

<学術論文>

音楽, あるいは<sup>フィクション</sup>虚構としての時間

小野貴史 信州大学教育学部音楽教育講座

キーワード: 音楽的時間, フィクション, レゾー

1. 物理的時間と音楽的時間

本稿は, 少なくとも一日を24時間と区分された文化圏に属する我々が, 共通認識として持つ“物理的時間”と“音楽的時間”の差異について区分し, “音楽的時間”における構造を確率系(レゾー=réseau)と定義し, その上で音楽における“虚構”(フィクション)について考察することを目的としている。

美学上, 音楽は時間芸術と定義されている。その定義に従えば, 音楽は“物理的時間”軸上に音素材を配置し, “音楽的時間”へと変形させた結果による産物ということになる。“物理的時間”を“音楽的時間”へと変質させる行為=「創作」には様々な法則/ルールが介在する。言語芸術におけるプロット同様, 音楽芸術も“音楽的時間”, つまり“物理的時間”とは異質な虚構(フィクション)としての時間を創出する。本稿は音楽における構成要素/構造を規定する確率系(レゾー)の分析に焦点を当て, “音楽的時間”を構成する根幹部分たる法則とそのプロセスを体系化することを目的としている。

なお, 本稿ではあくまで音響構造上の“時間概念”に焦点を絞っている。言語的テキストが並存する歌曲やオペラ, そしてバレエに付随する音楽(つまり言語, 舞台造形と音楽の統合芸術)における物語性は音楽の要素として切り離して考える方向性を採っている。これらは文学に共通する虚構(フィクション)としての時系列展開がなされていることは言うまでもない。さらに, 視覚や言語テキストを持たない音のみによる表現であっても, あらかじめ設定された言語テキスト(ストーリー)を忠実に音楽的時間の展開にあてはめた表題音楽(プログラム・ミュージック)等の扱いも, あくまで時間軸上に組織された音響現象として扱う立場を採っている。さらに芸術全般を, ある種の自然の模倣と定義するプラトンやアリストテレスに端を発するミーメシス(Mimesis)の立場も本稿では採らない。つまり音楽を純粋に音響の運動現象としてとらえる立場にあることをはじめに明言してから論を進めたい。

そもそも虚構の定義は哲学や論理的命題としてこれまで様々な学説が提唱されてきた。また, 文学作品における虚構の研究ではケンダル・ウォルトンの「メイクビリーブ説=ごっこ遊び」(ウォルトン, 1990), ジェラルド・ジュネット(ジュネット, 1985, 1997, 2004), フランク・カーモード(カーモード, 2000), ヴォルフガング・イーザー(イーザー, 1993)など数多くの研究例を挙げることができる。その中でもジュネットの文学理論における“順

序” “持続” “頻度” “叙法” (物語内容の「再現」=representation) “距離” “焦点化” などの概念は、音楽における時間展開に理論的置換が可能であるなど、文学作品および音楽における構造は類似する要素を数多く含んでいる。また、ミラン・クンデラなどの小説家は音楽の形式を小説のプロットへかなり厳密に援用していることを明言している (クンデラ, 1994)。本稿で扱う“虚構”の概念はそうした文学理論上の物語論 (ナラトロジー=Narratology) と重なる部分も多く含まれる。

以上のように文学理論における虚構研究がこれほど進んでいるにもかかわらず、音楽の虚構性に言及した先行研究はあまり進んでいない。たとえば先述したケンダル・ウォルトンは “Mimesis as Make - Believe” (1990, pp.333-37) で、音楽の虚構性のある程度認めながらも (たとえば表題音楽等)、絵画等の視覚芸術と比較して、音楽は多くの場合絶対的事象で、その聴取は個人的経験であり「メイクビリーブ」は成立し難いという結論を出している<sup>1</sup>。しかし、ウォルトンの説明は“聴き手”としてのベクトルに傾斜しており、“作り手”のベクトルも含めた双方向的な存在様態を示したものではない。また、1997年に『コンテンポラリー・ミュージック・レビュー』誌上でシンシア・M・グルンドは音楽の持つメタファー、シンボリズム、フレーム構造の観点から「音楽表徴の研究で虚構性の概念は無視されている」と試論を展開している (グルンド, 1997)。これは美術と音楽はその作品の存在こそ本質である、というある種偏った学問上の定説に起因していると解釈することもできる。たとえば佐々木健一は「作品の虚構性を決定する要因は、作中人物の行動、プロットにある」という前提のもと、「虚構作品と見做され、そう呼ばれるのは叙事詩、小説、演劇、映画など、行動の展開としてのプロットを含む芸術ジャンルに限られる。プロットを含まない絵画、彫刻、音楽などは、虚構と呼ばないのが普通である。」と記述している (佐々木, 1986, p.210)。

だが、音楽も現実世界に存在する“物理的”音響とは明らかに区分された音素材を、音楽的時間というプロットに配置した虚構としての要素を持つ芸術表現である。また、音楽における音の運動現象には“行動の展開” (以下に確率系=レゾーと定義して論を進める) が明瞭に存在するので、音楽芸術も言語芸術同様、作者によって周到に用意されたプロットの構築物と解釈したい。音楽の持つ抽象性—それゆえに何の要素にも結びつけることが可能となる—という特性ゆえに、かえってその根幹を成す“虚構”の時間を表出する概念が欠落してしまっている。本稿はこの音楽の持つ虚構性を考察する意図を持って書かれた。つまり物理的時間と相対する音楽的時間とは虚構であると著者は考えている。

音楽の構成素材である“音”は大気の振動によって伝播し、我々はそれを聴取する。つまり、発音源と聴取する側には距離が介在する。大気中の音速は気温や気圧等の影響によって若干の差が出るがおおよそ 343 m/s (1,230 km/h) とされ、発音から聴取までには当然タイムラグが生じる。つまり、音楽を含む全ての音響現象は発音源から聴取に至る距離及びタイム

