Shinshu University Journal of Educational Research and Practice，*No.14*，pp. 1-20，2020
信州大学教育学部研究論集　第14号　pp. 1-20　2020年

＜学術論文＞

音楽における時間構造と《語り手》及び《代理話者》の機能

小野貴史　信州大学学術研究院教育学系

キーワード：虚構的時間構造，物語理論，S/PM 構造，音楽史的文脈，真正性

１．はじめに

本研究は，音楽と文学の虚構性に内包される時間性と，《語り手》及び《代理話者》の構造に焦点を当て，音楽作品と文学作品における受容構造の差異を総合的に比較検証する。本稿では虚構理論（フィクション論）を基盤とした音楽と文学の相互検証をもとに，両芸術領域の時間構造の比較と美学思想の横断的分析をおこなう。また，虚構としての時間軸上で展開される音楽的時間における《語り手》と《代理話者》の機能を比較考察し，作品及び概念分析を提示することを目的とし，演奏における音楽史的文脈についても論考する。

２．他筆的芸術としての文学と音楽

プラトンのイデア論にはじまり，中世スコラ哲学，グノーシス主義二元論等々，西欧哲学はアジア圏の“輪廻”思想（円環する“現実”）とは真逆に，いま“在る”この世は“虚構”に過ぎない，という観念を貫いている。そして現在のラッセル，クリプキ，ルイス，スタイルネイカー，カリー，ライアン，ウォルトン，ハウエルらの百花繚乱たる可能世界論は，そのような盤石たる思想史の豊饒な土壌によって培われてきた。正統的西洋哲学において時間の“円環”概念は希薄である。円環する時間概念を唱えたショーペンハウアーは東洋思想の影響下にあり，ニーチェは法外なアウトサイダーだった。

芸術，つまり虚構＝可能世界上に展開される時間は可変的である。とりわけ音楽芸術と文学芸術とのかかわりは大きい。しかし，これまで多くの研究者はたとえ双方を比較論考したとしても，音楽と文学を異なる芸術構造を有するものとして論じてきた。たとえばチェコ構造主義のヤン・ムカジョフスキーは「音楽的表現は伝達を目指す傾向を持たないという意味で，非テーマ的芸術であるのに対し，文学は本質的に伝達の傾向を持つという意味で，テーマ的芸術である」とした上で「音楽的表現は伝達はしないが，記号としての芸術作品である音楽は，われわれには想像もつかない多様な実際的関連を持ち，それは知覚する人間の人生体験の広い領域全体と強く結びつく。音楽の持つこの多様な実際的関連は，対象としては具体的な内容を持たず不明確であっても，聞く者に対して強烈な作用を及ぼす。」と述べている（ムカジョフスキー，1982，pp.193-195）。

しかし音楽と文学はともに他筆的芸術であり聴き手／読者なくして作品は存在しえない特徴を共有している。ジェラール・ジュネットはネルソン・グッドマンの芸術作品区分を

批判的に継承しつつ，作品の本質が物質的である絵画や彫刻を“自筆的芸術”（Autographic Art）とし，他方，作品が本質として観念的である文学や音楽を“他筆的芸術”（Allographic Art）と区分した（Genette，1997，pp.73-81）。

さらにジュネットは芸術作品の存在様態を内在性（Immanence）と顕現（Manifestations）の階層に分割し論じている。自筆的作品における固有の性質は内在性と顕現を区別できないところにあるとジュネットは論述する。ここでジュネットが指摘する活字を黙読する近代の文学受容と音楽聴取との間の他筆的類似性と，絵画や彫刻などの自筆的芸術との間に線引きが生じる。つまり「内在的オブジェは物理的かつ感知可能性を持ち，それ自体が顕現している」と定義し，他方，「他筆的芸術は顕現の感知しうる様態が 2 分割され，内在性を頂点として底辺左右に 2 種類の顕現を配した三角形で示すことができる」と整理している（Genette，1997，pp.91-99）。

ジュネットは同じ他筆的芸術でも文学と音楽では下図のような顕現の相違点を指摘する。

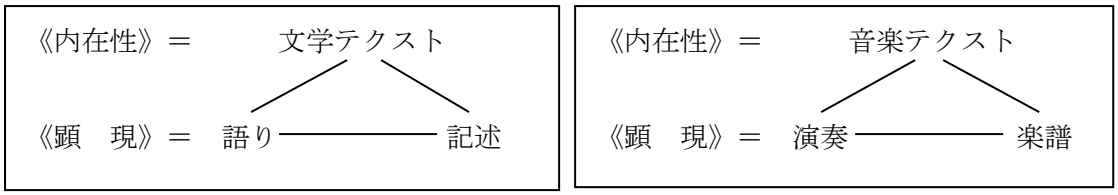


図 1：文学と音楽の顕現様態の差（Genette，1997，p.93）

文学テクストはそれ自体の持つ内在性を，顕現階層で作者による「記述」と作者によって設定された「語り手」に分割することで成立する。対して音楽テクストは作曲者によって記譜された「楽譜」（＝文学テクストでは「記述」されたもの）を媒体として演奏者が「演奏」することで作品が成立し内在性が生起する。

ジュネットによる文学と音楽における差異はごくシンプルなものだが，本稿では両者の差異を考察することによって音楽における語り手と代理話者についてさらに詳細に論考していく。

３．文学的時間性及び音楽的時間性と虚構性

音楽と文学に共通するのは，その作品が作者＝作曲者によって規定された虚構の時間軸上で成立しているところである。音楽芸術は作為的時間の作出／表出を基盤に置く。これは言語芸術における「プロット」と類似した構造を有している。ここでは両芸術が持つ虚構性の比較と時系列展開の構造を分析する。

文学作品による虚構性の研究は芸術哲学や文学理論の領域でかなり活発に議論されてきた。しかし，音楽が《虚構》に位置するのか《現実》に在るのか，という命題は明確に議論されないまま現在に至っている。

そうした中，エルンスト・カッシーラーのシンボル哲学の流れをくむスザンヌ・K・ラン

ガーは『感情と形式』（“Feeling and Form”）で，音楽的時間を「虚の時間」と定義し「音楽においては空間的幻影が創造される」と指摘してはいるが（ランガー，1975，p.167），現代の音楽理論から検証すると，ランガーはネルソン・グッドマン（“Ways of Worldmaking”, 1978）と同様に調性（機能和声）に基づく音楽のみを対象に論考しており，現代の様々な音楽様式に対応できない論理欠点を有している。

ジェロルド・レヴィンソンは“The Pleasures of Aesthetics”で音楽の受容について「聴き手が音楽を未定の主体＝ペルソナによる情動の表出として知覚する」とし，音楽の虚構性に言及したが（Levinson，1996，p.149）詳細な分析には至らず，演奏における真正性（Authenticity）に議論をシフトさせた（“Music, Art, & Metaphysics”，2011）。

また近年国内外で議論が活発に展開されるようになった分析美学領域では，リディア・ゲールがグッドマンの批判的論証を展開し，音楽作品を「虚構的対象」とする主張をしているが（Goehr，2007，p.106），これは困難な前提に挑んだ数少ない試みである。

文学理論において作品の時系列展開に着目し体系化したのはジェラール・ジュネットに寄るところが大きい。ジュネットはウラジミール・プロップ[1]を批判的に継承し物語論を整理した（“Nouveau Discours du récit”，1983）。

文学作品における時間性は，もちろんその作品内で生起する虚構としての時間に依存する。そうした構造を山本亮介は読者が作者の規定したフィクション世界を受容していることを暗黙の了解としていることを前提に「小説の言葉は傍若無人の動きを見せる。時間を折りたたみ，空間を重ね合わせ，人の心のうちへと立ち入り，言葉の〈世界〉を語り成す。」と論述している（山本，2018，p.14）。

文学作品内に生起する時間は虚構としての時間でありながら，読者の中で顕現化される疑似物理的時間の集合体でもある。他方，音楽作品は物理的時間と並走する形で作曲者が作為的に音をプロットした階層の異なる時間軸で展開される。また，音楽は時間的芸術であるものの，音楽的時間についての議論は盛んではない。音楽的時間について即物的に言及したのはイーゴリ・ストラヴィンスキーから始まる。ストラヴィンスキーは 1939 年から 40 年にかけてハーヴァード大学で 6 回にわたって講演を行い，それらの講演録は『音楽の詩学』（“Poétique musicale”）として 1942 年に出版された。その中でストラヴィンスキーは空間の中で提示される造形芸術に対し「音楽は時間の持続性に立脚し，記憶の注意力を要求する時間的芸術である」と述べている（Stravinsky，2003，p.28）。

