

音楽における表現という問題

—美学と音楽美学の表現概念の変遷を手がかりに—

小池 順子

要旨

本論文は、音楽における表現とはいかなる営為かという問いの解明を目指している。この課題を遂行するにあたり、美学と音楽美学の知見を手がかりに、表現の概念が様々に揺れ動いてきたことを論証した。造形芸術においては、表現概念の中で描写と表出の対立が長くあった。対照的に、音楽芸術は造形よりも早く、表出芸術として認識された。19世紀には作曲家が表現の主体として存在価値を高めた。

しかし作曲家の表現としての音楽は、演奏行為を通じて初めて直観的になる。演奏行為が演奏者という別の主体に委ねられるとき、次の問いが導かれる。第一の問いは、演奏者の行為は作曲家の表現を単に再現する行為なのかという問い、第二の問いは、演奏者の演奏行為は表現になりうるか、なりうるとしたら表現者としての演奏者はいかなることを遂行しているのかという問いである。

キーワード

表現 表出 描写 模倣 演奏

1. 問題の所在と本稿の課題

本稿の題目における「表現という問題」という表記は、「表現」という言葉それ自体が問題的存在であるという認識を示している。後述するように、芸術における表現の概念は様々に揺れ動いてきた。「表現とはそもそも何か」という素朴な問いに立ち返ったとき、その内容は不確かであり流動的であり、時代によっては論争的なものだった。この事実、数百年にわたって、人が芸術的に何か

を表すというということが、いかに問題的であったかということを示す。

本稿は、「音楽を表現する」というとき、その言葉がいかなる内実をもつか、何が根源的な課題であるかを考察することを目指しているが、その考察にいたるための手続きとして、まず、美学と音楽美学において「表現」の概念がどのような歴史を辿ってきたか、その概念の揺れ動きを概略的にたどる。結論を先取りすれば、造形芸術においても音楽芸術においても、表現という概念の中で模倣と表出という概念が対立的に現れ、この対立が止揚されてきた歴史をもつ。しかし、音楽芸術においては、その止揚の歴史が表現概念を複雑にし、また表現の主体は誰かという次の問題をもたらすことになった。

2. 「表現」という言葉の多義性

芸術を語るときに、「表現」という言葉が多義的に、あるいは多様な使われ方をしてきたという認識は、多くの研究者たちに共通している。美学史においても、表現という言葉の内容は一義的ではない。それどころか、「表現」という言葉自体は歴史上比較的新しく、しかもその意味内容は揺れ動いてきた。今道（1973）によれば、ゲーテの時代、18世紀後半から19世紀前半にも、ドイツ語ではまだ表現という語に当たるアウスドルック（Ausdruck）という言葉すらなかったという。「内的な世界の自己提示として、自己から絞り出すようにしてその感懐を物質の世界に投影する」という意味での「表現」という言葉とそこに含みこまれている意味は、「十九世紀から二十世紀にかけてはじめて美学上の市民権を獲得した現代的理念にすぎない」（今道1973：pp.85-86）。

日本語の「表現」という言葉をもても、事態は単純ではない。木幡（1980）によれば、「表現という語でもっともふつうに考えられるのは、外界に存在する事物をできるかぎりありのままに再現（represent, wiedergeben, darstellen）すること」である（木幡1980:p.186）。しかし仔細に検討すれば、日本語の「表現」という語は「再現と表出の両方を含んでい」て、「再現は、描写、写実、模倣などと言いかえても、要するに対象をその外面から把握する作用であるか

ら、いわば『外からの表現』とよぶことができ」、対照的に、「表出は対象をその内面的生活においてとらえるのであるから、いわば『内からの表現』である」（木幡1980：p.190）。渡辺（1975）もまた、『表現』という日本語は多義的である。というよりむしろきわめて曖昧に用いられている」と同様の指摘をしている（渡辺1975：p.83）。渡辺は「表現」の多義性を整理し、外界の事物を描写再現しようとする作用を再現（representation, Darstellung）と呼び、芸術家の内的なものを外化する作用を表出（expression, Ausdruck）と呼ぶ（cf. 渡辺1975：p.84）。

辞書での記述をみると、日本語の見出し語としての「表現」は‘Darstellung’の訳語として記され、内容は、第一に、「芸術家の形成活動の結果であり」、第二に「一定の芸術的『言語』ないし色彩、音、言葉等々の素材に基づき」、第三に「感性という媒体において遂行される」と記されている（ヘンクマン・ロッター 2001：pp.239-240）。しかし、Darstellungは渡辺の分類では「再現」に該当するし、今道の論で表現という語に当たるのはAusdruckだった。では、Ausdruck はどの項目で扱われているかといえ、同辞典において、Ausdruck は「表出」の見出し語に対応し、「内的、心的あるいは精神的出来事の外的、感覚的な現われ」と記されている（ヘンクマン・ロッター 2001:p.241）。

