

音楽経験の現象学的分析

寺前典子¹

はじめに

音は、物理的には鳴っては消え去る。しかしわれわれはなぜ、題名さえ知らないメロディーの断片でさえ、無秩序な音の連打としてではなく、楽曲として受け止めているのだろうか。また楽曲の最後の響きの余韻が静寂に変わると、演奏者と聴き手は鳴りやまぬ拍手の中で一体感に包まれるが、ここで何が生じているのだろうか。

本稿は、フッサールの受動的総合の分析および時間論を用い、さらに西洋音楽の楽譜とフッサールの時間図表を関連づけて、われわれが音楽を経験する過程を現象学的に分析するものである。ここでフッサールに依拠するのは、次のような理由による。音楽の経験の一側面を心理学や物理学とは異なる視点で解明するためには、われわれの経験の端緒である知覚の本質にまで考察を深める受動的総合の分析が最適だからである。また時間芸術としての音楽と、諸経験が生じる『場』としての時間形式』（貫 2003: 92）を現象学的に扱うフッサールの時間論とを組み合わせれば、これまで論じられなかった、われわれが音楽を経験する過程の内実にまで光を当てることができるからである。たとえば、内在的事物である音の意識内容は直接見ることができないが、時間図表と近代西洋音楽の楽譜はともに「空間的な構成要素」をもつため、両者の組合せにより事象の一側面が明瞭になることが期待できる。

論述は、次のように進める。第1章では、リズムと拍子という音楽に固有の二つの時間にふれる。そして近代西洋音楽が拍子という音楽の時間の量的尺度により楽譜として空間化されていることをみて、コミュニケーションの手段である楽譜が音楽経験の分析にも用い得ることをみる。第2章では、フッサールの受動的総合の分析および時間論を用いて、音がどのように楽曲としてわれわれに与えられるのかを検討する。第3章では、時間図表の各時間位相を、楽曲を構成する音の長さに合わせて動的に描き直し、それを《運命》の楽譜と組み合わせ、心の中で再生される音

1. 慶應義塾大学大学院社会学研究科（社会学）

© 著作権は、著者に帰属する。論文の部分および全体の無断転載を禁止する。

楽がどのように読譜者に与えられるのか、その一様ではない意識現象の過程を検討する。そのとき、本稿の観点による、音楽を介したコミュニケーションにもふれる。こうして、われわれの音楽経験のひとつの側面が現象学的に明瞭になる。

1. 空間化する時間——空間化された音楽

本稿では、音楽経験の過程の分析において、近代西洋音楽の楽譜を用いる。それは、分析に適した空間的な構成要素をもつからである。まず、内在的事物としての音楽の特徴を時間の観点から見てみたい。

(1) 音楽に固有の時間の相——リズムと拍子

音楽作品は、強弱をもち、緩急のうちに展開し、やがて終止に至る。われわれは、時間の経過につれて変化する楽曲の流れのうちにある時、音楽の動きがボールの跳躍と同じような運動をしているかのように錯覚する。実際、アンサンブルの奏者間の音のやり取りは、キャッチボールにたとえられることもある。しかしそれは、物理学者サモシが述べるように、音が運動しているのではない。

音楽……の動きは……人間の心にとってだけ「運動」になる。……実際の運動は必ず時間と空間に関係する。音楽のシンボルによる運動は空間的な構成要素や空間の次元をまったくもっていない。それはまったく時間的な現象である。時間の次元だけで生じる「運動」である。(Szamosi 1986= 1991: 308–9)

音楽作品の音の動きは、空間的事物の運動とは異なり、意識の内に展開する出来事なのである。ボールは時間の経過とともに空間的位置を変化させるが、音楽作品にはそのようなことは生じない。では、音楽のシンボルによる運動が「時間的な現象」であるにもかかわらず、われわれはなぜ音楽が運動しているように感じるのだろうか。それは、音楽の「リズム」の躍動感から来るのであろう。あらゆる音楽は、このリズムという音楽固有の時間の相をもつ。さらに近代西洋音楽は、「拍子」というそれとは対照的な性質の時間の相をもつ。拍子は、時間を機械的に等しく分割する音楽の時間の量的な相である。他方、リズムは、音楽の時間の質的な相であり、音楽の原点である。同じ楽曲を演奏しても奏者によって全く異なる曲に聴こえるのは、リズムの解釈が奏者によって異なり、強弱や間の取り方がそれぞれの息づかいを通して表現されるからである。

