慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	チューニング場面の相互行為分析 : いかにしてピッチが合うことを成し遂げるか
Sub Title	Social interaction analysis of tuning
Author	吉川, 侑輝(Yoshikawa, Yuki)
Publisher	三田社会学会
Publication year	2017
Jtitle	三田社会学 (Mita journal of sociology). No.22 (2017. 7) ,p.85- 98
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	論文
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11358103-20170701-0085

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

チューニング場面の相互行為分析

――いかにしてピッチが合うことを成し遂げるか――

A Social Interaction Analysis of Tuning

吉川　侑輝

１．問題の所在

本稿の目的は、音楽家たちの日常的な活動としての「チューニング」がいかにして行われているかを相互行為分析の観点から明らかにする作業を通して、「ピッチ（音の高さ）が合うこと（pitch matching）」を成し遂げるために音楽家たちが用いている方法の一端を記述することである。

ピッチが合うことは、音楽家、とりわけクラシック音楽などといった西洋音楽に従事する演奏者たちにとって、日常的かつ重要な課題とみなされている。プロフェッショナルやアマチュアを問わず、演奏の練習をする者であれば誰であれ、練習の最初にはチューニングを行い、正しいピッチを実現してから練習を開始するものだ。また日々の練習における最大の関心のひとつは、演奏上のピッチの不良を解消することなどにむけられている。時には、演奏におけるピッチの不良が、ある音楽家の「能力不足」を物語ってしまうこともあるだろう。このようにして、ピッチが合うことは音楽家たちが注意を払っている数多ある関心の一つであるにすぎないが、それが際立って重要な関心事であることは明白であるように思われる。

一見すると、このピッチが合うことは、楽器奏者が発音するピッチを、なんらかの客観的な基準に合わせるといった認知的な能力のみをあてにして実施されるような活動のことであるように思われるかもしれない。だがスティーブン・J・モリソンとヤニーナ・フュークが音楽心理学的な研究のレビューに即して強調するように、現実の演奏において適切とみなされる「正しい」ピッチは、場面や音楽的な文脈に応じて多様である [1]。モリソンらの主張からも伺えるように、ピッチが合うことは、客観的な「基準」というよりは「主観的な」感覚に依拠して取り組まれていることであり、音楽家たちの多様な音楽性に応じて、その都度「歩み寄」られているものなのである（Morrison and Fyk 2002＝2011: 304）。

以上のことは、ピッチが合うことには、音楽家たちが相互の理解を調整し合うことによって成し遂げられるような、いわば社会的な側面が含まれていることを示唆している。そこで本稿は、音楽家たちが行うチューニング場面を相互行為分析の観点から分析することを通して、ピッチが合うことがいかにして成し遂げられているかを跡付けていくことを試みたい。無論、活動としてのチューニングは、ピッチが合うことそのものではない。だがピッチが合うことという観点からは、活動としてのチューニングが単にその最も代表的な活動のひとつであるだけで

吉川侑輝「チューニング場面の相互行為分析――いかにしてピッチが合うことを成し遂げるか――」『三田社会学』第 22 号（2017 年 7 月）85-98 頁

なく、際立った可視性を備えた活動でもあると言えるであろう [2)]。したがって、チューニング場面は、本稿が、音楽家たちがピッチが合うことを成し遂げるために用いている方法を明らかにすることを試みる際の負荷を、軽減するような対象であるに違いない。

本稿の議論は、以下のように進められる。第 2 節では、既存の相互行為分析が音楽家たちがピッチが合うことを志向している場面を分析対象として扱ってはいるが、ピッチが合うことの特徴それ自体が探求されているわけではないことを確認し、本稿の方針を明確にする。第 3 節では、分析対象となるデータについての概況を述べた上で、本稿の方法論についての注記が行われる。第 4 節では、データの分析を通して、音楽家たちが、チューニングにおいて「n＋ns」と要約可能なプラクティスをその活動の中で体系的に用いていることを例証する。第 5 節では、この「n＋ns」というプラクティスの特徴についての考察を行い、そのプラクティスのシンプルさが、チューニングという活動の遍在性や可変性と関係している可能性について論じる。第 6 節では、本稿における議論を結論としてまとめた上で、今後の研究の展望について言及する。

２．先行研究

第 1 節において述べたように、本稿が取り組む課題は、チューニング場面の相互行為分析である。だがピッチが合うこと、ましてや活動としてのチューニングを主題化した相互行為の研究は、管見の限り、ほとんど存在していない。数少ない例外のひとつとして、オーケストラのリハーサル場面における相互行為分析を行っているキャサリン・パートンは、その議論の一部において、ピッチが合うことをめぐる指揮者と楽器奏者たちの相互行為を分析している（Parton 2014）。

