

博士論文

ジゼル・ブルレの音楽美学とその音楽美学史的位置づけ

船木理悠

同志社大学大学院文学研究科  
美学芸術学専攻

学籍番号

42133701

博士論文：ジゼル・ブルレの音楽美学とその音楽美学史的位置づけ

目次

序論	p. 1
第一節 ブルレの生涯と著作	p. 2
第二節 先行研究の状況	p. 6
第三節 本論文の課題と目的	p. 15
第一部 ジゼル・ブルレの音楽美学	p. 17
第一章 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	p. 18
第一節 「形式的素材」としての「音響」と二つの形式	p. 20
(I) 「音響」	p. 20
(II) 二つの形式	p. 23
第二節 「音響形式」の成立構造	p. 24
(I) 沈黙	p.24
(i) 沈黙による区別	p. 25
(ii) 沈黙による構成	p. 26
(II) 時間形式	p. 28
(III) 和声形式	p. 30
(i) ブルレの和声観	p. 31
(ii) 和声の根源	p. 32
第三節 「沈黙」と二つの形式の相互関係と「音響形式」概念の根底に在る思想	p. 33
第二章 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	p. 37
第一節 音楽的リズムの構造	p. 38
(I) 音楽的リズムの特殊性	p. 39
(II) 音楽的リズムの構造	p. 40
(i) 同と他	p. 41
(ii) 諸々の総合の総合	p. 42
(iii) 主題と変奏	p. 45

第二節 拍子	p. 46
第三節 音楽的リズムとテンポ	p. 48
(I) 拍という単位	p. 50
(II) 拍という単位の役割	p. 52
第三章 「音楽形式」における「音響形式」と「リズム形式」の統合	p. 55
第一節 「音楽形式」における記憶と期待	p. 57
(I) 「時間的感情」としての期待	p. 57
(II) 記憶と期待の関係	p. 59
第二節 「音響形式」と「リズム形式」における記憶と期待	p. 62
(I) 「音響形式」における記憶と期待	p. 62
(II) 「リズム形式」における記憶と期待——期待と驚きの弁証法——	p. 63
第三節 記憶と期待による「音響形式」と「リズム形式」の統合	p. 67
第一部の結び	p. 69
第二部 ブルレ美学の音楽美学史的 위치づけ	p. 70
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——	
	p. 71
第一節 リーマンのテンポ論とブルレのリーマン批判	p. 73
(I) リーマンのテンポ論	p. 73
(II) ブルレのリーマン批判	p. 77
第二節 ブルレのテンポ論の独自性とその歴史的な 위치づけ	p. 79
(I) ブルレのテンポ論の独自性	p. 79
(II) ブルレのテンポ論の歴史的 위치づけ	p. 87
第二章 ブルレのハンスリック批判	p. 89
第一節 ブルレのハンスリック解釈	p. 92
(I) 「消極的」という批判の意味	p. 96
(II) ブルレの時間論的ハンスリック解釈	p. 99

第二節 ブルレのハンスリック批判／解釈の検討	p. 103
(I) 感情の排除に関するブルレのハンスリック批判の検討	p. 103
(II) ブルレの時間論的ハンスリック解釈の検討	p. 106
第三章 作品の美学から演奏の美学へ	p. 109
第一節 ハンスリックにおける作品の重視	p. 110
第二節 ブルレにおける演奏の重視	p. 115
第三節 ハンスリックからブルレへ	p. 116
結びにかえて ——ブルレ美学の考察から見える展望——	
	p. 121
参考文献一覧	p. 124

## ジゼル・ブルレの音楽美学とその音楽美学史的位置づけ

### 序論

本論文は、フランスの音楽美学者であり、ピアニストであったジゼル・ブルレ (Gisèle Brelet, 1915 - 1973) の音楽美学を扱う。ブルレの音楽美学は、現在 20 世紀の哲学的音楽美学を代表する美学であると見做され、音楽美学史を概観する際にも、しばしばその名が挙げられる。ブルレはその多くの著述を通じて「音楽的時間」という問題に取り組み、彼女の研究は、この領域におけるもっとも主要な業績と捉えられている<sup>1</sup>。しかしながら、彼女の主著である『音楽的時間——音楽についての新しい美学の試論』(*Le temps musical - essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris : P.U.F., 1949. 以下『音楽的時間』) は本文だけで 800 ページに近い膨大な分量を有し、必然的にそこには多種多様な問題が含みこまれており、現在ではこの著作自体が一つの研究対象となっている。また、上記から理解されるように、ブルレの思想は、その重要性和その巨大さは認められつつも未だ十全に理解されていない側面も多く残されており、その今日的な意義についても、未だ明確に捉えられるに至ってはいない。

従って、本論文においては、第一部において『音楽的時間』を中心にブルレ美学の論理構造の核心を明らかにし、これに基づいて、第二部において、ブルレの美学が音楽美学の歴史の中でどのように捉えられるべきであり、また、今日の音楽美学の諸問題に対してどのような意味を持つのかを考察する。

その前段階として、この序論においては、まずもってブルレの生涯と著作、及び、先行研究の状況を紹介することにする。

なお、西洋人名をカタカナ表記する場合しばしば起こることだが、Gisèle Brelet の表記は、ジゼル・ブルレの他にジゼール・ブルレ、ブルレエ、ブルレー等が見られる。これはフランス語のアクセントや「e」をどのように表記するかということによって生じた差異だと思われる。これについては、本論文においては、単にジゼル・ブルレという表記を採用することにする。

---

<sup>1</sup> Cf. Edward A. Lippman, *Musical Aesthetics: A Historical Reader Vol. III, The Twentieth Century*, New York: Pendragon Press, 1990, p. 323.

## 第一節 ブルレの生涯と著作

本節においては、ブルレの生涯を概略的に紹介する。その際、本研究は、主に以下の資料に基づいた。

- ・海老沢敏、笹淵恭子「解説」、ジゼール・ブルレ（海老沢敏、笹淵恭子[訳]）『音楽創造の美学』音楽之友社、1969年、pp. 245 - 265

（この『音楽創造の美学』は後述の *Esthétique et création musicale* (1947) の翻訳であり、「解説」には、訳者がブルレに依頼して書いてもらったという自己紹介の内容が紹介されている。）

- ・Sonja Dierks, Gisèle Brelet, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil 2, 2000, Sp. 829 - 831.
- ・F. E. Sparshott, Gisèle Brelet, edited by Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 4, Oxford University Press, 2001, p. 312.
- ・Ivo Supićić, Hommage à Gisèle Brelet, *International review of the aesthetics and sociology of music*, Vol. 4, No. 2, 1973, pp. 317 - 319.

これらの資料によれば、ジゼル・ジャンヌ・マリー・ノエミ・ブルレ（Gisèle Jeanne Marie Noémie Brelet）<sup>2</sup>は1915年3月6日フォントネ・ル・コント（Fontenay-le-Comte）に生まれ、幼いころからピアノを学んでいた。ナント音楽院においてG. アルクエ（G. Arcouet）の下で学び、「十歳で審査員の全員一致により<sup>ブルミエ・プリ</sup>一等賞を獲得」<sup>3</sup>した。その後、パリ音楽院でラザール・レヴィ（Lazare Lévy）の下でピアノを学び、生物学と哲学をソルボンヌで学び、1949年に哲学における国家博士号を取得し、この主論文は前掲の『音楽的時間』（1949）として、また副論文についても『美学と音楽創造』（*Esthétique et création musicale*, Paris : P.U.F., 1947）として出版された。そして、1951年からはフランス大学出版局にて「フランス最初の音楽美学叢書《<sup>ビブリオテク・アンテルナショナル・ドゥ・ミュジコロジー</sup>国際音楽文庫》の監修者」<sup>4</sup>となり、この同年

<sup>2</sup> このミドル・ネームを含んだ氏名は、本文中で挙げた *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* に掲載されている。

<sup>3</sup> 海老沢敏、笹淵恭子「解説」、ジゼール・ブルレ（海老沢敏、笹淵恭子[訳]）『音楽創造の美学』音楽之友社、1969年、p. 245。

<sup>4</sup> 同上、p. 246。なお、この文庫の中には、本文中で挙げている『創造的解釈』の他に、邦訳が出版されているものとしては、Antoine Goléa, *Esthétique de la musique contemporaine*, P.U.F., Paris, 1954（野村良雄、田村武子[訳]『現代音楽の美学』音楽之友社、1957年）や André Michel, *La psychanalyse de la musique*, P.U.F., Paris, 1951（桜井仁、森井恵美子[訳]『音楽の精神分析』音楽之友社、1967年）が含ま

に、この文庫の一つとして第三の主著である『創造的解釈——音楽の演奏に関する試論』(*L'interprétation créatrice - essai sur l'exécution musicale*, Paris : P.U.F., 1951) を出版した。また、1952 年からは「フランス国立放送独奏ピアニスト」<sup>5</sup>となり、演奏家としても活動している。1960 年代に入ってから論文では、現代音楽への肯定的な言及が見られ、それまでの調性擁護的な立場を変更したとされている<sup>6</sup>が、60 年代には体調が優れなかったこともあって<sup>7</sup>大きな著作はなく、1973 年 6 月 21 日に 58 歳でその生涯を終えている。

ブルレの著作において、上記の『美学と音楽創造』、『音楽的時間』、『創造的解釈』が主要な著作として挙げられ、しばしば言及されている。そして、この三つの著作は、「音楽的時間」というブルレの基本思想に基づいて展開されたものと捉えられている。例えば、イタリアの音楽学者エンリコ・フビーニ (Enrico Fubini, 1935 - ) は、

彼女の思索は、その本質的な諸々の筋においては、明晰で鮮明なやり方で、戦後出版された小著[=『美学と音楽創造』]の中で既に形成されており、少し後に、より広大な諸側面からなる大著[=『音楽的時間』]によって、辿られたのであるが、これ[『音楽的時間』]は、しかしながら、彼女の最初の考えに重大な修正をもたらすものではない。

Sa pensée est déjà formulée, de façon claire et nette dans ses lignes essentielles, dans un petit ouvrage publié après la guerre, suivi peu après par de nombreux volumes de plus vastes dimensions qui n'apportent toutefois pas de modifications importantes à son idée première.<sup>8</sup>

として、国家博士号取得論文副論文の『美学と音楽創造』と主論文『音楽的時間』という

---

れている。

<sup>5</sup> 同上。

<sup>6</sup> Cf. Sonja Dierks, Gisèle Brelet, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil 2, 2000, Sp. 830 - 831. これは、後に挙げる *L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle* (*Revue d'esthétique*, Paris: Editions Klincksieck, 1968, pp. 253 - 277) 等のことを指すと思われる。

<sup>7</sup> 本文中で後に挙げる「音楽批評の役割」に付された訳者後記には次のようにある。「現在重い病床に臥しておられる女史が、我々の懇請を心よく承諾され、本誌、「批評特集号」のために、極めて短い期限にもかかわらず、このエッセイを書き下し、寄稿して下さった[ママ]ことを深く感謝しておきたい」(海老沢敏「訳者後記」、ジゼール・ブルレ (海老沢敏[訳])「音楽批評の役割」『音楽藝術』第 14 巻 6 号、1966 年、p. 14)。

<sup>8</sup> Enrico Fubini, trad. par Danièle Pistone, *Les philosophes et la musique*, Paris : H. Champion, 1983, p. 195. また、訳文中の[ ]は本論文著者による補いを表している。

二つの著作における思想を一貫したものと捉えている。そして、『創造的解釈』において、「彼女は作品という概念を時間的なものとして捉え直している[Elle reprend le concept d'œuvre comme temporalité]」<sup>9</sup>として、『音楽的時間』において得られた知見の応用として『創造的解釈』を捉えている。

また、ブルレは雑誌等に多くの論文を書いているが、その内の幾つかは、上記の著書に直接的に関連付けられる。

まず、『音楽的時間』に関連するものとしては以下の二つの論文が挙げられる。

- ・ Musique et Silence, *La Revue Musicale*, No. 200, 1946, pp. 169 - 181.
- ・ Temps musical et tempo, *Polyphonie: revue musicale trimestrielle*, 1948, pp. 12 - 25.

Musique et Silence については、『音楽的時間』第一部第一章の「音響、沈黙、そして持続[*Sonorité, silence et durée*]」と題された部分 (TM80 - 84)<sup>10</sup> に重複する文章が見られ、Temps musical et tempo については、第二部第五章の「音楽的時間とテンポ[*Temps musical et tempo*]」と題された部分 (TM390 - 349) がこの論文と内容が重複している。これらは、『音楽的時間』が出版された年 (1949 年) のやや前に発表されたものであり、『音楽的時間』における考察の予備的な考察を行った論文、或いは、出版前の原稿の一部を論文として発表したものと考えられる。

また、『創造的解釈』については、以下の二つの論文を挙げることができる。

- ・ Le style moderne d'interprétation musicale, 『音楽学』第 5 号 (I)、1959 年、pp. 28 - 41
- ・ Interprétation et improvisation, *Revue d'esthétique*, 1960, pp. 375 - 391.

この二つは、ほぼ同一の文章が書かれている部分があり、また内容に関しても、作品に対する演奏の重要性について論じたものであるという点で、『創造的解釈』と共通している。これらは『創造的解釈』の出版以降の論文であり、『創造的解釈』での思索の内容を敷衍あるいは抜粋、要約した性格のものであると言えよう。

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 200. 引用文中に原文を示す際は[]を用いる。

<sup>10</sup> 『音楽的時間』のページを示す際は、TM と略記しページを付す。



また、1960 年代以降に書かれた以下の論文は、無調的な音楽への肯定的な立場を表明したものであるとして、しばしば言及されている<sup>11</sup>。

- ・ L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle, *Revue d'esthétique*, 1968, pp. 253 - 277.

また、ブルレ美学の歴史的位置づけという観点からすると、以下の著作に注目すべきであろう。

- ・ Philosophie et esthétique musicales, éd. par Jacques Chailley, *Précis de musicologie*, Paris: P.U.F., 1958, pp. 389 - 423.

これはフランスの音楽学者であるジャック・シャイエ (Jacques Chailley, 1910 - 1999) の編集による『音楽学概説』(*Précis de musicologie*) に収められた記事である。ここでブルレは古典古代から 20 世紀にいたるまでの西洋音楽美学の歴史を概観しており、ブルレ自身の歴史観を考察する上で重要な資料となる。

ここで、邦訳の状況について述べると、この三冊の著書の内、『美学と音楽創造』については、海老沢敏、笹淵恭子の共訳によって『音楽創造の美学』<sup>12</sup>という題で 1969 年に邦訳が出版されている。これは、ブルレのまとまった著作の翻訳としては本邦における唯一のものである。

さらに、この翻訳書には、付録として以下の二つの論文の翻訳が収録されている。

- ・ 「ベーラ・バルトークの美学」、同書、pp. 195 - 229

(L'esthétique de Béla Bartók, *Revue musicale*, t. 224, 1955 の邦訳)

- ・ 「音楽批評の役割」、同書、pp. 230 - 244

(Devoirs et pouvoirs de la critique musicale (「音楽批評の義務と権能」) の邦訳)

---

<sup>11</sup> 例えば、佐藤真紀「ブルレにおける新音楽の時間的統一 ——沈黙と時間を媒介にして」、『美学』第 57 巻 2 号、2006 年、pp. 57 - 69、堀月子「現代音楽にみられる非連続性に関する時間論的考察——ベルグソニズムからバシュラールへ」、『東京芸術大学音楽学部年誌』7 号、1981 年、pp. 1 - 21 等。

<sup>12</sup> ジゼール・ブルレ (海老沢敏、笹淵恭子[訳])『音楽創造の美学』音楽之友社、1969 年。

前者の「ベーラ・バルトークの美学」は NHK 交響楽団発行の雑誌『フィルハーモニー』に三回に分けて掲載された(同誌、第 29 巻 3 号、pp. 2 - 8、4 号、pp. 27 - 37、5 号、pp. 28 - 33、全て 1957 年)ものの再録であり、後者の「音楽批評の役割」は、依頼論文として『音楽芸術』の批評特集号(同誌、第 14 巻第 6 号、1956 年、pp. 8 - 14)に掲載されたものの再録である。

また、この『音楽創造の美学』には日本語版序文として収録される予定であった文章が存在する。この序文は結局、出版時期の都合で『音楽創造の美学』には収録されることはなかったが<sup>13</sup>、「音楽創造の美学——現代音楽、東洋（日本）音楽の場合——」として『音楽芸術』に翻訳が掲載された<sup>14</sup>。

また、『創造的解釈』については、笹川隆司が序文のみの試訳を『芸術研究——玉川大学研究紀要——』に 2008 年と 2011 年に掲載している<sup>15</sup>。

また、船山隆の訳による「バッハとワーグナー」の抄訳が『バッハ頌』<sup>16</sup>に収録されている。これは、訳者によれば、「『コントルポワン』のバッハ没後二百年特別号（第七号・一九五一）に寄稿した」<sup>17</sup>論文の一部である。この論文は、ブルレの思想、ブルレの主要な著作と言えるものではないかもしれないが、日本語で読むことができるブルレによる個別作曲家論として、先述の「ベーラ・バルトークの美学」と合わせて、貴重な翻訳であると言えるだろう。

## 第二節 先行研究の状況

ブルレについての先行研究としては、前掲のエンリコ・フビーニのものや、エリック・エムリー (Eric Emery) の『時間と音楽』(*Temps et musique*, 1975[1998])<sup>18</sup> がしばしば言及される。これらの研究は、音楽と哲学、或いは、音楽と時間という問題圏を通覧する中で、ブルレを取り上げているものであり、ブルレ思想の紹介という側面が強い。また、

<sup>13</sup> 海老沢敏「訳者後記」、ジゼル・ブルレ「音楽創造の美学——現代音楽、東洋（日本）音楽の場合——」、『音楽芸術』第 27 巻 12 号、音楽之友社、1969 年、p. 56、参照。

<sup>14</sup> ジゼル・ブルレ (海老沢敏[訳])「音楽創造の美学——現代音楽、東洋（日本）音楽の場合——」、『音楽芸術』第 27 巻 12 号、音楽之友社、1969 年、pp. 52 - 56。

<sup>15</sup> 笹川隆司「ジゼル・ブルレ著『創造的解釈』翻訳 (1)』『芸術研究——玉川大学芸術学部研究紀要——』No. 2、2008 年、pp. 47 - 50、及び、「ジゼル・ブルレ著『創造的解釈』翻訳 (2)』『芸術研究——玉川大学芸術学部研究紀要——』No. 3、2011 年、pp. 12 - 25。

<sup>16</sup> 船山隆[訳]「ジゼル・ブルレ」、角倉一朗、渡辺健[編]『バッハ頌』白水社、1972 年、pp. 449 - 456。

<sup>17</sup> 同、p. 456。

<sup>18</sup> この著作は 1975 年に出版され、後に 1998 年に、再度出版されている。本論文では、この 1998 年に出版された版を用いている。Cf. Emery, *Temps et musique*, Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1998, p. I.

海老沢敏『音楽の思想 西洋音楽思想の流れ』（音楽之友社、1972 年）やエドワード・リップマン（Edward Lippman）による音楽美学のアンソロジー *Musical Aesthetics: A Historical Reader Vol. III, The Twentieth Century* (New York: Pendragon Press, 1990) 等も同じ方向性を持つものと言える。

また、日本国内において最も古くその名前が確認できるのは、本論文の著者が確認した限りでは、1951 年の雑誌『美学』第 2 巻 2 号において野村良雄が『音楽的時間』と『美学と音楽創造』と共にブルレの名前を挙げ<sup>19</sup>、また、平島正郎が『美学』の同じ巻において上記二冊と共にブルレの名前を挙げている箇所である<sup>20</sup>。野村はその翌年の 1952 年に「音楽と時間」<sup>21</sup>と題する論文の中で、『音楽的時間』の概要を記しており、1953 年には児島新が『美学』に『美学と音楽創造』の書評を書いており<sup>22</sup>、日本国内で本格的にブルレの思想が紹介されたのはこの頃だと言えるだろう。初期においては谷村晃<sup>23</sup>、福田達夫<sup>24</sup>によって音楽学の全般的状況への問題提起の中で取り上げられ、言及された後に、1960 年代末からは堀月子、笹川隆司、田之頭一知、芝池昌美らによって活発な研究が行われ、近年においては佐藤真紀、山下尚一によって取り上げられている。

これらの先行研究の中でも、堀月子<sup>25</sup>、田之頭一知<sup>26</sup>による研究は、和声や旋律、リズムに関するブルレ美学の論理構造自体を詳細に解き明かすものであり、一方で、堀月子<sup>27</sup>、芝池昌美<sup>28</sup>、佐藤真紀<sup>29</sup>による研究は、『創造的解釈』におけるブルレの演奏論に注目し、その美学的意義を問うている。それに対し、笹川隆司<sup>30</sup>、山下尚一<sup>31</sup>はブルレ美学における

<sup>19</sup> 野村良雄「海外通信 ヨーロッパにおける音楽学の現状」、『美学』第 2 巻 2 号、1951 年、pp. 45 - 46、参照。

<sup>20</sup> 平島正郎「二十世紀音楽美学文献紹介」、『美学』第 2 巻 2 号、1951 年、p. 71、参照。

<sup>21</sup> 野村良雄「音楽と時間」、『美学』第 3 巻 2 号、1952 年、pp. 13 - 20、参照。

<sup>22</sup> 児島新「書評 美学と音楽的創造」、『美学』第 4 巻 1 号、1953 年、pp. 68 - 70、参照。

<sup>23</sup> 谷村晃「音楽芸術に於ける演奏の意味」、『美学』第 5 巻 3 号、1954 年、pp. 37 - 43。

<sup>24</sup> 福田達夫「音楽美学の方法論的反省」、『美学』第 6 巻 2 号、1955 年、pp. 47 - 59。

<sup>25</sup> 堀月子「音楽のリズム——時間論的観点から——」、『音楽学』第 15 巻（I）、1969 年、pp. 66 - 76、「ブルレ美学における旋律と和声の持つ意味」、『美学』第 28 巻 1 号、1977 年、pp. 12 - 23。

<sup>26</sup> 田之頭一知「ジゼル・ブルレのリズム論——リズムと拍子の関係をめぐって」、『待兼山論叢』第 28 号、1994 年、pp. 23 - 44、「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。

<sup>27</sup> 堀月子「音楽に於ける演奏の意義 ——ジゼル・ブルレの美学に関する一考察——」、『美学』第 23 巻 4 号、1973 年、pp. 26-36。

<sup>28</sup> 芝池昌美「創造的演奏の美学——ジゼル・ブルレの演奏論についての考察」、『美学』第 47 巻 4 号、1997 年、pp. 58 - 67。

<sup>29</sup> 佐藤真紀「音楽における時間性——演奏の視点から」、『哲学論文集』第三十九輯、九州大学哲学会[編]、2003 年、pp. 99 - 115。

<sup>30</sup> 笹川隆司「ジゼル・ブルレの音楽美学における「身振り (geste)」の概念について」、『東京大学美学芸術学研究室紀要 研究』5 号、東京大学文学部美学芸術学研究室[編]、1987 年、pp. 62 - 80。

<sup>31</sup> 山下尚一『ジゼル・ブルレ研究 ——音楽的時間・身体・リズム——』ナカニシヤ出版、2012 年、

「身振り」(le geste) 概念に注目し、身体論という哲学的問題圏においてブルレを捉え直すことを試みている。

では、ブルレの思想は上記の先行研究においてどのような文脈で捉えられ、その思想内容はどのように理解されているのだろうか。以下においては、先行研究におけるブルレ美学理解を確認しつつ、不十分と思われる部分を示し、本論文全体の出発点を示す。

まず、ブルレの美学が成立した背景についてであるが、20 世紀の哲学的時間論ではしばしば音楽が例証として用いられ<sup>32</sup>、それに呼応して、音楽の側からも時間との関係についての考察が行われるようになったことが挙げられている。特に、ピエール・スフチンスキー (Pierre Souvtchinsky, 1892 - 1985)<sup>33</sup> やジャン・クロード・ピゲ (Jean Claude Piguet, 1924 - ) においては、科学の時間に代表されるような計測可能な時間と心理的持続という二つの極の間で、音楽における特殊な時間性の位置づけが試みられたことが知られており<sup>34</sup>、ブルレの『音楽的時間』も、このような試みに連なるものとされている<sup>35</sup>。

このような状況の中で出版されたブルレの主著『音楽的時間』は、その出版が 1951 年の *Études* 誌の書評で「フランス語による音楽美学の歴史における重大な出来事[un événement important dans l'histoire de l'esthétique musicale en langue française.]」<sup>36</sup> と評される等、大きな反響を呼び、1990 年にリップマンが前掲の音楽美学のアンソロジーにおいて「この主題における主要な著作[the major work on the subject]」<sup>37</sup>と位置付ける

---

pp. 28 - 44 及び同書第二章を参照。

<sup>32</sup> 代表的な哲学者としては、アンリ・ベルクソン (Henri Bergson, 1859 - 1941)、エドムント・フッサール (Edmund Husserl, 1859 - 1938) 等を挙げることができる。また、近年注目されることの多いエマニュエル・レヴィナス (Emmanuel Lévinas, 1906 - 1995) もベルクソンを批判する形で、メロディーの例を用いている (エマニュエル・レヴィナス (西谷修[訳])『実存から実存者へ』ちくま学芸文庫、2005 年、pp. 61 - 63、参照)。

<sup>33</sup> Souvtchinsky のカタカナ表記については、旧来スヴチンスキーの表記が用いられてきたが、笠羽映子訳のストラヴィンスキー著『音楽の詩学』の中では、スフチンスキーの表記が用いられており、本論文においてはこの表記を採用している。笠羽訳は翻訳にあたってロシア語の専門家の協力を受けたとしており (笠羽映子「訳者あとがき」、イーゴリ・ストラヴィンスキー (笠羽映子[訳])『音楽の詩学』未来社、2012 年、pp. 154 - 155、参照)、より原語の発音に近いと思われるからである。

<sup>34</sup> 田之頭一知「音楽的時間」、根岸一美・三浦信一郎[編]『音楽学を学ぶ人のために』世界思想社、2004 年、pp. 91 - 105、参照。また、スフチンスキーの議論については、Pierre Souvtchinsky, *La notion du temps et la musique : réflexion sur la typologie de la création musicale*, *Revue musicale*, 191, t. I, 1939, pp. 310 - 320 (新田博衛[訳]「時間と音楽——音楽創造の類型学——」、新田博衛[編]『藝術哲学の根本問題』(「現代哲学の根本問題」4) 晃洋書房、1978 年、pp. 325 - 341) を、ピゲの議論については、Jean Claude Piguet, *Découverte de la musique - essai sur la signification de la musique*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, pp. 46 - 60 (佐藤浩[訳]『音楽の発見』音楽之友社、1956 年、pp. 30 - 45) を参照。

<sup>35</sup> 田之頭、同上、及び、福井栄一郎「時間論 現代音楽美学の諸傾向」、『音楽芸術』第 25 巻 10 号、1967 年、p. 20、参照。

<sup>36</sup> J. Gehneau, *Revue des Livres*, *Études*, t. 270, Paris, 1951, p.116.

<sup>37</sup> Edward Lippman, *Musical Aesthetics: A Historical Reader Vol. III, The Twentieth Century*, New York: Pendragon Press, 1990, p. 323.

等、20 世紀の音楽美学の浅からぬ歴史の中で高い評価を得ている。

では、『音楽的時間』の思想内容自体は、先行研究においてどのように捉えられているのだろうか。先述のエムリーによれば、『音楽的時間』においては、「音楽的時間 (le temps musical)」という観点の導入と、そこから得られる理解が考察されている<sup>38</sup>。そして、先述のフビーニによれば、この「音楽的時間」という概念は、実際、彼女[ブルレ]の美学の中心に在る[Le concept de “temps musical” est en effet au centre de son esthétique]<sup>39</sup>のである。

この「音楽的時間」について、エムリーはブルレの言葉を引きつつ、次のように述べている。

思惟と感情は音楽的時間において一致しており、そこ[音楽的時間]において人は、組織化する意識によって征服された心理的持続の諸々の足跡を、聞き取るのである。したがって、G.ブルレは[以下のことを]明言し、また、完全なものとしている。「音楽的時間、それはしたがって心理学的な持続ではなく、科学の絶対的な時間もしくは時計の物理的時間でもない、それは、具体的なものの内に受肉<sup>40</sup>した、時間の形而上学的本質であり、我々の日常の時間的生はそれを露わにし、同時に包み隠している」(p. 37).  
pensée et sentiment se concilient dans le temps musical où l'on discerne les traces d'une durée psychologique vaincue par une conscience organisatrice. G. Brelet précise donc et complète: « Le temps musical, ce n'est donc pas la durée psychologique, encore moins le temps abstrait de la science ou le temps physique des horloges, c'est, incarnée dans le concret, l'essence métaphysique du temps, que notre vie temporelle quotidienne à la fois révèle et dissimule » (p. 37).<sup>41</sup>

ここに見られるように、音楽における思惟と感情、すなわち、音楽における物理的時間の側面と心理学的持続の側面は、音楽的時間において一致するとされている。つまり、ブル

<sup>38</sup> Cf. Eric Emery, *Temps et musique*, Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1998, p. 456.

<sup>39</sup> Fubini, *op. cit.*, p. 195.

<sup>40</sup> この「受肉する (incarner)」という言葉は、具体化する、体現する、というような意味であるが、ブルレの美学においては、第一章で見るだろうように、意識の「働き (l'acte)」が「音響」という具体的な形で現れるような場合に使用されており、精神の世界のものが実在の世界に現れるという存在論的な意味合いを持っている。このような意味を考慮して、本論文では先行研究の例に倣い「受肉する」という訳語を当てている。

<sup>41</sup> Emery, *op. cit.*, p. 456. 「」内は TM37 からのエムリーによる引用（「」は原文中の «» を示している）。

レの考える音楽的時間とは、スフチンスキーやピゲのように時間の二つの極を止揚しようという試みであると理解されている。

しかし、音楽的時間は、物理的時間でも、心理学的持続でも「ない」とされている。これは、ピゲのような心理学的持続と物理的時間との「間」で音楽的時間を捉えようとしていたのとは本質的に異なる見方だと言える。そして、このブルレの考える音楽的時間は、上に見られるように「時間の形而上学的本質」であるが、これはどのようなものと捉えられているのだろうか。ブルレは、『音楽的時間』の序論の「超越的形而上学」(Les métaphysiques transcendantes) と題した節で、アルトゥール・ショーペンハウアー (Arthur Schopenhauer, 1788 - 1860) とアンリ・ベルクソン (Henri Bergson, 1859 - 1941) にそれぞれ独立した項目を設けて言及しているが、エムリーによれば、

G.ブルレは、この[以下の]言葉によって二つの教義の誤りを告発している。「ショーペンハウアーとベルクソンの誤りは、そこで彼らの哲学を再発見しようという秘めた願いを持って音楽を調べたことである[後略]」(pp. 54 - 55)。

G. Brelet dénonce l'erreur des deux doctrines en ces termes : « Le tort de Schopenhauer et de Bergson est d'avoir interrogé la musique avec le vœu secret d'y retrouver leur philosophie, [...] » (pp. 54 - 55).<sup>42</sup>

そして、エムリーの解釈では、ブルレの美学においては「従って、二つの超越的形而上学の音楽美学への不当な応用によって与えられた例、そこから教訓を引き出すことが重要である[Ainsi, l'exemple ayant été donné de l'application abusive à l'esthétique musicale de deux métaphysiques transcendantes, il importe d'en tirer la leçon]」<sup>43</sup>ということになる。つまり、ブルレの立場は、本来音楽に無縁な形而上学を強引に音楽に適用することに反対するものであり、ブルレはこのような適用によって音楽を説明することに反対しているのである。それ故、エムリーは「彼女[ブルレ]はこれ[形而上学]が音楽に内在的なものであることを望んでいる[elle veut que celle-ci soit immanente à la musique]」<sup>44</sup>としている。従って、ブルレの言う「時間の形而上学的本質」とは、このような音楽に内在的な形

<sup>42</sup> Emery, *op. cit.*, p. 457. 「」内はエムリーによる TM54 - 55 からの引用であるが、本文中では TM55 に該当する部分は省略した。

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*

而上学によって説明される時間の本質であると理解されるのであり、これが音楽的時間なのである。

それでは、このような意味で時間の形而上学的本質と定義されている音楽的時間とは、具体的にどのようなものだと捉えられているのだろうか。これについては、フビーニがブルレの美学における傾向の一つとして「フランス・スピリチュアリズム[le spiritualisme français]」<sup>45</sup>を挙げ、その中でも、「時間的分析に関しては、特にベルクソンとラヴェルの哲学[particulièrement la philosophie de Bergson et Lavelle en ce qui concerne l'analyse temporelle]」<sup>46</sup>としていることを踏まえるべきだろう。これは、ブルレの用いている「持続 (la durée)」概念はベルクソンに由来し、「働き (l'acte)」概念は、ブルレの哲学の師であるルイ・ラヴェル (Louis Lavelle, 1883 - 1951) に由来するということだと思われる。

特に、音楽的時間について語る際には、先行研究の多くは、ベルクソンの時間論における「純粹持続 (la durée pure)」との関係について言及しており、この観点から音楽的時間を理解するのが本論文にとっても適当であろう。従って、ブルレの音楽的時間論を考察する前提として、ベルクソンの時間論及び「持続」概念について、簡単に確認しておくことにしたい。

まず、日常的なレヴェルで我々が時間について考える際、我々は時間を計量可能で、分割可能なものとして扱っている。例えば、時計で時間を計ったり、自然科学において時間を考えたりする場合の様にである。この場合、計量可能ということから分かるように、時間を均質・等質な対象、つまり一種の量として扱っている。このような捉え方は非常に日常的なものであるが、ベルクソンによれば、そこには「空間の観念がひそかに介入している[intervient subrepticement l'idée d'espace]」<sup>47</sup>であり、純粹な時間ではない。空間の観念とは、ベルクソンにおいては、対象を均質・等質な対象、量的な対象として捉え、扱うということだとされる。つまり、日常的な時間理解は、計算可能な量として時間を扱っているので、「空間の観念」が入り込んだ不純な時間理解とされるのである。

そして、ベルクソンによれば、「まったく純粹な持続とは、自我が生きることに身をまかせ、現在の状態と先行の状態とのあいだに分離を設けることを差し控えるとき、私たちの意識状態がとる形態[La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos

---

<sup>45</sup> Fubini, *op. cit.*, p. 195.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris: Alcan, 1926, p. 76. 邦訳、中村文郎[訳]『時間と自由』岩波文庫、2001年、p. 122。『時間と自由』からの引用に際しては、原典に抛りつつ、邦訳を適宜参照した。

états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs]」<sup>48</sup>とされる。このとき、「これら[先行する]諸状態を想起しながら、それ[自我]は、それらを現在の状態に、あたかもある点を別の点と並べるように、並置するのではなく、現在の状態でもって過去の状態を有機的に一体化している[en se rappelant ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre point, mais les organise avec lui]」<sup>49</sup>。

つまり、この「持続」という考え方においては、過去のある時点は現在と断絶したものとして並置して捉えられるのではなく、現在と過去は有機的に一体化したものとして意識に現れるのである。それ故、この「持続」の各部分は各々に固有の質を持っているので、他の部分と交換不可能である。また、それ故、ある部分を切り取ると、その部分と総体が持っていた固有の質は失われてしまうので、分割不可能である。

要するに、ベルクソンにおいて「持続」とは、計量不可能で分割不可能、つまり質的なものとして捉えられた時間である。そして、これは空間の観念を含まないという意味で「純粋な持続 (la durée pure)」であり、このようなものこそが「意識が直接に達するもの[持続] [celle que la conscience atteint immédiatement]」<sup>50</sup>であり、本来的な「生きられた持続[la durée vécue]」<sup>51</sup>なのである。

このようなベルクソンの持続概念との関係という観点からの音楽的時間の解釈は、フビーニが『美学と音楽創造』の記述を基に論じている。フビーニによれば、『美学と音楽創造』の第二部において「ジゼル・ブルレは、彼女にとって最も中心的な問題、音楽的時間というそれ[問題]に着手している[Gisèle Brelet aborde le problème qui lui tient le plus à cœur, celui du temps musical.]」<sup>52</sup>。フビーニが述べているところでは、

音楽の本質は、その時間形式であり、これ[時間形式]は、[中略]、意識の時間性との内的な照応において見出されている[中略]。まさにこの時に、ベルクソンの**純粋持続**<sup>53</sup>の概念との関係における血統関係と差異が同時に明らかとなる。純粋で内的な持続は、ジゼル・ブルレにとっては、純粋な形式であり、そして、このことによって、ベルク

<sup>48</sup> Ibid. 邦訳、同上。

<sup>49</sup> Ibid. 邦訳、同上。

<sup>50</sup> Ibid., p. 96. 邦訳、p. 152。

<sup>51</sup> Ibid., p. 148, p.149. 邦訳、p. 232、p. 234。

<sup>52</sup> Fubini, *op.cit.*, p. 197.

