

Title	音楽の記譜法の合理化と時間をめぐる考察
Sub Title	Rationalizations of notation and time
Author	寺前, 典子(Teramae, Noriko)
Publisher	慶應義塾大学大学院社会学研究科
Publication year	2012
Jtitle	慶應義塾大学大学院社会学研究科紀要：社会学心理学教育学：人間と社会の探究 (Studies in sociology, psychology and education : inquiries into humans and societies). No.74 (2012.) ,p.19- 32
JaLC DOI	
Abstract	<p>Classical music, which is western ethnic music from one among several periods in the history of music, has had a greater impact than other kinds of music. According to Weber, one reasons for its impact is the rationalization of notation. Why has the West invented rationalized notation?</p> <p>This study examines Weber's studies of notation to investigate this issue, relating societal time consciousness to rationalizations of notation on the basis of Schutz and Husserl's theories.</p> <p>According to Schutz, people connect with others through a "mutual tuning-in relationship" that underpins all communication to form not only face-to-face relationships but also quasi-simultaneity that is separated by hundreds of years via music. First, this study analyzes the notation of Japanese traditional music in terms of quasi-simultaneity. Further, it describes the process of development of societal time consciousness in the West—from the Roman to the Gregorian calendar and Greenwich Mean Time—and western music's process for rationalization of notation—from neumatic to modern notations. The study finds a parallel relationship between both processes, which are eventually connected by the invention of the metronome. Maki asserted that activities in modern society must be controlled by "universal time," which in western music means the note that represents abstract time and the beat of modern notation. Husserl philosophically analyzed processes of consciousness in inner time expressed in his time chart. This study also analyzes people's processes of consciousness in a musical environment by collectively using a time chart and notation and identifies the distinctions as well as limitations of universal time. Elias took a contrary position and noted that humankind develops ideas through experience and learning. This study demonstrates that philosophical approaches are effective in sociologically explaining time.</p> <p>These analyses explain why rationalized notation has been invented in the West. Such notation satisfied the societal demand of connecting people in quasi-simultaneity by abstracting time, as it represents the process of developing societal time consciousness.</p>
Notes	論文
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN0006957X-00000074-0019

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

音楽の記譜法の合理化と時間をめぐる考察

Rationalizations of Notation and Time

寺 前 典 子*

Teramae Noriko

Classical music, which is western ethnic music from one among several periods in the history of music, has had a greater impact than other kinds of music. According to Weber, one reasons for its impact is the rationalization of notation. Why has the West invented rationalized notation?

This study examines Weber's studies of notation to investigate this issue, relating societal time consciousness to rationalizations of notation on the basis of Schutz and Husserl's theories.

According to Schutz, people connect with others through a "mutual tuning-in relationship" that underpins all communication to form not only face-to-face relationships but also quasi-simultaneity that is separated by hundreds of years via music. First, this study analyzes the notation of Japanese traditional music in terms of quasi-simultaneity. Further, it describes the process of development of societal time consciousness in the West—from the Roman to the Gregorian calendar and Greenwich Mean Time—and western music's process for rationalization of notation—from neumatic to modern notations. The study finds a parallel relationship between both processes, which are eventually connected by the invention of the metronome. Maki asserted that activities in modern society must be controlled by "universal time," which in western music means the note that represents abstract time and the beat of modern notation. Husserl philosophically analyzed processes of consciousness in inner time expressed in his time chart. This study also analyzes people's processes of consciousness in a musical environment by collectively using a time chart and notation and identifies the distinctions as well as limitations of universal time. Elias took a contrary position and noted that humankind develops ideas through experience and learning. This study demonstrates that philosophical approaches are effective in sociologically explaining time.

These analyses explain why rationalized notation has been invented in the West. Such notation satisfied the societal demand of connecting people in quasi-simultaneity by abstracting time, as it represents the process of developing societal time con-

* 慶應義塾大学大学院社会学研究科社会学専攻博士課程

sciousness.

Key words: notation, time consciousness, quasi-simultaneity, Husserl's time chart, beat

1. はじめに

クラシック音楽と呼ばれる西洋の芸術音楽は、多様な音楽の長い歴史の中でみれば西洋の一時期の民族音楽を指すに過ぎないが、他の音楽に類を見ないほど発展した。その理由は、ウェーバーによると、一つには記譜法の発明がある。では、なぜ西洋においてのみ、合理的な記譜法が考案されたのだろうか。

本稿は、記譜法に関するウェーバーの記述を手がかりに、社会における時間意識の発展と記譜法¹⁾の合理化とを関連づけ、シュッツやフッサールの視点をを用いてこの問いを明らかにする。

シュッツによると、あらゆるコミュニケーションを基礎づける「相互に波長を合わせる関係」は、同一空間内の他者間のみならず、音楽を介せば、空間を異にする他者間においても「疑似同時的」に生じる。ここでは疑似「同時性」という観点から、まず日本の伝統音楽の記譜法にふれる。次に西洋社会における時間意識の発展過程——ローマ暦からグレゴリオ暦、グリニッジ標準時——、および西洋音楽の記譜法の合理化過程——ネウマ記譜法から近代的記譜法——をたどる。そして両者の結節点にメトロノームの発明があることをみて、西洋におけるそれらの発展の並行関係を見いだす。また真木は、近代社会における諸活動が存立するためには、「普遍時間」による調整が必要という。西洋音楽における「普遍時間」とは、近代的記譜法の〈絶対的時間をもつ音符〉と拍子である。フッサールは、時間図表によって内的時間の意識経過を分析した。ここでは時間図表と楽譜を対にして、音楽過程における人々の意識経過を分析し、最終的に「普遍時間」の特徴とその限界および可能性を示す。エリアスは、人々が用いる諸概念は人間の経験と学習の成果であるとし、哲学的思考を疑問視する。本稿は、時間意識や記譜法が人間の学習によって発展したことを受け入れつつも、時間の社会学的考察に哲学的思考が有効であることを上の分析によって示す。

以上の考察により、西洋において合理的な記譜法が考案されたのは、時間意識の発達象徴するように、時間を抽象化して空間を異にする他者を「疑似同時的」に結びつけようとする社会の動向に同調したから、ということが明らかになる。

2. 記譜法と時間意識

(1) 音楽の社会関係における疑似同時性——近代的記譜法による楽譜

クラシック音楽の楽譜を前にする奏者は、作曲家と数百年の時を隔てていても、音楽を再創造することができる。作曲家と奏者の間には、シュッツが『音楽の共同創造過程——社会関係の一研究』において述べるように、次のようなことが生じているからである。