パートンは、指揮者が、オーケストラにおける特定のパートのピッチについての評価を提示する場面の分析をしている。彼女の分析によれば、指揮者は、自らのインストラクションの具体性を段階的に高めていくにしたがって「聞こえる（I hear）」や「思う（I think）」などといった表現を用いることで、目下のインストラクションが、指揮者自らの主観的な感覚に依拠して行われたことを提示することがある（Parton 2014: 410-2）。パートンは、こうしたいくつかの場面を分析した上で、指揮者がオーケストラに対するインストラクションを行う際、その音楽的な状態についての自らの評価を、主観的なものとして提示することが、指揮者が 80 人近いプロフェッショナルの楽器奏者たちに対して彼らの専門性を損ねることなく指示を行うことを可能にするような仕掛けとなっているということを指摘している（Parton 2014: 415-6）。

パートンの議論は、単にその一部において音楽家たちによるピッチが合うことをめぐる相互行為を分析しているというだけでなく、その状況性に目を向けている点において、本稿とかかわるものであると言える。だが彼女の関心はあくまでも、指揮者と楽器奏者たちが、その相互行為において、理想的な演奏をめぐる認識の非対称性をいかなる方法を通して解消しているかということに紐づけられている。この意味において、パートンの分析は、ピッチが合うことが志向されている場面の分析を行っていると言うことは可能である一方、ピッチが合うことを志

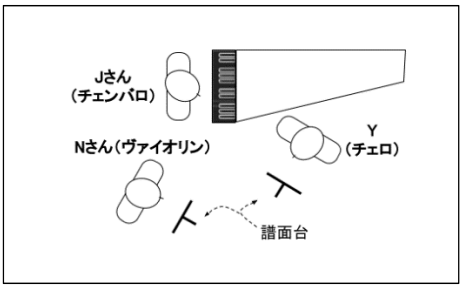
向した相互行為を特徴づけるような作業に取り組んでいるとは必ずしも言えないものになっている。したがって、本稿が目的とするピッチが合うことの分析には、パートンとは異なる対象が必要であることは明らかであると考えられる。

３．対象と方法

（1）対象

チューニング場面の相互行為を明らかにするために、本稿では、チューニング場面を収録したビデオデータの分析を試みる。分析に用いるのは、著者が 2015 年の 3-8 月にかけて国内で実施したフィールドワークをとおして収集したビデオデータの一部である。ここでは、特に 8 月に K 県で実施されたリハーサルを収録した 40 分弱のビデオデータの分析を行う。

ビデオデータには、N さん、J さん、そして Y（著者）の 3 名の楽器奏者によるリハーサル場面が収録されている。練習をしている楽曲は 17 世紀イタリアの 3 声からなる器楽曲であり、N さんがヴァイオリンを、J さんがチェンバロを、そして Y がチェロを担当している。以下、参考として、メンバーら 3 人の配置の概略を図示しておこう（図表 1)。



図表 1　メンバーの配置

本稿において分析を行うビデオデータについて、分析の前提となるような、予備的な情報を記しておく。チューニングの基準音を与える鍵盤楽器であるチェンバロは、a 音（A5 音）が予め 415Hz となるように調律されており、ヴァイオリン奏者である N さんとチェロ奏者である Y は、その基準音に合わせて自分たちの楽器のチューニングを行わなくてはならない。通常、ヴァイオリン属のチューニングは、楽器のペグを調整することで a 線、d 線、そして g 線の順番で行われ、第 1 弦に e 線を有するヴァイオリンは最後に e 線の、また第 4 弦に c 線を有するヴィオラやチェロといった楽器は最後に c 線のチューニングを行う。それぞれの弦はチューナーやチェンバロなどを基準としながら 1 つの弦ごとに調整されることも多いが、既にチューニングを行った隣の弦との完全 5 度音程の響きをあてにしながら、弦楽器奏者自身が、独力で次の弦のピッチを合わせることもできる（例えば、次に調弦を行う d 線を、すでに調弦が終了している隣の a 線との完全 5 度音程の響きをあてにすることによって調弦するという具合にであ

る）。

本稿で実際に分析をするのは、2 つのヴァイオリン属の楽器（ここではヴァイオリンとチェロ）が、ともに d 線のチューニングを行うために、チェンバロ奏者である J さんが Dm 和音を繰り返し弾くことによって基準音を与え続けているという場面である。本稿では特に、その中の、ヴァイオリン奏者である N さんがチューニングを行い、そして、そのチューニングが終了する場面を扱うことにする。

