

我が国における西洋音楽理解の可能性と限界

吉 永 誠 吾

The Possibility and Limitation of Understanding Classical Music in Japan

Seigo YOSHINAGA

(Received October 1, 2003)

In my previous work, I had already pointed out that the development of classical music is deeply related to the culture and environment of the European continent, especially its religion (Christianity), its customs, its climate and particularly its architecture. Every time I listened to the sound of a pipe organ or the sound of bells from a magnificent church in Europe. I could not help but realize that classical music developed its original concepts and forms in such environment.

From the Meiji restoration (1868), classical music was officially introduced to Japan. Especially from the postwar to the present, people have been eager to learn classical music on Japan's soil. The huge music industries, the universities (colleges) specialized in music, music lessons, and concerts in communities tell the initial success of the great interest in classical music in Japan.

The longstanding popularity of classical music in Japan, however, does not simply lead to the fact that Japanese people precisely understand classical music. For those who love or who try to understand classical music in its original forms, the understanding among Japanese people is more Japanese oriented. For example, some Japanese are more interested in the techniques of classical music and tend to ignore the importance of the basics and cultural background of classical music. Such misunderstandings sometimes lead to the numbers of skeptical performances of classical music in Japan.

In this paper, therefore, I shall point out what are the possibilities and limitations for Japanese to understand classical music in Japan. The paper will further suggest that we should understand classical music in not only from Japanese perspectives but also by respecting original concepts and forms.

Key words : classical music

はじめに

筆者は既に、西洋音楽の発達に与えた影響としてキリスト教、西洋の気候風土、風俗習慣、とりわけ建物の構造とのかかわりが深いということについて指摘した¹⁾。教会の大聖堂のパイプオルガンの響きや鐘の音などを聞いていると、この地にこそこのような音楽が発達したのだということをいやが応にも思い知らされる。

明治維新以後、我が国にも西洋音楽が導入され、特に戦後の日本における西洋音楽の普及は目覚ましいものがある。それは大きく発達した音楽産業、数多くの音楽大学や音楽教室、開催されるコンサートの数などによって象徴されていると言えるであろう。しかしそれは決して西洋音楽が人々に正しく理解されていることの証明にはならない。

そこで本論文では我が国における西洋音楽の教育方法上の問題点はどのようなものを明らかにするとともに正しい西洋音楽の理解のためにはその教育方法上、何が大切なのかということ考察するものである。

I 西洋と日本における音楽鑑賞のあり方の違い

1 貴族社会と音楽鑑賞

西洋音楽のコンサートではもちろんのこと、学校の音楽鑑賞の時間でも音楽はお行儀よく静かにして聴くべきものであるということが一般的な常識のように思われているであろう。しかし、そもそも西洋のクラシック音楽を静かに集中して聴くということは無条件に正しいことなのであるか。このことを考えるために西洋の歴史の中で音楽はどのように鑑賞されてきたのかを簡単に振り返ってみたい。

バロック時代や古典派の時代にあつては、音楽家は教会か貴族の宮廷（サロン）で活躍していた。特に貴族の宮廷は当時の社交の場であり、音楽は一種のBGMとしての役割でしかなかった。一例を挙げると、今日では全楽章が通して演奏されるモーツァルトの交響曲なども楽章と楽章が分断され、間に声楽曲などが挟まれて演奏が行われていたようである。なぜなら、もし全楽章が通して演奏されると、貴族達は聴いてくれないおそれがあったからである。

2 19世紀、市民階級の台頭と音楽鑑賞

19世紀に入り産業革命によって富裕な市民階級が台頭してくると、音楽の鑑賞も市民に広く解放されるようになった。いわゆるチケットを購入してコンサートホールで静かに集中して音楽を聴くという、今日行われているような音楽会の風景がみられるようになったのである。その背景についてはさまざまあると考えられるが、最も大きな要因は音楽会が商業主義によって動かされるようになったことであろう。古典派の時代までは古い時代の作曲家の作品が取り上げられることなどなかったのであるが、ロマン派の時代に入るとバッハやベートーヴェンなど、古い時代の作曲家の曲目が演奏されるようになった。バッハやベートーヴェンなどが大作曲家として崇められ、神格化されるようになったのもこの時代からである。また同時にリストやパガニーニといった、今日で言うところのヴィルトゥオーゾの出現もこの時代の特徴として挙げられる。このことは音楽が高級な芸術としてまじめに聴かれるべきものと、大衆にこびる低俗なものに分かれていくことにもなった²⁾。

