

音を取り巻く相互行為分析 —ギター教授演奏場面を事例として—

吉野 秀紀

1 はじめに

本研究の主な目的は、音楽における、とくに共同演奏者間においてなされる相互行為の分析である。日常の社会を研究する社会学の領域において、音楽に対するアプローチは様々である。しかしながら、音楽それ自体がいかにして「音楽」たり得るのか、という命題に直面するとき、結論と呼べるものにたどり着いていると明言できる研究は見られない。そのほとんどが、そうならざるをえない理由の一つとして、音楽を初めとする芸術活動がそもそも、人間の精神活動すなわち、他者には観察不可能な個人の内面が起こす「何か」の表象として、すでに認識されている側面があると言えよう。作曲者の思惟、演奏者の主観的感覚、音楽そのものの本質、といったテーマに沿ってなされる研究の出発点（あるいは終着点）もそうした認識の基に音楽をとらえるところにあるように思われる。そうした認識や研究を無意味なものとして完全に否定はしないが、本研究が明らかにしようと試みるものは、そうした観察不可能な「何か」ではない。あくまでも日常社会の一場面としてある「音楽活動」において、その場面を「音楽活動」として成り立たせている諸処の要素の一端を探求することに最大の目的がある。ゆえに、実際に観察されたデータの客観的分析を旨とする、エスノメソドロジーの手法を用いて、さまざまな音楽活動の場面を分析し、これによって明らかにされる、音楽活動を達成するために参与者すなわち演奏者が織りなす相互行為を、以降、明らかにしていきたい。

2 調査概要

音楽活動の場面分析のもととなるデータを得るため、以下の場所において、ビデオによる撮影を依頼し、調査を行った。

- ・ T市内において個人で開かれているギター教室

このギター教室では、生徒の技術レベルとスケジュールを調節して、ある程度クラス分けされた練習を生徒 1 人につき週一回のペースで行っている。（ただし、明確なクラス分けの基準や、昇級試験のようなものがあるわけではないので、1 つのクラス内で若干技術の差はみられる。）今回撮影したクラスは、基礎的な演奏技術においてある程度習熟している生徒（3 名）に対し、先生がその場でさまざまな伴奏を提示し、それに併せてメロディーを演奏するいわゆる「即興演奏」の練習を行っている場面である。

3 先行研究—論理展開の整理

様々な音楽活動の場面におけるデータ収集とその分析を一つの音楽研究としてまとめるために、シュッツの『音楽の共同創造過程—社会関係の一研究—』(1991.A. プロダーゼン 編、渡部光・那須壽・西原和久 訳、『アルフレッド・シュッツ著作集 第3巻 社会理論の研究』、マルジュ社：p 221-p 244)、ならびに、この文献の訳者でもある西原和久の論文『シュッツと「音楽の現象学的社会学」の意味—シュッツ論の新たな課題へ—』(1994. 日本現象学会編、『現象学年報』10巻 p 33-p 48)の両文献を参考に、本研究の論理展開を整理しておきたい。

3-1 リズム問題

音楽の三大要素の1つとしてあるのが「リズム」である。シュッツは、彼の論文の中で、アルヴァックス(1939)のリズムに関する見解に対して以下のように述べている。

「子どもとか、音楽の専門教育を受けていない人の場合には、記譜法の知識が何らなくとも童謡、賛美歌、流行歌、ダンス曲とか行進曲のメロディーを空で憶えてしまう。どのようにしてこういった事が可能になるのだろうか。またどのようにして音の組み合わせのこの種の記憶が、集合的記憶に関係づけられているのであろうか。アルヴァックスの答えは、素人による音楽事象の記憶もまた集合的記憶に基づけられてはいるが、その記憶は常にメタ音楽的経験と結合しているというものである。歌の旋律が想起されるのは、歌詞—一つの社会的産物—が想起されるがためである。歌詞と分離されたダンス曲とか行進曲とか他の楽曲については、音楽的想起の担い手の役を果たすのは行進やダンスや語りをするリズムである。だが、リズムは自然のうちにはない。リズムもまたわれわれが社会の内に生活していることのひとつの結果である。社会から孤立している個人がリズムを発見することはできなからう。この言明(私は誤りだと思うが)の例証は、労働歌や演説のもつリズムカルな特性への言及を除けばなんら提示されてはいない。歌詞とリズムは両方とも社会的起源をもっており、結果的には、素人の音楽的経験も同様に社会的起源をもったものである。ただ、素人の音楽的経験は、完全に音響事象のみの世界にも関わっており、また音楽的織地にのみもつばら関心をもっているわけではない社会にも関わっているのである。」(シュッツ 1991 : 226—227)

