



Title	リチャード・タラスキンのオーセンティシティー論を再考する
Author(s)	杉山, 恵梨
Citation	阪大音楽学報. 2020, 16・17, p. 1-13
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/98475
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

リチャード・タラスキンの オーセンティシティー論を再考する

杉山 恵梨

はじめに

本論は、リチャード・タラスキン Richard Taruskin (1945-) によって 1980 年代から 1990 年代の間に継続的に書かれたオーセンティシティー論の概念分析を行うことで、古楽実践の発展期における演奏実践の特質とその定義を再検討するものである。

20 世紀までの古楽の演奏史は、黎明期の 19 世紀から 20 世紀初頭までと、発展期として捉えられる 20 世紀後半に大きく分けられる。黎明期における古楽実践は、1829 年のメンデルスゾーンのバッハ蘇演に続く復興的性質を有していた。一方の発展期では、レパートリーが単純に広げられただけでなく、主に 1960 年代以降に音楽学的な研究の見直しが本格化した。具体的には、18 世紀までのオリジナル楽器・奏法の使用、原典版の採用、音楽理論書等の参照を含む、作品と同時代の演奏習慣の研究が行われた。発展期の前半すなわち 1970 年代頃までにみられるそうした一連の動きは、古楽運動 early music movement と総称されて広く知られるようになった。発展期後半として考えられる 1980 年代以降においては、バッハ、ヘンデル、中世・ルネサンス期の作曲家に加えてベートーヴェン、ドビュッシー、シェンベルクに至るまでのレパートリーの拡充、そしてそれに伴う音楽媒体のベストセラー化が進められた¹。

そのようにして古楽実践が発展した 20 世紀後半、演奏者の美学的側面を検証しようとする動向が新たに現れた。検証する際に、判断の尺度として確立された概念がオーセンティシティーであった。ただし、このオーセンティシティーの概念を批判的に捉える論者がいた。それが、タラスキンや L. ドレイファスである。そのオーセンティシティー批判が、古楽実践の宣伝的プロパガンダとして機能する側面を有していたことは否めない²。

現代では、1970 年代から 1980 年代までの間のイギリスにおける音楽ビジネスと同時期の

1 Sherman, Bernard. D. 1998. "Authenticity in Musical Performance," in *The Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford Univ. Press, pp. 166-169.

2 Wilson, Nick. 2014. *The Art of Re-enchantment: Making Early Music in the Modern Age*. New York: Oxford Univ. Press, p. 37.

古楽運動を絡めて検証したN. ウィルソンの研究に代表されるような音楽産業論³や、L. ゲーアやP. キーヴィーたちによって1990年代以降に議論が交わされるようになった楽譜の校訂作業における美学的研究を扱うテクスト概念論⁴が、オーセンティシティーの概念を論じるものとして主流になった。このような考察においては、歴史的考証に基づく演奏 historically informed performance（以降、HIPと記す）を行う人物、すなわち1960年代後半頃に出現した研究兼演奏活動を担う人物が事例として取り上げられ、彼らが行った理論的研究が検証対象に選ばれることが、比較的多かったといえる⁵。

一方、タラスキンは、ニコラウス・アーノンクール Nikolaus Harnoncourt（1929–2016）やグスタフ・レオンハルト Gustav Leonhardt（1928–2012）といった、20世紀半ばの戦後間もない時期から活動の端を発しているスイス、ドイツ、オーストリア、オランダの演奏家を取り上げ、彼らの演奏実践に焦点を合わせて論考を書いた⁶。本論においては第三項で、アーノンクールとレオンハルトによるバッハの教会カンタータ全集録音プロジェクト（1971–1989）を事例として書かれた論考を考察の対象に据える。それらの論考、すなわちタラスキンのオーセンティシティー批判を複眼的見地から再検討することにより、20世紀の古楽実践がもつ問題を解決するための糸口を見つけたい。先述したように、古楽実践におけるオーセンティシティーの有無をめぐる議論は20世紀後半から取り沙汰されてきた。今世紀に入り、次世代の演奏家による新たな古楽実践の型が定着しつつある。それゆえ、古楽実践を大きく進展させた初代の演奏家の特質について現時点で一度整理する必要があり、まさに重要な局面を迎えていると筆者は考える。

1. 1980年代から1990年代までの英米における オーセンティシティー論の展開

タラスキンは、ルネサンス期の合唱作品を扱う演奏グループ、カペラ・ノヴァでの自身の15年以上にわたる指揮経験を含めて⁷、20世紀後半を中心とした古楽実践におけるオーセンティシティーの問題をめぐる一連の論考を書いた。これらの論考は1982年から1994年にかけて書かれ、1995年に論集 *Text and Act*⁸としてまとめられた。とりわけ、1984年に書

3 Wilson, Nick. 2011. "The Business of Authenticity: A False Relation?" *Arts Marketing: An International Journal* 1(2), pp. 159–170.

