

源話性

—— ヘーゲルの音楽論の場合（1） ——

戸 澤 義 夫

Protoparolité

—— in case of Hegel (1) ——

Yoshio TOZAWA

群馬県立女子大学紀要 第45号 別刷

2024年2月

Reprinted from

BULLETIN OF GUNMA PREFECTURAL WOMEN'S UNIVERSITY No. 45

FEBRUARY 2024

JAPAN

源話性

—— ヘーゲルの音楽論の場合 (1) ——

戸 澤 義 夫

Protoparolité

—— in case of Hegel (1) ——

Yoshio TOZAWA

初めに

当論文では、2つのこと

(A) 一つは、ロマン主義的立場に立つと見られる Hegel (1770-1831) の『美学講義』(1820, 21年)⁽¹⁾ の音楽論に見る、Peter Kivy (1934-2017) に言わせれば⁽²⁾、formalist と emotionalist の両者の見解の均衡の様子、具体的に言えば、精神性の見地から声楽を重視していることは事実であるが、しかし器楽の意味をも Hanslick (1825-1904) の『音楽美論』(1854年)⁽³⁾ での見解に反して十分に認めていた。

(B) もう一つは、音楽を著名な「響きつつ運動する形式」⁽⁴⁾ と定義した Hanslick が『音楽美論』で批判する Hegel の器楽の無内容説 *Gehaltlosigkeit*⁽⁵⁾ が、論者の主張する「源話性」の機能を見事に明らかにしている。

ことを論じることを目標として出発した。

Heinrich Eggebrecht (1919-1999)⁽⁶⁾ は、今日用いられている *Tonsprache*⁽⁷⁾ という言葉を用い始めたのは Hanslick であることを、次のような一連の箇所を挙げて指摘している。

„die ewig unübersetzbare Tonsprache“⁽⁸⁾

「永遠に翻訳不可能な音楽言語」

„Die Musik spricht nicht bloß durch Töne, sie spricht auch nur Töne“⁽⁹⁾

「音楽は単に諸音を通じて語るのではなく、ただ音を語るのである。」

Hanslick の formalist の面目躍如といった文章であるが、Eggebrecht が挙げていない箇所を一つだけあげると、

„doch die Töne selbst die unübersetzbare Ursprache sind.“⁽¹⁰⁾

「しかし音自体が翻訳不可能な源話なのである。」

この Eggebrecht の論文の存在に気づいたのは、Mathias Spahlinger の作品を言語の側面から明らかにしようとした金・ヨハンの論文『マティアス・シュパーリンガーの《extension》のプログラムノート解題：アドルノ、ヘルダーリン、ベケット、ヘーゲル、ヴァレリーの引用を参照して』⁽¹¹⁾ 中に引用されていた Eggebrecht の「現在の告別：マティアス・シュパーリンガーの場合」⁽¹²⁾ を読んで、彼の議論に興味を持ったため⁽¹³⁾、註6の Eggebrecht の *Tonsprache* 論文でも、Anton Webern (1883-1945) の次の言葉を引用し、いかに音楽と言語とが密接な連関を持っていたし、今も持っているかを指摘している。

„Musik ist Sprache. Ein Mensch will dieser Sprache Gedanken ausdrücken; aber nicht Gedanken, die In Begriffe umsetzen lassen, sondern *musikalische* Gedanken.“⁽¹⁴⁾

「音楽は言語である。人はこの言語で考えを表明しようとする。しかしそれは、概念に翻訳される考えではなく、**音楽的考え**である。」

Edghebrecht のこの Tonsprache 論文は、Hanslick の書が、いかに歴史的な転換点となり、器楽が Hanslick 言うところの「絶対音楽」⁽¹⁵⁾ の役を担い、本来的な音楽の核をなすものと見做されるものとなっていくかを、Hanslick 以後は軽く触れるのとどめ、それ以前の状況を丁寧に歴史的に辿っていくものであるが、彼のこの論文には、論者の見るところ、Trasybulos Georgiades (1907-1977) の „Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung“⁽¹⁶⁾ 論文が、少なくとも大きな示唆を与えている。後の議論にも直接関係するので、ここで少しそこの Georgiades の議論を紹介しておく。

彼は論文冒頭で Humboldt の『人間の言語構造の多様性について』での議論を

„Der Sprache ist nur dem Menschen eigen, innig mit ihm verbunden, ja mit ihm identische; er ist eine unmittelbare Äußerung seiner Innerlichkeit, seine selbst. Eine anderen Sinträger von ähnlicher Unmittelbarkeit, Innerlichkeit gibt es nicht.“

「言語は人間にのみ与えられ、人間と密接に結びつき、まさに人間と等しい。言語は人間の内面性の直接の表出であり、人間そのものである。比肩可能な直接性と内面性を持った意味の担い手は他にはない。」⁽¹⁷⁾