<sup>1</sup> 聴取体験においても、リスナーはモノラル録音の演奏を聴く際、あたかも最新の録音または実際にその演奏がなされている場に居合わせていることを“想像”しながら聴いてはいないだろうか？ さらに、自分が演奏している“つもり”になって音楽を聴取している可能性も否定できない。実際に、録音物を聴きながら自宅で指揮をする“メイクビリーブ”のための教則本が販売されている。またエア・ギターも立派な“メイクビリーブ”である。

ラグという時間と密接に結びついているのだ。さらに、音には可聴音域というものがある。つまり我々が聴くことのできる音は、おおよそ 16.35Hz から 21096.16Hz (ピアノの下限 A のさらにもう 1 オクターヴ下と、鍵盤上限 C の 2 オクターヴとさらに長 2 度上の E) の間であると言われている。これも我々に与えられた“聴覚能力”という枠組みのひとつで、そういった制約条件の中で、「音楽」は存在しているのである。

では、まず“音”と“音楽”における知覚プロセスを整理することから始めたい。上で述べたように、①はじめに発音源から発せられた物理的音響は音波となって我々に耳に到達し、②我々の耳はそれを「音」として知覚する。③そして最後のプロセスで脳がそれを「音」として知覚する。①は物理的過程、②は生理的過程、③は心理的過程という 3 つの段階によって、我々は音を知覚している。図にすると以下のように整理できる (図 1)。

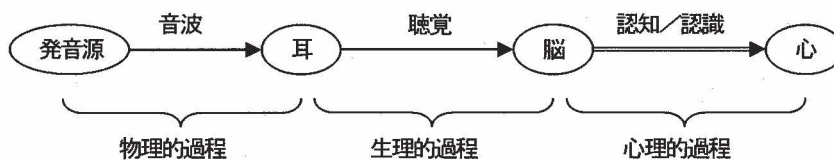


図1 音の知覚プロセス

音を“音楽”と認知するのはもちろん上図で二重線矢印を引いた「心理的過程」である。この領域は嗜好の次元であり、個人差があまりにも大きいので、現在の科学の力をもってしてもなかなか解明されていない部分でもある。

そして、現代では「音楽芸術」における音素材の選択肢は驚くほど拡張されている。パソコンが出す鈍いファンの音であれ、蛍光灯の高周波ノイズであれ、オートバイの爆音であれ、鳥の轉りであれ、全ての「音」を物理的時間軸上に配置する“作為”さえあれば、「音」は「音楽」となってしまうのである。何故ならそれら“作為”によって配置された「音」を「音楽」として知覚するか否かは個人の心理的過程の領域だからである<sup>2</sup>。

図1で示した「音」と「音楽」における形態について近藤譲は物理的過程と生理的過程を「前音楽的レベル」と定義し、最後の心理的過程を「体験的時間」として区分している(近藤, 1979, pp. 212-224)。本章ではこれらのうち、心理的過程における受容形態に焦点を絞り、「体験的時間」、つまり「音楽的時間」について考察して行くこととする。

そもそも音楽の構成要素である「音」。我々が生活している自然界にはあらゆる音が存在している。「聴く」ということは、これから起ころうとすることを制度的に知ろうとする行為である」という意味合いの記述をロラン・バルトは残しているが(バルト, 1984, pp. 155-175)、もちろん我々を取り囲んでいる様々な音は美的範疇外の社会的意味づけが行なわれたシグナル＝記号としての意味も付加されている。道を歩いていて後方から車のクラクションが聞こ

<sup>2</sup> これら「作為」と「創作」に関しては小野貴史:『音・音楽の表現力を探る』～「第2章-1『音』から『音楽』へ」、文化書房博文社(2003)で詳細に論じている。



えれば、大抵の人は反射的に振り返るか脇に避けるであろう。この行為は「クラクションの音＝車の接近」という社会経験上の後天的記憶スキーマが連動しているからに他ならない。これらの音によるシグナルは我々の経験と記憶に刷り込まれた“実体”と直結するシグナルであり、音楽的音響とは異なる。反対に、ジョージ・ガーシュウインの『パリのアメリカ人』（1928）には車のクラクションが実際に使われるが、それはパリの喧騒を音楽化するために使われたフィクションとしての音楽的な音素材である。

さて、この世に実存する時間概念を、著者は音楽芸術において「物理的時間」と「音楽的時間」の二極に分割した。この芸術上の時間分割方法をハイデッガーは「通俗的時間」（＝物理的時間）と「本質的時間」（＝芸術上の時間もここに含まれる）に分割している（ハイデッガー、1994）。また、ベルグソンも「分量の時間」（＝物理的時間）と「真実の時間」（＝芸術的時間はここに含まれる）の二極分割法を採用している（ベルグソン、2001）。こういった一連の時間概念の芽生えを中井正一は、機械時代の到来とともに集団主義がはじまり、個人が解体され自我分裂が起こったという伏線によって生じた概念であると分析している（中井、1977）。

## 2. 音楽におけるレゾーの概念

全ての音楽はコンセプトと構造を内包する。岡田暁生は「音楽は決してそれ自体で存在しているわけではなく、常に特定の歴史／社会の中で聴かれる。どんなに自由に音楽を聴いているつもりでも、私たちは必ず何らかの文化脈絡によって規定された聴き方をしている。」と指摘しているが（岡田、2009, p. 11）、ジェルジ・リゲティの100台のメトロノームを使った『ポエム・サンフォニック』（1962）における微分化された単調なメトロノームのクリック音のみによるリズム・ポリフォニーも、ジョン・ケージが1952年に“作品”として発表した演奏者が1音も発しない『4分33秒』<sup>3</sup>、モートン・フェルドマンが示した明瞭な主題もドラマティックな展開もない漸次的音響変化のプロセスも（ミニマル・ミュージックも原理的には同様のコンセプトから発している）、皮肉なことに既存の西洋音楽概念を棄却する理念＝理想と言い換えてもいいだろうという文化脈絡と「構造」を棄却することはできなかった。シオランはこう述べている。

