

音色のレトリック

樋口 桂子

On the Rhetoric of Tone Color

Keiko HIGUCHI

はじめに

われわれは音の中に生きている。物と物との衝突が空気を振動させ、われわれの耳に音となって到達する。音は饒舌である。滝や雷の音、小動物の吠える声、鳥の声、風にさわぐ木の小枝のそよぎ、そして電車や交差点の警笛、テニスのラケットを叩く音、歓声等々、われわれの周囲にある事物は、音となってわれわれに事物を、出来事を語りかける。音のあることでわれわれは今何が起きているのかを知る。音はものの合図である。音によって危険を察知し、身を守るために周囲に注意を払う。音はときに美しい音楽となってささやきかけ、ときに耳障りに響いて気分を損ねる。音は自己を主張する。われわれは様々な音の中に身を置き、音とともに生きている。目を瞑れば拒絶できる視覚的刺激と違い、耳を塞いでも完全に断ち切ることのできない音は、われわれが事物のただなかにいることを常に確認させてくれるもののようにも見える。

物の発する音は微妙であり、われわれの耳はその微妙な違いを聴き取ることができる。卓れた聴き取り能力を発声の差異化に変えて言葉をつくり、それに意味を付与し、言語の体系をつくり出した。声を分節することによって、人は人とコミュニケーションを計り、感情と認識を他の人と共有することができるようになった。音声言語の分節は認識を律しており、われわれは声音を聞くと、無意識に意味を聞き取ろうとする。たとえ声の持ち主が分からないとしても、その人の顔を目にしなくとも、声は人をしてただちに意味へと向かわせるのである。

ところが音のもつこの強い意味への指向性のゆえに、われわれは、音とりわけ音声のもつ個別的な響きの差異に注目することは、——とりわけその響きの差異を、どう表現するかについては、あまり問題にして来なかったように思われる。音声そのもの、に引きつけられるときとは、すなわちわれわれが声音に張りつき、あるいはより端的に言えば、楽音としての音の流れ、つまり音楽の中に入り込んでいるときであるので、それは言語学の分野ではない。他方音楽学者は、

言葉を操るレベルにおける人の声の形式や意義については、自分たちの領域であるとは考えて来なかった。音楽以前の音であるなら、それは彼らの問題になりようがなかったのである。

1 音色の存在とその非表現化

物音を聞けば、われわれは事物の存在を察知しそのあり方を知り、ものが教える今の状況を知る。一方声を聴けば、誰か人間の気配を知るとともにその意味することへと誘われる。つまり物音が聴こえればわれわれはそこにその音を発する音源の存在を考えるが、物音と違って声音であれば、われわれはそこに人がいるという存在を確かめるとともに、その意味を捉えようとする。知らない外国語でない限り、列車の案内や、テレビの映像のナレーションに対して、われわれはその声の発信者（つまり音源）が誰（何）であるかよりも、言葉の意味するところへと向かうのである。

しかしこの論考で議論して行きたいのは、音の発するもう一つの問題、つまり音や声を聞いて、意味よりも音や声そのものの美しさに驚くという場合である。人の音声を聞き、言葉の意味へと向かうよりも、その音自体の表層に囚われる場合である。声の響き、音声そのもののまた、多くの情報を仕込んでおり、その局面に立ち止まらせる場合の表現である。

人の声の場合、もうひとつ別の側面を指摘しておくべきである。言葉の意味内容よりも、それが＜誰から＞発せられているか、が重要な場合もある。あるいはその声の主（音源）を知ったなら、ただちに声色が表す当の人の感情を知ろうとする場合である。とくに対話の場合には相手がどういう態度で接しているのかは重要な問題である。面と向かって相手に対峙している場合であるのなら、対話の相手は自明であるが、電話の受話器を取ったときなど、顔の見えない相手に対したときはことさら、その声の持ち主がどういう人であるか、どういう意図でいるのかは、その人と対話を続けるための第一のチェック項目でさえである。われわれは身近な人であれば「もしもし」の一声で、声の持ち主を聞き分けることさえできる。一方、知らない声であるなら、われわれは多少とも警戒し、その人が誰であるか、あるいは発声と言葉遣いの仕方からその人の人となりや音色を探り当てようとする。日頃われわれは声の出し方、アクセント、口調、声質、なまり、用語の選択で、人相や表情からと同様、相手の人柄や年齢、職業や目的を知ろうとしている。声は人格を集約している。声音の示す細かな差異や情報は、見えないはずのその人の体躯まで連想させるのである。「声」は橋本進吉の言葉を借りれば、言霊を宿している、ということになるであろう。

しかしこうしたことは言葉としての音声についてのみならず、物の発する音についても当て嵌まっていることなのではある。音声が発声者の心の状態・身体の状態を知らせるのと同様に、自然の物音、たとえばある種の波の音に、われわれはそこが海岸に近いことを知るのみならず、

波の高さ、海の状況、海岸の様子を知る。雨樋の音が聞こえれば、外では雨が降り始めたことを知るであろう。様々な雨音の様々なニュアンスは、雷が近いこと、もうじき止むであろうこと、そして雨の降っている場所の状態や他の特殊で細やかな事態までも詳らかにしてくれるのである。

それゆえラジオや映画の効果音は種々のつくりものの音で、海を想像させ、滝を想像させ、戦争を想像させ、商店街の細々とした雰囲気を使い浮かばせてくるように工夫をしてきた。微妙な物音のつくり方は音という部分を以て、外の世界の情景を想像させる。こうした効果音の中には、部分を人工的に強調して、現実の音もより一層リアリティに富んだ雰囲気を演出することにも珍しくない。音は演出を許す。誇張をさせ、嘘をもつかせる。

音は本来非常に饒舌で演技的である。しかしこれほどまでに微妙な音は、細分化して表現されることを許すどころか、われわれの言語は逆にそれを疎かにしているように見える。むしろ音色は積極的にその明解な言語化を避けているようにもみえる。

2 音源の記述と言葉の音色

音表現が粗雑に置きさられている理由は、一つには音を与えるわれわれ主体との距離の複層性にある。われわれは物音によって音源（つまりものの存在）を知る。われわれは聞こえてくる音を対象の属性として考える。ある距離を以て接しているかぎりにおいて、われわれはそこから情報を得ようとするのである。とはいえわれわれは音を聞き取るとき、それに対して同時にまた別の異なった態度で接している。つまり、音そのものの音源に注意を払うだけではない。すでにそれによって（対象）を突き止めようとするとともに、第二にその音に託された意味を得ようとしている。