<sup>53</sup> 訳文中の太字表記は原文において太字で強調されていることを示している。



ソニスムの「不定形な生成」から区別される。

L'essence de la musique est sa forme temporelle qui, [...], se trouve en intime correspondance avec la temporalité de la conscience [...]. C'est alors qu'apparaît la filiation et, en même temps, la différence par rapport au concept de **durée pure** de Bergson. La pure durée intérieure est, pour Gisèle Brelet, forme pure et se distingue par-là du "devenir amorphe" du bergsonisme.<sup>54</sup>

つまり、フビーニの解釈では、ブルレはベルクソンの哲学における「純粹持続」を「不定形な生成」として捉え、これに対して、ブルレ自身の美学においては、純粹で内的な持続を純粹な形式と捉え、ベルクソンの純粹持続から区別しているということである<sup>55</sup>。つまり、ブルレの美学においては、純粹持続は単に質的な時間であるだけではなくて、同時に純粹な形式なのであり、この捉え方によって、ピゲやスフチンスキーが試みていた音楽における物理的時間と心理的持続の関係付けに対する解答がなされているのである。確かに、ベルクソンの「生きられた持続[la durée vécue]」<sup>56</sup>は質的な時間である。しかし、ブルレの考えでは、ベルクソンのように音楽を聴くことは、一種の「忘我[extase]」(TM50, 51)であって、「音楽的時間にとっては、混乱や不統一であるにすぎない[ce n'est pour le temps musical que confusion et incohérence]」(TM49)。従って、ブルレは「ベルクソンにとって、メロディーに耳を傾けること、それは、それ[メロディー]による「揺籃」に留まることであり、それは直接的な音響的奔流に身を委ねることであり、一種の忘我や神秘的合一の形で音楽的生成と一体化してしまうことである[Pour Bergson, écouter la mélodie, c'est se laisser « bercer » par elle, c'est s'abandonner au flux sonore immédiat, coïncider totalement avec le devenir musical dans une sorte d'extase et de fusion mystique]」(TM49 - 50)と批判している。そして、これに対して、ブルレは「全ての秩序は時間から生じている[tout ordre vient du temps]」(TM48)と主張して、まさにこの純粹持続から音楽における秩序が生じるとしている。このように、ブルレ自身の言葉に照らしても、フビーニの解釈は納得できるものである。

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> ベルクソンの持続概念に対するこのような理解には、先行研究においても疑問が出ているが、ピゲもベルクソンの持続について、同様の指摘をしており (cf. Piguët, *op.cit.*, p. 50. 邦訳, p. 33、参照)、このようなベルクソン理解は当時は或る程度の共通認識となっていたと思われる。

<sup>56</sup> Bergson, *op.cit.*, p. 148. 邦訳, p. 232。

このように純粋な持続でありながら同時に純粋な形式であるという観点は、ピゲやスフチンスキーのように相異なる二つの時間の間に音楽的時間の位置を定めようというような立場に比べて、音楽における時間を一元的に捉えることが可能になる点で優れていると言えるだろう。

しかしながら、このブルレの主張が可能であるためには、如何にして純粋な持続が同時に形式でもあるということが可能なのかということが示されねばならない。実際、ブルレの著作の多くの部分はこの説明に費やされているように思われるが、ブルレの論述は、その膨大な記述故に、かえってこの点が不明瞭になってしまっており、先行研究でもこの点が問題とされている。堀月子や田之頭一知の研究はこの点に言及しており、重要な示唆を与えてくれるものである。特に、堀の諸論文は、リズム<sup>57</sup>、和声と旋律<sup>58</sup>といったブルレ美学の具体的な部分を集中的に取り上げており、田之頭の論文は、リズム論<sup>59</sup>と意識の在り様に関わる原理的な部分とをそれぞれ掘り下げており、ブルレの美学のかかなりの部分が両者の先行研究によって明らかになっていると言える。しかしながら、これらの各論がどのように相互に結びつくのかという点については、未だに論じられておらず、これはブルレ研究における現段階での課題の一つである。

では、このような内在的な課題以外の問題はどのような状況にあるだろうか。これについては、様々な角度からの研究が考えられるであろう。例えば、山下尚一は、ブルレが著作中で引用している民族音楽学者アンドレ・シェフネル (André Schaeffner, 1895 - 1980) との思想的関係を問うことで音楽美学と民族音楽学の繋がりの可能性を問うている<sup>60</sup>。

これは、同時代及び比較的近い時代の美学や音楽学との関係においてブルレの美学を捉え、またその可能性を問うものであると言える。先述のようにピゲやスフチンスキーとの関係でブルレを捉える見方も、これに近い視点に基づくと言えるだろう。

一方で、より古い時代の思想との思想的なつながりについても、幾つかの指摘がなされている。先述のように、エムリーは、ブルレがベルクソンやショーペンハウアーの思想を批判していることを指摘しており、また、フビーニも、ベルクソンやラヴェルの思想がブルレに影響を与えている点を指摘していた。さらに、山下尚一はフランス・スピリチュア

<sup>57</sup> 堀月子「音楽のリズム——時間論的観点から——」、『音楽学』第15巻1号、1969年、pp. 66 - 76。

<sup>58</sup> 堀月子「ブルレ美学における旋律と和声の持つ意味」、『美学』第28巻1号、1977年、pp. 12 - 23。

<sup>59</sup> 「ジゼール・ブルレのリズム論——リズムと拍子の関係をめぐって——」、『待兼山論叢 美学篇』28、大阪大学文学部[編]、1994年、pp. 23 - 44。

<sup>60</sup> 山下尚一「ブルレの音楽美学とシェフネルの民族音楽学における身振りと技術の問題」、『美学』第61巻2号、2010年、pp. 37 - 48、参照。

リズムの哲学者メヌ・ド・ビラン (Maine de Biran, 1766 - 1824) や先述のルイ・ラヴェルの哲学とブルレ美学の連続性を指摘し、ビラン - ラヴェル - ブルレという歴史的なつながりを描き出しており<sup>61</sup>、フランス哲学の歴史の中でブルレを捉える視点はほぼ確立していると言える。

しかるに、これはあくまで哲学史的な方向からのブルレ美学の把握であって、音楽学史的、或いは音楽美学史的な文脈における把握ではない。美学思想が哲学史の展開と不即不離に関係していることは否定できないとしても、音楽学、音楽美学の側に一定の独立性を持った歴史的な文脈が存在するはずである。しかしながら、この観点からの言及は、ピゲやスフチンスキー以前の時代についてはほとんどなされていないのが現状である。

### 第三節 本論文の課題と目的

このように、今日までにブルレについての先行研究は様々になされてきているが、本論文においては、以下の二点を問題点として指摘したい。

第一に、確かに、ブルレの著作についての内在的研究は多様な側面からなされており、特に、個々のブルレの論述についての指摘は為されてきている。しかし、それら各論がどのようにブルレの美学体系の中で相互に関係しているのかという点については、まだ十分に明らかになっていない。

第二に、このような内在的な研究はその性格故に、歴史的な文脈でブルレの思想を捉えることがそもそも意図されておらず、また、フビーニやエムリーの著作は、非常に幅広い時代を網羅するものであるが、その分、ブルレに関連する音楽美学史的な言及は多分に限定的なものとなっている。また、上記先行研究の状況から理解されるように、歴史的な研究は哲学史・美学史の文脈におけるものがほとんどであり、ブルレ美学を音楽学史や音楽美学史において捉える視点は非常に少ない。従って、ブルレに焦点を当てて、その音楽美学史的位置づけを試みるということは、未だに十分になされているとは言い難い。

従って、本論文は、第一部において、ブルレ美学の内在的研究に焦点をあて、また、その際、ブルレの用いる個々の概念が、体系の中でどのような位置を占めているのかという点を重視して論究を行う。すなわち、ブルレは『音楽的時間』の中で、第一部「音響形式」、第二部「リズム形式」、第三部「音楽形式」という三つの部分において、音楽的時間につい

---

<sup>61</sup> 山下尚一『ジゼール・ブルレ研究 ——音楽的時間・身体・リズム——』ナカニシヤ出版、2012年、pp. 17・28、参照。

て論述を行っているが、本論文は、これら各部分の論述を個々に分析した上で、相互に関係付け、ブルレ美学の体系的構造を明らかにすることを試みる。

続いて、第二部においては、ブルレ美学の音楽美学史的な位置づけを試みるが、その際、ブルレ自身の著作におけるエドゥアルト・ハンスリック (Eduard Hanslick, 1825 - 1904) やフーゴー・リーマン (Hugo Riemann, 1849 - 1919) への言及に特に注目する。ハンスリックは、言うまでもなく近代音楽美学の祖であり、リーマンはハンスリック以降の音楽美学において後世に最も影響力を持った音楽学者・音楽美学者であるということはおそらく諸賢の一致するところであろう。本論文では、先行する思想家から、ブルレがどのような問題意識を引き継ぎ、それにどのように答えようとしたのかを論じることで、よりブルレに重心を置いた形で音楽美学史の中でブルレを捉えることを試みる。

## 第一部

### ジゼル・ブルレの音楽美学

本論文第一部では、ブルレの主著である『音楽的時間』で展開されるブルレの美学の基本的な論理構造の解明を主眼とし、彼女の思想の内在的解明を試みる。特に、序論でも述べたように、ブルレ美学の各論については研究が行われてきているが、それら各論をつなぎ合わせている幹となる部分は未だに十分に解明されているとは言い難いものであり、第二部で行うブルレ美学の歴史的立場づけについての考察の為にも、このような基本的な問題の解明が不可欠である。

この課題の為に、本論文においては、ブルレ自身が『音楽的時間』における論述を三つの部分に分けて行っていることを踏まえ、それに沿った形で、論を進めることとする。三つの部分とは、すなわち、『音楽的時間』の第一部「音響形式」(la forme sonore)、第二部「リズム形式」(la forme rythmique)、第三部「音楽形式」(la forme musicale) という三つの部分である。従って、本論文第一部においても、第一章において「音響形式」について、第二章において「リズム形式」について、そして第三章において「音楽形式」についての考察を行う。

また、この三つの部分の名称からも理解されるであろうが、「音響形式」及び「リズム形式」は和声や旋律、リズムといったより個別的な問題を扱っており、より根本的な問題を扱っている「音楽形式」とは位相が異なっている。というのも、本論文第一部第三章でも述べるが、ブルレの『音楽的時間』という著作における「音響形式」と「リズム形式」についての論述を根底で支えている最も原理的な部分についての議論は、「音楽形式」についての論述の中でなされているからである。よって、「音響形式」と「リズム形式」についてのブルレの論述は、著作の最後に位置する「音楽形式」における議論を踏まえなくては完全に理解することはできない。従って、本論文においても、「音響形式」と「リズム形式」について考察を行う際、「音楽形式」における議論を適宜参照し、最後に、この「音楽形式」についての考察において、「音響形式」と「リズム形式」がどのように結びついているのかという問題も同時に考察を行うことにする。

## 第一章

### 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

本章では『音楽的時間』第一部「音響形式 (la forme sonore)」に焦点を当てて考察を行うが、これに際して、「音響 (la sonorité)」概念に注目する。というのも、「音響」についての次の二つの箇所での言葉に、「音響形式」を理解するための鍵が有ると考えられるからである。一つ目は『音楽的時間』の序論における次の言葉である。

音楽において我々の思惟は、二重の形式に対して行使されている。それ[思惟]は、音響の固有に音響的な秩序を——[すなわち]諸々の音高の秩序を——、しかしまた、この音響の時間的な秩序、[すなわち]音高のそれ[秩序]よりも重要な秩序をも、発見する[後略]<sup>1</sup>。

Dans la musique la pensée s'exerce sur une double forme : elle découvre l'ordre proprement *sonore* de la sonorité — l'ordre des hauteurs —, mais aussi l'ordre *temporel* de cette sonorité, ordre plus important encore que celui des hauteurs [...]. (TM28 - 29)

第二は『音楽的時間』の第一部「音響形式」における次の言葉である。

音響は、そもそも二重に形式的である。何故なら、それ[音響]は、和声形式でもあり、また同時に時間形式でもあるからである[後略]。

Formelle, la sonorité l'est d'ailleurs doublement : car elle est à la fois forme harmonique et forme temporelle, [...]. (TM66)

まず、この二つの記述は共に「音響」に関するものであることから、ブルレの言う「形式」とは音楽における楽曲の形式といったような一般的な意味にとどまらず、広く音楽における秩序を意味すると捉えられる。そして、「音響において、[中略]、音楽は既に形式を与えられている[Dans la sonorité, [...], la musique se trouve déjà préformée]」(TM66)という言葉から理解されるように、上記の形式は「音響」自体に内在しているとブルレは

---

<sup>1</sup> 引用文中の傍点は原文においてイタリック体で強調されていることを示している。

主張しており、これが「音響」に基づく形式、「音響形式」だと考えられる。そして、その場合、上記の二つの引用から理解されるように、音高による「音響的な秩序」というのは「和声形式」であり、「音響」の持つ同時的な秩序であるということになろうし<sup>2</sup>、「時間的な秩序」というのは「時間形式」であり、「音響」の持つ継起的な秩序ということになろう。従って音楽のあらゆる要素は、同時的なものと継起的なものからなるとするなら、ブルレは、「音響」を通じて、音楽のあらゆる秩序を基礎づけようとしているのである。

しかし、それが具体的に如何なる秩序であり、如何なる論理で可能であるかという点については先行研究においてはあまり重視されていない。この点については、山下尚一が今日ブルレの美学が取り上げられることが少ない理由として、「ブルレの論はおもにヨーロッパの調性音楽を対象としており、二十世紀後半以降の音楽や非ヨーロッパの音楽にそのまま通用するものではない」<sup>3</sup>と見られているという点を挙げているが、まさにこのことが「音響形式」については特に当てはまるように思われる。つまり、「音響」についてのブルレの議論が重視されていない理由は、調性音楽を想定するその思索内容が、無調音楽が一定の位置を占めている 20 世紀以降の音楽状況を論じるためには旧弊な理論と見られることが多いからだと考えられる。例えば、序論で挙げた Sonja Dierks による MGG 音楽事典のブルレの項目においては、「ブルレが[中略]新ウィーン楽派の無調的な諸作品を否定的に評価している[Brelet [...] beurteilt die atonalen Werke der Neuen Wiener Schule negative.]」<sup>4</sup>点を指摘している<sup>5</sup>。そして確かに、後に本章でも見るように『音楽的時間』第一部「音響形式」におけるブルレの論述は調性的な音楽を前提としているように見える説明が中心となっており、一見すると調性擁護的な立場から書かれているように思われる。

しかし、先述したように、ブルレは、この「音響」によってあらゆる音楽的秩序を基礎づけようとしているのである。従って、この事実を考慮するなら、そのブルレ思想の理解の為には、この「音響形式」に関するより詳細な検討が不可避であろう。また、序論でも述べたように、ブルレは 60 年代に入ってからは無調的な音楽についての論考を行うようになっており<sup>6</sup>、無調な音楽についても積極的な評価を行っていたことが知られている<sup>7</sup>。

<sup>2</sup> 和声は必ずしも同時的なものに限定される訳ではないが、その構造的根拠は基本的に同時的なものである。この点については、第三節で詳述する。

<sup>3</sup> 山下尚一『ジゼール・ブルレ研究——音楽的時間・身体・リズム——』ナカニシヤ出版、2012 年、p. v。

<sup>4</sup> Sonja Dierks, Gisèle Brelet, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil 2, 2000, Sp. 830・831.

<sup>5</sup> また、他に椎名亮輔『音楽的時間の変容』現代思潮社、2005 年、pp.56・57 も参照。

<sup>6</sup> Ex. Brelet, L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle, *Revue d'esthétique*, Paris, 1968.

<sup>7</sup> Cf. Dierks, *ibid.*, Sp. 831.

これらの新音楽についての論考は『音楽的時間』と思想的に連続しているとする佐藤真紀の指摘<sup>8</sup>に従うなら、『音楽的時間』におけるブルレの理論は必ずしも調性音楽に限定されるものとは言えないのではないだろうか。

そこで本章においては、この「音響」から諸々の秩序が如何にして見いだされ得るのかを考察する。そのため、第一節では、(I)において、ブルレが音楽的な秩序の根源を「音響」に求めている根拠は、「音響」を「形式的素材[*matière formelle*]」(TM 66)、すなわち自らの内に形式を内在させる素材として規定しているからだということを示し、その根拠と、「音響」の位置づけを確認する。続いて(II)においては、「音響」から生じる形式は、「和声形式」と「時間形式」という二つであり、それらの成立には「沈黙」が重要な役割を果たしていることを示す。第二節においては、この二つの形式の成立構造をそれぞれ明らかにすることを試み、第三節では、「沈黙」とこれら二つの形式の相互関係についての考察を行う。これにより、本章においては、ブルレ美学における「音響形式」の成立構造を明らかにすることを試みる。

## 第一節 「形式的素材」としての「音響」と二つの形式

既に述べたように、ブルレは「音響」に音楽的秩序の基礎を置こうとしている。本節においては、音楽の形式が「音響」において与えられるというブルレの主張とその根拠を示し(I)、そこから生じる形式は「和声形式」と「時間形式」であることを示す(II)。

### (I) 「音響」

「音響」と音楽の形式についてブルレは次のように述べている。

音響において、[中略]、音楽は既に形式を与えられている。ところで、その理由は、この[音響という]感覚的なものの独特の価値の内に在り、これ[感覚的なもの]は単なる無規定な素材であるどころか、それ自体からして形式的素材であり、芸術家の諸々の企てにきわめて従順であり、芸術に極めて近いものであり、これ[芸術]はそこ[音響]に微睡んでいるようである。

---

<sup>8</sup> 佐藤真紀「ブルレにおける新音楽の時間的統一 ——沈黙と時間を媒介にして——」、『美学』第57巻2号、2006年、p. 57、参照。ただし、この佐藤の論文は新音楽についてのブルレの論考を扱うことに主眼があり、『音楽的時間』における「音響形式」について詳細な検討を行ってはいない。



Dans la sonorité, [...], la musique se trouve déjà préformée. Or la raison en est dans l'originale valeur de ce sensible qui, loin d'être pure matière indéterminée, est par soi-même *matière formelle*, éminemment docile aux entreprises de l'artiste et toute proche de l'art, qui semble y sommeiller. (TM66)

このように、ブルレは感覚的なものとしての「音響」を「形式的素材 (*la matière formelle*)」であるとし、音楽における形式は、音楽の外部に由来するのではなくて、「音響」の内に潜在しているのだと考えている。

では何故、このような「音響」が音楽的秩序の根源とされるのだろうか。それは、「音響」の時間論的な位置づけに由来している。「音響」についてブルレは、

音響は、人が観照する現れではなくて、働きであり、これ[働き]を人は作りなおしている、[すなわち働きは]人が生きる持続なのである[後略]。

la sonorité n'est pas une apparence que l'on contemple, mais un acte que l'on refait, une durée que l'on vit [...]. (TM68)

と述べている。ここでブルレは「音響」は「働き」であり、「持続」であると言っている。まず、この「働き (*l'acte*)」とは何であろうか。この「働き」についてブルレは、

音楽形式は、主体の純粋な働きを受肉しているのだが、これ[主体の純粋な働き]は、自ら自身を定立し、また、時間との関係においてのみ自らを定立し得るものである。

La forme musicale incarne l'acte pur du sujet qui se pose lui-même et ne peut se poser que par rapport au temps. (TM33)

と述べ、また「意識は働きである [*la conscience est un acte*]」(TM68) としている。つまり、「働き」とは常に時間との関係で自己定立し続けている主体の在りようであり、意識とはこのような自己定立する「働き」だということである<sup>9</sup>。従って、「働き」を「人が作

---

<sup>9</sup> なお、序論でフビーニによる先行研究を紹介した際に述べたが、この「働き (*l'acte*)」という用語はブルレの師であるルイ・ラヴェルの哲学に由来するものであることが先行研究で指摘されている(田之頭一知「ジゼール・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. 58・59, n. 2、及び、堀月子「音楽に於ける演奏の意義——ジゼール・ブルレの美学に関する一考察——

りなおしている」というのは、この自己定立的な「働き」を人は常に新たに更新し続けているということだと理解することができる。

また、序論でも述べたように、「持続 (la durée)」とは、周知のようにベルクソンの哲学の主要概念であり、空間性を排除した純粋に時間的な所与として意識に直接与えられているものである。序論でも述べたように、ブルレは、純粋な所与である時間として「持続」を捉えるという点においてはベルクソンに同意している。しかし、ブルレの独自の点は、音楽において「音響的素材の内に、具体的持続は[中略]刻み込まれている[En la matière sonore se trouve [...] inscrite cette durée concrète]」(TM350) としている点である。つまり、この「持続」は音響素材に刻み込まれている、換言すれば、「持続」は「音響」として具体的な形で音楽に現れているということである。

ところで、この「持続」は「働き」の言い換えであった。つまり、この言い換えによってブルレは、「音響」に刻み込まれた「持続」を、このような自己定立的な「働き」として解釈しているのである。これは、言い換えるなら、「音響」を介することによってベルクソンの受動的な「持続」を受動と能動の両面を含む「働き」へと変換しているということである。

何故、このような変換が可能であるのかということは、メヌ・ド・ビランに言及しつつ、ブルレが「意識と同様、聴覚は二重のものであり、能動性と受動性の関係の内に存している[Comme la conscience, l'ouïe est double et réside en le rapport d'une activité et d'une passivité]」(TM34) と述べていることから理解されるだろう。つまり、ブルレの考えでは、音を聞くという行為は、単に受動的に刺激を受け取って音を聞くというだけではなく、物理的な空気の振動から、音という聴覚の対象を能動的に創り出すということが同時に行為されており、音を聞くというその行為において能動性と受動性が同時に作用しているということなのである<sup>10</sup>。

---

一、『美學』第23巻4号、1973年、p. 31、参照)。ラヴェルの「働き」という概念をブルレがどのように受け止めて自らの美学に用いたのかは更に検討を要するが、本論文の射程を超える問題であり、これ以上の詳述は避ける。

<sup>10</sup> ここに、我々は山下が指摘しているようなビラン-ラヴェル-ブルレというスピリチュアリズムの系譜を見て取ることができる(山下、前掲書、p. 17-22、参照)。これは、ビランにおける「内奥感の原初事実 (le fait primitif de sens intime)」(cf., Maine de Biran, éd. par F. C. T. Moore, *essai sur les fondements de la psychologie, en Maine de Biran œuvres, Tom VII/1*, Paris: J. Vrin, p. 12, et al.) をラヴェルが「働き(l'acte)」として自らの哲学に取り込み、これをブルレが音楽美学に応用したという関係だと言えるだろう。なお、ビランの言う「原初事実」とは、我々の意志が何かを為そうとする際に外界との接触によって生じる努力の感情である。従ってこれは、外的世界と内的世界の接点であり、能動と受動の結節点である。

それ故、「音響」として現れている「持続」は意識の「働き」であると理解されるので、「音響」の在り様と我々の意識の「働き」の在り様はパラレルなものと捉えることが可能となる。よって、音楽の秩序は我々の意識の在り様に沿ったものだと考えるなら、音楽の秩序の根源は、我々の意識の「働き」が刻印されたこの「音響」に求められねばならない。

そして、このような「音響」の捉え方が、「音響」に諸々の音楽的秩序の根源を求める根拠となっているのである。

## (Ⅱ) 二つの形式

本章の冒頭で述べたように、このような「音響」から生じる形式について、ブルレは「音響はそもそも二重に形式的である。何故なら、それ[音響]は和声的形式でもあり、また同時に時間的形式でもあるからである」(TM66)<sup>11</sup> としていた。ここで解るように、「音響」から生じる形式は、「和声形式」と「時間形式」であるのだが、ブルレは、「音響」がこの二つの形式で在り得るのは「それ[音響]が、内在的なその和声とその持続を自らの内に含んでいるからである[puisque'elle porte en soi son harmonie et sa durée immanentes]」(TM66) としている。すなわち、「和声形式」は「音響」の内在的和声に根拠を持ち、「時間形式」は「音響」の内在的持続に根拠を持っているということである。

また、ここで以下のブルレの言葉にも注目する必要がある。

音楽作品の時間、それは既に音響自体の内に刻み込まれた時間である。それは、始まりと終わりという境界に囲まれた、確かに合理的[*rationnel*]な時間であるが、しかしまた質的[*qualitatif*]な時間でもあり、音響的実体[*la substance*]そのものから、その高さとその音色から、不可分と言える[後略]。

Le temps de l'œuvre musicale, c'est celui qui est déjà inscrit à l'intérieur de la sonorité même, un temps sans doute *rationnel*, enserré en les limites d'un commencement et d'une fin, mais aussi *qualitatif* et comme inséparable de la substance sonore elle-même, de sa hauteur et de son timbre [...]. (TM29)

ここでは「音響」の内に在る時間、すなわち先に述べたような「音響」に刻み込まれた「持続」がどのような性質を持つかということが述べられている。従って、この性質は、「音

---

<sup>11</sup> 原文既出。

響」の性質であり、先述の「和声形式」と「時間形式」もこのような性質を有しているということである。それは、第一に「始まりと終わり」という境界に囲まれているということであり、第二に音高と音色を持つということである。この第一のものは音が「沈黙」に挟まれていることを意味し時間の合理的な側面につながり、第二のものは時間の質的な側面につながる。そして、後に見るように、この「沈黙」は二つの形式が生じる基盤となる。

従って、ブルレのいう音楽的秩序の成立については、「沈黙」と上記の二つの形式から論じられる必要がある。そこで、第二節では、「沈黙」とこの二つの形式を順次考察することにする。

## 第二節 「音響形式」の成立構造

では、第一節で指摘した二つの形式は如何にして生じるのだろうか。本節では、まずもって（Ⅰ）「沈黙」について、続いて（Ⅱ）「時間形式」について考察を行い、最後に（Ⅲ）「和声形式」について考察を行う。というのも、後述するように、この「沈黙」が、「時間形式」と「和声形式」を成立させるための前提となっていると考えられるからである。

### （Ⅰ）沈黙

まず、音が始まり、そして終わるということは、その音の前後に「沈黙 (le silence)」があるということである。この「沈黙」について、ブルレは「音響形式は沈黙という力それ自体によって自らを構成している[La forme sonore se construit par le pouvoir même du silence]」(TM82) のであり、「音楽の時間的秩序が、すなわち音楽それ自体が姿を現すのは、まさにこの沈黙からなのだ[C'est du silence que surgit l'ordre temporel de la musique, c'est-à-dire la musique elle-même]」(TM82) としている。すなわち、「音響形式」そして音楽の時間的秩序はまさにこの「沈黙」から生じるとされているのである。従って、本節において考察するのは、音とその前後の「沈黙」とがどのような関係を取り持っているのかということである。

この「沈黙」の持つ意味について、ブルレは次のように述べている。

メロディーに属する異なる諸々の瞬間を区別する沈黙は、あの真正の連続性を構成している。それ[真正の連続性]は、諸音がそこで溶け合っているベルクソンの混乱した連続性ではなく、生成の内でも論理的に分節化された、可知的な連続性である。

le silence, qui distingue les différents moments de la mélodie, construit cette authentique continuité, qui n'est pas la continuité bergsonienne, confuse, où les notes se fondent, mais une continuité intelligible, logiquement articulée dans le devenir. (TM83)

ここから、「沈黙」は、「異なる諸々の瞬間を区別する」という役割と「論理的に分節化された真正の連続性を構成する」という役割という二重の役割を有していることが解る。そこで、本節においては、この二つの役割を順次考察していくこととする。

### (i) 沈黙による区別

まず、「区別する」という「沈黙」の役割についてである。「沈黙」は、始まりと終わりによって音の境界を設けるということからも解るように、諸音を囲み込むことによって相互に区別している。ブルレがベルクソンを批判して言うように、この区別が無ければ、一連の諸音は無定形な生成の連続にすぎず、一つの純粋な持続にすぎないので、我々はそこにメロディーやリズムを聴き取ることはできず、音楽を聴くことすらできない。従って、音と音との間に「沈黙」が差し挟まれ、相互に区別されることによってのみ、諸音の間に秩序が生じ、形式が生じ、音楽は成立し得るのである。つまり、「沈黙」の持つ機能は、「持続」を分節化し、諸音の間に区別を設けるということである。

ただし、この「沈黙」は決して「持続」を切断し、連続性を完全に断ち切っているのではない。「音と同じく、音楽はその形式を沈黙の基盤の上に投影しており、常にこれ[沈黙の基盤]を前提としている[comme le son, la musique projette sa forme sur un fond silencieux que toujours elle présuppose]」(TM80) とブルレが述べているように、音楽は「沈黙」を謂わばその地として、そのカンバスの上で自らを描いている。つまり、「沈黙」は音が消えるときに初めて現れるのではなくて、音が鳴り響いているその背後に常に存在しているのである。このとき、諸音の背景となっている「沈黙」は「純粋な虚無ではない[ce n'est pas un pur néant]」(TM80)。「音楽作品はそれに先行する沈黙を前提としている[L'œuvre musicale suppose le silence qui la précède]」(TM80) が、このことはブルレによれば、「沈黙」において「聴取者が、[中略]、自己の内に能動的で純粋なこの持続を再発見するため[afin que, [...], l'auditeur retrouve en soi cette durée active et pure]」(TM80) なのである。つまり、「沈黙」は全くの虚無ではなく、この「沈黙」は我々

が自己の奥底に見つけ出す「能動的で純粋な持続」なのであり、この「持続」を地として音楽は描かれるということである。従って、この「持続」が音楽における地である「沈黙」として意識されたときに初めて、我々は音楽のリズムやメロディーを聴くことができるのである。

また、このように考えると、ブルレ自身はそこまで言及していないが、「沈黙」は必ずしも無音の状態だけを示すのではないと考えねばならないだろう<sup>12</sup>。つまり、一つ目の音が終わり二つ目の音が鳴り始めたとき、二つ目の音は鳴り響いていても、そこには一つ目の音の不在としての「沈黙」が在る。そして、一つ目の音の不在としてのこの「沈黙」によって、二つ目の音は先行する音から区別されているのである。そして、このような「沈黙」が常に諸音の背後にその基盤として存在しているのであり、「沈黙」は虚無ではないのである。

そして、このような「沈黙」が諸音の基盤に在る「持続」を露わにすることで諸音を区別し、音楽のリズムやメロディーを切り出しているのである。また、このように考えた時、「音響」は、音とその背景となる「沈黙」という両者を含意すると理解すべきだろう。

## (ii) 沈黙による構成

上記のように、「沈黙」は諸音を区別することによって、音楽の姿を描き出しているのだが、更に、本節（I）の冒頭で見たように、ブルレは、この「沈黙」は音楽における「真正の連続性を構成している」（TM83）<sup>13</sup> としている。

ここで、「沈黙」のもう一つの機能が明らかとなる。ブルレ曰く、「その客観的側面において、沈黙は区別を設けている[En son aspect objectif, le silence distinguait]」（TM83）が、「その主観的側面において、それ[沈黙]は断絶というよりも結合なのである[en son aspect subjectif, il est moins rupture que liaison]」（TM83）。つまり、まさにこの内的な「持続」が露わになる「沈黙」において、前後の音は結び付けられ、音楽における真正の連続性が成立しているのである。

では、この「沈黙」においてどのように前後の音は結合されるのだろうか。ブルレ曰く、

<sup>12</sup> この点については堀も指摘している（堀月子「現代音楽にみられる非連続性に関する時間論的考察——ベルグソニズムからバシュラールへ」、『東京芸術大学音楽学部年誌』7号、1981年、pp.6・7、参照）。

<sup>13</sup> 原文既出。

全ての沈黙においては、実際、過去のこだまと未来の目覚め[un écho du passé et un éveil de l'avenir]が、[すなわち]記憶と期待[un souvenir et une attente]が、結びついている。

Dans tout silence en effet se joignent un écho du passé et un éveil de l'avenir : un souvenir et une attente. (TM83)

のであり、

それ[音楽形式]は、過去と未来との、もはや存在しないものの沈黙と未だ存在しないものの沈黙との結合によって実現される。

elle se réalise par la liaison du passé et de l'avenir, du silence de ce qui n'est plus et du silence de ce qui n'est pas encore. (TM83)

のである。ここに、ブルレが「沈黙」は虚無ではないとした意味がある。すなわち、主観にとっては、諸音の間の「沈黙」は虚無ではなく、そこには「過ぎ去った音の記憶」と「未来の音への期待」との両方が同時に重なり合って存在しているのである。これにより、前後の音は客観的には区別されながらも、主観的には結び付けられているのである。これがブルレのいう「真正の連続性」であるが、この「真正の連続性」においては、ベルクソンの「純粋持続」とは異なり、諸音間に明確な区別が存在している。従って、この「真正の連続性」は明確な秩序を有しており、ブルレの言葉で言うならば「可知的な連続性」なのである。

以上のように、一方で「沈黙」は、メロディーやリズムを構成する諸音を相互に区別することで、それらの骨格を浮き彫りにしている。他方で、この「沈黙」は精神の内奥の「持続」であり、そこには過ぎ去った音の記憶と未来の音への期待とが同居し、謂わば先行する音の終着点であると同時に後続する音の出発点となっているので、「沈黙」は前後の諸音を結び付け、メロディーやリズムの全体が一つの連続となることを可能にしているのである。このように、始まりと終わりを持つという「音響」の性質に必然的に付随する「沈黙」によって、音楽の構造を明確にしつつも諸音を一つの連続性の内に捉えることが可能

になっている。このような論理によって、「音響」が始まりと終わりを持つということは、形式が成立する出発点となるのである。

## （Ⅱ） 時間形式

（Ⅱ）においては、「音響」の内在的持続を根拠とする「時間形式」につながる継起的な側面について考察を行う。音に「持続」が内在するということを語るためにブルレは「声の運動 (le mouvement de la voix, le mouvement vocal)」(cf. TM108, 111, etc.) という概念を用いている。

ここで言う「声 (la voix)」とは、勿論、単に実際に聞こえる声だけを意味しているのではない。この「声」という概念を理解するために、ここで『音楽的時間』第三部の議論を見てみる必要があるだろう。

まず一般に、「物音は、外から与えられ、また、諸物に属していた[Le bruit était donné du dehors et appartenait aux choses]」(TM407) のであり、従って「物音は、それ[物音]が指し示しているものとの関係の中でのみ、可知的である[Le bruit n'est intelligible que dans son rapport avec ce qu'il signifie]」(TM404)。つまり、音は、本来、その音を発する事物に結びついており、そこから切り離してしまつては意味をなさない。というのも「本来的に聴覚は他の諸感覚と同様、情報を与え警告するという実践的な役割を果たしていた[Originellement l'ouïe, comme les autres sens, remplissait un rôle pratique de renseignement et d'avertissement]」(TM400) からである。このような事物と結びついた日常的実践的世界の中に位置づけられた音を、ブルレは上記のように「物音 (le bruit)」と呼んでおり、音楽における音と区別している<sup>14</sup>。

このような「物音」に対して、音楽においては「音は内的な可知性を有している[le son possède une intelligibilité intérieure]」(TM404)。このような音楽における音について、ブルレは次のように述べている。

音が、[すなわち]音楽の根源が、真に存在し得たのは、ただ、諸対象からそれ[音]を自由にしてくれた声のおかげである[中略]。声は、音の母体であり、それ[音]を生み出すことによって、それ[音]をそれ自体へと変えていたのだ。

<sup>14</sup> また、ブルレの考えでは、言語においても音は事物から切り離されてはいるが、言語における音は一種の記号であって、音の持つ「音楽的な諸要素[des éléments musicaux]」(TM402) を用いておらず音楽における音とは区別される (cf. TM402)。



Le son, origine de la musique, n'a pu exister véritablement que grâce à la voix qui le libéra des objets [...]. La voix, parente du son, en le produisant l'a fait devenir lui-même. (TM400)

すなわち、音楽においては、音は対象から切り離され、音それ自体として存立しているのであり、この切り離しを行うのが「声」だということである。そして、このような「声」としての音こそ、第一節で述べた「音響」だと考えられるので、「声」が形式の出発点となる「音響」を成り立たせているということになる。従って、第一章で「働き」は「音響」として音楽に現れているとしたが、「働き」が「音響」として現れる為には「声」という在り方をとらねばならないということであり、逆に、音は「声」として捉えられることによって初めて「音響」となるのである。つまり、「声」は「働き」が「音響」として現れる為の装置のようなものである。

そして、ブルレはこの「声」の継起的な在り様を「声の運動」と呼んでいる。この「声の運動」について述べる際に、ブルレはしばしばポルタメントやグリッサンドに言及していることから (cf. TM108・109, 112, etc.)、「声の運動」とは、固定された音階を持たない音の運動であると考えられる。そして、このようなものとしての「声の運動」をブルレは「純粋な連続性[la pure continuité]」(TM112) と捉えている。

また、ブルレは、メロディーを捉える際、

メロディーは力動的空間<sup>15</sup>の内に描かれる。しかし、我々は力動的空間から、それ[力動的空間]が依拠している働きへと、それ[働き]が表出している声の運動へと遡らねばならない。

La mélodie se dessine dans l'espace dynamique; mais il nous faut remonter de l'espace dynamique à l'acte dont il dépend, au mouvement vocal qu'il exprime. (TM137)

---

<sup>15</sup> ここでいう「力動的空間」とは、「音響が[中略]含意している空間は、視覚的で静的な空間では全くなく、力動的空間である[l'espace qu'implique [...] la sonorité n'est nullement un espace *visuel et statique*, mais un espace *dynamique*]」(TM86) とブルレが述べていることから、「音響空間 (l'espace sonore)」のことであると考えられる。この「音響空間」とは、比喩的な空間ではあるが、しかしながら、田之頭一知が述べるように、「響きに固有な音響的質に準拠している」(田之頭一知「G・ブルレにおける音響空間の意味——旋律との関係を中心にして——」、『大阪芸術大学大学院芸術文化研究』第1号、1997年、p. 9) 空間であり、「音響」の持つ質を、「高・低」や「量感」といった空間的な言語に翻訳することによって生じている。

と述べており、メロディーについて我々は「声」の運動に遡及せねばならないと考えている。「声の運動」が「純粋な連続性」だという点から、「声の運動」は音楽における運動性そのものと捉えられるということと合わせて考えるなら、「声の運動」は謂わば根源的旋律とでも言えるものである。それ故、「旋律的なものは[中略]声の運動の自発性そのものである[La mélodique est [...] la spontanéité même du mouvement vocal]」(TM118)とされ、「声の運動」は旋律を生み出していく根源的な力と位置づけられるのである。

しかし、「声の運動はただ純粋な変化である[le mouvement vocal n'est que changement pur]」(TM201)が、この「運動は諸々の目印、始まりと終わりを含意している[le mouvement implique des repères, une origine et une fin]」(TM201)。つまり、先に「沈黙」の役割において述べたように、「音響」として現れる「持続」は、必然的に音の始まりと終わりを含意しており、このことは「音響」として現れている「声の運動」においても同様だと考えるべきであろう。従って、「声」は必然的にその始まりと終わりを、換言すれば、その運動の出発点と休止点を自らに含んでいるのである。

そして、このような「声の運動」が「音響」の内在的持続であると考えられるべきだろう。この内在的持続は始まりから終わりへと向かうが故に合理的な運動であり、この点で「時間形式」を成立させる根拠となるのである。

### (Ⅲ) 和声形式

続いて、本節においては、「音響形式」が成立するためのもう一つの形式である「和声形式」についての考察を行う。先述のように、これは内在的和声に根拠を持っている。和声と「音響」について、ブルレは以下のように述べている。

