

エッセイ

# ムジカ・インストゥルメンタリス

Musica Instrumentalis

精進場 健史

1 991年10月下旬のある晴れた日、秋空の下にやっと色づきかけた広大な砧公園の樹木の枝葉を見上げながら、私は都内世田谷区にある世田谷美術館を訪れた。しばらく前から、NHKの取材等によって多くの注目を集め、その秋になって漸くのこと日本への旅を実現させた、イタリア・ルネサンス美術の傑作の数々。それらを一堂にした「フィレンツェ・ルネサンス展」を観ておくためである。

いつもながら、美術館はどのフロアも超満員であった。たくさんの人波に流されながら、幾ばくかの時の狭間に歩みを止め、あるフレスコ画の、あるいは彫刻作品の前に立つ。500年という年月の流れには、たしかに感覚による理解を絶するものがある、それは単なる物理的な乖離というばかりではなく、より精神的な深みにおいて、時間の堆積というものが人間そのものを変化させてきたのではないかという畏れのゆえに、自分は果たしてこの作品を前にして何かを語ったり、感じたりする資格があるのだろうかという、漠たる不安が頭をもたげてくる。しかし、目の前に展開された世界は、ジョットもギルランダイオもヴァザーリも、そんなちっぽけな不安を半ば押し包むような広大さと、半ば嘲るような確固さを以って、美しく屹立していた。むしろ、私と作品との間には、何の夾雑な介在物も存在しないことを意味する、透明な清浄感さえ漂っていた。時間の堆積という事実を、忘れさせるほどの鮮やかさ。かつて、この目の前の作品から同じ距離のところ、私がこうして立ち尽くしている空間で、ルネサンスの画工たちが、その助手たちが、さかん画笔をふるっていた。そう思えば、何とも言葉にし難い感動が身を包む。

美術作品を前にして、ただ「美しい」という感想を抱くのは、ひどく間が抜けていて、いかにも芸がないという気がしないでもない。作品の偉大さを讃えるために華麗な言葉で飾り、博識を操ることのできないもどかしさは如何ともし難いところだが、私としては、はるか昔の作品が、時間の経過などという条件をまったく意識させないまでに私の心に迫り、感動させたという事実だけで、満足する以外にはないのである。

ただ、そのこととも深くかかわるのだが、作品そのものの素晴らしさ以外に、私が思い

を馳せざるを得ない事柄が、さらにもうひとつある。それは、これらの作品の息吹と輝きを今日に伝えるために、これまた献身的で美しい努力を惜しまなかった、多くの修復家たちの存在だ。

だいぶ以前のことになるが、ローマのシスティナ礼拝堂に描かれたミケランジェロの天井画の修復作業の過程を、詳細に記録したテレビ番組を見たことがあった。失敗の許されない作業に携わる緊張感、気の遠くなるような根気と、細かい技術的熟練。およそスマートさとは無縁な、こうした地味で真摯な情熱が、フィレンツェの作品にも注がれてきた事実を、展覧会カタログのノートは記している。この努力がもたらしてくれたものを抜きにして、500年という時間の堆積を経てなお、巨匠や天才たちが偉人伝の中に眠ることなく、作品を通して私たちに語りかけてくる今日というものを考えることはできないであろう。

\*

**さ**て、音楽についてのエッセイを、美術体験の断片的な感想を書き記すことから始めたのは、決して意味のないことではない。芸術作品と向き合うという行為において、美術作品に対する場合と音楽作品に対する場合とでは、おのずと構造的な違いがあると考えたからだ。その違いとは、言わずもがなのことではあろうが、音楽にあっては、作品と私とを結ぶものとして、演奏という〈第三者による行為〉が介在する、という事実である。

