

フルトヴェングラーの苛立ち、ダルクローズの怒り ——拍節論の観点から読む

阿 部 卓 也

Ich kämpfe gegen:
das Konstruierte,
das Ungestaltete,
das Abgestorbene in der Kunst.
私が闘う相手は、芸術において
造られたもの、
不格好なもの、
枯死したもの。¹⁾

『遺稿集』*Vermächtnis* に収められたある文章の冒頭で、フルトヴェングラーは、あくまでも「芸術家」の立場から、「本来芸術家がかかわることではない」一般的・法則的な発言をするのだと言い、こんなふうに記している。

現在の状況が、芸術家に、芸術の本質についての一定の明晰さと自覚を要求している。これは昔の、もっと幸福だった時代には必要とされなかったことだ。現代にはあらゆる概念の信じがたい混乱が見られるが、この混乱に対しては、この明晰さと意識とが馬鹿にならない防御手段となる。それは芸術家が、一面的に主知主義的な現代に対峙して芸術家でありつづけるために役立ってくれるのだ。²⁾

概念の混乱、明晰な腑分けと意識化の必要は、現在もまったく変わらない。本稿もまた、音楽演奏の現場にいる者にとっての、音楽のための言葉であろうとしており、さしあたり目指しているのは、拍節「についての一定の明晰さと自覚」である。

ひとまずは、リズムとは、個々の音符によって表わされる音価の組み合わせのことであり、拍節とは、小節やフレーズに代表されるようなまとまりの回帰の構造だとしておこう³⁾。問題は、拍節のこの回帰を作り出すものは何かということなのだが、通常行われて

1) Furtwängler, Wilhelm. *Vermächtnis. Nachgelassene Schriften*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1956, S. 39.

2) Furtwängler, Wilhelm. "Zeitgemäße Betrachtungen Eines Musikers. 1915." *Vermächtnis. Nachgelassene Schriften*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1956. 57-82.

3) Hasty, Christopher. *Meter as Rhythm*. Oxford University Press, USA, 1997 は、拍節とリズムの区別そのものを

いる強弱による説明（アクセント段階拍説 Akzentstufentaktlehre）が不十分なことは言うまでもない⁴⁾。このため、多少良心的な多くの論者が、「強い・弱い」に代えて「重い・軽い」という言葉を採用している⁵⁾。しかし「重い・軽い」という用語が明示的に語るのは、それが「強い・弱い」ではない⁶⁾ということだけだ。これは「分かっている」者にとってはある程度分かりやすく便利な表現だとも言えるが、分かっていない者にとっては何の説明にもならないのではないか。つまりここで問題になるのは、分からない状態から分かる状態への跳躍をめぐる教育学的な構制なのだ。この跳躍を助けること。そのために必要なことは、重い・軽いとはどういうことかをさらに問い尋ねることである。あるいは、何が帰帰するのかを別の言葉で考えることである。

邦訳されて日本での読者も多いと思われるクーパー＆マイヤーも、拍子について「重い・軽い」で語っている。そのリズムと拍節の関係に関する節には、このように書かれている。

リズムと拍子の相互作用は複雑である。一方では、ある楽曲の客観的な組織づけ—時間的な諸関係、旋律的・和声的な構造、強弱表現法（デュナーミク）などがアクセントと弱拍（非アクセント）を作り出し、両者の関係を規定している。そして、これらアクセントと非アクセントがなんらかの規則性をもって生じたときに、拍子を特定するように思える。この意味では、リズムを生み出す諸要素が、拍子をまた生み出すのである。⁶⁾

リズムやアクセント構造が拍子と一致することは少なくない。つまりリズムやアクセントが拍子の構造を規定する要素として機能することも多い。そのことは疑いを容れない。アクセント段階拍説はこの事実に依拠している。問題は、拍子がまたリズムやアクセントから独立し、対立しつつ存在しうることである。

他方、拍子は明らかにリズムからは独立して存在することができるが、これは、拍

問題視して、すべてをリズムに還元する方向で議論している。Hasty の議論については場を改めて論評したい。

- 4) アクセント段階拍説では、3/8拍子2小節と、6/8拍子1小節の違いすら説明できない。アクセント段階拍説の起源に位置づけられるベッセラー（Heinrich Bessler）の仕事が、単に近代初頭のヨーロッパ音楽の転換を説明したものであり、その後の西洋古典音楽の全体を覆うものとは主張されていなかったこと、アクセント段階拍説自体は拍長について何も言っていないにもかかわらず、あるいはそれゆえに、拍長は均等であるかのような表象を広めてきたことについては、拙稿“Besseler's Und Georgiades' Taktauffassungen: Vorüberlegungen Zum Takt-Begriff Der Klassisch-Romantischen Musik (1)” 言語と文化第2号（1999）：259-70. を参照。
- 5) Benary, Peter. *Rhythmik Und Metrik*. Musikverl. Gerig, 1967, Marton, Anna. *Die Rhythmus-Technik*. Zürich: Musikhaus Pan AG, 1988 など。
- 6) G. W. クーパー, 徳丸吉彦. 音楽のリズム構造—新訳. 音楽之友社, 2001. p.123 原著は Cooper, Grosvenor W., and Leonard B. Meyer. *The Rhythmic Structure of Music*. University Of Chicago Pr, 1960. ここで邦訳に依拠している。

子がなんらかの確定的なリズムの組織づけなしに存在できる、という意味だけでそう言えるのではない。リズムの組織づけが、確立されている拍子と衝突したり、それにさからって働くこともありうる、という意味でもそう言えるのである。⁷⁾

このようにクーパー&マイヤーは、拍子とリズムが対立し衝突しうることを確認し、その諸現象を記述していくのだが、拍子がリズムやアクセントの支えなしにいかんして存立しうるのかに関する考察はない。拍子がひとえにアクセントやリズムに依存しているのであれば、そのリズムが書かれている縦線や拍子記号と食い違っている場合、拍子はただ無化されているだけで、リズムに「衝突」したり「対抗」したりすることは不可能なはずである。衝突や対抗が「感じられる」のであれば、拍子は別の原理ないし基盤によって生きているのだ。

われわれの基本的な考えは、拍の長さの微細な伸縮に、この回帰の構造を作り出す上での重要な役割を認めるというシンプルなものである。拍子について単純化して言えば、最終拍（4拍子であるなら4拍め）は一番長くなり、第1拍はその次に長くなる。中間拍（4拍子であれば、2，3拍め）は短くなる⁸⁾。つまり、「重さ／軽さ」には「長さ／短さ」が相関している。「重い」拍自体と、その準備拍（アウフタクト）は長くなる（2拍子の扱いも考慮して付言すれば、第1拍とアウフタクトでは、アウフタクトのほうがより長い）。この伸縮はきわめて微細なものだが、聴き手には無意識のうちにであれ、確実に伝わる。砕いて言えば、それによって聴き手は音楽に「ノる」ことが可能になるのだ。そしてプレーヤーはもちろん、聴き手を「ノせ」なければならない。これが明快でないように思われるとすれば、拍すなわち均等拍（メトロノーム拍）と考える粗雑な思いなし（ドクサ）が猖獗を極めていたためである。まさにその浸潤ぶりに抗して音楽を取り戻していくことこそが、この議論の目的でもある。

