

## ジゼール・ブルレの音楽論における演奏的身ぶりの問題

山下 尚一

本論文の目的は、20世紀フランスの音楽美学者であるジゼール・ブルレ（1915 - 73）の美学的思想をもとにして、音楽演奏における身ぶりや身体の意味について考察することにある。

ジゼール・ブルレは20世紀を代表する音楽美学者のひとりであるが、その著書『音楽的時間』（1949年出版）は、音楽と時間の関係を実際的な音楽体験から幅広く論じたものとして知られている。また、『創造的解釈』（1951年出版）は、とくに演奏という経験に焦点を当て、演奏行為の解釈がもつ創造性の問題を追究したものである<sup>1</sup>。これら二冊の主著は20世紀音楽美学においてきわめて重要な位置を占めており、これまでもブルレについてのいくつかの論文が発表されてきた。それら従来の研究は、ブルレの思想のすべてを音楽的時間論とみなす傾向にあったといえる。たしかにブルレは音楽現象を哲学的時間概念によって読み解こうとしており、事実そうした音楽的時間性への注目こそが彼女の最大の功績であったことはまちがいない。しかしながら、ブルレの音楽論において時間性の問題だけを展開するということは、実際に具体的なものとして鳴り響いている音現象を、ともすると抽象的な枠組みへと押し込めてしまうことにもなりかねないだろう。そこで本論文では、ブルレの音楽的時間論の重要性を認めながらも、それとは別の観念、すなわち「身ぶり」という観念を中心に引き上げていく。「身ぶり」概念の考察によって私たちは、ブルレの思考を時間論とは異なる身体の問題系へと引き寄せ、そこに演奏体験の新たな意義を見出すことになるだろう。

まず第一節において、『音楽的時間』から『創造的解釈』への移行について取り上げ、ブルレの強調点が時間という概念から演奏体験という実際的な経験へと徐々に移されていったことを明らかにする。第二節では、『創造的解釈』の序論において導入される「身ぶり」概念に注目し、時間論にはおさまらない空間的な次元がブルレの演奏美学に入り込んでいるということを考えていく。私たちはそこに、ブルレが提示したよりも複雑な時間—空間の絡み合いを見るだろう。第三節においては、音楽的身ぶりの再度性という性格を指摘しつつ、音楽体験における身体論を展開していく。そこから私たちは、ブルレが語っていない問題、すなわち音楽作品の存在そのものの問題に触れることになる。以下の議論をとおして、私たちは意識的に、ブルレの記述からある程度の距離を取りながら、それを発展的に解釈することを目指す。というもこのことによって、音楽体験と身体と作品性が相互に関係する動的な場面をより深く考究

できるからである。

## 第1節 時間概念から演奏体験へ

『音楽的時間』においてブルレは、時間の問題が音楽においてもっとも重要であると考えた。ブルレはそこで、時間芸術と空間芸術を区別し、前者が後者に優越するものであると前提することにより、みずからの思想を時間論として築いていった。その一例を挙げれば、ブルレは『音楽的時間』の序論をはじめののに、まず最初に「音楽の時間と絵画の時間」という節を設定し (TM3 - 10)、空間的芸術である絵画と時間的芸術である音楽という対比的な図式を提示しているし、次の節「芸術と諸芸術」においては (TM10 - 25)、詩、劇、オペラ、映画、ダンスなどを含めたさまざまな芸術形態を時間—空間の枠組みから分類し、音楽の時間的特徴を取り出そうとしている。とはいえ、議論が深まっていくにつれて、音と空間のあいだの看過できない関係を考察しはじめようにもなっていく。その場合ブルレは、音楽的空間にかんして、「視覚的そして静態的な空間ではなく、もっぱら運動によって定義される動的な空間」(TM86) であるとか、「かぎりないメロディーが真に連続することの源泉」(TM623) であるとか言及している。しかしながら、音楽における空間は、『音楽的時間』の全体的な流れからいうならば、やはり時間の概念と異質なものとされ、音楽の本質である時間性には入り込めないものと考えられている。音空間はむしろ、時間としての音楽を外側から支える補助的な役割を担うのである<sup>2</sup>。

『音楽的時間』の発表によって注目されるようになったブルレは、その二年後に、第二の主著『創造的解釈』を出版することになる。私たちはまず、『創造的解釈』の序論を検討しながら、時間概念に対するブルレの取り組み方の継続と変化を考えていかねばならない。以下では、ブルレの論に明示的に問題化されている二つの点、つまり音楽の現在の問題と、解釈としての演奏の問題を挙げてみよう。

はじめに確認すべきなのは、ブルレが『音楽的時間』のときと同様、音楽の第一の特徴として、空間ではなく時間の側面をもち出しているということであり、また他方で、『音楽的時間』の場合とは異なり、音楽の現在性や現前性 (*actualité, présence*) という性格<sup>3</sup>が強調されているということである。「音楽においてもダンスにおいても、芸術作品は私たちの目の前で、芸術家のアクチュアルで生き生きとした行動によって創造されるのであり、作品の存在は、作品を創造する行為の現在性 (*présence*) と混じり合う」(IC1)。より強めていうならば、「作品が永続することは、もはや対象が永続するというのではなく、行為 (*acte*) が永遠にアクチュアルであるということ (*éternelle actualité*) である。その行為によって作品は、休みなく作り直されること

