

# 指揮演奏に関する基礎的研究 1

## 弦楽器演奏からのアプローチ

知 念 辰 朗\*

---

Tatsuro CHINEN

Basic Study in Conducting Orchestral Music I.

A view based on the performances of string-instruments.

---

### 序

指揮が専門化され独立した演奏分野として確立されたのは、19世紀に入ってからのことである。演奏分野において一番遅く確立したにもかかわらず、現代では最も脚光を浴びた存在である。しかし演奏という分野にいながら自ら音を出さないという大きな矛盾がある。現在、指揮者になるためには音楽に関する広範囲な知識と技術が要求される。更に指揮者にふさわしい人間的資質も問われる。このように他の演奏家に比べ多方面の才能が要求されているのだが、最大の矛盾である自ら音を出さないということからいえば、結局指揮者は大勢の奏者の力を結集し、自己の解釈と一体ととして音楽を創造していく新しい形の演奏家といえよう。又、直接音を生み音楽を創る声楽や器楽の演奏家に対し、間接的な演奏家ともいえる。いずれにしても指揮者は、オーケストラの発展により生まれた、独特な任務を持った演奏家である。

さて、オーケストラは現在最も盛な演奏団体の一つである。伝統のあるヨーロッパでは、小さな町にも優れたオーケストラが散在し、その地域の人達に親しまれ愛され、市民生活にとって必要な存在になっている。日本では、戦後おこった弦楽器ブームの波が一つの核となり、器楽指導法の飛躍の発展と普及の結果、優れたアマチュア奏者が各地に育ち、都会の大学を中心にたくさんのオーケストラが存在し競合している。この最大の理由は、オーケストラ音楽の持つ本質的な魅力に尽きる。この魅力にとりつかれ、若者達は熱中するのであるが、真の魅力を実感として味えるまでには、さまざまな苦労が伴うのである。しかし、若者特有の熱気と挑戦的意欲により、かなり高いレベルの演奏を披露している。音楽の世

界では、名人・巨匠が求められ、そうした演奏家が活躍する場と、合唱・合奏に見られるように、アマチュアが自ら演奏し音楽を創造する場が必要である。オーケストラにも見られるこうしたアマチュア達の積極的な参加は、やや沈滞気味のクラシックの音楽界にとって、将来の活性化につながるものと期待される。

さて、こうしたアマチュアを指揮する指揮者とプロのオーケストラの指揮者とは、自ずから任務の内容が違ってくる。特に練習段階においては、その違いは大きい。アマチュアが合奏の基礎的技術をしっかりと身につけ、立派な奏者に成長するまでには、かなりの時間がかかる。これらの技術はどれもこれも言い尽くされ、わかりきったことばかりである。しかしアマチュアの多くは、この技術の重要さに気付いていない。指揮者は、まずこうした基礎的技術の重要さを、一人一人の奏者に合奏の場で認識させることから始めなくてはならない。この小論では、こうした合奏における基礎的な諸問題について論じ、弦楽器演奏の面からも、敷衍する。

### I 演奏の特質

五線紙に音譜として書かれている総譜<sup>スコア</sup>注1を見て、直ちに音として（音の流れや音の重なり）聴くことのできる能力を持っている人は、専門家の中でもごく少数の人だけである。大多数の人は、演奏という再現創造<sup>再現創造</sup>注2により現われた具体的な音を聴くことで、はじめて作品を知ることができるのである。この再現創造が音楽芸術において最大の特質である。例えば、絵画・彫刻・建築といった造形芸術の分野では、作品は誰の助けも借りずに直接見ることが出来る。評価は各人各様であろうと、一人一人が納得するまで鑑賞することが出来るのである。ところが音楽の場合は、今述べたように、ごく少数の専

---

\* 島根大学教育学部音楽研究室

門家を除けば、印刷された<sup>スコア</sup>総譜をいくら見つめていても、音は何にも浮かんでこない。従って音楽芸術の分野は、作曲という「創造」に、演奏という「再現創造」が加わり一体となって、初めて音楽が誕生し、聴衆に鑑賞されるのである。又、造形芸術においては創られた作品が絶対唯一の価値を持った存在であり、他人がそれをいくら真似て作ったとしても、それは全て「贋物」になってしまうのであるが、音楽芸術では、偉大な作品であればある程多くの演奏者によって再演されるのである。そして再演された一つ一つの演奏には、もちろん違いが生れるが、この違いはいわゆる「間違い」ではなくてそれぞれに価値を持った演奏として認められている。こうした違いは演奏者の個性の違いであり、又解釈の相異でもある。

さて、この「演奏」という行為は、本来一回限りのものである。音が生れ「楽音」として創造された次の瞬間にはもう空気の中に消滅してしまうのである。このように瞬間にして無くなってしまうはかない運命の「楽音」を創造していく行為が演奏本来のあり方なのである。(この点レコードは一つの記録ではあるが、真の意味での演奏とはいえない) 従って一人の演奏者が同じ曲を奏いても、その度に微妙なニュアンスの違いが生じ、決して同じ演奏は生まれない。

さて次に、書かれた作品について考えてみる。仮に作曲者が自分の作品に楽語や言葉を使って、演奏に関する諸条件をこと細かく指定したとする。しかし結局それは演奏者にとって重要な「道しるべ」ではあるが厳格で絶対唯一の設計図ではありえないのである。例えば、Allegro と書かれ、メトロノームにより四分音符の数が指定されていても、演奏者一人一人が感じるリズムには必ず微妙な違いがある。さらに速度の順次変化の具合や音の強弱の度合、音の勢いの加減、和音のバランスの状態など、どれ一つとってみても計量的に定められる表記はない。こうして見てくると、五線紙に書かれる作品に、作曲者の意図を完全に書き記すことのできる記譜法はもともとなかったのである。こうした現状では逆に読み手側(演奏者)が書かれている作品をいかに深く読み取ることが出来るか、ということがむしろ重要な課題になってくる。この演奏者の読譜能力は、ごく初歩的な段階から楽曲全体を分析し、解釈する高い次元の能力まで含まれたものであり、解釈能力と呼ばれ、演奏の質の違いは、こうした能力に左右される。作品を演奏するには、まず、作品の構成を深く分析・研究し、作曲者の意図や作風を十分に理解しなくてはならない。さらに、この段階から一歩踏み込み、作品の内深く焼えているもの

