る。われわれの生物学的本性、あるいは人間の行動様式に根ざすものがそれである。状況に応じた表情や身振り、声、感情といった、人間のつねに変わらぬ部分を音楽的に象徴する手段は、ほとんど変わらないか、あるいは百年単位でごくゆっくりと変化する。前述のようにシェーリングはそれを「基本的象徴 (Elementarsymbolik)」と呼ぶ。たとえば音の高・低、強・弱、急・緩、上行・下行、順次進行・跳躍進行、協和音・不協和音などは、「あらゆる時代に、少なくともひとつの文化圏全体において理解される音楽的意味づけの可能性をもつ」(129頁)。

それらの要素は、そもそも「音楽」という一般的な概念に含まれている。「すなわち、『音楽』について何か語られるのは、『無意味』な音響が『意味ある』鳴り響きに転じる、換言すれば人から人への意志疎通がおこなわれる場合だけなのである」(129頁)。だとすれば、「音楽」が成立するうえでの最低限の条件(音組織、音階、演奏法、音響様式など)と結びついた「根源的象徴 (Ursymbolik)」というべきものがあることになる。

また、「基本的象徴」からは、絶えざる芸術的意味づけへの意志の結果として、「複合的 (zusammengesetzt)」な象徴が成長してくる。それは基本的象徴をいっそう上位の「意味の連鎖」に格上げし、それによってさらに高度な精神性を獲得する。天才の偉大な力はこの点においては無限である。過去400年あまりの天才たちの作品を考察すれば、象徴形式の絶え間ない生成、持続、衰退が浮き彫りになる。たとえば以下の旋律 a) はモーツァルトの時代までずっと、「苦悩」や「罪」を、b) は「十字架上の苦しみ」の象徴として、広く知られていた。



これらは17世紀、すなわちキリスト教的な思考が力を保っていた時代に生まれた旋律象徴である。しかし、啓蒙主義時代のキリスト教によって、「罪」、「十字架上の苦しみ」といった意味が薄らいでしまったとき、こうした旋律も新時代の人々の耳と精神には耐えられないものとなった。あるいは、「マンハイムのため息」にしても、情緒象徴 (Gefuehlssymbol) として生きながらえたのは、啓蒙主義時代の穏やかな精神がそれを本質的な意味の担い手と認めたあいだだけであり、それよりあとの時代に現われると、無意味な、単なる慣用語のように感じられることになる。

## 7. 様式変遷の根本要因

音楽的象徴表現が生成、持続、衰退し、その後しばらくのあいだ屍をさらすのは、自然の成りゆきである。なぜなら、言語、思考、社交において、多数の象徴がもはやその意味を知られないまま継続して使われるようなことが、ここでも起こるからである。調性、カデンツ、

全音階的旋律原理、装飾音の歴史を見ればよくわかるように、あらゆる時代の音楽のほとんどは、死んでしまった、あるいは死にゆく象徴の要素からなる。きわめて稀な歴史的瞬間に、若い世代がそこに終止符を打ち、刷新を押し進めると、一般的な意味内容の革命的变化が始まる。そうして、ごく例外的に、また多くの場合、完全な成功を収めるには至らないのであるが、過去の音楽的象徴言語が全否定されるという事態が生じる。

様式学はそのような場合、「様式転換」、「ルネサンス現象」といった言葉を持ち出すのがつねである。しかし様式転換とは象徴思考の転換にほかならず、ルネサンス現象は過去の象徴世界への部分的な回帰を含む。そのさい表現方法や書法が変化するのは当然であるが、それは単なる付随現象であって原因ではない。一群の創造性豊かな芸術家たちが、成熟した、かつ堅実なそれまでの様式を捨て去り、新しい、不安定な様式に向かうのは、古い様式が現代生活の意味づけにはもはや不向きだと考えるからである。新しい芸術の動向の本質は、その奇異な外的特徴にではなく、音楽の内部、すなわち「意味」の変化にある。それが一般に理解されるまでには、かなりの時間がかかる。

一方、様式要素は新しいにもかかわらず、古い象徴の本質的な部分は変化しない、というケースもあり得る。17、18世紀の器楽曲には、幾世代にもわたって受け継がれるいくつかの主題があった。それらはつねに同一の象徴を担うのだが、同時に絶えず、新しい象徴に従属することとなった。相当数の象徴においては、組織的な成長がはっきりと認められる。また、かつては鮮烈かつ明確であった意味内容が徐々に新しい内容と結びつけられ、それによって本来の象徴的意味が変容してしまう場合もある。シェーリングは、以下に見るようなケースでは、象徴の核の系図を作ることができるとする。15世紀の素朴なフリギア旋法のフォーブルドン・カデンツからヴァーグナーの《トリスタン》の冒頭に至る10の段階は、すなわち象徴思考の10段階である。そのときどきの変化はごくわずかではあるが、それは意味の重要な深化を示している。その過程は4つの世紀に分けることもできよう。

15. Jahrhundert

1. 2. 3.

c.f.

