

# 楽器化する演奏者としての自己

吹奏楽部員の活動を通して

田口裕介

## 1. はじめに

全日本吹奏楽連盟に加盟する吹奏楽団体は、年々増加しており、2007年の時点で14000団体を超えている（全日本吹奏楽連盟 2008: 10）。この全日本吹奏楽連盟に所属する吹奏楽団体は、全てアマチュアの団体でありプロの団体に加えて音楽大学や音楽高校の吹奏楽団は含まれていない。アマチュアの範囲で加盟団体は様々であるが、阿部勘一は日本の吹奏楽が「中学校や高校などの課外活動というイメージ」（阿部 2001: 13）を持ち、「学校的なおおいが漂う」（阿部 2001: 14）ものであると指摘している。実際、全日本吹奏楽連盟に加盟している吹奏楽団体のうち、ほとんどが学校所属の団体であり、そのうちの多くが中学校・高等学校の吹奏楽部<sup>1</sup>である<sup>2</sup>。吹奏楽部の活動は、主に吹奏楽を演奏することにあると考えられる。吹奏楽作品の作曲や編曲を多く手掛けている作曲家の後藤洋は「吹奏楽を愛好する人、といえ、それはすなわち吹奏楽を演奏する人であり、その人びとの多くは、鑑賞用よりも演奏用の曲のほうに興味があるに違いない」（Band Journal 2011: 124）と述べている。阿部は吹奏楽が「多くの聴衆をかかえているとはいえず、「自己生産・自己消費されている」と指摘しているが（阿部 2001: 13-4）、このような状態が生じるのは吹奏楽という音楽が演奏されるものとして位置づけられているからと考えられる。しかし音楽を消費するものとして考えるとき、音楽はしばしば聴くものとしてみなされている。音楽が聴くものであることはほとんどの場合間違いのないことであるが、このことにのみ焦点を当てて音楽について考察するとき、吹奏楽のように演奏することが主要な関わり方として存在する音楽を、適切に説明できないことになる。

Christopher Small は音楽パフォーマンスを儀礼としてとらえ、行為によってある音楽の出来事がつくられるととらえている。スモールによれば、ある音楽をつくりあげる行為のすべてはミュージッキングとしてとらえられる。ミュージッキングは『音楽する to music』という動詞の動名詞形である」（Small 1998=2011: 30）が、「音楽する」とは

どんな立場からであれ音楽的なパフォーマンスに参加することであり、これには演奏することも聴くことも、リハーサルや練習も、パフォーマンスのための素材を提供するこ

<sup>1</sup> 本稿で扱う吹奏楽団体は、例えば「音楽部」、「ウインドオーケストラ部」など、必ずしも「吹奏楽部」という名称を持っているわけではないが、ここでは学校に設置された吹奏楽を演奏する部活動を一括して、「吹奏楽部」と述べることとする。

<sup>2</sup> 「第 59 回全日本吹奏楽コンクールプログラム」p39 を参照。

と（つまり作曲）も、ダンスも含まれる。(Small 1998=2011: 30-1)

また、Small は、ここでの音楽パフォーマンスに、「チケットのもぎり」や、「人がはけた後で活躍する掃除夫」なども含めることができるとしている (Small 1998=2011: 31)。Small は「音楽の本質とその根本的な意味とは、対象、すなわち音楽作品のなかにあるのではまったくなく、人びとの行為の方にある」(Small 1998=2011: 29) とし、音楽をモノとしてとらえることに対する批判をしているが、この点をふまえることは、吹奏楽について考察する上でも重要である。Small も「音楽の意味は、対象化された音楽のなかだけに存在する」(Small 1998=2011: 24) という理念から「音楽パフォーマンスとは、作曲家から個人の聴き手に演奏家を介して届けられる、一方向的なコミュニケーションである」(Small 1998=2011: 25) などの命題を導きだすことができると述べているが、音楽をモノとしてとらえ、音楽作品に焦点をあてた視点は、しばしば演奏者の存在を聴き手へ音楽作品を伝えるだけの単なる媒介者と位置づけることにつながる。そしてまたこのとき音楽は聴くものとして位置づけられることになる。ただし、Small の議論は、音楽の作品性を否定するものではない。Small 自身も「作品が現にある場合には、その作品の性質はパフォーマンスの性質の一部をなすだろう」と述べているが、Small が批判する作品中心の理解も、音楽に対する認識を規定するという意味で、ある音楽という出来事を作り上げることに寄与するミュージッキングとして考えられる<sup>3</sup>。