作曲家と受け手との間に数百年の隔たりがあっても、受け手は作曲家の音楽的思惟の分節化の流れを作曲家とともに一步一步たどっていくことによって、作曲家の意識の流れに疑似同時的に参加する。かくして、受け手は作曲家と共通の時間次元で結ばれる。そして、そのような時間次元は、話し手と聞き手との間に現勢するような、真正な対面関係において両当事者が分有する生ける現在

の派生形態にほかならない。(Schutz 1964: 171-2=1991: 234)

シュッツは、空間を共有する他者が「われわれ」という感覚を持つのは、「相互に波長を合わせる関係」があるからであり、この関係はあらゆるコミュニケーションを基礎づけると述べる (Schutz 1964: 162=1991: 224)。この関係は、対面状況にとどまらず、作曲家の音楽的思惟を記した楽譜によって、空間を異にする他者間でも「疑似同時的」に成立する。楽譜は、このように空間を異にする他者を結びつける力を持つのである。しかし、この「疑似同時性」が可能なのは、西洋音楽の近代的記譜法によって音楽に必要な情報が楽譜に合理的に記されているからである。したがって、全ての音楽がこのように記譜されているわけではない。西洋音楽においても中世以降ようやく音楽を書き記す試みが始まるが、初期の楽譜は記憶の補助程度のものであった。記譜法は改良を重ね、やがて芸術的創作とその継承を決定づけるほどの機能を持つまでになり、〈絶対的音価²⁾をもつ音符〉が拍子という時間で等分された小節に配される。本稿は、次に見るウェーバーと異なり、この考案を近代的記譜法とよぶ。

(2) 西洋音楽の記譜法における音価の定量化の過程

ウェーバーは『音楽社会学』において、西洋と同じ高さの音楽文化に到達した非西洋地域——たとえば日本——と異なり、なぜ西洋においてのみ多声音楽が発展しえたのかと問い、その特有の条件のひとつとして近代的記譜法の発明をとりあげる (Weber [1921] 1956: 911=[1967] 2000: 172-3)。

西洋では10世紀に文字記号の発展が確認される (Weber [1921] 1956: 912=[1967] 2000: 174)。すなわち旋律的音進行と歌唱法を示すために、ネウマ——旋律の流れを示す手振り運動 (カイロノミー) を記号化したもの——が用いられる (Weber [1921] 1956: 912=[1967] 2000: 175)。しかしネウマは、「絶対的な音の高さも、個々の音価 (Zeitwert) をも示すのではなく、個々のシムボル集団の内部で行われる音程と歌い方……を示すだけ」 (Weber [1921] 1956: 912=[1967] 2000: 175) であった。そのため修道院合唱団の先生の間で音楽の解釈をめぐる論争が絶えなかった。この無秩序に対抗して「楽譜の改良が、音楽に造詣の深い修道僧たちの熱心な思索の対象」となり、また「多声性が修道院の歌に取り入れられ、それによって理論の対象」になる (Weber [1921] 1956: 912=[1967] 2000: 175)。こうして理解しやすい音記号の創作が試みられ、記譜法は「ネウマを線譜表に持ち込む」という発展の第一段階を迎える。しかしそれは多声性のためではなく、「旋律を明瞭にし、視唱を可能にするため」になされた (Weber [1921] 1956: 912=[1967] 2000: 175)。やがてネウマは、点や正方形の「音符記号」によって置き換えられる。そして12世紀以降、これとほぼ同時に「音価の規定を音記号に導入する……定量記譜法」が創作され発展の第二段階を迎える (Weber [1921] 1956: 912-3=[1967] 2000: 176)。これにより「音符の相対的音価を決定」でき、「拍の分割」や「個々の声部の進行の相互関係」が明確になり、多声性の発展を決定づけた (Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 176)。定量記譜法のお陰で、「整然たる多声の芸術的作曲」ができるようになった。そして西洋音楽が「書く芸術」になったことで「本当の作曲家」が生まれ、その多声音楽には「他の凡ゆる民族の創作品とは反対に永続性と、後代への影響と、不断の発展」が保証された (Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 177)。

ウェーバーはこうして記譜法の発展過程を示し、西洋と同じ高さの音楽文化に到達した非西洋地域——たとえば日本——と異なり、西洋においてのみ多声音楽が発展した事情を述べた。

同様に西洋音楽の記譜法の発展をたどったサモシは、西洋の多声音楽を「近代科学の生みの親の一

人」(Szamosi 1986=1991: 156) ととらえる。中世の音楽家は、複数の異なる声部を同時に鳴らすとどのような音楽ができ上がるかという純粋に音楽的な関心から、時間の秩序をもつ音符を用いて多声音楽を創作するが、その影響は、芸術の領域をこえて科学にまで及んだからである (Szamosi 1986=1991: 155)。音楽の記述において、数を用いれば、時間の流れが縦にそろい、異なるリズムを同じ時間の流れの中で捉えることができるからである。時間の流れを、空間という次元と同様に扱うことができる。このことを最初に教えたのは、1600年頃から始まった実験科学ではなく、11世紀以降に中世の修道院で芽生えた多声音楽であり、そうしたものの見方が「近代科学の進化には不可欠」だからである (Szamosi 1986=1991: 156)。ゆえに音楽が、科学ひいては社会の発展を促したとサモシは言う。本稿は、少なくとも音楽と社会とりわけ時間意識の発展とは、並行関係にあったと考える。まず、時間意識をめぐる社会学の論考を検討しよう。

(3) 時間の社会学的考察

ノルベルト・エリアスは『時間について』において、人間の時間意識は知識とも学習とも無関係な《ア・プリオリな総合》であるとする哲学の前提に対して、根拠がないと断ずる (Elias 1984=1996: 40-1)。そして人間が話したり思考したりするのに用いる諸概念は、「学習の成果」それも、個人で完結するものではなく「習得した知識を個体から個体へと伝える世代の長い連鎖による学習と経験の成果」であると述べる (Elias 1984=1996: 41)。そして社会的なシンボルの理解のために、時間に関する概念を哲学に与えずに論じようとする (Elias 1984=1996: 31)。確かに、音楽のシンボル体系である記譜法は、既存のものに改良を加えるという知識の連鎖のうちに少しずつ発展し、近代になって、音符が定量化され、それが拍子によって区切られた小節内に配される近代的記譜法に至った。また大編成の交響曲の演奏は、近代的記譜法が「社会関係の調整役」(Elias 1984=1996: 206) となり、異なる声部を弾く各楽器奏者の時間の流れが縦に揃うことによって成立する。本稿はエリアスの議論を受け入れつつも、音楽過程における人々の時間意識を分析するためには、フッサールの時間論といった哲学的思考が有効な場合もあると考える。

