

音楽における時間性：演奏の視点から

佐藤, 真紀
九州大学大学院：博士課程：国際社会文化専攻

<https://doi.org/10.15017/1440763>

出版情報：哲学論文集. 39, pp.99-115, 2003-09-25. 九州大学哲学会
バージョン：
権利関係：

音楽における時間性—演奏の視点から

佐藤真紀

〈序〉

「音楽を聴くこと」、それは音楽作品の聴取であると同時に、演奏の聴取である。確かに演奏者によって同じ音楽作品であっても異なる作品のように聴こえたり、また一方でバッハの平均律のように、どのような仕方でも演奏しても、すぐはその作品であることが判別できるような場合もある。このように作品と演奏の関係は多様に存在する。というのも音楽の聴取において、聴者は作品と演奏という二つの創造の現場に居合わせているからである。

こうした音楽における演奏の美学に光を当てた数少ない研究者の一人として、フランスの音楽美学者でありピアニストでもあったジゼル・ブルレ (Gisèle BRELET 1915-1973) が挙げられるだろう。ブルレの美学は、ハンスリック^①以後の音楽における形式主義の流れを受け継ぎながら、時間論としてベルクソンの純粹持続の影響を強く受け、時間芸術としての側面から音楽の形式を考察したものである。ブルレのいう音楽的持続は、ベルクソンの純粹持続のような相互浸透する持続で

はなく、区別され秩序付けられた持続である。なぜなら音楽は時間芸術として、「生きられた時間 (temps vécu)」だけでなく、形式によって生きられた「思惟された時間 (temps pensé)」でなければならぬからである。⁽¹⁾

ブルレは、主著『音楽的時間』(一九四九年)に続く『創造的解釈』(一九五一年)において、演奏における美学、とりわけ演奏の時間性について述べている。ブルレにおいて作品と演奏は、非時間(永遠)と時間(持続)という相対する時間の様相の下に描かれている。作品は作曲者なき後も、例えば楽譜という形で生き続けることができるが、演奏は、音が鳴り響いている時間だけのはかない持続である。しかし実際の演奏は、作品と演奏、永遠と時間とが出会っている生きた音楽である。ブルレの言うように、作品は、演奏という「王子様」が目覚めさせなければならぬ「眠りの森の美女」の如きものなのである。⁽²⁾

こうした作品と演奏の出会いを実現させるべく、演奏者は練習を積む。特に器楽奏者の場合、楽器を自らの身体の一部にするまで練習を重ね、楽器を自在に使いこなせるようにならなければ、作品の実現はできない。演奏にとって練習は必要不可欠なものである。しかしブルレによれば、練習は演奏になれるわけではない。それは練習と演奏が、本質的に異なる時間の様相を呈しているからである。演奏は、後戻りできない一回性において展開されるのに対し、練習は永続的に反復可能な永遠性の中にある。しかしこうした本質的違いを乗り越えてまでも演奏が練習を求めるとは、むしろ練習の非時間性によって、演奏のはかない持続に作品の音楽形式を与えることができるからに他ならない。練習は、いわば作品と演奏をつなぐ掛け橋なのである。

本稿は、ブルレの『創造的解釈』の読解を通して、演奏における時間性を浮き彫りにすると同時に、『音楽的時間』を再考するものである。

一 音楽における作品と演奏の二元性

絵画や彫刻といった空間芸術において、作品は永続的に不変であるのに対し、時間芸術である音楽作品は、響き(sonorité)という感性的身体を与えられることによって、時間においてそのつどはじめて成立するものである。つまり空間芸術における作品は完成された作品として、創造者と創造の行為(acte)を含意しながらも、それから独立した存在であるのに対し、時間芸術としての音楽作品は、「現実の創造(actuelle création)」としてつねに作品を生み出す活動(activité)と一体となっている⁶⁾。さらに厳密に言えば、音楽作品を生み出す活動は作品を生み出す作曲家の活動と、作品を現実の鳴り響きとして作り出す演奏者の活動からなっている。空間芸術においては、これら2つの活動は分離されることなく、作品の完成へと導き、二元性は覆い隠されている。一方音楽作品においては、作品(œuvre)と演奏(execution)の二元性、即ち作品の構想(conception)と構想されたものの実現である演奏との二元性が顕わになっているのである⁷⁾。