音楽を作品ではなく行為としてとらえることによって、聴くことのみ焦点が絞られることなく、また、単なる媒介者としてではない演奏者への視点を持ちつつ、音楽について考察することができるようになると言える。したがって吹奏楽について考察することは、吹奏楽が西洋伝統音楽と同様に作曲家、演奏者、聴き手という関係性の構造を持ちながらも、顕著に演奏者中心に構成されている点で、音楽の行為として考察することに意義が見出される。吹奏楽という音楽は、他の様々な音楽分野と関連を持っている。そのことに特に焦点を当てて取り上げることにはしないが、吹奏楽についての研究を進めることは、他の音楽分野について考察する上でも意義深いものとなるだろう。本稿は以上の観点から吹奏楽について考察する上での試論に位置づけられる。

行為についての考察は、行為者のアイデンティティに関わることでもある。Judith Butler によれば、自己がどのような人間であるかというアイデンティティは、その人の「行為の中で、行為をつうじて」構築される。Butler はアイデンティティの構築に関して、次のように述べている。

実体という外見は、構築されたアイデンティティやパフォーマティブな達成にすぎず、行為者自身を含む一般人がその信仰モードを信じ、その信仰モードにしたがって演じるようになったというにすぎない。(Butler 1990: 141= 1999: 247(訳書をもとに適宜改訳))

---

<sup>3</sup> Small の著作自体も、音楽を捉えなおそうという試みである以上、この本が音楽に対する考え方に影響する限りにおいて、ミュージッキングであると言える。また、同様に本稿自体もそのような可能性をもつものである。

実体とは本質的なものではなく、人びとが本質的だと信じることで構築されたものに過ぎない。Butlerによれば、アイデンティティは行為の「反復」として理解されるものであり、「主体」を「それが交渉する文化の領域に先立って存在する安定した実体だと考え」るべきではない。Butlerにとって、「アイデンティティ」は「つねにすでに意味されるものであり、それでいて一方では互いに連動する多様な言説のなかで流通するゆえに、意味しつづけるもの」である (Butler 1990: 143= 1999: 252(訳書をもとに適宜改訳))。言い換えれば、『「行為する人」は行為のなかで、行為をつうじて、さまざまに構築される」 (Butler 1990= 1999: 250)。

主体は言説に先立って存在するのではなく、構築されるものである。したがって、音楽を行為としてとらえるならば、主体とは、ミュージッキングの中で、ミュージッキングをつうじて構築されると言える。

## 2. 吹奏楽部員の物語的自己理解

ある人は吹奏楽部に入部することで、吹奏楽部員となる。しかし、入部をした時点では、吹奏楽部員は吹奏楽部員という役割を引き受けただけにすぎず、吹奏楽部員として自己がいかに行為すべきかを把握できるとは限らない。Alasdair MacIntyreによれば、「特定の行為を同定する」ためには、「行為者の意図を、……その人の歴史においてそれらの意図がもつ役割に言及することにより因果的・時間的な順序で位置づけ」、次に「それらの意図を、属する(諸)舞台の歴史においてそれらがもつ役割に言及することにより位置づける」ことによってである (MacIntyre 1984: 208=1993: 255)。

吹奏楽部員が吹奏楽部員として行為し、自らのアイデンティティを理解できるのは、この「舞台」の歴史を「物語」的に読み取り、その中に自らの意図を因果的・時間的に位置づけることができたときである。明確な「わたし」という主体の構築は物語的に理解されるが、Butlerの見解をふまえるならば、主体は物語的な理解をつうじて、あるいはその中で構築される。この意味で「私たちすべてが自分の人生で物語を生きている」(MacIntyre 1984: 212=1993: 259)。井上俊は次のように述べている。

私たちが人生のなかで経験する出来事や事態も、あるいは人間社会が歴史のなかで経験する出来事や事態も、この「物語」という形式によって記述され説明される。あるいはむしろ、共同体の経験の軌跡としての歴史についても、個人の経験の軌跡としての人生についても、物語の形式を通してはじめて、その記述と説明が、したがってまた理解と意味づけが可能になるのだといったほうがよいかもしいない。(井上 1996: 21)

吹奏楽部員は自らの行為を物語的に説明することができる状態にあって初めてこの「舞台」の「歴史の続きの部分」を著していることになる (MacIntyre 1984: 208=1993: 255)。例えば、しばしばあることだが、ある吹奏楽部員が吹奏楽部員である前から、ある吹奏楽部は存在し、全日本吹奏楽コンクールへ向けて活動し、金賞受賞を目指すという歴史をもつ<sup>4</sup>。

---

<sup>4</sup> 本稿では取り扱わないが、日本の吹奏楽団体、特に中学校、高等学校の吹奏楽部において、

ここでコンクールでの金賞は大きな価値をもつものである。沢山の吹奏楽部員が金賞を目指すために、それを実際に獲得するためには大きな勢力が必要とされる。先に吹奏楽部は主な活動を演奏であると指摘したが、演奏を練習と本番に分けるのならば、コンクールは本番であり、このとき吹奏楽部員はコンクールで金賞を目指すという自らの行為を位置づけなければ、なぜつらい練習をするのかという問いに答えることはできないだろう。

