

E. ガーニーの ‘Ideal Motion’ 考

上 杉 奈央子*

On Edmund Gurney’s ‘Ideal Motion’

UESUGI Naoko

Abstract

Edmund Gurney(1847-1888), an English writer in the later nineteenth century, is known today largely for the book he published in 1880, *The Power of Sound*, in which he discussed various problems related to music and musical experience. For Gurney, the most essential element in music is melody, and he defined ‘melodic form’ as successive processing of tones in time, that is, a perceived forward-going ‘movement’, where form and motion meet. He considered this ‘movement’ is uniquely musical phenomenon, and called it ‘Ideal Motion’. This paper examines, through analysis of description in *The Power of Sound*, the idea of ‘Ideal Motion’ and its position in his concept of musical form, and reveals that ‘Ideal Motion’ is not only the essential ‘melodic form’, but also constitutes, from the view point of musical structure, a ‘part’ of a whole musical structure. This observation would provide a logical base to his emphasis on ‘part’ in musical structure, which has been thought-provokingly advocated as ‘music in the moment’ by recent musical aesthetician, Jerrold Levinson.

Keywords: Edmund Gurney, *The Power of Sound*, ‘Ideal Motion’, form, melodic form.

はじめに

エドモンド・ガーニー Edmund GURNEY (1847-1888) は、19世紀後半のイギリスにおいて、文学、哲学、芸術、心理学などから晩年の心霊研究にいたるまで、多岐にわたる分野の研究に携わった。彼は1876年から、*Fortnightly Review*, *Nineteenth Century*, *Fraser’s Magazine*, *Macmillan’s Magazine*, *Mind*などの雑誌に、音楽に関するいくつかの論文を投稿しており、それらを含む彼の音楽論は、1880年の著作 *The Power of Sound* (GURNEY 1966) にまとめられた。本書では、音楽の起源、音楽構造の諸要素、音楽における知覚体験、音楽形式 (musical form) についてなど、様々なテーマが取り上げられているが、このような音楽の諸問題を包括的に扱った研究は、当時のイギリスでは稀であった (MYERS 1972: 37, 43)。ガーニーによれば、本書は「音楽に関心を持つ人々のために」(GURNEY 1966: xxi) 著したものであり、「特別な専門的知識を持たない人でも理解できるようなやり方で」(GURNEY *op.cit.*: xvii) 音楽現象を解明する事を目指したものであった。しかし、実際には、その膨大かつ難解な内容は同時代の一部の知識人に賞賛されたのみで、広く一般に読まれる事はなかった (GATENS 1982: 18)。ガーニーの死後一世紀近く経った後、本書はいくつかの研究において取り上げられるようになり、彼の音楽論の概要は、エドワード・コーン Edward T. CONE の “The Power of *The Power of Sound*” (CONE 1966: v-xvi) や、ウィリアム・ゲイテンス William GATENS の “Fundamentals of musical criticism in the writings of Edmund Gurney and his contemporaries” (GATENS 1982: 17-30)

キーワード：エドモンド・ガーニー、*The Power of Sound*、‘Ideal Motion’、形式、旋律形式

*平成21年度生 比較社会文化学専攻

などにおいて見る事ができる。ゴードン・エパーソン Gordon EPPERSON¹ の *The Mind of Edmund Gurney* (EPPERSON 1997) では、音楽を含む幅広い分野でのガーニーの思想が、彼の生涯の交友関係や知的活動の経緯と共に示されている。また、マルコム・バッド Malcolm BUDD の *Music and the Emotions* (BUDD 1985) では、ガーニーによる音楽の「表現性」(expressiveness) についての議論² が取り上げられている。ジェラルド・レヴィンソン Jerrold LEVINSON は、著書 *Music in the Moment* (LEVINSON 1997) において、聴き手の基本的な音楽理解とは、大規模な全体構造の把握ではなく、瞬間から瞬間への音楽の発展に注意を向ける事にある、という説 (concatenationism) を示しているが、これは音楽における諸部分の聴取の重要性を説くガーニーの立場に基づくものであり、ガーニーの音楽形式論を理解する上で重要である (LEVINSON *op.cit.*: 1-21)。コーンがガーニーの音楽論を概観する中で指摘しているように、ガーニーが *The Power of Sound* において取り上げている音楽作品や作曲家に偏りが見られる事や、彼の説明において、現代の生理学や心理学の観点からは不十分な部分が含まれている事などは否定できない (CONE *op.cit.*: vi-viii)。しかし一方で、音楽形式とは何か、音楽の知覚とはどのようなものか、音楽的感情の源はどこにあるのか、といった諸問題に関するガーニーの主張は、現代の音楽学においても重要な議論として捉える事が可能と思われる。