4 例えば、次の文献が詳しい。Goehr, Lydia. 2007(1992). *The Imaginary Museum of Musical Works*. New York: Oxford Univ. Press. Kivy, Peter. 1995. *Authenticities*. New York: Cornell Univ. Press.

5 クリストファー・ホグウッド Christopher Hogwood (1941–2014) が演奏実践におけるオーセンティシティーの主導者として捉えられる傾向を、タラスキンは批判した。Taruskin, Richard. 1995. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford, p. 151.

6 ただし、そうした演奏家とは対照的に、ホグウッドなどをHIPの枠組みでしばしば登場させている点も見受けられる。

7 タラスキンはヴィオラ・ダ・ガンバも演奏した。タラスキンのほか演奏実践の経験を有するオーセンティシティー論者に、ヴィオラ・ダ・ガンバを演奏するドレイファス、鍵盤楽器・通奏低音を演奏するJ. ブット、そしてピアノを演奏するC. ローゼンが挙げられる。

8 *Ibid.*

かれた “The Limits of Authenticity”⁹ は、数々のオーセンティシティー論やオーセンティシティー批判を誘発するきっかけとなり、演奏実践の概念にまつわる論争を巻き起こした。

アメリカでは新たな人文学の領域として、パフォーマンス・スタディーズが1960年代に定着した。楽譜の校訂作業を絶対視する概念の一つである Werktreue は、既に1950年代後半に書かれた演奏美学関連の文献に、ヨーロッパ諸国における演奏実践を検討する際の用語として多くみられる¹⁰。こうしたことからも察しがつくように、アメリカでは、ヨーロッパ諸国から輸入された音楽とその演奏に必要な楽譜や演奏法を検証対象とする研究が20世紀半ばの段階で既に着手されていた。ただし、議論が活発になり研究が本格化したのは、1980年代以降のことである。同時期のこの分野の英米の研究者は、原典版や理論書等の歴史的資料が無批判に使用されてきたことに異議をとなえた。J. カーマンもその一人で、音楽聴取・演奏解釈をめぐる論¹¹を展開し、既存の音楽学に対して演奏美学の欠如を指摘した。

タラスキンは、1992年にアメリカで開かれた古楽のシンポジウム¹²で、20世紀の美学において音楽に求められるオーセンティシティーの理想は演奏実践とテクスト概念に依拠してきた、という論を展開した¹³。したがって、考察すべき対象としては演奏実践とテクスト概念の二つがあるが、本論では前者を扱うのみに留める。

2. タラスキンのオーセンティシティー批判①

——演奏実践の正当性は「歴史的」正当性という観点のみでは評価するこ とはできない

タラスキンは、「歴史性」といった概念および、歴史的正当性という観点のみから古楽実践が評価されてきたことに否定的な見解を繰り返し示してきた。本項では、1980年代前半に書かれた論考のうち、歴史性の概念と古楽実践に関連して記述されたものに着目する。加えて、タラスキンが述べた作曲家の意図の実現の重要性においては、さしあたりストラヴィンスキイによる言説を参照して検討を行うこととする。まずは、1984年に書かれた論文から、演奏実践における歴史性の有無が過大重視される傾向にある状況を指摘した記述を引用する。

Even performers tend to see themselves and to be seen in historical terms. The

9 Taruskin, Richard. 1984. “The Limits of Authenticity: The Authenticity Movement can Become a Positivistic Purgatory, Literalistic and Dehumanizing,” *Early Music* 12(1), pp. 3-12.

10 Fabian, Dorottya. 2003. *Bach Performance Practice, 1945-1975*. Hampshire: Ashgate, p. 11.

11 Kerman, Joseph. 1985. *Contemplating Music: Challenge to Musicology*. Cambridge: Harvard Univ. Press.

12 Taruskin, Richard. 1992. “The Early Music Debate: Ancients, Moderns, Postmoderns,” *The Journal of Musicology* 10(1), pp. 126-129.

