

Title	プラクティス(練習)のなかのプラクティス： ひとりで行う演奏における「誤り」の理解可能性
Sub Title	Practices within a practice : "possible mistakes" in improvisation
Author	吉川, 侑輝(Yoshikawa, Yūki)
Publisher	三田社会学会
Publication year	2018
Jtitle	三田社会学 (Mita journal of sociology). No.23 (2018. 7) ,p.73- 86
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	論文
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11358103-20180707-0073

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.

プラクティス（練習）のなかのプラクティス
——ひとりで行う演奏における「誤り」の理解可能性——
Practices within a Practice: “Possible Mistakes” in Improvisation

吉川 侑輝

1. 問題の所在

本稿の目的は、ひとりで行う演奏の中に存在しているプラクティスを明らかにするという作業を通して、ひとりで行う「練習（practice）」という一見して私私的にも思える活動が、公的な方法を通して編成されていることを明確にすることである。

専門家にせよ素人にせよ、演奏活動に携わる人びとにとって、ひとりで行う練習が関心事のひとつであることは明らかである。当然、人びとが皆、事実としてこうした個人的な練習に多くの時間を割くわけではない。であるにしても、個人的な練習が重要であることそれ自体は誰もが知っている。例えば私たちは、ある演奏における失敗の原因をまずは練習不足などに求めてしまうことがある。ある音楽上の能力をそれに先立つ練習との関係において理解することは、私たちが持っている知識の一部を構成しているように思われる。

こうした「練習」と「能力」の先験的な結びつきは、演奏活動に携わる人びとだけでなく、演奏活動を研究する専門的な研究者たちが自らの探求を進める際の前提にもなっている。たとえば社会学者のハワード・S・ベッカーは、人びとがアート・ワールドに参加する能力を獲得する過程として、「学校」、「独学」、そして「仕事をしながら〔の〕習得」の3つを挙げている（Becker [1982] 2008=2016: 85-8）。ベッカーによれば、このうち独学による練習は、独特な重要性を備えている。なぜなら、誰もがなんらかの意味において個人的な練習をするからだ。すなわち、「どんな指導を受けるにせよ、彼ら [=アート・ワールドのメンバー] は自分の心理的なリハーサルと練習を通して、そうしたレッスンを内在化させねばならない」（Becker [1982] 2008=2016: 86）というわけである。またイギリスのミルトン・ケインズにおける市井の音楽づくりを包括的に調査したルース・フィネガンも、音楽家たちの「学習」に着目する（Finnegan [1989] 2007=2011: 201-16）。フィネガンによれば、現地の音楽実践においては、専門家による正統的なクラシック音楽のフォーマルな教示方法と、ポピュラーな音楽的伝統における独学や現場修業のインフォーマルなプロセスという、異なる学習システムが存在している。フィネガン自身が述べるところによれば、かの女のエスノグラフィは、ベッカーのアート・ワールド論を（部分的に）引き継ぐ形で開始されている（Finnegan [1989] 2007=2011: 46-8）。こうした背景を鑑みれば、表1において示すように、フィネガンによるフォーマル／インフォーマルの区別は、概ね、ベッカーによる前述の分類を引き継いだものと考えてよいであろう。

吉川侑輝「プラクティス（練習）のなかのプラクティス——ひとりで行う演奏における「誤り」の理解可能性——」

『三田社会学』第23号（2018年7月）73-86頁

表1 フォーマル／インフォーマル

ベッカー	学校	独学	仕事をしながらの 習得
フィネガン	フォーマル	インフォーマル	

ところがフィネガンの見立てによれば、この、「インフォーマル」と呼ばれているような領域は、問題含みである。まずかの女は、次の点に注意を促すことによって、学習におけるインフォーマルな領域の重要性を主張している。すなわち、正式なレッスンを受けないオルガニストたちや独学をするブラスバンド奏者たちがいることからわかるように、学習のフォーマルな側面とインフォーマルな側面とは、クラシック音楽とポピュラー音楽において分離しているのではなく、混在している (Finnegan [1989] 2007=2011: 212-5)。しかしながら、それでいて学習のフォーマルな側面とインフォーマルな側面は、決して、同じ程度の資格において探求の俎上へ上がってきたわけではなかった。次の引用においてフィネガンが述べているように、問題は、その混在にもかかわらず、これらの側面同士が、非対称的な関係を備えているという点にある。