新しく入部する吹奏楽部員の一部は、部員になる前にすでに吹奏楽の経験者であるし、または親類その他の吹奏楽演奏を聴くなどして吹奏楽の「物語」を部員になる前に読み取っていることもある。逆に、入部後にはじめて吹奏楽で扱われる楽器を触る部員や、楽譜の読み方が分からない状態の部員もいる。しかしこのような違いは、活動が続く中で、程度の差が残るとしても解消されていき、吹奏楽部員たちは皆、すでにこの「吹奏楽部員らしさ」を身につけている先輩としての吹奏楽部員や、顧問の教師などと活動を共にし、吹奏楽部員として行為を繰り返す中で、行為を通して、「吹奏楽部員らしさ」を身につけていく。

ただし、このような吹奏楽部員としての自己に没頭することのできない主体は、退部することで、部員であること自体を辞めることもある<sup>5</sup>。

### 3. 自己を楽器化する主体

吹奏楽部員として行為することの一つのあり方は、楽器としてミュージッキングを行なうことにある。吹奏楽部員という主体にとって、楽器は単なる対象なのではない。楽器と主体は時に一体化したものとなる。このことは、吹奏楽部の活動が行われる場での主語の扱われ方を見ることによって、考察することができるだろう。

津原泰水は、高校時代吹奏楽部に在籍していた小説家だが、吹奏楽がテーマとなっている『ブラバン』という小説の冒頭を次のように始めている。

バスクラリネットの死を知ったトロンボーンとアルトサクソフォンは、ちょっとしたパニックに陥った。互いがあまりに動揺しているものだから、二人は遂にバスクラリネットの秘密に気づいてしまった。四半世紀を経て。(津原 2006: 11)

この小説では40歳の主人公が語り手となり、吹奏楽部に在籍していた25年前の生活と、当時のメンバーを集めてのOBバンド結成を目指す現在を軸に話が進んでいく。上記の引用で注目すべきなのは、最初の文の主語が楽器であることである。次の文の代名詞が「二人」とあるように、この小説において実際に死んだのは、楽器ではなく、人間である。この段落以降の文章においては、主語は人物名に変わり、上の「バスクラリネット」たちの名前も普通に呈示されていくが、冒頭においてこのような表現が使われたことは、吹奏楽部という文脈での主体が、楽器そのものとして構成されていることを端的にあらわしている

---

全日本吹奏楽コンクールで全国大会を目指し、また金賞を目指すことは重要な指標となっている。

<sup>5</sup> ただし、ある主体が必ずしも自由に退部することができるわけではない。編成上必要な楽器奏者であるなど、さまざまな理由からその撤回をするよう、他の部員に説得されることもあるだろう。

いえる。

実際このように楽器の名称によって演奏者を呼ぶことは、小説に限らず確認することができる。以下の記述は吹奏楽の「コンクール常勝校」として知られるある吹奏楽部を取材した本からの引用だが、ここでは部活の練習において顧問が指揮者としてこのように注意する。

一番上の音を吹いているトランペット！ 興奮するな！ お前は、組体操でいえば、一番上に乗っかっているんだよ。(山崎 2009: 32)

「トランペット」とは「お前」のことであり、演奏するときにおいては、楽器と主体は一体化したもものとして扱われている。このような「呼びかけ」は、Louis Althusser (Althusser 1995= 2005: 262-70) の言う「「おい、おまえ、そこのお前だ！」といった、きわめてありふれた呼びかけのタイプ」であるともいえる (Althusser 1995= 2005: 266)。Althusser が述べるように、「呼びかけ」に応えることによって主体が自己を主体として再認し、構成されるのならば、吹奏楽部員は毎日の練習の中で楽器として呼びかけられることによって、「自己を楽器化した主体」として再認し、返事をするによって自己を構築しているのだと言える。実際吹奏楽部での練習においては、しばしばあらゆる指示に対して、逐一、返事が求められている。部員は自己が呼びかけられた時には必ず「ハイ！」と自ら返事をする。『めざせ吹奏楽コンクール！ 脱銅賞バンド大作戦！～今日からできる 54 の方法～』という本の中では、最初の項目に「やるべきことは何かを」知ること、次に、なぜ金賞を目指すのかについて呈示した上で、三番目に、実質的に最初のやるべきこととして、返事をするを挙げている。

金賞バンドはみんな、大きな声で「ハイ！」と返事をします。

先生やコーチ、先輩が何か言うたびに、すかさず全員で「ハイ！」と言います。

返事をするためには相手の言うことを注意深く聞かなくてはなりません。ボーッとしているヒマはありません。(松井 2009: 9)

