

古楽の演奏と演奏慣習

——その歴史と実態、現代的意味について——

木村 佐千子

はじめに

西洋のいわゆるクラシック音楽では、音楽はたいてい楽譜というかたちで作曲家から伝えられる。しかし、楽譜そのものが音楽だとは言えない。楽譜に記されたものが演奏によって鳴り響く音となり、聴き手に届けられてはじめて音楽は享受することができる。その意味で音楽は、バレエや演劇などとともに「再現芸術」と言われる。

演奏者が記譜されたものを生きた演奏とするにあたって必要な要素を、ドニントン Robert Donington は3つ指摘した。(1) 訓練や経験、技術に支えられ、作品に内在する意味に直観的に反応する能力、(2) 演奏する音楽の様式理解、(3) その音楽の演奏慣習に対する詳細な知識である¹⁾。3番目に挙げられた演奏慣習(演奏習慣ともいう。[独] Aufführungspraxis、[英] performing practice, performance practice)の研究では、演奏する作品が成立した当時の演奏法や演奏のあり方を、楽器や演奏空間等も含め、作曲者の想定していた前提条件に即して考察する。

現在、われわれの聴く「クラシック音楽」は、ほとんどが過去の音楽であり、われわれはそれを当然のことと考えている。だが、歴史をふりかえてみれば、聴取される音楽のほとんどが作曲されたばかりの作品であった時代が長く続き、次第に過去の音楽の占めるウェイトが増していったのは19世紀のことだ。したがって、演奏の伝統がいったん途絶えてしまった18世紀以前の音楽を現代

1) Donington 1980, p. 276.

において演奏する際には、どのように演奏するかが特に問題となる。われわれが親しんでいる楽器や演奏法は、そのほとんどが19世紀に確立されたものだからである。作曲当時の演奏のあり方を研究し、19世紀に変えられたり付け加えられたりしたものをもとに戻して、作曲家が念頭に置いていた楽器や奏法を用いて演奏しようとする考え方が徐々になされるようになった。こうした演奏慣習の研究により、楽譜に記されたことだけからは知り得ない多くの要素が明らかにされ、今日では多くの演奏家のよりどころとなっている。

古楽の演奏に関する研究には広くとれば19世紀以来の歴史があり、演奏慣習、とりわけ古楽のオーセンティックな演奏については1980年代から1990年を過ぎる頃までは日本でも非常に活発に発言が行われた。そのなかで議論の焦点にも変遷があり、主潮となる意見にも傾向の変化がみられた。議論が一応終息し、主な論者の見解の一致がみられた現在、演奏慣習の研究の基礎を確認するとともに、議論のおおまかな全体を振り返ってその意義について考えてみることは有益と考えられる。そこで本稿では、まず古楽復興の流れを概観したあと、作曲当時の演奏慣習を考慮した古楽の演奏について、なるべく多くの証言を引用しながら、基本的な考え方の変化を辿っていきたい。なお、「古楽 [独] alte Musik、[英] early music」の定義は時代や研究者によっても異なるが、1960年代頃までは、演奏の伝統が一度途絶えてしまった1750年頃に至るバロック期²⁾までの音楽を古楽と呼ぶことが多かった。しかしその後、範囲は拡大される傾向にあり、いわゆるヴィーン古典派の時代、18世紀末ないし19世紀初め頃までの音楽を古楽に含める場合も多い。ドイツ語による最大規模の音楽事典『MGG 音楽辞典』(新版)では、楽器が現代のかたちに基づく1820/30年頃までの音楽が古楽とされている³⁾。演奏慣習の研究は、作曲家の想定した楽器や演奏法を考えるということでは20世紀の音楽にまで対象を広げうるが、本稿では、おおむね18世紀末までに作曲された古楽のみを扱う。

2) 音楽史の時代区分としてのバロック時代は、1600～1750年頃と考えられることが多い。

3) Gutknecht 1994, Sp. 957.

楽譜の伝えるもの

音楽において、楽譜は演奏のよりどころであるが、楽譜は演奏に必要なすべての情報を与えてはくれない。楽譜が不完全な記号にもたとえられるゆえんである。記譜法は、時代の流れとともに大きく変化してきた。古い時代の記譜法には、ネウマ譜や定量記譜法のように、訓練を受けていない現代人にはそのままのかたちでは演奏できないものもある。五線譜を用いる記譜法がとられるようになってからの楽譜にも、現代の記号になおさない意味の分かりにくいものや、時代を経るうちに元来の意味が変わってしまった記号もある。また、一般に音楽史を遡っていくほど、作曲家が楽譜に記した要素は少なくなる。たとえば、バロック音楽の楽譜資料では強弱やテンポさえあまり詳しくは記譜されていないことが多い。19世紀以降、作曲家がかなり多くの要素を楽譜に書き込んで詳細な演奏指示を与えるようになってきても、作曲家は、記譜されたものが必ずしもその通りには演奏されないこと、演奏家の裁量に委ねる部分があることを基本的に了解している。それにより、「演奏者にある程度の自由を許し、音楽は聴かれるたびに新たに作り出されるものという印象を音楽家と聴衆に与えて」⁴⁾ いる。演奏慣習の研究では、記された楽譜から実際にどのような音が鳴り響いていたかというところに注目する⁵⁾。

だが、演奏する際の表情のつけかたや、強弱の対比がどの程度行われたのかといった演奏の詳細を楽譜から客観的に知るのとは不可能である。たとえ楽譜に演奏指示や強弱記号がかなり詳細に記されていたり、関連する文献(当時の理論

4) Brown 2001, p. 349.

5) 演奏に関する諸要素のうち、記譜されたものに関しては実際にどのように演奏されていたのかを探る。たとえば、装飾記号が記されている場合に、実際にどのような装飾音が演奏されていたのか等。記譜されている付点リズム ♩ ♪ が実際には複付点4分音符と16分音符くらいの鋭いリズムで演奏されていたと考えられたり、4分音符2つが実際には3対2くらいの長さ・重さの違いをつけて演奏される慣習があった(ノット・イネガル)と考えられる例もある。

楽譜に記されなかった要素(たとえばオーケストラの規模、楽器の状態、調律法、標準音高=ピッチ、演奏空間、即興演奏法など)については、様々な史料をもとに実態を可能な限り明らかにしようとする。

書等)を援用したとしてもである。そのことから、鍵盤楽器奏者インマゼール Jos van Immerseel は、「音楽はスコアではない」とまで言い切って⁶⁾、楽譜から知り得ないことが多いのを強調している。また、アンサンブルの編成も、18世紀までの楽譜には記されていないことが少なくない。だが、たとえば宮廷の古文書から宮廷楽団の人数やメンバーを調査し、ハイドン Joseph Haydn (1732-1809) がエステルハージ侯爵家で指揮した自作のシンフォニー演奏にはチェンバロは加わっていなかったというような、実際の演奏にとって重要な事実が楽譜以外のところから明らかにされた。そのようなことから、音楽史は楽譜の伝える作品自体の歴史であるだけではなく、「鳴り響いたものの歴史」、「人間の音楽営為の歴史」⁷⁾ であるとして、過去の音楽を社会のなかに位置づけたり、当時の演奏のあり方を研究し、現代の演奏の際に参考とする方向へと関心が向かっていった。

過去の音楽を演奏するにあたって重要な要素には、レパートリー、楽器、楽譜、演奏慣習がある⁸⁾。そのうち、レパートリー、楽器、楽譜は19世紀以来、時期的にも重なり合いながら復興されてきたと考えられるが、演奏慣習の研究が本格的に進められたのは20世紀になってから、特に20世紀半ば以降のことである。

過去の音楽の復興(19世紀まで)