音は物体や人間に帰する対象の属性としてあるのだから、われわれは対象が何か、という第一の聞き取り方を怠ることはないが、それはつまりその音が伝え警告する意味を聞き取ろうとしているわけである。場合によってはその音を聞き流す。人の声を聞いている場合も同様であるが、しかし声に対しては、とりわけ実生活の中、特に対話の中では、それがどの人から発された声であるのかという出所を確かめ、声の発する言葉の意味内容に、より微妙な、個人的な事情な反語的な意味、意図などに対して注意を払おうとすることはより重要である。つまり同じ音であっても、物音と声との間には聞き取りの関心度の差異がある。

さらに別の次元がある。音源の対象を見、意味を知ろうとするより、音色の中に吸い込まれる場合である。美しい声で歌われた歌であるなら、われわれはその調べそのものに魅せられ、音の流れに身を任せ、それに酔う。耳を澄ませ、音そのものに意識を集中させている。そのときわれわれはものとしての音源にもはやことさらの注意を払うことはない。心は音楽の中に取り込まれ

ている。音に張りつきながら、音の流れにその身を託す。音楽の演奏やCDを楽しむとき、われわれは演奏される音の全体を聴いている。音の出所がバイオリンであるとかチェロとトロンボーンであるとかを知って満足し、終わりにすることはない。音は総合的なかたまりとしてとして迫って来る。音は楽音となり、音楽となり、作品となる。このとき音は個々の音源（もの）の総体ではない。演奏の批評においても音源が何かや、音が警告する意味や、演奏楽器の種類の細かな種類などが論評の中心にされることはない。演奏会場がコンサート・ホールであっても、スタジオであっても、音楽を聴くとき人はただ、楽音の調べの中に足を踏み入れているからである⁽¹⁾。

こうした音の聞き取り方をわれわれは意識的に選択しているのではない。聞き取りには、音楽的な耳と言語的な耳との二つが同時に平行して働いている。

語音としての音と、楽音としての音とには二つの働き方に似たところと対立的なところとがある。音楽の認識と言語認識の類似性についてはヤコブソンが多少指摘している。つまり音によって言語は意味へと向かわせ、音楽は旋律へと向かわせる、と⁽²⁾。しかし音の与える二つの意義とそれらの表現は、それ以上やはり手つかずとなっているのである。

つまり、音の聞き取りにはヤコブソンのような分け方があるのではなく、われわれは何かの音を聴くと、まず音源（存在）を知ろうとし、人の声や言葉に意味を聞き取ろうとする。そしてさらに、楽音には、音そのもの、音色に没入する場合がある。そしてここに音色の言語表現が問題の焦点を鮮やかにして登場することになる。そしてここではじめて音色の表現という問題を絞り込むことができる。音が声がうたとなる場合を考えることにである。

3 うたと音色表記

うたの場合には、語が統率する意味への傾斜と、語音の響きが与える楽音という局面が重なり合う。そこにしばしば付け加えられる韻律は楽音としてのあり方をさらに助長する。必ずしも韻律を揃えない場合でも同じことは言えるであろう。

まず声全般の性格を考えると、われわれの言語表現が、音色の聞き分けを差異化し、違いを明記しようとすることにそれほど熱心ではない理由が浮かび上がってくる。そもそもわれわれの言語生活の中では、音色の最初を聞き分けるわれわれの聴覚能力がいかにすぐれているとしても、個々の音色のもつ複雑な違いは豊かに表現されればされるほどより便利である、というわけではない。音は繰り返されないからである。表現を比較してみるのがよい。たとえば色やかたちなど、視覚的な分野については相当多くの言いまわしと表現がなされる。読み手はそこからのイメージをかなり上手く再現することができる。そして、ものが存在するかぎり、同一のものを別のときに改めて見ることは可能である。ところが音となると、科学的方法を以てさえ、全く同じ音を再現することは確かではない。音は消え去るからである。音色は記憶の中にあり、それを

表現しようとする、共感覚的な隠喩でそれを一般化する、あるいは擬声音にたよることになる。そうしてでさえ視覚的な場合ほど上手くは行かない。

音・音色の言語表現の難しさは、音が一回限りのものだからである。音色を言語化することは一回かぎりのものを一般化することであり、それは音の言語化以前に、言語というものの定義を越え出ている。もし同じ音色を体験しようとするなら、同時に同じ空間にいて同じ音を聞く、というのであれば可能かもしれない。同じ演奏、同じ演劇をともに観た人、聴いた人とそれについて語り合うなら、同じ音の体験・同じ音色を体験することは可能であろう。音は時空を同じにするとき共有を許す。とはいえ、同じ演奏会に連れ立って行った場合においてさえ、一つ隣合う座席の違いで、聴こえてくる音が微妙に異なるように、まったく同じ音を体験することはできない。それは美術展に連れ立って行った場合とは全く異なる。別の日時に同じ同じ作品を見ても、感想を述べ合うことは絵画であるなら、十分に可能である。しかし音の場合には隣合う席でさえ全く同じ音を共有するわけではない。それでも同じ時空間では、音はかなり公平に与えられるのであり、だからこそ、もしある人が同じコンサート会場に誰かと赴いたとき、彼らは今聴いた演奏を「青い」とか「黄色い」、などといった奇抜な言い方で評しても、お互いに相手の言い分を分かり合うことはできるであろう。

音色は過ぎ去る。音色表現のこのようなもどかしさと難しさは、味覚と共通するところがある。例を小説から引いて来ることができる。

ロアルド・ダールに『味』という作品がある。筋立ては客人として招待された男が、出された稀少ワインの産地を当てるというものである。この男リチャード・ブラッドは、問題のワインの味をたとえば次のように記述する。「こいつはなかなか面白い可愛い酒だ、おとなしいし、それにしとやかで、後味にはまるで女性のようなところがある。」「…サン・テ・ミリヨンやグラヴのものとしちゃ、ちょっとこくがなさすぎる。」「…これはマルゴオではありえない。マクゴオの、あの強烈な芳香なし。ポイヤック？ ポイヤックでもない。ポイヤックにしては、感じがやさしすぎるし、おとなしくて、なにか思いつめている。ポイヤックの酒だったら、もっと尊大なおもかげがあるはずだ。…この酒はちょっとばかり育ちがよさすぎる。一口口にすると、もの静かで内気なところがあり、まもなく、はにかんではいるが、もっと優雅な味わいが出てくる。二口目になると、いくぶんお茶目なところと、いたずらっぽいところが出てきて、舌を、そのほんのわずかなタンニンでからかい始める。で、後味は、なかなか愛嬌があり、なぐさめてもくれる…」⁽³⁾(中略、および訳語については適宜変更した部分がある)。

ダールは味を擬人化し、共感覚の隠喩を駆使して、ワインの味を描写し、遂に産地を当てる。ワインの味に記憶のある人なら、これらの表現に肯首することは不可能であろう。——ただし、小説では最後に作者はどんでん返しを仕掛けているのではあるが。

