

# 博士學位論文審査要旨

2015 年 12 月 25 日

論文題目： ジゼル・ブルレの音楽美学とその音楽美学史的位置づけ

学位申請者： 船木 理悠

審査委員：

主 査： 文学研究科 教授 岡林 洋

副 査： 文学部 准教授 大愛 崇晴

副 査： 大阪大学名誉教授 根岸 一美

要 旨：

本論文は、フランスのジゼル・ブルレ (Gisele Brelet, 1915-1973) の音楽美学の時間的構造の解明を研究の目的としていると同時に音楽美学史的な位置づけをも行なおうという意欲的な研究である。

序論冒頭から、従来のブルレ美学の研究はベルクソンの時間論とのつながりで論じられることが多かったが、論者の関心が、ベルクソンの「純粹持続」を「不定形な生成」と呼んで批判することに向かうものではなく、むしろブルレ自身の主張を論証することにあると主張されている。論者によれば、問題はむしろ純粹な「持続」は同時に「形式」であるとのブルレの主張そのものの可能性なのである。

論文の第一部では、ブルレの主著『音楽的時間——音楽について新しい美学の試論』*Le temps musical - essai d'une esthétique nouvelle de la musique* (1949) の論述に従って、「音響形式」、「リズム形式」、「音楽形式」の解明が行われる。この内、「音響形式」については、ブルレの論述が多分に調性（音楽）擁護的であるため、先行研究では否定的に捉えられてきた。しかし本論文は、調性音楽、無調音楽にかかわらず、ブルレの理論が幅広く通用するという見方をとっており、極めて興味深い。特に 20 世紀の無調音楽の例を実際に引いてさらに議論が深められることが望まれる。続いて、「リズム形式」については、先行研究では重視されていなかった「同と他」という観点に着目し、ブルレのリズム論の存在論的性格を浮き上がらせており、論者の研究の独創性を感じさせる。「音楽形式」については、「記憶と期待」の「力動的な」総合の形式として、ブルレの理論を解釈している。この「記憶と期待」という観点が、「音響形式」や「リズム形式」を統一的に捉える役割を果たしていると論者は主張しており、これにより、我々は難解なブルレ美学の全容を統一的に見渡す視点が確保される。ここに先行研究にはない本研究の独創性が認められる。

本論文第二部では、ブルレ美学の歴史的な位置づけが試みられている。その際、フーゴー・リーマンとエドゥアルト・ハンスリックの美学とブルレのそれとの比較が行なわれる。このような手法を用いることによって、論者はブルレ美学の歴史的な特性を顕在化させることに成功している。まずリーマンの *Die Elemente der musikalischen Ästhetik* (1900) に基づいて、この著者によって脈拍がテンポの基準として主張されていることが明らかにされ、この主張が 18 世紀以来の伝統に連なるものであることが実証される。そして論者は、この伝統的なテンポ観との対比によって、ブルレのテンポ論を「音響に基づくテンポ論」と特徴づけている。このような音そのものを重視する立場を、本論文はハンスリック的な潮流にあるものと捉え、ブルレによるハンスリックの批判へと展開する。ここにおいて、論者によってブルレのハンスリック解釈が後者の美学に

における「力動的なもの(das Dynamische)」の時間論的解釈であったとする第二部の主要な論点が明かされる。この「力動的なもの」の捉え方にハンスリック美学とブルレ美学の差異があるとの論者の主張が浮き彫りされる。本論文は、両者の著作を分析・対照することにより、最後にこの差異が演奏に対する態度の差異と結びついていることを論証し、ハンスリック美学からブルレ美学への展開を、作品の美学から演奏の美学への展開と捉え得ることを結論としている。

