

博士学位申請論文

社会を媒介する音楽
——出来事の生成理論をめざして——

関西学院大学大学院社会学研究科大学院研究員
吹上裕樹

目次

序章.....	1
1. 「音楽的媒介」の視点——問題の所在	1
1.1. 「媒体」としての音楽	1
1.2. 経験、出来事、パフォーマンス	3
2. 社会学にとって音楽とは何か	4
2.1. 説明対象としての芸術	4
2.2. 音楽社会学の問題	6
2.3. 音楽の「社会性」	7
3. 本論文の構成	8
第一章 音楽における「媒体」とは何か	11
1. 音楽と社会——未決の問題	11
2. 音楽の意味内容は何に由来するのか ——対象の扱い方をめぐる議論	12
2.1. 作品としての音楽	12
2.2. 作品の社会的構築	13
3. 「媒体」への視点	15
3.1. 芸術における「媒体」——ジョン・デューイの芸術思想	15
3.2. 音楽における媒体とは何か	17
4. 「出来事」として音楽を考える	20
第二章 社会を媒介する音楽 ——「媒介」理論の展開——	25
1. アントワーズ・エニョン——パフォーマンスとしての趣味	25
1.1. 音楽的媒介の考え	25
1.2. 音楽の愛好の歴史にみる媒体の作用	26
2. ティア・デノーラ——資源としての音楽	30
2.1. ミクロな社会状況におけるエージェンシーの構成	30
2.2. 記号論的読解の限界	31
2.3. アフォーダンスとしての音楽	33
3. 社会としての音楽／音楽としての社会——媒介理論の射程とその課題	36
第三章 生成する出来事としての音楽 ——愛着の経験からみる主体、対象、行為—— ..	40
1. はじめに	40
2. 音楽への愛着の経験をいかに問題化するか	41
2.1. 「鮮烈な原体験」	41
2.2. 愛着の経験を考えるための視点	43

2.3. 愛着の社会学.....	44
3. 音楽への愛着はどのように生成するか	46
3.1. 時間性の問題.....	46
3.2. 音楽への愛着の生成.....	47
4. おわりに	50
第四章 音楽とコミュニケーション ——対人関係における音楽的媒介——	52
1. 音楽にとってコミュニケーションとは何か?	52
1.1. 伝達としてのコミュニケーション	52
1.2. 「共有」としてのコミュニケーション	53
2. 音楽をめぐるコミュニケーション	55
2.1. マーラーへの扉.....	55
2.2. なぜ扉は開かれたのか.....	57
3. 個と普遍——音楽における「単独性」をめぐって	61
第五章 パフォーマンスとしてのクラシック音楽.....	65
1. はじめに	65
2. クラシック音楽におけるパフォーマンス.....	65
2.1. 扱われてこなかった問題	65
2.2. クリストファー・スモールによるパフォーマンス論	66
2.3. 演奏空間の劇場性	68
3. 演奏空間の自律化	69
4. ゲールドとバッハ——パフォーマンスによる音楽世界の媒介	73
終章 音楽の「社会性」とは何か.....	80
1. なぜ音楽の「社会性」なのか?	80
2. 出来事社会学に向けて	82
参考文献	85

序章

1. 「音楽的媒介」の視点——問題の所在

1.1. 「媒体」としての音楽

本論文は、「音楽的媒介」の視点から音楽と社会との関わりを論じるものである。ここでいう「音楽的媒介」とは、音楽が人と人、人と事物とのあいだに入り、その中立ちを果たすとともに、音楽それ自身が音楽としての位置を確かにするような、人と音楽、事物と音楽との互酬的な関わりを意味している¹。「音楽的媒介」とは、言い換えれば、人と人、人と事物とのあいだをとりもつ「媒体」としての音楽の働きを指す。本論文は、この「音楽的媒介」、あるいは「媒体」としての音楽という考えを鍵に、音楽をとりまく人と人、人と事物、そして人と社会との関係性を問い直し、この考えのもつ射程とそこから導かれる含意を明らかにすることを目的としている。

ここで論じられる「音楽的媒介」、あるいは「媒体」としての音楽とは、簡潔に言えば、音楽が人と事物との関わりの中かで成り立っているという事実を表している。音楽は誰かによって作曲され、演奏され、あるいは聴取されることによってはじめて「音楽」として存在する。また、音楽を作曲するためには紙とペン（今日ではパソコンと専用のソフトウェアかもしれない）が必用となり、さらに音楽が公の場で演奏されるためには、楽器と衣装とそのためのステージが必要となる。あるいは今日ではインターネットをつうじてふつうに音楽が流通しているが、この場合でも、誰かが作った音楽を誰かがインターネット上にアップロードしたものを目の前のパソコンを用いてダウンロードしたり、ストリーミングしたりして聴いている。「音楽的媒介」ということで、本論文は、こうしたもしかしたらあまりに当たり前と思われるかもしれない事実をあらためて問題化する。

本論文が、なぜこのような「当たり前」のことをわざわざ問題化するのかというと、その理由のひとつは、ここで述べたような、さまざまな人や事物が関わるなかで音楽が成立しているという事実が、実際には——いくつかの理由により——忘れられる傾向にあるからである。このことを理解するためには、音楽を画定する境界線について考えてみるのがよい。つまり「音楽」と呼ばれるものがどこからはじまり、どこからがそれ以外のものとして考えられているかと問うのである。

私たちが「音楽」というとき、多くの場合において、何らかの具体的な「作品」あるいは「楽曲」が思い浮かべられる。たとえば、友人同士であの曲が好きだ、この曲が嫌いだと言ひ合うような場面では、それがクラシックの長大な交響曲であるか、好きなアーティストのアルバムのなかの一曲であるかを問わず、「あの曲」として対象化されて考えられているものが音楽とされる。この捉え方からすると、そうして対象化されて考えられた作品

あるいは楽曲以外のさまざまな事物の働きや人の行為は、「音楽」に外在するものとして位置づけられる。

しかし、私たちが音楽を経験する実際の場面を想起するならば、「音楽」を画定する境界がどこにあるのかという問題は、それほど自明ではない。たとえば、ある種のダンスミュージックを享受する経験を考える場合、その音楽に合わせて「みんなで踊る」ということと、そこで流される「音楽」とを切り離して考えられるだろうか。あるいはクラシックのコンサートに出かけ、舞台上の華やかな衣装に身を包むソリストの姿とその演奏とに同時に心を奪われるとき、そうした経験を楽譜に記された「作品」に還元して考えられるだろうか。

これらの事柄を音楽と無関係のものとして退けることは、音楽を日常経験から離れたものとして理解するのではなく、その延長としてのリアルで具体的な経験として理解する場合、不十分であることがわかる。そればかりか、実際には、音楽と関わるさまざまな事物の働きや人の行為がなければ、そもそも音楽自体が成り立たないかもしれないのである。ダンスミュージックは「踊る」ということと一体となってはじめて「ダンスミュージック」としてあるのであり、クラシック音楽のコンサートが「一晚の贅沢」として多くの人に受け入れられ、求められるためには、華を添える衣装がなくてはならない。

こうした点からすれば、音楽は、「作品」のような、あらかじめその境界が画定された客体としてあるのではなく、具体的な私たちの行為や事物の働きによって可能にされていることがわかる。「音楽的媒介」の視点は、第一に、こうした音楽がそれによって可能にさせられる行為や事物の働きに照準する。そうすることで、「音楽」という境界を狭く閉じたものと見なす思考を解きほぐし、音楽をとりまくさまざまな行為や関係に光を当てる。

しかし注意したいのは、そのような音楽が音楽としてあることを可能にしている私たちの行為や事物の働きが、反対に、音楽によって可能にさせられてもいるという事実である。

ふたたびダンスミュージックの例をとれば、ダンスミュージックは私たちが踊るからこそダンスミュージックになるのであるが、一方で、その音楽は「踊る」という行為を生み出し可能にしてもいる。「踊る」という行為は、変化を伴いつつ一定のリズム、テンポ、ダイナミクスが保たれたダンスミュージックの音楽的な諸特性によって可能になっている。同様に、クラシック音楽の音楽的な諸特性とそれに伴う聴き方や身ぶり——近代の伝統を引きずり、しばしば教条的だとして批判の的にもなる——は、それに相応しい衣装の選択を演奏家に促すことになるし、またその衣装の華やかさを音楽自身が引き出してもいる。つまり、どのような音楽であれ、その音楽がなければそれに伴う人の行為や事物の働きも考えられず、そもそも存在さえしなかったかもしれないのである。

そこで第二に、「音楽的媒介」の視点においては、音楽のこの働き、つまり音楽が作り出すかもしれない人と事物の働きにも同じく焦点を当てることになる。

このように音楽は、一方で、それを可能にする人々の行為や事物の働きによって生み出されているとともに、他方で、そのような人々の行為や事物の働きを生み出してもいる。

これはどちらが先でどちらが後であるか、あるいはどちらが原因でどちらがその結果であるかという因果関係の問題ではない。「音楽的媒介」ということで論じたいのは、音楽がそれによって生み出されるとともに音楽が生み出しもする行為や働きであり、両者が一体となることで生み出されたり、変容したりする人と人、人と事物、そして人と社会とのダイナミックな関わりなのである。

1.2. 経験、出来事、パフォーマンス

音楽と社会との関わりを問い直すというねらいを含む「音楽的媒介」の視点は、「音楽」をどのように捉えるかということに加えて、この場合の「社会」をどう捉えるかという問題と、どうしても関わることになる。これはいずれも簡単には決着のつかない問題である。

まず、社会と呼ばれるもの以上に定義しにくい言葉はない。ここではそうした社会学における根本問題に深入りするつもりはない。もっとも、本論文では音楽に関する限りでの「社会」が問題なのである。この点に関しては、冒頭において、「音楽が人と事物との関わりのなかで成り立っている」とした簡潔な表現を、そのまま用いることにしたい。すなわち、少なくとも音楽に関する限り、「人と事物との関わり」が社会である。このような簡潔な定義は、音楽という複雑な意味内容を伴う対象を論じるためにはかえって都合がよい。

音楽として括られる対象は、時代や文化によって異なり、それが指し示す中身も非常に幅広いため、「音楽は簡単に定義できる言葉ではない」(Rice 2014: 4)。このことは、「音楽」を画定する境界がはっきりしないという先にあげた例においても確認される。音楽はその言葉自体多義的であり、あらかじめ定義することの困難な対象である²。そうした複雑な意味内容を担いうる音楽を、所与のジャンルや形式によって定義することは、音楽に潜在するさまざまな可能性を見えなくさせてしまう。それゆえ、音楽は人と事物との関わりのなかで成り立つという先の簡潔な表現以上の何かを、ここで付け加えることはしないでおく。

ただし、それだけでは音楽に関連するあらゆる人の行為や事物の働きが議論に関わってくる。それではいったいどこに焦点を当てて論じてゆけばよいかが不明確である。そのため本論文においては、次のような三つの言葉を用いることで問題の焦点化を図る。それが「経験」「出来事」「パフォーマンス」である。これらは、実際にはそれぞれが本論文における検討課題でもある。

「経験」というのは、日常的なそれを含めた私たちの経験全体を意味している。音楽との接触もそのような日常経験と地づきであり、音楽はそうした日常経験の一部を構成している。経験として音楽を考えると、対象と接する具体的経験において音楽を把握するということである。このことが意味するのは、一方で、「作品」という理念的な対象として音楽を捉えるのではないということであり、他方では、音楽の影響を単純に音響刺激に対する身体的・生理的反応へと還元してしまうのでもないということである³。これに対して本論文では音楽を、よりプラグマティックに、音楽（音）に触れる私たちの実際の経験

として捉え、音楽からの影響や効果（とされるもの）と、私たち自身の音楽に対する評価や反応とを分離して考えることをしない。こうした意味において経験として音楽を捉えるということは、つづいて述べる、音楽を「パフォーマンス」として、そして「出来事」として捉えるということと不可分である。

「パフォーマンス」とは音楽を可能にするための人々のあらゆる行為を指している。ここでは、演奏、聴取、そして——具体的な音をイメージしたり実際に聴いたりしながら行われるという意味で——作曲も含め、音楽を生み出す人々の具体的な行為すべてがパフォーマンスであると考えられる。その意味で、音楽に触れる私たちの実際の経験は、パフォーマンスによって可能となり、音楽はパフォーマンス抜きには成り立たない。また、パフォーマンスの場においては、楽器や楽譜、マイク、スピーカーといった音楽を実現するためのいくつかの事物や装置が関与している。そうした事物や装置の働きも含めてパフォーマンスを考えていく必要がある。

最後に「出来事」であるが、これは音楽を「経験」として捉えるということと、いわば地と図の関係にある。ここで「出来事」と呼ぶのは、具体的なパフォーマンスの時空間のなかで、音楽が私たちにとって重要なものとして立ち現われてくる契機を指している。それは音楽が音楽として、何らかの意味内容を伴って私たちに経験されるようになる瞬間である。したがって、音楽が「出来事」として立ち現われてくる条件を問うことは、「音楽的媒介」の視点の射程を明らかにするという本論文の中心的な課題に関わってくる。

本論文では、こうした経験、パフォーマンス、出来事という言葉に適宜用いながら、「媒体」としての音楽の働きに迫っていく。これにより、音楽そのものが私たちにとっていかなる意味をもって立ち現われてくるのか、それはどのようにして可能となっているのかを探求する。また、そのことは同時に、人々の行為や事物から成る社会そのものが、音楽との関わりのなかでどのように立ち現われてくるか、また可能になっているのかを探求することでもある。

2. 社会学にとって音楽とは何か

以上に概略を示した「音楽的媒介」の視点は、これまでの芸術社会学、および音楽社会学に対してどのような意義をもつのだろうか。以下では、これまでの芸術社会学、および音楽社会学の課題を整理することで、「音楽的媒介」の視点を提示する意義を確認していく。

2.1. 説明対象としての芸術

井上俊は「芸術は社会学にとってどのような意味をもっているか」という問いを掲げつつ、これまでの芸術社会学の議論の多くが、芸術をもっぱら説明対象として扱ってきたと論じている。井上はこのような芸術社会学の説明枠組みを定式化したのは 19 世紀後半に活躍したイポリット・テーヌであるとしたうえで、次のように述べる。

今日の芸術社会学は、その形成期に比べれば扱う題材も広がっているし、知識社会学や記号論の視点などもとり入れて、ずいぶん多彩になっているように見える。しかし一方、その基本的な枠組み、つまり芸術を何らかの社会学的要因から説明するという枠組みそのものは、テーヌの時代から意外なほど変わっていないともいえる。(井上 2000: 133)

すなわち、これまでの芸術社会学は芸術を社会学の理論的枠組みによっていかに説明できるかを問題としてきたのであり、そのことは新興の学問分野であった社会学がその学問的な力を内外にアピールするために必要でもあった。しかし、そのように芸術を社会(学)的要因に還元して説明する枠組みを維持するだけでは、芸術は社会学によって一方的に説明される対象にとどまり、社会学にとって芸術のもつ意義が問われることはない⁴。このような問題意識から井上は、芸術への社会学的関心を従来の芸術社会学の還元論的な枠組みに閉じ込めておくのではなく、「芸術からの示唆に耳を傾け、それを社会学に生かしていく道」(井上 2000: 135)を探求すべきであると提案する。

もっとも、井上のいう「芸術社会学」に対する問題関心を、文化的対象を扱う文化社会学的研究に対する課題として広く捉えたとすれば、近年、この領域において扱われるテーマは、その対象についても方法についても、井上の問いが発せられた頃に比べても、より多彩になってきている。その背景には、カルチュラル・スタディーズなどの学際的な文化研究が流行したこと、あるいはメディアの多様化とコンピュータの発展による情報環境の変化などにより、ポピュラー・カルチャーやコンテンツ文化を扱う研究に注目が集まっていることがある(南田・辻編 2008 など)。こうした研究が文化的対象を扱う研究の議論の幅を広げることに貢献していることは確かである。

一方、あらたな研究関心によってコンテンツ文化やポピュラー・カルチャーが扱われるようになってきているとはいえ、社会学にとっての文化的対象の意義とは何かを正面から問う議論は、依然として活発になっているとはいいがたい。これまでも指摘されてきたことであるが、カルチュラル・スタディーズに依拠した研究の多くは、文化や芸術が国民国家、ジェンダー、人種などの権力関係によって作られてきたことを批判的に明らかにする一方で、そうした政治経済的な「支配 - 被支配」関係に対象を還元して扱う傾向がある(長谷 2005a; 辻 2009)。また、コンテンツ文化を扱った研究は、「コンテンツ」という表現にも象徴されるように、あらかじめパッケージ化された対象のメディアおよび市場をつうじた流通・普及に議論の焦点が偏りがちである。

近年における文化社会学領域における研究は、その対象も方法も多彩になってきているし、体系的な社会学理論による還元論的な説明ということからは一線を画している。しかし、それらは文化的対象からの示唆に耳を傾けるというよりも、そのような対象をとりまく「文脈」の方を重要視しているように見える。その意味では、井上のいう「芸術を何ら

かの社会学的要因から説明するという枠組み」を踏襲し続けているのである。こうして、社会学にとって文化的対象を扱うことの意義を問い直すという課題は、なおも論じられるべき課題として残されていることがわかる。

2.2. 音楽社会学の問題

いくつかの理由から、特殊な条件を負っているとはいえ、このような課題は、音楽を固有の対象として扱う音楽社会学領域においても当てはまる。

音楽社会学は、マックス・ウェーバーやテオドル・W・アドルノといった著名な社会学者によって早くからとりくまれてきたことから、その名前自体は比較的よく知られている（Weber 1956=1967; Adorno 1962=1999）。しかしながら、「対象、目的、方法のいずれを取ってみても、研究の数だけ音楽社会学があると言った方がよい」（宮本 2006: 14）と言われもするように、約1世紀にわたる音楽社会学の歴史のなかで、研究対象や方法についての理解がそれぞれの研究者のあいだで共有されてきたわけではなかった。

こうした状況はある程度まで音楽社会学領域の発展の歴史的経緯によっている。*Grove Music Online*の「音楽社会学」の項目を執筆するジョン・シェファードによれば、この領域の研究関心は当初、西洋芸術音楽に偏っていたが、20世紀後半から今日にかけて、民族音楽学やカルチュラル・スタディーズの一部の領域をとり込むなかで、対象とされる音楽の範囲をどんどん広げながら発展してきた。そして近年では、サウンド・スタディー、フィルム・スタディーなどの研究者もこの分野に関わってきており、音楽社会学としての統一的な理論や方法を考えることはおよそ不可能な状況となっているという（Shepherd 2013）⁵。

実際、今日においては、一方でポピュラー音楽を扱う研究の目覚ましい発展によって、大衆文化・青年文化研究の一分野として考えられてきたそれらの研究の従来の位置づけをこえた多彩なアプローチが行われるようになってきている⁶。また、他方においては、これまで作品の自律性という考えに重きをおいてきた芸術音楽を対象とした美学・音楽学分野においても、ジェンダー、キャンオン（正典）、ナショナリズムといった新たな研究視座の導入が行われてきている（Kerman 1985; McClary 1991=1997; 宮本 2006; 吉田 2009 など）。

これは、音楽を扱うさまざまな研究分野がどんどん「社会学化」していく一方で、音楽社会学のディシプリンとしての（もともと希薄だった）中心軸がどんどん拡散していくという、ある種皮肉な状況をあらわしている。こうして、音楽社会学においては、研究対象や方法がますます多彩になるなかで「社会学」として音楽を扱うことの意義がますます拡散していくという、芸術社会学（あるいは文化的対象を扱う文化社会学）と同様の課題が、特殊なかたちで現れているとみることができる。

しかし、私は本論文において、音楽社会学領域のこうした拡散状況そのものを嘆いたり、この領域において何らかの統合的なプログラムを打ち建てたりするべきだと主張するつも

りはない。音楽社会学領域の現在の状況は、シェファードの概観にもあるように、ある部分はこの領域の発展の歴史的経緯から来ているのであり、それによって音楽に対する多角的な視座が切り開かれてきたことは、むしろ積極的に評価すべきである。

むしろ問題なのは、専門の社会学者以外の研究者が「社会的」な方法によって音楽を扱うようになっていることに安心して、なぜ社会学において音楽を扱うのかという根本的な問いが議論されなくなってしまうことなのである。

2.3. 音楽の「社会性」

音楽社会学領域に多方面からの研究関心が集まっていることには理由がある。それは大まかに言えば、音楽そのものに、ある「社会性」が含まれており、それを無視しては音楽についての理解を深めることはできないということに多くの人々が気付くようになっていくからである⁷。言い換えれば、「音楽」と「社会」とは互いに無関係ではなく、むしろ相互に関わり合っているという認識が、社会学者だけでなく多くの人々に共有されるようになってきているということである。このこと自体は現在の視点からすればもはや当然であるかもしれない。音楽がジェンダーやナショナリズムとの関わりから論じられる、あるいは音楽が教育や社会階層との結びつきから論じられる、さらには音楽が若者同士のコミュニケーションのツールとして用いられることが論じられる。こうしたテーマは、社会学だけでなく、音楽に関心をもつ多くの研究者によって盛んに論じられるようになってきている。

しかし、「音楽」と「社会」とが互いにに関わり合っていることが認められてきていることと、「音楽」と「社会」とがどのようにに関わり合っているかを理解することとは別の問題である。つまり、音楽に含まれる「社会性」とは何なのか、音楽が「社会性」をもつと考えられる理由とは何なのかという問題は、単純に音楽とそれ以外の社会（学）的カテゴリーとを結び付けて論じれば理解されるというものではないのである。

社会学にとって音楽を扱うことの意義とは何か、という問いが議論されるべき課題として浮上するのはここにおいてである。音楽が社会（学）的要因に還元して説明される対象にとどまるのであれば、音楽を対象として扱うことの社会学にとっての意義は問われない。その場合、社会学にとって音楽は、数多ある説明対象のひとつであるに過ぎない。しかし、もし音楽に独自の「社会性」が含まれており、それを説明する必要があるのだとすれば、社会学は音楽の語るところに耳を傾け、そのなかに入り込み、そこに含まれる「社会性」と向き合わなくてはならない。そして、本論文において提案する「音楽的媒介」の視点が貢献できると考えるのもこの点なのである。

「音楽的媒介」の視点は、冒頭でも述べたように、人と人、人と事物とのあいだをとりもつ「媒体」としての音楽の働きを考えるものである。そして、媒体としての音楽の働きを考えると、音楽がそれ自身を可能にするとともに、それが可能にさせる人々の行為や事物の働きを考えることである。この場合、音楽は既存の社会（学）的カテゴリーによっ

て説明される対象にとどまるわけではなく、反対に単純に社会を説明するための説明要因として扱われるわけでもない⁸。そうではなく、ここでは音楽と社会との互酬的な関わりこそが探求課題とされるのであり、そこでは、音楽と（人と事物との関わりから成る）社会とは同じ契機において生み出されるふたつの側面であると考えられる。

こうした視点から考えられた音楽の「社会性」とは、けっして所与的な概念枠組みによって規定されるものではなく、その都度のパフォーマンスのなかで引き起こされる「出来事」として把握されるものだ。つまり、音楽によって可能になるとともに、音楽を可能にもする人と事物の関係や働きそのものが、音楽における「社会性」の中身であると考えられるのである。このような意味での「社会性」を捉えるためには、音楽のパフォーマンスの時空間に入り込み、音楽に触れる私たちの具体的な経験に照準する必要がある。また、その都度のパフォーマンスあるいは出来事において「社会性」を捉えるということは、社会学自身の認識や方法にとっても挑戦であるに違いなく、それはまさに、「音楽が語るところに耳を傾ける」ことから始まる社会学のあらたなアプローチを切り開く試みでもある。

3. 本論文の構成

以下に本論文の構成を示す。

第一章では、本論文の根幹をなす概念枠組みである音楽における「媒体」とは何かという問題を探求する。ここではまず、音楽と社会という本来不可分であるはずのふたつの領域が、学術的な議論のなかで緊張関係に置かれてきたことをとりあげ、その問題点について議論する。そのうえで、プラグマティズムの哲学者、ジョン・デューイによる芸術思想によりながら、芸術における「媒体」とは何か、そしてとくに音楽における媒体の特質とは何かを論じる。音楽における媒体に着目することで、音楽と社会とを分離して考えることなく、両者を一体として考える方法について考える。一方、音楽における媒体は、きわめて多様性に富み、時と場合によってその範囲や組み合わせを変化させる。最後に、そのような多様性と不確定性を特徴とする音楽における媒体について、具体的に議論していく方法を探求する。

本論文における「音楽的媒介」の着想は、近年、音楽社会学領域における一部の論者によって議論されている「媒介」(mediation)の考えに負うところが大きい。そうした議論において中心にいるのがアントワヌ・エニョンとティア・デノーラの二人である。そこで第二章ではエニョンとデノーラによる研究をそれぞれ詳しく検討する。エニョンは「媒介」の考えを、音楽愛好の研究に応用するなかで発展させている。ここでは彼が音楽学者のジョエル＝マリー・フーケとともに執筆したバッハ愛好についての論文を紹介しつつ、音楽愛好の歴史的な媒介過程について考える。一方、デノーラは日常生活において人間行為主体に働きかける音楽の力について論じている。ここでは、彼女がエスノグラフィーと理論的検討をつうじて導いた「アフォーダンス」の考え（これは彼女にとって音楽におけ

る「媒体」の働きとほぼ同義である）を紹介しつつ検討する。最後に両者の議論を照らし合わせ、そこから導かれる課題について論じる。

第三章では、「音楽的媒介」の議論にとって中心的な課題となる「出来事」の生成する条件について考える。ここでとくに焦点が当てられるのが、音楽への愛着の経験である。具体的には、人が音楽に対して愛着するとはどのような経験なのか、それはどのような条件において可能となり、どのように人間の行動や認識のあり方に影響するのかという問題を論じていく。音楽をはじめとする文化的対象への愛着に関しては、ピエール・ブルデューに代表される従来の文化社会学の議論において、構造的なメカニズムによって規定されるものとされてきた。これに対し、ここではふたたびアントワヌ・エニョンによる現代のアマチュア音楽愛好家についての議論を参照することで、音楽への愛着を、対象と接する愛好家らの具体的な実践のなかで生み出される予測できない効果であると考え。エニョンらの議論の検討に加えて、ここでは愛着の経験が生み出される時間的プロセスの問題について論じる。こうした議論により、音楽への愛着が生み出される出来事の特性を明らかにすることが目指される。

第四章では音楽とコミュニケーションの問題が論じられる。一般に、音楽は人と人とのコミュニケーションを担う「媒体」として考えられている。しかしこの場合の「媒体」とは、音楽をつうじて何らかのメッセージを伝達するための透明で中立的な手段としての意味で考えられることが多い。そのような考えを批判的に検討したうえで、それとは異なる意味で音楽が人と人とのコミュニケーションを可能にする媒体となり得ることを議論する。ここではあるエッセイにおいて描かれた音楽をめぐるパートナー同士の親密な関係性を事例としてとりあげ、音楽がどのような意味でコミュニケーションの媒体となり得るのか、それはどのように対人的な関係性に影響するのかという問題を論じる。

第五章においては、クラシック音楽というひとつのジャンルに限定した議論を展開する。ここでクラシックという音楽ジャンルをとりあげるのは、現代においても独自の世界観を保ち、他の音楽ジャンルに対する境界を維持しつつけているとみなされるこのジャンルが、一方で、音楽世界内外の多様な動きに影響されるなかで絶えず変容しつつけていることを明らかにするためである。そのためのキーワードとして、ここではクラシック音楽における「パフォーマンス」に光を当てる。ここでパフォーマンスというのは主として演奏家による表現実践を指す。こうしたパフォーマンスについて論じることで、クラシック音楽というひとつの音楽世界が、人々による具体的な行為や、それに伴うさまざまな出来事をつうじて成り立っていることを論じる。

終章では、これまでの議論を総括したうえで、そこから浮かびあがる音楽の「社会性」についてあらためて議論する。つづいて最後に、本論文の成果をふまえ、今後検討すべき課題について論じる。

-
- ¹ ここでの「媒介」という語の用い方は、英語の *mediation* から発想されている。レイモンド・ウィリアムズによれば、この語はもともとラテン語の *mediare*（半分に分ける、中間の位置を占める、仲介役を果たす）から来ており、現在では（政治的な意味あい）「和解ないし合意をもたらすことを目指した仲介行為」、（二元論的な意味で）「バラバラな事実なり行為なり経験のあいだの関係を表現する行為」、（フォルマリズムの意味で）「ほかの形で表現されない関係を直接表現する行為」を指して用いられているという（Williams [1976] 1983=2002: 204-7）。
- ² 民族音楽学者のティモシー・ライスは、ギリシア語の *Mousikē* に由来する「音楽(music)」という言葉について、その意味が 20 世紀後半をつうじて大きく拡張されてきたと論じている。その背景には、前衛的な実験音楽のさまざまな試み、そして民族音楽学的知見の蓄積などがあるとしている（Rice 2014: 4-8）。
- ³ いうなれば、前者は西洋芸術音楽の伝統的な美学思想に由来する考えであり、後者は行動主義心理学的に捉えられた音楽についての考えである。もっとも近年の生態心理学や認知心理学における知見においては音楽に対する反省的認知の問題や文化的影響の問題なども含めて考えられてきている（Clarke 2003）。こうした論点は第二章で論じるティ・デノーラの議論にも一部関わっている。
- ⁴ 芸術を扱う社会学がすべてそのような社会的要因に芸術を還元して説明するものだったわけではない。井上も指摘しているように、社会学はこれまでも社会を理解するためのモデルやメタファーとして芸術を積極的に利用してきた。こうしたテキストや物語といったメタファーが社会認識のためのモデルを提供してきた点については厚東（1991）を参照。また、後に第一章でも触れる作田啓一や富永茂樹らによる「文学からの社会学」の試み（作田・富永 1984）も参照。
- ⁵ シェファードは、このような状況について「音楽社会学の守備範囲と視野を広げてくれる」という理由から歓迎すべきとしつつ、「どこに音楽の社会学の終点があり、どこに他の人文学と社会科学の起点があるのかを正確に言うことがますます困難である」（Shepherd 2013: Conclusion section, para. 1）と述べている。
- ⁶ ポピュラー音楽研究の理論的成果については、キース・ニーガス（Negus 1996=2004）などを参照（本書の邦訳書の巻末には、その当時の日本での研究成果がある程度網羅されている）。
- ⁷ 音楽と社会との関わりが重要な問題として理解されてきた背景のひとつには、音楽学分野における芸術音楽の自律性への強固な信頼に対して批判的なアプローチ（上述のカーマンやマクレアリによって代表される「新音楽学」と呼ばれる音楽学における潮流）が市民権を得てきたことがある。ここではこれらの背景に関してエドワード・サイードが述べた次の言葉を参照したい。「音楽が社会から自立して存在していることが、少なくともここ一世紀のあいだ当然のもののようになされてつづけていること、音楽分析の際に要求される専門的な知識があまりに高度で厳密なものであること、このふたつがあいまって、音楽学の仕事は自己充足的なものになりがちで、そこにとじこもっていればすべてがことたりるというような幻想が生まれているようにも思われる。だが、このような自己充足性はいままでとはちがって、もはや認められない時代になっている」（Said 1991=1995: 8）。サイードは文学研究領域における批判的アプローチが、（遅まきながら）音楽に対しても適用されてきていることを念頭に論じている。
- ⁸ ここで説明要因として音楽を扱う議論として念頭に置いているのは、音楽が時代精神を映したり、とり込んだりすると仮定するいわゆる「反映論」的な認識にもとづく研究である。