（2）方法

本稿では、ビデオデータに収録された相互行為を分析するために、ビデオデータから作成したトランスクリプトの分析を行う。トランスクリプトはビデオデータそのものではないが、本稿は、音楽家たちが行った演奏等を記録したトランスクリプトを用いて分析を行うことによって、音楽家たちの経験へと効果的に接近可能であるという立場をとる（Weeks 2002: 381-2）。

分析のために作成したトランスクリプトとその読み方の概略を、本節の末尾に掲載しておく（図表 2 および、図表 3）。以下、トランスクリプトの読み方の詳細と、現時点で観察できることについて述べておこう。

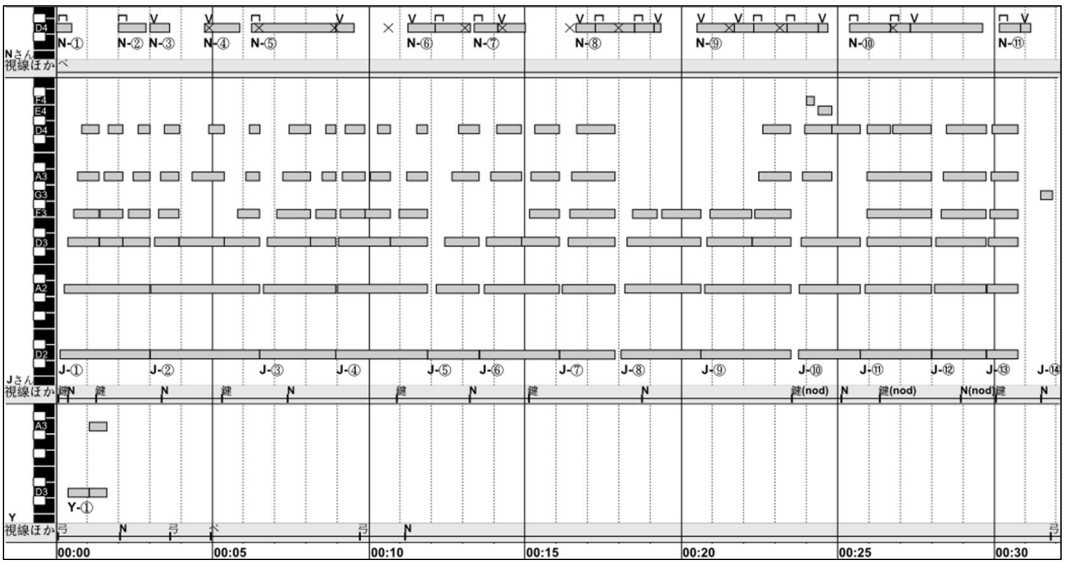
最下段のタイムコードにおいて記したように、このトランスクリプトは、全体で 32 秒からなるものである。そして、N さん、J さん、そして Y の振る舞いを記した行は、それぞれが、上段と下段の 2 つの部分から構成されている。

それぞれの行の上段において長方形の記号によって記されているのは、発音された楽音についてのピッチと音価（音の長さ）の情報である。また縦軸には、チェンバロを模した鍵盤を組み入れておいた。このことは、あるひとつの段においてより上の方に書き込まれた発音が、よりピッチが高い音であることを意味している。さらに鍵盤のいくつかには、必要に応じて音名を書き入れることで、異なる行同士の音高の関係が明確になるようにしておいた。また、分析を容易にするために、便宜上、発音のまとまりごとに、複数の楽音をいくつかのグループに分けている（例えば、N さんによって 5 回目に行われた発音は『N-⑤』などと記した）。

次に、それぞれの行を個別に見ていこう。まずヴァイオリン奏者である N さんは、楽器のペグの調整を行いながら、ヴァイオリンの d 線（D4 音）のみを発音し続けている（N-①〜⑪）。また N さんの発音に関しては、弓の上げ弓と下げ弓の情報を付したほか、しばしば楽器のペグを調整するときに生じることがある「カチッ」という音がビデオデータにおいて聞き取ることができた場合、そのタイミングを、「×」によって示した。N さんが d 音を単音で発音しているのに対し、Dm 和音によって基準音を与えているチェンバロ奏者の J さんは、d 音、f 音、そして a 音の複数の音高からなる音（D2 音、A2 音、D3 音、F3 音、A3 音、そして D4 音の 6 音）を分散しながら弾くことによって、Dm 和音を、それぞれ微妙に異なる、複数の形式によって繰り返している（J-①〜⑬）[3)]。また J さんは、トランスクリプトの末尾においてのみ Dm 和音を弾くのをやめ、g 音（G3 音）を、単独の音として発音していることが確認できる（J-⑭）。最