以上のように、「表現」という言葉を巡っては、その語義と関連語が様々に入り組んでいる。一つの語が複数の意味をもつこと自体は、言葉の一般的性質から考えれば何ら不自然なことではない。しかし、「表現」という言葉の意味範囲には、木幡が「内から」と「外から」という表記をするように、対立的な内容がある。なぜ、「表現」はこのように内容的な複雑さをもつ言葉になったのだろうか。

3. 造形芸術における表現概念の変遷

山本（1977）は、「表現という事態」という表記を用いながら、表現の「中身」即ち表現の概念をめぐる歴史を整理している。

山本は、ライプニッツの思想、モナドこそ宇宙のすべてを表出するものであるという考えに18世紀美学の源を想起し、そこにはプラトンのようなアイデア、アリストテレス的な質料と形相との連関の考えが引き継がれ、その流れがカントによって明確になると整理している (cf.山本1977 : p.5)。カントは、美は美的理念の表出 (Ausdruck) であり、他方、天才の精神は美的理念の表現 (Darstellung) だと考える¹。ここで、表出と表現という二つの言葉が用いられたことで、「美や芸術の現実とその根源である理念との間」に、「通路が明確に設けられた」(山本1977 : p.6)。これらは時代を追って次第に区別され、主観的で内的なものを現わすことを表出といい、客観的で対象的なものを現わすことを描写というようになる (同前)。

しかし、表現の概念は「諸芸術を統一的に特性づける」のものとして考えられたはずだったにもかかわらず、カント以後、美や芸術の現実と理念とをつなぐはずの「通路」は、「二重の通路として分化する」(同前)。以後、表現の概念は紆余曲折し、その過程において「たがいに対立する本質志向が存在する」ようになったと山本はいう (同前)。

17世紀フランスの芸術思潮においては、表出とは、「それぞれの事物の真の性格を特色づける」、つまり線描や色彩によって事物を示すことであり、他方で、「人間の心情を示すもの、感情作用を可視的にするもの」でもあった。このような表現の意識においては、表出という言葉の中に、描写と表出という、後に対立的にとらえられる両方の意味が含まれていた (山本1977 : p.7)。描写は、模倣へ向かう意識である。事物の真の性格を示す模倣と人間の心情を示す表出という、対立的な内容が表現の概念に含まれていることは、18世紀ドイツでは明確に自覚されていたという。18世紀の古典主義的な表現意識においては、「模倣芸術を超えて芸術表現の創造的意義を積極的に推し進める」流れが起こった (山本1977 : p.9)。スイス学派はライプニッツの表現思想を展開し、ドイツのモーリッツは1788年の著作において、表現とは対象の模写ではなく、人間の形成力の発現に他ならないと考えた (cf.山本1977 : p.9)。こうして18世紀には、ドイ

ツにおいて人間の内面性の表出が創造であるという意味が強まった。この考えは言語美学において大きくとり上げられ、展開される。ドイツの詩人ハーマンやヘルダーらによって、言語は「感性と知性の共通の源であり、それ自体が人間の魂の自己表出」であるとみなされた（山本1977：p.9）。

上のような経緯の中で、表現一般の構造における模倣と創造との緊張関係は一層深まった。そして「表現」は、このような模倣と創造の緊張関係を包含する上位概念となる。この緊張関係の内部で、「無限者が有限者の中へうつしとられる」造形芸術は描写芸術として、「有限者が無限者の中へと表し出される」言語芸術は表出芸術と呼ばれるようになり、次第に芸術の中でジャンル区分が起こってきた（山本1977：p.11）。

描写と表出の対立問題は、19世紀の芸術思潮の中で展開され、その内容は「リアリズムから反リアリズムへの動き」になっていった（山本1977：p.12）。写実主義の作家として知られるクールベ（Courbet, J.D.G 1819-1877）は、1861年に自らの意見表明を行い、この中で人間の主体性と自主性の回復として、個性化の原理を訴えたという。彼は、「…絵画は、作家が見たり触れたりできる対象の端的な描写にほかならない。したがって、どんな時代もそこに生きる作家によってしか再現されない…」といった²。ここでクールベが主張しているのは、絵画を描くということが対象の描写であっても、それは対象をとらえる作家の個性との相関的な事柄であるということである（cf.山本1977：pp.12-13）。クールベは写実主義の作家として分類されるが、彼は、たとえ作家が描写するのが事物であっても、絵画には最終的に作家の個性の表出がなされている、と主張しているのである。この考えが支持されるようになって以来、自然主義的リアリズムもまた、造形作品には、自然の描写を通じて、作家の生の直接の感情が表出されると考えられるようになった。

