

題名	思い通りの人生／思いがけない人生
Title	All Was Foreseen; Nothing Was Foreseen
著者名	リチャード・タラスキン
Author(s)	Richard Taruskin
言語 Language	日本語・英語 Japanese, English
書名	稲盛財団：京都賞と助成金
Book title	Inamori Foundation: Kyoto Prize & Inamori Grants
受賞回	33
受賞年度	2017
出版者	公益財団法人 稲盛財団
Publisher	Inamori Foundation
発行日 Issue Date	8/31/2018
開始ページ Start page	172
終了ページ End page	196
ISBN	978-4-900663-33-6

思い通りの人生／思いがけない人生

リチャード・タラスキン

幸運にも人生80年の節目を迎えることのできた人間はしばしば、以前は思い至らなかった一線——つまり未来ある人間と過去ある人間とを隔てる一線——を超えたことに気付くものです。あともう少しの未来を望むわけではないとか、この先も充実した仕事を期待することはないとか、そのような事を申しているわけではありません。むしろこれは、私達の過去が自身にとっての資産となり、もし私達が歴史研究者であるならば、自身の体験に基づく記憶が本や資料における発見と混ざり合い、ドイツの音楽学者カール・ダールハウスの定義する歴史、すなわち「科学的に理解された記憶 *wissenschaftlich gefaßte Erinnerung*」——英語で「体系的記憶 *systematized recollection*」——とでも言うのでしょうか——を作り出している、ということを考えての言葉です。私達の生きてきた経験は自身の見解や推察を秩序付け、有意義なものへと変える作業の手助けをします。言い換えるならば、日々の思考に知見を与えることで、私達の過去が私達にとっての現在として存在し続けるのです。

私自身の人生と仕事を振り返るようにとの依頼を受け、今までにないくらい真剣に私個人の過去について考えを巡らせてまいりました。その結果、冒頭のタイトルとなったわけですが、ここには私達の多くがすでに知る矛盾が暗示されています。ある意味では私の人生を巡るストーリーは単純で紆余曲折がないので、次の一文にまとめることも可能です。「5歳で学校に通い始め、以来一度も離れたことはない」。事実、6歳の私に将来なりたいたいものを尋ねたとしたら、「大学教授」と答えたことでしょう。当時すでに、白髪混じりの髭を蓄えた自分が講義室で授業をする様子を想像していましたが、このとおり、今の私も髭を生やしています。3年前までは日常的に講義をしておりましたが、今でも多くの場所でさまざまな規模のオーディエンスに向けた講義を極めて頻繁に行っています。6歳の私が思い描いた教授としての典型的な自分の姿は、帽子とガウンを纏うものでした(アメリカでは教授は一年に一度しか、それも講義室では帽子もガウンも着用しません)。でもそれ以外において、私の人生と仕事は6歳の時に見越したとおりのものです。

でも本当を言えばそれは正しくありません。見越していたはずの人生ですが、まったく平坦というわけではありませんでした。講義室で教えることにはなりましたが、それは研究者にとって「仕事」ではなく「職業」を説明するにすぎません。「職業」とは「仕事」(あるいはよく言っていた冗談では「趣味」)を支えるための資金を得る手段で、他方、「仕事」とは創造的作品を産出する行為です。そこには「職業」も関係しますが、それは総の撚り糸の1本にすぎません。そして私自身の仕事が辿ってき

All Was Foreseen; Nothing Was Foreseen

Richard Taruskin

Those of us lucky enough to reach our eighth decade of life are often aware of having crossed a line we were not aware of crossing at the time—the line between being a person with a future and becoming a person with a past. Not that we don't hope for a little more future, and look toward it in expectation of continued fulfilling work. But our past has become a resource for us, and, if we are historians, our experiential memories have mingled with whatever we find in documents and books to create the thing the great German musicologist Carl Dahlhaus called "*wissenschaftlich gefaßte Erinnerung*," his definition of history—"systematized recollection," I guess you'd say in English. Our lived experience helps us in the task of ordering our observations and inferences and making them meaningful; and thus, by informing our daily thinking, our past remains present to us.

So now that I have been asked to offer some reflections on my life and work, I have been thinking with greater concentration than ever about my personal past, and that is what has prompted my title with its bow toward a paradox I think many of us will find familiar. In one sense the story of my life is so simple and straightforward that it could be summarized in one sentence: At the age of five I went to school and I never left. In fact, if you had asked me when I was six what I wanted to be when I grew up, I would have said a professor. I visualized myself even then with a gray beard standing in front of a class and lecturing—and as you see, I have it (the gray beard, that is). Until three years ago I lectured regularly before classes, and now I still do it quite frequently before audiences of various sizes and in many places. When I was six my stereotyped mental picture of myself as a professor included cap and gown, which American professors wear only once a year, and never in the classroom. But other than that you might say that my life and work were entirely foreseen by the age of six.

But you would be wrong. My path to what I foresaw for myself did not run entirely smooth, and although I did end up in the classroom, for scholars that only describes the job, not the work. The job is what earns the money that supports the work—or as I used to joke, that supported my habit. The work is the activity that produces the creative output. The job enters into it, but as only one strand in a skein. And when I think of the course my creative work has followed, I am always amazed at its contingency. Nothing about it was straightforward; nothing was predictable. So much was the result of happy accident—so much, indeed, that I half-believe in providence, even though I cannot profess any religious faith. I used to remind my students that a significant career requires three things: aptitude, ambition, and luck—which is to say: we need the ability to do the work, and the capacity to formulate our own goals; we need the drive that

た道に思いを馳せる時、その偶発性にはいつも驚かされるのです(そこには単純なもの、驚くに値しないものも一切ありませんでした)。私の仕事の多くは幸運な偶然の産物です——実際、あまりに多くの幸運な偶然があったので、半ば神意を信じるほどです(といっても私は宗教的信仰を持たない人間ですが)。以前私はよく学生に、意義深いキャリアを得るためには資質、野心、そして運の3つが必要だと言っていました(仕事をするための能力と目的構築のための才能は必須ですし、目的遂行にしばしば付随する困難に屈しない気力も必要です。また目的への到達を可能とする好機も欠かせません。この内最初の二つに対しての責任を持つのは私達です。他方、三つ目に関して、心構えすることは可能ですが、それは好機が扉をノックしてくれればの話であり、こればかりは運なのです(英語では「運 chance」の意味の一つが「好機 opportunity」の同義語であることが示すように)。

そもそも私が音楽学者への道を歩み始めたのも巡り合わせ chance によるものでした。思い起こす限り、教授になる野心を抱いていた頃からすでに、私は音楽への身を焦がすような興味を持っていたのです。私の母親はピアノ教師で私に8歳の頃からレッスンをさせました(ただし、教えてくれたのは彼女の友人でした)。私の父親は弁護士で、熱心なアマチュアのヴァイオリン奏者でもありました。幼い頃から、将来私がチェロを弾き、家族でピアノ・トリオを結成しようと言っていたものです。11歳の頃にはチェロのレッスンを始めていました。13歳でニューヨーク市にある音楽と芸術を専門とする高校に入学すると、音楽理論と作曲の勉強も始めました。ただ当時は教授になるとしてもそれが音楽領域のことであるなどと決めていたわけではありません(結局そこに落ち着いたわけですが)。よくあるように、両親はアカデミアではなく、より高給の職を探すように言っていましたし、予想しなかったほかの関心事も介入したためです。

そのうち最大のものは、私の家族に起こった驚くべき出来事がきっかけでした。私の両親とも、帝政ロシアからの移民としてアメリカに移住したユダヤ系ロシア人の子どもとして生まれました。父親方は現在のラトビアから、母親方の家族は現在のウクライナからの移民です。これら地域はいずれも帝政ロシア西方の端にある「入植居住地」と呼ばれる、ユダヤ人が居住を許されたエリアに位置していました。これらはまた、第二次世界大戦中ドイツ軍に占領されていた地域にもあたります。祖父母も、そして私自身も、東欧に親戚は誰も残っていないだろう、いたとしても大戦中に命を落としただろうと思っておりました。

motivates us to persevere in often arduous pursuit of our goals; and we need the opportunity that makes it possible to reach our goals. We are responsible for the first two, and we can prepare ourselves to seize the third, but only if opportunity knocks, and that is a matter of chance (as our language tells us by making one of the meanings of chance a synonym for opportunity).