音楽とは、“時間”が我々に語りかける手段である。

音楽は時間の経過を我々に感得させ、そして我々に移ろい行く全ての物事の“枠組み”を啓示する。

シオラン『欺瞞の書』（1995, p. 203）<sup>4</sup>

<sup>3</sup> ケージによるこの作品には当初タイトルがつけられないまま出版された（“無音”の4分33秒が“作曲”されたという証である著作権がつけられている）。Edition Petersの楽譜には「I : TACET II : TACET III : TACET」と3つの楽章と休憩（TACET）が記されているだけであり上演時間は設定されていない。しかし、初演者であるピアニストのデヴィッド・テュードアが、第1楽章を33秒、第2楽章を2分40秒、第3楽章を1分20秒で演奏し、その合計時間4分33秒がこの曲の通称となったのである。

<sup>4</sup> シオランの引用頁番号は底本としたカリマール出版の全集版“Œuvres”に対応している。

シオランが示した“枠組み”とは極めて広義な意味であり、決して認知科学の意味するスキーマ（知識的枠組み）に限ったわけではない。しかし、音楽の知覚には個々の聴き手の音楽経験と記憶が、その聴取行為を支配しているということを科学的に否定はできない。

音楽聴取におけるスキーマの作用は、記憶の貯蔵庫に蓄積された既存の楽曲のデータと照合され、また、楽理的構造を“予測”させる働きを担っている。こうした“照合”と“予測”＝享受関係をウンベルト・エーコは『開かれた作品』（Opera aperta）で「確率系」（レゾー＝réseau）と定義した（エーコ，2002）。エーコが指摘した「生産－作品－享受」という音楽作品における知覚者のポジションをステファン・マックアダムスはさらに詳細に「音楽を知覚することは作曲行為の一種であり、意識的ないし意思的な作曲行為になり得る。従って芸術家に要求されるのは知覚者に多くの“認識”の可能性を与える形式を生み出すことである。」（McAdams, 1984, pp. 289-323）と説明している。この定義に従って音楽における享受関係を図示する（図2）。

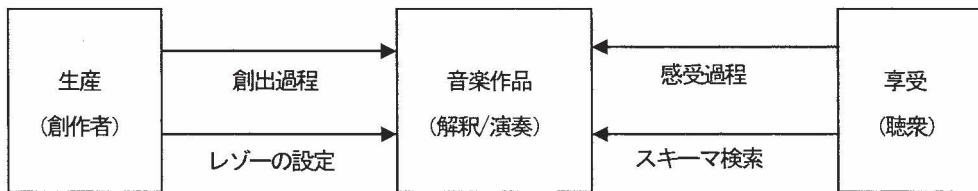


図2 音楽における享受関係

エーコとマックアダムスが共に強調している点は、作品は聴衆なくして成立しえない、ということであり、さらにマックアダムスに至っては聴衆（享受者）も創作サイドの一部と見做す定義をしている。図2の「享受」をスムーズに促す手法として、生産者（創作者）は作品ごとにレゾーを設定するのである。レゾーとはすなわち楽理側面で言い換えるならば楽式もしくは楽曲構造、または作曲語法である。つまり聴衆はレゾーを頼りに作品を聴取するのである。エーコはこう述べている、「古典的なソナタ形式は、ある確率系を表し、その系（レゾー）の範囲内で主題の継起や重なり合いを（享受者が）予想することは容易である」と（エーコ，2002, p.146）。こうしたレゾーの構造を数理的に記述すると、不規則現象のメカニズムを享受サイドが推定する時系列解析と定義することができる。つまり時系列上に展開される不規則変動（random process）における確率過程（stochastic process）の解析と音楽におけるレゾーの構造は極めて似ている。ある時間間隔におけるデータを  $x_1, x_2, x_3, \dots, x_m, \dots, x_N$  と表現すると、確率過程での期待値  $\bar{x}$  は、

$$\bar{x} = \frac{1}{N} \sum_{m=1}^N x_m \quad \text{と定義される（折谷，1979），（金，2009）。}$$

これらを整理すると測定値＝（長期傾向＝持続）＋（定常周期性）＋（ランダム性）と説明できる。時系列とは時間と共に変動する時系列信号（time series）であり、音を物理現象とし

て分類するとランダム性に至る過程はリアプノフ・スペクトル<sup>5</sup>を援用して以下のように分類される(大・広奥・豊田, 2000), (今村, 2012)。

- 1) 音; 点 (平衡状態), リアプノフ・スペクトル  $\lambda_i < 0 (i=1, \dots, n)$
- 2) 持続する音; 閉曲線 (周期), リアプノフ・スペクトル  $\lambda_1 = 0, \lambda_i < 0 (i=2, \dots, n)$
- 3) 音楽;
  - (a)  $k$  トーラス=準周期,  
リアプノフ・スペクトル  $\lambda_i = 0 (i=1, \dots, k), \lambda_i < 0 (i=k+1, \dots, n)$
  - (b) ストレンジアトラクタ=フラクタル (非整数)  
リアプノフ・スペクトル  $\lambda_i > 0 (i=1, \dots, m-1), \lambda_m = 0, \lambda_i < 0 (i=m+1, \dots, n)$
  - (c) ランダム=無構造 (ノイズ)

しかし、芸術上の音楽は上のような力学的意味でのランダム性は持ち合わせていない。上記のようにランダム性は数理的には無構造であり、作為的創造物たる「音楽」に純然たるランダム性を導入しても、それは「作品」とはなりえない。つまり、記譜されたものであろうとフリー・フォームな即興であろうと、作者あるいは演奏者によって選択された音の配列にはかなりの比重で定常時系列的構造が表出されてしかるべきである。

