

音楽哲学素描^(注1)

清水 明

1. 音楽について語ること

音楽を演奏したり聞いたりするほかに、音楽について語ることがある。音楽は芸術の一種であるとか、音楽は楽しくあるべきだ、等々。音楽教育ということを考えると、音楽を演奏することや音楽を聴くことについて教える際に無言で示すだけでは不十分であろう。どうしても音楽について語らなければならない。音楽について語るためには、音楽について十分考えておくことが必要である。

音楽について語る時、音楽とは何であると私たちは考えているのか、そして音楽について何を語ることができるのか、さしあたってはその二つを探究することが課題である。^(注2)

2. 音楽とは何か～音楽と音楽に似て非なるものとの差異

まずは音楽とは何かということを考えてみよう。この問いに、「音楽とは音を用いた芸術である」と答えても、ただちに、では芸術とは何かという、より困難な問題にぶつかる。さらに芸術とは何かについて、芸術とはわれわれ人間存在が行う創造的活動の一つであると答えたとしても、困難はさらに増すばかりである。そうした答え方はより一般的なものへと向かっており、音楽から離れるばかりで、音楽の本質を明らかにすることはできない。それよりむしろ、「音楽とは音を用いた行為である」と広くとらえておき、私たちの音を用いた行為のうち、私たちが音楽だと考えるものとそうでないものを選び分けてゆき、その際、どのような差異によって音楽とそうでないものとの違いが選り分けられるのかを分析して行こう。そのことによって音楽にとって本質的なものが取り出せるであろう。

またこうも考えられる。音楽とは音を用いた芸術であると定義してしまうと、芸術であるかどうかで人々の意見が一致しないので、こんなものは芸術ではない、したがって音楽ではない、とも言われうることとなり、音楽であるかどうかは芸術であるかどうかで決まってしまう。そしてそれは各人の芸術観に依存した決定にならざるを得ず、その際の各人の芸術観も問われないことになってしまうだろう。それよりむしろ、音楽とは音を用いた行為であると広くとらえておき、そのなかで芸術性の高い音楽とそうでない音楽との違いについて分析し、そのことによって音楽の持つ芸術性を明らかにして行くほうがよいであろう。

3．問題の分岐。音の本質論と音楽行為論

すると問題は二つあることになる。一つは、音とは何か、音について私たちはどのような理解を持っているのかを明らかにすることと、もう一つは音を用いた行為のうち、音楽と呼ぶにふさわしいものはどのようなものか、である。この二つの問いはもちろん繋がっており、音楽行為論は音の本質論から幾つかの示唆を受け取るはずである。^(注3)

4．音についての若干の考察～音の本質論素描

音について物理学や生理学などによって幾つかの知識が得られるが、音楽について考えるためにはそのごく基本的なところだけ押さえておけばよい。たとえば音は空気の振動が鼓膜に伝わって音として知覚されるということや、音には高さ、強さ、長さの三要素があり、それらは音の波形の要素として客観的に測定可能である、ということなどである。

注意すべき点は、音は空気の振動であるが、空気の振動は音ではないということである。より正確に言えばこうなる。音は空気の振動によって引き起こされる感覚であるが、すべての空気の振動が音として聞こえるわけではない、と。およそ20ヘルツから20キロヘルツまでが人間の耳に音として聞こえる。ここで重要なことは、音は「感じられるもの」の一種であり、主観的なものであるということである。同じ空の青さを見ていても、私と他人とが同じ色の「感じ」を持っているかどうか、客観的に判定する方法が原理的にないように、音についても、同じ空気の振動に触れながら、私と他の人とが同じ「感じ」を持っているかどうかは客観的に判定することはできないのである。

5．音はどこにあるのか？ 音源の場所と音の聞こえる場所

色には場所がある。トマトの赤はトマトが赤いということであり、トマトの赤はトマトがあるところにある。リンゴの赤もリンゴがあるところにある。それと同じように、音にも音源の場所があり、音はその音源となる物体が存在する場所にあるとすることができるが、音のある場所として考えられるのはそれだけではない。音とはまず「感じられるもの」であるからには、その音の聞こえる範囲がすべてその音のある場所と言える。