音楽における形式に関する議論は *The Power of Sound* における主要なテーマの1つである。本稿は、「旋律形式」(melodic form) を論じる中でガーニーが示した 'Ideal Motion' という概念を重要と考え、これについて詳細に検討する事を目的とする。彼は音楽における最も重要な要素は旋律であるとし、旋律形式についての詳細な説明を行っている (GURNEY *op.cit.*: 91-112, 127-149)。旋律形式を知覚という側面から考えた時、それは時間と共に進行していく連続的プロセスとして捉えられる。ガーニーはこのような時間的プロセスを一種の「動き」(motion) と見なし、動きとしての旋律形式を 'Ideal Motion' と名づけた (GURNEY *op.cit.*: 164-165)。これにより、彼が旋律形式 = 'Ideal Motion' と考えている事は明らかであるが、'Ideal Motion' というプロセス (動き) が形式とどのような関係にあるのかという事は、ガーニーの説明からは必ずしも明白ではない。そこで本稿では、'Ideal Motion' という概念について説明した後、それがガーニーの形式観においてどのように位置づけられるかを、彼の言説の分析を通して解明していく事とする。なお、以下の () 内に示した引用・参照ページは、*The Power of Sound* (GURNEY 1966) による。引用文中の下線は原文イタリックを示す。

1 'Ideal Motion' について

1-1 「旋律形式」

ガーニーによれば、「音楽における最も重要な (prime and essential) 要素は、和声 (harmony) すなわち諸音の結合ではなく、旋律 (melody) すなわち諸音の連続」(91) である。旋律について語る時、彼はしばしば「旋律形式」(melodic form) という言い方をしているが、彼は形式という語を、「諸要素が完全に相互依存し、最も厳密な意味で互いを必要としているような統一体 (unity) として明白に把握されるような、単一の有機体 (organism)」(205) に対し用いている。すなわち、旋律形式における「形式」とは、諸部分の絶対的な相互依存による有機的統一体という意味に捉えられる。したがって、ガーニーが単に旋律と言う時は、「形を成さない、無意味な」(formless and meaningless) (161) 音の連なりを指す場合もあり、必ずしも形式は問題にされていないが、旋律形式と言う時は、常にこの意味における形式の存在が示唆され、有機的統一性や一貫性といった概念と結びつけられているのである。旋律形式という形式の構造は、リズムと音高の融合から成る (127)。このリズムと音高という2つの全く異質な要素が様々に結びつく事で、個々の旋律の多様性や独自性が可能となる (150)。明白なリズムと音高はどちらも旋律において同等に不可欠な要素であり、両者の完全な相互依存 (interdependence) によって1個の旋律形式が作り上げられている点をガーニーは強調している (150-164)。

1-2 'Ideal Motion'

次に、ガーニーは聴き手において旋律が理解される実際のプロセスに目を向ける。聴覚に向けられた旋律形式は、時間の中で瞬間から瞬間へと発展していく、ある連続的なプロセスとして知覚される。このように、形式が

連続的な前進 (advance) によって知覚される事から、彼はそこに「動き」という性格を見出し、旋律形式における「形式と動きの一性」(oneness of form and motion) (164) という特徴を指摘している。旋律形式とは、形式と動きとが一体となった「漸進的な形式」(progressive form) (172) であり、ガーニーはその「独特の音楽的プロセス」(unique musical process) (165) を 'Ideal Motion' と名づけ、次のように説明している。

旋律形式とその動きとは、同じ1つの現象の諸相なのであり [中略] 諸旋律形式の様々な性格についての我々の感覚は、連続的なプロセスから分離し得ない。それによってのみ、我々は旋律形式を知覚する、あるいはむしろ、それが我々の旋律形式の知覚を作り上げるのである。この独特な音楽的プロセスを表現するのに、Ideal Motionという語よりふさわしいものは考えられない (165)。

