

# 演奏家を形成するものは何か (II)

——音楽の力性について——

## What Forms a Music Performer ? (II) :

Music Movement

(1991年4月3日受理)

古松直明  
Naoaki Furumatsu

**Key words:** リズム rhythm, メロディー melody, ハーモニー harmony.

### Abstract

This paper aims to take an objective view of what forms a music performer and speculate on the essential qualities of music which express the splendor of the vast and boundless world of feelings.

Individuality should be most respected and furthermore universality should also be pursued. For this purpose, we must endeavour to grope our way toward an absolute truth, for, only by doing so, can we obtain a better understanding of art in the true sense of the term and come to a full appreciation of the sensuousness and purity of music.

It is absolutely necessary for an artist to have the ability to control himself/herself not being influenced by feeling. We often see unfortunate music performers who make their efforts to escape only to be caught in the ropes of feeling.

Music movement resembles a continuous motion, one of the physical energies. The continuity of the music movement is meaningful (and real) only during the echoing instance. Those who are able to appreciate art have the ability to feel a lump of meaning in the sound space, and get conscious of what the lump means: the unlimited profoundness and range of the sound world and the splendid harmony and balance of the universe.

### 1. はじめに

演奏者に要求されるものは、技術・表現力といったものが重要な一部をしめていることは、十二分に認めるところである。演奏者は確たる信念を持ち、音楽の有機性の上に成り立つゲシュタルト的性格を認識し、なおかつ統一体となるべき象徴（シンボル）を理念（イデー）とし、音楽の首尾一貫した方向性を持たなければならない。

音楽の本質的特徴には、感覚性、運動性、抽象性、空間性などがあるが、その一つである感覚性についていえば、感覚は人間の持つ最もすぐれたものであると考えられる。しかし、その反動として、欠点

も持ちやすいと考えるのである。

感覚性は、精神性の高さに必要な知的活動を時にはにぶらせ、よき気分、いわゆるムード的なものへの傾向が生まれやすい。これは芸術において最も警戒しなければならないことである。したがって、我々は常に、より冷静な判断となり得べき資料を探し求めねばならない。なぜならば音楽を思索せんがためであり、感覚的すばらしさをより深く感得するためである。

音楽家は間違っても、自己満足的な傾向に陥ってはならない。芸術活動においてこれほど不幸を招くものはないといっても過言ではないからである。今回とりあげた「音楽の力性」に関するテーマは、これまであまりにも身近かで当然の現象として意識化されることがなく、無意識下に埋没されてきていたと考えられる。それゆえに正面から音楽の力性の本質を深く、思索しようと試みられる機会が少なかつたと思われる。運動を引き起す力性の本質とはすべての契機がそこに還元される基本的なるものである。それは躍動であり、精神の充足を得るものである。

古来音楽は情緒面・感覚面においてはよく論ぜられてきたところである。これに対し、ハンスリックは、「感情面の不明瞭性」を指摘して、より客観的に音楽の本質が判断できる形式面から音楽を見きわめようと試みたのである。しかし、ハンスリックでさえ、「運動性」の根源的なものの重要性は示唆している程度であり、形式面からの追求の深さに対してそうしていたようにはあまり述べられていない。筆者は、音楽における「運動性」を改めて深く認識する必要があることを痛感するものである。音楽が鳴り響いた瞬間には、無意識においても何かしら動いている感じをもち、何かエネルギーが働いて、前進していく感じを与える。リズムのはっきりしている曲においては、何人も躍動感を感じるものである。身体を動かさなくても、一種の運動感を覚えるのである。音楽において一体何がそうさせるのであろうか。実際どのような状態において、より充実した、より芸術に有効な統一体へ向かう建築的なエネルギーが働くのであろうか。筆者は、あえて音楽の力性を考察することによって、より音楽を客体化し、音楽の本質に迫ろうと試みたものである。

## 2. 力性としてのリズム・拍子・アクセント

「リズム」は、音楽の根源的な力性の要素の一つになっていることを認めなければならない。メロディーやハーモニーと違って、リズムは音の台頭そのものにあるからである。しかし、音そのもの、一つだけの音において、我々はそこから何を感じるであろうか。先入観なしにそのものだけを聞けば、無味乾燥なうつろな音そのものだけでしかない。したがって、相対的な音の関係が、エネルギーの源をなしていると考えられる。音楽を実践するものは、「音楽時間」の中に、リズムを真に自然的、かつまた、超自然的な相対的感覚運動性として身につけねばならない。

