

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

音楽における「時差」：序論 —作曲された時と演奏する時—

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2019-07-06 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 村田, 千尋, Murata, Chihiro メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1298

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



音楽における「時差」：序論

—作曲された時と演奏する時—

村田 千尋 (音楽学)

1. はじめに —「時差」の定義—

現代では、作曲者の意図をいかに正確に読み取るかということが演奏の大前提となっていると言える。しかしそれでも、この世には様々な演奏が成り立っており、それぞれに魅力あるものとなっている。それは作曲者が楽譜に示した意図の読み取り、解釈に幅があるからであり、演奏を聴き比べて楽しむということは、その幅を体験するということである。だからこそ、クラシック音楽の世界において、音楽作品は特定の演奏家に所属する持ち歌ではなく、多くの演奏家の共有物として、それぞれの解釈によって演奏されるのである。

しかも、楽譜に全てを書き込むことができるわけではない。たとえば、 $[f]$ の記号が書いてあったとしても、それがどの程度の音量なのか、他の箇所の f と比べてどちらが大きいのか、どの様な音色の f なのか、これらの事柄は現在において広く流通している五線記譜法がいかに合理的で精密な記譜法であるとはいっても、とうてい書き表すことができない。演奏者は作曲者の意図を推し量るしかなく、作曲と演奏を異なる人間が行っている以上、違いが生じるのは避けがたいことである*¹。

我々はしばしば、音楽を創造（作曲）、再現（解釈・演奏）、享受（鑑賞・聴取）の3層に分けて考える。創造はイメージや理念といった音になる前の世界を楽譜等に固定することを指し、再現は楽譜等に固定されたイメージを音として実現すること、享受は実現された音を聴き取り、それに心理的、身体的に反応することを意味している（音楽の3層構造）*²。そして、これら3つの層を担うのは、それぞれ異なる人であると考えられている*³。筆者はこの考え方が歴史的に普遍妥当性を持つか疑問に思っているが、さしあたって「3様の関わり」という考え方に従って論を進めることにしよう。

人と音楽の関わり方に違いがあるのだとすれば、その様態に応じて、同一の曲に相對していても、捉え方が異なり、そこに何らかの位相のずれ、断層が生じる可能性があること

*¹ もし、作曲と演奏の差異が生じないことがあるとすれば、それは純粋な即興演奏の場合だけであろう。即興演奏ならば、作曲者の意図は楽譜を介することなしにその場で直接音に変換される。作曲者と演奏者が同一人物であり、作曲と演奏が同時だから、そのようなことが可能なのであり、確かに「差異」が生じる可能性はないだろう。ただし、即興演奏であっても必ずしも意図通りに演奏されるとは限らず（やりたくてもできないということがある）、「差異」が存在する可能性は残る。しかし、本稿の論議は、何らかの形で（多くの場合は楽譜として）表明された意図と演奏の差に限定して考えることにし、構想段階のものは対象としない。

*² 例えば Walter Wiora は『音楽芸術作品』において第1部を3章に分け、作曲、演奏、そしてその他のあり方（聴取を含む）について論じている。国安洋も『音楽美学入門』の第五章「音楽体験」において作曲、演奏、聴体験を扱っている。

*³ もちろん、各層の当事者は固定されたものではなく、互いに流動的である。

になる。つまり、演奏行為の当事者が異なる故に、作曲と演奏の間に差異が生じると考えられる。先に示した「解釈の幅」も、当事者が異なる故に発生する差異である。

しかし、作曲者自身が演奏したとしても、違いが生じる可能性がある。たとえばフランツ・シューベルト Franz Schubert (1797-1828) は友人達の前で出来たばかりの新曲《魔王 Erlkönig》op. 1, D328 を披露するに当たって、何度もアンコールを求められたため、最後は右手の3連符連打を2分割に変更して弾いたことが伝えられている(村田 2004: 28)。作曲者と演奏者が同一であっても差異が生じているのである。シューベルトの場合は疲れて簡略化しただけだとも考えられるが、何時、何処で演奏しているのか、演奏する場の雰囲気や聞いている人の趣味に応じて変化を付けて演奏することも考えられる。つまり、作曲してから時を経ているために差異が生じたのだと言える。

