

## 録音音楽の音響芸術としての位置づけに関する美学的考察

——ジゼル・ブルレ女史の諸作をめぐって——

浅尾己巳子

ブルレ女史の音楽美学に関しては問題点が二つある。一つは女史の時間論の哲学的意味である。女史はルイ・ラヴェルを介してベルグソンの時間論を、音楽に対して外在的な超越的形而上学と呼んでいるが、現実の時間と音楽の時間との関係については、なお問題が残されているといふべきであろう。今一つは音楽美学の最尖端の問題である演奏に関してである。女史は観客との共創造によってなされる生演奏なまに、音楽の第一義をみようとしている。これは今世紀における音楽の非個性化的傾向に対する個性主義的反論とみなす事が可能である。以下本論では問題を後者にかぎり、とくに録音音楽を中心としてその演奏論に触れたいと思う。

× × ×

昔から「レコードは音楽の罐詰である」と言われてきた。戦前のS・Pレコードを、現在われわれが享受することのできる優れた材質によるそれと比較するとき、とくにあの頃熱狂して聴き入っていたものが、せばめて閉じこめられた音の形骸に近かったことが反省されるのである。

録音音楽の音響芸術としての位置づけに関する美学的考察

第二次大戦後録音技術のめざましい発達の結果、長時間レコード、更にステレオが普及し、臨場感とかハイ・フィデリティとか言う言葉が唱えられ、レコードの方が時として、生演奏なまより迫力があり、鮮明度において優ると思われるほどになった。その進歩は戦前のレコードとは比べものにならない。最近ではテープがそれに優る音質を獲得してきている。この技術の改良はますます進むであろうし、録音音楽はコンサート・ホールにおける演奏に劣らぬヴォリュームと迫力にみちた音響芸術として完成されるにちがいないと思われる。そして演奏家の心理的、生理的条件やコンサート・ホールの音響効果、あるいは楽器の物的条件などによって不完全さをまぬがれない生演奏を、直接聴衆にひきわたすより超近代的な設備のととのったスタジオで、名演奏家をもっとも満足と自信をもつ演奏を録音したものが、理想的で完全な音楽となりうるのではないかとさえ考えられるであろう。本稿はこのめざましい技術的進歩によって、完全な臨場感を獲得したあかつきの録音音楽が、音響芸術として生の演奏にとってかわることができるかどうか、録音音楽とは一体何

であろうか、レコードは音の罐詰であることをやめるであろうか、ということ現代音楽美学の重鎮たるフランスのジゼル・ブルレ女史(Mme Gisel Brelet)の数種の著作<sup>(1)</sup>、すなわちフランス美学会機関紙<sup>(2)</sup>(Revue d'Esthétique)十三巻・四号・一九六〇年十月〜十二月号所載の論文「解釈と即興演奏 Interpretation et Improvisation」を中心として、これに大著「音楽的時間 Le Temps musical」(一九四九年)、それにつぐ重要作品「創造的解釈 L'Interprétation créatrice」(一九五一年)、第二巻を参照しつつ、考察しようとするものである。

さて録音音楽について考察するに先立ち、音楽において演奏あるいは演奏家とは何であるかを明らかにすることが必要である。常識に照らしても明らかのように、空間的芸術と異って、時間的芸術(音楽、舞踊、劇)においては、原作者たる第一の創造者と、その原作品を観賞者に対して提示する第二の創造者、即ち演技者(演奏家、舞踊家、それに絶対的とは言えないが俳優)とによって、芸術は成り立つ。ブルレ女史はさきにあげた「解釈と即興演奏」において、この問題を史的考察をまじえながら簡潔明瞭に考察している。この論文は直接録音音楽について述べたものではないが、演奏及び演奏家とは何であるかという問題については、大著「創造的解釈」を要約するとき簡明な解釈を示してくれるものである。

ブルレ女史は定義する。

「生命<sup>いのち</sup>ある真実の音楽は演奏された音楽である。それは楽譜の上で見られた記号ではなく、耳によって聴かれた音響性<sup>ソノリキテ</sup>である。そして人が音

楽作品の創造者<sup>V</sup>と呼ぶところのものは、まさに最初にそれを演奏する演奏家ではないだろうか、自己の力で生きることのできぬ音楽作品は、必然的に解釈者(演奏者)の囚人<sup>やとら</sup>である。聴衆は解釈者の仲介によるほかに、作曲家の思考に達しないのである。そして音楽作品の生命はこの第二の誕生からしか現出することはできない。<sup>(3)</sup>」

すなわち音楽は、作曲家によって創造されたものの範囲に留まるかぎり、いまだなお完成された芸術としては存在しえないのである。ブルレ女史の美学体系には、過大なまでの演奏芸術重視という事があり、この事に關しては<sup>(4)</sup>「ラロが驚異の感をもたらしているほどであるが、演奏重視という考えの底には更に、音楽を時間芸術として把えるブルレ女史の根本的な把握の仕方が存在するのである。女史によれば演奏なき音楽は存在しない。そして演奏家は作曲家に優るとも劣らぬ芸術家としての使命を有する。画家や彫刻家は、その極細部まで彼が考えついたとおりに完成し、現実化する。全創造力は唯一人の個人のうちに集約され、その作品は動かぬ物体の中に安住するのに反し、音楽作品そのものは、現実的でもなく、物体でもなく、演奏家の主観性への呼びかけとして存在するにすぎない。したがって音楽を演奏するということは、演奏家が現在の一瞬一瞬を生成してゆくところの、そしてその都度一回かぎりであるところの即興演奏を介して、作曲家によって書かれた作品(楽譜)を、彼の自由な創造力によって現実化することであり、それを聴衆にひきわたすことである。すなわち演奏とは、音楽が演奏家の意識の持続の中でたえず再創造され、更新され、常に新しい純粹現在において現われることである。したがって演奏行為は決して固定したものではなく、楽譜上の作品

