

【付録】

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

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

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

はじめに

この副論文¹は、これまでの筆者の調査体験を記すことで、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ための手引きを提供することを目的とするものである。というのも、本論文の序章で紹介したような、オーケストラを対象としたフィールドワークを行った先行研究（Allmendinger ほか 1996, Cottrell 2004, Brodsky 2006, Biasutti 2013）では、純粋な研究成果、すなわちフィールドワークの成果のみが提示され、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する研究というのは、少なくとも筆者が参照した中では見当たらなかった。日本のオーケストラを扱った先行研究（大木ら 2001, 丸山 2001, 2002, 2003, 2004, 山口 2003, 武石 2006, 井上 2010, 徳永ら 2010, 宇田川 2010, 2013, 小山 2011, 涌田 2016）の中でも、音楽学的な目的で行われたものは、歴史学的な資料研究である。そうかといって、音楽学以外の分野の研究で、現在のオーケストラを対象としているものを参照しても、許可取りの方法が公開されているわけでもないし、データ収集を現場でどのような方法で行ったのか、ディティールに富んだ情報が公開されてもいない。そもそも分野が違っているため、方法論自体もそのまま当てはめるといふわけにはいかない。

そこで、フィールドワークという手法が音楽学の中で最も盛んに行われてきた分野である、音楽民族学の教則本（山口 2004）も参照したり、東京芸術大学の小泉文夫記念館に所蔵されている小泉のフィールドノートや録音記録を参照してみたりもした。もちろんこれも参考にはなったが、対象が西洋芸術音楽でもなければ都市部の人間や団体でもないため、あまりしっくりこないと感じる部分もあった。むしろ、日本の都市部の人間や団体を対象とするという点では、分野は異なるが、人類学や社会学、医療研究や教育学のような分野で、同様の対象を対象としている質的研究の教則本が大変参考になった²。

しかし、そうはいつでもそれらの教則本は、やはり分野が違っているためすべてをそのまま適用すれば良いというわけにはいかず、どれもオーケストラを対象にしてもいない。

¹ この副論文の参考文献は、本論文の参考文献表に含まれている

² 筆者が東京芸術大学で履修した音楽民族学の授業でも、フィールドワークの方法論自体を学ぶのに有効な本として紹介されたのは、佐藤郁哉の『フィールドワークの技法——問いを育てる、仮説をきたえる』（佐藤 2002）であった。

とりわけ、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、独自の非公開の決まり事や流儀を多く持つ組織だと言える。もちろん、本論文の序章で紹介したような、プロフェッショナル・オーケストラでの生活と仕事を紹介する目的で書かれた書籍（鈴木 2000, 宮崎 2001, 緒方 2003, 大木 2008, 松井 2009, 近藤 2010, 山岸 2013）には、そうした決まり事や慣習に関する情報も掲載されている。しかし、何よりこれらの書籍はフィールドワークのノウハウを紹介する目的で書かれてはいない。そのため、調査の許可の取り方が掲載されているわけでも、フィールドノートの取り方や現地での調査者としての振る舞い方のコツが掲載されているわけでもない。結果として筆者は、ほぼ体当たりのような状態で、本当に手探りで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を始めることになった。そのため、苦勞したり失敗したりすることも多々あり、正直なところ、「誰でもすぐ手にとって読める教則本がたくさん出版されている分野が羨ましい。日本のプロフェッショナル・オーケストラ版もあればよかったのに」と思うことが何度もあった。

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。この経験を活かす道を、フィールドワークの結果報告を行うだけに留めておくのは勿体ない。フィールドとの交渉の仕方や記録の取り方に関しても報告を行うことで、今後同じような調査を行う研究者が、必要以上の苦勞や失敗を重ねることがないように手助けを行うことは、十分意義のあることではないかと筆者は感じるようになった。実際、フィールドワークの論文に付録として告白体³の文体で書かれた体験記を付け加えたり、「メソッド」という題を付けた告白を論文の中の独立した一章としたりすることも、最近では普通の形式になっているという（ヴァン＝マーネン 1999: 145）。

そこで本研究では、本論文のほかに副論文を設け、これまでの筆者の経験をもとにした体験記のような形で、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にあたって何が必要となるのか、筆者が知り得た限りの様々なノウハウを公開することを目的とした。まずはフィールドワークを開始する前の準備について解説し、その後調査依頼および交渉の仕方を説明、次に実際に調査が始まってからのインタビューや見学の手法について解説し、最後にフィールドワークに必要な心構えについて、筆者なりの見解を述べる。

³ 告白体の定義については、本論文序章を参照されたい。

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

まず筆者が思うに、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始める前にやっておくと非常に役立つのは、どの楽器でも良いので、自分自身でオーケストラでの演奏を実際に経験することである。というのは、オーケストラでの演奏を一度も行ったことのないままフィールドワークを開始しても、オーケストラという集団独自の基本的な慣習——たとえば、リハーサルで使われるオーケストラ独特の言い回し、奏者が楽譜に書き込む独特の指示記号の意味、パート内での席次などをめぐるしがらみ、指揮者に特定の奏者がつかまったときの緊張感、全員が休符のタイミングで自分だけが飛び出して音を出してしまったときの気まずさ、本番で仲間の奏者が難しいソロを決めたときに自分も含めたオーケストラ全体が鼓舞されるような高揚感など——を、外から見ているだけで理解することは非常に難しいと考えられるからである。また、演奏者として活動していれば必然的に、オーケストラで演奏される主要レパートリーや、その曲を聴いていただけでは気付かないかもしれない、オーケストラで演奏したことのある人間だけが知り得る曲の特徴（たとえば、本論文でも引用したような、ブラームスの交響曲第1番で、トロンボーンは最後の第4楽章まで出番がないといったエピソード）にも詳しくなることができる。

もちろん、フィールドワークの一環として参与観察、すなわちプロフェッショナル・オーケストラの団員として実際に調査者も活動することができれば良いのであるが、先ほども述べたように、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い。もっとも、調査者にプロフェッショナル・オーケストラに入団できるだけの演奏技術があれば話は別であるが、おそらく大半の調査者は筆者と同じく、そこまでの演奏技術を持たないことがほとんどであると考えられる。その場合、プロフェッショナル・オーケストラでは必然的に非参与観察の形式を取らざるを得ない。そこで、アマチュア・オーケストラに参加して実際に演奏を経験し、いわば擬似的な参与観察を行っておくことが、非常に有効となるのである。

また、もし可能であれば、アマチュア・オーケストラで奏者だけでなく、指揮者を経験しておくことも、事前準備として有効である。特に、学生オーケストラには「学生指揮者」という役職が設けられていることも多く、筆者はこの役職を利用した。この経験によって、奏者の集中力を切らさないリハーサルをするにはどうすれば良いかなど、実際に指揮棒を振って練習中に指示を出す仕事の疑似体験を通じて、奏者としての視点とはまた違った切り口から、オーケストラの慣習について理解できるからである。また、スコアを読む能力

が鍛えられたり、自分の担当する楽器以外のパートの事情にも詳しくなれたりするといったメリットもある。

さらに、こちらも可能であれば、長期的に特定のオーケストラに所属し、何かしらオーケストラを運営するための業務にも携わることが望ましい。アマチュア・オーケストラでは、指揮者との予定調整、ホールや練習会場の確保、演奏会の宣伝、予算管理、プログラム作りといった仕事から、ライブラリアン、ステージマネージャーの仕事まで、すべて団員の誰かが兼任して受け持っていることがほとんどである。この機会を利用すれば、オーケストラという組織を運営するためには何が必要なのかを、実体験によって学ぶことができる。筆者の場合は、たとえば本業を活かしてプログラム解説を執筆したり、ホールや練習会場の抽選会に参加したり、他のアマチュア・オーケストラの本番に足を運んで、自分のオーケストラのチラシをプログラムに挟み込んだりといった仕事を行った。

とはいえ、アマチュア・オーケストラは職業集団ではないため、本論文でもいくつかの事例を引き合いに出して述べたように、プロフェッショナルのオーケストラとはかけ離れた側面もたくさんある。しかし、オーケストラという集団独自の、ごく基本的な慣習自体は、アマチュア・オーケストラで十分に身につけることが可能だと筆者は考える。そして何より、アマチュア・オーケストラには、プロフェッショナル・オーケストラの団員がトレーナーとして教えに来ている場合が非常に多い。それによって、その団員との強力なコネクションを得ることが可能になる。これが、後に実際にプロフェッショナル・オーケストラで調査の許可を得る交渉を行う際に、命綱と言っても過言ではないほど、重要になってくる。

実際、プロフェッショナル・オーケストラに調査を依頼するにあたって筆者が最初に行ったのは、筆者がヴァイオリン奏者として所属していたアマチュア・オーケストラのトレーナーを務めていた団員にまずは相談し、事務局への紹介を依頼することであった⁴。その団員が、NHK 交響楽団 2nd ヴァイオリン次席奏者の横山俊朗氏、東京交響楽団のアシスタント・コンサートマスターの廣岡克隆氏であった。ここで、アマチュア・オーケストラではトレーナーとどのように関わることができるのか、筆者が体験した事例を紹介しておきたい。

まず、筆者が横山先生と知り合ったのは、大学 2 年生になる前の春休みに参加した上智

⁴ 社会人のアマチュア・オーケストラには、プロフェッショナル・オーケストラの事務局で働く職員が、団員として所属していることもある。筆者は博士論文の調査では、アマチュア・オーケストラで知り合った職員が、調査対象としたいオーケストラとは別のオーケストラに所属していたため、そのコネクションは利用しなかったが、修士論文の調査時には、その職員とのつながりを通じて、インタビューの相手を紹介してもらうというやり取りを行った。

大学管弦楽部の合宿であった。筆者は東京芸術大学の楽理科に所属していた学部時代、1年生の冬休み明けの頃、上智大学管弦楽部に入部した（他大生も入部可能な部活であった）。そこでヴァイオリンのトレーナーを務めていたのが横山先生であった。この管弦楽部は年に2回定期演奏会を行っており、それに合わせて集中練習のための合宿が組まれるのであるが、オーケストラ全員で行う5泊6日の全体合宿が年に2回あるのに加え、ヴァイオリン・パートだけで行う3泊4日の合宿も年に2回行われ、どの合宿にもすべて横山先生が参加してくださっていた。この密度の濃い合宿に幾度も参加することがなければ、毎年10～15名ほどがヴァイオリン・パートに新入生として入部してくる中で、先生に顔と名前を覚えてもらい、卒業後も先生の自宅で開かれるホーム・パーティーに招いていただいたり、同期の友人と外で飲み会を開いたりするほどの関係を構築することは不可能であったと思う。人数の少ない管楽器パートでは個人レッスンを行うこともあったようであるが、人数の多いヴァイオリン・パートでは練習はいつも集団で同時に行われ、個人的にレッスンを受けるのはコンサートマスターと2ndヴァイオリンのトップ奏者のみと決められていた。特にそれらの役割に所属していなかった筆者にとって、先生と個人的に接する機会は、練習中よりもそれ以外の時間の方が多かった。

横山先生は大変グルメな方で、合宿では休憩時間にはお手製のコーヒーをお部屋でふるまってくださり、夜は毎晩、こちらもお手製の鍋やおつまみ、お気に入りの日本酒をふるまってくださった。また、オーケストラの中心学年となる3年生以降は、ヴァイオリン合宿の行き帰りは今までのように公共交通機関を利用するのではなく、特別に先生の車に乗せていただくことができる決まりがあった。こうして合宿中の宴会をはじめとする様々なタイミングで先生とお話しする機会が増え、ここで積極的に話をすることで、卒業後も記憶に残していただくほどの関係を築くことができた。というのも、先生はきわめて多数のアマチュア・オーケストラでの指導に加え、東京音楽大学でも指導にあたっており、教え子の数は膨大である。そのため、その中で記憶に残るにはそれなりの個性をアピールすることが必要であったと思う。上智大学管弦楽部の中では、時に音楽の専門的な話に花を咲かせていた筆者と先生の姿は、周りの部員たちにも珍しく映っていたようである。一般大学の学生しかいない中、「芸大楽理」という肩書きを持つ学生は珍しかったため、まず「楽理の子」という個性を得ることができたのは幸いであった。

楽理科を卒業して引き続き修士課程に進学した頃、上智大学管弦楽部のOBに誘われていくつかの社会人オーケストラに参加したが、その中の一つに東京カンマーフィルハーモニーというオーケストラがあった。このオーケストラのトレーナーを務めているのが廣岡先生である。上智大学管弦楽部のときと同様、練習は毎回集団レッスンの形をとる。先生に

個人レッスンを受けることは基本的にない。それゆえ先生に顔と名前を覚えてもらうには、やはり夏に企画される合宿やレクリエーション企画、練習後の宴会や本番後の打ち上げといった機会です話をするのが一番の機会であった。

