

博士論文 平成 25 (2013) 年度

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

慶應義塾大学大学院社会学研究科

寺前典子

目次

序章 問題設定	1
1. 音楽コミュニケーション	1
2. 音楽合理化	3
3. リズムと拍子	8
4. 研究課題	11
5. 本論文の構成	13
第1章 音楽コミュニケーションの原理	17
1. 直接世界における同時的な音楽コミュニケーション	17
(1) 同時性、われわれ関係、相互に波長を合わせる関係	17
(2) 受動的総合の分析——楽音の与えられ方	20
(3) 現象学的時間——経験が生じる場	22
(4) 把持のはたらきと二重の志向性	23
(5) 聴体験における意識流と時間図表	24
(6) 音楽聴取の経験——把持的変様を受けた根元的意識と根元的与件	26
(7) 内的時間における連合の働き——触発と覚起	27
(8) 同時的な音楽コミュニケーションの成立	29
2. 音楽固有の時間	31
(1) 生きた流れとしてのリズム	31
(2) 生きたリズムの洞察——演奏者による楽曲のリズムの解釈	33
3. 音楽コミュニケーションにおけるリズムの役割と同調関係の構造	34
(1) 行為を方向づけるもの——根本的な賦課的関連性としての身体、時間意識	34
(2) 根本的な賦課的関連性に基づく音楽を介した身体同調	35
(3) 音楽と身体対化	38
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	41
1. 音楽コミュニケーションにおける疑似同時性の確立と楽譜の役割	42
(1) 作曲家と受け手との疑似同時的な音楽コミュニケーション	42
(2) 日本の伝統音楽における記譜法の位置づけ	44
(3) 具象から抽象へと移行する時間意識——普遍時間による無数の他者間の調整	46
2. 西洋における社会の時間意識と記譜法の合理化	46

(1) 西洋中世までの時間意識と中世の修道院における時間の組織化の始まり	—46
(2) 修道院における記譜法の合理化——ネウマから定量記譜法へ	48
(3) ルネサンス期の時間意識——時間の抽象化の進展	50
(4) 時間計量の理論の実践と音楽への回帰	52
(5) 宮廷やサロンの音楽——近代的記譜法による疑似同時的な音楽コミュニケーションの成立	—53
(6) 近代的記譜法の可能性	55
3. 記譜法をめぐるシュッツとアルヴァックスの見解の相違	57
(1) シュッツによるアルヴァックスへの異議と記譜法への評価	57
(2) 集合的記憶の資源としての楽譜	58
(3) 素人の音楽——一般人のリズム	59
(4) 音楽家の音楽——音楽家の拍子	59
(5) アルヴァックスに対するシュッツの異議への回答	61

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 64

1. 鍵盤楽器の合理化——〈身体感覚〉に基づく音律の改善	65
(1) 合理化の二面性——音楽における〈身体感覚〉の側面と機械的な側面	65
(2) 修道院における楽器と音律——ピュタゴラス音律によるオルガンと聖歌	67
(3) 芸術への志向——音楽本来の合理化の開始	67
(4) 宮廷やサロンで愛好された楽器	68
(5) 〈身体感覚〉に基づく音律の改善——中全音律、ウェル・テンペラメント	70
2. 鍵盤楽器の合理化の到達点——機械的な側面の台頭	71
(1) 〈身体感覚〉の側面を保つ初期のピアノ	71
(2) コンサートホール向けの近代的ピアノ——手工芸品から工業製品へ	72
(3) 近代的ピアノへの平均律の導入——機械的な音律を採用した背景	75
(4) 近代的ピアノの響きに生じる非合理を補完する〈身体感覚〉	76
3. フルートの合理化——〈身体感覚〉に根ざす純正な音色を保つ近代的フルート	78
(1) 宮廷やサロン用の楽器——〈身体感覚〉に根ざすフラウト・トラヴェルソ	79
(2) シンプル式フルート——楽器製作における〈身体感覚〉の減衰	81
(3) コンサートホール向けの楽器の開発	
——近代的フルートへの平均律導入の議論	81
(4) 平均律を採用したバーム式フルート——近代的フルートの一つの到達点	83
(5) 〈身体感覚〉に根ざす近代的フルート	85

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	88
1. 近代性と時間空間の変容との結びつき	89
2. 修道院における音楽コミュニケーション	90
(1) 修道院という演奏空間と神の時間——社会空間的指標と密接な時間意識	90
(2) 共同体内のみで通用した時間の区切り——共同体内の作曲家・演奏家	91
3. 宮廷やサロンにおける音楽コミュニケーション	93
(1) 共同体内のみで通用する時間——祝宴の背景音楽	93
(2) 私的なサロンにおける共同体的な時間	96
(3) 宮廷やサロンにおける疑似同時的な音楽コミュニケーション	97
4. コンサートホールで成立する近代的な音楽コミュニケーション	99
(1) 公共の演奏会における共同体・間を結ぶ抽象的な普遍時間	99
(2) 近代的な演奏空間における多様な聴衆	101
(3) 近代的な音楽コミュニケーションの形態	
——作曲家・演奏者・聴き手の立場の分化	102
(4) 近代的な音楽コミュニケーションの成立	103

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	107
1. 録音再生技術と電子音楽——反復する性質	108
(1) 録音再生技術	108
(2) 無限を表現する音楽——時間概念の破壊による作曲	109
(3) 電子楽器による反復——上演され続ける無限の音楽	110
2. 録音再生技術を活用した音楽コミュニケーション	111
(1) 音楽合理化の延長線上の思考——反復性	111
(2) コミュニケーションの道具——楽譜、CD、反復性のメディア	113
(3) 反復性を利用した演奏活動——録音再生技術とグールド	116
3. 現代的な音楽コミュニケーションにおける〈身体感覚〉の減衰	119
(1) 時間空間の分離、脱埋め込み、時間空間の再結合	119
(2) コンサートホールからの脱埋め込み、自宅への再埋め込み	120
(3) サイバー空間における疑似同時的な音楽コミュニケーション	121

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	124
-------------------------	-----

文献 ————— 135

謝辞 ————— 141

序章 問題設定⁽¹⁾

本研究の目的は、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・歴史社会学的に明瞭にすることにある。

ここ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。

1. 音楽コミュニケーション

演奏会場では、指揮者のタクトとともに演奏が始まり、受け手はその楽音に圧倒されながら聴き入り、奏者もその反応を察知しながら演奏をする。そのとき、奏者たちの身体は音楽のリズムに合わせて同時に動き、受け手もそれにつられることさえある。そして、楽曲の最後の響きの余韻が静寂に変わると、満場の拍手の中で奏者と聴き手はひとつになる。では、この音楽コミュニケーションはどのように成立しているのだろうか。

アルフレッド・シュッツは、「音楽の共同創造過程——社会関係の一研究」（以下「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」のうちで生きるのである（Schutz 1964b: 173=1991: 236）。そして、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）。

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**」にとらえる。

⁽¹⁾本研究は、寺前（2008）（2009）（2010）（2012）（2013a）（2013b）に大幅に加筆修正を施して改編し、新たな章を付け加えたものである。

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、……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。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 (Nebenmensch)」(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)。われわれは、「この領域に思索を向けることはできても、行為を向けることはできない」のである。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) と呼ばれる。われわれは、「後人」については、「同時代世界」や「先代世界」における他者の類型として「ただ漠然と把握する」にすぎず、決して体験することはできない (Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 220)。

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「疑似同時的に」結ばれるのである。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**」にとらえる。

そもそも音楽は、「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、身体を用いて奏でられ、享受された。それは、こんにちの演奏会場における対面状況でも変わらない。では、音楽コミュニケーションは、どのような過程を経て「疑似同時的」にも成立するようになったのであろうか。その手がかりは、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』(以下『音楽社会学』)に見出される。

2. 音楽合理化

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。そして、中でも長い音楽の歴史のうち、近代の西洋音楽がなぜ興隆したのか、その事情が、多様な音楽との対比のなかで合理化という観点から検討される。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、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』の取りかきにおいて、音楽合理化が直面する問題を指摘する。

和声的に合理化された音楽は、すべてオクターヴ（振動数比 1 : 2）を出発点とし、このオクターヴを 5 度（2 : 3）と 4 度（3 : 4）という二つの音程に分割する⁽²⁾。つまり、 $n/n+1$ という式で表わされる二つの分数——いわゆる過分数——によって分割するわけで、この過分数はまた、5 度より小さい西欧のすべての音程の基礎でもある。ところが、いま或る開始音から出発して、まず最初はオクターヴで、次に 5 度、4 度、あるいは過分数によって規定された他の何らかの[音程]関係で「圏」状に上行または下行すると、この手続きをたとえどこまで続けても、これらの分数の累乗が同一の音にでくわすことはけっしてありえない。例えば、 $(2/3)^{12}$ にあたる第十二番目の純正 5 度は、 $(1/2)^7$ にあたる第七番目の 8 度（Oktave）よりもピュタゴラス・コンマの差だけ大きいのである。この変更不能の（unabänderlich）⁽³⁾事態と、さらには、オクターヴを過分数によって分ければそこに生ずる二つの音程は必ず大きさの違うものになるという事情が、あらゆる音楽合理化の根本をなす事実である。この基本的事実から見るとき近代の音楽がいかなる姿を呈しているか、われわれはまず最初にそれを思い起してみよう。（Weber [1921] 1956: 877=[1967] 2000: 3）

あらゆる事象は多様な側面を持ち、合理化にはかならず非合理的側面を伴うことをウェーバーは示唆する。音楽の合理化では、「ピュタゴラス音律 (Pythagorean intonation)」

⁽²⁾ウェーバーは音程比を逆数で記したが、慣例では「大きい数を比の前項ないし分子」とする（安藤他 [1967] 2000: 8）。本稿もそれに従う。

⁽³⁾unabänderlich の訳語には「いかんとも成し難い」（安藤他訳 [1967] 2000: 3）が用いられていたが、本稿は、事態を表す適訳として「変更不能の」をあてた。

(4)がその象徴である。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のである。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」⁽⁵⁾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(図-1)。すなわち、ドを基音に純正5度(ド～ソ、ソ～レ、レ～ラ……)を12回積み重ねた場合、それは、理論的には8度(オクターヴ)を7回積み重ねたものと等しいため、基音と同じドに着く。しかし実際は、その音程はコンマ分高くなり、5度圏の輪はどこまで行っても閉じることはない。さらにこの音律は、非合理的な比を構成する「リンマ」⁽⁶⁾も伴う(Weber [1921] 1956: 882=[1967] 2000: 37)。

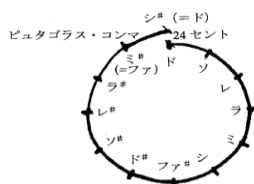


図-1 5度圏とピュタゴラス・コンマ ⁽⁷⁾

ところが、「音楽が、……伝統的な旋律定型を純実用的な目的で使うことから抜け出したとき、つまり純粋に美的な要求が目覚めたとき——普通、このときに初めて、音楽本来の合理化が始まる」(Weber [1921] 1956: 893=[1967] 2000: 97)。近代西洋は、音楽の芸術的発展のために、「変更不能」(Weber [1921] 1956: 877=[1967] 2000: 3)の事態に手を加え、コンマを割り切る試みをする。音楽合理化とは、ひとつには音楽的発展を目指しこの5度圏を「整律 (Temperierung) (temperament)」(Weber [1921] 1956:

(4)ピュタゴラス(紀元前570年頃)は、音律測定楽器である一弦の「モノコルド」を2台使い、協和音すなわち「純正な音程」を見いだす。音律は、数比で表されるが、単純な数比ほど協和度は高い。ピュタゴラス音律における協和音は、弦長比が1:1の時(ユニゾン)、2:1の時(オクターヴ)、3:2の時(5度)、さらにオクターヴと5度で4:3の比が見出され4度も協和する。音程を「セント値」(19世紀の民族音楽学者エリスが考案した、平均律の半音を100セントとしたもの)で表すと、オクターヴは1200セント、5度は702セント、4度は498セントである(平島 2004a: 114-7)。

(5)第12番目の純正5度は $\left(\frac{3}{2}\right)^{12}$ 、第7番目の8度は $\left(\frac{2}{1}\right)^7$ となる。その微小な差がピュタゴラス・コンマである(安藤他 [1967] 2000: 10)。ピュタゴラス・コンマは、約24セントである。

$$\left(\frac{3}{2}\right)^{12} \times \left(\frac{1}{2}\right)^7 = \frac{531441}{524288} = \frac{3^{12}}{2^{19}}$$

(6)リンマ(余剰)は、約90セントであり、平均律の半音(100セント)よりも狭い(藤枝 2007: 28)。

(7)図は、藤枝(2007: 29)を参照し、本稿において作成した。

918=[1967] 2000: 199) によって無理やり閉じる試みである。“temperament”とは音律のことであるが、狭義には「音階中の音程を純正音程から微調整 (temperieren (temper)) して破綻の少ない音律を作ること」(NG 4: 283) である。芸術的發展を目指すとき、「純正な音程」は、5度圏が閉じないゆえに非合理的なものとみなされるのである。しかし、合理的なものと非合理的なものとの一体化が事象の本質である以上、それは「変更不能」である。音楽合理化は、中村が述べるように「合理的なものと非合理的なものとの絡み合い」である(中村 2000: 254)。ひとつの非合理を解消すれば、別の非合理が生じる。そして、これが、あらゆる合理化の根本をなす。

こうしてウェーバーは、音楽合理化の宿命を示唆したうえで、近代西洋音楽の發展を決定づけた合理化として、記譜法、楽器、音律の考案と改良を取り上げる。

まずウェーバーは、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發展しえたのかと問う。そして、西洋的な音楽發展の特有の諸条件として、「何よりも……近代的な記譜法の發明」を挙げる(Weber [1921] 1956: 911=[1967] 2000: 172-3)。西洋における記譜法の考案は、10世紀頃の修道院で始まる。最初に用いられたのは、手振り運動を文字記号に移した「ネウマ」という速記記号であるが、これは「旋律的音進行と歌唱法」を示したに過ぎなかった(Weber [1921] 1956: 912=[1967] 2000: 175)。しかし修道院において、楽譜の改良は「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、「多声性が修道院の歌にとり入れられ」、それにより理論の対象になる(Weber [1921] 1956: 912=[1967] 2000: 175)。そして、11世紀頃、旋律を明瞭にし、視唱を可能にするために、音や音程そして演奏の仕方をしめすネウマが、そのまま線譜表に持ち込まれる。この「ネウマ記譜法」の考案は、記譜法發展の重要な第一歩となる(Weber [1921] 1956: 912=[1967] 2000: 175)。そして、記譜法發展の重要な第二段階が、12世紀以来行われた「時価の規定を音記号に導入」する「定量記譜法 (Mensural-Notation)」(Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 176) の考案である⁽⁸⁾。そしてこれとほぼ同時に、ネウマは、簡単な点や正方形の音符記号へと置きかえられた。これらは、修道院の修道僧兼音楽理論家の所産であり、ノートル・ダムやケルンのドームの音楽演奏と密接にかかわっていた(Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 176)。定量記譜法は、相対的ではあるが「時価」すなわち時間の尺度を持つ。そして、修道院付属の音楽隊の歌手には定旋律を見て対

⁽⁸⁾記譜法を取り上げる第2章にみるように、定量記譜法の記号がもつ時間の尺度は、さらに厳密なものに改良され、17世紀頃に「拍子と二分劃の音符」の導入でこんにちのかたちとなる。本研究は、これを「近代的記譜法」とよんでいる。

位声部を即興で歌う能力を求めてはいたが、あくまでも教会音楽は「書きしるされた整然たる作曲」が中心をなした（Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 177）。この定量記譜法のおかげで、複雑な多声音楽の構造を示すことができるようになり、西洋音楽の芸術的發展を決定づけてゆく。そして定量楽譜が、「整然たる多声の芸術的作曲」（Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 177）を可能にした。そして、「音符の相対的時価」さらに「拍の分割の決まった定式、個々の声部の進行の相互関係」を決定し一目瞭然にしたことによって、「真の多声的『作曲』」が可能になった（Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 176）。こうして、多声音楽が「書く芸術に昇格してはじめて、このように本当の『作曲家』が生まれ」、近代西洋音楽は「他のあらゆる民族の創作品とは反対に永続性と、後代への影響と、不断の発展とが保証」（Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 177）されたのである。かつて音楽家とは作曲と演奏を兼ねる人のことであったが、近代において「作曲家」が生まれる。すなわち、職業が分化し、それぞれの専門家が技を極めて西洋音楽は興隆するのである。

また楽器の検討においてウェーバーは、多様な民族楽器の盛衰を論じる。たとえば、そこでは、アウロスやキタラなどの管弦楽器、そして鍵盤楽器ではオルガン、クラヴィコードやチェンバロ、そしてその合理化の到達点として「ピアノ」が取り上げられる。オルガンは、水力式のもので紀元前2世紀にすでに古代ギリシアやローマに見られた。それは、4世紀以降空気式となって西洋に伝わり、「初めから技術上不断の発展」を続けてきた（Weber [1921] 1956: 923=[1967] 2000: 221）。オルガンは、13世紀には3オクターヴの音域に達しており、14世紀以降は大聖堂での使用が普遍化される。「およそ市場というものが存在しなかった時、この楽器が栄えた唯一の基盤は、修道院組織」であった（Weber [1921] 1956: 924=[1967] 2000: 223）。修道院は、「教会内部における音楽技術上の合理主義の担い手」であり、そこにおいて「オルガンは……これが重要なのだが——音楽教育のためにも利用された」（Weber [1921] 1956: 923=[1967] 2000: 221）。しかしオルガンは、教会音楽の担い手として「会衆の歌」の伴奏や「芸術歌曲」の下支えなどにとどまる（Weber [1921] 1956: 925=[1967] 2000: 224-5）。

そして、それに次いで、「近代に固有の第二の鍵盤楽器」（Weber [1921] 1956: 925=[1967] 2000: 231）として、「ピアノ」が取り上げられる。ピアノは、クラヴィコードとチェンバロという、発音の原理が異なる二つの楽器を起源とする。クラヴィコードは、「モノコルド」の弦を増やしてできた楽器であり、おそらくその発明は修道僧による（Weber [1921] 1956: 925=[1967] 2000: 231）。モノコルドは、冒頭の引用にみるように、ピュタゴラスが協和音を見いだすための音響実験において用いた音律測定

楽器である。古代ギリシアでピュタゴラス音律を見いだす際に用いられたモノコルドは、初期中世では「全西洋世界の合理的音測定的基础」(Weber [1921] 1956: 925=[1967] 2000: 231) として用いられ、こうして鍵盤楽器へと発展したのである。また、チェンバロは、タッチが自由であるため、民謡や舞曲の演奏に用いられた。その主な聴き手は、「素人達 (Dilettanten)」すなわち、中世では「修道僧」、中世から近代では「エリザベス女王を先頭とする婦人たち」であった (Weber [1921] 1956: 926=[1967] 2000: 232-3)。そして、ピアノは、これらの楽器をもとにして考案され、近代西洋において「揺るぎない地位」を築く (Weber [1921] 1956: 928=[1967] 2000: 236)。というのも、ひとつには、ピアノがあれば「音楽作品の殆んどすべての宝を家庭に採り入れる」ことができるからである。ピアノ作品は「無限に豊富」に創られ、オーケストラ作品さえ編曲を経れば「家庭音楽」となる (Weber [1921] 1956: 928=[1967] 2000: 236)。また、ピアノは、「市民的な家庭楽器」として、その構造が「大量な販路」によって規定されたため、巨大演奏空間を要したオルガンとは異なり、演奏会場でオーケストラと比べると軽く見られるほど「適度な大きさの室内空間」で事足りたからである (Weber [1921] 1956: 928=[1967] 2000: 237)。こうして、近代においてピアノは、古代のキタラ、モノコルド、オルガン、アウロス等かつて教育や伴奏を担った多数の楽器に取って代わり、揺るぎない地位を築いたのである (Weber [1921] 1956: 928=[1967] 2000: 236)。

そして、こうした鍵盤楽器の発明および改善に伴い、「整律 “Temperierung”」 (Weber [1921] 1956: 918=[1967] 2000: 199)、すなわち「音律 (temperament)」の合理化が始まる。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。ウェーバーは、「整律は、実際また、われわれ西欧の和音和声的音楽発展の最後の切り札であった」 (Weber [1921] 1956: 918=[1967] 2000: 199) という。こうして、西洋音楽は、「変更不能」 (Weber [1921] 1956: 877=[1967] 2000: 3) であるピュタゴラス音律の純正な音程に手を加え、「コンマ」を割り切るという合理化をする。ウェーバーは、音律の合理化として、ピュタゴラス音律から平均律へと至る過程を論じる。音律は、民族や時期により多種多様だが、西洋では中世までピュタゴラス音律が支配的であった。西洋中世の教会のオルガンも、ピュタゴラス音律による調律である。しかし、ルネサンスの気運が高まり、教会の外では、従来規則に縛られないより自由な音楽が求められる。そして、上でみたクラヴィコードやチェンバロ、そして、「近代に固有の第二の鍵盤楽器」 (Weber [1921] 1956: 925=[1967] 2000: 231) であるピアノが考案されると、音律もまた楽器に見合ったものが求められる。こうして、「変更不能」の事態に手を加え、西洋音楽の合理化が加速する。

たとえば、15世紀以降、ピュタゴラス音律を基に「純正律 (reine Stimmung)」が見いだされる (Weber [1921] 1956: 918=[1967] 2000: 199)。そして、16世紀初頭にはすでに、「音律の固定した鍵盤楽器」には「整律」を行なうことが支配的になっており、なかでも関心が高かった「3度音程の純正さ」を得るために「中全音律 (mitteltönige Temperatur)」 (Weber [1921] 1956: 918=[1967] 2000: 199) が発明された。そして西洋音楽は、「平均律 (gleichschwebende Temperatur)」に至る。平均律はオクターヴを12個の等しい半音に分割する音律であり、そこでは、12個の5度が7個のオクターヴ (8度) と等値 (Gleichsetzung) と定められる (Weber [1921] 1956: 918=[1967] 2000: 200)。近代西洋音楽は、芸術的発展のために、音程上は等しくないこれらを「平均律」において「等値」と定め、5度圏の環を閉じることに成功したのである。こうして整律の末に「平均律」を採用したことで、西洋の和音和声的音楽は、作曲において完全な自由を得た (Weber [1921] 1956: 919=[1967] 2000: 201)。たとえば、和音の進行が自由になり、さらに「最高度に生産的な転調の可能性」が与えられ「近代固有」の「異名同音」をとる転調も可能になった (Weber [1921] 1956: 918=[1967] 2000: 200)。しかし、純正な音程を放棄した結果、非合理が生じる。たとえば、平均律のピアノで音楽教育をすると「精緻な聴覚がえられない」のである (Weber [1921] 1956: 928=[1967] 2000: 237)。

西洋音楽は、このように、「変更不能」の事態に手を加え、発展を遂げた。『音楽社会学』では、西洋音楽における記譜法、楽器、音律の合理化が論じられたが、それは、事象における合理性と非合理性との絡み合いへの示唆でもある。

だが、こうした、合理化によって、「近代的な音楽コミュニケーション」が成立するのである。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」結ばれるのである。では、何が、時空間を異にする他者間に「疑似同時性」を生みだしているのだろうか。本研究では、音楽に固有の時間である「リズム」と「拍子」に着目したい。

3. リズムと拍子

音楽は時間芸術といわれる。すべての音楽は、「リズム」をもつからである。作曲家の芥川也寸志が述べるように、「リズムはあらゆる音楽の出発点であり、……音楽の生命であり、音楽を超えた存在」である (芥川 1971: 88)。また、「拍子」は、近代西洋音楽を特徴づける時間の相であり、こ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、両者の性質は対照的である。拍子は、時間を機械

的に分割し「反復」する音楽の「量的な相」である。そして、「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「質的な相」である。奏者によって演奏が異なるのは、この生きたリズムの反映である。それは、手足を叩いたり歌ったりといった音楽表現の原初的な形態にみいだされるリズムと同様である。リズムが音楽の本質であることは、最初期から変わらない。しかし、ウェーバーが西洋的な音楽発展の特有の条件として「近代的記譜法」をあげたように、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。まず、リズムとはどのようなものなのか、シュッツの言及にふれておきたい。

シュッツは、いくつかの論考で「リズム」に言及する。たとえば、「音楽の現象学に関する断章」において、リズムは音楽経験の本質であるが、多義的な概念でもあり、たとえば、心臓の鼓動や呼吸といった「生理学的な出来事のリズム」、行進、歩行、ダンス等の「外的世界の出来事のリズム」、ハーモニーの機能としての「近代西洋音楽の構造のリズム」をも表すという (Schutz 1996: 261)。リズムは、この多義性ゆえに音楽経験の要素には含まれないが、音楽作品の有意味な文脈を聴き手に理解させるために作曲家が施した重要な技法 (devices) の一つであるため研究する必要があるとシュッツは述べた (Schutz 1996: 275)。しかし、議論は尽くされなかった。また、シュッツは、『生活世界の構成』 (Schutz 1970=1996) において、われわれが自明視している時間や空間から具体的事象にいたる生活世界を構成するものを主題化し、それらと行為との関わりを「関連性 (relevance)」概念によって分析する。関連性は複数の層をなすが、そのもっとも基底にあるものは「根本的な賦課的関連性 (fundamental imposed relevances)」とよばれる (Schutz 1970: 181=1996: 248)。たとえば、そこには、「外的時間のリズム」そして「内的時間」からなる「時間構造」が含まれる (Schutz 1970: 179=1996: 246)。シュッツは、「関連性」の議論では音楽のリズムに直接ふれてはいないが、これらの知見を組み合わせれば、音楽経験の本質である「リズム」が、いかにして音楽のコミュニケーションに寄与しているのか、身体と同調関係を含めて明瞭になると考えられる。

また、「リズム」を検討することによって、いかなる種類のコミュニケーションにも含まれる「非概念的な局面」 (Schutz 1964b: 162=1991: 224) における「相互に波長を合わせる関係」 (Schutz 1964b: 173=1991: 236) について、一つの説明を与えることができると考えられる。というのも、シュッツは、「あらゆる社会的相互行為」の特性を分析するために (Schutz 1964b: 159=1991: 221)、「コミュニケーション以前の社会的関係が全面に出てくる社会的世界」である音楽過程を取り上げた (Schutz 1964b:

162=1991: 224)。ここでコミュニケーション「以前の」と呼ばれるのは、それがコミュニケーションを下支えするからであり、シュッツはその社会関係を「相互に波長を合わせる関係」(Schutz 1964b: 173=1991: 236)とよぶ。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」に基礎づけられているのである(Schutz 1964b: 177=1991: 240)。したがって、以上の検討により、音楽コミュニケーションの原理を示すことができる。

しかし、上述の通り、西洋音楽は、発展のために音楽合理化を行ない、その過程で「リズム」を区切り、近代において「拍子」を得るにいたった。

すなわち、音楽合理化とは、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換えることができる。

「直接世界」の「われわれ」関係において行なわれる「同時的な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」をすすめるために音楽合理化を行ない、その過程で「リズム」を徐々に区切り、「拍子」を得た。こうして、「近代的な音楽コミュニケーション」が成立した。そしてさらに、こんにちでは、情報化の進展により現代的なものになった。

本研究は、この過程を、歴史社会的に明瞭にする。

なお議論を進める前に、芸術の創造や享受をめぐるなされてきた既存の研究に簡単にふれ、それらをふまえた上で、音楽コミュニケーションの検討にあえてシュッツの視点を取り入れることのメリットを述べておきたい。まず、美学には、カントに見られるような「芸術を自然の模倣」とする立場、そしてそれと対極をなすものとして、ヘーゲルに見られるような「人為による芸術美」を自然美よりも上位におくといった立場がある(斎藤 2009: 40)。さらに、斎藤慶典は、「現象すること」がこの世界の根本原理であると述べ、現象学の視点から芸術をとらえる⁽⁹⁾。その「表現」論の観点では、美を自らの創造行為の中で最初に見て取った創造者である芸術家と、そうして

⁽⁹⁾ 斎藤は、「現象すること」がこの世界の根本原理と述べる(斎藤 2009: 17)。そして、「現象すること」とは「生」と等しく、それは「現象するもの」と「現象を受け取るもの」をその分肢とする(斎藤 2009: 23-4)。そして、その観点では、芸術表現が「過剰」とされる。というのも、「何もかがおのれを表現することは、その表現されたものが『受け取られたこと』の告知という、単に現象するもの以上のものをすでに含んで」いるからである。ゆえに、この告知は、「単に何もかが現象すること」にとってはすでに一個の「過剰」とされる(斎藤 2009: 25)。そして、この「過剰」は、それが告知である以上、それじたい「一個の現象するもの」であり、ここには現象することの冪乗化という事態が生じる。ここでは、これが「反復」と呼ばれる(斎藤 2009: 25)。また、「現象するもの」が「受け取られたこと」そのことを告知する当のものは、ここでは「感情」と呼ばれる(斎藤 2009: 26)。

表現にもたらされた作品を受けとめる鑑賞者は、ともに「現象するものを、あくまで『受け取る』」者として位置づけられる（斎藤 2009: 41）。そして、作品すなわち「現象するもの」の享受とは、「あちらから、つまりおのれを表現へともたらしものの方から」受け手の元へやってくる、と捉えられる（斎藤 2009: 41）。さらに芸術作品の創造が成就する瞬間とは、創造へ向けての芸術家の手探りの中で「作品」が「おのずから『かたち』」をとる時であり、創造行為とは、ひたすらその瞬間を「待つ」ことにはかならないという（斎藤 2009: 41）。

芸術の創造や享受をこのような観点から捉える議論からすれば、音楽過程をコミュニケーションとしてとらえるシュッツの立場はむしろ特殊である。しかし、音楽過程の検討によりあらゆる社会的相互行為の特性を分析しようとするシュッツの視点を取り入れることによって、共同演奏の場面において何が生じているのか、主観と他の主観という他者関係を下支えするものを明晰化することができると考えられる。

こうして、本研究は、音楽コミュニケーションの原理を現象学的社会学および現象学の知見によって明らかにし、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する。そのとき、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ったことを明瞭にする。また、この過程で、事象の機械的側面が〈身体感覚〉の側面を凌駕することをみて、合理化の二面性を明瞭にしたい。

以下、研究課題と、本論文の構成を示す。

4. 研究課題

研究課題1：音楽コミュニケーションを論じるにあたり、まずその原理を明晰化する必要がある。そのために、まず、本研究が論じようとする「直接世界」において「われわれ」関係にある奏者と聴き手間の「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提示する必要がある。そして、物理的には鳴っては消え去る音が、どのようにしてわれわれに楽曲として与えられるのか、「内的時間」における音楽経験を精緻化する必要がある。また、音楽固有の時間である「リズム」と「拍子」を取り上げ、その対照的な性質を検討する必要がある。さらに、音楽の聴取やアンサンブルにおいて、われわれの身体は、いつしか自然に、音楽のリズムにあわせて動くといったことが生じる。こうした楽曲を介した身体間の同調関係がどのように生じるのかについても明晰にする必要がある。ここでは、まず、こうしたすべての音楽のコミュニケーションに共通する原理を明らかにしたい。

研究課題2：ウェーバーは、西洋的な音楽発展の特有の諸条件のひとつとして、「近代的な記譜法の発明」を挙げている（Weber [1921] 1956: 911=[1967] 2000: 172-3）。西洋音楽の記譜法は、どのような技法によって時空間を異にする他者間を「疑似同時的」に結ぶようになるのか、その合理化の過程を社会とのかかわりから検討する必要がある。そして、意識の流れとしての生きた「リズム」が合理化によってどのように区切られて「拍子」に至り、時空間を異にする「同時代世界」や「先代世界」の他者と「疑似同時的な音楽のコミュニケーション」が成立するのかを明らかにする必要がある。また、シュッツは、作曲家と受け手の音楽のコミュニケーションは、対面関係になくとも「疑似同時的」（Schutz 1964b: 171=1991: 234）に成立すると述べながらも、記譜法を偶有的とみなす（Schutz 1964b: 166-7=1991: 229-30）。シュッツが記譜法に対してそうした評価を下す理由を明らかにする必要がある。

研究課題3：西洋音楽は、「変更不能」の事態に手を加え、発展を遂げた。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。したがって、その合理化の二面性を明瞭にする必要がある。

ウェーバーは、ピアノを鍵盤楽器の合理化の到達点とみなす。しかし、近代的ピアノは純正な音程を放棄し平均律を採用する。その結果、平均律のピアノで音楽教育をすると「精緻な聴覚がえられない」（Weber [1921] 1956: 928=[1967] 2000: 237）といった非合理が生じる。鍵盤楽器の合理化の過程で、楽器の響きはどのように変化し、近代的ピアノの音色にはどのような非合理が生じたのか、ピアノとは異なる合理化の道をたどった楽器を取り上げて検討する必要がある。

研究課題4：ウェーバーは、修道院が「教会内部における音楽技術上の合理主義の担い手」であったと述べる（Weber [1921] 1956: 923=[1967] 2000: 221）。さらに、西洋音楽の合理化は、音楽の担い手が宮廷の貴族そして市民へと移行し、音楽の演奏空間が宮廷やサロンそしてコンサートホールへと移る過程で本格化する。

そして、この過程で、音楽コミュニケーションは、「直接世界」の「われわれ」関係において「同時的に」成立するのみならず、「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」の他者との間にも「疑似同時的」に成立するようになる。このコンサートホールで成立する音楽コミュニケーションは、どのような点で「近代的」であるのかを明らかにする必要がある。

研究課題5：情報化が進展するこんにち、音楽コミュニケーションのあり方は変化

し続けている。それは、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。その技術とはどのようなものであり、その介在により、音楽コミュニケーションはどのような性質をもつものになり、音楽聴取の形態はどのように変化したのだろうか。現代における音楽コミュニケーションを、これまでに論じたものと対比しながら、明らかにする必要がある。

5. 本論文の構成

本研究は、次のような構成で以上の課題を解決に導く。

第1章では、「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、さらに音楽コミュニケーションにおいて「リズム」が果たす役割およびそこにおける身体の間調関係を検討し、音楽コミュニケーションの原理を明瞭にする。

まず、シュッツの論考を取り上げ、本研究で論じる「直接世界」における奏者と聴き手との「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示す。そして、シュッツの「音楽の現象学に関する断章」(Schutz 1996)を取り上げ、その議論をフッサールの受動的総合の分析および時間論でおぎない、音がどのような仕組みでわれわれに楽音として与えられているのかを検討する⁽¹⁰⁾。そして、具体的な音楽作品をとりあげ、内的時間におけるその聴取経験の内実を明瞭にする。こうして、「内的時間」における音楽経験を明らかにすることにより、主観のレベルがどのように他の主観と結びつき、「同時的な音楽コミュニケーション」がどのように成立しているのかが明瞭になる。そして音楽に固有の時間を、すべての音楽がもつ「リズム」という質的な相、そして西洋音楽を特徴づける「拍子」という量的な相という対比によって検討する。そして、音楽の原点である「リズム」のあり方を明瞭にする。さらに、音楽を介した身体間の間調関係について、アンサンブル等を典型例として取り上げ、「リズム」との関連から明らかにする。その際、シュッツの「関連性」の概念、そしてフッサールの「対化」の概念というふたつの観点から「リズム」を検討し、それらとの関連から音楽を介した身体の間調関係の構造を明らかにする。以上の検討で、音楽コミュニケーションの原理が明瞭になる。

第2章では、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の過程と関連づけて検討し、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

⁽¹⁰⁾ ただし、ここでは、音楽のコミュニケーションの原理を明晰化するためにフッサールの議論を取り入れて「内的時間」を検討するが、超越論的な立場はとらず、自然的態度をとる。

ン」が記譜法のどのような技法によって成立しているのかを明らかにする。

まず、シュッツの「音楽の創造共同過程」における作曲家と受け手間の「疑似同時性」をめぐる議論を取り上げ、時空間を異にする「同時代世界」や「先代世界」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」を提示する。次に、日本の伝統音楽の記譜法に簡単にふれた上で、西洋音楽の記譜法の合理化をとりあげ、それが具象から抽象へと移行して、普遍時間を得るに至る過程を、演奏空間の変容にも目を配りながら、社会における時間意識の変容と関連づけて検討する。さらに、シュッツのアルヴァックス批判を提示する。そして、記憶の社会的枠組としての記譜法を論じたアルヴァックスの議論を検討し、記譜法に関する両者の見解を対比しながら、この批判が生じた事情を明らかにする。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」そして「先代世界」の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、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至る過程であることを明瞭にする。

第3章では、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、合理化の二面性を論じる。

ここでは、コンマという非合理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る。また、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〉の側面ととらえる。そして、この対比の中で鍵盤楽器のなかでも特にピアノそしてフルートの合理化の過程を、演奏空間の変容をも考慮に入れつつ、楽器製作と演奏の観点から検討する。ここで、この二つの楽器をとりあげるのは、次のような理由による。まず、ピアノは、ウェーバーが鍵盤楽器の合理化の到達点とした楽器である。また、フルートは純正可能楽器であるため、音が固定される鍵盤楽器であるピアノとは異なる合理化の道をたどった。したがって、この異なる二つの楽器の発明と改良の過程を対比することによって、合理化の二面性を明らかにすることができる。

そして、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を明らかにする。

第4章では、これまでに検討した記譜法、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、音楽を演奏する空間——修道院から宮廷やサロンそしてコンサートホール——の変容のなかで明らかにする。

まず、近代性と時間空間の変容との密接なかかわりを論じたギデンズの言及にふれ

る。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検討する。そして、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ることを、前章までに論じた記譜法や楽器および音律の合理化過程、そして音楽作品にも言及しながら明らかにする。こうして、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」は、修道院から宮廷やサロンを経てコンサートホールで成立することを明瞭にする。そして、コンサートホールで成立する音楽コミュニケーションが、どのような点で従来と異なり「近代的」であるのかを明らかにする。

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移行する過程で、「直接世界」、「同時代世界」、「先代世界」の他者との音楽コミュニケーションがどのように成立するのか、記譜法や楽器の合理化をふまえて明らかにする。

第5章では、現代における音楽コミュニケーションを、これまでに論じたものと対比しながら明らかにする。ここでは、電気的なテクノロジーが介入する音楽コミュニケーションを「現代的な音楽コミュニケーション」とよび、その事情を明瞭にする。まず、録音再生技術の発達を検討し、そうした技術によって生まれた電子楽器および楽曲を取り上げ、その「反復」する性質を検討する。そのさい、その反復する性質は、永続を目指した近代西洋音楽の合理化の理念の延長線上にあることを明らかにする。そして、CD と楽譜による音楽コミュニケーションを検討し、この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する。また、ギデنزの視点によって、現代的な音楽コミュニケーションが行なわれる空間と時間の結びつきの変容を検討する。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、これまでに論じた音楽コミュニケーションと対比する。そして、この「現代的な音楽コミュニケーション」、すなわち「サイバー空間の疑似同時的な音楽コミュニケーション」においては、事象の機械的側面が〈身体感覚〉の側面を凌駕することを明瞭にする。

終章では、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する。

すなわち、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

者間において「同時的に」成立するのみならず、音楽合理化により、「同時代世界」の他者や、「先代世界」に生きた他者とも、「疑似同時的に」成立するようになった。この過程は、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をしめす。

第1章 音楽コミュニケーションの原理

本章では、「直接世界」において「われわれ」関係にある奏者と聴き手との「同時的な音楽コミュニケーション」がどのように成立しているのかを現象学的社会学および現象学の知見を用いて明らかにする。さらに、音楽コミュニケーションにおける「リズム」、および、身体の間調関係を検討し、音楽コミュニケーションの原理を明瞭にする。

演奏会場では、指揮者のタクトとともに演奏が始まり、受け手はその楽音に聴き入り、奏者もその反応を察知しながら演奏をする。そのとき、奏者たちの身体は音楽のリズムに合わせて同時に動き、受け手もそれにつられることさえある。

演奏会場において、対面状況にある奏者と聴き手は、音楽を介してこのようなコミュニケーションをしている。では、これは、どのような仕組みで成立しているのだろうか。本章では、次のように議論を進める。

まず、シュッツの論考を取り上げ、「直接世界」における奏者と聴き手との「同時的な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す。そして、「意識の流れ」すなわち「内的時間」における音楽経験を検討することにより、どのように「同時的な音楽コミュニケーション」が成立しているのかを明晰化する。次に、音楽固有の時間である「リズム」と「拍子」を取り上げ、その対照的な性質を検討し、音楽の原点である「リズム」のあり方を明瞭にする。さらに、音楽を介した身体間の間調関係の構造を、シュッツの「関連性」の概念およびフッサールの「対化」の概念を用い、「リズム」の観点から明らかにする。このようにして、音楽コミュニケーションの原理が明瞭になる。

1. 直接世界における同時的な音楽コミュニケーション

(1) 同時性、われわれ関係、相互に波長を合わせる関係

シュッツは、論考「音楽の共同創造過程」において、「あらゆる社会的相互行為」の特性を分析するために（Schutz 1964b: 159=1991: 221）、「コミュニケーション以前の社会的関係が全面に出てくる社会的世界」である音楽過程を取り上げる（Schutz 1964b: 162=1991: 224）。そして、シュッツは、次のように述べる。

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……。内的時間のうちで他者の諸経験の流れをこのように共有すること、すなわち生け

る現在をこのように共に生きていくことは、本稿の導入部で相互に波長を合わせる関係つまり「われわれ」経験と呼んだものを構成しており、この経験があらゆる可能なコミュニケーションの基盤にあるというのが本稿の主題である。(Schutz 1964b: 173=1991: 236)

音楽を介するとき、演奏会場の奏者と聴き手は、「同時性」のうちで生きる。こうして、「内的時間のうちで他者の諸経験の流れ」を共有し、「われわれ」という関係にある。そして、このとき、「相互に波長を合わせる関係」が確立されるとシュッツは言う。この状況を、シュッツの他の論考もみながら、詳しく検討しよう。