4. 5. 6. 7.

8. 9. 10. 19. Jahrhundert

こうした変遷に、様式学は、声部進行、ポリフォニー、線形性、半音階、掛留技法といった用語、すなわち「概念装置」によってしか対処できない。様式学はこの装置を働かせることによってあれこれの説明をすることはできるのだが、それは根本的なものではなく、演繹の説明にすぎない。これに対して象徴学は、そうした概念体系の外に立ち、各段階がいかにより異なる意味内容を担っていたかを問う。「これまでのところ、方法論と範囲を限定できないとはいえ、これこそが象徴学の課題であり、目的である。したがって、改めて強調するなら、象徴学は様式学と対立するのではなく、連携する。互いに別個にではなく、手を携えてこそ、音楽作品の生成と成長に関するより深い認識が得られるはずである」(133頁)。

## 8 . 音楽的象徴の分類

その課題への着手に先立ち、シェーリングは音楽的象徴の分類を提示する。音楽的象徴は基本的に2つに大別される。「情緒象徴 (Gefuehlssymbolik)」と「観念象徴 (Vorstellungssymbolik)」がそれである。後者はさらに「具象的 (vergegenstaendlichend) 象徴」(または「客体的 (objektivierend) 象徴)」と「抽象的 (begrifflich) 象徴」(または「精神的 (intellektuell) 象徴)」に下位区分される。

### 8-1 . 情緒象徴

情緒象徴は、多かれ少なかれ情緒・感情 (das Emotionelle) と結びつく、すなわち心的状態にかかわる意味のつながりをもった、すべての象徴を包含する。その基本となる喜びや悲しみは一般的に理解され得るが、ニュアンスが細くなるにつれて高度な自己分析能力、すなわち自分の体験に基づきつつ他者の精神生活を推し量る能力が必要となる。歴史的に概観すれば、アルス・アンティクワやバロック時代には情緒象徴よりも観念象徴が強く押し出されていた。一方、古代ギリシャ、後期ルネサンス、ロマン派時代には、両者は少なくとも同等であったように見える。

いずれにせよ、情緒象徴が純粋なかたちで現われるのは、音ないし音群が心的状態およびその変化の反映として迫り、特定のイメージが同時には浮かんでこない場合である。「《マイスタージンガー》前奏曲が迫力をもって始まる時、《英雄》の葬送行進曲において八短調が八長調に転じるとき、ショパンの変二長調プレリュードが鳴りやむとき、あるいはバッハが《ヨハネ受難曲》の終結コラールを始めるとき、鋭敏な耳の持ち主の内的体験は、即座にかつ思慮深く、特定の心的状態ないし気分に応ずる」(134頁)。

そもそも音楽によって引き起こされる心的共鳴はきわめて強烈、かつ独特であるため、聴き手は象徴的解釈を促される。「それが明確な言葉で表わされるか否かは問題ではない。概念的に不明瞭だからといって、内的に感じることも不明瞭だとは限らないのである」(134頁)はるか昔の音楽に接するようなときには、情緒的共鳴、すなわち情緒象徴への反応が途切れてしまうことがある。それは、われわれにとって当時の精神生活が未知のものだからである。

一方、そのようなことは近・現代の音楽に対しても起こり得る。なぜなら、逆に先鋭化、細分化されすぎた感覚が、象徴的解釈を不可能にすることがあるからである。むろん、対象に非があるとは限らない。たとえばあまりに頻繁に耳にし、「聴き飽きてしまった作品」には聴き手の共鳴の度合いも低下してしまうし、そもそも聴こうという意欲をもたない、あるいは作曲家やその時代の象徴言語に対して無知な人にとっては、情緒象徴も意味をもたない。

「それらすべてに精通する、つまり情緒象徴に関するありとあらゆる事柄を理解するのはもちろん不可能である。しかしわれわれの精神器官の振幅が大きければ大きいほど、音楽がそれにもたらすものも大きくなる。自己観察、生き生きとした体験、すぐれた芸術教育、大作曲家の作品、とくに声楽曲の恒常的な鑑賞が判断力を高め、その能力がまた、そうしたものの受け入れを繊細かつ敏感にする」(135頁)。近代の巨匠たちは奏法やテンポの指示によってそれを促してきたが、「己の精神生活の秘密を明らかにすることへのためらいゆえ、情緒象徴の形式の封印を完全に破るところまではいかないのが普通である」(136頁)。