第一章 音楽における「媒体」とは何か

1. 音楽と社会——未決の問題

音楽は多くの場合、集団によって演じられ、聴かれる。また、一般に孤独な営みとして考えられている作曲という行為でさえ、作曲家の近藤譲が指摘するように、自分以外の誰にも理解されない音楽を作曲するという考えは現実味をもたないことから、「音楽は、本質的に社会的な性質をもっており、それなしには存立しえない」（近藤 2004: 17）。

ところが、アントワヌ・エニョンがいうように、音楽社会学は、その名称に冠せられた「音楽」と「社会」との関係性をめぐって、「当初からスムーズな調和というより緊張状態に置かれてきた」（Hennion 2003: 80=2011: 86）。これまでの音楽社会学においては、音楽と社会の関係性は、つねにバランスを欠いた状態に置かれてきたのであり、そこではいまだに決着のつかない問題が存在している。

こうした音楽と社会をめぐる緊張関係の一部分は、音楽社会学という学問領域の出自に由来している。音楽社会学は、芸術社会学一般と同様に、美学・音楽学などの関連分野の研究に対抗しながら自らの研究対象と守備範囲を定めてきた経緯がある。序章で論じたように、今でこそ美学・音楽学領域においても、単なる背景要因として社会についてふれるだけではなく、音楽を社会との関係において理解しようとする研究が行われてきている。しかし、たとえばスーザン・マクレアリが音楽学の研究に足を踏み入れた当時のことをふり返って述べているように、従来の音楽学において「権威ある指導者」によって教えられていたことは、「音楽作品が何を意味しているのかを決して問わないこと」（McClary 1991=1997: 23）だった。つまり、音楽がそれを享受する私たちにとってどのような社会的（もしくはマクレアリが強調する政治的）意味をもっているかを音楽作品に読み取るとはタブー視されていたのであり、その代わりに「作品の構造分析と経験的な研究で満足する」（McClary 1991=1997: 23）ことが求められていた。また、そのような美学・音楽学の研究姿勢を支えていたのが、いわゆる音楽における「自律的芸術のイデオロギー」（Wolf 1987）であった。つまり、従来の音楽学においては、音楽は社会とは独立したそれ自身で自足した世界を形成していると考えられてきたのであり、テキストとしての作品を適切な仕方で分析することによって、そのような自足した音楽的世界に内在する真理の解明に寄与することが目指されてきたのである。

それに対して社会学は、音楽生産に関わるパトロンやアカデミー、市場などの諸制度に光を当てその役割を明らかにするとともに、音楽学だけでなく一般にも浸透しているさまざまな作曲家の天才神話やキャノン神話を批判してきた¹。そして、こうした事情により、「作品の自律性」を前提に経験的・実証的なテキスト分析に専念する音楽学に対して、社

会的要因によって音楽を説明する音楽社会学という対立図式が形作られてきたのである。ここにおいて、音楽と社会の緊張関係は音楽学と社会学というディシプリン間の緊張関係として顕在化する。

しかしながら、音楽と社会との緊張関係はこれだけに由来するわけではない。もうひとつの緊張関係は、音楽の意味内容——マクレアリの言葉で言えば「音楽の意味」——をめぐら問題に由来している。そして本章で検討したいのも、こちらの方の問題である。

他の文化的対象と同様、音楽に対して私たちは何がしかの意味内容があることを認めている。すなわち、音楽が何らかの個人的、集団的な感情を喚起したり、あるいは現実の社会関係を「反映」したり、何らかの価値や理念を「表現」ということは、素朴には認められている。ところが、そうした音楽の意味内容が、音楽の何に由来しているのかをめぐっては、決着のつきにくい問題が存在してきたのである。

扱われる対象が文学作品や視覚芸術の場合であれば、その主題や表現をめぐって、それがどのような意味内容をもつのかを議論することができる。たとえば、文学作品であれば、テキストや物語を分析対象としてとりあげることができるし、実際これまでも作田啓一や富永茂樹らが行った「文学からの社会学」のような作品から得られた示唆を社会学的思考にフィードバックしていこうとする試みが存在する（作田・富永 1984）。こうした試みにおいても、対象の扱い方やその代表性をめぐってまだまだ議論がなされる必要はあるだろう。しかし、具体的な対象物に同定して考えることがむずかしい音楽の場合、そもそも（「どの」ではなく）何を対象としてとりあげれば音楽の意味内容を論じたことになるのかがよくわからないのである。

これは以下で詳しくみるように、音楽における意味内容をめぐって、その由来を「音楽」に求めるか「社会」に求めるかという緊張関係として描くことのできるものである。しかし、このような緊張関係に音楽と社会を置いたままにすることは、本来社会的であるはずの音楽の諸性質を見えなくさせてしまう。そこで以下では、音楽と社会という本来分かちがたいはずの両者を対立関係に置くことの問題点を指摘するとともに、両者を再び結び合わせる方法を探求する。

2. 音楽の意味内容は何に由来するのか ——対象の扱い方をめぐる議論

2.1. 作品としての音楽

音楽における意味内容が何に由来するのかという問題は、音楽社会学における対象の扱い方をめぐってこれまでに何度か繰り返されてきた議論に関係する。音楽が何らかの社会的な意味や価値（意味内容）をもつと考えられるとしても、それを実際に分析の俎上にのせる場合に、具体的に何を分析対象としてとりあげるべきなのか。こうした問題をめぐって議論がなされてきたのである²。

このような問題に対する代表的な回答のひとつは、「作品」としてあらかじめ対象化された音楽を分析対象としてとりあげるというものである。こうした立場を代表する論者としてよく引き合いに出されるのが、テオドール・W・アドルノである。アドルノは、所与の社会体制のもとで流通・消費される音楽の実証分析に終始しがちであった当時の音楽社会学の状況に対して、「音楽の社会的分配と受け入れは単なる付随現象にすぎない。本質は、音楽自体のうちにある客観的な社会的構造である」(Adorno 1962=1999: 386)と断言する。

こうした主張の背景には、アドルノ独自の音楽に対する理解がある。アドルノは音楽がその素材の構成をつうじて現実の社会関係における矛盾を映し出すとともに、人々の意識に働きかけることによって、音楽が単なる鑑賞に資するだけでなく、「実践の模範となりうる形式」(potentially exemplary form of praxis)を提供すると考えた(DeNora 2003: 11)。また、そのような楽曲の構造ないし形式的特性に関与する「内在的方法」を駆使することによって、音楽に対する個別的で主観的な反応のあいまいさに惑わされることなく、音楽そのものに現れる社会の矛盾を明らかにすることができると考えた。

作品に内在した分析を目指すこのようなアドルノの姿勢は、音楽それ自身の性質を考慮に入れたうえでその意味内容を問おうとするものである。これはいわば、音楽によって社会を説明しようとする立場であるといえる³。

一方、アドルノの議論に対しては、これまでに数々の批判がなされてきた。その多くは、アドルノの立場が、西洋芸術音楽——いわゆるクラシック音楽——の価値観にもとづくものであるとあって、ポピュラー音楽やそれぞれの地域の民族音楽の伝統などを評価し損ねているというものである⁴。厳密に楽譜が記され、作曲家の意志が隅々まで行きわたった統一的な構造体としての音楽作品という考えは、なるほど、さまざまな出自と由来をもつ音楽が同時に流通し、混合する今日の音楽文化を理解するうえで都合のよいものとはいえない。

また、アドルノの立場に関してはもうひとつ重要な問題を指摘することができる。それは、たとえ同一の楽曲であったとしても、どのような文脈で聞かれるかによってそこからもたらされる意味や効果の程度が異なってくるというものである。音楽学者のニコラス・クックが明らかにしたように、たとえばクラシック音楽の聴取の場合において、専門のトレーニングを受けた人とそうでない人では楽曲の聴き取り方にはっきりと違いが見出される(Cook 1990=1992)。つまり、音楽はそれ自体で自足した、不変的な意味内容をもった対象というわけではなく、それを聴く人の置かれた歴史的・地理的状况に応じてその効果や影響の程度が変わりうるものとして考えられるのである。こうして、音楽そのものに内在する分析というアドルノの立場は、認識の客観性の面からも疑問に付されることになる。

2.2. 作品の社会的構築

それに対して、音楽社会学における近年の動向のなかで広く受け入れられつつある考えが、音楽社会学が扱う対象を、「ある社会において音楽とみなされているもの」(宮本 2006: 21)とするものである。対象とするに相応しい音楽をあらかじめ決めてかかるのではなく、

当該の社会において「音楽」として認められているものを括弧付きで対象として画定したうえで、それに対していかなる意味付与が行われているかを探求する。これは音楽社会学における構築主義的立場であるといえる⁵。「構築主義」という言い方を本人が明示しているわけではないが、こうした立場を主張していると考えられる宮本直美は次のように述べる。

決して作品自体、あるいはその代替物としての楽譜が音楽なのではなく、芸術的価値が高いと言われている音楽をそうと受け止めてホールで聴く体験、あるいは BGM として音楽を聴く体験などが、現実により即した形での捉え方であろう。……社会的に重要なのは、キャノン作品であれ「二流」作品であれ、ある音響にどのように意味付与がなされているかということであり、文脈から独立した真空状態での純粋な音楽などあり得ない。(宮本 2006: 21)

宮本がとくに批判の目を向けるのは「キャノン」(canon)と呼ばれるクラシック音楽の主要なレパートリーとして扱われる古典的作品群に対する信仰である。バッハ、モーツァルト、ベートーヴェンなどの有名作曲家によるいわゆる「名曲」は、時空を越えて聴かれ続けてきたというまさにその事実によって、普遍的な価値をもった芸術作品であるようにみなされる。しかし、構築主義的な立場からすれば、そうした「偉大な」作品も、それが偉大だと思なされる限りにおいてそのような価値をもつものとして享受されているにすぎない。「キャノン作品は発表と同時に自然に偉大と認められたのではなく、さまざまな音楽外的な条件によってキャノンとして仕立てられる」(宮本 2006: 18-9, 傍点引用者)。社会から隔離した永遠不変の価値をもつとされる音楽作品も、実際には特定の歴史的、社会的条件のもとで、文化的、政治的な要請のもとで生み出されるのであり、そこに付与された価値も、当該社会に生きる人々によって集团的に抱かれた信念に他ならない。したがって、この場合の音楽社会学の目標は、音楽そのものに立ち入った内在的な分析を目指すのではなく(決してそうした分析の意義が否定されるわけではない)、当該の社会において音楽が理解される仕方を解明するということになる。

構築主義的立場では、音楽における意味内容が音楽そのものにではなく「社会」に求められる。いわば、社会によって音楽を説明しようとする立場である。こうした考えには明らかなメリットがある。あらかじめ音楽とは何か、どうあるべきかを決めてかかることがないので、多様な文脈によって変わりうる音楽の意味内容について、一律的な基準から離れて「客観的に」評価することができると考えられるからだ。

しかし、音楽の社会的構築性を主張するこのような立場には、決定的に不十分な点がある。そこでは、音楽を演奏したり聴いたりする私たちの実際の経験が音楽外的な社会的条件によって作り出されると論じられる一方で、そうした社会的条件そのものが、実際には音楽によって構成されているかもしれないことには目が向けられない⁶。こうした議論は、

序章でも論じた芸術を説明対象としてもっぱら扱おうとするある意味ではきわめて古典的な芸術社会学の説明図式をそのまま踏襲しているのである。

以上のように、音楽という対象をどのように扱うべきかという問題に対するふたつの立場を比較することからわかるのは、両者それぞれが、音楽における意味内容をめぐり、その要因を「音楽」に求めるか、「社会」に求めるかという点において真っ向から対立していることである。両者の立場は、一方は音楽の意味内容を音楽そのものに内在するものとして扱い、他方はこれを音楽が置かれた社会的文脈に由来するものとする。前者の議論に従う限り、音楽を演奏したり聴いたりする個別的で具体的な文脈が無視され、後者の議論に従う限り、音楽そのものに対する私たちの信念や感情はすべて音楽外的な文脈に由来する幻想として片づけられてしまう。しかし、音楽を実際に演奏したり、聴いたりする私たちの実感からすると、音楽に対する両者の立場はどちらも極端であるように思われる。

どのような種類の音楽を論じるにしても、音楽の意味内容が私たちにとって明らかになるのは、音楽を演じたり、聴いたりする実際の経験をつうじてである。そうだとすれば、音楽における意味内容は、音楽を聴いたり演じたりする私たち自身の個別的かつ全体的でもある経験のなかから生み出されると考えられるはずである。そうした経験は、個々の具体的な文脈に関わるものであるが、「音楽そのもの」をそこから除外することもできない。

ここから言えるのは、音楽の意味内容を論じるためには、ふたつの極端な立場のどちらか片方だけを選択するだけでは不十分であるということである。また、これらの立場において決定的に欠けていると思われるのは、私たちの具体的な経験を考えた場合に、「音楽」と「社会」とが一体のものとして経験されているという視点である。すなわち、ここに欠けているのは、音楽が社会を媒介し、社会が音楽を媒介するかもしれないという、音楽における媒介的働きへの注目なのである。

では、こうした音楽における媒介的働きに注目するには、どうすればよいのだろうか。そのために以下で考えたいのは音楽における「媒体」とは何か、という問題である。音楽が社会を媒介し、社会が音楽を媒介するというためには、そうした「音楽」と「社会」とを結びつける「媒体」が何であるかを確かめないといけない。

こうした課題を論じるに当たり、以下ではまず、ジョン・デューイの芸術思想を参照する。「経験としての芸術」という観点から芸術を論じたデューイは、一方で、芸術における「媒体」に着目する先駆的な議論を行った。ここではデューイの考えによりながら、音楽における「媒体」とは何かという問題を探求していく。

3. 「媒体」への視点

3.1. 芸術における「媒体」——ジョン・デューイの芸術思想

プラグマティズムの哲学を背景とするデューイは、『経験としての芸術』(Dewey 1934)において、芸術を、あらかじめ境界を画定された客体として捉えるのではなく、それらを

制作し、享受する私たちの具体的な経験において把握しようとした⁷。

デューイのいう芸術経験とは、「一定の形式によって組織化され統合化された経験であり、日常の経験のなかでは曖昧になっているものが明確化され強化されているような経験であるが、決して日常経験からかけ離れたものではない」（井上 2000: 140）。芸術はそれを生み出す芸術家、そしてそれを享受する私たちの具体的な経験を離れては存在しない。さまざまな生命について理解するためには、それらが生きられる条件としての環境を理解しなければならない。それと同じように、芸術についても、それが生み出される条件、享受される条件を考慮することなしには正しい理解には至らない。デューイの議論はこうした発想にもとづいている。

そのうえでデューイは、すべての芸術はその芸術を構成し可能にする特定の媒体（medium）をもつと主張した。「媒体」とは、デューイによれば、「何よりもまず仲介者（intermediary）を意味する。それは『手段』（means）という言葉の意味と同様である。それは、現在隔たっている何かが、それをつうじて引き起こされる事物であり、中間的なもの、介在するものである」（Dewey 1934: 204=2003: 263）。一方、芸術に用いられる手段には二種類あるとされ、そこには「達成されたものにとっては外的なもの」と、「作り出された結果のなかにとり入れられ、そのなかに内在して留まるもの」とが含まれる。そしてデューイは、後者の方をとくに芸術における「媒体」と呼んでいる。

私たちが「媒体」というとき、私たちは、結果に組み込まれている手段に言及している。家を建てるのに用いる煉瓦やモルタルでさえ、家の一部になるのであって、家を建てるための単なる手段ではない。諸々の色彩は絵であり、諸々の音調（tones）は音楽である。水彩で描かれた絵は、油絵とは違った性質がある。美的効果は、本来的にその媒体に属する。（Dewey 1934: 205=2003: 264, 強調は原著者）

このようにデューイは、芸術をその媒体から切り離せないものと考え、芸術が達成する目標である美的効果を、それを可能にする条件であり手段である媒体と一体となったものとして捉える。それゆえ媒体とは、デューイにとって、芸術を可能にする手段であるとともに、その目的でもある。芸術における媒体はその美的効果と融合しているのであり、その意味において、媒体とは芸術そのものである。

もっとも、デューイは、「手段が単なる準備的、または予備的でないとき、それは媒体である」（Dewey 1934: 206-7=2003: 266）と述べている。先に芸術を可能にする手段を二種類に分けていたように、媒体とは「結果に組み込まれている手段」を意味しているのであり、そうした結果を運搬するだけの外的な手段とは区別して考えられなければならない。言い換えれば、芸術を可能にする手段が単なる手段として用いられるのではなく、その目的＝美的効果と一体化している場合に、そこで用いられる手段が媒体なのである。やや一般化した言い方をすれば、媒体とは、ある目的のために用いられる手段が、それ自体で目

的となる場合におけるその手段である、ということが出来る⁸。また、そのように媒体として知覚される場合において、芸術を構成する素材は美的効果を発揮するのであり、その場合にはじめて、芸術は芸術として経験される⁹。

このように、デューイにとって媒体とは芸術そのものを意味しているのであり、経験としての芸術を考えるためには、その媒体を追究することが不可欠なのである。ところで、媒体についてのデューイの考えは、美学的な意義をもつとともに（あるいはそれ以上に）芸術について論じる社会学にとっても示唆に富むものである。

デューイの定義からすると、媒体とは芸術を成り立たせる条件であるから、その意味において媒体は、芸術が成り立つ条件である社会に属する。同時に媒体は芸術そのものでもあるのだから、媒体は私たちが経験する芸術それ自体にも属する。こうして芸術はその媒体を介して、社会にも芸術そのものにも同時に関わっている。ここには、芸術を説明対象としてのみ扱う従来の芸術社会学の考えとも、芸術を社会から孤立した自律的客体として扱う従来の美学・音楽学の考えとも異なった視点が示されている。こうした視点は、芸術を対象としたふたつの学術領域それぞれの限界を越えたところから、芸術と社会との関係性についてあらためて論じていくための手がかりを与えている。

芸術の「媒体」をめぐるこのような考えは、音楽における意味内容とは何か、それは何に由来するものなのかという、ここでの問いにとってもやはり重要な点を突いている。媒体に着目して考えるならば、音楽における意味内容とは、音楽の媒体によって構成され可能になる広い意味での美的効果に他ならない。音楽における媒体とは何かという問題については以下で詳しく論じるが、媒体に着目する立場からすれば、音楽の意味内容を「音楽」に認めるか「社会」に認めるかという対立構図は受け入れがたいものであることがわかる。そうした対立構図は、媒体への視点を欠いているか、非常に狭い意味で媒体を理解することからくるものである。それに対し、媒体に着目して音楽について考える場合、音楽の意味内容は、「音楽」と「社会」の両方に関わっているのであり、両者の結び合いにおいてはじめて確かめることができるということが理解されるだろう。

3.2. 音楽における媒体とは何か

では、音楽における媒体とは何か。デューイは音楽が音（sound）を媒体としてもっている」と述べている（Dewey 1934: 245=2003: 317）。たしかに、音を抜きにして音楽を語ることはできない。本論文においてもデューイに従い、音楽におけるもっとも基底的な媒体を音であると考えことにしたい。だが、音楽は音のみを媒体として出来ているわけではない。「音楽形式の歴史は一面において、楽器の発明の歴史であり、楽器法の実践の歴史である」（Dewey 1934: 237=2003: 305-6）とされるように、楽器等の事物やその使用方法も、けっして音楽にとって外的な、単なる手段ではない。現在において音楽がまさにそうあるためには、楽器や楽譜の発明および発展は不可欠であった。さらにこうした考えを広げていくとすると、他にも身体、身ぶり、ステージ、録音機材、等々、こうしたものすべてが

音楽を実現するために必要な手段であるとともに、私たちの経験全体としての音楽を構成する素材となりうるものであると考えることができる。

ただし、「表現の機関 (organ of expression) として用いられるときを除いて、素材は媒体ではない」(Dewey 1934: 237=2003: 306) とされるように、すべての手段 (素材) がそのまま媒体となるわけではない。音楽における媒体とは何であるかを考える場合にも、そこで用いられる手段 (素材) が表現として、すなわち意味内容を成すものとして用いられているかどうかを確かめなければならないのである。

その際、先に論じたような、手段と目的が一体化しているかどうかという基準が目安になる。この基準をもとに、媒体と単なる手段とを区別するとすれば、音楽において音は、もっとも明確にこうした意味での媒体である。なぜなら、音楽は音によって自らを表現するという意味で、音を手段 (素材) として用いるが、音それ自体が私たちにとって実際に経験される音楽の実質的要素であるという意味では、それは音楽の目的であり、音楽そのものであるからだ¹⁰。他方、デューイが述べるように、蓄音機の音盤 (disc) は、音楽を再生するための純粋な手段であり、美的効果の運搬手段に過ぎない (Dewey 1934: 207=2003: 266)。とすれば、音楽においても手段と目的が一致しているかどうかという基準によって、媒体の範囲を一般的に画定していくことができそうに思われる。

しかし、音楽の媒体が何であるかという問題、すなわちどこからが意味内容を成す素材であり、どこからがそれに対して外的な単なる手段であるとするかは、慎重に考えられなければならない問題である。なぜなら、たとえ音を基底的な媒体としてもっていることが確かだとしても、音楽の媒体がどこからはじまり、どこからがそうでないかという境界線は、その時代その社会、あるいはその都度の具体的なパフォーマンスにおいて絶えず移り変わるものだからである。

たとえば、クラシック音楽などの西洋芸術音楽の伝統的な美学思想からすると、音楽の意味内容は、「作品」に由来する美的効果であるということになる。また、そのような美的効果を構成する手段であり目的でもあるような素材とは、作品を構成する一定の形式を備えた音の構造それ自体であると考えられる¹¹。その意味で、西洋芸術音楽の伝統的な美学思想にもとづく場合における媒体とは、音であり、音の構造としての「作品」である。逆にこの場合、レコード盤はもちろんのこと、音楽を演じたり聴いたりする人々の身体や身ぶり、あるいは楽器や楽譜でさえ、音楽の意味内容に直接関わることのない単なる手段であるとされる。

一方、たとえば、アイドル歌手の音楽を享受する経験を考えようとする場合、当該アイドルの容姿や身ぶり、あるいはそれらを含めた「キャラクター」、そして歌詞などを排除してしまえば、その意味内容を評価することは困難である。この場合、キャラクターや歌詞等は、ふつう、アイドルの音楽を享受する私たちの経験のなかで一体化しており、その「内容」と切り離して考えることはできない。その意味で、アイドル歌手の音楽における媒体とは、その歌とともに、当該アイドルのキャラクターや歌詞等を含めたものであると

考えることができる¹²。

さらに、もし 20 世紀後半における実験音楽の数々、なかでも有名なジョン・ケージの《4 分 33 秒》(1952) を考慮に入れるとすればどうなるだろうか。この作品は演奏者が何も音を発しないことで有名である。ここでは、聴き手は「沈黙」を聴くことになる。すなわち、「会場内の人々のざわめきや、外から聞こえてくるいろいろな騒音、そして会場の屋根を雨が叩く音等々、要するに、日常の生活を取り巻いている音を聴く」(近藤 2006: 118)。それゆえ、ケージのこの作品においては、音楽の媒体となりうる素材は、日常をとりまくあらゆる人や事物、そしてそれらの行為や関係性へと広がっていく。そしてこの場合、どこまでが音楽の意味内容を構成する媒体であり、どこまでがそれ以外の手段であるかという事前の区別自体が意味をなさない。そのような区別は、その都度のパフォーマンスのなかで、人々がどのような行為や関係性に関心を寄せるのかという偶然的な出来事に開かれているのである。

このように、少し概観しただけでも、音楽はきわめて多様な媒体をもつということがわかる。そしてその範囲は、時代や社会、時と場所に依拠して可変的である。こうした事実からは、一方で、音楽がその媒体を介して時代や社会、あるいは文化と呼ばれるものと深く結びついていることが理解される。その限りにおいて、音楽はきわめて「社会的」な芸術であるといえる。音響以外の要素を外的な手段として排除するクラシック音楽の美学でさえ、「作品」という媒体のそうした特殊な働きゆえに、かえって社会的・文化的な結びつきの深さを際立たせている。

他方、音楽がその多様に移り変わる媒体を介して時代や社会に深く根ざしているということは、逆に言えば、音楽それ自体が媒体となって、時代や社会、事物や人を取り込み、それらを別のかたちに作り変えてもいるということの意味する。このことはケージの試みにおいていささか挑発的なやり方で明らかにされている。ケージの作品において人々は「日常の生活を取り巻いている音」を音楽として聴くのであり、日常は音楽になるのである。このことはしかし、ケージによる試みに限っていいことではない。アイドル歌手の音楽は、アイドルその人の「キャラクター」、つまり「人格」を媒体のひとつとしている。その意味で、アイドルの音楽においてアイドルの人格はその歌になるのであり、アイドルが歌う歌によって当該のアイドル自身が作り上げられるという倒立現象が生じる。一方、クラシック音楽は、ちょうどケージの試みの裏返しに（順番で行くと実際にはケージがクラシックのやり方を裏返したのだが）、作品という媒体において日常を排除する。同時に作品は「自律的な音楽世界」という固有の想像的領域を生み出し、そのなかにさまざまな価値や理念＝意味内容を詰め込むことで、結果として日常世界に働きかける。

こうして、音楽における媒体は、同時に「音楽」であり「社会」でもあることが理解される。そして、このような媒体に着目することで、音楽の意味内容は、音楽のみに由来するのではなく、また、社会のみに由来するのでもなく、「音楽」と「社会」の両者が結び合うところにおいて生み出されることがわかる。

4. 「出来事」として音楽を考える

ここまで、音楽の媒体とは何であるかについてみてきた。結果としてわかったことは、それがきわめて多様性に富み、時と場合によってその範囲や組み合わせを変化させるということだった。しかし、そのような性質をもつ音楽における媒体を、いったいどのように確かめ、具体的に議論していくことができるのだろうか。

こうした質問に答えるうえで最初に断わっておきたいのは、音楽における媒体が何であるのかを、あらかじめ決めてかかることはできない、もしくはそうすることは生産的な議論に結びつかないということである。ここまで論じたように、音楽における媒体の範囲は、時代や社会、文化や慣習によって変わりうる。とりわけ今日の日本のように、文化的背景の異なるさまざまな音楽がメディアや市場を介して同時的に流通する社会においては、音楽を評価する基準も一様ではありえない。こうしたなかで、何が音楽であるかをあらかじめ判別する単一的な基準を設定するような議論はおよそ不毛である。

また、これに加えて注意したいのは、たとえ同じ種類の音楽であっても、パフォーマンスの場面や状況に応じて、ある時には意味内容を担う媒体であったものが、別の場合には単なる手段として知覚されることもあるということである。前節では説明の便宜のために「クラシック音楽」、「アイドル歌謡」、「現代音楽」というジャンルごとに媒体の違いを論じた。しかしながら、実際にはそのようなジャンル区分に応じて媒体があらかじめ画定されているということではない。音楽に触れる私たちの全体としての経験においてその意味内容を考えるならば、音楽が演じられ聴かれる具体的なパフォーマンスの状況次第で、それはつねに異なるからである。その意味では、ジャンルの区別自体もその地点における相対的な傾向性を表しているに過ぎず、パフォーマンスの度毎に、その境界線は引き直されていると考える方が適当である¹³。

一方、音楽の媒体の範囲をあらかじめ決めてかかることはできないということは、決して音楽の媒体について問うこと自体を否定するものではない。もしそのように考えてしまうのであれば、それは別の意味で不毛である。媒体への問いそのものを否定することは、私たちの経験全体としての音楽を問うことをはじめから放棄することに等しく、音楽をそれに外在する文脈によって評価する社会構築主義的な考えを再び呼び込むことになるだろうからである。

それに対して、音楽の意味内容を担う媒体をあらかじめ決めることができないということは、音楽の媒体について論じることの不毛さを意味するのではなく、むしろ音楽の積極的な面を指し示している。つまり、音楽の媒体が時代や文化、その時その場の状況によって変わりうるということは、音楽がそれだけ多様な意味内容を受け入れる潜在性をもつということに他ならないのであり、そのような音楽の潜在性を汲み取るようなやり方こそが求められるということなのである。

では、音楽のもつ潜在的な性質を損なうことなく、媒体について追及するにはどうすればよいのだろうか。

こうした問題に関しては、ふたたびケージの試みが理解の助けになるかもしれない。ケージの《4分33秒》においては、その媒体が何であるか、そしてその意味内容が何であるかは、事前の区別に依存することなく、その都度のパフォーマンスのなかで聴き手がどのような事実に注意を向けるかということに左右される。これは言い換えれば、音楽を、私たちにとって重要性を帯びて立ち現われてくる「出来事」として捉えるということである。つまり、音楽はその時その場において演じられるパフォーマンスをつうじた事前に予測不可能な一回限りの出来事としてあるということであり、そこにおいては日常をとりまくあらゆる行為や関係性が潜在的な媒体である。

「音楽」としてはきわめて特殊な部類に入るだろうこの作品は、一方で、「出来事」としての音楽という、私たちの音楽経験における重要な側面を上手く照らし出ている。時と場合によって移り変わる音楽における媒体を確かめ、それについて議論するためには、その場において立ち現われる「出来事」としての音楽に照準することが必要である。そうすることではじめて、音楽に触れる私たちの経験全体を視野に入れつつ、音楽に潜在する意味内容を適切に評価していくことができるだろう。

ただし、ケージの作品においては、事前の区別に依存している部分がまだある。それは、この《4分33秒》という作品が、まさに「作品」として提示されているという点である¹⁴。音楽における出来事性を突き詰めて考えるならば、「作品」として聴かれるかどうかということも含めて、事前に確定できる区別はないというべきである。

一方、音楽人類学者の諏訪淳一郎は、今ここのパフォーマンスの時空間における身体への働きかけとして音楽を捉える。諏訪は、「音楽は『聞こえる』という事態による出来事として姿を現す」とし、つづけて「音楽は呼びかけとふり向きによって生まれ、それ自体が鳴ることによって世界を開示する」（諏訪 2012: 49-50, 傍点引用者）と述べる。諏訪のいう「呼びかけ」とは、「聞こえるもの」として感受されるすべてを意味し、また「ふり向き」とは、そのような聞こえるものからの呼びかけに対応した「音源に向かって耳を傾ける実際あるいは想像上の所作」を指している。

呼びかけとふり向きは二つで一組の作用として世界把握の方向性を織りなしている。ふり向きはもちろん実際の行動として現れるとは限らず、音に向かう意識や記憶、過去となった音楽を顧みようとするときにも現れる。呼びかけがリアルな何かとして感受されるのと同じように、ふり向きも可視かどうかに関係なく、音源に向かおうとする意識による。（諏訪 2012: 50）

諏訪の記述は、出来事としての音楽の性質、すなわち素材が媒体となり、音楽が音楽として私たちにとって経験されるようになる契機を上手く捉えている。諏訪のいう「呼びか

け」と「ふり向き」は、ここでのいう媒体の働きに対応する。人は素材の発する音（「聞こえるもの」）からの「呼びかけ」を感受する。それに応じて「ふり向き」が生じたとき、素材は媒体となり、音楽となる¹⁵。そこには音楽における媒体が何であるかを決めてかかる事前の区別は何もない。そうした区別は、ただあるパフォーマンスにおいて引き起こされる出来事の結果として、事後的に確認されるだけである。