この点は色の場合と多少異なる点である。蛍が飛んでいるのを見つけて、「あ、ほたるがいる」と言うとき、蛍の光がある場所はどこかというとき、それは蛍の居る場所ではない。しかし、コオロギの鳴く声を聞いて、「あ、こほろぎの鳴く声がする」と言うとき、コオロギの鳴き声はどこにあるかと言えば、コオロギの居る場所ではなく、コオロギの鳴き声が聞こえる場所である。

それゆえ、音の場合、音源の場所と音が聞こえる場所とが離れていることもある。遠く離れた演奏会場で演奏している様子をテレビで見る時、そこに映っている楽器の色はやはり楽器の場所にある（それはテレビ画面、ブラウン管あるいは液晶画面の表面上に位置しているが、テレビ画面自身は遠く離れた演奏会場を映しだし、楽器がその演奏会場にあることを表している）。それに対して、演奏の音はテレビのスピーカーから聞こえ、それを聞いている私のもとにある。

同じく主観的なものである色と音とで、その場所に関して私たちの考えに違いがあるのはとても興味深い。色についても、どうして、見える範囲がすべてその色の場所であるとは言わないのか。色についてはその色を発している物体のあるその場所だけに帰属させるのはなぜなのか。今はこれ以上深入りしないが、そのわけは単なる言語習慣かもしれない。色についても色が見える範囲すべてがその色の場所だと言ってもよいかもしれない。

6．音は混ざらない。

黄色と青を混ぜると緑色になるように、二つの色は混ざって一つの別の色になる。これとおなじことが音に起こるだろうか。ちょっと考えると、そのようなことは起こらず、音は混ざらないと思われるだろう。しかし、音には混ざる音と混ざらない音がある。楽器のある一定の高さの音はその倍音を含んでいる。(たとえば440ヘルツの音を楽器で鳴らす時、2倍音880ヘルツ、3倍音1320ヘルツ、4倍音1760ヘルツ等々の音も鳴っている。)楽音は基底音とそれらの倍音とが混ざった音である。しかしこれは例外と考えるべきであろう。楽音は同じ高さの音でも楽器によって音色が違う。それは倍音がどのような割合で混ざっているかが楽器によって異なるからである。混ざる音によって形成されるものを音色というのは大変理に適っている。しかし音が混ざるのはその場合だけであり、そうした例外を除けば、複数の音を鳴らした時それらの音は一つの音にならない。音は混ざらないと言うべきであろう。

音楽で用いられる音は楽音といい、世界に充満する音の中でも、楽器という特別の道具によって人工的に作り出される、かなり純粋な音である。だから、音楽とは音を意図的に作り出して用いる行為である。(しかし、後述するように、意図的ということだけでは音楽を、同じく音を用いる行為である言語から、区別できない)。楽音以外は噪音とか雑音と呼ばれる。

音は混ざらないので、楽音と噪音は通常相容れない。楽音同士でも互いに調和したり不協和を起こす。オクターブの音程にある倍音は互いに溶け合って一つの音色として知覚されるが(ただし同じ楽器同じ音源から発せられた場合だけである)、一定の音程にある音は協和音や不協和音となる。どのような音程で協和しどのような音程で不協和になるのか、協和の仕方や不協和の仕方にはどのようなものがあるか、協和音や不協和音を音楽の中でどのように用いるか、などなど、は重要な問題であるが、音楽理論(和声学)として研究されているので、これ以上立ち入る必要はないであろう。

7．音は隠れない

人間の耳には、かなり強い低周波の音が存在すると高周波の音を感じなくなるマスキング(隠蔽: いんぺい)とよばれる生理的現象がある。高い音が低い音によって隠れてしまうのである。こうした例外的現象はあるものの、一般的には音は隠れないと考えてよい。風景において、物陰に隠れたものは見えなくなるが、音の場合には他の音の陰に隠れてしまうということがないのである。

音は隠れないことと先に述べた音は混ざらないことが相まって、複数の音は共に聞こえてしま

う。それで、音楽を演奏する場合には複数の音が互いに邪魔しあわないようにしなければならない。ここで邪魔しあうとは不協和音を形成するという意味ではない。不協和音はそれ独自の効果を持っている。邪魔しあう場合とはそれぞれの音によって意図された効果が互いに消しあってしまうことを言っている。たとえば一方の音が大きすぎて、他方の音がよく聞こえなくなるなどの場合である。しかし、よく聞こえないものの、それらは聞こえているので、どちらか一方が邪魔な音と感じられ、どちらの音の効果も意図されたようには働かなくなってしまう。