こうして造形芸術は、対象を描写していてもそれは単なる事物の写しではなくなり、人間個性の感情表出を目指す表出芸術という事態になった。そして表出優位の考えは、感情表出を目指す主情的表出主義として展開していく。

主情的表出主義は、絵画は作家の内面性を現わすと主張した。この主張は、ムンク (Munch, E. 1863-1944) やホドラー (Hodler, F. 1853-1918) といった画家たちの作品によって体現される (cf. 山本1977: pp.13-14)。作品は人間の内面からのみ生じると考える主張は、印象主義の否定から生じたドイツ表現主義の流れとなって、ドイツで隆盛した。表現主義者の主要人物として挙げられるカンディンスキー (Kandinsky, W. 1866-1944) は、芸術はすべて作家の内的必然性から生まれると考えた³。

これらの運動を含む19世紀後半から20世紀の半世紀の間に、「表現の意味は、自然主義における外なる自然のリアリテの再現・描写から、いわば内なる自然としての人間精神のリアリテの表出・形成に代った」(山本1977: p.15)。芸術は人間の内面を現わすということが主題になると、問題は精神の「取り出し方」ということになる。表現の意味を歴史的に概観し、山本は、「近代芸術の歩みが表現問題の上に提出した大きな対立は、リアリズムとエクスペリメンティズム、描写の様式と表出の様式であることは否めない」という (同前)。

このように、造形芸術においては、表現の概念は、模倣から始まり、次いで模倣と創造の緊張関係に発展し、表出と描写の対立という事態を迎える。最終的に表出と描写の対立は表出概念へと止揚され、様式の多様性は残されたまま、議論は継続している。表現の意味や概念の変遷は、芸術家たちが何を表現したいかと考える表現意識の変遷という問題でもあった。

4. 音楽芸術における表現概念の変遷

音楽芸術において、表現概念はどのような変化を辿っているのだろうか。

芸術は、古代ギリシャにおいては自然の模倣だと考えられていた。しかしショルツ (1994) の見解によれば、音楽は初めから自然の模倣という概念には相当しなかった。音楽は、模倣する物質的対象が不明瞭だからである。ゆえに、美学の歴史の中で、模倣概念を疑わしくしたのは、美しい自然の模倣としての芸術ではなくることのできない音楽だった、という。そして、音楽の「威力」によ

て、美学は模倣美学から作用美学への移行を強いられた (cf. ショルツ1994 : p.24)。音楽は造形芸術とは対照的に、いわば初めから表出 (Ausdruck) 芸術として語られ、構成されたことになる⁴。

しかし、音楽は模倣芸術ではないという見方には、現代の音楽観が既に入り込んでおり、歴史的にみれば精確ではないようである。国安 (1984) によれば、18世紀前期のバロック時代に「音楽観の主流をなしていたのは合理主義の上に成り立った模倣説、およびそれと結びついた情緒説 (Affektenlehre)」だった (国安1984 : pp.22-23)。つまり、芸術が模倣概念と結びついていたころ、音楽もまた模倣する芸術だったのである。造形芸術と異なるのは、音楽が模倣する対象が「生命のある自然・生命のない自然・語りの抑揚そして情緒」(同前) だったということである。

音楽が模倣の対象にしたのは確かに物質的なものではなかった。しかし、抑揚や情緒を模倣するとはいかなることだろうか。端的に言えば、音楽は、作り方の技術によって情緒を写すことができると考えられていた。三浦 (1995) によれば、「情緒説」とは、「特定の情緒の描出と喚起のためには特定の音楽的技巧が対応し得るものであるから、その対応関係を決定すべく正確な調査が必要であることを、作曲技術論的に説こうとする」(三浦1995 : p.41) 考えである。情緒説の考え方では、人間の喜びや悲しみは特定の構成や旋法、音型、終止法などと対応している。したがって音楽家にとって情緒を音楽的に描出させることは、合理的で客観的で類型的な営為だった。情緒は、実体的ではないけれども、自然科学や数学の考察の対象となりうると考えられていたのである (cf. 三浦1995 : p.42)。

この思想において重視されたのは、明瞭性 Klarheit と明晰性 Deutlichkeit である。啓蒙主義的合理主義の哲学思想が主流だった時代には、音楽もまたこの思想を根底にしていたために、合理主義的にとらえられていた (cf. 三浦1995 : p.41)。かつ、「その模倣は修辞学的方法をもって完全なものとなると考えられていた」ので、模倣を完成させる音楽は、言葉と結びついた声楽であると考え

られていた (cf. 国安1984 : pp.22-23)。声楽、つまり歌と詩で表出される情緒は、バロック以前には自我の中心としての内面的なものではなかった。このときの情緒は「個人的・主観的なもの」ではなく、「共同体の性格をもち、人々の共感の上に成り立つものであった」という (国安1984:p.26)。加えて情緒は、精神の一機能ではあっても、悟性や理性の力に比べれば一段「格下」と考えられていた。