13 これに対して、ゲーはテクスト概念を対象として、Werktreue の概念と関連付けてオーセンティシティー論を開いた。Goehr. 2007(1992). *op. cit.*, pp. 13-43.

more intellectual critics of today like to describe the performances they review as part of the history of the music performed. History is something ‘bigger than both of us’ —— creator (or performer) and audience —— and therefore not to be fought. The past has never been so much with us, whatever our relationship or attitude to ‘musicology.’¹⁴

演奏家は歴史的な用語によって自分のことを考え、また他人からもそういった用語で判断される傾向がある。こんにちの理知的な批評は、自分が批評する演奏を、その曲の演奏史の一部として記述しようとする。歴史があたかも「われわれ——演奏家や聴者——よりも大きな存在」のようであるがゆえ、抵抗できないものとなってしまっている。「音楽学」にどのような関係をもち、どのような姿勢をとるにせよ、過去はかつてこれほどわれわれの近くにあったことはない。(筆者による和訳、以下同じ)

元を辿れば、T. W. アドルノや C. ダールハウスの言説に代表される「音楽作品の本質や実体は全般的に歴史性から形成されている」¹⁵ という定義が、旧来の演奏実践における美学の根幹をなす概念であった。ただし、ダールハウスは *Grundlagen der Musikgeschichte* で、「実践としての歴史主義は、古典的なものと自然なものは超歴史的だと考える通俗『プラトン主義』の美学に傾く」¹⁶ と言及しているように、演奏実践における歴史性は単純に定義づけられるものではないとした。だが、上述した歴史主義の定義をめぐって、タラスキンは *Text and Act* の序説中にダールハウスの三つの著作 *Musikästhetik*、*Die Idee der absoluten Musik*、*Die Musik des 19. Jahrhunderts*¹⁷ を引き合いに出し、テクスト概念等を代表とする思考形式と並列して、演奏実践に歴史主義の概念を通用させようとする傾向があったことを指摘した¹⁸。したがって、タラスキンは演奏実践の領域に「古いものは新しいものに優る」といった意味での歴史主義の概念を適用させることには難色を示してきた、ということがわかる。

タラスキン以前には、既にドレイファスが「古楽の演奏家によるオリジナル楽器を採用した演奏にみられる『歴史性』はあくまで外的なものである」¹⁹ と論じ、オリジナル楽器の採用を例に、古楽的アプローチの形式化を危惧する姿勢をみせた。こうしたオリジナル楽器の

14 Taruskin. 1984. *op. cit.*, p. 7.

15 Dahlhaus, Carl. 1977. “Historismus und Tradition,” in *Grundlagen der Musikgeschichte*. Cologne: Musikverlag Gerig, pp. 102–103.

16 *Ibid.*, p. 104.

17 Dahlhaus, Carl. 1967. *Musikästhetik*. Cologne: Musikverlag Gerig.
———1978. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter.
———1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Athenaion.

18 Taruskin. 1995. *op. cit.*, p. 11.

19 Dreyfus, Laurence. 1983. “Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century Author,” *The Musical Quarterly* 69, pp. 297–299.

使用に関して、タラスキンは次のように述べている。

We are taught, in short, not to discriminate, not to interpolate our own judgement, if we are to have an ‘authentic’ sense of the past. It is the same wish to apprehend the past directly and without the distorting lens of modern values that leads us to the old instruments and old performance practices we prize so highly. [中略] Old instruments and old performance practices are in themselves of no aesthetic value.²⁰

過去の「オーセンティックな」感覚をもとうとするならば、われわれ自身の判断を優先したり、また、それをはさんだりしてはならないと、われわれは教えられている。過去と直接的に理解したいという願いと現代の価値観で歪んだレンズなしに理解したいという願いこそが、われわれを、われわれがこうも高く評価している古楽器や古い演奏習慣に導くのである。[中略] 古楽器や古い演奏習慣は、それ自体に美学的価値を持たないものである。

If played in an appropriate manner, modern instruments too would be capable of anything the player wished to produce on them.²¹

適切な手法で演奏を行えば、モダンの楽器であっても、演奏者が望むものはどのようなものでも演奏可能である。

現代の古楽実践では、オリジナル楽器で演奏されるスタイルが定着した。だが、上記の二つの引用からわかるように、タラスキンは、楽器自体に歴史性の有無を見出すことはできず、どういった意図の実現化を目的とするのかという演奏家の意識に美学的価値がおかれる、という論旨を繰り返し述べた。この論考を発表した後に書かれた1992年開催のシンポジウムにおける報告論文では、「古楽という名の下に行われる演奏はこれまで『歴史的』なものではなかったし、今後も『歴史的』なものにはならない」と述べ、その上で「『歴史性』を、芸術家に望んではならない」²²と明示した。さらに、前述した意図をめぐって、タラスキンは次のように論じている。

‘Letting the music speak for itself is still a worthy ideal to aspire to. What does it

20 Taruskin, 1984. *op. cit.*

21 *Ibid.*, p. 11.