It was chance that made a musicologist of me to begin with. Music was my consuming interest as early as I can remember, even as I nurtured the ambition to be a professor. My mother was a piano teacher and started me on piano lessons at the age of eight (with a friend of hers as my teacher; she knew better than to teach me herself). My father was an attorney and an enthusiastic amateur violinist; and very early in life I was informed that I would eventually play the cello so that we could have a family trio. I started those lessons at the age of eleven. At the age of thirteen I went to New York City's special high school for music and art, where I learned music theory and started to study composition. It was by no means a foregone conclusion, though, that when I became a professor it would be of music, even though that is what I eventually did. There was family pressure, as so often there is, to choose a better-paying profession than an academic one; and there were other interests that unexpectedly impinged.

The most compelling of these was a result of a surprising event that befell my family. Both of my parents were American-born children of Jewish immigrants to the United States from what was then the Russian Empire. My father's family came from what is now Latvia and my mother's, from what is now Ukraine. Both of those territories were in what was known as the Pale of Settlement, the area on the western fringe of the Empire where Jews were permitted to live. And those were precisely the territories that were occupied by the Germans during the Second World War. My grandparents were sure, and I grew up believing, that we had no relatives left in Eastern Europe; any who remained would have perished during the occupation.

And then in 1958, when I was thirteen, and after three of my four grandparents had died, we learned to our amazement that a whole family of cousins of my father had moved after the Russian revolution to Moscow and had grown up and flourished there. A delegation of rabbis from America had gone to the Soviet Union for a tour, and were met by an official guide whose surname was familiar to one of the rabbis, who had a man with the same name in his congregation at home. It turned out that the two men with similar names were half-brothers, and that both of them were first cousins of my father's. My father, who grew up speaking Yiddish, the language of the Eastern European Jews, began writing to his cousin, who sent us many gifts (including, for me,

そして祖父母のうち3人が亡くなったあとの1958年のこと、13歳の私は、父の従兄弟の全家族がロシア革命後にモスクワに移住し、その地で生き、家族を増やしていたことを知ったのです。ユダヤ教のラビの一行がアメリカからソ連を訪問した時、現地のガイド役だった人物の名字が、ラビの一人が司祭をしていたアメリカのシナゴグの信者のそれと同じものだったのですが、なんとその二人は腹違いの兄弟で、両者とも私の父親の従兄弟だったのです。ユダヤ系東欧人の言語であるイーディッシュ語で育った私の父はその従兄弟にコンタクトを取り始め、従兄弟は私達に多くのプレゼントをくれました(私のためにはロシア・オペラの録音も送ってくれました)。イーディッシュ語を知らない私はお礼状をロシア語で書かねばならず、それが私にとって、大学でロシア語を勉強するという、最初の、そしてまったく予想外の動機となったわけです。それはロシア語とロシア文学への抑えがたい関心へと変わり、私はコロンビア大学でロシア語を専攻することとなりました。

コロンビア大学大学院での勉強に際しては、私は元来の関心対象だった音楽へと戻りましたが、アメリカの音楽専攻生としてはいささか尋常ならざるツールを持っていたことになります(それをすぐに活用するには至りませんでした)。学部時代も作曲の勉強は続けており、音楽学と同じくらいに強い魅力を感じていました。そこで大学院時代の最初の2年間は二重に学籍を置き、午前は音楽学、午後は作曲といった感じで勉強しておりました。どちらの魅力も抗い難いものだったのです。音楽学をしている時はいつでも「作曲だったら簡単なのに！でっちあげれば良いだけなのだから」と思い、作曲をしている時は「音楽学だったら簡単なのに！調べれば良いだけなのだから」と思ったものです。

最終的に音楽学の学位へと私の決意を固めたもの、それは予期しなかったギフトがきっかけでした。当時コロンビア大学で必須だった修士論文の題目として、私は19世紀ロシアで芸術領域のジャーナリストだったウラディーミル・スターソフを選びました。彼は同年代のロシア人作曲家と非常に親しい関係だったため、私は彼を「ロシア5人組の6人目」と呼んでいました。この計画を聞いたロシアの叔母は(私達に最初に連絡をしてきた、私の父の従兄弟の未亡人にあたる人です)、三巻からなるスターソフの分厚い著作集を持っている友人を説き伏せ、私の研究のためにそれをアメリカに送らせました。彼女の親切に心打たれた私は、何とかしてロシアに行き、彼女やその家族に会う決心をしました。唯一の手段は博士論文のリサーチを名目とした奨学金のみです。というわけで、私は作曲ではなく音楽学で博士課程に進むこととし、

many recordings of Russian operas). I had to write thank-you notes in return. I did not know Yiddish, so writing to my Russian relatives became my first, and entirely unforeseen, incentive to study Russian when I got to college. It led to an overwhelming interest in that language and its literature, and I actually became a Russian major as Columbia University undergraduate.

When I started graduate school at the same institution, I returned to music, my first love, but now I had a rather unusual bit of equipment for an American music student. I was not immediately moved to use it, however. As an undergraduate I continued to study composition, and was as strongly drawn to it as a field of professional study as I was musicology. For two years I actually pursued a double program as a graduate student, studying musicology, so to speak, in the mornings and working on compositions in the afternoons. I was hopelessly torn between them. Whenever I was doing musicology I would think, “Ah, composition is so easy; all you have to do is make things up”; and whenever I was working on a composition I would think, “Ah musicology is so easy; all you have to do is look things up.”

What finally decided me in favor of musicology as a degree pursuit was an unexpected present. As a topic for a masters essay, then required of Columbia students, I wrote about Vladimir Stasov, the Russian arts journalist of the nineteenth century, who was so close to many of the Russian composers who were his contemporaries that in my thesis I called him “the sixth member of the Five.” Hearing of this plan, my aunt in Moscow—the widow of the cousin of my father who had first made contact with us in America—persuaded a friend of hers to part with a huge three-volume edition of Stasov’s writings and sent it to me to help with my research. Overwhelmed by her generosity I determined that I had to find a way to go to Russia and meet her and my other relatives there, and the only way I saw to do this was to apply for a fellowship that would support a doctoral project there. And so I decided that I would pursue the doctorate in musicology, not composition, and that I would write about Russian music. I narrowed the subject down to Russian opera during the decade of the 1860s.