(2) 量的尺度によって空間化された近代西洋音楽

国安は、音楽固有の時間の相であるリズムと拍子について次のように述べる。

生きた流れとしてのリズムそれ自体はけっして空間化されえないが、拍子は時間の量的尺度であるが故に空間化されて客観的に固定されうる。楽譜に記されているのは空間化された時間であり、リズムは直接には記譜されていない。だがそのリズムも拍子に基づくものである場合には、空間化された時間のうちに潜在的に含みこまれている。生きた流れは楽譜のうちに潜在するのである。

(国安 1981: 77)

生きたリズムは、書き記しえない。それは日本の伝統音楽でも、西洋音楽でも同様である。しかし、日本の伝統音楽は、奏者の息づかいに呼応して即興的に発せられる音と音の「間」のリズムを重視するため、口承を旨とし、楽譜は二次的なものにとどまった。他方、近代西洋音楽の作曲家は、作品を後代に伝えるために、言いかえれば空間を異にする他者とコミュニケーションをするために合理的な近代的記譜法による楽譜を残した。しかしそこに記譜されているのは、時間を等しく分割する「拍子」に基づく時間であり、「生きたリズム」ではない。生きたリズムを楽譜から引き出す仕事は、奏者に委ねられている。たとえばバッハのソナタの名演の後に楽譜をみて、楽曲の大半が八分音符で構成されていたことを知るとき、奏者の力量に改めて驚かされる。近代的記譜法は量的尺度すなわち絶対的時間をもち、各小節や各音符の音価は等しいが、それらは演奏において奏者の解釈次第で自由に伸縮するのである。

このように近代西洋音楽は、内在的事物である音が量的尺度によって空間化されているため、その楽譜はフッサールの時間図表と組み合わせて音楽経験の分析をするのに適している。時間図表もまた、本来書き記すことができない意識の流れが空間化されているからである。次に、分析の手段である受動的総合の分析および時間論にふれておこう。

2. 受動的総合の分析と現象学的時間

(1) 経験の端緒をめぐる分析——楽曲の与えられ方

音楽を聴く時、われわれはなぜ、一連の音を、単なる無秩序な音の連打ではなく、音楽作品として記憶したり、さらにはあるフレーズが主題であろうと考えるのだろうか。フッサールは『受動的総合の分析』の「序論」において次のように問う。

客観的な意味といわれるものが、可能な現出の無限の多様性のなかで統一として、どのようにみずからを呈示しているのか、そしてまた合一統一として同一の意味を現出させる連続的な綜合が、どのようにしてもっと詳細にその姿を呈するのか、さらに事実上の限られた現出の経過に対して、実際にはいつもそれを越えていく現出のもろもろの可能性についての意識、このようないつも新たな現出の可能性についての意識がいったいどのようにして成り立つのか、…。(Hua. XI, 3=1997: 13)。

ここでフッサーは、経験の端緒である知覚の働きの解明に取り組む。それはたとえば、対象と対象がどのように結びつき統一的な意味をもつものとしてわれわれに与えられているのかをめぐる考察である。ここでその働きは、自我が能動的に創設した綜合ではない (Hua. XI, 76=1997: 114)、つまり能動以前にわれわれに与えられるため「受動的」と呼ばれる。たとえば、楽譜を見る時その裏側は見えないように、事物は一時にその全貌を現すことはない。しかしそれにもかかわらず、われわれにはその時すでに楽譜のおよその全体像が与えられている。同様に、われわれが内在的事物である音から成る音楽のメロディーを経験する場合も、受動的綜合が関わっている²。たとえば初めて聴くメロディーであっても、われわれはそれを単なる無秩序な音の連打ではなく、「何らかの楽曲」として受け止めている。さらに頻出するフレーズを記憶し、それが主題であろうと予測しさえする。このときわれわれに音の統一的な意味が与えられるのは、そこに受動的綜合の「連合 (Assoziation)」(Hua. XI, 117=1997: 173) が働いているからである。山口一郎によると、現象学における連合は、生理学や心理学上の因果性による説明とは異なり、「意味と意味の類似性や対照性 (コントラスト) といった関係である、意味のつながり方によって」生じる (山口 2002: 317)。音楽を聴くわれわれの意識において、一連の音は「統一的な意味をもつもの」として受動的に連合し、主題として与えられる。確かに環境は音にあふれており、われわれは無秩序に鳴る音もあわせて把持している。しかしそれらの音は、有意味なつながりをもっていない場合には、連合することなくやがて記憶から消え去るであろう。うったえかけるものがなければ、志向性は働かない。こうして、音楽を聴くあいだ連合はしばしば生じ、受け手はいつしか楽曲を覚えるのである。そしてこの経験には、それが生じる場としての現象学的時間関わっている。