とはいえ擬人的でこのような比喩的な叙述の仕方はダールの専有物ではない。レストランのソムリエが個々のワインの味を説明する場合にも、またワインの事典の記載にも同様の記述の方

法が採られている。ワインだけではない。一般的に言って、味覚の記述もワインの例が当て嵌まる。瀬戸賢一は、味について、一般評価（甘味、酸味、苦み、旨味）、聴覚（静かな、うるさい）、擬音（パリパリとした等）、視覚（色、形態、大小、水平、垂直、奥行き、等）、嗅覚（におい、芳香）、触覚（テクスチャ、軟硬、乾燥、粘性、触性）、圧感（重い／軽い）、痛覚、温感、冷感）、場所、時、作り手、製造プロセス、等を分類している⁽⁴⁾。

さらに味の記述についてのみならず、痛みの表現にも音色や味覚と同様なところがある。痛みは他人になかなか伝えることのできないものである。そしてワインの味が地域によって同じであるように、痛みもまた病気の種類、症状によって共通性があるので、痛み方について比喻が使われ、それでわれわれは病名を特定できる（キリキリとした痛み、ドーンとした痛み、など）。スーザン・ソングは結核の痛みと癌の痛み方の表現の隠喩を分析している⁽⁵⁾。医者に伝えようとするときの焦燥感は、味や音を伝えるときに似ている。医学事典の痛みの叙述の仕方は味の表現に共通している。病気の症状の記述に照らして（たとえば带状疱疹の痛み、結核の痛み、通風の痛みの違い）、われわれはそこから、今痛み苦しんでいる＜わたし＞の状態が、重篤なものかどうかをも知ることもできるのである。

味わうことも痛むことも、記憶にある他人の痛みや味の感覚が今・自分のものとなったとき、隠喩が自分のものとして共感できる。共感覚の隠喩は自分の内部に入り込んできたとき、現実のイメージとなって、確実に蘇る。他人の痛みの体験が私の現在の痛みを裏付ける。そして瀬戸の味についての分類は、ある程度そのまま音色や痛みの記述に適応することのできるものなのである。

音色を言語表現とすることが難しいのは、味も痛みも音もともに一過性のものであり、われわれの内部に入り込んで来るので、それらに対して距離を置いて眺め、客観的に認識することの困難なものであるからであろう。音色や痛みや味は、その人の中にある感覚の出来事であり、他人と共有することのできにくいものである。またこれらの感覚は押し寄せながらも直ちに次へと変化してあるいはすぐに消え去ることもあるものなので、いかにその衝撃が強くとも、それを立ち止まって細かに記述することは危うい。それに、そうした記憶はたちまち過ぎ去る。もし味や音色や痛みを確定化したいのであれば、たとえば病気による痛みであれば、病気の痛みの共通する部分によって病名を記すことで固定し、ワインの味であれば、ワインの産地や年代、瓶のラベルの名前に替えられる。ワインの擬人化はラベルに集結される。また演奏会であれば、曲名、演奏者名、演奏の日時、場所、等にして記すことにしなければならない。食物では料理の名前、食材の名、調理法など、感覚の記述は事物に付けられた名前に帰して特定する。しかし言うまでもなく、その感覚を未だ知らない人、つまり音を知らない人、その痛みを知らない人、そのワインを飲んだことの無い人にとっては、名づけは具体的な私たちの実感を呼び寄せることから程遠い。感覚や痛みをラベルに帰するとしても、それはひとつひとつ一回限りの感覚を集積しておくための徴しである。それらのラベルはある味や音色を復活させるためのものでしかない。それ

でもやはり、われわれの共感覚的な認識は、知りもしない痛みや味や音色を、どこかで感じる。それは、「私」がその痛みや楽音や味を共有する記憶の中で、別の人の記憶と同調するからである。音色がものの存在と名前に帰されることは、現実には認識されないものを名前としてとりおいていることと、どこかで踏合している。かくかくを共有した、という幻覚が音色を見つけさせる。

4 色と音色

比喩的な言い回しと感覚自体の相関性については、書く方も読み手も納得している。とりわけ19世紀以降盛んとなった演奏批評がそのことを想起させてくれる。音楽評論家・吉田秀和のホロヴィッツの批評をここで引用できる。長い休養の後演奏活動を再開したピアニスト、ウラディミール・ホロヴィッツが来日したとき、吉田はこの名ピアニストの演奏を「骨董品」と記した。そして多くの人たちは、聴かなかった人でさえ吉田の意見に賛同したにせよしなかったにせよ、また往年の演奏家の痛々しい演奏を音色を生のままの形で呼び起こすことはできなかったにせよ、どこかでそれを想像できた、と思えたのではないか。

音楽批評・音楽評論は比喩に満ちている。巧みに操られた比喩によって、人々は演奏を想像し、レコード店に足を運ぶ気になるかもしれない。彼らの比喩が、読者をして、聴いてもいない音を追体験させる。演奏批評に限らない。小説や歌の中の音の表現に、われわれはそれを実際に「聴いている」と感じることがある。聴いていない音を聴いている、と感ずるのである。比喩が音に先行している。音色の隠喩の記述が説得的であるかどうかは、どこで決まるのか。比喩で想像する音は現実の音ではない。

では、比喩で音を想像するとは、どういうことなのか。演奏批評は音色の特性に負って、いよいよ隠喩の幅を広げようとしているように見える。同じ演奏が評者の違いによって、全く別の評価がなされる場合は珍しくない。さらに演奏批評は批評の文体をつくり、評者を特定させるほどでもある。実は演奏の、あるいはわれわれの論題に従って言うのであれば、音色の批評はこの意味で「うた」の批評と重なるからである。

一回かぎりの音は本来反復不可能であった。しかし録音技術の進歩がこれを変えることになった。演奏批評はますます盛んになることになる。他方で発音音源の音の科学的分析、人の声の声紋を取ること、音の波長をグラフ化することなどは、音を科学的に見させることを可能にした。しかしそうした発展が真に音色の本質を詳らかにすることによったのか。リヤードなど、ヘルムホルツのやり方を踏襲しながら、さらに音の数値的分析を試みる人も登場する⁽⁶⁾。少なからざる音の科学的な研究者は、とくに光と音の関連と類似性を論じる⁽⁷⁾しかし機械的な図表からする音が現実の音の印象をどう捉えさせるのかについての研究は、未だ十分ではなく、録音された

