

## 演奏表現についての考察

小澤 純\*

今回の考察は60年以上の永きに渡って関わってきた演奏表現、特に演奏とはいかなるものであるかと言う命題に対する研究・考察である。結果は明確で、その時の演奏単位、個の表現であると言う結論である。これは非常に単純明快であるがその答えをなす要素はいかなるものであるかと言う事に対する研究であった。

現在の考えは技術、知識、意識（意欲、意図）の総合であると言うものである。ではその三要素はいかなるものであるかと言う分析を、2014年度の演奏表現学会の年間テーマの「R. シューマン」に対する共同研究発表を軸として、音楽（作曲）に対する、文学、美術の分野からの影響を読み解く事で見えてくる、演奏を確立するために不可欠な要素を解明、総合する事を試みた。

Key Words : 演奏表現の要素, 多角的探求, 歴史的考察

### [1] はじめに

音楽に関わる要素には様々なものがある。作曲、音楽学、教育、楽譜（出版）、楽器、会場、他の分野との交流、歴史的要因の探求等が考えられる。しかしこれらは音楽である以上総合され、演奏されて始めて完結する。そしてその完結されたものは聞き手の感覚・記憶の中に存する。つまり聴衆が不在な場合は、音楽は完成しないと考える。例えば絶海の孤島ですばらしい演奏をしたところで聴衆不在の場合はただの音、又は音響である。（ただ逆の考え方もある）<sup>(1)</sup> その聴衆との交流のために演奏側がどのような考察、研究、修練をするかを、本稿では本年度行っている R. シューマンの研究を中心に考えを述べたい。

### [2] 演奏とは

演奏（表現）とは何かという命題をたててこの数年考えた答えは、簡素ではあるが「個の表現である」という結論である。この個とは個人の事ではなくそのとき行われる演奏の単位である。一人のソロから始まり、二人のデュオ、トリオ、クアルテット～オーケストラ、合唱、オペラに至まである曲の演奏を行う単位である。少人数ならばメンバーの見識の集合であり、大型のものはその時のリーダー（必ずしも指揮者だけではない）の見識の総体である。

その中で問題になるのはその個をどのように捉える、呼称するかである。ソロの場合は問題ないが2人以上の場合は対等の場合はグループ名になり、それ以外はリーダーの個人名になったりする。これは平易に言うと CD が作られた場合、演奏

\*人間学部児童発達学科

単位の名称がどのようになされているかという問題であり、誰の演奏、作品であると言うのかという問題である。音楽では永い間作曲者が誰かと言う事は問題にされなかった<sup>(2)</sup>。

別分野で言うところの絵画の作者は明確である。文学も同じく明確である。しかし工芸、彫刻等は工房の作である事があり、建築は設計者の名前は言うが集団である。つまり当時一番有名な代表者の作となる。しかし土木はエッフェル塔を例外としてどのようにすばらしい美観のものであろうとも設計者の名前は知られない。

この作者、演奏者の名前は主たる研究課題ではないが演奏を考える場合留意すべき問題である。作曲家という作者の作品はその楽譜をもって作品と考えることがある<sup>(3)</sup>。確かに作品として規定出来ると言えるが楽譜は音楽ではない、筆者は演奏分野であるので演奏されて始めて音楽であるという立場を取る。建築に置き換えると、設計図は作品と言えないかもしれないが設計図だけでは建築物とは言えないという考え方である。

次に制作者は誰かという問題である。例としてオペラを考えた時、チラシに載るのは主として作曲家である。作品は分かるが誰の演奏という場合、中々明確に決まらない。指揮者、演出家(演奏者?)、オペラハウスの作、その時の有名なソリスト、主体が何らかの協会の場合はどうなる等、演奏という枠組みを規定する際に中々単純に扱えない問題である。

### [3] 演奏表現を構成する要素

演奏表現の要素は様々なものが考えられるが今回のこの研究ではそれらを大きく3つにまとめて考察する。

#### 1) 技術

##### a メカニク

これは特に楽器の演奏の時に使われる概念で楽器を使いこなす、弾きこなす意味に使われる。演奏という行為に使われるものには楽器以外に人声があるが人の声には適用しない、機械を使うという意味を持つので打楽器には適しないものがある。

今回は R. シューマンのピアノ曲を後段で取り上げる事と、私の専門の関係からピアノを中心に考える。

ピアノを弾くという行為を行い始める時、まず10本の指を使って12音の鍵盤のあるあの機械を扱えるようにならなくてはならない。そのとき楽譜から求められる様々な要求の内、書かれている音を正確に捉える、早く指を動かす、十分に楽器を鳴らすと言う身体能力的側面の技術と言う。これがピアノに取り組むとき最初に関わる要素であり、最後まで離れられない要素である。