和声、それは思惟の現在、[すなわち]同時性と区別であり、これら[同時性と区別]は形式を規定し、そして音響的なものをまさにそのものとして、[すなわち]この本質的に形式的な素材として、規定している。

L'harmonie, c'est le présent de la pensée, simultanéité et distinction qui définissent la forme et le sonore comme tel, cette *matière* essentiellement *formelle*. (TM179)

ここに見られるように、「和声 (l'harmonie)」が「音響」を「形式的素材」として規定しているのである。「音響」の性質としては音の強度や音色等も考えられるが、ブルレは和声に関しては音高に関わるものとして論を進めている。では、それはどのようにして為されるのだろうか。また、その際「形式的素材」は如何にして音高という側面から形式を成立させるのだろうか。本節においてはこれらの問題について考察する。

### (i) ブルレの和声観

まず、ブルレにとって、「和声」とは何であろうか。ブルレの主張では「和声とは、まさにこの停止である[l'harmonie est précisément cet arrêt]」(TM179)。そしてこの「停止」は、「運動がそこで思惟され決定される為に中断するところのこの音度[ce degré où le mouvement s'interrompt pour être pensé et déterminé]」(TM179)と言い換えられている。従って、ブルレの理論では「和声」とは「音度」だということになる。

「音度 (le degré)」とは、音の振動数で計られる絶対的な音高ではなく、その音が音階上のどこに位置づけられるかということを意味する概念である。つまり、「和声」が「音度」であるということは、諸音の中の或る一音を中心音として定め、その主音との関係において諸音を捉えるこのシステムが「和声」だということである。このシステムは音高を用いて秩序を形成していることになり、故に、ここにブルレが「音響」の持つ質の中で特に音高を重視している理由が有るのである。

では、この「音度」はどのように決定されるのかというと、ブルレは「どの音階も、[中略]協和という原理に従っている[les échelles, [...], obéissent au principe de consonance]」(TM183) のであり、協和の基盤は、倍音の「音響学的な諸関係[rapports acoustiques]」(TM181) だとしている。従って、「五度についての理論的また実践的な重要性をとりわけ主張する必要がある[il faut insister surtout sur l'importance théorique et pratique de la quinte]」(TM181) と考えている。つまり、倍音の中でオクターヴ以外では最初に現れる五度 (ex. ド・ソ) という音程関係を基盤として、音階と音度が形成されるとブルレは考えているのである。

そして、このように定められた「音度」とは運動の「停止」なのである。つまり、この「音度」とは、音の運動が形式を形成するために立ち止まる地点なのであり、「和声」とは「停止」であるというのは、この運動と休止という二項によって音楽における秩序が形成されるということである。そして、それ故、音楽の持つ力動性が静的な形式と一致を見

せている西洋の機能と声にこそ、この秩序が顕著に現れているとブルレは主張し、ここに西洋的な調性音楽の優位性を見ている (cf. TM204 - 205)。

このように、ブルレの和声観は西洋近代の機能的和声観にほぼ合致しており、今日的な視点からは限定的に映る。しかし、我々が問題とすべきは、このような和声観を説明するためのブルレ自身の理論である。

## (ii) 和声の根源

では、ブルレは上記のような和声観をどのように根拠づけているのだろうか。

まず、ブルレは「音楽が存在するのは、実際、非決定な声の運動が[中略]協和の諸関係が決定する諸々の音階に席を譲る時にのみである[Il n'y a musique en effet qu'au moment où le mouvement vocal indéterminé, [...], fait place aux échelles que déterminent les rapports de consonance]」(TM183) とし、(II)でのべたような「純粋な連続性」である「声の運動」は非決定な運動であり、そのままでは無秩序な流動であるので、何らかの形式を与えられなくてはならないと考えている。ここに「和声とは、まさにこの停止[cet arrêt]であり、運動が思惟され決定される為に中断するところのこの音度[ce degré]である[l'harmonie est précisément cet arrêt, ce degré où le mouvement s'interrompt pour être pensé et déterminé]」(TM179) としたブルレの思索の本質的な意味があると言えよう。「音度というのは停止であり、生成のただ中の休止の瞬間である[un degré est un arrêt, un instant de repos au sein du devenir]」(TM179) のであり、運動と休止という機能と声的秩序の根底にあるのは、音楽における意識の生成たる「声の運動」を、「音響」に内在する「音度」という停止点において捉えるということなのである。

そして、先述したように、ブルレは和声の根拠を協和音に求め、五度という音程を特別視している。ここに、音楽作品の時間はその音響的実体である高さから不可分であるとした意味が有ると考えられる。ブルレは「全ての形式は、統一性と同時性であり[toute forme est unité et simultanéité]」(TM200)、「和声が、協和が、この統一性と同時性との受肉が、常にまた至る所で音楽形式の本質的な原則なのであった[l'harmonie, la consonance, incarnation de cette unité et simultanéité, fut toujours et partout l'essentiel principe de la forme musicale]」(TM200) とし、和声とは「同時性と区別[simultanéité et distinction]」(TM179) であるとしているが、このことは音の高さからまさに不可分であろう。というのも、協和音において協和が認識され得るのは、同時的な諸音がそれぞれ固

有の高さを持ち、その高さが区別されつつも一つの統一として感じられるからであるが、このことは「音響」としての「声」が高さを持つということを不可避に前提としているからである。そして、ブルレが倍音列に基づいた音階の成立について語る (cf. TM182 - 183) のは、倍音列がこのような音高の決定と協和的な統一の根拠となり得るからであろう。従って、このように音高の連続的变化である「声の運動」とその停止点である「音階」による秩序が形成可能であるのは、まさに高さを持つという「音響」の性質に依拠しており、このような「音階」の形成可能性が内在的和声であると言えよう。

このように、ブルレは西洋的機能 and 声の構造の根底に、意識の持続の運動と休止（或いは停止）という構造を見出しているのである。これは、旋律的生成と和声との有機的な結合にその力動的構造の基盤を持つ西洋音楽における意識の在り方を的確に捉えていると言える。ただし、ブルレは「全ての和声的体系は仮説のようなものだ[Tout système harmonique est bien comme une *hypothèse*]」（TM224）としており、倍音の持つ可能性からどのような体系を作るのかは絶対的なものではないとしている。この点を考えるなら、ブルレの言う和声とは必ずしも狭義の近代的調性概念を意味するのではなく、運動と休止による構造こそが本義なのであり、あくまで何らかの停止点の必要性が先行し、それに応じて和声的体系が成立するのだと理解すべきだろう。

ただし、ここまでは基本的に同時的な音の重なりとして和声を記述してきたが、実際は継起的な音の連なりにおいても我々は和声を見出している。この点については次章で更に考察することにする。

### 第三節 「沈黙」と二つの形式の相互関係と「音響形式」概念の根底に在る思想

ここまで述べたように、ブルレは「音響」を我々の意識の「働き」の現れとして捉え、これを音楽的秩序の根本に置き、「音響」の含意する、「沈黙」と内在的持続と内在的和声という三つから「時間形式」と「和声形式」の成立を論じている。しかし、先行研究では、これらについて個別に言及されることはあるが<sup>16</sup>、「沈黙」と二つの形式が原理的にどのように関わるのかという総合的論及は未だ見られない。これは、「はじめに」でも述べたように、和声に関わるブルレの議論が多分に調性に限定的なものと捉えられているからであろう。しかし、ブルレが「時間形式」と「和声形式」という二つの側面から音楽的

<sup>16</sup> 例えば、堀月子「ブルレ美学における旋律と和声の持つ意味」、『美學』第28巻1号、1977年、pp. 12 - 23、「現代音楽にみられる非連続性に関する時間論的考察——ベルグソニズムからバシュラールへ」、『東京芸術大学音楽学部年誌』7号、1981年、pp. 1 - 21、等。

秩序を論じているのには、ブルレ思想独自の意味があると考えらるべきであろう。そこで、本節においては、「沈黙」と二つの形式の相互関係と、その根底にあるブルレの思想について考察を行う。

まず、第二節（I）で述べたように、「沈黙」は「持続」を切断すること無しに前後の音の区別を可能にし、「真正の連続性」を成立させていた。しかし、ここでは「沈黙」と音の関係は示されているが、諸音相互の関係は規定されていない。従って、「沈黙」だけでは、未だ「音響」の形式が成立しているとは言えない。ここに、ブルレが「時間形式」と「和声形式」を必要とした理由があると考えられる。つまり、「音響」の質的な側面は、「沈黙」によって相互に区別された諸音の継起を、一つの秩序へと総合するのに必要な条件だと考えられ得るということである。一方、この「音響」の「質」も「沈黙」によって相互に区別されること無しには、単なる流動的な持続にとどまってしまう、それだけで形式を成立させることはできない。つまり、「時間形式」においては運動に始まりと終わりが有ることが、そして「和声形式」においては諸音を「区別できる」ということが、不可避に前提となっていたのだが、このように一つの音を前後の持続から切り離し、また、切り出された音同士を相互に区別しているのは「沈黙」である。従って、これら二つの形式は共に「沈黙」を前提としているのである。

では、「時間形式」と「和声形式」とは相互にどのような関係にあるのだろうか。第二節で述べたように、「時間形式」とは始まりから終わりへと向かう音の運動であり、「和声形式」とは同時性における秩序であった。従って、問題となるのは「時間形式」における継起性と「和声形式」における同時性がどのような関係にあるのかということである。

まず、「声の運動」が始まりから終わりへという方向を持った運動であったことを考えるなら、「声の運動」は本来的に何らかの休止点を求めていたと言えるだろう。他方、和声は純粹に同時的な秩序にとどまるなら、継起する諸音の連続に和声的な秩序を与えることができず、継起する音楽を捉える為には、そこには何らかの連続性が必要とされている。このように、「時間形式」と「和声形式」は、音楽の形式となる為に相互に必要とし合っている。

ただし、この相互関係は必ずしも対等な関係ではないことに留意する必要がある。「和声は、時間から独立することはできないし、音響形式も、時間形式から[独立に存在することはできない][l'harmonie ne saurait être indépendante du temps, ni la forme sonore, de la forme temporelle]」（TM34）とブルレが述べているように、あくまで「時間形式」

を出発点として、その要請に応じて和声が生じるのであり、この「時間形式」と「和声形式」の結びつきによって「音響形式」が生じるのである。

では、継起的なものである「時間形式」と同時的なものである「和声形式」は、具体的にどのように結びつくのだろうか。これは、ブルレの次の言葉から理解されるだろう。

和声は継起においてその内的統一を失うことはなく、それどころか、それ[和声]はそれをこの継起それ自体に伝えている。明らかに、構造的な枠組みを構成する諸音の間の結合、[すなわち]それら[諸音]を仮想的な同時性[une *simultanéité fictive*]において一つにしている結合が、確立されており、そこには形式の非時間性[l'intemporalité de la forme]が下りて来ているのである。

L'harmonie, en la succession, ne perd pas son unité intérieure, bien au contraire elle la communique à cette succession même ; manifestement s'établit une liaison entre les sons composant le cadre structurel, liaison qui les unit en une *simultanéité fictive*, où descend l'intemporalité de la forme. (TM191)

ここで、ブルレは、我々が継起的な諸音の間にも和声的關係を聴き取っていることを「仮想的な同時性」という言葉で説明している。これは、「沈黙」によって諸音の区別を与えられた「声の運動」は、「記憶」によって「仮想的な同時性」の中で捉えられ、これにより、継起的な諸音を同時的な秩序の中で捉えることが可能になるということだと考えられる。ここに「和声、それは思惟の現在である」(TM179)<sup>17</sup>、和声とは停止 (l'arrêt) である (cf. TM179)、という捉え方のより本質的な意味が明らかになるのではないだろうか。すなわち、「声の運動」の流動性の中で、現在において停止すること、そして、その「現在」において、過ぎ去った諸音の「記憶」との關係で現在を、同時に現在との關係において過去を、同時的な協和の秩序によって捉えること、これが和声だということなのである。これはまさに「沈黙」における「記憶」という要因無しには不可能な理解である。従って、「時間形式」と「和声形式」の結びつきにおいても「沈黙」が前提とされているのであり、「沈黙」は「時間形式」と「和声形式」の出発点となっているのみならず、両者の結びつきの為にも不可欠だと考えられる。

---

<sup>17</sup> 原文既出。

第二節で見たように、ブルレは「沈黙」を「記憶と期待の結合」において、そして「時間形式」と「和声形式」を「声の運動とその休止」において捉えている。これは、単に機能と和声の表面的な構造をなぞるに留まらず、その根底にある意識の「働き」においてその機能を捉えていたということである。このような次元において「音響形式」を考えるのならば、ブルレの思索の深さは狭義の調性の有無という次元を遥かに越えていると考えねばならないだろう。つまり、ブルレの理論にとっては意識の「働き」の表面的な現れがどのようなものであるのかはもはや問題ではなく、音楽における我々の意識の在り様そのものが問題なのであり、「音響形式」の根底にあるのは、このような意識の「働き」としての音楽の捉え方なのである。

以上のように本章では、ブルレの「音響形式」をめぐる議論を考察することにより、「記憶と期待の結合」と「声の運動とその休止」というブルレの「音響形式」を構成する根本的な構造を炙り出した。これにより、ブルレの「音響形式」が問題としているのは、「音響」と音楽における我々の意識の根源的な在り様であることが示された。ブルレは「音響」から全ての形式を生じさせようとしていたことを考えるなら、この視点が明らかになったことにより、ブルレ美学を理解する為の確かな出発点を手にすることができたと言えるだろう。



## 第二章

### 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

本章においては、『音楽的時間』第二部「リズム形式」についての考察を行う。この「リズム形式」における議論の中に、「音楽的時間」の持っている構造的側面の核心があると考えられる。その根拠は、ブルレが、「リズムを構成すること、それは時間を構成することである[Construire le rythme, c'est construire le temps]」(TM363) のであり、「リズムは我々が時間を捕えるやり方を翻訳している[Le rythme traduit la manière dont nous prenons possession du temps]」(TM287) と主張していることである。つまり、ブルレは、リズムは精神によって「構成 (construire)」されるものであると捉え、そして、精神がリズムを「構成」するということは、精神が時間を「構成」するということに等しいと考えているのである。

ここで言われている時間は、無論音楽における時間のことであると理解すべきであろう。つまり、ブルレのリズム論においては、「音楽的時間」とリズムとの間に一種の構造的アナロジーが見られるのである。よって、精神によるリズムの構成が如何に行われるのかが説明されれば、「音楽的時間」の基本的な構造を明らかにすることが可能であると捉えることができる。

ブルレに関する先行研究においては、リズムの構成に関する個別の観点の指摘<sup>1</sup>は見られるが、それらの視点を包括的に捉えるような研究は未だ見られない。また、先行研究においてブルレのテンポ論への言及は為されているが<sup>2</sup>、第二節で述べるように、ブルレのリズム論においてはテンポが重要な位置を占めているにもかかわらず、テンポを包含するものとしてブルレのリズム論を捉えている研究は未だ見られない。だが、テンポとの関わりにおいてリズムを捉えることで、音楽における動的な秩序をより正しく捉えられるだろうことは容易に想像できることである。更に、テンポについてはブルレ自身によって明示的に説明されていない事柄もあり、テンポとの関わりをも含めてリズムという現象を包括的に説明することは、ブルレ研究にとっての課題でもある。

<sup>1</sup> 例えば、田之頭一知はリズムと拍子の関係について（「ジゼル・ブルレのリズム論——リズムと拍子の関係をめぐって——」、『待兼山論叢 美学篇』28、大阪大学文学部[編]、1994年、pp. 23・44、参照）、また注7で述べるように、佐藤真紀や山下尚一はリズムの構成の問題について言及している。

<sup>2</sup> 橋本典子「西洋音楽（二）——現代の音楽哲学」、今道友信[編]『講座 美学4——芸術の諸相』東京大学出版会、1984年、pp. 46・48、及び、佐藤真紀「音楽における時間性——演奏の視点から」、『哲学論文集』第三十九輯、九州大学哲学会[編]、2003年、pp. 104・105、参照。

そこで、本章においては、まず、第一節において、ブルレにおける「音楽的リズム」の特殊性と、その構造に関する二つの観点を確認し、この二つの観点の統合により、音楽的リズムの成立構造を明らかにする。続いて、第二節において、音楽的リズムがテンポにおいて具体的に成立することを示し、「拍という単位」に注目することで音楽的リズムとテンポとの関係を明らかにする。これにより、本章においては、ブルレにおける「音楽的時間」の構造を明らかにし、音楽におけるリズムとテンポの概念についての新たな視点を提示することを試みる。

### 第一節 音楽的リズムの構造

音楽におけるリズムは、一般に「一定の時間幅を、幾つかの知覚可能な区間に分けること。主に長さと強さを基準にして、楽音をグループ化すること」<sup>3</sup>として規定され、言わば分析と総合の相互作用によって成立するものである。これは音楽における最も広義のリズム理解として、おそらく異論のないところであろう。ブルレも「リズムとメロディーは主体の働きによってのみ存在し、これ[主体の働き]は、[中略]分析と総合という二重の操作によって時間を分割し、また、組み立てている[Il n'y a rythme et mélodie que par l'acte d'un sujet qui [...] divise et compose le temps par une double opération d'analyse et de synthèse]」(TM356)としており、分析と総合という点においては、一般的なりズム理解と共通する見解を示している。

しかし、ブルレはこのような一般的な規定に加えて、音楽の時間性を根拠として、他の領域のリズムよりも純粋なものとして「音楽的リズム[le rythme musical]」(TM259, etc.)を規定しており、上記のような「分析と総合」という在りようについても、この純粋性を可能にするものとして説明を行っている。

そこで、本節においては、ブルレ独特の音楽的リズムの規定を確認し（Ⅰ）、続いて、この規定を可能にしている「同と他」、「諸々の総合の総合」という二つの構造を順次確認し、また、この二つの構造を統合することにより（Ⅱ）、音楽的リズムのブルレ独特の規定が可能となる構造を示す。

---

<sup>3</sup> Walther Dürr, Rhythm, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 15, 1980, p. 804.

## (I) 音楽的リズムの特殊性

(I) においては、ブルレによる音楽におけるリズムの特殊性の規定を確認する。

ブルレは、「音楽的リズムを認識すること、それはリズムの本質を認識することである [connaître le rythme musical, c'est connaître l'essence du rythme]」(TM259) と述べ、音楽におけるリズムにリズムの本質を認めている。これは、「時間はリズム的であり、リズムは時間的である [le temps est rythmique, et le rythme, temporel]」(TM259) のであり、音楽のリズムは「時間と精神の世界にのみ属する [n'appartient qu'au monde du temps et de l'esprit]」(TM261) とブルレが考えているからである。この音楽的リズムは、「空間的リズム (le rythme spatial)」(ブルレはこれを舞踊のリズムに代表させている) との対比によって語られており、「空間は[中略]、それ[空間]が自らを時間化し、自らに時間の力動性を受け入れる程度に応じてのみ、リズム的であるにすぎない [l'espace [...] n'est rythmique que dans la mesure où il se temporalise, accueille en soi le dynamisme du temps]」(TM260) ので、「空間的リズム」においては時間と空間が混在しており、「空間的リズムは必然的に不純である [Le rythme spatial est nécessairement impur]」(TM260) とされる。これに対し、ブルレの言う音楽的リズムは時間と精神の世界にのみ属するが故に、空間性が入り込んでいない純粋に時間的なリズムなのである。

このように空間的リズムと時間的なものとしての音楽的リズムという対比は、明らかにベルクソンを意識したものであろう。序論でも述べたように、ベルクソンの主張では、空間は、事物を均質な対象として、量的に扱うということを含意しているとされるが<sup>4</sup>、ブルレの議論もこれを踏襲している。音楽について考えるなら、このような量的操作は、等時的な打拍や周期的なアクセントといったような、定量的なリズムの扱いを可能にするものである。しかし、このような定量的な扱いは、リズムに一種の秩序を与えはするが、純粋な時間である持続が持っている質を量的なものへと変え、音楽的リズムが持っているような「しなやかさ [la souplesse]」(TM265, etc.) を機械的なものへと変えてしまう。実際、等時的な打拍の代表的なものであるメトロノームに厳密に従う演奏は、ぎこちなく不自然な印象を与えるということからも、このような等時性に従う秩序は、音楽的リズムの秩序としては不適当だということが判る。従って、純粋に時間的なものである音楽のリズムは、

<sup>4</sup> Cf. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris: Alcan, 1926, p. 74. (中村文郎[訳]『時間と自由』岩波文庫、2001年、p. 119、参照)

このような等時性には従わず、この意味において、「音楽のリズムは自由なリズム<sup>5</sup>であり [le rythme de la musique, un rythme *libre* ]」(TM264)、「テンポ・ルバート<sup>6</sup>の流動性 [la fluidité d'un *tempo rubato* ]」(TM261) なのである。

しかし、「音楽的リズムは、我々の能動性がその実践の、分析と総合というその二重の作用の条件として創造するところの、この時間的構造を実在化している [Le rythme musical réalise cette structure temporelle que crée notre activité comme condition de son exercice, de sa double opération d'analyse et de synthèse]」(TM286) という言葉からも分かるように、ブルレにおける音楽的リズムとは、自由なリズムでありながらも、何らかの「構造」を持つものでもある。

つまり、音楽的リズムは純粋に時間的なリズムであるが故に、量的で等時的な秩序に拘束されない「自由なリズム」であるが、この自由はある種の構造を持った自由なのである。そして、この構造によって、我々はリズムを、ひいては音楽を認識することができるのであり、この構造が音楽的リズムの本質的性格なのである。そして、このような図式は、「音楽的時間」が「生きられた持続」を基盤としながらも、秩序を持った時間であるという図式のアナロジーと捉えることができる。本章において問題とするのは、「自由なリズム」を可能にするこの構造である。

## (Ⅱ) 音楽的リズムの構造

(Ⅰ) で述べたように、音楽的リズムは、その成立のために、ある種の構造を必要としているが、この構造は音楽的リズムの持つしなやかさを硬直させるものであってはならない。(Ⅱ) においては、この構造を説明するためのブルレの理論を取り上げる。

音楽的リズムの構造を考える際、ブルレは「同と他」という構造と「諸々の総合の総合」という構造によって説明を行っている。この二つの構造はグレゴリオ聖歌のリズムや古代のリズムを例として説明されているが、これは音楽の最も原初的な在り様において説明を行うことで、この二つがリズムの根源的な在り様であり、普遍的な構造であることを示そうという意図によるものであろう。この二つの構造については、先行研究においても部分

<sup>5</sup> le rythme *libre* は定量的記譜法によるリズムの対義語として「自由リズム」と訳す可能性もあるが、原文の文脈において舞踏における身体によって固定された「固定的リズム [un rythme *fixe* ]」(TM264) と対立するものとして位置づけられているので、本稿においては「自由なリズム」という訳語を採用している。

<sup>6</sup> テンポ・ルバート *tempo rubato* とは一般に、等時的な拍から外れてテンポを任意に伸縮させることであるが、ブルレにおいては、アゴーギクによる比較的小さな揺らぎをも含むものと考えられる。

的に触れられてはいるが<sup>7</sup>、この二つをリズムという同一の地平において関係づけ、統一的な構造としてブルレのリズム論を解釈するということは未だ行われていない。そこで(Ⅱ)においてはこの二つを順次確認し、続いて二つを結びつけ「主題と変奏」という言葉で包括的に表現することで、音楽的リズムの構造を示す。

### (Ⅰ) 同と他

まず、「同 (le même) と他 (l'autre)」という観点においては、「同」がリズムを構成する個々の要素である「他」を規定しているという構造が示されている。ブルレ曰く、

「同」は、そこ[諸々の生き生きとしたリズム]では常に「他」という諸々の相の下に現れ、時間の異なる瞬間において再創造され、また再発見されるのであり、この時間の異なる瞬間が、「他」にその独特でそれ以外のものに還元不可能な色合いを与えるのである。

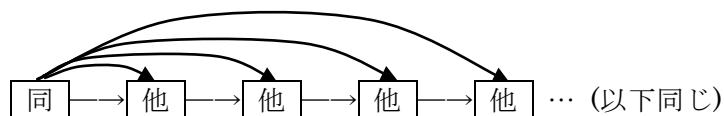
« le même » y apparaît toujours sous les espèces de « l'autre », il est recréé et retrouvé en un moment différent du temps, qui lui donne sa coloration originale et irréductible. (TM264)

この「同と他」は直後に「主題 (le thème) と変奏 (la variation)」と言い換えられる (cf. TM264) ことから、ひとまずは時間的先後関係として理解できる。つまり、音楽的リズムは異なる時間的位置を占める複数の要素から構成されるが、その最初の要素において「同」が感知され、これに対して後続する諸要素は「他」として感知される。そして、「他」は全て、「同」の「諸相」、つまり「同」の示す様々な現れ方であり、再創造、再発見された「同」と捉えられる。この時、個々の要素は全て「同」によって規定されており、これにより、諸要素全体に共通する同一性が成立している。これは、次の図 1 のように図式化することができる<sup>8</sup>。

<sup>7</sup> 例えば、「諸々の総合の総合」については佐藤真紀（「ジゼール・ブルレにおける「内的歌 (chant intérieur)」——音楽の時間的本質との連関において——」、『デアルテ』20、九州藝術学会[編]、2004 年、pp. 61 - 74、参照）、山下尚一（『ジゼール・ブルレ研究 ——音楽の時間・身体・リズム——』ナカニシヤ出版、2012 年、pp. 135 - 138、参照）等によって言及されており、また「同と他」についても山下によって言及されている（同書、p. 119、参照）。

<sup>8</sup> ただし、このような図式化はあくまで便宜上のものであり、時間的な構造を空間的に表象するというのは、メタファーにすぎないということに留意する必要がある。

図 1



※図中の → は「同」が個々の「他」を規定していることを示す。

ただし、「他」は「同」の規定を受けてはいるが、あくまでも「同」とは異なる「他」であり、「同」と「他」の間の差異は決して無くなることは無く、また、個々の要素相互の間においては共通の「同」を起源として持つという以外には共通点は示されていない。つまり、音楽的リズムにおいては相互に異なる要素が連続するという見方がここで示されているのである。このとき「他」同士も相互に異なる瞬間なのであり、従って、各々に固有の色合い、つまり、他の物に還元不可能な「質」を持っている。

また、このとき、この「同」が必ずしも実際の音として鳴っている必要は無いと思われる。例えば、ジャズのスタンダード・ナンバーの場合などでは、テーマが最初から変奏された形で現れるということはしばしば起こることである。しかしながら、我々はその変奏されたものしか鳴っていないなくても、そこに本来のテーマを聴き取ることができる。従って、この「同」は実際に鳴っている音のレベルで聴かれる場合もちろんあるとしても、むしろ、この「同」は音として現れている要素の背後に在るものとして感知されるのだと理解すべきだろう。

そして、以上のことから、相互に異なる質を持つ要素が連続しつつも、個々の要素が「同」によって規定されることになり、動的な秩序を持った「自由なリズム」が可能となるのである。ただし、ここでは「同」が実際に如何なるものであり、どのような形で示されるのかということは明示されていない。この問題について、第二節において「拍という単位」の考察を行う際に、より詳細な考察を行うこととする。

## (ii) 諸々の総合の総合

先述したように、「同と他」という構造においては、相互に異なる要素が連続するという見方が示されているが、そこでは個々の要素相互の関係は規定されていない。つまり、「同と他」という構造だけでは、個々の要素は互いに無秩序に存在するということになってしまう。

この個々の要素相互の関係について、ブルレは「諸々の総合の総合[une synthèse de synthèses]」(TM281, 284) という構造を提示している。この構造において、まず、個々

の要素は異なる二つの性格によって区別される。二つの異なる性格とは、「跳躍[l'élan]」と「休止[le repos]」(TM284, etc.)であり、ブルレの挙げている例で言うならば、古代ギリシャのリズムにおける「上拍[le levé]」と「下拍[le posé]」(TM281, etc.)、グレゴリオ聖歌における「アルシス[arsis]」と「テシス[thésis]」(TM281, etc.)である。山下尚一も指摘しているように<sup>9</sup>、ブルレの考えでは「上拍に対する下拍の対立、それは強拍と弱拍という粗暴なそれではない[L'opposition du posé au levé, ce n'est pas celle, brutale, du temps fort et du temps faible]」(TM282)。ブルレにおけるこの区別は、諸要素が時間の中で占めている構造上の位置に由来する質的な差異によってのみ区別される (cf. TM282)。

また、相互に区別された個々の要素は、互いに断絶しているのではなく、相互に結びついており有機的に一体化している。ブルレの指摘によれば、グレゴリオ聖歌においては、「各々のイクトゥスにおいて、二つの運動は互いに密接に接合されている[En chaque ictus, deux mouvements se soudent]」(TM285)。「イクトゥス (ictus)」<sup>10</sup>とは「アルシス」と「テシス」の接合部分であるが、この「イクトゥス」において、「先行する運動の終わりは後に続くそれ[運動]の始まりとなっている[la fin du mouvement précédent devenant le commencement de celui qui suit]」(TM284) のであり、「第二のものの跳躍を可能にしているのは、この第一のものの休止なのである[c'est le repos du premier qui permet l'élan du second]」(TM285)。つまり、音楽において個々の要素は、相互に区別されつつも、先行する要素の終わりが後続する要素の始まりとなることにより、相互に結びつき、一つの運動を為しているのである。

上記のように、個々の要素間に質的な差異を認め、それを相互に結びつけるというのがブルレの言う「総合 (le synthèse)」という働きである<sup>11</sup>。そして、この総合によって形成された個々の要素のグループが、更により大きな構造へと総合されるのが、「諸々の総合の総合」である。この様子は、グレゴリオ聖歌の《Adoro te》<sup>12</sup>を例に見てみると次の譜例 A、B のようになる<sup>13</sup>。

<sup>9</sup> 山下尚一、前掲書、p. 146・147、参照。

<sup>10</sup> ラテン語のイクトゥス ictus は一義的には「打撃」といった意味であり、グレゴリオ聖歌においては発音の部分や、「最少単位における音楽的動きの到達点」(水嶋良雄『グレゴリオ聖歌』音楽之友社、1966年、p. 116)、「基本リズムにおける動きの休息点」(同、p. 121)を表す。

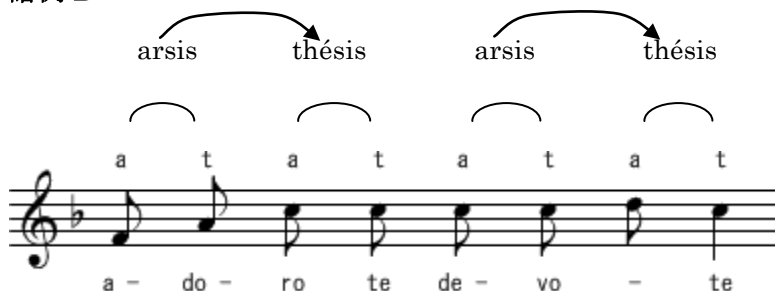
<sup>11</sup> ただし、要素間の質的差異の区別とそれらのグループ化という二つの事象は同時に生じているのであり、どちらかが先に生じているのではない。これら二つは相互に前提としあっているものであり、この「総合」という働きは、個々の要素とグループ化されたまとまりの間の相互規定的な構造である。

<sup>12</sup> 《Adoro te》を、ブルレは「アルシス」と「テシス」が強弱とは無関係であるということを示す例として用いている (cf. TM284)。「諸々の総合の総合」全般に対する例ではないが、ブルレはこのような曲を念頭においていたと考えられる。また、この例については、先行研究において詳細に分析されている (佐

譜例 A



譜例 B



※a は arsis、t は thésis を表す。

このように、「総合」されたものが、さらにより大きな構造へと「総合」されることにより、新たな状況が成立する。つまり、最初の段階において個々の要素の性格は固定的であったのに対し、グループ化されたものがより大きな構造へと「総合」されると、個々の要素の持つ性格は相対的なものとなるのである。譜例に基づいて説明すると、*adoro te* において、*do* は *ado* というまとまりの中では「テシス」である。しかし *adoro te* というまとまりの中では、*ro te* への「跳躍」の過程にあり、「アルシス」である。つまり、個々の要素は常にアルシスとテシスの両方の性格を持つ可能性を持っているのである<sup>14</sup>。これにより、個々の要素の性格を非固定的なものとして捉えることが可能になり、リズムにおけるしなやかさを保つことができるようになる。

藤真紀「ジゼル・ブルレにおける「内的歌 (chant intérieur) ——音楽の時間的本質との連関において——」」、『デアルテ』20、九州藝術学会[編]、2004 年、pp. 64・67)。

<sup>13</sup> 譜例は水嶋良雄、前掲書、pp. 113・114 を参考に本論文の著者が作成した。なお、グレゴリオ聖歌においても他の音楽においても、総合は二段階ではなく、更に大きな構造へとグループ化されていく。

<sup>14</sup> 「複合拍時におけるイクトゥスの性質は中性的である。すなわちテジスであるとともにアルシスなのである」(水嶋、前掲書、p. 134)。



### (iii) 主題と変奏

上記のような、「同と他」と「諸々の総合の総合」という二つの構造は、互いに無関係なものではなく、「諸々の総合の総合」における、以下のような個々の要素の性格の規定から、統合することができる。ブルレ曰く、

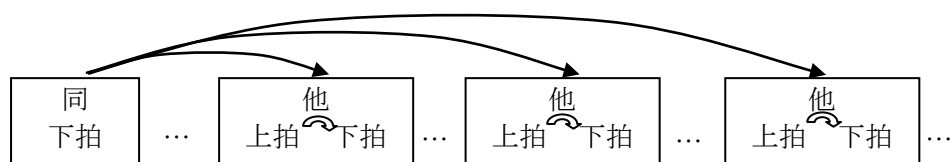
上拍に対する下拍という対立、それは、強拍と弱拍という粗暴なそれ[対立]ではなくて、変形された韻律的拍に対する「純粋な」韻律的拍の質的卓越性の控え目な言表なのである。

L'opposition du *posé* au *levé*, ce n'est pas celle, brutale, du temps fort et du temps faible, mais l'énoncé discret d'une prédominance qualitative du temps métrique « pur » sur le temps métrique altéré. (TM282)

ここから、「下拍」は変化していない純粋な拍であり、「上拍」はその変化したものということが解る。従って「下拍」や「テシス」は、「同と他」における「同」に相当し、「上拍」や「アルシス」は、「他」に相当すると考えることができる。

これらの対応関係を考慮に入れると、音楽的リズムは次の図 2 のような構造で成立していると考えられるべきであろう。

図 2



※図中の → は、出発点の要素が帰着点の要素を規定しているということを、

↪ は上拍から下拍への質的転換を示している。

つまり、まず「同と他」という観点から、最初に現れた要素は、「同＝下拍」として、以降の全ての要素を規定している（図 2 の上方の→）。しかし、同時に、「諸々の総合の総合」という観点から、個々の要素は、先行する要素の変化したもの（上拍）であり、且つ後続の要素に変化するもの（下拍）であるという構造が成立している（図 2 下方の→）。つまり、音楽的リズムにおける個々の要素は、音楽の同一性を規定する「同」との関係と、前後の

要素との関係という二重の関係において構造化されている<sup>15</sup>。そして、この構造により、音楽的リズムの本質的性格である、しなやかさを持った秩序が可能となるのである。

そして、このような構造をブルレは「主題と変奏」という言葉によって包括的に表現している (cf. TM264, 283, 359, etc.)。つまり、「同」や「下拍」はリズム構造における「主題」であり、「他」や「上拍」は「変奏」だということである。このような捉え方は、「主題と変奏」という言葉を通常用語法よりもかなり広い意味で用いているものであり、言うなれば、「主題」と「変奏」を「変化する前のもの」と「変化した後のもの」の比喻として用いているのである。これにより、ブルレは「主題と変奏」という楽式論上の概念を、自由なリズムの構造を説明する音楽美学的な概念として提示しているといえよう。そして、このような意味での「主題と変奏」は、本章冒頭でしめしたような「分析と総合」という一般的なリズム理解を、音楽的リズムの本質についてのブルレの立場から説明したものであると言える。そして、ブルレにおいては、このような意味での「主題と変奏」こそが「音楽的形式の固有の本質[l'essence propre de la forme musicale]」(TM264)なのである。

## 第二節 拍子

ここまで、ブルレの言う音楽的リズムの構造についての考察を行ったが、ここでもう一つ、リズムに関係する要素として、拍子について考えなくてはならないだろう。この拍子とリズムがどのような関係となっているかは、堀月子<sup>16</sup>及び、田之頭一知<sup>17</sup>の研究で詳細に考察されている。では、拍子はリズムとどのような関係にあるのだろうか。本節では、主として田之頭による先行研究を踏まえつつ、ブルレが拍子とリズムをどのような関係として捉えているのかを確認する。

まず、ブルレは等時的な打拍の反復による構造を捉える概念として *la carrure* と *la mesure* という二つを用いており、田之頭は *la carrure* を「拍節」<sup>18</sup>、*la mesure* を「拍子」

<sup>15</sup> この図は、一見したところ全ての音楽が下拍から始まるように見え、不自然に思われるかもしれない。しかし、ここでの下拍は単に拍節構造上の位置といったような意味ではなくて、後続する要素への出発点という意味で捉えるべきである。このような意味で下拍を理解するなら、リズム内の最初の要素は常に後続する要素への出発点であるので、下拍であるということは理解されるだろう。

<sup>16</sup> 堀月子「音楽のリズム——時間論的視点から——」、『音楽学』第15巻(Ⅰ)、1969年、pp. 66 - 76。

<sup>17</sup> 田之頭一知「ジゼール・ブルレのリズム論——リズムと拍子の関係をめぐって——」、『待兼山論叢』第28号、大阪大学文学部[編]、1994年、pp. 23 - 44。

<sup>18</sup> *carrure* を拍節という意味で使うのは、一般的ではないが、*Logos: grand dictionnaire de la langue française* には次のような記載が有る。「音楽のフレーズを四つの拍から成る周期によって分割すること、或は諸々の拍子[Division de la phrase musicale en périodes de quatre temps ou mesures]」(Jean Girodet, *Logos: grand dictionnaire de la langue française*, t. I, Rennes: Bordas, 1976, p. 369)。