まず、この「われわれ」関係とは何か。

シュッツは、論考「社会的世界の諸次元」において「対面状況と『純粋な』われわれ関係」を論じ、「ある他者が……私と時間と空間を共有している場合には、私はその他者を直接的に体験している。時間を共有しているとは、われわれ二人の意識の流れが真に同時的 (genuine simultaneity) であることを意味する」と述べる (Schutz 1964a: 23=1991: 47)。そして、「『われわれ』関係 (we-relation)」とは、「私が相手に志向し、相手も私の存在を考慮に入れている」、そうした相互的な社会関係のことである (Schutz 1964a: 24-5=1991: 48)。

そして、この、意識が真に「同時的」となるのは、二人が「直接世界 (Umwelt)」 (Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 219) を占める場合である。シュッツは、『社会的世界の意味構成』において、「直接世界」を次のように説明する。

私の今において私を取り囲んでいる世界が君の今において取り囲んでいる世界と対応し、私と私の意識内容が君の今において君を取り囲んでいる世界の一部をなすように、君自身とこの私の世界についての君の意識内容が私の一部をなしている……。 (Schutz 1932: 159= [1982] 2006: 219)

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」とし、そこにおける他我を「隣人 (Mitmensch)」 (Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 219) とよぶ。私と「隣人」は、その意識内容の一部を共有するのである。

すなわち、演奏会場という「直接世界」において、奏者と聴き手は、対面関係にある。このように時間と空間を共有するとき、両者は互いに相手を直接的に体験しており、意識の流れは「同時的」となる。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」として経験するとき、「相互に波長を合わせる関係」が確立されるのである (Schutz 1964b: 173=1991: 236)。

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」ととらえる。

ただし、「われわれ」関係について、補足しておかなければならない。「直接世界」において「われわれ」関係にある私と他我は、意識内容の一部を共有する (Schutz 1932: 159=[1982] 2006: 219) とシュッツは上で述べた。しかしシュッツは、「われわれ」関係の議論において、次のようにも述べる。「自分の体験と相手の体験とが同一のものであるのか否か、はっきりと断言することはできない」 (Schutz 1964a: 25=1991: 48-9)。だがシュッツはいう。たとえば飛ぶ鳥を見るとき、「その人のなかに生じた体験がいかなるものであれ、その人の体験と私の体験とが同時的」なものであることを知っており、その最中に生じた「相手の身体の動きと顔の表情を観察」し、その人も同様に鳥に注意を向けていると「解釈」する (Schutz 1964a: 25=1991: 49)。このときその出来事を、「自分自身の意識の諸位相に整合的に結び付け」、さらに「私のその位相に『対応』したその相手の意識の諸位相にも整合的に結びつける」 (Schutz 1964a: 25=1991: 49)。こうして両者は、鳥が飛ぶ間「共に時を経て」おり、こうした「観察」によって共に「同一の出来事に注意を向けている」ことの明証をえる (Schutz 1964a: 25=1991: 49)。こうした、解釈や観察を経て、両者は、「『われわれ』は……している」と言うのである (Schutz 1964a: 25=1991: 49)。「われわれ」関係は、通常、こうした解釈や観察に基づいて成立している。

ところが、音楽を介するときには、音楽過程そのものによって「同時性」が創出され、「われわれ」関係にある演奏会場の奏者と聴き手は、「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」が確立する (Schutz 1964b: 173=1991: 236)。音楽作品を一步一步ともにたどることによって、楽音そのものが、私と他者をつなぐのである。

では、「相互に波長を合わせる関係」とは何か。これは、コミュニケーションを基礎づける社会関係のことである。シュッツは、「あらゆる社会的相互行為」の特性を分析するために (Schutz 1964b: 159=1991: 221)、この論考で「コミュニケーション以前の社会関係が全面に出てくる社会的世界」である音楽過程を取り上げた (Schutz 1964b: 162=1991: 224)。たとえばオーケストラの演奏では、指揮者がタクトを上げると奏者は弾く構えをし、演奏が始まると、数十分間、言語を介さなくとも数十名もの

行為者たちによる音の受け渡しというコミュニケーションが成立する。受け手はその楽音に聴き入り、奏者もその反応を察知しながら演奏をする。音楽過程におけるこうした社会的相互行為は、言語によらなくとも、「相互に波長を合わせる関係」に基礎づけられたこうしたコミュニケーションの連鎖によって成立する。シュッツがこの関係を「コミュニケーション以前の社会的関係」(Schutz 1964b: 162=1991: 224)と呼ぶのは、これがコミュニケーションを下支えしているからである。

そして、冒頭の引用と同様の文脈であるが、コミュニケーションはすべて、発信者と受信者との間の「相互に波長を合わせる関係」を前提としており、この関係は、「他者の内的時間のうちの諸経験の流れを相互に共有し合い、生ける現在を共に生き、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」のである(Schutz 1964b: 177=1991: 240)。

したがって、「意識の流れ」すなわち「内的時間」においてどのように音楽経験がなされ、「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すれば、演奏会場という「直接世界」における奏者と聴き手の「同時的な音楽コミュニケーション」の内実が明瞭になると考えられる。

そこで、シュッツが行なった「内的時間」における音楽経験の分析をみてみたい。

(2) 受動的総合の分析——楽音の与えられ方

シュッツは、「音楽の現象学に関する断章」において、あらゆる音楽に共通する音楽経験の構成要素の確立に取り組む(Schutz 1996: 258)。これは、音楽聴取を「内的時間」という経験の端緒から分析するものである。そこでは6つの音が例示され、それらがなぜ一連の主題として内的意識に与えられるのか分析が試みられる(図-2)。

受動的総合によって、第4音は第1音と同じ音高であることが認識される。…われわれは、第4音(ド)と第5音(レ)がそれぞれ第1音(ド)と第2音(レ)と同じであることを認識したので、予持⁽¹⁾によって第6音が第3音(ミ)と同じになることを期待している。……しかし第6音が予持した(ミ)ではなく、(レ)であることを実際に経験したわれわれは、……その主題がド-レ-ミではなくド

⁽¹⁾予持(Protention)は未来把持、把持(Retention)は過去把持とも訳される。しかし、フッサールの時間論では、現在化とは幅を持つ領域である。従ってこの一連の音は現在に属する。本当の意味での「未来」や「過去」と区別するためにこのように記す。

-レ-ミ-ド-レ-レという6音の連続であることを理解する。(Schutz 1996: 261-2)



図-2 主題の把握の分析 (Schutz 1996: 261) *草稿の裏面に書かれていたもの。

受動的綜合とは、フッサールがわれわれの経験の端緒である知覚の本質にまで考察を深め論究した『受動的綜合の分析』(Hua XI=1997)における概念である。ここでシュッツは、受動的綜合の概念を用いて音楽経験の内実を分析するという手がかりを示した。しかし、シュッツは、第5音まで聴いた受け手が、第6音に「ミ」が来ると予持しておきながら、なぜ、第6音が「レ」であると知るや、ド-レ-ミ-ド-レ-レという6つの音がひとまとまりの主題であることを理解するのか、その内実を詳述するにはいたらなかった。

そこで、次に、このシュッツの議論をフッサールの受動的綜合の概念によって補い、さらにフッサールの時間論によって説明しよう。

フッサールは、『受動的綜合の分析』の「序論」において次のように問う。

客観的な意味といわれるものが、可能な現出の無限の多様性のなかで統一として、どのようにみずからを呈示しているのか、そしてまた合一統一として同一の意味を現出させる連続的な綜合が、どのようにしてもっと詳細にその姿を呈するのか、さらに事実上の限られた現出の経過に対して、実際にはいつもそれを越えていく現出のもろもろの可能性についての意識、このようないつも新たな現出の可能性についての意識がいったいどのようにして成り立つのか、……。 (Hua XI: 3=1997: 13)

これは、どのように対象と対象が結びつき、それらが統一した意味をもつものとしてわれわれに与えられるのかをめぐる考察である。山口一郎の説明によると、受動的綜合とは、後述する把持にみるように、感覺的統一の意味が「過去地平に眠る空虚表象⁽²⁾と対化現象⁽³⁾を起こして、そのつど新たに意味が成り立つような受動的志向性のま

⁽²⁾過去把持を通して残された意味内容は、次第にその充実され直観された意味内容の鮮度が希薄

とまり方」(山口 2002: 311) をすることである。ここでその働きが「受動的」とよばれるのは、知覚表象の現出は、自我が能動的に創設した総合ではないからである (Hua XI: 76=1997: 114)。すなわち、能動以前に、その現出が、統一した意味を持ってわれわれに与えられるからである。

事物の現出は限られており、一時にその全貌を現すことはない。たとえば演奏時には楽譜の裏側のページは見えないが、それにもかかわらず、われわれには「その現出を越えて」その時すでに楽譜のおよその全体像が与えられている。これは、受動的総合のはたらきである。それと同様に、われわれが内在的事物である音から成る音楽のメロディーを経験する場合も、受動的総合が関わっている。上の主題の把握の分析においてシュッツは、受動的総合によって、聴き手が第6音を聞いた途端、ほぼ自動的に、自我が教える前に、主題がド-レ-ミではなく、ド-レ-ミ-ド-レ-レから成ることを理解する、と説明していた (Schutz 1996: 261-2)。このように、受け手に音の統一的な意味が与えられるのは、受動的総合の一つである「連合 (Assoziation)」(Hua XI: 117=1997: 173) が働いているからである。山口によると、現象学における「連合」は、生理学や心理学上の因果性による説明とは異なり、「意味と意味の類似性や対照性 (コントラスト) といった関係である、意味のつながり方によって」生じる (山口 2002: 317)。このとき6つの音は、「統一的な意味をもつもの」として受動的に連合し、主題として聴き手に与えられているのである⁽⁴⁾。では、この経験はどこでなされるのだろうか。次に、フッサールの時間論をみて、その検討を進めよう。

(3) 現象学的時間——経験が生じる場

フッサールは、すべての現象するものは「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』(Hua X=1967) においてこれを論究する。その「序論」で示されるように、そこで検討されるのは、何時何分といった「経験的世界の時間」ではなく、「現出する持続そのもの」(Hua X: 5=1967: 11) である。われわれは、これ

になる。空虚表象とは、そのように意味の枠取りが過去地平においてその浮き彫りの凹凸を喪失しても、それとしての枠取りが保たれている状態をいう (山口 2002: 309)。

⁽³⁾対化とは、受動的総合である類似性が成立する時の最も基本的な形式であり、二つの感覚素材や、感覚素材と空虚表象との間に成立するペアの関係のこと。(山口 2002: 314)

⁽⁴⁾周囲は音にあふれており、われわれの耳には、このとき雑多な環境音も入ってくる。しかし、われわれは、音を選別して聴いる。すなわち、このとき、統一的な意味をなすものが受動的に連合し、われわれに与えられているのである。有意味なつながりをもっていない場合、諸音は連合することなく、やがて記憶から消え去る。うったえかけるものがなければ、志向性は働かないのである。

らの所与性を自明としており、「なんらかの存在する時間」つまり、「意識経過の内在的時間」を想定している (Hua X: 5=1967: 11)。そしてフッサールは、その時間領域を「現在化 (Gegenwärtigung)」と「準現在化 (Vergegenwärtigung)」に区分する⁽⁵⁾。

そこで特徴的なのは、その内在的時間の領域は「持続そのもの」であるゆえに、「現在」という時間が「幅」を持つということである。〈今〉、こうしている間にも時間は到来しては過ぎ去るが、フッサールは、それを〈点〉ではなく〈一連のもの〉として現在とみなす。準現在化領域とは、現在から一旦途切れた時間領域のことである。すなわち、明日の仕事を「予期 (Erwartung)」したり、前回の曲目は何だったかと「再想起 (Wiedererinnerung)」したりする場合である。そして現在化領域こそ、諸体験が現出する〈今〉を含んでいる。すなわち、現在化領域とは、〈今〉まさに事象が目の前でありありと現れている「原印象 (Urimpression)」と、原印象につなぎ止められつつも〈たった今〉過ぎ去ったばかりの「把持 (Retention)」、そして〈これからすぐ〉原印象へと向かう「予持 (Protention)」からなる。では、一連の音は、この時間領域においてどのように受け手に与えられるのであろうか。

(4) 把持のはたらきと二重の志向性

フッサールは、メロディーの知覚をめぐり次のように言う。

われわれはそのメロディー全体を知覚されたメロディーと呼んでいる。ところがその実、知覚されているのは今の時点だけである。われわれがこういう言い方をするのは、メロディーの延長が知覚作用の延長の中に単に点の継続としてのみ与えられているからではなく、把持的意識の統一それ自身が、経過した諸音をなお意識の内に《把持》し、そして統一的な時間客観、すなわちメロディー、に關係する意識の統一をさらに産出し続けるからである。(Hua X: 38=1967: 52)

メロディーを聴く受け手は、把持—原印象 (=意識)⁽⁶⁾—予持という現在化領域にあるが、このとき、知覚されているのは〈今〉の時点とその音だけである。しかし、これまでに鳴った諸音は、物理的には消え去ったが、じつは把持のはたらきにより一連

⁽⁵⁾フッサールの時間論および訳語については、斎藤 (2000) を参照した。

⁽⁶⁾「持続する客観の《産出》が始まる《源泉点》が根元的印象 (Urimpression) である。この意識 (Dies Bewußtsein) [=根元的印象] は恒常的な変移の中で概念的に捉えられているのであり、有体的な音の今 (すなわち意識に即した、意識《内の》) は絶えず既在 (ein Gewesen) へ変移し、次々に新しい音の今が変様された音の今と絶えず交代している」 (Hua X: 29=1967: 40)。□ 《》内は訳者立松による。

の有意味なまとまりとして現在化領域に「把持的意識」(Hua X: 38=1967: 52) としてつなぎとめられている。そしてさらにフッサールは、把持のはたらきを次のように補足する。

音の内在的な時間統一を構成し、しかもそれと同時にそれ自身の統一をも構成するのは唯一の同じ意識流である。意識流がそれ自身の統一をも構成する……。このことは意識流の本質構造から理解される……。《把持》という種類の射影はすべて二重の志向性を有している。その一つは音という内在的な客観の構成に役立つ志向性であり、われわれが(たったいま感覚された)音の《第一次記憶》と呼び、……まさに把持と呼んでいる志向性がそれである。もう一つの志向性は流れのうちにあるこの第一次記憶の統一を構成する志向性である。(Hua X: 80=1967: 106)

音は、二重の志向性、すなわち、〈今〉鳴る音を内在的に構成するための志向性、言いかえれば第一次記憶としての把持、そしてその記憶を「統一」する志向性によって、われわれに与えられるのである。

音楽を聴くという能動的な行為は、単に音が外で鳴るだけでは成立しない。それは、このように受動的志向性はその地平に控えつつ、時間を場として生じているのである。こうして、音楽の流れの中にある受け手は、一連の音が主題であることを知るや、さらに、それがどのように展開し回帰するのかを予持しつつ音楽の流れに没入する。また楽曲は、主題が変奏や転調によって要所で再現されるなど緻密に構成されており、時に予持を裏切り意外性のある展開がなされる場合もある。

そこで次に、この内的時間における意識流を、時間図表によって明瞭にしよう。

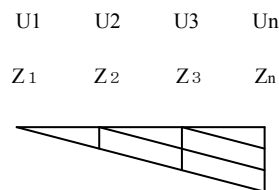
(5) 聴体験における意識流と時間図表

ここでは、聴体験という、現在化領域における把持の二重の志向性による意識流の内実を、フッサールの「時間図表 (Zeitdiagram)」(図-3) によって明瞭にする⁽⁷⁾。

体験の最初の位相における意識は、「根元的意識 (Urbewußtsein)」とよばれる (Hua X: 119=1967: 164)。これは、把持に変様する前の「原印象」にあたるその都度の今の内的意識である。図-3において、根元的意識は Un として表されている。またその都度の〈今〉である原印象における時間点は、 Zn と表されている。この根元的意識自

⁽⁷⁾意識現象の説明および記号は、貫 (2003:98-105) を参照した。

体とその内部で原的に意識されている与件（ここでは音）の両者が、共に把持的変様を受け把持的意識に沈殿して行く（Hua X: 119=1967: 164）。音は鳴るや過ぎ去るが、それは消えたのではなく、こうして沈殿し意識に残って行くのである。すなわち、各時間位相 Z_n には、各根元的意識と各根元的与件、そしてそれ以前に変様を受けて把持的意識となったものが順番に堆積している。変様の回数が増えるにつれ、把持的意識の領域は広がる。たとえば、 Z_1 には、 U_1 と根元的与件（〈今〉鳴る音）が在る。そして次の Z_2 には、 U_2 と根元的与件（〈今〉鳴る音）が存在し、そこには把持的意識（変様前は U_1 と Z_1 で鳴った音であったもの）が含まれている。この把持的意識の領域は、「根源的領野（Urfeld）」（Hua X: 116=1967: 158）と呼ばれる。



図－3 把持的変様を受ける根元的意識

*出典：フッサールの時間図表（Hua X: 28= 1967: 39）をもとに作成。

U_n は根元的意識、 Z_n は時間点（乗数は把持的変様の回数）を表す。

ただし、意識の内部にある各時間点は、すべてが同じ鮮明度を保っているわけではない。フッサールはいう。

われわれは〈経過の状態にあり、そして最前既述したような連続性によって把持に変遷する、流れの連続体〉を所有する……。そこでは瞬間的に共在する諸位相のその都度の新しい連続は、それに先立つ位相における共在の連続全体の把持である。つまりこのように流れの推移の中にあって絶えず自己との合致統一（Deckungseinheit）を保ち続ける縦の志向性（Längsintentionalität）がその流れを貫いている（Hua X: 81=1967: 107）

鳴った音は物理的にはすでに消え去っており、 Z_2 の時点で存在するのは Z_2 における「縦の位相だけ」である。しかしわれわれは、過去の点が流れ去ったということ意識している（貫 2003:104）。上で検討したように、鳴った諸音は、変様を受け、現在化領域において把持的意識として、その領野に異なる鮮明度をもって痕跡を留めてい

るのである。フッサールは、こうして、この意識流の仕組みおよび、その「縦の志向性」の内実を時間図表で明瞭にしたのである。

では、次に、実際に音楽作品を取り上げて、その聴取経験を検討しよう。

(6) 音楽聴取の経験——把持的変様を受けた根元的意識と根元的与件

ここでは、ベートーヴェンの《運命》の聴取における「根源的領野」を描いてみよう(図-4)。なお《運命》の主題は、休符(Z₁)から始まるが、ここでは《運命》の聴取経験があり尚かつ楽譜上の休符が念頭にある人を想定して、休符も内的意識に与えられるものとみなす⁽⁸⁾。また把持的変様の過程については、その説明が的確な貫(2003: 102)を参照する。

Allegro con brio (♩ = 108)

U1U2U3U4U5 U6U7U8U9U10

Z1Z2Z3Z4Z5 Z6Z7Z8Z9Z10

図-4 《運命》の主題と時間図表：根源的領野

* 出典: Beethoven, L. van, *Symphonie Nr. 5 c-moll*, op.67. (= 2003, 『交響曲第五番ハ短調 作品 67 《運命》』音楽之友社。) 時間図表は本稿による作成。Un は根元的意識、Zn は時間点(乗数は把持的変様の回数)を表す。

タクトが振り下ろされ楽曲が始まる。まず Z₁ で与えられる根元的意識(U₁)と「休符」は、Z₂ で「ソ」が鳴る(与えられる)と把持的変様を受けて過ぎ去る。Z₂ で与えられた根元的意識(U₂)と「ソ」も、Z₃ で「ソ」が鳴ると変様し過ぎ去る。すなわち

⁽⁸⁾ 休符は、音が無くとも、楽曲の重要な構成要素のひとつである。むしろ、重要なフレーズを際立てせるために、あえてその前に休符が記されている場合が多い。休符で溜められたエネルギーが次の音で弾ける効果を狙ったこの一連の主題こそ、ベートーヴェンの意図である。ただし《運命》を初めて聴く人の内的意識には、最初の休符は与えられない。その人に最初に(Z₁)で与えられるのは「ソ」である。その人は、2回目の休符を経験して初めて出だしが休符であることを知る。ここでは、《運命》を経験済みの聴き手を想定して議論している。

二拍目の「ソ」が鳴ると、U2 と一拍目の「ソ」そして既に変様したもの (U1、休符) はまた変様を受けて Z_3 の位相に含まれる。この過程は、音楽が鳴る間繰り返される。 $Z_1 \rightarrow Z_2$ へ、 $Z_2 \rightarrow Z_3$ へと延びる斜線は、把持的変様の過程を表す。以下同様、過ぎ去った音は消えずに把持され、曲の進行に従い根源的領野は広がる。そして聴き手は「レ」が鳴る位相 (Z_{10}) で《運命》の主題を把持するのである。

なお、フッサールの時間図表の各時間位相は等間隔になっていたが、ここではその間隔を《運命》の主題を構成する音の長さに合わせて描き直した。こうして動的に描かれた時間図表によって、把持的変様が一樣ではないことが明瞭になる。この時間図表こそ、楽譜に潜在する作曲家の創意を受け手に洞察させるのである。

ところで、最後に主題が際立ち、曲が完結する様子を示すには、もう一工夫必要である。すなわち、主題は、「ソ」や「bミ」といった複数の感覚的統一によって構成されているというよりむしろ、〈一つの有意味なまとまり〉すなわち〈一つの感覚的統一〉として示される必要がある。なぜなら奏者は、音符を1個ずつ読みながら音を出しているのではなく、主題等のフレーズを一まとまりとして捉えて演奏しており、その捉え方は聴き手にとっても同様だからである。そこで、次に、どのように主題が一つの意味のまとまりとして受け手に与えられ、さらにそれが転調や変奏によって展開され受け手に与えられるのか、内的時間におけるその様子を検討しよう。

(7) 内的時間における連合の働き——触発と覚起

演奏が進むにつれ、作品の全体像が築き上げられる (図-5)。それは、主題の呈示→主題の変奏・転調→主題の再呈示という過程である。このとき、個々の音は意味の統一体として主題をなし、さらにそれは変奏や転調によって姿を変えながらも繰り返され展開して行く。そして、このように楽曲が進行するにつれて、この把持的変様を受けた意識の領域は広がる。ここで、この拡がりや楽曲として経験されるのは、「把持的意識の統一」が経過した音を把持し、さらに「統一的な時間客観、すなわちメロディー、に關係する意識の統一をさらに産出し続ける」(Hua X: 38=1967: 52) からである。さらに、最初に呈示された主題は楽曲を通して随所に現れるため、把持されていた旋律は、忘れ去られる前にそれらによって過去の地平から呼び覚まされる。しかし、なぜ、異なる時間点において変様した諸音が、再び呼び覚まされるのだろうか。

それは、把持、原印象、予持という現在化領域のなかで、受動的綜合の連合現象である「触発 (Affektion)」や「覚起 (Weckung)」が働いているからである。「触発」と

は、「感覚素材⁽⁹⁾の意味内容が自我に向かって、自我の関心を引き起こそうと働きかけること」(山口 2002: 311)である。たとえば、考え事に気をとられていて上の空で音楽を聞いている時、好みのフレーズが鳴った途端、われに返り、これまで曲が流れていたことに気付くことがある(貫 2003: 90)。それは、好みのフレーズが聴き手の注意を促した、とすることができる。聴き手は、(触発され)意識しないと音が聞こえないのである。

また、「覚起」とは、「ある特定の意味内容がそれに類似した意味内容を呼び起こすこと」(山口 2002: 308)である。すなわち、これは、楽曲の変奏が主題を思い起こさせるように、二つ以上の感覚的統一の間で生じる連合である⁽¹⁰⁾。楽曲全体は、このような連合の働きによって、主題そしてそれと類似するさまざまなメロディーとが関連付けられて、ひとつの意味を成している。

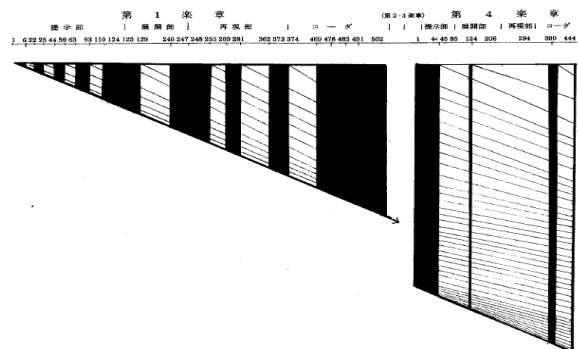


図-5 〈把持的意識の織物〉：主題の展開(寺前 2009:64)⁽¹¹⁾ *黒塗り部分は主題

したがって、この楽曲が把持された領野は、もはやフッサールが描くような単調な網目ではない。図-5にあるように、主題が次の転調や変奏を覚起し、それがまた次の覚起を呼ぶ。そして、数え切れないほど繰り返されてきた主題が自我を触発し、変奏や転調された主題などと「対化現象」をおこし、いよいよ最後になると作品の全体像が一気に際立つ。こうした過程を経て、楽曲の主題は、最後に回帰して全体を統一する。ここでは、これを美的な意味の織物ととらえ〈把持的意識の織物〉とよぶ(寺前 2009: 64)。このように、把持のはたらきが音に意味の統一を与え、音は、主題と

⁽⁹⁾本稿では、感覚素材を感覚的統一とも言う。

⁽¹⁰⁾「触発」と「覚起」の働きは似ているが、触発は感覚的統一が「自我」に働きかけること、覚起とは感覚的統一が「他の感覚的統一」に働きかけるという点で異なる。

⁽¹¹⁾ 図の初出は、寺前(2008)。

して、さらにはひとつの楽曲として受け手に与えられるのである。

そして、フッサールは言う。「一度にメロディー全体がその現在野に生き生きと残っている範囲で際立ってくる」(Hua XI: 155=1997: 224)。すなわち、経験的世界の時間は第4楽章を終える頃には約35分経過しているが、これを聴くわれわれは、まだ現在化領域(把持-原印象-予持)に在る。

では、触発と覚起の連続の末、なぜメロディー全体が際立つのだろうか。フッサールは、既に過ぎ去ったメロディー全体が印象的なフレーズによって触発され際立つことを「覚起の伝播(Fortpflanzung der Weckungen)」(Hua XI: 151=1997: 218)と呼ぶ。これは、時間的に後のものがそれより前のものを触発する現象である。楽曲の最後に集大成のような旋律が奏されると、その時間的に後の旋律は、それ以前の旋律すべてを覚起する。こうして、これまでに把持されてきたもの、つまり作品の初めから終わりまでが、作品の完成の時点で一気に際立つのである。そして、このことは、対面状況にある他者にも生じている。

こうして、「内的時間」における音楽経験の内実が明瞭になった。そこでもう一度、音楽過程における社会関係を論じたシュッツの議論に立ち返り、その原理をまとめておこう。

(8) 同時的な音楽コミュニケーションの成立

シュッツは、「音楽の共同創造過程」において、コミュニケーションには「相互に波長を合わせる関係」が欠かせず、この関係の基盤となっているのは、「内的時間のうちで他者の諸経験の流れ」を共有することであると述べていた(Schutz 1964b: 173=1991: 236)。すなわち、演奏会場という「直接世界」(Schutz 1932: 160=[1982] 2006: 219)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「われわれ」関係(Schutz 1964a: 25=1991: 48)にある人々の把持的意識には、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)が広がるはずである。演奏が終わると満場の拍手で会場の人々はひとつになるが、これは、「触発」や「覚起」といった連合の作用が、演奏者にも聴き手にも生じたからである⁽¹²⁾。そして演奏をしながら奏者は、〈把持的意識の織物〉

⁽¹²⁾ 「触発」や「覚起」という「連合現象がまず発動」(貫 2003: 91)し、その後、「主題の変奏だ」と思わせる感覚的統一が与えられる。また、ある部分に触発されることによって全体が与えられるが、その部分が《運命》の旋律の一部分であると気づくのは、自我が触発される前にすでに対象が「全体として与えられて」(Hua XI=1997: 224-5)いたからである。そのためには、それ以前

(寺前 2009: 64) を完成させる。また聴き手も、演奏を聴きながら同じ道をたどる。「内的時間のうちで他者の諸経験の流れ」を共有するとは、このようなことである。こうして、演奏会場という「直接世界」において「われわれ」関係にある奏者と聴き手のあいだに「相互に波長を合わせる関係」(Schutz 1964b: 173=1991: 236) が確立する。「同時的な音楽コミュニケーション」はこのように成立するのである。

この演奏会場という「直接世界」(Schutz 1932: 160=[1982] 2006: 219) において、このように時間と空間を共有し「われわれ」関係にある奏者と聴き手は、互いに「他者を直接的に体験」しており、両者の「意識の流れ」は「真に同時的」になっている(Schutz 1964a: 23=1991: 47)。ここで奏者と聴き手は、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)。そして、音楽の流れにある時、奏者も聴き手も、「内的時間のうちで他者の諸経験の流れ」を共有している(Schutz 1964b: 173=1991: 236)。こうして、聴き手は息をつめて音楽に聴き入り、奏者はそうした聴き手の反応を敏感に察知して演奏に反映させ、共に同じ時間図表を描く。こうして、両者は「相互に波長を合わせる関係」にあり、ここで「同時的な音楽コミュニケーション」が成立する。そして、ここで構成される「相互に波長を合わせる関係」こそ、あらゆるコミュニケーションを基礎づける社会関係である(Schutz 1964b: 173=1991: 236)。

では、音楽コミュニケーションは、言語を介するコミュニケーションとは異なるのであろうか。音楽コミュニケーションは、記号や象徴を用いるという点では、言語を介する意思疎通と同様である。しかし、楽曲の個々の音は、言語とは異なり概念的意味をもたないため、これは、会話による意思疎通とは、意味のまとまり方、そしてコミュニケーション過程にかかる時間の長さの点で異なる。

すなわち、会話による意思疎通が「概念的用語」の発信とその「解釈図式」の連鎖といった「意味論的体系」(Schutz 1964b: 159=1991: 222) によって成立するのに対し、音楽の場合はそうではない。

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たが、その際「音調の有意味な配列」を音楽の存在形式とする(Schutz 1964b: 170=1991: 233)。音調の流れが有意味であるのは、それが音楽の発信者と解釈者の「意識の流れのうちに、継起する諸要素を相互に関係づける想起、把持、予持、予想の相互作用を喚起する」からである(Schutz 1964b: 170)。さらに、音楽のコミュニケーション過程にかかる長さもまた、要約可能な概念的用語を介する意思疎通の場合とは異なる。音楽作

にそれを経験していた必要がある。

品の意味は本質的に「複定立的構造」からでき上がっており、「内的時間において一步一步分節化される出来事のうちにある（Schutz 1964b: 172=1991: 235）。そのため、音楽コミュニケーションは、音楽過程の参加者が内的時間において、その都度、作品の音調の流れを共に一步一步たどることによって成立するのである。

では、音調は、なぜ「有意味」な配列としてまとまるのだろうか。それは、「リズム」とかかわる。本章のはじめに検討したように、一連の音は、単なる音の集まりとしてではなく、有意味であるゆえに受動的に連合して主題をなした。実は、そのことを聴き手が悟るのは、楽曲が固有の「リズム」をもつからである。楽曲の主題は、言語とは異なり概念的意味をもたない。しかし、ここで継起する音調は、「リズム」をもつゆえに、把持 - 予持されて有意味な配列をなす。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」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のである。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、この意識の流れ、すなわち「リズム」を空間化したものである。

リズムは、多義的であるが、ひとつには音楽固有の時間の相をいう。そこで次に、音楽固有の時間である「リズム」そして「拍子」を検討しよう。

2. 音楽固有の時間

(1) 生きた流れとしてのリズム

音楽は、時間芸術といわれる。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。作曲家の芥川也寸志は言う。

リズムはあらゆる音楽の出発点であると同時に、あらゆる音楽を支配している。リズムは音楽を生み、リズムを喪失した音楽は死ぬ。この意味において、リズムは音楽の基礎であり、音楽の生命であり、音楽を超えた存在である。（芥川 1971: 88）

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」は、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。したがって、《運命》は、「拍子」と「リズム」という「二層的な時間構造」（国安 1981: 72）をもつ。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る。拍子は、分割された時間をただ反復する、不変の「量的な相」であるのに対し、リズムは、生命現象にたとえられるように⁽¹³⁾、常に変化し、ゆえに誤差をもち、等分し得ない音楽の「質的な相」である。すなわち、この質的時間である「リズム」は、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。この音楽のリズムは、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「より根源的な、生命と直接かかわりをもつ力」（芥川 1971: 88）であるゆえに、本来その有機的な運動を書き記すことは困難である。

また国安は「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）。そのリズムとは、音と音の合間の無音で満たされた時間である。しかし、「直接世界」（Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 219）において「相互に波長を合わせる関係」（Schutz 1964b: 173=1991: 236）にある奏者間による声の受け渡しといった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は、口頭伝承を旨とし、楽譜は今も記憶の補助程度のもにとどまる。

他方、近代西洋音楽の興隆の一要因は、生きた「リズム」よりも「拍子」の相を重視する記譜法を考案したことにある。では、われわれが目にするクラシック音楽の楽譜に記されているのは何か。国安は言う。

生きた流れとしてのリズムそれ自体はけっして空間化されえないが、拍子は時間の量的尺度であるが故に空間化されて客観的に固定されうる。楽譜に記されているの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。だがそのリズムも拍子に基づくものである場合には、空間化された時間のうちに潜在的に含みこまれている。（国安 1981: 77）

⁽¹³⁾ クラーゲスは、『リズムの本質』において、音楽や生物そして機械などを例示し、「リズム」の本質を論じる。そこでは、リズムは生物の一般生命現象と捉えられる。それに対して拍子は人間のなす働きである。メトロノームの拍子通りに再現された音楽、韻律にあわせて朗読された詩句、……これに類する事象は、死せるものとして体験され、このような作業は「機械的」という名で呼ばれる（Klages 1923=1971: 22-3）。また生命事象のリズムは微細な点で変動し、有機体においてはすべてが更新するのであって、反復はしない。たとえば、われわれは、ほんの一時間でも拍子に合わせて呼吸することはできない（Klages 1923=1971: 62）。

したがって、音楽のコミュニケーションにおいて、作品に潜在する生きた流れとしてのリズムを洞察し甦らせるのは、生身の奏者の仕事である。以下、演奏において引き出される生きた流れとしてのリズムを「生きたリズム」と呼んで議論を進めたい。

(2) 生きたリズムの洞察——演奏者による楽曲のリズムの解釈

たとえば《運命》の演奏において、奏者は、楽曲を拍子で区切るのではなく、常に小節線を乗り越えることを意識して、その生きたリズムを表現しようとする。《運命》の主題の第一ヴァイオリンの音は、「(休符)、ソ、ソ、ソ | ミー | (休符) ファ、ファ、ファ | レー | 」からなる。これが一連のフレーズであることを知る奏者は、これを小節線 (|) で区切るのではなく、第1小節の「2拍目裏のソ」から第2小節の「ミー」へと向かうエネルギーを保ちながらフレーズをつなげ、さらに、第3小節の「2拍目裏のファ」から第4小節「レー」へと向かうエネルギーを保ちながら、なお、タイ (∪) でつなげられた第5小節の「レー」をめがけて、フレーズを切ることなく演奏する。この間、第3小節の休符でブレスをとるものの、フレーズとしては第1～5小節までが一連のものであるため、そこで流れをせき止めることはしない。その間で読点を打つと、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、楽曲に潜在する「生きたリズム」を洞察して引き出し、音楽に意味を与えるのである。これは、機械ではなしえず、生身の人間であるからこそ、可能になる。それは、次の大嶋の実験が示している。

大嶋は、パソコンに楽譜を読み取らせてその画像を音に変換し、それを生身の人間による演奏の録音と比較した。パソコンが読み取った画像の変換音は、生身の人間による演奏の録音とは異なり「音楽ではない何か別の音響現象をひとに感じさせる」(大嶋 2012: 12) という。また縦軸を音量、横軸を時間の流れにとったその図には、拍子によって均等に区切られた各小節をあらわす等間隔の線が示され、そこを均質で抑揚のない一本の線が横切っている。その単調な図は、生きたリズムを感じさせない。他方、生身の人間による演奏の録音の図は、奏者の息使いに呼応して減衰・増幅を繰返し、その生きたリズムの揺れを反映して小節線の間隔も一定ではない。常に変化するその図の波形は、生身の人間の心電図を思わせる。

そして、同様のことは、上でみた時間図表にも当てはまる。フッサールの時間論では、「客観的時間」が排去されており、そこで見出される意識は、生きた流れである。時間図表は、『『時間の空間化』による産物』(貫 2003: 104)、すなわち内的時間の概

念化である。したがって、意識の流れを空間化した時間図表に潜在する「生きたリズム」を洞察するのも、また解釈者の仕事である。

ここで言及した「拍子」という量的時間をもつ近代的記譜法の検討は次章で行うこととし、次に、音楽に生命を与えているこの「リズム」の観点から、音楽を介した身体間の同調関係がどのように成立しているのか、その事情を明瞭にしよう。

3. 音楽コミュニケーションにおけるリズムの役割と同調関係の構造

音楽を聴くとき、聴き手の身体がいつの間にか音楽のリズムに合わせて動いたり、共同演奏者たちの身体がリズムカルに同じ動きをしたりする。それは、なぜだろうか。ここでは、「リズム」に言及したシュツとフッサールの概念によって、音楽を介した身体間の同調関係の構造を明瞭にする。

(1) 行為を方向づけるもの——根本的な賦課的関連性としての身体、時間意識

シュツは、「音楽の現象学に関する断章」においてリズムに言及する。リズムは、音楽経験の本質であり (Schutz 1996: 261)、音楽作品の有意味な文脈を聴き手に理解させるために作曲家が施した重要な技法 (devices) のひとつである (Schutz 1996: 275)。他方、リズムは、多義的な概念でもあり⁽¹⁴⁾、たとえば、心臓の鼓動や呼吸といった「生理学的な出来事のリズム」、行進、歩行、ダンス等の「外的世界の出来事のリズム」、ハーモニーの機能としての「近代西洋音楽の構造のリズム」(以下、「音楽構造のリズム」)をも表す (Schutz 1996: 261)。そこで、ここではリズムを手がかりにして、音楽を介した同調関係を明瞭にする。まず、われわれの行為がどのように基礎づけられ、方向づけられているのかを検討しよう。

シュツは、『生活世界の構成』(Schutz 1970=1996)において、われわれが自明視している時間や空間から具体的事象にいたる生活世界を構成するものを主題化し、それらと行為との関わりを「関連性 (relevance)」概念によって分析する。ナタンソンによると、「関連性」とは、「彼 [シュツ] が、個人の企てる行為の諸類型と諸形態をその下に含める規定項 (rubric)」(Natanson 1971: XL-I=1983: 38)である。ここではそれを、諸個人が他ならぬその行為を選択する際のその動機を説明する原理ととらえる。シュツの「関連性」の類型は、ヴァイトクスによると、人間として生ま

⁽¹⁴⁾リズムは、この多義性ゆえに音楽経験の要素には含まれないが、音楽経験の本質であるため他所で考察するとシュツは述べる (Schutz 1996: 261)。しかしリズムに関する考察は、結局行われなかった。

れた時点で具わるゆえに自ら操作的でない「賦課的な関連性 (imposed relevances)」を基底とし、諸個人によって多様な「固有内在的な関連性 (intrinsic relevances)」にまで至る (Vaitkus 1991: 99=1996: 170)。

シュッツは、「賦課的な関連性」のなかでも「私自身の身体——生きられた空間」そして「時間構造」を「根本的な賦課的関連性 (fundamental imposed relevances)」とする (Schutz 1970: 181=1996: 248)。「私の身体」とは、「いわば座標体系のゼロ点であり、私はそれとの関係で、自分の周囲の諸事物を前後、左右、上下に組織する。私のいるところ——外的空間のなかで私の身体が占めている場所——がここであり、他のすべてのものはそこに在る」 (Schutz 1970: 173=1996: 239) ⁽¹⁵⁾、そうした存在である。またシュッツは、疑問の余地なく自明視されている世界の「時間構造」として、「外的時間のリズム」および「内的時間」をあげ、それらの密接なつながりを示す。まず、外的時間のリズムとして例示されるのは、昼夜の交替、季節の変化、植物の生の周期、そして「身体的時間の周期、呼吸、心拍」といった身体内部の生理学的な出来事である (Schutz 1970: 179=1996: 246)。そして、内的時間の体験も疑問の余地なく自明視されており、なかでも人が生まれやがて老いること、すなわち「時を経るという体験」が最も根本的な体験のひとつとされる (Schutz 1970: 179=1996: 246)。そして、この時間体験は、身体内部の生理学的な出来事と結びついている。これらの時間は、人間として生まれた時点でわれわれに与えられた「実存的知識 (existential knowledge)」 (Schutz 1970: 144=1996: 204) である。われわれは、これらを前提として、日常的に個別の行為をしている。こうした知識は、周縁にあるようで、実は、われわれの具体的な行為を底流で操作し方向づけているのである。それは、演奏や作曲においても同様である。

(2) 根本的な賦課的関連性に基づく音楽を介した身体と同調

たとえば、《運命》は、“Allegro con brio”というテンポ (速度) の指示がなされている。それを見た奏者は、「軽快に元気よく演奏しよう」と考えるように、われわれは手持ちの知識を参照し、状況を関連づけて行為する。そうした「生活史的」に規定された状況は、以前の状況に関係しており、「先行する経験すべての沈殿物」である (Schutz 1970: 180=1996: 248)。すなわち、われわれは、これまでの生活で得た経験をもとにして状況判断をし、個別的な行為をしている。