ただし、音楽を上記のような物理現象だけで説明することはできない。上の現象に聴取サイドの感受という力学定数が加わってはじめて音楽の成立過程は完成する。つまり、力学的音響現象としての「音楽」(=実測値)を知覚する構造は図2で示した感受過程における感覚値を考慮しなければならないのである。

さて、エーコが確率系として例に挙げている古典的ソナタ形式の構造を簡単に書けば、[第1主題(主調)→第2主題(属調, もしくは第1主題が短調の場合は平行長調)]=<提示部>/[第2主題もしくは第2主題の素材を用い自由に構成される調的に転調を繰り返す不安定な部分]=<展開部>/[第1主題(主調)→第2主題(主調のまま転調せず)]=<再現部>(これに終結部としてコーダが付随する場合もある)という構造が一般的なパターンである。聴衆は第1主題と第2主題それぞれの面白さを楽しみつつ、展開部における作曲者の腕前を見分け、再現部に突入することによって(往々にして第2主題が主調のままで再現される箇所が再現部である確証を得る部分である)そろそろ今耳にしているソナタ楽章が終わりに近づいていることを知覚するのである。そして予想通りコーダに音楽は突入して、ある種予定調和的充足感を聴き手は得るのである。

しかし、こういった聴き方(または作者が享受者に期待する構造)は、アドルノの言う「構造的聴取」の典型とも言える。もちろんソナタ形式というレゾーを知らなくても音楽を楽しむことは可能であるが、音楽はほとんどの場合、特定の構造を発展させながら進化していったのである。さらに、西洋音楽の場合には構造を崩壊させる(享受者の期待を裏切る)とい

<sup>5</sup> リアプノフ・スペクトルとは、力学系における接近した軌道が時系列に従って離散していく度合いを示す指数であり、正の最大リアプノフ指数は系がカオス的であることを示唆する基準でもある。



う発展（それを果たして“発展”と捉えるかどうかはここで判断すべきではなかろう）を遂げていくのだ。ちなみにアドルノは『不協和音—管理社会における音楽』で、作品が要求する聴取方法と異なった聴取を享受サイドがすることによって、その本来の作品の姿が変質する、と警告を発しているが（アドルノ、1998～「聴取の退化」）、いわゆるクラシック以外で果たしてアドルノの言う正しい聴取があるのだろうか？ アドルノが否定したジャズやポピュラーミュージックにおける享受サイドのニーズが著しく拡大されつつ現在に至っていることを無視はできない。マックアダムスの指摘の通り、音楽芸術は享受サイドのベクトルがあつてこそ存在しえるのであつて、アドルノの理念である「構造的聴取」のみをヒエラルキーの頂点に据えた結果、現代音楽は1970年代にスノビズムの袋小路に陥り、その反動として、音楽語法として後退的なネオ・ロマンティズムが興隆することを忘れてはならない。現に70年代後半に入ると、50～60年代に前衛的作曲語法で一世を風靡したクシントフ・ペンデレツキ、ピエール・ブーレーズ、そして武満徹らが、より古典的な作曲語法に“後退”していった。ブーレーズや武満の80年代以降の広く大衆に享受されている作品群を“後退”と呼ぶことに個人的には抵抗を覚えなくもないが、音楽的レゾーの観点からは明らかに既存のレゾーを用いて新しいレゾーの開拓から退いていると言えよう。ただしブーレーズは『レポン』（1981-1984）や『シュル・アンシーズ』（1996-1998）のような近作で「電子メディアとアコースティック楽器の融合」という表現媒体の開拓を新たなレゾーに定めているとも言える。

アドルノが常に否定的な眼差しを向けていたジャズやポピュラーミュージックも含め、物理的時間軸上に音を配列し、“音楽的時間”を創出する作業には、無論何らかのレゾーが必要となってくる。ただ無闇に音を並べただけでは享受サイドがそれを“音楽”と知覚することが困難であるからだ。西洋音楽に限らず様々な地域文化に根ざした民族音楽にも極めて精密なレゾーが太古から存在している。これが数理的ランダム性とは最も異なる点である。

アウレリウス・アウグスティヌス（354-430）は6巻から成る音楽論“De musica”において「すべての音は運動現象である」という見解のもと「音楽とは音を美しく秩序づける規準の学問」と定義している（アウグスティヌス、2000）。このアウグスティヌスによって示唆された音楽の概念は、16世紀以上経った現在でもロマン派時代における感情主義美学を別とすれば根本的に変わっていない。

では、西洋音楽におけるレゾーの史的展開をいくつか挙げてみよう。西洋音楽の歴史はもちろんその文明が始まった時から存在しているはずである。しかし音楽学上は記譜法の開発とともに正確な把握が可能となった、という見方をすることが多い。それまでの音楽形態は口頭伝承によっており、未だ正確に把握できていないものが多いからである。たとえば古代ギリシャにももちろん音楽はあつたが、それがどのようなフォームで実際に音にされていたのかはいまだ断片的にしか解釈されていない。従つて、以下に紹介する史的展開も通例に倣つて記譜法の開発以降で追ってみることとする。

9世紀カリロング朝時代にローマとガリア地方に伝承された聖歌を基に編纂された単旋律によるグレゴリオ聖歌には歌詞に対する音の割り当てに厳密な規範があり、旋律には古代ギ

