

リズムと拍子：ブルレにおける音楽のリズム

佐藤，真紀
九州大学大学院比較社会文化学府

<https://doi.org/10.15017/4494596>

出版情報：比較社会文化研究. 16, pp.27-33, 2004-10-28. 九州大学大学院比較社会文化研究科
バージョン：
権利関係：

「リズムと拍子—ブルレにおける音楽のリズム」

The Rhythm and the Measure: The Rhythm of Music in G. Brelét *Le Temps Musical*

サ トウ マ キ
佐 藤 真 紀

1. クラーゲスにおけるリズムと拍子
 1. 1 自然のリズム、1. 2 拍子、
 1. 3 リズムと拍子の関係
2. ブルレにおける音楽のリズムと拍子
 2. 1 音楽のリズム、2. 2 音楽の拍子、
 2. 3 音楽におけるリズムと拍子の関係
3. 音響(sonorité)
4. 拍子の生きた内容(contenu vivant de la mesure)
5. リズム、拍子、音楽的時間

序

ブルレによれば「音楽的時間」は「具体的なものにおいて受肉・具体化された(incarné)時間の形而上学的本質である」(TM 37)という。音楽においてとりわけその時間構造を顕現している音楽形式があるとすれば、それはリズムと拍子であろう。リズムと拍子は、音の鳴り響きの展開を支える「骨格」をなしている。そして何よりもリズムと拍子は、ブルレの『音楽的時間』において、相反するものが葛藤を経て、テンポにおいて止揚されるという音楽的時間そのものを実現する契機である。換言すれば、リズムと拍子は質的なものと量的なものとの対立であり、音楽的時間はこの両極にある存在を、テンポにおいて音響(sonorité)と合致させることによって、十全な音楽的時間を実現しているのである。

本稿では、ブルレの『音楽的時間』に基づきながら、まず1節においてクラーゲスのリズムと拍子について考察し、これと対比しながら2節においてブルレのリズム論を考察する。ブルレは、自らのリズム論を、クラーゲスのリズム論と対比させながら展開している。生命論者であったクラーゲスのリズム論は自然のリズムであり、音楽に限定されたものではないが、両者を対比することによって、音楽のリズムの本質が一層浮き彫りにされるように思われる。つまりクラーゲスではリズムの補助的役割でしかなかった拍子が、ブルレにおいては相互補完的關係のもとで捉えられているのである。それは拍子の量的厳格さとともに現れている。3節からは、音楽のリズムのみが有する音

響に見出される「形相的質料(matière formelle)」という側面から、音楽における可知性(intelligibilité)について考察する。さらに4、5節において、この可知性が生きた音楽においてどのように反映されるのかを考察する。

1. クラーゲスにおけるリズムと拍子

1. 1 自然のリズム

クラーゲスは、リズムが持続、流れ、連続であることを思い起こさせた上で、リズムとは「分節化された連続」であるという(cf. TM 296)。持続が分節されなければ、リズムは単なる純粋な(pure)連続に埋没し、一方で分断化されるとリズム形式そのものが消滅してしまうだろう。では持続でありながら分節化を可能にするリズムとはどのようなリズムだろうか。クラーゲスによるとそれは「自然のリズム」に見出される。例えば、季節、光と闇、潮の満ち干、月相、夜と昼、等々の推移と交替のリズムである。これらはいずれも「相対するものの交替」(K46, cf. TM 298)によって分節化され、「分極化された連続(polarisierte Stetigkeit)」(K44, cf. TM 296)を形作っている。さらに時間の経過とともにつねに更新されるので、例えば季節において再び巡ってきた春は、前年と同じ春ではなく「つねに新しい」春である。このように自然のリズムは、「同一のもの」ではなく、「似たようなもの」の回帰によって措定されるリズムであるといえよう。

1. 2 拍子

拍子は広い意味で音楽のリズムの中に含まれることもあるが、クラーゲスは拍子を本質的にリズムから明確に区別して捉えている。拍子は、自然のリズムのような自由で「質的な」リズムとは対照的に、等時的打拍によっていわば「量的に」分節化される。クラーゲスは、拍子とリズムについて次のように語る。