音色が個々の聴き手にどう聴こえるかは、しかしながら、やはり確定的なものでないことも確かである。音色についての音の分析にはどこか不安的なところが残る。

色と音色との比較は、昨今のもではなかった。色を中心に考えるなら、すでにカント、ヘーゲル、ゲーテなどによっては哲学的な色彩論が展開された⁽⁸⁾。ところが音色についてとなると、色と同様の議論は行われて来てはいない。少なくとも、音色が中心になるとか、音色と色彩が同等に比較されることはいまだなされていない。引用されることの多いヘルムホルツの論理にしても、音色の記述について十分に語られているとはいえない。リライは『カラー・コード』の中で色を論じながら、色と比較するかたちで音について語る。しかしそれらもワーグナー、メシアン、シェーンベルクなどの音楽作品の中にある音の様式について音的形式の差異について述べるに留まっている⁽⁹⁾。精神分析学的な、あるいはゲシュタルト心理学的な立場から、ウェルトハイマーやケーラー、コフカなども色を音に援用しようとするが、成功しているとは言えない⁽¹⁰⁾。つまり色と違って聴いた音色を客観的に固定することは困難である、ということであり、別面から言えば、享受した音色は客観化できないものであるのではないか、ということになる。

音色の研究を続けているW. スローソン (Wyne. Slawson) は、音色を調律と音階の区切りから論じることを主として、新しい見地を開こうとしている⁽¹¹⁾。

しかしやはり、いま・ここに響き私に私に聴こえて来る音をどう表現するか、を色やかたちのように論じることができない。そして音色の調律と音階分節は、音色についての別の説明仕方を見せてくれると言わせる。

音色とは、まず、楽音あるいは「うた」を聴くというフィルターを通してでなければ立ち現れない。まずこの点で、色との直接的な比較の不可能なものなのである。音の記述は、録音した音とわれわれの聞いている感情の中にある。

5 ピアノ音の記述

音色表現を問題にすると、とくに日本語の場合、擬声音あるいは擬態語のことが思い浮かんで来る。擬態音・擬声音は他の国語においても少なくないわけではないが、日本語における擬音の多さはしばしば指摘されてきている。

もっとも、音を類似の語に真似て表現する方法は、実のところは、ただちに辞書の中に組み込まれるほど、常套的な手段となっている。たとえば小川の音は「さらさら」、セミの声は「ミンミン」、ネコは「ニャーニャー」という具合であるが、逆に言えば「さらさら」、「ミンミン」、「ニャーニャー」はそのまま小川の、セミの、ネコの存在と代替させられる約束事、代替の言葉なのである。こうしたクリシェは存在の言い換えとなっているのであり、もはや具体的に聞こえてくる音色の表記ではない。擬態音はただちに或る特定の対象に繋がっていくのである。それ

に、こうした紋切り型の表記は、微妙な個の音色の違いを詳らかにせず、個々の特性音を差異化しない。

要するに擬音は一般的な存在は指向するが、個的で具体的な音を示し得ない。ある特定のオーケストラの擬音を示す語はない。少なくとも固定化されて一般化されていない。擬音表記だけで音の細々とした違いを表すことはできない。またそれゆえ音楽批評は独自の場を占めることができることになったとも言える。

それでは音色の表記仕方はどのように行われているのか、を基本的に見るなら、単体としての音色表記を調べることから始めるのがよい。たとえばピアノの音の違いを語る場合がそれである。

ピアノの音は弾き手のタッチによって様々に変化する。同じピアノ、弾き手でも曲目によって全く別の音色を奏でることもできる。調律師の腕ひとつで全く異なる音が響きわたることにもなる。しかしピアノ本来がもつ個体差はそれ以上に大きい。メーカーによってピアノの個性はかなり一般化され得る特性をもっている。現在のようなピアノが誕生して200年を越えたが、その間、世界の三大ピアノ・メーカー、スタインウェイ、ベヒシュタイン、ベーゼンドルファーの音色は、特に個性を際立たせている。スタインウェイの華やかな音（同じスタインウェイでも、ニューヨークがのそれが一層きらびやかであるとすれば、ハンブルクは華麗な中にも落ちついた輝きがある）、ベルリンのベヒシュタインは立ち上がりのよい、木の香りの沸き立つような響きをもつ。そしてベーゼンドルファーの音は、ビロードのような低音にどこかウィーンの町並みを彷彿とさせるとされる。長いピアノ歴史の中には、これらのメーカーもまたさまざまなタイプのピアノを製作し、改良と実験を重ねるうちに、音質にかなりの幅を出した。調律師の腕によって、同じピアノがさまざまに音を改変されることがあったとしても、耳の鋭敏な人によってなら、それがどこのメーカーのピアノであるかを聞き分けることはそれほど難しいことではない。それゆえ演奏家は演奏曲目によって表現を深めるためにしばしばピアノの種類を変えることさえある。ギーゼキングはスタインウェイのきらびやかな音よりも、少し洪めのグロトリアンを好んだという。また、ホロヴィッツはスタインウェイを好んだが、鼻にかかったような整音を好んだ。おなじニューヨーク・スタインウェイで、同じ調律師であっても、ホロヴィッツとルヴィンシュタインでは、キーの重さを微妙に変えさせて、お互いに別仕様に調律されたピアノに触ろうとさえしなかった、という⁽¹²⁾。

しかしそうした個々のピアノの差異を越えて、やはり、とくに三大ピアノの音には根底に共通するある音の特質があり、注意深く聴くなら、それらを間違えることはない。個体差は日本のメーカーにおいても顕著であって、とくに二大メーカーとされるヤマハとカワイの音色の好みで購買層が違ふことは知られている。ヤマハ、カワイにしても、音質は時代によってかなり変更、改変されてきている⁽¹³⁾。しかし細かい音の差異の幅を越えて、ヤマハにはヤマハらしい、カワイにはカワイらしい音が基盤にある。

そしてこうした多くのピアノの個体差を表現するとき、人はしばしば、柔らかい、固い、粘り気があるといった触覚用語、明るい、暗いといった視覚語、甘い、辛いといった味覚語を用いる。もっとも、嗅覚は表現比較的少ないようではある。

それでは逆に、こうした比喩表現から、ピアノの機種やメーカーを当てることが可能なのであろうか。もちろんピアノの音に詳しい調律師やピアニストであったなら、すでに音の違いをイメージとしてもっているので、音を少し聞いただけで機種を言うことはさほど難しいことでは無いだろう。

しかし音楽的な特別な訓練を受けておらず、ピアノの音にも親しんでいない一般の人であったなら、音色の記述を読んで機種を特定することはできるのであろうか。論者は本校の学生の協力を得て実験を行った。そしてその結果、専門的で音楽的な音の知識の無い一般的な学生がかなり短期間（3－4回繰り返してピアノの音を聞かせ、音色を表現させる。その後、ピアノの音だけを順序を変えて聞かせて、メーカーを当てさせる。あるいは、ピアノの評者の記述を数種読ませて、その後ピアノを聞かせて、どれがそのピアノであるかを当てさせる）を行った。その結果、このかなりわずかの訓練によっても、学生たちはピアノの音の特性をかなり上手く識別できることが分かった⁽¹⁴⁾。ただしこの実験結果は被験者数が限られており、またピアノ曲と演奏者に影響されるところが少なくないと思われるので、必ずしも厳密性は保証されたとは言えない恐れがあり、より多くのデータが必要であろう。とはいえ、特別な音楽教育を受けていない学生が、音色の傾向を隠喩的な言い方でかなり把握していること、および、音の隠喩は記述によって音の傾向を付けさせるということは、音色の聞き取りとその比喩的な表現との間の繋がりを示すある関連性を提示していると思われる。