このことは、演奏家による演奏の内容如何で、聴く側である私の音楽体験の結果の相当部分が決定されてしまうということの意味している。何でもよろしいが、たとえばバッハの『マニフィカート』を聴くとしよう。私が劇場なり、CDなりを通して接する『マニフィカート』は、まぎれもなくバッハの作品には違いないのだが、同時にそれは、ある特定の演奏家たちによる、個別的一時的な演奏という行為によって、一時的に出現したバッハ作品の姿に他ならない。つまり、この時点でのバッハの『マニフィカート』を鑑賞するという私の音楽体験は、大雑把に言っても、演奏するオーケストラ、合唱団、声楽ソリストのメンバー、指揮者が誰であるか、さらには、その演奏が用いた楽譜の版、楽器の種類や数、さらには上演される劇場の規模といった諸々の要素に規定されてくるのである。私は、フラ・アンジェリコが描いた『受胎告知図』には直接向き合うことができるけれども、バッハが創り出した聖母マリアの歡喜の音楽と向き合うためには、常にこうした第三者の行為によって〈制約〉されることによってのみ、目的を遂げることができるわけである。別の言い方をすれば、直に作品と対峙することの責任と緊張感を、演奏家という第三者に部分的に肩代わりしてもらっているということも可能なわけだが、この本質に変わりはない。

このように、いかなる作品の場合であっても、実際の演奏次第で、曲の姿が微妙に、あ

るいは著しく変化するということは、多少なりとも音楽に関心のある人なら、誰もが必ず体験してきたことであろう。また、そうした「解釈」の問題、音楽家の音楽づくりの実際は、時代の潮流の影響に負うところも大きいといえる。

\*

**試**みに、いま私の手元にある、3組のJ.S.バッハ作曲『マタイ受難曲』のCDを比較してみよう。一組めは、ウィレム・メンゲルベルク指揮、アムステルダム・コンセルトヘボウ管弦楽団、アムステルダム・トーンクンスト合唱団、ソリストにカール・エルプ他を迎えた、1939年に録音されたもの。(PHILIPS 41620-2)

二組めは、カール・リヒター指揮、ミュンヘン・バッハ管弦楽団、ミュンヘン・バッハ合唱団、ソリストにはエルンスト・ヘフリガー他を迎えた、1959年に演奏されたもの。ARCHIVE F90A200168)

最後に、フィリップ・ヘレヴェッヘ指揮、パリ・シャペル・ロワイヤル、ヘント・コレギウム・ヴォカレ、ソリストにハワード・クルック他を迎えた、1985年の演奏である。(harmoniamundi France HMC 901155.57)である。

なお、はじめの二組、メンゲルベルク盤とリヒター盤はモダン楽器を使ったもの、ヘレヴェッヘ盤は古楽器による演奏である。

メンゲルベルクの指揮による『マタイ受難曲』は、その冒頭からして私たちに驚きに包む。第一曲目の「来たれ、汝ら娘たち、ともに嘆かん」の、およそ考えられないくらいの沈鬱たるテンポ。すべてがこれから始まる悲劇を予感し、それに打ちひしがれているかの如くに、弦の高音も低音も、管楽器も、ことごとくが頂垂れている。やがて、二部に分割された混声合唱がシオンの嘆きを歌う。そこで多用されるリタルダンドが、絶望の痛苦に追い討ちをかけんばかりの印象を深めてゆくさまを通じて、メンゲルベルクは、人間存在の罪深さと、どうにもならぬ悲しさとを、聴くものに念々と訴えかけようとしているかに思われる。

ペテロの否認の場面に続いて歌われる、あの有名なダ・カーポアリア「憐れみたまえ、わが神」を聴こう。随所に付されたポルタメントは、咽び泣くソロ・ヴァイオリンの効果性を強め、アルトの歌唱は、自らの心の弱さゆえに師イエスを裏切った者の悔恨に満ちた悲痛な心情を切々と吐露する。その情動のうねりは、聴く者をも包み込み、ライブ録音であるこのCDでは、やがて客席から、ペテロの嘆きに感応した聴衆のすすり泣きすら漏れ聞こえてくる。

