



## 読み手の視座に立った「客観視した音楽評論」とは

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2024-08-22 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 木村, 貴紀 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.32150/0002000241">https://doi.org/10.32150/0002000241</a>

## 読み手の視座に立った「客観視した音楽評論」とは

木村 貴紀

北海道教育大学旭川校 芸術・保健体育専攻 音楽分野

### What is “Objective Music Criticism” from the Reader’s Point of View?

KIMURA Takanori

Department of Music, Asahikawa Campus, Hokkaido University of Education

#### 概要

音楽評論には、巷間から往々にして「客観的な意見」「公正な見解」が求められる。そのひとつの理由として、特にその演奏を聴いていない聴き手や読み手が、どのような演奏だったかを字面で知りたいと考えた時のひとつのガイドとしての役割を音楽評論が担うからであり、これは特に音源評に顕著である。また、聴き手が自身でもその演奏に接したケースもあり、その当該演奏を人はどのように聴いたのかという、他者の考えと自分の聴き方との擦り合わせや比較などの目的もあるが、この点は自分自身が既に当該音源を聴取している場合や、演奏会評に対する希求であることが多い。いずれにしても、評者という立場をとっていても、ある演奏を聴いた時には一聴衆としての主観的な聴き方をし、それを基調とした所感を得ることに変わりはない。それでも音楽評論に上記のような要望が寄せられた時に果たせる職分とは、評者というフィルターをとおすものの、そこでいかに客体化を試みることができるかという点である。従ってそこでは、演奏聴取後の所感を自己検証の精度を高めた上での、客観視した視座が問われているのである。だがそこでその作業を阻むのが書き手の持つ音楽観である。それは当然評者の価値基準のよりどころになっている一方で、時に許容の度合いを狭めることにも加担しかねない。

ここでは、それらを統合した形としての「客観視した音楽評論」に、いかに近づくことができるのかを追う。

#### はじめに

あるパフォーマンスに対して「客観的な判断による批評を求めたい」という声が批評の読み手の側から寄せられることは、特段珍しくない。そしてそこでの対象は何も音楽に限ったことではな

く、芸術から文芸に至るまでの批評の対象となり得る項目であれば、「他人の耳目には、どのように響き、映るのだろう」との、受け手側としての希求が生起することは、極めて自然な心情として素直に受け止められるところでもある。

一方で書き手という立場としては、ことに音楽

に於いては、批評の対象が演奏会であっても、あるいはCDなどの音源であっても、その演奏になんらかの評価を付与するに当たっては、そこに他の演奏にはない独自性がどのように反映されているのかという点などを勘案し、その演奏ならではの持ち味などを伝えようとするにやぶさかではない。具体例を挙げると、解釈的的確さや斬新さなどがどのようにはかられているか、そしてその解釈を生かすための技術的精度が高次で確保されているか、また良し悪しを別としてどのようなスタンスが標榜されているか、更にはそこに理論的な裏付けがあるのか否かなどという様々な点を考慮する。その上で、それらを統合してその書き手なりのひとつの見解を示すのが音楽に於いての批評であることは言うまでもない。これらはすべからず、批評は「言葉によって音楽を捉えようとする言語活動はそれ自体として、音楽という到達できない本質へ向かう長い道りを証明する」(宮本：27)<sup>1</sup> 美学観をその根底に置いているからに他ならない。またそれらは当然、大義名分にとどまるものではなく、実際に批評を行う際にもその線に則って取り組むことこそが、ひとりよがりにならない、読み手がいることを前提とした姿勢をとる上での根幹ともなる。換言すれば、主観を基底とし、またその性格傾向を主張しがちな批評という作業を進める上でのひとつの指針でもある。そして改めて言うまでもないことだが、他者の眼に触れるという点の看過や軽視は、そのまま独善性を主軸とするような硬直した態度へと結ばれかねない。

そもそも、「音楽と言語が共通の起源」(ボンズ：37)<sup>2</sup>を持っている上に、「分節されていない」(同)音楽を言語によって表そうとする、批評の不可避的な命題でもある。それではそこで、そのような批評行為に対して求められる「客観的な判断」とは何だろうか。

本稿では、音楽評論の中でも特に演奏会評と音源評を取り上げ、主観とは切り離しようのない音楽に於いて、そこに客観性をどのように折り合わせた批評を展開していくのかという点から俯瞰する。