ができるのである」(IC1)。ここに見られるアクチュアルであること、あるいは現在においてあるということは、一方で、私たちのいるまさに今においてのみ音が刻まれつつあるという現在性の性格をあらわすのと同時に、他方で、一度きりではなく何度も音を刻みつづけるという反復的なはたらきを含むということである。作品があらわれてくる今というのは、建築や絵画のように、現在の行為のあとにも存続するのではなく、「アクチュアルな現在性 (actuelle présence)」(IC1) というのはかない一瞬、取り返しのつかない一瞬として、つねに次の現在にはなくなってしまうのであり、それにもかかわらず、まさしくその次の現在には、新たなかたちの現在として取り組まれ、引きつづき取り組み直されるのである。一瞬と反復、つまり、取り戻せない行為と取り戻す行為のこうした微妙な交錯こそ、ブルレの想定している音楽的現在、音楽的アクチュアリティーであるだろう。ブルレは『音楽的時間』においては、時間性概念を鍵として、音楽体験における連続性を掘り起こそうとしていたが、『創造的解釈』にいたって、音が私たちへと現前しているという実際の体験から出発しながら、音楽作品の意味を取り出そうとするのである<sup>4</sup>。

第二にブルレは、演奏と解釈のつながりという問題を取り上げている。音楽分析のなかでとくに演奏の場면을重視するというブルレの姿勢は、すでに『音楽的時間』のなかにも見受けられていた。それはたとえば、作曲家の書いたりズムが生き生きと作動するためには、演奏者の解釈が必要であり、「そのリズム固有の持続というものこそが、演奏者＝解釈者 (interprète) によってそのリズムに与えられねばならない」(TM5) といった言葉に見て取ることができよう。しかし『創造的解釈』においては、演奏の創造性がより強く展開されている。「楽器演奏者は、自分が知らない音楽作品が演奏されるのをはじめて聞くと、多くの偶然の演奏のなかから、作品を規定している本質的形式を明確にしようと努める。その本質的形式というのは、演奏が多様であるにもかかわらず、あらゆる正しい演奏がそこに集まっている不変のものである」(IC3)。演奏者は、そうしたさまざまな実現可能性のなかから、作品そのものである決定的な要素をみずから取り出してこなければならぬ。とはいいいながらも、ブルレのいうこの本質的形式や正しさというのは、書かれた作品をそのまま尊重することではない。演奏者は作品を奏するとき、作曲家の提示したとおりに再提示するのではなく、むしろ「作品に、作品固有の何ものかをつけ加える」(IC39) のであって、その演奏による付加こそが、作品を可能にする本質的なものなのである<sup>5</sup>。作品はこのとき、与えられたものというより、取り組むべきものとして差し出されるだろうし、「ひとつの問題、つまり演奏者がそれぞれちがったやり方で解決する問題」(IC40) として提出されることになるだろう。それゆえ「ある視点からすれば、あらゆる演奏は選択であり、採用である」(IC40) と表現することもできよう。ここにはもちろん、「ひとつの本質や形式的核心と、いくつもの可能的存在や実現とのあいだに、ある関係が

存在する」(IC3 - 4)ということになる。演奏者の解釈行為は、既定の作品を遅ればせに再生産するだけでなく、作品の正しい姿へとそのまま結びついているのであり、作品それ自体の発見ですらある。こうなると、音楽作品にとって演奏行為は、それによってこそ音楽が存在できるという意味で、欠かすことのできない作業となるだろう。「演奏者が必要だということが示しているのはまさに、作品にとって、つねに新たなアクチュアル化、そしてたえざる生まれ直しが必要だということである」(IC2)。このように『創造的解釈』において、演奏者がおこなう能動的解釈こそが、音楽作品それ自体に結びついている<sup>6</sup>。つまりここでは、実際に音を発する演奏体験がより重視されるようになるのである<sup>7</sup>。

## 第2節 音楽的身ぶりにおける空間性

音楽における演奏と解釈の役割について、とりわけ注目しなければならないのは、「身ぶり」という具体的な動きが導入されているということである。ブルレはその音楽的身ぶりを、「生き生きとした身ぶり (*geste vivant*)」(IC9)と呼んでいる。ここで私たちは、身ぶりにかんするブルレの記述を取り出しつつ、そこに含まれていながらも、彼女自身が気づくことのなかった時間的意味と空間的意味の複雑な重なり合いを考えていこう。

まずブルレは、音楽的身ぶりを時間性へと近づけている。ブルレによれば身ぶりの芸術は、大きくいってダンスと音楽に区別されうるが、一方でダンスが時間と空間の同時的作用、「空間の〔中略〕時間化」(IC10)という原理によって成り立つのに対して、他方で音楽はもっぱら時間のはたらきに依存している。もちろん「ダンスは、身ぶりを目に見える空間へと外部化する (*extérioriser*)」(IC11)。ブルレはダンスの身ぶりと音楽の身ぶりについて次のように主張する。

「おそらく音楽も、何らかの仕方で、楽器演奏者の目に見える身ぶりにおいて外部化されるだろう。しかしこの音楽の見える身ぶりは〔中略〕、音のアラベスクの広がりそれ自体と混じり合っている見えない身ぶりに仕えている。音楽的身ぶりとは何よりもまず声の身ぶりであって、目に見えない身ぶり、ほとんど非物質的な身ぶり (*geste vocal, geste invisible et presque immatériel*) なのである。それはダンスの身ぶりとは異なっており、ダンスの身ぶりはといえ、身体的身ぶりであって、目に見える身ぶり、物質的な身ぶりである (*geste corporel, geste visible et matériel*)」(IC11)<sup>8</sup>。