は、流動的現実としてたえず再創造されねばならず、したがってそこでは演奏家の解釈が最優先的な因子となるわけである。解釈なしの演奏はありえず、解釈は創造的でなければならず、従ってそれは必然的に楽譜上の音楽に新しいものをつけ加えることを意味する。従って又作品は、楽譜の解釈ということに対して無感覚な演奏家には、窮極のところ理解不可能なものとならざるをえない。

ブルレ女史は言う。

「楽譜上の音楽は内的で不可視的な実体の象徴でしかなく、ちょうど王子が目ざめさせねばならぬ<sup>(5)</sup>眠れる森の美女<sup>(5)</sup>のように、解釈者が楽譜のもとに閉じこめられた音楽を呼びさますことにより、楽譜を照らし、明確にし、息づかせるのである。」

すなわち解釈者とは、楽譜に記入しえない音楽の無形の魂や、耳によってのみ聴かれうる還元不能なニュアンスに富んだ音響的性質やリズムの飛翔を見破り、彼の創造的自由によって観念的な楽譜上の音楽を變形し、それを生きた音響感覚や音響形式の世界につなぎとめ、それを情熱にみちた強烈な瞬間に肉化し、具象化するものの意である。楽譜上の音楽をこのように變形することは精緻な入魂を意味する。そして観念的な楽譜上の音楽の不決定性をではなく、決定性を尊重し、その不完結性を完結させ、作品が自発的に自己を実現化するよう、作品から演奏への呼び声に耳をかすことにより、存在への願望を果してやることを意味する。もし演奏家が楽譜どおりに演奏しようとするれば、その演奏は抽象的となり、かえって作品の真髄を曲げてしまうであろう。なぜなら作品の本質は記入しえないものだからである。

この点をブルレ女史は次のように言っている。「真のリズムは楽譜上の書かれたリズムを引受けて、彼の内的持続の自由な流れの中に、それを浸し変えるところの解釈者の具体的で生命あるリズム以外ではありえない。ニュアンスの探求には制限がない。それこそが解釈者の独自の寄手なのである。しかしそのニュアンスは、作品にとって表面的な衣装や勝手気ままな装飾であるどころか、書かれた音楽というあの純粋な音響数学を熱い色彩ある音響性に延長し、抽象的記号に変えるに、音の、つまり音楽そのものの感覚的現実をもってしつつ、作品の内的構造を敷衍する。」<sup>(6)</sup>

ブルレ女史は書記法のなかった古代音楽、口承の民族音楽の演奏のなかに、もっとも生き生きとした音楽創造たる演奏の典型をみているようである。そしてその本質は即興演奏ということになる。この論文の表題がそのことを明瞭に示している。すなわちヨーロッパ音楽の歴史で、作曲家と演奏家の職分がはっきり分離していなかった時代においては、幾世代にもわたって、口から口へと伝えられたある種族のある歌が演奏されるとき、演奏家はその名もなきメロディーを耳だけでおぼえたのであり、そして彼はもっとも生き生きとした方法、つまり自由な即興において、己れの魂の奥深くにそのメロディーのもつ感情、情緒を体験したのである。それは彼の魂の震えであり、激情の表出である。そしてメロディーは「演奏家自身の美学観によってのみ独創的となり、」<sup>(7)</sup>その独創的な感覚のたえざる更新のなかでのみ、己れの未来的可能性を見出し、演奏をおおしてたえず発見しなおされ、ゆたかにされ、新たにされて歴史の流れの中に投げられるのである。演奏家はそのような流れの中に身をおくことによって初めて、既存のメロディーの中に靈感の源泉を見出す

のである。

女史の言うように彼の使命は、「ただそのメロディーを繰り返すことではなく、それを更新することであり、自分自身に従って再創造し、変形することであり、彼の幻想と即興的情熱から生れるあらゆる種類のヴァリアント(変奏)でもって、その歌の原型と永遠の本質を形づくっている不動のテーマをゆたかにすることである。」<sup>(8)</sup>

更に女史は、「創造と解釈の融合の体制は、音楽の正常な体制であると言っはいけないのであろうか。」と自問する。そして続ける。「なぜなら楽譜と解釈、創造と演奏という二元性が克服され、演奏家が作曲家の思考を引受けて再発明し……自らの幻想に従って即興する原始時代のあの靈感にみちた音楽家にもどるのでなければ、音楽は存在しえないからである。そして音楽は即興においてこそ、理想的解釈を享受すると思われるからである。口承音楽は作品の永遠で超越的な形態の代物を意味する原型と肉化による再創造という束の間の、そして常に更新される即興演奏との二元性を内蔵している。」<sup>(10)</sup>

口承音楽の大きな魅力は、なによりも楽譜への依存から解放され、自己の生命からほとぼしる音楽に身を委ねようとするところの演奏と非固定的な即興性のうちにある。事実即興演奏を離れて、口承音楽は存在しないし、伝えられないし、保持されないものである。因みに、ブルレ女史の演奏論によれば、ほとんど口うつしに近い日本の伝統的音楽における伝承と、即興演奏に近い演奏家重視の演奏こそ、もっとも演奏らしい演奏ということになるのではないかと思われる。女史が古代の口承音楽から説きおこしているのは、実に演奏が即興的なものでなければならぬと