## 1 限定性を伴う音楽批評

巷間言われる「客観的な立場をとる」とは、「ある傾向のみに偏らない」との解釈を一面的には充当できる。そしてその「偏りがちなある傾向」とは、「あるアプローチに特化する方向性をとる」と換言できる、限定性を帯びているとの理解も成り立つだろう。よって今回は、その様々な例のうちで主に以下のように定義した、「偏りがちな傾向」のある3点を追うことにしたい。

1点目として、「書き手の音楽観の狭さゆえに、評価する上での許容範囲が限定される」点を挙げる。

ある対象となる音楽を評する上で、書き手による核や軸が必要であることは論を俟たない。それでもここでの核や軸の不在は、その書き手が述べる主体性を欠くことでもあり、それは誰が伝えても同じような内容の単なる報告にもなりかねず、よってその書き手が書く意味をなさなくなる。しかし、核や軸がブレたまま固定されることは、実は音楽の客観視を妨げる最大の要因にもなり得ることで、同時に諸刃の剣でもある。この核と軸の主張があまりにも柔軟性を欠いて硬直した音楽観の形成へと行き過ぎると、幅広い価値観による様々な演奏に向き合った時、それをある狭小な視座からの展望にとどめさせる方向に働く。つまり、その演奏の価値を、あたかも書き手が自分自身に対して認めにくくさせてしまうという状況に陥らせることの危惧にもなりかねない。更に言い換えれば、自分自身の音楽観に固執し、他の価値観をストレートに受け入れようとしなないという、ある意味閉ざされた音楽観によって自分自身を固定化する方向に向かわせてしまうということである。この硬直した音楽観は、強固な意志表示という面では揺らぐことがない一方で、特に新しい動向に対する対応に柔軟さを欠き、それがひいては的確さを欠くことにもなりかねない。

2点目は、批評の対象による比重の度合いの違いが挙げられる。

これは畢竟書き手の力量の問題とも言い換えら

れるかもしれないが、例えば木管楽器出身の書き手がいると仮定する。その批評は木管と金管までの範囲であれば詳細にわたって論じられる一方で、こと対象が弦楽器や鍵盤楽器であった場合、管楽器の執筆時と比べてなにやら通り一遍の内容に終始するケースが見られる。更には、対象がたとえ木管楽器の演奏の批評であったとしても、そこに自身の経験の有無が加味された上で行われることもある。その弊害とは、自身で手がけたことのある曲と、これまで演奏経験のない曲を対象とした時、その両者に批評上の温度差を生じさせるという点である。もちろん批評の書き手が、実在するどの作品に対しても、おしなべて同等の質量での聴取や理解を持ち合わせているわけではない。しかし演奏形態や時代などという書き手の専門分野や得意分野と、自身の持てる力量との関連の度合いによっては、それが客観性を欠くまでには至らないとしても、少なくとも歪めて伝える方向に作用している例は、往々にして見られる。

またここでは、自らの演奏経験をもとにすることなどによる原理を踏まえていることが、微細にわたる批評につながった例も含んでいる。演奏に於ける原理を自らの体験と紐づけたことによる、一家言にも近い書き手なりの根拠を伴っていることが、説得力という点に於いて有用であることは否定できない。しかし経験に裏付けられているという理由による原理的な知識や考えが、すべからずそのまま批評になるというわけではない。よって、原理を根拠として展開するのか、あるいは原理そのものに特化してしまうのかは、原理を反映させた批評にとっての大きな分水嶺になるところでもある。

3点目として、知名度のある演奏家が陥りがちな、権威主義的な姿勢の表れという点にも触れておきたい。

これは、既に功成名を遂げた演奏家に対しては屋上屋を架すほどに贅辞を呈するものの、その一方で、見事な演奏をしたにも関わらず知名度的にはまだ広く浸透していない演奏家に対しては、冷遇とも思われるほどに芳しい評価を与えないと

いうケースである。近年ではこのような状況を指して「忖度」と形容することも多く見られるが、このような例にみられるように、評価にも知名度が加味された時、それは演奏本位という姿勢とは隔絶しているばかりか、客観的な判断に至らなくなる懸念は拭えない。これは演奏そのものを離れたところでの、地位などの背景も対象としている評価なのであり、そのような項目が演奏とは切り離されて受け止められることが公正性を踏まえた批評態度であることは、改めて言うまでもない。

