



Title	ジゼール・ブルレのリズム論：リズムと拍子の関係をめぐって
Author(s)	田之頭, 一知
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1994, 28, p. 23-44
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48223
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ジゼール・ブルレのリズム論

—リズムと拍子の関係をめぐって—

田之頭一知

0 序——舞踊のリズム

かつてエドワアルト・ハンスリックは、「音楽の本質はリズムである」⁽¹⁾と語った。このことからも推察されるように、一般に音楽の三要素と言われるリズム・旋律・和声の中でも、リズムが通常は本質的と見られている。もつとも、リズムという用語は音楽のリズムに限らず、生活のリズム、歩行のリズム、天体運行のリズム、スポーツの試合のリズム等いろいろに用いられ、このような表現は単なる比喩として片づけることのできないものを含んでおり、リズムの問題は大きな複雑さを呈している。⁽²⁾したがって、われわれは本稿では、リズム全般を視野に納めてその本性を論じるのではなく、音楽におけるリズムを中心に据えることにし、さらにフランスの音楽美学者ジゼール・ブルレ（一九一五／一九一七三）の主著『音楽的時間』⁽³⁾の中から、リズムを時間に密接に関係づけて論じてい る「リズム形式」と題された個所を主として取り上げ、彼女のリズム論を概観することにする。そして論点を、リ

ズムを論じる際に大きな議論を形成する拍子との関係に最終的に絞つてゆく。その前にまず、われわれは「い」んで、ブルレが舞踊のリズムを「の」のように捉えていたかを見てみたい。その理由は、論を先取りして言えば、舞踊のリズムである拍節がいわば形を変え、拍子として音楽に取り込まれることになるからである。

さて、音楽と舞踊の共通項として、両者の存在様態における時間的継起性つまりリズム性——音楽における継起は「言うまでもなく音の継起であり、舞踊における時間的継起は肉体の動きすなわち身振りによって示される——を指摘しているレイモン・バイエの考え方方に拠りつつブルレは、舞踊は肉体の身振りによって静的空間と動的時間を結合すると述べる。すなわち、舞踊家は自身の内的な動きを筋肉の明確な動きの中にいわば流し込むことによって、われわれの目の前で舞踊の時間を現に創造しているのであり、なるほど舞踊は空間の中で行なわれはするものの、舞踊における時間的継起は空間的同時性に打ち勝つのであって、舞踊の空間は運動という点で、時間と本源的に切り離せなくなつた空間、あるいは、いわば時間と相互浸透した空間なのである(22-23)。しかしながら、言うまでもなく舞踊家の肉体は空間に属している。ブルレの考える空間とは、弁別の場であり不動性をもつて旨とする空間、諸客体の外在的並置の場としての空間である(cf. 90 et al.)。したがつて、舞踊家の肉体の動きは空間によって規制され、そこに示される動きは相互外在的な同時性への傾向を有することになる。運動は生成あるいは変化であるよりも反復となるであろうし、また、動きあるいは変化を示唆するものを排除するシンメトリックへの傾向を示すであろう。ブルレによれば、舞踊の身振りは、「アクセントの周期的でシンメトリックな回帰」(264)を支えとする肉体の動きいだねるを得ず、それゆえ、舞踊のリズムは「一定のリズム」(264)なのであって、「等時的打撃(percussion isochronique)と周期的な強さアクセント」(281)によって規定されるのである。この「い」

は、舞踊に伴つてゐる太鼓といった純粹なリズム樂器を考えてみれば分かる。つまり、そらしらリズム樂器によつて奏がれるのは、「律動を与えられた物音 (bruit cadencé)」(263) — アクセントの強弱を伴う規則的な物音の継起 — にすぎず、それは舞踊のリズムを代弁し、増幅する装置にほかならないのである (cf. 262-263)。いのよへな舞踊のリズムを、ブルレは拍節 (carrure) と位置づける。「舞踊のリズム、それはそのあらゆる時間的な強制的な重みが顕現する」(261)。すなわち、舞踊の身振りの時間的展開には空間の重圧が課せられてゐるため、そのリズムは物質的リズムとしてのトクセントリズムになるのである。これを逆に言えば、舞踊のリズムは、少なくとも肉体の動きの時間的継起を組織化しているという点で、リズムの資格を有するといふことであり、身振りといふ視覚的運動のいわば聴覚的運動性、つまり時間的性質を保証するものが、当の身振りのリズムなのである。いわゆる空間的リズムから覆いを取り去り、リズムの時間的本性を顕現しているものが、ブルレの言う音楽的リズムである。

1 血由リズムとしての音楽的リズム

本章ではブルレのリズム論を概観するに亘りするが、そのためには、意識と時間の関係に関するブルレの見解の基本的な点を確認しておくることが肝要である⁽⁵⁾。まず、(1)言うまでもなく意識はものではない。意識は働き (acte) であり、時間性を特質とするが、ブルレはその働きに創造的性格を認めてゐる。無論、意識は空間内の客体へと向かうが、ブルレの考える空間とは先にも述べたように、外在的並置の場であるため、そのときの意識は認識作用として対象構成しか行なわない。これは厳密な意味でのブルレの考える創造作用ではない。(2)意識がその創造的な活

