

批評と演奏に於ける表現上の齟齬

Disagreement in the expression in a review and the performance

木村貴紀

Takanori KIMURA

概要

批評の立ち位置は、こと音楽に限っては微妙であるといえるだろう。それは作品なりの対象物があって、それを後追いする形で成り立つのがどの領域に於いての批評のあるべき姿なのだが、時間に不可逆的であり、現れては消えてしまう「音」に由来する演奏会という機会にあっては、批評の対象が無形であるがために共有にはいくつもの条件を伴う。そのような状況下で表現される音楽批評であるが、それでもこの領域に於けるいくつもの役割を担うことで、音楽表現の一形態であることは論を俟たない筈なのに、それに相応しい評価を得られていない。それは西洋近代音楽という作品を、様々な解釈を以て日々「更新する」という演奏芸術の根幹の問題にも起因する。ここでは音楽批評が、健全に機能するために越えなければならないこととは何か、またそうしてどのような音楽においてどのような位置を占める音楽表現足り得るのかを追った。

キーワード：音楽表現、言語化、客観性、価値基準、ズレ

Abstract

Of the review stand, and, in the position, it may be said that only the music in particular is delicate. It has the object for the work and it is the figure which there should be of the review in which domain that consist of the form that follow-up makes it, but the object of the review is immaterial, but is accompanied by many conditions for joint ownership to collect it. It is a music review expressed under such situation, but is not got the evaluation appropriate for it. It originates in the problem of the basis of the performance art to “update” a work called the Western modern music with various interpretation every day. I chased whether music expression to occupy what kind of position in what kind of music in that way again could be worth what it was to have to go because a music review functioned soundly here.

Keywords: music expression, verbalizing, objectivity, standard of value, a gap

はじめに

巷間での批評家に対する「その人（批評家）はそう思ったのだろう」とか「自分が演奏するわけではなく、所詮言うだけだから」などという声を耳にすることは少なくない。しかもこうした見方は演奏家からも発せられているところがいかにも皮肉でもあるのだが、いずれにしても演奏会評や音楽時評を毎月書いている視座から言えば、演奏家のみならず世間と批評家の間には相容れないものが存在するという事は、実は今に始まったことではない。それは、『音楽芸術』誌上1963年4月号に、「音楽批評家は信頼できるか」というタイトルの特集が組まれることにも表れている。このタイトルは、批評家など信頼できないということを前提にし、暗示しているからである。批評家とは、実演の未聴者にはその実況を報告・紹介をし、逆に実演に接した聴衆には追体験となるべくトピックを提供し、また演奏家やその演奏やその作品を包含して未聴である聴き手には周知や啓蒙を担うべきであることなどは今さら論を俟たない筈だが、仮にそれらのどれもがことごとく信頼されていないと仮定した時、それでは批評家の果たせる役割とは何かとの問題に突き当たる。批評という営為の是非については、指揮者のレナード・バーンスタインが「音楽は無段階に美しさを表現することができる」と語ったその「音楽」というものを、なぜ敢えて意味が段階的に限定されている「言葉」を使って表すのかという問題に収斂されることになるが、そういう特質ないし問題を持っている批評が音楽表現のひとつのあり方として、音楽という領域の中でどのような立ち位置を確保できるのかということをも明らかにしていく必要があるだろう。

類似の問題は学校での音楽教育でも指摘することができる。演奏会評という狭義での批評からひとまず離れて音楽教育の見地から俯瞰した時、小学校で平成23年度から、中学校で平成24年度から完全実施される新学習指導要領の中での「批評的な取り組み」が、どの教科に於いても言語活動と絡めて扱われているが、音楽科でもそれは例外ではない。そこでは、単に音楽をそれ自体として扱うだけでなく、そこに言語というツールによって表現することで音楽という芸術表現とその内容に言語化対象としての具象性を付与し、それによってより多角的で具体的な理解の促進を図るという狙いがあることは想像に難くない。ここでは教育にまで言及するのは趣旨ではないが、音楽教育に於ける批評という行為での展望は、何も教育のみにとどまることのない問題を提起していると言える。