作曲者自身による演奏であっても作曲した時と演奏する時が異なる故に、演奏に差異が生じるのだとすれば、より広く、音楽演奏一般を考えたらどうなるであろうか。現代において作曲されてから何十年も、何百年も経った曲が演奏されることがしばしばある。作曲者と演奏者が異なっていることは当然であろうが、時を経て、音楽を取り巻く状況も、音楽に対する考え方も大きく異なるのであるから、演奏される音も、その曲が作られた時とは大きく異なる可能性があるのではないだろうか。本稿では、音楽に関連する諸行為において生じる「差異」の中でも、時間の差に由来する断層を「時差」と呼ぶことにする^{*4}。

「時差」は音楽行為が同時的あるいは連続的な場合には生じにくいかもしれないが、不連続で時間的な間が存在するときに発生する。時間的な断層が時差を生むのである^{*5}。

「時差」は聞こえてくる音の違いによって生じる。昔は聞こえたが、現在では聞くことができな音があるとすれば、そこに時差が発生する。過去には使われていても現在では廃れてしまった楽器(例えばアルペジオーネ)が時差を作り出すし、シンセサイザのように、新たに可能になった音も存在する。

「時差」は音楽の場の変化によって生じる。戴冠式などの儀式において演奏される場合とコンサートのプログラムとして演奏される場合、聖歌隊の演奏とアマチュア合唱団の演奏、宮殿の大広間での演奏と響きの良い音楽ホールでの演奏、音楽を取り巻く場が変化したことによって、演奏される音にも様々な違いが見いだされることであろう。

何よりも、音楽に対する考え方の違い、中でも楽譜がどのように位置づけられているかということによって、大きな差異が生じる。

そしてまた、「先行する行為(作曲)」の優位性と「後発の行為(演奏)」の決定権の、

*4 本稿の副題を「作曲された時と演奏する時」としたが、「作曲された」(受動態過去形)と「演奏する」(能動態現在形)を使い分けることによって、行為の当事者が異なることと、時間の差があることの両方を表している。

*5 音楽行為が連続的であっても、行為の当事者が異なることによっても違いが生じる可能性があり、これも時差に含めて考えることにしよう。

いずれが有効かということについても考えなければならない。作曲が優先と考えられている場合、差違は「間違い」として認識される可能性が高いだろう。しかし、演奏がすべてを決定すると考えられている場合、差違は当然あるべきものとして受け入れられる。その場合でも、差違が強い意志によって生み出された意図的なものか、差異の存在が当然とされた結果として生じる慣習的なものか、あるいは意図せずとも生じる自然発生的なものかということ論じることができる。

本稿は、創造（作曲された時）と再現（演奏する時）の間に発生する位相のずれに注目し、その意味について考えることを課題とするが、差違について基礎的な考察を加え、歴史的な基盤を提示することに留め、事例研究は別稿に譲ることとする。

2. 歴史的考察 —中世・ルネサンス初期—

古い時代、中世やルネサンス初期において、誰が作曲したかということは問題とされていなかった。いやむしろ、グレゴリオ聖歌について言うならば、それは人が神から授かったものであって、特定の作者を考えることは神への冒瀆でさえあった。つまり、この時代には創作行為は意識されず、従って先に挙げた3層構造は成り立たないことになる^{*6}。3層構造が成り立たないのならば、当事者の違いによる差違も発生しないことになる。

ルネサンス初期になると、既に世俗的な声楽曲が存在し、それらの曲については作者の名前が知られていることも多かった。この場合、作曲者が作った曲と実際に演奏される音楽が異なっているということもあり得ただろう。つまり、「時差」が発生していた可能性がある。しかしそのような場合であっても、時差は問題とならなかったと考えられる。なぜなら、正典が存在せず、音楽は変化する可能性を内包していたからである。

この時代、音楽は楽譜が媒介しない、耳で聴いて覚えるものであった。実際には、遅くとも10世紀までには様々なネウマ譜が開発され、音楽が記録され得る状況になっていた

*6 筆者は鑑賞という行為も成り立たなかったと考えている。たとえば中世の（世俗的）モテトを見ればわかるように、今から100年ほど前までは、音楽とは自分で演奏して自分で楽しむものであり、演奏することこそ楽しみだったからである。つまり、創造という行為が意識されていなかったのみならず、再現と享受も一体のものであったと考えるべきである。