あるいは、総督ピラトが群集に向かって、囚われのイエスと犯罪者バラバのいずれを釈放すべきかと問うたのに対し、群衆の声を歌う合唱が応じる「バラバを！」という狂熱的

な叫び。それに続く「十字架にかけろ」という罵声。ここでは、合唱の音楽的な美しさを犠牲にしてまで、集団心理に鼓舞され真理に盲いた愚かな人々の有り様を描こうとしている。

そして、これらの凄まじい人間劇の合間を縫って、さまざまなコラールが、浮き沈む登場人物たちの間を真理の光で満たすために、レガートを効かせた柔和さで挿しはさまれるのである。

総じて、メンゲルベルクによるこの演奏は、『マタイ福音書』という宗教テキストの性格を内部から食い破って、宗教的という以上に生々しい人間のドラマを表現したものであるように思える。リタルダンドやポルタメントの「乱用」とすら感じられる使用によって、過剰とも言える程の情緒表現を生むのも、合唱が響きの透明さをかえりみることなく声を振り絞るのも、ひとえにそのためであろう。ペテロの裏切りやユダの裏切りの場面では、メンゲルベルクは自らの音楽に託しつつ、己の心が実際に犯してきた不実を回想し、それに涙しているかのようだ。同様に、イエスが鞭打たれながらゴルゴタの丘へ引き立てられてゆく場面では、メンゲルベルクは己の音楽を借りながら、自らの愛する者が不当な辱めを受けたときの悔しさと悲しみの思い出を甦らせ、しかも同時に無力であった自分を責めつつ泣いている。

メンゲルベルクによる、この『マタイ受難曲』を聴くとき、私はいつも、ラファエッロが『十字架磔刑図』を描いたときのエピソードを思い起こす。ペルージャの専制君主家で起きた内訌によって命を落とした彼の友人と、悲しみにくれながらもその殺人者に憐れみかけた慈悲深き友人の母親のために、イエスと聖母マリアの姿にラファエッロ自身の思いを託してこの作品を描いたという話である。ラファエッロの場合は、メンゲルベルクよりもはるかに天上的で慎ましやかだが、芸術家の主観的な意図が創造行為にもたらす力の大きさを、認めないではいけない。

つぎに取り上げるのは、リヒター盤である。リヒターの音楽づくりは、冒頭の合唱から、私たちを断固とした厳しさに直面させる。十字架の重みに足をとられ、よろけながらゴルゴタへの道を歩くイエスの姿を直視せよと私たちに迫るような断固さだ。管弦楽はあくまで確かな、力強い意思に貫かれたリズムを刻み、合唱は実直にそこに応えてゆく。その音楽は確かに悲痛さを湛えてはいるが、涙はもはや存在しない。落涙といった情動的な心の有り様をはるかに越えたところで、リヒターの音楽は人々の理性に直接訴えかけてくるのである。メンゲルベルクの場合のように、メロドラマ的な悲劇性のなかへ崩れ落ちてゆくかのように『マタイ福音書』のテキストへ自らを同化させることは、ここでは許されないものであって、リヒターの音楽の前では、人々はイエスによる罪からの救いという宗教的な真実に対して、各人が真摯に向き合うことを求められているのである。

エヴァンゲリストを歌うヘフリガーの、熱っぽい語り口はどうだろう。情に流される部分は微塵たりともなく、イエスの受難を物語るという、ただひとつの崇高な目的にのみ貫

かれた、重厚な迫力。

アリアもまた同様だ。さきほどもふれた「憐れみたまえ、わが神」にしても、ここでは決してよよと泣き崩れることはない。meiner zahren willen（したたり落つるわが涙）とは、頬をぬらす涙であるというよりは、むしろ心の中に流れる涙のことなのであって、リヒターはこのアリアを通じて、私たちに泣くことではなく、“汝自身を知る”ことを求めている。オブリガート・ヴァイオリンの抑制の効いた歌い方や、悲しみを意味する歌詞であるにもかかわらず、どこか知的な味わいのあるテッパーのアルトなどが、そうした思いを抱かせる。