「拍子」は音楽の中で最も合理的、理性的なものである。まず、音楽の実践において、メトロノームと拍子との関わりを考察する。メトロノームは使い方によっては非常に有効な手段となりうるものである。しかし、我々が、最も気を使わねばならないことは、生きたリズム、即ち生命を宿しているリズムでなければならないことである。それは正確さの中の一般的には動きを意識させないほどのものではあるが、必然的な許される範囲の「揺れ」が重要である。演奏者には、正確に打っている中の余裕において「前向き」「中央」「後ろ向き」の自由なコントロールが可能となる。リズムは決して、受け身でなく能動的であり、自発的な、しかも力むことなく、あくまで自然な発露でなければならない。このような

リズムとのかかわりにおいてのみ、リズムは生き生きと運動を起こし、よみがえった生きもののように心地よい足音をたてて進んでいくのである。ある時は憩いの足音であったり、ある時は疾風の如く走りまわり、また、淀むのである。そしてリズムは音楽を支え、我々に躍動感を与えるのである。リズムは、音楽の三要素である「リズム」「メロディー」「ハーモニー」の筆頭に位してよいものであるが、リズムの定義となると古来著名な哲学者達が試みてきたが、大変含蓄のある意義深いものである。ここにクーパーら (1968) のまとめからいくつかの定義を列挙すると次の通りである。

- ① 時間を測るための一定の長さを拍子と呼び、その区分の中の運動をリズムと呼ぶ。(ハウプトマン)
- ② リズムは時間、速度、拍子、そしてその他のものが一つになったものである、それらの名前が一つの名前で呼ばれてきたのは当然である。(グローブ)
- ③ リズムとは空間と時間における秩序と調和である。(ヴィンセント・インディー)
- ④ リズムとは秩序ある運動のことである。(プラトン)
- ⑤ リズムとはよく秩序づけられた運動のわざである。(アウグスチヌス)
- ⑥ 音楽のリズムは持続を組織するものである。(エマニュエル)

これらの定義から総合して考察すれば、リズムは、宇宙全ての支配者の如くほとんどの事物に対して登場する。宇宙の全てがリズムで埋めつくされているが如くである。音楽におけるリズムは、「拍子」と混同されやすいものである。拍子は、時間的に設定された周期的な連続的に鼓動を続ける、心理的強弱感のことである。問題は、心理的なる強弱感である。我々はここでアクセントとは全く意味するところの違うことを、明記しなければならない。

「アクセント」は、あくまで故意に強調されたところの音である。したがって、これは「劇的」であったり、「悲劇的」であったり、我々に、意図的に変化を求めたものである。これを分析して見ると、「拍子感」は、心理的なる強調の度合いである。それは当然、個人によって、相違が見られる。強烈な拍子感、順当な拍子感というような差が認められる。絶対音感と同じで、幼少の頃に正確な拍子感の把握が、是非とも必要である。幼少者の演奏によく現われることであるが、過度に、強調されたアクセントが見られ、それは芸術的表現を疎外するものである。また、学校教育のブラスバンド等の太鼓の拍子が、がなりたてる全く非音楽的なる、何の意味ももたぬ、また、統一感もないただひたすらに打ち続ける音を耳にするが、悲しむべき光景といわねばならない。

### 3. 力性としてのメロディー

「始めにリズムありき」はハンスリックの言葉としてあまりにも有名である。しかし、筆者は同時に「始めにメロディーありき」といいたい。音楽は「継続的又は水平的秩序であり、水平的存在をやめることなしの同時性でなければならない」(野村1971)、というように、メロディーは、リズムと同じく音楽の最も重要な「柱」を担っているのである。また、メロディーは「楽句や動機とは異なって、完結した全体性を形づくり、内面的論理にしたがう明らかな有機体であるところの、意味ある組み立てを持った音線」であると定義されている(野村)。したがって、ある表現意図のもとに、お互いに「有機的」関係を保ちながら、「統一体」へ成長していく過程の中に、ある種の「運動性」、または「力性」を認めようとするものである。「リズム」は音の生起そのものにあるのに対して、「メロディー」は常に音高の変化という属性を有するものである。我々は得てしてこの移行的変化の中でのみ力性を把握しがちである