また、それ以上に、練習での呼びかけや指示に対し、楽器の音によって応答するという行為によって、吹奏楽部員は楽器としての主体を反復して構築し続けているとすることができる。この点で、吹奏楽部員が自らを楽器であると明確に認識していなかったとしても、演奏の際、楽器そのものの名の下に音を出すとき、吹奏楽部員は楽器として行為していると言える。

もちろんここで述べているような楽器名での「呼びかけ」は、吹奏楽に特有のことではない。吹奏楽に限らずある演奏上において、演奏者が本人の名前ではなく、楽器の名で呼びかけられることはしばしば起こることである。こういったことが生じるのは便宜上の問題でもある。例えば吹奏楽が数十名のメンバーで演奏を行なうということは、数十の個別の名前が存在するということである。これら全ての顔と名前を一致させることは、ある程度以上の労力を必要とするだろう。あるメンバーでの合奏練習がはじめてである場合、それぞれのメンバーがすでにお互いの名前を把握しているということであれば、練習を進

行する上で差し障りがあるかもしれない。複数のメンバーで演奏をする以上、何らかの指示や提案などが、全体に向けてのものでないとするれば、それが誰に、あるいはどの部分に向けられたものであるかを明示する必要が生じる。しかし、楽器の名前で呼びかけが正当化されるなら、たとえ演奏者の名前を知らなかったとしても、楽器に関する最低限の知識だけを持ち合わせていれば、スムーズに練習を進めることができる<sup>6</sup>。このことは、ある楽器の演奏者が誰であるか未定であっても、例えば「フルートが必要」、「トランペットが欲しい」といった言葉のやりとりが可能であることも意味しており、このことはある吹奏楽部員が入部するよりも前に、楽器としての「呼びかけ」が行なわれているととることができる。

この「呼びかけ」はまた、個人ではなく複数の同じフレーズを演奏する部員たちに同時に演奏の指示をする上での利便性にもつながっている。言い換えるなら、「呼びかけ」はパートに向けて行なわれる。吹奏楽を演奏するということは、同じ楽器で同じ音程を、同じように演奏することでもある。「呼びかけ」はまた、合奏を執り行う上で用いられる楽譜の存在にも依存している。吹奏楽は楽譜を用いて演奏されるが、ここでの楽譜の書法は西洋芸術音楽において近代以降伝統的に用いられている記譜法と同様のものである。ここには演奏者が演奏する上ですべきことが、楽器の名前とともに示されている。オペラや楽劇のスコアには、劇を進める上での一連の流れが示されているが、ここには歌手の担当する役名が五線の傍に記され、歌詞とメロディなどの演奏上の指示が示されていく。このとき歌手は役者でもあり、歌詞が台詞となる点でスコアは台本でもある。そしてこのようなスコアの歌手のパートの上下には、役割としての楽器名と、その演奏すべき音が、「物語」の流れに沿って指定されている。

ただし、演奏者たちは、役者のように、本来とは異なるアイデンティティではなく、本人の名のもとに演奏していると考えられる。例えばソプラノ歌手の「本来の」アイデンティティがオペラ上の役柄とは見なされないこととは異なり、楽器の演奏者は、通常本来の自己として演奏することになる。

ところで吹奏楽において、ひとつのスコアには全てのパートが書かれているが、通常は、それぞれのパートに割当てられる人数については、書かれていない。そして吹奏楽が演奏される時、それぞれのパートを何人の奏者が担当するかについては、日本全国に存在する各吹奏楽部でそれぞればらばらである。このようなことはオーケストラのような合奏形態でもありうることであるが、吹奏楽において顕著に現れている。実際に全日本吹奏楽コンクールを見れば、課題曲は五つの楽曲から選ばれるが、同じ楽曲を選択した出場団体同士

---

<sup>6</sup> 練習において、最も多く「呼びかけ」を行なうのは、演奏において全体の取りまとめを行なう指揮者であると考えられる。Theodor W. Adorno は、オーケストラと指揮者の関係性について考察し、指揮者の権力についても述べている。「指揮者というものは指導者の役割を可視的に明示する、すなわち、オーケストラは事実彼が命令するとおりに演奏しなければならない」(Adorno 1962=1999: 212)。先の引用で指示を出していたのも、指揮者であり、指導者でもある顧問の教師であったが、日本の吹奏楽においても同様である。この点で、特に教師が、指揮者として指導し「呼びかけ」を多く行なうのならば、ここから学校における権力関係を見出すことも可能だろう。このことは重要な論点となるものだが、より考察を深めるためには、担当顧問の音楽経験や学生指揮者の存在もふまえながら(教師指揮者という語が用いられないことは示唆的でもある)、より詳細な検討が必要だろう。