に迫り、自己の感性と共鳴し、作品のもつエネルギーと自己のエネルギーが一体となって、自我の表出をしなくてはならないのである。

さて、作曲と演奏が分離し専門化され定着した現在では、器楽や声楽を奏するための、独自の方法が進歩発展した。具体的にいえば、手や指や唇や声帯が命ずるままに柔軟に速く正確に動かすための特殊な訓練方法である。こうした訓練は、演奏者にとって決しておそろかにしてはならない大切な基礎的技術の一つである。しかしこうした技術が、一体何の為に使われるのかという本来の目的をいつも忘れてはならない。演奏分野が独立した現在、よく見かける「間違い」にこうした問題が、かかわっている。即ち器楽を学ぶ初心者もは目的ではあるが、単純な肉体の反復練習に終始してしまう結果・音楽の創造にとって一番大切な新鮮な「心の動き」が埋没してしまうのである。この単純な反復訓練と芸術的精神とは、元来、根本的に相反するものである。とかく機械的な訓練は、新鮮な「心の動き」を殺し幻想を麻痺させてしまう。演奏者は手巧の技術の訓練にかたよらず、常に新鮮な気持ちと目で、作品を良く読み分析する頭脳的訓練と音楽的想像力を養わなくてはならない。特に、指揮演奏に於ける準備は、まず楽曲の正確な読みから始まる。  
〔注1〕 総譜(スコア)・合唱・合奏などで多くの譜表を一括して小節を縦にならべ総合譜表にしたもの、この総譜により、各声部の施律進行や和音的動きがひと目でわかる。

〔注2〕 再現創造・作品を創造する作曲者とそれを受け入れる受容者(聴衆)の間において、聴衆に分かるように仲介する役割が再現創造者であるが、彼は自分の能力才能によって楽譜の記号を音に作り直す。即ち死んだ文字を生きた感情に変える。こうした演奏者を再現創造者という。

## II 合奏の基礎技術

最近、アマチュアオーケストラは都会だけでなく各地方にもたくさん出来てきた。こうした合奏集団の規模や演奏能力の違いは、まさに千差万別である。しかし演奏に使用する楽譜はプロのオーケストラが使う楽譜と全く同じである。従って、どうしても個人レベルでの一定の基準に達した技術能力が必要である。さらに、その技術を使って合奏に不可欠な基礎的技術を一人一人がきちんと身につけなくてはならない。一般に楽器は、奏者の意図にいつでも応じられるよう常に調整整備されていなくてはならない。オーケストラを一つの「楽器」と見なし

た時、合奏の基礎的技術が一人一人の奏者に完全に身についた時点で、初めて「楽器」として調整備が整ったと考えられる。明瞭な演奏をめざすには、まずやらなければならないのが、この合奏の基礎的技術の徹底である。しかし、内容はごく常識的なことがらであるが、全員が身につけるまでには、真剣な長い努力が必要なのである。その具体的内容は、

1. 音の出が合うこと、
2. 表の節と裏のキザミが合うこと、
3. 和声のバランスを常に考えて奏す、
4. メロディーが必ず浮き出るよう全体のバランスを聴くこと、

以上この具体例は、日本を代表する NHK 交響楽団のホルン奏者千葉馨氏<sup>注1</sup>が指摘した例である。現在合唱、合奏が少し盛なところでは誰もが知っている常識である。しかし千葉氏はつづけて述べる。「いってみれば簡単なことであるがオーケストラの全員（100人）が体で覚えるまでにはけっこう時間がかかる。一年目でいわれた事が、3年目で同じ曲が出てくると又、同じことをいわれる……しかし、同じことをいわれることがやはり大切なのである。」

体で覚えるということの大切さは、演奏を体験した者であれば良くわかる。要は、演奏という場においては、頭だけでいくら理解していても、何の役にも立たないのである。それは全く知らないのと同じことである。いやむしろ生半可に知っていることが、かえって邪魔にすらなる。しっかりと身に付き、演奏の瞬間に生かされてこそ、はじめて意味がある。現在、世界的な演奏水準にある NHK 交響楽団でも、こうした基礎的技術が全員に徹底するまでにはかなりの時間がかかったことを我々は肝に銘じる必要がある。

さて、この基礎的技術が身に付く前提として必要なことは、合奏の中で自分のパートを奏きながら、他のパートの音が自然に「聴きとれる」能力を、まず身につけることである。そのためには極端な方法として初めは、自分の席に座り楽器は奏かずに、目で楽譜を追いながら他のパートの音を聴く練習から入ることも必要であろう。ごく低い次元で、自分のパートを奏くのに四苦八苦している奏者は別として、独奏も出来る能力を持った者でもオーケストラ（合奏）に初めて参加すると、大抵の場合、大勢の音の大きさにまず驚かされ、とまどい自分のパートを奏くリズム感を見失うのが普通なのである。ましてや指揮者の棒を見るゆとりなど全くない。こうした段階を経てもう少し慣れてくると、大勢の奏者の出す総和の流れ（リズム）に気付き、そのリズムに遅れないよう