このリヒターによる演奏は、メンゲルベルクに比較すると、かなり客観的な性格を強めていると言える。この演奏は、明らかに音楽を通した信仰告白であろう。登場人物たちの悲しみや憎悪、愛惜などを音楽的手段を使って表現しながらも、それらひとつひとつに体系的に意味を与え、収斂させるものとしての“救い”に対して、リヒターは強い確信を抱き、音楽をその一点目指して引き上げてゆく。この強固な目的意識と確信こそが、リヒターの演奏において、冒頭から聴かれるあの“厳しさ”を生み出しているのだと思える。ひとりの人間の内部における、イエスとバツハに向けられた、魂の燃焼の証左なのだ。その意味からすれば、この演奏もまた、やはりリヒターという強烈な個性によって支えられた、たぐいまれな創造物なのである。

リヒターがまだ無名の青年であった頃、寒風いミュンヘンの街頭で、ともにバツハを演奏するための合唱団員募集のビラをひとり配って歩いたというエピソードは、そんな彼の情熱をよく語っているようで興味深い。こうした真面目なひたむきさに裏打ちされたバツハは、聴くほどに、どこか私たちをして、自らの日常における打算やいい加減さに恥じ入らせるような不思議な魅力を持っている。

最後にヘレヴェッヘによる演奏を取り上げよう。

メンゲルベルク、リヒターと聴いてきた私たちは、ここに至って、まずわが耳を疑うのではないだろうか。何という軽やかな足取り、そして繊細な響きであろう。メンゲルベルクもリヒターも、冒頭第一曲の合唱は、悲劇の幕開け、または焼けつくような信仰の物語への導入部として、それぞれに重厚で迫力のある音楽づくりをしていた。しかし、ヘレヴェッヘの場合は、まるで違う。すべての奏者が精巧な音叉となって、あたかも音楽そのものの内在的なリズムに共振するかのように、管弦楽も合唱も澁みなく自然に流れ、しかも各声部の綾なすからみあい、手に取るようにわかる響きの透明さ。エヴァンゲリストのレチタティーヴォは、テキストの内容を熱をこめて語るといふより、オブリガートのオルガンの響きと調和することこそ神経を集中させているようだ。

アリアはどうだろう。これまでふれてきた「憐れみたまえ、わが神」を聴いてみる。ヘレベッヘは、アルト独唱に女声を用いず、男声のカウンター・テナー（この演奏ではルネ・ヤコブスが歌っている。余談になるが、最近指揮者としての活躍が目ざましく、逆にそ

の声を聴けることのなくなったヤコブスがマタイを歌った演奏として、特筆に値する演奏でもある)を用いているが、ヴィブラートをかけないヤコブスの知的で清楚な発声が、ソロ・ヴァイオリンのこれまた控えめな響きとあいまって、実に美しく、絶妙な音楽的效果をあげている。テキストの内容そのものというより、まさにこの音楽的な美しさによって、聴くものの涙を誘うのである。

いっぽうコラーレは、その歌詞の内容に比して、決して聴くものを説得しようという力動を感じさせない仕上げになっている。むしろ、絵画的な静謐さを湛えながら、音楽に彩りを与える役割を果たしているようである。

さらに、メンゲルベルクのところでもふれた「バラバを！」そして「十字架につけよ」と猛り狂う群衆の興奮を歌う合唱にしても、そこには劇性というより、一枚の絵画作品に通じるスタティックな趣、絵画の中から間接的に人間の動きを感じ取るときのような、イメージのやわらかな広がりを感じ取ることができる。

全体的にみて、ヘレヴェッへの演奏は、『マタイ福音書』というテキストの内容から発せられる表現よりも、音楽的な美しさ、響きの完成度または調和といった、純粋に芸術的、なしいし音楽的な観点に立った演奏を目指しているようにも感じられる。

