

オーケストラ演奏における 〈ピリオド対モダン〉の問題系の再考

——モダンの文脈から見たエスノグラフィーの試み

2012 年度入学

音楽学専攻

学生番号：2312909

黒川 照美

目次

序章	4
本論文の目的と意義	4
ピリオド対モダンの問題系をめぐるこれまでの研究状況	5
先行研究の批判および本論文の独自性	11
調査対象	13
調査方法	18
論文の構成	26
第1章 モダン・オーケストラに特有のピリオドに関する演奏経験の団員間での ばらつき	27
第1節 楽器の違いによるばらつき	29
第2節 個人的音楽経験の違いによるばらつき	39
第3節 考察	65
第2章 指揮者のピリオド・アプローチに対してモダン・オーケストラの団員が 共有する認識	69
第1節 ピリオド・アプローチは完全には浸透しないという認識	70
第2節 「ピリオド・アプローチの採用」ではなく「指揮者の望んだアプローチの採 用」という認識が優先	95
第3節 考察	108
第3章 指揮者のピリオド・アプローチによってモダン・オーケストラの団員に もたらされるネガティブな効果	112
第1節 ピリオド・アプローチの問題	114
第2節 ピリオド・アプローチの問題にまつわるストレス	133
第3節 考察	156
第4章 西洋芸術音楽の演奏研究に潜む「客観性の皮を被った主観性」	159
第1節 研究にとっての成果至上主義の主観	159
第2節 研究者自身の演奏観主導の主観	166
第3節 「客観性の皮を被る」ということが引き起こす問題	174
第4節 解決策	177
結論	183

各章のまとめ	183
本論文の成果	185
今後の課題	186
参考文献表	189
1) 和書	189
2) 洋書	194
謝辞	198

(付録目次)

副論文：筆者の調査体験記——日本のプロフェッショナル・オーケストラでフィールドワークを行う上での手引きとして	3
はじめに	3
1. フィールドワークを始める前に準備としてできること	5
2. 調査依頼および交渉の仕方	9
3. 実際に調査が始まったら	17
4. 調査を終えたら	24
5. フィールドワークに必要な心構え	24
おわりに	30
参考資料	31
譜例一覧	49
表一覧	54

序章

本論文の目的と意義

本論文は、オーケストラ演奏における「ピリオド¹ historically informed performance 対 モダン modern performance」の問題系をモダンの文脈で再考することにより、西洋芸術音楽の演奏研究には「客観性の皮を被った主観性」（研究者自身の主観が十分に相対化されていないことが気付かれないうまま、その研究が客観性を保持していると認識されること）という問題がどのような形で潜み得るのかを明らかにし、演奏研究の在り方そのものに対する問題提起を行うことを目的とする²。

この問題系を扱う先行研究では、常にピリオド側に主な焦点が当てられ、モダン側についてはピリオド側の視点から捉えた簡略的な理解に留まり、モダン側の演奏家自身の発言や行動が参照されることはほぼなかった。そこで本論では、まずはモダン側の演奏家を対象としたエスノグラフィーを記述することを最初の狙いとし、指揮者とそのピリオド・アプローチに対するモダン・オーケストラの団員の思考と行動に関する調査を行った。すると、先行研究からは読み取ることのできなかつたピリオド対モダンの問題系に関する新たな知見が得られるとともに、その知見の多くが、先行研究におけるモダンに関する記述内容を覆すもの、もしくは音楽学、およびピリオドという演奏ジャンルの優位性を脅かすような作用を及ぼすものであることが明らかとなる。

これを受けて本論では、先行研究では「音楽学最前」と「特定の演奏ジャンル（＝ピリオド）最前」という、研究者自身の主観的な価値観が作用していたからこそ、モダンに関して記述される内容に偏りが生じていたのではないかという考察を導く。さらに、そうした偏向がこれまで問題視されることがなかったのは、研究者の主観的な価値観が十分に相対化されていないことが気付かれないうまま、その研究が客観性を保持していると認識されるという「客観性の皮を被った主観性」が潜んでいたからではないかと推測する。そして最後に、この種の主観的な価値観、すなわち学問的に価値のある成果は演奏家にとっても有用であると思い込む主観、および研究者自身の演奏に対する価値基準で研究対象とする

¹ 日本語では「古楽」と総称されることも多いが、近年では「ピリオド」と総称されることが増えている。

² 本論では主観と客観についての議論を繰り返す行うため、まずはここで本論における両概念の定義を確認しておきたい。本論では、現象学的な発想に則り主観と客観の定義を行う。客観とは絶対的な真理ではなく、「万人が同じものとして認識＝了解するもの」（竹田 2004: 67）を指し、本論で言うところの「客観的記述」とは、「記述が対象とする人間すべてに共通認識、共通了解の成立する記述」を意味する。一方、主観とは、「万人が同じものとして認識＝了解しないもの」を指し、本論で言うところの「主観的記述」とは、「記述が対象とする人間すべてに共通認識、共通了解の成立しない記述」を意味する。

演奏家の持つ価値基準を上書きする主観が、ピリオド対モダンの問題系に限らず、西洋芸術音楽の演奏研究すべてに、いかに潜み得るのかを検討する。

まとめると、ピリオド対モダンという問題系をモダン・オーケストラの文脈で再検討することを通じて、西洋芸術音楽の演奏研究には「客観性の皮を被った主観性」という問題がどのような形で潜み得るのかを明らかにし、演奏研究の在り方そのものに対する一つの問題提起を行うことが、本論の最終的な目的である。

本論の成果は、モダン側への着眼により、ピリオド対モダンの問題系に関する新たな学術的知見をもたらすという、いわばマイクロな次元で意義のある成果に留まらない。西洋芸術音楽の演奏実践に関する一部の現象が、演奏研究の対象から除外されないよう働きかけ、西洋芸術音楽の演奏研究全体のリスク回避に貢献するという、よりマクロな次元で意義のある成果をも、本論は提供し得るだろう。

ピリオド対モダンの問題系をめぐるこれまでの研究状況

ピリオド対モダンという問題系が音楽文化上に出現したのは、19世紀に遡る。とりわけ19世紀半ばから後半にかけての時代、同時代の作曲家と比べ、他界作曲家の作品をより多くプログラムに組み込むことが増えた³。たとえば、ウィリアム・ウェーバーが作成した、ライプツィヒ、ロンドン、パリの演奏会プログラムにおける他界作曲家の占有率（1782年～1870年）を表すグラフ（ウェーバー 2016: 324）によれば、1830年以前はいずれの都市も占有率が50%に満たない（唯一1830年のパリが52%）のに対し、どの都市も1848年以降は60%を超え、1860年以降は（1860年のライプツィヒが69%ではあるが）70%以上をキープしている。特にパリは、1850年から1865年までの間は、常に90%以上を保っている。また、ウィーンの演奏会における他界作曲家の占有率（1815～1870年）を示したグラフ（ウェーバー 2016: 325）も、占有率は多少の上下変動はあるものの右肩上がりになる傾向を示している。

また、ごく一部の上流階級の嗜みにすぎなかった、後期ルネッサンスからバロック期の音楽の演奏活動が大衆の中にも広がり、一般的な習慣として普及し始めたのも19世紀である。ハリー・ハスケルによれば、そうした普及の契機となったのが、メンデルスゾーン（Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847）によるバッハ（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）の《マ

³ とはいえ、19世紀後半以前は常に同時代の音楽を演奏し、学んでいたというのが、まったく大袈裟な考えであるということも指摘されている。たとえばハワード・メイヤー・ブラウンは、トルバドゥールやノートル・ダム楽派のポリフォニー作品集の写本が、それらが作曲されたかなり後に製作されたことをまず例に挙げ、それ以降、19世紀後半までも過去の音楽を扱う事例があったと説明する（Brown 1988: 30）。

タイ受難曲》復活上演であった (Haskel 1988: 9-15) ⁴。

「1870年までには、一つの曲が主要オーケストラの連続演奏会で選曲されるには、『クラシカル』作曲家による『偉大な』作品——じっさいのところ『芸術作品』——と見なされる作品でなければならなくなった」(ウェーバー 2016: 322)。このようにして、いわゆる「作品・作曲家のカノン化」が普及した19世紀以降、西洋芸術音楽において、「作品への忠実さ (Werktrue)」という概念、そして「作曲家への忠実さ (fidelity to the composer)」という概念が非常に重要視されるようになった (Goehr 1992, Bowen 1993)。他界作曲家の音楽作品に対して、「いかに未発見の古く価値のある音楽を発掘するか」という関心を抱くだけでなく、「過去の偉大な作品や作曲家に忠実に演奏するという理想に近づくために、過去の音楽はいかに演奏すべきか」という問題への関心が芽生え始めたのが、「ピリオド対モダン」の問題系が出現した発端だと言える。

さらに、「過去の偉大な作品や作曲家に忠実に演奏する」という発想がこの時期に重要視されるようになったことには、19世紀がドイツにおいて近代音楽学の成立した時期でもあったことが関係している (Duckles and Pasler 2001: 488-492)。19世紀に産声をあげた社会学や人類学などの人間科学は、その中心に実証主義を据え、科学と理性によって人間社会の真理を追究することを目指していた (藤田・北村 2013: 46)。科学に対するモダニズム的な考え方によれば、科学者の仕事とは「世界をあるがままに写しとること」であったとケネス・ガーゲンが説明している (Gergen 2009: 159-162)。この時代の科学的・学問的な「知」、すなわち「たった一つの真実」を実証主義的に追求する姿勢は、西洋芸術音楽界においては、音楽は作曲者によってのみ生み出されるものであるという作曲家・テキスト (楽譜) 中心主義と結びつき、結果として「唯一正しい」楽譜や作曲家の意図の本質がどこかに存在するという考えがもたらされることになる。死没作曲家の作品を演奏することが習慣化するという音楽文化上の動向だけでなく、こうした認識論上の動向による影響も受けてこそ、偉大な過去の作曲家の「唯一正しい」意図が反映された演奏を実現するためには、作曲家と同時代の「唯一正しい」演奏習慣を、歴史的資料をもとに実証的に再現する必要がある

⁴ 《マタイ受難曲》の復活上演が、後期ルネッサンスからバロック期の音楽の演奏活動を普及させる上で象徴的な意味を持つのは事実であるが、それ以前にロンドンでは、ヨハン・クリストフ・ペープシュ (Johann Christoph Pepusch, 1667-1752) らが17世紀以前の音楽を研究、演奏する目的で1726年に設立した古楽アカデミー The Academy of Ancient Music による演奏会シリーズが開催されていた。またベルリンでも1791年に創立されたジングアカデミー Sing-Akademie zu Berlin のカール・フリードリヒ・クリスティアン・ファッシュ (Carl Friedrich Christian Fasch, 1736-1800) らがバッハなどを演奏し、ウィーンでもラーファエル・ゲオルク・キーゼヴェッター (Raphael Georg Kiesewetter, 1773-1850) による歴史的演奏会 (1816～) が行われていた。こうした活動も、死没作曲家の作品を演奏する習慣の普及を少なくとも準備したものであり、《マタイ受難曲》の復活上演が独立して突然行われたわけでも、これが単独でそうした習慣の普及を促したわけでもないことは、ここで触れておきたい。

あるという、ピリオド演奏の基礎となる発想が 19 世紀に生み出されたのだとも言える。

そして 20 世紀前半には、「古楽 Early Music」という言葉が、単なる過去に作曲された音楽のみを指すのではなく、残存する楽器や資料を基礎にして、歴史的に正統な演奏スタイルが復元されるべき音楽という意味をも包含することとなった (Dreyfus 1983: 298, Haskel 1988: 9)。作品が作曲されたときに鳴り響いていた、作曲家がイメージしていた通りの響きを、演奏家の主観によって独断的に改変するようなスタイルではなく、歴史的情報に基づいて過去の音楽を演奏したいという欲求が一部の演奏家の間で増すことにより、歴史的演奏習慣に関する研究も盛んに行われるようになったのである。「学問研究と演奏実践は表裏一体であり、19 世紀における古楽復活のプロセスは史的音楽学の台頭と平行している。コンサートの演目が最近のものに限られていれば、演奏家は歴史学者や理論家を無視できたが、一旦さらに遠い過去を探求し始めると、専門家の指導が必要になってくる」(Haskel 1988: 22)。西洋芸術音楽の演奏研究は、開始された当初は歴史的演奏習慣に関する研究とほぼ同義であった。

こうした背景に基づいてその端緒が開かれた西洋芸術音楽の演奏研究は、歴史的に適切な演奏法の復元を至上の課題と考えていたあまり、作品が作曲された時代以降の演奏様式を頹落形態とみなす傾向にあった(渡辺 2001: 19)。こうして、19 世紀当時の「モダン modern」で「主流 mainstream」な演奏ではない、それに対抗しうる新しい演奏のあり方の必要性は、学術的文脈においても、ときに叫ばれ始めることになる⁵。たとえば、フリードリヒ・クリュザンダーが『音楽学年鑑 *Jahrbuch für musikalische Wissenschaft*』を 1863 年に編集した際の方針は、過去の音楽は学究精神を持って校訂し演奏されなければならない、現在の趣味におもねるような追加や変更はしてはならないという原則を確立することであった (Chrysander: 1863: 9-16)。また、クリュザンダーが会長を務めた国際音楽学会 *Internationale Musikgesellschaft* の第 2 回大会におけるアロイス・オブリストの研究発表報告は、*authentische, moderne Instrumente, modernes Musikleben, eigentliche >historische< Instrumente* といったキーワードを多分に含んでいる。さらには、以下のような記述もみられる。

音楽学は、こうした[過去の音楽の]復活の方法を厳しく監督する権利と義務がある。

⁵ むろん、すべての音楽学者がピリオド・アプローチによる演奏こそ重要であり必要と考えていたわけではない。たとえばテオドール・アドルノは、「一度主観主義を減じたからといって、その後に客観主義が残るわけではない」(Adorno 1955: 176) と述べ、歴史的事実を集めたからといって、それが音楽作品の本質であることなど誰にも証明できないという考えのもと、ピリオド・アプローチには否定的であった。彼は、むしろモダンな演奏手段や現代的なアレンジこそが、バッハの音楽の重要性に到達しうるのだという考えを示していた。

なぜなら、過去の楽器やそれらの演奏法を事実在即して再現するための信頼に足る根拠を得ることができるのは音楽学だけである。……通奏低音はチェンバロで演奏されたのに対し、ソロはモダンのハンマーフレージェルで演奏された。このような事例には、楽器学と芸術実践に対する犯罪行為のほんの小さな一部分が露呈している。……古楽器や、いわゆる歴史的コンサートのための運動は総じて、厳格な歴史研究と精査、すなわち原典やオーセンティックな楽器に対する知識が伴うときにのみ価値を持つ (Obrist 1907: 234-242)。

とはいえ、20世紀前半の時点では、ピリオド・アプローチの取り組みは、古楽器を試しに使用してみるといった程度に留まることも多く、またその再現の精度もあまり高くなかった。しかし、その後の1950年代から1970年代前半にかけて、学術論文など実証性・信頼性の高い資料を参照している上に、ピリオド楽器の演奏技術にも優れ、示唆に富む斬新な解釈を提示していると評価される演奏家が増えたことで、「作品が作曲された当時の響きを再現する」というピリオド・アプローチのコンセプトの説得力は増した (Dreyfus 1983: 304)。レコード会社など、メディアの販売戦略の後押しもあり、ピリオド演奏はモダン演奏に比べて、作品や作曲家の意図に対してより忠実であり、西洋芸術音楽の演奏としてより「正統で本物」、すなわち「オーセンティック」であるという考えが広まり、またそこに賛同する演奏家や聴衆も増えた (Haskel 1988: 123, Fabian 2001: 158-162)。こうした動きを受けて、この時期にピリオド演奏は大きな発展を遂げることになる。ピリオド・アプローチが適用され、歴史的演奏習慣が研究される対象も、バロックだけでなく古典派以後の音楽にも及ぶようになる。その模様を、渡辺裕は以下のように解説している。

ベートーヴェンのような、アクチュアルなレパートリーに属していた音楽の演奏法に関する問題が歴史的な距離をもって論じられるようになったのは1970年代になってのことである。この時期になると、メトロノーム記号や装飾演奏法、ペダル法、指使い等々に関する個別研究が続々出現してくる。……「古楽研究」の流れがバッハ以後の音楽にも及びはじめ、その境界をどんどん侵犯しはじめている。……19世紀的・ロマン派的な演奏法によってベートーヴェン作品の本来のあり方がいかに歪められたか……そういう汚染からいかにベートーヴェンの音楽を救い出したかという、いわば『墮落と救済』の物語として、[古楽運動の歴史が] しばしば語られる [ことになる]。(渡辺 2001: 21-23)

こうした動きの影響で、一時はモダン楽器でバロック以前の作品を演奏してはならないといった風潮さえ生まれ、モダンの演奏家がそうした作品を演奏する機会や意欲が大幅に失われることもあった（寺西 2000: 308-309）。

しかし、1970年代後半あたりの時期を境に、「ピリオドはモダンに比べてよりオーセンティックである」という考えを疑い始める者が、音楽学者やピリオド演奏の専門家の中に出始めるようになる。これには、演奏を含む音楽文化それ自体の動向の変化、あるいは音楽文化を取り巻く広義の文化的・社会的・経済的諸状況の変化といった外的な現実世界の変化に加え、人間の内的な意味世界における認識論上の変化が、音楽研究の世界にも影響を与えたことが大きく関係している。ここでは、その変化の流れを、本当に大まかではあるが、ざっくりと追うことにしたい。まとめ方はやや乱雑である感は否めないが、この変化を細かく追うことが本論文の主眼ではないため、ごく短くまとめきることとする。

たとえば、イタリアの歴史学者ベネデット・クローチェは20世紀初頭の時点で、歴史とは現代人にとって意味のある過去の事象を認識したものである以上、すべての歴史は現代史なのだと主張していた（クローチェ 1988）。こうした考え方を受けて、20世紀後半の音楽史研究でも、各時代の価値をそれぞれの時代の目線で同等に見る19世紀的な歴史主義に対して、音楽作品の「美的現在性」、すなわち今日にとって価値があるからこそ過去の音楽を研究するのだという点が強調されるようになった（ダールハウス 2000）。

あるいは、文学批評では早くも1930～50年代、英語圏のニュー・クリティシズムで、作者の「意図（を考慮すること）の誤謬」ということが言われ、作者から切り離して、作品の構造や言語的形式の詳細な分析が行われた。とりわけ音楽史研究に大きな影響を与えたのは、ドイツの文学史研究において、ハンス・ロベルト・ヤウスやヴォルフガング・イーザーが提唱した「受容論」や「受容史・作用史」、各時代の「期待の地平」などの概念である。そこでは、文学の歴史を作家と作品の歴史として捉えるのではなく、作者や作品が受容される各時代・環境の読者によって作品が解釈され、再生産される歴史にこそ目を向けるべきであるという点が強調された（ヤウス 2001, イーザー 2005）。

また、ハンス＝ゲオルク・ガダマーは、人間が先入見や偏見を免れないことにむしろ積極的な意義を見出し、過去と現在の地平融合を目指す解釈学的哲学を提唱した（ガダマー 2012, 2015）。加えて、ポスト構造主義やポスト・モダニズムの出現に伴い、作品を唯一の正しい解釈である「作者の意図」に支配されたものとして扱い、「作者の意図」の正体を言い当てようとするのではなく、文章そのものから多様な解釈が引き出されるべきだとするロラン・バルトの「作者の死」の概念に代表されるような、テキスト論と呼ばれる思想も生み出された（バルト 1979）。

さらには、1970年代後半以降において、構築（構成）主義（または社会的構築（社会構成）主義）と呼ばれる思想も登場した。構築主義とは本質主義に対抗する認識論で（上野 2001: iii）、ある事象や知識は総じて歴史的・社会的に構築されたものであり、そうした事象や知識それ自体の絶対的な真理、本質、価値といったものは追求し得ないという考え方を思考の原理とするパラダイムである。

これらの影響を受け、音楽学では1980年代にジョゼフ・カーマンが「実証主義よりも批評（クリティシズム）を」と提唱し、ニュー・ミュージコロジーの流行をもたらした（Kernan 1985）。ここでは伝統的な史料研究（実証）と様式研究（純音楽的な分析）に加えて、ジェンダーなどのいろいろな文脈で、かつての音楽解釈学のさらなる刷新が展開されている。

以上の様々な傾向が複雑に絡み合って、今日の音楽史観、音楽学的な演奏（史）観が形成されたと言える。これに伴い、作曲家・テキスト中心主義の絶対性も疑問視されるようになり、「作曲家が意図した演奏を現代で再現できるのか、過去の音というものが現代の聴衆にとって意味のあるものなのか、作曲家が意図した事柄自体が確固たるものなのかというような疑問」（石井 2011: 45）が次々に呈されることとなった。

たとえばリチャード・タラスキンは、たとえどれだけ研究を重ねたとしても、当時の演奏習慣を完全に再現することも、作曲家の意図を完璧に反映した楽譜を作成することも不可能である以上、我々にできるのは作曲家の意図や過去の演奏習慣を「適切であると考えられるところに忠実に再現する」ことなのだから、作曲家・テキスト中心主義に固執するあまりに、演奏解釈の多様性が犠牲になるようなことがあってはならないと主張した（Taruskin: 1984）。加えて、現代と過去とでは、経済、科学技術から音楽の聴取環境まで、その社会的・文化的コンテクストが異なるため、たとえ過去に鳴り響いていた音響を100%再現したとしても、過去と現代の聴衆が同じ音を全く同じように感じ取るかどうかはわからないということも、ピーター・キヴィによって主張された（Kivy 1995: 214）。それと同時に、作曲家も特定の社会的・文化的コンテクストの中で活動する一人の人間であり、周囲の現実的な要因によって自らの意図を構築することもあれば、彼がイメージしていた音が変わるということも十分にあり得ることだということも指摘された（Taruskin 1995: 54-55, Butt 2003: 83）。また、「歴史的事実」であるはずの「歴史的演奏習慣」が、ときに現代のピリオド演奏に都合の良い解釈となるよう、変更を加えられている場合があるという点も、指摘されるようになった。たとえばバーナード・D. シャーマンは、ピリオド・オーケストラでは、現在では当たり前要求される高水準のアンサンブル技術や演奏解釈の緻密さに対応するため、リハーサル中におけるパート譜へのダイナミクスやテンポの変化、ボーイング、指づかいなどの書き込みが、それが20世紀以降にスタンダードになった習慣である

にもかかわらず行われていると述べている (Sherman 2003: 237)。

こうした批判がなされるにつれ、「ピリオドの演奏家はモダンの演奏家よりもオーセンティックな演奏ができる」という盲信には警鐘が鳴らされるようになった。それと同時に、ピリオド演奏のもたらした最大の功績とは、過去の珍しい作品や楽器、演奏習慣を発掘して披露するという博物館的な意義を果たしたことではないのだから、ピリオド演奏のもっと別の功績に目を向けるべきという見方も強調されるようになる。その功績とは、モダン演奏の中で常習化、あるいは一元化され、マンネリ化の一途を辿っていた演奏スタイルとは大きく異なる、別の新しい演奏スタイルをピリオド・アプローチがもたらしたことである (Butt 2003: 8)。ピリオドの演奏家は、あくまで現代のコンテキストにおいて、歴史的資料を参照したり、慣れ親しんでいないピリオド楽器を演奏に取り入れたり、作品が作曲された当時には一般的であったとされる演奏技法を習得したりすることで、モダンの因習的なスタイルを打開し、今までにはなかった斬新な演奏スタイルを開発することに成功した——この点においてピリオド演奏は、むしろ「最もモダンな」スタイルを擁しているという考えすら提示されるようになった (Taruskin 1988: 152)。「作曲家がイメージした通りの響き」を 100%完璧に再現することは不可能でも、可能な限り追求すること自体には価値があるということが、ピリオド演奏によって明らかになったのではないかという見方も提示された (Sherman 2003: 10)。

こうした見方が広く共有されるようになった結果、モダンの演奏家とピリオドの演奏家が共演する機会が生まれ、モダン楽器の使用者でもピリオド奏法や歴史的演奏習慣について学ぶ者や、モダン楽器とピリオド楽器の両方を専門とする演奏家が登場するようになった。音楽学の世界では、歴史的演奏習慣に関する研究は引き続き行われると同時に、古楽運動の歴史を記述する研究や、古楽運動が生じた要因について分析する研究が、多数行われることとなった (Dreyfus 1983, Taruskin 1984, 1988, 1995, Haskell 1988, Morgan 1988, Fábíán 2001, Butt 2002, Sherman 2003, Wilson 2014)。

先行研究の批判および本論文の独自性

以上、ピリオド対モダンの問題系をめぐるこれまでの演奏史と、その研究状況について概要を確認してきた。それを踏まえた上で、先行研究の問題として改めて指摘したいのは、「ピリオド対モダン」の問題系に関して、ピリオドを主体とするのではなく、モダンを主体とした研究がまったくと言っていいほど行われてこなかったという点である。本論において、「ピリオド対モダン」の問題系を、「ピリオド」ではなく「ピリオド対モダン」の間

題系と繰り返し表記してきたのには理由がある。「ピリオド」が「モダン」ではない、新たな演奏の在り方として構築されたことは既に述べた。このことが示す通り、この問題系において、ピリオドというカテゴリーは「モダンではないもの」によって構成され、モダンというカテゴリーは「ピリオドではないもの」によって構成されるという対の構造になっている。したがって、この問題系はどちらか一方のカテゴリーのみが成り立たせているわけではなく、問題系の成立には必ず両者のカテゴリーが関わっていることになる。それにもかかわらず、この問題系に関して「ピリオド」研究はこれまでに非常に多く行われてきた一方で「モダン」研究というのは存在しないに等しい——この点に注意を促し、意識的に対象化することが、この表記の狙いである。

ピリオド研究が豊富にあるのに対してモダン研究がないに等しいというのが、先行研究にみられる最大の偏向ではあるが、今まで行われてきた先行研究の内容自体にも、さらに偏向と思わしき点が二つある。一つ目は、ピリオドを主体としているとはいえ、モダン側についてはあまりに簡略的な理解に留まり、「ピリオド対モダン」の問題系に関するモダン側の演奏家自身の発言や行動が参照されることはほぼなかったという点である。二つ目は、先行研究において、特に近年のピリオドとモダンの関係が語られる際、ピリオドのモダンに対する関係は常にポジティブな効果をもたらしたものとして語られ、あまりにも不自然なほどにネガティブな側面に関しては触れられることがないという点である。

こうした偏向によってもたらされた先行研究の抜け穴を埋めるべく、本論文では、モダン側の視点の例として「指揮者とそのピリオド・アプローチに対するモダン・オーケストラの団員の視点」を取り上げ、モダン側の演奏家の思考と行動習慣を実践に即して把握することを目指した。「ピリオド対モダン」の問題系を、ピリオド側ではなくモダン側の文脈から捉えること、この着眼を行ったのは本論文が初であり、この点が本論の持つ最大の独自性であると言える。

調査対象

本論の調査対象は、ピリオド・アプローチを採用する指揮者と共演経験のあるモダン・オーケストラ⁶である。オーケストラを対象とする理由は、本研究がモダン側の演奏家のできる限り多様な側面を把握することを重要視するためである。本研究は、モダン側を対象とする初の試みである。そのため本研究には、モダン側の演奏家の思考や行動習慣をまずは網羅的に把握することが求められる。その点、声楽のセクションは含まれていないものの、器楽では弦・管・打楽器のすべてのセクションを包含し、教育背景から年齢まで多種多様な条件を有する演奏家を網羅できるオーケストラは、本研究の目的に最も合致している。

また、オーケストラの団員は、オーケストラでの演奏を行うだけでなく、それと並行してソリストや室内楽の演奏家としても活動していることがほとんどである。それゆえ、オーケストラではなくソロや室内楽で演奏する際に団員がピリオド演奏とどう関わるかということも、調査の範疇に含めることができる（詳しくは、第1章を参照されたい）。一方、主にソリストや室内楽の演奏家として活動しているモダン側の演奏家の場合、もしその演奏家がピリオド・アプローチにまったく関わりを持たない演奏家であったとしたら、ピリオド・アプローチ自体との接点なくなるか、あったとしてもきわめて少ない可能性が高い。しかし、ピリオド・アプローチを採用する指揮者と共演経験のあるモダン・オーケストラであれば、どの団員もそうした指揮者を通じて、ピリオド・アプローチとの接点を持っている。オーケストラの団員のソロや室内楽の演奏活動についても目を配りつつ、彼らがオーケストラで演奏する際に、指揮者のピリオド・アプローチにどのように対応しているのかを中心的に調べる。こうすることが、モダン側の演奏家のピリオドとの関わりについて網羅的に把握するという目的に、最も有効であると判断した。

なお、本研究ではオーケストラを調査対象として選んでいるが、その中でも対象は団員に限定し、指揮者は調査の対象に含まなかった。それに対し、モダン・オーケストラの文脈でピリオド対モダンの問題系を捉えるとするならば、指揮者を調査することも有効かつ

⁶ 厳密には、モダン・オーケストラに所属する人を対象とする。そのうち、調査の中心となる対象は演奏を担当する団員であり、団員に影響を与えるという限りで、事務局やスタッフの思考と行動が調査対象に含まれる。したがって、フィールドワークの調査報告は主として団員の目線から行われ、指揮者や聴衆の発言や行動は、団員の思考や行動に何らかの影響を及ぼす場合には扱われるが、指揮者目線や聴衆目線でエスノグラフィーが記述されることはない。また、「ピリオド・アプローチを採用する指揮者」とは、団の公式ホームページなど、表立った媒体で、その指揮者について「モダン・オーケストラでピリオド・アプローチを採用している」という紹介がなされており、インタビューの中で、団員自身も「彼はピリオド・アプローチを採用している指揮者」だと認めている指揮者のことを指す。

必要なのではないかという批判が出るかもしれない。

しかしながら、モダン・オーケストラの文脈でピリオド対モダンの問題系を捉える場合、モダン・オーケストラではピリオド・アプローチを採用する指揮者に限らず、採用しない指揮者も活動しているわけであるから、その両方を対象に含める必要がある。また、ピリオド・アプローチを採用する指揮者の多くはピリオド・オーケストラで主に活動していることもあり、彼らの見解は先行研究で既に扱われている場合も多い。本研究の狙いはあくまで、先行研究では扱われてこなかったモダン側の演奏家の思考や行動を明らかにすることであり、この点でもピリオド・アプローチを採用しない指揮者を対象に含めることは必須であると言える。

その点、主にソリストや室内楽の演奏家として活動しているモダン側の演奏家の場合と同じく、ピリオド・アプローチを採用せず、ピリオド・アプローチにまったく関心を持たない指揮者は、ピリオド・アプローチ自体との接点がきわめて少ない可能性が高い。さらに、そうした指揮者に対して、たとえばモダン・オーケストラでピリオド・アプローチを採用するという行為自体についてどう思うか、自らの見解を話してもらおうと試みたとしても、場合によっては門前払いに合う可能性もある⁷。それゆえ、指揮者を対象に調査を行うには、指揮者界との有力なコネクションを築き、自分がまったく関心を持っていないことを話してもらうことにも意義があることを説明する機会を得た上で、その説明に納得してくれる指揮者を見つけてインタビューを行うことが必要となる。しかし、これらの必要な行程すべてを、団員を対象とする調査と並行してこなすことは、時間的制約などを考えると現実的に不可能である。この点を考慮した結果、モダン・オーケストラの文脈でピリオド対モダンの問題系を捉えるには、まずは団員を対象とすることが第一であり、指揮者を対象とすることは、別の機会に回すべきだと判断した。

さて、本研究で具体的な調査対象として選択したオーケストラは、東京交響楽団（以下、東響）及びNHK交響楽団（以下、N響）である。どちらも、公益社団法人日本オーケストラ連盟に正会員として加盟するプロフェッショナル・オーケストラである。

東響は、1946年に「東宝交響楽団」として創立され、1951年に「東京交響楽団」と名称が変更された。1999年から新潟市と準フランチャイズ契約、2002年には川崎市とフランチャイズ契約、2013年からは3年間、(公財)八王子市学園都市文化ふれあい財団とパートナーシップ協定を結び、コンサートやアウトリーチ活動を展開している。現代音楽やオペラ

⁷ 実際、筆者は本研究の調査中に、そうした指揮者に対するインタビューを行おうとしたことがあったが、「あの指揮者に対してピリオドのことなんか聞いたら怒られるから、絶対やめておいたほうがいいよ」と団員からアドバイスされ、インタビューを断念したという経緯がある。

の初演に定評があるオーケストラであり、武満徹など現代邦人作曲家への委嘱・初演を手がけたり（近藤 2010: 210）、新国立劇場で 1997 年の開館時からレギュラーオーケストラとしてオペラ・バレエ公演を担当していることなどでも知られる（公益社団法人日本オーケストラ連盟 2015: 41）。2014 年度シーズンよりジョナサン・ノット (Jonathan Nott, 1962-) が第 3 代音楽監督に就任し、正指揮者に飯森範親 (1963-)、桂冠指揮者に秋山和慶 (1941-)、ユベール・スダーン (Hubert Soudant, 1946-)、名誉客演指揮者に大友直人 (1958-) を擁す。定期演奏会ではサントリーホールおよびミューザ川崎シンフォニーホールを使用し、リハーサルでは主に神奈川県川崎市幸区にあるミューザ川崎シンフォニーホール、および新宿区百人町にあるクラシック・スペース 100 を使用している。

N 響は、1926 年に新交響楽団として創立され、その後、日本交響楽団の名称を経て、1951 年に日本放送協会 (NHK) の支援を受けることとなり、NHK 交響楽団と改称された。年間 54 回の定期公演をはじめ、全国各地で約 120 回のコンサートを開き、その演奏は、NHK のテレビ、FM 放送で日本全国に放送されている。現在は、首席指揮者パーヴォ・ヤルヴィ (Paavo Järvi, 1962-)、名誉音楽監督シャルル・デュトワ (Charles Édouard Dutoit, 1936-)、桂冠指揮者ウラディーミル・アシュケナージ (Vladimir Davidovich Ashkenazy, 1937-)、名誉指揮者ヘルベルト・ブロムシュテット (Herbert Blomstedt, 1927-)、名誉客演指揮者アンドレ・プレヴィン (André George Previn, 1929-)、正指揮者外山雄三 (1931-)、尾高忠明 (1947-) という指揮者陣で活動を行っている。「日本を代表するオーケストラ」(公益社団法人日本オーケストラ連盟 2015: 33)、「指揮者・ソリストに (楽員のレベルも) 世界最高クラスの人材を得てきた……名実ともに日本のリーダーオーケストラ」(近藤 2010: 210) などと称されることも多い。定期演奏会では渋谷区神南にある NHK ホール、および港区赤坂にあるサントリーホールを使用し、リハーサルでは主に港区高輪にある練習所を使用している。

以上の 2 団体を選択した理由は、ピリオド・アプローチを採用する指揮者を常任で招聘する条件と、客演で招聘する条件を網羅するためである⁸。このうち、前者の条件は東響に

⁸ なお、ピリオド・アプローチを採用している指揮者との共演経験を持つ日本のプロフェッショナル・オーケストラは、他にも存在する。たとえば、フランス・ブリュッヘンと多数共演を重ねてきた新日本フィルハーモニー交響楽団や、小規模編成の室内管弦楽団であり、金聖響をアーティスティック・パートナーとして招いているオーケストラ・アンサンブル金沢が、その代表例と言える。これらのオーケストラを調査対象に含めなかったことには、後述の通り、本研究では特定のオーケストラに 1 年間密着して、オーケストラが年間に行う公演のリハーサルを可能な限りすべて見学し、モダン・オーケストラというフィールドのルーティーンを把握することを目的としている点に関係している。本論ではその対象を N 響とし、それと同時並行で行っていた東響のリハーサル見学は、これだけは見ておきたいという公演に的を絞って行われたが、それでも N 響のリハーサルとスケジュールがバッティングし、どちらかの見学を断念しなければならなくなることも度々あった。それゆえ、これ以上見学するオーケストラの数を増やしたとしても、

該当する。当楽団は、ユベール・スダーンを 2004 年から 10 年にわたって音楽監督として採用している。また飯森範親も、1994 年から専属指揮者として採用され、現在は前述の通り、正指揮者に着任している。一方、後者の条件は N 響に該当する。当楽団は、2006 年に初共演したロジャー・ノリントン (Sir Roger Norrington, 1934-) をはじめ、クリストファー・ホグウッド (Christopher Hogwood, 1941-2014) など、ピリオド・アプローチを採用する複数の指揮者を客演で招いてきた経歴がある。

また、日本のオーケストラを対象として採用している点に関しては、研究目的に沿った理由と現実的制約に沿った理由が関係している。研究目的に沿った理由に関しては、なぜヨーロッパでなく日本のオーケストラを対象とするのか、疑問を抱かれることがしばしばある。具体的には、ピリオド演奏のいわゆる「本場」に対し、日本はピリオド演奏を輸入している側面があり、その点で余計なタイムラグやねじれが生じているのではないか、といった疑問である。

しかし、この疑問は、本研究の目的に照らし合わせた上で、対象として最もふさわしい条件は何なのかを検討することで解消できる。前述の通り、本研究の狙いは「モダン側の演奏家の多様な側面を把握する」ことにある。この点を踏まえた上で、本研究の対象として最も重要な条件は何かを考えると、以下の二点が導き出される。まず一点目は、「ピリオド演奏に対して、個人的にきわめて強い関心を持つ団員と、個人的にはまったく関心を持たない団員という、両極端の対象を網羅していること」が条件になる。そして二点目は、「ピリオド・アプローチを採用する指揮者とまったく採用しない指揮者、両極端の指揮者と共演経験のある団員であること」が条件となる。

この 2 つの条件を考慮した場合、現在はピリオド演奏がかなり浸透している「ピリオドの本場」に近い地域 (たとえばイギリスやオランダ) であるほど、本研究の狙いからはむしろ遠ざかることになる。なぜなら、「ピリオドにまったく関心をもたない団員」でありつつ、「ピリオド・アプローチをまったく採用しない指揮者とも共演経験がある団員」に該当する対象者を見つけることは困難となることが予想されるからである。一方、日本のタイムラグという特色は、本研究にとっては有意義に働く。まず、現在も活躍している日本人のベテラン指揮者はとりわけ、ピリオド・アプローチをまったく採用しない傾向にあるた

かえってどのオーケストラについても浅く広い観察情報が得られるばかりとなり、結果としてルーティーンの把握も不十分になってしまう恐れがあると判断し、2 団体に留めることとした。

また、その数あるオーケストラの中でも東響と N 響を選んだ理由としては、指揮者を常任で招聘する条件と、客演で招聘する条件を比較しやすかったことに加え、両オーケストラには筆者がアマチュア・オーケストラで長年指導を受けていた団員が所属しており、調査の交渉をきわめてスムーズに進めることを可能とする強力なコネクションを持っていたことが関係している。このコネクションがいかにか本調査の実現にとって不可欠であったかについては、副論文に詳述するため、あわせて参照されたい。

め、本研究の対象者は総じて共演条件を満たしていることになる。また、本研究では、個人的にはピリオドとほぼ無縁の音楽経験を持つ団員を研究対象に含めることも実現している。

そうかといって、日本と「本場」には、必ずしも大きな差があるわけではないことも事実である。日本のオーケストラには、欧米でピリオド楽器の専門家から直接指導を受けたり、プロフェッショナルのピリオド・オーケストラでも活動を兼任している団員⁹も複数在籍しており、本研究ではそうした団員も対象として網羅している。また、欧米でも第一線で活動している海外出身のピリオド側の指揮者を招聘している点では、本研究の対象とするオーケストラと欧米のオーケストラとは、条件は同じであると考えられる。以上を踏まえれば、疑問視されることの多い「輸入によるねじれ」に関しても、大幅に解消できていると言えるだろう。

とはいえ、ヨーロッパのオーケストラでも、たとえばベルリン・フィルハーモニー管弦楽団などは、本研究にとって理想的なモデルだと言えるであろう。しかし、それでも調査の対象として日本のオーケストラを選択したことには、現実的制約が大きく影響している。本研究ではモダンの演奏家について、できる限り彼らの実践・実態に即して把握することを狙いとしている点が、日本を選んだ理由に大きく関わってくる。「実践・実態に即して把握する」ということは、内部事情まで深く踏み込んだ調査を行うことを意味している。そのためには、雑誌やホームページといったオフィシャルな媒体に掲載されるような、いわゆる「よそゆき」の情報だけでなく、リハーサルで指揮者と衝突する瞬間や、指揮者に対する率直な意見など、団員の包み隠さない実態や本音をも網羅している必要がある。しかし、プロフェッショナルの団体にとって、この包み隠さない実態や本音は、仕事の性質上、非公開が原則の情報である。そのため、筆者のような外部者がそうした情報の入手に至るためには、筆者が内部者との強力なコネクションを持ち、情報を開示されるだけの信頼関係を築く見通しの立つ団体を対象として選ぶことが要求される。

それでなくても、プロフェッショナルのオーケストラというのは、素人が簡単に出入りできるような開かれた組織ではなく、リハーサルも原則として外部に公開されることはない。それでも筆者が調査の許可を得ることができたのは、筆者がN響及び東響で重要なポジションを長年務めている団員と個人的に親睦を深めて信頼関係を築いており、その団員から「この人に調査をさせてあげてほしい」という依頼が事務局になされたことが決め手となったからにほかならない¹⁰。もし、調査者がほんの希薄なつながりしか持たない間柄の

⁹ 詳しくは第1章を参照されたい。

¹⁰ この点に関しては、副論文で詳しく扱っているため、合わせて参照されたい。

団員や事務局員に調査依頼を打診したとしても、「この人だったら調査を許可しても問題ない」という十分な信頼を得ることができず、調査自体を断られてしまう可能性は、決して低くはないのである¹¹。

以上の条件を勘案した結果、本研究では日本のオーケストラを対象として選ぶに至った。

調査方法

本研究のデータ収集は、リハーサルの観察と団員に対するインタビューを主軸とするフィールドワークによって行われた。本研究の目的である、「団員の思考と行動習慣を、彼らの実践・実態に即して把握すること」には、フィールドワークという調査方法が最も合致していると判断したためである。

モダン・オーケストラの団員が指揮者のピリオド・アプローチにどのように対応しているのかを、団員の認識論に即して理解するには、団員の「内的視点を尊重」(西條 2007: 24-26) する必要がある。すなわち、モダン・オーケストラというフィールドの日常的文脈を、解釈する側の研究者も把握した上で、彼らが発する言葉や行動の裏にある意味を浮かび上がらせる必要がある¹²。その点、データ収集の方法として最適なのが、フィールドワークなのである。

観察とインタビューの方法は、研究目的に沿った理由と現実的制約の両方を加味した上で選定した。まず観察は、2014年9月から2016年3月までの1年半の期間に行われた。見学を行ったリハーサルに関する詳しい情報は、【表 1】にまとめてある。見学は、ピリオド・アプローチを採用する指揮者の公演と、それ以外の指揮者の公演の両方を含むリハーサルを対象としている。前者だけに見学の対象を絞らなかったのは、できる限り多様な指

¹¹ 実際、修士論文の調査の際に、個人的なコネクションを一切持たないまま、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団の元コンサートマスターにインタビューを打診した際には、マネージャーを介してインタビューを断られた。その後、彼の個人リサイタルにも足を運んで、直接会って話して再度インタビューを引き受けてもらえないかと交渉したが、それでもやはり引き受けてはもらえなかった。また、東京芸術大学の音楽学の教授を介してベルリン・フィルハーモニー管弦楽団の団員を紹介してもらい、インタビューを打診することも試みたが、「自分の意見がオーケストラの代表のように思われては困る」という理由で、そのときもインタビューを引き受けてもらうことはできなかった。このこともあって、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団が本研究のモデルとして理想的であっても、研究対象とすることは避けた。

¹² こうした言葉の裏にある意味を研究者が解釈する際には、(もちろん、研究者の主観や偏見、先入見、属する世代や文化圏、それまでの経験値による偏向は必ずあるということは自覚したうえで)それが「研究者の主観」に基づいて行われることを、できる限り避けられるよう留意する必要がある。本論では、観察やインタビューで得たデータを提示した上で、「データに基づいてどの部分からどういう解釈をしたのか、その根拠と解釈を導き出すプロセスを示しながら解釈を提示していく」(西條 2007: 27-28) ことで、可能な限り客観性を担保する措置がとられている。

揮者、コンセプトによる公演を見学し、モダン・オーケストラというフィールドの日常的文脈、すなわちルーティーンを把握しなければ、ピリオド・アプローチを採用する指揮者との共演時には、それ以外の指揮者との共演時と比べて何が独自となるのか（あるいはならないのか）を把握することができないと判断したためである。

このルーティーンを把握するために、本研究ではある特定のモダン・オーケストラに1年間密着して、オーケストラが年間に行う公演のリハーサルを可能な限りすべて見学することにした。事務局との交渉結果も踏まえ、この密着取材はN響で行うことになった。東響では、スダーン及び飯森が指揮する公演および、ノットや秋山といった主要指揮者陣が古典派以前の曲を含むプログラム指揮する公演に的を絞って見学を行った。

観察の方法は、事務局から指定された定点に着席して観察する非参与観察の形式を採った。観察の内容は、筆者が着席したその場で観察メモを取りつつ、録音・録画を並行して行う形で記録された。N響では録音のみ許可が出たため、着席したその場でICレコーダーを使用して録音を行った。東響では交渉の結果、録音とビデオ撮影が許可されることとなったため、ビデオカメラとICレコーダーを定点設置して記録を行った¹³。

続いて、インタビューの具体的な対象・方法について説明する。本調査においては、対象者である団員の仕事に支障が出ないことを前提条件としているため、対象の選定は総じて、オーケストラの事務局を通した上で行っている。そのため、まず筆者からできる限り多様なセクションの団員を対象としたいという希望を事前に事務局側に伝え、その上で、事務局側が各セクションから対象者を選出するという手順で、インタビューの対象者が選ばれた。対象者の詳しい情報は【表2】にまとめてあるが、実際のインタビューの発言内容を本論文で掲載するにあたっては、個人情報保護のため匿名で掲載してある。

インタビューの方法は、半構造化インタビューの形式（事前に調査者が用意した簡単な質問項目に沿いつつ、話の流れに応じて自由に会話を進める形式）を採った¹⁴。東響では、事務局から連絡先を紹介された対象者に筆者が個人的にアポイントを取り、対象者の都合の良い場所で、対象者と1対1で話をするという形で行われた。N響では、事務局員のA氏¹⁵が毎回立ち会いのもと、主にリハーサル終了後の練習所の空き部屋にて、A氏と対象者

¹³ 基本的には外部者がプロフェッショナル・オーケストラで録音・録画の許可を得ることは非常に難しいと思われるが、本研究では交渉を通じて、録音・録画そのものは外部に公開しないという条件付きで、許可を得ることができた。詳しくは、副論文を参照されたい。

¹⁴ 唯一、O俊郎氏とのインタビューでは例外的に、正式なインタビューの場を設けたり、質問紙を用意したりせず、自由に会話をする形式でのインフォーマル・インタビューを行った。他の団員とは異なる方法を採用した理由については、副論文に詳述したため、そちらを参照されたい。

¹⁵ 事務局で勤務する以前は、N響のホルン奏者として活動していた経歴も持つ。

と筆者の 3 人で会話を進めるという形で行われた。インタビューの内容は、筆者がその場で簡単な質問項目を記した紙にメモを取りながら、IC レコーダーで音声を録音するという形で記録された。インタビューの所要時間は、対象者の当日のスケジュールも考慮した上で決められたが、平均的にはおよそ 1 時間で、短いときには 30 分、長いときには 1 時間半ほどであった。

加えて、上記以外の補足的なデータ収集方法として、ピリオド・アプローチの指揮者の演奏で使用されたオーケストラ所蔵楽譜の閲覧を行った。閲覧に際しては、ライブラリアンと相談の上、写真撮影や複写はせず、記載されてある書き込みなどの情報を、筆者が持参した私物のスコアに書き写すという方法で記録が取られた。

なお、事務局との交渉の詳しい過程や、見学及びインタビューの内情など、調査方法に関するさらに具体的な内容は、本論の本筋には大きく関係しないので主論文からは省き、副論文に掲載してある。この副論文は、今後プロフェッショナルのオーケストラ、とりわけ日本のオーケストラで調査を行うことを予定している研究者に向けて、筆者が今回の調査で経験した体験談をもとに、実質的な許可取りの手順や、調査中に気をつけるべきことなどのノウハウを共有する目的で書かれている。

続いて、収集したデータの分析方法について説明する。まず、フィールドワークで得た膨大なデータを整理するのに役立ったのが、修正版グラウンデッド・セオリー・アプローチ（略称 M-GTA）の、分析ワークシートを使用する手法¹⁶である。この手法は、インタビューで得た発言そのものや観察に関する記述を、その発言や記述が持つ文脈を活かす形でグループ分けして整理することができる。さらに、そのグループの特徴を表す概念名、さらに概念と概念を一つにまとめるカテゴリー名を分析者が決めると同時に、その概念同士、カテゴリー同士がどのような関係にあるのかを把握することができるようになる手順が整備されている。そのため、団員の複雑な思考・行動のプロセスの大筋を把握し、そのプロセスにはどのような特徴があり、さらにその特徴を説明するにはどの発言や行動の具体例を引用して来れば良いのかを把握できるようになる¹⁷。なお、筆者が作成した分析ワークシートの一例を、【参考資料 6】として付録に掲載してある。

¹⁶ 分析ワークシートの使用法をはじめ、M-GTA の方法論に関しては、社会学者の木下康仁が解説書を多数出版している（木下 2003, 2005, 2007, 2009）ので、詳しくはそちらを参照されたい。

¹⁷ 本論では、非常に多くの発言が引用されているインタビュー対象者もいる一方で、引用が極端に少ない、あるいは引用されることがない対象者も中にはいるが、引用されなかった発言が、された発言に比べて重要性に欠けると判断されたわけでは決してない。たとえば、本研究の目的上取り上げたい事象を説明するのに有用な具体例が含まれている発言をその都度引用するといったように、どの発言を引用するかどうかは、研究の目的に応じて判断されている。本論に引用自体がなされることになかった発言も、モダン・オーケストラの団員の考え方を理解する上で大いに役立ったことを、ここで明記しておきたい。

ただ、M-GTA は最終的には、対象者と同じ条件を満たすすべての人々、本研究で言えば「プロフェッショナルのモダン・オーケストラに所属し、ピリオド・アプローチを採用する指揮者と共演経験のある団員」という条件を満たすすべての人物に一般化しうるモデルを構築することを目的とする。一般化の力は強いが、その反面、データ提供者の個別性は活かされず、発言や行動のディテールは最終的な分析結果を提示する際に表に出てくるとはあまりない。前述の通り、本研究はモダン側に着目した初の試みであり、モダン側の演奏家の具体的な発言や行動は、これまで表だった媒体に記載されることは少なかった。この状況を踏まえるならば、まずはモダン側の演奏家に関するディテールに富んだ情報が提供されるべきであり、参照できる具体例が少ないまま一足飛びにすべてを一般化しうるモデルの形成に進むのは、早計であろう。その点で、M-GTA は一見、本研究にとって最適ではない手法のように思われる。

しかし、木下康仁によれば、データ整理までは M-GTA の手法を利用したで、ディテールの豊富さを活かすほうが有効であると判断された場合には、特に豊富なデータを提供してくれた対象者個人に的を絞った事例研究、あるいはフィールドに焦点をおいて同じようにディテールの豊富さを活かすエスノグラフィー¹⁸として分析結果をまとめることが可能である（木下 2003: 102-103, 2007: 129-131）。この点を加味し、本研究では、データ整理のところまでは M-GTA の手法を利用し、分析結果はエスノグラフィーとして記述することとした。

エスノグラフィーの記述の仕方は、ジョン・ヴァン＝マーネンによれば、「写实的物語」「告白体の物語」「印象派の物語」の 3 パターンに大きく分類される（ヴァン＝マーネン 1999）。「写实的物語」とは調査報告書のような文体を特徴とし、調査者は「第三者たる筆者」（ヴァン＝マーネン 1999: 118）としての立場で記述を行う。調査対象者自身の視点が主に活かされ、調査対象者自身が主語となる記述が大半を占める。客観性が重要視される学術的な研究報告書では、一般的にこの文体がよく用いられる。「告白体の物語」とは調査体験記のような文体を特徴とし、「私」という一人称で表される著者が主人公となり、調査者自身の視点が主に活かされる。最後の「印象派の物語」とは、小説のような文体を特徴とする。調査者も調査対象者も小説の中の登場人物のように扱われ、詩的な表現を織り交ぜつつ、彼らが共に繰り広げるドラマティックな物語といった体の、スリルや興奮に満ちたエピソードがクローズアップされて描かれる。

¹⁸ エスノグラフィーの定義には諸説あるが、本論では「エスノグラフィーとは人々が実際に生活したり、活動したり、仕事をしたりしている現場を内側から理解するための調査・研究の方法」（小田 2010: 7）という定義、あるいは「現地調査を通して特定の部族や集団などについて詳しく記述した報告書」（佐藤 2006: 0）という定義のような、「フィールドを理解する調査（報告書）」という定義を採用する。

本研究ではこれらのうち、基本的には「写实的物語」の文体を採用するが、例外的に要所所で、告白体の物語によく見られる次の特徴を活かした記述を行う。

研究を始めるときには、ある見方で物事を見ていたフィールドワーカーが、研究を終えたときには、まったく違った見方で物事を見るようになる。世界を見るその新しい見方は、現地の人々の視点と同じだと主張されるのが常だ。しかし、フィールドワーカーが完全に変わってしまい、異文化のお先棒を担ぐ名うての人間や転向者になってしまったとみなされないように、周到な注意が払われる。読者に伝えられる態度は、内にいるものの情熱的な視座と外にいるものの冷静な視座との間で、ぐらぐらと揺れ動いている。(ヴァン＝マーネン 1999: 138-139)

佐藤郁哉は、ヴァン＝マーネンの言う、フィールドワーカーが「内にいるものの情熱的な視座と外にいるものの冷静な視座との間で、ぐらぐらと揺れ動いている」状況を、「自国と調査地の両方の社会にとって『異人 (ストレンジャー)』になる」状態だと形容する。

フィールドワーカーは、自分が折りにふれて調査地の文化と自分の育ってきた文化をくらべていることに気がつきます。そして、いつのまにか、現地の人びととかなり似通った考え方と行動をするようになっていきます。たまたま調査地を離れて国に帰った時など、友達や家族から変な目で見られたりします。友人や家族にとって、彼は調査地の文化に染まってしまった変な人に見えるのです。しかし、かといって、彼は完全に現地の人びとと同じになれるわけではありません。調査地に帰れば、いぜんとして彼は、ヘマばかりする、やたらいろいろなことを聞きたがる、何にでも首をつっこもうとする、妙なヤツであり怪しいヤツです。……こうして、調査が進むにつれて、フィールドワーカーは、自国と調査地の両方の社会にとって「異人 (ストレンジャー)」になるのです。……フィールドワークというのは、一面では、居心地よく暮らしている自文化の懐から飛び出し、あえて居心地の悪い調査地に飛び込むことによって、その地の文化を知ろうとする作業だと言えます。しかしフィールドワークには、もう一つ大切な面があります。異文化での生活を体験しそこで居心地の悪さを感じカルチャー・ショックを受けることによって、ふだんはなかなか目に見えてこない自文化の姿を、今までとは別の目で見ることができるようになるのです。(佐藤 1992: 46-47)

上記の佐藤の解説にあるような、最初は他文化、次は自文化でカルチャー・ショックを

受ける現象を、西川麦子らは「二重のカルチャー・ショック」と呼んでいる。

[フィールドワークでは] 言葉や生活習慣が異なる、いわゆる“異文化”にまで出かけることもあります。これは、異なる文化や場所のあいだを移動しながら体験するいくつものズレの感覚をとおして、自分のものの見方をとらえなおそうとする試みです。ズレの感覚は、二重のカルチャー[・]ショックをとおして意識します。第一のカルチャー[・]ショックは、フィールドワークの現場において感じる違和感や感動です。日本(慣れ親しんだ環境)での価値観、生活習慣が所変われば通用しない、自分の言動が誤解されてしまう、相手をうまく理解できない。あるいは人から受けた好意に深く心を動かされることもあるかもしれません。第二のカルチャー[・]ショックは、フィールドから日本へ戻ってきたときに感じる居心地の悪さです。以前は疑問を抱かなかった日本での習慣を奇妙だと感じたり、改めて見直したり、異文化での体験をうまく説明できない、伝えられないといった体験です。(西川ほか 2004)

まとめると、本論では基本的に調査対象者自身が主語となる記述が行われるが、その調査対象者のアクションによって筆者がカルチャー・ショックを受け、自国と調査地の両方の社会にとって「異人(ストレンジャー)」になるまでの過程に関わるような体験をしている場合にのみ、例外的に筆者を主語とした筆者自身の体験談が挿入される。

では、なぜあえて、一見すると「客観的な研究報告」に「主観的なエッセイ」が織り交ぜられているとも取られかねないような、このような例外的な措置をとるのか。それは、筆者の受けた「二重のカルチャー・ショック」体験が、本論の結論を導くまでの過程において、極めて重要な働きを持つがゆえに、その体験についての説明が本論にとって必要不可欠だからである。前述の通り、本論文では、ピリオド対モダンという問題系をモダン・オーケストラの文脈で再検討することを通じて、先行研究では「音楽学最前」と「特定の演奏ジャンル(=ピリオド)最前」という、研究者自身の主観的な価値観を十分に相対化することがなされてこず、そのことが気付かれないまま、研究が客観性を保持していると認識され続けてきたのではないかという考察を導く。この考察が、まさにフィールドワークによって筆者が体験した「二重のカルチャー・ショック」を通じて得られたのである。

佐藤や西川らの説明の中にある「異文化(調査地)」とは、本論にとっては「モダン・オーケストラ」を指し、「自文化(自国)」とは、「西洋芸術音楽の演奏研究」を指す。本論において、フィールドワークを行う以前はわからなかったモダン側の演奏家の実態を知るといった体験が第一のカルチャー・ショックであり、それを踏まえた上で改めて西洋芸術音楽

の演奏研究という場に帰ってくると、そこに潜む問題が見えてくるという体験が第二のカルチャー・ショックという位置づけである。小田博志はエスノグラフィーを記述することの意義として、「エスノグラファーは現場と研究、社会と大学とを橋渡しする人でもありません。現場や社会で切実な問題を取り上げて、研究者の立場からそれを共に考えるということが意欲的に行われてよいでしょう……社会や研究分野のメンバーがあまりに慣れ親しんで気づかないことを問い直し、風穴を開けるということにつながります」(小田 2010: 21-22)と述べている。このことを最終的に実現させるため、本研究ではあくまで戦略的に、「客観的な研究報告」に「主観的なエッセイ」を織り交ぜる記述のスタイルをとる。

また、カルチャー・ショック体験には、失敗や驚きのエピソードがつきものである。それゆえ、筆者自身の体験談が語られる際には大抵、次のような告白体の物語が持つ特徴が反映されている。

フィールドに潜り込む苦労話、フィールドワーク中の信頼に関する寓話、耐え忍んだ（そして克服した）困難に関するちょっとしたメロドラマ、さらにはフィールドワークがフィールドワーカーに何を与えてくれたかについての話が、告白体にみられる顕著な特徴である。……告白を読んでいる読者は、しばしば、フィールドワークをしている間にエスノグラファーの視点が変わることを知る。告白に共通する特徴は、フィールドワーカーがショックを受けたり驚いたりした数々のエピソードである。その中には、フィールドワーカーのばかな間違いや、彼らの犯した社交上の失態、ふさわしくない場所や方法でほじくりかえしてしまった秘密などが含まれる。……計画的ではない、行き当たりばったりと言ってもいいような、思いもよらぬ偶然的出来事が告白体の中で劇的に語られ[る]。(ヴァン＝マーネン 1999: 133, 139-140)

ここで予備考察として、このことに予め注意を促しているのは、第 1 章以降のフィールドワークの調査報告で語られる筆者の失敗や驚きのエピソードに対して、「そんな当たり前のことも知らずに現場に入るとは準備不足ではないか」という批判がなされることを懸念しているためである。特にプロフェッショナルのモダン・オーケストラの内情に詳しい読み手からは、そうした批判が上がりやすいかもしれない。

もちろん事前準備として、オーケストラに関する先行研究は、特にフィールドワークを行った研究を中心に参照していた。そのうち、プロフェッショナル・オーケストラでの仕事と生活を明らかにする目的で行われたものには、米・英・独の 76 のプロフェッショナル・オーケストラを対象とした研究 (Allmendinger et al. 1996)、イギリスのプロフェッショナル

ル・オーケストラ団員へのインタビューを行った研究 (Brodsky 2006)、イギリスにおけるプロフェッショナルの音楽づくりに着目し、その一環としてオーケストラの団員も扱っている研究 (Cottrell 2004)、オーケストラでのリハーサルの進め方を調査した研究 (Biasutti 2013) などがある。

