

「間」について

私が芸大に居た時、トロンボーンの教官としてブツケ先生という人をドイツから招きました。5年間日本にいる間に日本語に大変興味を持たれ、先生は「日本語は私の一生のホビー(たのしみ)です」と言われた程日本語に一生懸命だったんです。ある日のこと教官室で「吉田さん、日本語にはやたらと《マ》という言葉が出てくるけど、これドイツ語に訳すとなんですか」と尋ねるので、よく聞いてみたらこれは我々がいう「間」のことらしいのです。具体的にはどんなことですかと聞いたら、先生がいうには「間抜け」「間違い」「間のびしている」「○○君に逢ってしまって間が悪くてね」等で、いやこれには困りました。私の少ししか知らないドイツ語の単語をならべてみました。「間抜け」(Dummheit)、「間違い」(Fehler)、「間のび」(lose, locker)で、ここ迄は何とか言えましたが「○○君に逢って間が悪くてね」は「○○君に逢って気持ちが悪かった」としか言えませんでした。先生は私の説明に全然満足しません。日本語の「間」はどうしても外国語にはない言葉らしいです。私はこの先生の質問にひっかかりました。芸大の邦楽の先生にきいてみたら、何と日本の音楽には「間」がやたらに出てくるのです。「本間」「抜き間」「早間」と、やたらと「間」です。どうもこの辺から日本語の「間」が出て来たんだと思います。これは外国人には説明困難です。大分たってからブツケ先生に、日本語の「間」は日本音楽から出て来た言葉らしいと話しましたが、先生は分ったような分らないような顔をしています。私は苦しまぎれの説明ですがドイツ語のSpielraum (Spiel遊び, Raum空間:日本語の「アソビ」)に似ているんじゃないかと言いますとやや納得しました。日本語の「間」とは程遠い答えですが、それしか説明のしようがありませんでした。

ところで西洋の音楽に「間」がないかというところ、これはあります。休止符であったり、フェルマータやポーズであったり、またシュミッツ先生の「待つことによるアクセント」もすべて「間」です。実際の

演奏で休止符を一拍つけ加えて演奏することは私も随分やって来ました。具体的な例を示した方がわかりやすいでしょう。バッハの「フルート・ソナタハ長調」で第2楽章のAllegroをリピートする時、前半のリピートの時も後半のリピートの時も一拍つけ加え、この小節だけ3/4を4/4にしました。(譜例1)

この方法はジョネ先生 **譜例1**
に習いました。やって



みて下さい。どちらが自然であるか体得して下さい。ベートーヴェンのフルート、ヴァイオリン、ヴィオラの三重奏の中のAllegro scherzandoでトリオに入る前の小節の3/4を4/4にし(譜例2)、トリオからD.C.する時と同じよ

うに4/4にします。こ **譜例2**



れはやってもやらなくてもどちらでもいいですが、私の経験からやった方が音楽として合理的だと思います。ダンツィの「木管五重奏 変口長調 作品56の1」でもトリオに入る前一拍休みを加え、D.C.する時また一拍休止符を入れるのが通例です(譜例3)。

ベルリン・フィル木管 **譜例3**
五重奏団もそうやって



います。ゴールウェイやライスター達がやっているLPを聴いて下さい。アンデルセン「24の練習曲 作品15」の第13番には作曲者が無意識の内に書いた「間」に相当する休止符が印刷されている小節が二小節あり、そこだけ5/4になってしまっています。(Schirmer, Carl Fischer版)。(譜例4)発見してください。

以上は休止符を意識 **譜例4**
的に加えた例ですが、チャイコフスキーの「交響曲 第4番」のフィナーレで、最初の4小節目の2分休止符をやや長目にします。これは楽譜に書けない「間」です。長目の休止の為に次の**ff**がより生きるわけです。西洋の音楽にも「間」がある例です。フルトヴェングラーの演奏が名演奏といわれるのはこの「間」がうまいのです。