とまとめ、さらに、音楽と言語との関係において、音楽は言語に対して従属性 *Unterordnung* と依存性 *Abhängigkeit* を持ち、言語能力は人間性の根源的現象 *Urphänomen*⁽¹⁸⁾ である、ということを確認した上で、Ton 即ち音楽音は、その響き *Stimme* によって「プラス α (ein Etwas)」⁽¹⁹⁾ を持つと言えるのではないかと主張する。

どうしてか、彼は「源話性」にとっても重要な意味を持つ次の3点を論拠として挙げる。

- (1) 一つは、音楽の響きが「音高 *Tonhöhe*」を持つこと
- (2) 二つ目は、多声性 *Mehrstimmigkeit* が可能であること
- (3) 三つ目は、Ton の響きが楽器 *Organum* によって得られるものであること

(1) は (2) の前提ともなる重要な項目であり、Georgiades はまさにその事実を指摘しているのだが、論者が今さながらこの事実の重要性に気づいたのは、ミズン Steven Mithen (1960-) の『歌うネアンデルタール』⁽²⁰⁾ 第6章での議論を読んだことである。Mithen はこの章で、IDS (*Infant-Directed Speech*) つまりマザーリーズの音楽性を指摘し、その研究を紹介すると共に、幼児が元々は絶対音感を持っており、言語能力獲得の過程でそれを失っていくと考えられていることを紹介する。

正常な幼児なら、誰でも、訳も分からない音の連鎖を聞きながら、それから意味のある音節を選び出して語音として了解していくというメカニズムを脳の成熟に伴って成し遂げている。これは、ほとんど信じ難い、驚異的な事実であるが、その過程で絶対音感は邪魔になるという。

なるほど、語音を聴取しその意味を理解する、ということは、その声がソプラノで「○○ちゃん」と呼ぼうとテノールで「○○ちゃん」と呼ぼうと同一のものとして把握出来る、ということの意味しなければならぬ筈である⁽²¹⁾。

そして一旦こうして語音を聴取が出来るようになったら、今度はその体制がどれほど徹底的で執拗なものかを示してくれるのが、Luciano Berio (1925-2003) の《*Visage*》という作品である。

これは、演奏時間が21分あまりの1961年に制作されたものであるが、全曲中 Cathy Barbarian (1925-1983) という声優が、バックの電子音の中で‘parole’と一語しか発語してはならないという約束を実行するもので、結局、彼女は語音を構成する音韻を可能な限り避けなければならなくなる。その結果どうなるのかというと、彼女は「呻く」か「叫ぶ」か「笑う」しかない状況に追い込まれ、実際にこの作品を、音楽大学とか文学部とか工学部とか様々の学生たちに聞かせてみると、

学生たちは、最初は冗談だと思ってゲラゲラ、クスクス笑うのだが、そうではないことが分かる
と、ほとんど全員、間違いなく恐怖に襲われていた。

この事実は、語音と音楽音とは、その構成原理が異なっていること、しかしそれぞれがきちんとした秩序を持っているものであることと同時に、各々の構成原理は、明確に異なった方向をとっていることを示していると言えるだろう。

語音は意味を示すためにあり、音楽音はそれとは違った機能を持つ。Mithen 流に言えば、言語と音楽の機能の融合していた音がここで別の道へと歩み出している訳である。

では、音高はどういう機能をもつのかと言えば、先の拙論⁽²²⁾ですでに示してあるように「合う・合わせる」ことが出来るという機能を持つ。そのことの意味は、藤井知明が『音楽以前』⁽²³⁾で紹介する例が具体的に語ってくれる。

彼がそこで紹介しているのは、スリランカの原住民ヴェッダの、正に音と音楽の境界にある音のあり方で、彼らには集団文化が存在せず、グループに共通の歌や踊りもない。といっても歌や踊りそのものがない訳ではなく、それらは全て「自分の歌」であり「自分の踊り」で、歌の方は、自分で作った歌詞に各自が勝手につけた、2音～4音のメロディからなるものなのだそうである。

音高が定まるということは、それに加え、すでに別の拙論⁽²⁴⁾で指摘してあることだが「繰り返し」を「繰り返し」として捉えることをも可能とする。

〈2〉こうして「合う・合わせる」という動きが可能になることは、人が一定のメロディをその音に合わせ込んで歌うこと、つまり今歌っているものは「この歌である」と言えるようになること、そしてたとえ同じ歌であっても、複数人間がそれを声を合わせて歌うこと、つまり斉唱を可能にし、有意味にもするのだが、それだけではない。それは音空間をも開くことを意味している。