その後，ジゼール・ブルレによる音楽的時間分析（“Esthétique et création musicale”，1947，邦訳；ブルレ，1969）が 1970 年代に近藤譲によって紹介されたことで，我が国の音楽学分野で一般化されていった。椎名亮輔の体系的研究『音楽的時間の変容』（2005）はそうした音楽的時間論の集大成である。しかし，ストラヴィンスキーから始まる音楽的時間論の研究は，虚構世界を前提としてはいない。

[1] ウラジミール・プロップは 1928 年に出版した『昔話の形態学』で，物語の構造分析的手法を導入し，後の文学研究に多大なる影響を与えた。

ブルレは「作曲は時間を形式化する。演奏は時間を音響化する。音楽的聴取は時間を聴く。」（ブルレ，1969，pp.83-103）と論述しているが，“時間の形式化”はまさしくフィクションの創出に理論上合致する。音楽芸術も文学同様に“虚構理論”を様相哲学ないし分析美学の視点も援用し，“可能世界”（Possible Word）に展開される“現実とは異なる表象”という次元で論じられるべきである[2]。

ケンダル・ウォルトンは“Mimesis as Make-Believe”で「音楽を聴く行為は他のどの芸術ジャンルよりも個人的で私的な経験である」とした上で，「音楽を聴くことは，むしろ夢を見ることによく似ている」，つまり夢のディティールを他者と共有はできないのと同様，コンサートで音楽を聴いているその瞬間の個人的感情は他者と共有できない，と音楽芸術に関して論述している（Walton，1990，p.337）。

４．虚構理論とライアンによる可能世界論及び《語り手》と《代理話者》

夏目漱石の『吾輩は猫である』の《語り手》は名前もまだない“猫”である。その語り手である猫と読者の関係を山本は「ひとたび〈語る猫〉の存在を受け入れてしまえば，それらの矛盾や問題点の指摘は逆にナンセンスなものとなる。」とし，小説という虚構世界に“猫”の《語り手》を設定した作者について「〈語る猫〉という虚構が，現実世界における直接のモデルなしに成立している以上，たとえどれほど多声的（ポリフォニック）に見えようとも，その言葉を作者の声へと還元することを妨げるものはない。」と述べている（山本，2018，p.21-23）。猫が語るわけがない，と否定した時点で読者は読者たる資格を喪失するのである（ウォルトンの論理を援用するならば“Make-Believe”が不成立となる）。これがフィクションを受容する暗黙の了解なのである。

反対に尾辻克彦の『吾輩は猫の友だちである』（中央公論社，1983）に描かれた一言も語らないペリーという名の“黒猫”も，この物語の《語り手》（むろん作者が視点である一人称小説だが）である作者・尾辻克彦＝赤瀬川原平の小説はかなりの部分を作者の実体験が占めているということを読者があらかじめ了解していることを要求されるが，あくまでフィクションとして成立し，ノン・フィクションには分類されない。

こうした作者－読者の関係を岩松正洋は「読者が読書ゲームに参加する」と表現している（岩松，1996，p.70）。

さらに，可能世界（possible world）は虚構世界よりも広範な複数の世界の集合を意味する。小説の中で語られる世界，個人の空想，音楽の中で展開される音響時系列展開，数理世界における仮説，経済予測，拡散する噂，都市伝説 etc. これら全てが可能世界であり，美学上は真／偽（現実／虚構）は問われない。三浦俊彦はそういった可能世界を「無数の可能性という抽象的な観念が，それぞれ独立した存在として実体化されたもの」と説明している（三浦，2009，p.12）。

[2] 音楽における虚構性に関しては小野貴史：音楽，あるいは虚構（フィクション）としての時間，信州大学教育学部研究論集 6 号（2013），pp. 129-142 で詳細に論考している。

このような作者と読者によって構築される可能世界の前提をもとに，本節から次節にかけてマリー＝ロール・ライアンの『可能世界・人工知能・物語理論』(2006) を基盤として，音楽における《語り手》と《代理話者》の位置づけを考察する。上記著書の邦訳者である岩松正洋はライアンの分析手法を「虚構を含む非実際の地位を問うのに哲学で用いる“可能世界”の概念を，文学研究に利用した」と簡潔に要約している（岩松，1996，p.61)。

ウォルトンの“Make-Believe”説を継承したライアンは，虚構世界を TAW〔textual actual world〕という略号を用いて架空の指向対象と定め，テクストが喚起する概念の集合を以下の階層に分類した。

現実体系〔system of reality〕＞テクスト宇宙〔textual universe〕＞意味領域〔sematic domain〕

ライアンはジョン・サールの論文「虚構的言説の論理的地位」(Searle, 1975/1979, pp.58-75) を補正し，作者が物語を語る実際の《語り手》の「ふりをする」語り手を使うとしたサールの定義について，《代理話者》という概念を導入した[3]。

たとえばウンベルト・エーコの小説『薔薇の名前』の《語り手》は若い修道僧アドソである（小説内のフィクション世界であるから作者エーコがアドソに物語を語らせている)。しかし，六時課の章に登場する修道僧サルヴァトーレが片言のラテン語でアドソに向かって「悔イ改メヨ！ヤガテ恐竜ガオマエノ魂ヲサイナムトキニ見ヨ！死ハワレラガ上部ニアル！」（エーコ，河島英昭訳，1999，p.77）と叫ぶくだりでは，物語はサルヴァトーレによって進行している。エーコはサルヴァトーレに《代理話者》をつとめさせ，かつて異端だった修道僧サルヴァトーレを演じている（ふりをしている）のである。

さらにライアンは TAW を含む可能世界をソール・クリプキ[4]の到達可能性論をもとに以下のように詳細に区分した。

AW〔actual world〕・・・現実体系の中の「私」が位置している世界＝実際の世界
APW〔alternative possible world〕・・・現実体系の中の代替可能世界
TRW〔textual reference world〕・・・テクストの指示対象世界（諸 APW を包含する）
TAW〔textual actual world〕・・・テクスト内における実際の世界
TAPW〔textual actual possible world〕・・・テクスト代替可能世界
NAW〔narratorial actual world〕・・・語り手が TRW 内の事実として提示するもの

この定義に基づいてライアンは虚構と語り手の関係を次のように論理式化した。

[3] サールとライアンのフィクション伝達モデルに関しては河田学：フィクション・語り手・視点，京都精華大学紀要（34）2008，pp.141-156 で論じられている。
[4] ソール・クリプキは 1972 年に発表した“Naming and Necessity”で分析哲学に大きな影響力を与えた。邦訳；八木沢敬，野家啓一訳：『名指しと必然性－様相の形而上学と心身問題－』，産業図書（1985)。

非虚構（ノンフィクション）；TRW=AW
虚構；TRW≠AW （≠をライアンは< >と表記している）
信頼できる語り手による虚構；NAW=TAW
信頼できない語り手による虚構；～（NAW=TAW）
（以上はライアン，2006 の巻頭略語一覧による。）

また，ライアンは《代理話者》（substitute speaker）を以下の 2 つに分類している。

a）心理的現実を提示する人格を持つ／個人化した語り手
b）純理論的根拠によって存在が措定される無人格の語り手
（ライアン，2006，pp.126-127）

あらゆるフィクションには「b）純理論的根拠によって存在が措定される無人格の語り手」が潜在している。近代のパラダイムでは，それを「現実の作者の思想」等々で顛倒的に充填することで，フィクション生成の場が成立している感も否めない。しかし，読者と虚構の両世界の成立要件を到達可能性（accessibility）もしくは想像可能性（conceivability）に負うことでライアンの諸類型は妥当なものと判断される。

５．音楽作品と文学作品における時間構造及び《語り手》と《代理話者》の差異

本節は音楽及び文学における虚構としての時間構造及び《語り手》と《代理話者》の構造的差異をライアンの理論を援用し論理化する。以下に音楽と文学における構造的差異を図示する。文学作品における受容構造は虚構理論と芸術的時間性に従えば図 2 のような構造で成立している。

