

演奏家の果たすべき役割は何か

What Is the Task of the Music Performer?

(1989年4月7日受理)

古松直明
Naoaki Furumatsu

Key words: 演奏家の使命, 追創造者, 作曲・演奏・解釈

Task of music performer, Re-imagination, Composition・Performance・Interpretation

Abstract

It can be defined that musical art is triggered, resounding from score as actual sound by the music performer himself. Even if the score by a great composer, everybody cannot easily recognize as musical art without its performance. I would say that the musical score itself is a so-called "sleeping lion".

It should be recognized that musical performance is the process to revive actual sound vividly from score and can be one of the most important practices of music.

In this sense, I would like to point out the importance of performance, clarifying the relationship between composition and audience.

1. はじめに

音楽芸術なるものは、「現実の音として鳴り響いた時に、それは初めて真の意味における“芸術”が成立する」と定義づけてよい。いかにすばらしい楽譜であっても、万人の認めるところとは成りえない。「眠れる獅子」である。これを現実のものとして、生き生きと蘇らせねばならない過程が演奏であり、音楽の実践の重要なものの一つである。作曲家は甘んじて、演奏家なるものに身を委ねなければならない。

さらに、直接鑑賞者に訴えられないもどかしさも多々感じることであろう。彫刻家・建築家などの直接訴えることのできる芸術家をうらやましいと、作曲家に思わせるようなことがあってはならない。それは、作曲家に対してだけでなく、鑑賞者に対しても真の芸術行為とは言えない。それだけでなく媒介者として不適格と言わざるをえない。

作曲者の楽譜、それは未だ陽の目を見ない形成された理念ともいうべきものである。

演奏家たらんとするならば、作曲家は何を意図しているのか、そして何を告白しているのかを、楽曲の中から端的に誤ることなく察知しなければならない。本質を知ることなしに、インスピレーションや直感、ひらめきなどの魔物のえじきになってはいけぬ。演奏家は第二の創造者である。

それははからずも、現実の客体化されたもの、すなわち、楽譜なるものを通して、現実の音として蘇らせる追創造者なのである。はみ出した行為は許されるはずもない。

しかし、演奏家も芸術家であり、この世に存在価値のある最も基本的なる個体である。ここに個性と普遍性の問題が発生するのである。

作曲家の課題は、混沌から秩序を求めることであり、模倣的精神とは反するものである。

演奏家は、その楽曲の世界に入り込もうとする時、何の抵抗もなく天から授かったもののごとく共鳴し、共感を呼ぶ心的状態にあることが望ましい。

演奏家の課題は、作曲家の道づけしたものを忠実に再現することにある。

したがって、許される範囲内の追創造者である。

2. 演奏と作曲

彫刻、建築等は、直接作者からすべての人に訴えることができる。また、作者自体も、日夜積み重ねた最上のものを、直接告白することになる。

しかるに、音楽においては、喜ぶべきか悲しむべきか、非常に流動的な部分を持ち合わせている。固定化や客体化が未だなされないまま存在すると言ってもよいだろう。それも毎回瞬時に過ぎ去る時間の中で生成されなければならない。純粹的感覚性もさることながら、そこには人間の営みの本質的な事物を感じさせるものである。

「楽譜」というものは、未だ非常にあやふやで流動的であり、しかも客体化が不完全なものである。したがって、真の意味での「音楽」とは言えない。

音楽は現実に「音」にならなければ存在価値はない。しかも、一回一回の新しい生命の誕生とならなければならないのである。

ここで、演奏（パフォーマンス）を浮き彫りにするために、作曲（コンポジション）とは何か、ということ考察しなければならない。

「コンポジション」という言葉は、もとはラテン語から来ているのだが元来「組み立てる」、「構成する」という意味合いが強かったようである。

現在の作曲を意味していなかったのである。

しかし、「構成」という言葉は現在においても、音楽の根本理念として生き続けているのである。これは作曲という行為が「無からの出発」、「混沌からの秩序づけ」であることから明らかであり、「作曲」の語源として最も重要なすばらしいものであると思わずにはいられない。