この事情を Georgiades は次のように言う。

「言語音と音楽音の対立は、なお次のようなことを意味する。即ち、言語音は主観の、だから私の無媒介的な表出であり、それとしてそこにあることが出来るけれども、同時に他の言語音を自らの傍らに認めることはない。しかし音楽音は、先の『+a』によって他の音と一緒にあること、つまり同時に響くことが出来る。かくして音楽はあの『+a』と共に機能することによって多声性 *Mehrstimmigkeit* が可能となる。」⁽²⁵⁾

定められた音高が前提されている、こうした多声性は、「同時に、複数の人々が歌い、行動することを可能にする」⁽²⁶⁾ という意味で、Georgiades は音楽という現象の「本質的特徴 *wesentlich Merkmal*」であるとす。

しかし同時に、Georgiades は「音楽は何らかの具体的内容を提示することが出来ない。……言語のように命名 *benennen* することも表記 *bezeichnen* することも出来ない。」⁽²⁷⁾ ことを指摘し、「何故なのか」という問に対して「音楽は『源意味 *Urbedeutung*』を持つ」と答えたところで何も解決しない——彼はその理由を明言していないが、その「源意味」とは何かが言えなければ問題を先送りしただけのことになるからだが——と退路を断ち、音楽は「それと言えず *unnennbar*、同時に何かを名づける *benennen* ことも出来ない」⁽²⁸⁾ と、半ば居直る。

「源話性」を主張する論者としては、音高が定まることにより、音の連なりが時間的にも空間的にも動く自由を獲得し、その上で、時間的にも空間的にも「合う・合わせる」ことが出来る可能性を獲得するのだが、その代りに、意味や指示の明確さを犠牲にした、と考えるのだが、その問題を展開する前に〈3〉についての Georgiades の考えを紹介しておこう。

〈3〉この可能性を十全に示すのが *Organum* つまり器楽である、というのが Georgiades の主張である。この主張は、音楽史上で、*Organum* は声楽における多声性を最初に実現したジャンルと教えられた者には、一見奇異にも見えるけれども、*Organum* の語が元々多義的な言葉で、今では

声楽としてのオルガヌムが歌われる際、楽器——これも organum の意味である——がその全体あるいはある声部——普通はバス——を支えたのではないかと考えられているので、Georgiades が論文執筆時にまだ優勢であった、器楽を本来的音楽と考える流れに沿った考え方を提示していると、彼が以上の議論の直後で、音楽は「自律的—音楽的意味 autonom-musikalischer Sinn」を持つ、という発言をしているところからも解していると思われる⁽²⁹⁾。

さて、こうした Georgiades や Eggebrecht の Tonsparche 論は、どこに問題があるのだろうか。

両者とも西洋音楽の歴史的事実を踏まえた上で議論を展開しているために、単声から多声性へと向かい、そして器楽優位へと向かう音楽が本来的な音楽であることが暗黙のうちに前提されて、その結果、多声性を持たない、しかも器楽ではない音楽の存在が二義的なものとなっている点は明らかだろう。

しかし、論者にとってそれよりも興味深いのは、両者にあって、音楽がとにかく言語であるとして、それが何故そう言えるのか、という問題は素通りされている点である。

西洋音楽の歴史において Georgiades が言い、Eggebrecht もそれを認める Organum の成立という極めて重要な出来事⁽³⁰⁾、そしてその点は Georgiades よりも Eggebrecht がより詳細に明らかにしている、最初は垂直的な「点对点」対応でしかなかった音程関係がやがて横の音との関係も意識されるようになった事実、これは具体的には《ノートルダム・ミサ曲》から Guillaume du Fay (1397-1474) の《Se la face ay pale (もし私の顔が青いなら)》、そして Johannes Ockeghem (c.1410-1497) の《Ecce ancilla Domini (我、主のはしためなり)》、Jusquin Des Prez (1450-1521) の《Pange lingua (舌よ歌え)》といった流れの中で、確かに音が前へと流れ始めていることとして実感できることだが、こうした事実は必ずしも音楽がどうして「語る」のか、ということをも明らかにしている訳ではない。

それに、音楽が言語であるとして、何のための言語なのだろうか？ 当論文のこれまで取り上げてきた人々は「音楽は言語ではない」ことを認めつつ、なおその上でその言語性を認める言い方をしているのは、一体何故なのだろうか？

クックの音楽意味論の概観と彼の「輪郭理論 Contour Theory」

こうした問題に多少とも光をあてるべく Hanslick と Hegel の関係を検討しようと思いついたのは、当時支配的であった感情美学に対する Hanslick の反感は理解できるし、彼がそれに対抗して提示する形式美を音楽の本質とする基本的姿勢、意味を音楽作品から外在するものではなく音楽作品に内在するものとする立場も是とするにしても、その内在するものが「美」であるとしてしまう超越論的傾向にどうしても納得し難いものを感じるのに対して、先に紹介した Eggebrecht や Georgiades が各々の論文中で、言語音と音楽音のあり方の違いに関してその捉え方を紹介している Hegel の議論が、両者の紹介箇所を確かめるべく読み進めていく過程で、その見かけに拘らず、実質的に Hanslick 以上に、音楽聴取過程を動的に捉えていること、とりわけ論者が展開しようとしている「源話性」概念に沿うものであることに気づいたためである。

