

# 「源話性 protoparolité」を巡って

戸 澤 義 夫

What is ‘protoparolité’ ?

Yoshio TOZAWA

先の論文（「音から音楽へ——「間柄」または源話性と共時性の回復の技」『群馬県立女子大学紀要』第40巻 2019年143～157頁），で、私は「音楽の源話性」を主張した訳だが、その後、何故そうしたことに拘るのか、その理由をもう少し説明する必要があることが分かった。

というのも、ある意味で、この主張は陳腐であり、時代錯誤的とさえ感じられる主張であるからだ。

例えば、現代音楽における聴衆の不在を嘆き、その新しい創出を願うギーゼラー Walter Gieseler は、『20世紀の作曲 *Komposition im 20 Jahrhundert*』（1975：佐野光司訳 音楽之友社 1988年）の中で、現代音楽の聴衆の不在の理由に関して、次のように論じている。

「最近の音楽を聴く際の、最後の障害について述べておかねばならない。すなわち、**言語的類似性の解体**である。伝統的音楽では、音楽の言語的類似性に関する例はよく知られている。反復——この語はまた後で問題になる——は、たんに形式の理解を可能にしているだけでなく、それはまた同時に、修辞学的な手段でもある。

たとえば、ソナタ形式はドラマとして理解されよう。そこでは2つの対立的な主題は、ドラマの登場人物とみなされるし、その上さらにその話し方とも関連付けられるのである。音楽の前楽節と後楽節というあり方は、言語の問いと答えとして性格づけられよう。（中略）

しかし、最新の音楽が言語から解放されていることは事実である。そのことが聞き手にとって、形式の理解を困難にし、またそれによって意思の疎通、つまりコミュニケーションを困難にしているからである。なぜなら、そのような音楽に直面しているにもかかわらず、聴き手はかりそめの言語的支えにしがみつきたいと思い、まさにそのことによって、そのような音楽への道を自ら遮っているからなのだ。」

（9頁。段落分けは、私のもの。なお訳文は全面的に佐野訳に依っている。又頁数は原著と訳書で完全に一致している。）

ギーゼラーがこのように発言するのは、もちろん「芸術の本質にはコミュニケーションの作用が存在する」（1頁）から、だから、作曲家が、自閉的に何かを作るのではなく、誰かに聴いてもらいたいために作るから、さらに言えば、自分の作った「作品」——括弧は意図的に付けられている。チャンス・オペレーションによる「作曲」では、常識的な意味で、何も作られていず、聞き手にある仕掛けを提供するだけである——を受容する存在、すなわち、少なくとも「きき手」の存在が必要とされるからである。

なお、当論文では、「聴き手」、「聞き手」、「きき手」は区別して用い、当論文の執筆者である私は、自らを「聞き手」に位置付けている。[現代]音楽に関して、それを良く聴き分けるだけの能力を持っているとはとても思えない。よく分からないことが多く、反感すら感じることも多く、従って、「多様な音響事象から脈絡、すなわち『メッセージ』を読み取り、作曲家のイメージネーションに対して自分のイメージネーションを作動させて」、「ともに音楽を組み立てる mit komponieren」

『20世紀の作曲』4頁でのギーゼラーの言葉) ことが易々と出来るとは、とても思えないのだ。

しかし、そうは言っても、音楽経験が欠如している全くの素人ではない、とは考えることが出来るからである。

最後の「きき手」という言葉は、聴き手、聞き手を含め、とにかく普通の人をも含め「きく」とはしている、最も一般的な「きく行為をなす人」を指す。

そして、当論文は、終始、「きき手」に目配りしつつ、この「聞き手」の立場から立論されている。要するに、プロの立場からではなく、ごく普通の音楽愛好家の立場からである。

さて、「現代音楽 contemporary music」での「音楽の聴取と聴き手の復権」(5頁)の必要性を叫ぶのは、何もギーゼラーに限ったことではなく、例えば、武満徹亡き後、現代日本の「現代音楽」を代表する作曲家の一人である近藤譲は、かつて『音楽の種子』(1983年 朝日出版)の序で、次のような、現代音楽作曲家の切実な思いを述べている。

「いつの時代でも、未来の聴衆を目標に音楽を書く作曲家はいない。(中略)

芸術家達はいつも、同時代の人々の共感の中でのみ仕事をしているはずなのである。」

そして「その[作曲家の]説明を理解することとその[作曲家の]音楽を体験的に理解することとは随分違ったことである」——この点も後で問題になる——としても

「自分の音楽が人々に受け入れられないことに気づいた作曲家は、人々の理解を促すために、その音楽について語り、説明し始める。」

と述べ、最終的には『聴く人』(2013年 アルテス・パブリッシング)で、

「音楽的コミュニケーションでは、作曲家は送り手として作品を作り、聴き手は受け手として作品を聴く。つまり、そこでは、作曲家と聴き手が、それぞれの立場から、作品を共有している——communication ということだが、もともと、『他者と分かち合うこと(共有すること)を意味していることを思い出そう。』(73-74頁)