繰り返すが、そもそも拍子とリズムが「対立」しうるのであれば、拍子はリズムとは違った基盤を持っていなければならない。この点をクーパー&マイヤーがまったく見ていないことがよく分かるのが、上の引用のすぐ後の、ローベルト・シューマンのピアノ協奏曲の第3楽章に関する次のような議論だ。

しばしば作曲家は、演奏家が真の拍子の構造を解釈し、またそれを聴き手に伝達してくれることを当てにして、拍子記号と小節線をいくぶん無頓着に——単に便利な道具として——使っている。たとえば、シューマンのピアノ協奏曲（イ短調）の終楽章は、楽章を通して3/4で書かれているが、80小節めで入ってくる旋律は、第一次レベ

7) 同所

8) 拙論“Besseler Und Georgiades' Taktauffassungen: Vorüberlegungen Zum Takt-Begriff Der Klassisch-Romantischen Musik (1),” 言語と文化第2号 (1999): 259-70, および“Sloboda “the Communication of Musical Metre in Piano Performance” (1983) の再検討,” 言語と文化第5号 (2002): 117-29. 参照。

ルでは非常に強力な2拍子であり、したがってそこではもはや、拍子の構造を実質的には表わしていないことになる。この場合、それ以前の3拍子が、演奏家ならびに聴衆の心と運動反応の中で引き続いていることから、音楽はいくぶん緊張を孕んだ——ヘミオラのような——ものになっている。そしてまた他方で、新しい拍子は、それ以前の6/4(2×3/4)ではなく、3/2(3×2/4)のようになっている。(124)

そうだろうか。2小節組の各1小節めの第一拍の四分休符は、第一拍ゆえの「重さ」(ここではとりあえずこの語を使っておく)が感じられなければならない。これはあくまでも「弱起」の音型なのだ。各組2小節めの四分休符は、中間拍であるために逆に「軽い」。この箇所を2拍子だと見なしてしまえば、先にクーパー&マイヤーが述べていたはずの「リズムと拍子の対立」は無化されてしまう。たしかに、クーパー&マイヤーは、この箇所以前の3拍子の言わば「残像」との間に対立・緊張の効果を見ているようだが、緊張はこのフレーズ自体の内部にあると言うべきである。単純な2拍子として弾き飛ばすなら、まさにシューマンが意図したであろうその緊張を、雲散霧消させてしまう。そもそも、シューマンがここで本当に2拍子を望んでいたならば、改めて2/4の拍子指示を書き込むことができたはずである。

クーパー&マイヤーは挙げていないが、シューマンのきわめてよく似た書法は、たとえば交響曲第3番の冒頭にも見られる。この旋律を、シューマンはなぜ3/2ではなく3/4で書き出したのだろうか。これは曲の劈頭であり、ピアノ協奏曲でクーパー&マイヤーが想定しているような、それ以前の部分の「残像」はあり得ない。もちろん逆に、3/2かと思って聴いているといつの間にか——というより7小節めからだろうが——3/4になる、という「効果」は考えられないではない。しかしその場合は対立・緊張ではなく、単なる曖昧さと言うべきだし、「効果」としてはかなり限られたものになるだろう。何より、クーパー&マイヤーがピアノ協奏曲で考えているような「手抜き」の記譜であるなら、シューマンは最初から3/2で書き、ここで明らかに3/4となる7小節め以降をもそのまま3/2で書いたのではないだろうか。われわれの拍節理解(両端拍がわずかに長くなり中間拍がわずかに短くなる)によれば、ここでシューマンがやっていることは明快に説明がつく。第1小節3拍目から第2小節1拍目へとタイで繋がれたヴァイオリンと木管のB(変口音)は、二つの両端拍の上にあるがゆえに、長く、「重く」なる。この部分を3/2拍子として「解釈」してしまった場合、このBは中間拍(第2拍)となり、短く、「軽く」なり、またそれによってこのフレーズ全体が恐ろしく軽快なものに性格を変えてしまう。「ライン」の愛称で知られるこの交響曲は(これはシューマン自身の命名ではないようだが、この曲が作曲家のドレスデンからデュッセルドルフへの赴任を契機として書かれていることは事実である)、3/4であるからこそ、ライン川(シャフハウゼンではなくデュッセルドルフ辺りの!)の悠揚とした流れが想起されもするのであって、3/2ではとんでもない急流に

なってしまう（そういう演奏もまま耳にするが）。

拍節には、拍長の伸縮が不可欠な構成要件になっているという、われわれのこの仮説（と呼んでおこう）は、藤原義章氏の示唆を一つの出発点とし、多くのすぐれた演奏の注意深い聴取、筆者の日本やドイツでの一定以上の水準の奏者たちとのアンサンブルの経験、多く「初心者」のアンサンブル指導の経験に基盤を置いている⁹⁾。

アンサンブル演奏の現場でしばしば起っているのは、正しい拍節感（少なくともその萌芽）を持っている者が、メトロノーム的な拍節感しか持たない者（つまりは拍節感のない者）に無理やり合わせられるという事態である。音楽教育の現場でしばしば見られるのは、端からメトロノームに合わせることを要求する光景である。かくして音楽は死に、死んだ音楽が量産されていく。問題は、正しい拍節感を適切に説明する言葉（理論）がほとんど存在しない、流通し知られていないという事実にある。繰り返すが、拍節的なゆらぎは微細なものである。その上それを捉える言葉が存在しない以上、正しい拍節感を持っている者も、ほとんどの場合「暗黙知」的に分かっているだけなので、自分が実際には何をやっているのかを説明することも、自分の正しさを説明することもできない¹⁰⁾。当然、拍節感を持たない者を納得させることもできない。他方で、拍子＝均等＝メトロノームとするドクサはあまりに広汎に浸透してしまっている。そうすると、拍節感を持つ奏者と持たない奏者が遭遇してアンサンブルが「合わない」と感じられたとき、それに対する策として、メトロノームに合わせて「縦の線を揃える」ということが、真っ先に行われることになる。それで確かに「縦の線は揃」うだろう。だがかくして正しい拍節感は圧殺され、「メトロノーム的な音楽」が生産されていく。奇妙なことに、「メトロノーム的な演奏」がすぐれた演奏だと思える者はいないにもかかわらず、嬉々として（？）メトロノーム的な演奏が行われてしまうのだ。しかしこれは奇妙でも何でもないのであって、メトロノーム的でなく音楽がいかなるものであるかをきちんと語る言葉が流通していないからである。メトロノーム的でない演奏、つまり適切な拍節感をもった演奏とは、決して拍を恣意的に、でたらめに伸縮させるのではない。その伸縮には一定の法則がある。しかしそのことを説明する言葉が存在しないために、センスのない者はメトロノームにしがみつくしかないし、メトロノームを離れてはカオスしかありえないかのような恐怖感を抱く。

「縦の線を揃える」ことに関して言えば、それは全員がメトロノームに合わせることでない。全員が適切なゆらぎの感覚（拍節感）を持った上で、そのゆらぎの幅を互いにす

9) 藤原義章『リズムはゆらぐ 自然リズムの演奏法』白水社、1990年など

10) その典型例として、市川宇一郎『リズムに強くなるための全ノウハウ』音楽之友社、1995 を挙げることができる。市川は、2/4拍子二小節、4/4拍子1小節の、小節線以外は見かけ上同一の譜例を示した上で、両者は別物であると述べる。しかし、結局は「もちろん、これは理屈じゃなく、感覚でとらえる部分です。『じゃ、実際にどんなふうがちがうの?』と言われても、4分の2拍子の曲と4分の4拍子の曲のタイムから来るちがいは肌で感じてもらうしか方法はありません」と語るに終わっている（同書38頁）。もっとも、市川は、それに続く頁では、「ビート構成」＝拍節構造を、あくまでも比喩的イメージ的な語りによってではあるが、説明しようと試みている。

