

時代の音

鈴木 秀美

はじめに

本論は2008年11月2日及び2009年6月20日に東北学院大学で行った筆者のレクチャー・コンサートの内容を加筆・推敲してまとめたものである。それはヨハン・ゼバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) の無伴奏チェロ組曲 BWV1007-1012 にまつわる諸問題を解説し、また演奏するものであったが、その第2回目は同時に《時代の音》と題する3回のレクチャー・コンサート・シリーズの始まりでもあった。

日頃私達が享受している音楽—演奏がその形を取るまでには、どのような選択を経るのか。「古楽」という呼び名が知られ始め、オリジナル楽器や原典資料の研究などが盛んになってきた今日、その選択肢はよりいっそう増えていると思われるが、そこにはどのような問題が含まれるのか。日頃気軽に口にする「当時の音」とは何か。それに対するものとしてあると思われる「現代の音」はどういうものか。本稿は、音楽や演奏という漠然とした存在について今一度考え、21世紀にも弾き継がれ、次世代に伝えられるべきは何であるかを僅かなりとも探ろうとするものである。

昨今かなり一般的に使われるようになった「古楽」という言葉は、単に遠い昔の音楽を演奏することのみを意味するのではなく、「オリジナル楽器」もただ古い楽器を意味するのではない。作曲家の脳裡にある曲が浮かんだとき、或いは少なくともそれが楽譜に書かれたとき、そこには何らかの想定された楽器の音がある。オリジナル楽器の「オリジナル」には、その曲に想定された楽器という意味と、その楽器が元々作られたときの状態（楽器は時代と共に変化したので）という二つの意味を含んでいる。モンテヴェルディにもバッハにも、ベルリオーズにもバルトークにも、それぞれのオリジナル楽器が存在し得る。

疑問の始まり

古楽という言葉が一般的に使われるようになったのはそう遠い昔のことではない。東京近辺では40年ほど前、オリジナル楽器というものを使い、そのことを謳った演奏会が増え始

めてきた。筆者の在籍した桐朋学園大学に古楽器科が創設されたのは 1978 年のことである。

古楽とはそもそも、20 世紀前半に、すっかり忘れ去られた遠い過去の音楽、中世やルネッサンス、或いはそれ以前の音楽を再紹介しようとする人々によって用いられた“Early Music”という言葉の日本語である。すっかり演奏の伝統が途絶え、どうやって演奏するのか誰も知らない楽器、どう読めばよいのか判らない楽譜、判らない音律などを再び演奏するための研究は時に考古学的とさえ言え、Early というよりは Ancient、古代の音楽であった。そのような研究者は音楽家というよりはむしろ学者に属し、下手をすれば好事家、懐古的趣味のアマチュアと思われ、奏法にせよレパートリーにせよ、プロフェッショナルな「楽壇」とはあまり接点のないものであった。

しかしその考えの基本姿勢、つまり文献や楽器などの資料研究からその曲当時の状況を知り、それを演奏に反映させることは重要かつ音楽の本質に迫るものであるという姿勢は、次第に後の時代の音楽においても有益であると考えられ、楽器の状態や演奏方法全般が、現代(20 世紀以降)の演奏習慣とは一線を画して検証されるようになった。しかしレパートリーがバロック後期からクラシックなど、比較的近い時代の音楽に広がってきたとき、そこには大きな問題が生じ始めた。バッハとそれ以降の曲は 20 世紀初頭のレパートリーにも含まれていたもので、同一曲ではあるものの、楽譜も楽器も弾き方も表現も、まるで違う方法が突如出現したのである。

音楽学校など教育の場において問題は顕著となった。研究に興味をそそられた学生達は、ある曲の演奏について、自分の教師のいうことと当時の教則本などの文献が教えるところの食い違いに悩み、教師は、今まで通り自分のいうことを守らず、奇妙な弾き方を始める学生に面食らうところとなって、「古楽」はひと頃、「伝統を壊し秩序を乱す不逞の輩の所業」と目されることとなった。

しかしながら、過去に作曲された楽曲を演奏する限り、その原典資料や当時の演奏習慣、成立事情などの要点は、本来どんな楽器、どんな方法を用いようとも演奏に際して一度は把握されているべき事柄のはずである。個人的な嗜好、恣意的な判断に依らず、歴史全体を広く捉えて曲のあるべき姿に近づこうとする古楽のアプローチは徐々に理解され、昨今では現代の楽器の演奏に於いてさえその影響を無視できないところに至っている。

演奏行為全般について

「演奏」はメッセージ

ところでそもそも、音楽の演奏とは何だろうか。行為そのものを言うなら、人が、或いは

自分自身が書いた音符を楽器や歌で音にすること、或いは楽譜にならずとも心の裡に思い浮かぶままに弾き、歌うこと、と定義できるだろうが、「音楽」と「演奏」とを切り離して言うことは難しい。なぜならある楽曲の楽譜や使用する楽器のみを以て「音楽」ということはできず、また実際に音になっていない「心の裡に思い浮かんだもの」や、音を用いて表現したい思いや欲求そのものを「音楽」ということもできないからである。したがって、「音楽」というとき、そこには必ず音を発する「演奏」という能動的な行為が含まれる。つまり音楽は外への発信、何らかのメッセージなのであり、そうであれば受け取る側がいなくてはならない。極言するなら、演奏によって送られたメッセージが聴くものの胸中に何らかの変化をもたらして初めて、「音楽」は成就するのであり、部屋に響いているある種の「整えられた周波数」そのものは必ずしも音楽ではない。それをもって何かを伝えたいという奏者の意志と、またそこから何かを聴き取ろうという聴衆の意志、その疎通があってようやく音楽となるのである。