6 楽音の切り取り

とはいえピアノの音の記述は単体楽器の音である。それにピアノのメーカーを区別するとき、被験者は楽器メーカーの特質より個々のピアノの個体差の方により多くの注意を傾けているのかもしれない。それにまた、ピアノの音楽をつくる素材でしかない。ピアノは楽器の音色である以前に、存在へと向く＜物音＞となっている、ということになる。従って単体の音ではない場合を、さらにはただひとつの音ではなく、様々な音のかたまり（あるいは総体）を聴く場合の音色の比喩的表記の成立仕方を問題としなければならないであろう。

われわれが音色を意識するのは、音を「楽音」として、つまり「うた」を捉えているときである。楽音と言っても、楽器の音や歌であるから、直ちにそれが楽音である（録音音、生演奏の音を問わず）とするわけにはいかない。聴こえて来るのがクラシック音楽だから、それは楽音である、とするわけにもいかない。あるいはメロディが必ず楽音を成り立たせる、とすることもでき

ない。熱心に聞き入る人にとっては美しい音楽であっても、別の人にとっては単なる雑音でしかない、という場合は多々あるし、旋律が主体とはならない打楽器の音もまた、十分に美しい楽音となる。

しかしそもそも楽音とは何か、音楽とは何か。そして「うた」とは何か。

音楽は、われわれがそこに音楽を聞き取るから音楽となる。つまり音楽は予め所与の対象としてあるのではなく、われわれが積極的にそこに図としての「音楽」を<切り出して>いるのである。このとき楽音が立ち現れてくる。

従って音楽は仮面に似ている、と言える。仮面とはそこに仮面があると気がついたとき、あるいはそう知らされたとき、はじめて立ち現れる。まわりとは異なるものに気がついたときに、そこに仮面の存在を見る。音楽もまた同様に、人が楽音のまとまりを切り取って来るときに浮かび上がって来る。商店街に流れるバックグラウンドミュージックは、聞き流しているときには音楽ではない。ドラマに流れるバックミュージックも、純粹に音楽としてではなく、背景の情感を先鋭化するものとして感じ取っている限り、楽音でも騒音でもある。切り取られない音楽は楽音ではなく、周囲の雑音と同様に耳に受動的に流れて来る他の「物音」と同じ次元にある。

とはいえ聞き流させる音楽には、もう一つの次元がある。町の商店街に流れる音楽は、あるいは夏のプールに流される賑やかな音楽、あるいはスキー場で聴こえてくる軽音楽は、ことさら楽音として注意深く切り取られることがなくとも、そこが商店街であり、プールであり、スキー場である雰囲気、われわれに知らせる。

コンサート会場に行ったり、イヤホンで密かに楽しみ音楽を聞くのでないかぎり、人は音楽にしばしば何か別の役目を担わさせようとしているのである。何故映画やドラマのバックグラウンドミュージックが必要なのであるのか。それらの音楽は、結局のところ、商店街の音楽と同様、あるいは映像の効果音などと同次元の、映画やドラマの内容に付加された意味の方向の舵取りをするベクトルであり、それを強化する記号なのである。これはある種、挿絵の効果に似ている。音は映像を補強し、読み取られるべき方向を導く。だからこそ逆に流される音楽の方が自己を主張し独立し聞き取られることを強要し、音楽が一人歩きをしてくるなら、バックグラウンドミュージックとしてはむしろ失敗であろう。

背景に流されて輪郭を持たず、図として切り取られない楽音の類は、われわれの生活空間の中で、気分や情景や文化を現わす情報の補強者、情報を方向づける働きであるのだから、ある種のコードと考えた方が、より適当であると言えるかもしれない。バックグラウンドミュージックのように、「背景」に徹して、自らが際立ったり立ち現れることを指向しない楽音は、「効果音」と同じワク内に収められる。「効果音」とは、そこにあるものの存在に注意を引きつけるために地となり指標となるものである。効果音という指標は意味の方向を仕切る。たとえば歌舞伎では、雪が降る音がドンドンという太鼓の音をとまなう。本来音の無い太鼓の音が雪のシンシンと降る情景を彷彿とさせる。太鼓のような雪の音は、現実には無い。しかし無い音を付け足すことに

よって、音は一層その場の状況を意義づけるものとなるのである。それは、悲しいドラマのクライマックスで主人公の涙に濡れた顔に合わせて流されるセンチメンタルな音楽が狙う効果と似ている。ことさら切り取られない音は、背景の中に入り込み溶け込んで自らの役割を全うするのである。

7 楽音以外の切り取り

楽音を楽音として意識的に切り取らないで聴く場合は、音は情景を呼び起こす。それでは楽音ではない音を切り出して聞く場合はどうか。つまり何故か或る音をそこに耳を傾け、楽音として聞く場合である。

騒音や雑音の中で何かの気になる物音を意識的に聞くことは、しかし存在の認識に結びついていくことについては、すでに論じた。

しかし音をものに結びつけるとしても、「聞こえ」には類型がある。つまり何かの鳴き声が聞こえる、と言う場合と、何かの鳴き声に聞こえる、あるいは何かの鳴き声を聞く、というような場合は、同じ切り取りと、ものの存在と認識であっても、明らかに異なる。いずれの場合も雑多な音の中から、何かを切り取りすくい上げるという点では、音楽鑑賞や楽音の切り取りの場合と似ている。しかし楽音とは異なり、鳥の声を聞くような場合にはすでに述べたように、われわれはまずその鳴き声のありかを追い、音の発信者、音源の対象が何であるかを知ろうとするであろう。しかしその存在の認識以上のものをしようとしている。やはり、そのとき我々は音に聞き入っているのであるから。鳥の声はうたとなっている。

