

実像を聴かせようと思ったら虚像を作るほかない

浦川宜也・告白的演奏論

日本を代表するヴァイオリニストとして、ドイツ、日本を中心に演奏活動を展開し、現在、東京藝術大学名誉教授、及び東京音楽大学客員教授として後進の指導にも力を入れている浦川宜也さんが、教え子たちによって編成された東京クラシックプレイヤーズを率いて興味深いコンサートを行った（於；2/24、東京の生涯学習センター・ミレニアムホール）。

最初の曲目として、ベートーヴェンの弦楽四重奏第 13 番作品 130『大フーガ付き』を演奏。難解なベートーヴェンの後期の中では比較的親しみやすい作品だが、浦川氏指揮の東京クラシックプレイヤーズの演奏はとても分かりやすく、この楽曲に対する新たな感慨を抱かせる演奏で、弦楽合奏によって新鮮な世界を築きあげた。

同じ作品でも、カルテットと弦楽合奏とでは、何故これほど音楽が違って聞こえるのか。

もちろん、弦楽合奏独特の豊かな響きが関係しているということは当然だと思われるが、さらに浦川宜也さんに、この弦楽合奏の音楽に力を入れている理由、そして弦楽合奏の場合の音楽造りなどを伺った。そこでは思ってもみなかった日本のソルフェージュ教育とも関係してくる話が展開された。

弦楽合奏でベートーヴェンの弦楽四重奏曲をする意味

——浦川さんが、弦楽合奏でベートーヴェンの弦楽四重奏曲をなさった動機というのは？

「まず西洋ではベートーヴェンの後期の弦楽四重奏曲を弦楽合奏で演奏する伝統が、それほど頻繁ではありませんが、あります。バーンスタインがウィーン・フィルで作品 131 を録音していますし、ビデオもあります。

それから、ベートーヴェンの後期の弦楽四重奏曲というのは、音楽学生でも演奏するチャンスが意外となかなかないんです。でも、私はベートーヴェンの弦楽四重奏曲、特に後期作品の世界をより多くの若い学生にも知って欲しいと思い、それで弦楽合奏という形態で始めたんです。

最初は合宿での勉強会という形でやっていましたが、それだけですどうしてもモチベーションに欠けるので、数年前から演奏会を目的として集まって勉強、練習ということを始めました。

私は芸大での教官時代、室内楽にあまり関わるができなかったものですから、ベートーヴェンの後期の音楽的な内容のこと、それからもう一つはアンサンブル・テクニックのことを重点に勉強と指導を行いました。

四人で弾いても難しい楽曲を弦楽合奏で弾くわけですから、まずは、同じパートの中でアンサンブルがきちんとできているということが大切です。そのアンサンブル・テクニックのトレーニング、そして内容や伝統の教育をやってきました。

今回は特に作品 130 を演奏したわけですが、ベートーヴェンが最初に入れた大フーガを終楽章として演奏しました。特にこの大フーガは作品の性格もあると思いますが、弦楽合奏で演奏すると、

とても重厚な響きがします。曲の持っている重み、圧力、それが弦楽四重奏で演奏するよりもさらに豊かに表現できるのではないかと、思っています。

演奏家にとって、音楽のコンセプトというのは、本当に大切です。それをオーケストラのメンバーにいかにか伝えていくかが大変重要です。」

—— 一つ一つ、そのコンセプトを説明していただきたいと思います。

「私もコンサートマスターをしていましたから、指揮者によって出てくる音楽が全然違うことも実感しています。質も違いますし、レベルも違います。ですから、どこをどういうふうにすればアンサンブルがきちんとできるか、ということがまず大事です。」

八分音符、全部同じ長さでいいのか？

「ソルフェージュ的にキチンと弾きさえすれば、音楽が自然に出てくるという思想がありますが、日本はかつて、その思想が特に深く浸透しすぎたのではないかと私は思います。勿論、そういう訓練も大切なことなのですが、それと『実際の音楽』とはだいぶ違うと思います。

特に伝統的な日本のソルフェージュ教育というのは正確無比をモットーにしていて、例えば八分音符は八分音符の長さでしか弾いてはいけない、絶対に長くても短くてもいけない、というものです。

でも作曲家が考えた音楽を表現するというのを考えたとき、例えば、楽譜には十六分音符や八分音符や四分音符といった音符で表現されているわけですが、その音符に作曲家の意図、そして特徴までは、書き切ることができないわけです。そこを忘れては作曲家の音楽を表現することはできない。