8．音は何も表さない

音は何かを表すだろうか。音を聞いて音以外のものが示されるとすれば、それはただその音源のみである。その限りでは音は音源を表すということができる。物音を聞いてそれが何であるかを知ることができる。一度も聞いたことがない音の場合は何の音であるかわからないが、これはいったい何の音だろうという疑問を抱く。ということは、その音が何者を指し示していることだけはわかるのである。

音楽で用いられる楽音は楽器の音であり、演奏を聞いてこれはピアノの音だとかバイオリンの音だということがわかるが、それがわかって何になろう。それ以上のことは音は何も表してはいない。

例外的に、川のせせらぎの音とか鳥の鳴き声を模倣した音を出すべく楽器が演奏され、そのことによって何らかの情景を表す音楽も作れるだろうが、それは音楽の表現としては副次的なものにとどまる。それは、言語において擬音や擬態語による表現が言語表現としては副次的存在にとどまるのと同じである。言語の表象能力はそれよりはるかに強力であり、それに相当するものを音楽は持っていない。

これに対して絵画で用いられる色や形は、何らかの物体の色や形として描かれる場合はその物体を表象し、具象絵画となる。しかし、色や形そのものだけを取り出してそれらを画布の上に配置し、それらが特定の物体を表象しないように用いることもでき、その場合は非具象絵画となる。

絵画の場合は色や形によって具象絵画ができるのに、音の場合に具象音楽ができないのは、音楽は音源を楽器に限定していて、他の物体を用いないからである。そして楽器は世界そのものの有様を表すためではなくただ音を出すための道具でしかない。音楽は楽器の存在を表象するけれどもその表象作用はなきに等しい。こうした非具象的芸術である音楽に一つだけ例外があるとすれば、それは歌である。人間の出す声を素材にしているので、歌声は音源として歌声を発する人間を表象し、その人間がどのような身体を持ちどのように身体を用いているかを推測させ、そのことによってその人間の中の何事かを表現する。歌はさらに歌詞という言葉を用いているので、音楽と言葉の複合芸術である。従って歌の表象作用は二重である。歌詞という言葉による表象作用と、さらにそれを歌うことによる第二の表象作用が加わるのである。

9. 音を聞いて感じるもの

音を聞くと、聞いた側ではさまざまなものを感じる。このことを音楽は利用している。それらは、同時的あるいは連続してはいるが概念的に区別可能な、およそ次のような三つないしは四つのものである。

まず、音そのものが感覚される。次にそれは心地よい音が不快な音として感じられる。つまり聞く側では快不快の感情が生じる。更に音は連続して様々な組み合わせ、すなわち様々なメロディーやリズムに従って発せられるので、快不快の感情も様々なメロディーやリズムを持って感じられ、やがてそれらは聴く者の身体にそのメロディーやリズムに合わせて動きたくなる感じ(踊りたくなくなるような、あるいは静かに横たわりたくなるような、その他様々な感じ)を持たせる。そして最後に、この動き出そうとする(あるいは実際に動いている)身体運動についての意識が楽しさや安らぎなどの感情となって感じられる。なぜなら、感情とは快不快の感情をともなった身体運動についての、文脈に従って解釈された意識に他ならないからである。

まとめると、音楽によって感じられるものは、音そのものの感覚、快不快の感情、身体運動感覚、感情、この四つである。(快不快の感情と身体運動感覚の二つを意識によって解釈し結合したものが感情であるので、感情として感じられる中身はその二つであり、感じられるものとしては、正確には三つである)。最後の感情は、場合によって気分とか情緒と呼んでもよいものである。

これら三つないし四つの感じられるものは、更にそれらの感じをもう一度感じたいという欲望など、聴く者の側に様々な動機や動因を生み出すが、それはもはや感じられるものとは呼ばれない。

10. 音を用いる行為

音を用いる人間の行為には、それを比較的単純な記号として用いる場合と複雑に組み合わせて用いる場合とにまず分けられる。前者の単純な記号として用いられる場合にも二種類あり、電車の発車のベルとか、試験の終了を知らせるチャイムなどさまざまな慣習的記号として用いる場合と、泣いたり笑ったりという感情の発露の際に用いられる自然的記号とがある。しかし、重要なものは後者の、音を複雑に組み合わせて用いる場合、すなわち、音楽と言語である。