モイーズ先生がルバートを大変やかましく要求されましたが、これもよく考えてみると正に「間」です。「間」によって音楽を「呼吸させ」生き物にできるのです。

スタッカート・マークについて

音符に付けられたスタッカート・マークすなわち(・)或は(V)これは簡単なようですが、よく考えてみると大変やっかいです。普通の(・)は本来の音価の半分の長さにします。(V)はもっと短くします。もちろんフルートを吹く場合はタンギングします。特別な場合にはPu或はPeなどで発音する場合も考えられますが、これは今考えないでいいでしょう。ところが実際の音楽、大作曲家が書いた作品には上に書いた奏法では全く解釈できない場合があります。音を分離するニュアンスは殆んど限りないといってもよい程沢山あり、スタッカートの表現もかなり広いのです。積極的なスタッカートあり、消極的なスタッカートありでまことにやっかいです。また時代によっても(・)の意味することが違います。私は今までスタッカートが付いている音符のいろいろな音楽を演奏してきた経験から、(・)の奏法をまとめてみようと思いましたがこれはとても不可能な程多く、全部を説明できません。結果として言えることは極めて感覚的なもので演奏者の解釈でどうにでも出来るということです。でも、それでは余り漠然としているので誠に不十分ですが、①～⑦迄に分類してみました。①音符を半分の長さにする。これが最も普通の方法ですが、ロマン派の時代にはその半分の感じがやや長めになることがあります。皆さんケーラーの練習曲第1巻の第1番にでてくる最初の2小節(譜例1)を(譜例2)のように正直に半分にしてみてください。とても変に感じませんか？

②この(・)の音符は「スラーではありませんよ」という程度の長さにしなないといけないのです。ケーラーはロマン派の時代の人であることを知っていれば解決することで、音を長めにしないとdolceの曲にはなりません。③バロック時代の曲では、(譜例3)の場合は(譜例4)または(譜例5)のようにする場合があります。もし作曲家が8分音符を均等に演奏してほしい時には(譜例6)のよう

譜例1
Allegro moderato
dolce

譜例2

譜例3

譜例4

譜例5

にスタッカート・マークを付けました。減多にない

譜例6

例ですがクーブランが1713年に出版した「クラヴサン曲集」の序文で次の例を挙げています。(譜例7)

譜例7

譜例8

の場合に(譜例8)のように奏すると書いています。現在とは全く反対の考えです。要するに当時音符の上に書かれた(・)はスタッカートを意味しなかったのです。私はバッハの「組曲 第2番」のRondeauで、この奏法をやったことがあります。こうするとメロディーが(譜例9)AからBのようになり面白い形

譜例9-A
(Fl.)
(Vn. II)

になりました。皆さんにはあまりおすすめしません。クーブランの時代にはスタッカートを要求する時はダッシュ(|)で表記

譜例9-B
(Fl.) (Vn. II)

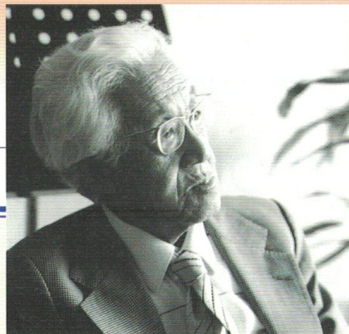
されていました。④バロック時代にはエコーとして同形の音符が繰り返される時がありますが、この時エコーの部分にスタッカート・マークが書かれていることがあります。この場合エコーの部分はpで、しかも音をあまり短くしません。このエコーの部分はロマン派になるとfで演奏されることがあります。注意して下さい。⑤モーツァルトの有名な「交響曲 第41番『ジュピター』」の第4楽章の第86小節からヴィオラ、チェロ、コントラバスで(譜例10)のような箇所があります。これをどう演奏するか考えてみて下さい。

譜例10
(Vc. Cb.)

い。(・)が音価の半分と解釈したら全く演奏不能です。ここは是非楽譜を見て下さい。音を短くではなく、長い音符にほんの少しアクセントを要求している、としか考えられません。⑥ベートーヴェンの「交響曲 第3番『エロイカ』」の第2楽章Adagio assaiの第17、18小節に(譜例11)の楽句があります。この32分音符をスタッカ

譜例11
(Vn. I)

ートに演奏したら音楽になりません。むしろテヌート気味に弾いています。要するにこのやっかいな(・)はよくよく考えて演奏すべきです。⑦pの пассаージュで(・)がある時、音は軽さを求めています。fの部分では往々にして強いアクセントを要求していることもあり、(・)は常に慎重に考えてみる必要があります。



