

## 演奏に関する一考察

——キーヴィの音楽美学に於ける演奏論を中心として

伊藤 るみ子

(序)

周知の様に、音楽は、多くの場合、作曲家と演奏家との共同作業による芸術である。勿論、即興演奏や作曲家自らが演奏家でもある場合は、作曲家と演奏家は同一であるが、オーケストラや伴奏の付いている楽曲は、作曲家自らが演奏することは、不可能である。従って、破壊されない限り作者が作った作品が永遠に残る造形芸術の場合と違って、音楽では、常に演奏家の実践が作品の成立には介在する。その意味で、舞踊、演劇、音楽等の上演芸術と、文芸、絵画、建築等の上演を必要としない芸術は、明らかに異なる。この様な上演芸術をいかにパフォーマンスするか、つまり、演奏するか、舞うか、演技するか、に関しての問題設定や議論は、様々の所で行われているが、ここで再度、考察してみたいと思う。いかにどの様な演奏をするかは、演奏者にとって、極めて現実的で重要な問題であり、演奏する為の練習をする際に、必ず設けなければならない価値基準である。どの演奏を理想とするか、つまり、ある作品にとって最も価値のある演奏は何か、を設定することなくしては、演奏者は理想的な演奏像を作って練習に励むことはできない。趣味の為に演奏するアマチュアはともかく、少なくともプロの演奏家は、最も価値ある演奏を目指している筈である。その様な理想的な演奏像をどこに置くべきか、或いは、演奏像を置く必要はなく、作品はいか様に演奏され

てもよいのか、この様な問題について考察することが本論の目的である。その際、キーヴィのテキストを中心に、W・ヴィオラ編『演奏とは何か』、佐々木健一氏著『演出の時代』、福田達夫氏の論文等をその手掛かりとする。先ず、キーヴィの主張から見ることにする。

## (一) キーヴィの音楽美学に於ける演奏論について

### (1) 音楽に於けるプラトニズム Platonism in Music<sup>(1)</sup>

#### —— 音楽に於いて普遍的なものは存在するか

キーヴィは演奏について論じるにあたって、音楽作品と演奏の間の関係を、普遍性を持った作品とその様々な演奏として捉える。即ち、a kind (一つの種類) なものとしての演奏と a universal (普遍的) なものとしての作品である。キーヴィは、この考えに対立するものとしてマーゴリスの見解を挙げる。即ち、「芸術作品は、物理的、知覚的特質を持っているので普遍的にはなりえないとマーゴリスは主張している。」(F.A. p.36) マーゴリスによれば、我が現に聴いているものは、その時々々に演奏されている音であり、普遍化された作品ではない。例えて言うならば、様々な画家によって描かれたりんごの絵が、各々全て異なった作品であり、一つのりんごに普遍化できないのと同様に、様々な演奏も一つの作品に還元されるべきものではなく、各々別個のものなのである。<sup>2)</sup> それに対してキーヴィは次の様に述べる。「作品の特質として聞かれ、その作品の演奏には還元されえない作品の特質が存在する。ゴールドベルク変奏曲の統一性、ハイドンのシュトゥルム・ウント・ドゥラングの交響曲の激情、それらが、全ての演奏の特徴であらうとなかろうと、確かにその作品自体の特徴である。」(F.A. p.37) 勿論、キーヴィも、これらの統一性や激

情が演奏によってもたらされることは認めるが、我々は直観的にそれらが演奏によるだけのものではなく、作品自体に備わっているものであることを感じるのである。「これ〔普遍的 (universal) な作品が存在すること、つまり、各々の演奏の源となる作品が存在すること〕は、次の様な我々の直観を受け入れるのに十分である様に思われる——我々がハイドンの交響曲四十九番が激情的 (受難) であると言う時、我々は作品の正しい演奏について語っているだけでなく、作品それ自体についても何か語っている。」(F.A. p.38)

