

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

音楽芸術における作品とは：
2021年度博士共同研究口頭発表と補足

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2022-04-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 原田, 敬子, Farada, Keiko メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1451

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



音楽芸術における作品とは

—2021 年度博士共同研究 口頭発表と補足—

原田 敬子（作曲）

はじめに

人は、何かを取捨選択したり決定したりする時、何を拠り所とするのだろうか。発表者はこの拠り所を、本発表において「文化」と呼んだ。今年度のテーマ「作品とは何か」に基づき、作曲家である発表者自身が日々取り組んでいる「音楽芸術における作品」を生み出す過程での取捨選択や決定が、直感から知的なアプローチほか、多様なレベルで行われることを改めて自覚し、1つの音楽芸術作品は最も狭義の「文化」、すなわち作曲者個々の「文化」の結晶であるとした。この概念から発して、一音楽家としての経験に基づき口頭発表を行った。本稿はその内容と補足である。

発表内容

- I 背景にある発表者の問題意識
- II 発表者自身の「文化」の形成に影響した3つの出来事
- III 音楽を理解すること音楽作品を理解すること
- IV 発表者の作曲思想
- V 音楽芸術として存在しうる力を持つ作品の3要素
- VI 問いかけ
- VII 発表を終えて

I 背景にある発表者の問題意識（発表以外の内容の補記あり）

物事をどう考えるか、また何かを決定する際の根拠を、発表者は、その人、家庭、地域、国、またそれ以上の広域などの「文化」と考えている。日本においては、その地理的な理由（世界からみてかなり遠い離島）も関係しているだろうが、ざっくりとえば同調圧力的、予定調和的な態度が優先される傾向が強いと常々感じている。これは西洋社会と異なる特徴である。西洋の音楽芸術の特徴が西洋人（多国に渡るのでやや大雑把すぎるが）の精神文化の音表象と言えらるるとすると、例えば西洋の音楽芸術に属する室内楽曲を演奏する時、日本人の精神文化（例えば年功序列優先、はっきりと自分の意見や感情を言語化して相手に伝えないなどが美德や慣習である傾向）では、言葉は悪いが「生々しい交信を求められる」室内楽曲の演奏は無理なのではないか？との現場感覚がある（もしかすると独奏ならまだよいのかも知れない）。例えば日本で、プロの弦楽四重奏団が長く活動した例は幾つあるだろうか。一方で、これも言葉は悪いが日本では「指揮者君臨型」の管弦楽、合唱、吹奏楽などの団体は長年継続し、活発である。

また日本における西洋の音楽芸術の教育現場では、明治期に国策として輸入した初期の特別な時期を除き、現在まで、音楽の幼児教育から高等専門教育機関における指導者の大半が日本人であり、一部の指導者を省き大多数がヨーロッパ言語力に脆弱だ（そのままにしている）。この現実を考えると、異文化である西洋の音楽芸術の教育が、果たして日本において可能なのか、まして本質に近づくことができるのかどうか。実際はなかなか難しいのではないかとの問題意識を持っている。たとえば日本において音楽芸術の専門家を目指す若者世代が日本の音楽大学に入学したとしても、実際には欧州留学や欧米の国際コンクール、マスタークラス等に参加し続けている長い歴史が、日本における西洋の音楽芸術の教育がいかなるものかを証明していると言えないだろうか。一方で、日本における音楽教育設備や機会（教室数など）は、世界のトップレベルと言えるだろう（発表者の海外見聞より＝東アジア各国、東南アジア、ロシア、ジョージア、リトアニア、ヨーロッパ全域、北米、豪州などとの比較）。まとめると日本は、西洋の音楽芸術とは何かなど、哲学思想などは後回しで（そもそもそれを考えること自体、思いついていたのか？）、教育設備の充実や機会提供については非西洋圏の国としては先頭を走ってきた。この歩みの根拠は何だったのだろうか？明治維新から150年を過ぎたが、「西洋の音楽芸術とは何か」について、東京の幾つかの音楽大学で30年近く教えている発表者は、それを言語化できる学生には未だ会ったことはない（東アジアでも同様の傾向はあるが、一般に日本よりは自国の音楽を、長年誇りを持って保護しているらしく、西洋の音楽芸術を学ぶ学生たちは、日本の学生とは同じではない印象）。教育設備や機会は世界トップレベルだが、肝心の「西洋の音楽芸術とは何か」や、「なぜそれをやっているのか」について、個々の認識が希薄なままの傾向がある。自国の伝統音楽ではないものを継承（しようとしているのか、何をしようとしているのか？）するということはこういう事であり、一教員として、一音楽家として、何ができるのか、何をすべきか、日々向き合わねばならないことと感じている。