したがって、その時その場の状況によって移りゆく音楽の媒体をどうやって確かめることができるのかという問いは、特定のパフォーマンスにおける特定の瞬間において、ある個人や集団がそれ（パフォーマンス）に対して関心を向けるそのような契機をいかに捉えられるか、という問いに変換される。いつ、誰が、誰とともに、どんな場所において、どのような思いをもって、どんな装置をつうじてそれに関わるのか。音楽における媒体を確かめるためには、そうした個別的で具体的な事柄すべてが問題となる。しかし、もっとも重要な問いは、私たちがそうしたパフォーマンスに対して注意を向けるのはどのような瞬間であるか——つまり、「呼びかけ」と「ふり向き」が同時に生まれるのはどんな場合であるか——ということである。状況をつうじて移ろいゆくさまざまな素材の組み合わせのなかで、いったいどのような瞬間において、私たちはそれを媒体として認めるのか、したがって音楽として聴くのか。そのような瞬間がもたらされる条件を問う必要がある。

音楽における媒体とは何であるかという本章の課題は、以上のような問いへと収斂させることができた。以降の章では、それぞれの角度からこうした問いについて追及していくことになる。

¹ こうした社会学的な音楽・芸術研究を引っ張ってきたのが、「文化の生産」アプローチ、あるいは「文化生産論」と呼ばれる議論である。こうしたアプローチ自体、いくつかの系譜から考えることができるが、その一つはアメリカを中心として発展した一連の研究である。これらは、リチャード・ピーターソン（Peterson 1976）、ジャネット・ウォルフ（Wolf [1981] 1993=2003）、ヴェラ・ゾルバーグ（Zolverg 1990）といった論者らによって発展させられてきた。また、それら一連の議論に関連して、ラベリング理論で著名なハワード・S・ベッカーが『アート・ワールド』（Becker 1982）において展開した芸術作品の協同的生産の視点の影響力を指摘することができる。もう一つの系譜として考えられるのは、ピエール・ブルデューに代表される批判的芸術社会学の視座であり、「文化生産論」と呼ばれる場合、日本ではこのブルデューによる批判的アプローチの方がどちらかといえば有名である。

² このような問題については、少なくともアルフォンス・ジルバーマンとアドルノによる論争にまで遡ることができる（宮本 2006）。作品を対象とするべきと考えたアドルノに対して、経験的研究を支持するジルバーマンは、音楽社会学の分析対象を、「作品」ではなく、音楽の生産と消費の相互作用に求めようとした。

³ アドルノの思想は、ティア・デノーラのような現在の音楽社会学者によって、社会生活においてダイナミックに活動する音楽の働きを問題化した先駆的業績として評価されている（DeNora 2003）。

⁴ たとえばリチャード・ミドルトンは次のように指摘している。「[アドルノのいう]「内在的方法」——比較によって検討するのではなく、作品をその含意、内在的な傾向性、

存在の様態という点から分析し評価する——に対するアドルノの好みは、彼がベートーヴェン解釈から得た「自律的なブルジョワ音楽」のための判断基準を設定したうえで、そうした基準をその時代のすべての音楽に持ち込み、不足するものを指摘するということを意味する」(Middleton 1990: 41; DeNora 2003: 27 より重引)。また、複製芸術の美学の立場からアドルノの議論を批判する細川周平(細川 1990)も参照。

- ⁵ ここでいう「構築主義」とは、「ある現実はそのについて語ることによって構築される」(岡本 2008: 89)とする立場を指す。すなわち、現実の行為や出来事はあらかじめ与えられた本質的な意味をもつのではなく、人々がそれについて語ることによって後付的に意味が与えられると考える立場である。
- ⁶ たとえば、宮本も言及していることではあるが、しばしば、クラシック音楽をとりあげる社会学的な議論において、舞台上で演じられる作品の演奏に静かに聴き入るという聴取マナーが問題にされることがある。そこで主張されることは、音楽を静かに黙って聴くという振る舞い方が、近代的なブルジョワ市民としてのマナーに適うものであり、そうした振る舞いを聴衆らが共同で実践することにより、市民としての共同性を確かめ合うという儀礼的な意味が認められるというものである。一方、こうした振る舞い方やマナーがなぜ生まれてきたのかを、共同性を維持したり構築したりする社会的機能や役割のみによって説明することはできない。それらの振る舞い方やマナーは、そうした社会的機能や役割とともに、作曲家によって厳密に構成された楽曲を、奏者の息遣いを含めた微妙で繊細な表現をとおして聴くという、クラシック音楽の音楽としての特性に適った振る舞い方やマナーでもある。共同性の構築という理由は、社会学者のような外部の観察者が見出した後づけの理屈であるように思われる。
- ⁷ 序章でとりあげた井上俊は芸術からの示唆を社会学に生かしていくためには、芸術を社会的要因に還元して説明するだけではなく、「経験としての芸術」、あるいは「芸術としての経験」に目を向ける必要があると主張している(井上 2000: 139-43)。その際に井上が主として参照しているが哲学者のジョン・デューイによる議論である。
- ⁸ デューイはこれをいくつかの一般的な事例をあげて説明している。その中でも分かりやすいと考えられる旅行の例をとりあげてみたい(Dewey 1934=2003: 265)。ビジネス旅行に出かける人にとって、商談の現場に行き着くまでの行程は商談という目的のための純粋な手段であると考えることができる。だから、できればその旅行自体を取りやめにしたくもなる。一方、旅行そのものを目的として出かける人にとっては、目的地に行き着くまでの行程そのものが旅行の目的となりうるものであり、したがって行程そのものを楽しむことができる。同じように、芸術においても、そこで用いられる素材がその芸術の目的(美的効果)と一体化している場合において、その素材は媒体であるといえる。
- ⁹ 逆に言えば、このことは用いられる素材が単なる手段として知覚される場合や、用いられる素材(手段)とそれによって表現される内容とが別々のものとして知覚される場合には、たとえ同じ作品を前にしているとしてもそれは芸術として経験されているとはいえない。この点について、デューイは次のように述べる。「たとえば、絵画が歴史的場面や文学や馴染みの場面の説明として観られるとき、絵画は、その媒体の面から知覚されない。もしくは、単純に技法の観点からのみ絵画がみられる場合にも、それは美的には知覚されない」(Dewey 1934: 207=2003: 267)。
- ¹⁰ デューイは「音楽はそれが運ぶものと一体となる運搬具である。音楽は、それが伝えるものと合体する」(Dewey 1934=2003: 266)と述べている。
- ¹¹ もっとも、西洋芸術音楽の美学思想においてもさまざまな立場がある。ここで念頭に置いているのは、主として歌詞のない「絶対音楽」に価値評価の基準をおく形式主義的な立場である。
- ¹² 音楽社会学者の小川博司は、「アイドル現象を考える場合、少なくとも曲の音楽的側面、曲の言語的側面(歌詞の内容)、パフォーマンス、そして彼・彼女たちのキャラクターの、

四つを射程に入れておく必要がある」(小川 1988: 120) と述べ、その中でもとりわけ重要なのは「キャラクター」であるとしている。

¹³ こうしたことを論じるためには、「制度」をどう捉えるかが問われなければならない。音楽のジャンル区分やそのうちに含まれる諸規則は、アカデミー、市場、国家といった諸制度と音楽との関わりの痕跡でもある。一方、媒体の視点からいえることは、こういった音楽をとりまく諸制度自体が音楽との関わりによって形作られてきたことであり、音楽を一方向的に構築してきたわけではないということである(こうした論点については本論文第五章も参照)。

¹⁴ 近藤譲はこの《4分33秒》を含めた、ケージのいわゆる「チャンス・オペレーション」の手法による作品が、音楽の中身にあたる部分を偶然に任せるかわりに、その音楽の外縁にあたる部分を「器」として提示するものであったという指摘をしている(近藤 2006)。

¹⁵ 呼びかけとふり向きがセットで考えられていることに注意するべきである。「聞こえるもの」が「呼びかけ」として感受されるとき、そこにはすでに「ふり向き」が生じている。「音楽」からの一方向的な働きかけが出来事を生じさせるのではなく、「主体」の積極的な働きによって音楽が聴取されるのでもない。そうではなく、出来事は、「聞こえる」という「能動と受動が両面で同時に生じている局面」(諏訪 2012: 41)において立ち現れてくるものと考えられている。

第二章 社会を媒介する音楽

——「媒介」理論の展開——

前章においては、音楽の社会学的研究における対立する二つの立場を区別し、それぞれの限界を指摘した。一方の側は音楽の意味やその役割を音楽それ自身に内在するものと考え、他方の側は、これを音楽外的な社会的文脈によって規定され则认为。だが、どちらの立場においても、実際に音楽が演奏され、聴かれる場面において、音楽と社会とが互いに不可分の関係にあるという事実を上手く捉えることができないと指摘した。また、そのような不可分なものとして考えられる音楽と社会との関係性を把握するためには、音楽における「媒体」の働きに注目することが有効であることを示唆した。そこで以下では、近年、「媒体」としての音楽、あるいは音楽における「媒介」的働きについての理論を発展させているアントワヌ・エニョン、そしてティア・デノーラによる議論をそれぞれ検討する。これにより、音楽が社会を媒介するとともに、社会によって音楽が媒介されるという考えの内実を具体的に明らかにするとともに、そこでの探求課題が何であるかをあらためて確認する。

1. アントワヌ・エニョン——パフォーマンスとしての趣味

1.1. 音楽的媒介の考え

はじめにとりあげるアントワヌ・エニョンは、ピエール・ブルデューによる批判的な芸術社会学、ハワード・ベッカーやリチャード・ピーターソンらによる文化生産論の方法を批判的に受け継ぎながら、早くから独自の媒介（mediation）の概念を打ちだし、分析の中心に据えてきた（Hennion 1983=1990, 1995, 1997, 2001, 2003=2011 など）。

エニョンのいう媒介とは、音楽をそれとして現実に存在させるための、ほとんどあらゆる人や事物、もしくはその働きを指している。それは楽器、楽譜、ステージ、レコード、といった音楽が実際に演奏されるために必要な物質的手段を意味する場合もあるが、音楽をとりまく学術的・批評的言説、音楽レパートリーといったさまざまな非物質の働きを意味している場合もある。こうした媒介の働きに関しては、従来から芸術の社会史的分析によって記述の対象とされてきた¹。とりわけ、パトロン、スポンサー、市場、アカデミーなどの媒体は、芸術を経済や社会から独立した自律的なものとして描く「唯美主義」（aestheticism）を批判する根拠となってきた。しかしエニョンは、こうした媒介を単に美的対象の社会的構築性を暴く材料として論じるのではなく、むしろ芸術を可能にする生産的な働きをもつものとして、積極的に評価しようとする。

媒介とはたんなる作品の運搬手段でもなければ、作品の現実性を解消する代理品でもない。媒介とは芸術そのものであり、音楽の場合にはとくにそれがはっきりしている。すなわち、演奏者が楽譜を目の前の譜面台に置くとき、もちろん彼はその音楽を演奏するわけだが、この場合音楽とは演奏行為そのものなのである。つまり、音楽における媒介は、実際的な地位（pragmatic status）を担う——それらはそれ自身が明らかにする芸術そのものであり、それらが生み出す評価（appreciation）と区別することができない。それゆえ媒介は趣味を脱構築するためではなく、それを積極的に分析する（positive analysis）ための基礎を提供する。（Hennion 2003: 84=2011: 90）

この引用からうかがえるように、媒介に着目することは、とりわけ音楽について考える場合に重要になるとエニョンは考える。一般に、音楽は他の芸術形式と比較して、事物に定位してとらえることが難しい²。音楽は演奏や聴取といったパフォーマンスによって顕現させられない限り、触知することができないような対象である。譜面に書かれた音符そのものが「音楽」なのではないし、作曲家の頭の中に抱かれた理念がそのまま「音楽」であるわけでもない。音楽は、具体的なパフォーマンスの場面において、以上に挙げたようなさまざまな媒介の働きが組み合わさることによって実現するのであり、そこからはさまざまな事前に予測できない効果が生み出されるのである。

この媒介の視点に立つて考えることで、エニョンは、これまでの音楽研究について回ってきた——そしてあまり生産的でない不毛な対立を引き起こしてきた——次のような相対立する二つの立場を乗り越えることができると考える。第一のそれは、伝統的な美学、音楽学に見られる、音楽を自律的な客体として扱う立場である。この立場は、音楽からもたらされる効果を音楽そのものの内在的な性質へと帰責し、音楽の社会的分析を基本的に受け付けない。それに対するもう一方の立場は、芸術を対象として扱う従来の社会学に代表される。こちらの立場は、作品そのものを自分たちでは扱うことをせず、音楽からもたらされる効果を、逆に社会的文脈へと還元してしまう³。

エニョンにとって、従来の研究に見られるこうした対立は、基本的に、音楽における媒介の働きを評価し損ねてきたことからくると考えられている。逆に、媒介の働きに視点を移すことで、音楽についての研究は、音楽とともに行われるさまざまな活動についての実り豊かな経験的研究に資することができるとエニョンは考える。実際、媒介への着目は、エニョンによる音楽への「趣味」、あるいは「愛好」をめぐる研究において幅広い射程をもつことが確かめられる。

1.2. 音楽の愛好の歴史にみる媒体の作用

ここからは、エニョンが音楽学者のジョエル＝マリー・フーケとともに執筆したバッハ愛好の研究（Hennion & Fauquet 2001）を参照しつつ考えたい。「パフォーマンスとしての権威（authority）」と題されたこの論文では、作曲家 J・S・バッハの今日における「偉

大さ」(grandeur) が形成される歴史的過程をとりあげるなかで、音楽そのものとその趣味の生成を同時的な運動として捉える視点が明らかにされている。

今日の私たちはバッハが偉大な作曲家であることを知っている。バッハの作品は今日のクラシック音楽の演奏会において頻繁に演奏されるレパートリーになっているし、レコード店に行けば、彼の「カンタータ全集」の CD ボックスを簡単に手に入れることもできる。また、数々の伝記や研究書によってその偉大さを確認することもできる。そのようにして、今日の私たちは当たり前のようにバッハを鑑賞して楽しむべき「作品」として聴いている。しかし、バッハ自身はその時代において「彼の作品全集カタログである *BWV*⁴の作者でなかったばかりか、彼自身のカンタータの編曲版ですらリリースしたことはなかった」(Hennion & Fauquet 2001: 75) のであり、バッハの音楽が現代の感覚でいう「作品」として愛好の対象となるということは、当時においてふつうのことではなかった。では、バッハの「偉大さ」とはいったい何に起因したものなのか？

こうした問いに対してエニョンらは、バッハの「受容」(reception) について語るだけでは十分ではないという。バッハの「受容」を問題にするだけで不十分な理由は、「受容について語ることは、作品が構築されたことをすでに認めている」(Hennion & Fauquet 2001: 78-9) からである。私たちはバッハのような「偉大な」作曲家による作品について論じる際に、作品それ自体はそのままの形ですでに与えられており、そうした作品の偉大さに相応しい鑑賞のあり方が後から構築されると考えがちである。しかし、エニョンらが言うように「美はまた見る人の眼識でもある (Beauty is also in the eye of the beholder)」(Hennion & Fauquet 2001: 79) とするなら、「作品そのもの」として今日の私たちが考えるバッハの音楽でさえ、実際にはバッハを愛好する私たちの鑑賞の様式によって作られている。こうしてエニョンらは、バッハの「受容」ではなく、バッハの「使用」(use) について考えるべきだとする (Hennion & Fauquet 2001: 79-80)。

使用という言葉でエニョンらが意味するのは、まず、バッハの音楽が歴史をつうじて形を変えてきているということである。すなわち、バッハの音楽はその使用をつうじて、頻繁にとりあげられ、演奏される曲目やレパートリーが変化してきただけでなく、音響、楽器、テンポ、フレーズ、はては楽譜に記された音符でさえ変化してきているのであり、その音楽はその時代その時代によって強調点の変化を伴いつつ、多様な解釈を許容してきた。その意味でバッハの音楽は変化し続けているのである。

では、バッハはどのように使用されてきたのか。そのことを具体的に確かめるためにエニョンらは、19 世紀フランスにおけるバッハ作品の最初の「愛好家」として考えられるグループに光を当てる。それは、ショパン、アルカン、グノー、サンサーンス、リスト、フランクといった音楽家たちを中心とした少数のバッハ賛美者のサークルのメンバーたちである。彼らは、バッハの作品の諸要素から学び、それを編曲し、また自分たち作曲手法の中に組み込んだ (Hennion & Fauquet 2001: 76)。つまり、バッハの作品をそのままの形で鑑賞するというより、それを自分たちの作曲のための手段として利用することで、近代

的な音楽鑑賞の様式をだんだんと発展させたのである⁵。

ここから明らかになる使用という語が意味するもうひとつの、そして重要な論点は、バッハの音楽の使用によって、今度は私たちの音楽鑑賞の様式自体が書き換えられてきたということである (Hennion & Fauquet 2001: 80)。選り抜きの古典的な音楽作品からなるレパートリーを、厳格なマナーによって鑑賞するという、今日のクラシック音楽をそのまま定義するような聴き方は、バッハの使用をつうじてもたらされた。エニヨンらによれば、こうした鑑賞の様式は、はじめは上に見たような初期の愛好家たちのような少数のサークルメンバーによって奨励されたのであるが、後には芸術的エリートを自称するまとまった集団が現れ、今日の音楽鑑賞の様式を形作る基盤となった。こうしてバッハの音楽は、何がよい音楽で、何がそうでないかの基準となったのである。つまり、趣味の様式の方が、バッハの使用によって変容させられてきたというのである。

ここには、バッハの音楽がその使用をつうじて、音楽そのものを変化させると同時に、音楽に対する私たちの趣味（鑑賞の様式）自体を変化させるという相互的な運動が含意されている。エニヨンらは、音楽とその趣味とのこうした相互的な運動のメカニズムを考えるためには、バッハとそれを鑑賞する私たちという二者からなる関係ではなく、バッハと私たち、そして「その音楽」の三者を同時に考慮する必要があると考える (Hennion & Fauquet 2001: 79)。

エニヨンらがこのように論じることには、第一に、バッハの偉大さを彼の人格、あるいはバッハ自身による「原典」(ur-text) に帰属させようとする議論から距離を取るためである。今日の音楽愛好家や演奏家、音楽学者たちは、バッハの音楽をできるだけバッハ自身が楽譜に書いた通りに、またその当時の演奏様式に則ってその音楽が聴かれるべきと考える傾向にある。まさにバッハの偉大さをバッハ本人の偉大さと同一視してしまうのである。一方で、エニヨンらはその逆、つまりバッハの偉大さはそれを取りまく私たちの側の集団的信念によって構築されたのだとする社会学的議論からも距離をとる。

両者の観点は互いに鋭く対立し合っているが、どちらも「バッハと私たち」の二者関係のみを考えている。そうした視点からは、バッハの音楽が愛着の対象となって鑑賞されたり、逆に音楽創造のための「手段」として利用されたりといった変容を被りながら、私たちの音楽鑑賞の様式を絶え間なく発展させてきたことが見えて来ないのである。こうした二者択一的な考えを越えて、エニヨンらは次のように言う。

バッハとは、歴史がその作品を彼に帰属させようとする 1685 年に生まれた孤立した個人であるのではない。かといって、彼は私たちの現代的趣味による人工的な構築物というわけでもない。バッハは、地質学的な意味で、巨大な集合体 (gigantic mass) を取り込んでいる。それは互いに支え合う多数の装置の時空間をわたる蓄積によって、また、おびただしい数の過去の仕事と快楽の産物によって構成される集合体である。バッハを演奏するためには、継続的に身体と、対象と、耳と触れ合う必要があるが、

それら自身が音楽の歴史——それ自体バッハに大きく負うところがあり、彼の権威のもとで構成されてきた——によって形成され、変容させられてきたものなのである。私たちは今日、300年にわたる集団的労働を経由してバッハを聴いている。それも私たちがバッハを聴くために、また私たち自身がバッハを聴いてきたからこそ作り出した、もっとも近代的な装置 (devise) をつうじて。私たちがバッハを作ったのであり、バッハが私たちを作ったのである。(Hennion & Fauquet 2001: 84)

ここには音楽とその趣味の生成とを同時的な運動として捉える視点が含意されている。バッハによって作られた音楽は、バッハ自身の手を離れ、他の時代、他の環境のもとで、他の人々によって、他のメディアや技術的手段が用いられることによって絶えず変化させられる。そのことは同時に、バッハの使用をつうじて私たちの趣味自体が変化させられる事態を意味する。したがって、バッハの「偉大さ」とは、バッハ自身のみでも、バッハをとりまく私たちのみでもなく、その「音楽」の使用をつうじて、それぞれが歴史的過程のなかで互いに結び合うことによって生み出されてきているのだと考えることができる。

こうして、何世紀にもわたり、多くの人、そしてさまざまな技術的手段等が関わるなかで、絶えず新たなバッハが生み出され、同時に私たちの鑑賞の様式も新たにされてきた。ところが、先にも述べたように、今日の私たちはバッハそのものへと回帰することを目指す、歴史主義的な鑑賞様式を支持する傾向にある。エニョンらはこうした今日の鑑賞の様式は、それ自体、長い歴史的な期間を経たバッハの使用の逆説的な帰結として考えられるという。すなわち、ますます発展し過剰になっていく演奏家や音楽学者らによるバッハ解釈、進化する録音技術、再帰的に高まり続ける趣味の歴史志向……。それらにより、ますます「真正な」バッハ、より「オリジナルな」バッハが求められていく。その結果私たちは、音楽に対して自然な親しみをもって反応することをやめてしまい、その音楽がつけられた時代の様式を尊重して聴くようになる⁶。このことをエニョンは趣味の「音楽化」(musicalisation)と呼んでいるが、このような事態は、趣味に関して過剰に再帰的になった現代の聴衆のあり方を反映しているのである。

エニョンによって彫琢された音楽における媒介への着目は、このようにさまざまな人やモノが組合わさるなかで、音楽そのものが構成されていくとともに、そのようにして出来上がった音楽によって、私たち自身の音楽との向き合い方が構成されていくという、相互的で、同時的な運動性を明らかにする。またそれは、空間的、時間的隔たりを越えて、多くの人、モノ、メディアが結び合うなかで可能となっている。

こうした視点が興味深いのは、従来の芸術社会学、音楽社会学的研究がするような「社会によって作りだされる音楽」という一方向的な視点から距離を取ることができるというだけでなく、むしろ音楽によって、私たち自身がそのあり方を変化させているという認識を含んでいることである。そうした視点においては、音楽と社会をそれぞれ独立した個別的对象として見なすのではなく、同時的な運動のなかで、ともに構成されるものとして考

える。音楽は、たしかに私たちによって聴かれることではじめて、「音楽」となるのであるが、そのことは一方で、音楽によって私たちの社会的世界が新たに生み出され、変容させられるということを意味するのである。

つづいて、エニョンの議論からの影響を受けつつも、より広範な社会的活動に関わる音楽の働きに照準するティア・デノーラの議論を検討していく。

2. ティア・デノーラ——資源としての音楽

2.1. ミクロな社会状況におけるエージェンシーの構成

アドルノ研究に出自をもつティア・デノーラは、音楽が社会に影響するダイナミックな力をもちうると論じたアドルノの議論を批判的に継承し、音楽が個人や社会に働きかける仕方を経験的研究にもとづいて明らかにしようとしている。エニョンが音楽に対する趣味という比較的限定された視野から音楽と社会との関係を捉え直そうとするのに比して、デノーラはより幅広い社会活動に対する音楽の影響を考えようとしている。なかでも、『日常生活における音楽』(DeNora 2000)においてデノーラは、50人以上にのぼる人々(女性)への詳細なインタビューを行い、音楽がいつどのような場面でどんなふうに聴かれているのか、それによってどのような効果を人にもたらしうるのかを論じている。このなかでデノーラがとりあげているのは、伝統的な意味での鑑賞という範囲をこえた、さまざまな場面における音楽の日常的な使用である。そこでは、フィットネスクラブ、パーティー、カップルのデートといった場面において、どのように音楽が用いられているのか、小売店の組織的目標のためにBGMがどのように使用されているか、といった問題が論じられる。

こうした検討をつうじてデノーラが明らかにしようとするのは、音楽がその場その場の状況に相応しい行為主体(agency)を生産するための資源となりうるということである。デノーラが具体的な事例をつうじて描き出すように、音楽は人々の具体的な活動のなかで使用されることで、特定の状況における相応しい身体や感情のあり方を示すモデルとして役立てられたり、個人的、集団的アイデンティティを確認するための資源として役立てられたりする。デノーラは、音楽が言語的コミュニケーションのような反省的で合理的な仕方とは異なるやり方で人々を動かす力をもっており、ひいては社会秩序編成(social ordering)のための有力な手段となりうると主張する⁷。

たとえば、フィットネスクラブにおける参与観察では、参加者の身体活動や気分に対して音楽がどのように影響しているかが検討されている(DeNora 2000: 88-108)。デノーラによれば、そこで行われている1回45分のエアロビセッションでは、その過程に合わせて入念に編集されたテープが使用されている。セッションは「ウォームアップ」の段階から、エネルギーのレベルが高まる「プレコア」の段階へ、さらにエネルギーレベルの高まる「コア」の段階へ、そして「クールダウン」の段階へとスムーズに移行するようパターン化されているのであるが、音楽は、そのあいだの移行をできるだけスムーズに成り立た

せるべく参加者の身体活動や気分を方向づける働きをする⁸。これによって音楽は、たんにエアロビの運動を伴奏するように付き従っているのではなく、参加者自身を「エアロビ的行為主体」(aerobic agency)へと変化させているのである(DeNora 2000: 103)。

もうひとつ例をあげるなら、デノーラは、彼女の重要なインフォーマントの一人である「ルーシー」が、仕事に出かける前にどんな音楽を選択し、それによってどのように彼女自身が心身の状態を変化させることができるかを描いている(DeNora 2000: 16, 41-2)。それによれば、インタビュー時、ルーシーは引っ越しに伴うストレスに苦しんでいた。そこで彼女は出かける前のわずかな時間を利用し、心を落ち着かせるために、シューベルトの即興曲を「積極的に選んで」かけることにした(この曲は彼女のお父さんの好きな曲であり、彼女にとって思い入れ深い曲だった)。聴取時間は「ほんの10分程度」であったにも関わらず、そのわずかのあいだに彼女の気分は音楽を聴く前とは異なり実際に穏やかな状態になったという⁹。

デノーラがとりあげる例はこのように、基本的にはミクロな社会状況における主体の感情や身体の状態の変化を中心としている。しかし、このようなミクロな社会状況において音楽と人とがどのように関わり合っているかを十分に確かめてこなかったことが、音楽が人と社会に働きかける力を問題としてきたこれまでの議論が説得力を欠いてきた要因であるとするのがデノーラの主張である。この点はもう少し詳しく見てみる必要がある。

2.2. 記号論的読解の限界

デノーラによれば、アドルノにひとつの典型をみることのできる、音楽の社会的意味や役割を作品内在的に明らかにしようとする議論には、ある認識論的な前提が暗黙的に共有されているという。その前提とは「音楽作品の記号的作用が読解(decode)できる、あるいは解釈することができるという考え」であり、こうした解釈作業をつうじて「所与の音楽的事例が社会生活のなかでどのように『働く』のかを特定しようという考えである」(DeNora 2000: 21)。こうした考えに従えば、分析家は、特定の社会的条件のもとで音楽のユーザーらがどのようにそれを使用しているかを検討する必要はなく、ただ音楽作品の記号論的読解をつうじて、人間の行動様式、評価的判断、社会的場面状況、感情的状態などがどのように表出されたり抑制されたりするのかを特定できてしまうということになる。しかし、デノーラによれば、こうした方法は、ある決定的な限界をもっている。その限界とは、音楽作品の読解をつうじた分析家による特殊的な解釈が、そのまま社会生活のなかでの音楽の一般的な働きと混同されてしまうというものである(デノーラはこれを「理論的ショートカット」と呼ぶ)。

この点に関して、デノーラが主として俎上にあげるのは、音楽学者のスーザン・マクレアリによる音楽作品のジェンダー的読解である。マクレアリはアドルノによる音楽作品の内在的分析の方法に影響を受けつつ、フェミニズム批評の理論的知見をいち早く音楽学に取り込んだことで知られる。マクレアリは、ジョルジュ・ビゼーのオペラ「カルメン」を

例にとりあげ、その作品内の音楽的素材の配置（リズムや和声の性質やその組み合わせ）が、いかにこの作品が初演された当時の性規範のステレオタイプを強化する役目を果たすかを論じている（McClary 1991=1997）。

たとえば、主役であるカルメンのアリアは基本的にハバネラやセギディーリャといった民族的なダンスの形式に当てはまる。マクレアリによれば、その音楽はリズム的要素を強調することで、カルメンの身体を強調する。このことは、19世紀音楽美学のハイカルチャーよりで身体性を排除する傾向の強いイデオロギーのもとでは、カルメンの音楽が「低劣な」部類に区分けされることを意味する。また、カルメンの音楽は高度に半音階的に作られ、それゆえに調性的な不安定さをもつ。こうした音楽的要素から、カルメンのキャラクターは、「低い社会的地位」、「逸脱的で肉感的」、そして「秩序破壊的なもの」と解釈される（さらにこうしたカルメンの立場は彼女の引き立て役の女性、ミカエラの音楽的特性と対立させられることで強化される）。

デノーラはこうしたマクレアリの解釈を「音楽が音楽外的な事柄についての解釈を洗練させる資源としていかに生産され消費されているかを彼女〔マクレアリ〕の読者に対して示した」（DeNora 2000: 26, 括弧内引用者）として評価する一方、マクレアリの分析が作品のみに着目する視点の限界を示してもいると指摘する。さらにこのような限界は、マクレアリがベートーヴェンの第9交響曲を男性による暴力的な性的支配のメッセージとして読み解く次のような個所によく現れているという。

ベートーヴェンの第9交響曲を例にとろう。この第1楽章では、再現部への導入で、音楽史上最も恐るべき暴力的なエピソードが繰り返される。・・・再現部の第1調性域全体は爆発であばた状になる。この時必然的に生じるのが、欲望と、言語を絶する暴力との共存だ。そして形式上に要求を達成する際、まさにこの二つの共存から、猛烈な凶暴さをふるいつつ一種の快楽にたゆたうという前代未聞の融解状態がもたらされるのである。（McClary 1991: 128=1997: 197; DeNora 2000: 29）

デノーラによれば、こうした読解は「分析家自身による意味の同定をこえる何ものにも支えられていないために根拠薄弱である」（DeNora 2000: 29）。そこでは、作品の社会的意味は、あたかもはじめから作品に内在しているかのように示されるが、実際には分析家が作品にそのような意味を認めたという以上のことを示せないのである。

それに対してデノーラは「画定された対象としての作品がそれ自体で何を意味するのか、もしくは何をするのかを特定するのではなく、むしろ人々によって、音楽がどのように同定されるようになるかを特定する必要がある」（DeNora 2000: 30）と述べる。音楽の社会的意味、あるいは効果は、分析家が同定して見せるよりも、そのような身体的、感情的な作用を構築するために音楽を使用する、人々自身による（必ずしも意識的でない）多様な仕方を観察すべきであるというのである。