り合わせていくことである。経験から言えることは、「初心者」も含めて多くの奏者が、正しい拍節感の「芽」は持っている¹¹⁾。(が、中にはまったくこのセンスのない者、メトロノーム的な拍しかないと思ひ均等拍で固まってしまっている者、拍節感を獲得するためには相当に粘り強い「訓練」をしていくほかなさそうな者もある。そういう者が、それ以外の技術的な点ではかなりの達成度を示しており、「指だけは回る」場合、事態は非常に厄介なことになる。) アンサンブル指導について言えば、必要なことは、適切なところで適切な言葉、指示を与えることである。よく見られるケースは、旋律声部を受け持つ奏者が適切な拍節感、少なくともそれに近いものを持って演奏しているのに対して、単純な伴奏音型の声部は均等拍的に演奏していて「合わない」ケースである。その場合も、拍子の「感じ方」を示唆してやれば、合ってくるものが少なくないし、一言の指示で一瞬で「合う」ようになることもまれではない。逆に、そのようなとき、「分かっていない」指導者、指揮者は、往々にして指揮棒で譜面台をカツカツと(均等拍で!)叩きはじめる。だがそれでアンサンブルが出来上がることはない。

以下ではフルトヴェングラーが自ら指揮について記した論考と、エミール・ジャック＝ダルクローズの、リズムと拍節の関係に関する論文を再検討する。周知のとおり、ヴィルヘルム・フルトヴェングラー(1886-1954)は二十世紀前半を代表する指揮者であり、またエミール・ジャック＝ダルクローズ(1865-1950、以下ダルクローズと表記)は、〈リトミック〉の創始者として知られている。両者の活躍年代は大きく重なりあう。両者の遭遇の記録はないようだが、ここで取り上げる彼らのテキストからは、いずれも苛立っており、その苛立ちにおいて、きわめて似通っていることが見て取れる。彼らの言葉もまた、言ってみれば暗黙知的な知の中から生み出された言葉であり、語られるべきでありながら語られていない余白を多く残した、ある意味で曖昧なものである。そこには補完——お望みであれば「解釈」と言ってもよいが——が必要である。つまり、われわれの不均等拍仮説とでも呼ぶべきものの視点から彼らのテキストを読んでみようということだ。彼らの苛立ちの重要な部分は、つまるところ、均等拍に、メトロノームに向けられた苛立ちではないのか。ところが、メトロノーム的ではない拍子、均等拍にかわる拍節を語る言葉を見出せずにいたがゆえに、彼らのテキストは不分明なものを残してしまったのだと見ることができるのではないか。西洋古典音楽の拍節についてのわれわれの仮説からするこの読解は、これらの意義深いテキストを改めて照射するものとなるはずであり、また逆にわれわれの拍節をめぐる議論に対する傍証となるはずである(そこには当然「解釈学的循環」がある)。この読解から得られるものが、われわれの議論にとっては、傍証、一種の状況証拠、間接的な根拠でしかないということは予め認めておくべきだろう。が、強力な傍証になるであろうし、少なくともわれわれの議論に関わるいくつかの条件を改めて考える重要

11) だからこそ、藤原義章氏は「自然」リズムについて語るのだし、フルトヴェングラーやダルクローズが、「自然」、「本能」、「生」といった語彙で、求めるものを語るものである。

な手がかりを与えてくれることになるだろう。

先取りして言えば、両者の言葉遣いは微妙に食い違うが、共通するのは「機械的」なものに対する批判である。フルトヴェングラーにとっては「リズム」が「機械的」であり、ダルクローズにとっては「拍節」が「機械的」である。フルトヴェングラーはリズムと拍節を近接させて捉えているのに対して、ダルクローズは両者を対立させる。つまり、フルトヴェングラーでは〈拍子・リズム／歌〉という二項対立が、ダルクローズでは〈拍子／リズム〉となる。しかしこの違いは決定的なものではなく、両者はきわめて近いところに立ち、ほぼ同じことを言おうとしているように思われる。両者の言う「機械的なもの」とは、少なくとも「機械的なもの」という観念ないしイメージの中核をなしているのは、要するにメトロノーム的なもの、均等拍のことではないのか。ダルクローズが拍節に対置している〈生〉＝リズムは、フルトヴェングラーにあって「歌」Gesang と呼ばれているものに相当する。ことにダルクローズにとっては拍節＝機械的であり、拍節自体に敵対的なのだが、ここに問題がある。われわれの考えでは、拍節はダルクローズが考えたような意味で機械的ではない。

I. 点と線

ここに読もうとするのは、フルトヴェングラーが指揮について書いた「指揮者の手仕事の道具について」Vom Handwerkszeug des Dirigenten (1937) および「指揮の諸問題」Probleme des Dirigierens (1929) という文章である。いずれも前出の『遺稿集』に収められている¹²⁾。

この Vom Handwerkszeug des Dirigenten には、一見したところ、二つのことがらが論理的に整序され切らないままに混淆されて投げ出されているように見える。

指揮とは第一にリズム的なものの伝達である。指揮者はなによりテンポを指示する。そこから残りのすべて、正確な合奏などなどが出てくる。このテンポはさしあたり抽象的なものだ。それはちょうど電報が抽象的に（モールス信号によって）表現するのと似ている。メルツェルのメトロノームはテンポを抽象的な数字によって表わす。これに対して、音楽は、決してこのような意味で抽象的なテンポではなく、音（Töne）、一定の、[あるいは] つねに変化交替する旋律などなどによる現勢化（Verwirklichung）である。その音楽がたまたまそれ自体、より抽象的な——なにかがしかスタッカートで、リズム的なものを強調するような——性質のものであることは

12) Furtwängler, Wilhelm. *Vermächtnis. Nachgelassene Schriften*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1956. 以下の引用では、ページ数のみを、括弧に入れて付す。芦津丈夫による同書の邦訳、『音楽ノート』白水社、1999年は、本稿では採らない。

ありうる。その場合には、抽象的に明快な、リズム的な核に焦点を合わせた指示の出しかたがふさわしい。だが、音楽が幅広い旋律となって流れていく場合もある。そういう音楽に対しては、抽象的に正確な、リズム上の〈点〉にフォーカスした指揮の仕方は、明らかに矛盾をきたす。この場合には、旋律は、オーケストラによって、つながりあった楽句 (zusammenhängende Phrase) として、要するに旋律として演奏されなければならない。ところが、指揮者の指示というのは、角点 (Eckpunkte) しか、つまりリズムの交点しか、表現することができないのだ。ここに指揮のテクニクの全問題の核心がある。私は、指揮者として、指揮棒を宙にさまよわせるしかないわけだが、それでどうやってオーケストラに、旋律楽句 (Gesangphrase) をその本質に应じて——つまりは歌 (Gesang) として——表現させることができるのだろうか？ 言い換えれば、私は——はっきりと表現できるのはリズム的な〈点〉のみであるという〔指揮の〕伝達メカニズムの前提のもとで——いかにオーケストラを歌わせることができるのだろうか？ もちろんそれは、ある程度までは、機械的 (mechanisch) にも可能である。歌 (Gesang) といえども一定のリズムの中に現れるもの、リズム的な全体の経過の中に張り渡されているものだからだ。そのかぎりでは、もっぱらリズム的な志向の指揮者であっても、歌にそれなりの場所を与えることができる。しかしまたそれ以上でもない。実のところ、歌、旋律楽句は、ただのリズムに解消された音楽とは特異に異なったものだからだ。それはたんに点と点を結び合わせたものではなく、一つの全体であり、そういうものとして、——リズムとの関係でも——全体のリズムから解き放たれもすれば、嵌り込みもするものなのだ。歌、旋律楽句は、どんなリズムとも原理的に別物であって、——このことをここで決定的に確認しておかなければならない——ヨーロッパのわれわれが理解するところでは、芸術としての音楽にとって、リズムに優るとも劣らず重要なものなのだ。