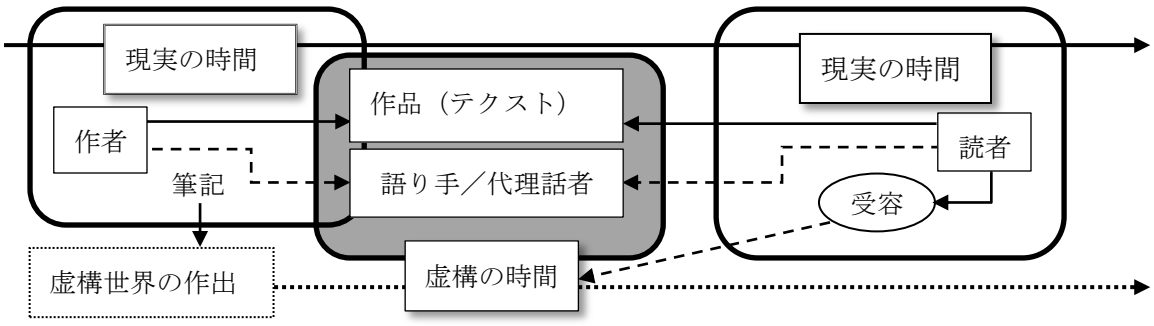


図 2：文学作品における時間性と受容プロセス

ライアンの区分に従えば現実の時間＝AW，作品（テクスト）＝TRW∨TAW，読者側の現実の時間＝AW∧（APW∨TAPW）等の論理記述が可能である。作者が作品を“筆記”する時間（虚構空間の作出）と読者が作品を“受容”する（ウォルトン風に言えば“読書ゲー

ムに参加する”）時間は AW で，諸 APW を包含するテクスト指示対象世界＝TRW に読者がダイレクトにアクセスする構造を有している。また，当然だが《語り手》も《代理話者》も等しく虚構の時間内に存在している。

図 2 のように文学作品の《語り手》及び《代理話者》は虚構の時間軸上に存在するが，音楽作品における《演奏者》＝《代理話者》は現実世界に存在する。音楽作品は楽譜というテクストが作曲者の設定した《語り手》として機能すると定義しなければ，論理的整合性を保つことができない。ここが音楽作品の成立要件を困難なものとしている点である。そして，作曲者が設定した不可視な《語り手》である楽譜を再現する《演奏者》という代入因子によって，虚構の時間が再び現実の時間へと引き戻される現象が起こる。こういった要素が美学の一般論として音楽＝虚構という構造を棄却する概念[5]を形成している(図 3)。

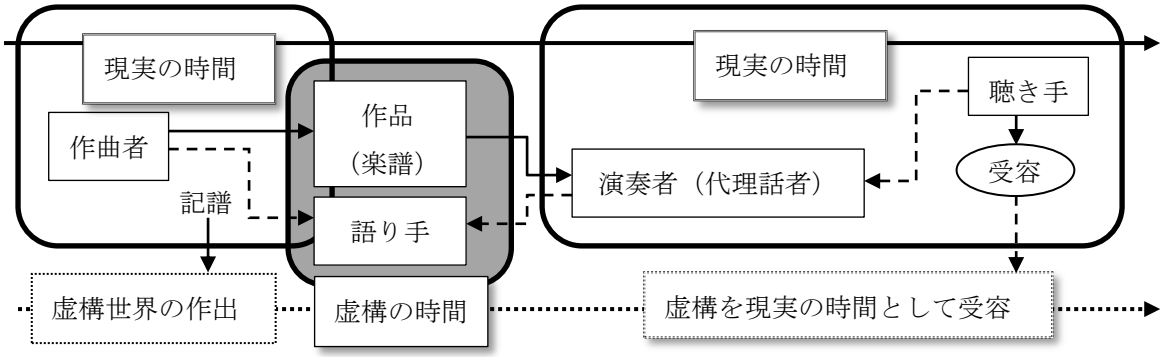


図 3：音楽作品における時間性と受容プロセス

もちろん相応の音楽の訓練を受けた人間ならば，楽譜からダイレクトに作曲者の《語り》を聴くことは可能である。しかし，あくまでそれは例外であって，本稿では楽譜から直接音響が想起される現象を作品受容構造に含めないで論を進める。

音楽作品は楽譜という現実体系〔system of reality〕内に作曲者が存在し，楽譜を読解しテクスト宇宙〔textual universe〕＝《語り手》と，それを意味領域〔sematic domain〕へと顕現化する演奏者＝《代理話者》が存在する。

もちろん楽譜は一般的に，直接受容サイドに語りかけることはない。そこには必ず《代理話者》の音楽作品は演奏（代理話者）の存在によって，虚構性がさらに複雑なものとなる。文学作品の場合，語り手／代理話者は作者が設定した虚構の時間内で成立する。たとえ，漱石が 100 年以上前に設定した“猫”の語り手であってもー読み手の時代的解釈は異なるにせよー虚構の時間軸上で物語は語られる。しかし，音楽作品は作曲された当時の作曲者が想定した演奏形態（もしくは特定の演奏者の場合もある）と現代の演奏様式では大きく異なる場合もある。時代を遡れば卓越したピアニストでもあったベートーヴェンが自

[5] たとえば佐々木健一は「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。佐々木健一：『新・岩波講座　哲学　第 3 巻』～Ⅷ「虚構と真」，岩波書店（1986），p. 210。この説の論証は脚注 2 に挙げた小野（2013）pp. 129-142 を参照。

作のソナタをどのように演奏していたのかを実際に我々の耳で確かめる手段はない。または 1591 年 3 月 3 日，帰国した天正遣欧少年使節団 4 名が聚楽第で豊臣秀吉を前にジョスカン・デ・プレ[6]が作曲したシャンソン『千々の悲しみ』（“Mille regrets”）を器楽合奏によって演奏したとルイス・フロイスの『日本史』によって伝えられているが，果たして実際にどのような演奏であったかを聴く術はない[7]。これらのような音楽史的文脈に関する考証にもとづく音楽作品の定義には次節で論考することにし，本節では音楽作品における受容構造を分析する。

文学作品では作者によって作出された虚構世界は，作者によって設定された《語り手》もしくは《代理話者》によって直接的に読者に語りかける。しかし音楽作品は作曲者の空所にある音響を記譜と言う手段を経た楽譜という媒体を介して，演奏という現実の時間上の行為によって（たとえ演奏者が作曲者であろうと）聴き手に届けられる。空所にある音響とは，作曲者の頭の中で想起された音響のことであり，それを記譜する時点で想起された音響には楽器法や編成，エクリチュール，演奏者の技量等々あらゆる制約条件が負荷となってのしかかってくる。たとえばイーゴリ・ストラヴィンスキーが自伝に「『春の祭典』を作曲している時，複雑なリズムの分割をピアノで弾くことはできたが，どうやって記譜するか苦労した」という大変興味深い記述がある（Stravinsky，1998，pp.48-49）。

そして，即興演奏が楽譜のようなあらかじめ作曲者によって用意されたテクストを介するのか？，という争点は先に挙げたジェラール・ジュネットの『芸術の作品Ⅰ』によって一定の終止符が打たれている。ジュネットによれば即興は「楽譜演奏との緊密な協同関係を構築し，一定の慣習と法則に従って展開されるある種“固定”された慣用語法のひとつ」であると述べている（ジュネット，1997，pp.57-62）。

文学作品と同様，音楽作品に生起する虚構としての時間は作曲者によって構築された，諸 APW を包含するテクスト指示対象世界＝TRW である。真の《語り手》は理論上，作曲者たるべきである。時系列に音素材をプロットして音楽作品へ置換する作為は作曲者しか担えない。しかし《代理話者》＝演奏者が現実の時間に位置する構造が文学作品と大きく異なる点である[8]。語り手が TRW 内の事実として提示するもの＝NAW を演奏者が“現実の時間”において聴き手に提示する構造は，文学作品と異なり受容側面で極めて複雑な様相を呈してくる。ゆえに本稿では作曲者の手による固定化された楽譜という〔テクスト宇宙〕内に構造上の《語り手》が存在するという論拠を採用した。