動性を展開するのは時間においてなのであり、この時間は意識がその創造作用を展開する場である。言い換えれば、意識は時間において創造力を十全に發揮するのであり、その意味では、時間は意識が活動性を發揮するための条件と言えよう。(3)ブルレはこの意識の活動性の場である時間を、現実の時間 (*temps réel*) として捉えている。この現実の時間は持続と密接な関係を持つ時間であって、生成と消滅の原因であり、創造と破壊を引き起こす力である。意識はこの時間を甘受せねばならないが、しかし、意識がそのような受動性に捕らえられたままでいることは、意識の自己否定でしかない。(4)ただし、意識はこの現実の時間に對して超越的であることはできない。それゆえ、意識にとって重要なのは、この甘受される時間をその内部において超克することである。したがって、この現実の時間あるいは意識の活動性の条件としての時間は、意識の創造作用の素材とみなされ、意識に對しては開かれた可能性として位置づけられている。以上のことからして、ブルレにあっては、意識の働きの創造作用は、意識と時間との弁証法的深化の過程を示すことになるだろう。しかし、意識は時間を素材と“みなす”のであって、時間が意識の直接の素材 “である”わけではない。みずから活動性の場である時間を素材に変換する装置が必要であり、意識は素材を、それも「従順な素材 (*matière docile*)」を求める。それがブルレの言う響き (*sonorité*) である。なぜなら、響きは空間内の客体ではなく、その存在基盤を時間 (および意識) にしか持たないからである。つまり、意識は響きを素材とすることによって音楽を作り、それによって甘受される時間を超えようとする。そして、この響きは無論、現実の時間の中で生起し、それとは切り離し得ないのであるから、おのずと意識はその創造作用を時間に及ぼすことになり、それは意識と響きの対話として進展してゆくであろう。

さて、このような素材としての響きは、必ずもって音響運動として時間的展開を示す。言い換えれば、響きはみ

ずから内に自己から逃れ出るという傾向性を有しているのであり、響きには質的持続が内在的である。したがつて、響きはその内在的な質的持続の具体的な展開の仕方、あるいは時間の組織化を要請していく。拍節は強めアクセントの周期的な回帰を支えとする空間的リズムであるため、時間を組織化するというよりは分断してしまい、響きの要請するリズムとはなり得ない。それは響きの生成の内側からの組織化でなければならぬ（cf. 271-273）。ブルレはこの響きの要請するリズムを、自由リズムとして位置づける。「自由リズムは音響的なものの内的な躍進から生まれる」（271）のであり、「自由リズムは音響持続を開花させよ」（272）。すなわち、響きは自由リズムとして開花するといふこと、現実の時間の解体力に抗つて、自己の自立性と存在を確立してゆくのである。」の自由リズムの「自由」ということは、やしあたり、響きの内発的・自足的展開に従つていて、響きの時間的展開の組織化であるとすれば、それは旋律と密接な関わりを持つてくる」とが当然予想される。ブルレは、「音楽のリズム、それはもはや舞踊のリズムではなく、つまり乾いた打撃（sèches percussions）でたえず細分化され断ち切られるリズムではなく、時間が心ゆくまでそこに広がつてゆく十分に展開された旋律が有する長い楽節（période）である」（264）と述べている。そしてブルレによれば、この旋律といふ点で、音楽と舞踊は明確に分離されるのである（263）。では、旋律とリズムの関係はどのようなものであろうか。

ブルレは旋律の母胎を「声の身振り（geste vocal）」⁽¹⁾の声の身振りとは、「精神化されていて目に見えず、かぎりなくしなやかで従順な身振り」であり、「肉体が魂に、それも完全に時間的な魂に変質するまことに境界において動く」（265）身振りである。ブルレによると、声の身振りの内には「時間の組織化」（266）が純粹な形で

現われており、旋律はこの時間の組織化に由来する。ブルレの言うこの声の身振りは、把握しにくい概念ではあるが、たとえば、自分の知っている旋律を実際の声には出さず、心の中で歌ってみる場合を想定してみればよい。その際、われわれは自分の内面の動きを感じ取るであろう。すなわち、いわば「時間の組織化」の原型がそこにはあり、意識それ自身による意識の生成の組織化の萌芽が喚き取られるであろう。ブルレの言う声の身振りとは、基本的にはそのような内面の動きを形象化している表現であり、限りなくゼロに近い質料性を備えた身振りである。端的に言えば、響きの質的持続を旋律へと高める意識の活動性の受肉である。だがそれにとどまらず、ブルレがこのような表現を用いた根本的な意図は、意識と響きを内的に関係させようというものであると考えられる。つまり、響きが意識の従順な素材であることの根拠だけである。それを簡潔に言えば、声は響き（楽音）を発することがでできるという点で響き（音楽）に属し、また、声はたとえば良心の声や内なる声という言い回しに見られるように、情動を支配する自制心としての意志（意識）に属すると考えられる。すなわち、声の身振り（あるいは声）を導入することによって、ブルレは響きが意識にとっての最適な素材であることを確証しようとしたと考えられる。それゆえ、ブルレによれば、意識は響きを素材とすることと、響きにおいて自己表現するのであり、この意識の未来への躍進と休息によって組織化された響きの時間的展開が、旋律なのである (cf. 175-177 et al.)。したがって、響きの求める自由リズムは、声の身振りにおける時間の組織化というフィルターを通して旋律のリズムとなる。つまり、自由リズムと旋律の間には内奥の結合がある。この結合の様態をブルレはフレージングと呼ぶ。「フレージング、それは声の身振りの、そして旋律のリズムなのであって、このリズムは純粹リズム、すなわち、意識の生成の組織化、働きと時間の対話なのである」(266)。フレージングとは通常、旋律の自然な区切り方を意味し、その区