このようにクラシック音楽を静かに集中して聴くということが、永い歴史の中では決して当たり前のことだったわけではなく、19世紀のヨーロッパに起こった現象であるということをお忘れはならない。

3 日本人と西洋音楽

一方、我が国での人々の音楽の鑑賞の仕方はヨーロッパとは全く異なった経緯をたどっている。日本人の音楽の鑑賞の仕方に大きな影響を与えてきたものはレコード、オーディオ、楽器などの音楽産業とマスコミであったのである。

1877年にはエジソンによって蓄音機が発明されるが、日本でも明治の末頃には音楽のレコードへの吹き込みが始まっている。大正3年には松井須磨子が「カチューシャの歌」を歌ったレコードが大ヒットし、続いて昭和3年には中山晋平の「波浮の港」が十数万枚と記録的なヒットとなった。このことは各レコード会社に「ヒットをねらって新しい曲をつくる」という発想をもたらした。「君恋し」、「東京行進曲」などのヒット曲を生んだ。中でも古賀政男は五千曲に及ぶ流行歌を作曲し、流行歌の大御所として君臨し続けた。

大正14年にはラジオ放送が開始されたが、クラシック音楽の世界でも近衛秀麿の指揮するベートーヴェンの交響曲が放送されると、これを聴いた人々がクラシックのファンとなり、レコードを買ったというようなことが既に昭和の初めのころに起こっている³⁾。

今日では音楽メディアは著しく進歩し、レコード、テープ、CDの他、映像を伴ったVTR、LD、DVDが普及する一方で、ピアノがある家庭もそれほど珍しくなくなっている。

以上、見てきたように我が国において人々の音楽鑑賞に大きな役割を果たしてきたものは音楽産業とマスコミであった。そして大部分の人々は音楽というものは好きなときに好きなものを好きな格好で聴いてよいと感じている一方で、好きとも思えないものを行儀よく黙って聴かなければならない理由はないと感じていると思われる。むしろヨーロッパにおけるような、チケットを購入し、暗黙の了解のごとく黙って音楽を鑑賞することを了解している人々はごく一部であり、そのような人々も、たまたま何かのメディアで聴いた音楽に引かれてそうなっただけかもしれないのである。

そしてこのことは次に述べるように、ほとんど首をかしげたくくなるような、日本人独特の西洋音楽に対する態

度となって表れているのである。

II 我が国が抱える音楽教育の問題点

ここに取り上げるのは英国人ピアニスト、ロナルド・カヴァイエ氏が西山志風氏との対談で指摘している、我が国の音楽教育が抱えていると思われる問題点である。カヴァイエ氏は日本の音楽大学で6年以上にわたって教鞭を執り、演奏活動も精力的に行ってきた。氏が指摘していることは主に日本におけるピアノ教育が抱える問題点なのであるが、氏の指摘するところはほとんど我が国の音楽教育全体に当てはまると思われる。

1 音楽は芸術である。

音楽は芸術である。芸術は自己表現である。したがって音楽が芸術であるためにはその音楽は自分自身が豊かに表現されねばならない。このあまりにも当たり前のことが十分認識されずに、おかしなことになっていることが数多く見られる。

(1) 絶対音感について

例えば我が国では音楽的才能と絶対音感を必要以上に結び付けて考えてはいないだろうか。絶対音感は一機能的に音の高さを覚えているに過ぎないのであって、本当の音楽性とは直接結び付くものではない。例えば、一点イ音（A音）を例にとると、現在ではそれは国際標準で440ヘルツと決められているが、18世紀には415～430くらいであったらしく、現在でも442～443ヘルツで演奏されることもあり、相対的なものである。固定されたピッチしか受け入れられないのであればそれはかえって邪魔にこそなれ、優れた音楽性を示すとは言えないであろう。