さらに，現実の時間である演奏側面で「信頼できる語り手による虚構」; NAW=TAW と「信

[6] ルネサンス期フランドル楽派の代表的な作曲家。

[7] 当時の様子を記述したルイス・フロイスの音楽的素養に関しては疑問を感じる部分も多い。小野貴史：ルイス・フロイスの記述における中世日本の音楽観，信州大学教育学部紀要第 115 号（2005），pp.99-106 で論じている。

[8] 近年のコンピューターで作曲・演奏までを作者自身が完結し，ネットで配信する状況も，作曲者によるデジタル音源の加工／編集を“演奏”＝リアライズと解釈することで，図 3 の構造は保持される。仮に機械制御された電子音楽作品であったとしても，聴き手は音楽作品をリアライズしたハードウェアを演奏者＝《代理話者》のポジションに置くはずである。音楽作品は物理的音波振動によって聴取されるものであるがゆえに，演奏者＝《代理話者》としてのリアライズ装置が現実世界に必ず存在しなければならない。

頼できない語り手による虚構」；～（NAW=TAW）を聴き手はどう判別するのか，という点で音楽作品の存在は非常にデリケートな問題を包含する。

演奏者のポジションはライアンが分類した《代理話者》の「a）心理的現実を提示する人格を持つ／個人化した語り手」における《語り手》を《代理話者》として置換できる。しかし，多くの演奏者は作曲者からあたかも信託を得たかのごとく「b）純理論的根拠によって存在が措定される無人格の語り手」に徹しようという言動を見せる。またはストラヴィンスキーのように《代理話者》の語り＝演奏解釈を原則として認めない立場にいる作曲者＝《語り手》もいる。このどちらが正しいか，という真正性を論証することは極めて難しい。たとえばストラヴィンスキーの『春の祭典』は，1959 年に自らの指揮によるスレテオ録音が残されているが（SONY CLASSICAL SICC-10178），その録音には以下の問題が含まれていることを無視することができない。

1）録音当時のオーケストラ技術がストラヴィンスキーの意図していたスコアを忠実にリアリゼーションできていたか。ストラヴィンスキーの『春の祭典』は大編成のオーケストラを用い，アンサンブルの技術的側面で今でも極限の難易度を要求される。

2）プロフェッショナルな指揮者ではなかったストラヴィンスキーが，変拍子が多用される演奏困難なスコアを意図した通り指揮する技術を持っていたかどうか。これは映像に残されたストラヴィンスキーの指揮を見ても大きな疑問が残る。

上記理由で，《語り手》が《代理話者》を兼任する自作自演に関して，個人的にはかなり疑問を感じる。つまり作曲者は真正な《語り手》であるにも関わらず演奏という次元になると「信頼できない語り手による虚構」～（NAW=TAW）を現実の時間上に表現する捻れた構造が浮き彫りとなる可能性を秘めているのだ。

ではライアンの区分を用いて音楽作品の受容構造を記述してみよう。

音楽作品は作曲された段階では作曲者が音楽的時間に音の素材をプロットした作為があるために，文学作品同様，音楽作品＝虚構；TRW≠AW という立場を本稿では採用している。また作品（楽譜／またはそれに類した慣習や法則性に従って演奏されるもの）も諸 APW を包含するテクストの指示対象世界；TRW であることに変わりない。

しかし《語り手》が TRW 内の事実として提示するもの；NAW は虚構の時間に存在するが，演奏者＝代理話者と考えると演奏側面は現実の時間＝AW に押し出されてくる。

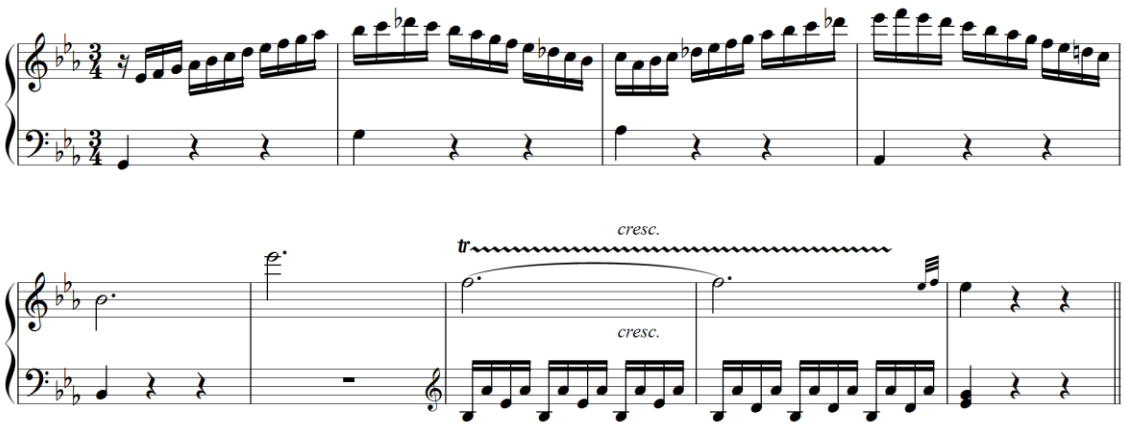
そして，聴き手は AW に存在する《代理話者》による演奏を介して作曲者が作出した TRW を受容する非常に込み入った構造となるのである。

さらに《代理話者》たる演奏者がリアライズする時空間が，聴き手にとって信頼できない語り手による虚構；～（NAW=TAW）と判断された場合，テクスト内における実際の世界；TAW は信憑性を失う。これはフィクションにおける「聴取ゲーム」への参加資格喪失を意味する。たとえばハンス・クナッパーツブッシュの指揮するワーグナーや，ヴァレリー・アファナシエフの弾くシューベルトは作曲者が指示したテンポ設定を大幅に逸脱して明らかに遅いが，多くの聴き手がその結果をデフォルメされつつも《語り手》の声として認証

し受容しているからこそ高い支持を受けているのであろう[9]。

重ねて，音楽テクスト（楽譜）が果たして“本当に作曲者の意図通りに記譜されているのか？”という最大の問題点を発見する場合もある。グレン・グールドはその最も典型的な例をモーツァルトのピアノ協奏曲で説明している。モーツァルトは自分でピアノ独奏パートを演奏するために多くのピアノ協奏曲を作曲した。それらの多くは部分的にあまりに簡素なピアノ書式となる箇所が散見される。グールドはそれらについて「モーツァルト本人が（ピアノ・パートを即興的に）演奏しながら埋めていったのは記録に残る事実であった」とし，「モーツァルトは数字付き低音[10]の発想にまだかなり影響を受けており，独奏者は任意に音を重ねてしかるべきである」さもなければ「ピアノの独奏部分はテクスチュアが非常に薄くなり，ひどい仕上がりになってしまう」と述べている（グールド，2012, pp.64-65）。ではモーツァルトの『ピアノ協奏曲第 24 番』Kv.491 第 1 楽章 257 小節からの箇所で，オリジナル楽譜とグールドのリアリゼーションを比較してみよう。まずモーツァルトの自筆譜をもとに浄書したものを譜例 1 として挙げる。1879 年に Breitkopf & Härtel 社から出版された全集（Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie XVI）では 257 小節から 261 小節まで右手のスケール部分にスラーがつけられているが，モーツァルトの自筆譜ではスラーはかけられておらず，出版社の判断によるヴァージョンの相違が既に発生している。