ダンスの身ぶりは、先ほどまでの手や足の動きを今も含んでいるし、その身体的動きのつらなりによって、私たちの目の前にひとつの場面を創出することになる。だが音楽の身ぶりというのは、現在目に見えはするけれども、次の瞬間に次の身ぶりへと自然につながっていくというのではなく、今刻まれている音とともにどこかへ消え去っていくものであって、そのつどの身ぶりがおこなう「たえまない取り上げ直し」(IC11)によってのみ、音たちはひとつのつらなりとして、ひとつの音楽作品として理解されることができる。この音楽的身ぶりは、ダンスの身ぶりが空間へと外部化されるのに対して、「内部性 (intérieurité)」(IC11) という特徴をもつものとして記述されている。そしてブルレは、「音響と身ぶりは、どちらもともに時間的なものであって、時間において結びつく」(IC11) と述べて、音楽的身ぶりと時間性の関連を前面に出して議論を進めようとする。たしかにここでブルレは、一方でダンス的身ぶりにおける空間性と外部性、他方で音楽的身ぶりにおける時間性と内部性という対立図式を示し、後者の時間的側面を強調しているといえるだろう。

こうしたブルレの整理について、私たちは慎重に取り組む必要がある。私たちが注意すべきなのは、ブルレが音楽的身ぶりと時間を積極的に結びつけているとはいえ、それでもやはり「身ぶり」という言葉は、空間的イメージを喚起させつづけるということである。そしてまたブルレは、彼女自身意識しないうちに、時間には還元されない空間的次元にたどり着こうとしているということである。『創造的解釈』の序論は、今見てきたように、音楽に見られる時間的身ぶりの重要性を主張するわけだが、それと同時に、目立たないかたちで音楽における空間的身ぶりの存在を許容しているのである。たとえば演奏者は、名人であれアマチュアであれ、実際にみずからの身体をとおして音を発現させようとするとき、「音楽が生み出す内的なダンスを手に入れること」(IC20) によってこそ、生き生きとした音楽としてよみがえらせることができる。それはいいかえれば、「隠されたダンスを明瞭に示すこと」(IC20) であって、音のなかに秘められた特徴的な要素を取り出し、音楽として理解されうるもの、音楽と呼ぶうるものを提示することである。比喩的ないい方が許されるなら、音楽が演奏されるということは、以前には私たちにとって見えなかったものが、ひとつのかたちをもって、私たちの前にその姿をあらわしはじめるということである。ある何ものかが、そのものとして見えてくるということである。この場合演奏者は、音の実演という作業のなかで、日常の行動のように、外部化としての身ぶりをおこなうわけでもないし、かといって、内部性を完璧にとどめるような身ぶりをおこなうというわけでもない。ブルレはこの身ぶりにかんして、「真の外部化が依存しているところの内的な力 (pouvoir intérieur dont dépend l' extériorisation authentique)」(IC20) という微妙な表現で記述している。ここにはブルレの思考のゆれが見て取れる。すなわち一方で、「私たちは私たちのうちに、私たちの意志の隠された行為によって音響を見つけ出す」

(IC12) といった「まったく内的な身ぶり」(IC12) があり、それをとおして内的な音楽性が目指されるのに対して、他方で、音楽はみずからを示すために、「演奏者に音楽作品を外部化させ」(IC20)、外的にあらわされる音楽性に向かう。ブルレは明言していないが、この矛盾的な指摘を見逃すわけにはいかないだろう。音楽が内的なものに迫っていくことは、そのまま、音楽が外部へと広められていくことなのである。ブルレが音楽をする者について、「音を出さない演奏者 (exécutant silencieux)」(IC20) と奇妙な仕方と呼んでいるのも、彼女自身はこのことを問題としないまま、しかしそこに触れていたからかもしれない。

このとき思い起こされるのは、『音楽的時間』の時点では、時間芸術である音楽の内部性、空間芸術である絵画の外部性という対立図式が論じられていたことである。そこでブルレは、外部性を音楽から徹底的に排除することによって、内部性と音楽のあいだに、あたかもはじめから強いつながりが存在していたかのように議論を進めていた<sup>9</sup>。けれども、『創造的解釈』においてブルレは、「音楽的身ぶり」や「内的なダンス」という隠喩を用いながら、以前は気づくことのなかった「真の外部化」のはたらきを音楽現象のなかに認めるようになったのである。もちろん、この作用をもっぱら空間的な動きであるというふうの規定することはできない。とはいえ私たちはここに、空間的な身ぶりを許容する時間原理、空間的動きでもありうるような時間原理を見て取ることができるのではないだろうか。

ここで、ブルレ演奏論において表に出てこない空間的身ぶりの議論を展開してみよう。本節のはじめに私たちは、ブルレの音楽的身ぶりにかんして、「目に見えない身ぶり、ほとんど非物質的な身ぶり」というブルレの言葉を引用し、そこから時間性と内部性という性格を取り出してきた。しかし、音楽における真の外部化という新たな観点からすれば、「ほとんど非物質的な」という解釈の余地を残す方がいい方が、異なった意味をもって来るだろう<sup>10</sup>。ブルレはまず「目に見えない身ぶり」と定義し、そのことをいいかえて、「ほとんど非物質的な身ぶり」と表現している。私たちが音楽として受け取るものとは、たしかに、物質である楽器をあつかう演奏者の身体の運動というわけではなく、それとともに湧き上がってくる音の発現それ自体の運動であって、私たちはその様子を視覚でもって確認することはできない。それゆえに音楽的身ぶりは、「目に見えない身ぶり」と呼ばれる。しかしながら、そうした音の創造に立ち会うとき、私たちは思想や観念といった非物質的なものだけを感じるのではなく、楽器や声を今まさにつかっているという身体の力強さであるとか、音のなかに溶け込んでいる重みとかいったものをも聞き取っている。さらに私たちは、何かの音を聞くときすでに、私たち自身の身体がもたらす拒否できない空間的な領野を利用してしまっている。だからこそ、私たちは強く意識することなしに、音の聞こえる場所をある程度特定できるのだろう。このように、音は物質的であるとはいえないし、それと