⁽¹⁵⁾ 原典で大文字により強調されている Here と There は、「ここ」「そこ」に下線を付すかたちに変えた。

しかし、このとき、「身体」や「時間構造」を自明視しているとシュッツが述べるように、われわれは作曲、演奏、聴取という固有な行為を主観的に行なっている最中でも、常に「根本的な賦課的関連性」(Schutz 1970: 181=1996: 248)を基盤としているのである。シュッツは、すべての関連性は「根本的な賦課的関連性」の内に在り、その関係は「意識の対位法的構造」をなすと述べる(Schutz 1970: 181=1996: 248)。対位法とは「西洋の多声音楽において複数の独立した旋律を組み合わせる作曲法」のことである(新村編 1998)。つまり、対位法を用いた楽曲を聴くときには「聴衆の精神は、いずれか一方の主題を辿る」(Schutz 1970: 12=1996: 41)が、行為においても同様に「一方は中心的……他方は副次的主題」(Schutz 1970: 12=1996: 41)となる、ということをシュッツは対位法にたとえたのである。これは、たとえばわれわれが作曲、演奏、聴取という固有な行為を主観的にしている最中でも、意識の地平においては常に「根本的な賦課的関連性」が機能しているということを意味する。

作曲家は、「音楽構造のリズム」の創作において曲想に合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身体内部の生理学的な出来事のリズム、すなわち「根本的な賦課的関連性」(Schutz 1970: 181=1996: 248)を参照しているのである。たとえば、近代以降、生命のあり方を直接取り入れる作曲技法が生み出された。それは、「有機的生成の原理」と呼ばれ、「有機体としての『自然』に内在している創造力を音楽に同化させようとする試み」である(国安 1991: 43)。《運命》では、種子としての主題が転調や変奏により展開し、楽曲全体を統一するが、このリズムの展開は、この原理の顕著な例である。そして、これは、「根本的な賦課的関連性」(Schutz 1970: 181=1996: 248)が行為を基礎づけているということを象徴する例でもある。

たとえばわれわれは時に“Adagio”(緩やかに、♩=50-60位)の曲を聴いて安らぎ、“Allegro”(軽快に、♩=120-130位)の曲を聴くと気分が高揚する。それは、創作において作曲家が無意識のうちに心拍という生理学的な出来事のリズムを参照してテンポを定め、それが受け手の心拍と同調するからである。楽曲のテンポは普通 50~130/分位であり、それは弛緩~緊張状態にある人間の心拍にあたる(芥川 1971: 130)。しかし、その一致は、偶然ではない。音楽のテンポは初め人間の心拍を基準に定められたが、メトロノームの発明以降今日もそれは変わらない(芥川 1971: 130-1)。そして、そのとき、奏者によって楽譜から生きたリズムが引き出されるが、奏者もまた無意識のうちに心拍やブレスといった生理学的な出来事のリズムを参照している。奏者によって演奏に個性が出るのは、そのためである。われわれの行為は、つねに「根本的な賦課的関連性」(Schutz 1970: 181=1996: 248)に基づけられているのである。

ここで、音楽を介した身体と同調関係の内実が明らかになる。すなわち、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のである。

さらに、「直接世界」(Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 219)において共同演奏に参加する奏者と受け手は、音楽の流れにある間「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」を共に生き、「われわれ」関係にある(Schutz 1964b: 173=1991: 236)。この奏者の前におかれた楽譜には、意識の流れにおける音調の有意な配列が「音楽構造のリズム」として記されているが、これは作曲家が「根本的な賦課的関連性」(Schutz 1970: 181=1996: 248)に基礎づけられて記したものである。また、奏者は楽譜から「生きたリズム」を引き出すが、その行為もまた「根本的な賦課的関連性」(Schutz 1970: 181=1996: 248)に基礎づけられている。たとえば、《運命》の演奏が奏者によって異なるのは、ひとつにはテンポ設定が指揮者によって異なるからであるが、その行為は指揮者の生理学的な出来事のリズムの反映である。また、同じ指揮者でも演奏は毎回異なり、何年も「時を経た」(Schutz 1970: 179=1996: 246)あとではその差が如実に表れる場合もある。というのも、演奏は「根本的な賦課的関連性」(Schutz 1970: 181=1996: 248)の反映であり、その生きた流れとしての「リズム」、すなわち意識の流れに二度と同じものはないからである。そしてこうした演奏は、さらに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)にも働きかける。そのため、いつの間にか聴き手の身体が揺らぐということが生じる。聴き手の反応によっても演奏が変わるのはそのためである。演奏に臨む「ここ」と「そこ」の共同演奏者たちの身体が音楽を介してリズムカルに動くのもまた、その地平に「根本的な賦課的関連性」(Schutz 1970: 181=1996: 248)が控えているからである。

また本番では、家で練習していたテンポより速くなる場合もある。これも心拍や呼吸といった生理学的な出来事のリズムの反映である。そして、舞台慣れしていない素人にとっては、これをコントロールすることは難しい。しかし、「相互に波長を合わせる関係」(Schutz 1964b: 173=1991: 236)にある共同演奏者は、それに気づき、わざと伴奏を遅くして音楽の流れを立て直す場合もある。共同演奏は、「音楽構造のリズム」の再創造という固有の行為であるが、それは「内的時間」そして外的時間のリズムである「生理学的な出来事のリズム」といった「根本的な賦課的関連性」(Schutz 1970: 181=1996: 248)に基礎づけられているのである。この共同演奏者たちは、「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」関係にあるため (Schutz 1964b: 173=1991: 236)、それが身体にも表れるのである。音楽を介した身体と同調関係は、シュッツの関連性の概念ではこのように説明することができる。そして、音楽コミュニケーションは、こうした「相互に波長を合わせる関係」 (Schutz 1964b: 173=1991: 236) に基礎づけられているのである。

では、こうした身体と同調関係は、現象学の視座ではどのようにとらえられるのだろうか。次に、フッサールの言及をみてみたい。

(3) 音楽と身体の対化

フッサールは、『受動的綜合の分析』第3部「連合」第3章「触発的覚起の能作と再生産的連合」第37節「遠隔領域の空虚表象から発する遡及的覚起」で「リズム」に言及する。

ある色が隠された色を覚起でき、はっきり聞こえる音が隠された音を覚起できる。またあるリズムが他のリズムを、たとえば心臓の音のリズムがそれに似た灯火信号のリズムを覚起することがある（その意味で覚起は感覚領域を越えて広がっていると見える）。(Hua XI: 179-80=1997: 255)

たとえばこれを音楽経験に援用すると、聴き手の身体がいつの間にか音楽に合わせて動くのは、楽譜から引き出された〈今〉鳴る「生きたリズム」が聴き手の行為の地平にある心臓の音といった身体内部の生理学的な出来事のリズムを「触発」して「連合」が生じるから、ということが出来る。またフッサールは、「我と他我は常にそして必然的に、根源的な『対になる』という仕方与えられる」(Hua I = 2001: 201)と述べ、他者経験を受動的連合現象の「対化 (Paarung)」として論じる。そして、共同演奏者たちの身体が互いに同調し音楽と共にリズムカルに動くこと、これはフッサールによると「対化」の現象として説明することができる。すなわちこの同調関係は、心臓の音といった身体内部の生理学的な出来事のリズムに基づいて記された楽曲のリズムから奏者が「生きたリズム」を引き出し、それを介して、リズムそのものである身体が他の身体と「対化」することによって生じている。また、胸に抱いた幼子がいつしか眠り、母親までも眠ってしまうことがあるが、これは同様の現象である。この場合母子は、リズム的な心音そのものによって「対化」し、揺らぎつつ眠ってしまうのである。

さらにこの同調関係は、他者の姿が視界に入っていないとも生じる。たとえば、同一空間内のソリストと舞台後方の伴奏者は、互いにその姿が見えているわけではないが、それにもかかわらず、息の合った演奏をすることができる。これも身体間の「対化」である。では、なぜ相手が見えなくても、身体と身体は対になるのだろうか。それは、奏者たちは楽曲のリズムの有意義な分節に合わせてブレス（息つき）をしているからである。息づかいという生理学的なリズムは、奏者を「触発」し、「空虚表象」としての他者存在を意味づけるのである。また、ある古楽器アンサンブルを構成する一人の“sceneless”の（視界を閉ざされた）奏者が指揮棒を見なくても他の奏者達と同時に演奏を始められるのは、ブレスが合図となっているからである（三宮 2003: 133）。そして、その奏者が、点字楽譜で習得した「内的時間」に拡がる楽曲を何の不安もなく他の奏者と共に辿ることができるのは、楽譜から引き出された「生きたリズム」そしてブレスといった生理学的なリズムに導かれるからである。

さらに、こうしたアンサンブルは、卓越した奏者集団であれば、比較的多人数でも成立する。「オルフェウス室内弦楽団」は約 40 名からなる室内合奏団であるが、指揮者を置かず奏者の合議によって作品の再創造がなされる（山田 2014: 9）。指揮者を置かない場合、開始音をいかに揃わせるかが重要であるが、その場合の拠り所はその日のコンサート・マスターに当たる奏者の「ブレス」である。たとえば、ベートーヴェンの《交響曲第二番二長調作品 36》の演奏は、二千数百名もの客席をもつコンサートホール⁽¹⁶⁾の末席にまで届くほどのブレスで開始した。演奏は、いったん開始すれば、あとは音楽のリズムに導かれて滞りなく進んで行く。奏者の身体は、*ff*（フォルテッシモ）の早いパッセージでは激しく動き、穏やかな第 2 楽章ではそれに同調し、奏者の身体は対化する。そして、このとき、奏者間には「相互に波長を合わせる関係」が確立している。

そして次の演目であるベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第五番変ホ長調作品 73 皇帝》（以下《皇帝》）の演奏では、音楽のリズムと身体同調関係がさらに鮮明に現れる。《皇帝》の第 1 楽章は、コンサート・マスターのブレスを合図にピアノと管弦楽で開始するが、第 11 小節から第 110 小節間は管弦楽のみの演奏となる。その休符の間、ソリストは、左足太腿上でリズムを奏で、その身体は、曲そして他の奏者と同調する。通常アンサンブルの奏者は、自分のパートが休符である場合は、音の流れに在りながらもそれほど身体を揺らすことはない。また、音楽の生きたリズムが他者との

⁽¹⁶⁾2014 年 2 月 2 日（日）フェスティバル・ホールにおいて「辻井伸行&オルフェウス室内管弦楽団 日本ツアー2014」が開催された。

経路となるため、“sceneless”であることは演奏の妨げになることはない。それは、プロの奏者であれば尚さらである。しかし、このソリストは、身体で音楽のリズムを共にたどることによって、共に音楽の流れにあることをアンサンブルの奏者そして聴き手にも示しているのである。そして、その身体は、数十名の奏者たちと同調し、ひとつの音楽を創り出していた。「息のあった演奏」は、このように成立する。「直接世界」において「われわれ」関係にある共同演奏者そして聴き手の間には、「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、音楽と身体によって芸術的表現をする舞踊においても、同様の現象が生じる。たとえば西洋のクラシックバレエ⁽¹⁷⁾ (以下バレエ) は、歌のない音楽に合わせて踊る。ニューヨーク・シティバレエ団の芸術監督ピーター・マーティンスは、ダンサーの「身体は楽器」という (New York City Ballet 2001: 16)。ダンサーは、音楽を唯一の案内図 (map) として、「リズムを見て (Watch the rhythm)」踊る。ダンサーは、奏者によって楽譜から引き出された「生きたリズム」を唯一の案内図とし、それに導かれて身体表現をするのである。

さらに、バレエの群舞では、数十名ものダンサーたちの身体は、単なる同調を超えて、どの瞬間をとっても見事にシンクロしている。このシンクロ現象は、他のダンサーの動きを見てから動いては生まれえない。それは、能動以前に、「内的時間」におけるその都度の〈今〉において、「他者の諸経験の流れを共有」しているから生じる。この時、奏者によって楽譜から引き出された「生きたリズム」が案内図となって、リズムそのものである身体どうしの「対化」が生じ、数十名のダンサーの身体のシンクロ現象が生じるのである。このとき、ダンサー相互の「波長は合って」いる。こうして、「同時的な」コミュニケーションが成立するのである。

ここでは、「直接世界」において「われわれ」関係にある他者間の音楽コミュニケーションを「同時性」の観点から論じた。この「音楽コミュニケーションの原理」は、西洋音楽のみならず、あらゆる音楽を介するコミュニケーションに適用することができる。では、章をあらためて、時間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」を検討しよう。

⁽¹⁷⁾ バレエは、14-5世紀にイタリアに生まれ、16-7世紀頃フランスの宮廷で発達した。太陽王ルイ14世 (1638-1715) は、みずから踊ったことで知られる。

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——

本章では、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の過程と関連づけて検討し、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」が記譜法のどのような技法によって成立しているのかを明らかにする。

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のひとつとして、「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）。楽音が楽譜として記されたおかげで、数百年前の宮廷やサロンで奏するために創作された西洋の芸術音楽はこんにちにクラシック音楽として継承され、われわれはそれを聴いたり演奏したりすることができるのである。

また、シュッツは、作曲家と受け手の音楽のコミュニケーションは、対面関係になくとも「疑似同時的」（Schutz 1964b: 171=1991: 234）に成立すると述べる。しかしシュッツは、音楽コミュニケーションにおける楽譜の役割を評価したわけではない（Schutz 1964b: 166-7=1991: 229-30）。

では、シュッツはなぜ、記譜法の役割を評価しないのだろうか。また、われわれは、こんにちも、クラシック音楽の聴取や再創造を通して、数百年前の作曲家と疑似同時に結ばれるが、これは記譜法のどのような技法によって可能になっているのだろうか。さらに、演奏空間に合わせて様々な音楽が創作されてきたが、そのための記譜法は、社会とどのように関わりながら合理化の道を歩んできたのだろうか。

ここでは、次のようにこれらの問いに取り組む。まず、シュッツの「音楽の創造共同過程」における作曲家と受け手間の「疑似同時性」をめぐる議論を取り上げ、時空間を異にする「同時代世界」や「先代世界」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」を提示する。次に、日本の伝統音楽の記譜法に簡単にふれた上で、西洋音楽の記譜法の合理化をとりあげ、それが具象から抽象へと移行して、普遍時間を得るに至る過程を、演奏空間の変容にも目配りしながら、社会における時間意識の変容と関連づけて検討する。そして、それをふまえて、シュッツのアルヴァックス批判を提示し、記憶の社会的枠組としての記譜法を論じたアルヴァックスの議論を検討し、記譜法に関する両者の見解を対比する。その際、この批判が生じた事情を、意識の流れという「質的時間」を扱ったシュッツと、記号化する抽象的な時間という「量

的時間」を扱ったアルヴァックス、といった立場の違いから明らかにする。この対比は、「音楽の原点」ひいては「コミュニケーションの原点」と、「西洋音楽の記譜法の到達点」を示す。

そして、以上の検討を通して、記譜法の合理化とは、「われわれ」関係にない、「同時代世界」そして「先代世界」の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、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至る過程であることが明瞭になる。

1. 音楽コミュニケーションにおける疑似同時性の確立と楽譜の役割

(1) 作曲家と受け手との疑似同時的な音楽コミュニケーション

前章では、「同時的な音楽コミュニケーション」を検討した。そしてシュッツは、「音楽の共同創造過程」において次のようにも述べた。

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、……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)。

演奏会場において、音楽の流れにある受け手は、数百年の時を隔てた「作曲家」とも「疑似同時的」にも結ばれている。このとき、まず、演奏会場内で対面状況にある時間空間を共有する奏者と聴き手は、互いに「他者を直接的に体験」しており、両者の「意識の流れ」は「真に同時的」である(Schutz 1964a: 23=1991: 47)。このとき、両者は、「私が相手に志向し、相手も私の存在を考慮に入れて」いるという、「われわれ」関係にある(Schutz 1964a: 24-5=1991: 48)。このとき、「相互に波長を合わせる関係」が確立されている(Schutz 1964b: 173=1991: 236)。そして、演奏会場という直接世界において、私と他我すなわち「隣人(Mitmenschen)」との間に「同時的な音楽コミュニケーション」が成立する。そして、第1章でみたように、こうして音楽の流れにある人たちの把持的意識には、最も理想的なケースでは、〈把持的意識の織物〉(寺前 2009: 64)が広がるのである。

さらに、そのとき、数百年の時を隔てた「先代世界(Vorwelt)」の「先人(Vorfahre)」

(Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 220) である作曲家と演奏会場の受け手との間には、この生ける現在の「同時性」の派生形態として、「疑似同時性」が成立している。また、その作曲家が「同時代世界 (Mitwelt)」の他我すなわち「同時代人 (Nebemensch)」(Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 219) である場合も、両者の間には疑似同時的な音楽コミュニケーションが成立する。

本研究では、これを「疑似同時的な音楽コミュニケーション」ととらえる。

このとき、作曲家と聴き手の相互媒介者である「演奏者」もまた、「音楽過程を再創造することで、作曲家の意識の流れにも聴き手の意識の流れにも同様に関わる……。演奏者は、当該の音楽作品の特有な意味すなわち内的時間の流れの特殊な分節化に聴き手を没入させうる」(Schutz 1964b: 174=1991: 237)。演奏会場の奏者と聴き手は、数百年の時を隔てた作曲家とも「疑似同時的」にも結ばれているのである。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。音楽のコミュニケーションは、対面関係になくとも成立するのである。

しかし、この時シュッツは、楽譜の役割を評価せず、記譜法の体系は音楽のコミュニケーション過程にとって偶有的であるという(Schutz 1964b: 166-7=1991: 229-30)。確かに、音調を介して音楽の発信者と解釈者が内的時間の流れを共に生きるというシュッツの観点では、記譜法の技法が前面に出てくることはない。また、記譜法の記号の解釈は多様であり、作品への受け手の評価は演奏者が音符や演奏記号をどのように解釈して奏するかにかかっている。しかし時空間を異にする他者を「疑似同時的」に結びつけるための「技法」に関しては、作曲家がその明確な意図をもって見出した。

たとえば、ベートーヴェン(1770-1827)は、《運命》のスケッチを1804年頃に行ない、1807-8年頃に一通りの総譜を仕上げ、1808年12月22日にアン・デア・ウィーン劇場の「ベートーヴェン演奏会」において初演を行なった(土田 2003: iii)。ベートーヴェンがこうして創作開始から初演までの間に何度も作品に修正を加えることができたのは、近代的記譜法によって楽音が空間化され五線譜に保持されていたからである。そして、さらに、その作品がこんにちに継承され、アマチュアオケでさえ頻繁に取り上げて演奏することができるのは、それが楽譜として残されたからである。本研究は、シュッツの音楽コミュニケーションに関する立場を受け入れて議論を進めているが、時空間を異にする他者間の疑似同時的なコミュニケーションは、一つには楽譜によって成立すると考える。前章では、リズムと拍子を検討し、演奏者は楽譜から「生きたリズム」を引き出すことを見た。西洋音楽の作曲家は、作品に潜在する生き

た流れとしてのリズムを洞察し甦らせる仕事を演奏者に委ね、「直接世界」の他者のみならず、「われわれ」関係にない、「同時代世界」そして「先代世界」の他者へも作品を伝えるために記譜法の技法を用いて作品を書き記した。西洋音楽の「リズム」は、楽譜上では、合理化の過程で徐々に区切られ、「拍子」を得るのである。

ウェーバーは、西洋音楽の記譜法の検討において、「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うていた（Weber [1921] 1956: 911=[1967] 2000: 172-3）。そこで、西洋音楽の記譜法の検討に入る前に、簡単に日本の伝統音楽とその記譜法にふれておきたい。

（2）日本の伝統音楽における記譜法の位置づけ

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（NG 12: 234）という、封建社会⁽¹⁾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。

前章でみたように、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）。たとえば、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、サシや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（NG 12: 219）。その打ち方は、謡の進行を見計らってその都度柔軟になされる。こうして、自由リズムが生まれ、それが独特の「間」を作りだす。

たとえば、能の作品の一つである《道成寺》の一番の見せ場に「乱拍子」という舞がある。ここでは、能の主演である「シテ方」が演じる白拍子と小鼓を担当する「小鼓方」とが非常に緊張感の高い場面を演じる。そのとき、シテは、足を踏み出したり、

⁽¹⁾ウェーバーは、記譜法ではなく音階の議論においてだが、日本の音楽が「封建的に組織されていた」事情に言及する。（Weber [1921] 1956: 882=[1967] 2000: 42）。邦楽界は、流派や家元の制度を前提としている。修行をするためには、家元の傘下に弟子入りして師匠に師事することになるが、このことは家元を頂点とする封建社会の一員になることを意味した（星 1971: 173）。

つま先やかかとを上げ下げしたりといった足の運びだけで蛇体の女の深い怨念を表現するが、その約 20 分間、小鼓はそれに呼応するように長い「間」をとって鋭い掛け声とともに打たれる（観世 2000: 67）。演者が相手の呼吸を読みながら打ち出すこの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。そして「直接世界」において、この間のリズムは、演者と観客との間にも「われわれ」関係を生み出す。場面は「息をつかせない緊張の連続」で進行し、観客は演者どうしの呼吸が生み出す両者の絶妙なやりとりを「咳一つないという緊張」の中で見守るといふ（観世 2000: 67）。こうした「間」のリズムを記譜することは困難である。

そのことをよく表しているのが、能の「楽譜」である謡本である。それは、音楽の情報を伝達するためのものというより、むしろ台本のようなものである。たとえば、世阿弥（1363 年頃-1443 年頃）の自筆の謡本には、ことばが毛筆で縦書きされ、その右に、役柄が書かれている。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、室町末期には、こんにちの謡本の基本形が整い、「胡麻点」や「小段名」が書かれ、17 世紀には間拍子（リズム）や吟型（ツヨ吟・ヨワ吟）が記されるようになる（NG 12: 237）。こうした記譜法の改訂は、流派ごとに行なわれてきた。しかし、それは、抽象化されるどころか詳細になり、現行の謡本では、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。さらにこの「楽譜」は、音高やリズムの不明瞭であるため、時空間を異にする他者がこれをだけを見て演奏することはおそらくできない。したがって、この謡本によって、「疑似同時的な音楽コミュニケーション」をすることは難しい。

日本の伝統音楽のリズムそのものは、「直接世界」において「われわれ」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。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。それゆえに、日本の伝統音楽は、主に口頭で伝承され楽譜は補助的な役割にとどまっている。

そして、西洋音楽の記譜法は、こうした日本の伝統音楽とは対照的に合理化の道をたどる。中世の修道院において詞の抑揚を示すことに始まった記譜法の合理化は、演奏空間が宮廷やサロンへと広がりその担い手が移るまでの間に時間の尺度を得て近代的記譜法に至った。また、その過程で社会の時間意識にも変化が見られるが、その様態はどのように変容してきたのだろうか。

(3) 具象から抽象へと移行する時間意識——普遍時間による無数の他者間の調整

時間意識は、社会の様相を映し出している。真木悠介は、それは共同体内の個人や集団間の相互依存の度合いによって「具象」から「抽象」へと移行すると述べる（真木 2003: 36-9）。そして真木は、近代市民社会における「抽象化された時間意識」を論じるために、エヴァンス＝プリチャードの報告より、こうした時間意識を持たない前近代社会における時間意識の形成のされ方について述べる（真木 2003: 38）。たとえば、牧畜民であるヌア一族は、牛を最も貴重な財産としており、諸族から牛を略奪するためなら喜んで生命を賭ける程である（Evans-Pritchard 1940=1978: 23）。すなわち、ヌア一族の価値観や行動の基準は、すべて牛にある。したがって、時間意識も牛を基準に形成されている。一族の一日は牧畜作業の一巡であり、それを刻むのは搾乳などの牛関連の作業、すなわち「牛時計」である（Evans-Pritchard 1940=1978: 162）⁽²⁾。

ヌア一族の時間意識は、こうした「具象のうちにある時間」の感覚によって形成されている（真木 2003: 36）。その尺度は「共同体」の内部にしか通用しないが、一族の人々の生活は、そうした仕事の「可視的な連関」（真木 2003: 278）のうちに完結するためそれで事足りた。しかしこの「牛時計」は、社会関係が複雑化すれば通用しない。可視的な連関にない隣町そして他国の集団の人々、すなわち「同時代世界」の「同時代人」（Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 219）と交流するには、「抽象化された時間」の尺度（真木 2003: 39）が必要となる。無数の他者の「集合体」が破綻なく存立するためには、「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」が必要とされる（真木 2003: 277）。こうして近代化した社会では、抽象化された「普遍時間」が用いられるようになる。

そして西洋音楽の記譜法の合理化にも、具体物を抽象化する過程がみられる。それは、時空間を異にする他者と交流するために、本来割り切れない生きた流れとしての音楽の「リズム」を「拍子」で均等に区切り「普遍時間」を得る合理化である。次に、その過程を社会における時間意識の変容と並行して検討しよう。

2. 西洋における社会の時間意識と記譜法の合理化

(1) 西洋中世までの時間意識と中世の修道院における時間の組織化の始まり

自然現象と密着した生活を営む古代社会において、時間意識は天体の動きを拠り所にして形成された。やがて人々は、天体観測により「社会的関係の調整役」としての

⁽²⁾ヌア一族の人々は、時間の経過を諸活動間の相互関係によって読みとる。時間は、「乳搾りの時間……」、「仔牛たちが戻ってくる頃……」といった諸活動で区切られる（Evans-Pritchard, 1940=1978: 163）。

暦の作成を試みるが、自然界の運行は人々の要求を満たせるほど規則ではない (Elias 1984=1996: 206)。したがって、時間決定の道具をもたない頃、人々は、日々の生活では日の出・日の入りによって昼夜を区分し、季節を知り、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。古代社会において、おそらく多くの仕事は、共同体内の「可視的な」範囲内、すなわち、同一空間内の「われわれ」関係 (Schutz 1964a: 25=1991: 48) にある人々の間で完結したであろう。やがて、暦は、社会事象の変化に合わせて改革される⁽³⁾。

また音楽は、古くから宗教的な儀式とは切り離しえないものであった (Grout and Palisca [1960] 1996=1998: 19)。古代ギリシャ時代の作と想定される彫刻や絵画は、アポロンの祭典ではリラが、ディオニュソスの祭典ではアウロスが奏でられたことを伝える。共同体に固有の時間が流れていた古代社会では、音楽も同様に、空間を共有する集団内の「われわれ」関係 (Schutz 1964a: 25=1991:48) において、儀式などの行為の進行を助けるために演奏されたであろう。彫刻や絵画は空間的事物であるため、当時の音楽の演奏風景をこんにちに伝える。しかし、内在的事物である楽音そのものは、意識に与えられるが物理的には痕跡を残さない。そのため、われわれは、リラやアウロスでどのような音楽が奏でられ、どれほどの音楽が消滅したのか知る術もない。

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。近代ヨーロッパの時間測定と時間原則の基礎づけは、「ベネディクト派の修道院制度が、聖務日課において祈祷の時刻と労働時間を固定したこと」にさかのぼる (Borst 1990=2010: 14)。聖ベネディクトス (480 頃-550 年頃) は、修道院における生活の原則を『戒律』としてまとめた。そこでは、学習や手仕事と並んで日々の祈り——「神の業 Opus Dei」すなわち聖務日課が共同生活の中心であることが規定された (Harper 1991=2010: 34)。聖務日課は、一日の自然サイクルに組み込まれている。たとえば初期の西方教会の修道院の聖務日課は、朝課 (夜間)、讃歌 (夜明け前)、一時課 (日の出時)、三時課、六時課、九時課、晩課 (日没時)、終課 (就寝前) と定められた。各課の祈りの中心は、旧約聖書中の詩編の朗唱であった (Harper 1991=2010: 34)。こうして修道院における時間は、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、日課によって区切りをもつようになった。しかし、それは、太陽がも

⁽³⁾共和政ローマにみるように、社会的関係の調整役としての暦は権力闘争の影響を受け、自然現象と社会事象の関係づけが困難になっていた。党派集団は、時の管理者である聖職者に働きかけ、一年を延ばしたり縮めたりした。ユリウス・カエサルは、ローマ暦の混乱を知り、エジプトの天文学者・数学者であるソシゲネスの進言を受け紀元前 46 年に暦法改革を行ない、ユリウス暦を制定した (Elias 1984=1996: 206-7)。

たらず昼夜の交代を重視する点はこれまでと変わらない。聖務日課では、さらにそれを区切り、深夜から日の出までの間に朝課と讃歌、日の出に合わせて一時課、日の出から正午の中間点に三時課、正午に六時課、正午と日没の中間点に九時課、日没時に晩課、そして就寝前に終課を行ったのである。

9世紀頃の修道院では、聖職者への各課の開始の告知には、ハンドベルが用いられた (Borst 1990=2010: 72)。ベルを鳴らす仕事は、神の代理として時間を支配することであったため、その重要な仕事は修道院長が行なった。こうして修道院では、聖務日課が時間の尺度となった。かつては目の前の仕事の終了が次の行動の開始となったが、ここで時間意識は進展し、日課の区切りが、共同体の行動を決めるようになったのである。こうして集団の規律は、厳格になった。しかし、修道僧は、計時のために水時計や天文時計、そしてろうそくも用いていた (Attali 1982=1986: 75)。日課の時間を守ることは神の教えを守ることに等しいため、修道僧たちは、日課に遅れないように行動し、その開始時間を見計らって聖堂へ向かう必要があったからである。そして、聖堂という「直接世界」において、修道僧たちはと「われわれ」関係のうちに日課を行なった。

この聖務日課が刻む時間の尺度は、西洋のキリスト教圏全域に普及した (Attali 1982=1986: 73)。さらにこれは、修道院の外の人々の時間意識の形成にも影響を与えた。教会の鐘は、一時課には一つ、三時課には二つ……と鳴らされ、ミサの時間をはじめ日常生活の目安となる時間を町の人々に告げたのである。こうして、「同時代世界」 (Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 219) における修道院と俗人との共同体・間のコミュニケーションは、抽象的な鐘の音によって成立した。


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い。すなわち地域によって異なる時間が流れており、営みはその鐘の音が届く共同体内で完結した。

(2) 修道院における記譜法の合理化——ネウマから定量記譜法へ

修道院の聖務日課では、聖書が歌うように唱えられた。またグレゴリウス2世 (在位 715-31) に因むといわれるグレゴリオ聖歌にみるように、歴代教皇の主導により典礼のための聖歌集が再編された。初期の聖歌集には旋律が記譜されていなかったため、歌手は旋律を暗記したり、口承の定型に即興を加えたりして歌った (Grout and Palisca [1960] 1996=1998: 58)。また「われわれ」関係 (Schutz 1964a: 25=1991: 48) にある会堂の一般信者は、主唱者が手振りて歌を先導するなか、詞のリズムに導かれて歌った。ここで「相互に波長を合わせる関係」にある人々の意識の流れを統一しているのは、

身体の動きに呼応した、生きた「リズム」である。

そして、9世紀頃、音楽においても事象の抽象化が始まる。これまで物理的には痕跡を残さなかった楽音が、空間化されるのである。すなわち、単一音高上の朗唱に等しい歌の抑揚は、詞の意味とそのリズムを重視しつつ、記憶の補助程度に聖書の詞の上に線（／や＼）で記され始める。修道院では、祈ることは歌うことであるため、記譜法はここにおいて、歌を豊かにするために発展する。そして10世紀頃、その線記号にかわり「ネウマ」が用いられる。ネウマは、手振り運動を文字記号に移したもの（Weber [1921] 1956: 912=[1967] 2000: 175）、あるいはラテン語文法のアクセント記号に起源をもつともいわれる（NG12: 317）。たとえば高いアクセント（ヴィルガ）は、ザンクト・ガレン式ネウマでは「/」、古フランク式ネウマでは「▪」と記される（NG12: 319）。このようにネウマは、同じ音を表すにも修道院や地域によって異なり、鐘と同様その範囲内で用いられた。詞の意味に従いリズムを重視するこの「ネウマ記譜法」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、対面関係にある他者と「同時性」（Schutz 1964a: 23=1991: 47）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。

しかしやがて、ネウマの解釈をめぐる論争が生じる。こうして楽譜の改良は「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、記譜法の改良が活発化する（Weber [1921] 1956: 912=[1967] 2000: 175）。ここで、記譜法発展の重要な第一段階が始まる（Weber [1921] 1956: 912=[1967] 2000: 175）。まずネウマが線譜表に取り込まれ、絶対的な音高が明瞭になった。そして、11世紀には単旋聖歌に一つの声部を付け足した多声音楽すなわち「オルガヌム」が生まれ、これは三声・四声へと発展する。これにより、記譜法発展は重要な第二段階に入り、「時価」をもつ「定量記譜法」が考案される（Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 176）。すなわち、12世紀後半のノートル・ダム楽派によって、音楽に初めて「計量化された時間」が取り入れられるのである。多声音楽は、リズムの異なる各声部のやり取りで進行する。そのため、聖堂内の「相互に波長を合わせる関係」にある人々の間で歌われるとはいえ、各声部が同時進行をするには拠り所が必要となったのである。こうして各声部の複雑なリズムを組織化して記すために、三部分から成る計量単位を基礎とする6種のモードからなる「リズム・モード」が考案された。モード記譜法は、角型音符（■）を線で組み合わせた「リガトゥーラ」という複合音符（)を用いて、「詞の意味のまとまり」に合うモードを6種から選択して楽音を記す。したがって各声部の時間の流れは、その区切りを目安にして縦方向にも合うようになっている。音

楽は、詞のリズムを重視し「意味論的体系」(Schutz 1964b: 159=1991: 222)に沿って進行する。

モード記譜法は、量的尺度をもつとはいえ、この区切りにみるように音符の音価も絶対的なものではない。そのため、歌は歌手次第で長くも短くもなる。これは、時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。だが、教会音楽は、「書きしるされた整然たる作曲」が中心をなし、発展を続ける(Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 177)。たとえば、13世紀後期に「モテット」という楽曲形式が進展し、フランスを中心に西洋ではこの形式をもつ何千もの作品が書かれた(Grout and Palisca [1960] 1996=1998: 124)。これは、たとえば一つの声部が宗教的内容、他方が世俗的内容というように各声部が独立の意味内容を持ち、さらに使用言語が声部間で異なる場合もある。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。そこでケルンのフランコは、13世紀後半に従来の定量記譜法に改良を加え、『定量歌の技法』(1280年頃)に使用可能な記譜法の組織をまとめた(Grout and Palisca [1960] 1996=1998: 129)。このフランコ式記譜法は、モード記譜法よりも短い音価に対応し、「■」より短い音符「◆」をもつ。その音符の音価はまだ相対的であるが、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一つの作品を作り上げることができた。しかしここで用いられた音符は、使用法において様々な規則で縛られており、同じ音符でも置く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。従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ない。とはいえ、はじめて本当の時間測定を研究し、時間の流れが空間化しうることを見いだしたのは、科学ではなく、多声音楽の理論においてであった(Szamosi 1986=1991: 155)。修道僧たちは、ただ神に捧げる歌を豊かにするために思索を巡らせ、計量化された時間の尺度によって音楽のリズムを空間化する技法を得たのである。しかし、修道院では神の詞が何よりも重要であったため、この時期の記譜法の合理化は、詞の意味の途中で区切ることなく、その「リズム」を重視して行なわれた。

こうして、多声音楽において第一歩を踏み出した時間計量の理論は、多方面へ影響を及ぼし実践に移されてゆく。

(3) ルネサンス期の時間意識——時間の抽象化の進展

12-3世紀頃、西洋の都市では経済活動が活発化する。そして商売等で「同時代世界」(Schutz 1932: 160=[1982] 2006: 219)における他集団との交易関係が多角化されると、

人々の予定を調整するために「抽象化された時間」が必要となる。こうして13世紀末、まずイタリアに大時計が現れ、14世紀には全ヨーロッパの都市に行き渡る（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、時を告げる⁽⁴⁾。すなわち、このことは、時間の支配者が神から世俗へと移行しつつあることをも意味する。こうして人々は、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。大時計の出現によって、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」（Schutz 1964a: 23=1991:47）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、必ずしも可視的な範囲で空間を共有しているわけではないからである。

西洋の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。14世紀頃、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「暦書」を得たことで、ようやく「年月日単位の」暦を知るようになった。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広く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、時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、「相互に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。

また古代以来のユリウス暦は、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）。こうしてローマ教皇グレゴリウス13世の命による暦法改革が始まる。そして、1582

⁽⁴⁾時計の歯車を回転させる動力として、14世紀には従来の水に替わり分銅が用いられる。しかし初期の分銅時計は、一日に1時間以上も狂いが生じたため、水時計や日時計、砂時計でそれを補正する必要があった（Attali 1982=1986: 110）。しかし時の番人は、修道院のように神の代理人ではなく、下僕が時計番として常駐した（Attali 1982=1986: 110-1）。

年に、ユリウス暦の4年に1回の閏年が400年ごとに3回減らされ、これがグレゴリオ暦として制定され、世界の標準暦として今日に至る（Bourgoing 2000=2001: 82）。固有の暦を持つ国家は多いが、新聞にはこの西暦という普遍時間が併記されている場合が多い。こんにち、われわれの活動は、共同体・間を結ぶ世界共通の暦によって調整されているのである。

この改革は、正確な計測器の考案によって実現した。「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）。暦という「抽象化された時間」は、時空間を異にする他者が年月日によって約束することを可能にし、人々を「疑似同時的」に結ぶ。これによって、人々は、「われわれ」関係にある「直接世界」の他者のみならず、「同時代世界」の他者と交流することができるようになった。さらに、歴史の領域である「先代世界」で起こった出来事や「後代世界」（Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 220）における予定も、正確な年月日で示すことができるのである。

そしてグレゴリオ暦の普及と並行して、時間の計測も精密になる。

（4）時間計量の理論の実践と音楽への回帰

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）は、時間を独立変数として、運動を数学的に記述する方法を見いだす（Szamosi 1986=1991: 128-9）。そして、そのときガリレオが素描で示した「振り子時計」のアイデアは、われわれが後に普遍時間を手に入れるための理論の基礎となる。15世紀以降、西洋の列強は、アジアへの海路を発見するために天文学により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、1642年頃に実用可能な機械を開発した。そしてこれを用いて、1675年頃に英国のグリニッジ天文台の経度が見出された。19世紀頃の西洋では鉄道や電信の発達により、時空間を異にする他者間の活動の調整が必要となり、正確な「抽象化された時間」が求められた。こうして1870年頃までに、グリニッジ時間は、英国の標準時間となる。そして、1884年にグリニッジ標準時が全世界の標準時と定められ、今に至る（Howse 1997=2007: iii-iv）。ここに至り、われわれは、普遍時間を得る。

また、この間に時計の小型化も図られている。ルネサンス期には、直径10cm高さ6cmのゼンマイ式置時計が作られた。王は、時の支配者でもあることをこの象徴を身

につけて示した (Attali 1982=1986: 174)。たとえば、ルイ 11 世 (1423-83) の時計師は、「王の行く先々で時を告げる携帯用時計」を製作している (Attali 1982=1986: 174)。そして 16 世紀には限定的な人々に懐中時計が普及する。しかしそれは一日に約 15 分もずれが生じ、6-7 時間ごとにゼンマイを巻き直す必要があった (Attali 1982=1986: 175)。17 世紀には分針をもつ時計が現れ、1675 年には螺旋ゼンマイが組み込まれ時計の小型化が図られる。しかしこれらの時計は、小型とはいえ大時計と同じように作動音が鳴るため、その「騒音」が問題となっていた。1644 年にフランスでは、その使用をたしなめる礼儀作法集が交付されたほどである (Attali 1982=1986: 177)。しかしこれらの時計は、大変高価であった。時計が市民に普及するのは、これより数百年も後のことである。

時間の精度を高める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」を設計した。そしてトマス・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 (NG18: 209)。やがて、ガリレオの振り子は、19 世紀の研究者によって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 (NG18: 209)。サモシは、多声音楽を「近代科学の生みの親の一人」 (Szamosi 1986=1991: 156) と呼んだ。多声音楽から生じた「計量化」というものの考え方は、このように科学をはじめ多方面に影響を与えたからである。そして、それはこうして音楽に回帰した。

(5) 宮廷やサロンの音楽

——近代的記譜法による疑似同時的な音楽コミュニケーションの成立

17-8 世紀頃の西洋では、ルネサンス期以降の宮廷文化が栄華を極めた。各地の宮廷では、祝宴や舞踏会そして、日々の食事の際でもお抱え音楽家によって音楽が奏でられた。そのため、依頼者である王侯貴族の好みや場に合わせて、多種多様な楽器編成の作品が創られた。たとえば、器楽曲が盛んになり、チェンバロ等の鍵盤楽器を用いる舞踏曲の受け手である「エリザベス女王を先頭とする婦人たち」は、ときに演奏もした (Weber [1921] 1956: 926=[1967] 2000: 232-3)。そのため、素人向けの小品から管弦楽によるものまで、様々な楽曲の需要があった。こんにちクラシック音楽と呼ばれる芸術音楽の多くは、この時期を前後する百年位の間に創作された。こうして西洋音楽は、発展の最盛期を迎える。その要因のひとつに、近代的記譜法の考案がある。

まず 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の「リズム」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。さらに音符は、並び方で音価が変わるといったフランコ式記譜法に見られた複雑な規則は解消され、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、さらに半分は八分音符、……——となる。これらの技法の導入の時期は作曲家によって異なるが、ここではこの拍子と二分割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。この「絶対的時間をもつ二分割の音符」と「拍子」の考案は、西洋音楽の芸術的發展を決定的なものにした。近代以降の楽曲は楽器の型数も多く長大なものも多くみられるが、数十名もの奏者の時間の流れは小節線によって縦に揃うため、各声部の同時進行が可能である。奏者たちは、演奏会場という「直接世界」(Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 219) において「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のためには、こうした「普遍時間」による拠り所が欠かせないのである。

また時間が固定された楽譜は、受け手が時空間を異にする作曲家の楽曲を再創造することを可能にする。このように記譜法が「絶対的時間をもつ二分割の音符」と「拍子」という「普遍時間」を得たことにより、「疑似同時的な音楽コミュニケーション」が成立する。すなわち、音楽の受け手は、「直接世界」の他者のみならず「同時代世界」に生きる作曲家、そして数百年の時を隔てた「先代世界」における作曲家の作品を再創造したり聴いたりすることができるのである。