とはいえこれらは日本のオーケストラが対象ではないため、日本のオーケストラを扱った先行研究も確認した。そのうち、研究論文として出されているものには、創成期の歴史を研究したもの(武石 2006, 井上 2010, 小山 2011)のほか、教育心理学(丸山 2001, 2002, 2003, 2004)、経営学(大木ら 2001, 山口 2003, 涌田 2016)、音響学(徳永ら 2010)、組織学(宇田川 2010, 2013) 的なアプローチを行った研究などがあるが、いずれも、プロフェッショナル・オーケストラでの仕事と生活を明らかにする目的で行われたものはない。一方、一般向けの書籍として出されたものには、そうした目的で書かれたものがいくつかある(鈴木 2000, 宮崎 2001, 緒方 2003, 大木 2008, 松井 2009, 近藤 2010, 山岸 2013)。

こうした文献は事前準備として参照していたが、一方で筆者は、フィールドワークを始める前、たとえばプロフェッショナル・オーケストラでアルバイトをしたりするようなことは行わなかった。プロフェッショナル・オーケストラの内部者と接した機会と言えば、筆者が演奏者として所属しているアマチュア・オーケストラで、トレーナーとして教えに来ている団員と話をしたこと、および修士論文(黒川 2011)の調査の際に5名の在京モダン・オーケストラの団員にインタビューを行ったくらいであった。また調査対象であるN響や東響についても、一般的に公開されている基本的な情報は確認し、コンサートにもいくつか足を運んだりということはしていたが、いわゆる「マニア」の域に達するほど、団に関するコアな情報を可能な限り集めたり、鑑賞可能なコンサートやCDはすべてくまなくチェックするというようなことも避けた。

それは本研究の狙いが、モダン・オーケストラの内情に詳しい人間でも知らない、現場の人間にとって思いもよらないような、斬新かつ目新しい解釈を提示することではなく、現場の人々(あるいは現場に詳しい人々)に、「現場の日常ってこうだよ」と納得されるような情報を提示することにあるからである。指揮者のピリオド・アプローチに関するモダン・オーケストラの実態は、現場に詳しい人々は実体験として知っていても、前述の通り、文献の形では情報が提供されていない。それゆえ、筆者が調査に入る前の状態を、「そうした実態に関する知識は基本的に文献から得られる情報のみ」にあえて保っておくことは、内部事情を実体験として知る機会を得ない人間にとって、何が目新しいことなのかを対象化できる状態を保っておくのに有効な方策である。

フィールドワークでは、あまりに初心者すぎても「何をしに来たのか」と相手に思われ

てしまうため、基本的なことは事前調査をしておく必要があるが、その一方であらかじめ調べたこと、考えたことに縛られすぎない柔軟性も大切である（小田 2010: 93）。そのバランスの見極めは難しいが、調査に入る前から内部事情に詳しくなりすぎていたのでは、いわゆる「耳年増」のような状態になり、フィールドワークにとって最も肝心な、カルチャー・ショックが受けられなくなる可能性が高い。あるいは、「マニア」の状態に近くなるほど対象となるオーケストラに詳しくなりすぎてしまっても、内部者も意識しないことや記憶していないことまで分析に反映させてしまう可能性、もしくは「ファン心理」のようなものが芽生えて、調査者ではなく愛好家のような目線を無意識のうちに分析に反映させてしまう可能性も生じる。

以上のリスクを踏まえた上で、本論では調査に入る前の筆者の状態を、「音楽学を専攻する学生」「演奏に関してはアマチュア」「プロフェッショナルのモダン・オーケストラの実態に関する知識は、基本的に文献から得られる知識のみ」という状態に、あえて戦略的に保ったことを、最後に明記しておきたい。

論文の構成

論文は全4章から構成される。第1章から第3章では、フィールドワークの結果報告と、そこから得た考察を述べる。

第1章では、先行研究の中で「モダン」と一括りにされ、その真の実態が詳細に追跡されてこなかったモダン側の演奏家は、実は個人個人を見ていった場合、ピリオドに関する演奏経験にかなりのばらつきがあることを確認する。第2章では、指揮者のピリオド・アプローチに対してモダン・オーケストラの団員が共有する認識とはどのようなものなのかを明らかにする。第3章では、これまで先行研究では言及されてこなかった、ピリオド・アプローチがモダンの演奏家にもたらすネガティブな側面について、詳細に検討する。

第4章では、西洋芸術音楽の演奏研究にも潜在する「客観性の皮を被った主観性」の実態を明るみに出し、演奏研究の在り方そのものに対する問題提起を行う。その上で、「客観性の皮を被った主観性」を避けるための解決策を提示する。

第 1 章 モダン・オーケストラに特有のピリオドに関する演奏経験の団員間でのばらつき

ピリオド対モダンの問題系に関する先行研究には、モダン側の演奏家についての記述があまりに簡略的であるという問題があることは前に述べた。その具体例を示すため、たとえば先行研究における次のような文章を参照されたい。

古楽運動が生じる以前に存在していた、まだ再構築されていない「モダンの」演奏家たちの抱えていた主要な問題の一つは、およそ 500 年間のレパートリーに対するアプローチにおける、解釈の標準化、均一化の覇権による支配であった。多くの「モダンの」演奏家が、音楽学者兼演奏家がここ数十年の間にもたらした影響を受けた結果として、演奏に対する彼らのアプローチを変化させた (Irving 2013: 84)。

「即興のリバイバル」のように、いくつかのピリオドにおけるトレンドが、モダンの演奏に対しても影響を与えつつある (Sherman 1998)。

今日、楽器製作者、音楽学者、演奏者という三者の連携によってきり拓かれてきた古楽は 19 世紀ロマン派の音楽の領域にまでその手を広げ、主流の音楽家たちを脅かすほどの存在にまで成長してしまった (有村 1992: 379)。

ピリオドの進化を恐れたモダン側の演奏家たちは、ピリオド側の「秘策」を吸収することで、その進化を留めようとした。……モダン側の演奏家たちは楽器などの「本質的な」領域は変化させない一方で、装飾などの「取るに足りない」領域で歴史的情報を取り入れるという折衷的採用を行うことで、ピリオドの支持者の批判を避けるという手段を取った (Dreyfus 1983: 319)。

このように、モダン側の演奏家は常に、「モダン (あるいは主流)」というジャンル名で一括りにされる形で描写されている。とはいえ当然、彼らを総称するジャンル名は「モダン」しかないわけなので、彼らの大まかな動向について論じるためにはこのジャンル名を用いるほかないわけであり、特段、このジャンル名を使用すること自体を批判するつもりはない。相手側にしても、「ピリオド (あるいは古楽)」というジャンル名で一括りにされているのだから、モダンとピリオドどちらに関しても、ディテールがそぎ落とされた概論

がここでは論じられているという見方もできる。

しかし、これらの文献はいずれも、ピリオドについて詳しく論じることをテーマとしているため、当然ピリオド側に関するディテールは文献全体としてはフォローされている。さらには、これらの文献以外の、ピリオドについて扱った参考文献も豊富にある。たとえば、ピリオド側の演奏家に対するインタビュー本 (Sherman 2003a) のようなものを読めば、実に多様な演奏家自身の意見を参照することも可能である。

だが対照的に、モダン側に関しては、詳しく論じることが目的とされていないとはいえ、あまりにも極端なほどディテールがフォローされてこなかったと言ってよい。せいぜい、「ガーディナー (Sir John Eliot Gardiner, 1943-) がウィーン・フィルハーモニー管弦楽団を指揮するようになった」 (Sherman 2003: 7)、「古楽運動のパイオニアたちが、モダン・オーケストラのサウンドに変化をもらたすべく、モダン・オーケストラと共演するようになった。たとえば、ロジャー・ノリントンやジョン・エリオット・ガーディナーがウィーン・フィルハーモニー管弦楽団と、サイモン・ラトル (Sir Simon Rattle, 1955-) やウィリアム・クリスティ (William Lincoln Christie, 1944-) がベルリン・フィルハーモニー管弦楽団と、アメリカのオーケストラやいくつかのオペラハウスがトレヴァー・ピノック (Trevor David Pinnock, 1946-) やクリストファー・ホグウッドらと共演している」 (Kenyon 2012: 27) といったように、個人名や団体名が引き合いに出される程度である。さらにこのような場合、ガーディナーの意見が掲載されることはあっても、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団 (以下、ウィーン・フィル) の団員の意見が掲載されることはない。さらに輪をかけて困るのは、そうしたモダン・オーケストラの団員自身に関する情報、すなわち指揮者のピリオド・アプローチに対する彼らの率直な意見や、そうしたアプローチに対して彼らが実際にどう対応しているのかを知りたいと思ったとしても、それを記録した何らかの媒体は存在しないに等しい。冒頭に引用した 4 つの先行研究の文章にも、二次資料からの引用でもよいので、「たとえば…」で続くモダン側の演奏家の何らかの発言や行動があればよいのだが、それが参照されたり、引用されていることはない。

そこで本章では、モダン側の演奏家のピリオドに関する演奏経験についての具体的かつ詳細な情報を、モダン・オーケストラの団員を対象に収集し、提供する。それによって、これまで「モダン」と一括りにされてきた演奏家は、実は個人個人を見ていった場合、ピリオドに関する演奏経験にかなりのばらつきがあるのではないかというリサーチ・クエスチョンについて検討することが、本章の目的である。結果を先取りして言えば、筆者が現場に入って本当に驚いたのは、そのばらつきの振れ幅の予想以上の大きさと、「ピリオド的な意味」での「一貫性のなさ」であった。

第1節 楽器の違いによるばらつき

まず、ピリオドに関する演奏経験として、個人間で目立った差が出るのは、担当する楽器の違いである。筆者は修士論文の調査時においても、在京モダン・オーケストラの団員数名にインタビューを行ったが、その際はモダン弦楽器奏者のヴィブラートに対するピリオド・アプローチの影響について調べていたため、調査の対象は弦楽器奏者に限られていた。しかし、今回の論文では、モダン楽器奏者のできる限り多様な側面を調べる目的のもと、オーケストラのできるだけ幅広いセクションの団員に対するインタビューを実施した。その結果、管打楽器奏者の事情は、弦楽器奏者とはかなり異なることが明らかとなり、様々な新しい発見をすることになった。

まず紹介したいのは、指揮者からのピリオド・アプローチに関する要求の内容は、楽器や役割によってかなりの偏りがあることである。指揮者の違いによって若干の差はありつつも、全体的な傾向として、弦楽器には要求が多めであるのに比べて、それ以外のセクションには要求が少なめになる。特にヴィブラートで差があることが多く、弦楽器はノン・ヴィブラートを徹底させられることが多いのに対し、管楽器は、特にソロに対しては指示がないこともあると、団員は語っている。

たとえば X 氏は、インタビューの際に、東京交響楽団がスダーン指揮でモーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) のピアノ協奏曲第 24 番を演奏したときの CD 音源を聞かせてくれ、さらに自分の楽器でもヴィブラートのかけ方を実演しながら、スダーンのアプローチについて以下のように回想していた。

スダーンさんは、我々にはヴィブラートのことはあまり言わないんですよ。弦楽器の人たちには最近あまり言わないけど、ほとんど彼がやってきたときには大きく幅の広いやつをかけることはないの。ほとんどかけてないですよねきっと。薄く速いのはちょっとかけるときがあるかもしれないけど。ちょっとそのへんのために CD を持ってきたんですけど。(ここで CD を聴く) 僕はわりとヴィブラートを抑えてるつもりなんですけど、でもね、けっこうかかって聞こえてくる、弦楽器がまっすぐだと。だからこんなにかけてんのって自分で思うことがよくある、スダーンさんとやると。管楽器には彼の特徴なのかもしれないですよ、木管に対してはヴィブラートのことはほとんどかけるなとか、最初のうちは言ったのかな、でも大きいとか小さいとかこちらには言われぬ。ただ弦楽器はかけないし、静かにやってるようなつもりがあっ

でも、すごくよくかかっているし、彼も木管には自由なインスピレーションを要求するようなこともあるので、この中をわりとこう管楽器が出て行くっていう。もちろんクラリネットはかけないからあれですし、ファゴットはどうだろう、かけるときはかけるかもしれないですが。

また W 氏も、以下のように回答していた。

スダーンの傾向として弦楽器が 85% くらいを占めてますから。管楽器はその後なんですよ、指示が来るとしたら。だから弦楽器にほんとに厳しく、指示が細かい。弓の長さとかボーイングとかもほんとに細かくて。それが古楽奏法に近いって言うかそっち系。それと、管楽器が違うってなったときに、管楽器はこうしなさいっていうだけで、最初からはあんまり。

弦楽器奏者への指示が多い理由については、弦楽器奏者自身の意見として、BB 氏が以下のように回答している。

弦楽器ってオーケストラの人数の半分以上だから、主体。演奏自体も弦楽器のほうがいろんな可能性があるから、それだけに、やり方を統一しないとそういうナチュラルな音って絶対出てこないから。いろんな人がいてそれだけ複雑な音が出てきちゃうから。シンプルな、昔の古楽の楽器ってすごくシンプルな音しか弾けない。そのシンプルさが素朴で良い味わいだと思うんだけど、そういう音を今の楽器で出そうと思ったら、それなりに演奏方法を皆で揃えないと、弦楽器 60 人とかいたらできないから。それが管楽器ってのは、一つのパート一人でしかもたないから、ずいぶん状況が違う。一つの声部を十何人で弾くのと、一人で弾くのとでは全然違うから。もし弦楽器が一人だったら、そこまでうるさいことは言わないかもしれないし。

人数が多いパートではより厳密に音の出し方を揃えなければならないという点に加え、トゥッティはソロに比べてヴィブラートが制限されることも、弦楽器奏者への指示を増やしている要因なのかもしれない。その点について、Y 氏は以下のように述べる。

シューベルトってなるとちょっとその、ドイツリートのイメージもあるから、メロディー弾くときにまったくヴィブラートをかけないとかいう感じではないと思うけど

ね。まあ特にヴァイオリンとか、メロディー弾く場合はね。コントラバスなんかは、かけなくってもいけちゃうから、そういう類いの音楽もね。だからかけて効果があるかっていうと、微妙なところだから。

これは実際、よく知られた歴史的演奏習慣でもある。「ソロのパートはより多くヴィブラートをかけることを許されるが、アンサンブルでは、ヴィブラートは最小限にとどめられる」(Gable 1992: 96)、「ヴィブラートは……バロック時代には広く用いられた。ただし、オーケストラで弾くときよりも、ソロを受けもつときの方が多かった」(Manze 2001: 74)というように、古典派以前の音楽を演奏する際には、独奏と比較してオーケストラでの演奏のほうが、よりヴィブラートが減少するという傾向にあったことは、歴史的演奏習慣として明らかにされている。

オーケストラの楽器で、特に目立ってヴィブラートを常用するのはクラリネット以外の木管楽器と弦楽器である。木管楽器は人数が少なく、特に1番はソロも多いのに対し、トップ奏者を除けばほとんどが常にトゥッティである弦楽器はそうはいかない。セクションの人数が多くなるほど、誰か違う弾き方をしている人がいないかどうか、指揮者はそのセクションだけをつかまえて厳しく目を光らせておかなければ、団員にごまかされる可能性が高くなる。実際、ある指揮者のリハーサルをヴァイオリンの後ろあたりに座って見学したとき、基本的には全員がノンヴィブラートで弾いているのだが、後ろのほうのプルトで明らかにヴィブラートを止めずに弾いている団員も見受けられた(稀に、前のほうのプルトでもかけている弦楽器の団員もいる)。

ともかく、大人数を占める弦楽器の音色がだんだん揃ってくれば、前述のX氏のように、管楽器奏者は弦楽器の音色に寄せていく形で響きを合わせることができる。まずは人数の多い弦楽器が基本となる響きを揃えることにしっかりと労力を割いておいて、そこに人数の少ない管楽器が響きを合わせていくほうが、練習の効率的にも手っ取り早いのだろう。

このように、弦楽器奏者に対して指示が多めになるのはスダーンに限ったことではなく、自身が共演した経験のある複数のピリオド・アプローチの指揮者との共演経験を振り返ったE氏のコメントを要約すると、以下のようになる。

ピリオド奏法に関する指示といえば、たとえば弦楽器に対して「ノンヴィブラートで」という指示を出すなど、ほとんどが弦楽器中心である。ホルンに対してナチュラルホルン関係の要求をしていくことはないし、あっても「ゲシュトップ奏法で『ビーン』という音で下さい」という指示くらいのもので、ほぼないに等しい。そのためピリオ

ド奏法に関しては、弦楽器の人に訊くのが、一番いろんな意見が出てくるのではない
かと思う。こちらとしては、客観的に見ている傍観者のような感覚である。

筆者は実際にこうした話を聞くまでは、どの楽器セクションに対しても均等に、何かし
らピリオド奏法に関する指示があるのだろうと考えていた。オーケストラのリハーサルで
は、よっぽど指揮者が特定の楽器の出来が気に入らなくて長時間つかまえるようなこと
をしない限り、どのセクションにも同じくらいのバランスで指示があるのが普通である。ピ
リオド・アプローチに関してそれは同じなのだと思定していたため、大変驚いた。この
点は、弦楽器奏者だけにインタビューしていたときにはまったく分からなかった。

そしてさらに衝撃だったのが、ピリオド奏法に関する何らかの指示を受けた経験が今ま
でにまったくないという団員もいることを知ったときだった。たとえばハープに関しては、
次のような話が得られた。

筆者：ハープに関してはたとえば、いわゆる弦楽器で言うノンヴィブラートみたい
な、ピリオド奏法やってね、みたいなことを言われることはあるのでしょうか？

B：ハープは、言われることはないですね。

A：楽器変えないとしょうがないですよ。だから、昔の楽器使ってたというくら
いじゃないですか。

筆者：そういうの、指揮者がおっしゃられたことってありますか。

B：いえいえ、ないです。

A：実際に言われたとしても、用意することは難しいですね。

B：というか、まあハープがこの楽器に完成したのがけっこう最近。ラヴェル
(Maurice Ravel, 1875-1937) とかドビュッシー (Claude Debussy, 1862-1918) くらいだ
から、それ以前の曲はあんまりない。

ここでの A 氏の「楽器変えないとしょうがない」という発言は、楽器によってピリオド
奏法に関する指示が偏る理由を解明する鍵ともなる。よくよく考えてみれば、弦楽器、木
管楽器はピリオド楽器を使用することが原則ない（弦楽器では弓だけ持ち替える団員も稀
にいる）。それに対し、金管打楽器は、団員が同意する場合には、楽器そのものをピリオド
楽器に持ち替えている（ハープに関しては、「楽器そのものを替えないと意味がない」とい
う点では、こちらに含まれる楽器と言えよう）。その傾向は実は、モダン楽器を使用する場
合でもピリオド奏法を踏まえていることが求められるか否かに反比例している。近年、弦

楽器、木管楽器はモダン楽器でもピリオド奏法を意識することを要求されるようになってきているのに対し、金管打楽器では、一貫してそれが要求されないままなのである。

この要求度合いの差は、コンクールでの演奏評価基準の差に顕著に表れていることが、団員の話聞くうちに明らかになってきた。そのきっかけとなったのは、BB氏が話した、モダン楽器でバッハを弾くことに関する、以下のエピソードである。

BB：たとえば私が習い始めたころのメインのスタイルは現代の楽器でたとえばバッハを弾くとかだったけれども、今は時代が変わってきて、いかにバロックのような時代のものを再現するかというほうに、どういうふうに弾いていたのかというのが研究されて、どういう解釈だったのかというのが研究されて、それに近づいた演奏を現代の楽器でやろうとしている。ちょっと時代の流れが変わってきているのを感じる。コンクールなんかでも、昔の人は現代解釈で弾いていたけど、今コンクールではだいぶバロックのやり方を取り入れた弾き方、たとえば具体的にはコードをモダンの楽器では3コの音、力強くやれば4コの音がいっぺんに出せるんだけど、昔の楽器では2つの音を弾くのが限界なのね。だから3つ以上の重音になると、パララって音を、最近のモダンの楽器ではそんなことしなくていいんだけど、それをあえてやるようになってきているというか。

筆者：そういうのをちゃんとふまえられてないと、コンクールとかでも評価がもらえない？

BB：そうそうそう。

(中略)

筆者：昔は現代風にやるっていうやり方っていうのは、たとえばバッハの作品をヴィブラートをかけてやるっていう感じですか？

BB：ちょうど私が勉強してたころに、日本でもそういう風潮があったけど、外国ではバロックの作品はバロックのように弾こうよっていうのも出てる状態、そういうときで。

筆者：どのくらいのとき？

BB：私が20代のときなので20年くらい前の話。だからコンクールを受けるときに、両方いたかな。ロマン派のスタイルでバッハを弾いてる人と、まあバッハっていうのはだいたい課題曲にあったからなただけけれども。ロマン派のやり方で弾く人と、古楽器風の奏法で弾く人と。で、私もどっちにしようか迷ったし。

筆者：すごく流動的な。どっちが通りやすいとかはあったんですか？

BB：審査員による。審査員がそういう解釈で自分がやっていると。でも私の習ってる先生はそういうことはまったくもう。そんなことするんだったら、古楽器もってくれば、っていう先生だったから。だからそういうことは全然教えてくれないし。だからもうロマン派のスタイルで通したけど。今はどうなんだろうね。ときどきストーリーミングとかで聴くと、やっぱりモダンの楽器だけとバロック風に弾いてて上手いな、っていう人がやっぱりちらほらいる。上手にこなしてるなどというか。

筆者：なかなかスタイル切り替えるっていうのも大変ですよ。それまでずっと小さい頃から、こういうふうに弾くのがいいよって言われてたのに。

BB：そうそう、私たちが聞き慣れてた演奏家が今はどうなんだろう、参考にされてるのかな。今はそれよりも[シギスヴァルト・]クイケン (Sigiswald Kuijken, 1944-) とかが弾いてるような演奏を参考にしたほうがいいんじゃないのって私もアドバイスするかもしれないし。コンクール目指す人はね。ある程度わかっておいて、で、どっちにするか決めたらって。

このエピソードを聞いて、BB氏の後にインタビューを行った対象者には、コンクール事情についての質問を投げかけてみた。すると、弦楽器奏者は皆、最近ではたとえばバッハを課題曲で演奏する際に、ピリオド演奏について一定の理解が求められる傾向にあることには同意していた。たとえば、CC氏は以下のように述べていた。

CC：たとえばコンクールとか生徒に教えるとき、どうしたらいいか、はっきりいってよくわからない。審査員の年代は[ヘンリク・]シェリング (Henryk Szeryng, 1918-1988) みたいなふうに来てきたほう。僕より10年、20年前の人はそうやって弾いてきた。でも流行りは違うし、今時の演奏を支持する人もいれば、自分の習ってきたものが一番だっている人もいる。コンクールでは必ずバッハが課題になるけど、迷う。たとえば楽譜でも、インターナショナル版だとか、シェリング版もあるし。昔はアメリカスタイルが主流だったから、ヴァイオリンの世界ではね。だから日本人は皆アメリカに留学したし。下の世代の人は皆ジュリアードに留学して。コンクールに勝って弾き方だよ。

(中略)

筆者：コンクールといえば、BBさんに話を聞いたのですが、自分が受けてたころはロマン派的な解釈でバッハを弾くのか、モダン楽器を使ってても当時のスタイルで弾くのか、ちょうど中間くらいで、どっちにしていかがすごい迷ったっておっしゃっ

てて。

CC：でしょ、皆同じだよ。皆、その今その狭間がまだ続いている感じかね。

筆者：なんか先生にはやっぱり、そんな流行的なものを追ってやるのは、なんだそれは、やんなくていいって。

CC：やっぱそうでしょ。今はどちらかっていうと、ピリオド的な方向でやるほうが増えてるように。

筆者：審査員にもそういう専門的な方が混ざってるから、そういうの踏まえてないと、わかってないって思われるって。

CC：そうそう。

この状況はオーボエの場合もほぼ近いようで、たとえばI氏は以下のように語っていた。

筆者：たとえばコンクールとか受けるとき、バロックを吹くとき、ピリオド奏法をある程度理解している必要がありますか？審査員に古楽器専門の方がいたりとか。

I：古楽器専門の方はいらっしゃらなかったと思います。ただやっぱり、大学の中でバロックを吹くのであれば、これはやっちゃいけないよってというのは言われ続けてきたので、そういうのは気をつけています。

筆者：それはモダンの楽器をやられてる先生からそういうご指示が？

I：はい。でもその先生もバロックオーボエ吹きますし。バロックに対して研究熱心な先生です。

またJ氏も、フルートでは最近、バッハ演奏の審査基準が、モダンとピリオドの間で揺らいでいることについて言及していた。

いろんなコンクールで審査員やりますけども、必ずね、バッハの時代の曲は課題曲に出すんですよね、でもあるコンクールではね、もう解釈の多様性に審査員が対応できないからもう、バロックは出さないってところもあるんですよね。要するに、なんだあの禁欲的な演奏は、って言う人と、逆にね、いやヴィブラートかけなくて素晴らしいっていう人とね、審査員の中でも割れるし、ヴィブラートよりもアーティキュレーションどう処理するかっていうほうが、もっと難しいんだけど。ま、でもだいたい出すんですよ。で、もちろんね、いろんな人がいますから受験者はね、もう、ほんとに19世紀のロマン派のやり方でやる人、ま、そうね [オーレル・] ニコレ (Aurèle Nicolet,

1926-2016) とか [ジャン＝ピエール・] ランパル (Jean-Pierre Rampal, 1922-2000) みたいな世代の、それから今の [エマニュエル・] パユ (Emmanuel Pahud, 1970-) くらいの世代だとまた全然違うことをするし、ヴィブラートをまったくかけないとか、そのステージだけ楽器を変える人だっているし。モダンだけれども、古楽器は一応やらない、出さないことになってるので、それを使っちゃいけない、ま、いけないと書いてないから使ってもいいんだろうけれども、そういう人にはお目にかかったことないな。モダンでもね、木の楽器を使う人もいるし、うん。

しかし問題は、ホルンの場合である。状況が 180 度、まるっきり異なるのである。これには本当に驚いた。管楽器奏者の事情は、弦楽器奏者とはかなり異なることを、ここでも嫌という程思い知らされた。まずは E 氏と A 氏との会話を参照されたい。

筆者：他の楽器だとコンクールで、昔はモダンしかなかったわけだから、バッハでも普通のモダン奏法でやるしかなかったけれども、古楽が流行り始めてから、ピリオド奏法を分かって弾いてないとコンクールに通らなくなってきているとか、そういう話も耳にしましたが、ホルンの場合はいかがですか？

A：そのようなことはないはずです。

E：一番古くてもハイドン (Franz Joseph Haydn, 1732-1809)、モーツァルト、そのあたりです。その吹き方自体、要するにその、ホルンの場合楽器がもう絶対違うので。今のバルブのホルンとナチュラルホルンと、違うので。そういう吹き方するんだったらナチュラルホルンを持ってこなければならぬと言う人もいるだろうし。昔のね、そういうのをやるのであれば。今の楽器でなぜそういうことをするのという話になると思います。

A：まずそんな楽器を持ってきてコンクールを受ける人はいないと思います。

E：楽器自体の性能が違うので、出てくる音も違いますし。だから、あの、その時代の吹き方をわかっていないで吹いていると理由で落とされるということは、まずないと言えるでしょう。

A：おそらく、そうしたことを判断する審査員もいないのではないのでしょうか。

E：審査員自体もナチュラルホルンの勉強をしてきていないと思います。とはいえ、たとえばモーツァルトを演奏する際に、あまりにも現代風に、フランス風みたいにもものすごく揺らして演奏すると、「それはモーツァルトじゃない」と判断されるということはあるでしょうけど。

A：それはもちろんあると思います。

筆者：ではナチュラルホルンの専門家が審査員に入ったりということも全然ないのでしょうか？

E：そうですね、ナチュラルホルン専門の奏者というのはいないと思います。

このあまりの差に衝撃を受け、では打楽器の場合は一体どうなのであろうと C 氏に尋ねた結果が、以下の通りである。

筆者：たとえば古典派のものとか課題曲で出たときに、ピリオド奏法っていうのをそれなりにマスターしていることは弦楽器だと最近では求められるが、ホルンでは全然そのようなことはないとこれまでのインタビューで伺いましたが、打楽器の世界ではどうでしょう？

C：ない。ないです。まったくないですね。

潔いほど、全く迷いのない全否定である。どうやら、どの楽器に関しても最近ではモダン楽器でピリオド奏法を行うことに価値が見出されているのかといえばまったくそうではなく、そうするくらいなら楽器自体を持ち替えたほうが良いと考えられているため、モダン楽器を使用する際にはピリオド奏法はほぼ意識されない楽器が中にはあるようである。ただ、ティンパニの場合はさらに特殊で、ピリオド楽器の奏法がモダン楽器の奏法ときわめて異なることがなく、バチはかなり変わるとしても、叩き方はあまり変わらないのだと R 氏が語っていた。

筆者：楽器が変わるとピリオド奏法っていうんですか、演奏の仕方っていうのも変わってくるものなんですか？

R：あのね、バチが全く変わってきます。バロックティンパニの場合は基本的にはほぼバロックティンパニ用のマレット、バチがあって、ほぼ全部が木でできてる。普通のティンパニのバチって言うのは、先端がフェルトで巻かれてる、普通は。バロックティンパニはもう、木そのままの、バチって言うのがあるんです。だいたいほぼそれで、行います。あとは薄い、ほんとに薄い皮を巻いたものとか、牛の皮ですよ。薄いフェルトを巻いたもので、ちょっとまあ、部分的に使うことがありますけど、基本的にはバロックティンパニ専門ですね。叩き方はそんなに変わらないです。

ティンパニに関しては、モダン・オーケストラでもバロックティンパニをけっこう見かけることが最近は増えた。ティンパニだけでなくトランペットやホルン奏者もピリオド楽器を用いることのある東響と違い、金管セクションがピリオド楽器への持ち替えを一切しない N 響でさえ、バロックティンパニだけは、ブロムシュテットからの依頼が駄目押しとなり、用途が結構あるということで、団で購入したそうである。考えてみれば、他のセクションは基本一つの楽器のみを専門的に演奏するのに対し、打楽器では日常的に楽器の持ち替えが行われている。バロックティンパニへの持ち替えが他の楽器より抵抗なく行われているように思われるのは、この点も関係しているのだろう。

フィールドワーク調査の最中に出版された『古楽再入門——思想と実践を知る徹底ガイド』という書籍では、第 6 章内の「モダン楽器への影響」という小見出しの節の中で、「オーケストラやアンサンブルだけでなく、第一線のモダン楽器のソリストでも、時代様式を踏まえた、古乐的なアプローチはごく当然のものになった」（寺西 2015: 308）と述べられている。そしてその後にはヴァイオリニストのイザベル・ファウスト (Isabelle Faust, 1972-) やチェリストのオフェリー・ガイヤール (Ophelie Gaillard, 1974-) など、そうしたアプローチを採用するモダン楽器奏者の例がいくつか紹介されている。ここでは、「モダン楽器の生徒を教える際にも、例えばモーツァルトを弾くならば、私は作曲家の自筆譜を精査するよう勧めている。そんな（古乐的アプローチの）知識は今後、演奏家にとって不可欠になってくる」というライナー・クスマウル (Rainer Kussmaul, 1946-) の発言や、「モダン・ピアノは、私にも皆さんにも普遍的な楽器。フォルテピアノは田舎で過ごす休日のような感じで、小さなホールで演奏するのに適している」というパウル・パドゥラ＝スコダ (Paul Badura-Skoda, 1927-) の発言のように、演奏家自身の発言が確かに引用されている（寺西 2015: 309-310）。しかしながら、本調査のインタビューを終えた上でよくよく読んでみれば、ここで言及されているのは、ピアニストもしくは弦楽器奏者のみである（そして、その他のセクションの奏者に言及していないことについては、特に何も触れられていない）。

「筆者がもし調査前にこれを読んでいたら、あるいは同じく他のセクションの実態を知らない読者がこれを読んだとしたら、『古乐的なアプローチはごく当然のものに』になっていない楽器セクションの中にはあることに気付くことなく、そのままこの記述の内容を受け入れるかもしれない。というより、そもそも筆者自身、対象としている演奏家のセクションが偏っていることに、気付いているのだろうか？ピリオドの観点を主体としている限り、たとえモダン楽器奏者自身の発言が引用されていたとしても、それはピリオドと関わりの深い演奏家に限られ、ピリオドに関わりの薄いモダン楽器奏者の発言は弾かれてしまっているのではないか？」こうした疑問は筆者の頭の中でくすぶり続け、それはやがて、本章

の末尾で述べる考察、および本論第 4 章で詳述する演奏研究に潜む問題の発見につながることになる。

第 2 節 個人的音楽経験の違いによるばらつき

この節で注目したい、ピリオドに関する演奏経験として個人間で目立った差が出る要素は、個人的音楽経験の違いである。まずは、ピリオド楽器の使用経験の差について見てゆきたい。

今回調査を行った二つのオーケストラには、ピリオド楽器とモダン楽器の両方をコンサート本番で使用したことのある団員も在籍している。その本番の中でもさらに差があり、ピリオド・オーケストラの中でピリオド楽器を使って本番に出たことのある団員と、モダン・オーケストラの中でのみピリオド楽器を使って本番に出た経験のある団員とに分かれる。この差は、ピリオド楽器に対する成熟度、およびモダン・ピリオド間での自らの立ち位置に関する自己評価に影響を及ぼしている。前者には、ピリオド楽器に対してもモダン楽器と同程度の専門性を有しているという意識が見られるのに対し、後者は、自分の本拠地はあくまでモダンであり、本当の意味でピリオド楽器の専門家ではない、というようなスタンスを取りがちである。たとえば、後者に該当する S 氏はインタビューの中でナチュラルトランペットについて語る際、「実際にその専門家じゃないから何とも言えないけど」と前置きしている。

しかし、モダン・オーケストラの中にもピリオド楽器演奏経験者が在籍しているのは確かであるが、彼らは実は少数派で、多数派なのはむしろ、ピリオド楽器を本番では一度も演奏したことのない団員である。ピリオド楽器の専門家からレッスンを受けた経験はあるものの人前では演奏したことのない者、友人から少し借りたりなどして、遊び感覚での試奏はやったことがある者、まったくピリオド楽器に接したことがない者まで様々である。

彼らがピリオド楽器を演奏しない理由としてはまず、技術的に困難で、本番で演奏できるほどのクオリティに仕上げられないという点を挙げる者が多い。ピリオド楽器を演奏する派としない派の団員は、モダン楽器とピリオド楽器をまったく別物の異なる楽器として認識している点では共通していた。しかし、その中でも持ち替えを可能とする団員と、不可能とする団員とに分かれる。

ピリオド楽器を演奏する派、すなわち持ち替えが可能と語る団員の感覚例として、H 氏は「古楽器っていうのはやっぱり吹くのが難しいわけで、あれね、いろんな技術を駆使しないと吹けない」としつつも、ピリオド楽器の演奏が、自分のモダン楽器の演奏に影響が

あるかという問いに対しては、以下のように回答している。

あまりないです。モダン楽器をやるときも、古楽器をやるときも、一緒。要するに、クラリネットの人がバスクラリネットに持ち替えますくらいの認識でしかないです。

一方、ピリオド楽器を演奏しない派、すなわち技術的に持ち替えが難しいとする団員の感覚例としては、弦楽器では弓の形状が違うこと、奏法がまったく違うこと、木管楽器ではリードのセッティング、運指が異なることなどが挙げられる。中には、ピリオド楽器の要求するテクニックはモダン楽器以上だと評価する者もいる。たとえば、H氏と同じクラリネット奏者のV氏は、パリ音楽院の本科（モダン専攻）を卒業した後の6ヶ月間、エリック・ホープリッチ（Eric Hoepfich, 1955-）のピリオド楽器のレッスンを受けた経験¹⁹を踏まえて、以下のように語っている。

自分の考えだと、古楽器専門の奏者がいたほうがいい。リードのセッティングとか全然違うと思うので。現代のクラリネットと昔のクラリネットと全く違うものだから、2つのスタイルで同時にプロフェッショナルにやることはすごく難しいから。昔のクラリネットは音量がもっと小さい、そして昔のコンサート・ホールも小さいので、大きい音量で演奏する必要もなかった。現代の楽器っていうのは音量も改良されているから、すごく大きな音が出るようになった。違う楽器だと思って良いので、それぞれにスペシャリストがいるべき。（中略）たとえば、バロック・オーケストラのCD聞くのも好きだし、ほんとにテクニックがある。テクニックがないと、逆にできないと思う。昔のクラリネットはキーがあまりなく、半音出すのに穴を半分開けたり、それを早業でやるわけだから、すごい技術が必要。だから、モダンの楽器がだめだからそっちに行ったとは思わない。古楽器で上手に聞かせるためにはモダンの楽器の人以上にテクニックがないと。耳もそうですよね。

ただ、H氏が2番吹きでV氏が1番吹きという差が関係していて、特殊楽器の持ち替えを行うポジションの人ほどピリオド楽器の持ち替えに抵抗がないのかといえばそうではない。ピリオド・オーケストラにも乗っているT氏は1番吹きであるし、イングリッシュ・ホルンの持ち替えを行うポジションであるW氏は、「モダンオーボエとバロックオーボエの

¹⁹ パリ音楽院では、モダン楽器専攻の学生は、全員ではなく希望者のみが卒業後に古楽科でピリオド楽器のレッスンを受ける仕組みになっているのだと、V氏は語っていた。

差が激しいので、両方やるってのがかなり難しい」と語っている。

しかし中には、持ち替えたほうが楽になる側面もあると考える者もいる。Z氏は、「やはりピリオド楽器とモダン楽器を両方やるのは難しいのか」という筆者の問いに対して、以下のように回答している。

やってる人もいますけどね。いるけど、うん、でも逆に言うと、両方やるっていうので、こっちをやるときはこの楽器、こっちをやるときはこの楽器、って楽器そのものを変えるほうが楽かもしれないね。一つの楽器で、自分の奏法とテクニックだけで変えるよりも。

加えて、ピリオド楽器を本番で使用しない理由としては、技術的に不可能という理由だけでなく、ピリオド楽器に対する興味の無さを理由に挙げる者も少なくない。中には、「ピリオド云々に関しては、自分はまったく興味ないので」とインタビューで言い切った団員もいる。あるいは、L氏は「ピリオド楽器やバロック弓を使って演奏したことはあるか」という問いに対し、以下のように語っている。

自分はありません。もちろん弾いたことはあるけど、そういうことはしてないので、本番で。でも有田 [正広] (1949-) 先生の授業とか好きだし、フルートの。やっぱすごいな、あれだけ考えてるのは、と思います。ま、だけど別にいいやって。興味ないやって、うん。あっちの世界、またちょっと別かな、特殊だよな。

あるいは、ピリオド楽器を選ばない理由として、現代の演奏環境にピリオド楽器はそぐわないという点を挙げる団員もいる。先のV氏の発言のように、特に大きめのホールに相應するほどの十分な音量がピリオド楽器では出せないことを指摘する団員もいれば、聴衆も奏者も現代人なので、響きもそれに合わせたモダン楽器の響きがふさわしいのではないかという意見を述べる団員もいた。もう一点、ピリオド楽器が選ばれない要因にはレパートリーの狭さがあり、演奏できる楽曲に限られるのが難点だと語る団員も複数いた。

以上、インタビューを通じて、ピリオド楽器にまったく関心を示さない団員もいれば、プロフェッショナルのピリオド・オーケストラにも乗るほどピリオド楽器に精通している団員もいることが明らかとなった。同じオーケストラに所属していながらも、ピリオド楽器経験にはこれだけの差があることはかなりの衝撃であったが、中でも初めて知って特に驚いたのは、モダン・オーケストラの団員の中に、ピリオド・オーケストラの団員として

も活動を兼任している団員が存在しているという事実²⁰だった。

その驚きは、筆者がプロフェッショナル・オーケストラの仕組みを知る前、プロフェッショナル・オーケストラに「掛け持ち」という概念があることを想定していなかったことによる。筆者は当初、常設でメンバー固定のプロフェッショナル・オーケストラには、専属契約のような仕組みがあるのだろうと想像していた。つまり、試験を受けて正式に入団したら、オーケストラの仕事は自分が所属しているオーケストラでのみ行うもので、エキストラというのは特定のオーケストラに所属していないフリーの演奏家や学生などで構成されているのだろうと考えていた。確かに、急病などの突然のアクシデントが起きた場合にはプロフェッショナル・オーケストラからもピンチヒッターを呼ぶことがあるとは、文献に書いてあった（鈴木 2000: 25）が、実際はそうしてプロフェッショナル・オーケストラからもエキストラを呼ぶことが決して珍しくないことを知ったのは、調査を進める中でのことであった。たとえば首席の団員のうちの一人が辞任して次の首席が決まるまでの間、他の首席の団員が「降り番」の場合、他所のオーケストラの首席がピンチヒッターで呼ばれる習慣があることは、N 響でリハーサルを見学していて初めて知った（首席がエキストラの場合、練習開始前にインスペクターから団員に紹介があるので、それで気づいた）。

それゆえ、複数のプロフェッショナル・オーケストラ、ましてやジャンルの垣根を超えてオーケストラが兼任されることがあるとは、余計に想定していなかった。もちろん、近年ではモダン楽器とピリオド楽器の両方を使い分ける演奏家もいること自体は知ってはいたものの、ピリオドのプロフェッショナル・オーケストラには専らピリオド楽器を専門とする演奏家が集まっているものという固定観念があって、まさかモダン・オーケストラの団員がピリオド・オーケストラの団員を兼ねているのが普通だとは思ってもよらなかった。

そもそも、日本ではプロフェッショナルのピリオド・オーケストラはモダンに比べて圧倒的に数が少ない。バッハ・コレギウム・ジャパン、オーケストラ・リベラ・クラシカ、クラシカル・プレイヤーズ東京、コレギウム・ムジクム・テレマン、以上のわずか 4 団体に限られる。このように数が限られているからこそ、団員はピリオド楽器の専門家で占められているのだろう、そうでなければピリオド楽器の専門家の仕事場がなくなってしまう。調査に入る前、筆者はこのように考えていたのだが、それは現実とは食い違う想像でしかなかった。実際はむしろその逆で、ピリオド専門の奏者が仕事のできる場が少ないからこそ、ピリオド楽器だけでなくモダン楽器を演奏できるようにしておかなければ（というよ

²⁰ これは日本の特殊な事情というわけではなく、イギリスでも同じであるという話を、筆者は 2016 年 7 月に参加した the Fourth Performance Studies Network International Conference において、自身と同じセッションで発表したイギリス人の研究者から耳にした。たとえば、BBC 交響楽団の団員の一部はピリオド・オーケストラに出張し、その団員同士でピリオド楽器や奏法について教えあったりもするそうである。

りも、モダン楽器ができることは当たり前として、プラスアルファとしてピリオド楽器もできるというスタンスでいなければ)、プロフェッショナルのオーケストラ奏者として生計を立てていくことは難しい。それが、筆者が調査を通して学んだ現実であった。

オーケストラの団員で、自分の所属しているオーケストラで演奏することのみを仕事としている団員は、おそらくほばいない。彼らは皆、ソロや室内楽のコンサートを開いたり、アマチュア・オーケストラでトレーナーの仕事をしたり、大学などでレッスンをしたりと、何かしら別の仕事を掛け持ちしている。というのもまず、オーケストラの仕事は毎日あるわけでもなければ、丸一日が費やされるわけでもない。団員はオーケストラが行うすべての本番に乗っているわけではなく、ローテーションで「降り番」の制度が設けられている。

加えて、たとえばオペラなど、稀に一週間以上の期間をかけて練習する演目もあるが、大抵の場合、1回の公演に対して設けられる練習期間はおよそ3日というのが通例で、わずか1日しかリハーサルのない公演も中にはある。しかも、練習は1公演につき丸一日通して行われることも滅多にない。とはいえ、依頼公演の多いオーケストラでは、1日に複数公演のリハーサルが行われ、繁盛期にはトリプル・スケジュールという仕事日も生じることがある(大木 2008: 75)。一方、定期公演が中心のN響の場合、そういうことはまずなく、定期演奏会のリハーサルは毎回、10時から15時15分までと時間が固定されており、練習が早めに終わることはよくあっても、終了時刻が延びることは決してない。空き時間は、もちろんオーケストラの本番に向けての個人練習に当てる時間や、技術の維持・向上のための自主練習の時間にも当てられるが、オーケストラの仕事がある日に他の仕事が掛け持ちされることも多々ある。たとえば、『ようこそ!すばらしきオーケストラの世界へ』には、N響団員の1週間の過ごし方が2例ほど掲載されているが、ヴィオラ奏者の小野聡氏は、定期演奏会のリハーサル後に浜離宮朝日ホールが行っている室内楽コンサートの練習をこなし、植松透氏は、定期演奏会の本番前に都内の幼稚園で打楽器アンサンブルの演奏会を行っている(近藤 2010: 150-156)。

このような勤務スケジュールが生まれ、ほとんどの団員がオーケストラの仕事以外の仕事を兼務している状況が作り出されるには、「いろいろな仕事に取り組んで演奏の幅を広げたいから」といった「まっとうな」要望も作用しているのだろうが、特に給与の低いオーケストラの団員にとっては、「より多くの収入を得るため」という目的が作用していることは確かである。たとえプロフェッショナルのピリオド・オーケストラで仕事ができたとしても、そのオーケストラの仕事に加えて、何か別の仕事を掛け持ちする必要性が生じる。そうなったとき、ピリオド楽器のみを専門としていては、ろくに仕事が見つからないというのが、多くの演奏家にとっての基本的な現状なのである。そのあたりのことに関しては、E

氏と A 氏に詳しく語っていただいたため、以下に引用したい。

E：裏事情を言うと、結局どういう仕事が自分のところに来るかっていうのがすごく大きいです。実際、古楽器のオーケストラの仕事をしてる人も何人も知っていますが、それはでも仕事に来なければやることはなかった、皆そうだと思います、今のホルン吹きに関して言うと。そういう仕事がないければ、まず自分から自主的に何かをやるうとするって古楽器で何かオケをやろうっていう人はたぶん、まあ趣味でやる人はいるかもしれないけど、いないと思うし。ただ実際その、自分がそっちに興味をもって始めたって人もいるかもしれないけど、でも始めるときは皆現代楽器なので。始めるときは。そのまま行けば普通に現代楽器で、来る仕事があるということが多くなっていったら、そういうところについていう人が多いんじゃないかなと思います。昔知人が、ある先生に頼まれてよくバロック音楽をやっていて、それでそういうのに興味を持ち始めて、今でもわりと古楽器を演奏しているんだけど、その彼も普通に大学に入ったときは現代の楽器だったし。その先生に誘われなければ、そういうのやる機会もなかったというわけで。

筆者：誘われる要因があって、みなさん始められる方が多い。

E：それで自分には全然合わないって言ってやめる人もいるだろうけども。ただその現代音楽のニーズと、古典バロックのニーズと、今考えたらどう考えても現代奏法のほうが多いので、やはりそっちに行く人は少ないのかなと。実際、普通のオーケストラの演奏会の回数は、ピリオド・オーケストラの演奏会よりも圧倒的に多いので。だから、あっちの数の絶対数が少ないから、バロックをやってる人たちも、現代のほうに絶対来なきゃいけない。それは生活しなきゃいけないからだと思います。そういう人たちは、ピリオド・オーケストラとモダン・オーケストラを一緒にやってるんだと思う。現代奏法、現代のオーケストラばかりでやってる人たちってのは、特にそっちに行く必要を感じないというか、行かなくても。誘われても、うーんちょっとできないかなって断る人もいるだろうし。別にそんなにね、それこそやらなければ困るってくらいだったらやろうって思うかもしれないけど。あの、勉強というよりも仕事という部分のほうが強いので、残念ながら。

A：好きなことだけやっていたらいいですけど、食べていくことも重要ですからね。

E：そういう実在的なところはあるので。

ここで語られているのは決して極論や誇張ではない。たとえば T 氏がナチュラルホルンを始めたきっかけは、まさに E 氏の説明と合致している。

僕自身が吹こうと思ったのは、たぶん 2007 年くらい、今から 7 年前くらいですね。そのときに、豊嶋泰嗣さん、ヴァイオリンの。彼が九州で、彼のソロのツアーをやるときに僕を連れてってくれたんですけど、指揮者がフルートの有田 [正広] さんだったんですよ。で、そのときに、ナチュラルホルンは吹かないの？って訊かれて、いやー僕ナチュラルホルンは持ってないんですよ、って言ったら、買ったほうがいいよ！って。その一言で買いました。で、それ以来彼に、ほんとにナチュラルホルン奏者として、僕もナチュラルホルン勉強して、今はクラシカル・プレイヤーズってオケで演奏させていただいています。

また、G 氏も、ピリオド楽器に触れたきっかけは、仕事でたまたま機会を得たからだと言った。

私の場合は、昔別のオケにいたときに、地元のその町の方を対象にしたレクチャーコンサートみたいなのをやる機会がありまして、そのときに、ちょっと借りられる伝手があったものですから、せっかくだからと思って。今の楽器っていうのは、キーがたくさん付いてるじゃないですか。その説明をするのに、キーが少ない楽器でやるのがどれだけ難しいかってことをやろうと思ひまして、それでちょっと。

あるいは、逆にピリオド楽器を演奏しない理由としても、仕事の有無は挙げられることが多い。たとえば、U 氏は以下のように語る。

U：結局演奏回数が多いわけですから、それなり、それ専門にやっけてプロのオーケストラですと年間 100 回も 200 回も演奏会、仕事があるんであれば、その団体は、興味はもちろんありますけども、現代ではやっぱりモダンの楽器のオーケストラとして、やっぱりちゃんとはできてないですよ。ニーズだと思うんです。

筆者：世の中側がというか、聴衆の側がってことですよ。

U：そうですね。

また、R 氏も以下のように述べた。

日本の中で古楽で演奏家としてずっとやっていければ、それはそれでいいのかもしれないけど、日本の今、音楽、たとえばオーケストラでも他のものでも、いろんなものが求められてるので、もう絶対的にかなり、今の若い子なんていうのはもう、打楽器ってものすごい種類ありますから。民族楽器から何から、いろんな知識を持ってないといけないなっていうところがあって。モダンの楽器でもいろんな奏法ができて、いろんなことができて、その中で古典のものも、バロックティンパニのこともわかってなければいけない時代なんじゃないかなと思うんですけど。もうこれだけでいいってことがなくて。古楽器のオーケストラでやってる人も僕、知り合いがいますけど、その人も実際にここ以外では、ドラムセットもできたり、民族楽器もできたりする人だったりするので、これだけで、それだけをやってる人って言うのは、打楽器奏者ではないんじゃないかと思います。

先ほど、ピリオド楽器を選ばない理由の一つに、レパートリーが限定されることが挙げられることは既に述べた。そこには、芸術的欲求として多様な時代の音楽を演奏したいという思いももちろんあるのだろうが、演奏できるレパートリーが限定されては演奏会に出演できる機会も減ってしまうという思いも、仕事として演奏を行う上では必然的に抱かれるものなのだろう。そういう意味では、ピリオド側の演奏家は、もうひとつのニッチな需要のある畑、現代音楽の専門家というポジションを兼任しておくことで、自らの仕事を増やしている側面があるという現状を、H氏が教えてくれた。

H：ヨーロッパで古楽やってる人、たとえばクイケン兄弟とかご存知ですか？あの人達ってもともと現代音楽やってた。それで、古楽器っていうのはやっぱり吹くのが難しいわけで、あれね、いろんな技術を駆使しないと吹けないから、だから現代音楽やってた彼らにとってすごく興味深い世界だったんです。僕だから彼ら三兄弟が、フルートとヴァイオリンとチェロで、僕のベルギーでついでに先生がクラリネットを吹いて、あの、ロベール・コーネン（Robert Kohnen, 1932- ）っていうチェンバロ奏者がピアノ弾いてる、シェーンベルク（Arnold Schönberg, 1874-1951）の《月に憑かれたピエロ》とかの録音持ってます。あの人達の原点はそこにあつて。

筆者：そうか、そこでむしろ、古楽と現代音楽につながりが。

H：そう、けっこうそういう人多いです。あとは必要として、まあ両方やれば豊かな生活になるという。

また H 氏によれば、特にクラリネットに関しては、楽器が完成したのがやや遅いということも、ピリオド楽器のレパートリーの少なさに拍車をかけているようである。

筆者：海外で、ベルギーでお勉強していたとお聞きしていますが、向こうではやっぱり、モダンとピリオド両方やる人も多いですか？

H：まあ、多いですね。クラリネットで、古い楽器を専門でやってる人っていうのはたぶん、世界中に何人かしかいないですね。

筆者：そんなに少ないわけですね。

H：はい。皆普通にオーケストラやったりとか、ま、たとえば現代音楽やってる人だとか、普通にいろいろやってる一つがたまたま古楽器なだけで。だってモーツァルトの交響曲 40 何個あって、クラリネット入ってるの 3 つだけでしょ。それがもうコンサートで取り上げられるってこと自体稀なんで、専門でやってたらたぶん仕事ないと思うんで。教えるだけでしょうね。それも、今古楽のクラリネット勉強できるところって、パリ音楽院とデン・ハーグの音楽院しか無いので。それで、同じ先生が教えてるんで。要するに、それで生業を立てている人が一人しか居ないっていう。とにかく曲が少ないので。

思い返せば、このモダン・ピリオドの楽器選択を左右する理由づけとして提示された様々な回答の中で、筆者が最も深いインパクトを受けて、いろいろと考えさせられたのは、この「仕事があるかどうか」という発想であった。まさにこれは、自分がインサイダーである文化圏でフィールドワークを行っていてもアウトサイダーとして経験できるカルチャー・ショック、すなわち、「物事を見る新しい見方、見るべき新しいもの、ありふれてはいるが今までに経験したことがないような、洞察力を閃かせてくれるさまざまな日常の出来事」（ヴァン＝マーネン 1999: 137）の一つであったと思う。そのことを示す証拠は、団員との実際のやり取りの中にも滲み出ている。たとえば、以下の V 氏とのやり取りをご覧ください。

筆者：モダン楽器を使用することの「強み」とは何だと思えますか？

V：もし古楽器のスペシャリストになったらオーケストラに入れないし。そのほうが現実的。需要に対して。

筆者：単純にモダン楽器のほうが好きだったからとかは？

V: そういうふうに考えたことはない。始めたときから今の楽器だったから、古楽器の奏者になろうかなとかそういうチャンスがなかった。チューバ奏者が、セルパン奏者になろうかなとは思わない、みたいな。

実のところ筆者は、「モダン楽器のほうに愛着があるからモダン楽器を演奏している」、あるいは「ピリオド楽器の音ってあまり好きじゃない」といったような好き嫌いに関する回答も返ってくるのではないかと、調査に入る前は予想していた。そして、あえてダイレクトに質問をぶつけたこのときの会話では、「そういう側面もあるでしょうね」といった回答が出てくることを期待していた。しかし、実際に返ってきたのは、「そういうふうに考えたことがない」という想定外の回答だった。V氏に限らず、ピリオド楽器経験の有無に、楽器の好き嫌いの関係性を示唆するような回答をした団員は一切いなかった。

さらに言えば、筆者は調査を始める以前、ピリオド楽器に取り組むきっかけとしては、「昔の楽器の仕組みや響きを知りたい」という発想が、あらゆる演奏家に通奏低音として共有される動機であり、当然そのような類の回答が得られるものと考えていた。しかし、この予想も大きく外れ、そうした答えが返ってくることはなかった。

インタビューを始めた当初は、「たまたまそういう答えが出てこないだけかな」と気楽に考えていたが、いつまで経っても自分が想定していた答えが得られないため、やがて自分の発想はどこか団員の発想とはピントがずれているのではないかという違和感が増すようになった。中でも特に自分の感覚とのギャップを感じたのが、この「仕事の有無がピリオド楽器を使うかどうかを左右する」という発想であった。なぜなら正直に言って、この「仕事があるかどうか」という点は、団員の間ではかなり重要な位置を占めているにもかかわらず、筆者としては回答候補として事前に予想できず、したがって共感もできなかったからである。

ところで、インタビューで話を聞いていて共感ができない瞬間というのは、何とも表現しがたい居心地の悪さを味わわせる。その瞬間、何か自分と相手の話がすれ違っていることは分かって焦るものの、その原因を瞬時に解明することは不可能なため、どう切り返せばよいのかも分からず、結局は「へえ、そういうものなんですね」などという、何の話の広がりももたらさない曖昧な返答しか出てこない。それまでのやり取りで縮まってきていたはずの相手との距離の開きを一気に感じ、「この学生はあまりに考えが的外れで、本気で喋っても無駄」などと思われたらどうしよう、私の準備不足のせいで内容の薄いインタビューになってしまっているのではないかと、などというネガティブな考えが次々に噴出する。

成功体験ではなく、むしろ失敗や違和感から現地の人々の独特の考えや視点を理解する

糸口が見つかる。これはフィールドワークやエスノグラフィーの教則本が口を酸っぱくして教える、フィールド調査の本質を突く理論である。たとえば、佐藤は以下のように述べている。

はじめて調査地を訪れるフィールドワーカーは、当分のあいだその土地になじめず、いろいろなことでまごつき、途方にくれることを、前もって覚悟しておかなければなりません。土地のタブーやエチケット・作法を十分のみこんでいないために、とんでもないヘマをしでかすかもしれません。……フィールドワークというのは、何よりもまず、このような、自分のなじんできた文化とは異質の文化と接触し、それにともなあって生じるストレスと当惑の体験、すなわちカルチャー・ショックを通して異文化を学んでいく作業です。……しかし、実はこの「居心地の悪さ」を感じるからこそが、「文化」を知るためには最良の方法なのです。つまり、ある文化の枠組みにしっかりとまっぴら生活するということは、その文化における決まり事や約束事をはじめ実に多くのことについてそれほど深く考えないで、ほとんど無意識のうちに処理できるということに他なりません。酸欠状態にでもならなければ空気のありがたみに気づかないように、ふだん居心地よく暮らしているなかでは、文化というものを取り立てて意識して観察しようとはしないものなのです。フィールドワークというのは、一面では、居心地よく暮らしている自文化の懐から飛び出し、あえて居心地の悪い調査地に飛び込むことによって、その地の文化を知ろうとする作業だと言えます。(佐藤 1992: 42-47)

しかし、この理論を実践し、理論の有効性を確かめることは、決して簡単なことではなかったと、現地調査が一段落した今改めて思う。筆者の場合は、教則本を事前に読み、「失敗はするものなのだ」ということを覚悟はしていても、いざ実際に「ヘマ」を起こしたり、「居心地の悪さ」を感じたその場では、「理論的にはこれが後で役に立つから大丈夫」などと、とても冷静かつポジティブに考える余裕などなかった。なぜなら、教則本には、「調査の対象となる社会やメンバーの一部から敵意をもって扱われ、フィールドワークそのものが全然やれなくなってしまうこともよくあります」(佐藤 1992: 166) という、恐ろしい脅し文句も書いてあるからである。すなわち、実際に調査を行っているその場では、自分がやってしまった失敗が、「後で役立つ失敗」なのか、「調査自体の成立を脅かす失敗」なのか、果たしてどちらなのかがまるでわからないのが、ただただ恐怖なのである。

先ほど触れた、V 氏の話に共感できなかったインタビューのときも、その恐怖は感じて

いた。あのとき、あまり突っ込んだ話ができなかったという落胆と、せつかくのチャンスを生かしきれなかったのではないかという不安と後悔はずっと尾を引き、その後味の悪さは分析のためにテープ起こしをしたトランスクリプトを読むたびに蘇ってくる。しかしその反面、悔しさも相まって、なんとかしてこの失敗をただの失敗のまま終わらせない方法はないものか、食い下がる気力が自然と生まれた。失敗が理解の糸口になるという理論への信頼というよりは、転んでもただでは起きないという執念をバネに、なぜ私は団員と話がすれ違っているように感じるのか、その単なる表層的な原因ではなく根本的な原因を一つこく考え続けた。

そこでようやく、後々この論文全体の結論にも響いてくることになる重要な発想に突き当たった。同じ「日本のクラシック音楽」という文化圏の中にいる自分と相手であっても、その内部で自分と相手を比べた際、最も異なるのは「社会的立場」の違いなのではないか。結局は、自分と相手との社会的立場の差によって生じる認識論の違いが、それぞれが常識とする考えのずれをもたらしているのではないか。それが最も根本的な原因だと思い当たったのである。

