

関西美学音楽学論叢

第 1 卷

(創刊号)

2017

Kansai Journal

of

Aesthetics and Musicology

Vol. 1

関西美学音楽学研究会[編]

関西美学音楽学論叢

第1巻
(創刊号)
2017

目次

- ・『関西美学音楽学論叢』創刊趣旨 p. 2

*

- ・音楽批評家コンスタント・ランバートの思想的背景
——『ミュージック・ホー』をめぐる社会的ネットワーク——… 奥坊 由起子 p. 3
- ・ワールド・ミュージックを指導する際に用いられる諸概念の検討
——多文化音楽教育への一視座—— 田邊健太郎 p. 16
- ・斎藤百合子による日本の自然観論と「日常性の美学」 外山 悠 p. 24
- ・ジゼル・ブルレの音楽美学
——生涯、著作、思想の概観と受容の状況について—— 船木 理悠 p. 34
- ・アルフレッド・シュッツのオペラ論における「状況」概念
——モーツァルト評価と社会学的・現象学的視点 山口隆太郎 p. 65
- ・執筆者一覧 p. 77

*

- ・関西美学音楽学研究会活動報告 p. 78

関西美学音楽学研究会 電子雑誌発行趣旨

美学にとって、時間の経過の中で消え去っていく音楽は、（ベルクソンやサルトルやインガルデンがそうしたように）思考のモデルとして重要な位置を占めていますし、音楽学にとっても、諸芸術の学としての美学の観点から、常に自らの方法論を問い直すことは有益でしょう。従って、二つの学問領域間の交流はそれぞれの研究にとって、価値あるものとなると言えるでしょう。しかし、美学と音楽学の高度な専門分化の結果、現状では両者の交流の機会は少ないように思われます。

関西美学音楽学研究会はこのような状況を鑑み、美学と音楽学の交流の活性化と議論の活発化を目的とし、関西で美学、音楽学、音楽美学を研究する若手研究者、大学院生によって2015年に設立されました。

しかしながら、研究会に集まることのできる人数には限界があり、議論の広がりもおおのずと制限されてしまいます。そこで、研究会での議論の成果を公開し、より広い議論の材料として提供することを目指して、2017年3月より、雑誌『関西美学音楽学論叢』（電子版）を発行することにいたしました。当誌が、美学、音楽学、音楽美学の各領域の更なる交流と議論の呼び水となれば幸いです。

2017年3月31日
関西美学音楽学研究会

音楽批評家コンスタント・ランバートの思想的背景
——『ミュージック・ホー』をめぐる社会的ネットワーク——

The Intellectual Background of Music Critic Constant Lambert:
A Social Network focused on *Music Ho!*

奥坊 由起子
Yukiko OKUBO

要旨

イングランドの作曲家かつ音楽批評家コンスタント・ランバート (1905~1951) の『ミュージック・ホー』(1934年)は、当時影響力があった著作とされている。だがその影響力が何に基づき、またいかなる音楽批評史的位置にあったのかは明らかではない。本稿の目的は、1920年代後半から1930年代前半における、ランバートの社会的ネットワークに照射することによって、このネットワークが『ミュージック・ホー』の影響力とその音楽批評史的位置付けに寄与したことを強調することである。

ランバートはディック・ウィンダム (リチャード・ウィンダム)、ウィンダム・ルイス、そしてセシル・グレイとフィリップ・ヘスルタインとの交流を通じて、様々な芸術家たちとの社会的ネットワークを構築し、自身の音楽観を醸成した。ゆえに『ミュージック・ホー』はこのネットワークを介して、同時代知識人たちの間で影響力を持ち得たのであり、また急進的な音楽批評史的位置付けを獲得したのである。

Abstract

It is said that *Music Ho!*, which was written by an English composer and music critic Constant Lambert in 1934, was an influential work in the first part of the twentieth century. However, it is not clear what its influence was based on and what place it occupied within music criticism. The purpose of this study is to explore Lambert's social network from the late 1920s to the early 1930s and to emphasize how this social network influenced *Music Ho!* and how it contributed to *Music Ho!* being positioned within music criticism.

Lambert constructed his social network with many artists and cultivated his own music view through mingling with Dick Wyndham (Richard Wyndham), Wyndham Lewis, Cecil Gray and Philip Heseltine. Consequently, *Music Ho!* could have influence among intellectuals and gain a place as radical music criticism through this social network.

はじめに

19世紀末から20世紀前半にかけてのイングランド音楽界は様々な段階で発展をとげ、エドワード・エルガー Edward Elgar (1857~1934) やレイフ・ヴォーン・ウィリアムズ Ralph Vaughan Williams (1872~1958) といった作曲家を世に送り出した。第一次世界大戦後になると、彼らの後を追うかたちで次世代の作曲家たちが台頭していく。そのひとりに、コンスタント・ランバート Constant Lambert (1905~1951) がいる。彼は音楽院に在学していた頃から注目を集め始め、瞬く間に出世階段を駆け上っていった。例えばロシア・バレエ団を率いたセルゲイ・パヴリヴィチ・ディアギレフ Sergey Pavlovich Dyagilev (1872~1929) に見初められ、「新進若手イングランド人作曲家」(Lloyd 2014: 49) としてその名を馳せていたのである。だがランバートは音楽批評の分野においても目覚ましい活躍をみせ、先鋭的な音楽批評家としても当時を代表する人物であった。彼の唯一の著作『ミュージック・ホー! —衰退しつつある音楽の研究 *Music Ho!: A Study of Music in Decline*』(1934) (以下、『ミュージック・ホー』とする) は、同時代の音楽に対して極めて辛辣な言葉を浴びせたにもかかわらず、影響力が大きかったとされる(バンフィールド 1996: 157)。

たしかに『ミュージック・ホー』は、これまで同時代の音楽文化に関する情報を豊富に提供する一資料として、様々な音楽史研究や音楽批評研究において頻繁に言及されていることから、歴史的に意義のある著作であると言える。しかしながら『ミュージック・ホー』そのものは研究対象とされてこず、その歴史的意義を決定づける同書の影響力が何にに基づくものなのか、その音楽批評史的位置付けがいかなるものなのかが明らかにされてくることはなかった。自明のことだが、同書が影響力を持ったのはランバートの批評家としての知名度がすでに高まっていたこと、そして同書で展開された音楽観だと、差し当たり考えられるだろう。だがそうした知名度や音楽観は多くの人々との関わりを通して醸成されたものであり、それが『ミュージック・ホー』の出版へと結実したのであって、決して彼一人によって高められ、育まれたものではない。要するに『ミュージック・ホー』の影響力や音楽批評史的位置付けを考えるには、ランバートの人的交流に目を向けることが必要なのである。

そこで本稿の目的は、『ミュージック・ホー』の出版に先立つ1920年代後半から1930年代前半にかけて、ランバートがいかなる人物との繋がりを持ち、いかなる思想的影響を受けたのかという、彼の人的交流すなわち社会的ネットワークに照射することである。そうすることによって、彼の社会的ネットワークが『ミュージック・ホー』の影響力とその音楽批評史的位置付けに寄与したことを強調したい。

従来の伝記研究において、ランバートが生涯のあいだに関わった様々な人との交流はすでに述べられてきた。しかし本稿はそのなかでも富裕家ディック・ウィンダム Dick Wyndham (1896~1948)¹、画家かつ著述家であるウィンダム・ルイス Wyndham Lewis (1882~1957)、そして音楽批評家であり作曲家でもあるセシル・グレイ Cecil Gray (1895

¹ 彼の名は後に「リチャード・ウィンダム Richard Wyndham」となった。

～1951) およびフィリップ・ヘスルタイン Philip Heseltine (1894～1930)²との関係に着目する。グレイやヘスルタインとの関わりについては、ランバートの音楽批評活動をめぐって時折言及されてきたが、『ミュージック・ホー』を中心として論じられることはほとんどない。またウィンダムやルイスとの関わりは、ほとんど焦点があてられてこなかった。ゆえにランバートの音楽批評家としての名声、彼の音楽観、そして『ミュージック・ホー』の影響力を考えるうえで、彼ら4人との関係は同書の理解に有益な視点を与えることになると考えられる。以下ではまずランバートについて説明する。次にウィンダム、ルイス、そしてグレイおよびヘスルタインとの関係についてそれぞれ概観する。最後に、こうしたランバートの社会的ネットワークに基づき、20世紀前半の音楽批評界における『ミュージック・ホー』の位置付けを検証し、そして同書が急進派の立場をあらわす著作であったと論じたい。

コンスタント・ランバート——^{アンファン・テリブル}恐るべき子供たち

ランバートが生きた20世紀前半のイングランドは、19世紀までの国内的状況と比較しても、またヨーロッパ全体の状況と比較しても、様々な段階の音楽諸活動が興隆し、変革期を迎えていた。電気録音、映画、そしてラジオ放送といった新しい媒体に加え、ジャズや軽音楽などの大衆音楽は、作曲家の活動に影響を与えた。1920年代に青年期を迎えた新世代の作曲家たちは、こうした新しい媒体と音楽にますます関わっていたのである。同時に彼らは第一次世界大戦後の混乱した状況のもと、時代に反逆した恐るべき子供たち *enfant terrible* としても形容され、ランバートもその典型的な人物なのであった。

ランバートはロンドンのフルム Fulham に生まれた。決して経済的に恵まれた状況であったわけではなく、幼い頃には父親の収入が不安定であったために、ランバートは転居や転校を余儀なくされていた (Lloyd 2014: 9-10)。父親の収入が安定しなかったのは、両親が1902年にオーストラリアからパリを経由してロンドンに移住してきたこと、そして父親の職業のためであったと推察される。父ジョージ・ワシントン・ランバート George Washington Lambert (1873～1930) は、オーストラリアの戦争画家であったのだ。父ジョージをはじめとし、母は若い頃に著述家として活動していたアメリア・ベアトリス・ランバート Amelia Beatrice Lambert (1872～1963)、そして兄は彫刻家モーリス・ランバート Maurice Lambert (1901～1964) という、ランバート家は極めて多才な一家であった。後年ランバートが音楽批評でみせた、多岐にわたる芸術の知識は、彼の生まれ育った環境にその一因を帰することができるのかもしれない。成長するにつれ、ランバートは音楽的才能を見せ始め、1922年ロイヤル音楽カレッジ Royal College of Music に入学することになる。在学中、彼は友人の作曲家ウィリアム・ウォルトン William Walton (1902～1983) の紹介を通じてディアーギレフに出会い、その結果彼から作品を委嘱された³。イングリ

² ヘスルタインは、ピーター・ウォーロック Peter Warlock というペンネームを使用した。

³ この委嘱作品は《ロメオとジュリエット Romeo and Juliet》(1925～1926年)であり、モンテカルロで

ドの作曲家がディーギレフから作品委嘱を受けたのはランバートが初めてであり、この業績が彼の作曲家としての名を世に知らしめるひとつの契機となった⁴。

作曲家としての道を着実に進み始めていたランバートは、1930年代以降になると作曲家以外の活動に努めた⁵。そのひとつに音楽批評の仕事がある⁶。ランバートは自らの収入を支えるために1926年から音楽批評を開始し、そしてヴィック・ウェルズ・バレエ団 Vic-Wells Ballet の不安定な収入をますます補填せざるを得なくなると、1930年代はいっそう音楽批評に従事した (Lloyd 2014: 176; Motion 1986: 154)。経済的安定を求めるためであったとはいえ、音楽批評はランバートの主要業績として当時から認められていたのである (Gray 1931)。例えば彼の批評は「すばらしく機知に富み、強烈な洞察力、何がどうあるべきか否かに対する豊かな知識、音楽への申し分ない愛好心、そして第一級の散文を書く能力」(Foss 1934: 515) をもつと評されたのである。このようにランバートは、1930年代のイングランド音楽界において軽視できない重要な音楽批評家としての地位を享受していた。次節では、まずウィンダムとの関わりについて述べたい。

ディック・ウィンダム——「クラウド」の相続人

ウィンダムは、ウィルトシャーにあったカントリーハウス「クラウド the Clouds」およびクラウド・エステートを所有する名家の家系に生まれ、画家や収集家としても活動した人物である。ランバートとウィンダムの関わりは、少なくとも1925年に遡ることができよう。批評家シビル・コノリー Cyril Connolly (1903~1974) は、彼が同年イースターにグラナダのホテルで2人に出会ったことを記録している (Pearson 1978: 189)。当時ウォルトン、そして詩人の兄弟オズバート・シットウェル Osbert Sitwell (1892~1969) とサシェヴェレル・シットウェル Sacherverell Sitwell (1897~1988) はスペイン訪問中であり、そこへ兄弟の姉イーディス・シットウェル Edith Sitwell (1887~1964)、ウィンダム、そしてランバートが加わっていた (Lloyd 2014: 52n109)。弱冠20歳にして、ランバートは

行われた初演は成功を収めた。しかし同作はディーギレフとランバートにとって、「最初で最後の作品」であったと言える。当初《ロメオとジュリエット》の衣装と背景画担当は、画家クリストファー・ウッド Christopher Wood (1901~1930) だったが、最終的にディーギレフはマックス・エルンスト Max Ernst (1891~1976) とジョアン・ミロ Joan Miro (1893~1983) を採用した。ランバートはディーギレフの強引な手法に激昂したのだが、その原因は彼がエルンストとミロというシュルレアリストを大変嫌っていたことや、ディーギレフが曲を削除したことにもあった (Lloyd 2014: 64, 66)。こうしてランバートは、ディーギレフの元を去ったのである。

⁴ バレエはランバートにとって重要なジャンルであった。彼はバレエ団体のカマルゴ協会 Camargo Society の指揮者 (1930~1933年)、ヴィック・ウェルズ・バレエ団 Vic-Wells Ballet の音楽監督 (1931~1951年) を務めた。後者は後に王立バレエ団となる組織であることから分かるように、ランバートはイングランドにおけるバレエの興隆に寄与したのである。

⁵ ランバートは生涯の約7割にあたる作品を1920年代に作曲したのに対し、1930年代から1940年代にかけては約2割しか作曲していない。彼が1930年代以降ますます音楽批評に従事したことは、作品創作の割合からも理解できよう。

⁶ 音楽批評を担当した代表的な定期刊行物は、『ラジオ・タイムズ *The Radio Times*』(1931~1938年)、『リスナー *The Listener*』(1929~1940年)、そして『サンデー・レフリー *The Sunday Referee*』(1931~1938年) がある。

当時の著名な詩人たちとの関係を築いていたのである。

では1925年以降、ランバートはどのようにウィンダムと関わっていたのだろうか。ウィンダムは週末になると、自らが所有していたサセックスのティキリッジ Tickerage にあるコテージへ友人を招待し、「いつまでも記憶に残る宴」として様々な催しを開催した (Lloyd 2014: 229)。招待客の中には批評家コノリーの他、伝



図1 ティキリッジのコテージにおけるランバートとウィンダムの友人。撮影者不明。キャロライン・ダカーズ先生の許諾により使用⁷

記作家のピーター・クェネル Peter Quennell (1905~1993) とアルフォンス・ジェイムズ・アルバート・シモンズ Alphonse James

Albert Symons (1900~1941)、小説家イアン・フレミング Ian Fleming (1908~1964)、ジャーナリストのトム・ドライバーク Tom Driberg (1905~1976)、画家エドワード・ワズワース Edward Wadsworth (1889~1949)、そして作曲家ウォルトンとランバートがいた (Dakers 1993: 212-213, 228-229)。その集まりを写した一枚の写真が、図1である。ここに写っているのは右から立っている順に、詩人かつ批評家のスティーヴン・スペンダー Stephen Spender (1909~1995)、コノリー、ドライバーク、ウィンダム、そしてランバートである。同世代の詩人、小説家、ジャーナリスト、そして画家たちとの会合が、ランバートに多大な影響を与えたことは疑いない。このようにランバートは、ウィンダムの宴を通していっそう文壇やその他の芸術家サークルとの交流を図ったのだ。

他方でウィンダムは当時、20世紀前半のイングランドにおける前衛芸術運動を主導したルイスとも交流を深めていた。ルイスはウィンダムに絵を教え、ワズワースやその他の人物を紹介し、一方でウィンダムはルイスの絵画を購入するなど、互いに良好な関係を築いていた。しかしルイスは経済状態が決して良いとは言えなかったために、ティキリッジのコテージに呼ばれることはなかったのである。ゆえにウィンダム、ルイス、そしてランバートの3人が同時に会っていたという記録はないが、しかし彼らが会合していた可能性はないと言い切ることはできない。他方で1920年代後半にウィンダムとルイスの関係が悪化すると、ルイスは『神の猿ども *The Apes of God*』(1930)でウィンダムと彼の友人たちを攻撃した (Dakers 1993: 221-222)。こうしてルイスとウィンダムの交流は断絶するに至ったのだが、それでもなおルイスと交流し続けたのがランバートである。次節ではルイスとランバートについて述べる。

⁷ Fig. 1: Photograph of Constant Lambert and some of Dick Wyndham's friends in his cottage at Tickerage. Photographer unknown. (reproduced by permission of Dr. Caroline Dakers)

ウィンダム・ルイス——前衛芸術の主導者

ルイスは、言わずもがなイングランドの前衛芸術運動「渦巻主義 Vorticism」⁸の中心的な芸術家である。特にその機関誌『爆破 *Blast*』(1914~1915年)はたった2刊という短命に終わったが、渦巻主義はイングランドの因襲的な芸術のあり方を攻撃したとして、歴史にその足跡を残した。こうした活動が、『爆破』の編集者ルイスの名を世に知らしめることになったのである。

ランバートとルイスの関係はランバートの伝記研究から知り得るが、いつ、どこで、そしてどのようにして彼らが出会ったかという詳細は管見の限り明らかではない。しかしながら現在、少なくとも彼らは音楽批評家グレイの紹介を通じて1920年代後半に出会った、と説明されている(Motion 1986: 168; Scaife 1994: 270)。この当時、ランバートはロンドンのフィッツロヴィア Fitzrovia 地域での社会的ネットワークを構築しようとしていた。フィッツロヴィアは多くの飲食店がひしめき、1920年代と1930年代ロンドンにおける多くの芸術家たちが集まっていた地域である(Motion 1986: 161-162)。とりわけレストラン・エッフェル塔 Restaurant de la Tour Eiffel は、戦前ルイスをはじめ渦巻主義のメンバーたちが会合を開いていた場所である⁹。一方のランバートが1920年代後半に足繁く通っていたのが、レストラン・エッフェル塔と後述するカフェ・ロイヤル Café Royal であった(Lloyd 2014: 79)。ランバートとルイスがフィッツロヴィアで出会ったかどうかは定かでないが、彼らがこの地域を媒介として多くの芸術家と関わっていたことは想像に難くない。ルイスとの出会いは、まさしく当時ランバートが欲していた社会的ネットワークだったのである。

では実際、ランバートとルイスはいかなる関係を築いていたのか。上述の通り、彼らはグレイを通じて1920年代後半に知り合った。記録によると、彼らはパブやルイスの部屋で頻繁に討論をしていたようで、それは「レイシアン討論会 Lewisian symposium」と称されている(Gray 1948: 270-271, 277)。ここに集まった人物はランバートの他に、芸術著述家トーマス・アープ Thomas Earp (1895~1958) とレジナルド・ハワード・ウィレンスキー Reginald Howard Wilenski (1887~1975)、そして画家かつ芸術著述家ウィリアム・ゴント William Gaunt (1900~1980) らであったとされる(Gray 1948: 271)。ランバートはレイシアン討論会を通じて、ルイスやそこに集った同時代の芸術著述家たちと討論をくりひろげることによって、彼らとの関係はもちろん、自身の音楽観を築きあげていったと言えよう。

ランバートのルイスに対する評価として興味深いのは、ランバートがルイスの絵画よりも著作を称揚していたということである(Lloyd 2014: 165n24)。ではランバートに対するルイスの思想的影響は、いかなるものだったのか。例えば、ルイスは『神の猿ども』にお

⁸ ルイス以外の渦巻主義のメンバーには、ワズワースやアンリ・ゴードイエ=ブルゼスカ Henri Gaudier-Brzeska (1891~1915) らがいる。また「渦巻主義」や「渦巻主義者」という用語は、詩人で批評家のエズラ・パウンド Ezra Pound (1885~1972) が造ったことに由来する(Meyers 1983: 161-162n16)。

⁹ 渦巻主義がレストラン・エッフェル塔で会合を開催した様子は、画家ウィリアム・ロバーツ William Roberts (1895~1980) の《レストラン・エッフェル塔の渦巻主義者たち——1915年、春 The Vorticists at the Restaurant de la Tour Eiffel: Spring, 1915》(1961~1962年)によって描かれている。

いてウィンダムやシットウェル兄弟に皮肉の言葉を綴った。ランバートはもちろんこの著作と彼らに対する批判を知っていたが(Lloyd 2014: 129)、『ミュージック・ホー』でルイスについて言及していたことから、ランバートがルイスの思想にある程度共感を示していたことが窺える¹⁰。そうして受け継いだルイスの影響は、彼の攻撃性と摩耗性であったのだ(Scaife 1994: 270)。

ランバートの批評が辛辣であったことは指摘されてきたが、それはまず『ミュージック・ホー』の題目そのものに表れている。この「ミュージック・ホー」というフレーズは、ウィリアム・シェイクスピア William Shakespeare (1564~1616) の『アントニーとクレオパトラ *Anthony and Cleopatra*』(1623)の一節からとられた。第二幕、第五場の該当箇所を引用したい。