上記のように、本論文は未邦訳の原典を丹念に読み解き、精緻な考察を加え、そこから、ブルレ美学の捉え方と音楽美学史における新しい視点を提供している点が評価される。

よって、本論文は、博士（芸術学）（同志社大学）の学位論文として十分な価値を有するものと認められる。

## 総合試験結果の要旨

2015 年 12 月 25 日

論文題目：ジゼル・ブルレの音楽美学とその音楽美学史的位置づけ

学位申請者：船木 理悠

審査委員：

主査：	文学研究科 教授	岡林 洋
副査：	文学部 准教授	大愛 崇晴
副査：	大阪大学名誉教授	根岸 一美

要 旨：

上記審査委員は、学位申請者船木理悠氏に対する総合試験を寒梅館6階大会議室において2015年12月25日午後1時30分から、約3時間実施した。

総合試験において学位申請者は、提出された論文の内容であるブルレの音楽美学に関する口頭試問に対して、適切に応答し、論文の意義とその研究水準の高さを示すとともに、主題の背景となる音楽美学史的な理解についても広範な専門的知識を有していることを明らかにした。

また、語学試験（フランス語、英語）においても、学位申請者が研究上要求される外国語文献の解読能力を十分有していることが確認された。

よって、総合試験の結果は合格であると認める。

# 博士學位論文要旨

論文題目： ジゼル・ブルレの音楽美学とその音楽美学史的位置づけ  
氏 名： 船木 理悠

## 要 旨：

フランスの音楽美学者ジゼル・ブルレ (Gisèle Brelet, 1915 - 1973) は、*Esthétique et création musicale*, Paris, 1947 (『美学と音楽創造』)、*Le temps musical - essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris, 1949 (『音楽的時間——音楽についての新しい美学の試論』、以下『音楽的時間』、引用に際しては TM と略記し頁を付す)、*L'interprétation créatrice - essai sur l'exécution musicale*, Paris, 1951 (『創造的解釈——音楽演奏についての試論』) を通じて、音楽における時間——すなわち「音楽的時間 (le temps musical)」——についての探究を行ったことで知られており、ブルレの主著である『音楽的時間』は、20 世紀の音楽美学における音楽と時間についての議論の中で、主要な著作と捉えられている (cf. Edward Lippman, *Musical Aesthetics: A Historical Reader Vol. III, The Twentieth Century*, New York, 1990, p. 323.)。

本論文の序論では、ブルレの生涯と著作を概観し、先行研究がブルレの美学をどのように捉えているのかを示している。例えば、『時間と音楽』の著者エリック・エムリーは、ブルレの言う「音楽的時間」とは、単に質的な心理学的時間であるのでもなく、空間化された量的な時間とも異なると指摘している (cf. Eric Emery, *Temps et musique*, Lausanne, 1998, p. 456.)。また、イタリアの音楽学者エンリコ・フビーニによれば、ブルレは純粋な内的持続を、単なる不定形な連続性にすぎないのではなくて、同時に純粋な形式でもあると考えている (cf. Enrico Fubini, trad. par Danièle Pistone, *Les philosophes et la musique*, Paris, 1983, p. 195.)。つまり、先行研究においては、ブルレの美学における「音楽的時間」は、生きられた持続であるのと同時に何らかの形式を持つものと理解されているのである。従って、このような生きられた持続と形式がどのように両立可能なのかということが問題となり、先行研究の多くもこの問題の解明に注力している (ex. 田之頭一知「ジゼル・ブルレの音楽美学 —— 音楽的時間と沈黙の聴取 ——」、『美学』第 46 巻 4 号、1996 年、pp. 49 - 59)。

しかしながら、ブルレ美学についての内在的な研究は、和声論、旋律論、リズム論といった個別の観点から行われてはいるが、個々の部分においてまだ論じられていない側面もあり、更に、これら諸観点をどのように結び付けているのかという問題については、未だ論じられていない。

また、上記のように、ブルレ美学についての研究は内在的研究に集中しており、音楽美学史的な文脈の中に位置付けられることは少ない。これは、ブルレ美学についての先行研究の関心が、「音楽的時間」という問題に集中しているからだと考えられる。