したがって、演奏するときには目の前にいる人に解るように、人の心に届くにはどうすればよいかと考えることが重要となるが、それは必ずしも客に阿ることでなくても客の心理を弄ぶわけでもない。第一番目の聴衆は演奏者本人だからであり、また「聴衆の心理」という概念的対象にどう語りかけるかと考えることもできるからである。相手の数や有り様によって伝える方法が若干変わったとしても不思議ではないが、何をどの程度変えるのか、また変えてよいのかということとは熟慮されなければならない。

演奏の客観性について

演奏家の中には、音楽は美術館のようなもの、コンサートの各曲はその各部屋のようなものであり、したがって伝える方法に変化は必要なく、我々はただ壁に掛かった絵のように客観的な演奏をし、聴衆が受け止めるに任せるのが良い、それが各作品の美を理解する最善の策であると主張する人もいる。しかし実際に音楽でそういうことは可能なのであろうか。美術館にさえ、絵画を並べる順番や、配置を考えたり壁の色や採光を工夫したりというお膳立てはあり、それは主観的なものである。

いわゆる古楽奏者は、20世紀の一般的演奏習慣をあえて見直そうとする者であるから、多少なりともそのように客観的な姿勢を標榜するものである。むろん、ある音楽を理解する一番身近な鍵は楽譜にあるのであり、それを先入観なく読むことは第一に重要なことではある。しかし、同様の文献を読み、同じ自筆譜・初版譜など第一次資料を閲覧して研究をするにも拘わらず、その結果出てくる個々の演奏は千差万別であり、時には同じ楽譜から弾いて

いるということさえ信じ難いほど異なった結果をもたらすことは、多くの演奏や録音を聴いても明らかである。

「人は自分が観たい歴史を観る」とよく言われるとおり、資料から何を取捨選択するか、そのどこに焦点を当て、どの程度取り混ぜるかは主観的な選択なのである。少なくとも音楽における客観とは、音楽を恣意的に色づけしたくないという主観であり、客観主義とはそう努力しようとする姿勢にしか過ぎない。

楽譜が持つ「前提」

楽譜は、当時の音を知る第一歩である。作曲家が私達に残してくれた手紙のようなものであり、そこには多くの情報が詰まっている。それが手紙であるならば、添削されず、他人の加筆訂正など行われていないままで読みたいと思うのは当然である。原典資料、或いはそれに忠実な楽譜を求めようとするのは、音楽家が第一に持つべき基本姿勢である。

楽譜は大抵の場合、こう書けばこのように読まれるはずという前提を持って書かれている。なぜなら、相当近代になるまで、音楽は演奏される機会があつて書かれるものであり、多くの場合演奏者さえも想定されていたからである。近代に至るまで音楽とは常に「現代音楽」だったのであり、少なくとも 18 世紀までの作曲家達は、世紀を経て言語も文化も全く違う者がその楽譜を読むことを想定しては書かなかつた。したがって、読まれ方にある程度の予測がついたのであり、世紀を経てそれを再び眺める私達は、その時代の演奏習慣、記譜や読譜の習慣をある程度知っていなければ、間違つて読んでしまう可能性が大いにある。

楽譜はどのみち全て記号であるが、音符以外の記号に関するごく身近な例として、現在スタッカートと呼ばれている、音符の上に付ける点が挙げられる。現在では、この点が付けられた時、音を前後の音から区切って短めに弾くこととされているが、18 世紀初期、フランスのバロック音楽では、しばしばこの点が短くすることは意味せず、それが付いていなければ習慣的に若干の長短をもって演奏するところの音符を、正しく平均に弾くという意味になる。この長短はイネガル (inégal=unequal (英)=不均等) と呼ばれ、フランスに限らずヨーロッパ音楽で広く用いられていた演奏習慣の一つである。

またモーツァルトは、スタッカートのように丸い小さな点と、縦に細長いストロークを区別して用いていたが、19~20 世紀前半の出版譜では印刷の活字としてその区別のないものが多かったため、おしなべて丸い点になってしまっていることが多く、モーツァルトの意図が正しく伝達されないままに時代が過ぎることとなった。現代に至ってもなお、その意味は必ずしも正しく理解されていない。

「前提」の衰退

フランス革命以降、音楽は特権階級の楽しみから一般市民のものとなり、出自も能力も様々な人が演奏するようになった。当然の結果として、作曲家は奏者が前提をもって読むことを以前ほど期待できなくなり、楽譜により多くの記号を書き込まなければならなくなった。演奏会場が大衆向けに広がったこともあって、オーケストラなど大規模アンサンブルのサイズはいっそう大きくなり、楽譜は一見複雑化してゆくが、これを果たして進歩と呼ぶべきであろうか。記号が多いということは、それだけ書かなければ読み手が理解しないということでもある。

18世紀以前、音量というものを音楽表現の手段としてそのまま用いることがあまり考えられなかったせいでもあるが、バッハはその作品中殆ど音量の指示をしていない（バッハのカンタータに頻出する *f* と *p* は、多くの場合 *Tutti*（全奏）や独唱者の登場を意味した）。それに対する極端な例として、チャイコフスキーはピアノ（*p*）を6つも書いている¹。それはもちろん、その部分へのチャイコフスキーの想いの表現ではあるが、それだけ奏者の読解・表現能力を信用できていないということとも読み取れる。また強弱記号が多いからといってチャイコフスキーの音楽がバッハのそれより複雑であるとは言えない。

現代音楽の世界では、記号の付いていない音符は殆ど存在しないといってもよいほど多くの記号が使用される。たまに何も記号のない音があると奏者はどう弾いて良いのか解らず、作曲家に尋ねた後、結局その音に鉛筆で「普通に」等と書き込むことさえある。あたかも、時代が下るにつれて音符そのものの意味を持つ機能が衰えていったかのようである。19世紀中頃までの音楽家達は全て「現代曲演奏家」であったのだが、演奏家に読解の前提を期待できない現在の音楽家とは大きな違いがある。