I was strongly advised not to do this. Neither Russian music nor nineteenth-century music were generally considered appropriate subjects for research in the American academy of those days. Until then I had been a most obedient student; indeed, there is an old edition of the so-called Hewitt catalogue of dissertations in musicology in which one can find my dissertation in progress as originally announced, on the Masses of Henricus Isaac, a fifteenth-century Flemish composer. But my life had taken some fateful turns and I now had compelling personal reasons to work in a field that did not

題目も1860年代のロシア・オペラと決めたのです。

ただ、その決定は強く反対されました。当時、アメリカのアカデミアではロシア音楽も19世紀も「理想的な」研究題目ではなかったからです。それ以前の私は非常に聞き分けのよい学生でした。事実、通称「ヒューイット・カタログ」と呼ばれる音楽学領域の博論の題目集の旧版によれば、私は15世紀フランドル派の作曲家ハインリヒ・イザークについて書くことになっていました。ですが、私の人生は宿命的とも言える転換を経て、米国で成功が約束されているとは言えない題目を選ばざるをえない個人的出来事がすでに起こっていたのです。一見愚かな選択が最終的には有意義なものとなることを予見することなど当時は不可能でしたし、想像さえしなかったもう一つの出来事により、私はもう少しで音楽学領域を、そしてアカデミアそのものをやめるところでした。

院生として初めて書いたレポートは、1965年の秋学期に履修したプロゼミ初級〔ある題目について網羅的に学ぶゼミ〕の担当教授が決めたトピックについてのものでした。その教授とは、ポール・ヘンリー・ラングで、当時おそらく最も著名なアメリカ人音楽学者であり、彼の態度は今日の基準に照らし合わせるならば極度に独裁的なものでした。私がチェロを弾くことを知った彼は、彼なりに、そして当時の音楽学領域的に考えても自然な選択であろう、18世紀におけるヴィオラ・ダ・ガンバからチェロへの移行(と彼は言いました)について書くよう、私に指示しました。ですが研究の結果、18世紀においてそのような移行など存在しなかったことが分かったのです。初期のチェロ奏者はガンバ奏者ではありませんでしたし、その二つの楽器は異なる族に属し、社会的機能も異なるものでした。でもそれ自体は重要ではありませんでした。重大な意味を持ったこと、それは私自身が演奏できるかもしれないガンバという楽器の発見でした。クラスメートの一人がガンバ奏者だったので、私は彼女に楽器を見せてほしい、そして演奏技術の基本を教えてもらえないか尋ねました。私に「改宗」の可能性を感じた彼女は、楽器を調達し、自身のガンバの先生を紹介してさくれたのです。こうして私は思いがけないほどの熱意に溢れた改宗者となりました。プロゼミのレポートとは正反対の矢印を持った改宗とも言えるでしょう。私は一晩のうちに、チェロ奏者からガンバ奏者へと変わり、チェロ以上に、そして音楽学以上にガンバを真面目に勉強したのです。演奏に没頭し、機会さえ許せばガンバ奏者としてのキャリアを選んだことでしょう。

そしてその機会はいく少しくして実現するところでした。ガンバを始めて数年後、アメ

rican promise success in America. What made my seemingly foolish choice of a dissertation topic ultimately profitable could not have been predicted at the time—and besides, another unforeseen turn brought me within a hair's breadth of leaving musicology—indeed, leaving the academy—altogether.

The first research paper I wrote as a graduate student was on a topic assigned to me by the professor who taught the introductory proseminar which I attended in the fall of 1965. He was Paul Henry Lang, probably the most famous American musicologist of those days, and his manner of teaching was, by today's standards, impermissibly autocratic. Knowing that I played the cello, he assigned to me what surely seemed the most natural topic in the world, according to his lights and those of the discipline as it was then practiced: the transition, as he put it, between the viola da gamba and the cello in the eighteenth century. What I eventually found out in doing the assignment was that there never was such a transition. (The early cellists were not former gambists, and the two instruments belonged to different families and had very different social uses.) But that is not important. What was momentarily important to me at the time was my discovery of the viola da gamba as an instrument that I could play. One of my classmates played it, and I asked her whether I could see her instrument and learn some rudiments of its playing technique. She sensed an opportunity to make a convert, and offered to get me an instrument that I could practice on and also put me in touch with her teacher. I became the most enthusiastic convert imaginable. You could say that I made the opposite transition to the one I was assigned to research. I went from being a cellist to being a gambist practically overnight. I practiced the gamba much more seriously than I ever practiced the cello, and much more seriously than I was then doing musicology. It really took over my life and if I had had the chance I would have made it my profession.

And I almost got the chance. A few years after I had begun playing, the New York Pro Musica, the leading American performing ensemble for early music, and the only one in the country that could pay its members a living wage, advertised an opening for an unspecified string player. Both gambists and lutenists applied. After the auditions, the group let it be known that the choice would be between the top gambist and the top lutenist—that is, between me and one of my closest friends, who had auditioned on lute. They kept us waiting for more than a month before announcing that they had decided on the lutenist. I was dashed. It was perhaps the greatest disappointment of my life. If I had been offered the job I would have accepted it with joy, I would have withdrawn from the doctoral program at Columbia and become a full-time performing musician, and I would somehow have had to justify that decision to my grieving parents, who would

リカを代表する、そしてメンバーが演奏のみで生計を立てられている唯一の古楽アンサンブル、ニューヨーク・プロ・ムジカが「弦楽奏者」募集の広告を出したので。ガンバ奏者とリュート奏者の両方が応募し、オーディションが終わると、ガンバ奏者とリュート奏者の上位各一名——つまり私と、そして一緒にオーディションを受けた親友の一人のリュート奏者——が最終選考に残ったことを知りました。その後一ヶ月以上もの待ちぼうけの後、彼らが結局リュートを選んだことが発表されました。私の希望は消え去ったのです。人生で最も大きな失望だったと言ってもよいでしょう。もし私が選ばれていたら、喜んで受け入れ、コロンビアの博士課程もやめ、フルタイムの奏者になり、そうした選択を致命的間違いと感じたであろう両親をあの手この手で説き伏せていたことでしょう(実際には彼らにオーディションを受けたことは知らせていなかったもので、心配するには及びませんでした)。

というわけで、打ちひしがれてコロンビアに戻った私は、すでに述べた決意通りの道を進むこととし、モスクワでの一年間の奨学金を得て、ロシア・オペラについての博論を書くことを心に決めました。ですが、いやいやながら、そして失望の中での決断だったのです。時計を進め、1980年代の始めまで話を早送りすると、ニューヨーク・プロ・ムジカはすでに解散し、私は博士号を取得しコロンビアでの教職を得て、大学院課程の主任として入学願書を見る立場になっていました。そのうちの一通が誰からのものだったと思いますか？私の代わりに今はなきプロ・ムジカに入った例のリュート奏者でした。仕事を失った彼女は、アカデミアでのポストを得るために、遅ればせながらも音楽学の学位を取ることにしたのです。私は心の中で、彼女の運命をすんでのところで逃れたことに対し、神意に感謝の祈りを捧げたものです(以来、それ——彼というべきでしょうか？——を信じるようになりました)。

ここで私が「神意」と呼ぶもの、それは間違いなく偶発、偶然、あるいは単なる運ですが、それはありとあらゆる姿をして私達の前に現れます(たとえば演奏者としてのキャリアの失敗、という姿で)。他の運の多くはありのままの姿で私の人生に現れましたが、そのあまりの数の多さに、私の成功は私自身の努力と報いの賜物であるという考えをも否定できるほどです。たとえばすでに言及した、ロシア・オペラで博論を書くという愚かな考えが結果的には功を奏したという出来事もそうです。博論を書き終えると、それは確かに「白い象」、つまり辞書によれば「無用で厄介なもの、とりわけ維持に高額のコストがかかるが、廃棄も難しいものの喩え」のように見えました。博論を「廃棄」するために通常私達が行うこと、それは書籍としての出版に加

have regarded the decision as a fatal mistake. But I never had to disappoint them like that; I don't think I even told them I had applied for the job.

