

室内楽演奏における一考察

吉 永 誠 吾

A Study of Chamber Music Performance

Seigo YOSHINAGA

はじめに

室内楽についての音楽史及び楽曲解説に関する論述は決して少なくないが、演奏者からみた演奏方法論的論述は少ない。その原因はおそらく、演奏方法が演奏者の経験的勘によるものや、訓練的方法によるため科学的に分析しにくく、言葉や数値に表わしにくいにあると考えられる。

しかしながら、室内楽はあらゆる種類の楽曲の中でも音楽家達の深い内面を表わしたものが多く、特に古典派の作曲家ハイドン、モーツァルト、ベートーベンにおいてその傾向が著しい。従って専門家・アマチュアを問わず、室内楽に対しては数こそ必ずしも多いとはいえないが、根強いファンがいる。

この他、室内楽に限らず楽器演奏法そのものについても、その指導法あるいは指導理念についての論述は決して少なくないが、それらのほとんどが個人的経験に基づいている。従ってそれらの論述はその演奏家や指導者の個性や個別的な経験に深い関わりがあり、一般化しにくいといえよう。そこでこの小論では音楽史における室内楽の歴史を概観するとともに、室内楽の演奏を成功させる方法とはどんなものであるかについて、演奏方法論的にアプローチしようとするものである。

I. 室内楽史概観

バロック時代の室内楽はその楽曲の種類から、主として教会の典礼用を目的とした教会ソナタと、王侯貴族のサロンで演奏された室内ソナタに分けることが出来る。又、演奏方法の違いから独奏ソナタとトリオソナタにも分けられる。この場合の室内ソナタ (sonata da camera) の室内は王侯貴族のサロンを意味しており、今日一般的に室内楽と呼ばれているものの室内とは区別しなければならない。

最も一般的には室内楽とは単一の楽器が一つの声部を受け持つ場合の楽曲をさすが、例えばモーツァルトの「Eine kleine Nacht Musik」等のように弦楽四重奏で演奏される場合と弦楽オーケストラで演奏される場合とがあり、それが室内楽であるのかあるいはオーケストラであるのかについてはあいまいなところも多い。

室内楽の音楽史上における黄金時代は古典派にあるといえよう。例えばハイドンの弦楽四重奏曲は交響曲と共に彼の全作品の中で最も重要なものであり、モーツァルト、ベートーベンにおいても、弦楽四重奏曲をはじめとしてピアノ三重奏曲その他の室内楽曲は彼らの交響曲、ピアノ作品とともに最も重要な位置をしめている。

ことにベートーベンにおいては、彼の弦楽四重奏曲は全生涯にわたって作曲されており、晩年

のいくつかの作品は彼の全作品の中でも最も深い精神性を示しているばかりでなく、この分野の全ての作曲家達の中でも最もすぐれたものである。

ロマン派の中でも最大の室内楽作曲家であったブラームスでさえ、ベートーベンの弦楽四重奏曲を強く意識している。¹⁾

しかしながらロマン派以降では室内楽は衰退の一途をたどる。²⁾ このことはこの時代の音楽家達を取りまく社会環境と無縁ではない。

つまり、バロックから古典派の時代、特にハイドンまでは音楽家達は宮廷や教会の庇護を受けており、従ってその音楽も宮廷のサロンや教会で演奏されることが主であった。

しかしながらフランス革命等をきっかけとして市民階級が擡頭してくると、音楽もこれらの王侯貴族や教会から解放され、市民の手に渡っていった。

従ってロマン派以後の時代では、ごく限られた少人数のための室内楽よりも大衆のための、より編成の大きな管弦楽や、内容も標題音楽的なものが好まれるようになった。そしてベルリオーズ、リスト、ワーグナー、マーラー、R・シュトラウスらはこれらの大衆の好みに合った作品を残している。

しかしながら、室内楽がこの時代に向かなかつたとしても、決してすぐれた作品がないわけではない。ロマン派の作曲家達の中でもシューベルト、シューマン、ブラームス、メンデルスゾーンなどの他、チャイコフスキー、ボロディン、スメタナ、ドボルザーク、又近代ではフォーレ、ドビュッシー、ラベル、バルトーク、ショスタコービッチ、プロコフィエフらが室内楽に優れた作品を残している。

従って、ロマン派の時代から現代に至るまで室内楽が音楽史の主流にはなりえなかつたにしても、その価値に目を向けた作曲家は少なくなかつたのである。

アマチュア・プロを問わず特に大管弦楽がもてはやされる今日、音楽家達の内省的な告白であり、静かな語り合いともいべき室内楽に目を向けてみる必要がないであろうか。

II. 室内楽演奏における問題点

方法上の誤りとその反省

すぐれた絶対音感の持主としても有名なピアニストの園田高宏氏は「弦楽器奏者は皆、音がはずれている。しかし、気持よくはずす人と不快なはずし方をする人がある。³⁾」と言っている。