言語は、現在は文字表記され黙読される場合が多くなっているが、その起源から言うと音声言語である。音楽と言語にはさまざまな共通点がある。音を用いるという点で言えば、音の高低や強弱、長短、組み合わせて用いる際の複雑さに関しては、慣習的記号や自然的記号の比ではない。また共に、時間的に展開する点も同じである。

音楽と言語との違いは何であろうか。それは、音の用い方が異なるのである。言語は音素を組み合わせて単語を作り、単語を組み合わせて一定の長さの文や語句を作る。その際、単語のレベルでも語句や文のレベルでも、それぞれ一定の意味を持つ。「りんご」という音声は林檎を表す。「たべる」という音声は食べるという動作を表す。「りんごをたべたい」という音声は「林檎を食べたい」という話者の気持ちを表す。それに対して音楽の場合、音は何かを表すために使用されるのではな

い。先に述べたように、そもそも、「音は何も表さない」のである。

言語は音を何者かを表すものとして用いる。これを音の表象的使用と呼びたい。本来音そのものは表象作用を持たないのに、言語がどうして表象作用を持つことができるのか、それは言語哲学あるいは表象を取り扱う心の哲学の問題であり、本稿では問題にしない。

それに対して、音楽は音を表象として使用しないのである。音楽においては、音は何かを表すものではない。音楽に用いられている音は表象ではない。音楽はただ、音を奏でるのみである。それゆえ、言語による表現は間接的であるのにたいして、音楽による表現は直接的である。

言語は概念を組み合わせて複雑な思想や微妙な思想を表現することができるが、音楽は複雑な思想を表すことはできない(ここで思想という言葉は心の働きすべてを含むものとして使っている。思考の働きだけではなく、感覚、快不快の感情、感情、情緒、気分、欲望、動機なども含む)。音楽については、そもそもそれが思想を表現するという言い方すらふさわしくない。音楽は何も表さないのだから、何かを表現していると言うべきではなく、ただ、聞く人に様々な感覚を喚起し、様々な思想を抱かせる効果を持つというべきである。しかし、それら聞く人に抱かれる思想は、音楽を聞くことを機会としてわき起こってきたその人自身の思想であるが故に、より強く直接的なものと感じられる。言語の表現する思想は表象として用いられた音を通じて表されたものであり、それを聞きあるいは読む人にそれを表象として理解するという作業を必要とするが故に、より間接的であり、主体的努力を必要とする。音楽にはそういった作業は必要ではない。何もしなくても音楽は心に響いてくる。

ここで、興味深いのは歌である。歌は、音を表象として用いる言語と音を表象としては用いない音楽との複合芸術であると考えることができる。

11. 言語の音楽性、音楽の言語性

言語は音を表象的に使用し、音楽は音を非表象的に使用するということは、理念型として言われていることであり、実際には言語も音を非表象的に使用し音楽性を持つ場合があるし、音楽も音を表象的に使用しいわば言語性を持つこともある。しかし、それはあくまで周縁的なことであり、音の主なる使用法は言語では主として表象的であり音楽では非表象的である。

言語の音楽性が最も重要になるのは詩歌の場合である。詩歌は時に定型として一定の音律をもつ。音韻の数や語の数が重要な要素となり、頭韻や脚韻は聞き手に音を意識させる技法である。これらの点は詩歌が音を音として使用していることを示しており、言い換えれば詩歌が音の非表象的使用を含んでいることを示している。従って、詩歌においては言葉の表象作用に音楽性による感情喚起が伴うことになる。言葉の表象作用自身にも感情喚起の機能がある場合にはそれと衝突するが、音楽性による感情喚起のほうがより直接的であり、優位に立つ。それゆえ、詩歌の場合、言葉の通常の意味作用が強化されたり改変されたりすることになる。散文ですら、文体やリズムによってそのような意味作用の強化や改変が起こっている。

