

報告番号	甲 乙 第 号	氏 名	寺 前 典 子
主 論 文 題 名 : 音楽のコミュニケーションに関する現象学的・社会学的研究			
<p>(内容の要旨)</p> <p>本研究は、近代的な音楽コミュニケーションの成立過程を現象学的・歴史社会的に明瞭にした。音楽コミュニケーションは、「直接世界」の「われわれ」関係にある他者と「同時的」に行なわれるのみならず、記譜法の合理化により、「同時代世界」や「先代世界」そして「後代世界」の他者とも「疑似同時的」にも行なわれるようになった。そして、さらに演奏空間にあわせて楽器や音律も合理化され、「近代的な音楽コミュニケーション」が成立した。そして、これは、生きた流れとしての「リズム」が、徐々に区切られ「拍子」という普遍時間へといたる過程であり、また事象の機械的側面が〈身体感覚〉の側面を凌駕する過程であったことがわかった。</p> <p>以下、この過程を、各章の流れにそって示す。</p> <p>序章「問題設定」では、シュッツの「音楽の共同創造過程——社会関係の一研究」(Schutz 1964b=1991) (以下「音楽の共同創造過程」)、および、マックス・ウェーバーの『音楽社会学——音楽の合理的社会学的基礎』(Weber [1921] 1956=[1967] 2000) (以下『音楽社会学』)を取り上げ、さらに音楽に固有の時間である「リズム」と「拍子」に言及し、本研究で取り組むべき問題を導出した。</p> <p>本研究における音楽コミュニケーションとは、音楽を介した作曲家・演奏者・聴き手の意思疎通のことである。まず、シュッツの議論を取り上げ、本研究における音楽コミュニケーションとはどのようなものであるかを示した。</p> <p>シュッツは、「音楽の共同創造過程」において、音楽過程内での特定のコミュニケーション状況を研究する。そして、あらゆるコミュニケーションは発信者と受信者の「相互に波長を合わせる関係」を前提としており(Schutz 1964b: 177=1991: 240)、この関係は、「内的時間のうちで他者の諸経験の流れ」を共有し、「生ける現在をこのように共に生き」、この共に生きることを「われわれ」として経験することによって確立されると述べる(Schutz 1964b: 173=1991: 236)。すなわち、演奏会場において音楽の流れの中にあるとき、奏者と聴き手は「内的時間」のうちで互いに「経験の流れ」を共有し、「われわれ」という関係にある。シュッツは、この「われわれ」関係が生じる社会領域を「直接世界(Umwelt)」とし、そこにおける他我を「隣人(Mitmensch)」(Schutz 1932: 160=[1982] 2006: 219)とよぶ。奏者と聴き手は、音楽過程という進行中の流れによって創出される「同時性」のうちで生きる(Schutz 1964b: 173=1991: 236)。このとき両者の間に「相互に波長を合わせる関係」が確立する(Schutz 1964b: 173=1991: 236)。</p> <p>本研究では、「直接世界」の「われわれ」関係において「同時性」のうちに成立する、この音楽を介した意思疎通を「同時的な音楽コミュニケーション」とした。</p> <p>またシュッツは、次のようにも述べる。「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歩一歩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、……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 1964b: 171-2=1991: 234)。すなわち、演奏会場の受け手は、音楽を介して、数百年の時を隔てた作曲家とも、共通の時間次元で結ばれているのである。演奏会場という対面状況において、奏者と聴き手は「われわれ」関係にあるが、そのとき両者は、作曲家の意識の流れにも「疑似同時的」にかかわっているのである。</p> <p>シュッツは、「直接世界」ではない社会領域とそこにおける他者について次のように呼ぶ。すなわち、「私の持続と同時に存在する」とはいえ体験を共にしていない他者は、「同時代世界(Mitwelt)」の「同時代人(Nebemensch)」(Schutz 1932: 160=[1982] 2006: 219)である。そして、歴史の領域にある他者は、「先代世界(Vorwelt)」の「先人(Vorfahre)」と呼ばれる(Schutz 1932: 160=[1982] 2006: 220)。そして、未来に存在すると想定される他者は、「後代世界(Folgewelt)」の「後人(Nachfahre)」(Schutz 1932: 160=[1982] 2006: 220)</p>			