むろん、この作品の基盤となるテキストの性格を無視すべきと言っているのではない。この演奏を通じて私たちが求められているのは、メンゲルベルクの場合のようにそこに生起する人間ドラマに感情移入することではなく、また、リヒターの厳しさの前にひとり向き合うことでもなく、この演奏をひとつの条件として、宗教的な側面においてであれ、世俗的な意味合いにおいてであれ、自らのイメージというものを自由に振幅させることなのである。ある意味で、メンゲルベルクやリヒターは、その強烈な主張によって、私たちを否応なく押し潰し、受身にさせる。しかし、ヘレヴェッへはその控えめな、誤解をおそれずに言えばその職人芸によって、逆に聴く者をより自由に解き放つ。ヘレヴェッへの演奏は、あたかも礼拝堂や宮殿の壁面、天井を埋める壮麗な絵画のように私たちを静かに大きく包み込み、私たちはその中で、自由に想像の翼を広げるのだ。

いま紹介した3つの演奏は、それぞれの様式やその時代の特色の影響を受けている。

メンゲルベルクの演奏は、大規模なフル・オーケストラと多人数の合唱を扱った、かなり大掛かりなもので、この厚化粧を施されたバッハ演奏は、その主観的な解釈から、様式的には、かろうじて十九世紀末のロマン主義の影響をとどめているということもできる。逆にいえば、メンゲルベルクの強固な主観に裏打ちされた演奏は、まさにこのようなスタイルによってこそ可能であったといえるかも知れない。

リヒターの場合は、その時代の楽譜校訂や研究活動(代表的なのは、1950年代の新バッハ全集の刊行である)など解釈の一定の客観性に裏付けられながら、管弦楽や合唱団の規模はやや縮小され、通奏低音のオブリガート楽器がチェンバロではなくオルガンに置き換えられるなどの特徴がある。リヒターの時代の合言葉は、いわば「バッハに返れ」で

あり、メンゲルベルクにみられる主観的バッハ解釈からの脱却を目指したといってもよい。しかし、こうした客観主義的な発想もまた、リヒターにとって「バッハかくあるべし」といった妥協のない確信の一環をなすものではあつたらう。

ヘレヴェッヘの演奏は、20世紀後半になってさかんになったオリジナル主義、即ち古楽器の復元とその演奏法の学問的・実践的研究、さらには歴史的歌唱法の研究、楽譜研究や、宮廷や教会に関する古文書分析、テキスト解釈としての修辞学の影響などを取り込んだ実証主義的なもので、その音楽的特徴はさきに述べたとおりである。響きの透明さも制約の効いた音楽の運びも、古楽器演奏及び歴史的歌唱法共通の持ち味というべきで、こうした傾向はヘレヴェッヘだけに限ったものではない。古楽器アンサンブルや合唱の規模は、必ずしもバッハ存命当時のライブツィヒ聖トマス教会のオーケストラや合唱団の人数を実証的に踏襲したものではないが、思い切って規模を小さくして各声部のからみあい、響きを生かす方法は、オリジナル主義の美意識に一般的にみられるアプローチである。

補足的に付け加えるなら、現代楽器を用いながら、その演奏においてこれらの実証的な研究に影響を受け、触発された演奏活動をおこなっている者も多い。

\*

こうして、3つの演奏を比較すると、あるひとつの傾向に気がつく。即ち、メンゲルベルク（1930年代）、リヒター（1950年代）、ヘレヴェッヘ（1980年代）と時代を下るにしたがって、その演奏から“自我”の影が希薄になってきているということである。主観からテキストへ、そして音や響きそのものへと、音楽づくりの主軸が変遷してきているように思うのは、間違いだろうか。

じつはこのことは、『マイ受難曲』の演奏史のみに限ったことではなく、バッハ、なかんずく、多くの音楽作品の演奏について言えることなのである。ことに、古典派以前、即ちヨーロッパに近代産業社会が確立するより前に生み出された作品について、こうした傾向が強いといえる。