クレオパトラ： なにか音楽を。音楽こそは恋するものの悲しい心の糧だもの。¹¹

従者： 楽士たち、音楽を!¹²

宦官マーディアン登場。¹³

クレオパトラ： 音楽はいいわ。玉突きをしよう、ね、チャーミアン。¹⁴ (シェイクスピア [1623] 1983: 76, 下線による強調は引用者)

何気ない一節のように思えるが、クックはここにランバートの辛辣さ、あるいは皮肉な批評を読み解いている。

この謎めいた一節は、何が実質的に同時代音楽の概観であるかに対する前置きの題辞であるので、演奏会[音楽演奏]というものに関してクレオパトラが退屈を感じることは、明らかに風刺の含蓄を帯びている。だがおそらくもっと重要なのは、当該の音楽が、一人の宦官によって提供されたということだ。つまりその宦官は、ランバートが男性の性的不能としてみなしたものと、20世紀音楽の主な傾向の不毛さに対する、彼の嫌悪と侮蔑を適切に物語っている。(Cooke 1962: 910)

つまりランバートは生殖機能を持たない宦官を、音楽家として望まれる仕事を果たし得ない音楽家と懸け、そうした者による音楽は無益であるとみなした、ということである。「ミュージック・ホー」という題目で示唆されるのは、そうした無益かつ不毛としての20世紀音楽なのである。たしかにランバートは『ミュージック・ホー』において、イーゴリ・ストラヴィーンスキイ Igor Stravinsky (1882~1971)、パウル・ヒンデミット Paul Hindemith

¹⁰ ルイスはアドルフ・ヒトラー Adolf Hitler (1889~1945) の思想への傾倒あるいは類似を指摘されているが(ケアリ 2000)、ランバートがルイスの政治思想に慣れることはなかった(Motion 1986: 169)。

¹¹ “Give me some music—music, moody food of us that trade in love.” (Shakespeare [1623] 1998: 132)

¹² “The music, ho!” (Shakespeare [1623] 1998: 132)

¹³ “Enter Mardian the Eunuch.” (Shakespeare [1623] 1998: 132)

¹⁴ “Let it alone. Let’s to billiards. Come, Charmian.” (Shakespeare [1623] 1998: 132)

(1885~1963)、そしてイングランドのフォークソング楽派など同時代音楽に対して極めて辛辣な批評をした¹⁵。これを、題目によって巧みに表現そして風刺したのである。こうしたランバートの批評的姿勢は、少なからぬルイスからの影響を受けた一例であったと言えよう。

以上のようにランバートがルイシアン討論会やルイス自身との関わりを持っていたことは、彼が社会的ネットワークを構築する点においても、また自身の音楽観や批評的姿勢を養う点においても、ウィンダムとの関わりと同様に極めて重要な点であったと考えられるのである。しかしどんなに文壇や画壇と密接な関わりを築いたとしても、彼が音楽批評家として活動するためには然るべき人物との交流が不可欠であった。その人物、すなわちグレイおよびヘスルタインとの交流を、次節で論じる。

セシル・グレイとフィリップ・ヘスルタイン——「サックバット同人」

グレイはスコットランド生まれの音楽批評家である。エディンバラ大学で学位を取得し、バーミンガムにあるミッドランド音楽学校 *Midland Institute School of Music* で音楽を学んだ後、作曲を学ぶために1915年ロンドンへ移った。翌年彼は、自身の活動に影響を与える人物との出会いを果たす。その人物こそ、ヘスルタインであった。ヘスルタインは、かの名門イトン校とオックスフォード大学で学び、自ら作曲家としても活動した人物である。特に彼がロンドンのウェスト・エンド地区リージェント・ストリート沿いにあったカフェ・ロイヤルで、20世紀前半における多数の著名な芸術家たちと出会ったことは、強調すべきであろう。このカフェ・ロイヤルは19世紀末から知識人や王族も集まる社交場であり、我々はその豪華絢爛さを複数の絵画から看取することができる¹⁶。グレイとヘスルタインが出会ったのも、ここカフェ・ロイヤルであった。

では、彼らはランバートといかなる関係にあったのだろうか。ランバートとグレイはルイシアン討論会で関わっていただけではない。ランバートが『ネイション・アンド・アシーナム *The Nation and Athenaeum*』(1921~1931年)と『サンデー・レフリー *The Sunday Referee*』(1931~1938年)の音楽批評の仕事がグレイから引き継いでいたことから分かるように、2人の間には強固な結び付きがあった。例えばグレイは音楽批評家としてのランバートを、「彼のそつがなく鋭い判断力が、彼自身の偏見と予想によって、そして彼自身の持って生まれた創意に富む才能によって決して影響されることのない一方、彼は率直で、機知があり、そして工夫に富む文体を巧みに操っている」(Gray 1931)と評する。音楽批評

¹⁵ ランバートが『ミュージック・ホー』において、いかなる批判を展開させたかについては紙幅の都合上、本稿では扱わない。

¹⁶ 例えばカフェ・ロイヤルへやってきた代表的な芸術家は、作家オスカー・ワイルド *Oscar Wilde* (1854~1900) やジョージ・バーナード・ショー *George Bernard Shaw* (1856~1950) らが含まれる。またカフェ・ロイヤルが描かれた絵画には、チャールズ・ジナー *Charles Ginner* (1878~1952) の《カフェ・ロイヤル *The Café Royal*》(1911年)、ウィリアム・オーペン *William Orpen* (1878~1931) の《カフェ・ロイヤル、ロンドン *The Café Royal, London*》(1912年)、そしてエイドリアン・アリソン *Adrian Allison* (1890~1959) の《カフェ・ロイヤル *The Café Royal*》(1915~1916年) などがある。

評家としてのランバートに対して、グレイは公的な賛辞を与えたのであった。

こうした関わりの背後には、『サックバット *The Sackbut*』(1920~1934年)を通じた強力な結び付きがあった。『サックバット』は、1920年にヘスルタインによって創刊された音楽雑誌であり、彼とともにグレイは同誌の主導的人物であった¹⁷。『サックバット』は論争好きな音楽雑誌として知られたが、グレイとヘスルタインに関わった者たちは「急進的な批評家」(Collins 2014: 406)、あるいは「サックバット同人 coterie」(Scaife 1994: 223-275)と称されている。ランバートが、ヘスルタインとグレイが編集を担っていた時期の『サックバット』に寄稿することは叶わなかったが、「サックバット同人」、とりわけグレイとランバートの「協力関係は絶対的だった」(Scaife 1994: 254)。もちろんランバートが「サックバット同人」と異なる音楽観を持っていたことも、部分的にはあった(Scaife 1994: 253; 271)。しかし彼の詮索好きな性格はグレイとヘスルタインとの親交を通して育まれたのであり、彼らと共有した批評的知見は『ミュージック・ホー』において展開されたのだ(Scaife 1994: 256-257)。そもそも「サックバット」同人の批評的姿勢は、ルイスと歩調をあわせていたとされる(Scaife 1994: 224)。この点、そして前節で述べたことを踏まえて考えると、ランバートが『ミュージック・ホー』で見せた同時代音楽に対する辛辣な批評は、「サックバット同人」やルイスと同じ系譜にあったと言えよう。要するにランバートは、「サックバット同人」との交流や議論を通してまた、自身の音楽観を育み、展開していったのである。

様々な知識人や芸術家との関わりは、ランバート自身の音楽観および批評的姿勢に少なからぬ影響を与えたが、こうした社会的ネットワークの広さゆえに『ミュージック・ホー』は影響力を持ち得たと考えられるのである。

20世紀前半の音楽批評界における『ミュージック・ホー』の位置付け

それではいったい、『ミュージック・ホー』は同時代の音楽批評界の中でいかなる位置付けにあったのだろうか。そもそもヘスルタインとグレイが『サックバット』の編集を担ったのは、創刊からわずか1年ほどであった。しかし同誌の初期時代はルイスの『爆破』と歩調を合わせるように、当時の音楽批評に対して極めて攻撃的な姿勢を示していた。つまり初期の『サックバット』は、創刊時から他の批評家ないし批評家グループと論争を繰り返しており(Scaife 1994: 224)、その代表的な相手がオックスフォード批評家一派(以下、オックスフォード派とする)と、イングランドを代表する音楽批評家アーネスト・ニューマン Ernest Newman (1868~1959)¹⁸だったのである。

オックスフォード派は主として、20世紀前半のイングランド音楽界を牽引した作曲家の

¹⁷ 『サックバット』は1920年5月に創刊されたが、1921年7月にはJ. カーウェン&サンズ社 J. Curwen & Sons. (1863~1969年)によって買い取られたために、ヘスルタインとグレイによる編集者としての仕事は終了した(Scaife 1994: 223-225)。その後1921年9月号から、『サックバット』はそのフォーマットを変更した(Scaife 1994: 273n4)。

¹⁸ 本名はウィリアム・ロバーツ William Roberts。ただし、『レストラン・エッフェル塔の渦巻主義者たち』を描いた画家ウィリアム・ロバーツとは異なる。

一人ヒューバート・パリ―Hubert Parry (1848~1918) や、『タイムズ *The Times*』の音楽批評家かつ『グローヴの音楽および音楽家事典 *Grove's Dictionary of Music and Musician*』の編纂者ヘンリー・コープ・コリス Henry Cope Colles (1879~1943)¹⁹から成っていた (Scaife 1994: 83-135)。つまり同派はオックスフォード大学およびロイヤル音楽カレッジ出身の者によって構成され、関心や好みを共有したポスト・ヴィクトリア朝のリベラルな批評家たち²⁰だったと説明されている (Rilley 2010: 15)。オックスフォード派は、フォークソングを作品に援用した音楽を支持していたが、一方『サックバット』において、これらは嘲笑の対象であった (Scaife 1994: 255)。ランバートもまた同様に、フォークソングを使用していない音楽を賛美していた (Lambert [1934] 1948)。この観点から言えば、「サックバット同人」とオックスフォード派はフォークソング使用の是非をめぐる対立関係にあり、その意味で「サックバット同人」は音楽文化の主潮を真っ向から否定した急進的な批評家グループであったと言える。

だが「サックバット同人」は、同様にフォークソングの援用を否定していたニューマンともおおいに論争を繰り広げていた。この議論の焦点は、主として音楽批評のあり方にある。なかでもグレイとニューマンの立場は、音楽批評における客観性の観点で同様の傾向を見せていたが、ニューマンが音楽作品の外部にも真理を探したのに対して、グレイは音楽作品の内部にそれを探した (Collins 2014: 407, 417)。つまりニューマンはあらゆる音楽作品がその時代の表現なのであると考えた一方で、グレイは音楽作品が音楽外的な何かによって条件づけられるとみなす音楽批評のあり方を否定し、作品そのものによって判断されるべきだと主張したのである (Collins 2014)。さらにニューマンがあくまでもドイツ人のレパートリーを擁護していた保守的な音楽批評家だったことも、「サックバット同人」とは立場を異にする要因のひとつであった (Scaife 1994: 258)。

以上のことから「サックバット同人」は、それまでイングランド音楽界ないし音楽批評界における主潮や権威を成した、オックスフォード派とニューマンに挑戦状を叩きつけた戦後の急進的批評家グループだったのである。もちろんこの「サックバット同人」に加わったランバートおよび彼の『ミュージック・ホー』もまた、同様に認識され得るであろう。こうした「サックバット同人」の立ち位置を考慮するなら、ランバートの『ミュージック・ホー』は単に同時代音楽を批判した著作なのではなく、「サックバット同人」の信条を反映し、両大戦間期イングランドにおける音楽批評界の勢力図、特に急進派の立場をあらわす著作のひとつとして位置付けることができるのである。

¹⁹ 『グローヴの音楽および音楽家事典』の各版の編纂者は次の通りである。初版(1879~1889年)はジョージ・グローヴ George Grove (1820~1900)。第二版(1904~1910年)はジョン・アレクサンダー・フラー・メイトランド John Alexander Fuller Maitland (1856~1936)。第二版の改訂増補版である第三版(1927年)、そして第三版の改訂再版である第四版(1940年)がコリスであった。第二版の編纂者メイトランドもまた、オックスフォード派のひとりである。

²⁰ この中には、作曲家ヴォーン・ウィリアムズも含まれている。

おわりに

本稿の目的は、ランバートがいかなる人物や思想の影響を受けたのかを詳述すること、そしてこうした社会的ネットワークが『ミュージック・ホー』の影響力および音楽批評史的位置付けに寄与したことを強調することであった。ランバートはウィンダム、ルイス、さらにグレイおよびヘスルタインとの交流を通して、同時代イングランドにおける文壇、画壇、そして楽壇といった各界の著名人とのネットワークを構築し、議論を交わすことで、自身の音楽観を醸成していった。ゆえに『ミュージック・ホー』はこのネットワークを介して、同時代知識人たちの間で影響力を持ち得たと考えることができるのである。ともすれば、1920年代後半から1930年代以降、ランバートが作曲活動よりも音楽批評の活動を精力的に行なったということは、むしろそうした社会的ネットワークのおかげで音楽批評家として生計をたてるのが容易になったからだ、とも理解し得るだろう。さらに『ミュージック・ホー』はランバートの社会的ネットワークを背景として、同時代音楽批評の主流に反旗を翻した、急進派としての位置付けを獲得した。『ミュージック・ホー』はまさしく、ランバートが多数の知識人たちから得て、彼が醸成したものが大いに反映された「知の結集地点」なのである。ランバートの社会的ネットワークをめぐるこうしたロジックを抜きにして、『ミュージック・ホー』の成立や影響力はもちろん、そこで展開された音楽観を語ることはできないであろう。

謝辞

ロンドン芸術大学教授キャロライン・ダカーズ先生には、有益なコメントをいただいただけではなく、写真の使用を許可していただきました。本稿の図1で使用したその写真は、故ジョアン・リー・ファーモア氏が所有していたものです。ダカーズ先生の許諾により、『クラウドズ』, 229頁(図118)から使用しました。この場を借りて厚くお礼申し上げます。

Acknowledgement

I am grateful to Dr. Caroline Dakers, professor of University of the Arts London, for helpful comments and the permission to reproduce a photograph. The photograph I used, Fig. 1, is the property of the late Joan Leigh Fermor. Reproduced, by permission, from Dr. Caroline Dakers, *Clouds*, pl. 118. Photograph. © 1993 by Yale University Press.

参考・引用文献

バンフィールド、スティーヴン 1996 「イギリス：1918-45年」142-171 ロバート・P. モーガン編『音楽の新しい地平』(Banfield, Stephen. 1993. "England, 1918-45." In *Modern Times: From World War 1 to the Present*, ed. Robert P. Morgan, 180-205.

- London: Macmillan.) 川西真理訳 長木誠司監訳 東京: 音楽之友社 (西洋の音楽と社会 10: 現代 1)
- ケアリ、ジョン 2000 「ウィンダム・ルイスとヒットラー」 235-267 『知識人と大衆』 (Carey, John. (1992) 2002. "Wyndham Lewis and Hitler." in *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939*, 182-208, rep. Chicago: Academy Chicago Publishers.) 東郷秀光訳 東京: 大月書店
- Collins, Sarah. 2014. "Never Out of Date and Never Modern": Aesthetic Democracy, Radial Music Criticism, and "The Sackbut," *Music and Letters*. 95, no. 3: 404-428. doi: 10.1093/ml/gcu067.
- Cooke, Deryck. 1962. "Another Look at 'Music Ho!'," *The Listener*. 68, no. 1757: 910-912.
- Dakers, Caroline. 1993. *Clouds: The Biography of a Country House*. New Haven and London: Yale University Press.
- Foss, Hubert. 1934. "Music Ho! by Constant Lambert," *The Musical Times*. 75, no. 1096: 514-515, <http://www.jstor.org/stable/919172>.
- Gray, Cecil. 1931. "The Ideal Critic of Music: Mr. Constant Lambert to Write for the "Sunday Referee"," *The Sunday Referee*. November 8: 9.
- . 1948. *Musical Chairs or Between Two Stools: Being the Life and Memoirs of Cecil Gray*. London: Home & Van Thal.
- Lambert, Constant. (1934) 1948. *Music Ho!: A Study of Music in Decline*, 3rd ed. London: Pelican.
- Lloyd, Stephen. 2014. *Constant Lambert: Beyond the Rio Grande*. Oxford: The Boydell Press.
- Meyers, Jeffrey. 1983. "Kate Lechmere's "Wyndham Lewis from 1912"," *Journal of Modern Literature*. 10, no. 1: 158-166, <http://www.jstor.org/stable/3831204>.
- Motion, Andrew. 1986. *The Lamberts: George, Constant & Kit*. London: Faber & Faber.
- Pearson, John. 1978. *Façades: Edith, Osbert, and Sacheverell Sitwell*. London: Macmillan.
- Riley, Matthew. 2010. "Liberal Critics and Modern Music in the Post-Victorian Age." In *British Music and Modernism, 1895-1960*, ed. Matthew Riley, 13-30. Farnham: Ashgate.
- Scaife, Nigel Clifford. 1994. "British Music Criticism in a New Era: Studies in Critical Thought 1894-1945." PhD diss., Exeter College, University of Oxford, <http://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:88dc162f-d759-42f2-a45e-4a5d4c697418>.
- シェイクスピア、ウィリアム (1623) 1983 『アントニーとクレオパトラ』 小田島雄志訳 東京: 白水社 (白水 u ブックス シェイクスピア全集 30)

- Shakespeare, William. (1623) 1998. "Anthony and Cleopatra." in *The Arden Shakespeare Complete Works*, 121-159, eds. Richard Proudfoot, Ann Thompson and David Scott Kastan. Consultant ed. Harold Jenkins. Walton-on-Thames: Nelson.
- Smith, Barry. 1994. *Peter Warlock: The Life of Philip Heseltine*. Oxford: Oxford University Press.
- ウィルソン、サイモン 2001 『イギリス美術史』(Wilson, Simon. 1979. *British Art, from Holbein to the Present Age*. London: The Tate Gallery & The Bodley Head.) 多田稔訳 東京：岩崎美術社

ワールド・ミュージックを指導する際に用いられうる諸概念の検討

—多文化音楽教育への一視座—

田邊 健太郎¹

Kentaro TANABE

要旨

本稿では、「伝統」、「ハイブリッド性」、「オーセンティシティ」、「コンテキスト」といったワールド・ミュージックを指導する際に用いられうる諸概念の検討を行う。それらの概念は、強調するにせよ避けようとするにせよ、ワールド・ミュージックに関する言説において深く根付いているように思われる。本稿では、諸概念を静的のみならずダイナミックに理解する視点をヒュイブ・シッパーズの議論に基づき提示するとともに、ハイブリッド性とオーセンティシティの両立可能性やそれら概念が帯びている政治性についてサラ・ワイスの議論を手がかりにしながら明らかにする。

本稿は、ヒュイブ・シッパーズ (Huib Schippers)²とサラ・ワイス (Sarah Weiss)³という二人の論者の議論を手がかりとして、「伝統」、「ハイブリッド性 (hybridity)」、「オーセンティシティ (authenticity)」、「コンテキスト」といった、ワールド・ミュージックを指導する際に用いられうる諸概念の検討を行う。

ヘバートとカールセンは、多文化音楽教育という語が「多様な文化的起源 (origin) をもつ音楽を教えることと、多様な文化的背景から生徒に音楽を教えること」という双方を記

¹ email: tanaberou@gmail.com

² ヒュイブ・シッパーズはオーストラリアのグリフィス大学クイーンズランド音楽学校教授。大学のウェブサイトでは、研究領域として「音楽的生態系と持続可能性 (musical ecosystems and sustainability)」、「音楽教育とコミュニティ音楽」、「ワールド・ミュージックと文化的多様性」、「インドの古典音楽」、「研究としての芸術的実践」が挙げられている。

(<https://www.griffith.edu.au/music/queensland-conservatorium-research-centre/meet-our-members/prof-huib-schippers>)、2017年3月28日閲覧。

³ サラ・ワイスはシンガポールのイェイル NUS 大学准教授。大学のウェブサイトでは、「ポスト植民地主義、ハイブリッド性、ジェンダー、世界宗教、東南アジアのパフォーマンス、美学の諸論点を論じている」と紹介されている。(<https://www.yale-nus.edu.sg/about/faculty/sarah-weiss/>)、2017年3月28日閲覧。

述⁴している」と述べている。そうした教育において、ワールド・ミュージック⁵は教材として活用されている。八木と磯田は、90年代以降に国際理解教育や異文化理解教育の重要性が唱えられはじめるにしたがって、音楽科の授業においてもワールド・ミュージックの学習に注目が集まったことを指摘している⁶。

多文化音楽教育については多くの理論研究や実践研究が存在している⁷が、本稿は、具体的な実践の場面で用いられる可能性がある概念を検討する原理的考察である。伝統やコンテキスト(あるいはそれに類する用語)などといった概念は、それを強調するにせよ避けようとするにせよ、ワールド・ミュージックに関する言説において深く根付いているように思われる。日常的に用いられる概念に反省的なまなざしを向けることによって、そうした概念を用いている音楽教育の語りや思考、暗黙裡の前提を明確にすることが本稿の目的である。

1. 「伝統」、「オーセンティシティ」、「コンテキスト」のダイナミックな理解 —ヒュイブ・シッパーズの議論—

ヒュイブ・シッパーズが新しい解釈を提示するのは、「伝統 (tradition)」、「オーセンティシティ (authenticity)」、「コンテキスト (context)」といった諸概念である。なぜそれらの概念を再考する必要があるのか。シッパーズは次のように述べている。

音楽演奏と音楽教育双方において、オーセンティシティはとらえにくく特別に負荷的な概念である。それが含意する「良さ (goodness)」ゆえに、議論はしばしば混乱する⁸。