後に、チェロ奏者である Y は、トランスクリプトの冒頭の 2 秒間においてのみ、d 音（D3 音）と a 音（A3 音）の 2 音を発音している（Y-①）。Y はここで d 線のチューニングを終了しているため、3 秒目以降では一切の発音を行っていない。したがって、前述もしたように、本稿における分析はヴァイオリン奏者の N さんとチェンバロ奏者の J さんの相互行為を主要な対象として進められる。

それぞれの行の下段には、メンバーによる視線の先が記されている。N さんは、このトランスクリプトを通して、自分が調整しているペグ（ペ）に終始その視線を向け続けている。J さんと Y は、彼らの視線を、鍵盤（鍵）、N さん（N）、そして自分の楽器の弓（弓）などにも向けている。また J さんに限っては、トランスクリプトの後半において、何度か小さく頷いており、その部分が「(nod)」と記されている。



図表 2　トランスクリプト

上段（演奏の情報）

N-①、N-②…：**単音および和音のグループ**

冂：**下げ弓**　V：**上げ弓**　×：**ペグの調整音**

下段（視線ほか）

ペ：**楽器のペグ**　　**鍵**：**鍵盤**　　N：N **さん**

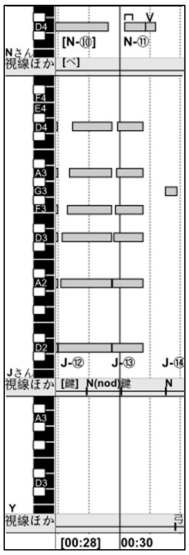
弓：**楽器の弓**　　（nod）：**頷き**

図表 3　トランスクリプトの読み方

４．分析

（１）チューニングの終了と「n＋ns」

以上を踏まえた上で、本節では、トランスクリプトの分析を行なっていく。まずは、トランスクリプトにおいてチューニングが終了しているように見える場面の分析を行うことで、音楽家たちがチューニングを終了するとき、いかなる方法が用いられているかを明確にしておきたい [4]。以下、前掲のトランスクリプトの、最後の部分を抜粋しておこう。前述のように、これは、ヴァイオリン奏者である N さんが d 線のチューニングを終え、g 線のチューニングに移行するという部分である（図表 4）。



図表 4　J-⑬ → N-⑪ → J-⑭

N さんが長い d 音（N-⑩）を伸ばしている中、28 秒目において、J さんは、Dm 和音を発音し直す（J-⑫）。J さんは間をあけることなく、続けて、Dm 和音（J-⑬）を、同一の形式（和音構成音）を用いることによって発音する。これに対して N さんは、J さんによるこの Dm 和音が発音されているわずかな時間の中で、d 音（N-⑪）の発音を開始する。N さんによるこの d 音は、弓を返すことによって、2 度発音される。だが、J さんによって発音された Dm 和音（J-⑬）は、N さんによって上げ弓で発音される 2 つ目の d 音が発音される前に、短く打ち切られる。こうして、上げ弓で発音される 2 度目の短い d 音が N さんひとりによって発音されたあと、31 秒目では、N さんと J さんがともに発音を行っていないことによって、0.3 秒程度の、短い沈黙が生じている。この短い沈黙が聞かれたあと、J さんは、次の基準音であるところの g 音を発

音する。

J さんは、29 秒目において、頷くことでペグの調整が終了したという理解を示すことに続けて、Dm 和音（J-⑬）を短く弾いている。J-⑬の発音が開始されている場所を見れば明らかであるように、この Dm 和音は、J さんの方から開始されたものである。J さんによるこの発音は、J さんの方から、そして短く弾かれることによって、2 つのことをしているように見える。一方においてこの発音は、J さんの方から N さんが調整をおこなうための基準音を与えているように見えることによって、N さんが続けて発音を行うことを要求している。他方この発音は、それでいて、調整をすることができない程度に短く弾かれることによって、N さんが d 線を調整することそれ自体は不要なのだという理解を提示してもいる。これらの 2 つの特徴によって、J さんによるこの発音は、N さんに対してペグの調整を継続することというよりはむしろ、N さんがチューニングを自身の発音によって終了することを要求しているように見える。実際、N さんが続けて d 音を「レーレ」などと聞こえる音形（N-⑪）によって発音することに続け（かつそれが訂正されないことが聞かれると）、J さんは、g 音を単音によって発音している（J-⑭）。第 3 節において述べておいたように、g 音は、d 音の調整が終わった次に調整を開始すべき音である。したがって J さんが g 音を発音することは、それに先立つ N さんによる d 音の発音が、チューニングの最後の音として弾かれたのだという理解を示すものだと言えるであろう。