この状況に対して、本論文第一部「ジゼル・ブルレの音楽美学」は、『音楽的時間』におけるブルレ美学の内在的解明を行っている。この際、本論文では、ブルレが『音楽的時間』の中で、「音響形式 (la forme sonore)」、「リズム形式 (la forme rythmique)」、「音楽形式 (la forme musicale)」という順序で論述を進めているのに倣い、まずもって「音響形式」、「リズム形式」についての考察を行い、それを基に、「音楽形式」において、この両者がどのように結びつくのかを考察している。また、本論文第二部「ブルレ美学の音楽美学史的位置づけ」では、フーゴー・リーマン (Hugo Riemann, 1849 - 1919) 及びエドゥアルト・ハンスリック (Eduard Hanslick, 1825 - 1904) に対するブルレの批判に注目し、ブルレ美学の歴史的立場づけについて考察を行っている。

まず、第一部第一章は「ジゼル・ブルレの音楽美学における「音響形式」についての考察」で

ある。先行研究は、ブルレの調性擁護的な記述故に、この「音響形式」を重視していないが、以下に示すように、ブルレの理論は実は調性音楽に限定されてはいない。本論文では、「音響形式」成立の論理構造を解明する為に、まずその基盤となる「沈黙 (le silence)」について考察を行い、前後の音の間に区分を与えつつ両者を結合するというその役割を明らかにしている。そして、「音響 (la sonorité)」は、この沈黙によって前後を区切られることで、始まりから終わりへという秩序を持つ「声の運動 (le mouvement de la voix, le mouvement vocal)」(cf. TM108, 111, etc.) となり、「時間形式 (la forme temporelle)」を形成している。また、この「声の運動」は休止点を求めており、これが「和声 (l'harmonie)」である。ただし、この「全ての和声的体系は仮説 [hypothèse] のようなもの」(TM224) であり、本来的には調性的な意味を持つものではない。この「時間形式」と「和声形式」は「音響」の継起的側面と同時的側面であり、両者は「記憶 (le souvenir)」の働きによって結びついている。

続いて、第一部第二章は「ジゼル・ブルレの音楽美学における「リズム形式」についての考察」である。ブルレはリズムについて「同と他 (le même et l'autre)」(cf. TM264)、「諸々の総合の総合 [une synthèse de synthèses]」(TM281, 284) という二つの観点から説明を行っている。この前者はリズム内の個々の要素の同一性の原理であり、後者はリズム内の個々の要素の相互関係の原理であり、音楽的リズムの構造はこの二つの原理によって成り立っている。この章では、この二つの説明をそれぞれ考察した上で、「主題と変奏 (le thème et la variation)」(cf. TM264, 283, etc.) として両者を包括的に捉える視点を示している。また、この章では、上記の二つの原理の解明に加えて、拍子の役割及びリズムとテンポの関係について考察を行っている。その際、先行研究では触れられてこなかった「拍という単位 (l'unité de temps)」(cf. TM375, 376) という概念に注目し、この単位の連続によるパルスの存在によって、一方ではリズム上の諸関係が成立することが可能となり、また、他方では不定型な生成である持続がリズムと結びつくことが可能となっていることを示している。つまり、この「拍という単位」を介して、音響の持続とリズム構造が結びついているということである。

そして、第一部第三章は「音楽形式」における「音響形式」と「リズム形式」の統合」である。ブルレによれば「音楽形式」は「記憶と期待の動的な総合 [mouvante synthèse de souvenir et d'attente]」(TM83) である。すなわち、ある音楽的な要素が記憶されることによって、その再来への期待が生じ、この期待によって「全体性 (la totalité)」(cf. TM552) が生じ、記憶はこの「全体性」の中に位置付けられる。そして、更に新しい要素が現れたとき、その新しい要素も含んだ新たな「全体性」への総合がなされるということである。