譜例 1：モーツァルト『ピアノ協奏曲第 24 番』第 1 楽章 257 小節～265 小節　オリジナル



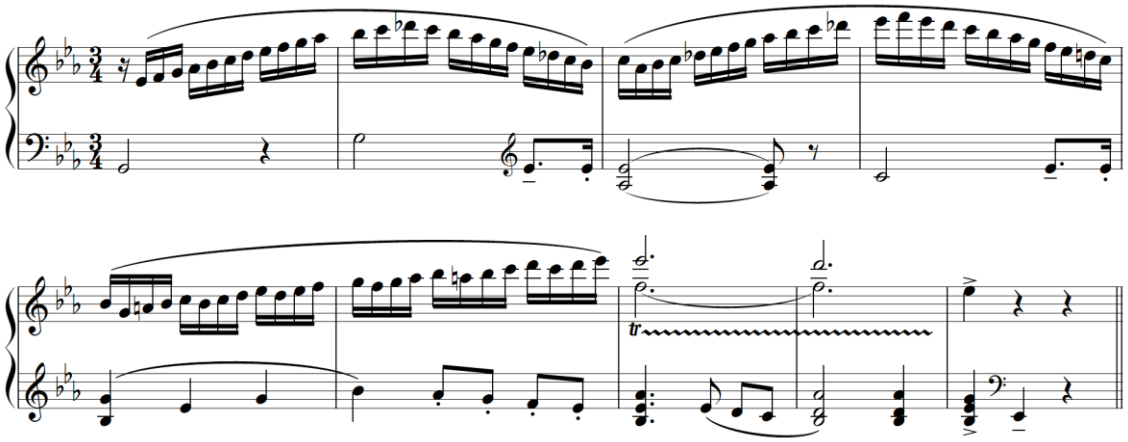
モーツァルトの自筆譜は読みやすい筆致で正確に書き込まれているが，グールドが指摘するようにとりわけ左手のパートが極端に簡略化されている。これを楽譜通りに演奏するとピアノ独奏パートにおけるピアニズムと作曲法的に一致しない矛盾を確かに感じる。

続いて同箇所におけるグールドのリアリゼーションを譜例 2 に挙げる。

[9] カール・シーショアはこのような楽譜と実際の演奏のずれを“Artistic deviation”（芸術的逸脱）と呼んだ。Seashore, Carl：“Psychology of Music”，McGraw-Hill Book Company（1938）

[10] 数字付き低音（Figured bass）とはモーツァルト以前のバロック時代の記譜法で，低音部分を単音で記し，その上に和声構成音を数字で示す書式である。たとえばハ長調上のトニカ和音部分で低音がミでその上に 6 と書かれていた場合，トニカ第 1 転回形の和音を意味する。ドミナント和音部分でソを低音として 7 と書かれていた場合，属 7 和音基本形となる。

譜例 2：モーツァルト『ピアノ協奏曲第 24 番』第 1 楽章 257 小節～265 小節　グールドの演奏



この箇所はオリジナル（譜例 1）では旋律を奏でるのではなく上行・下行のスケールが繰り返される箇所なのだが，グールドはオリジナルの和声と様式を保持しつつ左手パートに旋律線を付加している。さらに 261～262 小節では右手部分もオリジナルでは B♭→E♭の 2 音しか書かれていないが，グールドは上行音型の略記と解釈し 16 分音符のゼクエンツ音型で弾いている。しかし，このグールドによるリアリゼーションは編曲（＝2 次創作）とは異なる時代考証的リアリゼーションに聴こえるところが非常に興味深い。

このようにして，音楽作品では《語り手》と《代理話者》の時間階層が虚構と現実にまたがって位置しているものを聴き手は受容する構造となっている。では本節の最後に，これまで述べてきたライアン・モデルを音楽作品の受容構造に拡大したモデルを提示する。

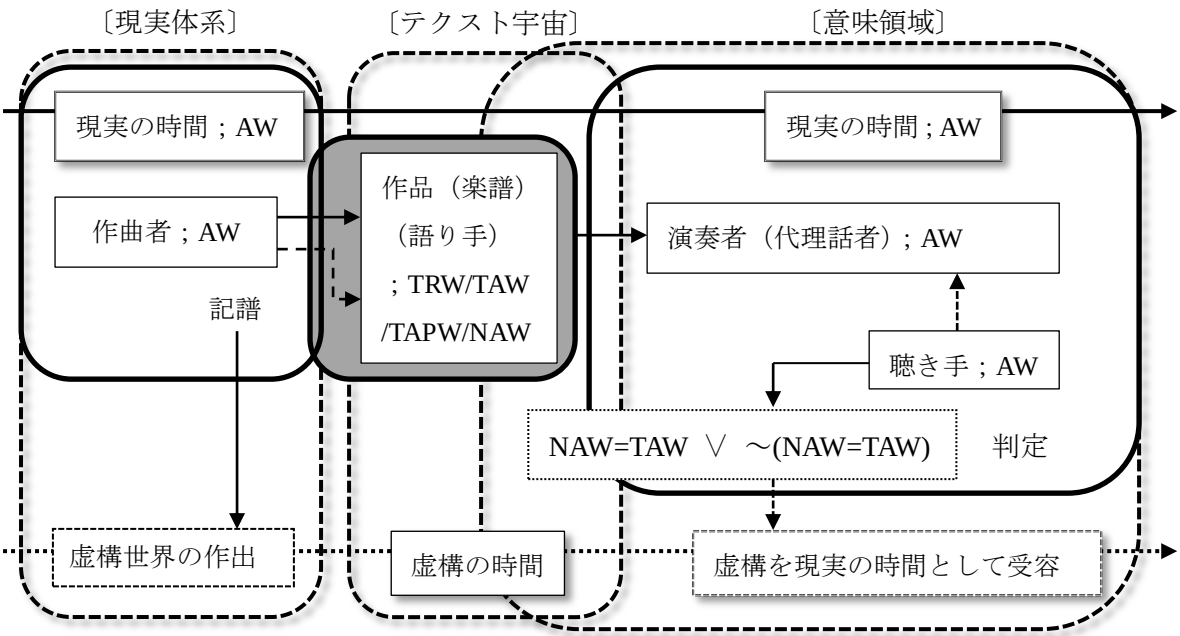


図 4：ライアン・モデルによる音楽作品受容構造

では本稿が採るモデルを整理しよう。

1：文学作品の場合，《語り手》も《代理話者》も〔テクスト宇宙〕である虚構世界に存在する。

2：音楽作品では真の《語り手》は作曲者であり，楽譜は〔テクスト宇宙〕に存在する第2の《語り手》として機能する。そして演奏者（たとえそれがコンピューターによるデジタル制御であったとしても，本稿では演奏者とカテゴライズする）は疑似的語り手となり《代理話者》の役割を担う。

3：音楽作品における《代理話者》は〔意味領域〕である現実の時間に存在する。

4：ゆえに音楽作品の“演奏”は常に現実の時間上で聴取され，虚構と判定することは不可能だが，音楽作品の製作過程は紛れもなく作曲者による虚構的時間の作出と判断する。

5：演奏者がライアンによる《代理話者》の2つの分類，「a）心理的現実を提示する人格を持つ／個人化した語り手」もしくは「b）純理論的根拠によって存在が措定される無人格の語り手」であるかどうかを判断するのは《聴き手》である。

6：音楽作品とその演奏者が「信頼できる語り手による虚構」；NAW=TAW か「信頼できない語り手による虚構」；～（NAW=TAW）かを判定するのも《聴き手》に一任される。

以上のような構造を音楽作品及び演奏側面は有している。作曲者によって設定・記譜された“物語”＝音楽・楽譜を演奏者がどれだけ正確に（あるいは美的逸脱を持って）再現しているのか，といった真正性判定はひとえに聴き手に委ねられる。

６．音楽史的文脈と演奏手段，及び版（ヴァージョン）の問題

前節ではライアンの提唱した《語り手》と《代理話者》の概念をもとに，音楽作品における時間軸上の受容構造モデルを描いた。文学作品は《語り手》も《代理話者》も虚構世界内存在であるが，音楽作品では《代理話者》は現実世界に存在する。

本節では音楽作品の受容者＝聴き手サイドからの音楽作品の演奏，つまり《代理話者》における真正性について考察する。

先に天正遣欧少年使節団が実際に演奏した音を再現することは資料的に不明な要素が多く（実際に何が演奏されたかも正確には使えられていない）困難であると述べた。また，クナッパーツブッシュやアファナシエフの作曲者によって語られた楽譜を《代理話者》として極端にデフォルメする例を挙げた。彼らは一般的に“個性的”な《代理話者》と評されるグレン・グールドとやや異なっている。たとえばグールドの弾く J.S. バッハはバッハの次男であるカール・フィリップ・エマニュエル・バッハが著した『正しいクラヴィーア奏法への試論』“Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen”（第1部 1753 年, 第2部 1762 年）などのバロック期の慣習的奏法理論書を基にした極めて正統的な奏法であった。グールドの演奏は古楽研究者でもあるグスタフ・レオンハルトやトン・コープマンらがチェンバロで弾くアプローチに近い。しかし，グールドが 1955 年にピアノで録音した『ゴルトベルク変奏曲』BWV.988 は，当時スタンダードだったデフォルメされたロマンティックなバ