しかし作品(構想)と演奏(実現)が我々に別々に与えられる場合、演奏者の活動と作曲家の活動との関係は、前者が後者を単に再現・反復することではあり得ないし、演奏が作品の唯一可能な理念を忠実に実現しているわけではない。従って音楽的演奏の問題は、作品と演奏の二元性における多様な関係を捉え、その関係が完全な演奏において、いかに克服され、音楽の「十全な時間(temps plein)」が実現されるのかを、把握することに収斂されよう。

まず作品と演奏の二元性は、時間の様相における、永遠(éternité)と持続、すなわち非時間性と時間性との二元性として捉えられる。これは音楽が時間芸術であるための宿命である。作品は非時間的な理念としてつねに可能性であり、多様な実現に開かれている。確かに書かれた音楽作品である楽譜は、そこに響きを読み取ることができるとしても、楽譜のままでは理念的(ideal)世界での対象に過ぎない。作曲家が作品を生み出した活動は、個別的経験が捨象され(depouillé)、純粹な理念と

して楽譜上に音符という抽象的な形でしか残されないものである。つまり生きられた持続から個々の感性的内容が捨棄された、時間の形式のみが残されているのである。しかし理念として永遠的な時間の形式に留まっているがゆえに、その形式を充足する多様な解釈を生む可能性を保持しているといえよう。

一方演奏は、現実の(vel)持続における作品の具体化・受肉(incarnation)である。作品は演奏者の主観的持続(durée subjective)によって生きられるが、演奏者の個別的持続を生きさせることは、それ自体すでに限定された持続を生きさせることであり、可能性の限定であるが、厳密に言えば、現実の持続が持つ不可逆性や一回性のために、作品の多様な可能性から「生きた整合性(coherence)」⁽⁸⁾において一つの可能性を選択(choisir)し、他の可能性を排除(exclure)することである。しかし一方で現実の持続における質的限定によって、作品の曖昧な可能性に留まっていた理念は現実化され、楽譜に書きこまれていない質的なものの豊かさを享受できるのである。この意味において演奏は作品の「理念の試行(épreuve)」⁽⁹⁾でもある。もちろん現実の持続が秘めている偶発性に委ねられる危険は残っているが、しかし演奏は、偶発性においても、むしろそれを糧にして即興的に作品全体の統一性を築かなければならないのである。

二 練習(travail)と演奏(execution)⁽¹⁰⁾

さて音楽を現実化する演奏において、二つの創造的活動がある。それは練習における「探し求められる活動(l'activité qui se cherche)」と演奏における「見出される活動(l'activité qui se trouve)」である⁽¹¹⁾。

練習は、音楽作品を演奏するための準備段階であり、音楽作品を解釈したり、その解釈の実現のために行う努力(effort)の過程である。ゆえに同じパッセージを何度も繰り返したりという行為が中心になり、作品が一つの作品として実現されるべき現実の時間の不可逆な流れとは異なり、中断され、反復されながら行われる。しかし練習の際、演奏者は、全体的持続の

統一性から解放されて、音楽の生成を中断し、個々のパッセージに、またその多様な可能性のそれぞれに、反復的に浸ることが可能になる。そこで存分に美しい瞬間を鑑賞し、「作品の内奥(intima)に浸入する喜び」を味わうことができるのである。そのような意味で、非時間的に永続的に反復できる利点を持つ練習において、作品に対する理解が「試行され(épreuve)、訂正され、洗練され、作品は一層豊かに」なる。作品の恒久的な価値が試され、反復や永続性に耐え得る「作品の純粋に音楽的で形式的な価値」が顕わになるのである。それゆえ練習においては、その非時間性において作品の完全な形式を、その多様性のままに求めることができるのである。そしてそれは技術的側面における物質的身体的鍛錬であるだけでなく、作品に対する理解を深める「精神的演奏(execution spirituelle)」の練習であるといえよう。いずれにせよ永続的の反復や瞬間を味わうことができるのは、練習における永遠の時間が、現実の時間から精神の能動性を解放しているからなのである。

一方演奏は、練習とは反対に、統一的な持続のうちで実現されることが求められる。従って唯一の不可逆な持続において生きるると同時に、予見不可能な(imprevisible)偶然性に翻弄される危険につねにさらされている。まさに「時間的冒険」を生きななければならないのである。