音楽史上、古くから19世紀はじめまで、大半は同時代に作曲された音楽を聴いていた時代が続く。教会のライブラリーに入っていたレパートリー等、過去の音楽を聴く機会もありはしたが、耳にする音楽は基本的にできたての作品であり、作曲者自身が演奏を行ったり演奏者を率いたりするのが多くの音楽の演奏の実態であった。音楽を享受する上流社会層にも音楽の素養のある人が多く、新しい作品に関心を寄せながら聴き、時にはみずから演奏に加わる王侯貴

6) インマゼール / 佐々木、1990年。

7) 大崎、1993年、28頁。

8) 大崎、1993年の第I部、特に165頁を参照のこと。

族もいた。このように、いきいきとした音楽が常に生み出され、聴衆にも満足して受け入れられていた頃には、わざわざ古い音楽を掘り起こす必要もなかったのであろう。

そのようななかで、あえて古い音楽を演奏した先駆的団体が、1726年にロンドンで創設されたアカデミー・オヴ・エンシェント・ミュージック Academy of Ancient Music であった。この団体には、16世紀末までに作曲された、つまり作曲からおおむね20年以上経った音楽を演奏するという規定があった。当時としては実に異例のことである。このことには、ロンドンにおける当時の現代音楽への反発が契機になっていたと考えられる⁹⁾。この後18世紀中に古い音楽に積極的な関心を示してとりあげた顕著な例としては、18世紀後半のヴィーンで、音楽愛好家であったファン・スウィーテン男爵 Gottfried Freiherr van Swieten (1733-1803) の催した家庭音楽会がある。モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) は、1782年の父親宛の手紙に「私は毎週日曜日にファン・スウィーテン男爵のところに行きますが、そこではヘンデルとバッハ以外は演奏されません」¹⁰⁾ と記している。バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) の作品は、その死後の18世紀後半において、公の場ではほとんど演奏されなかったため、ファン・スウィーテン男爵の家庭音楽会は、19世紀へとバッハの作品を伝えた一つの経路としても重要である。

19世紀に入ると、歴史主義が興隆し、古いものへの関心が高まっていく。たとえば、ハイデルベルク大学の法律学教授であったティボー Anton Friedrich Justus Thibaut (1772-1840) は、アマチュアの音楽愛好家を中心に合唱協会を組織し、古い音楽、特にルネサンス期の教会音楽等を演奏した。ティボーは『音芸術の純粋性について Über die Reinheit der Tonkunst』(ハイデルベルク、1825年)という書物を著し、チェチャーリア運動¹¹⁾の発展に寄与した人

9) 大崎、1993年、91頁。ヘンデルの音楽への反感が根底にあったようだ。

10) Schulze 1984, S. 352.

11) チェチャーリア運動 Caecilianismus は19世紀にカトリック教会内で行われた教会音楽の改革運動。パレストリーナに代表されるア・カベッラの合唱作品を理想とし、ヴィーン古典派以降の交響的・オペラ的な教会音楽を退けようとした。

物として知られる。若きシューマン Robert Schumann (1810–1856) もテイボーの講義を聴いて、影響を受けたようだ。

古楽の復興にとって大きな原動力となったのは、1829年、ベルリンで行われたバッハの《マタイ受難曲》(BWV 244) の上演である。バッハの死後、その全体が一度も演奏されることのなかった《マタイ受難曲》が、メンデルスゾーン Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1846) の指揮で上演され、当時の聴衆を意識したすぐれた演奏と、当時高まりつつあった歴史への関心や愛国主義的な思潮、効果的なジャーナリズムの活用とも相まって、非常に大きな評判を呼んだ¹²⁾。バッハの宗教的声楽作品は、ドイツ語自由詩のスタイルが変化していたため、その歌詞が趣味の悪いものとみなされ、器楽作品が知られるようになるなかでも、ドイツ語の歌詞を伴う声楽作品は受け入れがたいものと考えられていた。しかし、メンデルスゾーンによる《マタイ受難曲》上演以降、ドイツやヨーロッパ全体でレパートリーにとり入れられるようになっていく。それが他の古い音楽作品への関心をも強めたことから、この《マタイ受難曲》上演を古楽復興の歴史のはじまりに位置づける研究者もいる。

フランスでは、ショロン Alexandre Choron (1771–1834) が1817年に王立古典・宗教音楽学校 Institution royale de musique classique et religieuse を設立し、1820年代にはパレストリーナ Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/6?–1594)、バッハ、ヘンデル Georg Friedrich Händel (1685–1759) をはじめとする古い音楽を演奏会で紹介した。ベルギー人のフェティス François-Joseph Fétis (1784–1871) がパリで1832年から行った歴史的演奏会 Concerts historiques のシリーズは、革新的なものであった。フェティスは、いろいろな作品を混在させるプログラミング¹³⁾やそれをおしゃべりしながら

12) 《マタイ受難曲》の初演は、現在の定説では1727年とされている。当時は初演が1729年と考えられており、初演からちょうど100年を経ての復活上演と信じられていた。

13) たとえば、最初にある交響曲の第1～3楽章を演奏し、中間に独唱や室内楽等を数曲はさみ、最後に交響曲の第4楽章を演奏する等といったプログラムのコンサートが、当時多く催されていた。

ら聴く¹⁴⁾といった当時の演奏会の慣習に反発し、改革を行った。フェティスの歴史的演奏会では、音楽のジャンルごと、作曲年代順に作品が並べられた¹⁵⁾。また、音楽は美しいと感じるだけでは充分でなく、真に理解されねばならないという考えから、フェティス自身による解説が加えられた。これにより音楽は静かに集中して聴かれるべきものとなり、今日のコンサートにまでその流れが受け継がれている。演奏には、パリの音楽院に所蔵されていた古楽器(ヴィオラ・ダモーレやチェンバロ等)も使用され、演奏の伝統の途絶えた古楽器を用いた初期の試みとされる。フェティスの演奏会では、自作を古い作品といつわって上演したり、古い作品を編曲する、直接的な関係のない同じジャンルの作品に歴史上のつながりを見出そうとするといった問題点もあったようだが、様々な点で評価される。

19世紀後半には古い音楽への関心の高まりを受けて、バッハ全集(いわゆる旧全集、1851~1899年)やヘンデル全集(1858~1894/1902年)、シュッツ Heinrich Schütz (1585~1672)の全集(1885~1927年)といった大作曲家の作品全集が刊行され、また各地域の重要な作曲家の作品を集めた楽譜選集、デンクメラー(音楽の記念碑)も出され始めた¹⁶⁾。ヘンデル全集の編者であったクリュザンダー Friedrich Chrysander (1826~1901)は、「過去の音楽は学究精神をもって校訂し、演奏されなければならない。現在の趣味におもねるような追加や変更はしてはならない」と述べた¹⁷⁾。バッハの鍵盤楽曲を校訂したブゾーニ版に代表されるように、過去の作品を自身の解釈にもとづいて校訂し、もとの楽譜にない強弱やテンポ指示、アーティキュレーションをたっぷりと織り込んだ楽譜が幅をきかせていた時代であった。その背景には、時代の流れと

14) 作曲家は、おしゃべりする聴衆の関心をひくために、ときに作品に仕掛けを行った。ハイドンの交響曲第94番《驚愕》の太鼓の音などがその例である。

15) 今日のソロ・リサイタル等でもみられるこういったプログラミングのルーツと考えられる。

16) Denkmäler deutscher Tonkunst (1892~1931), Denkmäler der Tonkunst in Österreich (1894~1959), Denkmäler der Tonkunst in Bayern (1900~1938) 等。

17) ハスケル / 有村、1992年、34頁。

ともに楽譜に詳細な演奏指示を書くようになっていたために、演奏指示のほとんど記されていない古い時代の楽譜に演奏者が慣れていないということがあった。とはいえ、校訂者の解釈によってゆがめられた楽譜ではなく、「作品に忠実」な楽譜が目指されていく。だが、校訂者による演奏指示の付け加えを排した全集版、原典版の楽譜が出され始めた当初は、楽譜の指示にないことはしないということで無味乾燥に弾かれたり、反対に音符以外は何も書かれていないのでどのように弾くのも自由だと勘違いされたりした。原典版を使用しての演奏には、その音楽に対する基礎知識が求められていると言えよう¹⁸⁾。