コンテキストを静的現象として考えることによって、あいまいな教育的原理のみならず、音楽的誤解へと至るかもしれない⁹。

議論の混乱やあいまいさ、誤解をただすために、シッパーズはそれら諸概念を静的

⁴ (Hebert and Karlsen 2010: 8)。

⁵ 増山賢治はワールド・ミュージックという語が「世界中の音楽を一まとめにし、世界のあらゆる音楽文化をグローバルにとらえる概念」として用いられるとともに、「ポピュラー音楽の1ジャンルとしての用法」ももっていると指摘する(吉富 298)。

⁶ (八木・磯田 2013: 15)。ただし八木らは「ワールド・ミュージック」という語は使っておらず、「世界の諸民族の音楽」と呼んでいる。

⁷ 近年の研究では、(新山王・木村・平木 2009)、(川村 2011)、(劉・リース 2012)、(クリューガー 2012)、(八木・磯田 2013)、(磯田 2014)などを参照。

⁸ (Schippers 2010: 53)。

⁹ (Schippers 2010: 45)。

(static)で固定された理解から、ダイナミックで生きた理解に至る「連続体(continuum)」として捉える視点を与えている。以下では、「伝統」、「オーセンティシティ」、「コンテキスト」の順にシッパーズの議論を概観したい。

シッパーズは伝統の静的な理解とダイナミックな理解を区別する。静的な理解とは、「ほとんど変化することなく伝承される¹⁰⁾ものとして伝統を理解することであり、ダイナミックな理解とは「有機的に、観衆(audience)との関連性を維持する意識的努力を行いながら、時代の要求に従って変化し続ける¹¹⁾ものとして伝統を理解することである。非西洋社会の音楽的伝統を静的に見る態度について、シッパーズはフィリップ・ボールマン¹²⁾の議論に依拠して、そうした態度の背後に西洋社会を優位とみなす視点があると分析する。すなわち、「西洋世界は近代的でダイナミックであるが、他の文化は、アフリカやオセアニアのような「原始的」文化から、アジアやイスラム世界の(相対的に)「高度な文化」に至るまで、発展の様々な段階で停滞していると考え、19世紀から20世紀初頭の理解¹³⁾にまで、静的な理解と態度はさかのぼることができる。

しかし、重要なことは「実際には、全て静的であるか、あるいは全てフレキシブルとみなされる音楽的伝統は存在しないだろう¹⁴⁾。したがって、ワールド・ミュージックに関連して伝統を考える際に、静的な理解からダイナミックな理解に至る連続体として伝統を捉える態度をシッパーズは提唱するのである。

シッパーズは、オーセンティシティには「歴史的正しさ」や「伝統の中で、年長のミュージシャンが音楽様式あるいはジャンルにとって本質と考えるもの」、「自己への忠実性」といった複数の意味があることを指摘する(「複数のオーセンティシティ(multiple authenticities)¹⁵⁾」)。

第一に、西洋の特定の時代における芸術音楽に関わるもの(演奏や楽譜など)に対して、「歴史的に正しい(historically correct)」という意味で、オーセンティシティという語は使われる。第二に、ワールド・ミュージックを語るときに、「オリジナルなコンテキストで(in original context)」という意味でオーセンティシティは用いられる。

伝統に焦点を当てたワールド・ミュージックへのアプローチにおいて、「オーセンティック」は「歴史的に正しい」ことに加え、「正しい国から来ていること(coming from the right country)」、「外部からの影響を受けていないこと」、そして「まさにオリジナルの社会的コンテキストにあるようなもの」を指示するためにしばしば使われ

¹⁰⁾ (Schippers 2010: 45)。

¹¹⁾ (Schippers 2010: 45)。

¹²⁾ (Bohlman 1988)。

¹³⁾ (Schippers 2010: 47)。

¹⁴⁾ (Schippers 2010: 46)。

¹⁵⁾ (Schippers 2010: 52)。

てきた¹⁶。

第三に、「自己に忠実であること (the true-to-self) ¹⁷」という意味で、オーセンティシティは用いられる。例えば、「ロック・ミュージシャンは(商業的なポップ・ミュージシャンとは対照的に)オリジナルなものをコピーしたいとは思わず、オリジナルであることを断固として求める¹⁸」と言われるとき、この意味でのオーセンティシティが求められている。

シッパーズに従うならば、オーセンティシティを上記のどれかに限定して、狭く理解するのではなく、「「再び作り出される」オーセンティシティ[から]「新しいアイデンティティ」をもつオーセンティシティ¹⁹」に至るまで、連続体としてオーセンティシティにアプローチする必要性がある。

シッパーズは、コンテクストという概念が音楽教育におけるワールド・ミュージックを巡る論争において核心 (the core) に位置すると考える。アラン・メリアムやブルーノ・ネットルらを引用しながら、文化的コンテクストの中で音楽を考える民族音楽学の姿勢や、その音楽教育への影響力を論じる。1996年に ISME (International Society for Music Education) によって提示された『世界の諸文化の音楽についてのポリシー』の中では、音楽の適切な理解に際して、その音楽と結びつく文化や社会の理解が要求されると述べられている。他方で、シッパーズは「再コンテクスト化 (recontextualization)」という現象にも着目する。たとえば、インドの古典音楽が西洋で聴かれるとき、あるいはモンテヴェルディの《聖母マリアの夕べの祈り》がコンサート・ホールで聴かれるとき、「再コンテクスト化」が行われている。現代の社会に目を向けるならば、むしろ「それら[音楽]が聴かれるときは、いつでも新しいコンテクストの中で聴かれる²⁰」のである。したがって、伝統やオーセンティシティと同様に、ワールド・ミュージックのコンテクストを考える際にも、連続体上で考えることの必要性をシッパーズは論じる。つまり、「オリジナルのコンテクストから完全な再コンテクスト化²¹」に至る連続体上のどこかにあるものとして、コンテクストを理解する必要性が生じるのである²²。

¹⁶ (Schippers 2010: 48)。

¹⁷ (Schippers 2010: 52)。

¹⁸ (Schippers 2010: 53)。

¹⁹ (Schippers 2010: 53, figure 3.3)、[]は引用者による補足。

²⁰ (Schippers 2010: 56)、[]は引用者による補足。

²¹ (Schippers 2010: 56)。

²² 連続体上にあるものとしてコンテクストを理解する姿勢は、八木と磯田にも共有されているように思われる。八木らは「音楽は、異なる地域に越境し、文化的コンテクストとは無関係の場所で演奏されている」(八木・磯田 2013: 18)という再コンテクスト化の現象を指摘している。他方で八木らは、福岡正太の研究に依拠しながら、「日本で暮らす韓国人の人々は、彼らの祭りの中で韓国の伝統的パフォーマンスであるプンムルを演奏する。これは、出自を明らかにすると同時に、自分自身が韓国人であることを確

2. 「オーセンティシティ」と「ハイブリッド性」の政治性

—サラ・ワイスの議論—

ワールド・ミュージックのハイブリッド性に関する考察を通じて、サラ・ワイスはオーセンティとハイブリッド性という概念がもつ政治性を明らかにしている。

ワイスの議論の背景には、ワールド・ミュージックの講義に際して大学の学生たちが示した以下のような反応がある。第一に、「ムブーベ (mbube)²³」を聴かせたときの学生の反応である。

そのクラスでは、キリスト教宣教師によって南アフリカに持ち込まれた西洋のハーモニーや合唱のスタイルの痕跡があるからという理由で、ムブーベがオーセンティックな南アフリカ音楽ではないと熱心に主張する学生がいた²⁴。

地域の民族的境界を越えて様々な場所からの音楽的影響があり、文化的混合が生じることはその地域で長い歴史をもつことをワイスが説明したのちも、学生の態度は変わらなかった。

第二に、講義でウム・サンガレ (Oumou Sangare) の「クン・フェ・コ (Kun Fe Ko)」とタマ (Tama) の「タアバ (Ta'aba)」という二種類のマリのポピュラー音楽を聴かせたときには、次のような反応があったという。初めは、どちらの音楽もオーセンティックなものとして聴かれ、タマの演奏の方が多くの学生に好まれていた。しかし、ワイスがスターバックスによって作られたCD²⁵によってタマの音楽に出会ったこと、サンガレがマリにとどまり、伝統的ジャンルを尊重しながらポピュラーなジャンルへと変形したことといった情報が与えられると、今度はサンガレを好む学生が多くなった。つまり、

一旦「オーセンティシティ」というオーラをウム・サンガレにまとわせた後では、多くの学生たちはサンガレを知的に好んだのみならず、タマよりもサンガレのライブ・コンサートに行きたいと述べた²⁶。

認するための行為であるとも考えられる」(八木・磯田 2013: 18) という音楽のオリジナルのコンテクストがもつ意味にも触れている。

²³ 「20世紀の前半に有名になったが、18世紀後期にまでそのルーツをたどることができる音量の大きい、複数のパートをもつ、たいていは男性のア・カペラストイル」(Weiss 2014: 508)。

²⁴ (Weiss 2014: 508)。

²⁵ *North West South East-Starbucks Celebrates Womad USA 2000*。

²⁶ (Weiss 2014: 520)、[]は引用者による補足。

第一の反応は、学生にとって西洋音楽は「南アフリカの音楽を汚染し²⁷」、ハイブリッド化は「否定的形式 (a negative form) ²⁸」として理解されていることを示しており、第二の反応は「オーセンティシティの知覚的理解 (perception) が可鍛的 (malleable) で政治的である²⁹」ことを示しているワイスは解釈する。

こうした反応の描写とそれに対する解釈を踏まえて、ハイブリッド性とオーセンティシティという概念について、ワイスは以下のような主張を行っている。

第一に「進行中で、交渉がなされるコミュニケーションの過程として³⁰」ハイブリッド性を理解するべきだとワイスは考える。すなわち、固定した二つの文化的要素(例えば、南アフリカの伝統的音楽様式と西洋のハーモニー)が結びついて固定した第三のハイブリッドなものが生み出されるのではなく、「コミュニケーションの過程における文化的、経済的、政治的力学の相互作用と重なりにより生み出される³¹」ものとしてハイブリッド性を理解すべきという主張がなされる。

第二にオーセンティシティとハイブリッド性是对立する概念ではないという主張である。ブライアン・ストロース³²によれば、「文化的なもの (cultural entities) は、異質な (heterogenous) 形態から同質な (homogenous) 形態へ移行し、その後より異質な形態へ周期的に移行する³³」。ワイスは次のような例をもち出してその説明を敷衍する。「ビバップの熱狂的なグルーヴ感と息をのむような優雅さ³⁴」によってトラッド・ジャズの様式が徐々に凌駕されつつあった1940年、1950年代、多くのジャズ愛好者やアーティストたちはトラッド・ジャズと呼ばれるようになっていたものにノスタルジアを感じていた。しかし、トラッド・ジャズ自身、「より古い時代のスウィング様式と再発見されたデキシースランドの対位法的なテクスチュア³⁵」を含むハイブリッドなものであったのである。

ストロースの理論は、このような「かつてハイブリッドであったものが、オリジナルでオーセンティックのようになってくる³⁶」事例をうまく説明する。つまり、「傑出したジャンルや様式がいったん別のものにとってかわられるならば、それ[傑出したジャンルや様式]はふたたび立て直され、オリジナルで純粋なものとして持ち上げられるだろう。そして、カノン (canon) の一部として成文化されるかもしれない³⁷」ことを、ストロースの理

27 (Weiss 2014: 508)。

28 (Weiss 2014: 508)。

29 (Weiss 2014: 519)。

30 (Weiss 2014: 512)。

31 (Weiss 2014: 511)。

32 (Stross 1999)。

33 (Weiss 2014: 512)。

34 (Weiss 2014: 513)。

35 (Weiss 2014: 513)。

36 (Weiss 2014: 513)。

37 (Weiss 2014: 513)、[]は引用者による補足。

論は説明しているのである。

ここまで、ハイブリッド性及びオーセンティシティに関するワイスの議論を概観した。他方でワイスは、本節冒頭に記した学生の反応に以下のような姿勢を見出している。

私の学生たちがもつ植民地主義（colonialism）とグローバリゼーションへの政治的視座が、耳にした音楽のオーセンティシティの知覚的理解を決定する際に主要な役割を担っている³⁸。

ある音楽を「伝統的」、「民衆的」などのカテゴリーに分類するとき、固定化したアイデンティティの獲得や「西洋世界に存続してる評価を含むヒエラルキーと境界³⁹」の確定という欲望が働いているとワイスは考える。それらの用語は、「単なる記述的名称というよりも、政治的名称である⁴⁰」。確定したカテゴリーに分類する欲望は、ハイブリッドのような「何ものかのようだけれども、完全に何ものかではないもの⁴¹」に対する評価を低くする。先に説明したワイスのハイブリッド性解釈は、このような「オリジナルからの近さによって決定されるヒエラルキー⁴²」をハイブリッド性概念から取り除くことも意図されているように思われる。

3. まとめ

本稿の議論をまとめよう。シッパーズの議論が明らかにしたのは伝統、オーセンティシティ、コンテクストをダイナミックなものとして理解する視点であり、ワイスの議論が明らかにしたのはハイブリッド性がコミュニケーションを通じて形成されること、ハイブリッド性とオーセンティシティの両立可能性、そしてそれらの両概念の背後にある政治性である。

本稿は、概念を巡って、シッパーズとワイスという二人の議論を参照しながら論を進めてきた。今後はより多くの論者の議論を検討するとともに、それら概念が用いられる具体的な場面、状況を分析する必要があると考えている。

参考文献

Bohlman, Philip V. 1988. "Traditional Music and Cultural Identity: Persistent

³⁸ (Weiss 2014: 522)。

³⁹ (Weiss 2014: 510)。

⁴⁰ (Weiss 2014: 510)。

⁴¹ (Weiss 2014: 510)。

⁴² (Weiss 2014: 510)。

- Paradigm in the History of Ethnomusicology,” *Yearbook for Traditional Music*. 20: 26-42.
- Hebert, David G. and Sidsel Karlsen. 2010. “Editorial Introduction: Multiculturalism and Music Education,” *Finnish Journal of Music Education*. 13(1): 6-11.
- 磯田三津子 2010 『音楽教育と多文化主義—アメリカ合衆国における多文化音楽教育の成立』 三学出版
- 金光真理子 2016 「P. キャンベルの世界音楽教授法—その利点と課題」『横浜国立大学教育人間科学部紀要. I, 教育科学』第18巻: 1-18
- 川村恭子 2010 「米国における多文化音楽教育に関する研究—「多文化の音楽に関する全米シンポジウム」(2006, 2008)を中心に」『広島大学大学院教育学研究科紀要. 第二部, 文化教育開発関連領域』第59巻: 399-408
- クリューガー、シモーン (西村純子訳) 2012 「民主的教育法—イギリスの音楽民族学およびワールド・ミュージック教育の観点から」『南九州大学人間発達研究』第2巻: 135-152
- 劉麟玉、リース・ヘレン 2012 「学校音楽教育における伝統音楽の導入についての考察—中国、アメリカ、イギリスの事例を通して」『奈良教育大学紀要. 人文・社会科学』第61巻1号: 155-161
- Schippers, Huib. 2006. “Tradition, Authenticity and Context: the Case for a Dynamic Approach,” *British Journal of Music Education*. 23(3): 333-349.
- . 2010. *Facing the Music: Shaping Music Education from a Global Perspective*. Oxford University Press.
- Stross, Brian. 1999. “The Hybrid Metaphor: From Biology to Culture,” *Journal of American Folklore*. 112(445): 254-267.
- 新山王政和、木村愛、平木順子 2009 「音楽の諸要素へ耳を傾け,根拠や理由を付して考え,それを他者と共有する音楽活動—小学生を対象にしたワールドミュージックと,中学生を対象にした合唱活動」『愛知教育大学研究報告 芸術・保健体育・家政・技術科学・創作編』第58巻: 1-10
- Weiss, Sarah. 2014. “Listening to the World but Hearing Ourselves: Hybridity and Perceptions of Authenticity in World Music,” *Ethnomusicology*. 58(3): 506-525.
- 八木正一、磯田三津子 2013 「音楽科における異文化理解実践の系譜と課題」『埼玉大学教育学部教育実践総合センター紀要』第12巻: 15-22
- 吉富功修 (編) 2001 『音楽科 重要用語 300 の基礎知識』 明治図書出版

齋藤百合子による日本の自然観論と「日常性の美学」
the Argument of Japanese View of Nature and “Everyday Aesthetics”
by Yuriko Saito

外山 悠
Haruka TOYAMA

要旨

齋藤百合子は「日常性の美学」研究を代表する人物の一人であり、日本の古典的な文学作品や芸術活動における自然観照の姿勢を、「日常性の美学」に関連させている。本稿では、齋藤が1984年の博士論文「自然の美的観照：西洋と日本の地平及びそれらの倫理的含意」で、すでに日本の伝統的な自然観の持つ日常性に着目していたことを明らかにしたい。

齋藤は博士論文の中で、日本の伝統的な自然観は、人間と自然との「感情的な同一化」と、自然の儂さへの高い評価にあるとしている。「感情的な同一化」については、大西克礼の議論を参照することで、その実例とされている文学作品に見られる「感情的な同一化」の持つ日常性を指摘することができる。自然の儂さへの高い評価については、文学作品だけでなく日常的な事柄もその実例とされていることから、齋藤はそのような評価を日常的になされているものと捉えていると指摘することができる。

はじめに

環境美学者及び日本の伝統芸術の研究者である齋藤百合子は、2007年に『日常性の美学』¹を著わし、今日の「日常性の美学」研究を代表する人物の一人として知られている。「日常性の美学」とは、2000年代以降にアメリカを中心に広まった比較的新たな美学運動であり、個人の性向や文化的背景などに限定されない「日常」に偏在する対象を論じるものである。しかしまたその対象は「確立されたフレーミングの不足のためにアイデンティティが未だに不明確である」とされている（Stanford Encyclopedia of Philosophy）。

明確な美的判断の基準が存在していないため、「日常性の美学」は、様々な文脈から論じられている。齋藤の『日常性の美学』の特徴の一つは、生け花や俳句といった日本の伝統的な芸術活動に見られる自然観照の姿勢についての考察を「日常性の美学」へ結びつけていることである。例えば、『日常性の美学』第三章では、それらは素材を「生かす」芸術の代表例とされている。齋藤によれば、生け花の最も重要な目的は「花を生かす」ことである（EA, 113）。俳句についても同様に、主題の本質を表すことが目的とされ、見たままの風景を描写することが大切であるとされたと言う（EA, 113-114）。齋藤は、このような素材を「生かす」という姿勢が、現代の日常生活においても重視されることがあると指摘す

ることで、これら日本の伝統的な芸術活動を「日常性の美学」へ繋がるものとしている (EA, 117)。

本論では、斎藤は「日常性の美学」研究に取りかかる以前より、すでに日本の伝統的な自然観と日常性との関わりに着目していたことを明らかにしたい。1984年の博士論文「自然の美的観照：西洋と日本の地平及びそれらの倫理的含意」(以下「自然の美的観照」とする)²において、斎藤は日本の自然観をどのように特徴づけているのかを概観し、その独自性を明らかにすることによって、そこではすでに「日常性の美学」研究へと繋がるような考察がなされていることを示したい。その際に、大西克礼(1888-1959)による日本の伝統的な自然観についての議論を参照する。大西は西洋の近代美学理論との比較によって「幽玄」や「あはれ」といった日本独特の概念の理論的様相を明らかにしたことで知られる。

第一章 人間と自然との「感情的な同一化 emotive identification」

斎藤が「自然の美的観照」で論じている日本における人間と自然との「感情的な同一化」とは、日本では伝統的に文学作品の中で作者あるいは登場人物の心情と自然の事物や現象の外観が重ね合わされてきたということを示している。斎藤によれば、それらの文学作品には「自然の事物や現象によってある人の感情や情緒を表現する伝統」が見られる (AN, 206)。つまり、作者もしくは作中の人物の持つ悲しみや愛情といった感情が、言葉によって直接的に表現されているのではなく、自然の事物や現象によって表現されているということである (AN, 206)。斎藤は、この人間と自然との「感情的な同一化」という態度が最も明白に表されているのは『古今和歌集』(913年頃成立)編者の一人であった紀貫之(898-945/946)による『古今和歌集仮名序』であるとしている。斎藤によれば、貫之は、和歌の本質を「ある人の感情を自然によって表現すること」と定義していたからである (AN, 207)。斎藤はその根拠として以下の『古今和歌集仮名序』の書き出しを引用している (AN, 206-207)。

やまとうたは、人の心を種として、万の言の葉とぞなれりける。世の中にある人、ことわざ繁きものなれば、心に思ふことを、見るもの聞くものにつけて、言ひ出せるなり。花に鳴く鶯、水に住む蛙の声を聞けば、生きとし生けるもの、いづれか歌をよまざりける。

(和歌とは、人の心を種として、それらが様々な言葉の葉となったものである。人々は、人生の中で様々な出来事を経験し、見聞きしたものについて思うことを述べるのである。花の間で鳴く鶯や水辺で鳴くカジカガエルを聞いて、この世に生きているもので歌を詠まないものがあるか)³。

貫之は、人々は「花に鳴く鶯、水に住む蛙の声」といった自然の事物を知覚することによって感情を動かされ、歌を詠まずにはいられなくなると暗に述べているようである。斎

藤は、この直後に続く序文については「人間の感情と自然の事物との間の具体的な関連づけ」⁴の実例を挙げているものと紹介している。貫之は、実例を挙げることにより、自然の事物や現象の知覚によって歌が詠まれていることを強調しているようである。