リシャから受け継がれた7音から成る旋法（教会旋法）が使われた<sup>6</sup>。つまり“音階”というレゾーがここに体系化されたのである。続いて12世紀のアルス・アンティク様式によるノートルダム楽派ではクレグリオ聖歌の単旋律に和音による装飾を施す手法が発達し、ここに和声というレゾーが確立される（ただし現代の我々の耳に馴染む3度音程の蓄積—14世紀に興隆したアルス・ノヴァ様式まで待たなければならない—ではなく、当時の和声は4度または5度のハーモナイゼーションによるもので、現代の我々の耳には逆に刺激的で硬い印象を与える）。さらにルネサンス期に入るとカノンという、主旋律を模倣するポリフォニー対位法様式が完成され、西洋音楽独自の極めて規律化された線的対位法芸術が和声とともにレゾーとして花開いていくのである。この和声と対位法によるレゾーはバロック期に頂点を迎える。音楽の特徴として、はじまりと終わりの区分—つまりフィクションとしての時間の明確な区分—がある。バロック時代の音楽は常に前進する時間的運動性にあり、たとえばカノン技法が高度に発展したフーガも主題が何重にも遁走しあいながら、調的に転調を繰り返しつつ、最終的には和声的に予定調和の主和音に向かって直線的に進む音楽的時間構造をレゾーとして享受者に提示する。同じくルネサンス期にイベリア半島におけるビウエラ楽派を起源とする変奏曲（ディフェレンシ阿斯）様式も、主題に対する常に変化し続けるヴァリエントをレゾーとして示す。

これに対し18世紀中葉に興隆した前古典派におけるギャラント様式では、前述したソナタ形式が発展した。ソナタ形式はそれまでの音楽的時間を形成する楽曲構造を一変させ、主題→展開→主題の再現というA→B→A'、つまり回帰するレゾーを採用するに至った。それ以降しばらくの間、享受側は和声的に複雑で常に前進し続ける対位法的時間性を捨て、回帰する時間性におけるレゾーを楽しむようになったのである。

しかし、ベートーヴェンはまず和声というレゾーの選択肢を拡張し、ソナタ形式の中にフーガという線的対位法を融合（復活）させる音楽語法的革新に成功した。ロベルト・シューマンとヨハネス・ブラームスも然り。ロマン派後期になるとフランツ・リストとリヒャルト・ワーグナーはさらに調性というレゾーの範囲を極限まで拡大した（和声には特定の進行規則が存在し、それを墨守すれば享受サイドは音響的安定を感じ、逸脱すれば不安定性もしくは音響的斬新さを感じる）。ワーグナーは、無限転調という手法で永遠に解決されない和声進行を提示し（ドビュッシーによって「調性音楽の美しい黄昏」と評されたワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』前奏曲を例にとってみよう。冒頭a-mollの単旋律による導入後、V度調のV度借用の7th下方変位→属7→C-durに転調し再びV度調のV度借用の7th下方変位→属7、そしてe-mollに転調し—ここで享受サイドは3小節から成る主題が短3度の上行転調による

<sup>6</sup> たとえばDo, Re, Mi, Fa, Sol, La, Siの並び（長音階）はイオニア旋法, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol（自然短音階）はエオリア旋法と呼ばれる。同様、Reから始まる旋法はドーリア, Miが開始音のものはフリギア, Faはリディア, Solはミクソリディア, Siはロクリアと名づけられており、その音程配列であれど移調は自由であった。バロック以降の音楽では使用される旋法は長／短音階主流となる。同じく、ルネサンス初期に盛んに使われた、各声部が交互に入れ替わるようにしながら1本の旋律線を構築するホケトゥスという技法も、1960年代後半のジェームス・ブラウンが中心となったFunkムーヴメントからミニマル・ミュージックへと受け継がれ西洋音楽文化史（アメリカにおけるポピュラー音楽も西洋音楽文化に含まれる）600年の時空を隔てて復活する現象は極めて興味深い。歴史上淘汰されたレゾーがいくつかの形を変えて復権することもある。



レゾーを察知するかも知れない—4度調の属9根音省略下方変位→属7・・・という当時としては破天荒な調的／和声のプロットが提示される）、晩年のリストに至っては完全に調性という概念を放棄する実験的なピアノ小品を書き残している（1881年に作曲された『灰色の雲』や1885年の『調性のないバガテル』等）。こうして新たなレゾーを享受サイドに示すことが西洋音楽における実験性と芸術的ステイタスとなったのである。リストとワーグナー以降、西洋音楽は既存のレゾーの打開もまた新しいレゾーの提示である、という袋小路に入り込んで行ったのである。20世紀に入り、ドイツ・オーストリア圏では完全に調性が放棄された表現主義を発端に、新たなレゾー、つまり12音技法が提唱され、同じ時期にパリではクロード・ドビュッシーがワーグナーやマックス・レーガーらがロマン派様式にのっとって極限まで推し進めた機能と和声というレゾーの呪縛から離脱すべく、6音から構成される全音音階を開発し、またロシアからパリに渡った若き日のイーゴリ・ストラヴィンスキーは、複雑極まりないリズムと叩きつけるような不協和音によってロマン派の影を跡形もなく破壊した。もちろんこれらパリで起こった新たな音楽語法の開発ムーヴメントは、全音音階（絵画に倣い印象主義とカテゴライズされる）による移調の限られた旋法<sup>7</sup>による機能と和声からの離脱と、ストラヴィンスキーによるリズムと不協和音の饗宴（原始主義）も、すぐに享受者からその時代に即したレゾーと認知されるに至った。

こうして、3世紀にわたって西洋音楽のヒエラルキーの頂点に君臨した調性と機能と和声は20世紀初頭に脆くも崩れ去り、音楽は新たなレゾーを捜し求める彷徨の時代を迎えることとなる。楽音を放棄することをレゾーと定めた騒音主義、12音技法に音色・音価・音強というパラメーターを数理的に割り当てる総音列主義、五線による記譜法を放棄した図形楽譜、偶然性の音楽（どのように展開されるのかが演奏家に委ねられる、予測不能な確率系）・・・そしてケージの『4分33秒』によって音楽は周囲のノイズだけを音楽的時間の枠組みに“作為的”に組み込むという観念的レゾーを提起するに至ったのである。