古楽器の使用と演奏慣習研究の始まり

上でフェティスの歴史的演奏会で古楽器が用いられたことを指摘した。古楽器の例として言及されることの多いチェンバロは、バロック音楽と結びつけて考えられることの多い楽器だが、19世紀初頭まで少数ながら製造が続けられていた。オーストリアでは1806年まで、ロンドンでは1818年にもチェンバロ製造の記録がある。だが一般には18世紀末からチェンバロは急速にピアノ(フォルテピアノ)にとってかわられていき、公開演奏に用いられる機会はなくなっていく¹⁹⁾。そのようななかで、1838年にモシェレス Ignaz Moscheles (1794–1870) が、前半はピアノ、後半はチェンバロを用いる演奏会を行った。バッハ、ヘンデル、スカラッチェイ Domenico Scarlatti (1685–1757) らの作品をチェ

18) アーノンクールは、記譜法を大きく2つに分けて捉える。一般的に1800年以後の楽譜は演奏の指示として書かれているのに対し、1800年までの楽譜では作品、すなわち作曲されたもの自体が記譜されており、したがってその再現の詳細に関しては記譜から知ることはできないというのだ(アーノンクール/樋口・許、1997年、40頁)。そして、楽譜が演奏法ではなく作品をあらわしていた時代の記譜法は、「その作品が書かれるにあたって想定されていた音楽家に要求されるのとまったく同様な知識を要求する」(アーノンクール/樋口・許、1997年、42頁)とする。

19) チェンバロはプレクトラム(ツメ)で弦をはじくのに対し、ピアノはハンマーで弦をたたいて音を出すため、発音の原理が異なる。ピアノの方が、タッチによる音の強弱がつけやすい。初期のピアノは金属フレームを用いない構造のため弦の張力が弱く、全体的な音量はまだ小さかった。18世紀から作られ始めたこういった構造の初期のピアノをフォルテピアノとも言う。

ンバロで演奏したという。その後 1880 年代から、プレイエル Pleyel、エラー
ル Erard といった鍵盤楽器製造業者がチェンバロの製作・販売を開始した。
1889 年のパリ万博では、ピアニストのディエメル Louis Diémer (1843–1919)
がチェンバロ・リサイタルを行った。ディエメルの主宰する「古楽器協会
Société des Instruments Anciens」は、最初の本格的な古楽器アンサンブル
で、1890 年代にヨーロッパ各地に演奏旅行を行った。だが、チェンバロがより
広く知られるようになったのには、ランドフスカ Wanda Landowska (1879–
1959) の活動によるところが大きい。ランドフスカは 1903 年からチェンバロ
を使った演奏を始める。ランドフスカの用いたこの頃のチェンバロは、モダ
ン・チェンバロとして、バロック時代のチェンバロとは区別することが多い。
モダン・チェンバロとは、もともと木枠のみを用い、弦の張力の弱かったチェ
ンバロという楽器に、ピアノのような金属枠をはめて構造的な補強を施すこと
で弦の張力を増し、大きな音が出るようにした楽器である。演奏に用いられな
くなっていったん廃れたチェンバロが、廃れずに発展を続けていたら、こう
いったモダン・チェンバロのような構造になったに違いないという考えもあつ
たようだ。モダン・チェンバロは、プレクトラム(ツメ)で弦をはじくという発
音のメカニズムは受け継いでいるものの、歴史的なチェンバロとは音色等が大
きく異なる。慣れ親しんだピアノの演奏技法に近いものを用いながら、ピアノ
とは異なる響きで聴衆にエキゾチズムを感じさせることができる楽器であつた。

ランドフスカの演奏は、現在も一部を録音で聴くことができる。好き嫌いは
別として華やかさがあることは事実で、チェンバロ演奏のスターとして注目を
集めたというのもうなずける。彼女の演奏によって、ピアノとチェンバロのど
ちらがすぐれているか、バッハを弾くにはピアノとチェンバロのどちらがよい
かという議論が行われるようになった。ランドフスカは、チェンバロを 20 世
紀の演奏会場にふさわしい楽器にしたいと考え、ピアノ製造業者のプレイエル
と協力して、鑄鉄フレーム構造のみならず、音量を増減させる装置(ヴェネツィ
ア・スウェル)等を備え、ストップ操作をペダルで行ういわゆるランドフスカ・
モデルのチェンバロを生み出した(1912 年)。モダン・チェンバロは、新古典派

の作曲家らにも好まれ、たとえばプーランク Francis Poulenc (1899-1963) がランドフスカのために《田園のコンセール》(1926年)を作曲するなど、古楽の演奏以外でも用いられた。モダン・チェンバロは、20世紀半ば過ぎまでチェンバロの主流として使われた。

それ以外にも、チェンバロの響きを模倣する試みが行われた。1910年、マーラー Gustav Mahler (1860-1911) 編曲のバッハ《管弦楽組曲》初演では、画鋏などをピアノのハンマーにとりつけてチェンバロに近い響きを出した。チェンバロではオーケストラに対して音量が小さかったためという。このように、楽器に対するその頃の考え方は、「現在の楽器が最上であり、一番表現力があって、古い楽器はそこへ至る過程の未発達な楽器だというもの」²⁰⁾ だったようだ。古い時代の作曲家は、作曲当時に使うことのできた不完全な楽器より、いまの進歩した楽器で作品を演奏してほしいに違いないと信じる向きもあった。

20世紀初めに行われたランドフスカからの活動は、古楽器に対する関心をかなり広い範囲によびおこしたという点で注目される²¹⁾。それが初期のレコードといった複製メディアと結びつくことで、生演奏以外のかたちでより広くに享受されたことも重要である。しかし、彼らが古楽器を用い、人々がそれに注目したのは、どちらかという好奇心や物珍しさゆえであって、過去の音楽を演奏するうえでの内的な必然性によったものではなかったようだ。ブコフツァー Manfred Bukofzer (1910-1955) のように、「正しい楽器を使えばそれだけで正しい、すなわち音楽的に良い演奏が保証されるわけではない」²²⁾ と古楽器使用への慎重な意見を出した研究者もいた。

だが、こういった古楽器に対する考え方は、20世紀後半になって大きく転換することになる。現在も古楽演奏・チェンバロ演奏の重鎮として活躍するレオ

20) 皆川、1990年、244頁。

21) 20世紀初頭に古楽器を用いた演奏活動を行った重要な人物として、ほかにドルメツチ Arnold Dolmetsch (1858-1940) がいる。ドルメツチは、ヴィオラ・ダ・ガンバやリュート、リコーダーといった古楽器を用いた演奏活動を家族で行ったのみならず、自ら楽器を製作し、普及につとめた。

22) ハスケル / 有村、1992年、311頁。

ンハルト Gustav Leonhardt (1928-)、チェロやヴィオラ・ダ・ガンバの奏者、指揮者として活躍するアーノクール Nikolaus Harnoncourt (1929-)らが、モダン楽器として手を加えられていない、いわゆる「オリジナル楽器」、「歴史的楽器」を用いた活動を展開し始めたのが、1960年前後のことである。チェンバロのようにいったん廃れてしまった古楽器を用いるというような分かりやすい例だけでなく、ヴァイオリンのように、ストラディヴァリ Antonio Stradivari (1644-1737)らの製作した名器が現在に至るまで用いられ続け、一見、変化がないように思われる楽器でも、時代を経るにしたがって音量を大きくするための改造がなされている。それらをもとに戻し、できるかぎり演奏する音楽の生み出された頃に近い状態にした楽器をオリジナル楽器、あるいは歴史的楽器と呼ぶ²³⁾。レオンハルトらは、古い音楽の精神をあらわすのにまさに不可欠な存在として、オリジナル楽器を用い始めた。それはたとえば、作曲家が記譜した内容がモダン楽器では弾きにくい場合も古楽器ならば説得力をもって演奏できたり、作曲家の記した譜面通りにモダン楽器で演奏しようとするとう響きのバランス等に無理が生じるような箇所でもオリジナル楽器を用いれば自然に響くといった演奏上の経験によるものである。現代のオリジナル楽器奏者の言をすこし引用しよう。