こうした演奏の本質を、ブルレは「即興(improvisation)」であるという。通常即興は、ジャズなどに見られるように作品全体を即興的に創造し、演奏する場合や、協奏曲のカデンツァ(cadenza)に見られるような部分的な即興を指して用いられることが多い。しかしブルレの場合、即興は、「自然な力(naturels pouvoirs)」とその力の「純粋な現前」によって芸術を創造しているような、「賢明な(sage)魂の自発性(spontanéité)を表現すること」である。⁽¹⁶⁾つまりブルレにおける即興とは、現実の持続の緊迫性(urgence)において、演奏者の内奥から生じる自発性であり、そこから「第二の自然(second nature)」を生じさせるような演奏を意味しているのである。

このように練習と演奏は全く異なる時間性と本質を持っている。従って演奏は決して練習の再現ではあり得ない。そして練習は非時間的可能性にとどまらざるを得ず、音楽作品を完成させる最後の行為は、演奏に委ねられなければならないので

ある。では、一体どのようにして練習が演奏に変換されるのだろうか。次に具体的な音楽形式を通してこの問題を考察していきたい。

三 拍子(mesure)からテンポ(tempo)へ

作品と演奏の、および練習と演奏の二元性の克服を具体的に実現している音楽的要素があるとしたら、それはテンポ(tempo)⁽¹⁸⁾である。テンポは、演奏によってのみ実現される具体化された時間の形式である。テンポは、「音楽的時間」においては、音楽形式と時間形式の合致した「音楽的時間」の本質である「十全な時間」であった。⁽¹⁹⁾音楽的演奏において、それは「作品構造と演奏者の内的統一性(unite intérieure)の一致」⁽²⁰⁾する時間である。

テンポは音楽作品の冒頭にメトロノーム⁽²¹⁾の速度として示されるが、実際の演奏では、指示された速度に正確に従うわけではない。なぜならこの速度はあくまでも楽譜上で「思惟された(Bese)テンポ」に過ぎないからである。「思惟されたテンポ」は、演奏されたテンポではない。演奏された作品のテンポは、唯一演奏だけが限定できるもの、つまり「現実の響きによって満たされた質的で具体的な持続」に他ならないからである。従って演奏したテンポを計測した結果、たとえば指定された物理的時間と同じ時間になったとしても、それは偶然の一致でしかなく、テンポそのものが「演奏者によって生きられ(vécu)」ていなければ、真のテンポ(tempo vrais)にはなり得ないのである。かくしてテンポは、最終的に演奏者によって決定される。ゆえに演奏者が、音楽作品として楽譜においては客観的時間でしかなかった拍子(mesure)を「テンポに変える」のである。⁽²²⁾作品の具体化・受肉が演奏者の主観的持続においてしか成立しないように、真のテンポは、演奏者とそのテンポを生⁽²³⁾きる持続においてしか存在し得ないのである。

テンポは自由なリズムと強制する拍子という対立する時間形式を含んでいる。演奏において、両者の表面的な対立は、拍

子が、自由に展開する自由リズムの不変の目印になること、即ち拍子がリズムの構成要素であることによって克服される。しかし拍子に変化を生み出す不変の目印であるとしても、それは不動の目印ではなく、現実の時間を厳格に形作る生きた鼓動の役目を果たしているのである。⁽²⁴⁾ 拍子は等時的打拍であり、客観的時間において永続的に反復が可能である。しかし拍子が生きられることによってこの無機的な等間隔の打拍に過ぎないものが、生きた鼓動、すなわち演奏者の時間を自ら生み出すことのできる鼓動に生まれ変わるのである。⁽²⁵⁾ 仮にメトロノームによって永遠に等時的打拍が与えられることが可能であるとしても、機械的な拍子は自動力がないので、メトロノームの停止と共に自らも消滅してしまう。しかし演奏者の生きた鼓動になることによつて、拍子もはや外的に与えられる拍子ではなく、作品をその内在的原理において生きている生命を持つ統一体として、生み出すことができるようになるのである。