本稿では、そのような現況に鑑みた時、演奏会評に於ける批評が音楽教育も包含した広義の批評力としてどれほどまでに寄与できるものなのか、またそのための批評とはどのような前提のもとで成り立つことができ、そこで求められている批評はどのような要件を備えているべきなのかを、先に挙げた音楽の中での一表現方法としての批評のあり方として論じることにはしたい。

第1章 批評の果たす役割と問題点

言うまでもなく批評は、まず作品や演奏があって、そしてそこではじめてそれらを追う形で初めて成り立つものである。従って批評の対象となる演奏という形態で音楽が奏でられたその瞬間から、聴き手はその聴き手なりの何らかの印象を持つことになるのだが、その印象とは自分の中で訂正を繰り返しながら確立されたりするものでは、当然ない。これは取りも直さず、そこで持った印象こそが聴き手の心からの率直な意見を表現したものであり、そこに決して利害が絡むものではないことの何よりの証左でもあるが、それは批評家も同様で、例えばあまり芳しくないという印象の演奏にあたった時の、その最初にいだいた印象そのものは、当然コントロールされずに沸き上がってくるがゆえに、その印象を言語化する批評という行為は、批評家という書き手側の理論を正当化するためのものではなく、ひとりの聴き手としての真情の発露がその根幹をなしている。その意味で、批評家のいくつかある役割の中でもこれはさしずめ聴き手の代弁者という側面であるといえる。

また聴衆にとって演奏会とは、その決められたピンポイントの日時に演奏家と一緒に時間と空間を共有する機会であるがゆえに、聴き手は何らかの期待を持っていることを前提としているが、一方で批評家は、聴き手であるという立場は聴衆と同じくしていても、演奏家との癒着などの公正性を欠いた批評になりかねない要因は本来注意深く取り除かねばならない立場にある。勿論だからといって批評家が演奏家と対峙する図式になるわけではない。それどころか、そこで果たすべき役割は演奏家の冷静な理解者でも伴走者でもあるというものであろう。ただそれが、聴衆の中には存在しているであろう、いわゆる「ファン心理」のような、多分に感情を根幹としているものとは異質なものであることは言うまでもない。

一方で演奏家は、楽曲一つひとつのみならずその集合体であるプログラムを以て、ひとつの構築物とも形容できる演奏会という名の全体像を世間に問うている。そしてそのプログラムは、例えば楽曲同士を調性に関連させて構成しているケースや、音楽史的な系譜に拠っているものもあれば、または何らかのテーマを設定した上で、そのある共通項に基づいて配列している場合など、それこそ枚挙にいとまがないほどに様々な組み方が考えられる。更にはそのような明快なテーマ性を持たないものも含めて、それでも批評家にはそこに込められた演奏家の意図であるとか、個々の楽曲がそのプログラムの中でどのような位置を占めているのかを読み取って発信することが求められる。これは、「演奏」という手段で演奏家が音で表現したものは、その演奏会という場に居合わせなかった人には勿論のこと、その演奏会の聴取者であっても、必ずしも演奏家の真意が聴き手に浸透しているとは限らないからである。そのような状況に鑑みて、先のバーンスタインの言うところの音楽を言語化すること、つまり、より一般的なツールである「言葉」というものの使用によっ

て、演奏家によって表現された音楽のあり方を解説するということも、批評の担うべき役割だと考えられるが、このケースなどはさしずめ、批評家が演奏家側の見地に立った上で、の営為と見做すことができる。

先述したように、批評は演奏とは異なる手段である、言語化に拠る発信であるわけだが、そこでは演奏という事実を正確に伝える、つまり個人的な嗜好や思い入れなどを極力排した客観的な姿勢が求められる。しかしその「客観的な姿勢」は、実は厳密には客観的とは言いきれない要素を孕んでいる。本来ならば「演奏を語る」べきであるにもかかわらず、実際には「演奏を聴いた自分を語っている」（増田：11）場合が少なくないからである。そしてこれこそが、冒頭に掲げた「その人はそう思ったんでしょう」というような単なる一意見としか見做されない危険性を孕んでもいて、それは同時に、批評家というものの「倫理観」や「良識」が認められていないことの表れと換言できるところでもある。