この秩序立ったすばらしい構成、構築を得るためには、さらに自然の如く抵抗の無い必然性を感じるためには、才能もさることながら、技術なるものを身につけていなければならない。精神の葛藤を感じさせない作曲家がいるかと思えば、非常に練り直しついに真の必然性を探し当てる作曲家もいる。そのいずれも優れた作曲家である。この技術なるものを感じさせる、正しくいえば、客観的に不自然さを意識させないことである。形式が邪魔になるようでは話にならない。しかし、カント流に考えても、天才は自らが形式を生み、技術を持っているものである。

作曲が演奏と根本的に違うことは、次の点にある。「技術」を持って無から過去から、まさに大宇宙に存在していたごとくに、個性と普遍性を合到させ、全人格的な告白である芸術的世界観を形作るのである。それは真の意味での創造であり、音楽のこの世における最初の誕生である。また、それは真の意味の創造者であり、芸術家であるといっても過言ではない。

演奏家と作曲家の関わりを歴史的に見ていくと、最初は同一人物が兼ねていた。その理由としては、楽器の知識がなければより具体的に、客観的に、主体的に客体化することが容易ではないことから考えても明らかである。

したがって、作曲家は皆すばらしい演奏家といっても過言ではない。現代でも一見完全に分かれているように見えるので、短絡的に全く分離していると考えがちであるが、それは全く誤った不自然な見方である。

芸術活動において、たんなる模倣とか、再生芸術等はあるようがないではないか。そういう意味で、現在のありようが、お互い技術だけの偏重に走り、真の芸術のありようを考えねばならない時期に来ていると思うのである。そうすることによってのみ、これからも芸術が人間の考え出した最高のものとして存在する価値があるというものである。

現代の変化のことを、進歩とか進化ということがある。しかし、進歩したからといって、前よりも進んでいる、優れていると誰が断言できようか。こと音楽に関していえば、その時代それぞれ群を抜くすばらしい音楽家がいる。しかし、その時代が過ぎれば書き方が古いからといって時代遅れであると誰が断言できようか。これは複雑さと単純さとの論議にも似ている。

複雑であるから優れている、単純だから未だ完成されていない、優れていないという考え方に似通っている。進化したから複雑になって、優れたものになるとは断言できない。

時代が進んで進化した結果、より単純明快な作品も多く見受けられる。

優れた洞察力こそ必要である。いかに音楽が研究されようが、進化しようが、

紆余曲折があろうが、人間の本質が変わらないのと同様に、音楽においてもいつの時代においても、不変のものが見受けられる。

バランス、建築的、統一的、運動性、精神と美、美的あり方の追求、これらのことは音楽芸術があるかぎり、否、人間社会が存在する限りにおいて追求され続けるであろう。これは、永続的、永遠的に人間の求めて止まない課題であるといっても良いものである。

したがって、作曲家なるものそのようなことを追求しながら、しかも決して模倣的でなく独自の世界、感覚、構築等を持って混沌から秩序を与えねばならない。真の芸術家は、模倣と相対立するものである。

このことにおいても、真の芸術家は作曲家であるといっても過言ではない。

3. 演奏と聴衆

演奏家のなすべきこと、それは第一義的に作曲家の意図したものを正しく伝えることである。聴衆にとって、演奏家は作曲家よりも前面に出てくる代弁者である。現実には時間の中に生き生きと蘇らすメシアとならなければならない。

しかし、演奏という行為は、確定的なものでなく、それは一回一回新しい息吹を与えねばならない。ひとたび音が鳴り響けば、新しい生成がそこから毎回始まるのである。時間芸術の面白さであり、難しさである。それは、人間の営みみの代弁者なのである。

また、それは真の意味の「時間」を知らしめず肉付けを行っていると言って良い。演奏家はまさに芸術行為の真只中にいるのである。しかし、演奏家は、なすべきことを逸脱してはならない。

演奏家が前面に出過ぎてはいけぬ。それは自分自身の主張であり、調和を告知する人には成りえぬ

い。

演奏家たらんとするならば、作曲者の芸術的表現の態度・様式・理念等の意図するものを感じ、それを逸脱することなしに創造の世界に没頭しなければならない。演奏家の果たすべき役割は、作曲家の役割と比較すると、第二義的なものとなることは疑う余地が無い。