古楽器奏者にとっては、楽器はまたとない教師ぶりを発揮してくれます。モーツァルトの指示したアーティキュレーション通りに弾こうとするといろいろな問題が生じます。(中略)モーツァルト自身が弾いていたのと同じような楽器で試みている限り、答えは比較的早く出ることが多いのです。(中略)オリジナル楽器を用いた方が、何故そういう風にかかれているかということについてはずっとよくわかるし、そこに書かれているものの意味をわかって弾くというのは大事なことです。それぞれの作品についての理解が深まれば、それだけ自由に振舞えるわけですから。そこで何をやらねばならないか、何をやってはならないかの識別がはっきりつけられるよう

23) 200年以上前に製作されたような本当に古い楽器だけでなく、20世紀以降に製作された古い楽器のレプリカ(複製、復元楽器)もこのように呼ばれる。

になります。²⁴⁾ (渡邊順生)

とりわけ録音に参加した者全員にとって予想外で、大いに驚かされたことは、これほど複雑な作品[バッハの《ロ短調ミサ曲》]に、殆どバランスの問題が起こらなかったことである。録音技術にしても、録音に最低必要なものしか用いなかったし、いかなる修正も行わなかった。(中略)各々の演奏家たちは、コンサート・ホールで幾度となく様々な演奏解釈で演奏してきた。そしてその際に、誰もが納得のゆくバランスは得られないものと信じていたのである。しかし、最小編成の少年の声とオリジナル楽器だけを用い、さらにバッハの時代の編成の比率に厳格に従った演奏は、自ら声部を隅々まで聴き取るという課題をすべて解決したのであった。²⁵⁾ (アーノンクール)

[ベートーヴェンのチェロ・ソナタについて]現代のピアノとのアンサンブルでは、チェロが時には懸命になって弾かなければならないが、音が軽く音量の少ないこのようなピアノ[フォルテピアノ]が想定されている元々のアイデアはむしろその逆で、チェロが程よく、或いは場所によってはかなり抑えて弾くことによって初めて良いバランスが保たれ、音色も溶け合う。一般的にチェロ奏者が持っている感覚からは想像しがたいことである。(中略)殊にベートーヴェンの初期の場合には、オリジナル楽器によって初めて得られる明るさや軽さ、音自体の持つユーモアが味わえて嬉しいのである。それに楽器間のバランスもよくなるから、書かれているスラーを変更したり音量を増やす苦勞をしたりする必要もない。²⁶⁾ (鈴木秀美)

こういった演奏者らによるアプローチは演奏に説得力が備わり、多くの聴衆の共感をよんでいる。演奏者の楽器に対する意識も聴衆の受けとめ方も、大きく変化したのである。

このような古楽器の性質をいかした演奏がなされるにしたがって、楽器製作の現場でも、古い楽器の細部をより正確に模倣したレプリカが作られるように

24) 渡邊、1990年、47頁および49頁。

25) アーノンクール / 那須田・本多、1992年、287頁。

26) 鈴木、2000年、50～52頁。

なった。古い楽器には、音量の小ささはさておくとしても、たとえばチェンバロの鍵盤の連打がしにくいといった楽器製作技術上の問題点があり、現代の技術によって改良されることが多かった。しかし、そのような問題点を改善すれば、古楽器のもつ響きの本質などが損なわれるという認識が生じた。古楽器に手を加えるのではなく、古楽器の特性にあった演奏法を獲得することが優先されるようになったのである。

古楽器が用いられるようになると、古い時代の演奏法にもより強い関心もたれるようになった。はじめに演奏慣習の研究が行われるようになったのは、主に17～18世紀の音楽である。この時代の演奏慣習が研究対象とされたのは、すでに指摘しているように、演奏の伝統がいったん途絶えていたためである。楽譜からは直接読み取れない通奏低音の即興的な演奏法、古楽器の奏法、発声法、アンサンブルの規模、テンポ、強弱法、装飾法、フレージング、ピッチ、調律法など、様々な事柄が研究の対象となった。だがその際も、やはり古い時代の演奏慣習を現代の演奏にとり入れることに反対する意見もあった。そのときのひとつの標語となったのが、「カストラートの復興はできない」である²⁷⁾。また、音楽の進歩を信奉する人々からは、過去への逆行に対する批判が寄せられた。たとえば、バッハ作品の編曲でも知られる指揮者のストコフスキー Leopold Stokowski (1882–1977) は、「音楽に関して、文字で書かれたものや学問的な面に関心のある人たちは、われわれの想像するところ、鳴っている音楽そのものの重要性を十分認識していない。彼らは、音楽が常に進化し続けており、その表出力も無限に増大していることを認めようとしない」²⁸⁾と述べた。

古楽器演奏家の態度にも、差異があった。ドルメッチが、音楽作品は、元来

27) 17～18世紀には特に多くのカストラートが活躍したが、歴史上最後のカストラートはモレスキ Alessandro Moreschi (1858–1922)であった。その歌声を、CD (Opal-9823)で聴くことができる。なお、今日ではカストラートのパートをカウンターテノール歌手が歌うことが多いが、バロック時代においてカストラート歌手が使えないときは女性歌手で代用していた。Cf.) Brown 2001, p. 370.

28) ハスケル / 有村、1992年、146頁。

演奏された楽器の響きと、それが作曲された当時の演奏習慣を考慮せずには十分に理解し得ないと考え、「われわれと作曲者の間には、もはや何人も立ち入らせてはならない」²⁹⁾ (1915年)と述べたのに対し、ランドフスカは過去の精神には敬意を表するものの、過去をそのまま創造し直すことは目指さず、「当時のものと異なっている、適切な効果を得るためなら私は気にしません。バッハが利用できたのとは必ずしも同じでない方法を私は用います」³⁰⁾ という言葉を残している。

1933年、バーゼルにスコラ・カントールム Schola cantorum basiliensis が創設された。「古楽を当時の精神のうちに復活させる」ことを目標とし、「音楽学と演奏実践の間に活発な相互作用を確立」する意図³¹⁾をもって活動していった研究教育機関である。ひとつの機関内で研究を行い、実践にもちこむことを試み、新たに得られた知識をコンサートや演奏家の教育に活かすなど、古楽の演奏に関するすべての問題を扱おうとした初の試みであった³²⁾。バーゼルのスコラ・カントールムは、主宰者ヴェンツィンガー August Wenzinger のもとで、外に向けても積極的な演奏活動を展開していく。また、演奏者の経験を研究にとり入れ、研究成果を演奏に反映させるといった、学問と演奏の間の良好な関係が築かれるようになった。

演奏者であり作曲者でもあったヒンデミット Paul Hindemith (1895–1963) のことば(1952年)に耳を傾けよう。

古い時代の演奏者や聴衆が愛した音楽のすべての特徴は、当時の人々がよく耳にし、高く評価していたような響きと分かち難いほど密接に関わっていた。もしこの響きを、典型的なモダン楽器の響きとその演奏で置き代えるとするならば、われわれは、もともとの響きが伝えるはずの音楽的メッセージを捏造することになる。したがって、音楽はすべて、作曲者がその

29) Dolmetch 2005, p. 417.

30) ハスケル / 有村、1992年、91頁。

31) ハスケル / 有村、1992年、111～112頁。

32) Gutknecht 1994, Sp. 966.