それでは「演奏を聴いた自分を語る」のではなく、「演奏を語る」ということとはどういうことなのだろうか。

例えばこのような文があったとする。

「第1楽章は指定のメトロノームのテンポよりも幾分速く、また打鍵も正確だったが、デュナーミクには若干の変更が見られた」

これは確かに曖昧さを残さず事実を伝えているし、また具体的な内容を持ち、ここに主観は見出しにくい。しかしこのあとどれだけの行数をこの延長線上で費やしていったとしても、それはもはや、その演奏スタイルのいわば「絵解き」でしかない。従ってここではその楽章の説明の上に、例えば、そのような楽章が全曲の中ではどのような位置付けにあるのか、またはそのような楽章から始めることによる構成が全曲としてどのような結実に至ったのか、などというところまで踏み込む必要がある筈である。

また先に触れたように、批評家が演奏家の理解者であり伴走者であるということは、徒に美辞麗句を連ねていくということでは決してないし、だからといって苦言を呈する存在となることでもない。批評文のスタイルというものは数多あるが、文中に賛否両論があっても、またはそのどちらもない場合であっても、読み手ことに演奏家本人には言い回しではなく、またその内容の良し悪しでもなく、そこに書いてあるものの本質を見極めることを望むものである筈だ。そうであるならここで「印象批評」と呼ばれるものについても触れておかなければなるまい。

そこでは演奏がどのようにして生成されたのか、またそこに至るまでの過程や方法論に触れられることはない。背景にどのようなものがあつたとしても、とにかくその演奏のみに特化して言及されるスタイルとも換言できようが、そこではその考えがどれだけ主観であっても客観として扱われ、その書き手の持った自分の印象こそが万人にも通じるものであるという認識によってなされる。それだけにそこでの文言は主観をぶつけるべく直接的

に熱く語られることが多いがゆえに、奇妙なことに却ってこちらの方に真実味を感じるといった受け止め方がされることもあると言われることもある。近年のインターネット上などでの無政府的に展開されている個人的な「感想」などはさしずめ形を変えたこの印象批評であるとの見方もできるだろうが、そこでは公刊されている音楽雑誌などが通過する編集や検閲といった手続きを経ることがなく、また批判的なことを書くことがあたかもその世界に精通しているというような誤解がまかり通っている。しかも、盲目的なほどに美化したり、また賛美した支持を表明する姿勢のものもあり、更に中には、それこそ既刊されている批評文を更に批評することで何やら権威を示そうとでもしているのかと目されるような趣向のものも見られる。いずれにしてもそれらがいかに一人称で語られてはいても、文責の所在は依然曖昧にしたままであることが、実はその書き手が自分のスタンスを自ずと物語っていることになるだろう。

そういったネット上のものとはもかく、かつての印象批評で見られたまず自分ありきの姿勢といった面についての反省や学習が、現代では主流となっている客観性と実証性に拠る批評に生かされているという経緯につながるものでもある。だから程度の差こそあれ、先の「演奏を聴いた自分を語る」ことなく演奏を語ることは現実的ではない。あまりにもその客観性と実証性にばかり傾斜し過ぎると、批評の根幹ともいべき「主体性」を欠いてしまうことになり、しかも先に述べたネットに於ける感想とは別の意味で文責の所在が曖昧であり、ひいては批評の存立根拠を脅かすほどの大きな問題にもなりかねないからである。

第2章 演奏に於ける客観性

印象批評では自重を余儀なくされたほどの「主観」にとって代わった「客観」だが、現代の傾向として「楽譜に忠実」を目指しているという演奏は少なくない。それどころか楽譜に忠実であることが楽曲への忠誠をはかる物差しであり、それが根幹をなして演奏ははじめて演奏として立つことになるとの認識がこの世界では浸透している。しかし十人の奏者が同じ楽曲の同じ楽譜を読んで演奏するとした時、その人数分だけその楽譜の異なった捉え方があるために、十種類の異なった演奏として結実することになり、その時点で既に楽譜への忠誠度には温度差が生じているとの見方もできるだろう。しかしそれも込みで再現芸術としての「演奏」であるとも換言できるわけだが、それは「演奏家は反復（中略）の繰り返しによってたえず作品を更新する。それはどこまでも完成されないという意味で無限」（和田：13）であるために、いかに演奏家が楽譜に忠実であろうとしても、それはどこまでいっても楽譜の忠実な再現とはならない、ひいては純粹に客観的な楽曲へのアプローチにも至ることはないということになる。同時にこれは取りも直さず、楽譜を