##### b テクニク

同じく技術と訳せるがこれはメカニクがある程度身に付いた後、楽曲を表現するのに必要な歴史的要素、音楽学的要素、習慣等を踏まえて自己の感性を表現するための表現技術、要素である。内面で鳴る音楽、予定した表現、演奏時に感じるそのとき表したい即興性等を十分に、破綻せずに表す、そのためにメカニクを踏まえてどのようにテクニクを高める練習するかが楽器奏者の一生の課題である。楽器を弾けると言う能力を考えると、18Cにおいて音楽の勉強は何より作曲の勉強であり、自作を自身で弾くために楽器を学んだ。自己表現のためのメカニクでありテクニクであった。

#### 2) 知識

これは演奏に関わるあらゆる知識的要素である。考えられるものを列記する。各番号について長大な説明が必要となるが、必要な部分のみ取り上げる。

- 1 歴史的要素 ・作曲家に関わるもの ・作品に関わるもの ・演奏習慣に関わるもの  
・作曲家が生きた時代に関わるもの ・時代の背景・国情等  
・他の芸術との関わり（特に文学、美術）
- 2 和声学 ・和声 ・対位法 ・フーガ
- 3 楽式 ・音階 ・旋法 ・楽語 ・記譜法 ・総譜の機能
- 4 楽器学 ・弦、管、打楽器に関わる知識

・楽器の特性 ・使用上の注意点 ・適用範囲 ・各楽器の発達史

- 5 人声に関わる知識 ・声種の違い ・発声法 ・声種と役柄の相性
- 6 音律に関わる知識 ・調律法の歴史 ・調律法の特長 ・作品との関わり
- 7 音響に関わる知識 ・会場の音響 ・残響 ・会場内の場所による音響の違い
- 8 指揮法に関わる知識 ・バトンテクニック ・スコアリーディング

### 3) 意識

これは現在一番演奏の中心になる要素と考え取り組んでいる課題である。

演奏は意欲、意図を伴って行われるものである。知識から生まれた感性、感覚を踏まえて演奏をどのように成立させたいかという意図、十分に自己の表現を行いたいという意欲無くしては、演奏は成立しない。ここで問題になるのは知識から生まれた感性、感覚を踏まえてである。どのように頭の中の知識が豊富でも演奏者は感性・感覚にならないと役に立たない。勿論そこには技術の裏付けが必要である。筆者を含めて今までの音楽教育(日本の)では技術教育が一番であり、長じて知識を加えると演奏が出来ると多くは考えられていた。確かに音としては問題ない音が出せるようになる。しかしそれが個の表現としての音楽となり、特に充分な自己表現になるには、優秀な技術に加えて深く広い知識、それが感覚化して意図を支え、演奏を完成させる、そのためには自己を正しく認識し、他一周囲―世界とつながる広がりの中で表現するという意識が必要である。

明確な自己表現の意識が技術を磨く事を願い、知識の充実を欲する。そうして行われた演奏表現が芸術と称されて継続、伝承され歴史となってきた。ただしここで問題なのは、ここで取り上げたい要素は明確な図式化も出来ず、数量化も出来ず教育

も指導も行いにくいものである。経験から見て有効な方法は意識が明確になった者が話し合い、討論し合い、切磋琢磨する以外には見つからない。

#### [4] R. シューマン研究から見てきたもの

本年度(2014年度)の演奏表現学会の研究テーマは「R. シューマン」であった。そのため私の主宰する演奏・教育者による研究会でも同じテーマに取り組み、演奏表現学会の9月の研究大会で共同研究として発表を行った。そこでは7名のメンバーがそれぞれの視点から発表を行った。タイトルを列記する。

- 1 19世紀前期のドイツにおける教養市民階層の文化
- 2 シューマンの愛した作家、ジャン・パウル
- 3 R. シューマンのバックグラウンド
- 4 「暗号学」もまなんだというシューマン
- 5 ロベルト・シューマン ピアノ作品の中のクララ
- 6 評論家としてのシューマンとダヴィッド同盟舞曲集
- 7 R. シューマンの二面性について

このように多岐にわたる視点から共同研究を行うのは初めての試みであったが、一斉に一つのテーマに向かって探求する事で一人では気づかない視点から実に多くの情報知識を共有する事が出来た。R. シューマンは生涯、性格、人格、行動、作曲に他に類を見ない複雑な要因があり、今までは単に楽譜の表面から曲に取り組んでいたが内面やバックグラウンドを深く知る事によって全く違う感覚を持てるようになり、実に興味深く、言い換えると楽しめるようになった。

#### 1) R. シューマン人物研究

まず当時の彼の位置づけを考察する。父は牧師の息子で結婚のために薬局を経営し、後出版業を営んだ。これが、彼が書籍、文学に親

しむ素地となった。母は外科医の娘であった。年取ってからの子であるロベルトは多くの母宛の書簡を残している。そこからジャン・パウエル等への傾倒、心酔が読み取れる<sup>(4)</sup>。