これまで客観性を損う要因に触れてきたが、これらはそのまま、書かれた批評の信頼度を損なうことにもつながりかねない。音楽評論が主観を根拠として成り立っている以上、書き手がこれまで述べてきたような例に抵触したり、あるいは客観性に対する誤認を根幹として批評に当たった時、そもそも元来から音楽評論がかかえていた立ち位置の不安定さを更に増幅させる。

## 2 音楽に於ける客観性の概念

それでは演奏をいかに客観視するかについて考察を試みる。

いささか短絡的ではあるものの、「客観的な演奏会評」を最も簡易的に定義するのであれば、「客観的な事実の報告」に徹することに尽きると考えられる。これなら、当該演奏を収めた録音と照らし合わせる機会でも持ち合わせた時に、そこで整合性がとれてさえいけば問題がないことでもあり、そしてそれは、「事実を個人の意思によって歪めることなく、ありのままに伝える」という意味に於いてもなんら問題を生起させることはなく、情動的に一定の意義が認められる。しかし既に規定されている項目を、改めてどれほど詳細にわたって列挙したとしても、それは確かに客観的な事実ではあるものの、当然ながら記録の域を出ることはない。

以上の例は極端としても、客観を突き詰めることは、動かすことのできない事実の羅列にもなりかねないことの証左でもある。書き手も聴き手の



ひとりである以上、演奏の行く末の展開に対して高揚感を覚えながら聴取することも当然ながらあり、更にその言語化の必要に迫られるのであれば、程度の差こそあれ、そこには胸の高鳴りをなんらかの形で反映しようとする、主情を根幹とした文言が並ぶことになるのは言うまでもない。ただそれをそのまま表したのでは、単なる個人的で主観的な意見にとどまりかねないのだが、とはいえ聴き手として受けた感銘を生かすことなく表現したとすると、それではやはり先にも触れた例に近接するような事項の事務的な伝達とは、常に表裏一体の関係にある。

ならば、客観性を示すためには、ある基準の設定が可能なのか、あるいはなんらかの定義づけができるものだろうか。

事実としての目安を表すには数値化が一般的である。例えば一般の商品などでは、品質を保証するために安全性の基準を設けたり、それを数値として示すなどの方法がとられ、そしてその数値がそのまま信頼性に直結する事例には枚挙にいとまがないことは周知のとおりでもある。しかしこと音楽で、例えばコンクールなどの局面に於いてでは、便宜的に評価を点数化することが実際にはあるものの、本来的には作品や演奏の質に対して誰も数値化することなどできない。そのコンクールとて、点数に対する意向を精細に表そうとする意向を表明するために、例えば小数点以下にわたるような採点方法でも採用したとしたら、そこでは審査の厳格さは一定程度担保されたとしても、それ以上に、その根拠の明示などが求められることは想定できる。このように、コンクールでさえも数値化を導入したとしても、そこにはどうしても割り切れない問題を生起させることが推測されることから、コンクールごとに独自の基準となるルールが敷かれることが珍しくない。そしてそれは何より、音楽での客観的な基準を設定することの困難さに他ならない。コンクールに於いては、点数だけでなく講評が併記されることが多いが、これは数値化に限度があるのであれば、そこでは言語化、それも様々なニュアンスを伴った形での、

先にも触れた事務的な報告にとどまらない言語による表現に頼ることを余儀なくされるという事例でもある。

数値化を業務の中心に据えるコンクールでさえ、数値化のみで成り立つことができないことが確認されたが、その上で次に演奏会評に於ける公正性について述べる。

これも、「何を以て公正とするのか」という定義いかんによることは論を俟たない。冒頭に挙げた客観性を求めるという意見には、「批評に主観が入るのは承知の上だが、そこに客観性を並置させなかったら、公正な判断には至らないのではないか」という意向が明らかである。ここからは、客観視が公正性の担保につながると考えられるがゆえに、先述した「単に客観的であるだけの事実」以外の提示が、公正性の確保につながるのではないかとの推論が成り立つ。ならば、そのひとつにあたる「根拠」を取り上げるとした時、そこでは根拠さえ述べられていれば、果たして公正さが担保されたり、公正であると認識されるものだろうか。

この点についても、これまでの例と同様に、どのような形であれ、誰にも共通するような価値基準が設定されているわけではない以上、根拠を以て批評に臨むことが、必ずしも断定性を固めるだけの材料になるわけではない。確かに根拠が明示されることで、批評の内容が単なる個人的な印象や感想にとどまることなく、そこにはある客観的な事実をもとにした論点が示されているとの認識を得ることはできる。そしてその根拠は、書き手のもつ価値判断の妥当性を保障するという点に於いても、一定程度には有用であると併せて考えられる。更には、根拠を示すことで、見方によってはそこに権威性が付与されたようにも感じられ、それによっていわゆる「批評らしさ」という体裁が一層整って見えることも想定し得るところでもある。