当論文ではそうした作業の意味付をするために、クック Nicholas Cook (1950-) の議論⁽³¹⁾を紹介したい。

彼の論文は、その存在を思い出すのに、少々手間取ってしまった。

「手間取ってしまった」というのは、Peter Kivy と Jerrold Levinson の論争は、拙論⁽³²⁾でその一端を紹介してあるけれども、偶々、メロディの動きを音は動かないからそれは想像でしかないなどと曰う Roger Scruton (1944-2020) の世上での評価を確かめようと覗いてみた Paul Guyer の *A History of Modern Aesthetics* (Cambridge UP, 2014) の vol.3 Epilogue, 1 Playing with Emotion の節

で Jenefer Robinson を発見し、彼女が意味論に関して emotivist 的主張をなしていることを知り、その論文や著作⁽³³⁾を辿ったところ、その議論の中で、当然 Kivy や Levinson も議論されている訳だが、その過程において未だに Hanslick が問題にされていることに気付いたからである。つまり Cook に言わせれば現在は「150年前と似て」⁽³⁴⁾いて「ハンスリックの遺産 Hanslick Legacy」⁽³⁵⁾がなお問題になっているのである。

Cook 論文は、このことを、英米の音楽意味論全体を見渡す形で指摘している。これが、Cook 論文に言及する必要があると感じた、まずは一つの理由である。

Eggebrecht が言うように、Hanslick 以後、formlist の傾向は決定的となり、絶対音楽として器楽の分析——例えば Heinrich Schenker（1968-1935）などの分析——が音楽の構造を明らかにするだけでなく、その意味をも明らかにすることになっていったが、「純粋音楽」の概念が、主として社会学的なアプローチをとる方面——その代表がアドルノ Theodor L. Adorno（1903-1964）——から疑問視されるに従い「意味論」を再評価する一連の動きが生じてきたことを Cook は指摘する。Cook は、私がアプローチした Levinson や Robinson 等をその仲間と分類しつつ、こうした状況を neo-Hanslickian 対 neo-Adornoian⁽³⁶⁾ の対立と捉えている。

しかし、Cook 論文に惹かれたのは、もう一つ別の、そしてより重要な理由がある。それは、Cook 論文で彼は「源話性」概念の展開のためには、是非とも参考にしなければならない考えを展開しているからである。

だからこそ今回の論文では、ヘーゲルの音楽論における「源話性」の検討の準備として、Cook の音楽意味論を紹介したい訳である。

〈1〉語りえなさ ineffability の認容⁽³⁷⁾

以前の拙論⁽³⁸⁾で ineffability という語についてはラフマン Diana Raffman が *Language, Music, and Mind* (MIT Press, 1993) で用いている用語として紹介したが、Cook はクレイマー Lawrence Kramer の *Music and Cultural Practice* (University of California Press, 1990) での言葉として紹介している——もちろん、抜き取りなく Raffman の書にも言及している（187頁）。

この語が重要なのは、何よりも「音楽は言語ではない music is not language」ことをはっきりと述べているからで、もうすこし積極的な言い方をすると

「我々は音楽が話すのをきく、けれども、それを何か別の状況の集合に還元するのではなく、音楽にそれに固有の声の不透明性を持つことを許容しながら。」⁽³⁹⁾

であることを認めることを意味している、と Cook は言う。

「源話性」を言う論者もこのことは、はっきり認めねばなるまい。さらに Cook は、結論部で、自分も心すべきこととしてシェパードやウィック John Shepherd and Peter Wicke の次の言葉を引く⁽⁴⁰⁾。

「最終的に、次のことが問題なのだ。即ち、音楽理論も分析も、時空内に生起する物理的事象としての音の記述に際しても、言語的な言論として構成される。言語的言論である限り、これらのものは、その思考の性格において、音楽経験と全く異なり、別ものであり、何らかの確信の持てる、あるいは有益な形で音楽経験に到達することは不可能なのである。」

そして、うれしいことに、論者が、音楽が言語でないことは明らかであるにも拘らず、何故「源話」に拘るのかを、次のように述べてくれている。

「そのことが意味しているのは、音楽の他者性、だから音楽それ自身が不透明性を持つことを——Burham のように——認め、その声と携わるに当たって、ちょうど我々が他者と会話する際に彼の声を確認するように、音楽の現前と同時に我々の現前を反映するような仕方携わ」⁽⁴¹⁾りたいからなのである。