楽譜が表すもの

ニコラウス・アルノンクール氏は、楽譜とは、いつ音が始まるかを示しているに過ぎないという意味のことを述べている²。音符はどの程度の時間「有効か」が表されているものであり、「弾き終わり方」は絶対的なものではあり得ず、演奏の状況から奏者が判断し、読み取るものなのである。極端なことを言えば、音の始まりは楽譜に書かれているが、いつ終わるかを決めるのは演奏家と、聴衆の耳ないしは心である。ある一つの音、例えば四分音符の

¹ 交響曲第6番《悲愴》第1楽章、b. 160

² アルノンクール著「古楽とは何か」（音楽之友社）第1章「記譜法の諸問題」

実際に鳴る長さは、状況によって劇的に変化する。

作曲家が望んだところの「メッセージ」と、演奏家の持つそれが同一であるとは限らない。演奏家は本来、曲の持つ意図を聴衆に伝える良質のアンプやスピーカのようなもので、透明であることが理想的と言えるかもしれないが、どの機械にも独自の音質や性能があるのと同様、各々の声や想いを完全に排して演奏することは不可能である。前述のように、己の恣意に走るのではなく客観的に演奏したいという考えや姿勢はあり得ても、実際には実現不可能であり、そのことは何ら「より良い演奏」を約束しない。

しかしながら、演奏者の脳裡に形成される目標には多くの要素が複雑に絡まっている。その分析はただ音楽や音楽学のみならず、心理学をはじめ多くの領域に跨るものと考えられ、一音楽家の手には到底負えない。演奏する者としては、それが完全に解明されることはあり得ず、また解明されてしまうべきでもなからうと考える。

楽譜が表せない「音の終わり」と「色彩」

楽譜が作曲家からの大切な手紙であっても、そこに表されているのは音楽のごく一部である。今述べたように音の「終わり」については甚だ不明瞭である。前述のアルノクール氏は、『音は〈消えるように〉終わるのであり、正確な終わりを聴き取ることはできない。幻像、つまり聴き手のファンタジーが音を延ばしており、現実の聴体験と分けることができないからである』とも述べている。つまり、一つの音の終わりは多くの場合次の音の始まりによって明らかとなるが、聴くものの想像の中にはまだ鳴り続けているかもしれない、楽譜はそれを記すことができないのである。

また、基本的に楽譜は色彩を表現することはできない。音楽に色彩が存在するかどうか、それはまた別の大きな議論の対象であるが、ここでは楽器や声の「音色」という意味に留めておく。そこで特に器楽の場合、ある曲が作られたときに想定され、用いられた楽器を知ることが、その楽曲に予想された色彩を知る上で重要である。

楽器の変遷

時代によって異なる審美眼をもって作られる楽器は、それぞれが何らかの意味でその時代の音、音色の好みを表している。僅か2-3世紀の間、時にはほんの5-60年の間でも、同じ名前と呼ばれる楽器は驚くほど変わり得るのである。ルネッサンス・リコーダーの大きく真っ直ぐで明るい音とバロック・リコーダーのくぐもった音、ドルツィアンというファゴットの

前身とフランスから始まったバスン（バスーン）の鼻にかかってまろやかな音色，木管に穴を開けたものから総金属で各指穴にカバーがつくようになったフルートなど，楽器の変化は，単なる好みの変化にとどまらず，演奏された場所の違い，また演奏家の地理的移動さえも影響している。さらにまた，チェンバロに代わって台頭してきたフォルテピアノと，同じ頃流行し始めたクラリネットの音色のように，異なる楽器から音色や機能に何らかの共通点を持ち，その時代の好みを反映していると考えられることもある。

楽器は審美眼のみによって改造されていったのではない。演奏者はいつの時代にも，より大きな音と均一性・安定性，つまりより容易く演奏できることを求めている。音が豊かで容易く演奏できることは何も悪いことではないが，問題は，何らかの改造をすると，それ以前にできていた表現の全てを出来るわけではないことである。

およそ全ての木管楽器は，指遣いによってよく鳴る音とくぐもった音を持っており，奏者も製作者も，出にくい音がよく出るように苦心した。指穴を増やし，それを塞ぐ金属の器具（キーと呼ぶ）を付けると音色はより均一になり，トリルと呼ばれる素早い反復も容易になる。管楽器の変化は特にフルートの場合顕著だが，キーは徐々に増え，指穴は大きくなって全てにカバーが付くようになり，円錐だった楽器が円筒になり，材質も金属になって，全ての音は日向に出て大きく明るく鳴るようになった。しかしそれと同時に，それまでにあった陰影はなくなり，奏者は苦勞して陰になる音を作り出さねばならなくなった。道具としての不便や不均質は，必ずしも音楽にとっての不具合とは限らず，特別な音色や陰影となって音楽に深みをもたらすこともある。

ピアノについてごく簡略に言えば，モーツァルトの時代，小さな革のハンマーで真鍮弦を叩く5オクターヴのピアノは単純な交響曲損のため木のボディがよく響き，軽く明るい音色であったが，音域の拡張と音量の増大を求めて弦を増やした結果，ボディの強度を増すために箱は分厚くなり，次いで金属の支柱が入るようになり，さらには現在のピアノのように鋳物のフレームが全体を覆うようになり，モーツァルト時代の何倍もの大きさを持ちフェルトを巻かれたハンマーが鋼鉄の弦を叩く。鍵盤の重さはシュタイン（モーツァルトが好んだピアノの一つ）の約8倍とも言われる。現代のピアノでモーツァルトを弾くときに奏者が苦勞するのは，如何にして楽器の持てる能力全てを使わずに音楽を表現するかということである。ヴァイオリンの顎あてやチェロのエンドピン（床に突き刺す棒）は奏者の腕や足を楽にするものではあるが，それによって楽器は固定される。固定は必ずしもよいことだけではなく，身体と楽器が一体となって動く自由が奪われるとも言え，チェロの場合には音が床の材質に大きく左右されることになるのである。現代の弦楽四重奏などを聴くとチェロだけ響き方が