I went back to Columbia, tail between my legs, and resolved on going through with the decision I have already described, to get a fellowship for a year's study in Moscow and write my dissertation on Russian opera. I did this very reluctantly and in a state of dejection. And now I will depart from strict chronology and fast-forward, as we say, a dozen years to the early 1980s, long after the New York Pro Musica had dissolved, after I had earned my doctorate and joined the faculty at Columbia, and where I was by then the director of graduate studies, the person to whom applications for admission to the program were addressed. And who addressed an application to me? None other than my old friend the lutenist who had beat me in our competition for a job with the now defunct Pro Musica. She was now out of work and belatedly seeking a degree in musicology that would enable her to find academic employment. I uttered a silent prayer of thanks for my narrow escape from her fate to the Providence in which (or in whom) I have believed ever since.

What I am calling Providence is of course contingency, or fortuity, or blind luck, which can come in all kinds of surprising disguises, including apparent failure in a performing career. Other manifestations of blind luck in my life have been undisguised, and so abundant as to destroy completely any idea I could ever have had that I owed the successes I have enjoyed solely to my own efforts and deserts. There is, for example, the matter I have already promised to explain, namely how my foolish decision to write a doctoral dissertation on a topic as unpromising as Russian opera eventually bore fruit. When I finished my dissertation, it certainly seemed like what we call a white elephant, "a possession," according to the dictionary, "that is useless or troublesome, especially one that is expensive to maintain or difficult to dispose of." What one normally does to dispose of a dissertation, in addition to seeking publication for it as a book, is to get individual chapters published as articles in professional journals. I did not think there was any chance of doing that, considering the predilections of academic musicology and the editors of its publications. And then, one day in 1976, the year after I had received my degree, I read an advertisement in one of the standard musicological journals that a new musicological journal was being launched at the University of California, by the University of California Press, and with a trio of University of California professors as editors. The journal, unbelievably enough, was to be called *Nineteenth-Century Music*, and its stated purpose was to gain acceptance and currency for that repertoire within the American academy. The advertisement ended with a call for submissions.

え、学術誌における各章別々の投稿掲載です。当時の音楽学や学術誌編集者の傾向に鑑みると、私にはそのどれもが不可能のことと思われました。でも学位を取って一年後の1976年、典型的な音楽学の学術誌に、新しい音楽学領域の学術誌がカリフォルニア大学のもと、カリフォルニア大学出版局によって創刊されること、そしてカリフォルニア大学の3人の教授が編集を務めることが発表されました。その学術誌は驚くべきことに『19世紀音楽』というタイトルを持ち、アメリカのアカデミアにおける19世紀音楽の立ち位置を確立することを目的とする旨も書かれていました。記事は投稿募集で締められていました。

それはまさに漠然とした私の祈りに対して巧妙に構築された答えとでもいうもので、私は博論の第一章を、自己完結的な論考として脇目も振らずに書き直し、投稿しました(ただし今回はきちんと具体的な祈りを口にしながら)。数週間後、編集委員会の上級メンバーである、カリフォルニア大学バークレー校のジョセフ・カーマン教授(当時おそらくラング教授について著名な人物)から連絡を受け、私の投稿が掲載決定となったこと、そして第一号に掲載されることが伝えられました。実際のところは第二号だったのですが、不平などあるわけありませんでした。この学術誌は私の博論の中の一章にとっての「放水口」となっただけでなく、続く数年間の間、私の学術活動の基盤ともなり、私はロシア音楽に関する4本の論文を発表し、うち1本は《ボリス・ゴドノフ》に関する主要研究で、複数号にまたがるシリーズものとして発表されました。結果として、最初の12号のうちの5号に私の研究が掲載されることとなり、それとともに私の知名度も上がりました。ただ、この事は、こうした神意の介入による唯一の、あるいは主たる恩恵だったわけではありません。というのも、カーマン教授との出会いは私にとって全てを変える出会いであり、ついにはバークレー校の教員の一人として、メンバーが増えつつあった私の家族とともに1987年カリフォルニアに移ることとなったからです。当時カーマン教授は、音楽学という領域を根本的な意味において変革するミッションの途上にありました。幸運にも彼は私の研究にそのミッションにとって有益な何かを見たのです。他方私は彼の編集能力から多くを得ましたが、それはライターとしての私の人生でもっとも決定的な出来事の一つでした。

ただ、「もっとも決定的なできごと」そのものは同様に偶然を装って私のもとに現れました。1984年のある日、私がコロンビア大学近くのレストランで朝食を食べながら新聞を読んでいた時、旧友が興味深いニュースを持ってきました。それは彼の友人の一人がレコード収集家のための雑誌『ハイ・フィデリティ』誌をやめ、『オーバ

It was a precisely crafted answer to my unstated prayers, and I feverishly produced a version of my dissertation's opening chapter, modified so as to be self-sufficient rather than a part of a longer narrative, and sent it off—this time with an actual uttered prayer. And several weeks later I heard back from the senior member of the editorial team, Prof. Joseph Kerman of Berkeley, who was (if Lang was the most famous) surely the second-most famous musicologist of those days, telling me that my article was accepted and would appear in the maiden issue of the new journal. In fact, it appeared in the second issue; but I was not counting or complaining. The new journal did not only provide me with an outlet for a dissertation chapter. It was my scholarly home for the next several years, during which I published four articles on Russian music, including a major study of Musorgsky's *Boris Godunov* that was serialized in two consecutive issues, so that my byline appeared in five issues out of the journal's first twelve, and I began to have a reputation. But this was not the only benefit I derived from this particular providential intervention, or even the major one. Becoming acquainted with Joseph Kerman was the real life-changer, culminating eventually in my moving, together with my growing family, to join the Berkeley faculty in 1987. Joe Kerman was on a mission to change musicology in fundamental ways; and luckily for me, he saw my work as useful to him in that endeavor. In return I had the benefit of his editorial hand, one of the most formative experiences in my life as a writer.

The most formative, however, was another that came to me just as fortuitously. One day in 1984 I was sitting in a restaurant near the Columbia campus, having breakfast and reading the newspaper, when an old friend showed up and told me some interesting news—that one of his friends, having bolted from the staff of a record collector's magazine called *High Fidelity*, was starting up his own more serious magazine called *Opus*, and was looking for writers. Shortly afterwards, a Slavic scholar on the faculty of the University of California, whom I had met at a Stravinsky centennial conference in 1982, passed along to me a reviewing assignment from *The New Republic*, a journal of political opinion, which he was forced to decline because of a conflict of interest. That is how I was put in contact with two editors, James Oestreich of *Opus*, and Leon Wieseltier of *The New Republic*, with whom I collaborated regularly for almost thirty years, and through whom I became the one American musicologist to appear regularly—not as a critic but as a book and record reviewer and musical commentator—in the mass circulation press: “America’s public musicologist,” as I have often been called.

