

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

笹川隆司

ジゼル・ブルレ Gisèle Brelet (一九一五—七三)⁽¹⁾は、著書『創造的解釈』⁽²⁾において、「身振り (geste)」の概念によって、時間藝術と空間藝術との差異を説明し、更に時間藝術の中で舞踊と音楽との差異を述べて⁽³⁾、諸藝術の中における音楽の特徴的な性格を論じている。ブルレは、肉体 (corps) と魂 (âme) とを結びつける契機として身振りを捉えたうえで、音楽に固有な身振りを語る。「真の演奏は肉体と魂の音楽への参与である⁽⁴⁾」と言うブルレにとって、音楽は心身を結ぶ現象である。従って、ブルレにおいて、この「身振り」の概念は、心身の結合関係を意識した重要な概念であり、その独特の音楽観を説明する手掛かりとなるものである。それ故、我々は、本稿において、この概念の意味合いを明らかにしようと思う。

そこで先ず、身振り (geste) に関する時間藝術と空間藝術との差異を見ていくことにする。

〔一〕時間藝術と空間藝術における身振り

ブルレは、藝術を空間藝術と時間藝術とに分けて、その両者の差異について、次のように言う。

① (建築や絵画のような藝術の他に) 音楽や舞踊のようなより純粹でより高貴な藝術がある。ここでは藝術家^⑤の活動は、自己と異なったある対象・事物 (object) となつて在り続けることを拒絶し、現実^⑤にそこにある輝かしい姿のまま直接に我々に差し出される。ここでは対象の現実の存在がそれを生み出す活動と一つになつており、藝術作品は決してその活動を離れてはあり得ない。……舞踊においてと同様に音楽においても、藝術作品は、藝術家の生き生きとした実際の活動によつて我々の目の前で作り出される (see *create*)。そして、作品の存在は、作品を作り出す行為・働き (acte)^⑥の現前と一体となっている。(I. C. p. 1)

従つて、時間藝術の特徴は、作品を生み出す活動と鑑賞との直接性にある。但し、ここで言われている作品を作り出す活動とは、音楽で言えば、作曲家の創作活動のことではなく演奏者の活動のことである。時間藝術においては、この活動が外在する事物を媒介することなく直接に鑑賞者に呈示されるのである。それ故、我々は、時間藝術において、作品が作り出される現場に直接に立ち会うことが出来るのである。換言すれば、空間藝術においては藝術家の活動は、外在する事物を作り出すことによつて、その結果忘れ去られてしまふのに対し、時間藝術では作品の存在は、それを作り出す藝術家(踊り手あるいは演奏者)の活動と一体化している。

更に、ブルレは次のように言う。

② 建築や絵画、即ち、空間藝術においては、藝術家の身振りは、それ自身のうちの不動の成果となつたものを残すだけである。その働き (acte) は、過去に存在したものの痕跡によつて暗に示されているにすぎない。一方、舞踊や音楽のような時間藝術は、この身振りそのものをその生き生きとしたそして人の心を揺り動かす現実の姿のまま我々に委ねる。というのは、踊り手や演奏者の身振りは、我々の目の前で完成される現実の行動であ

つて、すでに現実化されている藝術作品におけるような今となっては死んでいる行動の可視的な印・記号 (signe) ではないからである。(I. C., p. 9)

これは時間藝術と空間藝術との差異を身振りという概念を導入して述べたものである。藝術作品は、空間藝術においては既に実現された所与のものとして鑑賞者に与えられる。これに対して、時間藝術においては事情が異なる。なぜなら、引用の①にあつたように、「舞踊においてと同様に音楽においても、藝術作品は、藝術家の生き生きとした実際の活動によって我々の目の前で作り出される」からである。それ故、時間藝術の鑑賞者にとっては、藝術作品を作り出す行為者の実際の活動が必要であり、その身振りの役割が重要となる。ここで注意すべきことは、ブルレは、藝術家の身振りと藝術作品及至鑑賞者との関わりから時間藝術と空間藝術との差異を述べてはいるが、両藝術における身振りそのものの差異について述べているのではないということである。この両藝術における身振りそのものの差異については、その一つが両者の時間構造の差異にあることは少し考えれば容易に思いつくことである。例えば、画家は、普通絵を一気に描きあげるといふよりは時間を分断して描くのであつて、途中で休止することが出来る。これに対して、演奏家は、演奏中に演奏を分断し演奏と全く異なることをするということが出来ない。画家の身振りは不連続な可逆的なものであるのに対して、演奏家の身振りは連続的な不可逆的なものである。ここに、我々は両藝術の身振りの差異の一つを見ることが出来る。

