

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

2022年度 博士共同研究について(感想)

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2023-04-29 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 原田, 敬子, Harada, Keiko メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1491

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



2022年度 博士共同研究について(感想)

原田 敬子(作曲芸術)

今年度の大テーマに関して、3名の学生が各々の観点から論文を完成させようとしている。学位取得を目指すプロセスにおいて論文を書く訓練としては有益な事。その一方で、論文に相応しいテーマを探さねばならない事になり、個々の気づきや問題意識などから発した興味とは異なる方向に行ってしまうのでは、という危機感もある。博士共同研究は、必ずしも論文を目指さず、抽象的な事柄についての討論や議論の時間であってもよいのではないかと個人的には考えている。過去に博士共同研究Aがそうであったように。もちろん論文を書きたいなら書けばよい。指導教員に勧められて書くもよし。この授業の到達目標(義務)にせず、自主性に任せてよいのではという考えである。

さて、今年度の学生による研究発表を聞きながら、先ず感じたのは次のことであった: 今年度の学生は全員、西洋の音楽芸術について研究している。西洋の音楽芸術は、伝統を重んじながらも創造的な独自性に大きな価値をおく。その価値観がどこから発しているのかについて認識しているだろうか?

本感想文では、学生3名の研究発表について個別に記す。

内崎さん

楽譜を精読する姿勢は大切に、ぜひ今後もそうあってほしい。ただ今年度の論文にかんしては、同時代の他の作曲家たちの強弱表記とLudwig van Beethovenのそれを比較することなしに、Beethovenの松葉や文字による強弱指示が各々なにを意味したかを窺い知ることは可能なのだろうか?という疑問が残った。今回の分析をもとに、同時代の他の作曲家たちの強弱表記を比較すると、Beethoven特有の何かを見つけ、その意味が想定できたかもしれない。因みに筆者自身は(内崎さんも類似のこと(?)を後半の授業で「ニュアンス」という表現で述べていたと思うが)、比較的短い音楽時間(短いフレーズなど)内での強弱変化を求める時に、松葉は便利なので頻繁に使う。逆に比較的時間をかける強弱変化の指示に、*cresc./decresc.(dim.)*を使う。そう考えると、松葉表記が増えた時期の作品以来、Beethovenの音楽の表出様式(音楽言語)に変化があったのではと、考えられないだろうか。今年度の内崎さんの分析が、この先に有効活用できるとすると、その観点で精読していく事で更に見えてくるものがあるかも

しれない。また時代は飛ぶが、Gustav Mahlerの交響曲の総譜をチラッと見るだけで、多くの強弱表記が目に入る。それによりどのような音楽の表出様式が実現されているかを認識できると、Beethovenのそれについても何か気づくことがあるかもしれない。というわけで、筆者は、同時代の作曲家たちの強弱表記との比較に加えて、強弱表記の比較的多いMahlerの総譜を読むこともお勧めしたい(一般にピアニストはMahlerの交響曲総譜は殆ど読まないのではないかと想像するがどうだろうか)。Mahlerの作品には調性がほぼはっきりと聴こえるので、和声という観点からも(強弱表記が更に多量な新ウィーン楽派による作品よりは)、比較するに相応しいと考える。Mahlerには、それまでの管弦楽には聴こえなかった独自の遠近法があり、独自のオーケストレーションが聴きとれる(テクスチュアを分析すると、強弱表記が密接に関わっている事がわかる)。遠近法については、よりBeethovenの時代に近いRobert Schumannの、子供が弾くことのできるピアノ作品集にも見られるが、Schumannの場合は、ペダリングや声部の強弱に加えて、音色の観点からの弾き分けによる遠近法と言えるのではないか。これが実はBeethovenのピアノソナタにも既に少し見られるが、Schumannの当該作品においては、より断片的で個性的な動機(モチーフ)が、彼特有の音楽言語を生成しているという点で、遠近法に特に留意しての実演が重要ではと感じる。Schumannの遠近法が、空間的かつ音色的に巨大化、多様化したのがMahlerの交響曲かも知れない。繰り返すが、それを可能としている要素の一つが精密な強弱表記であると言えないだろうか。

