

【特集】日本哲学と音楽

音楽的時間と西田哲学

権名 亮輔

はじめに

私は長い間、音楽について考えてきた。考えながらいつも気になっていたのは、私が考える「音楽」というものが他者にとつても同じ「音楽」なのかどうか、ということであり、またその音楽について考える「私」というもの、あるいはその「考え」が他者にとつても理解して貰えるものであるかどうかということであった。

「音楽」については、もちろん世界中に無限に多様な種類のもの・あり方が存在する。私が考える「音楽」とあなたが考える「音楽」が異なっていることは大いにあり得る。しかし「無限」に対応している時間も私にはないので、私自身が一番身近に切実に感じている「音楽」について語るといふ他はない。少なくともそこで一個の人間存在の経験の真実は語られるだろう。

音楽について考える「私」そして／あるいはその「考え」については、どうだろうか。少なくともそこで私が考えようとしていること・そのやり方については、他者にもそれを共有して貰えるように、できるだけ単なる主観的な夢幻の類・想像や妄想でないように努力しているつもりだ。いわば理性的に、考えることを心がけてきたつもりである。

理性的に物事を考えること、それも何らア・プリオリな論理を前提とせず、自ら考えること。

アンドレ・コントールズポンヴィルによれば「哲学とは「……」理論的だが、非・科学的な実践である。それが服するのは理性と経験だけである」⁽¹⁾。とすれば、私のこの行為「音楽について考える」というのも哲学と呼べるようなものではないだろうか。彼は続けて「哲学とは」「認識することよりは、思考し、問いかけることをめざし、私たちの知を豊かにすることよりは、私たちがなにを知り、なにを知らないかを反省することをめざす」⁽²⁾と述べている。

こうして私は音楽について考えるにあたって、哲学的思索が私の考えを助けてくれることを感じ、多くの哲学者の思想を手掛かりとしてきた。それは直接的に音楽について論じている聖アウグスティヌス、ベルグソン、フッサールであったり、直接には音楽を扱ってはいないが、音楽について考えるにあたって様々な点でヒントを与えてくれるような思想家であるハイデッガーやフーコーであったりした。西田幾多郎は後者のカテゴリーに入る哲学者である。

本項では、こうして、私のこれまでの思索・現在の思索・そして（恐らく）未来の思索がどのように西田哲学と関わってきた（いく）のか、について述べていきたい。これまで西田の哲学は芸術や美学の方面では余り取り上げてこられていないような気がする。しかし、私には、認識論や存在論といった、いわば哲学の「王道的」分野での西田哲学の貢献は明らかであるにしても、それとは異なる、もつと感性的な分野、芸術や美学的な分野でも西田哲学は可能性を多く孕んでいるように思われる。本稿は、西田哲学との私の関わりの過去へ遡り、現在を突き抜けて、未来を見据えるという形で、私のそのような方向への探求の一種の「助走」となることも目論んでいる。

一 音楽的時間

この項では、私の最初の著作『音楽的時間の変容』（二〇〇五年）⁽³⁾について、その内容と西田哲学との関連について述べる。これは、もともとフランスの大学に提出された博士論文である。指導教官は、パリ第八大学に音楽学部を創設した音楽学者のダニエル・シャルル教授であり、彼の専門がフランス現代思想を通して見た現代音楽、特にジョン・ケージ（彼にはケージとの対談書もある）研究であったことから、その影響は明白である。

主に以下の三つの点から述べる…差異としての音楽的時間、禅と音楽、演奏行為と音楽的時間。

(一) 差異としての音楽的時間…「絶対矛盾的自己同一」

まず差異としての音楽的時間についてだが、この考え方の出発点としては木村敏の思想がある。木村の思想を媒介として西田哲学に至ったのである。木村の時間についての考え方は、彼の精神科医師としての臨床経験がその根本にある⁽⁴⁾。そこで彼の診た離人症患者の時間体験が、一般に我々の感じている一筋に連続して流れていく時間ではなく、一瞬一瞬が途切れて、繋がらずにばらばらにやってくるようなものだったことから、正常な時間経験には一瞬の「今」、時計で測られるような「今、何時」というような、点の時間を、包み込むような連続的な一連の流れと感ずるようになる契機が必要であることが指摘される。「モノとしての時間」を、連続して流れる時間とするための「コトとしての時間」が必要なのだ。離人症患者には「モノとしての時間」しかない。時間が流れるためには、コトの背景の上にモノが点描され、そのコトとモノとの差異として時間が感じられるという作用が必要とされる。

ジョン・ケージに代表される現代音楽、いわゆる「実験音楽」における音楽的時間には、それまでの伝統的な音楽における音楽的時間との決定的な違いがある。それは音楽的な構造の有無によつてゐる。ケージは有名な無音の音楽《四分三十三秒》（一九五二年）において、あらゆる構造を放棄した。そもそも音楽における構造は何のためにあるかと言へば、聴者を最初から最後まで時間的に誘導するためであり、それにより音響によつて念入りに構築された、説得力のある時間経験が得られるのである。それをケージは「音楽による音の搾取」と断じ、拒否したのだつた。

説得力のある時間経験とは何か。それは音楽を聴いている間に得られる意味深い経験であり、日常的経験では得られない美的経験や深い感動である。いわば真に深い人生経験であり、そしてこれは——音楽が時間芸術であることから——時間の経験と密接に結び付いている、というより、まさに人生経験＝時間経験であることが解る。そしてここにモノとコトの差異という契機が働いているのである。カール・ダールハウスの現象学的音楽論、ジゼール・ブルレのいわば「実存主義的な」音楽的時間論、そしてヴィクトール・ズッカーカンドルのやはり現象学的音楽論の検討によつて論証した、音楽的時間におけるコトとモノの契機について詳細に述べることはここではできないが(5)、人間的時間とその類似物アノゴゴンとしての音楽的時間という考え方がここで示唆される。

人間の時間においては、コトが自らを否定するようなモノとの差異から自己の存在を引き出すことによつて、その存在論的差異を自らに引き受ける形で自己定立するという動的なプロセスがある。自らを否定するような存在との差異を引き受けながら自己を立てるといふ「自己否定」の契機があつてこそ真の時間経験が可能となる。ここでは自己存在と時間経験が等価であり、木村によれば時間こそが自己なのである。木村の論には、ハイデッガーやデリダの主張する「存在論的差異」や、ドゥルーズが論じる「程度の差異と性質の差異、その間の差異」といふ議論も取り入れられ、哲学的に緻密なものとなつてゐる。そしてここに西田哲学、特にその「絶対矛盾的自己同一」の考えも援用さ

れる。「現在の矛盾的自己同一から時が成立する」というのである。現在が現在自身を限定することから、時が成立するともいう所以である」(6)と西田は述べる。

翻つて音楽における差異としての時間とはどのようなものと考えられるだろうか。私の手掛かりとしたのは、ジゼール・ブルレの論じる「空間的リズム」と「持続的リズム」の差異であり、カール・ダールハウスの論の中の「リズム」と「メロディー」の差異という概念である。ブルレはベルグソン批判から出発する。ベルグソンは彼の「純粹持続」概念を説明するのに、音楽を聴きながらそれに身も心も任せ切っている状態（西田なら「主客未分」と呼ぶだろう）を例とする。しかしブルレは、そこには「持続」はあるかも知れないが「音楽的時間」は存在しないと切り切る。或種の主客未分の融解的経験はあるが、音楽はない。メロディーを聴き分けるためには一音一音が区別されなければならぬ。全てが混沌とした中ではそれは不可能だ。しかし音楽が持続的な側面も持つていることも否めない。それでは我々の音楽経験＝音楽的時間はどのような存在と捉えるべきなのだろう。

