

電子オルガンによる協奏曲伴奏で体感できる 作曲者のバランス感覚

～音楽の客観的記述と主観的記述～

森松 慶子

1 音楽の可視化と分析

音楽作品の構造を分析し、作曲者の工夫や配慮を抽出しようとするとき、楽譜がある音楽であれば、楽譜に印をつけたり、着目している要素だけ抜き出した別の図表にまとめたりすることがよくある。演奏されている音楽の全体像を、様々な事柄が次々流れ去っていく時間の中で把握するのは難しい。そこで、一旦紙の上に音楽の姿を書き表して目に見える形に変換、固定してから全体像を確認し、着目したい要素別に分解していく方法がとられるのだろう。

この手順を踏まなくても演奏したり聴いたりする中で構造その他様々な事柄を理解できること（人）もある。例えば、よく知った町であれば、あるいは、方向感覚の非常に良い人であれば、俯瞰的な地図がなくても歩き回っている時に町の全体図を把握し、自分がその中のどの辺りにいるかを理解できる。しかし、よく知らない町であったり、方向感覚が未熟であったりすると、自分が進むにつれて次々周りを見せてくるものだけしか判断の材料がなく、自分がどの方向に向かって進んでいるのかもわからなくなる。

音楽作品を俯瞰する地図作成のような意味合いを持つ可視化と分析は、音楽を理解する上で、有効な手段の一つなのである。それは間違いのないことであるが、また同時に、この可視化と分析だけが、音楽を理解する手段ではないことも、間違いのないことである。

2 演奏家の内側から見た“動いている最中の音楽”

可視化と分析は、いわば、客観的に音楽を理解するための手順、外側から音楽を観察する方法論である。音楽を演奏するときには、そうした外側からの理解と並行して、自分自身がその音楽を演奏する際に、楽曲

の流れに沿ってたどっている自分自身の、内側からの認識というものの存在を知っているだろう。それは主観的な事柄であり、客観的な分析の対象にはなりにくい。しかし、動いている音楽の姿を語るのには主観の方が向いている。

例えば、レッスンなどで、楽曲の転調の箇所をそこで転調していることも意識せずに生徒が素通りした場合、楽曲全体の調性構造について俯瞰的な理解をさせるためには、客観的な分析が必要である。しかしそれが了解されただけでは、生徒の演奏が何も変わらないこともある。「転調している。それはわかった。だからどうなのだ」というところで終わってしまうと、分析のための分析になってしまって、生きた音楽に反映されない。演奏のレッスンで生徒に伝えたいことは、客観的な分析だけではない。それを理解した上で、転調の箇所に近づいていくときに、転調の布石になる要素をたどっていく一種の緊張感や期待感、そしてまさに転調した瞬間に、新しい領域に向かってはっきりと舵を切る（作品によっては、はっきりとさせないものもあるが）、晴れがましい感触などの主観的な推移と、そういった内的な過程に支えられた音楽表現を伝えたいのである。

それを生徒に伝えようとする時のレッスンは、客観的な転調の構図を地図として示す時とはまた違って、お互いの主観を突き合わせて、何らかの感覚を共有しあうことを目指している。音楽の動きに伴って奏者の内部で何が起きているかを語ったり記述したりすることができれば、客観的な分析では捉えにくい音楽の生きた側面を、明確に意識化する助けになる。