これらのよりインフォーマルな側面は、正統的で専門家的な教育重視のせいで、そしてまたクラシック音楽の理念的モデルに表現される学習イデオロギーのせいで軽視されているが、そうしたモデルだけでは……、地元の実践の十全な報告を必ずしも提供してくれない。(Finnegan [1989] 2007=2011: 215)

すなわち、ベッカーたちが観察するようにあらゆる音楽家たちが個人的な練習をする一方で、フィネガンが指摘するように個人的な練習を含むような学習のインフォーマルな側面は主題化されにくいのである。

とはいえ、こうした研究上の難点を解消するに際して、個人的に取り組まれるがゆえに一見して私秘的であるようにも思えるような活動を研究者たちがいかにして主題化すれば良いかは、それほど明確ではないだろう。そこで本稿は、こうした事情を踏まえ、個人的な練習それ自体の編成を、エスノメソドロジー研究 (Garfinkel 1967)、すなわち、それを編成する人びとの方法に即して跡付けてゆくための方針において明確にすることを試みよう。こうした作業を通して、研究者たちが音楽実践の「十全な報告」——とフィネガンが呼んだ方針——を構想するための、ひとつの可能性が明確となるに違いない。

本稿の構成を述べておく。第2節では、音楽における練習のエスノメソドロジー研究を検討し、本稿の課題を明確にする。第3節では分析をするための予備的な情報を提示し、分析手法を明示する。第4節では、練習において生じた演奏上の誤りとして理解可能な場面を含むデー

タを分析し、その理解可能性が、複数のプラクティスを通して編成されていることを例証する。分析を踏まえ、第5節では、演奏の理解可能性が公的に与えられているということと練習という活動が備えている特徴との関係を議論する。以上の作業を通して、第6節では、個人的な練習の理解可能性を明確にするための構想が具体化される。

2. 先行研究

本節では、音楽における練習のエスノメソドロジー研究を検討し、本稿の課題を明確にする。練習のエスノメソドロジー研究は、その対象の特徴に即して、ふたつのスタイルに分離しているように見える。まずはこのことを確認しておこう。

第1のスタイルは、ひとりで行う練習についての省察に基づく一人称的な記述である。その唯一といってよい分析は、『鍵盤をかける手』と題されたデヴィッド・サドナウによるエスノグラフィが提供してくれる（Sudnow 1978=1993; 2001）。ジャズ・ピアノにおける即興経験を報告したこの書物においてサドナウは、自らの手の動きが、即興の只中において、楽器、身体、そして音楽的な知識を調整するという課題への対処として編成されていることを報告している。自身がそう述べてもいるように、サドナウの分析は、「現象学的な」（Sudnow 1978=1993: xi; 2001: 3）方針を採用したものである。

第2のスタイルは、複数人で行う練習、すなわちリハーサルを対象とした対面的な相互行為の分析である。これらには、ピーター・ウィークスやキャサリン・パートンによるオーケストラ演奏におけるリハーサルの分析（Weeks 1982; Weeks 1990; Weeks 1996a; Parton 2014）や、サラ・メルリーノによる、合唱におけるリハーサルの分析が含まれている（Merlino 2014）。その特徴は、リハーサル場面における集合的な、主として発話を使用したやり取りに着目しているという点である。こうしてみると、サドナウに後続する練習のエスノメソドロジー研究は、サドナウの方針を踏襲することはなかったといえよう。

こうして個人的な演奏を「現象学的な」分析が担い、そして集合的な演奏を相互行為分析が担うという「分業」体制は、一見して、ごく自然なものでもあるだろう。そしてこのような見方に従えば、ある練習がひとりで行われており発話などを用いることもないという事情は、あたかも、サドナウの方針を必然的に要請しているかのようなものであるに違いない。