ここに練習と演奏の間で行われる時間の変換と同じ現象が起こっていると思われる。つまり客観的に時間を刻むものであった拍子が、演奏者の生きた鼓動となることによつて、作品、すなわち時間の形式を創造できるテンポに変わるとは、音楽的時間が永遠の形式から降りてきて現実の演奏者の内奥において「即興」となること、すなわち演奏者の生きた鼓動において、客観的時間が凌駕されることだからである。

四 創造的演奏

演奏において練習は越えられなければならない。確かに練習において「作品を所有する (posseder)」ことは作品を完全な方法で認識すること、即ち作品のあらゆる可能性を汲み尽くそうとすることであるが、しかし演奏は練習で獲得したものの「忘却 (oubli)」でもある。⁽²⁶⁾ なぜなら演奏における自発性は、練習においてあらかじめ固定することはできないからである。ブルレにおける「即興」とは、演奏者の内奥から創造する自発性の行為である。従つて演奏者が、聴衆を前にした現場の緊

迫感において存分に力を発揮するためには、演奏者は練習の成果を創造の能力として自分自身に統合し、自分の力として所有していなければならない。本来の演奏としての「即興」的演奏のために、演奏者は練習において作品の奥深くにまで浸入し、自らの内奥において作品と合一し、創造の源泉において作品と自己を一体化していなければならないのである。ブルレの言う「即興」演奏は、創造の源泉から生じ、演奏者の存在そのものを映し出すものでなければならぬのである⁽²⁷⁾。

従って練習によって演奏者が手に入れなければならないのは、物質的固定化ではなく、現実の時間において即興できる能力、すなわち演奏の「永続的性向(disposition permanente)⁽²⁸⁾」である。練習は、演奏で表される能動性の「試行」でなければならない。練習は、演奏において頭わになる精神の純粹な能動性の実現である「行為の純粹さ(nude)⁽²⁹⁾」の前に消滅するのである。暗譜で演奏する方が楽譜を見ながら演奏する時よりも上手に演奏できるのは、それがまさに「過去を否認し忘却することによって、現在において開花する記憶を象徴している」⁽²⁹⁾からである。「音の記憶は現在の音」⁽³⁰⁾であるのは、音の記憶はその音の現在の内的な産出であり、過去と未来が総合され、不可分な現在において未来が総合されているからである。演奏の現在において音は継起しながら、過去と未来を不可分な現在に吸収し、未来へ方向付けているのである。

かくして演奏において「見出された行為」は、不可分な現在において、作品を創造する源泉であり、時間を生み出す源泉でもある。このように創造と時間の源泉での精神の能動的なたらきは、ブルレにおいて、エラン(eilan)⁽³¹⁾と休止(repos)から生まれる時間的総合のはたらきである。例えば音楽のリズムは、下拍(poses)と上拍(eyes)⁽³²⁾の結合によって生成される。下拍と上拍の結合は単なる交代ではなく、複数の拍が意識的にグループ化され、統一性を持った総合である。例えば古代のリズムは、手による打拍と休止や、足で地面を叩く打拍と休止の結合によって生み出される。またグレゴリオ聖歌のリズムは旋律の働きに由来するフレージングのリズムであり、単なる強拍と弱拍の交代ではなく、質的リズムの統一性である。このように音楽のリズムは、数による等質的で等時的な分割ではなく、「把握されながら(compis)⁽³³⁾」意識的に精神的働きによって統一された「時間の総合」なのである。エランと休止の総合から生じるリズムは、こうした異質なものを統一する精神の総合

のはたらかのうちに、その源泉を有しているのである。

ブルレは精神の働きを「内的歌(Chant intérieur)」にたとえ、これは旋律を心の中で歌うことによって示されるように、旋律を再創造する「声の行為(acie vocal)」であるという³⁴。しかしブルレのいう旋律は、ベルクソンが引き合いにだす相互浸透する純粹持続としての旋律ではなく、そこに形式を備え、秩序付けられた可知的な持続である。もちろんこの分割は、ベルクソンが批判したように持続の細分化(morcelement)ではなく、「持続の分節化(articulations)」である³⁵。つまり休止は、精神の根底にある能動的活動としての総合の働きを通して、不可分なエランと結合し、区切り(distinction)であると同時に接合点(conjunction)なのである。ゆえにエランと休止の総合において、とりわけ休止は持続に形を与える役割を果たしているのである。それは丁度、沈黙(silence)が一つの曲の始まりと終わりを示し、節と節を、音と音を区分し、かつ統一するようになる。