同時に、音は非物質的であるともいえないのである。音という身ぶりは、「目に見えない」ものであるが、それはただたんに、視覚的空間をとおしてはとらえられないという意味ではない。むしろ、一見すると時間的作用にのみ依存していると考えられる音楽現象のなかには、実は、演奏者や私たち聴衆をめぐって、さまざまな身体的重みや、物質的なまとわりつきなどがひそんでいるということである。このとき音楽的時間から、空間的意味合いを排除することは不可能だろう。私たちはこのように、『創造的解釈』の演奏論において、ブルレ自身が気づかなかった点を、あるいは気づいていたかもしれないが取り上げることのなかった点を考えることができる。すなわち、時間的であると同時に空間的でもありうるような身ぶり、時間的であるけれども、ときに空間的とも規定しうるような身ぶりを考察することができるのである。

### 第3節 身ぶりの再度性と想像的諸身体

空間を拒否しきれない時間的身ぶりというこの考え方は、より独特な音楽的空間の場面へ、そしてより動的な音楽的身体の場面へと私たちを導いていく。ここではとくに、『創造的解釈』の序論で、ブルレが演奏行為の創造性を語るときに頻繁に使用している「再度 (re -)」という言葉に注目する。いくつか引用してみよう。「演奏という行為は作品の可能性を決定的に追い払うことはできない。そうした可能性はむしろ、作品が実演され終わったときに、作品から再度生まれて (renaître)、新たな参加へと差し出されることになる」(IC6)。「たとえアマチュアの演奏の結果が欠陥のあるものだとしても、彼が演奏により形式を再創造し (recréer) なければならないといった義務によって [中略]、本当の観想は取り戻される (rétablir)」(IC18)<sup>11</sup>。「芸術家の創造的活動を観想者のうちにもう一度呼び起こす (ressusciter) ことによって、作品が呼び起こすような活動、作品を乗り越えるような活動、さらには、作品をそれ自体にしたがって思考し直し (repenser)、作品をみずからのものとする独創的な芸術家が観想者のうちに目覚めることであるような活動、こうした活動へと作品がまるで踏み越えているかのようなとき、ただそのときにだけ、芸術作品はその目的を達成することができる」(IC25)。ほかの箇所でもブルレは、「再構成する (reconstruire)」(IC14)、「再創出する (réinventer)」(IC15)、「もう一度内的に行為をおこなう (réagir intérieurement)」(IC19) といったように、音楽演奏のもつ豊かさを説明するのに、「再度」という表現を執拗にもち出している<sup>12</sup>。

ブルレの論に沿うならば、この言葉の多用は何を意味するのだろうか。最初に考えられるのは、演奏者による演奏行為は、作曲家による創造行為を単純にやり直すものであるということである。この場合演奏するということは、作品のオリジナルな創造

をコピーすることであり、すでに存在しているものを追い求めて、模倣することであるだろう。だがこうした消極的な意味での演奏のあり方は、ブルレによって否定されている。すなわち、「音楽作品が完成するのは、音楽作品を現実化する演奏においてのみである」(IC2) って、作曲家が記述した楽譜を一種のアイデアのようにみなす必要はないのである。このように、ブルレのいう再度性は、作曲的創造に従順である演奏を意味するものではない。

次に、より積極的に考えるなら、第一節で取り上げた「つねにもう一度おこなわれる」という時間的特徴をあてはめることができる。演奏者によって音が私たちへと差し出されるといふ音楽的な事態は、音楽が発生するときにはいつでもそのつど開始され、繰り返し何度もやり直されるわけであるが、それはまぎれもなく現在においてのことである。時間にかんするこの再度的な構造によって演奏行為は、つねに更新されていく新鮮な現在という性格、作曲行為に劣ることのない創造性をもつ決定的な現在という性格を付与されることになるだろう<sup>13</sup>。

さらに、これがもっとも重要な観点であるが、第二節で見てきた空間性の問題に結びつく。つまり、空間的な身ぶりや密接にかかわるといふ意味での再度性を挙げることができる。演奏者が私たちに音を提示するとき、彼は私たちの目前で、すでに作曲家によって創造された音をもう一度創造するわけだが、そのさい、私たちは彼のまさにその身体において、音がもう一度つくり出されるところを目撃する。音はその身体をつたって、ある重みを私たちに課してくる。このとき音を鳴り響かせているのは、その音楽作品がもつ独特の時間構造というよりも、その時間構造にしたがって音を産出さうなうながされている演奏者の身体的身ぶりであろう。たしかに私たちは、今この瞬間にはじめて音があらわれるかのように感じるけれども、実はそうではなく、楽譜にあたかも閉じ込められていたかのような音が、演奏者の身体をとおして、あくまでも再度というかたちであらわれてくる。この音楽的空間において演奏者は、みずからの身体を独自の方法によってつかいこなさねばならず、それによって音をその正しいやり方でよみがえらせねばならない。そしてその独特の身ぶりにしたがって、音たちにみずからの解答を与え、ひとつの作品へと練り上げていかねばならない。このことが、再創出である音楽演奏の最たる特徴なのである。

こうした空間的身ぶりの論理を発展的に解釈すると、音楽作品の理解にかんする新しい視座が見えてくる。すなわち、演奏の再創造という性格こそが、ある音楽作品を理解するための唯一のやり方だということである。一般には音楽の理解にあたって、作曲された楽譜や作曲家の思想などが第一次的で根本的なものと想定され、あたかも自律した作品それ自体であるかのようにあつかわれるのに対して、演奏行為は二次的なもの、作曲の作業を模範とする付随的な取り組みであると考えられがちであるが、そうではない。「われわれは再創造なしに音楽を知ることができないので、作品のた