このように、大きな枠組みである楽曲構造には音高（そしてそれらの多層的蓄積、つまり和声）・音価・音強・音色というパラメーターが内在し、それらの楽理的確率系構造のみならず、現実の時間軸に展開された歴史的な作品成立の思想的背景や音楽史的表現手法の変遷も、ある種のレゾーとしての役割を享受者に喚起させる。重ねて述べるならば、先に記述したような直線的ベクトルによる時系列のみで音楽的レゾーを説明するべきではないかも知れない。柴田南雄は西洋音楽の展開を「サイクル現象」と定義している（柴田、2004）。要約すれば、以下の5つの段階を踏襲しつつ西洋音楽の歴史はサイクルを形成していると柴田は述べている。①新しい音楽語法の誕生、②その語法による多種多様な試み、③形式と表現が完成（最盛期）、④さまざまな要素が付加され、その音楽語法における枠組みが崩壊する、⑤その語法を回顧的に集大成する作曲家が現れ、新たな音楽語法の開発（①）とオーバーラップする。たとえばベートーヴェンの後期に始まるロマン派様式ではワーグナーが④の段階であり、グ

<sup>7</sup> 「移調の限られた旋法」(Modes à transpositions limitées) をレゾーとして体系的にまとめたのはドビュッシーでなく後のオリヴィエ・メシアンであった。全音音階の場合はC, D, E, F#, G#, A#, CもしくはC#, D#, E, F, G, A, B, C#の2通りにしか移調できない。

スタフ・マーラーはそれを集大成した⑤に位置づけられるだろう。それとオーバーラップする形で新しい語法、つまり表現主義、印象主義、原始主義が台頭している。ロマン派における音楽の枠組みの崩壊は極めて極端な例だが、同じようなサイクル現象が中世ゴシック期、ルネサンス期、バロック期、古典派等にもあてはまる。従って、柴田が提唱した西洋音楽のサイクル現象論の中でそれぞれの音楽的レゾーは興隆／衰退を繰り返していると見るべきである。つまり、音響を構造化するレゾーのベクトルとそれらを崩壊させるレゾーのベクトル、これら相反する2つの概念が音楽史では繰り返されてきたのである。

### 3. 虚構の時間

“虚構（フィクション）”とは、事実でないものを事実らしく創作することを意味するが、文学用語的に定義するならば、架空の出来事を想像的に描く行為をさす。では以下に、音楽における“虚構”とは何かを論じたい。

三浦俊彦は虚構世界の存在を、それが持つ不完全性によるものと定義している。三浦はローマン・インガルデンの音楽美学（インガルデン、2000）を援用しつつ、虚構対象が芸術の場合、「芸術作品は集合的普遍であって、鑑賞者は現実の美的経験（鑑賞者個人の経験に即したもの）において作品図式（構造）の不確定箇所を充填し、具体化しつつ特定の表象を抱く」と説明している（三浦、2007, p. 48）。そして三浦はこれら芸術作品を虚構のものとする不完全性 $\omega$ は虚構 $F$ に対して以下の論理式によって記述説明している（三浦、2007, p. 324）。

$$\omega = inF(B_1 \vee B_2 \vee \cdots \vee B_n) \neq (inFB_1) \vee (inFB_2) \vee \cdots \vee (inFB_n)$$

インガルデンや三浦の述べる芸術作品と鑑賞者の関係は第2章図2で説明した音楽作品に対する享受の関係に合致する。

“音楽的時間”とは、物理的時間軸上に作為的に音が配置されたものである、という定義をこれまで繰り返し述べてきた。しかし、“作品”として物理的時間軸上に何らかの音素材が配置されたものは、たとえケージのような偶然の確率系をコンセプトとする作品であっても、物理的時間に区切りを設けた時点でそれは“作品”となる。なぜなら我々が生活しているこの世界に「無音」という状況はあり得ないからである。そして、作品成立以前の“不在”の状況から音を時間軸上に配置する“作為”さえ認められれば音楽的な意味での“実存”へと変貌する。そのようにして作為的にプロットされた音楽作品の聴取を、レナード・B・メイヤーは「音楽知覚は聴取者固有の類似性尺度から判別されるもの」（メイヤー、1978, p.49）として、三浦やインガルデンの虚構理論に極めて近い、作品図式の類推構造を以下のように公式化した（図3）。

$$\text{知覚される類似性の強さ} = \frac{\text{型の規則性} \times \text{プロフィールの個性} \times \text{型の類似性}}{\text{イベントの変化度} \times \text{イベント相互の時間的距離}}$$

図3 メイヤーによる楽曲知覚の類似性

図3の公式は、音楽作品に対する享受ベクトルの内部構造とスキーマ検索プロセスをさらに詳しく説明したものと解釈できる。音楽は決して単独で存在するものではなく生産者と享受者の双方向性が（簡単に言えば享受側の「予測」と生産側の「裏切り」によって）あってこそ存在しうるのである。これらのある種の“美”として認識する行為もケンダル・ウォルトンの虚構理論「メイクビリーブ説」と解釈することができるだろう。

先にロラン・バルトの記述を引用しつつ、音楽の構成要素たる“音”は美的範疇外の社会的意味づけが行なわれたシグナル＝記号としても知覚され、我々の経験と記憶に刷り込まれた“実体”と直結するシグナルとも成り得る、と論考した。しかし、そうした社会的シグナルとしての音とは別の次元で成り立つ音楽作品はいわば、物理的時間（＝現実の時間）を切り取った“虚構（フィクション）”としての時間なのである。作品として享受者に提示されるその時間は“実存”しているものの全てレゾーという確率系の上に成り立つ“虚構（フィクション）”による時間である。たとえば社会的シグナルを付加された車のクラクション音であっても、ジョージ・ガーシュウインの『パリのアメリカ人』の音楽的時間軸上で鳴り響くそれは“虚構”のシグナルであり、音楽を構成する音素材でしかない。

