

エドモンド・ガーニーにおける音楽の「表現性」について

上 杉 奈央子

お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科

『人間文化創成科学論叢』第15巻（2012年）

2013年3月発行 抜刷

エドモンド・ガーニーにおける音楽の「表現性」について

上 杉 奈央子*

Edmund Gurney's Thoughts on Musical Expression

UESUGI Naoko

Abstract

Edmund Gurney (1847-1888) is an English writer in the second half of the nineteenth century whose interests embraced a wide range of subjects including literature, philosophy, music, and psychology. He was especially concerned with music, and published an extensive essay on musical aesthetics, *The Power of Sound* (1880), in which Gurney speculates about various problems related to music. The discussions on musical expression and musical impression are one of the main themes of this book. The purpose of this paper is to clarify his idea about these concepts. By examining Gurney's thoughts about these concepts, his idea about musical expression in general and its position in his musical thinking are revealed.

Keywords: Edmund Gurney, *The Power of Sound*, musical expression, musical impression, contemplation

はじめに

エドモンド・ガーニー (Edmund Gurney, 1847-1888) は19世紀イギリスの著述家で、その関心は文学、哲学、芸術、心理学、法律、医学などから、晩年の心霊研究にいたるまで、多岐にわたる。一時は演奏家を志していた事もあり、音楽はガーニーの主要なテーマの一つであった。1880年の *The Power of Sound* 『音の力』¹ (以下、『音の力』) は、当時のイギリスでは他に類を見ない、音楽についての包括的な美学的著作である。形式論や表現論をはじめとする本書の様々な議論には、彼が持つ音楽の実践的素養と他の学問分野の幅広い知識が大いに反映されている。しかし、膨大かつ難解な内容を含む本書が当時から広く読まれる事はなく、彼の死後一世紀近く経っていくつかの研究において取り上げられるようになったものの、その詳細を論じた研究は未だ数少ない。² 本書でガーニーが試みた「科学的アプローチ」には、現代の視点からは時代遅れで不適切な箇所が含まれる事は否定できないが、その一方で、彼が言及した音楽美学に関わる根源的な諸問題は現代に通じるものであり、それらについての彼の考察は検討する価値があると思われる。例えば、ジェラルド・レヴィンソンは、ガーニーの形式論を、音楽の形式主義の一つの起源として位置づけ、聴き手の立場における基本的な音楽理解についての自身の理論の基礎としている。³

ガーニーの音楽論において、音楽形式論と並んでとりわけ重要と考えられるのは、音楽の表現性についての議論である。彼は一方で形式主義的な立場をとりながら、他方では音楽の表現性というものをある程度まで認めており、この点でハンスリックら他の形式主義者と異なる位置にある事は注目すべきである。ガーニーの音楽表現論を扱ったものとしては、マルコム・バッドによる著述⁴があり、彼はここでガーニーの諸見解を批判的に論じているが、バッドの批判はガーニーの表現論の一部を対象にしているに過ぎない。そこで本稿では、『音の力』

キーワード：エドモンド・ガーニー、『音の力』、音楽的表現、音楽的印象、観照

*平成21年度生 比較社会文化学専攻

におけるガーニーの「音楽的表現」(musical expression) についての議論に焦点を当て、彼が考える音楽の「表現性」について、音楽的表現の概念と具体例の検討を通して明らかにする。以下、まずガーニーにおける音楽的表現という概念について説明したのち、そうした表現性が伝達される方法として彼が示した諸事例を検討して、ガーニーの音楽論における音楽の表現性の位置づけを明確にしたい。なお、以下の () 内に示した引用・参照ページは、*The Power of Sound* (New York, 1966) による。

