

音楽を理解するという事について

酒 井 醇

或作曲家によって作られた或音楽作品が、そこに在る——それを或演奏家が演奏して私たちがきくのだ——と仮定しよう。仮定？ 何故かと言えば、これから、表記に関して考えてゆくためには、その〈仮定〉が必要だからである。考えを進めてゆくうちには、或いはそのこと自体——音楽が存在するという事を証明することすら容易なことではないのに気がつき、芸術作品というものの在り方やその把握の仕方に関して一層根深い疑問と対決しなければならないことになるであろう。従って、さしづめ出来ることは、この仮定から出発することである。しかも、日常、われわれの経験の範囲では、この仮定は、それほど気まぐれな、特別の仮定ではなくて、まずまず当り前の事実と見なされていることなのである。

(註) J.P. サルトル：想像力の問題 より

“(前略)……しかし、ここで、第7交響曲〈それ自身〉とは一体何であろうか。それは明らかに事物であり、すなわち、私の前にあり、抵抗感をもち、持続する何ものか、である。いうまでもなく、この事物が一つの総合的全一であり、個々の楽音によって存在するのではなくて、大きな主題をもった総体によって存在するものであることは、今更証明するまでのことでもあるまい。しかしこの〈事物〉とは現実的なものかそれとも非現実的なものであろうか。……(中略)……私がそれを把握するかぎり、交響曲は、そこ、その四壁にかこまれて、楽士たちの楽弓の尖端に存在しはしない。交響曲はまた、私が『これは定まったとある日にベートヴェンの心に芽生えた作品なのだ』と考えた場合のように、〈過去のもの〉でもない。それは全然現実界の外にある。交響曲は独自の時間を有しており、それはつまり、それが内的時間を所有しているということで、その時間たるやアレグロの最初の楽音から始まって、終曲の最後の楽音まで流れるものであるが、しかしこの時間は、それがその後を承け且つアレグロのはじまる〈前〉にも存在するであろうようなもう一つの別の時間につづくものでもないし、また、終曲の〈後〉に来るであろう時間によって継がれるものでもない。第7交響曲は全く時間(日常的・現実的時間の意……筆者)の内には存在しない。したがってそれは完全に現実界を脱している。交響曲はそのもの自身としてあたえられはするが、しかしそれは不在のものとして私の手の届かぬところにあるものとしてあたえられている。……(後略)”

(平井啓之訳：想像力の問題 人文書院 サルトル全集(15) p. 367~371)

そこで、差し当り上記の仮定に立って卑近なところから出発しよう。〈音楽を理解する〉とは一体どのような事を意味するのであろうか。このことに関しては、日常いろいろな言い方がなされる。あの人は音楽が解る、この音楽は理解出来るがあの音楽はよく解らない、音楽の理解の度が深い・浅い、彼は音楽が解っているつもりだがあれは一人合点だ、作曲者の意図は解らなくもないが表現が不十分だ、音楽史の素養が音楽の理解に役立つ、経験をつむうちにだ

んだん音楽が解るようになる、彼は実に解り易く演奏してくれた、曲目解説が音楽の理解に役立つ・役立たない、音楽は国境をこえて万人に理解される、等々といった具合である。

ところで、〈理解する〉ということは、人間の或種の心の働きである。そして、この働きは、〈何か或るもの〉を理解することであるから、何等の対象も意識しない、単なる気分・感情というようなものではなく、何等かの対象に対する意識活動・心意の働きであることはいうまでもない。従って、〈理解する〉という心の働きについて考えるためには、当然、何を、という対象の側の事情を明らかにすることと、心意が対象に対していかように働くか、心をいかに働かせるかという、意識活動の側について、その作用的側面について明らかにすることと、この両方を並行的・関連的に考察することが必要である。というのは、この両方は、互いに他を予想して、というか一は他に依存して始めて成立つものとして、相即不離の関係にあるからである。この、相即不離という関係は、美や芸術の世界において、とりわけ深いものであることにもまた留意しなければならない。この世界の、人生や自然のあらゆる事象もまた、人間の感覚や意識活動によって捉えられ知られるものであるから、その限りにおいては、如上の、対象的側面と作用的側面との関係において成り立つのであるが、同時に、自然界の諸現象や化学変化のようなものは、それを知覚したり認識したりする人間の感覚や心の働きに係わりなく存在し現象する事実としても認められている。その、いわば既存の（客観的・実在的な）事実や事象を、分析したり総合したりして或法則性の上に照し出すことが、自然科学の一つの典型的な態度であろう。之に反して、種々の芸術作品は、対象たるそれ自身が、制作者の自由な創造活動の産物であって、その感性的形式を築き上げるもとになった作者の意識活動が、この対象（作品）の実質上重要な要素をなしていると同時に、理解者、つまり対象を把えようとする意識活動の側にもこれが重大な関係を持つと考えられる。