一般にプロ・アマチュアを問わず多くの弦楽器奏者の中にこの不快なはずし方をする者がみられる。そしてその不快な音程のまま室内楽やオーケストラの演奏を行っている。これらの弦楽器奏者が不快な音程を出すようになった原因については、彼らが受けたその指導法に欠陥があったと思われる。

例えば、一般にバイオリンに限らず弦楽器の指導については個人指導によってカイザー、ヴォルハートなどに代表されるようなエチュードが教材として用いられる。

しかし、単旋律による弦楽器の演奏指導が弦楽器奏者の音感をより確実なものにするためには、指導者もあるいは指導を受ける生徒も相当注意深い練習が必要である。場合によっては一つ一つの音程を入念に訂正していかなければならないであろう。

従って、このような指導法が効果をあげるためには大きな労力と時間を要する。決して能率的とはいいがたい。とくにあいまいな音程については修正されることなく放置される可能性が高い。

III. 弦楽器のイントネーション

1. カザルスの教え

今世紀最大のチェリストの一人であるP・カザルスは次のように述べている。⁴⁾ すなわち「私が若い頃、サラサーテやトムプソンのような芸術家がしごくあたりまえだといった調子で、ほんとうでない音程で演奏するのを聞いて、まったく驚いたものだ」と一流の演奏家でもまちがった音程で演奏していることを指摘し、しかし「歌手達は平均率の音程で学ぶが、しかし私が気がついたことだが、彼らの中でも最も天分があり、最も芸術的な人たちは完全な音程の表情に富む微妙さの重要性を理解しているのだ」と述べ、そのような音程を「表情的な正確さ」あるいは「表情的音程」と呼んで、弦楽器奏者達がそのような微妙な音程に注意すべきことを促している。

2. フレッシュのイントネーションの指導

高名な演奏家であり、すぐれた指導者でもあったバイオリニストのC・フレッシュは、物理的に正確な演奏は不可能であるとし、いわゆる音程の正確な演奏(彼はそのような演奏を純粋演奏といっている。)とは、本来不正確に捉えられた音高を極めて迅速・巧妙に矯正することだとしている。

これに反し、正確でない演奏(不純な演奏)とは、音が発生してから消えるまでに誤ったままのものであるとし、このような誤った音に対する不快感を催す耳を養い、同時に指にそれらの音高を矯正する能力を養わなければならないとしている。

具体的な練習方法としては練習曲(彼はロードのカプリースの嬰記号のものがよいとしている。)の一曲の各々の音を出るだけ長く弾き、音の高さが正しくとられているということに絶対的な確信を得るまで音の純粋性を検査しなくてはならないと述べている。

又、カザルスも指摘しているように、平均率の音程に満足すべきではなく、例えば第七度(導音)は和声上の三度よりも高くとらねばならないと述べている。⁵⁾

3. クリスティーネ・ヘマンの著書

以上、述べたようなカザルスやフレッシュの指摘する弦楽器のイントネーションの問題を、クリスティーネ・ヘマンはバイオリン奏者の立場から追求し、体系的な書物を著わした。

この書物の中で彼女は、同じ一つの音の高さがハーモニーする他の音によって変ることや、旋律における音程とハーモニーにおける音程の高さが異なることを指摘し、⁶⁾ 弦楽四重奏についても、そのアンサンブルをより純正にする方法について論述している。⁷⁾

4. 菊池俊一の弦楽アンサンブル指導法

菊池俊一は「ゼロから出発する弦楽アンサンブル」の中で初歩からアンサンブルを導入すべきことを強調し、その指導法を考案している。

彼はこの中で、初歩から四声体による和音合奏を行い、次第にルネッサンスやバロックの舞曲などを取り入れながら本格的な弦楽合奏に移行していく指導過程を紹介している。⁸⁾

IV. 室内楽における実験的演奏法

1. 弦楽器奏者育成指導の実際

先に述べたような弦楽器指導の現状とその反省及び先行研究や著書を参考にし、筆者は初歩からアンサンブルを重視した指導を導入することによって、弦楽器指導法の改善を試みた。⁹⁾