当時の人々に与えた時に用いた表現手段で演奏されるべきである³³⁾。

今では音楽の進化論をふりかざす人はまずおらず、それぞれの時代の音楽に異なる前提があることは認識され、演奏慣習研究の意義は広く認められている。

オーセンティックな演奏は可能か

演奏慣習の研究の進展と「オーセンティシティ [英] authenticity、[独] Authentizität (正統性、真正性)」という言葉は、長い間、切っても切り離せない関係にあった。ハスケル Harry Haskel が「オーセンティシティとはもちろん古楽運動の核心であり、中心課題であり、存在理由そのものである。ある意味で古楽運動の歴史は、古楽演奏におけるオーセンティシティの探求史、もっと正確に言うなら、オーセンティシティという概念の変遷史でもある」³⁴⁾と述べた通りである。古い楽器(またはそのレプリカ)を用い、歴史的な演奏慣習を考慮した演奏は、作曲者の意志に沿った作品に忠実なもの、オーセンティックなもの(でなければならぬ)という考えが前提にされたからである。

そのようなことが考えられ始めたのは、過去の音楽をプログラムにとり入れるようになった19世紀において、古い音楽にも当時の音楽に合わせたロマン的な演奏のしかた、時には故意の改竄までもが行われていたことへの反省からであろう。だが、たとえば、ニーチェ Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844–1900) は、19世紀のロマン化に反発して生じた「作品への忠実さ Werktreue」を求める態度に反対し、かつての大作曲家たちは現代の聴衆のために新しくされる必要があり、昔の音楽を歴史にならって演奏するという考え方そのものが非論理的であるとしている。

われわれの心を過去の作品の中に没入し、過去の作品の心に従うべきであろうか。否、そうすべきではない。今日のわれわれの心でもって過去の作品に向かうことのみが、過去の作品を生かし得るのである。過去の作品をしてわれわれに語らしめるのはわれわれの血潮のみである。ほんとうに歴

33) ハスケル / 有村、1992年、305頁。

34) ハスケル / 有村、1992年、297頁。

史的な演奏は亡霊に語りかけるようなものだろう。³⁵⁾ (ニーチェ)

アドルノもやはり「作品に忠実」な演奏を拒否し、現代の語法で解釈し直すことを求めた一人であった³⁶⁾。

演奏慣習の研究が進められていった当初は、研究によって演奏に関するさまざまな要素が明らかにされることで、その作品が生み出された頃と同じ演奏が「復元」できると考えられる傾向があった。『MGG 音楽事典』は、その時期を第二次世界大戦までとしている³⁷⁾。そして古楽器を用い、演奏慣習を考慮した演奏こそが、作曲家の意図に沿うオーセンティックなものとされ、古楽演奏が社会に浸透し始めた頃にはオーセンシティブという標語が大きく掲げられていた。同じ『MGG 音楽事典』には、1950年代からオーセンティックな演奏への疑念が強く表明されるようになったとある³⁸⁾。だが、1990年頃までの文献では、やはりオーセンティックな演奏という概念を、否定的にせよ肯定的にせよ意識しているものが多いようだ³⁹⁾。歴史的なオーセンシティブが求められたのは、われわれが自分たちのものと呼ぶことができる同時代の音楽が現代のクラシック音楽にないこととも関係しているだろう。バット John Butt は、現代においてオーセンシティブがアピールするのは、コピーやヴァーチャル・リアリティの時代、オリジナルなものを求めようとする人々の思いに沿うからではないかと指摘している⁴⁰⁾。

アメリカの音楽学者で指揮者でもあるリフキン Joshua Rifkin は、残存するバッハ声楽作品のパート譜の数や、バッハが演奏に用いることのできた演奏者の数の少なさから、バッハの教会音楽作品の合唱パートが(場合によっては)各パート1名で歌われていたという可能性を推測した。そして、自らザ・バツ

35) ドリアン / 藤田・藤本、1964年、271～272頁。

36) ハスケル / 有村、1992年、304頁。

37) Gutknecht 1994, Sp. 955–956.

38) Gutknecht 1994, Sp. 956.

39) バットは、タラスキンの著作の影響でオーセンシティブの概念が撤廃されたのを1995年までの10年間としている。Cf.) Butt 2002, p. 25.

40) Butt 2002, p. 40.

ハ・アンサンブル The Bach Ensemble を指揮して、バッハの《ミサ曲 口短調》(BWV 232) を声楽パート各 1 名の小編成で録音したのである⁴¹⁾。この録音、そしてリフキンの演奏活動は注目を集め、話題となった。しかし、かりに声楽パート各 1 名での演奏がバッハの生前に行われたことがあったとしても、それはバッハの目指したことではなく、演奏に使える人材が不足しているゆえの窮余の策であったろう。バッハ自身は、一般論としてだが、各パート 3 名、あるいは 4 名ずつの合唱が望ましいとさえ書いているのである⁴²⁾。そうであるならば、このようなかたちで作曲者生前の実際の演奏のあり方を再現しようとするにどれほどの意味があるのか、問い直されねばならない。しかも、ここでリフキンがとりあげた《ミサ曲 口短調》はバッハの最晩年に書き上げられた作品であり⁴³⁾、バッハの生前に全曲通して演奏された記録がないのである。

リフキンの実験的な試みはさておくとしても、理念的にも、作曲者生前の演奏実践のあり方を再現するのを目標としてオーセンティシティを求めること、それが作曲者の意図に沿うオーセンティックな演奏であると考えることへの疑念が高まった。タラスキン Richard Taruskin は、『『オーセンティックな演奏』において、まず第一に排除されるべきものは、(中略)演奏者自身の存在そのもの』⁴⁴⁾ と論じた。同様な文脈で、渡邊も「創造の主体である作曲家と、演奏の主体である演奏家が別個の人格である限り、演奏家が如何に作曲家のイメージの再現を目指していようと、その完全な実現は理論的に言っても明らかに不可能です」⁴⁵⁾ と述べている。

そもそも作曲家の意図というのも、とらえどころのないものである。作曲家自身が同じ作品を改稿し、大幅に演奏指示等を変えている例は枚挙にいとまが

41) 1981 年 12 月～1982 年 1 月録音、1982 年発売の CD。Nonesuch Ultima 7559-79563-2。

42) バッハが 1730 年に書いた市参事会宛の上申書。Neumann und Schulze 1963, S. 60。

43) キリエとグローリアは 1733 年にザクセン選帝侯に献呈された。クレド以下は 1740 年代、最晩年の筆跡で自筆譜に記されている。

44) タラスキン / 岡部、1990 年、58 頁。

45) 渡邊、1990 年、49 頁。

ない。作曲家自身が演奏する場合でも、ある日の演奏と次の日の演奏は、当然違ったものになっただろう。ベートーヴェンは《交響曲第9番》のロンドンでの演奏のために各楽章のテンポ指示(メトロノーム記号表示)を2回記したが、その内容は2回で食い違っていたことが伝えられる⁴⁶⁾。また、時代は下って作曲家ストラヴィンスキー Igor Stravinsky (1882-1971) は自作の複数の録音を残しているが、その各録音での演奏は異なる。同じ演奏者が同じ作品を演奏する場合でも、まったく同じ演奏が存在しないのが、生演奏の魅力でもある。

別の角度からも、過去の演奏の再現は不可能である。作曲者と演奏者が別の人格であり、作曲者の意図を明確に知るすべがないことを超えて、時代背景の違いがあるからだ。

われわれの精神は過去の人びとのそれと同一ではない。それ故、彼らの音楽を、技術上完璧に復元したとしても、当時の人々が感じ取ったと全く同じにわれわれが感じとるということは絶対にあり得ない。⁴⁷⁾ (ヒンデミット)

私は決して音楽をそれだけ独立させては見ません。周りの事柄も、その時代に起こったことはすべて重要です。それらすべてを反映して、音楽が当時どんな風に見られていたかが大切なのです。⁴⁸⁾