(註)

(註) 芸術の享受作用が一種の追創造或いは追体験だと屢々考えられる理由もここにあるが、又逆に、現象学派の美学、例えば M. Geiger の言うように、追創造説を誤った理論とする説もある。しかし、この場合一対象の所謂現象的側面を重視する立場でも、決して、対象を素朴に自然科学的・客観的な実在相として捉えてゆこうとするのではない。ドイツ観念論の美学が辿った〈上からの美学〉でもなく、又実証的・経験主義的な〈下からの美学〉でもない、その真中に介在する方法によって、“事実の本質への現象学的沈潜（本質直観 Wesensintuition）の道程に於いて”見出そうとするのである。（Moritz Geiger: Phänomenologische Ästhetik, in: Zugänge zur Ästhetik）

何れにしても、美的対象（或いは芸術作品）が他の一般事象と如何に構造・性格を異にするものか、又それを把握する心の働きが、人間の精神諸活動のうちで如何に独自のものであるか、或いはこの両側面の関連は如何なるものであるか、という問題をめぐるさまじまの探究こそ、美や芸術に関心をもつものにとって18世紀以来あげての課題であり、独立の学としての近代美学成立の基盤でもあった。それは又、考察の方法や用語の難易はともかく、美学・芸術学の恒久的な中心問題であろう。

音楽を理解することについて

ところで、私は予定の考察を、一挙に早急に先へ進めすぎたようである。もう一度、問題を素朴な出発点へもどそう。〈音楽を理解する〉ということは一体どのようなことであるのか。

上述のような、音楽の対象としての側面と、それに対する受容の意識作用の側面とのうち、まずここでは後の方に重心をおいて考えを進めてみよう。そのためにも、はじめに立てた仮定が役割を果すことになる。

〈理解する〉とは、“事理を解きわける”，“会得する……意味をさとる”（広辞苑）ということ、少くとも、単に知覚することとは異なるし、又認知することとも違う。コーヒーをいきなり飲んで熱つがったり、戸外へ出て雨が降っていることを知ったり、掲示を見て何某教授の休講を知ったりすることを〈理解する〉とは言わない。この相異は、しかし単に自明のこととして片付けるわけにはゆかない。問題はすでに始まっている。これらの例と、音楽を理解することとは、何故、そしてどのように違うのであろうか。第1、第2の例が感覚にもとづく、或いは過去の経験や習慣にもとづく一つの体験として成立する点では、音楽の事象を形づくっている音の形態や流れをききとる体験と大差はない。又第3例が、一つの表示(記号)によって或事柄をあらわしていることを知るという点でも、音楽で、音のしくみが表わそうとしている或意味をさとる(会得する)ことと共通している。にも拘わらずわれわれが、音楽的体験や音楽の理解ということ、それらから区別しようとするのは何故だろうか。それは、まず、上の例が、単なる感覚的・経験的な反応乃至それに基づく認知にすぎないか、或いは単なる他目的表示(一種の信号)の内容の認識をするだけであるのに比べて、音楽が、それ以上の或るもの(意味や含蓄)をそれ自身のためにもっていて、正にそのものを会得することをもって〈音楽の理解〉の本義と心得ているからである。前者は、その経験者にとって、それだけで満足出来るような意味や内容に充たされてはいない。それらの経験や認知は、単にそれだけに留まっていて、それ以外に何等生命感に充ち溢れた実質のようなものを持たない、と言ってもよからう。

(註) これらのことからしても、音楽(芸術)を理解すること、単に、一元的に、体験という立場や、認識という立場にのみ置き換えて考えることの難点が了解されるはずである。