次に、キーヴィは、マーゴリスの「芸術作品は創造されているので、普遍的 universal ではありません。」(F.A. p.38) という批判に対して、発明と発見の關係に即して反論する。マーゴリスの見解は、発見と発明は異なるものであるという見解、つまり、前者は普遍的なものを見つけることであるのに対して、後者は普遍的なものを見つけていることではないという見解である。それに対して、キーヴィは次の様に述べる。「音楽の作曲を一種の「創造 creating」や「発明 inventing」と解釈するよりも、寧ろ、一種の「発見 discovery」と解釈することは、それ程、反直観的なことではないであろう。」(F.A. p.38) キーヴィによれば、発見と発明は、かなりの部分で重なりあっている。つまり、「全ての発明は部分的には発見である。」(F.A. p.39) 例えば、エジソンは電灯を発明する為に、フィラメントが真空中で適切に燃えることを発見しなければならなかった。<sup>5)</sup> それと同様に、モーツァルトは創造者 creator ではなく、発見者とも呼ばれうるとキーヴィは考える。何故ならば、モーツァルトは作品を無から ex nihilo 創造したのではないから。「たとえモーツァルトが創造者でなければならなかったとしても、デミウルゴスであり、神ではない。」(F.A. p.40) しかし、モーツァルトを平凡な発見者と区別できるのは、他の人が発見できないものを彼が発見できるからであり、そのことがオリジナリティを持っていることなのであるとキーヴィは言う。「オリジナルな」「創造的な」発見は、文字通りの意味で、以前には存在しなかったものを存在へともたらすことではない。というのは、文字通りの意味では、それは「発見」ではないから。「発見」とは、言うまでもなく、今までにそれを見つけていることのできる

才能や創造的イマジネーションを持った人が、まだ全然存在しなかったものを明らかにすることである。そして、発見が科学的なものであるか音楽的なるものであるかは、どうでもいいことなのである。」(F. A. p. 43) 例えば、キーヴィによれば、トリスタンの和音をヴァーグナーが作品に用いたことは、ケプラーが天体の法則を発見したのと同じことである。トリスタンの和音がこの世に存在していることは、ヴァーグナーがそれを用いる前も後も変わりはない。そして、作曲家は、この世にまだ顕在化されていない新しい和音を発見する為に、一生涯かかってするよりも多いと言ってもよい程多くの労力を、費やさなければならぬのである。その意味で、<sup>(8)</sup>芸術作品は普遍的なのである。

作品と演奏の関係をより明確にする為に、キーヴィは次に、シャープの型 type と印 token の理論を引用している。シャープによれば、例えば、リンネンの赤い旗の一部分 (token) をカットしてその部分にプラスチックの赤いもの (token) を補っても、それはまだ、赤い旗 (type) であり続ける。しかし、前者と後者は明らかに別のものである。同様に、一つの音楽作品の二つの演奏を作品の途中で組み合わせた場合、同じ型 type の別々の印 tokens を繋ぎ合わせたものとなり、統一性に欠けるが、一つの作品の演奏であることに変わりはない。<sup>(9)</sup>つまり、作品の演奏に於けるこの様な型 type と印 token の関係は、存在に関わることではなく、美的な観点に関わる問題である。従って、「まずく形作られた印 token と全く印 token ではないということの間には差異の世界がある。」又、「シャープが示すべきであったことは、同じ解釈ではない演奏のパーツは、印 tokens を生じること——つまり、正しい演奏を生じること——が全くできないということであった。しかし、彼が示せた全てのは、それらのパーツが良い演奏を生じることができないということだけだった。」(F. A. p. 51) どんなに統一性のない演奏であろうと、演奏されたものは演奏として認められるが、そこには、良い演奏と良くない演奏という区別がある。演奏が存在しているかどうかだけではなく、良い演奏と良くない演奏という区別をするということは、キーヴィが、一つの作品の演奏に対して理想とする演奏を想定しているということである。

それでは、理想的な演奏とは、作曲家が作曲する際に念頭に置いていた演奏なのであろうか。キーヴィはその点を見る為に、即興演奏に於ける作品と演奏の關係について考察している。他の学者にもよく引用される有名な例として、J・S・バッハが即興演奏したりチェルカレを、息子のエマヌエル・バッハが後に記譜したという逸話がある。キーヴィは、これに関するウォルターシュトルフの見解を参照している。ウォルターシュトルフによれば、J・S・バッハが演奏中にたとえルバートをしたとしても、バッハのした演奏は即興演奏であるのだから、その場の気分によってルバートをしただけで、作曲上、そのルバートが正しい要求であると良く考えてしたわけではないかもしれない。従って、唯一絶対的なものを作り、それを楽譜に記すことが作曲することであると考える意味では、セバスチャンがしたことは作曲ではない可能性もある。そして、それに基づいてエマヌエルが記譜した楽譜にリタルダンドが記入されていても、それは唯一絶対的なものではない。何故ならば、即興演奏の場合、我々は、そのリタルダンドが最上の選択であると演奏者が考えて演奏したかどうかを判断することはできないから (F.A. p.54) である。この様にウォルターシュトルフは、楽譜は、演奏の為に演奏者が忠実に従うべき唯一絶対的なレシピであるとして解釈しているので、彼にとつて、バッハの場合の様な状況で記譜された楽譜は、唯一絶対的なものとして認めうるものではないのである (F.A. p.55)。それに対して、キーヴィは、理想とする演奏像の存在は認めるが、楽譜を演奏者が従うべき唯一絶対的なものとする立場は否定する。その理由は、先ず、バッハが属していたバロック時代は、演奏者に演奏の仕方がかなり自由になされていたということが事実としてあり、その意味で、バッハがした演奏も一つの作品に対してなされる数多い演奏の内の一つと解釈されるからである。