ッハ演奏様式[11]またはひたすら楽譜に忠実に演奏するスタイル[12]のどちらともかけ離れており，逆に革新的と評されたわけである。

また，“現代的”と見なされたアルトゥーロ・トスカニーニやヘルベルト・フォン・カラヤンのベートーヴェンの交響曲の演奏は，彼らより少し前の世代のアルトゥール・ニキシュやフェリックス・ワインガルトナーやエーリッヒ・クライバーの指揮するベートーヴェンと同じようなテンポ設定である。つまりトスカニーニやカラヤンと比較され“巨匠”と目されたクナッパーツブッシュや晩年のオットー・クレンペラー（そして日本では朝比奈隆の演奏も有名だが）らの極端にテンポの遅い演奏は，演奏様式としては明らかに異端であることがわかる。演奏様式と聴き手の時代に即した嗜好は当然のことながらリンクし，グールドのような音楽史的文脈を尊重したものが却って革新的と捉えられる面白い現象が往々にして起こりうる。

また，前節で挙げたストラヴィンスキーのように，《代理話者》の語り＝演奏解釈を原則として認めない立場にいる作曲者＝《語り手》もいる。

本節ではこのようにして生じる音楽史的文脈と演奏手段の差異／誤謬の構造をジェロルド・レヴィンソンの論考に基づいて考察する[13]。

ステファン・デイヴィーズ（Davies，1987）やピーター・キヴィー（Kivy，1989）らは，楽譜という《語り手》の機能を重視し，純粋な音構造こそが音楽作品であり，作品の演奏の真正性（オーセンティシティ）は，作曲家が譜面で公に表現した決定された意図に対する忠実性にあるとした。ただし，これは美学的真正性についての理論であり，音楽作品の演奏においての「真⇒優」，「偽⇒劣」と言う意味ではない。

それに対しジェロルド・レヴィンソンは 1980 年に発表した音楽作品の存在論に関する論文“What a musical work is”で音楽作品を構造的なタイプ（指示されたタイプ＝indicated type）だと捉え，それが成立するためには音楽史的文脈と演奏手段に関する概念を導入しなければならないと提唱し，後の分析美学に大きな影響を与えた（Levinson，1980 / 2011）。そして音楽作品における真正性を①創造可能性，②音楽史的文脈，③演奏手段の 3 つを判定基準とした。

分析美学では音楽作品の様式は“Type”（タイプ），楽譜や演奏は“Token”（トークン）と区分して論じられる。レヴィンソンの論考を継承したリー・ウォルタースは，音楽作品や文学作品は，タイプであり，個々のトークン（作品の演奏や印刷物）によって反復される，とこれらの説をまとめている（Walters, 2013）。さらに“Token”を演奏, 楽譜を“Token Generator”（トークン・ジェネレーター）と細分化する論考もある。飯田隆は音楽作品が存在するの

[11] オリジナルの楽譜ではなくフランツ・リストやフェルッチョ・ブゾーニらが現代ピアノで演奏するために編曲した 2 次創作物的楽譜が多く使われていた。

[12] グールドが上記『ゴルトベルク変奏曲』を録音した時代であればヴァルター・ギーゼキングが録音した一連のバッハ鍵盤楽器作品群がそれに近い。

[13] レヴィンソンによるより広範な芸術作品の製作意図及び解釈的錯誤・理論的錯誤に関する論考について，三浦俊彦による精緻な論証がある。三浦俊彦：芸術的錯誤の諸相，美学藝術学研究 36 ，東京大学大学院人文社会系研究科（2018），pp.137-170

は，楽曲トークン（演奏）が存在するか，楽譜などのトークン・ジェネレーターが存在する場合だけである，と定義している（Iida, 2013）。

レヴィンソンは音楽作品には，音の構造だけでなく演奏手段も構造として含まれているとし，S/PM 構造（音／演奏手段構造）という概念を提唱した。さらに作曲された時代の時系列整合性を S/PM 構造内で成立させるために以下の条件を設定した。

(MW) S/PM structure-as-indicated-by-X-at-t ・・・（Levinson，2011，p.79）

音楽作品（MW）は作曲者 X によって t 時点で指し示された（indicated）S/PM 構造（音／演奏手段構造），という意味である。従って（当然のことではあるが）t 時点以前に X によって指示された MW は存在しえないということで，レヴィンソンは音楽作品は潜在的なタイプ（implicit type）ではなく始動されたタイプ（initiated type）であるとする。

また，レヴィンソンは音楽史的文脈 C（historical-context-C）において指し示されたような S/PM 構造の補足項も以下のように提示している。

(MW') S/PM structure-as-indicated-in-musico-historical-context-C・・・（Levinson，2011，p.82）

しかしレヴィンソンは作品を作ったときは同一であっても以降文脈によって作品が変わるということを例に，前者(MW) S/PM structure-as-indicated-by-X-at-t を定式に採用している。

確かに「t 時点で指し示された S/PM 構造」と「C という音楽史的文脈で指し示された S/PM 構造」を比較した場合，《語り手》と《代理話者》，つまり作曲者が想定し楽譜に記した“作曲当時の”音響と，《代理話者》によって演奏される現代の楽器の相違を考慮に入れたとすると，後者は論理的に説得力を持たない。これらの差異を考慮に入れつつ，時代が異なる作曲と演奏（realization）をレヴィンソンの論法に従って記述した場合，次のような長大な定式となってしまう。

(MW'') S/PM structure-as-indicated-by-X-at-(t1-in-musico-historical-context-C1)-realized-by
-Y-at-(t2-in-musico-historical-context-C2)

この定式に先に述べたグレン・グールドの 1955 年録音のバッハ『ゴルトベルク変奏曲』BWV.988 を代入すれば次のようになる。

(MW''=Goldberg Variations) S/PM structure-as-indicated-by-(X=J.S. Bach)-at
-{(t1=Published-1741-for-Harpsicord) -in-musico-historical-context-C1(Baroque period)}
-realized-by-(Y=G. Gould) -at-{(t2=Recorded-1955-by-Modern Piano)
-in-musico-historical-context-C2(Contemporary period)}

ここでバッハによって indicated された楽譜は 2 段鍵盤のチェンバロのためなのだが，グールドはピアノで演奏している等々，音楽における真正性（Authenticity）に関する議論も活発に交わされている。レヴィンソンは，作曲家が譜面で表現した確定した意図に対する忠実性を担保すれば演奏は正統であるとした。音色が根本的に変化し，音響も変化するだけでなく，作曲家が意図していたのとはまったく異なる演奏となる可能性があるために，古楽器の代わりにモダン楽器を使うことは真正でない，という立場を採っている（Levinson, 2011，pp.393-408）。確かにバッハ存命中に現代のピアノと似た機能，つまり鍵盤タッチの強弱によって発音されるダイナミクスが変化する構造を持つハンマーフリューゲルが発明されていたが結局バッハはその新しい鍵盤楽器を指定した作品は書かなかった。

そして，たとえ古楽器の代わりにモダン楽器を使って演奏する場合であっても，多くの聴き手が「信頼できる語り手による虚構」; NAW=TAW と判断すれば，グールドの『ゴルトベルク変奏曲』のように歴史的な名演奏として録音から 60 年以上経った現在でも高く評価される状況が起こりうる。

作曲された作品“以降”に楽器の改良が行われて，真に作曲者の意図が実現できるようになった（と一般的には演奏家や聴き手に判断される）例をジュネットはベートーヴェンの交響曲に挙げ，研究者や演奏家によって校訂されたヴァージョンを「良心的学術版」と呼んでいる。こうしたヴァージョンの配慮によってベートーヴェンの交響曲は聴衆の支持を得て生き延びることができた，とさえジュネットは述べている（Genette, 1997, p.185）[14]。たとえばベートーヴェンの交響曲第 3 番第 1 楽章コーダ部分が長年議論の的となっている。楽理的／管弦楽法的に考えるならばトランペット・パートで第 1 主題が高らかに奏でられるはずが，ベートーヴェンが作曲した当時のナチュラル・トランペットではほぼ演奏不能な音域と音型であるために，ベートーヴェンのスコアではトランペットで開始される主題が途中で別の音量が劣る楽器に置換される（この箇所は「行方不明の主題」と揶揄される場合すらあるオーケストレーションである）。これを多くの演奏家は機能が改良された現代のバルブ式トランペットを使い，ベートーヴェンの意図を汲んだかのように最後までトランペットで主題を奏でさせる様式が一般的だった。ハンス・フォン・ビューローやフェリックス・ワインガルトナーの校訂したスコアでも同箇所はトランペットに最後まで主題を担わせている。ただし，最近ではベートーヴェンの書いたスコア通りに演奏する（トランペットが主題途中で伴奏に回る）スタイルを採る演奏家も見受けられるようになってきた[15]。

