

ピアノ演奏における流動的時点間体得の必要性

Necessity to have a sense of changeable time
in a piano performance

西野晴香

Haruka Nishino

1. はじめに

「音」は鳴った瞬間から次第に振動を弱め、消えていく。音楽も、耳を通過し、脳に流れ込んだ音が「記憶」として残る以外には、目に見える形にも、触れることのできる物にも残すことはできない。音楽を物理的に残す方法としては、「楽譜に起こす」という作業によるものがある。(今日、CD等の媒体を使つての記録手段もあるが、ここで言う「残す」とは、目に見える音の流れのことを指す。)では楽譜にはいったい何が書かれているのだろうか。どこまで書かれているのだろうか。また演奏者は、何を手がかりにどう読み、どう音に、音楽にしていけばよいのだろうか。

音楽的な演奏をする上で必要となる能力は多分にあるが、中でも聴力は絶対に欠くことのできない能力である。なにも音の高低を聴く力だけを聴力というわけではない。その色、形、重さ、硬さ、温度や湿度など、感覚が鋭ければ鋭いほど、音を細分化することができる。そしてそ

のようにして、より多くの音のパレットを持つ演奏家の奏でる音楽は、実に気品高く、聴く者に感動を与える。この他、音楽をするためには、運動能力、リズム感覚、色彩感覚、表現能力なども必要である。しかし、これらもまた聴力があってこそ、養われる能力である。

本論では、この、聴力の役割について述べると共に、メトロノームの示す、機械的に精密で常に一定である時点間と、楽譜から読み取るべきそれとが必ずしも同じではないという事実について考察することとする。尚、ここで取り上げる音楽は、クラシック音楽に限定する。

2. 再現芸術にあたって

- イ) 音の支配者は誰なのか
- ロ) 見た音符と聴く音符
- ハ) 音楽的な音
- ニ) 楽音の行方
- ホ) 時点間

イ) 音の支配者は誰なのか

ピアノは、音を出す(演奏する)ために、極めて簡単に言うなれば、指を使って鍵盤を上から下へ向かって押す、下ろすという動き(打鍵)を要するのだが、実はそこに、「音をつくる」という、音楽をする上でなくてはならない意識を疎かにしかねない問題を抱えている。ピアノは、音の立ち上げについては打鍵することにより演奏者自らの意志で行うが、その音を持続させようと思う時、構造上、演奏者がその努力をしなくとも、容易に、ある程度持続させることができる、むしろ持続できてしまうという点である。

例えば、フルートは吹くのを止めれば音が途切れ、ヴァイオリンは弓を動かすのを止めた時点で、音を生まなくなる。歌うこと、つまり声もこれに同じである。ピアノ以外の多くの楽器は、音を生んでいるその間ずっと、それを続けようとする意識または身体の動きを伴わずして演奏は不可能であり、生み出される音は常に演奏者の支配下にある。これに対しピアノは、一度打鍵した鍵盤をそのまま押さえてさえいれば、そこに「音を出し続けている意識」があろうとなかろうと、とりあえず音を生んでいくことができる。このことから、残念ながら、演奏中にも係わらず無意識に出している音があるという状態が起こりやすい。このことについてジゼール・ブルレは次のように述べている。「音響的持続が、みずからの発展の躍動をそこに見出すべき時間の心理的体

験とは独立して、空虚なものの中に構成されることがあまりにもしばしばなのである。」¹⁾その上正しく調律された楽器を用意し鍵盤を押しさえすれば、決まった高さ(ピッチ)の音、ドやレが当たり前に出てしまう。発音するまでにその都度音程から自分で作らなければならないヴァイオリンなどに比べ、ピアノという楽器が、演奏者自らが生み、生みはじめた音をその後どこまで支配すべきかという意識をあまり持たないまま演奏できてしまう楽器である、ということを認めざるを得ないのである。

つまりこれは、ピアノが演奏される時、果たして鳴っている音すべてを演奏者が意識を持って支配しているのか、下手をすれば楽器に頼りきった演奏になっているのではないか、もっと言えば、支配どころかその音に演奏者の意識さえ無いこともある、と言えるのではないだろうか。

実際に、ピアノは鍵盤の上を猫が歩いただけでも音が出る。他の楽器に比べ、その世界に入りやすいのは確かである。だが本当の意味での音づくりの難しさに触れないまま学習するのを止めたり、もっと残念なことは、コンクール等にむけて熱心に練習を続けているにも係わらず、そのことに気づかないまま、自分のやっている手指の運動を、ピアノを弾く、ピアノを演奏していることだと信じて疑わない学生が多く存在することである。「指導は受けているが、今現在そこまでのコントロールや気配り(耳配り)ができな