先の註38の先行論文で得ておいた3つの人称代名詞、一人称、二人称、三人称の相互の交換の図は、実はこのことが行為として、その都度、音楽作品の中でダイナミックに行われ得ること——困みに、Hegelの音楽論の検討を思い立ったのは、彼が実質的にそのことを議論しているからに他ならない——を可能にする「言語的機能」、Hegel流に言うならば「弁証法の動態性」、今風に言うなら「動的相互フィードバック体制」のことなのだ。

〈2〉音楽表現の輪郭理論 contour theory⁽⁴²⁾

Cookのcontour theoryは、以上の確認の下、音楽が明示的に示すことのできない、しかし何等かの、先の言葉を使えば「それとは言えないもの *quelque chose ineffable*」⁽⁴³⁾を言うために提示されている。興味深いことに、対象を明示的に示すことのできない点に関してHanslickが再び登場する。

「愛は、愛される人の表象なくして、幸福な気持ちを望み、求めることなくして、特定の対象を賛美しそれを自分のものにしようとすることなくして考えられ得ない。単に心の高まりではなく、その概念的な核、現実の歴史的な内容が、この愛の感情を特化するのである。だからこそ、愛のダイナミクスは、容易に優しくも、荒々しくもなり、悦びに溢れるものにも悲しみに満ちたものにもなるのだが、それでもやはり愛であり続けるのだ。……

音楽は、さまざまな随伴する形容詞を表現することは出来ても、決して名詞を、だから愛そのものを表現することは出来ない。」

“Love cannot be thought without the representation of a beloved person, without desire and striving after felicity, glorification and possession of a particular object. Not some kind of mere mental agitation, but its conceptual core, its real, historical content, specifies this feeling of love. Accordingly, its dynamic can appear as readily gentle as stormy, as readily joyful as sorrowful, and yet still be love . . . Music can only express the various accompanying adjectives and never the substantive, e. g. love itself.”

Die Liebe kann ohne die Vorstellung einer geliebten, individuellen Persönlichkeit, ohne den Wunsch und das Streben nach der Beglückung, Verherrlichung, dem Besitz dieses Gegenstandes nicht gedacht werden.

Nicht die Art der bloßen Seelenbewegung, sondern ihr begrifflicher Kern, ihr wirklicher, historischer Inhalt macht sie zur Liebe. Ihrer Dynamik nach kann diese ebensogut sanft als stürmisch, ebensowohl froh als schmerzlich auftreten und bleibt immer Liebe. Diese Betrachtung allein reicht hin, zu zeigen, daß Musik nur jene verchiedenen begleitenden Adjectiva ausdrücken könne, nie das Substantivum, die Liebe, selbst.⁽⁴⁴⁾

そしてCookは、音楽が伝えるのは、言ってみれば「ニュアンスのない情緒ではなく、情緒のないニュアンス」なのだ、と言う⁽⁴⁵⁾。何か分かり難い言い方だが、彼の説明によれば、音楽的意味というのは、内在的 *inherent* でも恣意的 *arbitrary* でもなく、取り決める *negotiate* もの、発生的 *emergent* なるものであることを言おうとしている⁽⁴⁶⁾、というのだ。

そして彼は、それは意味が音楽に限定されて生じるものではなく、状況に依存し、その状況毎に、その都度発生するものであることを、Citroën ZXのコマーシャル音楽として使用されるMozartのMarriage of Figaroを3頁に亘る図を用いながら説明している。

そのこともなかなか興味深いのだが、そして真実をついていると思われるのだが、論者にはそれよりも、この議論の上でCookが提案する「意味のアフォーダンス理論」の方に心惹かれる。つまり、音楽的意味は音楽的痕跡の諸性質によってアフォード *afford* される、論者の言葉で言えば、発生の、それが生まれる刹那の動的状態のことである、というのである。従って我々は「意味を把

握することは出来ないが、意味的であることは感じるのである。You don't grasp the meaning, but you do sense its meaningfulness」⁽⁴⁷⁾ ことになるのである。

論者がイメージしている「源話性」とは、一人称を担うもの——音イヴェントでも、動機でも音塊でもいい——の働きにそれを受け取る働きを担う二人称荷担者が必ず存在し、その作業がその両者の動きを三項関係化するものがつねに出現可能な、そういう動的な状態の持続なので、こうしたCookの音楽意味論は、とても心惹かれるものがあり、当論文の出発点の目標からすると、道が外れてしまい、首尾一貫しないことになるのだが、是非とも紹介したかった次第である。

そしてこれにより論者の言う「源話性」が音楽に即して少しは明らかになったことを願いつつ、Hegelの音楽論を検討することを次の課題として、一先ず、ここで論文を終わることにする。

