

研究ノート

音楽学から「エミュレーション」を考える The Potential of Emulation in Musicology

岡部 真一郎（音楽学／明治学院大学文学部教授）
OKABE Shinichiro (Meiji Gakuin University)

現代音楽の現在

昨年11月、東京で行われた《赤ずきんちゃん伴奏器》の演奏会¹に出向いた。大変に興味深かった。

当日、会場で会った同業者の友人には、「岡部さん、こういうのに興味あるの？ 意外。」と言われた。私にとっては、ただ、面白そうだから行ってみようと、ナイーブに思っただけのことだったのだが。職業柄、週に何回か、月に10回前後、すなわち1年にすれば100回ほど、演奏会に出かけることを30年続けてきたなかで、それは基本的にいつも変わらないし、その意味では、この日も何も特別なことはなかったということでもある。

そもそも「こういうの、ってどういうの？」という話はともかく、しかしながら、当日の「面白さ」は特別だった。ここでは、その面白さがどのようなものだったのか、ということを考えたい。

三輪眞弘は、現在、最も重要な活動をおこなっている音楽家の一人である。三輪の音楽、あるいは芸術活動を考える上で、最も重要なキーワードがテクノロジーであることは、おそらく誰もが認めるところだろう。それは複雑なテクノロジーを易々と使いこなしているということによるのみではもちろんない。むしろ、三輪の思考、感性、それらを通して彼が目指すものが、テクノロジーを介して形になっているということ、そして、もう一方で、三輪の発想、感性、活動が、テクノロジーからの刺激を受けて、さらに自在で大きな世界を作り上げているということである。斯くなる要素、いわゆる双方向のやりとり、インタラクティブな関係が極めて明確であるこ

とこそ、最も刺激的な部分である。

機械と人間、という二項対立の図式は、そもそも成立し得ず、そのような議論が不毛であることは日を見るよりも明らかだが、にもかかわらず、しばしばわれわれはその罠にまんまとはまってしまう。かたや、テクノロジーと向かいあっていればこそ、そこから完全に自由になることもできる。逃れられないくらい縛られてしまいそうになる中でこそ、その自由は初めて手にすることが可能となる。三輪の音楽は、斯くなる背景から生まれてくる。同時に、その活動、作品の一つひとつが、常に音楽の最も本質的な部分に根ざしたものであるということも、極めて重要である。三輪の音楽から目を離せない所以は、ここにある。

物を通じて知ることの意味

今週前半は、パリに滞在していた。北東部に2015年に開館したジャン・ヌーヴェル設計のフィルハーモニー・ド・パリは、外観が印象的であるばかりではなく、リハーサル室などを含む施設の充実に加え、豊田泰久が音響設計を担当し、ヨーロッパでも有数の響きの良い新ホールとして、注目を浴びてきた。

会合のため、午前中にそこに出向き、用件を終えた後、ミュゼ・ド・ラ・ミュージック²を見ていかないか、と誘われた。この博物館は、ステージや客席が可動の中規模のホールやコンセルヴァトワールなどと共に、シテ・ド・ラ・ミュージックのオープン当初、20年ほど前からある施設で、特段の目新しいものもなかろうとは思ったが、開

- 1 「文化庁メディア芸術祭20周年企画展 変える力」の最終日に開催された連携企画「メディアパフォーマンスとは何か？ IAMAS20周年から考える」（2017年11月6日、アーツ千代田3331 2階体育館、主催：IAMAS）、第1部「三輪眞弘作品演奏会」では、メゾソプラノとコンピュータ制御による自動ピアノのための《赤ずきんちゃん伴奏器》（1988）、2台のピアノと1人のピアニストのための《東の歌》（1991）が演奏され、第2部では、作曲家本人らをパネリストとしたシンポジウムが開かれた。尚、シンポジウムの詳細は『情報科学芸術大学院大学紀要』第8巻に所収。
- 2 Musée de la musiqueは、パリ19区、ラ・ヴィレットに1997年オープンした博物館。フィルハーモニー開館時の組織再編に際し、Cité de la musique - Pahalharmonie de Parisの一施設となり現在に至っている。