しかし、18世紀半ば前後から、「西洋音楽は何かを表現する ausdrückenもの、あるいは、音楽はそこにおいて人間個人としての主体が『自らを表現する sich selbst ausdrücken』、しかも自らの感情Empfindungを表現するものへと大きく変換してゆく」(三浦1995 : p.42)。三浦は、このことを「情緒Affektと描出Darstellungの概念」から「感情Empfindungと表現Ausdruckの概念」への転換と呼んでいる (三浦1995 : pp.42-43)。

この転換で生じた新しい音楽理念を、三浦はエッゲブレヒト (Eggebrecht, H.H.) の「表現の原理」という理念を手がかりに明らかにする (cf. 三浦1995 : p.43)。1740年ごろから1790年頃までの期間を区切り、いわゆるバロックの作曲家たちによるシュトルム・ウント・ドラック⁵の時代に「『新しい音楽の理念』へ向けての音楽上の一大革命」、即ち、情緒—描出から感情—表現への一大変革が生じた、とエッゲブレヒトは考えたという。シュトルム・ウント・ドラックは、音楽の思考や音楽演奏に感情の表出、自己自身の表出を中心に考え、モーツァルトなどにそれは受け継がれた (cf. ブリンクマン1984 : p.76)⁶。国安によれば、この流れは芸術表現における合理主義的な考えに対する反発を意味し、「古代ギリシア以来の伝統として引き継がれてきた芸術模倣説の衰退を意味する」(国安1984 : p.23)。

こうして、18世紀後半から模倣に対する概念として「表出」(expression, Ausdruck) という言葉が用いられ始める (cf. 国安1984:p.23)。以後、表出は、音楽美学の中心概念となっていく。しかし、国安によれば、初めの段階では「表出」という言葉は二重の意味で用いられた (国安1984 : pp.23-24)。一つの意

味は、「何かを表出すること」という他動詞の形である。この意味での「表出」は、対象としての「何か」と表出行為とが対立関係で考えられ、この関係が明晰であることが尊重されたので、内容的には従来 of 模倣と変るところはない (cf. 国安1984 : pp.23-24)。もう一つの意味は、「〈sich selbst ausdrücken〉(自己自身を表出する)」という再帰動詞の形である」(国安1984 : pp.23-24)。この意味の「表出」においては、「表現の主体と対象は同一であり、両者の対立関係は解消されて重点はもっぱら自己に置かれている」。したがって、「表現の個人的・主観的性格が強められている」。これは、「模倣の対象であった自然が人間の外にはなく内に求められ、自然は人間のうちなる自然に変じた」ことを意味している (cf. 国安1984 : pp.23-24)。後者の意味の「表出」は「自己自身、つまり自我がそのうちに生きるところの心の状態の表現にほかならないのであるが、これは表現の新しい近代的概念であった」(国安1984 : pp.23-24)。このことは、「芸術表現の源泉が神から人間の内なる物に移り、芸術家はその本義において創造者とみなされるようになったことを意味している」という (同前)。そして「その創造の源は神的規定に先んじて存在する人間のうちなる能力としての天才に帰せられた」(同前)。

このような「表出」の考えは、新しい表現概念をつくった。そして18世紀まで主流だった音楽における模倣説・情緒説は消滅し、「音楽は自己自身の表出」と考えられるようになる (国安1984 : pp.23-24)。音楽が自己自身の表出だといわれるとき、「自己自身とは表出の主体と対象が合一した人間のうちなるもの」になった (国安1984 : p.26)。それは人間の感情 (Gefühl, Empfindung) を指す (同前)。こうして、自己自身の表出とは、感情の表出であるという観念が成立する (同前)。しかし、音楽は自己自身の表出だと考える18世紀の新しい表現概念においても、人の声こそが感動的な音であり、心の最も内なるものを表出できるという考えはあったという。この観念の下では、心の最も内なるものは表出の対象としてあり、それを表出という行為によって表現すると考えられているので、表出の意味は、先述した二つの表出の意味の一つめ、即ち

模倣としての表出である。したがって、模倣概念が強かったときと同様に、声楽こそが感情の表出を可能にする音楽の形式だった。

しかし、表出が、人間の感情 (Gefühl, Empfindung) の表出であると考えられるようになると、表出の概念にも変化がおこってくる。感情は、「精神のすべての機能の根元的な力、自我の中心、自己自身のすべて」(同前)であり、「個人的・主観的な内面、個人としての人間の孤立した内面現象」(国安1984:p.27)であり、「人間のうちなる生の非合理的な力」であると考えられるようになると、音楽にも非合理的な力に対応する形式が必要になってきた。そして、明晰や判明が重視されたバロック時代までの模倣とは対照的に、「無規定性 (Unbestimmtheit)」が音楽の形式に求められるようになってきた。