リズムは、生き物(lebendes Wesen)としてももちろん人間も関与している一般的生の現象(Lebensercheinung)であり、拍子はそれに対して人間のなすはたらき(menschliche

Leistung)である。リズムは拍子が完全に欠けていても、きわめて完成された形であらわれうるが、それに対して拍子はリズムの共働(Mitwirkung)なくしてあらわれえない。(K14, cf. TM p.289)

このようにクラークスは、リズムを生命的現象と捉えたのに対し、拍子に人間の作用を見出した。このことをクラークスは振り子時計の音を用いて説明する。振り子時計の音は機械が作り出す音であるゆえ、我々には客観的にすべて等しい時間的間隔を置いた等時的な音を与えられているはずである。しかし我々が時計の音に注意を向けるとき、「タックタックタック…」ではなく、「チックタック、チックタック…」という強弱をもつ周期的交替音として、音を捉えていることがわかる(K 16)。つまり我々は等間隔の等しい音からなる音群を無意識の内に分節化し、それを総合的に統一しているのである。このようにクラークスにおいて拍子は、「現象を分節化する我々の精神作業」によって生じるものであり、その拍子による「分節化」は、リズムにおける「相対するものの交替」による分節化ではなく、等時的打拍による「量的」な分節化であるといえよう。

1. 3 リズムと拍子の関係

クラークスにおいて、拍子は分節と総合という精神作用の産物であるのに対し、リズムは生命現象そのものであった。このように、リズムと拍子は本質的に異なるものとして捉えられる一方で、両者は最終的に人間の中で融合されるという。

リズムと拍子が、本質的に異なる発生源をもつにもかかわらず、人間の中で互いに融合し得ることが明らかになった。すでに存在するリズムでさえも、事情によっては、拍子付けによりわれわれへの作用効果を強めるからである。(K31)

このように拍子は、リズムを高める作用を引き起こす場合もある。それは、例えばゆりかごの揺れや列車の進行時の振動が心地良いこと、原初的な音楽における単調な拍子が一層リズムを力強いものにするなどに現れている。しかしクラークスにおいて、拍子は、あくまでもリズムを活性化するとどまっておき、すでに見たように、拍子はリズムの共働なくしてはありえないのである。従ってクラークスにおいて、拍子はリズムの補助的な役割しか持たないといえよう。

2. ブルレにおける音楽のリズムと拍子

2. 1 音楽のリズム

音楽のリズムにおいても、自然のリズムにおけるような「持続の分節化」や「似たものの回帰」が見出される。「似たものの回帰」には、一つの作品の中での同じリズムが反復する場合、そして同じ作品を再び演奏する場合の2つの側面がある。つまり楽譜上では同じリズム形式が演奏の不可逆な時間の中で更新されることによって、1つの作品を再び演奏する場合においても再び現れたときその同じリズム形式は、厳密に同一なものではなく、類似したリズム形式である。聞き手はつねに先行するものに似ている、新しいリズム形式を聴くことになるのである。

また音楽において、持続の分節化は、音と沈黙(silence)の交替によって行われる。もし一つの同じ音が区切れなく無限に持続しているとしたら、リズムも音も感じられないであろうが、その音が音の不在、つまり沈黙によって音の持続が中断されることによって、逆に音の持続(存在)を知覚することができる。この音と沈黙の交替は、音楽においては特にフレーズ(phrasé)に現れている。実際にフレーズは、文章で句読点を打つことと同様、音楽における息遣いであるが、単に息を吸ったり吐いたりという生理的要求から生じるのではなく、むしろ能動的に時間を分節し形作る、意志的なはたらきの結果であるといえよう。そして音と沈黙との交替は、クラークスにおける「相対するものの交替」と同様に、決して数学的なものが有する等質性では測られない分節化である。このように音楽においても、持続が区切られ、分節化されることによって、持続は形式を付与される。