デノーラは、マクレアリによる議論の重要性をけっして否定しようとしているわけではない。むしろ作品の社会的意味を考えるうえでは、音楽テキストに対するそのような分析が必要でもあると考えている。そのうえでデノーラがマクレアリのような方法を批判するのは、音楽を具体的な行為の中において見ない限り、その働きを確かめることはできないという点である。分析家は音楽テキストにおいて用いられる音楽的素材、身ぶり、手法などを確認すること、また、当該作品とそれ以外の音楽作品との間テキストの関係性やその歴史を確認することはできる。だが、それらが「将来的な受容においてどう経験されるか」という問いは、記号的分析の限界を越えている」(DeNora 2000: 34) ののである。

2.3. アフォーダンスとしての音楽

デノーラは音楽の社会的意味や効果を考えるためには音楽それ自体の素材特性を考慮するとともに、それらが置かれた社会的文脈をも同じく視野に入れる必要があることを主張している。こうした探求を可能にするためにデノーラが採用するのが、生態心理学に由来する「アフォーダンス」(affordance) の概念である¹⁰。たとえば、丸いボールは、転がしたり、蹴ったりする動作をアフォードするが、同じ感触と重量をもつ四角い立方体ではそのようにはいかない(DeNora 2000: 39)。これと同じように、音楽にもその特性に応じた身体的動作や、感情をアフォードする働きを認めようというのである。デノーラはこのアフォーダンスの考えについて、次のように述べている。

「アフォーダンス」の概念は組織する媒体(organising medium)としての音楽の能力を強調する。それは意識のスタイル、理念、あるいは身体の状態といったようなものを組織する助けとなる。物事をアフォードする音楽について語ることは次のことを意味する。すなわち、音楽が実践的でしばしば非認知的な行為をつうじて事物が形成され、彫琢される、ひとつの素材であるということである。(DeNora 2003: 46-7)

特定の音楽にはそれぞれ、リズム、テンポ、音のダイナミクスやテクスチャーといった素材的特性が備わっている。そのような特性は、エアロビセッションにおいて見られたように身体的な動作を構成するかもしれない。あるいは、合唱におけるハーモニーがある種のコミュニティにおける調和の理念を表現するといったように、何らかの思想や理念を概念化するためのモデルを提供するかもしれない。そのようにデノーラは、音楽を「アフォーダンス」の構造として捉え、音楽を私たちの身体的動作や認識を構成する媒体として考えようとする。

ただし、「アフォーダンスの構造として音楽について語ることは、けっして音楽を行為、思考、感情的反応の『原因』あるいは『誘因』として語ることはない」(DeNora 2003: 48)。つまり、音楽が何らかの身体動作や認識をアフォードするといっても、そのことは、音楽そのものが無媒介的に人に働きかけるということということを意味しない。音楽の働きをその

素材的特性へと還元してしまうのであれば、音楽の意味なり効果なりを内在的な力に還元する議論に逆戻りすることを意味するからである。したがって、音楽が具体的な行為や認識をアフォードするというとき、そこには、必ずしも意識的というわけではないが、行為者自身が音楽に含まれる素材的特性を適切に位置づけ、利用するという反省的な作用が含意されるのである。

このように、アフォードダンスということでデノーラは、音楽の素材特性と、そのような特性を音楽から引き出す行為者自身の反省作用とを同時に問うべきだと考える。

では、アフォードダンスの構造として音楽の働きは、具体的にどのように確かめることができるのだろうか。言い換えれば、音楽が人々の行為のなかで動員される様子をどのように観察できるのだろうか。こうした問いに関してデノーラは、「音楽的イベント」(Musical Event) という図式を提示している (表 1)。

時間 1 – イベント前 (行為者 A にとって重要なすべての所与の歴史)	
1. 前提条件	慣習、経歴に関連したもの、事前にプログラム化された実践
時間 2 – イベントの最中 (数秒から数年、どんな持続期間でもよい)	
2. イベントの特徴	
A 行為者	誰が音楽に関与しているか? (e.g. 分析家、オーディエンス、リスナー、演奏家、作曲家、プログラマー)
B 音楽	どんな音楽であり、そしてそこには行為者によって割り当てられたどんな意味が伴っているか?
C 音楽に関与する行為	何が行われているか? (e.g. 個人的な聴取行為、音楽への反応、演奏行為、作曲行為)
D Cのローカルな条件	(e.g. このとき、この仕方において (すなわち、時間 2 – 「イベントの最中」において)、音楽とどのように関わるようになったか)
E 環境	音楽への関与はどんなセッティングのもとで催されるか? (物質的、文化的特性、その場で供される解釈枠組み (e.g. プログラムノート、リスナーのコメント))
時間 3 – イベント後	
3. 結果	音楽への関与はどんなことをアフォードしたか? こうした関与によって変化するか、達成されるか、可能になるかしたことは何か? このプロセスは私があげたいずれかの項目を変化させたか?

表 1 音楽的イベントとその条件 (DeNora 2003: 49)

デノーラがいう「音楽的イベント」は、音楽と結びついた人々の行為から構成されている。ここで中心となるのは、「時間2——イベントの最中」の枠の中に並べられた5つの要素である。まず、音楽的イベントに関与する行為者(A)は、プロであるかアマチュアであるか、演奏者であるか聴き手であるか、作曲家であるか分析家であるかを問わず、独りまたは複数の行為者で構成される。また、そこで対象となる音楽(B)も、それがどのような種類の音楽であるかが問われない(それは作品全体であるか、その「断片」であるか、即興で生み出されたハミングであってもよいとされる)。肝心なのは、音楽に関与する行為者にとって、それがどのように重要性をもつ(meaningful)ようになるか、ということであるが、そのことを確かめるためには、どのような環境(E)において、どのようなローカルな条件(D)のもとで、その音楽とともに何が行われているか(C)が問われなければならない。

さらに、「音楽的イベント」は、時間的な前後関係——過去(「前提条件」)と未来(「結果」)——を含んでいる。「前提条件」とは、人々によって認知された作曲の様式や慣習、特定の音楽と聴き手の個人的な関わりといった、行為者が音楽に関与する際に前提される条件を意味する。そこには、特定の目的に応じて音楽を利用するため事前になされるあらゆる「プログラミングのパターン」(patterns of programming)——たとえば気分を変えるため、商品を販売するためといったそれぞれの目的に応じて操作された音楽外的なものを含む事前の準備作業——が含まれる。そして「結果」には、行為者の志向に応じて、音楽がアフォードするか、可能にするすべてのものが含まれる。たとえば、「関与する行為」(C)が分析家による批評のような活動であれば、何らかの理念や思想をアフォードするかもしれない。また、それが自宅での聴取である場合、リラックスした心理状態やムードの変化をアフォードするかもしれないとされる。

このような「音楽的イベント」の図式を用いてデノーラが強調するのは、音楽の社会的意味や効果について考えるためには、具体的な事例をとりあげながら、そのなかで行為者自身が(音楽外的なものを含む)さまざまな取り組みの中に音楽をどのように位置づけているかをつぶさに追いかける必要があるということである。そうした具体的なレベルの分析においてはじめて、「音楽がどのように特定の事物をアフォードできるのか、それゆえ、どのように社会生活に『入り込む』(get into)のか、を確かめることが可能になる」(DeNora 2003: 55-6)。

重要なのはデノーラが自己のアイデンティティを確認したり、個人的、集団的な場面でムードを変えたりといったさまざまな目的のために、人々自身が音楽を利用するミクロな社会状況に着目した点である。こうして人々自身が音楽を日常的場面における資源として利用することで、音楽は社会生活を媒介できるようになる。これは音楽そのものと、その社会的な効果とが不可分であること、つまり、日常的かつ具体的な人々の活動のなかで音楽そのものとその働きとが、同時に生み出されているということを意味するだろう。ま

めるなら、デノーラは音楽が社会生活においていかに媒介的に働いているかという問題を提起し、それに対して答えようとしたということである。デノーラの議論から明らかになることは、現代の高度に情報化され、合理化された世界にあってなお、音楽は理性的、反省的認知をこえて人間に働きかける効力をもち得るということであり、また一方で、私たち自身がそのような音楽の力を頼りにし、それらを動員しつつ社会生活を有意味なものに仕立てているということである。

3. 社会としての音楽／音楽としての社会——媒介理論の射程とその課題

ここまで、アントワヌ・エニョンと、ティア・デノーラという二人の音楽社会学者による音楽的媒介に関する理論を検討してきた。それぞれは互いに影響関係にあり、多くの論点を共有している。エニョンとデノーラに共通している重要な論点のひとつは、対象としての音楽と触れ合うミクロな社会関係に注目する点である。抽象的な社会的諸力をあらかじめ前提するのではなく、個別具体的な音楽と人との接触の経験に照準するのである。これにより、両者はともに、音楽の意味、あるいは効果を単に社会的に構成されたものとする議論からも、音楽に内在するものとする議論からも距離をとる。対象と触れ合うミクロな関係性に着目することで、音楽と人、そしてそれらを取りまく事物やメディアとの相互的な働きを具体的に追及するのである。

注意したいのは、このことが音楽に対する主体の働きを一方的に強調するものではないことだ。逆に、音楽からの働きかけは、ときに行為者の事前の予測を越えるため、それらをすべてコントロールすることは不可能である。ただし一方で、音楽の働きは行為者自身のある種の身体的、認知的な反省作用を引き出すために、結果としては、行為者自身が媒介としての音楽の働きを再構成し、それを利用することが可能となるのである。

エニョンとデノーラに共通するもうひとつの重要な論点は、音楽と社会とをそれぞれ個別的な実体として扱うのではなく、ともに構成され、ともに生み出されるものとして考えるという姿勢である。ここでは音楽と社会とは互いに不可分の関係にある¹¹。音楽の媒介的働き、あるいは媒体としての音楽の働きについて考えることは、音楽と社会とのあいだに単純な反映関係を見たり、音楽と社会どちらか一方によって他方が構成されると見なしたりする考えを乗り越えている。音楽における媒介的働きに着目するということは、一方で、音楽それ自体が人やモノといった多くの社会的媒介の働きによって構成されていることを意味するが、そのことは同時に、音楽そのものが社会生活を構成する媒体として働くことを意味する。エニョンとデノーラはこうした社会が音楽を媒介するとともに音楽が社会を媒介する事態をそれぞれに問題化し、把握しようとした。

一方、ここからはまた、音楽的媒体の視点が探求すべき課題がどこにあるのかが明らかとなる。その課題とは、社会が音楽を媒介するとともに、音楽が社会を媒介するような出来事をどのように概念化できるかというものである。上述したように、音楽的媒介の視

点は音楽と社会とを不可分のものとして考える。「音楽か社会か」という、どちらか一方に原因を求めるような姿勢の放棄を求めるのである。しかし、音楽それ自体が社会であり、社会がそのまま音楽であるという言明はトートロジーであり、それ自体ではあまり意味をなさない。問題なのは、ここまでのエニョンやデノーラの議論によって示唆されるように、音楽が社会となり、社会が音楽となる、そのような契機をいかに論じることができるかということである。この点に関してエニョンは、音楽への趣味（愛好）という契機に着目し、これを音楽の使用をつうじた歴史的な過程として明らかにした。一方、デノーラは、「音楽的イベント」の図式を採用することによって、媒体（アフォーダンス）としての音楽の働きを一般化することに向けた指標を示した。このようなエニョンとデノーラの議論からは、以下のような、さらに議論されるべき課題が浮かび上がる。

まず、デノーラに関しては、一見、非常に広範な音楽の社会的影響力を扱っているように思われるのであるが、事実上分析の主眼が個人の感情的、心理的側面に偏っているという問題を指摘することができる。また、そのような音楽の認知的・心理学的機能の側面から音楽の効果を追究するあまり、主体の管理と社会秩序化を越えるような音楽の媒体としての働きがあまり視野に入っていないという問題も指摘できる¹²。デノーラの提示する「音楽的イベント」の図式は、個別的なケーススタディをつうじて、音楽の個人的、集団的な機能や役割の意味での「効果」が生み出される一般的な条件を画定していくためには都合がよいと考えられる。しかし、音楽が個人や集団に対してもたらす意味は、デノーラがとりあげて論じているよりもはるかに複雑であるし、必ずしも一般化されない特殊的なケースにも、深く掘り下げて論じられるべき論点が存在しているかもしれない。

これに対して、音楽への趣味経験に焦点を限定するようにみえるエニョンの議論は、かえって示唆に富む。趣味や愛着とは、人が音楽の効果を受け入れるとともに、音楽が音楽としての効果を発揮できるようになる、そのような出来事のあり処を指し示す。それはまさに音楽と人との関係を取り結び、互いの姿勢を新たにするような、結果が予測できない不確定的な出来事である。そこでは機能や役割の面から音楽の効果を突きとめようとするよりも、音楽そのものが私たちにとって重要となる契機それ自体が問題化される。その意味で、音楽に対する趣味、あるいは愛着の経験について考えることは、画定された領域における単なる余暇活動を意味する「趣味」という言葉の今日における用法の限界を越えて、個人や集団によるさまざまな活動を媒介する音楽の働きを把握していく基礎となりうる。

一方、この点に関しては、では、音楽に対して人が関心を惹かれるような出来事とは、どのように把握することができるのか、というさらなる課題に結びつく。こうした点についてはエニョン自身の研究をさらに詳しく検討する必要があるため、次章でひきつづき議論したい。

-
- ¹ エニョンがここで言及しているのはルネサンス絵画を扱った社会史的分析で知られるバクサンドール (Baxandall 1972=1989) などである。
- ² エニョンは視覚芸術と比較しつつ、音楽における媒介の特性について次のように述べている。「音楽は物質の中に固定することが不可能であり、とらえがたい対象であるため、定義する際に困難がともなう。それは『パフォーマンス』によって絶えずそれが現れるようにする必要があり、音楽的環境 (musical milieu) においてそれが存在するためには、仲介者、解釈者、楽器、媒体といったすべてを集積しないと行けない。それは継続的に形作られる、行為における広大な媒介理論 (mediation theory) である」(Hennion 1995: 238)。
- ³ たとえば、エニョンによる次の指摘を参照。「一方には、音楽の社会的「側面」を作品の二次的環境であるとして拒絶する対象の科学 (science of the object) がある。それらは基本的に書かれた楽譜と音楽とを混同してきた……他方には、音楽の対象を把握する具体的なアフォーダンスを欠きながら、音楽の周りをめぐることによって満足している音楽の社会学がある。それらは音楽に文脈を付与するか、その実際の決定因は社会的なものであるゲームのための口実へと音楽を変換してしまう」(Hennion 2004: 133)。
- ⁴ *Bach Werke Verzeichnis* (バッハ作品目録) のこと、ヴォルフガング・シュミエダー (Wolfgang Schmieder) によって 1950 年に編集された (Hennion & Fauquet 2001: 75, note. 1)。
- ⁵ 「今日私たちがバッハの作品をそのままの形で聴くことは普通だが、それは 19 世紀においては自然なものでなかった。賛美者たちは過去の巨匠がしまい込まれた埃っぽい本棚からバッハを拾い上げた。そして、最初は作曲家としてではなく、それぞれの音楽愛好家が学びそしてそれぞれのやり方で適応すべきすぐれた音楽的規則の貯蔵庫のひとつとして、バッハを同時代的なものとしてとらえ、そのように変容させたのである」(Hennion & Fauquet 2001: 76)。
- ⁶ こうした事態そのものが、音楽学や録音技術の進歩にもとづいている。この点について詳しくはエニョン (Hennion 1997) を参照。
- ⁷ 例えば次のような箇所を参照。「音楽はたんに『有意味な』あるいは『コミュニケーションのための』媒体であるだけでない。それは非言語的手段をつうじて意味を伝達する以上のことをなす。日常生活のレベルで、音楽は力を持っている。……それは社会的エージェンシーのすべての側面に関係する。音楽は人々が彼／彼女の身体をどのように編成するか、自分自身をどのように行動させるか、時間の経過をどのように経験するか、自分自身について、他者について、状況について——エネルギーと感情の点から——どのように感じるかということに影響するかもしれない。この点からして、音楽は関連する行動の様式を指示し、いくつかの場合それを引き起こす。それゆえ、社会的行為のサウンドトラックをコントロールするということは、社会的エージェンシーの組織化のための枠組み、つまり、人々がなす行動の道筋を (意識的・半意識的に) 把握するための枠組みを提供するということである」(DeNora 2000: 16-7)。
- ⁸ デノーラはこうした音楽の働きを、音楽の「人口補助具テクノロジー (prosthetic technology)」と呼ぶ。「人口補助具テクノロジーとは、身体ができることを拡張する装置である。——たとえば、蒸気ショベル、竹馬、顕微鏡、あるいはアンプシステムは腕、足、目そして声の能力を強化し変容させる。そうしたテクノロジーの創作と使用によって、行為者 (身体) は可能性を与えられ、力を与えられる」(DeNora 2000: 103)。
- ⁹ デノーラは次のような例もあげている。それはコンピュータの電子メールのやり取りに際して、デノーラ自身がどのように時間経過の経験を変化させたかというものである (DeNora 2000: 8)。当時インターネットへの接続にはダイヤルアップ方式が用いられていたが、接続が確立されるまでには短いラグがあった。早くメールを読みたいデノーラはその数秒の時間ですら長い時間待たされているように経験され、ログオンの際にパソコンのエンター・キーを「できるだけ速く」押していた。しかし、あるとき、ビゼーのオペラ、「カルメン」についてのあるエッセイ (後述するマクレアリによるもの) を読ん

だ後で、彼女は劇中の有名なハバネラのアリアの冒頭部分を頭の中で再現しつつ、そのリズムに合わせてキーを押している自分に気が付いた。この時デノーラはそれまで長いと思っていた待ち時間があっという間に過ぎていったことを経験する。この「ハバネラの使用」はしばらくの間彼女の習慣となり、メールに早くに到着してしまうことに対してかえって惜しいような気持ちすら抱くようになったという。

¹⁰ 「アフォーダンス」の概念は心理学者のジェームズ・J・ギブソンによって提唱された (Gibson 1966)。ギブソンのこの概念の音楽への適応に関しては音楽心理学者のエリック・F・クラークによる解説 (Clarke 2003=2011) も参照。

¹¹ デノーラは、アドルノの音楽社会学の方法を評しながら次のように述べている。「この場合、音楽を原因 (causative) として語ることは「音楽と社会」の「と」を切除することを意味する。それはむしろ音楽を社会的なものの顕現 (manifestation) として、同様に社会的なものを音楽の顕現として見なすことを意味する。二つのあいだの違いは、たんに分析的な差異となる。すなわち、時間的あるいは空間的な優先順位 (ある人が「音楽的イベント」の音楽外的な成果に関心を寄せるのか、それとも社会的イベントの音楽的成果に関心をよせるのか) と、その人がどこから分析的な作業を始めようとするのかによる。……音楽はこれが社会だと私たちが考えるものすべての一部である。音楽は社会生活を構成する内容である」 (DeNora 2003: 151)。デノーラは、社会生活における音楽の役割について論じたアドルノの方法が、図らずも音楽と社会との二元論を棄却するものであったと評価している。一方でデノーラはアドルノの方法を「アクチュアルなものの哲学へのアドルノの関心にも関わらず、彼の仕事はあまりに一般的、あまりに抽象的なレベルにおいて、根拠を欠いたやり方で進められた」 (DeNora 2003: 153) と批判することを忘れない。

¹² この点は、音楽社会学者のサイモン・フリスによって指摘されている。フリスは、「音楽は装飾的芸術以上のものである」というデノーラの議論 (DeNora 2000) を評価しつつも、音楽を単純に機能として評価することに対して危惧を表明して、「人々が自らの感情を管理するためにどのように音楽を用いているか」という問題と、いまだ音楽がわれわれを感情的に崩壊させる予期しえない力を持っているという問題のバランスをとる必要がある」 (Frith 2003=2011: 112) と述べている。

第三章 生成する出来事としての音楽

——愛着の経験からみる主体、対象、行為——

1. はじめに

これまでの章で論じてきたように、音楽的媒介、あるいは音楽における媒体の働きを確かめるためには、それを出来事としてどう把握できるかということが課題となるのであった。こうした課題に関して、本章では、音楽への愛着の経験という観点から議論していく。

ここでいう愛着の経験とは、音楽との継起的な接触のなかで経験されるそれとの感情的な結びつきを指している。音楽をはじめとした文化的対象への愛着の経験は、人々の内的感情や感覚のあり方と強く結びついている。人は文化的対象と接することによって心動かされることがあるし、そうした対象からさまざまな印象やイメージを得ることがある。そのような経験は、とくに文化作品（芸術作品）に触れる際の経験である場合には、一般に「美的経験」と呼ばれる。ところが、こうした意味での内的感情、あるいは美的経験の問題は、文化社会学・芸術社会学領域においてさえ、これまでほとんど正面から論じられてこなかった。

序章でも議論したように、文化、あるいは芸術を対象とする社会学的研究の多くは、文化作品が成立する社会的条件に着目し、それらを経済、政治といった作品に外在する要因から説明しようとする傾向がある。それに対して、美学・芸術学をはじめとした人文学領域の研究においては、文化作品を内在的に理解することに視野が限定されがちである。ピエール・ブルデューはこうした文化作品を扱う議論における対立関係を「内的読解」と「外的読解」の対立として把握したうえで、自身は「文化生産の場」に着目することでそれぞれの立場の限界を乗り越えられるとした (Bourdieu 1992=1995-6; 南田 2008)。ところが、こうしたブルデューの議論においても、やはり文化作品に触れる内的感情、あるいは美的経験の問題は見過ごされていると考える。

ブルデューが明らかにしようとするのは、あくまで「生産の場」において対象（文化作品）への価値が生み出される構造的なメカニズムである。ブルデュー自身が述べるように、文化生産の場においては、芸術家の創造的な力への信仰自体が生産されるのであり、ひいては「フュティッシェとしての芸術作品の価値」が生み出される (Bourdieu 1992=1996: 85, 傍点原著者)。こうした観点からすれば、人々を感動させたり、驚きを与えたりする文化作品に特有の意味や価値は、生産の場における差異化の原理によって生み出される「幻想 (illusio)」——集団的な思い込み——に過ぎないということになる。こうした議論は、文化作品やその創造者の能力に関する美的自律性の神話を解体するためには有効である。しかし、そこでは作品それ自体の働きが問題とされないばかりか、作品を制作する芸術家の

具体的な技能、あるいは作品を愛好する人々の感情等についても正当な扱いを受けることがないのである¹。

これに対し、愛着の経験を対象（音楽）との継起的な接触にみるここでの立場からすれば、文化的対象に対する愛好家の感覚、感情の問題、ないし「美的経験」の問題は、けっして「生産の場」における構造的メカニズムに還元できるものではない。後述するように、愛着の経験において、人は対象の働きを受け入れることで主体としての能力を獲得する。それは同時に、対象が対象としての働きを確かにする瞬間でもある。そうした意味で、愛着の経験は主体と対象がともに生み出される特異な出来事のあり処を指し示す。そのような出来事は主体の意識的な努力のみによって可能になるとはいえないが、それはしかし、場の構造的なメカニズムに還元できるものではない。ここでは対象への愛着を、このような特異な性質をもつ「出来事」において生み出される経験であるとして論じる。

こうした論点は、音楽について論じる場合にとくに重要となる。音楽はそれ自体、パフォーマンスのなかで生み出される出来事である²。音楽は特定の事物に定位させてとり扱うことが容易ではなく、したがって楽譜や CD に定着できるような静態的なモノとして存在するとはいえない。それはつねに具体的な時空間におけるパフォーマンスのなかで生み出され、パフォーマンスがつづく限りにおいて私たちにとって実際に聞かれうる対象となる。音楽はそのような絶えず移りゆくパフォーマンスのなかで、事前に予測できない効果を伴いつつ展開されるのであり、愛着の経験自体も、そのようなパフォーマンスのなかから生み出される「効果」として考えることができる。

ここでは、このような音楽の性質を考慮しつつ、具体的には、人が音楽に対して愛着するとはどのような経験なのか、それはどのような条件において可能となり、どのように人間主体の行為や認識のあり方に影響するのかという問いを論じていく。こうした問いを検討することにより、そのなかから音楽への愛着が生み出される出来事の特徴を明らかにすることが本章の目的である。

以下ではまず、音楽への愛着の経験について語られた具体的な事例をとりあげる。これによりここで問題とする愛着の経験がどのようなものであるかを確かめる。そのうえで、第二章でもとりあげたアントワース・エニョンによる音楽愛好家の研究に主としてもとづきながら、音楽への愛着の経験を捉える視座を探究する。また、エニョンらの議論の検討に加え、ここでは愛着の経験を理解する際に重要と考えられる時間的プロセスの問題についても論じる。

2. 音楽への愛着の経験をいかに問題化するか

2.1. 「鮮烈な原体験」

音楽への愛着の経験として議論したいと考えるのはどのような事態なのか。それを説明するために、ここでひとつの事例をとりあげる。それは音楽を専門とする出版社で編集者・

記者として勤務していた青山通という人物が、自身と音楽との関わりについて語ったエッセイである（青山 2013）。このエッセイは、まだ幼かった青山が当時見ていた『ウルトラセブン』（円谷プロダクション制作、1967～8年）において背景として使用されていたある音楽との出会いを中心に語られる。問題となるのは、同番組の最終話において、主人公であるダンが女性隊員のアンヌに自らの秘密（自分がウルトラセブンであり人間ではないこと）を打ち明ける次のような場面にはじまる一連のシーンである。

その瞬間、映像が反転、二人がシルエットになり、背景には銀の光が煌めく。同時に、それまで流れていた弦、ホルン、トランペットなどによるゆったりした調べの「ウルトラセブン」のオリジナル音楽……が突如止み、シューマン作曲のピアノ協奏曲第1楽章の冒頭部分が衝撃的に鳴り響く。（青山 2013: 25-6）

この場面からラストにかけて、作中ではウルトラセブンの最後の戦いと、アンヌやその他の隊員たちとの別れの場面が繰り返される。その背景には、シューマンのピアノ協奏曲の第1楽章と「ウルトラセブン」のオリジナル音楽とが織りなすように流れていく。シューマンの協奏曲の一撃からラストにかけての、この約8分間の視聴経験が後の青山に影響を与える「鮮烈な原体験」（青山 2013: 2）となる。

青山はこの「ウルトラセブン」最終話の一連のシーンに「圧倒的な感動」を覚え、その後はこの体験がきっかけとなり、人生の多くを音楽（クラシック音楽）とともに歩むようになる（青山は高校でオーケストラに入り、自分でクラリネットを演奏しはじめる。大学ではプロのクラリネット奏者に師事し、卒業後はクラシック音楽の専門出版社に就職する）。

このエッセイで注目されるのは、「ウルトラセブン」の最終話に衝撃をうけた後の青山のさまざまな取り組みが細かく描かれている点である。実際、この出会いの後、青山は「ウルトラセブン」が再放送される度に番組を視聴している。また、自分専用のカセットテープレコーダーを入手してからは番組を録音し、最終話のとくに「ラスト8分間の部分」は何度も繰り返し聴いた（青山 2013: 48）。さらに、番組内で使用された楽曲の名前を知らなかった青山は、後に曲名を知ってから、最終話の「あの場面」で使用されていたのと同じ演奏の音源を求めてレコードを買い漁るようになる。結局、クラシック音楽を聴く友人との出会いをつうじて探し求めていたレコードに巡り合えたのであるが（それはヘルベルト・フォン・カラヤン指揮／ディヌ・リパッティのピアノによる演奏の録音であった）、こうした具体的な取り組みのなかで、青山は音楽を楽しむための技能を自然に身につけてゆく。

このような青山の記述は、すぐれて特異なものとはいえず、むしろテレビ等のメディア視聴をきっかけに何かの音楽に「ハマった」というごくふつうにみられる体験談のひとつに過ぎないといえる。しかしそうであるからこそ、ここでの青山の記述は、私たちすべてにとってどこかで身に覚えのあるような、普遍的な経験を理解するための鍵となるように

思われるのである。

2.2. 愛着の経験を考えるための視点

それではこのような経験を問題化するにはどのような視点が相応しいといえるのだろうか。ここではブルデューに代表される従来の芸術社会学の議論を批判しつつ、音楽への趣味の生成を問題にするアントワヌ・エニョンによるアマチュア音楽愛好家についての研究を参照しながら考える（Hennion 2001）。このなかでエニョンは、アマチュア音楽愛好家の音楽実践に着目し、それぞれの愛好家の音楽への趣味が、その場その場における取り組みをつうじてパフォーマティヴに生成することを主張する。

エニョンは音楽を楽譜やディスクといった静態的なモノと等しく扱うような議論から距離をとる。エニョンによれば、音楽についての議論の多くは（社会学の議論やそれ以外も含め）客体としての「作品」について語りがちである。しかし、実際に演じられ、聴かれる場面において音楽は、それ以外のさまざまな活動や事物と不可分に結びついているのであり、音楽をそれらの活動や事物と切り離してしまえば、人々に経験されている「アクチュアルな現象」としての音楽の姿が見えて来ない。実際の音楽は、そうした多様な事物や活動と絡まり合いながら生成するのであり、音楽はその場において演じられる「リアルタイムのパフォーマンス」として、「予測不可能な出来事」として考えられなければならない。

音楽は決してそれが生み出される要因、あるいはそれを取りまく要因に還元されてはならない。また、それがもつかもしれない効果は、推測することが不可能でもある。それは束の間のものであり、すでに与えられたものではなく「新たに来るもの」として考えられるような、相対的に何ものにも帰しえない贈り物なのだ。（Hennion 2001: 2）

こうした観点からエニョンは、音楽を所与の対象として、その生産・普及・受容のモデル分析に終始するような従来の芸術社会学の方法をそのまま音楽に当てはめてしまうことを拒否する。エニョンによると、この場合の芸術社会学は、芸術作品についての価値の問題を、自分では扱わずに社会学以外の他の学問分野に任せてしまうか、あるいはブルデューのように、「恣意的な選択」をつうじた同一性と差異のゲームにおける象徴（token）、すなわち行為者の社会的な地位や立場を標示する目印、へと還元してしまう。そういった議論では、愛好家らはあらかじめ設定された社会・職業的カテゴリーの担い手へと分解されてしまい、音楽そのものも差別的な教育程度を表す消費財としての消極的役割しか与えられない。

それに対してエニョンは、愛好家の実践のなかでもたらされる具体的な「効果」の方に注意を向ける。愛好家らは音楽によって楽しまされ、心動かされ、癒される。そのような

効果は、愛好家自身による具体的な取り組みのなかで可能となるが、そうした取り組み自体はさまざまな媒体（mediation）に依存しつつ行われる。こうした考えにもとづき、エニョンは愛好家らの実践に関わるさまざまな身ぶり、モノ、メディア、装置、仲間集団等に光を当てる。