単なる記号としてのみとらえていないことの証左であるともいえるのだが、自動演奏などでもない限り、「楽譜に忠実であるがゆえに、楽譜を純粋に音化する」ということは現実にはあり得ず、程度の差こそあるものの、生身の人間が演奏している限り主観を内包しない演奏は存在しないといえる。

それでは演奏はどこに向かって「更新」を続けているのだろうか。

それは今よりも、より精密な楽譜の再現に向けてだろうか。それとも表面的な楽譜の裏に潜む、いわば「行間を読む」ということの果てしない作業なのだろうか。いずれにしても、演奏が楽譜を楽曲の再現に於ける最大の拠り所としているという発想に基づいている以上、演奏家の持つ自由は楽譜という必然に縛られているといえるが、録音としての音源などに於いて、「原典に忠実」であろうとするそのような一極にのみ傾斜する傾向はいわゆる19世紀型という演奏が装飾音や和音充填をするなど楽譜を自由に変え、また様式感よりも演奏としての存在感を強調したようなスタイルであったことの反動のようにも見えなくもない。それらの往時の演奏には、現代の演奏とは比較にならないほどの仕上がりの不備を残しながらも、演奏としての生命力がいまだに損なわれていないものが少なくない。しかしもう一方で、現代では録音の鮮明さが仕上がりや傷をも晒してしまうほどであるために、先述したように、今後は楽譜が演奏での拠り所としての意味合いをますます強めていき、また変わらずに客観性と併せて「完成度」の高さについても、それはあたかも偏執的とも見えるほどに、更にその指向を推し進めていくものと考えられる。

そしてその「完成度」という面では何よりも、個々の音が楽譜通りに鳴らされている演奏に、いわゆる「うまい」演奏としての照準が合わせられているのであり、それはいわば現代という時代だからこそその価値観であるともいえる。今やそこではCDなどの複製メディアが基準となっており、演奏会に於いてもCDで聴かれるような傷のない演奏を生演奏にも求めるといふ、つまり、本来演奏会に行けないことの代替的あるいは便宜的な手段であった筈の複製メディアであるCDが、逆に生の演奏のモデルになるばかりか、それが一般的な価値基準として認識されているという、いわば本末転倒ともいえるような傾向が見られるということでもある。そして演奏に於けるこういった新しい価値基準に批評家が向き合った時、「どのような価値基準のもとで批評をすべきなのか」という、批評家の立ち位置による批評の姿勢こそが、今後の批評のあり方に関わる問題にもなるといえよう。

第3章 批評に於ける価値基準

ここでは、これまでの「演奏に於ける価値基準」に替わり、「批評に於ける価値基準」として、時代の持つ価値観によるところであるものの他の2つの例を挙げる。

これまでシューマンしかプログラムに載せないというシューマンのスペシャリストがいたとし、その演奏家がある時シェーンベルクを弾いたとする。しかし「シューマンのスペシャリストである」ということを前提としても、「シューマンのスペシャリストであることで、勢いシェーンベルクは ～ である」ということには必ずしもつながるとは限らない。これは「シューマンのスペシャリストであるこの演奏家にとっては単に新しい」ことであるだけであって、「シューマンのスペシャリストである」ことが常に基準であったり出発点となっているという切り口ばかりであるわけではないことに起因している。従ってこの時の批評も、「シューマンのスペシャリストである」ことを、前提とはしないまでもそれも勘案するのがあるいはしないのかという批評をするにあたっての姿勢は、批評家各々のスタンスにもよるだろうが、いずれにしても、演奏そのものだけでなく、その背後にある何かを含めてそれが2時間のプログラムである演奏会に、そしてまたひいてはその演奏会が音楽シーンの中でどのような価値や意義があるのかという点に、いかに言及できるかという態度にかかってくるものなのではないかと考えられる。