切り方はいわば旋律の完全に藝術的な呼吸によって規定されるが、ブルレの言うフレージングとは、意識の持続が有する躍進と休息によって組織化される旋律時間の力動的構造化のことであり、声の身振りの自己分節化と言つてよい。この自己分節化は声の身振りの内発性に従つたものであり、意識による響きの進展の組織化を、時間の構造化として表現しているものである。

したがつて、この力動的構造化に焦点を絞つたときに、フレージングよりもより明確な言い方として、ブルレはリズム形象 (figure rythmique) という表現を採用していると考えられる。⁽⁸⁾ このリズム形象とは、声の身振りの、したがつて意識の活動性の、時間的な継起的性格に注目し、それを矢り出した言い方である。リズム形象それ自体は時間的核細胞とでも形容されるべきものであるが、このリズム形象を形成するものがアクセントである。ただしブルレにおいては、このアクセントは「強度的のではなく時間的」 (317) なものであつて、拍節の強さアクセントとは区別されねばならない。強さアクセント自体は、時間に外側からくわびを打ち込むものであるが、ブルレの言う時間的アクセントは、「時間の支配と組織化」という役割」 (356) を演じているものである。「アクセントはリズムのあおあまな要素に統一性を与えるものであり、総合と凝縮という過程によつてリズム形象を生み出すものである」 (318)。つまり、響きの生成のリズム的要素である時間的要素がアクセントによってまとめあげられ、全体性を持つたリズム形象となるのであり、それによつて、響きの継起は単なる連続とは異なるものとなることができるのである。それゆえ、ブルレの言うアクセントは、意識の働きが時間に対して所有している支配力を受肉しているものであり、時間の流れを制御して、そこにリズム形象を生じさせる意識の働きの現われである (cf. 317ff.)。アクセントとは意識が時間を組織化する際の重心と言つてよい。しかし、リズム形象も全体的な音樂的リズムから見

ればやはりその要素にすぎない。では、リズム形象と作品全体のリズムはどのような関係にあるのであらうか。

響きの質的持続が時間の無化の力から身を守るべくアクセントを必要としたのと同じく、リズム形象が時間の解体作用から身を守るには、いわば意識の中に根を降ろすことが肝要となる。ここにいわゆる反復・繰り返しの必要が生じる。また、リズム形象がそれとしてまとまりを持ち、全体性を有することが肯定されるのは、そのリズム形象が反復されるときでしかないのであろう。けれども、時間とは生成・消滅であるから、時間においては同じものの反復あるいは回帰は存在しない。回帰という表現ができるとすれば、同一のものの回帰ではなく、類似のものの回帰があるだけである。⁽⁹⁾ すなわち、「真正な音楽的リズム、それは自由リズム、すなわち、まさしく、繰り返しを免れており、そして同一のものではなく類似のものの回帰が君臨しているリズムである」(299)。しかも、類似のものの回帰には、持続の創造的躍進の刻印があると言わねばならないであろう。したがって、ブルレは次のように述べる。「音楽的リズムの法則、それは主題と変奏の法則であり、そして、リズムはそれ自身、作品の生成の流れの中でのリズム形象の時間的冒險なのであって、この作品の生成がリズム形象を変形しては常に新たに形式化するのである。そして基本的リズム形象においてと同じく、全体的リズムにおいても、リズム構造を構成するのは反復における変化である」(333-334)。したがて、この主题と変奏は、無論、作曲の仕方という実践的レヴェルや変奏曲というジャンルに局限されるものではない。それは、法則という言葉によって示されているように、作品全体の時間構成の原理として把握されており、「反復における変化」と「定式化」されている。このことはリズム形象を「リズムの主題」(359)と位置づけ、リズム形象の時間的(音楽的)可能性を追求するということを意味する。つまり、リズム形象は作品の中で展開されるべき主題性(*thématisque*)を包蔵しているのであり、作品の生成を貫く

主題の同一性 (identité) は、生成における主題の変化そのもの、言ひ換えれば、主題と変奏の弁証法そのものが音楽的リズムである (cf. 359 et al.)。しかし、この主題の同一性は、主題の変奏は確証されるものであるから、その主題とは、「それが時間的冒険の中で享受する変奏と変形を通して常に透かし見る」ものである。されば、主題とその変奏は当のリズム形象の豊かさの確証であり、汲み尽くせる時間的豊穣の証しなのである。この意味では、リズム形象は全体的リズムにおいてしか生めない。自由リズムとしての音楽的リズムは、リズム形象の自由な時間的冒険にほかならぬのである。

したがつて、自由リズムの「自由」とは、響きの要請に従うことによって、より正確に言えば、響きの要請に応じるところによって、意識が現実の時間に対して、その支配力を十分に行使できることを意味するのである。その端的な現われが、リズム形象の組織化であり、そして、そのリズム形象の主題性が有する時間を貫く同一性であつて、とりわけこの同一性において、時間の破壊力に対する意識の優位が明らかになる。また、主題の変奏としての時間的冒険により、時間の生成・消滅の中に呑み込まれない意識の創造力もしくは展開力が示される。なぜなら、主題の変奏とは主題から新しい可能性を引き出し、それを実現するところだからである。それゆえ、これまで述べてきたところからも分かるように、音楽的リズムには、「意識の持つ根本的で内発的な力 (pouvoirs) が表現される」 (330) のであり、それは、「時間を組織化し、持続の流動性において時間構造を創造する」 (315) というリズムの力として顯わになる。そして、ブルレはの意識の力としてのリズムを、意識の活動性の「躍進と休息のリズム」 (287) と規定し、それをあらわすリズムの本質と位置づけて、「リズムはわれわれが時間を所有する仕方