だ一つの真実、『作品それ自体』というものはあり得ず、どれほど完璧なものであるようであっても、他に優越したただ一つの演奏というものはないのである。つまり、演奏することは解釈することである<sup>14</sup>。とはいいいながらも、ここで私たちが強調すべきは、「演奏者自らの創造的ファンタジー」でもないし、演奏の「本質的主観性」や「精神性」<sup>15</sup>でもない。重要なのはむしろ、演奏という再度の創造的活動によって、音楽作品それ自体が変容していく可能性である。いや、こういってよければ、作品がそのつど生成していく可能性である。

私たちはここから、ブルレが語っていない論点に向かうことになる。今、ある演奏者によってひとつのフレーズが産出されたとしよう。そのフレーズはもちろん、演奏者の特別な身体の動きにおいてこそ、決定的なものとして存在したということができる。しかしそれと同時に、その当のフレーズは、別のやり方によって、あるいは別の演奏者によって、もう一度産出される可能性へと開かれていく。今私たちの前でこの演奏者は、そのような身体の身ぶりでもってこの音たちに取り組んだけれども、また次の機会には、それとは異なった身ぶりでもって、この同じ音たちに再び取り組むことになるだろう。さらに別の演奏者は、もっとちがった身ぶりでもって、このまさに同じ音たちへと再び立ち向かうことになるだろう。私たちの目の前に広がっている特徴的な音楽的身ぶりは、それと同じ程度に特徴的な身ぶりを、別の方法で発動させようとするのである。以前の演奏の身ぶりと、のちの演奏の身ぶりは、それらが同じ人のものであれ別の人のものであれ、明らかに同じことがらをおこなっているし、それでいてまったく別の様式でおこなっている。同一の音は、同一でありつづけながらも、つねに新たに探求され、再度の実現に向けて変容していくわけである。このように、演奏行為によって「音楽家が私たちにその作品を届けるとき、私たちの理解は実現すべき作品へと方向づけられるのであって、すでに付与された作品へと方向づけられるのではない」(IC23 - 24)。演奏は、音をもうひとつの可能性へと導いていく。それとともに音楽のうちにある思考は、別の新たな思考へとつながられていく。すなわち「思考は、みずからの受肉という充実に導く行為のなかで、自己を乗り越え——そして自己を見つけ直さ——ねばならない」(IC44)のである。同様のいい方が許されるならば、音は、演奏の身体をとおして、みずからをつねにちがったやり方で呼び覚まそうとしていることになるだろう<sup>16</sup>。音はおのずから、自己にかんして別様の存在可能性を追い求めつづけ、自己自身の無限の変奏をくわだてる。そうした傾向をもともとそのうちに含むからこそ、音はいかなるものであれ、私たちの前に再度あらわれてくるのだろうし、たえず開かれていくこの可能性によって、私たちは、同じ作品の同じフレーズであっても飽きることなく何度も聞くことができるのだろう。ブルレのいうように「音楽作品は、可能態でしか存在しないのだから、その作品を存在させる行為が永続的に可能であるということに存している」(IC8)のである。こうして、ブル

レの語る「再度」という言葉は、空間的な厚みや重みを担った演奏的身ぶりをあらわすだけではなく、同一の音のつくることのない可能性を示唆している。あるいはむしろ、同一の音とその反復といった語ではもはや表現できない別種の存在のほうへと、音楽的身体を近づけているのかもしれない。演奏により差し出された音、この絶対的で決定的な現在性は、まさしくその演奏という特殊な身体技法によって、同じ音でありながら、別様の身ぶりから成り立つ別様の現在性として繰り返されるということを保証しているのである。

ここにおいて私たちは、音楽体験と身体と作品性が絡み合った次元を確認することができるが、それはもはや『音楽的時間』での時間論の域を越えてしまっている。これまで考察したように、音楽作品について、音の実演という身体的具体的使用の場面を抜きにして考えることなどできないし、逆にそうした具体的使用方法からこそ、音楽的現在と作品が同時に浮かび上がってくるのである。このとき私たちが身体において見ているのは、時間だけでもなく空間だけでもない、両者の交錯するひとつの場である。時間にも空間にも還元することのできない身ぶりの揺れ動き、ほかの時空間を際限なく迎え入れつづける身ぶりの振動、このヴォリュームある身ぶりのうちこそ、音楽の発生と存立の問題が見出されるのである<sup>17</sup>。

以上の考察をへて、「目に見えない身ぶり」というブルレの表現について、彼女自身が想定していたよりも深い意味を見出すことができるだろう。この言葉は、先ほど確認したように、視覚的にとらえられないということを示すものではない。ブルレをへて私たちが主張するのは、ひとつの演奏的身ぶりはその時点だけで規定することなどできず、むしろ別の身ぶりへと導かれつつあり、つねにほかの解釈の余地を残しているということである。それはつまり、「このものが見えて、そのほかのものが見えてこない」というような、身体についての一義的なとらえ方ではなく、「見える動きがもうひとつの見えない動きに通じており、やがてそれにいたることになる」というような、潜在する諸意味から出発したとらえ方である。この潜在的な身ぶりにかんして、ブルレ自身は積極的に認めようとしていない。というのも彼女はある箇所では、「潜在的なままであるような身ぶりは、音に完全な現在性 (actualité) を与えることなどできないだろう」(IC17) と述べており、その不明確さやあいまいさを批判するからである。

他方、私たちは潜在的な身ぶりの可能性を検討してみよう。あるフレーズを私たちへと提示する演奏者の身体は、たしかに私たちの前に位置している。彼の独特の動きによって、まちががなくその音たちがひとつのフレーズとして現前するだろう。彼がおこなう重心のおき方、ヴァイオリンをみずからと一体化させ、それにそって指や手をすべらせるという身のこなし方は、その音をとおして、まさしく彼による音楽的現在を練り上げている。しかしそれ以上に彼の身体は、現在のものとまったく同じフレー