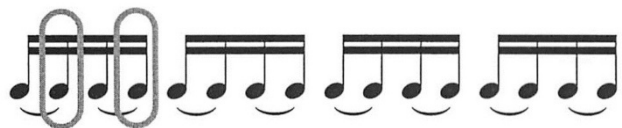
尤も、そういうことを比較的是っきりと書いた作曲家にマーラーがいます。それから、ストラヴィンスキーもその傾向があります。マーラーは、四分音符で書いてもよさそうなところをわざわざ付点八分音符と休符を書いたり、もうちょっと長く演奏して欲しい場合は複付点にしたり、本当に細かく書いています。

でも、ウィーン古典派と言われる人達はそこまでははっきりとは書かなかった。

それから最近では、古楽の研究でいろいろなことが分かってきました。

例えば、十六分音符が四つ並んで、二つずつにスラーを付けた場合、普通は二番目の十六分音符も四番目の十六分音符もその長さを保って演奏しますが、バロック時代、実は二番目と四番目の音は短くなっていた。そういうことが分かってきてバロック音楽の演奏が変わってきました。とても躍動感が増しました。

古典派以降のハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン、シューベルト、メンデルスゾーンらは、バロックからの影響がまだありますし、その伝統を受け継いで音楽を書いているわけです。」



ボウイングのテクニック

「バロック時代には、弦楽器において、ドラマティックな声楽の様に長い音を持続するということはあまり要求されなかったと思います。全音符が書いてあったら、必ずそこに装飾音符を入れたり、遊びを入れたりしました。

ロマン派になってはじめて弦楽器は長い音を、つまり弓の返しが分からないような演奏を求められました。ですから、現代では我々は弦楽器を習い出すと、すぐ弓の返しを滑らかに、ということ習いますが、それ以前は、弓が返されたら音が切れるのは当たり前だったと思う。

そして特にオーケストラの場合、明確なアーティキュレーションが非常に大事です。長いフレーズ、短いフレーズ、いろいろあります。音を続けるべき所、切るべき所の判断がこれから学ぶべき若き人たちにとってやはり難しいと思います。どういう所で弓を繋ぐのか、どういうところでわざと弓を切って、音と音とを独立させるのか……。

ベートーヴェンの大フーガには、中間で非常に静かで叙情的な部分があるのですが、そういうときには、やはり音が切れないということがとても大事です。でも相当上達した奏者でも、弓を分けるとそこに小さなアーティキュレーションが付いてしまう。それをどうやって解消するのか、ということも大事で、様々な工夫を考えなければいけない。」

ヴィブラートはかける

「昔はヴィブラートが全くなかったと言われていました。例えば、クライスラーより前のロゼーなどは、録音には、ヴィブラートが全然聞こえないと言われていました。でも、特にフランコ・ベルギー派は、ヴィブラートに関してそんなにあからさまではなかったかもしれないけれど、かけていたに違いないと思うんです。

私は1959年に留学したのですが、その時代、そこで言われたことは、ヴィブラートは絶やさないと、音楽的に大事な音にはヴィブラートをかけなくてはならない、ということでした。そういう演奏をするとやっぱり音楽が生きてきます。

昔の素晴らしい音楽家達というのは、ヴィブラートをかけるべき所、かけない所、そういうことを直感的に解っていて非常にエコノミカルに使い分けていたと思います。

ヴィブラート奏法というのは、疲れなために編み出されたという面もあります。私はそういう点で一番感心したのは、ジュリアード・クワルテットのロバート・マン氏です。彼の左手を見ても、手首や肘とかは全然動いていない。でも彼の音にはほんの少しのヴィブラートがかかっている。揺れているのが見えないけれど、ヴィブラートがかかっている。それは先天的なものなのか、勉強したことなのか、それは分かりませんが、左手の構えにも起因しているのでしょう。

私は、歌うところは、ヴィブラートが絶えないように、と言います。合奏の場合、一人の人が絶やしても、隣の人がやってくれれば、全体では豊かな響きになります。ですから、全員が止めてしまうことが絶対にならないように、と言うことはあります。

やはりヴィブラートをかけることによって、音楽の歌う側面がしっかり強調されるわけですね。音楽というのは歌が基本ですから。

我々が生活の中で大事なことというのは強調しますよね。指先で強く指さして押ししたりしますよね。

弓でしっかりアーティキュレーションを付けたときには、左手にも力が入って、ヴィブラートも濃くなると思うんです。」

ソルフェージュ教育について

——先程、ソルフェージュ教育の問題点で、リズムの正確さのことを言われました。

よく楽譜通り、と言いますが、例えば四分音符と八分音符とが物理的に二対一の長さとは限らないと思うのですね。マーラーも伝えきれないリズムを文章で書いています。その辺りの微妙なところは、ソルフェージュ教育ではどうなのでしょう。