確かに、述べられる内容を根拠が後押ししたり援用する役割を果たすことは頷ける。また、根拠を伴うことで批評がその説得力を増すという側面も確かに認められる。だが根拠を明らかにしたとしても、根拠それ自体は、あくまでもそこで述べ

ている内容を支えるひとつの客観的な材料に過ぎず、そもそも音楽聴取が、常に根拠を主眼として成り立っているわけではない以上、そこで根拠が明示されていても、あくまでも補足的な域を出るものではない。それは「学問的な聴き方であって、美的体験ではない」(渡辺：136)<sup>3</sup>との誹りも免れないことだろう。しかも、根拠によって当該演奏を表明するのであれば、先の事例のように、情報に特化した事例とはまた別の意味での事務的な報告にもなりかねない。

繰り返しになるが、音楽やその批評とは、そもそも主観を根拠としていることで、もとより明確な基準があるわけではない。それを前提として、音楽批評に客観性が求められるのであれば、そこでは主観と客観の比重の問題が看過できない。つまり音楽批評がいくら主観を根幹としているとはいえ、当然ながらその主観も一様ではない以上、客観性をそこにどのように包含させるかは、当該演奏の状況や書き手によっても、また一様ではない。

この点が踏まえられて、それでもなお聴き手がなんらかの理由によって他者の見解である音楽批評を求めるのだとしたら、それは聴き手の主観に内在する、一種の不安定さに起因していることが指摘される。別宮貞雄の言う「自分自身の直感を大切にするといっても、その主観的な頼りなさを自覚し、(中略)客観的普遍的な判断につながることを求める。そのための契機をつくるものとして、他人の判断が(中略)参考になる」(別宮：31～32)<sup>4</sup>との指摘に従うのであれば、自分の持った印象と他者の異なる見解とを相互に比較することによって、その演奏を総合的に判断しようとする意向がそこにはうかがえる。そこでは、意識的か無意識的かの違いはあっても、自分の聴いた印象を既に持っているながらそれに依拠することなく、他者の意見も仰いでみようとする欲求が生起している。それはいわば、「自分の意見の立ち位置を確認する作業」とでも言い換えられる取り組みとも言えるが、その欲求は他者の意見、それも信頼を寄せられる見解であれば、自己の印象を自

らが正当化しやすい心境につながる容易に推測される。そしてそれが、冒頭に挙げたような、音楽批評に対しての「客観的な判断を求めたい」という声が出る中核をなしていることも、考えるに難くない。

次に、「対象の客体化」という点について、2つの観点から追う。

### 3 書き手の音楽観による幅

書き手の持つ音楽観の幅は、音楽に対する柔軟さや切り口の角度などと化して音楽批評上に表れる。

主観が最もわかりやすい形で現出した事例として、「当該演奏に対する嗜好」が挙げられる。書き手の音楽観に合致した演奏を、書き手自身が高く評価することは、書き手自らが下す評価の正当化の表明として極めて自然である。それは畢竟、「批評とは、対象への自分の反応を言葉で表現する以外の何物でもない」(ショーンバーグ：48)<sup>5</sup>がゆえに、書き手の嗜好が反映されるという状況も、その音楽観が最も平易な形で表明されたと言えるからである。だがそれは、当該演奏が書き手の音楽観と符合したことで高い評価に結びついた事例に過ぎず、もし書き手の音楽観とすぐわなただけでなく、ひいては適正な評価にも結ばれない状況を引き起こしたとしたら、それこそが先から述べている、評価への内在が求められる客観性が脅かされていることに他ならない。もちろんそこでは、当該演奏が質的な高さを伴っていることが大前提ではあることは言うまでもないが、当該演奏が質的な高さを包含するのであれば、それを認めるだけの、書き手のもつ音楽観とはまた別の視点による音楽観に基づいた評価がされて然るべきである。「私たちはややもすれば自分の体験から一般法則を引き出そうとする」(ショーンバーグ：48)という指摘を引くまでもなく、この「別の視点による音楽観」とは、書き手の音楽観は担保しつつも、だからといってそれだけを唯一の拠りどころや判断基準とするのではなく、異なる音楽観