と述べ、音楽作品を、作曲者が発信するメッセージを聴き手に伝達する媒介と捉えるコミュニケーションの構図そのものを問題視し、次のように述べる。

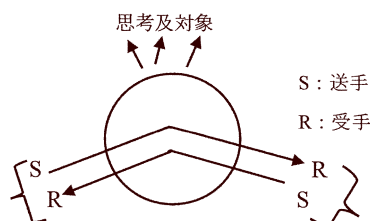
「私たちに求められているのは、……、音楽的コミュニケーション過程の伝統的な構図の有効性を堅持することではなく、むしろ〈表現の実質〉の客体性を前提とした新たな構図の可能性を探ることではないだろうか。」(74頁)

この現代作曲家としての近藤譲の発言に関しては、2点指摘しておきたいことがある。

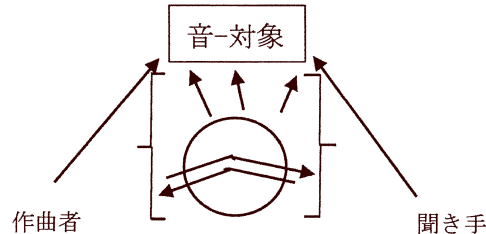
第一に指摘しておきたいのは、こうした、作曲家も聴衆も作品を前にしてそれぞれの立場から客体としての作品に直面しているのではないか、という主張は、クナイフ Tibor Kneif が下記論文で、ケージ John Cage やシュトックハウゼン Karlheinz Stockhausen 等の現代音楽に関して述べていることと、実質的に、ほぼ平行している、ということだ。

“Some Non-Communicative Aspects in Music” in: *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 5, No. 1, 1974, pp.51-59.

クナイフによれば、普通のコミュニケーションは、



と図化できるが、現代音楽の「作品」は、むしろ記号ではなく「音響対象 sound object」として捉えるべきで、



のように図化されるのが妥当であるとし、次のように述べる。

「記号的性質を持っていない作品は、それを通してコミュニケーションが生起する媒体ではなく、むしろそれについて言語的あるいは非・言語的なコミュニケーションが生起する対象」

“A composition lacking any sign-property is not a medium *through* which communication takes place, but rather an object *about* which verbal and non-verbal communication (musical criticism in a review, applause in the concert-hall, etc.) can take place.

なのである、と。

指摘したい第二点は、もしこれでいいのだとすれば、非-伝達 dis-communication の事態は、なんら問題ないことになる危険がある、という点である。それぞれ勝手に自分のしたいことをしていればいいことになり、わざわざコンサート・ホールに足を運ぶ意味も？になってしまう。

もちろん、そうなのではなく、クナイフ流に言えば「音響対象」そのものが意義 signification を持っていて、先ほどの近藤の言葉で言えば、作品に関する作曲家の説明を理解してその作品の音楽を理解したと思いつくのではなく——それはギーゼラー流に言えば「構造」の理解には資するとしても——、その作品を実際に「きいて」みて、そしてその「形式」を了解し、作品に納得することが問題であることは明白だろう。

ではどうすればいいのだろうか。

ギーゼラーは、今しがた紹介したように、作品の「構造」と「形式」とを区別し、華々しく喧伝される作曲技法上の様々な技法——彼は『20世紀の作曲』D章 構造的組織、E章 形式の諸問題で、現代音楽で提唱されたほとんど全ての作曲技法を取り上げている——は、実は「構造」にしか関わってはず（7頁）、その構造が実際に響いた時に「感じられ、聴き取られ、捉えられた」時に成立するもの、つまり「形式」が成立していない限り、それ「構造」は聴き手にとって何の役にも立たない」（8頁）ことを指摘する。

「mit komponieren」の真意は、そこにあるだろう。つまり、作曲家は「常に聴き手に関わる問題を、あわせて考えなければならない」し、「聴き手が作曲家と彼の音楽に働きかけているのと全く同様に、作曲家も聴き手に働きかけ」（7頁）るのでなければならないからだ。そしてその働き合いを保証するもの、それが「形式」であるとすれば、新しい聴取には、それに対応する新しい「形式」があるはずである（6頁）、ということになる。

伝統的な調性音楽の場合、「構造」と「形式」の関係は良好だった、とされる。両者の一体性に関して、ギーゼラーは次のように述べる。

「20世紀初頭にそこから離脱した時、初めて真に明らかになったのだが、調性は、たんに音高や音高の複合体が階層的にされた一つのシステム以上のものであった」（130頁）。

というのも、

「構造の細部にひそんでいるもののほとんどすべてが、聴き手にとっても知覚出来る」

からで、その意味で

「伝統的音楽においては、構造が現代音楽のように形式から明確に区別されてはいなかった。

構造と形式の二者はそこで一つのもののように相互的に存在していた」(130頁)。

これに対して、現代音楽は、

「調性という手段なしに、しかも『有効な』形態——形態が正しく知覚された時に、形式が成立する——を得ることが、作曲という作業の明確な目的となり……形式を発見することこそが、聴取を最も刺激し、最も触発させるあり方だと言えよう。」(131頁)

なぜなら、

「音楽が聴取している他者の中に投射され、波及するものであるかぎり、聴き手を考慮することは、むしろ音楽の最も内的な本質そのものなのだ。ここではじめて音楽は、素材、構造、形式——ギーゼラーにあって、この三者は、音楽に限らず、芸術作品を成立させる3要素として捉えられている(cf. 1頁、130頁)——という3つの層によって、その完全な存在の様態として現れる」(174頁)