真木悠介は『時間の比較社会学』において時間意識の類型を提示する。それらは「特定の文化の様式と社会の構造を基盤」(真木 2003: 312) とする。たとえば牛を生業とする一族の一日の時間は牛関連の仕事によって区切られるが、その「牛時計」は共同態の内部にしか通用しない。そのため、他集団との交流には、「抽象化された時間」(真木 2003: 39) が必要となる。この時間を抽象化する傾向は、近代社会において顕著となる。

たとえば、近代西洋音楽の「定量音符」である (真木 2003: 274-80)。定量音符とは、上述の定量記譜法における音符であり、音楽の中に「標準化された計量可能な時間」を導入する (真木 2003: 274)。上述の通り、定量記譜法は多声音楽とともに発展したが、言い換えればそれは近代社会の象徴でもある。ここで真木は、多声音楽とグレゴリウス聖歌を対置し、近代音楽と非近代音楽の共同性の二つの存立様式に言及する。グレゴリウス聖歌の合唱の統一性は、「外的な時間の計算化によってではなく、指揮者の自在な動きにたいする歌手たちの同一化をとおして、……合唱者たちの共有する内的な共時性をとおして」実現されている (真木 2003: 276)。他方、多声音楽は、「教会音楽としての宗教性と宗教倫理性を希薄にする」という理由で、16世紀に禁止令が出された (真木 2003: 276)。教会人は、計量化された時間によって複数の異なる声部が同時進行する多声音楽を聴き、そこに「内的な共同性の減圧」

(真木 2003: 276) の予兆を嗅ぎとったからである。こうして、共同態が解体した近代社会における時間意識の位相が導出される。すなわち、無数の他者の「集合態」の破綻なき存立のためには、「彼らの活動を外的に共時化するパラメーターとしての普遍時間による調整」を必要とする(真木 2003: 277)。

では、「普遍時間」によって活動を調整すること、いいかえれば、空間を異にする他者間を「疑似同時的」に結びつけることに限界はないのだろうか。そのこたえを導くために、まず音楽のリズムと拍子を検討し、次に時間図表によって時間意識を分析する。

3. 音楽の時間の相と現象学的分析

(1) リズムと拍子

音楽は、時間芸術と言われる。しかし音楽を聴くとき、その時間は単に時計で測ることができる物理的なものではないことに気づかされる。それは、音楽がそれ固有の時間すなわち「リズム」をもつからである。これは、音楽の形成の原理である。音楽が単調に鳴っては消える音と峻別され時間芸術といわれるのは、第一にそれがリズムをもつからである。ゆえに、リズムをもたない音楽はない。また「拍子」もそれとは異なる音楽のもう一つの時間の相である。しかし拍子は近代西洋音楽を特徴づける時間であり、むしろそれをもたない音楽は多い。リズムと拍子は協働して音楽を作るがその性質は対照的であり、拍子が時間を分割し反復する量的な相であるのに対し、リズムは測ることができない音楽の質的な相である。音楽のリズムは鼓動や息づかいそして躍動といった生命現象のリズムに通じるものであるゆえに、本来その有機的な運動を書き記すことはできない。たとえば国安は「リズムの根本は特別の〈力動的質〉をもった音の出現それ自体」にあると述べ、日本の伝統音楽における「音の生起とその間隔関係」すなわち「間」にリズムの根源的な姿の現出を認める(国安 1981: 75)。そのリズムは、音と音の合間の無音で満たされた時間の相によって生じる。しかし、奏者の息づかいや気合の合間に生じるリズムを記譜することは困難である。そのため日本の伝統音楽の楽譜は記憶の補助程度であり、また口承が主となる。そして西洋音楽も、背景をなす社会的事情は異なるとはいえ長く口承であった。同じ民謡でも少しずつ異なる旋律をもつ場合があるのはそのためである。

ところが西洋音楽の在り方は、中世の修道院で記譜法が考案されて以降徐々に変化する。ここでは本来記せないはずの生きたリズムを書く試みがなされ、やがてルネサンスの作曲家によってそこに量的尺度が取り入れられる。こうして西洋音楽は、神のための音楽から芸術音楽を志向し、最終的に〈絶対的音価をもつ音符〉を得て、それが拍子で区切られた譜表の小節に配された。芸術的創作は、唯一の存在であり口承の民謡のように変更が加えられることを望まず、また時空を超えた他者による再創造を想定し、内容を確実に固定し容易に伝達するための尺度を必要としたからである。すなわち西洋音楽の記譜法における時間の尺度とは拍子であり、それは空間を異にする他者間に「疑似同時性」をもたらす「普遍時間」である。こうして西洋音楽は、生きたリズムと引きかえに拍子という時間の相を得て、鳴っては消え去る感覚的事物の運命に甘んじることをやめ、楽譜として空間的事物の一側面を備えた芸術となった。では西洋音楽の楽譜に記されているのは音楽のリズムではないのか。それは「空間化された時間であり、リズムは直接には記譜されていない。……生きた流れは楽譜のうちに潜在する」(国安 1981: 77)。つまり楽譜上の楽曲のリズムは、生きたリズムではなく、絶対的な時間をもつ音符と拍子によって空間に固定されたリズムである。しかし時間点がそのように楽譜上に固定された結果、音楽を経験する際の我々の時間意識を時間図表によって検討するとき、それは近代西洋音楽の「普遍時間」を特徴づ

けるものとなる。

(2) 音楽経験と時間図表

音楽経験における意識構成をめぐることは、すでに拙論（寺前 2009）でフッサールの時間論および受動的総合の概念を用いて現象学的に分析したため、ここでは以下の考察に必要な概念を確認するとどめる。

フッサールは、すべての現象するもの、つまり我々の諸体験は現象学的時間の中で構成されると考え『内的時間意識の現象学』で時間意識の解明を試みる。そこで検討されるのは、「経験的世界の時間」ではなく、「現出する持続そのもの」、すなわち、我々が絶対的所与とする「意識経過の内在的時間」である（Husserl 1966: 5=1967: 11）。「客観的時間」を排去する現象学的時間は、機械時計の目盛りが示す一時点ではなく、拡がりをもつ。その時間領域は、「現在化」および「準現在化」に区分される。準現在化領域とは、現在から途切れた時間領域である。そして現在化領域こそ諸体験が現出する〈今〉を含んでおり、それは「予持」、「原印象」、「把持」から成る。我々の意識は、常に原印象すなわち、ありありと現れている事象の〈今〉に在るが、そこに向かう前に事象を予持しており、その後にはいま過ぎ去った事象を把持している。このように一連の事象は、現在化で把持され、領域をなす。この現象を時間図表によって検討しよう。