い」というのであれば構わないが、学習初期段階の学生たちを日々指導している者の中に、そのこと、つまり「出す音すべてを、その鳴り始めから終える瞬間まで意識を持って支配しなければならないということ」を知らない者がいるとすれば、それは日々大罪を犯しているに等しいと言える。当然のことすぎる、と笑われるかもしれないが、このことを笑ってしまえることこそが、過ちの始まりであるとも言いたい。大袈裟なようだが、この「音の経過」をきちんと把握できるか否かは、音を音楽にしていけるかどうかに関係するため、そのように言わざるを得ない。

ロ) 見た音符と聴く音符

「線は点の集合」と聞くが、これを楽譜上に置き換えるなら「点」は「音符」であり、「線」にあたるのが、目に見えこそしないがそこに聴こえてくる「如何に過ごしてきたかという過去」であり、それがつまり「メロディー」である。いわゆる「線」とは違い、点は見えるが線としては、目ではなく耳に聴こえてくるという点が、興味深い。ヴィクトル・ツカーカンドルは、「1音だけではまだ音楽ではありません。それは音楽への「約束」にすぎないでしょう。その約束が果たされて音楽が生まれるのは、音が順次続く時です。だから、厳密に言えば音楽の基礎要素はひとつずつの音ではなく、音から音への動きのひとつひとつつながりなのです。」²⁾と述べている。

音符はただの点に過ぎず、楽譜上に見る、音符と音符の間、音符同士のつながりこそが音楽となっていく。しかし、点の集合として目に見えてできていく線とは異なり、音符と音符の間である「音の進み方や方向」などは、楽譜上に現れない。(アーティキュレーションやデュナーミクなど、実際楽譜に書かれている事柄のことではない。)演奏者は、楽譜から音符を見て知るのではなく、音楽を聴き取る必要がある。

例えば 3/4 拍子の曲の、3つ並んだ四分音符を演奏した時、発音・発音・発音をただけではそれはただの音の羅列であり、発音と発音の間、つまり音符の表す決められた長さの「時間の過ごし方」を読み取って演奏したことにはならない。このことについて藤原義章は、「打楽器や打撥弦楽器（ピアノ、ハープ、ギター）のように、弾いた瞬間から音が減衰する楽器では、拍の「頭の瞬間がすべて」のように思いがちです。」³⁾と、指摘している。楽譜には、他人が目で見分けるように、作曲者が記号や言葉を使って書き記したことと、実際には書いていないように見えるが書いてあるも同然のこと、つまり演奏する側が読み取らなくてはならないことが表現されているため、見た音符をただ発音するだけでは、全くもって不十分ということである。

作曲者の生んだ目に見えない時間芸術を再現芸術としてこの世に生み出す為には、楽譜から情報を視覚で捉えると同時

に、持続性をもった聴覚を働かせ、あたかもそこに音楽が鳴っているかのように音符を聴く能力を養う必要がある。

ハ) 音楽的な音

音の正体は言うまでもなく空気の振動であるわけだが、この空気の振動すなわち音は、「オシロスコープ」という、周波数を測定し画面に音の何たるかを、波状曲線として映し出す機械によって物理的に見ることができる。しかしこのオシロスコープにも解析できない、音の「ある部分」が存在する。それについてヴィクトル・ツカーカンドルは、「それは音の“力性”つまりその音の音楽的性質です。音高、大きさ、音色についてはほんの僅かな変化でもただちにそれに対応する変化が波状曲線に現れます。しかし“力性”が完璧な安定感から鋭い緊張感へと極端に変化しても、何の影響もこの線には現れません。」⁴⁾と述べている。音楽家の聴いている音、聴くべき音とは、ただの音ではなく、音楽的な音「楽音」なのである。

ニ) 楽音の行方

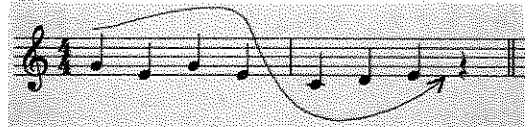
地球において、地面に向かって落とししたボールが跳ね返ったり転がったり、裂けたりその動きを止めたりするように、楽音にも、その音の使命として向かう先が必ず存在する。向かうことをせず留まることもある。ただその向かい方や留まり方は、ボールのそれのように目に見ることができない。

例えばここに、拍子をもたない

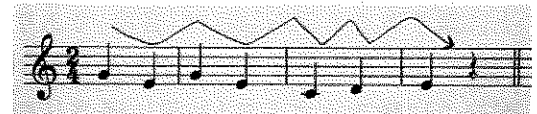


がある。音の高さと、すべての音が均等な長さを持っていることは見てとれるが、この状態からはどの音の向かう先も分からない。しかし一度彼らを拍子の中においてやると、途端に水を得た魚のように動き出す、いや正確に言えば、動こうとする力性を持つ。この力性を矢印で示すと次のようになる。