ここで、「疑似同時性」を確立するための記譜法は完成をみた。そして、上述のメトロノームの発明にみるように、西洋音楽の「リズム」は反復する「拍子」によって正確に刻まれる。サモシは、拍子こそ「時間測定の実論と実践から進化した新しい音楽の特徴でも最も重要なもの」という (Szamosi 1986=1991: 150)。時間の観点では、「拍子」は「西洋音楽の記譜法の到達点」である。

「絶対的時間をもつ二分割の音符」とこの「拍子」の考案後も記譜法の記号は増えるが、それらは演奏における表現方法の指示である。たとえば、ヘンデル (1685-1759) や J.S.バッハ (1685-1750)、モーツァルト (1756-91) の楽譜には、こんにちも用いる速度記号 (Andante、allegro など) や強弱記号 (P、f など)、奏法記号 (スタッカート、フェルマータなど) が記され、ベートーヴェン (1770-1827) の頃には、曲想を表す記号 (brio など) も加わる。自作自演が主流であった頃の音楽家は、創作の時点では旋律の輪郭を記し、演奏時に自ら即興で装飾音を加え音楽を豊かにした。

しかし、近代以降、「名人芸」を披露する「演奏家」が生まれ、音楽家という職業が作曲家と演奏家に分化すると、「作曲家」は詳細に記譜をするようになる。それは、「後代世界」(Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 220)の演奏家といった時空間を異にする受け手に、創作の意図を厳密に伝えることを想定してのことである。そして、その受け手は、「先代世界」に生きた作曲家に「行為を向ける」ことはできないが、「思索を向ける」ことはできる(Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 220)。奏者は、直接、作曲家に創作の意図を直接訪ねることはできなくとも、近代的記譜法による楽譜にはそれが詳細に記されているため、楽曲を再創造することができる。そうした記譜法の記号は増え、こんにちではそれらが一冊の事典になるほど膨大な数にのぼる⁽⁵⁾。

(6) 近代的記譜法の可能性

さらに、西洋音楽の近代的記譜法が普遍時間をもったことにより、「点字楽譜」の作成が可能になり、音楽の受け手が広がった。点字(braille)は、1829年頃にパリ国立盲学校の教師と教会のオルガニストを兼務したフランスのルイ・ブライユ(1809-52)によって考案された、言葉や数字そして音楽等の情報を表すシステムである(NG 11: 344)。そうした情報は、6つの点の組合せによって表され、手で触れて解読できるように厚紙に打ち出されている。点字は、視覚を閉ざされた人にコミュニケーションの手段を与えたのである。そして、点字楽譜は、近代西洋音楽の記譜法の「絶対的時間をもつ二分割の音符」と「拍子」を基準として点訳されている。

ピアニストの梯剛之氏は、曲を数回聴くだけで憶えるが、きちんと弾くには曖昧な記憶ではなく、音符やアクセントの位置をすべて楽譜で確認しなければならないという(子供に伝えるクラシック制作委員会編 2009: 160)。聴き知った音楽の楽譜を見る時、思いがけない記憶違いをしていたことに気づかされることがある。作曲家の意図を聴き手に伝える媒介者である演奏家であれば、いかに表現するか以前に、楽曲の細部を楽譜によって正確に研究することが欠かせないのである。晴眼者であれば、音楽の流れにありながら演奏中に楽譜を先読みすることも可能である。しかし、指先だけが頼りの点字楽譜の読み手の場合は、一度に1～2までの記号しか読むことはでき

⁽⁵⁾ 西洋音楽が頂点を極めた後の19世紀頃、主人のために音楽を奏でる必要がなくなった音楽家のなかには、従来とは異なる技法を試みた作曲家もいる。たとえばクロード・ドビュッシー(1862-1918)の《版画》(1903)は、「ガムラン音楽」の影響を受けて書かれた(岡田 2005: 188)。中でも《塔 Pagodes》は伝統的なピアノ書法から離れようとした最初の作品である(NG 11: 528)。ドビュッシーの曲が一風変わった印象を与えるのは、半音がない5つの音から成る「五音音階」(ペントトニック)や、半音を持たない6つの音階で6つの全音から成る「全音音階」(Michels 1977=1989: 87)が用いられているからである。また、アルノルト・シェーンベルク(1874-1951)は、調性に替わる作曲手法を模索し「無調音楽」や「12音技法」による音楽を創作した。しかし、これらは、作曲技法こそ新しいが、記譜法は従来通り普遍時間をもつため、時空間を異にする他者による再創造は可能である。

ない(NG 11:345)。鍵盤楽器の場合、印刷された楽譜には、右手と左手のメロディが二段で書かれている。それが点字楽譜になると、右手のメロディが先で、続いて左手のメロディが音楽的脈絡ごとに点訳されており、印刷楽譜をはるかに上回る紙枚を要する⁽⁶⁾。その読譜は、時間と根気を要する作業であるが、奏者は演奏前に一度はそれを経なければならぬ⁽⁷⁾。しかし、音楽のコミュニケーションの可能性は、音楽が普遍時間を持つ近代的記譜法で記されたことによって開かれたのである。

また、邦楽曲も点訳されることがあるが、その楽譜は縦書きの文字譜であり、そもそも「間のリズム」を前提とする作品を記譜するのは大変困難である。しかし、それをあえて点字楽譜として点訳する場合、まず文字譜を西洋音楽の記譜法で置き換えてから行なわれる。本来書き記しえない生きた流れとしてのリズムは、フレーズに関係なく量的時間によって刻まれた。しかし、西洋音楽のリズムが「絶対的時間をもつ二分の音符」と「拍子」という「普遍時間」を得て空間化されたおかげで、新たな音楽のコミュニケーションが生まれるのである。

このように西洋音楽の記譜法の合理化の過程は、社会における時間意識が具象から抽象へと移行する過程と並行関係にあった。ただしサモシが指摘するように、時間を区切って暦を定め「時刻の情報を得る」ことは、「時間の測定」とは異なる(Szamosi 1986=1991: 134)。時計が時間を正確に測定できるようになったのは、「測定し得る時間という発想が確立した後」である(Szamosi 1986=1991: 137)。確かに時間には多様な側面があり、捉え方によって現れ方は異なる。いわば時刻は時間を「点」として捉えること、時間の測定とは時間を量的に「線分」として捉えることである。これらは、時間という事象のうちで関連しあって存在する。社会が、グレゴリオ暦という「点」としての時間を得た時期は、西洋音楽が近代的記譜法に至り普遍時間を得た時期とほぼ同じである。しかし時間を「線分」として測定し、他者間を疑似同時的に結ぶ普遍時間を社会が得た時期は、記譜法が普遍時間に到達するよりも後である。また、中世の修道院で芽生えた計量単位を用いるモード記譜法でみたように、そもそも時間の流

⁽⁶⁾たとえばフランツ・シューベルト(1797-1828)の《しほめる花の主題による序奏と変奏曲》(Schubert 1987)は、序奏、主題、7つの変奏で362小節からなる。その印刷楽譜は、全33頁(フルートパート譜がA4版で8頁、ピアノパート譜がA4版で25頁)であるが、「点字楽譜普及会 トニカ」が作成した点字楽譜では、B5版程度の点字専用厚紙で、全63頁(フルートパート譜が9頁、ピアノ伴奏譜がA4で54頁)になる。

⁽⁷⁾点字楽譜は有名な楽譜に偏っている傾向があり、アマチュアレベルの楽曲は入手できても、高度な技術を要する楽曲の場合は特注となることが多い。現在ではコンピュータ・ソフトがあるため点訳作業にかかる時間は、手による場合より短縮されたが、こうした事情から、点字楽譜以外の手段を用いる奏者もいる。2009年ヴァン・クライバーン国際ピアノコンクール優勝者の辻井伸行氏は、教師が作成した「譜読みテープ」を元に楽譜を暗譜し、繰り返し練習した上でレッスンに臨んだ(神原 2013: 66)。しかし、これが可能なのは、近代的記譜法で書かれた楽譜があるからである。

れを空間的に捉え量的に測定するという考えは、西洋音楽の記譜法の理論が先導してきた。

このように、記譜法の合理化とは、「われわれ」関係にない、「同時代世界」そして「先代世界」の他者との「疑似同時的な音楽コミュニケーション」のために、生きてきた流れとしての「リズム」が徐々に区切られ、「拍子」という普遍時間へと至る過程であった。

次に、シュッツのアルヴァックス批判を見て、記譜法をめぐる両者の見解の相違が生じた事情を検討しよう。

3. 記譜法をめぐるシュッツとアルヴァックスの見解の相違

(1) シュッツによるアルヴァックスへの異議と記譜法への評価

シュッツは、アルヴァックスの基本原則——個人の記憶は社会の所産である集合的記憶に由来する——が音楽の記憶の保持にも適用されたことに関連していくつかの異議を唱える (Schutz 1964b: 162-3=1991: 225)。

音楽家の音楽と素人に接近可能である音楽とを区別すること……は事実なんの根拠もない……。…… (1) 彼 [アルヴァックス] は音楽的思惟を音楽のコミュニケーションと同一視している。(2) 彼は音楽のコミュニケーションを、彼にとっては記譜法の体系である音楽の言語 (musical language)⁽⁸⁾ と同一視している。(3) 彼は記譜法を音楽過程の社会的背景と同一視している。(Schutz 1964b: 164=1991: 227)

シュッツにとって音楽のコミュニケーションとは、音楽の発信者と解釈者が音調を介し内的時間の流れを共に生きることである (Schutz 1964b: 173=1991: 236)。この意識の流れで経験されるのは、生きてきた流れとしての「リズム」である。すなわちシュッツは音楽の時間の「質的な相」を論じている。確かにこの観点では、音楽家と素人の聴取経験に差はない。ゆえに、彼は記譜法を評価しない。それに対しデュルケム学派のアルヴァックスは、「記憶の社会的枠組」を主張する (西原 1998: 101)。浜日出夫が述べるようにアルヴァックスの記憶論では、「過去は、フッサールやシュッツが考

⁽⁸⁾ 音楽言語 (Musiksprache) (Michels 1977=1989: 611) とは、聴き手に作者を判別させる様な作曲家固有のリズムをいう。しかしシュッツもアルヴァックスも、記譜法を指して musical language (Schutz 1964b: 164)、 language musical (Halbwachs 1950: 39) を論じた。本稿は、誤解をさけるため、これらを「音楽の言語」と訳す。

えるように、意識の内部に保持されるのではなく、時間と空間の枠組として外部に保持される」（浜 2010: 477）のである。その「記憶の社会的枠組」は、音楽の時間において次のように見出される。以下アルヴァックスの議論を検討しながら、シュッツによる上記の三つの異議を検討する。

（2）集合的記憶の資源としての楽譜

アルヴァックスは、記憶における記号の役割（Halbwachs 1950: 47=1989: 243）を論じる。その背景をなすのは、記号化する音楽の「量的な相」である。

音楽はすべて時間の中で展開され、何らかの停止するものに結びつくことはなく、それを捉えるためには絶えず創造し直すことが必要……。……われわれが大量の思い出をそのあらゆるニュアンスを保ったまま、精密な細部までも記憶に留めることができるのは、集合的記憶のあらゆる資源を利用するという条件においてであることを、これほど明瞭に認める事例は存在しないのである。（Halbwachs 1950: 50=1989: 247）

音楽は、時間の流れの中で展開する。しかし楽音は、鳴っては消え去る。また楽曲は、文学作品とは異なり、音自体は概念的な意味をもたないため要約できない。こうした性質をもつ楽音を作曲や演奏で捉えるためには、何らかの「枠組」に作品全体をそのまま保持する必要がある。そのため楽音は、記譜法の発展過程で見たように抽象化されて楽譜に記される。

楽譜には、演奏家への指示が「記号」で記されている（Halbwachs 1950: 23=1989: 213）。それは、音楽家がかつて所属した音楽学校等の集団で学んだ「記号の体系」（Halbwachs 1950: 27=1989: 218）の集積であり、その社会が「成員に対して与えた命令に等しいもの」（Halbwachs 1950: 47=1989: 243）である。すなわち記譜法は音楽家の集団の「社会的枠組」であり、その記号からなる楽譜は、音楽家の集合的記憶の表出である。しかし演奏家は、定型の音型がすでに身につけているため、楽譜に首っ引きになる必要はない。演奏家は音の流れのうちに、定型ではない「複雑な組み合わせ」が出てきたときだけ「頭脳の代替物」である楽譜を参照する（Halbwachs 1950: 24=1989: 214）。演奏家には、記号からなる集団の記憶があるためそれができる。音の組合せは無数だが、「音楽家にとっては」そうではない。かつて習得した音の定型は、有意味なまとまりとなって集合的記憶をなしている。音楽家は、音の流れと共にありながら楽曲を

「分解」(Halbwachs 1950: 30=1989: 222)し、定型を選り分け、「複雑な組み合わせ」にさしかかった時だけ、あらかじめ印をしたその部分を注意深く見て弾く。

このように、記号化した楽音は、音楽家の社会を象徴するのである。そのためアルヴァックスは、音楽家の音楽を素人の音楽と区別したのである。したがって、音楽の記憶の保持の仕方も両者では異なる。そこには、一般人のリズムと音楽家の拍子との間におけると同じだけの差がある(Halbwachs 1950: 35=1989: 228)。

(3) 素人の音楽——一般人のリズム

子供が聞き覚えた歌をいつしか口ずさむように、音楽家でなくとも心に留めた音を再生することができる。それが可能なのは、音が言葉と結びつき、歌詞やフレーズの構成要素の数の分だけ音部分を区別するからである(Halbwachs 1950: 33=1989: 226)。ここで重要な役割を果たすのは「リズム」(Halbwachs 1950: 34=1989: 227)である。そのリズムは「音の継起」を有意味に分解し、歌の意味を浮かび上がらせる。たとえばグレゴリオ聖歌は、ネウマで記譜されるより遥かに前から歌われた。人々は、聖書の詞の意味とその「リズム」に導かれたため、楽譜がなくても歌うことができた。また素人は、自分が知る曲に最も近い曲を楽曲に見出した時、その曲を記憶する(Halbwachs 1950: 35=1989: 228)。これも、「リズム」のなせる業である。主題が耳なじみのある「何か」に似ているだけで、両者間には何のつながりがなくとも、聴き手は楽曲を記憶に留めることができる。たとえばセシル・シャミナードの《コンチェルティーノ》(作品 107)は、《ぞうさん》の曲として知られる。素人は、そのまどみちおの童謡(團伊玖磨作曲)に似たリズムを前者に見出したとき、それを憶える。また楽器の初心者でも、知っている曲なら楽譜を見て弾くことができる。このとき、素人にとって楽譜の記号は外国語であり、早いパッセージを音名で歌うには困難が伴うが、その弾き手は、音名を読むより先にリズムに導かれるため、まるで口ずさむように弾くことができる。音楽の素人の意思疎通を可能にするのは、時間の質的な相すなわち生きた「リズム」である。そして音楽家には、もう一つの時間の相が必要である。

(4) 音楽家の音楽——音楽家の拍子

音楽家の社会は、われわれの前に、眼に見えないリボンのようなものをくり広げているが、そこには伝統で慣れ親しんだリズムとは無縁の抽象的な区分が印されている。言葉のリズムではないし、言葉から生じたのではない。(Halbwachs 1950:

36=1989: 229)

この抽象的な区分とは、量的な時間をもつ近代的記譜法の記号である。楽譜には、「絶対的時間をもつ二分割の音符」と「拍子」が記されている。しかし普遍時間をもつ小節は、音楽を歌の意味に関係なく「拍子」によって等分し、「同一の時間間隔」(Halbwachs 1950: 36=1989: 230)を示すのみである。したがって仮に一つの小節を取り出して弾いても、必ずしもリズムが生じるわけではない。しかし交響楽団が交響曲を創り上げるには、指揮者そして複数のパートからなる奏者全員が同時進行する必要がある。その拠り所となるのは、時間の量的な間隔を示す小節線や音符である。そのため奏者は「小節の区分を見出せるように……訓練されて」いる必要がある(Halbwachs 1950: 36=1989: 230)。この時、音楽家には集団で身に付けた了解事項すなわち集合的記憶があるため、「一致が確立」(Halbwachs 1950: 39=1989: 234)する。ここで同一パート内の奏者たちの音は、一本の旋律に聴こえる。この時、奏者間に同時性を確立し、さらにパート間の意識の流れを「縦」につなぐのは、音楽の量的な相すなわち、普遍時間をもつ抽象的な記号である。しかし、前章の大嶋の実験でみたように、生身の人間による演奏音の図における各小節の幅は、実際は、奏者が楽譜から引き出した生きたリズムに呼応して伸縮している。ここで奏者たちの身体の動きは、見事に一致している。この時、奏者の意識の流れを統一しているのは音楽の質的な相である「生きたリズム」であり、それが身体と同調関係にも表れている。

また、西洋音楽とともに踊るクラシックバレエでは、「身体は楽器」であり、「音楽は唯一の案内図 (map)」といわれる (New York City Ballet 2001: 16)。この時ダンサーは、前章でみたように奏者によって楽譜から引き出された「生きたリズム」を唯一の案内図として、それに導かれて踊る。さらにバレエの群舞では、数十名ものダンサーたちの身体は、単なる同調を超えて、どの瞬間をとっても見事にシンクロする。この時、奏者によって楽譜から引き出された「生きたリズム」が案内図となって、リズムそのものである身体どうしの対化が生じ、数十名のダンサーの身体のシンクロ現象が可能となっていた。

ところが実は、その流れるような動きは、リズムと拍子の側面との協働によって生まれている。バレエの基本の動きは、手は3つのポジション、脚は6つのポジションからなるが、それらは、「1番」、「2番」……という各呼び名が示すように、抽象化されている。その稽古場には常に音楽がかかっており、ダンサーは日々、ウォーミングアップから舞台稽古までのすべての動きを、音に合わせて行なう訓練を積んでい

る。ダンサーは、曲のフレーズのなかで踊るために、心の中で、1・2・3・4・5・6・7・8とカウントを取りながらリズムを見て（watch the rhythm）動いている。オーケストラでは、数十名もの奏者の音の流れが、縦にも揃うことによって同時演奏が成立している。このことと同様に、数十名ものダンサーの身体のシンクロは、奏者が引きだした「生きたリズム」を案内図としつつも、個々のダンサーが身体の動きを心の中で抽象化することによって実現しているのである。

このように、リズムと拍子は協働して音楽を創るが、両者の性質は対照的である。これがシュッツとアルヴァックスの見解の相違へと部分的に投影されている。

（5）アルヴァックスに対するシュッツの異議への回答

シュッツは、本節（1）でみた異議（1）を補足して、コミュニケーションの意図がなくても音楽的思惟はふくらむと述べる（Schutz 1964b: 164=1991: 227）。確かに天才作曲家の脳中は常に新たな楽音で溢れており、作曲家はそれが消え去る前に記憶を紙に預けたくてペンを走らせる。音楽家個人は、「音楽家の集団だけが探すことのできる音の世界の中に、その主題を発見」する（Halbwachs 1950: 39=1989: 234）。作曲家が何を題材にしようとも、その音素材は集団の記憶から生じる。作曲家がそこから創作の元となる音型を引き出し、抽象的な区分を用いて独自の主題を創造し記譜する時、コミュニケーションが始まるのである。これは異議（2）とも関わる。

内的時間の流れにおいて音楽作品を経験するというシュッツの観点からすれば、記譜法の体系は「音楽のコミュニケーションそれ自体の特殊性」とは何の関係もない（Schutz 1964b: 165=1991: 228）。そのとき受け手は音楽家か素人かにかかわりなく、音楽の「有意味な配列」すなわち「意味論的体系」に沿って記されたリズムによって、他者の意識の流れを共有するからである。しかし集合的記憶の議論をふまえれば、確かに「音楽の言語（*language musical*）……が音楽を創造した（*c'est ce langage qui a créé la musique.*）……。音楽の言語がなければ、音楽家の集団もない」（Halbwachs 1950: 40=1989: 234）とも言える。というのも、「記号が多くの人間の間の協定の結果として生じ」両者間で「ある一致を想定」しているという観点からすれば、「音楽の言語も他の言語と同じ言語」である（Halbwachs 1950: 31=1989: 223）。音楽家は、かつて学んだ記譜法に基づく音の定型である「音楽の言語」を用いて創作し受け手に伝える。その作品は、集団固有の言語すなわち拍子などの抽象的な区分をもつ。この言語があるゆえに、音楽家の集団を素人集団と区別し得るのである。記譜法の記号が「外国語」である素人とは異なり、この言語が身につけている音楽家にとっては、これがコミュ

ニケーションの一手段なのである。

またシュッツは、初見の楽曲を前にする演奏家を例示し、異議（3）を補足する。音楽のコミュニケーションを論じるには、記譜法の記号を読譜者が解釈する際の背景すなわち「音楽文化」に基づける必要があるという（Schutz 1964b: 167=1991: 230-1）。その奏者が用いる「利用可能な音楽経験の集積」（Schutz 1964b: 168=1991: 231）には、奏者さらにその先生の経験というように、知識の連鎖があるからである。しかしこれは、作曲者が参照する「集合的記憶」という集団の了解事項の別の謂いではないだろうか。

シュッツは、「意識の流れ」という時間の質的な相を念頭において音楽のコミュニケーションを論じ、その観点で記譜法を評した。他方アルヴァックスは、記号化する抽象的な時間という量的な相を念頭において、「記憶の社会的枠組」である記譜法を論じた。この対比は、「音楽の原点」ひいては「コミュニケーションの原点」と、「西洋音楽の記譜法の到達点」を示している。シュッツは、内的時間における音楽過程の分析を通して、あらゆるコミュニケーションの基底をなす「相互に波長を合わせる関係」を見いだす。この意識の流れで経験されるのは、生きた流れとしての「リズム」、すなわち音楽の原点である。子供が聞き覚えた歌をいつしか口ずさんだり、素人でも、曲を想起したり、楽譜なしで会衆と合唱したりすることができるのは、「リズム」に導かれるからである。それは、身体と同調関係にも表れる。旋律が記譜されるはるか前、「直接世界」（Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 219）において「相互に波長を合わせる関係」（Schutz 1964b: 173=1991: 236）にある人々は、こうして聖書の詞の意味とそのリズムに導かれて歌った。やがてその抑揚は詞の上に記され、次に時間の区切りを導入する。しかしモード記譜法に見るように、初期の記譜法は、詞の意味とその「リズム」を重視した。いまでも素人にとって音楽の発信者との意思疎通のあり方は、中世と変わらず「リズム」中心である。そして演奏家は、受け手に拍子を感じさせず楽譜から生きたリズムを甦らせる。最終的に西洋音楽は、この仕事を演奏者に委ね量的時間によって楽音を記したからこそ、時空間を異にする他者間の意思疎通を可能にして多方面に行き渡った。素人にとって、口頭伝承が主の日本の伝統音楽を自宅で演奏するのは容易ではない。他方クラシック音楽には、楽譜やCDそして演奏会を介して誰でもふれることができる。計量し得る抽象的な普遍時間が楽譜に導入されたため、西洋音楽は様々な形態で普及したからである。そしてこの多様な音楽のコミュニケーションを可能にしたのは、疑似同時性をもたらす普遍時間をもつ記譜法の技法である。

ここで、西洋音楽の記譜法の合理化とは、「われわれ」関係にない、「同時代世界」(Schutz 1932: 160=[1982] 2006: 219)、「先代世界」そして「後代世界」(Schutz 1932: 160=[1982] 2006: 220)の他者との「疑似同時的な音楽コミュニケーション」のために、生きた流れとしての「リズム」が徐々に区切られ、「絶対的時間をもつ二分割の音符」と「拍子」という普遍時間に至る過程であったことが明瞭になった。

では、次章において、記譜法の合理化を促進した楽器の考案、およびそれに伴う音律の考案と改善を検討しよう。音楽家は、楽曲を創作し、他者に正確に伝えるために記譜するが、楽器があつてこそコミュニケーションが成立する。また、楽器の調律において拠り所となる音律も合理化されてきた。近代西洋は、「変更不能」の事態にどのように手を加え合理化を進めたのか、章を改めて検討しよう。

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——

本章では、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、合理化の二面性を論じる。

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 (unabänderlich)」(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。ピュタゴラス音律は、協和音を求め、生身の人間が音程を一つずつ聴き分けて見いだした、「純正な音程」をもつ音律である。しかし近代西洋は、楽器の合理化に合わせて、この「変更不能」の事態に手を加えコンマを割り切ろうと合理化を徹底する。すなわち、西洋の和音和声的音楽発展の最後の切り札である「整律 (Temperierung)」(Weber [1921] 1956: 918=[1967] 2000: 199) が行なわれる。“Temperierung” (temperament) とは音律のことであるが、狭義には「音階中の音程を純正音程から微調整 (temperieren (temper)) して破綻の少ない音律を作ること」(NG 4: 283) である。たとえば、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。この楽器の合理化の過程で、音律は純正な音程から外れて行くのである。教会で用いられるオルガンには長くピュタゴラス音律が用いられたが、この純正な音程に少しずつ手が加えられて行き、宮廷の室内楽に適したクラヴィコードやチェンバロが考案されると「中全音律」が用いられた。そして鍵盤楽器の到達点であるピアノには、扱いやすさを追求した結果、オクターヴを12個の等しい半音に分割した「平均律」が採用されたのである。すなわち、12個の5度を7個のオクターヴと「等値 (Gleichsetzung)」(Weber [1921] 1956: 918=[1967] 2000: 200) と定めたことにより、近代西洋は5度圏図の輪を閉じることに成功したのである。

では、「変更不能」の事態に手を加えたこの合理化の過程で、楽器の響きはどうに変化し、近代的な楽器の音色にはどのような非合理が生じたのだろうか。また、それは楽器によって異なるのだろうか。

議論を進めるにあたり、ここでは、コンマという非合理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る。

また、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〉の側面ととらえる。そして、この対比の中で鍵盤楽器のなかでも特にピアノそしてフルートの合理化の過程を、演奏空間の変容をも考慮に入れつつ、楽器製作と演奏の観点から検討する。そのさい、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を明らかにする。

1. 鍵盤楽器の合理化——〈身体感覚〉に基づく音律の改善

(1) 合理化の二面性——音楽における〈身体感覚〉の側面と機械的な側面

音楽は、それ自身において、人間の二つの側面、すなわち理性的（機械的）な面と理性では割り切れない（感覚的な）面との絶えざるせめぎあいを映し出すようにして発展してきた。たとえば、音楽においてその関係は、「リズム」と「拍子」という音楽固有の時間に現れる。すなわち、生きた流れとしての音楽のリズム、そして反復運動によって時間を機械的に刻む拍子の各側面である。両者は協働して音楽を作り出しているとはいえ、巧みな演奏ほど、リズムは際立ち拍子の側面は背後に控える。同様の対比は音の響き、「音程」にもあてはまる。世にあふれる電子音が一様に無機質に聴こえるのは、その各音程が機械的に等分されているからである。他方、生身の人間による演奏が聴く者に感銘を与えるのは、一つには音色において〈身体感覚〉の側面が際立つからである。

では、なぜ聴き手はそれに感銘を受けるのだろうか。それは、ひとつには奏者が楽譜から生きたリズムを引き出すからであるが、そのとき奏者は適切な音程感によるイントネーションで「純正な音」を奏でるからである。名演奏家や優れたオーケストラには、共通して美しいイントネーションがある（海野 1980: 5）。素晴らしい演奏は純正な音の集積であり、それらが「ハモる」すなわち協和して美しい響きを作り出すのである。この純正な音色は、「自然倍音」から成る。その音列は、自然倍音列と呼ばれる。すなわち、ピュタゴラスが見出した音程である。また楽音は、それがひとつの音であっても複数の倍音からなる。ヴァイオリニストのヘマンは、『弦楽器のイントネーション』⁽³⁶⁾において、卓

⁽³⁶⁾ルツェルンのコンセルヴァトワールで「弦楽器奏者のための聴力養成コース」を担当したヴァイオリニストのクリスティーネ・ヘマンは、ここで「耳を鋭敏にし、音を意識的に聞ける」ようにするための取り組みを記す（Heman 1964=1980: 9）。そして、楽音の長3度、短3度、長6度、短6度、（完全）4度、5度、8度はすべて自然倍音列の構成音の一部であることを示した上で、演奏におけるイントネーションの修正方法を記す（Heman

越したヴァイオリニスト達が奏でるイントネーションを精密な音響測定器によって学問的に調べたグリーンの研究にふれる。それによると、その奏者たちによる楽音の音程は、ピュタゴラスが導いた純正5度を初めとする協和音と似通った音程になるという（Heman 1964=1980: 26）。したがって、指が早く動くのうまく聴こえないことがあるのは、ひとつには演奏音が自然倍音列から外れている場合である。またアンサンブルで「うなり」が生じることがあるのもまたそれが原因である。

では、われわれはなぜ協和音を聴き分けられるのだろうか。それは、聴覚が「自然倍音列にしたがって反応」するからである（平島 2004a: 27-9）。言い換えれば、われわれの〈身体感覚〉は自然倍音列と呼応するため、われわれは、純正な音色を持つ人の声や楽器の音を聴くと安らぎ、そうでない場合は不快感を覚えるのである。受け手の感じ方は、BGMを聞き流している場合か、演奏会で音楽聴取に専心する場合なのか、音への志向性の度合いによって異なるであろう。しかし、ピュタゴラス音律にみるように単純な比率の音程ほど、より協和して聴こえることは確かである（藤枝 2007: 32）。20世紀末頃、グレゴリオ聖歌が癒しの音楽として話題になったことがあった（辻 2008: 2）。それは、素朴な響きがピュタゴラス音律に拠っていることとおそらく無関係ではない。われわれは、古代の人々と同様に、ピュタゴラスが見出した純正な音程を持つ響きに惹きつけられるのである。さらに、コンマを伴うこの音律は独特の音程を生むリンマをもち、これが旋律に彩りを添えている。そして、ここで重要なことは、序章の5度圏図にみたように、純正な音程は〈身体感覚〉に根ざすゆえそれぞれ微妙に誤差があり均等に割り切れない、ということである。

ピュタゴラスがモノコルドと鋭敏な聴覚によって純正な音を聴き分けたように、演奏においても〈身体感覚〉に根ざす純正な音を表現することが求められる。しかし、音楽が芸術目的となり楽器が次々と発明され、それと共に音律も改良されると、〈身体感覚〉の側面が減衰する。すなわち、これは、〈身体感覚〉に根ざす音律から機械的な音律への過程である。そして、楽器によっては、合理化とともに純正な響きを失い、演奏面で非合理が生じる。次に見るように、西洋音楽では、産業化の進展に従いその傾向が顕著になったが、それ以前は〈身体感覚〉に基づく純正な音程を大切に技を究めた。また楽器の調律でも、古代より人々は、長く〈身体感覚〉に根ざす音律を用いてきた。

1964=1980: 15)。

(2) 修道院における楽器と音律——ピュタゴラス音律によるオルガンと聖歌

初期の楽器は、人間の身体そのものであり、ひとは歌ったり手足を叩いたりして音楽を表現した。そして、やがて身の回りの物も楽器として用いられる。

キリスト教の教会では、最初期から祈りが歌うように捧げられた。また修道院の規則を定めた聖ベネディクトスの『戒律』でも、聖務日課における詩編唱が規定されていた。教会では、長く楽器の使用が禁止されていたため、そこにおける演奏とはグレゴリオ聖歌を歌うことであった。その歌は、単旋聖歌であったが、11世紀頃に「オルガヌム」という多声による聖歌が生じる。教会における多声音楽は、さらに声部が三声・四声と増え、教皇グレゴリウスが危惧するほどに隆盛する。このグレゴリオ聖歌に用いられる音律は、〈身体感覚〉に根ざすピュタゴラス音律である。その5度や4度の純正な音程は、声部が増えそれらが重なり合うほどに美しい響きとなる。

やがて、そこに「教会音楽の担い手」(Weber [1921] 1956: 925=[1967] 2000: 224)であるオルガン⁽³⁷⁾も加わる。オルガンは、12世紀以降多くの修道院に備えられ、14-5世紀には多くの大聖堂に据えられるほど普及する(NG 4: 34-5)。またその調律には、ピュタゴラス音律が用いられた⁽³⁸⁾。さらにこの音律の数比は、音楽にとどまらず調和を重視する教会の構造物に多用されている。その秩序は、十字架の2:1や、大聖堂のゴシック建築の随所に投影されている。このようにキリスト教の空間は、すべて調和を生みだすものによって構成され、堂内にはピュタゴラスが導いた音階をもつ音楽が鳴り響く。そしてこれは、モノコードと鋭敏な耳を頼りに自然倍音列に従い導かれる、〈身体感覚〉を駆使して得られる音律である。修道院で生まれたピュタゴラス音律をもつ多声音楽は、やがて世俗音楽にも影響を及ぼし多様に展開して行く。

(3) 芸術への志向——音楽本来の合理化の開始

西洋では教会外の音楽も盛んになり、特にルネサンス期以降、宮廷文化が華

⁽³⁷⁾オルガンは、鍵盤を持つが発音の原理から管楽器に分離される。発音の原理は、鍵を押すとバルブ(弁)が開き、圧のかかった空気が送風機から一列～複数列のパイプに流れ込んで音が出る(NG 4: 22)。オルガンは、紀元前2世紀に既にみられ、最初期は「水オルガン」、中世には「空気オルガン」となり、1200年頃には3オクターヴの音域に達し、技術上不断の発展をしてきた(Weber [1921] 1956: 923=[1967] 2000: 221)。

⁽³⁸⁾中世に多声音楽が生じ和音進行や三度の平行進行が志向されると、後述する多くの楽器と同様にオルガンも合理化される。近代以降、その音律には平均律が採用されている(黒沢 2005: 265)。

やかになる。各地の宮廷では、お抱え音楽家によって、祝宴はもとより日常的に音楽が演奏されるようになる。世俗曲には使用楽器の制約はないため、声楽曲、さらには鍵盤楽器や管楽器そして弦楽器を用いた楽曲が創作された。こんにちクラシックと呼ばれる芸術音楽は、このように生みだされた。そして、「純粹に美的な要求が目覚めたとき——普通、このときに初めて、音楽本来の合理化が始まる」(Weber [1921] 1956: 893=[1967] 2000: 97) とウェーバーが述べるように、芸術音楽が開花したルネサンス期以降、音楽の合理化が促進される。

まず、宗教音楽にはなかった響きの音楽が求められるようになる。たとえば、アイルランド地方に伝わる「純正三度」の音程感が「イギリス・ディスカントス」という独特の歌唱法を生む。それが 14-5 世紀頃にイギリスからフランスへ渡り「フォーブルドン」という技法を生みだし、多声音楽の響きが変化する(藤枝 2007: 87)。ここで、音律の合理化が始まるが、それは、〈身体感覚〉に根ざす音律を基にした合理化である。すなわち、ピュタゴラス音律を基にしつつ、それに手を加え「純正律」⁽³⁹⁾が見いだされる。純正律は、5 度 (702 セント) と 3 度 (386 セント) を純正にする試みであり、実現すれば素晴らしい響きが得られる。純正律は、音が固定された鍵盤楽器には適用できないが、声や弦楽器そして笛は奏者自らが〈身体感覚〉によって純正な音をさぐる純正可能楽器であるため、その奏者はこんにちも変わらず常にこれを参照して奏でている。音楽は、こうして〈身体感覚〉を参照して作られてきた。しかし、15 世紀頃、器楽曲が盛んになると、純正律を基にしつつも、さらなる音律の改善がなされる。宮廷や貴族の私邸のサロンといった室内空間における音楽を奏するため、クラヴィコードやチェンバロ等の鍵盤楽器が考案されるからである。

(4) 宮廷やサロンで愛好された楽器

クラヴィコードとチェンバロは、共にルネサンス期に生まれたが、発音の原理は異なり、前者が弦を打つ鍵盤楽器、後者が弦をはじく鍵盤楽器である。これらは、宮廷やサロンのための室内楽の創作に多用され、やがてこれらを基にしてピアノが考案される。

クラヴィコードは、15 世紀頃に考案され、19 世紀頃まで西洋において教育や

⁽³⁹⁾純正律は、ラミスが考案しその成果が『音楽実践』(1482)に記される(平島 2004a: 110)。純正律は大全音 (9/8) と小全音 (10/9) の 2 個の全音をもつため、転調や移調で問題が生じる。また 7 つの 5 度のうち 2 番目の 5 度 (レーラ) は、シントニック・コンマ (22 セント) 分狭い(平島 2004b: 55)。同様の音律は古くからあり、クラウディオス・プトレマイオス(83-163)は、音楽理論書にピュタゴラス音律と共に紹介している(平島 2004a: 108)。

練習用の楽器として多用された。その鍵盤を押すとタンジェントという鍵の後方にある真鍮片が弦を打ち、その弦の振動が響板に伝わって音が出る。18世紀前後までのクラヴィコードは、一対の弦を複数の鍵で共用する「共用弦式」⁽⁴⁰⁾であり、それはこんにちのキーボードのように卓上型である。モーツァルトやベートーヴェンは、クラヴィコードを演奏旅行に携行した（NG 5:564）。それは、この容易さゆえである。しかし、その最大の魅力は音色にある。クラヴィコードは、音量は小さいが繊細な表現力を持ち、打鍵後も続けて音を微妙に変化させられる（NG 5:560）。それは、打弦の位置が「モノコルド上での音程間隔」に従って決められていたことから、15-6世紀頃「モノコルディア」とも呼ばれた（NG 5:560）。ピュタゴラスが協和音を導いたモノコルドはルネサンス期には鍵盤を備えて息づき、人々は〈身体感覚〉に根ざす純正な音色を奏でたのである。さらに共用弦式の場合、協和音を構成する音は常に異なる弦から響き、あらゆる協和音を演奏できた（NG 5:560-1）。C.P.E バッハは、ピアノニッシモの表現が可能なこの楽器のために多くの楽曲を残した（NG 5:564）。

チェンバロは、15世紀前後に発明されてから18世紀末頃まで独奏、伴奏、室内楽、管弦楽、オペラ等様々な音楽の場面で重用された（NG 12:325）。奏者が鍵を押すと、鍵の後方に取り付けられたプレクトラム（爪）を持つ木製の細長いジャックが上がり、その時プレクトラムが弦を押してはじいて音が鳴る（NG 12:325）。それは、クラヴィコードより音量は出るが、細い弦をはじくという発音の原理のため音の減衰は早く、強弱の表現は難しい。しかし、奏者次第で、多様なレガートや個々の音の粒立ちを表現できることから、演奏家に重宝がられた。また、民謡や舞踏曲に使い易かったため、その固有の聴衆は主に「素人達」、すなわち中世では修道僧、そして近代では「エリザベス女王を先頭とする婦人」であった（Weber [1921] 1956: 926=[1967] 2000: 232-3）。宮廷やサロンのような室内空間では、楽器の長所が余すところなく生かされた。当時の演奏風景を描いた絵画に見るように、チェンバロは、実用品とはいえ、装飾が施された手工芸の賜物であり、芸術的価値さえ備えていた⁽⁴¹⁾。

⁽⁴⁰⁾たとえば1652年作の共用弦式クラヴィコードは、低音の7音は専用弦、二音の共用弦が二対、残りの音域は三音の共用弦をもち、109cm×32cm×10cmと小ぶりながら3オクターヴの音域を持つ。また1690年代のドイツで作られた「二鍵共用弦式」クラヴィコードは、低音の五鍵から八鍵は専用弦だが、音律に後述する「中全音律」を採用する限り、フラット2個からシャープ3個までの楽曲であれば、同時使用することのない音は共用弦とし、4オクターヴでも弦の数は30本で済んだ（NG 5:563）。そのため調律も容易であり、簡単な構造の木製のフレームでその張力を支えることができた。

⁽⁴¹⁾チェンバロには、イタリア様式に始まり、フランドル、フランス、ドイツ、イギリスな

また、チェンバロは、音楽家のみならず、王侯貴族自らが演奏する楽器でもあり、「演奏に慣れた婦人連中にも……『取扱う』ことが『可能』であった（Weber [1921] 1956: 926=[1967] 2000: 233）。そのため、宮廷に出入りする貴婦人は、競って習った。J.S.バッハ（1714-88）は「洗練された耳を目あてにした古い型のこの楽器のために」（Weber [1921] 1956: 927=[1967] 2000: 235）多作した。J.S.バッハは、宮廷楽長としてケーテンのレオポルト公に仕え、楽団員のために超絶技巧を要する器楽曲を書く一方で、《インヴェンション》や《Das wohltemperierte Klavier》など、初学者向けの鍵盤楽器のための楽曲も書いた（久保田 2009: 28）。またチェンバロは、フルートやヴァイオリンとの合奏で通奏低音を奏するためにも多用された。ドイツの鍵盤楽器製作家ジルバーマンは、フルートの名手であったプロイセンのフリードリッヒ大王（1712-86）の宮廷にもチェンバロを納めている（久保田 2009: 27）。

このように音楽の演奏が日常的であった宮廷や貴族の私邸のサロンでは、その室内空間に相応しい楽器が生み出され、音楽家たちは楽器の特質を生かすような楽曲を創作する。しかし、クラヴィコードやチェンバロといった音が固定された鍵盤楽器には、原理上、純正律を用いることはできない。そのため、「整律」（Weber [1921] 1956: 918=[1967] 2000: 199）が本格化する。

（5）〈身体感覚〉に基づく音律の改善——中全音律、ウェル・テンペラメント

16世紀前半、鍵盤楽器のために、純正律に改良を加えた「中全音律」⁽⁴²⁾が考案された。鍵盤楽器は、音が鍵盤で固定されており、純正可能楽器ではないからである。しかし、この時期の音律の合理化は、楽器と同様、〈身体感覚〉に根ざす音律を念頭に置いた改善である。だが中全音律は、純正5度を保つのでは