本稿の趣旨からは多少ずれることになるが、音楽の楽しみ方を歴史的に辿ると、音を通して、音楽によって人と会話をするアンサンブルこそ、音楽の醍醐味であったことがわかる。ルネサンス以前、アンサンブルとは声楽アンサンブル（ポリフォニックな多声シャンソンやマドリガーレなど）であり、バロック期や古典派の時代においては、器楽アンサンブルが主流であった。ところが、18世紀末から19世紀になるとピアノ演奏が流行し、「独奏」の可能性が生まれる。つまり、アンサンブル以外の音楽の楽しみ方が成立するのである。また、19世紀は合唱の時代でもあり、楽器によるアンサンブルに手が出せない庶民は、声によるアンサンブル、ホモフォニックな合唱を楽しんでいた。

このように、音楽の3層構造は19世紀まで成立しなかったと考えられる。17世紀初頭のオペラ誕生によって、鑑賞が音楽行為に加わったようにも見えるが、オペラ鑑賞は社会的な意味も強く、純粋な鑑賞行為とは言いきれない。「鑑賞」が音楽的な行為として確立するのは、19世紀末から20世紀初頭にかけて、録音と放送の技術が定着してからであると考えられるべきであろう。詳しくは村田2016を参照願いたい。

し、13世紀には計量記譜法も開発されて、音高や音長（音価、リズム）をかなり詳しく示すことができるようになっていた。しかし、音楽の伝達は耳を介して行われ、楽譜は記憶の補助程度の意味しかなかったと考えられている。むしろ、楽譜として書かれていることに価値があったのだと考えられる。そのような状態ならば、楽譜に固定された正典は存在しえず、作曲された音楽と演奏された音楽が異なっていようが問題とはならなかった、むしろ異なっていることが当然であったと考えることができる。つまり、時差は時差として認識されなかったということになる。

3. 歴史的考察 —楽譜印刷の時代—

1501年、ヴェネツィアのオッタヴィアーノ・ペトルッチ Ottaviano Petrucci (1466-1539) が《和声音楽の100の歌 A Harmonice musices odhecaton A》を印刷出版し、楽譜印刷の時代が始まったことによって、状況は大きく変わった。ペトルッチは増えつつあった音楽愛好層^{*7}をターゲットとして、印刷楽譜を販売することが商売として成り立つことに気がついたのである。

楽譜が印刷され、販売されることによって、同じ精度の楽譜がより速く、より遠くまで伝播するようになり、音楽愛好層の広がりは一層の拍車を掛けた。また、音楽様式がヨーロッパ共通のものとなりもした。

しかし、本稿の文脈でより重要なことは、楽譜の実用化、つまり楽譜を見て演奏する習慣が定着したということであろう。先にも述べたように、従来の楽譜はせいぜいのところ記憶の補助手段でしかなく、作曲家から演奏家に対するメッセージというような意味はなかった。しかし、楽譜を見ながら演奏するという習慣が定着すると、そこに「正典」が成立し、時差の可能性が生まれる。つまり、楽譜通りに演奏するか、楽譜と異なった演奏をするかということが問題とされるようになったのである^{*8}。そして楽譜は作曲家から演奏家に対して、どのように演奏してほしいかということを伝えるメッセージとなる。このような機能を持った楽譜を「規範的な楽譜」と呼んでいる。

ところがこの時代の楽譜は、現代の楽譜のように演奏すべきことがすべて書いてある（すべて書こうとしてある）ものではなく、骨格を示すという意味しか持っていなかった。演奏者は、楽譜通りに演奏するのでは不十分であり、むしろ楽譜を即興的に変えて演奏するという習慣があったのである。さらにいうならば、大切なことは楽譜に書いていない、楽譜に書いてないことを各自の判断で補うことが必要だとされていたのである。演奏習慣という暗黙の了解が存在し、その範囲内で最大限の即興性を発揮することこそ、演奏者の

*7 増えつつあったとはいっても、音楽愛好層は貴族や裕福な市民に限られていた。

*8 作曲と演奏の当事者が異なる故に生じる違いであり、単に「差」、あるいは「差異」と呼ぶのでもよいのかもしれないが、これまでの文脈から、この違いは作曲されてから時間を経て演奏されるからこそ生じるものであると考え、ここでも「時差」という言葉を用いることにする。

