

音楽演奏の社会史(抜粋)

■楽譜のレシピ化

- 音楽は**教会や宮廷**の行事進行の引き立て役としての側面が強かった
- 楽士は専門的な知識を持ち、訓練された者が担っていた ⇒ 装飾や演奏上の慣習は演奏家にまかされていた ⇒ 作曲・演奏は一体であり、楽譜は必要最小限の情報で十分であった

① **一般市民**の富裕層へ（宮廷への憧れ）⇒ **アマチュア演奏家**が増大 ⇒ 市民の趣味・教養としての音楽へ ⇒ 音楽の需要が増大 ⇒ 一般向け、比較的短く、標題を持っていてわかりやすい、気軽に楽しめる音楽が求められる ⇒ 特別な教育訓練を受けなくても、書いてあるとおり演奏すれば誰でも一応は音楽になるような楽譜が求められる

② **作曲家**の自我の目覚め ⇒ 演奏家の勝手をゆるさなくなる ⇒ 細かいところまで楽譜に書くようになる

その結果 ⇒ 演奏すべき音は楽譜に概ね書かれるようになる ⇒ **楽譜のレシピ化**

■市民音楽文化の形成

- **ブルジョワ階級** ⇒ 子供に音楽を教える ⇒ 音楽的教養のあるインテリが増える ⇒ 音楽文化の担い手となる ⇒ コンサートは華やかな社交場となる ⇒ ヨーロッパの市民音楽文化が形成される

■大作曲家を中心とした音楽史観の形成

- 音楽学校 ⇒ バッハの平均律ピアノ曲集、ベートーベンのソナタが教材としてスタンダードナンバーとなる ⇒ 楽譜出版社の急成長 ⇒ 全集版、教材音楽、家庭音楽、ヴィーン古典派、バッハ、ヘンデルなど名曲が主 ⇒ 大作曲家を中心とした音楽史観が形成される

■19世紀にできあがった芸術家像、芸術としての音楽像

(1) 芸術家像の形成

- 18世紀末から19世紀にかけて ⇒ ヨーロッパ文化の優位性の思想と進歩史観

の支配、合理主義の芽生えと浸透

- 19 世紀学校教育 ⇒ 知的活動に参加する人々の数が飛躍的に伸びる ⇒ 文学活動、科学研究活動、音楽活動
- 現実の社会の要求に即して作品を書くのではなく、自己の思想や芸術観を前面に出した音楽を書くようになる
- 創作目標 ⇒ 他人とどこが違うか、過去にない新しい音楽の創造 ⇒ 今生きている人に理解してもらうことは前提にない ⇒ 芸術家は特別な才能を持った最高の人間である ⇒ **芸術至上主義** ⇒ 近代の作曲家像、芸術家像が形成された

(2) 芸術としての音楽へ

① 娯楽としての側面

- 楽しいひとときを過ごせればいい、誰が作曲したか関係ない、音楽が心地よく鳴っていればいい、あざやかな手さばき（名人芸）を楽しむ

② 芸術としての側面

- 音楽は静かに精魂傾けて聴き、理解すべき対象に変貌していく ⇒ 娯楽から芸術へ
- 過去の作品は美的な対象であるばかりでなく、ひとつひとつの音楽作品は歴史の展開のひとこまとしてとらえられなければならない ⇒ バッハの作品はバッハの作品として理解されなければならない
- ひとつの作品はその作曲家の創作全体の中に位置づけられて初めてその真の意味を放つのであるから、創作の全貌が把握されなければならない。
- 単に演奏技術だけでなく、作品の精神的な把握、その背後にあるものの理解が必要である
- 音楽の芸術的側面が強調されるようになっていくのが 19 世紀

■20 世紀における過去の音楽の復興

都市化・工業化社会 ⇒ 反発として人間性の復権をめざすうごきはその底流にある

ふたつの側面

①学問的側面

音楽学者が推進役を務めた極めて専門的・学問的側面としてのうごき

②アマチュア運動としての側面

音楽学校に通ってピアノを習うという音楽界のあり方に反発したうごき（専門的な技術の練磨を前提とした「学ぶ音楽」への反発、音楽の社交性の否定）

■市民社会の教養主義

- 知識人、教養人として文化的生活を送ることへの憧れが背後にあった。
- 玄人のみが知っていることを自分もその表面的な聞きかじりによって全部知ったような気になる。
- 普通の人の知らないことを出し抜いて自分は知っていたい、という願望。
- 知らないと世の中におくれるという焦り。
- 世間と自分との駆け引きの堂々巡り。
- 「少数者しか知らない新しいこと」を大発見のように発表する。
- 前人を非難することによって自己の新しさ、優位性を訴える。（前人の試行錯誤があつて初めて現在があるということ認識すべき）

①芸術文化の大衆化・消費財化、芸術家のサラリーマン化

②豊富な情報提供 ⇒ 大衆の知識の向上 ⇒ 価値観の多様化

- 結果的にエリートや博識であることに対しての憧れが薄らいでくる ⇒ どんなに素晴らしいものでも、「たくさんある中のひとつの選択肢」、という冷めた見方になってくる

■アイデンティティの喪失

- 次々にこれがオーセンティックという演奏が出てくる ⇒ それ以前や他の演奏家の演奏を否定する ⇒ 行き着く先が見通せない手探り状態になっていく ⇒ 何をやってもそれはたくさんある試みのひとつといった度合いが強くなる。
- 音楽の歴史は、決して過去にあった姿ではなく、後世の人々がそう見ようとしたことの積み重ねによって構築されている。