ブルレは音楽を構成していくような構築的要素として「空間的リズム」を挙げ、音楽の実現していくプロセスで生じるその構成的要素との実際上の差異としての「持続的リズム」が、その「空間的リズム」との差異を引き受ける形で（このようにブルレが述べている訳ではないが）音楽的時間が生じると言う。これと同様な主張は、ダールハウスの「リズム」(構築的要素、空間的要素)と「メロディー」(単なる「旋律」の意味ではなく、音楽の持続的・流動的要素)の中にも見られる。以上、非常に簡単に見た音楽的時間の成立契機の分析は、古典派音楽によってその様式が完成され、現代音楽によって否定された「近代音楽」、いわゆる「古典的」な音楽における音楽的時間において有効である。ここには音楽的時間の擬人化・衝動化が見られる。その成立要因については、近代音楽美学の特殊性がその一端を垣間見せてくれる、近代西欧社会の文化・社会・経済的な影響も考えられるだろう。純粹な「絶対音楽」の高価値は、まさに不純で無価

値な近代西欧社会の「現実」からの離脱・逃避という側面から理解できるのだ。そしてそれは「現実逃避」という意味で非真実・欺瞞である。

いずれにせよ、それらに対して、「根源的時間」としてのケージ的な「実験音楽」における音楽的時間はそのアンチテーゼとして生まれたとも言えよう。そこには、例えば《四分三十三秒》のようにいわば「コトとしての時間」しか流れていない作品もあれば、あらゆる関係性を拒否する純粋な音響がばらまかれて「モノとしての時間」を体現するモートン・フェルドマンの音楽などがあるのである。そこには「否定の否定」としての真実を提示しようとする音楽家たちがいる。

(二) 禅と音楽…「見性」

ジョン・ケージは戦前からインド思想などの東洋思想に非常に興味を持ち、影響を受けていたが、戦後になつて、コロンビア大学の鈴木大拙の講義を受講し、決定的な衝撃を受ける。ケージは鈴木によつて、禅の思想から「無為」や「空」、「仏性」というような概念をその言葉と共に学んでいる。音楽における「無為」すなわち何もしないこと、とは何か。文字通り、何もしない。作曲家が作曲をしないのである。もちろん当時の現代音楽の世界においては、主情的なロマン主義思想に基づく音楽観を否定して、感情表現どころかあらゆる「表現」を否定し、作曲家としての主体を否定して、即物的・客観的に音楽を見る見方が主流であり、そのような見方からの影響もあるかも知れない。しかし、作曲家が「表現」しないということと、「何もしない」ということにはかなりの逕庭があるのも確かである。

彼はこの方向を推し進め、一九六〇年代には「音をそれになつた抽象的理念から解放し、音を物理的なもの、個有なものとしてそれ自身であるようにする」⁽⁷⁾という主張に至る。もちろんこの主張を裏付ける実践として、作品《四分三十三秒》が存在する。作曲家は作曲をせずに、時間の枠だけを提示する。四分三十三秒の枠組みの中に偶然に落

ち込んできた音響全てが「音楽」となる。その考えの背後にはケージ自身が無響室で経験した音響体験があることは良く知られている。理論的には何も聞こえない筈の無響室に入ったケージには、実際には二種類の音響——神経系の発する高い音と循環器系が発する低い音——が聞こえたのである。このことから「聴くもののない沈黙などは存在しない」とケージは結論する。ならば沈黙を提供する「音楽」作品があっても良い、ということになる。だから《四分三十三秒》は無音の作品である」と良く言われるけれどもそれは間違いで、少なくともケージの意図としてはそこには「聴くべき音」が必ず存在するのである。

ケージの考える「沈黙」というのが一筋縄でいかないことについては嘗て小論を草したことがあり(8) 詳述しないが、ここで重要なのは、ケージが無響室で聞いた音響は彼の生体の発する音、すなわち「生きていることの証」であるということ、もしも無響室の中で仮に彼が死んでいたとしたら、本当の真の沈黙があったことだろう(それを聴く者もまた存在しないが)。そこにあるのは彼の死体^ポモノ^デであり、生きているというコトはないのだ。彼がこの自作について述べている実に重要な言葉——殆ど誰も注目していないが——に「あの作品は何人かの人々が一緒に居合わせることを要求している」(9) というものがある。もちろん一人の人間が自らの生体の発する音響を聴くことだつて「音楽」なのだが、二人あるいはそれ以上の人間がそこに存在すれば、彼らの人数だけその音響は増えていくだろう。数が増えるばかりではなく、そこには共鳴や唸り、引き込み、同調、不協和などの複雑な関係が現れてくることだろう。多くの音響によつて織り出される、非常に豊かな「音楽」が聴かれることになる。そして多くの人によつて織り出される豊かな関係性というのは、我々の生きている社会の在り方そのものと言つても過言ではない。

ケージは《四分三十三秒》の十年後に《四分三十三秒》第二番としての《〇分〇〇秒》を発表する。《四分三十三秒》が時間の枠を提示した作品であつたとしたら、この《〇分〇〇秒》は「零時間」を提示したもの、すなわち時間を水

平的に捉えずに、時間が垂直的になる状態を表したものである。実際の演奏に際しては、何の指示もないので何をしても良く、ケージ自身の演奏では喉にコンタクトマイクを装着してアンプを最大にし、オレンジジュースを飲むというものであつたらしい。日常的行爲をコンタクトマイクとアンプで拡大することによつて音楽とするという、彼のもう一つの主張である「生活を芸術としなければならぬ」に則つた演奏である。しかしアンプで目一杯に拡大された喉の音は轟音を立てて部屋中を満たし、居合わせた聴衆たちは驚きの目を見張つたという。こうして、ここで屹立する「垂直的時間」は、禪に言うところの「さとり」の時間、「見性」の時間とも考えられないだろうか。

西田と鈴木との友情については良く知られているし、西田哲学が禪の考え方と近いというのも良く語られる。西田自身が禪について、こう語っている。「禪というのは、多くの人の考える如き神秘主義ではない。見性ということは、深く我々の自己の根柢に徹することである。我々の自己は絶対者の自己否定として成立するのである。絶対的一者の自己否定に、即ち個物的多として、我々の自己が成立するのである。故に我々の自己は根柢的には自己矛盾的存在である。自己が自己自身を知るといふその事が、自己矛盾である。故に我々の自己は、どこまでも自己の底に自己を越えたものにおいて自己を有つ、自己否定において自己自身を肯定するのである。かかる矛盾的自己同一の根柢に徹することを、見性というのである」⁽¹⁰⁾。まさに《〇分〇〇秒》は音楽の自己否定以外の何物でもない。作曲もなければ、演奏時間が〇では演奏さえできない。しかしその自己否定を突き抜けたところ、「自己の底に自己を越えたもの」において見出される自己＝音楽があるのではないか。

