

〈研究ノート〉

近代的指揮者のルーツ*

— 「指揮者の社会学」の背景として —

平 田 誠 一 郎**

はじめに

クラシック音楽の指揮者は、「音を出さない音楽家」であることにその特異性がある。音楽演奏に関わる《コミュニケーション》の部分だけを専門に扱うと言ってもいい。つまり指揮者にはクラシック音楽の「理念」が先鋭的に表れており、そこに光を当てることで近代社会特有の産物であるクラシック音楽と現在の社会との関係を問うことができるのである。それは同時に、私たちの文化生産・受容における「近代的なもの」の行く末を占うことにもなる。こうした観点から指揮者の〈社会〉性を見出そうというのが、筆者が目下取り組んでいる「指揮者の社会学的研究」の問題関心である。

そこで筆者はいくつかの文脈から、現代の指揮者に特有な性質を研究してきた。たとえばオーケストラ・リハーサルの参与観察からは、指揮者が「指示を下す」というよりもオーケストラ内での「状況の定義」を明確化し、その維持・更新によって演奏を構築していることを指摘した。それは世界的に楽員の力が増す中での指揮者のあり方に適合している。また他方では「指揮者の死」を題材とする現代音楽の演奏をE.ゴフマンの「フレーム」から分析し、芸術家の作品世界と日常生活世界との緊張関係を読み解く試みも行った。

これに対して本稿では、指揮者の歴史、特に現代に近い指揮スタイルが成立する19世紀後半までの歴史を跡づけたい。というのも上記の指揮者の〈社会〉性は、単に指揮者がオーケストラ組織のリーダーであるということにとどまらず、歴史的

に形成されてきた私たちの芸術観にも深く関わっているからだ。たとえば「指揮者は『再創造者』として作曲家の意図を実現する」という一般的な指揮者観は、19世紀に芸術家としての自立を遂げた作曲家観の投影である。だが、それが唯一の個性を持った創造者としての芸術家への、個性信仰ともいえるいまなお根強い見方の一種をなしていることは明白である。

近年の音楽学には、こうした一見自明な作品観・芸術家観を歴史的検討から相対化する動きがある（渡辺 2001；岡田 2005；大崎 2005など）。近代の、政治経済あるいは日常生活に対する「芸術の自律性」という思想は、特定の芸術観を社会的影響から逃れた固有の本質と捉えることに結びつきやすい。だが、その「本質」も一つの見方に過ぎないのではないかと。指揮者についても音楽史的資料をピックアップすれば、その歴史はやや断片化し、錯綜しているように見える。だが、社会的背景と関連づけることで、時代の多少の前後はあれ、これを一つのストーリーとして整理できるのではないだろうか。本稿ではこの試みによって、「指揮者の社会学的研究」の背景となるフレームワークを得たいと思う。以下、歴史的な順序に従って論述を進めてゆこう。

1. 指揮者の起源

指揮者の起源にはいくつか説がある。原始的な指揮法として「物をたたき音でリズムを取る」とは古くから見られ、古代ギリシアでは「合唱曲、器楽曲のいずれも、鉄片をつけた右足で地面を踏み鳴らしてリズムを取った」(Westrup 1980 :

*キーワード：指揮者、近代、個性信仰

**関西学院大学大学院社会学研究科博士課程後期課程

502)と言われる。物をたたく方式は後述するように19世紀末まで受け継がれた。これとは別に、現在の指揮者のように空中で手を振る方法も行われている。それは中世の教会において聖歌隊の指揮者(彼自身も歌手の一人であった)がグレゴリオ聖歌のメロディーの動きを示すものであり、当時まだ発展していなかった楽譜の代わりをなしていた。そうしたわけでこれらは指揮者の原型をなすと言える。だが、指揮者の歴史に個人として名を残す人々が現れるのには、近代の手前、バロック時代後期まで待たねばならない。