2. ただし空間的事物と内在的事物とでは、意識に与えられる方法は異なる。楽譜を見る行為は「見るという知覚作用」(意識作用)と「見えている楽譜(意識内容)」に区別しうる(山口 2002: 68)。しかし音を聴く(感覚する)場合、意識作用と意識内容は不可分に合一しており、両者は区別できない。音は、空間的事物とは異なり「内的意識」に直接与えられる。

(2) 現象学的時間——経験が生じる場

フッサールは、『内的時間意識の現象学』(Hua. X= 1967)において「現象学的時間」を主題化する。しかしそこで検討されるのは「序論」に示されるように、何時何分といった「経験的世界の時間」ではなく、「現出する時間そのもの、現出する持続そのもの」(Hua. X, 5=1967: 11)である。フッサールは、われわれがこれらの所与性を自明としており、「なんらかの存在する時間」つまり、「意識経過の内在的時間」を想定しているという(Hua. X, 5=1967: 11)。このように「客観的時間」を排去する現象学的時間は、時計の針が指す一時点ではなく、領域をなす時間である。その時間領域は、「現在化 (Gegenwärtigung)」と「準現在化 (Vergegenwärtigung)」に区分される。準現在化領域とは、たとえば「先週の演奏会」のように現在から途切れた時間領域である。そして現在化領域こそ、諸体験が現出する〈今〉を含んでいる。この時間領域は、「予持 (Protention)」、「原印象 (Urimpression)」、「把持 (Retention)」から成る。われわれの意識は、常に原印象すなわち、ありありと現れている事象の〈今〉に在る。しかし、そこに向かう前に事象を予持し、その後にはいま過ぎ去った事象を把持している。フッサールは、メロディーの把握をめぐり次のように言う。

メロディーのような客観性はまさにこのような形式でのみ《知覚され》、原的な自己所与 (originär selbst gegeben) となりうるのである。今の意識と把持的意識から作られ構成された作用は時間客観の十全的知覚である。このような時間客観は当然異なる時間を包含しており、そしてそれらの時間の相違はまさに根元的意識 (Urbewußtsein)、把持および予持といった諸作用の中で構成されるのである。(Hua. X, 38=1967: 52)

受け手は、把持—原印象 (=意識)³—予持という「現在化領域」の中でメロディーを聴いているのである。そして、音楽の流れの中にある受け手は、一連の音が主題であることを知るや、もっとも理想的なケースでは、それがどのように展開し回帰するのかを予持しつつ音楽の流れに没入する。また楽曲は、主題が変奏や転調によって要所で再現されるなど緻密に構成されているが、時に予持を裏切り意外性のある展開がなされる場合もある。このように音楽は進行するが、鳴っては消え去った一連の音はどこへ行ったのだろうか。フッサールは上の引用の直前に言う。

3. 「持続する客観の《産出》が始まる《源泉点》が根元的印象 (Urimpression) である。この意識 (Dies Bewußtsein) [=根元的印象] は恒常的な変移の中で概念的に捉えられているのであり、有体的な音の今 (すなわち意識に即した、意識《内の》) は絶えず既在 (ein Gewesen) へ変移し、次々に新しい音の今が変様された音の今と絶えず交代している」(Hua. X, 29=1967: 40)。〔〕《》内は訳者立松による。