は、同じスコアを利用していながら、各団体で楽器の配分が異なることが見てとれる。このようなひとつのパートに対する人数の不確定さも、吹奏楽のあり方を規定する一つの特徴として挙げられる。人数が決定されていないために、各パートはひとまとまりとしてとらえられる。吹奏楽部とは、学校に設置される部活動であり、そこで活動する演奏者は、中高一貫校などの例外を除けば、3年間ないしそれ以下の期間しか在籍しない。吹奏楽部では長くても1年ごとにメンバーが更新され、各楽器担当者の配分も年ごとに変わることになる。変化しないのは各楽器のパートの枠組みである<sup>7</sup>。

そして吹奏楽部員は単に「呼びかけ」られるだけではなく、自らを楽器として呈示するようになる。例えば『Band Journal』の連載記事で、ほぼ毎回中学校、高等学校の吹奏楽部を紹介している「練習中オジャマします」からは、次のような記述を見出すことができる<sup>8</sup>。

チューバとコントラバスは一緒に、ユーフォニアムは別に練習します。自分はユーフォニアムなので、コントラバスのことは分からないこともありました、勉強して少しずつ分かるようになりました。(48(9): 67)<sup>9</sup>

基礎練はみんなと一緒にやるのが基本ですし、クラリネットは昔から全体で合わせることが多いです (51(10): 56)

---

<sup>7</sup> 当然ながら例外も多い。人数の少ない吹奏楽部では、一つのパートを維持することが困難な場合がある。ある楽器を担当する演奏者が在籍しなくなれば、それが一時的であったとしても、差し当たり該当楽器のパートは消えてしまう。ただし例えばオーボエやファゴット、あるいは低音楽器などは、吹奏楽においてあまり多くの楽器が用いられない場合が多いが、これらの楽器は他の楽器と一緒にひとつのパートとして扱われることが多く、ある楽器の奏者が存在しなくとも、パートそのものが存在しなくなるということは少ないと考えられる。このことは「練習中オジャマします」の記事からも分かる。記事の中では、毎回紹介される吹奏楽部の全てのパートが呈示されているが、例えばフルートとオーボエが一つのパートとして扱われ、チューバやコントラバス、ユーフォニアムその他の楽器が低音パートとして扱われるなどということが多く、むしろ全ての種類の楽器が個々別々のパートを形成するということが少ない。加えて、ここに示したようなパートのまとめ方は多く見られるものだが、「練習中オジャマします」の記事を見る限りであっても、このような分類だけが存在するのではなく、各吹奏楽部によって、パートの分類のあり方は異なる。数の少ない楽器の場合、部の中で所蔵されず、個人的に所有する者もいなければ、そもそも編成の中に想定されていないこともある。したがって各吹奏楽部の編成は完全には共通していないが、極小数のメンバーだけが在籍する吹奏楽部以外では、どの吹奏楽部にも複数のパートが存在するということができる。

<sup>8</sup> 音楽之友社が発行している月刊誌である『Band Journal』は、吹奏楽関係者を対象とした音楽雑誌である。発行部数は8万部であるが、音楽之友社によれば「バンドの仲間たちと共有する」という「特殊な回読状況」のため、実質的な読者数はより多く、音楽之友社の広告掲載宣伝ページのアンケートが正しいとすれば、少なくとも4倍以上いるものとして想定されている。『Band Journal』が全国的に発行され、読まれている限りにおいて、ここで繰り返し示されているようなことは、吹奏楽に関わる人びとに広く流布している言説を捉える上での参照点となる。(音楽之友社 Online 参照。

<http://www.ongakunotomo.co.jp/magazine/ad/bj.html> 参照日 2012/01/20

<sup>9</sup> 本稿における『Band Journal』からの引用は全て「練習中オジャマします」からのものであるが、以降、全て(巻(号): ページ数)の形で示した。

度胸だけは完璧ですね。金管のなかで、トランペットがいちばんメゲないと思います  
(53(3): 60)

これらの記述はどれも、記事の中に毎回設けられている各パートを紹介している部分からの引用であり、吹奏楽部員たちの言葉を、記事の筆者がまとめたものである。ここでは部員たちが自らを呼称する際に楽器の名前が扱われている。最初の引用では吹奏楽部員が他の吹奏楽部員を楽器名で呼ぶだけではなく、自己を「ユーフォニアム」であると位置づけている。二つ目と三つ目の引用も同様である。二つ目はクラリネットパートの紹介文からの引用であり、吹奏楽部員は自己言及的に「クラリネットは…」と述べ、三つ目もトランペットパートの引用であるが、「トランペット」が自己を指す主語として扱われている。したがって楽器の名前がそのまま「わたしたち」を示していることになる。もちろん、このような語の用い方は一貫しているわけではなく、他にも楽器名を主語として、あるいは主語的に扱う記述もあれば、他方では、同じ記事の中で楽器を対象として扱うような記述もみられる。また、吹奏楽部員が楽器とは関係なく個人の名前で呼ばれることも多く、吹奏楽部員としての自己が、必ずしも楽器名としてだけ現れているわけではない。しかし、吹奏楽部の活動において、楽器としての主体が恒常的に呈示されているわけではないにせよ、「自己を楽器化する主体」の構築という側面があることは、吹奏楽という音楽が成立する上で重要な点である。