と呼ばれる。演奏会場の奏者と聴き手は、音楽を介して、「同時代世界」の作曲家や「先代世界」に生きた作曲家とも「疑似同時に」結ばれるのである。さらに、総譜を読む場合や (Schutz 1964b: 174=1991: 236)、レコードのような機械装置が介在しても (Schutz 1964b: 174=1991: 237)、「疑似同時性」が成立する。シュッツは、これを「真正な対面関係」における「生ける現在」の「派生形態」とする (Schutz 1964b: 171-2=1991: 234)。

本研究では、この「同時代世界」や「先代世界」そして「後代世界」の他者との音楽を介した意思疎通を「疑似同時的な音楽コミュニケーション」とした。

音楽コミュニケーションは、「直接世界」における「われわれ」関係において「同時性」のうちに成立するのみならず、「同時代世界」や「先代世界」そして「後代世界」の他者との間にも「疑似同時に」にも成立し、さらに近代的なものになる。このとき、何が「疑似同時性」を生みだし、音楽コミュニケーションを近代的なものへと導いたのか、本研究はその過程を説明するための手がかりとして、ウェーバーの『音楽社会学』を取り上げた。

ウェーバーは、『音楽社会学』において、古代から近代までの多様な民族の音楽の変遷を論じる。それは、それぞれの時代における各社会の要求に見合う音色を得るための、楽器や音律の合理化の過程である。音楽合理化とは、音楽という事象に伴う不具合を克服するための過程であり、『音楽社会学』では、音楽が芸術に目覚めたことから、西洋において「近代的記譜法」が発明され、「楽器」および「音律」の合理化がなされる、という道筋が示される。

ところが、音楽の合理化には、宿命も伴う。ウェーバーは、『音楽社会学』の冒頭で、「ピュタゴラス音律」を取り上げ、そのことを示唆する。古代ギリシアのピュタゴラスは、「協和音」すなわち「純正な音程」を求めて音響実験を行い、音程をひとつずつ聴き分けこの音律を見いだした。ピュタゴラス音律は、生身の人間の「鋭敏な聴覚」を駆使して見出された音律である。ところが、純正な音程は、割り切れない微小音程すなわち「ピュタゴラス・コンマ」を伴う。そのため、純正な音程である5度をいくら積み上げても「5度圏」は円環をなさない。しかし、これは「変更不能」(Weber [1921] 1956: 877=[1967] 2000: 3)である。ところが、近代西洋は、音楽の芸術的發展をめざし「変更不能」の事態に手を加え、コンマを割り切る試みを行なった。

たとえば、鍵盤楽器の発明および改善に伴い、「和音和声的音楽発展の最後の切り札」である「整律 (Temperierung) (temperament)」(Weber [1921] 1956: 918=[1967] 2000: 199) すなわち「音律 (temperament)」の合理化が行なわれる。音律とは、異なる二音間の隔たりすなわち音程の規律のことであり、楽器の調律はこれを基準に行われる。そして、西洋音楽は近代において「平均律」に至り、五度圏を閉じることに成功した。こうして西洋音楽は、「最高度に生産的な転調」が可能になり、作曲において完全な自由を得た (Weber [1921] 1956: 918-9=[1967] 2000: 200-1)。しかし、合理化の過程で音律は純正な音程から外れて行き、「平均律」で調律した近代的ピアノにおいては和音が濁るという非合理が生じる。ひとつの非合理を解消すれば、別の非合理が生じるのである。そして、これが、あらゆる合理化の根本をなす。

またウェーバーは、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う。そして、西洋的な音楽発展の特有の諸条件として、「何よりも……近代的な記譜法の発明」を挙げる (Weber [1921] 1956: 911=[1967] 2000: 172-3)。記譜法が合理化され、楽音が楽譜として記されたことにより、演奏会場の奏者と聴き手は、音楽を介して、「直接世界」の「われわれ」関係にある他者と「同時に」音楽コミュニケーションをするだけでなく、「同時代世界」の作曲家や「先代世界」に生きた作曲家とも「疑似同時に」音楽コミュニケーションをするのである。