を翻訳する。すなわち、リズムは時間の秩序、しかも秩序、それ、自体である」(287) と記す。ブルレによれば、この躍進と休息のリズムは、音楽以外の領域においても、程度の差こそあれ、時間に秩序を与えて時間を組織化することができるのであり、この時間の秩序ただそれだけで、どんなリズムであれ、それを構成するのに十分なのである (cf. 283, 287 et al.)。無論、このブルレの言う秩序は、その完全な姿においては、或る種静的なヒエラルキーのやうなものではなく、持続の或る部分と別の部分の力動的な包含関係によって構成される時間の分節的で重層的な総合のことである。秩序つけとは單にくさびを打ち込むことではなく、対象を価値的に差異づけて重層化すること、つまり対象の「重み」に差異をつけることであって、時間は意識の躍進と休息の交替としてのリズムによって構造化され、力動的な全体的統一性を得るのである。この躍進と休息のリズムによる時間の秩序は、いわば現象の多様を形式化し組織化する根本図式のようなものであり、時間に對して意識が適用する網の目のようなものである。言い換えれば、時間の組織化の原理である。この意味で時間の秩序としてのリズムは、意識の創造的な「時間図式 (schème temporel)」(287) なのであり、音楽的リズムもこの図式による時間の形式化の一つであることに変わりはない。しかし、自由リズムとしての音楽的リズムにおいては、意識は自由にそして内発的に、この躍進と休息という創造的な時間図式を十分に作動させることができると言えるであろう。なぜなら、音楽的リズムが時間を秩序づけるのは、現実の時間に深く根を降ろしている響きを通してだからである。

2 リズムと拍子の葛藤

モーツアルンは、音楽的リズムを自由リズムと位置づけ、この自由リズムは時間を組織化する意識の活動性のリズ

ムをその本質とする、と主張しつつ、一度は空間化されたリズムであるとして拒絶した拍節を、再び音楽の中に取り入れている。しかしそのとき、拍節は或る種の変化を受け拍子 (measure) となって、取り込まれることになる。だが、なぜそのようなことを行なうのであらうか。自由リズムが少なくとも持続の分節化であり、時間の組織化である、ところではなぜ不十分なのであらうか。ブルレのリズム論の難解とも錯綜した様相の一端は、この拍子の再導入という点にあるようわれわれには思われる。われわれは本章では、この拍子に焦点を当ててみたい。

先にも見た通り、拍節は舞踊においては肉体の身振りのリズムとして重要な役割を果たしていたが、ブルレは「拍子はおそらく舞踊から生まれたが、本来的に音楽的な理由から音楽の中に定着した」(293) と言う。ブルレによると、音楽が拍節すなわちアクセントリズムから引きとどめたもの、それは「純然たる等時的打拍をなしている拍子それ自体」すなわち「等時性 (isochronisme)」(293) であり、この等時性としての拍子を音楽が内に取り込むことによって、そこに拍子とリズムの葛藤が生じる。しかし、この葛藤は音楽を破壊するのではなく、音楽的リズムを確証するものであると言へ。「リズムと拍子の葛藤は、リズムを破壊しないだけではなく、むしろリズムを確証する」のであり、「拍子の束縛によってリズムがその自由を感じる」のであって、「拍子はリズムそのものに、内的なのである」(293)。ブルレによれば、このリズムと拍子の葛藤と一致、あるいは、リズムそれ自身に拍子が内のあることによって、いわば音楽的リズムは完全な自律性を獲得する。すなわち、「完全たらんとするあらゆる音楽の条件、それは、リズムと拍子の双方を尊重しようとする」と、そしておそらくは、両者の葛藤を受け入れるゝのであらう」(291)。われわれは以下、その葛藤の経緯を見てゆくことにする。