しかしながら、少し視野を広げてみると、次に示す2つの理由により、そう考える必要はないことがわかるであろう。第1に、ある活動がひとりで行われているからといって、それが公的な理解可能性を備えていないということにはならない。私たちはこのことを、「書く」という活動についての、西阪仰による観察を通して、想起起こすことができる。ある対談において西阪が次のように主張しているように、個人的な活動もまた、「ある意味で他人に」向けられている場合がある。

ただし、「相互行為」を、ゴッフマンのように「互いの身体が見える状態にある」という

ところに限定する必要はないと思います。……実際、自分の部屋で一人でやる活動にも「それなりの合理性」がなければならないのは、それがやはり、ある意味で他人に向けてデザインされているからではないでしょうか。どういう人に向けて何を書くかということなんかどうでもいい、というのであれば、何を何でどう書こうがどうでもよくなってしまふ。書くということそのものが意味を失ってしまうと思います。(上野・西阪 2000: 190)

第2に、ある活動において発話を使用しないということもまた、それが公的な理解可能性を備えていないということの意味しない。集合的な演奏の活動を対象としたいくつかのエスノメソドロジー研究が、このことを、私たちに想起させてくれる。たとえばウィークスは、アンサンブルの演奏における、失敗と復帰を分析している(Weeks 1996b)。ピーター・トルミーらは、アイリッシュ音楽のセッションにおける演奏を分析している(Tolmie, Benford & Rouncefield 2013)。また吉川侑輝は、楽器演奏者たちのチューニング場面を分析している(吉川 2017)。こうした集合的な演奏活動の研究には、目下の活動が、理解可能な行為を接続してゆくことを通して編成されているという主張が含まれている。

以上のことから明らかとなるのは、個人的な活動の合理性を明確にするような研究の見かけ上の困難が、決して原理的な困難ではないということだ。そこで本稿は、ひとりで行う演奏の理解可能性を導きの糸として、個人的な練習の理解可能性を跡付けてゆこう。このことによって、私たちは、ひとりで行う練習という活動の特徴を特定し直すことができるに違いない。

3. 対象と方法

(1) 対象

以上の課題に応えるために、本稿は、現実に行われた個人的な練習場面の分析を試みる。対象は、本稿の著者自身による、ピアノを用いたジャズの即興演奏の練習場面である。なお著者は2007年頃から音楽理論の独習というかたちでジャズに携わって以来、演奏の分析や鍵盤楽器を用いた即興の練習に断続的に取り組んできた。本稿における対象は、こうした、あくまでも日常的な活動の一部である。

分析対象となっている練習では、「iReal Pro」というアプリケーションが用いられている。このアプリケーションには、ドラムやベースなどによるマイナス・ワン(伴奏)を、予め定められたコード(和音)進行に従って自動的に生成する機能が備わっている。こうして生成されたマイナス・ワンにしたがって、練習者は予め定められたコード進行(図1)に則った即興演奏を行わなくてはならない。

本番における多くの上演がそうであるように、この練習においても、演奏は即興で行われている。したがって、楽譜はあらかじめ存在はしていない。とはいえこの練習においては、自動生成されたマイナス・ワンの進行とともに、演奏すべきコードが、アプリケーション上でハイライトされてゆく(図1における『A^{b7}』の部分を見よ)。練習者はこうしたインストラクシ

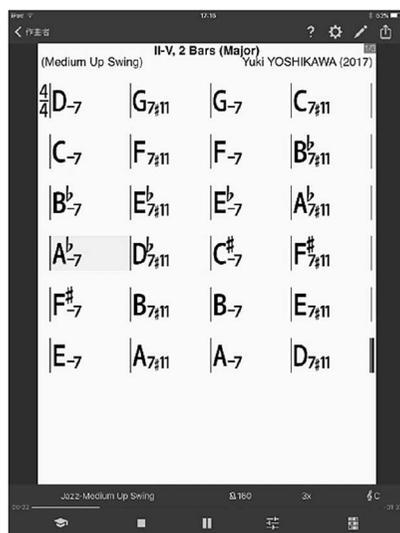


図1 コード進行 (iReal Pro)