1 ガーニーによる「音楽的表現」と「音楽的印象」の区別

ガーニーの音楽表現論においては、彼が「表現」expressionと「印象」impressionという2つの局面を区別し、音楽的表現と音楽的印象というものを措定している点が非常に重要と思われる。彼によれば、音楽的表現とは、我々の内に、音楽外の明確なイメージや性質などを喚起あるいは示唆するものである。これに対し、音楽的印象とは、我々の内に音楽外の事物との関連を一切含まないようなある種の強い感情を生じさせるものであるという。彼の音楽論において、音楽とは、本質的に、それ自体で独立して印象的な(あるいは印象的でない)現象の呈示に他ならない。そして、音楽の美や本質的効果と関連づけられるのは、この音楽的印象であり、ガーニーは音楽的印象性をしばしば音楽美と同義で扱っている。印象的な音楽形式⁵は、それを知覚する我々の内に、音楽現象の領域外には知られないような名状しがたい強い感情を生み出すと主張する彼は、音楽体験におけるこのような感情的側面を次のように描写している。

それらを強いて明白な言葉で表明しようとするならば、多数の感情が鬱積し、混ざり合い、互いに交錯するように思われるだろう—勝利と優しさ、驚きと必然性、切望と達成感といったものである。しかし、その本質的な魔法は終始、それら全ての背後の果てしなく遠くにあるように思われる。その呈示は主観的なごた混ぜではなく、完全に明白な対象であり [中略]、独特で名状しがたいけれども完璧に明白な感情を生じさせる。(316)

ガーニーは印象的な音楽によって喚起されるこの感情的興奮について、ダーウィンに依拠し、それは我々が祖先から遺伝的に受け継いだ、もっとも強い原始の感情に由来するものであると推測している。⁶しかし、なぜある音楽が感情的に印象深いものに感じられ、別の音楽がそうではないのかといった問題に対しては、何らかの一般的な規則を適用する事はできない。つまり、印象的な音楽を区別するような何らかの音楽的な基準(特定の音構造など)といったものは存在せず、それはただ個々人の「音楽的能力」の判断にのみ委ねられる事柄であるとガーニーは考えるのである。(315-317) 音楽外のいかなる特定の感情によっても識別され得ないような、いわば「音楽内の」感情の根源とされる音楽的印象は、それ以上外側から検討する事ができない。その一方、音楽によって、音楽外の特定の説明可能なイメージ、観念、性質、感情などについての意識が我々の内に喚起される事がある。彼は、音楽によってそうした喚起がある場合と、そのような説明可能なものが一切喚起されない場合とには確かな違いがあるとし、この音楽外的な性質や感情の喚起を、音楽の「表現性」と定義して、前述の印象性と区別している。

音楽的であれ非音楽的であれ、いかなる響きも、鎮静や刺激を表現しているとは考えられない。しかし、音楽がロマンティック、情熱的、感傷的、といった表現を持っているという説明には異論がない。[中略] そして、動揺や憂鬱といった、何らかのより特別ではっきりした性質が現れる時、つまり、我々自身の内におけるある特定の感情が、特定の音楽の断片における特定の性格と結びつけられる時、我々はそうした特定の断片がその性質あるいは感情を表現する、と躊躇いなく言うのである。(325)

このように、明らかに音楽的表現が存在する時、音楽によって喚起された特定の感情と結びつけられるような音楽的特徴というものが、特定の音楽の断片において見出され得ると彼は考えている。しかし、抽象的な音響である音楽が、明確な音楽外的感情を表現するとはどういう事なのだろうか。特定の説明可能な感情の表現とって

も、音楽によって実際に示されるのは特定の感情それ自体ではなく、様々な音楽的性質である。この事について、ガーニーは「観照」contemplationという語を用いて次のように説明している。

例えば我々は、速いあるいは遅い音楽が、速さや遅さといった非人格的な性質を表現していると言うべきではなく、おそらく歓喜や荘厳を表現していると言うべきだろう。[中略] 憂鬱な音楽に照応する特有の感情は憂鬱だが、気まぐれあるいは滑稽な音楽に照応する特有の感情は気まぐれや滑稽ではなく、驚きあるいは楽しみである。しかし明らかに、このような感情の様態は、その性質の観照 (contemplation) と十分結びつけられる。(313; n.1)