調査に入る前、筆者はできる限り相手の立場に立って考えた上で、インタビューの質問文を用意し、当日の会話も行ってきたつもりだった。しかし、自分が一度も考えたことがないことを発想し、自分にとってまったく実感のないことに共感することなど、想像でできるものでも、即座にできるものでもない。それゆえ、現地において生じた、自分にとって共感できないこと、想定外のことこそが、現地の人々の独特の考えや視点をまさに浮き彫りにしている瞬間である。カルチャー・ショックを肌で感じた上で、そのショックを生じさせた原因、すなわち自分と相手の文化の差とは何なのか、その正体を自分自身の手で突き止めることによってようやく、例の理論の有効性を確かめることができたと思えた。突っ込んだ話ができない、話についていけないという感情はたとえ多く感じたとしても、それは準備不足の証拠ではなく、先行研究に書かれていないことが出てきた証拠なのだから、むしろたくさんの新発見が生まれるチャンスなのだ、自分自身の経験から納得することができて初めて、不安や後悔を払拭することができた。

では以下、自分と相手の社会的立場の違いにより、それぞれが立脚する認識論や常識には具体的にどのようなずれが生じていたのかを、丁寧に検討してゆきたい。

最も分かりやすい立場の差は、「プロとアマチュア」である。相手は楽器の演奏で生計を立てている社会人なのに対し、筆者は未だ社会に出た経験のない大学院生である。演奏家としてお金を稼いだ経験といえば、せいぜい何度か区役所のコンサートにピアノで出演したことのある程度で、あとはアマチュア・オーケストラでヴァイオリンを弾いたりする

が、それは報酬を得るところか団費を支払っている。その立場の差を意識的に自覚した上で、改めてトランスクリプトを見直してゆく。すると、今までは相手の立場に立って考えているつもりでいたことが、実は「自分がこう思うので相手もこう思うだろう」と、無自覚に自分の常識で相手の常識を上書きしていたにすぎなかったのではないかと、自分の常識をカッコに入れることができるようになり始めた。

そこでまず、先ほど問題にした好き嫌いについて、もう一度考え直してみた。なるほど、どうして調査前には思い至らなかったのか不思議なほど、好き嫌いというのはアマチュアに特権的な判断基準の代表格である。アマチュアでも、団内では人気があっても一般にはあまりに集客が見込めない曲は避けたり、懂れていても予算に見合わないホールは避けたりなど、好き嫌いでは事が運ばないことももちろんある。しかし、それ以上に好き嫌い主導で事が運ぶことが非常に多い。たとえば、技術的には無理があるのを承知で、ただ好きだからどうしてもやりたいという理由で、ブラームス (Johannes Brahms, 1833-1897) の交響曲第3番やリムスキー＝コルサコフ (Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov, 1844-1908) の《シェヘラザード》のような難曲を選ぶ。あるいは、トロンボーンが入っていない曲がプログラム候補にあがろうものなら、トロンボーン・セクションの団員が怒り狂って「その曲をやるのなら全員辞めます」などと言い出し、全力でその曲の選出を阻止する。こんなことはざらにある。やってみたい、やりたくないという感情が優先される確率は極めて高い。

ではいよいよ、アマチュアの団員が、ピリオド楽器が好きで、苦勞してようやく手に入れたからと、まともに音が出れば良い方な状態で発表会に出演するとしよう。その結果、とんでもなく音が外れ、曲が止まり、恥をかいたから音楽するのが嫌になったとしよう。大丈夫、いつでも辞められる。明日からいつも通り会社に行けば生活には困らないし、来週から代わりに絵画教室に通えば、新しい趣味と暮らす以外はいつも通りの人生が待っている。

しかし、もし仮にプロフェッショナル・オーケストラの団員が、ピリオド楽器が好きで、苦勞してようやく手に入れたからと、まともに音が出れば良い方な状態でコンサートに出演し、とんでもなく音が外れ、曲が止まったら、当たり前だが恥をかいたどころの騒ぎではない。観客からは、こんな演奏を聴かされるくらいなら二度と来ないとブーイング。ネット掲示板や twitter などの SNS では名指しで「プロ意識に欠ける最低の演奏家」などと中傷され、事務所には抗議の電話がかかってくる。長い間愛聴してきたオーケストラの歴史が汚されたことに落胆した定期会員が次々に解約する。しまいにはクビにされるどころか、オーケストラの大スポンサーの機嫌を損ね、オーケストラ自体が存続の危機にさらされる。音楽業界は狭いので悪評は瞬く間に広がり、この団員にはもうどこのオーケストラも仕事

をくれない。人生は激変、明日から至難の職探しの日々が待っている。こんな最悪のケースさえ考えられる。全然大丈夫ではない、いつでも辞められないのである。社会人経験のある人なら、自分がとんでもないミスをした会社でしてしまっただけと置き換えれば少しは想像がつくかもしれないが、そんな責任を負ったこともなく、せいぜいアルバイトが関の山である学生の筆者には、「大変そうだな」とは思えても、芯から共感できるような経験も資格もあるはずがない。

それでなくても、演奏家は常に一発勝負。強いこだわりを持って選び、手入れし、鍛錬を重ね、すっかり扱いに長けている楽器を使ってさえミスが起こり、それが命取りになりうる世界である。加齢に伴う演奏技能の衰えとも戦わなければならないし、練習で何百回成功しても、本番のたった一回がうまくいく保証はなく、昨日できたことが今日できなくなるという恐怖といつも隣り合わせである（山岸 2013: 74）。大ベテランの団員とて、重要なソロが回ってくる際、楽器を持つ手が震えていたり、弦楽器の指板が手汗でびしょびしょに濡れている場面を、筆者もテレビ越しに目撃したことがある。日本におけるステージマネージャーの第一人者として知られる宮崎隆夫も、ステージに出る直前の幾多の音楽家の素顔を見てきた経験をもとに、以下のように記している。

ステージに出る直前の音楽家がいかに緊張するかは、想像を絶するものがある。しかもそれは、経験を積んだからといって軽減するものではなく、むしろ強くなってゆくようにわたしには感じられるのだ。……あるヴァイオリニストは頬をびくびくと痙攣させながら、よわよわしく笑いかけた。「これ、ぶっこわしちゃおうか。楽器がこわれたら、演奏できないものなあ。」子供っぽいと言えなくもないが、これが実態である。多くの音楽家はステージに出る直前には、われわれの想像も及ばぬほどの不安や、それを超えた恐怖を覚えるものであるらしい。海外のコンクールで優勝し、大胆かつ強気な発言で知られる指揮者が、帰国しての凱旋公演で顔を蒼白にしていた。緊張のピークなのだろう、見れば膝がガクガクと笑っている。（宮崎 2001: 78-79）

日本ではオーケストラの団員になるほかは、演奏活動によって固定的な報酬を得られる場が大変に少ないため、プロフェッショナルのオーケストラというのは応募者が殺到し、そもそも入るまでが非常に狭き門である（山岸 2013: 68）。特に管楽器は1つのポジションに100名以上もの演奏家が応募することも珍しくなく、「音大の卒業生といってもオーケストラに入れるのはせいぜい全体の1~2%」（大木 2008: 48）と言われるくらい厳しい入団オーディションを突破している演奏家でさえ、プレッシャーに耐えられず辞めてゆく者もい

るくらいである。「オーケストラは 10 年でがらっと変わるほど人の入れ替わりが激しく、苦勞して入ったのに辞めていく人もけっこう多い。その中にはもちろん、精神を病んでっという人もいる」と CC 氏は語り、「失敗しても死ぬわけじゃないから医者よりはマンと思うことにしている」とも話していた。また A 氏は、「特に生放送が入るときなどは、プレッシャーやストレスで、後ろから拳銃をつきつけられて演奏させられているような錯覚に陥ることさえある」と語った。

そんな気持ちは、プロフェッショナルのオーケストラで実際に演奏を経験したことのあつる人でなければ、とても共感できないだろう。自分のベストの音が出せると確信している楽器でなければ、恐ろしくて使えたものではない。N 響オーボエ奏者の青山聖樹氏は、年に 1 度、わざわざ南フランスの農家の畑に直接出向き、リード製作用の葦を買いに行くのだと、団の公式インタビューで話していた²¹。そのくらい、本番で使用する楽器には細心のこだわりがある。一方の筆者はといえば、弦は 1 年に一度張り替えれば良い方、弓の毛替えなどもう何年前に行ったか忘れたようなヴァイオリンで本番に出ている（このずさんさは、少なくとも筆者の周りのアマチュアではそこまで珍しくないことを、一応断っておきたい）。彼らの仕事への並々ならぬ覚悟や尋常でないプレッシャーを、実際に経験はできなくとも彼ら自身の口から聞く前から、「できる限り相手の立場に立って考えたつもり」だった調査前の自分に、今なら「頼むから目を覚ませ」と言いたい。先ほど引用した会話で出た、「好きなことだけやっていたらいいですけど、食べていくことも重要ですからね。」という発言。彼らの感じている壮絶なプレッシャーを踏まえて改めてその発言の意味を思えば、好き嫌いで事が運ぶことがいかに「甘い贅沢」か。筆者は団員の様々な体験談を聞いた上で考えを巡らせてようやく、楽器選択を好き嫌いの次元で考えたことがないと言いつ切った V 氏の言葉に、なぜ自分が共感できなかったのかを理解できるようになった。

では次に、ピリオド楽器に取り組むきっかけとして、「昔の楽器の仕組みや響きを知りたい」という回答が挙がってこないという問題を、「プロとアマチュア」という立場の差をふまえて再検討してみたい。ヒントは、再び先に引用した E 氏と A 氏の会話にある。「勉強というよりも仕事という部分のほうが強いので、残念ながら」という E 氏の発言。この意味を改めて考えると、「昔の楽器の仕組みや響きを知りたい」という発想も「勉強色が強いな」「なんだか純粹で真面目だな」と思えてくる。そうするうち、この発想には、社会人経験のない大学生が就職面接で「御社に入社したいと思ったきっかけ」を語る際の「社会貢献をしたい」といった回答と同種の、「青臭い」発想としての側面があるように見えてくるの

²¹ <http://www.nhkso.or.jp/library/interview/581/>, accessed August 17, 2016.

である。

こうしたよく言えば「真っ当」、別の言い方をすれば「綺麗事」の発想は、もちろんプロの演奏家もまったく抱いていないわけではないと思う。しかし、「綺麗で真面目な理想の実現」が最優先の行動原理となるのも、学生をはじめとするアマチュアの特徴であり、いざ仕事を始めれば理想だけでは事が運ばないことに誰もが気づく。だから、プロとして音楽に取り組んでいる彼らは、そのような回答はしないのである。

しかし、この「勉強色の強い綺麗事の発想」をすべての演奏家に共通する通奏低音だと筆者が錯覚した背景には、「プロとアマチュア」という立場の差以外に、さらに本論文にとって重要な社会的立場の差が関係している。それは、筆者の畑が「音楽学」、相手の畑は「モダン・オーケストラ」という立場の差である。この観点から改めて「昔の楽器の仕組みや響きを知りたい」という発想を捉え直せば、それが音楽家として普遍的な発想ではなく、実は「ストレートにピリオド的な」発想に見えてくる。

思い返せば筆者は調査前、昔の楽器の仕組みや響きも含め、歴史的知識はすべての演奏家にとって必ず役立つもの、必要とされるべきものであることは自明の理であると考えていた。それもそのはず、歴史研究は音楽学にとって最も重要な分野のひとつであり、過去の演奏習慣に関する研究は、音楽学研究として意義のあるテーマのひとつであることを否定する音楽学者はおそらくいない。しかし、フィールドワークを進めるうちに筆者は、それが実は「音楽学寄り」の発想であることに気づき始め、やがて、「歴史的知識はすべての演奏家にとって必然」とは、あくまで「信念」であり「真理」ではなさそうだと考えるようになった。以下に、その考えに筆者が至るようになった経緯を示すべく、フィールドワークでの様々な経験を提示したい。

まず自分の当初の考えを疑い始めたのは、モダン・オーケストラには、ピリオド自体に関心のない団員が、予想以上に多くいたことを知ったときであった。特に関心のない奏者の中には、日本の大学に古楽専攻の学科があることを知らないと言った者さえ複数いたことは、古楽科のある東京芸術大学に長らく在籍していることもあり、古楽科があることのほうが当たり前と考えていた筆者にとっては、なかなかの衝撃であった。ピリオド・アプローチがそれなりに音楽界に定着して一定の時間が経ち、かつ今回調査を行ったオーケストラにはどちらも、ピリオド・アプローチの指揮者が何度も訪れている。もはやピリオドに無関心でいられる団員は今のモダン・オーケストラは存在していないのだろうと、調査に入る前は予想していたが、それは勝手な思い込みにすぎなかった。

さらに言えば、モダン・オーケストラの中では、指揮者の指示を受けないソロや室内楽の演奏をモダン楽器で行う際に、自発的にピリオド奏法を意識した演奏を行うかどうか

も、個人間でかなりの差があった。そしてここでもまた、ピリオド奏法は意識しないと切り切る演奏家は、決して少数派ではなかった。以下のU氏の回答は、その代表例である。

筆者：もし、オケ中でなく室内楽やソロで演奏するときに、たとえばバロック・古典を演奏するときに、ピリオド奏法みたいなもので、ご自分で意識して使ったりすることはありますか？

U：逆にしないですね。我々は、要するにモダンの楽器を使っている現代の奏者なので。もちろん好みがあると思うんです。そういうの好きな方たちっていうのはクインテットとかアンサンブルっていう小編成でやる場合は、あえて逆にちゃんとヴィブラートをかけて、それを良い音楽と思ってやることを一致させてます。それは同じアンサンブルなので、もちろん、このアンサンブルはピリオド奏法でやろうっていうアンサンブルであれば、それはやるんだと思うんですけど。基本的には、我々人前で演奏するときには、アンサンブルなどでは、そういう奏法はあえてやらないです。

筆者：ご自分としてはピリオド奏法っていうのはそんなに？

U：意識したことはないです。

またもう一つの代表例として、E氏も、そういうことはないとはっきり言い切っている。

筆者：最近よくナチュラルホルンとか古楽器オーケストラとか、古楽器のみの演奏もたくさん出てきていると思うのですが、そういうのを聴いてご自分の演奏に反映させることはありますか？

E：それは正直なところ、ないです。たぶん、どのホルン吹きもないって思う。ほんとにもう自分の捉え方、自分自身の捉え方でいうと、まったく別物というふうに捉えてしまって、じゃあ、あの形を今のオーケストラに持ってきて、果たしているのかどうかって考えると、なんだろう、浮いてしまうというか。今のあれには、現代奏法だし現代の楽器だし、そぐわないんじゃないかな。

一方で、モダン楽器でも自発的にピリオド奏法を意識した演奏を行うと回答した団員がいないわけでは、もちろんない。たとえば、以下のI氏の発言がそうである。

I：ドイツに留学してたんですけど、その当時、クラスメイト、外国人、モダン楽器で変え指を使って、わざと音色を変えてバロックみたいに吹くっていう子がいたんで

すけど。それは目から鱗というか、モダン楽器でもこういうふうな表現が出来るんだっていう。

筆者：そういうやり方を自分でやることはありますか？

I：そこまで、変え指を色々使ってということはないけれど、音色感とかがやっぱり、普通のモダンの曲をやるよりもちょっとリードを軽めにするとか、発音というか、しゃべりやすくする。

しかし、ここで重要なのは、ピリオド奏法を参考にする中でも、その参考の仕方に個人間でかなりのばらつきがあるという点である。その様は、はっきり言えばとても一貫性がない。語弊を恐れずに言えば、「良いとこ取り」「つまみぐい」といった表現がぴったりだと筆者は感じた。だからこそ筆者は、「昔の楽器の仕組みや響きを知りたい」という発想を、「ストレートにピリオド的な」発想だと形容したくなったのである。

まず、ピリオド奏法を参考にする方法として、ピリオド楽器演奏の CD を聴いたりコンサートに足を運んだりするというやり方は、わりと多く見られた。たとえば I 氏は以下のように話した。

I：モダンでもバッハの曲とか吹くんですけど、やっぱり参考音源としてバロック楽器で演奏されてるものとかを聴く。

筆者：バロック時代のものをやるときは、古楽器でやられたものを参考にしなさいっていうふうに、たとえば先生とかからそういうふうに言われるんですか？

I：いや、しなさいって言われることはないんですけど、だいたいバロックものをモダン楽器で CD で出してる人ってそこまで多くなくて。あとバロック独特の歌い方だったり装飾の付け方だったりっていうのを勉強するにあたって、参考にすることが多いので。そうするとどうしても、モダンじゃなくてバロック楽器のものに。

ただ、ここで注意したいのが、ピリオド楽器演奏を聴くことと、彼らの奏法を自らのモダン楽器の演奏に取り入れることを切り離している演奏家も、中にはいる。たとえば V 氏は、バロック・オーケストラの CD を聴くの自体は好きだとしながらも、以下のように語る。

やっぱり楽器が新しいっていうのもあるんだけど、古楽、バロック時代に楽器がないっていうのがあるから、そんなにピリオド奏法を真似るとか、そういう感覚はまったくない。そもそもヴィブラートがないから、そういう奏法にこだわったりしてない。

モーツァルトの作品を演奏するときも、そんなにこだわってない。

前述のように、彼はバセット・ホルンの専門家からもレッスンを受けた経験を持つが、そこで習得した奏法をモダン楽器の演奏に持ち込むことはしないようである。さらに彼は、時代様式を意識した奏法を行うために、昔の教本といった歴史的な文献を参照することはあるかという質問には、以下のように答えた。

読まない。やっぱりレッスンで学んだだけかな。そのほうが自然に自分の演奏に入ってくる、読むってことよりも。やっぱり演奏家っていうのは読んで楽器のスタイルを学ぶっていうよりは、演奏者を聴いて学ぶっていう。文字からスタイルを学ぶっていうのはあまりやらない。

V氏はピリオド楽器演奏を参考にする目的で聴くのではなく文献も読まないと述べていたが、実はピリオド楽器演奏を参考にする派の団員の中でも、文献は読まないと答える団員は決して一人や二人ではない。しかも、そうした文献を読まないと回答したのは、第1節で触れた、最近のコンクールでモダン楽器演奏でもピリオド奏法を踏まえていることが要求される弦楽器や木管楽器の団員も含まれる。「歴史的知識はすべての演奏家にとって必然とされるべきもの」という考えが「普遍的真実」だという思い込みがはっきりと音を立てて崩れたのは、この現実を知った瞬間だった。

もちろん、文献を積極的に読んでいる団員もいる。彼らの口からは、「レオポルト・モーツァルト (Johann Georg Leopold Mozart, 1719-1787)」（Y氏）、「[ヨハン・ヨアヒム・] クヴァンツ (Johann Joachim Quantz, 1697-1773) のフルート奏法だったり、[カール・フィリップ・] エマニュエル・バッハ (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788) のクラヴィーア奏法とか、モーツァルトのお父さんのヴァイオリン奏法」(X氏) といった名前が挙がった。しかし、音楽学の人間としては悲しいことに、当時に書かれた一次資料は読まれていても、後世の音楽学者が過去の演奏習慣を研究した二次資料の名前が挙がることはなかった。「プロの人は勉強熱心なはずだし、モダン・オーケストラの人でも最近では研究書に興味を持ってきている人もいるかも」などと調査前は期待していたが、現実はそう甘くなかった。音楽学者が熱意をもって、必死になって調査した成果であるそうした論文を実際に手に取り、役立てているモダン楽器の演奏家は果たしてどれくらいいるのだろうか、大変わびしい気持ちになった。

とはいえ、そうした文献の類を読んでいないことを、「不勉強で」などと謙遜する団員も

少なくない。たとえば I 氏は次のように話した。

筆者：たとえばバロック、古典、ロマン派、それぞれの時代特有の吹き方を意識する際に、昔の教本とか当時に書かれた文献を読むことはありますか？

I：勉強不足なので、したことはないですが、留学中に先生に、テレマン (Georg Philipp Telemann, 1681-1767) を吹くにあたって、メトード・ソナタっていうのがあるんですけど、まずはそれを勉強しなさいって。それを勉強すると、いろんな装飾だったり歌い回しっていうのがその中に書いてあるからっていうのは言われました。

しかし、彼らが本当に不勉強だったら、プロの演奏家として第一線で活躍することなど、できるはずもない。「歴史的知識はすべての演奏家にとって必然」で、プロとしてやっているのにそれが本当に必須なのであれば、絶対に全員が読んでいるはずである。あるいは、読まないことが致命的に問題なのであれば、実は読んでいなかかったとしても、それをごまかしたり、隠そうとするのではないだろうか。しかし、読まないと回答した団員は総じて、心から悪びれてなどいないという印象を受けた。「読みません」と断言される度に「またか…皆、音楽学に興味ないのかな」と内心ダメージを受けながらも、筆者にとっての「勉強熱心」と、彼らにとっての「勉強熱心」とは意味が違って、ここでもピントのずれが生じているのではないかと感じるようになった。

まず第一に、文献を読まないと回答する団員は、ただ「面倒だから」「つまらないから」読まないわけではない。たとえば、以下の BB 氏の回答を参照されたい。

BB：リサイタルをするってこととかがあればやる [=文献を読む] と思うけれども、仕事としてっていうのはそこまでやる時間も無いし、あとそれは指揮者が望んでるかどうか。私たちの仕事は指揮者が望んでることをやることなので、そこはちょっと私は一線をひいている。だから自分でやるときと、仕事でやるときと、指揮者の要求に応えるためにニュートラルな状態のほうがいいので、基本的な知識というのは頭の中に入れておきながら、どこまでそういうのを適用するかというのは、指揮者に合わせて判断をしている。

筆者：もしご自分でソロとかやるときは、必要だったら？

BB：もちろんやりますよね。

第 2 章でも詳述するが、モダン・オーケストラでの仕事というのは、ピリオド・アプロ

一士の指揮者だけに対応するわけではなく、そういうアプローチをしない指揮者とも大勢共演するのである。なまじ自分だけがピリオド奏法に詳しくなり、それをどうしても使いたいからと、どんな指揮者でもそれを押し通すようなことは、彼らは絶対にしない。また、オーケストラでは音楽解釈のばらつきを避けるために、原則として音楽解釈の部分は指揮者のものが最優先されるような構造になっている。歴史的知識をたくさん仕入れたからといって、自分の知識に固執して、指揮者の解釈を退けるような事態に陥ることも彼らは避けている。場合によっては、知っていた方が邪魔になるようなことさえ、あるのかもしれない。そういう意味でも、「歴史的知識はすべての演奏家にとって必然」だとは、ますます言い切れないのである。この点については、以下の Z 氏のコメントも参照されたい。Z 氏は、ピリオド演奏を聴いて自分の演奏に取り入れることはするが、教本などの文献は読まないと回答した上で、次のように話した。

筆者：伝記を読むとか、曲の書かれた背景を知ったり、そういう歴史的知識っていうのは、役に立つのでしょうか？

Z：距離を埋めたい、納得したい。曲と自分自身との距離をすごくつめたい。曲をパッと弾いて、あっこれいいじゃんってすぐなったらいいけど、なんでこれはこう書かれてるんだろう。僕ら、なんでって思ったまま舞台には立てない。プロだから。それがオケだと指揮者が教えてくれるんだけど。自分で考えなきゃいけないときは、ベートーヴェンだと他の曲を聴くとか、この時代とこの時代に挟まれてるからこうなったのか、とか、この曲を書いているときに難聴になったとか、何かしら自分の頭に出てきたなんでだろうっていうのの答えを見つけるための手段として、手段の一つとして、背景を知る。

筆者：絶対条件じゃないってことですね。

Z：そう。モーツァルトのオペラでも、ものすごい乱痴気騒ぎみたいなのがある。吉本〔新喜劇〕みたいな。そういうのはほんとに乱痴気騒ぎでやっていいのか、もっと真面目にやっていいのか、って考えたとき、じゃあモーツァルトってどういう人なのかって調べる。で、ああいう人って言うのは昔は隠されてきたけど今はもう明らかになってるから、あ、じゃあやっていいじゃんってことでうわーってやる。でもそういうことを一番やらなきゃいけないのは指揮者。指揮者は逆に言うとそれが一番勝負。あとはもう、どうでもいいってところがある。プロはもうモーツァルトくらいなら指揮者がいなくても演奏できるっていうのがあるから。ここの音楽が言ってることは私はこうだと思って、だからやっぱりこういう背景からこう思うので、だからここはそ

ういうふうに弾いて下さいって。

また Z 氏の言葉から分かるのは、歴史的知識は絶対条件ではなくあくまでプラスアルファという扱いである。モダン・オーケストラの団員にとって、「勉強」の中で一番重要な必修科目なのはレッスンのような実技指導である。その次が CD を聴いたりコンサートに行ったりして鑑賞から学ぶことで、教本などの文献を読む座学は優先順位が一番低く、必要と思った人のみが履修する補講のような位置付けにすぎない。考えてみれば、座学が実技指導を兼ねる音楽学とは「勉強」の意味が違って当然なのである。

教育という観点からさらに言えば、彼らの中にはモダン楽器の専門家からのみ、バロックや古典派音楽のレッスンを受けている者も大勢いる。あるいは、鑑賞の面でもピリオド演奏には影響を受けていないと答える演奏家もいるわけである。たとえば、R 氏はバロックティンパニ演奏の経験者であるが、次のように語る。

筆者：これまでに聴いた古楽の演奏に、自分の演奏が影響を受けてるなと思うことはありますか？

R：いや、それはあんまりない。古楽器の演奏会って、こういう言い方が良いかどうかかわかんないけど、音色的にすごく、まあ普段こういうオーケストラでやってるせいもあるかもしれないが、音色的にすごく物足りなく感じたりとか。全部がね、古楽器のって、えー、ピッチがかなり、すごい違う感覚になったりとか。それよりも、たとえばウィーン・フィルが日本に来た、で、ウィーン・フィルはバロックティンパニ使ってないですけど、モダン楽器とバロックティンパニのちょうど中間くらいの、モダンの小ぶりのような伝統的な楽器がある。そういう楽器をウィーン・フィルは使っていて、牛じゃなくて羊の皮を使ってんのかな。だけど、やっぱりシューベルトとかモーツァルトとかそういうのやるときは、ちゃんとやっぱり古典のような感じのバチを使って、演奏方法もだから、たとえばシューベルトなんかはオケの奏者によっては未完成でもなんでも、16分音符で演奏するような、まあ古典のものってほしいんですけど、旗が2本しかついてないっていうかな、こうトレモロのこういうのに。これはもう絶対16分音符って意味なんですけど、それをこうすぐルバートしたりっていうときなんかは、日本の奏者ってわりとトレモロでふーっとかやっちゃったり。でも、指揮者もわりとそういうふうに求める人もいますけど。もうウィーン・フィルとかは絶対に、どんなに難しくても16分音符できちんとか、演奏したりとか。もう古典の音楽そのままきちんと演奏したりするので。そういうのでまあ、ウィ

ーン交響楽団とかそういうのから勉強することが多いですかね、どっちかっていうと。

うん、最近のオーケストラの響きの中の古典的な演奏方法というかね。

筆者：なるほど、モダン・オーケストラの中のとってことですね。

R：そうですね。

R氏の言うように、モダン・オーケストラの団員にとって、実技指導とはレッスンだけに限らず、むしろプロフェッショナル・オーケストラに入ってから、オーケストラの中で時代様式、作曲家様式を学ぶことが多いにあったと語る団員は多い。たとえばU氏は、以下のように語る。

筆者：[時代様式、作曲家様式を学ぶのは] レッスンとかでしょうか？

U：もちろんレッスンで受けられることもあるんだけど、やっぱりなんていうんでしょ、聴いて。

筆者：聴覚的な？

U：はい、聴いてやっぱり、それに合わせていくしかないですよ。オーケストラによって全然色が違うので、いろんなオーケストラに僕行かせてもらいましたが、全然違う演奏だったりもします、同じ曲で。

このように、オーケストラで時代様式、作曲家様式を学ぶときも、指揮者の口頭での言葉による指導からだけに限らず、むしろ周りの奏者に合わせる感覚で学ぶ部分が大きいのだと、G氏も述べる。

G：やっぱり伝統があるオケに行けば行くほど知ってらっしゃる方が多いので、曲とか音の出し方とかだったり、そういうことについては、場合によっては指揮者よりもむしろオケの人のほうが知ってると思うんですね。だからそういう方に、言葉じゃなくて教えてもらうことってというのがほんとに多いんですよ。

筆者：じゃあやっぱり、作曲家らしい音、この作曲家のこういうフレーズだったらこういう吹き方とか、それもオケの中で養うという？

G：そうですね。

こうした、モダン楽器の専門家からのみバロックや古典派音楽のレッスンを受けたり、鑑賞の面でもピリオド演奏には影響を受けていないと答える演奏家が、古楽科がなかった

時代に学生だった団員に限られるのかといえ、そうではない。かなり若手の団員にもそういう人はいる。

たとえば1980年代後半生まれの弦楽器の団員P氏は、自分自身はピリオド楽器に触れたこともなく、バロックボウも持っていないと言う。「ピリオド楽器を使おうと思ったことがない理由は、あまり使う必要性がないからということか」という筆者の質問に対しては、「単純に、音大に行ってヴァイオリンを勉強する上で、古楽器とふれあうっていうことは、自らそれに興味をもって、それにチャレンジしていかない限りは可能性がない、現時点では。少なくとも自分がいた学校ではそうである」と語った。さらに同団員は、自分の演奏がこれまでに聴いた古楽の演奏に影響を受けているというふうに感じるかという質問に対しては、「自分はあまりそこから影響を受けたことはない。自分の音楽的な趣味がそもそも、すべての音にヴィブラートかけます、みたいなユダヤ系が好みでもあるから」と回答した。そして彼は、自分が受けてきたレッスンについても、次のように述べる。

筆者：たとえばレオポルト・モーツァルトの教本とか、当時の人が書いた文献を参考に読むことはありますか？

P：ないですね。

筆者：先生とかが、そういうものを読んだほうがいいですよ、とかいう人はいる？

P：あ、まあたとえば学校で、それこそ古楽の授業を自らとったら、その先生に勧められることはあるかもしれないけど、少なくとも私が習った先生がN響にいた時代ってというのは、ばりばりのドイツっていう時代だからなおさら、私に別にそういうアプローチを薦めたこともないし、そういうものを教わったこともない。

筆者：そういう先生から、バッハとかバロック時代のものを弾くときっていうのは、あんまりピリオド奏法とかを習うこともないってことですよ。

P：ない。ただ、音楽家なんて皆そうだと思うけども、やっぱり柔軟。歳とっても柔軟だから、たとえば私が、ここはちょっとノンヴィブラートで弾きたいんですけど提案したら、いいんじゃない、やってみたらっていうふうにはなる。

ここで注目したいのは、「音楽家なんて皆そうだと思うけども、やっぱり柔軟」という彼の言葉である。この言葉は、Z氏が修士論文のインタビュー時に筆者に語った「自分は演奏家であって学者ではないので、ただの資料的な価値しかないものであれば取り入れることはない」()という言葉をとても彷彿とさせた。またZ氏は、今回のインタビューでもこのように述べていた。

筆者：たとえば、そういう人ばかりでもないと思うのですが、古楽器を選択する人の中には、学者寄りの発想というか、たとえばどういう奏法を取るんだってなるときに、だってあの本の研究成果であの時代はこうしてたって書いてあるからこうしなきゃいけないっていうふうに、言うような人も中にはいらっしゃるというか。そういう側面があると、自分とは違う発想するなって思いますか？

Z：すごく思いますね。自分はやっぱり演奏家なんで。ほんとに舞台上に立ってやる演奏家の人、一流の人たちを見てると、まあその理屈っぽい理論学者派の人、もちろんたくさんいるんだけど、そういう人たちを見てると結局そのコンサートの中で一番こう、良い状態で一番ふさわしい状態で演奏するっていうのが、お客さんに対してね、一番演奏家として必要なことだと思うので。だから本にこうやって書いてあるから、それは小さい部屋でやろうがサントリーホールでやろうがそれは俺には関係ない。絶対こうなんだ！っていうのは、それは演奏家としてどうかと思いますね。

筆者：そういう人、います？

Z：いますいます。いるけど、でもやっぱりトップの人にはそういう人いないかな、皆頭柔らかいかなあ。

筆者はピリオド奏法を参考にする仕方の個人間でのばらつきを、一貫性がなく、「良いとこ取り」「つまみぐい」といった表現がびったりだと感じたこと、前に述べた。それは決して、ネガティブな印象を読者に与えたいわけでも、筆者がそれを「怠惰」「不真面目」「いい加減」などと捉えているわけでもない。むしろ、ここまで読み進めてきてもなお、文献を参照しない団員は「怠惰」「不真面目」「いい加減」で、「読まないことに理由を付けているのは、単なる言い訳じゃないのか」「演奏家として意識が低い」などと発想している読者がいるとするならば、一度立ち止まってよく考えてみて欲しい。その読者は、「自分が理想とする演奏家にとってあるべき姿」で、「文献を参照しない団員自身が考える演奏家としてあるべき姿」を上書きしてはいないだろうか。繰り返すが、「歴史的知識は必ず演奏を向上させる」というのは「信念」であって「真理」ではない。

モダン・オーケストラの団員にしてみれば、文献を参照しないことは「怠惰」「不真面目」「いい加減」と決めつけることこそが、「演奏家として意識が低い」のであり、「頭が固い」のである。P氏が「それこそ古楽の授業を自らとったら、その先生に〔歴史的文献を読むことを〕勧められることはあるかも」と述べたように、座学が必修科目に入るのは音楽学者だけでなく、ピリオド側の演奏家も含まれるだろう。ピリオド楽器の専門家であれば、文

文献を読んで過去の演奏習慣について学ぶことも仕事のひとつだろうから、文献をまったく参照しないことが「怠惰」「不真面目」「いい加減」な行為と批判されてしかるべきなのかもしれない。この歴史的根拠付けが大本として抜かせないところから、筆者は「昔の楽器の仕組みや響きを知りたい」という発想を、「ストレートにピリオド的な」発想だと表現した。

しかし、そうかといって、すべてのピリオド楽器の専門家がモダン・オーケストラの団員にしてみれば「頭が固い」と言いたいわけでも、もちろんない。たとえば「レオポルト・モーツァルトの教本によれば、昔の弾き方がこうだった」という歴史的根拠付けがあったうえで、それが「面白いな、良いなと思った」という感性的根拠付けがさらになされる。この感性的根拠付けが必ず上乘せされていることが極めて重要で、なおかつその感性が優れていれば、その演奏家はP氏やZ氏の言うところの、「柔軟で一流の」ピリオド楽器の専門家なのだろう。

ただ、モダン・オーケストラの団員は、必ずしも「ストレートにピリオド的」である必要はない。BB氏はインタビューの中で、「ピリオド奏法をしようと思ってやっているのではなくて、そういう音楽をイメージして、それを実際に実現しようとする、結果的にピリオド奏法になる、というふうに私は思っている」と述べている。この、「奏法ありきではない」という点に関しては、A氏も「こういうふうな音にしたい、イメージにしたい、ニュアンスにしたい、それがあって身体が反応して、楽器を通してそういう音が出る」と語っており、H氏も「我々はやっぱり、音をイメージした上で息を吹き込んでるので。出てくる音が基準になってくるので」と語る。要するに、知識に即した奏法(=ピリオド奏法)をしたいと思ってそう演奏するのではなく、感覚(=サウンド)でイメージした音を出したいと思って演奏したら、結果的にピリオド奏法と呼ばれているものと一緒になるときがあるだけなのだということであろう。

モダン・オーケストラの団員にとっては、文献を読まずに、すなわち歴史的根拠付けにとらわれずに、感性的根拠付けのみを頼りに、ピリオド演奏の音の響きだけを参考にしても別に問題はない。さらに言えば、音の響きも全部参考にせずとも、それこそ「良いところ取り」で「つまみぐい」をして、眼鏡にかなったものだけをひょいひょいと抜き取っても一向に構わない。以下のCC氏のピリオド演奏の聴き方は、まさに「良いところ取り」という表現が当てはまる。

CC: 自分がバッハを弾くときとか、[ピリオド演奏を]聴いたりするけど、うーん、でもどの奏者がよかったっていうところまでは考えないかな。

筆者: そういう古楽器の演奏を聴いて、参考にして取り入れるってことはありま

す？

CC：うん、やっぱり結局自分がそれを良いと思って受け容れるかどうかじゃん。変だなと思いつながら人前で弾くことって絶対できないわけなので。で、やっぱり今のモダンの弾き方、今のっていうか一昔前の音源を聴く、で、古楽器奏法、古楽器を使った奏法での演奏を聴く、で、このアイデアおもしろいな、これを取り入れたらおもしろいかもしれない、そういうものを取り入れて、やっぱり自分の、自分なりのスタイルからは外れてないけれども、僕はこう考えてますっていうバッハをつくるわけ。

筆者：その、なんかいいなーって思う根拠は？

CC：全体的にどうっていうよりは、たぶん一般的な人の聴き方とはちょっと違うと思うんだけど、ポイントポイントで、あ、ここのこういう表現がおもしろいとか。たとえばここにこういう装飾音入れてる、あ、こういうのもありなんだな、そういうところを学んだりとかね。アーティキュレーションの付け方、こういうふう考えてるのかー、とかね。

CC氏は、昔の教本といった資料を参考にはあるかという筆者の質問には、「うーん、しないね」と答えているし、ピリオド楽器の演奏経験も試奏程度で、専門家からレッスンを受けた経験も持たない。やはり、「歴史的知識はすべての演奏家にとって必然」とは、あくまで「信念」であり「真理」ではなさそうである。

第3節 考察

以上、先行研究の中で「モダン」と一括りにされ、ディテールがフォローされてこなかったモダン側の演奏家は、実は個人を一人一人見ていった場合、ピリオドに関する演奏経験にかなりのばらつきがあることが確認された。オーケストラの中で担当する楽器の違いによって、指揮者からのピリオド・アプローチに関する要求の楽器・役割には偏りがあり、モダン楽器演奏におけるピリオド奏法の考慮の要求度合いにも楽器間で差があることが明らかとなった。さらには、ピリオド楽器の使用経験の有無や歴史的演奏習慣に対する関心の有無、ピリオド演奏に関する教育の有無といった、個人的な音楽経験にもかなりの差があることもまた、明らかとなった。

では、ここまで大きなばらつきがあることを知った上で、こうしたばらつきがあることがまったくと言っていいほど触れられてこなかった今までの先行研究の状況を、改めて振り返りたい。先行研究の、「ガーディナーがウィーン・フィルハーモニー管弦楽団を指揮す

る」(Sherman 2003: 7) という文章。これだけの情報をただ提供され、実はピリオドに関する指示がほとんど、あるいはまったくないと感じる団員の存在を知ることがない読者にとっては、オーケストラ全体に満遍なく、指揮者のピリオド・アプローチが浸透しているように想像したくはないだろうか。たとえば、ピリオド奏法を採用する、とある指揮者の演奏会の公式ホームページには、「作曲家在世当時のスタイルを再現する、ピリオド(時代)奏法の要素を全面的に取り入れ」²²と書かれているわけであるから、この「全面的」という言葉にますます引きずられ、この想像はもはや揺るぎないものとなる。

チケットを売るためにも、一般向けの公式ホームページに、まさか「実はあまりピリオド奏法に関わっていない団員もいます」などと、一番のコンサートの売りを全否定するような宣伝文句を書くわけにはいかないだろうから、ホームページの表現がこうなるのは納得がいく。しかしそうだとすると、実際のところは、W氏とB氏の経験によれば、ピリオド奏法に関する指示の割合は、弦楽器 85%、管打楽器 15%、そしてハープに至っては 0%と猛烈に偏っている。85%の弦楽器奏者の中には、ピリオド・アプローチの指揮者の次の演奏会ではヴィブラートがしばらくかからなくなると感じる団員もいる一方、15%の管楽器奏者に入るE氏は、かたや傍観者である。先行研究では、このばらつきにまったく触れることなく、彼らは「モダン」として一括りにされているのだから、15%以下の側の団員に関する情報をあまりにも強引に切り捨てすぎているのではないだろうか。

そうなってくると、「いくつかのピリオドにおけるトレンドが、モダンの演奏に対しても影響を与えつつある」(Sherman 1998) というこの文章にも、やはり強引さを感じざるを得ない。影響を与えられた当事者であるモダン側の演奏家に対する詳細な調査をしないまま、「ピリオドがモダンに影響を与えた」と言い切ることは、果たして妥当なのだろうか。そう思って実際に調べてみると、後の第3章の冒頭で引用した発言が示す通り、影響を受けていると自ら認めているW氏やG氏のような団員もいることは確かである。しかしその一方で、普段はモダン楽器でピリオド奏法をまったく意識した演奏をすることもなく、ピリオド・アプローチの指揮者が来たときでさえ自分のピリオド奏法への関わりが薄いと感じるE氏や、ピリオド奏法に関する指示を一度も受けたことのないB氏のような演奏家もいることが明らかとなった。彼らがそれでも何かピリオドから影響を受けたとするならば、それはW氏やG氏が受けた影響と一括りにされるような、同じ影響なのだろうか。

そして極めつけは、これまでに聴いたピリオド楽器の演奏に、自分の演奏が影響を受けているとは思わないと考えるR氏や、ピリオド楽器の演奏を聴くこと自体は好きだけれど

²² 本来ならば、このホームページのタイトルと文言の著者、URLが参照できるようここに示される必要があるが、個人情報保護の観点から掲載していない。

もそこから影響は受けていないと考える V 氏のような、ピリオドからの影響自体を否定する演奏家もいるという事実である。「ピリオドがモダンに影響を与えた」と言い切るのであれば、「影響はない」という演奏家の意見もあることを踏まえた上で、それでもその見解が妥当であることを示すデータや根拠を提示すべきなのではないだろうか。

さらに言えば、ピリオドに関する個人的な音楽経験には、一貫性もない。ピリオド楽器の音は参考にするけれどもピリオド楽器はほとんど弾いたことがない演奏家もいる。さらには、ピリオド奏法は取り入れるけれども、昔の教本などの歴史的文献を読んだことはないと答える演奏家もいるのである。文献を特に参照せず、歴史的根拠付けにとらわれずに、感性的根拠付けのみを頼りにピリオド演奏の音の響きだけを参考にしてしている演奏家が、果たして「歴史的情報を取り入れ」(Dreyfus 1983: 319) ていると言い切れるだろうか。

それではなぜ、先行研究ではピリオドにモダンが影響を受けていることも、歴史的情報を取り入れていることも自明視され、あまりにも不自然なほどにその反例に目が向けられることがなかったのだろうか。そこには、何か特別な力が働いている可能性が非常に高い。その特別な力とは、いわば音楽学の「味方」となり、音楽学に対して不利に働く物事が目に入らなくなる（あるいは、意図的に目に入れなくする）力のことである。この力は、先行研究の書き手が総じて音楽学の内部者、あるいはピリオド演奏の支持者であることによって得られる力である。ジョーン・スコットは、「肯定的な定義とはつねに、その対立物とされるものの否定もしくは抑圧の上に成立する」(スコット 2004: 35) と指摘している。だからこそ、音楽学の価値観に対立するモダン側の声は抑圧され、彼らに関する記述はごく簡略的なものとなるのである。

歴史的情報の重要視は音楽学の価値観でもあり、同時にピリオドの価値観でもあり、楽器の過去の形状に関する調査、過去の奏法が記された資料の収集・解読など、音楽学の研究活動の一部はピリオドの演奏活動の一部でもある。このように、音楽学とピリオドの価値観は重なり合い、共鳴し合う部分が非常に大きい。それゆえ、音楽学の内部者とピリオド演奏の支持者は共通して、昔の楽器の仕組みや響きも含め、歴史的演奏習慣に関する知識は演奏家にとって役立つべきものであることは自明の理とされる認識論に立脚した上で物事を捉えている。

しかし、モダン・オーケストラの団員の認識論に立てば、そうした知識はすべての演奏家にとって必ずしも役立つとは限らないということになる。これは、ともすれば歴史的演奏習慣に関する研究活動そのものの意義を揺るがすような認識論でもある。音楽学の価値観に共鳴する者にとっては、理解も共感もし難い。筆者とて、文献は「読みません」と断言される度に「またか…皆、音楽学に興味ないのかな」と内心はダメージを受けていたこ

とも事実である。だからこそ、歴史的情報に無関心な演奏家のことを、「無知」や「怠慢」と批判する音楽学者も中にはいるかもしれないし、筆者自身、批判したくなる気持ちも正直まったく分からないと言えば嘘になる。

誰であれ、自分が重要視しているものを軽く見られるようなことは受け入れがたいものである。調査中、筆者は博士論文の調査をしていることを説明したにもかかわらず、それが「卒業」論文と称されたり、中には「レポート書いてるんだっけ、まだ終わってないの？」と話しかけられることさえあった。さすがに博士論文をレポート課題と一緒にされるといふカルチャー・ショックに遭遇したときには、本当にながっくりくるという言葉がぴったり気分を味わった。しかし、博士論文も卒業論文もレポートもさして変わらないという認識こそ、むしろ彼らにとっての常識なのかもしれない。自分の気持ちをぐっと堪えて、そこまで音楽学に関心がないという彼らの考えを受け入れ、寄り添わなければ、モダン・オーケストラの団員の考えや常識を、彼ら自身の認識論に立脚して理解することは永遠に不可能となってしまう。

前にも述べた通り、歴史研究は音楽学にとって最も重要な分野のひとつであり、過去の演奏習慣に関する研究は、音楽学研究として意義のあるテーマのひとつであることを否定する音楽学者はおそらくいない。しかしその一方で、演奏習慣に関する歴史的知識は自分にとっては特に必要ではないと考えている演奏家が存在することは、動かしがたい事実である。ところが、彼ら演奏家の立場や現実を理解しない者は、ともするとその考えを、たとえば「記録するに値しない演奏家として程度の低い考え」と判断して切り捨てる。あるいは、「間違った演奏理念」と判断して矯正しようとする。もしくは、そもそもそうした演奏家の考えを知る機会を持たず、自分の理想とする演奏家像に共鳴する演奏家だけの世界に「安住」し、その世界のみを記述の対象とした結果、その考えが存在すること自体に気づかない。さらには、「歴史的知識はすべての演奏家にとって役立つはずである」という信念も書き手にはあるから、「役立たない」という意見からますます目はそらされてゆく。

いずれにせよ、この音楽学の価値観とは相容れない、音楽学にとって不利に働く演奏家の考えそのものが認識され、ありのまま受け入れられ、記録されることはない。それは決して客観的な態度ではなく、結果として音楽学を「最良」することになる一種の主観的な態度だと筆者は考える。

第 2 章 指揮者のピリオド・アプローチに対してモダン・オーケストラの団員が共有する認識

第 1 章では、モダン・オーケストラの団員一人一人を見ていくと、ピリオドとの関係にどれだけばらつきがあるかということに注目してきた。しかし、そうかといって、単に「一口にモダンといっても、その実態は多様である」という結論を導くことのみを、本論文の目的とするわけではない。

「個人のピリオドとの関係にかなりのばらつきがある」ことも、裏を返せば、この「ばらつきがあること」こそが、モダン・オーケストラの団員全員が共有するピリオドに対する関わり方の一つだと言える。国には国民性、会社には社風、学校には校風があるように、所属している個人一人一人にはばらつきがある一方で、個人間に共有されている特徴や価値観があるのが集団というものの性質である。

この観点から、第 1 章冒頭に引用した先行研究内のモダンに関する記述をもう一度参照されたい。

古楽運動が生じる以前に存在していた、まだ再構築されていない「モダンの」演奏家たちの抱えていた主要な問題の一つは、およそ 500 年間のレパートリーに対するアプローチにおける、解釈の標準化、均一化の覇権による支配であった。多くの「モダンの」演奏家が、音楽学者兼演奏家がここ数十年の間にもたらした影響を受けた結果として、演奏に対する彼らのアプローチを変化させた (Irving 2013: 84)。

「即興のリバイバル」のように、いくつかのピリオドにおけるトレンドが、モダンの演奏に対しても影響を与えつつある (Sherman 1998)

今日、楽器製作者、音楽学者、演奏者という三者の連携によってきり拓かれてきた古楽は 19 世紀ロマン派の音楽の領域にまでその手を伸ばし、主流の音楽家たちを脅かすほどの存在にまで成長してしまった (有村 1992: 379)。

ピリオドの進化を恐れたモダン側の演奏家たちは、ピリオド側の「秘策」を吸収することで、その進化を留めようとした。……モダン側の演奏家たちは楽器などの「本質的な」領域は変化させない一方で、装飾などの「取るに足りない」領域で歴史的情報を取り入れるという折衷的採用を行うことで、ピリオドの支持者の批判を避けるとい

う手段を取った (Dreyfus 1983: 319)。

これらの記述もまた、モダン側の演奏家たちに共有されている特徴の一つを示そうとしたものであるとも言える。しかし、これらの記述は現象の一側面を切り取ったものにすぎず、これらの記述が当てはまらないモダン側の演奏家も存在することが、第 1 章で明らかとなった。これを踏まえた上で、第 2 章では、これらの記述は総じて、「ピリオド側の認識論に則って捉えた現実の姿」なのであって、モダン側の認識論から同じ現象を捉えた場合、これらの記述とはまったく異なる別の現実の姿が浮かび上がってくる側面もあるのではないかとというリサーチ・クエスチョンを扱いたい。

第 1 章では、モダン・オーケストラにはピリオド・アプローチが全員に均等に、満遍なく行き渡るわけではないことを指摘した。しかし、結論を先取りして言えば、この章で明らかになるのは、そういう個人差を超えた次元として、そもそもモダン・オーケストラという組織自体に、ピリオド・アプローチが完全に浸透しきらない構造が存在しているという現実である。さらに、一般的には「ピリオド・アプローチ」と認識されている現象が、団員からは「ピリオドやモダンは関係なく、指揮者の望んだアプローチ」と認識されることが明らかにされる。一般的には「ピリオド・アプローチの採用」と捉えられる現象であっても、実際には「優れた」ピリオド・アプローチが、その「ピリオドの良さ」に団員が共感し、納得した上で、「ピリオド・アプローチとして」採用されているわけでは必ずしもないことが、本章を通じて詳らかにされてゆく。

第 1 節 ピリオド・アプローチは完全には浸透しないという認識

まず団員の間で共通しているのは、「自身のオーケストラはモダン・オーケストラであり、ピリオド・オーケストラと完全に同化することはないため、ピリオド・アプローチが完全に浸透することもない」という認識である。この認識は、以下の様々な理由から成り立っている。

1 つめの理由は、多様な指揮者への対応が必須という、モダン・オーケストラ特有の構造である。第 1 章でも少し触れたが、モダン・オーケストラである以上、ピリオド・アプローチを採用する指揮者とのみ共演するのではなく、モダン・アプローチを採用する指揮者とも共演する機会が生じる。そうした機会について X 氏は、「ただ普通の指揮者が来たときに、古楽に戻って古楽で演奏するわけではないですよ。古楽の集団では無いですから」と語り、自分たちモダン・オーケストラと、ピリオド・オーケストラとは明確に別物であ

ることを強調している。また、そうした「普通の指揮者がきた」際には、たとえば「ヴィブラートを元に戻して」というように、指揮者がピリオド・アプローチを拒否し、奏法の変更を要求してくることもあるのだと、団員は語る。たとえば、U氏は次のように述べる。

筆者：ピリオド的な、古楽器を用いるとか、ピリオド的なことを意識してやるって流れは、ずっと今後ももうなくならずに、あり続けるだろうなっていうのは？

U：ああー、そうですね、どうなんですかね、流れとしてでしょ。うちのオーケストラじゃなくて、全体として。

筆者：ええ、そうです。一時の流行に過ぎないって言う方も、モダンの中にはいらっしやったりもするので。

U：ああ、わりとそういう面はあると思います。確かにお客さんは目新しいし、こっちも慣れてくれば楽しいことですし、いいとは思いますが、指揮者がそれに、そういう人ではない人になってしまうと、元に戻ってしまいますよね、どうしても。うちはポジションのある指揮者の一人がそれがまだ好きなので、うちは当分続くのかなって気はしますが。戻っちゃったらもう、戻っちゃいますよね。だからモーツァルトだからって、前にある指揮者が、同じモーツァルトやるときに、それ気持ち悪いからちゃんとヴィブラートかけてって。そんなことまで言っちゃうくらい、指揮者によって好みが違うので、なんとも言えないですよ我々は。[スダーンは]音楽監督ですから、この曲はこう演奏するようになって監督に言われてるものなので、そのまま演奏しますけれど、指揮者によっては、それはおかしいからこっちにしてくれて指揮者はいっぱいいます。なので、たぶん元に戻るとは思いますね。

こうしたピリオド・アプローチの変更は、「秋山先生は古楽嫌がることもある」とAA氏からも聞いていた通り、筆者が秋山指揮のモーツァルト・マチネのリハーサルを見学していたときに、実際に目撃することもあった。たとえば、モーツァルトの交響曲第36番《リンツ》の第1楽章に、「ソシラドシレドミレファミラソソー」という旋律がある（【譜例1】の119～121小節目参照）。こうした音型を、最初は1stヴァイオリンの団員が小さなスラーごとに一つ一つ抜いて、すなわちデクレッシェンドするような形で弾いていた（【譜例2】の小さなスラーとデクレッシェンド参照）。こうした音を抜く弾き方は、ピリオド・アプローチの指揮者のときに定型として行われる奏法である。しかし、10月30日の公演初日のリハーサルでは、《リンツ》の第1楽章の練習中に1stヴァイオリン・セクションをつかまえ、このセクションの団員だけを独立して弾かせて、秋山がその弾き方を直した。小さなスラ

一ごとに抜くのではなく、音をつなげてなめらかにし、大きなスラー全体を大きなクレッシェンドで弾くように指示をしたのである（【譜例 3】の大きなスラーとクレッシェンド参照）。その指示があった後の通し練習では、1st ヴァイオリンの団員たちは、他のところで出てくる同じような音型や、長めの音価の伸ばしの音も、抜かずに弾くようになっていた。また、同じ楽章の 192 小節目のフレーズにさしかかったところ【譜例 4】では、1st ヴァイオリンの方に向かって、左手を振るわせる動作をしながら「ヴィブラート」と声をかけることもあった。

こうした変更の要求はまた、弦楽器のボーイングについてもなされることがある。以下の W 氏が語ったエピソードを参照されたい。

ちょっと変なエピソードなんですけど、昨日リハーサルしてて、ドビュッシーの《海》の練習してて。明後日川崎で本番やるんですけど。で実はね、去年ね、ドビュッシーの《海》をスタンでやったんですよ。珍しく、あんな新しい曲を。とっても弦楽器のこと詳しいんで、フランス音楽のやっぱり色が、音色が出ますよね。ああいうの出すために、弦楽器のボーイングをものすごい研究してきてるから、それで普通とは違うボーイングが書いてあって、それでやってそれはそれですごく良かったんですけど、そのあと昨日その譜面を使って違う指揮者でやったんですよ。そしたら、その指揮者が、「そのボーイング、おかしくない？え、それなんか弾きにくそうでおかしいよね。普通にいきましょうよ」って。皆やっぱり指揮者が一番だから、絶対逆らえないから、じゃあ今回の演奏会はっていうので消しゴムで消して、っていうのはあります。そのくらい違います。そのくらい彼はこだわってます。

あるいは、ティンパニの場合は楽器の変更を要求されることがあるのだと、R 氏は述べる。

R：皮のプラスチックであるか本皮であるかっていうので、音色がまったく変わってしまうので、やっぱり指揮者の方で、ブラームスぐらいになると、モダンの楽器を使って欲しいというようにリクエストが来る。それは、オーケストラ全体の編成が大きくなっている影響だと思うんですけど、まあそういうことによって、大きい楽器を、モダンの楽器を使ってくれというリクエストが来る方もいます。

筆者：ブラームスのときは、場合によっては使うときもある？

R：そうです、指揮者が大きい楽器に変えてくれてリクエストがあったときなんかは。だいたいでもね、ヨーロッパからいらっしゃる指揮者なんかは、そのままでい

いですよって言うてくださって。秋山先生とかあたりだと、大きいのに変えてって言われることがわりと多いですね。指揮者の方によって変わってくることもありますね、ブラームスなんかになると。(中略) オーケストラ全部の編成が、大きい編成で求められるときは、ある程度大きい楽器じゃないと、オケになじまなくなっちゃうので。だいたいあの、東響でもずいぶん前からやっていますけど、スダーン先生がね、いらっしやったころからモーツァルト・マチネっていうのやってて、そういう演奏会なんかはもう編成自体がわりと小ぶりでやりますから、それにちょうど合ったぐらいの楽器を使うと、一番馴染むというか。だから東フィル [=東京フィルハーモニー交響楽団] なんていうのは、まあ東フィルがっていうことじゃないんですけど、韓国のチョン・ミョンフン (Myung-Whun Chung, 1953-) さんなんかは、編成も物凄い大きいのを好むんですよ。僕も東フィルにお手伝い行ったときに、ちょうどチョンさんの棒で、ブルックナーの [交響曲第] 9 番やったときも、コントラバス 20 人くらい、18 人か、もう信じられないくらいの大編成。普通は 8 本くらいかな。で、倍以上の人数がいるんですよ。ヴァイオリンも、もうもちろん。そういう編成での音を求める指揮者もいますから。そうするともうね、ほんとそれに合う楽器で演奏しなきゃいけないし、バチもそういうので演奏しなきゃいけないし、っていうことになる。

ここで挙がってくる、ブラームスやブルックナー (Josef Anton Bruckner, 1824-1896) といった作曲家の名前。彼らも当然、モダン・オーケストラにとっては「常連」の作曲家に含まれる。モダン・オーケストラの団員は、様々なアプローチの指揮者に対応しなければならないだけでなく、多様な作品への対応も必須なのである。これが、ピリオド・アプローチが完全に浸透しない理由の 2 つ目である。たとえば X 氏が「我々あんまりバッハとかバロックをオケで演奏することはない」と語るように、ピリオド・オーケストラでは頻繁に取り上げられるバロック時代の音楽の演奏機会はモダン・オーケストラでは少なくなったが、レパートリーが比較的狭い範囲に限定されることの多いピリオド・オーケストラとは対照的に、古典派から現在までの幅広い時代の作品であったり、中にはクラシック音楽以外のジャンルに対応することさえ求められる。

たとえば東響では、今の音楽監督のノットは現代音楽を得意としており、モーツァルト・マチネの 2015 年 3 月の「第 20 回モーツァルト・マチネ」ではシュニトケの作品をモーツァルトと組み合わせている【表 1】。あるいは N 響であれば、筆者が見学した公演の中だと、2015 年 8 月の「フェスタサマーミュージック KAWASAKI 2015」および「夏休み特別公演 N 響 ほんとコンサート～オーケストラからの贈りもの～」で、ディズニー映画《アナと雪の女

王》の〈Let it go (レット・イット・ゴー)〉やミュージカル《レ・ミゼラブル》の〈I dreamed a dream (アイ・ドリームド・ア・ドリーム)〉を、歌手の May. J と共演している。

また、2016年3月の「N響 CLASSICS×POPS with SPECIAL ARTISTS」で取り上げている、初音ミクの《ハジメテノオト》では、初音ミクの歌に合わせてN響が演奏するという事で、普段のリハーサルではお目にかかったことのない、なにやら複雑そうなたくさんの音響機材と、ノートパソコン4台が練習場の手前4分の1ほどのスペースを陣取り、セッティングされていた。リハーサルではこの曲が一番最初に取り上げられたが、練習開始時刻である10時10分前には、いつもなら団員はほぼ全員が既に自分の席に座って音出しをしているはずが、弦楽器は1st ヴァイオリンと2nd ヴァイオリンの団員がところどころ入れ替わるような席順になっており、誰がどこに座るのかを相談して時折席を交換したりするという、見慣れない光景にも遭遇した。いざ練習が始まると、初めて見る顔と服装の、「初音ミクグループの皆さん」と紹介された専門の音響スタッフが歌に合わせてパソコンを操作し、その横では一人の女性が、果たしてその場でハモっているのか、それとも初音ミクのパートを歌っているのか筆者には定かではなかったが、歌詞の書かれたプリントを見ながら時折マイクの前で足を組んで座りながら歌う。クラシック音楽のリハーサルであれば、スコアを見ながら座っている見学者やスタッフは目にしても、パソコンを取り出して操作している人は見たことがないし、歌手もマイクは使わずに立って歌っている。指揮者は1度通し終わった後、いつものように団員に向けて指示をすることはなく、音響スタッフのほうに近づいてきて、「途中音が聞こえない」などと話して、スタッフが機材の操作を行い、もう1度通し練習をしてこの曲のリハーサルは終わられた。

あるいは、レパトリーの幅広さに加えて、クラシック音楽の取り上げ方に関しても、こうした公演では歴史的演奏習慣にこだわるのがそもそも不可能な、音楽外的な事情が発生することもある。この公演では、ベートーヴェンの交響曲第5番が取り上げられたが、扱ったのは第1楽章のみである。さらにはこの曲の練習に入る前、昼休み後のアナウンスの時間には、事務局側から、「運命1楽は、番組の都合で繰り返しカットでお願いします」という連絡があり、団員の誰かが「えーっ」と言って、団員たちが笑うという光景も見られた。そうした様々な「無理」をお願いするというのもあってだろうか、朝一番のアナウンスのときには、いつもであれば事務局員と、諸連絡のある団員数名が喋るだけなのだが、このコンサートを企画・演出したNHKの局員も「今日はよろしくお願いします」と団員に挨拶し、リハーサルの様子を見守っていた。

このような趣旨の、クラシック音楽やオーケストラの演奏会に足を運んだことのないような「トライアル層」の聴衆を獲得するような狙いの、ビギナーでも気軽に楽しめるホリ

デーコンサートや、青少年向けのコンサートのような公演は、N響だけでなく、東響²³も含めた他のプロのモダン・オーケストラでも盛んに行われている（大木 2008: 113）。クラシック音楽の聴衆の裾野を広げるこうした取り組みは、モダン・オーケストラにとっての重要な仕事のひとつなのである。

以上述べたように、モダン・オーケストラでは、モダンとピリオドに関わらず、様々なアプローチの指揮者に対応しなければならないだけでなく、多様な趣旨の公演や、幅広い時代やジャンルの作品への対応も必須となる。この環境があるからこそ、モダン・オーケストラには、団員全員が完全なるピリオドの専門家ではないという独特の構造が保たれるというわけである。

さらに言えば、ピリオドの専門家を兼ねる団員であっても、モダン・オーケストラで演奏する限りは、そうした様々な指揮者や公演、レパートリーに対応しなければならない点は、そうでない団員と同じである。第 1 章では、団員は自分だけがピリオド奏法に詳しくなり、それをどうしても使いたいからと、どんな指揮者でもそれを押し通すようなことは、彼らは絶対にしないと述べた。たとえば Y 氏は次のように語る。

Y: たたとえばモーツァルトみたいなとかやるとき、今日はどっち、みたいな感じ。だから指揮者が来て、今日はどっちかな、どっちでやったらいいかみたいな。それは指揮者に訊いたりするけど。ヴィブラートどうしたらいいですかって。

筆者: 指揮者の方が訊いてこられる?