そしてその「見出された音楽」は実は非常に日常的なものであり、普通のものであつた。これもケージが自らの作品の中に引用する禪の言葉によつて理解することができる。「日日是好日」(《ソング・ブックス》「一九七〇年」より)。また彼が好んで語る大拙の話の通り、「禪を学ぶ前には、人は人であり、山は山である。禪を学んでいる間は、もの

ごとが解らなくなる。何が何だか解らない。しかし禅を学び終わった後は、人は人、山は山である」⁽¹⁾。しかし我々の足は地上から僅かに浮いているのだ。

(二) 演奏行為と時間…「行為的直観」

音楽の成立しつつある現場について考える場合にも、西田哲学が非常に役に立つ。音楽の成立しつつある現場とは、演奏行為がまさに今、ここで為されているその状態のことだ。私は自分がピアニストであることから、演奏をするとはどのようなことを考えた。そしてまず第一に、演奏をするためには、演奏が可能である、演奏ができなければならぬ、ことに気が付いた。では「できる」とはどのようなことだろうか。

「できる」ということを考えるために私はヴィトゲンシュタインの議論を抛り所とした⁽²⁾。ヴィトゲンシュタインは「できる」ということを論じるにあたって、数列の規則を発見する例を挙げている。ある一定の規則を守ったいくつかの数字の羅列を見ていた人が、ある瞬間に「今や私は続けることができる」と叫ぶ。そしてその数列の続きを書いていく。「できる」ということをその人は自分の内面に感じて「できる」と叫んだのだが、ヴィトゲンシュタインはここで何が起こったのかを考察する。彼によれば、ここで問題となつてゐるのは数列の規則なのだが、必ずしもこの人の頭にこの規則が浮かんだことは意味しない、という。なぜなら規則が頭に浮かんでも、それを理解してゐないことはあり得るからだ。「できる」というのは、もつとたくさんのことを意味してゐる。「できる」と叫んだ彼が実際にやってみると「できない」ことがあり得る。「できる」とは、そのような内面（理解）と外面（行為）の合間に存在する逆説的な事実なのだ。「できる」は不思議な仕方でそこにある。

ヴィトゲンシュタインは、管見によれば哲学のパフォーマティヴな側面に自らの思考を限定したために身体論にまで

踏み込むことはなかったが、演奏において「できる」ということを論じるのには身体について考えない訳にはいかない。そこで私はポール・ヴァレリーの身体論を援用した。彼の論じる「第四の身体」は私たちの考えを進めるのに非常に役に立つ。というのは、この「第四の身体」こそが「非存在の権化」としての「できる」身体だからだ。ヴァレリーは、そのほかの三つの身体についてこのように定義する。まず、第一の身体は「私の身体」であり、私という主体の起源である。次の第二の身体は他者によって「見られる」身体であり、私という「客体」の起源となる。そして第三の身体は、解剖学的な意味での身体である。ここには主体も客体もない。そして第四の身体は、動く身体である。それは「働く身体」であり、もはや私のものではなく、世界の創造的中心として世界のオブジェを超越している「非存在の権化」である。

これを説明するのにヴァレリーはもう一つ「錯綜体」^{「コンプレックス」}の概念を導入する。これは当時流行していたフロイトの「無意識」や「コンプレックス」の考え方に対して、いわば対抗するような形でヴァレリーが導入したものである。「錯綜体」は無意識でもなければ、下意識でもない。なぜならそれは「活動ではなく、能力」だからだ。彼はこの錯綜体としての身体をどのように感じられるかについて、動詞の活用を例にして説明している。「私は歩く」という動詞を活用させるときに、私たちが感じる身体の変化、それが錯綜体なのだ。「私は歩く、私は歩いてた、私は歩いた、私は歩いてしまった、私は歩くだろう……」。あらゆる時制、あらゆる法モード（直説法、条件法、命令法……）に従って、このニュアンスは無限に多様なものとなり得る。

しかしこのような「できる」の身体、錯綜体としての身体は、実際の行為が実現するにあたって、自己否定を行わなければならない。なぜなら、単なる「理解」はパフォーマンスな一つの「行為」とならなければならない。錯綜体の無限に多様なニュアンスはある一つの「遂行」とならなければならないからだ。そしてその「行為」や「遂行」は、何でも良いというのではなく、音楽の演奏行為を成立（それも成功裏に成立）させなければならない以上、常に私

のコントロールを受けていなければならない。

ここで「私」と述べたが、これが例えば単純にヴァレリーの言う「第一の身体」と一致すると考えてはならない。むしろ「演奏行為を行う私」とは「錯綜体」の一部とでも捉えるべきものである。なぜなら、その「行為」は「第一の身体」としての「私」の自由にはならないからだ。もしもそれが自由になつていたら、そこで音楽は成立しない。しかしまたここで難しいのは、それが自由であるように見えなければならないことだ。

ここには自己否定の契機が存在する。そしてそれを理解するために、西田の「行為的直観」の議論が役に立つ。「作られたものは作るものを作るべく作られたのであり、作られたものということそのことが、否定せられるべきものであることを含んでいるのである。しかし作られたものなくして作るものというものがあるのではなく、作るものは作られたものとして作るものを作つて行く」⁽¹³⁾と西田は述べている。行為として実現された演奏は刻々と音楽を作つていくが、その作られた音楽は同時に身体にフィードバックされ、それが錯綜体としての身体を否定しつつ、あるいは作られた音楽自体も場合によつては否定されながら、次の新たな行為へと導いていく。これが瞬時に行われつつ音楽が生成していく。音楽の演奏行為は、その行為自体が音楽を生み出していくという意味で、まさに西田の言う「行為的直観」の具体的実例であると言ふことができよう。つまり、ここには自己言及的な無限循環が存在するのだ。『音楽的時間の変容』を書いたときには知らなかつたが、後に西田幾多郎が「イギリスに居ながらイギリスの地図を書く」という自己言及的な無限循環の例を挙げて知っていることを知り(『自覚における直観と反省』)、ここにもこの複雑な事態を理解する鍵があるように思えた。西田は「無限」について論じる際に、アメリカの哲学者ロイスの「自覚」についての論証を引用しているのだが、自分がイギリスにいる以上その地図を書く自分が書かれている地図でなければ、その地図は完全ではなく、自分が地図を刻々と書いていくうちに、イギリスの地図は同時に刻々と変わつていってしまう、というように

無限後退していつてしまう。音楽の演奏もそうで、演奏をしているうちに、音楽は無限に生成されていき、演奏そのものが同時に無限に変化していつてしまう。その変化していつた音楽がまたそれにより演奏に影響を与え、音楽を変化させる。ただし、地図を書く行為と違うところは、すでにこの行為は成立してしまっているところで、ここから「行為的直観」でも述べられているような否定的な契機が出来るのである。まさにこのような事態こそが「今ここ」で生成しているものごとだと言えるだろう。