たとえば、エニョンがとくに重視する媒体のひとつがレコード、CD などの記録メディアである。こうしたメディアによって今日の愛好家は歴史上の誰もがもちえなかった特殊な能力を身に着けている。「私たちは地元のヴァージン・メガストアで CD 版バッハ・カンタータ全集を買うこともできる」（Hennion 2001: 4）。今日の私たちは、中世から現代にいたるまでの音楽レパートリーを自由に選択できるようになっている。それは限られた機会のなかで礼拝の延長として、あるいは通過儀礼の一環として演じられる音楽を受容することとはまったく違った経験である。こうしたことはある程度まで今日までの音楽学とレコード産業の発展のおかげで可能となっているのだが、エニョンが強調するのは、それらの環境的条件に依存しながらも、愛好家らが創意工夫にもとづいて自分たち独自の音楽への趣味を発展させているという点である。「音楽へのさまざまなアクセスの方法を観察してみれば、人々がさまざまな戦術を個人的な聴取の機会を創出するために動員していることがわかる」（Hennion 2001: 6）。愛好家らは、自分たちがどうやって CD を買うのか、コンサートで、街で、あるいは自宅のリビングでどうやって聴いているのかということを語る。また、自分たちがどのようにスーパーマーケットの BGM から、映画音楽から、また別の場面の音楽から心動かされたかを語る。

こうしてエニョンは、複数のアマチュア音楽愛好家のインタビューにもとづき、彼・彼女らの音楽への愛着がどのようにもたらされているのかを検討する。その結果、愛好家らは一方で音楽から効果を引き出すためになされる、積極的な活動に従事しつつ、他方でそうして得られた効果に圧倒されるような、主体としての能力を放棄してしまうような、感情的高ぶりの瞬間を追い求めているという。これはふつうの言葉でいえば、音楽に魅了される、あるいは心奪われる瞬間を意味している（エニョンは「崇高」と呼ぶ）。しかし、そこには主体が能動的に行為できるようになるとともに対象に奪い去られ主体としての能力を失ってしまうというパラドックスがはらまれている。エニョンは、愛好家たちの趣味への情熱を理解するためには、この種のパラドックスをはらむ特異な瞬間を理解することが不可欠であると考えている。この点をより詳しく説明するために、次にエニョン自身が関わったもうひとつの論文を検討することにしたい。

2.3. 愛着の社会学

エニョンは、エミリー・ゴマーとの共著で、音楽とドラッグという対象をとりあげ、それぞれの対象への愛着が生み出される仕方を比較している（Gomart & Hennion 1999）。そこでは複数のドラッグ中毒者と音楽愛好家の語りをもとに、それぞれの対象への愛着が生み出される共通の「経路（passing）」が描き出されている。それらは次の 5 つに要約さ

れる。①身体から「頭脳」への経路。②孤立した行為者から社会的・技術的セッティングへの経路。③効果を「生み出す」努力から効果によりかかり「感じる」までの経路。④対象「そのもの」の物質的効能から仲介者（mediator）としての対象への経路。⑤時間や組織の技術的支配からコントロールの喪失への経路。

①は対象からもたらされる直接的で身体的な効果が、中毒者と愛好家らのそのような効果に対する反省的な意識を呼び覚ますことを指している。ここでは対象への愛着が精神と身体をあいで引き起こされることが指摘されている。②は個別的な中毒者と愛好家らの対象への嗜好が彼らを取りまく仲間集団や環境セッティングと切り離せないことを意味している。③は対象から効果を引き出すための積極的な準備作業が、そのことによって生み出された効果に依存する受動的な状態へと結びついていることを示している。④では対象の効果と、中毒者および愛好家らの対象を感受する能力とが、相互的な関わりの中かで同時に発展することが指摘されている。⑤ではこれまで述べられてきた経路が総合される。対象から快楽を得るために中毒者らは厳密な手順にしたがった準備作業や仲間集団との関係性の調整などを含む環境セッティングを行う。しかしながら、こうした活動は、逆に予測がつかず、コントロールもできない状態を目指して行われるとされる。

ここでは薬物中毒者と音楽愛好家らの語彙の共通性に注意が向けられているが、それはたんなる比喩以上に考えられている。音楽愛好家らは薬物中毒者らと同様、対象に奪い去られる瞬間にある別の状態へと移行するのであり、それによって対象の働きをより効果的に受け入れる新たな能力を得る。そこでは一方において愛好家の収集目録作りや中毒者によるドラッグカクテルのレシピ作りといった手の込んだ作業があり、他方においては「これ以上何もいらない」と言われるような、到来する「崇高」の瞬間に身を任せてしまう状態がある。中毒者と愛好家らは利用できるあらゆる手段を用いて時間と空間を綿密に組織することで、到来するかもしれない出来事に備えつつけるのである。

そうした一連の「出来事」ないし「効果」は対象そのものの直接的な作用としてのみ考えられているわけではない。愛着の対象の身体的で直接的な作用は、ここにおいて重要な要素であるが、そのような対象の作用は、愛好家によって反省的に認知されてもいる。また、愛好家らの個別的な趣味は、彼／彼女らを取りまく仲間集団や環境セッティングと切り離せないが、そのことは対象への愛着が社会的、構造的な諸力によってあらかじめ決定されていることを意味しない。どのような集団に参加し、どのような対象への嗜好を深めてゆこうとするかは、もちろんどのような集団や環境と出会うかという偶然に左右されるとはいえ、それら自体が愛好家らによる「セッティング」の対象となりうるのである。

しかし、愛着に関するここでの議論においてもっとも重要なのは、そうした音楽（とドラッグ）への愛着が、従来の議論において前提されがちであった二元論的思考——精神／身体、行為／構造、個人／集団、主体／客体、能動／受動など——を越えたところで可能となっていることである。それは、主体が対象との出会いにおいて心奪われ、対象にとらえられてしまう特異な場所を指し示す。だがその場所は、主体による実践的な取り組みに

よって可能にさせられる場でもある。こうした契機において、愛好家らは「受動と能動とのあいだを通過する」(Gomart & Hennion 1999: 243)。

ここで対象への愛着が生み出されるとされる場所は、対象と主体との接触のなかで引き起こされるある出来事として考えられている。エニョンは、先の音楽愛好家についての論文のなかでこうした事態を、音楽とそれを作る者、(他の活動とともに)それを聴く者との「共・生産(co-production)」、「共・編成(co-formation)」と呼んでいる(Hennion 2001: 3)。これは具体的なパフォーマンスによって生み出される出来事のなかで、音楽を聴く主体の能力が生み出されるとともに、音楽それ自身の対象としての能力もまた生み出されるということの意味する。言い換えれば、音楽はそれを愛好する当の愛好家の能力(および関連するさまざまな活動や媒体)に依存しつつその特性を発揮することができると同時に、そうした音楽の効果を受け入れることで、愛好家自身が音楽の特性を感受することのできる能力を(さまざまな媒体とともに)作りあげてもいるということである。ここで出来事として指し示される対象への愛着が生み出される場所とは、このように理解することができる。

エニョンらによる以上の議論にしたがうなら、先の青山による記述が、それ自体彼の音楽への愛についての詳細な語りであったと理解することができる。どこでどのように音楽と出会い、どのような手段を用いて愛着を深めていったのか、そこにはどんな危機があり、どうやって乗り越えられたのか……。そこで語られるすべての事実は青山の音楽への愛着にとって無関係ではない。それらは彼自身の愛着にとって外在的でもなければ、そのうちどれかひとつに愛着の要因を還元して理解できるものでもない。そうではなく、そこで語られる事実すべてが、そのなかから青山の音楽への愛着を生み出すことになる一連の出来事を構成していると考えることができるのである。

3. 音楽への愛着はどのように生成するか

3.1. 時間性的問題

ここからは、音楽への愛着の経験が生み出される条件をあらためて問う。エニョンらの議論によりながら、音楽への愛着が、音楽と接する愛好家の具体的な実践のなかで生み出される予測できない効果であることを確認した。また、そのような効果がもたらされる条件には、対象の働きとともに愛好家の意識的な努力(およびさまざまな媒体の働き)が必要とされること、それらの条件が上手く整えられたときにのみ、ある「出来事」として、音楽への愛着は生み出されることがわかった。ゴマーとエニョンはこうした対象への愛着が生み出される出来事を論じるために上述した5つの「経路」を示し、さらに「受動と能動とのあいだ」という言葉によって、その特異な性格をあらわそうとした。

このようなエニョンらの議論は、従来の議論に認められる二元論的図式を退けるためには有効であるが、対象への愛着が生み出される出来事を動的なプロセスとして把握するに

はやや舌足らずである。エニョンらは、愛好家らが音楽（とドラッグ）に奪い去られる出来事がもたらされる瞬間について、「引き起こされる」または「到来する」という言い方を好む。その限りでは、愛着の経験は、主体の予測を越えて、突如としてもたらされると考えることができる。しかし、他方でエニョンらは、愛着の経験が、関連するさまざまな媒体とともに行われる、主体による綿密な準備作業や環境セッティングと切り離せないことを論じている。ここには二つの時間性（対象に奪い去られる瞬間と、それまでの準備や環境セッティングに関わる時間）が含意されているといえる。エニョンらの議論では、これら二つの時間性が、対象への愛着が生み出される過程において、不可分のものとして考えられていることがわかる。しかし、そのような過程のなかで、それぞれがいったいどのように関わり合っているのかについて、エニョンらは踏み込んだ説明をしていない。

こうした点について私は、その中から音楽への愛着が生成してくる出来事を、いくつかの契機からなる、運動性を伴う時間的プロセスとして提示することである程度明確にできると考える。それぞれの契機は、ゴマーとエニョンが退けた二元論的思考に逆戻りしてしまうことを避けながら慎重に分節される必要があるが、ここでは以下に示す3つの契機を取り出して論じていく。こうした作業をつうじて、エニョンらが「受動と能動とのあいだ」として指し示す特異な出来事がどのように生み出されるのかを、人々の実践に即して、より具体的に描き出すことができるだろう。また、それはエニョンが示そうとした「予測不可能な出来事」としての音楽の働きを明らかにするためにも必要な作業であると考えられる。

第一の契機は「出会い」である。これはおおむね対象との最初の接触の機会を意味している。また、その強度には差があるとはいえ、それは何らかのショックを伴いつつ主体によって経験される。それゆえ、この対象との出会いは、多くの場合主体にとって不意にもたらされる。第二の契機は「探求」である。「出会い」の経験は「あの体験は何だったのか」という自らの内に起こった事態の由来をめぐる「探求」への動機づけとなる。この「探求」の契機において主体は、対象との「出会い」を意識的に受け止めつつ、利用可能な手段を用いて対象に対して積極的に働きかける。第三の契機は「理解」である。ある程度まで探求が進むと、対象の質的な差異が見出されるようになる。音楽の場合、それぞれの演奏者による癖や演奏表現の特徴を聞き分けることができるようになり、自らの好みも明瞭になってくる。そうしてそれまでより自由に、より自発的に対象からその効果を引きだすことが可能となる。

もっとも、これら3つの契機は、それを経験する当人にとって必ずしも明瞭に区別されるものではない。それぞれの契機は、愛着の経験が生み出される出来事のなかで、相互に浸透し合いつつ展開すると考えることができる。このことを念頭に置いたうえで、ここで分節した3つの契機を先の青山の事例に照らして考えてみたい。

3.2. 音楽への愛着の生成

まず、青山のケースでは、対象との「出会い」が重要であったと考えられる。青山自身

が「鮮烈な原体験」と呼ぶ「ウルトラセブン」に用いられたシューマンの音楽との衝撃的な出会いは、青山がその後音楽への愛着を深めてゆくもっとも重要なきっかけとなったと考えられるからである。このような出会いが可能となるためには、さまざまな外的な要因について述べるよりも、まずは「音楽そのもの」の働きを考えてみる必要がある。

「ウルトラセブン」の背景音楽は、シューマンの楽曲のようなクラシックの名曲をとどころに用いているものの、それ以外の部分については作曲家の冬木透が全編にわたってオリジナルの音楽を作曲している。冬木の音楽はそれ自体管弦楽を用いたクラシック音楽の技法で作られたものであったが、そうしたなかにあつて最終話に用いられたシューマンの楽曲は青山の耳に強い印象を残した。この点について青山は次のように述べている。

本編中に用いられている冬木氏の音楽は、基本的に室内楽もしくは小編成のオーケストラくらいの規模によるもので、しかも短いものが多い。いっぽう最終回のあの音楽は、それよりはるかに編成が大きく、時間も長く使われていた。あまりに劇的でリリカルで、もちろん「ウルトラセブン」全編の最大のクライマックスに流れていたことも相乗効果となって、こころの深いところを揺さぶったのだろう。(青山 2013: 44-5)

楽器編成の大きさ、ある程度の持続時間、「劇的でリリカル」に響く音楽のテクスチャー、こうした特質をもつ音楽からの働きかけがなければ、青山と対象との「出会い」もありえなかったといえる。一方、上記引用からもうかがえるように、そこでの「音楽」は「ウルトラセブン」の最終話のクライマックスと一体となって経験されている。青山の音楽との「出会い」は、何より「ウルトラセブン」の物語とともにもたらされた。こうした事実は、音楽への愛着が、「音楽そのもの」の働きを無視してはならないとはいえ、音楽以外のさまざまな事物や活動との結びつきのなかでもたらされるということをあらためて確認させてくれる。青山の場合はとりわけ「ウルトラセブン」の視聴と結びついていたのである。

いずれにしても、この「出会い」の契機は、そこで用いられた音楽に対する青山の反省的認知を引き起こすためには十分な衝撃力をもっていた。こうして、「あの音楽」が何だったのかを確かめようとする「探求」の契機が導かれる。そこには録音したテープを繰り返し聴いたり、音源を探し求めてレコードを買い漁ったりという、青山自身による意識的かつ積極的な働きを認めることができる。一方、青山のこうした「探求」が可能になるためには、レコード、テープレコーダーといった技術的手段、親や友人、知人のネットワークといった仲間集団（ゴマーとエニョンの表現だと「社会的・技術的セッティング」）が不可欠でもあった。したがって、青山の場合、ここでの「出会い」の契機が「探求」へと結びつくためには、このような技術的手段や仲間集団との別の意味での「出会い」（そして「探求」）の契機を必要としていたといえることができる。

このような「出会い」と「探求」の契機に導かれるなかで、上述もしたように、青山は音楽を聴く楽しみ方を自然と身に着けてゆく。すなわち、シューマンの協奏曲のいくつも

の演奏ヴァージョンに接したことにより、結果として青山は「クラシック音楽は、同じ曲でも演奏によってまったく違った表情になる」ということを感覚で「理解」するようになる（青山 2013: 74）。ここにいたってはじめて、青山の音楽への愛着はようやく明瞭な輪郭をもって現れてきた。しかし、ここで「理解」と呼ぶ契機は、完成され、定式化された主体の能力や資質のようなものとして考えられるべきではない。青山自身が述べるように、音楽を聴く楽しみは、それぞれの音楽の表情の違いや演奏家の癖を聞き分けてゆくことにある。そこには、たとえば、演奏ごとの細やかな表情の違いを思い描くことのできる「語彙の発展」が関わっている³。青山はこれを「相対軸」をもつこととして表現している（青山 2013: 84）。テンポが「速い／遅い」、表現が「男性的／女性的」等の比較のための基準をもつことで、それぞれの音楽についての自分なりの好みを把握するための枠組みを得るのである。

「理解」という契機をこのように考えるなら、それ自体が「探求」の契機と分かちがたく結びついていることがわかる。なぜなら、演奏ごとの違いを言葉にするという青山自身の「能力」は、テープの録音を繰り返し聴いたり、さまざまなレコードを聴き比べたりするなかではじめて可能になると考えられるからである。また、そのようにさまざまな音楽、あるいは演奏に接するなかで青山は、最初の出会いにおいて衝撃を受けた「ウルトラセブン」の音楽（カラヤン／リパッティの演奏するシューマンの協奏曲）にますます愛着を深めていく⁴。そうすると、音楽への愛着は、ここでの青山の場合においては、「出会い」「探求」「理解」というそれぞれの契機が、独特の円環構造を成しつつ、徐々に深められていく過程として描くことができよう。

青山の語りにもとづきながら、音楽への愛着が生成する時間的なプロセスを描き出すことを試みた。ここから明らかになるのは、音楽への愛着が、さまざまな人、モノ、メディア等との複雑な結びつきを示しつつ、いくつもの曲折を経ながら展開される動的なプロセスのなかで生み出されるということである。また、音楽への愛着の経験とは、そのような動的プロセスに人々自身が加わり、その行動や認識のあり方を変化させいく過程であると考えられる。こうしたことから、そのなかから音楽への愛着が生み出される出来事とは、音楽そのものが私たちにとって意味のある具体的な内容を伴って現れてくる過程であるとともに、それらを経験する私たち自身が、そのあり方を変化させていく過程でもあると理解することができる。

このように、動的プロセスにおいて愛着の経験を把握することで、エニヨンらが「受動と能動とのあいだ」という言葉で指し示す場所を、過去と現在が交差する複層的な地平として描くことができる。冒頭で述べたように、音楽は今この現在において演じられるパフォーマンスをつうじて、はじめて私たちにとって実際に聞かれうる対象となる。しかし、そのような現在の瞬間は、それ自体として、そこにいたるまでの過去のさまざまな出来事を含み込んだものでもある。そうした出来事のなかには、これまでに見聞きした別の作品、別の演奏のような音楽的な体験が含まれるかもしれず、青山の場合のように、映像作品の

視聴やさまざまな媒体との接触といった非音楽的な体験が含まれるかもしれない。愛着の経験とは、こうした一連の出来事が、特定の時空間において結び合うことによって生み出されるといえるだろう。このことは、逆に言えば、愛着の経験が生み出されるそうした瞬間において、一連の過去の出来事が、その都度毎に新たな組み合わせを伴いつつ結び合わされているということでもある⁵。その意味で、愛着の経験とは、それ自体、還元不可能なひとつの出来事なのである。

4. おわりに

青山は彼が愛好するカラヤン／リパッティによるシューマンの演奏の魅力を次のように語っている。

僕はこの演奏に「哀しみ」を感じ、「運命に抗う推進力」を感じる。それが、僕のなかでこのカラヤン／リパッティ盤が「ウルトラセブン」の最終回と一体化してしまっているというバイアスから来るのか、カラヤン／リパッティ盤の音楽の本質から来るのかは、もうわかりようもない。(青山 2013: 83)。

ここでは、音楽への愛着が演奏や作品といった「音楽そのもの」からもたらされるのか、それとも文脈に依存したものなのかが青山自身によって自問されている。文化の社会学が問題としそうなテーマは、ここでは音楽への愛着を経験する当人によって真剣に反省されている。こうしたことは、一般の愛好家にとっては当たり前のことであるかもしれない。しかし、これまでの社会学では、愛好家自身の対象への反省的な認識やそうした認識にもとづく行為を視野に入れることが上手くできなかったのではないか⁶。

この点に関して、アントワヌ・エニョンは、これまでの文化社会学が「人々の趣味や好みを批判的に読み解くよう私たちを訓練してきた」(Hennion 2007: 97) と述べている。愛好家たちは自分たちが情熱を傾ける対象に対して「自然な親しみ」を感じているはずなのだが、社会学はこうした愛好家らの対象との関係性がさまざまな差異化のためのゲームをつうじて社会的に構築されたものであると論じてきた。そのような議論においては、対象を愛好するという経験は、すべて集团的に作り出された幻想に過ぎないということになってしまう。しかしエニョンがいうように、実際には、愛好家らは対象との具体的な関わりをつうじて、自分自身の感性を絶え間なく鍛え上げているのであり、そうした愛好家自身の反省的な取り組み自体に、社会学はもっと目を向けるべきなのである。

その意味で、本章で試みたことは、エニョンがその方向性を指し示す愛好家の経験を具体的に把握するためのアプローチをより豊かにしようとするものであったといえることができる。

また、ここでは音楽的媒介の働きを考える際に重要となる「出来事」がどのように生成

するのかという問題を具体的な事例から考えた。愛着の経験という視座からみた場合、そのような出来事は、人々が置かれたそれぞれの状況に依存しつつ、独自のやり方で生み出される還元不可能な事態であることがわかった。

その意味で、音楽とは、一方で非常に内的で個人的な経験である。ここで事例としてとりあげたウルトラセブンの音楽と青山との関係性は、それ固有のものであり、他の関係性に置き換えて考えられるものではない。もし、それを一般化された社会的カテゴリーに還元して説明してしまうなら、音楽が音楽であるもっとも核心的な部分を取り逃してしまうことになるだろう。しかし他方で、同じく青山の事例から明らかになるように、音楽はやはり、社会的（集团的）でもある。音楽とは誰かが作曲したものであるのだし、それに愛着をもつようになるまでには、多くの集团的・共同的な取り組みを経由しなければならない。そうだとすると、音楽が個人的であるという事実と、それが社会的であるという事実とは、矛盾するわけではないということがわかる（もしそれが矛盾だとされるのであればそのような見方でしか論じられない方法に問題がある）。とくに愛着の経験においてはそのことが明瞭なのである。

では、音楽が内的な経験として、個人にとって重要であるということと、それが集团的なもの結びつくということは、具体的にどう理解されるのだろうか。本章では主に個人的な経験に着目することで論じてきたため、こうした問題を十分議論することができなかった。つづく章においては、音楽をコミュニケーションとして理解する方法を探ることで、こうした問題に答えていきたいと考える。

¹ アントワーン・エニョンは、ブルデューの議論が芸術的経験についての行為者らの感覚や感情の記録を「行為者自身の信念についての幻想」または「集团的行動の様式化された産物」へと還元するものであるとして批判している（Hennion 2003=2011: 88）。また、こうした点に関しては、文化生産論の分野におけるブルデュー理論の意義を批判的に問い直すジョージナ・ボルンの議論（Born 2010）も参照。

² こうした論点に関しては本論文序章を参照。

³ 愛好家の発展させられた語彙の使用については、ゴマーとエニョンによって言及されている（たとえば Gomart & Hennion 1999: 242）。

⁴ 青山は次のように述べている。「自分にとってシューマンのピアノ協奏曲は、たとえどれだけ時を経ても、さまざまな演奏に接しても、やはり『ウルトラセブン』の最終回と一体となった音楽」なのだ」（青山 2013: 114）。

⁵ こうした論点に関しては、音楽を多様な社会的媒介の寄せ集め（*assemblage*）として論じるジョージナ・ボルンの議論を参照（Born 2005, 2010）。

⁶ 数少ない例外として、近年の文化社会学領域における長谷正人の仕事があげられる（長谷 2005, 2009, 2010）。長谷はこの中で、映画やテレビといったメディア・テクノロジーとの具体的な触れ合いの経験を体感・記述することを試みている。

第四章 音楽とコミュニケーション

——対人関係における音楽的媒介——

前章で論じたように、音楽は主体的な行為を可能にし、変容を導くような「出来事」として経験される。音楽をそのような出来事としてみる視点は、たしかに音楽に対する個別の経験の側面を重視するものであるが、それはけっして音楽を他者から孤立した営みとして考えるものではない。しかし前章では、この音楽がいかに他者に関われてゆくのかという点について、十分な議論ができなかった。そこで本章では、音楽が他者との関係性においてどのように影響してくるかという問題を中心に議論する。こうしたテーマは、音楽を「コミュニケーション」としてどのように理解できるのかという問いに関わるが、このことは他方で、コミュニケーションという言葉そのものをどう理解するかという問いとも関係してくる。

1. 音楽にとってコミュニケーションとは何か？

1.1. 伝達としてのコミュニケーション

音楽は言語に類するような人間同士のコミュニケーションの媒体であるとして捉えられることがある。音楽がその作曲者の思想や感情の表現として捉えられたり、歌手の「思い」を伝達したりすると考えられるような場合がそうである。このような考えは広く流通しており、たとえば、クラシック音楽では、作曲家がどのような「意図」をもって曲を作ったかということが伝記等においてしばしば詮索される。あるいはポピュラー音楽においても、歌手が曲に込めた「思い」に対してファンらがどれだけ共感できるか——とはつまり音楽をつうじて歌手の抱く感情にどれだけ近づきそれと同一化できるか——が問われたりする。

このような考えを単純化するなら、音楽のコミュニケーションとは、送り手（作曲家 or 演奏家）から受け手（聴き手）への何らかのメッセージが伝達されること指し、そこでの音楽とは、何より、送り手が受け手に向けて自らが伝達したいと思うメッセージを託する透明で中立的な媒体であるということになる。

一方、音楽をこのような意味でメッセージの伝達媒体であると考え、ある奇妙な問題が生じてくる。もし、音楽のコミュニケーションを送り手から受け手へのメッセージの伝達であるとすれば、その送り手側（作曲家 or 演奏家）には、あらかじめ伝達したい（表現したい）と考える何らかのメッセージ（表現内容）が存在することになり、受け手側は、そうした送り手側の意図に沿って、そのメッセージを正確に受け取れるかどうか問われることになる。しかし、たとえばある二人が同じ機会にチャイコフスキーのヴァイオリン・

コンチェルトの同じ演奏を聴いて、一方はそれに対して「優雅で上品」な感じを受け取り、他方は「勇壮で凛々しい」と感じるような場合、送り手の意図に沿った「正しい」解釈はどちらだといえるだろうか。あるいは、ある人がベートーヴェンの後期ピアノソナタを二人の別々のピアニストの演奏で聴いたとき、どちらのピアニストも同じ楽譜にもとづいて演奏しているにもかかわらず、それぞれの演奏がまったく違ったふうに聞こえ、さらにどちらの演奏にも同じだけの説得力が感じられるという場合があったとしよう。この場合に、どちらか一方の演奏解釈だけを送り手側（作曲家）の意図に沿うものとして選ぶことができるだろうか。

こうした例においては、どちらの解釈が正しく、どちらの解釈が正しくないというような判断を下すことはむずかしい。というより、そのような判断をすること自体がナンセンスであるように思われる。なぜなら、音楽の場合、それをつうじて明らかにされるメッセージ（表現内容）は多義的に解釈され得るのであり、むしろその方がふつうであるからだ¹。音楽においては、送り手側の「意図」に照らして、受け手側の解釈を一義的に決定することに意味があるとは思われないのである。

ここで言いたいのは、音楽を送り手から受け手へのメッセージの伝達媒体であるとする（意識されているかどうかによらず）広く流通した考えが、実際には音楽のコミュニケーションを理解するうえであまり助けにならないかもしれないということである²。

上記したどちらの例においても、音楽は複数の解釈を許容しているが、それによって音楽のコミュニケーションが成り立たなくなっているわけではない。音楽においては、そこに一義的な解釈が見いだせなかったとしても、コミュニケーションは十分に成立し得る。一方、もしこれが言語によるコミュニケーションであるなら、ひとつの言明が多義的に受け取られてしまう場合、コミュニケーションを成り立たせることは不可能ではないにしても、困難であるに違いない。

このように、音楽を言語と同じように、メッセージ伝達の媒体として捉える広く流通した考えは、音楽のコミュニケーションを考えるうえで限界を抱えていることがわかる。

しかし、あるひとつの表現が別々の解釈を許容し、それでもコミュニケーションが成り立つというのは、いったいどういうことだろうか。それは、音楽のコミュニケーションが曖昧でとるに足らないことを意味するのだろうか。

おそらく、こうした問題は、コミュニケーションという言葉をもとにどのように理解するかということに関わる。つまり、音楽においては、メッセージの伝達という言語的コミュニケーションのモデルをそのまま当てはめるわけにはいかないのであり、音楽の特性に見合った、別のコミュニケーションのモデルを考えてみる必要があるということである。

1.2. 「共有」としてのコミュニケーション

こうした点に関して、作曲家の近藤譲の議論は示唆的である。近藤は、作曲家としての立場から、曲を作るということが、（言語のコミュニケーションのように）あらかじめ意図

した考えをメッセージとして伝達することとは違うのだと主張している。近藤は、「曲は、単にその『表現』を伝達するための純粋な媒体として作られるわけではない」としたうえで、次のように述べる。

曲は、ひとつの音楽的存在として制作され、したがって、伝達媒体としては不透明であって、多義的な解釈を許す。それは、聴き手にとって多義的であるだけではない。作曲者自身にとっても、曲は、その作曲の切っ掛けとなったイメージや計画の内のみに留まるものではない何かとして現れるのであり、それが何であるかは、謎である…作曲者と聴き手は、それぞれに、この不透明な音楽的存在（すなわち、曲）を解釈する。その意味で、作曲者は、一人の聴き手と対等の立場にある。（近藤 2004: 196）

すなわち、音楽のコミュニケーションにおいては、その音楽が何であるかは作曲者自身、それを制作し、そして聴いてみるまでわからない。事前のイメージや計画をもって制作に取り掛かるとしても、それは作曲のきっかけに過ぎず、作られた音楽の意味をそのまま規定するわけではない。作曲者と聴き手とは違ったやり方においてではあるが、互いに音楽という「謎」に対して向かい合うのであり、その意味で対等の立場にある。この場合音楽は、一方から他方へとメッセージを運ぶ純粋な伝達媒体ではなく、聴き手や作り手に対して立ち現れる不透明な存在として考えられる。

音楽が不透明な存在であるというのは、言い換えれば、音楽がひとつのモノ、あるいは客体として、その作り手にとっても、聴き手にとっても立ち現われてくることを意味する。近藤は、上記とは別の著作において、このような音楽の客体性にもとづくコミュニケーションを、「コミュニケーション」という言葉の語源に遡り³、「共有としてのコミュニケーション」と呼んでいる（近藤 2013, 傍点引用者）。音楽のもつ客体としての性質は、言語コミュニケーションをモデルにした考えからすれば、メッセージの伝達を妨げるノイズでしかない。しかし、近藤の考えによれば、音楽においては、このような客体性は、逆に音楽をつうじた独特のコミュニケーションを可能にする。

音楽作品は、メッセージを伝達するかたちでないコミュニケーションにおける媒介だと考えることができる。すなわち、それは、作曲者自身をも含めた個々の聴き手によってそれぞれに異なって理解（解釈）されるにしても、それら諸理解の共通の対象であるという意味で、すべての聴き手（自己と他者）のあいだの中立ちとなり、あるいは、対峙の場となるのである。（近藤 2013: 77）

音楽のコミュニケーションを、このような意味で受け止めるのであれば、音楽はメッセージ伝達のための純粋な媒体などではなく、それ自体を共有するところから生まれる、聴き手、演奏家、そして作曲家らによる関わりそのものである、ということができる。音楽

はけっして透明な媒体として人から人へとメッセージを伝達するのではない。逆に音楽は、近藤が述べるように、それが何であるかがあらかじめわからない不透明な媒体なのである。それはモノのようなものとして、人と人のあいだに入り込み、複数の人間に共有されることによって、人々のあらたな関係の場を生み出し得るのである。

一方、注意しなければならないのは、このことが、音楽がどんな解釈をも許容するということを必ずしも意味しないということである。多義的な解釈を許すということと、そのような解釈がまったく恣意的になされるということとは同じではない。ベートーヴェンのソナタが多様な解釈を許すといっても、それはどのような解釈でもかまわないということではない。先にあげた例においても、異なった二つの演奏解釈は、それぞれが聴き手にとって説得力をもつてひびく必要がある。そこには——たとえ正確に言葉にできなかったとしても——その演奏が説得力をもつ何らかの根拠があるはずである。

しかし、では、こうして捉えなおされた音楽のコミュニケーションは、実際にはどのようにして可能になっているのだろうか。音楽が単にそこにあるというだけでは、それが共有されているとは言えない——すなわち音楽のコミュニケーションがあるとは言えない。それが何らかのかたちで共有され、人と人との関係の場となり得るためには何が必要なのだろうか。言い換えれば、音楽が不透明な媒体として、ひとつの謎として聴き手や作曲家のあいだに立ち現れ、そこからコミュニケーションが生まれるとすれば、それはどのような条件によって可能となっているのだろうか。