われわれはそのメロディー全体を知覚されたメロディーと呼んでいる。ところがその実、知覚されているのは今の時点だけである。われわれがこういう言い方をするのは、メロディーの延長が知覚作用の延長の中に単に点の継続としてのみ与えられているからではなく、把持的意識の統一それ自身が、経過した諸音をなおも意識の内に《把持》し、そして統一的な時間客観、すなわちメロディー、に關係する意識の統一をさらに産出し続けるからである。(Hua. X, 38=1967: 52)

一連の音は、流れつつ現在化領域に把持的意識としてつなぎとめられ、主題、さらには楽曲として受け手に与えられる。諸経験は、時間を場として生じるのである。

(3) 時間意識の分析——把持的意識に堆積する音

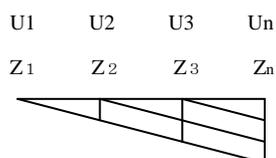


図-1

出典：把持的変様を受ける根元的意識（寺前 2009: 62）

貫（2003: 101）を参照し、フッサールの時間図表（Hua. X, 28=1967: 39）をもとに作成。
Un は根元的意識、Zn は時間点（乗数は把持的変様の回数）。

図-1 は、その都度の〈今〉において与えられる根元的意識を示した時間図表である。ただしフッサールの時間論では、「客観的時間」が排去されており、そこで見出される意識は、生きた流れであるため、本来書き記しえない。貫成人は、時間図表は『時間の空間化』による産物であると述べる（貫 2003: 104）。先に見たように西洋音楽は、内在的事物である楽音が「拍子」という時間の量的尺度によって空間化され、楽譜という空間的事物としても存在するようになった。同様にフッサールの時間図表では、本来書き記すことができない意識の流れが空間化されている。したがって時間点と時間点との間隔は、演奏において自由に伸縮した各小節や音符と同様、実際は伸縮していると考えねばならない。こうして与えられた音は、どのように把持されるのか、その様子を詳細にみてみよう⁴。

体験の最初の位相における意識は、「根元的意識 (Urbewußtsein)」とよばれる (Hua.

4. 意識現象の説明及び記号は、貫（2003: 98-105）を参照した拙稿（寺前 2009: 62）を基にしている。

X, 119=1967: 164)。これは、把持に変様する前の「原印象」にあたるその都度の今の内的意識である。図-1において、根元的意識は Un として表されている。またその都度の〈今〉である原印象における時間点は、 Zn と表されている。この根元的意識自体とその内部で原的に意識されている与件（ここでは音）の両者が、共に把持的変様を受け把持的意識に沈殿して行く（Hua. X, 119=1967: 164）。このとき、知覚対象が空間的事物である場合とは異なり、音という内在的事物であるため、両者は不可分に合一し、共に変様し把持に移行する。音は鳴るや過ぎ去るが、それは消えたのではなく、こうして沈殿して行くのである。すなわち、各時間位相 Zn には、各根元的意識と各根元的与件、そしてそれ以前に変様を受けて把持的意識となったものが順番に堆積している。変様の回数が増えるにつれ、把持的意識の領域は広がる。たとえば、 Z_1 には $U1$ と根元的与件（〈今〉鳴る音）、そして次の Z_2 には $U2$ と根元的与件（〈今〉鳴る音）そして把持的意識（変様前は $U1$ と Z_1 で鳴った音であったもの）が含まれている。この領域をフッサールは、「根源的領野（Urfeld）」（Hua. X, 116=1967: 158）と呼ぶ。音は物理的には鳴っては消え去るが、実は変様を受けた音は、把持的意識としてその領野に痕跡を留め、われわれに与えられている。

しかしこの時間図表は、時間点の間隔が一樣であるため、楽曲を経験する受け手の意識現象を表しきれない。というのも、われわれに受動的に与えられる事象は有意味であるゆえに連合するが、それは個々が多様であるからこそ他と峻別しうるのである。同様に、実際の楽曲は、このように単調ではない。言いかえれば、楽曲はさまざまな長さの音の組み合わせであるため、受け手の根元的意識には長短さまざまな音を与えられるはずである。すなわち、各時間点の間隔も一樣ではない。そこで次に、上の時間図表を発展させて、音楽経験を具体的に検討しよう。