Y: ううん、指揮者に訊くの。今日はどっちかというとなンヴィブラート系かとか。そういうのすごく嫌う方もいるから。極端なことを言えば、ヴィブラートかけてればなんでもいって人もいます。ヴィブラートがないと、その音だけが突き抜けてておかしいって言う人、未だにいる。自分としては逆だと思っただけ。いろいろいる。それで、じゃあ今日はそこそこロマンティックに、モーツァルトの [交響曲第 41 番] 《ジュピター》とか冒頭の「ソラシド」の最後の音【譜例 5】にヴィブラートをかけて弾くか、そのときはそのとき。普段から絶対かけないけど、かけろって言われたら一生懸命最後の音にかけます。

彼はピリオド演奏の場にも多く出演し、オリジナル楽器による CD をリリースしている経歴を持つ。ピリオド奏法に関しても研究を重ね、自分なりのこだわりを持っていることが、

²³ たとえば「夏休みファミリーコンサート」「0歳からのオーケストラ」「ドラゴンクエスト・コンサート」といった公演を行っている。

インタビューを通じて伝わってきた。

しかしそれでもなお、彼はモダン・オーケストラで演奏するときには、自分の解釈はいったんカッコに入れ、指揮者の指示に従うのである。第 1 章でも指摘した通り、オーケストラでは原則として音楽解釈の部分は指揮者のものが最優先されるような構造になっており、指揮者の解釈を退けるような事態に陥ることも、彼らは避けているのである。先に引用した、「ただ普通の指揮者が来たときに、古楽に戻って古楽で演奏するわけではないですよ。古楽の集団では無いですから」という X 氏の発言。たとえソロで演奏するときにはピリオド楽器を優先的に使っていたとしても、歴史的演奏習慣について学者顔負けのものすごく詳しい知識を手に入れていたとしても、モダン・オーケストラで「普通の」指揮者と仕事をするときには、そういったことは白紙に戻される。それどころか、逆にそうしたピリオドに関する経験が仇となり、ピリオド・アプローチを元に戻してくるような指揮者との演奏に支障が出るようなことがあれば、その団員はモダン・オーケストラの中では「仕事のできない」団員になってしまう。それゆえ、モダン・オーケストラの団員にとって、ピリオドはあくまで「サブ」であり、一部であってすべてではないのである。

また、そうした様々な指揮者に素早く切り替えて対応する能力は、特に指揮者の入れ替わりが早いオーケストラの場合は特に要求されるのだと、V 氏は語る。

V: やっぱり、やりたくないからやるっていうのもないし、やりたいからやるっていうのもない。指揮者はいつも入れ替わってるものだから、指揮者に従うっていうのがオーケストラの基本だから。(中略) [ピリオド・アプローチの指揮者を呼んだことで] コンサートでは変わったけど、他の面では別に変わらない。オーケストラの考え方が変わったとかはない。指揮者が来て反応するっていうのがオーケストラの役割だから。オーケストラってそういうものだと思う。たとえばヨーロッパのオーケストラなんかでは、同じ指揮者で何ヶ月も何年もやるっていうオーケストラもある。セリーを過ごすっていうかな。だけど今いるオーケストラに関してはいつも指揮者が違うから、指揮者を引きずらないっていうか。すぐに前の指揮者のことを忘れて、今日やる指揮者のスタイルに変化させる。忘れることが大事。スダーンのこともすごく引きずっているとシフトできないし。

筆者: 確かに前にインタビューで、スダーンさんではヴィブラートなしでやるんだけど、他の指揮者でやったときに、その音は気持ち悪いんでやめてくださいって言われたことがある、ていうような話は確かに聞いていて、それでどっちが悪いって言うてたら仕事できないって。じゃあ古楽をやる指揮者を呼ぶっていうのは、自分のオー

ケストラでいうと、微妙ということでしょうか？

V：いや、微妙とは思っていない。自分としては、仕事。指揮者が来ます、はい演奏しますってこと。この指揮者がいいとか、そういう感覚ではない。ロボット、奴隷だから（笑）。

これも第 1 章でも述べたことだが、ピリオド楽器経験の有無に、楽器の好き嫌いの関係性を示唆するような回答をした団員は一切いなかった。それと同じで、指揮者とそのアプローチに関して、いちいち好き嫌いを持ち込んでいては、仕事にならない。指揮者のアプローチは、団員個人のアプローチ、あるいは長い間常に一緒に演奏してきた団員が協同的に作り出しているオーケストラのアプローチと合わない場合もあるが、団員は原則として、音楽的感性を指揮者の感性に合わせる必要がある（Cottrell 2004: 107）。このコットレルの文献にはロンドンのプロフェッショナル・オーケストラ団員の発言も多数引用されているが、上記の見解が示されているページには「オーケストラの演奏者になるということは、自己を完全に制御し、個人的な考えや理想は捨て去るということ」という発言や、「オーケストラで演奏するときの私はただのロボットである」という発言が引用されていた。

そういえば、筆者の所属していた学生オーケストラでは、指揮者は交代制でなく、同じ一人の指揮者が何十年も専属で指導をしており、いわゆる昔ながらのカリスマで引っ張るやり方を貫いていた。練習で一人の学生だけを延々 1 時間もつかまえて、「どんなに綺麗に掃除していてもチリが一粒落ちていたら台無し」「幼稚園からやり直したら」などと、厳しい言葉で叱咤激励することも常で、中には練習中に泣き出してしまいう学生も珍しくなかった。それでも、その厳しい教えのおかげで学生は技術的にも精神的にも鍛えられるため、基本的にはその指揮者をととても尊敬し、慕う団員がほとんどなのであるが、その様子を見学し、「あれでは皆、先生の奴隷じゃないか。もっと自分の自主性を出せる演奏ができるべきだ」という言葉を残し、わずか入部 3 ヶ月足らずで辞めていった新入部員がいた。また、別のとあるアマチュア・オーケストラ（こちら指揮者は専属制）では、「自分や自分のパートにばかり厳しくして自分の思い通りにならないから」と思わしき動機で、「そろそろ指揮者を交代したくありませんか」という投票を促すメールを団員に流し、投票結果で指揮者の残留が決まった後、オーケストラを辞めていったパートリーダーもいた。この新入部員とパートリーダーの思考と行動は、今思い返せば、嫌だから、思い通りにならないからで簡単に話を進められるところが、良くも悪くもアマチュアだと感じる。

とはいえもちろん、プロフェッショナルのオーケストラ団員とて人間なのだから、好き嫌いの感情をまったく排除しているわけではない。たとえば、「顔も合わせたくない」とま

で言われている指揮者さえ、いるくらいである。しかしそこまでの感情を抱いていたとしても、そうした不満はよっぽどのことがない限り、舞台裏まで留めておく。だから、一方でそうして「顔も合わせたくない」と語られた指揮者のことを、自分としては大好きだと思っている団員がいたとして、別にこの正反対の意見を持つ団員どうしの仲が悪くなるわけでは全然ないのだと、筆者はインタビューで教わった。先ほど引用した W 氏の発言の通り、「皆やっぱり指揮者が一番」なのであるが、これは別に本心からそう思っているというものではなく、オーケストラで演奏を成立させるために団員の間で共有されている建前のようなものである。以下は、ある団員とのインタビュー内容の要約である。

実際に指揮者と喧嘩みたいになったり、不満が生じることも、正直なところ少なくはありません。「あれはおかしい」という意見や「なんであんなことするんだ」という意見が、休憩時間などに団員の側から出たりすることも、時にはあります。けれど、実はそれは言ってもしょうがないことなんですよね。オーケストラ弾きってというのは、指揮者の言われた通りのことをしなきゃいけないので。(中略) オーケストラのプレイヤーというのは、共演者と曲目とテンポを選べない。我々が選ぶことってないんですよ。指揮者がこうしろああしろって言ったら、やるのが仕事なので。だからやらなきゃいけないんです。だから、それは間違ってるとか、おかしいとか、言うこと自体がナンセンスだと思ってます。

この内容からも分かる通り、指揮者に対しては、実は不満がないことのほうが少ないのだそうである。インタビューでは、自分のオーケストラに来る指揮者の 90 パーセントは駄目と答えるような団員も中にはいた。

しかし、そうした不満を指揮者にぶつけることよりも団員が重要視し、価値を見出していることは、いかに多様な要求がそれぞれの指揮者から出されたとしても、その全部に対応して、指揮者の要求通りの音を出せるかという点である。内心ではどんなに「嫌だな」と思うような音の出し方を要求されたとしても、それに涼しい顔で完璧に応えてみせることこそが、プロフェッショナルのオーケストラ団員としてのプライドであり、オケマンとして「仕事ができる」ということなのだとは筆者は感じた。それについては、S 氏の以下の発言を参照されたい。

あくまでも、その、指揮者がどうやりたいかに僕らが応えられれば、その要求にいつでも応えられるように訓練をするし、日々のトレーニング。テクニカルなことにも、

要求されたときに、できません！とは言いたくないわけだから。だからプロとしてのプライドを持った。だからその中で、要求してきたものを表現する。こういう古楽アプローチ、まあそれがたまたま古楽のアプローチ、ほんとに古楽しかやらないってなったらまた違うかもしれないけど、今の世の中の指揮者って、ほとんどの指揮者はいろんな時代のものをやるわけだし。現代のものもやるし。だからその人なりに研究したものを、その人なりのモーツァルトだったりハイドンだったりの要求なんだと思うんだよね。

あるいは、U氏は以下のように語る。

要するに、指揮者によってこれだけ違う言い方されてしまうので。我々っていうのは芸術家っていうよりも、僕は逆に職人的な考え方なので。この人はこの色で、って言われた色を出すことに専念する。出せないのが困る。そのために練習するっていうイメージなので。ちょっとその、もちろん勉強にはなるんですけども、それをやってしまうとこの指揮者はだめって言う指揮者がいることに。さっき言ったようにいるので。難しいところですよ。あ、これでいいのか、確かにこれいいなって思う、ノンヴィブラートでも面白いいいなって思っても、それを違う指揮者でそれはおかしいよって言われたら、そっちの色を出さないといけないので。指揮者が画家だとしたら、我々は絵の具。この色を出してくれ、同じ赤でもきつい赤にしてくれって言われたらその色を出さないといけないと思うんですよ。

冗談交じりでV氏の口から出た、「ロボット」「奴隷」という自らの立場の比喩は、おそらくはU氏の「職人」「絵の具」という比喩と通ずるものがあるのだろうと、筆者は考える。彼らはプロフェッショナルの演奏家であるのだから、むしろこの作曲家のこういうフレーズであればこういう音の出し方がふさわしいというような、自分なりのしっかりとした作品解釈を身につけている。その意味で、彼らはれっきとしたプロフェッショナルの「芸術家」である。しかし、オーケストラの団員として演奏する限りは、それが指揮者の解釈とずれている場合、どんなに苦勞して作り上げてきた自分なりの解釈であっても、それは取り下げなければならない。それに対する憤り、やるせなさ、諦め、そんな感情を「奴隷」という比喩から感じることも確かである。しかし、そうした感情をコントロールしセーブすることもまた、プロフェッショナルのオケマンとして必要な技術だと、彼らにとっては認識されている。さらにはそうした感情は、楽器演奏技術の精密さ、高度さ、幅広さに対

する自負によってカバーされてもいる。それを表しているのが、「ロボット」や「職人」といった比喩なのだろう。

ただ一点、言い忘れてはならないのが、彼らはいついかなるときでも常に「ロボット」や「職人」でいる、すなわち指揮者に従うというわけではないということである。筆者は前のページで、「不満はよっぽどのことがない限り、舞台裏までで留めておく」と述べたが、しかし、もしそのよっぽどのことが起きた場合、指揮者に従うというその原則は途端に取っ払われることになる。そしてこの「よっぽど」に含まれるのは、ピリオド・アプローチも例外ではない。指揮者のピリオド・アプローチが拒否されることも、ときにはある。奏法、テンポ、編成、配置といった要素は、指揮者の要望が優先されることがあっても、場合によっては却下されることもある。このこともまた、モダン・オーケストラにピリオド・アプローチが完全に浸透しない要因の一つである。

特にこの却下は、モダン・オーケストラではピリオド・オーケストラよりも起こりがちだと言えよう。なぜなら、第 1 章で詳しく紹介した通り、モダン・オーケストラの団員は全員がピリオドに慣れ親しんだ経験を持つわけではないから、そのイレギュラーさに対してギャップを感じやすい。また、この後の第 3 章で詳述する通り、全員がピリオド・アプローチをモダン・オーケストラで行うこと自体に諸手を挙げて賛成しているわけではないからである。

たとえば、ある指揮者のリハーサルでヴィブラートを止めずに弾いている団員も何名か見受けられたことは、第 1 章で述べた。このように、オーケストラの全員が、ピリオド奏法に関する指示に必ず従うとは限らない。中には抵抗したり、反発したりする団員もいるのだそうである。

たとえば旋律線のすごく長い作曲家の作品でヴィブラートなしでやりましょうって提案されても、ヴィブラートなしだとどうしても続かないことがある。そういった際に、長いフレーズが出てきたとき、中にはこれみよがしに、ギューンってやったりする人もいたりして。ちょっと皮肉っぽくやってるわけですよ、「こんなになっちゃいますよ」って。でもそういうのはあの、指揮者は全然知らん顔して、気付かないふりをする。それでたまに、本当にたまにそういう曲でも一箇所くらいノンヴィブラートのほうが悪くないかなっていうところがあったりすると、ここいいでしょ、って、ここぞとばかりに来るわけ。こういう表現はやっぱりヴィブラートあったらできないんだよって。自分としてはその他にいっぱい、ヴィブラートがあったほうが良いところは山ほどあると思うのですが。

逆に、ピリオド・アプローチに自分自身は抵抗がなかったとしても、だからといって抵抗しているほかの団員のことを、宥めたり咎めたりして、指揮者の指示に従うように強制することは必ずしもない。たとえば Y 氏は、コントラバスパートの首席であるが、このように述べる。

Y：ヴィブラートはできるだけ全然かけないで、開放弦を普通に使ってくれって言われたら、やってみる人もいるけど、やらない人もいる。

筆者：やっぱりそうなんですね。

Y：開放弦は、難しいから。ある意味ね。特に弦楽器の一番細い、一番線の開放弦っていうのは、ちょっといい音出すの難しい。だけど、あのガット弦だったら、そんなに差が出ないけど、スチールだと特に差が出るから。

筆者：キーンっていう、あの。

Y：そうとう、弓のスピードをゆっくり使わないと、あの一、ひっくりかえるか、でかくなっちゃうか、そういうことが難しいんだけど、それを自分のものにして使っていけば、いい音は出るはずなんだけど、ま、もともとそういうことをしてない人は、やっぱり抵抗ある。(中略) 自分なりの、そのときの曲、空気とかによってヴィブラートを変えてるってのはあるかもしれないけど、それで周りの人が、どれだけ賛同してつきあってくれるかあったら、あんまり期待してない(笑)。だから自分は開放弦弾いてるけど押さえてる人がいる、嫌だなとは思いますが、別にいいか、ってなる。

筆者：古楽器をあの一、一方で演奏なさって、その古楽器を弾いていろいろ体験したことをモダンで弾いたときに生かす、あるいはモダンでやるときも、指揮者が特にたとえばノンヴィブラートでやってくださいって仰られなかったとしても、ご自分で自ら古楽的な奏法をモダンの楽器でこうやってみようというか、自発的に用いるとかいうことはあったりしますか。

Y：周りがそうしてなかったらやらないかな。

この Y 氏の発言からも分かる通り、オーケストラにおいて「周りとのバランス調整」を気にかけることは、指揮者に従うことと同じくらい、場合によっては指揮者よりも優先されるべき要素として、団員たちから扱われている。ピリオド・アプローチが必ずしも強制されることがないのは奏法だけでなく楽器についても同じで、たとえば S 氏は、自身は使える機会があればナチュラルトランペットを使うスタンスをとっている前提で、以下のよ

うに話す。

やっぱね、1本だけ [ナチュラルトランペットを] 用意しても [仕方ない]。だいたい、ハイドンとかモーツァルトって2本だから。で、もう一人の団員は、「僕は吹きたくない」って言うので、彼と組むときは、ナチュラルは使わない。モダンのもを使う。

いずれにせよ、指示に従える限界を超えた場合は、団員は基本的には指揮者に対して、言葉ではなく行動で示すようである。団員が、「その振り方じゃ入れない」、あるいは「自分のパートがそんなに大きく演奏する必要があるか」などと、リハーサル中に言葉で直接指揮者にクレームを入れた瞬間も筆者は目撃したが、それはほんの数回のことであった。あるいは、指揮者へのクレームは直接ではなく、いったん事務局へぶつけられているようである。たとえば、次回予定されている演奏会で、編成を倍管にすることを指揮者が希望している件について、「人数を増やしたりしなくても自分たちのセクションは倍管の音が出せる。倍にする必要性がわからない、指揮者の自己満足じゃないのか」と、リハーサル終了後に廊下で団員数名が事務局の人に対して詰め寄っているところに、見学の帰り際にたまたま遭遇したこともあった。

ただ、反抗する側の団員も、指揮者が気に入らないからという感情論だけで、闇雲に反抗しているわけではもちろんない。また、反抗しない側の団員とて、ただ他の団員に注意するのが面倒だから言わないわけでも、もちろんない。彼らがときに指揮者に従う原則を破るのも、ときに指揮者よりも周りの団員に合わせることを選ぶのも、すべては「演奏会を成立させること」という最重要課題を成し遂げるためである。それは、ある大ベテランの団員に、話の流れで筆者が前々から気になっていた素朴な疑問をぶつけることができた機会に明らかとなった。

筆者：私、ずっとプロの演奏家の方に伺ってみたいと思ってたのが、自分で演奏なさって良い演奏になったっていうときと、オーケストラの中ではそうでなくても、お客さんからはすごく評判が良かったりするって中にはあるって伺ったことが。そういうときは、どっちのほうの方が自分としては充足感、満足感が得られるものなんですか。

M：あのね、二通りあって、たとえば本当に素晴らしい指揮者が来たときっていうのは、当然良い演奏ができるわけ。で、充実感もある。感動するんだよ自分で。演奏が終わったときに涙出そうになる。そういう演奏会もいっぱいある。で当然、お客さ

んから見ても、良い演奏会で、ブラボーが出て、ああ幸せな日だなんて思うわけよ。で、もう一つは、この指揮者の言う通りに弾いてたら、演奏会が成り立たなくなってしまう、という時もある。自分たち、我々奏者が暗黙のうちに思ってる。そういうときは、指揮者の言うことを無視して、普段の自分たちの実力を 100%出して弾く。そういうときも、充足感はある。良い演奏会になるから。ただし、それは指揮者とオーケストラっていうのは全然関係ない。オーケストラっていうのは、下のボーダーラインっていうのをちゃんと分かってるんで、上ってのはないんだけど、ここから下にいくと商品にならないっていうのをよく分かってる。その下のほうで何かをやられても、オーケストラはそれについて行かないんだよ。自分たちで頑張ってる、その上に行くしかないっていうのを、もう身体で表現してるわけ、その演奏会の中で。だから良い演奏会になる。集中力増してね、なんとかして結束してさ、奮い立つんだよ、そういうときね。自分たちのオーケストラ独自のチャイコ [フスキー] (Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893) ならチャイコ、ベートーヴェンになる。オーケストラ全員が、自分のオーケストラの最低のボーダーラインを分かってて、なおかつこうなった場合はここに集合するとか、そういうことが分かり抜いてるのよ。じゃないとそういうふうにならない。なりたくてもなれない。で、何をするとこういうふうになれるかってのも知ってる。だから、指揮者って、本当に指揮者って言われる人が来た場合と、あまり良くない指揮者が来た場合と、両方とも良い演奏するんだよ。けれど、後者の指揮者の場合は、良い演奏するんだけど、我々が感動はしないの、それに。充実感は多少あるけど、感動はしない。やっぱり指揮者も良くて、言ってることも良くて、で、音楽よく知ってることもよくて、それに十分応えて、それ以上の演奏になったら、こんなに幸せなことないよね、お客さん含めてね。これはもう、外から見るとはどうしても分からないことで、我々当事者しか分からないことなんじゃないかと思いません。

「一流といわれるオーケストラでは、能力の低い指揮者が指揮台に上がった場合には、指揮者に頼らずに楽団員内のコミュニケーションが自発的に自己組織化される [セルフ・マネジメントの] システムができあがっている」(大木 2008: 169) とは文献に書いてあったが、「中途半端な指揮者よりも、かえってどうしようもない指揮者が来たときのほうが、良い演奏会になる」ということまでは事前に想像がつかなかったため、驚いたことを覚えている。そして、このように、指揮者の指示がすっぱりと無視されるというケースが、ピリオド・アプローチにも適用されたことが、N 響であったのだそうだ。先ほど引用した団

員の発言にあったノンヴィブラートや開放弦を「やらない人もいる」というのは、演奏会の成立を阻害しない範囲、すなわち演奏全体に重大な影響をもたらさない範囲内で、「でも自分はあなたのアプローチを良くは思っていないですよ」ということを示す、一部の団員からのささやかな意思表示という形に抑えられている。しかし、ピリオド・アプローチも「最低のボーダーライン」を超えた瞬間、そう生ぬるく事は運ばない。

それはベートーヴェンの交響曲第9番を、全体で1時間を切るような、極端に速いテンポで演奏することを要求されたときに起きた。いざ本番が始まり、練習と少し違うなと感じていたら、時間が経つごとにどんどんN響の普通のテンポになったというのである。第4楽章のレチタティーヴォが来た際に、低弦セクションは一致団結し、「自分たちのレチタティーヴォはこうです」と言わんばかりに演奏したのだと、ある団員は回想していた。「諸先輩方からこの80何年かの歴史を受け継いで、ここから先に進んだらN響じゃなくなるという線引きを皆が共有している。それはもう空気ですうなる、誰かがこうしようって言うわけでもなく」と、同団員は語った。

このように、あまりに指揮者の指示が的外れと判断された場合には、そのオーケストラの象徴的な演奏になるというのは、東響の場合も同じようである。それについてはZ氏が、以下のように語っていた。

ほんとに何言ってるのってときは、言ってる内容がとんちんかんだったりとか、むちゃくちゃだったりすると、そうすると普段自分たちがよくやってるような演奏になる。もう無視するしかないし、だからといって、こうしたいっていうのもないんだったら、普段自分たちがスダーンとか、わりとよくやる重要な指揮者の人でやってるような演奏になっちゃう。それはもう空気です、話し合わなくてもそういう感じになる。

以上述べたように、場合によっては、ピリオド・アプローチはオーケストラの側から却下されることもあるが、それに加えて指摘しておきたいのが、指揮者の側も、ピリオド・アプローチに融通をきかせ、ピリオド要素を薄めざるを得ないような場面が出てくることもある。要するに指揮者は、ピリオド・アプローチの適用を必ずしも強制するわけではなく、むしろ適用するかどうかの判断は団員に委ねる場合もあるのである。このこともまた、モダン・オーケストラにピリオド・アプローチが完全に浸透しない要因の一つだと言える。

まず、ピリオド・アプローチに融通がきかされる代表例はホールである。たとえば、N響では定期演奏会で使用するホールはNHKホールとサントリーホールの2種類で固定されており、ピリオド・アプローチの指揮者で演奏するときも、そのどちらかになる。東響も、

スダーンや飯森の指揮でモーツァルト・マチネのようなプログラムを上演するときも、ホールは本拠地であるミュージア川崎を使用する。教会や宮廷のような作曲家生存当時と同じ環境の場所が用意されるわけでもないことはもちろん、トッパンホールのような小規模編成向けのホールが用意されるわけでもなく、オーケストラが普段使用しているときと同じホールで本番は行われることが常である。それにはもちろん、予算や採算の問題、毎年使用しているホールとの定期契約といった様々な現実問題が絡んでくる。たとえば、小規模ホールでは当然客席数も大規模ホールよりも減少するわけなので、チケットの売り上げによる収益も減少するといった問題がある。そして何より、いつもとは違うホールを特別に使用するほどの労力が割けないという問題がある。

演奏する場所が普段と違うことが、オーケストラの団員だけでなくスタッフも含め、全員にどれだけの負担をもたらすか。それを筆者は偶然にも、調査中に実感することになった。それは、筆者がN響で調査を始めた2014年8月から2015年5月までの期間が、高輪にあるN響の練習場が改装工事期間にあたり、練習場所が毎回実に様々な場所を転々とするという経験を共有できたことによる。練習場所に関する具体的な情報は、【表1】を参照されたい。

この環境が団員にとってまず負担なのは、響きがいつもと違うという点である。そもそも彼らはまず、長年継続して使用しているホールの響きの作られ方を十分に熟知した上で、それを計算に入れた上でリハーサルを行っている。だから、N響のリハーサル中には指揮者の口から「サントリーホールではこうなるだろうから」などと具体的なホール名が出ることもよくある。これについては、東京シティ・フィルハーモニック管弦楽団ヴィオラ奏者を務めた経験を持つ大木裕子も、以下のように述べている。

実はオーケストラの演奏は、どこでどう聴こえるか、あるいはお互いに演奏者がどのタイミングで聞こえるかといった音響がとても大切なので、いつも同じホールで演奏した方が、演奏者にとってははるかに楽なのだ。たとえば、トランペットとヴァイオリンでは音の伝わる速さが違うので、タイミングを指揮者のところで合わせるのか、演奏者のところで合わせるのかなど、演奏するホールの音響が変わると気を使わなければならないことが多い。……その点、同じホールで演奏できると演奏者にとっての負担も少なくなる。このホールではどこで合わせたらよいだろう、と試行錯誤しなくてすむからだ。(大木 2008: 20)

慣れないホールで本番を迎えるということは、それだけ団員にとって、本番の会場に入

るまでは予測のつかない響きの調整というイレギュラーな仕事を行わなければならないという心理的負担が増えることになる。

それは練習会場とて同じで、練習会場が固定されればその会場の響きの作られ方も熟知できるのはもちろん、専用の練習場はオーケストラにとって最適な響きになるよう調整されているし、空調も照明も整備されている。しかし、他の会場ではそうもいかないこともある。音楽大学のホールを使用できるときはまだしも、とあるスタジオを使用していたときには、その会場でのリハーサルの終了後、「ここは鳴りすぎて耳が疲れる」という話を耳にすることもあった。また、金管打楽器の響きが会場の骨組みにも響いて天井から雑音が鳴り、何度も団員たちがその音がする方を振り返っていることもあれば、照明が暗すぎて「目が疲れて途中から楽譜が読めなくなってきてしんどい」という感想も O 氏から聞いた。

さらに、慣れない会場というのはリハーサルそれ自体以外のことにもイレギュラーな影響を及ぼす。いつもと違う練習会場には、団の練習場と同じ環境の練習室も、楽譜保管室も、事務所もない。それゆえ、普段ならロッカーに置いておくこともできるものもその都度移動させなければならないし、普段ならばと出てくる楽譜や書類の用意も一苦勞である。さらには、会場への移動も難儀である。電車利用者は定期券が使用できないし、経路も毎回確認しなければならない。また車利用者は、駐車場の少ない会場では、会場近辺の駐車場を探した上で、そこから歩いて来なければならないし、慣れない経路で道を間違えて時間をロスしたり、予想外の渋滞にはまるリスクも考えた上で移動しなければならない。もちろん、遅刻は厳禁である。

プロフェッショナルの演奏家は、引き受けた仕事にはどんなことがあっても穴をあけてはならないという覚悟で仕事に取り組んでおり、中には父親の訃報に接しても本番を優先させたり、急病で病院へ向かう救急車の中、自分の代役のエキストラ奏者の手配をまず行った奏者もいるのだという（山岸 2013: 75）。筆者も N 響では 1 年半もリハーサルを見学していたのに、遅刻者を目撃したのは 1 度きりであった。それも練習が開始して 5 分もしないうちにその団員は到着したが、ものすごく真っ青な顔で素早く楽器を取り出し、一目散に席に向かっていった光景は忘れられない。その尋常でなく憔悴しきった団員の様子を見て改めて、「この緊張感といたら只事ではない」と手に汗を握ったことを今でも覚えている。その後団員の遅刻を目撃したのは、冬に記録的な大雪が降って交通機関が完全に麻痺した、2016 年 1 月 18 日のことだけであった。この日ばかりは練習開始が 1 時間遅らされ、それでもまだ到着していない団員も何名かいたが、さすがに仕方がないという様子であった。

こうした負担は結局、リハーサル自体にも影響を及ぼす。改装工事が終わる前、練習会

場が移動している期間の間は、オペラのような特殊な公演²⁴を除き、練習時間は 11 時から 15 時 15 分、もしくは 16 時までに固定されていた。工事が終わり、練習場が使用できるようになって以降、10 時から 15 時 15 分までと開始時間は 1 時間早まり、それまでは練習開始時刻を遅らせていたのだということに筆者は初めて気づいた。

そして何より、負担が増えるのはスタッフも同じである。まず、毎回空き会場を探すのが大変だという話は、調査の合間に事務局の方から度々聞いていた。さらに、会場が決まったあとも、使用料の支払いから会場付近の地図やアクセス方法について案内するプリントの用意に至るまで、仕事はいくらでも降って湧いてくる。練習会場を間違えてしまう団員が出ないように、事務局員は毎回リハーサル開始前のアナウンスやメールで連絡を入れなくてはならない。また、電車利用者が最寄り駅からバスで移動しなければならない会場ときには、団員専用の臨時バスが手配され、事務局のスタッフは手分けして駅からバスの乗り場を案内したり、バスの乗り場で団員を出迎えたりしていた。さらに、楽器運搬にもイレギュラーな負担がかかり、運搬に際しての動線確認が毎回必要になるのはもちろん、洗足学園大学のシルバーマウンテンのような大型トラックが入れない会場では、別途小型のトラックを用意するといった作業も必要になる。

挙げれば本当にきりがないのでここまでにしておくが、とにかくいつもとは違う場所で練習や本番を行うというのは、イレギュラーな要素が増えるために神経を割かなければならない要素も増え、その分演奏会が不成立になるという最も避けなくてはならないリスクが増えることにつながるのである。そうかといって、舞台裏事情を失敗の言い訳にするわけにはいかない。練習の時点でどのような問題が起ころうとも、それが聴衆に公表されるわけではないし、本番ではいつもと変わらず、第 1 章で扱ったような極度の緊張とプレッシャーに耐え、どのような演奏会も成功に導かなければならない。このような事情もあって、地方公演や海外遠征など、よほどの事情がない限り、練習会場やホールは慣れ親しんだ場所を使用したい。いくら指揮者が理想とする響きを追求するために別のホールを使用したくとも、オーケストラにとっては、簡単にホールを変更できない理由があまりにもたくさんあるのである。

それゆえ、結局はいつも使用している大きめのホールで演奏することになるのだが、そうなればどうしても音作りはそのホールありきで行わなければならない。それは結果として、さらなるピリオド要素の薄まりを誘発することになる。たとえば、BB 氏は以下のようなエピソードを話していた。

²⁴ オペラの場合には、オーケストラだけの練習、歌合わせ、舞台稽古があるので、リハーサルが数週間におよぶこともある。(大木 2008: 74)

この間、東響でクイケンの孫にあたる人がフォルテピアノを弾きに来ただけでも、やっぱりフォルテピアノの音量が全然足りないから、やっぱりそのときは今のモダンの楽器で弾いて、調整もちょっとしたただけでも、やっぱりミューザとかではあまりね、ホールが大きすぎて聞こえないからってということで、スピーカーを通してやったりもしたただけ。ホールで聴いてる人からすれば、なんか電子楽器みたいで、全然こう、そういうふうに言ってたから、やっぱり大きなホールでやると、そういうちぐはぐしたことになっちゃうんだなって思って。それでも私たちはやっぱり極力抑えて、もうほとんど音も出さないでやったただけ、やっぱりホールでやるとすごく引き立ってたみたいだから、そういうのを再現しようと思ったらそれなりの環境を整えないと、モーツァルトのコンチェルトとか、それこそピアノコンチェルトとか、昔のピアノを用いてっていうのはちょっと限界があるかなって。

また、ホールに関しては、大きさだけでなく設備状況も影響してくる。ピリオド楽器は、モダン楽器と比較して素材がよりデリケートである場合が多い。利用するホールによっては、ピリオド楽器の使用は避けざるを得ない場合もあるのだと、R氏が話していた。

どっかたとえばね、中国の演奏旅行があったんですけどスダーンで、そのときにブラームスが実はあったんですけど、だけど中国で一回やって日本でも同じプログラムだったんですけど、日本に戻ってきたときは古楽器使うけど、中国のほうではどんな環境かわからないから、彼に話をして、モダンの楽器を持って行きました。それはもちろんそういうことで、向こうのホールに行ったらその楽器が使えなくなったらもう、演奏会になんなくなっちゃうので。だからもう、行ったらほんとに環境の悪いホールだったので、プラスチックの皮を張ったやつを持っていきました。どこでも対応できるやつを持ってこうと思って。で、ブラームスの〔交響曲第〕1番だったただけ、彼に話をして、向こうはこれを持ってくよって。で、それはもう全然オーケー。でもこっちでちゃんとしたホールで出来るときはこういう楽器 [=ピリオド楽器] でやりましょうって。バチもこういうのを使ってねっていうふうに言ってくる。

次に、ピリオド・アプローチに融通がきかされる代表例としてよく挙げられるのが、ピッチと楽器である。これはモダン楽器の演奏者にとって、変更にはかなりの大きな負担をもたらすことが、その要因であろう。また、この融通がきかされる要素というのは、ピリ

オド・オーケストラと自分たちのモダン・オーケストラとが別物であることを強調する点としても、団員から示されることはよくある。たとえば、Z氏は次のように語る。

えっと一番違うのは、何が違うかっていうと楽器が違うんですよ。そこが一番大きいんじゃないかなあ。僕らはできるだけスダーンさんとか飯森さんで、古楽奏法やっても、それは今の普通の楽器で古楽の奏法をしてるだけなんですよ。だからバロック・オーケストラには絶対ならないんですよ。ピッチだって442でやってるしね、普通に。

確かに、ピリオド・アプローチの指揮者が来た際に、ピッチの変更を求められるという話は、第3章に引用したU氏からの話を除けば、ほとんど聞かなかった。また第1章でも紹介したように、大多数の団員は、ピリオド楽器への持ち替えを行うことはない。この点も、ピリオド・アプローチが完全には浸透しきらない要因の一つに数えられると言える。

ただ楽器に関しては、東響ではティンパニと金管セクションの一部の団員のみ、ピリオド楽器に持ち替えることがあることも第1章で紹介した。その際は指揮者からピリオド楽器を使用するよう指示があった上で持ち替えが行われているのだろうと筆者は想定していたが、これが実際は違っていた。S氏によれば、スダーンの場合にしる飯森の場合にしる、ピリオド楽器を使用してほしいという明確な指示自体はなかったそうである。まず東響にピリオド楽器として最初に導入されたのはバロックティンパニだったそうで、それに関しては「モダンな楽器でぼわーんとした音じゃなくて、もっとしまった音でほしい」というスダーンの要望があって購入したのだという。しかし、ティンパニのみがピリオド楽器で自分たちがモダン楽器で演奏していると、特にモーツァルトやベートーヴェンなどのトランペットとティンパニがセットで動くような時代の作品の場合、片方がモダンでやるというのはかなり厳しいとS氏は感じた。その後、S氏はたまたま演奏旅行のときにスダーンと新幹線で話す機会があり、スダーンとしてはモーツァルトやハイドンの時代の音楽をやるときには、バロックティンパニ、ナチュラルトランペットのサウンドをイメージしていること、スダーンがよくトランペットに言う「もっと音をはっきり」という指示も、モダンではなくナチュラルでのサウンドが本来ならば理想なのだということを知ったのだという。それがきっかけとなり、S氏が自ら練習にナチュラルトランペットを持って行ったところ、スダーンは「えらい喜んでた」そうである。

それは飯森の場合も同じで、「飯森先生でやるときは必ずナチュラルで、っていうような指示があるのでしょうか」と筆者が質問したところ、「飯森さんは基本的には僕らには指示

しない。あつたらやってほしいなっていう」という答えが S 氏から返ってきた。S 氏によれば、飯森自身が音楽監督を務める山形交響楽団で彼が指揮する際には、モーツァルトでは必ず、ホルン、トロンボーンまで、メンバーが意識的に全員ピリオド楽器を使うのだそうである。実際、飯森の音楽監督としての山形交響楽団での取り組みを描いた本にも、モーツァルト定期では、シンフォニー・オーケストラとして取り組む「ネオ・ピリオド」アプローチとして、ナチュラルホルン、ナチュラルトランペット、バロックティンパニ、木製フルートなどが使用されていると書かれている（松井 2009: 121-122）。だが、東響でやる場合はそこまでは徹底されないようである。

ここでもやはり、結局は「仕事」ならではのしがらみが働いているのだろう。「指揮者の理想通りに動くのがオーケストラ」だというのはあくまで原則にすぎないこと、それ以上は理想を強要できないボーダーラインがあることを、指揮者として理解していなければ、待っているのは「指示無視からの永久解雇」である。大木は経営学の観点から、楽団員が指揮者の指示を無視できる理由を、以下のように解説している。

指揮者は楽団員でなく、外部から招待してくる場合がほとんどなので、楽団員は指揮者と仲間意識はもっていない。楽団員に対し人事権もなく金銭的インセンティブも与えることができない指揮者は、結局は自らの能力で楽団員を牽引していかなければならない。会社にたとえると、いきなり会社へ乗り込んでいってあれこれと口を出す、経営コンサルタントのようなものなのかもしれない。そのため楽団員にとっては、指揮者に従うことと、支給される給与は基本的に関連がないわけだから、従いたくなければ無視することもできる。常任指揮者の場合には多少位置づけは異なるが、やはり楽団員は指揮者に対する仲間意識というものはもっていない。（大木 2008: 55）

この指揮者が基本的には仲間意識を持たれず孤立する立場にある要因としてはまた、「団員は指揮者という存在を、自身の創造性や音楽性を抑圧、あるいは征服してくる存在だと考えているため、フラストレーションの矛先が指揮者へ向けられやすい」（Cottrell 2004: 109）という点も指摘される。このコットレルの文献の同ページにおいては、あるオーケストラのドキュメンタリー番組の中で、団員が一仕事終えた後、指揮者を丸太に見立て、斧で真っ二つにすることでフラストレーションを解消する場面があることも紹介されている。

理想と現実のバランスの見極めに失敗すれば最後、「理想ばかり押し付ける青臭い」指揮者としての烙印を押され、仕事を干される。指揮者にとっては、できることならばナチュラルトランペットでの演奏が理想であっても、仕事に来ているのはあくまでモダン・オー

ケストラである。ティンパニは団で購入できても、トランペットの団員一人一人の楽器をすべて団で購入するわけにはいかない。また、ナチュラルトランペットを本番で使用できるまでのクオリティに持ってくるまでには、様々なナチュラル独自の技術に対応するトレーニングも積まなくてはならない。ピリオド楽器の購入費用、ピリオド楽器の練習に割く労力、この捻出はモダン・オーケストラの団員の「必須業務」ではない。たとえば、A氏は以下のように話していた。

筆者：モーツァルトの交響曲 39 番見学させていただいたときに、バロックティンパニを持ってこられてて、あ、ティンパニはバロックのでなさるんだって思ったんですけど。

A：ティンパニは用途があるので、団で買いました。

筆者：[指揮者は] ティンパニだと楽器を変えてくださいって仰るんだけど、他の楽器だと特にそういうことは仰らないですか？

A：言えないですね。ティンパニは物がそういうものがあるけど、じゃあ、ファゴット吹いてる人に、フランスの指揮者が来て、「バソーン吹いてくれ」って言えないです。ホルンに対して、「ごめん、ナチュラルホルンに全部変えてよ」って言ったら、大変なことになる。誰も首を縦に振らないと思います。ティンパニはわりと、ティンパニ奏者がそういうことに対応できるから、そういう機会もあるので対応できるけど。それは無理だと思う。

第 1 章でも触れた通り、ピリオド・アプローチにまったく興味を抱いていない団員もいれば、ピリオド楽器に触れたこともない団員もいて、別にそれが大した問題にならないのがモダン・オーケストラである。ピリオド楽器への持ち替えができないから問題になるわけでもないし、持ち替えのできない人はできる人より演奏技術が劣っているということになるわけでもない。モダン・オーケストラの団員にとって必須なのはモダン楽器を高い水準で演奏できる技術があるかどうかであって、ピリオド楽器ができるかどうかはプラスアルファにすぎない。ピリオド楽器への持ち替えは強制にはならないのである。

それゆえ、彼らにピリオド楽器の使用を強制したが最後、その指揮者は「そういうことがやりたいのなら、どうぞピリオド・オーケストラで」と言われておしまいだろう。団員たちの話によれば、指揮者はそれがわかっているから、「できる範囲で」という融通をきかせ、ピリオド楽器を使用しない団員がいても、それはそれで仕方がない、彼らの必須業務の範囲外だからと割り切るようである。他所のモダン・オーケストラでは、ピリオド楽器

を取りそろえるために、指揮者が自らのポケットマネーでピリオド楽器を買うようなケースもあるのだという話も調査中に耳にした。

また、ピリオド奏法を意図的に使用していない団員がいたとしても、指揮者があえてそれはそのままにしておくこともあるのだという。確かに、ノンヴィブラートでという指示があってもヴィブラートをかけている団員がいても、指揮者がそれに対して特に何も言わないという場面はリハーサルで筆者も目撃した。また、J氏も以下のように語った。

J: 我々は、あ、そうですか、そういうことをしてほしいんですね、じゃあこれはいかがでしょう、みたいなことを、やっぱり我々なりの少少こう、いろいろね、商品にするために、もっといろんなことをするわけですよ、指揮者の注文に対してね。注文されたものを、はい、これでしょ、ってそのまま出してもしょうがないので。そう、それで何か言うか、何も言わずそれでいいと言うか、そのへんの駆け引きはありますから。だから、ヴィブラートだって、ノンヴィブラートでという指示があっても、かけてる人だっているんですよ。特に管楽器のソロ奏者。それで、なんか言う場合もあるし、言わない。あの人には言うけど、この人には言わないとか。そういうのもあるから。言わないのはもちろん、気が付いてないわけじゃないわけ。気が付いてるけど、それでいいと思ってるから言わない。

筆者はまさにその駆け引きが行われたと思しき現場を、直接見学することもできた。それはある指揮者の2日目のリハーサルでのことだった。リハーサルが始まってすぐ、指揮者がオーボエ・ソロに向かって、「ヴィブラートなしで」と言葉で直接指示をしたのである。冒頭の旋律を声を震わせて歌ってみせて、「こうやるのはだめ」というようなリアクションもしてみせた。オーボエ奏者が「なしで？」と聞き返すと、「大丈夫、たった数日間やればいいだけ。あとは自由に吹けるようになるよ」と言って笑い、団員もそれに対して笑っていた。その後、オーボエ奏者がヴィブラートなしで吹くと、指揮者は「素晴らしい！」という言葉かけた。

筆者は後に、そのときに使用していたパート譜を閲覧する機会を得たのだが、オーボエ1番の楽譜には、見開き1ページ目の右上の余白に鉛筆で大きく、「No Vib!」と書かれていた。こう書いた意図を本人に訊けたわけではないので筆者の推測にはなってしまうが、おそらくはここまで目立つように書いていないと、無意識のうちにヴィブラートがかかってしまうため、大きく太く文字が書かれたのではないだろうか。このとき使用したパート譜は全パートくまなくチェックしたが、繰り返しを間違えないようにする書き込み以外に、

ここまで大きく目立つように書かれた書き込みは見当たらなかったのが印象的であった。

リハーサルの初日でも同じ曲は練習していて、そのときに指揮者は注意することもできたはずなのに、そのときは様子見で何も言わず、2日目でようやく注意していること。オーボエ奏者が、その注意に対し、ただ頷いて次から指揮者の指示通りに吹くこともできたはずなのに、「なしで？」とわざわざ聞き返し、その指示にすんなり納得はしていないことを暗に伝え、あえて指揮者に「ここはできればそうやりたくないんだけど」というプレッシャーをかけていること。そして、そのリアクションに対し、指揮者は「そう言わずに短期間だから耐えてくれ」という譲歩を訴えかけ、かつ笑いもとれるような依頼の言葉で緊張を緩和させ、どうにか指示に従ってもらい、指示に従ってもらったことに対する労いと、自分の要求通りの音を出してくれたことに対する賞賛の言葉をかけていること。プロフェッショナルのオーケストラのリハーサルでは、指揮者と団員の間でこれだけの密な駆け引きが、言葉と態度の両方を巧みに利用することで行われているのだということを実感したエピソードであった。

ちなみに、ここで言われている「たった数日間」というのは、その指揮者が定期演奏会を担当している間の数日間という意味である。なお、上述の指揮者が担当した次の演奏会の練習を見学した際、次の指揮者が弦楽器奏者に対して、「ここはヴィブラートなしで」と要求する場面があった。そのとき指揮者は、「いわゆる、他意はないですが」と言って団員の笑いを取り、さらに「今まで何をやられてたのかは存じませんが」と続けて、さらに団員の笑いを取っていた。この指揮者の言葉には、先の数日間で団員がピリオド・アプローチに対して我慢をして従っていたことを知っていて、自分も彼と同じことを少しだけやるけど、それは「ピリオド・アプローチ」として提示するわけではないので、そこのところは念のためご理解、ご安心ください、といった気持ちがにじみ出ているように感じられた。

モダン・オーケストラでは、全員がピリオド・アプローチをモダン・オーケストラで行うこと自体に諸手を挙げて賛成しているわけではないことは前にも述べた。ピリオド側の「常識」があまりにも強くモダン・オーケストラに入り込んできて、それが優位に立てば拒否反応が示されることもある。以下のW氏の発言を参照されたい。

W：マタイ〔受難曲〕とかオケでやる時も、結局モダンのオーケストラにヴィオラ・ダ・ガンバとか入ってきてるわけですよ、古楽器で、完璧に。でも、やってくださる方は、いつもは古楽器弾いてるんですけども、そういうときはモダンのピッチにあわせていただいていますから、僕らが別に下げるわけじゃないですから。で、ガンバは古楽器奏法で弾いて、それでそのあとのレチタティーヴォは、弦楽器は古楽奏法で

弾くとしても、管楽器が出てきたら、僕らはモダンのオーボエとかフルートでやりま
すから、そういうこともある。バッハは絶対古楽器じゃないとだめってことでもない
んですよね。僕もべつに古楽器が嫌いじゃないんですけども、ただやってないだけ
の話なんですけど、古楽器のほうからこうやれってのを作っちゃわれると困るよねっ
ていうふうに言ってるんですよね。これはこうだっというふうだね。

筆者：あまりにもそれをこう、四角四面とこう、こうだから絶対こうしなきゃいけ
ないって言われると。

W：そうそう。ちょっとね、一緒にやらなきゃ別にいいけどね。

こうした拒否反応がピークに達してしまっは、ピリオド・アプローチの融通で済むど
ころか、仕事の機会自体を他の指揮者に融通する羽目になってしまう。団員の発言に繰り
返し出てくるように、モダン・オーケストラは「ピリオド・オーケストラではない」のた
から、ピリオド・アプローチに関する要望がすべて通ることもない。その現実を弁えて行
動できることが、第1章で扱った、「一流の」演奏家の証である「柔軟さ」を満たす条件の
一つなのだろう。

モダン・オーケストラにとってピリオドはあくまで一部であってすべてではない。モダ
ン・オーケストラでは、ピリオド・アプローチを採用する際であっても、楽器、奏法、ピ
ッチ、編成、配置、ホールといった演奏環境のすべてがピリオド・オーケストラと完全
に同化することはない。だからこそ、ピリオド・アプローチはモダン・オーケストラに完全
に浸透することもない。団員にとって最も重要なのは、どのような演奏会であっても演奏
会を成功させることである。ピリオド・アプローチに合わせすぎるあまりに演奏会が失敗
するような事態は徹底して避けられているのである。

第2節 「ピリオド・アプローチの採用」ではなく「指揮者の望んだアプローチの採用」という認識が優先

次に団員の間で共通しているのは、一般には「ピリオド・アプローチの採用」という認識が優先される現象に対し、団員の間では「指揮者の望んだアプローチの採用」という認識が優先される点である。この「ピリオド・アプローチの採用」を否定する認識は、「ピリオド・アプローチ」の定義に対する疑問から成り立っている。第1節において、モダン・オーケストラにおいて、ピリオド・アプローチは、いわば「完全なるピリオドにはならない」ことが確認されたわけであるが、彼らにとって、「ピリオドにはならない」という言葉は、実はもう一つの意味を持つ。それは、「そもそもピリオドなんてものがあるのか、そう考えるとピリオドになりようがない」という意味である。

インタビューにおいて筆者は、たとえば「モダン・オーケストラにピリオド・アプローチが持ち込まれることについてどう思いますか?」「指揮者から指示されるピリオド奏法にはどのようなものがありますか?」というように、あえて「ピリオド」という概念は「当たり前にあるもの」という前提で質問を用意していた。こうした質問に対して、もちろん「ピリオド奏法というたとえば…」といった形で答えが返ってくることもたくさんあるのだが、中には逆に以下のような質問が返されることも度々あった。

まず「ピリオド奏法」っていうのはじゃあ何なんでしょう。(Q)

だから、「ピリオド」って何ぞやって感じですよ、何回も言うけど。(L)

「ピリオド奏法」っていうものは何なんでしょうね。(H)

あるいは、次のような言葉が返ってくることもあった。

スダーン先生の「ピリオド的」っていうのが、どこまでピリオド的かっていうのもわからないので。(X)

「ピリオド奏法」というのをね、僕はどういうものなのかわからないというか。(J)

言わずもがな、彼らはピリオドという言葉の一般的な定義を純粹に知らないわけではない。上記の発言はどれも、敢えて無知の振りをするというポーズの表れである。複雑で多くの矛盾をはらんだ経験を重ねた結果、それを一言で集約するには、「ピリオドって何」「ピリオドがわからない」という表現に帰着するほかないのである。

彼らが「そもそもピリオドなんてものがあるのか」という疑問を持つのは、ピリオド・アプローチの多義性を彼らが見抜いていることによる。まず彼らが指摘するのは、「歴史的演奏習慣」と言われているものは推測の域を出ない代物という点である。たとえばある団員は次のように語る。

団員：実際その、どうなのかって結局わからないので。だって実際その時代に生きてた人がもういないわけで。かじった知識で皆やってる。その当時の録音が残ってるわけでもないし。だから、弦楽器のそのピリオド奏法って言われてるやつでも、もしかしたら違ってるのかもしれないし。(中略) そういうことに関しての疑問点はあるんだけど、どうやっても解決できないものなので。タイムスリップしない限り絶対。ただ絶対その、今その言った古楽器のピリオドであるとか奏法にしても、「現代ピリオド」だと思うので。どうやっても、どう考えても。

筆者：モダンのオーケストラでやってるからってことではなくて？

団員：いや、そうではなくて、ほんとに昔はやってた形ではなくて、現代にアレンジされてるピリオドになってるはずなんで。それは、本物はこれだって思えるかって、そこがね。だからそれを判断できる人っていないので、それがほんとに正しい、昔からのっていうのをそのまま引き継いできてるものかもしれないんだけどねえ。そこはちょっとわからないので、それは、だからやらないってのも変だけど、実際その今の、自分の楽器に関しては、そういうニーズがほとんどないので。現代奏法ばかりなので。だから余計にわからないというのがあるんだけども。

前述の、「ピリオド」という概念は「当たり前にあるもの」という前提で質問を用意したことが「あえて」だというのは、実は、おそらくそうした「挑発的な」質問を用意しておけばこの種の回答が返ってくるのではないかという予想があったためである。それを予想でき、筆者としては驚くことなくすんなり回答を受け入れられたのは、この回答と同じ見解が、先行研究を読むことで既に得られていたからである。たとえば「ピリオド演奏は最もモダンなスタイルを擁している」(Taruskin 1988: 152) といったように、ピリオドとモダンはいずれも、後世の人間が現代的な発想で現代のコンテキストにおいて実践する演奏であるという点ではどちらも同じであるという見解は、「ピリオド対モダン」の問題系に関する研究における最先端、というよりも今となっては大前提の見解として流布している。

それに対し、ピリオド・アプローチの多義性を指摘する回答として、知って驚きというよりも知るたびに興味が増していったのは、ピリオド・アプローチの指揮者の指示が、作

曲家が生きていた当時の演奏を再現することを目指しているはずなのに一定ではないという点に関するものだった。確かに、ピリオド・アプローチの指揮者だからといって、結果として出てくる演奏が、どの指揮者もまったく同じにはなっていないことは、演奏会を聴きに行ったり、CDを聴き比べたりした自分の経験でもなんとなくはわかっていたので、この回答に対して驚きはしなかった。むしろ興味深いと思ったのは、指示内容がどのように違うのか、本番の演奏をただ鑑賞しているだけではわからなかったり、気づかなかったりする部分も多かったのが、調査を通じてその具体像を掴むことができたことである。たとえば、U氏はスダーンと飯森の指示内容の違いについて、以下のように説明する。

うちスダーンとかがその奏法でやるときっていうのは、彼はやっぱりベートーヴェンくらいまで。ブラームスになるともうヴィブラートをかけさせてます。スダーンさんは、我々管楽器にはノンヴィブラートっていう指定はまったくされていないです。逆に飯森範親ってうちの正指揮者がやるときには、モーツァルトとか古典をやるときには、管楽器にも「そこはノンヴィブラートでお願いします」って。基本的にはノンヴィブラートでって彼は言ってます。スダーンさんは、まったく管楽器にはその指示はしない。弦楽器にはノンヴィブラート、基本だよって最初に仰ってて。それもやっぱり古典、ロマン派前期くらいまでですね。そのあとのベルリオーズ (Louis Hector Berlioz, 1803-1869) とかマーラー (Gustav Mahler, 1860-1911) とかやるときには、ちゃんとヴィブラートをかけさせますよ。だから今の、現代のをやるときは、彼はそういう奏法。飯森さんなんかは、マーラーなんかでも「ここはノンヴィブラートで」っていう場合もありますし。好みというか、考え方もありますよね。たとえば、オーケストラの並びなんかひとつとっても、対抗配置。それがイギリス式っていうのもあるのかもしれないですけど、わりとその当時はそういう演奏して。その並びにも、こだわりのひとつだと思うんですけど、でもスダーンさんはそれをさせない。普通の並びのまま。なので、まったく本当に人によって考え方も、オーソドックスっていうのも違うってことですよ。

こうした指揮者による指示内容の違いに関する回答は、Z氏からも得られた。

筆者：ノンヴィブラート以外の指示でピリオド的っていうのは何かあるのでしょうか？たとえば、開放弦をできるだけ使うとか。

Z：開放弦をできるだけ使えっていうのは、えっと、トン・コープマン (Ton Koopman,

1944-) だけが言っていた。

筆者：あ、そうなんですね、皆さん言うわけじゃないんだ。

Z：そうなの、そこがね、スダーンも飯森さんも、ヴィラブートのこととかは言うんだけど、ポジションのこととかは言わないので。だから、なんか逆に言うとだから、まだまだそんなに別に古乐的じゃないなって気がします。コープマンは一回だけだけど、彼はそこがすごかったので、弦楽器の人は極力全部 1st ポジションで弾いてくれ、とか言われて。1st ポジションで、当然なめらかに弾くためにこう上がるものを、全部移弦して、全部開放弦は全部開放弦で使ってくれって言われたから、あれはもうすごい衝撃的だった。

筆者：人によるんですね。

もちろん、「人による違い」というのは、ピリオド側の演奏自体にも認められている。たとえば、Y 氏は「いわゆる古楽っぽい演奏の人たちだって、ここ数十年で変化しているじゃないですか。だからどれがいいってのも、もちろん、ないわけでしょ」と述べる。しかし、モダン・オーケストラには、その「人による違い」に拍車がかかる構造が存在しているのである。

モダン・オーケストラは、本章第 1 節で確認したように、そもそもピリオドを突き詰められない構造のオーケストラであるから、ピリオド・アプローチの指揮者としては、その分のギャップを埋めるためにフレキシブルに対応することになる。たとえばある指揮者は、ピリオド楽器での演奏時の弦楽器と管楽器の音量バランスを求めて、モダン楽器の演奏時には木管楽器の人数を倍管にした上で、自分が必要と思うところのみ倍の人数で吹かせたり、弦楽器は逆に自分が必要と思うところのみ半分の人で弾かせたりしていた。しかし、他のピリオド・アプローチの指揮者が皆それと同じギャップの埋め方をするわけではない。先ほどの BB 氏の話にあったように、スピーカーを利用して音量バランスのギャップを埋める措置を取る指揮者もいるかもしれない。そのギャップを埋める方法を決めるのに、歴史的資料のような従うべき「マニュアル」はない。モダン・オーケストラでは、そこがよりフレキシブルになるぶん、人による差異の振り幅はピリオド・オーケストラよりも大きくなるのである。

だからこそ、指揮者自身としては歴史的演奏習慣に近づけることを狙いとした上でそうした措置を行っているとしても、団員の側にしてみれば、違う指揮者が来る度にまったく「不統一」なアプローチを次々と言い渡されることになるわけである。同じ「ピリオド・アプローチ」と銘打ちながらも、振り幅の差が大きすぎて、「どれも歴史的演奏習慣の再現

を目指した結果である」と納めるにはあまりにも無理がある。そうして振り回された経験があるからこそ、モダン・オーケストラの団員は、結局「ピリオド」と称されているものは、「歴史的演奏習慣の再現」ではなく「指揮者の望み」であると認識するのである。以下の筆者の質問に対する H 氏の回答を参照されたい。彼は、この指揮者一人一人のアプローチが不統一であることと、「歴史的演奏習慣」と言われているものは推測の域を出ない代物であるということを考えれば、結局そのアプローチは「指揮者の解釈」だということになるのだと話す。

筆者：モダン楽器なんだけど、たとえばハイドンとかモーツァルトをやるときに、古楽的に吹くっていうとどういうことになるんですか？

H：言ってることはわかるんですが、それは答えがないことなんで、わかんないです。人それぞれ。じゃあ、「ピリオド奏法」って言って、このオーケストラの 100 人の人に訊いたら、たぶん皆違うこと言うと思う。で、皆たぶん、それとなく当たってるんです。だから、その、「ピリオド奏法」っていうものは何なんでしょうね。こちらから聞きたいのは。皆ね、材料は同じなんです。どの指揮者にしろ、皆同じなんです。その頃の、たとえばヴァイオリンの教則本を見るとか、演奏会評を見るとか、そういうのがいろいろあって、そこから先はもうすべて解釈なので。(中略) じゃあブラームスの曲をやりますってなったとき、その当時のまあ、マイニンゲンのオーケストラが使ってた頃の楽器で演奏するのが、ブラームスにとって幸せだったのか。本人としては、もうちょっとなんか良い音出してくれよって思ってたかもしれないですよ。だからねえ、この話は僕は答えが出せない。運良く、僕はオーケストラの一員なんで、言われたことをやるしかない。それが結論ですね。だって今、ピリオド奏法っていったって皆勝手に言ってるだけで、じゃあ誰かきいたことあんのって言いたくなる。その「短く」ってどんな、じゃあどう短くするかまでわかるんですか。で、聴く側のお客さんたちにしてみれば、好きなのを聴いてりゃいいわけで。ほんとにある意味楽というか。あと指揮者も楽。もう自分の意見を通してればいいんだから。その自分の意見とか、考えがオーケストラに共感してもらえれば、たぶん常に良い演奏になるんだと思う。

しかし、この「指揮者が望むことをやっているから」という理由だけで、団員は「ピリオド・アプローチ」を「指揮者の望んだアプローチ」と読み替えているわけではない。モダン・オーケストラの団員にとって、「ピリオドにはならない」という言葉は、実はさらに

もう一つの意味を持つ言葉でもある。それは、「ピリオド・アプローチの指揮者だからといって、指示される奏法はモダンの指揮者と比べて特別な内容ではないから、こちらとしては必ずしもピリオド奏法をやっている感覚はない」という意味である。

筆者がその意味に気づいたのは、インタビューの中で、「ピリオド・モダン特有の奏法」というステレオタイプの理解を覆すような意見が度々出されたことによる。たとえば、ティンパニがピリオド・アプローチの指揮者からは「もっと固い音で」と言われることが多いという話を S 氏から聞いていたので、筆者としては「リハーサル中になされるピリオド奏法に関する指示」に関する具体的なエピソードを引き出すつもりで、R 氏に「ピリオド・アプローチの一環として、リハーサル中に、もうちょっと固い音で、といったことを言われたりしますか」と質問した。しかし、返ってきたのは筆者にとっては思いがけない、以下の回答だった。

それはもう、モダンの楽器でも普通にどの指揮者でもあります。日本の指揮者でも、外国の指揮者でも、それは現代音楽であっても、僕らが自分で選んだバチを使って演奏しますから、この部分もうちょっと固くしてくれる？とかいうのはあります。やわらかくしてっていう指揮者あんまりいないんだけど、要するに、自分がこう、この部分のこの音はこういうリズムで聞き取りたいっていう指揮者の意識で、そこで申し訳ないけどもう一段階固くしてくれるっていう指揮者は、もうどんな演奏会でどんな楽器を使っててもあります。逆に、バロックティンパニなんかの場合は、もやっと聞こえることがまずないので、固いバチも使ってるので、バチのことはあんまり言われないですね。でもモダンティンパニの場合はやっぱり、モーツァルトとかベートーヴェンだけじゃなくて、いろんな曲をやる中で、もうちょっとこういうバチ使って、とかもうちょっと固めをお願い、とかっていうことは多いですね。よくあります。それはティンパニに限らず、たとえば木琴だとか、そういうのでも、もうちょっとこういうバチとか。シンバルともうちょっとこういう音でとか、大太鼓とかね。なんかでもすべてそれはあります。

これと同種の、「ピリオド・モダン特有の奏法」というステレオタイプの理解を覆すような意見の中で、最もよく例に挙げられた奏法は、ヴィブラートであった。それについては筆者が、「最近の演奏習慣に関する研究成果としては、近年モダンの演奏家のヴィブラートが、ピリオド奏法を取り入れることで、選択的・制限的になっていると言われているが、それについてどのように感じるか」という質問を投げかけていたことも関係している。こ

ここで引き合いに出している研究成果の代表例は、グローヴ・ミュージック・オンラインのヴィブラートの項目であり、「事実上、普遍的にヴィブラートを使用する時代が訪れた後、少しのヴィブラート、あるいはノンヴィブラートでの演奏が、古楽や過去の時代の演奏技術の復興を通してポピュラーになりつつある」²⁵ と書かれている。

しかし、この見解を団員に紹介すると、時に真っ向から「そうは思わない」と言い切られることすらある。たとえば、V氏からは「そんなこと考えたこともない。そんな増えるか減ってるかっていうのは、そんなことは感じない」という返答があった。また、W氏からは以下のように返答があった。

W: 逆に言うと今の人が全部ヴィブラートかけてるかっていうと、そういうわけじゃないと思いますよ。やっぱり今の、バロックっていうか古典の奏法を意識してない人でも、現代の楽器しか使っていない人でも、やっぱり曲としてここはかけるとかかけないとか、スピードとかはコントロールしてやってるんじゃないかと思います。

筆者: コントロールの仕方が、ヴィブラートあんまりかけなくなってるな、とかはそんなに感じることはない?

