



## 演奏を言説的側面から捉えるという音楽批評による アプローチの類型

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2020-04-10 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/10.32150/00006868">https://doi.org/10.32150/00006868</a>

## 演奏を言説的側面から捉えるという音楽批評によるアプローチの類型

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

### A Pattern of Approach Based on Musical Criticism that Captures Performance from a Discourse Perspective

KIMURA Takanori

Department of Music, Asahikawa Campus, Hokkaido University of Education

#### 概 要

演奏を聴くのと切り離して、または演奏とセットにして音楽批評を読むことは、既に18世紀から始まっていることである。そうしてシューマンによってショパンは世に出て、一方でマッテゾンによってあのバッハでさえもが酷評されるという状況を生んだ。日本でも、音楽的黎明期にあっては、往時の雰囲気いきいきと伝えるのは、これもまた歴史の浅い当時の音楽批評であった。

作曲家の作品である楽曲は、演奏という行為が伴って初めてその全貌が明らかにされる。よってこの場合の演奏を、「作品の批評行為」と認識するという見解がある。つまり、この演奏による批評という立ち位置からもわかるとおり、音楽に於ける批評行為とは常に二次的な位置づけにあり、同時に音楽批評とは、楽曲の批評行為である演奏を更に批評するという重層性ゆえ、ねじれた、危うい立ち位置にあるといえる。

このような音楽批評が、いかにして演奏という行為のみならず、その周辺の情報や状況を伝えることができるだろうか。紙媒体上でこれまで展開されてきた音楽批評に代わるコンテンツが、主にネット上に現れてきている現在、従来から続いている「音楽批評によって演奏を『読む』」状況を改めて追う。

#### はじめに

空気中を伝わってゆく弾性波の振動による「音」は、音楽を形作る諸々の要素の相乗性によって「音楽」としての体裁を作る。そしてその音楽が生む大きな感動は、時に2000人も聴衆を収容する

ホールを揺るがすほどの大伽藍を築くに至ることは珍しくない。それどころか、その一瞬間に過ぎないはずの時間が、その後二度と再現されることがなくても、聴き手の心に永年刻みつけられる。それは一例でしかないが、このように音楽から受けた感動が琴線に触れ、脳裏に焼き付けられると

いう、豊かで貴重な「音楽経験」となることは、数々の事例から確かに認められる。しかし音楽に於ける感動とは、それが繰り返されることで質量ともに増大する類のものとは一線を画している。だがそれでももしそれが増大した時、当初の感動もが比例するように増大するかというと決してそうではなく、実は当初いだいた時とは異質の印象になり変わっていることが往々にして見られる。それは、同じ奏者による同じ曲の同じアプローチであっても、そこで同一の演奏が生まれるわけではないことにも起因しているところでもある。つまり、音楽に固有の「一回性」こそが、音楽の感動の質にも関連があると目されるのである。

しかし、それでもその音による構築物はやはり刹那的であり、実体を持つものではないことは言うまでもない。それは、ある演奏を聴いた時の感動が長く続かないということとも違ふし、また先にも触れた、反芻することで毎回同じだけの感動に浸れるのとも異なる。つまりそもそも感動を数値化するようにして量的に捉えたり、計ったりすることが不可能であるところに端を発しているのが感動のひとつの特質と言えるかもしれず、演奏もまた例外ではない。

かように音楽に於ける感動とは、種々の芸術の中でも独自性が高いとも言える一側面を有している。そのような音楽に対して音楽批評はどのように援用でき、ひいては、音楽という分野の中でどこまで自立的な独自の立ち位置を獲得できるのだろうか。

この時、音楽批評はその価値基準を固定できるものではないことを前提としている。そして音楽批評はまた、主観と客観の間、あるいは送り手と受け手の間などという、極めて不安定な基盤に立脚していると言える。そのような脆弱さの上に立ちながら、それでも音楽批評がこれまで永らえてきているのは、そのような不安定さをあたかも逆手にとっての、多様なアプローチや捉え方を生み出し続けてきたことが挙げられる。それは、音楽批評の多様性や可能性が、そのような状況で広がりを持ち得ていると換言できるところでもある