22 Taruskin, 1992. *op. cit.*

mean? For the moment let us assume it means realizing the composer's intentions as far as our knowledge of them permits. What we are really being told, then, is to 'let the composer speak for himself.'²³

「音楽自体に語らせる」とはやはり熱望に値する理想である。それは何を意味するのだろうか。さしあたり、それは作曲家の意図を、われわれの知識の及ぶ限りで実現することを意味する、と考えてみよう。すると、われわれが真に命じられていることは「作曲家自身に語らせる」ということになるのだ。

演奏実践におけるオーセンティシティーの重要性は、アドルノ等によって1950年代以降に演奏美学の分野で議論されるようになった²⁴。彼らの文献で述べられている演奏実践における客觀性について、タラスキンは、古楽実践におけるオーセンティシティーを検討する際にしばしば下敷きにされてきた概念だとして着目している²⁵。例えば、ダールハウスは、演奏実践における意図をめぐって「音楽の意味は『意図として与えられるもの』であり、聞き手がそれを捉える限りにおいてのみ存在する」²⁶と言及している。上記の引用部分にみられるように、タラスキン自身も“being true to the score”や、P. アルトリッヒが1950年に自身の著作で明示した標語“letting the music speak for itself”²⁷を用いて、作曲家の意図の実現に焦点を合わせた検討を行っている。

こうした議論に近似する例を、20世紀前半の新古典主義の作曲家の意識にもみることができる。音楽表現の客觀化に重点をおいて作曲を行ったストラヴィンスキー、そしてA. トスカニーニなどが、その事例にあう人物として挙げられる²⁸。演奏解釈に対するストラヴィンスキーの反感は、20世紀前半の古楽運動にも影響を与えた²⁹。ストラヴィンスキーは *Poétique Musicale* で、「演奏解釈という概念は、演奏者に課される限界、あるいは演奏者が自分の実踞性行為において自分に課す限界を前提としている」³⁰と言及し、さらにその演奏者については「作曲者の意思が明瞭であり、正しく作成されたテクストの前に位置づけるべき

23 Taruskin, Richard. 1982. "On Letting the music speak for itself: Some Reflections on Musicology and Performance," *The Journal of Musicology* 1(3), p. 340.

24 アドルノ (Adorno, Theodor. W. 1998 (1951). "Bach gegen seine Liebhaber verteidigt," in *Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Gesammelte Schriften Band 10. 1), p. 150.) のほか、ダールハウス (Dahlhaus. 1967. *op. cit.*, pp. 19-27.) やドレイファス (Dreyfus. 1983. *op. cit.*, p. 303.) 等による著作で、そうした議論が交わされた。

25 Dahlhaus. 1967. *op. cit.*, p. 23.

26 テクスト論では、作曲家の意図を表象するものとして楽譜が位置づけられる。(このような理論面に対して、タラスキンは演奏実践面においても作曲家の意図が実現されるべきだと示している。Taruskin. 1982. *op. cit.*, pp. 338-340.)

27 Aldrich, Putnam. 1950. *Ornamentation in Bach's Organ Works*. New York: Colemann-Ross, pp. 3-4.

28 Haskell, Harry. 1996. *The Early Music Revival: A History*. New York: Dover, p. 93.

29 *Ibid.*, pp. 177-178.

30 Stravinsky, Igor. 1947. *The Poetics of Music: in the Form of Six Lessons*. (Stravinsky, Igor. 1942. *Poétique Musicale: Sous Forme de Six Leçons*. Cambridge: Harvard Univ. Press.) Knodel, Arthur. Dahl, Ingolf. trans., Cambridge: Harvard Univ. Press, pp. 122-123.