とはいえ社会人オーケストラは、学生オーケストラと違って練習回数も格段に少なく、必然的に先生と過ごす時間も減る。社会人オーケストラでは、オーケストラの運営メンバーを務める立場でもない限り、トレーナーと話す機会は少なく、それが人数の多いオーケストラであればなおさらである。しかし、このオーケストラは室内管弦楽団というコンセプトのため、特に弦楽器の団員の人数が一般オーケストラの半数ほどに少ない（ヴァイオリンの団員数が通例 10 名程度）。さらに社会人オーケストラの強みは卒業という概念がないことで、大学オーケストラのように入れ替わりで次々に部員が交代するのではなく、ずっと継続して固定メンバーでいられる。こうした点が功を奏し、平部員であってもどうにか先生と個人的に話をする機会を徐々に得ることができた。そこでも記憶に残る一番の取っ掛かりは、やはり「芸大楽理」の肩書きであったように思う。というのは、たまたま廣岡先生が東京芸術大学の出身で、筆者とは先輩後輩の間柄にあたったためである。アマチュア・オーケストラには、一般大学の出身者が所属していることが多く、音大出身者はむしろ少数派であることがほとんどだと思われるので、東京芸術大学に限らず、音大出身者はそこからコミュニケーションのきっかけをつかむことができやすいと筆者は思う。とはいえもちろん、一般大学の出身者でもトレーナーの先生ととても仲良くなっている知り合いは、筆者の周りにも多くいる。

以上のように、アマチュア・オーケストラには、宴会や合宿といった、参加者同士が非常に密接なコミュニケーションを取ることのできる機会が設けられている。音楽学を専攻する調査者が、プロフェッショナル・オーケストラの団員とここまで密接なコミュニケーションを結ぶ機会は、おそらくこれを除いては他に無いと言えるのではないだろうか。もっとも、もし調査者が音楽大学の学生ならば、音楽大学にはプロフェッショナル・オーケストラの団員が器楽科の教員として教えに来ていることも多いため、たとえば副科の授業などを利用して、団員と接する機会を得ることも可能であろう。しかしながら、たった 30 分ほどのレッスンで、「本科でない」学生として接しただけの生徒から突然、「実はあなたの所属されているオーケストラで調査をしたいので、事務局の方を紹介してほしい」と依頼されたところで、果たして団員は親身になって協力してくれるだろうか。もちろん、レッスンでのコミュニケーションの取り方や、団員の人柄などが上手く作用すれば、紹介にこぎつけることも可能だと思われるが、下手をすれば、「うちのオケは、リハーサルに外部の人を入れることはできないから」と、団員のところでストップをかけられる可能性も否

定できない。そうなれば、その団員が所属するオーケストラで調査を行う望みはほぼ絶たれたも同然ということになってしまう。

いずれにせよ、結局は人間と人間とのやり取りなので、団員から、「この人だったら事務局に紹介しても大丈夫」と思ってもらえるような信頼を得ることが、調査を始める第一歩として最も肝要である。つながりを得るきっかけは、たとえば自分の親しくしている器楽科の友人を通じての紹介でも、音楽学の指導教官を通じての紹介でも、親族の知り合いの知り合いといった伝手を辿るのでも、言ってしまうえば何だって良い。ただ、そのつながりが希薄なものにすぎないと、紹介された側の団員や事務局員が感じた場合に、調査自体にストップがかけられたり、調査の交渉に入ったときに、調査内容を著しく制限されたりするリスクがあるということは、覚悟しておかなければならない。そのリスクを考えるならば、他人の仲介を挟むよりも、やはり調査者自身が団員や事務局員と直接かつ密接なつながりを得ておくことが、一番安全な道であると筆者は考える。

なお、既に主論文で述べたように、筆者は研究の目的上、「音楽学の学生」という立場を保持するため、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するなどといった手段を通じて、組織の内部者になることは避けたが、それが有効な手段となり得る場合はもちろんあるだろう。プロフェッショナル・オーケストラの内部事情にどのくらい詳しくしておくことが自分の研究にとってベターか、調査対象者と自分の距離がきわめて近いことが望ましいのか、それともあえて少し距離を置いたほうが良いのか、それは調査者自身の研究の関心や目的に応じて判断する必要がある。

2. 調査依頼および交渉の仕方

前述の通り、調査を依頼するにあたって筆者が最初に行ったのは、横山先生と廣岡先生に、事務局への紹介を依頼することであった。廣岡先生とは、ちょうどフィールドワーク調査を始めたいと思っていた時期に、たまたまアマチュア・オーケストラの練習で先生が教えに来る日程が重なったため、練習の休憩時に相談を持ちかけるという形で、東京交響楽団（以下、東響）とのやり取りが先に始まった。2014年4月末のことだった。先生からは、「そういうことなら、事務局にもいろいろなタイプの人がいるけど、僕が上手く話を通しておくので、大丈夫だと思いますよ」という言葉をかけていただいたため、安堵したことを覚えている。

その後、廣岡先生からメールにて、東響事務局の総務本部／フランチャイズ事業本部係長（当時）の菊澤布美氏の連絡先を紹介していただいた。それを受けて5月初旬、菊澤氏

に調査協力依頼書、および調査倫理遵守に関する誓約書の 2 点を、メール添付の形で送付した。メールを作成するときは、インターネット上で閲覧できるビジネスメールの書き方テンプレートなどを参考にして、題名の付け方や内容、言葉遣いなどが適切になるよう心がけた。

フィールドワーク調査の依頼に当たっては通例、上記の書類 2 点が依頼先に送られていること、およびこの書類 2 点の作成の仕方を学んだのは、『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』（西條 2007: 143-145）に掲載されている見本や、『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』（戈木 2013: 26, 62）に掲載されている許可取りの際の注意事項、およびインターネット上で検索してヒットした、他大学の先生が公開しているフィールドワークに関する授業の教材（たとえば徳島大学地域システムコースの手紙文例集（豊田 1999））などからであった。

その後菊澤氏より、業務執行理事事務室長（当時）の中塚博則氏と面談してほしいとの知らせを受け、5 月末に、ミュージア川崎の事務局の一室にて面談を行った。面談は、まず簡単な自己紹介と、調査の趣旨を改めて説明することから始まった。中塚氏からは、「研究に協力し、研究者を育成することはオーケストラにとっても大切なため、もちろん調査に協力したいとは考えているが、オーケストラ全体に関わってくる調査となると、メールや書類でやり取りするだけでなく、直接会って話を聞く必要がある。今後は、オーケストラの全体会議でも、許可できるかどうかを再度検討することになる」ということをご説明いただいた。その上で、具体的にどのように調査を行うのか、その内容について話し合った。

まずインタビューについては、事務局側が団員のすべてのスケジュールを管理しているわけではないので、インタビューのスケジュールを決めるのがおそらく最も大変であるという点を説明いただいた。また、学生という立場で気をつけるべきこととして、中塚氏からは、「演奏家の『時間をいただく』』ということの意味はよく考えておいてほしい。学生・研究だから自由に何でもできると思われると困るし、そのような態度を取ってしまうと、結果的には紹介した廣岡さんにも迷惑がかかるし、最初は良くて、徐々に協力者がいなくなると思いますよ」という注意もいただいた。この点について、調査協力依頼書を作成したときにもっと気をつけるべきだったと反省したのは、筆者がインタビュー調査を、「主に夏期休暇を利用して」行いたいという計画を書いてしまったことであった。長く学生生活を続けていると、非常に長期の夏期休暇があるのは当たり前という感覚になってしまうが、社会人にとっては、それは決して当てはまらない。そのことに考えが至らず、自分のスケジュールを優先するような書き方をしてしまったことは、反省すべき点であった。そ

のため面接では、「筆者としては学生なのでスケジュールに融通はきくため、団員や事務局に最も負担のかからない方法でお願いしたい」という旨を説明した。その上で、「書類には夏期休暇を利用すると書いてしまったが、夏期休暇に限らず、筆者が団員の方々の都合の良い時間、場所にフレキシブルに出向きます」と提案し、その方針で進めるということが決定した。

また面接では、団員の中でも誰を対象に、どのくらいの人数を対象にインタビューしたいのかという点についても訊かれたため「基本的には、できる限り多くのパートの団員に話を聞きたい」ということを説明した。また、インタビューでは何を訊くのかということも質問された。それに対しては、「たとえば『真正性』などという難しい言葉は使わず、例えば『ピリオド・アプローチの指揮者がいらっしゃったときには、具体的な指示にはどのようなものがありますか』といった質問をする」と返答した。質問内容については、訊かれる前に依頼書にも具体例を明記しておくほうがよかったと後から反省した。

リハーサルおよび本番の見学に関しては、見学を希望する公演を予め事務局側にメールで伝えた上で、リハーサル見学の許可申請書を作成し、事務局宛てにメール添付で送付するという手続きを踏むことになった。資料として利用するために、可能であれば撮影と録音の許可をいただきたいということも打診したが、当初は「中にはそれを嫌がる団員もいるため難しい」ということで、それについては断られ、見学の際に記録のメモを取ることには許可された。それゆえ、最初の2014年9月28日の「第18回モーツァルト・マチネ」公演の見学では、撮影や録音は行わなかった。しかし、これについては後に許可をいただけることになった。その点については後述する。

その他、過去にピリオド・アプローチを採用する指揮者と共演した記録の閲覧に関しては、映像はあまり残ってないが録音は残っていること、および楽譜を閲覧する際にはライブラリーの都合が優先されることなどをご説明いただき、これらに関しては調査を進めてみて、もし必要になればそのときに依頼するという形を取ることにした。団員のプロフィール情報の収集に関しては、「その団員が駄目と言ったら駄目」という指示をいただいたため、インタビューの中で対話を通じて、直接団員から聞き取りを行うという形で進めることにした。

この面談を終えた後、正式に調査の許可が下りたという決定の連絡をいただき、東響での本格的な調査が始まることになった。許可をいただけることになり安堵した一方、初めての面談を経験したことで、調査協力依頼書の課題も浮き彫りになった。最初に作成した依頼書では、とりわけ研究のテーマや趣旨説明の方にボリュームを割きすぎ、それに対して調査の内容が簡潔になりすぎてしまったかもしれないと反省した。これについては、研

究奨励金の応募書類等の書類を書く感覚が無意識に残りすぎていたことが原因であったと思う。そうした書類の場合は、評価する側にとっては研究内容の質が最も重要になるが、今回のような書類の場合、最も重要なのは、筆者が調査で具体的に何をするのかという点である。

それゆえ、調査協力依頼書を作成する場合は、研究テーマや内容については、基本的には、学術性・専門性が高い言葉を使うよりも、できるだけ一般的に使用されている語彙を使って、わかりやすくコンパクトに書く。調査内容については、「いつ、どこで、誰を対象に、どのような方法で、何のために、何をするのか」が明確にわかるように記載する。「いつ、どこで」は直接相談しなければ相手の都合がわからないため、具体的に書くというよりは、「できる限りオーケストラ側の都合に合わせること」を強調する。「何のために」も可能な限り簡潔に書く。「誰を対象に、どのような方法で、何をするのか」に最もボリュームを割き、「できる限りオーケストラ側の都合に合わせること」を踏まえた上で、自分がどのような計画を考えているのか、具体的に記述するのが良いと考えられる。

これらの反省点を踏まえ、まずは調査協力依頼書を作り直した。調査協力依頼書は、正式な書類としての形式を保てるよう、研究内容と調査内容を文章で記述し、どちらにもほどよくボリュームを持たせた「正式版」と、箇条書きの形式で、必要最小限の事項だけを列挙した「短縮版」の2種類を作成した。また、インタビューでの質問例をいくつか書類に掲載するといった修正も加えた。このとき実際に筆者が作成した依頼書と調査倫理遵守に関する誓約書は、【参考資料1～3】として掲載してある（研究テーマや趣旨は、この時期はまだ試行錯誤の段階にあったため、現在のものとは異なっている部分もあるが、あえて当時の状態のまま掲載している）。

以上の修正を行った上で、N響での調査依頼に臨んだ。まずは2014年7月中旬、横山先生に事務局への紹介を依頼した。残念ながらこの時期、先生がトレーナーをなさっているオーケストラの練習がなかったこともあり、このときはメールでの依頼を行った。すると先生からは、「事務局に話はしてみるけど、基本的にリハーサルは公開していないんだよね。指揮者の関係か、N響アカデミーの子ならばって感じだけど…一応相談してみるよ」という返信をいただいた。「これは正直、N響での調査は難しいかもしれない」と、ショックを受けたことを覚えている。先生には「突然、無理なことをお願いしてしまって申し訳ない」という思いを伝え、「最悪、駄目だったということも覚悟しておこう」と思いながら、先生からの連絡を待った。