これらのことからわかるのは、J さんは J-⑬を発音することによって、N さんに対してチューニングの終了を要求しているだけでなく、続けて N さんが発音した「レーレ」と聞こえる表現（N-⑪）を、そのような要求の受諾として聞くことができている、ということである。では N さんによるこの受諾は、いかにして受諾として、即ち、チューニングの終了をマークするような表現として聞いてよいものになっているだろうか。本項の以下の部分では、こうした行為を、楽音を用いることを通して組み立てるためのプラクティスについての、見通しのよい記述を得る作業を試みよう。

このような観点から N-⑪を観察してみると、この発音は、以下のような特徴を備えていることがわかる。まず、この「レーレ」では、d 音の発音が、繰り返されている。それだけでなく、この d 音は一度のみ繰り返されている。言い換えれば、このことは、後続する d 音には、さらなる d 音ではなく、無音が後続している、ということでもあるだろう。さらにこれらの d 音には、ペグを調整している時に生じる場合がある「×」の音を見い出すことができないことなどからも伺えるように、先行する d 音および後続する d 音のいずれもが、ペグの調整などの作業を伴うことなく発音されている。即ちこの「レーレ」は、調整を伴わない d 音が、一度のみ繰り返されていることによって組み立てられているのである。

そして N-⑪がチューニングの終了をマークする表現として利用可能であることは、目下の発音が、今述べたような特徴を備えていることに関係している。仮に N さんが、繰り返される発音をペグの調整などのために用いるとすれば、そのことは、N さんが、繰り返された後続の d 音において、実際に調整を行うことによって示されなくてはならないであろう。これに対して、

調整を伴わない d 音を単に一度繰り返すことは、その繰り返しが調整のために行われたのではないことが明示されることによって、N さんが、先行する d 音についてピッチを訂正をする必要がないという評価を下したことを明らかにする。この「レーレ」という発音は、以上のようにしてチューニングの終了をマークする表現として利用可能なものになっているのである。

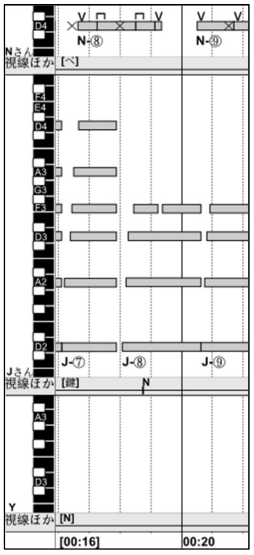
ここで、チューニングに用いることができる任意の楽音（note）と無音（silence）とをそれぞれ略記した上で、このプラクティスを、「n＋ns」と、要約的に表現しておこう [5]。この表現が意味していることを改めて述べておくと、次のようになる。まずペグの調整などを伴わないかたちで、「n」が発音される。続けて、別の「n」が、再び調整を伴わず、かつ無音に先行するという形式、すなわち「ns」という形式で発音されることによって、先立つ「n」ではチューニングが行われなかったのだということが明示される。こうして、先行する「n」がピッチ上の問題を含んだ音ではないという理解が示されることによって、チューニングの終了がマークされる。

すでに述べたように、J さんは、N さんに対してチューニングの終了を要求しているだけでなく、続けて N さんが発音した「レーレ」と聞こえる表現（N-⑪）を、そのような要求の受諾として聞くことができているのであった。ここまでの作業を通して明らかになったのは、その「レーレ」が然るべきプラクティスを通して組み立てられていることによって、そのように聞いてよいものになっているということである。

（2）「n＋ns」の拒否

さて、前の項で見てきた「レーレ」が単に偶然生じた表現なのでなく、あくまでも体系的なプラクティスを通して組み立てられているのであれば、それは、今見たトランスクリプトの抜粋以外の他の場所においても、繰り返し生じるような表現でなくてはならないはずだ。また、「n＋ns」のプラクティスを用いることを通して組織された「レーレ」がチューニングの終了をマークする表現として理解されていることが相互行為においてその都度示されている、ということが例証可能であれば、前の項で特定された「n＋ns」というプラクティスが現実に存在し、音楽家たちによって取り組まれているという本稿の主張の確からしさは、より強められるに違いない [6]。

目下のトランスクリプトにおいて、この観点から注目すべき場所が、2 つあるように思われる。第 1 の場所は、N-⑧から開始されるやりとりである。次に、該当箇所を抜粋しておいた（図表 5）。この抜粋においては、N さんからの「n＋ns」が、J さんによって拒否されているように見える部分がある。