むろん、ある共時的切り口にあつては、様々な演奏家がいるわけで、同時代の演奏家がすべて一様の解釈を示すわけではないのだから、“自我”の影の濃淡にもおのずと個人差はある。しかし、それはそれとして、少なくともひとつの傾向として、こうしたことが認められるのは、いったい何故なのだろうか。とくに、20世紀後半から主流を占めるようになった、オリジナル主義、またはその影響を受けた演奏活動の隆盛の理由はどこにあるのだろうか。

\*

**現**在まで一般的に信じられてきたところでは、演奏という行為は、記譜された音符を音楽的に表現するという事以上に、それはひとつの自我主張なのであるとされてきた。多くの演奏家たちは、対象がどのような作品であっても、自らの理想や観念に依った、己の自我実現の発露の場として音楽作りというものを考え、実践してきた。メンゲルベルクの間人ドラマにせよ、リヒターの信仰告白にせよ、これらはバッハの作品を借りての壮大な自我主張であったということができる。

なるほど、ことはさほど難解ではない。というよりむしろ、私たちにとっては非常にわかりやすい。芸術とは即ち自我の主張であるとする考えは、私たちにとってまことに組し易い。それは、私たちが、自分を主張することが正しく、それを美德とする社会に生きてきたからであり、逆に考えるなら、メンゲルベルクやリヒター、その他の近代現代の演奏家たちのスタイルが、そのような価値観によって支えられているからなのである。もちろん、ことはバッハだけに限ったことではない。モーツァルトもベートーヴェンも、ブラームスやマーラーでさえ、すべての作品は、演奏家の抱く音乐的（ときに宗教的、哲学的、まれには政治的すらある）理念の主張のために用いられるのだ。

このような個性や主張に満ちた演奏を耳にするのは、まことにスリリングで、その度ごとの発見を楽しむ贅沢を私たちにもたらしてくれる。音楽を聴くことの興味のひとつが、この発見にあることは、誰しも疑うことはないだろう。

だが、私はわがままなのかも知れない。こうした贅沢のなかにあって、ときとして逆に物足りない思いをしている自分自身を見出しているのも事実なのだ。

例えは適切とはいえないかも知れないが、あたかも、腕に自慢の料理長たちが、自らの自信作を次から次へと出してくるうちに、その味わいに少しづつ食傷し、胃にもたれを感じてしまうのに似ているかもしれない。もう少し音楽的にいえば、それぞれの演奏家の主張の“海”に溺れてしまって、却って自らの感受性が呼吸できなくなってしまう、そこに感じられるときとして強烈な自我主張によって窒息させられてしまうような息苦しさ、とでもいったらよいだろうか。それが音楽を聴くことの楽しみのひとつであると、いっていいなくはないが、楽しみというには、やや重いというのが実感だ。

メンゲルベルクの感情の起伏に満ちたドラマの連続にも、リヒターの生真面目な、人間存在の意義に直に向き合うかのような厳しさの前にも、私たちはただ項垂れているほかはないような気がしてきてしまう。そこには、音楽を聴くことの喜びが存在しない、とっては言葉が過ぎるだろうが、これらの重たい演奏が、少なくとも聴く者を無傷のうちに現実の時間へと送り戻すようなやわなものではないことは確かだろう。

20世紀の後半から隆盛を極め、いまや特別な存在ではなくなったオリジナル主義が受容されることの、少なくとも作品を聴く側における理由は、あるいはこうしたところにあるのではないかと思える。“海”に溺れることの戸惑いと、演奏家の自我が聴く者と作品の間に大きく立ちちはだかることに由来する、消化不良の感覚とに対する違和感である。