しかし一転、そうした暗雲を晴らすような展望が開ける。8月に入ってすぐの頃、横山先生が事務局の演奏制作部担当部長（当時）の渡辺克氏をご紹介下さると同時に、渡辺氏自

身からもメールが届いたのである。その時点で、調査の許可を前向きに検討して下さっていること、面談を行ってくださることをご連絡いただいたのみならず、面談の候補日も指定して下さった。予想していたよりもはるかに交渉の段階を短縮し、話をきわめてスムーズに進めて下さったことに、驚きと感謝の思いがないまぜになり、戸惑いすら覚えたことを記憶している。

面談はそのメールを受けてすぐの8月6日、当時は五反田に一時移転中であったN響事務局の応接室にて行われた。まずはインタビューのことから話に入り、団員の紹介の仕方を検討して下さった。かなり長期での調査を予定しているということもあり、筆者がリハーサルの見学に来たときに、インタビューできそうな団員の方に事務局の方が予定を訊いて下さり、了承が取れたら練習の合間や終了後にインタビューを行うという方針で進めることになった。それには、リハーサルの見学を、事前に筆者が想定していたよりもはるかに寛容な形で許可をして下さったことも関係している。最初の横山先生からの連絡を受け、正直なところ「インタビューは良いけれども見学は駄目」という結果になることも覚悟していた筆者は、「ほんの一公演だけでも見学許可をお願いできれば御の字だ」という気持ちで面談に臨んでいた。しかし渡辺氏からは、「せっかく見てもらうのであれば、もうどんどん積極的に見てほしい！一年通して見てもらえれば、『オーケストラってこういうものなんだ』っていうのが分かると思う」と仰っていただけた。

これを受けて筆者はその場で、「見に行けるリハーサルはすべて見に行かせていただきます！」と即答していた。主論文の序章で、「オーケストラ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を目的とした。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」と書いたのは、この経緯のことを指している。

内情を包み隠さず話せば、筆者はフィールドワークに着手する前に計画を立てていた時点では、「この研究はピリオド・アプローチの指揮者に焦点を当てているのだから、ピリオド・アプローチの指揮者のリハーサルをできるだけたくさん見る必要がある。それには、できるだけ多くのオーケストラを対象として、そうした指揮者のリハーサルをピックアップして見せてもらう計画で進めるのが良いのでは」と考えていた。それもあって、東響での交渉時には、「こちらが希望する公演のリハーサルを見学する」という条件を筆者から提示し、合意に至っていた。しかしその後、N響での調査交渉が始まる前の7月中、東響でのインタビュー調査がだいぶ進行していたこともあり、「どうやらピリオド・アプローチの指揮者に的を絞るよりも、それ以外の指揮者のリハーサルも満遍なく見せていただいて、

モダン・オーケストラのルーティーンを把握するほうが必要なのかもしれない」という思いを抱き始めていたところであった。そんな矢先に、N 響での面談があり、しかもこちらから条件を提示するより先に、向こうから「見たいものは全部見て良い」との条件を提示していただくことになった。それを受けて筆者が「全部見に来ます！」と即答したのは、前述の思いに後押しされたためである。さらに正直に言えば、「ここまでのことを向こうから提案して下さっているのに、逆に見学する公演をこちらから絞るようなことは失礼に当たるだろう。このまたとない貴重な機会を決して逃すべからず！」とそのとき筆者が直感したこと、即答の理由に挙げられるだろう。

こうした様々な条件が重なって、結果として N 響では密着取材のような形で可能な限りすべての公演の見学を行うことになり、東響では、ユベール・スダーン及び飯森範親が指揮する公演および、ジョナサン・ノットや秋山和慶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うことになった。

さて、こうして N 響では早速、面談の 1 ヶ月後、2014 年 9 月のブロムシュテット指揮の公演から見学を許可されることになった。見学に際しては、特に見学依頼書のような書類は設ける必要は無いが、事務局にメールで連絡を入れるという手続きが踏まれることになった。記録に関しては、「見学している席で目立たないように録音するのであれば良いですよ」と仰っていただき、撮影に関しては、「カメラが気になってしまう団員もいるだろうから、ちょっと難しいかな」というお話だったため、録音のみを行わせていただくことになった。アーカイブの閲覧に関しては、録音は全部保管されていることなどをご説明いただいたため、こちらは東響の場合と同じく、調査を進めてみて、もし必要になればそのときに依頼するという形を取ることにした。

以上が、両オーケストラでフィールドワーク調査の許可を得るまでの過程の一部始終である。事務局の紹介から面談での調査内容の交渉の過程を改めて振り返って思うのは、やはり廣岡先生と横山先生を通じて紹介いただいたからこそ、ここまで順調に調査の許可が得られたということである。実際、東響での面談時にも「廣岡さんからの紹介ということなのでね」という点は強調された。アシスタント・コンサートマスターという重要なポジションを長年務めているという実績でオーケストラからの信頼も厚く、オーケストラの事情も知り尽くしている先生だからこそ、ここまで話がスムーズに通るような紹介の仕方をして下さったのだと思う。

また、N 響での面談時にも、それ以降に調査を進める中でも、折に触れて渡辺氏は、「やっぱり横山さんからの頼みだからね、他の人からの頼みだったら、ここまでのこと許可できなかった」と仰っていた。横山先生は、N 響に入団したのは 1986 年で、本当に長い間 N

響団員として活躍してこられた実績がある。2nd ヴァイオリン・パートの次席奏者という重要なポジションを長年務めてきた先生には、渡辺氏も本当に信頼を置いているのだと語っていた。本来ならばリハーサルは非公開という当初の厳しい条件がありながら、ここまで密着した調査を許可いただけるような状況に持って行っていただけたのは、本当に先生の実績と人徳のなせる技であると思う。

ここで一つ断っておくが、筆者は両先生とのコネクションが作りたいがために、お二人がトレーナーを務めているアマチュア・オーケストラを「狙い撃ち」してそれらの団に所属したわけではまったくなかった。実際、上智大学管弦楽部に入団したのは、筆者がまだ卒論のテーマを何にするかということさえ定まっていなかった大学 1 年生のときである。たくさんの大学オーケストラがある中、この上智大学管弦楽部に入部したいと思ったのは、参加必修の練習日程が水・土の週 2 回という点がほどよいと思ったのと、偶然楽理科の 2 学年上の先輩が在籍していて、その先輩の伝手を辿ることができるという点が決め手であった。また、東京カンマーフィルハーモニーに入団した修士 1 年生のときも、この研究テーマを思いつくことさえしていなかった。むしろ、このカンマーフィルというモダン楽器を用いる室内オーケストラに所属した後に、廣岡先生からピリオド奏法に関する様々な教えをいただいたことが、ピリオド対モダンという問題系をモダンの視点から捉えるという研究テーマを着想するきっかけとなった。それゆえ、お二人の先生と出会って交流を深めるまでの経緯には、フィールドワーク云々といった研究の動機はまったく関係なく、アマチュア・オーケストラで楽器を弾きたいという、筆者の純粋な趣味心のみが作用してきたと言える。

要するに、両先生との接点がなければ後の調査そのものが成立しなくなっていた可能性があるにもかかわらず、筆者がその接点を得たのは、実のところ「研究の必要に迫られて」ではなく「物凄く幸運な後付け」であった。繰り返すが、充実したフィールドワークを行うにあたっては、フィールドにおける重要人物と接点を作り、密接かつ良好な関係を築き、調査の許可を得るまでにこぎつけることが第一条件となる。それを実体験として肌で感じた後になって、もしこの接点を持たないままフィールドワークを始めることになっていたらと思うと、「後付け」がきわめて高リスクであったことに改めて気づき、冷や汗が出た。このリスクを実感したからこそ、前述の通り、フィールドワークの準備として、アマチュア・オーケストラに所属することや接点作りが重要であることを強調したとも言える。

お二人の先生は、アマチュア・オーケストラでのご指導の手腕も大変素晴らしく、筆者のような楽器演奏の素人でも、ただ音を並べるだけでなく、それがオーケストラの中で「音楽」として聞こえるようになるようにするにはどうすればよいのか、本当にたくさんのこ

とを教えて下さった。「接点作り」が重要だと言うことをさんざん述べてきた上で矛盾しているようだが、そうした「研究のための打算」ありきの関係ではなく、「演奏を楽しみたい」という音楽愛好の思いを介してお二人と出会えたということは、本当に幸せなことであつたとしか言いようがない。お二人の先生には、この場をお借りして、改めて心からの感謝を申し上げたい。

さて最後に再び面談のことに話を戻し、面談に臨む際の心構えについて、筆者なりのアドバイスを述べておきたい。筆者は面談とは、就職面接、もしくは企画営業のようなものだと思って臨むことにした。就職面接ならば自分自身が会社にとって有用な人材であること、企画営業ならば自分の企画したプランの必要性をアピールした上で、いかに自分の希望する条件と相手の条件とのすり合わせが上手く交渉できるかという点が重要になる。就活で言えば「自己PR」と「御社を希望した理由」を語ることが必ず求められるように、自分の調査の一番のポイントを自分自身が理解し、なぜこのオーケストラでなければならぬのかという点と結びつけて語ることができるようにしておく必要がある。あるいは、就活で言えば「なぜその仕事がしたいのか」に当たるが、そもそもなぜオーケストラでフィールドワークがしたいのか、その根源にある熱意とでも言うべきものを、自分自身の言葉で、確信を持って語ることができるようにしておくことも大切である。筆者の場合は、それは「オーケストラの現場でなければ学べないこと、分からないことを教わりたい」という思いであり、結局はその熱意がなければ、調査内容に賛同を得ることはできなかつたであろうし、筆者自身も失敗にめげることなく調査をやりきることもできなかつたと思う。加えて、「この研究を将来どうしたいのか」、「研究を終えたらどのような進路に進むことを予定しているのか」といった将来の展望についても訊かれる可能性があるため、答えを用意しておきたい。

さらに、マナーも疎かにできない重要なポイントである。まず用意しておきたいのは名刺である。名刺は面談をはじめ、初対面の職員の方々との挨拶や、インタビューでの挨拶の際に交換する機会が多々あるため、事前に作成しておくことをおすすめする。筆者の場合は、大学の生協を利用して作成した。面談に臨む際の服装は、就職面接を手本にリクルートスーツを着用し、面談時の立ち振る舞いも、就職面接での作法に倣うことを心がけた。そして、こちらは営業のマナーを参考に、調査の許可をいただいた御礼として、手土産をお渡しした。筆者の場合は立場が学生であるため、謝礼はどのようにしたらよいのかは特に悩むべきところである。何もお渡ししないわけにはもちろんいかないし、そうかといって謝金をお渡しするのも学生という立場では難しい。悩んだ末に、たとえば実家に帰省した後リハーサルの見学に足を運んだ際など折を見て、本当にささやかではあるが、お世

話になっている御礼として菓子折を持参することにした。

そして最後に、面談では「つかみのネタ」、すなわち相手との距離を縮まらせる趣味や特技に関する話題を持っていることも、実は侮れないポイントである。筆者の場合、特に役に立ったのは出身地に関する内容であった。調査依頼書には調査者の素性を開示する目的もあるため、筆者は自分の出身地や音楽履修歴なども書類に記載していた。そこで話題の種となったのが、筆者の出身地である「広島県」であり、実はそのことをきっかけに、渡辺氏が40年にも及ぶ熱心な広島東洋カープのファンであることを話して下さった。そして筆者も幼い頃からカープを応援し続けており、たまたま近年カープが勢いに乗ってきていたこともあり、その話は大いに盛り上がった。この朗らかな雑談が挟まったことで、緊張がかなり和らいだことは言うまでも無く、「広島出身で良かった！カープありがとう！」と感じた気持ちは今でも忘れられない。さらに言えば、この「野球ネタ」は実は面談だけでなく、その後も役に立つことが度々あった。というのも、渡辺氏とはその後も、たとえば黒田博樹投手の復帰など、カープに何かが起こるたびに、挨拶代わりにその話をして交流を深めることができた。また、野球ファンの団員とインタビューを行う際には、野球の話を持ち出すことで場が和んだこともしばしばあった。

とはいえ、「つかみのネタ」とは何がきっかけになるかが分からないため、こればかりは運頼みになってしまうところもあるが、とりわけ「出身地」や「出身校」というのは、話の取っ掛かりになりやすいのではないかと思う。その他、もし何か特別に目を引く特技や趣味、資格を持っているのであれば、書ける内容ならば書類に記載するか、何かのタイミングを見てそれに関する話を持ち出すなどすると、役に立つことがあるかもしれない。