シュッツの関心の出発点は、引用の冒頭にもあるように、記譜法の知識をもたず、何らの音楽的専門教育を受けていない者ですら歌や行進曲のメロディーを憶えることができるのはいかなる理由か、という点にある。そして、この問いに対するアルヴァックスの回答は、いわゆる素人の音楽的経験が、音楽の専門知識とは関わりのない社会起源すなわち社会における経験に由来しているというのである。そしてアルヴァックスはまた、そうした音楽的想起を担う社会的産物として、歌詞とリズムを提示している。

リズムの経験が音楽的経験の範囲を超えた社会的起源であるとするにはなんら疑う余地はない。音楽以外の領域においても、人は日常の行為の中でさまざまなリズムを共有する場面を経験する。例えば、「じゃんけん」をする際、お互いの手が同時に出るようにするために、「ぽん」の前に「じゃん、けん」と唱え合う場面などが考えられる。アルヴァ

ックスが「リズムは自然の内にはない」と言明しているのは、リズムそのものについて、こうした社会的経験こそが起源であると言う点に帰結しているのだと考えられる。しかしながら「なぜ『じゃん、けん』と唱えれば『ぼん』を容易にあわせることが出来るのか」という疑問にたいする回答が出来ない限り、リズムの根本的な起源は明らかにならないのでは、という指摘も無論考えられよう。シュッツがアルヴァックスの言明に対して（私は誤りだと思うが）と控えめながらも批判しているのは、シュッツがこうした疑問点にも着目していたからなのかも知れないが、残念ながらシュッツは論文のなかでこの点に関して詳細には述べておらず、あくまで可能性の範囲を超えることは出来ない。

もう一つこの引用に関して注目すべき点がある。それは「音楽の専門知識がなくともメロディーを憶えることが出来るのはなぜか？」という問いに「素人の音楽的経験が音楽の領域とは異なる社会的起源を持つからだ」と答える文脈についてである。この文脈は、アルヴァックス、シュッツが共に志向を試みている「音楽」という領域そのものの捉え方の枠組みを示しているといえよう。そもそも「音楽」という領域の起源はどこにあるのか。「生まれながらにして音楽の専門知識を持った者」が「音楽」を創造したなどということはおそらくあり得ない。「素人」がメロディーを憶えることができたり、「じゃん、けん」と唱えれば「ぼん」で容易にあわせることができたりするという「社会的前提」があるからこそ、そうした社会関係の中で産み出されては消えていくメロディーやリズムを体系化し、それを発展させる形で「音楽」という領域はあくまで社会的に達成されたものと考えれば、この文脈において疑問とされていることは、もともとなんら不思議なことではない。すなわち専門知識を必要とするいわゆる「音楽の領域」は、素人の音楽的経験という領域をまず前提としているのだと考えられるのである。ここまでの論点を図式化すると下図のようになる。