前章で見たように、リズムとは意識によって創造された時間の秩序であり、音楽的リズムもその一つであるが、

この時間の秩序は、時間そのものを測定可能にするにによってしか仕上げられない、とブルレは言う（290）。音楽の場合、この時間の測定可能性は拍子の等時性に負っている。それは端的に、たとえば三拍子、四拍子等々といふように、数によって等時的打拍をまとめた表現に現われている。ブルレによると、この数による時間の測定には、リズムを数に従わせる悟性が介在している。すなわちブルレは、拍子は反復するというクラーゲスの主張に拠りつつ、たとえば、新しい小節においては新たな拍子が始まることではなく、同一の拍子が立ち戻ってくるのであり、第一拍は常に第一拍なのであって、それはリズムの流れの各時点に存在しており、そして、第一拍、第二拍等々は、リズムの流れを貫く不变の横糸を形成し、悟性すなわち反復可能な概念能力に手がかりを与えると述べる（297-298）。言い換えれば、意識の躍進と休息によって組織化されるリズム形象やフレービング内の等時的打拍が、数によつてまとめられる、というよりは、数によつて抽象されるのであって、なるほどそこには、数による時間の秩序があることにならう。しかし、これはリズムの内発性、すなわちリズムの自由を、拍子の等時性に基づいた量的な厳格さに従わせていることであり、数による秩序は空間化された時間の秩序にほかならない。「悟性がリズムを拍子のくびきに従わせるとき、リズム的エネルギーは枯渇してしまう」（299）のであり、それは数による拍子が、形を変えた舞踊のリズムつまり空間的リズムにほかならないからであろう。したがつて、リズムが拍子に従つているとき、時間の組織化であり、それによる時間の総合である自由リズムは、拍子の等時性に由来する計量的時間によつて、部分へと解体され細分化されてしまうのである。悟性に基づく拍子は自由リズムの抽象的な参照点にすぎない。すなわち、「拍子は、質的諸関係の代わりに数的諸関係を用いるだけではなく、科学の等質的時間への自由でファンタジーに富んだリズム的持続の従属を、知性的時間に対する具体的持続の犠牲を、創造的総合に対する解体

的分析の勝利を標示して「るのやめる」(295-296)。悟性による拍子の導入は、質に量を強制しているのであり、科学の計量的時間による質的な統一の解体なのである。無論、拍子は質的持続の力動的総合としてのリズムを悟性化しているのであるから、リズムの空間化を可能にし、リズムを物理的に記譜して伝達する」とを可能にする。しかし、ただそれだけであるならば、拍子とリズムの葛藤はいわば見かけ上の葛藤であり、拍子はリズムに対してもまだ外的であると言わざるを得ないであろう。これは拍子の消極的評価にすぎず、拍子の本質の表面的な理解とでも言うべきものである。それでは、拍子の積極的価値とはどのようなものであろうか。

ブルレは、不規則性を通してしか規則性は意識されず、また、不規則性は規則的なものを参照することによってしか意識されないと同じく、自由リズムの自由といふことがそれ自身として指定されるには、隠された規則が必要であると述べ、拍子をこの自由の基盤として位置づける。「リズムは拍子に対立することによって、規則されるのであり、リズムは拍子を超克するけれども拍子を要請するのであって、リズム的内発性は韻律的束縛 (contrainte métrique) [=拍子] による当たたあと、一層の力をもって湧出するのである」(300)。拍子はその打拍の等時性をリズムに課してくるのであり、「リズムは拍子の厳格さのおかげでみずから自由を発見する。リズムと拍子の諸関係は、自由と必然の諸関係を象徴して「ると言ふ」とができるであろう」(301)。この関係を旋律的リズム (旋律の躍進と休息としての自由リズム) と拍子の関係で言えば、旋律的リズムの躍進は、拍子の拘束に出会う」といふと、その推進力をより集中させて高めることができ、それによつて拍子の枠組みを乗り越えて進んでゆくことができるようになる。つまり、拍子に従順であつたり、拍子から逸脱したりするなどによってはじめて、旋律的リズムはその内発的な力と自由を發揮することができるのであり、等時的打拍をいわばみずからの推進力の糧と

じりあぐのやである (cf. 301-302)。しかし、拍子の枠組みをただ破壊してゆくだけであるならば、それは或る意味で拍子に支配されたままである。それゆえ、十全な意味で拍子を超克するには、等時的打拍を貫いてゆく躍進が、再び等時性の中へと解体されないようにしなければならない。その役目を果たすものが、ブルレの考えのアクセントであり、アクセントを時間的なものとしているブルレの隠れた意図はそこにある。つまり、アクセントといふいわば意識の万力は、拍子の必然的な等時的打拍に寄りかかたり逆らったりしながら、響きの質的持続を凝縮して構造化するのであり、「拍子はリズム形象を構築可能にする等質的時間の等時的打拍」 (309) のである。したがって旋律的リズムは、少なくとも潜在的な拍の等時的継起を暗黙の内に参照点とするにとどめて、みずから自由を確証することができる。拍子は自由リズムの躍進を促す触発剤のようなものであり、拍子の等時性は響きの質的持続の分節化による総合を支えるものであると言えるであろう。これは、音楽的リズムの法則は反復における変化であるということを別の角度から示すものである。つまり、拍子は反復であり、変化は拍子を支えとした自由リズムである。しかし、先に述べたこの法則は類似のものの回帰によるものであって、意識に由来する自由リズムと、計量的時間としての等質的時間に由来する拍子との間には、依然として量と質の対立が垣間見え、拍子がリズムに内的であるといふことも完全には納得できるわけではない。そのためブルレは、拍子は生きた内容つまり直接的な意義も所有しているとして、拍子の生きられる側面を強調しようとする。しかし、それには等質的時間の位置づけの変更が是非とも必要になつてくる。

先にも見たように、拍子が単に量的なものににとどまるならば、拍子はリズムに外的なままであり、演奏や解釈のための単なる知的目印になる危険性をはらんでいる。そこでブルレは、「実際、拍子はその規則性において、音