3. 実際に調査が始まったら

ではこれより、フィールドワークを実際に行う上での注意事項やアドバイスについて紹介する。まずインタビューを行うにあたり、筆者が事前に準備したものは、ICレコーダー、microSDカード、バインダー、筆記用具、質問項目表である。ICレコーダーは、リハーサルの見学での録音で使用することも考慮し、会話記録モードと演奏録音モードの使い分けができるものを選んだ。また、見学でも使用できるという点で非常に便利だったのが、バインダーである。インタビューでの聞き取りメモや、観察でつけるフィールドノートの書き取りを行うとき、いわゆる大学ノートのような形状の媒体では、下敷きを挟まないときれいに文字が書けないこともあり、それはいちいち手間がかかる。インタビューで相手の顔を見ながら、あるいはリハーサルの模様を見学しながらメモを取るには、医者がカルテ

を記録する際に使用しているようなバインダーが適しているのではないかと思い当たった。質問項目表も、ワードで作成したものを A4 サイズでプリントアウトした紙を使用するため、A4 サイズのバインダーを用意すればそれが下敷き代わりになり、メモも非常に取りやすい。また、机にノートを直に置いて物を書くと、相手からも何をメモしているのかが丸見えになり、相手も気が散ってしまうだろうし、自分としてもとっさの正直な感想などが書きにくく、メモが取りづらいと思う。その点、バインダーは、ペンを持つ反対の手で斜めにして持てば、相手からは中身が見えないようにできる。フィールドノートも、A4 サイズのルーブリーフを利用すれば、質問項目表とサイズを揃えて管理することができる。当時研修医をしていた高校時代の友人にも、どのようなバインダーが使いやすいのかアドバイスをもらい、蓋が付いた折りたたみ式で、蓋の部分の内側に紙を挟んでファイリングできるような形状になっているバインダーを使用することにした。

さて、それらの道具を揃えたら、いよいよインタビューに臨む。序章で説明したように、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 氏と対象者と筆者の 3 人で対話を進めるという形で行われた。それゆえ、筆者が団員と個人的にアポイントを取る必要があったのは、東響の場合のみである。アポイントを取る際は、基本的にはメール、必要に応じて電話で連絡を取り、まずは日時と場所を決める。場所は相手のその日の都合に応じて決定する。自宅、または仕事先の最寄り駅周辺が良いという場合は、その周りにある喫茶店を利用した。あるいは、東響のリハーサル前後の時間にインタビューを行う場合は、練習会場の空き部屋を利用することもあった。

インタビュー当日、まず相手と対面して挨拶を交わしたら、名刺をお渡しする。そして話を始める前に肝心なのが、協力に対する御礼を述べること、これから話の内容を録音するが問題がないかどうかを確認すること、そして「時間は何時まで大丈夫か」という点を必ず事前に確認することである。アポイントを取る際の事前のメールでも、インタビューの所要時間は予め伝えておくが、当日になって急に相手の予定が変更になることもある。できれば 1 時間は話を聞いておきたいという想定で質問を用意していても、「30 分くらいしか時間が取れなくなった」という場合は、臨機応変に質問を絞り、必ず相手が希望する時間までに話を切り上げることが重要である。時には、事務局から指導が入り、インタビューの時間短縮を要求されることもある。筆者の場合は、あるインタビューを東響のリハーサル開始前の時間を利用して行った際に、インタビューに利用できる時間が当日急に縮まったことに対応しきれず、結果としてリハーサル開始の直前まで相手を拘束してしまうこ

とになり、「熱心さゆえにそうなってしまったのは分かるけど、そういうことをされると困る」と、後から事務局を通じてお叱りを受けることがあった。それはインタビュー調査の終盤に差し掛かった頃ではあったが、大野順二専務理事楽団長からは、「そもそも1時間を超えるというのも長すぎるため、本来ならばインタビューは30分まで、質問も5~6個ほどが望ましい」という指導をいただいた。協力して下さる方々は、忙しい仕事の合間を縫ってインタビューに時間を割いて下さっている。相手が「特に何時まででも大丈夫ですよ」と仰って下さる場合であっても、インタビューは必要以上に長引かせず、できるだけ短い時間で終わらせることができるよう、心がけたい。

インタビューで実際に話を進めるやり方であるが、これはフィールドワークの教則本（たとえば『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』（戈木 2013: 30-41））に実例が出ているので、それを参考にすることも良い。ただ、筆者が実際にインタビューを行ってみて感じたのは、いくらそうしたコツについて事前に知識を仕入れていても、結局は実際にやってみないことにはピンとこないということである。相手がどういうことに興味を持つ人なのか、口数は多いほうなのか、理路整然と喋るタイプなのか、雑談が好きなタイプなのか——そういったことは当日にしなければ分からないからである。自分の体調によってもインタビューの状況は左右され、コツなど考えている余裕さえなくなることもある。筆者は1日に複数のインタビューが入った日などは、疲れと緊張がピークに達し、正直なところ、インタビュー中に意識が飛びそうになりながらもどうにか平静を装いながら話をしたこともあった。

それゆえ、細かいインタビューの規則を気にして「調査」という意識に縛られすぎ、かえって緊張が高まって話がぎくしゃくするよりは、就職活動で言う「OB・OG訪問」のような気持ちで臨むのが良いと、筆者は思う。つまり、目上の人から仕事についての専門的な話を教わっているのだという姿勢を忘れず、常に相手を中心となって話を進めることを心がけながらも、自分の訊きたいことに関しては遠慮せず訊きたいことは訊く。また、相手から逆に質問があったときなど、時に必要な場合は、自分の考えていることを自分の言葉ではっきり伝えることである。

インタビューで気をつけるべき基本原則には、「誘導尋問をしてはならない」「相手の言うことを曲解して言葉を返してはならない」などがあるが、それは、目上の人から仕事についての専門的な話を教わるという環境が整っている場合には、かなり避けられることだと筆者は考える。たとえば、誘導尋問の事例として、「AとB、どちらが良いと思いますか？」のように、具体的な答えの定まった質問を用意すると、それ以外の回答が得られにくいというケースがある。しかし、相手が質問する側より立場が上で、専門的な知識も十分に持

っているのであれば、「実は A でも B でもなく、C なんですよ」という回答が返ってくる可能性は十分に考えられる。もちろん、事前に質問項目表を考える際に、そのような誘導が入る質問にならないようにすることは必要であるが、もし当日、会話の流れで話しているうちに「A と B、どちらが良いと思いますか？」という質問をしてしまったとしても、それはそれとしてあまり気にせず、スムーズに会話が進むことのほうを心がけたほうが良いと思う。それよりも、相手の気分を著しく害したり、「言いたいこと、伝えたいことが全然話せていない」という気持ちを相手に抱かせたりしないようにすることのほうが重要だと筆者は考える。熱意の余りに自分ばかりが夢中で話をしすぎて、相手の話を聞きに来ているという本来の目的を疎かにすること、虚勢を張って無理に「知ったかぶり」をするようなことは、むろん避けなくてはならない。

インタビューが終わったら、御礼を伝えて、事前に用意ができる場合はお菓子をお渡しする。喫茶店で話をした場合は、お茶代を御馳走するという形でも良いかと思う。N 響の場合は、当日にならなければインタビューが入る日が分からなかったため、折に触れて、お菓子のたくさん入った菓子折を差し入れの形で持参することにした。あるいは、博士論文を書き終えた後で御礼に伺う際に、改めて協力者全員分の御礼を用意し、持参するという方法も考えられるだろう。

さて、インタビューも終わってようやく一安心といきたいところであるが、ここからがもう一苦勞である。帰宅したら、まずは IC レコーダーで記録した音声をパソコンに取り込み、せつかくの記録が失われないようバックアップを取っておく。それと同時に、インタビューの様子がどのようなものであったか、自分がどのようなことを思い感じたのかなど、忘れないうちにインタビューの感想メモも記録しておくが良い。それが終わったら、テープ起こしの作業に入る。これは慣れるまでは大変骨の折れる作業であるが、腱鞘炎にならないように注意しながら頑張るしかない。テープ起こしを楽に進めるには、いろいろなコツがあると思うが、筆者が利用したのは、大阪大学の今尾康裕が作成した Casual Transcriber というソフトウェアである⁵。このソフトは無料でダウンロードできるもので、音声を取り込めば、再生速度を自由に設定したり、何秒か前に遡って再生したりしながらテープ起こしをすることができる。再生や停止など、よく使用する機能に自分でショートカットを設定することも可能なので、Media Player などを使用しながらワードでテープ起こしをするよりも、格段に作業効率を上げることができ、大変便利であった。とはいえ、音声ファイルからテキストに自動的に文書化するソフトを利用する方法、音声データがあまりに大量な

⁵ <https://sites.google.com/site/casualconcej/yutiriti-puroguramu/casualtranscriber>, accessed October 20, 2016.

場合は第 3 者に作業を依頼する方法など、選択肢は様々であると思うため、自分の研究にとって最適な方法を選ぶのが良いと思う。

そして、トランスクリプトの分析は、序章で述べたように、M-GTA の手法を利用した。これについては、ここで筆者が詳述するよりも、M-GTA の提唱者である木下康仁の記した書籍を参考にするほうが良いと思われるため、興味のある読者はそちらを参照されたい。

次に、リハーサルの見学について述べる。まず筆者が用意したものは、IC レコーダー、microSD カード、バインダー、筆記用具、そして当日のリハーサルで取り上げる曲目のスコアである。そして、東響の場合のみ、撮影許可が出てからは、ビデオカメラと三脚も合わせて持参した。前に少し触れたように、東響では、当初は録音と撮影自体が禁止という条件であったが、後にこれが、映像や音声そのものは絶対に公開しないという条件で、許可されることになった。それには、フィールドワークの許可が下りたのが 6 月で、それ以降の 7~8 月の期間に集中的にインタビューを行い、9 月までにはインタビュー調査が完了していたのに対し、見学は 9 月からスタートしたことが関係していた（【表 1・表 2】を参照されたい）。この間に、インタビューを通じて多くの団員と直接話を行い、また楽団長の大野順二氏をはじめ、編成局長の藤原真氏、現事務室長の辻敏氏にも直接ご挨拶し、調査についてアドバイスして下さる機会も設けていただいたことで、筆者の人物像や調査に対する考え、調査の趣旨などを、直接の対話を通じて知ってもらうことができた。それによって、録音と撮影を許可しても良いという流れに持って行っていただけるよう、皆様が働きかけて下さったものと思う。東響では、初めてフィールドワークを行うオーケストラであったということもあり、いろいろとご迷惑をかけてしまうことも多かったと思われる。それにもかかわらず、筆者の希望が通るようにサポートして下さった皆様には、この場をお借りして心より御礼申し上げたい。なお、撮影および録音の許可を得る際には、その都度事務局宛に、「リハーサル見学および撮影・録音許可申請書」という書類【参考資料 4】を作成して、事前に提出した。

さて、実際に見学に赴く際に、大前提として絶対に気をつけたいのは、まず場所の確認である。最寄り駅に着いてからも迷うことがないように、Google マップなどを使って、入念にルートをチェックしておきたい。待ち合わせ場所についても、アバウトで終わらせるのではなく、不安がある場合は問い合わせるなどして、かなり具体的に確認しておくことが重要である。筆者の場合は、サントリーホールの楽屋口で待ち合わせる際、ミスをして事務局の方にご迷惑をかけてしまったことがあった。サントリーホールは楽屋が地下にあるのだが、楽屋口というのを、「楽屋に通ずる正面玄関横の階段の上」だと勘違いして、そこで待機してしまったのである。ホール内では、特に客席では電波が遮断されるように設

計されていることもあるし、リハーサル前はスタッフの方々はお忙しくされているため、電話が通じないこともある。こうしたトラブルは仕事のご迷惑になるため、必ず避けるようにしなくてはならない。

また、遅刻は絶対に厳禁であり、筆者はこの点だけは何かあっても必ず守るようにした。万が一迷ってしまうことも懸念して、時間にはかなり余裕を持って現地に到着するようにしたい。リハーサル開始の何分前までに到着していれば良いかは、必ず事務局に問い合わせしておく。筆者の場合は、東響では機材の設置があるためリハーサル開始の45分前くらいには到着するようにし、N響の場合は、初めの頃は30分前、慣れて「もう少し後でも大丈夫だよ」と事務局側から許可が下りた後は、リハーサル開始の15分前までには到着するようにしていた。万が一、やむを得ない理由で遅刻、あるいは欠席する場合も、必ず事前に連絡を入れるようにしなくてはならない。

会場に到着したら、入り口の警備の方や、その場にいらっしゃる方に挨拶を行う。そして現場責任者の方を探して、「本日もよろしくお願ひします」と必ず挨拶するようにしたい。責任者の方の許可を仰がないまま、勝手に練習会場に足を踏み入れるようなことは絶対にしてはならない。その後は、指定された場所に着席し、録音機材やバインダー、スコアなどを取り出して、リハーサルが始まるのを待つ。あまり広さに余裕のない会場の場合は、荷物をできるだけコンパクトにまとめるなど、団員の方の通行の邪魔にならないよう気を配る。また、この時間は準備の様子も記録できるチャンスなので、必要があれば観察メモを取る。