が、それは同時に、これまでの音楽批評の歴史の中で連綿と繰り返されてきた試みでもある。

音楽批評には、果たすことのできるいくつかの明確な役割や機能があると考えられる。ところが、本来当然音を鳴らして表現するはずのものである演奏を、活字を用いて発信するという視覚を通しての演奏状況の伝達にあっては、どうしても齟齬を生じさせる。そしてこの点は、音楽と音楽批評の間に横たわっている最大の葛藤でもある。しかし、そこをどのように埋め合わせるかだけでなく、音楽批評にしかできない、あるいは音楽批評だからこそ可能だという点について検討することが、先述もした「音楽批評の自立性」につながり、ひいては、「言説としての演奏とは」という問いへの回答に結ばれるのではないかと思われる。

音楽批評を読むことの意義や楽しみは様々に考えられる。例えば、ある演奏に対して、それを聴くのは切り離して、音楽批評のみで当該演奏を知ろうとする手段としての用い方があり、あるいは回想や追体験たる目的のもと、演奏とセットにした上での音楽批評をどう読むかなど、その切り口も多岐にわたる。どのような演奏であったかという状況を克明に知りたいのか、または演奏に対しての興味深い言説を期待するのか——そのようなニーズを満たすべく、音楽批評が「音楽批評をとおして演奏を読む」立場たり得るには、どのような取り組みが求められるだろうか。

ここでは、無造作に読んでいただけでは、ともしれば看過しがちな音楽批評特有の類型を追いたいと思う。

## 1. 音楽批評に於けるスタンス

それでは、音楽批評の書き手のスタンスがどのように音楽批評上に反映されるのか、以下に考察を試みる。

### 1-1 普遍性の表明

漠然とではあるが、技術的にも解釈的にも、一般的には優れていると認識される演奏があったと

し、それを聴いた多くの人が感動した公演だったというケースを取り上げる。そして音楽批評の書き手もそのうちのひとりとしてそこに居合わせたとした時、書き手によるその公演についてのどのような言説が、読み手に「演奏を読む」意義や楽しみをもたらすことができるものだろうか。

それはのちに、モニュメンタルな演奏として思い返されることになる公演となるかもしれない。そしてそれほどの稀有な演奏であると書き手が認識したのであれば、その時の音楽批評は、言葉を尽くしてその演奏の素晴らしさを語るであろうことは想像に難くない。そこでは例えば、価値ある演奏が行われたことに対する冷静な観察もあるだろうし、あるいはそれを聴いた人たちの反応や熱狂ぶりを克明に伝えるなどといった点に於いて、言葉はことのほか有効に働くことを経験的に知っている人は少なくないだろう。そしてそこに、その演奏を聴いた人にも聴いていない人にも、のちのちまで演奏の感動をなまなましく伝えることができるという、音楽批評の役割のひとつが明確に認められるところでもある。

だがその一方で、ある音楽批評がどれだけ「後世に於いて語り継がれるほどのレベルである」と報じたとしても、その公演に行った聴き手が「それほどではなかった」と感じることも、往々にしてあることである。それは、そこでのいわば「感動の質」というものが、それを聴いた聴き手一人ひとりに当然個人差があることに起因しており、同時にそれは、「批評の対象は作品ではなく、作品から与えられた印象」<sup>1</sup>（遠山1990：219）であることに起因しているからに他ならない。そしてそれは音楽批評の書き手も同様であり、音楽批評がもし社会的あるいは公的な価値判断のひとつの機会であるとしても、それでもその音楽批評とは書き手一個人の一意見に過ぎない。言い換えれば、その音楽批評が社会性を帯びた発言であったとしても、だからといってそれが正当性の表れであるはずもなく、ましてや、それが客観的な価値基準を示す指標などには到底なり得るものではない。よって、「(良さを認めつつも)自分としては、人