註

- (1) Wilhelm Georg Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik*, Surkamp, 1970.
- (2) Peter Kivy, *Music Alone—Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell UP, 1990. このChap.8 (How Music Moves) 冒頭でこれらの用語を用いながら、両派の議論は、いまだに決着がついていないことが論じられている。
- (3) Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen — Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 1976, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
ハンスリック著『音楽美論』 渡辺護訳 岩波文庫 昭和35(1960)年。
- (4) *Ibid.*, S. 32. 同訳書 76頁。
- (5) *Ibid.*, S. 103. 同訳書 189頁。
- (6) Hans Heinrich Eggebrecht, „Musik als Tonsprache“, *Archiv für Musikwissenschaft*, 18 jahrg, H. 1, 1961, pp.73–100.
- (7) Eggebrechtはその意味を E. Hanslick, *op. cit.*, S. 34の次の言葉で定義している。
Die Formen, welche sich aus Tönen bilden, sind . . . sich von innen heraus gestaltendbar Geist.
「諸音から成り、内から形成する精神によって形成される形式」(同訳書 79頁)
論者註：翻訳は、適宜、論者の手が入っている
- (8) Eduard Hanslick, *ibid.*, S. 46. 同訳書 98頁。
- (9) *Ibid.*, S. 96. 同訳書 179頁。
- (10) *Ibid.*, S. 103. 同訳書 187頁。
- (11) 国立音楽大学大学院研究年報35 2023年 pp.203–220.
- (12) „Abschied in die Gegenwart-Beispiel Mathias Spahlinger“, Otto Kollerisch hrg., *Abschied in die Gegenwart*, Teleologie und Zuständigkeit in der Musik, 1998, SS. 49–59.
- (13) Spahlinger自身が、例えば Eggebrecht が上記論文で問題にしている *Vier Stücke* を聞けば必ずから分かることだが——彼の作品は多くが You Tube で聞けるようになっているのだが、少なくとも論者を当惑させるには十分のものだった。因みに、Eggebrecht は“faziniert”されたようだ((8), S. 57.) ——、少なくとも真剣に個々の音楽作品そのもの言語性、そして包括的な音楽作品のコミュニケーション性を問うている作曲家なので、Spahlinger 論も展開したいのであるは、今回は、諦めざるを得なかった。
- (14) これは、(6) 論文、75頁の註2からの孫引きである。
Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, Vorträge 1932/33, hrg. V. W. Reich, Wien, 1960, S. 46 und 17.
- (15) Hanslick, *op. cit.*, S. 20. 同訳書 48頁。
Wir haben absichtlich Instrumentalsätze zu Beispiel gewählt. Denn nur was von der Instrumentalmusik behauptet werden kann, gilt von der Tonkunst als solcher. . . Was die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist

reine absolute Tonkunst.

「我々は意図的に器楽だけを例として選んできた。というのも器楽音楽と考えることができるものだけが音楽芸術というものに値するからである。……器楽に出来ないことが音楽に出来るとは決して言われる筈はない。何故なら、器楽こそ純粋で絶対的な音楽芸術であるからである。」

„Ob man nun die Vocal= oder Die Instrumentalmusik an Werth und Wirkung vorziehen wollte, . . . man wird stets einräumen müssen, daß der Begriff “Tonkunst” in einem auf Textworte componierten Musik-stück nicht rein aufgehe.“

「価値とか効力について声乐と器楽のどちらを認めるかとなった場合、……つねに認めなければならないのは、『音楽芸術』という概念がテキストに作曲された音楽作品では純粋に現れることはない、ということである。」

- (16) Trasybulos G. Georgiades „Sprache, Musik, schifftliche Musikdarstellung“, *Archiv für Musikwissenschaft*, 14 jahrg, H. 4, 1957, pp.223-229.
- (17) 当論文提出時に、論者はGeorgiades論文のWilhelm von Humboldt(1767-1835)への言及箇所を、Humboldtの著書*Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und Ihren Einfluß auf die Geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*(以下で『序説』と呼ぶ。)からの直接的引用と早合点し、Georgiadesが指摘している箇所、即ち、Georgiadesの言う『序説』§9に当たったのであるが、相当する文は見当たらなかった。

それもその筈で、『序説』を翻訳した亀山健吉——『フンボルト 言語と精神——カヴィ語研究序説』(法政大学出版 1984年)——によれば、これには主として計4つの出版形式——(1) Humboldt自身によって1832年に出版された『ジャワ島におけるカヴィ語について』第一巻にこの『序説』を付加したもの、(2)その『序説』をそのまま独立させたもの、(3)それを言語論にまとめたもの、(4)未完に終わった『Humboldt全集』(プロイセン王立アカデミー編 17巻 1906-1936年)、なお手持ちの『序説』本は、このアカデミー版を元にWissenschaftliche Buchgesellschaft社から1963年に出版されたWilhelm von Humboldt Werke 5巻本の第3巻 *Schriften zur Sprachphilosophie*である(以下で「III」と略記)。——があるとのことと、とすると、Georgiadesの言う§9は、おそらく(3)のものを指しており、しかもそこからの直接引用ではなく、GeorgiadesなりにHumboldtの考えをまとめたものだったからである。この(3)の§9に対応する箇所は『序説』の第13、14節に相当し、実際にそこにあたると、彼がまとめたHumboldtの考えが述べられていることを確かめることができる——に対応する文はいちいち確かめてあるが今は割愛する。