こうした指揮者の歴史に名を残した最初期の個人としてしばしば引用されるのが、フランス絶対王政期の作曲家でルイ14世に仕えた、ジャン＝バティスト・リュリ(1632-1687)の逸話である。リュリはルイ14世のもとで音楽に関する実権を掌握するのみでなく、国王の秘書的な役割をして政治にも関与したとされる(福田 1994: 136)。ところで、このリュリが演奏を指揮する方法は、大きな「杖」で舞台の床を打ち鳴らすことであった。だがリュリは1686年、演奏中にこの杖で自らの足の指を打ってしまい、その傷が元で翌年に死去することになる。この逸話は現在の指揮者との相違を明らかに物語ると同時に、作曲家が自作を演奏するため楽隊でリーダーシップを持ち始めたことも伝えている。彼らは「楽長」あるいは音楽監督などと呼ばれ、宮廷や教会に仕えて作曲・演奏に携わる指揮者の前身であった。だがその演奏法は現代の指揮者と大きく異なり、そこに音楽家が当時置かれた社会状況が垣間見える。近代指揮者との対比の上で、楽長について残された記録を見てゆくことにしよう。

2. 楽長——顔の見える音頭とり、あるいは拍子打ちの時代

西洋の芸術音楽は「グレゴリオ聖歌」に端を発し、中世末期までは口承伝承でこれをアレンジした宗教合唱曲がその主なものだった。ルネサンス以降、商業の発展とともに世俗でも音楽が楽しまれ、徐々に音楽文化は拡大してゆく¹⁾。けれど

も音楽文化がさらに発展したのは絶対王政時代であり、芸術史で言えばバロック時代にあたる。簡単に言えば、この時期の音楽は宮廷における王侯貴族の権勢を示すもの、あるいは教会音楽であった。ここでは音楽が自律した芸術としての地位をまだ獲得していないものの、貴族の催し物や宗教行事の際の多数の聴衆を意識して大規模になる。そしてここで作曲家が楽長として演奏を束ねたことに後の指揮者の萌芽の形態を見ることができ

る。さて、後の近代的指揮者との関連で問題になるのは彼らの演奏時の位置と、その方法である。当時、統一された形式はなかったが、現存する歴史資料の中から代表的なケースとしてドイツとフランスの場合を挙げよう。

ドイツの場合、楽長は現在の指揮者と逆に、客席に自分の顔を向け指揮していた。次ページの図1は1785年ゲラン作の楽長(Kapellmeister)フランツ・クサーヴァー・リヒター Franz Xaver Richter の肖像画である。彼はコーラスとオーケストラに背を向けて立っており、この絵には次のような説明が加えられている。

このように指揮者の向きは、音楽の合奏のさい、軍楽隊の隊長と同じであったことを証拠立てる画はたくさん残されている。これは19世紀の終わり近くになるまで行われていた。おそらく、このような姿勢はひとつには、客の中にいる高貴な方がたに背を向けることは不作法とされたことからきたものであろう。(Schwab 1980=1986: 52)

また、絵の中で楽長の手前に置かれているのは鍵盤楽器と思われる。当時の楽長のもう一つの特徴は、チェンバロなどの鍵盤楽器を演奏しながら指揮を行っていたことである。この意味では楽長も楽器奏者の一員でもあった。この方式は当時の主要なスタイルの一つで、楽長は鍵盤楽器で「通奏低音」と呼ばれる和音パートを受け持った。これについては、音楽学者の岡田暁生が「ジャズにおけるベースおよびピアノの役割とよく似てい

1) この歴史的推移については岡田(2005)の第1章～第3章を参照。



FRANCOIS XAVIER RICHTER
MATTRE DE CHIPELLE DE ET CRRHRDRATE DE STRISBOERE

図1 指揮者としてのフランツ・クサーヴァー・リヒター。1785年。クリストフ・ゲラン（出典は Schwab 1980 : 53）

る」（岡田 2005 : 74）と述べている。それは通奏低音が基本的な和音を鳴らした上に声楽などのソロが自由に歌うアドリブ的なもので、声楽が主だった中世音楽の名残を残していた。つまり、当時は現在のクラシック音楽のように楽譜通り正確に演奏することが常識ではなかった。この意味では、指揮者を受け持つ楽長の「コントロール」の度合は近代的指揮者に比べ低かったと思われる。

以上がおおよそ近代以前の指揮の形態の代表例であるが、フランスの記録からも補足しておきたい。フランスの場合、オペラにおける指揮法の問題が特徴的であった。先に述べたリュリのように、パリのオペラ座では大きな杖で床を鳴らす方法が主流であった。だがこれに関しては不満もかなりあり、「パリのオペラ座では、あの『拍子打ち』をする人が棒で立てる不愉快で絶え間ない音にどれだけ多くの人が絶望したことか」（西原 1987 : 60）と哲学者のJ・Jルソーは述べたという。