二 西洋音楽史の底流

この項では私の二番目の理論的著作とも言うべき『狂気の西洋音楽史』（二〇一〇年）¹⁴について述べる。この著作は直接的には西田哲学を扱ったものではないが、いわば前著『音楽的時間の変容』における古典的音楽的時間についての議論の前提となるべき、西洋音楽史に底流するエピソード的な要素について、その源流にまで遡り、その流れを現代にまで辿り直すことよって確認する作業を行ったのである。前著においても、音楽というものが人間の活動の、芸術と呼ばれる一分野のそのまた小分けされた小さな部分とだけ捉えられるのではなく、人間存在全体の存立の規制を理解するための大きな手掛かりとなることを確認したのであったが、そしてそれについて西田哲学は思索の強力な援助となったのだったが、本著『狂気の西洋音楽史』においてもその考え方の基本は、狭い意味での西田的な哲学ではないにしても、本来的な哲学的思索が支えとなっている。

本項では本書の内容について、まず西洋音楽史の流れに沿った形で簡単に紹介し、次いで、その考え方の手掛かりとなった哲学的思索について考えてみたい。

(一) 西洋音楽史の捉え直し

私が思索のきっかけとしたのはフロイトの報告で有名となった「シュレーバー議長」の症例である。ダニエル・パウエル・シュレーバーは、ライプツィヒ大学法学部を優秀な成績で卒業した後トントン拍子に出世して、非常に若くしてドレスデン控訴院民事部部长（議長）となった途端に、「神の声」を聞くようになる。その幻聴はどんどんと酷くなり、それと共に彼の周囲には様々な「奇跡」が起こるようになり、世界は滅亡し、人々は「かりそめに急ごしらえされた」ものとなり、彼は神によつて男性性を剥奪され、女性となつて神に懐胎させられ新しい人類を産むことで、世界を救うのである。しかし、そのような急激に亢進する幻覚・幻聴に苛まれながらも、シュレーバーに日常的な生活を可能にする行為が二つあつて、それがチェスをするのとピアノを弾くことだつた。このことから、あらゆる正常な意味を失い、解体し荒廃していく世界の中で、音楽がその滅びつつある意味をかううじて保ち、生を可能にしていくことが見て取れる。

しかし、その音楽も十八〜二十世紀の間の音楽史・美学史の変遷の中で、実は音楽的意味を変化させ、確かな意味を失つていったのである。シュレーバーと、ロマン派の音楽家ロベルト・シューマンの密接な関係を発見した私は、そこに重要な暗合を見て取つた。つまり、音楽的意味の解体の亢進期にあつて古典派的な堅固な構築物としての音楽作品（これは実はそれ以前の静的な音楽的意味の動体化を手段としてしていることから、いわば「危うい均衡」の上に成り立っていたものだが）を目標として悪戦苦闘し、ついには敗れて狂気の淵に陥つてしまつたシューマンにとつての「解体しつつある」音楽的意味と、抗い難く怒濤のように押し寄せる幻覚に押しつぶされそうになりつつ、かううじて世界に意味を繋ぎ止める（それがいかに微かなものであろうと）音楽的意味に縋り付くシュレーバーが、同時代・同所において交錯するのである。

こうして私は本書において、十八〜二十世紀の西洋音楽史・美学史を「音楽的意味の解体の歴史」として捉え直すことが必要であると思うようになった。音楽史的には十八世紀はバロックから前古典、そして古典派へと音楽の様式が全くラディカルに変化する時期であり、それを可能にしたのが機能と声に基づいたダイナミックな時間進行・音響構築である。もちろんそれ以前からすでに機能と声は十全に機能していたのだが、和声それ自体がリズムを生み出すことはなく、音楽全体のリズムはあらかじめ決定されており（大抵の場合にはパルスのなもの）、和声の動きと音楽のリズムがばらばらだった。和声の変化の動きそのものが音楽全体のリズムを決定するようになったのが古典派の時代だった（音楽家たちはそのことに十分意識的であり、例えばハイドンは一七八二年のいわゆる《ロシア四重奏曲集》作品三十三について「全く新しい方法」で作曲したと述べている）。この変化がハイドンを、モーツァルト、ベートーヴェンといった巨匠たちによって練り上げられ、深められていくことによつて、音響のみによつて説得力のある音楽的時間構築を可能にする、意味深い大形式としてのソナタ形式を生み出し、発展させていくのである。

この変化は当然、同時代的な文化的社会的なエピソードの変化としても現れてくる。まず哲学（特に認識論）の一分野として「感性による認識論」としての「美学」（一七五〇年のバウムガルテン『美学』）が誕生する。音楽の分野においては美学は間も無く当時の常識としての「趣味論」に吸収されるが、その後のロマン主義思想の発展の中で「音楽美学」は特別な位置を占めていくようになる。フランスにおいては、同時期の「ブフォン論争」が重要で、従来これについては「保守派（国王派、フランス音楽擁護）」と「進歩派（王妃派、イタリア音楽擁護）」の対立についてのみ語られてきたが（そしてもちろんルソーやディドロなどの百科全書派は後者に与している）、音楽学的・音楽美学的に言つて、ここでより注目すべきはパルスのリズムの上で静的な和声変化を守つてきたいわゆるバロック音楽のスタイルと、和声そのもののリズムに基づいて縦横無尽に自由に（すなわち滑稽な劇の変化にも柔軟に対応しなが

ら) 進行していく動的な古典派的スタイルの対立が問題となつてゐることだ。そしてその対立の最中に自らの出自と激動の音楽の間で引き裂かれていたのが、デイドロによつて活写された狂気の音楽家、甥のラモー、ジャン・フランソワ・ラモーだった。彼の伯父ジャン・フィリップ・ラモーは、伝統の形式「抒情的悲劇」の大家であり、ルソーの旋律優位論に対抗する『和声論』の著者であつた。しかし、甥ラモーは狂気の発作の中で「あらゆる感情を表現」しようとするほどの劇的な(あらゆる意味で)人物だった。こうして古典派的な音響による動的な構築物としての音楽様式は、十八世紀の当初から狂気に包まれて始まるのである。

十九世紀においてその「狂気」は亢進して行かざるを得ない。なぜなら古典派以前に安定していた音楽における意味作用(その顕著な証がバッハとの交流もあつたヨハン・マッテゾン『完全なる楽長』に見られる)は、言語による側面からの支えによつて完全なものとなつていたのである(『判断力批判』においてカントは言葉を持たない音響のみの音楽作品を「単なる戯れ」と低く評価していた)、動的な音響構築物として、言語抜きでも音響のみによつて説得力のある時間構成を可能にした古典派的音楽作品のその構築性は、同時期の音楽美学の発展(内的に完璧な構築物を評価することで、進歩・進化を促進する動的歴史を生み出した)とも相俟つて、自らを否定していくような契機を孕む、意味と音響の危うい均衡のもとに成り立つていたのである。

内的に念入りに構築された音響構成物としての、例えば交響曲やピアノソナタといった作品は、それを完璧な頂点にまで導いたベートーヴェンの作品群の後に、後代の作曲家たちを翻弄せずには置かなかつた。美学的視点の発達によつて、作者や作品の唯一性が擁護される。芸術家の社会的地位が高まり、作品も(法的に言えば)すぐにはないが)著作権によつて保護されるようになる。それゆえ、後代の作曲家たちは、ベートーヴェンと同じものは書けない、書いたら盗作・贋作になってしまう。シューマンは、最初はピアノ曲、次に歌曲、そして管弦楽曲というように専門性