You can already see that it was pure happenstance that gave me my opportunity to

ス』誌というシリアスな雑誌を創刊する、そしてそのためのライターを探している、というものでした。その直後、今度は、1982年のストラヴィンスキー生誕100年記念の行事で出会った、カリフォルニア大学でスラヴ文学を教える教授が『ニュー・リパブリック』誌での批評の仕事を私に紹介しました(彼自身は利益相反の観点から辞退したそうです)。そういうわけで私は『オーパス』誌のジェイムズ・エストライヒと『ニュー・リパブリック』誌のリオン・ウィーゼルタイアーという二人の編集者と知り合うこととなったのです。後者とは以来30年近く定期的に仕事をともにすることとなりましたが、私自身は——批評家ではなく——書籍やレコードの評者として、そして音楽に関する注釈者として(しばしば「アメリカの公共的音楽学者」と呼ばれてきましたが)、膨大な発行部数を持つ一般誌に定期的に寄稿する随一の音楽学者となりました。

それがまったくの巡り合わせによるものであることはわかっていただけたと思いますが、同時に、別の幸運を呼び込むものでもありました。1984年に『オーパス』誌に寄稿し始めましたが、同誌は1988年に閉刊しました。これはニューヨーク・プロ・ムジカのオーディションに落ちたことに次いで大きな頓挫で、続く2年間、「公共的音楽学者」としての浮気も終わったものと思いました。が、まさにその時、ジム・エストライヒが『ニューヨーク・タイムズ』紙日曜版の音楽セクションの編集者として雇用され、以前の軍団を再招集し、私はそれにより、音楽ライターが夢見得る最大規模の読者数を誇る新聞との関係を得ることになるのです。1990年から2012年までの間、私は同紙に60以上もの記事を寄稿しました。長く続いた理由は、全ての新聞にとって常に重要なトピックである社会・政治問題と音楽とを関連付けて記述することが私の性に合うからにはかなりません。ゆえに、非常に公共的かつ物議をかもし注釈者としての仕事が、今日皆様の前にこうして立っていることと無関係であるとも夢にも思いません。『ニューヨーク・タイムズ』紙での仕事は私にとって最も重要な仕事でも、一生涯続けたい唯一の仕事でもありませんでしたが、すでに終わったものとはいえ、アカデミアの壁を超えて私の名前を一般読者へと知らせた仕事であることは間違いありません。

しかしながらそれ以上に、『ニューヨーク・タイムズ』紙での仕事はライターとしての私にとって、もっとも厳格かつ有益な訓練となりました。新聞記事の文字数内で自分の言うべきことを言う作業は、多くの研究者が経験しないこと、つまりいかにして簡潔明瞭であるかを学ぶことです。私は奇妙なほど厚い本を書くことで知られて

become that, but it was even more fortuitous than that. I started writing for *Opus* in 1984, and the magazine folded in 1988—my second-biggest career setback, after being rejected by the *New York Pro Musica*. For two years I thought my little fling as a public musicologist had ended; but then Jim Oestreich got himself hired as the Sunday music editor at the *New York Times*. He began remustering his old troops, and that gave me access to the largest audience a writer on classical music in America could ever dream of having. Between 1990 and 2012 I published more than sixty pieces in the *New York Times*. I lasted there because I found it congenial to write about music in relation to what are always the primary concerns of any newspaper, that is, social and political issues—and I would be very surprised if that stint as a very public and often controversial commentator did not have a great deal to do with my ending up before you today. It was far from what anyone would call my most important work, and far from what I would hope to be my most lasting work, but however ephemeral, it was the work that brought my name to the attention of a readership that extended far beyond the walls of the academy.

But more important to me than that, the *New York Times* gave me my most rigorous and valuable training as a writer. Saying what I had to say within the confines of a newspaper column taught me a lesson few academic writers ever learn: it taught me to be concise. People often laugh when I say that, because I am known for writing outlandishly long books. My monograph on Stravinsky's so-called Russian period occupies two fat volumes and totals about 1800 pages; The *Oxford History of Western Music* was originally published in six volumes, and ran to more than 4000 pages. But I have striven, and exhorted my pupils as well, always to use the fewest possible words to say what you have to say, no matter how complex the argument and no matter how many parts it contains; and I firmly believe that it was only because I, as they say, “wrote short,” that I could persuade my publishers to issue books that long. The *New York Times* taught me how to do it. And if I had not been sitting in the right restaurant on the right day in 1984, I never would have learned.

By now I suspect that you are convinced that, like everyone else, I stumbled blindly into what in retrospect looks like a coherent career. How it happened may be an interesting story, and I hope it has been, but it is an ordinary tale. All careers look coherent in retrospect, but are likely to have been blind stumbles in prospect. And that observation contains an important lesson for historians, who are often tempted, by their knowledge of events and their outcomes, to construct deterministic narratives and even look for the laws that govern them. That is a folly that has led not only to a lot of bad

いるので、それを言うときよく笑われます。ストラヴィンスキーのいわゆる「ロシア期」に関する本は1800ページ近くに及ぶ二巻本となっていますし、『オクスフォード西洋音楽史』も元々は4000ページ以上、六巻本として出版されました。でも私は常に、どんなに複雑な論考であろうが、どんなに多くのセクションから成り立つ論考であろうが、可能な限り最小の字数でものごとを言うように心がけてきましたし、そう学生にも勧めてきました。また、自分が「短く書く」人間だからこそ、長大な書籍を出版するよう出版社を説き伏せることができたのだと強く思っています。『ニューヨーク・タイムズ』紙は「短く書く」方法を教えてくれました。そして1984年のあの日、あのレストランにあの時間にいなかったならば、それを学ぶこともなかったでしょう。

ここまでお話ししたところで、今から思えば一貫性のあるように見える私のキャリアが実は偶然の関わりに端を発するものにすぎないことがわかりになったと思います。それがどのように起こったのかは興味深いものですが(そうあって欲しいですが)、同時にありふれたストーリーでもあります。全てのキャリアは、過去として振り返れば一貫性を持つように見えますが、未来として目を向けたときには偶然の連続にすぎないものに見えるものです。この識見は、歴史上の事象とその帰結を基に決定論的なナラティヴを構築し、ときにはそのナラティヴにある種の法則を見つけようとさえする歴史研究者への重要な教訓を含んでいます。歴史研究者によるそうした作業は愚行であり、多くの悪しき歴史記述を創り上げてきたばかりか、決定論的歴史記述は全体主義政治の必然的同盟者であるがゆえに、甚大なる人的苦痛をももたらしてきました。でも決定論的歴史記述の誤謬は容易に識別可能ですし、私自身のキャリアにおける小さな歴史がそれを指し示すでしょう。歴史とは回顧的に見て初めて、「原因」がもっとも狭い意味での「原因」として見えてくるものなのです。決定論的歴史研究者は、因果関係に基づくナラティヴを時間逆行的に構築し、私達にとっての過去とは以前は未来であったことなどを忘れてしまい、原因(それは実際には先行的事象および状況でしかありません)が結果(それは実際には単なる帰結でしかありません)を生じさせたとする自信あふれる論述で、全てを時間の進行軸に沿って記述することを仕事とします。そこでの誤謬とは、偶然を見せかけの必然へと変えてしまうことなのです。たとえばソ連の崩壊において必然などありませんでしたし、帝政ロシアの崩壊と同様、それが起こるまで誰も予測することなど出来ませんでした。いわゆる調性の崩壊(そのようなものは実際起こりはしなかったのですが)についても、必然など存在し

historiography, but also to massive human suffering, because historical determinism is the natural ally of totalitarian politics. But the fallacy of determinism is easily detected and described, and my little history of my own career shows how. It is only when we regard events in retrospect that their causes look like causes in the narrowest sense. What determinist historians do is construct their causal narratives backwards and then, forgetting that the past was once the future, recount them forwards with equal assurance that causes—which are in reality only anterior events and conditions—inevitably beget effects, which are in reality nothing more than outcomes. That fallacy is what turns contingencies into apparent necessities. There was nothing inevitable about the collapse of the Soviet Union, for example, which no one foresaw until it was upon us, or of the Tsarist Empire before it; nothing inevitable about the so-called collapse of tonality (which never actually took place at all), and nothing inevitable about the shape of my career, or anyone else's. Nothing in any of these events could have been foreseen. As Alexei Yurchak put it in the title of his wonderful book on the Soviet demise, "Everything Was Forever, Until It Was No More."