併し、ひるがえって考えてみると、われわれの周囲で屢々〈音楽の理解〉ということが、極めて多義に、又あいまいに使われていることに気がつくであろう。先にあげた様々の言い方にしてもそうだが、又音楽を愛好しているということが既に、いろいろな仕方(何等かの意味で)音楽を理解しているということを暗黙の裡に含んでいるし、学校教育における音楽教科は、音楽の理解(総合的な意味での)をより深めることを当然重要目的としているであろう。^(註)

(註) 例えば文部省の〈中学校学習指導要領〉によれば、〈音楽の理解〉という概念はさほど積極的には表示されていないけれども、特定の事項に対する〈知的理解〉を意味する箇所を除けば、大体〈鑑賞〉に類した意味乃至〈表現〉との関連において意識され使われていると見なすことが出来る。(中学校学習指導要領 昭和33年度版(現行))参照)

音楽を理解するという事について

音楽の〈解釈〉といわれる言葉も、理解の一種か同義語のように扱われることが多いし、〈楽曲分析〉は音楽作品理解のための有力な手段と見なされている。演奏家は自らレパトリーを充分会得していなくては、聴衆にその作品を理解させることはおぼつかないし、一般に演奏技術の習得は音楽理解に強力に役立つと信じられている向きがある。舞曲や行進曲や、単純な歌謡曲などは容易に理解出来るが、構成の大きく複雑な音楽は理解が難かしく、相応の素養をもたねば充分理解出来ないという観念も、世間にかなりゆき互っているであろう。調性の音楽は理解し易いが、無調や十二音の音楽は解りにくいと考えている人も多い。音楽をきいて何らかのイメージ——多くの場合具体的な連想や説明可能な事象——を懐くことを、理解と考えている人もあれば、それと全く逆の考え方の人もいる。演奏会をきいて、自らは豊かな感動に充たされながら、友人の弁舌さわやかな批評に圧倒されて自分の理解を疑いがい自信を失う人もある。前衛音楽の数々の試みを、一切不可解として簡単に斥けてしまう人は実に多い。音楽理論的理解、歴史的理解、文学的・詩的理解、リズム感覚的理解（ビート族、ツイスト族などはさしずめこの種であろうか）、〈病的理解〉（ハンスリックのいわゆる „音楽の美的享受と病的享受”）、感傷派、ムード派、等々。

以上でもわかるように、〈音楽を理解する〉ということは、実に様々の種類でもって人々に考えられ、感じ・使われている。

併し、果して、音楽は、どのように理解されてもかまわないものであろうか。音楽理解の概念を拡大して、音楽の把え方、味わい方と同義に解するならば（これは先に述べた観点からしても、同意が得られると思うが）、音楽は……音楽一般の音楽観における意味でなく、はじめに前提したような、或演奏された或音楽作品という意味で……音楽は、どのように味わわれようと、どんな把え方をされようと、かまわないのであろうか。裏返して言えば、作家は、自分の作品が、どんな受け取り方をされようが、全くきき手の自由な態度にゆだねて、それを投げ出しているのであろうか。断じてそうではないはずである。同時代の人々や後世の人々から、たまたま、或いは不幸にして何か特殊な目的のために利用されたり、或偏つたきき方をされたりする場合はさておき、本来は、作曲家は、自作を、このように把え・味わってほしいと考える（感じる）ところのものを、技術を駆使し、音の形式を通してきき手に訴えるのである。ここで私は、音の形式は単なる手段にすぎないと考える〈内容主義〉に即して言っているのではない。作曲家の創造活動即ち芸術意志の形態化されたもの——作品は、彼の〈主張〉に他ならない、という当り前のことを言っているにすぎない。主張は、主張通りに、明確に受け取られねばならない。どうでもいいように、すき勝手に解せられてはならない。そうでなければ、主張はその意味（存在理由）を失って、ちっとも主張ではなくなるであろう。彼の主張に同感するか、反撥を感じるかは、その後の問題である。