## 8-2 . 観念象徴

19世紀以降は情緒象徴が優位に立ってきたが、あらゆる時代に観念象徴、すなわち音響像を仲立ちとして観念を働かせる象徴が存在したことを忘れてはならない。というより、およそ「情念(Affekt)」の概念が現われるときには、観念的なものが前面に出てくる。なぜなら情念はひとつの動きであり、みずから変化し、発展するものだからである。「それは準備、爆発、残効と結びつき、したがって『観照(Anschauung)』を必要とする。腹立たしいものなしに怒りを思い描くことはできないし、悲しみを誘うものなしに悲しみを、愛しい対象なしに愛をイメージすることはできない。そしてそのつど、しぐさ、身振り、さまざまな身体的動き、発声が、決定的な影響を与えることになる」(136頁)。そうしたものが現われるまさにその瞬間に、急-緩、跳躍進行-順次進行、強-弱などのかたちで、象徴もまた現われる。それらの「意味の連鎖」は芸術的直観から生まれる。「芸術的天才はそのような象徴を無尽蔵に案出する。一度、テーマのなかでしっかりと結晶した基本的象徴が示されれば、休符であれスフォルツァンドであれ、また掛留音であれ不協和な隣接音であれ、天才が内的出来事の経過を音という鏡に映し出すうえで取るに足りないものなど何もない」(136-137頁)。

天才はさらに、内的出来事の論理性に対する確たる感覚をもっている。「なぜなら、情念と感情の時間的経過に関するわれわれのイメージの領域に何ら筋のとあった基準がないとすれば、われわれが内的生活とみなすものはことごとく無秩序で不安定なものということになるであろうし、だとすると象徴も考えられず、せいぜい無秩序、非論理の象徴でしかないことになろうから。しかしそれでは『意味の像(Sinn-Bild) = 象徴』という概念は即座に無効となってしまう。奇跡的なもの、秘密めいたものは、芸術家が、活発な精神生活の基準も情念言語の文法もこれまではなかったにせよ、それらをわかりやすくするために適切な記号を選ぶことによって効力をもつ。否、適切であるのみならず、まさにそれしかない記号が選ばれる。内的な声が中止を促し、意図された意味づけと鳴り響く象徴がびったりと重なり合う

瞬間が訪れるまで、試行錯誤を重ね、磨きをかけたいという不可思議な衝動が芸術家を捕らえる。彼が書き、また書かねばならない様式は、個人的かつ一回限りの本質把握の結果である。他の人がそれを模倣すれば、たとえ様式的にはオリジナルとほとんど同じだとしても、象徴は色褪せたものになってしまう」(137頁)。

#### 8-2-1 . 具象的観念象徴

具象的な観念象徴には、人間の生活概念の外にありながらさまざまな意味につながり得るものすべてが含まれる。波瀾に富む外的な世界の全体は、それが人間に対して開かれ、何らかの意味の担い手として感じられる限り、天才的な芸術家が欲すれば、象徴化の対象となり得るのである。火、激しい雷雨、妖精の魔術、地獄の妖怪、憎悪、敵意、狂気、死、ユーモア、ウィット、取り繕い、笑い、号泣、老齢、幼年時代、愚かさ、純粹無垢、罪の意識など、音楽の象徴力はここでもまた無尽蔵である。

ただしそれは、素人が考えるように、個々の物事がそれぞれ特有の象徴をもつ、つまり制服によって兵士を認識するがごとく、幾千ものなかから特定のものを認識できような絶対的な意味においてではなく、個々の物事がそれぞれの立場と、そのときどきの状況に応じて獲得するとくという、相対的な意味においてである。「ひとつの休符は無限の意味の象徴であり得るし、減7和音、クレッシェンド、ホルンの響き、ピツィカートもまた同様である。これらの基本形はアルファベットの文字にも似て、結びつけ方いかんにより、幾千もの象徴となり得るのだ」(138頁)。

だとすれば、われわれは音楽的象徴の領域をいくつかの重なり合う層に区分しなくてはなるまい。それらのうち上位に位置するものはより高い精神のレベルに属し、下位の多くの要素を自由に取り込むことができる。そして芸術家の思考力がすべての層を貫くことができれば、とてつもなく巨大な「象徴組織 (Symbolgewebe)」が出来上がることになる。基本的象徴はその上にアーチ形に構成された象徴表現の土台を築くにすぎない。そこにおいては、情緒象徴と観念象徴が任意に混じり合うこともあるし、互いに支え合うこともある。