ョンを手掛かりとしながら旋律や和音を即興するが、自分がコード進行全体におけるどの部分を演奏すべきであるかということは、常に明確となっている。

(2) 方法

本稿は、上記の対象を、以下の3つの方法を通して分析する。

第1に本稿は、日常的な練習を分析するために、その一部を、ビデオカメラを用いて撮影する。これは、人びとが活動を組み立てているときに用いている方法を跡付けてゆくためである（南出・秋谷 2013: 37-40）。収録されたビデオデータは計 80 分程度であり、いずれも、2017年の6-9月にかけて撮影されたものである。本稿では、その一部を分析する。図2には、本稿が行ったビデオ撮影におけるセッティングが、概略的に示されている。

第2に本稿は、分析を支援するために、演奏を採譜したトランスクリプトを作成する。本稿は、ウィークスも主張するように、トランスクリプトはビデオデータそのものではないが、これを用いることで、音楽家たちの経験へと効果的に接近可能であると考え（Weeks 2002: 381-2）。

本稿におけるトランスクリプトの表記法について、ここで説明しておこう。まず本稿のトランスクリプトは、一方において、いたって標準的なピアノ譜の記譜法をベースとしている。上段には右手で弾かれた旋律が、そして下段には左手で弾かれた和音が記譜されている。音符の上には、運指がアラビア数字で記されており、例えば「1」はその音符が親指で、そして「2」はその音符が人差し指で演奏されていることを示している。楽譜の一番上には演奏者が演奏し

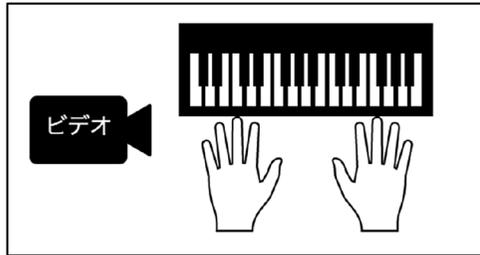


図 2 セッティング

図 3 トランスクリプトの読み方

ている時点で従っているコード進行が、記されている。また各小節の頭には、小節番号を付している。

他方において、本稿のトランスクリプトは、以下の 2 点において、特殊な工夫を凝らしている。まず丸括弧によって囲まれている音符は、記譜よりも僅かに短い音が奏されていることを示している。そして音符の下には、本稿が具体的な音符に言及する際の便宜のために、ドイツ音名を付してある。以上の内容を要約すると、図 3 のようになる。

第 3 に本稿は、練習者によって示された理解を手掛かりとしながら、分析を進める。本稿が収集したビデオデータにおいては、練習者自身によって誤りと理解されているように見えるいくつかの部分を見出すことができた。私たちは、こうしたデータの断片を分析することによって、練習者自身によって提示されている理解を手掛かりとしつつ、分析を開始することができるであろう²⁾。

4. 分析

(1) 置き換え

断片 1 は、2017 年の 9 月に収録された、ある練習からの抜粋である。前述のように、この断片には、右手の旋律において、演奏者によって誤りと理解されているように見える場所がある。それは 14 小節目における ges 音である。

この ges 音は、それが括弧で括られていることからわかるように、短く奏されている。そしてこの ges 音は、三十二分音符分にも満たないごく僅かな時間しか備えていない。いわばこの音は、それが奏されるや否や直ちに取りやめられている。この ges 音はさらに、単に短く奏されているだけでなく、後続する f 音と組み合わせられることによって四分音符の長さを構成し

断片1 人差し指→人差し指

ている。ges 音に後続する f 音は、三連符によって奏された八分音符に二重付点を付した分だけ伸ばされている。ges 音と f 音が備える音価はともに、それぞれが単独で連続して用いられたりするのでなければ、その使用に特別な理由が必要であるような音価を備えている音であるように見えるであろう。すなわちこの ges 音の短さは、後続する f 音の長さとの関連において、はじめて理解できる音価を備えているのである。