一方でブルレにおける音楽のリズムは、クラークスのリズムが生命そのものから生じるのとは異なり、精神が形作る統一性である。ブルレにおいてそれは旋律を「内的に歌うこと(chanter intérieurement)」(cf. TM 138-145)に顕現される。内的に歌うことは、実際に声を出して歌うことではないので、現実の音響や身体的制約から解放され、自由に持続の統一性を産出することができる。確かに書かれたリズムも楽譜を「見る」ことによってリズムという一つの形で認識され得るかもしれないが、それはあくまでも視覚的なリズム形式に過ぎない。「音楽のリズム」は決して視覚的なリズム形式ではなく、音の持続において捉えられるリズムでなければならない。従ってただリズムの形式を眺めるのではなく、楽譜を見ながら頭の中でリズムを追っている時点では、すでにそのリズムはフレーズという統一性の下で内的に歌われているということになる。「音はイメージではなく現実態(acte)」であり、「精神のようにつねに現実的(actuel)」である。「音の記憶は音」なのである(TM 2)。従って内的歌は、演奏する場合だけでなく、音楽を聴く場合にも言える。ブルレにおいて音を聞き取ることは、音の受容という受動性(passivité)だけで成立するものではな

く、人間が内的に歌うという音を再創造する能動性 (activité) によって成立するものである。ブルレにおいて音楽の聴取は、聴者が心の中で音楽を内的に歌い再創造することによってはじめて成立し得るものといえよう。

このようにブルレにおけるリズムは、自然のリズムのように有機的で質的持続を有しながらも、クラークスがいうような純粋な生命の持続ではなく、精神が形作る「知的統一性」として、自然のリズムを越えたところに成立すると考えられるのである。

2. 2 音楽の拍子

ブルレは、音楽における拍子の起源を、ダンスに由来する拍節 (carrure) に見出しつつ、クラークスと同じように、拍子の等時性と周期性、そして「同じもの」の反復を見出している。

等質的時間 (temps homogène) の表現である拍節は、数学的等しさ (égalité mathématique)、シンメトリー (symétrie)、反復である (TM 268)。

しかし音楽における拍子のはたらきは、クラークスの場合とは異なる。クラークスにおいて、リズムと拍子の関係は、対等な関係というよりは、拍子がリズムに抵抗することによってリズムを活性化するという補助的關係である。一方ブルレは、クラークスとは反対に、拍子における悟性のはたらきを肯定的に捉え、「拍子が悟性の作品であることは真実であるが、拍子は悟性の弱さだけでなく力 (force) も顕現している」 (TM 299) という。このように拍子に「力」を見出すブルレにおいて、リズムと拍子はどのような相互関係にあるのだろうか。

2. 3 音楽におけるリズムと拍子の関係

自由なリズムと等時的打拍との関係は、ショパンのピアノ協奏曲に見られるような、自由な右手と規則的な低音部 (basse) に典型的に表れている。

(…) 旋律が自由に生成を展開できるのは、低音部 (basse) に支えられながらである。我々が規則 (règle) に従うことによって自由を見出すように、旋律のリズムが規則づけられた自発性 (spontanéité réglée) を見出すのは、低音部に従うことにおいてである。(…) 旋律と低音部は各拍 (temps) において出会い、その拍の間で旋律は自由を保持し、リズムのエラン (élan) において自発的に拍子を見出しているように思われる。(TM 301)

つまり拍子は、早くなったり遅くなったりする旋律の変

化が変化として認識されるための不変の目印の役目を果たしている。すでに述べたように音楽のリズムもクラークスのいう「自然のリズム」のような柔軟さや自由さを有しているが、この自由や柔軟さを成立させるのは、ブルレにおいては、その根底に厳格な量的目印としての拍子の等時性 (isochronism) があるからに他ならない。もし未熟な演奏者のように技術の不足から、拍子の厳格さを忘れ、リズムの気まぐれに身を委ねてしまったら、拍子は消失し、リズムの自発性は「拍子に対する違反 (dérogation)」 (TM 302) として、措定されることができなくなってしまう。

このように音楽におけるリズムと拍子は、クラークスのような一方的な補助的關係ではなく、各々の成立は相互に他に依拠しているような関係にあるといえよう。その関係を一層強固にしている要因があるとすれば、それはむしろ拍子が有する等時性の量的厳格さである。しかしブルレは拍子における量的厳格さを、クラークスがいうような「単なる悟性の技術」 (TM 307) として捉えてはいない。むしろ量的厳格さは、ブルレにおける音楽のリズムを、クラークスの「自然リズム」から分かつ重要な点であり、音楽のリズムが有する「可知性 (intelligibilité)」を一層際立たせることになる。