しかしながら、より本質的なことは、ブルレの身振り概念の特異性である。そして、これは、舞踊と音楽(演奏)との対比を通して明らかになる。ブルレのいう身振りは、以下において明らかであるが、単なる身体の外面的な動きのことを指しているのではない。「身体の外面的な動き」という意味での身振りは、舞踊には認めることが出来ても音楽には必ずしも適切ではない。音楽において、身体の外面的な動きが藝術的表現を生み出すものとして重要な意味を持っているのは指揮者のみであろう。しかしながら、ブルレが先の引用②で言っているのは、

「演奏者 (executant) の身振り」である。指揮者も演奏者に含めることは出来るが、引用は指揮者のみを語っているのではない。⁷⁾演奏者にとって藝術的表現を生み出すものとして本質的であるのは身体の外面的な動きよりは内面的なものであらう。⁸⁾

そこで、我々は、こうした点も含めて、音楽における身振りがどのようなものであるかを明らかにすべく、次に、舞踊の身振りと音楽の身振りとの比較をテキストに即して見てみることにする。

〔2〕舞踊の身振りと音楽の身振り

(1) 可視的な身振りと不可視的な身振り (内的な身振り)

ブルレに依れば、「身振りは、対立する二つの側面、即ち、時間的側面と空間的側面とを持ち、その間にある関係を打ち立てる。」⁹⁾この対立する二つの側面から舞踊と音楽の差異について、ブルレは次のように言う。

③ 音楽だけがそれ (身振り) に、その本質である特続との一体性を取り戻させる。というのも、音楽は、舞踊のように、対立する二つの側面——可視的で物質的な側面と不可視的で精神的な側面——を結びつけるのではなく後者の側面だけを (本質的なものとして手元) 保つからである。…… (I. C. p. 11)

ここでいう可視的で物質的な側面と不可視的で精神的な側面とは、先の空間的側面と時間的側面にそれぞれ対応する。従って、舞踊と音楽の身振りの差異は以下のようなになる。即ち、舞踊と音楽はともに時間藝術ではあるが、舞踊が身振りの空間的側面と時間的側面を結びつけるのに対し、音楽は身振りの時間的側面のみを本質的な

ものとして保有する。けれども、これは音楽が身振りの空間的側面を欠いているということではない。音楽における身振りの時間的側面と空間的側面との関係について、ブルレは次のように言う。

④ 確かに音楽は、何らかの方法で奏者の可視的な身振りの中に外化される。しかし、この可視的な身振りは：音響的アラベスクの展開そのものと混ざり合った不可視的な身振りに仕えるものである。(I. C., p. 11)

更に、ブルレは、不可視的な身振りを「内的な身振り」と言換えて、¹⁰舞踊と音楽との身振りの差異について次のように言う。

⑤ 音楽演奏において可視的な身振りは、その力によって、内的な身振りを堅固なものにし表現する場合しか価値を持たない。……一方、舞踊の身振りは、必然的に、内的な身振りと可視的な身振りの各々に等しい重要性を与えて結びつける……(I. C., p. 228)

ここでは次の二つの点に注意しなければならない。第一点は、先に身振りの空間的側面とは可視的で物質的な側面であり、時間的側面とは不可視的で精神的な側面であるというのを見たが、この引用の④と⑤では、この二つの側面に対応して、身振りが「可視的な身振り」と「不可視的な身振り」もしくは「内的な身振り」との二つに分かたれているということである。¹¹そして、第二点は、舞踊においてはこの二つの身振りがともに等しく重要であるのに対し、音楽においては、可視的な身振りよりも不可視的な身振りの方が重要であり本質的なものであるということである。従って、音楽は可視的な身振りを全く欠いているというわけではないが、それは不可視的な