音楽が音楽外的な特定の感情を表現している時、聴き手は音楽によってその感情をじかに感じるのではなく、その音楽に見出される諸性質を自身の中で何らかの心理学的諸特徴と結びつけている。音楽が、歓喜や荘厳といった人間的感情を表現しているように思われる場合、我々は音楽の諸性質を自身の何らかの情動と同定している事になるが、この時、我々の感情は、音楽に帰せられる性質と必ずしも同一である必要はない、とガーニーは考える。つまり、ここでのcontemplationという語は、音楽的特徴を感情的特徴に読み換える作業という意味に解釈できる。また、ガーニーが音楽的表現について論じる際、表現という語は他動詞的に使われている。すなわち、表現する主体としての音楽と、表現される対象(観念、性質、感情など)とが想定されているのである。さらに、様々な性質の表現については、あるものの特定の場における性質が表現されるのであり、その種にとって本質的、永久的な属性を表現するとは言えない。つまり、例えば、花が美を表現する、あるいはライオンが強さを表現する、などという言い方を通常はしないように、音楽が美や生気を表現するとは言わないという事である。(312-313) また、音楽においては、感動的な音楽がそうでない音楽よりも表現に富む (expressive) とか、表情豊かに演奏する (playing with expression) などという言い方がしばしばされるが、そのように表現される事物との特定の結びつきなしに用いられる、自動詞的な意味でのexpressionと、ここで論じているmusical expressionとは区別されねばならない。(313-314, 313; n.2)

音楽的印象と音楽的表現という2つの面を区別した上で、ガーニーは印象性と表現性のあり方を次のように述べている。

明白な意味において表現的であるような音楽が、その美によって印象的にもなる事を妨げるものは何もない。これらの語に伴う真の区別は、音楽の2つの異なる面の間の区別なので、どちらも同じ例によって示される事も当然あり得る。そして実際、音楽的な美の本質的な性格を持っているという印象を同時に与える事のない音楽は、何らかの有益なやり方において真に表現的であるとは言えないと気づくだろう。[中略] だが、重要な点は一 [中略] 一、非常に多くの印象的な音楽において、文字通りの明白な類の表現性というものは存在していないか、わずかしかが存在していないという事である。(314)

したがって、印象性とは表現性の必要条件であり、真に表現的な音楽というものは、同時に印象性を具えているという事になる。では、真の意味で音楽が表現的である時、すなわち印象的な音楽が特定の説明可能な性格を表現していると判断される時、それはどのような音楽的特徴と結びつけられるのだろうか。音楽的諸性質の観照によって表現性が現れる方法として、ガーニーが挙げた諸事例を次に検討していく。

2 音楽的表現の方法の諸事例

2-1 音色、長・短音階と調性、和声的特徴

表現と結びつけられる単一の要素として、音色、長・短音階と調性、特定の和声的特徴が挙げられている。

まず、音色による表現について、ガーニーは特定の楽器の音色が、何らかの性格と結びつけられる事に言及している。「ヴァイオリンの物悲しい響き」、「オルガンの厳粛な響き」などと我々が言う場合は、楽器の音色がそうした特定の性格を帯びている事が示唆されている。しかし、楽器の音色それ自体に真に帰する事ができる表現

は実際には少ないと彼は指摘する。なぜなら、響きに対し特有な性質を与えていると考えられるのは、音色だけではなく、音の長さや抑揚などであったり、その楽器の響きと結びついた特定の音楽的事象であったりする場合が多いからである。(319-320) また特定の楽器の音色と明確な表現とを常に密接に結びつける事はできず、異なる様々な例が存在するだろう。例えば、「ホルンは夢見心地あるいは憂鬱な性格を持っているとされているが、生き生きした狩りの旋律にも大いに合っている。」(320) トランペットの音色は、穏やかな旋律よりも、喜ばしい勝利の旋律において頻繁に見られるが、それはまた勝利や喜びといった特定の感情的色合いが一切見られない所でも使われる。いずれにせよ音色は「そのパッセージに完全に適切なものと思われるような箇所が起こっている」(321) のであり、音楽の様々な形式や動きの側面を考慮せずに、音色がそれだけで音楽外的感情を示唆する力と見なされる事は不当であるとガーニーは考える。したがって音色は、特定の性格や感情を表現するというより、特定のパッセージがもつ表現性を効果的に示すものと考えるべきだろう。彼は目立った *f* や *p* などの、強弱による音色の効果についても、これと同様の見解を示している。(321)