（註）かかる主張（芸術的表現）の背後に、芸術家の‘そのように言わねばならない’よりどころ（核心）

音楽を理解することについて

を、〈美的理念〉の概念をもって示そうとしたのが、カント以来のドイツ観念論の美学者達であった、と解することも出来よう。勿論、この〈主張〉は、音楽（芸術）の場合、その（感性的）形式を越えたところに在るのでなく、形式の内に、形式と共に、或いは形式に於て、在る一示されるのであって、それの、形式との関係を見とどける仕方が、各種の美学的立場を区別することになるのだが。

従って、音楽の理解は、たとい、世間一般には、いろいろな理解の仕方があるかのように見えても、実は、理論的には、一つでなければならぬはずである。先にあげた理解の様々のタイプも、対等に、己れの絶対的正当さを主張出来るものではなくて、夫々局面的な、〈唯一の全き理解〉をたすけるための、大なり小なり〈部分理解〉にすぎない。そして、それらの中には、真の〈理解〉のために有意義なものもあれば、無益なものも、或いはむしろ有害なものさえあるであろう。

それでは、この、真実の理解、唯一の理解の仕方とは一体、どのようなものであるか。そして、様々に言われる理解のうち、何が有意義であり、何が無益であるか。此の問いに対して、今のところ、私は、充分の答えをさし出すことを差控える。唯、音楽の真の理解とは、われわれの内にある音の意識（単なる習得された音感覚のみに留まらない総体的な）を含めた、生の創造的・新生の自覚のいとなみが、与えられた対象を核として共振的に働く、或全的・総合的な体験である、とのみ言っておこう。そして、とりあえず、〈真の理解は唯一つである〉という命題から出発しうる次の問題、音楽の理解には、深淺・広狭さまざまな段階があるかどうか、つまり理解の度合いについて考えてみよう。

（註） この〈唯一つである〉ということは、決して、いわゆる内容主義的な見地から考えた、或特定の観念的意味内容とか、制作に当って発想されたイメージや取り扱いの題材というような類いの〈唯一のもの〉であることを意味しているのではない。又、究極的には作曲者の創造活動に参与したあらゆる体験（例えば作曲の動機とか作曲当時のいろいろな生活経験も含めて）の総和に合致することを目指すような類のものだと言うのでもない。その点から言えば、むしろ、〈真の理解には、（或る種の）唯一の、人々に共通した在り方があるのみだ〉と言ひ表わした方がよいかもしれない。

この問題、音楽理解の諸段階、把握の深淺・広狭の度合いの問題は、先に、解決を保留した二つの問いの第2のものとも、又前にあげたような、普通に考えられているさまざまな理解の種類とも関係がある。それらについて、いくつかの事例をとりあげながら、反省的に考えてみよう。

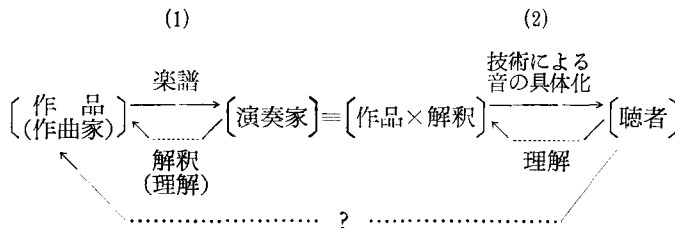
まず、音楽の理解に、広さや深さの度合いがあることは、常識的に考えても、われわれ自身の経験にてらしても否定出来ないであろう。或音楽に対して、4才の幼児と中学生と経験豊かな成人とがそれぞれちがった理解の巾・捉え方の深さをもつことは、一般に認めねばなるまい。けれども、このことは直ちに、その曲に接した回数とか或いは音楽一般の経験の量の多い少いが理解の度合いに比例する（関係がある）ということの意味することにはならない。一般に

音楽の専門家は、単なる音楽愛好者（非専門家）より音楽の理解力が豊かだと考えられている向きがある。果してそうであろうか。この場合、音楽の専門・非専門の意味が大いに問題で