当時ひとかどの音楽家になれる条件は 1 親も音楽家であること 2 早熟であること 3 何か一つ自己表現を十分に出来る楽器が弾けること<sup>(5)</sup>と言われていたが、彼はどれにも当てはまらなかった。ちなみに W. A. モーツァルトを見れば上記の条件が典型的な例として当てはまることに思いつく。この条件に当てはまらなかったことがどのように彼にとって厳しいことであったかは記録から読み取れる。まず父は彼の音楽に対する情熱を理解し何人かの優れた指導者の所に行かせた。特に後に困難の末、妻となるクララの父、ピアノ教師のフリードリッヒ・ヴィークとの出会いは重要である。ヴィークの元で厳しく修行したが彼にはピアニストとしての才能が欠如して進歩せず、焦って自分で作った練習の機械で指を痛めピアニストになることを断念している。これが生涯の不安、フラストレーションの元になった。しかしこれが作曲に対する原動力でもある。当時の彼は音楽家としては自立出来ず、表の職業は音楽新聞の編集、発行者であった。そこでの文章・文学に対する能力が深く作曲の原点として力を発揮している。演奏は当代一流のピアニストであった妻クララにまかせ、自身は指揮者を目指したりメンデルスゾーンが作った音楽院の教授になったりしたがいずれも上手くは行っていない。

## 2) シューマンのピアノ曲の考察

最高傑作の一つである Op9「謝肉祭」を取り上げる。この曲（曲集）は 1 前口上、2 ピエロ、3 アルカン、4 高貴なワルツ、5 オイゼビウス、6 フロレスタン、7 コケット、8 返事、9 スフィンクス、10 パピヨン（蝶々）、11 踊る文字、12 キャリーナ（クララ）、13 ショパン、14 エストレラ、15 めぐり逢い、16 パンタロンとコロンビーヌ、17 ドイツ風ワルツ、18 パガニーニ、19 告白、20 散歩、21 休息、21 ペリシテ人と戦うダヴィッド同盟の行進 の 21 曲の小曲集である。この曲の楽譜をただ単に楽譜だけ渡されると学習

するものはどのように取り組むべきかまず見当もつかないであろう。古典派の時代に主流であったソナタ形式は何処にも見当たらない。変奏曲の形は散見されるがこれ又古典派時代までの整った形式とはほど遠い。形式面には前時代から類推出来るものがない<sup>(6)</sup>。

次に各曲の題名で原語にしても訳語にしても簡単に意味が分かるものは少ない。単語としては辞書にあるものが多いがどのような意図で各個の名称を使っているのかは推し量れないものがほとんどである。構造、構成を考えるとまずいくつかのテーマ、モチーフがある事は気づくがそれらの由来、意味は曲を見て分析するだけでは分からない。筆者も学生が終わった頃に学習、演奏した経験があるが何も分からずに弾いていた事が思い出され汗顔の至りである。

今回の R. シューマンの研究から分かってきた、理解が進んだ事は、まず彼の生い立ち経歴から非常に深い文学の知識がある事と、先人の足跡を良く学んでいる、（特に J. S. バッハと L. v. ベートーヴェン）つまりソナタ形式も、より古い形式の変奏曲等も深く理解していることである。しかし彼の表現法としては使わず（後にソナタ・変奏曲は作曲している、また J. S. バッハのマタイ受難曲の様な構成が謝肉祭には見られる<sup>(7)</sup>）彼独自の表現形式を追求した。そこには旧態依然とした人々を揶揄してペリシテ人と呼び対抗する「ダヴィッド同盟」という彼の内面にのみ存する架空の同盟を作り、そこに人間に（特にギリシャを古郷と思う西洋キリスト教文化圏）深く内在するアポロ的理性的側面と、ディオニソスの感性的側面をフロレスタンとオイゼビウスという 2 つの想像上の人格を作り表現している。この二面は初期には特に強く現れているが、彼の生涯を通じて基本になっている。それ以外に 11 の「踊る文字」のようにアルファベットの文字を音に読み替えて（S を音の Es = ミ b - 同じ発音 - の用方法）テーマを形作ったり、終曲では当時はやっていた非常に世俗的な歌を勇壮なマーチのテーマに使ったりしている。これを聞いた当時の聴衆はそこで爆笑したと思われるが、現在の我々はその歴史、からかい、



遊びを知らないと勇壮なただすばらしい曲としか思えずニュアンスがすこしちがってしまう。これらの多くの稚気にあふれた仕掛け、遊び、からかい、謎掛けの中で特に今回明確になったのは9「スフィンクス」という普段は演奏されない曲－音列である。この3つの音列の内2つは、曲中の7曲にテーマとして現れている。そして曲順は9番目という中心、へその様な位置であり、スフィンクスという名称に最大の仕掛けを読み取った事である。（この考えの論文は先行したのものがあるようだが未確認である）研究会で話し合ううちに、これは古代のスフィンクスの伝説のようにこの曲における様々な謎掛けを演奏者は読み解けるかという問いかけをしているという見解に達した。一人では中々気づきにくい事は気づける共同研究の有為さの実感であった。ただこの気づきをどのように演奏表現出来るかというのは意識と技術の兼ね合いから深く考えねばならない問題である。しかし知らないのでは何も起こりえず始まらないという事も確信出来た。