と訳し分けている<sup>19</sup>。訳語の選択についてはある程度便宜的なものではあるが、重要なのはこの二つの言葉の意味の違いである。

ブルレは、

舞踊のリズム、それは、そのあらゆる時間的なしなやかさにも関わらず、拍節が厳格で反復が不可避であり、そこでは空間性が強制する重さが示されている。

Le rythme de la danse c'est, malgré toutes ses souplesses temporelles, la rigidité d'une carrure et la fatalité d'une récurrence, où se manifeste le poids contraignant de la spatialité. (TM261)

と述べているが、この言葉から理解されるように、「拍節 (la carrure)」とは、舞踊のリズムに代表されるような、空間的なリズムに属するものであり、純粹に時間的なリズムである音楽リズムの対極にあるものであると言える。従って、この「拍節」においては、機械的なアクセントの単なる反復が支配している。

よって、自由なリズムである音楽的リズムは、このような機械的な反復を拒絶し、本章第一節で述べたような「同と他」そして「休止と跳躍」という原理によってその構造を作り出している。

しかしながら、先行研究によると、このような周期性をブルレは再び音楽の中に取り込んでおり、これが「拍子 (la mesure)」であるとされている<sup>20</sup>。ブルレが言うには、

リズムと拍子の葛藤は、単にリズムを破壊しないどころか、むしろ、それを確かなものとしている[後略]。

le conflit du rythme et de la mesure non seulement ne détruit pas le rythme, mais bien plutôt le confirme [...]. (TM293)

のである。これが何故かということは、

<sup>19</sup> 田之頭、同、p. 25, 33, 43、参照。ただし、堀の論文ではこのような訳し分けはされていない。

<sup>20</sup> 田之頭、同、p. 33、参照。

まるで、それ[リズム]は、その制約がそれ[リズム]にその自由を感じさせている拍子そのもののおかげで、拍子を越えて、その飛躍を手にすることができるかのようだ。

comme s'il prenait son essor par delà la mesure grâce à la mesure même dont la contrainte lui fait sentir sa liberté. (TM293)

というブルレの言葉から理解されるだろう。つまり、リズムの持つ自由さが認識されるのは、その自由に対する何らかの束縛があってこそだということである。つまり、拍子の持つ周期性とそこからの逸脱という弁証法的な関係においてリズムの自由さを際立たせるものとして、拍子は考えられているのであり、このような論理によって、「拍子はリズムそのものに内在している[la mesure est *intérieure* au rythme]」(TM293) とされ、機械的な「拍節」が音楽的リズムの自由さを支える「拍子」となるのである。

しかしながら、拍子というものが確固としたものとして成立し、音楽の中で強い力を持つのは西洋の古典派音楽の時代及びその前後の時期であって、これを普遍的なものと認めるのはやや問題があるようにも思われる。この問題については、本節では留保し、次節でリズムとテンポの関係を考察する際に再度取り上げることにする。

### 第三節 音楽的リズムとテンポ

本章第一節では、ブルレの論述に基づき、音楽的リズムを可能にする条件として、上記のようなリズムの構造を析出した。だが、この構造は我々の精神が具体的な持続に投げかける「抽象的な枠組み[*cadre abstrait*]」(TM348) にすぎない。すなわち、この構造は、「音響 (la sonorité)」として現れるべき具体的音楽現象を十全に説明しうるものではないのである。従って、前節で示したようなリズムの構造は、音楽的リズムが現象するための必要条件ではあるが、未だ十分条件ではないのである。

そこで本節においては、テンポとの関係を考察することにより、具体的音楽現象としてのリズムにより接近することを試みる。ブルレが「テンポに対するリズムの独立性 [*indépendance du rythme à l'égard du tempo*]」(TM349 - 350) という表現で述べているように、リズムとは単に諸音の関係性であって、具体的な持続や具体的に決定されたテンポとは無縁であり、逆に言うなら、リズムがどのように現れるのかを最終的に規定するの

は、そのリズムがどのようなテンポで演奏されるかということだからである<sup>21</sup>。ブルレは、テンポを「音楽的時間」の「具体的本質[essence concrète]」(TM390)と定義している。そして、「テンポであるところの具体的持続は、[中略]音響的素材に刻み込まれて見いだされる[En la matière sonore se trouve [...] inscrit cette durée concrète qu'est le tempo]」(TM350)とされ、「音響においてテンポは具体的であるが、それはそれ[テンポ]がその[音響の]実体その物だから[Concret est le tempo en la sonorité puisqu'il est sa substance même]」(TM350 - 351)とされている。

つまり、テンポとは「具体的持続」であり、このテンポである「具体的持続」は「音響」にその実体として刻み込まれている。つまりは「具体的持続」が「音響」として現れているのである。従って、この「具体的」という形容はテンポが「具体的持続」であるということなのであり、この定義からすると、テンポは「音楽的時間」や音楽的リズムの自由という側面を質的な持続として担保するものだと考えられる。

しかし、「具体的持続」であるテンポは如何にしてリズム構造と結びつくのだろうか。ブルレは「自由なリズムはテンポ・ルバートである[le rythme libre est un *tempo rubato*]」(TM266)<sup>22</sup>、「音楽のリズム、それは[中略]テンポ・ルバートの流動性である[Le rythme de la musique c'est [...] la fluidité d'un *tempo rubato*]」(TM261)と規定しており、このことから考えると、音楽的リズムとテンポとの関係は、単にテンポが音楽的リズムの在り様を規定するという関係だけではなく、両者の間にはそれ以上の関係があると考えねばなるまい。そして、テンポはテンポ・ルバートのごとく変化を許すものであるが、しかし、「それ[テンポ・ルバート]は[中略]理性においてそもそも根拠づけられた進み方の自由さであり、音楽作品の動的な構造に沿うような的確な感覚である[c'est, [...], une liberté d'allure fondée en raison, une sensibilité exacte, attentive à la mouvante structure de l'œuvre musicale]」(TM379)ので、そこには常に音楽的リズムと同様何らかの構造的な側面が在り、ここにテンポと音楽的リズムの接点が在ると考えられる。

<sup>21</sup> ただし、ここで言うリズムは前章で述べたようなリズムの構造的側面のことを言っている。ブルレは「音楽的リズムは、実際、定義としては「充実した」リズムである[Le rythme musical est en effet un rythme « plein » par définition]」(TM348)と述べており、音楽的リズムを抽象的な枠組みとしてのリズムから区別している。

<sup>22</sup> 本章第一節(I)で述べたように、ブルレは「音楽のリズム」を「自由なリズム」だとしている(Cf. 本論文、p. 40)。従って、この「自由なリズムはテンポ・ルバートである」というテーゼは、「音楽的リズムはテンポ・ルバートである」と言い換えることができる。

そこで、本節においては、「テンポの性格を決定づけるのは、拍という単位である [c'est l'unité de temps qui décide du caractère du tempo]」<sup>23</sup> (TM376) というブルレの記述に注目することでリズムとテンポの関係を考察する。そのため、まず (I) においてブルレの記述から「拍という単位」が如何なるものかを考察し、続いて、(II) において、この単位がテンポとリズムの関わりの中でどのような役割を果たしているのかを考察し、これにより、テンポとの関係を含んだより具体的なリズム理解を提示することを試みる。

## (I) 拍という単位

(I) においては、ブルレの理論における「拍という単位」について考察を行う。「拍という単位」とは、音楽の進行の基本的な単位となっている音価であり、音楽の構造における言わば「時間の単位 (l'unité de temps)」である。しかし、この単位は楽譜上の拍子記号のような外的な尺度による絶対的な単位ではなく、「相対的で可變的で、作品に内在的な単位 [une unité relative, changeante, et intérieure à l'œuvre]」(TM376) であり、音楽のリズム的構造によって変化する単位である。そして、この単位は必ずしも実際に鳴っている音楽的リズムとして現れるのではないとしても、拍の連続による一種の「パルス (la pulsation)」<sup>24</sup>として音楽的リズムの根底に確かに存在し、その存立を支えている。

ブルレによれば、音楽史において「拍という単位」の在り様は、例えば「定量的な音楽においては、拍という単位は常に同一にとどまり、より速い運動は、より小さな諸音価によって表現されていた [Dans la musique mesurée, le mouvement plus rapide s'exprimait par des valeurs moindres, unité de temps restant toujours la même]」(TM375)<sup>25</sup> し、それに対して、例えばブルックナーにおいては「拍という単位は常に、最も短いが単に装飾的なのではない諸音価に対する、直接に上の音価である [l'unité de temps est toujours la valeur immédiatement supérieure aux valeurs les plus brèves, mais non purement ornementales]」(TM376)<sup>26</sup>。つまり、「拍という単位」は常に音楽作

<sup>23</sup> ブルレの言う「テンポの性格 (le caractère du tempo)」とは、具体的には *andante*、*allegro*、*adagio* といった言葉で表されるものであり、これらは外的な参照点に依らない独自の質を持つとされる。

<sup>24</sup> テンポに関する論述の中で、ブルレは「音楽作品に内在的な等時性 [L'isochronisme intérieur à l'œuvre musicale] は、[中略]、生き生きとしたパルス [une pulsation vivante] である」(TM385) と述べている。

<sup>25</sup> これは基準となっている拍が同じでも、短い音価の音が多く用いられることでテンポの変化が感じられるような場合を指すと考えられる。

<sup>26</sup> ブルックナーの例については、本論文の第二部第一章でより詳細に説明する。

品のリズム構造との関係によって決まっていたということになる。従って、「拍という単位」は相対的で作品に内在的な単位なのである。

そして、リズムは拍のパルスを参照点としつつも、その上で諸音間の多様な関係を我々に示している。リズム内の要素の持続は拍より長い場合もあれば、より短い場合もあり、休符が現れる場合もある。このとき、この参照点との関係を失うとリズムはその構造を保つことができない。つまり、音楽的リズムがテンポの変化の中でもそのフォルムを保つことができるのは、土台としてこのパルスを持っているからである。従って、この単位は音楽的リズムの同一性の根拠であり、このパルスはリズムの最深部にある潜在的な構造として、実際に鳴っている音楽的リズムを規定しているのである。

ここで、我々は第二節で留保していた「拍子」の問題を再び取り上げることができる。「拍子」は複数の拍をグループ化することによって、成立しているので、必然的にこのような「拍という単位」によるパルスを前提としている。つまり、「拍子」の持つ周期性を可能にしていたのは、まさにこのパルスだと考える事ができる。そして、「拍という単位」のパルスは「拍子」によって形成される構造よりもより構造的に深い部分にある。従って、「拍子」はこのパルスと実際に鳴っているリズムとの間にあるものであり、このパルスは、「拍子」と「音楽的リズム」との両方を成立させている根源的な等時性であるということができるのである。

また、この単位の相対性は別の意味も持っている。すなわち、この「拍という単位」は「音響」によって規定されており、この単位の持つ相対性は「具体的音響形式に対するその[テンポの]従属[sa dépendance à l'égard de la forme sonore concrète]」(TM375)としても捉えられる。これは、豊かな響きや複雑な和声においてテンポは遅くなり、乾いた響きや単純な和声においては速くなるということ (cf. TM378, 383 - 384, etc.) である<sup>27</sup>。そして、この「音響」には「具体的持続」が刻み込まれているので、この「拍という単位」は「具体的持続」に規定されているということになる。従って、この単位の連続からなるパルスも「具体的持続」に根拠を持つが故に、単なるメトロノーム的なものではなく、むしろ「生き生きとしたパルス[une pulsation vivante]」(TM385)であり、「音響」の質に由来する「速度[運動]の諸々のニュアンス[les nuances du mouvement]」(TM378, etc.)、つまりはテンポ・ルバートを含んでいる。

---

<sup>27</sup> この「音響形式」については第一章で述べたように、声の運動とその休止によって成立している形式であり、鳴り響いている音だけではなくて、過ぎ去った音や休符（沈黙）までも含んだ概念である。

以上から、ブルレにおける「拍という単位」は次のように理解される。すなわち、リズムとの関係では「拍という単位」のパルスはリズムの根底にある構造としてリズムを規定するものである。対して、「具体的持続」であるテンポとの関係からは「拍という単位」は「音響」として現れた「具体的持続」であるテンポによって規定されているものである。

そして、この理解から、「具体的持続」であるテンポが「拍という単位」を通じて音楽的リズムを規定しているという構図が明らかになる。つまり、リズム構造の根底には「拍という単位」のパルスが在るが、この単位が実際にどのような長さを持つのかを決定するのは、「音響」の質であり、そこに刻み込まれている「具体的持続」としてのテンポなのである。従って、序論でも述べたように、音楽における「全ての秩序は時間から生じている」(TM48)<sup>28</sup> ということになるのである。

また、ここで、第一節で留保されていた「同」とは何かという問いに立ち戻ることができる。つまり、「同」とは具体的なリズム内の要素というよりは、この「拍という単位」のことであり、この単位がリズムの最初に「同」として感知され、その後「同」の再帰である「他」が感知されることにより潜在的なパルスが成立し、これによりリズム内の諸要素は規定され、リズムとしての統一性が確立されると考えられるのではないだろうか。つまり、「同」は単に時間的に最初のものが後続のものを規定するというに留まらず、「同」である「拍という単位」のパルスが存在論的に高次の構造、謂わば存在論的リズムとして、「他」である実際に鳴っているリズムを規定しているということである。すなわち、「同」と「他」の差異は単に時間的差異なのではなく存在論的差異だということである。

## (Ⅱ) 拍という単位の役割

(Ⅰ) で述べたような理解から、「拍という単位」はリズムとテンポの関係においてどのような役割を果たすということになるのだろうか。「具体的持続」は「音響」に刻み込まれており、その「音響」から「拍という単位」が生じるという点からすると、「具体的持続」がリズムという「抽象的な枠組み」と結びついて具体的な音楽的リズムとなるためには、「拍という単位」による仲立ちが必要だということが考えられる。つまり、単なる「具体的持続」は全くの自由な流動であって抽象的構造であるリズムと結びつくことはできないが、「具体的持続」が「音響」に刻み込まれるならば、「音響」に由来する拍という一種の尺度を持ち込むことによって、両者は結びつくことができるのである。

---

<sup>28</sup> 原文既出。



このように考えるとき、リズムとテンポの関係は（I）で述べたような、テンポがリズムを規定するというだけの一方的な関係ではないということが理解される。先述したように、「テンポの性格を決定づけるのは、拍という単位である」（TM376）<sup>29</sup> のであり、テンポがその固有の性格を持つことができるのは、リズム構造の最深部にある「拍という単位」によって性格づけられることによってのみだからである。この点から考えるなら、テンポとは単なる「具体的持続」ではなく「拍という単位」に関連づけられた限りでの「具体的持続」であり、「拍という単位」によって捉えられた「具体的持続」であると言える。つまり、リズムの根底にある拍という一種の尺度があつてこそ、「具体的持続」はテンポとして音楽に現れることができるのであり、リズムがあつてこそテンポは存立できるのである。つまり、まず「具体的持続」は「拍という単位」に結びついたテンポとなり、音楽的リズムはそのテンポを実際の現れに移し変えているということである。このように考えると、テンポとは音楽における我々の時間把握の在り方そのもの、まさに「音楽的時間」の「具体的本質」（TM390）であり、音楽的リズムはこのような時間把握の在り方を現象へと「翻訳している[traduit]」（TM287）のである。

以上の考察から、音楽的リズムとテンポとの関係は以下のように理解される。すなわち、一方で「具体的持続」であるテンポは、「拍という単位」を通じて「拍子」や音楽的リズムを根底から支えており、他方で音楽的リズムは、「具体的持続」を「拍という単位」に関連づけることでテンポたらしめている。つまり、両者は互いに自らの存立の為に相手を必要としており、両者の関係は相互規定的関係なのである。

また、このときテンポは「拍という単位」に結びつくという限りにおいて、単なる「具体的持続」とは異なり構造的側面を持っていることになる。というのも、拍の連続によるパルスは、テンポそれ自体ではないが、テンポがリズム構造の内に現れる際に必要とされる転換点であり、具体的持続であるテンポはこのパルスと結びつくことで構造的な側面を得るからである。従って、「具体的持続」であるテンポは、「音響」に刻み込まれることで、「拍という単位」によるパルスという構造と結びつくことが可能になり、この構造的な側面によってテンポはリズムと結びつき具体的な音楽的リズムとして現象することができるのである。従って、「拍という単位」は、リズムとテンポの関係において両者の間の転換装置としての役割を果たしていると言える。

---

<sup>29</sup> 原文既出。

テンポとリズムの関係についての上記のような理解は、ブルレが明示的に述べているものではないが、論理的に可能な理解だと考えられる。そして、このような理解から、ブルレが「音楽的リズム」を説明している論理が明らかにされたと言えよう。すなわち、本章第一節（Ⅱ）で示した「主題と変奏」という構造が、「拍という単位」を介して「音響」の具体的持続と結びつくことによって、「音楽的リズム」は成立するというのが、ブルレの理論だと考えられるのである。

また、この理解からすると、このテンポが成立する際に、第一章で述べた「音響形式」と本章で扱った「リズム形式」が結びついていると考えられる。よって、この結びつきが如何に説明されるのかという点が問題となるが、これについては次章で「音楽形式」を考察の対象とする際、考察することにする。

### 第三章

#### 「音楽形式」における「音響形式」と「リズム形式」の統合

ここまで、ブルレにおける「音響形式」と「リズム形式」について考察を行ってきた。それでは、この二つの形式はどのように相互に関係しているのだろうか。「音響形式」も「リズム形式」も共に音楽的時間に関する説明として論述されてきたことを考えるなら、この両者は何らかの形で相互に関係しているはずだと考えなくてはならないだろう。

ここで、『音楽的時間』第三部「音楽形式」について考えてみると、「音響形式」と「リズム形式」が、ある特定の側面から見た音楽の形式であったのに対して、この「音楽形式」は、その名称自体からして、音響やリズムといった個別的な問題に関わる形式とは位相が異なると考えられる。また、本論文の第一章で、「音響形式」を成立させる根拠となっている「音響」の位置づけについて触れたが、この位置づけの解明の多くは「音楽形式」におけるブルレの論述に負うものであった<sup>1</sup>。すなわち、本論文第一部の冒頭でも述べたように、「音響形式」や「リズム形式」を論じる上での前提となっている議論の多くが、この「音楽形式」において為されている。従って、「音響形式」と「リズム形式」は「音楽形式」の中で結びついていると考えられる。

従って、本章においては、この両者の関係について、『音楽的時間』の第三部で問題とされている「音楽形式」を通じて考察を行う。

そもそも、この「音楽形式 (la forme musicale)」とはいったい何だろうか。ブルレは『音楽的時間』の随所でこの言葉を用いているが、この概念を明確に規定せず、自明の概念の如く用いているようなところがある。

しかしながら、本論文の第一章でも触れたブルレの次の言葉は、我々に考察の手掛かりを与えてくれるのではないだろうか。

音楽形式は、自ら自身を定立し、また、時間との関係を通じてのみ自らを定立し得る主体の純粋な働きを受肉している。

La forme musicale incarne l'acte pur du sujet qui se pose lui-même et ne peut se poser que par rapport au temps. (TM33)

---

<sup>1</sup> ここで言う「音響」の位置づけについての議論とは、すなわち、単なる音が「声」として捉えられることによって、対象から切り離された自律的な音である「音響」となり、このようなものとしての「音響」が、「音響形式」が成立する出発点となるということについてである（本論文第一部第一章（Ⅱ）を参照）。

既に確認したように、「働き」とは主体の自己定立的な在り方であるので、音楽形式とはこのような主体の在り方に何らかの具体的な形を与えているものだということである。では、これはどのようになされるというのだろうか。これについては、次の言葉から、より具体的に限定して考えることができる。

それ[沈黙]についてよく考えると、音楽形式は、[すなわち]記憶と期待の動的な総合は、諸音と同じほどに諸々の沈黙を生きている。

A y bien réfléchir, la forme musicale, mouvante synthèse de souvenir et d'attente, vit autant de silences que de sons. (TM83)

これは、『音楽的時間』第一部「音響形式」における記述である。第一章で考察したように、「音響形式」に関するブルレの理論においては、記憶と期待が沈黙において結合しているとされており、「音響形式」は、実際に鳴り響いている音とこの沈黙という二つから成立しているものであった。そして、「音楽形式」に関して注目すべきは、ここで「音楽形式」が「記憶と期待の動的な総合」と言い換えられているということである。つまり、「音楽形式」が受肉している主体の在り様とは、より具体的には、記憶と期待の総合だとされているのである。

『音楽的時間』第三部「音楽形式」第五章「時間的諸感情 (Les sentiments temporels)」の中の「記憶と期待 (Le souvenir et l'attente)」及び「遊戯的期待 (L'attente ludique)」と題された部分（それぞれ TM564 - 574, TM574 - 581）で記憶と期待の問題が論じられている。この記憶と期待については、本論文の第一章における「音響形式」についての考察の中でも既に言及したし、更に、本章第二節でも述べるように、『音楽的時間』第二部の「リズム形式」においても記憶と期待の問題が論じられており、記憶と期待の問題は「音響形式」、「リズム形式」、「音楽形式」の三つに共通して論じられる主題となっている。従って、この記憶と期待という問題の中に、この三つの形式の関係を明らかにする鍵が在ると考えられる。

よって、本章においては、第一節において「音楽形式」における記憶と期待についての考察を行い、この考察を基に、第二節で「音響形式」と「リズム形式」を記憶と期待の面から捉えなおし、これを基に、第三節において、「音響形式」と「リズム形式」の関係を明らかにすることを試みる。

## 第一節 「音楽形式」における記憶と期待

### (I) 「時間的感情」としての期待

では、ブルレの理論の中では、この記憶や期待はどのような位置づけにあるのだろうか。この記憶や期待は、『音楽的時間』の中の「時間的感情」という章で扱われていることから解るように、広い意味では音楽における感情的な側面に関わるものだといえよう。このような感情的なものについて、ブルレは「一つの同じ時間構造が非常に多様な諸々の感情を性格付けることができる [Une même structure temporelle peut caractériser également des sentiments très variés]」(TM549) として、音楽が特定の感情と結びつくことを否定している。

しかし、ブルレは、「音楽が偶然に、そして、不確かなやり方でのみ喚起する個別的な諸感情を越えたところに、[中略]、それ[音楽]に必然的に結びついたそれら[諸感情]が在る [Au delà des sentiments particuliers que la musique n'évoque que par accident et de manière très imprécise, [...], il y a ceux qui lui sont nécessairement liés]」(TM549) と主張し、これを「時間的諸感情 [les sentiments temporels]」(TM549) であるとしている。つまり、ブルレは感情全般の中で「時間的感情」を区別しており、この「時間的感情」は音楽と必然的な結びつきを持つと考えているのである。

そして、ブルレは次のように述べている。

時間の純粋な形式から発しているが故に、時間的感情は形式的感情である。すなわち、形式に反するどころか、それ[時間的感情]は、その[形式の]展開を常に支えている。

Jailli de la pure forme du temps, le sentiment temporel est un sentiment formel : loin de contredire la forme, il ne cesse d'en épouser le déploiement. (TM550)

つまり、「時間的感情」という言葉の「時間的」というのは何を意味するのかというと、この感情が時間に立脚しているということを意味しているのである。さらに注目すべきは、ここで「時間的感情」は「形式的感情」であるとし、この「時間的感情」を形式と結び付けている点である。そして、「時間的感情」(＝形式的感情) は、形式の展開を常に支えているのであり、音楽における形式の存続に不可欠なものと捉えられている。これは、つまり、時間の形式から「時間的感情」＝「形式的感情」が生じ、この「形式的感情」から音楽における形式が生じるということだと考えられる。

では、時間の形式から「時間的感情」＝「形式的感情」が生じるというのは、どのような事態を指しているのだろうか。これは、「形式的感情は、[中略]時間的な諸カテゴリーにのみ従って規定されうる [le sentiment formel ne peut se définir que [...] par les catégories temporelles]」(TM551) という言葉から理解されるように、感情が時間的なカテゴリーによって規定されていることを指すと考えられる。

では、この時間的なカテゴリーとは何を指しているのだろうか。先行研究でも指摘されているように<sup>2</sup>、ブルレは、このカテゴリーについて次のように述べている。

時間が、空間的諸形式を、[空間的諸形式とは]異なるそれ[時間]自体に合致した意味をそれら[空間的諸形式]に与える為に、謂わばその[時間の]固有の言語へと移し変えているとしても、特殊な諸形式、[すなわち]時間の芸術の、そして音楽的思惟の諸々のカテゴリーもまた在るのである、[中略]、因果性、合目的性、そして同一性という諸カテゴリー、これらはそれによって精神が時間を思惟するまさにそれら[諸カテゴリー]である[後略]。

si le temps transpose pour ainsi dire en son propre langage les formes spatiales pour leur donner une signification différente et conforme à lui-même, il est aussi des formes spécifiques, des catégories de l'art du temps et de la pensée musicale, [...], catégories de causalité, de finalité et d'identité qui sont celles mêmes par lesquelles l'esprit pense le temps [...]. (TM16)

すなわち、時間と空間の間に何らかの類似性があったとしても、更に、時間の固有のカテゴリーが存在しているとブルレは主張し、精神が時間を思惟する際のカテゴリーとして「因果性」、「合目的性」、「同一性」の三つを挙げているのである。そして、このような精神が時間を「思惟する (penser)」際のカテゴリーによって感情が規定されているとすることによって、ブルレは音楽における感情的な側面と形式的な（可知的な）側面を結び付けようとしていると言えるだろう。

そして、ブルレは「時間的感情」に関連しては、この中で特に「因果性」と「合目的性」を中心に論を進めている。すなわち、「予見は因果性というカテゴリーの支配下にある [La

<sup>2</sup> 田之頭一知「ジゼール・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、p. 54、参照。

prévision est sous l'empire de la catégorie de *causalité*」(TM551)、「弛緩と満足の感情は、本質的に合目的性の実現から生じている[le sentiment de détente et de satisfaction naît essentiellement de la réalisation d'une *finalité*」(TM563) といったようにである。ここから理解されるように、ブルレが「記憶と期待の総合」という場合の、「期待」とその「満足」は因果性と目的性という時間的なカテゴリーに基づいているのであり、それ故「時間的感情」なのである。

では、記憶についてはどうかというと、記憶はそれ自体としては、感情ではない。むしろ、記憶は次に述べるように、このようなカテゴリーから「時間的感情」が生じる動因となっているように思われる。

## (Ⅱ) 記憶と期待の関係

では、この記憶と期待とはどのように関係しており、「記憶と期待の動的な総合」とはどのような事態を指しているのだろうか。

『音楽的時間』第三部第五章の中の「記憶と期待」と題された箇所において、ブルレは、転調の際に生じる違和感が転調する前の調への回帰の欲望によって生じているということ为例として述べた上で (cf. TM565 - 566)、「欲望と期待は、この潜在的にしている諸々の現前から生じる[Le désir et l'attente naissent de ces présences virtuelles]」(TM566) としている。つまり、「ここでは[中略]欲するためには知らなくてはならない[il faut ici [...] *savoir pour désirer*」(TM566) のであり、転調した調から最初の調へ戻る事への欲望や期待は、最初の調を何らかの形で保持し、それが潜在的に現前していなくてはならないという事である。この転調は一つの例であるので、より本質的に考えるならば、最初に現れた音楽的な何か<sup>3</sup>への回帰の願望は、その音楽的な何かを何らかの形で保持していることによるということになろう。

では、この保持はどのようにして成されるのだろうか。ここでは、以下のブルレの言葉を参照すべきだろう。

---

<sup>3</sup> この保持される「音楽的な何か」は、ブルレの例のように一つの調であるかもしれないし、一つのリズム音型、主題、旋律、等々、様々なものを想定することができる。

諸々のリズム形象<sup>4</sup>の中では、[中略]、諸々の不在の音響の代わりとなる「諸々の沈黙」は、音響的持続の諸々の沈黙であって、音楽的持続の[諸々の沈黙]ではない。何故なら、それら[不在の音響の代わりとなる諸々の沈黙]は、それらが代替している音響と、また、それらがその[音響]のネガティブな諸々の同等物となっている諸々の音響と、同じ価値を持っているからである。

Dans les figures rythmiques, [...], les « silences » qui remplacent des sonorités absentes, sont des silences de durée *sonore*, mais non de durée *musicale*; car ils ont même valeur que les sonorités qu'ils remplacent et dont ils sont les équivalents négatifs. (TM568)

ここに見られるように、「不在の音響の代わりとなる沈黙」というものが在り、それは元の「音響」と同等の価値を持っているとされている。つまり、第一章でも述べたように、「音響」は実際に鳴り響いていなくとも、その沈黙としては存在しているということである。従って、先ほど述べた最初に現れた音楽的な何かは、この沈黙として保持されるということである。

そして、この場合の沈黙の役割は、まさに記憶に他ならない。ブルレが述べるように、「私が主題の回帰を期待するのは、私がそれ[主題]を覚えている限りにおいてであり、また、私が作品の未来を予想するのは、その過去に自らを位置づけることにのみよっている [j'attends le retour du thème dans la mesure où je m'en souviens et je ne peux prévoir l'avenir de l'œuvre qu'en me réglant sur son passé]」(TM572) のである。

従って、記憶と期待の関係を考えるのなら、期待は記憶から生じているということになり、未来へと向かう期待は、常に記憶に結びついているということになる。

しかしながら、「記憶が期待を規定しているとしても、記憶に対する期待の優越が存在している [il y a prévalence de l'attente sur le souvenir, si le souvenir règle l'attente]」(TM572) のであり、記憶は一方的に期待を規定しているだけなのではない。ブルレによれば、「記憶そのものが、決定的に固定されているのではなく、時間の創造的な可動性、[す

<sup>4</sup> 本論文は la figure rythmique を田之頭一知に従い「リズム形象」と訳している（田之頭一知「ジゼール・ブルレのリズム論 ——リズムと拍子の関係をめぐって——」、『待兼山論叢 美学篇』28、大阪大学文学部[編]、1994年、pp. 29・30 参照）。これは、la figure rythmique が一般的な意味での音型というよりは、精神によって連続性の中から切り抜かれた一つのまとまりというより抽象的な意味を持つからである。



なわち]我々の諸々の期待の可変性という性質を帯びている[*le souvenir même, au lieu d'être irrémédiablement fixé [...], participe de la mobilité créatrice du temps, de la variabilité de nos attentes*]] (TM572) のであり、「記憶は、絶えず、現在の視点に従って自らを更新しており、未来へと向かう我々のエランにつき従っている[*le souvenir ne cesse de se renouveler selon la perspective présente et d'accompagner notre élan vers l'avenir*]] (TM572)。ここで言われているように、記憶とは固定されたものではなく、創造的な可動性、多様な可変性を帯びている訳であるが、このことは何を意味しているのだろうか。

このことは、「因果性の印象は全体性の印象の中に組み込まれる[*L'impression de causalité s'insère en l'impression de totalité*]] (TM552) ということに関係すると思われる。つまり、期待という感情は、因果性という時間的カテゴリーから生じているが、この因果性からは必然的に或る全体性が生じ、この場合、因果性自体もこの或る全体性の中での因果性ということになる。ということは、原因となる過去を構成する記憶も、この全体性の中に位置付けられているということである。そして、この全体性を構成する働きこそ期待に他ならないであろう。

形式的感情というのは、(I) で見たように、形式の存立を支えるものであるが、上記のような論理で考えるなら、期待が形式を支えているのは、この形式そのものを作り出しているからであると言えるであろう。「また、期待は主要で中心的な形式的感情なのである[*Aussi l'attente est-elle le sentiment formel principal et central*]] (TM572) とされるのはこのような理由によると考えられる。すなわち、音楽における形式が成立する上で主要な役割を果たしているのは、この期待という感情なのである。そして、「記憶が両者[音楽作品と我々の生]において意味を持つのは、それ[記憶]が喚起する期待によってのみなのである[*le souvenir n'a de sens en l'une et en l'autre que par l'attente qu'il suscite.*]] (TM572)。すなわち、記憶された過去の音と現在の音から精神は全体性を構成し、記憶された過去の音はこの全体性の中に組み込まれることによってのみ、後続する音の原因としての意味を持つことができるのである。

このとき、現在の音が過去へと移り行き、期待と異なる新たな音が現在として現れると、かつて期待されていた全体性は、別の全体性へと作りなおされなくてはならないという事態が発生し得る。この場合、新たに作り出された全体性の中では、記憶されていた過去の音は以前の全体性におけるのとは異なる意味を与えられることになる。従って、記憶はそ

の時々想定されている全体性によって、その意味が変化しており、この意味で可動的で可変的なのである。また、記憶は、期待によって立ち現れる全体性によって規定されているのであり、この意味で記憶に対する期待の優越が在るのである。

このように、確かに、記憶は未来や全体性への期待を「喚起し」、その期待の出発点としてその方向を或る程度規定してはいるが、一方で、上に述べた意味で期待は記憶に対する優越性を持っている。つまり、記憶と期待は相互規定的に作用しているのである。

そして、このような、時間の経過の中で記憶と期待の関係が常に更新されていく動的な構造こそが、ブルレの言う「記憶と期待の動的な総合」であると考えられる。従って、「音楽形式」とは、上記のような意味での「記憶と期待の動的な総合」によって成立している形式なのである。

## 第二節 「音響形式」と「リズム形式」における記憶と期待

### (I) 「音響形式」における記憶と期待

それでは、「音響形式」における記憶と期待は、「音楽形式」において述べられている記憶と期待にどのように関係するのだろうか。

第一章で音響形式を考察した際に見たように、ブルレは「音響形式」についての論述において「全ての沈黙においては、実際、過去のこだまと未来の目覚めが、[すなわち]記憶と期待が結びついている[Dans tout silence en effet se joignent un écho du passé et un éveil de l'avenir : un souvenir et une attente]」(TM83)、つまり、沈黙においては過去の記憶と未来への期待が共存しているとしていた。そして、このようなものとしての沈黙を前提とすることで、諸音の間の区別と結合が可能となり、声の運動の運動とその停止／休止である和声の関係によって音響形式が成立していた。このように、音響形式においても、記憶と期待がその成立の前提となっていたことから、前節において述べたような記憶と期待の関係は、音響形式においても、重要な役割を果たすと考えられる。

音楽形式におけるこの記憶と期待の関係については、第一章でも、音響形式における声の運動と和声の関係を考える中で言及したが、本節では、この関係について、記憶と期待という側面により重点を置いて考察してみよう。

この場合、ブルレが「[声の]運動は諸々の目印、始まりと終わりを含意している[le mouvement implique des repères, une origine et une fin]」(TM201)とする際、ここに「始まり」が含意されるのは記憶の働きに拠っており、終わりが含意されるのは、記憶さ

れたものの再帰を願う期待の働きに拠るということになる。従って、声の運動とその休止もこのような期待と記憶の関係によって成立しているのである。そして、沈黙の中から生じた声の運動が、常に和声的な休止点を求め、そして、最後には沈黙へと帰るということも、この声の運動が、常に記憶されていたものを求め、そして、記憶されていたものへと帰るということを意味しているということになるだろう。つまり、声の運動とは、記憶されたものへの回帰を期待している運動だということになる。

また、この構造は少なくとも二つのレベルで考えられるだろう。つまり、最も根源的なレベルにおいては、沈黙から音楽が始まり、そして、沈黙へと帰って行く。このレベルにおいては、起源として記憶されるものは、音楽の始まる前の沈黙であり、音楽はこの記憶された沈黙へと向かう運動ということになる。

そして、この根源的なレベルの上に、音楽の内部における関係のレベルが在る。ここでは、記憶されるものは、トニックであるかもしれないし、一つの和音であるかもしれない。音楽の内部の関係のレベルにおいては、記憶され期待されるものは、「全ての和声的体系は仮説のようなものだ [Tout système harmonique est bien comme une hypothèse]」(TM224) とブルレが述べていたように、その音楽ごとに任意である。そして、この音楽の内部での記憶と期待の関係は、交響曲の始まりから終わりへ、或いは、一つの楽章の始まりから終わりへ、或いはもっと小さな範囲で、フレーズの始まりから終わりへ、等々、様々なレベルを考えることができる。

そして、これら全ては、記憶と期待という同一の働きに根差しているものなのである。つまり、音響形式は、声の運動とその休止点としての和声との結びつきによって成立しているが、この結びつきの背後にあり、この結びつきを成り立たせる動因となっているのが記憶と期待なのである。

## (Ⅱ)「リズム形式」における記憶と期待——期待と驚きの弁証法——

第二章でリズム形式について考察を行った際には議論をその成立構造についてのみに限定していたため、リズム形式における記憶と期待の在り様については言及しなかったが、ブルレはリズム形式についての説明の中でも記憶や期待について言及している。それは、『音楽的時間』第二部「リズム形式」第四章「リズムと音楽的時間 (Rythme et temps musical)」の中で、「期待と驚きの弁証法 [la dialectique de l'attente et de la surprise]」

(TM360) としてリズムの説明を行っている箇所においてである<sup>5</sup>。

この「期待と驚きの弁証法」とは以下のようなものである。ブルレによれば、「リズムは生成の中でその諸々の形象を切り抜く[*le rythme découpe dans le devenir ses figures*]」(TM359) が、「リズム形象が現しているのはリズムの主題だけ、非時間的主題だけであるにすぎない[*la figure rythmique ne représente que le thème du rythme, thème intemporel*]」(TM359)。つまり、まず、音の生成の中でリズム形象が切り取られ、これはリズムの主題と捉えられるが、しかし、非時間的主題であるので、この段階では、まだ音楽的リズムは構成されておらず、音楽的時間も構成されていない。従って、この非時間的主題としてのリズム形象とは、第二章における古代のリズムの例において、リズム的なまとまりへとグループ化される以前の原初的な拍として語られていたものと同様、音楽的リズムを構成する最初の要素となるもの、或いは、「同と他」における「同」に相当するものだと考えられる。

この非時間的主題について、ブルレは、「リズムは、音楽的時間と同様、もっぱら非時間的主題の反復と変奏の力によってのみ構成される[*Le rythme, comme le temps musical, ne se construit que par le pouvoir de répétition et de variation d'un thème intemporel*]」(TM359) としている。つまり、第二章で述べたように、音楽的リズムは個々の要素の反復と変奏という構造の中に位置づけられることによって成立していたのだが、非時間的主題も同様にこのような反復と変奏によって形式を作る要素として捉えられているのである。