ど様々な種類がある。それは、宮廷文化の歩みとともに在り、各宮廷の好みを反映しているからである。たとえば、イタリア様式は実用を兼ねた最小限の装飾であったが、それに少し遅れて出た製作史上最重要のフランドル様式のルッカーズ・チェンバロは、テンペラ画による響板花装飾が施された華やかな装飾を特徴とした（久保田 2009: 17）。それを継承したフランス様式は、洗練の極みに達し、蓋の内側や響板は花鳥画や風景画で彩られ、彫刻入りの猫足スタンドをもつ宮廷文化の典雅そのものであった（久保田 2009: 23）。

⁽⁴²⁾中全音律は、1523年にアーンにより考案された。これは純正律を実用化したものであり、純正3度および11個の少し狭い5度と1個の広い5度を持つ音律である。まず、純正律で問題になった22セントのシントニック・コンマを4等分し（各5.5セント）、その値を5度圏図の12個ある5度のうち11個それぞれから差し引いて各音程を統一する。すなわち、 $702 - 5.5 = 696.5$ セント（平島 2004b: 55-7）。しかし残りの1個の5度の音程は約738セントと大変広く、調性が一定範囲（ $\sharp 3$ 個、 $\flat 2$ 個）を越えるとその5度に関与し「ウルフ Wolf」といううなりが生じる（平島 2004b: 57-8）。また全音は1個になり、それは純正律の大小2個の全音の和（純正3度）の半分と規定された。中全音律の名はこれに由来する。「この新しい全音2個で純正な長3度が得られる」（平島 2004a: 102）。

なく、それを微妙にずらし3度を純正に保つという、従来とは異なる方法である。これで、調号なしを含め、長調は♯3個、♭2個までの六つの調を、短調なら三つの調を一定の調律で純正に弾くことができる（平島 2004b: 59）。しかしこの範囲を越えると「ウルフ」という不協和音（うなり）が生じるため、調律替えをするなど楽器に手を加える必要がある。（平島 2004b: 58-9）。だが、純正より少し狭い5度と純正3度をもつこの音律はバロック音楽特有の音色を醸し出し、この中にあってはウルフさえ独特の響きをもつ。また、ヘンデル（1685-1759）は、「分割黒鍵」⁽⁴³⁾を備えるチェンバロを用い、「異名異音」である半音階的半音（ド♯とレ♭等の全音階にない半音）を弾き分けられるようにし、ウルフを避けつつ調性の使用範囲の拡大に努めた（平島 2004a: 105）。

そしてさらに、黒鍵を分割せずに表現の幅を広げる音律である「ウェル・テンペラメント」⁽⁴⁴⁾が考案される。これは、平均律とよく混同されるが、機械的にオクターヴを分割する平均律とはまったく異なる。ウェル・テンペラメントで調律した楽器の音色は、調性感が豊かであり、変化記号が少ない調性では、主に白鍵を使うため和声的な響きになり、変化記号の多い調性では、黒鍵を多用するため旋律的な響きになる（平島 2004a: 75）。それは、「白鍵では5度の幅が狭いために3度が純正に近く、黒鍵では純正5度」（平島 2004a: 75）になっているためピュタゴラス音律に変わるからである。J.S.バッハ（1685-1750）の《Das wohltemperierte Klavier》は、日本では《平均律クラヴィーア曲集》と呼ばれるが、創作において想定された音律は平均律ではなくウェル・テンペラメントである（藤枝 2007: 103）。この豊かな表現を可能にしたウェル・テンペラメントは、次に見る初期のピアノの調律にも用いられる。

2. 鍵盤楽器の合理化の到達点——機械的な側面の台頭

（1）〈身体感覚〉の側面を保つ初期のピアノ

メディチ家の楽器管理担当兼チェンバロ製作者バルトロメオ・クリストーフオリ（1655-1731）は、1698年にチェンバロの音量における難点を克服するため、弦をはじくのではなく「打つ」ハンマーアクションを考案した（NG 14:

⁽⁴³⁾オクターヴ内の五個の黒鍵を上下に分割し、上部を♯系、下部を♭系にして調律すると、♯5個、あるいは♭5個までの曲に対応できる（平島 2004a: 105）。

⁽⁴⁴⁾ウェル・テンペラメントは、ウルフを解消し「うまく調律された」（wohltemperiert）音律という意味であり、調律法の考案者の名を冠しヴェルクマイスター音律、キルンベルガーの音律、ヤングの音律ともいう。この音律は、「8個の5度をピュタゴラス5度（純正5度=702セント）」に規定し、同時に「半音階的半音を異名同音」にする。これですべての調が弾けるが、これは平均律がとる異名同音とは音色の点で全く異なる（平島 2004a: 74-5）。

72-3)。それを備えた楽器は、後に「強弱の出せるハープシコード *gravicembalo col piano e forte*」と名付けられ、やがて「ピアノ」と呼ばれる。そのハンマーアクションは、ハンマーが打弦した後、その弦振動を保ったまま即座にハンマーを下方に戻すためのエスケープメントというピアノの心臓部となる装置を備える（NG 14: 73）。「ハンマー・クラヴィーア」とよばれる初期のピアノは、この画期的な発明であるアクションを備えるが、弦も細く、音域も4オクターヴ程度であり、外観も機能面でもチェンバロの名残を多く留めていた。この発明は、まず産業革命を迎えたイギリスで活かされ、やがて西洋からアメリカにも広まる。しかし、機能面で優れたピアノができるまでには、約一世紀もの歳月を要した。そのため、クラヴィコードやチェンバロは、ピアノが考案された後も長く共存した。18世紀頃、初期のピアノの調律にはクラヴィコードやチェンバロと同様、ウェル・テンペラメントが用いられた。調性によって和声的になったりピュタゴラス的になったりする〈身体感覚〉に根ざすこの音律を用いたこれらの楽器は、音量は小さいが繊細な表現が可能であった。

しかし、18世紀後半、イギリスで生じた産業革命が西洋各地へ波及し、近代化の兆しが見えると、次のように楽器や音律の合理化にも変化が生じる。

（2）コンサートホール向けの近代的ピアノ——手工芸品から工業製品へ

18世紀後半になるとピアノ産業は盛んになるが、約3800もの部品から成るピアノの製作はなかなか手工芸の域を出なかった。イギリスのブロードウッドは、ピアノ製作を巨大産業に仕立てたが、18世紀末頃の工員時代のその工場の年間生産台数は、約20台であった（西原 1995: 67）。しかし18世紀末以降、西洋で市民社会が成立し、貴族にかわり産業で富を得た人々が文化の担い手となり、それに従って音楽の受け手の層が広がる。こうして聴衆は、共同体を越えて集まり、その数も増加する。このように市場が大規模になると、その要求は、興行としての演奏会の開催や楽譜の出版を促し、楽器の合理化にも拍車をかけた。こうして「楽器の運命が……資本主義的になった楽器生産の市場の諸状況によって決定」（Weber [1921] 1956: 926=[1967] 2000: 232）される。そして19世紀のピアノは、産業化の波に乗せられ、もはや工芸品ではなく金属製の「近代的ピアノ」として均質な工業製品となる。ウェーバーは、それを「近代固有の……鍵盤楽器」（Weber [1921] 1956: 925=[1967] 2000: 231）とよんだ。ピアノの変貌の背景には、多様な演奏空間における「音楽家」の要求、そして、それ

に応えうる技術力がある。

19世紀頃の職業演奏家の主な活動の場は、不特定多数の聴衆を収容するコンサートホール等の公共の場へと移行する。しかしこの大空間では、宮廷やサロンで多用された繊細な響きの楽器では間に合わない。そこに集まるのは、貴族に招待された人々ではなく、演奏を聴くことを目的に入場券を購入した「近代的聴衆」（渡辺 1989: 63）である。興行目的の演奏会では、末席まで音が届くことが最低条件である。こうして演奏空間の変容に伴い、楽器に音量の拡大が求められる⁽⁴⁵⁾。さらに音楽家たちは、表現の幅を広げ、技を競い合うために、音域、音質、機能面でも高い性能を楽器に求めた。この要求にこたえるために、19世紀初頭以降、ピアノ製造会社は、技術開発に多額の投資をし、音楽家に選ばれようとする楽器作りに努める。たとえば、表現の幅を広げようとする演奏家は、楽器に広い音域を求める。それは鍵盤の数を増やすことで実現するが、それに伴いより強靱な弦とフレームが必要になる。現代の88鍵のピアノのフレームには音域によって0.8mm～4.8mmの太さの弦が張られ、その総張力は20トンにも及ぶ（礪田 2008:16）。そのフレームは鋳鉄製であり張力に耐えうる強度を持つが、それは1820年頃実現していた⁽⁴⁶⁾。ピアノは、「鉄の優秀なことが鉄枠をつくる上で助け」になり、まずイギリスで、次いでアメリカで機械的大量生産が行なわれる（Weber [1921] 1956: 927=[1967] 2000: 235-6）。音質にこだわり木製を貫く会社もあったが、演奏家はコンサートホールで映える音を得るため多少音質を犠牲にしても音量を重視し、それに従い素材の主流は金属へと移行していった。フランツ・リスト（1811-86）に至っては、煌めく音色を好んであえて金属製フレームを選択した。楽器工場や名人演奏家たちの競争が、楽器の技術的完成をもたらし、また「この技術的完成のみが、作曲家たちのたえず増大して行く技術的諸要求に応えうる」ものであった（Weber [1921] 1956: 927=[1967] 2000: 236）。すなわち、ピアノは合理化を経て工業製品と化すが、それは、音楽家や製造工場がこうして互いの技術を高め合った成果であったと

⁽⁴⁵⁾演奏空間の拡大に合わせて、ピアノの他、オーケストラで使用する楽器の多くは音量が出るように改造されている。たとえばヴァイオリンの名器ストラディヴァリは、こんにちのコンサートホールの使用に耐える音量を得るため、胴とスクロール以外はすべて改造されている（横山 2008: 62-3）。たとえば、音量を得るには弦長を伸ばす必要があるため、現存する古い楽器のネックは長いものに交換されている。また優しい音色を出したガット弦（羊腸製の弦）は、ナイロンに金属線を巻いた弦に変わり、弾き方次第で金属質な音が目立つこともある。

⁽⁴⁶⁾木製のフレームを金属製に変える試みは1820年前後からなされ、1870年頃にスタインウェイ、プレイエル、ベーゼンドルファー等のピアノ製造会社はそれを実現させた（西原 1995: 55-61）。

も言うことができる。

また近代的な産業社会において富を得た市民は、上流階級的志向をもち貴族的に見られることを望んだ（西原 1995: 120）。19世紀頃のピアノは大変高価であったため、それは富の象徴として自邸のサロンを飾る「家具」（Weber [1921] 1956: 928=[1967] 2000: 238）となる。こうした素人「音楽家」のために、多くの小品が作曲され、楽譜も大量に出版された⁽⁴⁷⁾。このように近代的ピアノは、合理化を経て音域が広がり高性能になったため、オーケストラ作品さえ家庭に持ち込むことを可能にしたのである（Weber [1921] 1956: 928=[1967] 2000: 236）。たとえば、《運命》はオーケストラで演奏することを想定して書かれたが、リストによってピアノ用にも編曲された。それは《運命》に限らず、モーツァルトの《フルートとハープのための協奏曲》といった古典派の楽曲、さらにプロコフィエフの《ヴァイオリン協奏曲 第1番 ニ長調》（作品19）といった現代曲まで編曲を経て、オーケストラのさまざまな楽器の音をピアノが一手に引き受けている。ピアノがあれば、「音楽作品の殆んどすべての宝を家庭に採り入れる」ことができるとウェーバーは述べた（Weber [1921] 1956: 928=[1967] 2000: 236）。素人「音楽家」は、通常オーケストラをバックに演奏する機会には恵まれないが、独奏楽器とピアノ用に編曲された楽譜さえあれば、家庭で独奏楽器とピアノというたったの二つの楽器だけで、あたかもオーケストラと共演しているかのような状況を経験することができるのである⁽⁴⁸⁾。こうして、ピアノの構造は、大量な販路を得られる「市民的な家庭楽器」に相応しいものとなる（Weber [1921] 1956: 928=[1967] 2000: 237）。そして、家庭向けの比較的安価なアップライト・ピアノが多く販売された⁽⁴⁹⁾。これらの相乗効果によって、近代的ピアノは普及した。

その結果ピアノは、〈身体感覚〉に基づく純正な音を放棄する。というのも、その調律には平均律が採用されたからである。

⁽⁴⁷⁾ サロンでは、重厚な曲よりも耳なじみのある民謡や名曲を素人向けに弾きやすく編曲した小品が好まれた。《埴生の宿変奏曲》や《グリーンズリーブス変奏曲》などにみるように、名曲の変奏曲や幻想曲は、19世紀を通して「サロン用小品」として無数に作られた（西原 1995: 139-41）。

⁽⁴⁸⁾ また、プロの奏者の場合、本番前に1～2回の音合わせをするだけであり、それに臨む前は各自ピアノとあわせて練習している。そのとき奏者は、独奏楽器とピアノ用に編曲されたオーケストラ作品の楽譜を活用している。

⁽⁴⁹⁾ ピアノ業界は購買者層の拡大をねらいアップライト・ピアノの販売に力を入れる。1851年にイギリスで生産されたピアノ約2万5千台の内2万台がアップライト・ピアノであり、その売り上げは、総売上95.5万ポンドの内70万ポンドに及んだ（西原 1995: 68-9）。

(3) 近代的ピアノへの平均律の導入——機械的な音律を採用した背景

平均律より前の音律の合理化は、表現の幅を広げるために〈身体感覚〉に基づく音律に改善を加えるという過程であり、純正な音色を得ることを第一の目的にしていた。しかし平均律では、それよりも扱い易さを優先し、オクターヴを機械的に12等分した。そして、近代的ピアノには、この平均律が採用された。ピアノのオクターヴ内には7個の白鍵、5個の黒鍵、合計12個の鍵盤があるが、各鍵盤には振動数比が $\sqrt[12]{2}$ になるような半音（100セント）が均等に割り振られ、全ての全音と半音の関係は2:1となっている⁽⁵⁰⁾。平均律の採用により、「近代固有」の「異名同音」をとる転調が可能になった（Weber [1921] 1956: 918=[1967] 2000: 200）。こうして、移調や半音階的な和音の使用も容易になり、近代的ピアノの表現の幅は大いに広がった。すでにみた通り、かつては、たとえばド#とレ♭といった異名異音を表現するために鍵盤楽器をウェル・テンペラメントで調律し、ヘンデルにいたっては分割黒鍵を考案して〈身体感覚〉に根ざす純正な音程を保とうとした。しかし平均律では、異名を「同音」として一つに集約し、それと引きかえに転調ができるようにしたのである。しかし、もはやこの音は、音楽家の意図したものではない。

しかし、なぜ近代以降の西洋音楽は、純正な音を放棄し平均律を選択したのだろうか。それは、いま述べた多様な「音楽家」へのピアノの普及とそれを可能にした機械的大量生産の末の選択である。技巧の限りを尽くした協奏曲で技を競いたいと考える演奏家は、表現の可能性を求めて、転調が自由にできる平均律に関心を寄せる。それは、演奏会で音色の機微よりも音量が求められるなら、尚さらである。また、鉄のフレームと弦を持つ近代的ピアノを平均律に調律するには、熟練の調律師でも数時間を要する。しかしその太い弦は、頑丈さゆえに一旦調律すれば容易に狂わない。その経済性は、演奏会の主催者に歓迎される。細い弦を持つチェンバロは音程が狂いやすいが、その微調整も職業音楽家には容易なことであった。他方、ピアノの普及に伴い、調律師という職業が生じた。しかし、「未熟な調律師」にとって、ピアノの太い弦をウェル・テンペラメントに調律することは、平均律の場合より困難が生じた（NG 4: 291）。

⁽⁵⁰⁾平均律の振動数 $\sqrt[12]{2}$ は、マラン・メルセンヌ（1588-1648）によって1636年に算出されていた（『宇宙の調和 Harmonie universelle』）。しかし当時は、音の周波数を精確に測定する機械がなかったため、鍵盤楽器を平均律に調律することはできなかった。耳で調律するためには、ビートを計算できることが前提条件であり、そのためには、各音の周波数を知ること、計算技術として対数計算法が確立される必要がある。平均律によるピアノが販売されたのは、1842-6年頃である（平島 2004a: 58）。平均律では、全音（たとえばドーレ間）の音程は200セント、半音（たとえばドード#）の音程は、100セントである。

さらに、一旦平均律に固定すれば多様な曲を演奏会に一度に組み込めるため集客が期待できる。また素人音楽家にとっても、少ないレパートリーが音律によってさらに制限を受けるより、全ての調性が弾けるように調律されたピアノは好都合である。また家庭用ピアノの調律は、年に1～2回で済む。この手軽さは、多様な「音楽家」に歓迎された。そして1840年代、A.J.ヒプキンズは、ついにブロードウッド社を説得して「工場での調律を平均律に」させた（NG 4: 291）。こうして、多様な奏者の要求や近代西洋の技術力など様々な条件が合致し、ピアノは平均律を採用するに至った。音楽は、〈身体感覚〉に呼応する性質を機械的な性質が凌駕することにより、合理化の道を歩んできたのである。

では、これによって、音色にどのような影響を及ぼしたのだろうか。

（4）近代的ピアノの響きに生じる非合理を補完する〈身体感覚〉

近代西洋音楽は、美的な要求に目覚め、「変更不能」（Weber [1921] 1956: 877=[1967] 2000: 3）の事態に手を加えて合理化の道を歩んできた。そして鍵盤楽器の合理化の到達点であるピアノには、平均律が採用された。しかし、平均律の扱い易さと引きかえに、響きの点で非合理が生じることになる。純正な音程は、〈身体感覚〉に根ざすゆえ、それぞれ微妙に誤差がある。しかし、平均律では、オクターヴ内が機械的に等分されたため、和音が濁るのである。平均律では5度の和音（ドーソ）はきれいに響く方（700 セント）だが、これは純正な5度（702 セント）より狭い。近代的ピアノでは、オクターヴ以外すべて不協和となるのである。ピュタゴラス音律やそれに基づく音律が持つリンマやウルフは凶らずも独特の響きを作っていたが、それは、それらの音律のオクターヴ内の音程に微妙な誤差があることから生じていた。ところが平均律では、それを切り捨て、各音程を等価にしたため和音が濁る。音が固定される鍵盤楽器に平均律を採用すると、そうした不具合が生じるのである。

またウェーバーも指摘したように、平均律のピアノで音楽教育をすると「精緻な聴覚がえられない」（Weber [1921] 1956: 928=[1967] 2000: 237）。それは日本でも同様であり、幼時から平均律のピアノで絶対音感を身に付けると、協和音を聴き取る感性が育たない場合がある。たとえば、音を下げないように注意されても、「ピアノに……合っています」（吉田 1980: 43）と言い、音を修正できない場合がある。さらに、平均律を採用した楽器では、作曲家の創意が表現できない場合がある。たとえば純正を保つ音律では、ハ長調から#（ドミナント）

方向へ転調すると嬰へ長調に着き、 \flat （サブドミナント）方向へ転調すると変ト長調に着くというように、取る方向によって到達する調性は異なる（Rosen 2002=2009: 215）。ベートーヴェン（1770-1827）はこの転調の感覚を厳格に維持し、ドミナントで「緊張の高まり」を、サブドミナントでそれを「解決する力」を表した（Rosen 2002=2009: 215）。ところが平均律で調律したピアノでは、どちらの方向をとっても同じ音に到達するため、もはやベートーヴェンの創意は表現しえない。平均律は転調が自在だが、その反面、音色に犠牲を強いている。近代西洋音楽は「変更不能」のものに手を加え合理化を徹底したため、事象の機械的な側面が台頭しかえって不具合を生むのである。

しかし、和音が濁る機械的な平均律を採用した近代的ピアノでも、名手にかかれば素晴らしい響きが紡ぎだされる。なぜだろうか。そのとき奏者は、楽譜から生きたリズムを引き出し、それを〈身体感覚〉を駆使した微妙な指のタッチによって表現するからである。たとえばピアニストは、純正可能楽器であるヴァイオリンとのアンサンブルにおいて、平均律に伴う音程上の欠点を十分考慮し、それが目立たないように弦楽器の音色に溶け込むように演奏している。名手なら、「強く弾けばやや高く聴こえ、弱く弾けば低く聴こえ」という原理を利用して、聴衆に純正の音程に近い和音が鳴っているように感じさせることができる（吉田 1997: 60）。こうして、〈身体感覚〉が生み出した純正な音が混じり合い、演奏会場は協和音に満たされる。

他方、長い半音階をアレグロで駆け下りても、空虚な響きしかない場合がある。それは、平均律の単調さを考慮に入れず、ただ音符を早く機械的に再現している場合である。フレーズを考えず、楽譜の拍子の相にとらわれた演奏では生きたリズムは引き出されず、そうした演奏からは純正な音色を望めない。また、フルート奏者の吉田雅夫は、近年の演奏家は音程への関心が足りず「平均律的になりすぎている」ことを指摘する（吉田 1997: 60）。そして、チェロ奏者のパブロ・カザルスが「平均律では音楽にならない、そして『表情的音程』あるいは『旋律的音程』を研究しなければならない」と述べたことにふれる（吉田 1997: 60）。そして、平均律にとらわれない「音楽的な音程」、「ジュスティス・エスプレシヴォ（*justice espressivo*）」で演奏する必要性を述べた（吉田 1980: 172）。すなわち、オクターヴを機械的に等分した平均律では、音楽を真に表現することはできないのである。たとえば、 \flat は、平均律ではド \sharp と同音とされるが、美しい響きを得るにはド \sharp より「一コンマ高く」（Quantz 1752=1976: 35）

弾く必要がある。すなわち、演奏に当たっては、楽器に〈身体感覚〉を用いる余地が少なければ、その分操作は難しくなる。近代的ピアノは機械的な性質を持つ平均律を採用したため、楽曲の再創造はほとんどすべて演奏者の指にかかってくるからである。楽器の非合理を補完するのは、生身の人間の〈身体感覚〉なのである。

次に、古代からある笛を改良して近代に生まれた木管楽器の一つであるフルートを取り上げよう。木管楽器は、奏者が音程を作り出す純正可能楽器であるが、19世紀以降楽器製作の点では合理化が図られ、ピアノと同様に平均律を採用した(溝部 1975: 95)。しかし演奏面ではピアノが被ったような弊害を免れ、木管楽器はなお〈身体感覚〉に根ざす純正な音色を保つ。その事情をフルートの発展に見てみたい。

3. フルートの合理化——〈身体感覚〉に根ざす純正な音色を保つ近代的フルート

フルートとは、「空洞の管体に封じ込められた気柱を持つことと、奏者の唇から発せられた息の流れが、管端の鋭いエッジに当たることにより、その気柱を振動させ、音響学上『エッジ・トーン』と称されている音を発生するという条件」を満たす楽器をいう(NG 15: 424)。フルートは、吹き込んだ息がそのまま音になる楽器である⁽⁵¹⁾。フルートは古くは、植物や動物の骨に孔をあけただけの素朴な作りであった(Powell 2002: 3)。人々は、それを祭祀や合図のために〈身体感覚〉を駆使して鳴らした。ところが、フルートは、西洋において宮廷文化が開花し、芸術音楽を奏する楽器として多用される16世紀以降に、構造上の大きな発展みる。すなわち、17世紀末に従来の縦笛を横式にした「フラウト・トラヴェルソ」、その複雑な運指を単純化するために複数の鍵をつけた「シンプル式フルート」。そして従来の機能を改善し、さらに科学的に楽器の設計をした機械的な19世紀のベーム式フルートに一つの頂点を見て今日に至る「モダン・フルート」である。ここではこれを「近代的フルート」とよぶ。ここでは、フルートは、楽器製作の観点からすれば、素朴な形状を持つものから近代的な楽器へと進化を遂げ機械的な側面が優位になるが、演奏の面ではフルートは現代に至ってもなお〈身体感覚〉に根ざす純正な音色を保つということを明らかにする。

⁽⁵¹⁾フルートは、発音体にリードをもつ古代ギリシアのアウロスとは起源が異なる。

(1) 宮廷やサロン用の楽器——〈身体感覚〉に根ざすフラウト・トラヴェルソ

18世紀頃以降の後期バロック音楽の時代には、多くのフルート作品が書かれた。特にテレマン（1681-1767）は、膨大な数のフルート曲を残した。それは、宮廷や貴族の私邸のサロン向けの室内楽の演奏機会が多かったからである。また、1720年頃、一群の優れた演奏家が火付け役となり、ドイツでフルート熱が高まる（NG 15: 435）。ヴィルトーゾとしての地位を得たフルート奏者は、さらに18-9世紀にかけて、宮廷やサロンから公共の場へと活動を広げてゆく（Powell 2002: 68）。こうして聴衆の層が広がり演奏機会も増えると、音楽家たちは高度な演奏が可能な楽器を求める。この時期の製作者は作曲家兼演奏家の場合が多く、彼らは、より美しい音色を得るために楽器の改良、試作、作曲、演奏を繰り返した。この営みによって、フルートは発展をしてきた。こうして、18-9世紀には楽器の機能を向上させるための様々な発明がなされるが、宮廷やサロンといった室内空間では、それほど大きな音量は必要とされなかった。そのため19世紀初頭までは、製作者は何れも、音量よりむしろ「一つでも多くの音を純正な音程で鳴らすこと」を念頭において考案した。

17世紀中頃、フルートの大流行に先立ち、半音を出すための「鍵」（キー）をもつ一鍵式のフラウト・トラヴェルソ、すなわち横式の（travers）「一鍵式フルート」が考案された。これは、ミの半音下（ミ \flat /レ \sharp ）の音を得るためにレ（第7）の音孔（鍵でふさぐ孔）に鍵を備えるものである。それ以前は指孔（指で直接押さえる孔）を半分位開けて辛うじて半音を出していたが、これで奏者の手の大きさにかかわらず、確実にこの音を出すことができるようになった。また縦笛では「吹き方の強弱によってそのピッチが大幅に変動」（溝部 1975: 69）したが、横式の採用により広い音域をカバーし音程を安定させる素地ができた。

作曲家兼演奏家でもあるジャック・オトテール・ル・ロマン（1680-1761頃）が作った一鍵式フルートは、一本の円筒管ではなく、三つの部分（頭部管、胴部管、足部管）から成り、18-19mmの円筒の頭部管が胴部管の末端では12mmになるように円錐を組み合わせた管体を持ち、足部管のレの音孔に鍵を持つ（Toff [1979] 1986:17=1985: 25）。彼はその奏法を教則本『フルート・トラヴェルソ、またはドイツ式フルートの原理』（1707）に記した（Toff [1979] 1986:16=1985: 24）。その音域は、運指表ではレ¹—ソ³⁽⁵²⁾と示されるが、実際に安定し

⁽⁵²⁾ 音名の右肩の数字は、音高を表す。たとえば、「レ¹」は、1オクターヴ目のレである。

た音程で出せるのはレ¹ーレ³であった(Toff [1979] 1986:18=1985: 26)。しかし、このように半音が確実に出せるようになったことで表現の幅は広がった。オトテールは発明の試みにソ³を用いる《前奏曲》(1719)を書いた(Brown 2002: 161)。

プロイセン王付きの音楽家であったヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ(1697-1773)は、演奏や作曲はもとより教育や楽器製作にも携わり、純正な音を厳密に表現し分ける試みをする。フリードリッヒ大王(1712-86)に捧げられたその『フルート奏法試論』(1752)は、こんにちもバロック音楽を演奏する際に参照される。またそのフルート製作の理念は、先駆的なものも多い⁽⁵³⁾。たとえば彼は、1750年頃に「二鍵式フルート」を考案する。それは、ミ♭(第7孔)用の鍵の真横にレ♯(第8孔)用の鍵を備え、異名異音を吹き分けられるものである。クヴァンツは言う。「以前にはなかったキーをもう一つフルートに付け加えて見ようと思った動機は、大半音と小半音の差にある。……幹音にフラットをつけて作った半音は、シャープによって示された音符とはちがった演奏をする」(Quantz 1752=1976: 37)。

当時、中全音律において、これらの音は、明確に区別されていた。この異名異音の表現において、先に見たヘンデルは分割黒鍵を備えるチェンバロを用いたが、クヴァンツはこの二鍵を駆使してそれらを吹き分けようとしたのである。しかし「♭のついた音は♯のついた音より一コンマだけ高くなる」(Quantz 1752=1976: 35)が、その場合ミ♭とレ♯以外の半音は変則的な運指を用いる必要があった。たとえばクヴァンツの「運指法」(Quantz 1752=1976: 35)によると、シ¹♭とラ¹♯では運指が異なり、シ¹♭は「1、3、4、5の指」(左手の人差指と薬指、右手の人差指と中指)だが、ラ¹♯は「1、3、4、5、6、8の指」(左手の人差指と薬指、右手の人差指と中指と薬指と小指)で出す。二音の微妙な差異の表現は、一番目のキー(7の指)ではなく、8の指すなわち「二番目のキーがなければできない」のである(Quantz 1752=1976: 38)。技法の使い分けが必要なこの二鍵式フルートは、普及しなかった。しかし、これらの発明は、性格の異なる音色の「違い」を厳密に表現する、という当時の信念の具現化であった。彼らは、この時期、〈身体感覚〉に根ざす音律に基づき楽器を作り、演奏面でも純正な音色を追求したのである。

⁽⁵³⁾クヴァンツは、低音で豊かな音色を得るために指孔にテーパーをつけその内径を大きく(20.2–20.6 mm)した(Brown 2002: 18)。また歌口に初めて楕円形を用いたのも彼である(Powell 2002: 113)。

(2) シンプル式フルート——楽器製作における〈身体感覚〉の減衰

「シンプル式フルート」とは、半音やトリルを容易に演奏するために、三鍵から十二鍵以上の鍵をもつフルートである (Brown 2002: 20)。しかし実用性から、結局、「八鍵式フルート」がシンプル式フルートの根幹となる (NG 15: 432)。上述の通りクヴァンツの二鍵式フルートは、しばしば変則的な運指が必要であった。それを完璧にこなせば変化に富んだ演奏ができるが、奏者にとっては正しい音程で早い旋律を奏する場合困難であった。またアマチュア奏者の需要に応えるためにも、一つの半音を一つの鍵で鳴らすことが求められ、シンプルな指使いで鳴らせるフルートが登場したのである。たとえば、1760年頃ピエトロ・フローリオ (1730頃-95)、カレブ・ゲッドニー (1754-69)、リチャード・ポッター (1728-1806) といったイギリスの職人たちは、四鍵式フルートを製作した (Toff [1979] 1986: 24-5=1985: 32)。これは、従来のミ♭/レ#キーを持つ一鍵式フルートに、シ♭とソ#という半音のための新たな鍵、そして「Fタッチ」というファ³を確実に出すための鍵を加えたものである。

また1774年頃クレメンティ社は、これまで不可能とされていたド¹とド¹#を加えた六鍵式フルートを考案し低音域を広げた (Toff [1979] 1986: 25-6=1985: 34)。たとえばモーツァルト (1756-91) の《フルートとハープのための協奏曲ハ長調 K.299》(1778) (Mozart 1989) は、アマチュア奏者であるド・ギーヌ侯爵とその娘が演奏するために書かれた。この曲には、従来のフルートにはなかった音、すなわちド¹とレ¹♭が第1楽章の第151-2小節他に登場し、さらにフルートには不可能と言われたファ³が同第196小節他に用いられている。このことから、多様な「音楽家」のためにフルートが改良され、音域と共に表現の幅が広がったことが分かる。そしてこの時期、指孔は指が届き易い位置にあげられ、それに応じて音程が調整されたため演奏面では音階はまだ不均一であったが、製作面では半音階が徐々に加わる傾向にあった。これは、音の「違い」を追求したクヴァンツの理念とは異なり、とりもなおさず全ての音を「等しく」という平均律的な考えの萌芽でもある。この頃から楽器製作において〈身体感覚〉が占める割合が減衰する。

(3) コンサートホール向けの楽器の開発

——近代的フルートへの平均律導入の議論

19世紀は、「フルート・マニアの時代」(Powell 2002: 160)といわれるほど多

くのメカニカルな改善がフルートに施される。その一因には、演奏空間の変容がある。この時期、王侯貴族の庇護を失った音楽家は、公共の会場へと演奏の場を移す。こうして音楽の受け手の層は広がる。そして演奏の場が、室内楽曲の演奏が主であった宮廷やサロンから、交響曲など大編成の楽曲の演奏も行うコンサートホールへと移行すると、大空間の末席の聴き手にまで音を届かせよう、音量の出る楽器が求められた。こうして、この時期以降、18世紀に芽生えた平均律的な志向が製作に取り入れられる。

フルートに平均律を導入するという考えは、〈身体感覚〉に根ざす音律に基づく楽器の製作を放棄することであり、すなわちクヴァンツの運指法を否定するものである。平均律は、異名異音を表せないことから「十二半音不協和システム」とみなされ、フルートへの導入をめぐり議論が続いた (Powell 2002: 148)。ヨハン・ゲオルグ・トロムリッツ (1726-1805) は、従来通り異名異音を保ち純正な音程すなわち純正律 (just intonation) で吹ける鍵式フルートを製作する一方で、1800年にフルート奏者として初めて実験的に「同サイズの半音 (equal-sized semitones)」をもつミ♭/レ♯用の鍵だけの一鍵式フルートを提案した (Powell 2002: 148)。また1803年にハインリッヒ・ウィルヘルム・テオドル・ポットギサー (1766-1829) は、異名異音ではない「各音程が等間隔の半音階 (a chromatic scale with 'equal intonation')」をもつ一鍵式フルートを提案する (Powell 2002: 146)。それは、音を「モノコルドを基準に」定めるというものであった (Powell 2002: 148)。しかし、モノコルドから取った〈身体感覚〉に根ざす純正な音は各音程に微妙な誤差があるため、オクターヴを機械的に等分した音孔に割りつけることはできない。カール・グレンザーは、同年「モノコルドから音を取ると音程に問題が生じる。フルート (の音) はピアノ等の平均律に合わせるべき」と評した (Powell 2002: 148)。

平均律を導入することは「不純な音程を許す」ことであるため、フルート奏者達は、最初それに反対した。しかしグレンザーは、次のように述べる。「製作者が平均律を参照してフルートを調律しても、演奏者は結局『不完全なシステム』から逸れて正しい音程で演奏することができる。……熟練のフルーティストなら、運指に拠るか、あるいは歌口を内側や外側に回したり、息に強弱をつけたりするだろう」 (Powell 2002: 148)。つまり奏者は、たとえフルートが平均律で調律されていても、耳という〈身体感覚〉を頼りに音程を微妙に変化させ

純正な音色で演奏するのである⁽⁵⁴⁾。

18-9 世紀にかけて、フルートは、演奏面ではなお〈身体感覚〉に根ざす純正な音色を保つが、製作面ではすでに〈身体感覚〉に根ざす側面は減衰し機械的な側面が優位になる。そして、その傾向は現代のフルートに直結する改良を施したベーム式フルートにおいて顕著となる。

(4) 平均律を採用したベーム式フルート——近代的フルートの一つの到達点

フルート奏者兼製作者のテオバルト・ベーム（1794-1881）は、1847 年、音響学に基づき、正しい音程が得られる位置に音孔を持つフルートを完成させた。それは「ベーム式フルート」⁽⁵⁵⁾と呼ばれ、現代のフルート製作にもその理論が継承されている。従来の楽器の音孔は、押さえ易さ優先で科学的根拠なくあけられていたが、ベームの考案した新機構ではそれが改められた。ベームは、既存の楽器の研究と音響学に基づく試作品による実験を繰り返し行ない、「正確な比率が要求される管楽器の音孔および指孔の構造の改善」に取り組んだ(Boehm [1922] 1964: 15)。ベームは、1831 年に演奏旅行先のロンドンにおいてパワフルさを増したチャールズ・ニコルソンの響きにふれ、フルートの改良を決意した(Boehm [1922] 1964: 8)。したがってその改良は、コンサートホールに響く音量と純正な音程をあわせ持つ楽器を目指して行なわれた。ここでは、演奏空間の変容に即した響きを得るための工夫のうち、近代的な考案、すなわち音響計算に基づいた「音孔の配置」に関する考案を主にみてみたい。

音孔の位置を決めるためには、まず各音程の振動数を明らかにする必要がある。音程は、ピュタゴラスがモノコルドの弦を弾いて音律を見出したように、弦長によって決まる。オクターヴ（ド^x～ド^{x+1}）間は、振動数が2倍になり弦長は半分である。フルートでは、気柱の上端から各音孔までの「気柱の長さ」が弦長に当たる。そのため、何に依拠して各音の気柱の長さを決めるかが、音

⁽⁵⁴⁾フレット（勘所）を持つリュートやヴィオラ・ダ・ガンパの場合も同様である。奏者は、フレットをくくりつける位置を示した数式を単に目安とし、結局は「開放弦を耳で調律し、同時にフレットの微調整」を行い、演奏中その場に応じて音程を微妙に変化させる(NG 4: 291)。

⁽⁵⁵⁾ベームは、1828 年のフルート製作工場の操業以降、様々な考案をする。たとえば、鍵を載せるポスト（柱）や鍵を連結する管(Toff [1979] 1986: 46=1985: 54)、一本の指で2つの音孔を塞ぐ機構(Toff [1979] 1986: 55=1985: 62)、楽器のバランスを保つために押し続ける（すなわち音孔は常に開いている）ことを前提にしたクローズド D# キー(Toff [1979] 1986: 58=1985: 64-6)、そして音孔の拡大など多岐にわたる。そして、1847 年のモデルはベームのそれまでの発明の集大成である。その詳細は、ベームの 1871 年の論文『フルートとフルート奏法』(Boehm [1922] 1964)に記されている。ここでは、音孔の配置に関する考案を見たが、頭部管や歌口の形状などの各部も、計算と実験結果をもとに設計された。

孔を配する際の重要なポイントとなる。上でみたトロンリッツやポットギサーは、同サイズの半音すなわち平均律の導入を検討しながらも、純正な音程との両立の可能性を見いだそうとしていた。しかし、ベームが設計において依拠したのは、「平均律」の音階である。というのも、オクターヴが機械的に等分された平均律は、各音程が同率で変化するため、扱いが容易だからである。たとえば、各音の相対振動数と相対弦長の関係を示す表によると、半音上の音に対し振動数比はすべて 1.059463 すなわち $\sqrt[12]{2}$ である (Boehm [1922] 1964: 32)。当時すでに、各音の周波数を見いだす対数計算法が確立されていた。ベームは、数学的に正確とされているこの比率を採用したのである (Boehm [1922] 1964: 31)。平均律では、振動数比がすべて一定であるため、各音の相対振動数および絶対振動数は比で容易に導くことができる。たとえば、ド^Xの半音上(ド#またはレ^b)の相対振動数は 1.059463 であり、それに 1.059463 をかければ、その半音上(レ^X)の相対振動数が導かれる。すなわち、 $1.059463^2 = 1.122462$ である。同様に、他の音の相対振動数も導かれる。たとえば、ラ¹の相対振動数は、ド¹ーラ¹間に 9 個の半音があるため、 $1.059463^9 = 1.681791$ である。そして、これを基に、絶対振動数が導かれる⁽⁵⁶⁾。

このプロセスを経て、各音程の絶対振動数に対する各音孔の位置を求めることができる。音孔の位置は、気柱の長さによって決定される。まずベームは、絶対振動数より理論気柱を算出し一覧表で示した。その表によると、ベーム式フルートの全長は約 670 mm であり、ドの理論気柱の長さ、すなわち音孔をすべて閉じた場合の管長と等しいものとして記されている。ただし振動数および長さの理論的比率はどの楽器でも同じであるが、実際の気柱の長さは、楽器固有の機構に影響を受けるため、楽器によって異なる。また、実際の気柱の長さは、理論気柱の長さより短い (Boehm [1922] 1964: 33)。ベームは、歌口やコルクや音孔の位置、管の太さ等を勘案しフルートの場合、実際の気柱の長さは理論気柱より 51.5 mm 短くなることを算出した。そして、それを考慮に入れて標準音高

⁽⁵⁶⁾たとえば、標準音高ラ¹の絶対振動数が 435 (c/s) の時、ド¹の絶対振動数は次のように求められる (Boehm [1922] 1964: 33)。同様に、他の音程の絶対振動数についても導く。
ラ¹の相対振動数 : ド¹の相対振動数 = ラ¹の絶対振動数 : ド¹の絶対振動数、
1.681791 : 1.000000 = 435 : X

$$\frac{435 \times 1.000000}{1.681791} = 258.65$$

(57)ラ¹=435 の場合の実際の気柱の長さを求め、それを各音孔の位置とした (Boehm [1922] 1964: 33-6)。たとえば、ド¹の実際の気柱の長さ、すなわちド¹の音孔の中心から頭部管のコルク面までの長さは、 $670.00 - 51.5 = 618.50$ mmである。こうして他の音も同様に導けば、一本のフルートのすべての音孔の位置を決めることができる。また、管の材料は、コンサートホールに相応しい響きを求めた結果、木に代わり初めて銀が用いられた⁽⁵⁸⁾。

音響学に基づくこうしたベームの考案は、従来のものとは、一線を画する革新的なものであった。これは工業技術の賜物とも言えるだろう。たとえば、フラウト・トラヴェルソのように穿孔を手作業で行うと個体差が生じ、また量産もできなかった。しかし、近代的フルートの場合、平均律の採用により仕様が標準化され、穿孔は機械によるため速く均一に仕上がり、ある程度量産が可能になった。高価なフルートは現在でもハンドメイドだが、機械も併用している。このように、ベーム式フルートは、製作面ではピアノと同様の合理化の道をたどってきたのである。20世紀以降も様々なフルートが作られるが、その根幹にはベーム式があり、それに改良を加えるものである⁽⁵⁹⁾。では、平均律を採用した近代的フルートは、機械的な性質をもつ楽器になったのだろうか。

(5) 〈身体感覚〉に根ざす近代的フルート

ベームは、楽器の発表と共に運指表を提示し、その注で次のように述べる。

変則的な指使いは特定のパッセージを容易に奏するためだけでなく、ファ#やソbといった異名異音を表現するのに役に立つ。(Boehm [1922] 1964: 74)