次に、長・短音階と調性について、長音階は、「たいていその属性と考えられる確信 (confidence) の表現は、短音階と対比される場合に実際に属する事になるもの」(321) で、特別注目する必要はない。一方、短音階にはある程度一定の効果があり、「短調の特徴的な諸音によりもたらされる、憂鬱な印象や、確信の欠如」(322) が指摘される。しかし「実際には、短調の使用を明白な感情的体験と関連づけられる程度はわずかでしかない。」(322) また、特定の調性が特定の感情的性格を持っていると考えられる場合について、ガーニーは当時一般的にそう考えられていたとする、特定の調に様々な感情的性格を明白に結びつけた調性格論の一例を挙げて、それを全く不合理な考えであると断じている：「そうした教義は謙虚で誠実な音楽愛好家たちに、自分たちの概念の力を完全に超えたような音楽的感情の領域があると信じさせてしまう事で、実に有害である。」(319; n.)

さらに、特定の和声的特徴による表現について、ガーニーは不協和音の使用に着目している。以下は彼が挙げた、不協和音の使用による「明白な表現」の例である。

〈譜例 1〉シューマンのピアノ曲《ねだる子供》の冒頭 (322)



〈譜例 2〉(原著譜例のママ) シューベルトの歌曲《いやな色》より (323-324)



譜例1の一小節目について、ガーニーは、「困らせるような独特な調子が9度での普通ではない始まり方によって与えられ、それは短音程の変口音に半音下がる事で強められている」(323)と説明している。すなわちここでは、曲の出だしが二長調の主和音ではなく属9の和音から始まっている事と、さらに口音が半音下がって生じる短9の和音の響きの効果が「困らせるような」表現の根拠とされている。

譜例2について、ガーニーは、8小節目(*印がついている箇所)を指して、‘Ich möchte die grünen Gräser all’ weinen ganz totenbleich.’という1行の最後の音節上で、「突然泣き叫ぶような、非常に情熱的な強調が見られる」(324)と述べている。すなわち、totenbleich(死人のように青ざめた)という言葉の箇所での、八短調の主和音からナポリの六の和音への変化が「泣き叫ぶような」情熱的な表現を示すという事である。このような不協和音による表現性を認めた上で、ガーニーは、「これこれの和声をこれこれの感情的効果に当てはめるような規則を定める事は明らかに不可能である。それと同じ実際の和声的特徴が、別の諸形式と結びついて全く別の種類の表現性を強めるかもしれないからである」(324)としている。したがって、音色や調性における場合と同様、単一の和声の効果も、それ自体が表現性を持つのではなく、それが用いられている個々の音楽的文脈の中で判断されて、はじめて表現と結びつけられ得るものだと彼が考えている事が分かる。

2-2 音楽的動きの性質

次に、音楽の動きという側面と結びつけられる表現が挙げられる。それは、ゆっくりした動きが荘重さと、速い動きが快活さや興奮と、目立ったアクセントが情熱や激しさと結びつけられるような類のものである。これらは比較的明白なやり方で、身体的動きとの対応を示す。例えば、下降する音型が、うなだれたり、くずおれたりする身体的動きに対応し、失意や絶望という性格を表現しているように感じられる事がある。(324-329)「はっきりしないリズム」の例としてガーニーは次のパッセージを挙げている。

〈譜例3〉ベートーヴェンの《ピアノソナタ ホ短調 作品90》より (328-329)

ここでは、多様な音価と混乱したアクセントが、「疑いや躊躇い」の表現と結びつけられる、とガーニーは指摘する。リズムの流れにおける何らかの中断、躊躇い、減速といったものが、我々の実際の身振りやスピーチなどとの類比によって、そのような表現を推定させるのだろう、と彼は説明している。しかし、当然それらのリズム的要素は、旋律的・和声的特徴と結びついた時に効果を発揮するものであり、全体の音楽的動きから切り離して考えるべきではない、という事を強調している。(329)