音楽はまず第一に歌うということであるはずだ。だからどのような楽器を学ぶにしても、歌うことが前提とならなければならない。絶対音とはすなわち平均律の音程のことであるが、自然なメロディは平均律ではあり得ない。筆者は既に弦楽器などのアンサンブルにおいて、メロディとハーモニーのピッチが微妙に異なることを指摘した。絶対音感はむしろ弊害にもなり得る。

カヴァイエ氏は子供が遊びながらも自然に音楽を聞ける環境を整えることが大切であり、子供が幼いうちにはリコーダーを用いて歌うことを覚えることが有益であるとも指摘している。

(2) バイエル、チェルニーの非音楽性

日本でピアノの教本として広く用いられるバイエル、チェルニーについてもカヴァイエ氏は疑問を投げかけている。

バイエルはそれが書かれたのがそもそも130年も前（この本の初版が発行されたのが昭和62年であるので正確には140年以上前）であり、近年、科学的な研究に裏付けられたメソッドが数多く研究開発されていることを考えると、もはや時代遅れである。しかもその曲はどれも無味乾燥で子供に音楽的刺激をかきたてるようなものではないとしている。またチェルニーについても左手はほとんどトニック、ドミナントの単純な和音に終始しており、優れたテキストではないとしている。カヴァイエ氏はクルタークとルンツェのテキストが子供のイメージーションをかきたて、ごく自然に音楽を教えることができるとして推薦している。

いずれにしてもテクニックというものはあくまでも芸術表現の手段であって、決して機械的な練習のためにあるわけではない。筆者が指導する学生や子供たちの中にもスケールの練習を軽視したり、あるいはスケールを練習するとしても、神経を集中せず、いいかげんにやってしまう生徒がいる。考えてみれば、古今の名曲と言われるものはその多くがスケールと和音でできているようなものである。筆者もそのような生徒に対しては「曲の中にそのスケールのようなフレーズがあって、それをそのように無造作に演奏したら、お客さんはどんな思いでそれを聞かろうか。」と言って注意を促している。

(3) 鈴木メソッド

鈴木メソッドの基本となる理念は子供が母国語を自然に習得するように音楽の教授法を工夫すればだれにでも音楽を習得できるようになるということである。このため鈴木メソッドでは、生徒はモデルとなる演奏を何度も注意深く聴き、その通りに演奏できるように練習をする。このためには家庭環境、特に母親の協力と理解が欠かせない。ごく自然な音楽環境が子供の音楽的能力を育むうえで大変重要である点を考えると音楽教育的には優れた考えである。

しかし、このメソッドでカヴァイエ氏が指摘していることは、確かに子供は母国語を習得するように楽器の演奏ができるようになるかもしれないが、必ずしもそれは芸術的な演奏ができるようになることを意味しない。言い換えれば、だれでも確かに母国語を覚えるが、だからといってだれもが芸術的な詩や文章がかかるようになるわけではない。その意味ではこのメソッドは芸術的な演奏を目指すためのものではないということである。

またこのメソッドではしばしば大勢の子供たちが体育館のような広い会場で「キラキラ星変奏曲」を始め、バッハの協奏曲などを演奏する光景が見られるが、このような機械的な演奏を一緒にすることは芸術的な演奏とは関係がないということも指摘している。

2 音楽コンクールによる弊害

カヴァイエ氏は音楽コンクールそのものに対し否定的な考えである。そしてその理由として、次のような問題点を指摘している。

- ①コンクールが開催されるたびに入賞者が出るわけで、過去の入賞者がどんどん忘れ去られてしまっている。しかも、エージェントがついてコンサートができるにしてもそれはごく短期間である。
- ②政治的な力が働いて評価が左右され、客観的とは言えない場合がある。
- ③巨大な音楽産業に利用され、せつかくの才能がつぶされている。例えばコンサートに追われるあまり、十分な準備ができず、しだいに演奏のレベルを落とすなど。
- ④17～8歳の若者が一夜にして有名になることは、教育的にもあまりよいことではない。
- ⑤大作曲家の円熟期の作品を若者が弾くということは、その作品の演奏としてふさわしいものであるかどうかは疑問である。