そしてそれはまた批評に於ける姿勢にも同様にいえることでもあって、批評はもしかしたら今まで、このようにある、既にある価値基準の上で展開されてきたのではなかったか、ということでもある。

次にもうひとつ極端な例ではあるかもしれないが、ジョン・ケージの「4分33秒」という楽曲の初演という場面であると設定する。いうまでもなく演奏家がピアノの前にただ座り続けている4分33秒間の間に聴こえてくる音すべてが音楽であるという発想に基づく楽曲だが、聴き手がこのようなそれまでの概念を大きく覆すほどの曲とその演奏の初演に立ち会ったとした時、それでも今までのフィールドの上にまだ立ち続けていて、その上でそれまでの価値基準を持ったままの批評をそれでもまだ試みようとするのであったとしたら、それこそ批評というものは健全に機能できていないと批判される対象となってしまってもいたしかたない。つまり、現代という様々な文化が共存し、また様々な価値観が飛び交っている時代の中に於いて、他者の理解ということを根幹としている批評という行為が、ある統一された判断基準のもとで何らかの価値判断をするという手法によって今まで成り立ってきたのだとしたら、むしろそのことの方が特殊だったのかもしれない。

また、価値基準をどこに置くかという問題については、「タイミングをとらえる」ことが求められるというケースもある。批評をするにあたっては、人材の発掘・紹介という一面もあり、その例として、デビューしてからあまり時間の経っていないある若手がいるとし、勿論その音が聴かれることで口伝えなどによって広がっていくのであれば問題ないが、それは既にある程度の知名度を築いている演奏家が演奏会をするのとは、伝播のしかたや経路が自ずと違って来る。聴き手にしてみればその若手の演奏会に出かけるか否かは、その知名度のある演奏家の演奏会に安心して行くのとは違い、もしかしたら期待外れ

となるかもしれないことも込みの上での躊躇を伴う場合もあるだろうが、これは先の「援用」の部分にも関連があることでもあるが、批評を書くにあたってはまずその演奏会がその若手にとって今後の行方を占う大事な演奏会となるかもしれないことを見据えた上で、音だけでは伝えきれない言葉の力によって発信することと併せて、いかにタイミングが合った報道として周知できるかがひとつの鍵となるといえる。このような、特にまだ評価が定まっていない時期にある若手に対して、そこで有効なコメントを述べたり書いたりするということは、その人を聴いていない人々に向けられることの意義が大きいのは勿論のこと、それ以上に、このタイミングをとらえた批評が、今後その若手が一定の評価を得るようになった時にされる報道とは、その若手にとっての「重み」という点に於いて、まったく異なるものになる可能性もある。その意味で、そのような頃合、つまりこれから旬を迎えようとするその前の時期という頃合を逃さない批評というものが、ことに若手や無名の演奏家を活性化させる契機とも一助ともなる筈である。

以上に見てきたように、批評家の持つ価値基準というものは、演奏家と共有することもできるものなのではないだろうか。つまり、方法論は違うにしても、両者が最終的な目標を同じくすることもできるのではないかということである。この仮説が成り立つなら、それは演奏家が看過していたりあるいは見失っていた箇所を別の側面から照射し、現状への危機感を促す警鐘を鳴らすことであったり、その上で、現代という時代に起きた大きな変化、ことにクラシックと呼ばれる西洋近代音楽を取り巻く環境に於けるこれまでになかったほどに起きた地殻変動ゆえの、現代という時代に対応し得るフレキシブルな取り組みの提唱であったり、それからまた、演奏と批評という異なった視座を持つ領域が新たに提携を試みることで、これまでのような現状維持や再生産の繰り返しにとどまることなく、統合による新しい視座の確保をしていくことの提案などが挙げられる。そしてこれらの状況に置かれた問題を、演奏家とともに批評家もが共有しようとするのなら、演奏家からの視点としての問題を批評家としての座標軸に置き換えて考えていくところから始めなくてはならないだろう。