我々が生活している物理的時間は何ものを持っても取り戻すことはできない。どう足掻いても変形させることはできない。しかし、音楽的時間（＝虚構の時間）を享受する行為は再現可能であり、そして回帰可能な時間なのである。

演奏の美学根拠として再現不能な一回性という言葉及にしばしば出会うが、記譜された音楽、またはジャズやポピュラー音楽においても、完全な即興以外はかなりの比重で即興の指針が内々に定められているわけで、これは楽式上のレゾーに他ならない。つまりは、完全でないにせよある程度の再現は可能なのである。完全な一回性は時間軸上に配置された“作想的”音楽ではなく、物理的音環境下にある偶発的音響産物に他ならない。

#### 4. 結言

本稿では音楽という事象を様々な角度から鳥瞰してきた。音楽は常に、享受者の置かれた文化的脈絡の中で聴取されている。認知科学の概念を援用せずとも、すでに1921年、ドイツの音楽評論家パウル・ベッカーは「芸術体験というものは、人々（鑑賞者）が既に知っているもの（つまりスキーマである）を再認識しているにすぎない」と述べている（ベッカー、2007, p. 16）。もちろん時代によって享受者の知識枠組みは異なってくるであろう。その昔、パリで大スキヤンダルを巻き起こしたストラヴィンスキーの『春の祭典』（1913）も今ではアマチュア・オーケストラがチャレンジするほど（技術的にも楽器編成的にも相当な困難が付きまとう難曲であることに変わりはないが）ポピュラーな曲として広く認知されている。

音楽創作サイドの多くは、時代に即しつつ、享受者の嗜好に合わせてそのレゾーを狡猾に変貌させるのである。従って音楽におけるレゾーは常に進化（または後退することもある）し続けているのだ。

これまで西洋音楽（いわゆるクラシック）のジャンルを中心に述べてきたが、ジャズの歴



史（著者はジャズを西洋音楽文化圏に属するものと捉えている）でも第2章で述べたサイクル現象が、ほんの60年の間で圧縮されて展開された<sup>8</sup>。ジャズ・サクソ奏者のオーネット・コールマンらが推し進めたフリー・ジャズのムーヴメントであるハーモロディック理論<sup>9</sup>（コールマン，1983）の音楽的自由への理想論について、ジーン・リーズは「芸術というものはいつの時代においても、多様で混沌とした有機的素材に“意味”を付与し、秩序立てる行為であった。この流れから考えるならば、コールマンの提唱する“自由”は決して完全なる自由ではない。それはむしろ自由という名の観念における奴隷なのだ」と痛烈に批判している（リーズ，1961，p.14）。

ベルント・アロイス・ツィンマーマンはグレゴリオ聖歌からビートルズに至る様々な既存の音楽をコラージュすることによって無重力化された音楽的時間を創出しようと試みた。しかし、彼の配置したコラージュは、ツィンマーマンの創作した音楽的フィクションなのだ。たとえば、ビートルズの“Hey Jude”が彼の『ある若い詩人のためのレクイエム』（1969）で鳴り響こうと。ツィンマーマンが提示した並存する時間構造は、“虚構”の中でさらに“虚構”が存在するメタ・フィクションと説明できる。もちろん、享受サイドは予備知識によって（ジェラルド・ジュネットの文学理論に従えばパラテキストである）、虚構の音楽にある種のノン・フィクションを付加しつつ聴くことも可能である。たとえばアントン・ブルックナーは彼の最後の交響曲（第9番，1887-1896）の第4楽章を完成させる時間が自分にはもはや残されていないことを悟り、遺言に自分の第9交響曲の最終楽章には『テ・デウム』（1883-1884）を代用するよう書いている。そのエピソードを知りつつ、彼が最後に完成させた第9交響曲の第3楽章を聴くと、巨大なロンド形式であるアダージョにブルックナーがこれまで書いてきた様々な作品の断片が引用（この場合は“回想”と言ったほうが正しいのかも知れない）された後、静かに幕を閉じる箇所に、虚構を超えた“何か”を感じざるを得ない。それは不遇の作曲家であったブルックナーの“ノン・フィクション”として彼の人生における回想のように我々は感じてしまうのである。しかし、このような例は享受者個人のレベルであり、音楽的時間における音響現象（実体）はあくまで虚構を貫くのである。シオランは『崩壊概論』で肯定的な文脈で音楽を「限りなく現実的な虚構、この世界よりも真実のように見える嘘」と記述しているが（シオラン，1995，p.674），著者も音楽を、作為的に構築された時間軸上に展開される虚構と定義づけたい。イーゴリ・ストラヴィンスキーは音楽について以下のような見解を示している。

音楽はその本質からして何かあるものを“表出する”ことはできないというのが著者の意見である。たとえ音楽が何かを表出しているようにみえることがあったとしても、それ

<sup>8</sup> ジャズ史の楽理変遷については山本理人，小野貴史：『ヨーロッパ近代音楽とジャズ和声における相互関係の研究』，信州大学教育学部研究論集3号（2010），pp.101-114，山本理人，小野貴史：『機能と声概念とジャズ和声における現象的な類似』，信州大学教育学部研究論集4号（2011），pp.113-126で詳しく論じている。

<sup>9</sup> これは抽象的で難解な概念だが、強いて要約すれば「和声，旋律，テンポ，リズム，音楽的時間概念，フレーズを均等化していかなる調性の束縛も受けない手法」と言うべきだろうか。しかしここにも美的法則性は介在する。