このとき、記譜法のどのような技法が、時空間を異にする他者間の「疑似同時的な音楽コミュニケーション」を可能にしているのか、本研究では、音楽に固有の時間である「リズム」と「拍子」に着目した。「リズム」は、「音楽の出発点」(芥川 1971: 88)といわれるように、あらゆる音楽は、「リズム」をもつ。「リズム」は、生命現象にたとえられるように、常に変化し、誤差をもち、等分し得ない、音楽の「質的な相」であり、すなわちシュッツが述べた内的時間という意識の流れのうちに展開する出来事である。他方、「拍子」は、近代西洋音楽を特徴づける音楽の時間の「量的な相」である。生きた流れとしてのリズムが音楽の本質であることは、最初期からいまでも変わらない。しかし、西洋音楽において、生きた「リズム」は、発展のためにその技法のひとつである「拍子」で区切られる。すなわち、音楽合理化とは、ひとつには、生きた流れとしての「リズム」が、徐々に区切られ「拍子」へといたる過程である。それは次のように言いかえることができる。

「直接世界」の「われわれ」関係において行なわれる「同時に音楽コミュニケーション」で経験されるのは、内的時間という意識の流れ、すなわち質的時間である生きた流れとしての「リズム」である。ところが、西洋音

楽は、「同時代世界」の「同時代人」や「先代世界」の「先人」と「疑似同時的な音楽コミュニケーション」をするために記譜法の合理化を行ない、その過程で「リズム」を徐々に区切り、「拍子」を得た。

そして、演奏空間にあわせて楽器や音律も合理化され、「近代的な音楽コミュニケーション」が成立するのである。さらに、こんにちでは、情報化の進展により、音楽コミュニケーションは現代的なものになった。そして、これは、事象の機械的側面が〈身体感覚〉の側面を凌駕する過程であった。

本研究は、ウェーバーがあげた西洋音楽の記譜法、楽器および音律の合理化を第2章と第3章において検討し、それらをふまえ第4章において「近代的な音楽コミュニケーション」の成立過程を歴史社会的に明瞭にした。

それに先立ち、第1章では、「音楽コミュニケーションの原理」を論じた。ここでは、「直接世界」における「同時的な音楽コミュニケーション」を現象学的社会学および現象学の知見を用いて検討した。そして、音楽の原点である「リズム」のあり方、および身体と同調関係を「リズム」とのかかわりから検討することによって、音楽コミュニケーションの原理を明瞭にした。

まず、「同時的な音楽コミュニケーション」とはどのようなものなのかを明瞭にした。すなわち、「われわれ」関係にある奏者と聴き手が、どのように「内的時間のうちで他者の諸経験の流れ」を共有し、両者の間に「相互に波長を合わせる関係」が確立されるのかを解明した。その際、シュッツが「音楽の現象学に関する断章」(Schutz 1996)において行なった「内的時間」における音楽経験の分析を取り上げ、さらに、それをフッサールの受動的総合の概念および時間論で補い検討した。

まず、物理的には鳴っては消え去る音が、どのように受け手に与えられるのか、聴体験における意識流を明らかにした。鳴った諸音は、物理的には消え去るが、「把持」のはたらきにより、現在化領域に「把持的意識」(Hua X: 38=1967: 52)としてつなぎとめられ、受け手に楽曲として与えられることが分かった。ここでは、時間図表をもちいてその過程を示し、さらに、それとベートーヴェンの《運命》の楽譜とを組み合わせ、音楽聴取の経験を明らかにした。

こうした検討を経て、「直接世界」において「われわれ」関係にある奏者と聴き手が、「内的時間のうちで他者の諸経験の流れ……を共有する」(Schutz 1964b: 173=1991: 236)とはどのようなことなのか明瞭になった。すなわち、演奏会場において、音楽の流れのうちにある演奏中の奏者は、把持的意識にこれまでの演奏を保持しつつ演奏しているが、聴き手にも同様にそれが生じている。時間と空間を共有し、同じ音楽に耳を傾けている人たちの把持的意識には、最も理想的なケースでは、同じように〈把持的意識の織物〉(寺前 2009: 64)が広がる。こうして「内的時間のうちで他者の諸経験の流れ」を共有することによって、演奏会場の奏者と聴き手のあいだに「相互に波長を合わせる関係」が確立する。こうして、「同時的な音楽コミュニケーション」が成立するのである。