リハーサルが始まったら、音を立てないように静かに録音を開始する。リハーサルの流れに応じて、必要ならばスコアを見ながら観察を行う。スコアは、それを追うことに集中しすぎては観察に来ている意味が無くなるので、必要なところで参照するくらいにして、基本的には指揮者や団員の様子を見ることに集中するのが良い。ただ、スコアがないと、指揮者からの指示出しが始まった場合、曲のどこの何が注意されているのか、練習の内容にまったくついて行けなくなるため、筆者としては、できればスコアを持参することをおすすめする。また、スコアはページ数も多く頻繁に譜めくりをしなければならないが、その際にはめくる音が大きくなるように、できるだけ静かに譜めくりをするようにする。間違ってもスコアや筆記用具を床に落とすようなことはしてはならない。また、筆記用具もできるだけ書いても音がしないようなペンを選ぶなど、とにかく気配を殺して雑音は立てないよう、細心の注意を払うことが重要である。咳払いやくしゃみなども行わないで済むよう、体調管理にも注意したい。そして、意外に気を抜けないのがお手洗いである。リハーサルが始まったら、原則としてその場から動くことはできない。筆者は休憩中にお手

洗いに行きそびれたばかりに、リハーサル中に脂汗をかく羽目に陥ったことが2~3度あった。そのときはどうにか根性で耐えたが、リハーサルの内容にも集中できず、本当に辛い思いをした。お手洗いには、その休憩時には行きたいと思わなくても、可能な限りマメに行っておくことをおすすめする。

リハーサルでの観察メモの取り方は、これは何を観察したいのかということにもよるが、筆者の場合は、指揮者の発言内容から目にとまった団員の行動まで、気になったことは些細なことでもできる限りメモを取るようにはしていた。こうしておくと、後で見返すと実は重要な発見だったことも、取りこぼさずに済むというメリットはある。しかしそのぶん、観察メモの量が膨大になるという問題もある。筆者の場合、1回のリハーサルでA4のルーズリーフの3~5ページを細かな字で埋め尽くす量を積み重ねていったため、最後にはかなりの分量になった。これを後々すべて読み返すのは、なかなか大変な作業である。そこで、観察メモをしていて、「これは特に重要そうだ」「後に論文に使えるような記録だ」と思った部分には、何か分かりやすい目印を書いておいたり、付箋を貼って目印を付けておいたりすると、後でデータを整理する際にはかなり役に立つ。なお、フィールドノートの分析は、インタビューのときと同様、分析は、序章で述べたように、M-GTAの手法を利用したので、これについても、木下康仁の記した書籍を参考にされたい。

リハーサルが休憩に入ったら、もしできるときには、休憩の様態も観察して、メモを取っておくと良い。ただし、あまり広さに余裕のない会場の場合は、終わった瞬間に退出して団員が通る道を空ける必要がある場合もあるので、そこは様子を伺って臨機応変に対応したい。また、休憩中には、ごく希に指揮者から「あなたは誰？」と話しかけられたり、団員から「スコアちょっと見せてくれる？」と話しかけられたりすることもある。突然のことで驚くが、「音楽学の学生で、調査に来ています」と返事をしたり、スコアを「どうぞ」とお渡ししたりと、落ち着いて対応したい。また、休憩時間はお手洗いに行ったり、食事をしたりする必要もあるが、その際には団員やスタッフの邪魔をしたりしないよう、節度を持って行動することを心がけたい。

リハーサルが終わったら、頃合いを見計らって荷物を片付け、必ず現場責任者のところに挨拶と御礼に伺ってから退出する。必要があれば、この先のリハーサルの日程について確認したり、追加で何か調査したい内容の依頼をしたりなど、このタイミングで相談をもちかけることも可能であるが、その際に責任者が忙しくしている場合には無理に話しかけず、その日は相談を見送ることも必要である。また、リハーサル終了後に団員が気になるやり取りをしていることもあるので、それは団員の邪魔にならないようにしながら観察し、どこか別の場所で記録を取るようにしたい。帰宅する道中は、観察した内容を思い出し、

もし気になることが見つかった場合には、忘れないうちにフィールドノートに追記しておくようにする。

最後に、フィールドワーク中の服装マナーについて、触れておきたい。インタビューのときも見学のときも、カジュアルで華美な服装や髪色・髪型は避け、できる限り落ち着いたフォーマルな格好で臨むほうが良い。特に女性の場合は、露出の多い服装、素足やサンダルといった格好も避けるようにしたい。筆者の場合は、毎回必ずジャケットを着用するようにした。また、突発的に初対面の目上の方にご挨拶したりという場面もあるので、見学の際にも名刺は必ず毎回携帯することをおすすめする。

4. 調査を終えたら

調査が一段落し、論文を書き終えたら、必ず改めて御礼に伺い、論文を持参して提出する。できるならば、指導教官から礼状を書いてもらおうと、なおよいだらう。論文が図書館に所蔵されるなど、一般に公開される前には、特に個人情報に関する問題がないかどうかを、協力していただいた方に予め確認してもらい、必要なところは修正し、責任をもって提出する。

5. フィールドワークに必要な心構え

フィールドワークというのは、いわば「生もの」を相手にする調査手法である。オーケストラも指揮者も常に変化しており、その動向を研究者の目的や関心に合わせる形でこちらが操作することはできない。話を聞きたい団員が急に目当てのオーケストラを離れることもあるかもしれないし、リハーサルを見学したい指揮者がもう二度と目当てのオーケストラを振ることがなくなるかもしれない。

というのも筆者の場合、フィールドワークを始めた期間は、日本のモダン・オーケストラにピリオド・アプローチの指揮者を呼んでくるブームが去りつつある時期に差し掛かってしまっていたという事情があった。もし、もう数年早くフィールドワークに取りかかることができているならば、東響ではスダーンが音楽監督をしている頃のリハーサルの様子も見学できていただろう。あるいはN響でも、2014年にこの世を去ったクリストファー・ホグウッドのリハーサルを見学することもできていたかもしれない。しかし、研究テーマもしっかりと定まって折らず、フィールドワークの方法論もきちんと学べていないまま調査依頼をスタートさせてしまい、かえって調査依頼そのものを断られてしまうなどの最悪の結果を引き起こせば、自分の研究そのものが成り立たなくなって、博士論文が書けなくなっ

てしまう。また、学会発表や論文投稿、奨学金の申請など、それと並行してこなさなくてはならない課題もある。様々な事情が重なり、できる限り早くフィールドワークを始めた方が良いのは重々分かっているにも、どうしても2014年に差し掛かるまで、調査依頼に取りかかることはできなかった。実際、フィールドワークを初めてすぐの頃は、「たれば」を言っても仕方がないのは分かっているのに、「もっと早くフィールドワークを始めていたら、もっとたくさんのピリオド・アプローチの指揮者のリハーサルが見学できていたはずなのに…この時期から始めていたので研究が成り立つのだろうか」という不安には何度もさいなまれた。

しかし、調査を進めてゆくにつれ、「もっと早く始めていた場合、それはそれで分かることもあつただろうけど、今の時期には今の時期に特有のメリットはあるので大丈夫だ」と思えるようになった。それは、ブームが一段落した時期には、「ブームが始まった頃、盛り上がった頃、収束した頃の三段階の話すべて聞くことができる」というメリットである。特に、ブームの収束に関しては、その収束という現象が起きていない限り調査することはできないが、その収束がいつ起きるか、ブームがいつまで続くかというのは誰にもはっきりと予測できない。ブームを一通り経験して、東響ではスダーンからノットに音楽監督が切り替わった後の時期、N響では2014年の10月の公演がロジャー・ノリントンを招聘する最後の公演になることが決まりつつあつた時期であつたからこそ、「今だから語れるピリオドに対する本音」というのもあつたのではないかと思う。また、もしピリオド・アプローチの指揮者のリハーサルがもっと豊富に行われている時期に調査を行っていたら、その指揮者のリハーサルだけに焦点を絞って見学を行い、それ以外の指揮者のリハーサルを調査対象に含めることのないまま、調査を進めてしまっていた可能性も否定できない。そうならば、「ピリオド対モダン」という観点を中心に物事を見ないという、モダン・オーケストラ独自の価値観を対象化することができないまま調査を進めることになっていた恐れすらある。こうした意味では、ブームが一段落した時期に調査を行ったことは、むしろ非常に有効であつたと言えるだろう。

とはいえ、もう少し後の時期に調査を行っていたとしたら、N響でのノリントンのリハーサルは一度も見学できなかっただろうし、スダーンやノリントンが来てすぐの頃のリハーサルを経験したベテランの団員が次々に退団してしまつていたかもしれない。実際、筆者がフィールドワークを行っていた期間は、特にN響ではコンサートマスターの堀正文氏をはじめ、多くの団員が定年退職を迎える時期に当たつた。その点でも、N響ではまさに滑り込みセーフの時期に調査を行うことができ、非常に幸運だつたと思う。

フィールドワークを行う研究は、特に「何年から何年まで」というタイムリミットがあ

る学生にとっては、そのリミットを対象や現象の動向に合わせて自由に変更させることはできないため、成立させること自体が非常に難しくなる場合がある。たとえば、あともう1年待ったら、目当ての指揮者が目当てのオーケストラの音楽監督に就任する予定だからそれまで待ちたいのに、今年で論文を出さなければ留年せざるを得なくなるといったケースは十分に考えられる。タイミングを逃せば研究自体が成り立たなくなるリスクがある反面、タイミングが上手く重なったとすれば、それは本当に僥倖である。少々タイミングが遅れたという筆者のようなケースであっても、調査を進めているうちに突破口が開ける可能性はあるので、必ずしも諦める必要はない。調査をしたいと思う対象や現象が見つかったら、それが存在しているうちに、「思い立ったら吉日」くらいの勢いで、できる限り早くフィールドワークに着手することをおすすめする。

また、相手が「生もの」である以上、フィールドワークを始めてからも、様々な場面で臨機応変に対応することが求められる。たとえば、小田博志は次のように述べている。

思い通りにいかないのが現場です。現場調査は偶然の出来事、落胆、意外な展開などの連続です。当初の計画通りにいかないことが普通なのです。臨機応変で、柔軟な対応を心がけましょう。もし最初に考えていた道が閉ざされても、別の道を見つければよいのです。エスノグラフィーの目的は、新しい扉を開いて現場の世界を理解することです。それができるならば、現場調査の流れの中で、思い切って進路変更をして構わないのです。現場調査はスポーツの競技に近いものがあります。サッカーであれ、野球であれ、プレイがいったん始まると、選手たちは試合の中で臨機応変にたたかい方を変えていかなければなりません。状況が変われば、最初の作戦を変更するでしょう。流れの中で、好機を逃さずプレイ＝調査を楽しみましょう。(小田 2010: 151)

この臨機応変さの必要性とその有効性を、筆者は調査中に実感することがあった。それは、N響でのA氏とのやり取りを通じてのことだった。本論文の第4章でも触れたように、G氏とのインタビューにおいて、「どうやったらドイツらしい音が出せるようになるのですか」と筆者が聞いて、それに対しA氏が「失礼な質問」という見解を述べ、インタビューの終了後には「ピリオドについては、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」という言葉をA氏からかけられるという経験をした。このとき、「このままではまずい」という気持ちで帰宅したということも、本論文中で述べている。

この先は、本論文では詳しく触れなかったことだが、実はこのインタビュー以降、筆者は悩んだ末、インタビューの質問項目を大幅に修正した。まず、ピリオド・アプローチに

関する質問をメインに据えるのではなく、そもそもどういう指揮者が優れていると評価されているのかを明らかにするための質問、およびオーケストラでの仕事そのものを理解するための質問を増やし、その流れの中で一部、ピリオド・アプローチについての質問を挿入するという形をとることにした【参考資料5】。

この軌道修正の結果、ピリオド云々という観点を度外視した団員の指揮者観や、オーケストラの仕事のルーティーンに関して、今まで以上に豊富なデータを得ることができ、それは研究にとって大いに役立つことになった。しかし、それと同時に筆者が実感したのは、A氏との距離の縮まりであった。というのは、「この前いただいたアドバイスを受けて、これまでとは質問内容を一新しました！」と宣言した軌道修正後のインタビュー以降、A氏が何度か、筆者を飲み連れに行き下ることがあったからである（後述するように、フィールドワークを初めてすぐの頃に、顔見せを兼ねて筆者を飲み会に誘って下することはあったが、それ以降はこの軌道修正後のインタビューが行われるまで、そうしたお誘いはなかった）。前述の、「ピリオドについては、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」という言葉をA氏からかけられるという経験。このとき筆者が感じた「このままではまずい」という気持ちは、より具体的に言えば、「ここまで釘を刺したにもかかわらず、今後も何の工夫もなく同じような質問をし続けるようでは、この人は本当に現場を理解する気がない」とA氏から思われてしまうのではないかという気持ちであった。同じ質問を今後も繰り返したのでは、現場の人たちとの距離は縮まらないままになるということを、きっとA氏は暗に教えて下さっている。そう解釈したからこそ、筆者は思いきって質問内容を刷新することに踏み切った。そして、その決意をきっかけとするようなタイミングで、「この人は現場が少しは分かってきた」と思ってもらえたことを象徴するような出来事（飲みを誘ってもらったこと）が起きた。これは、学問的な枠組みの中で事前に行われた想定に固執するのではなく、現場のことを考えて臨機応変に対応することの必要性和その有効性を、まさに筆者が実感した経験であった。