\*

人間に自由と主体性を付与することで、近代的な人間観は完成した。疑い得ないものとしての己を根本におく近代の演奏理念の側からすれば、音楽表現から自我主張を拭い去り、自我という立脚点から乖離した、遠い昔の美意識や技法、習慣に頼ろうとするオリジナル主義は、じつは現代という混迷を極めた時代の、象徴的な出来事なのである。即ち、演奏家や聴衆が自分自身への信頼を喪失した、行き詰まりの自我不全感に喘ぐ現代の精神状況が生んだ不安のあらわれそのものなのだ。音楽を演奏する側も、それを聴く側も、自らの内部に創造や解釈のための確かな規範を失ってしまっているのだから、自分の外部の、すでに決定されてしまった条件としての「過去」に頼らざるを得ないのであると。

但し、ここではおおもとにある自我というものが不問に付されていることは注意しておくべきだろう。「主張」することの源泉である“自我”とは、果たして何なのだろうか。例えばそれが、自体としてはいかに強固なもので、揺るぎないものであったとしても、本来、自我というものは、大海のなかを彷徨う小船のようなものである。しかも、その船の持つ羅針盤、即ち基準というものが、ほかならぬ己自体を尺度としたものであるのなら、宇宙的な視野でみたとき、その船は、自らそうと気がつくことなく、とんでもない方向へと流されているかも知れない、儂く頼りない存在ですらある。それはそれでよしと受け止め、芸術家が本来背負った実存的な宿命と甘受する、苦悶する孤高の芸術家のイメージは、まさに近代という精神にこそふさわしい。だが、見方を変えてみるなら、演奏の有り様の本質が「自我主張」に依拠する音楽観というものは、じつは広がり少ない、却って自己の枠に狭められた、閉塞的な実践に帰してしまう心配はないのだろうか。音楽家をも含めて、あらゆる人間は本来的に自由な存在であることは違いないが、自由というものが人間の主体性や意志の存在に関わって語られる以上、そして、その主体性や意志が必然的に帯びざるを得ない有限性や不完全性へと思いを馳せるならば、人間とは自分が考えているほどには自由ではない、ということに気がつくであろう。

やや話がそれかけたが、それでは「自我」を最終的な拠り所としないのであれば、そうではない演奏家たちは、いったい何を拠り所とした実践をするというのであろう。

結論からいえば、それは「作品そのもの」あるいはさらに突っ込んだ答えを見出そうとするなら、「音楽そのもの」であるといって差し支えない。すべてを簡明な言葉で語ろうとすると、却って観念的なもののいい方になってしまうが、要するに、オリジナル主義やその影響を受けた演奏家たちは、近代的な演奏家のように、演奏を通じて自分を語ったり主張したりするのではなく、演奏によって作品そのものに語らせ、音楽そのものに主張させるのである。自らのために演奏するか、作品と音楽のために演奏するかの違い、と言い換えてもよいかも知れない。つまり、オリジナル主義とは、音楽上の肥大した近代的自我に

対する反省を契機として、作品の解釈を狭隘な人間中心主義の観念や価値観から解き放つための試みであるということができよう。古楽器を使用することも、昔の文献によって作曲当時の演奏習慣や演奏技術にフィードバックしていくことも、古文書を参照して18世紀の教会の聖歌隊や宮廷オーケストラの規模、構成を調べることも、全てはその目的のための手段である。

そのようにして創り出された音楽のすべてが、必ずしも音楽的に優れているわけではないが、音楽的に優れてさえいれば、結果として私たちの耳に響く音楽は、適度な距離と、適度な親密さと、さらにいうなら適度な重量を以って、聴き手を魅了するのである。こうした響きの適度さは、決してイージーなものではなく、むしろ聴き手がより多様にその音楽作品と関わるための条件を生み出しているといえる。