が言うほど感動しなかった」どころか、心が動かされなかったとか共感を覚えなかったなどの感想をいなく聴き手がいたとしても、また、それについての音楽批評を読んでもやはり響くことがないという反応を示したとしても、なんら不思議なことではない。しかしとすべきかだからとすべきか、そのような状況での音楽批評の役割とは、ネガティブな感想を持った聴き手に、好き嫌いという観点を離れてその演奏の優れている点を示すことであるということは、少なくとも一側面的には言えることである。従って、そのように説明を果たすようなケースも含めた内容が音楽批評には求められるところでもあるのだが、その際には、書き手自身がどのような立ち位置からの発言なのかを明らかにする必要があるのではないだろうか。例を挙げると、演奏中にオーバーアクションが目立つ奏者によるピアノ・リサイタルがあったと仮定する。卓越した技巧と躍動感あふれる音楽づくりで、考えをストレートに吐露するという演奏スタイルは、それまでも大きく賛否を分けていた。ここでは以下のような文を該当させるとする。

「パフォーマンス過多については異論をはさむ余地がないが、それとて、なにより演奏の『楽しみ』という一側面に特化した状況として表れているのではないか。いわば『楽しみの中の渦』を演奏上で先導的に作り、自らがその中心に位置した上で、聴き手も巻き込もうとしていると目される。この渦に積極的に入っていかうとするか否かは、聴き手の判断に委ねられている」

これはアンチという立場をとる聴き手に向けての意識的な一文と言えるが、様々な感想を持つ聴き手がいる中で、音楽批評がとるべき立場とは、「普遍性」を打ち出した姿勢をいかに表明できるかという点であると思われる。しかし普遍性という、あらゆるタイプの読み手を想定し、客観性を下敷きとした上で、全方位的というか、「個」の要素を極力抑制するものであると認識しがちかもしれない。ところが、そのように滅私的な発想どころか、自らのスタンスとなる軸をブラさずに

主体性を打ち出す姿勢があって初めて、文章に説得力を持たせることができるのではないだろうか。そうして、当該演奏を是とも非とも捉えた聴き手のどちらに対しても、読み手を納得させるだけのそのような明確な方向性の表明こそが、普遍的な説得力を持ち得るものと考えられる。

## 1-2 書き手のスタンスを作るバックグラウンド

先に客観性という点に多少触れた。次に、主観と客観が音楽批評の書き手の様々なバックグラウンドと関わって、書き手のスタンスを作っている点を追う。

書き手のバックグラウンドが、音楽批評上に如実に反映されることがあるのは、珍しいことではない。例えば、歴代の音楽批評の書き手のバックグラウンドを繙いてみた時、音楽美学や音楽学の出身者が相当数見受けられる。これは、特に音楽がまだ黎明期にあった時、「啓蒙」や「解説」という機能が社会的に必要とされ、またそのような面から音楽も音楽批評もが発祥していったという経緯があったこととも深い関係がある。このように、音楽学の分野が、厳然とした史実に基づく根拠やその検証をよりどころとしている点を包含していることが、そこで書かれるものが客観的な視点を持ち、そこに異論を挟ませないだけの説得力があると言われる所以でもある。

それでは他の例として、書き手自らが演奏をする立場にもあるというケースを挙げる。この場合、書き手自身が楽曲の音を実際に奏する、いわば楽曲のあるべき姿を再現する行為である演奏に直接携わっているという立場が、その文体や作風を左右すると言って過言ではない。つまり、楽曲という作品に対する奏者という側面での思い入れの強さが、良くも悪くも音楽批評上に反映されやすいということである。これは、演奏者という立場でその楽曲を取り上げたことがあるのであれば、当該作品に精通し、また一家言もあるであろうことは容易に推測できる場所である。楽曲を隅々まで克明に追ったり把握していることによる作品に