実際、等時性がなければ、音楽的リズムは量的厳格さを欠いていただろう。量的厳格さは時間的総合を完成させる本質的側面である。ゆえに現代のリズムが、あらゆる事前の図式から解放され、無限に更新される形式をまとえるのは等時性によってである…。(TM 293)

等時的打拍によって支配されていないリズムとして、ブルレは例えばギリシアの音楽やグレゴリオ聖歌のリズムを挙げる (TM 293-295)。このようなリズムは、いわゆる純粋な質的リズムに分類される。質的なリズムは、いくつかの典型的リズムによってリズムの種類があらかじめ限定されており、それ以外の新しいリズムの形が生じることは困難であった。しかし古典派以降に等時的打拍としての拍子が確立され、その拍子を背景におくことによって、そこからの偏差としての多様なリズム形式が可能になった。そのため純粋な質的リズムという限定された典型的リズムという図式は、もはや必要なくなり、崩壊したのである。

拍子の持つ量的厳格さは、「時間のはかり (mesure)」として、実際にリズムと密接に関係している。

リズムだけが唯一、直接的で漠然とした持続 (durée immédiate et confuse) の代わりに、数の法則に従った正確な拍によって、時間を測ることができる。(TM 324)

そのことをブルレはデュエルスハーヴァー(Dwellschauvers)の言葉を借りながら、次のようにまとめている。

客観的に等しいメトロノームの打拍を知覚しながら、聞き手はそこにアクセントを置き、強拍(temps fort)や弱拍(temps faibles)としてこれらを区別し、韻律的な全体においてメトロノームの打拍をグループ化している。(…)我々は孤立した数では、最も都合の良い速さでも、8か10までしか数えられない。しかしグループ化されリズム化されると、韻律的な統一性(unité métrique)によって32まで数えることができる。⁵ (TM 324)

つまり音楽とは関係なく単独で1から32まで数える場合、個々の数字は数として連続した数に過ぎず、隣り合う数の間の一つずつ増大すること以外の結合の必然性はない。その意味では、個々の数字は音としての質において相互に孤立したままであり、1,2, …, 30, 31, 32と数が増えるほど、数えることが難しくなっていくことが分かる。一方音楽において打拍が「グループ化されリズム化される」場合を考えてみよう。例えば32個の音が4分の4拍子の1小節に収まっていると仮定する。一拍には8個の音が割り当てられ、1, 9, 17, 25番目にくる音にアクセントがつくことになり、32個の音は4つの拍に付けられたアクセントごとに「グループ化」され、連続した一つのフレーズの内に容易に収まることができる。⁶ 1拍を単位とすることによって、32個の音は孤立したものではなく、相互に不可分な結合、すなわち総合によって生み出された統一性のうちで捉えることが可能になるのである。このような意味において、「数的評価(appréciation numérique)」と「リズムの総合(synthèse rythmique)」(TM 324)は堅固に結合しているのである。従ってリズムが正確に時間を測ることができるとすれば、それはリズムにおける総合、すなわち時間における総合が正確な打拍に支えられているからである。

このようにして拍子は、「リズムを可知的(intelligible)にし、伝達可能(communicable)に」(TM p.295)している。「可知的」になることは、質的持続であるリズムが拍子における数的関係と接合し、リズムの異質な時間(temps hétérogène)が拍子の等質的時間(temps homogène)を媒介にして「伝達可能」になることを意味する。そのことによって純粋な経験は、単なるベルクソンの持続から止揚される。クラークスもベルクソンも「リズムは恍惚(extase)である」(TM 297)といい、ベルクソンは自らの純粋持続を説明するために、頻繁に音楽における旋律を引用している。「ベルクソンにとって旋律を聴くことは、旋律によって「心地よくなり(bercer)、直接的な音の流れに委ねられること、一種の恍惚と神秘的融合(fusion mystique)において音楽