旋律というものについて考える際、楽譜の上に音が1つ1つ並んでいるその連続が旋律である、と考えられがちである。確かに、ガーニーがそのような意味で旋律と言う事もある。しかし、上で引用した彼の言説からは、1個1個の音符の単なる並列は「旋律形式」にはならず、そこには常に動き、つまり連続のプロセスというものが関与していなければならない、という考えが示唆されていると思われる。これは知覚という観点から強調される事であるが、ガーニーにおいて音楽の知覚は常に中心的な問題として扱われており、ここでは「旋律形式」= 'Ideal Motion' と考えて良いだろう。

旋律形式すなわち 'Ideal Motion' は、前述の「形式と動きの一性」という特徴により、視覚的形式および物理的動きとは異なるものとして位置づけられる。すなわち、

知覚可能な形式についての主な観念を可視的な対象から導いた場合、終始1つの秩序において、ある一定のペースでそれが進む、あるいは進められるという点で、動きという性格を示すような形式は奇異である。また、動きについての主な観念を、物理的な動きから導いた場合、他の諸断片や広い間隔によってばらばらにされているような各々の断片が、それにもかかわらず1つの統一体の不可欠な部分であると感じられるという点で、形式という性格を示すような動きは奇異である (165)。

既に述べたように、彼は形式というものを、諸部分の有機的結合から成る統一体としている。可視の世界でそのような形式が、同時に「前進」といった何らかの運動として知覚される事は普通考えられず、また逆に、空間上の何らかの物理的な運動が、そのような形式の特性を示している、などといった事は考えにくい。すなわち、ここで強調されるのは、旋律形式 ('Ideal Motion') は聴覚に向けられた形式 (動き) であり、形式と動きが同時に1つのものとなって知覚されるという点に、その特質が見出されるという事である。

また、ガーニーによれば、'Ideal Motion' における、idealとは、既に知られた何かが理想化・美化された「型」(version) を与えるものではない。それは「何らかの類の物理的な動きの理想化された精髓 (quintessence)」ではなく「1個の形式、すなわちその全ての部分がそれぞれの場所において必然的なものとしてあるような統一を生む」(yielding a form, a unity to which all the parts are necessary in their respective places) (165) ようなidealであるという。つまり、'Ideal Motion' における「動き」が何であれ、それは常に「形式」と結びついたものとして考えられている事が分かる。

以上のように、ガーニーは、時間的なプロセスと合体した形式という観点から、旋律形式をmotionという語で表現している。'Ideal Motion' は彼の定義に従えば、「独特の音楽的プロセス」という事になるが、ガーニーがそのプロセスに与えたmotionという概念は、物理的な動きとは異なるものとして捉えられるものであり、統一体としての形式を生み出すようなmotionでなくてはならない。

1-3 'Ideal Motion' における「動き」

本節では 'Ideal Motion' の「動き」について考える。前節で、彼が時間的なプロセスを 'motion' と呼んでいる事に注目したい。一般的に言って、単なる時間的経過に対しては、動きあるいは運動という呼び方は適用されない。運動とは、狭義には物体の場所的な変化を意味するものであり、ガーニー自身、「motionは本質的に、

空間における物体の動きを示唆している」(168)と述べている。しかし彼の考える旋律形式とは、空間における物体ではなく、時間における連続的なプロセスなのである。一方、運動という語を広義に解釈すると、物質の質的变化や量的増減を含む変化一般についても適用が可能である。この広い意味で、ガーニーは、音楽の進行におけるある音から次の音への移行を「前進」という一種の動きと捉えている、あるいは、より大きなひとまとまりの楽句を、その内部に質的变化を含む1つの動きとして捉えている、と考えられる。いずれにせよ、ここでの motion とは、狭義の物体の動きとは異なるものである。

ガーニーは、'Ideal Motion' の基礎には「前進」という特徴があるとしているが、それは旋律形式の1要素である、音高と関係づけられている。彼は、音高の変化には必ず「前進の感覚」(sense of advance) (149) が伴う事に言及し、この感覚が 'Ideal Motion' の基本的な特性を示すものとしている (141)。