### 3) R. シューマンの文学的側面

前記のようにシューマンは深く文学に親しみ多くを受け取っているがそのなかでもジャン・パウルと E. T. A. ホフマンの影響は絶大と言える。ジャン・パウルの「生意気盛り」は自身の母に対する私書にも残っているように双子の主人公の性格に大きな影響を受け、Op2の「パピヨン」は「生意気盛り」を音で表したものと自身で言っている。またその物語中の二面性が作曲に大きく現れ、(ダヴィッド同盟としてのフロレスタンとオイゼヴィウス他) 初期のピアノ曲の大きな背景になっている。この小説を読んでみると語り口、現象の表現法、人物の描き方、言葉の遊び方等多くの共通点というより影響が感じられ、読み進めた時は何かシューマンを文字で読んでいる様な感じであった。(順序は逆であるが) ここで見られた感覚が小品連作という初期の重要な作法の基礎になっている。E. T. A. ホフマンもシューマンに大きな影響を与えた人物である。「雄猫ムルの人生観」の超感覚的な世界と、この作品の狂気の主人公クライスラーを題材にした短編集「クライ

スレリアーナ」に描かれた世界にも共鳴する事が多かったことから OP9 の中にもクライスレリアーナがあり Op16 はタイトルから「クライスレリアーナ」である。しかしプロイセン大審院判事エルンスト・ヴィルヘルム・テオドーア・ホフマン（これが本名である E. T. A. の A はアマデウスであり、敬愛する W. A. モーツァルトからとっている）は極めて精緻な鑑定書を書ける論理的な人間であった。にもかかわらず多くの作品に現れる超感覚的な二重性はまったく R. シューマンと同じと考えられ、そこにシューマンは魅かれたと言える。シューマンも「謝肉祭」「クライスレリアーナ」を例にしても表に現れにくい綿密な構成を用いている。他「オリエントの絵」もアル・ハリリの作品から示唆を得て6曲を作曲し、「森の情景」はヘーベルの詩との深い結びつきによって作られ、歌曲の詩においては多くの詩人から詩を得ているがここでは詳細は省略する。

### 4) より大きな背景

R. シューマンの大きな思想的後ろ盾となった E. T. A. ホフマンにも感性を刺激した先人がいる。16C に活動した版画家の Jaques・Callot (1592-1635) である。カロの版画に現れた奇抜・異様な人物・事象に深く心魅かれ、ホフマンは処女作として「カロ風の幻想作品集」を書いている。その元となったカロの版画集を今回集中し調べた。そこに描かれた世界はまことに幻想的、空想的なやや奇妙な世界に見えたが、当時の版画家の仕事の重要な点(受注する事柄)は現在の報道写真・記録と同じ役割であり、祝宴、祝賀パレード、戦役の記録等を領主その他から依頼されて作成していた。この様な事柄はギャランティされているもので彼のいわゆる自主的な作品ではない。又かなり奇抜と見えるものも実際の仮装(衣装、山車、仮面等)を写實的に映しているものがあり空想とばかりは言えないことが分かった。又市井の人間の描写でも肢体不自由なものも当時の状態をそのまま描いていると思える。西欧の文化はどこかでギリシャ神話を基礎としているが、この中で扱われる題材も例えば、「いるか」<sup>(8)</sup> の山車がある等もう一段奥の意味(当時は奥ではな



図1 「美の戦い」(歓迎式)



図2 「サンアントワーヌの誘惑」

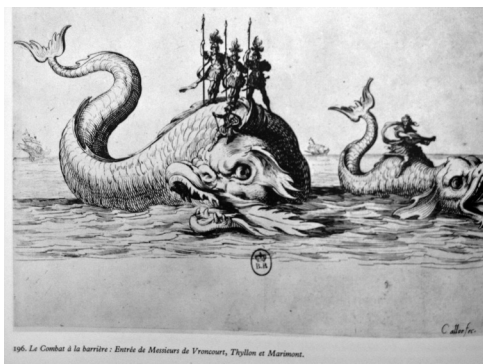


図3 入場パレード用のイルカの山車



図4 「パンタロン」(道化)

出典 G. Sadoul [Jacques Callot] edition Gallimard

いと思うが)を分からねば理解が進まないと思う。そして当時の版画なため大きな画面はないがやや大型のものには実に様々な状態の人間の姿が1つの画面の中に描かれていて、同時、同空間の中にこのような多くの人物、動植物、物事を描き込める手腕、ファンタジーはやはり次代のホフマンに多くの示唆を与えたことは大いに理解出来た。

### 5) 作曲上の仕掛け

これは事項として構造、構成、形式、方法ではなく彼一流の作曲技法上の仕掛けというのが一番当てはまると考える。

1 構造上の仕掛け 小品集は例としてのOp9「謝肉祭」でも何気ない曲順のようであるが実に考えられたものが裏にある。緻密な構成はJ.S. バッハのマタイ受難曲からという意見に同意するものである。

### 2 テーマにおける謎解き

これはテーマとなった音形がアッシュという町の名<sup>(9)</sup>のスペル ASCH (ラ, ミb, ド, シ)を音化したり、クララのテーマで曲を作ったり、ABEGG という文字から変奏曲のテーマを作ったり、前記のようにスフィンクスの音形をちりばめたり、他人の作や自作からテーマをとったり気がつかなければ解釈に大きな影響を及ぼす謎を実に多く俵ばせている。演奏者がそれらに気づくのか力量を計られているようである。