3. 音楽経験の分析と音楽のコミュニケーション

音楽を経験するとき、物理的な音響現象の確認には、聴覚の働きは重要である。しかし、聴覚によらない音楽経験もある。貫は、「感覚された音は、私の周りで実際に鳴っている『客観的』音とは違う。……音が実際に鳴っているかどうかは、それをわたしが聞いているかどうかとは無関係である。しかし、感覚としての音にとっては感覚されていることが必然的」と述べる（貫 2003: 91）。音楽経験は、音が実際に鳴っているか、さらには聴こえているかどうかにはかかわらない。実際ベートーヴェンは、聴覚を患って以降も多くの作品を書いた。演奏会場で音楽を聴くのも、心の中で音楽を再生する場合も、音への志向性が働いている限りにおいて意識内容に変

わりはない。たとえば電車内でイヤホンをつけなくとも、楽譜があれば読譜者は心の中で音楽を再生することができる。拙稿（寺前 2009）では、聴取経験の内実の検討を行ったが、それは音を出せない状況での音楽経験にも適用することができる。

(1) 読譜過程の分析

Allegro con brio (♩ = 108)

U1U2U3U4U5 U6U7U8U9U10……Un
Z1Z2Z3Z4Z5 Z6Z7Z8Z9Z10……Zn

図-2 《運命》の主題を経験する受け手の内的意識に広がる根源的領野と時間図表

Beethoven, L. van, *Symphonie Nr. 5 c-moll, op.67*. (=2003, 『交響曲第5番ハ短調 作品67 《運命》』第1～11小節)。Unは根元的意識、Znは時間点（乗数は把持的変様の回数）を表す。

たとえばオーケストラの奏者は、楽曲全体における自分のパートの位置づけをつかむために、実際に音を出す前に楽譜を分析して合同練習に備える。図-2は、一様ではない把持的変様の過程を明瞭にするために、時間図表の各時間位相を、楽曲を構成する音の長さに合わせて動的に描き直し、その上で《運命》の楽譜と組み合わせ、受け手に音が与えられる（感覚される）様子を記したものである。たとえば第一ヴァイオリンの奏者が楽譜を読む際、把持的変様の過程は次のようになる⁵。

まず時間点 Z_1 において、「根元的与件」すなわち第1小節目の「休符」と、それについての根元的意識 (U1) が与えられる。次に Z_2 において、「一拍目裏のソ」とそれについての根元的意識 (U2) が与えられる。そして Z_3 では、「二拍目表のソ」

5. 把持的変様の過程については、貫 (2003: 102) の記述を参照した。

とそれについての根元的意識 (U3) が与えられる。この過程は、楽譜を読み進める間続く。しかし休符や「一拍目裏のソ」は、消え去ったのではなく、変様を受けて意識の中に残っている。この時間点 $Z_1 \sim Z_3$ の過程の内実を詳述しよう。

まず〈今〉 Z_1 の位相において、「根元的与件」すなわち「休符」、そしてそれについての根元的意識 U1 が与えられる。これらは不可分に合一しているため、このとき共に与えられる。そして次の〈今〉 Z_2 の位相において、「根元的与件」すなわち〈今〉鳴っている「一拍目裏のソ」とそれについての根源的意識 (U2) が与えられる。さらにその位相には「把持的意識」すなわち変様前は「U1 であったもの」と「休符であったもの」が含まれる。両者は、不可分に合一しているため「共に変様をうけて」この位相に含まれた。さらに次の〈今〉 Z_3 の位相において、「根元的与件」すなわち〈今〉鳴っている「二拍目表のソ」とそれについての根源的意識 (U3) が与えられる。さらにこの位相にも同様に、「把持的意識」すなわち変様前は「U1 であったもの」と「休符であったもの」、そして「U2 であったもの」と「一拍目裏のソ」が含まれている。以下同様に、読譜が進んでも過ぎ去った音は消えずに根源的領野にその痕跡を残し、受け手に把持的意識として与えられる。そして受け手は、曲の随所で、第1～5小節目と同じフレーズが用いられていることを見つけ、これが主題であろうと予測する。予測ができるのは、これまでの音が曲の進行に従い根源的領野にその痕跡を残し、受け手に把持的意識として与えられているからである。