に、恐る恐るついて行くことができるようになる。しかし、まだここでも指揮者の棒を見たり、他の楽器の旋律を聴いたりするゆとりはない。結局、他のパートの音を聴きそれに合わせて自分のパートが奏けるようになるまでには何回も合奏に参加し、他の奏者や指揮者から、やかましく注意されながら成長する以外に方法はない。このように他人の音を聴き、その中で奏ける「能力」をつけることが合奏の基礎の第一歩である。けれども、この一歩の壁は実に厚い。しかし、この厚く大きな壁を乗り越えることで初めて合奏の中で「奏いた」という実感が湧くのである。そして、この段階を乗り越えてからは、加速度的にいろいろな音が自然に聴こえてくるし、それに順応した演奏ができるようになる、と同時に指揮者の存在に気付き棒の動きが次第に見えてくるのである。こうした段階に立って、初めて最初に述べた合奏の基礎的技術の練習に入れるのである。アマチュアにとって最初にやることは、他人の音が聴えてくる「耳」を作ることである。尚、この「耳」を作るには、個人指導の段階でも十分に行うことができる。即ち個人指導に極力合奏を取り入れることである。そのことにより、初歩の次元から、他人の音を聴き、他人のリズムで演奏することに慣れるのである。特に弦楽器の指導者は、こうした点に、十分に留意すべきである。なぜならば一人では、かなりむずかしい曲を奏いていながら、それより、はるかにやさしい合奏の基本技術が、正確にできない例を、よく見かけるからである。指揮者は、こうしたことも勘案しながら指導をしなければならない、知っていることと、出来ることとの間には大きな距離がある。

注1 千葉 馨、(1928～)、元 NHK 交響楽団ホルン奏者、1947年、東京芸術大学器楽科卒、1956～1957年ヨーロッパ各地を外遊各国のホルン奏法を研究する。国立音大教授・東京芸術大学・山形大学講師。

注2 「楽器が語る音楽の現場」、(2)、藤沼朝保編、ラジオ技術社発行。

### Ⅲ 腕の運動の基本原理解

指揮演奏に直接かかわる腕の動き、この動きは、一見自由勝手に、不規則な動きに見える。事実、演奏に見られる指揮者達の腕の動きは、一人一人皆んな違っている。他の器楽演奏に見られるような、厳格な奏法の法則性は、うかがわれない。では、この腕の動きに関しては、始めから、何の規整もなく自由勝手なやり方なのであろうか、そうではない。実は科学的に、きちんと分析され、体系化された運動の技術がある。この方法を

考案したのは、日本人の指揮者である。一人は故、斉藤秀雄<sup>注1</sup>であり、もう一人は山田和雄<sup>注2</sup>である。斉藤秀雄の傑作、「指揮法教程」、山田和雄の名著、「指揮の技法」、ともに、指揮の運動、即ち腕の運動に焦点を絞り、あらゆる音楽的要素に適応した動きに分析し、それぞれの動きに合った独自の名称をつけて、分類、整理している。(詳細は省略する)。こうした、指揮運動についての分献は、いままで外国にも例を見ない。この画期的な労作により、学習者は、腕の動きについて学ぶ立派な規模ができたのである。今日、世界的に活躍している、小沢征爾<sup>注3</sup>や、和山和慶<sup>注4</sup>は、こうした方法を基に大成した指揮者であり、彼等の活動と名声により、この規範が逆に外国へ紹介されている。筆者は、山田和雄氏より、直接指導を受けた。氏の考察された、数多くの方法の中から、腕の運動についての根幹と考えられる、二つの動きについて、紹介したい。一つは自然落下運動<sup>注5</sup>、であり、もう一つは放物運動<sup>注6</sup>、である。

### 1. 自然落下運動

自然落下運動は、物が自然に落下する動きを、指揮の規範にした腕の運動である。具体的に見る。今、水平位置に右腕を上げ静止する。次に腕の筋肉を、急に弛緩させる。腕は落下する。この際、注意することは、落ちる腕の初速度はゼロである。自分で腕を落そうという、意識や、力が入ってはならない。次に腕は自然に加速度がつき、自分のももにあたり、バウンドしてはね上がる。この一連の動きの間は、全く人為的な力を入れないことが大切なポイントである。これが指揮の技法として、最初に行なう動作の原形である。一応頭で理解しても、実際にやってみると、なかなか思うような動きはできない。この自然に落下する動きをまず覚える。そしてバウンドして、はね上がった動きに少し力を入れ、定められた点にはね上げ、また自然落下運動をくり返すのである。この動きが自然なリズムを生む腕の動きである。この基本の動きをマスターせず、いきなり自己流の振り方でやると失敗する。大抵の場合、肩に力がのこり、まるで機械仕掛の人形のような、ぎこちない動きになり、生きたリズムは生れない。即ち正確なリズムは振れない。少し経験のある奏者から見れば、こうした振り方では、合奏の正確な一致点が、わからず邪魔な動きに感じる。この手の動きについて、ブルーノ・ワルター<sup>注8</sup>は、次のように指摘している。「もっとも才能のある、高い感受性に恵まれた音楽的な心情の持主であっても、その心情だけでは、いざ演奏という場合になると形而下的な正確さと、テクニック上の精密さに欠けていることを償うこと

はできない、——手(の動かししかた)の未熟であることは、楽曲の持っている本当の感銘を与えるのに邪魔をすることになる。」<sup>注9</sup>

### 2. 放物運動

もう一つ重要な腕の動きの原理は、放物運動である。これも物を投げた場合、投げられた物自体の運動の動きを指揮の動きの規範にしたものである。詳細な説明は、山田和雄の著書、「指揮の技法」、(p. 24~p. 26)に、野球の打者と外野手を例にした説明がなされている。要約、引用する。[打者が球を打つと外野手は、その球を追って、球の落ちる点(X地点)で、球を捕える。この時、打者によって打ち出された球は、まさに、正しい放物運動を行って、X地点に落下するわけであるが、このX地点は外野手にとって体験的に、その落下地点Xが「予知」できる。