いうことを強調したいためにほかならない。

しかし音楽の進展は作品と演奏とのこの本来的関係を覆えた。実際に演奏家を全面的な楽譜への従属者として提示したのが書記法、記譜法である。書記法の出現により、作曲家はこの音楽記号の上に君臨し、その記号の中に自己を表現し、ますます詳細に、厳密に書きこまれたその楽譜の中に音楽を閉じこめ固定したので、演奏家の創造的能力の範囲は次第にせめられていった。固定化へのこの進展のために、たえず音楽を甦えらせる即興演奏の中に、すなわち潜在的な生命たる生きた原型の中に音楽を保存することが不可能になってきた。

原始文化あるいは古代文化体系によって生活していた人々は、音楽の中に魔術的なまたは宗教的なものを要求し、そして音楽が现实生活にとけこんでいた時代には、人々は音楽的形式を自己の精神の内部に保存していた。しかし音楽が集団のなかで重要な役割をはたさなくなり、かぎられた一群の精通者のみを興味づけするようになったときに、音楽の固定化ということが必要になったのである。これは口承音楽の消滅であったが、また一方では自立音楽、すなわち厳密に美学的動機のために開拓される音楽芸術の到来でもあった。それ以来音楽は書記法の中に閉じこめられ不変の存在を与えられ、もはや演奏家の芸術ではなく、作曲家の芸術になった。そしてますます支配的になってきた楽譜は、かつては、演奏家のものであった解釈者としての創造的機能を奪い去り、楽譜を尊重することが演奏家にとって先決問題となった。

しかしまだ十七・八世紀においては、楽譜によっては音楽のニュアンスはあまり示されず、楽譜に書かれた旋律の線も単なる図式にしかすぎ

ず、また∧数字低音部<sup>(11)</sup> (basse chiffrée)∨が盛んに用いられ、演奏家は自分の流儀によってそれを現実化していた。ルネサンスにまで遡ると、当時はもっとも基本的なテンポの指示さえなく、ある場合には、作曲家はそれを演奏するのに、声楽によるのか、あるいは器楽による演奏を望むのかさえ明記していない。それは昔の作曲家が演奏家の創造的自由を断乎として守り、全てが演奏家によって完成されるよう、わざと未完のままにしておいた為である。このように昔の作曲家には自分の作品についての断乎たる∧不決定への意志 (Volonté d'indétermination)∨があり、このことが音楽創造への演奏家の内的参加を許し、要求さえしたのである。

古典派の音楽作品のスタイルが劃一的であったのに対し、ロマン派音楽においては、そのスタイルは作曲家たちの赤裸々なまでの個人的感情にしたがうようになり、ますます多様化していった。作曲家は彼らの望む解釈を演奏家に示すために、あらゆる種類のニュアンスを楽譜に織りこみ、ますます詳細に書きこまれたあの近代音楽書記法への発展をうながした。ところが彼らが強調する心理的内容や詩的意味、主観性や幻想的なもの、情緒的なものは、楽譜にはどうしても記入しえず、かえって必然的に、演奏家が楽譜のもとに隠されたその魂を彼の主観の中で甦えらせることになり、その結果却って自由な即興演奏を促進することになった。すなわち、記譜法なるものが演奏に対する作品の全能を証明するかのように、演奏家に客観的態度を強いたのであるが、しかしロマン派音楽の出現は、むしろ逆に、演奏家に却って主観的態度をとるに至らしめたのである。

録音音楽の音響芸術としての位置づけに関する美学的考察

十九世紀もすすむにつれ、ロマン派音楽の作曲家と演奏家は、ますます人間的 (humain) な音楽、つまり主観的な人生体験に由来する音楽を強調するようになり、その演奏も演奏家の主観的恣意のおもむくままに演奏されるようになった。ブルレ女史は言う。

「ロマン主義の演奏家は、自分の主観性への自己満足にみち、感傷的で∧自伝的∨な戯れを愛するあまり、音楽作品の中で、音楽性を犠牲にしてまで∧人間的な、あまりにも人間的なもの (l'humain trop humain)∨を過度に敷衍する。」<sup>(12)</sup>

しかし二十世紀初頭においては、ロマン主義への反動として、作曲家も演奏家も幻想や夢想を嫌い、ハンスリックが彼の音楽美論の中で言っているように、∧鳴り響きつつ動く形式∨<sup>(13)</sup>としての自律的音楽作品の尊重ということ、つまりロマン主義的他律的感情を軽蔑し、音楽的内容そのものであるあの∧鳴り響きつつ動く形式∨だけで成り立つ作品を尊重するという考え方が前面におしだされてきた。この点をブルレ女史は次のように説明している。

「ロマン主義への反動として、音楽と音楽解釈は、今世紀初頭に、客観的でありのままの、辛辣で厳格な、幻想や夢想を軽蔑し、なによりも技術と形式とに献身するスタイルへと方向づけられた。……更にこの近代的解釈の客観主義は、解釈者を個人的発明のあらゆる努力から解放して、∧客観的で歴史的∨な解釈を理想として押しすすめる歴史主義と完全に一致する。」<sup>(14)</sup>

すなわち、作曲家は演奏家に対して創造的解釈の自由を制限し、排除しようとした。そして演奏家も音楽的内容だけで成り立つ作曲家の客観

的作品を尊重し、己れの自由な解釈を排除することにより、作曲家の作品に応えようとしたのである。過去の作品を演奏するとき、△歴史的正確さ▽への配慮から、過去の巨匠たちの用いていた楽器を現代に復興することにより、過去の巨匠たちの音楽的思考に合一しようとした試みもこの一つの現れである。更に具象音楽 (musique concrète) や電子音楽 (musique électronique) の出現により、作曲家たちは△具象語法▽で作曲し、ますます解釈をしりぞけ、演奏家という仲介を排除しようとする傾向にあった。なぜなら具象音楽や電子音楽は、電気音響学的技術の方法により音響物を製造し、作曲家は自分の作品をこの技術によって現実化し、それを直接聴衆にひきわたせると考えることができたからである。