主観的な領域の事柄なので、客観性を重視する研究

の対象になりにくいのであるが、社会学者のD.サドナウが、ジャズ・ピアノをマスターする過程を演奏者の感覚から記述した「鍵盤を駆ける手～社会学者による現象学的ジャズ・ピアノ入門～」(D.サドナウ著 徳丸吉彦、村田公一、ト田隆嗣訳 新曜社 1993年/原書は1978年刊)は、そのよく知られた例である。サドナウは、自分が即興演奏をしようとする手が、個々の音を実際には演奏するのであるとしても、まずは全体を掴みに行こうとすること、黒鍵を演奏することを「山にわけ入っていく」ように感じていることなど、鍵盤に向かっている時の主観的な感覚を丁寧に記述している。記述した途端に主観は自分の外に放り出され、もしかすると自分の中にあつた時とは異なるものに変質してしまうかもしれないし、そもそも自分の主観が他と共有するに足るものであるかどうかについても絶対的な確証はないので、主観の記述は一種の挑戦であるが、他には動いている最中の音楽について語る方法が見当たらない。レッスンで生徒に、実際に演奏していく上で肝心なことを伝えることも難しい。動いている最中の音楽について語る、という挑戦は、前途多難であるとしても、続けるべきであろう。

次の項では、筆者が電子オルガンで様々な協奏曲演奏に関わる中で気づいたことについて、奏者の内側の目線から記述してみたい。

3 電子オルガン奏者の主観で捉えた協奏曲の姿

1) ストリート・コンチェルト

筆者はここ6年間、毎年夏に地元の商店街の夜祭りや、ストリート・コンチェルトと銘打った路上コンサートを開催している。電子オルガンと電子ピアノを持ち出し、軽トラックとブルーシートをステージにして、ヴァイオリン、チェロ、声楽、フルート、ギター、マリンバ、篠笛、大正琴など、様々な楽器奏者を迎えてそれぞれの楽器の協奏曲、もしくは、協奏曲的に編曲した曲を披露する。弾き手も聴き手も、祭りの夜の気楽な空気の中で、余分なプレッシャーや堅苦しさに邪魔されずに伸び伸びと協奏曲を楽しもうというコンセプトの企画である⁷。

この企画では、大半の曲は筆者が電子オルガン1台

でオーケストラパートを務めている。なるべくいろいろな楽器、立場、キャリアの人に参加していただいて、風通しの良い時間にしたいということもあり、基本的に各協奏曲はどれか一つの楽章を取り上げるようにしており、祭りが続く2時間半の間にマラソンのように次から次へと様々な時代、作曲家、スタイルの協奏曲が並ぶ。

一度に様々な協奏曲を練習し、演奏することで、それぞれの協奏曲の特徴や相違点が非常にわかりやすいのが、この企画を始めてみて感ずるところである。

以下は、2014年のストリート・コンチェルトのプログラムからいくつか抜き出したリストである。曲によっては部分的に省略して演奏されたものもある。

ヴィヴァルディ ヴァイオリン協奏曲ト長調
モーツァルト フルート協奏曲第2番第3楽章
モーツァルト ピアノ協奏曲第23番第3楽章
ベートーヴェン ピアノ協奏曲第1番第3楽章
ベートーヴェン ピアノ協奏曲第5番第3楽章
チャイコフスキー ピアノ協奏曲第1番第3楽章
ドヴォルザーク チェロ協奏曲ロ短調第1楽章
ガーシュイン ラプソディー・イン・ブルー
ロドリゴ アランフェス協奏曲第1楽章

上記のうち、ガーシュインの「ラプソディー・イン・ブルー」は、協奏曲という名前では呼ばれておらず、作者によるオーケストレーションではないなどの事情はあるが、演奏する立場からはピアノ協奏曲と捉えるのが自然であるので、ここにも入れておいた。

次に、これらの楽曲と並行して取り組んだ中で筆者が気づいたことを、作曲者の編成に関するバランス感覚と、音量についてのバランス感覚の2つの面から記述する。

2) 編成に関するバランス感覚

上記の曲のうち、モーツァルトのピアノ協奏曲は、電子オルガン2台でオーケストラパートを演奏した。オーケストラパートの各楽器がそれぞれ独立性の高い動きをしており、電子オルガン奏者1人でひとまとめにして演奏するのに向かないと判断してのことであったが、実際にトリオのスタイルで演奏してみて、協奏曲という括りの作品ではあるが、室内乐的な感触が強