W: いやー感じないですねあんまりね。それはないと思いますよ。

グローヴは周知のごとく、音楽界では最も広く参照される事典の一つで、筆者も東京芸術大学楽理科在籍時代から「まずはグローヴを参照せよ」と教えられてきた。同大学の『芸術実践領域（実技系）学位論文作成マニュアル』にも、この事典は音楽事典の代表例として掲載されている（中村ほか 2014: 17）。それほど、高い信頼も置かれているはずのこの事典に、「事実とは異なる憶測」が書かれているということがあり得るのだろうか。彼らは、ピリオド・アプローチの指揮者から指示があった場合は、実際にヴィブラートを制限して演奏しているわけだから、筆者にとってはグローヴの見解は事実と異なってはいないように思われる。それなのに彼らは、このグローヴの見解を「そんなことは感じない」と一蹴する。この矛盾は、一体どういうことなのか。またしても、「まったく共感できない、話が噛み合っていない」というカルチャー・ショックの訪れである。

もっとも筆者は、この矛盾の存在自体には修士論文の調査時から気づいていた。というよりも、この矛盾が存在していること自体を明るみに出したことが、修士論文の一番の成果であったと言える。しかし、この矛盾が生じる理由まではその時点では明らかにできず、

²⁵ Grove Music Online, s. v. “Vibrato,” by G. Moens-Haenen, accessed August 17, 2016
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29287>.

答えを見つけれない難問として残り続けていたという背景があった。

しかし、ここに来てようやく、その答えは見つけれそうである。「文献に書かれていることと違う……こうした『戸惑い』を感じる時にこそ、実は調査はうまくいっているのです」(小田 2010: 109) という、フィールドワークの教則本の言っていることの意味が、身をもって分かった気がした。その決定打となったのは、以下の Z 氏の発言である。

やっぱり、ピリオド奏法だから 100% [ヴィブラートを] かけないってものでもないし、モダンだから全部かけるってことでもないの、モダンでもたとえば今日このあといらっしゃる指揮者の先生は、コテコテの、コテコテなのに、わりとここはノンヴィブラートでって仰るときもある。だからそれを一つの表情として取り入れるわけで、彼はそれをピリオドで、古楽で取り入れるわけではない。逆に言うと、ピリオドや古楽でも、ここはどちらかという表情として少しロマンティックなものがほしいからヴィブラートしてくださいって言われるときもあつて。だから、かけますか、かけませんかという質問になってくると、0 か 100 かになってくると、それには答えられない。理屈では説明できないことが多い、演奏上の場合はっていう。

この Z 氏の、「それをピリオドで取り入れるわけではない」という発言。結局「ピリオド」と称されているものは、「歴史的演奏習慣の再現」というよりも「指揮者の望み」であり、さらには「ピリオド・アプローチの指揮者だからといって、指示される奏法はモダンの指揮者と比べて特別な内容ではない」という彼らの認識に立った上で、この発言を見返したことで、ようやく筆者にはピンと来るものがあった。モダン・オーケストラにピリオド・アプローチの指揮者が来て、その指揮者のアプローチが採用される場合であっても、団員は必ずしも「それをピリオドで取り入れるわけではない」。こう置き換えれば矛盾は解決するのである。

ピリオド・アプローチが売りの指揮者が来る場合には、前にも引用したように、公式ホームページにも「作曲家在世当時のスタイルを再現する、ピリオド（時代）奏法の要素を全面的に取り入れ」²⁶などと書かれるわけだから、一般的には「ピリオド・アプローチが持ち込まれている」と認識される。そして指揮者自身も「ピリオドを持ち込む」意図がある。グローヴの見解は、こちら側の認識論から現象を見た場合の「事実」と合致しているから、「憶測」ではない。しかし、この「事実」はあくまで「ピリオド対モダン」という観点を

²⁶ 本来ならば、このホームページのタイトルと文言の著者、URL が参照できるようここに示される必要があるが、個人情報保護の観点から掲載していない。

主軸に見た場合の「部分的真実 partial truths」（藤田、北村 2013: 31）であって、「普遍的真実」ではない。なぜなら、奏法を実際に取り入れている当事者である団員の中では、その同じ現象を認識する場合に、まずは「指揮者の望んだアプローチの採用」という認識が優先されているからである。ここまでは団員の認識として共通しているのだが、次の段階として、そのアプローチが「ピリオド・アプローチ」だと認識されるかどうかは定かではなく、そう認識されない場合も多々ある。その判断に、まさに先ほどの H 氏の発言にあった通り、100 人の人によってばらつきがあるのが、モダン・オーケストラに特有の共通性なのである。

ようやく長年答えを追い続けてきた難問に答えが出せてスッキリしたと同時に、団員にとっての「部分的真実」を対象化するのにこれだけの困難をきたした原因もついに判明した。筆者が「ピリオド対モダン」の問題系を研究テーマに設定しているのが、その原因である。研究テーマに選ぶという発想に至るのは、そのテーマに強い関心を抱いている証拠であり、この問題系が演奏にとってきわめて重要な要素だと認識しているためでもある。しかし、こう認識している時点で筆者は、「ピリオド対モダン」という問題系は「大して重要ではない」と考える発想や、「ピリオド奏法」と一般的に呼ばれている奏法を「ピリオド対モダン」の観点以外で認識する発想を対象化することができなくなっていたのである。

思い返せば、筆者はモダン・オーケストラを対象に調べているのにもかかわらず、調査中に「あなたはピリオドに興味があるのか」、あるいは「ピリオドが好きなのか」と訊かれることが、修士論文の調査時から今まで何度もあった。その度に「調査対象として興味があるだけで、別にそっちのほうが好きというわけではありません」と正直に答えていたのだが、内心、「自分としてはむしろモダン・オーケストラに興味があって、モダン・オーケストラに調べに来ているのに、なぜピリオドに興味があると思われるのだろう」と不思議で仕方がなかった。しかし、その謎も今なら解き明かすことができる。モダン・オーケストラの内部者にとって、「ピリオド対モダン」というテーマを特別視するということは、ピリオドに強い関心があることと同義なのである。今回のインタビュー対象者ではないが、たまたま少し雑談する機会があった団員からは、「モダン・オーケストラでピリオドのこと調べても、わからないよ。テーマ変えたほうがいいんじゃないの」とさえ、言われたこともあった。そのときは、その言葉の真意もわからず、「なぜ全否定されなければならないのだろう」と憤りと悲しみの入り交じった感情すら覚えてしまったが、今ならそう言いたくなる気持ちも理解することができる。おそらく、「ピリオドをやっているつもりがない人を対象にピリオドのことを調べても、どうしようもないだろうに」と、その団員は考えたのだろう。あるいは、第 3 章でこの点は詳述するが、団員たちは自分たちのやっているのは

「似非ピリオド」だと捉えている。その団員は、「ここでは本物のピリオドをやっているわけではないので、ここでピリオドのことを調べても大した知識は得られない」ということを伝えようとしていたのかもしれない。

しかし、この「ピリオドで取り入れるわけではない」「ピリオドをやっているつもりはない」といった言葉の真意を、これで十分に理解しきれたかといえ、まだである。本節の冒頭に述べたように、彼らのこの種の言葉は、本当に複雑で多くの矛盾をはらんだ経験が元で発されているのである。では、そこに隠されたもう一つの意味とは何か。それは、ピリオド・アプローチ「を」採用しているのでもなければ、ピリオド・アプローチ「だから」採用しているのでもないという意味である。「ピリオド・アプローチの採用」ではなく「指揮者の望んだアプローチの採用」という認識が優先されることには、このピリオド・アプローチ「だから」採用しているのでもないという意識も、非常に大きく作用している。

そのことを理解する重要な手がかりとなったのは、ここでもまた、件のグローヴの見解を紹介した際に返ってきた、以下の BB 氏の発言だった。

それはでも、私たちからするとそれは結果論なのよ。その指揮者がやれって言って、そうやった結果が、こういう音が出るんだ、指揮者がこういう音楽を望んでたんだっていう。私たちがそうやりたいからやりますとかじゃなくって、私たちオーケストラは指揮者がどういう音楽を創り上げたいかによるので。その要求に応えることが。

注目すべきは、「私たちがそうやりたいからやりますとかじゃない」という言葉である。というのも筆者は調査に入る前、プロフェッショナルのモダン・オーケストラでは、たとえピリオド・アプローチを行うことに不満がある団員もいたとしても、最終的には「私たちがそうやりたいからやります」と思えるような範囲の解釈を提示する指揮者だけが呼ばれているのだろうと思い込んでいた。彼らはプロフェッショナルなのだから、解釈に納得ができる指揮者だけを選びすぐって呼んでいるのだろうという思い込みである。だから、「指揮者のピリオド・アプローチを採用する」という言葉は、「指揮者のピリオド・アプローチに最終的には納得した上で採用する」と同義の言葉として認識していたのである。しかしそれも、彼らの認識論とはピントのずれた発想であった。彼らにとって「指揮者の解釈に納得できるかできないか」は、「指揮者に従うかどうか」とは別次元の問題なのである。

このことを初めて少し悟ったのは、プロフェッショナルのモダン・オーケストラには、解釈に納得ができる範囲の指揮者だけでなく、納得ができない範囲の指揮者も大勢呼ばれているのだという事実を知ったときだった。第1節でも指摘したように、プロフェッショナル

ルのオーケストラでは指示が完全に無視されるほど、団員の納得を得られない指揮者と共演することもある。しかし、この時点では筆者にはまだ誤解があった。「納得できる指揮者には従い、納得できない指揮者には従わない」のだと、納得するかどうかのプロセスに従うかどうかのプロセスを安直に連動させてしまっていたのである。だが実際はそこまで白黒はっきりと分かれているわけではなく、実はグレーゾーンが存在する。

- ・パターン1：納得できる指揮者には従う
- ・パターン2：納得できない指揮者に従う
- ・パターン3：納得できない指揮者に従わない

このパターン1および3だけでなく、パターン2が存在するのである。従うかどうかを決めるのは、解釈に納得できるかできないかの次元ではなく、得られる結果が許容範囲かそうでないかの次元である。この認識変換のきっかけが得られたのは、以下の調査体験を通じてであった。

まず、「解釈に納得できる指揮者だけが呼ばれているわけではない」こと自体は、先に行っていた東響の調査の時点で明らかになった。しかし、東響ではピリオド・アプローチの指揮者に対する激しい反発の意見が聞かれることはなかった。しかしそれとは対照的に、N響ではとりわけある指揮者に対して、賛否両論、実に起伏に富んだ意見を聞くことになった。その反発的な意見の例として、ピリオド・アプローチを要求する根拠として、ある指揮者が主張する歴史的演奏習慣に関する説明が、あまりに信憑性に欠けるという話を度々されることがあった。そうした意見を聞くうちに、「どうやらピリオド・アプローチに関しても、解釈に納得できる指揮者だけが呼ばれているわけではない」ということに筆者は気付き始めた。そして、「解釈に納得していない場合でも指揮者に従う場合がある」のだということを完全に悟ったのは、以下のJ氏との会話を通じてのことであった。

筆者：ちょっと変な質問かもしれないのですが、もしその指揮者の方が仰ってる歴史的演奏習慣に関する説明が嘘じゃなくて、仮にこう、本当だったらと仮定した場合に、それだったら信頼が置けるからやってみようかなってなるんですか？

J：いやいや、そうじゃないんです。彼が嘘を言っても、本当のことを言っても、それは我々には関係がなくて、指揮者だから、やれと言われたら我々はやるんです。ただ、やってみてあまりにも変だと思われたら、お客さんを失うのはオーケストラの方なので。上手くいったら指揮者が素晴らしいって言われて、下手だったらオケ

は何をしてるんだって言われてしまうこともありますから。

同指揮者のアプローチに対しては、手放しで褒める団員もいれば、激しい不満を持っている団員もいる。それゆえ、時には指揮者に指示された通りの奏法を意図的に行わなかったりする団員もいる。ときには、あまりに指揮者の指示が極端であるばかりに、オーケストラ側がその指示を受け入れない場合もある。しかし、同指揮者のアプローチには、納得はしていなくても、従っている団員も多くいる。たとえば、以下の C 氏の発言を参照されたい。

C: [同指揮者は] 固い音でって言うんだけど、でもそれは古典的に演奏してはまったく聞こえないし、古典的なやり方ではまったく通用しないことを今やっている中で、もっと出して、みたい。まったく無理な、さすがに無理なことを言われてしまうので、困りました。

筆者: そういうときはどうされるものなんですか?

C: あ、だからあの、3日練習して2日本番やって終わるんですよ。終わる。

筆者: あ、なるほど、耐えるというか。

C: 耐える。ひたすら耐える。

筆者: ちょっと納得いかないけど。

C: はい。もうしょうがない。(中略) この指揮者もね、好きな人は好きなんですよ。楽員でも好きな人はいるし、それはもう分かるんだけど。あの、ある意味指揮者の個性ってそれでもいいかもしれないですよ。まったく評価が割れるってのも、ある意味突き抜けているってことで、やりたいことがはっきりしているからやりやすいってこともあるんですよ。私の好き嫌いとは関係なく、自分のやりたいことってのは持っているじゃないですか。

筆者: ああー、なるほど。

C: そう、で、持ってない人っていうのが一番指揮者として、こちらはどうしていいかわからない。

先ほど、従うかどうかを決めるのは、解釈に納得できるかできないかの次元ではなく、得られる結果が許容範囲かそうでないかの次元であると書いた。そこで許容範囲外だと判断されるのは、指揮者のやりたいことが意味不明と認識された場合である。指揮者のやりたいことに納得はできなくても、どういう音楽をこの指揮者がやりたいのかが明確に伝わ

ると判断された場合は、団員は指揮者の指示に従っている。納得できない指揮者が来た場合に、従うのか従わないのかを判断し、指揮者の実力に応じてどの程度オーケストラの側が自主性を発揮すべきなのかを見極めること。プロフェッショナル・オーケストラの奏者としては、この点が重要になってくるのだと、Q氏は語る。

要するにね、現実的に今どういう状況なのかっていうのを知ればいいだけの話なの。だから指揮者が良い悪い、これは誰でも言えるのよ。この指揮者うまいとか、この指揮者やりたくないとか。でもそれは本質的なことではない。僕たちが、オーケストラが与えられてるのは、伝承していって部分なのよ。エンターテイメントっていう部分もあるんだけど、でも伝承していかなきゃいけないっていうのが最大の使命で、200年、300年って続いたクラシック音楽、これからも未来に続くかもしれないその1点に自分たちがいるっていうのをもうちょっと確信すれば。あまり良くない指揮者が来たときに、自分たちの今できる、この指揮者ができる最大限のものを引き出してやるのが、やっぱり一番大事なのよ。それで出なかったら、あとは自分たちで補うべきなのか、補わないべきなのか、決めなきゃいけない。

ホールや練習会場の移動が簡単にはできない件のところでも触れたように、プロフェッショナルのオーケストラには、実に多くのトレードオフが存在するという話は調査中にも度々耳にした。大木によれば、オーケストラにおけるトレードオフには、演奏の質と向上の利益のトレードオフ、人件費と演奏の質のトレードオフ、仕事量と演奏の質の安定のトレードオフ、顧客ニーズと楽団員のモラルのトレードオフ、演奏レベルと顧客レベルのトレードオフの5種類が存在する（大木 2008: 99-104）。

プロフェッショナルのオーケストラには年間予算が決められており、その年間予算から絞り出さなければならない公演、曲目、ホール、ソリスト、指揮者のラインナップがある。ソリストや指揮者には出演料を支払わなければならないが、往々にして、格が上がるごとに出演料も高額になってゆく。ソリストも然りであるが、そもそも指揮者の報酬は高額で、コンサート1回の報酬がだいたいオーケストラの楽団員の年収が相場となり、大きなコンクールの受賞歴がない指揮者であれば1回30万程度で収まっても、小澤征爾（1935-）クラスとなれば一千万円以上にもなるという（大木 2008: 71）。優秀で有名な指揮者を呼べば、そのぶん人件費がかさみ、そうでない指揮者であれば人件費は抑えられる。そのバランスの見極めが重要で、前者に傾けばオーケストラは成長しても金策の問題でオーケストラが存続できなくなり、後者に傾けば財政面の節約にはなってもオーケストラの芸術的な質が

落ちてしまう。さらに言えば、マネジメント会社とのしがらみもある。この指揮者を貸すためにはこのソリストをカップリングすることが条件、などと指定されるような、いわゆるバスター出演が生じることもある。あるいは、この指揮者はこのソリストとは諸事情により共演がNG、などというケースもあるのだという話も、調査中に聞く機会があった。

そもそも、オーケストラのコンサートというのは、ポピュラー音楽のように莫大な人数を収容するホールで行うわけにもいかないし、そうかといってチケット価格を上げすぎるとそもそもチケットが売れなくなってしまうという事情もあるため、基本的には営利には向かない。演奏による直接の収入が収入全体に占める割合は、日本のオーケストラの場合およそ25%から80%までとばらつきがあるが、いずれにせよ、オーケストラは自らの演奏だけでは演奏活動の継続に必要な収入を得ることができない(山岸 2013: 216-217)。赤字は当たり前、それをスポンサーや地方自治体、行政の協力、依頼公演やグッズ販売の収入などを頼りに補填する自転車操業で、どうにか存続を維持している。だからこそ、一番経費のかさむ人件費を削減し少しでも赤字を少なくしたいという実利的な望みは無視することができない。この望みと、より優れた音楽家をゲストとして招いてほしい、招きたいという芸術的な望みとの利害の衝突は、重大な問題となる(大木 2008: 84-99)。

こういった現実があるからこそ、団員全員が解釈に納得のできない指揮者、団員全員から指示が無視されてしまうような指揮者が呼ばれることも、プロフェッショナル・オーケストラでは起こりうるのである。第3章で詳しく扱うが、ピリオド・アプローチの指揮者は、ピリオド的な解釈が素晴らしいとオーケストラに評価されているから呼ばれるわけではなく、モダン・オーケストラでピリオド・アプローチが行われるのが目新しくて客がたくさん入るから呼ばれる側面があるのだと認識している団員も中にはいる。それでも、その現実と折り合いをつけた上で、どのような指揮者が来たにせよ、いかに質の高い演奏を常に提示できるかが、プロフェッショナルのオーケストラ団員にとっては重要なのである。

第3節 考察

第1節では、モダン・オーケストラにはピリオド・アプローチが完全に浸透することがないという認識が団員の間で共有され、実際にそうした完全浸透を防ぐ独自の構造もモダン・オーケストラには存在していることも確認された。その認識や構造をもたらしている要因は、ピリオドに限らず多様な指揮者やレパートリーへの対応が必須であること、団員全員がピリオドの専門家ではないこと、指揮者のピリオド・アプローチが拒否されたり、指揮者が歴史的演奏習慣をモダン・オーケストラに合わせて変更したりする場合があるこ

となどである。モダン・オーケストラでは、ピリオド・アプローチに合わせすぎるあまり、他の演奏会が失敗するようなことは、可能な限り避けられている。

ここまでで明らかになったように、モダン・オーケストラの団員に共有されている認識は、「ピリオドはあくまで一部であってすべてではない」というものである。さらに言えば、彼らはピリオドを特別視しないだけでなく、ピリオドかモダンかという観点を中心に物事を捉えることもない。第2節で明らかになったように、一般には「ピリオド・アプローチの採用」という認識が優先される現象に対し、団員の間では「指揮者の望んだアプローチの採用」という認識が優先されている。この「ピリオド・アプローチの採用」を否定する認識は、歴史的演奏習慣は推測・現代的創作の域を出ないこと、モダン・オーケストラでの指揮者のピリオド・アプローチがあまりに不統一であること、ピリオド・アプローチといっても必ずしも特殊な奏法を要求されるわけではないことなどを根拠として生まれている。

さらに団員は、「ピリオドだから」アプローチを採用するのではないという認識も抱いている。団員が指揮者のアプローチを採用するのは、オーケストラには指揮者に従わなければならない原則があるからであり、彼らはたとえピリオド・アプローチをモダン・オーケストラで採用することには無理があると考えていたとしても、仕事を成立させるためにアプローチを採用する場合がある。自分自身は指揮者のアプローチに納得できなかったとしても、それを独りよがり押し通したとしたら、アプローチに従っている団員の演奏と揃わなくなり、結果的に演奏会を失敗するリスクが高まることになる。それゆえ、団員の間では共通して、指揮者のアプローチによってもたらされる結果が良くなるのが最も重要なのであって、アプローチがピリオドかモダンかということは大して重要ではないと考えられている。

ここで、冒頭に引用した先行研究の文章を改めて振り返りたい。本章で明らかにしたようなモダン側の演奏家に共通している認識や考え方、たとえば指揮者のピリオド・アプローチが拒否される場合があることや、彼らがピリオドかモダンかという観点を中心に物事を考えていないことなどは、先行研究で言及されることはなかった。モダンに関する記述内容にこうした偏りが生まれるには、やはり何か特別な力が働いている可能性が非常に高い。その特別な力とは、いわばピリオドの「味方」となり、ピリオドに対して不利に働く物事が目に入らなくなる（あるいは、意図的に目に入れなくする）力のことである。この力は、書き手がピリオドを研究テーマに設定し、ピリオドを特別視していることによって得られる力である。

本章第2節で筆者が自分自身に対して行った分析のところでも述べているように、研究

テーマに選ぶという発想に至るのは、そのテーマに強い関心を抱いている証拠であり、そのテーマが演奏にとってきわめて重要な要素だと認識しているためでもある。「ピリオド楽器・奏法とモダン楽器・奏法のどちらを用いるべきか」というような、「ピリオド対モダン」の観点を中心に物事を見る発想は、ピリオド楽器・奏法の重要性、あるいは必要性を認めた際に初めて生じるものであり、この発想を演奏界にもたらしたことそれ自体が古楽運動の成果である。それゆえ、ピリオドに強い関心を抱く人間とは、ピリオド的な取り組み、すなわち古楽運動自体が演奏（史）にとってきわめて重要な行為であると認識している人間と、ほぼ同義である。だからこそ、古楽運動の歴史を描いた先行研究には、たとえば「古楽運動は現代のクラシック音楽界に影響を与える、最も重要で遠大な文化活動であったと主張することは、まったく大げさではない」（Wilson 2014: 4）といったような記述が見られる。

さらに言えば彼らは、ピリオド楽器・奏法、そしてそれらを実現させるために必要な歴史的情報が演奏にとって役立つ重要な要素だと考える人間と、ほぼ同義であるとも言える。要するに、「ピリオド対モダン」の問題系をテーマとする先行研究の書き手は、ピリオドの活動を客観的な立場から重要視するのみならず、自らがピリオド楽器の演奏者を兼ねるなど、ピリオド演奏それ自体に主観的な愛着をも抱いていることがほとんどなのである。実際、本論で例に挙げた先行研究の書き手は皆、ピリオドの演奏家を兼任しているか、ピリオド界に豊かな人脈を持ち、確かな信頼関係を築いている人物である。「ピリオド対モダン」の問題系をテーマとする先行研究がすべて「ピリオド」研究になり、「モダン」研究というのがこれまで存在しなかったのも、ここで指摘した構造が原因であったと言えよう。

第1章でも触れた通り、「ピリオドとモダンとの関わり」という現象が先行研究内で語られる際には往々にして——「ピリオドとモダンとの関わり」なのだから本来ならばピリオドとモダンの両方の演奏家が当事者であり、両方の演奏家の発言がそれぞれ引用されて然るべきであるにもかかわらず——モダン側の演奏家による発言は引用されることがなかった。それには、モダン側の演奏家の発言に、先行研究内に書かれたピリオド側の優位性を保持する内容を反駁する内容が含まれていることも関与していた可能性は十分に考えられる。なぜなら、そうした発言は自らが書き手として客観的に記述する内容に矛盾をもたらすと同時に、自らが演奏家（あるいは聴き手）として主観的に愛好するピリオド演奏の優位性をも脅かす、書き手にとっては二重の意味で不利益な要素を孕んでいるからである。「ピリオド対モダン」の観点を中心に物事を見ることもなく、ピリオドを特別視しないモダン側の演奏家の発想。むしろその正反対の発想が広まることで、ピリオド演奏の価値は高まるわけであるから、その発想の存在はピリオド演奏の愛好者にとっては、まさに不都

合きわまりないし、不快ですらあるかもしれない。

もつとも、前章でも指摘したように、自分が一度も考えたことがないことを発想し、自分にとってまったく実感のないことに共感することなど、想像でできるものでも、即座にできるものでもない。ピリオドがさしてモダン側に浸透していないという発想や、歴史的情報を「別に重要ではない」と考える発想は、ピリオド演奏の愛好者にとって、考えたこともなければ、まったく共感できない発想であり、それゆえ、その発想を対象化することが困難となってしまった可能性は高い。

しかし、そうした発想自体は対象化できなかつたとしても、モダン側の演奏家のことを記述しているのに、モダン側の演奏家自身の考えや発言が引用されることがないことの不自然さには、気づくことができたはずである。それにもかかわらず、この不自然な状況が、ここまで長きにわたって継続してきたことには、第 1 章の最後で指摘したものと同種の問題構造が作用しているのではないだろうか。すなわち、彼らの考えを、たとえば「記録するに値しない演奏家として程度の低い考え」だと判断して切り捨てる。あるいは、「間違った演奏理念」だと判断して矯正しようとする。もしくは、そもそもそうした演奏家の考えを知る機会を持たず、自分の理想とする演奏家像に共鳴する演奏家だけの世界に「安住」し、その世界のみを記述の対象とした結果、その考えが存在すること自体に気づかない。さらには、「ピリオド演奏は重要で、特別な価値を持つはずである」という信念も書き手にはあるから、「そんなに重要でも、特別でもない」という意見からますます目はそらされてゆく。この問題構造である。

いずれにせよ、第 1 章のときと同様、このピリオド側の価値観と合わない、ピリオド演奏にとって不利に働く演奏家の考えそのものが認識され、ありのまま受け入れられ、記録されることはない。ピリオド研究だからといって、その中でモダン側の演奏家に触れる記述が、常に「ピリオド側から見たモダン側の演奏家の姿」に留まり、モダン側のインサイダーが認識している現実とはかけ離れた現実の姿が描写され続ける。そうして、研究者が重要視し、愛好するピリオド側をサポートするような記述はなされる。一方、研究者が重要視し、愛好する演奏を重要視しないようなモダン側の演奏家の発想は、実際に存在するにもかかわらず、記述から抜け落ち続ける。それはやはり、研究として客観性が保たれた状況とは言いがたい。ピリオド演奏を「覇頂」することになる一種の主観が作用した結果、そうした事態がもたらされたのだと筆者は考える。

第3章 指揮者のピリオド・アプローチによってモダン・オーケストラの団員にもたらされるネガティブな効果

この章で扱いたいリサーチ・クエスチョンは、「モダン・オーケストラにピリオド・アプローチがもたらすのはポジティブな効果だけなのか」というものである。ピリオド演奏に関する先行研究の中では、モダン演奏とピリオド演奏との関わりについて言及がある際、ほぼ必ずと言っていいほど、「ピリオドはモダンにポジティブな効果をもたらすこと」がセットで語られている。試みに、以下の記述を引用したい。

19世紀以降の、作曲家の意図への服従と個性の創出の追求というモダンの慣習の抱えるジレンマからの脱出となる鍵を握るのが、古楽である……なぜなら、ピリオド・イディオムは、楽譜に指示されない方法で音楽を特色づけることができるため、作曲家の意図を無視しているという非難を受けることなく、演奏方法を革新することが可能なのである (Sherman 2003: 20)。

こうしたポジティブな効果を認める記述はまた、以下の著作にも共通している。

20世紀になって初めて演奏家の役割は、ほとんど主観的解釈の余地を残さないほどに制限された。昔の作曲家たちは、常に明確に限定された様式の枠内においてであったが、演奏家にもっと広い解釈の自由を与えていた。……うまくすると歴史的演奏はモダンの伝統の中で訓練を受けてきた音楽家たちに、解放効果をもたらすこともあり得るのである (Haskell 1988: 187)。

しかし、こうした多くの記述がある中で甚だ不自然に感じられるのは、モダン側の演奏者自身がそうしたポジティブな効果を感じたことを認める発言や文書の参照がほとんど行われていない点である。これを受けて本研究では、ピリオド・アプローチとの関わりを、モダン側の演奏者がどのように捉えているのか、その実態を知るための調査を行った。

そしてその結果、「ピリオドはモダンにポジティブな効果をもたらす」ことを認める証言は確かに、モダン楽器奏者自身の口から得られた。たとえば、「自身のオーケストラにピリオド・アプローチの演奏者を招聘することで、何か変化が生じたか」という筆者の質問に対して、W氏は次のように答えた。

全然違います。表現が広がったんですよ、きっと。スダーンスタイルって言うのはとても色が濃くて、とっても個性的なんです。だからといって、別にそれだけになってるわけじゃなくて、やっぱりオケ側に普通の指揮者が来ると、普通の指揮者って変ですね（笑）、従来の指揮者が来て、オーソドックスっていうのも変だな、普通に振ってもやっぱり、経験があるから、やっぱり上がってるから持つてあるあれが、すごくやっぱり演奏も幅が広がってるし、レベルも上がってるし、その与えた影響ってのは大きいと思う。だって、あの奏法を知らなかったんだから、皆。

あるいは、G氏は、「最近ピリオド楽器のみの演奏も増えているが、そういうものを自分で聴いて、影響を受けていると感じることはあるか」という筆者の質問に対し、以下のように回答した。

それはすごく影響があったと思います。あのキャリアの最初のほうなんですけど、初めてそういうアプローチを採る指揮者の方と共演した際に、すごく新鮮だったっていうか、ずっと絨毯爆撃のように音をしきつめてくんじゃなくて、ちょっとふっと、和声によって抜いてみたりとか、それを、そういうイメージがあんまりなかった。たとえばブラームスとかで、そういう要求があったんですね。あ、ブラームスもこういうことがあるのかって。最近エルガー（Sir Edward William Elgar, 1857-1934）とかでもそういうのやったりする方もいて。その当時は、モーツァルト、ベートーヴェンくらいはそういうイメージがあっても、ブラームスまではなかったんで、ブラームスの[交響曲第2番]だったと思うんですけど、そういうのでもそういう要求があったときに、自分の中ですごくイメージが変わりました。ブラームスっていうとどうしても重厚で、ずーっところ、音の洪水みたいなイメージがあったんですけど、あれはすごく新鮮な経験でした。

このように、ピリオド・アプローチを習得したことで演奏の幅が広がったり、ピリオド・アプローチに触れたことで作品の新しい解釈を発見したりというような効果は、インタビューの中で度々語られることがあった。しかし、それ以上に筆者に大きなインパクトを与えたのは、そうしたポジティブな意見だけでなく、ネガティブな意見も団員からは多く語られたことである。なぜ筆者がそれに大きな衝撃を受けたかといえば、ネガティブな意見については、今までほとんど知る機会がなかったからである。その要因としては、ネガティブな意見というのは、プロフェッショナルの演奏家にとっては基本的に舞台裏に留めて

客には見せるべきでないものとして扱われるため、一般公開される媒体には掲載されにくいという性質も挙げられる。しかし、より重大な要因として挙げられるのは、先行研究において、モダン側にピリオド・アプローチがもたらすネガティブな効果といえ、モダン側のレパートリーが古典派以降の作品に縮まったこと以外、語られることは皆無に等しかったという点である。

そこで本章では、ピリオド・アプローチによってモダン・オーケストラの団員にもたらされるネガティブな効果に関する、具体的かつ詳細な実態を紹介することを目的とする。そのネガティブな効果とは、一言で言い表せば、演奏会成功の妨げとなる身体的・精神的なストレスを指す。

第1節 ピリオド・アプローチの問題

まず、ピリオド・アプローチが問題となりうるのは、モダン・オーケストラでピリオド・アプローチを行うことを「中途半端」と捉える団員が少なくないことによる。作曲家が生きていた当時の演奏の再現を目指すという方向でやるのであれば、可能な限りそれを突き詰めた状態でやるべきであり、なぜそれを中途半端な状態でしかできないモダン・オーケストラでやる必要があるのかという矛盾を拭いきれない団員は少なくない。たとえば、次のような見解を述べる団員もいる。

まずピリオド奏法っていうのはじゃあ何なんでしょう、ってことなのよ。要するに、あの時代の奏法を再現したいっていうふうに思うのであれば、「再現」だよ。再現したいって思うならば、ガット弦を張って、古楽器を使ってやるべきだと思う。あれは、要するにその、ピリオド奏法ってものに対して、ある何かの魅力と、それから作曲家自身にさらに近づきたいってことで、あの、完全に再生しようとする。これは分かるような気がする。なぜなら、作曲家が、その時代に何かを考えたものが見えるかもしれないから。もしタイムマシンがあったら、作曲家本人に会ってさ、聞いてちゃえば早いんだけど、今現在それできないから、だからそれを再現するために、そういうことを実験していくしか方法が残されてない。だからそれは良いこと。じゃあ、現代楽器を使ってそれをやるのはどうなんだろう。必要ないでしょう。要するに、お寿司が食べたければ、日本に来れば良い。日本人が握ったお寿司を、ヨーロッパで食べればいい。それを、フルーツロールだの、ベジタブルロールだの、やってね、食べて、これはお寿司だよって満足してるヨーロッパ人を日本人が見て、そりゃないだろって言っ

てるのとまったく同じなの。だからたぶん作曲家本人が、その今やってる、現代やろうとしてるピリオド奏法を見た場合、何やってんの、って思うよね。

あるいは、ピリオド・アプローチが持ち込まれている際の自分たちの状況は、「ストレート」にピリオドを行っている側の人たちからしてみれば、中途半端に映るのではないかと考える団員もいる。第2章で明らかにしたように、モダン・オーケストラには、完全にピリオド・アプローチが浸透することはない。その点を踏まえて、次のように語る団員もいる。

たとえば東京交響楽団が、いくらスダーンがアプローチ、ピリオド的であって、ナチュラルトランペット使って、バロックティンパニでやってても、他の人たち、モダンなんだよね。それは古楽の人たちからすると中途半端で、彼らは我々のことをなげかわしく思ってるのかもしれない。モダンの楽器とモダンなりの吹き方で、アプローチがピリオド的なアプローチで、ノンヴィブラートで、そんなことやってるけど、古楽の人たちは、それを実際どう感じているのだろうと思うことはあります。自分たちがやってるモダンなグループが、そういう古楽のアプローチやってることこそ、滑稽なのかもしれないっていうのは、そういう意味。

ここで指摘されているように、セクションによってピリオド・アプローチの採用の仕方が不統一になるという点は、モダン・オーケストラの団員の側も中途半端だと自ら感じている場合も多い。このことに演奏するホールの問題も重ね合わせた上で、ある団員は次の様に述べる。

ただ、少なくともやっぱり、モダンでピリオドをやる今のスタイルが、一番良いとは思わないです。ピリオドをやることで、やっぱりその、すっきりしたスマートな感じ、良いんだけど、でもそれは大きなホールでやって、ってこといっぱいあるんですよ。だけど、定期だから場所が決まってるじゃないですか。だから、もちろんその場所でそういうことをやるってのも、お客さんとしては面白いかもしれないですよ。でも僕らとしては、もっと小さい小屋で、すっきりやるんだったらやれたら、きっともっといいだろうなって。それから、楽器だって、たとえばティンパニはピリオドにするときにはバロックみたいなものを使うけれども、弦楽器は普通に弾いてるじゃないですか。

さらにこの点に加えて、モダン楽器でピリオド奏法を行っても、それは「似非ピリオド」にしかならない点を、中途半端だと自ら感じている団員も多い。たとえばCC氏は、「今[自分たちが]やっているのは言ってしまうと、なんちゃって古楽奏法」だと形容していた。あるいはU氏は、ピリオド・アプローチ自体については、「いえいえ、あれはあれで、良いとは思いますが」と述べた上で、「ただ、現代の楽器であれの真似を、要するに真似たわけですよ。だから真似をするのはどうかなっていう」と語っている。またV氏も、「真似する、取り入れることがすごく良いことかっていうのは疑問。本当に素晴らしいことだとは思えない」と述べている。あるいはJ氏は、「モダンの楽器を使うんだったら、やっぱりその楽器のね、あの、性能を全部出したいわけですよ」と語る。

第1章でも触れた通り、彼らにとってモダン楽器とピリオド楽器とはまったくの別物で、どちらが良い悪いというわけではまったくなく、それぞれにはそれぞれの良さがあると彼らは考えている。だからこそ、たとえばピリオド楽器はモダン楽器ほど大きな音は出ないからといって、モダン楽器でそれを真似るために最大音量を常にメゾフォルテまでに抑えるといったようなことは、かえってモダン楽器の良さを殺してしまうことになるかと彼らは考える。またコンセプトの面でも、やはり作曲された当時の音を再現しようと思うのなら楽器も昔のものを使うべきであって、そのピリオド楽器から得られた響きだけをモダン楽器で表面的に模倣するのは、むしろコンセプトからは遠ざかっているので無意味なのではないかと考える団員もいるのである。

ただ、モダン楽器でピリオド楽器の音を模倣することが技術的に不可能だから「似非ピリオド」になるとは、今回対象としたオーケストラの団員は考えていない。第2章で、実はピリオド奏法といっても、必ずしもモダン奏法と特別に異なる奏法を指示されるわけではないという点を指摘したが、プロフェッショナルの奏者、とりわけその中でも高い演奏技術をもつ奏者にとっては、模倣すること自体はできるのだと、彼らは言う。逆に言えば、そうした指揮者の指示についていけない奏者の場合、奏者の側がオーケストラを辞めさせられるそうである。そうした彼らの考えは、たとえば以下のような会話に表れている。

A: 本当のプロフェッショナルっていうのは、ほとんどすべて、たとえば指揮者に、「こういうふうには吹いて」と言われたら即できるんです。こういうふうには振ります、こういうイメージで。じゃあ、それこそあの、古楽のその、「こういう音に近づけて」と言ったら、もちろん楽器変えなくても、もちろんそれは瞬間的にできないと、ここにいられないから。もしそれができないからといって、「ただ古い楽器に変えて、

楽器を変えさえすれば、昔の演奏っぽくなる」という発想のもと古楽器を使うのだとしたら、それは素人考えということになるのだと自分は思います。やっぱり、プロのオーケストラプレーヤー、演奏家っていうのは、自分に一番合う楽器を使う。一番自分の思い通りに言うことをきいて、自分の理想とする、自分の中の、きわめて理想に近い音が出るものを楽器として使う。自分の意思とか、指揮者に言われたことをすべて変換して、それでパーンと出せるような楽器を使ってるっていう話なんです。ということ、もちろんもうほんとに、100%、180度音色は変わらないにせよ、これにできるだけ近づけて、って言われたときに、相当、皆近づける能力は絶対に持ってます。だからフランスの指揮者が来ようがロシアの指揮者が来ようが、ドイツの指揮者が来ようが、たとえばテンポが変わろうが、ニュアンス違おうが、音は軽め、重め、だから料理人と同じ。好みの味付けにしてみますよ。って。

(中略)

G: できるオーケストラはもうそのへんが、すごいですよね、反応が。

A: そう、反応とか順応性とか、もう半端じゃないと思いますよ。あとその譜読みの速さとか、初見能力とか。

G: で、次の指揮者になると、ちゃんといつもの通りになりますからね。

しかし、難なくこなせるからといって、何の問題も生じないのかといえば、それはまた別の話である。折衷的で、いわば「ぶれている」アプローチをなぜやる必要があるのか、そこに本質性を見出せない団員にとっては、それをやるのは芸術的な理由以外の、より「軽薄な」理由によるものだと映る。完全にモダンでもなくピリオドでもない折衷というのは、「誰もやったことのない穴場を狙える」という意味での、オリジナリティの創出方法だという見方がなされることは多い。たとえ指揮者自身はそういうつもりがなくとも、団員からは、そうしたアプローチの採用根拠とは、芸術性ではなく商業性を優先した結果だと判断されるわけである。そうした団員の考えはたとえば、インタビューで得られた以下のような見解に反映されている。

それがまあ、なんか目新しく面白って言う人と、8割方は、おかしいと思ってるんですけど、2割3割そういう人がいれば、それはそれで商売になるっていうのが、この世の中ですからね。自分としてはあれは、やるんだったら徹底的に、楽器も全部その当時の楽器を使ってやらないと意味のないことだと思います。人と違ったことをすると皆に注目される、自分が売りたいから、そういった理由でピリオドを採用して

いる人も、いなくはないと思います。メディアが騒ぎ立てることで一時は注目されることもあるかもしれませんが、あまり長続きはしないのではないのでしょうか。

このように、指揮者の狙いとして、ピリオド・アプローチをモダン・オーケストラで取り入れることが単に流行しているから、それに便乗して需要を得るために採用しているのだという見解を示す団員も多い。たとえば V 氏は、筆者の「モダン楽器であってもピリオド奏法を取り入れることに、目新しさであったり、流行であったりということが関連していると感じるか」という質問に対して、「フランスでもやっぱりそうなんですけど、ひとつの流行り」と答えている。

こうした商業性、あるいはエンターテインメント性を狙いとした指揮者の態度に団員が問題を感じるのは、キャッチーな動機は長続きせず、団員からだけでなく聴衆からもいずれ飽きられ、本当の意味でのクラシック音楽を聴く耳が育たない。そして、指揮者を呼ぶ側のオーケストラの本質的な成長にもつながらないのだと、彼らが考えるためである。たとえば、以下のある団員の話を参照されたい。第 2 章で指摘した通り、この団員がピリオド「だから」良い演奏になるとは考えていない点にも注目してほしい。

自分としては、ピリオドをやったから、作曲家の意図したことを表現できるとは思ってないですが、良い指揮者であれば、ちゃんとした意図をもっている指揮者であれば、オーケストラの将来的な引き出しを増やすことにつながるから、ピリオド奏法を取り入れたら良いんじゃないかと思うけれども、ただそのピリオドをするっていうことで、昔の作曲家が意図してた、まあその人が言うならば、それを表現するっていうことは、違うと思ってる。(中略) 日本の場合ね、クラシック音楽ってのはやっぱり、お客さんの数見ても少ないわけで、たとえばクラシック流す番組も、片手で数えるほどしかない。自分が思うに、自分のオーケストラの責務はお客さんを育てることにもある。だから、軽いもので、パッと飛びついて楽しめる目新しさ、そういうものはお客さんはなんか喜ぶかもしれないけど、それは言い方悪いけどちょっと商業的。そういうことでしょう。それを安易にやってしまうと、お客さんを育てることができない。だから、本当に良いもの、良いものって、たとえば派手なものって分かりやすいけど、派手じゃなくて良いものを伝えられなくなっちゃう、伝わらなくなっちゃう、お客さん側が。それがすごい怖いところだし、で、ピリオドってこういうものだよ、こんなアプローチもあるんだよって見せるときに、確かにウケるし、練習の過程を知らないお客さんたちは、こんなものがあるんだって思ってくれるのかもしれないけども、は

っきり言ってこちらは指揮者によっては、一緒に練習しても意図をつかんでいないことだってある。たとえば、昨日言ったことと今日言ったことが違ったり、楽譜持ってきたのに書いてある音と逆を要求したり。そうなると、もはや自分たちは「昔の作曲家が意図してたことを表現」できていない。

ここで言われている「指揮者の意図をつかんでいない」理由としては、指示の内容がその場の思いつきとしか思えないからだという原因が語られた。これには、第2章で指摘した、ピリオドを突き詰められない構造のモダン・オーケストラでは、ピリオド・アプローチの指揮者が、その分のギャップを埋めるためにフレキシブルに対応することになることが関係していると考えられる。指揮者側としては、熱心に歴史的演奏習慣を勉強してきた上で、その歴史的演奏習慣をモダン・オーケストラで再現するために、あえて歴史的演奏習慣そのものを導入するのではなく、それに「改変」を施したものを導入しているのかもしれない。

しかし、そうした指揮者側の事情は、モダン・オーケストラの団員には必ずしも理解されたり、共感されるとは限らない。その「改変」が、単に目新しいことをやりたいだけの思いつきだと認識されれば、その指揮者はオーケストラに対してだけでなく、作曲家に対しても真摯に向き合っていないとみなされ、それも一種の「軽薄さ」の表れだと判断されるわけである。たとえば以下のある団員の発言を参照されたい。

自分があまり賛同できないと思ったのは、原点回帰でもない、要するに「イベント」としか思えないことをやらされること。そこでそのいろんなことをやる無理があるんだけど、その無理を楽しめっていうことは、楽しくなかったら楽しめないですよ。たとえば、本来ならば繊細な音作りを目指してやるはずが、そんなことできるはずもない方向を目指したりされると、それは苦痛。

あるいは、以下のように語る別の団員もいる。

指揮者の意図が明確に分かれれば、何が表現したくてそうさせてるのかっていうことが明確に分かれれば、こちらですんなりできると思うんだけど、思いついていうふうにこっちが感じちゃうこともあって、そうすると、えっじゃあ何がしたいの、あなたの趣味につきあうの、とこちらは感じてしまう。中には、確固たる根拠があるともこちらは思えないのに、こんなことは昔はあり得ないとしか思えないことも平気で言う指

揮者も中にはいる。しかもそれを思いつきで、その前に何度か打ち合わせ、やりとりしてても、いきなりリハーサル当日にそういうふうと言われることもある。これ、面白いからお客にウケるかも、っていう発想。だけどこちらとしては、エンターテイナーな面を要求されても、それは作曲家に対してもすごく失礼じゃないかって思ってしまうんです。

このようにして、作曲家に対して十分な敬意が払われていなかったり、作曲家を蔑ろにして指揮者の個性を出すことのほうが優先されていると感じると、団員はその指揮者を良い指揮者だとはみなさなくなる。このことは、以下のある団員の話から明らかとなる。

指揮者はまず、楽譜が読めなきゃだめで、作曲家に一番近くなきゃいけない。この2点はすごく重要で、それに加えてある程度、棒が振れなきゃいけない。今言った3つが音楽的に大事な要素。もっと言うと、政界財界に強くなきゃいけない。これは指揮者の必要条件になってくるけれども、良い指揮者というのは、最初の3つが強い指揮者。けれども、そうじゃない部分で強い指揮者ってのが、最近増えた。身体能力で棒を振っても困るわけで、作曲家に近いっていうのが、絶対条件。そういう意味では、後ろの2つの条件は、興行をうつためには必要だけど、その根本がなければどうしようもない。だから、その根本の音楽的なものがしっかりしていれば、良い指揮者だと認められる。作曲家の思いを再生していく準備ができてるといえるんだと思います、そういう指揮者は。自分が認める指揮者っていうのは、ほんとになんか、ああ、この人だったら一緒にやっていって楽しいだろうな、と思う指揮者ですね。でもやっぱり近年そうじゃない指揮者がたくさん増えてしまったと思います、感覚と発想だけで行ってしまう指揮者が。で、感覚と発想ってのは、うまくいかない場合が多い。なぜなら、演奏家、すべての演奏家が自分の感覚と発想を持ってるから。だから、一番主になる、神になる作曲家が存在してない指揮者が来ると、ほんとに悲しい思いをしますね。表向きはすごく整って、非常に上手くいっているように見える演奏でも、実はそうじゃないことがある。だからお客さんが湧く場合と、演奏家が湧く場合とが、時には違う場合もあります。

ここで言われている、団員の感覚と発想が指揮者とずれてしまうというのが、まさにピリオド・アプローチがモダン・オーケストラに対してポジティブに働かない場合には生じているのだと思われる。その証拠に、ピリオド・アプローチがじっくりこない、合わない

というエピソードが語られる際、作曲家の不在を表す「あれはベートーヴェンではない」という言葉が発されることがしばしばあった。たとえば、次のように語る団員もいる。

ただ弾いてるとものすごいストレスがたまります。やっぱり、歌うところで十分に歌えてない気が、自分ではするんです。そうすると、確かにそこだけとれば歌として物足りないと思うんですよね。それを補うためのことをいっぱいするんですよ、指揮者は。ただ、なんていうかちょっとコミカルな感じになっちゃうというか、ほんとにあの、ベートーヴェンっていうより、なんかちょっと違うもの。まあ確かに面白いのかもしれないけど、なんかこの音楽じゃないよな、ベートーヴェンは、みたいな。なんかちょっと目先を変えてお客さんを楽しませて。

あるいは、別の団員は以下のように述べる。

ある指揮者のアイデア見てると、正直なところ、ベートーヴェンで遊んでいると感じることもあります。でも、自分としては、あれがピリオド奏法とは思わないです。たとえば、バッハ・コレギウム〔・ジャパン〕とかでやってるね、鈴木雅明さんとか、ああいう方たちが本物を追求してるんじゃないかなとは思うんですけど。

彼らの発言からわかる通り、彼らの「あれはベートーヴェンではない」という表現には、「あれは作曲家の意図を適切かつ的確に追求した結果でなく、浅薄な思いつきや中途半端な折衷の結果として、単に指揮者のやりたいことをやっているにしかすぎないから」という意味が込められている。しかしそこには、さらにもう一つの意味が含まれてもいる。それは、「作曲家が書いた楽譜通りにやらない」という意味である。たとえばI氏は、自分が共演したピリオド・アプローチを採用する指揮者の、ピリオド・アプローチを採用しない指揮者と比べて違いを感じたり印象に残ったりした点として、「歌い方がやっぱり違いますね。アクセント、重みをもってくる場所が楽譜に書いてある通りじゃなかったりとか」と述べている。

しかし、この「楽譜に書いてある通りではない」という言葉は、単に楽譜に印刷してあるデュナーミクなどの記号と違うことをするという意味だけで用いられているわけでもない。そこには、自分が今までの音楽経験を通じて「これが譜面通りの音の出し方」だと培ってきたものと違うこと、逆のことをするという意味もまた、込められているのである。たとえば、集中的にピリオド・アプローチのみに取り組んでいる演奏者と自分たちモダン・

オーケストラ側の演奏者とを比較して何か違いがあるかという筆者の問いに対する、以下のW氏の回答を参照されたい。

W：[僕らとの違いは、]「この時代のものはこうやってやるんだ」って、なんか規則があって、それをなんかやるんですよ。僕らは一応、譜面に書いてある通りにやったりしてるから、なんかこう、16分音符4つ書いてあったら、全部タラータラーって吹いちゃったりするんですよ。で、そうじゃなくてこれが普通だよー、みたいに言われると、あっそうですか、みたいになっちゃう。そういうこともあるんですよ。それ良い悪いじゃなくて。(中略) バッハは絶対古楽器じゃないとだめってことでもないんですよ。僕も別に古楽器が嫌いじゃないんですけども、ただやってないだけの話なんですけど、古楽器のほうからこうやれってのを作っちゃわれると困るよねっていうふうに言ってるんですよ。これはこうだっていうふうだね。

筆者：あまりにもそれをこう、四角四面とこう、こうだから絶対こうしなきゃいけないって言われると。

W：そうそう。ちょっとね、一緒にやらなきゃ別にいいけどね。

ただ、その「譜面通り」でイメージする音楽が、モダン・オーケストラの団員の中でいつも一致しているとも限らない。それは、第1章で指摘したように、彼らの音楽経験にはばらつきがあるからである。世代、受けた教育、楽器の種類によって、「譜面通り」、すなわちスタンダードとみなされるやり方は異なっている。

たとえばZ氏は、自分たちの世代にとってベートーヴェンの演奏は、ピリオド・アプローチをある程度踏まえているのがスタンダードなのだと話す。Z氏は、そうした自分にとってのスタンダードなアプローチではなく、いわゆる昔ながらのモダンなアプローチを採用する指揮者とベートーヴェンの交響曲第7番を共演した際の、あるエピソードを交えて、以下のように語る。

Z：一番ピリオドとは正反対なのが、今日これから来る指揮者。この人と今日はチャイコフスキーだから、うわーってやっていいんだけど、この人とベートーヴェンを一緒にやるときに、もうピリオドのこととかも習ってきたわりと若い新世代としては、ものすごい違和感がある。もちろん言われたらやるんだけど、すごい違和感があるんだけど、でも考えようによったら、もう70過ぎてる先生で、それこそ[ヘルベルト・フォン]カラヤン(Herbert von Karajan, 1908-1989)、[レナード・]バーンスタイン

ン (Leonard Bernstein, 1918-1990) の頃は、ある種こうやってたんだって思うと、今僕らはあまりに離れてるところがあつて。だから、ええー！？って思うんだけど、これもやっぱ時代なのかなって。で、先生は若い頃に、もっと大巨匠とかを見て身に付けたものを今でもそのままやってるってだけなので、だから否定はしないですけど。それこそね、一個だけ言うと、ベートーヴェンの7番をやって、半年くらい前に、[第]2楽章の[冒頭のフレーズ【譜例6】の]ときに、僕らの音はすごい切れ切れだつて言うわけ。パーン、パパ、パーン [=冒頭部分を歌う] って、全部Nを入れてるから。で、「ちょっとすいませんね」ってピアノののちに行つて、「こんなふうにしてほしいんです」って。最初の8小節間が終わるまでを、全部ペダル踏みっぱなしにして、ジャージャジャジャーって。オルガンのように、ずっと母音で、切れないで。タータターター、タータターまで全部一息にしてくださいって。今まで学んできたことと真逆。でもそれだけ聴くと、ペダル踏みっぱなしでって聴くとええーって思うんだけど、でもやってるうちに、この時代の考え方でオルガンのように全部一息でずっと平らにやることで、こういう感じを出したかったっていうのが、そうなんだなっていうのが分かってからは、ちょっと嫌じゃなくなった。この人が何をやりたか分かったから。ただ、真逆です。

(中略)

筆者：その解釈が、ベートーヴェンじゃないんじゃないかって言う人もいれば、そうじゃないっていう人もいるわけだし。

Z：ほんとにそう、だからカラヤンってほんとにこうやってたかもしれないし、昔はね。

こうした世代間ギャップの話は、別のインタビュー中にも行われた。それは、A氏(50代)、G氏(30代)、筆者(20代)と、偶然ばらついた世代の人間が揃った際に起こった。

A：今若いヴァイオリン弾きとか、やっぱり20代の、もう彼女 [=筆者] くらいの年の人がけっこう増えた。自分は若い頃は、[ヴィルヘルム・] フルトヴェングラー (Wilhelm Furtwängler, 1886-1954) ばかり聴いてたんですよ。で、ま、バーンスタインがいたりとか、[カール・] ベーム (Karl Böhm, 1894-1981) がいたりとか、そういう時代で、そういう音楽ばかり聴いてて、ピリオドみたいな演奏はなかった。で、ベートーヴェンはこういうもんだろうな、ブルックナー、ブラームスはこうだろうな、クルト・ザンデルリンク (Kurt Sanderling 1912-2011) のブラームスが大好きで、それ

がもうお手本だというのが自分の中であって、でも、若い人たちってのは最初からもう、物心ついたときから、ピリオド奏法のレコードを聴いてたと。だからそれに対して違和感がないんじゃないかって。

筆者：どうですかね、世代的に、ご自分は抵抗感がない世代ですか？

G：なかったですねー。まあ、古楽ばっか聴いてたわけではないですけど。逆にフルトヴェングラーとかを後から聴き始めた僕は世代なので、こういう指揮者もいたっていうのを知って。

A：やっぱりびっくりしますよね。比べたら全然別物。自分は中学からフルトヴェングラー聴いちゃったから、良いんだか悪いんだか、それがベートーヴェンだと思っちゃったのが始まりで。

オーケストラには、ピリオド・アプローチがほぼ知られていなかった時代に青春時代を過ごしてきた世代の団員も少なからず在籍している。あるいは、第1章で触れた通り、そもそもピリオド・アプローチを踏まえることを必ずしも必要とされない管打楽器セクションの団員も大勢いる。彼らにとっては、ピリオド・アプローチを踏まえたやり方のほうが、自分にとってのスタンダードとは真逆と感じられることもあるのである。一部の団員からは、そうした意味で「譜面と違う」という意見が出され、その結果として「あれはベートーヴェンではなく指揮者の音楽」と結論づけられることは多々あった。たとえば、以下の団員の話を参照されたい。

あれは流行りだからね。結局譜面に書いてあることと全部逆のことをする。クレッシェンドって書いてたらディミヌエンド、アクセントって書いてたらノーアクセント。もし自分があんな吹き方を学生時代にやったら、先生とか先輩にもものすごく怒られてたと思いますよ。

こうした話は、別の団員からも聞かれた。

中には、テンポから何から、アーティキュレーションから、全部逆のことをする指揮者もいます。自分で譜面持ってきて、手書きでクレッシェンド、デクレッシェンド、それからフォルテピアノも全部変えて。でもそういうのってどうなんですかね、作曲家に対する冒涇だと思うんですけど。(中略) あれが好きなんですよね。パン！ーン！