しかし、楽曲のもっている芸術的可能性を演奏者が許される範囲内で求めて止まない姿勢をとり続けるならば、立派な芸術家としての「創造」といえるのである。

芸術は、個性を尊重する学問である。「芸術美」なるもの、それは「個性学」と言って良い。したがって、芸術美の理想は、普遍的であると同時に、個性的であるといって差し支えない。個性は無限に存在するものである。その意味において、演奏家に音楽家的良心があるとするならば演奏は無限的な様式を秘めていると言ってよい。

前にも述べたが、音楽の実践は「作曲」「演奏」「聴衆」が理想的に合一された場合に、本来のものに到達する。とくに演奏の場合は、「聴衆」の前面に「演奏」が出ているためその感を深くする。「聴衆」なくして本来の「演奏」は成り立たない。

しかし、聴衆と演奏との多いに異なることは、聴衆が客観的外的なテクニックを持たないことである。したがって、それは内的深部のことであり、どうしても曖昧さや不透明さ等、表現されにくい部分ができてくる。

「聴衆」すなわち鑑賞者の理想像は、演奏者の追創造、追体験されたものを、さらに許される範囲内における主観的創造性も含めて、追体験する形をとるものでなければならない。聴衆の追体験は、演奏者が許される範囲内の創造であると同様であり、前者二人の客観化された意図をどのように表現されているか、あるいはどのように表現しようとしているのかということ、自己陶醉、自己満足に陥ることなく追体験されねばならない。音楽には、この聴くということなしに音楽美なるものは存在しない。

これは、「美」という語源を遡って見るとさらに明白になる。「美」なる語は、beauty(英) schön(独)であり、「見ること」schauen(独)との結合にあるのである。

すなわち見ることなしに美なるものは成立し得ないのである。したがって、聴くことなしに音楽美なるものは成立しないと転用して差し支えない。

この理想的な結合こそすべての芸術家の願いである。

しかし、それは往々にして不幸な出会いも少なくない。芸術には厄介な感情問題が存在するのである。鑑賞にあたっては、趣味や気分というものがある程度はいることは認めざるをえない。気分なるものは誰でも持つものであるが、この刺激が不透明で漠然とした心的状態は、変化しやすくまた無意識のうちに左右されやすい。しかし、美的体験と関係していることもまぎれもない事実である。

シュライエルマッハーによると、創造的自発性は芸術において最も重要なもの、気分こそすべての出発点だと述べている。かの有名なオーデブレイトも美的価値体験なるものの中心と考えている。

また、趣味なるものも考えねばならない。これは判定能力、判断能力と考えて良い。気分と同様、固定化していないのが共通している。また個人によって十人十色のごとくに相異していることも考えられる。

しかし、音楽が普遍妥当性を求めなければならない芸術であることも事実である。

趣味の変化の特徴は、ア・プリアリ的なものとア・ポステリオリ的なものと区別できる点にあると思う。

また、気分は趣味に比較して一時的なものであり、時間が比較的短い。趣味は一定期間の持続が根柢になっている。

趣味はまわりの環境、教養的なものにより左右されていると考えてさしつかえない。したがって、ある程度作られると考えられる。フィヒナーは趣味について、他人からの感化、自己の反省、習慣、練習、連想などが影響すると述べている。したがって、その時代の社会、風潮、政治等が大いに影響しているのである。

鑑賞者は専門的批評家を除いて、客観的、外観的、表現的技術が期待できない場合が多いと考えられる。

それは自己中心的な方向に奔りやすく、主観的、情緒的、内向型になりやすい。鑑賞におけるこの心的態度こそ重要であると同時に最も考えねばならないことである。作曲者の意図したもの、理念等を真の芸術的良心によって謙虚に追創造・追体験されるならば、それは立派な芸術活動の一員と言ってよく、創造的世界観の一端を担っている。

したがって、彼等はたんなる非美的なものに酔いしれることなく、作曲家・演奏家の全人格的告白を追体験し、それは真の芸術の世界に没頭するものである。

オーデブレヒトによれば、美意識はたんなる気分や快感ではなくて、快感以上のものを感得して始めて成立すると述べている。

4. 主観と客観

主観と客観は、芸術活動において終始つきまとうものであることは、前に述べた通りである。

しかし、これを絶対的対立と考えずに、バランスを持った適度な融合と考えるべきである。このバランスの処理が芸術態度志向を決定さす重要な部分をしめているのである。それははからずも芸術の在り方を指し示しているといっても過言ではない。