によつて個性を發揮しようとする。ショパンはピアノ曲、ヴォルフやデュパルクは歌曲、ベルリオーズは管弦楽曲など他にも専門化の例は多い。また大形式を捨て、小さな「性格的小品」を書くという態度もあり得る（まさに「性格的小品」という言葉を作つたメンデルスゾーンがそうで、他にシューマンもショパンもピアノ曲は小品が多い）。差別化、個性化の動きは、徐々に音楽そのものの変化も齎し、例えば動的な和声リズムはシューマンにおいては殆ど有効ではなくなつてゐる（ソナタ形式において、緊張を高める属調ではなく、緩める下属調の方向への動きが優勢なことなど）。

音楽の構造そのものの解体は後期ロマン派において顕著であり、最も有名なのは半音階的な和声を多用することによつて調性を曖昧なものとしたヴァーグナー（トリスタン和音）やリストだが、その動きは二十世紀初頭においてシェーンベルクによつて決定的なものとなる。後期ロマン派の様式から出発したシェーンベルクは、その半音階的和声を極限にまで推し進めて行つて到達した「無調」（ここにはだから未だ仄かに和声の香りが残る）を通過して、音楽的意味をそれ自体では持ち得ない「無調」の作品（歌詞などの言語的支柱があればその意味によつて作品構築は可能だが）がどのようにしたら——過去の方法に頼ることなく——構築可能になるのかという問題を十二音技法の開発によつて解決した。この発明により、全く無調の作品でも恣意的なカオスに陥ることなく、また過去の和声に戻ることもなく、音響のみによる構造化が可能となつた。しかし、同時に十二音技法はあらゆる音響的意味の可能性も排除してしまつた。こうして音楽の意味は死を迎える。我々はここにほんの微かにでも過去に聞いたことのある音楽的・音響的連関を聴き取ることはできない。あるのは数学的に組み合わされた音響の構成物のみである。

ただ実際には十二音技法によつて構造化されるのは音高の要素だけなので、シェーンベルクはリズムや形式の面で伝統的なものと繋がることで音楽的意味を救助しようとしている。その点を厳しく非難したのがピエール・ブーレーズだつた。二十世紀後半になつてブーレーズは、音高のみならず、他の全てのパラメーターを音列によつてコントロー

ルするトータル・セリアリズムを主張するが、その場合でもやはり配慮されたのが、音楽の進行感であり、すなわち音楽的意味の基礎としての音楽的時間の感覚であった（ブーレーズは音の「密度」の操作によってそれを実現できるとする）。このような作曲家による音楽構築を「音の搾取」と見做したのがジョン・ケージであった。そうして前節で述べたような作曲の放棄という態度にまで至るのである。

（二）哲学的・美学的視点

以上、十八〜二十世紀の西洋音楽史・美学史を「音楽的意味の解体の歴史」として捉え直すことについてざっと概観した。ここでは哲学的・美学的に重要な点について確認しておこう。

十八世紀以前においては、音楽は「言語」であった。これは歌詞のような言語を用いる場合でも、そうでない場合でも言えることで、その点については前述のマッテゾンの証言やニコラウス・アーノンキールの著作（『古楽とは何か』¹⁵など）でもはっきりと指摘されている。これには、交通も不便で、諸外国とのコミュニケーションもままならなかった当時の文化・社会的サークルの狭さを考慮に入れる必要があるだろう。そのようなサークルの内部では濃密で意味深い美学的コミュニケーションが成立していたのである。それが「趣味判断」の言説ではフランス趣味であったり、イタリア趣味であったりの名で呼ばれるようなものとなる。ただしフロントネルやカントのように歌詞のない器楽音楽には深い意味のない「音の戯れ」だけを見るような識者もいたわけで、ここで成立している音楽的意味がどのように解釈されるのかは様々であったようだ。しかしまたそれは全く無意味の音の羅列とされていた訳では決してない。必ずそこには何らかの意味があった。この意味が十八世紀から二十世紀にかけての音楽の（と同時に音楽美学的思想の）変化に伴って解体していくのである。

私はシュレーバー症例について研究を進めていく中で、ジャック・ラカンによるパラノイアに関する理論に出会った。それによれば無意識は言語のように構造化されており、そこに存在するシニフィエとシニフィアンの結び目(「クツシヨンの綴じ目」)がきちんと結びついておれば問題はないが、それが一度外れてしまうとパラノイアのような症状の精神病になってしまう、とされる。まさにシュレーバー症例はその一例で、正常な無意識に必要な意味作用が「クツシヨンの綴じ目」が外れることよって行われなくなり、幻聴や幻覚が生み出されてくる。その「綴じ目」を強引にでも結び合わせるのがシュレーバーにとつてのピアノ演奏であり、チェスの試合だったのだ。ここにも意味作用を齎す音楽という図式が見て取れる。

さて十八世紀半ばに生まれ、十九世紀に入つてドイツ・ロマン主義の隆盛に伴つて発展した「音楽美学」の観点から言えば、芸術の諸ジャンルの中でも音楽、特に器楽音楽は、あらゆる現実的な要素から離脱しているがために絶対であり、音響以外の不純物を含まないがために純粹であり、それ自体で説得力のある構築物を内的に構成するので高度に自律的である。これらの性格を持った音楽を「絶対音楽」と呼ぶ。そしてこれこそがあらゆる芸術の中でも最高の地位を占めるものだ。絵画や彫刻は現実をモデルとし、詩や小説は現実的な使用を基とする言語を用いているという点で、非絶対的で不純である。ひとり音楽のみが現実と無関係な楽音を用い、全く現実的ではない意味を持った作品を織り上げていくのだ。しかしその「絶対的な」構築物が意味を持っていたのも、十八世紀から二十世紀初頭までだった。ということは「音楽美学」の歴史は、とりもなおさず音楽的意味の解体の歴史であるということだ。それは絶対音楽を最も理想的な最上の芸術と規定した時から始まっていたのだ。しかしこれよって「音楽美学」的な言説によつて覆い隠されていた音楽の眞の姿が現れてきたとも言えないだろうか。ケージはその最後の一押しをしたのだ、と。

ちなみに西田幾多郎の著作中に見られる音楽についての記述は、もちろん当時の地理的・時代的制約もあり、絶対

音楽を無類の理想とする西洋近代音楽美学に律せられた音楽を対象としている。『善の研究』中の「純粹經驗」についての有名な説明「直接經驗の上においてはただ独立自全の一事実あるのみである、見る主観もなければ見らるる客観もない。恰も我々が美妙なる音楽に心を奪われ、物我相忘れ、天地ただ嘯唳たる一楽声のみなるが如く、この刹那いわゆる真実在が現前している」⁽¹⁶⁾ というような記述は、もちろん直接的にはベルグソンなどから来ているのだろうが、遠くドイツ・ロマン主義のヴァッケンローダーなどの音楽観を思い起こさせる。『統思索と体験』に収められた「書之美」にも「芸術には客観の対象を写すということが主となっているものと、主観的感情の発現ということが主となっているものがある。絵画とか彫刻とかいうものは前者に属し、音楽という如きものは後者に属するのである」⁽¹⁷⁾ と述べているが、これも感情表現に重きを置いたロマン主義的音楽観である。