(57)19世紀頃の標準音高A¹(1オクターヴ目のラ)は、こんにちのものより低い。標準音高は、第2回国際標準音会議(1939)において20℃で440Hzと定められた(Michels 1977=1989: 17)。合奏ではそれを基準にチューニングする。そのような基準のない当時、音高は国や地方により異なった。音高は振動数で表される。振動数の単位は、ヘルツ(Hz)またはサイクル毎秒(c/s)である。

(58)輝かしく響く音色は、気柱の振動とフルート管の分子の振動が互いに共振し合って得られる(Boehm [1922] 1964: 53)。木の比重は、銀の比重の約1/20~1/30であるが、木は薄く加工することが難しい。ベームは、木製の場合、管厚を3.7mmとしていた。それに対し、銀製フルートの場合は0.28mmと薄く、加工も容易である。楽器の総重量は木製で440gだが、銀製では330gと軽量であった(Boehm [1922] 1964: 54)。軽い管体の方が、共振をうみやすいため、材料には銀が選ばれた。

(59)たとえば1903年にボルヌ・ジュリオは、ベームが音孔の位置と機構を決めた図に妥協があるため、低・中音域では低く高音域では高くなる音が複数あることを指摘する。ジュリオは「スプリットE機構」を考案し、クロズドG#キーを持つ楽器で高くなる傾向にあったミ³を、ベーム式の運指で正確に鳴らせるようにした(Toff [1979] 1986: 132-3=1985: 140-1)。

すなわち、ベーム式フルートは、科学の理論に基礎づけられているとはいえ、平均律に伴う欠点を息づかいや運指によって解消し、〈身体感覚〉に根ざす純正な音程を再現することを考慮して作られているのである。演奏において奏者は意図せずして〈身体感覚〉を参照して純正な音を出しているため、楽器が平均律を採用していることを知らないフルート奏者は少なくない。

時を経て楽器の様相や使用目的は変わっても、近代的フルートの音色は古代の人々が聴いていたものと変わらない。それは、改良されても発音の原理には手が増えられることなく現代に至っており、人間の息がそのまま音になるという点で古代と同じだからである。息を吹き込み〈身体感覚〉を駆使しながら音色を微調整して自然倍音に従う純正な音程を得る原理は、丁度ピュタゴラスがモノコルドを弾いては協和する音程を見出したそれと同じである。すなわち、奏者自らが、調律師なのである。たとえば、フルート・アンサンブルのチューニングでは、他の奏者の音を聴きつつ音を探り歌口に吹きこむ息の角度を微妙に変えれば、音程の不具合が解消され何人もの音が一つの純正な響きになる。このとき、「われわれ」関係にある奏者間に「相互に波長を合わせる関係」が確立している。

フルートは古来、人間の声と同様、純正な音程を求めればそれが適う楽器であるため、発音方法を合理化する必要はなかったのである。また図-6のド#は、異名同音をとる近代的ピアノではレ♭と同じ鍵盤を押さざるを得ないが、フルートの名手ならこの異なる二音を吹き分けることができる。近代的ピアノではバッハが意図した異名異音は出せないが、音程を微調整する余地を歌口に残して改良された近代的フルートなら、〈身体感覚〉すなわち「息」を駆使することにより作曲家の創意を表現することができる。フルートは、このように演奏面で〈身体感覚〉の側面を保ち現代に至っているのである。奏者は、演奏において楽譜から生きたリズムを引き出すが、そのとき近代的ピアノのように調律替えなどすることもなく作曲家の意図した音色を「表情的音程」(吉田 1997: 60)を意識して表現し、それを聴き手に伝える。このとき奏者は、作品を介して「作曲家の意識の流れに疑似同時的に参加」する(Schutz 1964b: 171=1991: 234)。ここで、音楽のコミュニケーションが成立する。

フルートは、近代において楽器製作面で合理化され、見た目も機能的にも大きな変化を遂げたにもかかわらず、ウェーバーの楽器の合理化の検討には上ら

なかった。その理由は、ひとつにはフルートが演奏面では合理化の弊害を受けず、なお古代の音色を保っている楽器だからではないだろうか。



図-6 J. S. Bach, 1966, 《2本のフルートと通奏低音のためのソナタ ト長調 BWV 1039》 Presto, Flauto traverso I, 第76-8小節

ここまで検討した記譜法そして楽器と音律の合理化は、社会の求めに応じてなされてきた。また西洋音楽の演奏空間は、修道院、宮廷やサロン、そしてコンサートホールへと広がる。次に、これらをふまえ、近代的な音楽コミュニケーションの成立過程を検討しよう。

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——

本章では、これまでに検討した記譜法、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、音楽を演奏する空間——修道院から宮廷やサロンそしてコンサートホール——の変容のなかで明らかにする。

修道院は、「教会内部における音楽技術上の合理主義の担い手」であった（Weber [1921] 1956: 923=[1967] 2000: 221）。さらに、西洋音楽の合理化は、音楽の担い手が宮廷の貴族そして市民へと移行し、音楽の演奏空間が宮廷やサロンそしてコンサートホールへと移る過程で本格化した。その間に音楽の担い手も変化し、鍵盤楽器の聴衆は中世では「修道僧」、中世から近代では「エリザベス女王を先頭とする婦人たち」（Weber [1921] 1956: 926=[1967] 2000: 232-3）へと移行し、近代では市民になる。またその過程で、「定量楽譜」が修道院で考案され、やがて多声音楽が「書く芸術」となったことにより、近代において「本当の作曲家」が生まれ、西洋音楽の永続性が保証された（Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 177）。

すなわち、近代以前の音楽の空間には、作曲家、演奏者、聴き手という立場は曖昧であり、その分化したいが近代的なものといえることができる。また、前章で検討したように、西洋社会における「時間」の組織化は、修道院で始まった。そして人々は、共同体・間の交流のために徐々に抽象化された時間を得て、近代社会において普遍時間を得るにいたる。そして西洋音楽は、それよりも早く時間の抽象化すなわち記譜法の合理化を開始し、近代において「絶対的時間をもつ二分割の音符」と「拍子」という普遍時間を得た。この普遍時間によって、時間空間を異にする他者間の「疑似同時性」が成立するのである。では、音楽のコミュニケーションは、時間が抽象化され、演奏空間が変容する過程でどのように変化し、近代的なものになったのであろうか。

そこで本章では、近代的な音楽コミュニケーションの成立過程を次のように明らかにする。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の言及をみる。そのうえで、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」へと至ったことを明瞭にする。そして、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るこ

とを、前章までに論じた記譜法や楽器および音律の合理化過程、そして音楽作品にも言及しながら明らかにする。こうして、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」は、修道院から宮廷やサロンを経てコンサートホールで成立することが明瞭になる。そして、この過程で、「直接世界」、「同時代世界」、「先代世界」の他者とどのように音楽コミュニケーションが成立するのかを明瞭にする。

1. 近代性と時間空間の変容との結びつき

ギデنزは、近代性 (Modernity) と時間空間の変容との密接な結びつきを指摘する。

[前近代世界では]大多数の人びとにとって、日々の生活の基盤をなす時間の測定は、つねに時間を場所に結びつけるかたちでおこなわれていた——また、通例、時間の測定は不正確、不安定であった。他の社会空間的指標にまったく言及せずに、誰も一日の時間の経過を口にはできなかつた。「何時？」は、ほとんどつねに「何処？」と結びつけて考えられていたし、自然界の周期的出来事によって特定されていた。(Giddens 1990: 17=1993: 31)

前近代社会における時間意識は、たとえばヌアー族の「牛時計」に見たように、「社会空間的指標」(Giddens 1990: 17=1993: 31) が基準となって形成されている。他方、近代化した社会では、共同体・間の交流のために、抽象化された時間、すなわち「普遍時間」が用いられるようになる。われわれは、機械時計が示す時間を目安にして、時間空間を異にする他者と疑似同時的にコミュニケーションをすることができる。

同様に、西洋音楽においても、演奏空間が修道院から宮廷やサロンをへてコンサートホールへと移行する過程で事象の抽象化が見られる。すでに西洋音楽の記譜法の合理化過程の検討においてみたように、詞のリズムに導かれて歌われた聖歌は、西洋中世の修道院でその抑揚が記譜されて以降抽象的な区切りをもち始め、最終的に近代的記譜法に至り「絶対的時間をもつ二分割の音符」と「拍子」という普遍時間を得た。そして、「作曲家と受け手の間に数百年の時を隔たりがあっても、受け手は作曲家と共通の時間次元で結ばれ」(Schutz 1964b: 171=1991: 234)、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」が成立する。

こうした事象の抽象化は、次のように、演奏の「開始時間」が、具体的な「社会空間的指標」(Giddens 1990: 17=1993: 31) 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」へと移行する過程に見ることができる。

2. 修道院における音楽コミュニケーション

(1) 修道院という演奏空間と神の時間——社会空間的指標と密接な時間意識

修道院⁽¹⁾では、すでにみたように聖務日課によって「祈祷の時間と労働時間」が固定されており (Borst 1990=2010: 14)、それに基づいて西洋中世の時間意識が形成された。初期の西方教会の修道院の聖務日課は、朝課 (夜間)、讃歌 (夜明け前)、一時課 (日の出時)、三時課、六時課、九時課、晩課 (日没時)、終課 (就寝前) と定められていた (Harper 1991=2010: 34)。修道院に流れる時間は、聖務日課によって区切られたのである。すなわち、それは「神の時間」である。そして、聖務日課の各課の祈祷は、主に旧約聖書中の詩編の朗唱すなわち「詩編唱」であった。ここにおいて、祈りとは歌うことであった。したがって演奏の開始時間は、聖務日課の開始時間に等しく、それは「神の時間」によって決められた。勤行に参加する人々は皆、日課の時間にはろうそくの灯された聖堂内に集まっている。初期の修道院では単旋聖歌が歌われたが、これは単一音高上の朗誦に等しい素朴なものであった。初期の聖歌集は、詞のみで音高や長さは記譜されていなかった。しかし、聖堂内の人々は、みな可視的な範囲内にあるため、会衆は司祭の朗唱することばに導かれて歌うことができた。というのも、人々は、音楽のリズムを介して「内的時間のうちで他者の諸経験の流れ」を共有しているからである (Schutz 1964b: 173=1991: 236)。ここでは、「われわれ」関係、すなわち、「私が相手に志向し、相手も私の存在を考慮に入れている」、そうした相互的な社会関係が築かれる (Schutz 1964a: 24-5=1991: 48)。このように、他者と時間と空間を共有した対面状況では「意識の流れが真に同時的」である (Schutz 1964a: 23=1991: 47)。したがって、修道院という共同体内では、「同時的な音楽コミュニケーション」が滞りなく成立したのである。

初期の修道院では、つねに「何時」は「何処」に結びついており、演奏開始時間を始め諸活動の多くは、「社会空間的指標」 (Giddens 1990: 17=1993: 31) と切り離しえないものであった。また、聖堂内の人々が一心に歌う音楽は、神の言葉であり、したがって最初期の修道院という演奏空間には、「作曲家」という概念さえない。そしてこの空間では、皆が歌い手であり、「演奏家」や「聴衆」といった区分もなかった。し

⁽¹⁾ 修道院は、3世紀頃のオリエントに始まり、西洋では紀元5世紀頃に発達する (Attali 1982=1986: 70)。キリスト教の初期、僧は少数で隠遁生活をしていましたが、やがて信仰を同じくする僧たちが集まりそこで共同の修道生活を始めた。その規模は様々であるが、司教座都市には高い尖塔をもつ大聖堂を付属するものもあり、その司教は王制を代行する封臣でもあった (酒井 2006: 85)。

かし、典礼聖歌の発展と共に、その傾向に変化が生じる。

(2) 共同体内のみで通用した時間の区切り——共同体内の作曲家・演奏家

修道院は、「教会内部における音楽技術上の合理主義の担い手」であったとウェーバーは述べる（Weber [1921] 1956: 923=[1967] 2000: 221）。修道僧たちは、礼拝を豊かにするために思索を巡らせる。そして、ここで、歌を記すためにネウマを用いる記譜法が考案され、11世紀にはそれが線譜表にもちこまれ、記譜法は発展の重要な第一歩を踏み出した（Weber [1921] 1956: 912=[1967] 2000: 175）。そして11世紀頃この空間において、これまで歌い継がれてきた単旋聖歌にもう一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る。これが西洋音楽の発展の契機となる。オルガナムの基本形式は「ユニゾンの聖歌と多声の部分の交替」（Grout and Palisca [1960] 1996=1998: 119）であるが、その声部は増え、三声、四声となる。そして、それを記すために、12世紀頃のノートル・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の尺度を取り入れた。すなわち、記譜法発展の重要な第二段階である「定量記譜法」の考案である（Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 176）。そしてこの多声音楽の誕生によって「作曲家の前身」が生じる。ノートル・ダムに奉職した歌手のレオニーヌス（1135頃-1201頃）や大聖堂の参事会員であり1180-1207年頃に副聖歌隊長を務めたペロティーヌスは、後代に残るオルガナムを書いた（Grout and Palisca [1960] 1996=[1998] 2007: 113-4）。彼らは、聖職者であり作曲専従ではない。しかし、こんにちにその名が伝えられているように、従来作者不詳として片付けられていた楽曲の作り手は、ここで初めて作品に名を残すようになった。

たとえば、レオニーヌスは、教会暦の一年全体の典礼のために《オルガナム大集》を作ったといわれる（Grout and Palisca [1960] 1996=1998: 114）。このオルガナムは、大きな祝日のミサ⁽²⁾と聖務日課の応唱的聖歌の独唱部分を対象に書かれている。ここで従来の単旋の聖歌は、多声となって装飾をえる。レオニーヌス世代の人々は、ユニゾンの聖歌と多声の部分の交代をオルガナムの基本的な形式構造としたが、その仕事を継承したペロティーヌスやその同時代人は、長く保たれるテノールの音符と定量リズムを結び付けた（Grout and Palisca [1960] 1996=1998: 119）。すなわち、長く保たれ

⁽²⁾ミサとは、復活祭や聖霊降誕日といった重要な祝日の儀礼におけるカトリックの勤行である。他のキリスト教会では、聖贄式、典礼、聖体拝領式、主の晩餐式とも呼ばれる。初期のキリスト教会の典礼は、イエスと十二使徒の最後の晩餐を記念する儀式であったが、それがミサに発展する（Grout and Palisca [1960] 1996=1998: 57-8）。ミサの最高潮である最後の晩餐の象徴的再現では、執行司祭がパンとブドウ酒を聖体化し信者がその供犠に与る（Grout and Palisca [1960] 1996=1998: 61）。

るテノールに秩序を与え他の声部との同時進行を可能にするために「リズム・モード」が考案され、「定量記譜法」に用いられる。

たとえば、聖ステファヌスの祝日に歌われるペロティーンヌスの四重オルガヌム《首長たちが集まって》は、長短さまざまなフレーズの交換が声部間でなされる非常に複雑な歌である。しかし、楽譜が定量記譜法で書かれているため、歌手たちは複雑な歌を演奏することができた。その〈身体感覚〉を駆使した純正な歌声は、重なり合うほど美しく協和し堂内に響く。ただし、小節線は、詞の「意味論的体系」(Schutz 1964b: 159=1991: 222)に沿って引かれており、小節ごとに時間は異なっていた。しかし、各声部の交換は、リズム・モードという量的尺度によって各声部の時間が定められているからこそ可能になったのである。

さらに、13世紀には「モテット」が流行した。これは、オルガヌムから「クラウズラ」⁽³⁾と呼ばれるフレーズを取り出してその各声部に異なる歌詞をつけたものである。初期のモテットは、上声の旋律が同じ様式で書かれたが、それは徐々に複雑化し、上声の各声部にも異なる歌詞をもたせるものも書かれた。これは作者の名にちなみ、フランコ式モテットと呼ばれる。たとえば、《愛は私を苦しめる——五月に薔薇の花が咲き——御子は花》は、二つの上声と定旋律からなる三声のモテットである (Grout and Palisca [1960] 1996=1998: 126)。それぞれの声部は、同時に、「愛は……」(仏語)、「五月に……」(仏語)、「御子は……」(ラテン語)とタイトルと同じ歌詞で歌い始める。このように独立した意味内容をもつ各声部が同時進行するには、詞ではなく音を拠り所にするしかなかった。このモテットは、モード記譜法のリズム・モードに基づきながらもさらに短い音価をもつフランコ式記譜法によって書かれているため、それが可能であった。フランコ式記譜法は、モード記譜法の角型音符(■)を線で組み合わせた「リガトゥーラ」という複合音符(♯)を用いた。しかし、その使用法は様々な規則で縛られており、音符の連結の仕方によって音価は異なる(NG 5: 291)。たとえば、■の音価は、次に連結する音によって変化した。したがって、規則を知らなければ、アンサンブルは成立しない。しかも、修道院によって、音符記号が異なったり、記号は同じでも解釈が異なったりした。すなわち音符記号の時価は、共同体内だけで通用した。

そして、こうした複雑な歌の演奏をしたのが、「カントル」である。たとえば、詩編唱の基本である「応唱詩編唱」では、カントルが詩編の全編を独唱し、各節のあとに会衆が短い聖句の反復句をつける(NG 3: 340)。この習慣は4世紀以来のものである

⁽³⁾クラウズラとは、文法上の「終結」を意味する(Grout and Palisca [1960] 1996=1998: 116)。どのクラウズラも明確な終止をもつフレーズであるため、オルガヌムから取り出すことができる。

が、一主唱者にすぎなかったカントルの地位は、中世以降、修道院における典礼聖歌の重要性の高まりとともに向上した⁽⁴⁾。カントルは、詩編唱の際、旋律の音高や音の大小を「手振り記号 (chironomy)」(安藤他 [1967] 2000: 50) を用いて巧みに指揮をし、各声部が同時進行するように統一して礼拝を主導した。「われわれ」関係 (Schutz 1964a: 25=1991: 48) にある修道僧や信徒たちの意識の流れは、カントルの流れるような手の動きによって統一された。カントルもまた聖職者であるが、ここに「演奏家」としての立場の芽生えをみることができる。

修道院における時間とは、聖務日課という「神の時間」によって支配されており、それは「何時」が「何処」に等しい、「社会空間的指標」(Giddens 1990: 17=1993: 31) と切り離しえないものであった。したがって、音楽の開始時間は、「神の時間」に沿っていた。ここには、みな一つの目的すなわち神の救済を求めて集っており、また聴衆はおらず、すべての会衆が歌い手であった。多声音楽に名を記したレオニーヌスやペロティーンヌス、そして歌を主唱したカントルにみるように、修道院では後代でいう作曲家や演奏家の前身が見出されはしたが、まだ作曲家、演奏者そして聴き手という立場の分化はそれほど明確ではなかった。また修道院では、礼拝を豊かなものにするために思索がめぐらされ、多声音楽を記すために、定量記譜法が考案された。こうして、生きた流れとしてのリズムは、区切りをもち始めた。この合理化は、複数の他者間の同時進行に役だった。しかし、フランコ式記譜法にみるように、その区切りは共同体内でしか通用しないものであった。それは、聖務日課の時間の区切りが教会の鐘が届く範囲内でしか有効ではなかったのと同様である。

すなわち、修道院という共同体において演奏する人々は、「われわれ」関係 (Schutz 1964a: 25=1991: 48) にあり、ここでは「同時的な音楽コミュニケーション」が成立した。

しかし、教会音楽は、世俗の音楽にも影響を与えて行き、西洋音楽は発展する。

3. 宮廷やサロンにおける音楽コミュニケーション

(1) 共同体内のみで通用する時間——祝宴の背景音楽

ルネサンス期以降、西洋各地の宮廷や貴族の私邸のサロンでは、お抱え音楽家により、祝宴はもとより、毎日の食事の時間でも音楽が演奏された。また、書物を介してアマチュアのあいだに音楽の知識が普及し、器楽や声楽の演奏をするものも見られ、富裕層のあいだで小規模編成の室内楽が盛んになる (NG 7: 535)。世俗の音楽は、教

⁽⁴⁾ 「先唱者」と呼ばれるカントルは、修道院長のすぐ下の地位に就くまでになり、典礼書の作成も行った (NG 3: 340)。

会に見られたような制約がないため、その多声音楽の技法の影響を受けながらも、一層自由に創作され盛んになる。たとえば、教会ではオルガン以外の楽器は禁じられており歌が主であったが、世俗では、多声の一部をテノールに代わって楽器を用いて演奏した。そしてこの時期以降、多声音楽は、さらに技巧を凝らしたものになってゆく。西洋音楽は、記譜法によって「書く芸術に昇格」し、不断の発展と後代への影響が保証され永続する（Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 177）。その興隆の社会的背景には、芸術家を庇護し文化の振興に熱心に取り組んだ宮廷や大貴族の存在がある。

たとえば、フィレンツェのメディチ家は、国際金融業と毛織物の製造販売で栄えた一豪商であったが（1434-1532）、縁者が教皇や他国の王族へと広がるうちに、トスカナーナ一帯の領域を治める絶対君主（1532-1737）となる（NG 18:202）。音楽家たちは、音楽が宮廷の保護下にあった頃には宮廷楽団の一員として任命され、宮廷の祝宴や典礼時の音楽、そして室内楽の演奏と作曲を担当した⁽⁵⁾。メディチ家では、当主ロレンツォ自ら歌をうたって客をもてなしたように、一族は音楽を愛好し、公務のみならず私邸のサロンでも日々大小の音楽会が開催された。こうした宮廷主導の芸術・文化振興は 17-9 世紀前後まで欧州各国でみられた。この時期の西洋音楽は、クラシック音楽としてこんにちに継承されている。たとえばモンテヴェルディ（1567-1643）やテレマン（1681-1767）そして J.S. バッハ（1685-1750）が活躍したバロック音楽の時代からモーツァルト（1756-91）が活躍したウィーン古典派の頃の器楽曲の多くは、このような宮廷の祝宴の背景用あるいは貴族の私邸のサロンで奏するために書かれた⁽⁶⁾。したがって、そこにおける演奏の開始時間は、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。14 世紀には西洋各地に大時計が設置され、それが人々の時間意識を形成していた。しかし、絶対王政下、祝宴の進行は王の一存で決まった。言いかえれば、その空間を支配するのは「王の時間」であった。そのことは、座席の配置が象徴している。

たとえば、1628 年にオアルド・ファルネーゼとマルゲリータ・メディチの結婚式が「テアトロ・ファルネーゼ」で行なわれた（清水 1985: 140）。テアトロ・ファルネーゼは、バロック劇場特有の U 字型の平土間空間をもち、王の席は演技をよく見渡せるその正対位置に設けられた（清水 1985: 151）。この祝宴は、神々から与えられた国王

⁽⁵⁾ メディチ家に仕えた音楽家には、初期モノディの作曲家であるアントニオ・ブルネッリやヴィンチェンツォ・カレスターほか超一流の音楽家がいる（NG 18:203）。

⁽⁶⁾ ハイドン(1732-1809)は、ハンガリーのエステルハージ家付きの音楽家であった。同家では、モーツァルト（1756-91）が 1784 年頃私邸の音楽会で週 2 回演奏し、1820 年に 9 歳のフランツ・リストもそこで演奏している（NG 3:229）。当時の私的なサロンの風景を描いたダニエル・ニコラウス・ホドヴィエツキの版画（1769）によると、その空間ではチェンバロ、ヴァイオリン、チェロを弾く奏者のごく近くに着飾った人々が歓談している（NG 3:349）。

の正当性を広く表明するという意味があったため、市民も招かれた。しかし、市民の座席は、王の視界を遮らないU字の直線部分にあり、場所によっては演技が見えづらかった。しかし、絶対王政下、音楽家にとっての「聴き手」は主人である王であり、民衆もそれを了解のうで事の成り行きを「見物」しに来ていた。17-8世紀頃の劇場の座席配置は、物心ともに音楽を支えていた特権階級が舞台を最も見やすい位置を占めたのである。また劇場にはその運営を左右する貴族の分譲のボックス席があり、それは天井に届くまでに重層構造をなした⁽⁷⁾。このように劇場の座席配置は、当時の社会階級制度をそのまま映したようなものであった。しかし王権が揺るぎないこの時期、その不公平な座席配置は、階級の相違という暗黙の了解の中で解消されていた。

このテアトロ・ファルネーゼで行われた結婚式の音楽の作曲は、クラウディオ・モンテヴェルディ（1567-1643）が担当した（清水 1985: 140）。モンテヴェルディは、こんにち音楽史では、初期バロック音楽を大成した偉大な作曲家として位置付けられている。しかし祝宴会場の人々にとっては、その音楽も、花火や会話と同様に会食の風景の一部をなし、BGMのような位置づけでしかなかった。そして、こうした席の人々は、会話を禁止されることはまずなかった。この時期、凝ったドレスや時計の留め具付きの洋服を身にまとして祝宴や劇場に来る人々は、音楽ではなく、明るい客席で目立つことを目的にして来た人も多かった（渡辺 1989: 62）。また、その空間では、話し声に携帯時計の作動音も混じっていたであろう。しかもその時計が指す時間は、隣に座る知人と同じであることは、まずない。しかし、その場の基準となるのは、「王の時間」であった。したがって、演奏の進行は王の一存で決まる。そのため、時計の時間が狂っていても不都合はなかった。

このように、宮廷には共同体に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。それは、こんにちのように厳密にプログラムで示されているわけではなかった。

では、テアトロ・ファルネーゼのように多様な目的をもつ人々が集う場では、音楽コミュニケーションは成立するのだろうか。宴席という「直接世界」（Schutz 1932: 160=[1982] 2006: 219）において、そこに居合わせる作曲家兼演奏家、宮廷人、そして一般

⁽⁷⁾ 重層式の栈敷席は、オペラが16世紀末のイタリアに生まれた当初からみられ、17世紀に発達する。ベネチアの「S・カシアーノ劇場」（1637）は、一般大衆を巻き込み営利目的の興行として成立した最初の劇場である。興行主は、莫大な制作費を要するオペラの安定運営を目指し、客席を分譲あるいは長期貸出しのシステムをとった。「バルチェッティステイ」と呼ばれるその占有者は、ボックス内を飾り立て社交の場に相応しい空間を作った（清水 1985: 155-6）。

市民といった人々の意識の流れは「同時的」であり、皆「われわれ」関係 (Schutz 1964a: 25=1991: 48) にある。したがって、ここで皆「相互に波長を合わせる関係」にあり、もっとも理想的な場合は、「同時的な音楽コミュニケーション」が成立する。

しかし、実際そこには、社交や見物など多様な目的をもつ人々が集う。宮廷の宴席では、演奏は会話が入り混じる中に行なわれ、必ずしも皆が音楽に耳を傾けているわけではない。志向性がはたらかなければ、音楽は聴こえず、その場合、同じ時間図表は描かれないのである。相互行為は、行為に付与した意味を行為者どうしが理解してこそ成立するが、他者の行為の意味は、「相手の身体の動きと顔の表情を観察」し (Schutz 1964a: 25=1991: 49)、そこから整合的に結び付けて判断することになる。したがって、その場で、楽曲への真の理解がどれほどなされ、音楽を介した意思疎通が成立したのかどうかは分からない。

(2) 私的なサロンにおける共同体的な時間

また、18世紀末頃の西洋の市民社会の成立以降、宮廷に替わり裕福な市民が音楽のパトロンとなる。産業によって富を得た市民は、「貴族的」に見られることを切望した。そうした市民は、富の象徴であるピアノを所有し、子女に習わせサロンで私的な演奏会を行った (西原 1995: 122)。ピアノは、そうした市民にとっては、客間の来訪者に見せびらかすのに格好の「家具」(Weber [1921] 1956: 928=[1967] 2000: 238) と捉えられていた。他の手軽な楽器よりピアノが好まれたのは、上達した子女の演奏を披露する「道具」として、また舞台で自己顕示欲を満たすのにも最適であったからである (西原 1995: 145)。

そして、この演奏空間では、「会話の格好の BGM」として「サロン用音楽」といわれる小品が愛好された (西原 1995: 146)。交響曲の印象が強いベートーヴェン (1770-1827)、そしてロマン派のショパン (1810-49) やリスト (1811-86) は、そうした富裕な市民がサロンで演奏するための作品も多く書き、時にはそこに招かれ演奏をした。しかし、19世紀のサロンでは、作曲家の腕前を見せるのに最適なピアノ・ソナタは重厚過ぎるとして敬遠され、時代を反映して「変奏曲」や「幻想曲」といったロマン主義的なものが好まれた。ベートーヴェンの《月光ソナタ》は《幻想曲風ソナタ》と題し、シューベルト (1797-1828) の《ピアノ・ソナタ第18番作品78》は《ファンタジー、アンダンテ、メヌエット、アレグレット》として刊行すると売れたという (西原 1995: 147)。また、女性が客間で弾く作品は、超絶技巧を繰り広げるような本格的なソナタではなく、小品が好まれた。テクラ・バダジェウスカ (1834-61) の《乙女の

祈り》(1856) は、サロンでの出会いを夢見る女性の気持ちを託した作品として、19世紀でもっとも売れた楽曲の一つと言われる(西原 1995: 131-2)。この曲は、独奏や連弾用そして異なる楽器向けにも編曲され、欧米の80社以上の出版社が楽譜を出すほど人気を博した(西原 1995: 132)。こうした「サロン用小品」は、この時期に無数に書かれた。

サロンでは食事の後、家族とゆかりのある限定的な人々がピアノを取り囲むように自由に集まり、いつしか奏者はピアノを弾き始める。渡辺が述べるように、18-9世紀頃の演奏会は「音楽のあるパーティ」であり、そこには社交、娯楽、音楽聴取など「さまざまな目的をもつ聴衆」が存在する場であった(渡辺 1989: 10-1)。私的な演奏空間では、ピアノのそばで親しげに演奏者の手の動きを見たり、後方で飲み物を片手に会話に興じたりすることは、ごく普通の光景であった。貴族から市民主体へと社会のあり方は大きな変化を見せるが、サロンという私的な空間における演奏の開始時間は、共同体内の「社会空間的指標」(Giddens 1990: 17=1993: 31)に依存し、時には主人の一存で決まる曖昧なものであった。したがって、こうした私的な空間では、「何時」は「何処」に等しかった。また、サロンの人々は、社交目的でそこに集ったのであり、必ずしも音楽が直接の目的ではなかった。したがって、切符を購入して演奏会に行く、こんにち的な「聴衆」はまだそこには見出されない。しかし、宮廷で行われた文化振興を異なる形で引き継いだサロン文化があったからこそ、多くの芸術音楽が生まれた。

では、ここでは、どのような形で音楽コミュニケーションが成立したのだろうか。

(3) 宮廷やサロンにおける疑似同時的な音楽コミュニケーション

17-9世紀頃、貴族の私邸のサロンでは日々音楽会が行なわれ、作曲家たちは、依頼主の好みや場に合わせて、技巧を凝らした作品から素人向けの小品まで、多種多様な楽器編成の作品を書いた。

たとえば、J.S.バッハ(1685-1750)は、超絶技巧の器楽曲を書く一方で、《インヴェンション》や《Das wohltemperierte Klavier》など、アマチュア奏者のための楽曲も書いた(久保田 2009: 28)。また、モーツァルト(1756-91)は、アマチュアフルート奏者であるド・ギーヌ侯爵からの依頼を受け、侯爵とその娘とのデュエット用に《フルートとハープのための協奏曲 ハ長調 K.299》(1778)(Mozart 1989)を書いた。すなわち、この時期すでに、西洋音楽は近代的記譜法の考案にいたっていたため、作曲家以外の奏者でも演奏することができた。

この時期の鍵盤楽器は、主にチェンバロであるが、それは素人でも「取扱う」こと

ができたため、その聴衆であった「エリザベス女王を先頭とする婦人たち」は、ときに演奏もした（Weber [1921] 1956: 926=[1967] 2000: 232-3）。その音律は、ウェル・テンペラメントである。それは、〈身体感覚〉に根ざす音律から生まれた純正な音色をもつ。チェンバロは、音は小さいが私邸のサロンのような室内空間であれば、その持ち味を十分に生かすことができた。ヴァイオリンやフルートなどとともにチェンバロが通奏低音を担当してアンサンブルをすれば、室内空間は純正可能楽器と協和した音色で包まれる。

また、この時期のフルートは、改良が加えられ、従来は出なかったド¹とレ¹♭が出るように改良されていたため、アマチュア奏者でもこれらの音が出てくるモーツァルトのこの曲を演奏することができた。こうした私邸のサロンの演奏会では、アマチュア音楽家とそこに集う人々との間に「同時的な音楽コミュニケーション」が成立する。このとき、奏者は、楽譜をたどり、〈把持的意識の織物〉を完成させる。また時間と空間を共有するサロンの人々も、最も理想的なケースでは、演奏を聴きながら同じ道をたどるはずである。このように、「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、両者のあいだに「相互に波長を合わせる関係」が成立する（Schutz 1964b: 173=1991: 236）。「直接世界」においてひとびとは「われわれ」関係にあり、アンサンブルの奏者はブレスの合図で弾き始め「息」のあった演奏をすることができ、聴き手もまた音楽の「リズム」に導かれ、いつしか身体が同調する。

しかしそのとき、さらに、そこに居合わせる人々は、楽譜を介して、「同時代世界」（Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 219）に生きるモーツァルトやバッハとも「疑似同時的」に音楽コミュニケーションをしているのである。

さらに、19世紀のサロン文化は、多くの器楽曲を生んだ。テクラ・バダジェウスカの《乙女の祈り》が大流行したのは、「貴族的」に見られたい富裕な市民が生み出した19世紀のサロン文化特有の現象である。しかし、この曲を始め数々の小品が流行したのは、一つには需要に応じてピアノが高性能になったからである。たとえば、音にきらめきを与える「ピアノペダル」である。これを用いれば、誰でも上達したような気分になれるため、素人に歓迎された。

そして、宮廷や私的なサロンで音楽が奏でられたころ、西洋音楽は、すでに近代的記譜法において「絶対的時間をもつ二分割の音符」と「拍子」という普遍時間をもつにいたっていた。また楽器や音律は、〈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。そのため、作品の依頼者は、そうした楽器を用いて、「同時代世界」（Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 219）に生きる作曲家と楽譜を介して「疑

似同時的な音楽コミュニケーション」をすることができた。生きた「リズム」は「拍子」で区切られ、「絶対的時間をもつ二分割の音符」によって楽譜上に詳細に記されているため、奏者は、「同時代世界」のモーツァルトやバッハと「体験」をともにしていなくとも、楽曲を再創造することができたのである。そしてさらに、19世紀のサロンの人々は、「先代世界」(Schutz 1932: 160=[1982] 2006: 220)に生きたそうした作曲家に「行為を向ける」ことはできないが、「思索を向ける」ことはできたため、楽曲を解釈しながら演奏することができた。ここで、作曲家と受け手間の「疑似同時的な音楽コミュニケーション」が成立したのである。

このように、われわれが芸術作品ととらえて聴くクラシック音楽は、成立当時は親しげな会話の背景をなすものであった。こんにちわれわれは、音楽の部分だけを切り取って、芸術音楽として聴いているのである。近代的記譜法によって「本当の作曲家」(Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 177)が生まれ、17-9世紀に西洋音楽は最盛期を迎えたが、この時期の作曲家の多くは演奏を兼務する音楽家であった。また、当時の人々の音楽に対する認識は、われわれが抱くものとは異なり、まだこんにち的な「聴衆」は存在しない。

宮廷やサロンにおける演奏の開始時間は、共同体内の「社会空間的指標」(Giddens 1990: 17=1993: 31)に依存し、王や主人の一存で決まる曖昧なものであった。こうした空間では、「何時」は「何処」に等しかった。しかし、18-9世紀に頃の西洋では、こうした私的なサロン文化の一方で、公共の場での演奏も盛んになる。そして、演奏空間に流れる時間にも変化が生じる。

4. コンサートホールで成立する近代的な音楽コミュニケーション

(1) 公共の演奏会における共同体・間を結ぶ抽象的な普遍時間

18世紀末頃、西洋では大きく社会が変動し、音楽の担い手にも変化が生じる。先のメディチ家は、長く絶対君主として君臨したが、それも不穏な政治情勢によりジャン・ガストーネ(在位 1723-37)の代で終わりを告げ、音楽活動は宮廷から消えた(NG 18: 204)。そして同じく多くの音楽家は、この頃より宮廷の庇護を失う。そのため、西洋の主要な商業都市では、宮廷から楽団を引き継いで運営する都市や、音楽の後援をする豊かな市民がみられた。さらに、作曲家自身が楽団を作る場合もあった⁽⁸⁾。さらに

⁽⁸⁾ワルツ王として知られるヨハン・シュトラウスⅡ世(1825-1899)は、「クラシック音楽の大衆化」と「大衆音楽の芸術化」を同時に成し遂げた類い稀な音楽家とも言われる。彼は、19歳で自身の楽団を作り、宮廷舞踏会の指揮者も務めたが、街の「舞踏会場」でウィーン市民が躍ったワルツやポルカを、《美しく青きドナウ》にみるように洗練されたコンサートホールの音楽に変えていった。また後代に与えた影響も大きく、たとえばチャイコフスキーの「花のワルツ」は、シュト

楽譜の出版量が増加し、音楽の受け手の層は拡大した（NG 7: 151）。こうした社会状況下、18世紀頃の西洋の音楽家たちは、公共の場にも活路を見いだしていった。たとえば1725年、オーボエ奏者のアンドレ・ダニカン・フィリドールは、パリで自分自身の利益のためのコンサートを開催している（NG 7: 149）。これは、後に「コンセール・スピリチュエル」と呼ばれる「慈善演奏会」である。また、この頃、名人芸を披露する室内楽コンサートが「リサイタル」として定着する（NG 7: 151）。この頃から、「演奏の専門家」が見られる。そしてテレマン（1681-1767）は、「予約演奏会」の定着に尽力している（NG 7: 150）。この演奏会は、もはや招待状を必要とせず、財産に応じた寄付をして切符を得れば、誰でも行くことができた。ここで、音楽はパーティの付随的催しではなく「目的」となる。このとき主催者は、音楽を聴く意思をもって切符を手に入れる「聴き手」を想定する。そして、ここで時間意識の変化の兆しがみられる。この予約演奏会の宣伝媒体には、新聞（1723年1月21日付）が用いられた。ここで、暦という抽象化された尺度を目安に、広く演奏会の周知が図られた。演奏会の当日は、共同体の鐘の音が届かない隣町の新聞の読者も「聴き手」となるのである。こうして音楽は、宮廷やサロン文化の一方で市民社会にも浸透し、大人数の収容が可能なコンサートホールや劇場で演奏されるようになる。1748年に建てられたオクスフォードのホリウェル・ミュージックルームは、西洋初の音楽の演奏専用ホールである（NG 7: 149）。しかしこのホールの1767年のプログラムには、まだ「開演時間」が書かれていない。その周知は、19世紀前後になされる。

たとえば、1790年1月26日、ウィーンのブルク劇場におけるモーツァルトのオペラ《コシ・ファン・トゥッテ》初演のプログラムには、7時開演と記されている（NG 2: 422）。また、1795年3月29日、ウィーンのケルントナーア劇場における音楽芸術家協会主催の慈善コンサートの2カ国語で印刷されたプログラムには、7時開演と印刷されている（NG 7: 151）。また1808年12月22日、アン・デア・ウィーン劇場におけるベートーヴェンの《交響曲 第五番 運命》の初演の演奏会のプログラムには、6:30開演と明記されている（芥川 1981: 90-1）。すなわち、開演時間は、同国の「標準時」で示されるようになった。その背景には、聴衆の多様化がある。

音楽の受け手が増大すると興行としての演奏会が成立するが、その前売り券をさばくには、共同体の枠を越えた不特定多数の人々の予定に演奏会を組み込んでもらう必要があるからである。しかし、共同体内の時間は、その外の人々には通用しない。そのため、共同体・間を結ぶ万人向けの抽象的な普遍時間によって「開演時間」が明示

ラウスを範としている（柴田 2014: 16-7）。

されたのである。その時間は、「王の時間」ではなく、時計によって計られる時間である。したがってプログラムに記された「標準時」を用いる人であれば、隣町の人々も共同体を越えてこの演奏会に行くことができる。かつては王や主人の一存で音楽会の進行が決まったが、ここでは抽象的な普遍時間によって演奏会が開始するのである。

(2) 近代的な演奏空間における多様な聴衆

ただし19世紀前後の演奏空間では、聴衆の意識は急には変わらない。公共のコンサートホールや劇場は、階級意識が色濃く残っていたこの時期にあって、実際は、様々な階級出身の人々が一カ所に収まる空間であった。また、演奏会の主催者は、音楽を聴く意思をもって切符を手に入れる「聴き手」を想定しているが、その同伴者はそうでない場合もある。実際その場には、多様な目的をもつ人々がその場を占めた⁹⁾。

しかし、やがて、音楽の演奏会が本格的に商業ベースに乗ると、そのあり方は変化する。演奏会を支える基盤が貴族などの個人的人脈から営利目的の業者へと移行すると、音楽家と聴衆の関係は、顔の見えない間柄になる。渡辺は、米国の歴史学者ウィリアム・ウェーバーがこうした非個人的な関係に支えられた文化のありかたを「マス・カルチュア」と呼んだことに言及し、この「マス・カルチュア」の出現が、演奏会のありようを決定的に変えたという（渡辺 1989: 16）。

こんにちわれわれが知るクラシック音楽の演奏会場は、作品理解に集中できるように、客席が暗く舞台だけがライトアップされている。また、演奏中の客席は、咳をするのも憚られるほどしんと静まり返り、開演時間に遅れると次の楽章まで中に入れてもらえない。さらに、残響が響き終わる前の拍手のフライングは、静寂を妨げる行為として白眼視される。「マス・カルチュア」の出現によって演奏会のあり方が変化し、この空間では、クラシック音楽は祝宴の背景音楽として生まれたというその成立事情とは切り離され、特権的な立場を与えられているのである。