けれどもこうした習慣が批判されつつ続いたの

は、当時のオペラ座が音楽を聴くというより貴族の社交場としての機能が大きかったことにもよる。それはフランスに限ったことではない。「静かに集中して音楽を聴く」という現代のクラシックコンサートに特徴的な聴き方は、かなり時代が進んでからのものである。しかしながら、指揮者の前身である楽長たちは、先ほどの「顔の向き」に見られるように宮廷や宗教に仕えるという限定があっても、祝典や礼拝という多くの人が集まる「機会」を盛り上げるため必要な存在であったことは後の論述との関連で銘記しておきたい²⁾。

3. 指揮者の「位置変更」

チェンバロの位置に座を占めていた楽長であったが、やがてこうした鍵盤楽器は演奏の舞台上から追われることになる。というのも、声楽を伴わない楽器のみのオーケストラが近代の到来とともに発達してきたからだ。こうしたオーケストラの発展について大崎（2005）は、その起源を当時はコストが安く市民にも可能であった弦楽器主体の編成の普及に求めている興味深い。いずれにせよ、19世紀の近代社会の到来によって宮廷や教会の影響力が衰退し、演奏会が市民によって公開で行われるようになったのと同時代的現象であったのは確かである。

この時期に追放されたチェンバロの代わりに指揮を行ったのがヴァイオリン奏者であった。たとえばフランスのヴァイオリニスト、フランソワ・アントワヌ・アブネック（1781-1849）というヴァイオリン奏者で、ベートーヴェンの交響曲をフランスに紹介した人物がいる。この当時すでに作曲者以外による指揮が行われていたという事実も興味深い³⁾。また同じヴァイオリニストのルイ・シュポーア（1754-1869）は、現代風の指揮棒を使い始めたひとりで、上着のポケットから指揮棒を取り出すと、指揮棒を見慣れないオーケストラ楽員からどよめきが上がったとも伝えられている。

2) 紙幅の関係上、宗教音楽については割愛した。指揮の方法が大きく異なることはないと思われる。だが、教会の音楽教師だったバッハは、公開演奏会を行うなど、当時では先進的な試みをしている。（Salmen 1988）

3) これには制度としての楽譜出版の成立が関係する。楽譜の流通は、音楽文化の近代化・「作品」概念の発展に寄与した。

グナー（1813-1869）の4人であった。

このうち、世代が上であるウェーバーを除く残りの3人はほぼ同時代人といえる。彼らの時代に特筆すべきことは、ベートーヴェンやモーツァルトという先達の音楽をレパートリーとして指揮しながら、自分の創作を行ったことである。有名な話だが、メンデルスゾーンは100年近く埋もれていたバッハのマタイ受難曲を復活上演した。さらにワーグナーもまた優れたベートーヴェンの解釈者として知られ、『指揮について』という著書を残し20世紀の指揮者たちにも大きな影響を与えた。作品を書くだけでなく、それを演奏する上での指揮行為の重要性に彼らは自覚的で、その技法の確立に努力を傾注したのである。

これに関連して重要なのは、彼らの指揮したベートーヴェンら古典派以前の作曲家が、「神格化」されるようになったことである。その様子は渡辺（1996）に詳しいが、18世紀の後半には過去の作曲家の伝記が相次いで出版された。その中で例えばバッハは「教会音楽に身を捧げた聖人」、ベートーヴェンは「意志の強固な英雄」というように、『「巨匠」たちの生涯に一つの強烈なインパクトを与え、伝記的諸事実をその線上に沿って配置してゆこうとする指向』（渡辺 1996：41）が生まれる。それは多分に誇張を含んだ「巨匠」神話として市民社会における芸術家信仰、広くは個性信仰という意味合いを有する。

この意味に沿えば前節で述べたように音楽作品が「奉仕される」対象となったのも理解できる。ベルリオーズは「指揮の実践」という論文を書き、次のように述べた。

…たとえば作曲家が指揮する場合、自分自身の作品をだいなしにしようとしていると批難されることはほとんどありえない。しかし指揮の術を心得ていると思いついで、自分の最高の作品を無邪気にだいなしにする作曲家はどんなにたくさんいることか。(Bamberger 1965=1997：31より引用)