そして斎藤は、これ以後、ある人の感情を直接的に表現するのではなく自然の状態によって表現するという伝統が俳句においても見られることや、そのような伝統から日本における特徴的な美的理念の一つとされる「もののあはれ」が成立したことから、「感情的な同一化」は日本文学における重要な規範であるとしている⁵。さらに斎藤は「感情的な同一化」は他国の文学作品においても見られると指摘し、その例としてロマン派の詩人であるワーズワース (Sir William Wordsworth, 1770-1850) による『序曲』を挙げている (AN, 212)。

「もののあはれ」は、斎藤が「感情的な同一化」の具体例として挙げている『新古今和歌集』(1205-1210) に収録された3首の歌に見られる⁶。本稿では、その中の西行による作品「心無き身にも哀れは知られけり 鳴立つ沢の秋の夕暮れ」と、斎藤と同じく「感情的な同一化」の実例としている『序曲』について、大西の論との比較による考察を行う。大西もまた、両作品を類似するものと捉えているからである。しかし、斎藤が西行の作品と『序曲』とを共に「感情的な同一化」の実例としているのに対して、大西はそれらの類似性を認めつつも、さらなる分類によってそれらの持つ性質を区別している。斎藤による人間と自然との「感情的な同一化」の議論を概観し、大西による分類を参照することで、後に斎藤が提唱する「日常性の美学」との関連を明らかにしていきたい。

まず、西行の作品について、西行は若くして出家した人物であることから、冒頭の「心なき身」とは俗世間から離れ一人で暮らす西行自身を表していると考えられている。「あはれ」とは、後に本居宣長(1730-1801)によって日本文学の本質とされることとなる「もののあはれ」を指す。斎藤は「もののあはれ」について「物事に対する悲しみ」「物事に対する感受性」などと訳される語であると説明している (AN, 208)。そして人間と自然との「感情的な同一化」は、宣長による「もののあはれ」論において重要な美的概念へ発展したとしている。また斎藤は、この作品を「秋の夕暮れによってもたらされる寂しさの経験を示している」と解釈している (AN, 211)。「寂しさ」とは、俗世間を離れもはや「あはれ」を感じなくなった西行が、嶋が飛び立つ沢を見て、ふいに「あはれ」を感じたことにより、孤独を実感したことを指していると思われる。さらに斎藤は、人間と自然との「感情的な同一化」は、自然の美的観照の方法の一つでもあると考える。斎藤は「[風景が持つ] 感性に訴えかけるような特徴と、[見る者による] [風景への] 感情の持込との間に「融合」があるならば、その風景の観照は美的なものである」としている (AN, 211)。この作品については、風景を自身の寂しさを具現化するものと捉えていることによって、詠み手の感情である寂しさと風景とが一体となり、秋の夕暮れの光景という自然と、詠み手の寂しさという感情との「融合」によって風景の美的観照が行われているということになる。斎藤はこのことを「感情的な同一化」と表現しているのである。

次に斎藤は、『序曲』を例に挙げ、「感情的な同一化」は西洋にも見られると指摘する。

この自伝的詩の一節には、ワーズワースが幼い頃に荒野で乗馬の指導者とはぐれてしまったときのことが表わされている。ワーズワースはこの作品の中で、そのときに彼の恐怖がいかにして「空想的なもの寂しさ *visionary dreariness*」へと転じていったのかを表現している(AN, 212)。斎藤は、ワーズワースの経験は「単なる受動的な状況の認識ではなく、知覚した対象物への精神的な関与」であったと指摘する(AN, 213)。つまり、荒野の景観を認識することで、荒野に一人であることに対する恐れという感情が、その景観の壮大さと重ね合わされ、「空想的なもの寂しさ」へと転じたということである。このことから斎藤は、人間と自然との「感情的な同一化」は、日本における自然の美的観照の重要な側面を構成しているが、日本の伝統に限定されることではないとしている(AN, 213)。つまり斎藤は、ワーズワースの作品に見られる自然観照の姿勢と、貫之や西行の自然観照の姿勢を同一のものと捉えているのである。

斎藤は、ワーズワースのロマン主義的自然観に見られる自然の対象物への「精神的な関与」を、日本における文学作品と同様に、人間と自然との「感情的な同一化」であると捉えていた。しかし大西は、これらの「自然感情」は区別されるべきであるという立場をとる。なお大西の言う「自然感情」とは、「自然界の風物風景に対して直接に反応する、吾々の心の状態」を指す(大西、174)。大西は「自然感情」のうち、「いわゆる感情移入作用によって、主観的感情が自然対象の中に投入され、観照契機と感情契機とが完全に「融合」する場合」のものを「交感的自然感情」と名づける(大西、177)。人間と自然との「感情的な同一化」はこれに相当するものであると思われる。大西は、西行の作品と『序曲』とを共にこの「交感的自然感情」を持ったものとしている。しかしまた大西は、この「交感的自然感情」が、西洋においては近世、すなわちロマン主義の台頭とともに現れたのに対して、日本においては万葉集の時代より続くことを指摘し、これらの作品の性質を区別すべきものとした。つまり、西洋と日本の「交感的自然感情」は、それらの「歴史的位置」の差異のために「体験的構造」においても差異を持っているので、根本的に異なっているはずであると考えているのである(大西、178-179)。そこで大西は、西洋における「交感的自然感情」を、近世に起こった「浪漫的—交感的自然感情」すなわち「ヨーロッパの近世的精神の中に導かれた、主観的傾向の著しい自然感情」とする(大西、181)。そして、日本における万葉集の時代より続くものを「素朴的—交感的自然感情」とする(大西、179)。この「素朴的—交感的自然感情」の性質を確認することによって、先の斎藤の考察が「日常性の美学」へと繋がるものである可能性を示すことができると思われる。

ワーズワースは、荒野の景観が持つ「壮大さ」という美的な魅力を持った性質を認識することで、自身が持っていた恐怖という感情を変化させた。これに対して、日本の伝統的な芸術作品に示される「素朴的—交感的自然感情」とは、必ずしもこのような美的質を理解する精神を必要とするものではない。言い換えるならば、それは「一定の気分(或は情趣)が自然物の感覚的現象によって象徴化される」ことを示している(大西、200)。大西によれば、日本で「素朴的—交感的自然感情」が発達したのは、日本には常に「生活感情

と融合した自然感情」があり、「殊にその美的意識、芸術的態度においては、一般的生活感情から未だ乖離していない対自然の感情が、直ちに一種の素朴な交感性の形をとって、自然観照の意識の背景となる傾向が著しかった」ことによる(大西、208-209)。大西はこの「素朴的—交感的自然感情」が言わば洗練されていったものが日本における「浪漫的な自然感情」の類型であり、それは『新古今和歌集』に見られるとしている(大西、309-310)。つまり、西欧における「交感的自然感情」は全て浪漫的であったが、日本では、まず『万葉集』の時代に「素朴的—交感的自然感情」が生まれ、それが徐々に「洗練」されていったということになる。ここで言う「洗練」とはすなわち「自然を主として情趣象徴的に観る」傾向の発展である(大西、309)。「情趣象徴」とは、「感情の中で最も固定し難く、把握し難い、主観的な気分情趣が、自然現象において、象徴的に客観化される」ことである(大西、309)。大西は、そのような「情趣象徴」が、日本においては『新古今和歌集』の時代に最も多く見られるとしている。この情趣とは、「感情内容の輪郭が極めて漠然としていて、それ自身最も主観的でありながら」、「むしろ主観的であるが故に」、「最も容易に、自然の全体性に、天地万有に、普遍的に客観化される傾向を含んでいる」(大西、309)。

大西は、日本における自然感情を、『万葉集』の時代に生まれ、生活感情と融合していた、すなわち当初から一般的な生活の中に浸透していたものと見なしている。そして、それらは「洗練」を経て、『新古今和歌集』の時代に、その漠然とした性質のために客観化されたとしている。つまり大西は、日本における自然感情を、西洋の「浪漫的—交感的自然感情」と比較すると、より一般的で古来より生活の中に浸透していて、それゆえ客観化されやすいものと捉えているようである。さらに大西は、『新古今和歌集』に見られる自然の象徴化について、「季節の自然の情趣が、可視的景象にも象徴化されると同時に、むしろより多く、耳の感覚や、空気の肌に触れる感覚や、温度感覚その他の一般的有機的感覚を通じて、心に直接ひびくところが多い」とも指摘している(大西、311)。すなわち『新古今和歌集』では、視覚だけではなく、他の様々な感覚を用いて知覚された自然が象徴化されている。これは、日本における「自然感情」は日常的な生活の中に起こっているということを示しているようである。

斎藤による、日本の伝統的な文学作品では人間と自然との「感情的な同一化」が行われているという指摘は、大西による理論を参照することによって、西洋のものと比較すると、対象物の美的な性質の評価であるというより、むしろより一般的な生活気分を象徴化したものという側面が大きいということが明らかになった。ここでの斎藤の日本における文学作品の重要な要素の一つとして人間と自然との「感情的な同一化」への着目は、「日常性の美学」研究へと繋がってゆくものではないだろうか。

第二章 自然の儚さ(transience)の観照

斎藤は、もう一つの日本の伝統的な自然観として、自然の儚さが観照されてきたことを指摘する。その際に、人間と自然との「感情的な同一化」についての考察と同様に、その

実例として非常に著名な芸術作品を挙げている。しかしまた現代の日常生活の中で一般的に親しまれているような事柄をもその実例としている。

斎藤の言う日本において評価されてきた自然の儂さとはどのようなものであるのか。斎藤は、日本では、短時間で移り変わる季節ごとの自然の風景の観照や、季節感の表現が、現代に至るまで大切にされてきたことを強調する。そしてそのような傾向は「花鳥風月」という言い回しに最も反映されているとしている(AN, 214)。つまり、花、特に桜は咲き続けることはなく、鳥の声は常に変化し私たちの頭上を過ぎ去り、風もまたすぐに通り過ぎてゆき本質的に一時的なものであり、月は常にその外観と位置を変えている(AN, 214)。確かにこれらの自然の事物は、いずれも日本の芸術作品において好まれてきた主題であるし、儂さや移ろいややすさをその特徴とする。また斎藤は、雨、露、霧、昆虫、季節ごとの花々などの自然の事物や現象もまた短命であり、広く好まれ多くの作品の主題となっていると指摘している(AN, 214)。さらに、春の花見、秋の月見、冬の雪景色の観照などの季節ごとの行事も、同様に自然の儂さを称えるものであり作品の題材とされてきたと言う(AN, 214)。これらの実例から、斎藤は、日本では伝統的に自然の持つ一時的な性質が観照されてきたとしている。

斎藤は、「花鳥風月」という現代でも自然の美しさを表す際にごく一般的に用いられている語を用いている。そして、伝統的に文学作品において自然の儂さが主題とされてきたことだけではなく、花見など現代でも広く行われている季節ごとの自然を観照する行事を例としている。斎藤は日本の伝統的な自然観を考察する際に、現代の私たちの生活においても親しまれているようなものを挙げているのである。この傾向は、続く斎藤の考察においてさらに強まってゆくように思われる。

次に斎藤は、個々の自然の事物や現象の観照だけではなく、ある季節自体が観照されることもあると指摘する。それは、様々な自然の事物や現象の「合致 *fittingness*」によって、ある一つの季節という統一された全体が作り出される様子を観照するということである(AN, 215)。例えば斎藤は「春は曙」⁷に始まる『枕草子』の非常に有名な冒頭部分を「さまざまな自然の事物や行事に代表される各季節の美的な面の賞賛」として紹介している(AN, 216)。

また斎藤は、文学作品だけではなく、生け花などの芸術活動においても季節感が重視され、「適切に選択された要素の配置によって各季節の特徴が表わされていること」が高く評価されてきたと指摘する(AN, 216)。そして興味深いことに、ここで斎藤は、料理においても素材の季節性を強調したり季節に合った皿を選んだりすることで、季節ごとの特徴を示すことが重視されてきた伝統があり、現代の日本の料理本も季節ごとに分類されているとも指摘している(AN, 217)。斎藤は、伝統的な文学作品や生け花に見られる姿勢と、料理というごく日常的な事柄とを、同様に自然の儂さを評価しているものとして論じているのである。斎藤はすでに、日本の伝統的な芸術活動を、それらの美的な側面によって評価するのではなく、それらと「日常」との類似性に注目するという独特な視点を持っていた

と言えるだろう。

次に斎藤は、自然を観照する際に儂さが重視されている具体例としていくつかの随筆作品を挙げている。例えば、近現代の画家である東山魁夷(1908-1999)は、満開の桜を前景に満月を見るという経験は、その一時的な性質を認識することでより印象的なものになっているとしている。

花の盛りは短く、月の盛りと出合うのは、なかなか難しいことである。また、月の盛りは、この場合ただ一夜である。もし、曇りか雨になれば見ることが出来ない。その上、私がおの場に居合わせなければならない。(中略)

花が永遠に咲き、私達も永遠に地上に存在しているなら、両者の巡り合いに何の感動も起こらないであろう。花は散ることによって生命の輝きを示すものである(東山、27)。

斎藤によれば、ここで東山は「一度しか出現しない特定の風景との出会いを考える」ことを勧めている(AN, 218)。また、吉田兼好は『徒然草』において、以下のように、花や月などの自然の対象物は最も良い状態の前もしくは後に最も評価されると主張している(AN, 218)。

咲きぬべきほどの梢、散りしをれたる庭などこそ見どころおほけれ。

(花が咲く枝や枯れた花が咲いた枝は、満開の花よりも私たちの賞賛に値する)

萬の事も、始め終りこそをかしけれ。

(すべてのことで興味深いのは始まりと終わりである)⁸

斎藤によれば、ここで興味深いのは、現段階の前後の状態について想像力を働かせることが重要とされているということである(AN, 219)。自然の事物は、その美しさの絶頂にあるときでさえ、現代の外見とその後の外見との間の明白な対照に基づく哀愁によってより高く評価される。

斎藤の考察は、さらに、なぜそのような感覚的な儂さの表現が大切にされ高く評価されてきたのかということに及ぶ。そして斎藤は、結局のところ、それは人間の苦しみの主な原因とみなされる私たち自身を含むすべてのものの儂さと、自然の儂さとが重ね合わされているためであると指摘する(AN, 220)。また斎藤によれば、日本での伝統的な自然の儂さへの高い評価は形而上学的考察に由来するものでもある。それは、6世紀に仏教が導入されたことによって「すべての不変性」という観念が広まったことである(AN, 220)。つまり、自然と人間はすべて、破壊や死によって絶えず変化していて、そのことによる人生の儂さは、しばしば人々の苦しみの源であり悲嘆の対象であると考えられてきた。斎藤は、これらの嘆きもまた日本の主要な文学作品の主題であるとして、再び文学作品によってそ

の実例を示している。例えば鴨長明(1155-1216)による『方丈記』(1212)の序文及び第1章で述べられている人間の状態を引用している。

ゆく川の流れば絶えずして、しかも、もとの水にあらず。よどみに浮かぶうたかたは、かつ消えかつ結びて、久しくとどまりたるためしなし。世の中にある人と栖と、またかくのごとし。

(川の流れば絶えることなく、しかもその水は元と同じ水ではない。よどみに浮かぶ泡は一方では消え一方では生まれ、長くとどまっているということがない。世の中の人とその住居もまたそのようである)

玉しきの都の中にむねをならべいらかをあらそへる、たかきいやしき人のすまひは、代々を経て盡きせぬものなれど、これをまことかと尋ねれば、昔ありし家はまれなり。或はこぞ破れてことしは造り、あるは大家ほろびて小家となる。住む人もこれにおなじ。所もかはらず、人も多かれど、いにしへ見し人は、二三十人が中に、わづかにひとりふたりなり。あしたに死し、ゆふべに生るゝならひ、たゞ水の泡にぞ似たりける。

(都で、棟を並べ屋根の高さを競っている身分の高い者や低い者の住まいは、時代が経っても変わらないものではあるが、これは本当に変わっていないのかと調べてみると、昔から存在していた家というのはほとんどない。ある家は昨年焼けてしまい今年再建された。またある家は大きな家が落ちぶれて小さな家となっている。都にはこれまでと同じくらい多くの人が住んでいるが、私が会ったことのある人は、2、30人中わずかに1人、2人である。朝に死ぬ者がいれば夕方に生まれる者があり、それはちようど水の泡に似ている)⁹

ここで注目すべきことは、人間の命の儂さに関する記述が、自然現象の儂さと比較されているということである。斎藤によれば、このような自然の儂さと人間の生涯の儂さとの関連づけは、自然と人間が本質的に同じであり同じ存在原理に根ざしているという確信に由来している(AN, 222)。そして斎藤は、日本においては、人間と自然のアイデンティティに関するこのような確信が、自然の儂さを評価する根拠となっていると指摘する(AN, 222)。日本において人々は、人間の生活の非永続性と自然の儂さとを重ね合わせることで、人生の儂さを正当化し、そのような姿勢は人間の悲しみを受け入れることにつながっていったのである。

さらに斎藤は、心理学者である南博(1914-2001)の、この日本における人間と自然との同一化と儂さの評価へのこだわりは、「自然と人生を同一のものとみなして、自然のうつろいやすさ、はかなさから、「諸行無常」から、人生の不幸、不運を理由づける」ことに基づいているという立場を支持する(AN, 223)(南, 69)。この人と自然の「同一化」は、諦めを引き起こし、全ての悲しみや苦しみの受け入れをすすめる。「自然に托して、人生の不幸をうたい、自然のはかなさから、人間も「嘆くすべ」がないことを悟り、あきらめるので

ある」(AN, 223)(南, 71)。

斎藤による、日本における自然の儂さの評価の伝統についての考察を追っていくと、斎藤は、文学作品である『枕草子』や生け花といった芸術活動に見られる自然観をその実例として挙げながらも、「花鳥風月」という語や花見などの季節ごとの行事、さらには料理といった現代の日常生活の中で広く一般的に行われている事柄をも、その伝統に含まれるものと捉えていることが分かる。さらに斎藤は、これらの自然の儂さの評価の根底には、人間の生活自体の儂さという誰もが避けることのできない運命を受け入れようとする姿勢があると述べている。ここで、斎藤は、日本の伝統的な自然観を、生活自体に根ざしたものと捉え、現代の日常生活にまで受け継がれているものと捉えているといえよう。

おわりに

本稿では、斎藤が「日常性の美学」研究に取り組む以前の論文「自然の美的観照」で、すでに「日常性の美学」へと繋がるような考察を行っていたことを明らかにすることを目的とした。斎藤は「自然の美的観照」において、日本の伝統的な自然観とは、人間と自然との「感情的な同一化」及び自然の儂さを評価することであると論じていた。人間と自然との「感情的な同一化」について、大西による「自然感情」の分類を参照することによって、斎藤がその実例として挙げていた作品は、古来より生活の中に浸透していた「自然感情」が客観化されたものであることが明らかになった。自然の儂さを高く評価することについては、芸術作品に見られる自然観だけではなく、現代の日常生活の中にも見られるような自然観照の姿勢がその例として挙げられている。以上のことから、斎藤が日本の伝統的な自然観の特徴としていたものの一つとして、「日常性」を考えることができるのではないだろうか。

註

¹ Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, 2007 (以下 EA と表記)

² Yuriko Saito, "The Aesthetic Appreciation of Nature: Western and Japanese Perspectives and Their Ethical Implications", *The University of Wisconsin*, 1983 (以下 AN と表記)

³ 原文を記し、括弧内に斎藤による英訳を記した (AN, 207)。

⁴ 続く序文は、「さざれ石にたとへ 筑波山にかけて君を願ひ 喜び身に過ぎ 楽しむ心に余り 富士の煙によそへて人をこひ 松虫のねに友をしのび 高砂 住の江の松もあひ生ひのやうにおぼえ」である。斎藤はこれを、「小石によって友人の長寿への願いが、富士山からの噴煙によって恋人への思慕が、虫の音によって友人への思慕が、高砂と住吉の松によって老人への思いが表現されるといったもの」と紹介している。(AN, 207)。

⁵ 斎藤はこのような俳句の伝統を示す実例として、松尾芭蕉(1644-1694)が、良い俳句とは「個人的な感情を非個人的な雰囲気へ解消すること」から生まれると弟子たちに説いていたことを挙げている。斎藤によれば、それゆえ芭蕉は弟子の死の悲しみを直接的に表すのではなく、「秋風に折れて悲しき桑の杖」という俳句によって表した。この句は、秋風によって桑の杖が折れてしまうという寂しげな光景と、芭蕉の悲しみとを重ね合わせたものであるとされている (AN, 209)。

⁶ 村雨の露もまだひぬ槇の葉に 霧立ちのぼる秋の夕暮れ (寂蓮)
心無き身にも哀れは知られけり 鳴立つ沢の秋の夕暮れ (西行)

見渡せば花ももみじもなかりけり 浦の苫屋の秋の夕暮れ（藤原定家）（AN, 210-211）

7 「春は曙。やうやう白くなりゆく山際、すこしあかりて、紫だちたる雲の細くたなびきたる。夏は夜。月の頃はさらなり、闇もなほ、螢飛びちがひたる。雨など降るも、をかし。秋は夕暮。夕日のさして山端いと近くなりたるに、鳥の寝所へ行くとて、三つ四つ二つなど、飛び行くさへあはれなり。まして雁などのつらねたるが、いと小さく見ゆる、いとをかし。日入りはてて、風の音、蟲の音など」。

8 原文を記し、括弧内に斎藤による英訳を記した（AN, 218-219）。

9 原文を記し、括弧内に斎藤による英訳を記した（AN, 220-221）。

参考文献

Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, 2007

Yuriko Saito, “The Aesthetic Appreciation of Nature: Western and Japanese Perspectives and Their Ethical Implications”, The University of Wisconsin, 1983

大西克礼『自然感情の美学』書肆心水、2013

東山魁夷『日本の美を求めて』講談社、1976

南博『日本人の心理』岩波書店、1953

参考ウェブサイト

Stanford Encyclopedia of Philosophy - Aesthetics of the Everyday

<<https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-of-everyday/>>

ジゼル・ブルレの音楽美学

——生涯、著作、思想の概観と受容の状況について——¹

L'esthétique musicale de Gisèle Brelet

——sa vie et ouvrages, aperçu et perception de sa pensée——

船木 理悠

Rieux FUNAKI

要旨

ジゼル・ブルレの音楽美学は今日まで高く評価されてきている。しかしながら、ブルレの音楽美学の重要性をどのように歴史的に位置づけるかという点については、今後さらに問われる必要があるのではないかと考える。本稿は、この歴史的な位置づけを考へる基盤として、ブルレの思想とその受容についての見取り図を描き出す。そのために、まず、第一章ではブルレの生涯を概観し、その著作を網羅的に示す。続いて、第二章において、先行研究における受け止めを通じてブルレの思想の概観し、仏語圏、ドイツ語圏、英語圏、そして本邦における受容と先行研究の状況を示す。最後に第三章において、このような見取り図を通じて、ブルレ研究における今後の課題として、ブルレの音楽美学の各部分の相互関係の解明と、ブルレの音楽美学の思想史的連関の解明が不十分である点を挙げる。

本稿は、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)² 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の一つと見做され、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 (le temps musical)」という問題に取り組み、彼女の研究は、この領域における主要な業績と捉えられている³。

そして、このブルレの主著である『音楽的時間——音楽についての新しい美学の試論』

¹ 本稿は 2015 年に同志社大学に提出した博士論文「ジゼル・ブルレの音楽美学とその音楽美学史的な位置づけ」の一部を改稿し、大幅に加筆したものである。

² 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で生じた差異だと思われる。これについては、本稿では、単にジゼル・ブルレという表記を採用することにする。

³ Cf. Edward A. Lippman, *Musical Aesthetics: A Historical Reader Vol. III, The Twentieth Century*, New York, 1990, p. 323.