ズを生み出すことになるはずの、もうひとつの身体を暗黙のうちに呼び起こすのである。彼がのちにもう一度、この同じフレーズを演奏する場合、彼は現在おこなった身体のアツカイ方がある程度思い起こし、参照するだろう。いや、そうではなくてむしろ、彼が今生産しつつある独自の現在こそが、彼をして、この曲のこのフレーズへと再び舞い戻るように仕向けているのであって、この現在の音楽体験が、同様であるけれども別種の体験を彼のうちに目覚めさせるのである。彼の身体が傾くそのスタイルは、それが形成する決定的なこの今によって、彼自身のスタイルを引き延ばし、次の今を彼自身へと引き寄せることになる。彼の身ぶりはそれゆえ、今は目に見えないけれどもやがては見えてくるはずの身ぶりを自己自身のうちにたくわえているのであり、彼自身の身ぶりをもう一度発動させようとするのである。彼の現在の身体のまわりには、こうして、現在実現されていない数多くの彼の身体が貼りついている。目に見える身体をとおして、あるいは目に見える身体でもって、まさに見えないものとして見えてくるようなこの想像的な諸身体、これこそが、ブルレのいう「目に見えない身ぶり」の隠された意味ではないだろうか。私たちはそのような演奏する身体を前にして、客観的な態度をとったり傍観者であったりすることはできない。演奏者の身ぶりは、今このフレーズを発することで、見えてはいないさらなる身ぶりの萌芽を、私たちのなかにすえつけようとする。それによって私たちは、現在の演奏者の身体的動きを迎えつつも、その瞬間にこそ、それとは異なるさまざまな演奏の動きを受け入れる準備をしはじめる。このとき私たちは、演奏する身体のうちにもう少しで演奏しそうになっているが、まだそこで実際に演奏しているわけではない身体を見ているのである。

それとともに、作品という概念が危ういものとなるだろう。演奏行為は音たちを、ひとつの閉じた作品として完成させるのではなく、同じ作品の別種のありようへと開いていく。「音楽作品が実現される 可能的演奏が多数あるということは、作品が未完成であることを示し、作品のなかにはまだ手つかずのあらゆる可能性があることをあらわしている」(IC5)。それゆえ、「音楽芸術において作品は、つづいておこる再創造のあいだで潜在的なままにとどまっているのであり、楽譜にもとづいて演奏者に差し出され、演奏者に課せられた作品そのものというのは、彼が作品を見つけ直すかぎりにおいてしか存在しないのである」(IC24)。演奏する身体から発されたこのフレーズは、その決定的な現在を差し出すことで、ちがった身体のアツカイ方での再度の現在を許容する。このフレーズは、私たちへと提出された途端に、異なった仕方でもう一度提出される可能性をみずから求めており、そのことを演奏者と聴衆の双方に訴えてくる。別の言葉でいうならば、音たちは演奏的身ぶりをとおして、みずからのうちに、みずからのいくつものヴァージョンを溜め込むのであって、その可能性をみずからに向かって開くのである。そして作品は、その音たちが演奏されるたびに何重にも開かれるのであり、ひとつの同じものであると同時にまったく別のものとして存在するの

である。このように私たちは、演奏する身体と実現される作品のどちらにも、それ自体を越える潜在的厚みを見出すことができるだろう。ブルレは、音楽的着想が「ひとつの実り豊かな図式 (schème fécond)、ひとつの生成的テーマ (thème générateur)」(IC5) であると表現しているが、こうした図式やテーマはもちろん、身体と作品とのつきることのないうごめきへと直接つながっているのである。

## 結論

これまで私たちは、とくに『創造的解釈』の序論を手がかりとしながら、音楽の「身ぶり」概念が開く新たな問題を考えてきた。ブルレは『音楽的時間』では、空間—時間の対立関係を強調し、音楽を時間性のほうへと引き寄せていたけれども、『創造的解釈』の段階になると、演奏の身ぶりを考慮に入れることで、空間を含みうる時間性、空間とともにある時間性を提示するようになる。私たちはその理論を発展させて、ブルレの身ぶり概念と、彼女の文章に頻出する「再度」という語を関連づけながら、作品の変容可能性と身体の動きについて論じたわけである。そこで取り出されたのは、自己のうちに別の身体を喚起しつつある身ぶりであり、あるいはまた、みずからを私たちに提示しながらも、別の存在可能性へとつねに徹底的に結び合わされているような作品である。こうした潜在的な身ぶりや作品こそ、私たちが音楽現象をとおして体験しているものだろう。本論文はこのように、音楽体験と身体と作品性が同時に形成される決定的で創造的な場面を取り出してきたのである。

これまで取り組んできた音楽的身体の問題は、いくつものさらなる問題へと広がっていく。たとえば、音楽演奏の歴史を挙げることができよう。ある演奏者がある曲を上演するとき、その特徴的な身ぶりは、同じ演奏者にであれ別の演奏者にであれ、その同じ曲を別の仕方でも再創造するよう要求するわけだが、このことは、今現在の身ぶりのなかで、未来における演奏が作動しはじめているということにほかならない。ここにはまさに、演奏行為が解釈そのものだということの深みがあるし、それ以上に、その演奏的解釈の根本的な歴史性がひそんでいるだろう。「そこでは複数の解釈が勝手気ままに並列しているわけでも、解釈のたんなる多様性があるわけでもない。むしろ、先達をたえず模範にし生産的に変革していくなかで、ひとつの伝統が起こってくるのであり、どんな新しい試みもその伝統に取り組みまねばならない」<sup>18</sup>。そしてこの伝統は自由な創作にとって障害となるのではなく、むしろ「作品そのものとあまりにも分かちがたく溶け合っており、こうした模範との取り組みは、作品そのものとの取り組みに劣らず、芸術家の創造的な再生活動を呼び覚ますことになる」<sup>19</sup>。それゆえ、ある演奏者が今私たちの前で音を提示するということは、それだけで、過去の演奏の