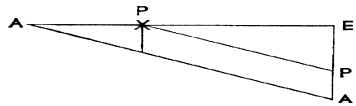


図1 時間図表 *出典: Husserl (1966: 28=1967: 39) (部分)

凡例 AE: 今の時点の系列, AA': 沈下, EA': 諸位相の連続体 (過去の地平を伴う今の時点), P: 内在的時間客観を構成する現象

フッサールは「内在的時間客観の経過様態が一つの出发点を、いわゆる源泉点を有する」(Husserl 1966: 28=1967: 39) とのべ、「原印象」(という意識)にあたる「源泉点」、そしてその経過様態すなわち「把持」を次のように示す(図1)。Pは「内在的時間客観を構成する現象」、すなわちありありと現れている事象であり、線分A-E上にはPを捉えるその都度の〈今〉である源泉点が連なっている。そしてPは、そこにつなぎ止められつつも沈下し、〈今〉Eでは諸位相の連続体E-A'のうちの一つであるP'として、過去の地平を伴いつつ把持されている。

この時間意識の分析は、理論的には音楽のみならず我々のすべての経験に適用できるが、その際描かれる時間図表は人それぞれである。まず、「西洋と同じ高さの音楽文化に到達した非西洋地域」(Weber [1921] 1956: 911=[1967] 2000: 172-3)として日本をとりあげ、その伝統音楽を検討しよう。

4. 日本の伝統音楽の記譜法——口頭伝承と同時性

日本の伝統音楽の楽譜は、記憶の補助程度の役割しかもたず、その記譜法は、見た目も位置づけも目的も西洋のものとは異なる。そこには、「人間によって」様式の伝統的な秘伝を授ける(Sadie ed. 1980=1994: 234)という封建社会に生まれた日本の音楽の基本的な考えが反映している。限定された弟子に稽古を通じて口頭伝承するには、楽譜は補助的なもので十分であった。ここでは日本の伝統音楽の自由リズムの特徴をみながら、「同時性」という観点でその記譜法を検討しよう。

先述の通り国安は、日本の伝統音楽における「音の生起とその間隔関係」すなわち「間」に、リズムの根源的な姿の現出を認めていた（国安 1981: 75）。日本の伝統音楽の拍子は、西洋音楽の「分割拍子」のようなものではなく、単に何拍子と数える「付加拍子」あるいは「不等拍」であり、むしろリズムが拍子を自由に作り出す。たとえば能の囃子における打楽器の奏法には、謡や笛の調子に合わせる「合わせ打ち」と合わせずに打つ「アシライ打ち」がある。アシライ打ちは、サシヤ一声などの拍子不合の歌いに合わせるが、「打楽器のリズム自体が拍子に合う場合と、等拍感をわざと出さない打ち方」がある（Sadie ed. 1980=1994: 219）。その調節は、謡の進行を見計らってその都度柔軟になされる。同様の奏法は、雅楽や文楽などでも見られる。このように日本の伝統音楽では、奏者どうしが一緒に動きをするのはよくないとする傾向がしばしば見られ、状況に応じて「わざと音をずらす」という奏法がなされる。この人間の息が生み出す拍子不合の音と音との「間」こそ、リズムの根源的な姿である。したがって、これを書き記すことは困難である。

そのことをよくあらわしているのが、世阿弥の《江口能》（図2）の自筆譜と現行の謡本である。応永年間（1394-1428）後半に書かれたこの自筆譜は、謡の奏法というより台本のようなものであり、自筆譜の左から2列目上には「女」（a）と記され役柄を表す（Sadie ed. 1980=1994: 237）。また出すべき音は「同音」等と簡単に示され、旋律の上下は「クル、ハル」、テンポは「モツ、ノル」などと記された程度であった。そして記譜法は現行の謡本（図2、中、右）に至るまでの間に、抽象化されるどころか詳細になり、音節の長さを表す胡麻点や用語譜が具体的な言葉で書かれている。「シテ」（d）と書かれているのは役柄であり、「一」（a）は1音節の引き伸ばしを表す「単独胡麻」である（Sadie ed. 1980=1994: 237）。このように、謡本はいまでも「普遍時間」をもたない。空間を異にする他者が、音高やリズムの不明瞭なこの楽譜を手にしても、おそらく演奏は困難であろう。つまり、日本の伝統音楽のリズムそのものは、同一空間内で「相互に波長を合わせる関係」にある人々が「同時性」の内にやり取りをすることによって、その場で生み出されるものなのである。日本の伝統音楽は、こうした状況においてのみ生じる「間」のリズムという書き記すことが困難な要素を重視し、また音をわざとずらす自由リズムを美としてきた。それゆえ日本の伝統音楽は、口頭で伝承されてきたのである。盲僧琵琶や当道（男性盲人の職業団体）の所属者のみが箏の專業を許された時期があったが（Sadie ed. 1980=1994: 227）、それを可能にしたのは日本の伝統音楽のこうした特質ゆえである。したがって、明確な時間点をもたない現行の謡本をフッサールの時間図表で表したとしても、いつ誰が描いても同様になるということはない。次に見る西洋音楽は、これと対照的である。

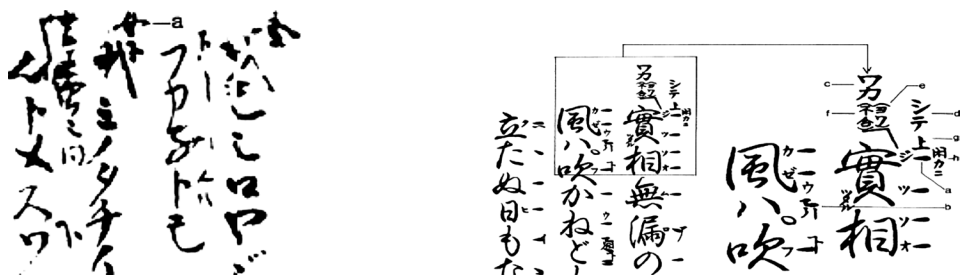


図2 世阿弥《江口能》自筆譜（左）と現行の謡本（中、右：拡大図） 出典：（Sadie ed. 1980=1994: 236）

5. 西洋における時間意識と音楽の記譜法

西洋音楽の記譜法は、社会の時間意識とともに発展してきた。ここでは、グリニッジ標準時に至るまでの西洋における時間意識の変化、および西洋音楽の記譜法の合理化の過程を検討する。時間意識は「共同態」の解体につれ抽象化されてやがて標準時という「普遍時間」をもつようになるが、それと歩調を合わせるように、音楽の記譜法も合理化され、拍子という抽象化された「普遍時間」をもつようになる。両者は、ともに社会の求めにしたがい合理化されてゆく。