(*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、今日に至るまで、多くの研究がこの著作に言及してきている。出版から既に 60 年以上の年月が過ぎ、今日なお一つの参照点として扱われ続けていることから、ブルレの『音楽的時間』は 20 世紀音楽美学の古典としての地位を確立しつつあると言ってよいだろう。

しかし、一方でブルレの死後からは、いまだ 50 年も経っていない。従って、現時点では、ブルレの思想は未だ歴史化の過程にあると見るべきであり、その意義／重要性を音楽美学史上でどのように捉えるかは、今後の研究の積み重ねを待つ必要がある。本稿の目的は、今後の研究のために、まずもってブルレの著作の概観、及び、先行研究等の文献の状況を確認し、議論の土台を形成することである。

このため、本稿は、まず、第一章において、各種事典及び関連文献を基にブルレの略歴を示し、彼女の著作と邦訳の状況を確認する。続いて、第二章において、海外（主に仏語圏、英語圏、ドイツ語圏）における受容の概況と日本における受容の歴史を示す。そして、これらを通じて、第三章では、今後のブルレ研究の課題を指摘する。

第一章 ブルレの生涯と著作

本章においては、ブルレの生涯を概観し、議論の前提として、彼女の著作をできる限り網羅的に示す。

第一節 ブルレの生涯

ブルレの生涯に関して、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 Stanly Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 4, Oxford University Press, 2001, p. 312.
- ・ Ivo Supičić, 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)⁴ は 1915 年 3 月 6 日⁵、フランスのヴァンデ県フォントネ・ル・コント (Fontenay-le-Comte, Vendée) 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. Arcouët)⁶ の下で学び、「十歳で審査員の全員一致により^{ブルミエ・ブリー}一等賞を獲得」⁷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、また、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た。この博士論文の主論文は前掲の『音楽的時間』(1949) として、また副論文も『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 (P. U. F.) にて「フランス最初の音楽美学叢書《^{ピブリオテク・アンテルナショナル・ドゥ・ミュージコロジー}国際音楽文庫》の監修者」⁸となり、この同じ年に、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 以下『創造的解釈』) 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」⁹となり、演奏家としても活動している。このフランス国立放送においては、1953 年から「毎週定時番組として

⁴ 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。

⁵ ただし、Larousse の *Dictionnaire de la Musique* (Paris, 1996) や『ラルース音楽事典』(福武書店、1989 年) や『新音楽事典 人名』(音楽之友社、1982 年) 等では 1919 年生まれとされている。また、『美学と音楽創造』の邦訳である『音楽創造の美学』(海老沢敏、笹淵恭子[訳]『音楽創造の美学』音楽之友社、1969 年) の訳者による「解説」によれば、「ファスケル社版の音楽事典」でも 1919 年生まれとされているとのことである(同書、p. 247 参照)。本稿では、上記の *MGG* や *The New Grove*、更には *Reimann Musik Lexikon* (13., aktualisierte Neuauflage, Mainz, 2012) 等に従った。

⁶ *MGG* では Arcouët となっている。

⁷ 海老沢敏、笹淵恭子「解説」、ジゼル・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。ブルレから訳者へ送られた自己紹介の部分からの引用。

⁸ 同上、p. 246。同じくブルレからの自己紹介を訳者が引用している箇所である。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) が含まれている。

⁹ 同上。

《音楽の時》^{アンスタン・ミュージカル}を担当し¹⁰、「作曲家と聴衆の間に現存する離反を阻止せんがためには、現代音楽を紹介し、理解してもらうことが自分の義務だ」との考えから、「ジャン＝ルイ・マルティネの《ピアノのための小品》（一九五五年）の初演」¹¹を行う等、現代音楽にも積極的に関与していたようである。この頃、「放送美学、なかでも音楽演奏の放送的様式に関心を抱き」¹²、1954年に「国際放送研究会議フランス代表として、研究発表（『ラジオは音楽を浄化し確固とする』）」¹³を行っている。

このような状況を背景とし、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¹⁴。60年代には体調が優れなかった¹⁵こともあってか大きな著作はないが、後述するように、幾つかの重要な論文を発表している。1973年6月21日に、パリ近郊のセーヴル (Sèvres)¹⁶ 或いはヴァンデ県のラ・トランシュ・シュル・メール (La Tranche-sur-Mer)¹⁷ にて、58歳¹⁸でその生涯を終えたとされている。

第二節 ブルレの著作

ブルレの著作においては、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、

¹⁰ 同上。

¹¹ 同上。

¹² 同上。

¹³ 同上。後述するように、この研究発表は *Cahiers d'esthétique de radio-télévision*, t. 3 - 4, 1955 に掲載されている。

¹⁴ 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*, 1968, pp. 253 - 277) 等のことを指すと思われる。

¹⁵ 本文で後に挙げる「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)。

¹⁶ 本文中で挙げた *MGG* 及び *The New Grove* のブルレの項目による。

¹⁷ 前掲、Larousse の *Dictionnaire de la musique* による。

¹⁸ ただし、これは1915年に生まれたという資料に基づく場合の年齢である。1919年とする文献に基づく場合は、54歳で没したことになる。

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。¹⁹

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[comme temporalité]捉え直している」²⁰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)²¹ に重複する文章が見られ、*Temps musical et tempo* については、同書第二部第五章の「音楽的時間とテンポ [Temps musical et tempo]」と題された部分 (TM390 - 349) と重複が見られる。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という可能性を考えることができる。

更に、同じく『音楽的時間』以前に書かれた、以下の二つの論文も内容的に『音楽的時間』に関連するものだと言えるだろう。

- *La musique, architecture temporelle*, *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1940 - 41, pp. 69 - 91.

¹⁹ 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。

²⁰ *Ibid.*, p. 200. 引用文中に原文を示す際は[]を用いる。

²¹ 『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。

- Musiques exotiques et valeurs permanentes de l'art musical, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 1946, pp. 71 - 96.

この前者の論文の中で、ブルレは既に「音楽的時間」という単語を用いており²²、「音楽的時間」について早い時期のブルレの思索を見ることができる。また、ブルレは『音楽的時間』の中で持論の例証として、しばしば非ヨーロッパ音楽に言及しているが、後者の論文は、このようなブルレの議論と連続性がある。例えば、原初的な音楽についてブルレが語る際に用いられる「声の運動 (le mouvement vocal)」という表現 (Cf. TM112, etc.) が、この後者の論文の中に既に用いられている²³。

一方で、『創造的解釈』については、次の三つの論文を挙げることができる。

- Le style moderne d'interprétation musicale, *Feuillets suisses de pédagogie musicale*, No. 4, 1959, pp. 179 - 190. ²⁴
- 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. 3, 1960, pp. 375 - 391.

最初の二つの同名の論文は、書き出しの部分（前者の p. 179、後者の pp. 28 - 33）が異なるが、以降（前者 pp. 179 - 190、後者 pp. 33 - 41）は、ほとんどの文章に重複が見られ、ほぼ同一の論文に近い。また、上掲の後者の二つの論文は、書き出しの部分（第二の論文の pp. 28 - 30、第三の論文の pp. 375 - 379）がほぼ重複しており、以降もかなりの部分で重複が見られる（ただし、第三の論文の方が記述がより詳細になっている）。

従って、この三つは同一の論文の三つのヴァージョンと見ることができる。そして、これらは『創造的解釈』では触れられなかったブレーズやシュトックハウゼンに言及しつつ演奏を論じていることから、『創造的解釈』での思索の内容を現代音楽にまで敷衍したものと見えよう。

²² Cf. La musique, architecture temporelle, *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1940-41, p. 78, 84.

²³ Cf. Musiques exotiques et valeurs permanentes de l'art musical, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 1946, p. 77.

²⁴ なお、MGG音楽事典のブルレの項目によれば、*La Société suisse de pédagogie musicale*, Vol. 4, 1959, pp. 179 - 190 となっている。

更には、これらの論文のやや前に発表された以下の著作は、ラジオの問題を扱っており、広い意味で同じく演奏に関わるものだと言えるだろう。

- ・ *La radio purifie et confirme la musique, Cahiers d'esthétique de radio-télévision*, t. 3 - 4, 1955, pp. 367 - 378.

なお、この著作は「ブルレの生涯」で述べた「国際放送研究会議」（1954 年）における発表に基づくものと思われる。

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として、しばしば言及されている²⁵。

- ・ *Le problème du temps dans la musique nouvelle, Revue internationale de philosophie*, No. 61 - 62, 1962, pp. 413 - 431.
- ・ *Musique et structure, Revue internationale de philosophie*, t. XIX, 1965, pp. 387 - 408.
- ・ *L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle, Revue d'esthétique*, 2 - 4, 1968, pp. 253 - 277.

これらは、先に挙げた演奏についての三つの論文と共に、現代音楽に対するブルレの立場を考えるための典拠となるものである。

また、ブルレ美学の歴史的位置づけという観点からは、次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, 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。

²⁵ 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——バ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。

一方で、個別の哲学者への言及としては次の二つの論文を挙げる事ができる。

- Alain et musique, *Nouvelle Revue Française*, 1952, pp. 111 - 124.
- Hegel et musique moderne, *Hegel - Jahrbuch*, 1965, S, 10 - 26.

前者は *Nouvelle Revue Française* 誌のアラン追悼号に掲載されたものである。後者は、フランス語 (S. 10 - 17) に続いて独訳 (S. 18 - 26) が掲載されている。ブルレは『音楽的時間』の中でしばしばヘーゲルに言及していることから²⁶、ヘーゲル美学はブルレにとって一定の重要性を持っていたと考えられる。従って、ブルレのヘーゲル論は、より大きな美学史的文脈でブルレを捉える上で興味深いものである。

また、個々の作曲家へのブルレの言及としては、以下のものを挙げる事ができる。

- Bach & Wagner, *Contrepoints*, 7, 1951, pp. 94 - 109.²⁷
- L'esthétique de Béla Bartók, *La revue musicale*, t. 224, 1955, pp. 21 - 39.
- 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.

この内の後者二つは、ガリマール社から出版された『音楽史』(*Histoire de la musique*) の中の項目として執筆されたものである。特筆すべきは、*Musique contemporaine en France* の中で、ブルレが同時代の音楽についてかなり詳しく記述している点である。従って、この記事は先に挙げた現代音楽に関する諸論文と併せて、同時代の音楽に対するブルレの思索を捉える上で重要な典拠と成るものである。

なお、この他にも前掲の *MGG* のブルレの項目によれば、次の著作があるとされているが、現物は未確認であるので、本稿では名前を挙げるにとどめる。

²⁶ 『音楽的時間』巻末の人名索引によれば、ヘーゲルへの言及は合計 11 頁であり、これは頁数だけで見ればハンスリックへの言及と同等である (Cf. TM792)。

²⁷ 本稿著者が入手した複写部分では出版年と巻号が確認できなかったため、後出の翻訳に書かれたデータに基づいた (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、p. 456参照)。

- ・ Chances de la musique atonale, *Valeurs*, 7 - 8, 1947, pp. 1 - 3, 71 - 96.
- ・ Musique et sagesse, *La table ronde*, 172, 1962, pp. 60 - 76.
- ・ L'aventure spirituelle de la musique concrète, *La table ronde*, 182, 1963 pp. 134 - 142.

また、先行研究²⁸によれば、最初期の学位論文として 1938 年から 1939 年に書かれた *La musique et le temps* という論文が在るとされるが、こちらについても現時点で詳細は不明である。

第三節 翻訳の状況

続いて、邦訳の状況について述べると、ブルレの三冊の著書の内、『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』²⁹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

（前節で挙げた *L'esthétique de Béla Bartók* 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)

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。

なお、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

²⁸ 海老沢、笹淵、前掲、p. 247、及び、谷村晃「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、p. 50、参照。

²⁹ 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。

なかったが³⁰、「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³¹。

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³²。なお、『創造的解釈』同じく「国際音楽文庫」として出版された『音楽の精神分析』の邦訳には、ブルレによる序文³³が含まれている。

その他に、船山隆の訳による Bach & Wagner (1951) の抄訳が『バッハ頌』に収録されている³⁴。これは、訳者によれば、ブルレが「『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」³⁵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。

第二章 ブルレ音楽美学の受容と先行研究の状況

本章では、先行研究を通じてブルレの音楽美学の概観を示すと共に、その受容及び先行研究の状況を確認する。ただし、ブルレについて先行研究はイタリア等にも見られるようであるが³⁶、本稿での言及は、本稿著者の調査がおよんでいる範囲として、フランス語圏、英語圏、ドイツ語圏、そして日本国内の研究に限定する。

³⁰ 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。

³¹ 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。

³² 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。

³³ ジゼル・ブルレ（桜井仁、森井恵美子[訳]）「国際音楽叢書について」、アンドレ・ミシェル（桜井仁、森井恵美子[訳]）『音楽の精神分析』音楽之友社、1967年、pp. i - v。

³⁴ 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。

³⁵ 同、p. 456。前節で挙げた Bach & Wagner (*Contrepoints*, 7, 1951, pp. 94 - 109) のことである。

³⁶ 例えば、前章で言及したフビーニの著作の他、MGG (Sp. 831) によれば、フビーニの Gisèle Brelet e il problema dell'interpretazione musicale, *Rivista di estetica*, 5, 1960, pp. 81 - 94 がある。また、フビーニは *L'estetica musicale dal settecento a oggi* (Torino, 1964) の中でもブルレの思想を紹介している（本稿では独訳版 *Geschichte der Musikästhetik: von der Antike bis zur Gegenwart* (Aus dem Italienischen von Sabina Keinlechner, Stuttgart/Weimar, 1977) を参照した）。

第一節 先行研究によるブルレ美学の概観

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、先行研究を通じてブルレ美学の一般的な理解を確認する。

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³⁷、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）³⁸ やジャン＝クロード・ピゲ（Jean-Claude Piguet, 1924 - ）によって、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³⁹、ブルレの『音楽的時間』もこのような試みに連なるものだとされている⁴⁰。

このような状況の中で出版された『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」⁴¹と評される等、大きな反響を呼び、また、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」⁴²と位置付ける等、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。『時間と音楽』（*Temps et musique*, Lausanne, 1975）の著者エリック・エムリー（Eric Emery）によれば、『音楽的時間』においては、「音楽的時間（le temps musical）」

³⁷ 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。

³⁸ 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』未來社、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。

³⁹ 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, 1948, 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。

⁴⁰ 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。また、Walter Wiora, *Musik als Zeitkunst*, *Die Musikforschung*, 10. Jahrgang, 1957, S. 19も参照。

⁴¹ J. Gelineau, *Revue des Livres*, *Études*, t. 270, Paris, 1951, p. 116.

⁴² Edward Lippman, *Musical Aesthetics: A Historical Reader Vol. III, The Twentieth Century*, New York, 1990, p. 323.

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⁴³。そして、先述のフビーニ曰く、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⁴⁴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⁴⁵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)。⁴⁶

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調停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。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、

⁴³ Cf. Eric Emery, *Temps et musique*, Lausanne, 1975, p. 456.

⁴⁴ Fubini, *op. cit.*, p. 195.

⁴⁵ 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、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と考えられる。このような意味を考慮して、本稿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。

⁴⁶ 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）。

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）。⁴⁷

そして、エムリー曰く、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」⁴⁸。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[immanente à la musique]ものであることを望んでいる」⁴⁹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而上学によって説明される時間の本質であり、これが音楽的時間なのだと理解されているのである。

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]」⁵⁰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」⁵¹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稿にとっても適当であろう。従って、ここで、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、日常的なレベ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等である。この場合、計量可能ということから分かるように、時間を

⁴⁷ 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。

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Fubini, *op. cit.*, p. 195.

⁵¹ *Ibid.*

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[l'idée d'espace]がひそかに介入している」⁵²のであり、純粋な時間ではない。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、「まったく純粋な持続とは、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」⁵³である。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」⁵⁴。

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]」⁵⁵であり、本来的な「生きられた持続[la durée vécue]」⁵⁶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」⁵⁷。フビーニが述べているところでは、

⁵² 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、原典に拠りつつ、邦訳を適宜参照した。なお、ブルレも上記の Alcan 版を文献として挙げている。

⁵³ *Ibid.* 邦訳、同上。

⁵⁴ *Ibid.* 邦訳、同上。

⁵⁵ *Ibid.*, p. 96. 邦訳、p. 152。

⁵⁶ *Ibid.*, p. 148, p.149. 邦訳、p. 232、p. 234。

⁵⁷ Fubini, *op. cit.*, p. 197.

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**純粹持続**⁵⁸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。純粹で内的な持続は、ジゼル・ブルレにとっては、純粹な形式であり、そして、このことによって、ベルクソニズムの「不定形な生成」[“*devenir amorphe*” du bergsonisme]から区別される。⁵⁹

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⁶⁰。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なく、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」⁶¹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[*confusion et incohérence*]であるにすぎない」(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」(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のである。

第二節 先行研究の状況

ブルレの音楽美学について言及している文献は多く見られるが、本稿では①フランス語圏、②英語圏、③ドイツ語圏、④日本国内における文献を概観し、受容の状況と傾向を明らかにする。

⁵⁸ 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。

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ 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. Pigué, *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、或る程度の共通認識となっていたと思われる。

⁶¹ Bergson, *op. cit.*, p. 148. 邦訳、p. 232。

第二節 - ① フランス語圏

フランス語圏においては、まず、最初の著作である『美学と音楽創造』が、1948 年の *Revue d'esthétique* 誌上の書評でエチエンヌ・スリオ (Étienne Souriau, 1892 - 1979) によって好意的に受け止められ⁶²、続いて主著『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」⁶³と評され、第三の著作『創造的解釈』も 1952 年の *Revue d'esthétique* 誌上の書評でシャルル・ラロによって評されている⁶⁴。また、同じく 1952 年の *Revue d'esthétique* 誌の書評で、レイモン・バイエ (Raymond Bayer, 1898 - 1959) によって、『美学と音楽創造』が再度取り上げられている⁶⁵。これらを通じて、ブルレの著作は、その出版に当たって、大きな驚きと共に、概ね好意的に受け取られたと言えるだろう。

ブルレの音楽美学については、多くの論者が言及しているが、まとまった形での言及としては、スイスのエリック・エムリーの『時間と音楽』(*Temps et musique*, Lausanne, 1975) を挙げる事ができる。この中で、エムリーは、時間と音楽の関係についての様々な思想をギリシャから歴史を追って論じていく中で、『音楽的時間』の内容をブルレの記述に沿って概観している。エムリーは非常に大きなスパンの中でブルレを取り上げているので、その論述は必然的に概観的なものにとどまっているが、しかし、これによって長大なブルレの『音楽的時間』を要約的に捉えることができる。

また、他の比較的詳しい言及としては、レイモン・クール (Raymond Court) が、ブルレの『音楽的時間』の中のリズム論に言及しているものが挙げられる⁶⁶。クールは音楽的時間の議論としてはブルレに言及しておらず⁶⁷、もっぱらリズム論の領域でブルレに注目しているようである。

更に、フランスにおける現象学的美学の代表者の一人であるミケル・デュフレンヌ (Mikel Dufrenne, 1910 - 1995) も『美的経験の現象学』(*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 1953) の中で、ブルレに言及している。デュフレンヌは『美的経験の現象学』第二部「芸術作品の分析」において、ブルレの『美学と音楽創造』を引き、和声と

⁶² Étienne Souriau, Analyse, *Revue d'esthétique*, t.1, 1948, pp. 203 - 208.