[＝一回大きくパンと出し、すぐ小さくしてクレッシェンドする奏法] みたいなのが

好きで、それをよくやるんです。もし学生の頃、そんな吹き方をしたら、すっごく怒られた、絶対やっちゃいけない奏法。自分たちはやっぱり、抜いて吹くなっていう教育を受けてる。あの、モーツァルトはもちろんね、円をこう付けて、軽めにやりなさいって言われたけど、ベートーヴェンはもうやっぱり、しっかり音を、4分音符でやろうと8分音符でやろうと、その音をしっかりそのぶん吹いてろって言われた。攻め込め攻め込めって習った。それが全部逆だから。

ここで言われている、「学生の頃やっていたら怒られた」と思わしき奏法は、たとえば【譜例7】や【譜例8】のような強弱を付けた奏法であろう。ここに書かれているクレッシェンドとデクレッシェンド、およびフォルテピアノは、パート譜に書き込まれる指示の一例である。あるいは、ホルンのパート譜には、ピリオド・アプローチの指揮者からよく要求される奏法である、ゲシュトップ奏法の指示記号「+」が、手書きで書かれることもある【譜例9】。こうした書き込みについては、以下のような話も聞かれた。

団員：あまりにも楽譜を変えてしまうと、もはやそれはベートーヴェンではなく、「その指揮者の」音楽になってしまうのではないかと思います。そこまでさわって良いとは思わない。全部逆のこと、普通感覚じゃないことをわざとやらせる、そうしたら全然違うものになるに決まってる。だからそれが、ベートーヴェンとまるで逆のこと。もちろん、ベートーヴェンが書いた記号を、いろんな感覚でこう、グラデーションかけることは可能は可能ですが、あまりにも無理なことに付きあわされてる感じがして。そうすると、いわゆるベートーヴェンではない。要するに、ドットの記号譜をどうしますかってところに戻さなくちゃいけない。

筆者：不思議ですよ、ピリオドの人って昔やっていたところに回帰することで作曲者が思い描いたことを、自分たちのほうがまともに、モダンの人は現代風にやっちゃったけど、自分たちは帰って、っていうはずなのに、かえって作曲家の意図から外れたような、奇をてらったような表現に。

団員：そうね、奇をてらったね。

筆者：表現になってしまっている人もいるのが。

団員：でもね、わかるんですよ。つまり、そういうドットの、ドットをいじくるためには、余計なヴィブラートはいらなくて、ないほうが良いじゃないですか。だから全部まっさらにドットの音にしといて、グラデーションかけるっていうか。そのほうがやりやすいし、色がつけやすいし。だから指揮者のやろうとしてることはわからな

くはない。それはだから、古典に帰るとかじゃなくて、とにかく自分のやりたいように。たとえばクセナキス (Iannis Xenakis, 1922-2001) の譜面とかって、完全にあの、方眼紙に点を書いてあるんですよ。横にずっと見ていくんだけど。要するに、ずーっとそこ方眼紙。点を丸で囲碁みたいに、そうそう、囲碁みたいな譜面。

筆者：へえー。むしろそっちに近い。

団員：むしろそっちに近いね。だからそれは、今ベートーヴェンやってますよって言われても、それはそうじゃないでしょって。

筆者：なるほど、「あの人の音楽」ってことになるわけですね。

しかし、ここで語られている同じ指揮者のアプローチに対する正反対の評価、すなわち「ベートーヴェンがよくわかる」「あれが楽譜通り」と評価する団員もいる。たとえば以下の話を参照されたい。

やっぱり、あの指揮者の [交響曲第 5 番] 《運命》すごく好きでした。けっこう演奏しながら感動していました。すごい変わってましたけどね。ただ、それがピリオド奏法がなんとかっていうんじゃないで、もう、「あの指揮者」なんです。別に、そんなね、昔そうやってたはずがないことをやらされて、たとえば、[冒頭の] ダダダダーン、ダダダダー [=入ったらすぐピアノに落としてクレッシェンドしてディミヌエンド] ン、とかってやるんです【譜例 10】。それはないでしょ、とは思いました。でも逆にね、今まで不可解だったことがもう、わかった！ってこともありますね。《運命》の説明に関しては、いやーまいった、今まで知らずに吹いてたなって思いましたよ。あの [第] 3 楽章から [第] 4 楽章に行くときに、自分の頭では常に 1 小節余ってたんですよ。ベートーヴェンでは割り切れないっていうの初めてだなって思ってた、で、ガイドでも括弧で 7 って書いて、だからその、視覚的に見ても偶数じゃないってのがあって、それをね、なんかピカッと光るように、そういうことか！って思ってた。そういう解釈かって。(中略) 自分の勉強不足なんですけどね、ほんとに。ていうところから考えていくとね、ベートーヴェンがほんとによくわかるようになりました。《エロイカ》だとか。(中略) 自分のセクションは皆この指揮者のこと大好きなんですよ。分かりやすいこと言うよね、とかって。楽譜にそう書いてんだもんね、とかって。

この団員はここで、「ピリオドだから」よくわかるようになったのではなく、「指揮者の

解釈が良かったから」よくわかるようになったという点は強調している。とはいえ、本章の冒頭に引用した団員の発言もそうであるが、ピリオド・アプローチ自体に触れたことで作品の新しい解釈を発見するというようなポジティブな効果を見出す団員もいることは確かである。

ただしその一方で、個人としてはそうしたポジティブな影響を受けていても、オーケストラ単位で考えたときに、ピリオド・アプローチを適用することが良いことかどうかはまた別問題だと、彼らは考えている。なぜなら、オーケストラが創立時から継続して積んできた音楽経験により、オーケストラそのものが培ってきた「これが自分のオーケストラの譜面通りの音の出し方」というものを団員は極めて大事にしているからである。N響は特にこうした伝統的なボーイングを保持する傾向が強く、たとえばある団員は以下のように語った。

我々にとって一番辛いのは、伝統的なボーイングがあるんだけど、それを書き換えなきゃいけないとき。でも極力変えたくないから、[変えなくて] いいよいいよって言うてるんだけど、どうしても変えるときは薄く書いて、すぐ消せるように。ボーイングは下手に変えられるとね、ちょっとストレスが。良い指揮者だったらいいんだけどね。要するにね、オーケストラって一番大事なものは何かっていうと、培ってきた伝統。で、指揮者のその場のアイデアでもってオーケストラの伝統を変えるってことはあまりやりたくない。大事なボーイング、たとえばサヴァリッシュ (Wolfgang Sawallisch, 1923-2013) でやったシューマン全部とか。ブラームスのプロムシュテットとか、そういう巨匠の残したボーイングは、全部ライブラリーに保管されてます。それをぱっぱと消して書いてると、結局カラーのないものになってしまう。大事なものはN響独自の特徴、個性を保つことで、それを次の世代に伝承していくのも、自分たちの役目だと思ってる。

このように伝統を保持する傾向の強いオーケストラとしては、ウィーン・フィルも非常によく知られている。近年では外国人や女性の進出も見られるようになったが、かつては演奏者の性別や民族性を画一化する施策がとられていた。また、ウィンナ・ホルンやウィンナ・オーボエといったウィーン特有の楽器の使用、金管楽器の後ろにコントラバスを置く配置、高めのピッチ、ムジーク・フェライン・ザールに適した明確に音を切るアーティキュレーションの採用なども、ウィーン・フィルならではの伝統的な特徴である (大木 2008: 172)。

実はこうしたオーケストラの方針とピリオド・アプローチとの関係性が、今回調査の対象とした2つのオーケストラである、N響と東響の大きな違いでもある。東響ではスダーンが音楽監督という、極めてアプローチの影響力と残留力の強いポジションに10年間もの間在籍してきた。また、飯森も常任のポジションを長年キープし続けている。これには、ピリオド・アプローチを受け入れ、定着させることに東響の団員が大きな意義を見出していたことが関係していると思われる。もっとも、音楽監督のアプローチがすべてではないし、音楽監督が変わったら、ピリオド的な要素は残らないと回答する団員もいる。しかしそれでも、スダーンのトレーニングによってオーケストラに演奏の引き出しが一つ増え、オーケストラの団員に箔や自信がついたように感じると、CC氏は語る。

筆者：もしスダーンさんや飯森さんが来なくなって、ピリオド・アプローチをする指揮者が来なくなったときモーツァルトをやるってなったとき、古楽的な要素は残ると思えますか？

CC：残っていかないと思うね。だってもう、そのスダーンのすごく厳しくトレーニングされた時代を経験してる人が、だんだん数としては減ってきたりしてるし、今の新しい音楽監督 [=ノット] はもっと新しい取り組みをするから、シューベルトとか全然違うだろうし。だけどまあ、一つそういう東響の音っていうものを作ったから、それは変わってかないかな、と。で、たとえばそういうふうに弾いて下さいっていうのに対して、抵抗なく受け容れてやることはできると思う。まあそれはいろんな音楽監督だけじゃなくて、うちで正指揮者とかってポジション持ってる人だけじゃない指揮者もいっぱい来るわけじゃん、それはもう日本からだけじゃなくて海外からもいっぱい来る。そういうときにモーツァルトを、たとえば明後日からモーツァルトのオペラが始まる、それで準・メルクル (Jun Märkl, 1959-) っていう指揮者が来るけれども、僕は初めてなんだけど、だからどういうスタイル、たぶんでもそういうちょっと様式感をもったスタイルで、楽譜見た限りでは来ると思うから、そしたら対抗ができる。それに近いものが、たぶん求めているものと、僕たちがやろうとしているものがすぐに合うかもしれないよね。それをたぶん知らなかったら、10年前だったらそれをやろうとして、何言っていたら反発する人がいる。それをやろうとしないで、何言っているのかまずわかんない人がいる。そういう感じで、なかなか求める音に近づけない、そういうことがある。

筆者：スダーンさんが来る前とで、10年でオケがすごい変わったと思います？

CC：うん、変わった。

筆者：弾き方が変わるってことは、意識も変わる？

CC：意識も変わったと思うね。スダーンの功績って言うのは、もちろん奏法的なこと、やっぱりあの人は、すごい芸術家というかは、すごい良いトレーナーだと思うから。そういうのを教える、でそれを徹底させるっていうのにすごく長けてるよね。だから、ある意味すごい厳しい人だし怖い人だったけど、さっきも僕が教育されてっていう話したけど、皆もやっぱりそれが擦り込まれていった。それで、そのほうが自然だよ、綺麗だよっていうことを理解するようになったんだよ。そうするとそれが指揮者によって全然違うことを言ったりすると、今度はオーケストラのほうがそっちに馴染んじゃってると、違和感を感じるよね。それで、古くなって思ったりとかするように。そういう意味ではすごく意識とか変わったし、意識の面で言うと。僕はもうスダーンが来る前ってのは入りたてのときだから、いろんな人たちの話を聞いて、それまで自分のオーケストラを、「うちのオーケストラは」ってなんか卑下する言い方が多かったんだけど、スダーンが来ていろいろ吸収して、成功してきたことによって、わりとオーケストラにプライドを持ってる人たちが多くなったような気がする。で、自分たちのオーケストラを上手いと思ってるような意識になってきたような気がする。それはすごく面白い変化だよ。で、自分たちは選ばれた人たちなんだっていう意識になってきたような気がする。

実際、インタビューの中で東響の団員からは、スダーンが音楽監督として来たことで、オーケストラの技術力が向上した、表現のバリエーションが増えたなどという発言はよく聞かれた。オーケストラにとって、団員がコンプレックスを抱えているというのは、あまり良い状況ではない。以下に引用する話は東響ではなく山形交響楽団に関する話ではあるので単純に当てはめることはできないが、コンプレックスはたとえば次のような悪循環を生む。

自分たちの演奏や存在意義に自信がない……自信がないから積極的に宣伝しない。広報的なノウハウもないから集客に結びつかない。団員のモチベーションも上がらず、演奏面で“あるライン”を超えることができない。客からは「この程度か」と見限られて、次のチケット売り上げに結びつかない。こんなことをくり返しているから、いつまで経っても負のスパイラルから抜け出せないのだ。(松井 2009: 34-35)。

CC氏の話によれば、「スダーンが来ていろいろ吸収して、成功してきたこと」が、団員

のコンプレックス解消に役立ったということになる。その意味で、東響の団員はピリオド・アプローチの効果を大きく捉える傾向にあったと言えるだろう。

しかしN響では対照的に、ピリオド・アプローチはオーケストラが培ってきた伝統を大きく変動させるほどの価値・影響力を持たないものとして扱われ、団員はピリオド・アプローチの効果を小さく捉える傾向にあった。たとえば、以下のG氏とA氏の会話を参照されたい。

筆者：ピリオドのことをやる、たとえばノンヴィブラートでやる指揮者の方とかいらっしやるようになって、N響さんの音っていうのは、そういう指揮者の方がいらっしやったことによって変わったんですか？

A：変わらないと思うな。

筆者：それは変わるわけではないんですね。じゃあ、もしそういうピリオド的なアプローチをする指揮者を呼ばなくなったとしたら、N響さんの音っていうのは戻られる？たとえばモーツァルトとかをやるときは、ヴィブラートをかけて？

G：それはもう。ま、モダン・オーケストラはヴィブラートをかけるっていうのが通常の状態なので。

A：そこは影響はされません。あの、ちゃんと核があるオーケストラなので。手前味噌ですが、「こうだ」という、[団員から] 教えられることがあって、伝統があるからね。ちょっとでもはみ出すことによって、すぐ自分の中でこう、分かってしまう。目立ってしまう。やっぱり違うんだなってことが分かるオーケストラ。どういうことかっていうと、やっぱりあるんですよ、核が。だから、どんな棒振りが来ようが、大丈夫なんです。で、良い棒振りっていうのは、それを上手いこと引き出してくれるんですよ。ブロムシュテットさんみたいに、最大限、100%、うまいこと。で、逆に中途半端な人が来ちゃうと、皆音楽のことわかってる、指揮者よりもわかってる人、「違うよ」っていう話になっちゃう。そうすると、そっちに行かない。棒振りがいくら求めても。逆にN響自身を守ろうとします、皆。そっから先は行ってたまるかってのがあるわけ。明らかに違うってなっちゃう。で、サヴァリッシュさん、ブロムシュテットさん、[ロヴロ・フォン・] マタチッチ (Lovro von Matačić, 1899-1985) さん、こういう人たちはほんとにすごいのが分かってるから、この人たちは言うこときけば間違いないって、皆信じ切ってるわけ。

筆者：ピリオド・アプローチの指揮者を呼んできて、良いように言えば幅が広がるっていう側面はあるかもしれないんですけど、それが演奏のレベルの水準が上がると

か、ヨーロッパの最先端に追いついていく、とかそういうのはあるでしょうか？

G：ああ、それは、僕が思うにはあんまりないような気がします。やっぱりあの、最先端のオーケストラっていうのは、まあ今もベルリン〔・フィルハーモニー管弦楽団〕でも、ラトルとかそういうのけっこう好きじゃないですか。取り入れてますけど、それに飲まれるっていうよりは、それを自分の部品にしちゃってるっていう感覚がすごくあるんです。だから、それにたとえば、まあ誰でも良いんですけど、来てこういうふうにやれっていうことはたぶんあっても、それはやりますけど、だからといってそれが最先端かといったら、まあピリオド的な意味では最先端かもしれないですけど、でもモダン・オーケストラの世界では、それは最先端ではないというか。表現の、まあこういうものもあるんだよと、それによって得られる知識というか、こういうものもあるっていうのは増えますけど、でもそれも普段の活動というか、普段の自分たちのやり方に組み込まれて、って感じですかね。

このG氏の「モダン・オーケストラの世界では、それは最先端ではない」という見解は、N響の団員だけでなく、東響の団員からも同じ見解が出されていた。たとえば、CC氏は以下のように述べる。

筆者：ヨーロッパの上手いとされてるオーケストラでピリオド的なものを取り入れる動きが最近出てきて、それがこう、流行してるからじゃあ取り入れてみよう、みたいな発想はあるものですかね、日本でも。

CC：オーケストラでそういう奏法が流行るっていうことは、あんまりないかもしれない。音楽監督が変わって、何かが変わることがあるとは思いますが。今日本でもそうだけでもN響、ベルリンフィルとかウィーン・フィル、そんなに時代の流れでころころは変わらないような気がするね。やっぱりそれぞれの、どちらかというとなんか国際化、多様化していて、その持つてるベルリンフィルらしい音っていうのがなくなってる傾向にはあるかもしれないけども。その、一流のオーケストラでこういうのが流行ってるっていう流れっていうのはあんまりないかもしれない。だから、結局聴衆の耳として、こういうオーケストラが流行ってるってことはあるかもしれない。たとえば〔ニコラウス・〕アーノンクール（Nikolaus Harnoncourt, 1929-2016）っていう人がいて、こういうオーケストラをつくって、で、こういうオーケストラはよく聴かされてる、じゃあその演奏スタイルを取り入れてみようってことはあるかもしれない。そのバロックオーケストラみたいなのがあって、こういう表現は面白いよね、って言って。

でもオーケストラのメンバーがそれを取り入れるってことはない。

N響についてはまた、インタビュー調査を行う中で、J氏から「異質なものを排除する空気が強いので、このオーケストラは」という発言も聞かれた。ピリオド・アプローチはN響にとっては、伝統との摩擦を引き起こすものと感じている団員は少なくない。たとえば、「ピリオド奏法は、勉強して、それを追求したければやるのはもちろん良いことだと思いますが、それをN響でやるとなったとき、正直N響には合わない部分もあったと今は感じます。ピリオドの良さを出せる団体は他にたくさんあると思いますし、ここでは『ピリオドはやっていない』ということになるのだと自分は思います」と語る団員もいた。

この「ピリオドはここではやってない」という言葉のように、N響ではピリオド・アプローチをやるにしても、ピリオド色がそこまで強くはならないと感じている団員は少なくないと筆者は感じた。たとえば、「すごい違った要領でやらなきゃいけなくて大変だったってことはあるんですか、モダンと比べて」という筆者の質問に対し、「そうですね、ま、N響でそこまで徹底してやることはほぼないので。そう、N響なんでね」という答えが返ってくることもあった。

また、東響ではティンパニだけでなくホルンやトランペットもピリオド楽器が用いられることはあるが、N響ではA氏が「あの、ナチュラルラップってないですからね、うち。ホルンもないし」と答えている通り、ティンパニ以外のピリオド楽器が使用されることはない。それについては、第2章でも引用したが、A氏がこうも話している。

[ティンパニ以外の楽器に、ピリオド楽器を使ってくれとは指揮者は] 言えないですね。ティンパニは物がそういうものがあるけど、じゃあ、ファゴット吹いてる人に、フランスの指揮者が来て、「バソン吹いてくれ」って言えないです。ホルンに対して、「ごめん、ナチュラルホルンに全部変えてよ」って言ったら、大変なことになる。誰も首を縦に振らないと思います。ティンパニはわりと、ティンパニ奏者がそういうことに対応できるから、そういう機会もあるので対応できるけど。それは無理だと思う。

実際、事務局側に、ピリオド・アプローチの指揮者からナチュラルホルンやナチュラルトランペットを使いたいという申し出は少しだけあったのだそうである。しかし、それが退けられた要因としては、「もしその指揮者が音楽監督や常任指揮者という立場になれば検討された可能性はあるが、そうでない場合はやはり難しいところがある」のだそうである。

第2節 ピリオド・アプローチの問題にまつわるストレス

ではここから、ストレスの具体的な内容について扱ってゆきたい。まずは身体的なストレスである。第2章では、フォルテピアノと大規模なホールで共演した際には、オーケストラのほうも極力音量を落とさなければならず、フォルテピアノの側もスピーカーを通したりして、ちぐはぐしたことになってしまったという、BB氏の語ったエピソードを引用した。このように、モダンとピリオドが混ざることによって生じた食い違いを埋める際の措置により、身体的に負荷がかかったり無理が生じたりということは、しばしばあるのだそうである。たとえば、U氏はピッチの差について以下のように述べる。

ただ、前、うちの客演指揮者だった人が、モーツァルトの《コジ・ファン・トゥッテ》をサントリーオペラでやるときに、どうしてもピアノフォルテが440ちょうどころじゃなかったんです。それで下げるって言われたんですけど、すごく大変なんですね。まずリードから変えなきゃいけない。徐々に張ってってしまうので、普通442〜3、高いとき445いっちゃうときがあるので。弦楽器はゆるめれば大丈夫かも知れないけど、やっぱりポイントが変わってってしまうので弾きにくいとは言ってましたけど。我々その2、とか3を下げるのがものすごく一苦勞で、すごく大変だったんですけど、急にその楽器を持ってくるわけにはいかないので、耳で聴いてひたすら演奏を下げてくしかない。それはそれで苦勞しました。どうしてもそれ以上は上がらないって言ってたので。

あるいは、S氏は楽器の差について以下のように語る。

まず、[モダン楽器は]音量が大きいでしょ。だから、モダンのオーケストラの中で、たとえばティンパニもモダンで、トランペットだけ古楽器を使うと、かなり音量的に厳しい。それは前に、トランペット2本だけナチュラル持ってって、ベートーヴェンの[交響曲第7番]やったら、かなりきつかった、音量的に。ティンパニも、やっぱりかなり音の立ち上がりが違うから。マレットも違うので。だから、その時代は、モーツァルト、ベートーヴェンなんかは、セットね、トランペットとティンパニが。動きもほとんど一緒だし。だから、片方がモダンでっていうとかなり厳しい。

加えて、奏法の差でもこうした難しさは生じる。たとえばインタビューの中で、ソリス

トがノンヴィブラートで弾くのに苦労していたというエピソードを耳にしたことがあったが、これはソリストに限ったことではなく、団員にも当てはまることだそうである。たとえば前章にも引用した会話であるが、Y氏は団員の中でも個人的にピリオド・アプローチに親しんだ経験の少ない人にとっては、特にそうなるのだと語る。

Y：ヴィブラートはできるだけ全然かけないで、開放弦を普通に使ってくれって言われたら、やってみる人もいるけど、やらない人もいる。

筆者：やっぱりそうなんですね。

Y：開放弦は、難しいから。ある意味ね。特に弦楽器の一番細い、一番線の開放弦っていうのは、ちょっといい音出すの難しい。だけど、あのガット弦だったら、そんなに差が出ないけど、スチールだと特に差が出るから。

筆者：キーンっていう、あの。

Y：相当弓のスピードをゆっくり使わないと、あの一、ひっくりかえるか、でかくなっちゃうか、そういうことが難しいんだけど、それを自分のものにして使えば、良い音は出るはずなんだけど、ま、もともとそういうことをしてない人は、やっぱり抵抗ある。

東響においてはまた、金管楽器の団員がモダン楽器を使用するのではなく、ピリオド楽器の演奏にチャレンジすることにより、かえって不都合が生じていると感じている団員もいる。たとえば以下の語りを参照されたい。

たとえば現代のトランペットじゃなくてナチュラルトランペットとかナチュラルホルンを使ったときに、どうしても音が外れることがより多くなるじゃないですか。すごく難しいのに、すごく下手に聴こえちゃう。普通のモダン楽器の人が吹いちゃうと。ティンパニとかだったら、全然そういうのもないから、すごく興味深い響きもするけど、古楽が流行ってるからって、モダン・オーケストラでナチュラルトランペットとかナチュラルホルンでやっちゃうと、それがすごく良いことかっていうと、単なる下手にしか聞こえないこともある。ほんとに[ピリオド楽器に]スペシャリストが必要ってのはそういうこと。

この点に関しては、S氏も以下のように語っていた。

筆者：ピリオド楽器を使うのはやめてくださいって言う指揮者もいるんですか？

S：あのねえ、うん。いるみたい、それは。ちょっと不安定だから普通の楽器でやってって。(中略) [ピリオド・アプローチを] 嫌だって言う人は、今実際にモダンのことをやって、そのことで精一杯って思う人もいるわけだし。新たにそれを勉強し直して、で、勉強してもかなり人前で聴かせるの時間かかって、しかもそれなのにもものすごく不安定な状態。要するに、音が外れやすい、とかいろいろあるから。そういう不完全なものを人前で聴かせるのは嫌だっていう。から、そこにタッチしないっていう人もいるわけ。だって聴くのは、聴いてて別に [不都合は生じない] っていう。

S氏は歴史的演奏習慣に興味があつてというよりも、モダン楽器のトレーニングを兼ねて、ピリオド楽器の演奏に着手し始めたのだと語っていた。しかし、第1章で歴史的資料を読むことがモダン・オーケストラの団員にとっては必須ではなく、やりたい人だけがやればよいという位置付けであつたように、ピリオド楽器の演奏も、モダン・オーケストラでは同じ位置付けにある。それゆえ、ピリオド楽器やピリオド奏法に取り組むことが、モダン楽器の演奏に際してもプラスに働くと感じる団員も中にはいるが、特にそうは感じていない団員も確かにいるのである。たとえば、E氏は以下のように述べる。

筆者：ピリオド・アプローチがなかった頃と比べて、たとえばヴィブラートを今までずっとかけてたのがノンヴィブラートとか、それって演奏の水準が上がるってことにつながってるなと感じますか？

E：水準。うーん、それはどうかな、専門じゃないのでわからないんだけど、たとえばじゃあ自分がナチュラルホルンを吹けるようになったら、今の自分の技術が上がるかっていうと、あんまりそうは思わないので。それがあつたんであれば、とっくに練習してると思うんだ。それがあつたんだとしたら皆練習してるし、大学とかでも先生がやらせるところが絶対出てくるはずなんだけど、僕の知る限り一つもないので。まったく別物という。弦楽器のほうはわからないけど、ホルンに関してはそうかなあ、という感じ。

以上見てきたように、団員は、ピリオド・アプローチの公演期間中に演奏の難しさ、苦勞による不都合を経験することがある。しかしそれは時に公演期間中だけでなく、その期間中に受けた身体的ストレスが他の公演にも不都合を及ぼし、より長期間、あるいはより

大規模な演奏能力の低下をもたらすことがある。

たとえば東響では、大きな編成の、野太い音、重くて渋い音が要求される作曲家の作品は前よりも苦手になったように感じると語った団員がいた。たとえば CC 氏は次のように述べる。

で、[スダーンが音楽監督をしていた] 10 年で危険だなと思うのが、奏法が臨機応変に対応できればいいんだけど、それが難しくなっちゃってて、全部がそうなっちゃってるからチャイコフスキー、ドヴォルザーク (Antonín Dvořák, 1841-1904) を弾いたときにちょっとふわふわしてるのが気になるかな。昔もっと野太い音、田舎くさいような音が出てたのが、ちょっと洗練され過ぎちゃって、こぎれいな感じになっちゃった。そこがどうなのかなとは思ってるね。その弾き分けっていうのがもうちょっと皆できたほうがいい。

この点に関しては AA 氏も、「スダーンとの経験を積んだことで、明るく、爽やか、ライトな音で演奏ができるようになったんだけど、その反面少しこじんまりした音になり、重い、渋い音を出すのが難しくなった。今度の音楽監督のノットとの経験で、これからまた鍛えられると思う」と話していた。

さらに、前で引用した G 氏の発言にもあったように、「モダン・オーケストラはヴィブラートをかけるっていうのが通常の状態」であり、特に基本としてノンヴィブラートを徹底されることの多い弦楽器セクションの団員の中には、それを負担に思う団員もいる。もちろん、前に指摘した通り、モダン楽器でピリオド楽器の音を模倣することが技術的に不可能ではないし、W 氏が言う通り、「今の人が全部ヴィブラートかけてるかっていうと、そういうわけじゃない」。第 2 章で明らかにしたように、ピリオド・アプローチだからといって必ずしも特別な奏法を要求されるわけではないし、ノンヴィブラートがピリオド・アプローチに特殊な奏法というわけでもない。しかし、度合いの問題は残る。決して特殊な奏法でないノンヴィブラートであっても、それを使用する頻度があまりに極端に多ければ、それはモダンの演奏者にとっては不自然で、慣れていない奏法になりうる。実際、ピリオド・アプローチの指揮者の演奏会の後は手が疲れるという感想を、O 氏は語っていた。あるいは、以下のように話す団員もいる。

たとえばアーノンクールは、むしろ清音のためにヴィブラートをちょっとかける。見えないくらいね。リラックスする効果もあるって言われてるから。止めるっていうの

はやっぱり力入れるから。自然じゃなく、完全に止めるよう指示される指揮者の演奏会の後は、だいたい下手になると感じることもありますね。やっぱり自然とかかっちゃうものを止めるわけだから。しばらくかからなくなります、ヴィブラートが。その後の仕事とかで。

これよりさらに極端なことも起きる。場合によっては無理を強いられすぎて、身体を壊すことすらあるのだと語った団員もいる。

団員：ある指揮者から、もっと出せ、もっと出せって言われて、中には身体壊した人もいますよ。特にね、最初の頃。だんだん慣れてくると、はいはいって、対処する方法も見えてくるんですけど。最初、言ってることが、要するにこっちの理解の範囲を超えてるので、もっと出せ、もっと出せって言われると、無理な奏法をわざとやるわけですよ。で、「それが良い」って指揮者がなった場合、二時間ずっとその無理な奏法を続けることになる。それはちょっと困っちゃったかな。

筆者：それはやっぱり編成で大きいところでそういうことやろうとするから、そうなる？

団員：そうです。

こうした能力低下の問題が生じた際には、他のモダン・オーケストラでは、指揮者と団員が直接衝突することすらあったのだと語った団員もいた。

前にいたオーケストラで指揮者がピリオドでやらせてたとき、弦楽器の人たちが、普段ヴィブラートをかけるってことをやってたでしょ、それを定期演奏会、4日間なら4日間、ノンヴィブラートでやれと言われて、ヴィブラートをかける作業をしないでいたら、次の仕事のときにヴィブラートがかけられない！手が固まっちゃってできないって言うてる人がいて。それってどうなのっていうようなこともあったし。そのときに、実際の話なんだけど、現代楽器でこういうようなピリオドみたいなことをやらせることは、なんか意味があるのかっていうふうにかみついた人もいる、指揮者に。

原則として指揮者に従うという構造が保持されているオーケストラで、団員が指揮者に面と向かって不満をぶつけるというのは、滅多にあることではない。この指揮者とは、直接文句を言い合えるくらいの関係性であるからたまたま文句を言えたという見方もできる

が、よっぽど我慢できないくらい大きなストレスがたまっていたのだろうと推察される。この大きなストレスは、これまでの章で指摘した通り、モダン・オーケストラの団員の仕事は、ピリオド・アプローチの指揮者との共演だけに限られないということから来ているのだろう。ピリオドに合わせ過ぎたばかりに、その他の仕事に不都合が生じるどころか、あまりに酷く身体を壊した場合には演奏家生命の危機にさらされることすら、あるかもしれない。しかし、そうなったとしても、ピリオド・アプローチの指揮者が何ら責任をとってくれるわけではないし、演奏会で失敗した音を出そうものなら、それは団員のせいになれる。

それゆえ団員は、ピリオド・アプローチ自体を敬遠するような発言をすることもあるわけである。たとえば、K氏は以下のように述べる。

筆者：どうですかね、ほんとに個人として、指揮者のピリオド・アプローチについてどう思われますか。

K：自分としては、あんまり好きじゃないです。

筆者：なるほど。ご自身も、そういうの、たとえばバロックボウでなさったりとかはしない？

K：ああ、いや [、やらないですね]。なんかあれをやった後に、楽器の響きが変わる気がしてならないですね、どうしても。やっぱりこう、もちろん楽器がもってる響きをヴィブラートとかでこうね、重複させてますけど、あれを、なんかピリオド奏法をやった後に、次の演奏会に来ると、なんかどうも楽器の響きが貧弱な感じがしちゃうんですよ。もっと響くのにそれを響かせないようにしてしまう感じがあるので、個人としては、嫌です。

第1章で確認した通り、モダン・オーケストラの団員は、本番では常にモダン楽器のみを使用する者が大半である。彼らは、強いこだわりを持って自分の楽器を選び、その楽器でできる最高のパフォーマンスを、長年のトレーニングと研究によって追求してきた。逆に言えば、そうした最高のパフォーマンスができない楽器や奏法は、できる限り彼らは敬遠し、自制しようとするのである。だからこそ、J氏は以下のように語る。

今僕が演奏するとしたら、今使ってるモダンの楽器で演奏するというのが、これ前提条件なわけですよ。トラヴェルソは遊びでは吹くけれども、人様にお見せするレベルではないので、それはやらない。で、モダンの楽器を使うんだったら、やっぱりそ

の楽器のね、あの、性能を全部出したいわけですよ。

しかし、ピリオド奏法をモダン楽器に適用せよと指揮者から指示があった場合、団員は原則として指揮者の指示に従わなければならないため、自制ができなくなる場合がある。その結果として、K氏の言うように、モダン楽器の性能を減らしてしまうと感じる奏法を、自らの意思に反して行わざるを得ない団員もいるのである。

この、自らの意思に反してという点、すなわち指揮者のアプローチに納得していないという点が、精神的なストレスにつながってくる。団員の心には、不完全燃焼の感覚と同時に、どこか「他人事」のような感情が芽生えるのである。たとえば、第2章で引用したV氏の、オーケストラの団員に対する「ロボット、奴隷」という比喻には、彼らのそうした感情が反映されているように思われる。もちろん、団員は演奏家としてプロフェッショナルであるから、納得はできていなくても、指揮者に要求された通りの音を出すし、むしろそうした場合でも要求に涼しい顔で完璧に従ってみせることにプライドを持って仕事をしているのだということは、第2章で指摘した。憤り、やるせなさ、諦め、そんな感情をコントロールし、仕事に徹しているのである。しかしその反動か、涼しい顔と言っても、冷静すぎるとでも言おうか、どこか冷めたような姿勢が見える。そして実際、団員自身もそのような気分で本番を終えることになってしまうのだと、N氏は語る。以下の発言の一部は既に本章で引用済みであるが、前後の会話の内容も含めて、改めてもう一度参照されたい。

[ピリオド奏法が好きじゃない理由というのは] あの、正直、テレビなんかで聴いてると、面白く聞こえるということはあるんですね。ただ弾いてるとものすごいストレスがたまります。やっぱり、歌うところで十分に歌えてない気が、自分ではするんです。そうすると、確かにそこだけとれば歌として物足りないと思うんですよ。それを補うためのことをいっぱいするんですよ、指揮者は。ただ、なんていうかちょっとコミカルな感じになっちゃうとか、ほんとにあの、ベートーヴェン、ていうより、なんかちょっと違うもの。まあ確かに面白いのかもしれないけど、なんかこの音楽じゃないよな、ベートーヴェンは、みたいな。なんかちょっと目先を変えてお客さんを楽しませて。弾いてるほうは全然。なんか終わったあとに、《第9》弾いても、何の汗一つもかかないんですよ、ああいう指揮だと。ていうのは、どうせこんなもんでいいんでしょ、っていう弾き方を最初から最後までしてるもんですから、心から弾いてないですから。こういうのやれば満足なんでしょ、はいはい、みたいな感じで1時間過ごしてる。だから決定的にエネルギーの量が全然違うんですよ、ほんとに偉大な指揮

者が来て。うん、もうそしたらこっちは 120%出さないと。

Q氏は、「全員が演奏するときに、自分の思った通りだと思って演奏するのが一番良い状態。だからその、一番近いところを狙っていくのが、奏者であり、指揮者であり、コンサートマスターだ」と述べる。あるいはM氏も、以下のように語る。

M：やっぱりオーケストラの一番大事なところっていうのは、テンポと音色合わせなきゃいけない。周りに。自分勝手には弾けないっていうところが。一番きついんだよそこが。それが心地よく弾けるような状況が一番幸せなの。

筆者：そうか、合わせてるんだけど。

M：自発的に弾いて、その結果が皆と合えばいいんだよね。だから最初から合わせよう、合わせようと思って弾いても、小さい音楽にしかなんない、つまんない音楽にしかなんない。皆が皆、のびのびと自分の音楽を弾いたときに、それがばちっと合うような弾き方をしたい。だからそれは、話戻るけど指揮者にもよるんだよね。

M氏はまた、第2章でも引用したが、以下のようにも語っている。

たとえばサヴァリッシュみたいな指揮者が来たときっていうのは、当然良い演奏ができるわけ。で、充実感もある。感動するんだよ自分で。演奏が終わったときに涙出そうになる。そういう演奏会もいっぱいある。で当然、お客さんから見ても、良い演奏会で、ブラボーが出て、ああ幸せな日だなんて思うわけよ。で、もう一つは、この指揮者の言う通りに弾いてたら演奏会は成り立たない。(中略) [団員は] 奮い立つんだよ、そういうときね。(中略) 指揮者って、本当に指揮者って言われる人が来た場合と、あまり良くない指揮者が来た場合と、両方とも良い演奏するんだよ。けれど、後者の指揮者の場合は、良い演奏するんだけど、我々が感動はしないの、それに。充実感はあるけど、感動はしない。やっぱり指揮者も良くて、言ってることも良くて、で、音楽よく知ってることもよくて、それに十分応えて、それ以上の演奏になったら、こんなに幸せなことないよね、お客さん含めてね。

第2章で触れた、「納得できる指揮者には従い、納得できない指揮者には従う場合と従わない場合が存在する」という3つのパターン。ここまで引用したN氏、Q氏、M氏の発言からも明らかな通り、団員にとって最良なのはパターン1である。パターン3の場合は、

団員は奮起して一生懸命になり、結果として良い演奏にはなるが、感動はできない。そしてパターン2では、それなりの結果が伴うと判断したがゆえに団員は指揮者に従いはするが、一生懸命に演奏に没頭することはできない。表面的には従ってはいても、心の底からは従うことはできない。「楽団員が指揮者の能力が低いと判断した場合には、最高の演奏をするために演奏家のモチベーションを保つことが困難となる。……組織に所属するプロフェッショナルというのは、完全に自律的な存在ではなく、少なくとも組織が存続するための収益を生む必要があるため、興味がわからないような仕事にも従事しなければならないが、つまらない仕事は、プロフェッショナルのモチベーションを低下させる」（大木 2008: 168, 180-181）からである。

専門性の高いプロフェッショナルにとって、満足感は給与や待遇だけでは満たされない。今日の演奏がすぐれていたからといって特別の褒賞が出ることもない（山岸 2013: 81）。彼らが最も高い満足度を得るのは、高次の内発的欲求が満たされた瞬間、すなわちクオリティの高い演奏ができたことに対する満足感（自己実現）が得られた瞬間である。そうした満足感を持って初めて、団員たちは心理的エネルギーを一層増幅し、互いに情報発信することで楽団員同士の複雑なコミュニケーションを交わすことができるようになるのである（大木 2008: 180-181, 186-187）。

N氏の、「どうせこんなもんでいいんでしょ、っていう弾き方を最初から最後までしてるもんですから、心から弾いてないですから。こういうのやれば満足なんでしょ、はいはい、みたいな感じ」という発言。この種の冷めた感情を表す語彙は、団員が指揮者のアプローチに納得していない場合に、よく使用されている。似たようなニュアンスの言葉として、「しようがない」という言葉も度々耳にした。たとえば、以下のE氏の発言を参照されたい。

E：実際のところ裏話というかあれなんだけど、弦楽器が主流でやる一つのピリオド奏法、まあノンヴィブラートだけではないと思うんだけど、それと自分たちのやってる現代奏法っていうののギャップみたいなものを、実はすごく感じていて。あの、こっちはやり方わからないし、指揮者は弦楽器のほうばかりに言うことが多いし。管楽器の、まあ木管に言ったりすることはあるけれども、金管に言ったりすることはあんまりないので。だから、実際僕らはどうしたらいいんですか、みたいな感じのところはある。わからなくて。ていうのは、正直なところあるんです。で、そういうふうにやらせる指揮者が、たとえばホルンだったら、要するに記譜でいうところのファの音とかでふさがせる。ナチュラルホルンのふさいで、出ない音をふさいでやったりするんだけど、それをやらせる。まあ、やってくれって言うから。やってくれって言わ

れたらホルンの団員はやります。しょうがないんで。ただ、それが果たして正しいのかどうなのかっていうのが。で、実際、ビーって言わせろっていう、あのゲシュトップっていう奏法があって、それがビーっていうんだけど、マーラーなんかの時代だと、もう効果音的に使って。(中略)でもそれは実際思ってたところで、現代の楽器は全然、古楽器とは音がやっぱり違うはずなので、それでさっきも言ったこう、猿まねみたいに、音だけを、吹き方だけをそういうふうにするって意味はどのくらいあるのかなって。要するに、指揮者がそういうふうに言ってる以上、確固たるイメージがあって言ってるんでしょっていうふう思うんだけど、それはどこから植え付けたイメージなのか。古楽器を使ってやってるのを生で聴いて、何度も聴いて、やっぱりこの曲はこのイメージになったんだっていうふうにしてやってる、言ってるのか。それだったら古楽器使わなきゃおかしいでしょ。現代楽器でそういうふうのやってるのを聴いて、これがいいやって。ね、和洋折衷風じゃないけど、昔のと今のとを組み合わせた形がすごくよかったっていう意味で言ってるのか。それともピリオド奏法っていうのをちょっとかじったからやってみたいなって思ってやってるのか、どれなんですかって思うこともある。オケってあの、結局指揮者の指示通りに動かなければいけないので。だからその、おかしいことを言ってるなって矛盾を感じたとしても、それに従わなきゃいけないところがあるので。それに対して、現代楽器でピリオド奏法をすることに何の意味があるんだってかみつく人がいても、おかしくはない話で。そういうことに関してはやっぱり皆疑問に思ってることなんだと思う。

筆者：そうか、やっぱり大変な思いもするわけですね。

さらに、冷めた感情を表す語彙の一つとして、無関心さを示す言葉も度々使われる。たとえば、「ほんとに個人的に、いわゆるモダン・オケなんだけれどもピリオド・アプローチ、奏法とかをやるってことについて、率直にどういうふうに思われますか？」という筆者の質問に対して、「自分としては、やりたいならやればっていうか、好きでも嫌いでもないですね」と答えた団員もいる。

第1章でも触れた通り、モダン・オーケストラの中には、ピリオド・アプローチ自体にほとんど興味や関心を示さず、ほぼ無関係な音楽経験を送ってきた団員もいる。たとえば、L氏の「別にいいや、興味ないやって、うん。あっちの世界、またちょっと別かな、特殊だよな」という発言に象徴されているように、彼らはピリオド側の演奏家たちを、どこか別世界の別人種のように捉えている。V氏も以下のように答えている。

なんか人種が違うと思う。文献でしか残ってないじゃないですか。結局、人間が違う。マニアック。細かいことが好き、文献のここにこう書いてあるとか。

そしてさらに注目したいのは、彼らがピリオドに無関心でいる理由は、ピリオド・アプローチのコンセプト自体に興味がないという点だけでなく、ピリオド・アプローチがマイノリティであるという点も作用していることである。日本ではあまり「主流」という言葉でモダン側の演奏家たちを呼称することはないように思われるが、英語の先行研究ではモダンの人たちを「mainstream」という言葉で形容することが度々ある。モダンが主流である事例として、たとえば音楽大学には「古楽科」はあっても「モダン科」はなく「器楽科」という名称が用いられている。さらには、第1章でも触れたように、音楽大学のいくつかには「古楽科」があることを知らない団員もいる。

この状況は、「マイノリティ対マジョリティ」の問題系がきわめて重要な問題として立ち現れるのは、多くの場合マイノリティ側の人間にとってだけという構造によって引き起こされていると考えられる。この問題系は基本的に、マジョリティ側の人間にとっては些細な事柄にすぎない現象として立ち現れる。たとえば職場での産休の問題やセクシャル・ハラスメントなど、一般に「女性対男性」の問題系の当事者となることが多いのは女性であり、男性はこの問題系に女性よりも強い関心を抱くことは少ない傾向にある。また、いじめの被害者にとって、いじめの問題は場合によっては生死をも左右しかねないほどの重大な問題となるのに対し、加害者はいじめをしていたという認識をしていない場合すらある。ましてや「直接危害を加えない加害者の一部」とも言われる傍観者にとっては、いじめの問題は対岸の火事で、ほとんど関心が持たれない。

純粋に、この「マイノリティ対マジョリティ」という構造だけを見てさらなる類似例を探せば、モダンとピリオドの関係は、サッカーとフットサル、あるいはバレーとビーチバレーの関係に非常に似ているように思われる。後者は前者の派生競技であり、まずは前者を始めた後に後者に転向する競技者はいても、その逆はほとんど聞かれない。そして、知名度や人気で遅れをとっているフットサルやビーチバレー側としては、いつかはメイン競技のようにメジャーになってほしいという思いから、メイン競技のことを強烈に意識したり、ライバル視していたとしても、サッカーやバレー側としては、おそらくマイナー競技をライバルと意識したことすらもない。余暇で、たまに遊びの一環として取り組むくらいのものであろう。今回インタビューした団員の一部に、「モダンでモノにならなかった演奏家がピリオドに行く」と考えている者がいるように、サッカーあるいはバレーで1軍に上がれなかった者がフットサルやビーチバレーに行くのだと考えている者もいるかもしれな

い。

これらのスポーツの本当の実態はここで問題にすることではないのでさておき、想像されるようなこうした構造は、まさにモダン・オーケストラの中の、とりわけピリオドに無関心な団員には当てはまっている。というのも、ピリオド側の奏者の中には、モダン側の奏者を批判した上で、自分たちの方が優れている側面があることをアピールするような演奏家もいる。たとえば、バロック・ヴァイオリン奏者のヤープ・シュレーダーの教本には、以下のように書かれている。

この本は、テクニックや様式の面で、バッハの音楽にいかにかアプローチすべきかに興味を持つ、モダン楽器のヴァイオリン奏者のために書かれました。……モダン楽器の演奏家は、深い考えもなしに長いストロークの弓遣いをしたり、絶え間ないヴィブラートを使ったりという、現代風の奏法に沿った自分たちの技術トレーニングについて、まずは「すべて学ばなかった」ことにして、リセットしなければなりません。……バロック音楽の表現には、当時は一般的に理解されていたものの、その後忘れ去られた多くの慣習があり、[モダン楽器の演奏者たちにとっては] それらをもう一度学び直すことが必要となります。…… [そうすることで、] とても豊かで多彩なバッハの語法を表現するのに、ふさわしい手段に気付いてほしいのです。(シュレーダー 2010: *i* ~24)

筆者としては、そうしたピリオド楽器の専門家から、いわば上から目線に指導めいたことを言われて、正直腹が立ったり、言い返したくなる気持ちがわき起こったりはしないのだろうかという思いがあった。それは、タラスキンが雑誌『アーリー・ミュージック』に寄稿した記事 (Taruskin 1984) を読んだときにも、同じ気持ちを感じた。この記事については第4章で改めて詳しく扱うが、要約すれば、「モダンの演奏家には即興する力が欠けていて、既存の慣習的な演奏から抜け出せる術を持たず、彼らはまるで家畜のようである。そうした慣習を破るトレーニングを積んでいるピリオドの演奏家こそ、真の演奏家である」という内容が書かれている。その記事のことも念頭に置きながら、ある質問を彼らにぶつけてみたことがあった。しかし、それに対してある団員から返ってきたのは、筆者の思惑とは異なる答えであった。

筆者：ピリオド楽器をされてる人、まあ全員じゃないでしょうけど、[ピリオドに取り組むことのメリットに関する] 言い分としては、僕たち即興とかできるから、バ

ロック時代は即興の文化とかあったから、もっと人間的な音楽を、まあ言い方悪いですが、モダンの人よりやってるってことを推してくる人もいるんじゃないかと思うんですけど、でもやっぱり、そっちの立場に立てばそういうことを言って個性を出してくるみたいなこう。

団員：あんまり、というより全然考えないです、そうしたことは。あの、ピリオドの人がそう仰ったとしても、あ、そうですか、くらいの感じで。感覚としては、あ、そういうジャンルがあるんだ、くらいに思う人も、モダン・オーケストラの中にはいると思います。

ここでも筆者は改めて、自分が「モダン対ピリオド」という観点で物事を考えすぎていたことに気づくことになった。昨今頻繁に耳にする言葉である「炎上商法」が象徴しているように、批判や怒りは強い関心の裏返しと言われる。しかし、彼らはピリオド自体に対してそのような感情すら抱くこともない。筆者はまたしても、ピリオド側の「モダン側に対抗している」という視点を、そのままモダン側にも当てはめてしまっていた。彼らは対抗心を持つほどには、ピリオドを相手にしていない。だからこそ、団員はピリオドそのものに対しては「あれはあれで良いと思う」と認めた上で、自分たちに直接関わってくる指揮者のピリオド・アプローチに対してのみ、怒りや憤りの感情を示すのである。筆者が事前に予想していたよりも遥かに、モダン・オーケストラの一部の団員はピリオド自体に対しては無関心であった。

ここまで見てきたように、団員は指揮者のアプローチに心から従おうという気持ちになれないとき、指揮者に対して他人事のような感情を抱いたり、どこか冷めた態度を取ることが明らかになった。彼らは、指揮者のやりたい音楽を実現するために必死になれるはずもなく、感動もできないまま本番を終えることになる。

しかしここで、精神的充足感が得られなかったという次元で物事が済めば、大した問題ではない。団員にとって重大なストレスとなるのは、先ほどから言っているパターン1でも、パターン3でさえも生じることのない、我慢というリスクを背負わなければならないことである。最良であるパターン1の場合は、指揮者のことを完全に信頼して、団員は全員が120%実力を発揮し、良い演奏を生み出すことができる。パターン3の場合も、感動はせずとも、団員は一致団結し、必死になって音楽に取り組み、結果としては良い演奏を生み出すことができる。どちらの場合も、自分たちの実力をフルに発揮することができ、自分たちのやりたいことを我慢する必要もない。オーケストラが最高の演奏をする要は、いかに楽団員の潜在的な能力が引き出されるかどうかであり、それには楽団員の自己実現につながるマ

インドを活かし、彼らの「やる気」を引き出すのが最も効率が良い（大木 2008: 191）。どう演奏すべきかを命令することだけに熱心な指揮者よりも、団員自身の創造性が演奏に反映されていることを団員自身に実感させられる指揮者のほうが、基本的に団員からは高く評価される（Cottrell 2004: 108）。しかし、パターン2の場合は自分自身の創造性を発揮したいという、自己実現の欲求を抑制しなければならない。たとえば、第2章にも引用したC氏の以下の発言を改めて参照されたい。

C: [ある指揮者は] 固い音でって言うんだけど、でもそれは古典的に演奏してはまったく聞こえないし、古典的なやり方ではまったく通用しないことを今やっている中で、もっと出して、みたいな。まったく無理な、さすがに無理なことを言われてしまうので、困りました。

筆者：そういうときはどうされるものなんですか？

C: あ、だからあの、3日練習して2日本番やって終わるんですよ。終わる。

筆者：あ、なるほど、耐えるというか。

C: 耐える。ひたすら耐える。

筆者：ちょっと納得いかないけど。

C: はい。もうしょうがない。

こうして我慢をすると、団員はどうなるのか。以下の語りを参照されたい。

練習の3日間、我慢だけになっちゃう。それで我慢した人間が、ステージに立って良い演奏をしよう、それは皆するんだけど、ものすごいストレスになる。それは身体っていうか精神状態がそういうふうになってないのに、でもお客さんの前では、プロだからそれで弾かなきゃならない。それはプロだから仕方の無いことですが、そういうストレスはやはり苦しいものなんです。

ここで語られているように、我慢をすることが団員にとって絶大なストレスとなる原因。それは、モダン・オーケストラの団員にとって何が一番重要なのかを念頭に置けば、自然と明らかとなる。第2章で確認した通り、彼らにとって最も重要なのは、どんな演奏会であっても、演奏会を失敗しないことである。つまり、団員が我慢を強いられるパターン2は、良い演奏が生み出せないリスクの最も高いパターンなのである。

では、なぜ我慢をすると良い演奏が生み出せないリスクが高まるのか。それは我慢をし

て、自分が心から納得していないことをすることにより、本来の実力をフルに発揮することができないという心理的負担が身体をも膠着させ、結果として心身ともに必要以上の緊張から来る不安に苛まれるためである。「ここにさえ集合すれば絶対大丈夫」という信頼感の確固たる置き場も、パターン 2 だけは持たない。パターン 1 であれば、指揮者に完全なる信頼が置き、パターン 3 であれば、自分たちのオーケストラを象徴する音楽に完全なる信頼が置ける。しかし、パターン 2 の場合は、指揮者に完全なる信頼が置けるほど気持ちは乗っておらず、かといって指揮者には従わなければならないため周りの団員と団結して指揮者を無視するわけにもいかず、どっちつかずになってしまうのである。だからこそ、最良のパターン 1 を導くためには、指揮者が団員の信頼を得ていなくてはならず、それには「指揮者の要求する音楽を実現するために、演奏家に自発的に協力しようと思わせる力……その気にさせる力」(山岸 2013: 130) が大きく関わってくる。たとえば、以下の A 氏との会話を参照されたい。

A: やはり指揮者は、やっぱり人間相手の仕事だから、すごく人間性が問われると思います。自分の前にも後ろにも人間がいるわけだから。我々プレーヤーっていうのは、特に生放送が入るときなどは、プレッシャーやストレスで、後ろから拳銃をつきつけられて演奏させられているような錯覚に陥ることさえある。そういうこと毎回繰り返す中で、そこにやっぱり指揮者としての良い人が来てほしいです、それは。一緒になってやれる、人間的にもそうやって付いていける人。お互いにコミュニケーションとりながら行ける人のほうが良い。

筆者: そういう意味でもやっぱり信頼関係が築けてないと、そういうストレスも大きくなってしまっただけのことですね。

A: そう、そのストレスも大きいと、良い音にならないし、良い音楽になりにくい。ある意味緊張感っていうのは非常に大事で、緊張感が集中力増してね、そうやって相乗効果にはなるけど、でもそれはそこ止まりにしておきたいよね。それ以上の余計なものがそこにあってほしくない。

もちろん、ピリオドやモダンに関わらず、こうしたストレスはどの指揮者の場合にも生じうることである。しかし、ピリオド・アプローチはモダン側の人間が慣れていない極端なことを要求する部分が多くなるため、第 2 章でも触れた通り、良くも悪くもモダン・オーケストラにとってイレギュラーな要素を増やすことが多くなる。それは良い方向に転べば新鮮な刺激となり、オーケストラの成長につながるが、悪い方向に転べば、余分なリス

ク、無駄な仕事が増えるだけと団員は感じる。それが結局は、団員が最も重要視している演奏会成功の可能性を減らしてしまうことにつながり、団員はストレスを感じるようになるのである。

最後に、演奏会成功の妨げとなる副次的なストレスについても紹介しておきたい。まず挙げられるのは、団員以外、すなわちマネジメント・スタッフへの迷惑や負担がかかるという点である。Q氏は以下のように語る。

演奏会ってというのは、実際のところは指揮者のためにあるわけでもなければ、団員のためにあるわけでもない。要するに、お客様がいて、団員がいて、指揮者がいて、それでそれを支えるスタッフがいて。彼らが全員ハッピーじゃなければ、演奏会は成立しないんです。

Q氏の言うように、演奏会を作り上げるのは団員と指揮者だけではなく、常に彼らを支えるスタッフの存在は決して欠かすことはできない。リハーサルの間も本番の日も、スタッフは常に団員のすぐそばで仕事をしている。もちろん、団員と仕事の用件でコミュニケーションをとったり、休憩中などには談笑することもしょっちゅうである。指揮者と団員の間トラブルがあれば事務局のスタッフが仲立ちし、楽譜にトラブルがあればライブラリアンはすぐに駆けつけ、譜面台や椅子は常にステージマネージャーの手によって団員一人一人の身体の調子に合うようカスタマイズされている。団員の背負う苦労はスタッフが背負う苦労でもあり、リハーサルから本番にかけて団員の間には流れる空気は常にスタッフにも共有されているのだというのが、約1年半に及ぶリハーサルの観察を終えての筆者の実感である。

そして、ピリオド・アプローチによってイレギュラーなことが増えるのは、団員だけでなくスタッフにとっても同じである。そのぶん彼らは、通常業務以外のイレギュラーな仕事が増え、それによって引き起こされる心理的負担を背負わなければならないというストレスがかかる。

たとえば、あるライブラリアンの方から教わった、ある驚くべき苦労話がある。それは、第2章でも言及した、「ある指揮者が、ピリオド楽器での演奏時の弦楽器と管楽器の音量バランスを求めて、モダン楽器の演奏時には木管楽器の人数を倍管にした上で、自分が必要と思うところのみ倍の人数で吹かせたり、弦楽器は逆に自分が必要と思うところのみ半分の人数で弾かせたりしていた」というエピソードにまつわるものである。このとき、指揮者からはどの楽章のどの楽器のどこからどこまでをダブリングするのか、あるいは半分の

人数にするのか、事前にメールで指示が送られてきたそうである。そのメールを実際に見せてもらおうと、「1stMov. 29-325, 356-End…」というように、ひたすら小節番号がリストアップされていた。沖氏は、そのメールが来て以降の毎日を費やし、他の業務もある中で、そのメールの指示を一度スコアにすべて写したのだと言う。その作業が必要になったのは、ダブリングやカットの指定箇所が音楽的に不自然な切れ目になっていることが度々あったため、それでも問題がないかどうかを事前にチェックしなければならなかったからである。さらに、そのスコアに写した指示を、パート譜一つ一つに移す作業も必要である。倍音となっているため、通例よりも使用する楽譜の数も多い。そうした作業を根気強くコツコツと積み重ね、ようやくリハーサル当日を迎えたと思ったら、当日になってダブリングは一部でなく全部で行うよう指揮者から指示があり、事前の苦労はすべて水の泡になってしまった。もっとも、当日になって指揮者から変更があるのも、それも指揮者は仕事としてやっているのだからそうするのが当たり前で、ライブラリアンの仕事とはそういうことが起こりうるものなのだという話も語られた。しかし、それがわかっているにもかかわらず、やはり今までの作業が一瞬にして水の泡になったときのショックは、「今までの苦労は何だったのか」と思うほどに、極めて大きかったそうである。

さらに、こうして編成が変わるとエキストラの必要がなくなり、せっかく集めたエキストラも、お金を払ってキャンセルしなければならない。エキストラを集める作業というのは時に過酷で、「夜の遅い演奏家に連絡をとっていくと、リストの終わりのほうには電話するのが夜中の二時、三時になってしまうことも多い」（大木 2008: 69）のだという。このリハーサルでこうした急な変更が起こったときの現場の様子を、「荒れ狂っていた」と形容していた団員もいた。

また、別のスタッフは次のように語る。「一番ダメなのは、当日来てばって譜面見て、イレギュラーに、楽器の編成とかもやっぱりこれはこっちにしてくださいと言われることで、そのようなことにならないよう、可能な限り事前に『編成は、並びはこれでいいか』と、毎回指揮者には念入りに確認します」。しかしそれでもなお、いざリハーサル当日になって配置替えを要求されたりすることもあると言う。そうすると、「こんな並びじゃできない、と休憩になって配置換えして団員に怒られる」ことになってしまうという。

配置換えを実際に行う立場の、ステージマネージャーにもしわ寄せは来る。数々のプロフェッショナル・オーケストラのステージマネージャーを歴任した宮崎隆夫によれば、ステージマネージャーは、二人の奏者の間に立てられる弦楽器の譜面台は、AとBの組み合わせのときはどのくらいの高さで、BとCのときはどうで、というところまで繊細に気を配って、毎回セッティングを行っている（宮崎 2001: 140）。彼は、指揮者からの当日の急

な配置換えの要望に応えることの大変さを、次のように記している。

ジュゼッペ・シノーポリとは、こんなことがあった。舞台の平面図がほしいと言うので渡すと、打ち合わせで舞台を作るときに、こういうふうにしたいのだがとアイデアを書き込んだ図面を見せてくれ……指示通りの舞台が組み上がった。ところが翌朝やってくると、昨夜、すばらしいイメージが閃いたから少し変更してくれないか、と言う。それが少しではなく、まったくの組み直しなのだ。オーケストラのステージマネージャーをやっていた頃なので、舞台作りはホールの舞台係に協力してもらわなければならない。「なんのために打ち合わせをしたんだ、お前さんは」などと臍を曲げられると、もう動いてはくれないのである。だから前科持ち(?) や一癖ある人が相手の場合には、上野の東京文化会館にしる NHK ホールにしる、「こういう人だから、もしかしたら直すことがあるかもしれないけど、その時は勘弁してよね」と、舞台の担当者に前もって根回しをしておかないと、板挟みになってつらい思いをしなければならなくなる。そのような事態を避けるためには、日ごろからよく注意して、指揮者やソリストの癖とか気質をわきまえておかななければならない。また、同じステージ系の仲間との情報の交換も肝要。この世界、一度の失敗はしかたないが二度目はゆるされない。そのためにも、ポイントだけには十分に神経を配る必要がある。(宮崎 2001: 112-113)