三 音楽を巡る言説

最近の私の音楽を巡る哲学的思索としては、私が監修した『音楽を考える人のための基本文献34』（二〇一七年）に付した序文がある⁽¹⁸⁾。この書物は西洋音楽に関する重要な言説を古代ギリシャから現代まで歴史的に追って、その重要な一部を解説文付きで紹介するというものである。内容は歴史順に「第一部古代」「第二部中世・近世」「第三部近代・現代」というように並んでおり、それぞれの始めに「本書の使い方、その一例」という文章が添えられている。実を言えば、この文章はもともとひと繋がりのものであったのだが、編集の都合上、それぞれの時代を漠然と扱っている部分に三等分されて配置されたのである。

ここで私が中心に論じたのは、もちろん西洋音楽を対象とした言説の思想的な変遷を多少とも解説したのもあるが、

それらに常に通底している或る種の考え方、ニーチェ的に言えば、アポロンのなものに対してのディオニソスのものを重要なものと捉える考え方である。古代から中世にかけての「エートス論」や「カタルシス」「天体の音楽」などの考え方、ルネサンス期の「第二の作法」、バロックから古典派の過渡期に現れた「感情過多様式」、そしてロマン主義はそれ自体がそのような考え方の塊のようなものだ。次いで、ショーペンハウアーの「意志の現れとしての音楽」、もちろんニーチェの「ディオニソス」、そして現代における「実験音楽」である。

これらに共通するものは何だろうか。それは客観的で合理的な思考では捉えられないもの、科学や理論の枠組みを摺り抜けていつてしまうもの、省察や言葉では表現できないものであつて、一節で述べたベルグソンやブルレにとつては「(純粹) 持続」、ダールハウスの言うところの「メロディ」に当たるようなものだろう。それは、それとの差異が差異としての存在を生み出すような根源的なコトである。これを敢えて言えば「生命」と呼んでも良いかも知れない。あるいは西田的な言い方をすれば時間が生み出されてくることの「永遠の今」であろう。これは自己否定をしなければ存在し得ないものだ。「永遠の今」はそれ自体としては捉えることはできない。客観的にも合理的にも考えることはできず、それを言葉で表現することもできない。しかしそれが蔽として存在することは我々の誰もが感じている。というよりも、それとの差異によつて、すなわちその自己否定によつて、私たちは音楽を感じたり、時間を感じたりしていると考えられる。

このような考え方が古代から現代までの音楽についての考え方の背後に常に伏在しているのを私は見て取つたのである。そしてこのような考え方は音楽の世界に限つたことではなくて、他の芸術分野、絵画や彫刻、詩や小説においても、あるいは思想の世界においても見られるように思われる。アポロンのものに対してのディオニソスのもの、現実世界に対してのアイデアの世界、理性に対しての感情、デッサンに対しての色彩、古典主義に対するロマン主義、

それ自体認識不可能な「物自体」、世界の裏側にあつて世界を動かしている「意志」、空間に対しての持続、そしてモノに対してのコト。もちろんこれら全ての対がそのままパラレルになつてはいるわけではない。それでは余りに大雑把な議論になつてしまう。単なる神秘主義として片付けてしまわれるかも知れない。しかし私たちはここに或る種の眞実があるように感じているのも間違いないと思う。

禪の経験などもここに含まれるかも知れないが、西田の哲学の方法がそのようなものも含み込みながらも、最終的には自分自身のぎりぎりの現実的な経験——神秘主義などとは無縁のごく日常的な経験——への問い掛けによって成立しているところが、私にとつては非常に重要である。このように古代から簡単には捉え難いものとしてあり、言葉にしてしまえば単純だがそれでは何も明らかになつたことにはならないようなもの、そのようなものを西田は自分のその時々のご思考によつて捉えようとしていたように思える。

四 音楽と哲学

最後に、以上のような思考の遍歴を経た現在、そして以来様々な音楽について思考してきた今、西田哲学の助けを借りて、少しでも考えを進めて行けそうな問題について述べたい。それらは大きく分けて三つ、音楽の存在論、日常的時間と音楽的時間の差異、演奏行為について、である。

(一) 音楽の存在論

音楽というものの存在については今まで様々な議論があつた。近年は特に分析哲学の領分で議論が多く為されてい

るようだが、それらの出発点としてローマン・インガルトンの『音楽作品とその同一性の問題』¹⁹がある。これはベートーヴェンやショパンなどの古典的な音楽作品を対象としているために、やや古風な感否めない。つまり作曲家が作品を楽譜に書き、それを演奏者が演奏し、その演奏を聴者が聴くという図式が前提となっている。このような解りやすい古典的図式でも音楽作品の存在の特異性はすぐに明らかとなる。すなわち、これらの図式の中のどこに、音楽作品は存在しているのか、という問題だ。作品が存在していることは全ての人に共有されている。ショパンの《ピアノソナタ第三番》がこの世に存在していない、などと主張する人間はいない。この作品はある。しかし、それは楽譜の中に、演奏の中にか、あるいは作曲家や演奏家、聴者の頭の中にか、明らかではない。さらにその演奏にも素晴らしいものもあれば、下手糞なものもある。この似ても似つかぬ演奏が、どちらも同じ作品と言えるのだろうか。

例えば、ここにカタルーニヤの作曲家、フラドリック・モンポウの《歌と踊り》第三番がある（正確にはカタルーニヤの民族舞踊であるサルダーナによる「踊り」の部分）。実を言うとその出版されている楽譜についても二種類が混在しているのだが、それを反映して市販されているCDも少なくとも三種類のものがある。人口に膾炙しているアリシア・デ・ラローチャの一九八三年のもの、これは作曲家自身の演奏（一九七四年）にも近く、もちろんそれには彼らの実際の間関係の近さもあるだろう。興味深いのは、最初に作品が発表された年代（一九二六年）に最も近い時代に残された録音、一九五八年のゴンサロ・ソリアーノの演奏で、テンポも速い上に最初のモチーフの音が違う。さらに先の低音部でも違う音型が弾かれ、最後には和音が一つ足りないのである²⁰。これらはしかし同じ《歌と踊り》第三番である。これをどう考えるか。

もちろん音楽学的にはエディシヨンの違いであつたり、作曲家の書き直しプロセスであつたり、あるいは演奏者の解釈の違いであつたりが問題となる事例である。このような例はショパンなどにも数多い（ルービンシュタインが演

奏する《幻想即興曲》は流布版とは全く違う初版に基づいているし、内田光子の《ピアノソナタ第二番》は一般とは違う彼女の解釈が聴かれる)。このモンポウの場合は、彼自身が演奏を残しているので問題は複雑だし、また彼の他の作品では非常に厳密で緻密な音への配慮が見られるのに、この作品だけはいわば「なげやり」な態度とも取られ兼ねない楽譜や録音の存在様態が見られる。しかしまた同時に、《歌と踊り》シリーズはカタルーニャの民謡や民族舞踊に基づいており、特にこの第三番の部分はサルダーナという、実際にも即興性の強い音楽だから、このような自由さがあるのだという解釈も成り立つだろう。