Ⅱ 筆者自身の「文化」の形成に影響した3つの出来事

前置き

先述した個々の「文化」形成の中身は、若い世代を教えてきた発表者自身の経験や、日本社会における日本人の精神文化の傾向を鑑みると、頭も心も固まらないなるべく若い年齢のうちに、自分の慣習が根付いた環境から一時的にでも離れる体験をしたか否かで、かなり異なってくるということを、経験と見聞を根拠に感じている。

ここでは、発表者自身の「文化」の形成に影響した多くの出来事から主要な3つを選び述べる。

発表者自身は、音大2年生の20歳の年から、ドイツを始めとして欧州各国のセミナーや音楽祭で約10年間、必要性を強く感じたために通い学んだ。その理由は、音大在学1年次に日本各地で凡そ100日、聴衆として聴いた音楽芸術の生の演奏会での演奏や日本の同時代の作品の質が、音大の図書館で日常的に聴いていた欧州や北米の古い演奏や、歴史的に重要だとされる音楽芸術作品と比べて、大きな差異を感じたからであった。20歳の発表者の、未知のヨーロッパ見聞への大いなる興味は否定しないが「まさか、国際的な音楽芸術の世界が、こんなはず（＝日本だけで見聞した状況）はないだろう」という日本の当時の現状への違和感が、発表者をヨーロッパに向かわせた。この時の違和感に従った渡欧が無ければ、発表者は今も音楽芸術に携わり、また創作活動が続けていたのか全く分からない。

以下、3つの出来事について述べる。

出来事1) ヨーロッパにおいて、音の響きに対する身体感覚が変化した。

身体感覚の変化にはっきりと気づいたのは、日本で既に演奏されていた自作品と同じ曲がヨーロッパで演奏された時の響きが、全く違うことに気づいた体験からだった。演奏解釈の深さや熟練度の高さだけでなく、響きが、まるで複雑で縦横自在に変化する建築物のように立ち上がり、空気が振動し、日本で聴いた鳴り方とは全く違っていた。この体験をきっかけに、作品は、その作曲者自身が音を聴いていた国や場所で聴くことが必要で、音楽家としてはまずその響きを体感というレベルで理解する必要があるとの確信を得た。これ以来、発表者の耳は確実に変化し、ヨーロッパの比較的乾燥した地域を想定して、響きが発想されているとの自覚がある。

補足

発表者の耳はまた、欧州での勉強や音楽活動を行う必要性から始めた、実践用英語の集中的な学習によっても明らかに変わった。外国語のディクテーション（海外のセミナーで著名な作曲家が行った「自作を語る」や新曲のリハーサルを録音し、後日、聴いて書きとり、バイリンガルの教師に指導を仰ぐ）の学習により、聞こえる音声の種類が圧倒的に増えたのだ。これに連動して、言語のみならず、音楽の聴取時に聴こえてくる音質の量も増えたのである。日本語だけを聴き分ける耳とは異なり、耳がまるで新しく生まれ変わったような体験であった。

出来事2) 10代～20代の約15年間、個性的で創造的な複数の師に接したこと

どの師とも、理論の大家も含めて強烈な個性との対峙だった。各師の芸術表現の方法、語法、技法も性格もかなり違うが、音楽に対して、全ての師は怖いほど真剣な態度であり、音楽の本質に深く近づこうとする気迫が漲っているのを感じた。そこで確信したことは、音楽芸術作品は、唯々、その作曲者を現わしてしまうものであるということである。そしてその実演者（演奏家）もまた、演奏によって唯々その人自身が現れる（暴露される）だけである、ということだった。

発表者の音大受験準備時期以降の師匠（時系列、敬称略）

川井 学（作曲理論、作曲 3年半）

三善 晃（作曲、シャランの和声 3年間）

間宮 芳生（ピアノと室内楽 5年間）

Brian Ferneyhough（作曲 1994～1999 不定期）

Gyorgy Kurtag（クルターク作品のみのピアノ曲、室内楽曲 1997、一週間）

出来事3) 20代以降から現在までの、欧米豪諸国、および東アジアの伝統楽器演奏家たちとの継続的で創造的な協働活動

創造的な態度で音楽芸術の創造活動を行うには、出会うべき時期に、新たな挑戦をし続ける演奏家や作曲家や批評家たちと、実演のための協働活動（コラボレーション）を日常化することが重要であると感じている。これは、同時代の音楽に挑戦し続ける演奏家の人口は決して多くないことから、日本という離島地域ではなかなかハードルの高いことであ