生成と全体的に合致すること」⁷ (TM 49-50)である。ベルクソンがいうようにすべてが相互浸透した状態において、拍子は、もはやリズムの自由を認識させる目印、すなわち変化そのものが措定される基準点(fixité d'une référence)にはなり得ない。このようにして拍子が有する量的厳格さは、リズムの持続を、ベルクソンのような表現不可能な生の直接性としてではなく、演奏者と聞き手が共有できるような可知的な持続にする役目を果たしているのである。

結局ブルレにおいて、リズムと拍子は、打拍の間隔の等時性だけでなく、その根底に数としての拍子の量的統一性によって、自由なリズムを支え、拍子は、相互補完的な関係において密接に結びついているのである。

3. 音響(sonorité)

クラークスが語る「リズム」が主として「自然のリズム」であるのに対し、ブルレのリズムは音楽のリズム、つまり音響を伴ったリズムに限定されている。ブルレにおいて拍子における量的厳格さが際立っているのは、まさにこの音響の特性に依拠するものである。

ブルレにおいて音響は、音楽の質料、すなわち素材であるだけでなく、形式も有した「形相的質料(matière formelle)」として性格づけられている。絵画などの造形芸術においては、素材は人間の手によって加工され作品となり、作品それ自体は完成された一つの対象であり、鑑賞は不動の対象に対して行われる。一方で音楽において、音響は音楽作品の展開と共にあり、素材であると同時にすでに音楽作品そのものの内に位置付けられて、形式を具えている。つまり音楽作品は、響きと同時に展開する時間において、はじめて実在性を獲得できるのである。従って音響は、響きという質料であると同時に、すでに音楽形式、厳密に言えば和声形式と時間形式を顕現した「形相的質料」なのである。

音は時間形式である。つまり内的リズムの規則性(régularité)、物音(bruit)とは反対に音としてリズムを措定する周期性(périodicité)である。(…)物音は不連続であるのに対し、音は連続であり、そのことによって音は思惟の統一性のイメージになる。(TM 216) (…)物音は複雑(complex)、不規則(irrégulier)、非可知的(inintelligible)であり、実用的(pratique)にしか意味を持たない。(TM 407)

対象と音楽が無縁であることは、絵画との対比においてすでに見たが、物音はこのように音でありながら対象を指向する聴覚刺激であるといえよう。ここでクラークスの自

然のリズムにおいて登場した、例えば小川のせせらぎを想起するならば、これらは確かに物音のように不連続ではなく、分節化された持続であるが、音が表している視覚的対象と切り離して捉えることはできない。換言すれば、物音は、実用的音として目的や対象と結びつき、その意味しているものとの関係においてしか、「可知的」にはなれない音なのである。

一方で音楽のリズムは音響を伴い、音響の「形相的質量」という性質によって、対象に対して「無関心(désintéressement)」であっても、それ自体で自律した世界を構築することができる。音楽芸術の本質的目的は、この「無関心」によって、生を「実用的生(vie pratique)」(TM 401)から解放することに他ならない。そして「音が、真に存在し得るのは、対象から音を解放する声によってである」(TM 400)。

4. 拍子の生きた内容 (le contenu vivant de la mesure)

さてこうした音響の「形相的質料」というブルレにおいて重要な規定をふまえた上で、再び音楽におけるリズムと拍子の関係について考察したい。書かれたリズムは、演奏(exécution)において音響の中に受肉され、生きたリズムになる。

リズムは生きた持続(durée vive)、すなわち生きられた形式(forme vécue)であり、書かれた形式ではない。そしてリズムが身体(corps)を得るのは、形式を再発見する演奏においてのみである。つまりリズムが生を獲得し、形式が決定的な質料をまとい、現実の生きた持続と出会うのは、唯一演奏者を通してである。演奏がリズムを形作り(former)、変形する(déformer)。つまり演奏はリズムに質的で予見不可能(imprévisible)な要素を招き入れ、リズムを全体的に再構築しなければならなくしている。こうしたリズムにおける自由と規則性という二律背反(antinomie)は、形式と同時に持続である音楽的時間(le temps musical)の二律背反そのものである(…)。(TM 303)