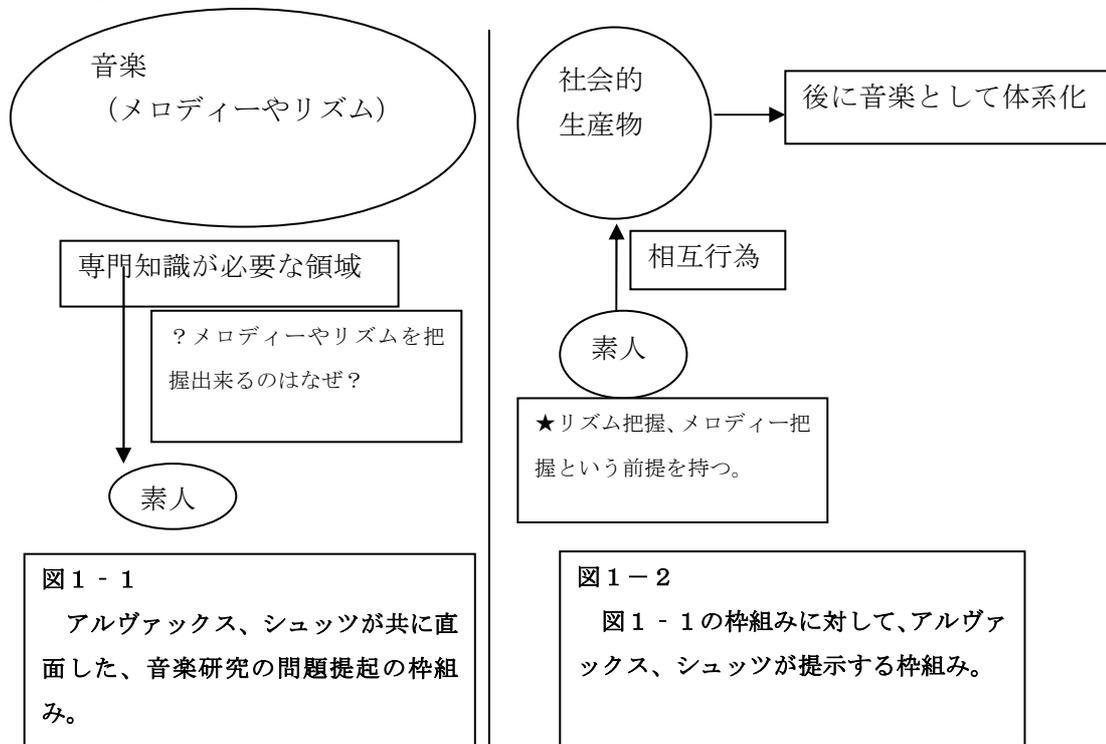


図 1 - 2 で示した図式は、本研究においても重要な枠組みである。図 1 - 1 にある矢印

は、専門知識が必要な音楽領域が何らかの理由でまったく知識のない素人にも解釈されうる、という問題関心をあらわしている。これに対し図1-2は、素人がそもそも専門知識を必要とする音楽領域とは関連のない世界において、社会的経験としてリズム把握やメロディー把握という前提をもち、そうした素人がおこなう行為の結果としての、音楽という社会的生産物の存在を想起する枠組みである。音楽の捉え方に関して、アルヴァックスやシュッツが志向しようとしているこうした図式は正しいとおもわれる。その上で本研究においては、実際の音楽活動の映像分析という手法を加えることによって、この図式の実像に照明をあてることを試みるのである。

3-2 「音楽の社会関係」の定義

音楽を論じたシュッツの研究について、西原は以下のように述べている。

「五十一年に発表された『音楽の共同創造過程—社会関係の一研究—』と題される第三の論稿は、右の第二の論稿と明らかに議論の位相を異にしている。たしかにシュッツが『音楽は概念図式とは結合していない一つのコンテクストである。』（C P I I, p. 159）と述べる点は先の論考と大差ないが、今次の論稿タイトルからわかるように、ここでははじめから議論の対象が、音楽を媒介にした作曲家、演奏者、聴き手の間のさまざまな音楽の『共同創造過程』（making music together）あるいはその『社会関係』に置かれている。」（西原 1994）

また、同論文において西原は、「現象学がそもそも主観主義である」という社会学内部での了解という点に関して以下のようにも述べている。

「筆者は、現象学＝主観主義という一面的了解に対して、あえて現象学の3つの文脈を語ることによって応えてきた。筆者が初学者向けに示す現象学の諸論点は、以下の三つの議論の文脈がフッサール現象学にはある、ということである。すなわちそれらの論点とは、①意識経験の文脈、②危機認識の文脈、③意味生成の文脈である。」（西原 1994）

※ここで言うところの「主観主義」とは、西原によれば「意識、自我、その他、なんと表現しようと、現象学は自己の主観性を問題にする学問であって、それゆえ、現象学は人が他者とともに生活を営む社会的なものへの視点をはじめから欠いている、という了解のうえに成される否定的言辞を指す。」という。

引用の部分で示されている①～③の文脈の内、「主観性の考究」として「意識経験の文脈」があり、他の二つの研究文脈はそれとは異なる文脈であるとするのが、現象学的社会学の解釈における西原の図式的強調であるといえる。こうした西原の主張は、ここではひとえにシュッツ論に対する「主観主義的了解の先行」についての批判と、シュッツ研究の新たな展開の背景を強調するものであるといえよう。

さて、シュッツの論文に視点を戻してみると、この研究において、シュッツが音楽にお

ける「社会関係」あるいは「相互行為」に視点を向けていることはたしかに読み取れる。そして、シュッツがとりあげている音楽を取り巻く社会関係とは「作曲家－聴衆関係」「作曲家－演奏者関係」、「共同演奏者間の関係」、「演奏者－聴衆関係」の四つである。シュッツは特に「作曲家－聴衆関係」について以下のように述べている。