身振りに比して重要さの点で劣るということである。とは言っても、音楽にとって、可視的な身振りは、必ずしも取るに足りないものではなく、不可視的な身振りに役立つのである。

それでは、ブルレが音楽において重要であると言うこの内的で不可視的な身振りとはいかなるものであろうか。そこで、この点について、更に舞踊と音楽の身振りの対比を通して考察することにする。

(2) 肉体の身振りと声の身振り

ブルレは、舞踊と音楽の身振りの違いを、更に「肉体の身振り (*geste corporel*)」と「声の身振り (*geste vocal*)」という表現を用いて述べる。

⑥ 音楽の身振り (*geste musical*) は、とりわけ「声の」身振り (*geste vocal*)、即ち、不可視的で殆ど非物質的な身振りである。¹²⁾ そして、このことが音楽の身振りを可視的で物質的な「肉体の」身振り (*geste corporel*) である舞踊の身振りとは区別するものである。(I. C., p. 11)

従って、舞踊と音楽の身振りの違いは、舞踊の身振りが肉体の身振りであるのに対し、音楽の身振りは声の身振りであるという点にある。ところで、肉体の身振りが可視的であるのに対して、声の身振りは不可視的であるということは、舞踊の身振りと音楽の身振りとが可視的な身振りとは不可視的な身振りとは対応するということである。これは、先の引用⑤で見た、音楽と舞踊が可視的な身振りとは不可視的な身振りもしくは内的な身振りとは持つ、ということと矛盾しないであろうか。まず、音楽においては、可視的な身振りとは不可視的な身振りとの関係は、可視的な身振りが不可視的な身振りに仕えるという上下の関係である。そして、音楽においてより本質的なのは不可視的な身

振りである。従って、ブルレが音楽の身振りを声の身振りであるというときの「音楽の身振り」は、「音楽における真の意味での身振り」と考えることが出来る。一方、無踊における可視的な身振りとの関係は、引用の⑤で見たように両者が等しい重要性を持っていることからして、互いに同等な関係である。従って、ブルレが舞踊の身振りを可視的な肉体の身振りであるという時の「舞踊の身振り」は、音楽の場合のように、舞踊における「より本質的な」身振りと解することは出来ない。ブルレが舞踊の身振りを肉体の身振りであると言っても、それは、舞踊が内的な身振りを欠いているということではない。以上から、ブルレは、舞踊と音楽の身振りの差異に注目し、その対立を際立たせるために「肉体の身振り」と「声の身振り」の概念を用いていると言うことが出来る。

ところで、ブルレは、音楽と肉体との関係についてアンドレ・シェフェルを引用し¹³ 音楽は舞踊と同様に身体に起源を持つが、しかし、舞踊と異なった運命を歩み、音楽的思惟の土台である和声が主要な位置を占めるようになると、肉体の身振りは、それが物質的であるという点で、音楽にとって本質的でなくなった、と述べている¹⁴。では何故、音楽において、不可視的な身振りの方が可視的な身振りよりも重要なのであろうか。ブルレは、音楽における演奏者の肉体の身振り¹⁵と音楽的な意味での身振りとを比較して、次のように言う。

⑦ 肉体の身振りは、肉体が物質であるという点において、音響形式に不適合なものである。優れて音楽的である身振りは、諸々の身振りの中でも最も精神的な声の身振りであり、そして、音と音楽の中に直接に肉化され、それらを物質の意味で生み出すと同時に精神的意味でも生み出す。(I. C., p. 239)

これと同じ趣旨の文章が、『音楽的時間論』¹⁵の中にも見られ、ここでは音楽における肉体の身振りについて、

更に次のように言われている。

⑧ 音響形式は、肉体の身振りのうちから一つのリズム、即ち、緊張と弛緩の交替・メリハリをつけること、そして、音響的空間における想像的で象徴的な起伏のみを保つ。(T. M., p. 411)