⁶³ J. Gelineau, Revue des Livres, *Études*, t. 270, Paris, 1951, p. 116.

⁶⁴ Charles Lalo, Analyse, *Revue d'esthétique*, t. 5, fascicule 2, pp. 212 - 220.

⁶⁵ Raymond Bayer, Analyse, *Revue d'esthétique*, t. 5, fascicule 4, pp. 441 - 443.

⁶⁶ Cf. Raymond Court, Rythme, tempo, mesure, *Revue d'esthétique*, 2, 1974, et *Le musicale : essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, 1976, p. 205 - 215.

⁶⁷ Cf. Court, Temps et musique: Esquisse phénoménologique, *Phénoménologie & esthétique*, La Versanne, 1998.

旋律に関する部分でブルレを参照しており⁶⁸、ブルレが当時のフランスの美学において音楽に関する有力な参照点の一つとなっていたことが判る。

このように、フランス語圏においては、ブルレ自体を一つの大きな主題として取り上げることは少ないようである。しかし、その名前自体は多くの文献の中に見ることができる。例えば、先述のピゲも音楽的時間に言及する際にブルレの名前を挙げているし⁶⁹、エルネスト・アンセルメ（Ernest Ansermet, 1883 - 1969）も音楽的時間に関してブルレの理論に批判的に言及している⁷⁰。その他にも、ジャン・ベルテレミュ（Jean Berthelemy）が同じく音楽的時間に関連してブルレに言及している⁷¹。従って、バイエが言うように、ブルレ思想はフランス音楽美学における「重要な進展」⁷²の一つと捉えられ、フランス語圏の音楽美学の中で音楽と時間の関係を論じる際の共通の参照点となっていたと言える。

第二節 - ② 英語圏

英語圏においては、アメリカで 1952 年に *Journal of the American Musicological Society* の書評で『美学と音楽創造』が紹介されている⁷³。そして、同じくアメリカで、スザンヌ・ランガー（Susanne K. Langer, 1895 - 1985）が翻訳論文のアンソロジー *Reflections on Art: A Source Book of Writings by Artists, Critics, & Philosophers* (ed. by Susanne K. Langer, New York, 1958) の中 (pp. 103 - 121) にブルレの論文 *Musique et silence* (1946) の英訳を採録し、また、エドワード・リップマン（Edward A. Lippman）も音楽美学のアンソロジー *Musical Aesthetics: A Historical Reader Vol. III, The Twentieth Century* (New York, 1990) の中 (pp. 325 - 349) に『音楽的時間』の英語抄訳を収録している。また、リップマンは同書の解説の中で「この[音楽的時間という]主題における主要な著作」⁷⁴と位置づけ、著作 *A History of Western Musical Aesthetics* (Lincoln & London, 1994) 中でも、ブルレの美学を『音楽的時間』に沿って紹介している。

⁶⁸ Cf. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 1953, p. 319 - 320, 339 - 340.

⁶⁹ Cf. J. Claude Piguet, *Découverte de la musique*, Neuchâtel, 1948, p. 51 (邦訳、佐藤浩[訳]『音楽の発見』音楽之友社、1956年、p. 35).

⁷⁰ Cf. Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, 1961, pp. 137 - 138.

⁷¹ Cf. Jean Berthermy, *Traité d'esthétique*, Paris, 1964, pp. 262 - 268.

⁷² Raymond Bayer, *L'esthétique mondiale au XX^e siècle*, Paris, 1961, p. 89. また、バイエは著作 *Traité d'esthétique*, Paris, 1956 の文献一覧中에서도『美学と音楽創造』及び『創造的解釈』の名前を挙げている。

⁷³ Manfred F. Bukofzer, Review: *Esthétique et création musicale* by Gisèle Brelet, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 5, No. 2, 1952, p. 139.

⁷⁴ Edward Lippman, *Musical Aesthetics: A Historical Reader Vol. III, The Twentieth Century*, New York, 1990, p. 323.

ここで特筆すべきは、リップマンがブルレの音楽美学を現象学的な文脈で捉えようとしている点である。ブルレの『音楽的時間』の中には現象学への言及はほとんどなく、リップマンもブルレはフッサールの著作をおそらく読んでいないだろうと認めている。しかしながら、リップマンは、ブルレの思想の中に広い意味での現象学的傾向が在ると解釈している⁷⁵。このように現象学的な傾向の美学としてブルレの思想を捉えることは、後述するようにドイツや日本でも見られるものであり、ブルレ受容の一つの類型として見ることができる。

また、より個別的な議論としては、ポーランドの音楽学者・美学者であるゾフィア・リッサ (Zofia Lissa, 1908 -) が *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 誌に掲載した論文 *Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music* (1964)⁷⁶や *The Temporal Nature of a Musical Work* (1968)⁷⁷の中でブルレに言及している他、本稿第一章で挙げたブルレの追悼記事⁷⁸の著者スピッチが著書 *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music* (New York, 1987) 等でしばしば言及している。ここでは、スピッチは、ブルレの三つの著書の他に、*La Radio purifie et confirme la musique* を挙げており⁷⁹、音楽とメディアの関係論を論じる上でのブルレの理論の可能性を探るうえで興味深い。

上記以外にも、英語圏ではブルレに関する記述は散見され⁸⁰、ブルレの思想が、英語圏においても、幅広く受容されていたことが見て取れる。

第二節 - ③ ドイツ語圏

ドイツ語圏においては、ヴァルター・ヴィオラ (Walter Wiora, 1906/1907 - 1997) が1957年に雑誌 *Die Musikforschung* の中で、まとまった形でブルレに言及している⁸¹。ここで、ヴィオラはブルレの『音楽的時間』を引きながら、ブルレの著作を比較的詳細に論じており、スフチンスキー等との関連やドイツ音楽美学からの影響を指摘している⁸²。そ

⁷⁵ Cf. E. Lippmann, *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln & London, 1994, p. 452.

⁷⁶ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 22, No. 4, 1964, pp. 443 - 454.

⁷⁷ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 26, No. 4, 1968, pp. 529 - 538.

⁷⁸ Ivo Supičić, *Hommage à Gisèle Brelet*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 4, No. 2, 1973, pp. 317 - 319.

⁷⁹ Cf. Ivo Supičić, *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music*, New York, 1987, p. 188, 231.

⁸⁰ 例えば、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 や、Lea Wernick Fridman, *Words and Witness: Narrative and Aesthetic Strategies in the Representation of the Holocaust*, New York, 2000, pp. 48 - 49、等。

⁸¹ Vgl. Walter Wiora, *Musik als Zeitkunst*, *Die Musikforschung*, 10. Jahrgang, 1957, S.15 - 28.

⁸² Vgl. *ibd.*, S. 19.

の際、ヴィオラは現象学的分析が有効であるとし、フッサール等の現象学に言及しながら、音楽と時間についての考察を行っている⁸³。また、スイスの雑誌 *Schweizerische Musikzeitung* でも 1958 年にアンドレス・ブリナー (Andres Briner) がブルレの思想を取り上げ⁸⁴、ブルレの三冊の著作や先述のヴィオラの論文にも言及している。

この他、カール・ダールハウス (Carl Dhahlhaus, 1928 - 1989) も *Musikästhetik* (1967) において、音楽の現象学に関連してブルレの名前を挙げている⁸⁵。ダールハウスの言及は、ブルレについてはその名前を挙げる程度であるが、これも先述のリップマンと同様、ブルレの思想を一種の現象学として捉える見方に近いと言える。

一方で、フルート奏者のハンス＝ペーター・シュミッツ (Hans-Peter Schmitz, 1916 -) は、自身の演奏論の中でブルレの『創造的解釈』に言及しており⁸⁶、ブルレ美学は演奏論としても受容されていたようである。

その他にも、リヒャルト・クライン (Richard Klein) の *Musikphilosophie zur Einführung* (Hamburg, 2014) でも文献として挙げられており、ドイツにおいてもブルレの音楽美学は一定の認知を得ていたと言える⁸⁷。

第二節 - ④ 日本

日本国内において最も古くその名前が確認できるのは、本稿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⁸⁸、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⁸⁹。野村はその翌年の 1952 年に「音楽と時間」⁹⁰と題する論文の中で、『音楽的時間』の概要を記し、1953 年には兒島新が『美学』に『美学と音楽創造』の書評を書き⁹¹、1956 年には、谷村晃が雑誌『フィルハーモニー』に『音

⁸³ Vgl. *ebd.*, S. 20.

⁸⁴ Andres Briner, Eine Zeitästhetik der Musik: zu den Schriften von Gisèle Brelet, *Schweizerische Musikzeitung*, 11, 1958, S. 424 - 427.

⁸⁵ Vgl. Carl Dhahlhaus, *Musikästhetik*, S. 111. 邦訳、森芳子[訳]『ダールハウスの音楽美学』、p. 153、参照。

⁸⁶ ハンス＝ペーター・シュミッツ (吉田雅夫[監修]、井本响二、滝井敬子[訳])『演奏の原理』シンフォニア、1977 年、p. 14 参照。

⁸⁷ 他にも、フビーニの著作の独訳 *Geschichte der Musikästhetik* (Stuttgart, 1997) 中の Gisèle Brelet: Die Musikalische Zeit (S. 290 - 294) もドイツ語圏の文献として挙げるができる。

⁸⁸ 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。

⁸⁹ 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。

⁹⁰ 野村良雄「音楽と時間」、『美学』第 3 巻 2 号、1952 年、pp. 13 - 20、参照。

⁹¹ 兒島新「書評 美学と音楽的創造」、『美学』第 4 巻 1 号、1953 年、pp. 68 - 70、参照。

樂的時間』の紹介記事を書いている⁹²。従って、50年代中頃には日本国内で本格的にブルレの思想が紹介されていた見ることができる。なお、ここで兒島は「ブルレの音楽美学は現象学的方法の厳密な適用といふ意味で興味深い」⁹³としており、本稿で既に述べたリップマンと同様、現象学的な文脈でブルレを捉えようとしている。また、第十回美学会全国大会（1959）では既に、吉崎道夫が「音楽の時間と平凡な時間——G・ブルレの場合——」と題して、ブルレを取り上げた発表を行い、ブルレの *La radio purifie et confirme la musique* などにも触れながら活発な議論が行われていたようである⁹⁴。

一方で、「翻訳の状況」で述べたように、1957年の『音楽芸術』における「音楽批評の役割」（海老沢敏[訳]）を始めとして、翻訳の形でもブルレの思想が紹介されるようになり、1969年に出版された『美学と音楽創造』の翻訳『音楽創造の美学』（海老沢敏、笹淵恭子[訳]）によって、ブルレの思想はかなり広く読まれていたものと思われる。

また、ブルレ思想は、上記記者の海老沢による紹介⁹⁵の他、幾人かの論者によって紹介がなされ⁹⁶、上記翻訳やこれら紹介を通じて、ブルレの名は本邦において比較的よく知られたものとなっている。

ブルレの最初の紹介以降の研究状況を概観すると、初期においては谷村晃⁹⁷、福田達夫⁹⁸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より詳細な研究が行われ、近年でも佐藤真紀、山下尚一によって取り上げられている。特に山下は2012年にブルレ美学を主題とした研究書を出版しているが、これはブルレに関する本邦初のまとまった研究書である⁹⁹。

これらの先行研究の中でも、堀月子¹⁰⁰、田之頭一知¹⁰¹による研究は、和声や旋律、リズム

⁹² 谷村晃「名著紹介「音楽的時間」ブルレ著」、『フィルハーモニー』第28巻1号、pp. 50 - 53。

⁹³ 兒島、同、p. 70。

⁹⁴ 吉川英二「美学会第十回全国大会分科会報告 分科会第二部（音楽学）」、『美学』第10号3巻、p. 52、参照。

⁹⁵ 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、pp. 236 - 252。

⁹⁶ 例えば、国安洋『音楽美学入門』春秋社、1981年、pp. 60 - 68、田之頭一知、前掲、pp. 99 - 102等。

⁹⁷ 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。

⁹⁸ 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。

⁹⁹ 『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。なお、田之頭による書評「山下尚一著『ジゼル・ブルレ研究——音楽的時間・身体・リズム』（『音楽学』第61巻2号、2015年、pp. 80 - 82）も参照。

¹⁰⁰ 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。

¹⁰¹ 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

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る。音楽的時間について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ず、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関して、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¹⁰²、和声と旋律¹⁰³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¹⁰⁴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。また、佐藤によるブルレのリズム論の研究¹⁰⁵や、ブルレの音響論とリズム論を扱った本稿著者による論文もこのような流れに連なるものである¹⁰⁶。

一方で、堀月子¹⁰⁷、笹川隆司¹⁰⁸、芝池昌美¹⁰⁹、佐藤真紀¹¹⁰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ている。今日の音楽学や音楽美学において、音楽作品と演奏の関係をどのように説明するのかという問題は、中心的な問題の一つとなっており、この観点から、ブルレの演奏論についての諸研究は、ブルレの音楽美学を今日的な問題圏の中で捉えようという方向の一つであると言える。加えて、浅尾己巳子がブルレの演奏論を援用して、録音された音楽を一つの「音響芸術」として位置付けようとしている試み¹¹¹

46 巻 4 号、1996 年、pp. 49 - 59。

¹⁰² 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。

¹⁰³ 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。

¹⁰⁴ 「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。

¹⁰⁵ 佐藤真紀「リズムと拍子——ブルレにおける音楽のリズム——」、『比較社会文化研究』第 16 号、2004 年、pp. 27 - 33。

¹⁰⁶ 拙論「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、pp. 65 - 77、2014 年、及び、「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 巻、pp. 57 - 78、2015 年。

¹⁰⁷ 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。

¹⁰⁸ 笹川隆司「ジゼル・ブルレの演奏美学 その 1——作品と演奏の二元性の克服——」、『玉川芸術学園紀要』第 12 巻、1986 年、pp. 37 - 44、「ジゼル・ブルレの演奏美学 その 2——即興的演奏を中心にして——」、『玉川芸術学園紀要』第 14 号、1988 年、pp. 114 - 121、「他者との融合としての「演奏」」、三井善止[編]『他者のロゴスとパトス』玉川大学出版部、2006 年、pp. 285 - 301。

¹⁰⁹ 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 第 4 号、1997 年、pp. 58 - 67。

¹¹⁰ 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。

¹¹¹ 浅尾己巳子「録音音楽の音響芸術としての位置づけに関する美学的考察——ジゼル・ブルレ女史の諸作をめぐって」、京都府立大学学術報告『人文』第 21 号、1969 年、pp. 133 - 146。

も、ブルレの美学を非常に今日的な問題と関連付けているものと言える。また、土田貞夫の『演奏の論理』¹¹²も、ブルレ自体への言及は少ないが、ブルレ美学の本邦における影響の広がりの中に含めることが出来るだろう。

また他方で、笹川隆司¹¹³、山下尚一¹¹⁴はブルレ美学における「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ることを試みている。音楽と身体の関係というのも、今日の音楽美学の主要問題の一つであり、このような「身振り」に注目する研究も、今日的な文脈でブルレを捉えようという試みであると言える。

上記は謂わば内在的観点からの研究であるが、その他の観点からも、様々な角度からの研究が行われている。例えば、山下は、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) との思想的関係を考察することによって、ブルレの思想を捉えなおすことを試みている¹¹⁵。これは、第一節で述べたピゲヤスフチンスキーとの関係でブルレを捉える見方と同様、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。

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が、山下はフランス・スピリチュアリズムの哲学者メヌ・ド・ビラン (Maine de Biran, 1766 - 1824) やルイ・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いる¹¹⁶。

このような哲学史的な方向からのブルレ美学の把握に対して、音楽学、音楽美学の側の歴史的な文脈については、本稿著者によるエドゥアルト・ハンスリック (Eduard Hanslick, 1825 - 1904) とブルレの関係に焦点を当てた研究¹¹⁷を挙げる事ができる。

¹¹² 土田貞夫『演奏の論理』理想社、1965年。なお、土田は同書 p. 121 等でブルレの著作に言及している。

¹¹³ 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。

¹¹⁴ 山下尚一「ジゼル・ブルレの音楽論における演奏の身振りの問題」、『論叢現代文化・公共政策』Vol. 6、2007年、pp. 37 - 51、及び『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、pp. 28 - 44 及び同書第二章を参照。

¹¹⁵ 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。

¹¹⁶ 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、pp. 17 - 28、参照。

¹¹⁷ 拙論「G・ブルレの音楽美学史的位置づけ——E・ハンスリックとの関係を通じて」『美学』第6巻2

第三章 ブルレ研究の課題

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。従って、ブルレの美学内部での諸々の議論を総合的に捉える視点が今後の研究に求められるだろう¹¹⁸。

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、ベルクソンやラヴェルとの関係といったような、フランスの哲学史・美学史の文脈におけるものがほとんどである。しかし、第一章でブルレの著作について述べたように、ブルレはヘーゲルについて個別の論考を行い、『音楽的時間』でもしばしば言及し、また、ショーペンハウアーについても『音楽的時間』の中で大きく取り上げており、ヴィオラが指摘するようにドイツ美学と浅からぬ思想的関係を有している。従って、ブルレの思索を思想史的連関の中で捉えるためには、このようなドイツ哲学／美学との関係を明確にする必要があるだろう。また、リップマン等によって指摘されてきたブルレ思想の現象学的な受け止めの当否も、このような思想史的連関の中での考察を通じて、より明確にされるべきである。

このような哲学史的視点の他に、ブルレ思想を音楽学史や音楽美学史において捉える視点も非常に少ない。本稿著者はハンスリックとの関係でブルレを捉えることを試みたが、その他にも、ブルレはフーゴー・リーマン (Hugo Riemann, 1849 - 1919) やエルンスト・クルト (Ernst Kurth, 1886 - 1946) 等についても繰り返し言及している¹¹⁹。従って、ブルレに焦点を当てて、その「音楽美学」史的な位置づけを試みるということは、未だに十分に

号、pp. 97 - 107、2015 年。なお、この点については福田、前掲論文 p. 55 にも若干に指摘が見られる。また、神前尚生『音楽美学と一般思想史』（近代文藝社、2010 年）も思想史の流れの中でブルレに言及している（Cf. 神前、同書、p. 148、等）。

¹¹⁸ ただし、この点については本稿著者が 2015 年度に同志社大学に提出した博士論文「ジゼル・ブルレの音楽美学とその音楽美学史的な位置づけ」（同志社大学図書館蔵）において若干の考察を行っている。

¹¹⁹ 『音楽的時間』の第二巻に付された人名索引 (TM792 - 793) を参照。

なされているとは言い難い。従って、ブルレの美学を音楽美学史や音楽史のより広い文脈で捉える試みが、今後の研究で求められるであろう。

以上、本稿はブルレの思想と、先行研究の状況を概観してきた。これまでに積み重ねられてきた多くの研究を考えるなら、言及できなかった研究や文脈も少なからず存在するであろうが、今後ブルレについての研究を進めていくための大まかな土台は示すことができたのではないだろうか。ブルレの思想は、まだ完全に歴史的位置が定まったものとは言えないとしても、20 世紀の音楽美学の歴史に何らかの形で名を残すだろう。それがどのような形となるのかを、今回の考察を基に、今後の研究の課題としたい。

—— 文献一覧 ——

ブルレの著作

単著

- ・ *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.
- ・ *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)

雑誌論文

- ・ La musique, architecture temporelle, *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1940-41, pp. 69 - 91.
- ・ Musiques exotiques et valeurs permanentes de l'art musical, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 1946, pp. 71 - 96.
- ・ Musique et silence, *La revue musicale*, No. 200, 1946, pp. 169 - 181.
(英訳: Music and Silence, ed. by Susanne K. Langer, *Reflections on Art: A source book of writings by artists, critics, & philosophers*, New York, 1958, pp. 103 - 121)

- Temps musical et tempo, *Polyphonie: revue musicale trimestrielle*, 1948, pp. 12 - 25.
- Bach & Wagner, *Contrepoints*, 7, 1951, pp. 94 - 109. (邦訳[抄訳]、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)
- Alain et musique, *Nouvelle Revue Française*, 1952, pp. 111 - 124.
- La radio purifie et confirme la musique, *Cahiers d'esthétique de radio-télévision*, t. 3 - 4, 1955, pp. 367 - 378.
- L'esthétique de Béla Bartók, *La revue musicale*, t. 224, 1955, pp. 21 - 39. (Rep., Amsterdam, 1975.) (邦訳、海老沢敏[訳]「ベーラ・バルトークの美学」、『フィルハーモニー』、第29巻3号、pp. 2 - 8、4号、pp. 27 - 37、5号、pp. 28 - 33 (全て1957年。前掲『音楽創造の美学』、pp. 195 - 229に再録))
- (海老沢敏[訳])「音楽批評の役割」『音楽芸術』(批評特集号)、第14巻第6号、1956年、pp. 8 - 14 (Devoirs et pouvoirs de la critique musicale (「音楽批評の義務と権能」) の邦訳、前掲『音楽創造の美学』、pp. 230 - 244に再録)
- Le style moderne d'interprétation musicale, *Feuillets suisses de pédagogie musicale*, No. 4, 1959, pp. 179 - 190.
- Le style moderne d'interprétation musicale, 『音楽学』第5号(1)、1959年、pp. 28 - 41.
- Interprétation et improvisation, *Revue d'esthétique*, t. 3, 1960, pp. 375 - 391.
- Le problème du temps dans la musique nouvelle, *Revue internationale de philosophie*, No. 61-62, 1962, pp. 413 - 431.
- Musique et structure, *Revue internationale de philosophie*, t. XIX, 1965, pp. 387 - 408.
- Hegel et musique moderne, *Hegel - Jahrbuch*, 1965, S, 10 - 26.
- L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle, *Revue d'esthétique*, 2 - 4, 1968, pp. 253 - 277.