からも見解を示すことができるだけの、音楽的な許容の幅と言えられる。

この例として、これまで聴いたことのないような新しい発見がある演奏であった場合でも、批評する態度は同様の傾向をとる必要に迫られるという点を挙げる。

書き手がそれまで持っていた音楽観を越えたり、あるいは価値基準を覆すような音楽体験は時に起こり得る。このような体験は往々にして、思いもよらない手法による演奏を以てもたらされることが多い。しかしこれはなにも演奏に限定して引き起こされる状況とは限らず、「(旧来の価値秩序の崩壊の)あとに新しい価値秩序ができ上がるのではなく、さまざまな音楽が価値の差別なく併存する」(渡辺：117)という現象面としても表れる。そのような演奏や、演奏を取り巻く状況に直面した場合には、書き手がそれまで持っていた音楽観やその時の主観を別にして、まったく新しい対象に対する態度と、それを表明した上で評価する必要に迫られる。そしてそのようなケースでも、やはり固定した音楽観のみに固執するのではなく、時にいったん自らの音楽観を自分自身から切り離すほどの、大胆にして柔軟な方策に踏み切り、「われわれの聴取行為そのものがそうした「差異」を求めて無限に拡散してゆくほかない」(渡辺：136)のである。そのような局面で必要とされる音楽観を一口では言い表せないものの、例えば従来とは異なる文脈からの視座であったり、または、これまで自分の中で常識や基準としてきた尺度の再設定などという、様々な面に於ける意識の一新や、自らが身上としてきた自身の価値基準に対しての大幅な再検討を余儀なくされることになることは十分に推測できるところである。

これは、現代のように画一化から解かれて、「人々の関心の対象が分化し、共通の土台ができにくくなっている」(渡辺：118)現況とも無関係ではないだろう。このような社会的背景を映し出すように、「均質的な大衆社会は、次第に崩壊し、個性的、多様な価値観を尊ぶ個性的な集団」(博報堂生活研究所：30)<sup>6</sup>の散在が顕著である点も音

楽的な価値観の多様性に通じるものがあり、現代という時代そのものがこのような方向に舵を切っている状況に直面しても、それでもなお自己の価値観のみに固執し続けているようであれば、そのように硬直した価値基準を打ち破るだけのなんらかの契機による塗り替えや更新が求められていることは明らかである。

これまで、書き手を主体としてその持てる幅について述べているところだが、ある作品に対して演奏する「送り手」の側と、その一方で演奏の聴き手である「受け手」とでは、そもそも音楽に対する立脚点が異なることで「ズレ」を生じさせざるを得ない点は、予め踏まえておく必要がある。その二者の住み分けをここで今一度振り返るなら、楽譜という、記譜されていた記号の集合体に過ぎないいわば音楽の原型のパッケージを、実音化することでその封を解く営為が送り手の作業であるとすれば、そうして現出した音楽を、本来の音楽聴取ではその一回性に則って、反芻することなく、音の連なりで構成された全景を把握するのが聴き手の役割と言える。それが各々の拠って立つ立脚点でもあるのだが、そこでは書き手は当然受け手のカテゴリーに入る。そしてその時にものされる音楽批評は、本来ノンバーバル・コミュニケーションとしてのツールであるはずの音楽を、敢えて言語化することでの表現によって、そこで生起する矛盾や齟齬をかかえることになる。これは、「書かれる時点で、評論は既に演奏会を離れて独り歩きを始めてしまうという面もある。また、しょせん文章には音楽の代わりができないのも事実だ」(野口：6)<sup>7</sup>という指摘と、「音楽が言語では語れないという美学観が登場した時に、言語によって音楽を語ることが広まったということは、結果的には、いかに言語を尽くしても音楽には到達しないということである」(宮本：26)という言説とも符合する。そしてこの拘束は、音楽を批評する上で包含されることを余儀なくされるため、演奏に於いてこれまでの慣習を打ち破るほどの新たな解釈に直面した時、受け手という立場と併せて、その表現に振れを生じさせる不安定な位置に