音 (son) は「あらゆる感覚的なものうちで最も深く我々に影響を及ぼすもの」¹⁶であり、音楽はそうした音で日常の世界から引き離し創造することを目的とする¹⁷。ところで、渡辺護氏は音を三つに大別する。即ち、物音でいる日常音と人間の声である語音及び音楽の音としての音楽音である¹⁸。そして、「音楽音とは音楽の中で鳴り響く音が名づけるのは芸術作品としての音楽の音であって、音楽の豊かな表現力をそれ自身にならなっているものである。決してその作品を構成する個々の音をさすのではなく、その作品が音化されている時の響きをさす」¹⁹と述べている。従って、ブルレのいう「音 (son)」は、渡辺氏のいう「音楽音」を意味していると言えよう。声の身振りは、そういう音の中に直接に具体的な姿を得る。これに対して、音楽における肉体の身振りは、肉体に由来するリズムや緊張と弛緩の交替といった言わば音楽だけが持つとは限らないものと関わる。それ故、声の身振りはとりわけ音楽的であり、音楽において重要なのである。そして、可視的な肉体の身振りが不可視的な声の身振りに仕え、役立つことは先の引用の④に言われていたことでもあるが、「音楽演奏において、可視的な身振りが価値を持つのは、それが内的な身振りを堅固なものにし表わす場合に限られる」²⁰のである。従って、音楽において、可視的な身振りは、不可視的で内的な身振りに寄与する場合にのみ意味を持つが故に、自律的な存在ではない。さて、声の身振りが音の中に直接に具現されるが故に重要であるとすれば、その身振りと音もしくは「音の響

き (sonorite) 」⁽²¹⁾との関係は如何なるものであろうか。

〔3〕声の身振りソノリテと音の響きソノリテ

ブルレは、舞踊と音楽が身体に起源を持つことを述べた後で、身振りと音について、次のように言う。

⑨ 身振りソノリテと音との間には一種の相互性 (reciprocite) があり、一方は他方を必然的に呼び起す。(T.M. p. 411)

舞踊と音楽が未分化の状態にあった時には、このようなあり方をしていた。しかし、先に見たように、音楽は「音の響きソノリテの本質」⁽²²⁾である和声の発展とともに舞踊と異なった運命を歩み、その結果音楽における肉体の身振りは、内的な声の身振りに仕えるものとなった。では、この状況において、身振りソノリテと音との関係は如何にあるのか。ブルレは、音楽の身振りソノリテと音の響きソノリテに関して、次のように言う。

⑩ 舞踊において、身振りソノリテは、客観化され可視的世界の中に席を占める。一方、音楽においてそして音の響きソノリテの仲立ちを得ることによって、身振りソノリテは、その独自の内面性を捨てることなく顕わにされる。(I.C. p. 10)

更に、声の身振りソノリテと音の響きソノリテについて次のように言う。

⑪ 肉体の身振りソノリテが可視空間の中に外化されるのに対し、声の身振りソノリテは、音の響きソノリテ同様、魂の身振りソノリテであり、客

観化に抵抗する。——そして、それは、音ソノリテの響きにおいてしか自己を示すことが出来ない。この音の響きソノリテは、声の身振りをその内面性から引き離すことなく我々に伝えるのである。(I. C., p. 11)

この二つの引用から次のことが明らかとなる。即ち、音ソノリテの響きを介してなされる声の身振りの顕現は可視的なものではないということである。この点については、他の箇所で、「声の身振りは、あらゆる可視的な顕現の網にはかからない。それは、音の中でしか表現されない」と言っている。²³それ故、声の身振りは、音ソノリテの響きを介することによって、可聴の世界に顕現されることになる。「精神化された身振りである声の身振りは、音楽において、物質的にかつ精神的に表現される」²⁴のである。