ピリオド・アプローチの指揮者が来て、初回のリハーサルで「とんでもないこと」を指示された際には、リハーサル中から団員がため息をつき始め、最初の休憩時間になった瞬間に団員の間から不満が噴出し、「なぜこの指揮者を呼んだのか」と事務局のスタッフが詰め寄られるようなことも、中にはあったそうである。初回のリハーサルでそうした嫌悪感を示した団員の中には、それ以来その指揮者の公演には極力乗りたくないと言ってくる団員もいるのだという。そんなときスタッフは、「自分が呼んだわけではないのに」という葛藤を抱えながらも、なんとかリハーサルが円滑に進むよう、団員と指揮者の間で板挟みになりながら交渉しなければならない。

さらに、演奏会は「お客」がいなければ成立しない。ピリオド・アプローチの指揮者の中には、聴衆の中でも評価が大きく割れた者もいたのだという。「どうしてこんな指揮者を呼ぶのか」と客側からクレームが入ったり、演奏会場で怒りを露わにしている観客を目にするということもあったという話をスタッフから耳にした。

とはいえ第2章でも指摘したように、団員にとってピリオド・アプローチは必ずしも特

別なものではなく、彼らはピリオド・アプローチがらみのことだけで指揮者を評価してはいない。たとえば、アプローチ自体にそれなりに良い部分があると思われたとしても、それ以外の部分が悪いとアプローチも良いものに思われなくなる。たとえばリハーサルに際して、時間を守らない、横柄な物言いをするなど、オーケストラに対して礼節に欠けているとみなされる振る舞いをしたとする。その場合に、そもそもピリオド・アプローチに対してマイナスの印象を抱いていたら、指揮者から受けるストレスはさらに増す。これは通例のビジネスの交渉の場などでもそうであろうが、大きな負担のかかるイレギュラーな仕事を取引先に引き受けてもらおうとする場合、相手を不快にさせないようマナーを守るとは、交渉をうまく進めるための最低限のスタートラインだと言えよう。しかし、このそもそものラインすら守られなかったとしたらどうか。「前々から良い印象を抱いていなかったアプローチを、こんなに仕事に対して真剣味のない指揮者のために、なぜ行わなければならないのだろうか」「なぜこんな指揮者の言うことを聞かなければならないのだろうか」などという考えがオーケストラの側に生じたとしても、無理もないことであろう。

あるいは、指揮者からの急な曲目変更によっても、オーケストラは大きなストレスを受けることになる。特にハープやトロンボーンなどのセクションが含まれる曲があるときは、通例それらの楽器が入っている編成の大きな曲からリハーサルを開始し、団員は自分の乗っている曲の練習が終わった場合はその時点で帰ることのできる手はずになっている。それゆえ、指揮者の気分で急に練習する曲順が入れ替えられたりすると、スタッフは一気に仕事が増える。降り番の団員の携帯に連絡を入れ、頭を下げて来てもらえるよう頼んだり、あるいは指揮者に「間に合わない団員がいるけど良いか」と伺いを立てなくてはならない。そういうことが起きかねない指揮者の場合は、本当に胃が痛い思いをするのだと、あるスタッフは語っていた。

こうした時間管理の問題に関しては、N響では特にシビアであった。練習時間終了の1分前くらいにはスタッフが指揮者に近づいて行って、「そろそろですよ」ということを指揮者に伝えに行くのであるが、練習の流れによっては、ときに時間が超過することもある。指揮者が「少し延びても良いか」と予め伺いを立て、団員の方もそれが必要だと感じれば拍手を返すこともある。その場合は問題にならないのであるが、特に予告もなく、内容も充実していないのに30秒でも練習時間を超過しようものなら、団員はそれとなく雑談をしたり、楽器を片付ける仕草をしたりして、雑音を増やし始める。そして、練習終了後には事務局のスタッフに、「あれはないよ」と詰め寄る団員もいる。

よっぽど内容の優れた練習でもない限り、練習は早く終わるのが一番良いのだと、どの団員も口を揃える。たとえばN響で、ブロムシュテットはどのリハーサルであっても必ず

早くも遅くも終わることなく、時間はフルで厳守する。その内容は、大変厳しく、妥協がないので疲れることは疲れるのだが、近年はとりわけそれ以上の充実感があるため、誰も文句は言わないのだと A 氏は語る。その模様は、たとえば D 氏とのインタビューで語られた。

D: [ブロムシュテットの] チャイコフスキーの [交響曲第6番] 《悲愴》のね、[第] 1楽章の最後、H-durのコードのところ、モレンド、消えるまで【譜例11】。もう、何度もやらされて。もっと、もっともっと消えていくように、遠ざかるように。

A: そんなことわかってるけど、そんな簡単にできない。

D: 遠ざかって、気持ちだけ遠ざかって、音はすってなくなる。

A: 物理的にしょうがないですよ、それは。

D: でも、そこまでプレッシャーかけられるんですよ。

A: 厳しいですね。妥協しないので。

D: 絶対妥協しない。だって、2番トロンボーンでもつかまるんですよ。ブラームスの、その [交響曲第1番第] 4楽章の [練習番号] Cの、A-durのコラールの頭【譜例12】でも。1番はそれでいい、なんでそんなにCisの音を大きく吹くんですか、違う違う、もっと抑えて、もう少し離れて。何度も、もう一回、もう一回って。

(中略)

筆者: そのつかまえて許される空気があるっていうのが。他の、新米の方がそんなことやろうものなら。

A: いやいや、もう大変ですよ。

筆者: もうやれない空気を、みなさんもうまとってるっていうか。

プロフェッショナル・オーケストラにおいて、「リハーサルで指揮者の思い通りの演奏ができていないときに指揮者に睨まれる、あるいは嫌がらせのように何度も演奏させられるといったような事態に上手く対処する仕方を学ぶことは、団員にとって必須のサバイバルスキル」(Cottrell 2004: 108) であるが、実際は長時間特定のセクションをつかまえるという行為は、どの指揮者にも許されるものではない。一人の演奏家に全員の前で同じ箇所を何度も何度もリハーサルさせるその行為が、とどのつまりは、団員が指揮者の要求にすぐに対応できないことに対する「駄目出し」を意味するため、団員のプライドに差し障るからである(山岸 2013: 140-141)。あるリハーサルでは、若手の、実績もまだ少ない指揮者が、特定のセクションをつかまえてあれこれ指示を出したが、何度やっても上手くいかないこ

とがあった。そこで指揮者が「僕は何か悪いことを言ったか」とつかまえたセクションの団員に訊くと、「悪い！」と即座に言い返された場面にも出くわしたことがあった。

もう一人、つかまえて許される空気があり、団員が文句を言う隙を与えないほどに団員を圧倒していた指揮者としてD氏が挙げたのは、サヴァリッシュだった。

D：初めてN響乗ったときですよ僕。つかまえられた、サヴァリッシュ先生に。誰だお前は、みたいな顔されて。トロンボーンのパイニシモのね、ものすごいパイニシモのコードが3つあるんですよ。そこ、一人ずつ。順番につかまえられて。んで、ランチタイム。ごはん食べれないっす。まだ23くらいするとき。サヴァリッシュさんってでも、そのくらいオーラありましたよ。あれが指揮者です。

A：そう、すごかったですね。あれが指揮者です。

ここまでの語りで、「嫌だよな」「ごはん食べれない」という言葉が見られた。これらは、言葉だけを見れば一見、団員にマイナスのストレスがかかっている証拠のように思われる。しかし、これは演奏会を失敗に導くストレスではなく、成功に導くための準備に必要なプラスのストレスである。こうした良い意味での極限のプレッシャーに、練習のうちから耐える訓練を積んでおくからこそ、団員はいざ本番で、「この指揮者についていけば絶対大丈夫」という信頼に支えられた演奏ができるのである。

そして、ブロムシュテットにしても、サヴァリッシュにしても、団員が舌をまくほどの音楽的才能に関する驚異的なエピソードを持っている。たとえばブロムシュテットは、D氏とブルックナーの交響曲第3番の個人レッスンをした際、彼のパートのみを第4楽章から降順に全部演奏していったところ、その内容を全部記憶していて、その場でピアノを弾きながら極めて丁寧にアドバイスをしていたのだという。そのときのことを回想して、「神のようだった」とD氏は語っていた。

また、サヴァリッシュに関しては「僕の中でやっぱり特に印象残ってるのはサヴァリッシュ。もうサヴァリッシュの右に出る人はいないと思ってる」とM氏に言わしめるほどで、N響では尊敬している指揮者として最も名前のよく上がった指揮者の一人であった。M氏はインタビューの中で、そうした思いをサヴァリッシュに抱く理由について、A氏と会話しながら次のように述べる。

M：とにかくオーケストラを知ってます。要するに、ただ立って棒を振ってるだけじゃなくて、オーケストラのことを知ってて、今風に言うと、空気が分かる人。で、

我々も逆に、彼がどういうふうなこと考えるかっていうのはちゃんと分かるしね。

A：知り尽くしてるんですよね、結局。

M：うん。

A：あの、手のひらの上で転がされてるみたいな感じなんですよ。もう、言うこと聞くしかない、みたいな。

M：そうそう、文句言えない。そういうふうに振られたら、そういう風に弾くしかない、みたいな。

A：そうそう、もうそれしかない、良い意味で。あの、その逆だと、選択肢が山ほどあって、何がやりたいのかわからないってなるんだけど。サヴァリッシュさんを見てると、もうこれしかない、こういう音楽だって、あつという間に分かっちゃう。それくらい偉大な。

M：で、しゃべらないです、あんまり練習のときに。練習のときに。もうとにかく、ぱっぱとこう、手でぱつと指示して。で、もうこれで十分だから今日はお休み、とか。

A：で、「belive me」で終わっちゃう。

M：そうそう。

A：何回も言ってました。で、練習しない箇所ありますよね。

M：いっぱいあったよ。本番で初めて弾いたとこいっぱいある。

A：ただ「俺を見てろ」って。

筆者：それで、なんなのって文句言う方もいらっしやらないくらい。

A：いないです。

M：うん。

A：「はい」って。

M：オーラもすごいし。

A：もうすごいです、ほんとに。そんなに背は大きくないけど、すごいがっしりした方で、遠くから見るとすごい大きく見えるんですよね、棒振ってる。

M：うんうん、それで常にね、背広を着てくる。

A：そう。

M：ネクタイして。カフスボタン締めて。で、ちょっと窮屈になったなと思ったら、上着脱いでカフス外すんですよね。で、絶対にネクタイ外さない。汗一つかかない。

A：そう。結局、そうしたきちんとした正装で来るってことは、敬意を払ってるっていう話です、オーケストラに対して。それってすごく大切なんです。で、何年経っ

でも、何十年経っても、ずっとそれを貫いてらした。

M：そうですね。自分が知ってる限りは、毎日スーツでした。

A：そうでしたね。で、ご飯は食べないんです。昼。なんでかっていうと、眠くなるから。それで、皆に申し訳ないっていうのがあるんです。

M：昼休みはピアノ弾いてる。

A：そう。指揮者室でずっとピアノ弾いてる。それで、あの方は良い意味で、プライベートで楽員と一切コミュニケーションとらなかったです。変にこう、そこで馴れ合いになったりするのがどうも嫌だっていうのがご自身の中でおありになったみたいで、良い意味でこう、間をあけて、線一本弾いて、指揮者とオーケストラの関係っていうのを、線一本引いた状態でずっといかれたんですよ、あの方は。

一回もリハーサルで取り上げない箇所がある。これは、特定の団員をつかまえるのと同じくらい、信用のない指揮者がやろうものなら問題になる行為である。しかし、それも問題にならないほど、音楽面で圧倒的なアプローチを彼は行っていたのである。

また、再び礼儀に関する態度に話を戻すが、サヴァリッシュだけでなくブロムシュテットも、実際にリハーサルの様子も目にしたが、大変に実直で、礼儀を重んじているという印象を受けた。時間を厳守するのはもちろん、練習には必ず襟付き長袖のシャツで現れ、筆者が見学していた時は年齢が87歳であったが、リハーサルも本番も、指揮台の上に椅子を置かず、常に立ちっぱなしであった。楽曲に対するアプローチ、すなわち解釈の内容は、指揮者の仕事の最もメインな部分に当たる重要な部分であるため、たとえばどんなに礼儀が正しくてもアプローチの質が低ければ、それは指揮者としては認められない。しかし一方で、団員はアプローチ以外の部分でも指揮者を評価しており、それは副次的ではあるが重要な評価基準として働いていることも確かな事実である。

そして、再三繰り返すが団員はアプローチに関して、「ピリオドが優れている」「ピリオドだから優れている」という評価はしない。サヴァリッシュは、使う楽譜の版にも一切こだわらなかったようで、楽譜はどうしますかと訊いたところで、返って来る言葉は「believe me」だけだったそうである。ピリオド側のスタンダードからすれば、それは「いい加減」で「勉強不足」で「音楽をわかっていない」態度とみなされることもあるのかもしれないが、N響の団員からその音楽に対する絶大な信頼と指示を得ているのは、サヴァリッシュである。彼らにとって、「楽譜の版は何でもいいから、ただ自分を信じろ」という彼の言葉はむしろ、彼の圧倒的なカリスマと音楽性を象徴するものとして扱われているのである。

第3節 考察

第1節で確認した通り、ピリオド・アプローチがストレスの原因となりうるのは、モダン・オーケストラでピリオド・アプローチを行うことを「中途半端」と捉える団員や、芸術的な理由というよりも商業性が狙いと捉える団員が少なくないことによる。あるいは、ピリオド・アプローチは「譜面通り」ではない、作曲家の意図ではなく指揮者の意図を反映したものだと捉える団員や、オーケストラの伝統に合わないと思える団員がいることもまた、ストレスが生じる要因となる。

第2節では、ストレスの具体的な内容について確認した。まず身体的なストレスとしては、団員はピリオド・アプローチを採用した影響で、楽器を演奏する能力が退化し、今までできていたことができなくなったりする。あるいは、慣れない演奏法を無理に用いたことによって、次のモダン・アプローチの指揮者の演奏会に支障が出たことがある者もいる。このような状況は、団員に精神的充足感が足りないという意味での不完全燃焼の感覚を抱かせることにもつながる。指揮者の意図に共感できないために、団員は指示に喜んで従おうという気にはなれず、どこか他人事のような気持ちになる。こうして自分の本来の実力を120%発揮することを抑制し、自分が心から納得していないことをするという心理的負担は身体をも膠着させ、結果として心身ともに必要以上の緊張から来る不安に苛まれる。さらに、演奏会成功の妨げとなる副次的なストレスとして、ピリオド・アプローチによってスタッフへの負担がかかるという点や、ピリオド・アプローチ「以外の」問題がピリオド・アプローチのストレスをさらに増幅させるという点も挙げられる。こうしてストレスが高まれば高まるほど、演奏会を成功させるという、団員が最も重要視している目的が阻害されるリスクも高まるのである。

このように、ピリオド・アプローチによって、団員はポジティブな効果だけでなく、場合によっては、演奏会成功の妨げとなる身体的・精神的なストレスを生み出すネガティブな効果をもたらされることもあることが、本章を通じて明らかとなった。本章で扱ったようなピリオド・アプローチのもたらすネガティブな側面は、先行研究において言及されることは皆無に等しかった。それには、本章冒頭でも指摘した、ネガティブな側面というのは一般公開される媒体には掲載されにくいという性質も作用していたのかもしれない。しかしながら、本研究の調査結果が示している通り、モダン側の演奏家は、研究調査目的ということであれば、ネガティブな意見も包み隠さず話してくれる。それにもかかわらず、これまでの先行研究、中でも一般書籍ではなく研究論文のような媒体であっても、モダン側の演奏家自身の発言、とりわけピリオドに対するネガティブな発言が掲載されてこなか

ったというのは、第 2 章で指摘した特別な力と同様の力が働いている可能性がきわめて高い。すなわち、ピリオドの「味方」となり、ピリオドに対して不利に働く物事が目に入らなくなる（あるいは、意図的に目に入れなくする）力である。

第 2 章でも指摘したように、先行研究の書き手は、ピリオド的な取り組み、すなわち古楽運動自体が演奏（史）にとってきわめて重要な行為であると認識し、ピリオド楽器・奏法、そしてそれらを実現させるために必要な歴史的情報が演奏にとって役立つ重要な要素だと考える人間と、ほぼ同義である。しかし言うまでもなく、本章に引用したような、モダン・オーケストラの団員によるピリオドに対するネガティブな発言は、先行研究内に書かれたピリオド側の優位性を保持する内容に対して反駁する。そうした発言は、第 2 章のときと同様、やはり自らが書き手として客観的に記述する内容に矛盾をもたらすと同時に、自らが演奏家（あるいは聴き手）として主観的に愛好するピリオド演奏の優位性をも脅かす、書き手にとっては二重の意味で不利益な要素を孕んでいるのである。

ここで改めて、本章冒頭に引用した先行研究の文章を振り返りたい。「ピリオド・イディオムは、楽譜に指示されない方法で音楽を特色づけることができるため、作曲家の意図を無視しているという非難を受けることなく、演奏方法を革新することが可能なのである」（Sherman 2003: 20）という文章。こう書いてあるにもかかわらず、モダン・オーケストラの団員からは、むしろピリオド・イディオムを持ち込んだ指揮者のほうが、「作曲家の意図を無視しているという非難を受けて」いることさえある。あるいは、「うまくすると歴史的演奏はモダンの伝統の中で訓練を受けてきた音楽家たちに、解放効果をもたらすこともあり得るのである」（Haskell 1988: 187）という文章。こう書いてあるにもかかわらず、実際は解放効果どころか、逆に抑圧効果をもたらしていることすらある。そして、ここに挙げたものを含む先行研究ではいずれも、こうした反例が引用されることはない。

第 1 章、第 2 章のときと同様、先行研究の文章からは、実際には存在するはずの反例、すなわちピリオド・アプローチのネガティブな効果を指摘する意見が、悉く取りこぼされている。この不自然な情報の欠落を生じさせたのは、第 1 章や第 2 章で指摘したものと同種の問題構造の中でも、そもそもそうした演奏家の意見を知る機会を持たず、自分の理想とする演奏家像に共鳴する演奏家だけの世界に「安住」し、その世界のみを記述の対象とした結果、ネガティブな効果の存在自体に気づかないという構造。そして、「ピリオド演奏はモダン演奏に対しても役立つはずである」信念も書き手にはあるから、ネガティブな効果の存在からますます目はそらされてゆくという構造。これらの問題構造が、大きく作用していたのではないだろうか。

フットサルやビーチバレーのような、いわゆるマイナー競技の例を引き合いに出して説

明したように、ピリオド演奏の愛好者にとっては、ピリオド演奏の存在がより多くの人に認知され、より強い関心が持たれ、その存在意義が高いと思われること、すなわち「相手にされること」が重要である。ピリオドがモダンに対しても役立つという考えがモダン側の演奏家にも広まれば、彼らの間でピリオドに対する価値が高まっていること、モダン側の演奏家からピリオドが「相手にされている」ことの証拠にもなる。

この観点から見れば、役立っているというポジティブな効果はもちろん、影響を与えているという効果も、ピリオド演奏の愛好者にとっては、「相手にされている」ことの証拠として望ましい。だからこそ、「ピリオドとモダンとの関わりによって生じた現象」は、古楽側の視点から見た際、モダンの演奏習慣を脅かすほどにピリオドが影響力を持つようになった証拠として捉えられていることも多い。たとえば第1章や第2章の冒頭にも引用した、「今日、楽器製作者、音楽学者、演奏者という三者の連携によってきり拓かれてきた古楽は19世紀ロマン派の音楽の領域にまでその手を広げ、主流の音楽家たちを脅かすほどの存在にまで成長してしまった」（有村 1992: 379）という文章は、その代表例である。

しかし実際は、既に確認した通り、モダン側の演奏家の中には、影響を受けていると認識していない演奏家もいるのだが、彼らの存在について、先行研究では言及されることはない。これもまた、「ピリオドはモダンを脅かすほどの存在になったはずである」という書き手の信念が、彼らの存在を書き手の認識の外へと追いやったことによって生じた現象なのではないだろうか。

いずれにせよ、第2章の場合とまったく同じく、このピリオド側の価値観と合わない、ピリオド演奏にとって不利に働く演奏家の考えそのものが認識され、ありのまま受け入れられ、記録されることはない。ピリオド研究だからといって、その中でモダン側の演奏家に触れる記述が常に「ピリオド側から見たモダン側の演奏家の姿」に留まり、モダン側のインサイダーが認識している現実とはかけ離れた現実の姿が描写され続ける。研究者が重要視し、愛好するピリオド演奏の存在意義、プラスのイメージを補強するような内容は記述されるのに対し、マイナスのイメージを与えるようなモダン側の演奏家の発想は、実際に存在するにもかかわらず、記述から抜け落ち続ける。それはやはり、研究として客観性が保たれた状況とは言いがたい。ピリオド演奏を「鼻唄」することになる一種の主観が作用した結果、そうした事態がもたらされたのだと筆者は考える。

第4章 西洋芸術音楽の演奏研究に潜む「客観性の皮を被った主観性」

本論文では、第1～3章を通じて、先行研究からは読み取ることのできなかつたピリオド対モダンの問題系に関する新たな知見を得たことにより、その知見の多くが、先行研究におけるモダンに関する記述内容を覆すもの、もしくは音楽学およびピリオドという演奏ジャンルの優位性を脅かすような作用を及ぼすものであることを明らかにした。そこから導き出されたのは、先行研究では「音楽学彙編」と「特定の演奏ジャンル(=ピリオド)彙編」という、研究者自身の主観的な価値観が作用していたからこそ、モダンに関して記述される内容に偏りが生じていたのではないかという考察である。

では、そうした偏向がこれまで問題視されることがなかったのはなぜだろう。研究者の主観的な価値観が十分に相対化されていないことが気付かれぬまま、その研究が客観性を保持していると認識されるという「客観性の皮を被った主観性」が潜んでいたからではないだろうか。第4章では、この種の主観的な価値観、すなわち学問的に価値のある成果は演奏家にとっても有用であると思いつく主観、および研究者自身の演奏に対する価値基準で研究対象とする演奏家の持つ価値基準を上書きする主観が、ピリオド対モダンの問題系に限らず、西洋芸術音楽の演奏研究すべてに、いかに潜み得るのかを検討し、演奏研究の在り方そのものを見直すべく、問題提起を行うことを目的とする。

なお、この章では主観と客観についての詳細な議論を行うため、本論における両概念の定義を、再度確認しておきたい。本論では、現象学的な発想に則り主観と客観の定義を行う。客観とは絶対的な真理ではなく、「万人が同じものとして認識=了解するもの」(竹田2004: 67)を指し、本論で言うところの「客観的記述」とは、「記述が対象とする人間すべてに共通認識、共通了解の成立する記述」を意味する。一方、主観とは、「万人が同じものとして認識=了解しないもの」を差し、本論で言うところの「主観的記述」とは、「記述が対象とする人間すべてに共通認識、共通了解の成立しない記述」を意味する。これを踏まえた上で、「客観性の皮を被った主観性」についてこれより詳述する。「客観性の皮を被った主観性」における「主観」とは、細かくは2種類に分類される。まず一つ目は、「研究にとっての成果至上主義の主観」、二つ目が「研究者自身の演奏観主導の主観」である。

第1節 研究にとっての成果至上主義の主観

「研究にとっての成果至上主義の主観」とは、研究とは重要な行為であるという信念の

もと、学問的に価値のある成果は演奏家にとっても有用であると思込む主観のことである。その成果が、実際には一部の演奏家自身の共感を得られない成果、あるいは一部の演奏家の実態にそぐわない成果であるにもかかわらず、そうした反例が参照されることはない。

その種の成果のうち、本論で扱ったものと言え、たとえば歴史的演奏習慣に関する研究成果を指す。もちろん、この研究成果を役立てている演奏家も一部いることは事実である。しかし一方でその反例、すなわちこの研究成果を役立てていないし、必要としてもいない演奏家も存在することは、第1章で確認した通りである。それにもかかわらず、先行研究では、この反例の存在は言及されることがないまま、「オーケストラやアンサンブルだけでなく、第一線のモダン楽器のソリストでも、時代様式を踏まえた、古楽的なアプローチはごく当然のものになった」（寺西 2015: 308）というような記述がなされる。

この種の主観が潜伏している演奏研究の事例は、古楽運動に関する先行研究以外にも存在する。そしてその最たる例は、感性の正体を言語化しようとする研究であろう。筆者がこのように考えるようになったきっかけは、フィールドワークを行う中で筆者が経験した、ある出来事を通してのことであった。

第1章で筆者は、感性が優れていれば、その演奏家は団員によって「柔軟で一流」だと評価されると書いた。では、この「感性が優れている」とは、具体的にどのような条件を指すのだろうか。それを団員自身の言葉によって知りたいと考えた筆者は、インタビュー中に話の流れでタイミングが合えば、「これがバツハらしい音、ドイツらしい音と思える根拠は何ですか」などと質問するようにしていた（【参考資料2】の質問項目を参照されたい）。しかし、この質問によって相手との間に緊張が走り、かなりヒヤリとする場面があった。それはG氏へのインタビューの最中のことだった。全体的な話の流れや雰囲気は窺えるよう、少し長くなるが以下に引用したい。

筆者：ドイツらしい音、フランスらしい音っていうのは、どうやったら出せるのでしょうか？

G：うーん、言葉で説明するのは難しいですけど。

A：できちゃうんです。さんざん言ってるように、ここ [=N響] の人たちってのは、言われた瞬間反応する。それができなきゃ、逆に入れない。だから、こういうふうに、デュトワが来ました、やっぱり最初はカルチャー・ショックだった、最初にデ

デュトワが来たとき、自分は[エクス]トラで乗って。「春祭²⁷」やったんですよ。あまりにも今までと違って、そうとう皆ショックだった。彼が最初何言ったかっていったら、あの、ドイツビールもいいけど、たまにはシャンパンもいいだろって言ったんです。あとねやっぱり、今は彼そういうふうには振ってないけれど、(パンと手を叩く)ここで出ろって言うんです、ここで。うち [=N 響] は、(パンと手を叩く、少し間があって) パーンって出る。でも、叩いた瞬間に出ろって。サヴァリッシュとか、ドイツ系が多かったでしょ。で、サヴァリッシュは必ず零コンマ何秒先に振ってたって言ってた。思いっきり。だから、テレビ見てるとほんとずれてるくらい、先に振ってた。後から手が付いてくる。それが当たり前の流儀だって、それがデュトワはやっぱり違う。これはこうだってやっぱりやっちゃったわけです。それで、ものすごいやっぱりフランスの香りが、それでもう皆びっくりした。その当時より、自分が思うに団員の演奏技術はより一層レベルが高くなってから、今なんかはほんとに全員頭の中のイメージとか、思ったことを、すぐに。たとえば、フランス風、ドイツ風、アメリカ風、っていうところに、ぱってやっぱ反応できる人が、黒川さん、ここにいるじゃないですか。だから、自然になっちゃうんですってというのはそういうことだと思いますよ。

G: デュトワさん、まだ一回しかやったことないですけど、来たときに一番違うっていうか、変えたところは、ドイツものだと密度の濃い音を出さないと、周りとか合わないような気がする。やっぱフランスものだともう少し、密度の濃いというよりはもっとふわっとした音のほうが、曲の雰囲気とかに合うのかなってイメージはありますね。

筆者: ドイツのものだと密度の濃い音がいいんだろうなって考えつく、根拠みたいなのは?

G: それはもう、オーケストラで、周りの方がこう、そうだなって。

A: そういうふうなんです。だから、N響でドイツものって言ったら皆知ってる。実の詰まった音で音をね、まとめるんですよ。あの、濃縮する、密度を濃くする。キメの濃い。そういう音のほうが合う。それはでも、フランス音楽には向いてない。そうすると、管楽器は息のスピードを変えてくる。息のスピードを変えたり、アンブシュアの形も、根本的に変わってくるわけじゃないんだけど、リード啜る圧力が違うとか、それに伴う息のスピード変えるとか、スピードっていうか、たおやかな息にし

²⁷ イーゴリ・ストラヴィンスキー (Igor Stravinsky, 1882-1971) 作曲《春の祭典》の略称。

たり、強めの息にしたり腹に力入れといて入れる息だったり、いろんな種類のブレスがあるんですよ。それによって、出てくる音がほんとにこう、いろんな音になるわけ。そこの根本にあるのは頭なわけですよ。こういうふうな音にしたい、イメージにしたい、ニュアンスにしたい、それがあって身体が反応して、楽器を通してそういう音が出るわけだから、だから皆そういうことはできる。だから、どうしたらなるんですか、っていうんじゃないくて、逆にそれは非常に失礼な質問。

筆者：すみません。

G：はは、いや全然。だから、いつもなんか教えてもらってるような感覚がしますね。特にやっぱりN響でドイツものやったときは、あーそうかって。そこのできないギャップを埋めてく作業を常にしているような、家でイメージしてトレーニングして、やって上手くいかない、何回もある。

A：ここで吹くと、一発で分かります。分かるんですよ、合わない、あ、だめなんだって話なんです。自分がこうやって、あ、溶けない、合わない、浮いてる、ってことになっちゃうと駄目なわけですよ。たとえば、一番やろうがセカンド吹こうがサードやろうが、その立ち位置じゃなしに座る位置ってのがあって、一番座り心地の良い音っていうか、音楽があつて。だからその持ち場持ち場によって、だから二番吹きが一番ホルン吹きのような音を出してもしょうがない。ベートーヴェンのときと、ブラームスのとき、きつとどの楽器にもある。それ瞬時に判断して、一番を引き立たせるような音をさせる。で逆に、首席だったら、首席として出るところは出る、そうじゃないところは皆と一緒にやる、そうじゃないところはわざと潜るとか、一緒にこう、色を混ぜるとか、そういう作業をするわけ。って考えると、オーケストラって面白いでしょう？

今振り返っても、「非常に失礼な」という言葉を受けた瞬間のショックたるや、思い出すだけでぞっとしてくる。「フィールドワークそのものが全然やれなくなってしまうこともよくあります」（佐藤 1992: 166）という恐ろしい脅し文句が、ついに現実となる時が来たのかもしれない。「すみません」と謝っているその裏で筆者の頭に浮かんだのは、「やらかした、もう駄目だ」という言葉で、A氏からインタビューの終了後、「明日からもう来ないでくれる」と言われることすら覚悟した。しかし大変ありがたいことに、G氏もA氏も大人の対応をしてくださり、再び和やかな雰囲気になるよう話を運んでくださったため、どうにか事なきを得たが、「こういう質問はもうダメだ」と本能的に感じた筆者は、まだ何が失礼だったのかはピンとこなかったにせよ、次のインタビュー以降、二度とこの種の質問

はしないと心に決めた（そしてその後に行ったインタビューでは、質問内容を刷新した。この点については、副論文で詳述している）。

この日は、なんとか調査が打ち切りになることは免れたものの、インタビュー終了後の帰りがけに、「もう誰に聞いても同じような答えしか返ってこないと思うよ」という、駄目押しコメントを A 氏からいただいた。むしろこの言葉だけで済ませていただいたことを感謝しなくてはならない。この失敗は、筆者がやってしまった数々の失敗の衝撃度では、かなりのランキング上位に入る。「このままじゃまずい、でもこの先どうしよう」と、ものすごく後味の悪い気分を抱えたまま帰宅したことを覚えている。ああいう質問はもうしないようにするとしても、それだけでは根本的な解決にはならない。原因を突き止めておかなければ、また同じようなことを別の質問でやってしまう気がする。それが何よりも不安で、一体何がそんなに失礼だったのか、必死で頭を悩ませた。

この悩みを解決する糸口となったのは、むしろ音楽を離れたスポーツからの着想だった。その着想を得たのは、母親との雑談である。筆者の母親は若いころ卓球の選手をしており、中学から社会人まで全日本の上位ランカーだった。実業団を辞めてからはすっぱりと第一線から退いたが、筆者を出産した後、しばらくママさん卓球をしていたことがある。そのとき彼女は、最近卓球を始めたてのママさんから、まったく悪気なく「私を強くして」などと唐突に頼まれたり、「どうやったら強くなれるの」と気軽に訊かれたりすることが多々あったそうだ。「そんなこと、言葉で説明できたら誰も苦労しない」と彼女はぼやいており、「素人は何を言い出すかわからない」と呆れてもいた。

特段、悩みを解決するためにこの話を引き出したわけではなく、いろいろと頭を悩ませているうちに、前に雑談をしていたままたま聞いていたこのエピソードのことをふと思いつ出したのであるが、「私がやっていたのってこれと同じことだ」と思い当たったときには、失礼だった理由が分かってスッキリしたと同時に、自分は曲がりなりにも 10 年芸術大学に通っていたのに、素人同然の質問を無意識に繰り返していたのかとショックを受けた。母親との雑談では、身内同士なので辛辣な本音そのまま出ている。きっと彼らも、インタビュー当日、母親と同じような本音を抱いていたのかもしれないと思うと、いたたまれない気持ちになった。筆者の母親に、三ヶ日以外は一日たりとも休まずすべて卓球に費やし、手が震えるほどの切迫した試合を何度も経験してようやくつかんだ自分なりのサーブやスマッシュの感覚があったように、演奏家にも一人一人、一朝一夕ではとても身につけられない自分なりの演奏感覚があるはずである。A 氏の口から矢継ぎ早に語られたたくさんの

エピソード²⁸。それらは、プロフェッショナル・オーケストラの団員が、いかに数え切れないほどのシビアでハイレベルな経験を乗り越えて、いかに複雑でハイレベルな感覚を形成しているのかを物語っている。

研究者の仕事は何かを明らかにすることであり、研究者には必然的に、何事もその仕組みや正体を明らかにしたい、明らかにできればそれがあらゆる人間にとって役立つはずという信念がある。感性のような「暗黙知²⁹」を研究対象とする場合であっても、研究成果を提示するためには、学会で発表するにせよ論文で形にするにせよ、とにかく言語化のプロセスを経る必要がある。こうした研究者にとっての常識を演奏家にも無批判に当てはめた結果が、「良いと思う根拠は何ですか」「これがドイツらしい音、バツハらしい音と思える根拠は何ですか」と演奏家に質問して、言語の形で答えを引き出そうとした筆者の行為である。では、演奏家に直接言語化させることはせず、彼らにはデータの提供だけに協力してもらい、その上で研究者が分析を行い、感性の正体について言語化するぶんには、何の問題もないのだろうか。

思い返せば、筆者は修士論文の調査時に CC 氏にインタビューをした際、インタビューの終わり際の雑談で、CC 氏からこんな話をされたことがあった。それは、「それこそ前に知り合いが、ヴィブラートをどのくらいの幅や速度、頻度でかけたら一番良い音になるのか、みたいなことを調べる研究に協力して、なんか装置をつけていろんな弾き方を測られたりしたっていう話は聞いたことがある。僕としては、なんでそんなこと調べるのかな、それ調べて何か意味あるのかなって思う」という話であった。

そこで言われている研究に類似する例としてはたとえば、「ピッチ測定システムによるヴァイオリンのヴィブラートの実証的考察——速度と幅についての感受許容範囲の調査研究報告」(市原 2008) や、「ヴァイオリン演奏における身体運動協調の解析——力の制御としてのヴィブラートの創発」(林ほか 2004) のような研究が挙げられるだろう。後者の研究に取り組んでいる林浩司は、東京大学大学院教育学研究科教育測定・カリキュラム開発(ベネッセコーポレーション) 講座のホームページにおいて、自身の研究内容を次のように紹

²⁸ その中で語られた指揮者のデュトワであるが、長年 N 響に在籍し、デュトワとの共演経験も豊富な C 氏は、デュトワはリハーサルが本当にシビアでハイレベルであり、忘れられない練習がいっぱいあると語っていた。たとえば、プロコフィエフの《ロミオとジュリエット》で、弦楽器が早弾きの箇所を、できるようになるまで1時間ずつつかまり続けたことがあり、管楽器奏者たちは外に出て休憩していて良いかとも、とても言えない雰囲気、弦楽器があればほど汗をかいていたのはまさに「絞られている」という感じだったそうである。1時間、すなわち1コマ中特定のセクションだけがつかまり続けるというのは異例中の異例で、それを団員に拒否させない空気をまとっていた当時のデュトワが、いかに団員から認められていたかを物語っている。

²⁹ マイケル・ポランニーの提唱した概念(ポランニー 2003)。言語化できない、もしくは、言語化しても肝要なことを伝えようがない知識のことを指す。

介している。

音楽演奏における「芸術性」や「個性」を、奏者の身体に着目することによって追究することを試みています。演奏家が「表現」を生み出す要素、すなわち奏者の「意図」は、その全てが単一の命令系によって計画されるのではなく、身体そのものが持つ性質による「協調現象」や、環境や他者との相互作用によって成立するという立場に立脚し、そのプロセスを探ることが目標です。このような事例を考究しながら、「感情」や「感性」を科学的に取り扱うためにはどのような方法論でアプローチすればよいのか、「感情」や「感性」はどのように他者に伝わるのか、といった問題に、オーケストラの練習や音楽教育といった現場に接しながら取り組みたいと考えています。³⁰

筆者はもちろん、「感性に関する研究は何であれ、すべて行うべきではない」などという極論を言うつもりはないし、演奏家の中にもそうした研究に意義を見いだす者はいるのかもしれない。実際、林浩司の研究には、4名のプロフェッショナルのヴァイオリン奏者が被検者として演奏協力を行っている。しかしその一方で、この種の研究自体に意義を感じないとする CC 氏のような演奏家もいるし、さらには A 氏のように、感性の理屈を言語化しようとすることに不快感を示す演奏家もいるのである。演奏を対象としている研究であるにもかかわらず、その演奏を行う当事者である演奏家の一部が「腑に落ちない」と感じるような研究が、果たして「客観的」な成果を挙げた研究だと言えるのだろうか。

これには、演奏家自身が認識していない、認識しきれないような「真理」を追究することも学問の目的のうちであるから、そもそも演奏家が研究成果をどう思うかは関係ないのだという反論があるかもしれない。たとえば林浩司の研究成果報告書には、副題として「ヒトを知る」という言葉が付けられているものがある³¹。これは「人間が普段は意識して対象化していない行動原理そのものを抽出し理論化する」という意味で付けられた言葉であろう。

しかしここで筆者から問い返したいのは、そこで言われている「真理」とは、いわゆる「研究者村」内でのみ客観性を認められた「真理」にすぎないのではないかということである。そのことを示すために、再びスポーツを引き合いに出したい。スポーツの世界では、

³⁰ 「講座スタッフ紹介」, accessed October 3, 2016.

http://www.p.u-tokyo.ac.jp/sokutei/b_staff_hayashi.html

³¹ 「運動協調の解析——楽器奏者を対象として（ヒトを知る）」, accessed October 3, 2016.

<http://vision.kuee.kyoto-u.ac.jp/Informatics-A03/result/area1/1-20-sasaki2.pdf>

徹底した科学的データ分析で筋肉の使い方、フォームの乱れ、得点パターン、自分や相手の弱点などを研究し、それをパフォーマンスの向上に役立てている場面もかなり目にする。しかし一方で、そうした研究によって得られた理論通りの正しいフォームで走ることを意識していたら逆にタイムが落ち、最後はむしろ理論を一切気にせずに試合に臨んだらタイムが上がったというエピソードを、筆者は偶然見ていた陸上選手のウサイン・ボルトのドキュメンタリー番組³²で知ることがあった。

この事例から分かるように、運動選手や演奏家のような実践者にとっては、理論化や言語化がなされた瞬間、逆に「実践者村」内の「真理」から遠ざかってしまうことも起こり得る。「ヒトを知る」ことを目的としての成果が、「人間の行動原理に関する新しい知見が得られた」として研究者を満足させても、CC 氏のように、「自分にとっては全然ピンとこない」と不満の声を上げる演奏家もいる。もちろん、中には「理屈を知ったことで、今まで漠然としかつかめておらず、自信の持てなかった感覚が確かなものとなり、パフォーマンスが向上した」という感想を持つ演奏家もいるかもしれない。しかし逆に考えれば、「それを知ってしまったがために演奏が凝り固まった」として、演奏家に不都合を生じさせることさえあるのかもしれない。演奏研究の担い手は、こうしたネガティブな反応を返す演奏家も、自身の研究対象の射程に含まれているということを、もっと深刻に受け止め自覚する必要があるのではないだろうか。

一部の演奏家の共感を得られない成果、あるいは一部の演奏家の実態にそぐわない成果であるにもかかわらず、そうした反例が参照されることはない。それこそが、「研究についての成果至上主義の主観」が反映された行為であると筆者は主張する。

第2節 研究者自身の演奏観主導の主観

「研究者自身の演奏観主導の主観」とは、研究者自身の演奏に対する価値基準で研究対象とする演奏家の持つ価値基準を上書きする主観のことである。研究者自身の持つ価値基準が、実際には一部の演奏家自身の共感を得られない価値基準、あるいは一部の演奏家の実態にそぐわない価値基準であるにもかかわらず、そうした反例が参照されることはない。

本論で扱った先行研究に関して言えば、それは常にピリオド対モダンの観点で物事を捉えたり、ピリオドのモダンに対するポジティブな効果だけに光を当てたりする研究成果を指す。もちろん、モダンの演奏家もピリオド対モダンの観点で物事を認識することもある

³² テレビ番組「NHK スペシャル ミラクルボディー 第1回 ウサイン・ボルト 人類最速の秘密」2012年7月14日放送。

し、ピリオドからのポジティブな効果を認識している演奏家もいることは事実である。しかし一方でその反例、すなわちモダンの演奏家がピリオド対モダンの観点で物事を認識していないケースや、ピリオドからのネガティブな効果を認識している演奏家も事実として存在することは、第2章および第3章で確認した通りである。それにもかかわらず、この反例の存在については言及されることがない。

この種の主観が潜伏している先行研究以外の事例で特に問題視したいのが、第3章でも少し言及した、タラスキンが雑誌『アーリー・ミュージック』に寄稿した記事(Taruskin 1984)である。この記事の末尾には、「今日、最も正確に再現された楽器を用い、低いピッチに調律し、オリジナルな記譜法を読み解いているとしても、それはさして重要なことではない」(Taruskin 1984: 12)と書かれている。「ピリオドだから」良い演奏(タラスキンの言葉では「真に真正な」演奏)になるわけではないと発想する点では、タラスキンと今回対象としたモダン・オーケストラの団員の考えは一致している。

しかしその一方で、タラスキンはモダンの演奏家のことを批判している。批判は、モダン・オーケストラの団員が、即興で偶然性作品を演奏する際に、ヴァイオリン奏者は《クロイツェル・ソナタ》のようなフレーズを弾き、木管楽器奏者は《春の祭典》のアルペッジョ、金管楽器奏者は軍隊行進曲のようなフレーズを演奏したという行為に向けられている。それは、彼らがいざ即興せよと言われても、家畜のように使い古されたフレーズをただ愚直に再現することしかできない、直感や想像性の乏しさの表れなのだとタラスキンは言う。そしてその一方で、モダンの外の領域で活躍しているピリオド演奏家のうち、一流の演奏家は、そうした使い古しのフレーズに指が慣れてしまわないよう、あえて一定の調弦で練習を行わないようなトレーニングを積んでいるのだと言う。タラスキンによれば、そうした厳しい試練に自ら取り組み、因習的な習慣から自由になることこそが、音楽と直接的に対峙する、真の真正な演奏のあり方となる。

しかし、これに対して筆者が言いたいのは、そもそもモダン・オーケストラの団員にとっての「直感や想像性の豊かさ」と、ピリオド楽器の演奏者にとっての「直感や想像性の豊かさ」とは、同じ物差しで測れないのではないかということである。モダン・オーケストラの団員が、即興する力を養うため、タラスキンの言うところの「厳しい試練」に立ち向かったとして、果たしてオーケストラで演奏する際に、その力は発揮され、役立つときが来るのであろうか。

モダン・オーケストラの団員の主な仕事は、オーケストラの因習的なレパートリーを、どのような指揮者のもとであれ、指揮者の要望通りに演奏しこなすことである。オーケストラの入団オーディションでも、能力審査として課されるのは、「よく演奏されるオーケス

トラの楽曲の、当該楽器の演奏譜からソロの部分や難易度の高い部分を部分的に抜き出した『オーケストラ・スタディ』の演奏」(山岸 2013: 69)であって、即興演奏ではない。たとえ何百回、何千回と(タラスキンの言い回しでは「家畜のように」)演奏してきた曲であっても、むしろ「手枷足枷をはめられて」自由に演奏できないことが、団員にとっての「厳しい試練」となる。以下のD氏とA氏との、ブラームスの交響曲第1番についての会話を参照されたい。

A: ブラームスの1番なんかそうだけど、3楽章まで[トロンボーンは音が]何もない。他のセクションは皆それなりに1楽章から気持ちに乗ってきて、それで4楽章にたどり着いて、初めてトロンボーンは出てきて、いきなりコーラルですよ。

筆者: そうですよ。

A: すごく嫌。[その前にも音が] あったほうがいいですよ。

D: それはあったほうがいい。少しでもくれればと思います。

A: これが宿命なんです。それで音を決めないといけない。やっぱり、そういうのって大変だと思う。管楽器プレイヤー、ブラスプレイヤーってのは、音を当てなきゃいけないんだけど、どうしても外れてしまうこともある。

D: ブラームスの1番でコーラルをミスしたらね、最初から皆が作り上げてきた音楽、終わってしまう。

A: そこまで考えるともう、手枷足枷はめられてしまう。

D: そう。

A: そこでたとえばブロンシュテットとかサヴァリッシュみたいな先生だと、もうそこでどういう音色でどういうバランスで出さなきゃいけないかってのが決めてかかられています。ただ吹けばいい、というわけではない。その中でもどういう音楽しなきゃいけないかを彼らも完全に敏感に察知してるから、もう自分の中でこういう音させなきゃいけないって思って吹く。しかも完璧に吹かなきゃいけない。これがプロの厳しいところだと自分は思います。

D: いや。やっぱりね、息を飲むようなね、そんな瞬間っていうか。トロンボーンが上手くいったら、次の弦のメロディーが全然変わってくるんですよ。

モダン・オーケストラの団員にとっての「直感や想像性の豊かさ」とは、ここで言われている「どういう音色でどういうバランスで出さなきゃいけないか」ということに対して、本章冒頭に引用したA氏の言葉にもある通り、「言われた瞬間反応する」ことができる能力

を指す。すなわち、指揮者の求める音、やりたい音楽を、想像力を働かせて瞬時に感じ取り、それに即座に合わせた音を出すことのできる能力のことなのである。

この点についてはスティーヴン・コットレルも、筆者と同種の批判を行っている。コットレルは、「今日では、創造性とは過去を意識することと共にあり…… [我々が絶対に知り得ない過去の] 演奏習慣を再創造するような行為においてこそ、創造性は積極的に発揮される」(Shelemay 2001: 9-10) というケイ・コーフマン・シェレメイのピリオド中心的な創造性の定義は問題を単純化しすぎているとして批判し、何を創造的であるとみなすのかは演奏家によって異なるのだと指摘している (Cottrell 2004: 112)。確かに、多くの演奏家にとって、創造的であることとは音楽的個性を発揮する機会を得ること、すなわち何か自分独自の要素を演奏に取り入れていると実感していることと本質的に同義であり、彼らはそうする余地が多く許されているときほど創造的であると感じ、外的な要因によってその余地が減らされているときほど、創造性が少ないと感じるものである (Cottrell 2004: 113)。オーケストラの団員が、自分自身の創造性が発揮されている、自己実現ができていると感じられる演奏を引き出す指揮者ほど高く評価するのは、そのためであろう。

しかしながら、一般的には、強烈な解釈のアイデアを持っていることが音楽家にとって本質的、あるいは少なくとも望ましいことであると思われることがしばしばでも、オーケストラの団員にとっては、きわめて質の高い演奏を繰り返し行う能力が求められる状況はとても多くある (Cottrell 2004: 113)。たとえば5日間同じプログラムを上演するツアー公演では、たとえホールが公演日ごとに移り変わったとしても、たとえツアー中に体調を崩す演奏家が続出したとしても、どの公演でもスタンダードを崩すわけにはいかない。自分たちにとっては連日のことでも、お客さんにとっては、その日その日が最初で最後の本番だからである。そうした団員の経験を反映した例として、コットレルも、「ジャズの演奏家のように、毎晩演奏を変えることにトライすることはできないし、自分たちにはそういうことが要求されてもいない」といったオーケストラ団員の発言を引用している (Cottrell 2004: 113-114)。だからこそ、オーケストラの団員は、状況に応じて自分自身を制御できるような繊細さと柔軟さがいかにあるかということによって、自分の行為を創造的であると認識するのである。

またタラスキンと同じ記事の中で、ピリオド演奏の陥りがちな問題は、歴史的資料の通りに演奏することを目指すあまりに演奏が画一的になることだと指摘する。だがそれでも、資料通り行うことにとらわれすぎずに歴史的研究に基づく試みを行うことには意義があり、それによって心と耳が開かれ、習慣的な、従って無批判のままだった解釈を超越することができれば、演奏家は真の真正性を得ることができるとも書いている。

しかし第3章で指摘したように、習慣的な解釈を超越することが、モダン・オーケストラの団員にとって、必ずしも良い演奏につながるわけではない。彼らにしてみれば、それが「浅薄で商業的」と感じられることもあるし、「あまりに伝統を蔑ろにしすぎている」と感じられることもある。「伝統をできるだけ保持した中で追求された繊細な新鮮さ」を価値とする物差しと、「伝統から大きく飛躍する目に見えて大胆な新鮮さ」を価値とする物差しが、ここでも混同されている。他のジャンルに置き換えた例で言えば、まるで歌舞伎とスーパー歌舞伎の良さや価値を、同じ一つの物差しで測ろうとするような強引さが、そこにはあるのではないだろうか。

同様のことは、同じく雑誌『アーリー・ミュージック』に寄稿された、カーティス・A. プライスによる最近の記事にも見られる (Price 2013: 77-78)。この記事では、ヴァイオリニストのアンネ＝ゾフィー・ムター (Anne-Sophie Mutter, 1963-) の「悪名高い発言」(Price 2013: 77) が引用されている。それは、ムターが若い頃のアンドルー・マンゼ (Andrew Manze, 1965-) を指導した際、マンゼがバッハをバロック・ヴァイオリンで演奏するのを聴いて、「フェラーリが自分のガレージにあるのに、いったいどうしてフォルクスワーゲンを運転するの？」と述べた発言である。そしてその後、「多くのモダンのヴィルトゥオーソ・ヴァイオリニストやチェリスト (私の知る限り、ムター氏はそうではない) は、バロック楽器やバロックボウを収集し、少なくとも歴史的情報に裏付けられたテンポやアーティキュレーション、即興、ヴィブラートを使いすぎずに表現豊かに演奏する方法について、少なくとも何らかの知識を持ち、そしてときにはそれを聴衆の前で披露するだけの度胸を持ち合わせている」(Price 2013: 77-78) という文章が続く。これは、モダン側の演奏家自身の発言が引用されている数少ない例であることは確かである。しかし、それが引用される際には、著者であるプライス自身 (あるいは彼の考えに賛同する演奏家) にとっての、「かくあるべき最近のモダン楽器の演奏家像」を基準とする価値評価が加えられている。ムター自身が立脚しているであろう、別の価値観や認識論が参照されたり、慮られることはないまま、ただ「悪名高い」というマイナスの価値が付与されている。

とはいえこのタラスキンやプライスの記事は、ピリオド演奏の専門雑誌に寄稿されたものであり、研究論文というよりは評論という性格が強いと考えられるため、著者の主観的な演奏観が大きく反映され、モダン側の反例に目が配られていなかったり、ピリオド・アプローチの良さが強調されていたりしたとしても、そこまで問題にされることではないのかもしれない。ただ筆者が危惧するのは、著者のタラスキンやプライスが、評論だけを生業にしているのではなく、音楽学者 (しかも著名で発言の影響力も大きい) でもあるという点である。特にタラスキンはこの記事の中で、モダンの演奏家のことを「家畜」や「愚

鈍」という、一種の侮蔑的な語彙を使って批判した。ここまで強い言葉を用いてモダンの演奏家を非難する価値観を抱いているのであれば、彼が音楽学者として活動するときにも、モダンの演奏家は研究対象として取り上げるほどの価値もないとみなされる可能性はないだろうか（そして、彼の言い分に影響されたその他の音楽学者も、同様の見方をするようになる可能性はないだろうか）。たとえば今回筆者が論文で取り上げてきた、ピリオド・アプローチの指揮者の「斬新な」解釈を否定的に捉えるような団員の発言も、タラスキンの音楽観に当てはめれば、単なる「愚鈍な家畜の愚痴」であり、「研究資料として取り上げるほどの労力を割くべき発言ではない」と判断され、そもそも発言を読むことさえ拒否されるかもしれない。

しかし、そもそも研究対象の発言の価値とは、研究目的や研究対象の認識論に応じて決まるものである（西條 2007: 5-6, 60-61）と筆者は考える。もしそれを超越して学者自身の主観的な演奏観が価値判断に作用するのであれば、それは愛好家的なスタンスと変わりなく、学問的な客観性を欠いた態度であると筆者は主張する。筆者とて、本論文ではアマチュアの活動を「芸術的に質が低い」ものとして批判していると捉えられるような記述を、これまでに行ったことがあったかもしれない。しかしそれは、本論文の研究対象がプロフェッショナルの演奏家であり、彼らの認識論を主軸とした場合に、アマチュアには批判される側面があることを示している結果であって、筆者自身の主観に基づいたアマチュア批判が行われた結果ではないことを、ここで断っておきたい。プロフェッショナルに独自の活動意義があるように、アマチュアにはまた別の独自の活動意義があり、それは必ずしも同じ物差しで測ることはできない。それを感じているからこそ、筆者は個人的にアマチュア・オーケストラでの活動を趣味として継続できているとも言える。

やや話がそれたが、学者自身の主観的な演奏観が反映されている可能性のあるものは、上記のタラスキンの評論記事だけではない。過去の演奏習慣に関する研究成果をまとめて演奏家向けに提供することを目的とした書籍にも、そうした記述は現れる。たとえば、バロック音楽の演奏習慣に関する書籍に掲載された、編著者であるアントニー・バートンによる序文では、以下のように述べられている。

皆さんがある曲を弾いたり歌ったりしたとき、「様式感が良かった」とか「あまり様式に合っていなかった」と友人や教師や審査員から言われたら、それはどういう意味だろうか？それは、その曲が書かれた時代に作曲家がどう期待したかを理解して——あるいは理解せずに——演奏した、という意味である。……しばらくのあいだ、……

〔ピリオド演奏〕の発展は古楽のレパートリーをすべて専門家にゆだねて、ピアノに

よるバロック音楽の演奏をいっさい否定するとか、交響管弦楽団のプログラムからバッハとヘンデルだけでなくハイドンやモーツァルトまで排除するといった、まことに嘆かわしい傾向を生む結果ともなった。これはしかし演奏家と聴衆に対して正しい態度だとは言えないだろうし、幅広い音楽を知りたいと思っけていてもおそらく時代楽器（period instrument）に触れる機会のない学生たちにとって、それはまったく賢明でなかった。……こうして、過去の音楽のすべての演奏は、「古楽運動」（early music movement）によってもたらされた知識と経験から恩恵を受けられるということが、ますます明らかになったのである。（バートン 2011: 15-16）

この記述のうち、研究者自身の主観的な演奏観が表れていると思われるのは、様式感の良さはその曲が書かれた時代に作曲家がどう期待したかを理解しているかどうかで判断されるという記述、およびすべての演奏が古楽運動によってもたらされた知識と経験から恩恵を受けられるということが明らかであるという記述である。この記述は、一見バロックや古典派の時代の作品がピリオドの専門家に占有される傾向を批判しているようで、実は裏を返せば、古楽運動によってもたらされた知識と経験を踏まえてさえいけば、モダンの交響楽団にもこの時代の作品を演奏する権利が与えられると言っているようにも読める。

しかし、これまでの章で確認した通り、とりわけ金管打楽器セクションの演奏家にとって、バロックや古典派の時代の作品をコンクールで演奏する際にピリオド奏法の理解が求められることはない。また、すべてのモダン・オーケストラの団員が、古楽運動によってもたらされた知識と経験の「恩恵」を受けられるわけでもなく、場合によってはそれがむしろストレスになっている場合もある。これらの事実を照らし合わせれば、ここに書かれているのは、あくまで研究者（の演奏観を共有する一部の人々）の考える主観的な様式感の良さの判断基準であって、すべての演奏家に共有されているような客観的な判断基準ではないと言えるだろう。

とはいえ、この序文もまた、英国の王立音楽大学の学生と教師を対象として刊行された書籍に置かれたものであるから、書籍を売り込むためにも、歴史的演奏習慣を知ることがいかに役立つのかを買い手である読者に広くアピールする必要がある。それゆえ、タラスキンらの評論記事と同様、著者の主観的な演奏観が大きく反映され、モダン側の反例に目が配られていなかったとしても、そこまで問題にされる媒体ではないのかもしれない。

しかし問題は、そうした評論や書籍のような媒体とは異なり、研究論文として書かれているにもかかわらず、学者自身の主観的な演奏観が反映されている可能性のあるものも存在するという事実である。その例として提示したいのが、ダニエル・リーチ＝ウィルキン

ソンが、ヴァイオリン奏者の演奏スタイルの変遷を、著名なヴァイオリン独奏者によるベートーヴェンとブラームスの作品の録音分析を手段として調査した研究（Leech-Wilkinson: 2011）である。注目したいのは、ヒラリー・ハーン（Hilary Hahn, 1979-）によるベートーヴェンの《ヴァイオリン協奏曲ニ長調》作品 61 の第 2・第 3 楽章の録音（Sony Classical SK 60584）で用いられているヴィブラートを分析した、ウィルキンソンの記述である。その記述は、「この研究で扱った最も若手の、1979 年生まれのハーンの演奏には、より最近の傾向（間違いなくピリオドによる影響を受けている）、すなわち再びヴィブラートを減らし、狭くするという傾向がみられる」というものである。その後は、より激しい表現をする際には他の演奏者と同じく、より大きく速く深いヴィブラートが使用されている、より速い楽章では他の演奏者と同じくより速いヴィブラートが使用されている、などといった分析が付け足され、ハーンのヴィブラートに関する記述は終えられている。

この記述の問題はむしろ、「間違いなくピリオドによる影響を受けている」と研究者が言い切っている点である。確かに、ヴァイオリンという楽器は、特に近年はモダン楽器を使用する際にもピリオド奏法をふまえていることが要求される傾向にあることは第 1 章で確認した。また、この協奏曲の演奏で共演している指揮者もデイヴィッド・ジンマン（David Zinman, 1936-）で、彼はモダン・オーケストラでティンパニや金管楽器に古楽器を用いさせるアプローチを採る指揮者であるため、ソリストであるハーンにも、ピリオド奏法に関する何らかの指示があったのかもしれない。

しかしながら、第 2 章や第 3 章で明らかにしてきた通り、指揮者側はピリオド・アプローチ（と一般には思われるアプローチ）を持ち込んでいるとしても、共演している団員やソリストがピリオドから影響を受けているかどうかは別問題である。ハーンとて、「ピリオド奏法を採用しているのではなく、指揮者から指示のあった通りのヴィブラートを採用している」と認識していたのかもしれないし、ヴィブラートを減らし、狭くするという傾向が自分の演奏にみられるからといって、それは別にピリオドからの影響によって生じているわけではないと認識していたのかもしれない。この研究では、ハーン自身がその点について語った発言が参照されているわけではないため真相は定かではない。だが少なくとも、「間違いなくピリオドによる影響を受けている」という評価が、ハーン自身の認識を伴わず、研究者自身の（あるいは、研究者と同じように演奏スタイルを分析する一部の人々が共有する）主観的な演奏観に基づく推測で行われている可能性がないとは言い切れない。

これにはまた、第 1 節のときと同様、演奏家自身が認識していない、認識しきれないような「真理」を追究することも学問の目的のうちであるから、そもそも演奏家が研究成果をどう思うかは関係ないのだという反論があるかもしれない。それこそ筆者は、日本音楽

学会の大会で研究発表をしたときに、質疑応答で「演奏家に対する影響の有無は分析者が決めることであって、演奏家自身が影響を受けていると感じているかどうかは関係ないのではないか」という質問を受けたことがある。この質問もおそらく、演奏家自身が意識して対象化していないところにこそ、「真理」がある場合もあるのではないかとということを示唆して行われたものだと考えられる。

むろん筆者は、「本人が影響の存在を認めていようといまいと関係なく、実はその影響は、本人の自覚しないところで無意識的に生じている」というような趣旨の分析の可能性を否定するつもりはない。しかしその場合、とりわけ学術的文脈においては主張の客観性が担保されている必要がある。すなわち、本人が影響の存在を認めていないにもかかわらず影響の存在をなぜ主張できるのか、その思考に至った筋道を開示し、かつその内容は他者からの共通理解を得られる論理と説得力を有するものでなければならない。すなわち、「研究者村」だけでなく「実践者村」からも「真理」だと認められる研究成果であって初めて、それは客観性の保たれた研究だと言えるのではないだろうか。