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』第 27 卷 12 号、音楽之友社、1969 年、pp. 52 - 56
- (桜井仁、森井恵美子[訳]) 「国際音楽叢書について」、アンドレ・ミシェル（桜井仁、森井恵美子[訳]）『音楽の精神分析』音楽之友社、1967 年、pp. i - v

先行研究

仏語

- Raymond Bayer, Analyse, *Revue d'esthétique*, t. 5, fascicule 4, pp. 441 - 443.
- Jean Berthermy, *Traité d'esthétique*, Paris, 1964.
- Raymond Court, Rythme, tempo, mesure, *Revue d'esthétique*, 1974, pp. 143 - 159.
———*Le musicale: essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, 1976, p. 205 - 215.
- Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 1953.
- Eric Emery, *Temps et musique*, Lausanne, 1998.
- Enrico Fubini, trad. par Danièle Pistone, *Les philosophes et la musique*, Paris, 1983.
- J. Gelineau, Revue des Livres, *Études*, t. 270, Paris, 1951, p.116.
- Charles Lalo, Analyse, *Revue d'esthétique*, t. 5, fascicule 2, pp. 212 - 220.
- Étienne Souriau, Analyse, *Revue d'esthétique*, t.1, 1948, pp. 203 - 208.
- Ivo Supičić, Hommage à Gisèle Brelet, *International review of the aesthetics and sociology of music*, Vol. 4, No. 2, 1973, pp. 317 - 319.
- Sous la direction de Marc Vignal, *Dictionnaire de la musique A - J*, Paris: Larousse, p. 232 - 233.

英語

- 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.
- Lea Wernick Fridman, *Words and Witness: Narrative and Aesthetic Strategies in the Representation of the Holocaust*, New York, 2000.

- Edward Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln & London, 1994.
- ——*Musical Aesthetics: A Historical Reader Vol. III, The Twentieth Century*, New York, 1990.
- Zofia Lissa, Aesthetic Functions of Silence and Rests in Music, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 22, No. 4, 1964, pp. 443 - 454.
- ——The Temporal Nature of a Musical Work, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 26, No. 4, 1968, pp. 529 - 538.
- E. F. Sparshott, Gisèle Brelet, ed. by Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Vol. 4, Oxford University Press, 2001, p. 312.
- Ivo Supičić, *Music in Society: A Guide to the Sociology of Music*, New York, 1987.

ドイツ語

- Andres Briner, Eine Zeitästhetik der Musik: zu den Schriften von Gisèle Brelet, *Schweizerische Musikzeitung*, 11, 1958, S. 424 - 427.
- 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)
- Sonja Dierks, Gisèle Brelet, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Personenteil 2, 2000, Sp. 829 - 831.
- Enrico Fubini, *Geschichte der Musikästhetik: Von der Antike bis zur Gegenwart*, Aus dem Italienischen von Sabina Kienlechner, Stuttgart/Weimar, 1977, S. 290 - 294.
- Herausgegeben von Wolfgang Ruf, *Reimann Musik Lexikon*, 13., aktualisierte Neuauflage, Mainz, 2012, S. 283 - 284.
- Walter Wiora, Musik als Zeitkunst, *Die Musikforschung*, 10. Jahrgang, 1957, S.15 - 28.

日本語

- 浅尾己巳子「録音音楽の音響芸術としての位置づけに関する美学的考察——ジゼル・ブルレ女史の諸作をめぐって」、京都府立大学学術報告『人文』第21号、1969年、pp. 133 - 146
- 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
- 神前尚生『音楽美学と一般思想史』近代文藝社、2010年

- ・ 笹川隆司「ジゼル・ブルレの演奏美学 その1——作品と演奏の二元性の克服——」、『玉川芸術学園紀要』第12巻、1986年、pp. 37 - 44
- ・ ——「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、1987年、pp. 62 - 80
- ・ 「ジゼル・ブルレの演奏美学 その2——即興的演奏を中心に——」、『玉川芸術学園紀要』第14号、1988年、pp. 114 - 121
- ・ ——「音楽的時間の本質——ジゼル・ブルレの音楽美学——」、『多摩芸術学園紀要』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——」、『比較社会文化研究』第16号、2004年、pp. 27 - 33
- ・ ——「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——」」、『デアアルテ』20、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、2001年、pp. 5 - 19
- ・ 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

- ・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 美学篇』28、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
- ・——「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、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
- ・——書評「山下尚一著『ジゼル・ブルレ研究——音楽的時間・身体・リズム』」、
『音楽学』第61巻2号、2015年、pp. 80 - 82
- ・——「音楽と時間」、『美学』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「音楽的リズム」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、2015年、pp. 57 - 78
- ・——「G・ブルレの音楽美学史的な位置づけ——E・ハンスリックとの関係を通じて——」、
『美学』第66巻2号、2015年、pp. 97 - 107
- ・——「ジゼル・ブルレの音楽美学とその音楽美学史的な位置づけ」(同志社大学博士論文)、
2015年
- ・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「ジゼール・ブルレの音楽論における演奏的身振りの問題」、『論叢現代文化・公共政策』Vol. 6、2007年、pp. 37 - 51
- ・ —— 「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
- ・ 吉川英二「美学会第十回全国大会分科会報告 分科会第二部（音楽学）」、『美学』第10号3巻、p. 52

その他参考文献

- ・ Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, 1961.
- ・ Raymond Bayer, *Traité d'esthétique*, Paris, 1956.
—— *L'esthétique mondiale au XX^e siècle*, Paris, 1961.
- ・ 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)
- ・ Jean-Claude Piguet, *Découverte de la musique - essai sur la signification de la musique*, Neuchâtel, 1948. (佐藤浩[訳]『音楽の発見』音楽之友社、1956年)
- ・ Raymond Court, *Temps et musique: Esquisse phénoménologique*, *Phénoménologie & esthétique*, La Versanne, 1998.
- ・ Richard Klein, *Musikphilosophie zur Einführung*, Hamburg, 2014.
- ・ 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第4巻)晃洋書房、1978年、pp. 325 - 341)

- ・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)

以下については外国語文献も邦訳のみ参照した。

- ・アントワーヌ・ゴレア（野村良雄、田村武子[訳]）『現代音楽の美学』音楽之友社、1957年 (Antoine Goléa, *Esthétique de la musique contemporaine*, Paris, 1954.)
- ・ハンス - ペーター・シュミッツ（吉田雅夫[監修]、井本响二、滝井敬子[訳]）『演奏の原理』シンフォニア、1977年
- ・土田貞夫「音楽の実存的存在構造」、『音楽学』第3号、1957年、pp. 8 - 15
- ・アンドレ・ミシェル（桜井仁、森井恵美子[訳]）『音楽の精神分析』音楽之友社、1967年 (André Michel, *La psychanalyse de la musique*, Paris, 1951.)

アルフレッド・シュッツのオペラ論における「状況」概念

——モーツァルト評価と社会学的・現象学的視点

The concept of “situation” in Alfred Schutz's essays on opera:
between his appreciation of Mozart's opera and his sociological and
phenomenological views

山口 隆太郎

Ryutaro YAMAGUCHI

要旨

本稿では、現象学的社会学で知られるアルフレッド・シュッツ (Alfred Schutz, 1899-1959) のオペラ論における「状況」概念を、彼の社会学における主著『社会的世界の意味構成』や彼に多大な影響を与えたフッサールの時間論を参照することで、明確にし、彼のモーツァルト評価における論点を整理する。シュッツはモーツァルトのオペラに社会的な意義を見出した。その意義とは、モーツァルトがオペラのなかで、登場人物間でなされるやり取りの「状況」を十分に表現していることである。「状況」は登場人物がそれぞれの主観的意味によって理解するものであり、その重層性によって舞台上にある社会的世界が立ち現れる。社会的世界の現れには、同時性という契機が必要となるが、聴衆もまた音楽を通して同時性を共有し舞台上の社会に参加し、「状況」を理解しているのである。こうしてシュッツは、モーツァルトが「社会的世界の基本構造」を音楽で示している、と評価したのである。

はじめに

本稿では、現象学的社会学で知られる社会学者、アルフレッド・シュッツ (Alfred Schutz, 1899-1959) のオペラ論を検討する。特に、彼のオペラ論の核となっているモーツァルトに対する評価が、彼自身の社会学理論とどのような連関にあるのかを明らかにしたい。

1899年にウィーンで、ユダヤ人の中産階級家庭に生まれたシュッツは、特別な音楽教育は受けなかったが、ピアノの手解きを受けるなど、音楽と密接に過ごしていた。1924

年もしくは1925年には、彼が属していた「ガイスト・クライス」で「オペラの意味」と題する発表を行い、「芸術形式(音楽)の意味」¹と題する草稿を残している²。シュッツの音楽に対する関心は、1939年にアメリカに亡命してから、2つの草稿と2つの論文を執筆していることからある程度継続していたことが示唆される。1944年の「音楽の現象学に関する断章」³と1944年から45年の「リズムの現象学に関する断章」⁴では、主にフッサールの「内的時間意識」概念の音楽への適用を主題にしており、1951年の「ともに音楽を生み出すこと：社会関係の一考察」⁵では、その時間意識から音楽における社会関係を考察している。そして1956年の「モーツァルトと哲学者たち」⁶において、再びオペラの問題を取り上げた。

1924-25年の「芸術形式(音楽)の意味」と1956年の「モーツァルトと哲学者たち」の間には、30年にわたる彼の社会学研究の蓄積があるにもかかわらず、多くの共通点がある。このことは、モーツァルトのオペラに対する視座は論考間で大きな変化は見られないということを示していると思われる⁷。両者の最大の違いは、前者はモーツァルトとヴァーグナーの比較が試みられているのに対し、後者はモーツァルトのオペラに絞って考えられていることである⁸。本稿では、共通点であるモーツァルトのオペラに関する議論から、1920年代からの音楽に対する関心とその後の彼の社会学の関わりを読み解く視座を提起したい。

これらのオペラ論は、「音楽の現象学に関する断章」や「ともに音楽を生み出すこと」に比して、これまでの研究で焦点を当てられることは少なかった。シュッツの音楽論全体を論じているリヒャルト・グラートホフや西原和久による概説的説明では、シュッツのオペラ論で重要な点は、モーツァルトのオペラが「間主観的なコミュニケーション」を基礎づける「社会的世界の基本構造」を示しているということである⁹。そこで本稿では、シュッツがこれらの論稿で用いる「状況」という概念に着目し、モーツァルトのオペラと哲学・社会学的問題の連関を考えることにしよう。

本稿では、まずシュッツのオペラ論において「状況」という語がどのように使用されているのかを確認する。その上で、シュッツの主著である『社会的世界の意味構成』を参照し、「状況」の理解において他者との時間の共有の重要性を指摘する。そして、時間の共有に関連して、シュッツが大きな影響を受けたフッサールの時間論に依りつつ、モーツァルトのオペラにおけるオーケストラの役割を検討する。こうして、シュッツのオペラ論における「状況」概念を明確にすることで、彼のモーツァルト評価の中心的主題が明らかにな

るだろう。

第1節 モーツァルトのオペラと「状況」

モーツァルトのオペラは、シュッツにとって次のようなものである。

モーツァルトの演劇芸術は、自然の模倣というよりもむしろ社会的世界の基本構造の一つの再提示であると正当にも言いうるであろう。彼は、純粹に音楽的な手法によって、舞台上の人物のそれぞれが定義する状況の意味を内面から説明してくれるだけではなく、われわれ受け手をこのような状況の定義の過程に参加させることにも成功しているのである。（MP196、傍点部はイタリック）

これが、シュッツのモーツァルト評価の中心的主張である。これが意味するところを鮮明にすることが、本稿全体の議論の核になるだろう。本節では、「状況 (situation)」という語によって、モーツァルトのオペラのどのような特徴をシュッツが言い表そうとしているのかを検討しよう。

モーツァルトのオペラは次のように特徴づけられている。

[……] 一人の劇作家として彼 [モーツァルト] は、悲劇的なものと喜劇的なものとを、個人の運命の中で示すのではなく、多様でしかもしばしば一貫性のないいくつかの状況の継起の中で示している。モーツァルトが音楽形式によって構成するのは、つねに状況なのであって、個々の登場人物ではない。（MP194）

この点をもう少し詳しく掘り下げてみたい。1920年代の論稿である「芸術形式（音楽）の意味」においては、ワーグナーとの対比がなされている。すなわち、「ワーグナーは完全な悲劇を作曲した」が、「モーツァルトは一定の演劇的状況を単に作曲したにすぎない」（SK306）。ワーグナーが作曲した「孤独に呪われた人の悲劇は再三再四、しばしば最も残酷な仕方で、繰り返される」（SK306）という作品に対し、「モーツァルトは、もともと馬鹿げた状況のただ中で、一般的に重要だとされるプロットにおける環境 [Milieu] や枠組みをはるか超えて、場面全体の意味を展開させた」（SK304-305）のである。この対比から、モーツァルトのオペラにおける「状況」は、登場人物やプロットによって定められ

るものではない、ということがわかる。

では、「馬鹿げた状況」の具体例を見てみよう。「モーツァルトと哲学者たち」で挙げられているのは、次のような場面である。

『フィガロ』の三幕にわたって、われわれ観客は、スザンナのがやくような外交的パーソナリティーと、彼女の企てる機転と思いついた悪巧みを楽しむ。それから第四幕では、フィガロと伯爵の両方をたぶらかそうとする彼女の計画が成功しそうになるまさにその時に、彼女は有名なアリア「恋人よ、早くここへ」[“Deh vieni, non tardar”]をへ長調で歌い上げる。この歌は、恋人を待ち望む若い女性の感情を心の底から表現したものである。このアリアを聞くと、我々はスザンナがこれまで意味してきたことを忘れてしまう。また、この場面が筋立ての構成上もっている脈略さえ忘れてしまう。まことに歓喜に満ちた春の宵、そしてここにひとりの少女——どのような少女であっても——が愛する人との逢瀬を待ち焦がれている。(MP193)

ここで、シュッツが指摘しているのは、「このアリアとスザンナの生に対する一般的態度との間にみられる不一致」(MP193)なのである。このアリアすら、彼女の悪巧みの一環であるのだが、それにしても彼女の人柄との不一致は確かに認められるだろう。しかも、このアリアは、スザンナ、フィガロ、伯爵、それぞれにとって想起される意味が異なるのである。

これこそが、モーツァルトのオペラに見られる「状況」なのだ。このことを、シュッツは次のように述べている。

モーツァルトはわれわれ受け手に対して、筋立てがもつ脈絡の範囲内において状況がもっている客観的な意味を単に伝達するだけではない（グルックほどの秀でた劇作家でさえもこれだけのことしかしていない）。彼は、それに加えて、同一の状況が、そこに含みこまれている登場人物のそれぞれにとってもつ様々な意味を示してくれる。彼は、それぞれの登場人物たちにとって、他者の現前と行動が自分自身の状況の構成要素であることをわれわれに理解させてくれる。また彼は、それぞれの登場人物が状況内で、また状況に対して、対応する際の行為の特有の原動力を明らかにしてくれる。

(MP195)

こうして、シュッツはモーツァルトのオペラに社会的な意義を見いだしたのである。本節の冒頭で引用した「社会的世界の基本構造」とは、ここで示されている「他者の現前と行動」によって自分が今置かれている状況が定義され、さらにその状況は自分が取るべき行動の動機ともなりうるということである。

第2節 「状況」とシュッツ社会学

シュッツは1932年に、生前にまとまった形で出版された唯一の書籍である『社会的世界の意味構成』¹⁰を著した。これは、ベルクソンの持続概念とフッサールの内的時間意識の議論を接合させ、その現象学的手法を用いてマックス・ウェーバーの理解社会学、とりわけそのうちの「社会的行為」概念を基礎付ける、というものである。こうした立場は、シュッツの現象学的な音楽論である「音楽の現象学に関する断章」や「ともに音楽を生み出すこと」にも引き継がれているということからも、音楽論とのかかわりを軽視することはできないだろう。本節では、前節で示された他者の行為と自分の関係というポイントを『社会的世界の意味構成』を中心としたシュッツの社会学理論から検討したい。特に、行為の「動機」についての論述と、他者理解についての議論を参照する。

まず、「動機」についてシュッツの主張を簡単に整理したい。シュッツが「動機」というとき、それは、「過去完了時制的思考」であるという。例えば、「傘をさす」という行為の動機は、ふつう「雨に濡れないため」という未来完了で説明されるが、彼によればそれは「真の動機ではない」。「真の動機」は、先の例では「雨の知覚」という過去完了的体験であるという¹¹。シュッツは未来完了で表される動機を「目的動機」、過去完了で表される動機を「理由動機」として区別する。「目的動機」では「傘をさす」という企図に対して「雨に濡れない」という別の行為が動機づけられており、「傘をさす」という企図の方が先行している。それに対し、「理由動機」では「雨の知覚」が「傘をさす」という企図に先行し、「動機づけられるのは構成される企図そのものである」¹²。だから、「理由動機」が「真の動機」と言えるのだ。ただし、「雨の知覚」と「傘をさす」行為のあいだには本来、何の結びつきもなく、「常に事後的な自己解釈」によって、今なされている行為とすでになされた行為を総合することで「理由動機」が成り立つのである¹³。

常に過去の出来事が次の行動の「真の動機」になる、というのがシュッツの考えならば、この問題と他者理解の問題はどのように接合されるのだろうか。

他者理解の議論の出発点は、ベルクソンの「同時性」概念である。ベルクソンによれば

「私の意識にとっては一つになっても二つになってもどちらでもよい二つの流れ」¹⁴を指すこの概念を、シュッツは他者関係に適用する。すなわち、「私たちは他者の持続経過と私たち自身の持続経過に対してこの両経過を含む統一的作用に目を向け」¹⁵、「共に老いる [gemeinsam alternd] という事実」¹⁶を理解するのである。このとき、他者である「君とは私がその作用遂行に目を向けることができる意識であって、この意識の経過について言えば、それは私の意識と同時に存在しつつその都度異なった〈今このように〉として経過する」¹⁷。つまり、他者との時間の共有(「共に老いる」こと)によって、互いの意識が時間という次元では一つになるが、両者の過去の出来事(あるいはその捉え方)は異なるため、「その都度異なった〈今このように〉」が生じる。換言すれば、自我と他我で同じ出来事を同じときに経験しても、そこに与えられる意味は過去とのかかわりから導き出されるのであるから、両者は同じことを経験している「一つの流れ」でありつつ、異なる意味付与を行なっている(二つの流れ)、ということになる。しかしながら、同じ経験であるから、他者の意識をなにひとつ理解できないということにはならないだろう。さらに、他者の経験の経過に着目するなら、先の考察からある行為の過去に「理由動機」となるべき出来事があるので、他者がそこで与えた経験の意味をより正しく把握することができるようになる。こうした経過に着目して考慮される意味を「主観的意味」とシュッツは呼ぶ(それに対して、ある行為の結果にのみ着目して導き出された意味を「客観的意味」と呼ぶ)。要するに、ある人の行為は、その意識の経過のなかで「主観的意味」が与えられる。このとき過去との連続性が重要視され、「主観的意味」あるいはその行為の「理由動機」を他者が——完全であることはないだろうが——理解しようとするならば、彼と時間を共にし、その経過を理解することが重要になるのである。

シュッツのモーツァルト論で「状況」と呼ばれているものは、こうした理論と深く関係していると思われる。登場人物間での「バラのアリア」に対する意味付与の差異は、まさに彼ら一人一人の経過が異なっているということによって起こる。それと同時に、「主観的意味」は、時間を共にすることである程度は相互に理解されうるものであり、オペラ内における社会的世界の構成にとって重要な役割をもっているのである。つまり、現実の社会と同様に、モーツァルトのオペラは、各登場人物それぞれの「主観的意味」の重なりとずれによって、ある「社会的世界」が成り立っているのである。第1節冒頭の「社会的世界の基本構造」とは、この点を示していると考えられる。

さらに指摘しておきたいのは、それらの意味を聴衆が理解できる、ということである。

同じく第1節冒頭の引用では「われわれ受け手をこのような状況の定義の過程に参加させることにも成功している」と述べられていた。シュッツのモーツァルト評価のもう一つの重要な論点がここに見いだされる。そこで次節では、登場人物間の問題を離れて、聴衆の問題として意味の把握について考えてみよう。

第3節 聴衆とオーケストラ——オペラにおけるオーケストラの役割と現象学的時間論

シュッツは、オーケストラの役割について述べた箇所、聴衆について次のように述べている。

一方では、舞台上の世界の現実を、観覧席にいる受け手のものである日常生活の現実から引き離し、そして他方では、聴衆の内的持続 [inner *durée*] の流れを舞台上の登場人物の内的事象と融合させ、進行中の音楽過程という単一の統一された流れにするのである。かくして、聴衆は、劇の登場人物 [dramatis personae] の感情や情緒や思想などに直接参与する。オーケストラは、登場人物たちが演技と身ぶりと言葉でもって自己の内的生を表わす以上に、彼らの内的生に関して聴衆に明らかにするのである。

(MP197-198)