「作曲家と受け手との間に数百年の隔たりがあっても、受け手は作曲家の音楽的思惟の分節化の流れを作曲家とともに一步一步たどっていくことによって、作曲家の意識の流れに疑似同時的に参加する。かくして、受け手は作曲家と共通の時間次元で結ばれる。そして、そのような時間次元は、話し手と聞き手との間に現勢するような、真正な対面関係において両当事者が分有する生ける現在の派生形態にはほかならない。」(シュッツ 1991 234)

話し手－聞き手関係が「相互関係」であることは、疑う余地のない事実であるが、「作曲家－聴衆関係」が同様に「相互」といえる関係か否かという点については議論の余地があるように思われる。たとえシュッツが言うように、聞き手が「疑似同時的な音楽的思惟への参加」を達成したとしても、それが聴衆と作曲家の二者において達成される「相互」な関係と呼ぶべきかどうか、という問題である。もちろん、近年のエスノメソドロジーの領域において、「相互関係」が必ずしも参加者が同じ空間と外的時間を共有している必要はない、という見解は様々な研究から一般的なものになっている。たとえば、テレビのニュース番組でニュースを読み上げるキャスターなどは、実際に同じ空間を共有していない「視聴者」という存在を考慮することで適切な振る舞いを実践している。しかしそうした相互関係と比較しても、「作曲者－聴衆」という関係が「相互関係」であると言い切ることにたいしては慎重になるべきであろう。なぜなら「作曲家の聴衆に対する適切な振る舞い」もしくは「聴衆の作曲家に対する適切な振る舞い」というものがどのような場面でもどの様に観察されるのかという問題を解決する必要があるからである。第一、こうした関係がかりに認められるとして、その詳細を追求していくと、詰まるところ聞き手すなわち聴衆が、作曲家の音楽的思惟をどのように受け止めているか、という「主観研究」に行き着いてしまう可能性も考えられる。このことは、②作曲家－演奏者関係についてもおおむね同様で、つまるところ「音楽の社会関係」の前提として、空間の共有や外的時間の共有よりもむしろ、関係する二者（もしくは複数の者）の間に、互いに対して「適切な振る舞い」が存在するという点を、少なくとも現段階においては重視する必要がある、ということが本研究の基本的立場である。

3-3 複定立的諸段階と単定立的把握

シュッツは論文の冒頭で「音楽は、概念図式とは結合していない一つの有意味なコンテクストである。」(シュッツ 1991 221)と声明している。この声明はそもそもシュッツの音楽社会学の一面をなすものである。このことは論文のなかでより詳細に述べられている。その最も重要なキーワードとなるのが「複定立的諸段階」と「単定立的把握」という論点である。

「複定立的諸段階」とは、ある一つ概念図式に到達する際に、概念的意味を構成する要素を「一步一步」共遂行ないし再遂行する諸過程のことである。シュッツの例を借りれば、三平方の定理を習う高校生の営みがそれにあたる、「 $a^2 + b^2 = c^2$ 」という公式が表わす概念的意味を獲得するために、ピタゴラスが延々展開した証明過程を再遂行することはすなわち「複定立的諸段階の再遂行」である、そしていったん再遂行してしまうと、たとえその定理の証明方法を忘れてしまっても、その意味を一目ですなわち「単定立的」に把握出来るようになる、といった事を示している。このことを踏まえて、シュッツは「音楽作品の意味は本質的に複定立的構造からできあがっている。その意味は単定立的には把握されえない。」(シュッツ 1991 235) と述べている。

しかし、シュッツがここで述べていることは、あくまでも「音楽作品の意味」といったいわば音楽の「本質」を探究する志向における主張である。シュッツは、こうした本質探求の志向とともに、あくまで音楽的行為を行うもの同士の「現象」を探究するという志向も提示しているのである。本研究においては、あくまでも「相互行為」としての共同演奏者間において、その行為を達成する為に必要な「複定立的諸段階」とは、むしろ記譜法の意味するところを学ぶことや、楽器の演奏方法の習得などに見られる諸段階の手続きである、そしてそれらは、練習や教授といった形での複定立的諸段階の再遂行を一端行ってしまえば、どれも単定立的に概念図式の把握ができるようになるものであると考える。この点はシュッツが提示するところの「現象探求」の志向に沿うものである。しかしながら「音楽作品の意味」を探究する「本質探求」の志向については、本研究はこうした志向にはあえて沿わない。これら二つの志向は個別に独立するのではなく、むしろ「音楽作品の意味」といったものは、そうした単定立的把握による概念図式をもちいておこなわれる演奏者達の「行為」の結果としてはじめて場面のなかで達成されるものであると本研究では考える。シュッツの「本質探求」の志向は、いうなれば音楽作品の意味もしくは、作曲者の音楽的思惟を中心に、それに追従していく(同時性を共有する)演奏者や聴衆の社会関係という枠組みをもっている。しかし本研究の枠組みにおいては、「音楽を取り巻く相互行為」は、どのようなものになるにせよ、「音楽活動の結果としての音楽」を達成するための、参加者の様々な振る舞いそのものであり、そこには「音楽作品の意味」やその場には存在しない作曲者の「音楽的思惟」が根源的に存在する必要はないのである。