2-3 その他の要素

上記以外に、ガーニーが、音楽的進行の「より明確でないプロセスに見られる表現の手段」(330)として挙げているものがある。それらは、先の和声的特徴やリズム的特徴のような単一の明白な特徴ではなく、個々の楽曲の音楽的プロセスに伴う「内的な」諸音間の関係において見出される。彼は優しさ、気まぐれ、ユーモアなど様々

な性質の音楽的表現の例を挙げ、それがどのような音楽的進行に起因しているのかを分析している。(330-335)

〈譜例4〉 シューマン《夕べに》より (330-331)



ガーニーはこの曲の特徴的な表現を「憧れや嘆願」であると、その根拠は、主旋律における、次の音を強く求める感覚であると述べている。そこでは半音階的な進行が絶えず上行や下行を求め、跳躍の箇所（○で囲んだ部分）で手を差し伸べるような感じ、その結果到達した地点にわずかに長く留まろうとする欲求、さらに上行しながら次第に高まっていく緊張と興奮が感じられる。(331-332) これらの音程や音型を含んだプロセスが、次の音を切望するような感覚を与えるため、憧れの表現と結びつけられるのだと彼は分析する。しかし、なぜこのように特定の音楽的プロセスがそうした切望の感覚を与えるかは説明されていない。そして彼は、それは個人の音楽的能力に属する事柄であり、誰もが必ずしもこの曲において切望を感じるわけではない、という事も指摘している。(332; n.)

2-4 言語化から生じる表現性

上述のような特定の諸特徴との結びつきが見出せないような場合にも、音楽が何らかの表現的性質を示しているように感じられる事がある。ガーニーはそうした事例について、我々が音楽を言葉で表そうとする際に生じる表現性として言及している。例えば、ある音楽について「風変わり」や「陳腐」などと言う時、それは、他のものとの無意識の比較が関係している。つまり、よく知っているタイプの音楽と比較して何らかの逸脱や意外性があるものを風変わりと言ったり、「独自性がなく大げさに公言されている」(335) ものを陳腐と言ったりしているのである。このような場合では、「我々は明らかに、自身の諸感情のある明白な状態と対応するような諸性格、つまり、我々の感情生活を表現するものとしての何らかの価値を音楽に与えるような性格を超えた話をしていく。」(336) ここでの音楽的表現は、特定の音楽的特徴にその根拠を見出す事はできないもので、ただ聴き手が自らの感性においてその音楽を言語化する試みによって存在していると言える。したがってこの種の表現性の有無は言語化されるか否かに関わっており、この場合の音楽的表現はきわめて曖昧なものだと言わざるを得ない。

3 ガーニーにおける音楽の表現性の位置づけ

ここまで、ガーニーが挙げた音楽的表現の方法の諸事例を見てきたが、それらは比較的明白なものから、鋭敏な耳によってのみ気づかれるようなものまで様々なレベルで存在し、常に移ろい易く不確かなものである。実際、

音楽が説明可能な表現を帯びていると気づく事はあるが、そうした表現的な面についての描写は「自分自身の感覚に対する相当な注意」(338)によって得られるものであると彼は述べている。ガーニーは表現的要素が存在する可能性を認め、それが掻き立てる感情的興奮を軽視するものではないとしている。しかし、「(1)それは常にあるという事からは程遠い要素である。(2)音楽の本質的な作用の説明は、それにおいてではなく、音楽の独立して印象的な局面において探求されるべきである」(338) という意味において、表現性は下位のものであると考え、次のようにその根拠を挙げている。