3 音楽大学の抱えている問題

①演奏を点数で評価すること

音楽大学の抱えている問題でまず挙げられるのは演奏を点数で評価することである。しかも一度にたくさん学生の同じような曲目を次から次へと演奏する。いわば長い時間、ドングリの背くらべをやっているようなものでその評価が客観的であるはずがない。

②曲を途中で止めること

数多くの学生の演奏を評価しなければならず、勢い、演奏の途中でカットすることがしばしば行われるが、これも問題である。曲は最後まで演奏されてしかるべきであるということが常識ではなくなっている。

③ペダル使用の禁止

ピアノの演奏の場合、ペダルの使用を禁じて演奏させていることがあるが、これは極めて非音楽的なことである。これはまるでピアノをタイプライターのように弾くことを要求しているようなものである。

④限られたレパートリー

演奏される曲目が極めて狭い範囲に限定されている。特にショパンやシューマンなどのロマン派のものに限られており、現代音楽などが軽視されている。

⑤非常に狭い学生の興味範囲

学生の興味範囲が非常に狭く、例えばピアノ専攻の学生はオペラや室内楽などを聴こうともしない。リストの「ダンテソナタ」を弾く場合でもダンテの「神曲」を読もうともしない。

⑥第二楽器の軽視

第二楽器（例えばピアノ専攻の学生の場合、管楽器や弦楽器を副科として履修すること）の履修に対して熱心ではない。この第二楽器を履修するということは特に古典派の作品を学習する場合に、弦楽四重奏における第1、第2バイオリン、ヴィオラ、チェロの役割がそれぞれどんなものであるかというようなことを学ぶことができ、ピアノの学習にとっても大いに有益である。

⑦不十分な伴奏コース、デュエットのコース

声楽や旋律楽器の伴奏をすることや、デュエットなども大変有益であるがそのコースが十分でない。

⑧冷淡で非人間的な試験場の雰囲気

カヴァイエ氏は以上のような問題点を指摘したうえで、日本の音楽大学は古い体質のままで「完全に凍りついている！」とまで言い切っている。試験のあり方については、大勢の学生をいくつかのグループに分けて、少なくとも一人一人の学生が曲の最後まで演奏できるような制度に改めるべきことを示唆しているが、それによって

冷淡で非人間的な雰囲気もいくぶん改善されるであろう⁴⁾。

Ⅲ 西洋文化理解に立ちはだかる大きな壁

しかし西洋音楽を理解するうえで何よりも大きな障害になっているものは西洋文化理解の前に大きく立ちはだかる壁である。距離的にも日本からはあまりにも遠い。そこに暮らす人々の考え方や感じ方には我々日本人とはさまざまな面で違いが見られる。筆者自身、そこに暮らしてみなければ分からないことがたくさんあると感じている。

日本人で西洋音楽を教えている人、学んでいる人のどれくらいがカヴァイエ氏の指摘する問題点にきちんと答えられるであろうか。中には自分が勉強不足だという認識すらない人もいるのではなかろうか。カヴァイエ氏はもっと現代音楽を重視することを薦めているが、筆者自身ですら自分自身が理解できないような現代音楽の演奏に出会ったとき、自分の勉強がどれほど足りないのであろうかと思ひ悩んでしまう。西洋音楽の表情豊かな旋律、美しく響くハーモニー、歯切れよいリズムなどをどれくらいうまく表現できるだろうかなどと考えるとき、まだまだ、わたしたちは西洋音楽のごく一部をかじっているだけなのだと認識する必要がある。そのような認識のうえに立ち、私たち音楽家は自分に出来る最高の演奏を目指さねばならないだろう。そしてその最高の演奏の条件として考えられることをここにいくつか挙げてみる。