So that is the end of my sermon, but not quite the end of my lecture; because I have not yet told you about the most astonishing contingencies that have enabled me to do the work I have been able to do. The first time any work of mine made waves within the profession was when I proposed that what was then called authentic performance practice—that is, the revival of old ways of performing old music—was not in fact the revival of historical performance styles but rather a newly invented style that took its bearings not from the aesthetics of the past, but from the aesthetics of modernity. It was indeed a modernist style, passing itself off (as modernist styles tend to do) as a historical revival. When I first advanced it, in 1981, the idea was regarded as counter-intuitive, to say the least, but by the time I gave it its most extended exposition, in an essay published in 1988, it had won some currency, and by now it is the accepted view. What made it ultimately convincing was the evidence I was able to present in support.

I remember vividly the first time I encountered that evidence. I had just begun to do the research that led to my Stravinsky monograph. I came to Stravinsky from my previous study of Russian music, which began, as I have already mentioned, with my formal degree exercises, my Masters essay of 1968 on Stasov, and my doctoral dissertation of 1975, on Russian opera in the 1860s. At the same time, as I have also already mentioned, I was heavily engaged in the performance of early music as a viola da gamba player, and also, by then, as a choral conductor. These two aspects of my professional activity—Russian music research and early-music performance—were

ませんでしたし、私の、そして誰のキャリアにおいても必然などはありません。これらの出来事について予見可能なことなどありませんでした。アレクセイ・ユルチャクがソ連崩壊についての素晴らしい著作のタイトルで示したように「終わりが来るまで全ては永遠に続く」[邦題は『最後のソ連世代』]のです。

以上が私の「説教」の結尾句ですが、このレクチャーにはまだ続きがあります。というのも、私の仕事を可能にしたもっとも驚くべき偶然についてまだお話ししていないからです。音楽研究領域に影響を及ぼすこととなった私の最初の仕事は、当時オーセンティックな演奏実践と呼ばれていたもの——古楽をその時代の実践のとおり再現すること——は歴史的演奏の再現などではなく、また過去ではなく現代の美学に意義付けされた、新たに考案された様式にすぎないとする私の提言でした。実際、それは歴史的再現として誤解されたモダニスト様式だったのです(モダニスト様式において多々ある現象ですが)。1981年に初めてその旨を主張した際、その意見は控えめに言っても「反直感的」として評価され、1988年の論文でより包括的に論を展開した時点ですでにある程度重要視されるようになり、現在では広く共有されています。そのテーゼに説得力を与えたのは、私自身が示すことのできたある論拠でした。

その「論拠」に初めて遭遇した時のことを鮮明に覚えています。それはストラヴィンスキー本に関するリサーチを始めた頃でした。すでにお話ししたとおり、大学院での勉強、スターソフに関する修論、そして1975年に提出した1860年代のロシア・オペラに関する博論を通じて着手したロシア音楽研究から私が辿り着いたのがストラヴィンスキーでした。これもお話ししましたが、同時期にはガンバ奏者として、そして合唱指揮者としての活動にもめり込んでいました。専門家として関わったこれらの領域——ロシア音楽と古楽演奏——は源流ではあまり関係しませんし、検証範囲においてもそれぞれ別個のものです。私のキャリアにおいてお互いが干渉し合うこともないし、私もそれを取って求めませんでした。フランツ・リストの表現を借りれば二つに「分離された音楽人生」——もっとも私はそれで満足でしたが——だったのです。

しかしストラヴィンスキー研究に携わり始めたことで、私には美学領域におけるモダニズムに関するベーシックな資料を読み込む必要が出てきました。新しいトピックを学ぶ絶好の手段はそれを教えることです。ということで、私はモダニズムに関する理論を次期のゼミのトピックにすると宣言し、その準備に向けて資料を読み始めました。ある日、研究室で初回ゼミの準備として2つのテキスト——トーマス・アーネ

quite unrelated in their origins and quite remote from one another in their purview, and they had never touched, nor did I ever expect them to touch. They amounted, in Franz Liszt's expression, to a sort of *vie bifurquée*, a musical life divided—happily divided, I should say—in two.

But now that I had embarked on a study of Stravinsky, I needed to acquaint myself with the basic texts of aesthetic modernism. Since the best way of learning a new subject is to teach it, I announced a seminar on the theory of modernism, and began reading in preparation. One day, sitting in my office preparing for the first meeting of the class, I read two texts for the first time: *Speculations*, the collected essays of T. E. Hulme; and *La deshumanización del arte*, or *The Dehumanization of Art*, by José Ortega y Gasset, and it was one of my great *Eureka!* moments, because I immediately recognized in their words the discourse that reigned within the world of early music, and that had no counterpart at all in the actual historical texts on which the early music movement professed to base its practice. Once I had realized this, it was easy to see that what we were calling authentic or historical performances of old music were no more like the performances the music would have had when it was new, than a neoclassical concerto by Stravinsky resembled an actual concerto by Bach or Mozart. The assumption that the radical twentieth-century break from romantic, or nineteenth-century, performance practice was in fact a return to eighteenth-century and earlier ways was spurious. It was easy to show that the performances we were giving now did not have eighteenth-century counterparts. Now everyone can see this.

Why was I the first to see it? Only because, quite fortuitously, my musical life had been divided the way it was, into those two seemingly unrelated and unrelatable Russian-music and early-music halves. Only because I came to the reading of modernist texts having been trained in early music did I see the correspondences that are now almost universally acknowledged. If I with my idiosyncratic and fortuitous combination of interests had not made these discoveries, it is possible that no one would have made them. I was not uniquely gifted, certainly not clairvoyant; but I was uniquely equipped, and that was a matter of merest, sheerest chance.

And now for the most improbable, and therefore most amazing, set of contingencies of all. When I began my research on Stravinsky, I did not have in mind an ambitious plan comprehensively to study his early development in Russia and his early works against that background. I could not hope to write such a book, because there was a practical impediment: Stravinsky had kept most of his manuscripts in his personal possession, and after his death possession had passed to his heirs, who were divided

スト・ヒュームの著作集『推測』と、ホセ・オルテガ・イ・ガセットの『芸術の非人間化』——を読んでいた時、私に「なるほど!」という啓示的瞬間が訪れました。というのも、私は彼らの著作に、当時の古楽界を支配していた言説を見出し、その言説が、古楽運動が自身の実践の根拠として明言していた歴史上のテキストとは実はなんら関連性を持っていなかったという認識に至ったのです。この認識を受け、私達がオーセンティック、あるいは歴史的と呼んでいる古楽演奏は、古楽がまだ「新しかった」当時の演奏というより、むしろ、ストラヴィンスキーの新古典主義的コンチェルトがバッハやモーツァルトのコンチェルトに似ているという程度のものであることが容易に見て取れました。20世紀に起こった、ロマン主義的・19世紀的演奏実践からの抜本的な別離は、実際のところ、18世紀やそれ以前の実践への回帰であるとする仮定は偽りだったのです。現代の私達による演奏と同様の演奏実践が18世紀には存在しなかったことは容易に示せます。今となっては誰にとっても明らかでしょう。

ではなぜ最初にそれを認識したのが私だったのでしょうか？それは私のキャリアが偶然にも、無関係の、あるいは関係し得ないロシア音楽と古楽演奏とで成り立っていたからにすぎません。古楽のトレーニングを受けた私がモダニズムのテキストを読んだからこそ、今となっては極めて普遍的に理解されている[古楽運動と現代性との]関連性を見て取れたのでしょう。こうした、関心領域の独特かつ偶然的組み合わせでもってしても私がこうした発見をしていなかったとしたら、おそらく他の誰もそれに気付いていなかったかもしれません。私は別段才能に溢れているわけでも、洞察力を持つわけでもありません。ただ、私の専門知識の領域の組み合わせがユニークだっただけなのです。そしてそれは単なる瑣末な偶然の帰結にすぎませんでした。