対する熟知度の高さが、演奏を解説的に、また雄弁に語るだけのスキルを形作っているであろうことは容易に想像できる場所である。しかしそれだけに、その書き手の持ついわば「『感動の質』の許容度」といったものは、どうしても自分の持つ範囲に限られやすい方向に傾きがちなのではないだろうか。それは「準備された受容力のある耳」（ブラッキング1978：30）<sup>2</sup>の違いに起因すると言えるだろうが、当該の書き手に特有の現れ方が認められる。

一方で、同様に演奏出身という出自でありながら、音楽批評を書くことを意図的に避けるという意向を持つ場合もある。これは、演奏したことがある曲と演奏したことのない曲の間には、埋めることが困難なほどの温度差をどうしても生じさせてしまうことから、音楽批評としてはフェアではなくなることが大きな理由である。これは先の「『感動の質』の許容度」を主知的に受け止め、公正性を標榜し担保しようとする姿勢がうかがえる。この事例は、楽曲によって、楽曲との距離に不均衡を生じさせてしまうことを懸念した倫理性に起因しているケースと言える。

いずれにしても、様々な立場での様々な角度から音楽を捉えた、または切り口を持つ音楽批評があることは、これまで触れてきたとおりである。現代は、これまでの演奏の進歩史観の中でも、演奏に於ける精度の高さがこれまでにないほど厳しく求められ、それがそのハードルを上げ続けているとって過言ではない時代である。そのような時代に音楽批評が、仮にその趨勢をうがって受け止めてしまったとすると、そこでは果たして楽譜どおりに行なわれているかとか、あるいは奏者の考えたとおりに音楽が作られているかなどという項目を伝えることのいわば「点検」になってしまいかねない。この「点検」という機能が必要ないままでは断言できないものの、音楽批評が揃ってもしこの点へ傾斜を進めてしまうようであったとしたら、音楽批評が音楽に接する態度は一面的に過ぎなくなるばかりか、演奏に包含される様々な多様性や可能性を削いでしまうことになりかねな

い問題を孕んでもいる。

このように、書き手にはそれぞれに出自となるバックグラウンドがあり、それに基づく音楽的体験の蓄積があり、それらがその書き手独自の主体性を形作っている。よって、様々なバックグラウンドを下敷きとした書き手の持つ主体性と、その主体性に溺れない客観性とが併さってその書き手独自のスタンスに結ばれ、それが投影された音楽批評を作るのである。そうしてそのような音楽批評こそが、演奏をあるひとつの限られた側面からだけでなく、表と裏の両面、あるいはまた別の側面からという、多面的な光を当てることができるものと考えられる。

## 2. 音楽批評の変換した読み方

音楽批評が、書き手によって様々なカラーを持つことは先にも触れたとおりである。従って読み手という立場に於いては、そのように多様なバックグラウンドと独自の価値基準が反映された音楽批評を、「受け手」として享受するという図式になる。しかしそこで書かれている内容が、例えば誤解を招くような言い回しであったり、またある方向に傾斜した捉え方がされているなどという場合、その音楽批評の真意がストレートに届かないばかりか、読み手に歪んで伝わってしまうというケースは決して少なくない。今「『受け手』として享受する」と言ったが、音楽批評の理解のためには、実は読み手が受け身で受け止めるだけにとどまらない読み方が必要でもある。それはいわば、能動的あるいは発展的な読み方とも換言できる、「変換した読み方」なのである。このような読み手側による積極的な働きかけは、その音楽批評での真意が、色をつけられることなく直截的に伝わるための援用的な役割を果たす。ここからは、そのような読み手側に於いてのいくつかの受け止め方の類型について述べていく。