実はここではじめて、聴くことと音楽すること、したがってまた指揮することの問題が始まる。われわれの出発点となる指揮者の「テクニク」の問題は、要約すればこういうことになる：オーケストラがリズム的に正確に合奏するだけでなく、歌うためには、つまりどんな生きた旋律楽句の演奏 (Verwirklichung) にも不可欠なあの自由のすべてをもって歌うには、私はどうすればいいのだろうか？ 機械的・リズム的な正確さと歌うことの自由さ、一見したところ相容れがたいこの対立を、どう統合したらいいのだろうか？あるいは逆に、歌うオーケストラ——真に〈歌う〉ことにはすべて付きものの、あの数限りのない、いわく言い難い、リハーサルによっては決して確定しがたい、リズム的な独自の意志 (Eigenwilligkeiten) をもって歌うオーケストラ——を、細部にいたるまでリズム的に正確に合奏させるにはどうしたらよいのだろうか？ (100f.)

ここでの論点は、論点1：「リズムと〈歌〉の対立を前提として、もっぱらリズム寄りの動作を基本とする他ない指揮によって、いかに〈歌〉を引き出すのか」というふうに要約できるだろう。問題はこの〈歌〉とは何か、である。ところが、この後の議論では、論点2：「拍頭を決定するのは直接それを指示表現する打点ではなく、その準備の動きである」ということに焦点が移っていく。

リズムに、点に、対応した動きは当然にそれ自体リズム的であり、それ自体が言わば点であり、最高の正確さを特徴とする。ところがしかし——そしてこれこそがあらゆる指揮の実践上の問題そのものなのだが——空中にそういう点を描くことによって、この〈点〉、この正確さをオーケストラにもたらすことはできない。集団、一群の人々を、同時に入るようにさせるには、ある種の視覚的な準備が必要だからだ。オーケストラで目指される正確さにとって決定的なのは、指揮棒を振り下ろす瞬間、打点の正確さと鋭さではなく、この打点にいたる準備のほうなのだ。打点自体が短く正確なことは、全体のリズムを画定することによって、たかだか後続する打点に対して効果もつにすぎないのであって、この最初の音、この打点自体がめがけている音に対しては、意味を持たないのだ。そのことを、点のみ、つまり鋭い打点のみで指揮する者——指揮者の九割方がそうだ——は皆、知らない。鋭い打点には、不利な点があることは疑い得ない。それは運動を一点に固定することを意味する。それは音楽の生きた流れに対して、表現の幅を切り縮める結果をもたらす。点によって指揮されるオーケストラが点を演奏するのは自明のことである。つまり、おしなべて純粋にリズム的なものは必要な正確さをもって演奏されるにしても、あらゆる旋律的なもの、個々の打点の間に存在するものすべて（しかもそれは場合によると非常に多い。無数の表情記号、クレッシェンド、デクレッシェンドなどを考えてみさえすればよい。そしてそれらは多くの作曲家の音楽で非常に重要なものだ）に対してはまったく無力である。そのような演奏（Interpretation）に特徴的なのは——そしてこれが今日ではあまりによくあるケースなのだが——リズム、拍は相応に尊重されてはいても、音楽が尊重されているとは言いがたいということだ。

一つの音を左右する可能性は——そしてこれはいくら強調しても足りない——あくまでもその打点（Schlag）への準備にこそあるのであって、打点そのものではない。それはオーケストラが和音（Zusammenklang）に到達する前の、小さな、多くの場合微小な振り下ろしの瞬間にある。この振り下ろし、この準備によって、響きは決まってくるのだし、それも絶対的に合法的な正確さで決まってくるのだ。（102f.）

論文の後半は、しだいに論点2の議論が前面に現れて、リズムと歌の対立矛盾の話（論

点1)は伏流のように消えてしまっている、あるいはフルトヴェングラーがいつの間にかその議論を放り出してしまっているかに見える。これはどういうことか。また、論点1と論点2の連関はどのように理解すべきか。ひとまず、この論点2について検討し、そこから論点1との間を繋ぐものを考えてみよう。

フルトヴェングラーの不思議な指揮は神話化されて久しい。つまり理解を伴わないまま崇められているということだ。フルトヴェングラーは、この Vom Handwerkszeug の中のこの部分で、その自らの指揮法について明瞭に語っている。ここで明らかにされていることは、彼の指揮のやり方が、打点を「振る」ことを意図して避けた結果だということだ。

さて、すでに述べたように、装置[オーケストラ]の響きをもっとも左右するのが、準備つまり振り方であってその振り終わりの点ではないとすると、個々の拍の終点、結節点、電信に似た点記号の頂点を、できるかぎり回避して、振りそのもののみ、準備それ自体のみを用いる指揮法は考えられないだろうか。これが単なる理論ではなく、私自身が何年も前からこの主の実践適用を試みてきているのだということを、ここで黙しておくつもりはない。(105)

ここで、この議論が、拍の長さが均等ではないことを、暗黙にしかし強度に、前提していることを見落としてはならない。もちろん、準備された拍頭が、いかなる音色、ダイナミクス、アクセントを持って演奏されるかなどなど、それらをも「準備」は決定づけるだろう。しかし、ここで何より重要なのは、タイミングであるはずだ。ところが均等拍を前提するかぎり、この「タイミング」は問題になりようがない。つまりここで決定的なことは、やはり、そもそも拍とは何かということだ。ここでフルトヴェングラーが言っていること（したがってまたその指揮法の意味）を理解するためには、拍や拍子というものについて改めて根本的に考える必要がある。

拍の頭、拍頭は点だが、拍は点ではなく線、幅を持った「時間」である。拍という言葉は曖昧で、しばしば打点そのもののことであるかのように考えられている。日本語の「拍」や英語の beat といった単語（いずれも打つことそのものを表わす）がそのような考え方を助長している。ドイツ語の Takt ないし Zählzeit には「点」の意味あいはない。Zählzeit も、フランス語の temps もまさに「時間」である。フルトヴェングラーは「リズム」のほうを「点」に親和的なものとして用いており、さらにその周辺に「抽象的」「機械的」といった語を配している。

さて、演奏の門外漢にとっては、指揮者の仕事ないし存在意義はかねてから謎であるし、いまでも謎であり続けているはずだ。そうした誤解ないし無理解は純然たる門外漢に限ったものでもないし、クラシックの「伝統」の「外部」にある日本に限ったものでもない。そのことは、たとえばフェデリコ・フェリーニの『オーケストラ・リハーサル』