こうしたエランと休止の結合は、単なる交代ではなく、相互に関連した有機的統一として、エランは内部に休止を含み、また休止もその内部にエランを含んでいる。ゆえに有機的統一として、全体は、部分の総和(somme)ではなく、部分を含んだ全体であり、部分も全体を含んだ部分である。従ってテンポは、個別的テンポでありながら、全体的テンポを含んでいる。個々のパッセージのテンポは、そのパッセージの中でテンポであるのではなく、作品全体から決定されるものでなければならぬのである。さらにエランと休止のリズムは個別的に多様な仕方で生きることが出来るゆえ、テンポは一回性の個別的テンポであるだけでなく、演奏者を性格付け、「第二の自然」となるほどの普遍的テンポとなり得るのである。

ゆえにテンポは、現実の時間において、エランと休止からなる各々の持続の個別的なリズムと、作品が全体的統一として持つ普遍的リズムとが重なる場所であり、個別的リズムによって生きた持続を実現しながら、形式も実現する、つまり「生きた整合性(coherence vivante)」を実現することができるのである。拍子は、単なる打拍としていわゆる客観的時間を刻むものである限りでは、何らの全体的な整合性や統一性を含むものではないが、現実の時間において演奏者の生きられた持続

に統合されてはじめて「生きた整合性」に変わることができ、拍子からテンポになることができるのである。

結局、演奏に求められるのは、即興の能力、即ち演奏者の生においてエランと休止の総合を行う能力である。音楽作品は最終的には演奏という演奏者の生きた持続においてしか成立しない。従って音楽的演奏においてエランと休止の、とりわけ休止が、作品を生きる演奏者の生に形を与える上で、大きな役割を果たしているのである⁽³⁶⁾。

練習は最後の行為を演奏に残しているゆえ、決して演奏にはなれない。しかし演奏が不可逆で予見できない持続の一回性において「生きた整合性」を実現するには、練習という長い助走が必要なのである。というのも練習において試行される作品の多様な可能性は、演奏者の力のうちに統合されて、即興的演奏を生み出す素地を与えるからである。演奏が芸術であるのは、無秩序な生きた持続ではなく、そこに永遠の形式が生きられているからである。従って生きた整合性は、楽譜に書きこまれないニュアンスを実現するだけでなく、一方で自由リズムや自発性に形を与えることによって、柔軟な厳格さを生みだし、「具体的精確さ」を実現しているのである。生きられた整合性は、生きた持続であると同時に、生きられた形式に他ならない。

即興的演奏の自発性は、現実の持続において形式を獲得した自発性、即ち精神の能動性が自らの活動に形式を再び見出した自発性である。それはまたヴィルトゥオジテ(virtuose)⁽³⁸⁾における「知的自発性(spontaneous intelligence)⁽³⁹⁾」である。ヴィルトゥオジテの自発性が、子供の自発性と異なり、自在な動きの中にも厳格さや精確さを備えているのは、それが形式によって生きた自発性であるからに他ならない。エランと休止の結合が、柔軟な時間の組織化の基底に存しているのである。

また演奏者の意識が、日常的時間の心理的持続から音楽的時間へ上昇する「アセーズ(ascèse)⁽⁴⁰⁾」も同じように考えられる。演奏者の日常的で無秩序な個別的感情の持続から、芸術的意識へ高まる過程において行われているのは、意識における形式の獲得、即ち「時間的図式への変換⁽⁴¹⁾」である。心理的持続の受動的で病理的な持続は、その個別的な内容を捨象して、記憶や期待や驚きといった純粋な時間形式に純化されることによって、普遍的な音楽形式と結合することができる。ブルレは言

う「作品が最も高い力へ上昇するには、人間のアセーズなしでは構築され得ない。そして練習が表現しているのはまさにこのアセーズであり、心理的な人間に対する芸術家の発展的な勝利である」。つまり練習におけるアセーズは、作曲家であれ演奏家であれ、個々の心理的状态を捨象し、その純粹さにおいて、意識に形を与えることによって、演奏者自らの内奥の時間に形を与える行為のはたらしめるものなのである。かくして創造者の意識において、芸術と生が結合する⁽⁴³⁾。