だ」³¹と述べた。この言説によると、演奏実践において演奏家に課される解釈とは、テクスト（すなわち、楽譜）から読み取ることができる作曲者の意思（すなわち、作曲家の意図）を指し示している。したがってこのストラヴィンスキーの言説は、作曲家の意図の実現を演奏実践に重要視したタラスキンの見解と一致するものとしてみなすことができるだろう。なお、ストラヴィンスキーが提示した客觀性の観点については、ここではなく次項でさらにふれることにしたい。

このようにして、演奏実践に作曲家の意図の実現が重視された一方、演奏者による理解が必要とされる演奏習慣の観点をさらに提示することにより、オーセンティシティーの概念を考察しようとした研究者もいる。ただし、彼らの論考では、作曲家と演奏家の両カテゴリー間の境界は曖昧にされたまま考察が進められているため、そうした点に問題があると指摘されかねない。その曖昧さについては、例えばS. デイヴィスが「『作曲家の意図』を順守する際に『演奏者が果たすべき創造的役割』³²が関与する」³³と言及している点や、P. キーヴィーが「『演奏者の理解が必須とされる演奏習慣』から『作曲家の意図』に向けた考察を行うことで、『オーセンティシティー』の概念を検討することが可能となる。だが、この両者（の境界）ははっきりと分けられているわけではない」³⁴と述べた言説を参照することにより、見て取ることができるだろう。こうした両者間の境界を曖昧に扱う論に対して、タラスキンは、デイヴィスやキーヴィーが論考としてまとめる以前の時期より批判的な姿勢を示している。まず、1982年の論考³⁵で、両者の区別をはっきりさせるべきであると提示し、以降においてもその両者の音楽的役割の違いを特に強調している。こうした点から考えられるのは、タラスキンが演奏家による意図という観点からオーセンティシティーを検討することに否定的な意見をもっていたということと、作曲家の意図の実現にオーセンティシティーは依拠されるという考えをもっていたことである。

3. タラスキンのオーセンティシティー批判②

——古楽実践のオーセンティシティーは作品の本質をどのように実現しようととするのかを示す演奏家の「現代的」な姿勢に立脚する

本項では、アーノンクールとレオンハルトによるバッハの教会カンタータ全集録音プロジェクトを事例に据えて1980年代から1990年代にかけて書かれたタラスキンの論考を取り上げ、言説分析を行う。タラスキンは、主に1970年代から1990年代前半の時期の彼らを振

31 *Ibid.*

32 当時の演奏習慣の理解に必要とされる、同時代の理論書・教則本の参考や、歴史的資料から根拠を探す作業と等号するものと考えてよいだろう。

33 Davies, Stephen. 1987. "Authenticity in the Musical Performance," *British Journal of Aesthetics* 27(1), pp. 39-40.

34 Kivy. 1995. *op. cit.*, pp. 9-10.

35 Taruskin. 1982. *op. cit.*, pp. 338-349.

り返り、その姿に対して「現代的」とする見方を示した。そうした現代的な姿勢が古楽実践におけるオーセンティシティーにどのように関与したのかについて検討を行うこととする。

But if the sewing-machine style cannot be historically associated with Bach, it can certainly be associated with the 'neo-classic' Stravinsky and his spokesmen at one time called 'monometric' rhythm.³⁶

ただし、ソーイング・マシン・スタイルがバッハ作品と歴史的に関連づけられないとするならば、「モノメトリック」リズムとかつて呼ばれた「新古典主義」のストラヴィンスキーや彼のスポークスマンに関連付けられるはずである。

Stravinsky propounded a philosophy of 'pure music,' and the properly 'objective' manner of performance required to realize its purity.³⁷

ストラヴィンスキーは「純音楽」の哲学と、その純粹さを実現するのに求められる適切な「客観的」演奏法を提唱した。

タラスキンは、ソーイング・マシン・スタイルと呼ばれる演奏スタイルに着眼し、ストラヴィンスキーや他の新古典主義の音楽にみられる「モノメトリック」リズムとの比較検証を論考中で度々行っている。ソーイング・マシン・スタイル、すなわち表拍を均等に機械的なリズムで強調する演奏スタイルは、20世紀におけるロマン主義的なバッハ演奏の特徴を表すもの³⁸であった³⁹。そして、「モノメトリック」リズムとは、階層化された拍節構造をもつものであり、現代性を特徴付ける音楽要素の一つとして捉えられてきた⁴⁰。こうしたことを踏まえて、上記に示した引用のうち一つの方にここで着目したい。まず推測されるのは、非ロマン主義的なバッハ演奏のリズムは、従来に用いられてきたソーイング・マシン・スタイルのように均等に強調されるものではなく、むしろ「モノメトリック」リズムのように階層化された形で刻まれるものに関連性をもつ、といった旨をタラスキンが述べようとした、ということである。

36 Taruskin, Richard. 1988. "The Pastness of the Present and the Presence of the Past: Authenticity and Early Music," in *Authenticity and Early Music*. New York: Oxford Univ. Press, p. 169.