異なり、ステージの材質などによっては上三声部と同じ明瞭さを保つことが甚だ困難となる。

それぞれの変化の段階に固有の美しさを持つ楽器が「進歩」したのかどうかは人の価値判断によるところも大きいですが、変化によって何も失わなかったことはない。それは常に諸刃の剣であった。

オリジナル楽器（ある曲が作曲された当時使われていた仕様の楽器）とその変容は私達に多くのことを教えてくれる。演奏者によって楽器の音は大きく変わるものの、その曲の基本となる音量や雰囲気を知る手がかりとなるばかりでなく、人間がいかにいつも楽をしたがるものであるか、どれほど質より量を安易に求めることが多いかを教えてくれる。歴史上、音量の小さな楽器は衰退し、大きなものは生き残る。しかしまた、音量だけに頼らず、質を見極めることこそ芸術に肝要であるという考えが昔からあったことも窺い知ることが出来るのである。

モダン楽器と呼ばれるものについて

バッハに関する楽器について述べる前に、古楽という言葉ができてから便宜的に使われるようになった「モダン」という言葉について述べておこう。

モダン楽器とは、簡単に言えば20世紀後半以降、「古楽」や「オリジナル楽器」が増えてきた時、周りにあった「一般的」楽器である。その仕様は、ヴァイオリンやヴィオラであれば前述のように顎で楽器を押さえて支える「顎当て」が付き、弦はスチール弦と巻き線のガット（ガットの上に銀などの金属を巻いて質量を高めたもの）の混合、チェロにはエンドピンと呼ばれる床に突き刺す脚が付き、殆どの場合4本ともスチール弦、というのがおおよそ20世紀後半の標準的仕様である。このような楽器は楽器店やテレビで今も普通に見られる。

しかし「古楽」が単に古い音楽や楽器を指すに留まらないのと同じく、「モダン」という言い方もまた、楽器の仕様や形状だけを指すのではなく、音楽する姿勢や考えをも表すようになった。つまり、どのような時代の音楽であっても（歴史的研究はするとしても）使用する楽器は替えず、同じ楽器の上で様々な時代的变化を表そうとするものである。それはそれで一つの考えであり、また一種の挑戦でもあるが、そこには、楽器製作者の意図への考慮が欠落していると言わざるを得ない。

どのような道具にも長所短所があり、得手不得手がある。それが音色であれ音量であれ、発音その他の機能性であれ、楽器製作者に何らかの目指す方向がある限り、その逆のものには向かない。製作者は当然、音量が豊かで音色も多様、弾きやすく安定しつつ発音も良い、

どの方面から見ても喜ばしい楽器を作ろうと努力するかもしれないが、全てを得ることはできない。音量は大きな胴体や強い張力によって得られるが、強い張力は発音を鈍くする。また音色が多彩であるということは当然それだけコントロールを必要とするものであるから、単純に弾きやすいとは言えない。また彼ら製作者の脳裡にも、「良い音」という理想像があるはずである。そしてその理想は、ちょうど服飾の趣味が移ろうように、時代と共に変化するものなのである。ある時代に美しいとされた事が、別の時代では美しくないこととも、退屈なことともなり得るのである。

現代の「どこへいっても同じ」を目指すスタインウェイその他のピアノは、言わば徒に客観を目指す演奏と似て、個性があることを避けているかのようである。むろんピアノストに言わせれば一台ずつ大いに違うのだが、19世紀に作られた一台ずつ別の楽器と言えるほど異なるピアノの数々に比べれば、その差はまことに微々たるものである。「オールマイティ」はそもそも存在し得ないが、それに近いものがあつたとしてもそれは平均律という調律法と同じく、どの調も同様に美しく、最終的にはどこも美しくないのである。

弦楽器の歴史的変化について

17-8世紀に作られたヴァイオリン属の楽器は、殆ど全てが19世紀になってより大きな音がするように改造されている。それは、音楽が貴族の占有から市民の手へと移り、演奏会場がより広く聴衆の数も増えたことと関係すると考えられる。ストラディヴァリ（Antonio Stradivari, 1644-1737）をはじめとする有名なクレモナの名器の数々も、彼らが作ったままに残っているものはゼロに近い。

弦楽器は、楽器本体・弦・そしてそれを擦る弓の3つが大きな要素である。19世紀の製作者達はもちろん新しく楽器も製作したが、既にその頃高値で取引されていたそれ以前の楽器を改造したのであった。

改造とはすなわち、ネック（棹）の角度を少し後ろに反らせて僅かに長くし、高音域まで容易に弾けるように指板（しばん：指で弦を押さえる黒い板の部分）も長くし、それまでは張り合わせた軽い木材で作られていたのを無垢の黒檀にして音に重量感を与えた。楽器内部、表板の裏側に張られているバスバー（力木）と、弦の振動を裏板に伝える魂柱（こんちゅう）と呼ばれる柱の形状や太さ、長さも変化した。音に大きな影響を与える、弦を下から支えているコマの形状も変化した。

弦楽器は、こういった細かい差異の集積が結果的に大きな影響を与えるのであり、その有り様は様々であった。現代より太くて長いバスバーもあれば、魂柱がいつも細いと限ったわ

けでもない。バロック時代のコマは往々にして、現代のものよりどっしりと質感のあるものである。「バロックの楽器は華奢で、モダンはがっしりしている」とか、それぞれの時代がこうであるとかいう具合に、単純に図式化しようとするのは、理解よりも誤解を多く生む。

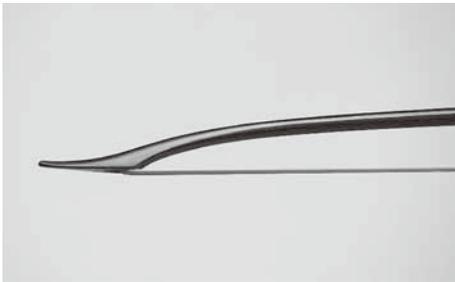
弦について

17-19 世紀の弦楽器は、ガット（羊の腸を撻り合わせたもの）もしくはその上に金属を巻いて質量を増やした弦が使われていたが、それは第二次世界大戦以降に至るまでごく普通に用いられたものであった。このことについては、筆者自身がヨーロッパ在住の間に数々の年輩音楽家から直接証言を得ているし、数々の写真や SP 録音の音が証明している。