Prova d'orchestra (1978) を見れば明らかだろう。急死したニーノ・ロータとの最後のコラボレーションであり、かつロータへのオマージュであるこのフェリーニ映画では、指揮者に反発した団員が巨大なメトロノームを持ち出す。つまり指揮者はメトロノームに置き換えるものと考えられている、少なくともそう考える人々がヨーロッパに少なからずいるということが示されている。

メトロノームがアッチェレランドやリタルダンドなどのアゴーギク表現に対応できないのは明かだ。もちろんデュナーミクもメトロノームには表現しようがない。アタックの加減の問題も声部間のバランスの問題もある。しかしそれだけが指揮者の存在理由だろうか。根本的なことは、クラシックの拍はメトロノームが刻む「ビート」つまり均等拍とはまったく別物だということではないのだろうか。われわれの考えでは、少なくとも西洋古典音楽の拍は、メトロノーム的な均等拍とは異なる。それは点ではなく長さであり、かつその長さは伸縮するのである。メトロノームが表現するのは、近似値、微細な、しかし決定的な特質を欠落させた近似値である。拍は伸縮する。であるからこそ、その伸縮が、言い換えれば次の拍にいたるタイミングが、いかほどになるかというところに緊張感が生じるのだし、そこでまた初めて、フルトヴェングラー的な工夫も意味を持ってくる。

だとすると、フルトヴェングラーの論点1、リズムと対立させられた〈歌〉とはいかなるものだろうか。その点を考えるために、やはり *Vermächtnis* に収められた、Probleme des Dirigierens (1929) という文章の議論を少し追ってみよう。

Die verhängnisvollste Folge des Mangels einheitlicher Fühlweise ist die Einengung und Begrenzung des improvisatorischen Elements beim Musizieren überhaupt. Je weniger der einzelne Musiker selbsttätig einheitlich mitarbeitet, desto mehr müssen die vom Dirigenten intendierten agogischen, dynamischen Nuancen usw. entweder ganz unterbleiben oder auf gleichsam rein mechanischen Wege, d.h. durch viele Proben, durch endlosen Drill erreicht werden. Gerade das Wichtigste und Beste aber, nämlich jene unmerkliche Variabilität des Tempos, der Farben, gelingt auf mechanischem Wege und durch Proben überhaupt nicht. (83)

ここで言われているのは、指揮者以前に、オーケストラの内部でアンサンブルができていなければならないということだ。フルトヴェングラーはそのアンサンブルのセンスのことを斉一な感じ方 *einheitliche Fühlweise* と言っている。アンサンブルの中で、個々のメンバーが、自動的に (*selbsttätig*) つまり要求されなくても、斉一に (*einheitlich*) 演奏していなければならない。これはつまり、われわれの視点からすれば、メンバーが予め拍節感を持ち、そのゆらぎをすり合わせていくことを知っているということに他ならない。これは、先の引用ではオーケストラの「リズム的な独自の意志」と呼ばれていたものに重なる

り合う。指揮者は、そうしたアンサンブルの基盤の上に、アゴーギクやデュナーミクのニュアンスをもたらすはずなのだが、この基盤が欠けている場合、そうしたニュアンスは実現不可能である。あえて可能にしようとするれば、指揮者はリハーサルの回数を増やし、何度も機械的な練習をさせなければならないことになる。ここでフルトヴェングラーが、(音楽で)最も重要なもの、最もよいものは、「それと分からないほど (unmerkbar) のテンポや色彩の変化」だと言っていることに注意しておこう。それが「機械的」な練習や多数のリハーサルでは不可能になる。

Der Dirigent steht schließlich häufig vor dem Entweder-Oder des Übertreibenmüssens oder des gänzlichen Unterlassens seiner Absichten in dieser Beziehung. Entweder ohne natürliche Gliederung im Takt herunter, oder "einstudierte" absichtliche Nuancen—ein Zustand, der dann auch in hohem Maße der heutigen Wirklichkeit entspricht. (83)

「結局、指揮者はしばしば二者択一を迫られる。この点での自分の意図を、誇張するのやむなしとするか、それとも完全に放棄するか」。つまり、「それとは分からないほど」の変化はリハーサルで「練習」することは困難なのであってみれば、可能なことは、露骨な、いかにもというニュアンス、もはやニュアンスとは呼べないような色付けだけだということだ。それを採るか、それとも表現を完全に諦めるか。「漫然と拍にしたがって、自然な分節なしですますか、それとも、意図したニュアンスをく徹底した練習によって無理やり身につけさせる」か(引用者注:ここでも「拍」は均等拍的な意味で用いられている)。これは相当程度今日の現実に対応した状況である」というのだが、「自然な分節」という言葉に注目しよう。それがつまり、この偽の二者択一に替えてフルトヴェングラーが求めているものであり、先に言われていた「それと分からないほどのテンポや色彩の変化」とほぼイコールに置かれるものと考えてよいように思われる。

Durch technische Korrektheit und Kontrolle, die erreicht wird, ersetzt nicht den Mangel der Inspiration, hat aber die allerverhängnisvollsten Folgen für das Gesamtmusizieren. Die übermäßige technische Vollendung aller Einzelheiten, die als solche einen ganz anderen Aspekt bieten, als sie von ihren Schöpfern, die stets vom Ganzen aus dachten, gemeint waren, verhindert die geistige Bindung derselben zum Ganzen. Der natürlich-produktive Weg, auf dem die Einzelheiten durch das Ganze gesehen und gedeutet werden, wird umgedreht. (84)

技術それ自体への関心が、全体の中での部分という構造を喪失させる。ここまでに出て

いる、「それとは分からないほど」の微細な変化、曲全体の中での部分の位置づけ、「インスピレーション」の三つがゆるやかに繋がっていることに注意しよう。

このあと、フルトヴェングラーは、当時形成されつつあった「指揮のテクニック」に関する言説に疑問を呈し、また、作曲家と演奏家が分離した時代の、再現芸術家としての指揮者の役割を確認する。そして最後に「アメリカの様式」に対する批判が来る。(87)「アメリカ的」なものが否定されていることは明らかである。しかし何が「アメリカ的」なのか、何がそうでないのか、フルトヴェングラーはかなりの言葉を費やしているにもかかわらず、曖昧である。ここでの「アメリカ的スタイル」のキーワードをあえて取り出せば、*trocken* (乾いた)、*gleichmäßig* (一定の、むらのない、一様な、均等な)、*gepflegt* (手入れの行き届いた、洗練された) といったあたりであり、それが一定のリミットを踏み越えることがないこと、音楽ではなく楽器の音それ自体が追求されていることなどが言われている。そしてそれはたとえばベートーヴェンのリズム的力動的な力 *rhythmisch-motorische Kraft* に反するものではないかとされている。「アメリカ的」なものとは、要は、他の箇所で「機械的」と呼ばれているものに重なり合うだろう。

一旦大雑把に纏めよう。論点2によれば、拍頭を決めるのはそこに到る準備である。この準備の動きは、フルトヴェングラーにとって、伸縮するものと暗黙のうちに前提されている。やや切り口を変えて言えば、拍とは点ではなく長さである。その長さが伸縮する。そして、フルトヴェングラーが先に論点1で言っていた〈歌〉(「歌、旋律楽句は […] ヨーロッパのわれわれが理解するところでは、芸術としての音楽にとって […] 重要なものののだ」) を構成するもの、少なくともその重要部分をなすものは、まさにこの伸縮だと考えてよいのではないだろうか。そしてわれわれの考えでは、この伸縮こそが本来の拍節感を構成するのである。「機械的」なもの、均等拍とは対立する拍節感である。