⁷ 詳しくは、森松慶子「ストリート・コンチェルトの5年間を振り返って」電子キーボード音楽 vol.10 pp.53-55

いと感じた。フレーズのやり取りや、ブレスの出入りの具合が、オーケストラパートを2つに分けたトリオのスタイルで、ちょうど良い具合に収まっており、音響的にはピアノとオーケストラの協奏曲なのであるが、演奏体感的には室内楽に近かった。

この1つの楽章だけの経験で、モーツァルトのピアノ協奏曲は室内楽の手触りがする、という乱暴な総括をすることはできないが、モーツァルトのピアノ協奏曲には、室内楽版の譜面も多く出されている。協奏曲の歴史的な経緯も踏まえてみれば、もともと通ずるところがあるようだとは、知識としては承知していたが、実際にトリオで演奏してみてそれを体で味わえたことは、筆者にとって貴重な経験である。

ベートーヴェンのピアノ協奏曲は、少し違う感触であった。この日演奏した2つの楽章に関しては、オーケストラパートの中の各楽器は、ところどころでは独立性の高い動きをしていたが、概ねひとつの生き物の動きとして捉えられるように感じられ、電子オルガンとピアノのデュオのような感覚で演奏していた。

一方ヴィヴァルディのヴァイオリン協奏曲は、トゥッティではヴァイオリンとオーケストラが一緒になって同じ内容を奏し、その他の部分では、オーケストラパートはシンプルなリズムの刻みと和音の支えに徹している。したがって電子オルガンは、他の協奏曲以上に伴奏らしい伴奏、という意識を強く持ち、地味な役割に喜びを見出しながら演奏を進めていく。

以上のように、一口に協奏曲と言っても、オーケストラパートがどのようなボリューム感を備えて、どの程度の重要度で楽曲に関与するように書かれているか、という編成に関するバランス感覚は、様々である。こうしたことは、音楽史や作曲法など様々な角度から別の説明をすることも可能であるが、電子オルガンで演奏してみることで、体感として会得することができる。

もしもオーケストラパートを音色ごとに多数の電子オルガンに振り分けてアンサンブルしてしまうと、こういう側面は実感しにくいだろう。できれば1台でまとめる、無理なら、なぜ無理なのか考えながら2台でまとめて、という具合に、音色上というよりは、ブレスやフレーズの出入りなど、演奏表現上で最小限の編成に置き換えてみる中で初めて見えてくることなのかもしれない。

このような意識で電子オルガンによるオーケストラ

スコアの編成を見直してみると、音楽教育的な意味合いや、新しい視点での演奏に寄与する意味合いなどが浮かび上がってくるだろう。

3) 音量に関するバランス感覚

電子オルガンで協奏曲のオーケストラパートを担当するときは、ソリストの音をかき消さず、かといって遠慮しすぎることもないよう、常に音量バランスが気にかかる。前出の2014年のストリート・コンチェルトのプログラムでは、モーツァルトやベートーヴェンの協奏曲、ドヴォルザークのチェロ協奏曲、ロドリゴのアランフェス協奏曲では、音量バランスに関してそんなに神経質にならずに演奏でき、ガーシュウィン、チャイコフスキーはピアノをかき消さないようにかなり音量バランスを気にして演奏した。

神経質にならずに演奏できた曲のうち、モーツァルトとベートーヴェンは、オーケストラとソリストが代わる代わる主張しあうような場面と、ソリストが活躍している間にオーケストラが長い音符で和声的に薄く支えている程度、という場面がほとんどだった。電子オルガンとしては、前に出る時は屈託無く音を出せば良く、ソリストが前に出る時はうっすら和声の響きをたなびかせれば良い、という具合に加減が明快だった。今挙げた楽章は、いずれもロンド、もしくはロンド風の楽章で、作曲者がそういう構成にしやすかったということもあろうし、音楽史や個人的な様式の面からもまた、様々な説明がつかだろうが、当時のピアノがまだそんなに音量が大きくなかったこともおそらく関係あるだろう。