ところで、ブルレに依れば、声の身振りは音ソノリテの響きと同様に魂の身振りである。即ち、これらはともに目に見ることの出来ない魂の動きである。では、声の身振りソノリテと音の響きとの差異は何処にあるのか。声の身振りは、音ソノリテの響きを介することによって顕現されるのであるが、引用⑦にあつたように、「音と音楽の中に直接に肉化される」ばかりでなく「それらを物質の意味で生み出すと同時に精神的意味でも生み出す」。ここに、この声の身振りソノリテと音の響きとのレヴェルの差を見出すことが出来る。つまり、声の身振りは可聴の世界に顕現するために音ソノリテの響きを必要とするが、音ソノリテの響きそれ自体が声の身振りを生み出すわけではない。これに対して、声の身振りは、「自分だけの力で、そして、楽器の助けを借りることなく、聴覚が受け入れ知性が観想する音ソノリテの響きを生み出すことが出来る」²⁵のである。ここにおいて、声の身振りが、楽器の力を借りずに、音ソノリテの響きを生み出すことが出来るという点に注意しなければならない。これは、声の身振りによって生み出される音ソノリテの響きは物理的な意味でのいわゆる音響ではないということである。ブルレのいう音ソノリテの響きは知的な面も持っている。即ち、「音の響きは、あらゆる感覚的なものの中で最も知的なものである」²⁶。声の身振りは、この音ソノリテの響きの知的な

側面である「音の内面性においてのみ生きる」²⁷のである。音の響きが魂の動きであるということは、この点を強調したものとと言える。それ故、鑑賞者は、記憶の中で音の響きを再生させ音楽を観想することが可能となるのである。そして、それが可能となるのは、「音の記憶は音である」²⁸からである。

さて、それでは、音楽における身振り^{ソノリテ}と音の響き^{ソノリテ}がこうした密接な関係にあるのは何故であろうか。それは、両者が「ともに時間的なものである」²⁹からである。音の響きは、身振り^{ソノリテ}と「時間の中で結びつき」³⁰身振りと同様に「無から存在へと向かう絶えざる移行」³¹なのである。更に、ブルレは、音楽における身振り^{ソノリテ}と音の響き^{ソノリテ}と時間の関わりについて次のように言っている。

② 身振り^{ソノリテ}と音の響き^{ソノリテ}は持続を創造する。その創造は、生成を生み出すそれらの展開によってなされるとともに、この生成が文節化され形を与えられてはつきりと現れるようにそれが絶えず繰り返されることによってもなされる。(I. C., p. 11)

従って、身振り^{ソノリテ}と音の響き^{ソノリテ}が時間的であるという意味は、単に両者が時間の内にあるに於いて時間に囚われ従属したままに留まっているということではなく、時間を生み出すということである。即ち、それらは、時間に対し受動的であるばかりでなく、能動的でもある。

ところで、我々は、先に、声の身振り^{ソノリテ}が精神的に自分だけの力で音の響き^{ソノリテ}を生み出すことが出来るということを見た。そして、声の身振り^{ソノリテ}は、音の響き^{ソノリテ}の内面性とのみ関わるが故に、鑑賞者に記憶の中で音の響き^{ソノリテ}を再生させ音楽を観想することを可能にするのであった。では、声の身振り^{ソノリテ}は、実際にどのようにして音の響き^{ソノリテ}を生み出すのであろうか。それは、内的に歌うことによってである。そこで次に、声の身振り^{ソノリテ}と内的な歌との関係を見な

ければならない。

〔4〕声の身振りと「内的に歌うこと」(chanter intérieurement)】

ブルレは、声の身振りを音楽における技術 (technique) との関わりにおいて、次のように言う。

- ⑬ 音楽的な技術は、その最も高貴な意味では、具体的な音響形式を生み出す活動、即ち、様々な楽器の演奏技術 (technique instrumentale) において常に同一である活動である。というのは、個々の楽器は、音楽と直接の関係を持たないところの偶然的な技術の身振り (geste technique contingent) を求めるとしても、そうした身振りは音楽を内的に再創造する——そして、その理解そのものが既に必要とする——あの普遍的な技術の身振り (geste technique universel) である声の身振りの配下に置かれなければならないからである。(I. C., p. 237)