しかし、演奏空間におけるこうした秩序の確立には、このように時間がかかった。先に見た通り、19世紀頃、富を得た市民はピアノを所有して子女に習わせる。そのため、素人向けの曲集が求められ、作曲家たちは小品を書く。そしてピアノの普及にあわせて、楽譜の出版も増加する。こうして、市民に音楽が普及する。そして、そ

⁹⁾たとえば、音楽に関心が薄い同伴者はエアフルトの演奏会（1784年）でトランプに興じていたというツェルターの報告や、フランクフルトのコンサート協会が犬の同伴を禁止する規則を定めた（1808年）ことに見るように、この時期の演奏会場は、「ごたまぜの聴衆」（渡辺 1989: 9）の集合体であった。演奏会に出かける聴衆の目的は、音楽聴取の専心にあつたわけではないのである。

の次は、渡辺がベートーヴェンを例示して述べるように、作曲家を神格化することによって、「高級」な音楽を「低俗」な娯楽音楽から切り離そうとする風潮が生じた（渡辺 1989: 58）。ここでは、作品の背後にある「精神性」をも理解することが求められる。渡辺は、こうした聴き方を「近代的な音楽聴取」とし、さらに聴取と無関係なものを排除する禁欲的な聴き方を「集中的聴取」と呼ぶ（渡辺 1989: 61）。こうした聴取をする受け手は「近代的聴衆」（渡辺 1989: 63）と呼ばれ、近代の演奏空間を占める。そして、座席の配置も、次のように近代的になる。

（3）近代的な音楽コミュニケーションの形態——作曲家・演奏者・聴き手の立場の分化

かつて座席の配置は、「王の時間」が演奏空間を支配した 17-8 世紀頃は、特権階級が舞台を最も見やすい位置を占め、社会階級制度をそのまま持ち込んだ配置となっていた。しかし、市民社会の成立以降、平等意識が強い労働者階級が音楽の担い手に加わると、座席の配置にも変化が生じる。特権的な座席位置に反発した彼らは、民衆のための「国民劇場」を標榜する運動をする（清水 1985: 186）。この運動には、作曲家リヒャルト・ワーグナー（1813-83）と劇場の建築家たちが積極的に参加した。ワーグナーにとっては、自らの才能を認めてくれる純粋に芸術鑑賞をする聴衆はみな平等であり、劇場を社交の場とする「不純」な観客は招かれざる客であった（清水 1985: 187）。運動は資金難に陥ったが、それを乗り越え、1876 年に扇形で雛壇状の客席空間に、すべての観客が舞台に正対できる座席をもつ「バイロイト祝祭劇場」が誕生した（清水 1985: 188）。従来の客席は、演者を取り囲むように配置され、特権階級がそれを良く見渡せる正対位置に座を占めたが、ここでそうした不公平は解消され、演者と客席の配置はあちら側とこちら側とにきっぱりと別れた。国民劇場の設立運動から生まれた近代の客席空間の理念は、特定の視軸ではなく「不特定多数の微視的な視軸を平均的に扱う」ことにあった（清水 1985: 194）。

その結果、聴衆の階級による分離は解消されて座席の配置は均質化され、その代わりに理想の世界である舞台と現実空間としての客席が分断された。こうして「マス・カルチュア」の出現により、会場は、「近代的聴衆」（渡辺 1989: 63）が音楽だけに集中できるような近代的な空間となったのである。そしてこの場の近代的聴衆は、隣の座席の人と顔見知りでない場合も多く、客席で互いの衣装を見せ合う必要もなくなり、音楽聴取に専心する。こうして 18-9 世紀頃のフランスで、舞台のスポット・ライトが発明された（清水 1985: 195）。これは、作品理解に関わるものだけを照らし、それ以外のものが極力視界に入らないようにするのに効果的であった。したがって、客

席はあえて消灯される。こんにちの演奏会場の風景は、19世紀に生じたこうした風潮を継承したものである。

こんにちコンサートホールにおける開演時間は、開催地の標準時、すなわち抽象的な「普遍時間」で書かれている。ここの近代的聴衆は、共同体間を結ぶ普遍時間を目安にして、さまざまな共同体から会場にやってくる。そして、作曲家、演奏家につき、ようやくここで「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。こうして「近代的な音楽コミュニケーション」の形態ができていく。

(4) 近代的な音楽コミュニケーションの成立

コンサートホールでは、近代的な音楽コミュニケーションが成立する。まずコンサートホール内の演奏者と聴き手は、音楽の流れにある間「内的時間のうちで他者の諸経験の流れ」を共有している (Schutz 1964b: 173=1991: 236)。こうして「生ける現在」を共に生き、奏者も聴き手もこれを「われわれ」として経験する。この「われわれ」関係は、「同時性」が前提となっている (Schutz 1964a: 26=1991: 50)。こうして奏者と聴き手の間には「相互に波長を合わせる関係」 (Schutz 1964b: 173=1991: 236) が確立される。ここで、「同時的な音楽コミュニケーション」が成立する。

さらに、「作曲家と受け手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」 (Schutz 1964b: 171=1991: 234)。すなわち、ここで、演奏者と聴き手は、作品を介して作曲家とも疑似同時的に結ばれる。そして、それは、「総譜 (score) を読む」場合でも同様である (Schutz 1964b: 174=1991: 236)。

たとえば、オーケストラの一奏者は、楽曲全体における自分のパートの位置づけをつかむために、実際に音を出す前にパート譜のみならず総譜 (スコア) を読んで楽曲の全体を分析して作曲家の創作の意図を学び、合同練習に備える。奏者は、総譜を読むことによって作曲家と「音楽内容の進行中の流れを共有」する (Schutz 1964b: 174=1991: 236)。前章の音楽聴取の経験の分析では《運命》の第一ヴァイオリンパートのみを取り上げたが、実際この作品はいくつもの楽器によって構成されるオーケストラ作品である。しかし演奏では、すべての楽器が音を出し続けているわけではなく、全4楽章のあいだに様々な楽器が交代で登場して、効果的に作品を創り上げている。

たとえば、冒頭第1～5小節の主題は、8分休符で始まり、その裏拍からヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、コントラバス、そしてクラリネットが音をフォルティッシ

モで奏でる。したがって読譜者は、まず、最難関である出だしの休符の次の音をいかに揃わせるかを考える。さらにここは、フォルティッシモの指示はあっても弦楽器が主であるため、そのことを念頭において音量を調節する必要がある。

こうしてこの奏者がパート間の関係を縦につかむことができるのは、楽譜上では音楽の「リズム」が「拍子」という量的時間で区切られ、しかも各小節には「絶対的時間をもつ二分割の音符」が配されているからである。この普遍時間すなわち抽象的な時間の尺度によって、時間の流れが縦にそろうため、奏者は自分の位置づけを確認しながらも、複数のパートと同時進行することができるのである。このように奏者は最後まで総譜を読み、他の奏者との関係から自分はどのように表現をすればよいか考える。たとえば、第1楽章の第60小節からの第2主題部は、調性が変ホ長調になり、その第71小節からはフルートと第一ヴァイオリンが第2主題を奏するため、受け手の耳には明るい印象を与える。しかし楽譜を確認すると、その底流でコントラバスが《運命》の主題を奏で続けている。ここでは、3度下行であった冒頭の主題が5度下行になっており、読譜者は表面上の明るさだけではなく、内声を意識して何かを予想させるような演奏をしなければならないと考える。総譜を介して、このように「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」(Schutz 1964b: 171=1991: 234) ことによって、受け手と作曲家との「疑似同時的な音楽コミュニケーション」が成立する。しかし、こうした「疑似同時的な音楽コミュニケーション」は、宮廷やサロンでも成立していた。

そして楽曲分析を終えた奏者は、合同練習に臨む。この時奏者たちは、ブレスの位置や表現の細部にいたるまで打ち合わせをし、一つの楽曲を創り上げる。この合わせを経て、楽団員は同じ「時間図表」を描くことができる。そして、コンサートホールにおいて、奏者と「近代的聴衆」は「内的時間のうちの諸経験の流れを相互に共有し合い、生ける現在を共に生き、この共に生きることを『われわれ』として経験」し、両者の間に「相互に波長を合わせる関係」が確立する(Schutz 1964b: 177=1991: 240-1)。こうして「同時性」(Schutz 1964a: 26=1991: 50)が創出され、まず、ここで奏者と「近代的聴衆」との「同時的な音楽コミュニケーション」が成立する。

このコンサートホールという「直接世界」において、ひとびとは「われわれ」関係にある。まず、指揮者がタクトをあげると奏者は弾く構えをし、《運命》が始まる。このときヴァイオリン奏者は、「チェロの動きをみて」休符の次の第一音を出す。チェロは、サイズが大きくヴァイオリンよりも響きの反応が遅いからである。そのため、

低音に音を乗せるつもりで弾くと、重量感のある響きで開始することができる⁽¹⁰⁾。奏者たちは、「相互に波長を合わせる関係」にあるため、こうして他の奏者の息を見ながら演奏をすることができるのである。そして、聴き手もまた楽音に圧倒され、息をつめて聴く。また穏やかなフレーズでは、音楽の「リズム」に導かれ、いつしか身体が同調するという事も見られる。また、奏者は、そうした緊張感がみなぎるコンサートホールで、対面関係にある聴衆の反応を敏感に察知して演奏に反映させてゆく。

そして、さらに「演奏者は、音楽過程を再創造することで、作曲家の意識の流れにも聴き手の意識の流れにも同様に関わる」のである（Schutz 1964b: 174=1991: 237）。このとき、奏者と「近代的聴衆」は、作曲家との間に数百年の隔たりがあっても、作品を介して「作曲家の意識の流れに疑似同時的に参加」し、「作曲家と共通の時間次元で結ばれる」のである（Schutz 1964b: 171=1991: 234）。

このように、西洋音楽の記譜法が「絶対的時間をもつ二分割の音符」と「拍子」という「普遍時間」を得たことによって、「疑似同時的な音楽コミュニケーション」が成立する。

しかし、この音楽コミュニケーションは、次の点で従来とは異なり「近代的」である。まず、楽器はコンサートホールにも対応する音量が出るように改善されている。たとえばフルートは金属製のベーム式フルートが用いられ、弦楽器には金属弦が用いられている。また、ピアノは、コンサート・グランドピアノの場合、広い響鳴板をもち、3m近くもある奥行きには太く長い金属弦が張られており、ピアノ用に編曲された《運命》を連弾⁽¹¹⁾する際にも、オーケストラに匹敵する音量が出る。そして、それは、平均律で調律されている。しかし、熟練の演奏家なら〈身体感覚〉を駆使して「音楽的音程」（吉田 1980: 172）によって楽譜から生きたリズムを引き出し楽曲の再創造をすることができる。そして、さらに、演奏空間が、修道院、宮廷やサロンへと変容する過程で、作曲家、演奏家という立場が生じ、コンサートホールで「近代的な」聴き手が生じた。この空間を占めるのは、抽象的な「普遍時間」を目安にして、様々な共同体から来た「近代的聴衆」（渡辺 1989: 63）である。コンサートホール内は、理想の世界である舞台と現実空間としての客席とに二分されている。そして、スポット・ライトによって舞台だけがライトアップされ、暗い客席の近代的聴衆は、「集中的聴取」（渡辺 1989: 61）をする。

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」は、演奏空間の

⁽¹⁰⁾ プロオーケストラ奏者の話による。

⁽¹¹⁾ 2013年9月12日（木）13:30、「大阪クラシック」特別講演において「ピアノ3台版」の《運命》の演奏が、ザ・シンフォニーホールで行なわれた。

変容の過程で、記譜法や楽器そして音律の合理化をはじめ、いくつもの「近代的な」条件が揃い、このようにコンサートホールで成立したのである。

われわれは、こんにちも、こうした「近代的な音楽コミュニケーション」をコンサートホールで経験しているが、これに加え、現代特有の音楽コミュニケーションにも参加している。章をあらためて、「現代的な音楽コミュニケーション」を検討しよう。

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——

本章では、現代的な音楽コミュニケーションの特徴を、これまでに論じた音楽コミュニケーションと対比しながら明瞭にする。

ウェーバーは『音楽社会学』において音楽合理化を論じ、本研究ではその議論から記譜法、楽器および音律の合理化を取り上げ、近代的な音楽コミュニケーションの成立を論じてきた。しかし、音楽コミュニケーションは、ウェーバーの議論の後もさらに変化し続けている。作曲家、演奏者、聴き手による近代的な音楽のコミュニケーションはコンサートホールにおいて成立したが、そこにおいても、演奏は、人間の身体を用いて行なわれ、その生のあり方を表現し、それは歌ったり手足を叩いたりといった原初的な表現の延長上にあった。

しかし、こんにちの音楽のコミュニケーションは、従来とは異なり、科学技術の発達に裏付けられ、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。では、その技術とはどのようなものであり、その介入によりコミュニケーションはどのように変化したのだろうか。ここでは、こうした電氣的なテクノロジーが介入する音楽コミュニケーションを「現代的な音楽コミュニケーション」とよび、その事情を明瞭にする。

まず、録音再生技術の発達を検討する。次にそうした技術によって生まれた電子楽器および楽曲を取り上げ、その「反復」する性質を検討する。そのとき、その「反復」する性質は、永続を目指した近代西洋音楽の合理化の理念の延長線上にあることを示す。次に、レコードによって複製技術時代を論じた細川の言及にふれる。そして、個人の部屋に入り込む録音再生技術を取り上げ、CDと楽譜による音楽コミュニケーションを検討する。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する。また、ギデنزの視点によって、現代的な音楽コミュニケーションが行なわれる空間と時間の結びつきの変容を検討する。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、これまでに論じた音楽コミュニケーションと対比する。こうして、「現代的な音楽コミュニケーション」、すなわち「サイバー空間の疑似同時的な音楽コミュニケーション

ョン」では、事象の機械的側面が〈身体感覚〉の側面を凌駕することが明瞭になる。

1. 録音再生技術と電子音楽——反復する性質

(1) 録音再生技術

コンサートホールで素晴らしい演奏を聴いたあと、その聴き手は同じ曲を今度は自宅で再び聴きたいと考える。しかし、ウェーバーが『音楽社会学』を論じた20世紀初頭、その手段は、まだ一般的ではなかった。当時、音声の録音再生技術は、研究が始まり、徐々に世に出てきたころであった。まずフランス人印刷技術者であり物理学者でもあるレオン・スコットは、1857年に「フォノトグラフ」を発明した(NG20:275)。そして1877年、米国のトーマス・エジソンは、高速電信技術研究の副産物として音の録音と再生の研究をし、「フォノグラフ」という蓄音器を発明した。これは、後にレコードに発展する。フォノグラフは、すす箔をかぶせた溝を切ったシリンダーに、音の振動に反応した極細の針毛がその波形を記録する仕組みである。また米国のドイツ系移民エミール・ベルリナーは、1896年頃に、シリンダーの代わりに平円盤を用いる蓄音器「グラモフォン」を発売した(NG20:276)。1920年頃まではラジオ放送がなかったため、グラモフォンは普及し、1923年にはレコード評論誌『Gramophone』が発刊されるほどに家庭に浸透した(NG20:276)。また同じ頃、音声を使用に適した電気エネルギーに変換する機器も開発されている。そして、1924年頃までに、ラジオ放送用に開発されたマイクや増幅器が、レコードの録音に利用されている。これで演奏者は、不必要に大きな音を出したり、集音用のホーンの周りにひしめいて演奏したりする必要がなくなった(NG20:276)。

そしてその技術は、音楽の分野にも影響を及ぼし、作曲や作品の伝達、そして楽器にも活用されるようになった。こうした技術は、従来の芸術音楽の手法を破壊し新たな音楽の創作を目指す作曲家に積極的に取り入れられ、「電子音楽」が生み出された。しかし、電子音楽は、創作の理念をはじめ発音の原理や演奏会場などいずれの点でも、クラシック音楽とは異質である。しかし、意外にもその思考は、近代的記譜法によって「永続性」(Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 177)を目指した近代西洋音楽の合理化の理念の延長線上にある。

(2) 無限を表現する音楽——時間概念の破壊による作曲

たとえば、カールハインツ・シュトックハウゼン(1928-2007)の電子音楽は、クラシック音楽とは異なる目的で書かれており、「人間の生そのもの」の表現という従来の芸術作品の概念には収まらない。クラシック音楽は、《運命》が「有機的生成の原理」を取り入れて書かれていたことに見るように、そのリズムは時に生命現象にもたとえられる。さらに、奏者によって楽譜から引き出されるその生きたリズムは、静寂を破るよう生まれ静寂に終わる。しかし、シュトックハウゼンは、「従来の慣習から逸脱する作品時間の概念」をもくろみ、「モメント形式(現在時の形式)」によって「無限」に続く音楽を作曲した(Stockhausen 1963=1999: 229)。そのねらいは、音楽形式を介しながら、「時間概念、正確には持続の概念を爆破すること」にある(Stockhausen 1963=1999: 224)。シュトックハウゼンによると、モメントとは、「独立した音楽的思考」(Stockhausen 1963=1999: 225)のことである。それは、クラシック音楽でいえば、「主題」に当たる。しかし、クラシック音楽が変奏によって主題の発展の可能性を多様に表現するのに対し、シュトックハウゼンの作品はそれを否定し、断片と種子の繰り返しと拡張によって「無限」を表現する(Lewis 2010: 3)。その作品は、もはや生身の人間にたとえることはできないのである。

たとえば《マントラ》(1970)は、12の調性を持つ全13曲構成の作品であるが、その創作の意図は、単純な音の断片が、作品全体の種子となっていることを表現することにある(Lewis 2010: 3-4)。12の調性で書かれた《マントラ》は、第1曲目がAで始まり、13曲目で再びAに回帰することでその意図を表現しようとした。

また《コンタクテ》(1958-60)では、ある形(ゲシュタルト)が、分割可能な要素に変容する瞬間(moment)の様子が音によって表現される。その「楽譜」は、「二分割の音符」を持たず、なじみのある西洋音楽の楽譜とは趣が異なる。しかし《コンタクテ》は、抽象的な時間計測の概念と秒刻みの計時具があつてこそ演奏可能である。というのも、各モメントの演奏時間は厳密に指定されており、その譜表には各音の同時進行が可能なように秒刻みで記されている。そのあいだ同じ音高のまま動かない合成音が連続して鳴り続けるが、その連続音から次々と音が上昇・下降のグリッサンドで分かれ出て、その連続性を崩しはじめ、素早いパルスへと解体し、そのまま「規則的」に速度を緩めて文字通り「飛散」する(Stockhausen 1963=1999: 228)。こうして、鳴り続けた合成音は、

6つの音から成っていたことが分かる。シュトックハウゼンのこうした創作を貫く理念は、「あるかたち（ゲシュタルト）から構造への変容、分割不可能態から分割可能態への変容」を示すことにあるという（Stockhausen 1963=1999: 229）。そしてモメント形式の音楽は、「無限」に繰り返される（Stockhausen 1963=1999: 229）。しかし、無限の繰り返しを意図した音楽は、もはや生命現象にたとえるものではない。

（3）電子楽器による反復——上演され続ける無限の音楽

こうした終わりのない音楽の演奏には、人間ではなく、繰り返し再生可能な機械が適格である。シュトックハウゼンは、生身の人間にはできないエンドレスに音を出すという機械的作業を電子楽器⁽¹⁾によって行なった。

さらに、このときシュトックハウゼンは、必ずしも特定の聴衆や演奏会場を想定して作曲したわけではない。時間概念を破壊することを目的にしたその創作は、ギャラリーに展示されている絵画に見たてられた。したがってその楽曲は、会期中いつでも鳴り続けるのである。それは、聴衆が自由に歩き回ることのできる持続的イベントとしての「コンサート」の提唱である（NG 7:153）。シュトックハウゼンは言う。「聴く人がいようとまいと、特定の場所で長い期間のあいだ絶えず再生ないし演奏される可能性」があってもよく、「聴衆は好きなときに来て、好きなときに行く。その場所が存在する限り——ちょうどギャラリーのように……。作品は……長い期間……上演され続ける……。コンサートホールに指定席はなく、座席も固定されないほうが良い」と考えた（Stockhausen 1963=1999: 231）。シュトックハウゼンは、そうした「新しい電子音楽」を上演するにふさわしい演奏会場を大阪万国博覧会（1970）の会場内に設計した（NG 7:153）。その球状の演奏会場の周囲には、ラウドネス・スピーカーが設置されている。このように、ギャラリーの絵画のような楽曲であれば、暦という抽象的な区切りによって定められた期間内であれば、いつでも繰り返して音楽を体験することができる。

従来の芸術音楽の手法を越えるこうした試みは、技術が躍進した20世紀以降

(1) 同じ頃、電子ピアノも登場する。電子ピアノには弦はなく、発音源はスチール製のロッドかリードであり、それが木製のハンマーで打たれると、分極した電磁場の中で振動するしくみである（NG 11: 340）。その音は、増幅されてスピーカーから発せられる。その発音の構造には、生身の人間の〈身体感覚〉が音を微調整できる余地は残されていない。電子ピアノの演奏音は、音律のみならず楽音までが人間の〈身体感覚〉によるものではなくなったのである。これは、ピアノとは名ばかりで、鍵盤を押すと音が鳴るが、クラシック音楽で用いる一般的なピアノとはまったく異なり、単なる機械である。

多くみられた。それは、「『無限』に続く作品」(Stockhausen 1963=1999: 229)を目指したシュトックハウゼンの手法にみるように、伝達方法も電気仕掛けである。

しかし、この「無限」という考え方は、「永続性と、後代への影響と、不断の発展」(Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 177)をめざして近代的記譜法の技法を生み出した近代西洋の音楽合理化の理念の延長線上にあるのではないだろうか。そこで、そのことを念頭におき、次に、レコードによって複製技術時代を論じた細川の言及にふれ、さらに個人の部屋に入り込む録音再生技術を取り上げ、CDと楽譜による音楽のコミュニケーションを検討したい。

2. 録音再生技術を活用した音楽コミュニケーション

(1) 音楽合理化の延長線上の思考——反復性

複製技術時代における人々の音楽生活を分析した細川周平⁽²⁾は、コンサートで作品を聴くこととレコードによる音楽聴取とを対比する。そして、コンサートにおける生演奏の本質を、演奏されたものと聴かれたものとの同一性・同時性に求める(細川 1990: 194)。そして、「作品が作曲家のイデーにあらうが、書かれた譜面にあらうが、演奏家への『呼びかけ』にあらうが、鳴り響く音にあらうが、そこには二つの主体が同じ客体を二つの方向から究める、その相反する志向の実り多いぶつかりあいが生演奏の本質」という(細川 1990: 194)。また、それが即興演奏の場合、奏者も聴き手も「同じ空間で互いに相手を確かめあいながら反応」する。そして、細川は、「時間は不可逆的であり続ける限り二度目はなく、どの回も唯一」(細川 1990: 193)という観点から、コンサートと複製技術時代におけるレコードを対比し次のように述べる。

レコードの反復性は、回帰する時間の中での差異に基づき、作品の再演可能性は、前へと進む時間の中での同一性に基づく。……複製技術に唯一無二の〈今・ここ〉がないということは、それが常に差異的(微分的)な個別点として配分されることを意味する。コンサートにおいて作品は演奏のたびに異なる音響的現実を生むが同一性を固守し、レコードはプレイのたびに同一の音響的現実を生むが差異性を主張する。作品は再演されうる

⁽²⁾ 細川は、『レコードの美学』において、単にレコードを音楽再生の手段としたり、西洋音楽の合理化の帰結である文化産業の象徴としたりするのではなく、レコード技術の「本質」をそれが及ぼす「効果」に見出している(細川 1990: 22-3)。

が反復されえない。レコードは再演できないが反復されうる。作品において「再び」現れるのは同一のイデーであり、レコードにおいて「再び」現れるのは異なる「回」である。……前者では起原が、後者では効果が問題とされる。（細川 1990: 192-3）

たしかに、どれほど録音再生技術が進歩しても、自室でレコードや CD を聴く場合には、細川が述べるような生演奏における主体と客体の相反する志向のぶつかり合いはない。すでにみた通り、コンサートホールにおける音楽のコミュニケーションは、奏者と聴き手が、「内的時間のうちの諸経験の流れを相互に共有」することによって成立する（Schutz 1964b: 177=1991: 240-1）。ここで両者は、「生ける現在」を共に生き、この共に生きることを「われわれ」として経験し、ここで「同時性」（Schutz 1964a: 26=1991:50）が創出される。こうして両者の間に「相互に波長を合わせる関係」が確立し、「同時的な音楽コミュニケーション」が成立する。コンサートホールは楽音で満たされ、みな音楽の流れの中にありながら演奏に聴き入り、最も理想的なケースでは〈把持的意識の織物〉を共有する。他方、自宅ではどれほど良い音楽再生装置であっても同様の経験をすることはできない。しかも、繊細な ppp が静寂に変わる瞬間は、生演奏でしか経験できない。

さらに、生身の人間による演奏はその都度異なり二度と同じ音を聴くことは出来ない。それは、第1章で検討したように、われわれの行為は「根本的な賦課的関連性」に基礎づけられているからである。さらに、何年も「時を経た」（Schutz 1970: 179=1996: 246）あとでは、テンポ感や強調点など表現が大きく変化している場合もある。しかし、それとは対照的に、レコードや CD の演奏は、毎度同じ長さである。演奏家は、部分練習を積み重ね、ようやく本番で一つの作品を完成させる。だが、レコードや CD は、この完成作品を思いのままに分解したり編集したりする「部分的な聴取」の機会を受け手に与えると細川はいう（細川 1990: 245）。確かにレコードや CD の制作では繰り返し演奏して録音し、良い部分を切り貼りして作られており、整い過ぎたその音には、生演奏で経験するような緊張感はない。しかも、レコードや CD は何度も繰り返し再生できるため、近代的な「集中的聴取」（渡辺 1989: 61）のように、一つの音も聴きもらすまいといった真剣さは受け手側にもみられない。細川は、この分解可能な部分的聴取を否定的にとらえる。

しかし、そもそも西洋音楽において、目に見えない音楽の生きた「リズム」を抽象化した記号で書き記すという合理化を始めたことじたい、他者への伝達を念頭に置いている。こうして西洋音楽は、楽譜によって「反復」され、永続性と後代への影響および発展が保証されたのである（Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 177）。すなわち、レコードやCDの「反復」する性質は、永続を目指し近代的記譜法を考案した近代西洋音楽の合理化の理念の延長線上にあると考えられる。そして、「現代的な音楽コミュニケーション」では、音楽家も受け手も、そうした録音再生技術の「反復」する性質をむしろ利用している。

（2）コミュニケーションの道具——楽譜、CD、反復性のメディア

たとえば、演奏会で《運命》に感銘を受けた受け手は、さらに自宅で楽曲を分析するためにそのCDを活用する場合もある。《運命》は出だしからインパクトが強く、楽曲全体は聴いたことがなくとも「ジャジャジャジャー・ジャジャジャジャー」というフレーズだけは知っているという人は多い。演奏会でこの主題を生で聴いた受け手は、圧倒され、楽曲の細部については演奏会場を出る頃には忘れていても、その強い印象だけは耳に残って離れないという場合もある。しかし、通常、音楽に感銘を受けても、楽音を正確に記憶し続けたり、ましてや会場を出てからそれを手帳に書き留めたりすることは容易ではない。音は流れ去って行くため、会場を出ると、雑踏とともに楽音は受け手の記憶から薄れてゆく。音はすでに「現在化領域」になく、「把持的意識」はすでに途切れ、それは、もはや「準現在化領域」の出来事だからである。しかし、受け手は、自宅でCDを聴き直しながら楽譜を分析すれば、なぜそれほどまでにそのフレーズにゆさぶられたのか、主観的であったその感情を客観視することができる。楽譜には、作曲家の意図が楽器間の音の関係で合理的に示されているからである。

そして、その聴き手は、自宅の部屋で《運命》の楽譜を見ながらCDを聴き、ようやく、その出だしが「休符」で始まっていたために、強い印象を受けたということを理解する。素人の場合、「ジャジャジャジャー」と口で音を再生することは出来ても、音と楽譜を対応させることは容易ではなく、楽譜を見ただけではそこから「生きたリズム」を引き出すことは難しい。しかし、その困難は、CDをあわせて聴取することによって解消される。CDを聴きながら楽譜

を追うという過程を反復すれば、このように素人でも曲の細部まで再確認することができる。楽譜さらに録音再生技術のおかげで、誰でも、楽音を再び呼び戻し、記憶にとどめることができるのである。

さらに、CD を聴きながら楽譜を見ることで、思わぬ覚え違いを修正することも可能である。たとえば、《運命》は認知度の高い曲であるが、その出だしがこのように休符から始まることまでは知らなかったという聴き手は多い。休符には音はないが、フレーズを強調したい場合、作曲家はその前に休符を置くという手法をよく用いる。《運命》は、「(休符) ソソソミー (休符) ファファファレー」を主題とするが、ベートーヴェンは、「ジャジャジャジャー・ジャジャジャジャー」という誰でも口にできる単純な音型を強調するために、出だしに「休符」を持ってきたのである。そして、この主題が全4楽章を通して「有機的生成の原理」に基づき展開されるため、楽曲の細部は忘れてもこの強い印象が受け手の記憶に残り続けるのである。受け手は、楽譜を確認しながらCDを「反復」して聴くことによって記憶ちがいを修正しながら、楽曲への理解を深めることができる。

また、聴き手は、異なる奏者による《運命》のCDを「反復」して聴き比べることにより、表現の固有性を見いだすこともできる。作品は、演奏において楽譜から「生きたリズム」が引き出されることによって、演奏家に固有のものとなる。たとえば、《運命》のこの主題一つとっても、ブルーノ・ワルター指揮のコロンビア交響楽団と、カラヤン指揮のベルリン・フィルハーモニー管弦楽団とでは解釈が異なる。たとえば、再生装置のカウンターによると、ワルターは「(休符) ソソソミー」を5秒、「(休符) ファファファレー」を6秒かけて演奏するが(Walter and Columbia Symphony Orchestra 1958=2008)、カラヤンはこの前半・後半ともに3秒で演奏する(Karajan und Berliner Philharmoniker 1982=2011)。フレーズが印象的であるほど、持続時間の長さが違うことによる受け手に与える印象も大きく異なる。この主題にみるように、楽曲は奏者の解釈によって個性的なものとなる。たとえば、奏者によって強調したい点は異なるため、これまで聴き手の記憶に残っていなかったフレーズが、奏者の強調によって聴き手の意識にのぼる場合もある。

細川が述べるように、たしかに、この私的空間におけるCDの聴取には、生演奏のような「唯一無二の今・ここ」はない(細川 1990: 193)。一枚のCDを何度聴いても、内容は毎回同じである。しかし、流れ去って行く音楽をとどめ

た CD を用いて、各パート間の音の相互関係を「反復」して研究することによって、技法に込められた作曲家の音楽的な意図が明瞭になる。表現の手法は作曲家によって固有であるが、芸術家はいずれも「何か」を伝えたくて創作する。楽曲には作曲家の様々な思いが込められており、近代以降は政治的な思想までも潜ませた楽曲さえある⁽³⁾。19世紀初頭のベートーヴェンの意図は、作品を近代的記譜法で記すことによって、「後代へ影響」を与えながら伝達され、こんにちに継承された(Weber [1921] 1956: 913=[1967] 2000: 177)。そして、現代では、録音再生技術のおかげで、楽音を再び手許に留め「反復」して分析することができる。シュッツは、レコードのような機械装置が介在しても作曲家と受け手との間に疑似同時性が確立するとのべた(Schutz 1964b: 174=1991: 237)。受け手は演奏会で「同時的な音楽コミュニケーション」を経験したあと、さらに、自宅で録音再生技術によって「疑似同時的な音楽コミュニケーション」を行なうのである。このように、録音再生技術がもたらす反復性は、永続性をめざして記譜をした近代西洋音楽の理念の延長上にあるということができる。

そして、この「反復」する性質は、演奏家によって活かされる。

⁽³⁾ ドミトリ・ショスタコーヴィッチ(1906-1975)は、音楽の中に体制への反抗心を潜ませている。その《ヴァイオリン協奏曲 第1番 イ短調》(作品77)には、スターリンが権力維持装置としてもちいた反ユダヤ主義への対抗心が込められている。その第2楽章スケルツォ(諧謔)の主要モチーフは、d-es-c-h(ニー変ホーハーロ)からなるが、それは自身のイニシャル D.Sch (Dmitri Shostakovich) を転換したものである(Feuchtnner 1994: 3)。この楽章は、打楽器が豪快に鳴り響き、それと並行してヴァイオリンソロがおどけた旋律を奏で、楽章に付された名に相応しいにぎやかな場面が展開される。しかしショスタコーヴィッチは、泣き叫びたい時でも愉快的な音楽を奏でなければならないユダヤ人の楽師に、自らの心境を重ね合わせているのである(Feuchtnner 1994: 3)。この楽章は、オペラ《ムツェンスクのマクベス夫人》をはじめとするショスタコーヴィッチの作品でしばしば用いられる「権力のモチーフ」を持ち、その苦境が表現される。そして第3楽章パッサカリアは、無数の犠牲者へのレクイエムである。ヴァイオリンソロが奏でる主題とその展開そして低音のオスティナートは、その背景を知らない聴き手をも引きこむ、折るような旋律である。それは、第4楽章ブルレスケの最後にもひそかに用いられ、両楽章が互いに呼応し合うように書かれている。ブルレスケは、世の狂気の沙汰の表現であり、超絶技巧のヴァイオリンソロとオーケストラによって激しく展開する。音楽は概念的意味を持たないが、聴く人が聴けば、そこに込められた隠喩が楽音と重なり合って響くのである。そして、その背景を知らない聴き手は、作品に込められたショスタコーヴィッチのいたみを後で作品解説を読んでではじめて知ることになるかもしれないが、演奏会では何の先入観もなく、ただその旋律に引き込まれてゆくのである。

また同じ旧ソ連のセルゲイ・プロコフィエフ(1891-1953)も、党の政策に従った創作の背後に、前衛的な作品も多く紛れ込ませた。しかし、プロコフィエフは、「芸術のための芸術」を信奉し、その前衛主義は、純粹に音楽的なレベルにとどまるものであった(Feuchtnner 1994: 1)。そのため、プロコフィエフの創作の意図を知らない受け手は、たとえば《ヴァイオリン協奏曲 第1番 二長調》(作品19)を聴くとき、ここでもまた、その繊細と大胆が交錯する旋律にただ打たれるのみである。しかし、音楽美を極めた作品であれば、「反復」され、受け手の層は広まって行く。

(3) 反復性を利用した演奏活動——録音再生技術とグールド

グレン・グールド (1932-82) は、こうした録音再生技術がもたらす「反復」する性質を最大限に利用して音楽活動を行ったピアニストの一人である。グールドは、14歳でトロント交響楽団とベートーヴェンの協奏曲第4番を演奏してデビューし、それ以降、自国カナダのみならず米国そしてヨーロッパでも演奏旅行を行ない、1957年にはカラヤン指揮のベルリン・フィルハーモニー管弦楽団と共演した経歴をもつ (NG 6:170)。しかし、1964年には、公開の演奏活動から身を引き、それ以降はレコード録音によって演奏活動を行なった。グールドがコンサートから退いたのは、聴衆の反応やメディアの批評をおそれたからと言われるが、録音再生技術があったからこそ、グールドは演奏活動を継続することができた。グールドは、コンサートによる「同時的な音楽コミュニケーション」ではなく、レコードによる「疑似同時的な音楽コミュニケーション」を選択したのである。

グールドの音楽は、プログラムの選択から楽曲の解釈や演奏法にいたるまで一般的な演奏家像とはかけ離れているといわれ、その奇抜さはピアノに覆いかぶさるような演奏姿勢にも表れていた。そのため、グールドの音楽を好意的に受け止める側からも、批判的に受け止める側からも、極端な反応が引き出された。グールドは、楽曲が与える美や哀愁といった「感覚的ないし感情的特性、そして劇的要素」よりも、「作曲の構造上の関係」そのものを最重要と考えた (Bazzana 1997=2000: 140)。したがって、グールドの演奏は、周到な楽曲分析に基づいたものとなる。その分析は、「頭の中で」行なったとは思われないほどに明晰である。グールドは、「真の解釈とは作品のレントゲン写真である」と述べ、スコアの隅々まで注意深く研究し、フレーズとフレーズとの「相互関係」を聴覚レベルで明確にすることを解釈者すなわち演奏者の務めと考えた (Bazzana 1997=2000: 145)。

しかし、詳細な楽曲分析の末に至ったその解釈は、一般的なものとは異なる。通常、演奏では、作曲家が記した演奏記号に従うことが前提であり、勝手な楽曲の解釈は作曲家への冒瀆と考える音楽家もいる。しかし、グールドは、「自分が心に固く抱いた音楽的価値観」を加減することはなかった (Bazzana 1997=2000: 172)。だが、その演奏は、従来の手法を踏襲した分析ではないため、これまでに聴いたどれとも似ていないが、説得力がある。

そのことは、グールドが1967-8年にかけてニューヨークのスタジオで録音

したフランツ・リスト編曲によるベートーヴェンの《運命》の演奏にも表れている。その CD は、こんにちでも容易に入手することができる。このピアノ用への編曲にあたりリストは、ピアノ一台で数十名からなるオーケストラの各パートの音をどれ位豊かに表現できるのかを試みたのである。それは、理想的には、一人の人間が 10 本の指で演奏することを想定して編曲されている。しかし作品の全体像を保つために、同時進行する複数の楽器の音がピアノ版の楽譜 (Liszt 1992) に詰め込まれており、しかも、テンポは全楽章とも原曲と同じ設定となっている。たとえば、第 4 楽章では、ベートーヴェンは、後半の第 354 小節以降 “più Allegro” とより速く弾くことを求め、第 362 小節以降の主題に回帰するフィナーレにかけて “Presto” とより加速するように指示する (Beethoven 2003: 127)。仮に、ピアノ演奏において指示通りのテンポを採用しても、音が多すぎるためフィナーレを予告する第 321 小節 (Liszt 1992: 45) 以降は生身の人間の手には負えない。そこでグールドは、ピアノ一台で破たんなく最後まで弾き通すために、作曲者や編曲者の指示とは異なるテンポで弾くことを選択した。

たとえばグールドが採用した第 1 楽章、第 2 楽章、第 3 楽章、第 4 楽章のテンポを、オーケストラ版の CD と比較すると次のようになる。すなわち、ワルター演奏の CD では、6 分 25 秒、10 分 50 秒、5 分 47 秒、9 分 32 秒である (Walter and Columbia Symphony Orchestra 1958=2008)。また、カラヤン演奏の CD では、7 分 19 秒、9 分 21 秒、4 分 49 秒、8 分 44 秒である (Karajan und Berliner Philharmoniker 1982=2011)。他方グールドは、これらの各楽章を 5 分 58 秒、14 分 31 秒、6 分 59 秒、11 分 34 秒 (Gould 1967-8=1992) で弾き、その違いは歴然である。特に、第 2 楽章と第 4 楽章におけるグールドの演奏は遅く、たとえば第 2 楽章はベートーヴェンの指示では “Andante con moto” (♩=92) であるが、グールドは冒頭より “Adagio” か “Lento” 位のゆっくりしたテンポで子守唄のように静かに奏でる。また第 4 楽章は、上で触れたフレーズを弾き通すために、冒頭は遅めのテンポで弾かれる。これは、各楽章間のバランスや、楽器間の調和を分析した結果の演奏である。

オーケストラによる《運命》を聴きなれている受け手にとっては、このグールドの演奏は奇異に映る可能性もある。しかし、解釈は異なっても周到な楽曲分析に基づく説得力のある演奏であるため、こんにちでも多くの聴き手がいる。

ウェーバーは、「オーケストラ作品は、一般にピアノに編曲されてはじめて、

家庭音楽にとって親しみ深いものとなる。……リストに至って、この最高級の名人の深い知識は、楽器に内包される凡ゆる究極的なものを表現する可能性を、この楽器のために開いて見せた」（Weber [1921] 1956: 928=[1967] 2000: 236）とのべた。リストは、オーケストラ作品をピアノ版に編曲することによって、その音楽を家庭にも持ち込む可能性を開いた。そして楽譜によって後代に作品を残した作曲家もまた、作品はさまざまに解釈されることを想定して音楽のリズムを記譜した。そしてさらにグールドは、それを独自の分析によって演奏し、録音再生技術を通して実際に受け手の家庭にまでもたらした。そして、何よりグールドは、「反復」する性質をもつ録音再生技術のおかげで演奏活動を継続することができた。

シュッツは、「演奏者は、音楽過程を再創造することで、作曲家の意識の流れにも聴き手の意識の流れにも同様に関わる」と述べる（Schutz 1964b: 174=1991: 237）。そして、それは、レコードのような機械装置が介在しても同様である（Schutz 1964b: 174=1991: 237）。グールドは、コンサート活動から身を引いたが、「同時代世界」（Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 219）や「後代世界」（Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 220）の他者がCDを「反復」して聴くことによって、こんにちもその目的を遂行している。

永続性をめざした近代西洋音楽の理念の先には、「反復」する性質をもつ録音再生技術があり、これによって、時間空間を異にする作曲家や演奏家とこんにちの受け手との間に「疑似同時的な音楽コミュニケーション」が成立するのである。

しかし、これは、コンサートホールにおいて成立する作曲家、演奏者、聴き手間の疑似同時的な音楽コミュニケーションとは異なる。コンサートホールでは、奏者と聴き手間の意識の流れは「真に同時的」であり、両者は作曲家と「疑似同時的」（Schutz 1964b: 171-2=1991: 234）に結ばれるのであった。しかし、録音は演奏に対してすでに「遅れて」（細川 1990: 194）いるため、CDを介した音楽コミュニケーションは、何れの関係においても疑似同時的である。しかも、その関係は「一方的」であり、グールドと聴き手は「直接世界」（Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 219）にない。CDは複製であるため、聴き手は、グールドと「生きた流れを共有」（Schutz 1964b: 173=1991: 236）しているわけではない。コンサートホールでは、奏者は、「われわれ」関係（Schutz 1964a: 25=1991: 48）にある聴き手の反応を敏感に察知して演奏に反映させた。しかし、CDは「反