Ⅱ. ダルクローズの拍節批判

「リトミック」の創始者ダルクローズの拍節に対する敵意もまた、きわめて興味深い事例である。ここでは、1919年に書かれた「リズム、拍子、気質」という論考を取り上げる¹³⁾。ダルクローズにおいては、リズムは一貫して「機械的」で主知主義的な拍節に対立する〈生〉の原理として捉えられている。リズムは「非理性的」な原理であり、その源泉は基本的な〈生〉の情動のうちにあるとされる。まず要所を抄訳とともに示し、ダルクローズの議論のコーパスの特質を明確にするため、特徴的な語彙に下線を付す。

13) Jaques-Dalcroze, Emil. "Le Rythme, La Mesure Et Le Tempérament." *Le Rythme, La Musique Et L'éducation. Nouvelle Édition*. Lausanne: Foetisch Frères S.A. Éditeurs, 1965. 162-78. 邦訳として『リズムと音楽と教育』板野平監修、山本昌男訳、全音楽譜出版社、2003年 がある。

La métrique, créée par l'intellect, règle d'une façon mécanique la succession et l'ordre des éléments vitaux et leurs combinaisons, tandis que la rythmique assure l'intégralité des principes essentiels de la vie. La mesure relève de la réflexion, et le rythme, de l'intuition. Il importe que le fait de régler métriquement les mouvements continus qui constituent le rythme, ne compromette pas la nature et la qualité de ces mouvements. (164)

拍節は知性の産物であって、機械的な仕方で〈生〉の諸要素の継起と秩序を規制する。これに対してリズムは、〈生〉の本質的な諸要素の（首尾一貫した）統合を保証する。拍子は反省に属し、リズムは直観に属する。重要なことは、リズムを構成する持続的な運動を拍節的に規制することが、この運動の本性と質を損なわないことだ。

Au lieu d'orienter les études musicales vers le rythme, on les oriente vers la mesure. L'on néglige de favoriser par une culture attentive la floraison des impulsions motrices, pour ne s'occuper que de la création de volitions mesurées. Il en est de même dans les études de danse qui sont, dans nos plus célèbres académies, nettement dirigées dans les sens exclusif de la technique corporelle; ces études visent la conquête de l'esprit métrique et se contentent de régler des successions arbitraires de gestes et de mouvements au lieu de favoriser, grâce au développement du tempérament, l'épanouissement des rythmes corporels naturels. (164)

[現今の] 音楽教育は、リズムではなく拍節へと方向づけられている。注意深い陶冶によって力動的な衝動 (impulsions motorices) が開花するのを助けるということを怠り、測られる（拍節的な）意志を作り出すことにかまけている¹⁴⁾。

Une machine merveilleusement réglée n'a pas de rythme, elle est réglée en mesure. (164)

驚異的に制御されている機械はリズムを持たない。それは拍節によって制御されているのである。

L'exercice volontaire de la mesure assure la régularité—et il est des occasions où cette régularité est indispensable.— Mais cette recherche mécanique constante de

14) フルトヴェングラーも、ベートーヴェンの「リズムの力動的な力」について語っていたことをここで想起すべきである。

l'ordre risque de dénaturer le caractère des manifestations vitales spontanées. La mesure crée pour l'homme, et lui assure un instrument qui, dans bien des cas, finit par devenir son maître, qui influence la dynamique et l'agogique de ses mouvements et fait de sa personnalité l'esclave d'un mécanisme conventionnel. (165)

拍子の意図的な訓練は、規則正しさを確固たるものにする——そしてこの規則正しさが不可欠な場合もある。——しかし、秩序のこのような機械的で恒常的な追求は、生の自発的な発現の性質を損なってしまうおそれがある。人間のために創られ、人間にとって道具となってくれるはずの拍節が、往々にして人間を支配するようになる。人間の動きのディナミズムやアゴーギクに影響を及ぼし、その人格を因習的なメカニズムの奴隷にしてしまうのである。

Si nous considérons l'art des mouvements au théâtre, nous nous rendons compte que dès que l'artiste—le danseur, le comédien—cherche à régler arbitrairement et artificiellement ses gestes et parvient à satisfaire aux lois de la mesure et de la décoration animée, nous voyons son jeu perdre de sa spontanéité rythmique. L'ordination métrique doit savoir respecter les impulsions rythmiques. (165)

劇場の動きの芸術を考えてみれば分かることは、アーティストが——ダンサーであれ、俳優であれ——身振りを恣意的・人工的に規制することを追求し、拍子の法則と動的な装飾の法則に従いおおせたとしたら、そのとたん、彼の演技はそのリズムカルな自発性を失っていることが目に見えて分かる。拍節的な整序は、リズムカルな衝動を尊重することができなければならない。

Il en est de même en musique où le culte outré des traditions métriques tue tout élan agogique spontané, toute réalisation artistique des émotions à l'aide de nuances temporelles. Le compositeur qui est obligé de plier son inspiration à des lois inflexibles de symétrie dans la durée, s'habitue à modifier ses rythmes instinctifs pour les adapter à l'unité de mesure, et finit par ne plus concevoir que des rythmes conventionnellement mesurés. (165)

[ダンス同様] 音楽にも同じことが言える。音楽では、拍節の伝統への極端な信奉が、アゴーギクいっさいの自発的な躍動、時間的なニュアンスによる感情の芸術的表現（レアリザション）を殺す。同じことがダンス教育についても言える。著名な学校のダンス教育は、ひたすら身体的テクニックに向けられており、拍節の精神の獲得を

目指し、身振りや動作の自由な継起を規制することで満足している。気質 (tempérament) を伸ばしてやることによって、自然な身体リズムを開花させてやることはないがしろにされている。

拍節（拍子）／リズムが、反省／直観、意志／気質、規制／自発性といった二項と重ね合わされていることは明らかだろう。ダルクローズが、20世紀初頭の「生の哲学」、ベルグソンの「分析的・概念的把握／直観」という二項対立の言説空間の中に位置していることも明白である。ダルクローズは、明らかに、一貫して、拍節（拍子）をメトロノーム的な均等拍として理解している。拍＝均等とするこの通念を第一の原理として音楽教育を行なおうとすることに対して敵意を表明しているわけだ。問題は、ダルクローズ自身も、均等拍以外の拍節を考えていないことだ。それが拍節そのものとされ、単純に「リズム」と対立させられる。拍節を「反省」や「意志」の側に置いて非難するその身振りは、まるで「考えるな、感じろ」Don't think, FEEL!（ブルース・リー）と叫んでいるかのようだ。しかし、考えなければならない。考えられなければならないのは、均等拍ではない拍節、拍子である。拍節は「機械」や「理性」の専属事項ではない。むしろここで必要なのは、「感じ方」を「考え」、「感じ方」を鍛えることだ。もう一度言えば、当時（から今日にいたるまで！）均等拍＝メトロノームによる音楽「教育」が猖獗を極めていた事実があり、ダルクローズとしてはその風潮に異を唱えることが何より重要だったわけだが、しかしその際、拍＝均等拍という理解そのものはダルクローズも共有しており、したがって、拍節そのものを否定してしまうのである。ダルクローズは、拍節のなんたるかを自ら問い尋ねることをやめてしまっている。拍節と本来呼ぶべきものについては、ダルクローズは考えることができていないと言うべきだ。