そして、ブルレによれば、この「主題と変奏の法則の背後にある主観的内容、それは期待と驚きの弁証法である[*Le contenu subjectif sous-jacent à la loi du thème et de la variation, c'est la dialectique de l'attente et de la surprise*]」(TM360)。つまり、第二章で見たような「主題と変奏」という構造の背後には、期待と驚きという主観的な内容が在り、この期待と驚きの対立と弁証法的総合による構造がそこには在るということである。ここで、第一章や第二章で述べたように、「音響」やそこから生じる構造が単に物理的な音やその構造ではなくて、我々の意識の「働き」の現れとされていたことを考えるならば、主題と変奏という構造の背後に在るこのような主観的な内容こそが、第二章で述べた音楽的リズムの構造を生じさせ、支えているものであるということになる。つまり、この期待

<sup>5</sup> なお、この「期待と驚きの弁証法」については堀月子も触れているが、堀の言及では、本論文第一部第二章で述べた拍子とリズムの関係（拍子とそこからの逸脱により高次の自由が成立するという関係）において期待と驚きを扱っており、形式を成立させる意義を持つものとしては扱っていない（「音楽のリズム——時間論的観点から——」、『音楽学』第15巻（I）、1969年、p. 73、参照）。

と驚きこそが、音楽的リズムの成立根拠となっているといえるのである。

この期待と驚きについて、ブルレは次のように述べている。

リズム主題は、[中略]、未来を呼び起こし、我々の内にそれ[リズム主題]自体への、そして、その[リズム主題の]回帰への欲望を生じさせる。[中略]そして、[リズム主題は]とりわけ、この欲望を交互に満足させまた裏切るのだが、その喜びとその苦しみ交代を通じて、それ[欲望]を常に生きたものとせんがためである。

le thème rythmique, [...], suscite un avenir, engendre en nous le désir de lui-même et de son retour, [...], et surtout comble et déçoit tour à tour ce désir afin de l'entretenir toujours vif par l'alternance de sa joie et de sa peine. (TM360)

つまり、リズム主題が現れると、それにより我々はそのリズム主題が反復されることを期待し、この期待が満たされることによって、喜びが生じる。しかし逆に、その期待されたリズム形象が反復されず、最初のリズム形象とは異なるものが現れた場合は、我々はそれに対して驚き、苦しみを感ずる。これが、期待と驚きの弁証法における期待と驚きだと考えられる。

では、このようなリズム主題への期待が裏切られるということは、リズム構造にとってどのような意味があるのだろうか。この裏切りは、次のように捉えられる。

それ[未来]が実現するときに、それが我々を驚かす場合であっても、我々はそれ[リズム形象]が自らの内奥においてそれ[未来]を持っていたのだということを理解する。リズム主題の諸々の変奏の内には、音楽的主題のそれら[諸々の変奏]の内と同じく、我々を驚かせるものさえ在る——我々には、我々がこれ[我々を驚かせるもの]を密かに期待していたように思われる。——そして、というのも、単に、この予期せぬものが主題の内に含まれていることを後から我々が知覚するからというのみならず、[すなわち]それ[予期せぬもの]が予期されることができ「た」[aurait pu être attendu]からというのみならず、また、それ[予期せぬもの]が、この予見不可能性[cet *imprévisible*]を我々にもたらし、これ[予見不可能性]無しには期待は存在しえないからである。何故なら、全ての期待はその驚きを望んでいるからである[後略]。

alors même qu'il nous surprend lorsqu'il se réalise, nous comprenons pourtant qu'elle le portait en son sein. Dans les variations du thème rythmique, comme en celles du thème musical, cela même qui nous surprend, — il nous semble que nous l'attendions secrètement : — et non pas seulement parce que nous percevons après coup que cet inattendu rentre dans le thème, qu'il *aurait* pu être attendu, mais encore parce qu'il nous apporte cet *imprévisible* sans lequel l'attente ne serait pas; car toute attente veut sa surprise, [...]. (TM361)

つまり、新たに現れたリズム主題が、我々の期待を裏切り、我々を驚かすものであったとしても、その新しく現れたリズム主題は、最初に現れたリズム形象に潜在的に含まれていたものだったのだと捉えられるということである。このことによって、新しいリズム主題は最初のものとは全く異なったものなのではなくて、類似したものの再帰であると捉えられるのである。従って、「リズムの法則、[中略]、それは反復における変奏なのである[La loi du rythme, [...], c'est *la variation dans la répétition*]」(TM361)。このようにして、最初のリズム形象と次のリズム形象は弁証法的に総合され、一つの構造として捉えられることになる。

また、それだけでなく、そもそも期待という働き自体が、本来的に「予見不可能性 (l'imprévisible)」を前提としているとブルレは捉えている。つまり、「期待 (l'attente)」は「予見 (la prévision)」(もっと言うならば予知) ではないということである。というのも、最初に現れたリズム形象が再度現れるということが予め判っていたなら、言い換えるなら、予め見えて (pré-voir) しまっていたなら、我々はその再現を敢えて強く望むということもないであろうからである。従って、未来へと向かう期待の地平の視線の中には期待されているものとそうでない未知のものとが含まれていなくてはならないのである。

そして、この予見不可能性は、ブルレのリズム論において、単に期待という概念の定義の問題以上に重要な意味を持つと考えられる。というのも、第二章で見たようにブルレのリズム論においては、音楽的リズムは「自由な」リズムであると規定されており、この「自由さ」に上記の予見不可能性が関わると考えられるからである。例えば、未来が予見可能であった場合、未来に起こることは既に「見られて」しまっており、既に決定済みであって、そこに自由の入り込む余地は無い。これに対して、未来が予見不可能であると捉えるなら、我々が未来に対してできることは期待することだけであり、そこにはリズム上の自

由が生じる余地が十分に残されている。

従って、この期待に含まれる自由さの故に、期待が満たされることもあれば、逆に裏切られて驚きが生じることにもなる。しかしながら、既に述べたように、この予見できなかったものも、最初に現れていたリズム形象の内に含まれていたのだと事後的に理解され、同一性へと回収される。このように、期待と予見されなかったものとの対立とその止揚が「期待と驚きの弁証法」であり、これにより、ブルレは音楽的リズムの自由さと統一を同時に説明しているのである。

そして、先述のように、この「期待と驚きの弁証法」は、第二章で考察した「同と他」及び「諸々の総合の総合」の主観における在り様である。つまり、「同と他」における「同」が記憶され、これが反復されることを我々は期待するが、実際には「他」が現れ、我々は驚く。しかし、第二章で述べたように、この「他」は「同」の諸相の一つであるので、類似者の再帰と捉えられるということである。

また、第二章で述べたように、「諸々の総合の総合」における「下拍」や「テシス」は、「同と他」における「同」に相当し、「上拍」や「アルシス」は、「他」に相当すると考えられるので、この「下拍」と「上拍」の関係、「テシス」と「アルシス」の関係についても同様のことが当てはまることになるだろう。すなわち、「下拍」や「テシス」は記憶されたものであり、「上拍」や「アルシス」は記憶された「下拍」や「テシス」へ回帰しようという期待している運動なのである。

### 第三節 記憶と期待による「音響形式」と「リズム形式」の統合

第一章、第二章までは、和声形式とリズム形式を個別に考察してきたが、実際の音楽においては当然この両者は同時に成立している。本章第二節において述べたように、「音響形式」も「リズム形式」も共に、記憶と期待という精神の在り様に基づいていることから、この記憶と期待という働きを介して、二つの形式の関係を考えることができる。

つまり、声の運動とその休止が、記憶されたものへの期待に動かされた運動と記憶されたものの再帰であり、「同と他」が最初に現れて記憶されたものとその再帰であったことを考えるなら、「音響形式」における声の運動は、「リズム形式」における「同」からその再帰である「他」へと向かう運動であり、これは「アルシス」であり「上拍」である。そして、「音響形式」における休止は、「同」と「他」というリズム的運動における始点と終点となっているものであり、すなわち、「テシス」であり「下拍」であるということになる。

これは、例えば、「I→V→I」という和声進行は、リズム的に見れば「テシス→アルシス→テシス」(＝「下拍→上拍→下拍」)として捉えられるということである。実際の音楽作品の演奏を考えてみても、このような捉え方は納得がいくものと思われる。

このように、「音響形式」と「リズム形式」は、その基盤にある「記憶と期待」という共通の観点によって、統一的に説明されることができるのである。しかし、我々は上記のような対応関係が、どのようにして生じているのかを更に考えなくてはならない。

第二章で述べたように、音楽的リズムには、実際に現象として鳴り響いているリズムとその背後に在る存在論的リズムであるパルスという二つのレベルがあったことから、この両者に対して「音響形式」との結びつきを考えることができる。そして、特にこのパルスについて考えるとき、第二章で述べた「具体的音響形式に対するその[テンポ]の従属[sa dépendance à l'égard de la forme sonore concrète]」(TM375)という言葉が、音響形式とリズム形式を結びつける手がかりとなり、また、この考察により、この言葉の意味も次のようにより深く理解されるであろう。

既に述べたように、テンポの性格を規定しているパルス(＝存在論的リズム)は、具体的持続である「音響」に由来するが故に、機械的ではなく生き生きとした拍動たり得るものであった。つまり、音楽的リズムの持つ生き生きとした性格は具体的持続に根拠を持つということだが、この具体的持続に根拠を持つということの内実が、この記憶と期待の関係であると考えられる。つまり、音響形式における声の運動(期待)が求めている休止点、このパルスであり、リズム上の諸要素なのであり、そして、この声の運動によって求められることによって、パルスやリズム上の諸要素が生じているということである。

このように、リズム構造は、和声構造と同じく声の運動の要請によって成立していると考えられる。従って、記憶されたものへ回帰しようという期待の運動として声の運動が成立し、そこから和声形式(更には音響形式)及びリズム形式が生じるという階層関係を、ここから見て取ることができる。

そして、このように「音響形式」と「リズム形式」の根底にある記憶と期待の総合からなる構造こそ、「音楽形式」なのである。また、このような構造は、最も小さな音と音との関係を説明することもできるし、より大きな視点で見るのならば、沈黙から現れ、沈黙へと帰っていくという楽曲の在り方を表していると言える。従って、ブルレの「音楽形式」の考え方は、第二章で見たような音楽における微細な音と音の構造から、巨大な交響曲全体に至るまで、その構造を幅広く論じることを可能にするものである。これは音楽におけ



る意識の時間把握の在り方そのものを、ブルレが捉えていたからに他ならない。

## 第一部の結び

以上、本論文第一部において、我々は『音楽的時間』におけるブルレの思想を、彼女の論述に基づいて考察し、その論述の基本的かつ根本的な構造を明らかにしてきた。

そして、第三章で示したように、ブルレの美学が記憶と期待を原理として音楽を捉えようとする美学であるということを考えるなら、その射程は調性音楽に限定された美学といった理解を遥かに超えるものだと言える。というのも、音列主義のような無調的音楽であっても、その多くは記憶や期待といった人間の意識の在り様を前提としていると思われるからである。例えば、十二音技法における音列が調性を感じさせない理由の一つとして、一つの音列の中での同一音の重複を禁止していることを挙げられるだろうが、逆に言えば、同一の音の反復によって調性を感じるのは記憶の作用故に他ならない。十二音技法の音楽は一つの音列の中で一つの特定の音が反復することを避けることによって、特定の音が主音として記憶され、この音への回帰への期待が生じるということが無いよう意図して作曲されているのである。この点で十二音技法は記憶の作用を前提としていると言える。従って、ブルレの美学は調性音楽にとどまらず、幅広く音楽の時間構造を捉える可能性を持つものなのである。

また逆に、ブルレが記憶と期待という意識の非常に原理的な地平にまで掘り下げて考察を行っているが故に、彼女の美学は音楽という枠を超え出てしまっているような印象を与えるかもしれない。というのも、記憶や期待というのは必ずしも音楽に限定される事柄ではないからである。しかしながら、ここまでの考察で見てきたように、ブルレが記憶や期待を考えることができるのは、音楽における「音響」に注目したからであった。すなわち、記憶と期待はあくまでも「音響」として現れているものとして考察の対象となっているのであり、この点において、ブルレは音楽の内に踏みとどまっているのである。

『音楽的時間』の論述が「音響形式」から始まり、最後の第三部「音楽形式」においても「声」としての音（＝「音響」）が論じられていることから解るように、この「音響」こそがブルレ美学の出発点であり、また、その境界を画する点でもあり、アルファでありオメガなのである。

## 第二部

### ブルレ美学の音楽美学史的位置づけ

第一部で本論文はブルレの美学について、『音楽的時間』の記述を中心に内在的な研究を行った。これにより、本論文は『音楽的時間』において展開されたブルレ美学の、基本的な論理構造を示すことができたのではないと思われる。

しかしながら、序論で述べたように、これは本論文全体のもう一つの課題——ブルレ美学の歴史的な位置づけ——のための前段階であった。従って、第二部においては、第一部で得られた知見を基に、ブルレ美学が音楽美学史の中にどのように位置づけられるべきであるのかを問わねばなるまい。

序論でも述べたように、ブルレ美学についての先行研究では、主としてその内在的な問題を問うことに主眼が置かれ、その歴史的な位置づけが大きく取り上げられることは少なかった。これは、ブルレが扱っている「音楽的時間」という思想の独創性に先行研究の関心が集中しているからだと考えられる。

しかし、歴史的な位置づけというのは単に事実関係の問題ではなく、この音楽的時間という議論がどのような問題意識の中で生じたのかを明らかにすることである。従って、ブルレの美学を歴史的に捉えなおすことは、哲学的な議論の下に隠れているより具体的な問題意識を掘り起こすことであり、ブルレの美学が持っている意味を考える上で、このような捉え方においてこそ見えてくるものもあるのではないだろうか。

このために、この第二部では、ブルレが『音楽的時間』の中で名前を挙げている二人の音楽美学史上の巨人との関係においてブルレの美学を捉えることを試み、これを考察の出発点とする。その二人の巨人とは、序論でも述べたように、フーゴー・リーマン (Hugo Riemann, 1849 - 1919) とエドゥアルト・ハンスリック (Eduard Hanslick, 1825 - 1904) である。この二人については、続く二つの章でより詳しく説明することにするが、リーマンはテンポ論を論じる際に、謂わば仮想敵の如く言及されている。第一章で述べるように、ブルレのテンポ論は内在的・外在的に特別の性格を持つものであり、この点でリーマン批判はブルレの歴史的な位置づけを考える上で注目に値する。また、ハンスリックは音楽的時間自体の位置づけをするまさにその際に、一種の乗り越えるべき対象として捉えられている。従って、この二人への批判に注目することで、ブルレ美学の音楽美学史的な位置が見えてくると考えることができるのである。

## 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 ——

或る楽曲をどのような速度で演奏するかということ、すなわちテンポの選択は演奏の質を決める大きな要素である。しかしながら、テンポの問題は近代音楽美学の歴史においては、副次的な問題として扱われがちであった。

これは、近代音楽美学が作品の美学という性格を持つ傾向にあることに起因するように思われる。すなわち、19世紀に自律的音楽美学の嚆矢たるハンスリックが音の「アラベスク」<sup>1</sup>としての音楽の美を論じた際、そこで問題となっているのは、個々の演奏における美というよりは、むしろ、「音楽作品」の美であった<sup>2</sup>。つまり、作品としての音楽美を論じる際には、個々の演奏の質の差異は問題とならず、当然ながらテンポも問題とならないのである。

しかしながら、実際の演奏の美を問題にする場合、我々はテンポを単に副次的な問題に留めることはできない。例えば、同じ楽曲を演奏するとしても、速いテンポで演奏される場合と遅いテンポで演奏される場合とでは、聴き手に与える印象は異なる。しかも、この差異は単なる程度の差異ではなく質的な差異であるように思われる。従って、テンポは演奏において、その質の全てを決定するのではないとしても、その質に多大な影響を与えるものであり、単に副次的な問題として片づけることはできない。従って、音楽美学は、演奏においてテンポとは何であり、また、演奏においてテンポは如何にして決定されるべきであるのかという問いに、何らかの解答を試みねばならない。

本章においては、上記の問題に対して、ブルレの思想を検討することで、一つの有力な視点の提示を試みる。ブルレは、第二の主著『創造的解釈——音楽演奏についての試論』において演奏における創造性に積極的な価値を見いだしており、演奏の問題について美学

<sup>1</sup> Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen - ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig, 1854, p.32, usw. (渡辺護[訳]『音楽美論』岩波文庫、1960年、p. 76、等)

<sup>2</sup> この状況はブルレの同時代になっても大きく変わってはいなかったように思われる。例えば、デュフレンヌ (Mikel Dufrenne, 1910 - 1995) が自らの美学において音楽を取り上げる場合、そこで問題としていたのは「音楽作品」であった。デュフレンヌは、『美的経験の現象学』(*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 1953.) においてブルレを引きつつ、空間芸術との対比において音楽を論じている。しかし、その章のタイトルが「音楽作品[L'ŒUVRE MUSICALE]」とされていることから解るように、この場合もあくまで問題となっているのは、「作品」である。従って、演奏を美学的に扱うブルレの姿勢は、同時代の美学においても異彩をはなっていたといえる。

的な理論を提示している数少ない思想家である。従って、このブルレのテンポ論に注目することで、20 世紀におけるテンポ論の一つの形を見ることが出来る可能性があるのではないだろうか。

そこで、本章においては、『音楽的時間』におけるブルレのテンポ論を取り上げる。というのも、フビーニが指摘していたように<sup>3</sup>、『創造的解釈』における議論は、彼女の主著『音楽的時間』における「音楽的時間」論に基づくものだと考えられるからである。そして、既に第一部第二章でも言及したが、ブルレはこの『音楽的時間』第二部第五章を「音楽的時間とテンポ」と題し、テンポを音楽美学的問題として取り上げている (cf. TM372 - 394)。本論文の第一部第三章で見たように、ブルレの美学においては、『音楽的時間』の第一部で語られた「音響形式」と第二部で語られた「リズム形式」が、このテンポにおいて結びついている。のみならず、序論でも述べたように、ブルレはほぼ同じ内容を先行する個別の論文<sup>4</sup>でも発表しており、テンポの問題はブルレにとって体系の一部というだけでなく、ある程度の独立性を持った問題であったと考えられる。

従って、ブルレのテンポ論を理解しようとするならば、『音楽的時間』におけるテンポ論を考察せねばならない。

しかしながら、先行研究において、ブルレのテンポ論は、ブルレの他の理論との関連で部分的に取り上げられる<sup>5</sup>ことはあるものの、中心的な問題として取り上げられてはいない。

そのような中で、エリック・エムリーが「テンポは規定された時間的形式への或る音響的素材の適応であることを決してやめない[le *tempo* ne cesse jamais d'être l'adéquation d'une certaine matière sonore à une forme temporelle déterminée]」<sup>6</sup>と述べ、ブルレの美学において、テンポは作品の音響的リズム的構造の中で決定されるとし、また一方で、「テンポの決定は同じくらい、例えば、ホールの音響特性や諸楽器の音響的質といった外的な諸要因の関数でもある[la détermination du *tempo* est également fonction de facteurs extérieurs : acoustique d'une salle ou qualité sonore des instruments par

<sup>3</sup> Cf. Enrico Fubini, trad. par Danièle Pistone, *Les Philosophies et la musique*, Paris, H. Champion, 1983, p. 200.

<sup>4</sup> Gisèle Brelet, Temps musical et tempo, *Polyphonie : revue musicale trimestrielle*, vol. 2, Paris, 1948, pp. 12 - 25.

<sup>5</sup> 佐藤真紀「音楽における時間性 ——演奏の視点から」、『哲学論文集』第三十九輯、九州大学哲学会[編]、2003 年、pp. 104 - 105、参照。

<sup>6</sup> Eric Emery, *Temps et musique*, Lausanne, 1998, p. 460.

exemple]」<sup>7</sup>とし、ブルレにおけるテンポと「音響 (la sonorité)」の関わりに言及している。ここで言われているのは、本論文の第一部で述べたように、音響的持続とリズム形式はテンポにおいて結びついているということであるが、ここでは、ホールの響きや楽器の音色（音質）といった具体的な問題が言及されている。このエムリーによる指摘はブルレ思想全体を俯瞰する中での部分的な指摘であって、テンポと「音響」の結びつきについて歴史的な文脈で考察しているものではないが、このようなテンポと「音響」の関係への指摘は注目に値する<sup>8</sup>。というのも、本章で述べるように、テンポと「音響」を結びつける考え方はブルレのテンポ論の本質に関わるものであり、また、他に際立つ特徴であると考えられるからである。

以上を踏まえ、本章においては、「音響」という点に注目してブルレのテンポ論の考察を試みる。そのため、まず第一節においてブルレが批判しているリーマンのテンポ論を確認し、このリーマンに対してブルレが行っている批判を示す。続いて、第二節においては、第一節で確認した内容を通じてブルレのテンポ論を捉えなおし、ブルレのテンポ論をより具体的に考察した上で、リーマンのテンポ観に対するブルレのテンポ観の独自性を明らかにする。そして、この独自性から、ブルレのテンポ論を歴史的な文脈において捉えることを試みる。これにより、本章は、ブルレの美学は「音響」を基準としてテンポを規定する美学、その意味で「音響」の美学なのだということを示す。

## 第一節 リーマンのテンポ論とブルレのリーマン批判

ブルレのテンポ論は、リーマン的なテンポ概念の批判を出発点とし、それに代わるものとして、「具体的持続」としてのテンポというブルレ独自の観点を示している。そこで本節においても、まず（Ⅰ）において、ブルレが批判しているリーマンのテンポ論を確認し、続いて（Ⅱ）においてブルレによるリーマン批判の内容を確認する。

### （Ⅰ） リーマンのテンポ論

ドイツの音楽学者であるフーゴー・リーマンは、彼の代名詞ともいえる『リーマン音楽

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> これについては橋本典子もブルレのテンポ論において、「テンポは音響的素材を時間形式に一致させることによって[中略]顕現する」として、同様の指摘をおこなっている（橋本典子「西洋音楽（二）——現代の音楽哲学」、今道友信編『講座 美学 4 —芸術の諸相』東京大学出版会、1984年、p. 46）。

事典』(*Musik-Lexikon*)<sup>9</sup> や、機能と声論や拍節法の理論等、「音楽学の諸分野（特に音楽理論・音楽史・音楽美学）にわたって今日まで大きな影響力を保っている体系的業績を残した」<sup>10</sup>ことで知られている。

ブルレはこのリーマンの『音楽美学の基礎』(*Die Elemente der musikalischen Ästhetik*, Berlin & Stuttgart, 1900.) におけるテンポ論を謂わば仮想敵として批判することから自らの理論を展開させている。リーマンが一時代を代表する音楽理論家であったことを考えるなら、リーマンに対するブルレの批判を検討することで、ブルレのテンポ論の特徴ならびに歴史的な位置づけが際立つと思われる。

では、リーマンのテンポ論とは如何なるものなのだろうか。リーマンは『音楽美学の基礎』においてテンポについて次のように述べている。

運動の基礎尺度、[すなわち]テンポ<sup>11</sup>は、本性上単純で、平常の脈拍に適合する尺度単位に対するその関係によって、一つの美的質となる[後略]。

wird das Grundmaß der Bewegung, das T e m p o, durch sein Verhältnis zu der natürlich schlichten, dem normalen Puls entsprechenden Maßeinheit, zu einer ästhetischen Qualität [...].<sup>12</sup>

時間経過の自然な単位尺度は、従って一方では、それ[自然な単位尺度]をほぼ維持している音楽的な出来事の周期性を認識することへと導き、そして同時に、[自然な単位尺度からの]逸脱という面とその[逸脱の]強さを通じて、テンポの性格を決定している[後略]。

Das natürliche Einheitsmaß des Zeitverlaufs führt also einerseits zum Erkennen der dasselbe annähernd einhaltenden Periodizität des musikalischen Geschehens und bestimmt zugleich durch die Seite der Abweichung und ihre Stärke den Charakter des Tempo [...].<sup>13</sup>

<sup>9</sup> 1882年にLeipzigで初版が出版され、以降リーマンの死後も第12版(1959)まで版を重ねている。

<sup>10</sup> 木村直弘「二十世紀の音楽理論——リーマンとエネルゲーティク——」、根岸一美、三浦信一郎[編]、『音楽学を学ぶ人のために』世界思想社、2004年、p. 75。

<sup>11</sup> 訳文中の傍点は、ドイツ語原文における隔字体表記を表している。

<sup>12</sup> Hugo Riemann, *Die Elemente der musikalischen Ästhetik*, Berlin & Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1900, S. 137.

<sup>13</sup> *Ebenda*. S. 136.

このように、リーマンはテンポの基準を心臓の拍動の速さに求めており、心臓の拍動の速度をその基準としている。そして、この自然な尺度からの逸脱の度合いによって、他のテンポの性格は決定される。すなわちアレグロはそれより速いテンポであり、アダージョはそれより遅いテンポであるというようにである。

では、このようなリーマンのテンポ論を我々はどのように捉えればよいのだろうか。この問題について、我々は、ベートーヴェンの演奏史についての渡辺裕の研究<sup>14</sup>の中に、注目すべき視点を見出すことができる。渡辺によれば、このようなテンポ観というものは、少なくとも18世紀中葉のフルート奏者ヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ (Johann Joachim Quantz, 1697 - 1773) の記述にまで遡ることができるものである<sup>15</sup>。渡辺は、クヴァンツの『フルート奏法試論』(*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752) を基にクヴァンツのテンポについての考えを次のようにまとめている。

クヴァンツによれば、四分の四拍子などの偶数拍子の場合、アレグロ・アッサイは一脈拍の間に半小節、アレグレットでは一脈拍の間に四分音符一個、アダージョ・カンタービレでは一脈拍の間に八分音符一個、アダージョ・アッサイでは二脈拍の間に八分音符一個というのが基本になるのであり、それがアラ・ブレーヴェになると、アレグロ・アッサイでは二脈拍に一小節といった具合に、その二倍の速さになるということになる。<sup>16</sup>

ここから理解されるように、クヴァンツは「テンポを説明するに当たって、人間の脈拍を基準に説明」<sup>17</sup>している。つまり、リーマンが主張しているような心臓の拍動にテンポの基準を置く考え方は、このように少なくともクヴァンツの『フルート奏法試論』の初版が出版された1752年にまで遡ることができるのである。

そして、渡辺によれば、「クヴァンツのこのようなテンポ観のベースにあるのは、この時

<sup>14</sup> 渡辺裕『西洋音楽演奏史論序説：ベートーヴェン ピアノ・ソナタの演奏史研究』春秋社、2001年（特にpp. 184 - 256においてテンポの問題が中心的に扱われている）、及び、渡辺裕「ベートーヴェンのメトロノーム記号が語るもの：テンポの「近代化」の中の作曲家」『美学藝術学研究』第15巻、2007年、pp. 92 - 95、参照。

<sup>15</sup> 渡辺、前掲書、pp. 203 - 209、及び、渡辺裕、前掲論文、2007年、pp. 92 - 95、参照。

<sup>16</sup> 渡辺、前掲書、p. 203。これは、Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752, S. 264 (ハンス・レズニチェック、吉田雅夫[監修]、石原俊矩、井本响二[訳]『クヴァンツ・フルート奏法試論 バロック演奏の原理』シンフォニア、1976年、p. 248) に基づいている。

<sup>17</sup> 渡辺、同上。

代にいたるまでずっと支配的であった *tempo giusto*、*tempo ordinario* と呼ばれるような概念である」という<sup>18</sup>。この *tempo giusto* や *tempo ordinario* とは、「あらゆる楽曲に共通する基本的なテンポ感とでもいうべきもの」<sup>19</sup>であり、これは「普通に歩く速さ」、「脈拍の速さ」等の形で言い表されるのが常だったのであり、クヴァンツの記述はまさにそのような伝統をふまえているのである」<sup>20</sup>。すなわち、脈拍や歩く速さを基準とする一種の普遍的なテンポである *tempo giusto* や *tempo ordinario* というものがあり、全ての音楽はこの普遍的なテンポに従って演奏されていたということである<sup>21</sup>。

ここで、リーマンが言う「基準となる尺度」とは、この *tempo giusto* や *tempo ordinario* と同一の性格を持つということが理解されるだろう。従って、リーマンのテンポ論は、心臓の拍動にテンポの基準を置き、一種の普遍的なテンポの存在を認めているという二つの点において、伝統的なテンポ観と一致しているのである。

渡辺は、上記のようなテンポ観について、カール・ツェルニー (Karl Czerny, 1791 - 1857) 等の演奏理論書を検討した上で、

ベートーヴェンの弟子であるツェルニーの世代にして、このような慣習が受け継がれていたことは、システムとしてどの程度機能していたかはともかくとして、少なくとも個々の楽曲の演奏テンポを具体的に決定する場面でこの種の要素が経験則として作用していた時期は相当後まで続いていたことを示していると言ってよいだろう。<sup>22</sup>

としている。

従って、上記のような伝統的なテンポ観との一致を考えるなら、リーマンのテンポ論における心臓の拍動に基づくテンポという考え方も、リーマン独自の主張というよりは、音楽史的な伝統にのっとるものと捉えるべきであろう。従って、ここで指摘したリーマンのテンポ論の特性は、18世紀以来の伝統的なテンポ観を体現するものだと言えるのである。

---

<sup>18</sup> 同、p. 205。

<sup>19</sup> 同上。

<sup>20</sup> 同、pp. 205 - 206。

<sup>21</sup> この *tempo giusto* と *tempo ordinario* の内、*tempo giusto* については、今日でも「正確なテンポで」という意味で使われている。

<sup>22</sup> 渡辺、前掲書、p. 209。



## (Ⅱ) ブルレのリーマン批判

(Ⅰ) で述べたようなリーマン的なテンポ論についてブルレは、『音楽的時間』第二部「リズム形式」第五章「音楽的時間とテンポ」の中で、先に挙げたリーマンの『音楽美学の基礎』を引き、次のように述べている。

リーマンにとって、心臓の諸々の脈動に由来する「持続の自然な単位」が確かに存在しており、それ[持続の自然な単位]が、「それ[持続の自然な単位]とその時々採用された時間の単位との間においてそれ[持続の自然な単位]が認めることを許すところの、隔たりの大きさと方向によって、テンポの性格を決定する」<sup>23</sup>ことを唯一許すものである。

Pour Riemann, il existerait en effet une « unité naturelle de durée », dérivée des pulsations cardiaques, qui seule permettrait de « déterminer le caractère du tempo, par la grandeur et la direction de l'écart qu'elle permet de constater entre elle et l'unité de temps momentanément adoptée » [...]. (TM373)

そして、ブルレは、この心臓の拍動によって決定されるのは早くも遅くもない中庸なアンダンテ<sup>24</sup>の速度 (cf. TM373) だと捉えており、これらの記述から、ブルレは(Ⅰ)で我々が捉えたのと同様にリーマンのテンポ論を捉えていることが見て取れる。

そして、既に述べたようにブルレはこのリーマンのテンポ論を批判することで自らのテンポ論を展開していくのである。

まず、リーマンの理論に対して、ブルレは「このような理論は、[中略]テンポの最も外的な側面しか考慮していないということにおいて、それ[このような理論]は不完全である [Une telle théorie [...] elle est incomplète en ne considérant que l'aspect le plus extérieur du tempo]」 (TM374) と批判する。

ブルレも「身体の統括的テンポは[中略]確かに在る [Il y a [...] bien un *tempo général* du corps]」 (TM374) ということは認めるが、心臓や呼吸や歩く速度<sup>25</sup>といった身体的な運

<sup>23</sup> 『音楽美学の基礎』フランス語版 (trad. Humbert, *Éléments de l'esthétique musicale*, Paris: Alcan, 1906)、p. 164、からのブルレによる引用。

<sup>24</sup> Andante は「歩く速さで」と理解されている (石桁真礼生 他『新装版 楽典 理論と実習』音楽之友社、新装版、2001 年、p.150、参照)。これも、リーマンのテンポ論と同様に身体的運動の速度をテンポの基準とする伝統の名残の一つであると言えるだろう。

<sup>25</sup> この部分でブルレは、ヴェントやパブロフの名を挙げ、身体的な運動が互いにある一致を見せるという

動のどれが「我々の時間的生の唯一のクロノメーター[l'unique chronomètre de notre vie temporelle]」(TM374)であるのかなどということは問題とする必要は無い(cf. TM374)として、心臓の拍動に基準を置くリーマンの考えを否定している。何故なら、

この種の問題を提出するということ、それは魂をおざなりにすることである<sup>26</sup>。それ[魂]は身体の多様な諸々の持続を唯一の持続へと結合し、また一致させ、そして更には、自ら自身の為に自ら自律的持続を創造するという[中略]この本質的な力を有している。

poser le problème de cette sorte, c'est *oublier l'âme* qui synthétise et accorde en une seule durée les diverses durées du corps, et de plus possède cet essentiel pouvoir, [...], de créer elle-même une durée autonome. (TM374)

とブルレは考えているからである。つまり、心臓や呼吸や歩行といった身体の多様な持続の速度のどれかが特権的な規定根拠なのではなく、それら諸々の持続の中心としての魂をブルレは想定しており、この魂の「自律的持続」こそがテンポを論じる際にも問題にされるべきだと考えているのである。

更に、ブルレによれば、

美的、また音楽的な観点からは、[リーマンの言うような]「中立的な」運動というもの是在り得ず、単に正しい運動<sup>27</sup>が在るかもしくは間違った運動が在るかであり、音楽作品に存在を与える力を持っている運動が在るか持っていない運動が在るかである。

Du point de vue esthétique et musical, il ne peut y avoir de mouvement « neutre », mais seulement un mouvement *vrai* ou *faux*, possédant ou non le pouvoir de conférer l'être à l'œuvre musicale. (TM375)

のであり、アンダンテも基準となる中立的なテンポなどではない。そして、音楽作品に存

---

説を紹介している。しかし、ブルレの考えでは、これらの運動の一致を作るのは結局のところ魂の働きと捉えられるのである。

<sup>26</sup> この「魂 (l'âme)」という概念は、ブルレの思想を読み解く上での困難の一つであろう。というのも、この「魂」という概念をブルレは特段の定義を与えること無しにある種自明のものとして用いているからである。しかしながら、文脈から考えるとここでの意味は、身体によって規定されるのではない精神の実体といった意味であると考えられる。

<sup>27</sup> フランス語の *mouvement* には音楽における速度という用法が有り、ここでの意味はそのような意味でのテンポとほぼ同義である。しかし、混同を避けるため単に運動と訳しておく。

在を与えることができるものが「正しい」テンポであり、そうでないものは「間違った」テンポなのである。

すなわち、リーマンのテンポ観における、テンポが心臓の拍動のような外的な事柄によって規定されている点と、中立的なテンポによって全てのテンポが他律的に規定されている点とをブルレは批判しているのである。

## 第二節 ブルレのテンポ論の独自性とその歴史的な位置づけ

それでは、第一節で示したようなブルレによるリーマン批判から、ブルレのテンポ論の独自性をどのように捉えることができるだろうか。また、その独自性から、我々はブルレのテンポ論を音楽史上にどのように位置づけることができるだろうか。

### (I) ブルレのテンポ論の独自性

既に第一部で考察したように、ブルレの理論において、テンポとは拍という単位に結び付けられた具体的持続であった。しかし、本章の考察の主眼である、ブルレのテンポ論の歴史的な位置づけという観点からすると、このテンポ論はどのように捉えられるべきなのだろうか。

まず、先に述べた二点のリーマン批判から、ブルレの考えるテンポは魂に内在的な根拠を持つものであり、各々のテンポの性格は自律的に規定されるものだと考えることができる。では、魂に内在的で自律的であるということはどういうことだろうか。これは、第一部での考察から、テンポが具体的持続であるということによって説明される。つまり、「拍という単位」からなるパルスは、意識の持続が「音響」の具体的持続として現れる際における記憶と期待という働きによって要請され生み出されるものであり、この理由から、このパルスは意識の深部に在る魂に内在的で自律的なのである。

このように、ブルレのテンポ論は、魂や意識の働きという音楽現象の深部にあるものによってテンポを説明するものである。しかし、このようなある種抽象的なレベルでなく、より具体的なレベルでブルレのテンポ論の特徴を捉えるとどうなるだろうか。言い換えるなら、リーマンにおいては心臓の拍動という非常に具体的なものがテンポを決定する基準となっていたが、ブルレの場合はこのような具体的な基準は有るのだろうか。

ここで、ブルレの理論における拍の連続によるパルスに注目してみると、このパルスは、リーマンが心臓の拍動の速度によって規定しようとしたものと現象としては同じか、少な

くともかなり類似したものであると考えられる。しかし、ここまでも述べたように「この単位、それは心臓の諸々の打拍において与えられるような、絶対的で、外的で、一律に据えられたようなそれ[単位]ではもはやない[cette unité, ce n'est plus celle, absolue, extérieure et posée une fois pour toutes qui est donnée dans les battements du cœur]」(TM376)として、ブルレはリーマンの考えを否定している。従って、「拍という単位」はリーマンとは異なる根拠によってその音価の具体的な長さ・速度が決定されねばならないだろう。

このとき、「絶対的」、「外的」という言葉でリーマンを批判していることから理解されるように、ブルレの言う「拍という単位」は本論文の第一部第二章でも述べたように、「相対的で可変的で、作品に内在的な単位」(TM376)<sup>28</sup>である。そして、ここで言われている「相対的」で「内的」というのは、音楽作品のリズム的構造と音響形式との両方に「相対的」で「内的」ということであつた。つまり、この二点がブルレのテンポ論における「拍という単位」の具体的な決定要因なのである。

リズム構造と音響形式が「拍という単位」を決定するという点については、第一部で既に触れていることであるが、ここでは、より具体的に、この決定について考えてみたい。

まず、リズム構造に相対的、内的というのはどういうことだろうか。ブルレは、

それ[拍という単位]は、相対的で可変的で、作品に内在的な単位、[すなわち]それ[作品]自体の内に据えられ、そして外来的な単位への参照無しに、作品との関連において据えられる単位である。

c'est une unité relative, changeante, et intérieure à l'œuvre, unité posée en elle-même et par rapport à l'œuvre, sans référence à l'unité extrinsèque. (TM376)

としている。すなわち、「拍という単位」はリーマンの場合のように心臓の拍動に基づいて予め絶対的な基準として定められ、外から音楽に当てはめられるような単位ではなくて、個々の音楽作品の構造自体にその根拠を持つ内在的な単位であり、従って、音楽作品が他の作品に変われば単位も変化してしまうような相対的な単位だということである。

この側面について、ブルレは、ワーグナー (Richard Wagner, 1813 - 1883) やブルックナー (Anton Bruckner, 1824 - 1896) の名前を挙げつつ、やや具体的に述べている (cf.