からである。

ここまで問題が煮詰まってくると、一つの重要な、そして私が当論文で議論したい、問題が明らかになってくるのではないだろうか？

ここで言われている「形式の発見」は、音楽が作曲家と演奏家と「きき手」の mit komponieren によって成立するものであるとすれば、そのことは別に「現代音楽」特有の問題なのではなく、そもそも音楽が成立するための必要不可欠の条件なのではないか、ということである。

そしてギーゼラー自身の言葉そのものが、そのことを示唆している。

彼は、一方で、

「新しい聴取の態度、新たな方向付け、新しい注目の仕方は、これまで修練してきた道を去る準備となろう。」(6頁)

と述べながら、その直後(7行後)に、同時に、次のようにも述べるからだ。

「音楽の新しい聴取によって、伝統的な音楽を聴く際にあったような古い聴取の美点といったものが、放棄されなければならないわけではない。」(6頁)

この両文を読んだものは誰しも、次のように思うのではないだろうか。

「では、新しい音楽と古い音楽は、なぜ等しく音楽と呼べるのだろうか？」

「新しい聴取の仕方と伝統的な聴取の仕方は、何の共通性もないものなのだろうか、そこには、両者を支える、より深い形式的条件——多分それは「人間的な」共通の基盤と推察されるのだが——、そうしたものがあるのではないのか？」

結論を先取りして言えば、私は、それを「源話性」と考えたい訳である。

何も、従来から言い古されてきた音楽と言語の類似性を改めて指摘するためではなく、音楽が「聴き手」ばかりではなく「聞き手」をも「きき手」をも惹きつける魅力を持つ、根本的な、ギーゼラーの言う「形式」の不可欠の要素として、この「源話性」を提起したいのである。

以下で、その理由を説明していきたい。

実は、先に予め注意を促しておいたように、ギーゼラーが古い聴取のあり方として取り上げる「反復」に、まず、私の主張を展開する糸口がある。彼は次のように述べる。

「反復を認識することによってのみ、たとえそれが最小のものであろうと(セクエンツやヴァリアンテ、前楽節と後楽節のような)、あるいはもっと大きなものであろうと(たとえば再現部のような)、聴き手は形式を理解することができるのである。しかし、まさにその反復、特に再現部といった類の反復が、現代音楽の発達の中でますます曖昧なものになって

いったのである。しかし反復が原則としてなくなると、形式の理解、形式の認識は不可能となる。」(7頁)

どうかというと、

「反復のおかげで、前を振り返ってみたり、回想したりすることができ……音楽の進行、経過は時間的形態と結合し得た。」

そして、このように、「時間的経過それ自体ではなく、時間の中でのみ生じる」音楽の時間をギーゼラーは「音楽の相対的時間的特性」(8頁)と呼び、この時間のあり方に対して、「具体的に今鳴り響いている」「個々の響きの印象」に人が身をゆだね「さかのぼることのできない時間の流れに、自分を合わせていかねばならぬ」くなる際の音楽の「絶対的時間的特性」(8頁)とを区別する。そして、反復が不明瞭になるということ、つまり「音楽に絶えず新しい現象しか起こらなければ、音楽の相対的時間特性は絶対的なものとなる」(8頁)訳だが、ギーゼラーは、以下のよう

に言う。  
「これによって、聴き手は純粋な時間経過へと導かれ、ここの細部の聴取へと関心を向ける聴き手は、音楽をもはや構築物として、つまり完結した作品としてではなく、極端な言い方をすると運動あるはプロセス Prozeß として受け入れる。」(8頁)

従って、彼に言わせれば、一方で現代音楽は「根本的には聴き手への要求が不当であること」(9頁)を認める必要があり、他方、聴き手の方は、「既存の諸形式への固執、音楽の絶対的な時間特性に関する誤解、音楽の作品としての性格や言語的類似性への絶対的固執」を止めて、「運動や過程としての音楽に開かれ……全体のために個々の音事象をおろそかにしない」ようになれば、現代音楽の不当な要求を克服して、その「現代音楽への」道を見出すことができる」(9頁)ことになる訳である。

しかし、このようなギーゼラーの主張には、

- (1) そもそも、音楽は運動や過程として存在するのではなかったのか？
- (2) そして、聴き手が、こうして音の運動や過程に身を任せることで、構造と形式の問題は解決されたのだろうか？

という2つの問題がある。

当論文では後者の問題を論じるとして、運動や過程に身を任せるということは、実質的には時間経過に身を任せるということであり、その極限には、各瞬間に身を任すことになる訳だが、その可能性にチャレンジしたシュトックハウゼンの《モメント Moment》(「瞬間」の意)という作品に関して、シュトックハウゼン自身の発言を補完しながら、ギーゼラーは、

「個別的、求心的で、他から独立しているもので、モメントとは個別的なものであると同時にそれぞれの状況に関連可能であり、自己自身へ集中し、『無終の時間としての永遠ではなく、各瞬間ごとに達成され得る永遠』のように、固有な『いま』に集中するのである。そこでは『すべての瞬間は、同時に終わりであり、はじまり』」(147頁)