主観と客観については古来より哲学者が取り上げた問題である。フィヒナーは、「主観と客観の対立を絶対的自我の自己定立から生ずる。」としている。シュリングによれば、「主観と客観が無差別の絶対者からその両極として現象する弁証法的唯物論、主観はその属性であり客観を反映するもの」としている。他にも哲学者の多くの見解があることは承知のことであろう。

さらに、語源的に考えてみると、主観（サブジェクチューム *subjectum* (ラテン語) は、下におかれたもの、根底にあるものと言う基体の意味を持っている。しかし、これを死に体として受け止めてはならない。それはいかに優れた芸術といえども個体から出たものに他ならない。したがって魂ある存在として最も根本的な出発点といえるものである。主観はすなわち魂ある存在でなければならずそれははからずも人格となるべきものである。これらのものが芸術活動の根幹を形成している。一方、客観（オブジェクチューム *objectum* (ラテン語) は、投げられてあるもの、主観の意識と作用が向けられている対象を意味している。

デカルトにおいては、観念内の表象的存在を意味し、現実的存在に対するものとしている。ロツイは、観念が心の直接の客観と同時に観念の外なる物的実体も客観と考えている。したがって、主観の意識と作用が向けられる対象を意味することなのである。ヘーゲルは、絶対精神の自己展開で主観と客観を説いている。いずれにしろ芸術活動において、感情をセーブし、秩序づけをし、建築される行為を遂行

するためにぜひとも必要なのが客観性である。

しかし、この客観性だけで音楽芸術が成り立つのではない。100%の客観性の音楽など考えられるべくもない。音楽の最も重要視されねばならない微妙なところの情緒活動は、希薄になっていくだろう。それがいかに形式の中に十二分に表現されるとしてでもである。

したがって、音楽においては、極端な形で客観性とか主観性などはありません、ありえようもないと断言してよい。そこには音楽の良心にもとづいた適度な配分のあることを暗示しているといつてよい。それは必然的に個性的存在を意味する。それははからずも客観と主観の割合といってもよい。それぞれ自分の目指す芸術態度に向かって行なわれるべきものである。それが個々の演奏様式なるものである。したがって、演奏様式は無限にあるといつてよい。

この主客合一は音楽の時間的経過の中に存在するものとして、独特の形態をなしている。絵画は完全に作者と全く同じ目で見ることが出来る。しかるに音楽においては、演奏者ともどもいつも新しく生成されている時間の中に没入し、消えていく過程をたどっている。そして音楽はその人の中にのめり込んでしまうがごとく一体化する性質を見出すのである。そこに真の意味の客観性を想起せねばならない理由があるのである。主観と客観を単なる対立概念としてでなく、自己定立から生ずる最も崇高なるものとして、なおかつ、自己展開と自己表現の根本的なあり様として自らの真の芸術姿勢と芸術表現を確立しなければならない。また、主観主義と客観主義の移り変わりは、様式によってあきらかに違い、感じ方の変遷を見ることが出来る。具体的にいえば宗教色の強かった時代、古典派の時代、ロマン派の時代、それはその時代の人間の姿を如実に物語っているのである。

5. 楽器と演奏

楽器の発達には演奏家を刺激する。楽器の発達がいかに作曲家を刺激するかは前回の紀要（19号）で述べた通りだが、演奏家においても多大なる影響をおよぼすことは計り知れないほどのものを感じるものである。

作曲家においてはすばらしい創造の源泉であるのに対して、演奏家においては夢と希望と共に革命的なるまでの技術の変革をもたらす。

ピアノにおいては、1770年ベートーベン生誕と共にエラール社が創業を始め、3年遅れてブロードウッド社が創業し、ベートーベンに多大な影響を与えながらピアノの発達を見るのである。また、1808年初めて鋼鉄線を用いたブロードウッド社が使用したことも見逃すことはできない。

バイオリン界においては、楽器本体もさることながら弓のそりが全く逆になったことである。1755年生まれ1824年没のピオッティーによって今日の弓の形ができるわけであるが、それは驚嘆に値するほどの変わりようであった。テクニックは一大革命が起こり近代奏法の確立を見るに至ったのである。