楽のいわば生きた脈拍であり、その点で拍子は、リズムそのものよりもはるかに根本的なのであって、リズムがその気紛れなファンタジーを拍子に縫いつけてゆくのである。解釈者が自分の内にみながる (régnier) のを感じなければならぬのは、拍子のこの脈拍である。ところでも、拍子をとつて進んでゆくためには、数えるだけでは— 数えることは悟性の仕事である— 十分ではないからである。すなわち、拍子に従つて生きなければならない、いやより正確に言えば、あの等質的時間を自己の内に発見しなければならない」 (305) と述べ、この等質的時間とは、ピエール・スヴェンスキーの言う「存在論的時間 (temps ontologique)」であるとする。スヴェンスキーの言う存在論的時間とは、人間が経験する期待、懸念、苦悩といったさまざまなタイプの心理的時間の根底にある現実の時間 (temps réel) のことである⁽¹⁰⁾。ブルンはこの存在論的時間を宇宙の客観的時間とみなし、等時性を「宇宙の客観的時間の基本的な力 (puissance élémentaire)」 (307) とする。この宇宙の客観的時間とは、「思わず知らずわれわれの内にみながつてゆくのが感じられ、そして、われわれの脈拍が、そのはつとわせるような写し絵 (image) をわれわれ自身の内に与える甘受される時間」 (307) のことである。したがつてブルンは、拍子は「世界の等質的時間」 (307) であり、それゆえ音楽においては、「拍子は……時間の一様な流れの化身である等時的脈動として普遍的かつ必然的なものである」 (307) と言ふ。すなわち、拍子はもはや“科学の”等質的時間 (計量的時間) を示すものとしてではなく、”世界の”等質的時間 (宇宙の客観的時間) の力の受肉たる等時的脈動として音楽に内的であるといわれているのである。それゆえブルンは次のように述べる。「拍子はリズムよりも、とくに単なる再現手法ではなく、逆にリズムに先立つのであって、それは普遍的な等質的時間がわれわれの個人的な持続に先立つとの同様である」 (310-311)。拍子はリズムの土台そのものであるといふのがであるのであり、拍子

が破壊されるとリズムはもはや構築され得ないのであって、リズムは拍子を前提とするのである（329）。

右に述べたことからも分かるように、ここでブルレが考へてゐる等質的時間とは、抽象的で図式的な物理的時間のことではない。等質的という表現を用いてはいるが、それは等時性つまり時間間隔の一様さのことであって、この間隔の均等性を物理量に換算して図式化したものが科学の等質的時間であると考えるべきである。そのような科学の時間においては、量化された時間の内容は均質であり一様であって、無色透明である。これに対し、ブルレが用いてゐる宇宙の客観的時間、世界の等質的時間、普遍的な等質的時間という表現は、「普遍的時間は現実の時間ではなかろうか」（306）というブルレの言葉が示すように、すべて同じ時間を指してゐると考えられ、それはわれわれが甘受する「現実の時間」のことであると言つてよいであろう。それゆえ、われわれが注目しなければならないのは、「拍子が受肉する等質的時間の基本的な力」（307）と語られてゐるよう、拍子が現実の時間の基本的な力の受肉として把握されている点である。すなわち、拍子が受肉しているその基本的な力とは、等質的時間に対して反省的に加えられた量的均等性の側面ではなく、その創造力に基づく駆動力の側面であり、時間の流れの有する推進力である。さらには、科学の知性的時間をいわば再び生き直す、もしくはその時間再び生きられる時間にして量的に規定される傾向を有するとともに、作品の生命の鼓動そのものに踏み入るためのメルクマールとなるものである。したがつて、ブルレの言う拍子とは、量的なものあるいは空間的なものへと簡単に移行する等質的時間から、その時間の流れの駆動力という側面を取り出したもの、すなわち、現実の時間の創造力の或る意味での等時

的な把握の様態であると言えよう。⁽¹⁾ 端的に言えば、和声あるいは和声の同時性が空間的なものとされることが多いのと同様に、拍子の等時性は量的なものとされることが多いのであって、悟性に訴えかける側面を持つとともに、生きられねばならないのである。拍子をこのように解するならば、それは先ほど述べた旋律的リズムの推進力の起爆剤としての拍子、時間の構造化と組織化を支える土台としての拍子を確証するであろうし、また、意識の活動性の躍進と休息の交替による時間の力動的な秩序づけに際して、この拍子は暗黙の参照点となり、等質的時間の鼓動と意識のリズムの弁証法的関係によって、時間の秩序は打ち立てられると考えられるであろう。つまり拍子は、音楽的リズムの時間的冒險において、意識がその力を自由に発揮するための後ろ盾であると考えられるのである。

3 結びにかえて

前章で見たように、ブルレは音楽的リズムにおける、現実の時間と意識それ自身の自由の関係という問題を、音楽における拍子とリズムの葛藤という形で提出し、拍子の役割を解明しようとした。そこにはすでに見たように、拍子に二つの側面が認められている。まず、(1)計量的時間としての拍子。すなわち、拍子は等時的打拍を形成するのであるから等時性を抜きにしては拍子を語れず、この等時性という特性のため計量的時間と容易に結びつく。この量的時間としての拍子は、音楽的リズムの数量化を保証するものではあるが、計量的時間は現実の時間ではなく空間化された時間であるため、現実の時間と意識の関係から見れば消極的な意義しか持たない。(2)等時的脈動としての拍子。すなわち、現実の時間の創造力を脈動として位置づけ、拍子は等時的脈動となることで、あらゆる音楽の普遍的かつ必然的現象となることができる。この拍子は計量的時間としての拍子を読み換えたものと言つてよく、