即ち打者によって打たれた球の運動のなかばにおいて、落下地点Xを予知し、外野手は正確にX地点にゆき、球を捕える。この一連の動きから、いま、仮りにX点を合奏上の出発点とすると、指揮者が、このX点を多数の合奏者に予告するためには、正しい放物運動を行なうことによって、X点が指揮運動のなかばで、予知させることができる。そして、この放物運動の原理が(指揮の原理)と定義し、放物運動の連続が指揮そのものである。と説明している。このX点を予知させる放物運動は、別の言い方でいうと「アウフタクト」<sup>注7</sup>の動きともいえる。この他にも、まだ重要な運動の原理があるが、この二つが、腕の運動の核心であり、指揮の基本動作の原理と考える。こうした運動を完全に肉体化したあとで、この動きを基に、拍子の図型を描く練習に入る。

なほ、筆者は、この二つの運動を習得する中で、弦楽器の運弓法の核心にふれるヒントを得たのである。理想的な運弓は、弓が、弦の上に常にびたりと、「すいついた」状態である。自分では理解でき、奏することができるのであるが、客観的に説明し、指導するのに、いま一つ、はっきりしなかった。その一つは右腕を完全に、脱力する感覚が人によって、なかなかつかめないのである。脱力するとはいっても、弓を常にある一定の力で持っているために、持つ力がどうしても邪魔をする。又腕の動きにより、圧力が絶えず変化する。常に一定の圧力を、弓の動きと共に均等にかける感覚は大変説明しにくい問題である。指揮の基本運動から得た手がかりで、まず、右腕の脱力感を得るのに、大変説明が簡単になり、よく理解されるようになった。又自然落下運動と、放物

運動を基本にした、円運動を、弓を持って行なうことで、脱力の問題と、一定の圧力の入れ方の関係が、明解に説明される。(詳細は、別の機会に述べる。)要は、リズムに関するさまざまなニュアンスが、指揮運動から得られる、それを運弓<sup>ホーイン</sup>におきかえ、音に具現化することにより、指揮の基本運動と、運弓法の基本に、深い関連を見た。

注1 齊藤秀雄,(1902~1974),指揮者,チェロ奏者。

上智大学卒業後,1923~27,ドイツ,ライプチヒ音楽院へ留学,1930~32,再び渡独ベルリン音楽大学でフォイアマンに師事,1942年,松竹交響楽団,1943年,日本放送管弦楽団,1945年,東京フィルハーモニー交響楽団の指揮者となる。後進指揮者の育成に尽力,桐朋学園大学教授,著書,指揮法教程。

注2 山田和雄,「1912年生れ〜」

1935年,東京音楽学校ピアノ科卒,K.プリングハイム,J.ローゼンシュトックに師事,日本放送協会賞,毎日音楽賞,ワイン・ガルトナー賞,1976年,紫綬褒章,1979年,文部省芸術選奨文部大臣賞,1984年,勲四等旭日小綬章,京都交響楽団音楽監督常任指揮者,日本指揮者協会副会長,著書,〈指揮の技法〉。

注3 小澤征爾,(1935年生れ〜)

1958年,桐朋学園短大卒,1958~1959年,フランス,齊藤秀雄師事,ブルンソン国際指揮者,カラヤン指揮者コンクール,パークシャー音楽祭各一位,1972年,芸術院賞,ボストン交響楽団音楽監督,新日本フィルハーモニー交響楽団指揮者団首席。

注4 秋山和慶,(1941年生れ〜)

1963年,桐朋学園大卒,齊藤秀雄師事,1975年,鳥井音楽賞,東京交響楽団音楽監督常任指揮者,バンクーバー交響楽団音楽監督常任指揮者,大阪フィルハーモニー交響楽団専属指揮者,桐朋学園大学助教授。

注5 自然落下運動,山田和雄の指揮法原理の一つ「指揮の技法」,〈p. 23~24〉から引用。

注6 放物運動,山田和雄の指揮法の原理,「指揮の技法」,より〈p. 24~p. 26〉より引用。

注7 アウフタクト, Auftakt, 上拍, タクトにおいて一拍は下におろし,最後の拍は上に上げる,この最後の拍を上拍という。

注8 ブルーノワルター,「1876~1962」ベルリン生れのユダヤ人指揮者,1914~1922,ミュンヘン宮廷オペラの指揮者から,ニューヨーク交響楽団,ベルリン国立オペラ,ゲバントハウス,ウィーン国立オペラ,フィルハーモニー,などの指揮者を歴任した世界的名指揮者。

注9 武川寛海著書,「音楽家達の意外な話し」,音楽之

友社発行。

#### IV 指揮演奏の特殊性と諸問題

指揮者が相対する「楽器」は、多数の奏者の集り、即ち、「人間集団」である。指揮者は、まず大勢の奏者の気持ちこそろえなくてはならない。そして、設定したテンポを基に奏者から音を引き出し、それをそろえ、整えることから始まるのである。口で云ってしまえば、まことに簡単なことであるが、しかし実際にオーケストラを前にしてやってみると、この初歩的と思われることが、なかなかスムーズに行なえない。ブルーノワルターも述べている。「指揮者として初めて立った時、最初のリハーサルに、オーケストラを、どう鳴らせたらいいかについて、はっきりとした考えを頭の中にもって現われたにもかかわらず、絶対的と云っていいくらいに思いどうおりにならない。楽員達に囲まれると、まず音の大混乱が耳に飛びこんでくる。彼らに注意をしたり、指示をすることを、どこから始めていいのか、わからない。これは、指揮活動のきわめて大きな試練のひとつであり、これを征服するまでには、長い時間がかかる。」注1 こうした初歩的な障害を、まずのり越えなければならぬ。更に、作曲者の意図をくみ、自己のイメージを、全楽員に伝え、徹底させ、求める音楽を得られるまでには、さまざまな経験を重ねた長い時間を経なければならぬ。さて、指揮者は、大抵、ピアノや、バイオリンや、作曲といった音楽体験から出発し、指揮者に向う人達が多い。従って、指揮演奏の準備にも、それなりに慎重かつ周到な用意をして臨むのが普通である。しかし、ワルターの指摘するように、始めからうまく行く例はない。その最大の理由は、「自から音を出さない」ということに、帰着する。今述べたように、指揮者は、自分自身が演奏した経験を持っているために、始めは、「音を出さない」、ということの真意を、どうしても理解することができないのである。だから結局、自分が音を出した基準で、指揮演奏を考えてしまうのである。この時点で、すでに「楽器」というものの認識に大きな隔たりがあることを、大抵の指揮者は気づいていないのである。「楽器」が物体であり、常に自分と一対一の立ち場において、自分の自由な意志に合わせた扱いが出来るものと、つい思いこんでしまうのである。なるほど、総譜を読む段階までは、今まで通り自分の自由に出来るであろう、そして、いろいろなアイディアも浮び、盛り沢山の注文を持ったすばらしい練習計画も作れるのである。さて、いよいよオーケストラに直面する、オーケストラ