### 2-1 音楽批評を通して知る自己の価値観

音楽批評は、演奏を聴いた多くの聴き手の中の

ひとりが、演奏を活字化する権利を得たことで、あくまでも自己の価値判断を示すことができた一文に過ぎないものである。よって音楽批評とは、そのような個人的な考えという側面も包含した一意見であるとは言える。しかしこの意見や姿勢に対して信頼を寄せることができるかどうかは、その読み手が書き手の価値基準をどう理解するかにかかっていると思われる。音楽批評に於いては、書き手による様々な切り口や独自の見方があるわけだが、それはその書き手の音楽観によるひとつの評価の表れに他ならない。そこで読み手の態度としては、無の状態では音楽批評を読むのではなく、読み手が自分の音楽観を踏まえて、自分とは異なった評価があり得るという点を認めた上で音楽批評に接した時、そこでこれまで自分の知り得なかった角度からの音楽批評としての存在価値が浮き彫りになるのが確認できるものと思われる。この状況を別の角度から俯瞰すると、ある演奏に対してある聴き手が自分なりの評価を持った上でその後然るべき音楽批評を読んだ時、その音楽批評をとおして、そこに読み手自身の価値観がどのように映し出されているものなのかを、読み手自身が知ることになるとも言える。例えば、自分がいかに感覚的な印象としてしか演奏を捉えていなかったかとか、あるいは、演奏に対して表面的な傷のない点に傾斜した聴き方を第一義的にしていたかなど、意識の有無やその程度の差こそあれ、隠れていた読み手の意識が、いわば白日のもとに晒される。換言すれば、間接的にはあっても、音楽批評が、読み手の音楽に対するスタンスを突き付けてくるようなコンテンツと化するのである。つまりここでの「変換した読み方」とは、音楽批評をとおすことによって、対象となる当該演奏に対して自分が持った価値観というものを、実は自分自身が改めて知る機会にもなり得る機会でもあるのである。

### 2-2 正誤という認識の排斥

例えばある演奏に対して三誌の誌上で音楽批評が掲載されたとする。そのうちのA誌は、概ね水

準以上と読める様な、総じて好意的に受け止めたという意向を表した。次にB誌は、奏者が若手であることから、いくつかの課題を指摘しつつも将来性を買ったという、条件付きではあるものの一定程度の評価を下した。そしてC誌は、曲によっての出来不出来のひらきが大きかったことは、演奏会全体としては看過できない点であるとし、評価を保留する態度を表明した。

このように音楽批評上の評価が割れた時、往々にして読み手は、心理的にどれかひとつの意見を抛りどころにしようと努める傾向があると言われる。それは、その読み手が当該演奏を聴いていなかった時、手取り早くといつては語弊があるが、要は大まかな様子を概略的にいいので知りたいという心因によるものだが、心情的には理解できる場所である。しかし別の角度からこの状況を眺めると、読み手が意識しているか否かに関わらず、状況的には音楽批評に「正誤」の感覚を持ち込もうとしているとも言える。思えば、演奏そのものに対しては、聴き手は正誤ではなくアプローチの違いという、寛容ともいえるような認識が見られる傾向を持つことは、既に音楽聴取に於いて慣習的に定着している。だがその一方で、演奏について書かれた音楽批評に対してでは、先にも触れたように、自分自身で実際に聴いた時とは異なる方法によってその演奏を理解しようとする傾向も見られることが、この事例からわかる。そしてそれは何やら、自分では聴かないままのような演奏だったかを知ろうとするという、音楽批評に依拠する姿勢の表れとも解することができる。

演奏に対する評価というものは、客観的な価値基準が明確にあるわけではないが、同時に、多数決で決まるものでもないことは言うまでもない。社会的機能として、音楽批評の書き手が評価をする立場にあるとした時、先にも述べたように、その書き手のスタンスが大きくものをいうことになるが、そのスタンスが及ぼすものは、書き手によって形成される各々の立ち位置の違いということである。このことから、書き手が10人いたとすれば10通りの音楽批評が自ずと現れる。このような

視座から考えても、ある演奏がどのようなものであるかの価値判断が正誤で解決できるとは、やはり考えにくい。

よってここでは、演奏の理解のための援用として、変換を用いた読み方が必要とされるのではないかと思われる。それは、なぜその演奏はこれほどまでに評価が割れたのか、であるとか、または、一見異なるように見える各評価に潜んでいる共通項を炙り出してみるなどという、読み手側の試みによって、当該音楽批評に対する理解へとより近づけられると目される。これは換言すれば、読み手による補填的な協力が、読み手自身の理解を完結させる営為ともなり得るということである。