生きたリズムにおいて、量的目印としての拍子の等時性の意味は変わってくる。ブルレは、音楽における拍子を絵画の基盤縞(quadrillage)に例えながら、基盤縞は絵の完成とともに消滅するのに対し、音楽の基盤縞、すなわち拍子を音楽は「隠すどころか、むしろ現実化し、光をあてている」(TM 305)という。実際、音楽において、リズムは拍子を基準にして実現される。一般的に拍子は、作品の冒頭に指示されるが、リズム形式のように音高と共に五線譜上に

音符として表記されているわけではない。古典的音楽やストラヴィンスキーのように、拍子とリズムが一体となった音楽でなければ、拍子は音として実際に聴くことはできないのであり、ただ演奏者や聞き手は「感じる(sentir)」ことしかできない。しかし「感じる」ことは、拍子を単に目印として「数える(compter)」ことではなく、拍子が「生きられる(vécu)」ことである。

時間芸術である音楽において、拍子は、潜在的で可知的な目印だけではなく、生きた内容を所有し、思惟されると同時に生きられるのである。拍子は、その規則性において、音楽の生きた脈動(le pouls vivant)のごときのものであり、そのことにおいて拍子はリズム以上に基本的なもの(fondamentale)である。(TM 305)

このように拍子は、現実の音響において「生きられる」ことによって、自由リズムの厳格な目印から音楽の「生きた脈動」に変わる。従って音楽における拍子は、絵画の基盤縞のように完成とともに消滅するのでは決してなく、聴者や演奏者のうちに構築されなければならない脈動、すなわち「等時的脈動(pulsation isochrone)」である。しかしそれは楽譜に書きこまれた拍子の単なる実現を意味してはいない。では、どのようにして「等時的脈動」は構築され得るのだろうか。

ブルレに拠れば、すでに等時性を有していないリズムとして排除した質的リズムにも、実は、拍子のもつ等時的脈動が認められるという(TM 307-308)。例えばグレゴリオ聖歌やジャワのガムランなどの原初的音楽にもこのような等時的脈動が潜在的に見出される。その中で、ブルレはラッハマンに依拠しつつ、いわゆる等時的な拍子を見出すのが困難とされるインドや極東のリズムについて述べている。要約すると、インドや極東における太鼓のリズムは、まず旋律を同じ長さの段落(segements d'égal durée)に分けるが、この段落はいわゆる西洋音楽における拍節とは異なり、8拍か6拍から構成される拍節である。8拍の拍節は、4分音符の対として2つにも分けられるし、3+3+2の4分音符に分けることもできる。これは、例えば8個の貨幣を確かめるときに、我々が2つに分けたり、4つに分けたりして、数えようとする事と同じである。さらに太鼓のリズム型は、いくつかの等しい部分に分けた場合よりも、3+3+2に分けた方がより印象的な姿となり、むしろこの方が等間隔にアクセントのある場合よりも、リズム型の始めと終わりを明確に示すことになる。実は、ブルレによるとこの太鼓のリズム型は、「すでにリズム化された拍子(mesure déjà rythmée)」であるという。なぜなら「このリズムにおいて不均等な(inégal)拍は、等しい(égal)拍を

基準にし、つねに等しい拍の倍になっている」(TM 308)からである。ここで重要なのは、不均等な拍が生じるのは、6ないし8拍からなる拍節の内部においてである。つまりインドや極東のリズムは、一見すると、いわゆる西洋音楽に見られるようなリズムに対しては、等時性を持たない質的リズムと見なされるが、実際には6や8など偶数の拍子単位で反復が行われ、ここにも「等時性」が存在していたのである。質的等しさは、数学的観点から見て不均等であるに過ぎないのであって、質的リズムもまた自由なリズムが成立するために、西洋のリズムと同じように、暗黙の基準を求めていたのである。従って拍子は、古典音楽やストラヴィンスキーの音楽のように拍子の等時性が強調される典型的な音楽作品ではなくても、リズムを措定するための量的でかつ厳格な目印であり、拍子が音楽にとって本来必要不可欠であることを、質的リズムは証明していたといえよう。