立ち続けることが、音楽批評にとって一層その新しい解釈による演奏の理解の障壁となるであろうことは言を俟たない。

#### 4 音源批評の特殊性

これまでは生演奏に対する批評について述べてきたが、音源の批評は、生演奏に対する姿勢とは異なる視座が求められる。

繰り返しになるが、本来的な生の音楽聴取とは、一回性をその根底に置いている。音楽の構成を極めて簡素化して平たく言うとするれば、「音の強さ」「音の高さ」「音色」と、その「並べ方」「繋げ方」「重ね方」(新山王：9)<sup>8</sup>に尽きるだろうが、その扱いは演奏という行為に於いてのいわば匙加減によっていると言える。そしてその匙加減がいかにか巧妙であったとしても、あるいはたとえ不備があったとしても、それらは時間の経過とともに霧散する。よって演奏は、出来不出来などの結果を越えて、聴取した聴き手の記憶の中だけに生き続けているとも換言できるのだが、だからといって感銘を受けたあまり、その演奏の反芻を試みたとしても、その演奏は既に原型をとどめていないがために、差し戻しや復元の試みなどは最早叶うことはない。そしてその聴取時に得た記憶も、長期間を経ても変化することなく正確にインプットされ続けているわけでは当然ない。何を以て「演奏をいつまでも心に刻み続ける」と定義できるのかは一概に言えることではないが、思い出が経年で美化されていくなどの例にも明らかのように、本人でさえもが無意識のうちに、自ずとその記憶に変形が生じ、また意図せずとも進行していくことは決して珍しいことではない。

そのような特徴を孕んだ一回性を持つ生演奏に対して音源のもつ優位性とは、繰り返しの聴取が可能であるという点に尽きる。以前聴いたある演奏に対する記憶がもし薄れてきたとしても、音源であれば改めて聴き返すことで、かつて受けた感銘を新たに上書きすることもでき、そればかりか、以前の印象を一層強化するという補強的な聴取と

もなり得る機能を備えている。

また音源という手段によってはいながらも、それを生演奏の聴取と同様に取って一度だけの限定した聴取という方法をとることで、その際は従来と同じく、当該演奏を一度の印象によって判断することも当然可能である。しかしその反面、音源特有の聴取に起因する問題提起も同時に包含することになる。音源を用いた時は、生演奏では叶わない繰り返しの聴取が可能であるだけに、もし反復した聴取を行った時、本来の聴取とは異なるその聴取によって、当該演奏の印象が大きく塗り変えられてしまうことにもなりかねない。つまり音源による聴取が、一回性とは異なる条件下での聴取方法を備えているがゆえに、生演奏の聴取時とは一回性と臨場感の違いだけにとどまらず、繰り返しの聴取が、よくも悪くも聴き手と演奏との間に保たれる距離感に偏重性を生じさせることにもつながるのである。この偏重性はいわば「両者間に横たわる客観性の距離感」でもあるのだが、音楽が本来一回性を基盤としていたことで客観性の均衡が保たれていたものが、音源に特有の偏重性が伴われることによって、客観性に質的な変化を起す契機が醸成されるのである。

そしてまたそれと同時に、そのような媒体を用いる聴き手のあり方という面にも言及する必要がある。

聴き手側の状態も、心情や体調は常に一定とは限らず、同じ演奏の聴取もその日の気分や経年などの条件によって印象を大きく変えることは往々にして起こり得る。その変調は経年という面には特に顕著であり、聴き手自身の経験や知識が経年に伴って累積した時などには、それが「当該演奏をいかにニュートラルな状態で客観視(聴)するか」という点に変化を生じさせる。

先にも触れたように、発信される音楽の方に変質が生じるのであれば、それが伝播するようにして、享受する聴き手にも何らかの変化がもたらされるのは想像に難くない。ひいては、聴くだけにとどまらず言語化までを請け負う立場にある批評の書き手に於いては、確定しにくい項目への対応



が問われることになる。

例えば、ある音源を初めて聴いた時から、その後30年にわたって様々な演奏を聴き、楽曲についての知識も深まりつつある中で、先の演奏音源を聴く機会がその期間中に数年に一度のペースで巡ってきているとする。そのようなケースに於いて、その30年という歴史のうち、どの時期の聴取がその聴き手としての特有の聴取なのかを判断することは極めて困難を伴う。よって、照準を合わせる時機の特定ではなく、その時々の一つひとつの聴取こそが、紛うことなくその聴き手が都度いただいた印象なのであり、それらを比して優劣や真贋を問うものではないことは、言うに及ばない。

それというのも、音源自体が、形を変えることなく永久的な保存や聴取に耐える媒体であるからに他ならない。つまり経年が、音源に記録されている演奏そのものを変えることはないが、一方の聴き手の側には、演奏に対しての印象が条件次第で不定的な作用を及ぼすのである。