これは自作を指揮する作曲家たちに指揮技術の熟達を促す記録である。ベルリオーズを含め、指揮法に関心を抱いた作曲家が指揮に求めたもの

は、自らの個性的な作品を余すところなく実現することであった。

こうした指揮法の探求の末、作曲家と指揮者の分業が訪れる。ワーグナーの弟子、ハンス・フォン・ビューロー（1830-1894）は、1865年にワーグナーが完成しつつその複雑さゆえ初演を見送ったオペラ『トリスタンとイゾルデ』の指揮を作曲家から任されて成功を収める。それは「作品」の信仰へと演奏者・聴衆を媒介する職業的指揮者の始まりであった。ビューローは聴衆に対し啓蒙的な姿勢だったとも言われるが、このことも彼がロマン主義的作曲家から引き継いだものを物語っている。

5. おわりに

以上、近代直前から19世紀後半に至る指揮者の歴史を概観してきた。その大まかな流れは次の通りである。宮廷や教会に仕える音楽の楽長は、指揮者の前身として限定的ながらリーダーシップをもった。やがて既存の権力の衰退とともに市民社会が到来し、個性信仰として作曲家とその作品の神話化が起こる。それを演奏会で初め担ったのは近代的指揮法を編み出したロマン主義作曲家だった。そして「指揮法」が自覚され発展してゆくに従い、個性信仰を引き継ぐ形で近代的指揮者が誕生したのではないか。

しかし、冒頭に述べたように芸術の「自律性」という思想はややもすれば「本質主義」に陥る。つまり、いわゆる「作品」もまた一つの「本質」だったことがこれまでの記述からも伺えよう。この点には注意が必要である。ブルデュー（1992=1995・1996）はむしろ、芸術界を社会全体から相対的に「自律性」を持つ「場」（champ）とし、その場独特の仕方では社会界の階級構造が現れるとした。この言い方に倣えば上記の流れも芸術音楽という「場」に「指揮者」という独自の現れ方をする近代社会の個性信仰なのである。

指揮者の実践にとってこれは重要な含意をもつ。というのも先に述べた作曲家への個性信仰に同時代の現象としてヴィルトゥオーゾ（名人）に対する熱狂という現象があり、いわゆる「作品」を通した個性信仰と対立的な関係にあった。ヴィ

ルトゥオーゾとはパガニーニ、ショパンやリストなど技巧派の演奏家を指し、作曲はもちろん演奏の名人芸で当時はアイドル的人気を博したと伝えられる。この動きが近代的指揮者にも波及したからである。

たとえば職業的指揮者の草分けだったビューローの跡を継いだニキシュ（1855-1922）はヴィルトゥオーゾ指揮者と言われることがある。彼の指揮台上での身振りが観客を魅了したという逸話には事欠かなかった。例えばアドルノは以下のように書いている。

聴衆に対しては、指揮者は宣伝家的・扇動家的なものをア・プリオリにもっている。このことはゲヴァントハウス演奏会を訪れたある女性が、ニキシュが人を「魅惑」し始めたからそのことを教えてほしいと隣席の事情通に頼んだという古い笑い話が思い起こさせてくれるところである。（Adorno 1962=1999：212）

当時、「作品」を重視する側からは盛んにヴィルトゥオーゾが批判された。だが音楽文化の拡大にはもちろん通俗的な反応が伴う。元来楽長の時代に聴衆を意識しだしたのが指揮者の原点であれば、こうした反応は音楽が「作品」に仕える以前から存在したとしてもおかしくない。むしろ後発の「作品」信仰が支配的となったということではないか。

これは、音楽学の分野における「作品」と「演奏」の扱いに似ている。音楽学では「作品」研究が主流で、演奏家／演奏行為に関するものは周辺に留まっているが、渡辺（2001）はこれを次のように述べた。「『作品研究』の隆盛とは対照的に『演奏研究』が行われてこなかったのは、これまでの研究で暗黙のうちに前提されていた、作品と演奏との関係をめぐる表象自体に根本的な問題があったからではないか」と。この表象は「作品」を音楽の本質とし、演奏をそれに従属するものとみなす。それは一種のイデオロギーと言える。

近代的指揮者の「近代」性は、まさにこの「作品」への志向と一体な点にある。だがそれは個性信仰という歴史的経緯の産物なのだ。そして時代

とともに「作品」概念が自明でなくなるとすれば、指揮者の性質は変容してゆかざるを得ないと思われる。現代指揮者を論じる場合、こうした近代的な「作品」志向からの離脱を、さらに歴史を追い細分化して検討する必要がある。