### 3 調性格論<sup>(10)</sup>による調性選択

調性格論については現代では様々な意見があり、調性格を多くは取り上げていない。しかしシューマンが生きた時代は現在多く行われている均等平均率とは異なりヴェルクマイスター、キルンペルガー以降のヴァロッティ、ヤング等の不均等調律が行われていたため(均等平均率はバロック時代にも知られていた-リュート、ギター等のフレツ

ト楽器用に計算式が出来ていたが、作曲家は自らの表現の一つとして調律法も考案していた) 調性による響きの違いがあり、その事から調に性格を感じるという事を研究し作曲時の調の決定に使われていた。シューマンも調性格論を学んでいて利用していたという。その点から見ると例として検討している「謝肉祭」は希望的な調と、否定的な調を使い分け自身の内面を除かせている。

## [5] R. シューマンの二面性

今回の演奏表現学会における発表では筆者は「R. シューマンの二面性について」を担当した。この二面性は二元性、二重性とも言えるものである。これまでの文章の中にいろいろ既に出ているものがあるがここでこの部分についてまとめてみたい。

まず時代の変遷の基となったギリシャ時代(神話)に発する「アポロ的感觉」「ディオニソス的感觉」の二極が、時代感觉として揺れ動く事が二面性の基底にある。この二極性は次のように振り分けられる。

- a アポロ的感觉      理性的 明快 論理的 対称的
- b デイオニソス的      感覺的 表情豊か 感情的 非対称

表 1

アポロ的	ディオニソス的
ロマネスク	ゴシック
ルネッサンス	バロック
古典派	ロマン派
(アールデコ)	(アールヌーボー)

音楽的に現在多く取り上げられるのはルネッサンス以降である。ただ時代の揺れの例としてロマネスク、ゴシックは特に教会建築で現れ、アールヌーボー、アールデコは建築、工芸、装飾で顕著であるので音楽の周辺芸術領域として記載した。ロマン派以降の音楽は多岐に渡り細分化してきているので、どのように揺れていると言えるのかは未だ

未確定と考える。

この二極性を踏まえて考えられるのがシューマンの二面性(二元性、二重性)である。前記の「ダビッド同盟」と言う架空の、彼の内面にしか存在しない同盟、古色蒼然たる作曲の旧体制<sup>(11)</sup>に対して戦う同盟に、彼は実在の人物に様々の名前、役割をもたせて登場させ<sup>(12)</sup>、評論活動<sup>(13)</sup>を行いながら、ジャン・パウル、E. T. A. ホフマンの影響下、フロレスタン=アポロ的、オイゼビウス=ディオニソス的と言える二面性を展開している。根源にあるのは前記のように人世に対する不安、不満と考えるが、その反対に夢、あこがれ、愛する事等の肯定的な面に強い期待も同時に持っている、これは二元性と言えるし、正常な精神で文章面でも音楽面でも緻密な構成を考える能力を有しながら、所謂ロマン派の奇妙な空想、やや異常とも思われる精神や行動・作風で創作を行う二重性も見られる。これらのように研究を行う時に単純な分析、分類が出来ない性格、行動、人世が R. シューマンの一番大きな特長である。

これに加えて今回の研究の中で浮かび上がってきたものは、R. シューマンにとってフロレスタンは今までの自分、オイゼビウスはこれからなりたい自分と言う考え方に接し、これを二方向性と捉え、何人かの作曲家を分類してみると言う試みである。

- a それまでの時代を背負い熟成させ表現を高めたタイプ  
J. S. バッハ、F. ショパン、J. ブラームス、M. ラヴェル
- b それまでの時代を背負い新しい道を切り開いたタイプ  
C. バッハ、J. ハイドン、R. シューマン、R. ワーグナー、C. ドビュッシー、I. ストラヴィンスキー

L. v. ベートーヴェンは明らかに両方の立場が見られる。また W. A. モーツァルト、F. シューベルト、F. メンデルスゾーン、P. チャイコフスキーには両方の要素が見える。

この捉え方が正しいか否かと言う事はさておき、時代と作曲家の捉え方の一助になればと言う事である。一例として F. ショパンはシューマンと同



年の生まれであり、ロマン派の騎手であるが作法、語法はロココのものであると言う考え方がある。これはC.ドビュッシーの「すべての芸術は同じ時代、精神のもとで理解しようと言う思い込みは始末が悪い」という言葉と同じ考え方である。勿論作家、作曲家は常に新しくあろうとするものであり、新機軸を常に考えているものである事は承知している。ただ時代が下がって後に分析、分類するとこのように見えてくる。新しい語法を生もうとするだけではなく、語法をより洗練させる事で新しいものを生み出す事が出来ると言う例であると捉えている。先に上げた時代区分の中で自ら名乗ったのはロマン派のみであり他は後代の命名である。またロマン派初期の時代人に最もロマン派的と捉えられたのはL.v.ベートーヴェンであった。