ひとつの提案をする。いかにクラシック音楽の楽曲が膨大であるにしても、取り上げられる楽曲が大きく限られているというのが現実の姿なのだが、その現況に鑑みてどうしても需要のある楽曲というのは集中しがちかもしれないものの、それが現在のレパートリーで飽和状態を起こしてしまっているのではないかという仮説の提言を契機とする。そうしてクラシック音楽の演奏というものは、先にも触れたように楽曲の更新を繰り返し重ねていくことでその楽曲を守ってきたわけだが、その更新とは、主にその楽曲を「どのように演奏するか」ということの飽くなき探求であり、また現在までそのように連綿と継承されてきたことの歴史であるとも換言できる。しかし演奏家が楽曲の更新のために、これまでにスローガンとして掲げてきたその「どのように演奏するか」ということでの、演奏とい

う再現芸術の核心に迫ろうとする姿勢に対しては、「なぜそれを演奏するか」（岡田：13）という方向へ今後シフトしていくことも視野に入れていく必要のある局面に現在は差し掛かっているのではないかという、いわば「物言い」を批評家が試みることなどによって演奏家とのコラボレーションがはかれないものか、試行する価値はあると思われる。

おわりに

そのようにして批評家は、演奏家とひとつの到達点を共有しながらも、そこに向かうまでのプロセスを、異なった配線を通してアプローチする、いわば演奏家とは少しずれた視点を持つことで、既に語り尽くされている対象に対しても新たな観点から語る役割を担えるのではないだろうか。演奏家に対して批評家が提言を試みるというこの図式は、当然逆のケースもあり得る、つまり演奏家が批評家に啓示を与えることもできるということである。言い換えれば、冒頭に触れたように、批評家が信頼されるに値するだけの啓発的な役割を担うに値するだけの示唆を提示するだけの関係、演奏家によって批評家が気づきを促されるというような関係が構築できるものならば、音楽批評という領域は、演奏家にとっても聴衆にとっても信用に足るだけの指針となり得ることだろうし、また演奏家と批評家が互いに触発し合い、補い合うことで、高め合えるようにもなるのではないか。

批評家は先のとおり紹介や時には仲介の担い手でもあるのだが、だからといって演奏家を選んだり、格付けをする立場にはない。そもそも、これも先に触れたとおり、演奏家が存在しなければ批評家も存在し得ないのだから、もし批評家の態度が官僚的などであったりするのならば、それは批評家自身が自分の立ち位置を自ら危うくすることに他ならない。それでも批評家がもし現状のシステムを踏襲したりまたは墨守することに汲々とするのであれば、主観にも客観にも傾くことや、既成の価値観のもとに批評が存在するなどといった、批評がその性質上かかえているこれまでの問題点を、今後も自らに課し続けることになるという負のスパイラルに陥ることにもなりかねない。

これまでも述べてきたように、批評は演奏とは表現する立場は同じくしていても、その表現の形式と回路が違うがゆえに平行線となってしまう「ズレ」がどうしても付きまとうことは否めない。しかし、その「ズレ」を逆手に取り、その「ズレ」があるからこそ見えてくるもの、見ることができるものを、その「ズレ」に架橋し演奏をより豊かなものにしていくという標榜のもとに、言語というツールによって表現することで成り立っていくものなのかもしれない。演奏家は演奏会という公開で晒される機会の上で批判されたり評価されたりする立場であるわけだが、批評家は演奏家の内部に入っていく、「その演奏会を自分はどの切り口から理解しているか」といった視点を示しながら、その演奏をした当事者である演奏家も含む批評の読者とともに考えていけるようなスタンスを以て臨む姿勢が

求められるものと思われるし、それでこそ批評が批評として立つための指針として標榜する「その批評を読んでその演奏を聴きたいという食指が動かされた」という境地に近づけることができるのではないだろうか。

引用文献・参考文献

増田聡、『聴衆をつくる——音楽批評の解体文法』、東京、青土社、2006

和田司、『変貌する演奏神話 33回転の精神史』、東京、春秋社、2000

岡田敦子、『永遠は瞬間のなかに 世紀末のピアノニズム』、東京、作品社、1994