音楽的リズムの根底にあって駆動力の役目を果たし、音楽的リズムが意識の自由リズムであることを確証する。

ブルレは計量的時間としての拍子から脈動としての拍子へと、いわば拍子の内実をずらせていく、もしくは拍子の地位を向上させていくわけであるが、それは先に述べたように、現実の時間が意識の働きに対しても開かれた可能性と位置づけられる」とに基づいている。(つまり、無論)の拍子は、現実の時間が躍進力を等時的に解放したもとのと考えられるべきではあるが、現実の時間が創造的な力を持つものであるとすれば、それをたとえ脈動と位置づけて単なる等時性とは区別しようとも、等時的に把握する」と自分が、すでに意識による操作を物語っているのである。すなわち、現実の時間の創造と破壊の力から、意識は創造の力のみを取り出して、しかもその力を等時性という枠組みにはめこんで制御しているのである。そうする」とによって、現実の時間は音楽的リズムの中へと取り込まれ、かつ、音楽的リズムの土台となる。(これはつまり、時間を意識の「自由の道具」(365)に変貌させている)ことであり、意識は自由の道具として現実の時間を拍子の形で取り込んでいると言えよう。言い換えれば、拍子が音楽に必然的かつ普遍的に存在するかぎり、すでに意識の自由な力が、時間に対して及ぼされていることである。たしかにこの拍子は、制度的なものとして固定されてしまうこともあるだろうが、しかし、拍子そのものも時間的(音楽的)可能性に満ちているのであって、ブルレによれば、われわれは拍子を十分に活用する」とで、意志の力によって等質的時間において生きることができるのである(cf. 314)。意識は自由の道具としての拍子を用いることによって、現実の時間の可能性の中へと潜り込んでゆく」のがであると言えるであろう。

ブルレは次のように述べている。「時間の存在、それは、意識が必然的に時間に授けるあの美的形式化 (information esthétique) の中で時間が受け取る価値そのものである。われわれは、われわれが当然得るべき時間を持

つてゐるのであり、時間の実相 (*vérité*) は、それによつて魂が時間を秩序づけかつみずからを秩序づけるといふの活動性において、われわれに与えられるのである」(366)。すなわち、意識が必然的に時間に授ける形式化としての音楽的リズムは、拍子とリズムの葛藤そのものにおいて、いわば美的時間の体験をわれわれに与えるものである。この美的時間とは、世界によつて課せられる時間ではなく、甘受される時間をわれわれが自己の自由の責任において形式化し、自分自身に与える時間であると言つてよく、それはまさに音楽的リズムが、リズム形象の時間的冒險であることに、意識の自由リズムであることに由来するであろう。つまり一般的に言うならば、問題を設定するとは、自己の前に未来を切り拓くことであり、その問題はすでに未来への方向性を示している (cf. 732)。また、冒險とは未知なる領域へと踏み入ることであり、そして、自由であることを前提とする。しかも自由であるとは、自己自身に則つてはじめて言えることであり、内発的である。それゆえ、意識が主題としてのリズム形象を組織化するといふことは、そうすることで作品の未来とみずから未来を切り拓いてゆくことなのである。しかも意識はその際、未来を切り拓く原動力として、生成・消滅の原因たる時間から駆動力を引きとめた脈動としての拍子を活用する。意識の躍進と休息のリズムは、拍子の推進力を自由に制御しながら、リズム形象を構築してそれを展開してゆくのである。したがつて、音楽的リズムの時間的冒險とは、現実の時間といわば嬉々として戯れる意識の創造的な力の自由な発露なのであり、時間を支配するとともにそれと和解する意識の自由の証しであると言えよう。ブルレの言う音楽的リズムとは、われわれ自身の意識の働きと現実の時間との自由な戯れの縮図と言つてよいのである。

注

(1)

ヒドゥアルト・ハンスリック著／渡辺譯訳『音楽美論』(岩波文庫、一九六〇年)七五頁。

なお、リズムという語はギリシア語の *ρυθμός* (*rhythmos*) に由来してはいるが、このギリシット語の *ρυθμός* の意味あるいは語源に関しては議論がある。*ρυθμός* の語源を *ρέω* (流れ、を意味する) とする考え方が一般には流布しているが、しかし、ヴォルナー・イヒガーは、アイスキウスの『轉られたプロメテウス』やある「はトリズム」テレスの『形而上学』におけるデモクリトスの言説などから、*ρυθμός* という言葉の根底には、流れではなくむしろ逆に、休止や運動の堅固な制限があった、と指摘している (Werner Jaeger, *Paideia: Die Formung des Griechischen Menschen*, Berlin/New York, De Gruyter, 1936, 2.Aufl., S.174-175)。また、クリュ・ギャッタスは、*ρυθμός* の語源は隕しては *ρέω* *やがれぬ* flowing を採用している。この flowing は分節のない連続的な動きではなく、組織化された fluency であるといふ。ヒルハブル・クラークは、この概念は運動から始まり、そのほど対極にある規制や制約によって變化するといふ。この意味のやがれぬ一般的な性格を指摘している (Curt Sachs, *Rhythm and Tempo: A Study in Music History*, New York, Norton, 1953, p. 13)。辻辺成雄監訳『ヒューマニタリズム』岩波文庫社、一九七九年、九頁)。また、Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klinck-sieck, 1984 を参照。なお、この点は闇しては、文芸学講座の渡辺浩司助手からの助言を得た。

(2)