吹奏楽部員はアイデンティティを楽器と一体化したものとして構築する中で、それぞれの部員は各々の楽器の役割に合わせた楽しみ方を身につけていく。例えば吹奏楽部への取材において、フルートやクラリネットなど、メロディを多く担当する楽器の担当者は、「ソロが多くて目立てる」(50(1): 92) ことや、「メロディがたくさん吹けるところ」(50(1): 92) が楽器の魅力であると答える。また、「ホルンはいろいろな役割を吹くのが特徴」(50(7): 68) であると記者に認識されていたが、ホルンの魅力は吹奏楽部のホルン奏者にとっては「音色・地味に目立つ・裏メロとか・実はカッコイイことをやっている・後打ち・大きいベル」(52(1): 80)、「音色・曲の中でいろいろな役割ができる場所・メロディ・ハモリ・対旋律・グリッサンド」(50(1): 92) 等、様々であり、様々であること自体が魅力となっている。一方、低音を担当するチューバは、「伴奏がとにかく好き」(50(7): 69)、「全体を支えているなあと思うと、この楽器をやってよかったなあと思う」(50(3): 65) など、各楽器の演奏者は自らの担当する部分に魅力を見出していく。ただし、メロディをほとんど担当しないチューバその他の楽器も、「たまにメロディが出てくると、むっちゃ吹こうという気になり」(49(8): 64)、総じて多くの生徒がメロディを好むようである。

吹奏楽部員は、どの楽器の役割であっても、それぞれに異なる楽器の特性や演奏上要求されやすい面に愛着を持つことで、担当する楽器を好むようになる。また、たとえある楽器に対する愛着が、他の楽器により顕著に見られる特徴だったとしても、自らの担当する楽器に対する魅力として愛着を持ち、楽器を好むようになる。

吹奏楽部員が部員であるということは、担当する楽器という役割のもとで行為するということをここまで示してきた。吹奏楽部員のアイデンティティは、活動を通して、活動の中で、構築されるといえるが、それはそれぞれの主体が、それぞれのパートという役割と

して構築されることでもある。しかし主体が楽器と一体化しているのならば、楽器の魅力を見出すことは、楽器としての主体自身の魅力を見出すことである。その点で吹奏楽部員が吹奏楽部員であるということは、自己を吹奏楽部員として、「自己を楽器化する主体」として自ら構築することでもある。Peter L. Berger and Thomas Luckmannによれば、人はその人にとっての「意味ある他者から呼びかけられた当の存在になる」が、「この過程は一方向的で機械的な過程」ではなく、「他者による現認と自己自身による現認との間の弁証法として、つまり客観的に与えられたアイデンティティと主観的に獲得されたアイデンティティとの間の弁証法として存在する」(Berger and Luckmann 1977: 212=2003: 200)。

「わたし=楽器」は、楽器を好きになることで、私自身を好きになることができる。したがって吹奏楽を楽しむということは、自己を肯定的に構築することでもあり、また、自らの役割に没入していくということでもある。そしてまた、ここで構築され、構築していく自己は、先に指摘した通り、楽器としての自己が同じパートのまとまりとして捉えられる以上、主体を同じくする「わたしたち」としてあらわれる。

#### 4. 「わたしたち」として演奏する主体

吹奏楽において、ある演奏者の共演者も、同じく「自己を楽器化する主体」である。自己を楽器化するとは、自己と楽器を一体化したものとしてみなすといえるが、だとするならば、演奏において吹奏楽部員は楽器としての他の演奏者とも一体化しているといえるだろう。吹奏楽の編成は複数人で同じ種類の楽器を担当することが念頭におかれていたが、それぞれの種類の楽器の担当者はトランペットならトランペットの、クラリネットならクラリネットの「楽器名=わたしたち」として主体を構築している。