第一に、表現性の有無を音楽的価値の根拠とする事はできない。定義可能な表現の要素を持っていない美しい音楽が数多く存在している一方で、表現性が明らかに存在しているような美しい音楽もある。しかし、表現性が存在するためにその音楽が価値を持っているのか否かを証明することは困難である。なぜなら、その音楽とそれが帯びている表現とは切り離す事ができないからである。例えば、哀愁を帯びた旋律を美しいものとして楽しんでいる場合、哀愁という表現なしにその旋律を考える事はできず、それが哀愁に満ちているから美しいのだと言う事は不適切である。(339)

第二に、定義可能な表現と明らかに結びつけられている諸特徴(特定の和声、リズム、音型など)は、印象的でない(=美しくない)音楽においても常に示され得る。したがって、こうした特徴は、音楽美の本質的な条件にはなり得ない。(339)

第三に、ある人にとって定義可能な表現を帯びているような音楽が、他の人にとってはその表現を持たなかったり、違う表現を示したりするが、両者が等しくそれを楽しんでいるような事がしばしば起こる。(339-340) 先に譜例を挙げたシューマンの《夕べに》をガーニーは憧れの表現と捉えたが、「ある人が《夕べに》を好きでなかったら、彼はそれが憧れているようには感じない、というより、それによって彼が憧れを感じる事はないだろう」(332; n.) と述べている。ガーニーにおいて、音楽の「好き・嫌い」は、印象的であると感ずるか否かに関わっている。彼が言う「真の意味」での表現性は、聴き手がその音楽の印象性を認めなければ存在し得ず、存在した場合にも個人によって様々に描写され得る類のものである。

第四に、同一の定義可能な感情的性格を示す曲が複数あったとしても、「当然、現実においては、それら各々は個々のもので、それ自身特有の美を有し、それを愛する人にとっては、他では知り得ない喜びの新しい源である。」(340) もし特定の感情の表現が全てであったならば、同一の感情を等しく喚起するような旋律をいくつも知る必要はないはずである。ガーニーが第一の根拠において主張したように、表現性は音楽形式それ自体から切り離せない要素であるが、あくまで個々の異なる形式を持つ一面であり、単独でその音楽の美を保証するものではない。

第五に、音楽の抽象的な動きは、実際の人間の身振りほど具体的で鮮明にはなり得ず、知られている諸感情の単なる示唆によってのみ独立した効果を生み出すとは考えられない。音楽的動きは空間における物理的・身体的動きに類似する事は可能であるが、それによって音楽外的感情の細かなニュアンスを表現する事はできない。(340)

「音楽は第一に表現の芸術である」とか、「音楽は感情の言語である」といった見解に対し、ガーニーは重大な誤りであると指摘する。「なぜ、悲しみや高揚が、顔における場合より、旋律において圧倒的な美の説明や保証と見なされるのか、という問いは多くの人にとって全く生まれないのである。」(338) 音楽が表現し得る諸感情とは、実際にはきわめて幅広く一般的な類のものであり、多様な「感情の襲」を明白に示す事は不可能である。例えば、悲しみという一般的な項目には、憐みや忍耐といった性質が含まれ得る。絵画や彫刻であればそうした具体的な性質を視覚的に表現する事は可能だが、音楽において忍耐を思わせる旋律などは考えにくい。音楽が作曲家の身体的・感情的状態の自然な表出であると考えられる事は可能である。しかし、「それが我々に対するそうした状態の表現を目指すものであった、と考えるのは、ソナタやシンフォニーを、長い労力をかけた作品としてではなく、興奮した即興的なものの短いほとばしりと見なす事になるだろう。」(345) 作曲家においても聴き手においても、音楽に没頭している時、その関心は音楽外的感情や気分の表現にではなく、諸音の進行それ自体に向けられているはずである。このように述べた上で、ガーニーは最後に、それでも音楽と我々の精神生活との間に何らかの一般的な親近性があるのは事実であるとしている。音楽における多様な変化や対比が、我々の予期や記憶といった精神的活動の流れとのぼんやりした類似を示すというのである。例えば、音楽的進行の均一性や連続

性、あるいは中断や可変性といった諸性質は、音楽的な一連の感情と音楽外の一連の感情とのある種の親近性を示唆する事ができると思われる。しかし一方で、「それらが生じているその楽曲の性格をはっきり示したり保証したりするにはあまりに抽象的で、非常に多様な内容を等しく包含する事が可能である。」(348)