このような二十世紀初頭の客観主義の誤謬について、ブルレ女史は次のように言っている。「△歴史的正確さ<sup>(15)</sup>▽への配慮から昔の楽器を現代に復興し、原型的な演奏が復元されたとしても、その価値は芸術的価値というより、むしろ音楽学的価値にとどまる。われわれにとって現実の作品となりうるものは、もはや初源の作品ではなく、近代的感受性の要求にしたがって、△書き直された▽作品である。演奏は単なる歴史的再構成、すなわち、純粹な音楽史の研究ではない。忠実さとはここでもまた創造的であることであり、それは文字どおりの忠実ではなく、むしろ精神への忠実なのである。演奏とはある個人、ある時代の主観性を翻訳する一つの解釈である。演奏家は一つの作品を、自己自身に従って甦えらせ、再創造することによってしか、作品の意味を翻訳することができない。具象音楽や電子音楽の録音技術というものは、本質からして△時

間の空間への適用 (Une application du temps sur l'espace)▽であり、作品は時間をとおして永久に存続しうる具象的な物となる。それは伝統音楽のように時間の芸術ではなく、造形芸術と同一のものになる。」この言葉の中にすでに筆者が述べんとするレコード音楽是非への解答が含まれているのであるが、実はここでブルレ女史は、楽譜のとおり主観をまじえず演奏するという今世紀初頭に流行した客観演奏に鉄鎚を下しているのである。そして作曲家に較べて、演奏家の役割を重視せずにはおかないのである。

生演奏は、即興による瞬間的な靈感により、あるいは衝動的に予想外の冒険をおかすことにより、情熱ある強烈な瞬間を創り出す。すなわち即興の偶然さにおいてこそ常に更新され、生れかわる生命の躍動がつけられるのである。彼が演奏するその都度瞬間的な音は、生みだされるやいなや、次の瞬間には消えてしまう束の間の音であり、つぎつぎに絶えまなく生みだされ、たえまなく死んでゆく音である。それは停止することも、反復することもできぬ一回かぎりの流動的現実を自ら流れてゆく真実在である。われわれは生演奏において初めて真実在——永遠に元に戻ることはない不可逆的な流れ——のうちに音楽の生成が流れるあの一瞬一瞬を生き、それを体験するのである。

さて筆者が取り扱う録音音楽を含む録音演奏とは、以上のような演奏及び演奏家の役割からして、一体いかなる芸術形式ということができようか。録音音楽においては、演奏家は自分の演奏が永久に保存されることを、意識せざるをえぬ状況におかれるのが普通である。従って、あの即興演奏に多少ともつきものの、テクニク上のミスをおかすこと

を注意深くさげ、音楽の本質から離れた録音上の種々の効果を計算に入れて、あらかじめ理想的なものとして予定しておいたとおりの演奏を繰り返すことになりがちである。従ってそれは、自由な即興演奏の「あらゆる予想外」がもたらすところの瞬間的生命的躍動よりは、平均的、類型的な完全さを求めるものとなり、流動よりは固定へと向かうものとなる。固定こそ演奏の本質とは正反対のものであることは、前述したブルレ女史の理論からして決定的である。レコードで親しんだ演奏家の生演奏を聴いたときに、必ずと言ってよいほど感じられる違和感と驚きとはここからくる。私事にわたるが、十五年ほど前にケンプの演奏によるベートーヴェンのピアノ・ソナタ全集のレコードが現れたとき、筆者はそれを感動して聴いたものであるが、それから数年してケンプ自身の生演奏に接したとき、その生演奏があつたレコードの演奏と大そう異っていることに驚いた。ついで最近この演奏家が再度来日したときの演奏は、また最初に来日したときの演奏とは大そう異つたものであり、その変り方の大きさにびっくりしたことがあるが、これなどはそのよき一例と考えてよいと思われる。

ここで問題になることがある。すなわちコンサート・ホールにおける即興演奏を録音したレコードについてはどうなるかという問題である。それは聴衆の前で一回かぎりのものとして存した演奏を固定したものであるから、スタジオでの演奏とは異なるかも知れないが、それでも演奏の固定化は本質的に演奏の概念に反するのであって、この点で例外とはなれない。いかに生命力にあふれた演奏であろうとも、それが固定され、繰り返し同じ演奏が聴かれるというところに、音楽享受の本性に矛盾するものがあるからである。

以上のように録音音楽が生演奏とは全く異なる性質の音響芸術であることは明瞭なのであるが、それでは録音音楽について何もかも否定されるかという点、そうでないことは明らかである。例えば、音楽を学ぶものが自分の研究の基礎として、録音された名演奏家のいろいろな演奏を聴き、それを比較し、その模範的な演奏により自分の演奏を反省し、自らの音楽的方向を定めるためには大そう役立つものであることは言うまでもない。また例えば日本の音楽水準が演奏家にとつても聴衆にとつても、それほどレコードの恩恵によって高められて来たかは異論の余地がないし、レコードが音楽享受の重要な手段であることは絶対に否定できない。

しかしこのことと、音楽享受の眞のあり方が混同されてはならない。録音音楽においては、われわれは同じ演奏をくりかえして聴くのである。つまり同じ場所にいつでも戻れるということは、もっとも生き生きとした瞬間ごとに更新され、再創造され、常に若々しさのうちに生成される体験とは異なるものであり、時間芸術たる音楽の逆行不可能な持続がもたらす体験とは異なるものである。録音音楽はこの本質からして、音楽の時間的精神に矛盾するものであり、また演奏というものの根本概念に反するものである。名演奏家のレコードより、コンサート・ホールにおける無名の演奏家の手による生演奏が、たとえテクニック上のミスや解釈上の不充足があつたとしても、しばしばより感動的に体験されるのはこのことによる。今後ますます録音技術が発達したとしても、音楽の理想的享受は、録音音楽における演奏ではなく、即興演奏<sup>(16)</sup>という性格を