感情に無規定性が承認されるようになると、それまでの声楽優位に代わって、器楽優位の考えが出てきたという (cf国安1984 : p.27 ; 三浦1995 : p.45)。当時の音楽学者シュルツによってソナタが「自己自身の表出に徹することができる音楽」であると表明されたのを機に、器楽には「自己自身の表出の徹底に基づく音楽の自律性」が存する、とその意義が積極的に認められるようになってくる (国安1984 : p.26)。

声楽と器楽は古典派ロマン派の時代に多く作られてきたが、声楽に対して器楽が自律的な音楽として絶対的な優位を占めるようになるのはベートーヴェンからだろう、と三浦はいう (cf.三浦1995:p.45)。このことを決定的にしたのは、交響曲というジャンルだった。この思想は後の「絶対音楽」の思想へとつながっていく。

上のような経緯で、音楽芸術においては、表現の概念は情緒の描出から感情の表出へと変わっていった。このことは声楽優位から器楽優位の観念を生み出していく。しかしこの表現概念の変化は、時代時代に対立があったとしても、造形芸術でのそれよりも、緩やかな変遷として生起していたように見える。音楽史における明確な対立は、20世紀初めの作曲家シェーンベルクによる無調音楽の出現がわかりやすい例だろう。この対立は調性音楽対無調音楽としてス

キャンダラスに現れたが⁷、このときのシェーンベルクは、「人は自己を表現すべきです！ 自己を直接表現すべきです！」⁸と主張したのであり、音楽が自己の内面の表出であるという考えをもっと推し進めたいという芸術家の欲や使命を表していたと考えられよう。つまり、表現概念の内容という点からいえば、シェーンベルクは19世紀までの表現概念そのものを否定したのではなく、自己表現を十全に実現するには伝統的な形式では不十分だという考えを表明したということであろう。このようにみれば、音楽芸術においては、表現概念は音楽家の内面を表出する概念として比較的早くに安定し、19世紀後半以後、その概念は一層強化されていったように見える。

5. 表現の主体という問題

ここまで、造形芸術と音楽芸術において表現概念がどのような変遷を辿ってきたかを概観した。ここで改めて、時間軸にしたがって、二つの芸術領域における表現概念を対照させてみたい。

芸術は、古代ギリシャにおいて二つの種類から始まった。その二つとは、テクネーの概念で包括される建築・彫刻・絵画と、舞踊・音楽・詩が一体であるムーシケーであった。テクネーはその中心が建築であり、規則を重視しながら所産を制作する技術を指していた。ムーシケーはその中心が言語におかれ、本質はポイエーシス、創造と考えられた。テクネーは芸術としてというより実用的技術であったし、ムーシケーの創造も、何を創るかということではなくその行為や活動それ自体を意味していた。ムーシケーは人間の倫理に働きかける力であり、人間は精神的な総体としてみなされていた（cf. 国安1981：pp.16-22）。このように、古代ギリシャでは造形は実用的な技術のうちであり、音楽は、ムーシケーの一部として表出する芸術ではあったが、表出されるものは人間の魂、神的根源であり、個々の人間の内面ではなかった。

17世紀の芸術概念には人間の内面を表出するという観念は既にあったと考えられるが、それはまだ模倣概念と結びついていた。およそバロック時代まで、

表出という営為は、人間一般の情緒を模倣的に表出するという意味においてとらえられていた。即ち、表出と模倣という営為に矛盾は起こらなかった。合理主義の思想の中では、人間の内面とは、人間一般が自然としてもつ情緒であり、造形芸術においても音楽芸術においても、表出の対象としての事物と人間の情緒は、それぞれの本質に違いがなかった。したがって、表出概念と描写概念にも大きな対立はなかった。この頃は、造形芸術と音楽芸術には表現の概念に大きな違いはなかったと思われる。

しかし、18世紀に入ると、芸術の創造は描写ではなく、人間の内面性の表出であるという考えが強くなっていく。ドイツでは、この対立は造形芸術＝描写芸術、言語芸術＝表出芸術という分化をもたらし、造形芸術は描写する芸術として考えられるようになる。

音楽芸術では、18世紀後半のいわゆるバロック時代、ドイツで起こったシュトルム・ウント・ドランクの運動において、芸術の創造は描写ではなく、人間の内面性の表出であるという考えが推し進められていった。19世紀以後、音楽芸術においては人間の感情を自由に表現することが重要になった。その考えが声楽に不足を感じさせ、器楽優位の音楽観を生み出し、形式の変化や多様を生み出していった。同じころ、描写芸術としてみなされていた造形芸術では、内面の表出という概念はまだ定着していなかったというべきだろう。19世紀後半において自然的対象の描出という営為そのものが芸術家の個性と切り離せないという主張が強まり、芸術家の内面性が強調されるようになるものの、その主張が明確になるのは19世紀末から20世紀初めの表現主義運動まで待たなければならなかった。