練習は、演奏に最後の行為を残している意味においてつねに未完成ではある。しかし演奏者の生きた持続に形を与え、演奏がはかない一回性として消滅することなく、永続的に残ることのできる芸術にまで高めているのは、練習の力があるからこそではないだろうか。練習は、永続的に不変の形式の獲得において、その知的形式を能力(Douvoir)へ変換する一方で、現実の時間において演奏者の主観に形式を与え、普遍的力への変換する素地を作り上げるといふ大きな役割を果たしているのである。

五 二つの現実性(actualités)

テンポの決定において客観的時間と主観的持続、永遠と時間が克服され、結合している。それはまた作品と演奏の完全な一致でもある。すでに見たように、作品は永遠に不動で不変の対象として非時間的であるが、演奏は現実の時間においてつねに変化の中にあつて、演奏の終了と共に消滅してしまうはかない持続であつた。しかし現実の不可逆な持続は、つねに演奏を演奏のたびに更新し、その永続的な現実性を獲得させている。実際、演奏において永遠的なものと時間的なものの結合の仕方は多様にあるが、いずれにせよ生きた音楽が十全に実現されるのは、現実性において作品の永遠性と演奏のはかなさが結合するときである⁽⁴⁵⁾。

時間芸術において決定的なもの、即ち確定されたものや不動のものは何もない⁽⁴⁶⁾。それは音楽が時間芸術であるゆえの定め

であり、ブルレのいうように、結局、時間に形を与えかつ時間そのものの流れである総合的統一の行為 (acte)⁽⁴⁸⁾ 以外に音楽において決定的なものは何もないのである。演奏が終われば作品は可能性にもどり、演奏者の現実態 (act) は永遠における可能態 (puissance) に戻らなければならない。即ち演奏者が実現していたものは、作品がはらんでいた一つの可能性であったのだ。しかしまたはかない持続によって作品は再び受肉される。音楽作品は、作品が演奏者によって生きられることによって時間において実在性を獲得し、そして作品の完成とともに永遠性に回帰する。音楽的演奏において、作品と演奏は「相互の創造 (creation reciproque)」で「相互交換 (mutuels échanges)」のようなものであり、⁽⁴⁹⁾ 永遠と時間の間を自由に行き来しながら、時間の源泉 (source) である精神の能動的活動へ回帰する構図が浮き彫りにされるのである。

このようにブルレにおいて永遠性は、時間の否定ではない。むしろ生成や時間を生み出す源泉として与えられる。そして作品は、演奏の具体的持続において豊かになり、再び多様な可能性、しかし演奏以前より豊かになった可能性として永遠性に上昇するのである。従って時間のはかなさは、「過去から離れる道具」であり、演奏者を以前の演奏から引き離し、「行為の純粹さ」である「即興の純粹なエラン」へ回帰させる (replier) 役目を果たしている。⁽⁵⁰⁾ そして演奏者から与え返される付加 (surplus) によって永遠に豊かになっていく時間である。どのような芸術的創造も過程そのものにおいて「時間的冒険」であるが、演奏は演奏者の現前によって現実の時間のもつ緊迫性において展開されるゆえ、一層予測できない。しかしストラヴィンスキーが言ったように「予期せぬ出来事 (inattendu)」⁽⁵¹⁾ があるからこそ、意志を越えた創造を生み出すことができるのだ。ゆえに聴衆の反応も、演奏者に予期せぬ出来事を与える限り、音楽的創造を豊かにしていくことができるのである。⁽⁵²⁾

〈結び〉

音楽における作品と演奏が、永遠と時間の間を自由に行き来しつつ、相互に豊かになっていくという構図に、実は『音楽

的時間』(一九四九年)と『創造的解釈』(一九五一年)との関係性を見出すことができる。『音楽的時間』は、日常から純化され、永遠に留まっている理念(idea)としての「音楽的時間」を論じている。一方演奏は、純粋な理念としての作品を具体化・受肉する行為である。ゆえに『創造的解釈』において「音楽的時間」は、日常的時間に降りてきて、そこで響きという感性的身体を授かっている。従って『創造的解釈』における音楽的演奏論は、実は『音楽的時間』を逆方向から論じた、即ち日常的時間において具体化・受肉される「音楽的時間」論に他ならないのである。「音楽的時間」は、永遠において完成されるだけでなく、つねに日常的時間に降りることが可能であり、また次の新たな創造のために活動が回帰する場所なのである。ブルレは『創造的解釈』において、演奏が与え返す「音楽的時間」を論じることによって、真の意味で『音楽的時間』を完成させたのであり、また完成させるために『創造的解釈』を書かなければならなかったのである。