(2) 音楽のコミュニケーション——作曲家・演奏者・聴き手の時間図表

そして第一ヴァイオリンの奏者は、さらに他のパート譜も分析することにより、楽曲全体のなかでの自分のパートの位置づけをつかもうとする。上でみたフレーズに続く第6～7小節では、第1ヴァイオリンは全休符2個だが、第2ヴァイオリンは第6小節でも続けて同型のフレーズを鳴らし、ヴィオラは第7小節でそのフレーズを繰り返す。こうして読譜者は、第1～5小節と同じフレーズを何度も経験すると、それが重要なものであることに気づき始め、それが主題であるとの先の予測を確信する。この時受け手には、受動的綜合の連合の働きである「触発 (Affektion)」や「覚起 (Weckung)」が生じている。触発とは、「感覚素材の意味内容が自我に向かって、自我の関心を引き起こそうと働きかけること」(山口 2002: 311) である。覚起とは「ある特定の意味内容がそれに類似した意味内容を呼び起こすこと」(山口 2002: 308) である。第1～5小節と同型のフレーズは、頻繁に登場して、受け手を「触発」し、それが主題であることを気づかせる。さらに主題は、変奏や転調を「覚起」する。このように音楽の経験は、触発や覚起の連続である。

《運命》は4楽章構成であるが、第1楽章冒頭の主題 (第1～5小節) が各楽章

において縮小リズムや変奏など様々に形を変えて用いられている。そして第4楽章の第390小節以降、楽曲は主題に回帰し、すべての楽器の総奏 (tutti) となる。この時点で、これまでの音は読譜者の根源的領野に堆積し、その領域は広がっている。ここで読譜者は、フィナーレにさしかかったことを予感する。フッサールは、既に過ぎ去ったメロディー全体が印象的なフレーズによって「触発」され、際立つことを「覚起の伝播 (Fortpflanzung der Weckungen)」と呼ぶ (Hua. XI, 151=1997: 218)。《運命》の演奏時間は、指揮者の解釈によって異なるが、約35分である。しかし途切れることのない〈今〉の連続において作品を経験し、最後に作品の全貌を見渡すに至った受け手は、まだ現在化領域に在る。受け手は、楽譜を介して、数百年の時を隔てた作曲家とこのように意思疎通を図っているのである。

そして楽曲分析を終えた奏者は、合同練習に臨む。この時奏者たちは、ブレスの位置や表現の細部にいたるまで打ち合わせをし、一つの楽曲を創り上げる。この合わせを経て、楽団員は同じ時間図表を描くことができる。そして本番では、鳴り響いた音楽がやがて静寂に変わり、最後に奏者と聴き手は一体感に包まれる。このとき作曲家と演奏者そして聴き手は、同じ時間図表を描き終える。音楽を介したコミュニケーションはこのように成立している。

(3) 音楽のディスコミュニケーション——感覚に与えられる休符

ところで、こうして楽曲をたどるとき、読譜者はそれまで曲を勘違いして覚えていたことに気づくこともある。たとえば、《運命》は認知度の高い曲であるが、受け手は、その出だしが、楽譜を見るまで「休符」であることまでは知らなかったという場合もある。この誤解のまま時間図表を描いた場合、各時間点において与えられる根元的意識と根元的与件は、一つずつ前倒しされてしまう。すなわち時間点 Z_1 において「一拍目裏のソ」とそれについての根元的意識 (U_1) が与えられ、 Z_2 において「二拍目表のソ」とそれについての U_2 が与えられ、……というように一つずつずれる。したがって、最初の休符に気づく前の読譜者は、ベートーヴェンの意識に拓がる時間図表とは異なる時間図表を描いていたことになる。これは、音楽のディスコミュニケーションである。ベートーヴェンが主題の出だしに休符をもってきたのは、休符と ff の三連音という静・動のコントラストによるインパクトのある主題を表現するためである。たしかに物理的な音響現象という点では、「ソ」が休符の次であろうが、「ソ」から始まるが、両者間に相違はない。しかしベートーヴェンの意図を汲み、休符を認識した上で次の「ソ」を出してこそ、作曲家と受け手間にコミュニケーションが成立したといえることができる。