館前、一般入場者のいない時間だからゆっくり観られるというので、覗いてみることにした。

展示は、下から順番にフロアを上がっていくごとに時代を下っていく、つまり過去から現代に近づいていくという、クロノロジカルな構成をとっている。

最上階まで登り、そのあとは出口に向かって、いわゆるエレキ・ギターを並べたコーナーを経て、階段をずっと降りて行くことになる。降りつくと、いちばん最後にもうひとつフロアがあって、いわゆる民族楽器が展示されていた。楽器の状態が必ずしも良いとは言えない点とはともかく、三味線や琵琶は、キャプションによれば、1900年頃に所蔵するところとなったものが多く、おそらくは、ジャポニズム、そしてもちろん万博などとの関連も連想され、それはそれで興味深くもある。一方、パリの博物館としてはやむなしと見做すこともあるいはできるのだろうが、いわゆるヨーロッパの芸術音楽の歴史をなぞるような形、構成、発想の下でのいわば「ワールドミュージック」編たるこの展示室は、率直なところ、どうも付け足しとの印象は免れず、また、それらを「西洋」の流れとは別物として捉えていると見えるあたり、現今の環境をも鑑みるに、少なからず、違和感を禁じ得ないことも事実ではあった。

とまれ、その最終展示室に至る道程は、先述の通り、概ねクロノロジカルになっており、様々な弦楽器、管楽器、あるいはピアノをはじめとするいわゆる鍵盤楽器、それらの発展、展開やヴァリエーションを示す展示が行われている。様々なストラディヴァリウスを集めた部屋、ハープをずらりと並べた部屋などなどを巡って行く。改めて言うまでもなく、ヴァイオリンをはじめとする弦楽器の多くは、16世紀、17世紀の楽器が「銘器」として現在でも珍重されていることから明らかなように、当時、楽器として完成した形となった後、さほどの変化はないが、かたや、管楽器あるいは鍵盤楽器などは、非常に大きく変わっていった。その変化を「発展」「進化」と捉えるか否かについて、加えて、何を求めてその「改良」が行われたのかについては、また別の議論が必要であるが、ともあれ、その変化を追うようにして、時系列を基

調に組み立てられた展示を順に見ていく。そして最上階は、いわゆる西洋音楽史の最後のページ、20世紀と現代の展示室である。

ここでも、展示の大筋は年代順で、オンド・マルトノやテルミンのような歴史的楽器に始まる。続いて、ムーグ・シンセサイザー、あるいは、ラジオ・フランスのスタジオで電子音楽等の制作に用いられていたコンソール、そして、クセナキスらが使っていた「UPIX」、さらに「4X」、ヤマハのMIDIフルートやキーボードなど、IRCAMで用いられていたもの、などなどが並べられている。これらが、至極、興味深かった。

しかしながら、同時に容易に想像し得るのは、これらを見て面白いと思う者がいる一方、こんな機械並べて何だと言うのか、と感じる向きもあろうか、ということである。音楽博物館で機械を並べているとは、ということか。確かに、大きな箱とブラウン管のモニターのセットとしか見えないもの、UPIXのホワイトボード³とした装置など、いったい何なのか、という「素朴な疑問」が生まれるのも、あるいは宜^もなるかなというところか³。

まず、確認しておきたいのは、物があること、それらを展示できるということの意義である。いわゆる機械が並んでいるということが、物を見せるということが、博物館として、大きな意味を持つ。例えば、東京駅前、丸の内旧東京中央郵便局をリノヴェーションした商業施設Kitteに隣接するJPタワーにあるインターメディアテク (IMT)⁴に行って強く印象付けられるのは、そのことである。あるいは、ドイツのエッセンの世界遺産になっているツォルフェライン炭鉱産業遺産群、そしてルール博物館などでも、それを実感する。物があること自体が、歴史と社会と、特にその明るい部分のみならず暗い部分、ルールの例で言えば、第2次世界大戦からそれが終わる頃、そしてそれ以降のダークな部分までもを全てそのまま、さしたる予備知識がなくとも、キャプションを事細かに読まずとも、直接感じられるようになっている。このことには、改めて、目を向けられてしかるべきだろう。労働者たちがどのように扱われ、いかに管理され、支配され、搾取されていたか、何百ページの資料を読むより、

3 生徒や学生の見学も頻繁に行われ、来館者は毎年数十万に及ぶというこの博物館の名誉のためにも付け加えておくら、様々な形でのギャラリートークやプレゼンテーション、ワークショップに加え、各展示室には、実際に楽器に触れたり、音を出してみたりできるようなコーナーもあり、見学者が「音楽」を体感できるような配慮、工夫もなされている。件の最上階、「現代フロア」については、テルミンを見学者自らが操作し、実際に音が出せるようになっており、その意味では、字義通りに「箱」が並べられているのみでは、もちろんない。

4 日本郵便株式会社と東京大学総合研究博物館が運営する施設。旧東京中央郵便局舎跡に2013年に開設。

建物のドアノブが通念では考えられないほど高い位置にあること、そのノブに手を延ばして扉を開ける度、日々、自らが小さな存在であることが掬り込まれ、それを彼らが抗いようもなく認識せざるを得ない環境に追いやられていたことを、半世紀を経てなお、われわれはまさに皮膚感覚を通して実感するのだ。

