

宗教音楽と美意識

張 源 祥

(一)

美意識は常に対象意識である。自然と諸々の芸術を含めてのいわゆる対象界が、美的態度をとる自我との間に架橋された関係において美意識は成立する。この場合、自我の態度の如何によって、同じ対象でも、或は理論的対象たることもできるし、実践の対象にもなり得るのであるが、自我がその態度を美的態度に限定する限りにおいて、この美的自我との関連においては、対象は美的対象として現われるほかはない。

では、自我が美的態度をとるとは如何なることであろうか。それは第一に理論的態度を取ることではない。対象の構造を把握しようとして努力するのは認識であるが、この場合論理や数理を媒介にしている。従って自我と対象の關係は間接的であり、論理や数理の網の目にかからない余剰は捨象される。自我と対象の關係はそれだけ抽象化される。第二に、美的態度は実践的態度と異なる。道德的見地において、或る対象と自我の關係が求められることは、それが如何に倫理的に崇高な段階のものであっても畢竟するところその対象に向って意欲することに外ならない。そして対象は、たとえ究極的には最高善に朝宗するとしても、常に目的に対する手段として取扱われる。さきの理論的な

場合と同様に、実践的な場合においてもまた、倫理的法則という概念を媒介にする間接性を有し、それだけに捨象されるものがあり、従つて自我と対象が疏遠になるのを免れない。動機よりも結果を考慮する、政治的・経済的等の實際的態度の性格についても自ら推察されることと思う。

さて、美的態度はどうであらうか。すでに述べたように、それは対象の構造を知るのでもなければ、対象をどうしようとするのでもない。また論理や倫理の概念を通じ、それだけ抽象化が行われるのでもない。自我と対象の關係は直接的であり、親密である。云わば自我を対象に投入し、対象が自我に浸透する。両者の接触が触発するものは感覚であり、感情である。そして感覚の方は感官による客観的な表象と解されているが故により客観的であり、感情の方は單に主観的なもので、絶対に対象の表象を構成し得ないものである。そして両者はともに直接的なものであるが故に直感と名づけられる。直感されるもの (Aisthetikos) についての学的究明がやがて美学 (Aesthetik) なのである。

以上において私は極めて粗略ながら美意識の領域と理論意識や実践意識のそれとを區別して見たのであるが、かくして取り出された直感の領域においても、なお俄かにその全部が美意識に属するとするわけに行かない部分がある。端的に云うならば、直感的領域にはなお快適なもの (das Angenehme) がその一部に存し、美的なもの (das Aesthetische) とは異質なものであるが故に、これら二つのものの間に区劃の一線を引くことによってのみ真に美意識の領域が純粹に取り出されることになる。

上記の快適なものと美的なものが別種のものであることの解明について憶い起されるのは、カントの判断力批判の一節である。⁽¹⁾ その要旨は、快適な対象についての判断は、判断者個人にだけ妥当するものだということに甘んじるものである。このことは味覚のみならず、視覚や聴覚に関しても同様である。或る人には革色が物柔かで愛らしく見

えるが、他の人にはそれが生氣なく色褪せて見えるかも知れない。一人は管樂器の音を愛するが、他の人は弦樂器の音色を好むかも知れない。このような嗜好の差異を、あたかも論理上対立しているものの如く争うことは愚かなことであることをわれわれは知っている。かくて快適なものについては「各人は各人に固有な（感官の）趣味をもつ」という原則が妥当する。

ところが美しいものの場合には、事情が全く違う。例えば建築・衣服・音楽・詩のようなものを前にして、それらが私にとつて美しいと称するならば、それは滑稽である。何故なればその対象が単に彼だけを満足させるのならば、美しいというべきではないのだから。あるものが美しいというときには、単に自己に關してのみそう判断しているのではなく、またかつて何回か他人も自己と同一の判断をしたことがあるという経験に基くのではなく、いづれの他人に對しても普遍妥当性を要求するのである。固より快適なものについても多数人の間に一致が見出される判定がありはするが、これは經驗的規則に基く限りにおける社交性に関わりをもつ判断であつて、かかる規則は、美しいものに關する趣味判断が取扱い、若しくは要求するところの普遍的規則ではないのであつて、明快に美的なものの領域と快適なもの領域が區別されている。