37 *Ibid.*, p. 181.

38 一方、古楽の演奏家は、例えばヴァルターの『音楽事典』にみられるような言説「アクセントは長さよりも強さによって表現される」(Walther, Johann, Gottfried. *Musicalisches Lexicon*. 1732. Leipzig: Wolfgang Deer, p. 6.)を参照することによって理解を得て演奏の指針を打ち立ててきた、と考えられる。

39 Haynes, Bruce. 2007. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford Univ. Press, p. 57.

Sherman, Bernard. D. 1977. *Inside Early Music*. New York: Oxford Univ. Press, p. 193.

40 Nabokov, Nicolas. 1944. "Stravinsky Now," in *Partisan Review* 2, p. 332.

ストラヴィンスキー以降、彼らのモダニズムの潮流に位置する音楽を指し示すものとして、純音楽という用語が広まった。また、そうした純音楽を実現するために必要となる、理想的とされる演奏方法は、ストラヴィンスキー自身により客観的な演奏手法と表現された。前項でも述べたが、演奏実践における客観性をタラスキンは重要視していた。ここで改めて上記に示した二つの引用を参照してみえてくるものは、タラスキンが非ロマン主義的なバッハ演奏、すなわち古楽的な演奏実践と、新古典主義の音楽の要素やその演奏時に求められてきたような客観的な演奏手法を関連づけて論じようとした、と考えられる点である。

なお、タラスキンは1984年の論考の中で「オーセンティシティー運動は、実証主義的かつ逐語的・非人間的煉獄になり得る」⁴¹、そしてさらには「最も悪い点は、オーセンティシティーが純粋主義という別名をもっていることである」⁴²と述べている。ここでは古楽運動、すなわち極端なHIP⁴³が歴史性の実現を目指そうとする実践形態として捉えられ、その外的性格や形式性が批判されている。また、HIPが純粋主義purism的だと捉えられる傾向があるゆえに、ストラヴィンスキー作品における純音楽pure musicの概念もこうした性質をもつものであると混同されることを危惧して、注意が促されている。次に、アーノンクールとレオンハルトの古楽実践の事例を、モダニズム⁴⁴と関連づけて論じられているものを引用する。

Leonhardt's performance is well within the accepted canons of modernism, while Harnoncourt's is a challenge to them, not unlike the challenge lately issued by the so-called neo-romantics to modernist canons of composition. We are in the midst of what may yet be another major shift in aesthetic and cultural values, and the fact that 'Early music' is reflecting it testifies to its vitality and its cultural authenticity.⁴⁵

レオンハルトの演奏は受け入れられたモダニズムの規範の中に収まっているが、一方のアーノンクールの演奏はその規範に対する問題提起である。その問題提起というのは、のちにいわゆる新ロマン主義者たちによって引き起こされたモダニストたちの作曲規範に対する問題提起に似ていなくはない。われわれは、美学的・文化的価値における別の主要な移行期となり得る中間に位置しており、「古楽」がそれを反映しているという事実はその活力と文化的オーセンティシティーを証言する。

Leonhardt's quirky Bach, to say nothing of Harnoncourt's, gives reassurance that

41 Taruskin, 1984. *op. cit.*, p. 9.

42 *Ibid.*, p. 10.

43 1980年代前半の当時において、まだHIPという呼称は一般的ではなかった。

44 本論では「現代主義」と表記しない。ただし、本論におけるモダニズムとは、例えば、モダンの楽器という用い方でみられるような意味をもつものではなく、ポスト・モダニズムと区別するために表記したものである。

45 Taruskin, 1988. *op. cit.*, p. 204.

the restoration ideal is far from universally shared. It is not the elimination of personal choice from performance that real artists desire, but its improvement and refreshment. And for this purpose original instruments, historical treatises, and all the rest have proven their value.⁴⁶

レオンハルトの奇抜なバッハは、そしてアーノンクールのバッハはいうまでもなく、復興の理想が一般に共有されているものからはかけ離れているものである、ということを確かめさせてくれる。本当の芸術家が望んでいるのは、個人的な解釈を除去してしまうということではなく、改良と革新なのだ。ゆえに、オリジナル楽器、歴史的な資料、ほか全てのものが有用であるとされてきた。