物音を歌声として聴いている場合には、歌舞伎の太鼓の規則的な雪の降り積もる効果音に雪を思うのとは異なる。もちろんあるときふと鳥の鳴き声を聴いたなら、われわれは迷わず木々の梢にいないのではないかと、鳥の姿を追ひ、私が鳥の近くにいることを知るであろう。しかしその鳥の声はただ鳥の存在を伝えるに留まらない。人は鳥が音を楽しむとき、鳥を取り囲む情景を聞いているのである。かつて、早朝の玄関でがちゃがちゃという瓶の触れ合う音に、子供たちは牛乳の配達があったと悟った。しかし同時に聞き慣れた「がちゃがちゃ」が情景の音となるなら、われわれはそこに朝の様子を身体で受け止める。同様にさらさらという水の音は、小川が近いことを教えるだけではないことはあろう。聴こえて来る物音は、その音を出す対象がそこに＜存る＞という情報を与えてくれる。確かに音は「存在」を告げる。クリスチャン・メッツは、音だけがあると不気味に感じることもある、と指摘した⁽¹⁵⁾。不審な音を聞きながら、その対象が見えない場合にわれわれは、対象が何であるのか、あるいはそれがどこにあるのか分からず、不安になる。聞き慣れない物音には何者かが襲って来たのではないか、何か危険が迫っているのではないかと不安にかられる。だからこそヒッチコックのミステリーやサスペンス映画はしばしば人のも

つこの性向を利用した。しかし音はただ不気味さを与えるのではなく、場合によっては、存在だけが問題となるのではない。音に身をまかせるなら、物音はある種の楽音となり、そうする音色が現れて来るであろう。音は何らかの事物的対象の属性、部分であるかぎり、音は「換喩」的な性質をもつと言える。しかし同時に楽音を聴くこともまた、情景という全体を表すという換喩の働きをしているのである。

音の出所である「もの」を知ったときに、われわれは安堵する。出所の対象物をつきとめたとき、問題は解決されたと思う。もはやその音について問う必要を感じない。物音は音源の属性である。聞こえてくる音から或る音を取り出して聞くことは、対象を知り、その存在を知ることである。しかし同時にそれを楽音として聴いているのなら、音色は自分の周辺世界のあり方を知らせるものとなる。

しかしことさら周辺の中から何か特別に音を切り出さないときでも、音の出所が分からないときには、われわれはその音源であるものの存在について考えていないのではない。映画の効果音には、音源としてのものは立ち現れて来ない。(だからこそ、商店街やパチンコ屋の賑やかな音や、雰囲気を表わすために使用されるドラマやドキュメンタリーの中のバックグラウンドミュージックについては、音源が分からなくても、それが格別気にならず、また不気味とも思わない)が、われわれの意識はその楽音の中に、情景を聞き取ることへと向かうのである。

切り取られない音もまた情趣への意識をかき立てない、とはかぎらないのは、音が受動的で無意識的に、やはり換喩の作動させているのである。デパートやレストランや展覧会の会場に流されている静かな音楽（たいていの場合モーツァルトの室内楽が使われることが多いのだが）に、われわれはただ雰囲気や背景を得るだけでない。バックグラウンドミュージックは、「雰囲気」を漠然と切り取らせて、たとえば＜豪華＞という雰囲気そのものを音源あるいは対象として捉えさせようとする、無意識下の関係である、とも言えよう。すなわち無意識的な音は意図的に雰囲気そのものを音源あるいは対象として捉えさせる。すなわち、音は雰囲気・情趣を指向させるものとなっている。

切り取られた音は物の存在を主張する。音でもものが把握される。一方厳格な輪郭はないが、無意識的に聴いている背景音には、われわれは「雰囲気」としての対象を指向する。音の背後にわれわれは音源対象をではなく、事物の情趣、あるいは環境を知ろうとしている。情景を与えるものとしての音色は、音を意識的に聞き、存在の一部とする音の換喩と全く同一ではないとしても、「ある」ことを漠然と知らせる印として働くのである。

とりわけ人の声にはこの要素が多く残されている。本来受動的な視覚と違って、音は目を瞑っても完全に遮断することはできない。耳は目のように情報の伝達に秀でているわけではない。もちろん、声によってわれわれは情報を伝達する。声は素早く、そして離れていても、暗黒でも響く。声を太鼓やモールス信号のようにコードをもつ手段に換えて情報を伝達することもできる。しかしその場合でも分節化された音でなく問題となるのでないなら、いや、そうした分節化され

ない音にこそ、無意識的な背景を導く要素が首を擡げることがある。コード化され分節化されない音もまた、別の次元で別の情報を提供しているのである。

耳は本来目ほどの認識を与えられていない。しかしある統制された人為的な分節化を行い、言語体系が成立した。叫び声は言葉となった。しかし声は叫びの底にある感情を手放すことはなかったのである。それに統制を受け入れないところには、大きなアソビができる。そしてそこにわれわれは一般化されず、個的な私的な要素をもつ情趣を聞き取ることを許されたのである。

たしかにわれわれは人の声を聞いて、その人の言葉の意味を理解する。しかし声による意味以上に、その人の声の調子から、言外の言をたちまち読み取り、嘘を見抜き、真意を押し量り、機嫌の善し悪しや体調を知ることができることについてはすでに指摘してきた。声には雰囲気やキャッチさせる要素がある。われわれは声の裏に隠された情趣、気分を聞き分けている。

同様に自然の中、街の中などの様々な音も、その場の情趣を示し、環境・風景を示すゆるやかな記号となり得る。とするなら、はっきりと分節化され表現化されない音色にこそ、情趣の、あるいは情景の換喩作用が働くとすることができる。

切り取るにせよしないにせよ、音の切り取りは、消極的な情報特徴つまり情趣（Stimmung）をキャッチする能力に支えられている部分が多い。あるいは耳の換喩的作用は、個的存在としての対象を指向する以上に、情趣全体の受容に向けて働いているのである。

8 意味の音・詩歌の音色

ものの音は、対象を指向する記号となる。音は対象の属性であり、聞く者は音によって対象を知る。しかし、情趣を指向する音を聞き逃したり、知らない外国語であったり、あるいは無意識に聴いている声音の場合にもまた、われわれは音を発するものと自分を取り巻く背景、環境、雰囲気、情趣などをキャッチしているのである。

意識が切り取った音の音源対象へと向かうのではなく、音の流れそのものに没入するするときには人は楽音に身を託し、音の流れに集中している。われわれが音を楽音として、音楽として聴いている。打楽器の場合には、ある単純な音とリズムの繰り返し、人をしばしばトランス状態にさえ誘い込む。人は音そのものの中に取り込まれている。このような意識のあり方は楽音についてのみ言えることではない。われわれは音にかしずかされている。

音は言葉となるときに意味を、音楽となるときには旋律を求めるというチョムスキーの意見はすでに引用したが、しかし音楽への意識の集中は、旋律に対してのみに向かうのではない⁽¹⁶⁾。音楽は旋律にのみなるのではない。単体ではメロディはつくられにくい打楽器に、われわれはことさらメロディを期待してはいない。打楽器はリズムをため込んで、聞く人を音そのものへと集中させる。あるいは高低の単純な音の繰り返しとリズムであるからこそ、聞き手はそこに入り込