さてここでもっとも起こり得ない、もっとも驚くべき偶然についてお話しします。ストラヴィンスキーに関する調査を始めた当初は、ロシア期のストラヴィンスキーの創作的発展やロシアを背景にした彼の初期作品について包括的に研究するといった野心的な計画はありませんでした。そんな本は書けるはずない、そう思ったのは現実的な障壁のためです。ストラヴィンスキーは自筆譜を個人的に所有しており、彼の死後は遺族の手に渡りましたが、彼らは今や2つの敵対する家系——存命する3人の子供達と、彼の未亡人(前者の母親ではなく二度目の妻)とそのアシスタントであるロバート・クラフト——とに対立してしまっていました。ストラヴィンスキーが亡くなった瞬間からその遺品は訴訟の対象となり、研究者には入手不可能となってしまったのです。当初の私の問い合わせには、残念なことに、弁護士からの回答しかありま

into two hostile groups: his three surviving children on the one hand, and his widow (not their mother but his second wife) and his assistant Robert Craft, on the other. From the moment of Stravinsky's death his estate was in litigation, and in consequence, inaccessible to scholars. My own early inquiries were answered, very discouragingly, by lawyers. Imagine, then, my elation when I received a phone call from a former graduate student at Columbia who was then employed as an assistant at the New York Public Library, to inform me that the New York Surrogate's Court had awarded the Library temporary custodianship of the Stravinsky estate while its disposition was being adjudicated; that the Library had made it a condition that, as long as it had custody, the contents of the estate would be made available to the public; and, in consequence, that I now had free access to it—at a time when I lived a ten-minute subway ride from the Library and—blessing of all blessings—I had just begun a full year's sabbatical from teaching that coincided almost exactly with the duration of the Library's custodianship. For ten blessed months in 1983 and 1984 I virtually lived at the Library, where I had a freedom of access to Stravinsky's manuscripts that no one has had since; for I was able to examine—and handle—the actual physical documents rather than microfilms or photocopies, which the Paul Sacher Foundation in Basel, Switzerland, the eventual purchaser of the estate, now only permits under exceptional circumstances.

This was a stroke of fortune such as I have never had before or since; nor has any other scholar that I know. But I have had many others, not as spectacular, perhaps, but also crucial determinants on my life's course. I could go on regaling you with stories of my lucky life; but I am sure I have already told you more about it than you ever wanted to know, and you are already perhaps wondering whether I really deserve a prize for receiving so many blessings. I wonder, too, and in my acceptance speech I have already said that no one can truly deserve such an award as the one you have seen fit to bestow on me. I also know, from rumblings that have reached my ear from afar, that my particular field of endeavor has made the award in certain quarters all the more a cause for wonder, and even a bit of annoyance. In announcing my selection, the Inamori Foundation seemed to anticipate this, taking note that a precedent had been broken in giving a prize that had formerly gone to composers and performers to a writer on music, and that perhaps explanations were in order. To honor my work, the Foundation stated in its citation, was to acknowledge “that, in music, creativity can be found not only in composition and performance, but also in meticulous discourse contextualizing the art.” I will count it as the greatest of all my blessings if this generous assessment not only of my work but of my field of endeavor as well should set a precedent whereby it will not

せんでした。ですので、ニューヨーク市立図書館で助手をする、コロンビア大学の元学生から電話があり、ニューヨーク州の後見裁判所が、ストラヴィンスキーの遺品をめぐる裁判中は一時的に、その遺品をニューヨーク市立図書館に委託するとの決定を下したと知らされた時の私の歓喜をご想像ください。図書館が示した条件は、委託中、遺品は研究者に公開されるべきとのものでした。ということで、図書館から地下鉄で10分ほどのところに住み、なおかつ神のご加護か、図書館への委託とほぼ同時期にあたる年度にサバティカルをもらっていた私は、自由にストラヴィンスキーの遺品にアクセスすることが可能となったわけです。1983年から翌年にかけての祝福された10ヶ月の間、私は図書館に住み込んだも同然で、誰もまだ検証していないストラヴィンスキーの自筆譜に自由にアクセスできました。マイクロフィルムや複写などではなく、現在の所有者である、スイス・バーゼルのパウル・ザッハー財団が特別の理由がない限りは利用を許可しない自筆譜そのものを検証し、扱うことができたのです。

運命のこうした介入は、それ以前もそれ以降も、私にもそして私が知る研究者にも訪れたことがない種類のものでした。しかしながら、そこまで壮大とはいかないまでも、他の決定的要因が人生において作用してきました。私の幸運なる人生についてこのまま続けることもできますが、おそらく皆さんが聞きたいだけの分はすでにお話したと思いますし、皆さんはこれだけの恩恵を受けてきた私が果たして京都賞に値するのか、訝っていることでしょう。私も実は訝っておりますし、受賞スピーチでも申し上げたとおり、私にふさわしいとさせていただいたような賞[京都賞]にふさわしい者など、どこにもおりません。また私の耳に漏れ伝わってきた言葉から、私の専門性ゆえに、この受賞に対し、特定の領域の人々が不満や不快感さえ感じていることも知っています。受賞者として私を選択した時点でおそらく稲盛財団の方々もそれを予感したのでしょうか。これまでは作曲家が演奏家に授与されてきた賞が、前例を覆し、音楽ライターに授与されること、それゆえ説明が必要であろうことについて言及がありました。稲盛財団は贈賞理由のなかで、私の仕事の意義を認識することは、「音楽における創造性は作曲や演奏のみならず、芸術を文脈化する綿密な言説構築にも存在する」旨を認識することでもあると申し立てていただきました。もしも私自身の仕事のみならず私が属する領域全体に対するこの寛大なる評価が前例となり、将来音楽領域における栄誉ある賞を音楽学者が受賞することがそれほど奇妙でなくなれば、私にとってこれ以上有り難い栄誉はありません。

look so strange the next time a musicologist is taken as a worthy recipient of a prize in music.

That it was my work as a music historian that should have occasioned this broadening of the prize's purview is of course gratifying to me; but it too is attributable to newly propitious circumstances. It is widely acknowledged in the historical profession that the influence of economic and social globalization has brought about a "global turn" in historiography as well, whereby (in the words of Richard J. Evans, the eminent historian of twentieth-century Germany) "historical reputations are not made with narrowly empirical monographs, but with novel concepts and methodologies, new interpretations, and large-scale, ambitious works of synthesis."¹ For better or worse that's me with my six-volume *Oxford History of Western Music*, which owes its existence, as by now should go without saying, to another set, or rather a chain, of unforeseen and unforeseeable lucky breaks.

But from these fortuities has emerged, perhaps, a measure of poetic justice. Musicology, I seize my opportunity here to declare, deserves its recognition among musical pursuits. That it should be regarded as secondary to composition and performance—that Jean Sibelius, speaking on behalf of composers, should have been thought wise to observe that no statue was ever put up in honor of a critic—is only an historical happenstance, a prejudice. There have been other views. The philosopher Boethius ranked the three types of people who concern themselves with music in precisely the opposite order. At the bottom were performers, whose "efforts are devoted to the exhibition of their skills with instruments," and who "therefore act as slaves, without reasoning or thinking." In the middle came what we would call composers, but Boethius called poets, that is, "makers," who "compose more with their natural instinct than through the exercise of thought or reason." And on top were the people like me, whom Boethius exalts by calling them critics, that is, "judges," those who, because they are "wholly devoted to reason and thought," are "able to judge modes, rhythms, the genera of songs and their mixtures," by virtue of their ability to use reason and thought in a manner "especially suited to the musical art." So there.