「強弱表記」。それが影響を及ぼして豊かな音楽言語/様式にもなり得る事は、筆者は創作を通して認識している。内崎さんには、強弱には無限に多様な「ニュアンス」がある事をイメージしてもらいたいし、抑揚の多様さにも気づいてほしい。作曲者の多彩な感情の起伏が、そこに生々しくも超高度に洗練された形でおさめられていると筆者は感じている。今後の研究に期待する。

福田さん

現役の若い演奏家として、現在の音楽界における事象や慣習への違和感や疑問を、流さず心に留めて、自ら向き合っているという姿勢は、研究のための研究テーマ探しとは異なり、自らの感性から出発しているという点で自然な姿である。これらを論文という形式にはめ込むことが相応しいかどうか。筆者は今年度の福田さんの発表を聞きながら難しさを感じた。「演奏とは、作品とは」を一般論化する前に、ひとりの演奏家としてそれらについてどう考えているのか、いま一步核心に迫れなかったのは、そこが弱いからではなかったか。

筆者は、過去の博士共同研究で、演奏とは何かについて触れた事があった。その概略は以下の通りである。作曲家でピアニストのGyorgy(oは") Kurtag氏から、氏の歌曲作品のピアノパートの演奏を伝授された時のことだった。人間は、クローンは別としてみな異なっており、固有の身体と精神を持っている。それをコントロールする脳の最上の状態を、演奏者個々が自ら発見するプロセスを経ることが

即ち、音楽芸術における演奏の本質である、と筆者は考えている。これを氏は(Kurtag氏は言語化しなかったが)全身全霊で伝えてくれた(弾いてみせる、呼吸をみせる、筆者が鍵盤に指を置く前に「(身体がその音を出す準備できていないので違う!)」と叫ぶなど)。Kurtag氏の全身全霊による、数値化できない(だろう)が、伝えようとするエネルギーは、激烈な、氏自身のその音楽への必然感に基づいているようだ。氏の声色、呼吸、身体の動き、弾き方、ピアノの音色をなどを間近で見聞すると、自分が作品とその演奏に向き合ってきた姿勢の甘さや、演奏解釈の薄っぺらさに気づかずにはいられなかった。氏にレッスンを受けたその作品は、筆者は何年も本番も含めて弾いてきたので、悔しい思いもあったが、それも吹き飛ばすくらいの衝撃の時間だった。一般に、作曲者が自身の音楽に感じているだろう説明できない激烈な必然感作曲家としての筆者にもあるが、筆者自ら、他者の音楽作品を再現(実演)すること(演奏は筆者の専門ではないものの)、この体験を経たことで、作曲家として独自の作曲語法を追求するきっかけを得る転機となった。氏の音楽作品は、練習すればするほど、まるで作られる前から自然界の一部であるような存在のように感じた。この感覚は見えず、数値化できず、楽譜にも具体的には書けない。Kurtag氏の厳しい助言を受け、1週間練習すると、音の数が少ないその作品の、音の発音がない時間=発音から次の発音の間にある、時にそれは無音(=空気)なのだが、それらまでもが全て、濃い音楽の一部であった、という実感を得た。氏の作品と筆者の身体が、実演を通して一体化して、筆者の一部のような感覚で呼吸を始めた、といえは伝わるだろうか。氏の言う通りの模倣演奏ではなく、その演奏に対峙する者が自らの身体を発見すること。これが演奏の本質であると筆者は確信した。

福田さんは普段どのように演奏に(練習に)向かっているのだろうか。福田さんは「聴衆に何が伝わるのか?」と自問していたように記憶しているが、音楽芸術としての秀でた作品は、恐らく作曲者の激烈な必然感から生まれる。何か目的を持った捏造品ではなく、音楽がまるで自然界の一部のように、しかし圧倒的な個性で存在しうるような力を持っている(残念ながら証明はできないのだが!)。その事を作曲者の次に感じるのは実演者だろう。作曲者ではなく、実演者が「これは今までとは違う(すごい、いい、個性的なetc)音楽」と感じて、次に聴衆がまたそれぞれ感じとって、現在まで演奏され続けている。作曲家によって、音楽言語だけでなく身体(呼吸、コントロールなど)が違うのだから、優れた演奏家はそれらを直感的に感じて処理できるだろうが、「演奏解釈」というレベルまでに達するのは簡単な事ではないだろう。秀でた演奏家たちは、直感を重んじながらも音楽を構成する多様な要素を、理論的にも認識した次元での演奏解釈を追求する。そして人は皆違うので、受け取り方も様々で当然であるから、聴衆に何が伝わったかは、恐らく永遠にわからないのではないだろうか。そこ(音楽の認知)に数字が介在できず、証明され得ない。これが音楽の存在意義かも知れない。つまりは無限多様性の賛美ではないか。