という楽器は、気まぐれである、実にさまざまなハプニングが起る。なにしろ相手は100人近い人間集団である、中には、にやにや笑うものもいるし、あくびをする者や、私語を交す者、実にさまざまである。おとなしく、じっと待機しているピアノや、バイオリンとは、全く違う楽器である。

こうした場面にいきなり直面した新米の指揮者は、少なからず動揺し、平静さを失ってしまう。そして、あれ程細かく準備した練習計画が、つぎつぎと崩壊するのを見て、自分自身に、いや気が起り、投げ出してしまうのである。少し冷静に考えて見れば、当然のことである。相手は、音楽的個性とプライドを持った人間であり、しかもそれぞれの楽器演奏には、指揮者より、はるかに優れた高い技術と経験を持った音楽家達である。秀れた奏者は、指揮者以上に曲の詳細を知っている。彼等は、長年の間、数多くの指揮者達と演奏した体験によって培ちかわれた生きた知識を持っている。新米指揮者の机上の理論とは自から違うのである。このように新米指揮者の弱点を、いち早く見破るのが、すぐれたオーケストラ奏者の特徴である。指揮者が自分の望む成果を、どのようにして楽員から得るのか、という問題に答え、ワルターは述べている。「主な問題のひとつは、どうやって人を扱うか、ことばとか、身振りとか、表情で、どうやって楽員たちを引っばっていくかということである。ここで指揮者の人間的資質が大いにものをいうわけである。もし彼が心の暖かい、まじめな人間であれば、楽員達は、——慣例については、彼よりもはるかに知っている楽員でも、——彼に耳を傾け、彼のいうことを受け入れるのである。そうすると、この人間の精神的特質が、きわめて決定的なものとなってくる。それにしても、指揮者に向けられた要求が、いかに多種多様であるか、又、こうした要求をみとすためには、彼がいかに多才な人間でなければならぬかがわかる。」<sup>註2</sup> 今日、ヴィルトーゾと云われ活躍している指揮者の多くも、数々の試練に堪えながら、彼等独自の打開策を見つけ、大成してきたのである。指揮者は、たしかに「音を出さない」のである。しかしこの裏には、大勢の奏者から、心のこもった音を引き出すという大きな任務がある。このきびしい現実を、まず指揮者自身が十分に認識しなくてはならない。そして、この時点から指揮者の第1歩が始まる。

**V 次**に「音を引き出す」ことにかかわる諸問題について述べる。但し、これは、筆者の経験した、学生オーケストラでの問題に限定する。

学生オーケストラでの問題は、何といても、全員の

合奏経験が浅い。だから始めは、合奏としては全く体をなさない。又、毎年、奏者の変動があり、合奏体としてはいつも不安定な状態である。従って、指揮者の任務は、その年に演奏する曲目を中心に練習をしながら合奏の基礎的技術の調整にほとんどの時間が費やされる。学生オーケストラの存在理由は、あくまでも、個人レベルにおける音楽的向上を目指し、そのための合奏体験に主眼がおかれており、演奏の効果のみ考え、セレクトしたメンバーで編成するわけにはゆかない。しかし現実には、メンバーに大きな片寄りがあって、理想的な編成を組もうとしても、出来ないのが実態である、それどころか、主要楽器、(オーボエ、ファゴット、ホルン)、も時々欠員になり、演奏会にだけまにあわせた、エキストラに頼らざるをえないことも度々である。又、地方では、慢性的な弦楽器奏者の不足が続いている。特に低弦奏者、(セロ・コントラバス)、の確保に毎年苦勞する。このようにオーケストラとしての機構体制そのものが常に不安定な状態である。しかし、多くのアマチュア、学生オーケストラでは、こうした状況はめずらしくない。

さて、こうした学生オーケストラも、人間集団による「楽器」であることには、変りがない。長年の体験により得た、練習に関する一般的留意事項について述べる。

1. 事前に、総譜を読む際、どうしても個々の楽員の性格や、演奏能力を、あれこれと勘案し練習計画を立てるのである。しかし彼等と対面した場では、そうした先入感を完全に払拭して、新たな気持ちで臨むべきと考える。

特に技術能力の向上については、若い学生であることを考慮し、一人一人の長期的目標と、短期的に可能な向上目標を、はっきりと提示し、毎回、その進歩を見るように努める。

2. うまくゆかない場合、指揮者の要求することに、当の学生が、どれ程、真剣に対処しているかを、いつも検討する必要がある。プロの奏者と違い、集中する能力には個人差が、かなりある。従って、間違いを直ぐに気づき、修正できる奏者は少ない。

3. 楽曲の解釈は、あくまでも作曲家の意図に沿った解釈でなくてはならない。いたずらに主観的な解釈は、さける。まず、楽譜に書かれていることを忠実に再現するよう努力することが先決である。練習を通じ、それぞれの楽器の基礎的技術の重要性を機会あるごとに述べ、奏者全てが、再認識するように、練習の場で促す。