んでいく、と言えるのかもしれない。打楽器の連打に吸い込まれるのは、音の換喩性がつくり出しているとも考えられる。

音が音源を求めさせる場合においては、われわれは音に距離をもって対処しそれが何かを見すえようとしている。バック・グラウンド・ミュージックを聞くときのよう、あるいは意識的に音を切り取ろうとしていない場合には、対象との距離感は曖昧となる。このとき対象への距離の意識もまた、曖昧となっている。さらに音を音楽として聞くような場合には、われわれは自ら進んで音の中に身を投じ、もはや音源のものとしての存在対象をことさらに意識しない。そのときはじめて音は音色を得る。音色は本質的に距離を得させない。われわれの音との距離の取り方、切り取り方によって、音色が現れ、消える。

このことは楽音についてのみならず、人の声や自然界の中の動物や鳥、昆虫の声を聞くときにも起こり得る。われわれはこれらを、音色を出すもの、生物としてでなく、人が唄うのを聞くように、ときに純粋な音楽として捉えるときのように聴く音に背景を知る。日本人は古くからとりわけ鳥や動物や昆虫や自然の奏でる音を人の声のように捉えてきたのは、確かにそれらを「うた」として楽音として捉え、愛でて来たからである。しかしさらにそれらの背景をわれわれは表したかったのである。ここにわれわれはうたを見たのであった。

従って、詩歌の中で音やうたや音楽が歌われるときには、二重の意味で「うた」が重なり合っている。つまり、そこには歌のうたい手が自然の中から耳の切り取ってきた音を楽音として「うた」と、そのうた（詩作品）の中でうたわれる世界であるうたがつくる作品世界である。換言すれば、そこで捉えられる取りの声・音色は、作品の要素となるうたがある。鳥のうたに没入する作者の言葉には、楽音として捉えられる音と、うたの聞き取りとがある。音色の唄われるうたとは二重に音楽が奏でられているのである。

「うた」とはそもそも、つくり手が対象に透かして自分の心を映す叫びであつたらう。うたは人の心の内面性を声に言葉に変えものである。うたわれるとき詩歌は聞き手と一体化する。声は音響であるから、うたはそれ自体、音楽作品である。うたは反復され得る。『万葉集』がそうであつたように、詩歌は本来、音の高低と抑揚をつけて、実際に唄われた。所作・動作をつけて踊られることもあつた。その後所作の振り付けをせず、声に出して詠まれることが本流でなくなつたとしても、うたに書かれた語のもつ固有の響きが失われることはない。詩歌に響きとしての音楽が無くなることはない。詩歌は本性として音楽である。こうした言葉の響きは韻を探り、語音の世界の様々な構築が試みられ、音響的な陰影を増殖させる。

うたには音色の特性がすべて重ねられる。うたの中に自然の物音である川や風の音が盛り込まれることが少なくないのは、うたには、語が本来もつ音響やリズムがあり、また、うたい手がうたの中に取り込んだ自然の音が想像させる音の響きと、そして何よりつくり手の心のリズムとしてつくり出す楽音が重なり合っているからである。従って、詩歌の音色は、実はかなり危ういバランスの中にある。うたわれる音色は、誰もが同じく同定できる具体的な音を想像することは相

当に難しい言い方になっているのである。

そしてまたうたの中にうたわれる鳥や虫や川のせせらぎの音は、あたかも具体的な形で音色をイメージさせるように見えて、実際には表されるのはそうではない。そもそもうたの中の音色の表現は、抽象化された対象存在である。

たとえば『万葉集』の

み吉野の象山の際の木末にはここどもさわく鳥の声かも（山部赤人）

ここで歌い手は確かに鳥の声をうたっている。われわれは見えない鳥の姿を追う。しかしそこに見えてくるイメージは鳥よりも、静けき樹原の喬に潜む鳥であろう。「鳥の声」をうたうことによって、そこに映し出されてくるのは囀る鳥たちではなく、むしろ山の静寂の方であろう。そして詠み手の意図はそこにある。聞き手は鳥の声を通して詠み手の心に同調（つまり言葉の源初的な意味での *Stimmung* = 同じ音に調律）され、静けき詠み手の心模様を自分のものとして聴くのである。

なぜ鳥の声が静寂を呼び起こすのか。確かにわれわれはこのうたに鳴く鳥を聴く思いがする。とはいえただ「鳥の声」というだけでは、われわれはその鳥を明確に想像することは無いのである。その鳥がうぐいすであるのかひよどりであるのかあるいはほおじろかほととぎすであるのか、分らない。いや、うぐいすやほおじろやひよどりの声を詩人が明確に区別したかどうかなど問題ではない。彼はそのとき鳥というほうが好ましかった。「鳥の声」とするかなり曖昧なこの言い方が、あるいは曖昧であるからこそ、この詩歌のイメージはかえって純粹化され豊かさになって響いて来る。鳥の種類が明確に指示されていないことによって、鳥とだけうたわれることによって、うたの心のリズムはより一層深く増して行くのである。

現実には聴く音を表現するのと違って、うたの中の音は、むしろ抽象的な段階に留まる方がよい。具体的な鳥の種類が提示されないのであるから、うたの受け手は鳥の声の総体を漠然として思い浮かべる。鳥の種類を限定しないことで、鳥の声、鳥のうたの個々のもつ具体的な音色は立ち消える。われわれの音への意識は「ここだに騒ぐ」というリズムカルな響きの方に引きつけられ、それが鳥の声の背景であるべき詩世界の情趣の方を暴露して来る。こうしてうたの中の森の深い静けさが冴えわたる。鳥の声の抽象性は静寂感を純粹化するのである。

われわれは、すでに物音はその音源対象を見出そうとする、とした。うたが奏でる音色は音のイメージを喚起するであろう。それにまた、もし実際に今ここで何かの鳥の音を聴いたなら、その鳥が何であるのか、それがどこにいるのかを知りたいと思うかもしれない。その鳥を見ようと窓に目をやるかもしれない。現実には聞く物音についてはものが、存在が、問題である。しかしうたの中で鳥の声と言われるなら、事情は同じではない。われわれは現実的な音を耳にした詠み手の心の中の鳥の声を聴くのである。音色はうた全体としての情趣を与えるのである。

うたがただの叫び声でないのは、詠み手が心のリズムを聞く人に訴えかけようとしているからである。つまり詠み手は聞き手に同時に自己の心模様を体験してくれるようにと声を出す。うたにおいては、うたい手は相手に同じ空間、同じ時間にいるように欲する。それは、現実の鳥の声という楽音世界にうたを手にする者を引きずり込み、わたしとあなたという二人称的対話の空間をつくり出そうとする策略である。

うたはそこにそのうたを聞いてもらう相手が存在して、その相手に向けて放たれる響きである。詩表現の中に取り込まれ、題材として詠まれる音色は、歌い手と聞き手の間において、ともに分かり合う同調性のものである他はない。