が、果たして、それだけでよいのであろうか。メロディーとかかわる時、それは心的な動き、心情的な動きが前面に押し出されてきやすいものである。しかし、よい音楽を「客体化」するためには、このような不特定な妄想を排除し、主観的におちいりやすい麻薬的なものから抜け出さねばならない。したがって、それは「音」そのものの中に運動性を感じ、個々の音から音への有機的な関係の中に力性を認めなければならない。筆者は音楽の経験的立場も認めようと思う。したがってメロディーの移行的運動も認められるものであるが、精神的な「感情」から切り離し、純粋な音高の移りゆく「力性」の中に、身をゆだねなければならない。それはリズム・拍子感と相まって、グルーピングとかパターン化といった一つのかたまりとして、まとまろうとする力が働くのである。それは大きく成長しようとする「生命体」のエネルギーを感じさせるものである。それは自らがエネルギーを内在し、生きもののように発展するものである。永続的感動をよばない作曲は、同じところをただようだけで全く建築しない。そこには、生きた「力動性」は感じられない。そこには運動の「意味作用」がなく、未だ必然的な流れを見出せない死に体である。我々は目に見えない「運動時間」の中に音楽を感得するものである。

#### 4. 力性としてのハーモニー

「始めにリズムありき」「始めにメロディーありき」と述べてきたが、ハーモニーの世界にも、ゆたかさ、広大さ、力強さ、といった音楽の最も基本的な力性を認めなければならない。それは短い「カデンツ」の中にも認められるものである。和音の「緊張と弛緩」の現象である。哲学事典によると、「ハーモニー」は、調和あるいは一致を意味する語であり、一つの統一を形成し、なおかつ美的均衡があることであり、感覚的内容相互の調和の感覚をもっていることと述べている。さらに付け加えるならば、古来からピタゴラスのいう宇宙や自然によって人間の「魂の浄化」をはかる「ハーモニー思想」は有名である。このハーモニー（和音）も力性としてとらえることによって、真の意味の、音楽が豊かに充実時間の中のエネルギーの中に生きていることを実感するのである。ハーモニーは、メロディーに肉付けしながら、安定と不安定をくりかえしながら、「生命体」として「活力ある呼吸」をしているのである。「カデンツ」の中に力性の具体例をあげると「半終止」のぶらさがった感じで、「懸垂的」な効果を出すもの、「偽終止」のように解決しようとするのに対して、期待を一時的に保留するものなどに顕著にあらわれている。それらは常に「未来の期待感」となって、我々に、統一体へ向かうエネルギーの源となるのである。これらは一つの典型的な例にすぎない。それは各々和音の機能において、楽曲の進行は、常に有機的に関係しあい、調和、バランスの力性の上において、生きた音楽の支えとして、芸術のあり様、美の極致の機能の役割を果たしているのである。これらは他の音楽のジャンルには見られないものである。総合的バランスの上に立ったあくなき「美の極致」を知らしめるものである。

#### 5. おわりに

演奏家を形成するものは何かということについて、宇宙のように広大な、はるかに果てしない、極限的な感覚の世界のすばらしさを表現する音楽の本質を思索せんがために、より客体化した視野から考察を試みたのである。個性は最も尊重されなければならないところであるが、より高い普遍妥当性を求めなければならない。そのためにも、相対的なものの捉え方から始まり、絶対的の真に近づく道を我々は常

に模索しなければならない。そうすることによってのみ、真の芸術の深淵を理解し、音楽のより高い感性・純粋性を感得することができる。それは、演奏者にとっても最も必要な部分であると言わねばならない。

そのためにも芸術に携わるものは、感情に支配されることなく、感情から離脱可能な適度にコントロールできる能力が是非とも必要である。実践の現場において、時に抜け出ようと試みるが解きほぐれない感情の縄に縛られた不幸な演奏者を見ることがある。このような時、指導的立場にある人は、なぜそのような現象がおきるか、その状況を、明確に指示しなければならない。

ここにとり上げた音楽の運動性は、物理的エネルギーの中の一つである連続的運動性と似かよっている。しかし、音楽の運動の連続性は鳴り響いている瞬間こそがエネルギーなのである。芸術を理解する者は、空間において音の意味する魂を感知する能力を持っている。その魂が、何を意味するか、何を理解し汲み取らなければならないかを理解し感得しなければならない。さらにまた、そこに音響の世界の無限的な深さ、広さを感じると共に、宇宙の調和・バランスのすばらしさを、さらに人間の能力の極限的な世界を真に理解し、感得しなければならない。

## 6. 文 献

- 1) 竹内敏雄 (編) : 美学事典 (1961) 弘文堂.
- 2) 下中邦彦 (編) : 哲学事典 (1971) 平凡社.
- 3) G.W.クーパー, L.B.メイヤー, 徳丸吉彦 (訳) : 音楽のリズム構造 (1968) 音楽之友社.
- 4) 渡辺 護 : 音楽美の構造 (1969) 音楽之友社.
- 5) 野村好雄 : 音楽美学 (1971) 音楽之友社.