楽器の演奏技術とは、楽器と一体となるために楽器を克服する技術のことである。それは音楽の本質と深く結びつく技術とならねばならない。前者が個々の楽器または個々の演奏によって様々に変化するのに対し、後者は常に同一のものである。この各々に偶然的な技術の身振りと普遍的な技術の身振りが対応する。そして、この普遍的な技術の身振りをブルレは声の身振りと呼ぶのである。それ故、声の身振りは「楽器の演奏技術の理想そのもの」^⑬なのである。では何故、楽器演奏の身振りは声の身振りを理想としなければならないのであろうか。それは、引用⑬にあるように、声の身振りは音楽を内的に再創造するからであり、言わば「内的な演奏が実際の具体

的な演奏の本質」であるからである³³⁾。では、音楽を内的に再創造するとはどういうことか。ブルレに依れば、それは「内的に歌う (chanter intérieurement)」³⁴⁾ということである。ブルレは言う。

⑭ 我々は、器楽奏者によって生み出された音響形式を聞き、理解しようとする時にはそれを生み出す物質的な身振りを再生させる必要はないが、それを内的に歌うことが必要である。(I. C., p. 237)

このように、音楽において、鑑賞者は、音楽を理解するためには内的に歌うことによってそれを再創造しなければならぬ。そして、それが可能であるのは、先に見たように、声の身振りが楽器の助けを借りることなくそれだけの力によって音の響きを生み出すことが出来るからである。この引用文は鑑賞者について述べられたものであるが、では、「内的に歌うこと」は単に聴き手の問題であろうか。そうではない。演奏は内的な演奏を本質とするのであるから、「内的に歌うこと」は、単に聴衆の問題であるのみならず演奏者の問題でもある。更に、それは創造者の問題でもある。ブルレは、内的に歌うことに関し、演奏者と創造者のそれぞれについて次のように言う。

⑮ 音楽的な身振りである音の内面性においてのみ生きる不可視的な身振りは、本質的に精神的なものであり、あらゆる客観化に抵抗する。そして、演奏者のすべきことは、喚起された身振りに内的な存在を与えることである。つまり、それを外に示すのではなく生き言わば歌わねばならない。(I. C., p. 239)

そして、

⑩ 旋律の起伏、即ち、内的な歌は声の身振りの表現である。この声の身振りは、創造者に旋律の起伏を生み出させるものであり、また、それを再生し得る場合には、聴き手にそれを再創造することを可能にするものである。(T. M., p. 156)

このように、声の身振りは、音楽の理解に関わるだけでなく音楽の創造にも関わる。つまり、声の身振りは、作曲家が音楽を創るために、そして、演奏者と聴き手が内的な演奏によって音楽を再創造し理解するために、必要なものである。従って、それは、内的に歌うということによって、作曲・演奏・聴取という音楽藝術を成り立たせる三つの体験を結ぶ契機を成している、と言うことが出来る。

以上に見てきたように、声の身振りは、内的に歌うことによって音の響きを生み出すのである。このようにブルレが音楽において声の身振りを重視するのは、音楽の本質が音の創造にあり、音が「声 (voix)」の恵みによってのみ存在を得ることが出来るからである。ブルレは、声について次のように言う。

⑪ 繊細で微妙な身振りである声は、人の心を揺さぶるものである。というのも、この声の中へ存在のあらゆる活動が表現されにやってくるからである……それは、意志の自由になる動きに存するが故に、意志の直接の支配下にある……それは、全身のまとまりのない無秩序な動きに代え、規則付けられた微妙な動きである意志的な動きを自分のものとす。(I. C., p. 239)

即ち、ブルレに依れば、声も身振りの一つである。そして、声が「意志 (volonté)」の自由になるのは、それが、「決して生物の自然の物理的特性ではなく、生物が意志的に獲得した精神的属性である」からである。