しかし，当時基準とされていたピッチー当時は現在よりも基準音が約半音低かったーも

[14] 同様の例をジュネットはシューマンの交響曲におけるマーラー改訂版に挙げているが（Genette，1997，p.188），現在ではシューマンの不透明で精彩に欠くと批判されていた独特なオーケストレーションは，逆にシューマンの個性という評価に変換しつつあり，オリジナル・ヴァージョンが演奏の主流となっている。

[15] この“行方不明の主題”問題の場合，ベートーヴェンが他の交響曲で同様の無計画なオーケストレーションをしていたか？という比較検証を行えば，ベートーヴェンが意図的にトランペットで強奏される主題を途中で中断させる設計をしていたという結論に達するように私は思う。総じてベートーヴェンの管弦楽技法は効果的で隙のないものであり，一般に言われるような音域的なミスを犯すこと自体考えにくい。第 1 楽章末尾の主題回帰の“意図的”中断こそが，続く第 2 楽章の「葬送行進曲」（Marcia funebre）への音楽的推移の“予告”と解釈できないだろうか。

含め[16]，時代考証に厳格に従った場合，ベートーヴェンの書いた変ホ長調をモダン楽器で演奏する場合にはニ長調で演奏すべきだ，という議論に発展しないのだろうか。レヴィンソンはピッチの時代的変遷に関する議論を詳細には展開していないが，これは非常に深刻な問題として扱われるべき課題である。

さらに，バッハやベートーヴェンが好んで使っていた調律（様々な調律方法が 18 世紀後半まで混在していたが，それらは古典調律と総称される）と，現代の調律方法（平均律と呼ばれる）は異なっていたという研究も進められている。調律に関する問題は当時の物証が乏しく本稿では検証できないが，非常に興味深い問題である[17]。これらの古典調律では平均律よりも半音階進行や不協和音が滑らかに聴こえる。こういった側面が，「文脈によって作品が変わる」とレヴィンソンが述べた概念につながるのである。

音楽作品の場合，トークンとしての楽譜に関する検証が継続的に行われ，新しいエディションがそれまで慣れ親しんだヴァージョンと大きく異なることも少なくない。編纂者は時に作曲者の自筆譜さえ疑う。このように音楽作品の価値判断は第三者である聴き手（ないし出版譜編纂者）に大きく依存するまさに他筆的芸術なのである。

音楽史的文脈に音楽学的資料研究側面が加わったさらに困難な例を，アントン・ブルックナーの交響曲－とりわけ第 8 交響曲－に見ることができる。

ブルックナーが完成させたこの最後の交響曲は，彼の残した多くの交響曲同様，複数のヴァージョンが併存し，現在に至るまでブルックナー研究者たちの探究心と聴き手の嗜好を刺激し続けている。ブルックナーは第 7 交響曲の初演を前にした 1884 年 7 月に彼にとっての 10 番目の交響曲に着手している。そして丸 3 年の年月を費やして 1887 年の夏に第 1 稿を完成させ第 8 交響曲とした。初演を託されたのは著名な指揮者で第 7 交響曲の初演を大成功に導き，シンフォニストとしてのブルックナーを世に認めさせたヘルマン・レヴィである。しかし，レヴィは新しく手元に送られてきた常識を超えた規模を誇る第 8 交響曲を理解することができなかった。レヴィとブルックナーの弟子であるピアニストのヨゼフ・シャルクとの 1887 年 9 月から 10 月にかけての手紙のやり取りを引用してみよう。

＜レヴィからシャルクへ＞「僕は途方に暮れてしまった。そこで是非とも君に忠告と助言を求めたい。（中略）完全にお手上げだ。しかしブルックナーにそんな手紙を書くこと

[16] ベートーヴェンの時代のピッチは現在よりもかなり低く，1939 年の国際会議で A 音を 440Hz とすることに統一される。現在の演奏会では A＝442Hz よりも上の基準音設定が通例となっている。仮に indicated-by-Beethoven-at-t の t 時点における一般的ピッチを再現した古楽オーケストラを聴くと，ベートーヴェンの第 3 交響曲冒頭の変ホ長調の主和音は現代のピッチ感覚ではニ長調に聴こえる。

[17] これら古典調律の問題に関してはあらゆる論考がなされてきたが，音楽史の文献研究として Bradley Lehman：“Bach’s extraordinary temperament: our Rosetta Stone”, Early Music, Vol. 33, No. 1， pp. 3-23,（2005），当時の音律を数学的側面から論じた馬場良始：音律の探求（16 世紀以降），数学教育研究(42)，pp. 61-85,（2013）等を参考に挙げる。また，音楽音響芸術研究会 2019 年度全国大会で山本理人は「ピアノ音律とインハーモニシティー和音構造に与える影響の考察とソフトウェア音源による検証ー」という研究題目の口頭発表で，コンピューター制御された様々な音律によってバッハからドビュッシーに至る音楽のソノリティを再現／検証している。http://becarre.blog.fc2.com/

は僕にはできない。リハーサルを聴きにこちらにやって来られるようそれとなく誘ってみるべきだろうか？ひょっとして君ならこの交響曲がよくわかるんじゃないだろうか。」

＜ヨゼフ・シャルクからレヴィへの返信＞「君の言葉は当然のことながらブルックナー教授に手ひどい打撃を与えた。彼（ブルックナー）はいま打ちしおれていて立ち直れないでいる。」（Novak，1972，p.2）

シャルクは躊躇することなくレヴィが新作を理解することができないことを師に伝えた。さらにシャルクは同じくブルックナーの弟子で指揮者である弟のフランツ・シャルクとともに，師の新作の改訂をはじめる。ホークショウの校訂報告書によれば 1890 年版へのシャルク兄弟の介入は明白である[18]。ここまでが第 1 稿が破棄されたプロセスである。

失意から立ち直ったブルックナーは，まず 1889 年 3 月 4 日から 5 月 8 日にかけて第 3 楽章を改訂し（非和声音の簡略化と経過句のカット），続いて第 4 楽章の改訂を 7 月 31 日まで，さらに第 2 楽章スケルツォ（非和声音の簡略化），そして第 1 楽章の改訂に着手し（第 1 稿では練習番号 Z から *fff* で終わる長いコーダが用意されていたが第 2 稿では練習番号 X から *ppp* に収束する短いコーダに変更されている），1890 年 3 月 10 日に改訂は終了した。

これが「1890 年・第 2 稿」，現行のスコアではノヴァーク第 2 稿と呼ばれるヴァージョンである[19]。第 1 稿と比較して第 2 稿は大幅にカットが施されている。しかし，問題はこの 2 つのヴァージョンに留まらない。ブルックナーは第 2 稿を作成するにあたって，音楽的構造よりも演奏上の妥協を優先して楽曲自体を短縮し，強引なカットを施している。初演は 1892 年 12 月に当時の同時代音楽の庇護者であった大指揮者ハンス・リヒターによってウィーンで行われたが，それに際してのヴァージョンはシャルク兄弟の手による改訂版（改竄版）で，ノヴァーク版第 2 稿よりもさらにカットされた箇所があるし，オーケストレーションも変更されている。初演にはブルックナーも臨席していることから，このシャルク版[20]を容認していたとも考えられるが，ブルックナーの 1890 年稿自筆譜とは異なっている。ノヴァーク第 2 稿はブルックナーが改訂した自筆譜を忠実に写植した版ということになる。