### 2-3 補正した読み方

音楽批評は、当然紙幅に限りがある中で、その演奏について述べるのが求められる。それは差し当たって、演奏そのものについての言説とその周辺情報——報告、提案、紹介、解説——などから成るが、それらを常に網羅したり、あるいは等位的に扱うことは現実的ではない。どの音楽批評にも逐一これらの情報を入れることによって類型化を招く懸念があるという側面もあるが、ここで問題なのはバランスではなく、どのような傾向の演奏だからどのような項目に比重を置くのかという、いかに演奏や演奏会の趣旨を慮るかによるものと思われる。そのような、様々な方向性をとる音楽批評の中でも、ある作曲家についてのその書き手による作曲家観を、たとえ断片的にでも予め表明しておくことで、その当該作曲家の作品の演奏についての音楽批評をスムーズに、また、誤解を幾分でも差し引いて伝えられることが少なくない。逆にいえば、その表明を前提とした時、その音楽批評がどのような方向性に立脚しているかという書き手のスタンスを下敷きとして、読み手側がその書かれた音楽批評に接するための道筋を作ることができるのである。

よってここでは、読み手の想像力の動員、あるいは読み手が自分なりに補正した上での読み方が問われる。例えば「(ベートーヴェンは) それま

での系譜を因習的に打ち破る」という一文が音楽批評中に織り込んであったとした時、読み手にとってある意味不十分さも含有していた音楽批評であっても、より反りが合うよう、保全的に機能すると言える。そしてそれは、必ずしも直接的な表現である必要はなく、このくだりがあることで、読み手は「この書き手はベートーヴェンに対して、従来の作曲家たちに比して革新的という作曲家観を持っている」と容易に受け止めることができる。また別の読み手は、客観的な事実に基づいた根拠をよすがとする書き手のスタンスを読み取り、ここからベートーヴェン作品の演奏に対するこの書き手の実証的な捉え方を知ることにもなるのである。よって、そのような書き手の音楽批評に接するに際しては、感覚性よりも論理性が勝っているという「前段」を踏まえた上で、その後の読む作業へと歩を進められるのである。

そしてこれまで述べてきた補正的な読み方は、書き手のスタンスそのものの理解を更に促すものでもある。

例えば、褒めているのか評価していないのかわかりにくい書き方をするようなタイプの書き手による音楽批評を例にとる。文面に著されていることが大義名分的であると言うのは語弊があるにしても、この時、おそらく文面には直接現れていないなんらかの本意があるだろうことは推測できるところである。それを知る鍵は当然一様ではないが、この鉦脈を掘り当てられるのであれば、このような書き手のいわば「本音」の部分に迫ることができるのではないだろうか。つまり音楽批評に於いても、文芸作品を読むのと同様の「行間を読む」読み方が有効に働くものと考えられる。しかしその一文だけを切り取ってしまったら、そこでの本意が霞んでしまう恐れがある。よって、前後の文脈の中で、その一文にどのような主張が見られるのかの読解が求められるのである。例えば、「この指揮者特有の直線的な盛り上げが見られた」という一文だけでは、賛否のどちらにも捉えることに特段の無理が生じるものではない。しかしこの前段に、「いくつかの限定された項目に特化し

て楽曲処理を進める」というくだりでもあれば、この人が幅広い表現が売りではない指揮者であることがうかがえるし、また「目の前にある楽想処理にひとつずつ向き合い、それを累積させた」という文言に先の一文が続けば、そこにはストイックな真摯さが浮き彫りになるのではないだろうか。それは「『批評』の言語とか、スタイルとかを意識的に相対化させてゆくしかない」（宮下2004：16）<sup>3</sup>音楽批評の捉え方がそのような方向へと導いていく手引きの役割を担うものと思われる。