註

- (1) ハンスリック(Eduard HANSLICK 1825-1904)は、一九五四年に『音楽美論』(渡辺護訳、岩波文庫、一九六〇年)において「音楽とは鳴り響きつつ動く形式である」という音楽形式主義を主張し、自律的音楽美学の確立に寄与した。
- (2) TM p. 35「音楽が思惟された時間であること、即ち可知性(intelligibilité)を有するということは、空間において並置される対象の認識(connaissance)を意味するのではなく、時間においてのみ実在性(réalité)を持つ意識(conscience)において、能動的な知性が自己に総合の形式を与えらるることである。」
- (3) Gisèle BRELET, "Le Temps musical-Essai d'une esthétique nouvelle de la musique", P. U. F., Paris, 1949, 以下TMを略す。
- (4) Gisèle BRELET, "L'interprétation créatrice-Essai sur l'exécution musicale", Bibliothèque International de Musicologie, P. U. F., Paris, 1951, 以下ICを略す。

- (5) IC p. 2
- (6) 時間芸術において、音楽の他にダンスも活動と一体であるが、しかしダンスの身振り(gest)は視覚的空間の関与を免れない点において、音楽の目に見えない身振りとは明確に区別される(cf. TM pp. 261-266, IC pp. 9-13)。なお音楽とダンスの身振りについては、笹川隆司「シゼル・ブルレにおける身振り(gest)の概念について」、東京大学文学部美学芸術学研究室紀要、研究5、62-80頁、一九八六年を参照。
- (7) IC pp. 28-33, executionは「演奏」であるが、構想されたもの(conception)の実現という意味では「実行」の方がふさわしいかもしれない。(参考)佐々木健一『美学辞典』、東京大学出版会、一九九五年、63頁。またinterpretationも演奏であり、ブルレは、解釈・演奏にinterpretationを、練習に対する演奏にはexecutionを用いているように思われるが、明確に区別されているわけではない。これらの判別基準については、今後の研究の課題であると思われる。
- (8) IC p. 44, cf. IC pp. 44-53
- (9) IC p. 44, 思惟が言語においてしか存在しないように、音楽作品も演奏の行為(acte)によってしか現実にならないのである。
- (10) 演奏と練習については、笹川隆司「シゼル・ブルレの演奏美学2—即興的演奏を中心にして」多摩芸術学園紀要14、114-122頁、一九八八年を参照。
- (11) IC p. 369, cf. pp. 369-375
- (12) IC p. 380
- (13) IC p. 380
- (14) IC p. 381
- (15) IC p. 380
- (16) IC p. 449
- (17) IC p. 449
- (18) テンポは、本来、演奏の速さや遅さを表す速度表示である。通常作品の冒頭にメトロノームの数字やアレグロやアンダンテなどの速度標語として表される。cf. TM p. 37, pp. 372-394, IC pp. 131-134, pp. 180-186