音楽を理解することについて

あるけれども、一応今日の普通の意味で、職業としての作曲家・演奏家を専門家と考えておこう。その専門家のうちにもおのづから優れたものと凡庸なもの、深い理解者とそうでないものがあるはずだが、その相異は別として、専門家—非専門家の中に、音楽理解の深淺・広狭の別が、現状においてははっきり見とどけられるとは思えない。(専門家が—特に今の場合演奏家の立場が解り易いのだが—真に専門家の名に値いすべく、あらゆる手段、努力を傾注して、自らも理解を深め、又一般の真の音楽理解に寄与するために精進すること、そのような、専門家として在るべき音楽理解の意味もまた、この際別問題としておこう。)

このことは、又、音楽家が自作品或いは自分のレパトリーに対して、最終的な責任をもつと同時に、最高の権限乃至指導性をもつことの保証として最深の理解をもつ、という一般の〈信仰〉が根拠のないものであるのと事情を同じくしている。きき手は、音楽を理解するのに、必要であっても自分では出来ない手づき(演奏による音の現実化)を果してくれる演奏家に、その点では感謝しなければならないにしても、そのために、作品にちかふれ、作品そのものを自己のうちに純粋な形で体験することを断念して、ひたすら、演奏家の作品理解に追随しなければならないのだろうか。在来普通の意味での音楽について、作曲家—作品—演奏家—聴者の相互関連や、これら諸活動の統一原理に関する考察は、別の機会にゆづることにして、さしづめ当面の問題のみに関して考えてみよう。



きき手の理解は、演奏家の活動に全面的に依存するのみであるか。そして、かれをつらぬいて作品そのものに直接する道を一切断たれているのかどうか。……この点に、実は演奏という行為の宿命的二重性格(作曲家とは別の個人としての、独自性の自覚に生きることと、自我を否定・透明化して作品(作曲家)そのものに没入・化身するはたらきとの二元構造)から来る難問題もあるのだが、立場を再びきき手の側に戻して考えよう。例えば、モーツァルトの同じソナタを、ギーゼキングとコルトーでできく場合、ベートーヴェンの或るシンフォニーをフルトヴェングラーとトスカニーニでできく場合、われわれはたしかに夫々違った味わいをうけるけれども、だからといって、それらは、理解し把える対象として全く独立した別々のものではない。演奏家が異っても、同一の作品を理解し味わうはたらきを営んでいるわけである。つまりきき手は、演奏家の音をきくと同時に、それをこえ、貫通して、作品自体に接し、それを理解する立場を与えられているのである。そうでないとすれば、われわれにとって、単なるベートーヴェンも単なるモーツァルトもなく、唯在るのはベートーヴェン=フルトヴェングラー、ベートー

音楽を理解すること について

ーヴェン＝トスカニーニであり、モーツァルト＝ギーゼキング、モーツァルト＝コルトー等々でしかないことになる。しかるに、われわれは確かに、ベートーヴェンをきき、モーツァルトを把握し得たと感じる。経験を重ね理解の度を深めるに従って、ますます作品に対する自分のイメージを確かに懐くようになっていたり、まずい演奏や自分自身の理解と喰いちがった演奏に不満を感じたり、或いは逆にまずい演奏をきき乍らでも自分で補って、結構作品そのものを味わい豊かにききとるようになっていたりする。そこで、話しを元にもどすならば、以上のことからして、専門の演奏家が、(そのうちにも、おのずから理解の深淺はあるのだが)おしなべて非専門家よりも音楽理解の巾や深さにおいて優っている、ということは確かな根拠をもたないこととなるであろう。専門家一非専門家の中間段階も含めていえば、いわゆる演奏経験の有無や、その単なる多少や、外面的・技巧的な巧拙は、音楽の理解の度合いに対して、何等必然的な関係をもつものではなく、又、唯一・至上の手段でもない、と言わねばなるまい。^(註)

(註) しかし、誤解なきように重ねて注意しておこう。真の演奏とは、そこにおいて自己自身の音楽理解を深め、又その結果到達する高い次元の会得をもって、自らは作品の具体化をなし得ないきき手の、高次の音楽理解に寄与することを目指して修業さるべきものである。従って、演奏が、音楽理解にとって所詮無縁のものである、などと言うのでは毛頭ない。演奏家の最高の榮譽は、演奏行為の極致において全く透明になること一作品の全き生命に同化すること……真にオリジナルなもの(個性的演奏)を發揮し得たそのことすらも、その作品の生命(本質)に他ならぬものとして包みこまれて作品そのものを顕現すること、を、果し得た瞬間に、この上なく光り輝やくのではあるまいか。