先行する ges 音が備える短さの理由を後続する f 音の長さによって説明することで、演奏者は、次の2つのことを明らかにすることができる。まず第1に、先行する中断された ges 音が問題含みであるというだけでなく、後続する f 音が問題を含まない音だということ、そして第2に、ges 音が f 音に置き換えられたことによって、演奏上の問題がすでに解決しているということである。こうして私たちは、断片1において、誤った音と正しい音が区別され、前者が後者によって「置き換え」られることで、演奏者が演奏を継続することを志向していることを見ることができるであろう。

断片1には、もう一点注目すべき点がある。それはこの ges 音が、後続する f 音と同じ人差し指を用いることによって奏されているということである。このことは、後続する f 音が、他ならぬ先行する ges 音の置き換えとして奏されているという私たちの見えを、際立たせるものともなっていよう。

(2) 「順序づけ」

断片 1 において先行する ges 音が後続する f 音によって「置き換え」られているのであれば、そのことは、目下の ges 音が、演奏者によって誤りとして理解されていることを示しているであろう。では断片 1 における ges 音は、いかにして誤りと理解可能なものとして、すなわち「可能な誤り」となっているであろうか。

このことは、この断片において用いられている音とその順番を見ることによって明確となる。再び、断片 1 を見てみよう。13-14 小節目では、des 音、es 音、f 音、ges 音、as 音、そして b 音の、6 音が用いられている。そして ges 音を除去したとき、残りの 5 音は、以下のように、規則的な順番で用いられている。

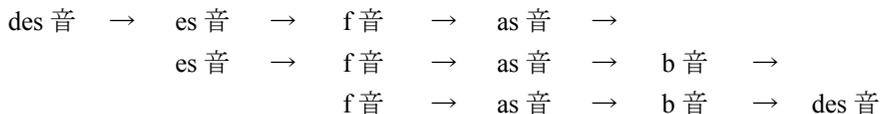


図 4 順序づけ

サドナウはジャズの即興においてスケール（音階）を用いる方法のひとつについて次のように述べ、それを「順序づけ（ordering）」と呼んでいる。

……次の何年間かは、こういったスケールをいろいろのところで使って、たくさんの操作方法を実験してみた。タイプライターの上の段の数字列を考えてみよう。1234567890 とまっすぐに昇って行くこともできれば、123 234 345 456 567 678 789 と行くか、あるいはまた 132 243 354 465 576 687 798 とすることもできるし、他にも進み方は無数にある。
(Sudnow 1978=1993: 28-9; 2001: 26)

このサドナウの用語法をふまえれば、私たちはこの断片において、des 音、es 音、f 音、as 音、そして b 音の 5 音からなるスケールが「順序づけ」られながら上行していることを見ることができる。そして置き換えられている ges 音は、この順序づけを阻害するものであることもまた、明白であるに違いない。こうして、es 音と f 音の間に奏された ges 音が誤りであることへの理解可能性は、「この順序づけ」によって条件づけられている。

さて、サドナウが「順序づけ」とよんだこのプラクティスが現実に存在しており、ここで取り組まれているということの確からしさは、断片 2 の分析を通して、より高められるように思われる。断片 2 は、2017 年 6 月に収録されたある練習からの抜粋である。

断片 2 親指→親指

断片 2 は、いくつかの点において、断片 1 と同じ特徴を備えている。まず断片 2 の 8 小節目 1 拍目においては、同じ指を使用することで、gis 音が、fis 音に訂正されている。それだけでなく、fis 音、gis 音、ais 音 cis 音が、「順序づけ」られながら上行しており、gis 音の問題性は、それによって与えられているようにみえる。

ただ、断片 1 と断片 2 は、次の点において異なっている。というのも断片 2 において最初に訂正された gis 音は、後続する fis 音の直後において直ちに登場し、「順序づけ」の一部を構成している。つまり訂正された gis 音は、同じ F#7 和音において再び登場し、今度は旋律を構成するのである。このことは、断片 2 においては、あるコードに対して演奏可能な音や音階それ自体に備わる正しさでなく、ある音や音階を「順序づけ」ることに内在する正しさが志向されていることを意味しているであろう。私たちは断片 2 の観察を通して、単に「順序づけ」が見えているというだけでなく、それが実際に取り組みられていることを明確にすることができる。