さらに質的リズムから結論づけられるのは、拍子の等時性は、クラークスのような「人間の精神の思惟的で人工的な創造」(TM 307)ではもはやなく、現実に音楽を聞いたり演奏したりして体験されることによって、実際にその人の内部において量的厳格さが能動的に「体験される(生きられる)」ことである。「内的歌」が音を自らのうちで再創造する「内的行為(acte intérieure)」(TM 410)であるように、音は外的な対象や意味を必要とすることなく、純粹な時間において「内的可知性(intelligibilité intérieure)」(TM 401)を獲得することができるのである。

拍子は等質的時間の等時的打拍であると同時に、可知性の受肉・具体化(incarnation)、つまり時間の<<はかり(mesure)>>である。(TM 309)

このように拍子を「数えること」と「感じること」はもはや別のことではない。「拍子が生きられるように、リズムは可知的である。」「時間を数えることは、リズムを殺すことではない。なぜならリズムは、それ自身が持続の「はかり(mesure)」であるために、拍子を必要としているからである」(TM 310)。

5. リズム、拍子、音楽的時間

「生きられた拍子(mesure vécu)」(TM 314)は、ブルレに拠れば、もはや数字ではないだけでなく、我々の主観的持続以前に存在する「普遍的時間(temps universel)」である。

拍子とリズムの葛藤は、今はもはや数学的なもの(math-

ématique)と存在論的なもの(ontologique)の葛藤ではなく、存在論的なものと主観的なもの(subjectif)の葛藤である。なぜなら等時性は、科学の可知的時間だけでなく、宇宙の客観的時間の基本的力(puissance élémentaire)を象徴しているからである。(…)拍子は、それゆえに世界の等質的時間であり、リズムは意志(volonté)と自由(liberté)の持続であり、かつ主観的個性(individualité)である。(TM 307)

このように拍子とリズムの葛藤は、音響において現実化されることによって、我々の意識の中で「存在論的時間と主観的時間の葛藤」へと変化する。「普遍的時間」は、主観的時間に対する客観的時間(temps objectif)でもあり、拍子がリズム以前に存在するという意味においては、主観的持続以前にあると考えられる。しかしこれまで見てきたように、拍子の「生きた脈動」は、人の内的脈動として産出される時間でもあり、決して事後的に基準として設定されるような時間ではない。ブルレの「普遍的時間」がどのように規定されるかは別の機会に考察するとして、ここで「客観的時間」は少なくとも「主観的持続」の基準となる時間として措定されている。

拍子は、リズムの後(postérieur)の表象(représentation)という単なる過程ではなく、反対に我々の持続以前に等質的で普遍的持続があるように、拍子はリズム以前(antérieur)にある。我々が我々の主観的持続の変化(variation)を感じるのは、我々の中の等質的時間の脈動との関係においてであり、我々がリズムを感じるのは拍子との関係においてだけである。(TM 311)

拍子とリズムが葛藤を克服したとき、我々の意識において「客観的時間」と「主観的持続」は合致する。この「客観的時間」と「主観的持続」の結合(union)と対照(contraste)において生じるのが、時間的感情である。それは「最も真正な音楽的感情(l'émotion musicale la plus authentique)、すなわち期待(attente)」(TM 311)という感情である。現実の時間において拍子が生きられることによって、リズムとの葛藤からくる内的緊張(tension intérieure)を生じさせる。その中で内的緊張において拍子の規則性は、時間的展開を規則付け、我々の期待を予見させることができる。つまり我々の期待は、「等質的時間の規則的展開の連続を予期し、リズムに先立つ生きた拍子によって区切られている(scandée)」(TM 311)のである。また期待は、満たされるだけでなく、裏切られることもある。それは「客観的時間」と「主観的持続」に隔たりが生じた場合である。例えばシンコペーション(contretemps)は、敢えて

拍子の裏をかくことによって、「客観的時間」と「主観的時間」を一旦分離し、「客観的時間」の受肉・具体化である拍子の存在を我々に強烈に印象付けている。このような理由で、ストラヴィンスキーはシンコペーションを多用し、我々の主観的持続を客観的時間と敢えて対立させ、我々を自らの主観的持続から解放することに成功し、一層「強烈な生(vie intense)」を際立たせることができたのである。