そして、この「記憶と期待」によって「音響形式」と「リズム形式」も説明される。つまり、「音響形式」における「声の運動」は記憶された要素への回帰を求める「期待」の運動であり、和声的な運動の到達点はこの記憶された要素への回帰であり、一方で、「リズム形式」における「主題と変奏」の「主題」は記憶された要素であり、新しい要素は記憶された要素との関係において「変奏」と捉えられる。このように、「記憶と期待」の関係は「音響形式」と「リズム形式」に共通する基盤となっている。また、このときリズム構造内の諸要素は「声の運動」の求める休止点と理解されるので、「期待と記憶」の関係によって、ブルレ美学全体を包括的に捉えることができるのである。

第二部「ブルレ美学の音楽美学史的な位置づけ」の第一章「ブルレのリーマン批判——心臓の拍動に基づくテンポ観から音響に基づくテンポ観へ——」では、ブルレのリーマン批判を検討することで、ブルレのテンポ論の特徴を考察している。この比較を通じて、リーマンのテンポ論が脈拍を基準とする 18 世紀以来の視点を引き継いでいるのに対し、ブルレは「テンポは音響に対して相対的である [le tempo est relatif à la sonorité]」(TM383) として、テンポを決定する基準を「音響」に求めていることが明らかとなる。すなわち、ブルレのリーマン批判に注目するこ

とによって、脈拍のような外から音楽に与えられた規準によってテンポを決定する従来のテンポ論に対して、演奏の中の響きそのものによってテンポを決定することを主張する理論としてブルレのテンポ論を捉えることができるのである。

続いて、第二部第二章は「ブルレのハンスリック批判」である。ブルレ美学をハンスリック美学と関連付ける言説は先行研究において散見されるが(ex. Emery, *op. cit.*, p. 382.)、この関係について掘り下げた研究は未だ見られない。ブルレはハンスリック美学における時間的考察の欠如を「消極的[négatif]」(TM30)と批判し、自らの美学は「それ[ハンスリックの形式主義]に積極的な性格[un caractère positif]を与える」(TM58)としている。この章では、ブルレがハンスリックにおける時間論的考察の欠如を批判していることを示し、ハンスリックの『音楽美について』のブルレが用いた版(Trad. Charles Bannelier, *Du Beau dans la musique - essai de réforme de l'esthétique musicale*, 2<sup>e</sup> éd. Paris, 1893. 及び仏訳の基になった *Vom Musikalisch-Schönen - Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Achte vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig, 1891.)を参照しつつ、この解釈がハンスリック美学における「運動(die Bewegung, le mouvement)」を時間的なものと解釈することによって行われていることを示している。

これをふまえ、第二部第三章「作品の美学から演奏の美学へ」では、ブルレとハンスリックの時間的な問題に対する態度の差異がどこから生じているのかを、演奏についての両者の態度に注目して考察している。この点に注目することで、ハンスリックは美学的考察の対象を音楽作品に限定し、演奏を除外しているが、ブルレは演奏をも含んだ形での美学的考察を行おうとしている(cf. *L'interprétation créatrice - essai sur l'exécution musicale*, Paris, 1951, p. 2.)という差異が明らかとなる。このことから、ハンスリックとブルレの時間的なものに対する態度の差異は、演奏に対する差異に起因すると考えられる。従って、本論文は、ブルレの音楽的時間論はハンスリックが美学的考察の対象から排除した演奏を再び、美学的考察の内に復権させるものだったのだと主張する。

以上、本論文は、第一部においてブルレ美学における「音響形式」と「リズム形式」を「記憶と期待」という概念によって関係づけることで、これまで個別的にしか論じられていなかったブルレ美学の諸側面を包括的に捉える視点を提供している。そして、本論文は、第二部で指摘しているように、ハンスリック的な自律音楽美学が演奏された音楽を軽視しているのに対して、ブルレ美学は演奏の美学的考察を時間的な視点によって可能にしており、この点にブルレ美学の独自性があると結論づける。