## [6] 演奏表現の成立及び確立

ある曲を演奏しようと試みる場合、これまで[4][5]で述べてきた様な作曲家に関わる多くの周辺領域、時代等を、要求される技術を踏まえて総合的に分析・勘案し、演奏に対する意図を明確にし、そのとき行える完全な演奏をすると言う意欲を持って立ち向かう。ここに演奏行為が完結する。

こう語るのとは簡単であるが中々完全な演奏（そもそも完全な演奏と言うものがあり得るか、それはどのように判定するか、誰が行えるかと言う問題がある）は行えない。又もし今回は完全であると言う考えをもつならばその奏者はそこで終わると言える。演奏において奏者は常に不満足である所からこの次はと言う意欲が生まれ、成長して行く。不完全な演奏をより完全に近づけると言う行動を検討する。

### 1) 不完全さの要因

演奏が不完全であると考える時の一番基本的な要因は技術面の不十分さである。技術を高めるために練習曲が存在する。これで身に付くものはまず様々な音形に対する対応力である。左右の手がどのような音形であっても正しい音が弾けるため

に奏者（ここでの例は鍵盤奏者である）は長い時間修練を積む。手指の拡張も必要であり、柔軟性も必要である。そして常に奏者も聴衆も注視するのがミスタッチである。正確に音が弾けないことを言うが、スポーツのある分野と同じで常に正確に同じ事が出来るために多大な練習を必要とする。そのための練習曲であり、古今様々なグレードの曲が多くの作曲家によって作られた。ただ不思議な事に練習曲はロマン派初期で作られなくなった。ショパン、リスト、ドビュッシー等に練習曲の名称は残っているが内容から見て演奏会用の曲である。又何を練習するためかと言う事については、筆者は演奏表現学会の2007年度の年報に発表した。ただ単にメカニックの練習ではなく、即興・アドリブの練習のためと考えている。次に曲に要求されるテンポを満たすために手指の回転・活動を高速に出来るようにする事である。一般の曲が要求するテンポは非常に早いものがあり、どのように練習しても全ての奏者が要求を満たす事は出来ない厳しい現実がある。もう一つの要素はリズム感である。これは教育しにくい要素で、正に直感で、理解によって出来るものではなく、必要とされるものを感覚で捉えられるかと言うある意味根源的なものである。また民族による違いも感じられる。アフリカ由来の人々のリズム感が良い事は良く知られた事だが、西欧と東洋の民族によるリズム感の違いも確かに感じられる。ただしこれをデータとして論証するのはどのような方法・機材が使えるのか現在考えつかない。まさに感覚であるのと、実験でデータが出ても、問題はデータが実演奏にどのように関わられるか、取り入れられたものは自己の感覚ではなく、演奏は個の生き方・生き物・流動するからである。この要素の厳しい点は、ある単位でこの感覚が不十分又は修正が出来ない場合はメンバーから外される事である。

### 2) 知識の探求

知識は何処まで行けば足りると言えるか、この課題に回答は無い。終わり無き努力・戦いである。言える事は知識が増えれば増える程作曲家、作品の見方が変わり理解が深まる事である。ただし全



での知識が演奏に役立つか、演奏表現と言う命題をたてた時に情報の軽重の問題が起こる。

我が恩師故園田高弘はベートーヴェンの演奏家・研究者として多大の功績を残したが、永年にわたる師との多くの交流の中で記憶に残る一つの例を挙げる。

ベートーヴェンのピアノ協奏曲第5番「皇帝」の印刷楽譜の第2楽章には何もドイツ語は書かれていないが、彼の永年の研究・探求の中である時手書きの原譜を見られる機会に恵まれ、丁寧に全楽章を調べた所、2楽章の欄外のソロの始まりの部分に「ほの暗く」と書かれているのを見つけたと語っていられた。それまでは pp *espressivo* と書かれているように柔らかく歌うように弾いていたが全く違うイメージであった、それ以降の演奏が大きく変わったと話していられた。この一つの言葉が表現を全く変える例として忘れられないものである。

その反対に有名な音楽学者を講師として学会に招いた時の発表であるが、何人かの有名な過去の奏者の演奏のリズムの特徴をコンピューターで解析し、この人は4拍子に偏りがあると言う様な事を図解して説明された。それは学者としての研究としてはユニークで独自のものであるが、演奏側からは真似る事が出来る訳ではなく、また真似たとしても自分の演奏にはならず、知識にはなるが感覚として取り入れられるものではなかった。作曲と音楽学では何よりも独自性が重要であるが、演奏はまずは指導者の指導通りの事が出来る事、つまりコピーが出来る事が重要であり、もし大家のコピーが出来ればまずは大変な力量であり、独自性は学習・研究が進むに連れて演奏に現れてくる。情報・知識を演奏に活かすべき例の一つとして、舞曲の演奏について演奏表現学会で2010年に発表したのが、その際一番大きな力となったのは実際の踊りの動画に接した事であった。学生時代より永年に渡って演奏の指導を受けたが、舞曲に関しては言葉、範奏による指導であり、どのような動き、イメージでそのようになるかは想像であった。しかしこの時、民族衣装を着けた実際の踊りを見る事が出来、瞬時に理解が出来た。うねり・揺れを表現する時に何が必要で何が可能であるのか