ところでロマン派において、演奏が隆盛をきわめた18世紀後半から19世紀中頃までのピアノ発達の略史を年表として掲載しておく（表1）。

さらに、バイオリンの製作者と名演奏家（作曲家でもある）達の活躍した年代を表にまとめると表2のとおりである。

表1 ピアノ年代表と名手の関係 (内藤克洋 1984より一部引用)

年	事 項
1770	フランス最初のピアノ・メイカー「エラール」が創業 (仏) ベートーベン生まれる。
1773	ジョン・ブロードウッド創業 (英)
1774	ハイドン ピアノソナタ第一巻35曲発表 モーツアルト 最初のピアノソナタ
1777	エラール パリで創業 最初のピアノ製作 (仏)
1778	シュタイン ペダルつきピアノ製作 (独) ベートーベン ピアノ演奏家としてデビュー (ケルン)
1780	シュタイン モーツアルトのピアノ調律 ピッチ:a'422
1783	エラール ニーレバーをやめてペダルに変更 (仏)
1790	ブロードウッド 初めて5オクターブ半のピアノ製作
1800	ピアノの基礎が定着 通常5オクターブ61鍵 ツェルニー ウィーンでデビュー
1803	エラール ベートーベンにピアノ贈呈 5オクターブと5度 (仏)
1808	ブロードウッド グランド・ピアノに初めて鋼鉄線を使用 (英) ベートーベン交響曲第5番, 第6番
1817	ブロードウッド ベートーベンにピアノを贈呈6オクターブ (英) ウィーン音楽院設立
1820	ブロードウッド メンデルスゾーン使用のピアノ製作6オクターブ
1823	グラーフ ベートーベン使用のピアノ製作6オクターブと4度

- 1831 W・アーレン 鑄造鉄骨の特許取得
ショパン プレイエルホールでデビュー (仏) ヘーゲル没
- 1835 鋼鉄線の製造が始められ弦の質が向上
- 1839 グラーフ クララ・シューマン使用のピアノを製作 6 オクターブと 5 度
- 1839 プレイエル社 ショパン使用のピアノ製作 6 オクターブと 5 度 ショパン24の前奏曲
- 1847 製鉄会社ジューメンス創業 (独)
- 1849 フランスのピアノ生産年間 1 万台
イギリスのピアノ生産年間 2 万 5 千台

表2 バイオリンの製作者と名演奏家 (フランツ・ファルガ 1960 および、黒沢隆朝 1986 より一部引用)

バイオリンの製作者	事 項
1520～1580 アンドレア・アマティ	マッジーニの生まれた年に死亡。 バイオリンに魂を入れた最初の人
1580～1640 マッジーニ	楽器に大改革を加えた。これが今日のバイオリンの原形
1596～1684 孫のニコロ・アマティー	アマティー族の中でも大アマティと呼ばれる。しかし、今日の大ホールには耐えられない。 音質柔和 ニコロの門下生でアントニオ・ストラディバリ、アンドレア、グアルネリ、クレモナの三大巨匠と呼ばれる。これにつぐ人として、ルジェリとグランチーノがいる。
1644～1737 アントニオ・ストラディバリ	1700年頃より、壮麗な独特のストラディバリ形を完成した。名器と言われているのは1700年から1720年の作品約2000個作った。意に満たないものはこわした。半数ぐらいいは残っていると言われている。

演奏家の果たすべき役割は何か

ストラディバリの名器を列挙すると次の通りである。

- 1709 グレヒュール
- 1711 パック
- 1713 ボワシュ (サラサーテ用)
- 1714 ドルフィン
- 1715 ジロー アラール
- 1716 メサイア
- 1718 モランパーク (東京芸大にある)

1687～1744 ジュゼツペ・ガッルネリ ガッルネリ形確立 名器カノン砲はニコロ・パガニーニの愛器パガニーニの生地の市役所に保管 カサリン・パーロウ ビュータン愛用

1621～1683 ヤコブ・スタイナー (独)

1653～1743 マチアス・クロツツ (独)

1758～1824 ニコラス・リュポー (仏)