「動態的音楽論」を構想していた論者とHumboldtとの最初の出会いは、「生成文法論」を主張するチョムスキー Noam Chomskyに惹かれ、彼の『デカルト派言語学』河本茂雄訳 みすず書房 1976年)の中(25~30頁)を読んだ時で、彼は„Sie selbst ist kein Werk (Ergon), sondern eine Tätigkeit (Energeia).“ (III, S. 418) 文に象徴させてHumboldtの言語観を紹介していた。

以下で「動態的音楽観」の具体化である音楽の「源話性」の議論に必要な不可欠な「言語とは何か」という問題に彼らがいかに取り組んでいるかを紹介しつつ、持論の展開を試みたい。

チョムスキーは、ハウザー Marc D. Hauser とフィッチ W. Tecumseh Fitch との連名論文 “The faculty of language: what is it, who has it, and how did it evolve,” (*Science*, vol.298, 2002, pp.1569-79. 以後HCTと略記)で、動物たちにも認めていい広義の言語能力FLBと人間だけに特有の言語能力FLNとを分け、後者の人間言語に特有の根源的構造特性をrecursionであるとした。

このrecursion(HCT論文中20回使用)の意味を巡って論争が生じた経緯は、中居悟論文「recursionを巡って」(同志社大学英語英文学研究 2015年 125-179頁)に譲り、ここでは次の2点——(a) HCT論文冒頭のレジメにも明記されているが、recursionは「有限な要素集合から無限の範囲の表現を生成する能力」(p.1569)、もっと短くは「離散的無限」(p.1576)と定義されていること、(β) その具体的例として、自然数の他に言語に即しては、”Mary thinks that . . .”といった入れ子構造を挙げ(HCT, p.1571)、それはさらに句/文構造文法として「句/文の中に句/文を回帰的に埋め込む回帰的能力」(p.1577)と定義されていること——を論じたい。

α の意味での recursion は自然言語だけに限られない機能であり、しかも、もしその点を強調するのであれば、例えばグッドマンが *The Languages of Art* (Hackett, 1976) で示したように音楽の楽譜 notation もその一例となれる、つまり音楽も楽譜上では立派な言語の一つとなる。

しかし、論者は、 β のような recursion を「埋め込み」あるいは「入れ子」とする解釈は、実は、言語が広義の言語中、唯一「について語る」こと即ち自己言及性を可能にしている、という重大な事実を背景化してしまうことに気付かされ、同時に、とすると、音楽は自己言及が原理的に不可能なのであるから、音楽の「源話性」の主張は、論理的に成立しないことにも気付かされてしまった。

しかし、先述の探索過程において、この「源話性」の主張に致命的な窮状を突破してくれるものを、Humboldt の言語論、特に彼の人称論に見出せること、そして HCT 論文は、FLB と FLN の両者を言語とする基準を論じ忘れていることにも気づくことが出来たのである。

Humboldt の人称論は、III の『序説』とそっくりの題を持つ第7論文の第2章「言語の本性と人間との一般的関係」のテーマであり、その核心的部分は、文書番号46～52/53でなされ、ここでは、Benveniste の人称論の完璧な先取の上に「話 das Wort の本質は、聞くものと話しかけるものの存在にあり」、「全ての言語の祖型 Urtypos は人称代名詞によって示され」（S. 202）、「3つの人称代名詞という本質的な概念は、常に言語そのものの本性によってのみ与えられ」（S. 204）、「人称代名詞は話において根源的である」（III, S. 205）といった決定的な言明がなされている。

- (18) Georgiades, *ibid.*, S. 224.

彼はまた、同論文の他の箇所（S. 228）で次の様にも発言している。

「言語が精神の源的現象 Urphänomen であるのは、それが全ての他の意味の担い手の前提を形成し、全体性とか統一性を初めて打ち立てる、そして精神的な人間を創出する、唯一の意味の担い手であるからで、言語だけが、神秘に満ちた意味という事実 geheimnisvolle Bedeutungs-faktum によって人と人との橋渡しをし、そのことによって、内的意味と外的意味との統一を創出するからである。」

- (19) *Ibid.*, S. 223.