このように、人間の内面を表出するという意味で表現が考えられるようになったのは音楽芸術の方が先だった。表現概念の変遷という点から整理すれば、造形芸術においては、描写と表出という二つの概念が対立したり並立したりした時代が長く、その間、表現は描写と表出の上位概念としてとらえられていた。模倣＝描写という概念が止揚され、造形芸術も人間の内面の表出であると

いう観念が明確になったのは、19世紀後半から20世紀初めにかけてである。音楽芸術は、描写と表出の対立や並立は造形芸術ほど長くない。模倣の概念はバロック時代には相対化され、声楽による情緒の表出という音楽観を経て、19世紀初期には音楽家の自己と一体のものとしての感情の表出という音楽観が明確になった。

表現＝人間の内面の表出であるという芸術観が模倣概念よりも進歩的だと考えるならば、音楽芸術の方が造形芸術よりも先進的だったといえそうである。音楽芸術において人間の内面の表出に価値がおかれるようになったこと、三浦の言葉を借りれば感情―表現への変革が起こったことは、作曲家の価値を高めた。換言すれば、作曲家が音楽表現の主体として存在意義を確固としたものにした。

6. 音楽における作曲行為と演奏行為

造形芸術においては、芸術家とは絵画や彫刻の作り手のことを指す。描写と表出の対立においても、対立は描写ないしは模倣を是とする作家の考えと表出を是とする作家の考えの対立であり、彼らの考えは作品として直観可能な形になる。そして彼らの作品を見ることで、私たちは作家の内面の表出を見ることが出来る。他方、音楽芸術の場合、芸術家とは作曲家を指す。先述した通り、表現の概念が感情の表出だと考えられるようになったとき、感情とは人間一般の共通項ではなくなり、個人的・主観的な内面、個人としての人間の孤立した内面現象と指すようになった。この場合の個人や主観とは、作曲家のことをいう。本稿において例示された人物、ベートーヴェンやシェーンベルクといった人物は作曲家であり、音楽学において創造の主体として論じられるのも常に作曲家であるといっている。例えば、1947年に刊行されたブルレ(Brelet, G.)の『音楽創造の美学』では、創造行為は作曲行為を指し、創造者、芸術家という言葉は作曲家とほぼ同義に使用されている。

作曲家は、創造行為として作曲をする。作曲という創造行為の結果、出来上

がるのは楽譜である。しかし、私たちが音楽に作曲家の自己の表出を感じるのは、直観可能な事物としての楽譜を眺めることによってではない。私たちが聴くのは、作曲者によってつくられた音楽の演奏である。例えば私たちがベートーヴェンという作曲家のピアノソナタを聴くことができるのはピアニストがそれを演奏することによってである。つまり、作曲者の自己は、演奏行為をする別の自己が介在しなければ直観される楽音にならない。ここで、音楽芸術に固有の問題が明らかになる。一つは、音楽作品が音楽として直観可能な事象になるには、演奏者という別の自己の存在が必要であること、もう一つの問題は、音楽作品が音楽になるには、演奏という身体行為が必要であることである。

造形芸術においては、表出を巡ってこのような問題は起こらない。私たちが絵画や彫刻を見ると、キャンバスや石などの直観的事物を通して芸術家の自己をその内奥に見ることができる。自己を表出する主体と作品の作り手は同一の自己であり、絵画や彫刻といった実体は、作家の自己を透見させる媒介として存在する。実体的な存在としての作品に対峙すれば、人は作家の自己表現を見ることができるという意味において、造形作品はそれ自体で完結している。

音楽は、このような観点で造形芸術と比較すると、未完結である。この未完結性を補うのが演奏行為であるといえよう。演奏行為をする主体があって、音楽は音楽として聴かれうる作品になる。とすれば、演奏行為とはいかなる行為なのだろうか。音楽による創造や表出が作曲家の営為だとしたら、音楽を演奏する人間は何をしていることになるのだろうか。

演奏とはいかなる行為かを考えようとする、「音楽は再現芸術である」という一般的な言い方があるように、精確な再現、つまり模倣、ミメシスの考えが再び想起される。音楽は、音楽の創作という行為については、少なくとも事物を描く造形のように模倣や描写とは受け取られてこなかった。しかし、音楽の演奏という行為について同じことがいえるのだろうか。ここで改めて、表現という言葉の語義をみてみたい。木幡（1980）は「表現という語でもっともふつうに考えられるのは、外界に存在する事物をできるかぎりありのままに