また、ガーニーは 'Ideal Motion' には、「純粋に身体的な」(167) 動きの性格が存在していると述べている。それは、明白なリズムを持つ「運動」(movement) という特性と結びつくものであり、音楽を聴く人が無意識に頭を揺らしたり手足を動かしたりするような、実際の身体的動作において表れるという。とはいえ、ガーニーは、「身体的な動きは Ideal Motion を表現する事はできない」(167) と述べている。つまり、リズムのはたらしの結果として生じるような身体的衝動とは、「最も良い旋律からつまらない旋律にまで伴う」(167) 類のものであり、個々の旋律形式の「差異」(differentia) (169) を説明するものではない。リズムに加え、速さや跳躍といった音楽的特徴も、空間における運動を連想させるものであるが、ガーニーによれば、それらは音楽的動きの「外的諸相」(external aspects) (168) に過ぎないという。身体的な示唆は「特定の Ideal Motion の持つ性格の結果であって原因ではない」(172)。また前節で見たように、'Ideal Motion' は物理的な動きが理想化されたものではない、とガーニーは述べているので、身体的な動きを示唆するような音楽的特徴およびそれに伴う実際の身体運動といったものを、'Ideal Motion' の「動き」と同定する事は当然できないと思われる。ここで彼の言う「純粋に」身体的な動きの性格とは、恐らく、特定の音楽的特徴によって 'Ideal Motion' が持ち得る1つの性質であって、その motion を直接説明するものではないと推論できる。

ガーニーは、旋律を動きとして見た場合の特徴として、聴き手自身とそれとの「完全な一性の感覚」(sense of entire oneness) (166) があると指摘する。つまり、旋律の動きとは、聴き手にとって自身の内で発展していく何か、として感じられるというのである。聴き手の身体運動の感覚と旋律の動きが融合した、'Ideal Motion' の知覚におけるこのような体験について、ガーニーは「身体と魂が文字通り1つのものになっているようだ」(body and spirit seem literally one) (168) と表現している。

身体的に刺激を与える音楽的響きの力と、リズム的動きの身体的感覚における著しい明白さのため、我々の身体的な生は、非常に直接的かつ顕著なやり方で我々の前にもたらされ、それと同時に、全く非身体的な (incorporeal) 営みとの融合によって1つの新しい領域へと高められる (raised into a new region) (168)。

この説明からは、音楽の響きやリズムというものが、常に身体感覚を伴って知覚されるという事とは別に、そのような身体感覚が何らかの心理的プロセスと結びついた「新しい領域」の体験へと「高められる」と考える事で、ガーニーが 'Ideal Motion' に単なる物理的運動とは異なる特別な意味を与えようとしている事が窺える。動きの観念と結びつけられるような上昇・下降する音型や、聴き手の実際の身体運動を喚起するリズム的特徴などは、旋律の良し悪しに関わらず存在する事が可能な「外的」(external) な要素である。それらは単なる音の連続、つまり、「形式」を成さないような旋律においてもみられるもので、形式の有機的統一といった問題とは直接関係がない。しかし、ガーニーの説明を見ていくと、旋律形式すなわち 'Ideal Motion' の動きとは、聴き手にとって外的なものではなく、音の連なりを通して感じられる運動性が、何らかの心的なはたらきと結びついた、特別な体験として扱われている。

以上、'Ideal Motion' という概念についてのガーニーの言説を詳細にたどってきた。'Ideal Motion' は「動き」として見た場合の旋律形式そのものであり、旋律という要素においては、form = motion と断定する事が可能である。では、より包括的な視点でみた場合の音楽形式において、'Ideal Motion' と形式とはどのような関係に

あるのだろうか。次に、ガーニーの形式に関する言説を検討する。

2 形式について

ガーニーの基本的な形式観は、「部分」(part)と「全体」(whole)についての議論において見られる。彼は全体に対する部分の重要性を主張する立場から、次のように断言している。

より小さな部分 (bits) —それは、長い全体構造 (a whole long structure) に対して単なる断片かもしれない—は音楽において、非常に優れた独立した価値を持つ (214)。