以上の所説によつて明かなように、美意識は個人の特殊な傾向性から解放され、自由に虚心坦懷に純粹に対象の形姿を觀照する意識である。そしてこのような意識の主体たる美的自我が対象を觀照し、対象について判断する能力が趣味 (der Geschmack) と呼ばれる。それは個人の特殊な傾向性や関心に制約されない自由な判断であるが故に私的な偶然性の支配を免れ、公的な普遍性を有することが保証される。但し美の対象は前述の理論や道德の場合のように概念に律せられた抽象的なものではなく、美的対象としての自然或は美的に創造された芸術作品というような生命的・具体的対象であるから千遍一律に行かない性質をもっている。この点で美の普遍性の特色が考えられるわけである。

すなわち、論理や倫理という如き客観的共通の尺度をもたない美においては、これらに代る標準は、具体的な作品や成果が、その範例的 (exemplarisch) なものとして、これを与えるのであって、すぐれた範例は、純粋な美意識からは普遍的な投票が得られるべきであるということが要求されるのである。

(二)

ここでは自然美は暫く措き、芸術美の中でも音楽美についての考察が当面の課題なのである。絵画・彫刻の如き空間の中に形成される純然たる視覚芸術に対して、時間の中に形成される諸々の芸術がある。しかし時間芸術のすべてがそのまま音楽ではない。默劇や舞踊は空間と時間の重なり合いの上に展開する美をもつが、その時間性を抽出したとして、これを音楽的と称し得ても、音楽とは云えないであろう。詩を朗読する時の効果は、より多く音楽に接近するが未だ音楽ではない。この場合においては時間形式のみならず、聴覚的内包量をも得ているのであるから、すでに音楽とは至近の距離にあるが、詩は飽くまで言語の芸術であり、言語は聴覚性をもつこと勿論であるが、その上に意味を内包しており、詩の観照はこの意味性に係わるのに対し、音楽の場合には固より聴覚性を主要素とするが、言語の有するような知解の意味には関係がないからである。音楽において見出される意味はむしろ味解的な意味、換言すれば美的意味であると云えよう。これを前段で解明に努めた美意識と関連せしめて云えば、音楽においては、音を媒材とし、聴覚を通じて、自我の美意識が時間形式の中に展開するものであると云って差支えなからう。

以上において美意識の固有な領域を求め、美的対象として音楽がその位置を占める場合の様相に及んだのであるが、音楽が特に宗教音楽である場合に美意識との関係はどうなるかについての考察に移らう。

(三)

音楽もすべての他の芸術と同様、古代においては宗教的母胎に根ざしており、殊に歐洲では中世を通じ、教会の「美しき婢」として奉仕して来たのであり、自由芸術として自立したのはアルス・ノヴァの時期即ちルネッサンス以後のことである。⁽⁸⁾しかし、如何に原初的な段階の音楽であっても、それが芸術である以上何らか美意識の萌芽がそこに見出されることは当然であり、中世ローマ教会に育くまれて燦然たる光輝をもつ莊嚴瑰麗な音楽に発展した際の如きはそれが最も高度に発展したものである。その後宗教改革によって、特別の教会音楽家ならぬ一般信徒会衆でも唱える単純な音楽になつても、それはそれとしての簡素な美しさをもっている。

さて一般に宗教音楽は宗教に奉仕する音楽ということがその本来の意義なのであるから、第一の規定者が宗教であることは勿論である。宗教のもつ教義・典礼・制度・經典が、音楽に規定を与え、美意識はそれらの要請に基いて聖なるものを莊嚴(しょうこん)する役割をもつものといふことができる。固より宗教といつても実際には或る一つの歴史的特定の宗教として、一定の民族・国土・社会に交渉し、その特性を有する側面があり、またその内部において教派と時代と地域による特色を有するのであるから、それらがそれぞれの宗教音楽に異彩を賦与することは自然である。しかし、いずれにしても宗教上の最も重要な諸觀念たる神・救世主・愛・慈悲・恵・罪惡・解脱・救済・法悦等の觀念が規定者となつて宗教音楽が作られていることに變りはない。ここに一つの具体的な例を、ベートーヴェンの諸歌曲のテキスト中の中心の主題となつている言葉から取り出して見ると、神・祈り・愛・死・自然・力・摂理・運命・苦惱・諦念・希望・勇氣・憧憬などがその主なものであつて、そこに彼の性格や信仰が濃厚に出ていることが注意される。そしてベートーヴェンの中にある信仰者が音楽家としての彼を促し、例えば、ゲレルト(Ch. F. Gelert,