このように声が意志と結びついていることを考えるならば、我々は、実際に声の身振りを動かして内的に歌わしめるものは意志に他ならない、と言うことが出来よう。それ故、声の身振りは、言わば「意志の繊細で従順な道具」⁽⁴¹⁾なのである。そして、このことは、身振り一般と時間との関係が述べられている次の箇所⁽⁴²⁾に明瞭に示されている。

⑬ 身振りと時間との間にはある緊密な関係がある。なぜなら、身振りは、意志の表現、即ち、宇宙の時間の中に内的な持続を解き放つ活動の直接の顕われであるからである。(I. C., p. 9)

〔結び〕

以上において、我々は、ブルレの音楽美学における「身振り (geste)」の概念を明らかにすべく検討してきた。そして、ブルレのいう声の身振りが生み出す内的な歌はメロディーに関わることを見たが、それは、ブルレに依れば、「最も本質的な音楽的表現は、実は正当にも人が歌 (chant) として名付けているものの中、声の身振りから生まれそれを再び生じさせる感動的な力を持つメロディーの中にある」⁽⁴²⁾からである。このように、声の身振りは、音楽に最も本質的な表現と関わる音楽に固有な身振りである。そして、声の身振りが音楽の最も本質的な表現と関わり得るのは、それが「音の響きと音楽との内的で不可視的な存在」⁽⁴³⁾という精神的で知的なものと結びつくことが出来るからである。このように、音楽の精神的で知的な本質を身体的な概念の「身振り」と結びつけることによって、ブルレは、心身の結びついた現象としての音楽を語っているのである。

- ① 百科辞典の *Encyclopédie de la musique* (Fasquelle) には、一九一九年生れとある。
- ② *L'interprétation créatrice*, P. U. F., 1951 (以下 I. C. と略す)
- ③ 引用①と②にあるように、ブルレは、空間藝術の例として建築と絵画を挙げ、時間藝術の例として舞踊と音楽を挙げている。
- ④ I. C., p. 19
- ⑤ ここで言う時間藝術の藝術家とは、舞踊においては踊り手であり、音楽においては演奏者のことである。そして、この引用におけるように、『創造的解釈』の特徴は、演奏の創造性を強調している点にある。なお、註⑥を参照。
- ⑥ ブルレにおいては、この《acté》の概念も重要な概念である。そして、この概念は、ルイ・ラヴェル [L'aveille (一八八三—一九五二)] に依拠していると思われる。ラヴェルの《acté (働き・現実態)》の概念については、『実存主義』(ポール・フルキエ著、矢内原・田島共訳、文庫クセジュ、白水社刊、改訂新版)に、「およそ存在するあらゆる現実的なものの源には、存在の充満を所有する一存在がある。これを理解するために、われわれは……われわれの意識に基づかねばならぬ。ところでわれわれの意識は、働き acté であって事物ではない。同様に、あらゆる存在を成り立たせる存在もまた、働き acté である。しかしわれわれの意識は……有限な働きであるのに反して、これは純粹な現実態である……」とある。それに依れば我々の意識は働き (acté) であるが、アウグスチヌスに従って音楽を時間の意識であるとするブルレにとっては (I. C., p. 130)、「音楽の考察は時間の考察であり、それは取りも直さずこの働き (acté) の考察なのである。
- ⑦ 指揮者の身振りについては、『創造的解釈』の第三章「音楽演奏、即ち、完全な創造」の中の「アンサンブルの音楽における演奏と体験される時間」の節 (pp. 143—152) において述べられている。
- ⑧ 従って、ブルレにおいて《geste》という語を「身振り」と訳してよいかどうかについては問題がある。しかし、ここでこの目的はこの《geste》の概念を明らかにすることにあるから、差し当たっては「身振り」と訳すことにし、後により適切なものが見つかつたならばそれを充てることとする。