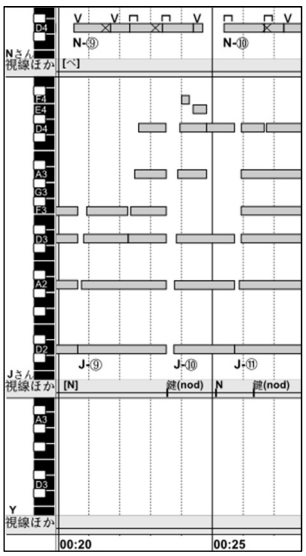
図表 5　N-⑧ → J-⑧ → N-⑨

N-⑧における発音の最後の部分においては、「n＋ns」が、「レーレ」という表現として用いられている。しかしながら J さんは、N-⑧の発音の途中（18 秒目）から開始した J-⑧において、最上音である f 音（F3 音）を、N-⑧における「n＋ns」が発音された直後の場所で発音し直している。ここで J さんがしているのは、「n＋ns」の完成、すなわちチューニングの終了をマークする表現の完成が N さんによって提示されたまさにその時、その N さんに対しチューニングの継続を要求することによって、彼の主張を退けることであるように見える。

そして N さんは、続く N-⑨の発音において、実際にペグの調整をやり直している。ここからわかるのは、この断片では、N-⑧の末尾において提示された「n＋ns」が、単に J さんによって拒否されたというだけでなく、それが拒否されたことが、N さんによっても理解されている、ということである。このようにして、この抜粋におけるやりとりは、「n＋ns」がチューニングの終了をマークする表現でありうるという理解をあてにすることを通して取り組まれているもののひとつであると言えるであろう。

（3）「n＋ns」の取り消し

注目に値すると思われる第 2 の場所は、N-⑨の末尾におけるやりとりである。以下の抜粋には、N さんによって提示された「n＋ns」が、今度は、N さん自身によって取り消されているように見える部分が含まれている（図表 6）。



図表 6　N-⑨ → J-⑩ → N-⑩

23 秒目において、N-⑨の 2 つめのペグの調整音（×）を聞きとったあと、J さんは、頷くことをしている。J さんはこの頷きによって、N さんによって行われているペグの調整がその時点において既に終了しているのだ、という理解を示している。であるなら、一見すると J さんは、J-⑨の発音を最後に、それ以降の基準音を与えることを中断してもよいように思えるであろう。しかしながら実際には、J さんは、基準音を与えるのを中断することなく、J-⑩の発音を続けている。ここで J さんは、既にペグの調整が終了しているという理解を示すことに続けて基準音を与えることによって、N さんによる目下の調整に続けて、N さんによる「n＋ns」が登場すること、そしてそのプラクティスを通して N さん自身がチューニングの終了をマークする表現を提示することを待っている。いわば J さんは、J-⑩を発音し直すことによって、N さんが「n＋ns」を発音する際にその基準音として用いるための音を、N さんに与えているのだ。

だがここで生じているのは、単に「n＋ns」の登場が期待されているということだけではないように思われる。J さんによって、N さんが発音することが期待されている「n＋ns」は、J さんが J-⑩の和音を発音し終える前に、N-⑨の末尾（24 秒目）において、「レーレ」という表現によって、実際に完成することになる。だが「n＋ns」を発音した N さんは、J さんが J-⑩の発音を終了し終えることを待つことなく N-⑩において次の発音を開始することによって、調整を再開する。ここで N さんは、調整を再開することで、それに先立つ調整が不十分な結果に終わっているという理解を提示しなおしているように見える。いわばここで生じているのは、先ほどは J さんによって期待され、そして実際に登場した「n＋ns」が、今度は、N さんが再調整を開始することによって、直ちに取り消されているという事態なのである。

こうしてみると、N さんは、自らが用いた「n＋ns」、即ちチューニングの終了をマークするための表現を、単にそのように用いているというだけでなく、それが J さんによってもそのように聞こえてしまうことを理解しているということがわかる。だからこそ N さんは、チューニングの終了をマークするための表現を、J-⑩が終了するその前に取り消す必要があるのである。

５．議論

ここまでの分析において明らかになったことをまとめつつ、その含意について論じておこう。本稿では、まずチューニングが終了する場面を見ることで、そこで「n＋ns」と要約可能なプラクティスが用いられているということを論じた。続いて、トランスクリプトにおいて「n＋ns」が繰り返し登場していることや、それらが拒否、または取り消されている場面を分析することで、そのプラクティスが、N さんと J さんによって、現実に取り組まれていることの確からしさを例証した。