取り上げ直すと、未来の演奏への差し向けとを同時におこなっているということであるし、また、ひとつの逃れがたい歴史によってそこに参加するよう呼び求められ、かつみずからの側からも歴史を呼び起こしているということである。私たちはここから、作曲—演奏—聴取という枠組みに依存することなく、新しいやり方で音楽の歴史を語るができるかもしれない。そのとき演奏する身体は、別の解釈を根源的な意味で可能にしていることから、歴史が発生する場、あるいは歴史それ自身のひとつのあらわれと呼べるかもしれない。そうだとすると、聴取する身体や作曲する身体は、どのように記述されるのだろうか。音楽史と身体性を解釈の概念のうちで結びつけつつ論じること、このことが今後の重要な課題となる。

## 注

<sup>1</sup> Gisèle Brelet, *Le temps musical : Essai d'une esthétique nouvelle de la musique* (Paris, P.U.F., 1949). Gisèle Brelet, *L'interprétation créatrice* (Paris, P.U.F., 1951). 以下、『音楽的時間』、『創造的解釈』を引用または参照するさいは、それぞれTM、ICと略記し、そのあとにページ数を記すことにする。なお、『創造的解釈』は『創造的演奏』とも訳すことが可能であり、以下に詳論するように、演奏と解釈の両義性をブルレは重視している。本論文では、これまでの邦訳にならって『創造的解釈』と訳しておく。

<sup>2</sup> 『音楽的時間』を理解するには、もちろん今述べた論点だけでは不十分である。たとえば以下の論文を参照せよ。田之頭一知「ジゼール・ブルレの音楽美学——音楽的時間と沈黙の聴取——」、『美学』184号(1996年)、49～59頁、拙論「メルロ＝ポンティとブルレにおける時間性の問題」、『メルロ＝ポンティ研究』10号(2006年)、51～68頁。

<sup>3</sup> とくにアクチュアリティ(actualité)という語は、ブルレの師である哲学者ルイ・ラヴェルのアクト(acte)の概念に深くかかわっている。ここでは詳述できないが、ラヴェルはアクトについて、たとえば「いつでも、それ自身のはじまりであるということ、つまり、永遠的であるということ」(Louis Lavelle, *De l'acte* [Paris, Aubier, 1937], p.35)と述べたり、「たえまない生まれ直し(renaissance perpétuelle)」(*Ibid.*, p.112)といった定義を与えたりしている。以下に見られる一瞬と反復の絡み合いは、ラヴェル時間論の延長とみなすことができるだろう。

<sup>4</sup> こうした音楽的現在性の問題は、たしかに『音楽的時間』にも見られる。というのも、ブルレは『音楽的時間』においてすでに、音楽作品が「現在あらわれていること(présence)の強さ」(TM2)に気づいていたし、「音楽を表象するということは、音楽を現実化する(actualiser)ことである」(TM2)というように主張していた。だがそこでは、音楽的アクチュアリティという問題系が全体の議論につながることはなく、それほど意識的にあつかわれているわけでもない。一方でブルレは『創造的解釈』を開始するにあたって、「音楽形式とは、さまざまな形式のなかで唯一、まさしくアクチュアルな(actuel)創造の結果である」(IC1)と述べている。この「アクチュアルな創造」という言葉をめぐって、彼女の演奏論は深められていくことになる。

<sup>5</sup> ブレレは演奏の正しさについて以下のようにも述べている。「それぞれの作品には真の演奏が複数存在する。そしてそれら演奏の真実というのは、演奏の動態的・時間的形式が音の形式に忠実であることに存している」(IC42)。しかしブルレは、演奏の動態的・時間的形式と音の形式との関係がどのようなものであるかについて、くわしい論を展開していない。とはいいいながらもブルレが、一方で演奏の正しさや本質を想定しながらも、他方でその正しさや本質をそのつど乗り越えつつ作り直していく演奏の即興的創造性を見出そうとしていることはまちがいない。

ないだろう。たとえば、Gisèle Brelet, « Interprétation et improvisation », *Revue d'esthétique*, 13 (1960), pp.375 - 391 を参照。音楽演奏におけるこの正しさと即興の関係については、別の機会に論じることにしたい。

<sup>6</sup> 『創造的解釈』に見られる現在と演奏= 解釈という二重の問題を、簡潔かつ的確にまとめたものとして以下の文章を引用しておこう。「ある一つの瞬間は先行する諸々の瞬間から導き出され、生命の跡が刻み込まれている、と同時に未来の諸瞬間を指し示しているので、演奏において瞬間は過去と未来が分かち難く結び付いた充実した現在である。演奏者は音楽作品の時間の形式を見出し、その形式が差し出す未来へと積極的に進んで行かなければならないのである」(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』188号 [1997年]、63頁)。

<sup>7</sup> 『音楽的時間』から『創造的解釈』への移行について、佐藤真紀氏は鋭い指摘をおこなっている。すなわち前者は、日常から純化され、永遠にとどまる理念 (idée) としての音楽的時間を論じており、後者は、それとは逆方向に、日常的時間において具体化され受肉されている音楽的時間を考察しているというのである。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』39号 (2003年)、110～111頁を参照。