動画を見る事で実感出来、画像を見せる事で指導中の中学生にでも的確な理解を与えられた。又演奏として「踊れる演奏」と言うものの表現が可能になった。

次に今回の研究の中で和声の捉え方について同感出来る解説に出合ったので記載したい。

ロマン派までの和声・変奏の取り扱いと同じ和声・和音の上に旋律を変化させて行くものである。古典的厳格変奏においては特に和声の変更は認められない。しかし印象派（音楽上の印象派はドビュッシーを開祖とする事になっているが当時はこの言葉は侮辱的な意味で使われていて、ドビュッシーはそのように呼ばれる事を嫌っていた）においては旋律を変化させずに、支える和声を変化させる事で彩りを変える、その事で新しい手法を開いた。又色彩・音色の変化を表現とするためには旋律を固定し、楽器を変える事<sup>(14)</sup>で行った。この解説は演奏にとって直接感覚化・感性化される重要なものである。

### 3) 意識・意欲・意図

[3] の3) で述べたように現在これらの要素が演奏表現を確立する上で一番の課題と考えている。探求する上で困難な点は哲学の様な分野であり、図式化も数量化も行いにくい課題であるので可能な限り文章化を試みる。これ又知識と同じくどのように文章化出来、理解されても演奏を直接向上させる事は出来ない。ただこれら無くしては演奏が確立せず、向上もしない事だけは確かである。

ここに列記した3つの中で一番大きな又は中心となるものは意識である。そこには深い自己分析と、同時に広い世界の中での自己の立場・立ち位置に対する自覚が必要である。芸術の源泉の一つは時代の要求である。これが何処から生まれ、誰がどのように表し、何処に存するかは分かり得ない。少しでも多くを捉えようとする意識のアンテナを張り続けるだけである。時代の要求の元となる時代の総意と言うものは、オーケストラの演奏力、会社の技術力、団体の意向等と同じく、確かにあるが何処に、誰の、どんな等が明確に出来ないものである。必ずしも正しいものではなく、また判

断がすぐに行われるものでもない。ただ源流として何かを産み出す力は確固としてあり、時のふるいに掛けられ残るものが時代を超えて光り輝くのも事実である。時代を認識しそれを超えて行くこととする事が創作者の意欲・使命である。

次に創作者の意欲はこの様に言えるが、演奏者の意欲は多くの過去の作品に立ち向かい、歴史を知り、内面を感じ、意欲・意図を慮ってより良い演奏をする事である。作曲家の意欲＝エネルギーと意図＝プランを明確（正確）に汲取り、それを自己の意欲、意図にする事が出来るか、そこに全てが集約される。そこにどれほどの下準備が必要か、又決して満足、完成される事が無い世界であるから努力し続けるしかない。

#### 4) アルヴォ・ペルトによる経験

2014年度の世界文化賞受賞者の作曲家アルヴォ・ペルトの作品を囚らずも演奏表現学会の8月のワークショップで取り上げ演奏研究する機会があった。ペルトの「アリーナのために」と言う曲を取り上げたのだが、非常に興味深い経験をした。この曲は、譜面は非常に易しくピアノを専門的に学べば小学校上級生でも弾ける様な曲である。ただ筆者の意見では作曲家の、演奏に対する意欲・意図が非常に少ない、薄いと感じられる曲である。それ故に奏者の見識、経験、センス等が明らかに問われる曲で、如何様にも演奏出来、繰り返しは無制限で、2ページの楽譜を弾くのに平均2分強の曲を、資料としたCDでは同じ奏者が4回録音して、最短2分代、最長24分あまりの演奏をしている。又作曲者はこの曲を1時間以上弾き続けたと言う。本稿の3つの要素、技術、知識、意識の必然性を揺るがす様な事態であったが、技術以外の見識、意欲特にセンスを表立たず深く要求される事がよく理解出来る経験であった。

#### [7] 総合としての演奏表現

今回の演奏表現に関する研究・探求の現時点での考察をまとめる。

まとめとしての考えは何より明確に意識・意

欲・意思・意図を持つ事である。それらを支えるのが知識・情報であり、そこから技術が要求される。この流れを如何に早くから指導者は指導される側に伝えられるか。現代も尚音楽、特に演奏の指導の方向は技術→知識→意欲である。そこに日本の西洋音楽芸術が成熟しきれない要因があると考える。勿論意欲が先走ってはただの独りよがりな演奏になり、評価の対象にはならない。また知識だけが十分でも演奏にはならない。もし知識の多寡で演奏が決まるならば音楽学者が一番良い演奏が出来るはずである。そして技術が優れているだけでも良い演奏にはならない。知識とくに書籍化されない習慣、伝統、常識、風習等にどれくらい接する事が出来るか、このためには留学と言う行動が必要になると感じる。