現代のもの考え方と、十七、十八世紀のそれとの間には大きな溝があります。その溝は両方の二つのことがらを同時には理解できないほどに大きいのです。⁴⁹⁾ (レオンハルト)

当時の音響を再現することには限界がある。当時の演奏を、建築的条件も含めてどんなに客観的に再現したとしても、音楽が生活のなかで占める位置や、音響世界全体の構成が違う。⁵⁰⁾ (庄野進)

46) ドリアン / 福田・藤本、1964年、171頁。一度記した楽譜を失ったと思い、2度目のテンポ指示を別の楽譜に記したが、1つめの楽譜が出てきて食い違いが明らかになった。

47) ハスケル / 有村、1992年、305頁。

48) 佐々木、2000年、139頁。

49) 佐々木、2000年、140頁。

50) 大崎・近藤・庄野、1990年、86頁。

このように、演奏慣習等の研究によって作曲家の意図に近づきオーセンティックな演奏を行うという考えには問題があることが明らかになった。では、古楽運動の標語であったオーセンティシティをどう考えればよいのだろうか。

Peter Le Huray (1930–1992) は、『『オーセンティック』な解釈の探求は、唯一の確固たる解答を求めるのではなく、演奏上の決定を行う際の可能性の範囲を探ることである』⁵¹⁾ としている。マーシャル Robert Marshall は、オーセンティシティは本来は事実の問題ではなく判断の問題だとしている。これを歴史的オーセンティシティに対して、音楽的オーセンティシティと呼ぶ者もある⁵²⁾。タラスキンは、オーセンティシティは作品からも作曲家からも得られないものとし、「オーセンティシティとはあなたがどう思うかを知ることであり、それをどうやって知ったかを知ることである」⁵³⁾ とさえ述べている。ハスケルは、一連のオーセンティシティ概念についての議論を総括し、「オーセンティシティの概念は、客観的な規則や証拠よりも、演奏者の主観的な音楽的感覚により深く基づいている」⁵⁴⁾、「オーセンティシティとはキマイラのように、もともと見る人の目(あるいは耳)のなかに存在するもの」⁵⁵⁾ と述べた。

以上のようにオーセンティシティという語の解釈を変える動きもあったが、作曲家の意図に忠実な、あるいは、作曲当時の演奏を再現するといった本来の意味でのオーセンティックな演奏が無理であることは明らかである。過去に鳴り響いた演奏を復元できると考えたのは、演奏慣習の研究が始まった頃に一部の人が抱いた幻想、あるいは楽観的な希望であったにすぎない。また、楽譜や資料から分かる要素は限られており、すべての要素を明らかにすることはできないことをわれわれはすでに知っているが、かりにすべてが分かったとして(あるいは過去の演奏をタイムマシンで聴きに行くことができたとして)、過去の演

51) Le Huray 1990, p. 4.

52) ハスケル / 有村、1992年、310頁。

53) Taruskin 1995, p. 67.

54) ハスケル / 有村、1992年、310頁。

55) ハスケル / 有村、1992年、321頁。

奏のあり方が今日の聴き手に受け入れられないことも充分考えられる。というのは、録音が残っている過去百年余の演奏だけを比較しても、大幅に趣味が変化していることが分かるからである。たとえば、現在では18世紀の音楽を演奏するのにモダン・チェンバロを用いようとするプロのチェンバロ奏者はまずいないが、戦後、わずか40～50年足らず前の録音でもモダン・チェンバロの響きが強調されていて驚かされる。これほどの短期間でも、演奏の理想、好ましいと人々が感じる音響像は変化しているのである。バットは、時代背景の違いを踏まえ、「私たちは、もとの演奏がもっていた効果を発揮させるために、もとの音[当時、実際に鳴っていた響き]を変えなければならないのではないか」⁵⁶⁾と述べている。ブラウンは、「趣味 tasteこそオーセンシティブが刻まれているコインの裏面」⁵⁷⁾と論じている。演奏家の言を引用しよう。

まずはっきりさせておかねばならないのは、今日の演奏家で過去に戻ろうとしている人はひとりもいない、ということです。(中略)あくまでも現代の演奏を提供したいのです。ただし唯一その作品に適切な素材と作法を用いて。⁵⁸⁾

[どれほど史的に正しくても]非音楽的だと思われることはやりません。⁵⁹⁾
(ホグウッド)

音楽を演奏するとき、私たちは多くの選択をする。共演者の選択に始まって、使用楽器、楽譜、会場、そして表現の詳細にわたる全てが何らかの意味での選択である。どのような選択も完璧ではありえない。弾く者は時に応じて、多くの可能性の中から最良の選択を求めていくのである。作曲当時の楽器や演奏形態など、資料研究は新たな選択肢を与えてくれる。それらに目を向けるのも一つの選択である。⁶⁰⁾ どのような楽器を用い、どれほど様式的に『正しい』ものであっても、その演奏が聴く人の心に届いて何らかの印象・感動をもたらさなければ意味がない。⁶¹⁾ (鈴木秀美)

56) Butt 2002, p. 27.

57) Brown and McKinnon 1980, p. 390.

58) ホグウッド / 那須、1992年、12頁。

59) ホグウッド / 那須、1992年、13頁。

60) 鈴木、2000年、48頁。

61) 鈴木、2000年、65頁。

結局、現代の聴き手に訴えかける「血の通う生命力のある音楽」⁶²⁾であることが、古楽の演奏には必要なのではないだろうか。

それでは、過去の演奏慣習など調べなくてよいのではないかという極論が、また生じそうである。過去の演奏慣習を演奏に反映させるメリットは、すでに説明したとおりであるが、何より立つべき前提を知り、枠組みを設定する意味で、演奏慣習を知ることが演奏に説得力を与えることに役立つ⁶³⁾。金澤正剛が言うように、「今日の世界とはかけ離れた時代の音楽に接する場合には、現代の習慣や常識が必ずしも当てはまらない」のであり、「作品の良さを生かして演奏するためには、当時の演奏習慣をよく理解し、その頃の演奏家にとって常識であったことを十分わきまえておく努力を惜しまないことが、何よりも大切」⁶⁴⁾なのである。バットも、「トップレベルの演奏家がすぐれているのは、演奏家としての洞察力や才能をもっているからであり、よい歴史家であるからではない。しかし、これらの演奏家は歴史と向き合うことなしには、そして歴史から学んだことへの信頼なしには、そのようなすぐれた演奏に達することができなかつたであろう」⁶⁵⁾と述べている。そして、過去の資料に対する態度も、大崎滋生が「何かを読めば(中略)具体的なことがわかる、などという安易な取り組みで済むものではない。むしろその前提をどう読み、それをどのように取り込むか、というところに演奏の真の創造性がある」⁶⁶⁾と言い、金澤正剛が「何がオリジナルかは(中略)理解するように努力しなければならない。それを踏まえた上で、それをどう解釈し、現代に活かすかという問題になる」⁶⁷⁾と述べるような方向に変わってきたのである。

ある特定の時代に適切と考えられる技法や音色をできるだけそれに近く再現しても、聴衆に対して音楽的に説得力をもつ演奏とはならない。しかし、

62) アーノンクール / 那須田・本多、1992年、18頁。

63) 作品研究についても同様であろう。

64) 金澤、1998年、33頁。

65) Butt 2002, p. 46.