である、と言う。

しかしこれは、作曲家の自己宣伝文というのが言い過ぎなら、かなり独り善がりの見方だろう。その点に関してあまり説明の必要を感じないが、念のために手短かにコメントしておけば、これは、時間を直線的に過去・現在・未来へと連続的に流れるものと前提し、その各瞬間が経過していく様子を記述したに過ぎず、各瞬間がなぜ「今」となるのか、それがなぜ「永遠」と関係するのか、そもそも時間をそのように規定していいものなのかどうか、一切説明がないので、たとえその常識的な時間表象法には目をつぶるするとしても、それでこのライナーノート風の解説が、今問題となっている構造と形式との関連で、何か利する点があるかどうかは全く疑問だろう。とにかく、聴き手は



何もすることがないし、わざわざ「聴き手」である義務はなく、「きき手」になってしまう、つまり、金を出してコンサート・ホールに足を運んだ者として、コンサート・ホールを後にすることは我慢するとしても「聞こえてくる音響現象を『聞き流』」（8頁）し、時の経つことを願うようになるのも無理なことになるのではないだろうか。

要するに、構造と形式の問題は少しも解決されていないのだ。

もちろん、この事態にギーゼラーが気づいていないわけではなく、『20世紀の作曲』は、この否定的な状況を積極的なものに変えていく契機を探るために著されていることは、これまでの議論の流れから十分了解できることと思われる。

先に紹介しておいたように「最新の音楽が言語から解放されていることは事実である」と断言したあの彼が、このように問題を煮詰めた後に、それを克服する鍵として、非常に興味深いことに、それを構文論 syntax に求めているのだ。

＊「形態と構文論は形式認識の扉を開く唯一の可能性と思われる。」（p.173）

そして更に、彼は次のようにさえ言う。

「音楽がそれ自体で伝達されるならば、言語的要因が明示されなければならない。しかし言語的関連は構文論 syntax によって生ずる。」（p.173）

もちろん、ギーゼラーとしては、「伝統的なものを振り返って考察することは、全くの誤り」で「伝統的な形式や図式を再び取り上げたり」「動機や主題の形態を論ずるのも無意味である」（p.173）のだが、しかし、彼が、先の＊印の引用文に関して、問題は

「個々の形式や形式生成がどのようにして把握されるのか、また諸形態がいかにして非伝統的なものにされ、それにもかかわらず不変項をともなって構成され、統覚されるのか」にあり、「形態に関する構文論は形式を志向する。」（p.173）

とする時、彼が、伝統的な形式や図式に関して決定的に見過ごしている、あるいは不問のまま放置しているのは、「言語的類似体」と一口に規定され、修辞学的手段——現実を隠蔽する説明法という否定的ニュアンスを持っているものと思われる——とされる、伝統的音楽の構造/形式の「言語的要因」とはいかなるものなのか、それらを支える「言語的構文」とはどんなものか、であることに、気づかれないだろうか。

つまり、簡単に言えば、伝統的か否かに関わらず、音楽を成立させている「言語的要因」とは何か、が問われていないのだ。

ギーゼラーはそうした問題には興味がなく、彼の関心は、現代音楽におけるその可能性なのだ、と言われればそれまでなのだが、私は、そこに興味があるのである。それこそ、ジャンルを問わず、歴史的新旧を問わず、音楽が音楽であることを支える核心ではないか、先の論文のタイトルに引きつけて言えば、そこに「音が音楽になる」本質的契機があるのではないか、と考えるのだ。

誤解しないでいただきたいのは、音楽を言語に還元することが目指されているのではない、むしろ、普通に言われている「言語」をも支えている「言語性」、メルロ＝ポンティ風に言えば始原的なパロール性——「源話性」——をそこに見定めたのだ。

それとのつながりを明らかにするためには、ギーゼラーの言う「反復」の実態をもうすこし詳しく辿る必要がある。

伝統的音楽に関して、彼は、「反復」を認識することによってのみ形式の理解は可能になるとして、その小規模のものとして、セクエンツやヴァリアンテ、前楽節と後楽節といったもの、大規模なものとして再現部のようなものを挙げているが、既に触れたように、何故それらが「言語的」なのか、その理由は明らかにされていず、あたかも周知の事実であるかのように取り扱われている。

その点は、ズッカーカンドル Victor Zuckerkandle の『音と象徴 *Sound and Symbol — Music*

*and the External World*』(Princeton UP, 1969) での所論を追うことで議論するとして、ともかく、そうしておきながら、他方で、既に述べたように、現代音楽は「形式」獲得のために必要とされる「構文論」について、「構文論は、たんなる順次的現象を形態として結合するものではなく、より広い仕方では把握可能な関係を作り出すものである」(173頁)と規定した上で、クセナキスの《テレクトール》(1965/66年)に触れ、

「形式というものは、直感的現象の構文論的媒体であって、過程として求められるべきであることを、音響上で説明している。」(173頁)

とし、さらに、シュトックハウゼンの《マントラ》(1970年)を《シュティムング》(1968年)と関係付けながら、

「ここで実現されるのは、何が形態を生み出すかであり、不変項、すなわち等しく、あるいは類似的に存在する実体、が前提となっている。」(174頁)

とし、

「構文論は聴き手に形式把握を可能とする媒体となる」(174頁)

と結論づけている。

個々の作品の彼の規定に関しては、ここで問題にする気は全くないが、自ずから読み取られることは、現代音楽においてさえ、

☆音楽事象が音楽になるには、単にそれが順次的であるだけでなく、それが「過程」となる必要があり、それには、「不変項」の存在とその反復が必要である。

ということだろう。

つまり、音現象として、いかに異なって聞こえようとも、伝統的音楽も現代音楽も聴き手に受け入れられることが可能となる——ギーゼラー言うところの——「形式」を獲得するためには、☆が必要不可欠であり、しかもそれは、その内実は定かでないのだが、「言語的な要因」とされているのである。