ただし、パリの音楽博物館において、今回、極めて興味深かったのは、全く次元の異なる理由からだ。すなわち、楽器は機械である、ということに改めて思い至ったため、下から上へフロアを上り、時間軸に沿って見学していく中で、展示室にあったヴァイオリンもチェンバロも管楽器も、打楽器も、全て機械であることに考えを巡らせた故である。換言するなら、この意味では、外見上、ただの箱にしか見えない古いコンピューターと、それらの「楽器」は大差ないのではないかということだ。

楽器はやはり機械である

ボーカロイド、初音ミクによる初のオペラと銘打たれた《The End》は、2012年に初演された後、東京、パリをはじめ、各地で上演され続けている。そのアムステルダム公演は、2015年のオランダ・フェスティヴァルの一環として行われた⁵。

公演終了後のいわゆるアフター・トークで、初音ミクはいかなる存在かと問われた作曲家は、「楽器です」とシンプルかつ明確に答えた。その日本語を当日の通訳は「instrument」と訳した。楽器は、確かにinstrument、あるいは、musical instrumentである。しかし、「初音ミクはinstrumentである」とのアーティストの発言に、会場に集った聴衆、殊に、コスプレをしたり、サイリウム持っていたりするような、アムステルダムのオタクの若者達の間には、小さからぬどよめきが生じた。「Instrument」すなわち機械、道具——いわゆる2.5次元に思入れが強い「ファン」達にとっては、初音ミクが道具だと言われたことが大きなショックだったのだろう。

とまれ、とはいうものの、楽器はやはり機械である。instruments、機材、道具である。種々の機材があってはじめて、それらを用いて音楽は創られていく。さらに言う、そもそも音楽は、物理学や音響学、あるいは天文学などと一体だった。そのための道具たる楽器は、様々な物理学的、音響学的な理論、仕組みがあって、音が出る。

つまり、楽器、ひいては音楽そのものが、テクノロジーとは元来不可分なのである。

モーツァルトやベートーヴェンの活動した時代は、言うまでもなく、そのまま、フォルテピアノが非常に大きく変化した、発展していった時期に当たる。彼らは、新しい打鍵機構などが用いられ、あるいは、音域が広がった新しい楽器に常に強い関心を持ち、その「新製品」で何ができるか、そこで広がる未知の領域、可能性を探索しようとしていた。そうしたなかで書かれた作品には、実際、例えば広がった音域が早速使われるなど、探求の跡が、容易に検証し得る。さらに後の時期、ベルリオーズが様々な楽器をオーケストラの中に持ち込み、新たな管弦楽法の開拓していったことについても、誰もが知るところだろう。

作曲家、音楽家は^{すべから}須く、新しい物、新しいテクノロジーに常に関心を持ち、そこから如何なる表現が可能となるのかを考え続けてきた。創造のひとつの大きな源が、そこにあるからだ。さればこそ、音楽のための道具たる楽器の発展が、他ならぬ音楽の核心部分と直接結びついていくということについては、多言は要しまい。

その流れは、時代を下り、そのままシュトックハウゼンやクセナキス、そしてもちろん、長らくIRCAMの展開に注力したブーレーズらに受け継がれていった。もちろん彼らの時代には、今日とは環境が異なり、ほとんどが国家プロジェクトとも言えるような大掛かりなものであり、その中心に彼らアーティストがいたということは、何より時代そのもの、その中での芸術、そして音楽のあり方を明確に反映している点でも興味深い、ここではそれについて細かく議論する余裕は無い。

今一度だけ繰り返すなら、楽器は機械である。われわれは日本語で「楽器」という言葉を使っているため、あるいは、機械であることを見逃しがちなのだろうか。古の大陸から入ったのであろうこの「楽器」という語には、機械の「機」ではなく、「うつわ」の「器」が使われており、機械とは些か距離があるように、また、異なるニュアンス、広がりを持つようにも感じられる。

パリで訪れた博物館は、Musée de la musique、楽器博物館ではなく、「音楽博物館」である。展示された楽器を見ることが音楽を考えることに他ならないということだ⁶。古い楽器から、20世紀の電子楽器やコンピュー

5 渋谷慶一郎：《The End》2015年6月5日、アムステルダム音楽劇場。

ターを経て、最後に笙や三味線をたまたま併せて見ることになり、その流れの中で、見逃していたこと、楽器は機械であり、それが音楽の本質と不可分であることに、改めて目を向けるところともなったのである。