オルガン、チェンバロ奏者であり、アンサンブルの指揮も手がけるグスタフ・レオンハルトは、1980年のエラスムス賞受賞の答辞において、つぎのように述べている。「音楽家が聴衆との接触を要求するのであれば、その音楽家は自惚れており、作品を利用してしまっているのです。作品に仕え、自分自身を聴衆に利用させ、それにより献身するのではなくてはなりません」……あるいは、ある書物のなかで、リュート奏者であり、声楽コンサート音楽監督をつとめるアントニー・ルーリーが語っているつぎの言葉に耳を傾けよう。「パフォーマーは、第一にその作品（その役は研究を通して身につける）の『召使』でなければならない。第二に、彼はパフォーマンスの時点において、作品の〈代弁者〉（つまり作品の代表者または擁護者）である」……また、ルーリーは同じ本の別のところで、こうしたことも語っている。「パフォーマーであるからには、私たちは、ひとつの役をできるだけ充分に、かつ適切に演じることを学ばねばならないのだ」……

前出のレオンハルトは、べつのところ、またこうも述べている。「説得力があれば、その人の演奏したものは正統的な印象を与える。自分で正統的たろうとすれば、決して説得的にはならない」と。

より本質的には、楽器の選定や編成、楽譜の問題などよりも、むしろ、音楽家の姿勢と態度こそが重要なのである。

音楽作品は、たしかに演奏という実践的行為によって始めて形をなすのであるが、作品や音の響きそのものが、自体として要求してくる何かがあることを知っているこの二人の古楽演奏家の言葉には、作品に対する謙虚な奉仕の姿勢と、献身がみてとれる。一般的な芸術家のイメージに反して、音楽的に限りなく自我というものを締め出そうとしているかのようだ。この押し付けのなさ、よきにつけ悪しきにつけ、表現活動における近代主体主義の薬が効きすぎていた私たちに新しい世界を切り拓いてくれたのである。それはあたかも、聖堂や宮廷の壁面に描かれた幾多のフレスコやテンペラ画を、無量の時間の堆積のなかから救い出し、清らかに再生させるあの美術作品の修復家たちの仕事に似ている。

私たちがミケランジェロの絵画を目の前にして観るかの如く、音楽というものを感じ取ることを可能にしてくれる美しい献身である。

\*

**遥**かな昔、ヨーロッパにおいて、神学や天文学と並んで、もっとも基礎的な学問とされたのはほかならぬ音楽であった。しかし、私たちが現代において呼ぶところの音楽と、この時代の音楽とは、決して同一のものではない。というよりも、私たちにとっての音楽という地平をはるかに超えた、ひとつの世界観であり、神聖な秩序に関する学問であったということができる。ここでは音楽は三つの階層に分けて考えられていた。第一はムジカ・ムンダーナ Musica Mundana で、これは宇宙の調和そのものが奏でる人間の耳の聴くことのできない種類の音楽である。第二はムジカ・フマーナ Musica Humana と呼ばれ、小宇宙としての人間の生命体が奏でる音楽であり、これもまた人間の耳で聴くことはかなわない。そして、第三の音楽こそが、いま現に私たちが「音楽」の名で呼ぶところの、耳にすることのできる音楽、ムジカ・インストゥルメンタリス Musica Instrumentalis ということになる。そして、この三つの音楽は根本において同一であるという。つまり、本来の音楽家、演奏家の役割とは、第三の音楽を創造し、奏でることによって、より本質的な第二の、そして第一の音楽へと私たちに誘い、それを体験させることにあるのだ。

この思想は、とても美しいと同時に、また私たちに厳粛な気持ちにさせないであろうか。私たち人間もまた、音楽を通して宇宙とひとつであることを実感できる恩恵に与ることができるのである。

#### 【参考文献】

WAVE 20 号 特集「18世紀音楽の再創造」 1988年11月15日 ペヨトル工房

アントニー・ルーリー著 有村祐輔訳『内なるオルフェウスの歌』～古楽が教えてくれるもの～ 1995年7月13日 音楽之友社

PERFORMANCE;Revealing the Orpheus Within Copyright(C)1990 by Anthony Rooley

皆川達夫著『中世・ルネサンスの音楽』 1977年2月20日 講談社現代新書