るのだが。全くの偶然的幸運だが、発表者には、既に音大在学中、同級生に複数そのような仲間（新しい音楽に興味を持ち、自発的に楽譜や音源を集めたり演奏したりする演奏学科の学生）がいた。それで大学2年時に、同時代の音楽を中心に演奏するアンサンブルを結成し、卒業後も合わせた10年間の活動期間に、国内外で40公演を行った。発表者はその年に初渡欧して以降、欧米での出会いもあり視野が突然広がって刺激を受け続けた。日本では同級生とその周辺との協働が中心だったが、欧米は年功序列が重要視されていないからか、10代の音楽家～80代の音楽家との協働が普通に行われている。発表者は協働の量が圧倒的に増え、異文化交流や世代間交流は日常になった（日本では相変わらず年功序列の状況だった）。その頃の交信手段に、インターネットが加わったことは大きかったが、実際に渡欧しての協働作業が基本であり、これは2020年2月以来のコロナ禍まではほぼ変わらなかった。

協働する相手の多くは（発表者が作曲専門なので）、その実演を行う演奏家である。その中でも発表者が特に尊敬しているのが、ソリストとして活動するばかりでなく、室内楽やオーケストラ団員として活動を継続し、教育機関でも後進の指導や研究を行っている音楽家である。尊敬する理由は、このような演奏家は、同時代の作品の演奏だけ（日本ではほぼ同時代の音楽だけを演奏する演奏家が存在するが）でなく、バロック時代から同時代まで、つまり各々の楽器の歴史的変遷も含めて、音楽芸術作品を時代的に網羅する経験を有していることから、生まれたばかりの新しい作品の価値にも、批評/評論家を待たずに直感的な批評力を持てる可能性が高いからである。作品は、世界初演する演奏家が最も先に「味見」している。その作品は既知の慣習によって演奏可能なのか、或いはこれまでとは異なる類なのかなど、経験を積んだ演奏家はいち早く知っている。

音楽芸術作品を、プロの演奏家として継承することは容易ではなく、特に同時代の（生まれたばかりの）作品に新たに取り組むための手間と労力は並大抵ではない。このような音楽に取り組んでいる演奏家の多くは、感性のみならず、学術的知識が、演奏の実践技術と共に日々アップデートされ、洗練されている。個性的で独創的な音楽芸術作品に能動的取り組み、演奏解釈を行うには、頭だけでなく心の柔軟さという態度も求められる。何が飛び出しても対応できる音楽力は、よりよい実演にとって心強い。また発表者がこれまで継続的な協働を行ってきた音楽家には、以下の補足で記した差別意識はない。

補足 懸念する点

日本は、西洋の音楽芸術を「輸入」したからか、「芸術」や「創造」という語の定義もお曖昧であるのだろうか？ その証の一例として「ゲンダイ音楽を演奏する人＝クラシック音楽でうまくいかなかった人」と公言する人がいる。ゲンダイ音楽という言葉自体を、クラシックと切り離して、しかも差別的に扱っていて問題であり、結果として西洋の音楽芸術の本質に無意識に無頓着であることを晒し、クラシック音楽の存在を自ら貶めている。筆者は音大在学時代から、指導者の立場でもあった複数の演奏家の口からそれを聞いてきた。どういう「文化」でもってそれを言うのだろうか。その弟子にあたる演奏家の卵たちもその「文化」に影響され、従順な人たちは疑うことも知らず現在に至っており、ゲンダイ音楽をジャンルであるかのように認識している。発表者は、同様の発言をヨーロッパの高等教育現場の演奏の指導者や演奏家からは未だ聞いたことはない。当然のことながら、ヨーロッパではクラシック音楽の現代の姿を現代音楽、或いは同時代の音楽と呼び、別物ではないからである。それゆえ発表者は、日本における「現代音楽」という言葉自体に次