は錯覚であって真実ではない。音楽という現象は、事物の間に秩序を樹立し、とくに人間と時間との間に秩序を樹立するという唯一の目的のために我々に与えられている。

ストラヴィンスキー『自伝』（1998, p. 54）

このストラヴィンスキーのある意味でドラスティックな発言は（パリで1935年に刊行されたものだが、シクロフスキーらの提唱するロシア・フォルマリズムの影響が強い）、後の音楽美学の方向に大きな影響を与え、現在でも多くの音楽学関連の著作で引用を見ることができる。ストラヴィンスキーの言う「音楽＝人間と時間（物理的時間である）との間に樹立された秩序」とは、まさに本稿で考察してきたレゾーを意味し、「錯覚」とは虚構を示すとも解釈できるだろう。

最後に本稿の趣旨をまとめてみたい。①音楽には「始め」と「終わり」があり、それは物理的時間とは分離した音楽的時間軸上で展開される事象である。②音楽は「終わり」に向かって「何か」が進行していく。また、その進行方法には何らかの「法則／ルール」がある。この「法則／ルール」が確率系たるレゾーであり、生産（創作）者と享受者（聴衆）を結びつける構造とコンセプトという次元で読み取る（聴取する）ことができる。③「終わり」に向かって進んで行く「何か」とは虚構（フィクション）である。重ねて述べるならば、音楽は“作為”によって物理的時間軸上に音素材が配置された結果による産物であり、つまり架空の出来事（＝音楽）を想像的に描く行為（＝音素材の配置）である。物語に関する時間論は、受容されるべき作品が“フィクション”であることを暗黙の前提としながら、あたかも現実の時間であるかのように読者が作品を受容する構造の上に成り立っている。ならば、音楽的時間（≠物理的時間）の上に存在する音楽作品は、「現実」世界に鳴っているが、物語（文学作品）同様に、その構造において時間の虚構性を有しているという論理が成立する。つまり音楽とは“虚構”の構成原理に即していると結論づけて本稿を終える。

（本研究はJSPS 科研費；課題番号24520150, 23520219の助成を受けたものである。）

## 文 献

- ジェラルド・ジュネット：『物語のディスコース』、花輪光、和泉涼一訳、水声社（1985）  
ジェラルド・ジュネット：『物語の詩学』、神郡悦子、和泉涼一訳、水声社（1997）  
ジェラルド・ジュネット：『フィクションとディクション』、和泉涼一、尾河直哉訳、水声社（2004）  
Frank Kermode：“The Sense of an Ending”, Oxford University Press（2000）  
Wolfgang Iser：“The Fictive and the Imaginary”, The Johns Hopkins University Press（1993）

- ミラン・クンデラ：『裏切られた遺言』，西永良成訳，集英社（1994）
- Kendall Walton：“Mimesis as Make-believe”，Harvard University Press（1990）
- Cynthia M. Grund：“Fictionalism: a neglected context for studies in musical signification”，  
Contemporary Music Review, Volume 16-4, (1997), pp.41-50
- 佐々木健一：『新・岩波講座 哲学 第3巻』～Ⅷ「虚構と真」，岩波書店（1986），p.210
- 近藤譲：『線の音楽』，朝日出版社（1979）
- ロラン・バルト：『第三の意味』～「聴くこと」，沢崎浩平訳，みすず書房（1984）
- マルティン・ハイデッガー：『存在と時間』，細谷貞雄訳，筑摩書房（1994）
- アンリ・ベルグソン：『時間と自由』，中村文郎訳，岩波書店（2001）
- 中井正一：『美学入門』，朝日新聞社（1977）
- 岡田暁生：『音楽の聴き方』，中公新書（2009）
- Cioran：“Le Livre des Larmes”，Éditions Gallimard（1995）
- ウンベルト・エーコ：『開かれた作品』，篠原資明，和田忠彦訳，青土社（2002）
- Stephen McAdams：“The auditory image: a metaphor for musical an psychological research on auditory organization”，Cognitive Processes in the Perception of Art, North-Holland（1984）
- 折谷吉治：『時系列解析について』，「金融研究資料」第4号，日本銀行特別研究室，pp.33-80（1979）
- 金明哲：『Rによるデータサイエンス』，森北出版，（2009）
- 大聖一郎，広奥暢，豊田規人：『音声信号中におけるリアブノフ・スペクトルとカオス性について』，「電子情報通信学会技術研究報告」99(576)，一般社団法人電子情報通信学会，pp.37-43，（2000）
- 今村文彦：『スペクトル解析・時系列解析論』，  
<http://www.tsunami.civil.tohoku.ac.jp/hokusai2/class/spec/01intro.pdf>（2012年7月ダウンロード）
- テオドール・W. アドルノ：『不協和音—管理社会における音楽』，三光長治，高辻知義訳，平凡社（1998）
- Aurelius Augustinus：“De musica”，Martin Jacobsson（Translation），Almqvist & Wiksell Intl（2002）
- 柴田南雄：『音楽史と音楽論』（改訂版），放送大学教育振興会（2004）
- 三浦俊彦：『虚構世界の存在論』，勁草書房（2007）
- ローマン・インガルデン：『音楽作品とその同一性の問題』，安川昱訳，関西大学出版部（2000）
- Leonard. B. Meyer：“Explaining Music”，University of Chicago Press（1978）
- Paul Bekker：“The Story of Music an Historical Sketch of the Changes in Musical Form”，Herter Norton（Translation），Kessinger Publishing（2007）
- Ornette Coleman：“Prime Time for Harmolodics”，Down Beat，（1983），pp. 54-55
- Gene Leeds：“The Complete Jazz Critic”，Down Beat，（1961），p. 14
- Cioran：“Précis de décomposition”；Éditions Gallimard（1995）
- Igor Stravinsky：“An Autobiography”，W. W. Norton（1998）

（2012年10月24日 受付）

（2013年4月25日 受理）