自分の価値基準が、実際には一部の演奏家自身の共感を得られない価値基準、あるいは一部の演奏家の実態にそぐわない価値基準であるにもかかわらず、その点を考慮することのないまま、研究対象である演奏（家）を自分の価値基準で測るのは、「研究者自身の演奏観主導の主観」が反映された行為であると筆者は主張する。

第3節 「客観性の皮を被る」ということが引き起こす問題

「研究にとっての成果至上主義の主観」にせよ、「研究者自身の演奏観主導の主観」にせよ、それが表れている記述において問題なのは、反例が参照されることがないという点である。もし読み手が、実体験などを通じて反例の存在に触れる機会を予め持っていなかったとしたら、その記述を通じて、あたかもその記述に当てはまらない反例自体が存在しないかのように現実を認識してしまう。そこに書かれていることは、あくまで現象の一側面を、特定の主観に基づいて切り取った「部分的真実 *partial truths*」（藤田、北村 2013: 31）であるにもかかわらず、それが「部分的」であることが、その記述内の情報のみからは判断できないようになっている。さらには、反例の内部で機能しているはずの価値観の物差しとは異なる、別の価値観の物差しがその記述内で機能していることも、読み手には分からない。これが、記述が「客観性の皮を被る」ということである。

たとえば筆者は、そうした読み手の典型例だったと言える。筆者は、古楽運動に関する先行研究に加え、本章で触れた評論や書籍など、ピリオド側の視点から書かれた記述から

モダンの演奏家に関する知識を得ていた。それは前にも述べた通り、論文なり書籍なり、一般公開される媒体に、モダンの演奏家に関するモダン側の視点から書かれた記述が掲載されることはほぼなかったためである。こうして、モダン・オーケストラのインサイダーにとっての現実とピントのずれた現実理解が誘発された状態で調査に望んだ結果、現場での実体験を通じて、面食らったり、共感できなかつたり、話が通じなかつたりという数々のカルチャー・ショックを経験することで初めて、様々な反例の存在を知るに至ったのである。

ここでさらに問題なのは、研究者本人も反例の存在を意図的に隠しているというわけではなく、反例の存在自体に気付いていない。すなわち、主観的、一面的になっていることを対象化できずに、客観的なことを記述していると認識している可能性がきわめて高いという点である。それが起きるのは、第1章から第3章で指摘したように、研究者が所属する共同体（第1章では音楽学、第2章および第3章ではピリオド）に対して不利に働く物事が目に入らなくなる（あるいは、意図的に目に入れなくする）力のためである。この力が生まれるのは、ある共同体、すなわち「人間の生活における重要な『ことがら』について一定の価値観や確信を共有する人間の集まり」（竹田 1993: 148）の内部に属する人間は必然的に、同じ集団の人間により、自分が誰か、何が真実か、何が正しいのかを教わり、そうした感覚を自明の事実と認識するためである。それゆえ、この人間は自身の所属する集団の価値観を自明視・優先視しがちであり、その結果、それ以外の集団の価値観を対象化することが困難となるのである（Gergen 2009 :114）。

音楽学に親しみのある人間にとっては常識的にきわめて重要だと思われることが、演奏の現場では大して重要なことではないと思われるいたりする。あるいは、自分にとって「一流」の演奏家の条件はこれだと当たり前のように考えていたことが、演奏の現場では大して必要な条件だと思われていなかったりもするし、逆に自分にとっては演奏家として問題のある態度ではないのかと思いついでいたことが、演奏の現場ではまったく問題視されるようなことではないと考えられていたりする。こうした認識のずれ違いが起きることに気付かず、自集団の価値観で相手の価値観を無意識のうちに上書きしているときにこそ、「主観性が客観性の皮を被る」のである。

こうした事態を避けるためには、カルチャー・ショックを受け、反例の存在に気付くことが必要となる。しかし、西洋芸術音楽の演奏研究の担い手にとって、カルチャー・ショックに見舞われることは、決して容易ではない。なぜなら、研究者と研究の対象となる演奏家は、社会的対場という小規模な共同体単位では所属が異なっているとしても、より大きな共同体単位では、共に「西洋芸術音楽」という同じ文化圏に属しているからである。

それが証拠に、西洋芸術音楽の演奏研究の担い手は、アマチュアかプロフェッショナルかという次元はさておき、そのほぼ全員が西洋芸術音楽の演奏経験者であり、研究者であると同時に、クラシック音楽の一愛好家でもある（場合によっては評論家も兼ねている）と言って間違いない。西洋芸術音楽の演奏文化に（程度の差はあれ）それなりに精通しているという点では、演奏家と研究者は同じ立場にある。

さらに言えば、演奏家と研究者（演奏研究の担い手に限らず、音楽学の研究者全般）は、どちらが音楽のことをより「本当にわかっているのか」を競い合う覇権争いをしているような側面もある³³。だからこそ（一部の）研究者は、自分の演奏観にそぐわない考えを、たとえば「記録するに値しない演奏家として程度の低い考え」だと判断して切り捨てる。あるいは、「間違った演奏理念」だと判断して矯正しようとする。もしくは、そもそもそうした演奏家の考えを知る機会を持たず、自分の理想とする演奏家像に共鳴する演奏家だけの世界に「安住」し、その世界のみを記述の対象とした結果、その考えが存在すること自体に気づかない——こうした事態が招かれるのである。

演奏をはじめとする、西洋芸術音楽の実践を研究対象とみなす動きは、1980年代終わり頃から、民族音楽学的アプローチに対する注目が集まったことにより生じた（Nooshin 2014: 1）。それ以前は、作曲家や作品の本質を追求することが音楽を研究することと同義であるとみなされ、演奏者や聴衆の存在は背景に追いやられていた（中村 2010: 162）。しかし、西洋芸術音楽以外のあらゆる音楽を対象とする学問として開始された音楽民族学においては、演奏者よりも作曲者が副次的存在となる音楽や、楽譜自体が存在しない音楽を扱うことも珍しくない。西洋芸術音楽も、ある特定の地域における特有の価値体系や習慣を持つ民族音楽の一つであるという文化相対主義的な見方の必要性が指摘されるようになると、西洋芸術音楽の研究対象や方法論は著しく拡大された。研究者自身の属する文化圏（とりわけ西洋文化圏）は音楽民族学的アプローチが適用されていない「最後の砦」であり、研究者にとって馴染みのある対象を、アウトサイダーの視点から捉えることの有効性が指摘されたのである（Nettl 1995: 1-2）。こうして、たとえば「ミュージッキング musicking」（Small 1998）のような、西洋芸術音楽の「音楽」が指す意味を拡大する新しい概念も次々と生み出されることとなった。

しかし、研究者にとって馴染みのある文化を研究対象とすることにはリスクもつきまとう。自分が既に馴染み、居心地の良さを感じている文化の中で、あえてカルチャー・ショ

³³ その一例として、筆者が所属している東京芸術大学では、「楽理科の学生は実技の学生を、頭が悪いと思って見下しているんだって。まともに楽器も弾けないくせに音楽の何が分かるんだろうね」というブラック・ジョークと、その逆バージョンを耳にすることがある。

ックを受けるということは、自分がまったく馴染んでいない文化の中でカルチャー・ショックを受けるとよりも、きわめて困難である。同じ「西洋芸術音楽文化圏」に属しているぶん、「相手も自分と同じように現実を認識している（あるいは、認識すべき）」ことを当たり前のように想定して、実はそれが「分かったつもり」にしかすぎないことに考えが至らない。結果として反例の存在に気付くことはきわめて困難となり、主観的、一面的になっていることを対象化できずに、客観的なことを記述していると認識してしまう。本論で引用した、反例の存在自体が言及されることのない記述も、この構造によって引き起こされていた可能性はきわめて高い。

そうならば、本論で扱ったピリオド対モダンの問題系のように、反例に関する内容は書かれ続けず、反例の存在が「(意識的にせよ無意識的にせよ) 隠された」特定の主観に基づく記述ばかりが累積されることになる。内容が偏っていることに、実体験などを通じて気付くことのできる人間が生存しているうちはまだ良い。しかし、反例の存在を知る人間が、その反例に関する記録を残さないまますべてこの世を去ったとしたら、内容が偏っていること自体にいずれは誰も気付かないまま、その偏った記述内容が演奏史の「一般常識」となってしまうのではないだろうか。研究対象を拡張、新しい概念が生み出されたことは確かな成果であっても、この問題が疑問視されることのないまま残されていたのでは、西洋芸術音楽の演奏研究は大きなリスクを抱えたままになる。

第4節 解決策

このリスクをできる限り回避するためには、まず我々研究者が、自身が生業とする音楽学、あるいは自身が個人的に愛好する（もしくは評論家として評価する）演奏（家）にとってネガティブな要素を含む演奏家の発言であっても、演奏に関する多様な側面のひとつとして、そうした発言を記録する必要性が検討されるべきであろう。そして、そうしたネガティブな要素を含むものを（無意識的に）研究対象から除外してしまうことのないよう、何らかの対策を打つ必要がある。それには、どのようなときに「客観性の皮を被った主観性」が顔を出すのかを、研究者自身が自覚することが要求される。すなわち、反例の存在自体に気付けるよう、自分が既に馴染み、居心地の良さを感じている文化の中で、あえてカルチャー・ショックを受けるとのことのできる手立てを、研究者が獲得する必要がある。それには、自分が研究対象とするジャンルの演奏家、その中でも今までまったく親しく会話をしたことがない、初対面の演奏家の生の声や生の行動に触れ、彼らと直接コミュニケーションを取ることが一番の近道であると、筆者は考える。自分の理想とする演奏家像に共

鳴する演奏家だけの世界に「安住」することを、できる限り避けるのである。これは、本論文のように現存する演奏家の生の声や生の行動を調査資料とする演奏研究だけでなく、録音分析を行う研究や、過去の演奏家や演奏習慣について調べる研究にとっても有用な手段だと言える。なぜなら、演奏を対象とした研究であるにもかかわらず、肝心の演奏家自身の関心からはほど遠い研究成果であったり、的外れな研究成果になってしまったりする可能性は、どの研究にもあるからである。

そして、それは特にプロフェッショナルの演奏家を対象とした研究には起こりがちになるだろう。なぜなら研究者というのは往々にして、プロフェッショナルの演奏家になれるほどの演奏技能を身につけられずに演奏家としてのキャリアを途中で諦めるなど、演奏家としてはアマチュアである者が大半だからである。前にも述べたように、自分が一度も考えたことがないことを発想することも、一度も経験してないことに共感することも不可能に近い。それゆえ、たとえ演奏家の生の声や生の行動ではなく、録音や過去の演奏を対象としていたとしても、プロフェッショナルの演奏家にとっては、「プロの演奏家の気持ちが分かりもしないのに、プロとして演奏できもしないのに好き勝手なことを書いている」と思われてしまうリスクはある。彼らは、「専門家の仕事の評価は同僚の専門家のみが行えるものであり、そのような評価方法が望ましく実際的であると考えている。したがって、演奏の評価を、演奏をしない評論家などにされることは好まない」(大木 2008: 78)のである。

とはいえ、プロフェッショナルの演奏家を兼ねつつ研究活動を行っている者も中にはいる。しかしその場合も、「自分が演奏家として抱いている持論」の力が強すぎて、それを「常識」として他の演奏家にも無意識のうちに当てはめてしまうことがあるかもしれない。演奏家としてはアマチュアに留まっている研究者にとっては、プロフェッショナルの演奏家の認識論を対象化することが必要であるし、プロフェッショナルの演奏家を兼ねている研究者にとっては、他の演奏家の認識論を相対化することが必要となる。どちらにせよ、自分の研究の調査対象となる演奏家の認識論に歩み寄る努力が、主観性が客観性の皮を被るリスクを避けることにつながるのだと言える。

これに対し、そんなに演奏家の認識論に寄り添うことばかりに比重をかけていたら、演奏に関する斬新な研究成果は生まれなくなってしまうという反論があるかもしれない。演奏家自身の実態や認識から外れないような研究成果を出そうとすればするほど、その実態や認識について予め知識がある読み手にとっては、まるで想像も付かなかった突拍子もない内容にはどうしてもなりにくい。そうすると、その読み手からは、「自分の知っていることしか書かれておらず、新しい知見を生み出せていない価値の低い研究成果である」と判断される可能性は高まる。

あるいは、そもそも研究成果とは別にすべての演奏家に読ませるために提供しているわけではないという反論があるかもしれない。たとえば本章で引用したタラスキンの評論やバートン編の書籍とて、すべての演奏家に読むことを強要しているわけではないのだから、必要性を感じたり関心を持ったりする演奏家だけが読めば良いのであって、的外れだと思ふ演奏家は読まなければ済む話である。それと同じで、本章に引用した林の論文も、専門的な学術用語を理解できる読み手や、学術的な意義に共感する演奏家だけが読めばいいのであって、内容に付いて来ることができない演奏家は読まなければ済む話である。すべての演奏家から共感を得ることばかりを気にしていたら、やはり演奏に関する斬新な研究成果は生まれなくなってしまうという批判があるかもしれない。

そうした反論や批判は確かに的を射ているだろうし、筆者もそれを真っ向から否定するつもりはない。しかしそれでも筆者が言いたいのは、突拍子もない成果や斬新な成果を挙げる方向に偏りすぎるのもまた、研究にとって危険だということである。というのも、そうした突拍子もない成果や斬新な成果を出すことの重要視は、研究を自己目的化させ、研究者や世間から評価されることばかりに躍起になり、最終的には「研究者に認められるための研究」と化してしまうリスクを伴うからである。

演奏研究とはそもそも、誰のために行われ、誰にとって役立つためにあるのだろうか。筆者としては、研究者だけでなく、あらゆる演奏家にとってもその意義や内容が認められることこそが、演奏研究のあるべき客観性が保たれた健全な姿だと考える。しかし、それにもかかわらず、演奏家（場合によっては一部の演奏家）にとって、自身の関心や認識とはかけ離れた研究成果ばかりが出される状況が続くとする。あるいは、研究の世界では「画期的で優れた」見解として評価された成果であったとしても、(一部の)演奏家にとっては、自身の演奏観を揺らがせ、結果的に演奏活動を疎外することになる「不利益な」見解として評価される成果が出されたとする。そうなれば、(一部の)演奏家は、たとえ研究に触れる機会を持ったとしても、「研究者というのは演奏のことを何も分かっていない」「的外れで役に立たないことばかりをやっている」などという感想を抱き、最終的には演奏研究の存在自体に、まったく関心を持たなくなる可能性は十分に考えられる。

というより、もはや現時点において（筆者には留学経験が無いため海外の事情にはあまり詳しくないが、少なくとも日本では）、演奏研究に限らず音楽学そのものに対して、多くの演奏家はあまり強い関心を持っていないのが現状なのだということを、筆者はこれまでの人生で身をもって痛感することが多々あったように思う。たとえば、今回の調査中にしても、第1章でも述べたように、博士論文の調査をしていることを説明したにもかかわらず、それが「卒業」論文と称されたり、中には「レポート書いてるんだっけ、まだ終わっ

てないの？」と話しかけられることがあった。

あるいは、東京芸術大学の学部に在籍していた時代、他科の学生と親しく交流する機会も度々あったが、彼らから必ずといっていいほどよくされたのは、「楽理科の人って頭良いってことは知ってるけど、そもそも楽理科って何をしているところなの？」「普段、授業とかどうしているの？」といった質問であった。それに対して、「たとえば音楽史の授業があるよ、音楽史や作曲家の解説書だったり、プログラム・ノートを書いたりするのも音楽学者の仕事だよ」と説明すると、「そうなんだ、初めて知った」と言われたこともあった。音楽にまったく詳しくない高校時代の友人に「今、芸大でピアノ弾いてるんだっけ」と、ピアノ科に進学したように勘違いされることはあっても、「まあ楽理科なんて学科の名前、聞いたこともないだろうし、仕方ないか」と思え、さほどショックは大きくなかった。しかし、同じ大学に通っている学生にさえ、ここまで音楽学とは存在も関心も薄い対象として認識されていることを知ったときには、かなりのショックであった。

この現状を打破するためには、まずは西洋芸術音楽に専門的に取り組む同業者から、音楽学の研究活動とその意義について、関心と理解を集める必要がある。その面でも、やはり演奏家の生の声や生の行動に直接に触れることは有用である。筆者は調査を行う中で A 氏から、「あなたの調査を許可する決め手となったのは、『現場を知りたい』という気持ちだよ。そんなふうに言うてくる音楽学者の人、今までいなかった」という言葉をかけてもらえたことがあった。あるいは調査中に、たとえば大学院のゼミで学んだ楽譜の批判校訂版の作成作業について、一つの判断を下すまでにどのくらい地道な労力がかけられているかということや、最近は作成に演奏家も協力していることなどを、ある団員に説明する機会があった。その説明を聞く以前、その団員は批判校訂版に対し、「もっと音楽のこと分かってない人が作ってるいい加減なものだと思ってた」というイメージを抱いていたそうである。こちら側がカルチャー・ショックを受けるだけでなく、演奏家の側が音楽学に対するカルチャー・ショックを受けるきっかけを提供できることもある。直接の会話、コミュニケーションの持つ力と重要性をまざまざと見せつけられた瞬間であった。

とはいえ、このカルチャー・ショックが起きたときというのは、これまでの章でも述べたように、必ずしもこのようなポジティブな結果が得られるばかりではない。新発見に対する驚きの感情で済めば話は簡単なのだが、正直なところ悲しい思い、辛い思いもすることはある。「あなたオーケストラのこと、全然分かってないでしょ」という言葉さえ、筆者は調査中にかけられたこともあった。このときも、「調査の対象となる社会やメンバーの一部から敵意をもって扱われ、フィールドワークそのものが全然やれなくなってしまう」（佐藤 1992: 166）ことを覚悟した。「ここまで一生懸命勉強してから調査に来たのに」という

思いもわき上がった。しんどい、もう疲れたといった感情に支配され、こちらのほうが先に折れて、いっそのこと「ご迷惑をおかけして申し訳ないので、もう調査はやめます」と言ってしまうたくもなる。しかし、言えばそこで何もかもおしまいである。

冷静になって考えてみれば、一学生で、プロフェッショナルのオーケストラで演奏したことも、働いたこともない筆者には、オーケストラについて「分かっていたつもり」にすぎないことがたくさんあって当然であった。勉強不足の側面も多々あり、それが結果として、相手が筆者に「オーケストラのこと、全然分かってない」という言葉をかけたくなるような行動につながってしまった。反省の一言に尽きる。人間同士のコミュニケーションとして当たり前のことのようにだが、「なぜ全然分かってくれないのか」という気持ちを自分が抱いているときは、相手も同じ気持ちを抱いている。

それでも、わかり合うことをすぐに諦め、その場で交渉を決裂させ、共通理解への道を閉ざすのではなく、どうにかコミュニケーションが継続できるよう働きかけることが重要である。トラブルが生じたときは、まずは詫びの気持ちを伝え、それを繰り返さないよう細心の注意を払いながら反省を行動に移すとともに、すれ違いが生じてしまった原因を考える。「なぜそのように言われたのか、いったい私は何が分かっていたのだろうか。どうしたら分かってもらえるのだろうか」と、あらゆる演奏家への共通理解への糸口を探ることが、演奏研究にも潜む「客観性の皮を被った主観性」を取り払うきっかけになるのではないだろうか。

もちろん、これまでの行われたすべての演奏研究に「客観性の皮を被った主観性」が潜んでいるなどと言いたいわけではない。しかし、今後行われる演奏研究が「客観性の皮を被った主観性」に見舞われることがないように、予防線の張り方を知っておくことは、あらゆる研究者にとって有用なのではないだろうか。筆者は今回の研究を通じて、「客観性の皮を被った主観性」が演奏研究にも潜む際のパターンを発見し、それを対象化するための術を、実体験を通じて学ぶことができた。モダン・オーケストラでのフィールドワークを通じて自らが学んだことをもとに、演奏研究の在り方そのものについて問題提起を行う。それこそが、本論文の目指す最終目標であった。

演奏を対象とする研究であるにもかかわらず、当事者である演奏家自身の関心や認識が参照されていない研究成果が出される。演奏研究に潜む「客観性の皮を被った主観性」が特に顕在化するのが、本研究の対象である、ピリオド対モダンという問題系におけるモダンの演奏家であった。ピリオドという「音楽学最前」と「特定の演奏ジャンル最前」が重なる独特なジャンルに着目したからこそ、主観には「研究にとっての成果至上主義の主観」と「研究者自身の演奏観主導の主観」の2種類が存在することを知ることが可能になった

のだと言える。

結論

各章のまとめ

本論文は、オーケストラ演奏におけるピリオド対モダンの問題系をモダンの文脈で再考することにより、西洋芸術音楽の演奏研究には「客観性の皮を被った主観性」（研究者自身の主観が十分に相対化されていないことが気付かれないまま、その研究が客観性を保持していると認識されること）という問題がどのような形で潜み得るのかを明らかにし、演奏研究の在り方そのものに対する問題提起を行うことを目的とするものであった。まずはモダン側の演奏家を対象としたエスノグラフィーを記述することを最初の狙いとし、指揮者とそのピリオド・アプローチに対するモダン・オーケストラの団員の思考と行動に関する調査を行った。

まず序章では、ピリオド対モダンの問題系をめぐるこれまでの研究状況を確認し、調査対象や方法について詳述した。

続く第 1 章では、先行研究の中で「モダン」と一括りにされ、その真の実態が詳細に追跡されてこなかったモダン側の演奏家は、実は個人個人を見ていった場合、ピリオドに関する演奏経験にかなりのばらつきがあることを確認した。まず、指揮者からのピリオド・アプローチに関する要求は、オーケストラの中で担当する楽器の違いによって、内容に偏りがある。また、モダン楽器で演奏する際にピリオド奏法の考慮がどの程度要求されるのかも、楽器の種類によって異なっている。さらに、ピリオド楽器の使用経験の有無や歴史的演奏習慣に対する関心の有無、ピリオド演奏に関する教育の有無といった個人的な音楽経験にも差がある。先行研究でのモダンに関する記述に当てはまらない事実、すなわちピリオドから自分の演奏が影響を受けていることを否定する演奏家や、ピリオド楽器・奏法の響きは自分の演奏の参考にしているけれども、歴史的知識を自らの演奏に取り入れている意識は持たない演奏家も存在するという事実も本章で明らかとなった。

第 2 章では、指揮者のピリオド・アプローチに対してモダン・オーケストラの団員が共有する認識について扱った。団員は、モダン・オーケストラにはピリオド・アプローチが完全に浸透することはないという考えや、「ピリオドはあくまで一部であってすべてではない」という価値観を共有している。さらに、一般的には「ピリオド・アプローチの採用」と認識されている現象が、団員からは「ピリオドかモダンは関係なく、指揮者の望んだアプローチの採用」と認識されている。団員が指揮者のアプローチを採用するのは、必ずしも団員がピリオド・アプローチの良さを認めているからではなく、オーケストラには指揮

者に従わなければならない原則があるからである。団員は、ピリオド・アプローチをモダン・オーケストラで採用することには無理があると考えていたとしても、仕事を成立させるためにアプローチに従う場合があることが、本章を通じて詳らかにされた。

第 3 章では、先行研究ではほとんど言及されてこなかった、ピリオド・アプローチがモダン側の演奏家にもたらすネガティブな効果について、詳細に検討した。ネガティブな効果とは、演奏会成功の妨げとなる身体的・精神的なストレスのことを指す。ピリオド・アプローチがストレスの原因となるのは、モダン・オーケストラでピリオド・アプローチを行うことを「中途半端」で「似非ピリオド」にすぎないと捉える団員や、単なる商業目的だと捉える団員が少なくないことによる。また、団員がピリオド・アプローチは「譜面通り」ではないと感じたり、オーケストラの伝統に合わないと感じたりすることも、ストレスの原因となっていることが、本章を通じて確認された。

第 1～3 章を通じて、先行研究からは読み取ることのできなかつたピリオド対モダンの問題系に関する新たな知見を得たことにより、その知見の多くが、先行研究におけるモダンに関する記述内容を覆すもの、もしくは音楽学およびピリオドという演奏ジャンルの優位性を脅かすような作用を及ぼすものであることを明らかにした。そこから導き出されたのは、先行研究では「音楽学最前」と「特定の演奏ジャンル(=ピリオド)最前」という、研究者自身の主観的な価値観が作用していたからこそ、モダンに関して記述される内容に偏りが生じていたのではないかという考察である。さらに、そうした偏向がこれまで問題視されることがなかったのは、研究者の主観的な価値観が十分に相対化されていないことが気付かれないうまま、その研究が客観性を保持していると認識されるという「客観性の皮を被った主観性」が潜んでいたからではないかと推測した。

これを受けて第 4 章では、この種の主観的な価値観、すなわち学問的に価値のある成果は演奏家にとっても有用であると思ひ込む主観、および研究者自身の演奏に対する価値基準で研究対象とする演奏家の持つ価値基準を上書きする主観が、ピリオド対モダンの問題系に限らず、西洋芸術音楽の演奏研究すべてに、いかに潜み得るのかを検討し、演奏研究の在り方そのものに対する問題提起を行った。ピリオド対モダンという問題系をモダン・オーケストラの文脈で再検討することを通じて、西洋芸術音楽の演奏研究には「客観性の皮を被った主観性」という問題がどのような形で潜み得るのかを明らかにし、演奏研究の在り方そのものに対する一つの問題提起を行うという本論の最終目的は、本章を通じて達成された。

本論文の成果

本論文の第1の成果は、西洋芸術音楽の演奏研究の在り方そのものに一石を投じたことである。この問題提起によって、演奏研究には「客観性の皮を被った主観性」がどのような形で潜み得るのかを、研究者が認識し自覚することが可能になる。そうなれば、ある演奏家（集団）に関する特定の側面が研究対象として扱われなくなり続けるというリスクや、研究対象とする演奏家の関心・実態とはかけ離れた研究内容が、「かけ離れている」ことが認識されないまま蓄積され続けるというリスクを、可能な限り避けることができるようになる。さらには、「客観性の皮を被った主観性」を意識的に回避する策、すなわち対象とする演奏家のうち、今までまったく面識もなかったような演奏家と意識的にコミュニケーションをとるという策を身に付けることによって、演奏家と研究者の相互理解はより密になり、演奏研究と演奏実践との溝が縮まる可能性が開ける。このような意味で、第1の成果は、西洋芸術音楽の演奏研究全体のさらなる発展に貢献する、マクロな次元の意義のある成果だと言えるだろう。

続いて、本論文の第2の成果は、これまでほとんど情報が公表されることのなかった、ピリオド対モダンの問題系に対するモダン側の思考と行動に関する詳細な情報を提供したことである。この問題系を扱う先行研究では、モダン側の演奏家についての記述が簡略的で、「ピリオド側のモダン側に対する貢献」といったポジティブな側面がクローズアップされがちであるという問題が生じてきた。しかし本研究は、詳細なデータに基づき、ポジティブな側面があることにも目を配った上で、今まで公表されることが少なかったネガティブな側面も重点的に取り上げている。

また、オーケストラの中では、とりわけ指揮者の考えというのは、ホームページや雑誌記事、書籍などを通じて表に出ることが多く、頻繁に知る機会もある。それに対し、団員の考えは表に出ることは少ない。それゆえ、指揮者のピリオド・アプローチとモダン・オーケストラとの関係についても、それに対する指揮者の考えは公表されることが多くあっても、団員の考えが公表されることはほぼなかったと言える。本研究では、具体的な対象としてモダン・オーケストラの団員を扱ったことで、今までほとんど表に出てくることはなかった彼らの語りを記録することができた。

さらに、モダン・オーケストラにピリオド・アプローチの指揮者を呼ぶことは、近年モダン・オーケストラの中でブームとしては去りつつある（インタビューの中でも、そうした話は何名かの団員から聞かれた）。たとえば、今回対象としたオーケストラでも、東響ではスダーンが音楽監督として就任したシーズンは2013年度で終了し、今度は現代音楽を得

意とするノットが新たに就任している。また、N響でもノリントンを呼ぶのは 2014 年 10 月の公演で最後になりそうだという話が聞かれた。ホグウッドやフランス・ブリュッヘン (Frans Brüggen, 1934-2014)、アーノンクールなどの巨匠が、ここ数年で立て続けに世を去ったのも、ブームの収束に拍車をかけていると思われる。それゆえ、ピリオド・アプローチを採用する巨匠的な指揮者がモダン・オーケストラを指揮するリハーサルを見学し、彼らのアプローチを実際に経験した団員から、そうしたブームについてのアクチュアルな体験談を聞くことができる猶予は、もう後何年も残されていないかもしれない。その意味で、本研究で収集した様々なデータは、今このタイミングで収集しなければ研究記録としては永久に残されることがなかった可能性のある、モダン側の演奏家の思考や行動を記録した数少ない資料としても、貴重な価値を持つだろう。

まとめれば、本論の第 2 の成果は、ピリオド対モダンの問題系に関する新たな学術的知見をもたらすという、よりミクロな次元で意義のある成果だと言える。

最後に、研究テーマに対してやや副次的な位置づけではあるが、本論の第 3 の成果は、日本のプロフェッショナル・オーケストラでのフィールドワーク調査に関する情報を提供したことである。日本のプロフェッショナル・オーケストラでここまで長期的な密着取材を行い、数多くの団員にインタビューを行うと同時に、リハーサルの模様についても音楽学的な観点から詳細に記録した研究は、本研究が初めてと言える。また、フィールドワークの結果報告だけでなく、フィールドとの交渉の仕方や記録の取り方など、フィールド調査自体を行う上でのノウハウを紹介した副論文を付録とした研究も、本研究が初めてである。この点で第 3 の成果は、日本のプロフェッショナル・オーケストラで、今後フィールドワーク調査を行う研究者が役立てることのできる知見を提供するという、さらにミクロな次元で意義のある成果だと言えるだろう。

今後の課題

まず本論の第 1 の成果に関しては、本論では西洋芸術音楽の演奏研究の在り方そのものに対して、筆者自身のフィールドワークで得た体験をもとに、あくまで一つの問題提起を行ったという段階であり、議論の叩き台を提供したにすぎない。今後は、演奏家とコミュニケーションをとる機会をさらに増やすこと、演奏研究を専門とする音楽学者との議論をさらに重ねること、演奏研究の歴史をさらに掘り下げるなどを通じて、「客観性の皮を被った主観性」の構造および、その回避策についてより追求し、理論的な精度を高めることが求められるだろう。特に、「演奏研究」という言葉の使い方がやや不明瞭なままになっ

てしまったという課題が残されているので、今後は種々雑多な先行研究や実践の背後にある様々な立場や目的、文脈をより差異化し、整理していく必要がある。

次に、本論の第 2 の成果に関しては、本研究はモダン側を対象とする初めての研究であったため、今後はより多様な方向に対象や方法を広げる余地が残されている。

本研究では、モダン側の演奏家のできる限り多様な側面を把握することを重要視していたため、オーケストラの団員を調査の対象とした。これは調査を終えてみて結果的に感じたことであるが、オーケストラという組織、あるいは指揮者という「ワンクッション」がある対象を選んだからこそ分かることも、かなり多くあった。オーケストラという組織では、演奏者は演奏の面でも周りの団員に合わせなくてはならず、集団としての方針や利益も度外視できないため、個人の自由にできないことは多い。さらに、演奏者は指揮者の解釈にも従わなければならない。演奏者自身のやりたいことが前面に出ず、オーケストラや指揮者という存在は、一見すると、「ピリオド対モダン」に対して「余計に介在する」ファクターに思われるかもしれない。内部に独特のヒエラルキー構造をもつオーケストラという対象を選んだことで、「ピリオド対モダン」という本論の中心的な論点からやや外れる部分での議論が膨らみすぎていると感じられる部分もあったかもしれない。しかし、むしろこの介在があったことによって、筆者は、調査前は自分自身がすべてを「ピリオド対モダン」という視点を中心に考えすぎていたことに気付くことができた。その点では、オーケストラを対象としたことは成功であったといえるだろう。

しかし、この「ワンクッション」がない対象、すなわち主にソリストとして活動する演奏家を対象とした場合、またオーケストラの団員とは事情の異なる新しい発見が得られる可能性はあるだろう。もっとも、序章でも述べたように、オーケストラの団員はソリストや室内楽の奏者として活動することもあるため、本論ではオーケストラではなくソロや室内楽で演奏する際に団員がピリオド演奏とどう関わるかということも、調査の範疇に含めてはいる。しかしながら、本論は「モダン・オーケストラの文脈で、団員の視点から指揮者のピリオド・アプローチを理解すること」を目的としているため、話の中心はあくまで「指揮者のピリオド・アプローチ」であることも事実である。とりわけ、オーケストラでは登場機会が少ない鍵盤楽器奏者については、本論では研究対象に含めることができていない。演奏の形態という点で言えば、声楽家も本論の対象に含まれていない。これらのセクションの演奏者を対象とする余地も残されている。

あるいは、指揮者（ピリオド・アプローチを採用する指揮者に限らず、むしろ採用しない指揮者）がモダン・オーケストラでピリオド・アプローチを採用することをどのように

捉えているのかを調査するという視点も可能である³⁴。さらには、ピリオド・アプローチを採用する指揮者がモダン・オーケストラに来るようになったことを、聴衆がどのように受けとめているか、そうした指揮者を招聘するということが、聴衆の動向にどのような変化を引き起こしたのか（もしくは引き起こさなかったのか）という点を調べることもできる。

また、本研究では調査結果のまとめ方をエスノグラフィーとしたが、今後は特定の演奏家に焦点を絞った事例研究を行うことも可能である。あるいは、アンケートのような手段を利用して、教育背景や年代によってピリオドとの関わりに対して、どのような傾向・変化がみられるのかを調査することもできる。しかしそれ以前に、本研究をエスノグラフィーとして洗練させるには、まだ多くの課題が残されていることも事実である。たとえば、本研究内で示されるフィールドワークのデータは大半がインタビューで得られたものに偏り、リハーサルで得られた演奏家や指揮者、周囲の人々の行動、発言、音そのものなどは、あまり生かすことができなかった。また、インタビューがやや一方向的なものに留まってしまい、筆者から演奏家への積極的なインタラクションに乏しく、演奏家の発言の裏側にある真意を筆者が批判的に読み取ることができていないと感じられてしまうかもしれない。このような結果に帰着した要因は筆者の経験不足によるところが大きく、だからこそ本研究はエスノグラフィーの「試み」と題されている。今後はフィールドワークの経験をさらに重ね、未熟さを克服していく必要がある。

さらに、本研究では日本で活動する演奏家を対象としたが、日本以外の国、とりわけ、よりピリオド演奏が盛んで根付いている年数も長いイギリスのような土地では、日本とは違った側面が見られる可能性がある。たとえば、ピリオド演奏の専門家として生計を立てることは、日本よりも容易であるといった違いが見られるかもしれない。

最後に、本論の第3の成果に関しては、筆者自身もさらなるフィールド調査に取り組むことはもちろん、今後筆者のように、日本のプロフェッショナル・オーケストラでフィールドワークを行う研究者が増えるよう、何かしらの形で働きかけることも視野に入れていく。そうした研究者が増えることにより、演奏実践の現場と学界との交流や相互理解が深まり、ひいては、音楽学という学問の日本におけるさらなる興隆が促されることが期待される。

³⁴ これには、序章で述べたような指揮者界での人脈作りが必要となる。

参考文献表

1) 和書

- イーザー、ヴォルフガング 2005『行為としての読書——美的作用の理論』饒田収訳、東京：岩波書店。
- 石井明 2011「ヴィオラ・ダ・ガンバの視点から見る、現代における古楽器製作の変遷と今後 (2)」『慶應義塾大学日吉紀要人文科学』26: 1-56。
- 市原利彦 2008「ピッチ測定システムによるヴァイオリンのヴィブラートの実証的考察——速度と幅についての感受許容範囲の調査研究報告」『広島大学大学院教育学研究科音楽文化教育学講座 音楽文化教育学研究紀要』20: 57-65。
- 井上登喜子 2010「戦前日本における学生オーケストラの曲目選択に関する実証研究」『音楽学』55/2: 53-67。
- ヴァン＝マーネン、ジョン 1999『フィールドワークの物語——エスノグラフィーの文章作法』森川渉訳、東京：現代書館。
- ウェーバー、ウィリアム 2016『音楽テイストの大転換: ハイドンからブラームスまでの演奏会プログラム』松田健訳、東京：法政大学出版局。
- 上野千鶴子 2001「はじめに」『構築主義とは何か』上野千鶴子編、i-iv、東京：勁草書房。
- 宇田川耕一 2010『オーケストラ指揮者の多元的知性研究——場のリーダーシップに関するメタ・フレームワークの構築を通して』埼玉：大学教育出版。
- 宇田川耕一 2013「指揮者リーダーシップの可能性を考える——リハーサル・プロセスを中心に」『プロジェクトマネジメント学会研究発表大会予稿集』337-340。
- 浦田剛 2014「「生き方」の相互承認をめざして——構造構成主義（構造構成学）における目的—情動性の相互連関規定性についての考察」『思想がひらく未来へのロードマップ——構造構成主義研究6』西條剛央、京極真、池田清彦編著、48-64、京都：北大路書房。
- エマーソン、ロバート・M、R・フレッツ、L・ショウ 1998『方法としてのフィールドノート——現地取材から物語（ストーリー）作成まで』佐藤郁哉、好井裕明、山田富秋訳、東京：新曜社。
- 大木裕子 2008『オーケストラの経営学』東京：東洋経済新報社。
- 大木裕子、根木昭 2011「日本のオーケストラの組織課題」『長岡技術科学大学研究報告』23: 45-53。

- 大谷信介、木下英二、後藤範章、小松洋、長野武 2005 『社会調査へのアプローチ』京都、ミネルヴァ書房。
- 大西彩子 2015 『いじめ加害者の心理学——学級でいじめが起こるメカニズムの研究』京都：ナカニシヤ出版。
- 緒方英子 2003 『知ってるようで知らないオーケストラ楽器おもしろ雑学事典』東京：ヤマハミュージックメディア。
- 小田博志 2010 『エスノグラフィー入門——〈現場〉を質的研究する』東京：春秋社。
- 小山文加 2011 「日本社会におけるプロフェッショナル・オーケストラの形成過程」東京芸術大学大学院音楽研究科平成 23 年度提出博士論文（博音第 200 号）。
- ガダマー、ハンス＝ゲオルク 2012 『真理と方法 I 〈新装版〉——哲学的解釈学の要綱』東京：法政大学出版局。
- ガダマー、ハンス＝ゲオルク 2015 『真理と方法 II 〈新装版〉——哲学的解釈学の要綱』東京：法政大学出版局
- 金井壽宏、楠見孝（編著）2012 『実践知——エキスパートの知性』東京：有斐閣。
- 萱間真美 2007 『質的研究実践ノート——研究プロセスを進める clue とポイント』東京：医学書院。
- 木下康仁 2003 『グラウンデッド・セオリー・アプローチの実践——質的研究への誘い』東京：弘文堂。
- 木下康仁 2005 『分野別実践編 グラウンデッド・セオリー・アプローチ』東京：弘文堂。
- 木下康仁 2007 『ライブ講義 M-GTA 実践的質的研究法 修正版グラウンデッド・セオリー・アプローチのすべて』東京：弘文堂。
- 木下康仁 2009 『質的研究と記述の厚み——M-GTA・事例・エスノグラフィー』東京：弘文堂。
- 黒川照美 2011 「古楽運動の影響によるモダン・オーケストラの弦楽器奏者のヴィブラートの変化——現代演奏史における美的価値基準の変遷のメカニズムの一端を探る」東京芸術大学大学院音楽研究科平成 23 年度提出修士論文。
- クローチェ、ベネデット 『思考としての歴史と行動としての歴史』上村忠男訳、東京：未来社。
- 公益社団法人日本オーケストラ連盟 2015 『日本のプロフェッショナル・オーケストラ年鑑 2015』東京：公益社団法人日本オーケストラ連盟。
- 近藤憲一 2010 『ようこそ！すばらしきオーケストラの世界へ』東京：ヤマハミュージックメディア。

- 戈木クレイグヒル滋子 2013『質的研究法ゼミナール第2版——グラウンデッド・セオリー・アプローチを学ぶ』東京：医学書院。
- 西條剛央 2005『構造構成主義とは何か——次世代人間科学の原理』京都：北大路書房。
- 西條剛央 2007『ライブ講義・質的研究とは何か SCQRM ベーシック編——研究の着想からデータ収集、分析、モデル構築まで』東京：新曜社。
- 西條剛央 2008『ライブ講義・質的研究とは何か SCQRM アドバンス編——研究発表から論文執筆、評価、新次元の研究法まで』東京：新曜社。
- 佐藤郁哉 1985『暴走族のエスノグラフィー——モードの叛乱と文化の呪縛』東京：新曜社。
- 佐藤郁哉 1999『現代演劇のフィールドワーク——芸術生産の文化社会学』東京：東京大学出版会。
- 佐藤郁哉 2002『フィールドワークの技法——問いを育てる、仮説をきたえる』東京：新曜社。
- 佐藤郁哉 2006『フィールドワーク——書を持って街へ出よう』東京：新曜社。
- 佐野之彦 2007『N響80年全記録』東京：文藝春秋。
- シュレーダー、ヤープ 2010『バッハ無伴奏ヴァイオリン作品を弾く——バロック奏法の視点から』寺西肇訳、東京：春秋社。
- ショルツ、ディーダー・ダーヴィット 2008『指揮者が語る！——現代のマエストロ、29人との対話』蔵原順子、石川桂子訳、東京：アルファベータ。
- 新原将義 2014「指揮者による学生オーケストラ指導プロセスの質的検討——指導内容と練習時期の関連から」『日本教育心理学会総会発表論文集』56: 589。
- スコット、ジョーン 2004『ジェンダーと歴史学』荻野美穂訳、東京：平凡社。
- 鈴木秀美 2000『『古楽器』よ、さらば！』東京：音楽之友社。
- 鈴木織衛 2000『オーケストラを読む本』東京：ヤマハミュージックメディア。
- スモール、クリストファー 2011『ミュージッキング——音楽は〈行為〉である』野澤豊一、西島千尋訳、東京：水声社。
- 盛山和夫 2004『社会調査法入門』東京：有斐閣。
- 千田有紀 2001「構築主義の系譜学」『構築主義とは何か』上野千鶴子編、1-41、東京：勁草書房。
- 武石みどり 2006「ハタノ・オーケストラの実態と功績」『お茶の水音楽論集 特別号 徳丸吉彦先生古稀記念論文集』363-373。
- 竹田青嗣 1993『はじめての現象学』福岡：海鳥社。

- 竹田青嗣 2004『現象学は〈思考の原理〉である』東京：筑摩書房。
- 田中俊之 2009『男性学の新展開』東京：青弓社。
- ダールハウス、カール 2000『音楽史の基礎概念』角倉一朗訳、東京：白水社。
- 寺西肇 2000『古楽は私たちに何を聴かせるのか』東京：東京書籍。
- 寺西肇 2015『古楽再入門——思想と実践を知る徹底ガイド』東京：春秋社。
- 徳永泰伸、寺島貴根 2010「ステージ上の音響条件に対する指揮者と演奏者の主観評価の差異——オーケストラを対象としたステージ音響設計に関する基礎的研究」『日本建築学会環境系論文集』75: 675-682。
- 徳丸吉彦 1996『民族音楽学理論』東京：放送大学教育振興会。
- 豊田哲也 1999『地域システムコース 手紙文例集』徳島大学地域システムコース。
<http://web.ias.tokushima-u.ac.jp/region/jpn/info/study/tegami-manual.html>, accessed October 17, 2016.
- 中河伸俊 1998「男の鎧——男性性の社会学」『男性学の挑戦——Yの悲劇?』渡辺恒夫編、東京：新曜社。
- 中村美亜 2010「〈音楽する〉とはどういうことか? ——多文化社会における音楽文化の意義を考えるための予備的考察」『東京藝術大学音楽学部紀要』36: 161-178。
- 西川麦子、立石尚史、ネヴィル・コリンズ 2004「5-1-2 二重のカルチャーショック」『社会調査工房オンライン』甲南大学文学部社会学科。
<http://kccn.konan-u.ac.jp/sociology/research/05/frame.html>. accessed October 7, 2016.
- 野中郁次郎、紺野登 2003『知識創造の方法論——ナレッジワーカーの作法』東京：東洋経済新報社。
- 野々山久也 2004「2-1-1 質的調査とはどのような調査なのか」『社会調査工房オンライン』甲南大学文学部社会学科。
<http://kccn.konan-u.ac.jp/sociology/research/index.html>, accessed October 7, 2016.
- ハスケル、ハリー 1992『古楽の復活——音楽の「真実の姿（オーセンティシティ）」を求めて』有村祐輔監訳、東京：東京書籍。
- バートン、アントニー 2011『バロック音楽——歴史的背景と演奏習慣』角倉一朗訳、東京：音楽之友社。
- 林浩司、N 正人 2004「ヴァイオリン演奏における身体運動協調の解析——力の制御としてのヴィブラートの創発」『生態心理学研究』1/1: 91-98。
- バルト、ロラン 1979『物語の構造分析』花輪光訳、東京：みすず書房。
- フリック、ウヴェ 2011『質的研究入門——“人間の科学”のための方法論』小田博志、山

- 本則子、春日常、宮地尚子訳、東京：春秋社。
- 藤田結子、北村文 2013 『ワードマップ 現代エスノグラフィー——新しいフィールドワークの理論と実践』東京：新曜社。
- ポランニー、マイケル 2003 『暗黙知の次元』高橋勇夫訳、東京：筑摩書房。
- 前田幸市朗 1954 「バロック音楽の表現について」『レコード芸術』第3巻7号、24-27、東京：音楽之友社。
- 松井信幸 2009 『「マエストロ、それはムリですよ・・・」——飯森範親と山形交響楽団の挑戦』飯森範親監修、東京：ヤマハミュージックメディア。
- 丸山慎 2001 「指揮者の言葉——オーケストラ・リハーサルにおける指揮者の言語指示についての内容分析から」『日本教育心理学会総会発表論文集』43: 177。
- 丸山慎 2002 「指揮者の言葉 II——オーケストラ・リハーサルにおける指揮者の発話と身振りについての分析」『日本教育心理学会総会発表論文集』44: 348。
- 丸山慎 2003 「指揮者の言葉 III——‘音の感じ’を表現する技法としての指揮者の発話と身振りについて」『日本教育心理学会総会発表論文集』45: 287。
- 丸山慎 2004 「指揮者の身体——協調行為としての指揮者の身振りの分析」『認知科学』11/2: 83-108。
- 宮崎隆男 2001 『「マエストロ、時間です」——サントリーホール ステージマネージャー物語』東京：ヤマハミュージックメディア。
- 森田洋司、清永賢二 1994 『新訂版いじめ——教室の病い』東京：金子書房。
- ヤウス、ハンス・ロベルト 『挑発としての文学史』嚮田収訳、東京：岩波書店。
- 山岸淳子 2013 『ドラッカーとオーケストラの組織論』京都：PHP 研究所。
- 山口修 2004 『応用音楽学と民族音楽学』東京：放送大学教育振興会。
- 山口不二夫 2011 「わが国文化事業の財務基盤と管理技法の研究——オーケストラの経営分析」『明治大学社会科学研究所年報』50: 31-32。
- 吉原真理 2013 『「アジア人」はいかにしてクラシック音楽家になったのか？——人種・ジェンダー・文化資本』東京：アルテスパブリッシング。
- 涌田龍治 2016 「オーケストラにおける収益性と鑑賞頻度——アート・マーケティング研究における問題提起」『京都学園大学経済経営学部論集』2: 1-19。
- 渡辺裕 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』東京：春秋社。

2) 洋書

- Adorno, Theodor W. 1955. "Bach gegen seine Liebhaber verteidigt," *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, 138-151. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Allmendinger, Jutta, Richard Hackman and Erin Lehman. 1996. "Life and Work in Symphony Orchestras." *The Musical Quarterly* 80/2: 194-219.
- Biasutti, Michele. 2013. "Orchestra Rehearsal Strategies: Conductor and Performer Views." *Musicae Scientiae: The Journal of The European Society for The Cognitive Sciences of Music* 17/1: 57-71.
- Brodsky, Warren. 2006. "In the Wings of British Orchestras: A Multi-episode Interview Study among Symphony Players." *Journal of Occupational and Organizational Psychology*. 79, 673-690.
- Brown, Howard Mayer. 1988. "Pedantry or Liberation?" *Authenticity and Early Music*. Edited by Nicholas Kenyon, 27-56. Oxford: Oxford University Press.
- Butt, John. 2002. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carter, Tim. 2013. "It's All in the Notes?" *Early Music*, 41/1: 81-82.
- Chrysander, Friedrich. 1863. "Verwert und Einleitung," *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*. Edited by Friedrich Chrysander, 9-16. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Cook, Nicholas. 2008. "We are All 'Ethno'-musicologists Now," *The New (Ethno)musicologies*. Edited by Henry Stobart, 48-70. Lanham: Scarecrow Press.
- Cottrell, Stephen. 2004. *Professional Music-making in London: Ethnography and Experience*. Aldershot: Ashgate.
- Dreyfus, Laurence. 1983. "Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century." *The Musical Quarterly*. 69/3: 297-322.
- Duckles, Vincent and Jann Pasler. 2001. "Musicology, I. The Nature of Musicology." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., 17: 488-492.
- Etherington, Ben. 2007. "Instrumentalising Musical Ethics: Edward Said and the West-Eastern Divan Orchestra." *Australasian Music Research*. 9: 121-129.
- Fabian, Dorottya. 2001. "The Meaning of Authenticity and the Early Music Movement: A Historical Review." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 32/2, 153-167.
- Fabian, Dorottya. 2009. "Diversity and Homogeneity in Contemporary Violin Recordings of Solo

- Bach." *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2009*. Edited by Aaron Williamson, Sharman Pretty, Ralph Buck, 147-152. Brussel: Association Européenne des Conservatoires, Academies de Musique et Musikhochschulen.
- Gable, Frederick K. 1992. "Some Observations Concerning Baroque and Modern Vibrato." *Performance Practice Review*. 5/1: 90-102.
- Gergen, Kenneth. 2009. *An Invitation to Social Construction*. London: Sage.
- Goehr, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Harrison, Frank Llewellyn. 1963. "American Musicology and the European Tradition." *Musicology*. 1-85.
- Haskell, Harry. 1988. *The Early Music Revival: A History*. London: Thames & Hudson.
- Irving, David R.M. 2013. "Historicizing Performance Practice: Early Music through Time and Space." *Early Music* 41/1: 83-85.
- Jackson, Roland. 2005. *Performance Practice: a Dictionary-guide for Musicians*. New York: Routledge.
- Kenyon, Nicholas. 2012. "Performance Today." *The Cambridge History of Musical Performance*. Edited by Colin Lawson and Robin Stowell, 3-34. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kermam, Joseph. 1985. *Musicology*. London: Fontana Press.
- Kivy, Peter. 1995. *Authenticities-Philosophical Reflection on Musical Performance*. New York: Cornell University Press.
- Lamprecht, Peter. 2002. "Immer Währendes Fieber: Zur Geschichte des Vibratos im Orchester." *Das Orchester*. 11: 19-26.
- Lawson, Colin. 2012. "Case Study: Mozart, Symphonies in E flat major K.543, G minor K.550 and C major K.551." *The Cambridge History of Musical Performance*. Edited by Colin Lawson and Robin Stowell, 552-574. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lawson, Colin. 2013. "Historical Accuracy versus Practical Expediency: Early Instruments in the Digital Age." *Early Music*. 41/1: 27-29.
- Leech-Wilkinson, Daniel. 2009. "Recordings and Histories of Performance Style." *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Edited by Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson, John Rink, 246-262. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leech-Wilkinson, Daniel. 2011. "Changing Performance Styles: Violin playing." *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*.

<http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/chap5.html>

- Mac Donald, Heather. 2010. "Classical Music's New Golden Age." *The City Journal* 20/3.
<http://www.city-journal.org/html/classical-music%E2%80%99s-new-golden-age-13309.html>.
accessed October 5, 2016.
- Manze, Andrew. 2001. "Strings." *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*. Edited by Anthony Burton, 67-84. London: Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Maute, Matthias. 2013. "Early Music, 21st-century Style." *Early Music America*. 19/2: 27-31.
- Moens-Haenen, Greta. "Vibrato." *Grove Music Online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29287>. accessed August 17, 2016.
- Moody, Ivan. 2013. "Assuming identities." *Early Music* 41/1: 49-51.
- Morgan, Robert. 1988. "Tradition, Anxiety, and the Current Musical Scene." *Authenticity and Early Music*. Edited by Nicholas Kenyon, 57-82. Oxford: Oxford University Press.
- Moroney, Davitt. 2013. "Gustav Leonhardt's 'Authenticity'." *Early Music* 41/1: 86-98.
- Nettl, Bruno. 1995. *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music*. Urbana: University of Illinois Press.
- Nooshin, Laudan. 2014. "Introduction: The Ethnomusicology of Western Art Music." *The Ethnomusicology of Western Art Music*. Edited by Laudan Nooshin, 1-16. London: Routledge.
- November, Nancy. 2010. "Commonality and Diversity in Recordings of Beethoven's Middle-period String Quartets." *Performance Practice Review*. 15/1.
<http://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1269&context=ppr>.
accessed October 5, 2016.
- Obrist, Alois. 1907. "Die historische und künstlerische Bedeutung der Wiederbelebung altertümlicher Musikinstrumente." *Bericht über den Zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft*. 234-242.
- Parrott, Andrew. 2013. "Composers' Intentions, Performers' Responsibilities." *Early Music*. 41/1: 37-43.
- Pinnock, Trevor. 2013. "Reflections of a 'Pioneer'." *Early Music*. 41/1: 17-21.
- Price, Curtis A. 2013. "Scholarship, performance and virtuosity." *Early Music*. 41/1: 77-78.
- Ramnarine, Tina K. 2014. "The Orchestration of Civil Society: Community and Conscience in Symphony Orchestras." *The Ethnomusicology of Western Art Music*. Edited by Laudan

- Nooshin, 42-66. London: Routledge.
- Rubinoff, Kailan Ruth. 2013. "A Revolution in Sheep's Wool Stockings: Early Music and 1968." *Music and Protest in 1968*. Edited by Beate Kutschke and Barley Norton, 237-254. New York: Cambridge University Press.
- Shelemay, Kay Kaufman. 2001. "Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts on Bridging Disciplines and Musical Worlds." *Ethnomusicology*. 45/1: 1-29.
- Sherman, Bernard D. 1998. *Authenticity in Musical Performance*. New York: Oxford University Press.
<http://www.bsherman.net/encyclopedia.html>. accessed September 1, 2016.
- Sherman, Bernard D. 2003. *Inside Early Music: Conversations with Performers*. Oxford: Oxford University Press.
- Sherman, Bernard D. 2003. "Conducting Early Music." *The Cambridge Companion to Conducting*. Edited by José Antonio Bowen, 237-248. Cambridge: Cambridge University Press.
- Small, Christopher. 1988. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Sung, Alistair and Dorottya Fabian. 2011. "Variety in Performance: A Comparative Analysis of Recorded Performances of Bach's Sixth Suite for Solo Cello from 1961 to 1998." *Empirical Musicology Review*. 6/1: 20-42.
- Talbot, Michael. 2013. "Early Music as a Rebalancing Act." *Early Music*. 41/1: 79-80.
- Taruskin, Richard. 1984. "The Authenticity Movement Can Become a Positivistic Purgatory, Literalistic and Dehumanizing." *Early Music*. 12/1: 3-12.
- Taruskin, Richard. 1988. "The Pastness of the Present and the Presence of the Past." *Authenticity and Early Music*. Edited by Nicholas Kenyon, 137-210. Oxford: Oxford University Press.
- Taruskin, Richard. 1995. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.
- Wilson, Nick. 2014. *The Art of Re-enchantment: Making Early Music in the Modern Age*. New York: Oxford University Press.

謝辞

東京芸術大学音楽学部楽理科に入学し、この博士論文をまとめるに至るまで、実に11年間という長きに渡り、楽理科の先生方からご指導を賜ることができたことに、心より感謝しています。まず、主任指導教官の東京芸術大学院音楽学第二講座教授 土田英三郎先生からは、博士論文を書き上げることができ、終始暖かい激励とご指導、ご鞭撻を頂きました。先生は、私が迷ったときにはいつもの確なアドバイスで力強く導いて下さり、挫けそうな背中を幾度も押しいただきました。2016年に定年退任された片山千佳子先生のゼミでは、難解な課題書にもめげずに取り組む精神力を鍛えていただきました。第二講座教授 大角欣矢先生は、常に学生の立場に寄り添って指導をして下さり、私も困ったときには何度も助けていただきました。また、片山先生、大角先生とは、私が学生指揮者を務めた楽理科オーケストラに乗って下さった懐かしい思い出も胸に残っています。第一講座准教授 福中冬子先生には、国際学会で発表をサポートしていただいたり、海外の学生と交流する機会を設けていただいたりと、学内のみならず、学外でも大変お世話になりました。第二講座准教授 西間木真先生からは、論文指導を通じて励みになるお言葉をいただきました。そして、2009年に定年退任された舩山隆先生、第三講座教授 塚原康子先生、第三講座教授 植村幸生先生からも、楽理科に入学して以降、授業や研究旅行など、様々な場面でご指導いただきました。思えば、顔と名前を覚えていただくことも危うい立場であった学部入学当初の頃には、ゼミや論文指導、親睦会、学会の仕事などを通じて、楽理科の先生方とここまで密に接する機会を自分が持てるようになるとは、想像も付かないことでした。今の自分の立場を心底幸せに思います。長い間、本当にありがとうございました。

また、博士論文の指導教員会議に加わっていただいた東京大学人文社会系研究科教授 渡辺裕先生からも、多くの貴重なご助言を賜りました。指導をお引き受けいただくことが決まったときには、興奮を隠しきれないほど、本当に嬉しく思いました。ご多忙のところ毎年ご足労いただき、長時間にわたって親身にご指導いただきましたこと、心より御礼申し上げます。また、桐朋学園大学教授 沼野雄司先生、東京大学大学院総合文化研究科教授 長木誠司先生、九州大学大学院芸術工学院准教授 中村美亜先生にも、修士課程以降に履修したゼミでのご指導をはじめ、大変お世話になりました。深く感謝しております。

そして、博士論文のフィールドワークにご協力いただいたNHK交響楽団、東京交響楽団の皆様には深謝申し上げます。皆様のご協力がなければ、この論文自体が成立しなかったと言っても過言ではありません。NHK交響楽団では、とりわけ演奏制作部演奏業務グループ部長の渡辺克氏の並々ならぬお力添えがなければ、1年半という長期に渡る非常に充実した

密着取材は、とても実現には至らなかったと思います。また、NHK交響楽団ライブラリアンの沖あかね氏には、楽譜の閲覧に際し、多大なるご協力をいただきました。東京交響楽団では、最初の窓口となっていた元業務執行理事事務室長の中塚博則氏をはじめ、専務理事楽団長の大野順二氏、編成局長の藤原真氏、現事務室長の辻敏氏、元総務本部／フランチャイズ事業本部係長の菊澤布美氏ら、多くの方々にご支援いただいたからこそ、ここまで内容の充実した調査を実現することができたと考えております。私が挨拶に出向いたり、リハーサルの見学に伺ったりしたときには、いつも暖かく接して下さった、両オーケストラの事務局および舞台スタッフの方々に厚く御礼申し上げます。

並びに、両オーケストラで調査を行うための橋渡しをして下さった、NHK交響楽団の横山俊朗氏、および東京交響楽団の廣岡克隆氏には、私の所属するアマチュア・オーケストラで長年ご指導いただいていることも含めて、感謝の念を禁じえません。両氏をはじめとして、本研究のインタビュー調査にご協力いただいたNHK交響楽団の

、および東京交響楽団の

、以上の団員の皆様には、大変お忙しい中お時間を割いていただいたこと、深謝いたしております。加えて、私が見学した該当公演に出演された団員、および指揮者の皆様には、見学や記録を許していただきましたこと、重ねて御礼申し上げます。

フィールドワークで得た経験を通じて、これから学生という立場を離れ、社会人として生きていく上でも役立つ多くのことを学び、人としても成長させていただいたように思います。私の無知による言動で、ときにオーケストラの皆様に迷惑をかけてしまうこともあったにもかかわらず、調査を寛大に受け入れて下さり、本当にありがとうございました。

最後になりましたが、日頃から様々な面でお世話になったアルバイト先の上司や同僚の方々、度々相談に乗っていただいた講座の先輩方、私の心をいつでも軽くしてくれた友人たち、周りで支えてくれたすべての人々に、心から感謝いたします。そして、良いときばかりではなく、心の底から辛くてしんどいとき、どんなときでも変わらず辛抱強く支援してくれた、両親をはじめとする家族に、深い感謝の意を表して謝辞といたします。

2016年10月30日 黒川照美