これに対し、音楽が音を表象的に使用すると言える場合は極めて少ない。それどころか、音楽が音を表象的に使用することは原理的にないのであって、音の表象的解釈があると言うべきなのである。表象成立の条件はそれが一定の他のものを指示することと、その指示がある程度恒常的であることと、それが他の文脈、他の作品においても同じ指示機能でもって使用されることであろう。指示性、指示の恒常性、そして指示の反復可能性とである。これら三条件を満たす音あるいは音の組み合わせは音楽にはない。一つ一つの音、たとえば中央八音は一曲中に何度も出てくるだろうし、他の曲にも多数出てくるが、一音のみでは何ものをも指示しない。いくつかの音の組み合わせは一曲中に同一主題として何度か登場するが、それも何かを指示するということはない。しかし、何度か繰り返される主題はほぼ同一の感覚・気分・感情を喚起するので、それが指示作用と解釈される余地がある。しかしこれは感情喚起の作用であって、それらの感情を指示しているわけではない。いわんやそれがたとえば「運命が扉をたたく音」を指示すると考えるのは聞く側の勝手な解釈である。それは何とでも解釈できる。さらに成り立たないのは第三の条件であり、その主題が他の作品に使用された時、同じものを指示するとはとうてい言えない。それは旋律の一部を盗作したことになるか、全く異なった文脈に入れられることによって全く異なった効果を持つものであるか、のどちらかにしかならないからである。しかし、音楽の場合、音ではなく、形式や調性が反復可能性を持ち、それが一定の表象作用を持つであろう。

12. 音楽行為論素描

音楽には演奏する側の行為とそれを聞く側の行為が対応している。演奏する人にもその音は聞こえるので、演奏する人の中には同時に両者が含まれる。

音楽を演奏することは、演奏する側の動作としては一つであるが、その中には多数の行為が含まれている。それは先に述べたように音楽を聞くことによって聞く側が様々なものを感じるからであり、また様々なことが演奏する側にも聞く側にも誘発されるからである。従って、演奏することは様々な観点から記述されうることとなり、行為としては多数のものを含むことになる。しかしそれらは大きく分けて、演奏行為、演奏内行為、演奏媒介行為の三つになる。

演奏行為

まず、音を出すという、演奏することそのものが一つの行為である。演奏者はまず音を出すことに専念する。そして音を出すという行為そのものを好み、好んでその行為をおこなう場合がある。従って、音楽を演奏する行為は誰も聴く者がいない場合でもおこなわれうる。ただし、その場合演奏者自身が聴く者でもあるから、演奏者は自分の演奏を聴いて楽しむことができる。

演奏内行為

演奏は快不快の感情や様々な情緒や気分・感情を聴く者に与えるので、それらの感情を聴く者に与える行為として見ることができる。音楽を演奏することはそれを聴く者をよい気持ちにさせたり、奮い立たせたり、元気づけたり、穏やかにしたり、さまざまなことをするのである。

演奏媒介行為

演奏内行為によって聴く者に与えられた様々な感情はさらに、聴く者の側に様々な感情や行動を誘発することになる。従って、演奏することはそれを聴く者に何らかの行動を引き起こす行為として見ることができ、これはその影響が続く限り範囲は拡大してゆくのである。

直接的にはその演奏をもっと聴きたいという欲望、従ってもう一度演奏を聴く行動を引き起こすが、他の行動を引き起こす場合もある。労働歌は元気に働くようにさせるし、進軍ラッパは突撃させるかもしれない。それらの場合、音楽はそれらの行為を引き起こす行為、すなわち、演奏媒介行為として見られているのである。

また、演奏者が複数の場合、演奏行為を共同で行っているので、それがうまくいった場合には演奏者たちに満足感が共有され、演奏者相互の親睦が増す。聴く者が複数の場合、同じ感情を共有することによって、やはり聴く者相互の親睦が増す。演奏者と聴く者との間の親睦も図られる。それゆえ、音楽はしばしば、人々が親しく共に楽しむための行為として行われるが、これも演奏媒介行為の一つと考えられる。

演奏行為は演奏内行為が成立するために必要な行為であり、演奏内行為は演奏媒介行為が成立するために必要な行為である。

13. 音楽行為と技術

演奏行為、演奏内行為、演奏媒介行為それぞれについて、その行為をよりよく行うための技術が存在するだろう。それらの技術については、それを語るにわたしよりふさわしい人が多くいると思われるので、ただ次のことを述べるにとどめておこう。