本稿が特定した「n＋ns」のプラクティスは、その形式的なシンプルさゆえに、多様な状況において用いることができるような、即ち、チューニングという活動に、遍在性や可変性を与えるようなプラクティスになっている可能性がある。N さんは、ヴァイオリン奏者である。だが、このビデオデータに登場しない様々な楽器の演奏者たちもまた、チューニングを、「n＋ns」を通して表現された発音を用いて行うことが可能であるはずだ。またトランスクリプトにおいて N さんは、ひとりでチューニングを行なっている。だが「n＋ns」の利用は、チューニングに参加する音楽家たちの人数を、必ずしも制約するものではないように思われる。さらに、J さんが N さんに基準音を与えるために使っているチェンバロは、その a 音（A5 音）が 415Hz となるように調律されている。それでいて、「n＋ns」の利用は、440Hz や 442Hz といった、様々な基準音に基づくチューニングをも可能にもするであろう。以上の意味において、「n＋ns」の特定は、単に本稿が対象としたチューニング場面だけでなく、その他の様々なチューニング場面の理解可能性を与えうる、ある程度の一般性を備えたプラクティスである可能性がある。

このことはまた、本稿が提示した知見と、ピッチが合うことについての既存の相互行為分析が提示している知見の差異を特徴づけるものでもあるだろう。第 2 節において確認したように、パートン（Parton 2014）がその議論の一部において明らかにしたのは、オーケストラの指揮者と楽器奏者たちが、両者の認識における非対称性を解消していく相互行為上の形式的特徴に、ピッチが合うことがいかにして埋め込まれているか、ということであった。一方、本稿が明らかにしたのは、ピッチが合うことを達成するために、音楽家たちが楽音を組織することがいかなるプラクティスを通して行われているか、ということである。こうしたとき、本稿の分析が、パートンの分析に比して、単にピッチが合うことを志向している場面を分析対象として扱っているというだけでなく、ピッチが合うことの固有性それ自体の探求が進められていることを見るのは容易であろう。

とはいえ、本稿における知見が、分析対象とした場面とは異なるような、その他のチューニ

ング場面といかなるかたちで関係しているかは、本稿の分析のみでは必ずしも十分には明らかではない。本稿が主張しているプラクティスが存在し、音楽家たちによって現実に取り組まれているということの確からしさや、それが音楽家たちの日常的実践においていかなる地位を占めているかということは、今後、さらなる調査と分析を通して、経験的に明らかにすべきことであるように思われる。

６．結論

本稿の目的は、音楽家たちの日常的な活動としてのチューニングがいかにして行われているかを相互行為分析の観点から明らかにする作業を通して、ピッチが合うことを成し遂げるために音楽家たちが用いている方法の一端を記述することであった。そしてビデオデータに収録された相互行為の分析によって、チューニング場面において「n＋ns」と要約可能なプラクティスが用いられているということと、それが音楽家たちによって現実に取り組まれていることの確からしさが例証された。加えてそのプラクティスは、チューニングという活動に遍在性と可変性を与えるような、ある程度の一般性を備えているプラクティスである可能性が示唆されるものでもあった。

以上の作業によって、ピッチが合うことの、社会的な側面が明らかになったように思われる。第 1 節で確認したように、モリソンらは、その都度の場面における適切なピッチというものが、音楽家たちが自らの主観的な感覚に依拠することによって歩み寄られているものであると述べているのであった（Morrison and Fyk 2002＝2011）。本稿ではこれを受け、音楽家たちが、ピッチが合うことを、その状態についての相互の理解を提示し合うことを通して成し遂げていることを例証する作業に取り組んだ。本稿の分析が、副次的にではあるものの明らかにしているのは、その都度の適切なピッチなるものが主観的なものでありえても、決して、私秘的なものではないということだ。確かに一方において、ピッチが合うことを実現するために、「ピッチが、いま合った」などという、主観的な感覚が必要な場合はあるに違いない。だが他方において、その感覚がどんなに強くても、それだけでピッチが合うことが成し遂げられるわけではない。それが達成されるには、あくまでも他の音楽家たちが見てそれとわかるような、公的な手続きが必要なのである。この意味において、ピッチが合うことの現象とその探求は、あくまでも社会的な領域に開かれている。

とはいえ、先にも述べたように、本稿はあくまでも、ピッチが合うことという現象を可能にするための、ひとつの、小さなプラクティスを特定したに過ぎない。それゆえ、本稿が提示した知見の妥当性の検証やその他のプラクティスの特定には、今後においても、詳細な比較検討が必要であると思われる。またチューニングという活動だけが、ピッチが合うことを成し遂げるために用いることができる、唯一の活動なのではないことも明らかであろう。チューニングが、ピッチが合うことをめぐるその他の様々な活動といかなる関係にあるかは、今後、さらなる調査と分析を通して、経験的に明らかにすべきことである。