同様に、付属品は一般に考えられるよりずっと後になってから使われ始めたものである。ヴァイオリンの顎当ては 1820~30 年頃使われ始めたと考えられ、チェロのエンドピンは 19 世紀も最後の 20 年ほどになってようやく広まってきたものである。

弓について

弓は言わば奏者の腕の延長であり、話をするときの唇や舌、歯である。同様に右手の動かし方（ボウイング）は、歌手の呼吸法、息遣いと同じような役割を果たしている。弓の形状は、それが何に優れた道具であるかを端的に示している。



(A)

A はバロック時代のもので、見事な流線型をもっており、音の静かな減衰を示しているかのようなのである。



(B)

B はクラシック時代、18 世紀末から 19 世紀初頭のスタイルで、弓は先が四角くなり始めているが、まだそれほどの重りを持ってはおらず、音のアーティキュレーションがし易い。

C はロマン派時代、1830-40 年頃の弓で、つまりはそれ以後現代に至るまではほぼ同じスタイルである。先が四角く充分な重さを持つようになり、弓の先まで音を保つことが容易に



(C)

なっている。

楽器にせよ弓にせよ、このような変化はある日突然起きたのではなく、徐々に、重なり合いながら起きていったのであり、これもまた図式的理解は危険である。

18世紀の絵画は、どの時代、どの地方でどのような弓を用いていたかを知る重要な手がかりになる。

演奏法について

管・弦楽器の演奏法の詳細をここで論じることは出来ないが、そのごく一面とはいえ表現の本質にまで関わる可能性もある技術の一つに「ヴィブラート」がある。もともとは自然に揺れる人の声を真似るものであり、バロック時代から存在するものであった。詳述は避けるが、ヴィブラート、トレモロ、シェイクその他様々な名前と呼ばれ、その用法についての記述が幾つも見つけられることから、17-8世紀にも用いられていたことは明らかである。ただどちらかといえば特別な表現として、また装飾法の一つとして限られた箇所に用いられることが多かったのである。

音が揺れることを好むかどうか、またその使用頻度については18世紀でも個人差が大きかったようだが、モーツァルトの父レーオポルト・モーツァルトは、ヴォルフガング・アマデウスが生まれた1756年出版の「ヴァイオリン教則本」の中で、全ての音にヴィブラートをかけるのは間違いであり、熱病にかかったようにかける人がいる、と諷めている³。また19世紀も後半に入った1863年、ライプツィヒで演奏したD. ポッパー⁴は、そのヴィブラートの多さについて新聞で批判されている⁵。ヴィブラートは、バロック・クラシック音楽に使われなかったということは全くなく、しかし19世紀後半に至っても、必ずしも現代人が想像するほどに用いられていたとは限らないのである。

³ A treatise on the fundamental principles of Violin playing, 1756, Oxford Univ. press ISBN 0-19-318513-x

⁴ David Popper (1843-1913), ハンガリー人, 19世紀後半最も著名なチェリストの一人

⁵ Neue Zeitschrift für Musik, Oct. 30, 1863

演奏の形態の変化

オリジナル楽器を準備してその奏法を学び、正しい楽譜を用いても、その演奏形態が違えば音楽の意味するところは必ずしも正しく伝わらない。

今も好んでよく演奏される J.S. バッハの《2つのヴァイオリンの協奏曲》は、もともと6声のコンチェルト（concerto a sei）と書かれていたもので、全パートが一人ずつで演奏されるものであった。同様に《ブランデンブルク協奏曲》も、基本的にソロ・パートとそれ以外のパートは同人数である。それを何十人ものオーケストラで演奏すれば、単にバランスが異なるだけではなく、全く別な音楽となってしまうのは当然である。

ハイドンの交響曲も、特にその初期・中期における作品は同様の問題をもつ例である。《パリ交響曲》と呼ばれる6曲、晩年の《ロンドン交響曲》12曲など後期の作品は、それぞれパリとロンドンにあった大編成オーケストラによって演奏されたが、それまでの30年に及ぶ時代の作品は、雇い主エスターハーズィ家のために書かれたのであり、最初期、1760年代のオーケストラは僅か13人である。オーケストラというよりはむしろ室内楽に近いこの時期の作品を、20世紀の古今のオーケストラは「未完成な作品」と軽んじて無視するか、或いは5~6倍の人数で演奏してきた。演奏家一人々々がいかに優れていたとしても、それでは到底、そこにあるべき軽妙さも機敏な会話も、ほどよいバランスも得ることは出来ない。60年代の交響曲と最晩年の傑作『天地創造』初演時では、実に15倍もオーケストラのサイズが異なるのである。

演奏会場のサイズと音響

楽譜の読み取りと演奏の実践には、演奏会場のサイズや音響も大きく関係する。奏者の前提をもった理解を期待するのと同様、多くの場合音楽はある広さや音響を想像して書かれているからである。

例えば、Venezia のサンマルコ大聖堂で演奏するために書かれた Giovanni Gabrielli や Monteverdi の作品を日本のコンサート・ホールで演奏するとき、いったいどのように響けばその演奏は「成功」ということになるのだろうか。前者は響きが豊かであり、対面して2つのオーケストラまたは合唱が配置できるのに対し、後者は形状が異なり、殆どの場合響きは乏しい。

それにも拘わらず、演奏には成功と失敗があり、日本のホールであっても、響きが著しく異なっても、上記のような音楽が人に大きな感動を与えることは十分あり得るので、そこには演奏の形態や形状が異なってもなお壊れず、伝えられるべき内容、届けられるべきメッセー