人間の発達段階を考えるとこのように意見を述べたとしても音楽家になるための教育はまず技術から入ると思う。言語による指導がどの時点から明確になるかと言う事を考えるとこれは致し方ない事である。ロマン派時代に音楽家になれる条件とされた1、親（特に父親）も音楽家である事、2、早熟である事、3、何か一つ自分を表現出来る、弾きこなせる楽器をもっている事、と言う条件を遡ってW. A. モーツァルトに当てはめてみると、1はすばらしい父であり、これは教育機関であり、2は十分に知られているし、3はピアノもヴァイオリンも弾きこなした事も知られている。その上でイタリー、フランスへの旅行で当時の先端の情報にも接していた。天賦の才能があったとしても、その他の条件も最高であり、なるべくしてなったと考える。この中で重要と筆者が考えるのは2である。勿論教育機関としての父の存在が大きいが、早熟と言う意識の目覚めの早さが、書法が未だ難しくなかった時代とは言え早くから創作が出来た事の一歩の要因であろう。F. メンデルスゾーンも早熟で知られているのは宜なるかなである。その上で宮廷と旅行でセンスを磨いた事は今言うスーパーエリート教育であった。そこで磨かれたのが意識・意欲・意志であったと考える。

西洋クラシック音楽が衰退の一途をたどっている・死に瀕している現状を考え、また新曲の作曲

が認められにくい、発表の機会すら難しい現代において伝統を引き継ぎ、新しい道を切り開く事の一つの視点として今後とも考え続けたい。

## [8] あとがき

永い間演奏に関わり、様々な研究を発表してきたが、退職を控え一番根本となる演奏そのものについて考えをまとめようと試みた。60年以上の師、先輩、仲間との交流の中で実に様々な経験をさせて貰えた事が、知識の増加、意識の向上に役立った事、この上なく有り難い事である。作曲と音楽学以外の、演奏に関わるものが何をどのように考えられるかと言う事の道程の一つになれば良いと考えている。またこれからこの課題は考え続けるべきものと思う。現在も学会、勉強会を続けているが、間違いなく人世で今が一番面白いと感じている。考え続け、学び続ける事を頭が働く限り続ける所存である。

## 注

- (1) A. シェーンベルクはT. マンに献呈した曲について「ほとんど演奏不可能」と述べている。また「音楽は必ずしも耳に聞こえる必要はない」と考えている。「西洋音楽史」p23
- (2) 作曲家とは自分の名前を作品に署名する人。中世までは誰の作品と言う事は問われなかった。「西洋音楽史」p42
- (3) H. シェンカーの考え方。「H. シェンカーのピアノ演奏論に関する考察」p141-142
- (4) 1829年の母宛の手紙にある。「シューマン」上 p23
- (5) 「大作曲家の世界」p73
- (6) シューマンはあえて分かりやすい型通りの表現を避け、新しい価値の実現を目指した。「シューマン」上 p15
- (7) 「シューマン」上 p227
- (8) ディオニソスがナクソス島に向かう途中海賊に襲われた時ライオンに姿を変え舟乗り達をイルカに乗せて助けたと言う。イルカを怪物的に考えていた。イルカの神話学がある。
- (9) 当時シューマンが憧れていたエステルフィオーネ・フォン・フリッケンが住んでいた町。
- (10) 調性（音階）により表現上の性格があると言う考え方。シューマンはJ.D. ショーバルトの調性格論に共鳴して「調の特性について」と言う小論文を書いている。「シューマン」上 p33
- (11) 当時作曲家は「ソナタ」Op1 を書いてデビューするという傾向があった。「シューマン」上 p28
- (12) 例としてラロー先生＝フリードリッヒ・ヴィーク、キリアーナ＝クララ。
- (13) 「ライプツィヒ音楽新報」と言う週1回発行の雑誌の編集者を10年に渡ってつとめた。「大作曲家の世界」p109
- (14) 例としてM. ラヴェルのボレロ。

## 参考文献

- Marcel Beaufils (2004) シューマンのピアノ音楽 音楽之友社
- 木野光司 (2002) ロマン主義の自我・幻想・都市像 関西学院大学出版会
- Hugo Leichtentritt (1983) 音楽の歴史と思想 音楽之友社
- 西原稔 (2013) シューマン 上下 音楽之友社
- 岡田暁生 (2010) 西洋音楽史 中公新書
- Piero Rattalino (1990) 大作曲家の世界 音楽之友社
- Eberhard Roters (2000) E.T.A. ホフマンの世界 吉夏社
- Georges Sadoul (1969) Jacques Callot edition Gallimard
- 田村和紀夫・鳴海史生 (2007) 音楽史17の視座 音楽之友社
- 和田紘平 (2009) ハインリッヒ・シェンカーの「ピアノ演奏論」に関する考察 国立音楽大学大学院研究年報第21輯

## 参考企画（資料）

- ジャック・カロ展 リアリズムと奇想の劇場 2014. 4.8-6.15 国立西洋美術館, 同展解説書

(2014.9.24 受稿, 2014.10.17 受理)