レオンハルトとアーノンクールそれぞれの演奏における性格に対する、タラスキンの評価には差があるものの、両者は歴史的な実践を行う演奏家ではなくモダニズムの延長線上に位置する古楽の演奏家として位置づけられている。また、彼らの録音事業の成功は個人主義的なものではなく、改良や革新という用語で表現される演奏家の姿勢に依拠するものだと付け加えられている。そして、そうしたレオンハルトやアーノンクールの姿勢を踏まえ、タラスキンは敢えて、彼らのオリジナル楽器や歴史的な資料などを有用なものだと述べたと考えられる。こうしたタラスキンの書き方には、極端な HIP の演奏家による楽器や資料の用い方にに対する批判が込められている、と推測することができる。最後に、アーノンクールの演奏について、タラスキンがさらに具体的に説明しているものの中から一例を引用する。

But in Volume 41, released in 1988, the essential Bach speaks through Mr. Harnoncourt with a special vehemence. [中略] It is played with greatly exaggerated dynamics to underscore — needlessly, most proper authenticists would insist — the bare message of the notes. After an aria depicting a Satan-engineered shipwreck with nauseous melismas and a chorale verse evoking persecution with a crowd of claustrophobically close and syncopated imitations, we reach the heart of the cantata.⁴⁷

だが、1988年にリリースされた[教会カンタータ全集の]第41巻で、その本質的なバッハはアーノンクールの演奏を通して強い激烈さで語りかけてくる。[中略] — [カンタータ第178番「コラール——レチタティーヴォ」は]ほとんどのオーセンティシ

46 *Ibid.*, p. 206.

47 Taruskin, 1995, *op. cit.*, p. 312.

ティー主義者なら意味もなく主張するだろうが——音符の真意を明白にするために極めて誇張されたダイナミックスによって演奏されている。吐き気を催すようなメリスマによって悪魔の仕業により引き起こされる難破を描写するアリアと無数の息苦しい程間隔が狭くてシンコペーションが施されている模倣によって、迫害されている感覚を引き起こすコラールの節の後に、我々はカンタータの核心部にやってくるのである。

この論考において、タラスキンは「ぞっとするほどの強さに満ちた本質的なバッハを求めるのであれば、アーノンクールの演奏はあなたが行くべき唯一の場所である」⁴⁸と述べた上で、激烈さという用語や同様の表現を用いてアーノンクールのバッハ演奏は当時の聴者に忌避感を抱かせるようなものでもあった、という点を強調した。こうした演奏を、タラスキンは自らが形式主義的だと批判した極端な HIP と区別して、論中で度々描写している。

ここで、タラスキン以外の反応に触れておきたい。レオンハルトの演奏研究に携わる G. ノーローは、「アーノンクールの修辞法による劇的なアプローチは、『形式主義』に対抗するものであった。こうした演奏状況は、タラスキンによる古楽実践の刺激的・啓示的な分析における『モダニズム』の指針を証明するものである」⁴⁹と言及した。アーノンクール本人は、レコードのブックレットに次のようなコメントを残している。「われわれはこの新たな解釈について、過ぎ去った過去を取り戻すようなものではなく、古典交響的なサウンドによる歴史的融合と選りすぐった古楽器によって、そして真に『現代的な』解釈を見出すことによって、古い時代の音楽を演奏する試みとしてみなしている」⁵⁰。これらは、古楽の演奏家を現代性という観点からみた際に残された言説のごく一部である。こうした言説を、タラスキンがオーセンティシティー論において示した、作品の本質と演奏家の現代的な姿勢との関連性を裏付けるものとして捉えることはできるだろう。

むすび

1950 年代に出現した当初のオーセンティシティー論においては、楽譜（思考）と同様に、古楽実践も、ロマン主義的な演奏と対照づけられるものとして歴史主義の文脈に位置づけて考察されることが一般的だった。それゆえに、思考と実践が異なる概念をもつものとして検討されることはなかったと考えられる。タラスキンは、まず楽譜を解釈すべきテクストとして捉え、演奏実践とは独立した思考面・理論面から考察されるべき対象として位置づけた。

48 Ibid.

49 Naulleau, Gaetan. 2014. "Gustav Leonhardt's Bach Cantata Recordings: Project, Reception and Style," *Early Music* 42(1), p. 37.

50 次のレコードを参照した。Johann Sebastian Bach, *Das Kantatenwerk Vol. 1, Cantatas BWV 1-4*. Nikolaus Harnoncourt, Wiener Sängerknaben, Chorus Viennensis, Concentus Musicus Wien. Telefunken, 6.35027.