拍節とリズムが本質的に敵対するとすれば、それはそもそもおかしい。それでは音楽は成り立つはずがないではないか。繰り返しになるが、ダルクローズがリズムに対立させている拍節は拍節ではなく、ただのメトロノームである。かりに拍子がダルクローズも無反省に前提していたように均等であるとして、その均等拍を前提としていかにリズムの「自由」が確立しうるだろうか。そのリズムを「気質」と結びつけたりできるだろうか。土台無理な話ではないだろうか。たとえば現在の「リトミック」が、このダルクローズの激的な憎悪から何かを学んでいるかどうかは甚だあやしい。そもそも、拍子とリズムをダルクローズが対立的に捉えていた（つまり均等拍を敵視していた）ことなど、まるで閑却されているように見える¹⁵⁾。がしかしそれはまたダルクローズ自身の責任、その拍節の全否定の結果でもある。

われわれの見解では、ダルクローズの発言は、均等拍批判、メトロノーム批判としては

15) たとえば、岩崎光弘『リトミックってなあに リズムの良い子に育てよう』ドレミ楽譜出版社、1993年などを参照。

正しい。が、拍節を均等拍と混同しており、それゆえひたすら拍節自体を問題視し、貶めてしまう。したがって、必要なことは、ダルクローズのメトロノーム批判は継承しつつ、「本来の」拍節を救い出すことである。

ダルクローズの議論は、このあと、シャンソン *la chanson populaire* の変拍子 *les mesures inégales* の「自然さ」の話に飛ぶのだが、上の最後の引用でダルクローズが言う「アゴーギクの自発的な躍動」、「時間的ニュアンス」とは、むしろ第一に拍のゆらぎにこそ結びつけられるものではないだろうか。じっさい、次のようにダルクローズは言っている。

Non seulement les mesures inégales se succèdent en une alternance souple et harmonieuse, mais encore le principe de l'inégalité des temps s'y affirme audacieusement, en dépit des règles consacrées. (165)

変拍子（均等でない小節）が、柔軟で調和のとれた交替というかたちで続いていくだけでなく、拍の不均等 *l'inégalité des temps* の原理も、正しいとされる規則をものともせず、大胆にはっきりと現れる。

ここで不意に出てくる「拍の不均等の原理」 *le principe de l'inégalité des temps* という言葉（邦訳では「拍単位の変拍子」という意味不明の訳語が当てられている）は、注目に値する。「正しいとされる規則」とは、明らかに、均等拍のことだろう。したがって逆にこの「不均等の原理」は、ダルクローズが一貫して「リズム」という言葉で考えているものの側に属している。しかしこの「拍の不均等の原理」については、これ以上の敷衍は行われず、またこの一ヶ所でしか使われていない。原理という言葉を使いながら、その中身は語られない¹⁶⁾。しかしこの「拍の不均等の原理」は、フルトヴェングラーの言っていた「それと分からないほど (*unmerkbar*) のテンポや色彩の変化」、「歌」に対応すると考えてよいだろう。救出すべき拍節はここにある。

16) ちなみに、明らかに「時間」、「時代」を指して使われている *temps* を除くと、上の箇所以外には、ただ一箇所、あえてすれば拍とも解釈しうる *temps* が、James Schelley からの引用だという数行の中に見られる。*Le temps passe. Il est scientifiquement mesuré par les oscillations mécaniques du pendule. Cependant, pour les uns le temps «vas au pas», pour d'autres «au trot et au galop» et pour d'autre encore, il «s'arrête et demeure».* (167) 時間は進んでいく。時間は振り子の機械的な揺れによって科学的に計測される。しかしながら、時間は、ある人にとっては「並足で」進むし、別の人にとっては「トロットやギャロップで」進む、また別の人にとっては「止まり、停留する」。この訳文で「時間」としたところに「拍」を代入することは、十分可能である。これ以外で「拍子」について言うとき、ダルクローズは、タイトルを含めて、つねに *mesure* という単語を使う。英語の *meter*、ドイツ語の *Metrik* もそうだが、すぐに気づかれるように、この *mesure* は、尺度、単位であり、測定のことでもある。「測られる」*mesuré* ものであり、これは、拍子をめぐる一般的な理解と符合して、ダルクローズの中では、ただちに均等拍と理解されている。

Ⅲ. 機械のメタファー・機械的ということ

ダルクローズやフルトヴェングラーに限らず、音楽に関する言説に現れる「機械的」mechanisch, mécanique という言葉について改めて検討しておく。ダルクローズもフルトヴェングラーも、この語を否定的な意味で使っている。

はじめに述べたように、拍節とは、最小限の定義では、回帰の構造のことだ。この回帰の感覚が、聴き手を「のせる」。均等拍は、それ自体では1拍子以外の回帰をもたらすことはできない。しかし均等拍であっても、オスティナートなリズムを叩けば、最低限の回帰は表現できる。バロック初期までと、20世紀以降の音楽（いわゆる現代音楽や、いわゆるポップス）にオスティナートが優勢なことに注目しよう。しかしそういう要素抜きで、自由なリズム、アクセントを用い、大規模な構築が可能だったのが、古典派からロマン派にかけての「クラシック」だった。つまりリズムやアクセントとは別のものが、拍節を構成する重要な役割を担っていたということだ。そこでこそ、リズムもデューナーミクも、最大限の自由を発揮できたのだ。つまり、回帰の構造を担っていたのは、リズムでも強弱でもないということだ。拍の微細な伸縮こそが、拍節感つまり回帰の構成に重要な役割を担う。拍子は均等ではなく伸縮する。しかしその伸縮は決して恣意的なもの、でたらめなものではなく、一定の法則性がある。手短に言えば、両端拍がわずかに伸び、中間拍がわずかに短くなる。

要するに、拍は均等ではない。ところが拍＝均等とする通念がいつのころからかできあがる。拍は近似的には均等である。厳密に均等な間隔を刻むテクノロジーが存在しないうちは問題なかった。人々は均等と思いながら、均等ではない演奏をしていたのではないだろうか。厳密な検証は今後の課題だが、おおよそこんな歴史が想定可能だ——19世紀初頭に、均等な間隔を刻む程度のテクノロジーつまりメトロノームが実現する¹⁷⁾。そして19世紀末までに、拍子＝均等＝メトロノーム＝機械という等式が通念として一般化し、さらにはメトロノームに「合わせる」練習までが行なわれるようになる。ヨーロッパの言わば「伝統」の中で、明確に言語化されないまま、プレーヤーたちによって「身体で覚える」ことによって継承されてきた拍節感が、忘却と消滅の危機にさらされる。音楽の現場にいた賢明な者らが、これに対する批判を提起する。フルトヴェングラーもダルクローズもここに位置するし、この危機は現在も続いている。否、むしろ悪化している。

ところが、拍子＝均等＝メトロノーム＝機械という通念は、ダルクローズも明らかに共有していて、拍子そのものを否定してしまう。現在では、〈機械的・無機的／有機的〉という対と、〈デジタル／アナログ〉という対が曖昧に共存しており、いずれもそれ自体極