またシュッツは、音楽作品そのものを「内的時間」における出来事ととらえ、「音調の有意義な配列」を音楽の存在形式とした(Schutz 1964b: 170=1991: 233)。しかし、本研究では、このとき、楽曲固有の「リズム」があるからこそ、一連の音は単なる音の集まりではなく、受け手に有意義なものとして、与えられることを示した。ここで継起する音調は、「リズム」をもつゆえに、把持一予持されて有意義な配列をなす。それゆえに、《運命》の聴取経験の検討において見たように、受け手は、「把持的意識」(Hua X: 38=1967: 52)のうちに楽曲を分節化し、その文脈を理解することができる。このとき音楽の発信者と解釈者は、意識の流れにおいて、リズムをもつ音調を介して意思疎通をするのである。〈把持的意識の織物〉(寺前 2009: 64)は、そうした意識の流れ、すなわち「リズム」を空間化したものである。

また、音楽コミュニケーションにおいて身体と同調関係が生じるのも、「リズム」とかかわる。ここでは、シュッツの「関連性」概念、そして、フッサールの「対化」の概念を用いて、「リズム」との関連から明瞭化した。たとえばシュッツの「関連性」概念によると、作曲家は、曲想にあわせてテンポを定めるが、その行為は無意識のうちに心拍という「根本的な賦課的関連性」(Schutz 1970: 181=1996: 248)を参照している、ということが出来る。生命現象を創造の原理とした楽曲のリズムは、音楽を聴くという行為をする人の地平に控える「根本的な賦課的関連性」(Schutz 1970: 181=1996: 248)に働きかけるため、いつの間にか聴き手の身体が動くということが生じる。共同演奏者たちは、「内的時間のうちで他者の諸経験の流れ」を共有し、同時性のうちに「われわれ」関係にあり、「波長が合っ」ているため、それが身体にも表れる。音楽コミュニケーションは、こうした関係に基礎づけられているのである。以上の検討により、音楽コミュニケーションの原理が明瞭になった。

第2章「疑似同時的な音楽コミュニケーション——西洋音楽の記譜法の合理化と普遍時間を得る技法、リズムから拍子へ」では、西洋音楽の記譜法の合理化の過程を社会の時間意識の変容と関連づけて検討した。普遍時間

に至った時期は、社会の時間意識よりも西洋音楽の記譜法が先とはいえ、いずれも抽象化された時間によって時空間を異にする他者を疑似同時的に結びつける試みであった。

西洋音楽の記譜法の合理化は、中世の修道院で始まる。それは、神に捧げる歌を豊かにするために、詞のリズムを空間化する技法を見いだす試みであった。10世紀頃の「ネウマ記譜法」は、旋律が記譜される前と同様、詞の意味とその「リズム」を重視した。これは、旋律の動きを示すだけで絶対的な音高も音価も表さないが、対面状況で「われわれ」関係にある会堂の人々と「同時性」(Schutz 1964a: 25=1991: 48)を保つには充分であった。人々は、指揮者の流れるような手の動きが先導するなか、詞のリズムに導かれて歌った。

そして11世紀頃に単旋聖歌にもうひとつ声部を付け足した「オルガナム」という多声音楽が生まれ、これが西洋音楽の発展の契機となる。それを記すために、「定量記譜法」(Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 176)が考案されたからである。すなわち、12世紀後半、ノートルダム学派は、「モード記譜法」を考案し、音楽に初めて「計量化した時間」を取り入れたのである。こうして、西洋音楽は、徐々に抽象的な時間の区切りを得て行くが、修道院では神の詞がなにより重要であったため、この時期の記譜法の合理化は、詞の意味を区切ることなく「リズム」を重視して行なわれた。