第に嫌悪感を持つほどになり、「現代音楽の作曲家」とカテゴライズされるのも嫌である（音楽芸術を志す作曲家、としてほしい）。そのような事情で、音楽史ではない場面では敢えて「同時代の音楽」と呼んでいる。日本におけるクラシック音楽という外来語＋日本語の定義に対する曖昧さは、時に重大である。今は大人気のベートーヴェンの作品も、当然のことながら当時は最先端の（現代音楽）同時代の音楽であった。初演に携わってきた演奏家の存在あってこそ、音楽芸術作品は初めて公に価値が問われ得た。初演に携わる演奏家は、何の手本も見本もなく、ゼロからその作品に対峙した（する）。繰り返すがクラシック音楽でうまくいかない人に「ゲンダイ音楽でもやってみれば」というような教育者が未だ存在しているのが日本や東アジア（中国、韓国でも耳にした）の現状である。伝統がないということは、正にこういうことなのであろう。更には「ゲンダイ音楽を作曲したい」と公言する若者（西洋の音楽芸術の基礎学習を飛ばしている人もいる）が現れている。発表者はこの新しい「文化」発生の根拠について懸念している。クラシック音楽側の人々がゲンダイ音楽を切り離すような認識があることと「ゲンダイ音楽を作曲したい」と公言し、音大の作曲科を志望する若者たちの出現には、関連があるのではないだろうか？

発表者は、演奏で言えば、ケージのある時代の作品を演奏する人がブレーズを知らないとか、ブレーズを演奏する人がメシアンを知らないとか、ヴェーベルンを演奏する人が後期ロマン派を知らないとか、ハイドンを演奏する人が C.P.E バッハを知らない等々、ありえないのだが。また作曲で言えば十二音技法から作曲を初めて始めたとか、シャリーノやファニーホウの特殊奏法を使ったゲンダイ曲を作りました、等もあり得ないが、実際に起きている。更にはゲンダイ音楽の作曲の仕方、などのマニュアル本もあるようだ。この「文化」の根拠（責任といってもよいほどだが）は一体どこにあるのか、教育に携わる者として真剣に考え、対応を迫られていると感じている。

Ⅲ 「音楽を理解すること」と「音楽作品を理解すること」の違い

1. 音楽を理解すること

一般に（音楽芸術作品に限定せず）直感的に音楽を理解し演奏できる人は少なくないと感じている。発表者の見聞経験から、プロだけでなくアマチュアや子供にも直感で音楽を理解できる人は多いと言えるだろう。音楽の本質が多様性の賞賛とその表出であり、直感と感性に結び付いているからであろう（「音楽は多様性の賞賛と表出である」については、また別の機会に取り上げたい）。

2. 音楽作品を理解すること

音楽作品を理解して演奏するためには「文化」が必要である。演奏解釈や、音楽作品の分析に「文化」は必須である。つまり、演奏者が何を根拠にそのように演奏するのか、分析者が何を根拠にそのような分析を行うのか。直感や瑞々しい感性に従うだけでない演奏者個々の「文化」が必要であると考ええる。

先述の内容から導かれた発表者の作曲思想（以下Ⅳ）に基づき、音楽芸術における作品とは何かの結論には至らないが、音楽芸術として存在しうる力を持つ作品の3要素を述べる（Ⅴ）。

Ⅳ 発表者の作曲思想

発表者は、人間の演奏者を媒体（メディア）とし、生演奏を目的とした作品の創造に取

り組んできた。冒頭に記した通り、音楽芸術作品は個々の作曲家の「文化」の音表象であり、その表象形態は様々で、多分に私的な感性や感情が根底にある。作曲家本人ではない他者が作品を演奏するとはどういうことなのかを作曲家は認識すべきであり、それが音楽芸術作品の演奏解釈の肝であり、演奏の本質に関わると考えている。発表者は、その作品の作曲家でもない限り、演奏者が作曲家と同じように音楽を捉え感じて演奏することは限りなく困難であり、その必要すら（場合によって）感じない。このことから発表者は、演奏者が既知の慣習的技術や感覚で演奏する音楽のみならず、演奏者自身が自分の身体感覚を新しく体験し、それを音楽として実現するための、これまでにない状況を演奏者の身体の内側に引き起こすことを意識的に取り入れる作曲上のアプローチを考案し「演奏家の演奏に際する内的状況を創造する」と呼び、独自の作曲法を試みてきた。この方法は、音楽は人間の素晴らしい可能性を拓くきっかけを作るものであり、作曲者がどんなに新奇で奇抜な音を楽譜に記しても、実演者（演奏者）が演奏に際して、今までに感じたことのないような新たな身体の内面的状況におかれなければ、それは表面上の、一時心を奪われる類の魅惑的な音響現象であり、本質的に音楽が新しく響き、聴衆に届くことはないのではないのか、という考えに基づいている。この考えは、Ⅱ－出来事2）及び3）で述べた、個性的な師たちの音楽思想と演奏家との出会いにより、発表者自身が考案し言語化した作曲思想である。