福田さんには「演奏家は作曲家が意図した事を再現すべきかどうか」という自問もあった。これも何度か授業中に筆者が発言したが、本気で作曲者の意図を知りたい演奏者は、辿れる所まで辿ってい

く必要があり、実際にヨーロッパではそれが演奏の伝統継承の基本だろう。作曲者と直接仕事をした初演者を探す、その弟子の弟子の弟子…を辿っていくというようなことである。繰り返すが、聴衆は自由で、ただただその音楽を聴く。その音楽に自ら意味を見つけても感じて何も感じなくても嫌いでも好きでもよい。何が伝わっているのかはわからない。それでも演奏する意味は何か。その答えを問い続けることが、音楽芸術に自らを捧げる演奏家という道なのかも知れない。さまざまな社会の雑音の中で、音楽芸術に関わっていくことの意味を、筆者も常に考えてきた。日本の音楽芸術界の、特に演奏家にはそういう人少ないと感じてきたので、ぜひ福田さんには今後も考え続けてもらえたらと期待している。

りさん

日本語の発音を少し聞くだけで、優れた聴覚を持っているとわかり、音楽を掴む直感力も高いので、フルート演奏家の道は合っているのだろうと感じる。一方で、少なくとも本授業を通しては、りさんの研究内容の意図は筆者に理解できず、博士課程のレベルに相応しいとは思えなかった(分析の質ではなく、量を示すような発表に終始していた)。なぜ博士課程での研究が必要なのか、根本的なところに立ち戻ってしっかり思考する必要があるのではないだろうか。欠席の多さが、仮に、りさん自身に必要な思考の時間だったとすれば、りさんの思考のプロセスを発表し、意見や助言を求めることもできたのではなかったか。その事を忠言することも教員の役目の1つなので、筆者も反省するが、りさんの欠席は目立って多かったので、何度かそのチャンスを失った事は否めない。

以下、今年度のりさんの発表について具体的に記す。りさんは、Wolfgang Amadeus Mozart 《フルート協奏曲》のカデンツァについて、①音の動き方 ②和声などについて、りさんの思うところの「分析」を行った。しかし、A:楽曲分析の基礎 B:和声学の基礎(非和声音の理解を含む)のどちらの力も弱いので、①についてはそれを示すのみにとどまり(どの旋律の動きがどこそこに使われている等。年度末の発表時の内容は、正確さに欠けていた)、②については度数とカデンツ記号を書いた(当初はコードネームだった)。それらだけでは分析にはならないことに気づいていなかった。これらは、りさんの、目下の研究の根幹に関わることなので、博論執筆に今後も分析を掲げるならば、AとBについて学ぶことなしには、たち行かなくなる事は明瞭だろう。仮に、博論のためだけに誰かの手助けを受けたとしても、りさん自身にその他の楽曲への応用が期待できない事になるだろう。今からでもAとBの基礎を学ぶべきであると筆者は助言したい。誤解のないように記すが、演奏家としての能力については期待が大きい。しかし分析を柱とする博論としては厳しい状況。まずは本人が、何が足りないのか気づくことが大切。まだ時間は少しあるので、先生方からの助言を参考に、見直していくことを勧める。

以上、雑記的感想文となり恐縮だが、学生さんだけでなく、多彩な才能から発した気づきを言語化できる素晴らしい諸先生方、ゲスト講師の方々の発表も合わせて、沢山の思考のきっかけを頂いた。筆者にとっては貴重な学びの時間であり、今後も関わって行けたらと思う。特に村田千尋先生には、ご多用の中での毎回のまとめ役と様々な調整などに携わって頂いた事に感謝の意を表したい。1年間有難うございました。

(2023/2/5)