「自己を楽器化する主体」のあり方は、楽器ごとに異なる面を持つと言えるが、しかし吹奏楽の編成が管楽器を中心に構成されている事実は考慮すべきだろう。管楽器から音を出すためには口を楽器で塞がなくてはならない。管楽器はピアノや弦楽器のように声を出しながらの演奏が不可能であり、管楽器が出す音は構造上息に依存したものである。音を出す間、絶えず息が通い、管楽器は温かみを持つ身体の一部となる。この時管楽器の音は声である。管楽器は純粹に声の延長にある楽器であり、「吹」奏楽において楽器は気道、声帯、口の拡張である。もちろん吹奏楽の編成が管楽器のみによって構成されているわけではない以上、吹奏楽での音が完全に息に依存しているということとはできない。しかし、打楽器やコントラバスなどの管に該当しない楽器があるとはいえ、「吹」奏楽という名のもとに、大部分が管楽器で占められる編成において活動する吹奏楽部員たちの、楽器に対する認識が全体としては管樂器的なものになることは考慮すべきだろう。

例えば「ブレンド」という言葉が、吹奏楽の中で、吹奏楽独自の魅力として語られてきたことは、吹奏楽界での音楽の価値が、息を使う楽器での音楽として形成されていることのあらわれといえる。以下に示す引用は、2010年出版の小説『アインザッツ』に載せられた「ブレンド」についての注である。『アインザッツ』は、全日本吹奏楽連盟によって推薦図書に指定されているが、この中では物語中に出てきた吹奏楽に関連する用語が、注によって解説されてもいる。

数種類の楽器の音色を溶け合わせて、新しいひとつの楽器の音色のように響かせること。ブレンドの音色は、吹奏楽ならではの魅力だ。どの楽器とも合いやすいクラリネットやホルンが加わると、まるやかなブレンドを作ることができる。(山本 2010: 228)

また、この注が載せられている小説の箇所は、主人公の頼場が指導している吹奏楽部の練習の場面であるが、次のように記述されている。

頼場は各楽器の音色を互いに聴き合うことで溶け込ませる、所謂「ブレンド」の作業に取り掛かった。バンドには沢山の楽器による様々な音色が存在する。しかし、それがぶつかり合って耳当たりが悪くなったり、街中の喧騒のようになってしまったりしては音楽にならない。和音でも協和音と不協和音とがあるように、聴いていて気持ちの良い音の重なりは存在する。ただ、たったB♭一音でもそれを追求することは可能なのだ。

皆の出すB♭が互いに溶け合い、まるで大きなひとつの楽器、ひとつの声として発せられているように聞こえる。透き通った調和された響き。

部員達は自分の音の新しい可能性に次々と目覚めて行った。(山本 2010: 228-9(ルビは引用元))

音色を混合すること自体は管楽器に限らず可能である。しかし単に楽曲のオーケストレーションに関する問題とは異なり、「吹奏楽ならではの魅力」として記述されている「ブレンド」は、「ひとつの楽器、ひとつの声として発」することを志向するものであり、息を合わせることに結びついている。この語は近年あまり用いられなくなってきているようだが、全く用いられなくなっているわけではなく、また、この語が表す理念自体は、失われていないといえる。全日本吹奏楽連盟副理事長の丸谷明夫は、全日本吹奏楽コンクール高等学校の部では最も多く全国大会に出場している指揮者でもあるが、次のように述べている。

吹奏楽のいちばんの魅力は、主体である管楽器が、自分の息で想いを音にできることだと主運です。弦楽器だと弓という媒介があるけど、管楽器は、熱い息を出そうとすれば熱い息が入るし、悲しい息を出そうとすれば悲しい息が入るんです。息というカタチで、自分の想いを直接入れられる楽器を主体とした合奏体、それが吹奏楽なんです。(Band Journal 2011: 20-1)

管楽器において音を合わせるということは、息を合わせることだと言うことができる。管楽器に限らず、弦楽器その他の楽器であっても、音を合わせる際には息を合わせることになるが、それが音を合わせるために息を合わせることであるのに比べ、管楽器は合わせた息そのものがあわさった音となり、音楽となる。

吹奏楽部員は、合奏する中で、自ら音を出し、そこで生み出される音楽を、「わたしたち」が出した音として認識しながら演奏している。吹奏楽部員たちは一人ひとりが協力し合いながら演奏を作り上げているが、それは同時に、パートごとに「楽器=わたしたち」として主体を構築し、「わたしたち」たちが力を合わせ、全体で演奏を実践してもいると言える。ソロを担当した演奏者が一人拍手を受けることがあるように、演奏者の個性が否定され

ているわけではない。しかし、例えば野球のチームが一人ひとり違う役割で、「わたし」たちとして協力してゲームに臨むように、吹奏楽部員たちは、各パートそれぞれの「楽器＝わたしたち」たちが協力しあって演奏を形作っている。吹奏楽部員は個人の集まりとしてだけでなく、集団の集まりとして、構成され、吹奏楽部員全体が、「楽器＝わたしたち」が、ひとつの「わたしたち」として、演奏を呈示することになる。