例えば、弦楽器の指導を始めてから一カ月前後、鈴木バイオリン指導曲集第1巻を終えた頃に、ホームンの二重奏曲集をテキストに用い、アンサンブルの指導を行っている。


この指導法は熊本大学教育学部音楽科学生を対象にしたものであるが、楽譜の読めない幼児や小学校低学年の児童生徒にも応用出来る。これらの幼児や児童の場合、読譜指導も兼ねてホームンの二重奏曲集を用いるとさらに効果をあげることが出来る。


子供のための弦楽器演奏指導では、読譜指導をどのような時期に始めるかということは比較的重要な意味を持っている。というのは、技術的にも音楽的にも高度な楽曲の演奏指導を行う段階では、すでに十分な読譜力がついていなければならないからである。

鈴木メソッドでは最初のテキストがイ長調で始まっており、リズムの変化に富んでいるため、

譜例1 鈴木バイオリン指導曲集Iより

1. Twinkle, Twinkle, Little Star キラキラ星
Variations 変奏曲

To play , stop the bow without pressure after each eighth note. Bow smoothly and unhurriedly, with a short pause between bow strokes.

 のひき方=各8分音符は弓を押えつげずレガートに、1弓ごとにとめる。(B.Cも同じ)

Shinichi Suzuki
鈴木 鎮一

A 

B  etc.

譜例2 ホーマンバイオリン教則本Iより

最初の二重奏

スラー応用練習、拍子を正しくとって弓はいつも同じ速さで。

1) 線の引いてある時間は指を下したまま。
 2) 大きく、強く
 3) 幾分強く、弓の速力を変えぬようにして音の平均を保つこと。

演奏の楽しさはあっても読譜指導は容易ではない(譜例1)。これに対しホーマンの二重奏曲では最初のテキストはハ長調であり、しかもミ・ファ・ソ・ラの四つの音しか使われていない(譜例2)。リズムも全音符や二分音符から始まっているので簡単である。従って、子供が、“楽しい合奏のためのドレミの練習”ということを理解すればきわめてスムーズに指導を行うことが出来る。

以上述べたように、単に技術指導や読譜指導に片寄ることなく、初歩からアンサンブル指導を重視し、技術指導、読譜指導を有機的に結びつけた指導を行うことによって、独奏や室内楽演奏に有能な弦楽器奏者の育成が期待される。

2. ハイドンの弦楽四重奏曲「ひばり」第2楽章における実験的演奏

譜例(3)はハイドン作曲、弦楽四重奏曲「ひばり」の第2楽章の冒頭である。これを和音分析し、和声進行だけにしたものが譜例(4)である。

第1小節目第1拍ではチェロの主音の持続音上にビオラ、第2バイオリンが完全五度を、第1バイオリンが長三度を保っている。従って、まずこれらの和音の響きが純正になるように各声部のピッチを調整しなければならない。

以下、第2拍では主音上の V_7 から第3拍のIの和音へと解決し、第2小節目では属音の持続

譜例3 ハイドン作曲弦楽四重奏曲「ひばり」第2楽章より

譜例4

I V₇ I V₇ IV V₇ IV V₇ I

和音記号については「池之内友次郎他著：和声学，I～III，音楽の友社，1964」に使用されているものを使った。

音上で V_7-I-V となり，IV度調の V_7 から第3小節目IVの和音に移行する。第3小節目は $IV-V_7$ となり，第4小節目主和音の第1転回形へと解決する。

従って，実際の演奏ではこれらの和声進行が音程の上で純正に行われるよう細心の注意が必要である。この場合のチェロの $A-E-D-Cis$ の進行は和声のバスの進行として絶対の力を持っている。従って音程は完全でなければならない。以上の演奏を行った上で第1バイオリンはより旋律的な演奏をする。

この場合，クリスティーン・ヘマンの指摘に従えば，特に和声進行の役割を持った声部は純正に和声的音程で弾かれるべきであるが，その他の装飾的な音はより旋律的音程で弾かれるべきであるということになる。¹⁰⁾

例えば，第2小節目の第1バイオリンの Gis はより高くとり，同じく第4小節目の第1バイオリンの Fis もより高めにとる。従ってこの場合の第1バイオリンは必ずしも他の声部とハーモニーしないが，不快な響きとはならない。

以上，ハイドンの弦楽四重奏曲「ひばり」の例をあげたが，このようなアンサンブルの訓練方法は管楽器や合唱，重唱など他の演奏分野でも効果をあげることが予測されるであろう。