#### 8-2-2 . 抽象的観念象徴

このような場合にこそ、「抽象的」ないし「精神的」な観念象徴が効力をもつことになる。それは、音楽史・文化史上の事象にもとづきつつ音楽とのきわめて密接な関係を保ってきたさまざまな概念が、音楽作品の価値判断に決定的に介入するときに現われる。たとえば狭い意味での「歴史的 (historisierend) 象徴」がその一例であり、パレストリーナ様式や他の古い技法、いにしへの楽章構成や音響様式などへの依拠のように、歴史的な様式要素が何らかの意味をもたらす場合である。さまざまな形象が話し言葉に対応しつつ作用する「レトリック的 (rhetorisch) 象徴」、カノン、フーガ、オスティナート、オルゲルポイントといった特定の技術的様式概念や技法が高度な精神的意味のつながりの担い手として認識される「技術

的 (technologisch) 象徴」、あるいはわれわれの文化的知識からさまざまな上位の象徴関係を打ち立てることを可能にする「形式象徴 (Formensymbolik)」と「イデオロギー的 (ideologisch) 象徴」も、抽象的・精神的観念象徴に属する。「呪術的象徴」については、前述のとおりである。

## 9. 象徴世界の探究に向けて

象徴世界としてのこの世界は、まだほとんど解明されていないが、音楽象徴学はこれに対し、2つの側面からアプローチすることになる。「ひとつは一般的な精神史の側面から、各時代の象徴思考がどのような性質をもち、それが音楽にどのように反映されたかを探ること。そしてもうひとつは、そこから得られた認識をもとに音楽作品の解釈に取り組むことである」(140頁)。

第一の課題は、探究すべき象徴世界のかなりの部分を他芸術のなかに見出すことによって容易になる。詩人、画家、彫刻家、建築家が作品にこめた意味内容は、同じ時期に音楽家が表現しようとしたものと共通するはずだからである。ただし音楽の現象学的特性に起因する音的イメージの自律性、および素材の限定は考慮に入れなくてはならない。また、音楽によってのみ象徴化され得る意味内容があったかもしれない。「ここでは音楽の『根源的象徴』に向かって一歩一歩進んでいかななくてはなるまい。言語学者が『語根』と音声の根源的象徴を明らかにしようとするように」(141頁)。

これが時間的・地理的な特定範囲に対してなされれば、複合的な音楽作品の解釈を試みるさいの有効な補助手段を得ることができる。むろん、作業の困難さと責任が増すことになるし、じつにしばしば研究が八方塞がりの状態となることもある。しかし十分な比較材料があれば、そのつど上位の論理が明確になるはずである。「そうした論理は、たとえば巨匠たちの個人様式のなか存在する。それがひとたび認識され、特定のほぼ確定的な法則に還元されれば、問題がうまい具合に絞り込まれる、つまり簡素化され、さらなる探究の道筋も見えてくる」(141頁)。

## 10. 「詩」としての音楽

18世紀なかば以降に「奇妙きてれつな素人美学」が音楽を単なる感情芸術 (Gefuehlskunst) とみなして以来、観念象徴はないがしろにされてきた。「鳴り響く音楽のほかに、直接的な鳴り響きでない別の何かを思う、あるいはイメージするということは、素人美学者たちにとっては音楽芸術の本性に反する打撃であるように見えた」(142頁)。そして、現代人の感情に直接訴えかけないものは、必然的に未熟で不可解な音楽として退けられる。

さらに19世紀なかば以降の音楽教育では、形式的な音楽思考に過度の重さが置かれる。現代もなお、音楽のなか「純粋に音楽的なもの」しか見ないことを誇りにする音楽家や音楽学者がいる。彼らは音楽のなか、形式に縛られた「力 (Kraft)」しか認めない。「象徴と

いう概念は彼らにとってまったく見ず知らずのものであり、ファンタジーという言葉はほとんど重視されない。彼らの意見によれば音楽の意味はつねに音楽的なものでしかない。それはすなわち、説明されるべきものがみずからを説明するということにほかなるまい」(144頁)

一方、音楽教育の現場では、「何よりも個人的な演奏能力が重視され、合理的・効率的メソッドと訓練が最優先されるのだが、それは生徒が思索、黙考、研究するための多くの貴重な時間を奪ってしまっている」(144頁)。もっとも重要なのは生徒の「ファンタジー」を育てることだ。すなわち音楽を聴くにあって人を共同創造的(mitschoepferisch)にさせ、音楽家たちが「究極的なもの」を求めて繰り広げた格闘に関心をもたせることが肝要なのである。