(1) 古代から中世までの時間意識と音楽の位置づけ

古代の人々の生活は天体をはじめとする自然現象と密着しており、時間意識も星辰が尺度となって形成されていた。たとえば人々は、日の出・日の入りによって昼と夜を区分し、季節を知り、そうして農作業などの生きることに直結した仕事を「反復する自然現象」(Elias 1984=1996: 206)の中に組み込んで生活していた。すべての仕事は、「共同態」(真木 2003: 39)の中で営まれ、その多くは同一空間内の「相互に波長を合わせる関係」において完結した。やがて人々は、時間の秩序を作るため、ひいてはそれによって人を支配するために暦算法を用いて暦を作り始める。暦とは、「天体の周期にもとづき、年や、月や、日などの単位で時の流れを区切るシステム」(Bourgoing 2000=2001: 18)である。農耕社会では種まきの時期を知るために太陽を基準にし(太陽暦)、漁労社会では潮の干満を知るために月を基準(太陰暦)としてきた(Bourgoing 2000=2001: 17)。ところが、他集団との交流が始まり、それが盛んになるにつれ、両方を組み合わせた暦が必要とされる。しかし、微小な差異をもつ自然現象どうしを組み合わせれば、その誤差はやがて大きくなり、社会関係の調整に困難をきたす。こうして暦の改革が迫られる。古くは、ローマ暦である。紀元前153年以来のローマ暦は「自然現象と社会事象の関係づけ」が困難になったため、紀元前46年頃政治と宗教の両権力を握っていたユリウス・カエサルによって改革されユリウス暦となる。それは、16世紀に改訂されるまで千数百年間そのまま用いられる(Elias 1984=1996: 206)。

すべての仕事は集団の中で完結し、集団に固有の時間が流れていたこの頃、音楽も同様に、空間を共有する集団内の「われわれ」関係において歌われた。古代より音楽は生活の中に密着していたが、それらは古代から中世までほとんど書き記されることはなかった。人々は作業や儀式において歌をうたったが、それは遠方の誰かに伝えるためではなく、「今・ここ」で行われている行為にリズムを与えたり進行を助けたりするためであった。音楽は、進行中の行為から切り離されることなどありえなかった。そうした音楽は書き記されることもなく口頭で伝承されたため、多くは消滅した。ところが、9世紀以降のキリスト教の写本には、音楽の旋律の方向を示す記号(∕は上向、∖は下向)がみられるようになる(Grout and Palisca [1960] 1996=1998: 90)。このような記号は、最初は記憶の補助手段に過ぎなかったが、中世の修道院で発展する。

(2) 中世の時間意識と修道院における記譜法の発明

時間意識の発達として重要なのは、「中世初期にベネディクト派の修道院制度が祈祷の時刻と労働時間を固定したことにより、近代ヨーロッパの時間測定と時間原則が基礎付けられた」(Borst 1990=2010: 14)ことである。中世以降、西洋の人々は時間を組織化することに自覚的になる。修道院の聖務

日課は、定時に行なわれたが、聖職者にその時間を知らせたのはハンドベルである (Borst 1990=2010: 72)。また俗人たちは、教会の鐘でミサへ呼び集められた。こうして時間意識は、夜明けから日没という単純な区切りで一日を二分していたこれまでのものから発展し、教会の日課によって区切りをもつようになった。しかし、この時間の区切りはこの鐘の届く範囲でしか有効ではなく、したがって地域によって異なる時間が流れていた。

この頃の音楽は歌といっても先ず詞ありきの、いわば高揚部分をもつ祈祷であり、単一音高上の朗誦に等しい簡単なものであった。その静かに語りかけるような音楽は、鐘と同様、場を共有する人々をつなぐことができればよかった。したがって、記譜法も記憶を助ける程度のものであれば事足りた。聖書の言葉の上には、ネウマと呼ばれる「旋律の音高の動きを示す図形的な記号」(Sadie ed. 1980=1994: 317) が記されたが、それは歌の抑揚を簡単に示すだけのものであった (図3)。しかもこれは絶対的な音高や音価を示す訳ではない。つまりネウマ記号は状況に応じて短くも長くも解釈しうるため、時間図表を描いた場合、諸個人に固有かつその都度異なるものとなる。



図3 聖歌上に書かれたザンクト・ガレン式ネウマ, 10世紀頃 * 出典: Sadie ed. (1980=1994: 320)

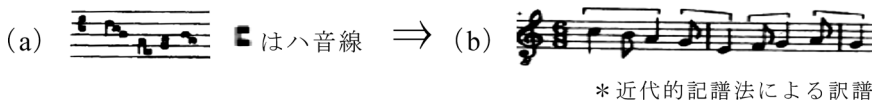


図4 リガトゥーラを用いたモード記譜法 * 出典: Grout and Palisca ([1960] 1996=1998: 113)

初期のネウマは、このように記号が歌詞の上に直接書かれる「譜線なき」ネウマであった (Sadie ed. 1980=1994: 317)。やがてそれが音部記号とともに譜線に記され、記譜法は発展の第一段階を迎える。これらにより、音高が明瞭になった。11世紀頃、教会では単旋聖歌に一つの声部を付け足したオルガヌムという「多声音楽」が生まれ、やがてそれは三声・四声へと発展する。そしてこれを機に、音楽に計量化された時間が取り入れられる。堂の中で歌われるとはいえ、多声音楽はリズムの異なる各声部を複数の奏者がやり取りをして進行する。そのため、奏者間で「同時性」を保つための拠り所が必要となったのである。それは「リズム・モード」とよばれ、三部分から成る計量単位を基礎とする6つのモードからなる。これを記す「モード記譜法」には、音節の長さに合わせて角形音符 (ネウマ) を細い線で結合した複合音符「リガトゥーラ」が使われた (図4)。(a) はハ音線記号、三音リガトゥーラと二音リガトゥーラ3個、(b) はその訳譜である。近代的記譜法では一音符が絶対的時間をもつが、リガトゥーラはそうではなく、一音節が長ければ音符が一か所に群がり、そのぶん音価が長くなる。また小節線は詞の文単位で引かれ、各小節が詞の意味のまとまりをなす。このようにモード記譜法は、量的尺度をもつとはいえ、時間を機械的に等分する今日的なものとは異なる。この楽譜は歌の抑揚そのものを視覚的に伝えるが、音符の音価が明確でないため時間点を確定できず、歌は歌手次第で長くも短くもなる。それは、空間を異にする他者間に「疑似同時性」をもたらすとは限らない。したがって時間図表を描いても、人によって多様なものになり、「相互に波長を合わせる関係」にない他者間では、その同一性が保たれるわけではない。