問題を西洋に限定しても、ルヘリズムの定義あるいはリズムの本質に関する考察になると、音楽におけるリズムといふ境界を越えて古来多様な把握の仕方が存在してくる。この点に関して Edgar Willemens は、古代ギリシア以降のリズムのやがれぬな定義は、やがれぬ運動を中心据えていたといふ。この運動に次いで秩序 (あるいは配列) といふ原理に關係づけて述べられるのが多い、と指摘したうえで、たとえば、トマスは『法律』(第一巻、六六五) の中で、リズムに対し「運動の秩序」という名を与えていた。基本的にこの運動と秩序との要素の相関性によつてリズムを性格づけることが可能であるといつて述べている (Edgar Willemens, *Le rythme musical: Étude psychologique*, Paris, P.U.F., 1954, pp. 53-71)。左はみなし、この書は『国際音楽学叢書』(Bibliothèque Internationale de Musicologie) の一冊であるが、前註、左はみなしの叢書の監修者を勤めていた。

(3)

Gisèle Brelet, *Le temps musical; Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, 2 tomes, Paris, P.U.F.,

- (4) 1949. 11 の書の構成を簡単に記しておくる。第一巻は、序論 (pp. 1-61)、第一部：音楽形式 (pp. 65-256)、第二部：リズム形式 (pp. 259-394) から成り、第一巻は、音楽形式 (pp. 399-690)、結論 (pp. 691-753)。および文献表と索引から成る。以下、『音楽的時間』からの引用等に関しては、該当頁数を括弧内で本文中に示し、傍点は原文がイタリック体であることを示す。
- (5) *carrure* は、少なくとも音楽用語としてはあまり一般的ではない。本稿では、舞踊のリズムが強やトクセントの周期的な回帰を特徴とするところに主眼を置いて、*carrure* を拍節と訳しておる。また、後に述べるように、強弱以前の打拍の等時性を中心据えている *mesure* には、拍子という訛語をあてはめたいとする。なお、堀月子「音楽のリズム——時間論的觀点から——」(『音楽学』15巻1号、一九六九年、六六一七六頁)を参照。ちなみに、*Trésor de la langue française* (1977) は、次のよくな記述がある。[*Avec une idée de régularité, de symétrie*]
- Symétrie du nombre de mesures composant des phrases musicales successives (cf. T. Dubois, *Traité d'harmonie*, 1921, pp. 241-242)."
- (6) 本稿では詳述できないが、以下の四点は、ブルレがテクストのさまざまな個所で散発的に述べておられる筆者がおとめたものである。(1)に関しては第一巻の第四章「音楽的思惟」などを参照、(2)に関してはたゞへば p. 73, (3)は p. 81など、(4)に関しては p. 355, p. 359 などを参照。
- (7) ブルレは響きの物音 (bruit) を、表象的性格の有無という点で明確に区別している。物音は物音それ自身を意味してはおらず、実践的役割を有しているが、この物音から表象的性格を剥ぎ取ったものが響きである。換言すれば、響きとは聴覚の無関心的対象つまり純粹な美的対象であり、じつと耳を傾けるべき対象である。
- (8) 「声の身振り」については、笛川隆司「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」(『東京大学美学藝術研究室紀要 研究5』六二一八〇頁)を参照のこと。
- figure rythmique はリズム音型のことであるが、このリズム音型という表現は音の高低を喚起させようと思われた。ブルレの言ふ figure rythmique は、純粹に時間的な関係を指すものであるので、本稿ではリズム形象と訳しておる。なお、ブルレにおけるハーモニングとリズム形象の関係は曖昧であるが、リズム形象とは、フレーミングを支配するもの、あるいはいふかぎりよければ、フレーミングの時間的実質であるように思われる。言い換えれば、リ

ズム形象が旋律と合体しているものがグルンの「音楽フレーニング」と考えられ、具体的な音楽においては旋律とリズム形象は分離不能である。

(9) L. クラーゲスによれば、リズムは類似者の再帰であり、この再帰は過ぎ去ったものとの関係において、その過ぎ去ったものの更新を現わしている（杉浦実訳『リズムの本質』みすず書房、一九七一年、五七頁）。本稿で次に引用するトルネの見解は、基本的にはクラーゲスに則ったものである。

(10) Pierre Souvtchinsky, "La notion du temps et la musique; Réflexions sur la typologie de la création musicale", *La Revue musicale* (numéro spécial consacré à Igor Strawinsky), 1939, p. 312. (新田博衛編『藝術哲学の根本問題』晃洋書房、一九七八年、三二八頁。なお、翻訳では *temps réel* は、「本物の時間」と訳されてくる。)

(11) このように拍子を位置づけるならば、拍子は舞踊から生まれたが、音楽の中には音楽的な要請から定着したとするブルネの見解はあまり重要性を持たなくなる。すなわち、舞踊においても音楽においても、拍子の等時性はともに現実の時間の脈動として少なくとも潜在的に存在しているのであって、まず舞踊において、次に音楽において、という関係ではない。まず舞踊において、と言ふことができるとしても、それは音楽がみずから根底にある等質的時間の脈動を察知するための触媒としてであり、それ以上の意味を持たないであろう。そして、音楽が舞踊と密接に結びつきかつ相反するのは、拍子の脈動において結びつき、拍節の空間性において離反すると言わねばならないであろう。

（大学院後期課程学生）