以上のような論理展開をふまえて初めて、本研究は、撮影によって得られたデータの客観的分析、すなわち観察可能なもののみをよりどころとする「音楽の社会学」という立場を獲得し、これまでの音楽研究に別角度からの光をあてる可能性を見いだすのである。

4 分析

ギター即興演奏の教授場面の分析

以下の分析に用いるデータは、2003年7月31日、T市内で行われているギター教室の場면을撮影したものである(詳細は「調査概要」を参照)。下の写真1は、分析に用いる映像の中での参加者の配置を示す者である。



写真 1 参加者の配置図:画面中央に座っているのが、先生である T。T から見て右側には生徒 Y が座っており、左側には生徒 I が座っている。また、フレーム外になってしまっているが、T の正面の位置に生徒 W が座っている。

ー アドバイスの前後における生徒の演奏と振る舞いー

この場面は、練習の途中で先生である T から、メロディーラインの構成について口頭による注意が促されたあと、再度同じ伴奏で練習を行う場面である。(7:17:18) から始まるこの場面は、T から伴奏の弾き方の説明がなされ、最初に一度、3 人の生徒が順番にリードの即興演奏を行った後に、T が生徒に対するアドバイスとして発話を行う、その後アドバイスをふまえて再び生徒が同じ伴奏で即興演奏を行うという一連の場面である。以下の断片 1 は (7:21:20) からの T の発話のトランスクリプトである。

断片 1 T の発話

(7:21:20~7:22:55)

- 1 なんかしっくりけ：：へんだろ () ひいにとってそんなことない ()
- 2 ほんで () サイドギターがそのメロディーで () え：：() を () 結構も
- 3 =ってるときっていうのは：：() その () ただ単にアドリブ《※1》だけ=
- 4 =入れてくと () その () え：：邪魔したり () その () サイドの流れ=
- 5 =にのらんかったりするけん () そんなときって () けっこう：：これ ()
- 6 おんなじ () 【ギターを弾き始める】チャチャチャチャ：：ン：：タタタタ：=
- 7 =ンの繰り返しやから () リードギターも () あの () 単純なメロディー=
- 8 =を繰り返し乗せていったほうが () きれいな場合もある【W の弾いたフレーズ
- 9 を聴いて視線を向けながら】そ：：そ：そ：全くおんなじもんで () ほんで ()
- 10 これあの () やったらわかるけど () ドレミファ音階 () うん () だか=
- 11 =らその () ドレミファ音階を合わせてみたらいい ()
- 12 メジャーでドレミファ音階と合わせてみて () で () けっこう：：() え：：
- 13 おんなじくりかえしの () なんか () 一つ目玉になるメロディーをこの自分=
- 14 =で決めたら () ちょっとぼくが () なんかやってみるね () え：：
- 15 【T、I、W を指して】この 3 人いこか () わ：：んつ：：すり：：ふお：：
- 16 【演奏スタート】

《※1》アドリブ：即興演奏のこと。

この発話の後、Tは自分でリードを一度演奏し、説明したことの手本に相当するものを提示していると思われる。そしてその後、再びI、W、Y、にも同じ伴奏でリードを演奏させている。この際、一度目の練習の時と比べて、Iが演奏中にしきりに首をかしげたり、リードの演奏を躊躇したりしていることが見て取れる。下図はその際の映像の静止画を示したものである。



写真2 (7:24:59) における静止画

写真2におけるIの振る舞いに注目すると、ときには声も出しながらしきりに首をかしげ、演奏にも所々躊躇が見られる。こうした、Iの振る舞い、すなわち、一回目の演奏と、二回目の演奏における振る舞いの違いを産み出しているのは、Tの「ドレミファ音階」という説明にあると考えられる。Tの発話を受けた後、その文脈の流れに沿って行われる二回目の演奏において、Iが行わなければならない課題は、すなわち「ドレミファ音階をあわせてみる」ことに他ならない。単にIが、滞りなくリードを演奏すればいいのであれば、Iは一度目に演奏したように、自分がスムーズに演奏できるメロディーの組み合わせを演奏すれば良いはずである。