音楽理論的理解や音楽史的その他の音楽学的理解などについても同様のことが言えるはずである。理論の習熟や、音楽学的探究は、おのずから独自の目的をもっていることは言うまでもないが、いま私が問題にしている意味での音楽理解ということについて、それらは、必ずしも直接の関係をもつものではない。音楽の文化という総体について、その歴史的発展・関連を把握したり、音楽の人間における意義や教育上の効果を考察したり、今ここで〈理解〉ということの真相について考えてみようとしていることそれ自体と、音楽をきいてそれを理解するという営みとは別問題である。音楽理論に通暁して、ソナタ形式やフーガの主題処理にくわしくなればなるだけ、音楽作品の味わい方が深くなるだろうか。楽式論的・和声法的・対位法的なアナリーゼの素養がなくては音楽の深い理解はかなわぬものなのだろうか。そうではあるまい。もしそうなら、音楽を味わう楽しみなどは、ごく一部の〈有識者〉に限られてしまうし、まして〈初演〉に対する熱狂などというものは不可解な現象とでも言う他ないであろう。音楽のきき手にとって、アレグロは(ラルゴでさえ)アナリーゼの知的操作とは別のところに在る。このこともまた、わざわざこう言えばいかにも当然のように見えて、その実、根強い固定観念をなしている傾向がある。音楽を、ききつつ把え味わってゆく刻々の体験の流れは、決して、音楽理論的・音楽学的な認識を伴って進行するものではない。ということは、そのような認識能力が、音楽を(音楽一般の在るべき姿やその理論的構造をではない)、個々の音楽作品を正し

音楽を理解することについて

く深く把握する（ききとる）ために、有力乃至必須の前提となるものではない、ということである。

(註) 私は、徒らに、音楽の理解への音楽理論的・音楽学的認識の無為を難じて、単に享受の立場のみを弁護しようとするのではないことは了解願えると思う。

この点についても、芸術が直観によって把握されるものであるということ、従って又、音楽（芸術）における直観のはたらき、という、伝統的に言いならわされてきた概念の含蓄について、改めて想いをいたさねばならない必要を感じるのである。

直観とは、つまり対象を概念による媒介なしに直接的に把握する作用であるが、これは、いわゆる〈勘がはたらく〉という状態に見られるように、日常生活でも経験されることである。しかし、特に、芸術においてそれは最も根本的なはたらきであって、この直観作用の意味をめぐって様々な美学・芸術学上の理論が追究され、種々の立場を生み出してきた。けれども、つきつめてゆけば、(美的)直観によって得られる〈美的体験〉の構造に於いては、直観の作用と感動(感情作用)とは相即的なものとして考えられ、更に“「美意識」の活動形式としての「生産性」と「受容性」との両者の関係もまた帰一すべきもの”，という考察が開けてくるであろう。(大西克礼：美学…第1篇 美的体験の構造 参照)。

それはともかくとして、先の、直観作用が概念を介せず直接的に対象を把握するということは、今の場合、次のように考えられるであろう。音楽は概念によって(則って)理解されるのではないが(この方は問題もなからう)、又、その構造や様式に対する理論的・歴史的等の認識をまつことなしに直接把握されるものであると。モーツァルトやベートーヴェンの創造的直観の成果は、それらの認識に裏づけられてではなく直接に、われわれの直観的受容のうちに感動的な体験を成立させるのである。“概念的理解に対する直観的理解の形式は表現作用の理解において之を明にし得ると思う。我々の感情の内容は概念的思惟の反省の立場を通らないで、直に表現運動に於て現れる、我々はまた他人の感情の内容を表現作用を通して直に理解するのである。表現作用に於て我々の精神作用は反省の対象界を通らないで即ち反省せられないで、直に結合するのである。表現作用の理解に於ては、物は単なる物ではなくして、精神的内容の表現として理解せられる。物といふ如き我に異様なものは消え失せて、すべてが精神的に溶解せられ、物は精神的なるものの創造として内から直に我と結合するのである”。(西田幾多郎：芸術と道徳 p.121)。そして、“芸術的直観の立場というのは我々が芸術的創造作用の立場の上に立つことである、即ち広義に於ての行為の立場の上に立つことである、知識の立場を超越するといふことは動的となることである”(上掲書 p.114)。ここに、直観という精神のはたらきの性格がよく言い表わされていると思う。そして、音楽の理解・把握ということもまた、そのような意味における直観に他ならないと言わねばなるまい。