1715～69)の詩「祈り」に作曲した時には「莊重にそして敬虔に」という発想記号を用い、「自然における神の栄光」並に「神の力と摂理」に曲を附けてはそれぞれ「莊嚴にそして崇高に」「力と火をもって」と記し、「懺悔の歌」については、全曲のテンポを二部に分ち、第一部では稍緩徐に、懺悔を了って、軽く晴れやかな気持ちの第二部では、余り速過ぎぬ急速のテンポを指定しているのは、音楽的美的表現を宗教的觀念が規定している關係を示す好適の実例である。

右の例の中に「莊嚴にそして崇高に」という発想が設定されていることは第一に注意を要することである。私はこの小論において美意識の面から宗教音楽を見て来たのであるが、宗教音楽が一般に、いわゆる美的範疇 (die ästhetische Kategorien — 美的感情の根本類型) としての崇高美 (Erhabenheit) を帶有していることに注目したのである。人間の通常 の精神能力の範圍に包摂される限りの対象に関する美意識においては美は優美が感得されるが、その限界を越えて、数学的に或は力学的に巨大なものは、直觀的・美的に崇高美として觀照される。宗教が何らかの超越者への交渉を欠くべからざる要素となす限り、人間を限界とする美意識の輪郭は破綻を來し、有限を超えて無限を指向することになる。それが崇高美なのである。⁽⁸⁾

次に注意を要する点の第二は宗教音楽がほとんど言葉をとっていること、すなわち声樂であることである。音楽がもと宗教音楽を母胎とし生れて来たことから宗教的觀念を表白する言語との結合は自然な現象であるが、両者の結びつきは、もともと本質に根ざすものと考えられる。すなわち純粹に音の芸術としての音楽は前にも述べたように直感的なものである。少くとも美意識の立場にある限り直接に無媒介的に受けとられるもの以外のものを包蔵することはできない。然るに宗教はさきに挙示したような神・愛・罪・救済その他の觀念の表現を要求する。そしてこれらの觀念を明白に表現するためにはどうしても言語を借りなければならぬ。言語が感動的に語られる時、抑揚や律動を具

え、朗誦されることはすでに音楽化することを意味するが、更に語ることから唱うことへの発展は旋律化することであり、幾種かの高低の声部を同時に結合することから和声意識が展開を見た経過に徴しても、元来宗教音楽が声楽本位であったことは明かである。このように宗教音楽が初めの単純な形態から、拡大された中世カトリック教会の大合唱楽に発展した段階に及んでも言葉は飽くまで優位を占めるべきものとする要請は変らぬのである。若し音楽美の発展がそれ自らに行き過ぎ、例えば十六世紀のころネーデルランド楽派の旋律を織り合わせる対位法的手法が余りに著しくなつて、唱われる經典の文句の意味が聴きとり難くなつた時には、トレント宗教會議において糾弾され、歌詞を理解し易く作曲することが法皇の八人の合唱者の會議から勧告が与えられるというような事態が発生した。これは宗教音楽の本質から来る当然の要求である。

なお上に引例のベートーヴェンの歌曲の如きは、詩人の作品による自由な宗教歌曲であるけれども、典礼と結合する本来の厳格な宗教音楽にあつては、そのテキストが儀軌として一定されている。ミサ音楽の中核体をなす(1)キリエ (Kyrie 求憐誦) (2)グロリア (Gloria 栄光誦) (3)クレド (Credo 使徒信經) (4)サンクトゥスとベネディクトゥス (Sanctus et Benedictus 聖父・聖子・聖靈の三聖頌並に祝せられ給え) (5)アニュス・デイ (Agnus Dei 神羔誦)は、いずれも一定のラテン語歌詞で唱われる。決してその他の歌詞を自由にとり得ない。自由が許されるのは、ただ作曲の側面だけである。しかもその全面に涉つて声楽として処理される無伴奏のア・カペラ (a capella 寺院風) が本来の姿であつて、かのミサ曲の範ともいふべきパレストリーナ (Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525~1594) の「法皇マルチェルスのみさ曲」の如きがその適例である。ベートーヴェンの「莊嚴ミサ、ニ長調作品一二三」の如く声楽のほかには管弦楽を伴い、しかも曲尾に戦勝の凱歌を思わせるような一段を附加したのは、甚だしくミサ曲の常軌を逸したもので、すでに教会内における本来の宗教音楽たる域を脱して、演奏会における鑑賞用の音楽へ移行してい

るものと云うべきである。

(四)