1798～1875 ジャン・ヴィヨーム (仏) 弓の制作でロンドンのヒルと並び称される。
 ストラディバリとガッルネリの八割は偽物である。
 パガニーニがヴィヨームに修繕に出した。数日後2本のガッルネリを出した。パガニーニは模造の方を本物と思った。

バイオリンの名演奏家兼作曲家

事 項

1644～1692 ヴィターリ

1692～1770 コレリ

1675～1741 タルティーニ

1678～1741 ヴィバルディ などの 名手輩出 楽器の機能十分に発揮する名曲を作曲、ヨーロッパに驚異をあたえた。

弓の発達	事 項
15世紀	最初の改良 弓先の毛止めを作った。 最初の弓は両端に穴をあけただけであった。
17世紀	初めてネジを用いる。
1653～1713	コレルリの時代 運弓の技術は低い。 f p なし。
1692～1770	タルティーニ以後 弓身が平らになる。
1755～1824	ヴィオッティ 今日の弓の形ができる。
1747～1835	トウルトが最後の仕上げとしてブラジルのペルナンブク材を使用した。 トウルト 弓の長さ最終的に決定 長さ70～75センチ ヴィオラとチェロの弓の長さは73～74センチ。毛止めの高さ一定にする。毛止めから19センチのところに重心を置いた。 弓の毛の数は150～250本とした。
1856	ヴィヨーム これらを方式化した。

少なくとも17世紀頃までは、楽器の性能上、個性的な演奏は社会情勢一般からいっても、あまり見られなかったと思われる。これは、バイオリンの発達、ピアノの発達段階を見れば当然のごとく肯けるものである。個性的演奏の台頭は、バイオリンでは弓のはり、ピアノではボリュームのあるピアノ・フォルテが使い出してからである。また、それまでの多くは独立した音楽界ではなく、それは多分に宗教とのかかわりにおいて行なわれていたわけで、そういう俗世間的な人間くさい演奏は排斥されていたと見る方が妥当である。彼等は、神につかえ、神の心を伝えるべく、美しく調和の世界を奏でたのであった。

現代では、楽器が発達し過ぎで最も大切にしなければならない、作曲家の意図を逸脱し、演奏家が前面におし出ているのをよく見かけるのである。

ここでもまた、演奏家は、何をしなければならないかと考えさせられるのである。

6. お わ り に

演奏家の果たすべき役割は、その時代を反映し、時代と共に生き生きと蘇らすことにある。決してただの再生ではなく、何回演奏されようがそこには常に新鮮さを持った生きた創造がなければならない。芸術家は決して技術を感じさせてはならない。自然であってこそ真の技術といえるものである。統一ある形式の中で真の芸術を奏でているではないか。それは全く自然で神の啓示のごとく我々の心に深く訴えるものである。演奏家の使命とは、作曲家の心を乱すことなく、演奏家自身の芸術性をそこなわない

演奏家の果たすべき役割は何か

ようにすることはいうまでもない。主観と客観の真の意味の融合そのものでなければならない。その場合、解釈（インタープリテーション）するということは、作曲家によって客体化された不確実なる楽譜から、真の奥底を把握し感得することにある。ディルタイは、「内的生命の構造連関を技術的にとらえること」と述べている。

感覚は受動的なものを含んでいる。感受性は重要であるが芸術表現は、物事の本質を追求して止まないアクティブな創造的な態度が求められなければならない。しかし、極端な主観的演奏とか客観的演奏は成り立たないことは言うまでもない。演奏家は不確実なる楽譜から、真の声をこの世に呼び覚まさなければならない。そのことは、主客合一・主観と客観が混然一体になることを理想とし、そのことは演奏形態の多様性をも意味するものである。

引用・参考文献

下中 邦彦（編） 1971 哲学事典 平凡社 317（客観）、675（主観）、1133（美）.

内藤 克洋（編） 1983 楽器の事典 ピアノ 東京音楽社 481-490.

フランツ・ファルガ（佐々木庸一 訳） 1960 バイオリンの名器 音楽の友社.

ジゼール・ブルレ（海老沢敏、笹淵恭子 訳） 1969 音楽創造の美学 音楽の友社.

カント（篠田英雄 訳） 1964 判断力批判 岩波書店.

黒沢 隆朝 1986 図解世界楽器大事典 雄山閣.