また、この断片からは、以下のようなことも考えられる。それは、Tの「メジャーでドレミファ音階と合わせてみて」という発話が、それ自体で、次にIが演奏する際に課題となる演奏の条件、すなわちIがトライすべき行いを示し、どのような演奏が条件を満たしており、またどのような演奏が条件を満たさないのか、という点までも端的に場面に提示しているということである。Iが二回目の演奏でトライしているのが紛れもなく「ドレミファ音階を合わせてみる」という振る舞いであるからこそ、演奏が中断されたりすることなく場面は進行していくのである。言い換えれば、この場面の参与者にとって、リードを演奏する際の音の組み合わせやメロディーの組み立て方の様々な方法の中で、「ドレミファ音階で合わせる」という意味概念に解釈出来るものが共有されている、ということも考え

られよう。「即興演奏の教授」という場面においては、一般的なピアノのレッスンなどとは異なり、「この様に弾きなさい」と言われて、指導者の演奏の軌跡をたどる、といったやりとりだけでは不十分な場合も見られる。それはひとえに、即興演奏という演奏形態それ自体がもっている特性によるところが大きいことは明白である。しかしながらそうした即興演奏の教授という場面においても、無数に近く存在するリードの音の組み合わせ方のなかから「ドレミファ音階であわせる」といったような共通理解のもとに選択肢を絞り込む事で、課題を提示し、トライを促し、他者評価や自己評価を場面に提示したりする、という「教授場面」が達成されているのである。

5 考察

ここまでのデータ分析によって、音楽活動の一場面において行われている相互行為に着目することで、「音を取り巻く相互行為」を達成するために参加者が互いに行う振る舞いの一端は、提示することができた。この点を踏まえて、再度、シュッツが論文の中で提示した以下の文脈について検討してみたい。すなわちそれは「音楽は、概念図式とは結合していない一つの有意味なコンテクストである。」という主張である。先にも述べたように、これはシュッツの「本質探求」の志向を示すものである。これは、シュッツが、演奏者や聴衆が相互関係や社会関係を織りなす対象として、「作曲家の思惟」や「音楽の意味」といった対象も含意したことに理由があると考えられる。つまり「作曲家－聴衆関係」「作曲家－演奏家関係」をシュッツが考慮している点である。すなわちシュッツの枠組みを借りるならば、本研究の主たるテーマである「音をとるまわりの相互行為」は、以下の図2のように表わされると考えられる。

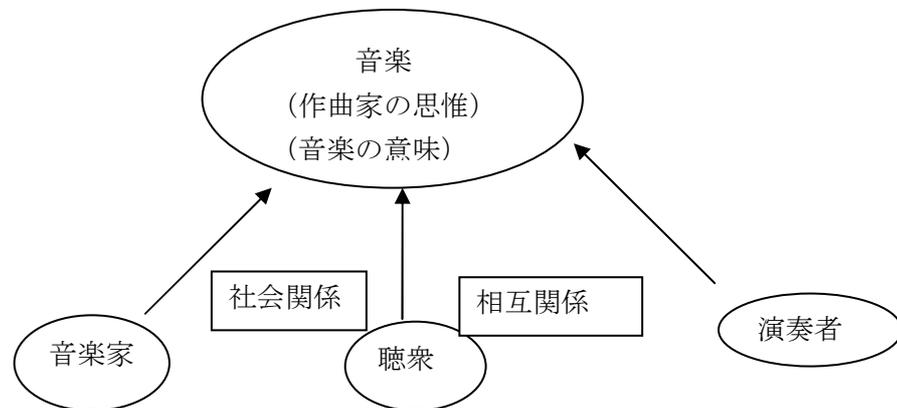


図2シュッツ的「音楽とそれを取り巻く人との社会関係」の図式

すなわち、音楽が本来持っている意味、もしくは作曲家が創造した音楽的思惟、というものが少なくとも「音楽」には内在しており、演奏者や聴衆が、そうした「音楽」と相互におりなす関係も音楽の社会学研究の枠組みとして必要である。という図式である。こうした図式は、すなわち「作曲家－聴衆」という相互関係を疑いなく容認できる図式であるとも考えられる。