そして、宮廷文化が栄華を極める17-8世紀頃、西洋音楽は「近代的な記譜法の発明」にいたる(Weber [1921] 1956: 911=[1967] 2000: 172-3)。この時期、王や主人のための多種多様な楽器編成の音楽が求められ、西洋音楽は発展の最盛期を迎える。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)。それによって楽譜には、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。すなわち用いる音符は多様でも、各小節の時間は等しい。西洋音楽の記譜法は、徐々に抽象的な時間の区切りを得て、近代的記譜法において「絶対的時間をもつ二分の音符」と「拍子」という普遍時間に到達した。すなわち、音楽の生きた「リズム」は、「拍子」で区切られ、楽譜上に「絶対的時間をもつ二分の音符」によって記される。作曲家と受け手の「疑似同時的な音楽コミュニケーション」は、近代的記譜法の「絶対的時間をもつ二分の音符」と「拍子」という普遍時間によって成立するのである。

こうして、記譜法の合理化とは、「われわれ」関係にない「同時代世界」や「先代世界」そして「後代世界」における他者との「疑似同時的な音楽コミュニケーション」のために、「リズム」が徐々に区切られ、近代において「拍子」という普遍時間へと至る過程であったことが明瞭になった。

第3章「楽器と音律の合理化における〈身体感覚〉の変遷——合理化の二面性」では、楽器の合理化およびそれに伴う音律の合理化の過程を検討し、合理化の二面性を明らかにした。

ウェーバーは、ピュタゴラス音律に伴う微小音程である「コンマ」をあげ、これが「変更不能」(Weber [1921] 1956: 877=[1967] 2000: 3)であること、そして、音楽合理化ひいてはあらゆる合理化に伴う非合理性として示唆した。しかし近代西洋は、楽器の合理化に伴い「変更不能」の事態に手を加え、「整律」によってコンマを割り切るという合理化をすすめた。ここでは、コンマという非合理性を伴いつつも母なる音程を併せ持つピュタゴラス音律を、〈身体感覚〉が導いた音律ととらえ議論を進めた。そのうえで、事象の理性的な側面を機械的な側面とする一方で、理性では割り切れない側面を〈身体感覚〉の側面ととらえ、この対比の中でピアノとフルートの合理化の過程を、演奏空間の変容も考慮に入れて、楽器製作と演奏の観点から検討した。

鍵盤楽器の合理化では、従来の伴奏や教育を担ったオルガン、クラヴィコード、チェンバロに取って代わり、ピアノが近代西洋において「揺るぎない地位」(Weber [1921] 1956: 928=[1967] 2000: 236)を築いた。楽器の考案に伴い音律も改良されるが、初期のピアノまでは、〈身体感覚〉にねざす純正な音程を念頭において合理化がなされた。しかし、ピアノは、商業ベースに乗ると、均質で機械的大量生産が可能な金属製の工業製品に変貌する。そして、鍵盤楽器は音が固定されるため音の微調整ができないことを承知で、「近代的ピアノ」の調律には、コンマを切り捨て純正な音程を放棄した「平均律」が採用された。ピアノは、このように「変更不能のもの」に手を加え合理化を徹底したため、楽器製作および演奏面で〈身体感覚〉の側面は減衰して機械的側面が台頭する。その結果、オクターヴ以外すべての和音が濁り、それで音楽教育をすると「精緻な聴覚が得られない」(Weber [1921] 1956: 928=[1967] 2000: 237)という非合理性が生じる。

また、フルートも、演奏空間が宮廷やサロンからコンサートホールへと移行する過程で、楽器製作面では、奏者の指が届きやすい所に孔をあけた素朴な木製のものから、平均律に基づいて音孔が設計される近代的な金属製の楽器となり、〈身体感覚〉の側面は減衰した。しかし、その合理化は、発音の原理に手をつけることなく、平均律に伴う非合理性を〈身体感覚〉すなわち〈息〉によって解消する余地を残してなされたため、こんにちも純正な

音色を保つ。

ここで、音楽の合理化とは、事象における〈身体感覚〉と機械的な側面との比重の変遷の過程であり、それが近代的なものであるほど前者の占める比重は低いということが分かった。こうして、合理化の二面性が明瞭になった。

第4章「演奏空間の変容と近代的な音楽コミュニケーション——作曲家・演奏家・聴き手の分化、共同体・間を結ぶ時間」では、上で検討した記譜法、楽器、そして音律の合理化をふまえて「近代的な音楽コミュニケーション」の成立過程を明瞭にした。それは、生きた流れとしての「リズム」が、徐々に区切られ「拍子」という普遍時間へといたる過程であり、また事象の機械的側面が〈身体感覚〉の側面を凌駕する過程であった。