ジというものがあるのだと考えられる。それは、その作曲家が意図したことのエッセンスのようなものかもしれないが、それだけで事が足りるのではないかもしれない。しかし、その「元」が何かを考えずに、演奏や練習の目標を定めることは難しい。

コンサートを企画する実際においては、経費や日程など現実的な理由によって、音楽家は数多くの非芸術的妥協を迫られる。少しでも多くの人に音楽を聴いてもらいたいのは当然だが、前述の通り、大きなホールでソロや室内楽を聴けばそれは異質なものとなるし、当然弾く方も同じ方法ではいられない。「大ホールで通用する弾き方」がより優れたものであるというのは正しくなく、それは異なった難しさなのである。

使用する楽器の性格が正しく伝わらない場所で演奏を重ねれば、その曲がつまらない、或いはその楽器がよいものではない、さらにはその奏者が優れていない等々の誤解を植え付け、コンサートを聴こうとする者は減り、結局音楽は徐々に廃れていく。しばしば雑誌や新聞などは「古楽器と呼ばれる、柔らかく脆い音の楽器」等と書き、また一般にバロック音楽やその楽器はそのようであると思われるが、そこには、従来の後期ロマン派の味付けとモダンの音量に慣れた耳にはそれしか聴き取れなかったという意味と、そのようにしか聞こえない場所で演奏してしまったからという二つの要素が含まれており、演奏が必ずしもそうだったとは限らないのである。

バッハが組曲に意図した楽器は？

バッハの無伴奏組曲は、実はどのような楽器のために書かれたのか、完全に明らかではない。Violoncello がどのような楽器を意味するのかが明らかでないからである。組曲の第6番には「5弦で」という指定が冒頭に書かれているが、ピッコロとは書かれていない。昨今研究が盛んになってきた、便宜的にスパッラ（イタリア語＝肩）と呼んでいる、肩から釣りひもで掛けて胸に押し当てて演奏する小型のチェロでバッハ自身が楽しんだ可能性はあり、当時の「ヴィオロンチェロ」は私たちの考えるところと違うかもしれない。

しかし、それ1種類しかなかったと考えるのが歴史的に正しいのかどうかは疑問の残るところであり、そのような楽器の演奏は未だ「音による説得力」を持っているとは言い難い。また同じ楽器であっても、演奏者がヴァイオリニストならその向きに弾くのが自然だが、ヴィオラ・ダ・ガンバ奏者であれば縦向きに構える方が自然である。作曲者ただ一人がその曲を弾くという時代は19世紀より前に既に終わっているし、バッハの時代にも、彼以外の人が弾こうとした可能性は大いにある。同じ楽器を、向きを変えて弾いたこともなかったとは言いきれない。

さて、現代に伝えられている音楽作品の中で、J.S. バッハの「無伴奏チェロ組曲」は、多くのチェリストにとって最も重要な作品の一つであるが、独奏の器楽作品としては珍しいほどに多くの問題を包含している。

組曲の基本資料

まず、バッハの自筆譜は消失しており、厳密に何年に書かれたということは分かっていない。現代には4種類の筆写譜及び1824年以降に出版された楽譜によって傳承されているが、それらの楽譜は全て様々な問題を持っている。

第一に、最重要で最終的にこれを拠り所とするしかないのがバッハの2番目の妻、アンナ・マグダレーナ・バッハ（以下AMB）によるもので、1727年から1732年の間にライプツィヒで書かれたと推定されている⁶。第2はバッハの弟子であり自身オルガニスト・作曲家でもあったヨハン・ペーター・ケルナーのもので、1726年に書かれているが完全ではなく、おそらく彼が作曲の勉強のために筆写した数百ページに及ぶ作品のうちの一部となっているものである⁷。第5番のサラバンドが抜け落ち、ジークは最初の9小節のみで終わっている他、和音が足されていたり特徴的なリズムの変更があったりすることから、彼がバッハの自筆から筆写したかどうかさえ疑わしいとする意見もある。

第3は18世紀後半になって不詳の二人の書き手によって書かれたもので、特徴的な装飾音が数多く加えられている⁸。第1から第3までの3つはそれぞれベルリンの図書館に、第4は恐らく18世紀の末頃に書かれたもので、ウィーンの国立図書館に保管されている⁹。それぞれの筆写譜には相当数の相違点があり、キルステン・バイスヴェンガーほか音楽学者の研究によればお互いに関係を持たない。3と4は時代的にも遅いことから、演奏家の視点にとっては、単に参照する以上にあまり意味を持たない。

第1のAMBは、シュヴァンベルク（Georg Heinrich Ludwig Schwanberg）への贈り物として書かれた。チェロ組曲の姉妹作品ともいえる無伴奏ヴァイオリンのためのソナタとパルティータ各3曲はバッハ自身の自筆浄書が残されており、1720年と記されている。AMBはこのヴァイオリン作品も同時に筆写しており、そちらにはPars 1、チェロ作品にはPars 2とされていたことから、チェロ作品もほぼ同時期に作曲されたのではないかと、またAMBは両方ともバッハの自筆譜から写譜したであろうということが類推される。

⁶ Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz (SBB), Mus. ms. Bach P 269

⁷ 同前, P 804

⁸ 同前, P 289

⁹ Österreichische Nationalbibliothek Wien, Mus. Hs. 5007

初版譜は、この推測される作曲年から約 100 年後、1824 年にパリの Janet et Cotel 社から、次いで翌年ライプツィヒの Probst 社から出版されたが、それらは既に「6 曲のソナタもしくは練習曲」というタイトルが付けられ、AMB と比較してスラーや拍子記号、音の違いなど、細部に数多くの問題点を残している。