ここでは近代西洋音楽の楽譜と時間図表を関連づけることによって、音楽経験の内実を現象学的に分析した。理論的には、即興演奏や日本の伝統音楽、さらには音楽に限らず全ての事象について時間図表を描くことはできる。しかし、近代西洋音楽の楽譜と時間図表は、ともに本来書き記しえないリズムや意識現象が「空間化」されているゆえに、分析には最適であった。

こうして音楽経験の内実ひいては、作曲家・演奏者・聴き手間の音楽を介したコミュニケーションの一側面が明瞭になった。

おわりに

本稿は、フッサールの受動的総合の分析および時間論を用い、さらに、共に空間的な構成要素をもつ西洋音楽の楽譜と時間図表を組み合わせ、音楽経験の内実を現象学的に分析した。まず、物理的には鳴っては消え去る音が、主題さらには楽曲としてわれわれに与えられるのは、そこに受動的総合の「連合」が働いているからということが分かった。その時一連の音は、統一的な意味をもつゆえに受動的に連合して主題をなし、さらに触発や覚起の働きにより、根源的領野にその痕跡を残し、現在化領域において把持的意識として受け手に与えられる。この経験の内実は、心の中で音楽を再生する場合でも同様であった。さらに時間図表の各時間位相を、《運命》を構成する音の長さに合わせて動的に描き直すことにより、音楽経験の過程が一樣ではないことが明瞭になった。楽曲が終わり、会場が一体感に包まれる時、作曲家・演奏者・聴き手は同じ時間図表を描き終え、音楽を介したコミュニケーションが成立する。音と時間の空間化により、こうして音楽経験の内実が明瞭になった。

[付記] 本稿は、拙論(2009)「音楽のコミュニケーションにおける内的時間とリズムをめぐる考察——シュッツ音楽論およびフッサール現象学からのアプローチ——」『現代社会学理論研究』第3号をもとに作成した、第10回フッサール研究会(2011年3月4日 東京大学 本郷キャンパス)における口頭発表原稿に加筆修正したものである。吉川孝先生をはじめ、ご教示賜りました方々に衷心より感謝申し上げます。

なお文献注は、フッサール全集(Husserliana)については括弧内にHua.と略記し、ローマ数字で巻数、アラビア数字で頁を記す。また邦訳を参照した場合は、=でつなぎ、括弧内に発行年と頁を(Hua. 巻数, 頁=発行年: 頁)と記す。なお邦文文献は、括弧内に著者と発行年および頁を(著者 発行年: 頁)と記す。

【文献】(訳語は適宜変更した)

- Beethoven, Ludwig van, *Symphonie Nr. 5 c-moll*, op.67. (=2003, 『交響曲第5番 ハ短調 作品67 《運命》』音楽之友社.)
- Husserl, Edmund, 1966, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, *Husserliana Bd. X*, Herausgegeben von Rudolf Boehm, Den Haag: Martinus Nijhoff. (=1967, 立松弘孝訳『内的時間意識の現象学』みすず書房.)
- , 1966, *Analysen zur passiven Synthesis, Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten*, *Husserliana Bd. XI*, Herausgegeben von Margot Fleischer, Den Haag: Martinus Nijhoff. (=1997, 山口一郎・田村京子訳『受動的総合の分析』国文社.)
- 国安洋, 1981, 『音楽美学入門』春秋社.
- 貫成人, 2003, 『経験の構造——フッサール現象学の新しい全体像』勁草書房.
- Szamosi, Géza, 1986, *The Twin Dimensions: Inventing Time & Space*, New York: McGraw-Hill. (=1991, 松浦俊輔訳『時間と空間の誕生——蛙からアインシュタインへ 新版』青土社.)
- 寺前典子, 2009, 「音楽のコミュニケーションにおける内的時間とリズムをめぐる考察——シュツ音楽論およびフッサール現象学からのアプローチ」『現代社会学理論研究』3: 59–71.
- 山口一郎, 2002, 『現象学ことはじめ——日常に目覚めること』日本評論社.