さて断片 1 において訂正されている ges 音は、断片 2 において訂正されている gis 音とは異なり、同じ D \flat 7 $^{\#11}$ 和音において再び登場することはない。こう考えると、一見して D \flat 7 $^{\#11}$ 和音において gis 音を奏することには、あたかも gis 音を奏することそれ自体に問題が備わっているかのようなのである。しかしながら、断片 2 との比較を通してわかるのは、「順序づけ」の構造それ自体が、ひとつの独立した秩序を備えているということである。このことによって生じるのは、D \flat 7 $^{\#11}$ 和音において gis 音を奏することそれ自体に問題が含まれているか否かにかかわら

ず、「順序づけ」が取り組まれているというだけで、私たちは、gis 音が間違いである可能性を理解できてしまうということだ。断片 1 における ges 音が誤りと理解可能なものとして、すなわち「可能な誤り」となっていることは、以上のようにもたらされている。

(3) 同じ指を使うこと

ここまでの分析を通して、断片 1 の 14 小節目における ges 音が「可能な誤り」となっていること、そしてその「可能な誤り」が、「置き換え」られていることが明確となった。ところでこの「置き換え」は——断片 2 におけるそれと同じく——、同じ指を使用することによって取り組まれていたのであった。ところがこうした「置き換え」が同じ指で行われなくてはならない理由は、一見したところ、特に無いように思われる。本節では最後に、このことの理解可能性を跡づけておこう。

「置き換え」が同じ指を使用することによって取り組まれていることは、断片全体において取り組まれている課題との関係において理解可能である。断片 1 を例として、このことを示そう。次のことが言える。すなわち f 音を人差し指で弾くことは、続く「as 音-b 音」のシーケンスを「中指-薬指」の順番において奏することを可能にする。対して、f 音を親指といった別の指で置き換えることは、続く「as 音-b 音」のシーケンスを、「人差し指-中指」の順で奏することをもたらずであろう。しかしながら、この「f 音-as 音-b 音」を「親指-人差し指-中指」で奏する運指は、続く 3 拍目の 2 音目において登場する f 音から開始すべき運指でもある。すなわち 14 小節目の 2 拍目は、「f 音-as 音-b 音」を「人差し指-中指-薬指」で奏することを試みるための、最初にして最後の機会なのである。

演奏者が「順序づけ」をあらかじめ決められた指で弾くことができることを自らに提示できずして、「順序づけ」ができたと思えることは、困難であるように思える。すなわち、演奏において指をしかるべき順番で使用することは、練習というプロジェクトに埋め込まれており、その重要な構成要素ともなっているのである。このようにして、置き換えが同じ指で行われていることには、練習という場面における合理的特性が備わっている。

5. 議論

本稿は断片 1-2 の分析を通して、目下の断片において、少なくとも 3 つ以上のプラクティスが取り組まれていることを明確にした。すなわち、いずれの断片においても「順序づけ」(第 2 項)が取り組まれており、それがもたらず「可能な誤り」が、「置き換え」(第 1 項)られているのであった。そしてその「置き換え」を同じ指を使用して行うこと(第 3 項)には、自らの即興能力を自分自身に対して証明するという場面における合理的特性が備わっているのであった。こうした分析を踏まえ、以下では、その含意を議論しておこう。

以上の分析が示すことのひとつは、ひとりで行う演奏が備える理解可能性が、決して私秘的なものではないということである。確かにこれらの断片には、一見したところ発話といった言

語的な素材は含まれてはいない。だからといって、この断片で起きていることが他人に理解することができないということが、直ちに生じるわけではないだろう。演奏者が使用しているのが音や振る舞いなどであるにしても、その者がそうした表現を然るべき方法を通して結びつけることによって、「スケールを弾くこと」や「置き換え」といった言語的な経験を構成していることは理解可能である。この断片の詳細が、サドナウがそうしたように、「現象学的な」報告によって明確にされなければならないわけではないことは、今や明らかであろう（cf. Sudnow 1978=1993; 2001）。演奏における一見して「私密的」とも思えるような経験の理解可能性は、あくまでも、公的に編成されているのである。