AMB の筆写譜にも間違いはかなりあり、さらに書き記されたスラーが非常に不明確で、どのように弾けばよいのか判らないということも恐らく手伝って、初版以来実に数多くの楽譜が出版されてきた。筆者はこの組曲に関する考察をまとめ、楽譜を付した本を 2009 年に出版したが¹⁰、その中で組曲の出版を 24 と書いた。それは A. ヴェンツィンガーが 1950 年に書き記したものを基本的に踏襲したのであったが、最近、私の師匠であった故井上頼豊氏の蔵書を整理していたところ、東ヨーロッパの出版を含めまだ多くの楽譜があることが判り、その数はおおよそ 40 種類ほどに上ると思われる。

しかしその殆どは古今東西のチェリストの監修によるものであり、個人個人がどのように弾くか、どう考えるかを何らかの形で楽譜に書き込んだものである。

2000 年に、ベーレンライター社は上述全ての資料、つまり 4 種類の筆写譜と初版譜、さらに一切のスラーを排し、各筆写譜の違いが一目瞭然に判るようにした現代譜を含んだセットを出版した¹¹。また同年ブライトコップフ社は、初めて音楽学者（キルステン・バイスヴェンガー）の監修による楽譜を出版し、そこには、その楽譜に至る選択と研究の過程などが記されているので、この 2 種類の楽譜を見れば、基本的に全ての資料とそれに関する専門家の見解とを知ることができるようになった¹²。

楽譜に見られる音楽の語り口

バッハの時代に、スラーは音楽の語り口を僅かに滑らかにするものであり、基本的に音楽にスラーはまだそれほど多くはなかった。デタシェと呼ばれる一音一弓の方法で、音の付き離れを操作することによって言葉を形作るのが一般的であった。したがってスラーは多くの場合拍の最初から始まり、1 拍の中に収まっている。当然、拍を越えて付けられた長いスラーは格別な意味を持つ。

AMB やケルナーのスラーは細かく、アーティキュレーションも演奏が難しいが、それは、その演奏に用いられた弓とも関係している。どの時代の弓で弾いてもバッハが簡単というこ

¹⁰ 「無伴奏チェロ組曲」東京書籍、ISBN 978-4-487-80017-9 C0073

¹¹ Bärenreiter, ISMN M-006-50572-2

¹² J.S. Bach, Sechs Suiten, Edition Breitkopf 8714, ISMN M 004 18089 1

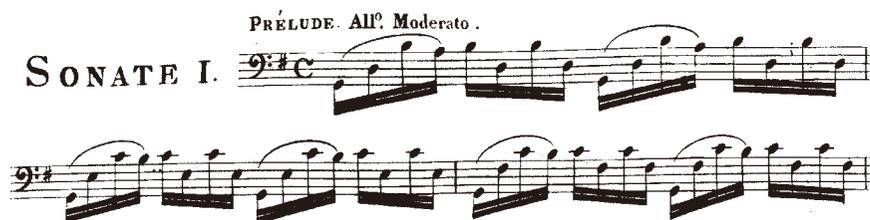
とはないが、AMBを弾くにはバロック・スタイルの弓の方が、後の時代の先が重くなった弓よりははるかに仕事し易く、そのようなタイプの弓で弾いてみると、なぜ音楽がそのように書かれたのかが頭だけでなく、身体其自然な動きとしても理解できるのである。

およそ世紀の変わり目（18世紀から19世紀）を境として、音楽は文法や修辞学、美しい発音をもって語るものから、歌うものへと徐々に変わっていった。スラーは語り口を示すものからもっと長い文脈を表すものとなり、スラーと言葉遣い、また管楽器のタンギングや弦楽器の弓の返しとは段々無関係になっていった。以下の譜例は時代によってバッハの音楽への好みが変わっていったことを端的に表しているが、今述べたように、これらを実践する道具がこのような変化を促すものであったことも見逃されるべきではない。

(AMB, 1727-32年)



(初版, 1824年)



(ペーターズ版, 1911年)



「現代」の音

さて、今私達の生きている時代に目を向けてみよう。筆者より年輩の世代が知っている音、脳裡に描いてきた「楽器の音」の多くは、20世紀前半の巨匠達によって形成されてきたものである。ヴァイオリンならクライスラーやハイフェッツ、チェロならカザルスやフォイヤマン、ピアノならホロヴィッツやルービンシュタインといった人たちのSP録音は、当時多くの人に夢を与えたものであり、また奏者ならそのようになりたいと目指したものであった。しかしそのような録音の多くは、奏者の存在が作曲家或いは作品を凌駕していたものともいえる。「誰々が弾くショパン」「誰々が弾くあのソナタ」であって、作品は必ずしも最重要関心事ではなかった。もちろん、彼ら自身がそのように考えていたと言いたいわけではないが、文献に忠実な演奏を求める風潮が必ずしもなかった当時、彼らがときには自由気ままに音やリズムを変え、好きなテンポや表現をもって弾いていたことは否定できない。その音を聞いて育ってきた次の世代にとって、偉大な巨匠の演奏や音は大きな壁ともなり得るものであり、作曲家はその壁の向こうに見え隠れする存在であったと言えなくもない。

どの時代、どの国にあっても、多かれ少なかれ音楽はマスターが弾くのに倣って学ぶものであり、それぞれの流派があった。能や歌舞伎などの日本の伝統芸能は代々そのようにして受け継がれ、今もそれが守られているものだと理解しているが、このような一対一に近い伝承は別に日本だけに限ったことではなく、フランス革命の産物といえる「音楽学校」ができるまでは、多かれ少なかれ似たような状況で音楽は伝えられてきたのであった。