(3) ルネサンス期前後の時間意識と音楽

12-3世紀頃、西洋の都市では経済活動が活発になった。それに伴い、商品の納期や支払いなどのために正確な日時を知る手段が必要となった。すなわち、他集団との交易関係が多角化され、「抽象化された時間」(真木 2003: 39)が必要とされたのである。13世紀の末頃、イタリアに歯車装置をもつ鐘突き大時計が現れ、14世紀には全ヨーロッパの都市に行き渡った(Bourgoing 2000=2001: 76)。ハンドベルや教会の手動の鐘はミサの時間や聖務日課などの時間しか知らせなかったが、大時計は時間を区切り、毎時正確に時を告げる。つまり人々は、教会の行事によって受動的に時を知らされるのではなく、数値化された客観的な時間に能動的に関わっていく。人々は「一日単位の」スケジュールを時間の区切りの中に組み込み、計画的に生活するようになった。こうして徐々に、「同時性」のうちに「われわれ」という感覚が生じる機会は少なくなる。人々は、大時計が時間を告げる時、必ずしも同じ空間を共有しているわけではないからである。またかつて暦を含む時間の決定は教会の特権であったが、こうして大時計という道具によって世俗化される。

13世紀後期、世俗の音楽にも多声性が用いられる。この時期を代表する楽曲形式として、「モテット」がある。それはオルガヌムの一部にラテン語かフランス語の声部をつけて独立させたものであり、異なる長い歌詞をもつ各声部は、同時に歌われる。しかし従来のモード記譜法では、この多様な声部の同時進行に対応できない。こうして記譜法は相対的な音価をもつ音符の考案に至り発展の第二段階を迎える。ケルンのフランコは「定量記譜法」(図5)を考案し、『定量音楽の技法』(1280年頃)に記す。その音価は相対的とはいえ、音符の定量化を期に音楽に流れていた時間が徐々に区切りをもつようになる。これにより、異なる奏者が異なる声部を交互に歌ってひとつの作品を作り上げることができた。



図5 フランコ式記譜法による楽譜 *出典: Sadie ed. (1980=1993: 294)

しかしここで用いられる音符は、使用法において様々な規則で縛られており、同じ音符でも、置かれる順序によって個々の音価が変わるという複雑なものもある。たとえばこの記譜法には、最初の音符■の音価は、次に連結する音によって決まるという規則がある。それに従うと、■が次に連結しているより高い場合(♯下行)、■はロンガ(近代的記譜法の♪ぶん)となるが、低い場合(♭上行)、■はプレヴィス(近代的記譜法の♪ぶん)となる。したがって規則を知らない複数の他者間では、「疑似同時性」が生じるとは限らず、時間図表を描いてもその同一性は保証されない。個々の音符は、「普遍時間」ではないため時間の長さを知るための拠り所にならず、時間点は確定されないからである。

(4) ルネサンスから近代の時間意識——社会的時間と音楽的事象との結節点

ルネサンス期には様々な発明がなされたが、その中には暦や時間を正確に定めるためのものも含まれており、その結果、時間意識も近代的なものに近づいていった。

先述の通り時計が導入されて以降、人々は大時計によって「一日単位の」スケジュールを時間の区切りの中に組み込むことができるようになったが、年月日はまだ曖昧であった。14世紀ころ日付を正確に言うことができたのは、暦算法を駆使できる教養人だけであった。暦はキリスト教化されていたた

め、重要日は祝祭日として暦算法によって定められたが、それ以外の日は「何もない日」であった。人々は毎週日曜日のミサの司祭の言葉で暦を知り、文書の日付は「聖ミカエル祭の次の日曜日」などと記された (Bourgoing 2000=2001: 77)。そして人々は16世紀になってようやく「年月日単位の」暦を知る手段、「暦書」を得た。暦書は先を見通すための占星術が流行したことから書かれ、印刷術の普及に伴い人々に行き渡るようになる。1550年頃の暦書にはもはや空白の日はなく、全ての日が均等に数字で区分された (Bourgoing 2000=2001: 79)。こうして人々は空間を異にする人との約束を確認することができるようになり、たとえば商品の納品日も「祭日の次の日」ではなく年月日で明確に記すことができるようになった。暦という「抽象化された時間」は、「波長を合わせる関係」にない他者どうしを「疑似同時的」に結びつけるのである。

また先述のユリウス暦は、16世紀に改革される。ユリウス暦の1年は1太陽年より11分4秒長く、人間の手による暦と自然の周期の積み重ねの間の誤差が広がったため、教会の祝祭日の算出に支障がでていたからである (Bourgoing 2000=2001: 80)。こうして1582年に、ユリウス暦では4年に1回の閏年を、400年ごとに3回減らすことが定められ、それはグレゴリオ暦として現在に至っている。こうした改革の必要性は13世紀頃から指摘されてきたが、16世紀になって正確な計測器が考案されたことでようやく実現した。「地動説」を唱えたコペルニクス (1473-1543) の『天体の回転について』 (1543) には精度の高い計測器が記されており、改暦のために信頼のおけるデータを提供した (Bourgoing 2000=2001: 80)。またグレゴリオ暦の普及とともに、時間の計測も精密になる (Bourgoing 2000=2001: 100)。たとえばコペルニクスの地動説を是認したガリレオ・ガリレイ (1564-1642) の「振り子時計」は、我々が「普遍時間」を手に入れるための道具となる。15世紀以降、西洋はアジアへの新たな海路を発見するために、天文学を用いて正確な経度を見出そうとした (Howse 1997=2007: 5)。ガリレオは、経度の算定には時計の精度を高めるための調節器としての「振り子」が役立つと考え、最晩年の1642年頃に実用可能な機械を開発した (Howse 1997=2007: 17)。そして、これを利用して英国では、1675年頃にグリニッジ天文台の経度が見出され、1870年頃までにグリニッジ時間は同国の標準時となる。そして全世界の標準時をめぐる議論の末、1884年頃にグリニッジ子午線が「経度ゼロ」と定められ、グリニッジ標準時 (GMT) が全世界の標準時となり今日に至る (Howse 1997=2007: iii-iv)。