音源そのものには不変の内容が保持されているだけに、それが何度も聴き直されながら、また更には印象が更新されることもありながら常に評価の対象となり続けることで、本来の一回性による演奏とは大きな違いを有していることが認められる。そしてそれが聴き手に対して客観的な聴取の変化をもたらす要因ともなり得、ひいてはその批評に対しても特殊性を付与するのである。だがここでの音源批評は、音源媒体と同様に定常的であるわけではない。当該演奏に対する基本的な印象は長年にわたって変わらないことはあるものの、先ほどから述べている経年による蓄積や、音楽観に柔軟性が付与されることなどにより、批評が変化を遂げていることは、批評そのものの深化や成長の証左でもあるのである。

それでは次に、聴き手にとっての、演奏会評と音源評とでの時間軸の違いについて述べる。

演奏の一回性については、これまで何度も触れてきたとおりだが、生の演奏会の批評は常に過去形で批評の読み手に情報を提供することになる。一方でCD評は、批評の書き手と読み手の間に異

なる時間軸を生じさせる。つまり、演奏会評のケースに於いては、批評の書き手と同時に当該演奏を聴取した読み手も含まれるが、音源評での多くは書き手の評価を今後の選択する際の拠りどころとする目的があることによっている。未知の演奏を周知するという「報告」の側面は、確かに演奏会評と音源評のいずれにも共通して見られる。また音源にしても、聴き手が常に未聴であるとは限らず、当該演奏の音源を既に聴いた上での他者の意見を求めるという、演奏会評と同様のケースも当然あり得る。よってこれらの点を勘案し、書き手がどのようなケースの聴き手を想定するのか、またそれによってどの点を踏まえるスタンスをとるかが問われる局面とも言える。

しかし一方で、音源による聴取では、同曲異演という比較が容易になる。音源を手段とした時、生演奏の聴取機会の累積と比して、時と場所を選ぶことがない音楽環境に於いてでの音源の聴取によって、同曲異演の機会を重ねることができる点での優位性が認められる。そうして今後の音楽聴取に於いて、それらの聴取した様々な演奏を踏まえるという前提を構築することができ、その上で対象となる演奏に接することにつながる体制作りへと結ぶことができる。これが批評面では、音源の批評にとどまらず、音楽評論の全般にわたっても有意に働くことでもあるのだが、それは対象とする演奏のもつ様々な面を認識しやすくなり、ひいてはその演奏に対して的確な理解を高められるからである。だがそれでも、聴き手の意識の有無にかかわらず評価に於けるある価値基準を設定することにはなるのだが、多くの演奏や解釈を相互比較する土台があつてこそ、音源評に於いては、客観的で適正な判断と、よりスムーズな接続の工程の構築にもつながるのである。

それも音源が、不変の内容を備えた聴取の手段であることが大きな要因であると言えるだろう。音源が本来とは差異のある聴取に起因する特殊性を備えている点はこれまでも繰り返し触れてきたが、その特殊性とは、恒久的な内容を備えているがゆえに生起した副産物でもある。ただそれが二

次的な範疇に収まらないのは、クラシック音楽の底上げや周知という社会活動の標榜も視野に入れた時、その副次性が有効に働いたことが理由として挙げられるからだが、またそれはこれまでの音楽の聴取の歴史が物語っているとおりである。

だがいずれにしても、「演奏会に於ける演奏をオリジナルであれば、レコードは名が体を示しているように、その記録、しかも非常に不完全なデフォルメされた記録でしかない」（池田：28）<sup>9</sup>との指摘が示すように、音源は演奏会の代替を出自としていながらも、「演奏会とは別の、演奏を伝える形態」形容できるもうひとつの側面を有している。それは音量を例にとると、当該演奏での音量は当然現物とは異なるものの、録音上に相対的に刻まれてはいる。だがそこにはミキシングなどの操作が施されているのも事実であり、例えばトuttiの中で浮き上がるソロ楽器の比重などは、必ずしも相対的とは言い切れない。つまり音源には、程度の差こそあれ、操作の手が入ったイミテーションな要素も込みであることは否めない。よって音源評は、そこで聴かれる音やそれが構築する音世界に対して、ある程度の偽物感も込みで向き合うことになるのである。たとえば、操作によるある音の強調があったとして、それによる効果を指摘することによって、その操作の意図を明らかにするというものである。