「全体構造」というと、例えばソナタ形式について述べる場合のように、楽曲全体を通じた構造的配置といったものが強調されて論じられる事がしばしばある。しかし、ガーニーはそうした音楽の構築的 (architectonic) 側面を過度に強調するような類の音楽形式観を、不適切なものとして批判している。それは、連続する個々の内容から切り離す事ができるような、全体的な大構造に着目し、「調和」(harmony) や「均整」(proportion) (215) といった観念と音楽の価値とを結びつけようとする立場であるが、そうした俯瞰的な視点から見た全体の設計、あるいは調和や均整などの観念は、美しい音楽・貧弱な音楽のどちらにも共通して見られる要素であり、音楽の価値の直接的な説明にはならない、というのが彼の批判の根拠である (216)。ガーニーが本質的と考える形式について述べる際、彼は全体構造についてはほとんど問題にしておらず、もっぱら個々の旋律などについて言及している。つまり、ガーニーの形式観において重要なのは、構造的枠組みとしての全体ではなく、むしろその中身にあたる、具体的な諸部分それ自体なのである。

このように彼が全体形式よりも部分の方が重要だと言う根拠は、音楽形式の知覚のあり方と結びつけられている。音楽は、聴覚により諸音の連続として知覚されるが、耳が一度に把握できる長さには限度がある。「我々は、諸部分をじっくり吟味するのではなく、むしろ全体を一目で見渡す事で、大規模な建築的構造の印象を普段捉えているように、長い楽章の印象を得る事は決してできない」(214)。つまり、本質的に連続的なものを同時的概観によって把握する事は不可能であり、長い楽章の聴取において、聴き手の注意は必然的に、常に次々やって来る各々の断片的な部分に対し向けられている、と彼は考えているのである。音楽形式において、全体の印象を作り上げているのは、このような諸部分の印象の「総和」(sum) であり、「部分が印象的である時のみ、全体が印象的なものになり得る」(97) とガーニーは述べている。

全体は、各々の部分を、その連続的な動きの変えがたい局面であると思わせるほど、真に有機的である、あるいは、熟知する事で真に有機的になるだろう。しかし、それにもかかわらず、その緊密で生き生きとした有機体の特質が効力を発するのは、次々と起こる諸部分の享受においてである。部分Aに対する部分Bの微妙な関係は、それが占める瞬間を格別に喜ばしいものにするような、部分Bの特徴の1つなのである。したがって、全体における喜びは、瞬間から瞬間への我々の享受の総和を表す以外、何の意味も持たない。それは、有機体の原理が全体に浸透する (organic principle pervades the whole) にしたがって、増大していくような総和である (214)。

部分が重要であるというガーニーの主張は、より長い部分や全体に価値がないと言うものでは決してない。ここで彼は、全体の知覚が部分の知覚に依拠したものであるという意味で、部分の重要性を説いているのである。視覚による「素早い包括的な一瞥」(rapid comprehensive glances) (97) によって全体を把握するような知覚の仕方とは異なり、音楽の聴取は、断片的な諸部分と、それら部分同士の関係を知覚する事によってのみ成り立つため、個々の部分の性格や特質は全体性を超えて重要なものであると考えられる。全体とはそのような部分の「総和」であると彼は言うが、その総和とは部分の単なる積み重ねではない。彼の言説から、部分は加算的に蓄積されていくと共に、最終的に一個の「有機的」全体へと変容していくものと捉えられる。「有機体の原理が全体に浸透する」という記述においては、部分相互間の関係性というものが強く意識されており、それが有機的統

一体すなわち形式としての全体を作り上げるという意味で、部分がより重要性を持つと考えられるだろう。

このような部分相互間の関係には、「隣り合う部分」(one next to it) との関係だけでなく、かなり「隔たった」(removed) 部分同士の関係も含まれている。しかしいずれにせよ、部分間の関係において重要なのは、「一連の継起の適切性」(cogency of sequence) (204) であり、それこそが、有機的形式の原理であるとガーニーは述べている。

音楽的に価値のあるどんな楽節も、いわば各小部分が必要としているような考査 (test) を満たし、それと隣り合うものと有機的結合を成さねばならない。ある考査は實際上、各箇所において、後ろであれ前であれ、それと完全に隣接している箇所よりもかなり離れた部分の関連性を要求するだろう。[中略] 留意すべき点は、いかなる楽句や楽節においても、有機的形式の基本的な観念は、[中略] 各箇所での一連の継起の適切性と結びついているという事である (204)。