復」するのみであり、グールドと聴き手の波長は合わないため、そうしたことはここでは生じない。だが、CDの聴き手の身体は、その音楽のリズムに合わせて「一方的に」同調する場合もある。合理化とともに機械的側面が台頭し、ここでは〈身体感覚〉の側面が減衰するのである。

こうして音楽は、装置が壊れない限り「無限」(Stockhausen 1963=1999: 229)に続く。このように現代的な音楽コミュニケーションは、反復によって成立し、それは多様な形で拡大して行くのである。そして、次に見るように、電氣的なテクノロジーは、音楽を情報としてグローバルに拡散させ、「現代的な音楽コミュニケーション」をさらに進展させる。

3. 現代的な音楽コミュニケーションにおける〈身体感覚〉の減衰

(1) 時間空間の分離、脱埋め込み、時間空間の再結合

前章では、近代的な音楽コミュニケーションはコンサートホールで成立することを検討した。そして、そこには、さまざまな共同体の人々が「普遍時間」を目安に集まっていた。そして、情報通信、輸送網の発達により、20世紀後半になると、誰でも容易に素早くしかも地球規模で空間を移動することができるようになった。たとえば、ニューヨークで行われる公演に、開演時間に合わせて行くことさえ可能である。それができるのは、普遍時間、すなわち、世界の標準時であるグリニッジ標準時をもとに日本の標準時が決められているからである。ギデンズはいう。

時間と空間の分離は、……脱埋め込み過程の最も重要な条件である。時間と空間が分離し、両者が標準化された「空白な」次元を形づくっていくことで、社会活動は、目の前の特定の脈絡への「埋め込み」から解放されていく。(Giddens 1990: 20=1993: 34)

脱埋め込みとは、「社会関係を相互行為のローカルな脈絡から『引き離し』時空間の無限の広がりの中に再構築すること」(Giddens 1990: 21=1993: 35-6)である。空間は、時間と切り離されて、必ずしも元の脈絡とは関係があるとは限らない遠く離れた所へと、再び埋め込まれるのである。

たとえば、ニューヨークで行われる公演に行くために、まず、自宅のパソコンからインターネットでコンサート情報を検索しオンラインでチケットを購入

する。そして公演日前に、時刻表を頼りに電車と飛行機を乗り継げば、われわれは、時間に遅れることなくそこに行くことができる。これが可能なのは、時刻表には時空間が秩序づけられているからである (Giddens 1990: 20=1993: 34)。この時刻表は、われわれが全世界に共通の標準時という抽象化された普遍時間を用いる限りにおいて有効である。この時、時差を考慮に入れて現地の標準時と移動にかかる時間から逆算して飛行機に乗れば、自宅で練った計画通り、今度は自らの身体をニューヨークの劇場という異なる空間に埋め込み、時間と空間を「再結合」(Giddens 1990: 19=1993: 34) することができる。その空間には、様々な共同体の人々が、普遍時間を頼りにして同様の手段で集まっている。

(2) コンサートホールからの脱埋め込み、自宅への再埋め込み

そして、さらに、インターネットを利用したサービスの発達により、こんにち、聴き手はもはや空間を移動しなくとも、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ようになった。

たとえばベルリン・フィルは、「ベルリン・フィル・デジタル・コンサートホール」というプロジェクトによって、年間約 30 回行なわれる同楽団の定期演奏会をリアルタイムでネット配信している。そのチケットは、7 日券 (9.90 ユーロ)、30 日券 (24.90 ユーロ)、12 カ月券 (149 ユーロ) からなる有効期間制となっており、その「各期間内であれば何度でも」視聴することができる (Kössl 2013: 26)。前節では CD の反復による音楽コミュニケーションを検討したが、それは「録音されたもの」であり、演奏に対して既に遅れていた (細川 1990: 194)。しかし、インターネット時代において、デジタル・コンサートホールの録画の配信は「リアルタイム」、すなわち演奏に遅れることはなくなった。

このデジタル・コンサートホールのプロジェクトの背景には、レコード会社の衰退とそれに対するベルリン・フィルのメディア戦略がある。情報化の進展により、20 世紀の終り頃からレコード会社を取り巻く事情は変化し、製作費用が大きいオーケストラのレコーディングの見直しが図られるようになった。その結果、1990 年代後半から 2000 年頃にかけてメジャー・レーベルによるオーケストラのレコーディングは減少し、ついに企画がなくなる事態も生じた (Kössl 2013: 25)。これまで CD によって多くの聴衆を得てきた多くの楽団は、この危機的な状況を乗り越えるために対策を講じる。たとえば、ロンドン交響楽団やシカゴ交響楽団のように、自主レーベルを立ち上げ、CD を制作すると

ころも見られる。そして、ベルリン・フィルのとった対策が、このデジタル・コンサートホールプロジェクトである。首席チェロ奏者でメディア代表も務めるオラフ・マニングー氏は、「ネット時代においては、音だけでなく、映像で音楽を楽しむようになる」と確信し、さらにレコード会社という第三者を介さず、ベルリン・フィルそのものが、直接聴衆に届けるこの手法をとったという (Kössl 2013: 26)。

演奏会が聴き手を呼び、その聴き手が CD を買う。そして、メディアを介して多様な聴き手が生まれる。こうして、私的な個人の部屋が「コンサートホール」になる。さらにベルリン・フィルには世界中から超一流の奏者が集まるが、それもこのメディア戦略が一役買っている可能性がある。その楽団の奏者も、元は「コンサートホール」の一視聴者であったという場合もよくあることだからである。その場合、メディアによる音楽の拡散が、ベルリンを世界中の奏者たちの目的地としたのである。

こんにちわれわれは、現地時間にあわせてパソコンを操作すれば、空間を移動しなくともその聴衆になることができるのである。言いかえれば、ベルリン・フィルのコンサートは、生演奏が行なわれているコンサートホールというローカルな脈絡から引き離され、ベルリン・フィルとは無関係の地球のどこかに住む一聴衆、いわばサイバー・リスナーのパソコンへと再び埋め込まれるのである。インターネットを利用したサービスの発達により、音楽は地球規模で拡散し、「疑似同時的な音楽コミュニケーション」もグローバルに成立するのである。

(3) サイバー空間における疑似同時的な音楽コミュニケーション

しかし、この「疑似同時的な音楽コミュニケーション」は、コンサートホールにおいて成立する作曲家、演奏者、聴き手間のものとも、CD 等の再生メディアによって成立するものとも異なる。

近代的な音楽コミュニケーションは、コンサートホールで成立し、そこでは「集中的聴取」(渡辺 1989: 61) をする「近代的聴衆」(渡辺 1989: 63) と奏者が同時的な音楽コミュニケーションをするのであった。そのとき、コンサートホールという「直接世界」(Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 219) において、音楽の流れとともにある奏者と聴き手間の意識の流れは「真に同時的」であり (Schutz 1964a: 23=1991: 47)、互いに「相手の存在を考慮」に入れ、「われわれ」関係にある (Schutz 1964a: 24-5=1991: 48)。ここで「相互に波長を合わせ

る関係」(Schutz 1964b: 173=1991: 236)が確立し、「同時的な音楽コミュニケーション」が成立する。そしてこのとき、両者と作曲家との間に「疑似同時的な音楽コミュニケーション」が成立するのであった。

そして、CDによる疑似同時的な音楽コミュニケーションは、何れの関係においても疑似同時的であり、しかも演奏に対して「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。だが、両者は、同じ音楽の流れにありながら「直接世界」(Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 219)に居るわけではない。

したがって、その受け手は、音楽聴取に専心する「近代的聴衆」(渡辺 1989: 63)ではない可能性もある。というのも、その聴き手は、「デジタル・コンサートホール」に居ながらも、会話や飲食といった演奏会場でタブー視されている行為をする場合があるからである。しかし、その場合でも、指揮者は演奏をやめることはなく、コンサートは滞りなく進む。というのも、奏者と聴き手は、同じ世界に生き、相手の「持続と同時に存在する」が、お互い「体験を共有するわけではない」(Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 219)からである。この点で、両者の関係は、「同時代世界」(Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 219)における他者関係と似てはいる。しかし、聴き手はパソコンを通して「一方的」に演奏者の「存在を考慮に入れている」(Schutz 1964a: 24-5=1991: 48)という点で、それとも異なる。

こうしたケースは、シュッツが音楽コミュニケーションを論じた頃には想定されていなかった。しかし、こうした「現代的な音楽コミュニケーション」は、〈身体感覚〉の観点で合理化の二面性を論じた本研究第3章の文脈では、次のように説明することができる。

すなわち、合理化の進展とともに、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。しかし、このコミュニケーションは、デジタル・コンサートの進行と同時的でありながら「一方的」である。したがって、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もない。

このような「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。

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——

本研究では、「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・歴史社会的に明らかにした。

まず、ここでは、演奏会場という「直接世界」(Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 219)で対面状況にある奏者と聴き手が「われわれ」関係(Schutz 1964a: 25=1991: 48)において「同時的」(Schutz 1964a: 23=1991: 47)に行なう、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。ここで経験されるのは、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。

しかし、音楽コミュニケーションは、音楽合理化により、「われわれ」関係にない「同時代世界」(Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 219)や「先代世界」(Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 220)そして「後代世界」(Schutz 1932: 160= [1982] 2006: 220)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、記譜法や楽器および音律が合理化され、この過程を経て「近代的な音楽コミュニケーション」が成立した。これは、音楽の生きた流れとしての「リズム」が徐々に区切られ、「拍子」という普遍時間に至る過程であった。また、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もあった。以下、各章の議論を振り返りながらこの過程をたどり、本論考を完成に導きたい。

第1章では、「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。

演奏会場という「直接世界」において、時間と空間を共有する奏者と聴き手は、「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)。こうして「われわれ」関係にある奏者と聴き手は、互いに「他者を直接的に体験」しており、両者の「意識の流れ」は「真に同時的」になっている(Schutz 1964a: 23=1991: 47)。ここで奏者と聴き手は、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)。ここで「相互に波長を合わせる関係」が確立する。そしてこれは、あらゆるコミュニケーションを基礎づけるものである(Schutz 1964b: 173=1991: 236)。こうして「同時的な音楽コミュニケーション」が成立する。

まず、この「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」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おぎなった。

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。そこで提示された6つの音は、「有意味」であるため受動的総合の「連合」が働き、一連の主題として受け手に与えられる。そして、さらに、これまでに鳴った諸音は、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のである。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《運命》の楽譜を組み合わせ、音楽聴取の経験を明らかにした。その際、時間図表の各時間位相を《運命》の主題を構成する音の長さに合わせて描き直し、把持的変様が一樣ではないことを示した。

《運命》の演奏のあいだ、主題が次の転調や変奏を「覚起」し、それがまた次の「覚起」を呼び、数え切れないほど繰り返されてきた主題が自我を「触発」し、変奏や転調された主題などと「対化」現象を起こし、最後に作品の全体像が際立つ。こうした過程を経て、主題は回帰して最後に全体を統一する。ここでは、これを単調な時間図表ではなくむしろ美的な「意味の織物」とらえ(把持的意識の織物)(寺前 2009: 64)とした。

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)が広がるはずである。演奏が終わると満場の拍手で会場の人々はひとつになるが、これは、「触発」や「覚起」といった連合の作用が、演奏者にも聴き手にも生じたからである。そして演奏をしながら奏者は、(把持的意識の織物)(寺前 2009: 64)を完成させる。また聴き手も、演奏を聴きながら同じ道をたどる。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。

シュッツは、音楽作品そのものを「内的時間」における出来事にとらえ、「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）。音調の流れが有意義であるのは、それが音楽の発信者と解釈者の「意識の流れのうちに、継起する諸要素を相互に関係づける想起、把持、予持、予想の相互作用を喚起する」からという（Schutz 1964b: 170）。

しかし、さらに付け加えるなら、このとき、「リズム」があるからこそ、その相互作用を喚起し、意味が生じるのである。一連の音は、単なる音の集まりとしてではなく、有意義であるゆえに受動的に連合して主題をなした。実は、そのことを聴き手が悟るのは、楽曲が固有の「リズム」をもつからである。楽曲の主題は、言語とは異なり概念的意味をもたない。しかし、ここで継起する音調は、「リズム」をもつゆえに、把持 - 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のである。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」との関連から明晰化した。ここでは、「関連性」概念を、諸個人が他ならぬその行為を選択する際のその動機を説明する原理にとらえた。すなわち、われわれの行為は、身体や時間構造といったもっとも基底にある「根本的な賦課的関連性」（Schutz 1970: 181=1996: 248）に基礎づけられている。

たとえば作曲家は、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）を参照する。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、「内的時間のうちに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。

また、フッサールは、「我と他我は常にそして必然的に、根源的な『対になる』という仕方与えられる」(Hua I= 2001: 201)と述べ、他者経験を受動的連合現象の「対化 (Paarung)」として論じた。それによると、音楽を介した身体と同調関係は、心臓の音といった身体内部の生理学的な出来事のリズムに基づいて記された楽曲のリズムから奏者が「生きたリズム」を引き出し、それを介して、リズムそのものである身体が他の身体と「対化」することによって生じる。また、胸に抱いた幼子がいつしか眠り、母親までも眠ってしまうことがあるが、この場合も母子は、リズム的な心音そのものによって「対化」し、揺らぎつつ眠るのである。また音楽にあわせて身体表現をする舞踊でも、同様の現象が生じる。バレエダンサーは、奏者によって楽譜から引き出された「生きたリズム」を唯一の案内図とし、それに導かれて身体表現をする。そして、リズムそのものである身体どうしの対化が生じ、数十名のダンサーの身体のシンクロ現象が生じる。こうして、ダンサー相互の波長は合い、これに基礎づけられて同時的なコミュニケーションが成立するのである。

本研究は、以上を音楽コミュニケーションの原理とした。このように、「リズム」は、音楽経験の本質であり (Schutz 1996: 261)、あらゆる音楽の出発点であり、音楽の生命である (芥川 1971: 88)。そして、「リズム」は、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」(Schutz 1964b: 173=1991: 236)に関わるのである。しかし、生きた流れとしての「リズム」は、次に見るように、西洋音楽の合理化の過程で徐々に区切られる。そして、合理化とともに事象は機械的になり、〈身体感覚〉の側面は減衰するのである。

第2章では、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。そして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、近代記譜法の「絶対的時間をもつ二分割の音符」と「拍子」という普遍時間によって成立しているということが明瞭になった。すなわち、西洋音楽は、「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、合理化の過程で生きた「リズム」を徐々に区切り、近代において「拍子」を得たのである。これは、日本の伝統音楽の楽譜が、補助的な役割しかもたないことと対照的である。日本の伝統音楽は、「直接世界」において「われわれ」関係にある奏者たちが「同時性」のうちに生み出す「間」のリズムを重視し、こんにちでも口頭伝承をつらぬく。

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に結びつける試みであった。

また、シュッツは、音楽コミュニケーションにおける記譜法の役割を評価しなかった。そして、記譜法を「記憶の社会的枠組」（西原 1998: 101）として論じるアルヴァックスを批判する。しかし、この批判は、両者の立場の違いから生じたことが明らかになった。両者の対比は、音楽の原点ひいてはコミュニケーションの原点と、西洋音楽の記譜法の到達点を示している。シュッツは、コミュニケーションの基底をなす事象を見いだすために、内的時間における音楽過程を論じた。この意識の流れで経験されるのは、生きた流れとしてのリズム、すなわち音楽の原点である。意識の流れという時間の質的な相の観点で音楽を論じたシュッツにとって、記譜法は偶有的であった。他方アルヴァックスは、記号化する抽象的な時間という量的な相を念頭におき、記憶の社会的枠組である記譜法を論じた。「抽象的な区分」である近代西洋音楽の記譜法に備わる量的時間すなわち「絶対的時間をもつ二分割の音符」と「拍子」は、時空間を異にする他者間を疑似同時に結ぶために作曲家によって意図的に用いられた技法である。そして、この対比は、本研究の議論と重なり合う。すなわち、西洋音楽の記譜法の合理化とは、「われわれ」関係にない「同時代世界」そして「先代世界」の他者との「疑似同時的な音楽コミュニケーション」のために、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至る過程であった。

第3章では、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瞭にした。

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、この対比の中で鍵盤楽器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、19世紀頃、音楽の担い手が市民へと移り、音楽がコンサートホールで演奏されるようになると、聴衆は共同体を越えてそこに集まる。こうして音楽が興行目的となり、商業ベースに乗ると、ピアノは均質で機械的大量産が可能な金属製の工業製品に変貌する。そしてこの近代的ピアノには、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、コンマを切り捨て量産に最適な平均律を採用した。すなわち、近代西洋は、5度圏図の輪を閉じたのである。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。そして、その結果、非合理が生じる。

たとえば、近代的ピアノには、オクターヴ間を機械的に等分した「平均律」が採用された。純正な音程は、〈身体感覚〉に根ざすゆえ、それぞれ微妙に誤差がある。しかし、平均律は、それを切り捨て、オクターヴ内の各音程を機械的に等分したため和音が濁る。近代的ピアノは、オクターヴ以外の音程はすべて不協和である。平均律のピアノで音楽教育をすると「精緻な聴覚がえられない」(Weber [1921] 1956: 928=[1967] 2000: 237)。

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、奏者の指が届き易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、平均律に伴う欠点を奏者が〈身体感覚〉すなわち「息」によって解消することを考慮した上でなされた。フルートは、人間の息すなわち〈身体感覚〉がそのまま音になる楽器であり、純正な音程を得る原理は、ピュタゴラスが〈身体感覚〉を駆使して協和音程を見出したそれと同じである。

第4章では、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かわりを論じたギデンズの言及にふれた。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明瞭にした。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。この過程を経て、「近代的な音楽コミュニケーション」が成立した。そこで、記譜法、楽器、音律の合理化の議論をふまえて、その過程を見てみたい。

キリスト教の初期、修道院の聖務日課では、聖書が歌うように唱えられた。初期の聖歌集には旋律が記譜されていなかったため、歌手は旋律を暗記したり、口承の定型に即興を加えたりして歌った（Grout and Palisca [1960] 1996=1998: 58）。また「われわれ」関係（Schutz 1964a: 25=1991: 48）にある会堂の一般信者は、主唱者が手振り之歌を先導するなか、詞のリズムに導かれて歌った。ここで人々の意識の流れを統一しているのは、身体の動きに呼応した、生きた「リズム」である。

やがて、中世の修道院において、聖書の詞の抑揚が記され、西洋音楽の記譜法の合理化が始まる。すなわち、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る。初期の「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。

やがて、オルガナムという多声音楽が生まれ、記譜法の改良が活発化する。まず、ネウマが線譜表に取り込まれ絶対的な音高が明瞭になる。そして、12世紀後半のノートル・ダム楽派により、「リズム・モード」という計量単位で楽音を記す「モード記譜法」が考案される。そして、13世紀後半に、それを改善してより短い音価に対応する「フランコ式記譜法」が生まれる。こうして「リズム」は、相対的時価を持つ「定量記譜法」により区切りをもち始める。しかし、修道院では神の詞が何よりも重要であったため、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、その名が表すようにその「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、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割の音符」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割の音符」によって記されるのである。

そして、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。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、たとえばバッハやモーツァルト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用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。この時期、宮廷やサロンでは共同体内のみで通用する固有の時間が流れていた。こうした私邸のサロンという「直接世界」の演奏会において、素人音楽家とそこに集う人々は「われわれ」関係にあり、両者の間に「同時的な音楽コミュニケーション」が成立する。この空間における人々の意識は「真に同時的」であり「諸経験の流れを共有」しているため、アンサンブルの奏者はブレスの合図で弾き始め「息」のあった演奏をすることができる。また、聴き手も音楽の「リズム」に導かれ、いつしか身体が同調する。しかし、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割の音符」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しているのである。

そして 18 世紀末頃の市民社会の成立により、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、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」が成立したのである。それは、次のようなものである。

コンサートホールという「直接世界」において、奏者と「近代的聴衆」は「われわれ」関係にあり、まず、ここで「同時的な音楽コミュニケーション」が成立する。こ

のとき奏者たちは、「相互に波長を合わせる関係」(Schutz 1964b: 173=1991: 236)にあるため、他の奏者の息づかいや出方を見ながら演奏をしている。そして、聴き手も、楽音に圧倒され息をつめて傾聴する。また、穏やかなフレーズでは生きた「リズム」に導かれて、身体が同調する場合もある。奏者も、対面関係にある聴衆の反応を敏感に察知して演奏に反映させてゆく。そして、さらに、奏者と「近代的聴衆」は、作曲家との間に数百年の隔たりがあっても、作品を介して「作曲家の意識の流れに疑似同時に参加」し、「作曲家と共通の時間次元で結ばれる」(Schutz 1964b: 171=1991: 234)。こうして、作曲家、演奏者、聴き手間に「疑似同時的な音楽コミュニケーション」が成立する。

しかし、近代的聴衆が生じたことに加え、この音楽コミュニケーションは、従来とは異なり、次の点でも「近代的」である。まず、コンサートホールの規模は様々であるが、多くの聴衆を収容することを想定して作られており、二千数百の客席をもつ大規模なものもある。また、そこで奏される楽曲は、《運命》のように近代を特徴づける交響曲も見られるが、舞台が広いので数十名編成の楽曲の演奏も可能である。そして、この創作および同時演奏は、近代的記譜法があるからこそ実現する。本番において指揮者は、各楽器の流れが示されたスコアを頭の中でめくって演奏する。そして楽器間の時間の流れは、「拍子」によって縦に揃っているため、音のやり取りが可能である。このとき奏者は、楽譜から生きたリズムを引き出す。

また、楽器はコンサートホール向けに、大音量が出るように合理化されている。たとえばフルートは機械的な「平均律」を採用した金属製のベーム式フルートが用いられ、弦楽器には金属弦が用いられている。そして、太く長い金属弦をもつ近代的ピアノは、オーケストラに匹敵する音量をもち、さらに平均律で調律されている。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、記譜法や楽器そして音律の合理化をはじめ、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。

しかし、すでにみたように、近代的な楽器のなかでも、平均律を採用したピアノにおいて、事象の機械的な側面が〈身体感覚〉の側面を凌駕する。ピュタゴラス音律に見たように、純正な音程は〈身体感覚〉に根ざすゆえ微妙な誤差がある。しかし、平均律は、それらを切り捨て、オクターヴ内を機械的に等分したため音程が純正ではない。音が固定されるピアノにこれを採用すれば、和音が濁るという非合理が生じる。音楽合理化は、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。合理化の二面性が、こ

ここに現れるのである。しかし、その欠点を補完するのにもまた、人間の〈身体感覚〉である。熟練のピアノ奏者なら、指のタッチを微調整することにより、平均律に伴う音程上の欠点を解消し、聴き手に純正に近い和音が鳴っているように感じさせることができる。

第5章では、「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。

こんにち、インターネットを利用したサービスの発達により、聴き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。これは、19世紀に録音再生技術が考案されてレコードや電子音楽や電子楽器が生まれ、20世紀末から21世紀にかけて情報化がさらに進展した結果である。しかし、電子音楽の検討でみたように、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「無限」や「反復」という考え方は、「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。これにより、作品は広範囲に広まったからである。

そして、私的領域の「デジタル・コンサートホール」では、受け手は何をしても、コンサートは滞りなく進む。すなわち、その受け手は、音楽聴取に専心する「近代的聴衆」(渡辺 1989: 63)ではない。したがって、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。いわば、それは、「サイバースペースの疑似同時的な音楽コミュニケーション」である。そして、この疑似同時性は、地球規模で生じる。だが、この現代的な音楽コミュニケーションは、「リズム」を区切り「拍子」をえた、近代西洋音楽の合理化の理念の延長線上にある。

このように、音楽コミュニケーションは、合理化の結果、「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、現代では、機械的側面が前面に出て、事象における〈身体感覚〉の側面は減衰した。

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。

以上が、音楽コミュニケーションの歴史社会学である。

結語

音楽コミュニケーションは、現代ではもはや空間を移動しなくとも成立するようになった。西洋音楽は、時空間を異にする他者間のコミュニケーションのために、生きた流れとしての「リズム」を区切り、「拍子」という普遍時間を得るに至った。そのおかげで、西洋の一時期の芸術音楽はクラシック音楽としてこんにちに継承され、われわれはそれに容易にアプローチすることができる。

だが、われわれは、空間を移動しなくとも音楽を経験することができるとはいえ、演奏会場へ足を運ぶ。それは、奏者によって楽譜から引き出される、その都度異なる「生きたリズム」を体験するためである。このとき、われわれは、その圧倒的な響きをとおして、人間の生のあり方をその身体を用いて表現するという、音楽の原初的なあり方を体験する。情報化はますます進展するが、われわれは、結局、対面状況の「同時的なコミュニケーション」において、音楽の原点へと回帰するのである。

なお、ここでは主に西洋音楽を扱ったが、日本の伝統音楽のあり方が示唆するように、「相互に波長を合わせる関係」（Schutz 1964b: 173=1991: 236）においてのみ生じる、生きた流れとしての「リズム」を重視する音楽はおそらく数多く存在する。音楽の社会学的な検討において、そうした事象の社会的背景も視野に入れて研究を深めることが今後の課題である。

文 献

*本文中の文献注において略語を用いた文献については、[]カッコ内に記した。

- 芥川也寸志, 1971, 『音楽の基礎』岩波書店.
- 安藤英治・池宮英才・角倉一朗, [1967] 2000, 「音楽用語集」 「訳注」 『音楽社会学』創文社.
- Attali, Jacques, 1982, *Histoires du Temps*, Paris: Fayard. (=1986, 蔵持不三也訳『時間の歴史』原書房.)
- Bach, Johann Sebastian, 1966, *Triosonate G-Dur für zwei Flöten und Basso continuo, BWV 1039*, Kassel: Bärenreiter.
- 礪田耕治, 2008, 『スタインウェイピアノのゆくえ』エピック.
- Bazzana, Kevin, 1997, *Glenn Gould: The Performer in the Work*, Oxford: Clarendon Press. (=2000, サダコ・グエン訳『グレン・グールド 演奏術』白水社.)
- Beethoven, Ludwig van, *Symphonie Nr. 5 c-moll, op.67*. (=2003, 『交響曲第五番 ハ短調 作品 67 《運命》』音楽之友社.)
- Boehm, Theobald, [1922] 1964, *The Flute and Flute Playing; in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects*, Dayton C. Miller trans. and ed., New York: Dover.
- 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.)
- Brown, Rachel, 2002, *The Early Flute : A Practical Guide*, Cambridge: Cambridge University Press.
- 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.)
- Evans-Pritchard, Edward, 1940, *The Nuer*, Oxford: Clarendon. (=1978, 向井元子訳『ヌアー族』岩波書店.)
- Feuchtnner, Bernt, 1994, “Booklet Notes,” *Maxim Vengerov, Mstislav Rostropovich and London Symphony Orchestra, Prokofiev & Shostakovich Violin Concertos No.1*. (=1998, 城所孝吉訳「ライナーノート」『ヴェンゲーロフ (Vn.)、ロストロポーヴィッチ指揮ロンドン交響楽団 プロコフィエフ&ショスタコーヴィチ ヴァイオリン協奏曲第1番』Teldec.)
- 藤枝守, 2007, 『増補 響きの考古学——音律の世界史からの冒険』平凡社.
- Giddens, Anthony, 1990, *The Consequences of Modernity*, California: Stanford University Press. (=1993, 松尾精文・小幡正敏訳『近代とはいかなる時代か? ——モダニティの帰結』而立書房.)
- Gould, Glenn, 1967-8, *Symphony No. 5 in C minor op.67, Symphony No. 6 in F major op.68 Pastoral: 1st movement*. (=1992, 『グールド (ピアノ) ベートーヴェン—リスト編曲によるピアノ版 交響曲第五番ハ短調作品 67《運命》 交響曲第六番へ長調作品 68《田園》第1楽章』ソニーミュージック.)

- Grout, 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.)
- Halbwachs, Maurice, 1950, “La mémoire collective chez les musiciens,” *La mémoire collective*, Paris: P.U.F. (=1989, 小関藤一郎訳「付録 集合的記憶と音楽家」『集合的記憶』行路社, 208-48.)
- 浜日出夫, 2010, 「記憶と場所——近代的时间・空間の変容」『社会学評論』60 (4) : 465-80.
- Harper, John, 1991, *The Forms and Orders of Western Liturgy*, Oxford University Press. (=2010, 佐々木勉・那須輝彦訳『中世キリスト教の典礼と音楽』教文館.)
- Heman, Christine, 1964, *Intonation auf Streichinstrumenten : Melodisches und Harmonisches Hören*, Basel: Bärenreiter. (=1980, 竹内ふみ子訳『弦楽器のイントネーション』シンフォニア.)
- 平島達司, 2004a, 『ゼロ・ビートの再発見～「平均律」への疑問と「古典音律」をめぐって 復刻版』ショパン.
- 平島達司, 2004b, 『ゼロ・ビートの再発見 技法篇～「古典音律」の解釈と実践のテクニック 復刻版』ショパン.
- 星旭, 1971, 『日本音楽の歴史と鑑賞』音楽の友社.
- 細川周平, 1990, 『レコードの美学』勁草書房.
- Howse, Derek, 1997, *Greenwich Time and the Longitude*, London: Philip Wilson. (=2007, 橋爪若子訳『グリニッジ・タイム』東洋書林.)
- Husserl, Edmund, 1950, “Cartesianische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie,” *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, *Husserliana Bd. I*, Herausgegeben und eingeleitet von S. Strasser: Martinus Nijhoff. [Hua I]. (=2001, 浜渦辰二訳『デカルト的省察』岩波書店.)
- , 1966, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, *Husserliana Bd. X*, Herausgegeben von Rudolf Boehm, Den Haag: Martinus Nijhoff. [Hua X]. (=1967, 立松弘孝訳『内的時間意識の現象学』みすず書房.)
- , 1966, *Analysen zur passiven Synthesis, Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten*, *Husserliana Bd. XI*, Herausgegeben von Margot Fleischer, Den Haag: Martinus Nijhoff. [Hua XI] (=1997, 山口一郎・田村京子訳『受動的綜合の分析』国文社.)
- 神原一光, 2013, 『辻井伸行 奇跡の音色——恩師との12年間』文藝春秋.
- 観世鍔之丞, 2000, 『ようこそ能の世界へ 観世鍔之丞 能がたり』暮らしの手帳社.
- Karajan, Herbert von und Berliner Philharmoniker, 1982, *Symphonie Nr. 5 op.67, Symphonie Nr. 6 op.68 Pastorale*, Deutsche Grammophon. (=2011, 『カラヤン指揮 ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団 ベートーヴェン 交響曲第五番《運命》 交響曲第六番《田園》』ユニバーサルミュージック.)
- Klages, Ludwig, 1923, *Vom Wesen des Rhythmus*, Zürich/ Leipzig : Gropengiesser. (=1971, 杉浦実訳『リズムの本質』みすず書房.)
- 子供に伝えるクラシック制作委員会編, 2009, 『天恵の音楽』日本地域社会研究所.

- Kössl, Thomas, 2013, 「ベルリンフィルの新たな挑戦— 2 — 未来を見据えた様々なメディア新戦略」『ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団 来日公演プログラム』フジテレビジョン.
- 久保田彰, 2009, 『チェンバロ——歴史と様式の系譜』 ショパン.
- 国安洋, 1981, 『音楽美学入門』 春秋社.
- 国安洋, 1991, 『(芸術) の終焉』 春秋社.
- 黒沢隆明, 2005, 『図解 世界楽器大事典 普及版』 雄山閣.
- Lewis, Andrew, “Booklet Notes,” *Karlheinz Stockhausen, Mantra, Work No.32*, Naxos.
- Liszt, Franz, “Symphonie No. 5,” *Symphonies de Beethoven Nos 5- 7, Transkriptionen III* Budapest: Editio Musica 3-48.
- 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.)
- 溝部国光, 1975, 『正しい音階』 日本楽譜.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 1989, *Konzert in C für Flöte und Klavier (Cembalo) nach dem Konzert für Flöte, Harfe und Orchester, KV 299*, Kassel: Bärenreiter.
- 中村雄一郎, 2000, 『精神のフーガ——音楽の相のもとに』 小学館.
- Natanson, Maurice, 1971, “Introduction,” *Collected Papers I: The Problem of Social Reality*, Maurice Natanson ed., The Hague: Martinus Nijhoff, XXV-XLVII. (=1983, 渡部光・那須壽・西原和久訳「編者の序」『アルフレッド・シュッツ著作集 第1巻 社会的現実の問題 [I]』 マルジュ社, 19-46.)
- New York City Ballet, 2001, *New York City Ballet: Workout*, Palm Pictures.
- 新村出編, 1998, 『広辞苑 第5版』 (IC 辞典版) 岩波書店.
- 西原和久, 1998, 『意味の社会学——現象学的社会学の冒険』 弘文堂.
- 西原稔, 1995, 『ピアノの誕生』 講談社.
- 貫成人, 2003, 『経験の構造——フッサール現象学の新しい全体像』 勁草書房.
- 岡田暁生, 2005, 『西洋音楽史』 中央公論社.
- 大嶋義実, 2012, 「超極私的 演奏論 34 ソルフエージュってなに？」『季刊 ムラマツ』 116: 10-3.
- Powell, Ardal, 2002, *The Flute*, New Haven/ London: Yale University Press.
- Quantz, Johann Joachim, 1752, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. (=1976, 井本响二・石原利矩訳『クヴァンツ・フルート奏法試論』 シンフォニア.)
- Rosen, Charles, 2002, *Piano Note: The World of the Pianist*, New York: Free Press. (=2009, 朝倉和子訳『ピアノ・ノート——演奏家と聴き手のために』 みすず書房.)
- Sadie, Stanley ed., 1980, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (=1993, 柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグローヴ世界音楽大事典 第2巻』 講談社.) [NG 2]
- , 1980, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (=1993, 柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグローヴ世界音楽大事典 第3巻』 講談社.) [NG 3]
- , 1980, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (=1993, 柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグローヴ世界音楽大事典 第4巻』 講談社.) [NG 4]

- , 1980, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (=1993, 柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグローヴ世界音楽大事典 第5巻』講談社。) [NG 5]
- , 1980, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (=1993, 柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグローヴ世界音楽大事典 第6巻』講談社。) [NG 6]
- , 1980, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (=1993, 柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグローヴ世界音楽大事典 第7巻』講談社。) [NG 7]
- , 1980, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (=1994, 柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグローヴ世界音楽大事典 第11巻』講談社。) [NG 11]
- , 1980, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (=1994, 柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグローヴ世界音楽大事典 第12巻』講談社。) [NG 12]
- , 1980, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (=1994, 柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグローヴ世界音楽大事典 第14巻』講談社。) [NG 14]
- , 1980, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (=1994, 柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグローヴ世界音楽大事典 第15巻』講談社。) [NG 15]
- , 1980, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (=1995, 柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグローヴ世界音楽大事典 第18巻』講談社。) [NG 18]
- , 1980, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (=1995, 柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグローヴ世界音楽大事典 第20巻』講談社。) [NG 20]
- 斎藤慶典, 2000, 『思考の臨界——超越論的現象学の徹底』勁草書房.
- 斎藤慶典, 2009, 『知ること、黙すること、遣り過ごすこと——存在と愛の哲学』講談社.
- 酒井健, 2006, 『ゴシックとは何か 大聖堂の精神史』筑摩書房.
- 三宮麻由子, 2003, 『いのちの音が聞こえる』海竜社.
- Schubert, Frantz, 1987, 『しばめる花の主題による序曲と変奏曲 第2版』日本フルートクラブ.
- Schutz, Alfred, 1932, *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt: Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*. Wien: Springer. (= [1982] 2006, 佐藤嘉一訳『社会的世界の意味構成——理解社会学入門 (改訳版)』木鐸社.)
- , 1964a, “The Dimensions of the Social World,” *Collected Papers II: Studies in Social Theory*, Arvid Brodersen ed., The Hague: Martinus Nijhoff, 20-63. (=1991, 渡部光・那須壽・西原和久訳「社会的現実の諸次元」『アルフレッド・シュッツ著作集 第3巻 社会理論の研究』マルジュ社, 43-96.)
- , 1964b, “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 社会理論の研究』マルジュ社, 221-44.)
- , 1970, *Reflections on the Problem of Relevance*, Richard M. Zaner ed., New Heaven/London: Yale University Press. (=1996, 那須壽・浜日出夫・今井千恵・入江正勝訳『生活世界の構成——レリヴァンスの現象学』マルジュ社.)

- , 1996, “Fragments toward a Phenomenology of Music,” *Collected Papers IV*, Helmut Wagner and George Psathas eds. in collaboration with Fred Kersten, Dordrecht/ Boston/ London: Kluwer Academic Publishers, 243-75.
- 柴田克彦, 2014, 「永遠の“ワルツ王” ヨハン・シュトラウス II世」『ウィーン・ヨハン・シュトラウス管弦楽団 ニューイヤーコンサート 2014 日本公演プログラム』コンサート・ドアーズ.
- 清水裕之, 1985, 『劇場の構図』鹿島出版会.
- Stockhausen, Karlheinz, 1963, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band 1*, Köln : Verlag M. Dumont Schauberg. (=1999, 清水穰訳『シュトックハウゼン音楽論集』現代思潮社.)
- 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, 2008, 『音楽過程の間主観性の研究——リズム、内的時間意識、身体性の現象学的・社会的考察』慶應義塾大学社会学研究科 2007 年度修士論文.
- , 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』3: 59-71.
- , 2010, 「楽器と音律の合理化における〈身体感覚〉の変遷——マックス・ウェーバー音楽論再考」『人間と社会の探究——慶應義塾大学社会学研究科紀要』70: 73-90.
- , 2012, 「音楽の記譜法の合理化と時間をめぐる考察」『人間と社会の探究——慶應義塾大学大学院社会学研究科紀要』74: 19-32.
- , 2013a, 「音楽のコミュニケーションにおける疑似同時性に関する考察——西洋音楽の記譜法とシュッツのアルヴァックス批判をめぐる」『現代社会学理論研究』7: 109-21.
- , 2013b, 「音楽経験の現象学的分析」『フッサール研究』10 (電子版).
- Toff, Nancy, 1979, *The Development of the Modern Flute*, New York: Taplinger. Reprinted in: 1986, Urbana/ Chicago: University of Illinois Press. (=1985, みつとみとしろう訳『フルートはいま——現代フルートのあゆみ』音楽之友社.)
- 土田英三郎, 2003, 「作品解説」『交響曲第五番 ハ短調 作品 67 《運命》』音楽之友社.
- 辻康介, 1998, 「ライナーノート」『グレゴリアン・チャント (グレゴリオ聖歌集)』東芝 EMI.
- 海野義雄, 1980, 「監修のことば」『弦楽器のイントネーション』シンフォニア.
- Vaitkus, Steven, 1991, *How Is Society Possible? : Intersubjectivity and the Fiduciary Attitude as Problems of the Social Group in Mead, Gurwitsch, and Schutz*, Dordrecht/ Boston/ London: Kluwer Academic Publishers. (=1996, 西原和久・工藤浩・菅原謙・矢田部圭介訳『「間主観性」の社会学——ミード・グルヴィッチ・シュッツの現象学』新泉社.)
- Walter, Bruno and Columbia Symphony Orchestra, 1958, “*Symphony No. 5 in C minor op. 67, Symphony No. 6 in F major op.68*,” Ludwig van Beethoven, (=2008, 『ワルター指揮 コロ

ンビア交響楽団 ベートーヴェン 交響曲第五番《運命》 第六番《田園》』ソニーミュージック.)

渡辺裕, 1989, 『聴衆の誕生』春秋社.

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.)

山田治生, 2014, 『辻井伸行&オルフェウス室内管弦楽団 日本ツアー 2014』公演プログラム.

山口一郎, 2002, 『現象学ことはじめ——日常に目覚めること』日本評論社.

横山進一, 2008, 『ストラディヴァリウス』アスキーメディアワークス.

吉田雅夫, 1980, 『フルートと私』シンフォニア.

吉田雅夫, 1997, 『よい演奏をするために』シンフォニア.

謝 辞

稿を終えるにあたり、慶應義塾大学大学院における指導教授である浜日出夫先生、そして副指導教授である斎藤慶典先生に深甚なる感謝の意を捧げます。

浜日出夫先生には、こころざしの初めから長年にわたり社会学にかんするご指導ご鞭撻を賜りました。

斎藤慶典先生には、現象学にかんするご指導を賜りました。ゼミでの対話を通して「現象すること」への思考を深める機会を与えて下さいました。

また、本論文の基になっている雑誌論文そして学会発表において、多くの先生方に貴重なご助言を賜りました。

学生部の方々やメディアセンターの方々にも大変お世話になりました。さらに、先輩方の博士論文には、具体的な道標を与えていただき大いに励まされました。

在籍中、いくつものゼミに出席させていただきましたが、先生方のご指導、そしてゼミの皆さまのアドバイスにはいつも助けられました。

さらに、オーケストラのトップ・フルーティスト、トップ・ヴァイオリニスト各氏には、演奏を通じて、本当の音楽コミュニケーションを教わりました。

また、株式会社村松フルート製作所の皆さまにも、楽器製作現場を見学させていただき、多くのご助言を賜りました。

ここに書き尽くせないほど、大勢の方々にお世話になりました。

こころより感謝申し上げます。

大学院入学式（平成 18 年度）では、当時の塾長安西祐一郎先生より次のようなおことばを賜りました。「創造への道、骨身を惜しまず邁進せよ」、「かならず光るものを見つけよ」、「志と夢を大切に」、そして「挫折を味わうことがあっても、最後は必ず道を全うすること」。

夢をもち続け、名残惜しくも今ここに稿を閉じることができますこと、有難く存じます。

最後に、家族の支えがあったからこそ、ここに至ることができました。

温かく見守って下さったみなさま、ありがとうございます。

平成 26 年 3 月 20 日