このためには大戦前後の指揮者とナショナリズムとの関係、また戦後の指揮者の国境を越えた移動やメディアとの関係など、検討すべき点がいくつかある。これらについては再度稿を改めて論じることとしたい。

参考文献

- Adorno, Theodor W., 1962, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main.(=1999, 高辻知義・渡辺健訳『音楽社会学序説』平凡社.)
- Adoriano Bassi, 2000, *La musica e il gesto—La storia dell'orchestra e la figura del direttore*, Christian Marinotti Edizioni s.r.l. Milano.(=2003, 入江珠代訳『オーケストラと指揮者 そのスタイルと役割の変遷をたどる』音楽之友社.)
- Bamberger, Carl.,(ed.) 1965, *The Conductor's Art*, New York: McGraw-Hill Book Company.(=1997, 福田達夫訳『指揮者の領分』春秋社.)
- Bourdieu, Pierre, 1992, *LES REGLES DE L'ART Genèse et structure du champ littéraire*.(=1995・1996, 石井洋二郎訳『芸術の規則Ⅰ』『芸術の規則Ⅱ』藤原書店.)
- 福田達夫, 1994, 「指揮者とは何か」Münch, Charles, 1954, *Je suis chef d'orchestre*, Editions du conquistador, Paris. (=1994, 福田達夫訳『指揮者という仕事』春秋社, 129-175.)
- Mahling, Chr. H., 大崎滋生, 1990, 『オーケストラの社会史 ドイツのオーケストラと楽員たちの歩み』, 音楽之友社.
- 西原稔, 1987, 『音楽家の社会史——19世紀ヨーロッパの音楽生活——』, 音楽之友社.
- 岡田暁生, 2005, 『西洋音楽史 クラシックの黄昏』, 中央公論新社.
- 大崎滋生, 2005, 『文化としてのシンフォニー I 18世紀から19世紀中頃まで』, 平凡社.
- Salmen, Walter, 1988, *Das Konzert*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), München.(=1994, 上尾信也・網野公一訳『コンサートの文化史』柏書房)
- Schwab, Heinrich W., 1980, *KONZERT, Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* (Hrerausgegeben von Heinrich Besseler und Werner

- Bachman, *Musikgeschihite in Bildern IV-2*, VEB Deutcher Verlag für Musik Leipzig. (=1986 『人間と音楽の歴史 コンサート 17世紀から19世紀の公開演奏会 IV 1600年から現代まで 第2巻』, 音楽之友社, 502-508.)
- Westrup, Jack, 1980, "Conducting", Stanley Sadie (Eds), *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians* (7), Macmillan Publishers Limited. (=1994, 西原稔訳「指揮」柴田南雄・遠山一行総監修, 『ニュー・グローブ音楽大辞典』講談社, 502-508)
- 渡辺裕, 1996, 『聴衆の誕生 ポスト・モダン時代の音楽文化〈新装増補〉』, 春秋社.
- , 2001, 『西洋音楽演奏史論序説 ベートーヴェン ピアノ・ソナタの演奏史研究』, 春秋社.

The Roots of Modern Orchestral Conductors: As a background for the sociology of conductors

ABSTRACT

The conductors of classical music dedicate themselves to the communication of on-going sound. In other words, the ideological aspects of music strongly appear in a conductor's activity. Furthermore, classical music is peculiar to modern western society. Therefore, research about conductors is related to the issue of cultural production and consumption in modern society. This is the concern of my sociological research of conductors.

In this paper, the history of early conductors is traced. Its purpose is to explore the basic images of conductors as the background for the research mentioned above.

In the European era of absolutism, composers, who were employed by royalty or the church, conducted their music-band by playing keyboard instruments. They were the precursors of conductors, but they also were instrumentalists themselves.

With the coming of modern civil society, the public concert began to be held, and the composers became relatively independent from religious and secular power. The composers in the Romantic period (e.g. Berlioz, Wagner, etc.) ceased playing instruments by themselves, and developed conducting techniques to realize their musical intention perfectly. These composers were individuals who stood at the center of stages and had a larger influence with making music at the concerts, and they embodied "creative individuality" in the concert hall. This was the rise of modern conducting.

In the late 19th century, conductors became separate from composers. These conductors, rather than composers, also embodied the image of "creative individuality". This became the basic image of conductors, and this image will continue to be dominant in the civilized and autonomous art world of classical music.

Key Words: conductor; modern society; faith in individuality