## 5. おわりに

本稿で扱ってきたのは、主に中学校や高等学校の吹奏楽部員たちであるが、ここで示したことは吹奏楽に限定されたものではない。いくつかの点は論の中でも明確に示したことではあるが、本稿の中で指摘してきたことは、分野との共通点や類似点も見出されるものであり、必ずしも吹奏楽独自の特殊性に焦点をしばってきたわけではない。しかし、日本において、吹奏楽部員をはじめとする演奏者やその他の吹奏楽に関わる人びとの行為、実践は、吹奏楽という音楽に特有の特徴のみによって規定されているわけではない以上、吹奏楽に限られない面による影響も考察する必要がある。このことは他方では、繰り返しとなるが、吹奏楽についての考察が、他の音楽も含めての音楽研究に寄与することを示すものである。日本では吹奏楽が主に学校吹奏楽部の活動として存在する点も重要である。中学生・高校生での時点での音楽経験は、その後の音楽に関する思考や嗜好を方向づけるものとなると考えられる。このことと関連するかどうかも含めて検討する必要があるが、吹奏楽ではクラシック、ジャズ、ポップスなど様々な音楽が演奏されている<sup>10</sup>。したがって吹奏楽は様々な音楽を好み、あるいは好まなくなるような契機となりうる。ここで考察に価値するのは、吹奏楽を肯定的に受け容れる人びとだけでなく、これを否定する人びとも含まれるだろう。

また、筆者の関心はあくまで音楽にあるが、日本における吹奏楽のあり方の性質上、吹奏楽を考察することは、教育的な側面からも、研究の射程をもちうるものである。社会としての吹奏楽を検討する研究はまだ少ないと言える。研究、分析を進めることは今後の課題である。

### 参考文献

- Adorno, Theodor W, 1975, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp, (高辻知義・渡辺健訳, 1999, 『音楽社会学序説』平凡社.)
- Althusser, Louis, 1995, *Sur la reproduction*, Presses universitaires de France. (西川長夫・伊吹浩一・大中一彌・今野晃・山家歩訳, 2005, 『再生産について——イデオロギーと国家のイデオロギー装置』平凡社.)
- 阿部勘一・細川周平・塚原康子・東谷護・高澤智昌, 2001, 『ブラスバンドの社会史——軍楽隊から歌伴へ』青弓社.
- Band Journal 編, 2011, 『吹奏楽ベーシック講座』音楽之友社.

<sup>10</sup> 阿部はこのことを本来のクラシック、ポップスとは区別して、「吹奏楽の」クラシック、「吹奏楽の」ポップス」と評しているが(阿部 2001: 17)、音楽のジャンルというものについて考察する上でも、吹奏楽を検討する価値があるだろう。

- Butler, Judith, 1990, *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, Routledge, (竹村和子訳, 1999, 『ジェンダー・トラブル——フェミニズムとアイデンティティの攪乱』青土社.)
- 井上俊, 1996, 「物語としての人生」森岡清美ほか編『ライフコースの社会学 岩波講座現代社会学 第9巻』岩波書店.
- MacIntyre, Alasdair, 1984, *After Virtue: A Study in Moral Theory Second Edition*, Indiana, University of Notre Dame. (篠崎榮訳, 1993, 『美德なき時代』みすず書房.)
- McLuhan, Marshall, 1964, *Understanding media: the extensions of man*, Signet. (栗原裕・河本仲聖訳, 1987, 『メディア論——人間の拡張の諸相』みすず書房.)
- 松井瞳, 2009, 『めざせ吹奏楽コンクール! 脱銅賞バンド大作戦! ~今日からできる54の方法~』ドレミ楽譜出版社.
- Peter L. Berger and Thomas Luckmann, 1977, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, (山口節郎訳, 2003, 『現実の社会的構成——知識社会学論考』みすず書房.)
- 吹奏楽雑学委員会(渡辺謙一・佐伯茂樹・松本たか子・生乃久法), 2006, 『知ってるようで知らない 吹奏楽おもしろ雑学事典』ヤマハミュージックメディア.
- 津原泰水, 2006, 『ブラバン』バジリコ.
- 山本寛, 2010, 『アインザッツ』学研パブリッシング.
- 山崎正彦, 2009, 『金賞よりも大切なこと——コンクール常勝校 市立柏高等学校吹奏楽部強さの秘密』厚德社.
- 全日本吹奏楽連盟, 2008, 『全日本吹奏楽連盟70年史』社団法人全日本吹奏楽連盟.
- 音楽之友社, 2006-11, 「練習中オジャマします」『Band Journal』.
- 全日本吹奏楽連盟, 2011, 「第59回全日本吹奏楽コンクールプログラム」.