「偉大な作曲家たちが語ろうとしたのは、われわれの知る限りつねに『何か詩的なもの(etwas Dichterisches)』であった。たとえそれが散文なり韻文で再現されるものであろうと、また詩的なヴィジョンとしてのみ、われわれの精神の目の前に提示されようと、である。詩作するとは象徴を案出することであり、詩を理解するとは象徴を理解することにほかならない。真に創造的な音楽家はまさに『詩人(Dichter)』としか呼ぶことができない。彼は自分の正当な権利として、人々がおのれの象徴世界に分け入り、その扉を開くよう努め、そこに関与することによって、精神の理想的な結びつきへの意志と同調するよう要求する。人々がこれを認め、この方面での音楽的教養の深化が欠くべからざるものだと悟るならば、音楽象徴学はこれ以上の弁明を必要としないし、それを音楽学の正統な研究部門に組み入れる方法もまた自由である」(144-145頁)

## むすび

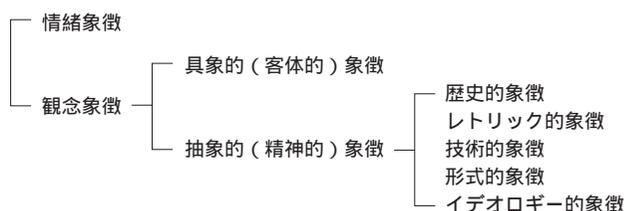
以上を要約しよう。

音楽の本質を把握するためには、様式学、美学だけでは十分ではなく、両者を補助手段とする「音楽象徴学」の確立が必要となる。それは音楽の意味、すなわち音の背後にあって精神的な核となると同時に、創作上のモチベーションとなったものを明らかにすることを目指す。なぜなら、およそ「音楽」の名に値するものは何らかの象徴(Sinnbild) = 「意味(Sinn)の姿(Bild)」としか考えられないからである。ただし、象徴は記号とは異なって受け手の精神作用を介した認識を前提とするため、われわれの「見識」なしでは成り立たない。

西洋音楽の歴史は新たな意味づけをおこなおうとする飽くことなき衝動の歴史であり、様式変遷の根本的な要因もそこにある。そもそも人類の歴史において、音楽は一種の呪術であったがゆえに、音楽象徴の研究を進めるうえでは、「呪術的象徴」という大きな一章が設けられることになる。人間の行動様式に根ざす音楽的要素(音の高・低、強・弱、急・緩、上・下行、順次・跳躍進行、協・不協和音など)は、いつの時代もほとんど変わらない「基本的象徴」の担い手となるが、そこから絶えざる芸術的意味づけへの意志の結果として「複合的象徴」が成長してくる。また、物理的な鳴り響きが音楽となるうえでの最低限の条

件（音組織、音階、演奏法など）と結びついた「根源的象徴」というべきものが想定されよう。

そうしたことを踏まえてシェーリングがここで提起した音楽的象徴の分類は、次のように図式化できる。



だが、これでシェーリングの音楽象徴論の基礎が語り尽くされたわけではない。現に彼は、論文「音楽象徴学」の続編として、1936年度版『ペーターズ音楽図書年鑑』に「器乐的象徴世界の成立（続）音楽象徴学」<sup>7)</sup>を发表している。これもまたシェーリングの音楽象徴論を理解するうえで看過することのできない論文である。しかし、今回そこに立ち入るには紙幅が十分ではない。機会を改めて取り上げることとする。

#### 注

- 1) 『尚美学園大学芸術情報学部紀要』第3号、2004年3月、157-164頁。
- 2) Arnold Schering, "Musikalische Symbolkunde", in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1935*, S.15-30.
- 3) "Bach und das Symbol" (と題する3つの論文) in: *Bach-Jahrbuch 1925(S40-63)*, 1928 (S.119-137), 1937 (S.83-95); *Beethoven in neuer Deutung*, Leipzig 1934; *Beethoven und die Dichtung*, Berlin 1936など。
- 4) Arnold Schering, *Das Symbol in der Musik* (mit einem Nachwort von Wilibald Gurlitt), Leipzig 1941, S. 117-145.
- 5) Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schoenen*, 1954 (邦訳、『音楽美論』渡辺護訳、岩波文庫)。
- 6) 海老沢敏 『音楽の思想 西洋音楽思想の流れ』(音楽之友社、1972)を参照。
- 7) Arnold Schering, "Das Entstehen der instrumentalen Symbolwelt: Weiteres zur musikalischen Symbolkunde", in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1936*, S.15-29.