以上の論述によって略々明かになったように、宗教音楽の第一の規定者は宗教的なものである。宗教的なものが主であって、音楽的なものは従たる位置にある關係に立っている。だから宗教音楽の制作は、それが教会音楽家の場合に見られる如く、聖職者の指図によって、一定の經典或は儀軌に基いて作られた場合が多い。或は特に教会音楽家でなく、例えばモーツアルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791) の如く、その前半生の貴族宮廷への奉仕から離れて独立の音楽家となった後半生において、他界の年、匿名でその亡き夫人の冥福のために鎮魂曲を依頼して来た一貴族のために作曲した場合の如く、注文に応じて作った場合であっても、基本的には宗教的なものに制約されているのである。さきに挙げたベートーヴェンの宗教歌曲の場合においては、自ら自由にゲレルトの詩を抛りどこかに選んだのではあるが、それは彼のうちにある宗教的觀念に適合せるが故に、これに基いて自らの信仰体験を音楽的表現手段によって表現したものである。これらの例から見ても明かなように宗教音楽は宗教的なものが主導的な地位を占め、これに規定されながら音楽美的形成が行われのが本来の姿であって、それが逆転するような場合には宗教的音楽はあり得ても、宗教音楽とは称し難いものになるであらう。

然らば、宗教的なものが領導して音楽美が形成されるとは具体的にはどういうことを指すのであろうか。その要点のみを挙げるならば総じて宗教の有する敬虔・平和・愛の如き諸觀念に絡まるところの情趣は、音楽美的形成を導いて流麗な旋律、後退せるリズム、清純な和声、緩徐な速度、圭角のない強弱、静かに開始して静かに終結する楽章配列というような様相を呈するものである。私は主として西洋の宗教音楽の実例を念頭において考えて来たが、この

ような結論は東洋の宗教音楽にもあてはまると思う。例えば、仏教音楽の如きも畢竟個我が究極すべき所を得た安定の芸術として、究極的な意味の静の芸術に帰着する。涅槃寂靜の深い静とは我執を脱し、全有の中に没入してこれと一如になった境涯であつて大静とも呼べるべきものである。仏教音楽は東洋音楽の一般性の例外でなく、旋律に重点が置かれ、声明の如きにおいては旋律型が形成されているが、その諸旋律型が種々なる様相を以て前後互に相結合し、偈頌の文字の意義を円満美麗に發展具象させて普く讃歎を召まぬ趣きを有するものである。⁽⁴⁾かく東西を比較して見て固より小異のあるのは見遁せないが、宗教音楽である以上、世俗を超えた至高の存在者への帰依と信頼から来る諸々の宗教的意識、敬虔と平和と法悦の感情は、その礼讃の言葉を美しく歌い上げねば已まぬ点において東西とも大同であり、軌を一にするものと云えよう。

(五)

宗教音楽と美意識の關係について如上の考察を経た後で最後の結論として云えることは凡そ次の如くである。凡ゆる宗教音楽について、その本来のあり方は、宗教音楽の本質より見て、宗教的なもの、宗教的諸觀念が領導者として規定すべきであつて、美意識は被規定者の地位に立つのが正当であると考えられる。従つてこの場合、美は宗教的な諸觀念に依存しているから自由美(渙然美 *Pulchritudo vaga*)ではなくて、随伴美(從屬美 *Pulchritudo anhaerens*)たる以上に出で得ないものである。しかし一方では、美的な満足が、かかる宗教的觀念と結合することによつて、趣味が確定され、進んで趣味が宗教的觀念に影響を及ぼすことにもなり得る。但し美なるものは聖なるものに関する意図的な道具(*Instrument der Absicht*)となるのであると云い得るであらう。⁽⁵⁾その全生涯を「ひとえに神の栄光のために」献げた大バッハ(*Johann Sebastian Bach*, 1685~1750)がその音楽制作において実践したところが、彼自身

の言葉 „eine wohlklingende Harmonie zur Ehre Gottes“ (敬神のためのよく鳴り響く調和) に集約されているのを見ても、宗教音楽と美意識の関係がよく了解せられると思う。

参 考 書 目

- (1) Kant, Immanuel, Die Kritik der Urteilskraft, Erster Abschnitt, §3.
- (2) Lang, Paul Henry, Music in Western Civilization pp. 144~167.
- (3) 拙著「音楽論」一〇一—一〇六頁参照。
- (4) 吉田恒三著「声明学概論」(仏教音楽の研究) 五三頁以下。
- (5) Kant, Immanuel, Dasselbe, §16. 参照。