20世紀の前半から半ば頃、二度の世界大戦によって技術者が減り、機械がなくなり、また物資の流通が悪くなったこともあって、ガット弦は次第にスチール弦に取って代わられていった。しかしスチール弦は、国や地方によっては子供のために（先生が四六時中調弦をしてやらなくても済むように）代用品として広がった面もあり、当初は粗悪な音質を持つものであった。それは、ハイフェッツやフォイヤマンの録音の幾つかで、どの弦をスチールに替えたかが一目（一聴）瞭然に判るほどに音質の異なるものであり、筆者には到底それがより良い音とは思えない。もちろんその後研究は進められ、スチール弦の音質も良くなってはきたとはいえ、当然のことながら基本的に金属的な音質、音色の悪さや変化の乏しさと、絶え間なくかかるヴィブラートの流行とはどうも無関係ではないように思われる。発音の仕方や音の減衰の仕方もガット弦とは異なることから当然ボウイングの技術も変化し、ヴィブラートは徐々に、熱病ではなく、最も美しいこととされるようになってゆき、「歌うこと」とは即ちヴィブラートをかけることと解され、音楽のなかにある「言葉」は美音追求の名の下に

ないがしろにされ、人はその揺れた音で何を語るかを忘れがちになっていった。

21 世紀の音

古楽の考え方、音楽史の中に楽器の変遷や演奏習慣の変化をも含めて考えることは昨今徐々に定着してきており、ロマンティックな味付けのバッハ演奏はあまり好まれなくなって来つつある。20 世紀初頭の演奏から考えるとそれは驚くほどの違いであり、同じ曲とは思えないことさえある。しかしそれは、自分の（あるいは先生の）趣味本位に考えるのではなく楽譜を見つめるということや、本来音楽家が当然するべきであった資料研究、演奏法の変遷などの研究を、学者だけでなく演奏者もようやくやり始めたということにすぎない。

古乐的アプローチ

楽器は何も替えず、奏法の表面だけを真似る古楽風な演奏も増えており、これは必ずしも歓迎できるものではない。それは楽器にとっても奏者の心理にとっても、どこか自然に反するものだからである。歴史的に演奏法に変化があったことを認め、そこから何かを学ぼうとするのはもちろんよいことであるが、そのような「古乐的アプローチ」を売り物にしている場合、現象として起きているのは「ヴィブラート禁止」といった表面的規則を設けることであり、ヴィブラートをしない代わりにどうやってその旋律を歌い、音楽を表現するのかということとは十分に吟味されているとは言い難い。

ホルンやクラリネットなど、ヴィブラートをかけないことが一般的とされている楽器を除いて、音を鳴らすときに多少なりともヴィブラートをかけることは既に 100 年の伝統を持ち、奏者の殆どはそのような方法で学んできているのであるから、異なった方法を取り入れるにはまず奏者が十分に納得し、その方法で表現ができるところまでの時間が必要である。指揮者の号令一つでオーケストラが表面だけを整えても、説得力のある演奏になるはずもなく、またそれが音楽を歴史的・客観的に捉えた優れた演奏だと思われるのだとすれば、それは音楽という創造的行為の衰退でしかない。しかしもちろん、奏法の変遷が広く認知されるに至った今、どの時代の音楽も同じ演奏法で事足りりという姿勢が歓迎されるはずもない。

不思議な時代

20 世紀後半、特に最後の四半世紀は、世紀前半からの流れを受け継ぐ音と、それを見直し、それ以前の音を探ろうとするものの両方が混在した時代と言えるだろう。ドミナントという

ナイロン弦は1974年頃初来日したイツァーク・パールマンが使用していたもので、彼と共に日本に上陸したといってもよいようなものだが、彼の演奏の素晴らしさも手伝ってあっという間に拡がり、今までに聴いたことのない音質のヴァイオリンがどんどん一般的になっていった。チェロもまたスチール弦の研究がさらに進んで、今では小さく弾くことが不可能かと思われるほど大きな音のする弦が、ごく一般的に使われている。しかしその一方で、昔ながらの製法や道具が研究され、音楽学もまた科学的に進歩した。原典資料に基づき信頼に足る楽譜が出版され、今まで信じられてきた作曲年代が改められ、音やリズムが訂正され、場合によっては作曲者さえ違っていたことが明らかになった。楽器製作の研究も進んで、優れたガット弦やオリジナル楽器のコピーも作られるようになっている。

弾き継がれていくべきもの

「あらゆる進歩にもかかわらず、われわれが過去の時代の芸術や音楽を必要としていることは明らか」とアルノンクールは言っている¹³。別のところで彼はさらに押しすすめて、「過去の音楽は現代音楽となった」とさえ言っている。現在のように、同じ音楽を繰り返し聴き楽しむことは新たな習慣であり、さらに音楽を各時代の楽器や様式にしたがって演奏し、専門料理店のように楽しもうとする音楽享受のあり方は、言わば最も新しい方法なのである。

好むと好まざるとに拘わらず、また意識的・無意識的の別を問わず、演奏に至るには楽器や奏法、ピッチ、楽譜、会場など数多くの選択がなされる。そしてその全ては、音楽によく寄り、意味を深めるべきものである。モダンの楽器は大きく滑らかで均質な音がするようになったが、それは元々、より大きな会場での演奏という需要に応えたものであった。しかし今私達は、音楽によっては大きな会場で演奏するのが良いとは限らないことをも学んでいる。音楽が言葉となるには多くの雑音や破裂音、よく響いた音も短く止まった音も必要なのであり、滑らかで均質な音は言葉を聴き取りにくくするものだからである。またオリジナル楽器はそのような言葉作りに適しているものの、それを用いることが自動的によい音楽を約束するわけでもない。そこには言葉を発しメッセージを送ろうという意志がなければならず、聴く側にもそれを受け取る用意がなければならない。また選択の結果メッセージがどのような楽器で演奏されるにせよ、その良さが正しく聴き取れる場所で演奏しなければ意味がない。

素晴らしい人類の遺産ともいうべき音楽を現代の生活に繁栄させるか退廃してゆくに任せ

¹³ アルノンクール著「古楽とは何か」(音楽之友社)第一章「古楽器は是か非か」

るか、受け継がれるのも忘れ去られていくのも、全ては私たち次第であり、次の「時代の音」の音色は私達の選択如何にかかっているのである。