また個人的な演奏が備える理解可能性が公的なものであることは、練習という活動が備える合理性の根幹をなしているように思われる。個人的な演奏が他人にも理解できる方法で行われているのでなければ、演奏者は、そうした演奏が練習においてなにを意味するかを、自分自身で理解することもできないであろう。いわば練習は、まずは自分自身が理解できるようにデザインされているのでなければ、意味をなさないのである（cf. 上野・西阪 2000）。個人的な演奏が備える理解可能性が公的にもたらされていることは、音楽家たちが、自分たちの練習を有意義に行うための条件を構成していると考えられる。

6. 結論

ベッカーたちが述べたように、誰もが練習をする（cf. Becker [1982] 2008=2016）。本稿は、ひとりで行う練習という領域を研究者たちが開拓していくための、ひとつの方針を提示することができた。むしろ本稿が提示した方針は、様々でありうるうちの、ひとつの小さな方針であるに過ぎない³⁾。とはいえこうした作業は、社会生活における練習という活動それ自体の位置を私たちに想起させ、研究者たちが音楽実践の「十全な報告」——とフィネガンが呼んだ方針——を構想するのに資するような作業となりうるに違いない（cf. Finnegan [1989] 2007=2011）。

とはいえ、以下のことには注意が必要である。個人的な練習の詳細を明らかにするといっても、本稿は、決してベッカーたちが問題にしたような形で練習を明らかにしたのではない。つまり練習において、音楽家たちがアート・ワールドに参入するためのいかなる能力が獲得されたのかといったことなどを本稿は問うていないし、問うたとしても、本稿における分析から言えることは殆ど無い。

だが本稿は、練習をする音楽家たちが、能力の獲得などしていないなどと主張したいのではない。むしろ、次のことが重要である。すなわちある練習において、誰が、何を、いかにして「獲得」しているかという問いは、研究者によって設定されている理論的な問いである以前に、音楽家たちによって取り込まれている実践的な問いである。したがって、あるひとつの練習を、能力の獲得というより「厚い」文脈（前田 2015）に位置づける作業とその価値は、あくまでも音楽家たちによる日常実践のなかに位置づいているというべきだ。本稿は最初に、「練習」と「能力」が先験的な関係を備えていることに言及しておいた。こうした練習がわたしたちの社

会生活においてどのような仕方で編成されているかは、私たち自身が取り組んでいる知識をめぐる、経験的な探求に開かれているのである⁴⁾。

付記

本稿は、第 90 回日本社会学会大会におけるテーマセッション『「概念分析の社会学」の展開』（2017 年 11 月 4 日）での報告『「私的な」活動の公的な編成——プラクティス（練習）のなかのプラクティス』をもとに、改稿を加えたものである。報告の場における議論の参加者たちはもちろんのこと、テーマセッションの事前検討会やデータセッションといった場において本稿にコメントを下された全ての方々に、深く感謝する。

本稿は、平成 29 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) 音楽家たちへのインタビューといった既存の手法は、個人的な練習の詳細を知るための、明らかに有効な手立てのひとつである。本稿が示すことになる方針とインタビューとの関係にかんしては、註 3 を参照のこと。
- 2) この「方法」は、会話分析の研究者たちが「証明手続き」（Schegloff 1996: 172-3）と呼んだ方法が念頭にある。
- 3) こうした練習自体の理解可能性を跡づけるという作業はまた、研究者たちが音楽家たちへのインタビューなどといった方法を採用することができることの条件を構成してもいるように思われる。インタビューに答えるためには、まず自分のしていることが理解できているのでなくてはならないであろう。その回答可能性は、練習の理解可能性を基盤にしてもいるのである。
- 4) 本稿の査読過程において、本稿の想定読者として「演奏実践を全く知らない読者」が含まれているかといった点が不明確であるという旨の指摘をうけた。この点について、ここで簡単に答えておきたい。本稿が目指しているのは、これまで理論的な水準において注目はされつつも偶然的な理由によって主題化はされてこなかったような「ひとりで行う練習」という活動の理解可能性を跡づけてゆくことである。したがって、本稿が提示する知見は、ひとりで行う練習に理論的な関心をもつ研究者たちや、ひとりで行う練習を実践するような演奏活動に携わる人びと——専門家であれ素人であれ——の双方の関心に、まずは応じうるものになっているであろう。とはいえこのことは、本稿の想定読者として「演奏実践を全く知らない読者」が含まれていないことを意味しない。エスノメソドロジー研究を創始したハロルド・ガーフィンケルも論じているように、エスノメソドロジー研究が自然言語を尽くすことによってある実践の固有性を入念に記述することができているのであれば、そのような記述は、記述されている実践を再び産出するためのインストラクションとして誰にとっても利用可能である (Garfinkel 2002: 100-3)。