すなわち、全体が凝集性を持つためには、部分は単にばらばらなものではなく、各々の箇所においてふさわしいやり方で、他の部分と一貫性を持ってつながっていかなくてはならないというのである。この部分同士のつながりの程度というのは様々であり、最も厳密な結びつきから、「非常に緩い、時には2つの複雑で完全な楽節のほとんど偶然の連結」(204) に至るまで、様々に存在している。一つの楽曲は、その結びつきが異なる箇所が強まったり弱まったりするような一連の楽句や楽節から成っていると見えるだろう。なお、ガーニーが上で述べているつながりの適切性の「考査」とは、客観的な基準に基づくものではなく、「変更や省略に対する、耳の強く本能的な不快感によって試される」(206) 類のものであるという。つまりそれは、各々の聴き手がそのつながりに必然性を感じるか否かという主観的な問題として扱われている (207)。

3 形式における 'Ideal Motion'

以上のガーニーの形式観をふまえて、「Ideal Motion」と形式との関わりについて考察する。形式における全体と部分という観点から見ると、旋律形式すなわち 'Ideal Motion' は部分に相当する。なぜなら、彼が想定している旋律形式とは、無限に続く諸音ではなく、明白な終止やある程度の区切れによって、1つのまとまり (統一) として認識されるような旋律であり、大抵いくつかの旋律形式が、1つの楽曲全体の中に部分として組み込まれていると考えられるからである。これら旋律形式が相互に関係しながら、結合して楽節や楽章となり、有機的な全体を形成していくと考えられる。

一方、1つの旋律形式を成している個々の音もまた、旋律形式全体に対する部分となるはずである。ここで、ガーニーが部分というものに2種類の区別を設けている事を指摘しておきたい。すなわち、①それ自体が独立した形式として捉えられるような部分、そして、②それ自体では形を成さない (formless) 部分との間の区別である。彼によれば、①は、「十分有機的で、それだけを聴いたり思い浮かべたりする時でも美しい諸部分」(218) であり、②は、「より大きな、それと分かる (apprehensible) 形式あるいは形式の小部分 (bit of form) に融合されるまで、全く価値を持たないような、形づけられていない (unformed) 諸音や非常に小さな断片」(218) である。このように2種類の部分を区別した場合、旋律形式すなわち 'Ideal Motion' は、①の種類に該当する「部分」であり、その構成要素である1つ1つの「音単位」(note-units) (97) は②の種類に該当すると言えるだろう。

さらに、ガーニーの言説からは、①と②それぞれの場合における部分同士の相互関係性にも違いがある事が分かる。彼が随所で、自己完結した諸部分 (①種) 間の相互関係を「緩い」(lax) あるいは「並置」(juxtaposition) などと記述しているのに対し、形を成さない音単位としての部分 (②種) については、「諸音をその直接隣り合う音と結びつけている、非常に密接な (closest) 結合の感覚」(207) などと述べている事から、部分間の相互依存関係は、後者、すなわち②種の部分同士において最も強いと考えられる。この事から、先の「一連の継起の適切性」には、自己完結した部分同士のつながりの一貫性だけでなく、隣接する音同士の強い結びつきという要素が影響していると言える。この点をふまえて再度 'Ideal Motion' の 'motion' について考えてみると、'Ideal

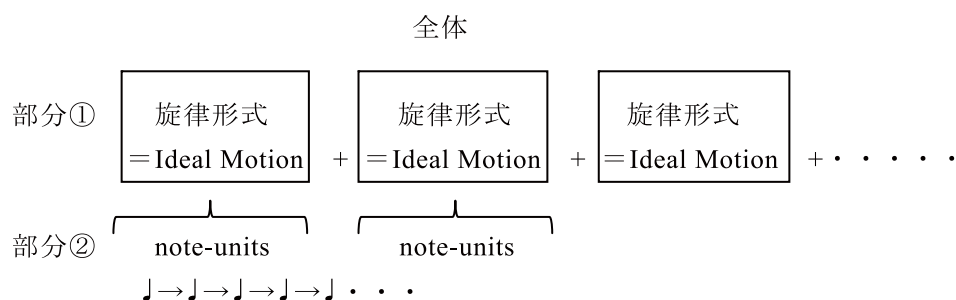
Motion' を成す音単位間の非常に密接な結びつきが、音から音への移行を一連の「動き」として感じさせる要因であると推定する事が可能と思われる。つまり、音から音への密接な関係によって、ばらばらな音単位が一続きのものとして、結果的に1つの「動き」のように感じられるという事である。