付記

本稿は、日韓次世代学術フォーラム第 13 回国際学術大会（2016 年 6 月 26 日）における報告「ピッチが合うことの社会的達成――チューニングの構造と演奏経験の組織化」の一部をもとに、大幅な改稿を加えたものである。また本稿の構想段階では、社会言語研究会や三田サックス読書会といった研究会の方々からの多くの助言を頂いた。コメントを下さった全ての方々に深く感謝する。

調査およびビデオデータの収録を快諾して下さった N さんと J さんに深く感謝する。

本稿は、平成 28 年度若手研究者研究奨励奨学金（慶應義塾大学）による研究成果の一部である。

【註】

1) たとえばモリソンらは、ピッチ弁別の能力が、聞き取られる発音の強さ、音色、そしてテンポなどの影響を受けることを明らかにする実験や、ピッチが合うことの正確さが、楽器の経験年数の影響を受けることを明らかにする実験の例などを挙げている（Morrison and Fyk 2002＝2011: 286, 291-3）。

2) たとえば、そこでチューニングが行われていることは、誰が見てもわかるようなことであるに違いない。

3) 必ずしもビデオデータから確認できる事ではないが、J さんは両手で、そしておそらく左手と右手で 3 音ずつ鍵盤を押さえることで Dm 和音を発音している。トランスクリプトから推察できるのは、和音の下部にあたる 2 音が保続されているのに対して、上部にあたる 3-4 音は何度も打ち直されているということだ。ここで B さんは、左手の小指と中指で下部の 2 音を保続しつつ、左手の親指と右手の 3 指で上部の 3-4 音を打ち直すことで、チェンバロの音が減衰するのを避けている。

4) 本稿が、なぜチューニングが終了しているように見える部分からその分析を開始するかについての補足的な説明を行なっておこう。チューニングが終了しているように見える場所は、それが中断などといった不自然なかたちで終了しているのではない限りにおいて、ピッチが合うことが、最も明確なかたちで成し遂げられているような場面もであるに違いない。この意味で、チューニングを終了しているように見える場所は、ピッチが合うことを成し遂げる方法を明らかにするために見るべき、最も自然な場所であると考えられる。

5) 無論、本稿は、なにも音楽家たちが「n＋ns」などというプラクティスを、そのような語彙として知っているのだということを主張したいのではない。そうではなく、本稿では、音楽家たちが取り組んでいるプラクティスの簡明な表現になっているのであれば、そのプラクティスを要約的な語彙によって表現することは許容されるという立場をとる。この論点については、ウィトゲンシュタイン派エスノメソドロジー研究の立場から相互行為分析をおこなっている西阪仰による「先行連鎖」という表現についての

議論（西阪 2008: 13）などを参照のこと。

6) 会話分析の研究者であるエマニュエル・シェグロフは、「仄めかしの確認」と題された論文において、表題の行為が存在しそれが人々によって現実に取り組まれていることを例証する際に、複数の会話データを収録した自前の「データベース」から、その行為を構成するために用いられているプラクティスの登場の回避や不出現が志向されている場面を探し出し、それらの比較検討を行うことによって目下の行為が存在していることの確からしさ強めるという手続きを踏んでいる（Schegloff 1996）。本稿が第 4 節において取り組んでいる作業は、シェグロフによるこの手続きを念頭においたものである。

【文献】

Morrison, Steven and Jannina Fyk, 2002, “Intonation, ” Richard Parncutt and Gary Mcpherson eds., *Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, USA: Oxford University Press.（＝松永理恵・荒川恵子訳、2011、「イントネーション――音楽演奏におけるピッチ感覚とは」安達真由美・小川容子監訳『演奏を支える心と科学』誠信書房、281-308。）

西阪仰、2008、『分散する身体――エスノメソドロジー的相互行為分析の展開』勁草書房。

Parton, Katharine, 2014, “Epistemic Stance in Orchestral Interaction,” *Social Semiotics*, 2(4): 402-19.

Schegloff, Emanuel A., 1996, “Confirming Allusions: Toward an Empirical Account of Action, ” *American Journal of Sociology*, 102(1): 161-216.

Weeks, Peter A. D., 2002, “Performative Error-Correction in Music: A Problem for Ethnomethodological Description,” *Human Studies*, 25: 359-85.

（よしかわ　ゆうき　慶應義塾大学大学院社会学研究科）