ドヴォルザークのチェロ協奏曲、ロドリゴのアランフェス協奏曲では、チェロやギターがそんなに音量が出ない楽器である、ということ作曲者が承知しての書き方である、と感じさせられる箇所が弾いていざいぶんあった。

ドヴォルザークのチェロ協奏曲は、つかむ和音や曲想は上記のベートーヴェンとはずいぶん違うが、体で感じるチェロとオーケストラパートとの関係性は、演奏していて、ベートーヴェンのピアノ協奏曲を弾いている時とよく似ていた。

アランフェス協奏曲のオーケストラパートはモーツァルトの協奏曲同様、電子オルガン2台に分けた。しかし音楽の感触はモーツァルトのようにそれぞれのパ

ートが独立した主張をしているという感じではなく、装飾的なフレーズがあちこちに飛び散っているような印象であった。電子オルガンの数としては1台から2台に増やしたのだが、あちらにチラリ、こちらにチラリときらめく星のような伴奏の書法で、音量が出るような書き方ではなく、ギターをかき消すことを心配しなければいけないような場面も出てこなかった。そういうわけで、この曲も、音量の心配をせずに、点描的なパッセージを入れる間合いやサッとよぎるフレーズのスピード感を演出的に楽しむ気持ちで演奏できた。

一方、ガーシュインとチャイコフスキーは、電子オルガンの音量コントロールを終始意識しながらの演奏であった。原曲にピアノとオーケストラが競って主張しあったり、ともに高揚したりする場面が多々あり、こういうところでオーケストラパートの電子オルガンが気持ちよく前に出すぎないように、という意識が常にどこかにあった。それなら引っ込んでいれば良いかという、決して脇役的なフレーズではないのでそれも納得できない。ピアノ協奏曲という曲種の中での、オーケストラの役割が、室内楽的アンサンブル的なものだったり単純な伴奏だったりする時期を経て、次第に一致以上のボリューム感を持ちつつ有機的に音楽に絡むものに発展してきたであろうことや、ピアノという楽器自体が改良されて音量が出るようになったことなどが、こうした書法を可能にしたのであろう。

こうしたことは、楽譜を見ればそこに読み取れることでもある。しかし、オーケストラパートを1人や2人の奏者が電子オルガンで弾いてみることで、ソリストとオーケストラ全体のボリュームに対する作曲者のバランス感覚を、演奏の流れの中で切実に感じることができる。1つ1つの楽器を担当しているオーケス

トラのメンバーとはまた別の、むしろ指揮者や作曲者自身に近い感覚ではないだろうか。協奏曲のオーケストラパートはピアノ用に編曲されたものも多く、ピアノでオーケストラパートを演奏するときにも同様な感覚があるだろうが、電子オルガンの場合、持続音の音圧がある分、ピアノよりも相手の音をかき消しやすく、しっかり意識することが必要だ。

4 主観から共感へ

電子オルガンで協奏曲のオーケストラパートを演奏するという事は、作曲者が編成や音量に対して働かせたバランス感覚を、演奏の流れに沿って体感できるということである。こうした主観的な音楽の捉え方と、客観的な分析によって得られる理解との両方を語り合い、伝え合う言葉を持つことが、教育の場でも、実践的な音楽活動の場でも大切であると筆者には思われる。

特に主観的な事柄に関しては、整然とした伝え方を探するのが難しいのであるが、音楽が実際に動いている時に奏者にどのような風景が見えているかについて語る努力は、怠るべきではないように思われる。特に、音楽教育の場では、説明しやすい客観的な事柄だけでなく、主観的な事柄についても何かしら伝えていかなければ、仏作って魂入れずのようなことになるのではないだろうか。

主観的な事柄は、客観的な分析結果のように理路整然と相手に伝わるものではないが、人間同士の共感しあう力を信じる場所である。

(音楽ライター、電子オルガン演奏、作編曲 もりまつ けいこ)