もつ生演奏によるものでなければならぬ。レコードは本質的にやはり音の罐詰である。それは演奏家にとってかわることはありえない。

以上はブルレ女史の演奏及び演奏家についての根本規定から言って録音音楽が、生演奏と根本的に異なるものであることを論証したのであるが、ブルレ女史は「音楽的時間」と並ぶもう一つの大著、「創造的解釈」の中の「録音音楽・生音楽 (La Musique Enregistrée, Musique Vivante)」の項において、録音音楽につき更により一そう具体的な考察を加えているので以下それを瞥見したい。

ブルレ女史は録音する演奏家の条件について、まず次のような観察を下している。

「彼はもはや、コンサート・ホールで演奏する彼とは別人である……彼は人工的な条件のもとにおかれており、それは広い意味で真の演奏の条件ではない。」<sup>(17)</sup>

スタジオで演奏家が録音するということは、広い意味で真の演奏のあり方を示すものではない。これは演奏家が録音技術の要求に従わねばならないという制約のため、その演奏が生演奏とは異なるものとなるということへの注目であり、更にはその心理条件のために、彼本来の演奏を自由になしにくいということへの注目である。一つの例をとれば、生演奏ではもっとも小さなピアノニッシモでさえ、コンサート・ホールのすみずみにまで響かせられるし、また圧倒的なフォルティシモも又自由に響かせられるが、レコードでは必ずしもその演奏の細部にわたった強弱の微妙なニュアンスを、そっくりそのまま再生伝達しにくい。録音という条

件のもとでは、われわれがしばしば経験して知っているように、たとえばヴォリュームに富むフォルティシモを望もうとすれば、調整技術の上から、それとの関連でピアノニッシモのヴォリュームが影響をうけ、また逆に静かなピアノニッシモを望んで、それに調節すれば、フォルティシモの音に満足が得られなくなる。このようなことが必ず想定されると思う。このようにいつも生の演奏をそのまま満足な状態で伝えられるとはかぎらないレコードの可聴性<sup>なま</sup>ということを考慮しなければならず、彼は音色や芸術的効果など録音上の効果を得るために、録音における技術的条件を尊重し、それに従わなければならない。録音中の彼の演奏が、どんなに至上なものであっても、それを録音する技術に欠陥があれば、聴くにたえないものになってしまうのであるところから、彼は技術者の要求する折返しや、カットに従わざるをえない。従ってその演奏は演奏者と技術者の共同作業によって成り立つものであり、そのために、即興演奏とはちがって、演奏家の胸中からほとばしりである音楽的持続の躍動や、連続性はたえず破壊されることになる。

また、逆に録音演奏にとくに秀でた演奏家があつて、ある著名なヴァイオリニストの場合、彼自身が自分の音色の最高の状態はレコードにあるということを知り、海外への演奏旅行を控えるにしようとするところであるが、このような例は逆の例として、やはり録音音楽の特殊性を裏書きするものと言えよう。これは録音技術についてのことであるが、また演奏家の心理にも、録音の特殊な条件が大きく作用する。演奏家にとって一つの作品を始めから終りまで通して演奏するか、断片を連結して演奏するか、また最後まで行くという心構えで始めるか、途中でやめ



なければならぬかも知れないという心構えで始めるか、この点は演奏自体に決定的な相違をもたらすにちがいないのである。この決定的な相違は、本稿の前半で演奏及び演奏家について考察した点から、充分納得できる場所である。演奏家は録音技術が彼に断片による演奏をくりかえさせたり、中断させたとしても、彼はそれを全体の一部のように生命づけなければならぬし、彼自身のうちにある束の間の飛翔を失わぬよう、常に心しなければならぬという苦しい状況のもとで行わねばならない。であるからブルレ女史の言うように、「同じオーケストラで同じ指揮者による演奏が、コンサート・ホールとスタジオで行われたときの録音を比較すると、そこには解釈の見地から、ほとんど共通したものがないということがわかる<sup>(18)</sup>」ということが起るのである。

実際、同じ一つの楽節の両方の場合を比べて見ると、技術上のミスがたんに排除されているのは勿論、欠点を極力少くした平均的、教科書的なスタジオにおける録音よりも、コンサート・ホールでの直接録音は、たとえテクニック上のミスがあっても、自然な時間的持続性や、それはつらつとした生命の躍動が一そう人を魅了するものであり、一回かぎりの生演奏の録音は、スタジオ録音とはまた異った迫力を持つことが多い。しかしこのようなレコードは数少く、われわれが問題とする録音音楽の大部分がスタジオ録音であるところに大きな問題があるのである。

つぎに、演奏家が演奏しているあいだ、スタジオには、「普段の客の存在が欠けている<sup>(19)</sup>」ということが重要な条件となってくる。演奏行為を成立させる重要な要素としての聴衆は、その演奏行為の中にあって、

それに直接反応し、その反応を能動的に会場に漂よわせる。演奏家はこのような共感や、いろいろな反応を無意識に受けとめることにより、聴衆の存在を感じ、それが刺戟となるのである。音楽作品は聴衆と演奏家との相互関係においてこそ、生命づけられるのであるが、スタジオでの演奏においては、事情が全く異なる。すなわち生演奏が演奏家と聴衆の結びあっている空間で展開されるのに対して、録音演奏は仮空の聴衆を想定した抽象的な空間で行われる。ここからレコードでは、「演奏が理想的というより抽象的となる<sup>(20)</sup>」。