2000人を擁するコンサートホールでの音響を、個人が聴取できるようなダウンサイジングをはかって音源としてパッケージするには、そのようなある種の「歪み」を伴うのはやむを得ない。そこで、そのような媒体に対してとる音源評のあり方としては、かねてから「固定した音楽観のみに拘泥するのではない」と指摘しているように、現実の座標軸に引き戻して考えるという立場をとらないことに尽きるのではないか。音楽の聴取が本来とは異なる手段によるのであれば、それに呼応するようにして、その批評のあり方も本来という立ち位置から離れて、新たな視座と方策の見直しが行われることによって、そこで初めて、相応の音源評が形成されるものと思われる。

## おわりに

特に終章で、演奏会評と音源評のいずれにしても、相互比較に耐えられるだけの背景を構築しつつ、刻々と移り変わる状況に際しては、ある一定の価値基準のみで向き合うべきではないことを確認した。しかしそれでも、書き手によっては、例えば音楽学的な立場からの視点によっているとか、または作曲という専門の見地からのアプローチを試みているとか、あるいは膨大な数の演奏の聴取体験を備えているなどという多彩なバックグラウンドがありながら、対象が生演奏と音源のいずれであっても、書き手の持つ背景が様々な角度をなしたり、また異なる切り口からの見解ともなって、音楽評論として結実するということなのである。これこそが、「いずれも語り自体が専門化してゆくこととなり、徐々にそれは音楽の理解の程度にも結びつけられるようになった」点であり、よって「（前略）音楽の聴き方のレベルとも直結」（宮本：27）することにもつながったのである。

一般的に聴き手がある演奏を聴くことによって、感銘の有無などのなにかの感想を伴うが、音楽評論はそれを更に言語化まで至らせることによって音楽聴取を補足する。そして、それが後世まで残るような社会性を持つものでもあるのは、音楽聴取で得た理解を増幅させるブースターの役割も果たすことによって、音楽聴取を言語化によって意味付けし、完結させる位置付けにあるからである。

音楽という、本来言語とは乖離した、あるいは齟齬をきたしているものに対して、言語を以て表現する音楽評論が、仮に「音楽という分野の中でのひとつの文化のあり方」と容認されるとする。文化は、多様性や多義性によってその豊かさが形作られるとはよく言われるところだが、その点に鑑みた時、単体ではひとつの切り口からの視座を示すにとどまるとしても、立体評の体裁をとった時には様々な角度からの視点で語られることになるし、またひとりの書き手の経年による変化の過

程が、そのまま演奏に対する理解度や認識の過程ともなる場合もある。

批評が個人の主観に立脚して成り立っている以上、普遍的な批評や絶対的な批評が存在するはずもない。書き手としては、個人による差こそあれ、誰もが自身の音楽的体験とそれによって培われた音楽観を批評上に示すことになる。よって、批評がそのようにして成り立っていることを踏まえ、一方で読み手がそれを、自分の価値観を映し出す鏡として捉えるという方向に切り替えられるのであれば、批評の状況によって客観の質も遷移し、批評がその客観を、もともと根幹をなしていた主観とどのような折り合いによっているものであるかが、改めて認識されることになるのではないだろうか。

### 【参考文献】

- 1 宮本直美『コンサートという文化装置 交響曲とオペラのヨーロッパ近代』 2016年 岩波書店
- 2 マーク・エヴァン・ボンズ『聴くことの革命』 近藤譲・井上登喜子訳 2015年 アルテスパブリッシング
- 3 渡辺裕『聴衆の誕生 ポスト・モダン時代の音楽文化』 1989年 春秋社
- 4 別宮貞雄『音楽に魅せられて 作曲生活40年』 1998年 音楽之友社
- 5 ハロルド・C・ショーンバーク『ショーンバーク 音楽批評』 野水瑞穂訳 1984年 みすず書房
- 6 博報堂生活研究所編『「分衆」の誕生—ニューピープルをつかむ市場戦略とは』 1953年 日本経済新聞社
- 7 野口剛夫『音楽の世界』49巻1号通巻515号 2010年1月号 日本音楽舞踊会議
- 8 新山王政和, 菅野裕子『聴取の意識を「音の羅列から意味のある音の結びつき」へ転換させる能動型鑑賞活動への試み—「大地讃頌」を発展的な教材として自分なりの意味を持たせた聴き方を体験させた実験例—』 2008年 愛知教育大学研究紀要57
- 9 池田幸弘『高度大衆消費社会と音楽批評 古典的美学と脱芸術のはざままで』(脱芸術/脱資本主義: 半プロダクション礼賛) 1999年 慶應義塾大学学術情報リポジトリ

(旭川校教授)