「ソルフェージュ教育が悪いのではなくて、中途半端なソルフェージュ教育は良くないということだと思います。弦楽器奏者にとっては、左手のテクニックの大半は、ソルフェージュ能力で解決できるわけですから。

一番大事なことは、ソルフェージュというのは、例えば医者診察に喩えてみれば、患者の顔を見たり、皮膚を見たり、触診を試みたり……といった最初の段階のものである、ということです。でも、そこにおいても音楽的に重要なことを意識することが大事だということです。例えば、ドミナントのドミナントのドミナント（ドッペル・ドミナント）、ドミナントが続いて解決するわけですが、極端なことを言えば、解決している音と言うのは、解決しているから、そんなに重要ではない。むしろドミナントを大切にすることが大事でしょう。

そういった機能の理解というものがソルフェージュ教育においてもっと徹底して行われるべきだと思います。

問題だと思うのは、絶対音感というか、もの凄く跳んだ音を当てろみたいな教育です。そういうことも大切かもしれないですが、それよりも、もっと大切なのは、ハーモニーの流れ、和声の機能といったものだと思います。そういうことが案外おろそかにされてきたのではないかと、思うわけです。もちろん先生によっては高度なソルフェージュも実践されているようですけど。

いずれにしても、機械的なものはどうかと思います。横断歩道の通りゃんせみたいな感じで、クレッシェンドもディミヌエンドもない。

かつて、日本人は正確に弾くけれども冷たい演奏、心に響いてこないとよく言われました。日本の批評家で、鬼の首を取ったかのように、そういうことを言った方もいました。でも、それは演奏家が悪いのではなくて、何かやりたくてもやらせてもらえないような教育を受けてきてしまったからじゃないかな、と私は思っているんです。

一番の大きな問題は、音楽的な人であろうとなかろうと、あらゆる人に西洋音楽を普及させるという大前提のもとに編み出された教育システムにあると思うんです。

西洋音楽を取り入れたときに、我々の先人達が、自分達のことを信頼しなさ過ぎたところがあるのではないかと、思うんです。音楽的でない人にも無理矢理に普及させたことが、音楽的な人の音楽性も摘んでしまった、ということがあるのではないのでしょうか。

きちんと演奏する、ということはとても大事なことです。それは杓子定規ということとは違う、ということがなかなか把握されなかったのだらうと思う。現在はそういうことがようやくなくなりつつありますが。」

分かりやすい演奏の秘密

「ところで、私達の演奏を分かりやすいと言われましたが、分かりやすいということは、本当に嬉しいことです。

私はヴァイオリニストですが、ピアノを聴いて本当に音楽がよく分かると思った巨匠が二人いて、それは、バックハウスとケンプなんです。二人は全然違うタイプですが、彼らのベートーヴェンを聴いて、ああ、そうなのか、と理解したことがあります。

私が留学して仕事を始めたくらいの話ですから、今から四、五十年くらい前のことです。彼らの演奏を生でもレコードでも聴いたのですが、本当によく分かった。それからコルトーも分かりやすかった。

彼らの演奏を聴くと感動するし、よく分かる。でも他の人達を聴くとそうではない。何故彼らの演奏を聴いたときだけそう思うのだろう。これは何か秘密があるに違いない。秘密と言っても、音楽的な深い内容ではなくて、もっと身近な、卑近なところで大きなサインがあるに違いない、と思ったんです。

そこで楽譜を買い込んで、彼らの演奏を何度も聴き込みました。それで分かったことは、簡単に言いますと、彼らは『**大事な音とさほど大事でない音との区別をしっかりとやっている**』ということなんです。

しかも大事な音にもランクがあって、一番大事な音は本当に大事に弾いているんです。その次に大事な音、それほど大事ではないけれど、他の音から比べればやはり大事な音……そういった認識がやはり普通ではない。

特にケンプはピアノでとてもよく歌うことのできるピアニストですが、彼は本能的なのか、計算してやっているのか『**メロディを優先させるために、リズムを少しずつ変形、つまりデフォルメしている**』んです。しかも聴いている我々にはデフォルメしていることが分からないようなデフォルメの仕方をしているんです。