演奏家が語りかける「想像上の聴き手」は、あらゆる国の見知らぬ人々であり、演奏家と同時代の人々であり、又あらゆる未来の時代に属した人々である。またどんな感受性、どんな法外な要求をもった聴き手なのかも不明である。このような時間的、空間的に不定の聴き手の存在を想像することは、彼の自発性と自然性を殺してしまうのである。ブルレ女史は言う。「レコードの前で彼は孤独であり、この孤独と闘わねばならない<sup>(21)</sup>。」生演奏においては、演奏家と聴衆が影響しあう雰囲気の中で、演奏家が自己を表出する行為そのものであるところの「身振り」<sup>(22)</sup>も亦活気づくのであるが、レコードの前では、演奏に影響を与えるこの身振りは萎縮し、しかもそれは録音されえない。

聴衆の側から言えば、生演奏のように演奏家の身振りを見たり、演奏家の存在を感じることができない。演奏家の内なるものの現れである身振りを見ることにより、聴衆は彼の意図すること、つまり更により深く音楽を享受することができるのである。すなわち演奏家は、自分が聴かれるものであると同時に、視られるものであることを意識するのであ

る。「身振りを見るのと見ないのでは、同じものを聴いても違ってくる。」という女史の指摘は重要なものであろう。聴衆は演奏家の具体的な存在のもとでこそ、即興演奏の冒険を共に体験するのであり、ここに生きた共創造という作業が成り立つのである。

聴衆は演奏が終る瞬間まで演奏の未来について気をもむ、そして冒頭の部分に照応する音楽的終結を見つけて、演奏家と共にした冒険の興奮が無駄でなかったことに満足をおぼえる。演奏がいつ終るか、つまりこの時間的アラベスクが、自分自身で幕を閉じることができるとかどうかが、未決定であるような生演奏につきものの、偶発的な冒険に参加するといふことにより、演奏家と聴衆が一緒になって歩む未来への不安が、両者の魂のまじりあう生の持続のうちに、直接的な感情の一致を刺戟するのである。

ここにおいて聴衆は単に観賞するにとどまらず、より能動的に享受し、まるで自分が演奏しているかのような錯覚の中で、その演奏に従い、演奏の全体的生命に気をくばることにより、もっとも大切な解釈の真髓に触れる。未知の冒険への参加の悦びによって、技術上の軽いミスなどには無関心になるのである。ところがレコードの演奏を聴くとき、われわれは生演奏におけるような、あの危険も未来への不安もなく、技術上の細かな点を分析することに魅了されてしまう。

この点をブルレ女史は次のように言っている。

「レコードは全体をとおして、断片ごとに同じ演奏をくりかえして好きなだけ聴けるので、この物質的な細かな点（ミスなどのこと）が生演奏よりも目立つからである。コンサート・ホールでは我慢のできるミス

タッチも、レコードにおいては、もはや我慢のならないものとなる。」<sup>(23)</sup>  
以上のように録音音楽には、生命ある音楽の本質に反するものがある。すなわち、それは演奏を普遍的概念とするために、生きた人間の創造的、個性的解釈を奪い去り、録音技術という機械的なものに創造的な解釈を閉じこめる。それは必然的に演奏家と作品のあいだに、たえず新しい関係を作るところの、あの作曲家の「不決定への意志」に矛盾する。

即ち内的持続の偶然性を失った演奏は、真の演奏とは別のものである。それは現実の時間と関係のないものになり、過去に一度存在したものを、繰り返すものにすぎない。体験された時間、すなわち常に過ぎ行くはかなさそのものを、人工的に保つ過去の現存であり、流れてしまつた一つの奇妙な持続の複元である。そしてそれが、一瞬一瞬を生命づけようとする演奏家のたえざる自由な創造と、斬新な感覚から生みだされる即興的持続を、録音の中に閉じこめ、不動化し、不変化してしまい、演奏家の即興的自発性の泉を涸らしてしまう。以上のことから、その演奏は何回もの繰り返しにたえるよう、技法的に申し分のないものでなければならず、彼はすべてを望もうとするあまり、表面上の軽いミスたちには、まるで無意識となるほどに内面的に自分を集中することを忘れ、むしろ客観的に自分を観察し、自らに注意を払い聴きとろうとしがちである。しかしこれは演奏家が表情ゆたかに演奏することの妨げとなるし、彼の生来の表現能力を麻痺させてしまう。

特にロマン派音楽は、「くりかえすことにより破壊される傾向」<sup>(24)</sup>があるという性格によって、録音とは対立するものである。すなわちロマン

派の作品は、幻想性を強く要求するあまり、その存在は、演奏家の体験された持続のうちであり、それは必然的に即興演奏となり、録音には適さない。「なぜなら奇妙な屈折において、くりかえされる持続はそれ自身を否定するからである。」<sup>(25)</sup>つまり、はじめ耳にした演奏家の表現ゆたかで、複雑な幻想性や気まぐれには、完全に魅了されるが、それがそっくりそのまま無限に繰り返されると、その幻想的で生き生きした様相が失われ、やがて陳腐となりその意味を失ってしまう。そして終いには作品の生命さえ破壊されてしまう。生演奏はあと戻りすることなく、停まることもなく、未来へと流れる。演奏家は現在の演奏行為の中で、すでに実現された完全性を破壊したり、危険にさらしたり、あるいは否認したりしながら、常に生れかわる若々しさのうちに生き生きと存在する。上述のようにブルレ女史の即興演奏論からすれば、録音音楽は真の演奏からは、ほど遠いものということになる。しかし録音音楽が無意味だということではない。それは本来の演奏とは異なる何かほかのものなのである。