まず、近代性と時間空間の変容との密接なかわりを論じたギデنزの言及にふれた。前近代社会では、時間の測定は不正確であり、「何時」は、「何処」と等しい、「社会空間的指標」と密接なものであった (Giddens 1990: 17=1993: 31)。そして、修道院、宮廷やサロン、そしてコンサートホールという演奏空間において音楽の担い手も移行することから、そこにおける時間もまた「神の時間」、「王の時間」、そして万人向けの時間へと移り、演奏の「開始時間」が具体的な「社会空間的指標」と結びついた共同体的な時間から、標準時という抽象的な「普遍時間」へと移行したことをみた。

また、演奏空間が修道院、宮廷やサロン、コンサートホールへと変容するうちに、作曲家、演奏家、聴き手という立場が徐々に生じたことをみた。まず、12世紀後半にノートルダムに奉職したペロティヌスやレオニヌスは、後代に残る多数の「オルガナム」を書いた。彼らは、聖職者であり作曲専従ではないが、作者不詳ではなく名を残していることから「作曲家の前身」ということができる。そして、17世紀頃の近代的記譜法の考案により「本当の作曲家」(Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 177) が生まれた。しかし、この時期の作曲家の多くは演奏を兼務する音楽家であり、たとえば J.S. バッハ (1685-1750) やモーツァルト (1756-91) は技巧を凝らした楽曲から宮廷の素人向けの曲も作曲した。この時期の楽器や音律は、〈身体感覚〉に根ざした純正な音色を念頭において合理化がなされていた。宮廷やサロンといった室内空間で愛奏されたチェンバロは、純正な音程をもつ「中全音律」で調律されていた。ここで奏者たちは「われわれ」関係 (Schutz 1964a: 25=1991: 48) にあるとはいえ、各パートの同時進行は、音楽の「リズム」が「拍子」で区切られ、それが「絶対的時間をもつ二分劃の音符」によって楽譜に記されているからこそ可能になる。さらに、そのとき、近代的記譜法のおかげで、その空間を占める人々は、「同時代世界」に生きるモーツァルトやバッハ、さらに「先代世界」に生きた作曲家とも「疑似同時的」に音楽コミュニケーションをすることができた。しかし、この時期、宮廷やサロンには、共同体内のみで通用する固有の時間が流れており、音楽の開始時間は、共同体内の「社会空間的指標」(Giddens 1990: 17=1993: 31) である祝宴などの進行に依存した「場」と切り離しえないものであった。

18世紀末頃、市民社会が成立し、貴族の庇護を失った音楽家は公共の場へと活路を見いだして行く。音楽家は、自身の利益のために慈善演奏会を行い、また名人芸を披露する「リサイタル」が定着する。こうして、「演奏の専門家」が生まれる。音楽の担い手が拡大し、演奏会には共同体を越えた不特定多数の人々が訪れる。そして大人数の受け手を収容するために、コンサートホールが生じる。そしてここで開演時間は、共同体・間を結ぶ抽象的な普遍時間で記されるようになる。さらに、コンサートホールで「近代的な」聴き手が生じた。その客席を占めるのは、かつてのような社交目的の客ではなく、音楽聴取に専心する「近代的聴衆」(渡辺 1989: 63) である。そこでは、舞台はライトアップされ、その聴衆は暗い客席で音楽に聴き入る。ここで、作曲家、演奏家につづき、ようやく「聴き手」が生まれ、これまで曖昧であったそれらの立場が明確に分化する。そして、ここで作曲家、演奏者、聴き手間の「近代的な音楽コミュニケーション」の形態ができ上がる。

演奏空間の変容の過程で、作曲家、演奏家、聴き手という立場が明確に分化し、さらに、近代的記譜法で書かれた大編成の交響曲、それを奏する演奏空間の規模の拡大、大音量が出るコンサートホール向けの楽器、平均律を採用したピアノなど、いくつもの近代的な条件が揃い、こうしてコンサートホールで「近代的な音楽コミュニケーション」が成立したのである。