- (20) Steven Mithen, *The Singing Neanderthals—The origins of Music, Language, Mind and Body*, Harvard UP, 2005. 『歌うネアンデルタール』 訳：熊谷淳子 早川書房 2006年

- (21) Saffran, Jenny R., Aslin, Richard N., Newport, Elissa L., “Statistical Learning by 8-month-Old Infants”, *Science*, Dec 13, 1996, Vol. 274, 5294. などが論拠として挙げられている。

- (22) 「音から音楽へ——『間柄または『源話性』と共時性の回復の技 ars——』群馬県立女子大学紀要 第40号 2019年 143-157頁、151-152頁。

- (23) 藤井知昭『音楽以前』NHK ブックス325 昭和53（1988）年 74-78頁。

- (24) 『『源話性 protpparolité』を巡って』群馬県立女子大学紀要 第41号 2020年 120-121頁。ここでは Victor Zuckerknabl の *Sound and Symbol* (translated by Willard R. Trask, Princeton UP, 1969) での Beethoven の Symphony, No.6の冒頭を使った彼の説明を紹介している。

- (25) Georgiades, *op. cit.*, S. 224-225.

- (26) *Ibid.*, S. 225.

- (27) *Ibid.*, S. 227.

- (28) *Ibid.*, S. 228.

- (29) 周知のことながら、彼は『音楽と言語』（昭和41（1965）年 音楽之友社）で、キリスト教の典礼ミサでの「言語と音楽の合一」の傾向を典礼ミサにおいて歴史的に辿り、徐々に「言語が音楽の目標でなくなる」だから器楽が独立していく様を、あくまでも典礼の立場に立ちつつ明らかにしている。

- (30) Georgiades, *op. cit.*, S. 225. 彼は「突然、新しい状況が生まれた」と表現している。

- (31) “Theorizing Musical Meaning” *Music Theory Spectrum*, Vol.23, No.2, 2001, pp.170-195. Symposium “Musicology beyond 1999” (1999年8月12日～15日) でのレポート

- Music Theory Spectrum*, Vol.23, No.2, 2001, pp.170-195.
- (32) 「連結主義 (CC) か構築主義 (AR) か——音楽はイベントの連珠なのか、それとも階層的構造なのか?——」群馬県立女子大学紀要 第42号 2021年 107-120頁。
- (33) “The Expression and Arousal of Emotion in Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.52, No.11994, pp.13-22.
この論文で提示された彼女の考えを十分に展開したものが *Deeper than Reason*, Oxford UP 2005. である。
- (34) Nicholas Cook, *op. cit.*, p.173.
- (35) *Ibid.*
- (36) *Ibid.*, p.176.
- (37) *Ibid.*, p.177.
- (38) 「再び『源話性』を巡って——その明確化の試み」(群馬県立女子大学紀要 第44号 2023年 47-61頁) 58頁。
- (39) これは、Burnham の下記論文中の326頁からの引用である。
Scott Burnham, “Theorists and ‘the Music Itself’” *Journal of Musicology*, 15, 1997, pp.316-329.
- (40) Nicholas Cook, *op. cit.*, p.189.
Shepherd, John and Wicke, Peter, *Music and Cultural Theory*, Polity Press, 1997.
引用箇所は当書の143頁である。
- (41) *Ibid.*, p.188.
Cook が言及しているバーナムは、
Burnham, Scott, “Theorists and ‘the Music Itself’” *Journal of Musicology*, 15, 1997, pp.316-329.
- (42) Nicholas Cook, *op. cit.*, p.179.
- (43) Vladimir Jankélévitch の *La Musique et l’Ineffable* (Édition du Seuil, 1983) での言葉である。
Jankelevitch はこの書の92頁で次のように言っている。
La musique inexpressif que la musique se donne volontiers aujourd’hui recouvrait donc, sans doute, le propos d’exprimer l’inexplicable à infini. La musique, disait Debussy, est faite pour l’inexprimable. Précisons toutefois: le mystère que la musique nous transmet n’est pas l’inexprimable stérilisant de la mort, mais l’inexprimable fécond de la vie, de la liberté, de l’amour; plus brièvement: le mystère musical n’est pas l’indicible, mais l’ineffable.
- (44) Nicholas Cook, *op. cit.*, p.180.
Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, S. 14. 同訳書 37頁
- (45) *Ibid.*
- (46) *Ibid.*
- (47) *Ibid.*, p. 184.
論者にとってうれしいことに、この論文註83で Wilson Coker という私には修士論文執筆当時、熱心に読んだ懐かしい人が言及されている。
Coker, Wilson, *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*, The Free Press, 1972.
彼は前一言語的意味と言語的意味を区別し、さらに付き合っ知っている意味と論弁的意味とを区別するなど、なかなか興味深い記号論を展開しているのだが、活用する機会がなく、残念に思っていた研究者の一人である。