筆者は，以上の研究成果をふまえ，時和57年6月30日，熊本郵便貯金会館で室内楽の演奏会を行った。プログラムは次の通りである。

ピアノ四重奏曲 ト短調 K478 … モーツァルト
 弦楽四重奏曲「ひばり」 … ハイドン
 ピアノ五重奏曲「ます」 … シューベルト

第1バイオリン … 吉永誠吾
 第2バイオリン … 広田元子

ビオラ	…大塚節
チェロ	…石垣博志
コントラバス	…古泉俊彦
ピアノ	…中山孝史

V. 今後の研究課題

大都市に比べれば地方都市では一定の水準に達するような室内楽の演奏を可能にすることは困難をとまなうであろう。というのは、技術的にも音楽的にも、あるいは先に述べたイントネーションの問題にしても足並をそろえられるような演奏家を確保することがむずかしいからである。

しかし、一人一人の技術や音楽性がかりに充分そろわないとしても、さらにこのような研究を続け、訓練を行うことによってハイドン、モーツァルト、ベートーベン等の古典の室内楽や、シューベルト、ブラームス、メンデルスゾーン等の室内楽の演奏に本格的にアプローチ出来るであろう。

いつの時代にも個人の華やかな演奏技能がもてはやされ、特にロマン派以降現代まで耳を聳する大管弦楽が歓迎される音楽界にあって、密度の高い室内楽演奏はより広い音楽的視野と音楽的価値観を与えないであろうか。

管弦楽は、その演奏規模が大きくなればなるほど一人一人の個性や音楽的人格が無視される。実際に、一人の金管楽器奏者と数十人のバイオリニストが対等に演奏しなければならないようなことも起っている。又、音楽の演奏や指導が一人の指揮者に任せられるため、独断や偏見を防ぐことがむずかしい。

先頃来日したベルリンフィルの室内楽奏団のあるメンバーは、テレビのインタビューに対し、たとえ大指揮者の演奏であっても喜んで弾きたくないこともあるといい、又生活のためにオーケストラで弾いていると明言していたのを記憶している。彼は同時に又、室内楽にこそ演奏の喜びを感じているとも言っていた。

室内楽は一人一人が独立した声部を受け持って成り立っている。従って一人一人に課せられる責任も重大であるが、互の個性を充分尊重しながら調和を求めていくことが出来る。ベルリンフィルのインタビューでの話も、そのような意味でよく理解されるであろう。

室内楽に理解のある音楽家達は、室内楽を通じて互のコミュニケーションを行い、互に理解し合っているといえよう。従って、室内楽演奏の普及は、今後取り組むべき最も大きな課題といわねばならない。

又、先に述べたイントネーションの問題に関しては、ルツェルンのコンゼルヴァトリウムで弦楽奏者のための特別な聴力育成を目的としたコースが設けられている。¹⁾ この他、ヨーロッパやアメリカの古い伝統に支えられた音楽学校ではさらに進んだ研究がなされていることも予想される。これに対し本研究ではこのようなコースの内容や他の先行研究を充分ふまえていないことが痛感される。

今後、こういった研究をふまえ、より確実な研究を行っていかねばならない。

註

1) ブラームスは現在第1番と呼ばれるハ短調の弦楽四重奏曲を作曲する以前に、少なくとも二十曲の弦楽四重奏曲を作曲したとされる。しかし、ベートーベンの作品に匹敵できるものをと強く

意識しており、今日これらの作品は残っていない。門馬直美著「ブラームス」音楽之友社、p. 167, 1965.

- 2) グラウト著、服部幸三、戸口幸策訳「西洋音楽史」(下)、音楽之友社、p. 711, 1971.
- 3) 別宮貞雄著「音楽の不思議」音楽之友社、p. 30, 1971.
- 4) コレドール著、佐藤良雄訳「カザルスとの対話」白水社、p. 241, 1967.
- 5) カール・フレッシュ著、佐々木庸一訳「ヴァイオリン演奏の技法」上巻、音楽之友社、pp. 19-21, 1964.
- 6) バイオリンではD線上のEがG線とハーモニーする場合とA線とハーモニーする場合とではピッチ異なることがよく知られている。この他主和音上の第3音と旋律的第3音もピッチが異なる。
クリスティーネ・ヘマン著、竹内ふみ子訳、海野義雄監修「弦楽器のイントネーション」シンフォニア、pp. 11-13, 1980.
- 7) 前掲書、pp. 70-74.
- 8) 「ゼロから出発する弦楽アンサンブル」は、教育音楽(中学版)昭和54年5月号より56年4月号まで連載された。
- 9) 詳細については日本音楽教育学会「音楽教育学」第11号に発表した。
- 10) クリスティーネ・ヘマン著「弦楽器のイントネーション」、p. 60, 1980.
- 11) 前掲書、p. 9.

(1983年5月23日 受理)