そうした臨機応変さという意味では、A氏は筆者が当初予定していた調査内容の範疇には収まらない、物凄く豊かな経験をさせてくださった。たとえば、「スタッフの仕事も見ておくと良いよ」ということで、洗足学園シルバーマウンテンでの撤収作業の様子を見学する許可を下さったことがあった。そこでは、まるで魔法のような速度で次々に譜面台や椅子が片付けられ、地上の搬入口まで運ばれたいくつものケースが、用意されたトラック2台に実に効率よく収納されてゆく様子を、目の当たりにすることができた。また、その日は真冬で気温も大変低く、搬入口で撤収作業の様子をメモしている手は、感覚がなくなるほどガチガチになり、見学が終わった後、暖房の入っている近くのデパートに全力で駆け込

んだことを覚えている。そんな中で、何やら自分たちの様子を見つめてメモを取っている筆者のことを不思議そうにしながらも、朗らかな様子で当たり前のように作業をこなしていたスタッフの方々を見て、「この寒い中、てきぱき動いていて凄いな。この作業を、公演がある度にこなすのは本当に大変だろうな」としみじみ思った。シルバーマウンテンでは、いつもとは違う小さめのサイズのトラックが必要になり、それを揃えるのが一苦勞で、間に合わなくなるところをどうにか用意したという話も、このとき伺った。A氏が機会を下さらなければ知ることのなかった、こうした裏方の仕事の苦勞を、自分も少しでも体感させてもらえたことは、オーケストラという場のルーティーンを把握する上できわめて役に立った。

それ以外にも、A氏には長い間、本当にいろいろな面でお世話になり、調査を全面的に支えていただいた。まず、1年半という長期に渡り、基本的には非公開であるリハーサルの模様をほぼ全公演に渡って見学・録音させていただくという、ここまで内容の充実した調査は、現場責任者であるA氏の計り知れないお力添えがなければ、絶対に実現しなかった。A氏は、筆者がリハーサルの見学を初めて2日目、「まずはスタッフに顔見せしておいたほうが今後何かとやりやすくなるし、こういう席の方が本音をたくさん聞けると思うよ」と筆者に声をかけ、団員とスタッフの方々が参加する飲み会の席に筆者を招待して下さった。また、仕事の合間を縫って、筆者が行うインタビューには毎回同席して、なるべく団員の方が本音で話をできるような環境を整えて下さったり、ご自身もN響のホルン奏者であった経験から演奏者としての意見も述べて下さった。書き始めれば本当にきりがないのでここまで留めておくが、この場をお借りして心からの感謝を申し上げたい。

さて、臨機応変さというテーマに再び話を戻せば、N響でのインタビューではインタビューの質問項目を大幅に軌道修正するということに加え、インフォーマル・インタビュー、すなわち、『インタビュー』という時間を特別に設けて行うフォーマル・インタビュー[ではなく]……ふだんの会話と変わらないやり取りをする」(小田 2010: 161)形式でのインタビューも試みた。それは、事前に教則本から、形式張ったやり取りよりも、何気ない自然な会話のやり取りでこそ得られる発見もあるということを知っていたのに加え、A氏が連れて行って下さった初めての飲み会で、おそらく公式のインタビューでは聞くことができないような話をいくつか漏れ聞いた経験に後押しされてのことである。そうしたインタビューを行うことにしたのが、雑談をできるほどの親しい関係を持っている唯一の相手である横山先生である。先生とはインフォーマル・インタビューの形で、何度かお話をする機会を持たせていただいた。たとえば先生は、高輪の練習場の改装工事が終わる前の外部の練習場を転々としていた時期、度々筆者を車で最寄りの駅まで送ってくださることがあ

った。その道中での、たとえば駐車場を探すのが大変という話や、今日の練習会場や指揮者はどうだったという話を通じて、いつものフォーマル・インタビューとはまた違った切り口から、オーケストラのルーティーンについて知るための様々な手がかりを教わることができた。これも、横山先生がいてくださったからこそ実現できたことで、もし自分と直接的に親しい間柄の団員がまったくいないオーケストラで調査を行っていたとしたら、フォーマル・インタビューのみが実施されるに留まっていただろう。

相手が「生もの」であることを常に意識し、好機を逸さないこと、現場に合わせて臨機応変に対応すること。これらに加えて、フィールドワークを行う上で必要な心構えとして非常に参考になるのが、小田の挙げている現場に入るときの基本姿勢としての、下記の 5 箇条である。

- ①教えていただく
- ②何でもやってみる
- ③発見に心を開く
- ④偶然を活かす
- ⑤解決策は必ずある（小田 2010: 92）

これらの条件は、フィールドワークを行ってみて改めて読み返してみると、実に的を射ていると思える。たとえば、①の教えていただくという姿勢はきわめて大事で、調査というのは、たとえば経済的な利益を生むといったようなメリットを相手に提供することはできないため、本当に相手のご厚意によって成り立っているということ、常に忘れないようにしたい。調査を行う自分自身の都合のほうを優先させたりするようなことは決してせず、できる限りオーケストラの方々の仕事の邪魔にならないようにすることを、常に心がけたい。「お客さん」「どこかの大学から来た学者さん」といったワンランク上の立場ではなく、自分は「新参者」「生徒」「弟子」であるという立場で発言や行動を行うことが肝要である（佐藤 1992: 196）。

さらに、⑤の「解決策は必ずある」という点は、フィールドワークを完遂する上で重要だと筆者は思う。先ほども述べたように、フィールドワークは相手が生身の人間なので、調査対象も「意思」や「感情」を持っている。この点は、資料研究とは大きく異なる点である。資料に閲覧を拒否されたり、解釈の仕方が的外れだと文句を言われることはないが、フィールドワークではそうはいかない。相手に迷惑をかけて怒らせてしまうといった失敗が、どうしてもつきものになる。しかし、そうなった場合も「解決策は必ずある」と信じ

て、そのときに自分なりにできる最大限の努力をするしかない。失敗は起きてしまった以上、取り消しはできないのだから、もう済んでしまったことを悪い方向に引きずることはやめる。まずは誠心誠意謝罪をし、あとは行動で挽回するしかない。それでも駄目なら、それはそれでもう仕方が無い。「行き詰まったときには無理をせず、いったん引き下が[る]」（小田 2010: 94）ことも重要である。最大限の努力をしても結果がついてこないのであれば、すぱっと諦め、別のオーケストラに対象を移すなどの措置をとる。関係が泥沼化し、調査を行う自分自身にも過度の負担がかかるようなことがあれば、潔く方向転換することもあって良いと筆者は思う。

人間同士のコミュニケーションにはこうしたリスクがつきまとうが、その反面、現場のことが分かってきたのではないかと自分で納得がいくようになったとき、あるいは現場の方々から受け入れられてきているのではないかと実感できたときの嬉しさは格別である。たとえば筆者は N 響のリハーサルの見学に行き始めた当初は、椅子だけを用意していただき、スコアは膝に置いて見学を行っていたが、それが数日経った頃、「この人はスコアを持って見学に来るスタイルなのだ」というのを察知してくださったのだろう、スタッフの方が自然と、こちらからは特に何も要望を伝えていないにもかかわらず、椅子と譜面台を必ずセットで用意して下さるようになった。プロフェッショナル・オーケストラに足を踏み入れることの緊張で、調査を始める前に現場との壁を大きく感じていればいるほど、こうした嬉しさを感じる出来事が少しずつ積み重なっていくことのやりがいは、筆舌に尽くしがたいものである。

おわりに

以上、本論文では筆者の経験をもとにした体験記のような形で、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にあたって何が必要となるのか、筆者が知り得た限りの様々なノウハウを公開することを目的としてきた。今後同様の調査を行う研究者が少しでも円滑にフィールドワークを進めることができるよう、この論文が役立つことを願っている。

参考資料

【参考資料1】：調査協力依頼書

平成26年8月6日

NHK 交響楽団御中

東京芸術大学院音楽研究科音楽文化学専攻音楽学博士後期課程3年

黒川照美

(※実際に作成した資料では、この部分に住所、電話番号、メールアドレスを記載)

調査協力依頼書

東京芸術大学院博士後期課程3年の黒川照美と申します。私は現在、同大学院で音楽学分野の研究に従事しており、「西洋芸術音楽の演奏における『真正性』再考—日本のモダン・オーケストラのフィールドワーク」というテーマで調査を進めています。

調査者経歴

- ・1988年広島に生まれ、2006年にノートルダム清心高等学校を卒業。
- ・2010年に東京藝術大学音楽学部楽理科を卒業後、2012年に東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻音楽学修士課程を修了し、現在同大学院博士後期課程3年次に在籍。
- ・研究課題は、クラシック音楽を対象としたフィールドワーク（現場取材）、モダン・オーケストラの演奏習慣、現代日本のクラシック音楽文化。
- ・音楽学の主任指導教官として土田英三郎、副指導教官として大角欣矢、福中冬子、片山千佳子、植村幸生、渡辺裕の各氏に師事。
- ・4歳からピアノを始め、日高寿子、新宅雅和、中尾純の各氏に師事。小学校ではマーチングバンドでトランペットを担当、中学・高校では弦楽オーケストラ部でヴィオラを担当。大学では楽理科のオーケストラ部、および上智大学のオーケストラ部に所属し、ヴァイオリン・学生指揮者を担当。現在は、都内のアマチュア・オーケストラでヴァイオリンを演奏している。

を日本が受容し始めた当時にものみ注目して行われてきました。その原因としては、D) 日本が西洋芸術音楽を受容し始めた当時は、「日本古来の音楽文化」と「西洋本場の音楽文化」という、2つの固定的で独立した音楽文化が存在していたのに対し、日本の音楽文化と西洋芸術音楽が完全に混在した近年の日本の西洋芸術音楽文化は、「日本古来」でも「西洋の本場」でもない、非本質的な「紛い物」のような文化であると考えられ、研究の対象から排除されてきたこと、E) 昨今のグローバルな文化状況においては日本文化と西洋文化を区分すること自体がもはや無意味であると考えられていること、以上2点が考えられます。

しかし、たとえば西洋芸術音楽受容期に「日本古来」だと考えられた音楽文化もかつては中国などから輸入されたものであったことが示すように、文化というのはそもそも流動的で変化する性質を備えています。このことを考慮するならば、近年の日本の西洋芸術音楽文化は決して「紛い物」ではなく、現代日本を生きる我々が育んできた重要な価値を持つ文化であると言えます。

また、作曲家・作品の歴史的・文化的起源を重視する西洋芸術音楽の演奏家、とりわけ西洋以外の地域出身者にとって、「西洋文化らしい」演奏とは何かという問題は、文化がグローバル化した現在においても重要な意味を持ち続けています。

調査の目的

これまでの音楽学研究の以上のような問題点を解決するため、本調査は、

- ①古楽流派の演奏者との共演時におけるモダン流派の演奏者にとっての真正性
- ②日本出身者として、あるいは日本という地域で西洋芸術音楽に取り組む演奏者にとっての真正性

以上2点について明らかにすることを目的とします。①は古楽との差異、②は西洋との差異を意識することを通して、日本におけるモダン流派の演奏者にとっての真正性が浮き彫りになる瞬間であると言えます。

そして、上記2点のうち特に①については、古楽オーケストラでの活動を主とする指揮者をモダン・オーケストラに招いての共演、あるいは演奏する曲の作曲年代に応じて古楽的奏法を採用する指揮者との共演の瞬間を対象とすることが、最も有効かつ適切だと考えた結果、貴団に調査をご依頼する運びとなりました。

期待される調査の成果

本調査は、「モダン流派の演奏者、および日本における西洋芸術音楽の演奏者が、よ

り良い演奏を行うため、どのような問題意識を持ち、どのような活動に取り組んでいるのか」に関する、詳細かつ新しい知識を世間に発信します。それによって日本のモダン・オーケストラに対する人々の関心や理解を深め、その文化的価値に対する再評価を促すことに寄与します。

調査の内容

以下の4つの方法を軸にしたフィールドワーク（現場取材）を予定しております。

ア) インタビュー

演奏者の方々にお話を伺うことを予定しています。演奏者の方々を対象に、1時間～1時間半ほどの時間で行います。基本的には1対1でのインタビューをお願いしたく存じますが、演奏者の皆さまのスケジュールを最優先したうえで、できるだけ多くの方々のお話を伺いたく考えておりますので、皆さまのご都合に応じて、グループでのインタビューをお願いすることも考えております。