ということは、**リズムそのものにそのようにデフォルメされてもいいという要素が内在されているの**だろう、と私は思ったんですね。

例えば、コルトーが弾くショパンの『別れの曲』。彼の演奏は他の人と全然違う。彼の演奏を聴いて、全然呼吸が苦しくならないし、聴いていて心地よいし、よく分かる。

この曲は十六分音符がずっと続くわけですが、それこそ、楽譜を見ながら、オーケストラでいうところの声部ごとに分けて同じレコードを何回も聴いたんです。とにかく、一番大事なメロディのラインだけを聴く、あるいは、伴奏形だけを聴く……

そういうことをしているうちに、伴奏形が非常に不規則であることを発見したんです。いわゆるソルフェージュ的に歌えば、全部十六分音符ですから、全部同じ長さですが、コルトーの弾く十六分音符は歌うことによって長さが伸び縮みするんです。メロディが長い音を弾いて

ショパン／12の練習曲より3番『別れの曲』E durの冒頭



いる時は、伴奏が速いんです。何故速いかというと、そこでは音楽的に大事なことが起こらないから。一つ一つの十六分音符の和声に変化していくときは全部大事に弾く。変化しないところは、ただ流すだけ。

それから、音が跳ぶ場合、下から上でも、上から下でも、そこにちゃんと時間をとっている。音が跳ぶ場合、跳ぶ音程によって、間の取り方も違う。そういうことを私は往年の名ピアニスト達の演奏や録音から勉強しました。

同じテンポで引き締めなければいけないところもあれば、少しはみ出してもいいから音楽的にいろいろなことをしなければいけないところもあるわけですね。fのところは充分時間をとらなくては行けない。」

——難しいところも簡単な所も、四角四面にきっちりさらっていたら、大事なことを見失うことも？

「難しい所というのは、何か意味があるから難しいわけです。その場において、演奏家は何かが要求されているわけですね。だから難しいところは速く弾かなくてはいけないのではなくて、逆にむしろゆっくり弾かなくてはいけないのかもしれない、ということを考えてみる必要があると思います。

例えば、モーツァルトのヴァイオリン協奏曲五番の最初のテーマの十六分音符、これは決して易しくない。でも、タラタタ、タラタタ……とアーティキュレーションがついていて、つまり四つの十六分音符で、最初の二つにスラーがついているわけですが、そこにスラーがついているということは、四つの音の最初の音は相当大事に弾かなくてはいけない。だからといってあとの音符がいい加減にいいのではなくて、つまり、一拍の中に入る四つの十六分音符は、機械的な均等な長さではない、ということなんです。

メトロノーム的な均等な音価ではない音楽である、ということです。」

——これは重要な問題ですね。

「弦楽合奏で私が指揮するときは、今のような説明をすることもありますが、ただ単に、最初の音を大事に弾いて欲しい、ということだけを言う場合もあります。大事に弾くあまり長くなりすぎたら、長くならないように大事に弾いてくれ（笑）、と言う。

それから、ベートーヴェンにも出てくるフーガですが、フーガというのは、音楽の主流が各声部に移っていくわけです。ですから、一番メインの声部を受け持ったグループは、本当にしっかり正確に弾かなくてはいけないですが、そのグループが正確に弾くために、他のグループが正確に合わせるだけでなく、逆に正確に合わせようとしなくて、ということも必要でしょう。」

——アンサンブルというのは、きっちり合わせようとしてどうしても思いますが。

「縦の線を合わせようとしてはしますが、あわなくなっても構わない、ということですね。」

——その方が、音楽的に自然ということも。

「大いにあり得るわけです。」

しっくり来ないときは勉強

「それから、シェーンベルクが十二音音楽を発明しました。これは十二音すべての音を民主的というか、平等にしたわけですね。でもそれまでの調性音楽では、十二の音の中のどれかが支配するわけです。例えば、転調すれば、一番大事な音、音楽的な部分を支配する音、つまりドミナントが変わってくるわけです。」

——機能もしっかり把握するべきと。

「そうですね。同じ演奏家でも、この曲は得意だけれど、あの曲はしっくりこない、ということがありますよね。得意とするような曲の場合、機能的なものが自然と分かっているから、得意なのではないか。しっくり来ないときには、それこそ勉強が必要です。勉強したことによって、自分がしっくり来ると思っていた曲よりも、もっとしっくり来るようになるかもしれません。」