4/4 拍子の場合



2/4 拍子の場合



このことだけを探っても、記された音符は拍子と関連して力性を持ち、その力性は拍子が違えば変化するということが分かる。よって拍子自体が何らかの力性を持っていると考えられる。

ホ) 時点間

拍子の基となっているのは拍であり、拍とは、規則的に分割された時間の流れのことである。この分割された一定の時間を様々な長さに分け、そのそれぞれを与えられたのが音符である。そして時間

だけを持たされた音符に、流れや動きを与えるのが、拍であり拍子ということである。拍の持つ時間は一定である為、いくつの音符に分けられようと、その長さは延びることも縮むこともない。しかし、拍の中に置かれた音符は、その拍が拍子という大きな時間の流れに乗ったとき、それぞれ異なる力性を持ちそれによって動き始める。「ひとつの音が“力性”を持つためには、それがひとつの音楽の筋道に属していなければなりません。ひとつの音楽の筋道の中では、どの音も、それ固有の“力性”を必ず持っています。」⁵⁾と、ヴィクトル・ツカーカンドルも述べている。

音符は、それだけでは何の力性も持たない。しかしながら拍の中の音符は必ず力性を持ち、動く。このことが私に『音楽における時点間が、常に一定ではなく、流動的であるからこそ、それ如何によって音符、つまり音が力性を持ち、動くのではないか。』と提起させるのである。

3. 「間」

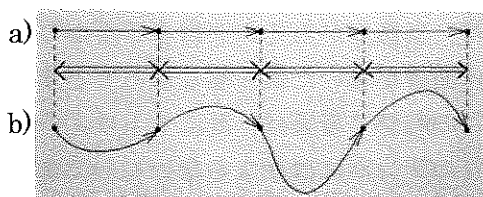
日常生活において、例えば駅と家の「間」を表現する際、「徒歩で10分」とも「1キロメートル」とも言う。この時、「徒歩10分」は時間「1キロメートル」は距離で表している。私達はこの「間」について、ごく当たり前に、時間としても距離としても認識するよう教育を受けている。しかしこと音楽の世界においては、「間」を時間でしか捉えられないため

に非音楽的演奏をする者が多く存在する。

そもそも我々人間はなぜ音楽をするのだろうか。それは、歌って伝えたいからに他ならない。歌いたい気持ちを持たずして音楽をする理由があるとすれば、それはきっと筆者の言う音楽のことではない。ある作品を前にそれを歌おうとする時、当然ながらその楽譜を手掛かりに、作曲者が書いた歌を感じ取ろうとする。この時聴く音楽は、既にメトロノーム通りのテンポには納まらないものである。ただしそれは、楽譜から聴き取るべくを聴くことが出来たならの話である。例えば、他人に何かを言葉で伝えようとする時、その気持ちが強ければ強いほど得てして声が大きくなったり、早口になったり、言葉数が増えるなどする。音楽もまた「ここは前のめりに伝えたい、こちらはたっぷり息を吸って声を大にして言いたい、この部分は時間をかけて大切にささやくように歌いたい」などと、感情の持ち様によって、かける時間が伸縮するものである。しかしながらピアノに限らず音楽を学ぶ中では、教師が生徒に対し初期段階から「これに合わせなさい!!」と、機械的に一定時間を刻むメトロノームを絶対なるものとして、それに寸分違わず合わせて演奏することを強いることがしばしばである。そして、その機械的な刻みこそが曲のテンポ(速さ)であるとして、レッスンを進めていくのである。(もちろん、メトロノームを頼りに規則正しい基本のテンポを知ることは、それ以前に学習必

須であることは言うまでもない。)

ここに二種類の、時間の流れを分割したものがあ。長さの同じ、点と点の間を拍とする。また、→については a) と b) のそれとでは異なっているが、双方流れた時間を表している。



仮に、

① 点が時点、⇔を時間の長さとした場合、

a) では、時間の長さ(⇔)と流れた時間(→)が同じであることが見て取れる。しかし b) においては、時間の長さに対して流れた時間を表す→が長いことが分かる。これでは、同時に流れる時間を同じ時点で刻んでいるにも係わらず、流れた時間の長さが違うことになる。