このような即興性が強い音楽、あるいは端的な即興の音楽については、音楽の存在論としての議論はますます一筋縄ではいかないものとなる。モンポウのサルダーナは一応きちんと記譜されているし、現在の通常のサルダーナは作曲されたものが殆どだが、伝統的には（他の地域の民族音楽と同様）かなり口頭伝承的な部分と即興的な部分がある。ただしリズム構成の規則性は厳密に守られるので、即興と言っても何をやっても良いわけではない。このように規則を守った即興というものも世界中に数多く存在し、北インドの音楽におけるラーガ（旋法）とターラ（リズム）の規則などはその最たるものだろう。音楽は全て即興で出来ているが、音の動きや作品の形式は選ばれたラーガとターラの規則に厳密に従っていないなければならない。

ここにおいて音楽の存在論はその「今^{ヒツク、エトスナク}ここで」の純粹な経験と切り離すことができなくなる。音楽作品と端的な音楽経験（これは純粹経験とも呼べるだろう）の関係を考えなければならぬ。その経験は今、現在に存在するもので、これからには未だ存在していないし、かつては既に存在しない。今現在に生成しつつある存在であり、それ以前以後もなく、そのようなものとしてしか存在し得ない。演奏者がそれを刻々と存在させている。聴いている者もそうだ。そして録音されたものを聴く場合には、聴いている者しかそこにはいないことになる。しかし演奏者が録音した時に

はそこにあつたのだから、音楽の存在が先送りになつていると言えるかも知れない。

しかしまた同時に演奏を可能にしている契機もなければならぬ。作品を（あるいは規則を）練習して自分のものとしていなければならぬ。まったくフリーの場合はどうか。それでも何かそれを音楽と呼べるものにする条件があるだろう。滅茶苦茶に楽器を叩いているような、単なる「いたづら」のようなものではない、とする条件である。猫が鍵盤の上を歩いて鳴つたというものと違うもの。しかしながら、滅茶苦茶に楽器を叩いたり、猫が鍵盤の上を歩いたりした音だとしても、それを音楽と聴く者がいればそれは音楽だろう。つまり、この場合「条件」とか「規則」と言つても、もちろん厳しいものはラーガやタラのようなのがあるが、単にそれを「音楽」と聴く人が存在する、というだけの条件でも良いかも知れない。ここには音楽をする「私」と音楽を聴く「汝」の問題があると思われる。そして西田には「私と汝」⁽²¹⁾という難解な論文がある。私の予感としては、ここにはもちろん他我問題もあるけれども、同時にやはり純粹経験の問題、ひいては時間の問題も関係がある。

(二) 日常の時間と音楽の時間

日常の時間と音楽の時間との違いとは何だろうか。音楽がそこにある場合にどのように時間は異なつて流れるのだろうか。音楽があることによつて日常がどのように変わるのだろうか。私たちは日常に音楽があるのとないのとで違うということは、はつきりと感じる。ではどう違うのか。ここで示唆的だったのがオリヴァー・サックスの報告する「妻を帽子と間違えた男」⁽²²⁾だ。ここで語られているのは音楽家Pの症例なのだが、彼は或る時から身近な人物たちの顔が解らなくなり、日常の物品も自分の身体も解らなくなつてしまふ。知覚には何ら異常はなく、理解に問題があるのだ。自分の足と靴の区別がつかない、手袋は単なる五つの小さな袋が付いている袋である。ポストに挨拶をし、妻

を帽子と間違えてかぶろうとする。物理的なモノは知覚できるが、それらが何らかの実感や表情を持つているコトが解らない。しかしそんな彼も歌を歌いながらなら、一人で身支度もできるし、何の問題もない。音楽が彼に一繋がりの意味を持った行動を導いてくれるのだ。

ここで解けることは、私たちの普通の日常的行動であつても何の関連もない動作が続いている訳ではないということだ。単に歩くという行動でも非常に複雑な一連の動きから成つてゐることは、ロボット工学の研究者が最新の科学技術をを用いても人間の動きをそのまま真似たロボットを作成するのが大変に困難であることで解る。自然な滑らかな動き、日常生活は、音楽的な一連の意味のある時間の繋がりのような時間によつて可能になつてゐるのだ。

こうしてみると、この症例は我々に日常の時間と音楽の時間の違いを明らかにするといふよりも、その間の類似性を示唆しているように見える。しかしそれと同時に、我々もいつ何時、音楽家Pのように日常的な自然な動き、いわば自明性を喪失してしまうかも知れない。Pのような失認症、あるいは加齢に伴う認知症などはその原因となるだろうが、そうでなくても我々は日常的に、例えば或る漢字がそれまで問題なく書いていたのが突然書けなくなつてしまふというような経験をしている。

自然さ、自明性の保証としての音楽。それはアウグステイヌスやフツサル、そしてベルグソンが(内的)時間意識の例として挙げるメロディーのことを思い起こさせる。彼らは「今」の時間のパラドクス、すなわち過去の「今」はすでに存在せず、未来の「今」も未だ存在していない、そして現在の「今」は一瞬の点なので捉えることができない、というパラドクスを解決しようと、音楽において或るメロディーを歌うこと、という例を持ち出している。《きらきら星》のメロディーは確かに存在している。それは「ド、ド、ソ、ソ、ラ、ラ、ソ……」という音たちから成つてゐる。しかし先ほどの「今」のパラドクスの論理から言えば、最初の「ド」を歌つてゐる時にその「ド」は存在し

ているが、次の「ド」以下の音は未だ存在していない。そして次の「ド」を歌っている時には最初の「ド」は最早存在せず、その次の「ソ」以後の音は未だ存在していない、等々と続いていく。しかし、これはこのメロディーの実際の存在状態とは相容れない。私たちは《きらきら星》を一繋がりメロディーとして一挙に知っている。その存在は歌うことよって現実化するが、それ以前には言わば私たちの頭の中にある。これを前述の「錯綜体」と呼んでも良いかも知れない。あるいは「永遠の今」と考えることもできるかも知れない。それらが「歌うこと」という「自己否定」を遂行することよって「今」としての時間が現れる、と。

日常的な時間については、それを音楽化した作品を基に考えることもできよう。そのような作品としてギリシャ出身のフランスの作曲家、ジョルジュ・アベルギスの《再会 Retrouvailles》(二〇一三年)を挙げることができる。これは久しぶりに再会した友人二人が行なう行動、手を挙げる、抱擁する、話し合う、乾杯する、などなどの行為から音楽的要素を抽出して構成した作品だ。二人の打楽器奏者のための作品なのだが、楽器は彼らの身体そのものである。こうして、これが音楽作品であると知らない人にとっては、不思議な再会の挨拶をする二人の人間を目にすることになる。日常の一連の動作がまさに一つの音楽であることを証する作品である。

(三) 演奏行為

そろそろ紙数も尽きてきたので、これからはその他に考えられることを手短かに紹介していく。まず音楽における演奏行為について。或る作品を暗譜で演奏している状態について。これは先ほどのモンポウ《歌と踊り》について私自身が経験したことだが、先ほどはサルダーナの部分についての三種類の異なつた演奏について述べたが、実際の演奏においては或る一定の和声の進行さえ手に入れておけば、実際の個々の音がどのようなものかはかなりの自由度があ

るのではないか、と思わせられた。つまり個々の音はどうあれ、或る一定のまとまった音のグループ（可能性も含めて）を想定しておれば、そしてそのように演奏すれば、音楽が成立する。実際の民族舞踊サルダーナもそのような部分が多いと思われる。先ほどの「規則」が実際の「実現」を規定しているというのと重なるが、そこで起こっているコトとして見てみると、まさに「作られたもの」が「作っていく」、「作っていく」とそれが「作られたもの」となる、という行為的直観として述べられている事態がそこにある。