役割であった。こうして、作曲と演奏の時差が発生し、それは次第に拡大していくことになる。

4. 歴史的考察 —オペラの時代—

1600年、フィレンツェでヤコポ・ペーリ Jacopo Peri (1561-1633) による最初のオペラ《エウリディーチェ Euridice》がマリー・ド・メディシス Marie de Médicis (1573-1642) とフランス王アンリIV世 Henri de Bourbon IV (1553-1610) の婚礼を祝うために上演されたことによって*⁹、音楽は新しい時代に突入する。つまり、鑑賞の対象として音楽と向き合うようになったのである*¹⁰。それによって、先に述べた音楽の3層構造が成立する*¹¹。

オペラ鑑賞において、当時の観衆は自分が最上にする歌手のアリアこそ関心の対象だった*¹²。そのため、オペラ自体の演劇としての価値は下がっていったともいわれる。アリア全盛の風潮をさらに盛り上げたのは、17世紀末から18世紀にかけて、南イタリアのナポリを中心に広がったナポリ派オペラの様式であった。

ダ・カーポ・アリアの形式は、まさにナポリ派オペラの特徴として挙げられる。ダ・カーポ・アリアは情緒や曲想が異なる2つの部分から成るが、主部（前半）がダ・カーポ（またはダル・セーニョ）によって繰り返され、全体としてはA-B-Aの形式に拡大される。そして繰り返された2回目の主部（A）において歌手には、技巧の限りを尽くして即興的な装飾を加え、楽譜とは異なる音楽を演奏することが求められる。つまりここに音楽の時差が生じることになる。

ダ・カーポ・アリアの形式こそ、バロック期に強く求められていた演奏の即興性、楽譜と異なる演奏をして時差を生じさせるという演奏法に最もふさわしいものであったと言えるだろう。また、バロック期を象徴する音楽技法である通奏低音も、楽譜に書かれていることとは異なる演奏をする、時差を前提とした演奏法であったと考えることができる。いいかえれば、バロック期は「時差」を前提とした、即興性の強い演奏が主流の時代だった

*⁹ 1597/98年に、同じくペーリが《ダフネ Dafne》というオペラを上演した記録があり、こちらが史上最初のオペラということになるが、《ダフネ》は楽譜が残っていないため、楽譜が残っている《エウリディーチェ》を「最初のオペラ」とすることが多い。なお、最初期のオペラは「オペラ」とは呼ばれていなかったということも指摘しておこう。戸口幸策によると、初めて「オペラ」という呼称が用いられたのは、1639年にヴェネツィアで上演されたカヴァッリ Francesco Cavalli (1602-76) の《テーティとペレーオの婚礼 Le nozze di Teti e di Peleo》だという（戸口1995：14-15）。

*¹⁰ 註6にも示したように、従来、音楽とは自ら演奏して楽しむものと考えられていた。そこでも触れたが、オペラ劇場は社交の場という意味合いが強く、純粋な鑑賞行為が成立していたとは言いがたい面もある。

*¹¹ オペラは鑑賞の対象、あるいは社交の場という意味を持っていたとはいえ、一部の貴族にとって、オペラすら自ら作曲するもの、あるいは出演して演奏に参加するものという意味を持っていたと考えられる。つまり、単純に「鑑賞の対象」とすることはできない。

*¹² 戸口幸策は『オペラの誕生』の中で、当時の最上筋の聴き方を紹介している（戸口1995：111）。

ということになる。

5. 歴史的考察 ―演奏会の時代―

コンサートの起源をどこに求めるかというのは難しい課題であるが、ここではその答えの一つと考えられる、「オペラの代用娯楽」という考え方に注目しよう。オペラの上演には大変な労力と経費がかかるため、時には休演日を挟むことが必要とされる。しかし、17・18世紀において、その当時の主要な音楽愛好層であった貴族にとって、オペラ以外に娯楽はほとんど存在しなかったため、彼らはオペラ休演日にも、それに代わる何らかの音楽的娯楽を求めた。そこで、オペラ休演のため空いている劇場を用い、演技を伴わずに音楽だけを楽しむために始められたのが（公開）演奏会であったとされている。当初は、オペラの代用娯楽であるから、オペラと同じように序曲で開始し、オペラ・ナンバーを集めることが多かったが、やがて、器楽も重要なレパートリーとなり、器楽奏者が主宰するコンサートも数多く開催されるようになる。