66) 大崎、1993年、236頁。

67) 今谷・金澤・高野、1992年、267頁。

作曲家が想定した演奏の手段や様式は作品全体と分かちがたく結びついているため、現代において演奏する場合、作曲家の想像した音が少なくとも心に留められていないと、作品の意図の伝達と効果が深刻に損なわれる。⁶⁸⁾

(ブラウン)

自分を殺して、なるべく昔あったままに没入するということが古楽におけるオリジナル主義ではありません。(中略)われわれは、古い時代の楽器や楽譜のオリジナルを通して現代に生きている自らを、実は語っているのです。古楽の演奏はきわめて現代的な現象であり得るのです。⁶⁹⁾ (皆川達夫)

古楽演奏と趣味

それでは、古楽演奏において現代性、現代の「趣味」は、どのように意識されているのだろうか。津上英輔は、「それ〔古楽演奏〕は次々と新しい(古い = 過去の、ではない!)スタイルを打ち出すことによってのみ、自己の存立を確保できる(中略)。そして古楽演奏は 19 世紀以来の伝統から自由である分だけ、その『新しさ』は直接に現代人の趣味を反映することができる」⁷⁰⁾ と述べ、タラスキンは「私たちが歴史的演奏と呼ぶものは当時の音ではなく、今の音である。それは 20 世紀の趣味をうつす鏡であり(中略)同時代の真の音であることは、歴史上推定される音であるよりも 4 万倍も重要である」⁷¹⁾ と述べている。現今の古楽演奏における現代の「趣味」は、具体的にはどのような点に読み取れるのだろうか。津上は、「[リフキンの演奏がある共感をもって現代の聴衆に受け入れられた理由は]きびきびした速めのテンポ、大げさに構えない、いわば軽い解釈、そして明るい音色といった、まさに現代に生きる音楽としての訴えかけに他ならない」、「現今の古楽演奏にほぼ共通してみられる音楽の特徴(たとえば輪郭のはっきりしたリズム、低音の強調、澄んだ音色)が、ロックやシンセサイザー演奏を生んだ現代の音楽感性と、どこかで通底している」⁷²⁾ と述べる。ハ

68) Brown 2001, p. 350.

69) 皆川、1992 年、249 頁。

70) 津上、1992 年、148 頁。

71) Taruskin 1995, p. 166.

72) 津上、1992 年、147 頁。

スケルは、ソプラノ歌手「カークビー[Emma Kirkby]の澄んでよく通る少年聖歌隊員のようなソプラノは、多くの聴衆がオーセンティックな『古楽の響き』と考えているものの典型である。もちろん実際には彼女の響きはすべてとは言わないまでも主として、20世紀後半の音楽趣味の産物である」⁷³⁾とする。これらの指摘には、多くの人が賛同するだろう。軽やかで押しつけがましくなく、透明感のある音質、ベース(通奏低音)に支えられてのびやかにくっきりと響く旋律線、そういったものを古楽の演奏でイメージする人が多いのではないだろうか。澄んだクリアな音色を古楽に聞こうとすること、モダン楽器に比べて音量の小さい古楽器などの音を耳をすませて聴こうとするのは、様々な音に日常を取り囲まれすぎた現代人が無意識に求めていることかもしれない。

終わりに

録音再生機器がなく、生み出されたばかりの音楽が主に聴かれていた頃、音楽は社会のかけがえのない構成要素であった。音楽は重要な社会的機能を担っており、音楽なしで社会は成り立たなかった。その頃は、作曲家が自作の演奏をし、聴き手もまた演奏に参加することがあるといった、いきいきとした音楽のあり方がみられた。社交の場で音楽が「静聴」されないこともあったが、社会生活になくしてはならない、生きた存在であったことは確かである。しかし、19世紀の間に、音楽は芸術となり、崇高なものに見なされるようになった。音楽家としては、職人であるよりも、天才であることが讃えられるようになった。そして、演奏技術も容易には習得できない高みへとのぼっていく。天才となった音楽家は聴衆から離れた世界の住人となり、聴衆はプロの演奏に加わることは少なく、客席に座って静かに演奏を聴く存在となった。音楽は社会生活に必要な不可欠なものではなくなってしまったのである。録音再生機器の発明と普及によって、音楽はいつでもどこでも聴くことができるものとなり、生演奏にふれる喜びも忘れられていく。さらに、調性の崩壊以後の前衛音楽が、人々に慰

73) ハスケル / 有村、1992年、314頁。

めを与えないという問題もある。アーノンクールは、「今日の音楽は音楽家にも、そしてまた聴衆にも満足を与えない」と述べて、生きた現代音楽が欠けていることを指摘している⁷⁴⁾。現代の前衛音楽に関心を寄せる人ももちろんいるわけだが、大半のクラシック音楽愛好家が19世紀以前の音楽を愛聴していることは論をまたない。こうして、過去の音楽がわれわれの、「現代の」音楽となった。音楽は社会性を失い、個人の趣味の領域、あるいは「社交的なお飾り」⁷⁵⁾に含められるようになった。

皆川達夫は、「いつのまにか聴衆は、観客席に冷たく座って、ただ演奏をうけたまわっているだけになり、音楽を作り出す主体ではなくなってしまった。それのしっぺ返しが、聴衆のクラシック離れです。そこには生命の火がないからです。ところが、その生命の火がポピュラーの世界では今も生き続けている。さらにアイドル・タレントや落語とか、芸能の世界では今も生き続けている。残念ながら、それがクラシックの世界では失われてしまった」⁷⁶⁾と述べている。いまクラシック音楽界に求められているのは、さらなる聴衆とのかかわりあいではないだろうか。古楽の演奏会は、楽器の音量の面から、たいていは大ホールではなく中小の響きのよいホールで催される。古楽器の音色や古い音楽の曲調が聴く者の「癒し」となるだけでなく、演奏者と聴衆の距離の近さ、親密さが、古楽ファンにとっては重要性をもっていると思われる。このことは古楽の演奏家にも意識されているようだ。鈴木秀美は、「世界を音で充満させ、またその『音の洪水』をただ受け止め心に流し込むのではなく、音を通じて対話する真の愉しみを得るべく努力していききたいものだと思います」⁷⁷⁾と述べている。聴衆に対して語りかける演奏が目指されているのである。こういった音を通じての対話こそがまた、CDなどの録音メディアを通じた聴取、コンピュータによる自動演奏にはない魅力ともなるであろう。

74) アーノンクール / 樋口・許、1997年、15頁。

75) アーノンクール / 樋口・許、1997年、112頁。

76) 皆川、1990年、248頁。

77) 鈴木、2000年、120頁。

であるから、聴衆の方にも、想像力を働かせて聴くなど、音楽の聴取に積極的に関わる努力が求められているのではないだろうか。たとえば、アーノンクールは、リュートやチェンバロのように音を長く保持できない楽器の演奏に関して「チェンバロやリュートでは、長く延ばされた音符の音を聴くことはできない。その場合、人が聴くのは音の入りだけで、音はその後消えてしまう——その残りはファンタジーが補うのであって、現実の音は消えているのである。この消失は、音が終わったことを意味するわけではない。むしろ音は〈内面の耳〉で聴かれ続け、次の音符の入りではじめて止められたことを意味している」⁷⁸⁾と述べている。聴く者がファンタジーを働かせなければ、その音楽は聞こえてこないのである。また別の部分では「われわれにとって価値があるのは、もはや〈ただひとつ〉、完全無欠の美しさというひとつの構成要素にすぎないのだ。われわれはもはや音楽を通じて人が変わることは望まない。ひたすら美しい響きのなかに耽溺したいだけなのである」⁷⁹⁾、「すでによく知られた作品ばかり聴くようになった結果として、当然ながら、未知の作品や新しい作品をまったく聴かなくなる方向へしだいに進み、まれにしか演奏されない作品もついに拒否され、そして最後には、(中略)そもそも音楽を聴くことや音楽を理解することが忘れられてしまう」⁸⁰⁾と現代における聴取のあり方に警鐘を鳴らしている。

音楽は、万人が学ばずして理解するある種の〈言語〉であらねばならなかった。こうした要請が必要でありまた可能だったのは、それ以前の音楽がまず第一に〈教養人〉、つまり音楽言語を学んだ人間のためのものであったからにほかならない。音楽教育は、ヨーロッパにおいては昔から教育の本質的な部分に属していた。(中略)もし万人に語りかけられねばならないならば、つまり聴き手は音楽について何も理解する必要がないならば、すべての言語的要素——理解を必要とする要素——は、音楽から除去されて