何故なら録音音楽は一方において、大きな役割を果す魔力をそなえているからである。すなわち録音は一方において、大きな利点を約束するからである。ブルレ女史は録音が演奏家にとって、彼の演奏の試金石であると言う。「演奏が病理学的であるか、芸術的であるかどうか、また平凡な感情の力を用いることや、受動的な聴き手の感覚へ呼びかけるのに満足しているか、芸術的な感覚、つまり、本質的に能動的な感覚へ呼びかけるかどうかによって、演奏は形をつくりもすれば破壊もする。録音のおかげで彼は単に瞬間の創造者だけでなく、普遍的作品の創造者と

なるよう彼に「純粋な芸術家」としての使命を厳しく自覚させる。」<sup>(26)</sup>つまり録音は、彼の演奏が芸術作品であるか、どうかを彼に反省させるものである。たとえ彼の演奏会での演奏が、どのように聴衆を魅了したとしても、そこに芸術とは関係のない病的な感情、あるいは一人よがりの恣意的なルバートを導入すれば、それを録音して聴いたときは、即興的幻想性が芸術的な意味を失っており、その演奏が生命に欠けているのがはっきりとわかる。すなわち病理学的意味において、たとえコンサート・ホールでの演奏がいかに表情ゆたかな作品であっても、それを録音して聴いたとき、その生命は病的に涸れてしまうのである。芸術的に表情ゆたかな作品においては、その感情は音楽の形式の現実性と一致するものであり、それを録音して聴いたとき、その生命はわれわれのうちに甦えるものでなければならぬ。このことは演奏家がそこで病理学的存在として存在するか、芸術家的存在として存在するかによる。

このように録音は演奏家に芸術家として完成するよう強いており、また最近の演奏の水準高揚にも大きく貢献をしている事実を争えない。すなわち録音は「あまりにも人間的にすぎる」演奏を排除し、彼の勝手な幻想性や一時的な気まぐれを捨て去らせ、具体的音楽形式の中に、彼の演奏を純粋化し、非物質化し、精神化し、芸術によって高められた魂の強烈な存在がほとばしる生き生きとした秩序を生みだすよう強いるのである。したがって常に完全な演奏行為のうちには、即興性と完全性の調和が求められる。

完全な演奏家というものは、録音においてもコンサート・ホールにおいても、自分自身であると同時に演奏家であり、瞬間の創造者であり、

また、はかなさを帯びた持続の芸術家であり、広い意味での永遠の芸術家である。

完全な演奏行為というものは、体験された時間の中に浸し変えられた作品をいうのである。この体験された時間は具体的な時間の形式、つまり具体的な音楽の、あの形式をつくる行為そのものであり、又形式の完全性を見出す行為そのものである。しかしこの形式は、演奏行為に先行するものではなく、毎回の演奏のうちにたえず更新され再創造されねばならない。であるからこそ、「同じ録音を二度つづけて聴くことは、必ずある種の窮屈さを感じる」<sup>(27)</sup>のである。この同じ窮屈さを、録音する演奏家も感じるので、彼の演奏が躍動を創りだそうとする行為から離れてしまい、彼の突然の自然性や飛翔の泉を涸れさせてしまう結果となるわけである。

結局以上のように、録音音楽は生演奏とは別種の特殊な音響形式の一つとして、特殊な配慮を演奏に強制し、それを固定して、即興性よりは典型性を求めて、不変性という奇妙な持続の中に固定化された一種特別な芸術作品となる。それは前述したように、「時間の空間化された物体」であり、「造形芸術のような不変の存在」を与えられた一種の芸術作品であって、本質的に単一次元的で、不可逆的な時間芸術たる生演奏による音楽形式とは別の形式の、一種独特な性格をもつ芸術作品と考えるべきであろう。

## (註)

(1) ブルレ女史は一九一九年、フランスのフォントウネル・コントに生まれる。音楽美学者、音楽、ピアノ、哲学の研究に身を捧げた。一九四九年、七五〇頁からなる論文、「音楽的時間」によって国家博士号を取得。この論文はもっとも価値ある最大の音楽美学書として、現在全世界から注目を浴びている劃期的な大著である。女史は多方面の雑誌(フランス以外の諸外国の雑誌も含む)、すなわち哲学雑誌、文学雑誌、美学雑誌、音楽雑誌、心理学雑誌に寄稿している。一九五一年以来、フランス大学出版社の依頼で、フランス、音楽美学叢書(国際音楽文庫) La Bibliothèque Internationale de Musicologie)の編輯者となる。女史の監修のもとに多数の重要な研究書が刊行されていることは注目すべきである。一九五二年以来、フランス国立放送ピアノ独奏者となり、フランスをはじめ諸外国の現代作曲家の作品の初演を行うことにより、現代音楽の紹介に努めている。次に女史著作の中で重要なものを紹介する。

## 著書

- 「美学と音楽創造」 Esthétique et Création musicale, P. U. F. Paris, 1947.
- 「創造的解釈」 L'Interprétation créatrice, 2 Vols. P. U. F. Paris, 1951.
- 「音楽と沈黙」 Musique et Silence (Revue Musicale, 1946)
- 「フランス現代音楽の状況」 Situation de la Musique contemporaine en France (Histoire de la Musique 1960-1963)
- 「音楽批評の義務と権能」 Devoirs et Pouvoirs de la Critique musicale (日本の音楽芸術、昭和三十一年海老沢敏訳)
- 「解釈と即興演奏」 Interprétation et Improvisation (Revue d'Esthétique 1960)
- 「音楽、時間的建築」 La Musique, Architecture temporelle (Journal de Psychologie, 1940-1941)

「音楽演奏の現代的様式」 Le Style moderne d'Interprétation musicale

(日本の音楽学、昭和三十四年)

「メラ・ズルナータ、民族音楽への知的音楽」

Béla Bartók : Musique populaire et Musique savante (Con-  
trepoints 3, 1946)