I won't insist on that hierarchy, or any hierarchy. But I do think that we who tell the story get the last word, and deserve recognition for that. Those who presume to outrank us forget that we are the ones who have assigned them their place. One of my favorite stories—and, for reasons you will surely understand, one of the favorite stories of my pupils, to whom I loved to tell it—concerned the great Swedish economist Gunnar Myrdal, who, when warned by one of his teachers that he should be more respectful

¹ Richard J. Evans, "Unending History," *Times Literary Supplement*, 23 June 2017, p. 3.

音楽史研究者としての私の仕事が京都賞の範囲を広げるきっかけになることは、私にとっても喜びです。ただ、新たに現れた幸運な状況にも期待すべきでしょう。経済的・社会的グローバリゼーションの影響は歴史学にも「グローバルな転換」をもたらし、それにより(20世紀ドイツを専門とする著名な歴史研究者リチャード・エヴァンスの言葉を借りれば)「歴史的名声は狭義に経験主義的な専門著書ではなく、新たな概念や方法論、新しい解釈、そして包括的かつ野心的な統合作業によって造られる」ことになりました¹。よきにつけ悪しきにつけ、まさにそれが私と私の著した六巻からなる『オクスフォード西洋音楽史』であり、その存在は、すでに明らかにしたとおり、思いがけない、思いもしなかった幸運な変化の数々、それらの連鎖に依拠しています。

しかしながらこれらの偶然から詩的正義の新たな基準が生起しています。この機会を使って申し上げたいのは、音楽学は音楽活動の一つとして、まっとうに認識される必要があるということです。音楽学が演奏や作曲に続く二義的な仕事である(ジャン・シベリウスが作曲家を代表して賢くも言ったように、批評家の名誉のために建てられた銅像はありません)と考えるのは、単なる歴史上の巡り合わせであり、偏見です。ただ、それと異なる考えもあります。哲学者ボエティウスは音楽に携わる3種類の人間を真逆の順番で位置付けました。底辺には「楽器演奏の腕前の表現に身を捧げ、故に理論付けや思索をしない奴隷として行動する」演奏家達、その上には、私達が作曲家と呼ぶ人々、ただしボエティウスが詩人、すなわち「創作者」と呼ぶ人々がおり、彼らは「思考や理性の活用ではなく、本能でもって創作する」。一番上に位置付けられたのは、ボエティウスが批評家、すなわち「審判者」と呼んで評価した人々、つまり「理性と思考に献身している」が故に「音楽芸術に極めて適した」方法でもって理性と思考を用いることのできる能力を通じて「歌の旋法、リズム、種類やそれらの混合を判定することが可能な」、私のような人間が位置しています。

私自身は、このヒエラルキーにも、他のどのようなヒエラルキーにも固執しません。しかしながら、記述作業に従事する私達こそが、物事を判断し、その行為によって存在意義を認められるべきだと思うのです。私達より上位に位置していると勝手に思っている人々は、私達こそが、彼らが今ある立ち位置を定めたことを忘れがちです。私が好きな話の一つ——そしておそらく推察可能な理由のために私の教え子達が好きな話でもあります——は、スウェーデンの著名な経済学者グンナー・ミューラーに関するものです。彼は、「私達こそがあなた方の昇給を決める立場にいるの

toward his elders, “because it is we who will determine your promotion,” answered “Yes, but it is we who will write your obituaries.” (I read that, as it happens, in Myrdal’s obituary.) The quip has a particular relevance to the fantastic honor you have done me by recognizing my work as a musicologist alongside that of so many truly eminent composers and performers. With the exception of Cecil Taylor, who works within a tradition other than the one I have taken as my beat, I have written about all my predecessors, in some cases quite extensively. And in all cases I have striven to do as the Kyoto Prize citation has noted. I have striven meticulously to contextualize their art.

I have not always been thanked for it. Contextualizing has meant describing their work seriously in the way I have described my own work today in a more ironic or parodistic vein, in terms of a dialectic, a push and pull between a more or less powerful agent and the enabling and constraining conditions within which the agent acts. In my own case I have spoken somewhat simplistically about luck. What I meant, of course, is that like all agents I could only exercise my abilities within a particular circumscribing environment. Like my predecessors, I strove to make the most of my opportunities, or what we now prefer to call “affordances,” and in this I was aided by my ambition and the strategies I was able to contrive in order to realize it. To speak of enabling conditions, and particularly to speak of ambition and strategy, has often seemed, to those used to more idealizing or decorous accounts, to diminish the achievements of the great. But even those who have opposed my work—and I have been battered as well as flattered by its reception over the years—must be aware, if they are capable of introspection, that their own activity has been subject to constraints that they have had to negotiate through strategy.

The implicit endorsement the Kyoto Prize has given my efforts and methods, if it serves to encourage a more realistic and informative historiography of art, gives me an additional reason, and the most powerful one of all, to be grateful. Thank you.

¹ Richard J. Evans, “Unending History,” *Times Literary Supplement*, 23 June 2017, p. 3.

だから」年長者にもう少し尊敬の念を持って接するように言われて、こう答えています。「そのとおりですが、あなた方の死亡追悼記事を書くのは私達ですよ。」（これを私はミュルダールの死亡追悼記事で読みました。）この皮肉は、これまで京都賞を受賞した著名な作曲家・演奏家の方々と同列上に、音楽学者としての私の仕事の意義を認識し、この素晴らしい栄誉を与えてくださったことと特別の関係性を持つものです。私の専門領域外の伝統に身を置くセシル・テイラーを除けば、これまでの受賞者全員について、中でも特定の方々については極めて多くのことを、私は書いてきました。そして全てのケースにおいて、京都賞の贈賞理由にあったとおりに創造的であろうとし、綿密さを持って彼らの芸術を歴史的に文脈付けようと努めました。

そうした作業が常に感謝されてきたわけではありません。歴史的な文脈付けとは、この場で今日、やや皮肉を持って、逸話的に、自身の仕事を説明してきたと同じように、弁証法的に——つまり多少の作用力を持つ歴史上の人物の、そして彼らの作用範囲を決定する条件間の押し引きを意識しながら——真面目に彼らの仕事を記述することを意味します。今日ここで、私は自身の好運についていささか単純化したかもしれません。申し上げたかったのは、そうした歴史上の人物と同様、私には私の能力を特定の枠組みのなかで活用することしかできないということです。先人達と同様、私は自身に与えられた「機会」——今日私達は「環境条件 affordance」という語をより好んで使いますが——を最大限利用しようと努め、そのために思案した野心や戦略を助けとしてきました。歴史的な事象の記述を理想化したり飾り立てることに慣れた人々は、物事を可能とする諸条件や、とりわけ野心や戦略に私が言及すると、まるで偉人の業績が矮小化されるとでも思っているようです。しかし私の研究をよく思わない人々——長いこと、私は自身の研究の評判に苦しめられることもあれば、得意になることもありました——が知る必要のあること（彼らに内省的思考ができると仮定しての話ですが）、それは彼ら自身の仕事もまた、戦略的に対応しなければならなかった制約的条件の下で行われてきたということです。

京都賞が私のこれまでの努力や仕事の流儀に対する支持を暗に示してくださったことは、より現実的かつ新たな知見につながる芸術史記述に向けて努める動機のみならず、もう一つの——そしてもっとも重要な——動機を与えてくれました。つまり心から感謝する動機です。本当にありがとうございました。

（訳：福中冬子）

稲盛財団2017——第33回京都賞と助成金

発 行 2018年8月31日

制 作 公益財団法人 稲盛財団

〒600-8411 京都市下京区烏丸通四条下ル水銀屋町620番地

Tel: 075-353-7272 Fax: 075-353-7270

E-mail press@inamori-for.jp URL <https://www.inamori-for.jp>

ISBN978-4-900663-33-6 C0000