そして時間の精度を高めるという傾向は、音楽にも現れる。ガリレオは、「振り子の等時性」の法則および「単振子の周期は、振り子の長さの平方根に比例する」という法則を用いて「時間分割装置」を設計し、トマス・メイスは1676年頃、その振り子の法則を音楽の速度計に応用する可能性を記す (Sadie ed. 1980=1995: 209)。こうしてガリレオの振り子は、19世紀に可動式の金属球をもつ複振り子を備え、今もメトロノームとして音楽の時間を刻む (Sadie ed. 1980=1995: 209)。このように社会的時間の変化は、音楽における事象にも影響を及ぼしてきたのである。

(5) 近代的記譜法

ガリレオが振り子の法則を発見し、それがメトロノームとして世に出るまでの17-8世紀の間に、西洋音楽は発展の最盛期を迎える。その要因の一つに、近代的記譜法の考案がある。その導入の時期は作曲家によって異なるが、本稿では、拍子と二分の音符という絶対的な時間の尺度の導入以降のものを近代的記譜法とよぶ。演奏の場は教会から宮廷やサロンへ移り、多様な楽器編成の作品が創られる。1600年頃、舞曲の影響で「段階アクセント拍節」が考案される (Michels 1977=1989: 273)。各拍節は強勢

をもち、二拍子（強・弱）、三拍子（強・弱・弱）、四拍子（強・弱・中強・弱）、六拍子（強・弱・弱・中強・弱・弱）の中で〈反復〉する。そして拍節の導入により、楽譜にはフレーズに関係なく音楽を拍子で機械的に区切る「小節線」が記される。たとえば四分の三拍子の音楽では（図6）、使われる音符は多様でも、各小節の時間は等しい。さらに近代的記譜法の音符は、並び方で音価が変わることはなく、1個が絶対的時間を持ち、しかもそれらはすべて二分割——全音符の半分の音価は二分音符、その半分は四分音符——である。これらの考案は、西洋音楽の芸術的発展を決定的なものにした。近代以降の楽曲は大編成で長大なものも多いが、各奏者の時間の流れは小節線により縦に揃うため各声部の同時進行が可能である。また時間が固定され標準化された楽譜は、作曲者と受け手との時空の差異を超え、楽曲の再創造を可能にする。このように記譜法が〈絶対的時間を持つ音符〉と拍子という「普遍時間」を得たことにより、音楽の受け手は、数百年の時を隔てた作曲家の意識の流れに「疑似同時的」に参加することができるのである。

(6) 普遍時間の限界と可能性

しかし音楽は、発展と引きかえに「楽譜上は」生きたリズムを失う。これは、「普遍時間」によって活動を調整することの限界、いかえれば、空間を異にする他者間を「疑似同時的」に結びつけることの限界である。ネウマは詞の抑揚や長さを視覚的に表しそれを有意味に分節したため、聖書を読むようにそれに添って歌えば音楽になった。他方、近代的記譜法の拍子は文意にかかわらず音楽を小節線で区切り、〈絶対的音価をもつ音符〉を配した。そのため奏者が小節線を意識しすぎ、「作曲家の音楽的思惟」の流れを分節化（Schutz 1964: 171-2=1991: 234）することができなければリズムは生じない。しかし、それにもかかわらず芸術的演奏がなされる。奏者は、楽曲を拍子で区切るのではなく、「作曲家の音楽的思惟」の流れを分節化し、常に小節線を乗り越えることを意識してその意味を表現しようとするからである。たとえば図6（上）の楽曲では、第3小節の符点二分音符の「ド」ではプレスを取らず、そこで第4小節の「ラ」へ向かうエネルギーを保ちつつその間のフレーズをつなげて演奏する。第4小節までは一連のフレーズであり、その間で読点を打つ（プレスを取る）と有意味な分節すなわち生きたリズムが壊れるからである。こうして奏者は、「疑似同時的」に作曲家の創意を汲んで楽曲に潜在する生きたリズムを引き出し、「普遍時間」の限界を乗り越えるのである。

こうして西洋音楽は、犠牲を払いつつも、記譜法が拍子と二分割の音符という絶対的な時間の尺度を取り入れる歩みと共に発展し、メトロノームの実用化が象徴するように反復する拍子により正確に刻まれる。その後は、創作を詳細に記すための演奏記号が考案される。

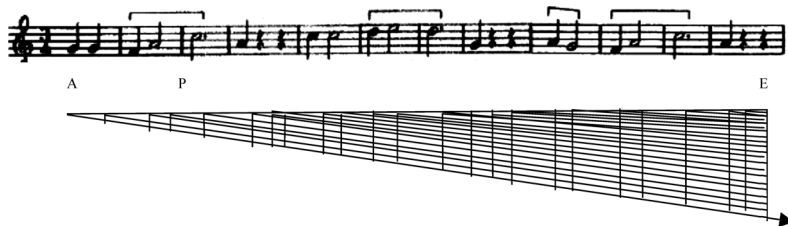


図6 近代的記譜法と時間図表 *出典: Sadie ed. (1980=1993: 294), 時間図表は本稿による作成

図6は、フランコ式記譜法の楽譜（図5）を近代的記譜法で記し、時間図表と対にしたものである。これをフッサールの議論を援用して検討しよう。最初の時間点Aで「ソ」が鳴り、続いて「ソ・ファ・ラ」と鳴る。我々はP（ド）を聴く時、過ぎ去った音「ソ・ソ・ファ・ラ」も把持している。こうして音楽が鳴る間、三角形の現在化領域は広がる。我々は〈今〉、時間点Eで、以前の諸音を楽曲として把持している。ここで時間点をもつ楽譜と対の時間図表は、いつ誰が描いても同様になる。この同一性を生む拍子という尺度をもつ記譜法が、芸術的作曲や後代における再創造を約束し、西洋音楽を発展させた。

西洋音楽の楽譜は芸術を志向した末に拍子の相が前面に出る機械的なものとなるが、その合理化が妥当なものであったゆえに西洋音楽はクラシックとして継承された。それは、喪失を人間の感性によって補う余地を残した合理化であった。さらに近代的記譜法は、その合理性ゆえ〈ろ過装置〉となり、楽曲の背景の宗教性をも濾し取り、受け手にはいかなるバイアスとも無縁の音楽の情報だけを無味乾燥な音符により淡々と伝えることができる。

音楽のあり方は西洋音楽も日本の伝統音楽もそれぞれ固有であり、それらに優劣をつけることはできない。しかし、空間を異にする他者に「疑似同時的」に音楽を伝えるということに関しては、近代西洋音楽の記譜法は最適であった。