二人称的な対面的な関係の中にあるうたは、〈いま・ここ〉で、私が聞く音を「あなた」と分かち与える。うたは「私」の前にいる「あなた」——あるいはたとえ「いま・ここ」にいないとも、私に対峙するあなたに聴かせようとするものである。こうして、私もあなたも共に同じ音の中に入り込む。私は音楽を切り取り、あなたとともにそこにともに没入したい。あなたは私と同じものを共有する。うたをうたうのは、うたう相手を想定してのことである。私とあなたの関係において、私はうたう。闇の中においてであっても遠く離れていても私は、あなたに向けて言葉を発する。うたの中の音は、うた全体の情趣の中において得られる。うたの中の音は自らの心を二人称的な関係項に拡散して行くきっかけであり、そのための素材である。それはもはやわざわざ別の言葉で説明する必要など無いのである。

9 音色の記述と音楽批評

本来、音楽はうたうことから始まったとされる。日本においてはもちろんのこと、18世紀以降器楽演奏が大きな位置を占める西洋音楽の歴史においても、まずは声楽が高い位置にあった。その後近世ヨーロッパ社会の純粹音楽への傾愛は、器楽が声楽を圧倒することになる。器楽演奏へと傾斜する近代意識は、音楽（演奏）批評を登場させる。そこには高みへと上げられた聴き手の位置を確認することができる。そしてこの、近世における、演奏者あるいは作曲者と並ぶまでの聴き手の位置の上昇は、批評家が聞く「私」の感情を、その批評を読む人すべてをうたの中の「あなた」と同じようなところまで拡散させようという大きな意欲をも誕生させたのである。これは国安洋が「「私」の過剰」⁽¹⁷⁾としたことに等しい。批評をこう解釈するのなら、演奏批評はうたの二人称的な関係をさらに三人称的な関係へ拡大化させたものである。という部分を読み取ることができるであろう。音楽批評と、我が身の反映としてうたわれる詩歌とは、構造において同じ部分がある。

演奏批評とは、演奏を聞いていない読み手に、評者の心的世界を見せ、そこに引きずり込み、音の疑似的に共有させようとするものである。そしてある批評が成功したと言えるなら、そうし

た批評は、読み手には現実の音楽体験をしたのと同じところにまで読み手を引き込んだものである。音色の表現とは結局のところ、この同化を与えることであり、音色の表現が困難であるのは、相手と同調しているのであれば、もはや言葉に表現する必要のないものだからであった。

音色は人を同化させる力である。それゆえ音色は本来、客体化して表現され得ない。音源としての音が存在者を知らせるのでなく、われわれに及ぼす「力」を心に、身体に働きかけるとき、音は楽音として耳に届いて意識されている。音色を意識し記述うようにすることは、それを読む人に対して自分と同じように調律される（つまり同じ情趣を共有することへと誘導される）ことを欲する力なのである。音色の表現とは、言葉を換えれば現実*にいま・ここで感じる私の音*に対する感覚を共感させようとする力の反映である。そうした力は言葉へと一般化され得ない。それはうたの場合のように相手を想定して、その相手に向けて発せられる。本来音色表現への意識と力は、二人称的な関係である。共通の変わらないものとしてある音色（たとえば誰その声、或る機種のパiano、どこそこのオーケストラ）は、個性があり、ある程度不変である。しかしそれはその音色にも合ったことのない人にとっては正解のない問い掛けであるにしても、力の存在を想像させる。

音色は共感覚の隠喩という比喩に頼らざるを得ない。音色を描こうとすることは、力の表現である。そして力そのものの表現は本質的に拒まれるものなのである。そしてこれこそが音色の表現を貧困にしている事情であった。音色のレトリックは力の換喩であり、一回限りの楽音の音、いま・このわたしの聴く音、かけがえの無い力の表現は一般化されないものの認識、あるいは言語化だからである。

註

(1)ただし、音楽を聴く場合の聞きとり方については、次のような異論が出るかもしれない。CDやレコードなどの再生音を聴く、オーディオ機器の音の善し悪しを評するオーディオ評論者の場合である。彼らにとって興味の中心は、必ずしも音の与える音楽性そのものにあるわけではない。耳はむしろ全体としての音楽を細分化し、個々の楽器や部分に集中する。彼らはまさに機器の違いによって再現される音色の微妙な変化を問題にするからである。

とはいうものの、われわれのここでの音色の表記の問題にも、オーディオ批評は無縁であるというわけではない。彼らの批評文にある微妙な音色の違いの記述には、結局、某社のカートリッジの、某マークのアンプの、あるいは某型番号のプレーヤー等々の電氣的回路を通ったことによる機械的な部品や器具の差異を記し、音の違いを機材の差異に帰するものがある、とするなら、楽音はそこではコイルや変圧器の組み合わせによって生じていると論

じているのであるから、これらは第一の聴き方（音源を探る聴き方）の事例を提供してくれると思われるからである。機材の細かな交換によって微妙に調整されて、再び別のかたちで再現された音は、機器や部品の性能を語る、音源を語っている。

- (2) リタ・アイエロ編著（大串健吾監訳）『音楽の認知心理学』（誠信書房）46-48頁。
- (3) ロアルド・ダール「味」（『あなたに似た人』（田村隆一訳）ハヤカワ書房）。
- (4) 瀬戸賢一編著『ことばは味を超える』（海鳴社）38-58頁。
- (5) スーザン・ソントグ、富山太佳夫著『隠喩としての病い』（みすず書房）全篇にわたり二者の比較をしている、と言ってよい。
- (6) Lewelyn Sounthworth Loyd, *Music and Sound*, Ayer Publishing, 1970 (1937), p.67-70.
- (7) *Ibid.* p.96.
- (8) Chaies A. Riley, *Color Cordes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture*, Lecture, UPNE, 1996, pp.20-70.
- (9) *Ibid.* pp283-290.
- (10) *Ibid.* pp299f.
- (11) その他、とくに Wisselwerking, *Filosofische aspecten*, in < Sound, Tuning; Tone color (Music); Musical intervals and scales など。
- (12) フランツ・モア著（中村菊子訳）『ピアノの巨匠たちとともに』（音楽之友社）34頁。
- (13) 前野孝則、岩野裕一著『日本のピアノ100年——ピアノづくりに賭けた人々』（草思社）特に154頁、162-165頁。
- (14) 大東文化大学・国際関係学部の学生（2年・3年）によるアンケートの結果。2006年6月に3度に渡って実施。アンケート方法の詳細（アンケートの質問、回答、人数、使用した曲名、再生装置等）については、別途報告書を用意する。
- (15) メッツ著（拙訳）『エッセ・セミオティック』（勁草書房）177頁。
- (16) アイエロ 上掲書 46頁。
- (17) 国安洋著『音楽美学入門』（春秋社）133頁。

(2007年9月28日受理)