結び

ブルレにおいてリズムと拍子は、音楽における本質的に相対するものの対立と克服であるが、単に音楽的内容であるだけでなく、その根底には時間を産出し、時間を形作る精神のはたらきそのものを見出すことができる。従って生命論者であったクラークスのリズム論は、音楽のリズムにおける生きた本質を語ってくれたが、結果的には音楽のリズムが有する精神の本質を一層はっきりと我々に手渡してくれたように思う。

とりわけ拍子がリズムの持続を分節する場合、クラークスにおいては、拍子がリズムの補助的な役割でしかなかったが、それはクラークスが持続に拍子の持つ永遠性を認めなかったからではないだろうか。一方でブルレにおいて、持続を分節するという拍子のはたらきは、無形の持続に形や秩序を与える契機となっている。これはブルレが永遠や沈黙を、無ではなく、非時間、つまり時間(持続)の不在という時間の中の一様態として、肯定的に捉えていたからであると思われる。このように見てくると、リズムと拍子は、質的なものと量的なもの、生と知性との葛藤と克服だけでなく、音響という自律した純粋な時間の世界において、持続と永遠という2つの時間の様相の対立と克服であり、それはすなわち完全な音楽的時間の本質を顕わにしているといえるだろう。

(本稿は日本音楽学会第314回例会発表に基づく)

【付記】

以下の著作からの引用は、引用略符号と頁数を本文に組み入れた。
TM = Gisèle BRELET, "Le Temps musical—Essai d'une esthétique nouvelle de la musique", P.U.F., Paris, 1949

K = Ludwig KLAGES, "Vom Wesen Des Rhythmus", Niels Kampmann Verlag, Kampen auf Sylt, 1934 (ブルレ使用テキスト)

cf. Ludwig KLAGES, "Vom Wesen Des Rhythmus", Verlag Gropengiesser, Zürich und Leipzig, 1944 (邦訳使用テキスト)

cf. クラークス著、杉浦実訳、「リズムの本質」、みすず書房、1971年

【註】

1 こうした区別から生じる形式には、和声形式(forme harmonique)と時間形式(forme temporel)があるという(TM p.66)。自然のリズムとの対比において関係するのは、後者の時間形式にお

ける分節化である。分節化は、ベルクソンのいう相互浸透した純粹持続から音楽的持続が差異化される根拠である。

2 TM p.2, etc., cf. Maine de Biran, "Memoire sur la décomposition de la pensée", Œuvres complètes, éd. Tisserand, t.IV, Paris, 1924

3 TM pp.33-34, 137, 480-481

4 ブルレは『音楽的時間』の以後、いくつかの論文でシェーンベルクやミュージック・コンクレートなどのいわゆる現代音楽について触れているが、『音楽的時間』において「現代」は、グレゴリオ聖歌や古代ギリシア音楽に対してであるので、ここでは古典・ロマン派の音楽をさす。

5 TM p.324, (Georges Delsaert, *Traité de psychologie*, Payot, Paris, 1928, pp.447-448)

6 ブルレは譜例を用いて説明していないが、理解を助けるために以下に譜例を示す。

単なる32個の音符の並列であれば、このように記譜されるはずである。



しかし実際には、拍子に基づき8つずつグループ化されている。(左手参照)

(譜例) ショパン「即興曲 第2番 嬰へ長調 作品36 (Impromptu Fis-dur Op.36)」
129頁、92小節目(『ショパン集1』、編集・校訂井口基成、春秋社、1984年)

※文中では4分の4拍子で説明したが、この譜例の場合、実際は2/2拍子であるので、1拍に16個の音が含まれることになる。



7 TM pp.49-50 etc.

8 この点は、ブルレがハンスリックの音楽における形式主義を受け継いでいる。

9 cf. Robert Lachmann, "Musik des Orients", (岸辺成雄訳、「東洋の音楽—比較音楽的研究」、音楽之友社、1960年、87-109頁)

10 奇数の拍子、例えば5拍ないし7拍の拍節は、アフリカやインドで例外的な名前がつけられていたように、その拍節の内部でつねに不均等な長さの部分にしか分割されない(cf.前掲書、107頁)。