したがって、もし本稿がある演奏実践の固有性を入念に記述することができているのであれば、そのような記述は、記述されている演奏実践を再び産出するためのインストラクションとして「演奏実践を全く知らない読者」たちにとっても利用可能であるはずだ——むしろ本稿が現実そのような記述となっているかの判断は、「演奏実践を全く知らない読者」たちに委ねるしかないことであるが。

【文献】

- Becker, Howard S., [1982] 2008, *Art World (25th Anniversary Edition Updated and Expanded)*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press. (=2016、後藤将之訳『アート・ワールド』慶應義塾大学出版会。)
- Finnegan, Ruth., [1989] 2007, *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*, Cambridge University Press. (=2011、湯川新訳『隠れた音楽家たち——イングランドの町の音楽作り』法政大学出版局。)
- Garfinkel, Harold, 1967, *Studies in Ethnomethodology*, New Jersey: Prentice-Hall.
- , 2002, *Ethnomethodology's Program: Working Out Durkheim's Aphorism*, Lanham: Rowman & Littlefield.
- 前田泰樹、2015、「『社会学的記述』再考」『一橋社会科学』7（別冊）：39-60。
- Merlino, Sara, 2014, “Singing in “Another” Language: How Pronunciation Matters in the Organisation of Choral Rehearsals,” *Social Semiotics*, 24(4): 420-45.
- 南出和余・秋谷直矩、2013、『フィールドワークと映像実践——研究のためのビデオ撮影入門』ハーベスト社。
- Parton, Katharine, 2014, “Epistemic Stance in Orchestral Interaction,” *Social Semiotics*, 24(4): 402-19.
- Schegloff, Emanuel. A., 1996, “Confirming Allusions: Toward an Empirical Account of Action,” *American Journal of Sociology*, 102(1): 161-216.
- Sudnow, David, 1978, *Ways of the Hand: The Organization of Improvised Conduct*, Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press. (=1993、徳丸吉彦・村田公一・ト田隆嗣訳『鍵盤を駆ける手——社会学者による現象学的ジャズ・ピアノ入門』新曜社。)
- , [1978] 2001, *Ways of the Hand: A Rewritten Account*, Cambridge; Massachusetts; London: The MIT Press.
- Tolmie, Peter, Steve Benford & Mark Rouncefield, 2013, “Playing in Irish Music Sessions,” Peter Tolmie and Mark Rouncefield ed., *Ethnomethodology at Play*, Farnham; Burlington: Ashgate, 227-56.
- 上野直樹・西阪仰、2000、『インタラクション——人工知能と心』大修館書店。
- Weeks, Peter, 1982, *An Ethnomethodological Study of Collective Music Making*, Un-published Ph. D. thesis, Department of Sociology in Education, Ontario Institute for Studies in Education, University of Toronto.
- , 1990, “Musical Time as a Practical Accomplishment: A Change in Tempo,” *Human Studies*, 13: 323-59.
- , 1996a, “A Rehearsal of Beethoven Passage: An Analysis of Correction Talk,” *Research on Language and*

Social Interaction, 29(3): 247-90.

———, 1996b, “Synchrony Lost, Synchrony Regained: The Achievement of Musical Co-ordination,” *Human Studies*, 19: 199-228.

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

吉川侑輝、2017、「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』22: 85-98。