①音程とリズム

音程とリズムは絶対に正しくなければならない。特に弦楽器においては既に筆者の考えを述べたが⁵⁾、あいまいな音程がそのまま修正されないことが多い。音程は英語圏のアルファベット、日本語の平仮名、カタカナにあたり正しくなければ全く意味をなさない。リズムについても特に日本人は3拍子、6拍子に弱いように思われる。日本にそのような舞曲が発達していないので難しいのかもしれない。これも私たち日本人の前に立ちはだかる一つの大きな文化の壁なのかもしれない。

②美しく表情豊かな自分の音を持つこと

美しく表情豊かな自分の音を持つことも非常に重要である。そうでなければ音楽の持つ本当の感動を聴衆に伝えることは出来ない。例えば弦楽器においてはビブラートの技術も表情豊かな演奏のためには極めて重要である。どのような音楽にも同じようなビブラートしかかけられないのではその音楽の魅力は半減してしまう。筆者が調べたところでは一秒間に6回前後のビブラートが標準的だと思われるが、その速さは求められる表情によっていくぶん速めにしたり遅くしたりする必要がある。もちろん速すぎても遅すぎてもその音楽の持つ表情を豊かに表現することは出来ない。また音色もその旋律のもつ表情に応じてさまざまに変化させることが出来なければならない。例えば「明るい-暗い」、「軽い-重い」などの音色の変化を出すことによって旋律のもつ表情をより鮮明に表現出来るであろう。

③旋律の自然なイントネーション

もちろんそのような技術が一朝一夕にして出来上がるものでないことは明らかである。一生涯をかけてのたゆまぬ研鑽が必要である。そしてさらにそれらの技術に加え、個々の旋律がもつ自然なイントネーションの表現力が必要である。旋律は言葉と同じくそれにふさわしいイントネーションがある。日本人が不得意とされるバッハやモーツァルトなども、楽譜の上では一見やさしそうに見えても、うまく表現出来ていない場合が数多く見られるが、その原因はその旋律のイントネーションの表現が不自然な場合が多いように思われる。そのうえで演奏がより芸術的であるためには、より深く幅広い教養が求められるのである。

平成15年5月30日、広島市エリザベト音楽大学で開催された音楽表現学会の設立総会の基調講演で西山志風氏は「リストの『リゴレット・パラフレーズ』でも、ただ弾くだけなら小学生でも弾ける子供はいる。しかしオペラ『リゴレット』の一人一人の登場人物の複雑な心情を小学生が理解できるはずはなく、したがって、ただ機械的にこの曲が弾けても意味がない。」と言うような意味のことを言っていた。

西洋音楽は文学や美術などを含めた西洋文化全体の中の一分野である。しかも歴史の大きな流れの中で営々と生み出されてきたものである。その中で私たちが知っているものはほんの氷山の一角に過ぎない。西洋の美術館や博物館には、思わず目がくぎづけになってしまうような、あるいは思わず息を飲んでしまうような作品が数多くある。それらをじっと鑑賞していると、途方もないほど大きなエネルギーを感じさせられる。文学作品にしても、深く充実した読後感を味合わせるような作品がたくさんある。それらに触れることによって、西洋音楽の理

解もより深くなっていくに違いない。偉大な音楽家たちは同時に幅広い教養の持ち主でもあったことも忘れてはならない。

参考文献

- 1) 吉永誠吾著、『音楽教育— 感動と心のコミュニケーションを求めて —』, 教育芸術社, 1998年3月. p.28 ~ 32.
- 2) 渡辺裕著、『聴衆の誕生』, 春秋社, 1998年. p.8 ~ 64.
- 3) 團伊玖磨著、『日本人と西洋音楽』, 日本放送協会出版, 1997年. p.131 ~ 142.
- 4) ロナルド・カヴァイエ, 西山志風著、『日本人の音楽教育』, 新潮社, 平成2年.
- 5) 吉永誠吾著、『音楽教育— 感動と心のコミュニケーションを求めて —』, 教育芸術社, 1998年3月. p.71 ~ 78.