4. 各パートに於ける、手巧的技術の不ぞろいを調整するには、分奏の回数を増やすことにより精微される。分

奏は人に任せず、極力指揮自身が行なうことが効果的と考える。

5. 分奏においても、又、合奏においても、常に効率を考えた練習方法を心がけなくてはならない。例えば、演奏中に、指揮者の意にそわないところがあっても、そのつど演奏を中断し、注意をすることは、あまり効果的とはいえない。音楽の流れの中で、棒や、表情、又、時には言葉で奏者に伝え、一つの区切りで止めた時に、改めて確認する方が、奏者にとっても疲れない。普通、大勢の人間が集中できる時間は、二時間が限度と考える。その時間内に、あまり多くの注文を出しても、効果は少ない。要求することは、ごく少なくなる。しかし音として確実に具現できるように徹底する方が、効率的である。

6. 合奏練習では、棒に合わせることは、もちろん大切であるが、同時に、奏者同志が、お互いに自発的に合わせあう意識を常に求めなければならない。指揮者の棒は、あまり細かい部分にまで立ち入らず、パートとパートの対話は、奏者の主体的な心配りと目配り<sup>とくろくばり</sup>で、自然になされることが理想である。こうした方向に、奏者達の目と耳を向けさせるような練習が必要と考える。そのためには奏者の音に対する集中力と、他人の音を聴く「耳」の、かぎりない開発が必要である。

7. 演奏中におこるミスは、その原因を考える必要がある。即ち、単純な不注意によるものか、又、奏法上に根本的な問題があって起るミスなのか、又、精神的に緊張しすぎておこったミスなのか、など、楽員の性格や能力を勘案した上で対処すべきである。アマチュアによく見かけるのであるが、本質的に技術力が足りないため、いくら一生懸命に奏いてもうまくゆかない。この場合の注意には、特に細かい配慮が必要である。

8. 練習中は、適度な緊張の中にも、リラックスされた雰囲気なくてはならない。又、練習の順序や、方法も変化をつけ、極力マンネリ化を防ぐことが肝要である。全体に集中力が欠けたと思われる時点ではすみやかに気分の転換をはかるべきである。全体合奏において、例えばあるパートが、うまく奏いていなくても、そのパートだけをとりあげ、何回も練習させることは得策ではない。それ以外のパートの者は、すぐに、たいくつし、集中力を失ってしまう。オーケストラのメンバーは、練習することが有意義であるということ、知的に理解できても、一定の時間、束縛されるということには、本能的な不快感をいつも持っているものである。指揮者は、こうした感情を持った「楽器」と、いつも対峙しなくてはならない。

9. 最後に弦楽器奏者の数と質の充実にとりくまなくて

はならない。そのためには、指導者の組織の充実が先決である。弦楽器は、集中的な猛練習だけでは、決して良い奏者に成長しない、少なくとも、小・中学生の段階で基本的な技術をきちんと身につけていないと、頭でいくら理解できても、合奏についてゆくことはできないのである。オーケストラにおける弦楽器は、合奏の「母体」である。この「母体」の数の安定と質の高さが、オーケストラの質を決定する大きな要因になる、従って学生オーケストラにおいても、弦楽器の、質量の充実が切望される。

長期的展望に立った、指導組織の編制と、時代に合った新しい指導法の開発が待たれる。

注1 「マエストロはこう語った」、ロバート、チュスターマン編、横山一雄訳、音楽之友社。

注2 同上。

## VI 解釈能力と演奏

譜面に書かれている作品を見て、演奏者が、「音」に創造してゆくには、個々の奏者の「解釈能力」が重要である。一般に読譜能力といわれているものと、混乱しがちである。もちろん、この読譜能力も包括しているが、それよりも、もっと広範囲な深い内容を持ち、演奏に直結した能力といえる。では「演奏」と「解釈能力」とは、どんな関係にあるのかを、バイオインの演奏を例に見る。ガラミンア注1、は、「解釈と演奏」について、次のように述べている。「解釈というのは、あらゆる器楽の勉強の最終目標である。手巧的技術は単に解釈のための手段であり、芸術的解釈に役立つための道具立てにすぎない。従って、演奏を成功させるには、技術的な道具立てが、揃っているだけでは十分でない。その上に、奏者は、その曲の意味するものを熟知し、そして創造的イマジネーションと、自から、じかにその作品に情感をこめて、のぞむということではなければならない。」注2 要約すると、演奏が、うまくゆくには、手巧的技術の他に、作品の意味をよく理解し、自分の想像力を加え、内から燃えあがるエネルギーを持って、演奏せよとなる。さて、〔解釈〕という言葉の一般的な意味は、新明解国語辞典、(三省堂)によると、〈人の言葉や、古人の書きのこした文章、歴史的事業の意味などを、その人の論理に従って理解すること。〉となっている。この意味に従うならば、演奏者は、書かれた作品を理解するには、身につけた手巧的技術や、楽曲分析能力などにより、その作品を十分に理解することができる、従って、解釈は、この時点で終るのである。しかし、演奏の世界では、この

個人レベルでの解釈では、まだ楽屋裏の準備段階にすぎない。聴衆を前にして演奏することが、終極の目標である。とするならば、この終極の場における演奏にも、何らか別の解釈がなくてはならない。それとも準備段階で行った解釈が、そっくりそのまま、この終極の場面にも現われるものなのか、どうかか問題である。この点について、ガラミアンは敷衍する。〔最上の演奏というものは、常に即興的な本質を持つもので、芸術家が、自分の演奏する曲に感動し、技術的な点を意識せずその瞬間のインスピレーションに即興的に自由に身を任せるものである。このような演奏こそ、真に曲の真髄を再現する直接の働きとなって聴衆に伝えることのできる唯一のものである。〕注<sup>3</sup>、(点筆者)、演奏をするものにとって、理想的な姿がここにある。さて、しかしここに言葉の矛盾がある。