ここで、第2節の議論を思い起こそう。第2節の議論をふまえればシュッツは、登場人物と聴衆の間にベルクソンの意味での「同時性」を生じさせるのはオーケストラのおかげであり、そのことによって聴衆は登場人物の「主観的意味」を理解することができる、と言いたいのだろう。さらには、その結果「相互主観性の共同性」(MP198)の構築ができると主張している。ここで、オーケストラの役割から聴衆の問題を指摘している点を見ると、アリアはあくまでも登場人物の心情の提示(もちろん第2節で見たように、その心情も主観的意味の重層性を考慮しなければならない)であるが、それを支える伴奏や前後に挿入される音楽を奏でるオーケストラは、登場人物を越えた舞台上の社会を表していると考えられる¹⁸。だから、オーケストラによって舞台上の社会の「状況」を聴衆はよりよく理解できるようになるのだろう。

しかし、そもそも「内的持続」はあくまでも自我の内部の問題であり、どのようにして他者との共同性を担保することができようか、という批判は十分に考えられる。この批判に対しての応答を考えてみたい。ここでの参照点は、シュッツに多大な影響を与えたフッ

サールの内的時間意識の議論である¹⁹。

「モーツァルトと哲学者たち」を執筆していたころには、シュッツはフッサール現象学に対して距離を置くようになっていた。その最大の原因は、フッサール現象学では他者を含めた生活世界の問題を説明できないことであった。しかし、その結果ベルクソンの「持続」概念に再び着目しても、その「持続」に対する理解は『社会的世界の意味構成』にフッサールの時間論を通して解釈したものと大きく変更されたわけではない。1951年に執筆された「ともに音楽を生み出すこと」においても、フッサールの名は出てこないものの「把持」といった現象学用語が出てきているのである。だから、いったんフッサール現象学を経由して、シュッツが言う「内的持続」概念を検討することは、シュッツの音楽論を理解するうえで妥当だと思われる。

フッサールが『内的時間意識の現象学』において試みたことは、単に「把持」や「予持」といった概念から自我の問題を考察したのではない。むしろ重要な問題は、主観的時間と客観的時間の関係、および、自我と事物の関係なのである。つまり、フッサールが試みたことは、いかに自我が外部世界とつながることができるのか、という問いであったと考えられる。

フッサールは、時間意識の分析に続く第3章「時間および時間客観の構成の諸段階」で次のように述べている。

[……] 唯一の意識流の中に、あたかも同じ一つの事象の両面のように、分ち難く統一され、互いに他を要求しあう二つの志向性が相互に絡み合っているのである。その一方の志向性によって内在的時間がすなわち持続的存在の持続や変化を包含する真の時間たる客観的時間が構成され、他方の志向性の中では、流れの諸位相の [……] すなわち、流れゆく《今》の時点すなわち顕在性の位相と、一連の前顕在的および後顕在的(すなわちいまだ顕在的でない)諸位相とを常に必然的に具有する流れの諸位相の [……] 擬似的な時間的配列が構成されるのである。²⁰

ここでフッサールが説明しているのは、「把持」、「現在」、「予持」といった自我における時間の流れは「擬似的な時間的配列」であり、これらの意識が統握作用によってひとまとまりになるとき、主観ではなく客観の側に「真の時間」が生じるのである。そのとき、自我はある「今」が「把持」に変容するが、事物の側は変化しないのであり、そうして客観的

な事物が意識に構成される、という議論に進んでいく。

この議論を単純に他我構成の議論に敷衍すると、おそらくフッサール自身が『デカルト的省察』の「第五省察」で述べているような説明になる。すなわち、他者をまず物体として発見し、その物体を身体として意味づけし、自分と類似した身体をもつということをもって「感情移入」が行われる、という説明である²¹。しかし、シュッツは他我をこのようには考えなかった。このことは、1948年の「サルトルの他我理論」と題された論考においても、「感情移入、共感、類比による推論といった諸理論は、[……]明らかに不十分な試みである」とされることから明らかである²²。シュッツは、感情移入などの他我構成の理論は「観察者と被観察者との間の一方向的な関係に固執」していると批判し²³、実際のところは「互いに相手をつ一つの共遂行している主観性として捉え合っている」と主張する²⁴。この点は、先の「同時性」の議論ですでに示されている。シュッツがよく用いる「共に老いる」という表現からすれば、「真の時間」たる客観の世界を共に経験し、その経験が「疑似的な時間配列」として自我に意識されるとき、まさに「ともに共遂行している主観性」として他我というよりも「われわれ」として他者理解は可能になる、といえるだろう。

モーツァルトのオペラにおいて、オーケストラによる音楽がその場に居合わせる人々の内的時間の次元に共通して進行することで、ステージ上の登場人物だけでなく、聴衆にも意識の「同時性」が生まれる、と捉えられる。シュッツは常に、音楽は内的時間の次元において生起すると考えている。そのことは音楽が理念的対象であるということに起因するのだが²⁵、先のフッサールの主張に鑑みれば、同じ音楽が内的時間の次元で生起するならば統握作用によって現われる客観的な時間も共通のものになるので、「同時性」が担保されるわけである。こうして、聴衆は外的世界としてステージを観察する一方向的な経験ではなく、音楽の助けを借りることで「共遂行」として舞台上の社会を参与者として経験するのである。このとき、登場人物の持続と聴衆の持続はまさに「一つになっても二つになってもどちらでもよい二つの流れ」になるのであり、ベルクソンの意味での「同時的」になるのだ。よって、モーツァルトのオペラは、聴衆が「状況の定義の過程に参加させることにも成功している」と言えるのである²⁶。

おわりに

本稿では、シュッツのモーツァルト評価から出発して、その中で用いている「状況」という概念を、シュッツの主著である『社会的世界の意味構成』での議論から捉え直した。

「状況」とは「主観的意味」を他者が理解するための「同時性」ないし「共に老いる」という経験である。さらに聴衆と登場人物をつなぐのはオーケストラである。オーケストラの音楽が理念的対象として聴衆の内的時間において生じるならば、客観的時間も同一の対象を構成することになるから「同時性」を担保できるのである。以上から、シュッツがモーツァルトを肯定的に評価したのは、モーツァルトのオペラにおいて表現されるのは社会関係であり、音楽を通して聴衆とともに共遂行できるからである。その意味において、シュッツは次のように述べている。

彼〔モーツァルト〕の主題は、純粋な社会性を持った人間的宇宙の存在という形而上学的神秘にあるのであって、人間が自分の仲間に出会い、その人物についての知識を獲得する多重な形式を探し求めることなのである。人間世界のうちで人間と人間が出会うこと、このことこそがモーツァルトの主要な関心事なのである。こう考えることで、彼の芸術がもっている徹底した人間性が説明される。彼の世界は、たとえそこに超越的なものが浸み込んでいるとしても、やはり人間世界のままで在り続ける。『魔笛』の聖なる領域とか『ドン・ジョヴァンニ』のなかの超自然的な事象もそれ自体が人間世界に属している。それらは、人間との関わりのなかで経験されるような宇宙における人間の位置を現わしているのである。(MP199)

だから、「音楽とは、いま哲学しているということを自ら認知しない精神の、潜在的な形而上学的活動である」というショーペンハウエルの言を引き、「モーツァルトはこれまでにしてもっとも偉大な哲学的精神の一つであった」(MP199)と述べる。幼少期より音楽とかかわりをもって生活をしてきたシュッツにとって、モーツァルトは「哲学的精神」としてシュッツの思索に影響を与えた人物のひとりであろう。

また、モーツァルト評価の問題を越えて、次のようなことも言えるかもしれない。オペラを鑑賞することは、オペラにおける登場人物たちの社会的世界を鑑賞しているのみならず、歌劇場という社会的世界の一員として聴衆が参与すること、すなわち二重の社会的世界を経験する行為である、と。この点は別稿に譲るが、シュッツのモーツァルトに対する視座と彼の社会学との関わりはさらに展開する可能性を秘めている。

註

- ¹ Schütz, Alfred. "Sinn einer Kunstform (Musik)," *Theorie der Lebensformen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, S. 279-316 [Wagner, Helmut ed. "Meaning Structures of Drama and Opera," in Barber, Michael ed. *Collected Papers VI. Literary Reality and Relationships*. Dordrecht: Springer, 2013, pp. 171-195]. 引用に際して、SKとし、*Theorie der Lebensformen*の頁数を示す。また、引用文中における執筆者による注釈、原文の参照、中略等は[]において示す(他の文献についても同様とする)。なお、訳出にあたっては英訳も参照した。
- ² 森元孝『アルフレッド・シュッツ：主観的時間と社会的空間』(シリーズ世界の社会学・日本の社会学)、東信堂、2001、56頁。この草稿の成立に関しては、*Theorie der Lebensformen*, S. 16、および、森元孝『アルフレッド・シュッツのウィーン：社会科学の自由主義的転換の構想とその時代』、新評論、1995、288頁に詳しい。
- ³ Schutz, Alfred. Kersten, Fred (ed.). "Fragments on the Phenomenology of Music," in *Music and Man*, 2, 1976, pp.5-71. 編者であるKerstenによれば、これは1944年7月16日から同23日に書かれた65ページからなる自筆草稿である。Ibid., p.6を参照。
- ⁴ Schutz, Alfred, "Fragment on the Phenomenology of Rhythm," transcription and ed. by Jasmin Schreyer and Gerd Sebald, in *Schutzian Research*, 5, 2013, pp. 11-22. 編者であるゼーバルトによれば、これは1944年から1945年の冬の間に執筆されたと思われる自筆草稿である。Ibid., p. 12を参照。
- ⁵ Schutz, Alfred. "Making Music Together: A study in social relationship," in Brodersen, Arvid, ed. *Collected Papers II: Studies in Social Theory*. Nijhoff, 1976, pp. 159-178 [「音楽の共同創造過程——社会関係の一考察」渡部光訳、『社会理論の研究』(アルフレッド・シュッツ著作集第3巻)渡部光、他訳、マルジュ社、1991、221-244頁] .
- ⁶ Schutz, Alfred. "Mozart and the Philosophers," in Brodersen, Arvid, ed. *Collected Papers II: Studies in Social Theory*. Nijhoff, 1976, pp. 159-178 [「モーツァルトと哲学者たち」渡部光訳、『社会理論の研究』(アルフレッド・シュッツ著作集第3巻)渡部光、他訳、マルジュ社、1991、245-271頁] . 引用に際しては、MPとし、*Collected Papers II*の頁数を示す。なお、訳文は邦訳を参照したが、適宜変更している。
- ⁷ 転載に近い箇所も見られる。
- ⁸ この点について、森は「ドイツのナチズムなどとの関係で論じられる事柄について、さらなる推測をしてみることができるかもしれない」と述べている(前掲書、64頁)が、社会学者としてシュッツが関心を持っていた社会関係という主題を展開するにあたってモーツァルトに論点を絞ることは自然なことだったように思われる(この点は本稿で展開する議論から示唆される)。また、本文中には作曲技法の点で「オペラのヴァーグナー風な類型 [the Wagnerian type of opera]」という記述がみられる(MP196)。
- ⁹ Grathoff, Richard. "Musik als Ausdruck und Rahmen des alltäglichen Lebens in der Soziologie von Alfred Schütz," in *Zeitschrift für Musikpädagogik*. 34, 1986, S. 56-61 [リヒャルト・グラートホフ「アルフレッド・シュッツの音楽社会学——日常生活の表現とフレームワークとしての音楽」佐藤嘉一、中村正共訳、『立命館産業社会論集』23(3)、1987、75-96頁]、西原和久「シュッツと「音楽の現象学的社会学」の意味——シュッツ論の新たな課題へ」、『現象学年報』10、1994、33-48頁の各論文を参照。
- ¹⁰『社会的世界の意味構成——理解社会学入門』(改訳版)佐藤嘉一訳、木鐸社、2006[*Der sinnhafte Aufbau der sozialen welt: Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981]。
- ¹¹ 『社会的世界の意味構成』、147-149頁。
- ¹² 同上、148頁。
- ¹³ 同上、149-150頁
- ¹⁴ ベルクソン、アンリ『ベルグソン全集 3 笑い／持続と同時性』(新装復刊)鈴木力衛他訳、白水社、2001、p.209.
- ¹⁵ 『社会的世界の意味構成』、p.163.
- ¹⁶ 同上、p.164.
- ¹⁷ 同上、p.164.
- ¹⁸ シュッツは、オーケストラを古代ギリシア悲劇におけるコロスとの類似性を指摘し、「オーケストラは舞台上の事象の解釈者であり、注釈者」であり、「出来事の意味について客観的な解釈を受け手に与える」ものだと述べている(MP197)。
- ¹⁹ グラートホフによれば、1928年に『内的時間意識の現象学』が刊行されて以降、フッサールの現象学がシュッツにとって中心的な意義を得るようになった(Grathoff, op.sit., p. 56 [邦訳 76頁])。
- ²⁰ Husserl, Edmund. *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2013, S. 89-90 [エドムント・フッサール、『内的時間意識の現象学』立松弘孝訳、みすず書房、

1967、109頁] .

²¹ ²¹ Husserl, Edmund, *Cartesianische Meditationen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1995, S. 161-269.

²² アルフレッド・シュッツ「サルトルの他我理論」渡部光訳、『社会的現実の問題 [I]』(アルフレッド・シュッツ著作集 第1巻) モーリス・ナタンソン編、渡部光、他訳、マルジュ社、1983、305頁。

²³ 同上、306頁。

²⁴ 同上、307頁。

²⁵ “Fragments on the Phenomenology of Music,” p. 29.

²⁶ なお、註8で指摘した「ヴァーグナー風」の場合、「切れ目のない音楽過程によって内的時間の連続的な流れのなかに没入させられ、その流れからけっして解放されることがない」(MP196)と述べている。モーツァルトが「実際的なここといま [the actual Here and Now]」の状況を明示するのに対し(MP197)、ヴァーグナー風の場合には「実際の音楽的出来事 [the actual musical occurrence]」のなかに過去の想起と未来事象の予想とを挿入する」(MP196-197)ので、現在の状況が背景になってしまうと考えられる。この点からも、モーツァルトのオペラはシュッツにとって評価に値するものだったと言えるだろう。

執筆者一覧

奥坊 由起子

立命館大学大学院先端総合学術研究科表象領域一貫制博士課程在学中。

主要業績：「エドワード・エルガーをめぐる言説——1920年から1934年の『ミュージカル・タイムズ』を中心に——」、『大阪音楽大学研究紀要』第53巻、2015年。

「レイフ・ヴォーン・ウィリアムズの国民音楽観——フォークソングによるイングランド国民性の表出——」、立命館大学大学院先端総合学術研究科『Core Ethics』第12巻、2016年。

「イングランド音楽におけるフォークソング観——〈田舎〉観にみる多義性——」、『民族藝術』第33号、2017年。

田邊 健太郎

立命館大学非常勤講師 (2017年4月より)、立命館大学生存学研究センター客員研究員。

立命館大学大学院先端総合学術研究科一貫制博士課程修了、博士 (学術)。

主要業績：「「指し示されたタイプ」的存在者としての音楽作品——ジェラルド・レヴィンソンの音楽作品の存在論に関する一考察——」、『美学』第64巻1号、2013年。

(項目執筆)「音楽作品の存在論」、『分析美学は加速する：美と芸術の哲学を駆けめぐるブックマップ最新版』、紀伊國屋書店新宿南店、2015年。

外山 悠

同志社大学大学院文学研究科美学芸術学専攻博士後期課程在学中、同志社大学人文科学研究所嘱託研究員 (社外)。

主要業績：「斎藤百合子『日常性の美学』における「道徳的美的判断」に関する一考察——フランシス・ハチスン『美と徳の観念の起原』を比較の対象として——」、『美学芸術学』第32号、2017年。

船木 理悠

同志社大学研究開発推進機構及び文学部特別任用助手、京都造形芸術大学通信教育部非常勤講師 (2017年4月より)、同志社大学人文科学研究所兼任研究員。

同志社大学大学院文学研究科美学芸術学専攻博士後期課程修了、博士 (芸術学)。

主要業績：「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。

「G・ブルレの音楽美学史的位置づけ——E・ハンスリックとの関係を通じて——」、『美学』第66巻2号、2015年。

山口 隆太郎

立命館大学大学院先端総合学術研究科表象領域一貫制博士課程在学中。

主要業績：「アルフレッド・シュッツの音楽論における音楽経験——時間概念を中心に」、『文芸学研究』20巻、2016年。

関西美学音楽学研究会 活動報告

*

2015年12月 - 2017年3月

- 第一回研究会 2015年12月12日 於：立命館大学
 - ・船木理悠：博士論文内容紹介
 - ・高籾大樹：博士論文内容紹介

- 第二回研究会 2016年1月17日 於：立命館大学
 - ・山口隆太郎：「アルフレッド・シュッツの音楽論における音楽経験——時間概念を中心として」第1章の検討

- 第三回研究会 2016年2月21日 於：立命館大学
 - ・船木理悠：「二つのテンポ観——ジゼル・ブルレによるフーガー・リーマン批判を通じて——」内容検討

- 第四回研究会 2016年3月24日 於：立命館大学
 - ・外山悠：論文内容紹介「Sherri Irvin, “THE PERVASIVENESS OF THE AESTHETIC IN ORDINARY EXPERIENCE”」
 - ・船木理悠：文献紹介

- 第五回研究会 2016年5月25日 於：立命館大学
 - ・山口隆太郎：「アルフレッド・シュッツの音楽論における音楽経験——時間概念を中心として」第2章の検討
 - ・船木理悠：日本音楽学会西日本支部例会における佐々木氏による話題提供の紹介

- 第六回研究会 2016年6月22日 於：同志社大学
 - ・田邊健太郎：論文紹介「ローレンス・クレイマー「再作曲された音楽による——同一のものの歴史に関する考察」」
 - ・外山悠：「斎藤百合子『日常性の美学』における「道徳的美的判断」に関する一考察——フランシス・ハチスン『美と道徳の観念の起源』を比較の対象として——」
 - ・船木理悠：日本音楽学会全国大会発表応募要旨紹介「エルネスト・アンセルメの音楽美学におけるテンポ論」

□第七回研究会 2016年7月27日 於：立命館大学

- ・高藤大樹：話題提供「ヘーゲルの芸術哲学講義における異文化理解の変遷」
- ・船木理悠：日本音楽学会西日本支部例会における Su Yin Mak 氏による特別講演の紹介

□第八回研究会 2016年8月31日 於：同志社大学

- ・田邊健太郎：「音楽経験における時間と身体性」
- ・船木理悠：「エルネスト・アンセルメの音楽美学の概要」

□第九回研究会 2016年10月19日 於：立命館大学

- ・外山悠：「斎藤百合子『日常性の美学』とフランシス・ハチスン『美と徳の観念の起源』」
- ・船木理悠：「エルネスト・アンセルメの音楽美学におけるテンポと身体」

□第十回研究会 2016年11月26日 於：同志社大学

- ・山口隆太郎：話題提供「演奏研究のシュッツ社会学的基礎付け」
- ・外山悠：『美学芸術学』投稿論文草稿
- ・船木理悠：『音楽学』投稿論文草稿

□第十一回研究会 2016年12月12日 於：立命館大学

- ・奥坊由起子：「コンスタント・ランバートの音楽観」
- ・船木理悠：『音楽学』投稿論文草稿

□第十二回研究会 2017年1月23日 於：同志社大学

- ・外山悠：論文内容紹介
「斎藤百合子「自然の美的観照：西洋と日本の地平およびそれらの倫理的含意」」

第十三回研究会 2017年2月27日 於：立命館大学

- ・田邊健太郎：「音楽の知覚と言語化はどのように生じるのか
——ダイアナ・ラフマンの *nuance ineffability* 論を手がかりとして——」
- ・尾崎一成「林光作曲《交響曲第2番「さまざまな歌」》における引用に関する一考察」
- ・船木理悠「ジゼル・ブルレの音楽美学——生涯、著作の概観と受容の状況——」

第十四回研究会 2017年3月14日 於：同志社大学

- ・田邊健太郎：「多文化音楽教育における“Authenticity”概念の諸問題」
- ・奥坊由起子：「コンスタン・ランバートの社会的ネットワーク
——『ミュージック・ホー』の音楽批評史的な位置づけ」

- ・山口隆太郎：「アルフレッド・シュッツのモーツァルト評価
——オペラ論における「状況」概念とその社会学的・現象学的視点——」

【編集後記】

『関西美学音楽学論叢』の創刊号をお届けいたします。関西で美学や音楽学を学ぶ学生の勉強会として「関西美学音楽学研究会」は発足したのですが、成果を発信するための媒体として本論叢は創刊されました。各地方や大学ごとに学会が存在する哲学などとは異なり、美学や音楽学の成果を発表・発信できる媒体は少ないように思えます。もとより、研究は多くの先行研究の上に積み上げられるものです。成果を公にすることで、少しでも自身の研究領域に貢献したい、という著者の方の思いが伝わってくる論叢になっているのではないかと思います。この点は読者の方々の忌憚なきご意見を伺いたく存じます。

次巻以降も、充実した誌面をお届けできるように努めます。これからも『関西美学音楽学論叢』をよろしく願いいたします。

（田邊健太郎記）

編集委員：田邊健太郎、外山悠、船木理悠（50音順）

関西美学音楽学論叢 第1巻（創刊号）

2017年3月31日発行

編集・発行 関西美学音楽学研究会

ホームページ

<https://aesthetics-musicology.jimdo.com/>

E-mail アドレス

kansai.aesthetics.musicology@gmail.com

© 関西美学音楽学研究会 2017

本誌に掲載の論文を無断で複写、転載することを禁じます。