何故なのだろうか？

すぐに気づかれることは、どうやらギーゼラー本人は、「言語的」という言葉を、コミュニケーションが可能になる／可能である」という意味で捉えている節があり、「構文論 syntax」という語も「聴き手が知覚可能な形態の作成法」以上の意味はないようなので、彼自身としては、議論はそれなりに完結しているかに思える。

しかし、これまでの議論で、伝統的な音楽が「言語類似体」と捉えられるのは、単にそう言われているだけに過ぎないのではなさそうなことは、十分に示唆されているのではないだろうか。特に、音楽的諸形式——2部分形式にはじまり、変奏曲、ロンド、フーガ、そしてソナタ形式——は、その表層の装いの下に、より根源的な形成原理を保持しているのではないだろうか？そしてそれは、その新旧を問わずに音楽の形成を支えているものであり、それこそが音楽の尽きることのない豊かさを生み出す源となっているのではないか？

こうした疑問に真っ向から答える研究書の中で、私が今回言及したいのは、ボンズ Mark Evan Bonds の『言葉のない修辞 *Wordless Rhetoric—Musical Form and the Metaphor of the Oration*』(Harvard UP, 1991)と、先に紹介したズッカーカンドルの『音と象徴』である。

前者の研究書は、「言語類似体」とギーゼラーが呼ぶ伝統的な音楽作品がなぜそう言われるのかを、主として、ソナタ形式の捉え方の歴史的変遷に的を絞って、歴史的に解明した研究で、かつて『音楽学』第42巻2号(1997年3月)——ワープロ文書の作成記録(周知のようにPCには最後にアプローチした日時が自動的に記録されている)をみると、1999年7月15日となっており、『音楽学』の出版が大幅に遅れていたことが窺われる——で私自身が書評し、最近、土田英三郎の手で

『ソナタ形式の修辞学』（音楽之友社 2018年）のタイトルで出版されたものである。

この研究は、ギーゼラー流に言えば、「構造」と「形式」、ボンズの言葉で言えば、「外的形式」と「内的形式」の区別が必要なことを明言しており、私は先ず、ボンズのこの見方に興味を持った。中学生の頃、音楽の授業で習う「2部分形式」とか「3部分形式」、さらには「ソナタ形式」とかは、実際の作品を聞いた際に経験する聴体験と無関係ということはないが、何か目印程度のものでしかなく、聴体験には即していないと感じ、この聴体験に即した形式論、私流に言わせてもらえば、「動態的音楽論」の必要を感じていたからである——記号論の立場からそうした疑問に答えようとした研究に、マイヤー Leonard L. Meyer の *Emotion and Meaning in Music* (1956) さらに、その理論を発展させたコーカー Wilson Coker の *Music and Meaning——A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics* (1972) がある——。

さて、この研究によれば、歴史的に見ると、作品を一種の弁論、「言葉のない弁論」、しかも聴き手を感動させる技術を駆使するという意味で「修辞」、結局この本のタイトルである「言葉のない修辞」とみなす見方は、18世紀に成立したものである。しかしやがて、このアナロジーが単なる隠喩でしかなく、音楽現象を非音楽的なもので説明するものである、という反感が生まれ、作品を有機体とみる見方が19世紀半ば以降に成立したことが明らかにされている。例えば、レティ Rudolph Retzi の『ベートーヴェンのソナタにおける主題パターン *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*』（1997年）などはその典型的なものと言えるだろう。

とすれば、ギーゼラーの歴史的認識に、多少誤解が見られることが分かるが、ボンズ研究は、そうした歴史的な変遷の解明に止まらず、ギーゼラーとは対立する見方を展開する。というのも、ギーゼラーは、先に指摘していたように、「修辞」という言葉を否定的なニュアンスで用いているが、ボンズは、こうした隠喩のあり方を、ブラック Max Black の「隠喩についてさらに More on Metaphor」(Andrew Ortony ed., *Metaphor and Thought*, 1979) やレイコフとジョンソン George Lakoff and Mark Johnson の *Metaphors We Live by* (1980) (『レトリックと人生』(大修館 1986年)) ——因みに、レイコフやジョンソンの他の研究、『認知意味論』(紀伊国屋書店 1993年: *Women, Fire, and Dangerous Things*, 1987)、『心の中の身体』(紀伊国屋書店 1991年: *The Body in the Mind*, 1987) も、私の視点に非常に有益な知見を与えてくれたことを述べておきたい。——らの研究に基づきながら、そうではなく、

「幾つかの隠喩は、我々の知覚に非常に深く根を下ろし、ほとんど生得的なものとして化し、認識手段として機能し、元の隠喩に関係する広範な観念の理解を積極的に象っている。」

“Certain metaphors, in fact, are so deeply in our patterns of perception that they function as cognitive instruments, actively shaping our apprehension of the broader network of ideas related to the original metaphors.” (op. cit., p.7-8)