では次に、

② 点は時点であるが、⇔を時点間の距離とした場合、

a) と b) では、時点間の距離は同じだが→の長さが違うことから、異なる時間をかけて同じ時点に行き着いたことになる。

実は①においての a) の→は、メトロノームを時間の刻みだと信じて疑わない者にとっての時間感覚であり、このタイプの者の演奏には、気持ちの揺れや時間の緩急の表現はなく、それはまた、その者

の音楽の感じ方と言える。それに対し②においての a) と b) の→は、メトロノームの示す時点が、時間ではなく距離を刻んだものだ、という感覚を持つ者なら理解できる、流動的時点間の一例である。

4. 楽譜はレシピ

ここでは、物理的な時間の伸縮ではなく、音楽をする際に音楽家の脳内に生じるべき音楽的な時間感覚のことを、流動的時点間という。加えてこれは、「拍子感」といわれているものと同じである。拍子は楽譜上に指示できるが、あくまで感覚である拍子感についてはそれが不可能であるため、楽譜には書かれていない。何より、作曲家の生んだ音楽作品自体が、そもそも無形である。だがそれを既存のものとするために、どうにか書き記したものが楽譜なのである。

ある料理を再現するためにその作り方を書いたものをレシピというが、筆者は楽譜もまた、時間芸術のレシピであると捉えている。そして、そのレシピを読み、再現芸術にあたる演奏者は、次の水準に達しているべきと考える。第一に、実際に音を出す際に、まず楽譜から自分の耳に聴いたものありきでそれらを表出させる、再現するのだという姿勢を身につけていること。第二に、楽譜を読み始めると同時に、自らの脳内に、拍子感という感覚的時間の流れが起こること。そしてそれは当然作品によって異なり、たとえ同一作品内であっても流動的であること

が重要。第三に、その拍子感を基に、力性をもつ楽音を聴き取りながらメロディーやハーモニーを認識できること。これら全ての水準に達した者が、演奏技術を持って作品の再現に臨んだ時こそが、再現芸術にあたる最も相応しい姿と言えよう。いくら訓練によって技術を研いても、作品の上辺だけを音にしたのでは、再現芸術に至ったとは言えないのである。

5. まとめ

流動的時点間、つまり拍子感とは、音楽家の持つ特殊な時間の捉え方である。これは、音楽の基礎を身に付けた者が、音楽家になろうとする際に兼ね備えているべき感覚である。しかしたとえ音楽家にならなくとも、音楽の世界の入り口に立って、音楽に触れるこども達にも、その感覚を体感しながら学んで欲しいものである。

アンサンブルをする際、演奏者同士でただ単純に、「タイミング」が合わないことがある。反対に、何の打ち合わせもなくピタリと合うこともある。何か一曲が合う人間とは、何曲やっても合うものである。それは、互いに共通の感覚で音楽を聴いているからに他ならない。この感覚は、音楽をする上で絶対に必要な感覚である。ただしそれは、機械に頼っても決して得ることは出来ない。唯一、その感覚を持つ教師と共に弾く、または歌うといった、学習初期段階からの時間の積み重ねの中でのみ、体得できると考える。

6. おわりに

音楽の世界は、そのほとんどを感覚的なものが占める。筆者自身、音楽的感覚を多少は持っている信じ演奏にかかっているのだが、この考察を通じ、やはり感覚はあくまで感覚であり、それをいざ伝えようという状況において、文字や言葉で伝えるには限界がある、だからこそ生身の人間から生身の人間へのレッスンが重要であるとともに、教える立場にある者が担うべき重責を、あらためて感じさせられた。今後もこの流動的時点間と、その効果的な体得方法について研究を続け、結果を発表するつもりである。

引用文献

- 1) ジゼール・ブルレ著／海老沢 敏・笹川 恭子 共訳『音楽創造の美学』音楽之友社、1976年、95頁。
- 2) ヴィクトル・ツカーカンドル著／馬淵 卯三郎・大谷 紀美子 共訳『音楽の体験』音楽之友社、1982年、76頁。
- 3) 藤原 義章著／『美しい演奏の科学』春秋社、2006年、76頁。
- 4) ヴィクトル・ツカーカンドル著／馬淵 卯三郎・大谷 紀美子 共訳『音楽の体験』音楽之友社、1982年、32頁。
- 5) " 29頁。

参考文献

- ・谷口 高士編著／『音は心の中で音楽になる』北大路書房, 2005年.
- ・神原 雅之編著／『リズム&ゲームにどっぷり！リトミック 77選』明治図書, 2007年.
- ・メアリー・タイルズ著／三浦 雅弘 訳『集合論の哲学』産業図書, 2010年.
- ・エミール・ジャック＝ダルクローズ著／山本 昌男 訳『リズムと音楽と教育』全音楽譜出版社, 2011年.