音楽における「再現」の変遷

歴史的な楽器、あるいはそのレプリカを、時代楽器、ピリオド楽器などと呼ぶ。それらを用い、作品が作曲された当時の環境に目を向けて、そのコンテキストの中で演奏をおこなおうという動きが、いわゆる音楽学の研究と結びつく形で、第2次世界大戦後、特に70年代以降、急速に活発となった。それには、一方では、学問的批判校訂版の出版の動きも大きく関わっている。例えば、モーツァルトの楽譜を、自筆譜を含め、様々な資料を検証しながら、作曲家自身のあずかり知らぬところで、しばしば後世になって、付されるに至った強弱記号やスラーなどをまず一旦取り除き、作曲家が考えていたことに最も近いと考えられる形に戻して編集し、譜面に記す。加えて、その学問的な校訂作業の詳細を「校訂報告」という論文の形にまとめ、楽譜と相互補完的に用いられることを目指す。音楽学研究の発展と共に、こうした出版が盛んになったのも、やはり第2次世界大戦後のことだ。

批判校訂版楽譜をもとに、現代の楽器とは材質も構造も異なる時代楽器を用い、研究成果を反映させて、アーティキュレーションなども検討し、また、そうした過程の中で、ピッチやテンポの問題にも考察が及ぶ、というように、様々な側面が総合的に考えられるようになると、同じ作品と向き合っている、アプローチは必然的に変化する。そして、楽曲、ひいては作曲家に対するイメージも大きく変わっていく。

当初、斯くなる音楽学的、あるいは歴史的演奏のアプローチは「オーセンティック・パフォーマンス」と呼ばれることもあった。「オーセンティック」とは、極めて単純化して言えば、本物という意味である。聖書のテキストに関して、様々な異本がある場合、これこそ最も正統なものである、という意味で「オーセンティック」という言葉を用い、より日常的には、例えば「オーセンティックな岐阜の水」といえば、余所から採った紛い物

ではなく、間違いなく岐阜で採水した水だということを示す。すなわち、美術作品などに用いられる際に典型的なように、本物か偽物か、真偽、真贋、真正性についての価値判断がここには強く入っている。従って、この「オーセンティック・パフォーマンス」という言葉には、歴史的アプローチこそ正しい、本来あるべき演奏のかたちだという特段の思い入れが籠められているということである。最近では、ほとんど用いられなくなったものの、少なくとも往時、例えばカラヤンが倍管で、しかも極めて流麗なベートーヴェンを演奏して絶賛されていた時代には、そうまでして「正しさ」を主張することなしには、なかなかいわゆるメインストリームに受け入れられなかったという側面もあろうし、一方では、ジャーナリスト的な問題、あるいは音楽ビジネスを取り巻く状況などもこの問題については看過できまい⁷。

とまれ、爾来、ほぼ半世紀の時を経て、今では歴史的認識に基づく演奏、Historically Informed Performance、あるいは「HIP」などと略して呼ばれることにもなったこのような演奏、そして作品へのアプローチには、当然、大きな展開、発展があったわけだが、その詳細についてはともかく、ここで重要と考えられるのは、このようなアプローチが、今や殊更に言及されるべき、特殊なことでは既に全くなっているということだ。ベルリン・フィルでもウィーン・フィルでも、N響でも読響でも、それを一部であれ取り入れ、その考え方を反映させてモーツァルトを弾き、ベートーヴェンを演奏する。それが、通常の、普通のこと、至極「当たり前」のこととなっている。あるいは、敢えてそのような形は取らないにせよ、斯くなるアプローチから得られるもの、知見をバックグラウンドとして持つことが、まず全ての大前提となっているのである。

そのような状況のもとで、一方、当時どのような楽器を使っていたのか、何人の編成をアンサンブルとして組んでいたのか、などなどの「外形」そのものは、有益な情報をもたらすところであると同時に、それらを金科玉条の如く扱い、ただ只管、当時と表面上の条件を揃えて演奏を行うことにのみ拘泥するのは、むしろ、本質からは外れているとの認識も広がった。例えば、モーツァル

6 無論、博物館の名称は多様で、例えば、ベルリンのフィルハーモニーに隣接する博物館はMusikinstrumentenmuseum（楽器博物館）である。

7 例えば、リチャード・タラスキンRichard Taruskinが"The Limits of Authenticity: A Discussion," in Early Music, February 1984（邦訳「オーセンティシティとは何か」『現代思想』1990年12月臨時増刊号所収）と題された小論を物したのは、まさに斯くなる背景があつたのことだったと考えられる。