として、この隠喩を否定的に捉える見方の修正を迫っているのである。

こうした見解は、直接に私の「源話性」の考え方を支持するものではないにしても、文の組み立て方としての syntax ではなく、時間的に流動する中で伸縮自在に展開するまとまり——音楽の流れ——を支える基本構造として「話」の構造を想定する私の見方を補強するものである、と私は考えている。

後者のズッカーカンドルの『音と象徴』も、目下の視点——言葉のない syntax/rhetoric——に関しては、その第Ⅻ章の Digression I、II の議論がとても参考になる。

というのも、第一に、この書の冒頭ではシェリングの『神話の哲学』の言葉、「問題なのは、主題に適切に添い、あるいはそれと等しいレベルにいたためには、どんな哲学が必要なのか、である」が掲げられ、そもそも力動的 dynamic なものであるとされる音 tone——環境音サウンド sound



因みに、非常に逆説的なことに、この理由からなのだ。作曲家が「繰り返し」に抵抗しようとするのは。職人ではなく芸術家になるのは、ヨーロッパの場合、それは17世紀から18世紀にかけてであり、作曲家で言えば、モーツァルトからベートーヴェン時代に相当するのだが、これは、志村ふくみが言うように、化物を生むことをも意味し（『一色一生』（116頁）での発言）、メルロ＝ポン

ティ言わせれば、過度の独創性の要求からかえって作品を急速に老化させることになる要因でもあることになる(『シーニュ』 I (原文128頁、邦訳121頁)での発言)。

この点に関して、今は深入りすることを避けるが、ズッカーカンドルは、次のように述べていることを記しておく。

「音も言葉も色も創造的精神の媒介を通し自らを表現する。」(p.222)

だから、

「偉大な音楽的思惟は、発明/創意というよりはむしろ発見なのである。」(p.223)

(2) さて、本筋に戻ると、トーンの繰り返しは、それだけではなく、第二に、

「トーンは対象世界との基本的な無関係さ故に、我々に時間を明瞭に知覚させる、だから時間をイベントとして見させることになる。」(p.220)

この指摘は、何故ズッカーカンドルが「トーン」を「サウンド」から区別するのかの理由を自ずから明らかにすると同時に、トーンが、言葉 word と基本的に異なること、ひいては、音楽が言語と基本的に異なることを明らかにしている。

こうしたトーンの繰り返しは、西洋音楽の場合、具体的には「拍節 meter」の形をとるのだが、それを巡る時間の推移に関する議論は、旋律論として展開され、直接「言葉なき syntax」に関係している。

考察は簡単な1、2と数える2拍子を例にして展開されているが、「源話性」を提起する私にとっては、非常に興味深い議論となっている。

というのも、この2拍子の拍節が成立しているということは、“1”が来たら、“2”が予定され、“2”が来たら“1”が予定されることを意味している。しかし、「予定される」というのはどういうことだろうか？ 今現に“1”である時、“2”はそこにあることは不可能な筈だし、逆の場合も同じである。とすると、当然我々は、次のように想定する。我々は、現在の瞬間に監禁されてしまうことに打ち勝ち、現在や過去を現在に臨在させることができるのだ、と。

ところが、実際の意識の働きを観察してみると、全くそうではないことがすぐ分かる。具体的に先の例で考えてみよう。今“1”を感じている時に、“2”を想起しているだろうか？、意識は過去の瞬間に戻っているだろうか？ (p.226)。明らかに、もしそういうことを実際にしたら、その瞬間に拍節そのものが消えてしまうことになる。

「我々は完全にすっかり現在の“1”に集中しており」、「未来を予期することは、過去を思い返すのと同じく、拍節の現象を停止させてしまい」、「記憶や予期の完全な排除が拍節経験の必要条件なのである。」(p.226)

誤解してはならないのは、これは「意識」のレベルでの話だということだ。意識のレベルでは、過去も現在も未来も、砂時計の砂のように客体化し、相互に排他的な要素としてしか考えられないから、そうなのであり、「経験そのものに直接与えられるもの」としては、そうではなく、事実として「拍節の現在は、想起されるのではない過去が、予期されるのではない未来を含んでいる」(p.227)のである。

以上の考察で、音楽の拍節と時間の関係が捉えられ、同時に、音楽の syntax が言語のそれとどのように異なるのかが、かなり明確になったと思われるが、Digression II でズッカーカンドルは、音楽と言語の決定的違い、すなわち旋律の存在性格に考察の歩みを進めている。ギーゼラーは、だから、音楽における拍節の存在だけでなく、恐らく用意周到にだろうが、旋律の存在への言及をも避けていることになる。

そして、言うまでもなく、この旋律の存在性格は、私の源話性の主張を展開するに当たっても真剣に考慮しなければならない事柄である。

「旋律とは何か」、これは、おそらくそれに直接答えることは非常に困難な難問であり、ズッカーカンドルもその存在を前提にしその性格の分析を行っている。

旋律が、その部分の総和以上のものであることから、ゲシュタルトであることを認めることは難しいことではないが、しかし、問題なのは、それが時間的なものである点で、まず彼は「時間的ゲシュタルトはいかにして可能か」(p.230)と問う。

トーンは継起的にしか与えられないので、先に拍節と時間との関係でなされた議論が蒸し返される。つまり、尤もらしく思われるのは、「直接的現在と記憶された過去と予測される未来とが、各トーンをゲシュタルトの有意味な部分とする関係を形成する」(p.230)という考えだ。