即ち「最上の演奏には即興の本質を持つ」ということである。「即興演奏」とは、本来、何の準備もなく、その場で考えた思いつきを演奏することである。ところが、すでに述べたように、演奏の準備段階では、楽曲分析や、手巧的技術の訓練を含め十分な用意がなされているわけである。とすると、ここで云う「即興の本質」とは、いったいどういう意味なのであろうか。それは、演奏をするために準備してきた種々の事柄を、聴衆を前にした場では、いっさいを払拭し、全く新しい気持ちに切り換えて演奏することを意味する。カール・フレッシュ、注<sup>4</sup>も、演奏の本質に関して述べている。〔理想的な演奏家は、意識的に勉強し、無意識的に演奏する〕。この場合、〔無意識的〕、とは先入観をいっさいもたないという意味である。このように演奏家は、精神の二重性、即ち、心を切換える能力が要求されるのである。さて、新鮮な気持ちに切換った演奏者は、〔自分の演奏する曲に(改めて)感動し、(技術的な点を意識せず)瞬間のインスピレーションに即興的に自由に身を任せる。〕とある。

( )筆者。このインスピレーションの意味も辞書によると、〈神から教えられでもしたように、突然飛躍的に名案など思いつく心の働き、又靈感〕、となる、そうすると、絡極の演奏の場で〈インスピレーションによる即興的な演奏〉が行なえる人が、真の意味での創造性豊かな演奏者となる。この創造性は、「直観力」とも、又、「ひらめき」とも云える、いずれにしても瞬間的に「ひらめき能力」が、演奏家にとって最も重要な資質といえる。さて、〔解釈能力と演奏〕の関係にもどる。

演奏の世界では、元来、演奏能力と解釈能力とは表裏一体のものと考えられている。従って、今まで述べてき

たことから、演奏家には、性格の異なる二つの解釈能力が要求されるのである。その一つは、演奏の前に準備用意する能力、具体的に云えば、手巧の技術や、楽曲分析など、いずれも冷静に時間をかけて十分に用意ができる内容である。これを、〔知的解釈能力〕と定義する。一方、やり直しのきかない終極の場で、瞬間的に〈ひらめき〉能力、又、このひらめきに臨機応変に対処できる能力、これが〈一体となった能力〉を〔演奏的解釈能力〕と定義する。以上二つの能力が理想的に機能することにより最上の演奏が成り立つのである。これを簡単に図式化する。

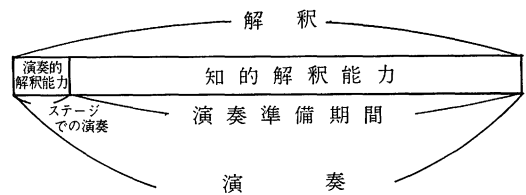


図 1

演奏時間はせいぜい二時間が限度である、一方演奏の準備期間は自由に延長できる、しかし演奏家の生命は短い演奏の瞬間にあるわけである。さて、誤解のないようにしておきたい。この二つの能力のうち「演奏的解釈能力」の方が、より強調されすぎることである。なるほど終極の場で発揮されるために演奏の質を直接決定する能力ではあるが、実際には、もう一つの「知的解釈能力」が完全に効力を発揮しないかぎり、この演奏的能力も十分に発揮できないのである。演奏の場における「ひらめき」や、「直感力」の根幹は、手巧の技術や、楽曲分析を含む、周到な準備によって、始めて生れるのである。ガラミアンも云う。〔解釈の自由は、(ひらめきや、直感に身を任せる自由)技術が、(演奏に必要な全ての)表現の手段として完全に熟達された時はじめて意味を持ち、解釈が健全に成り立つのである。〕( )筆者注<sup>5</sup>、以上、バイオリン演奏における〔解釈能力と演奏〕について見た。次に指揮演奏についての関連を見る。それを簡単に図式化する。

A. 〔知的解釈能力〕に関しては、まず指揮者の総譜に対する綿密な分析研究がなされ、それにより設定されたテンポやフレーズにおけるイメージを基に、詳細な練習計画を立てる。総譜の読みについて簡単に述べる。まず曲全体の概略をつかむことから始まる。目で楽譜を追いつながり一通り終わりまでをくり返して見る。少し慣れたところで棒の動きと合わせて通してゆく、特に曲の冒頭や、一つの楽句の出だしと終止、又、フェルマータ



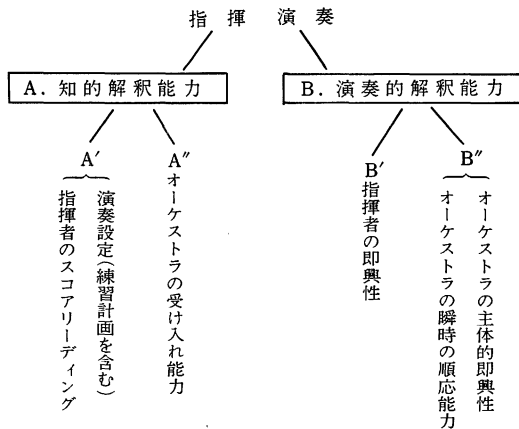


図 2

一の直後の動きに注意しながら棒を振ってゆく、曲が遅い場合は特に気を配りていねいに見てゆく。主旋律や対旋律との関連、その裏に動くリズムとの調和、又、部分的リズムと全体の流れとの関係、楽器同士の受けつぎ、など棒の動きの中で見てゆく、展開部における新しい流れや、交互に短く動きあう動機など、次第に細かい部分にも、意識して見る。楽器の音色や音量のバランス、ダイナミックやアコースティックの変化に対しては、机上において音量、音色を一応想定してみる。部分的、リズムの変化による棒の捌は、その場所だけを取り出し反復する。そして全体を通し、奏者にとまどいを感じさせないように自然に流れる棒の動きを練習するが、こうした流れの中で、楽句の変わり目や楽器の入りなどに必要な指示の方法も検討する。こうした下準備のあとは、演奏テープやビデオなどを使って何回も聞きかえしてみる。この目的は、実際の響きの中で、想定していた管楽器の音量や和音のバランスを確かめることと、管楽器、打楽器の奏法や音色を知るために役立てる。弦楽器については、読譜の段階である程度のイメージがつかめるが、念のために、パート譜を奏いてみることにより、<sup>ブネイング</sup>運弓法の細かい使い方、例えば弓の使う位置や、使う量又運弓のスピードの加減などから、スラー、やレガート、スタッカート、のニュアンスの違いを、はっきりと確認することができる。