トのシンフォニーが初演された折、ヴァイオリン奏者が何人で、ステージ上の配置はどのようなものだったのかを知ることは極めて有用だが、それをそのまま「再現」すること自体の意味、意義については、より慎重に検討すべきだという、改めて言われてみれば当然過ぎるほど当然の考え方が一般的になったということである。往時、演奏が行われた会場などの環境は、今日の東京のサントリーホール、ウィーンのムジークフェライン、あるいはニューヨークのカーネギーホールなどのそれとは大きく異なることを鑑みるに、数字だけ、スペックだけを同じにしても何の意味もないのは、自明である。

では重要なことが何かといえ、上述のアプローチによって、作品、音楽の核心を捉えなおすことができるということ、そして作曲家が何を考えていて、何を求めている、あるいは当時の聴き手がそれをどのように受容したかということを踏まえて、もう一度、楽譜と、あるいは作品と、現代の視点から向き合い直す、その中で音楽を創るというスタンスである。それが議論の核心だった。そういう問題だった、それがいわゆる「HIP」というものだった、ということが、些か遅ればせながらであったにせよ、今や、広く理解されるに至ったのである。

そして、同時に改めて目を向けるべきは、歴史的事実、あるいは「物」を通してのみ、それらが存在してこそはじめてわかることがある、という点である。空気の振動たる「音」は、その場で消える。パフォーミング・アーツたる音楽は、その「音」により成り立つ。文献をいくら読み漁っても、その場で消え去った往時の「音」についての知見は、想像、推測の域を出ることはない。音色などの要素はもとより、ピッチについて、テンポについて、客観的な物証は何処に求めるべきなのか。

現存する歴史的オルガンを調べれば、パイプの状況から、ピッチを割り出していくことができよう。弦楽器の弓が残っていれば、その形状、長さから、フレージング、ひいては、テンポについての大きな示唆が得られよう。

すなわち、物を通して、音楽を考えるということだ。であればこそ、楽器を並べた展示が「音楽博物館」を構成するところとなる。物を並べただけ、機械を展示しているだけ、と見るのでは、あまりに表層的、一面的との誹りも免れ得ないのだ。

斯くして、まず、モーツァルトの作品はモーツァルトが弾いていた楽器を使って演奏しようとする。ところが、モーツァルトの楽器、同時代の楽器は入手が困難で

ある。あるいは、演奏の実用に耐える状態ではない。そのような事態に直面したらどうするかを、楽器を通して考える。モーツァルトの時代の楽器のレプリカ、当時の楽器を元に、精巧に作り直した物を使ってみる。あるいは、それも一法だが、かたや、今、ここにあるスタインウェイのピアノ、現代のピアノを使ってモーツァルト弾くとしたら、どういうことができるか、何をすべきかを検討してみる。そのようなアプローチも当然成り立つ。

三輪眞弘の想像力

今、モーツァルトの時代の楽器を弾くことが不可能だとして、それでもモーツァルトを演奏するなら、どうしたら良からう?——どこかで聞いた話である。

これは、エミュレーションである。現代のピアノでヨハン・ゼバスティアン・バッハを弾くことを考えるのと、三輪の早い時期の作品の再演に際してのエミュレーションは、重なって見えるのだ。あるいはそもそも、パフォーミング・アーツたる音楽について、演奏するということ、作品があって、それに演奏家がどういう形で向き合うかということと、それは重なる。音楽の最も本質的な部分には、常にこの問題がある。

2016年の《赤ずきんちゃん伴奏器》の演奏について、作曲家自身は、再演でもあり再現でもあると語っていたが、この折の演奏会が極めて興味深かったのは、「音楽」としての充実に加え、そこに、結局のところは、いちばん本質的な意味での演奏を巡る問題、音楽に関する命題があったからだ。演奏家が行なっているのは、そして、我々が普段、耳にし、あるいは目にしている音楽は、時代、様式、あるいはメディアを問わず、斯くして生まれるものである。その構造が、あの日、聴衆の眼前に提示されていた。しかも、それが敢えて「機械」を通して透かし彫りにされていた。「機械」によって、往時、アーティストが考えていたこと、やりたいと思ったこと、あるいは、考え、望んでいたものの、できなかったことが明らかになる。再演/再現のための様々な検証、検討によって、嘗ての作品に今一度、直接触れることができる、というのみではない。そこには、機械、そしてテクノロジーによって、芸術家の想像力に何が与えられ、あるいは一方、それがどのような制約を受けていたのか、という極めて大きな問題の一端が、顕在化していたのである。

三輪眞弘の音楽に常に強く惹かれる所以は、やはり、ここにある。