78) アーノンクール / 樋口・許、1997年、44頁。

79) アーノンクール / 樋口・許、1997年、146頁。

80) アーノンクール / 樋口・許、1997年、147頁。

しまうことになる。⁸¹⁾

音楽による「癒し」ということが強調される現今であるが、聴き手は感覚的な美しさ、快さばかりを求めるのではなく、音楽を言語のように理解することをも目指す必要がある。それは必ずしも理論書を読んで勉強するといったことではなく、演奏家の語りかけに耳を澄ませ、興味をもって音楽の森に分け入っていくうちに、自然と理解も深まるものと考ええる。そして、様々なメディアやインターネットの普及などにより、人間どうしの直接の交流が希薄になる傾向のある現代だからこそ、演奏家と聴き手が会場で相互に対話するひとときをもつことが、真の慰め、心の癒しとなるのではないだろうか。奏者と聴き手の距離の近い古楽演奏には特にそのような役割が求められているように思えてならない。

参考文献(本文中で言及したもののみ)

- アーノンクール、ニコラウス『音楽は対話である。モンテヴェルディ・バッハ・モーツァルトを巡る考察』(Nikolaus Harnoncourt, *Der musikalische Dialog*, Salzburg und Wien, 1984) 那須田務・本多優之共訳。東京: アカデミア・ミュージック株式会社、1992年。
- アーノンクール、ニコラウス『古楽とは何か。言語としての音楽』(Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg und Wien, 1982) 樋口隆一・許光俊共訳。東京: 音楽之友社、1997年。
- 今谷和徳・金澤正剛・高野紀子「残っていない音楽の歴史」西田裕一編『現代思想 12月臨時増刊号。もう一つの音楽史』東京: 青土社、1990年、264~278頁。
- インマゼール、ジョス・ファン「音楽はスコアではない」(Jos van Immerseel, “About the Musical Information in Mozart’s Score, Music Rhetoric”, 1990) 佐々木節夫訳。西田裕一編『現代思想 12月臨時増刊号。もう一つの音楽史』東京: 青土社、1990年、20~28頁。
- 大崎滋生『音楽演奏の社会史。よみがえる過去の音楽』東京: 東京書籍、1993年。
- 大崎滋生・近藤譲・庄野進「音の自律。音楽におけるオーセンティシティについて」西田裕一編『現代思想 12月臨時増刊号。もう一つの音楽史』東京: 青土社、1990年、76~95頁。
- 金澤正剛『古楽のすすめ』東京: 音楽之友社、1998年。(音楽選書 80)
- 佐々木節夫『古楽の旗手たち』東京: 音楽之友社、2000年。
- 鈴木秀美『「古楽器」よ、さらば!』東京: 音楽之友社、2000年。
- タラスキン、リチャード「オーセンティシティとは何か」(Richard Taruskin, “The Limits of Authenticity: A Discussion”, in *Early Music*, February 1984) 岡部信一郎訳。西田裕一編『現代思想 12月臨時増刊号。もう一つの音楽史』東京: 青土社、1990年、53~67頁。

81) アーノンクール / 樋口・許、1997年、32頁。

- 津上英輔「古楽の本質。音楽と現代の文化について古楽が明らかにしたもの」西田裕一編『現代思想 12 月臨時増刊号。もう一つの音楽史』東京：青土社、1990 年、142～153 頁。
- ドリアン、F.『演奏の歴史』(Frederick Dorian, *The History of Music in Performance*, New York, 1942) 福田昌作・藤本黎時共訳。東京：音楽之友社、1964 年。
- ハスケル、ハリィ『古楽の復活。音楽の「真実の姿」を求めて』(Harry Haskel, *Early Music Revival*, London, 1988) 有村祐輔監訳。東京：東京書籍、1992 年。
- ホグウッド・クリストファー「現代的であるために」(インタビューア：那須輝彦)西田裕一編『現代思想 12 月臨時増刊号。もう一つの音楽史』東京：青土社、1990 年、10～19 頁。
- 皆川達夫(インタビューア：黒崎政男)「古楽の中の無限」西田裕一編『現代思想 12 月臨時増刊号。もう一つの音楽史』東京：青土社、1990 年、238～251 頁。
- 渡辺裕「オリジナル楽器とメディア」西田裕一編『現代思想 12 月臨時増刊号。もう一つの音楽史』東京：青土社、1990 年、154～157 頁。
- 渡邊順生「自由な流れの中で音楽を感じること(インタビュー)」西田裕一編『現代思想 12 月臨時増刊号。もう一つの音楽史』東京：青土社、1990 年、38～52 頁。
- Brown, Howard Mayer and James W. MacKinnon. "Performing Practice." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 14 (1980), pp. 370–393.
- Brown, Howard Mayer et al. "Performing Practice." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, volume 19 (2001), pp. 349–388.
- Butt, John. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Dolmetsch, Arnold. *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*. (1st edition, London, 1915) Reprint. London: Dover, 2005.
- Donington, Robert. "Interpretation." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volume 9 (1980), p. 276.
- Gutknecht, Dieter. „Aufführungspraxis.“ In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 1 (1994), Sp. 954–986.
- Lawson, Colin and Robin Stowell. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Le Huray, Peter. *Authenticity in Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Neumann, Werner und Hans-Joachim Schulze hrsg. *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*. Kassel: Bärenreiter, 1963. (Bach-Dokumente Band I)
- Schulze, Hans-Joachim. *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800*. Kassel: Bärenreiter, 1984. (Bach-Dokumente, Band III)
- Taruskin, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

Die Aufführung alter Musik

— Ihre Geschichte und Bedeutung heute —

Sachiko KIMURA

Was wir heute hören, sind hauptsächlich die in der Vergangenheit, insbesondere ins 19. Jahrhundert hinein komponierten Musikwerke. Der Aufführungsstil war in der Zeit, in der die vergangene Musik entstanden ist, anders als der von heute. Darum ist über die historische Aufführungspraxis geforscht und vor allem über die „authentische“, also „werkgetreue“ Wiedergabe diskutiert worden. Im vorliegenden Beitrag wird der Schwerpunkt der Untersuchung auf die Aufführung der vor 1800 komponierten, alten Musik gelegt; die Musiziertradition der vor ca. 1750 entstandenen Musik ist einmal unterbrochen worden, das Instrumentarium hat sich seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts nur unwesentlich verändert. Zuerst wird eine Übersicht über die Geschichte der Wiederbelebung und die der Aufführung alter Musik gegeben und der Wandel ihrer Interpretation untersucht. Die Diskussion war in den 1980er und 90er Jahren besonders lebhaft, doch allmählich scheint sie zu einem Abschluß zu kommen.

Heute ist niemand mehr der Ansicht, alte Musik so aufführen zu können wie zu ihren Entstehungszeiten, also mittels Rekonstruktion gleichsam in die Vergangenheit zurückzukehren. (In diesem Sinne kann es keine „authentische“ Aufführung geben.) Trotzdem helfen die Benutzung alter Instrumente und die geschichtlichen Kenntnisse sehr dabei, alte Musik lebendig wiederzugeben und ihrer Realisation Überzeugungskraft zu verleihen. Solche Aufführungen spiegeln im positiven Sinne den heutigen Musikgeschmack wider, und demonstrieren, was für uns heute wichtig ist. Darüber hinaus finden Konzerte mit alten Instrumenten wegen ihrer kleinen Lautstärke in der Regel in relativ kleinen Räumen statt. Hierdurch

können den Aufführenden und Zuhörern gegenseitige innere Kontakte leichter gemacht werden, was dem modernen Konzertwesen durch die Entwicklung im 19. Jahrhundert abhanden gekommen ist. Diese Elemente sind heute für die Aufführung alter Musik bedeutsam.