一例として、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91) が1783年3月23日にウィーンのブルク劇場で開催した四旬節コンサートの様子を見ると、最初と最後に《ハフナー交響曲》KV385が配置され、その間にオペラからの抜粋やコンサート・アリア、モーツァルトの独奏によるピアノ協奏曲とピアノ独奏曲（即興演奏を含む）などが演奏されている（村田2016：191-192）。演奏曲目は全てモーツァルト自身により、彼は全ての演目について独奏か指揮で関わっている^{*13}。もちろん、歌手やオーケストラ奏者も演奏に参加しているが^{*14}、モーツァルトが自ら作った曲を自ら演奏したという意味において、作曲と演奏者は同一であり、3層構造は成り立っていない。

では、この演奏会に関して、「時差」は想定できないのであろうか。たしかに、モーツァルトによるピアノの即興演奏について時差は存在しない。彼は意図したことをその場で音にできていたことだろう。しかし、その他の演目について、たとえ自分自身が作り出した曲であっても、演奏には他人も関わっているわけだし、モーツァルト自身も楽譜に書き出した通りに演奏したとは限らない。協奏曲のカデンツはどうだろうか。彼はその場で楽興に任せてカデンツを弾いたことであろうから、即興曲と同様、時差は存在しないという見方も成り立つが、カデンツは楽譜に書かれていなかった箇所であり、楽譜と異なる演奏をしたとも言えるのではないだろうか。

この時代は、自分の曲は自分で弾く、自分が弾く曲は自分で作るという考え方が主流で

*13 現代のように、指揮台に立って主導するのではなく、チェンバロで通奏低音を弾きながら必要な合図を出すというものであった。

*14 オーケストラには、専門家に混ざって音楽愛好家（ディレタント）も参加しており、彼らは演奏する楽しみを享受していた。

あったため、当事者（作曲者と演奏者）の相異による差違は発生しにくかったが、個人（作曲者＝演奏者）の中に時差が存在し得たと言えるだろう。

19世紀になり、音楽愛好層の一層の広がりによって公開演奏会が普及していくと、次第に、他人の作品も演奏するようになっていく。他人の作品のレパートリー化は演奏家の誕生、あるいは演奏家と作曲家の分離を意味し、作曲家と演奏家の間の時差が顕在化する。

これに対して作曲家は自分の意図を正確に伝えようとして、楽譜に様々な指示を事細かに書き込むようになる。楽譜の規範性が進み、厳密化したと言える^{*15}。

6. 歴史的考察 — 楽譜出版の隆盛 —

16世紀初めに楽譜の印刷出版が始まって以来、楽譜出版は徐々に発達してきたが、音楽愛好層が中産市民層にまで広がった19世紀に、爆発的に拡大する。それによって、記譜法の整理（合理化）と厳密化が求められるようになった^{*16}。

楽譜がその規範力を強めたということは、即興の余地を狭めたということであるが、同時に、楽譜と演奏との相異、つまり時差がさらに顕在化したことを意味する。むしろヴィルトゥオーゾ達は敢えて楽譜から変えて演奏し、そこに個性を主張するようになる。これが行き過ぎると恣意的解釈の横行にも繋がるが、名演奏家達は自らの解釈を書き込んだ楽譜、いわゆる解釈版楽譜を出版し、時差の固定ともいえる事態が発生する。

20世紀初頭には、このような行き過ぎた個性の主張に対して、作曲家の意図を重視しようという考え方、いわゆる新即物主義も主張される。この考え方は、楽譜絶対主義に基づき、楽譜に書かれていないことを全て排除しようとするものであったが、先にも述べたように楽譜に全てを書き込むのは不可能であり、現在では楽譜には書かれていない伝承習慣にも目を向けてこそ、作曲者の意図に近づけると考えられている。新即物主義は間違っただ原典版信仰を生み出しもしたが^{*17}、時差を埋めようとする思考、すなわちピリオド志向にも繋がるという意味で、評価すべきであろう。

作曲家が演奏者へのメッセージとしてその創意を記録した楽譜は、作曲家の手を離れた後、演奏者の手に至る前に、解釈版であれ、原典版であれ、校訂という作業を経ることになる。つまり、作曲者が書き下ろした楽譜と、流通している印刷楽譜は同一ではなく、差