再現 (represent, wiedergeben, darstellen) することである」といった (木幡 1980: p.189)。これを古代ギリシアではミメーシス、日本語では模倣と呼んだことは既に述べた。「最も厳密な語義でのミメーシスの結果は、確かに迫真的で」あるかもしれないが、「しかしそれがつねにそのまま美的価値を担いうるという保証はない」(同前)。事物の精確な再現は、美的対象を構成するとは限らない⁹。では、ミメーシス、模倣は美的行為になり得ないのか。木幡は「外観を超えた内奥の本質こそミメーシスの対象でなければならない」、「これに対応する作用は美的直観に含まれる本質直観である」という (木幡1980: p.187)。この木幡の記述を音楽に当てはめて考えると、音楽の演奏は、外界に存在する楽譜をできるかぎりありのままに再現すること、ミメーシスをする、模倣の行為をすることになる。ところが、演奏者が楽譜を精確に再現しても、それが美的対象を構成するとは限らない。したがって、演奏が再現するのは、楽譜の外観を超えた作品の内奥の本質でなければならない。

しかし、楽譜の外観を超えた作品の内奥の本質を模倣するとは、何をすることなのだろうか。音楽の演奏は作曲家が創造した事物を再現すると単純に考えていいのだろうか。例えば、ヴァイオリニストのクレーメル (Kremer, G.) はモーツァルトのヴァイオリン協奏曲を弾くということについて、インタビューに応じて次のように語る。

「…そうなんです。モーツァルトがスコアに書いた言葉は、一般に言われているような美しい音でも純粹無垢なパッセージでもない。彼にとって正真正銘精神の表現だったのです。モーツァルトのヴァイオリン協奏曲は、音楽的劇場なんです。(中略)でもモーツァルトのスコア自体が語り、表現しようとしていることを実際に伝達することは大変難しいのです。先ず第一に、モーツァルトの時代の伝統的演奏スタイルを知ってなければならない。しかも、演奏する私自身の魂も注ぎ込まなければいけない。(中略)だから、僕はモーツァルトの協奏曲を演奏する時は、あたかも一カ月前に書かれた現代の作品のように新鮮な気持ちで受け止めながら、しかも、それが書かれ、実際に演奏された時代

に一旦戻って見なければならぬ。アーノクールが発見した知見と僕の現代的なアプローチを出会わせ、対話させることが大切なんです。僕らは、モーツァルトの時代の演奏を模倣しているわけではありませんからね。(後略)」(末延1991：p.52)

クレメールは、モーツァルトにとってこの楽曲が「正真正銘精神の表現だった」という。ゆえに、この楽曲を演奏するに当たっては「実際に演奏された時代に一旦戻って見なければならぬ」。この言明において、クレメールはモーツァルトの内面の忠実な再現者たろうとしていることは明らかである。しかしそれでいてクレメールは、自分は「モーツァルトの時代の演奏を模倣しているわけでは」ないと、「演奏する私自身の魂も注ぎ込まなければいけない」とも言う。このような演奏者の志向は、演奏が単なる再現とか模倣である考えとは異なっているように見える。作品の内奥の本質を模倣することが本質直観としての模倣だとしたら、演奏家としてのクレメールの考えのどこにそれを読み取ることが可能なのだろうか。作曲者の精神の表現を再現するという志向と演奏者の魂を注入しなければならないという志向と、一見矛盾するこれらの志向の関係を、どのようにとらえればいいのだろうか。演奏者が楽曲の演奏に自分の魂を注ぎ込むことは、演奏者もまた自分の内面の表出すなわち表現をしていることになるのではないだろうか。

7. まとめ—演奏表現という問題

本稿は、美学と音楽美学において表現の概念がどのような歴史を辿ってきたか、その歴史を概略的にたどった。造形芸術においても音楽芸術においても、表現という概念の中で模倣あるいは描写と表出という概念が対立的に現れ、この対立が止揚されてきたことが判明したが、しかし、音楽においてはその止揚の結果、作曲行為と演奏行為という二つの表現行為の対立関係が明らかになった。対立というのは、音楽芸術において作曲者と演奏者が別の主体であるということだけでなく、自己の表出という概念がどちらの行為によって実現される

のかが判然としないということも含んでいる。

ここで新たに鍵になる概念は、解釈という行為だろう。一般的に、演奏者は楽曲を解釈することを通じて作曲者が表現したいことを把握し、把握した内容を技術的に遂行することで楽音という直観可能なものに表すと考えられているからである。しかし、クレーメルという言葉を見ると、そこには矛盾を思わせる志向が含まれているように見えるし、また、作曲家や他の演奏者といった他者との対話というような様々な要素もまた関わっている。解釈を鍵概念として考察するとしても、解釈という営為の内実は緻密にとらえられなければならないだろう。