●この記事は、1983年4月より約1年間に亘って、毎週、ムラマツホールに於いて行われた、吉田雅夫先生による公開講義「演奏の原理」の一部を編集部がまとめ、季刊「ムラマツ」に掲載したものの再掲載です。

個性について

「音の立ち上がり」、即ち息を吹き込んだ瞬間の音が出る迄の何十分の一秒ともいえる短い時間に、純粹な音、聴いている人の心を感動させる音、そしてその感動的な音が持続されている時、それが名人の音です。また、そこに各演奏家の個性があるのです。どんな人の音でもよく聴くと皆少し違います。肉声でも全く同じ声の人はおりません。皆さんの声には個性があります。そもそもパーソナリティーという言葉は、ギリシャ時代の演劇で仮面をかぶって芝居をした時の仮面の口の部分、そこをペルソナといったそうです。それがパーソナリティーの語源です。フルートを吹く人は上手でも下手でも一人として同じ音の人はいません。うまく吹けるようになるとますますその人の音の個性がはっきりしてきます。「音の立ち上がり」が基本になっているのです。この「音の立ち上がり」が最もきれいで簡単に出来る楽器はピアノです。フルートの場合、このピアノのような見事な音の立ち上がりを持った最高の人マルセル・モイーズ先生です。もちろんモイーズ先生の演奏が音の立ち上がりと音質だけに特長があるというわけではありません。解釈、演奏全体に真似の出来ないものがあります。モイーズ先生の演奏で皆さんが見逃しやすいのは「音程」です。皆さん自身で研究してみてください。最近フルートを吹く人達は楽器そのものが良くなったということもあって、正しい指使いをすれば正しい音程が出ると考えている人が多いようです。しかし私がフルートを始めた約60年前の楽器たるや、音程は楽器に頼ることが出来ず、常に全ての音の音程を自分の吹き方で修正しなければならない位ひどいものでした。現在のフルートは、音は出しやすく、音程も正しく吹けば平均律に合った音が出ます。その為にかえって音程に関心をもたない傾向があります。音が出しやすく音程も良い楽器ならモイーズ先生という「音楽的音程」も昔よりずっと出しやすいはず

なのに、ピアノに合った音だから良い、或は、チューナーに合っているからそれで良いと考えるのは大きな間違いです。チューナーにばかり頼って音程を勉強する思慮の足りない人が多くなってきた事は大変危険です。フルートの場合低音域、中音域は大体チューナーでも平均律的にはある程度迄測定出来ますが、それでは生きた音楽は出来ません。特に第3オクターブ(最高音域)はチューナーに全面的に頼る事は危険です。第3オクターブは正しく調律されたピアノに合わせた方がまだ良いですが、それでも疑問があります。独奏の場合と合奏の場合の音程の取り方にかなり違いが多いからです。モイーズ先生がビデオでモーツァルトの「イ長調の四重奏」のレッスンをしているのを見て下さい。音楽的に大切なC#を非常に高めに吹く事を要求しています。このC#をピアノと合わせてみたら驚くべき程の差があります。しかし、これが生きた音楽なのです。大分前のことですが私がモイーズ、モイーズとモイーズ先生一辺倒に打ち込んでいた頃、ある先輩のフルーティストが「お前はモイーズ、モイーズというけれどモイーズは音痴じゃないか」と言われたことがあります。モイーズ先生の演奏が平均律でないことへの批判でした。これは大変な考え違いです。少なくともフルートは平均律ではいけないのです。この点チェロのカザルスが「過日、私はある若い生徒に最初のレッスンをした。チェロの弾き方をどういう風に教わっているかと尋ねると、彼はピアノの平均律通りに、と答えた。こんな始末なのだよ！やれやれ、これから彼を待っている勉強と来たらね」と言っています。私達はピアノ伴奏で演奏していますが、そのピアノの平均律とモイーズ先生という音楽的音程をどう「結婚」させることが出来るかを考えるべきです。個性のない音楽家は存在価値がありません。そしてこの個性は具体的に言えば「音の立ち上がり」そして「音程の取り方」が大きな要素の一つとなっています。