⑨ Ibid., p. 9f

- ⑩ テクストにおいて、「不可視的 (invisible)」と「内的 (interieur)」という形容詞が同義であることは、両者が「可視的 (visible)」という語と対立的に使われ精神的な意味合いを持っていることから明らかである。例えば、「音楽の身振りはそれ故、不可視的である。それは……物質的で可視的な身振りではなく全く内的な身振りである……」(I.C., p. 19) という表現の中に示されている。
- ⑪ テクストでは、舞踊については、「可視的な身振り」と対立するものとして、「不可視的な身振り」という言い方(例えば、I.C., p. 231)よりも「内的な身振り」という表現がしばしば使われている。
- ⑫ ブルレは、「可視的な身振り」を「物質的」なものとは言っているが、不可視的な身振りについては必ずしも「非物質的」なものとはいつておらず、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、以下に見るように「声 (voix)」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。
- ⑬ André Schaeffner : *Origine des instruments de musique*, Payot, Paris, 1936, p. 13f (ブルレのテキストの中では、I.C., p. 235f)
- ⑭ 次の引用⑦にも明らかであるが、「肉体の身振り」は舞踊と音楽の両方について語られている。しかし、「声の身振り」は音楽についてしか語られていない。
- ⑮ *Le temps musical*, P. U. F., 1949 (以下 T. M. と略す)
- ⑯ T. M., p. 67
- ⑰ *Ibid.*, p. 67 及び p. 400
- ⑱ 『音楽美の構造』(音楽の友社) 第二部「音響」を参照。
- ⑲ 同書、七十五頁。
- ⑳ 引用⑤を参照。
- ㉑ ブルレの言う《sonorité》は、以下に示されるように、単に物理的な意味での「音響」を意味しているのではない。そこで、こうした「音響」と区別するために、「音の響き」という訳語を充てることにする。
- ここで、ブルレのいう音と音の響きとの関係について触れておくならば、ブルレは、両者を無意識的に同じ意味合いで使っていると言える。例えば、『音楽的時間論』の巻末の索引において、両者は一つの項目になっている。しかし、テクストで

の用い方からすると、「音楽音」を意味する音が音の響きソノリテと同義をなしていると言いうことが出来る。なお、先の渡辺氏の引用箇所を参照されたい。

- 22 T. M., p. 217
23 I. C., p. 236
24 T. M., p. 441
25 I. C., p. 236
26 T. M., p. 410。なお、ブルレは、『音楽的時間論』の冒頭で、藝術作品は「感覚的なものと知的なものとのあらゆる魅力を含ませ持たし」て居る (Ibid., p. 1)。
27 引用⑤を参照。
28 Ibid., p. 2
29 I. C., p. 11
30 Ibid., p. 11
31 Ibid., p. 11
32 Ibid., p. 236
33 Ibid., p. 242
34 器楽が歌唱を手本とすべきことについて、ブルレは、「表現は常に歌の模倣である。偉大な藝術家は、音楽においては全てが歌であることを認識して居る」(I. C., p. 238)と言っている。なお、他に例えば、バロック時代のクヴァンツ J. J. Quantz (一六九七—一七七三) がフルート・トラヴェルソンの教則本である *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin, 1752) の中で、演奏は音楽を手本とすべきであることを語っている。
35 この「内的に歌うこと」については、ブルレはシャルル・ラロに依拠している。特に、
Charles Lalo : *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Alcan, Paris, 1908.
36 『創造的解釈』においては、作曲を創造、演奏と聴取を再創造、という単純な図式にあてはめることは出来ない。なぜなら、このテキストの意図は演奏の創造性を強調することにあるからである。しかし、この音楽における創造と再創造というテ

マについては、更にテクストの考察を必要とする。但し、ブルレの演奏の創造性を扱ったものとして、論文「演奏の創造性について」（谷村晃著、フィルハーモニー、昭和三十年三月、二十七卷三号）がある。

③⑦ T. M., p. 400

③⑧ Ibid., p. 400

③⑨ 『音楽的時間論』において、引用①と殆ど同じことが述べられているが、ここでは声を「身振りの中でも最も微妙なもの」として扱う（T. M., p. 413）。

40 Ibid., p. 400

41 I. C., p. 237

42 Ibid., p. 236 f

43 Ibid., p. 237