本稿は、考察の結果として上のような課題をさらに提出することになった。この課題については、稿を改めて考察したい。表現という言葉の内実をできる限り緻密に精確に解明しようとする努力は、教育の問題にも展開する。音楽の表現の場を教育に移すとき、事態はますます複雑になるであろう。

【引用文献】

- ブルレ,G. 海老沢敏・笹淵恭子訳 1969『音楽創造の美学』音楽之友社
ブリックマン,R. 寺本まりこ訳1984「表現主義の原点と展開」『思想No.723』
1984年9月pp.75-97.
ヘンクマン・ロッター編 後藤狷士・武藤三千夫・利光功・神林恒道・太田喬夫・
岩城見一監訳 2001『美学のキーワード』勁草書房
今道友信1973『美について』講談社現代新書
カンディンスキー 西田秀穂訳1958『抽象芸術論—芸術における精神的なもの—』
美術出版社
カンディンスキー／シェーンベルク 土肥美夫訳1985『出会い』みすず書房
国安 洋1981『音楽美学入門』春秋社
1984「西洋音楽（一）—近代の音楽美学—」今道友信編『講座美学4
—芸術の諸相』東京大学出版会 pp.21-42
木幡順三1980『美と芸術の論理 美学入門』勁草書房

三浦信一郎1995a「情緒—抽出から感情—表現へ—西洋近代芸術音楽への転換期の音楽思想—」『理想 第656号』1995 理想社 pp.39-49.

1995 b「伝統的調性音楽からの『脱世界』—表現主義的無調音楽の世界」神林恒道編『ドイツ表現主義の世界—美術と音楽をめぐって—』法律文化社pp.138-173

ショルツ, G. 村田誠一訳「ドイツ観念論の芸術体系への道」イェシュケ, W. / ホルツァイ, H.編著 相良憲一・岩見見一・藤田正勝監訳 1994『初期観念論と初期ロマン主義』昭和堂 pp.16-35.

末延芳晴 きき手・構成「ギドン・クレーメルが語る、現代の音楽家の視座」『音楽芸術』1991年7月号第49巻第7号 音楽之友社pp.48-55

山本正男1977「序説 芸術と表現」『比較芸術学研究 第5集 芸術と表現』美術出版社pp.5-27.

渡辺護1975『芸術学』東京大学出版会

(注)

¹ カントは、ラテン語のrepraesentatioないしexhibitioの翻訳として、Darstellungの概念を用いたという (cf. ヘンクマン・ロッター 2001 : p.240)。

² 山本 (1977 : p.12) から引用。

³ カンディンスキーは、人間の魂を合目的に動かす原理を内的必然性の原理と呼んだ。あるいは、魂の法則が内的必然の法則だともいう。芸術家の内面・精神の表現を著書の中で繰り返し強調している。参照・カンディンスキー (1958)『抽象芸術論』

⁴ 対照的に、造形芸術は描写 (Darstellung) について語られるようになる (cf. ショルツ1994 : p.24)。

⁵ シュトゥルム・ウント・ドラング (Sturm und Drang) は、1767年から約20年間、啓蒙主義に代わるプレ・ロマンティシズムのドイツの天才時代をいう。啓蒙主義の合理的、分析的精神を捨て、汎神論的宇宙観により、空想と感情を解放した。(1971『哲学事典』平凡社より)

⁶ ブリンクマンによれば、音楽は人間の内面を表すとか自己自身の表出であるといった観念は、1600年頃のモンテヴェルディ (Monteverdi, C.G.A.1567-1643)の作品にその萌芽があるという。17世紀がまだ模倣の時代だったとすれば、モンテヴェルディが音楽で表現した人間の内面とは人間一般の情緒だったかもしれない。

⁷ シェーンベルクの楽曲が20世紀初めにどのように聴かれたかについては、三浦（1995 b）「伝統的調性音楽からの『脱世界』」に詳しい。

⁸ シェーンベルクからカンディンスキーに宛てた書簡の中で、シェーンベルクが記している言葉である。参照・カンディンスキー／シェーンベルク土肥美夫訳1985『出会い』p.18

⁹ 古代ギリシャでは、ミメシス、模倣的再現をするということは、「普通の人間には聞くことのできない神の言葉を聞いて、それを人間の言葉に模倣的に再現する」ことを指していた。したがって再現の対象は「神的なもの」であり、現象的存在者はアイデアを模倣したアイデアの影だった。しかし、現実が存在するものもそれなりの美しさをもっているため、それを模倣的に再現し得れば、それもまた素晴らしいこととされ、ミメシスは現実を再現するリアリズムの根拠になっていった（cf.今道1973：pp.83-84.）。

（こいけ じゅんこ 本学教授）