6. おわりに

本稿は、記譜法に関するウェーバーの記述を手がかりに、社会における時間意識の発展と記譜法の合理化とを関連づけ、シュッツやフッサールの現象学的な視点をを用いて、西洋においてのみ合理的な記譜法が考案された事情を明らかにした。

古代社会では天体の動きを用いて一日を曖昧に区切っていたが、ローマ暦、ユリウス暦にみたように、やがて時間は、社会関係を調整するために、徐々に抽象的な区切りを得る。14世紀には暦算法でキリスト教の重要日が祝祭日として算出されたが、それ以外の日は空白であった。16世紀には、暦書により年月日が定められて空白は数字で埋まり、またユリウス暦も長年の誤差が修正され現在に至るグレゴリオ暦となる。また計測器の精度が上がり、時間の細分化は進む。ガリレオ考案の振り子時計は、我々に標準時という「普遍時間」を与え、空間を異にする他者間を「疑似同時的」に結びつける。

西洋音楽は、中世までは日本の伝統音楽と同様、リズムの相を重視した。しかし西洋音楽は、近代以降芸術を志向し、最終的に拍子という反復する性質をもつ時間の相が前面に出る。音楽は、〈絶対的音価をもつ音符〉が、拍子という尺度で区切られた小節に配され記譜される。この楽譜は明確な時間点をもつため、それと対にしたフッサールの時間図表はいつ誰が描いても同一性が保たれる。このように哲学的思考は、社会学的考察にも有効である。しかし「作曲家の音楽的思惟」の流れを分節化することができなければリズムは生じない。これは、普遍時間によって活動を調整することの限界である、しかし奏者が、作曲家の創意を汲んで「疑似同時的」に楽曲に潜在する生きたリズムを引き出すことができれば、その限界は乗り越えられる。この同一性を生む普遍時間をもつ記譜法が、空間を異にする他者間を「疑似同時的」に結びつけ、芸術的創作そして後代における再創造を自在にし、西洋音楽を興隆に導いた。ガリレオの振り子がメトロノームとして音楽の時間を刻むように、西洋音楽の記譜法の発達、社会の時間意識の発達と重なり合う。サモシは西洋の多声音楽を「近代科学の生みの親の一人」と述べたが、本稿の考察により、社会と音楽は少なくとも、手を携えて進歩してきたと言うことはできるだろう。

西洋において〈絶対的時間を持つ音符〉と拍子により時間点を楽譜に固定した合理的な記譜法が発達

したのは、時間意識の発達が象徴するように、時間を抽象化して事象を「疑似同時的」に結びつけようとする社会の動向に同調したからである。

付記 本稿は、第62回関西社会学会大会の一般研究報告（平成23年5月28日）における口頭発表原稿に加筆し修正を施したものである。

注

- 1) 記譜法の記号には音符、休符、拍子記号、音部記号、調号、臨時記号、演奏記号があるが、本稿の問題関心から音楽の時間の尺度である音符と拍子の改良に焦点を当てる。
- 2) 「音価」とは音の時間の長さのこと。『音楽社会学』ではZeitwertが時価と訳出されたが、本稿ではこれに「音価」の訳語をあてる。

文献

- Borst, Arno, 1990, *Computus: Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*, Berlin: Klaus Wagenbach. (=2010, 津山拓也訳, 『中世の時と暦——ヨーロッパ史のなかの時間と数』 八坂書房.)
- Bourgoing, Jacqueline de, 2000, *Le calendrier maître du temps?*, Paris: Gallimard. (=2001, 南條郁子訳『暦の歴史』 創元社.)
- Elias, Norbert, 1984, *Über die Zeit*, Hrsg. von Michael Schröter, Zurich: Literary Agency Liepman AG. (=1996, 井本响二, 青木誠之訳『時間について』 法政大学出版局.)
- Groust, Donald Jay and Palisca, Claude V., [1960] 1996, *A History of Western Music*, 5th ed, New York: W.W. Norton & Company. (=1998, 戸口幸策・津上英輔・寺西基之訳『新西洋音楽史(上)』 音楽之友社.)
- Howse, Derek, 1997, *Greenwich Time and The Longitude*, Oxford: Philip Wilson. (=2007, 橋爪若子訳『グリニッジ・タイム』 東洋書林.)
- Husserl, Edmund, 1966, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, *Husserliana Bd. X*, Herausgegeben von Rudolf Boehm, Den Haag: Martinus Nijhoff. (=1967, 立松弘孝訳『内的時間意識の現象学』 みすず書房.)
- 国安洋, 1981, 『音楽美学入門』 春秋社.
- 真木悠介, 2003, 『時間の比較社会学』 岩波書店.
- Michels, Ulrich, 1977, *dtv-Atlas zur Musik*, München: Deutscher Taschenbuch. (=1989, 角倉一朗監修『カラー 図解音楽事典』 白水社.)
- Sadie, Stanley ed., 1980, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (=1993, 柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグロヴ世界音楽大事典 第5巻』 講談社.)
- , 1980, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (=1994, 柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグロヴ世界音楽大事典 第12巻』 講談社.)
- , 1980, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (=1995, 柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグロヴ世界音楽大事典 第18巻』 講談社.)
- Schutz, Alfred, 1964, "Making Music Together, A Study in Social Relationship," *Collected Papers II: Studies in Social Theory*, Arvid Brodersen ed., The Hague: Martinus Nijhoff, 159-78. (=1991, 渡部光・那須壽・西原和久訳「音楽の共同創造過程——社会関係の一研究」『アルフレッド・シュッツ著作集 第3巻 社会学理論の研究』 マルジュ社, 221-44.)
- Szamosi, Géza, 1986, *The Twin Dimensions: Inventing Time & Space*, New York: McGraw-Hill. (=1991, 松浦俊輔訳『時間と空間の誕生——蛙からアインシュタインへ 新版』 青土社.)
- 寺前典子, 2009, 「音楽のコミュニケーションにおける内的時間とリズムをめぐる考察——シュッツ音楽論およびフッサール現象学からのアプローチ」『現代社会学理論研究』 日本社会学理論学会編, 3: 59-71.
- Weber, Max, [1921] 1956, "Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik," *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie*, vierte, neu herausgegebene Auflage, besorgt von Johannes Winckelmann, Anhang, Tübingen: J.C.B.Mohr, 877-928. (=1967] 2000, 安藤英治・池宮英才・角倉一朗訳解『音楽社会学』 創文社.)