*15 作曲家はテンポ・強弱・アーティキュレーションを書き込み、従来は演奏者に委ねられていたはずの装飾法やカデンツまでも書き込むようになっていった。

*16 たとえば、音部記号がGとFの2種類に整理され、高音部譜表と低音部譜表の位置に固定されるようになったことが挙げられる（村田2016：49）。

*17 現在「原典版」とされて出版されている楽譜の中には、原典資料に基づいていなかったり、校訂者の書き込みを元々の記譜から区別していなかったり、あるいは複数の原典資料を混ぜ合わせたりした楽譜も含まれており、これらは「原典版」を名乗る資格がない。また、同一曲の原典版にも複数の種類が存在し得ることは当然であるが、これらを考慮せず、「原典版」という書き込みをありがたがる態度を「間違っただ原典版信仰」と呼んだ。

異が存在しているのである。ここに、楽譜校訂という音楽の第4層を認めることができるのではないだろうか。そして第4の音楽層もまた、時差の発生に関わっていると言うことができるであろう。

7. 歴史的考察 — 録音の時代 (20世紀) —

録音と放送の技術は音楽のあり方を大きく変えた。自らは演奏せず、受け身で聴くだけという音楽の楽しみ方(鑑賞)が確立し、そのおかげで音楽愛好者層は全階層へと広がった。ウォークマン発売以降は、音楽が時と場所に限られることなく、何時でも、何処でも、何でも聴くことができるようになった。

一方で、新たな音楽の時差が発生することになる。それは演奏者と聴取者の間の時差である。従来、音楽を聴く者は演奏されている場で、演奏されている音をそのまま聴く以外のあり方はなかった(音楽の対面性)。ところが、録音された音は違う。作曲家が想定し、楽譜に固定した音楽は演奏者によって音として実現される。演奏された音をその場で聴くのなら時差は発生しないだろうが、演奏を録音することによって時差が発生する。

ここで言う時差とは、単に、演奏された時から時間を経て聴くというだけのことではない。現代において、録音された演奏はそのままCDとして発売されたり、放送されたりするわけではなく、ディレクターによる編集作業を経た後に市場に出回ることになる。その過程で、演奏されたそのままではなく、録音された音楽に手が加えられる。ここに新たな時差が認められるであろう。

しかも、録音された音は何度でも再生可能である。生の演奏ならば、たとえ同一の演奏者であっても、演奏する度に違い=時差が発生している(音楽の一回性)。しかし、録音された演奏は、何回再生しても同一であると言える^{*18}。

ディレクターは演奏者と聴取者を繋ぐ役割を果たし、録音された演奏に手を加える編集という仕事に携わる。したがって、編集者と鑑賞者の間の新たな音楽家と呼ぶことができるだろう。つまり、録音編集は音楽の第5層を構成し、やはり時差の発生に関わっていることになる^{*19}。

8. おわりに

これまで見てきたように、作曲家によって作り出された音楽と、演奏家によって音として実現された音楽は、しばしば差異を示す。むしろ同一であるとは考えられない。それは、

*18 接触性の再生装置であるレコードの場合は記録媒体の劣化も想定しなければならないが、非接触性の再生装置、たとえばCDならば媒体の劣化すら度外視できるだろう。

*19 「はじめに」で述べたように、音楽の三層構造は歴史的に見て、限られた時期にのみ当てはまる考え方である。そして、現代においてはさらに複層化してきており、これまで考えられていた各層の隙間にも注目しなければならない。

作曲者と演奏者という、当事者が異なる故に発生すると同時に、作曲から演奏まで、時間を経ているが故に発生する差異でもある。

歴史を辿っていくと、様々な差異の契機が存在したが、作曲と演奏の時差が明確なものとなったきっかけは、楽譜の実用化によるところが大きいこと、そして、録音技術の発展によって、演奏と聴取の間にも時差が存在するようになったことがわかった。

本稿の課題は歴史的概観を示すことにあるのでこれ以上踏み込むことはせず、後続の章において、様々な事例が検討されることを期待したい。

参考文献

- | | | |
|---------------|------|---|
| 国安 洋 | 1981 | 『音楽美学入門』東京：春秋社 |
| 村田 千尋 | 2004 | 『シューベルト』東京：音楽之友社 |
| | 2016 | 『西洋音楽史再入門』東京：春秋社 |
| 戸口 幸策 | 1995 | 『オペラの誕生』東京：東京書籍 |
| Wiora, Walter | 1983 | “Das musikalische Kunstwerk” Tutzing: Hans Schneider. |