こうした論点に関して、以下では親密な対人関係をベースとした音楽のコミュニケーションについて論じていく。親密な対人関係において音楽がどのように関わっているかを論じることにより、ここでいう共有としての音楽のコミュニケーションが成り立つ条件を明らかにするとともに、それが逆に親密な関係性にどのように影響するのかを探究する。以下でとりあげるのは、作家の徐京植が自身の音楽体験を自伝的に語ったエッセイである(徐2012)。ここではとくに、エッセイの書き手である徐と彼の長年のパートナーである F とのグスタフ・マーラーの音楽をめぐる一連の対話に注目しながら見ていく⁴。

2. 音楽をめぐるコミュニケーション

2.1. マーラーへの扉

あるとき徐は F といっしょに外国の音楽祭でマーラーの《交響曲第 5 番》を聴いた。演奏終了後、「作品の一貫したメッセージのみえない」マーラーの音楽がよく理解できないのだと言う徐に対して、F はバラバラの各部分をつなぐ「ジョイント」がその音楽のよさなのだと説明する。以下、そのやり取りの描写をそのまま引用する。

「どうだった？」と F が尋ねるので、首をかしげながらそのこと〔作品の一貫したメッセージが見えないこと〕を言った。F はもどかしそうに、「一貫したメッセージな

んか要らんの。何事につけ、整然とした論理とか、必然的な結論を求めるのはあんたの悪い癖や」と言った。まだ納得できない顔をしている私に彼女はたたみかけた。／「あのジョイント (joint) がええのよ。ジョイント。わかる？」／「ジョイント？ わからんね……」／「いろいろなテーマやばらばらな各部分を繋ぐジョイント。マーラーはそのジョイントが絶妙なんよ」(徐 2012: 184-5, 括弧内は引用者)

二人は宿に帰ってからもこの話を何時間もつづけた。だが F のマーラー観がなかなか理解できない徐は、結局彼女とケンカのようにになってしまう。

二人はその後も何度かいっしょにマーラーの音楽を聴くが、マーラーをめぐる二人の距離はなかなか埋まらない。ある演奏会の際には、徐はそれほど感心したわけでもないのに F への気遣いから演奏後に「なかなか、いい演奏だったね」と声をかける。しかしすぐさま F に考えを見透かされ、かえって気まずい思いを味わうことになったりもした。こうして、「マーラーは私と F との間に深く刻まれた溝のようなものになってしまった」(徐 2012: 186)。

しかし転機が訪れる。バリトンのマティアス・ゲルネの歌うマーラーの歌曲に接した徐は、その演奏から今までとは違う感慨を受ける。ゲルネが歌ったのはマーラーの《子供の不思議な角笛》からの 8 曲だった。最後の曲「死んだ鼓手」(戦場で全滅した部隊の幻の凱旋を歌う)を聴いた徐は、その音楽の「不気味さ」に戦慄を覚える。これについて徐は「マーラーの音楽は濃厚な死のイメージに満ちている、そのことは知識としては知っていたが、ゲルネの歌によって初めて、私はそれに接したのである」(徐 2012: 187) と記している。またこのときいっしょにいた F は激しく感動して一晩泣き明かしたという。

その翌日、別のコンサートのために徐たちは場所を移動した。そのコンサートとはクラウディオ・アバド指揮のルツェルン祝祭管弦楽団の演奏会であった。曲目は前半にソプラノのルネ・フレミングの歌うベルクとシューベルトの歌曲、そして後半がマーラーの《交響曲第 7 番》だった。実は徐の興味は前半のフレミングの歌う歌曲の方にあったのだが、結果として、このときのアバドによる交響曲演奏が徐のマーラーの音楽に対する関心を決定的なものにする。これについて徐は次のように記している。

この演奏がすごかった。長い演奏がやっと終わり〔マーラーの当該曲は演奏に約 70 分を要する〕、気がつくとも満場の喝采とともに私も立ち上がって拍手していた。マーラーの交響曲では、私がそんなことをしたのは初めてだ。それまでに聴いたマーラーはいつも腑におちなかったが、これはまったく違った。ベートーヴェン風の荘厳、戦争を思わせる勇壮、田舎っぽい旋律、享樂的で退廃的なワルツ、カウベルの鳴るチロル民謡、19 世紀末ハプスブルク帝国を構成するありとあらゆる要素が「ジョイント」され、大きなタピスリーのように展開した。……それらがワグナーやブルックナーのように、ある特定の宗教観や哲学によって統一的に構築されるのではなく、コラージュ

ユされ「ジョイント」されるのである。……そこに一貫したメッセージはない。あるのは分裂したメッセージだ。それでよいのだ。それがマーラーの独自性であり、魅力なのである。(徐 2012: 189, 括弧内引用者)

以上のようなことをコンサート後に興奮して語る徐に対して F は、「やっとわかったん？」と、まだ疑わしそうな表情を返す。それに対して徐は、「君の言っていた『ジョイント』が手に取るように見えたよ。アバドのおかげかな……」と答える(徐 2012: 190)。

2.2. なぜ扉は開かれたのか

ここでは当初マーラーの音楽がよく理解できなかった徐が、いくつかの出来事を経るなかでその音楽の魅力に気づき、ついにアバドによる演奏において決定的な理解にいたるまでの様子が描かれている。徐はこれを「マーラーへの扉が開いた」というふうに表現している。

これは、マーラーの音楽をめぐって複数の人々が関係付けられる、共有としてのコミュニケーションのひとつの事例としてみることができる。単に音楽がそこにあり、漫然と聞かれるだけではその音楽が共有されているとは言えないが、ここでの事例においては、マーラーの音楽をめぐって、聴き手である徐とパートナーの F、演奏家としてのゲルネやアバド、そして作曲家としてのマーラーといった複数の人物が相互に関わり合うなかで、濃密なコミュニケーションが生み出されている。そして、このようなコミュニケーションのなかで、結果として「マーラーへの扉が開いた」と徐が述べるようなひとつの決定的な出来事がもたらされている。

そこで以下では、「マーラーへの扉が開いた」とされるような、徐によるマーラーの音楽への決定的な理解がどのようなプロセスのなかでもたらされたのかを、いくつかの重要と思われる要素をとりあげながら論じていく。これにより、ここでの共有としてのコミュニケーションが具体的にどう成り立ち、人々の関係性にどのような影響を与えているのかを考えてみたい。

パフォーマンスの力

まずは、演奏家によるパフォーマンスである。とくに、徐のマーラー理解に決定的な影響を与えたと思われるアバド指揮・ルツェルン祝祭管による演奏について考えてみたい。

「マーラーの扉が開かれる」以前から、徐は F とともに何度もマーラーの音楽に接している。それもウィーンフィルやラトルといった、(徐の言う)「一流の指揮者」と「最高の楽団」とによる演奏を聴いていた。それにもかかわらず、徐とマーラーとの関係性は変わらなかった。ということは、徐のマーラーの音楽への理解を決定的なものにしたアバドとルツェルン祝祭管によるパフォーマンスが、重要な役割を果たしたと考えないわけにはいかない。つまり、アバドらによる演奏がそれまでのものとは違い、とりわけ徐の心を動か

し、それまでよく理解できなかったマーラーの音楽の魅力を引き出したのではないかということである。徐自身、「アバドのおかげ」と語っていることからしても、さしあたってこの点は疑えないように思われる。

では、アバドらのマーラー演奏はそれ以前の指揮者やオーケストラによる演奏とどこが違ったのか。ところがこの点に関して徐は、音楽評論家の黒田恭一の言葉を引きながら、「多様なテーマのコラージュであるマーラーの交響曲は、指揮者の解釈によって大きくその表情を変える」と指摘するだけで、アバドの演奏が他のものと具体的にどう違っていたのかということについては、「明確に理解し、説明することは私の力に余る」と述べるにとどまる（徐 2012: 190）。結局この点に関しては、徐自身、言葉では上手く説明できないようである⁵。

マーラーの「音楽」との関わり

アバドによるすぐれた演奏が徐を動かしたことは間違いない。しかし、徐がマーラーの音楽を理解できたと感じるためには、はたしてそれだけで十分であっただろうか。

先に引用したアバドによるマーラー演奏の後に徐が F に向かって語った言葉をふり返ってみよう（2.1）。そこでは「チロル民謡」「19 世紀末ハプスブルク帝国」といったマーラーの音楽を構成する背景的知識、「ワグナー」や「ブルックナー」といったマーラーと同時代の比較対象となる作曲家の名前が散見される。これらマーラーの音楽そのものに関わる知識や語彙が、アバドによるパフォーマンスとともに徐のマーラー理解に関わっていたと考える必要がある。

音楽を語る語彙、とくに作品についての背景知識は、一般に、マーラーの音楽などの複雑なクラシック音楽の作品を理解するために必要となる場合がある。作品そのものが現代の文脈からは離れているということに加え、長大な作品を耳で追いかけるためにはある程度、その時代の音楽の形式を知っている方がよいというのがおよその理由である。今回の場合、「チロル民謡」の素朴さや爛熟から破局へと向かう「19 世紀末ハプスブルク帝国」といったイメージが、マーラーの音楽に具体的な相貌を与えることに加えて、ブルックナーやワグナーなどの同時代の音楽との比較によって、マーラーの音楽の独自性を把握することが可能になったのではないかと推察することができる。

作曲家「マーラー」との関わり

つづいて考えたいのは作曲家グスタフ・マーラーと徐自身との関わりである。マーラーは 19 世紀半ば過ぎに当時のオーストラリア領であったボヘミア地方に生まれたユダヤ人である。マーラーが生まれたのは、啓蒙思想やフランス革命などの影響のもと、ヨーロッパ諸国においてユダヤ人の身分解放が進んでいた時代だった。マーラー自身もそうした時代のなかでキリスト教社会へと同化することで作曲家・指揮者としての地位を築いていった。しかし、他方でマーラーは、その出自のために反ユダヤ主義による差別に脅かされる

という、分裂した立場性を背負いつづけたと言われる⁶。

一方の徐も、在日朝鮮人二世として戦後の日本に生まれたという出自をもつ。また、そのような出自ゆえに、クラシック音楽そのものに対しても、惹かれもすれば憎みもするという、二律背反の思いをつねに感じてきたことが率直に語られている⁷。徐は、そのような民族的なアイデンティティのために分裂した立場性を背負わざるを得ないという点において、自分自身の立場をマーラーのそれと重ねてみているところがある⁸。そのために、と言い切ることはできないが、徐がマーラーの音楽への関心を深めていくに際しては、マーラーその人に対する関心とマーラーの音楽そのものへの関心とは切り離せないものであったと考えることができる。

F との関わり

アバドによるすぐれた演奏が徐を動かしたことは間違いない。また、マーラーの音楽そのものについての知識や、作曲家マーラーその人に対する関心も、ここでの徐のマーラー理解にとって切り離せないことがわかる。しかし、徐のマーラーの音楽への理解には、議論されるべきもうひとつの重要な要素が関わっていると考えられる。それが、パートナーである F との関係である。

ここまでみたように、徐はマーラーの音楽に当初それほど興味がもてなかった（マーラーその人やその音楽史的背景についての一定の関心はあったと考えられる）。それに対して F はマーラーの音楽をはっきり好んでいたのであり、マーラーの音楽をめぐる、二人は非対称的な関係にあった。このことが二人のあいだですれ違いを生んでしまう原因ともなっていたのであった。徐が述べていることであるが、音楽の趣味（好き嫌い）は個々人の個性と強く結びついている（徐 2012: 185）。そのため音楽の嗜好をおおびらに表明することは一般に避けられる傾向がある。自分の好みを表明するだけならよいが、一步間違えて相手の好みを否定してしまうと、相手の人格そのものへの批判として受け取られかねないからである。だが、徐のパートナーである F は率直な言動を好む性格であり、またとりわけ親密な間柄である徐とは、ふつうなら避けられてしまうような趣味をめぐる一通りでない会話を日頃から行っていた。それゆえ音楽は、二人あいだにおいては、人間関係を円滑にするために役立てられる共通の趣味という以上の意味があった。

こうして、徐と F とのあいだにおいては、マーラーの音楽をめぐる互いに人格的な関わりが生まれていたと考えることができる。このことは、一方において、二人の結びつきをより確かなものにするかもしれないが、他方において、二人の関係を破綻に導きかねないものともする（「マーラーは私と F との間に深く刻まれた溝のようなものになってしまった」という徐の言葉を思い出したい）。そのため、ここでの徐にとって、マーラーの音楽を理解するということは F を理解することであったのであり、逆に F を理解することは、マーラーの音楽を理解することであったのである⁹。その意味において、アバドによるマーラー演奏との決定的な出会いは、こうした F とのコミュニケーションのなかですでに準

備されていたということができよう。

以上のように、徐がマーラーの音楽に対する理解にいたるためには、ここで論じたような（すでに死んでしまった）作曲家と聴き手との関わり、作品そのものをめぐるさまざまな背景知識、そしてともに音楽を聴く人間との人格的な関わり等が、不可欠の要素としてあるということが理解される。

ここでは、同じ音楽を共有するという意味で、作曲家と演奏家、そして聴き手とは、同等の資格において関わり合っている。作品がそこにあるということは不可欠であるがそれだけでは十分ではない。また、それがすぐれた演奏によって音響化されることも重要であるが、それだけでも足りない。ここでの事例においてはとくに、それらに加えて、同じ音楽を聴く者同士の関わりが重要な役割を演じていることがわかる。具体的に身近な人間同士によってひとつの音楽が共有されることで、彼・彼女らにとっての音楽が生み出されている。またこのことは、彼・彼女らの関係性そのものが何がしかの変容を被るということと不可分なのである。

マーラーの音楽をめぐる、こうした濃密なコミュニケーションは、音楽をメッセージ伝達のための純粋な媒体として考える思考法においては見えてこないものである。冒頭であげたような通念的な音楽のコミュニケーションの理解では、音楽は送り手側から受け手側へのメッセージ伝達のための媒体とされていた。それに対して、ここで論じたような共有としてのコミュニケーションにおいては、音楽は、複数の人々によって共有される不透明な媒体である。そこでは、ひとつの音楽が作曲家や演奏家、そしてそれぞれの聴き手によって共有されることで、人と人とのあらたな関係＝コミュニケーションが生み出される。そのことは同時に、それらの人々と音楽とのあらたな関係＝コミュニケーションが生み出されることを意味する。これはいわば、対人関係における音楽的媒介である。それは、人と人との関係性が音楽によって媒介されるとともに、そのような人と人との関係性が音楽そのものを媒介するような、同時的な運動として描くことができるものである。

こうした意味での共有としてのコミュニケーションにおいては、その音楽が何であるのか、何を意味しているのか、ということはあらかじめ確定され得ない。音楽が何であるか、それが何を意味するかは、作曲家や演奏家にとっても事前に明らかであるわけではなく、特定の音楽がそうした作曲家や演奏家らを含めた、それを聴く人々によって共有され、関係づけられることで、結果として与えられるものである。どんな機会に、誰によって共有されるかによって音楽が何であるかはその都度移り変わり得る。その意味において、音楽は「多義的」である。しかし、そのように音楽が多義的であるということは、音楽のコミュニケーションが曖昧でとるに足らないということの意味するわけではない。音楽は個別的关系のなかに入り込み、共有されることにより、それぞれに固有の意味ないしは関係性を生み出し得る。それは逆に、音楽のコミュニケーションの豊かさを表しているのである。

3. 個と普遍——音楽における「単独性」をめぐる

さて、本章においては親密な関係性をベースとした音楽のコミュニケーションに論点を絞って考えてきたが、最後にこのことの含意について補足しておきたい。

まず、ここで論じたような親密な関係性をベースにした音楽のコミュニケーションは、特定のパートナー同士のあいだの非常に特殊なケースを扱ったものであり、音楽のコミュニケーションの一般的な特性を明らかにするうえで不足があるのではないか、という疑問について答えたい。

たしかに、パートナー同士でそこまで音楽にコミットするような関係はあまり見かけるものではないだろう。その意味で、ここで論じた徐と F のような関係は、音楽との非常に「特殊な」関わり方であるかもしれない。

しかし、本章でこのような事例をとりあげたのは、それによって音楽のコミュニケーションについて一般的に当てはまる理論や法則を明らかにするためというより、音楽と人との個別的で具体的な関わりによって生み出されるそれぞれに固有の意味ないしは関係性に光を当てるためであった。というのも、音楽のコミュニケーションにおいては、それを一般的な法則として理解するだけでは不十分であるからだ。上述したように、音楽のコミュニケーションにおいては、異なった機会に、異なった人とともに音楽を共有することによって、それぞれに固有の意味ないし関係性が与えられる。このことは、逆に言えば、音楽からそうした固有の意味なり関係を拭い去ってしまえば、音楽が音楽であるとはどういうことなのかについて、答えることがほとんどできないかもしれないということである。

ここで言っていることは、長谷正人がジル・ドゥルーズから借りた概念を用いて論じている「単独性」の問題であるといえるだろう（長谷 2009a）。

長谷によれば、「単独性」は「特殊性」と混同してはならない。「特殊性」が科学的な法則としての「一般性」を前提とした下位分類のひとつであるのに対して、「単独性」は他と比較できないような人と人の関係やコミュニケーションに固有の質を示している（長谷 2009a: 72）。長谷は夫婦間のコミュニケーションを例にこの問題を論じているが、こうした考えは、音楽のコミュニケーションをめぐるここまでの議論に適用することができる。

ここでの事例に即して考えるなら、徐が「マーラーへの扉が開いた」と述べるような事態をもたらしたのは、アバドによるすぐれたパフォーマンスであり、マーラーの音楽についての背景知識であったという説明ができるかもしれない。このことから、たとえば、すぐれたパフォーマンスと作品に関する事前の知識が複雑なクラシック音楽作品を理解するために不可欠である、というような一般的な命題を導くことはできるかもしれない。それはそれで有用な知見であるかもしれないが、しかし、そのような一般的な法則（命題）によって、徐にとっての、F にとっての、そして二人にとってのマーラーの音楽の意味を理解できるわけではけっしてない。実際、マーラーの音楽が徐にとって、F にとって、そして二人にとってもつと考えられる意味は、マーラーの音楽に対する徐自身の関係性、F 自

身の関係性、そしてマーラーの音楽を共有する徐と F との関係性といった、個別的で具体的な関係をみないことには明らかにされないものである。

音楽のコミュニケーションを論じるにあたり、このような「特殊な」事例をとりあげたことには、まずは以上のように、個別的な関係性から生まれる固有の意味に光を当てたいということがあった。

一方、このこととも強く関わるが、今回の事例をとりあげたもうひとつの理由には、ひとつの音楽を共有することによって浮き彫りになる、それぞれに異なる個別的な価値観や認識のあり方が、どのようにしてより普遍的な価値や認識の創造へと結びつき得るか、ということを確認したいということがあった。

ひとつの音楽が複数の人間によって共有されるということは、その音楽を共有するそれぞれの人間による音楽との個別的な関係それ自体が問題化されることを意味する。その音楽に対してどのように関わり、そこから何を感じ取るかということが、ひとつの音楽を共有することによって焦点化されるのである。たとえば言葉に出されなくても、ある音楽を聴いてすばらしいと感じるなら、その作品を作った人間（あるいは演奏した人間）と何がしかの価値を共有したことになるだろうし、それを聴いてつまらないと感じるなら、それを作った人間（あるいは演奏した人間）との価値観や認識の違いに気づかされるだろう。このように、ひとつの音楽を共有する場においては、それを受け止める人間それぞれの価値観や認識が相互に照らし出されることになる。

そう考えるなら、ここでとりあげた徐と F との対話は、互いに親しい間柄にある二人が、マーラーの音楽を共有することによって、それぞれの価値観の違いに気づくとともに、そうした違いを乗り越え、あるいは違いを違いとして受け止めつつ、より普遍的な価値や認識に近づこうとする過程としてみることができる¹⁰。

もっとも、このような普遍的な認識へといたる道筋を確かめるためには、ここで論じたような親密な関係性を論じるだけでは不十分であり、もっと異なる歴史的・文化的背景をもつ人間同士の関係性を論じなければいけないのではないとも言われるかもしれない。しかし、ここで言いたいことは、どのような背景をもつ人間同士の関係においても、それぞれに異なる個別的な価値や認識をもつのであり、そのような個別的な価値や認識を互いに摺り合わせることによってしか、普遍的な価値や認識を創造することはできないということである。音楽を共有するところからはじまるコミュニケーションは、そのような、個別的な関係から普遍的な関係へといたる、それ自体個別的な探求の機会を提供しているのである。

ふたたび、作曲家の近藤譲による言葉を引用しておきたい。「作曲とは、けっきょくのところ、〔音、あるいは音楽を〕『聴くこと』であり、『聴くこと』を通して、自己を外へ、他者へと開く行為なのだ」（近藤 2013: 78, 括弧内引用者）。これはもちろん、作曲家だけでなく、ともに音楽を聴く私たちすべてにとって言えることである。

¹ もっとも、とくにクラシック音楽においては作曲家が直接記した楽譜（原典）まで遡り、普及している印刷譜の記譜上の「誤り」が指摘されることがある。あるいは演奏様式上の解釈をめぐるその「正統性」が争われることがある。このような場合、学術的な議論において、一義的な意味で解釈の「正しさ」が証明され得るかもしれない。しかし、そうであったとしても、音楽を受け止める聴き手の感覚的判断という意味での「解釈」の正しさを一義的に明らかにすることはできないだろう。

² 音楽に対するこのようなコミュニケーション観は、一般的な通念である以前に、学術的な分析において前提されてきたということができる。そうした、音楽を送り手／受け手のあいだを結ぶメッセージの伝達媒体として捉えるコミュニケーション観を前提していると考えられるのは、いわゆるメディア・オーディエンス研究における分析モデルである。ここでいうメディア・オーディエンス研究とは、もともとマスメディアの受け手（オーディエンス）への影響を実証的に測定しようとするマスコミュニケーション研究に端を発するものであるが、カルチュラル・スタディーズ以降の近年のオーディエンス研究では、送り手から受け手へのメッセージの一義的な伝達の過程という従来のモデルではなく、メッセージが伝達される際の受け手や送り手の社会的立場性を強調するものとなっている。

そうした議論を切り開きといえるのが、スチュアート・ホール（Hall 1980）による「エンコーディング／デコーディング」（encoding/ decoding）のモデルである。ホールのモデルにおいては、メディアの受容過程は、送り手側が現実の出来事を伝達可能なメッセージへと記号化する過程と、そして記号化されたメッセージを受け手側が解釈する過程から構成される。その際、受け手側の解釈はまったく自由に行われるわけではないが、受け手の社会的な立場性に応じて、解釈は複数のであり得、場合によっては送り手側の意図を裏切るような解釈がなされるかもしれない。

このようなホールの議論は、受動的なメッセージの受け手というオーディエンス像を退けたことで、その後のカルチュラル・スタディーズにおけるメディア・オーディエンス研究に道を開き、音楽研究分野においても、とくにポピュラー音楽の受け手の分析において成果をあげてきた（Fiske 1991=1998; 栗谷 2008 など）。

こうしたカルチュラル・スタディーズのオーディエンス研究においては、音楽のコミュニケーションが聴き手にとって意義をもつのは、そのメッセージに対する聴き手自身の解釈、あるいは意味付けによるとされ、その解釈の多義性が強調される。しかし、このような分析においても、やはり音楽は、どちらかといえば受け手の（社会的・政治的）立場性に応じて利用される中立的な媒体として扱われてしまっている。そのため、聴き手らが、どうして他ならぬその音楽に興味を引かれ、価値を認めているのかが、結局のところあまり見えてこない。ここにも、音楽をメッセージ伝達の媒体として捉えるコミュニケーションモデルの限界が現れていると考えることができる。

³ たとえば、レイモンド・ウィリアムズによると、ラテン語に起源をもつ「コミュニケーション」という語は、もともと「多数の人と共有する」「分け与える」という意味をもっていたという（Williams [1976] 1983=2002: 68-9）。

⁴ 私は以前に本書についての書評において同じ部分に少しふれている（吹上 2013）。

⁵ もっとも「説明できない」からといって、ここでの徐のマーラーの音楽に対する理解がけっして損なわれているわけではないことに注意したい。付け加えるなら、このパフォーマンスという要素は、音楽を理解するうえできわめて重要であるにもかかわらず、もっとも言語化のむずかしい（あるいは不可能な）要素である。なお、アバド指揮のルツェルン管のマーラー演奏はDVD化されていて、徐が参加した日の演奏であるかどうかは不明ながら、当日の演奏の様子をある程度想像することはできる。私が聴いた限りにお

いても、アバドによる指揮の推進力と、それぞれの奏者の自発性とに満ちた素晴らしい演奏である。

⁶ マーラーの伝記的事実については、渡辺（2004）、村井（2004）などを参照。

⁷ いわゆるクラシック音楽に自然に親しむようになるためには、経済的にも、また文化的にもある程度の資本の蓄積が必要となる。そのような条件は、在日朝鮮人二世として戦後の日本に生まれた徐にとって望むべくもないものだった。徐が述べるように、幼い頃の徐にとってクラシック音楽に親しむことは「中産階級」あるいは「教養ある家庭のしるし」だったことに加えて、『日本人』のしるしでもあった。すなわち、それは「手にすることのできない贅沢な玩具のようなものであった」（徐 2012: 27）。

⁸ アバドの演奏によって「マーラーへの扉が開かれた」後のことではあるが、徐はFとともにウィーン郊外のマーラーの墓地を訪れている。その帰り際、レストランに寄った二人の会話のなかに徐がマーラーに対して自身を重ねていたと思わせる記述がある。「私には三重の意味で故郷がない、オーストリア人の中ではボヘミア人として、ドイツ人の中ではオーストラリア人として、地上のあらゆる人々の中ではユダヤ人として。」というマーラーのよく知られる言葉をFに語った徐は、つづけて「そんな彼が分裂した存在であるのは少しも不思議なことじゃない」と付け加えた。Fは即座に「あなたと同じやね……」と応じた（徐 2012: 183）。

⁹ この点については、たとえば「ジョイント」という語彙の用いられ方からも確かめることができる。この言葉は、もともとFが徐に向かってマーラーの音楽の魅力を語ったときに使った言葉である。その「ジョイント」という言葉が、アバドによる演奏会の後、今度は徐の口からFに向かって、何度も反復されている（2.1）。しかし、この「ジョイント」という言葉は、言葉そのものの意味や機能だけをみるなら、マーラーの音楽を語る他の一般的な語彙とそれほど変わるものではない。徐自身が語る言葉にもそのいくつかが見えているが、「分裂的」「異種混交的」「コラージュ」といったような言葉はマーラーの音楽を語る際の典型的な語彙であるといってよい。「ジョイント」もこうしたマーラーの音楽を形容する言葉使いのなかに含めてしまえばそれほど新鮮な語彙とはいえないのである。それにもかかわらず、徐の記述からは、この「ジョイント」という言葉が、マーラーの音楽を理解するうえで特別の意味をもっていたことがうかがわれるのである。おそらくこれは、「ジョイント」という言葉の一般的な意味や機能ではなく、徐とFとの個別的な関係性を考えることによってしか明らかにならない問題である。マーラーの音楽を理解することがFを理解することであったなら、徐にとって、マーラーの音楽を自分のものとして語るFの「ジョイント」という言葉は（たとえ機能的にみれば同じようであったとしても）「コラージュ」や「異種混交」といった別の一般的な表現で代替できるものではなかったのである。

¹⁰ 長谷正人は「あるコミュニケーションの『単独性』は、互いに違ったままですべてのコミュニケーションに当てはまるような『普遍性』へと通じているのである」（長谷 2009a: 72）と論じている。

第五章 パフォーマンスとしてのクラシック音楽

1. はじめに

本章においては、クラシック音楽という特定の音楽ジャンルの生成と変容に焦点を当てる。クラシック音楽というと、どうしても、強固に独自の世界観を保ち、他の音楽ジャンルに対して一枚岩的にその境界を維持しつづけているとみなされる傾向がある。そうした見方は、クラシック音楽の世界において独自の慣習、制度、規則が存在していることを指摘している点では間違っていない。しかし、そのような見方は、クラシック音楽が独自の世界観を維持する一方で、その音楽世界の内部あるいは外部における多様な動きに影響されるなかで絶えず変容し続けている事実を見逃している点で不十分である。

本章の課題は、クラシック音楽世界におけるこうした変容の過程を論じることで、制度的に確立され、強固な同一性をもつと考えられているこの音楽ジャンルが、実際には、人々による具体的な行為や、それに伴うさまざまな出来事をつうじて成り立っていることを確かめることにある。

その際、ここではとくに、演奏家の「パフォーマンス」に着目する。今日のコンサートは「作品」を享受する場であるとともに、プロの演奏家による圧倒的なパフォーマンスを目撃するという快楽によって特徴づけられる（Said 1991=1995）。こうした特異なパフォーマンスの時空間としてのコンサートがどのように確立されたのか、その背景を論じることが最初の課題となる。一方、パフォーマンスのためのそうした時空間のなかで実際にどのように変容が引き起こされているのか、そのことを具体的に探求することが第二の課題となる。

こうした課題を探求するため、以下ではまず、音楽研究におけるパフォーマンスについての議論を整理したうえで、劇場的な演奏空間においてパフォーマンスを捉える視座を提示する。つづいて、主に歴史的な研究によりながら、そうした演奏空間が自律性を確立してくるまでのプロセスを概観する。最後に、そうした劇場的空間における具体的な活動の事例としてグレン・グールドによるパフォーマンスをとりあげ、クラシック音楽世界の変容を捉えるためのアプローチを試論として提示する。

2. クラシック音楽におけるパフォーマンス

2.1. 扱われてこなかった問題

これまでクラシック音楽のパフォーマンスは、学術的な音楽研究において、ほとんど扱われることのない領域となっていた。クラシック音楽を扱う議論のなかでパフォーマンス

が研究対象としてとりあげられてこなかった要因としては、この分野における作品概念の優位性があげられる。

一般にクラシック音楽世界では、音楽の意味を探究するために作曲家の著した作品の理解が目指されてきた。そこでは、音楽から得られる意味や価値は、すべて音楽作品という対象のなかに含まれるという考えが前提にされていた。従来の音楽学ではこの作品理解をいかに精緻に行えるかを探究の中心に据えてきたといつてよい¹。たとえば影響力のあるドイツの音楽学者、カール・ダールハウスは、音楽史研究の主たる対象が音楽作品であり、作品の理解こそが歴史研究の目標であると述べる (Dahlhaus 1977=2004: 12-3)。

しかしそれは、音楽をどんな外的なコンテクストからも独立したその時々状況に拘束されない固有の形式として把握しようとする西洋芸術音楽に固有の聴取態度をあらわしており、そのような態度を反映した従来の音楽学的研究は、パフォーマンスを書かれたテキストの再現であると考え、音楽をパフォーマンス・アートとして理解していない (Cook 2003=2011; 山田 2008)。そのため、従来の音楽学的研究においては、その時々具体的な演奏家のパフォーマンス (演奏行為) の意味や聴衆との関わりについてはほとんど不問にされてきたのである²。

一方、近年では、芸術音楽におけるパフォーマンス性を問題化する議論が現れはじめてきている³。なかでも、音楽学者・音楽教育者のクリストファー・スモールは、以上に論じたような従来の作品中心の音楽研究の問題点を鋭く批判し、パフォーマンスの観点からクラシック音楽世界を記述するためのアプローチを提示した。以下ではスモールの議論を参照しつつ、クラシック音楽のパフォーマンスを議論する際の課題を明らかにする。