- 過去の音楽が復興してきて、オリジナル楽器を使うとか、演奏するときに過去の慣習に忠実に、といった問題はもはや美的選択の問題ではなくなった。
- 過去の音楽生産のとめどない発掘が始まって、それぞれの時代にはそれぞれの音楽があったという価値の相対化が定着し、何が何でも私自身の音楽はこれだ、という音楽的アイデンティティを失ってしまった。

■ 演奏慣習の復興

- 古楽器を使えばオーセンティックであるという時代は終わった。古楽器を使って標榜されたオーセンティックという言葉は「正統的」という意味で、その背後には、それまでの演奏は正統的ではない、という認識がまずある。しかしそれは楽器が違う、ピッチが違う、奏法が違う、楽譜が違う、といったレベルで、自分たちは「正統」だと胸を張っていたに過ぎない。
- 演奏のレベルでは「正統」という意味でのオーセンティックはありえない。それを証明する手立ては誰も持っていないからである。
- 音楽は「作曲者本来の」という意味では楽譜に書かれたときすでにオーセンティックではなくなっている。すべての要素を楽譜に書くことはできず、作曲者の意図は楽譜には書かれていない。多義性が残っている。
- どこかに真実があってそれを探し出すといった問題設定のなかで研究が行われ、演奏が試みられた。「作曲者の構想した音楽を響きの上で再現させる」とか、「作曲者の意図にできるだけ近い演奏をめざす」といった表現がよく採られた。作曲者の構想を突き止めよう、失われた演奏慣習を再構築しよう、とオーセンティシティを目指して、楽器の復元、ピッチ、楽器編成、アーティキュレーション、テンポなど、さまざまな研究が行われた。
- こういった過去の音楽のオーセンティックな姿の復興が実現可能だと思われたのは、演奏慣習の研究が始められたころに、そのテーマの新しさに目を奪われた人々が抱いた幻想に過ぎなかった。
- たとえば「昔の姿に戻すと、その音楽は最も美しく響く」などとかなり情緒的なことを言っていた。また「本来の生命を取り戻す」などと、まじめに考えていた時期もあった。
- 自分たちのたっている地点を確認し、自分たちの課題を自覚して、それに誠実に立

ち向かおうとするとき、いったい過去の演奏慣習の追及はどこまで可能なのか、という問いが迫ってくる。それが結局はこの先は突き止めようがないとか、わかったところで実践のしようがないなどと、演奏慣習の研究の決定的な行き詰まりが見えてきた。

- 過去にあったそのものという意味でのオーセンティックな演奏など有り得ないということがはっきりと自覚できるところに到達した。そうして演奏家たちは解放された。
- 「過去にどうあったか」ではなく、「過去にどうあったかと私たちは見るか」ということに他ならない。私たちの尺度は何か、というところへ立ち帰ってくる。それは過去を尺度とすることではなく、私たちの尺度は私たち自身で作らなければならないのである。そして、私たちが知りえていることの総体によってのみ、それは形成される。

■ アーティキュレーション

- 音楽演奏に最も影響を与えるのがこの問題であって、演奏者が最も決断を要求されるのである。
- テンポをどのくらいにとるのかという問題と並んで、アーティキュレーション、すなわち個々の音をどのように陰影づけるかということは演奏を決定的にする。生き生きとした演奏も、魂の抜けたような演奏も、それによって決まってしまうと言ってよい。
- したがって、演奏家にとってアーティキュレーションは切実な問題である。どうせわからないのだからといって、あきらめるのではなく、その音楽が生まれた歴史的な状況、そしてその時代にどういう認識があったか、ということの可能性をしばっていき、その枠組みが許容する範囲でその箇所のアーティキュレーションを創造することが重要である。

■ 実験音楽史の時代

- なんら文書的な証拠とか楽譜はないのだけれども、あるいは楽譜があってもそのことは教えてくれないのだけれども、その楽器と徹底的に付き合うことによって見えてくる、ということがある。
- それと似たようなことはほかにもあって、その音楽の生まれた条件とか、その環境

設定をすることによって、それ以外はほとんど有り得ない、というところに到達できるかも知れない。真実はわからないかも知れないが、私たちが立つべき前提というものをいくつか眺め、確認する、ということである。

- そうした枠組みを設定するという意味で初めて、理論書を読むとか、当時の慣習を知るとか、あるいは記号の持っていた意味を知る、当時の楽器を復元する、といった個々の問題が発生してくるのである。それは何かを読めば当時のどうアーティキュレートされたかという具体的なことがわかる、などという安易な取り組みで済むものではない。むしろその前提をどう読み、それをどのように取り込むか、というところに演奏の真の創造性がある。
- 私たちはまったく自由に過去の音楽に接しているのではなく、そして直接その音楽と向き合っているのではなく、まず第一にその音楽の伝承のされ方に縛られている。そのようにしか見てこなかった、ということから私たちは自らを解放しなければならない。そのためにこそ過去の演奏慣習の研究が必要なのであって、重要なことはその音楽の有り得る多様な意味やあり方に触れていくことである。
- 「オーセンティックな演奏を心がける」とか、「作曲者の意図を生かした」とか、「作曲者の意図を代弁するのが演奏家の任務である」といった、謙虚なようで実は不遜な考え方から脱却しなければならない。
- 演奏家には自身が決断しなければならない瞬間々々のことがあり、それは学問的な正統性とはまた異質なものである。
- たとえば、この装飾音は当時の誰某がこう言っているので、このように弾くべきだ、などと講釈を垂れる。しかし、現在では、その装飾音をどう弾くべきかという問題を設定すること自体ナンセンスである、という認識がある。いくつかの実施の可能性を提示することはできても、唯一正しい演奏法を提示することはできないのは、もはや自明のことなのである。