- (19) TM p.390
- (20) IC p.181
- (21) メトロノーム(Metronom)一八一六年ドイツのメルツェルが開発した、速度を正しく示す拍節器械。ベートーヴェンとツェルニーはじめて用いた。通常、 $J=60$ や $J=120$ のように表記される。この場合、1分間に拍を60回打つ速さを意味している。
- (22) TM p.380
- (23) IC p.181
- (24) 実際楽譜上では、自由リズムは旋律と一体となって楽譜上に記されているが、拍子は作品の冒頭に一小節に刻む拍数を与えられるだけで、楽譜に直接記されていない。
- (25) 演奏者がいわゆる「自分のテンポ」を実感できる状態である。演奏会で演奏した作品が、日常の練習だけで終わってしまう作品と異なるのは、まさにこの段階に達したか否かということではないだろうか。
- (26) IC p.387
- (27) IC p.392, 楽器と演奏者の一体化が、メルロ＝ポンティの言葉によって楽器に対する一種の「普遍的適合(adaptation universelle)」
 として示されている。cf. Maurice MERLEAU-PONTY, "La structure du comportement", P. U. F., Paris, pp.161-164
- (28) IC p.389
- (29) IC p.387
- (30) TM p.2 & cf. Maine de Biran, "Memoire sur la decomposition de la pensee"
- (31) 本来エランは、飛躍という意味である。特にヘルクソンは、エランヴィタル(élan vital)を生命の飛躍として用いた。
- (32) 下拍は手足を振り下ろす拍、上拍は手足を振り上げる拍で、通常、前者は強拍、後者は弱拍をさす。
- (33) TM pp.282-283
- (34) TM p.138
- (35) TM pp.285-286
- (36) ブルレは響きの不在である「沈黙(silence)」において最終的に音楽的時間が完成されるというが、それはエランと休止の総合にお

いて、休止の意味がとりわけ重要であることを示しているといえるだろう。

- (37) 楽譜に書きこまれないニュアンスとして、表情記号、音の強さ、フレージングなどがあるが、いずれも絶対的に与えられるのではなく、作品全体の統一性に基づいて与えられる相対的強さである。またテンポ・ルバートは時間的顕現の象徴であるが、例えば協奏曲のカデンツァにおいて時間的補足が行われるが、カデンツァ全体、ひいては作品全体の統一性があつてはじめて可能になる。
- (38) ブルレにおけるヴィルトゥオジテは、いわゆる軽蔑的な意味での超絶技巧ではなく、「精神的な力や徳(virtus)」を持った人間である。 cf. pp. 333-366
- (39) IC p. 364
- (40) アセーズは、語源的にはギリシア語の訓練や鍛錬を意味する *gymnasia* であり、これまで「浄化」と訳されてきた。確かに浄化の状態であるが、練習を通じた練習は精神だけでなく身体の訓練でもあることを考えると、本来の意味での苦行・禁欲の意味も含まれるのではないだろうか。
- (41) IC pp. 301-302
- (42) TM p. 449
- (43) 実際問題として演奏会で味わう緊張感は、練習において獲得した形式を身体と精神に刻み込むことによってしか克服されないように思われる。それはまた確実なものがない本番において、唯一確信できる保証のようなものである。
- (44) IC p. 448
- (45) 例えば古典的作品の場合、作品自体の持つ音楽構造が優位であり、それ自体で充足することが可能である。従つて演奏に対する要求も少なく、楽譜においてニュアンスの指示は控えめである。反対にロマン的作品は、作品の構造よりも実際の演奏によって生じられる持続に負っている割合が高いので、楽譜には細かい指示が書かれている場合が多い。ショパンが「現実の気持ち(disposition actuelle)」で弾くことを弟子に示した逸話が紹介されている。 cf. IC p. 402
- (46) IC p. 430
- (47) IC pp. 427-428
- (48) 精神の純粋な活動としての行為 ('acte')、とりわけ形式を与える行為 ('traces') は、ブルレの師であるルイ・ラヴェルの「固有な働

き(Acte)」と「無限の働き(Acte)」を想起させる。ラヴェルによれば、我々の「固有な働き」は外界や身体の制約による受動性を免れ得ないが、しかし「無限の働き」として捉えることで、有限な自己の働きを越えようとしている。Louis LAVELLE, "La dialectique de l'éternel présent II : De l'Acte", *Aubier, Paris, 1939, pp. 337-339*, (参考) 当津武彦「ルイ・ラヴェル」澤潟久敬編『現代フランス哲学』所収、雄渾社、一九六八年、163-184頁

(49) IC p. 46

(50) IC p. 431

(51) IC p. 472

(52) かつて演奏会のために弾きこんだ作品を再び演奏するとき、時間の経過とともに技術的細部はすでに忘れ去られているにもかかわらず、他の作品とは違う確かな手応えを感じる。しかし一方で以前より乗り越えなければならぬハードルが明らかに高くなっていることも実感する。それはまさに不可逆な現実の時間において演奏がつねに更新されることと同時に、演奏者の生きた時間的冒険が一層作品を豊かにしている証ではないだろうか。

(本学大学院博士課程・国際社会文化専攻)