17) 大雑把に、19世紀の未熟なテクノロジーがクラシックを殺したし、殺し続けていると言えるのではない。19世紀初頭のメルツェルのメトロノームと、1840年頃に始まる平均律ピアノによって。このうち、後者の音律の問題に関しては、「古楽」系の人々を中心に多く論じられるようになり、認識が変わりつつあるように思われるが、均等拍が問題であるということに関しては、まだ語られることがあまりに少ない。

めて曖昧に比喩的に用いられている。しかし今日の機械は、もはや「機械的」という比喩でイメージされるものとは必ずしも合致しなくなっている。デジタルはあくまでも量子化された離散値を扱うが、最小値を小さくしていくことで、連続値に近づく。今日ではまた、必ずしも均等ではない、一定の法則に従って伸縮する「拍」を描くことも測定することも、技術的にさほど困難ではないはずだ¹⁸⁾。しかし「機械的」という言葉で喚起されるイメージは、同じ離散値でも、最小値がひどく大きいし、あくまでも均等で、微細なゆらぎを表現することはできないものなのではないだろうか。つまり19世紀的な「機械」のイメージ、古典的な時計の、つまりは振り子のイメージだ。

「機械的」とは、広辞苑では、こうだ。比喩的な用法として問題になるのは(1)、(2)。

きかいーてき【機械的】

- (1) 機械が動くように単調な動きを見せるさま。「一に手を動かす」
- (2) 個性的でなく、型どおりのさま。「一に処理する」「一に目を通す」
- (3) 力学的。力学の法則に還元できる過程についていう。

(広辞苑 第4版)

Duden の *Das große Wörterbuch* の *mechanisch* の項で、ここで問題にしているような比喩的な用法は4番目に挙がっており、

- 4. a) ohne Steuerung durch Willen od. Aufmerksamkeit [vor sich gehend, geschehend]; automatisch: eine –e Bewegung; m. antworten; b) gleichförmig u. ohne Nach-, Mitdenken, Überlegung vor sich gehend¹⁹⁾

とある。意志や注意によるコントロールなしに、というあたりは、ダルクローズの使っている「機械的」とは正反対（ダルクローズにとっては、「機械的」は本能やインスピレーションと対立し、「知性」や「意志」の側に算入されていた）なのだが、これは実はあまり大きな問題ではない。ここで *gleichförmig* という語が重要だろう。広辞苑が「単調な動き」という言葉で捉えていた側面が、ここにもたしかに見られる。つまり、「機械的」と

18) パーソナルコンピュータ出現以後の、早い時期の「測定」の試みとして、たとえば Sloboda, John A. "The Communication of Musical Metre in Piano Performance," *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 35A (1983): 377–96; Sloboda, John A. "Music Performance: Expression and the Development of Excellence." *Musical Perceptions*. Ed. Rita Aiello. Oxford University Press, 1994. 152–69. (邦訳: リタ・アイエロ編『音楽の認知心理学』大串健吾監訳, 誠信書房, 1998) があった。ただしスロボダは拍=均等のスキームにあくまでも縛られており、拍の伸縮を「表現的な演奏」の特徴だとしてしまっている。つまり、伸縮を明確に肯定的な特徴として捉えてはいるが、それが拍節の本質に属するものだとはいえない。より詳しくは拙論 "Sloboda 'the Communication of Musical Metre in Piano Performance' (1983) の再検討," 言語と文化第5号 (2002): 117–29. を参照。

19) Duden, *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. PC-Bibliothek-Ausgabe, 2000.

いう比喻で表わされるイメージには、自動的な、意志の媒介を経ない、といっただけでなく、等速の、時計のような運動、もっとはっきり言えば均等拍のイメージも不可欠の構成要件として含まれている。フルトヴェングラーがリズムについて「機械的」あるいは「アメリカ的」ということで考えていたもの、ダルクローズが拍節について「機械的」という言葉で考えていたもの、いずれの構成要件もまさにこれであって、「知性」や「意志」はその属性ではないと言うべきだ。

結局、フルトヴェングラーの苛立ちも、ダルクローズの怒りも、(少なくともその主要部分は)「機械的なもの」つまりメトロノーム的なものに向けられていると言ってよいだろう。ダルクローズは明白に拍節・拍子そのものを(通念にしたがって)「機械」的なもの、つまりメトロノーム的なもの、均等なものとして捉えて、排撃した。明らかに19世紀的なテクノロジーのイメージにもとづく比喻としての「機械」、「機械的なもの」を批判するのは、われわれから見ても当然のことだが、その際、拍節に関する別の見方、無反省に流通している拍子のイメージとは別の拍子、別の拍節原理が考えられるべきであった。フルトヴェングラーの拍子に対する態度は一見曖昧だが、「機械」的なものを批判する点ではダルクローズと変わらない。その際、「拍」が点ではなく長さであること、その長さが伸縮するものであることを、フルトヴェングラーは暗黙に、しかし疑いの余地なく、前提している。フルトヴェングラーの要求する「歌」は、少なくともこの要素抜きには考えられない。これと符合するものとして、ダルクローズがほんの一ヶ所でまるで失策行為のように口にしていた「拍の不均等の原理」という言葉が注目される。ダルクローズが自身では展開していないこの点こそ、われわれが拍節の原理を改めて考察敷衍していく手がかりになるだろう。逆に、拍節についてのわれわれの視点から彼らの発言を見たとき、その大部分の意味と意図が明瞭に見えてくる。ダルクローズは均等拍的に理解された拍節をまるごと敵視したわけだが、むしろわれわれはいま、均等ではない拍節について、意識的に、知的に、捉え直すことこそが必要なのである。拍節についての「一定の明晰さと自覚」を獲得すること。拍節は決して「機械的」ではない。「拍子」も「リズム」も、そのいずれも、均等拍的な「遅れたテクノロジー」とは、実のところ、相容れないと言うべきなのだ。

おそるべきことに、*Das große Wörterbuch* の *Metronom* の項には、mit *Metronom* spielen, üben (メトロノームに合わせて演奏する・練習する) という「用例」が当然のように挙げられているのだった。「拍の不均等の原理」を彫琢し、「歌」を取り戻すこと——フルトヴェングラーやダルクローズの闘いは、今日なお、闘われ続けていかなければならないのである。

Furtwängler's irritation, Dalcroze's anger ——read from the metrical viewpoint

Takuya ABE

This study explores our hypothesis that in Classical music throughout 18th and 19 centuries the duration of beats fluctuates with their position in a metrical group and thus gives unity to metrical group, with the fluctuation of beats as a key part of the metrical structure. We explore W. Furtwängler's and Emil Jaques-Dalcroze's texts through this hypothesis about the nature of the meter to show both how these texts provide evidence for our hypothesis and how this hypothesis has significant implications for the texts themselves.

Both Furtwängler and Dalcroze express their distaste for “mechanical” performances and criticize them. Through our detailed reading we show how their criticism is one against the metronome. And yet they remain unable to propose some other concept of meter. Furtwängler explains his way of conducting in his writing. A close reading allows us to see that while he implicitly bases his conducting on the premise that each beat of music does not have equal length, he is unable to articulate this notional in explicit format. Dalcroze, too, is unable to reformulate the notion of meter, which leads him, in contrast to Furtwängler, to reject the standard notion of meter altogether since it does not fit his intuitions. What we need today is to take over the struggle of Furtwängler and Dalcroze against this still deep-seated dogmatic view of meter and to elaborate yet another concept of musical meter, the one laid out in our hypothesis, to rescue the metrical sense of Classical music.