V 音楽芸術として存在しうる力を持つ作品の3要素

これまで述べた内容を根拠として、以下が導きだされた。

1. 作り手の創造的態度（常に新しい世界を切り拓こうとする態度）
 2. 1によって実現された独創性（発表者が最も重要視するポイント。
1の態度が仮にあっても、それを実現できるかどうかは全く異なるスージのことである）
 3. 演奏家の挑戦意欲を掻き立てる魅力（過去の名曲が何百年もの間なぜ演奏され続けているかを考えると、コンクールの課題曲であるなどの外的理由は別として、ある名曲が生まれる以前には存在しなかったような新たな魅力を感じさせたり、旋律や和声や響きの美しさなど、音楽としての豊かさを感じさせる類の音楽）
- 以上が「音楽芸術における作品とは」に関する発表内容である。

VI 発表の終わりに次の2点について問いかけ、今後の課題とする。

1. 西洋の音楽芸術の世界では、何が評価されてきたのか
（いま残っていて、演奏されている作品の何が評価されているのか。演奏の評価についても、一体何が評価されてきたのか）
2. （教員の先生方へ）日本の音楽大学では西洋の音楽芸術を継承しているのか。そうであれば現在の環境に対して（特に冒頭の1. 問題意識について等）どのようにお考えか。

VII 発表を終えて

今後、高等音楽教育機関ではもちろんのこと、各々括弧内の語をキーワードとしている国の機関：文科省（創造性、芸術、日本の伝統、伝統文化など）、外務省（伝統文化）、経済産業省（グローバル、創造性）内閣府（地方創生など）他、一般大学、高校などにおいて、これらの語の定義を共有する必要があるのではと感じている。また今日の日本においては、音楽芸術の創造（実演含む）活動とクラシック音楽産業の違いについての認識が怪しく、若い世代に決してよい影響を与えていないと感じている。世代は問わず、クラシック音楽関係者は無意識に「クラシック音楽は素晴らしいから、もっと広めるべきである。広めるための活動は必要である」と、思い込んでいる節があるが、この「文化」は一体どこから来ているのだろうか。地球上には、同時代に作られる音楽を含めば、人ひとりひとりの呼吸のように、無限に多様な音楽が息づいている。その視野を持ってなお、なぜ我々は音楽芸術にこだわり、専門としているのか。日本の伝統ではない西洋の音楽芸術に日々どう対峙していくのか。幼少の頃に始めたのだから、そんなことは考えたこともないといつまでも言っていられたら、それはそれで幸福なのかも知れないが、足元を深く掘り下げながらも「グローバルな」視点を持たずしては、音楽芸術の本質には近づけないだろうと感じる。その点で地理的に圧倒的に不利な日本において、発表者を含む経験者の世代が何を残すべきと考えその根拠は何か、そして若い世代へ何を伝えるべきか、自問自答の日々である。(2022.02.07)

【資料、参考文献】

日本の作曲 20 世紀～座談会～「創作界の現状、そして未来へ」(1999.5.12)

(原田敬子がパネリストとして発言)『日本の作曲 20 世紀』音楽之友社 1999

原田敬子 2014 「SIND “KUNSTMUSIK” UND “KREATIVITAET” IN JAPAN KLAR DEFINIERT? 」(独語)

(タイトル訳：日本において“芸術音楽”と“創造性”は明瞭に定義されているか?)

『NEUE ZEITSCHRIFT FUER MUSIK #3_2014』(p37~p39)

(書名訳『新音楽時報 2014 年第 3 号』)

Stefan Drees 2015 「Den Synergien nachspueren Zum Komponieren Keiko Haradas」

(英独二ヶ国語) (「原田敬子の作曲様式を探検する」)

『Magazine Ensemble MODERN Frankfurt am Main 2015 』

経済産業省 2021 「経済産業省の取組」 令和 3 年 8 月 5 日 資料 4

(p.5 創造性にかかるリカレント教育)

内閣府 2021

「まち・ひと・しごと創生基本方針 2021」令和 3 年 6 月 18 日より
地域における大学の振興及び若者の雇用機会の創出による若者の修学及び就業の促進に関する法律