---

<sup>28</sup> 原文既出。

TM376)。ブルレが、ブルックナーにおいては「拍という単位は常に、最も短いが純粹に装飾的なのではない諸音価に対する、直接に上の音価となっている」(TM376)<sup>29</sup> としていたことは既に第一部でも述べたが、ブルレは更にブルックナーの交響曲第四番について、次のようにより詳細に述べている。

より大きな諸単位におけるパッセージは、一般に、より小さな諸々の音価の拡大によって生じさせられる：この事例において、例えば二倍の音価で再度現れる主題は、「増大された」のではなくて、「遅くされた」ように思われる。これにより、ブルックナーの第四交響曲（交響曲《ロマンティック》、変ホ長調）の冒頭の「より遅く」（メノ・モッソ）と指示されたパッセージにおいて、人は加速という印象を抱くという一見すると矛盾した事実が説明される；拍という単位は、そこまでのように全音符ではもはやなく、二分音符であるのだが、「より遅く」という指示は、二倍速い運動へと一気に移ることを防ぐのに役立っている。

Le passage à des unités plus grandes est en général provoqué par l'élargissement des plus petites valeurs : en ce cas un thème qui réapparaît par exemple en valeurs doubles ne semble pas « augmenté », mais « ralenti ». Par là s'explique le fait paradoxal à première vue qu'au passage indiqué « plus lent » (*meno mosso*) au début de la IV<sup>e</sup> symphonie de Bruckner (*Symphonie romantique, en mi bémol majeur*), l'on éprouve une impression d'accélération; l'unité de temps n'étant plus la ronde comme jusque-là mais la blanche, l'indication « plus lent » sert à empêcher de passer sans transition à un mouvement deux fois plus rapide. (TM376)

引用文中の一文目で言われていることは、基本となる音価が二倍になった場合には、テンポが遅くなったように感じられるということである。そして、それに続いて、逆に音価が半分になった場合のことが、ブルックナーの交響曲第四番《ロマンティック》第一楽章の冒頭を例として述べられている。この例については、上記の引用以上に詳しい説明はされていないが、ブルックナーの交響曲第四番の冒頭は全音符が音楽の進行の基本となってい

---

<sup>29</sup> 原文既出。

るのに対して、四分音符と三連符からなる所謂ブルックナー・リズムの音型が始まる箇所<sup>30</sup>からは二分音符が進行の基本となっており<sup>31</sup>、ここでテンポを遅くする指示<sup>32</sup>があるにも関わらず、聴覚上の印象としてはテンポが速くなったように感じられるということを意味していると考えられる。

このように、相対的で作品に内在的であるということは、単位となる拍が作品のリズム構造によって決定され、また、一つの作品の中でもその時々のリズム構造に応じて相対的に他の音価へと切り替わるということなのである。

このような考え方は、確かに、音楽におけるパルスの基準を心臓の脈拍に求めるリーマンの考えとは異なっている。というのも、ブルレの場合、パルスの単位となる拍は、作品の内部で変更可能だからである。しかしながら、この場合でも、リーマンのような心臓の脈拍に基づくテンポ観は存立し得るように思われる。つまり、基準となる拍が倍の長さになった（例えば四分音符から二分音符になった）としても、それを最初に基準であった拍を基にして測定し、そこからの距離で性格付けることは可能だからである。

しかし、既に述べたように、「拍という単位」の相対性はブルレにおいては単に作品の抽象的な構造のみに「拍という単位」の根拠があるということではなく、音響形式に対しても相対的だということも意味していた。従って、以下ではこの「音響」ならびに音響形式<sup>33</sup>とテンポの関係について考察を行う。

この音響形式との関係について、例えば、ブルレは音楽史における「拍という単位」の変遷に触れつつ、次のように述べている。

---

<sup>30</sup> これは音楽之友版の第 43 小節にあたる（ブルックナー『交響曲第四番』音楽之友社、1986 年、p. 4 参照）。

<sup>31</sup> 基本となる拍をどの音価で捉えるのか、或いは、この箇所の基本となる拍が本当に変更されるべきかという点については異論があるかもしれない。しかし、ブルレが言うようなやり方でスコアを読むことは可能であるし、そうでなくてもこの箇所ではテンポが速くなる印象を受けるということは異論のないところであろう。

<sup>32</sup> ブルレの文章に見られる « plus lent » (*meno mosso*) という指示は、Eulenburg 版の第 43 小節に見られる *Langsamer* のことであると思われる（Cf. Anton Bruckner, revised by Hans F. Redlich, *Symphony No. 4 E♭ major*, Edition Eulenburg）。なお、この指示は、現在使用されることの多い所謂ノーヴァク版には見られない指示である（ブルックナー『交響曲第四番』音楽之友社、1986 年、p. 4、参照）。

<sup>33</sup> 本文中に示すように、ブルレはテンポが「テンポの相対性、[すなわち]具体的な音響形式に対するその[テンポの]従属」(TM375) という言い方をしたり、「テンポは音響に対して[中略]相対的である」(TM383) と言ったりしており、テンポの関係で「音響」と「音響形式」という二つの言葉を用いている。本論文の第一部で見たように、音響形式とは「音響」の本性的な要求によって成立する形式であったので、「音響」が在るところには必然的に音響形式も生じている。従って、ここでは「音響」と音響形式はほぼ同じ意味で使われていると理解してよいだろう。

後の時代[=定量的音楽以降の時代]においては、諸々の音価は常にそれら[諸々の音価]自身と同一であっても、拍という単位の変更が現れ、このことは、テンポの相対性、[すなわち]具体的な音響形式に対する、その[テンポの]従属を認めるということであったし、また、外から作品に課されているような絶対的テンポという観念を放棄するということであった。

plus tard apparut le changement de l'unité de temps, les valeurs restant toujours identiques à elles-mêmes, ce qui était admettre la relativité du tempo, sa dépendance à l'égard de la forme sonore concrète, et répudier la notion d'un tempo absolu, s'imposant à l'œuvre du dehors. (TM375)

ここで音響形式に対するテンポの従属ということが述べられていることから理解されるように、ブルレにおいて、この単位が内在的で相対的ということは、単に作品の抽象的構造によって「拍という単位」が決定されるということの意味するのみではなく、「拍という単位」が音響形式に対して相対的で内在的だということなのである。

このことをブルレは次のように説明している。

テンポは、音響に対して、既に抽象的に作品のテンポを決定していた音響的もしくは音楽的なこの密度[*densité*]に対して、相対的である。なぜなら、仮にテンポが、我々が見たように、音響的な構造によって決定されているということが判明するというのが真であるとしても、このもの[音響的な構造]は、具体的で特異な音響の質の中で実現されてというのでなければ決して存在しない、したがって、作品の真の運動、それは常に、その[作品の]構造の感覚的な音響における受肉が課している、具体的で厳密に個別化されたこの運動である。

le tempo est relatif à la sonorité, à cette *densité sonore* ou *musicale* qui, dans l'abstrait déjà, décidait du tempo de l'œuvre. Car s'il est vrai que le tempo se trouve déterminé, comme nous l'avons vu, par la structure sonore, celle-ci n'existe jamais que réalisée dans une qualité de sonorité concrète et singulière, de sorte que le mouvement vrai de l'œuvre, c'est toujours ce mouvement concret et strictement individualisé qu'impose l'incarnation de sa structure en la sonorité sensible. (TM383)

つまり、先に述べたような作品の抽象的な構造の中で「拍という単位」は決定されるが、これが真に存在するのは、具体的な「音響」においてのみであり、これが真の運動（=真のテンポ）なのである。このことは、すなわち、「音響」の要請によって拍という単位が成立しているということであり、論理的なレベルでは既に第一部において考察を行ったことと一致している。

しかし、ここではより具体的なレベルでこのことについて考察してみよう。では、「音響」がテンポを決定するというのは具体的にどのような状況が想定されるのだろうか。これについて、ブルレは次のように述べている。

量感に富みまた強い諸々の音は、時間を謂わば停滞させ、また、遅いテンポを要求するが、一方で、軽やかな諸々の音は、時間を加速させ、また、急速なテンポを要求する。ピアノ[で演奏すること]を予定された作品は、一般に、人がそれをオーケストラで演奏するときには、より遅いテンポを要求する。すなわち、その[作品の]音響的な量を増大させると同時に、それ[作品]は、その[作品の]足取りを、[すなわち]それ[作品]がその内で運ぶところの、そして、忠実にそれ[作品]に伴っていくところの音楽的時間を遅くするのである。

les sons volumineux et forts immobilisent pour ainsi dire le temps et appellent un tempo lent, tandis que les sons légers accélèrent le temps et appellent un tempo vif. L'œuvre destinée au piano exige en général un tempo plus lent lorsqu'on l'exécute à l'orchestre : en accroissant son volume sonore, elle ralentit du même coup son allure, le temps musical qu'elle porte en elle et qui fidèlement l'accompagne. (TM383 · 384)

この量感に富んだ音 (les sons volumineux) というのは、単に強弱の問題ではなくて、音色を言い表す際にしばしば、豊かな音、深い音、太い音といったように形容される音のことであり、軽やかな音 (les sons légers) というのは、軽い音、乾いた音、薄い音、透明感のある音等々と言われるような音のことであろう。

そして、ここで言われているのは、ある楽曲を量感に富んだフォルテの音で演奏する場合、同じ曲を軽い音色で演奏する場合に比べてゆっくり演奏しなくてはならないということである。先行研究においてエムリーが指摘しているのは、このような状況の事だと思わ



れる。

これは、拍という単位との関連で述べるなら、楽曲の抽象的な構造という観点から、例えば四分音符が単位だと決定されたとしても、その四分音符が実際にどれくらいの長さで演奏されるのかは、その曲が演奏される際の実際の「音響」がどのような質を持っているかによって変わるということである。つまり、量感に富む音色による演奏では、単位となる拍の長さは長くなり、軽い音で演奏される場合は、逆に短くなるということである。これは、論理的には、本論文第一部で指摘したことから考えるなら、我々の記憶と期待という働きは、量感に富む音色では相対的に長い一拍を期待し、軽い音色では逆であるということによると説明されるだろう。

このようなわけで、ピアノで演奏されることを想定された作品がオーケストラに編曲されて演奏される場合、必然的にその音量や音の量感を増すことになるので、そこで採られるテンポは必然的に遅くならなくてはならないとブルレは言っているのである。

このことについて、ブルレはもっと具体的な言い方をしている。

豊かで密度の高い音響を有しているピアニストは、その音響が乾いて軽いピアニストには禁じられるような遅さを、自らに許すことができる；そして、反対に、後者は前者には禁じられるような速さを自らに許すことができる。したがって、解釈者<sup>34</sup>が採用するテンポは、個人の音響のその質に相応しいものでなければならない[後略]。

le pianist qui possède une sonorité pleine et dense peut se permettre une lenteur interdite à celui dont la sonorité est sèche et légère ; et inversement ce dernier peut se permettre une rapidité interdite au premier. Il faut donc que le tempo qu'adopte l'interprète soit en rapport avec sa qualité de sonorité personnelle [...].  
(TM384)

ピアノは、たとえ同じ楽器を使っていたとしても、演奏するピアニストのタッチ（打鍵）の速度や強さ、鍵盤を押し下げている時間等々の複雑な組み合わせによって、千差万別の音

<sup>34</sup> この「解釈者 (l'interprète)」は演奏者というのとはほぼ同義である。しかし、芝池昌美の指摘によれば、ブルレは単に機械的に楽譜どおりの音を並べるという意味での *exécuter* と、作品の時間的な形式を見出してそれに生きた持続を与える *interpréter* とをある程度区別して使っている（芝池昌美「創造的演奏の美学——ジゼール・ブルレの演奏論についての考察——」、『美學』第47巻第4号、1997年、p.67、n. 28、参照）。この点を考慮して、本論文においても、「演奏者 (*exécutant*)」と区別する意味で「解釈者」と訳した。

色を発する楽器である。従って、100 人のピアニストがいれば 100 通りの音色があり、これらは、まさにそのピアニスト個人の持つ「音響」の質であり、もっと言うならば、そのピアニスト自身が持っている音響的持続の質と言えるだろう。第一部第一章で述べたように、この音響的持続というのは、ベルクソンの生きられた持続が具体的な実体を持って現れたものであったことを考えると、この「音響」の質にピアニスト自身の生きられた持続が現れているということになるだろう。これはブルレ自身のピアニストとしての経験から出た例であろうが、他の多くの楽器においても、事情は基本的に同じだと考えるべきであろう。そして、ここでブルレが言っているのは、そのようなピアニスト固有の「音響」によって、そのピアニストが採るべきテンポが変わるということである。

ところで、この「音響」というものが、ブルレにおいては意識の「働き」、意識の持続の音としての現れとされていたことを考えるなら、演奏者が採るべきテンポはその演奏者個々人の意識の持続と合致していなくてはならず、この意識の持続に合致するように音楽の進行上の単位である拍の長さが決定されなくてはならないということである。一方で、この「拍という単位」が四分音符であるのか二分音符であるのかということ、つまり作品内のどの音価が基本的な単位として捉えられるかは、作品の構造から決定されるものであった。つまり、このような「音響」と拍のパルスが結びつくテンポという局面において、演奏者の内的生と音楽の構造とが結びつくのである。従って、ブルレの演奏論の核心が、まさにこのテンポについての議論の中にあるのである。

そして、このようなブルレのテンポ論に見られるのは、心臓の脈拍によって基本となるテンポを定め、それに基づいて個々のテンポの性格を定義するというようなリーマン的なテンポ観とは大きく異なる見方である。両者は共にテンポを考える上で一種のパルスを考えている点では類似している面もあるが、このパルスの実際の長さをどのように決定するのかという点においては、両者の考えは全く異なるということが理解されるだろう。

よって、ブルレのテンポ論において際立っているのは、この単位の実際の長さが音響によって決定されるという点だということになる。従って、ブルレの思想はテンポの規定根拠を「音響」に置く美学、「音響」の美学と特徴づけることができるのである。

## (Ⅱ) ブルレのテンポ論の歴史的位置づけ

(Ⅰ) では、「音響」に基づくテンポ論としてブルレのテンポ論を規定したが、このブルレのテンポ論を、我々はどのように位置づければよいのだろうか。

まず、ブルレのテンポ論にも、その仮想敵であるリーマンに体现されていた 18 世紀以来のテンポ観を引き継いでいる面があるということは確かである。本論文の第一部第二章でブルレのテンポ論について考察した際に述べたように、ブルレは「定量的な音楽[la musique mesurée]においては、拍という単位は常に同一にとどまり、より速い運動は、より小さな諸音価によって表現されていた」(TM375)<sup>35</sup> としていた。どういうことかという、音楽の進行の基本となるパルスの速さは全て曲の中で一定しており、テンポが速くなる場合は、八分音符や十六分音符といったより細かい音符を用いることによって、テンポが速くなった印象を与えるということである。

そして、ここでブルレが言っているような「定量的な音楽における拍という単位」は、リーマンやクヴァンツが心臓の拍動によって速さを規定しようとしていたパルスと同一線上のものに他ならない。従って、ブルレは、楽曲の構造の中でその曲の基準となる単位を決定するという伝統を引き継いでいるのである。つまり、ブルレのテンポ論は、楽曲の構造の中で拍の単位が決定されるという点については、伝統的なテンポ観を引き継いでいるが、この拍の単位の長さの基準を「音響」に求めるという点では、独自の立場を採っているのである。

従って、「音響」にテンポの基盤を置くブルレの美学は、18 世紀から 20 世紀の初頭にまで受け継がれたテンポ観が失われ、新たなテンポ観が現れたという交代劇の帰結を示していると言えよう。しかし、その場合問題となるのが、何故に「音響」にテンポの基準を求めるような考え方であったのかということである。

ここで、19 世紀から 20 世紀にかけての音響体の飛躍的な発展を考慮に入れるならば、20 世紀の音楽状況の要請に応じた独特のテンポ観が現れたという説明をすることも可能であろう。例えば、現代のピアノは初期のフォルテピアノに比べると音量が格段に増強されているし<sup>36</sup>、弦楽器もガット弦から金属弦へと変わり、張力を高めて音量の増強が図られた。また、古典派の二管編成から、エクトル・ベルリオズ (Hector Berlioz, 1803 - 1869) を経て、リヒャルト・シュトラウス (Richard Strauss, 1864 - 1949) やグスタフ・マーラ

<sup>35</sup> 原文既出。

<sup>36</sup> このあたりの事情については伊東信宏[編]『ピアノはいつピアノになったか?』大阪大学出版会、2007 年を参照。

ー (Gustav Mahler, 1860 - 1911) へ至るオーケストラの巨大化の歴史<sup>37</sup>、多彩な音色の探究を思い起こすなら、この変化は明らかである。

しかしながら、そのような社会状況による規定ではなく、音楽美学史のより理論史的な流れの中でこのようなブルレのテンポ観を見た場合、これはどのように受け止められるべきだろうか。本章で見たように、ブルレのテンポ観の特徴が、具体的には「音響」の重視であるという点に注目するならば、思想史的な連関を考える場合でも、この点に注目すべきであろう。つまり、ブルレのテンポ論から、我々は音楽外的なものに基準を求めるテンポ観から、音楽自体、音そのものの内に基準を求めるテンポ観へという、音楽的な態度の変遷を見ることができるのではないだろうか。これは、ブルレに倣った言い方をすれば、音楽に「内在的」なものに基準を求めるということであり、音楽自体の自律的な基準を求めるということである。

そして、このような考え方は、19 世紀後半から 20 世紀中頃にかけての音楽美学の潮流に確実に結びついていると言えるだろう。この潮流とは、すなわち、ハンスリックに始まる所謂自律的音楽美学の潮流である。

確かに、本章の冒頭で述べたように、ハンスリックの美学においてはどちらかといえば作品に重きが置かれており、演奏は音楽美を考察する際には考察の範囲外に置かれているように思われる。とはいえ、音楽外的なものによって音楽を説明することを批判し、音楽内部で音楽美を説明しようとしていたという点において、その姿勢はブルレと共通しているということは間違いないであろう。従って、ブルレのテンポ論における「音響」の重視は、理論史的にはハンスリックに代表されるような自律的音楽美学に連なる考え方だと考えられる。

とすると、問題は音楽における音をその出発点としながらも、ブルレ美学とハンスリック美学の間の差異がこれほど大きいのは何故なのかということが問われねばならない。従って、次章では、このハンスリックにまで遡り、ブルレの美学がどのような点でハンスリックの美学と連なり、どのような点で道を分かっていくのかということを考察することとする。

---

<sup>37</sup> 更に言えば、オーケストラで用いられる楽器自体も大きく変化した。例えば、古典派の時代に使われていたナチュラル・トランペットやナチュラル・ホルン、サックバット等は、現代のピストンの付いたトランペットやバルブ・ホルン、現代のトロンボーンとは音色や操作性において大きく異なっている。

## 第二章

### ブルレのハンスリック批判

本章においては、ブルレの著作に見られる過去の思想家への言及の中で、特にエドゥアルト・ハンスリックの美学への言及に注目し、両者の関係を通じてブルレの美学を捉えることを試みる。

ブルレは著書の中で多くの哲学者や音楽学者・音楽美学者の思索を引きつつ、自らの美学を展開しており、これらの中で、ブルレの思想の哲学的／時間論的な関係については、先行研究においても比較的多く言及がなされている。例えば、エンリコ・フビーニが、ブルレの美学の傾向の一つとしてフランス・スピリチュアリズムを挙げていたことは既に述べたが、このフビーニによれば、「彼女[ブルレ]の諸著作の中では、哲学的な二つの傾向、[すなわち]形式主義美学とフランス・スピリチュアリズムが、一つになっている[Dans ses écrits convergent deux tendances philosophiques : la tradition de l'esthétique formaliste et le spiritualisme français [...]]」<sup>1</sup>。このフランス・スピリチュアリズムについては、先行研究においても多々論じられているということは、既に序論でも述べたところである。

しかし、ここでフビーニが挙げている二つの傾向のもう一方である、「形式主義」については、まだ十分に論じられていないように思われる。フビーニに従って、「形式主義は、19世紀の終わり以来、常に、フランス美学思想の基本的な特徴の一つであった[Le formalisme, à partir de la fin du XIXe siècle, a toujours été une des constantes fondamentales de la pensée esthétique française]」<sup>2</sup>とするなら、形式主義的な音楽観は、ブルレ以前の時代のフランスにおける音楽思想の基盤となっていたのであり、ブルレの思想もこの潮流の中に位置づけられるということになるだろう。しかしながら、この形式主義的潮流からブルレを捉える場合、我々はどのような思想的連関を捉えることができるだろうか。

<sup>1</sup> Enrico Fubini, trad. par Danièle Pistone, *Les philosophes et la musique*, Paris: H. Champion, 1983, p. 195.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 191 - 192. この箇所ではフビーニはストラヴィンスキーを形式主義の最も急進的なものとして挙げていることから、ここで言う「美学思想」とは特に音楽美学のことを指すと考えるべきであろう。

ここでは、エリック・エムリーが『時間と音楽』において、ブルレの美学をハンスリックの美学の結実として捉えていることは注目に値するだろう。エムリーはハンスリックの『音楽美について』(*Du Beau dans la musique*, 1954) の名を挙げて、「人はそこに豊かな富を成した立論を見出す[On y trouve une argumentation qui a fait fortune]」<sup>3</sup>とし、ハンスリックの思想の結実として、ストラヴィンスキー (Igor Stravinsky, 1882 - 1971) の『我が生の年代記』(*Chronique de ma vie*, 1935) や『音楽の詩学』(*Poétique musicale*, 1942) と並んで、ブルレの『音楽的時間』を挙げている<sup>4</sup>。

つまり、ブルレの形式主義的側面を歴史的に捉えると、形式主義の始祖と言われるハンスリックにまで遡ることができるかとエムリーは考えているのである。しかしながら、エムリーは確かにブルレとハンスリックを結び付けてはいるが、彼の著作は音楽美学史を幅広く通観するものであり、両者の思想内容がどのように関連しているのかにまでは言及するものではない。

また、このようにハンスリックとブルレの美学を結びつける指摘は、芝池昌美が「ブルレは、ハンスリックの形式主義的自律主義的音楽美学に多大な影響を受けている」<sup>5</sup>とする等、他の先行研究においても散見される。しかし、福田達夫や堀月子がやや踏み込んだ指摘をしている<sup>6</sup>以外は、そのほとんどがエムリー同様他の文脈を語る中でこの点を単に指摘するにとどまっており、両者の思想の関係を論じるに至ってはいない<sup>7</sup>。

ここで、ブルレの著作自体に立ち返ってみると、ブルレは、ジャック・シャイエ (Jacques Chailley, 1910 - 1999) 編の『音楽学概説』(*Précis de musicologie*, Paris: P.U.F., 1958) の中で、「人は、近代美学は彼[ハンスリック]と共に生まれたとすることができる[l'on peut

<sup>3</sup> Eric Emery, *Temps et musique*, Lausanne: L'Age d'Homme, 1998, p. 382.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 382, n. 73. なお『時間と音楽』の中でエムリーが参照文献として挙げているのは『音楽美について』のフランス語版初版 (1877) である (cf. *ibid.*, p. 686)。

<sup>5</sup> 芝池昌美「インテルメッツォⅢ——音楽の哲学」谷村晃、山口修、畑道也[編]『音は生きている〈芸術学フォーラム6〉』勁草書房、1991年、p.187。

<sup>6</sup> 福田達夫「音楽美学の方法論的反省」、『美學』第6巻2号、1955年、p. 55、及び、堀月子「音楽に於ける演奏の意義——ジゼール・ブルレの美学に関する一考察——」、『美學』第23巻4号、1973年、pp. 28 - 29、参照。福田は、本章で述べるブルレからハンスリックへの「消極的」という批判について言及しており、また、堀は、ブルレとハンスリックの美学を比較すると「後者の美学には、演奏という行為の必然性を容れる余地がない」(堀、上掲論文、p. 28) として、本論文が第一部第三章で触れる問題に言及している。しかしながら、この両者による研究も、これらの点について簡単な指摘をするにとどまっており、問題を深く掘り下げてはいない。

<sup>7</sup> 例えば、堀月子「音楽のリズム」、『音楽学』第15巻1号、1969年、p. 67、前川陽郁『音楽と美的体験』勁草書房、1995年、p. 48、佐藤真紀「ジゼール・ブルレにおける「内的歌 (chant intérieur)」——音楽の時間の本質との関連において——」、『デアルテ』20、九州芸術学会[編]、2004年、pp. 61 - 62、また、同じく佐藤による「音楽における時間性——演奏の視点から」、『哲学論文集』第39輯、九州哲学会[編]、2003年、p. 99、等を参照。

dire qu'avec lui naît l'esthétique moderne]」<sup>8</sup>として、ハンスリックの美学に音楽美学史上の高い位置を与えている。しかし一方では、後述するようにブルレは、『音楽的時間』においてハンスリックの美学を「消極的[négatif]」(TM30)と位置づけ、自らの美学は「それ[ハンスリックの形式主義]に積極的な性格を与える[lui donne un caractère positif]」(TM58)とし、ハンスリックの美学と自身の美学を連続的なものと捉えている<sup>9</sup>。このような点から考えると、ブルレが自らの美学を歴史的に捉える際のハンスリックの重要性は明らかであり、エムリーのようにハンスリック美学の結実としてブルレの美学を捉える視点は正当であると考えられる。

しかし、ここに見られる「消極的」という言葉からも解るように、ブルレは必ずしもハンスリックを全面的に評価しているわけではなく、ブルレのハンスリックに対する態度は多分にアンビバレントである。本章においては、ブルレのハンスリックに対するこのアンビバレントな態度に注目する。というのも、このようなハンスリックに対する態度の中から、我々は、ブルレが自らの美学をどのように歴史的に位置づけているのかを読み取ることができ、このブルレ自身による位置づけを通じて、ブルレ美学の歴史的な位置づけへの視点が開かれる可能性に注目するからである。

このため、本章では以下の手続きをとる。まず、第一節においては、『音楽的時間』におけるブルレのハンスリックへの言及を検討する。これにより、ハンスリック美学に対してブルレが行っている「消極的」という批判の意味するところと、ブルレのハンスリック理解を示し、これによりブルレがどのように自らの美学をハンスリックと結びつけているのかを明らかにする。続いて第二節においては、ブルレのハンスリック批判をハンスリック自身の論述と照合し、これにより、ブルレが彼の論述のどのような点を根拠に解釈／批判をおこなっているのかを検討する。また、これを通じて、ハンスリックにおいては時間的考察が重視されていない点を指摘する。

なお、ハンスリックの『音楽美について』(*Vom Musikalisch-Schönen*)は1854年の初版<sup>10</sup>以来、幾度も改訂を重ねられているが、本論文においては、基本的にブルレが用いたのと同じフランス語版第二版(Trad. Charles Bannelier, *Du Beau dans la musique - essai de réforme de l'esthétique musicale*, 2<sup>e</sup> éd., revue et modifiée d'après la 8<sup>e</sup> édition

<sup>8</sup> Brelet, Philosophie et esthétique musicales, éd. par Jacques Chailley, *Précis de musicologie*, Paris: P.U.F., 1958, p. 404.

<sup>9</sup> この点は福田達夫も既に指摘している(福田、前掲論文、p. 55、参照)。

<sup>10</sup> E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen - Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: Rudolph Weigel, 1954.

allemande, Paris : Maquet et Cie, 1893) とこの仏訳の基となったドイツ語版第八版 (*Vom Musikalisch-Schönen - Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Achte vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1891) を用いる。また、本論文の主眼はハンスリック美学自体ではなく、あくまで、ブルレ美学をハンスリック美学との関係で捉えること、言い換えるなら、ハンスリック美学がブルレにおいてどのように受容されているかということであるので、訳文についてはフランス語を基本とし、適宜ドイツ語原文を参照する形を採用している。

### 第一節 ブルレのハンスリック解釈

先述のように、ブルレは『音楽的時間』においてしばしばハンスリックに言及しており、その直接的な言及の総計は 11 ページに及んでいる (cf. TM 30、32、37、55・56、58、79、418、472、475、589)<sup>11</sup>。本節においては、このブルレによるハンスリックへの言及を基に考察を行う。まず、ブルレのハンスリック理解／批判を明らかにし、またこのようなハンスリック理解／批判から、ブルレがどのように自身の美学とハンスリックの美学を結び付けているのかを明らかにする。

ハンスリックは周知のように『音楽美について』 (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854) において、音楽外的な感情を音楽美の基盤に置く考えを批判し、音楽美の本質は「音楽に特殊なもの」[*spécifique à la musique*] [*ein spezifisch Musikalisches*)] (BM48, VMS72)<sup>12</sup>であって、「諸々の音楽的イデー」[*des idées musicales*] [*Musikalische Ideen*)] (BM49, VMS73, etc.)<sup>13</sup> であると主張した。

簡略ではあるが、上記のようなハンスリック理解はある程度一般的理解であると思われるし<sup>14</sup>、「近代音楽美学の出発点をハンスリックの『音楽美について』にみとめるのは今日の常識である」<sup>15</sup>というのも異論のないところであろう。

<sup>11</sup> 『音楽的時間』巻末に付されている人名索引 (cf. TM792) を参照。

<sup>12</sup> ハンスリックの『音楽美について』について、ブルレの用いたフランス語版第二版 (trad. Charles Bannelier, *Du Beau dans la musique*, Paris: Maquet, 1893) については **BM** と略記し頁を付す (これはドイツ語第八版の仏訳である)。ドイツ語第八版 (Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen - Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Achte vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1891) については **VMS** と略記し、頁を付す。引用文中の傍点はドイツ語原文では隔字体で強調されていることを示している。また、訳文は基本的に本論文著者によるが、必要に応じて邦訳 (渡辺護[訳]『音楽美論』岩波文庫、1960 年) を適宜参照した。

<sup>13</sup> フランス語版ではこの箇所は強調表記されていない。

<sup>14</sup> 本論文は、あくまでブルレとの関係が問題であるので、ハンスリックを巡る諸々の議論に深入りする



このハンスリックについて、ブルレは次のように述べている。

「音楽は何を内包とするのか？」とハンスリックは問い、そして彼は「運動しつつ鳴り響く諸形式以外の何ものでもない」<sup>16</sup>と答えている。そして、この定式によって彼[ハンスリック]は、音楽をそれ[音楽]自体の内に閉じ込めることを望んでおり、また美学者達が、その技術的構成の分析から離れて何らかの感情主義[sentimentalisme]へと逃れることを禁じようと望んでいたように思われる。

« Que contient la musique? » demandait Hanslick, et il répondait : « Pas autre chose que des *formes sonores en mouvement*. » Et par cette formule il semblait vouloir surtout enfermer la musique en elle-même et interdire à l'esthéticien de s'évader de l'analyse de sa structure technique vers quelque sentimentalisme. (TM30)

これは『音楽的時間』の中で最初にブルレがハンスリックに言及している文章である。ここで「感情主義」という言葉で言われているのは、明らかにハンスリックが「感情美学 [L'ESTHÉTIQUE DU SENTIMENT][Die Gefühlsästhetik]」(BM13, VMS1)<sup>17</sup> と呼んで批判したものを指している。従って、この言及においてブルレは、ハンスリックは感情によって音楽を説明することに反対し、音楽自体の内部で音楽を説明しようとしていたのであり、音楽の内包は「運動しつつ鳴り響く諸形式」だとしていた、と捉えているのである。

---

ことはできないが、思想内容の細部や成立の過程等については様々な議論が為されている。

例えば、本文中でしめしたようなハンスリック理解は、Fubini, *op. cit.*, pp. 153 - 158 や Emery, *op. cit.*, pp. 383 - 385、福田達夫、前掲論文、pp. 49 - 51 等にも見られ、ある程度一般的な理解であると言えるが、ハンスリックの美学には、その他にもロマン主義やドイツ観念論の影響が見られ、一面的には定義できない部分もある。

三浦信一郎が指摘するように、そこには「古い観念と新しい考え方との奇妙な混在が認められる。[中略]例えば「直感的 (美的) (ästhetisch)」、「美しいもの (das Schöne)」、「美 (die Schönheit)」といったいわば旧い美学的概念と、「純粹直観 (reines Schauen)」といった新しい芸術学的な概念が混在しているし、「音楽的理念」とか「ファンタジー」といったロマン主義的、観念論的な概念と、反観念論的で自然科学的な方法論とが同時に提示されたりするのである」(三浦信一郎『西洋音楽思想の近代——西洋近代音楽思想の研究』三元社、2005 年、p. 295)。この点は、改版の過程における内容の変遷についての研究からも語られている(吉田寛「ハンスリックの「自律的」音楽美学再考——『音楽的に美なるものについて』の成立と改訂の過程を中心に」、『音楽学』第 44 巻 2 号、1998 年、pp. 103 - 117、参照)。

また、その思想の源泉についてもシェーフケが述べるように多様な議論が為されている (Vgl. Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Hans Schneider: Tutzing, 1964, S. 376 - 377)。

<sup>15</sup> 福田達夫、前掲論文、p. 49。

<sup>16</sup> BM49 からのブルレによる引用である。正確に引用すると前半は « Que contient donc la musique? » (BM49) である。

<sup>17</sup> これは『音楽美について』の最初の章のタイトルである。

また、ブルレは別の箇所ではハンスリックを引用しつつ次のように述べている。

ハンスリックが主張するには、「音楽作品の美しさは、音楽に特殊なもの[*spécifique à la musique*]であり、つまりは、それ[音楽作品の美しさ]は、諸音の諸々の関係の内に住まうのであり、外からやってきた音楽外的な[*extramusicales*]諸理念の領域とは関係がないのであり」<sup>18</sup>、そして、「音楽作品の美しさは」「音楽の中で美しいものを、それ[音楽]自体において深めることを」<sup>19</sup>望んでいる。彼[ハンスリック]にとっては、諸概念に還元不可能な「諸々の音楽的イデー」[*des « idées musicales »*]が存在し、そして、これら[諸々の音楽的イデー]が、美学的探求の固有の対象なのである。そして、これ[美学的探求]は、「語られた言葉と諸音からなる芸術とが完全なやり方で互いに分かれる地点へと絶えず向かわねばならないだろう（中略）[ブルレによる中略]<sup>20</sup>。次の主要な差異をはっきりと確認しておこう。言語においては、音は、この手段とは全く無関係な物を表現するために採用された手段にすぎない。音楽においては、音が目的[*le but*]であり、それ[音]は、それ自体におけるその[音楽の]固有の目的である」<sup>21</sup>。

Hanslick proclame que « la beauté d'une œuvre musicale est *spécifique à la musique*, c'est-à-dire qu'elle réside dans les rapports des sons, sans relation avec une sphère d'idées étrangères, extramusicales » et veut « approfondir ce qui est beau dans la musique en elle-même ». Il existe pour lui des « idées musicales », irréductibles aux concepts, et qui sont l'objet propre de l'étude esthétique; et celle-ci « devra tendre sans relâche vers le point où le langage parlé et l'art des sons se séparent d'une façon complète... Établissons une bonne fois la différence capitale suivante : dans le langage, le son n'est qu'un moyen employé pour exprimer une chose tout à fait étrangère à ce moyen; dans la musique, le son est le but, et il est à lui-même son propre but ». (TM55 - 56)

<sup>18</sup> BM10 からのブルレによる引用。

<sup>19</sup> BM66 からのブルレによる引用。

<sup>20</sup> ここで省略されているのは、「唯一ここから出発することでのみ、人は音楽にとって実り多い結果が生じるのを見ることができる[; à partir de là seulement, on peut voir naître de résultats vraiment fructueux pour la musique.]」(BM67) という一文である。おそらく、省略された文の前後で記述されている言語との音楽の差異を明確にする為に省略したものと思われる。

<sup>21</sup> BM 67 からのブルレによる引用。

このように、ブルレはハンスリックの美学における中心概念である「音楽に特殊なもの」や「音楽的イデー」を、すなわち、先の引用に有った「運動しつつ鳴り響く諸形式」を、音楽外的な諸理念とは無関係なものとして捉えている。つまり、ハンスリックの言葉を引いて、「音楽においては、音が目的[le but]であり、それ[音]は、それ自体におけるその[音楽の]固有の目的である」と述べているように、言語とは異なり、概念ではなく、音自体を目的とするものとして、ハンスリックの言う「音楽に特殊なもの」や「音楽的イデー」を捉えているのである。

この理解は本節の冒頭で述べたような一般的なハンスリック理解と大きな差異は無いと言える。また、本論文の第一部で述べたブルレの美学的立場とも重なるものであり、この点ではブルレはハンスリックを肯定的に評価していると言えるであろう。

更に付言するなら、両者は共に自らの美学と対立するような音楽の在り方に対して「病的 (pathologisch [独], pathologique [仏])」という言葉を用いて批判しており、この点でも類縁性が有ると言える。例えば、ハンスリックは『音楽美について』の第五章「音楽の美的享受と病的享受 (Das ästhetische Aufnehmen der Musik gegenüber dem pathologischen)」において、響きや運動といった「音楽における要素的なもの[Das Elementarische der Musik]」(VMS153) にのみ注目するような聴取を「病的 [pathologisch]」(VMS154) と批判しているし、ブルレは、生成する持続のみで形式を有していないような音楽を「病的音楽[musique pathologique]」(TM390) と呼び批判している。

このように、ハンスリック形式を重視する立場はブルレの美学と明確な関連が在り、ブルレ美学は用語法の面でも、ハンスリックの『音楽美について』の影響を受けているとことが解る。