しかし，先に述べたように 1890 年に改訂が完了したノヴァーク第 2 稿が果たしてブルックナーの本意であったかどうか。1939 年に“原典版”として刊行されたローベルト・ハース編纂の第 2 稿[21]と比較してノヴァーク版における，とりわけ第 4 楽章の音楽的な流れのぎこちなさを多くの演奏者や聴き手が共通して感じていた。確かに，音楽的に必然性のある経過句の多くを，ブルックナーは演奏時間短縮のために強引にカットしたと思える箇所が

[18] Hawkshaw, Paul：“Bruckner’s Eighth Symphony : Some Editorial Issues”（2014），http://www.abruckner.com/articles/articlesEnglish/hawkshawpaulbruckn/（2019 年 4 月 8 日閲覧）

[19] 8. Symphonie, 2. Fassung by L.Nowak, Musikwissenschaftlichen Verlag（1955）

[20] “1st published version” = 1892 Version by Joseph Schalk: Eulenburg（1912）。シャルク版は，確かにブルックナーのオーケストレーションからはかけ離れているものの，当時の音楽史的文脈では理解されなかったブルックナーの交響曲の一般普及を目指し改変した版であることだけは確かである。

[21] Symphony No.8 in C minor by Robert Haas: Kalmus (K 00382) （1939）

少なくない。従ってより正当なノヴァーク版が刊行された後でも現在に至るまでハース版を使い続ける演奏家が後を絶たない。ハースが原典版を編纂するにあたって学術的資料を無視し越権して 1887 年稿と 1890 年稿を“音楽的”に統合／折衷した行為は，第 2 のクリティカル・エディション担当者であるレオポルド・ノヴァークによって厳しく批判され，学術的に大きな争点・批判の対象となったにも関わらず[22]。

ノヴァーク版とハース版は後半の 2 つの楽章においてかなりの相違がある。ブルックナーの自筆譜[23]を検証すると，上から五線を貼るなどして痕跡が残らないよう修正している箇所と，カット前のヴァージョンが明瞭に判読可能なカットが混在している。筆跡はほとんど全てブルックナー本人のものである。この作曲者の心理を，初演にこぎつけるための実利としての“妥協”の痕跡と解釈する“音楽的”な意見は演奏者や聴き手サイドからは支持されており，未だに多くの演奏家が音楽学的には真正性を保っていないハース版＝折衷版で演奏を行っている。これは原典版至上主義とも言える現代の音楽史的文脈からすれば極めて異例のことである。

ちなみに，カットはおろかブルックナーの指向を外れて当時の流行であった分厚いオーケストレーションに改竄したシャルク版が演奏されることは現代では滅多にない。

このブルックナーの第 8 交響曲における錯綜したアダプテーションと改訂の経緯において，聴き手は何を頼りにすればいいのだろうか[24]。

作曲者の《語り手》としてのポジションや残されたトークンとしての自筆譜の指示を絶対視した場合，ハース版は「信頼できない語り手による“第三者の手の入った”虚構」; ～（NAW=TAW）となる。しかし，ブルックナーの第 8 交響曲の場合，音楽学的には真正性が乏しいにも関わらず，ハース版を「信頼できる語り手による虚構」; NAW=TAW として尊重する意見が多いという珍しい例となっている。

先に例として挙げたグレン・グールドによってリアライズ（もしくは補完とも言える）されたモーツァルトの略記や，ブルックナーの第 8 交響曲におけるハース版のように，演奏者＝《代理話者》の判定以前に，聴き手は時に《語り手》としての自筆譜さえも疑うのである。

（本研究は JSPS 科研費 15K02103 の研究成果[25]をもとに発展的考察をしたものである。）

[22] 最も相違の大きい第 4 楽章におけるハース版 211－230 小節／ノヴァーク版第 2 稿 211－214 小節の箇所を例にとると，ノヴァーク版では練習番号 O の部分でハースは第 1 稿の美しい経過句を復活させ，練習番号 P への接続部分を 1887 年に書かれた第 1 稿譜から引用して“統合”してしまっている。

[23] IMSLP Manuscript Version 1890 としてインターネットで公開されている。
http://burrito.whatbox.ca:15263/imglnks/usimg/0/08/IMSLP263116-PMLP16220-Bruckner_-_Symphony_No._8_in_C_minor__1888-90_2nd_version__autograph_manuscript___WAB_108_-_Mvt._4.pdf（2019 年 4 月 8 日閲覧）

[24] ジュネットは“The Work of Art”内の脚注で「ハース版は私個人としては“総合的”と形容できる」とハース版を支持している（Genette，1997，p.186）。

[25] https://kaken.nii.ac.jp/report/KAKENHI-PROJECT-15K02103/15K02103seika/

文　献

1）ヤン・ムカジョフスキー，平井正・千野栄一訳：『チェコ構造主義美学論集』，せりか書房，1982）

2）Genette, Gérard（Goshgarian, G. M. Translation）：“The Work of Art – Immanence and Transcendence”，Cornell University Press（1997），邦訳；ジェラール・ジュネット，和泉涼一訳：『芸術の作品 I - 内在性と超越性』，水声社（2012）

3）スザンヌ・K・ランガー，大久保直幹・長田光展・塚本利明・柳内茂雄訳：『感情と形式 I』，太陽社（1975）

4）Levinson, Jerrold：“The Pleasures of Aesthetics”，Cornell University Press（1996）
＊音楽におけるペルソナ説に関してはロバート・ステッカー, 森功次訳:『分析美学入門』, 勁草書房（2013）に詳しく諸説がまとめられている。

5）Goehr, Lydia：“The Imaginary Museum of Musical Works”，Oxford University Press（2007）

6）山本亮介：『小説は還流する－漱石と鷗外，フィクションと音楽』，水声社（2018）

7) Stravinsky, Igor（Knodel, A & Dahl, I. Translation）:“Poetics of Music”, Harvard University Press（2003），p.28

8）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）

9）Walton, Kendal：“Mimesis as Make-Believe”，Harvard University Press（1990），p.337，邦訳; ケンダル・ウォルトン, 田村均訳『フィクションとは何か』, 名古屋大学出版会（2016）

10）岩松正洋：「物語論の新展開と可能世界意味論」，フランス語フランス文学研究第 68 号（1996），pp.61-72

11）ウンベルト・エーコ，河島英昭訳：『薔薇の名前』，東京創元社（1999）

12）Stravinsky, Igor：“An Autobiography”，W.W. Norton（1998）

13）三浦俊彦：『可能世界の哲学』，NHK ブックス（2009）

14）マリー＝ロール・ライアン，岩松正洋訳：『可能世界・人工知能・物語理論』，水声社（2006）

15）Searle, John. R.：“Expression and Meaning : Studies in Speech Acts”，Cambridge University Press（1979），pp.58-75

16）グレン・グールド，ジョナサン・コット編，宮澤淳一訳：『グレン・グールドは語る』，筑摩書房（2012）

17) Levinson, Jerrold.: “What a musical work is”, The Journal of Philosophy, 77(1)（1980）: pp.5-28
＊この論文が収録された書籍版“Music, Art, & Metaphysics”, Oxford University Press（2011）では pp.63-88。本稿引用は書籍版に基づく）。レヴィンソンの音楽作品の存在論に関する論文として田邉健太郎：「指示されたタイプ」的存在者としての音楽作品，美学　第 64 巻 1 号－242（2013），pp.71-82 がある。

18）Iida, Takashi.：“On the Concept of a Token Generator”，Annals of the Japan Association for

Philosophy of Science 21 (2013), pp.37-55
19) Davies, Stephen : “Authenticity in musical performance”, British Journal of Aesthetics, 27(1), 1987, pp.39-50
20) Kivy, Peter : “Sound Sentiment”, Temple University Press, 1989
21) Walters, Lee. : “Repeatable Artworks as Created Types”, British Journal of Aesthetics 53 (4) (2013), pp.37-55
22) Novak, Leopold. : “VIII. Symphonie Fussung von 1887”, Musikwissenschaftlichen Verlag (1972)

譜　例

1) IMSLP でデジタル公開されているモーツァルトの自筆譜をもとに小野が浄書。http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bc/IMSLP464093-PMLP15396-mozartpianoconcertoK491score.pdf（2019 年 4 月 20 日閲覧）。
2) CD：SONY & BMG 88697147652 をもとに小野が採譜・浄書。グールドは加えてサスティン・ペダルも使用している。

（2019年 5月 7日　受付）
（2019年10月 4日　受理）