「異国音楽と音楽芸術の恒久的価値」

Musiques exotiques et Valeurs permanentes de l'Art musical  
(Revue philosophique, 1946)

「無調音楽の回響性」

Chances de la Musique atonale (extrait de (Valeurs)), Ed.  
du Scarabée, Alexandrie, 1947)

「音楽の哲学と美学」

Philosophie et Esthétique musicales (Précis de Musicologie  
1958)

「音楽的問題の中心」

Temps musical et Tempo (Polyphonie, Richard-Masse, Paris-  
Bruxelles, 1948)

- (2) 一九四八年一月創刊、創刊当時からシャルル・ラロ、Charles Lalo. エチ  
エンヌ・スウリオ Etienne Souriau. レノギン・テイ、Raymond Bayer  
が編輯に当たつた。フランス美学学会の機関紙でもある。年に一回 Presses  
Universitaires de France から発行

(3) G. Brelet; Interprétation et Improvisation p. 376. 1. 11~1. 22.

- (4) ノロは Revue d'Esthétique 一九五二年四月・六月号の書評欄 (An-  
alyses) の「フランス女史の L'Interprétation Créatrice」の書評(一一二頁  
~一二六頁)を行つた次のように書つた。

Enfin il importe de situer le rôle de l'interprète et du virtuose  
dans l'ensemble de la vie musicale. Entraînée par son sujet, et  
virtuose elle-même de haute classe, Mme Brelet me semble portée  
à exagérer quelque peu ce rôle. L'interprétation d'une oeuvre est

録音音楽の音響芸術としての位置づけに関する美学的考察

((créatrice)), soit; mais la création même de cette oeuvre l'est en-  
core plus Or, à lire cette apologie enthousiaste de l'exécution, on  
arriverait à croire celle-ci supérieure à la composition! Mme Brelet  
fait bien quelques rares mais justes réserves (par ex. p. 117, 119,  
etc.); toutefois c'est la surestimation qui domine (p. 35, 70, 140,  
165, etc). Le virtuose finit par surclasser, en un sens, le musicien!  
((Le musicien pense l'oeuvre, le virtuose la réalise)). Le premier  
((contemple extérieurement) l'oeuvre, l'autre la ((recrée librement))  
(p. 35)

(5) G. Brelet; L'Interprétation créatrice Vol. 1, p. 2 1. 2~5.

(6) G. Brelet; Interprétation et Improvisation p. 377, 1. 20~1. 29.

(7) フレル著「音楽創造の美学」海老沢敏・笹淵恭子訳(音楽之友社) 一一二頁

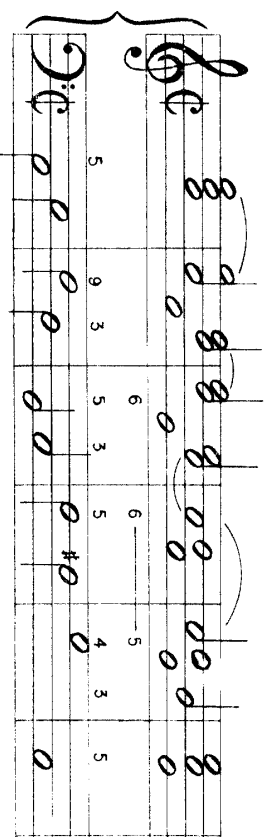
(8) G. Brelet; Interprétation et Improvisation p. 379, 1. 21~1. 24.

(9) ibid., p. 382, 1. 7~1. 8.

(10) ibid., p. 382, 1. 9~1. 13

(11) 和音を指示する数字を冠した低音部のこと。十八世紀では、しばしば声乐  
音楽は数字低音部で表わされた。クラヴサン奏者はそれによって和音を作ら  
ねばならなかった。

その一例



- (12) G. Brelet; *Interprétation et Improvisation* p. 384, 1. 33~1. 36.
- (13) ハンスリック著「音楽美論」渡辺護訳(岩波文庫)七六頁
- (14) G. Brelet; *Interprétation et Improvisation* p. 384, 1. 33~1. 36.
- (15) *ibid.*, p. 385, 1. 16~p. 386, 1. 1~1. 10.  
p. 388. 併で
- (16) ブルレ女史の *Improvisation* を、ここでは、即興演奏と訳したが、これは勿論不意に表題を与えられてその場の要請により、即興的に作曲しながら演奏するあの即興演奏のことでないことは明らかであろう。むしろ即時演奏と訳した方がよいかとも思われるものである。
- (17) G. Brelet; *L'Interprétation créatrice* Vol. 2. p. 405, 1. 13~1. 19
- (18) *ibid.*, p. 405, 1. 15~17
- (19) *ibid.*, p. 406, 1. 1~2.
- (20) *ibid.*, p. 410, 1. 15~1. 16.
- (21) *ibid.*, p. 406, 1. 4~1. 5.
- (22) ブルレ女史の言う身振り (*geste*) とは、ただ単に演奏家が演奏しながら動作や表情で誇張するあの身振りだけを言うのではない。それはもっと内的で純粹に音楽的な心の歌なのであり、とくに女史は *geste vocal* (*L'Interprétation créatrice* Vol. 1. p. 235) という語を用いる。従って演奏中微動だにせぬ演奏家にも音楽的身振りはあるのであり、それは視覚的にも感知できるのである。
- (23) G. Brelet; *L'Interprétation créatrice* Vol. 2. p. 408, 1. 18~20.
- (24) *ibid.*, p. 413, 1. 18.
- (25) *ibid.*, p. 413, 1. 18~1. 19.
- (26) *ibid.*, p. 414, 1. 13~17; p. 415, 1. 2~5.
- (27) *ibid.*, p. 412, 1. 13~14.