それは、音楽行為をよりよく行うための技術と、音楽行為がよりよいものであることの重要な一部である芸術性との関係はどのようになっているのか、という問題が残っているということである。また音楽行為のよさ全体についてそれを測る客観的な基準があるかどうかという問題も残されている。これらは重要な問題であり、また機会を改めて論じることとしたい。

14. 音楽行為の目的

音楽を行為としてとらえることによって、音楽を目的と手段の関連のもとに考察することができるようになる。

演奏することにはいくつかの行為が同時に含まれているが、人はそのすべてを常に意識しているとは限らない。その中のどれかを特に強く意識し、その行為を行うことが当人の目的になっている場合がある。

演奏行為に夢中になっていてそれが人を楽しませていること(演奏内行為)すら眼中にない場合や、ましてそれを人々が望んで何かをさせていること(演奏媒介行為)には思いもよらないことがある。人をいい気持ちにしたり楽しくさせたりすること(演奏内行為)のために演奏する人が、じ

つは演奏すること自体(演奏行為)はそれほど楽しくないという場合もあるし、よい演奏をするための練習(演奏行為のための演奏行為)が苦痛の場合もある。さらに、演奏によってなんらかの利益を得ること(演奏媒介行為)だけを目的としている場合には、演奏行為や演奏内行為は代替可能な手段にすぎなくなる。

すべて行為はそれ自体のためかあるいは他のことのためかあるいはその両方のために行われるが、他のもののために行われる場合にはその行為自体は手段となり、それを行うことの意味は目的となっている他のことに依存してしまうのである。

しかし通常はそれら三種の行為すべてが、明瞭ではないにせよ意識され、考慮されているので、それらすべての行為がそれぞれの比重で目的となっているであろう。演奏することは人に喜んでもらうためであり、同時に演奏することが自分でも楽しいのであり、そしてそれが生活の糧を得る手段となっていれば更に言うことはないのである。しかし、その比重の置き方は各人の音楽への関わり方によって異なるものとなるだろう。

これら三つの行為のいずれに重点を置くべきか(どれを最も重要な目的とするか)ということは、行為の依存関係や手段目的関係から導かれることではない。むしろ、それぞれどの行為を重点にするにせよ、その行為を目的とすることが演奏者の生活全体との関係でどのような意味を持つかによって決まってくる問題である。

それぞれの行為はそれ自体が目的となっていると同時に後続する行為のための手段ともなっているので、その行為の良さもそれぞれの行為自体で測られる場合と、他の目的となっている行為との関連で測られる場合との二重の評価がなされる。音楽行為の場合、行為の良さを構成する重要な一部に芸術性があるが、それは行為自体が目的となっている場合の評価であり、従ってそれは演奏行為と演奏内行為についてあてはまり、演奏媒介行為についてはあてはまらない。演奏媒介行為には芸術性はないのである。どれだけよい演奏をするか、どれだけ人をよい気持ちにさせるか、その良さを重要な一部が芸術性と考えられる。

15. 音楽行為と責任

音楽を行為としてとらえることによって、さらに音楽行為の責任についても考察することができる。

とは言っても、語るべきことは単純である。演奏することは同時に三つの種類の行為を行っているので、演奏する人はそのすべてに責任があるということだけである。演奏行為に夢中になっている人は、それがあるいは他の人に不快感を与えているかもしれないことも考えに入れなければならない。多くの人をよい気分になせ、あるいは興奮させてしまう場合、そのことが群衆を一カ所に殺到させ事故を起こすかもしれないなどのことを予想し、その対策をとらねばならない。

注

- (1) 本稿は、2005年10月30日、琉球大学にて行われた日本音楽教育学会第36回大会における共同企画2「本格哲学：この音を聴け！」の折りに発表した原稿に、当日の質問とそれに対する私の答え(そのときはアイデアの段階であった)について、その後考えたことを加筆してなったものである。この企画の企画者と当日の参加者に感謝したい。
- (2) 後半の「音楽については何が語れるか」は本稿では明示的には論究していない。しかし前半の課題である音楽の概念の解明が達成されれば、音楽であるものの範囲が確定し、語れるものの範囲も確定するであろう。
- (3) 以下、4から8は音の本質論、9から11が音の本質論から音楽行為論への橋渡し、12以降が音楽行為論である。