こちらの調査では、お話の内容を録音することを予定しております。録音の作業、および録音データの扱いにつきましては、調査倫理遵守に関する誓約書（以下、誓約書）をお読みいただいたうえ、差し障りがなければご許可いただけますと幸いです。

イ) リハーサルおよび本番の見学

古楽流派の指揮者とのリハーサル、および本番の演奏を見学させていただくことを予定しています。

こちらの調査では、見学と同時に演奏の様子を撮影することを予定しております。撮影の作業、および撮影データの扱いにつきましては、誓約書をお読みいただいたうえ、差し障りがなければご許可いただけますと幸いです。

近々では、以下の演奏会のリハーサルおよび本番の見学をご許可いただきたく考えております。

10月18日（土）・19日（日）第1790回 定期公演 Aプログラム（指揮：ロジャー・ノリントン、ピアノ：フランチェスコ・ピエモンテージ、曲目：ベートーヴェン／序曲「レオノーレ」第1番 作品138、ベートーヴェン／ピアノ協奏曲 第1番 ハ長調 作品15、ベートーヴェン／交響曲 第7番 イ長調 作品92）

ウ) アーカイブ映像・ドキュメントの閲覧

過去に古楽流派の指揮者と共演した際の映像、使用された楽譜、本番で配付されたプログラム等を閲覧させていただくことを予定しています。この調査は、①～②で入手した情報を、オーケストラの活動史の文脈に即して理解できるようにすることが目的です。

こちらの調査では、閲覧と同時に、映像・ドキュメントの内容を調査者側で記録（複写・写真撮影等）することを予定しております。閲覧の作業、および記録したデータの扱いにつきましては、誓約書をお読みいただいたうえ、差し障りがなければご許可いただけますと幸いです。

エ) 演奏者のプロフィール情報の収集

演奏者の方々のこれまでの音楽経験について教えていただくことを予定しています。この調査は、①～②で入手した情報を、個人の音楽経験の文脈に即して理解できるようにすることが目的です。

こちらの調査では、インタビューに際してお話いただくか、こちらで必要項目を用意した紙に記入いただくことを予定しております。収集したデータの扱いにつきましては、誓約書をお読みいただいたうえ、差し障りがなければご許可いただけますと幸いです。

調査の期間

現在から約1年間（2015年7月まで）を予定しておりますが、取材の進行具合によっては、期間を延長し、最長で約2年間（2016年7月まで）の調査を行うことを予定しています。上記の4つの調査のうち、ア)とエ)は、演奏者の方々ひとりひとりのご予定に応じて、ご都合のよろしい時間や場所に、適宜私が出向くという形で行いたく存じます。イ)はコンサートのスケジュールに応じて行うことを予定しております。

この度は、お忙しいところ、このような依頼の機会を設けていただき、心より御礼申し上げます。

何卒よろしくお願い申し上げます。

【参考資料 2】：調査協力依頼書（短縮版）

平成 26 年 8 月 6 日

NHK 交響楽団御中

東京芸術大学院音楽研究科音楽文化学専攻音楽学博士後期課程 3 年

黒川 照美

（※実際に作成した資料では、この部分に住所、電話番号、メールアドレスを記載）

調査協力依頼書（短縮版）

1. 調査者経歴

- ・ 1988 年広島に生まれ、2006 年にノートルダム清心高等学校を卒業。
- ・ 2010 年に東京藝術大学音楽学部楽理科を卒業後、2012 年に東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻音楽学修士課程を修了し、現在同大学院博士後期課程 3 年次に在籍。
- ・ 研究課題は、クラシック音楽を対象としたフィールドワーク（現場取材）、モダン・オーケストラの演奏習慣、現代日本のクラシック音楽文化。
- ・ 音楽学の主任指導教官として土田英三郎、副指導教官として大角欣矢、福中冬子、片山千佳子、植村幸生、渡辺裕の各氏に師事。
- ・ 4 歳からピアノを始め、日高寿子、新宅雅和、中尾純の各氏に師事。小学校ではマーチングバンドでトランペットを担当、中学・高校では弦楽オーケストラ部でヴィオラを担当。大学では楽理科のオーケストラ部、および上智大学のオーケストラ部に所属し、ヴァイオリン・学生指揮者を担当。現在は、都内のアマチュア・オーケストラでヴァイオリンを演奏している。

2. 調査内容

◆調査のテーマ：日本のモダン・オーケストラのフィールドワーク

◆調査を通じて解決すべき問題

問題①：

「古楽流派」（作曲家の生存時代・場所で使用されていた楽器及び奏法を、史実に基づいて再現することを目指す少数流派）と比較して、「モダン流派」（時間の経過による楽器や奏法の変化を改良と捉え、最新式の楽器や奏法を用いる多数流派）に対する研究不足

問題①の原因：

クラシック音楽を対象とした従来の音楽学研究では、現場取材が軽視されてきたこと（これまでは、過去の資料に基づく、作曲家・作品や、過去の楽器・演奏法に関する情報の収集が重視されていた）

問題②：

日本における現在のクラシック音楽事情に関する研究不足（これまでは、クラシック音楽受容期が主な対象）

問題②の原因：

これまでの音楽学が、日本の音楽文化と西洋芸術音楽が混在した近年の日本の西洋芸術音楽文化を、「日本古来」でも「西洋の本場」でもない「非本質的な状態」とみなしてきたこと（しかし、たとえば西洋芸術音楽受容期に「日本古来」だと考えられた音楽文化もかつては中国などから輸入されたものであり、文化とはそもそも流動的で変化する性質を備えていることを考慮すれば、現在の日本のクラシック音楽文化は、決して「非本質的」とみなされるべきではない）

◆問題解決の方法と目的

①の方法：

モダン流派の演奏者と古楽流派の指揮者との共演現場の取材

①の目的：

古楽との比較を通じて、モダン流派の演奏者が何を重要視しているのか、具体的にどのような演奏活動を行っているのか、その実態を明らかにすること

②の方法：

日本出身者として、あるいは日本という地域で西洋芸術音楽に取り組む演奏現場の取材

②の目的：

ヨーロッパ発祥の芸術に取り組む際に、日本の演奏者が何を重要視しているのか、具体的にどのような演奏活動を行っているのか、その実態を明らかにすること

◆取材の内容

ア) 演奏者に対するインタビュー

- ・ 1時間～1時間半ほどの長さで、1対1、もしくはグループでのインタビューを行う
- ・ 差し支えなければ録音を行う

イ) リハーサルおよび本番の見学

- ・ 古楽流派の指揮者とのリハーサル、および本番の演奏を見学
- ・ 差し支えなければ録画を行う

ウ) アーカイブ映像・ドキュメントの閲覧

- ・ 過去に古楽流派の指揮者と共演した際の映像、楽譜、プログラム等を閲覧

エ) 演奏者のプロフィール情報の収集

- ・ インタビューに際してお話いただくか、こちらで必要項目を用意した紙に記入いただく

3. インタビューの質問項目

◆演奏者個人として古楽とどのように関わるか…

- ・ これまでに古楽器を使用したことはあるか
- ・ 自発的に（指揮者の指示でなく）古楽奏法を使用することはあるか（あるとすれば、奏法はピリオドであっても、楽器はモダンなものを用いる、すなわち古楽のものを用いない（ことが多い）のはなぜか）
- ・ 「モダン楽器は古楽器より発展してきている。そのため、モダン楽器を使った方が、良い結果が出る、モダン楽器の方が優れている」と考えるか（もしそうであるとすれば、モダン楽器を使用することの「強み」とは何か）
- ・ バロック／古典派／ロマン派の音楽を演奏するとき、それぞれの時代の音楽の特性を生かす演奏をするために、どのような工夫をしているか
- ・ そうした時代様式を意識した奏法を行うこと（ヴィブラートのかけ方など）が、古楽や演奏習慣の研究の成果などに影響を受けていると感じるか
- ・ 自身の演奏が、これまでに聴いた古楽の演奏であるとか、古楽奏法から何らかの影響

を受けたと感じることはあるか

・演奏習慣の研究を読むと、近年モダンの演奏家のヴィブラートが、古楽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

・モダン楽器であっても古楽奏法を取り入れることに、目新しさであったり、時代の流れであったりということが関連していると感じるか

・モダンと古楽を差別化することは必要か（差別化しうるか）

・「自分はこの点は古楽流派の演奏者とは違う（あるいは違う）」と感じるのはどう
いう側面か

◆オーケストラ、指揮者に関して…

・古楽流派の指揮者（具体的には、通例古楽オーケストラに所属していてモダン・オーケストラには特例的に客演する指揮者や、モダン・オーケストラに常任であっても、演奏する曲によっては古楽奏法を部分的に採用する指揮者）と共演する際、具体的に古楽奏法（例えばノン・ヴィブラート）を使用するように、との指示はあるか

・古楽流派の指揮者と共演した際、特に印象に残っているエピソードはあるか

・古楽流派の指揮者と共演した際、良い演奏になったと感じた瞬間、あるいはコンサートはあるか

・バロック／古典派／ロマン派の音楽を演奏する際、モダン流派の指揮者と比較して、違いが感じられる指示はあったか

・モダン流派の指揮者と比較して、指示の違いが特に感じられた作曲家、作品はあるか

・世代や入団時期、オーケストラでの立場の差によって、古楽の受け容れ方に違いはあるか

◆日本人が、あるいは日本でクラシック音楽を演奏する際…

・ヨーロッパ地域の芸術らしい音（たとえばドイツらしい、フランスらしい音）は、出す必要があると考えているか（あるとするならば、どのような工夫が必要か）

・それと関連して、作曲者がヨーロッパ出身であるということは意識するか

・作曲家らしい音（たとえばベートーヴェンらしい、ドビュッシーらしい音）は、出す必要があると考えているか（あるとするならば、どのような工夫が必要か）

・クラシック音楽では一般に、演奏家は作曲家の意図を読み取るべきとされるが、どのような工夫が必要か

- ・その他、西洋の音楽に取り組む際に、自身が日本人であること、あるいは日本で演奏活動を行うということが、特別に作用していると感じることはあるか
- ・自分のこれまでの音楽活動（たとえば留学経験や、ヨーロッパ出身の著名な演奏家の演奏の視聴など）の中で、西洋芸術音楽の演奏を行うのに特に役立ったと思える経験はあるか
- ・なぜ西洋の芸術音楽に携わりたいと考えたのか（クラシック音楽を始めたきっかけ、動機とは）
- ・近年、日本人の演奏家、あるいは日本のクラシック音楽界は、日本独自のクラシック音楽作りを行う段階に達していると感じるか

◆日本のクラシック音楽界と古楽との関わりについて…

- ・古楽流派の指揮者を日本のモダン・オーケストラに招聘し、古楽的な要素を取り入れることは、作曲家らしい音を出すのにつながるか
- ・古楽流派の指揮者を日本のモダン・オーケストラに招聘し、古楽的な要素を取り入れることは、ヨーロッパ地域の芸術らしい音を出すのにつながるか
- ・古楽流派の指揮者を日本のモダン・オーケストラに招聘し、古楽的な要素を取り入れることは、演奏の水準が上がることを意味しているのか
- ・その他、古楽的な要素をモダン・オーケストラに取り入れることは、日本のオーケストラ、あるいは日本のクラシック音楽演奏全体にとって、何らかの意味や効果があったと感じるか
- ・自身のオーケストラに古楽流派の演奏者を招聘することで、何か変化が生じたか

【参考資料 3】：調査倫理遵守に関する誓約書

平成 26 年 8 月 6 日

NHK 交響楽団御中

東京芸術大学院音楽研究科音楽文化学専攻音楽学博士後期課程 3 年

黒川 照美

(※実際に作成した資料では、この部分に住所、電話番号、メールアドレスを記載)

調査倫理遵守に関する誓約書

日本文化人類学会倫理綱領および日本社会学会倫理綱領を十分に認識した上で遵守し、以下の点に配慮した上で調査を行います。

①調査でのデータ収集

- ・調査にご協力いただく皆さま（以下、調査協力者）に対して、調査の趣旨や内容を十分に説明し、同意を得た上で調査を行います。
- ・調査協力者の都合を最優先し、皆さまの権利や立場が守られる範囲内で調査を行います。
- ・調査時の録音、録画、写真撮影、複写等の記録作業は、調査協力者の許可を得た上でを行い、徹底した管理下に保管し、許可を得ることなく本研究者以外には開示しません。

②収集したデータの開示

- ・調査で得たデータは、1. 学会や研究会でのシンポジウム及び口頭発表、2. 学会誌に掲載される論文、3. 博士論文において使用いたします。
- ・個人名や団体名を開示する際は、調査協力者の同意を必ず得ます（同意が得られなかった場合、仮名による開示を行う等の措置を取ります）。
- ・写真を使用する場合、肖像権の侵害を防ぐため、人物が特定できる写真で、その人物より掲載の承諾を得られなかったものは用いません。
- ・必要に応じて、データの公的な開示以前に調査協力者に一部内容の確認作業を依頼し、内容に問題があるという指摘を受けた場合は削除や修正を行います。
- ・論文が刊行された際には必ずお渡しし、本研究により得られた成果を、調査協力者にできる限り還元します。

.....調査承諾書.....