以上のような観点を含めて考えるならば近来の音楽学の動向、特にそのうちの大勢を占める

音楽を理解することについて

歴史的・歴史主義的立場が、その計り知れない成果にもかかわらず、なお一つの盲点といういか、等閑に附しているところのものを、その故に一つの弱点として、指摘せずにはおられないのである。音楽作品を、そして又諸作品の歴史を、客観的な事象として、冷静に観察することは、種々の理由からして確かに必要事ではあるけれども、もう一步その奥へ立ち入って、そのような作品を生み出し、且つ産出されたものを血の通ったものとして受けとめるわれわれ人間の、そして歴史（歴史の軌跡ではない）の、生命的源泉をつきとめることが必要である。音楽の研究に於いて、スピードをもった音の流れに應じて、刻々に変化してゆく、音楽と共振する我々の体験そのものが、もっと問題にされねばならない。“我々の自己を単に歴史的存在と見るならば真に自由なる人間の意義は失はれなければならない。単なる歴史の人間学は真の人間学とは云はれない、真の人間学は外的人間 homo exterior の人間学ではなくして、内的人間 homo interior の人間学でなければならない。自然といふも人間によって見られたものであり、我々は歴史に於てあると共に歴史を作るものとするならば、真に「有るもの」は人間といふものでなければならない、最も深い意味に於て「有るもの」は内的人間といふ如きものでなければならない。哲学の問題も此に発し此に終ると云ふことが出来る、哲学は人間学といふことができるであろう”。（西田幾多郎：統思索と体験 第2章<人間学>参照）。これと同じ意味に於いて、私は音楽への考察を、〈人間学としての芸術学〉として進めたいと思う。むしろ、その立場に於いて、真に音楽はその本質を照し出され得るものである、と言いたい。

表記の問題、音楽の理解ということへの考察は、遂に未だ何等の積極的な解決を得られないままであるが、唯、音楽に対する誰もが、この〈理解する〉という立場におかれていること、そして芸術としての音楽は（好まれると好まれざるに拘らず）例外なく〈真実の理解〉を期待しているということ、これらにかんがみて、音楽を理解するとは？ の疑問に対して若干の考察を傾けてみたのである。ありふれたことを唯徒らに難しそうに思いめぐらしてみるのが本意ではない。むしろ、この常識的な事柄が、ほり下げてみれば如何に不確かな意味や状況におかれているかということ、併し又、常識の世界は、多くの虚偽や空しきと同時に、多くの真実をも含んでいて、ただそれらが混然となって互にその本性を掩い合っていること、に思い到るのである。唯、音楽の理解という事柄を明かにしてゆくためには、あくまで、始めにふれたように、何を理解するかという、その対象について、但し決してそれを単なる事象としてでなく、理解という精神作用の対象としての性格において、関連的に見出してゆくことが肝要である。

本稿を終るに当り、アーロン・コーブランドの才気にみちた著述（塚谷晃弘訳：音楽とイマジネーション）より、次の一節をもって一応の締めくくりにしよう。

“さてどうやら私の根本的な疑問の一つ、「鑑賞家は何を理解したか」という疑問に答えるべき時がきたらしい。もし何かを理解したとすれば、それはどんなものであるにせよ、作曲家が

音楽を理解すること について

伝えようと試みたものであるに違いない。あなた方は没頭していましたか？ あなた方はずっと注意を向けていましたか？ 実はこれがその答えなのだ。なぜなら、あなた方が耳を傾けて聴いたものこそ、作曲家の人となりの核心を表現した音響の原型であり、その原型はまた、その核心の形姿を、特に問題となっている作品に反映しているのであるから、作曲家が体得しているすべてのものの一部分が、作曲家の一つ一つの作品の中にふくまれている。ところが彼が伝えたつもりになっているのは、彼の人となりの核心なのである。”

(本学助教授—音楽美学)