以上により、旋律形式 = 'Ideal Motion' = 部分として、'Ideal Motion' が形式の中に位置づけられる。また、上記の事からの論理的な帰結として、彼が音楽形式における部分の重要性を主張する根拠がここにある、と認める事ができる。

4 結論

ガーニーの 'Ideal Motion' とは、「動き」としての旋律形式であり、それはまた、大形式における「部分」であった。既に述べたように、彼が旋律形式において form = motion と考えていた事は明白であるが、音楽形式という視点から見た場合、より正確には、melodic form = 'Ideal Motion' \subset musical form と捉え直す事ができるだろう。彼の形式観を簡略に示すと、以下の図式のようなになる。

図 I ガーニーの形式観の略図



旋律が音楽の不可欠な要素であると主張するガーニーの音楽観において、'Ideal Motion' (旋律形式) が形式上も重要な役割を持つであろう事は容易に想像できるのだが、彼自身は、'Ideal Motion' と形式との関係を明白に述べてはいない。しかし、本論で行ったガーニー自身の諸言説の分析、すなわち、彼の 'Ideal Motion' についての言説と、形式における部分と全体についての言説の分析を通して、'Ideal Motion' が「旋律形式」として、そしてまた、音楽形式における構造的「部分」として、部分を全体に優先するものとして位置づける形式観を揚言するガーニーの音楽論において、最も基本的な重要性を持っているという事が明らかになった。

'Ideal Motion' —— 「理念的な動き」と訳しても良いかもしれない—— の概念については、依然として曖昧な点が残されている。レヴィンソンが、「ideal motion (原文ママ) は、聴かれるものとしての諸旋律形式の特性なのか、あるいは、そのような聴取に起因する心理的プロセスの特性なのか、定かではない」(LEVINSON *op.cit.*: 5; n.4) と指摘しているように、ガーニーにおいて、それは知覚の対象としての旋律形式を示すものであると同時に、各々の聴き手の内でその旋律形式が知覚される際に生じる心的なプロセスを意味するものとしても扱われている。レヴィンソンはこの点を、ガーニーの概念の曖昧さとして批判するのだが、しかし、そのような曖昧さ自体にこそ、ガーニーの音楽思考の前提、つまり、現実に鳴り響いている音楽と、聴き手の内で知覚されるその音楽とを区別せずに同一のものとして扱うという前提が顕われている、と解釈する事もまた可能であろう。

註

- 1 エパーソンはまた、*The Musical Symbol* (EPPERSON 1967) の一章において、ガーニーの音楽論を取り上げている。
- 2 ガーニーは音楽における「表現」と「印象」という2つの局面を区別し、「音楽的表現」(musical expression) と「音楽的印象」(musical impression) というものを措定している。

引用・参考文献

GURNEY, Edmund

1966 *The Power of Sound* (1880), New York / London: Basic Books, Inc.

CONE, Edward T.

1966 "The Power of *The Power of Sound*", *The Power of Sound*.

MYERS, Rollo

1972 "Edmund Gurney's '*The Power of Sound*'", *Music and Letters*, vol.53, Oxford : Oxford University Press.

GATENS, William

1982 "Fundamentals of musical criticism in the writings of Edmund Gurney and his contemporaries", *Music and Letters*, vol.63, Oxford : Oxford University Press.

BUDD, Malcolm

1985 *Music and the Emotions : The Philosophical Theories*, London / New York : Routledge.

EPPERSON, Gordon

1997 *The Mind of Edmund Gurney*, Cranbury, New Jersey: Associated University Presses.

LEVINSON, Jerrold

1997 *Music in the Moment*, New York : Cornell University Press.