以上の倫理的制約をふまえ、調査に協力することを承諾いたします。なお、調査承諾書は2部作成し、調査者と調査協力者で1部ずつ保管することに同意します。

平成 年 月 日

名前

(※実際に作成した資料では、ここまでが1ページ内に収まるようなレイアウトにした)

【参考資料 4】：リハーサル見学および撮影・録音許可申請書

平成 27 年 5 月 5 日

東京交響楽団事務局 御中

東京芸術大学院音楽研究科音楽文化学専攻音楽学博士後期課程 4 年

黒川 照美

(※実際に作成した資料では、この部分に住所、電話番号、メールアドレスを記載)

第 630 回定期演奏会 リハーサル見学および撮影・録音許可申請書

1. 取材対象公演

第 630 回定期演奏会 (2015 年 5 月 14 日 19:00 開演)

2. 目的

マエストロ・スダーンのリハーサルを見学させていただき、モーツァルトの楽曲とフランクの楽曲を演奏する際に、どのようなアプローチを行うのかを比較検討するため

3. 撮影・録音の方法

撮影：定点ビデオ設置

録音：IC レコーダー 1 台の定点設置

※取材に際しては、撮影・録音での記録を行うと同時に、もし差し支えなければメモを取りながら見学させていただくことを予定しております。

4. 撮影・録音データの使用方法

記録された内容の分析

〈分析内容の例〉

- ・映像を視聴し、指揮者からの指示内容と、それに対する各奏者の反応を記録
- ・映像から弦楽器奏者の弓の使い方や左手のポジショニングを解析
- ・音源を音響分析ソフトで解析し、ヴィブラートの回数や音程幅を測定

5. 撮影・録音データの管理

- ・撮影・録音は、調査協力者の許可を得た上で行う

- ・記録した映像・音源データは徹底した管理下に保管し、調査者以外に開示しない
- ・学会や研究会での発表、また学会誌に掲載される論文および博士論文においては、分析内容のみを開示し、映像・音源データそのものの開示は一切行わない
- ・分析内容を学会や論文で開示する際には、必要に応じて、調査協力者に内容の確認作業を依頼する

ご検討のほど、何卒よろしくお願い申し上げます。

(※実際に作成した資料では、ここまでが1ページ内に収まるようなレイアウトにした)

【参考資料 5】：インタビュー質問項目表の一例

2015 年 8 月 19 日

N響トランペット 関山 幸弘様 インタビュー質問項目表

プロフィール：1979 年、パリで行われたモーリス・アンドレ国際音楽コンクール、アンサンブル部門で第 3 位入賞。1980 年、第 49 回日本音楽コンクール管楽器部門第 1 位入賞。1982 年 10 月より、文化庁在外研修員としてアメリカ、イリノイ州のノースウェスタン大学に留学。1983 年、帰国と同時に NHK 交響楽団に入団。現在、NHK 交響楽団首席トランペット奏者。尚美学園大学、武蔵野音楽大学各講師。2003 年度、NHK 大河ドラマ『武蔵 MUSASHI』オープニングテーマのトランペット・ソロを担当し好評を博した。

今まで共演した指揮者で特に良かった指揮者は？良くなかった指揮者は？（良かった指揮者と何が違うのか、良くない指揮者が来たときにはどうするのか）

いわゆるピリオド・アプローチを採用する指揮者はどうか

モダンオケでピリオド・アプローチをすることについてどう思うか

そういう指揮者から、ピリオド奏法や楽器についてトランペットパートに具体的な指示はあるのか

コンクールでバロック、古典派のものが課題曲に出たとき、Hr ではナチュラルホルンだけの専門家というのがまずおらず、たとえばハイドンの演奏でモダン楽器を吹く際にピリオド奏法を考慮していることが求められたり、その時代の吹き方を理解していないという理由で評価を下げられたりすることもまずないという話を耳にしたが、Tp でもそれは同じ？

（話が広がりそうだったら・・・）

古楽器（ナチュラルトランペット）を使用したことがあるか

もしティンパニの方がバロックティンパニを使っていたら、そろえてナチュラルにする？

古楽の影響でモダンオケの演奏が変わったと感じるか

（時間があれば）オケでトランペットを吹くので一番大変だったことは？

トランペットパートにとって良い指揮者とは？

【参考資料 6】：筆者が作成した分析ワークシートの一例

ワークシート 51

概念 51 :

古楽専門は他人事という感覚

定義 :

古楽を専門的にやる人、そういう行為は、他人事と取れるような言い方をする

バリエーション（具体例） :

筆者：芸大とかは今は器楽科と古楽科で分けられてる。

あ、でも分けて、そればかりやってるわけでしょ？それはいいと思います。そういうのは全然構わないと思う（※原本では、この部分に発言者とトランスクリプトの該当ページ数を記載。本資料では、個人情報保護のために省略）

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。

いえいえ、あれはあれで、良いとは思うんです。

うん、やっぱり研究すると、それを語りたくなるよねやっぱり。古楽をやる人っていうのは、やっぱりすごい特化してる部分をやるわけじゃない。すごいフォーカスされた時代のものをやるから、やっぱりそこに限って言うと、自分たちと違う勉強の仕方なんだと思うんです。おそらく、古楽の人たち、そこに身を置く人っていうのは、その制約の中でやるっていうのがすごく面白いんだと思うし、そこにもものすごい意味があって。だからこそ、こだわるところなんじゃないかなって思う。どれも自分は否定しないし。その人たちもすごいなと思います。

なんていうのかな、そういう人たちはそれぞれ自分のスタイルでやってけばいいんじゃないのかな。それぞれが考えて、それぞれが検討したものであれば、どんなものでも受けられる人はいるし、反対する人もいるだろうし。いろんな形があっればいいんじゃないかなと思いますね。

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つたときに、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？

すごく思いますね。僕はやっぱり演奏家なんで。ほんとに舞台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？

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。

古楽器の場合はもっと狭い。あの時代こうだったってところが、そこがすごく大事な音楽ですよ。音楽っていうか、古楽器を弾くっていう時点で。その時代にはこんなことはしてなかったってことはあまりできないでしょ。だからそこにすごく発想的な縛りがあるから。

実際自分がピリオド奏法であるとかバロックだとか、そういうあたりのとこを勉強してないので。現代奏法ばかりなので。する必要がないし、教わってない。どっちが正しいかっていうのは分からないし、まあこっちも、なんだろうな、そんなのは違うよ！とも思わないし、それはそれでまあそっちで勉強していただいて、あ、そうなんだ、ふーんっていう感じはあるけども。別にそれは否定はしないし、全然。

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。やっぱりすごいな、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。

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けど、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。

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。

理論的メモ：

・良いと思う、構わない、などと言っている反面、「自分はやらないけど」「お好きにどうぞ」みたいなニュアンスが出ていると感じられる。たとえば、サッカーやってる人のフットサルに対する感覚に近い？フットサルがサッカーよりもメジャーになってきたら嫌だし、サッカー選手の中でフットサル選手のほうが多数派になるくらいにぐいぐい活躍してきたら、それはもう危機感を覚えて本気で対抗心とか燃やすかもしれないけど、1人や2人入ってきたところじゃ、まあそういう人もいてもいいんじゃない別に、くらいの感覚でいられるのかも？また、フットサル独自の技術とかがサッカーに入ってきてすごく一時的に流行ったとして、それをもし邪道だと感じたとしても、それが主流にならなければ、やりたい人はやればいい、くらいの感覚で行く、みたいな。結果重視の、「点がとれればなんでもいいんですよ」（＝良い演奏になればなんでもいいんですよ）っていう発想？

・概念2、4とつながり

譜例一覧

【譜例 1】⁶ W. A. モーツァルト 交響曲第 36 番《リンツ》 第 1 楽章
1st ヴァイオリン パート譜 116～127 小節

Musical score for Example 1, measures 116-127. The score is written for the first violin part. It consists of two staves. The first staff starts at measure 116 and ends at measure 120. The second staff starts at measure 121 and ends at measure 127. The music features a variety of dynamics, including *p* (piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

【譜例 2】⁷ W. A. モーツァルト 交響曲第 36 番《リンツ》 第 1 楽章
1st ヴァイオリン パート譜 119～121 小節冒頭

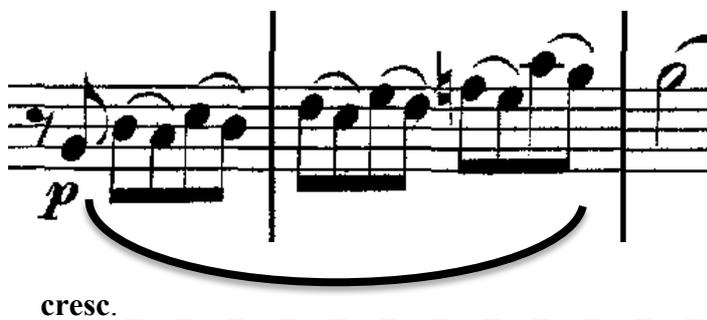
Musical score for Example 2, measures 119-121. The score is written for the first violin part. It consists of one staff. The music starts at measure 119 and ends at measure 121. The music features a variety of dynamics, including *p* (piano). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. There are also some markings below the staff, possibly indicating phrasing or dynamics.

※譜例下部のデクレッシェンドは引用した元の譜面に筆者が追加した

⁶<http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/1/13/IMSLP51282-PMLP01568-Mozart-K425.Violin1.pdf>

⁷http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f4/IMSLP00068-Mozart_-_Symphony_No_36_in_C_Major_Linz___K425.pdf

【譜例 3】⁸ W. A. モーツァルト 交響曲第 36 番《リンツ》 第 1 楽章
1st ヴァイオリン パート譜 119~121 小節冒頭



※譜例下部のスラーとクレッシェンドは筆者が追加

【譜例 4】⁹ W. A. モーツァルト 交響曲第 36 番《リンツ》 第 1 楽章
1st ヴァイオリン パート譜 191~197 小節冒頭



【譜例 5】¹⁰ W. A. モーツァルト 交響曲第 41 番《ジュピター》 第 1 楽章
コントラバス パート譜 1~2 小節冒頭



⁸Tbid.

⁹<http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/1/13/IMSLP51282-PMLP01568-Mozart-K425.Violin1.pdf>

¹⁰http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/c/c5/IMSLP28061-PMLP01573-Mozart_Symphony_No.41_cello.pdf

【譜例 6】¹¹ L. v. ベートーヴェン 交響曲第 7 番 第 1 楽章
チェロ パート譜 1~8 小節

Violoncello I
ten.
p

Violoncello II u. Kontrabaß
ten.
p

【譜例 7】¹² L. v. ベートーヴェン 交響曲第 7 番 第 1 楽章
ホルン、トランペット、トロンボーン、1st ヴァイオリン
(スコアより抜粋) 255~257 小節

255

Cor.

Clno.

Timp.

Viol. I

※譜例内部のクレッシェンド、デクレッシェンド、フォルテピアノは筆者が追加

¹¹ http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/dc/IMSLP26219-PMLP01600-Beethoven_-_Symphony_No7_in_A_Major_Op92_cello-part_a.pdf

¹² http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/ab/IMSLP312601-PMLP01600-LvBeethoven_Symphony_No.7_BH_Werke_fs.pdf

【譜例 10】¹⁵ L.v. ベートーヴェン 交響曲第 5 番 第 1 楽章
 クラリネット パート譜 1~5 小節

Allegro con brio (♩=108)



※譜例下部のクレッシェンド、デクレッシェンド、フォルテピアノは筆者が追加

【譜例 11】¹⁶ P.I. チャイコフスキー 交響曲第 6 番《悲愴》 第 1 楽章
 トロンボーン パート譜 338~355 小節



【譜例 12】¹⁷ J. ブラームス 交響曲第 1 番 第 4 楽章
 トロンボーン パート譜 47~51 小節



¹⁵http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP23764-PMLP01586-Beethoven_Symphony5_Cls.pdf

¹⁶<http://imslp.nl/imglnks/usimg/5/5e/IMSLP38814-PMLP02511-Tchaikovsky-Op74.LowBrass.pdf>

¹⁷http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c2/IMSLP00125-Brahms_-_Symphony_No.1_-_Mov.4.pdf

表一覧

※個人情報保護のため表 2 は掲載を割愛する