しかしながら、別の箇所でのハンスリックへの言及にはブルレの独自の見方が顕著に現れている。それは、一つにはハンスリックへの「消極的」という批判であり、もう一つは、この批判の根拠となっている、ブルレの時間論的観点からのハンスリック美学解釈である。そこで、本節においては、(Ⅰ) この「消極的」という批判の意味を示し、(Ⅱ) その基盤にあるブルレの時間論的ハンスリック解釈を明らかにする。

### (I) 「消極的」という批判の意味

「運動しつつ鳴り響く諸形式」というハンスリックの言葉を引いた箇所が続いて、ブルレは次のように述べている。

しかし、ハンスリックの形式主義が積極的[positif]であるより消極的[négatif]であり、とりわけ、表出主義への拒否を示しているということは、人々の非難し得るところであった[後略]。

Mais l'on pouvait reprocher au formalisme de Hanslick d'être plus négatif que positif, de traduire surtout un refus de l'expressionnisme [...]. (TM30)

ここで、ブルレはハンスリックの美学が「消極的」だとしている。この「消極的」という批判は直接的には、ハンスリック自身が『音楽美について』の中での主張を「消極的 (negativen)(négative)」(cf. VMS VIII, IX, BM9, 10) と「積極的 (positive)(positive)」(cf. VMS IX, BM10) という二つの面に分けていることを意識したものであろう。ハンスリックは自らの主張のうち、感情によって音楽美を説明することへの批判を消極的な部分とし、それに対して、「運動しつつ鳴り響く諸形式」が音楽の内容であるという主張を積極的な部分と位置づけ、この両面から音楽美を論じている。つまり、ハンスリックにおいては表出主義の拒否は悪い意味で「消極的」だったのではなく、音楽外的なものを排除するために不可欠なことだったのである。

しかしながらブルレは、先の引用でのハンスリックの「運動しつつ鳴り響く諸形式」に言及する直前に、

音響の、そして音楽の時間形式は、形式[であるの]と同じくらいに表出であり、内的生の諸形式の表出なのである。

la forme temporelle de la sonorité et de la musique est expression autant que forme, expression des formes de la vie intérieure. (TM30)

としており、人々のハンスリックへの批判に根拠を与えている。つまり、ブルレは音楽における形式は同時に表出でもあると考えているので、ハンスリックが音楽の内容は「運動しつつ鳴り響く諸形式」だとしながらも、音楽において表出を否定している点を批判的に

捉えているのである。

また、別の箇所ではブルレはハンスリックを次のように「消極的」と批判している。ブルレ曰く、

時間は、彼[ハンスリック]にとっては、音楽において謂わば消極的[négatif]な役割を演じているにすぎない。すなわち、それ[時間]は、個別的な感情が自らを表現しようと望むときにぶつかる制限[la limite]であり、そして、その[個別的な感情の]諸々の具体的な質を脱ぎ捨てることによってのみ、それ[個別的な感情]はこれ[時間という制限]を乗り越えうるのである。

le temps ne joue pour lui dans la musique qu'un rôle pour ainsi dire négatif : il est la limite à laquelle se heurte le sentiment particulier lorsqu'il prétend s'exprimer et qu'il ne peut franchir qu'en se dépouillant de ses qualités concrètes. (TM32)

ここでは、ハンスリックの美学における時間は個別的な感情の持つ具体的な質に対する制限としてのみ作用しているとブルレは捉え、これを「消極的」な役割として批判しているのである。というのも、先述のように、ブルレの美学においては、音楽の時間形式は形式的であると同時に表出的であるとされているからである。従って、この批判は先に表出の拒否についてなされた批判とほぼ同じ批判であると言える。

ハンスリック美学とブルレ美学の差異を考える上では、ハンスリック美学における感情の否定が、「制限」としての「時間」の役割によるとしている点は、注目に値する。しかし、ハンスリックにおける「時間の消極的な役割」とはどのようなものを指しているのだろうか。この点については、ブルレはここでは具体的に述べてはいない。よって、この点についてはここでは端的に確認するにとどめ、これが実際どのような事態を指しているのかということについては、(Ⅱ)においてあらためて考察を行うことにする。

ここで更にもう一点、ブルレによる批判を確認しておく。本節の冒頭で述べたように、ブルレはハンスリックの「音楽に特殊なもの」と「音楽的イデー」に言及しているが、その言及の直後にも、ブルレはハンスリックについて、次のように消極的だとして批判している。

しかし、純粹に技術的な美学は、音楽的時間と音楽的思惟についての全く消極的な考え方しか提供することができない：ハンスリックは、それら[音楽的時間と音楽的思惟]が何であるかというよりも、むしろ、何でないかを語っているにすぎないのである。そして、結局のところ、彼[ハンスリック]は、その精神的な源泉、すなわち技術を超えた[*métatechnique*]源泉にまで入り込むことによって音楽の自律性を正当化するということはできていない。

Mais une esthétique purement technique ne peut offrir qu'une conception toute négative du temps musical et de la pensée musicale: Hanslick nous dit bien plutôt ce qu'ils ne sont pas que ce qu'ils sont. Et finalement il ne sait pas justifier l'autonomie de la musique en pénétrant jusqu'à sa source spirituelle et pour ainsi dire *métatechnique*. (TM56)

ここでのブルレのハンスリックへの批判の主眼は音楽的時間や音楽的思惟が「何であるかというよりも何でないか」だけしか語っていないという点に向けられている。

この批判の意味を、我々はどのように捉えるべきだろうか。本節の冒頭でも述べたように、ハンスリックは、音楽美は感情に由来するのでは「ない」ということを繰り返し語り、音楽の内容は「運動しつつ鳴り響く諸形式」、「音楽に特殊なもの」、「音楽的イデー」であると主張していたのであり、ブルレもこれらの言葉に言及していた。従って、やや論を先取りして述べるのならば、ブルレの考えではハンスリックが音楽の内容として主張した「運動しつつ鳴り響く諸形式」や「音楽に特殊なもの」、「音楽的イデー」の意味するところは、音楽的時間や音楽的思惟「である」にもかかわらず、ハンスリックの美学はこれらが感情「ではない」ということしか語っておらず、未だに不十分なのだということである。つまり、これはハンスリックが用いている三つの基本的な概念自体の捉え方に対する批判なのである。

そして、この三つの基本的な概念の捉え方への批判に、ブルレによるハンスリック批判は集約されていると言えるだろう。というのも、先に挙げた二つの批判で批判対象となっていたハンスリックにおける感情の排除は、上記の三つの概念によって音楽の内容を規定しようというハンスリックの立場を根拠としており、ここでブルレが行っている批判は、まさにこの三つの概念の捉え方に関わる批判だからである。

そして、ブルレは、ショーペンハウアーやベルクソンの音楽論を「超越的形而上学 (la

métaphysique transcendante)」<sup>22</sup>と呼び、これに対置する形で自らの美学の方法を「内在的形而上学 (la métaphysique immanente)」と呼び (cf. TM56)、次のように述べている。

それ[内在的形而上学]は、ハンスリックの形式主義の諸々の成果を手にし、そして、それ[ハンスリックの形式主義]に積極的な性格を与えるのだ[後略]。

Elle recueille les fruits du formalisme de Hanslick et lui donne un caractère positif [...]. (TM58)

すなわち、ブルレ自身の美学は、ここに挙げたようなハンスリックの美学の消極的な点を積極的に乗り越えるものなのだと位置づけているのである。

## (Ⅱ) ブルレの時間論的ハンスリック解釈

それでは、ブルレは、ハンスリックのどのような成果を手にし、どのようにして、それに積極的な性格を与えるというのだろうか。言い換えるなら、ブルレはハンスリックの美学のどの点を自らの美学につながる成果と解釈しているのだろうか。

このことは、ブルレがハンスリックを批判していた際の言葉から読み取ることが出来るように思われる。既に述べたように、ブルレは「時間は、彼[ハンスリック]にとっては、音楽において謂わば消極的な役割を演じているにすぎない」(TM32)<sup>23</sup>と批判していた。ここで、ブルレが「時間」という言葉を用いてハンスリックを批判している点に、我々は注目すべきだろう。というのも、この批判は、ハンスリックにおいては時間の役割は消極的であったが、ブルレの美学においては積極的であると解釈できるように思われるからである。

また、ブルレは、「音楽的時間」や「音楽的思惟」とは何かということが語られていないとして、ハンスリックの「運動しつつ鳴り響く諸形式」や「音楽に特殊なもの」、「音楽的イデー」を批判していた。これは、裏を返せば、ブルレはハンスリックの用いているこれらの概念を、自らの美学の中心概念である「音楽的時間」や「音楽的思惟」と結びつくも

<sup>22</sup> ここでいう「超越的形而上学」とは、音楽外的なものによって音楽を説明しようとする形而上学ということである。

<sup>23</sup> 原文既出。

のと捉えているということである。

では、ブルレはハンスリックの「音楽に特殊なもの」や「音楽的イデー」をどのように自らの美学と結びつけているのだろうか。これは、以下のブルレの言葉から理解できる。

ハンスリックが、いみじくも音楽形式において発見していたのは、その[音楽形式の]本質に反しない諸感情のこの純然たる力動性[ce pur dynamisme des sentiments]であり、音楽と内的生との合流点に位置し、両者[音楽と内的生]がそれら[音楽と内的生]の共通の時間的実体において交渉を持つことを許しているこの純粋な諸々の時間的図式である。

Hanslick avait bien découvert en la forme musicale ce pur dynamisme des sentiments qui n'en contredit pas l'essence, ces schèmes temporels purs qui, situés au confluent de la musique et de la vie intérieure, leur permettent de communiquer en leur substance temporelle commune. (TM32)

ここでまず、ブルレは、ハンスリックが発見していたもの、すなわち「運動しつつ鳴り響く諸形式」や「音楽に特殊なもの」、「音楽的イデー」は、「純然たる力動性」であり、「時間的図式」<sup>24</sup>だったと解釈している。

また、別の箇所でも、

音楽的時間が音響的言語によって表現している種々の主題[les différents thèmes]は、最も深い哲学的思弁がその諸々の根源から表現していたまさにそのもの[主題]だと気付くのはたやすい。

il est aisé de reconnaître que les différents thèmes que le temps musical exprime en langage sonore sont ceux mêmes qu'exprima depuis ses origines la plus profonde spéculation philosophique. (TM37)

とした上で、

---

<sup>24</sup> ここで言う「時間的図式」とは、「音楽と内的生の合流点に位置する」という言葉から理解されるように、内的生の不定形な持続から形式を持った音楽が成立することを可能にしているものであると考えられる。これは山下尚一が述べるように、カントの図式論を意識した用法であろう（山下尚一『ジゼール・ブルレ研究——音楽的時間・身体・リズム——』ナカニシヤ出版、2012年、p. 172 参照）。



したがって、ここに、ハンスリックによって認められたあの形式主義、あの時間的図式性[ce schématisation temporel]の隠れたルーツの如きものが発見される。

Voici donc découverte comme la racine cachée de ce formalisme, de ce schématisation temporel aperçu par Hanslick. (TM37)

と述べ、ここでも、ブルレはハンスリックの形式主義を「時間的図式性」と言い換えている。そして、ブルレは、「音楽的時間」を、この「時間的図式」のルーツと見なしている。つまり、ハンスリックの形式主義の根源をより深く捉えるならば、ブルレ自身の音楽的時間論に至るのだ、とブルレは解釈しているのである。

しかし、ハンスリックの言う「運動しつつ鳴り響く諸形式」や「音楽に特殊なもの」、「音楽的イデー」がブルレにおける「音楽的時間」をルーツに持つという単純な関係が主張されているのではない。それでは、ハンスリックの諸概念、すなわちブルレが言う「時間的図式」は、「音楽的時間」とどのような関係にあるとブルレは捉えているのだろうか。これについて、ブルレは次のように述べている。

時間的図式性についてはどうかというと、それは、音楽的時間の諸々の側面の中の一つ、音響自体の内部に刻み込まれた全てのその要請の中の一つにすぎない。

Quant au schématisation temporel, il n'est qu'un des aspects du temps musical, l'un d'entre ses impératifs, tous inscrits à l'intérieur de la sonorité même. (TM37 - 38)

ここで、ブルレは、「時間的図式性」は「音楽的時間」が有している諸側面の中の一つであるにすぎないとしている。ここで、ブルレがハンスリックを「消極的」と批判した際に「音響と音楽との時間形式は、形式[であるの]と同じくらいに表出である」(TM30)<sup>25</sup> としていたことを考えるなら、この諸側面の他のものとして表出的側面を考えることができる。

従って、ブルレのハンスリック理解は以下のように要約することができる。つまり、ブルレの理論においては、「音楽的時間」は形式的側面と表出的側面の両面を要請するはずなのだが、ブルレの解釈においては、ハンスリックの美学は、この両面の内の形式的側面だけを「音楽的時間」と関係づけること無しに音楽美の中心に据えてしまっているということである。それ故、ブルレは、

---

<sup>25</sup> 原文既出。

音楽を「それ自体において」[« en soi »]、また音楽的時間と同一なものとして発見することができないような全ての理論は、それ自体で自滅するだけである [中略]。ハンスリックの形式主義を見よ。それは、消極的なだけであるのに、音響形式の自己充実をその正当な理由を与えることなく主張しているので、実のところは正当化されておらず、感情主義によって論駁されるがままであった。

Toute théorie qui ne sait découvrir la musique « en soi » et comme identique au temps musical ne peut que se détruire elle-même [...]. Voyez le formalisme de Hanslick : injustifié au fond parce que purement négatif, affirmant sans en donner l'authentique raison la suffisance de la forme sonore, il s'est laissé réfuter par le sentimentalisme. (TM475)

とし、ハンスリックの形式主義が、「音楽的時間」という根拠を欠いていることを批判し、この欠落故にハンスリックの美学は感情主義によって論駁されていたのだとしている。

以上のように、ブルレは、ハンスリックの美学を時間論的に解釈し、ハンスリックの美学に欠けていた「音楽的時間」という根源を補うものとして自らの美学を位置づけ、ブルレ自身の美学をして、

これ[内在的形而上学]は、それ[自律的美学]に自らを完成させる為の、或いはむしろ、強固な基盤の上で自らを構築する為の手段を与えるのだ。

elle lui donne le moyen de s'achever, ou plutôt de se construire sur un fondement ferme. (TM58)

としている。従って、ブルレの考えでは「音楽的時間という教説からは、刷新された形式主義が再生しなくてはならない[De la doctrine du temps musical doit renaître un formalisme rénové]」(TM30) のであり、ブルレはハンスリックの形式主義を受け継ぎ刷新するものとして自らの美学を捉えているのである。

## 第二節 ブルレのハンスリック批判／解釈の検討

第一節ではブルレの論述に基づいて、ブルレのハンスリック批判／解釈を示した。では、ブルレはハンスリックのどのような論述を根拠に、このような批判／解釈をおこなっているのだろうか。また、その批判／解釈はどの程度必然性を持っているのだろうか。ブルレとハンスリックの連関を美学史的に捉える為には、これらの問題について、ハンスリック自身の論述と照合することで検討せねばなるまい。

このため、本節では、(Ⅰ)でブルレの批判するハンスリックにおける感情の排除について検討を行い、続いて、(Ⅱ)でハンスリックの美学への時間論的な批判／解釈の正当性について検討を行う。

### (Ⅰ) 感情の排除に関するブルレのハンスリック批判の検討

第一節で述べたように、ブルレはハンスリックが感情を排除した点について、形式は同時に表出でもあるとして批判していた。ハンスリックは『音楽美について』において、音楽美の基盤から感情を排除したと一般に捉えられており、ブルレの立場からするならこの批判は一見正しいようにも見える。

しかしながら、『音楽美について』の中で、ハンスリックは音楽から全面的に感情を排除したのではない。ハンスリック自身、

私は感情が学問に不当に干渉することに反対しているにすぎない[中略]。私は、美についての評価は、究極的には、相変わらず感情の直接的な働きに基づくだろうという意見に完全に同意している[後略]。

je me borne à protester contre l'immixtion abusive du sentiment dans la science [...]. Je suis parfaitement d'avis qu'en dernière analyse, l'appréciation du beau reposera toujours sur l'action immédiate du sentiment [...]. (BM9)

ich nur gegen die falsche Einmischung der Gefühle in die Wissenschaft protestiere [...]. Ich teile vollkommen die Ansicht, daß der letzte Wert des Schönen immer auf unmittelbarer Evidenz des Gefühls beruhen wird. (VMS VII)

と述べており、エムリーも

彼[ハンスリック]の形式主義は、美的経験における感情の放棄を含意しているのではない。それは、単に音楽的事実の学問的探求におけるその[感情の]寄与を拒否しているだけなのである

son formalisme n'implique pas l'abandon du sentiment dans l'expérience esthétique ; il refuse simplement son appoint dans l'étude scientifique du fait musical.<sup>26</sup>

としている。つまり、ハンスリックは音楽における感情そのものを否定しているのではない。ハンスリックが否定するのは、音楽とは無関係な感情をもってして音楽美の基盤にしようという考え方や、感情の表出を音楽の目的とするような考え方である。

この点においてはブルレとハンスリック双方の主張は一致している。というのも、ブルレもハンスリック同様、音楽を音楽外的なものによって説明することには反対しているからである。従って、ブルレがハンスリックに対して行っている批判は、このような音楽外的な感情に関わるものではない。

従って、問題となるのは音楽に内在的な何らかの感情的なものということになる。これについては、ハンスリックは、

音楽は、心的状態<sup>27</sup>における運動を、それが推移していく諸段階に倣って描くことには適している[後略]。

La musique se prête à figurer le *mouvement*, dans un état psychique, d'après les phases que celui-ci traverse [...]. (BM29)

<sup>26</sup> Emery, *op. cit.*, p. 382.

<sup>27</sup> ここはドイツ語では物的 (physischen) となっている語を仏訳では心的 (psychique) と訳している。また、本文中にも挙げているように、仏訳ではドイツ語原文の「力動的なもの[*das Dynamische*]」(VMS32) を「それら[諸感情]の力動的な側面[*leur côté dynamique*]」(BM29) と解釈して訳している。本論文における問題はブルレにおける受容であるので、訳文は仏訳に従っているが、この仏訳は、ドイツ語原文からすると一見誤りであるように見える。

しかし、『音楽美について』の初版においては、この箇所は *psychischen* となっている (cf. *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, 1854, S. 16.) ので、仏訳者がこのドイツ語初版或いはこの改変が加えられる以前の版を参照して「心的」と訳した可能性、或いは、その後の箇所にある「運動は、感情の存在の属性、様式であり、感情ではない」(BM29, VMS32) という文章との関連から、心的な運動と解釈して訳したという可能性が考えられる。従って、本文中で論じているように、ハンスリックにおいては運動と感情は結局は別のものであるとは言え、この箇所に関しては、仏訳は完全な誤訳とは言い切れない。

本論文においては、この翻訳上の差異がどのように生じたかという問題にこれ以上立ち入りはしないが、本文中で述べていることから理解されるように、翻訳によって生じたこの差異はブルレのハンスリック解釈に少なからず影響を与えていると考えられ、思想の伝達と変容という観点から興味深い。

Sie vermag die Bewegung eines physischen Vorganges nach den Momenten [...] nachzubilden. (VMS32)

のであり、「それら[諸感情]の力動的な側面[leur côté *dynamique*][das *D y n a m i s c h e*]」(BM29, VMS32)<sup>28</sup>は音楽によって表現され得るとしている。

しかし、ハンスリックは、

しかし、運動は、感情の存在の一つの属性、一つの様式であり、感情[そのもの]ではない。

Mais le mouvement est un attribut, une manière d'être du sentiment : il n'est pas le sentiment. (BM29)

Bewegung ist aber nur eine Eigenschaft, ein Moment des Gefühls, nicht dieses selbst. (VMS32)

とし、この「感情の力動的な側面」は、もはや感情と見なしてはいない。

従って、第一節で指摘したように、ブルレはハンスリックにおいては時間が「消極的」な役割しか果たしていないと批判していたが、この批判はハンスリックが上記のように「感情の動的な側面」だけを抽出し、感情の持つ他の側面を排除している点に向けられていると考えられる。つまり、ブルレの理解では、ハンスリックは「感情の動的な側面」だけを残すことによって、個別的な感情の持つ具体的質を排除していたということとなり、ブルレはこの点を批判しているということである。というのも、この「動的な側面」はブルレの観点からすれば、時間的なものであり質を持っているので、ハンスリックのように感情の質的な側面を排除するのは誤りだということになるからである。そして、「ハンスリックにおいては時間は制限として働いている」とブルレが批判していたのは、上記のように、感情の持つ質的な側面をそぎ落とす役割を時間が果たしているとブルレが理解したからであろう<sup>29</sup>。

---

<sup>28</sup> 先の注で述べた理由からフランス語に従って訳している（前注参照）。

<sup>29</sup> 更に付言するなら、本論文の第一部第三章で述べたように、ブルレの理論においては、音楽外的な感情を排除したとしても、「時間的感情」がそこに残っているはずである。この観点から、ブルレはハンスリックが運動だけを残して、そこから感情を完全に排除してしまっていることを批判していると考えられる。

このように、ブルレはハンスリック美学における「感情の力動的側面」を認める立場を引き継ぎ、これを時間論的観点から解釈することで先述の批判を行っていたと考えられる。

しかしながら、このような批判についても、その根拠が更に問われなくてはならない。すなわち、ブルレはハンスリックの美学を時間論的観点から解釈することで批判を行っていたので、この時間論的な解釈の根拠が問われねばならない。

## (Ⅱ) ブルレの時間論的ハンスリック解釈の検討

第一節で述べたように、ブルレはハンスリックが見出していた「運動しつつ鳴り響く諸形式」を時間的なものと解釈していた。そして、この解釈に基づき、ハンスリックにおいてはこの時間的なものが何であるのかが述べられていないとして、批判していたのである。また、前節で明らかにしたように、感情の排除についても「感情の力動的側面」を時間論的に解釈することによって批判をしていた。従って、我々は、ハンスリック自身のどのような論述を基にこのような解釈がされているのかを検討せねばならない。

まず、ハンスリックの「運動しつつ鳴り響く諸形式」を時間的に捉えるということについてである。運動についてハンスリックは、

運動という概念は、音楽の本質と諸効果を探求しようと意図した全ての者たちから、驚くべきことに、閑却されてきた。しかしながら、我々にとって、それ[運動という概念]は、あらゆるものの中で最も重要であり、また、最も実り多いのである。

L'idée de mouvement a été négligée d'une manière surprenante par tous ceux qui ont entrepris d'étudier l'essence et les effets de la musique ; pour nous, cependant, elle est la plus importante et la plus féconde de toutes. (BM30)

Der Begriff der Bewegung ist bisher in den Untersuchungen des Wesens und der Wirkung der Musik auffallend vernachlässigt worden; er dünkt uns der wichtigste und fruchtbarste. (VMS33 - 34)

とし、「運動」に自らの美学の中で重要な地位を与えている。従って、仮に「運動」が必然的に時間と結びつくハンスリックが考えているのであれば、ハンスリックの形式主義を時間論的に捉えるということは正当な解釈であると思われる。

しかし、ハンスリックは時間についてどのように述べているのだろうか。また、ハンスリックが「運動しつつ鳴り響く諸形式」とは時間的なものであるということを明言していなかったという批判についてはどうであろうか。

少なくとも、ハンスリック自身、『音楽美について』の中で、時間という言葉を用いている。例えば、音楽の描写能力を検討する際、ハンスリックは、

空間における運動と時間における運動との間には確かに明確な類比が存在する[後略]。

il existe une analogie bien définie entre le mouvement dans l'espace et le mouvement dans le temps [...]. (BM40)

zwischen der Bewegung im Raume und jener in der Zeit, [...] wohlbegründete Analogie herrscht [...]. (VMS54)

と述べ、音楽における音の動きを「時間における運動」とし、時間という言葉を確認に用いている。だが、ここでは「時間における運動」と「空間における運動」という表現から解るように、運動は時間と空間の両方に結びつけられており、ハンスリックは時間と運動が必然的に結びつくと考えてはいないように思える。また、これ以外にもハンスリックが時間という言葉を用いている箇所はあるが、時間と運動について詳細な考察を行っているとされる箇所は存在しない。

従って、少なくとも、ハンスリックは運動と時間の結びつきについて特別な重点はおいていなかったと理解してよいだろう。すなわち、ハンスリックの美学の内部で考えるならば、「運動しつつ鳴り響く諸形式」は時間的なものと必然的に結びつくものではないのである。そして、音楽を建築に譬える (cf. BM50, VMS76) など、ハンスリックの言う形式が、むしろ空間的なニュアンスを含んでいることから、「運動しつつ鳴り響く諸形式」についても、最終的には「運動」よりも時間を超越した「形式」に重点があるように思われる。つまり、ハンスリックは運動の重要性を宣言しながらも、この「運動」という概念をそれ以上に深く掘り下げて考察してはいないのである。そして、このようなハンスリックの姿勢を、ブルレは批判していたのである。

これに対して、ブルレはまさにこの「運動」に注目している。従って、ブルレの立場は、ハンスリックが重要性を認めつつもそれ以上に掘り下げなかった「運動」という概念を引き受け、これを時間的なものと解釈することで復権させ、再び運動と形式を一致させよう

とした試みということになるだろう。

ここまで、本章ではブルレとハンスリックの美学的関係を考察してきたが、この考察から解るように、ブルレが行ったことは、ハンスリックにおける運動概念を時間概念によって捉え直したということだと言える。従って、ハンスリック以来の自律的音楽美学の歴史の中でブルレ美学を捉える場合、ブルレ美学の意義は、この運動から時間へという転換であると言えるだろう。

この観点からすると、ハンスリックにおける時間的考察の欠落は、ハンスリック美学の欠陥であるように思われる。しかしながら、このような時間的なものの軽視をブルレの美学の側から単純にハンスリックの美学の欠陥と捉えるのではなく、そこには、ハンスリック美学独自の理由があると考えられるのではないだろうか。つまり、ハンスリックは何故に時間的考察を深めることができなかったのか、そして、何故、ブルレは自律音楽美学に再度時間を持ち込み、これによって自律的音楽美学を刷新する必要があったのだろうか、と問わねばならないのではないだろうか。次章では、このようなブルレとハンスリックの差異について、両者が持つ問題意識の違いから捉えることを試みる。



### 第三章

#### 作品の美学から演奏の美学へ

第二章で確認したように、ブルレとハンスリック両者の美学における時間の重要性には、甚だしい差異があることが明らかになった。

それでは、我々はこの差異をどのように理解すればよいのであろうか。もちろん、ブルレとハンスリックは哲学的背景が異なり、ハンスリックの時代には、ベルクソンの時間論はまだ世に無かったことを考えるなら、両者の差異を哲学史的に捉え、哲学における時間論の進展に起因すると説明することもできるであろう。

しかしながら、音楽と時間に関しては、ドイツの音楽学者であるヴァルター・ヴィオラ (Walter Wiora, 1906 - 1997) が言うように「古代から現在まで、学者や思想家、例えばアウグスティヌス、ヘーゲル、ショーペンハウアー、キルケゴール、ニーチェ、フッサール、ニコライ・ハルトマンが、音楽のこのような[時間的な]面に言及してきた[Vom Altertum bis zur Gegenwart haben Gelehrte und Denker auf diese Seite der Musik hingewiesen, so Augustinus, Herder, Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Husserl, Nicolai Hartmann]」<sup>1</sup>のであり、音楽と時間という問題は、必ずしも新しい問題ではない。さらに、ハンスリックもブルレも共にヘーゲル (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770 - 1831) の美学に言及しているにも関わらず、ハンスリックはヘーゲルに対して批判的な発言が目立つのに対して、ブルレは、自らの音楽的時間論にヘーゲルを援用している。

例えばハンスリックは、ヘーゲルについて、

美学者たちは純粹音楽の美をその十全な姿において認めることができなかった。その大きな理由としては、ヘーゲルがそれ[感覚的なもの]を理念を利せんがために低く評価したのと同様、彼らが、道徳的なものと感情的なものを利せんがために、感覚的なものを低く評価していたことが挙げられる。

Les esthéticiens n'ont pas su reconnaître dans toute sa plénitude le beau de la musique pure ; c'est, en grande partie, parce qu'ils ont trop rabaissé le sensuel au

---

<sup>1</sup> Walter Wiora, Musik als Zeitkunst, *Die Musikforschung*, X, 1957, S. 15.

profit du moral et du sentimental, comme Hegel l'a rabaissé au profit de l'idée.  
(BM50)

Wenn man die Fülle von Schönheit nicht zu erkennen verstand, die im rein  
Musikalischen lebt, so trägt die U n t e r s c h ä t z u n g d e s S i n n l i c h e n  
viel Schuld, welcher wir in älteren Ästhetiken zu Gunsten der Moral und des  
Gemüts, in Hegel zu Gunsten der „Idee“ begegnen. (VMS76 - 77)

として、ヘーゲルが理念を重んじるあまり音楽を空虚なものとして扱っている点を批判しているのに対し、ブルレは、

彼[ヘーゲル]が気づいていたところでは、まさに時間とそれ[時間]が具現化している時間の主観性のおかげで、最も純粋な芸術は、また最も表出的[な芸術]なのであり、純粋な形式へと上昇することで、その形而上学的な機能を行使するのである。

il ait soupçonné que c'est grâce au temps et à la subjectivité du temps qu'il incarne  
que l'art le plus pur est aussi le plus expressif, et qu'il lui faut monter vers sa pure  
forme pour remplir sa fonction métaphysique. (TM31)

として、ヘーゲルの美学の中に時間的な問題を読み込んでいるのである。

したがって、ブルレとハンスリックの時間的なものへの態度の違いは、単に哲学的時代背景というだけでは説明できない部分があるように思われる。

そこで本章においては、作品と演奏に対する両者の捉え方の違いに注目し、ここに時間的な側面への両者の関心の差異の源を読み取ることを試みる。いうなれば、哲学史的文脈ではなくて、音楽美学史・音楽学史的な文脈によって、ブルレとハンスリックとの差異を読み取ろうというのが本章での試みである。

### 第一節 ハンスリックにおける作品の重視

『音楽美について』におけるハンスリックの最大の意図は、音楽理解における感情主義に反旗を翻すことであり、フビーニが述べるように「ハンスリックの著作の価値は、とりわけ論争的であることである [La valeur de l'ouvrage de Hanslick est surtout

polémique]」<sup>2</sup>という見方もできるほど、その論調は攻撃的である。だが、このことにより、ハンスリックの音楽に対する態度は一つの方向を与えられていたように思われる。この方向は、次のようなハンスリックの言葉から読みとることができる。ハンスリック曰く、

美的な享受の最も本質的な条件は、人が音楽作品をそれ自体として聴くということである[中略]。音楽がもはや我々を或る感覚に至らせる手段でしかなくなるやいなや、それ[音楽]は、アクセサリーや装飾の仲間入りをし、純粋な芸術として振る舞うことをやめてしまう。そうするのと同じくらい頻繁に、諸要素を芸術美と混同することによって、人々は部分を全体と見なし、そして、名状し難い混乱を作り出してしまう。音楽を日々対象としている幾千もの判断は、それ[芸術美]ではなく、その初歩的な諸要素の素材としての効果を対象としている。

La condition la plus essentielle du plaisir esthétique est qu'on écoute l'œuvre musicale *pour elle-même*, [...]. Dès que la musique n'est plus qu'un moyen de nous amener à un certain état de sensation, elle prend rang parmi les accessoires, les décors, et cesse d'agir comme art pur. En confondant aussi souvent qu'on le fait ses éléments avec sa beauté artistique, on prend la partie pour le tout et on établit une confusion sans nom. Des milliers de jugements dont la musique est tous les jours l'objet portent réellement non pas sur elle, mais sur l'effet matériel de ses éléments premiers. (BM100)

Die notwendigste Forderung einer ästhetischen Aufnahme der Musik ist aber, daß man ein Tonstück um seiner selbst willen höre, [...]. Sobald die Musik nur als Mittel angewandt wird, eine gewisse Stimmung in uns zu fördern, accessorisch, dekorativ, da hört sie auf, als reine Kunst zu wirken. Das Elementarische der Musik wird unendlich oft mit der künstlerischen Schönheit derselben verwechselt, also ein Teil für das Ganze genommen und dadurch namenlose Verwirrung verursacht. Hundert Aussprüche, die über „die Tonkunst“ gefällt werden, gelten nicht von dieser, sondern von der sinnlichen Wirkung ihres Materials. (VMS173 - 174)

---

<sup>2</sup> Fubini, trad. Danièle Pistone, *Les philosophes et la musique*, Paris: H. Champion, 1983, p. 154.

ここでハンスリックが述べているのは美的な観照は、作品それ自体を対象とせねばならないのであり、その作品の個々の構成要素を享受の対象としてはならないということである。

これは、ハンスリックが、

多くの音楽愛好家達の——非常に無防備な！——諸々の感情を捕らえているのは、まさにこの、音楽の諸要素だけ、[すなわち]音と運動、なのである[後略]。

Ce sont les éléments seuls de la musique, le son et le mouvement, qui s'emparent des sentiments — bien mal défendus ! — de beaucoup d'amateurs de musique [...]. (BM89)

Das Elementarische der Musik, der Klang und die Bewegung ist es, was die wehrlosen Gefühle so vieler Musikfreunde in Ketten schlägt [...]. (VMS153)

と述べ、この音や運動といった音楽の要素の持つ力に捕らわれた聴取を「病的 [pathologisch, pathologique]」(VMS154, BM90, et al.) とし、音楽外的な感情と結びつくものとしているからであろう。従って、音楽における素材としての個々の音や運動ではなく、それらを素材として形成される作品という全体が重要だとハンスリックは主張しているのである。これは、本論文の第二部第二章で指摘したような、運動の重要性を強調しつつも、結局は形式の方に重心を置くハンスリックの姿勢と同一の姿勢であると言えるだろう。つまり、ハンスリックにおいては、形式と作品という二つの概念が、同一とまではいかなくとも多分に重なり合っているのである。

また、ハンスリックは作品と演奏の関係について次のように述べている。

感情の直接的な吐露を音楽の中に生み出すことができる活動は、作品の創造であるというよりも、その演奏による再生産である。哲学的な観点からすると、作品は、それが作曲されるときに完成されるのであって、そして、演奏は[作品の]完成の列に加わることはないのである。

L'acte par lequel peut se produire, en musique, l'effusion immédiate d'un sentiment, n'est pas tant la création de l'œuvre que sa reproduction par l'exécution. Au point de vue philosophique, l'œuvre est complète lorsqu'elle est composée, et l'exécution n'entre pas en ligne de compte [...]. (BM75 - 76)

Der Akt, in welchem die unmittelbare Ausströmung eines Gefühls in Tönen vor sich gehen kann, ist nicht sowohl die E r f i n d u n g eines Tonwerkes, als vielmehr die R e p r o d u k t i o n desselben. Daß für den philosophischen Begriff das komponierte Tonstück, ohne Rücksicht auf dessen Aufführung, das fertige Kunstwerk ist [...]. (VMS126)

ここで、ハンスリックは、演奏の持つ表出的な力を認めつつも、美的観照の対象としての作品は、実際の鳴り響きである演奏から独立して存在するものとして捉えている。

このように、ハンスリックは音楽美の本質を「運動しつつ鳴り響く諸形式」だとしながらも、音楽の要素としての音や運動、そして、実際の鳴り響きである演奏を、美的観照から排除しているのである。そして、このようなハンスリックの立場を顧慮するなら、我々はアンソニー・プライヤー (Anthony Pryer) の次のような指摘に同意すべきだろう。プライヤーによれば、

彼[ハンスリック]は音楽演奏の諸効果を勘案することができなかった、というのも、それら[諸効果]は予見不可能で主観的であり、また、従って、確固とした対象の一部で在り得ないからである

He cannot include the effects of musical performance because they are too unpredictable and subjective, and therefore cannot be part of a fixed object.<sup>3</sup>

上記に挙げたハンスリック自身の言葉に注目するなら、このプライヤーの指摘は十分同意できるものである。従って、我々も、ハンスリックは美的観照の対象たる作品の完成から演奏を原理的に排除していると捉えるべきだろう。

もちろん、上記の引用からも汲み取れるように、ハンスリックは演奏の持つ力を認めていないわけではない。例えば、ハンスリックは、

聴取者の心の奥底において感情を呼び覚ますのは演奏である[後略]。

---

<sup>3</sup> Anthony Pryer, 'Hanslick, Legal Processes, and Scientific Methodologies :How Not to Construct an Ontology of Music', edited by Nicole Grimes, Siobhán Donovan, and Wolfgang Marx, *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, New York: University of Rochester Press, 2013, p. 62.

c'est l'exécution qui va éveiller le sentiment au fond du cœur de l'auditeur [...].  
(BM76)

So liegt denn das gefühlstäußernde und erregende Moment der Musik im  
Reproduktionsakt [...]. (VMS127)

として、音楽の持つ感情に関する側面を演奏に帰している。ドイツ語原文に見られる *gefühlstäußernd* (感情を外化する) と *erregend* ([感情を]喚起する) といった表現から解るように、ハンスリックは、音楽の演奏に感情を表出し聴取者の感情を喚起するという力を見ているのである。

従って、このような演奏の持つ感情への強力な作用力を意識していたからこそ、「感情美学」への対立者として感情を音楽美から排除するハンスリックの立場からすると、このような、演奏の持つ感情に関わる側面は到底音楽美に含むことはできなかったのである。

よって、このような姿勢故に、ハンスリックは『音楽美について』において時間についての考察に立ち入ることが出来なかったのではないだろうか。この点については、ハンスリックが作品と演奏を区別する際に次のように述べていることに注目すべきだろう。

作曲家は永続のために[創造し]、演奏家は充足された瞬間のために[演奏する]。音楽作品は形成されるのであり、演奏を我々は体験する。

der Komponist für das Bleiben, der Spieler für den erfüllten Augenblick. Das  
Tonwerk wird geformt, die Aufführung *e r l e b e n* wir. (VMS127)<sup>4</sup>

ここから理解されるように、ハンスリックは、作品を超時間的なものとして捉え、演奏を体験されるものとして捉えている。したがって、体験されるものとしての演奏を音楽美から排除したが故に、ハンスリックは体験された具体的な時間において音楽美を考察の対象

<sup>4</sup> この部分はフランス語版においては「第一の者[作曲家]が作り出すものは未規定なままに留まっている。第二の者[ヴィルトゥオーゾ]が満たしているのは現在の瞬間のみである。音楽作品は彫塑的に作られるのであり、まさに演奏によってのみ、我々はそれ[音楽作品]を自らのものとする[ce que produit le premier reste indéfiniment : le second ne remplit que l'instant présent. L'œuvre musicale se construit plastiquement; c'est par l'exécution seule que nous nous l'assimilions]」(BM76)となっている。仏訳はドイツ語原文の「永続のために (für das Bleiben)」を「未規定なままに (indéfiniment)」と訳しており、かなりニュアンスが異なる。本論文において注目しているのは、ハンスリックが作品の永遠性と作品の瞬間性を対比しているという点であるが、仏訳ではこの文意が現れていない。従って、本文中ではドイツ語原文のみを示した。

とすることができなかったのである。つまり、ハンスリックにおいて時間的問題が重視されていないことの原因は、作品を中心に据えるハンスリックの美学上の態度にあると言うことができるのである。

## 第二節 ブルレにおける演奏の重視

それでは、ブルレの音楽に対する態度は、ハンスリックに比してどうだったのであろうか。ブルレが『創造的解釈』（1951）や「音楽解釈の現代様式」（1959）において、自らの音楽的時間論に基づく演奏論を展開していたことから考えるなら、ブルレの美学においては、明らかに演奏が重視されているのではないかと考えられる。

では、実際、ブルレは演奏の役割をどのように捉えているのだろうか。ブルレ美学における、演奏の位置づけは、「音楽解釈の現代様式」の記述に端的に現れているように思われる。ブルレ曰く、

音楽作品は、一つの潜在性、不完全で無力な一つの可能性である。それ[音楽作品]は、絶えず再創造され、再創意される[réinventée]ことを望んでおり、常に新しい形式の下でのみ生きることができる。

L'œuvre musicale est une virtualité, une possibilité imparfaite et impuissante ; elle veut sans cesse être recréée, réinventée, et ne peut vivre que sous une forme toujours neuve.<sup>5</sup>

ここでは、音楽作品は潜在性であり、それ自体では不完全で無力なものであり、常に再創造される必要があるとされている。つまり、作品は演奏によって再創造されることによるのみ、十全に存在することができるということであり、演奏は音楽作品に不可欠なものとなっている。これは、ハンスリックが美的な享受の対象から演奏を排除したのとは全く逆の立場とすることができるだろう。

そして、ブルレにおいては、このように音楽が演奏においてのみ十全に存在することが、時間的な観点によって説明されている。ブルレは『創造的解釈』において次のように述べている。

---

<sup>5</sup> Gisèle Brelet, Le style moderne d'interprétation musicale, 『音楽学』第5号（I）、1959年、p. 28.