これに対し、あくまでも「音楽活動の場面」を成り立たせている参加者同士の相互行為

にのみ視点をおいた、本研究の提示する「音をとりまく相互行為」の図式は図3のようなものである。

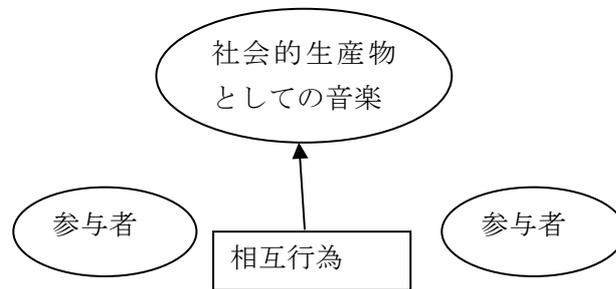


図3 本研究における音楽活動を達成させる相互関係の図式

この図式は、音楽がそもそも、参加者の織りなす相互行為によって達成される社会的生産物であることを前提として考えるアプローチの枠組である。そして、今回の分析では、この様に場面ごとに「音楽を達成する」ための相互行為の中で、参加者が様々な音楽的要素を、様々な意味概念と結びつけることで、音楽活動の諸処の振る舞いを端的に把握し、場面を達成させていることを提示してきた。すなわちそれは、音楽という領域が、行為を行う人びとによって、時には何らかの意味概念と結びつけて端的に把握し、それを参加者間で共有することによって、一つの音楽を創造していくという解釈ができる、という可能性の一端を示すものである。

6 まとめ

最後に、本研究の全容を、各章ごとにまとめておく。

(1 はじめに)

本研究は、「音を取り巻く相互行為分析」という一つのテーマに焦点をあて、エスノメソドロジーの手法を用いて、実際の音楽活動の場面について検討するものである。その目的は第一に、これまでの音楽の社会学における、「音楽」そのものの解釈（すなわち人間の精神活動の表象、作曲家の思惟、演奏者の主観的感覚といったことがら）を「音楽の本質」とする研究視点から離れ、音楽活動の場面で行われる参加者間の相互行為から、音楽が社会的生産物として達成されていく一連の過程に着目することにあつた。それはすなわち音楽研究の領域を、観察可能なデータ分析によって追求する研究領域に組み込む試みに他ならない。

(2 調査概要)

調査概要は本文で示したとおりである。

(3 先行研究)

先行研究として参考にしたシュッツの論理展開は、「1 はじめに」のところで示した本研

究の立場から分析するとき、従来の現象学的音楽研究と比較して、着目すべき重要な点と、より議論の必要を要する点とをともに導き出していると思われた。着目すべき点としては、シュッツは（彼が論考の中で引用しているアルヴァックスとともに）音楽を成り立たせている要素が専門知識を要する音楽の領域にあるだけでなく、まったくの素人が持っている「社会的前提」の中にも重要な要素があり、そうしたもののたちの相互関係が生み出す社会的生産物としての音楽という枠組みにも視点をむけていることである。（図1 - 2参照）

しかしながら、シュッツはこうした枠組みを音楽研究の全体的な土台として適用するところまでは至っていない。こうした枠組みはあくまで音楽という領域の一側面を示すものとしてあつかわれているのである。シュッツはそうした枠組みうんぬん以前に、「音楽は、概念図式とは結合していない一つの有意味なコンテクストである。」（シュッツ1991 221）という前提に立っている側面がある。また、この前提の説明として「音楽作品の意味は本質的に複定立的構造からできあがっている。その意味は単定立的には把握されえない。」（シュッツ1991 235）と言い換えている。「複定立的」「単定立的」という用語の意味するところは、数学の公式を覚える過程を例に挙げて示されている。公式を覚える過程として、まず第一にその公式の証明過程を教わる、こうした一連の証明過程は、公式の意味を把握するための「複定立的諸段階」という。そしてひとたびこの「複定立的諸段階」を通過してしまうと、それ以降はたとえ一連の証明過程を忘れてしまったとしても、公式そのものを見ただけで公式の意味が把握できるようになる場合、そうしたことを、公式の意味を「単定立的に把握する」というのである。つまり「音楽作品の意味は本質的に複定立的構造からできあがっている。その意味は単定立的には把握されえない。」ということとは、音楽作品の意味が人々によって最初に把握されるときに通ってきた一つ一つの諸過程をいったん通ったとしても、それ以降同じ音楽作品の意味を把握するためには、そのつど同様の諸過程を再び通らなければならない、ということを示している。この前提はすなわち、「相互関係」や「社会関係」といった視点に立ちつつも、そうした関係を「音楽作品の意味」と演奏家や聴衆との関係に定義づけるシュッツの主張を表すものといえよう。これはシュッツの音楽研究における志向の中において「音楽作品の意味」という「本質」を探究する志向をあらわす主張である。ただしシュッツは、この「本質探求」の志向にばかり研究の枠組みをおいているわけではない。上記の「音楽作品の意味は本質的に複定立的構造からできあがっている。その意味は単定立的には把握されえない。」という主張は、あくまで音楽の「本質」に焦点をあてる場合の主張であって、シュッツは参与者同士の相互関係という「現象」に着目する際には「単定立的に把握される意味構造の共有」という「現象」を認めている。つまりシュッツは音楽研究において「本質探求」の志向と「現象探求」の志向とをともに考慮しているのである。本研究の分析において検討を試みたのは、まさにこの点に関する別角度からの視点を提示することにある。すなわち、「音楽作品の意味」というものが「本質」であり、探求の対象であるという視点からは距離をおき、むしろ個々の相互行為場面において参与者は、様々な意味概念と音楽的行為を結びつけ、端的に把握することによって場面を成立させている、という「現象探求」の視点のみをより詳細に検討することで、シュッツが論じている以上に音楽の様々な様相をあきらかにするであろう、という点に視点をむけることである。