そして、演奏実践の正当性は歴史的正当性という観点のみでは評価することはできないといった論旨を展開した。なぜなら、音楽作品のオーセンティシティーとは、作品の本質をどのように実現しようとするのかを示す演奏家の現代的な姿勢にこそ立脚すると考えていたからである。そしてそれゆえに、タラスキンは古楽実践を歴史性という観点から理解するのではなく、むしろ現代性をもつものとして定義づけようとしたのである。1980年代に既存していたオーセンティシティー論に対するタラスキンの批判は、こうしたものだったと考えられる。

では、なぜ、タラスキンはオーセンティシティー批判を継続的に論じてきたのか、といった疑問が生じるかもしれない。ヨーロッパ諸国で次々と古楽運動が席卷し、HIPが注目を集めようになつた1970年代、同時期のオーセンティシティー論はそうした真新しいHIPの形式的な側面を考察の対象とするようになつてゐた。それらのオーセンティシティー論がメディアや演奏業界に影響を及ぼすまでに至つた1980年代頃、極端な演奏様式が採用されたり、演奏会場にそぐわないオリジナル楽器が使用されるなど、古楽実践に対する固執は不自然な形で現れるようになった。そうして常態化されていく一部の古楽実践に対して、タラスキンはタイムズ紙や音楽雑誌を通して一石を投じるようになったと考えられる。今世紀に入ってからは、そうした形式的にとらわれ形骸化した古楽実践は廃れた、といって過言ではないだろう。

最後に付け加えておくと、タラスキンが数々の論考中で述べた演奏家の現代的な姿勢という観点については、その具体例は示されているものの、明確な理論として構築されているとはいひ難い。タラスキンに追随するアメリカの論者、すなわちキーヴィー、ドレイファス、ゲアなどの論考によって補う必要があるという点を指摘しておきたい。また、そうして曖昧にされた余白をめぐって未だに論者間では摩擦が生じていると推測する。

本論で扱つたタラスキンの論考は、アメリカにおける古楽受容をめぐる実践概念の研究、すなわち非ヨーロッパ圏における西洋文化芸術の批判的・美学的な研究モデルとしてみなすことができる。筆者は、このような研究を再検討することにより、日本の洋楽受容における演奏美学研究の端緒を見出すことにつながるのではないかと考えた。タラスキンの論考が書かれた同時期の1980年代から1990年代における日本では、数十年前にヨーロッパ諸国で衰退したような演奏理論を安易に適用させようとする傾向があったと考えられる。過度に煩雜になることを避けるため、本論ではテクスト概念を考察の対象としなかつたが、筆者の今後の研究で、例えば、日本の古楽実践においてどのように楽譜が扱われてきたかといった問題を考察する際に、再度検討したいと考えている。

Reconsidering Richard Taruskin's Critique of Authenticity

SUGIYAMA Eri

On the basis of the ideology of authenticity, this paper discusses the characteristics of Early music performances and how they are defined. The author focuses on the articles of Nikolaus Harnoncourt and Gutav Leonhardt's Bach Church Cantata Recordings (1971–1989), written by Richard Taruskin between 1982 and 1994.

Taruskin's efforts to transform the debates on authenticity and Early music performance gradually gained momentum in the 1960s. His critical articles and reviews were summarized in *Text and Act* (1995), adding postscripts in 1994.

In mid-twentieth century aesthetics, in the context of historicism, European authentacists have discussed and contrasted romantic style and Early music performances. “Theory” and “practice” had not been examined as different terms of ideology in the 1970s. Some authors have theoretical explored historically informed performance (HIP; for example, Nick Wilson studied the relation between HIP and “the authenticity business” during the 1970s and 1980s in Britain and Lydia Goehr and Peter Kivy studied the issue of HIP as a disciplining of performance practice, subjecting it to a text-based musicology).

In contrast, Taruskin approached score as “text,” considering it on the basis of the ideology of theory. Because Taruskin thought that the authenticity of musical work is based on the modern attitudes of the performers who show how they are going to realize the essence of the work, he argued that authenticity in performance cannot be evaluated from merely a viewpoint of historical accuracy. Therefore, Taruskin attempted not to understand Early music performance from the viewpoint of historicity but rather to define it assuming that it contained aspects of modernity. Thus, Taruskin's critique of authenticity triggered arguments between European and US scholars from the 1980s onward.