音楽家[作曲家]によって生きられた時間は、音楽作品においては、純粹に可能性としての持続、[すなわち]思惟された諸関係が織りなす非時間的時間となる。

le temps vécu du musicien devient-il en l'œuvre musicale durée purement possible, *temps intemporel* que tissent des rapports pensés. (IC2)<sup>6</sup>

つまり、ブルレは、作曲家において実在的な時間と結びついていた音楽は、音楽作品においては非時間的な潜在性となっており、実在を持たないと捉えているのである。したがって、ブルレは、

音楽は、実在の時間の中に組み込まれるまさにその瞬間においてのみ、その存在の充足を獲得するだろう。

la musique n'acquerra la plénitude de son être qu'à cet instant exact où elle s'insérera dans le temps réel. (IC2)

と主張するのである。つまり、非時間的なものである作品は、演奏において実在の時間と結びつくことによってのみ、十全に存在するとブルレは考えているのである。

このように、ブルレの美学における演奏の役割の大きさは、音楽における時間の考察と密接に結びついているのである。また、ブルレは『音楽的時間』においても、「音楽作品の持続、それは最終的には、演奏者の持続であり、この作品はそこにおいて生きることになるのである[La durée d l'œuvre musicale, c'est finalement celle de l'interprète en laquelle cette œuvre vient vivre]」(TM50) としており、このような演奏を重視する姿勢は『音楽的時間』から一貫したものであったと言えるだろう。

### 第三節 ハンスリックからブルレへ

本章第一節及び第二節で見たように、ハンスリックは演奏を美学的考察の対象から除外し、作品を重視していたのに対して、ブルレは演奏を美学的考察の対象に含めようとしている。そして、ハンスリックが永遠的な対象として扱うことができる作品にのみ音楽美学

---

<sup>6</sup> 『創造的解釈』(*L'interprétation créatrice - essai sur l'exécution musicale*, Paris, P.U.F., 1951) からの引用に際しては、IC と略記しページを付す。



の対象を限定していたことを考えるなら、この両者の作品と演奏に対する捉え方の違いが、時間的問題への取り組みの差異につながっていると考えられる。では、このハンスリックにおける作品の重視からブルレにおける演奏の重視へという音楽美学的な展開を、我々はどうのように捉えるべきだろうか。ここまで見てきたように、ブルレはハンスリックを明確に意識しているので、ブルレとハンスリックの美学を全く断絶したものと捉えるべきではなく、そこには何らかの連続性があると考えられるべきであろう。

ここでは、前掲のプライヤーによる以下の指摘に注目すべきだろう。プライヤーによれば、ハンスリックは次の二つの困難に気づいていた。すなわち、「如何にして我々は、演奏によって生じる多様性と、芸術作品の確固とした同一性という概念とを結びつけるのか[how we are going to link the variations that arise in performance with a concept of the fixed identity of the art work]」<sup>7</sup>、そして「如何にして我々は、演奏を通じて示された諸々の美的質は、単に[中略]演奏のそれ[美的質]であるだけでなく、確かに芸術作品のそれ[美的質]なのだと主張するのか[how we are going to claim that the aesthetic qualities displayed through the performance are indeed those of the art work and not merely those of the [...] performance]」<sup>8</sup>という困難である。つまり、ハンスリックは作品とその演奏とを峻別したが、それ故に、逆に、この両者の関係を問う必要が生じたということである。

そして、以下に見るように、ブルレも演奏と作品の分離についてのハンスリックの記述を引用しており、この問題を明らかに意識していた。ブルレ曰く、

「[前略]創造と再生産への音楽の分離[La division de la musique en *création* et *reproduction*]は」<sup>9</sup>、ハンスリックによれば、音楽の「最も肥沃な諸々の特権の一つであり」、彼[ハンスリック]が言うには、「音楽の主観的印象についての探求においてはとりわけ貴重である[後略]」<sup>10</sup>。

<sup>7</sup> Pryer, *op. cit.*, p. 62.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> ブルレによる BM76 からの引用。原文は正確には「創造と再生産への音楽の分離——最も肥沃な諸々の特権の一つ——[la division de la musique en *création* et *reproduction*, — un des privileges les plus féconds de notre art, —]」(BM76) となっている。

<sup>10</sup> ブルレによる BM76 からの引用。

« [...] La division de la musique en *création* et *reproduction*, un des privilèges les plus féconds » de la musique, selon Hanslick, « est surtout précieuse, dit-il, dans l'étude de l'impression subjective de la musique. [...] » (IC160)

更に、本章の第一節で既に引用した、「作曲家は永続のために[作曲し]、演奏家は充足された瞬間のために[演奏する]。音楽作品は形成されるのであり、演奏を我々は体験する」(VMS127) というハンスリックの言葉を、ブルレも、その前後を含めて以下のようにかなり長く引用している。

「主観性は、ここでは諸音の実在性によって現れているのであり、それら[諸音]の書かれた記号によって潜在的に[現れているの]ではない。作曲家は、ゆっくりと何度もやり直すことで、創造する。ヴィルトゥオーゾは、絶え間ない跳躍の中へと駆り立てられている。第一の者[作曲家]が作り出すものは、未規定なままに留まっている。第二の者[ヴィルトゥオーゾ]が満たしているのは、現在の瞬間のみである。音楽作品は、彫塑的に[plastiquement]作られている。まさに演奏によってのみ、我々はそれ[音楽作品]を我々のものとする。まさにこの演奏が、聴取者の心の深部へと感情を呼び覚ますことになるのである (…)[ブルレによる後略]

« La subjectivité se manifeste ici par la réalité des sons, et non plus virtuellement par leur représentation écrite. Le compositeur crée lentement, en s'y reprenant à plusieurs fois : le virtuose est comporté dans un élan ininterrompu; ce que produit le premier reste indéfiniment : le second ne remplit que l'instant présent. L'œuvre musicale se construit plastiquement; c'est par l'exécution seule que nous nous l'assimilons ; c'est l'exécution qui va éveiller le sentiment au fond du cœur de l'auditeur... »<sup>11</sup> (IC160)

これは、『音楽美について』のフランス語版第二版 76 ページからの引用である。この箇所において、ハンスリックは演奏の持つ非常に強い力を認めている。既に述べたように、このような演奏の持つ力は、ハンスリックにおいては音楽美から排除されるのであるが、ブルレは、

---

<sup>11</sup> ブルレによる BM76 からの引用。

ハンスリックは、音楽作品に対して諸感情を表現する力を拒否していたが、解釈者に対してはもう拒否してはいない。

Hanslick, qui refusait à l'œuvre musicale le pouvoir d'exprimer des sentiments, ne le refuse plus à l'interprète. (IC160)

として、ハンスリックが認めつつも排除していた演奏の持つ力に注目している。つまり、ハンスリックが排除したものを、ブルレは再び取り上げ、注目しているのである。

ここで、ブルレの美学においては、演奏は作品に不可欠なものとして位置づけられていたことを考えるなら、ブルレの美学は、ハンスリックにおいて排除された演奏の持つ力を、再び音楽作品と統合しようと試みていたと捉えることが出来るであろう。

そして、まさにこの統合において、時間的な考察が必要だったのだと捉えることができるのではないだろうか。ハンスリックが作品から演奏を切り離した際、ハンスリックは「作曲家は永遠の為に」(VMS127) 創造するとし、「運動しつつ鳴り響く諸形式」から時間を切り離していた。このことを考えるなら、作品と演奏を結びつけるためには、「運動しつつ鳴り響く諸形式」と時間を再び結びつけ、作品概念を時間との関係で捉えなおす必要があったと考えることができるのである。従って、ハンスリックが作品概念から時間性を切り捨てていたのに対し、フビーニが「彼女[ブルレ]は、作品という概念を時間性として捉え直している」<sup>12</sup>と述べているように、ブルレが行っていることは、作品概念を時間論的に刷新することなのである。すなわち、ブルレは、音楽作品はその十全な存在の為に演奏を必要とすると捉えているが、この演奏を必要とするということは、まさに実在の時間を必要とするということなのである。つまり、ブルレは、このような実在の時間を必要とする音楽作品という捉え方を提示することで、ハンスリック的な作品概念を刷新しているのである。

従って、ブルレは時間論的観点からハンスリックを解釈したが、この解釈は、単にブルレの論を強引にハンスリックに当てはめたのではなくて、作品と演奏の分離というハンスリックに内在していた問題自体が、時間的な考察を要求していたと考えることができるのである。このように捉えた場合、ブルレの美学をハンスリックの美学に内在していた問題の展開として位置づけることができる。そして、ブルレ美学における形式主義とフランス・スピリチュアリズム的時間論の結合も、単に偶然的或いは恣意的な結びつきではなく、ハンスリック以来の形式主義的音楽美学の伝統自体が時間的なものを必要としていたので

<sup>12</sup> Fubini, *op. cit.*, p. 200. 原文既出。

あり、両者の結びつきは必然的なものであったと捉えられる。また、作品と演奏の分離というハンスリック以来の問題に対するブルレの解答は、ハンスリックにおける作品からの時間性の剥奪という特徴を鋭く突いており、問題の核心を捉えたものだと捉えることができるのである。

以上のように、第二章とこの第三章においては、ブルレの美学をハンスリックの美学との関係において捉えることを試み、これにより、ハンスリックに内在していた作品と演奏の分離という問題を、時間論的観点の導入によって解消しようという試みとして、ブルレの美学を位置づけ得ることを示した。

このような作品と演奏の関係をめぐる議論は現代の音楽美学の主要な問題の一つであり、このような文脈にブルレを置くことは、ブルレの美学を現代的な問題として捉えなおすことになるだろう。そしてこの時、演奏に特別な地位を与えているブルレの試みは、作品重視の傾向にある従来の議論とは一線を画するものとして、今日なお注目に値するものだと捉えることができるのである。

## 結びにかえて ——ブルレ美学の考察から見える展望——

本論文は第一部でブルレ美学の内在的解明を行い、第二部においては、リーマンとハンスリックへの批判を通じて、ブルレの美学を歴史的に捉えることを試みた。では、これらの考察を通じて見えてくるものは何であろうか。

第一部で明らかにされたことは、ブルレが一貫して「記憶と期待」という時間的な意識のレベルで音楽を捉えようとしていたということであった。また、第二部で考察したリーマン批判は音楽外的なものによってテンポを規定することへの批判であり、ハンスリック批判は、美的経験から演奏（＝時間的なものとしての音楽）を排除することへの批判であった。従って、ブルレの美学は、内在的な論述においても、他の思想家への批判においても、音楽における時間的なものを重視している点で一貫しているということが確認された。

これは、「音楽的時間」というブルレ美学の中心思想からすると、しごく当然のこのように思われるかもしれないが、第二部で考察したリーマンやハンスリックへの批判に注目すると、このようなブルレの主張の音楽美学史的な重要性、意義が浮かび上がってくるように思われる。というのも、1854年のハンスリックによる『音楽美について』に始まりリーマンを経て、エネルゲーティクに至った自律的音楽美学の潮流は、福田達夫も指摘しているように、その後の音楽美学の主要な枠組みとなっていた<sup>1</sup>、と見ることができるからである。例えば、エネルゲティカーの内に数えられるハインリッヒ・シェンカー(Heinrich Schenker, 1868 - 1935)の理論に基づく楽曲分析が、今日でも有力な楽曲分析の方法論の一つとなっている状況<sup>2</sup>からも、この事は明らかであろう。そして、以下に見るように、このような自律的音楽美学によっては十分に説明し得ないような状況が今日様々に生じていることは明らかであるが、それに代替しうるような美学理論が確立されているとは言い難いように思われる。

この自律的音楽美学とは、すなわち、音楽を一つの構造としてとらえ、これを全ての考

---

<sup>1</sup> 「ハンスリックのかかる態度は[中略]リーマンをへて今世紀へと流入した音楽美学の主流の指向するところを、その初にあたって決定づけた」(福田達夫、「音楽美学の方法論的反省」、『美学』第6号2巻、1955年、p. 51)。

<sup>2</sup> 「今日、この「シェンカーふう分析」(Schenkerian Analysis)は、特に米・英の英語圏の音楽学界において、音楽分析の主流となっている」(木村直弘「二十世紀初頭の音楽理論——リーマンとエネルゲーティク——」、根岸一美、三浦信一郎[編]『音楽学を学ぶ人のために』世界思想社、2004年、p. 79)。

察の出発点とする方法論である<sup>3</sup>と言えるが、そこにおいては、あくまで一種の方法論であるとしても、音楽を非時間的な対象として取り扱っているということは否定できない。しかし、今日の音楽美学・音楽学の現状においては、このような枠組みが上手く機能しない状況が多くみられるのは周知のことであろう。

例えば、多くの民族音楽においては、定量的な記譜法によって音楽構造を捉えることは困難であり、20世紀に隆盛を極めたジャズにおいては、一回一回の演奏での即興が重視されており、予め決定された楽譜や、即興演奏を採譜したものによって、楽曲の構造を捉えるということは意味をなさないだろう。また、伝統的な西洋音楽に問題を限定したとしても、楽譜に書かれた作品と鳴り響く演奏という二つの側面を如何にして統一的なものとして説明するのかというのは、今日の音楽美学の主要なテーマとなっているし<sup>4</sup>、また、バロック音楽における数字付き低音の実践から理解されるように、実際の鳴り響きから独立した近代的な意味での作品といったものは、長い音楽史の中では今日ほど自明な物ではなかった。更に言うならば、ジョン・ケージ (John Cage, 1912 - 1992) 以降にみられるような現代音楽における偶然性の試み<sup>5</sup>は、このような非時間的な作品概念を拒絶していると思われることができるだろう。

このような、状況に対して、ハンスリックのような時間を超越した作品モデルは、効力を発揮するのが難しいし、反対に、ブルレの時間論的音楽美学はこのような状況において決定的な意味を持つものであると言える。つまり、ブルレの如く音楽の時間性を重視するということは、ハンスリック以来の謂わば空間的な音楽把握の伝統を拒絶することに他ならないのである。このようなブルレの立場は、上に述べたような様々な音楽状況における困難に呼応した、非常に現代的な思想であると見る事ができる。

このように、音楽における実際の鳴り響きの現場において、音楽を捉えるというブルレの試みは、ハンスリック以来の自律的音楽美学の方法論を根底から覆す可能性を持つものと考えられる。しかしながら、このようなブルレの立場は、その後の音楽美学の状況において未だに大きな展開を見たとは言えない。これは、本論文の第一部でも指摘したように、ブルレの主張が一見したところ調性擁護的であり旧弊なものと思われてきたからであろう。だが、本論文で明らかにしたように、ブルレの理論は必ずしも調性音楽にのみ適用可能な

<sup>3</sup> 福田達夫、前掲論文、pp. 47 - 49、参照。

<sup>4</sup> 渡辺裕『西洋音楽演奏史論序説 ベートーヴェン ピアノ・ソナタの演奏史研究』春秋社、2001年、pp. 59 - 91、参照。

<sup>5</sup> ケージによる偶然性の試みは1950年頃から始められている。

理論なのではなく、その根本にあるのは、意識における記憶と期待の関係によって音楽を捉えようという試みである。従って、ブルレの理論はより広い音楽の状況に対応しうる可能性を持つものである。従って、ブルレの思想に再度注目する事で、現代の音楽の諸状況を、従来とは異なった、より実際の音の鳴り響きに沿ったやり方で捉えなおすことできるのではないだろうか。

## 参考文献一覧

### ブルレの著作

#### 著書

*Esthétique et création musicale*, Paris: P.U.F., 1947.

(海老沢敏、笹淵恭子[訳]『音楽創造の美学』音楽之友社、1969 年)

*Le temps musical - essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris: P.U.F., 1949.

→TM

*L'interprétation créatrice - essai sur l'exécution musicale*, Paris: P.U.F., 1951.

(邦訳[序論のみ]: 笹川隆司[訳]「ジゼル・ブルレ著『創造的解釈』翻訳 (1)『芸術研究——玉川大学芸術学部研究紀要——』No. 2、2008 年、pp. 47 - 50、「ジゼル・ブルレ著『創造的解釈』翻訳 (2)『芸術研究——玉川大学芸術学部研究紀要——』No. 3、2011 年、pp. 12 - 25) →IC

#### 論文

Musique et Silence, *Revue Musicale*, No. 200, 1946, pp. 169 - 181.

Temps musical et tempo, *Polyphonie : revue musicale trimestrielle*, vol. 2, Paris, 1948, pp. 12 - 25.

Le style moderne d'interprétation musicale、『音楽学』第 5 号 (I)、1959 年、pp. 28 - 41.

Interprétation et improvisation, *Revue d'esthétique*, t.13, 1960, pp. 375 - 391.

L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle, *Revue d'esthétique*, Paris: Editions Klincksieck, 1968, pp. 253 - 277.

海老沢敏[訳]、「ベーラ・バルトークの美学 上」『フィルハーモニー』第 29 巻 3 号、NHK 交響楽団[編]、pp. 2 - 8、1957 年

海老沢敏[訳]、「ベーラ・バルトークの美学 中」『フィルハーモニー』第 29 巻 4 号、NHK 交響楽団[編]、pp. 27 - 37、1957 年

海老沢敏[訳]、「ベーラ・バルトークの美学 下」『フィルハーモニー』第 29 巻 5 号、NHK 交響楽団[編]、pp. 28 - 33、1957 年

海老沢敏[訳]、「音楽批評の役割」(Devoirs et pouvoirs de la critique musicale (「音楽批評の義務と権能」))、『音楽芸術』第 14 巻第 6 号、1966 年、pp. 8 - 14

船山隆[訳]「ジゼル・ブルレ」、角倉一郎、渡辺健[編]『バッハ頌』白水社、1972 年、pp. 449 - 456



## その他

Philosophie et esthétique musicales, éd par Jacques Chailley, *Précis de musicologie*, Paris: P.U.F., 1958, pp. 389 - 423.

Béla Bartók, sous la direction de Roland-Manuel, *Histoire de la musique II*, Gallimard, 1963, pp. 1036 - 1074.

Musique contemporaine en France, sous la direction de Roland-Manuel, *Histoire de la musique II*, Gallimard, 1963, pp. 1093 - 1139.

海老沢敏[訳]「音楽創造の美学——現代音楽、東洋（日本）音楽の場合——」、『音楽芸術』音楽之友社、1969年、pp. 52 - 56（『音楽創造の美学』の序文となる予定だったもの）

## ブルレについての先行研究

Philip Alperson, “Musical Time” and Music as an “Art of Time”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.38, No.4, 1980, pp. 407 - 417.

Raymond Court, Rythme, tempo, mesure, *Revue d'esthétique*, 1974, pp. 143 - 159.

Sonja Dierks, Gisèle Brelet, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil 2, 2000, Sp. 829 - 831.

Eric Emery, *Temps et musique*, Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 1998.

Enrico Fubini, trad. par Danièle Pistone, *Les philosophes et la musique*, Paris: H. Champion, 1983.

J. Gehneau, *Revue des Livres, Études*, t. 270, Paris, 1951, p.116.

Edward Lippman, *Musical Aesthetics: A Historical Reader Vol. III, The Twentieth Century*, New York: Pendragon Press, 1990.

Zofia Lissa, The Temporal Nature of a Musical Work, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 26, No. 4, 1968, pp. 529 - 538.

Étienne Souriau, Analyse, *Revue d'esthétique*, t.1, 1948, pp. 203 - 208.

E. F. Sparshott, Gisèle Brelet, edited by Stanly Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 4, Oxford University Press, 2001, p. 312.

Ivo Supićić, Hommage à Gisèle Brelet, *International review of the aesthetics and sociology of music*, Vol. 4, No. 2, 1973, pp. 317 - 319.

Walter Wiora, Musik als Zeitkunst, *Die Musikforschung*, 10. Jahrgang, 1957, S.15 - 28.

海老沢敏『音楽の思想 西洋音楽思想の流れ』音楽之友社、1972 年

笹川隆司「ジゼル・ブルレの音楽美学における「身振り (geste) 」の概念について」、『東京大学美学藝術学研究室紀要 研究』5 号、東京大学文学部美学藝術学研究室[編]、1987 年、pp. 62 - 80

「音楽的時間の本質——ジゼル・ブルレの音楽美学——」、多摩藝術学園紀要編集委員会[編]『多摩藝術学園紀要』第 15 号、1989 年、pp. 89 - 97

佐藤真紀「音楽における時間性——演奏の視点から」、九州大学哲学会『哲学論文集』第三十九輯、2003 年、pp. 99 - 115

「リズムと拍子——ブルレにおける音楽のリズム——」、九州大学大学院比較社会文化学府[編]、『比較社会文化研究』第 16 号、2004 年、pp. 27 - 33

「ジゼール・ブルレにおける「内的歌 (chant intérieur) ——音楽の時間的本質との連関において——」」、『デアルテ』20、九州藝術学会[編]、2004 年、pp. 61 - 74

「ブルレにおける新音楽の時間的統一性 ——沈黙と瞬間を媒介として——」、『美學』第 57 巻 2 号、2006 年、pp. 57 - 69

椎名亮輔『音楽的時間の変容』現代思潮新社、2005 年

芝池昌美「インテルメッツォⅢ——音楽の哲学」、谷村晃、山口修、畑道也[編]『音は生きている〈芸術学フォーラム 6〉』勁草書房、1991 年、pp. 183 - 193

「創造的演奏の美学——ジゼール・ブルレの演奏論についての考察——」、『美學』第 47 巻第 4 号、1997 年、pp. 58 - 67

「近代の「耳」——音楽を「聴くこと」について——」、『大阪音楽大学研究紀要』40 号、大阪音楽大学[編]、2001 年、pp. 5 - 19

田之頭一知「ジゼール・ブルレのリズム論 ——リズムと拍子の関係をめぐって——」、『待兼山論叢 美学篇』28、大阪大学文学部[編]、1994 年、pp. 23 - 44

「ジゼール・ブルレの音楽美学 ——音楽的時間と沈黙の聴取——」、『美學』第 46 巻 4 号、1996 年、pp. 49 - 59

「G・ブルレにおける音響空間の意味——旋律との関係を中心にして——」、『藝術文化研究』第 1 号、大阪芸術大学大学院[編]、1997 年、pp. 3 - 17

「音楽的時間」、根岸一美・三浦信一郎[編]『音楽学を学ぶ人のために』世界思想社、2004 年、pp. 91 - 105

谷村晃「音楽芸術に於ける演奏の意味」、『美學』第 5 巻 3 号、1954 年、pp. 37 - 43

「名著紹介「音楽的時間」ブルレ著」、『フィルハーモニー』第 28 巻第 1 号、1956 年、pp. 50 - 53

「現代の音楽美学」、『音楽藝術』第 17 巻 11 号、1959 年、pp. 24 - 27

野村良雄「海外通信 ヨーロッパにおける音楽学の現状」、『美學』第 2 巻 2 号、1951 年、pp. 45 - 51

「音楽と時間」、『美學』第 3 巻 2 号、1952 年、pp. 13 - 20

橋本典子「西洋音楽（二）——現代の音楽哲学」、今道友信[編]『講座 美学 4 ——芸術の諸相』東京大学出版会、1984 年、pp. 43 - 72

平島正郎「二十世紀の音楽美学文献紹介」、『美学』第 2 巻 2 号、1951 年、p. 71

福井栄一郎「時間論」『音楽芸術』第 25 巻 10 号、1967 年、pp. 20 - 23

福田達夫「音楽美学の方法論的反省」、『美学』第 6 巻 2 号、1955 年、pp. 47 - 59

船木理悠「G. ブルレの『音楽的時間』における「音楽のリズム」とテンポ」、『音楽学』第 60 巻 1 号、2014 年、pp. 65 - 77

「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」、『美学芸術学』第 30 号、美学芸術学会[編]、2015 年、pp. 57 - 78

堀月子「音楽のリズム——時間論的観点から——」、『音楽学』第 15 巻 1 号、1969 年、pp. 66 - 76

「音楽に於ける演奏の意義 ——ジゼール・ブルレの美学に関する一考察——」、『美学』第 23 巻 4 号、1973 年、pp. 26 - 36

「ブルレ美学における旋律と和声の持つ意味」、『美学』第 28 巻 1 号、1977 年、pp. 12 - 23

「現代音楽にみられる非連続性に関する時間論的考察——ベルグソニズムからバシュラールへ」、『東京芸術大学音楽学部年誌』7 号、1981 年、pp. 1 - 21

『芸術作品と時間』九州大学出版会、1993 年

山下尚一「ブルレの音楽美学とシェフネルの民族音楽学における身振りと技術の問題」、『美学』第 61 巻 2 号、2010 年、pp. 37 - 48

「ジゼール・ブルレの非連続の音楽美学における持続と瞬間の問題——ベルクソン、バシュラール、ブルレの時間論——」、『美学』第 63 巻 2 号、2012 年、pp. 13 - 24

『ジゼール・ブルレ研究 ——音楽的時間・身体・リズム——』ナカニシヤ出版、2012 年

### 音楽的時間に関する文献

Jean Claude Piguet, *Découverte de la musique - essai sur la signification de la musique*, Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, 1948. (佐藤浩[訳]『音楽の発見』音楽之友社、1956 年)

Pierre Souvchinsky, La notion du temps et la musique : réflexion sur la typologie de la création musicale, *Revue musicale*, 191, t. I, 1939, pp. 310 - 320.

(新田博衛[訳]「時間と音楽——音楽創造の類型学——」、新田博衛[編]『藝術哲学の根本問題』(現代哲学の根本問題第 4 巻) 晃洋書房、1978 年、pp. 325 - 341)

ダニエル・シャルル (戸澤義夫、庄野進[訳])「音 - 時間のイマージュ」、戸澤義夫、庄野進[編]『音楽美学——新しいモデルを求めて』勁草書房、1987 年、pp. 254 - 269

### 時間論に関する文献

Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris: Alcan, 1926.  
(中村文郎[訳]『時間と自由』岩波文庫、2001 年)

Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*,  
Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2000. (立松弘孝[訳]『内的時間意識の現象学』みすず  
書房、1967 年)

大森荘蔵『時間と自我』青土社、1992 年

エマニュエル・レヴィナス (原田佳彦[訳])『時間と他者』法政大学出版局、1986 年  
(西谷修[訳])『実存から実存者へ』ちくま学芸文庫、2005 年

### リズム論に関する文献

Curt Sachs, *Rhythm and tempo : a study in music history*, New York, 1953 (岸辺成雄[監  
訳]『リズムとテンポ』音楽之友社、1979 年)

Walther Dürr, Rhythm, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and  
Musicians*, Vol. 15, 1980, p. 804.

ルードヴィッヒ・クラークス (杉浦實[訳])『リズムの本質』みすず書房、1971 年

古賀純子「オリヴィエ・メシアンのリズム論とベルクソン哲学」、『美學』第 53 巻 2 号、  
2002 年、pp. 53 - 65

藤原義章『リズムはゆらぐ』白水社、1990 年

『美しい演奏の科学——生きたリズムの表現のために』春秋社、2006 年

### リーマンの著作

*Musik-Lexikon* (erste Ausgabe), Leipzig, 1828.

*Musik-Lexikon* (zweite vermehrte Ausgabe), Leipzig, 1884.

*Musik-Lexikon* (dritte Auflage), Leipzig, 1887.

*Musik-Lexikon* (fünfte vollständig umgearbeitete Auflage), Leipzig, 1900.

*Die Elemente der musikalischen Ästhetik*, Berlin & Stuttgart: Verlag von W. Spemann,  
1900.

伊庭孝[訳]『音楽美學』音學世界社、1933 年

### リーマンに関する文献

Bearbeitet von Alfred Einstein, *Hugo Riemanns Musik Lexikon* (elfte Auflage), Berlin,  
1929.

木村直弘「二十世紀初頭の音楽理論——リーマンとエネルギーティク——」、根岸一美、三浦信一郎[編]『音楽学を学ぶ人のために』世界思想社、2004年、pp. 73 - 90

エドゥアルト・ハンスリックの『音楽美について』

ドイツ語 初版（1965年に出版されたリプリント版を用いている）

*Vom Musikalisch-Schönen - Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*  
(Unveränderter reprografischer Nachdruck der 1. Auflage, Leipzig 1854), Darmstadt :  
Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.

ドイツ語 第八版

*Vom Musikalisch-Schönen - Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*,  
Achte vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1891.  
→VMS

仏訳 初版

Trad. Bannelier, *Du Beau dans la musique - essai de réforme de l'esthétique musicale*,  
5<sup>e</sup> éd., Paris: Brandus et Cie., 1877. (ドイツ語第5版に基づく翻訳)

仏訳 第二版

Trad. Bannelier, *Du Beau dans la musique - essai de réforme de l'esthétique musicale*,  
2<sup>e</sup> éd., revue et modifiée d'après la 8<sup>e</sup> édition allemande, Paris: Maquet et Cie, 1893.  
(ドイツ語第8版に基づく翻訳) →BM

邦訳

渡辺護[訳]『音楽美論』岩波文庫、1960年

田村寛貞[訳]、牛山充[補訳] (原著第10版に基づく翻訳)『ハンスリックの音楽美論』  
音楽之友社、1956年

田村寛貞[訳]『音楽美論〈岩波文庫復刻版〉』一穂社、2005年（岩波文庫、1939年の復刻版）

ハンスリックに関する先行研究

Anthony Pryer, 'Hanslick, Legal Processes, and Scientific Methodologies : How Not to Construct an Ontology of Music', edited by Nicole Grimes, Siobhán Donovan, and Wolfgang Marx, *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, New York: University of Rochester Press, 2013, pp. 52 - 69.

カール・ダールハウス（杉浦陽一[訳]）『絶対音楽の理念』シンフォニア、1986年  
（角倉一朗[訳]）『音楽史の基礎概念』白水社、2004年

三浦信一郎「E. Hanslick の『音楽美論』における「形式」の問題」『音楽学』第 22 巻 3 号、1976 年、pp. 152 - 161

「十九世紀ドイツにおける音楽思想の展開について——近代音楽学成立の視点から——」、  
「美学と芸術学の間——19・20 世紀におけるドイツ美学の展開とその諸問題——」(五七  
三一〇〇一二)(昭和五十七・八年度科学研究費補助金総合研究 (A)、研究代表者 石田正)、  
1984 年、pp. 123 - 141

三浦信一郎『西洋音楽思想の近代——西洋近代音楽思想の研究』三元社、2005 年  
吉田寛「ハンスリックの「自律的」音楽美学再考——『音楽的に美なるものについて』の  
成立と改訂の過程を中心に」、『音楽学』第 44 巻 2 号、1998 年、pp. 103 - 117

#### メーヌ・ド・ビランに関する文献

Maine de Biran, édité par, F. C. T. Moore, essai sur les fondements de la psychologie,  
en *Maine de Biran œuvres*, Tom VII/1, Paris: J. Vrin, 2001.

アンリ・グイエ (大崎博、藤江泰男、益邑齊[訳])『メーヌ・ド・ビラン：生涯と思想』  
サイエンティスト社、1999 年

越後圭一「メーヌ・ド・ビランにおける反省の動性と発生について」、『宗教学研究紀要』  
vol. 9、2012 年、pp. 21 - 44

富岡基子「メーヌ・ド・ビランにおける受動性の問題」、『同志社哲学年報』第 27 号、  
2004 年、p. 65 - 81

#### テンポ及び演奏論に関する文献

Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*,  
Berlin: Johann Friedrich Voss., 1752. (ハンス・レズニチェック、吉田雅夫[監修]、石原  
俊矩、井本响二[訳]『フルート奏法試論 バロック音楽演奏の原理』シンフォニア、  
1976 年)

ウラジーミル・ジャンケレヴィッチ (伊藤制子[訳])『リスト ヴィルトルオーゾの冒険』  
春秋社、2001 年

ハンス・ペーター・シュミット (井本响二、滝井敬子[訳])『演奏の原理』シンフォニア、  
1977 年

セルジュ・チェリビダッケ (石原良也、鬼頭容子[訳])『チェリビダッケ 音楽の現象学』  
アルファベータ、2006 年

土田貞夫『演奏の論理』理想社、1965 年

ジャン・ファシナ (江原郊子、栗原詩子[訳])『若いピアニストへの手紙 技術をみがき作品  
を深く理解するために』音楽之友社、2004 年

ゲルハルト・マンテル (久保田慶一[訳])『楽譜を読むチカラ』音楽之友社、2011 年

前川郁陽「音楽活動の中心としての演奏——伝達の枠組みからの脱却の試み——」、『待兼山論叢 美学篇』第 21 号、1987 年、pp. 47 - 66

渡辺裕『西洋音楽演奏史論序説：ベートーヴェンピアノ・ソナタの演奏史研究』春秋社、2001 年

「ベートーヴェンのメトロノーム記号が語るもの：テンポの「近代化」の中の作曲家」、『美学藝術学研究』第 15 巻、2007 年、pp. 81 - 106

## 楽譜

Anton Bruckner, revised by Hans F. Redlich, *Symphony No. 4 E♭ major*, Edition Eulenburg.

ブルックナー『交響曲第四番』音楽之友社、1986 年

## その他

Carl Dahlhaus, *Musikästhetik*, 4. Auflage, Laaber-Verlag, 1986. (森芳子[訳]『ダールハウスの音楽美学』音楽之友社、1989 年)

René Descartes, édition nouvelle, traduction, présentation et notes par Frédéric de Buzon, *Abrégé de musique: Compendium Musicae*, Paris: P.U.F., 1987.

(平松希伊子[訳]「音楽提要」『増補版 デカルト著作集 4』白水社、1993 年、pp. 451 - 509)

Mikel Dufrenne, *phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris: P.U.F., 1953.

Jean Girodet, *Logos: grand dictionnaire de la langue française*, t. I, Rennes: Bordas, 1976.

Igor Stravinsky, Preface by George Seferis, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1970.

(笠羽映子[訳]『音楽の詩学』未来社、2012 年)

石桁真礼生、末吉保雄、丸田昭三、飯田隆、金光威和雄、飯沼信義『新装版 楽典 理論と実習』音楽之友社、新装版、2001 年

伊東信宏[編]『ピアノはいつピアノになったか?』大阪大学出版会、2007 年

ジャン・ド・ヴァロワ (水嶋良雄[訳])『グレゴリオ聖歌』文庫クセジュ、1999 年

イマニュエル・カント(篠田英雄[訳])『純粹理性批判 (上)』岩波文庫、1961 年

『純粹理性批判 (中)』岩波文庫、1962 年

『純粹理性批判 (下)』岩波文庫、1962 年

ヴォルフガング・ザイフェルト (根岸一美[訳])『ギュンター・ヴァント 音楽への孤高の奉仕と不断の戦い』音楽之友社、2002 年

- イーゴル・ストラヴィンスキー（笠羽映子[訳]）『我が生の年代記』未来社、2013 年  
名須川学「デカルト『音楽提要』における「注意 *attentio*」について」、『哲学』49 号、  
1998 年、pp. 191 - 200
- ピーター・バスティアン（澤西康文[訳]）『音楽の霊性』工作舎、1994 年
- 藤枝守『増補 響きの考古学』平凡社ライブラリー、2007 年
- ヘーゲル（竹内敏雄[訳]）『ヘーゲル美学 第三卷の中』岩波書店、1975 年
- 増田聡『その音楽の〈作者〉とは誰か リミックス・産業・著作権』みすず書房、2005 年
- 水嶋良雄『グレゴリオ聖歌』音楽之友社、1966 年
- 山上揚平「《音楽的思惟》——Jules COMBARIEU の音楽美学に関する一考察——」、  
『音楽学』第 52 卷 3 号、2006 年、pp. 171 - 185
- ジャン・ラクロワ（野田又夫、常俊宗三郎[訳]）『現代フランス思想の展望』人文書院、  
1969 年