(4 分析)

分析においては、より複雑な音楽的行為（即興演奏）を、「ドレミファ音階であわせる」といった意味概念の中に絞り込むことで、あらゆる音の組み合わせを個人の音楽的思惟によって自由に取捨選択されているように考えられがちな即興演奏という音楽的行為にも、「課題」や「成功と失敗の解釈」という側面を互いに共有しうることがあきらかになった。このことはすなわち、即興演奏という音楽的行為を行う参加者が、無数に存在するメロディーの中のいくつかを「ドレミファ音階であわせる」という意味概念と端的に結びつけて解釈しているという、可能性の一端も示していると考えられる。

(5 考察)

本研究によってここまで示してきたことは、あくまで音楽活動の一場面を観察・分析することによって得られたものである。無論これをもって「音楽の社会学」という広大な領域の唯一の結論にしようとしているわけではない。また、シュッツその他の研究者が論じてきた音楽という領域の解釈を完全に否定し、議論の土台の置き換えを要求するものでもない。しかしながら、「音楽作品の意味」というものからは独立した形で、様々な「音を取り巻く相互行為」が達成されている、という日常社会の現実に視点を向けることで明らかになる、音楽的行為そのものの端的な把握を用いた振る舞いの数々は、より詳細に分析されるべきであり、そのことが「音楽の社会学」という研究領域に多少なりとも新たな広がりを与えうる可能性をもっていることを、本研究は提示するものである。

7 主要参考文献

- A. シュッツ、佐藤嘉一 訳、1988、『社会的世界の意味構造－ウェーバー社会学の現象学的分析－』、木鐸社。
- A. シュッツ、渡部光・那須壽・西原和久 訳、1991、「音楽の共同創造過程－社会関係の一研究－」、A. ブロダーゼン 編、渡部光・那須壽・西原和久 訳、『アルフレッド・シュッツ著作集 第3巻 社会理論の研究』、マルジュ社：p 221-p 244。
- D. サドナウ、徳丸吉彦・村田公一・ト田隆嗣 訳、1993、『鍵盤をかける手 社会学者による現象学的ジャズピアノ入門』、新曜社。
- 張江洋直、2005、「関東社会学会第48回大会『プレナリー・セッション：社会学の方法と対象』（2000年6月10日／会場：東洋大学）報告レジュメ」、
<http://www.wakhok.ac.jp/~harie/Schutz's-postulates.html>。
- H.GARFINKEL,1967,"Good"organizational reason for "bad"clinic records
,H.GARFINKEL ,*Studies in ETHNOMETHODOLOGY*, POLITY PRESS : p 186-
p 207.
- 西阪仰、2001、『心と行為 エスノメソドロジーの視点』、岩波書店。
- 西阪仰、2001、「参加の構造とモノの对象的性格」、『研究所年報』明治学院大学社会学部付属研究所：p 191-p 201。
- 西原和久、1994、「シュッツと『音楽の現象学的社会学』の意味－シュッツ論の新たな課題へ－」日本現象学会編、『現象学年報』10巻 p 33-p 48