第5章「現代的な音楽コミュニケーション——永続性をめざす記譜法の技法から録音再生技術へ」では、「近代的な音楽コミュニケーション」以降の音楽のコミュニケーションすなわち、作曲、聴取、伝達において何らかの形で電氣的なテクノロジーが介入する「現代的な音楽コミュニケーション」の事情を明瞭にした。

19世紀に録音再生技術が考案され、20世紀にはそうした技術を用いて、レコードさらに電子音楽や電子楽器が生まれた。電子音楽は、録音再生技術がもたらした「反復」する性質を活かし、「無限」に続くことを目指して創作された。電子楽器が発するその音は、生命現象にもたとえられるリズムを持つクラシック音楽とはまったく異質なものである。しかし、この「反復」や「無限」という考え方は、意外にも、「永続性と、後代への影響と、不断の発展」(Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 177)をめざし近代的記譜法の技法を生み出した、近代西洋の合理化の考え方の延長線上にある。近代西洋音楽において、生きた流れとしての「リズム」を抽象化した記号で記譜するという合理化を始めたことと、他者への伝達そして反復されることを念頭に置いているからである。

また、個人の部屋に入り込む録音再生技術を取り上げ、CDと楽譜を用いた音楽コミュニケーションを検討した。そして、「現代的な音楽コミュニケーション」は、録音再生技術がもたらす「反復性」の活用によって成立していることを、受け手の音楽聴取および音楽家の演奏活動を通して明らかにした。ここでは、フランツ・リスト(1811-86)によりピアノ用に編曲されたベートーヴェン(1770-1827)の《運命》の楽譜および公開演奏から退き録音再生技術を利用して音楽活動を行ったグレン・グールド(1932-82)による演奏のCDを取り上げ、それらを介した「疑似同時的な音楽コミュニケーション」を検討した。

さらに、インターネットの発達により生じた「デジタル・コンサートホール」を取り上げた。この「コンサートホール」において、受け手は、もはや現地へ行かなくとも、演奏会をライブ・ストリーミングという形で経験することができる。しかし、ここで成立する疑似同時的な音楽コミュニケーションは、コンサートホールやレコード・CDの聴取において成立するものとは異なる。レコードは、演奏に対して「既に遅れて」(細川 1990: 194)いた。しかし、デジタル・コンサートホールの場合、聴き手の意識の流れは、もはや「遅れて」おらず、演奏家と「同時」である。聴き手は、パソコンを通して、「直接世界」の他者が行なうように、「一方的に」ではあるが、演奏者の「存在を考慮に入れている」(Schutz 1964a: 24-5=1991: 48)。すなわち、合理化の進展とともに、事象の機械的な側面が〈身体感覚〉の側面を凌駕し、その結果、デジタル・コンサートホールでは、身体を他者の前に現さなくとも音楽コミュニケーションが成立する。したがって、ここでは、コンサートホールという「直接世界」(Schutz 1932: 160=[1982] 2006: 219)で経験するような、奏者が受け手の反応を敏感に察知しながら演奏を変化させたり、奏者のブレスが生み出す生きた流れとしての「リズム」が受け手に伝わったりということは生じない。こうした「サイバー空間の疑似同時性」は、反復性とあわせて、現代的な音楽コミュニケーションの特徴である。こゝに、この「サイバー空間の疑似同時的な音楽コミュニケーション」は、地球規模で生じている。

終章「音楽コミュニケーションの歴史社会学——リズムと拍子、身体感覚の側面と機械的な側面」では、各章で行った議論をまとめ、「近代的な音楽コミュニケーション」の成立過程について結論を提示した。すなわち、音楽コミュニケーションは、「直接世界」における「われわれ」関係において「同時性」のうちに成立するのみならず、記譜法の合理化により、「われわれ」関係にない「同時代世界」や「先代世界」そして「後代世界」における他者との間にも「疑似同時的」に成立するようになった。そして、さらに、演奏空間にあわせて楽器や音律も合理化され、「近代的な音楽コミュニケーション」が成立した。すなわち、これは、生きた流れとしての「リズム」が、徐々に区切られ「拍子」という普遍時間へといたる過程であり、また事象の機械的側面が〈身体感覚〉の側面を凌駕する過程であった。

こうして、現代特有の状況も視野に入れた上で、「近代的な音楽コミュニケーション」の成立過程が明瞭になった。