2.2. クリストファー・スモールによるパフォーマンス論

スモールはその主著、『ミュージッキング』(Small 1998=2011)のなかで、西洋の音楽研究者らが長らく犯してきた誤謬として、そもそも人々の具体的な活動でしかない音楽を、対象化された「作品」という抽象概念の内に実体的に存在するかのようになんてしてきたことがあったと指摘している。スモールによれば、このような音楽を対象化された作品の内にもみ存在するとする考えからは、次のような四つの誤った命題が導かれる (Small 1998: 5-7=2011: 24-7)。

①音楽パフォーマンスは、作品を聴き手に届けるための媒体でしかなく、なんら創造的な役割を果たさない。②音楽パフォーマンスとは、作曲家から演奏家を介して個々の孤立した聴き手へと届けられる一方向的なコミュニケーションである。したがって聴き手の反応の演奏家、そして作曲家へのフィードバック、あるいは聴き手同士の相互作用はまったく問題にならない。③作品に優先するパフォーマンスはありえない。つまり、作品の質がパフォーマンスの質の上限を定めるので、粗悪な音楽作品が良い演奏を生じさせることはありえない。④それぞれの作品は自律的に存在しており、それらが演奏される時々の政治的・社会的な文脈に依存しない。

これらの誤った命題とされるものはすべて、今日いまだ支配的な芸術音楽への接し方、すなわち音楽作品を過度に重視し、パフォーマンスを軽視する姿勢につながっているとされる。スモールは西洋近代以前の音楽や民族音楽の伝統、即興演奏などの例を引き合いに出し、こうした作品重視の考え方がけっして普遍性をもたないことを指摘する。またスモールは、著書のタイトルにもなっている「ミュージッキング」⁴という概念を提案し、音楽のパフォーマンスを可能にするあらゆる人々の行為や関係性を、それまでの西洋的な音楽文化における価値判断が入り込む以前の段階から探求することを主張する。すなわち、「音楽作品の本質と意味」を問うのではなく、「いま、この場所で、こうした人々とともに、（この作品の）こういうパフォーマンスをするということには、一体どのような意味があるのか？」（Small 1998: 10=2011: 33）と問うのである。

スモールの考えでは、音楽とはなにより「出来事」(event)を創出するパフォーマンスを起点にしている。それは、クラシック音楽のように楽譜上に前もって記された手の込んだ構造をもつ音楽についても、即興演奏のようにその場で作り上げられる音楽についてもいえることであり、パフォーマンスを軸にした人々の行為や関係性の意味の探求こそが、音楽研究のあらたな課題であるとされる。

こうした研究の方向性を具体的に示すためにスモールは、西洋音楽文化において重要な位置を占めるシンフォニー・コンサートを事例に、これを一種の「儀式」として、民族誌的な記述の方法に倣いながら詳細に記述している。

具体的には、コンサートが行われる建物自体の物理的な配置をはじめ、コンサート催事の「ビジネス」としての側面、指揮者やオーケストラ団員、そして聴衆らの織りなす関係性、コンサートにおけるレパートリー、楽譜（記譜の文化）などがとりあげられ、それらがシンフォニー・コンサートという「出来事」のなかで果たす役割や意味が読み解かれてゆく。さらに議論の俎上にあげられるのは、そうしたいわば「音楽外」的なコンテクストだけではない。ベートーヴェンやチャイコフスキーなどの、現代のコンサートで演奏される中心的なレパートリーであるシンフォニー作品がとりあげられ、そこに内在する物語性(narrative)が明らかにされる⁵。そうした一連の分析の結果として述べられることは、シンフォニー・コンサートというイベントの全体が、西洋近代にはじまる産業社会における中産階級と上流階級の人々に安寧を提供し、彼らの価値観を祝福するための儀式であったということである（Small 1998: 193=2011: 359-60）。

西洋的音楽文化を代表するシンフォニー・コンサートにおける人々の行為や関係性を特殊な儀礼として読み解くスモールの手法は、自律性神話に覆われたクラシック音楽世界に属する諸価値を相対化する戦略としてみた場合、一定の成功を収めていると考えられる。また、テキスト中心の分析に終始していた従来の研究手法から離れ、音楽を人々による具体的活動＝パフォーマンスとして捉えるアプローチを示してみせた先駆的業績は評価されるべきである。

一方、スモールによるこのアプローチは、結果としてクラシック音楽のパフォーマンス

の意味を、正典的作品の価値を再生産する役割に限定してしまっているという問題をはらんでいる。このことは、シンフォニー・コンサートにおける作品の演奏をつうじて、すでに死んでいる過去の作曲家らが神話的な英雄として呼び戻されるとするスモールの主張によくあらわれている。

スモールは、現代のコンサートにおける作品レパートリーが、過去 150 年ほどの一時代に生きた「大作曲家」の手によるものにほとんど固定化されていることに言及し、なぜそのようなのかと問う。現代の作曲家の作品が不協和音に満ちていて、一般の聴衆に受け入れられないから、という理由をひとまず脇に置いたうえで、スモールは、死んでしまった過去の作曲家らが呼び戻されるのは、シンフォニー・コンサートという「儀礼」において、作品の永久性と不変性への信仰をみなで再確認するためであると主張する (Small 1998: 89-90=2011: 177-8)。

けれども、クラシック音楽の演奏会とそこでのパフォーマンスの意義を、そのような限定された役割に当てはめてしまうことは、はたして妥当だろうか。なるほど、現代のシンフォニー・コンサートに参加することが、結果として有名作曲家による正典的作品の「永久性」の再確認につながり得ることは認められよう。しかし、そこで行われる実際のパフォーマンスが、そうした限定された役割を逸脱する可能性がもっと考えられてもよいはずである。ミュージッキングというスモール自身による概念の動態的なふくみに鑑みても、クラシック音楽のパフォーマンスをそうした一義的な役割に限定してしまうべきではないからである⁶。

2.3. 演奏空間の劇場性

では、クラシック音楽のパフォーマンスの意義は、いったいどのように評価することができるのだろうか。スモールは、パフォーマンスを軸とした多くの人々の活動から成る「出来事」として音楽を捉えた。この洞察は正しい。しかし一方で、スモールは、シンフォニー・コンサートの意義を、儀礼的な役割と同一視し、それがいつでも同じ意味をもつとした。この点は明らかに誤っている。私たちはつねに同じ意味を確認するために、コンサートに足を運んでいるわけではない。実際のコンサートは、そのなかで何が起きるかわからない不確定性をはらむ。コンサートがパフォーマンスによって成り立ち、それが出来事であるということは、その結果が不確定であるということとセットで考えられなくてはならない。

そこで以下においては、スモールが描いたような、正典作品の価値や作曲家らの神話を確認しあう象徴的な儀礼空間としてではなく、演奏家らのパーソナリティ、演奏技術、振る舞いをふくめた広い意味での「パフォーマンス」が演じられる劇場的な空間としてのパフォーマンスの空間を捉える。

この点に関しては、エドワード・サイードが現代のクラシック音楽のコンサートを「極限的行事」(extreme occasion)という言葉で捉えようとした試みが示唆的である (Said

1991=1995)。

西洋のクラシック音楽のパフォーマンスは、凝集性の高い、数少ない貴重な極限的行事である。……コンサート行事そのものは、複雑な文化的社会的プロセスの所産であり、文化的な行事としてのそれがめざそうとするのは、専門化された特殊な技能の披露、演奏をとおしてしめすほかない演奏家独自の解釈とその芝居がかった個性の披露であり、そして観客に対する従順な受容と従属化と忍耐の強制である。(Said 1991: 11=1995: 36)

こう主張するサイードはさらに、現在のコンサートにおいてはプロの音楽家と聴き手とのあいだに完全な隔たりが生まれていることを指摘し、そこに権力配分の大きな不均衡を見出している⁷。制度化された訓練によって発揮される演奏家らの技能は、一般的な聴衆をもっぱらパフォーマンスの受動的な受け手の立場に限定する。このような専門化についてはスモールも指摘しているが、サイードの議論では、劇場的空間でのパフォーマンスにおいて発揮される演奏家らの圧倒的な演奏技能や個性（パーソナリティ）に強調がおかれている。

サイードによる議論が説得的であると思われる理由は、現代のクラシック音楽世界にあって、音楽ジャーナリズムあるいは一般の音楽ファンのあいだでもっとも注目を浴びるのは、なにより演奏家のパフォーマンスであるからだ。演奏家らの演奏上のテクニック、あるいは舞台上での振る舞い方、パーソナリティの魅力、そして容姿までを含めて「パフォーマンス」と呼ぶとすれば、そうした意味でのパフォーマンスへの注目こそが、現代のクラシック音楽世界の成立と展開を主導していると考えられるのである。

もちろん、このような演奏家らの能力や個性が、有名作曲家による正典作品の演奏をつうじて表現されているということも事実であろう。しかしこのことが、つねに正典作品の価値やその創作者についての神話を確認することにつながるわけではない。後からみるように、有名演奏家によるパフォーマンスは、そうした正典作品をむしろ自らのパフォーマンスを際立たせるために利用している側面があるからだ。

ところで、こうした意味での劇場的なクラシック音楽の演奏空間は、はじめからあったわけでも、突然出現したわけでもない。クラシック音楽のパフォーマンスが注目され、演奏家らが芸術上の自律した存在として活動できるようになった背景には、歴史的な過程があった。以下ではこうした劇場的な演奏空間が成り立つまでの歴的過程を概観し、演奏家のパフォーマンスが影響力をもつための条件を明らかにする。

3. 演奏空間の自律化

いくつもの歴史研究が教えてくれるように、19世紀以前におけるコンサート文化におい

ては、今日のわれわれが考えるような「過去の名作」（正典的作品群）を中心とした確立されたコンサート・プログラムをもっていなかった。そこでは、「ごたまぜのプログラム」（渡辺 1989）と言われるような、さまざまな作曲家による多様な形式をもつ作品が統一性なく並べられたプログラムがふつうであった。当時の一般的な演奏会においては、演奏される作品も編成もさまざまであり、シンフォニー作品についてもある楽章だけを取り出して演奏したり楽章途中で寸断して演奏されたりすることもあったのである。

さらに、「ごたまぜ」というのは、演奏プログラムだけでなく、演奏会にやってくる人々の聴取態度についても言うことができた。渡辺裕が論じているように、この当時の演奏会は、「社交にやってくる者、娯楽の場と心得ている者、そして音楽に一生懸命耳を傾けようとする者といった、さまざまな人々がごたまぜに存在したアマルガムのような場だった」（渡辺 1989: 11）。当時の演奏会は、広く社会生活の一部としてある「社交の場」のなかに含みこまれていたのであり、今日的なコンサートにおけるような音楽パフォーマンスを起点とした一定の自律的空間が、いまだ確立されていなかったことがわかる。

しかし、19 世紀に入るとそうした様子に変化が生じ始める。この間の変化をキーワードで示すならば、それは音楽の「民主化」および「専門職化」であったといえる。そうした変化の大きな要因は、多くの論者によって言及されていることであるが、フランス革命を経た 19 世紀ヨーロッパにおいて、音楽の中心的な担い手が貴族階級からブルジョワ市民階級になったことに求められる。

この時代、公の演奏会の数は爆発的に増大している。ウィリアム・ウェーバーによると、このことは、当時の新興ブルジョワ階級（ウェーバーの用語では中産階級 [middle class]）の人々の勢力拡大と大きく関わっている（Weber 1975=1983）。一般市民を対象とした公開コンサートは、たとえばイギリスでは 18 世紀以前から行われていたというが、近代的な産業システムに組み込まれた演奏会制度が大規模に発展するのは 19 世紀に入ってからのことである。コンサート活動の活発化は、多くの観客を相手にするための仕組み、すなわち音楽産業・マーケットが成立してくることを意味する。これにより、音楽コンサートは、原則的には、（金銭と引き換えに）誰にでも参加できる開かれた民主的な文化となった。

そうした商業システムと親和的だったのが 19 世紀はじめに現れたヴィルトゥオーソたちである。ピアノのリスト（1811～1886 年）、ヴァイオリンのパガニーニ（1782～1840 年）に代表されるヴィルトゥオーソたちは、その超人的な技巧と華麗な演奏によって当時において絶大な人気を得ることになる。

こうしたヴィルトゥオーソたちは、今日にいたる音楽パフォーマンスを専門とする職業音楽家らの祖先として考えることができる。それまでの職業音楽家は、基本的に宮廷や貴族の「お抱え音楽職人」であって、彼らのパトロンでもあるアマチュア音楽愛好家らを手助けする役目を担っていた。そもそも、モーツァルトや初期のベートーヴェンの作品にはそうした愛好家＝パトロンの要望に沿って作られた作品が多くあり、それらは後の時代になって職業演奏家によるコンサート用レパートリーになったということに過ぎない。

これに対して、ヴィルトゥオーソたちは、一般聴衆を相手に自らの専門的なパフォーマンス能力を売りに市場で勝負することを試みた最初の職業的音楽家であった。もっともそれまでの時代においても、モーツァルトやベートーヴェンなどは、自作曲の演奏や即興でのパフォーマンスによって知られていた。しかし、演奏家としてのヴィルトゥオーソらが試みたことは、パフォーマンス技術の誇示という面において、今日の公のコンサートのあり方につづいて、より典型的な例を提供している。サイドによると、こうしたことは彼らによる編曲作品 (transcription) の位置づけによって明らかとなる (Said 1991=1995)。

すなわち、19 世紀における編曲の大部分は、公の場で演奏される大がかりな合奏曲を小規模にして、ひとつの楽器で (たいていはピアノ) で演奏できるようにしたものだった。今日のようにレコードやラジオなどの複製メディアが発達していない当時であって、アマチュア音楽愛好家が自宅で手軽に「コンサート」を楽しめるこうした簡易版の楽譜は大変な人気があった。「しかしながら、フル・スケールのオーケストラ曲をはじめとして、オペラやその他の楽器用の曲 (とりわけオルガン用)、あるいは声楽曲を公的なコンサート向けに編曲したものは、その性質をがらりと変える」 (Said 1991: 6=1995: 28-9)。

このような編曲作業は、もはや愛好にもとづく行為 (アマチュアを、ここでは、まず文字通りの意味でとらえておこう) ではなく、ほとんど制度化された技術訓練なくしてなしえない行為であり、それゆえに公的な性格を帯びる行為である。同様に、19 世紀の編曲作品によるソロでのパフォーマンスの気のおおくなるような長さやスケールの大きさを考慮すると、それが演奏者の実際の演奏における超絶技巧 (technical virtuosity) ……を披露するためのものだと思われる。 (Said 1991: 7-10=1995: 31-4)

編曲技術そのものは、音楽作品を演奏される機会や奏者の人数あるいは楽器編成に合わせて演奏可能なようにするという基本的な目的をもつ。また、聴衆の耳に馴染んだ曲を引用して身近に楽しめるようにするという効果もあった。19 世紀のヴィルトゥオーソらによる編曲作品についても、そうした目的や効果の面から論じられないことはない。しかし彼らによる引用が、「それ自体で一人前の作品、原曲を置き去りにするかもともとの姿を覆い尽くすような自律的作品となると、それはもう編曲者の技術の主張、もっといえば演奏家の超絶技巧の主張となる」 (Said 1991: 6=1995: 29)。

実際 19 世紀には、編曲作品の他にも、専門の音楽家の高い技術なくして演奏できないような種類の音楽が大量に作られた時代であった。もちろん、ヴィルトゥオーソらが登場する以前にも、バッハやベートーヴェンの一部の作品のように今日でも演奏至難とされるものが存在した。とはいえ、演奏法に関する教則本や練習曲についての岡田暁生の研究が明らかにしているように、演奏に関する技術そのものに音楽家らを取り憑かれるようになりはじめるのは 19 世紀になってからのことである (岡田 2008, 2005)。

以上のように、19 世紀は、音楽家が自らの技能をたよりに、プロとしての独立した地位

を獲得しはじめた時代である。もちろんこうした背景には、楽譜出版が産業的に確立されてきたことや、演奏会のマスプロ化によってチケット販売などの興業システムが整備されてきたことがあった。ヴィルトゥオーソたちの活動は、そうした産業システムの整備という条件のもとで可能となった。一方、このようなプロセスは、結果として音楽家らがパトロンからの介入を直接受けることなく、自らの意思でプログラムを組み、その演奏技能を競い合うことができるようになったことを意味する。ウェーバーがいうように、「音楽家はもはや雇われの身でも、零細企業家でもなく、むしろ、強力な独立起業家として振舞った」(Weber 1975=1983: 65) ののである。

音楽領域における民主化と専門職化とはこうして、演奏家らが互いのパフォーマンスの技術を競い合う劇場的な演奏空間を切り開いた。他方でこのことは、音楽パフォーマンスを専門的技能の域に高めたために、公のステージからアマチュアを排除し、彼らの音楽生活における役割を受動的な音楽消費者＝聴衆として位置づけることにもなった。

ヴィルトゥオーソらによる大衆的なコンサートは、今日では一般に、古典作品を中心に演奏される現在のクラシック音楽のコンサート文化が誕生するまでの過渡的な現象にすぎないとみなされている。事実、彼らが当時において演奏していた技巧が前面に出さる編曲作品の多くは、今日のクラシックコンサートの主要なレパートリーとして扱われることはなくなっている⁸。しかし、今日のクラシック音楽のコンサートにおいて演奏家のパフォーマンス、あるいはその技巧性（ヴィルトゥオジティ）が何の役目も果たしていないとするのは間違いである。公然と口に出されることは少ないとはいえ、サイドが見抜いたように、コンサートに足を運ぶ聴衆の多くは、自分ではまねのできないパフォーマンスの威力に圧倒されることを望んでいる。また、コンサートという複雑で巨大な社会・経済的システムは、そうした聴衆らの欲望に支えられて成り立たってのものである。

こうした理解のうえに立つならば、コンサートを単に作品を音響として再現するための場として考えたり、大作曲家の作品の永久性を確認したりする儀礼的空間としてのみ考えるわけにはいかない。クラシック音楽のコンサートは、演奏家らのパフォーマンスが競われる場であり、そこには彼・彼女らの個性、容姿、身ぶり等、すべてが関係している。

つづいて、ここまで描いてきた演奏空間の劇場性についての考察にもとづき、パフォーマンスによるクラシック音楽世界の媒介という主題についての試論を提示する。その際ここでは、有名なピアニスト、グレン・グールド（1932～1982 年）によるパフォーマンスをとりあげる。バッハの演奏解釈において現在でも高い人気を誇るグールドは、演奏家としてのキャリアの途中でコンサート活動から身を引いたことでも知られる。ここでは、グールドがクラシック音楽の有名作曲家であるバッハの作品を自らの「個性」を際立たせるために利用していたと同時に、バッハの音楽自体がグールドのパフォーマンスに媒介されることであらたな注目を集めてきたという両側面に着目しながら考えていく。

4. グールドとバッハ——パフォーマンスによる音楽世界の媒介

クラシック音楽の演奏家のなかで、グレン・グールドほどに注目され、ジャーナリズムからもアカデミズムからも言及される者はいない。グールドについての文献数は「今日ではカラスやトスカニーニのような有名なクラシック演奏家に匹敵し、重要な作曲家とさえ肩を並べている」(Bazzana 2003=2008: 9)。グールドについては、すでにアカデミックな研究をふくむさまざまな文脈でとりあげられている⁹。ここでは、それらの研究も参照しつつ次の点に注意しながら論じていく。それは第一に、グールドがバッハの作品を演奏することで有名になったという事実、そして第二に、彼がそのパフォーマンスの卓越性(そこにはゴシップになるほどの奇癖など、「音楽外」の行動も含まれる)によって積極的に紹介され、多くの人々の関心を集めてきたという事実である。

グールドのキャリアのはじまりは通例、1956年に発売されたJ・S・バッハの《ゴルトベルク変奏曲》のレコードであるとされる。それは一種のスキャンダルとして記録されてきた。まず、デビューに際してバッハの《ゴルトベルク変奏曲》を選ぶということ自体が異色であった¹⁰。サイドは、グールドが彼のキャリアのはじまりにバッハを選んだことは、「戦略的に創造されたはじまり」であったとし、次のように述べる。

グールドは他の演奏家のデビュー・リサイタルと、自分のそれとをはっきり区別するために『ゴルトベルク変奏曲』を利用している(演奏家がデビューの際に選ぶ曲はだいたい予想がつくものであって、この点、グールドは異色である)が、それはまるでグールドが、超絶技巧の伝統を維持してきたロマン派の音楽を受け継ぐのを拒否し、みずからの系譜の起源をロマン派以前の時代に位置づけ、自分がロマン派を飛び越して、現代へと躍り出た存在であることを印象づけようとしたかのようなようだった。(Said 1991: 24=1995: 55)

グールドが弾くことで有名になるまで、《ゴルトベルク変奏曲》は知る人ぞ知る作品ではあったが、新人のピアニストがデビューに際して選ぶには今ひとつ一般的な知名度に欠けるものであった。通常のデビューにおいて演奏家がとりあげる作品は、サイドもいうように、「ロマン派」の技巧的でしかも人気の高い曲目であることが多い。それはピアニストが自らをショパンやリストのような伝説的ヴィルトゥオーソの系譜に位置づけてそのパフォーマンス能力をアピールするうえでも好都合なやり方であった。それに対してグールドは、バッハによる、それも一般的な意味で人気のあるとは言えない曲を選択した。しかしそのことは、結果として、グールドが通常の演奏家のデビューの仕方と自らのそれとを差異化することに結びついたのだった。

グールドがバッハの《ゴルトベルク変奏曲》を選んだことには、グールド自身の演奏技巧のアピールという面もあった。グールドはつねづねショパンやリストなどのロマン派の

技巧的な作品を軽蔑するような発言をして、それらをレパートリーから除外する傾向があった。しかし、宮澤淳一によると、このデビュー盤の《ゴルトベルク》を弾くときにグールドが発揮しているのは、「先鋭化されたある種の名人芸」である。すなわち、この曲を演奏するときのグールドは「技巧の限界に挑むかのように」演奏しているのであり、「多くのピアニストがショパンやリストのテンポの速い技巧的な曲を弾くことで享受する快楽をグールドはこの変奏曲に求めている」（宮澤 2004: 168）。グールド自身がどのように意識していたかにかかわらず、バッハの作品を弾くことによってグールドは、レパートリーの面で他の演奏家と差異化することができたと同時に、演奏技術の面においても、その卓越性を際立たせることに成功したのである¹¹。

こうして、一面においてグールドは、バッハの作品を「利用」することによって、自らの演奏家としての名声を高めることができた。ある意味でグールドは、19世紀のヴィルトゥオーソらが編曲作品を用いたのと同じように、バッハの作品を自身のパフォーマンスを引き立てる素材としたのである。

しかし、グールドがそのパフォーマンスによって、単にバッハの作品を利用したというのは一面的な理解である。実際には、グールドのパフォーマンスによってバッハの音楽自体があらためて注目を浴びたという面がある。こうした両面的な意味でグールドのパフォーマンスを考えてみないといけない。

たとえばサイードは、グールドが《ゴルトベルク変奏曲》でデビューする以前にこの曲を公の場で弾いたピアニストがほとんどいなかったという事実にふれたうえで¹²、「大手レコード企業と提携して成し遂げられたグールドの最初の業績は（同時に恒久的な業績でもあるが）この高度に様式的な曲を、きわめて広範な聴取に初めて伝えたことだった」（Said 2008=2012: 5）と述べている。サイードはさらに、グールドがコンサートを引退したのちにも、後続のピアニストらがグールドの影響を受けて、この曲を含めたバッハの音楽を積極的にプログラムにとり入れるようになったことにも言及している（Said 2008=2012: 24-5）。また、ピアニストで文筆家の青柳いずみこも、グールドが後進のピアニストに与えた影響について、バッハの《インヴェンション》や《シンフォニア》、《平均律クラヴィーア曲集》といった「それまでは学生の練習用にしかとりあげられなかった」作品が、コンサートで演奏されたり、録音されたりするようになったと述べている（青柳 2014: 26）。

このように、グールドのパフォーマンスにおいては、グールドがバッハの作品を一方的に利用したというだけでなく、逆にバッハの音楽がグールドのパフォーマンスを利用したという面があることがわかる。実際、現代のクラシック音楽世界はバッハ抜きには考えられず、またその場合、（とくにピアノ演奏においては）グールドぬきにバッハは考えられない。これはまさに、パフォーマンスによる音楽的媒介の事例として考えられるものである。

では、どうしてグールドのパフォーマンスにおいて、このような媒介が可能となったのだろうか。これには非常に多くの要因が複雑に絡んでいると考えられ、そのすべてをここ

で明らかにすることはできない。しかし、ここまでの議論を総合することで、いくつかの重要な点に関して推察を述べることはできる。

ひとつは、グールド自身のパフォーマンスがさまざまな意味で、多くの人々の注意を喚起したことであろう。グールドのパフォーマンスにおいては、一般に「音楽的」とされる以外の面に注意が向けられることが多い。有名な話であるが、グールドは異常なほど低い椅子に腰かけてピアノを演奏し、また演奏しながらハミングし、場合によっては指揮者がいるにもかかわらずピアノの席からオーケストラを指揮したりした。そうした舞台上での彼の振る舞いは、しばしばジャーナリズムの注目を集めたが、それは舞台から離れた日常的な部分にまでおよんだ。すなわち、夏でもオーバーと手袋を手放さないといったことから、若い頃のグールドの端正な容姿にいたるまで、グールドのパフォーマンスは、しばしば「音楽外的」とされる面も含めて関心を集めたのである。こうしたグールドの特異なパフォーマンスは、彼がキャリアのうえでもっとも脂の乗った時期に突然コンサートを引退したこととも合わさり、パフォーマーとしての彼の知名度に拍車をかけた¹³。

他方、グールドのパフォーマンスは、一般に「音楽的」とされる側面、すなわち演奏解釈の面においてもつねに物議をかもした。クラシック音楽世界における一般的な慣習や規範においては、演奏家は基本的に作曲家の記した楽譜の指示に忠実であらねばならないとされている（こうした点はスモールの議論を紹介した際にもとりあげた）。ところがグールドは、楽譜に記された演奏記号（強弱やテンポ等の指示）をしばしば無視し、場合によっては自分流にアレンジすることも辞さなかった。こうしたこともあって、グールドの演奏は、クラシック音楽に対して保守的な考えをもつ人々からは強い反発や批判を受けることとなった。しかしこのことは、逆に言えば、グールドのパフォーマンスが、既存のクラシック音楽世界の慣習や美学上の規範に挑戦することを意味した。

実際、グールド研究者のケヴィン・バザーナによれば、グールドは演奏行為を作曲家の作品制作になぞらえ、ひとつの創作行為とみなしていた。クラシック音楽世界においては、ふつう演奏者は楽譜に忠実であることが求められるのであるが、「グールドの考えでは、演奏者はむしろ自らの価値観や嗜好を作品に反映してみせるべきであり、ある意味ではスコアを基にして、自身の新しい作品をつくり上げるべきなのである」（Bazzana 1997=2000: 72）。そうした考えからすれば、グールドにとって演奏家の役割は、当然、楽譜を音響的に再現するだけではなく、自由で創造的な解釈を聴き手に提示することに他ならないということになる¹⁴。

こうして、グールドのパフォーマンスは、その「音楽的」な面と「音楽外的」な面（実際にはこの二つは区別しがたい）の両方において、人々の注意を喚起することになった。こうしてグールドは、幅広い層の人々から、多面的な注目を集めることに成功した。

しかし、それでもなお疑問なのは、グールドのパフォーマンスがその音楽外的な振る舞いにおいて衆目を集め、音楽的にもクラシック音楽の世界の規範に抗うことで注目を集めたとしても、それだけでは、「異端」のピアニストとして、色眼鏡で見られるだけに終わっ

たのではないか、ということである。たしかに、生前のグールドはクラシック音楽の正統的な系譜を重んじる立場からはつねに異端視されていたわけだが、ここまでにも論じたグールドのその後の影響力を考えると、彼が単に異端的であったというだけは済まされないのである。

こうした点を考え合わせるなら、グールドのパフォーマンスが媒介的に働くことのできたもうひとつの理由は、やはりバッハの音楽との関係に求められなければならないと思われる。

音楽学者の磯山雅は、バッハの音楽の特性を、厳格な構造と即興の精神とが矛盾なく同居していることにみている（磯山 1990）。また磯山は、こうしたバッハの音楽の特性をもっともよくあらわすのが、フーガのようなポリフォニーの音楽であると考ええる。以下は即興の名手でもあったというバッハが、フーガをどう扱っていたかを磯山が推論している箇所である。

フーガを即興するとき、バッハは、複数の線の運動の軌跡として、フーガを構築していったはずである。厳格な法則に基づく全体構想はもちろん高く抱かれていたであろうが、その法則をいかに生き生きとした音にするかの勝負は、まさに即興的であったのではなからうか。バッハは法則の枠内で平凡を避け、常識をたくみに裏切りつつ、一回勝負の新鮮な音楽を作り上げていったにちがいない。……五線紙に丹念に書きつけられたフーガの場合も、それは、まったく同じではないだろうか。（磯山 1990: 22-3）

構造の厳格さと即興の精神。こうしたそのままでは矛盾しそうな要素をバッハの音楽が兼ね備えていたことは、グールドのパフォーマンスにとって（そしてバッハの音楽自体にとって）有利に働いた。実際、フーガに典型的にあらわれるこうしたバッハの音楽の特性に磯山自身が気づかされたのが、まさにグールドの演奏を通してであったという。少し長いグールドのバッハ演奏について述べた磯山の言葉を引用する。

彼〔グールド〕がポリフォニーの各声部を生き物のように弾き分ける能力は信じられないほどだが、彼はそうした能力によってフーガを、嬉々とした競争のように躍動させる。一方、これに先立つプレリュードでは、表現の多様性が思いきり拡大される。あるときはゆったりした瞑想に沈み。あるときは踊りのように快活に、またあるときは……。このようにグールドはバッハの音楽に潜在する本質をしっかりとふまえながら、それまで誰も思いつかなかったほど自由に、バッハを演奏した。彼は現代ピアノを用いているし、その奏法もバッハ時代そのままというわけではない。だが、グールドの自由さそれ自体が、バッハの演奏に最も大切でありながらいつしか見失われていたものの発見であった。楽譜をそのまま音にしてゆくことのつまらなさ（それまでのバッハ演奏は、それを錦の御旗としていたのだ！）を、グールドは、いちいち人の逆

をゆくような意表を突くやり方で、暴露してしまう。作曲するバッハをとらえていたにちがいない生命の躍動を、グールドは、きわめて現代化された形で再生して見せる。

(磯山 1990: 196-7, 括弧内引用者)

グールドによるバッハ演奏の特性について、私はこれ以上に付け加える言葉をもたない。ここで最後に言えるのは、バッハの音楽はグールドのパフォーマンスによって蘇ることができたということであり、同時に、グールドはバッハの音楽によってパフォーマンスの能力を発揮することができたということである。両者の出会いには、ここで論じた限りにおいて、必然性があった。グールドのパフォーマンスがどれだけ外面的に衆目を集めるものだったとしても、こうしたバッハの音楽との関わりがなければ、後年の彼の影響力は考えられなかっただろう。また、逆に、グールドのパフォーマンスのユニークな性質がなければ、現在のバッハの音楽の受け入れられ方もあり得なかっただろう。グールドとバッハの音楽との出会いは、こうして、クラシック音楽世界をそれまでとは別のものに作り変えた。それはまさしくひとつの出来事だった。