しかし、私の先の論文での時間論でも議論済みだが、そういうことは起きない、というか、もし起きたとしたら、旋律が旋律でなくなってしまう。今現在の音しか人間は聞けないからである。でも、旋律は旋律として聞こえてくるのも事実である。今実際に響いている音だけが聞こえているのであれば、旋律として聞こえて来る筈がない筈である。

この矛盾した事態、一つの謎にズッカーカンドルは直接答えず、モーツァルトの交響曲第39番の緩徐楽章を例にとりながら、間接的に、次のように答える。

この楽章の旋律の第7小節のd音は、何度聞いても、驚きを齎し、いや聞けば聞くほどその驚きは強化されさえるのに対して (p.232)、もしそれが「音響的イヴェント acoustical event」として聞かれたら、たちまち退屈なものになるだろう。だから、それは「時間のイヴェント化 time eventuating」として聞かれているのであり、それ故に決して退屈なものにならないのだ (p.233)。つまり、旋律において我々が聞いているのは、「イヴェントの流れ」ではなく「時間の流れ」ということになる訳だ (p.233)。

「旋律はどれもが、我々に次のことを宣言する。過去は記憶されることなしに過去であることが可能であり、未来は予期されることなく未来であることが出来る。過去は記憶に蓄えられるのではなく時間に蓄えられるのであり、時間を予期するのは意識ではなく、時間そのものののだ、と」(p.235)

私は、このズッカーカンドルの言葉を次のように受け取っている。

とにかく時間を人間が捉える際、それを行っているのは意識ではないことは確かであり、従って旋律を旋律として成立させるものは、ここでは時間ということになっているが、それは時間を捉えるものとして意識しか考えていないからで、人間の身体性がもう少し考慮されれば、意識のレベルとは異なった記憶なり予期なりが可能で、そのメカニズムの解明と旋律の旋律性の解明とは同時だろう、と。

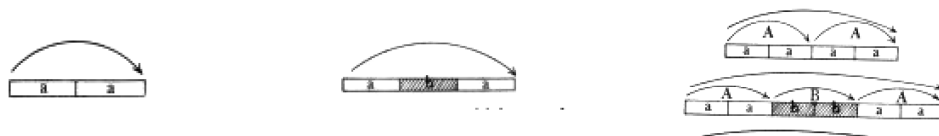
この後、ズッカーカンドルは、こうした議論を基にして、いよいよ形式 form の話へと歩を進め、そこで、音楽形式には

( $\alpha$ ) 循環形式 circular form

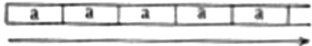
( $\beta$ ) 連結形式 serial form

の2つがあることを提唱する (p.237)。

$\alpha$  : 2 部分形式 AA とか、3 部分形式 ABA などの「音楽形式」を説明することができ、階層化が起これば、例えば



という具合になる。

$\beta$  : 原理的には、 と、形式要素を無限に続けていくことの出来る

形成法を言う。

実際には、この $\alpha$ と $\beta$ の組み合わせで、伝統的音楽の形式は、ほぼ説明できるというのがズッカーカンドルの主張で、彼はこの $\alpha$ と $\beta$ の原理の組み合わせでソナタ形式説明しているが、当論文にとって興味深いのは、勿論彼の視点からではあるが、伝統的音楽の syntax の姿が示されることによって言語的 syntax との異同が明らかにされているという点だろう。

同時に注意を促したいのは、これらの図での矢印である。これは何を意味しているのだろうか？

先ず普通に思い浮かぶのは、それは時間の流れとその流れの方向を示している記号だろう、という考えだろう。しかし、最も単純な2部分形式AAあるいはABの場合でも、最初のAと次のA/Bが単に時間の中に継起するだけでは、それらがまとまりを形成する、つまり「2部分形式」と呼ばれるものにはならないはずであることに気づけば、この矢印は、その役目/機能をも意味していることになる。

私が先の論文で「源話性」と呼んでいるものは、私の考えでは、その機能を担うものなのである。丁度磁石のS極がN極を呼ぶように、「話 parole」のレベルで言えば、話し手は、必然的に、実際の存在の有無にかかわらずに「聞き手」の存在を仮想的にであってもそこに作り出してしまふあの双対性作用、そしてさらに、分かり易いので「話」のレベルで話を続ければ、今しがた「聞き手」であったものが、すぐさま「話し手」になれる交換性の作用、こうした働きを担う「源話性」こそ、ここでズッカーカンドルが音楽の諸形式を支える原理として提唱している形式形成原理をさらにその根底で支える機能ではないか、というのが私の考えなのだ。この「源話性」があるからこそ、音の現象として同一のものであるか否かに関わらず、それは呼び合い、関係性を形成していけるのであり、しかも、調性音楽に関して、ギーゼラーにあっては「反復」が可能としているとされるソナタ形式のような大規模な階層的な多段的関係構造のその「構造の細部にひそんでいる」ものをも聞き手が「知覚できる」仕組みを作り出すことが可能となるのではないか、つまり、言語的な意味での「話」だけでなく、音楽をも、このしなやかで強靱な伸縮自在の機能がその下支えをしているのではないか、と私は考えている訳である。