<sup>8</sup> ブレレはここで、ダンスの身体の身ぶりに対応するものとして、音楽の「声の身ぶり」という考えをもち出している。この興味深く創造的な概念については、拙論「ジゼル・ブルレにおける音楽的知覚の問題」、『文化交流研究』創刊号 (2006年)、1～15頁を参照。

<sup>9</sup> たとえばブレレは「記憶 (mémoire)」の観念をもち出し、ほとんど何の論証もなく素朴な仕方、記憶作用が音楽芸術と時間性を結びつけるということを主張している (TM1 - 3)。

<sup>10</sup> いみじくも笹川隆司氏は、ブレレのこの微妙な言い回しに注意を向けている。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』5巻 (1986年)、78頁の注12を参照。「ブレレは、可視的な身ぶりを『物質的』なものとは言っているが、不可視的な身ぶりについては必ずしも『非物質的』なものとはいっておらず、ここでは『殆ど非物質的』なものと言っている。その理由は、恐らく、声の身振りが、[中略]『声』と緊密な関係にあり、声は、物理的には発音器官の運動から生ずる、ということであろう」(笹川、前掲論文、78頁、傍点は笹川氏のもの)。笹川氏はここで、物理的運動としての身ぶりを想定しており、その器官のいわば生理的はたらきに注目している。だが私たちとしては、以下に述べるように、時間と空間のどちらにも還元できない運動、時間と空間のつなぎ目にある運動としての身ぶりに注目していきたい。

<sup>11</sup> ブレレによると観想 (contemplation) は、音楽芸術の場合、とくに重要な役割をもっている。音楽は、それを聞きそれに主観的にかかわる聴衆の能動的な行為を必要とする。音楽において観想は、すでにできあがった作品を受け取る姿勢という意味ではなく、むしろ「創造的であり、作品をともにつくっていく (collaborer à l'œuvre)」(IC7) という意味をもつ。すなわち、聴衆は演奏をとおして、みずから音を創造しようとするのである。それは演奏者の演奏行為にきわめて近いものであり、いわば、観想という名の一種の演奏である (IC14 - 15)。それゆえブレレは、次に挙げる引用に見られるように、「作品をみずからのものとする独創的な芸術家が観想者のうちに目覚める」といった表現をするのだろう。

<sup>12</sup> そのほかに、本論ですでに引用されたものでは、「作品は休みなく作り直される (refaire) ことができる」(IC1)、「たえざる生まれ直し (renaissance)」(IC2)、「たえまない取り上げ直し (reprise)」(IC11) といった部分が挙げられる。また、著作のタイトルと同じ名前をもつ節「創造的解釈」(IC5 - 9) では、再創造という行為の重要性が繰り返し強調されている。

<sup>13</sup> ここに見られる反復の特徴は、注2で述べたように、ラヴェルのアクト概念の影響が強いと思われる。たとえば、Lavelle, *Ibid.*, pp.116 - 117 を参照。

<sup>14</sup> 芝池、前掲論文、61頁。

<sup>15</sup> 前掲論文、61頁。芝池氏はヘーゲルのロマン主義的美学とブルレの音楽思想とのつながりに注目しながら、演奏者の主観性や精神性といったものを前面に出して論じている。実際ヘーゲル美学はブルレの思考に大きな影響を与えつづけており、とくにブルレは後期に、ヘーゲル歴史観にかんするいくつかの論文を発表している。Gisèle Brelet, « Hegel et la musique moderne », *Hegel - Jahrbuch 1965* (1965), pp.10 - 17 や、Gisèle Brelet, « Temps historique et temps musical chez Hegel », *Hegel - Jahrbuch 1968/1969* (1970), pp.444 - 451 などを参照。

<sup>16</sup> ブルレの演奏論には、演奏の身ぶりが音たちを音楽作品へと生成させていくという思想があらわれているが、音たちが主体となって身ぶりにはたらきかけ、作品となっていくという観点は見られない。音を出発点とするこの問題については、稿をあらためて論じることにはしたい。

<sup>17</sup> こうした音楽的身ぶりを考察するのにあたって重要となるのが技術 (technique) の問題である。ブルレは、機械的な練習によって覚え込む通常の技術のほかに、「まさしく音楽的な技術」(IC19) というものを見ている。それは作品を真に再創造できること、「音楽的思考をまねることができ、踊ることができる」(IC19) こととされている。ここで考察してきた、音を提示しつつ再提示へと導くといった特殊な身体の使用方法は、もちろん音楽的技術のひとつの側面であるだろう。また、身ぶりにおける技術性的問題は、注7で指摘した「声の身ぶり」概念に深くかかわっている。ブルレによればあらゆる楽器演奏の技術は、ある普遍的な技術の身ぶりに従属しており、その身ぶりこそ、「音楽を内的に再創造し、音楽の理解それ自体がすでに要求しているもの、つまり声の身ぶり」(IC237) なのである。身体と声の複雑な関係については、あらためて論じる必要があるだろう。

<sup>18</sup> Hans -Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen, J. C. B. Mohr, 1960, 4.Auflage, 1975), p.113. 邦訳ガダマー『真理と方法I』(東京、法政大学出版局、1986年)、172頁。

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.113. 邦訳172～173頁。ガダマーは、劇の演技や音楽の演奏がさまざまな仕方で提示されることに着目しており、それらの演技や演奏があくまで「身体的 (leibhaft)」なものであって、さらには、「作品の存在可能性、いわば自己自身を解釈してその多種多様な側面を示す作品の存在可能性」であるということを見抜いている。*Ibid.*, p.112, 邦訳171頁を参照。なお、ガダマー解釈学を音楽演奏論に応用したものとしては、Bruce Ellis Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue* (Cambridge, Cambridge University Press, 2003) が挙げられよう。