¹ この点については、すでに本論文第一章において、スーザン・マクレアリの証言を引きながらふれている。

² このような価値観の成立した背景には、西洋近代の美学・哲学思想が関係している。たとえば、19世紀の音楽美学者エドゥアルト・ハンスリックは、「感情の表出」として考えられていた音楽が、ほかの何ものにも依存することのない「自律した形式」として存在していることを強調した(増田・谷口 2005: 109)。

³ たとえば、リチャード・タラスキン(Taruskin 1995)、ニコラス・クック(Cook 2003=2011)、そして渡辺裕(渡辺 2001)らの議論をあげることができる。

⁴ 「ミュージッキング(musicking)」とは「音楽する(to music)」という動詞の動名詞形であり、スモールによる造語である。

⁵ こうしたスモールの分析手法はスーザン・マクレアリの議論に負っているとみられる(McClary 1991=1997)。

⁶ この点に関しては、スモールの議論に対する中村美亜による批判が参考になる。中村は、スモールが音楽における実践的側面を重視するべきだと主張したにもかかわらず、シンフォニー・コンサートがいつでも同じ儀式的な意味をもつと論じてしまっている点を取りあげ、「スモールが『音楽の意味はコンテクストにおける一連の行為から生まれる』とした自らの考えに徹しきれなかった」(中村 2013: 57)と批判する。これに対して中村自身は、それぞれの社会的コンテクストにおいてパフォーマンスに生成する意味を検討すべきだとして、音楽における〈語り〉と〈語りなおし〉の側面に着目したアプローチを提案している。

ところで、付言しておく、中村の議論は、パフォーマンスのなかで生成する音楽の力を問題化するものであり、これは本論文の問題関心と近いといえる。しかし、決定的な部分で相違がある。中村は音楽の意味がコンテクストに応じてパフォーマンスに生成することを主張しているが、そうした音楽の「意味」を、〈語り〉と同一視することで、結果として、音楽の意味が社会的文脈によって構築されるとする「構築主義」的な音楽

社会学と同様の問題と呼ばい込んでしまっている（本論文第一章を参照）。

音楽の意味をそのように〈語り〉として把握してしまうと、音楽は、それが「表現」する何かとの関係において捉えられることになる。また、その「何か」とは、音楽外的な社会的文脈を指すことから、結局音楽は音楽外の関係性や役割の表現として捉えられてしまう。

それに対し、音楽的媒介の視点をとる本論文の立場においては、音楽が何らかの意味を「表現」するから社会的であるとは考えない。音楽はそれ自体、人々の行為や関係から成り立つために社会的であるのであって、音楽が社会関係を表象するから社会的であるわけではない。この違いは重要である。もちろん、結果的に、音楽が何らかの社会的関係性を「表現」しているとみなされることもある（スモールやマクレアリの分析がそうした見立てによっているように）。しかしそれは（第二章でとりあげたデノーラが見抜いたように）事後的な解釈に依存した見方であって、音楽に備わる社会性が、必ずしもそうした意味での社会関係によって測られるわけではない。

その意味で中村の提案は、スモールの議論における問題点への決定的な対案にはなり得ていない。おそらくスモールの議論でもっとも問題なのは、音楽が人々の一連の行為から成る「出来事」であるという正しい認識を示したにもかかわらず、それをそのまま音楽が表現する（メタ）「物語り」として捉えたことにある。諏訪淳一郎が言うように、音楽を何らかの理念や社会関係の「表現」として捉えた瞬間、「音楽は表象と指示対象との関係に捨象され、『コトバのしもべ』になってしまう」（諏訪 2012: 217）。私たちはこの諏訪の批判にこそ耳を傾けるべきであろう。

⁷ 演奏家と聴衆の距離の隔たりを指摘する際にサイドは、聴衆側の問題に関して、アドルノによる「聴衆の退化」についての議論（Adorno 1963=1998）を下敷きにしている。

⁸ 現在の私たちは過去の名曲レパートリーを聴くことに慣れ親しんでいる。そのような過程には、レコードメディアの普及という要因が関係しているとされる。たとえば、ソフィー・メゾヌーヴは、1920年～1930年代におけるレコードカタログの急速な拡充という事実にもとづき、過去の音楽作品がレコードをつうじて家庭に入り込み、愛好家たちの趣味そのものを変化させていったことを論じている（Maisonneuve 2001）。

⁹ グールドをテーマとして論じた学術的研究には、ジェフリー・ペイズアント（Payzant [1978] 1984=2007）を嚆矢とし、現在では、ケヴィン・バザーナ（Bazzana 1997=2000）、宮澤淳一（宮澤 2004）などがある。

¹⁰ デビュー録音を《ゴルトベルク》にするという判断はグールド自身によるものだったとされる。この点については、グールド研究者の宮澤淳一がグールドがデビュー時をふり返った文章を紹介しつつ論じている（宮澤 2004）。

¹¹ 実際、グールドのデビュー盤は批評家たちによって高い評価を受けた。たとえば次のような記事を参照。「グールドは、その鋭敏かつ明確な技巧のおかげで、作品の複雑な対位法をこともなげに弾きこなしてみせる」（『ニューヨークタイムズ』1956年1月29日；Bazzana 2003=2008より重引）。「グールドの演奏は、無比のランドフスカがやってみせた、奇跡的ともいえるこの作品の録音での深遠さには欠ける。しかしグールドは曲に新鮮さ、情熱、誠実さを与え正確無比かつ縦横な技巧を惜しげもなく見せてくれた」（『ミュージカル・アメリカ』1956年2月1日；Bazzana 2003=2008より重引）。

¹² グールド以前には、ハープシコードでこの曲を弾いたワンダ・ランドフスカの演奏が知られていたが、ピアノで同曲を弾いたものとしては、グールドも影響を受けたとされるロザリン・トゥーレックのレコードがほとんど唯一知られていた。

¹³ グールドの奇癖や振る舞い、演奏家としてのキャリアについての記述はオットー・フリードリック（Friedrich 1989=1992）やバザーナ（Bazzana 2003=2008）による伝記的記述を参照。

¹⁴ バザーナによれば、「演劇界においては、グールド風の解釈は良かれ悪しかれ通例であり、例外ではない」(Bazzana 1997=2000: 71, 強調引用者)。今日の演劇界における演出家の役割は、台本の原作者の指示に忠実に従うことよりも、そこで扱われるテーマを今日的な問題に引きつけて再解釈して提示することにある(現代のオペラ演出はその点において演劇的である)。つまり、自分の問題意識に従って作品を自由に解釈して示そうとするグールドの姿勢は、この演劇界における演出家(兼俳優)の役割に近い。また、バザーナによれば、こうしたグールドの演奏行為に対するとらえ方は、グールドの音楽観の「観念主義」(この言葉自体はジェフリー・ペイザントによる)に由来しているという。つまり、音楽作品における抽象的な「構造」の方が優先され、作品が実際に「どう聞こえるか」という側面については、解釈次第でどうにでもなる二の次の要素と考えられていたのである。

終章 音楽の「社会性」とは何か

本論文では、「音楽的媒介」の視点から、音楽と社会との関わりを捉え直すことを試みてきた。最後に、ここまでの議論から得られた含意について確認するとともに、今後の課題について論じていく。

1. なぜ音楽の「社会性」なのか？

本論文におけるもっとも重要な含意は、音楽と社会とを対立的な関係に置くのではなく、両者を一体のものとして捉える視点を提示したことにある。音楽は人と人、人と事物との関わりから成り立っている。それは音楽を聴いたり、演奏したり、作曲したりする私たちの具体的な行為や、関係するさまざまな事物の働きによって音楽が成り立っているということであり、またそのような行為や事物の働きそのものが音楽によって成り立っているということであった。そして、本論文の各章においては、このような音楽を可能にするとともに、音楽によって可能にさせられる人と人、人と事物との関わりについて、いくつかの論点から検討してきた。

こうした取り組みにおいて一貫して主張してきたことは、音楽が私たちの個別的で具体的な経験を離れては存在し得ないということであり、音楽と社会との関わりも、そうした個別的で具体的な経験から考えられなければならないということであった。

ここでは結論として、では、音楽の社会性とは結局何であったのかということに答える必要があると思われる。ただし、これはすでに、序章において議論の枠組みを設定した際に与えられていた。すなわち、本論文において音楽が社会性をもつというのは、音楽が人と人、人と事物との関わりから成るという事実によっているのであり、そのような音楽を可能にするとともに、音楽によって可能にさせられる人と事物との関係や働きそのものが、音楽の社会性の内実なのである。

結論がはじめから与えられていたとすれば、ではそもそも、どうして音楽の社会性などということを問う必要があったのだろうか。ここではその点について補足しておきたい。

何かが疑問として浮かび上がるということは、その何かが、どうにも納得のいかない、疑わしいものに思える場合であることが多い。音楽の社会性とは何か、という問いが私のなかに浮かび上がってきたのは、おそらく、音楽の社会性が自明のものではない、あるいは自明とされているにもかかわらず実際にはその中身が疑わしいという思いがあったからである。

その背景について説明するなら、まず、音楽が社会的な意味をもつということがいろいろなところで強調され、実際に音楽がさまざまな場面において活用されていたということ

がある。とくに東日本大震災以降においては、音楽はチャリティーイベントやミュージシャンの慰問、慰霊のためのイベントなどで、ひろく活用されるようになっていた。私自身もアマチュアの歌手(合唱団の一員)としてそれらの関連イベントに出演したりもした。そうしたなかで、どうにも引っかかってしまうことがあった。

それは、音楽を歌ったり、演じたりするのに、どうして(「チャリティー」や「慰霊」などの)理由をつけないといけないのだろうか、というものである。そうした問題意識のうちには、音楽することが被災者のためになっているのだろうか、という素朴な疑いが含まれていた(被災者の苦しみをよそに勝手に音楽を楽しんでいる自分たちを免責するアリバイ作りなのではないかと穿った見方をしていたようにも思う)。しかし、もっとも疑問だったのは、チャリティーや慰問として音楽を利用することに賛成する人も批判する人もいるなかで、音楽には何らかの社会的意味があり、しかもその社会的意味こそが音楽の意味である、ということについては誰も疑いを挟んでいないようにみえたことである。ここで社会的意味というのは、人々を結びつける、励ます、癒す、ナショナリズムの感情を煽る等々、何でもよいのだが、要するに社会的な機能や役割のことである。

音楽をさまざまなイベントに動員することについては、上述の「ナショナリズムの感情を煽る」を代表例として批判的なコメントもきかれる。しかしこの場合、音楽のそのような機能性や役割に対してどのようなスタンスをとるかということが問題とされるのであって、音楽が社会的役割や機能を果たす可能性があるということ自体は疑われないのである。

このように、音楽には社会性(社会的意味)があるということは、その人の立場性にかかわらず、どこか自明視されるものとなっていた。そこでは「音楽にどんな意味があるのか?」という問いは、すぐさま「音楽の社会的役割とは何か?」という問いへとすり替わってしまう。また、あながち相互に対立する意見が出されるために、それぞれが拠って立つ共通の土台——すなわち音楽には社会性がある——を疑うことがなされなくなる。さらに、序章で論じたように、音楽を社会的役割から説明しようとする社会学(音楽社会学)自体が、こうした傾向に加担しているということもいえる。

しかし、音楽に社会性があるということは、実際、それほど自明のことなのだろうか。役割や機能は目にみえやすいし、それに対して評価することもできる。だが、それではなぜ音楽なのか、ということがみえてこない。音楽が上記したような機能や役割をもつことはそうなのかもしれないが、その場合にも、どうしてそれが音楽でなければならないのかということが不明なのである。また、音楽の社会性とは、そのように目にみえる機能や役割に還元できるものなのだろうか、という疑いもある。

こうした疑問から(と、今では思えるようになったのだが)私は、本論文において音楽の社会性をその根本から、あらためて問うべきだと考えた。結果として得られたのは、上記したように、音楽が人と人と、人と事物との関わりから成るという基本的な事実であり、またそうした事実にもとづきつつ、私たちにとっての音楽の意味を確かめるためには、媒体としての音楽の働きに光を当てることが必要だということであった。そこから何が見え

てきたかについては、今のところの成果としては、本論文の各章において示した通りである。

このようにしてみると、音楽の社会性とは何か、という問題には、実はまだ、きちんとした答えが与えられていないということがわかる。音楽が人と人、人と事物との関わりから成るというのは暫定的な答えであって、むしろそこから問いがはじまっているということができる。なぜ人は音楽に魅力を感じ、それにエネルギーを傾けることができるのか。なぜ、それぞれに背景の異なる人間同士が音楽をつうじて（共有して）コミュニケーションすることができるのか（あるいはできないのか）。こうした問いを含め、本論文の成果をふまえたうえで、今後論じられるべき課題について以下で述べておきたい。

2. 出来事の社会学に向けて

まずは、音楽社会学的なテーマに関わるものから述べる。人は、音楽をそれ以外のさまざまな対象との関係のなかに位置づけ、吟味する。また、さまざまな時間と場所のなかで、音楽とともに行為する。そうした具体的なパフォーマンスにおいて人やモノが複雑に結び合うことで、私たちにとっての音楽の意味が生み出される。それが音楽が出来事として経験されるということである。そのなかから何が生み出されるか分からない、そうした出来事としての音楽に、今後も耳を傾けていくことが重要な課題となる。

一方で、本論文ではあまり強調することをしなかったが、人々が自分たち自身の手で、そうした音楽の出来事性を利用し（あるいは抑制し）、音楽を道具化・手段化していることも確かである。

今日、人々はさまざまなメディアをつうじて膨大な情報とともに音楽を消費しているのであり、音楽を聴くことの社会的役割や機能についても——社会学者の指摘をまつまでもなく——きわめて自覚的である。そこでは、人々は、たとえば自分自身のアイデンティティ確認のための手段として、あるいは仲間同士のコミュニケーションのためのツールとして、自分たちの工夫にもとづいて、音楽を積極的に利用している¹。まずは、社会学者自身がこうした現状に自覚的になることが必要である。しかし、もう少しふみこんで考えてみたいのは、人々が音楽の機能性や役割に自覚的であり、それを手段としてさまざまに利用していることが、必ずしも私たちにとっての音楽の豊かさにつながっているとは限らないことである。確かに、インターネット等の普及によって、自分自身の好みの音楽を手に入れることは容易になったし、それについての情報も同じく容易に手に入るようになった。しかし、そうして音楽を手にすることが容易になった分、当然その過程にあったプロセス自体の豊かさが失われてしまったこともまた事実なのである²。

もっとも、これだけの事実から音楽の豊かさが失われていると判断することは拙速である。実際には、インターネット等をつうじて、少なくとも可能性としては、音楽世界が大きく広がったことも確かである。したがって、本論文での議論を受けて、今後は、現代の

音楽環境のもとで、音楽がどのように利用され、経験されているのかを具体的に確かめていくことが課題となる。このことが、あるいは必ずしも道具化、手段化されることのない、人々にとっての音楽独自の魅力や可能性について考えることにつながるのではないかと考える。

本論文における成果を受けて今後考えていきたいもうひとつの課題は、より一般的な社会学の方法論に関わる。それはこれまでの社会学において前提されがちであった個人か集団か、行為か構造か、受動か能動かといった二項対立を越える視点から、人間の行動や認識を理解するアプローチを探究するというものである。

媒体としての音楽の働きについて考えることは、ここまでの議論で示したように、あらかじめ結果が予測できない出来事について考えることを意味する。そのような出来事の性質は、制度や構造といった所与の社会的力を前提する従来の社会学の説明図式や、従来の行為論で想定される「主体の意図」にもとづく説明においては取り逃されてしまうものである。したがって、出来事に着目して論じることは、これまでの社会学の方法論で前提されてきた、「制度」「主体」「行為」という基礎的概念の見直しにつながるものと考え³。

その際にも、やはり音楽についてのここでの考察が鍵になってくると考える。ここまでの議論から理解されるように、媒体としての音楽について考えることは、音楽とそれ以外の事物や人の働きとを同時に考え合わせることを意味する。音楽はそれ自体が単独的に何らかの意味をもつというより、それ以外の人やモノとの結びつきのなかで、はじめてその意味や効果を明らかにする。その意味で、音楽的媒介の視点とは、結果が予測できない出来事のなかで、人と人、人と事物とが独自のやり方で結びつく、そのような条件を明らかにすることであった。こうした出来事へのアプローチは、人が他の人々や事物と出会い、結びつくなかで、自分自身のあり方、そして他の人々や事物のあり方を絶えず変容させていく契機を明らかにすることにつながるだろう。

もっとも、音楽以外の対象に関わる論点については、今後あらためて追求される必要がある。しかしその場合でも、やはり、具体的な出来事のなかで、人と人、人と事物とがどのように結び合っているのかをつぶさに確かめていかなければならない。

本論文での議論は、こうして、人と人、人と事物が互いに結びつくなかで、何事かが生み出されるかもしれない、そのような出来事について考えるための基礎的なアプローチを探究する試みであったといえることができる。

¹ こうした側面についての分析はやはりデノーラが先行している（DeNora 2000, 2003, 2004）。

² 「メディアの発展が、聴取する音楽の広がりを見逃していることも想定すべきだろう。自分で選択するぶんには、実は人間は幅ができていかない」（東 2003: 15）という、批評家の東琢磨の言葉に耳を傾けたい。東は雑誌文化の衰退を例としてあげている。

³ こうした論点については、対象に魅了されるような経験を社会学の行為論の文脈と関連づける高橋由典の議論が先行している（高橋 1996, 1999, 2007）。しかし、高橋の議論と本論文の議論では、「出来事」の扱い方をめぐって相違があるように思われる。こうした論点については、今後あらためて議論したい。

参考文献

- Adorno, Theodor W., 1962, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. (=1999, 高辻和義・渡辺健訳『音楽社会学序説』平凡社.)
- , 1963, *Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (=1998, 三光張治・高辻和義訳『不協和音——管理社会における音楽』平凡社.)
- 青柳いづみこ, 2014, 『グレン・グールド——未来のピアニスト』筑摩書房.
- 青山通, 2013, 『ウルトラセブンが「音楽」を教えてくれた』アルテスパブリッシング.
- 栗谷佳司, 2008, 『音楽空間の社会学——文化における「ユーザー」とは何か』青弓社.
- 井上俊, 2000, 『スポーツと芸術の社会学』世界思想社.
- Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford: Oxford University Press. (=1989, 篠原二三男他訳『ルネサンス絵画の社会史』平凡社.)
- Bazzana, Kevin, 1997, *Glenn Gould: The Performer in the Work: A Study in Performance Practice*, New York: Oxford University Press. (=2000, サダコグエン訳『グレン・グールド演奏術』白水社.)
- , 2003, *Wondrous Strange: The Life and Art of Glenn Gould*, New York: Oxford University Press. (=2008, サダコグエン訳『グレン・グールド神秘の探訪』白水社.)
- Becker, Howard S., [1982] 2008, *Art Worlds*, 25th Anniversary ed., Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press.
- Born, Georgina, 2005, “On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity”, *Twentieth Century Music*, 2(1): 7-36.
- , 2010, “Listening, Mediation, Event: Anthropological and Sociological Perspective”, *Journal of the Royal Musical Association*, 135(1), 79-89.
- , 2010, “The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production,” *Cultural Sociology*, 4(2): 171-208.
- Bourdieu, Pierre, 1979, *La distinction: Critique sociale du jugement*, Paris: Éditions du Minuit. (=1990, 石井洋二郎訳『ディスタクシオン』Ⅰ・Ⅱ, 藤原書店.)
- , 1992, *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Éditions du Seuil. (=1995-6, 石井洋二郎訳『芸術の規則』Ⅰ・Ⅱ, 藤原書店.)
- Dahlhaus, Carl, 1977, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln. (=2004, 角倉一郎訳『音楽史の基礎概念』白水社.)

- Dewey, John, 1934, *Art as Experience*. New York: Perigee Books. (=2003, 河村望訳『経験としての芸術』人間の科学社.)
- Clark, Eric, F., “Music and Psychology,” Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton, eds., *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, London: Routledge, 113-23. (=2011, 若尾裕監訳「音楽と心理学」『音楽のカルチュラル・スタディーズ』アルテスパブリッシング, 127-138.)
- Cook, Nicholas, 1990, *Music, Imagination, and Culture*, Oxford University Press. (=1992, 足立美比古訳『音楽・想像・文化』春秋社.)
- , 2003, “Music as Performance,” Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton eds., *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, London: Routledge, 204-14. (=2011, 若尾裕監訳「パフォーマンスとしての音楽」『音楽のカルチュラル・スタディーズ』アルテスパブリッシング, 232-44.)
- DeNora, Tia, 2000, *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press.
- , 2003, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- , 2004, “Music and Social Experience,” Mark Jacobs & Nancy Hanrahan eds., *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, Oxford/ Malden: Blackwell, 147-59.
- Fiske John, 1991, *Reading the Popular*, Routledge. (=1998, 山本雄二『抵抗の快楽——ポピュラーカルチャーの記号論』世界思想社.)
- Friedrich, Otto, 1989, *Glenn Gould: A Life and Variation*, New York: Random House. (=2002, 宮澤淳一訳『グレン・グールドの生涯』青土社.)
- Frith, Simin, 2003, “Music and Everyday Life,” M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton eds., *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, London: Routledge, 92-101. (=2011, 若尾裕監訳「音楽と日常生活」『音楽のカルチュラル・スタディーズ』アルテスパブリッシング, 100-13.)
- 吹上裕樹, 2012, 「パフォーマンスとしてのクラシック音楽」『ソシオロジ』57(1): 111-124.
- , 2013, 「音楽の危険とその魅力」『KG 社会学批評』2: 59-60.
- , 2015, 「生成する出来事としての音楽——愛着の経験からみる主体、対象、行為」『現代社会学理論研究』9: 81-93.
- Gibson, James, J., 1966, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston: Houghton Mifflin.
- Gomart, Emilie & Antoine Hennion, 1999, “A Sociology of Attachment: Music Amateurs, Drug User,” John Law & John Hassard, eds., *Actor Network Theory and After*, Oxford: Blackwell, 220-47.
- Hall Stuart, 1980, “Encoding/ Decoding”, Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe

- and Paul Willis eds., *Culture, Media, Language*, London: Unwin Hyman, 128-38.
- 長谷正人, 2005a, 「文化の社会学の窮状／可能性」『年報社会学論集』18: 16-27.
- , 2005b, 「ヴァーチャルな他者との関わり」井上俊・船津衛編『自己と他者の社会学』有斐閣, 173-88.
- , 2009a, 「単独性とコミュニケーション」長谷正人・奥村隆編『コミュニケーションの社会学』有斐閣, 67-83.
- , 2009b, 「メディアというコミュニケーション」長谷正人・奥村隆編『コミュニケーションの社会学』有斐閣, 129-45.
- , 2010, 『映画というテクノロジー経験』青弓社.
- Hennion, Antoine, 1983, “The Production of Success: An Anti-musicology of Pop Song,” *Popular Music*, 3: 159-93. (=1990, 三井徹編訳「成功の生産——ポピュラー曲の反音楽学」『ポピュラー音楽の研究』音楽之友社, 173-229.)
- , 1995, “The History of Art: Lesson in Mediation,” *Réseaux*, 3 (2), 233-62.
- , 2001, “Music Lovers: Taste as Performance,” *Theory, Culture & Society*, 18(5): 1-22.
- , 2003, “Music and Mediation,” Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton eds., *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, London: Routledge, 80-91. (=2011, 若尾裕監訳「音楽とその媒体」『音楽のカルチュラル・スタディーズ』アルテスパブリッシング, 86-99.)
- , 2004, “Pragmatics of Taste,” Mark Jacobs & Nancy Hanrahan eds., *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*, Oxford/Malden: Blackwell, 131-44.
- , 2007, “Those Things That Hold Us Together: Taste and Sociology,” *Cultural Sociology*, 1(1): 97-114.
- , and Joel-Marie Fauquet, 2001, “Authority as Performance: The love of Bach in nineteenth-century France,” *Poetics*, 29: 75-88.
- 東琢磨, 2003, 『全 - 世界音楽論——Coming Community Musics』青土社.
- 細川周平, 1990, 『レコードの美学』勁草書房.
- 磯山雅, 1990, 『J・S・バッハ』講談社.
- Kerman, Joseph, 1985, *Contemplating Music*, Cambridge: Harvard University Press.
- 近藤譲, 2004, 『〈音楽〉という謎』春秋社.
- , 2006, 『音を投げる——作曲思想の射程』春秋社.
- , 2013, 『聴く人 (homo audiens) ——音楽の解釈をめぐる』アルテスパブリッシング.
- 厚東洋輔, 1991, 『社会認識と想像力』ハーベスト社.
- Maisonneuve, Sophie, 2001, “Between History and Commodity: The Production of a

- Musical Patrimony through the Record in the 1920-1930s,” *Poetics*, 29: 89-108.
- 増田聡・谷口文和, 2005, 『音楽未来形——デジタル時代の音楽文化の行方』 洋泉社.
- McClary, Susan, 1991, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota: University of Minnesota Press. (=1997, 女性と音楽研究フォーラム訳『フェミニン・エンディング——音楽・ジェンダー・セクシュアリティ』 新水社.)
- Middleton, Richerd, 1990, *Studying Popular Music*, Milton Keynes: Open University Press.
- 南田勝也, 2008, 「表現文化への視座——文化作品は人に何を与え、人と人をどうつなぐのか」 南田勝也・辻泉編『文化社会学の視座——のめりこむメディア文化とそこにある日常の文化』 ミネルヴァ書房, 39-62.
- ・辻泉編, 2008, 『文化社会学の視座——のめりこむメディア文化とそこにある日常の文化』 ミネルヴァ書房.
- 宮本直美, 2006, 『教養の歴史社会学』 岩波書店.
- 宮澤淳一, 2004, 『グレン・グールド論』 春秋社.
- 村井翔, 2004, 『マーラー』 音楽之友社.
- Negus Keith, 1996, *Popular Music in Theory: An Introduction*, Polity Press. (=2004, 安田昌弘訳『ポピュラー音楽理論入門』 水声社.)
- 中村美亜, 2013, 『音楽をひらく——アート・ケア・文化のトリロジー』 水声社.
- 小川博司, 1988, 『音楽する社会』 勁草書房.
- 岡田暁生, 2005, 『西洋音楽史——「クラシック」の黄昏』 中央公論新社.
- , 2008, 『ピアニストになりたい!——19世紀もう一つの音楽史』 春秋社.
- 岡本朝也, 2008, 「文化の変遷への視座——構築主義と言説分析」 南田勝也・辻泉編『文化社会学の視座——のめりこむメディア文化とそこにある日常の文化』 ミネルヴァ書房, 83-105.
- Payzant, Geoffrey, [1978] 1984, *Glenn Gould, Music and Mind*, revised ed., Toronto: Key Porter Books. (=2007, 宮澤淳一訳『グレン・グールド、音楽、精神』 音楽之友社.)
- Peterson, Richard ed., 1976, *The Production of Culture*, London/ Los Angeles: Sage.
- Rice Timothy, 2014, *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press.
- Said, Edwad W., 1991, *Musical Elaborations*, New York: Columbia University Press. (=1995, 大橋洋一訳『音楽のエラボレーション』 みすず書房.)
- , 2008, *Music at the Limits*, Columbia University Press. (=2012, 二木麻里訳『サイド音楽評論』 I・II, みすず書房.)
- 作田啓一・富永茂樹編, 1984, 『自尊と懷疑——文芸社会学を目指して』 筑摩書房.
- Shepherd, John, 2013, “Sociology of Music,” *Grove Music Online*, (Retrieved November 5,

- 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/A2242526>).
- , 2002, “How Music Works-Beyond the Immanent and the Arbitrary: An Essay Review of *Music in Everyday Life*”, *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 1(2), 1-18.
- Small, Christopher, 1998, *Musicking: The Meanings of Performance and Listening*, Wesleyan University Press. (=2011, 野澤豊一・西島千尋訳『ミュージッキング——音楽は〈行為〉である』水声社.)
- 徐京植, 2012, 『私の西洋音楽巡礼』みすず書房.
- 諏訪淳一郎, 2012, 『パフォーマンスの音楽人類学』勁草書房.
- 高橋由典, 1996, 『感情と行為——社会学的感情論の試み』新曜社.
- , 1999, 『社会学講義——感情論の視点』世界思想社.
- , 2007, 『行為論的思考——体験選択と社会学』ミネルヴァ書房.
- Taruskin, Richard, 1995, *Text and Act: Essay on Music and Performance*, New York/Oxford: Oxford University Press.
- 辻泉, 2008, 「メディアと集いの文化への視座——経験的／批判的アプローチからマルチ・メソッド・アプローチへ」辻泉・南田勝也編『文化社会学の視座——のめりこむメディア文化とそこにある日常の文化』ミネルヴァ書房, 14-37.
- , 2009, 「「男らしさ」への三次元アプローチ——楽しい「男らしさ」の社会学へ」宮台真司・辻泉・岡井崇之編『「男らしさ」の快樂——ポピュラー文化からみたその実態』, 3-19.
- 渡辺裕, 1989, 『聴衆の誕生——ポストモダン時代の音楽文化』春秋社.
- , 2001, 『西洋音楽演奏史論序説——ベートーヴェンピアノ・ソナタの演奏史研究』春秋社.
- , 2004, 『マーラーと世紀末ウィーン』岩波書店.
- Weber, Max, [1921] 1956, “Die rationale und soziologischen Grundlagen der Musik,” *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie*, Anhang. Tübingen: J. C. B. Mohr, 877-928. (=1967, 安藤英治・池宮英才・角倉一郎訳『音楽社会学』創文社.)
- Weber, William, 1975, *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, London: Croom Helm. (=1983, 城戸朋子訳『音楽と中産階級』法政大学出版局.)
- Williams, Raymond, 1983, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society, Revised Version*, London: Harper Collins. (=2002, 椎名美智ほか訳『完訳 キーワード辞典』平凡社.)
- Wolff, Janet, [1981] 1993, *The Social Production of Art*, 2nd ed., London: Macmillan. (=2003, 笹川隆司訳『芸術社会学』玉川大学出版部.)

- , 1987, “The Ideology of Autonomous Art”, Leppert R. and McClary S. eds., *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, London: Cambridge University Press, 1-12.
- 山田陽一, 2008, 「序——音楽する身体の快樂」山田陽一編『音楽する身体——〈わたし〉へと広がる響き』昭和堂, 1-37.
- 吉田寛, 2009, 『ヴァーグナーの「ドイツ」——超政治とナショナル・アイデンティティのゆくえ』青弓社.
- Zolverg, Vera, 1990, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge: Cambridge University Press.

初出一覧

第三章 生成する出来事としての音楽——愛着の経験からみる主体、対象、行為

「生成する出来事としての音楽——愛着の経験からみる主体、対象、行為」（『現代社会学理論研究』第9号、2015年）をもとに加筆・修正を行った。

第五章 パフォーマンスとしてのクラシック音楽

「パフォーマンスとしてのクラシック音楽」（『ソシオロジ』第57巻1号、2012年）をもとに大幅な加筆・修正を行った。

終章 音楽の社会性とは何か

上記、「生成する出来事としての音楽——愛着の経験からみる主体、対象、行為」（『現代社会学理論研究』第9号、2015年）から「おわりに」の部分を修正のうえ流用した。