そこにはまた演奏中の意識というものもあり、それが進行中の行為を把握している。そうでなければ、作られたものから作っていくことは不可能だ。そこから進行中に直近の未来を掴むということがある。そこには、もちろん、過去も残っている。これこそが「今」のパラドクスの解法と言えないか。楽譜を見ながら演奏するときに「譜めくり」を頼むことがあるが、それには必ず早めにページをめぐることを要求する。実際の「今」の演奏は自分の手が行なっているが、自分の目の方はかなり先の方を見ているのだ。これによつても、単なる点と考えられがちな「今」というものが、少なくとも進行中の行為においては（ということとは実は演奏に限らず全ての行為において）、点などではなく、かなりの幅で未来を含んでいることが解る。

しかしまたここに意識のパラドクスがあり、演奏行為中に過度に意識を働かせると演奏に失敗するということがある。或る種の自動運転、無意識の行為という部分も重要だということがここから解る。これについては「身体の知」というような問題系となつてくるだろう。

（四）新しい美学へ向かつて

最後に、この稿を終えるにあたって、再び音楽と哲学の関係について考えてみたい。今まで言及したアウグスティ

ヌス、フツサル、ベルグソンなどは、音楽を直接に扱っている哲学者たちだが、彼らが音楽を使う手つきは自分の思索を導いていくための、あるいは考えをより良く伝えるための、一種の比喩としている部分があると思う。特に彼らにとっては(内的)時間意識を如何に解り易く伝えるかが問題となっており、音楽は具体的な時間意識の一例となっている。しかし、私たちにとっては、このことから時間意識以外についても音楽の経験を基にして人間存在の経験一般について語ることも可能であるとも考えられる。

音楽そのものを哲学的に探求することは難しいのだろうか。カントやヘーゲルなどはその芸術論で音楽そのものを扱っていると言えるだろう。しかし彼らは本当に音楽を理解していただろうか。音楽を理解するためには、その理論的な部分、楽典やソルフェージュといったものが必要になるのだとしたら、彼らは音楽を理解していなかったことになるだろう。しかしまた彼らは音楽を感じていた。感性学として、すなわち広い意味での美学として、音楽を取り扱うことはできるだろう。しかしこれは哲学だろうか。

音楽の存在論について考えてみると、それを音楽作品としてのみ捉える狭い領域から開いてみると、その存在は直接的に「生命」や「人間存在」の在り方について考えることに結びついているように思われる。あるいは、音楽存在とは「生命」や「人間存在」の一部であるのかも知れない。そしてその存在様態が通底している、とも考えられる。いずれにせよ、音楽が「時間芸術」であることは重要で、その意味で音楽が生成する現場には時間の中で成立する「行為」としての契機が必ず存在するのだ。

翻つて、哲学としての美学(広い意味での感性学)の可能性を探ろうとする時に、その「感じる」という部分に「時間感覚」や「生命感」のようなものを含めて考えることはできないだろうか。そして音楽行為が成立するためには必ず感覚が働いている(「行為的直観」的に自己否定が発動する契機)のだとしたら、「行為的直観」による美学の可能

性もあるのではないか。それは「^{ヒック・エトヌック}今」で成立している行為を対象とするような美学であり、「永遠の今」としての行為の基層部分（自己否定の契機）も考慮しなければならない（ここには従来の音楽史的・音楽学的考察も含まれるだろう）し、演奏行為そのものを対象とすることから「身体論」「心身問題」「他我論」などや、さらには社会学的なアプローチなども含まれていくかも知れない。

注

- (1) コントロリスボンヴィル、アンドレ『哲学』（小須田健・照屋裕美子・コリーヌ、カンタン訳、白水社「文庫クセジュ」、二〇一〇年）、二十六頁。
- (2) 同所。
- (3) 椎名亮輔『音楽的時間の変容』（現代思潮新社、二〇〇五年）。
- (4) 木村敏『時間と自己』（中央公論社「中公新書」、一九八二年）、後に『木村敏著作集第二巻』（弘文堂、平成十三年）に収められた。
- (5) 椎名前掲書、第二章「時間の「差異」的性格の解明」第二節「差異」としての音楽的時間」を参照のこと。
- (6) 西田幾多郎「絶対矛盾的自己同一」『西田幾多郎哲学論集三』（岩波書店「岩波文庫」、一九八九年）、十頁。
- (7) Cage, John, *A Year from Monday*, Calder and Boyars, 1968, p.100.
- (8) 椎名亮輔「ケージの場合——沈黙」について、『ユリイカ』特集ジョン・ケージ（青土社、一九九四年一月号）七十五〜八十五頁。
- (9) ケージ、ジョン『音楽の零度』（近藤譲編訳、朝日出版社、一九八〇年）七十七頁。
- (10) 西田幾多郎「場所的論理と宗教的世界観」『西田幾多郎哲学論集三』前掲、三七七〜八頁。
- (11) Cage, *op. cit.*, p.95.
- (12) このあたりの議論については、椎名『音楽的時間の変容』

前掲第三章「新しい音楽存在論へ向けて」第二節「演奏の現象学」を参照のこと。

(13) 西田幾多郎「行為的直観」『西田幾多郎哲学論集二』(岩波書店「岩波文庫」、一九八八年)三〇八頁。

(14) 椎名亮輔「狂気の西洋音楽史」(岩波書店、二〇一〇年)。

(15) アンソニークール、ニコラウス「古楽とは何か」(樋口隆一・許光俊訳、音楽之友社、一九九七年)。

(16) 西田幾多郎「善の研究」(岩波書店「岩波文庫」、一九五〇年)、七十四〜五頁。

(17) 西田幾多郎「書之美」『統思索と体験』『統思索と体験』以後(岩波書店「岩波文庫」、一九八〇年)一六五頁。ただしこの短い随筆の後半で西田はショーペンハウアーを引きながら「リズムそのもの程、我々の自己そのものを表すものはない」と述べ、音楽は「我々の自己に最も直接した芸術」とする興味深い指摘を行なっている。

(18) 椎名亮輔編著『音楽を考える人のための基本文献34』(筒井はる香・福島陸美・三島郁共著、アルテスパブリッシング、二〇一七年)。

(19) インガルテン、ローマン『音楽作品とその同一性の問題』(安川あきら訳、関西大学出版部、二〇〇〇年)。

- (20) Frederic Mompou, *Cancions i Danses* の三種類のCDに ついての情報は以下の通り。モンポウの自作自演 : recording in 1974, Casino de l'Alicança des Poblenou, Barcelona (Brilliant Classics 6515/2)。ラローチャ : recording in July 1983, Walthamstow Town Hall, London (Decca UCCD-4505)。ソリアーノ : Grabación sonora original realizada por HISPAVOX, S.A., Madrid, 1958 (EMI CDM 7644702)。
- (21) 西田幾多郎「私と汝」『西田幾多郎哲学論集一』(岩波書店「岩波文庫」、一九八七年)。
- (22) サックス、オリバー『妻を帽子と間違えた男』(高見幸郎・金沢泰子訳、晶文社、一九九二年)。