最後に、こうした音楽を基本的に「話」の一形態として捉えていこうとする立場を、間接的に補強する事例に触れて、ひとまず当論文を終わりたい。

その事例とは、最初に興味を持ったのは、先の論文で紹介した『歌うネアンデルタール』でミズン Steven Mithen が引用しているトルベール Elisabeth Tolbert の”Music and Meaning” (*Psychology of Music* 29, 2001, pp.84-94) 論文——この論文そのものは、フィンランドのカレリア地方の ikuvirsi という女性だけで歌われる挽歌の、民族音楽的研究である——の20～21頁に、西洋音楽の聞かれ方に関して、実験結果から

「西洋の音楽は、まるで、潜在的な人がいて、彼が無意識のうちに自分についての情報を開示しているかのように聞かれている。」

というものである。これは西洋音楽に限らないだろうし、「源話性」概念をサポートする情報ではないか、と思い、トルベールが引用している次の論文まで遡って、その事実を確かめた。

Roger J. Watt and Roisin L. Ash, “A Psychological Investigation of Meaning in Music,”

*Musicae Scientiae* 2, 1997, pp.33-53.

この心理学実験の被験者は全員学生で、音楽的に素人に限られており、聞かせた音楽はワーグ

ナーの《ジークフリート》第二幕から2部分、シュトックハウゼンの《Kontakte für elektronische Klänge》、中世の舞曲の計4ピース。それらを聞かせて、その印象を次の4群の形容詞、

人の特徴：(1) male/female、(2) good/evil、(3) young/old

人の状態：(4) gentle/violent、(5) joyful/sad、(6) angry/pleased

動き：(7) stable/unstable、(8) leaden/weightless

人に適用されるのは稀な形容詞：(9) bright/dull、(10) prickly/smooth、(11) sweet/sour

なお、後で示めされる図6は実験2で、これに更に次の3ペアが加えられている。

(12) narrow/wide、(13) dry/mist、(14) day/night

から、強制選択法——予め指定された語の中から選ばせる方法——選ばせ、その選択の傾向を、主成分分析法 principal component analysis——多変量解析法の一つで、問題となっている成分のどれが全体の傾向を支配しているかを探ることが出来る——で探ったものである。

その結果は、論文では図6として示されているが、

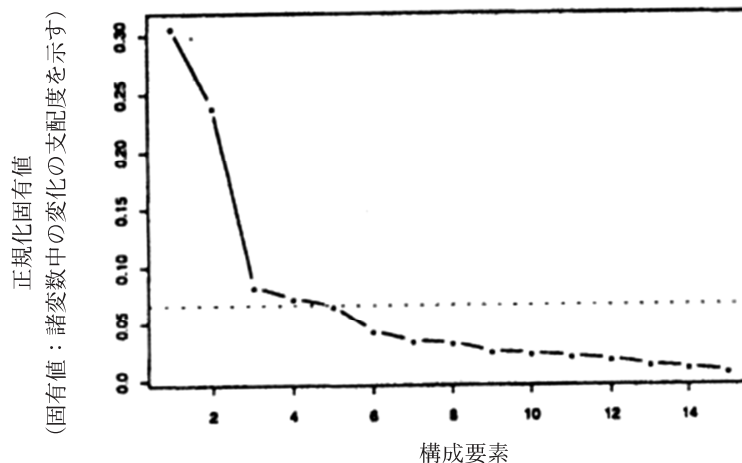


図6 実験2のデータの主成分分析に関する正規化された固有値  
最初の4つの成分がデータの変化の大部分を説明することが分かる。

結果はあまりにも明らかで、この論文の言葉で示せば、

“music is perceived as if it were a person making disclosure.”

この結果は、この実験の主催者も注意しているように、無条件的に一般化することはできないにしても、私の「源話性」の仮説を、側面からではあるけれども、強力に支持してくれるものであることは確かだろう。

当論文は、これで終わることとするが、次の課題として、残された(1)そもそも音楽は運動や過程として存在するのではなかったか、という問題にアプローチすることを予定している。ダイナミックな音楽を聴取する際、いかなることが生起しているのか、という問題に関しては、

ガーニー Edmund Gurney, *The Power of Sound* (1880) —これは forgotten books として2015年に再販され、私の持っているものもこれだが、旧本を、かなり粗雑にコピーしたもので、安心して読めるようにそれを更にコピーし直さなければならなかった。—が興味深い議論を展開しており、その価値を喧伝したのは、レヴィンソン Jerrold Levinson の下記論文

“Edmund Gurney and the Appreciation of Music,”

*The Jerusalem Philosophical Quarterly*, 1993, pp.181-205.



で、この論文を基に、レヴィンソンはさらに、下記の書を著している。

*Music in the Moment*, Cornell UP., 1997.

私がガーニーの存在を知ったのは、近藤譲の『聴く人』で言及されていたからで、先ずレヴィンソンの論文に辿り着き、ついでガーニーの著作が入手可能なことを知って目を通した次第である。私がなぜガーニーに興味を持ったのかは、レヴィンソンの著作のタイトルが明示している。つまり、ギーゼラーが「細部は全体の中でどのような機能を持つのか、そもそも全体とは何なのか、そしてその全体とは……どのようにして感覚的直観に到達し得るのか」(p.139)と述べている事態に、ガーナーは1880年というから、随分前に、すでに気づいていた訳で、是非とも、*The Power of Sound* を聴取における「源話性」のあり方と関係付けて議論したいものと考えている。