——演奏家はもっと楽譜を本当の意味で読むことが大切なのでしょうね。

「低年齢で成功するのが、演奏家の世界でももてはやされるようになりました。もちろん、指が動いて若いときから大事な音を大事に弾くことを本能的に分かって弾くこともあるでしょうが、でも演奏家にとって本当の勝負とは、三十過ぎてからではないでしょうか。文系の学問でもそうでしょうし、企業においてもそうだと思います。

とにかく、こういうことを勉強するのは、勉強のし甲斐があるということですね。

例えば、イチロー選手は、楽しいからやっているという。でも、ただ楽しいだけではないと思います。努力して結果が出るから楽しいのだと思います。

我々の場合もきっと同じで、努力して何かが分かれば、自分でも納得して演奏ができる。その演奏に対して、他の方が納得してくださるかどうかは分からないけれど。

先日の弦楽合奏も誰かに分かってもらおうと思って練習したわけではないですが、図らずもよく分かったと言ってくださって大変嬉しいです。」

——ベートーヴェンの作品 130 が分かりやすかった理由がわかりました。

「特に大フーガの直前のカヴァティーナは、とても情感豊かな曲です。これも手前味噌ですが、大事な部分を充分弾かせることによって、音楽になるのだと思います。

それには、楽譜を見るとエッとと思うようなデフォルメをしなくてはいけない。そういうふうにしなないと音楽にならないと私は思う。

ただ、指揮をする者は、音楽の流れをどういうふうに進んでいくかが大事で、実際にやってみてそのデフォルメが可能なかどうかは、常に検証しないと行けないと思います。」

さらに弦楽合奏の奥義

「ベートーヴェンの音楽の特徴というのはいくつがあるんですが、その一つに subito p があると思います。クレッシェンドして、突然 p。私はそれはアクセントの一種だと考えています。アクセントにもポジティブなアクセントとネガティブなアクセントがあって、ポジティブなアクセントというのは、それまでの音量よりも強いもので、逆に弱くなるのが、ネガティブなアクセントだと考えているんです。

技術的には、クレッシェンドしてきて、f を弾いているテクニックから、p を弾くわけですが、このボウイングテクニックというのは、そんなに簡単なことではないんです。

それから、よく響く会場の場合、f で弾くと必ず余韻が残ります。それで、その次の p が余韻の中に消えてしまうということがあります。

その p を生かすためにストリング・クワルテットの場合、四人の呼吸で、クレッシェンドしてきて、subito p のときにちょっと待つということが出来るんですが、でも、弦楽合奏の場合、二十人がちょっと待つ、ということをするとはバラバラになってしまう。

それで、例えば四分の四拍子というのは八分音符が八つありますが、subito p が出てくる直前は、私は九つで振っています。

ですから四拍目までクレッシェンドがあって、その次の小節の一拍目が p の時には、八分音符一個分余計に振って、演奏のメンバーも八分音符一個持つわけです。」

——え、そうなんですか。面白いテクニックですね。

「そういうふうを決めておかないと、弦楽合奏の場合、收拾が付きませんから。もちろん、そういうテクニックが必要ではない所もあります。弦楽合奏の場合は、そのようなことをしないと、subito p を実現することができない。」

——楽譜に書かれていないことをやることに関して抵抗は？

「リズムを崩すことがいけないことなのか、subito p をやらないことがいけないことなのか、どっちがいけないのか、それを考えた場合、subito p をやらない方がいけないことだ、と私は思います。余計な時間をかけても subito p をやることの方が大事だと思います。」

——そういうところは、演奏者に委ねるべきところなのでしょうね。

「そうだと思います。subito p、ネガティブなアクセントというのは、ベートーヴェンの音楽の中でも、もの凄く大事な要素だと私は思いますから。」

——作曲家の意図を実現するためにそういう工夫をなさるわけですね。

「私の教え子や学生にもよく言うのですが、実像を聴かせようと思ったら、虚像を作るほかない。結局、今言った八分音符は、虚像です。でも、それによって音楽的な本質が出てくる。その出てきたものというのは虚像だと思う。

実像を作るために、実像のことばかり考えていてもダメで、虚像を作ることによって実像を実現させる、ということですね。

数学でも、虚数というのがありますよね。虚と言っても大変重要なわけで、とてもポジティブなものですよね。

ですから、もし我々の演奏に感動していただけたとしたら、我々がたくさんの『虚像』を作ったからなのかもしれません。ただ、それも程度の問題でして、やりすぎたら形が崩れてしまうかもしれません。」

String Jun. 2009 より