おわりに

ガーニーにおける音楽的表現とは、印象的な音楽が示し得る一つの面であった。彼にとって音楽は、諸音の響きそれ自体が独立して楽しめるものである。聴き手がその音楽を好ましいと感じ、自身の内で名状しがたい喜ばしい感情が生じるような時、それはガーニーの言う印象的な音楽である。そしてさらに、このような印象的な音楽における音楽的諸特徴が、音楽外に知られている何らかの性質や感情の色合いを帯びているように感じる時、そこに音楽の表現性があるとガーニーは認める。しかし、表現性は、音楽における本質的要素ではない。様々な表現的要素は、音楽的印象のもとでのみ表現的になり得るので、もしある人にとってその音楽が印象的なものでなかった場合、他の人にとっては表現的であるような要素が存在していたとしても、そこでは何も表現されていない事になる。また、音楽が示すかもしれない音楽外的感情はきわめて一般的で、言葉や身振りが示し得るような具体性は持たない。ガーニーは音楽が実際どの程度音楽外的感情などを表現する事が可能であるかを検討する事で、音楽の表現的な力の範囲や限界を示している。音楽の表現性というものは、音楽美の本質である印象性の特別な面として探求する意義はあるが、それ自体を音楽的価値と結びつけて考える事が誤りである、というのが彼の主張の要点である。しかし音楽的表現の定義については、曖昧さを残したままである。例えば、バッドが指摘しているように、ガーニーは「ある感情を喚起するならばその音楽は感情を表現する」という考えと「ある感情を示唆するならばその音楽は感情を表現する」という考えを自由に行き来している。⁷音楽を聴いて何らかの感情が喚起されたとしても、それが真に音楽の表現性によるものなのか、その音楽とは直接関係がないような聴き手の個人的な回想や連想によるものなのかは明白ではないだろう。また、印象性によって喚起される感情と、表現性によって喚起される感情との境も曖昧なものに思われる。しかし、こうした曖昧な領域についての議論において、ガーニーの目的は、音楽体験における感情的側面を単なる主観の問題として終わらせずに、音楽現象の不可欠な部分として可能な限り掘り下げて探求する事であったと思われる。20世紀の形式主義的音楽思想の始祖の一人として名を挙げられる事のあるガーニーにとって、音楽と感情という問題は、「音楽形式」と共に音楽の本質に関わる問題だったのである。

註

- 1 Edmund Gurney, *The Power of Sound* (1880), New York / London : Basic Books, Inc., 1966.
- 2 Gordon Eppersonは*The Mind of Edmund Gurney*(1997)において、ガーニーの生涯と彼の様々な知的活動について著している。ガーニーの音楽論を全体的に論じたものとしては、Rollo Myers, William Gatens, Edward. T. Cone, Jamie. C. Kasslerらの研究がある。
- 3 Jerrold Levinson, *Music in the moment*, New York : Cornell University Press, 1997.
- 4 Malcolm Budd, "Sexual Emotion in Ideal Motion", *Music and the Emotions : The Philosophical Theories*, London / New York : Routledge, 1995 : pp. 52-75.
- 5 ここではガーニーにおける本質的な意味での「音楽形式」を指している。それは、「ソナタ形式」などと言う場合のような、楽曲の全体構造を示す抽象的な意味での「形式」とは異なり、個々の音楽の具体的な細部における、諸音の継起それ自体を意味している。; Gurney, *op.cit.*, pp. 202-233.
- 6 ダーウィンは、*The Descent of Man* (1871) で、動物の発声器官の発達と求愛行動とのつながり、繁殖期になると音程や何らかの秩序を持つ音を発する種がいる事、そしてそれらの種がこうした響き自体から喜びや興奮を得ている事に言及し、我々の祖先が生殖上の目的において、求愛や競争の際に生み出される音楽的響きにより様々な感情的興奮を引き出していたと考えている。
- 7 Budd, *op.cit.*, p. 65.