又、指使いの工夫により、困難なパッセージを合理的に奏ける方法を考える、こうして具体的に奏法を研究することにより、弦楽器の音についてのイメージは、より鮮明に得られる。こうした準備の中で、実際の練習に入ってゆくのである。しかし練習では、その都度新しい発見が多い。自分では、かなり準備したつもりでも、予期していなかった問題に直面したり、想定はずれがあった

り、指示の不徹底など、特に初期の段階では、とまどうことが多い。以上 A' の指揮者のスコアリーディングによる演奏設定と練習計画についての概略である。次に A'', の「オーケストラの受け入れ能力」については、V 「音を引き出す」ことにかかわる諸問題として、すでに述べたのでここでは省略する。次に B のオーケストラにおける「演奏的解釈能力」についてであるが、このことに関しては、こんどのテーマの範疇を越えた問題である。B', 指揮者の即興性についても、それが発揮できる程、演奏経験を経ていない。又、オーケストラ側もそうした即興に、B'', 瞬時に順応できるまでの能力は持っていない。ましてや B'', オーケストラ自身の即興性を発揮するには、機構を改革し、固定メンバーによるプロフェッショナルな体制をとらなければ無理である。従って、B. 演奏的解釈能力については、お互いに（指揮者もオーケストラも）、まだ時期尚早といえる。まだやらなければならない基本が山積している。もう少し身近かな目標に向け着実な努力が必要である。具体的には、A. 知的解釈能力の充実にあり、それにかかわる基礎的課題を奏者一人一人が確実に消化することである。指揮者自身も自己の研鑽を積みながら、オーケストラに対しては、あくまでも合奏の基礎に中心をおいた、トレーナー的任務に専念すべきと考える。NHK 交響楽団の合奏の基礎を築いたといわれる、シュヒター<sup>注6</sup>、や、東京交響楽団の質を高めた、ヤンソン<sup>注7</sup>は、トレーナー的資質にも優れた指揮者であった。アマチュアや学生を対象にした指揮者は、トレーナーの役割を果すことがまず先決である。そうした意味での指揮者の存在が必要と考える。

注1 ガラミアン・イヴァン、Galamian Ivan. (1903～)、イラン生まれ現在アメリカのバイオリン奏者兼教師、(1916～22) モスクワのフィルハーモニーソサイティの学校でコンタンティン・モストラスに師事、(1922～33) パリでルシアンカペラに師事、1924、パリでチューブー、1935、米国に移る、1944、カーティス音楽院教授、1946、ジュリアード音楽院教授、1965、ロンドン RAM の名誉会員、カーティス音楽院とオペリン大学より名誉博士号を受ける。

注2 [バイオリン奏法と指導の原理]、ガラミアン著、アカンサス弦楽研究会訳。音楽之友社、[技術と解釈]の項より引用。

注3 同上。

注4 カール・フレッシュ、Flesch, Karl. (1973～1949) ハンガリー人、バイオリン奏者、教育者、ブカレスト音楽院、アムステルダム音楽院、ベルリン音楽大学、の教

授, 著書 (バイオリン奏法)。

注5 注2と同じ。

注6 シュヒター・ウィルヘルム, Schüchter, Wilhelm (1911~1974), ドイツ人の指揮者, ケルン音楽大出身, 1937年, テビュー, カヴレリアの道化師, 1933~47年, カラヤンのオペラ指揮の助手, 1942年, ベルリン市立オペラの指揮者, 1947年, 北ドイツ放送交響楽団の指揮者。

1959~62年, NHK 交響楽団の指揮者, 1962年, ドルトムントの音楽監督。

注7 アルヴィド・クリシヴィック, ヤンソンス, Arvid, Krishevich Jansons, (1914~1984) ソヴェト人の指揮者, 1931~44年, ラトビア国立オペラ劇場でバイオリン奏者を務める。この間, リガ高等音楽院で指揮法を修得, 1944年, リガ歌劇場の指揮者, 1946年, 全ソ, 青年指揮者コンクールで優勝, 1952年, レニグラード, フィルハーモニーの指揮者, 1956年, 同オーケストラの常任指揮者, 日本には, 58年, 64年, 70年, 76年, 79年, レニグラードオーケストラとモスクワフィルと共に来日。

#### 参考文献

指揮の技法 山田和雄著 音楽之友社。

指揮法教程 斉藤秀雄著 音楽之友社。

ヴァイオリン奏法と指導と原理 音楽之友社 ガラミアン著 アカンサス弦楽研究会訳。

ヴァイオリン演奏の技法 カール・フレッシュ著 佐々木庸一訳 音楽之友社。

楽器が語る音楽の現場(2) 藤沼朝保編 ラジオ技術社。

分析的演奏論 ヒューエル・タークイ著 三浦淳史訳 音楽之友社。

指揮の芸術 ワインガルトナー著 伊藤義雄訳 音楽之友社。

マエストロはこう語った ロバート・チェスターマン編 横山一雄訳 音楽之友社。

音楽家たちの意外な話し 武川寛海 音楽之友社。

クレンペラーとの対話 ヒーター・ヘイワース編 佐藤章訳 白水社。

ある指揮者の提言 ワインガルトナー著 糸賀英憲訳 音楽之友社。

バイオリン技法 F. H. マーティンス著 高杉忠一訳 全音楽譜出版社。