このように、書き手の意向は常に具体的に字面化しているとは限らない。この点の最たる弊害は、表面的な言い回しに捉われることにより、真意を看過しがちになることが挙げられるが、このような点も含めてどのように補正的に読むのが、より誤解のない音楽批評の理解に近づけることができるばかりか、更には音楽批評を読む際の幅を広げることにもつながることになるものと思われる。

## 2-4 音楽批評をとおしてのコミュニケーション

音楽がノンバーバル・コミュニケーションと定義付けられ、また認識されていることは改めて言うまでもないが、そのようなカテゴリーに留まらず、コミュニケーション的側面があることはよく知られているところである。ならば同様に、音楽批評をとおしてでの、手段としての音楽批評のコミュニケーション性とはどのようなものだろうか。

先に2-3で、「書き手の音楽観や作曲家観を、なんらかの形で予め表明しておくことが、音楽批評そのものをスムーズに伝えることにつながる」旨を述べた。これは、読み手が演奏について述べられた言説のみならず、書き手の周辺の事項も併せて理解することで、その書かれた音楽批評の理解に関連すると言い換えられる点でもある。音楽批評だけが唯一の真実を伝えているわけではもちろんないが、だからといって、主観を下敷きにした個人的な思い入れを綴るのに終始しているということでもない。読み手が書き手を知ろうとする



ことは往々にして「共有」を伴うものではあるが、それはともすれば行き過ぎが生じることも少なからずある。その具体的な例は、読み手が書き手に対して妄信的になったりすることだが、そうなる聴き手は、その信奉する書き手の言説によって、自分の持っていた印象をいともたやすく翻すなどという状況に結びつかせかねない。それは書き手が特定の読み手とのみ結びつくという極めて特異なコミュニケーションの事例であり、音楽批評が偏った形でひとり歩きしているいびつさを呈している。しかしそれでも、そこには一定の支持層が確立されている、または一定の理解が示されている証左であるとの見方も可能だろう。

以上の例は少々極端かもしれないが、しかしこれも音楽批評の読み手にとっては、辺境的ではあるものの、少なくとも一定程度には有用性を包含するものであることは否定できない。

## おわりに

音楽批評は、当然演奏が先立っており、それを後追する形で存在することになる。よって音楽に付随する、二次的な位置づけにあると認識されがちでもある。それは客観的な事実ではあるが、しかし音楽批評は、音楽に寄りかかることなく、音楽批評としての自立性を獲得することによって、音楽批評という本来副次的な産物を、本来の音楽をまた異なる切り口からアプローチした「読む演奏」へと近づけられるのではないだろうか。ただそれは、演奏に於いてみられるような、すんなり耳に入ってきて琴線に触れるという行程とは異なるものであり、情報量に於いて当然通常の音楽聴取に及ばなかったり、また音楽批評を読む際にも特有のポイントがあるなど、音楽と音楽批評間の齟齬を補うなんらかの意識が問われる。しかしそれは裏を返せば、演奏を、音楽批評からでないと映し出すことができない独自の視点があることのひとつの表れなのではないだろうか。またそこには、音楽批評をいかに読むかという以前の問題として、近代西洋音楽の特質も関連している点

が認められる。それは、そもそも近代西洋音楽は耳当たりのよい、聞き流せる類の音楽ではないという前提を踏まえる必要があるからである。すなわち、「批評や理論の次元を最初からある程度想定しつつ、音楽が構想されている」(岡田2009: vi)<sup>4</sup>という側面に起因することでもあるのだが、これについては、音楽批評に於ける、音楽についての定義を改めて問うところから始めなければならぬため、別の機会に譲りたいと思う。

## 引用文献

1. 遠山一行『考える耳考える目』青土社 1990
2. ジョン・ブラッキング『人間の音楽性』徳丸吉彦訳 岩波書店 1978
3. 宮下誠『迷走する音楽』法律文化社 2004
4. 岡田暁生『音楽の聴き方 聴く型と趣味を語る言葉』中公新書 2009

(旭川校准教授)