それでは、バッハがした演奏は何の演奏であるかと問う時、キーヴィは、それは「バッハの頭の中を走っていたもの」「記譜される以前に存在していたもの」(F.A. p.58)の演奏であると言つ。そのことは、例えば、ブラームスが、演奏会で聴いた下手な『ドン・ジョバンニ』の演奏に怒って、自分の頭の中ではもっと良い演奏が聴けると言つたと

いう逸話に於いて、ブラームスの頭の中にあつたとされる演奏と同じレヴェルのものである。我々は、たとえ初めて聴く楽曲でも、下手な演奏と上手な演奏とは聴き分けることができる。それは、直観的に理想的な演奏像をある程度作っているからである。確かに、バッハがした演奏は即興演奏であつて、理想的な楽曲に対しての理想的な演奏ではない。しかし、それは、彼の頭の中に何もなくてただ指が勝手に動いた結果、なされた演奏であると考えるよりも、漠然とではあつたとしても、何か理想とするものが彼の頭の中にあつたとする方が、適切であろう。この様な意味に於いて、キーヴィは、演奏家によってなされる演奏とは、プラトンの普遍的な演奏の映しであり、楽譜もその映しの一つであると考ええる。従つて、現実には実演される演奏には、適切な映しもあれば、不適切な映しもありうるのである。

## (2) 音楽に於けるプラトニズム

—— 作曲は創造ではなく発見である

キーヴィは、音楽にもプラトニズムが妥当しない場合があることは認めている。例えば、民族の間で長い間に形成され伝承されてきた民謡や、現代の電気音楽や偶然的な音楽がそうである。しかし、これまで見た様に、記譜による西洋音楽の場合には、作品は普遍的なもの、型 type であり、その演奏は特殊なもの、印 tokens や例であるとする立場を、彼はとっている (F.A. p.59)。そして、音楽が目指すものは、プラトンの普遍的なものである。従つて、音楽のプラトニズムの批判に対しては、彼は更に反論する。

キーヴィは次に、レヴィンソンの音楽のプラトニズム批判<sup>(12)</sup>を取り上げ、プラトニズムを擁護する。レヴィンソンは、次の様に述べる。「プラトニストの見解によれば、音楽作品とはある種の構造的型 type のことである。つまり、音楽作品とは、音構造——純粹で単純な音の構造、連続、或いはパターン——である。」(F.A. p.60) この様に音楽作品を解釈する場合、プラトニストの見解は状況に即していないと、レヴィンソンは批判する。彼は次の三つの例を

その証拠として挙げる。(a)もし、シェーンベルクの『月に憑かれたピエロ』(一九二二年)が一八九七年にR・シュトラウスによって作曲されていたら、美的にシェーンベルクの作品とは異なるだろう。(b)シュターミッツのシンフォニーに用いられた「マンハイム・ロケット」は当時としてはエキサイティングなものだったが、現代ではそれ程興奮させるものではないだろう(F.A. p.61)(c)バッハの初期の作品と考えられていたものが、実はJ・クリストフ・バッハ(1642~1703)の円熟期の作品であることが判明した時、作品として異なったものになるだろう(F.A. p.63)。そして、(c)の場合の様に作曲者のステイタスによって作品の享受のあり方が異なってしまうことを防ぐ為に、次の様な措置が実際に行われていることも、レヴィンソンは指摘している。(d)ハイドンの曲として通用していた曲が、偽作であることが判明した時、ハイドン以外の作曲者の作品としてその曲を聴くことによって、聴衆の享受の仕方が異なってしまうことを考慮して、プログラムには「誰が書こうとそれは同じ美しい音楽である」と注釈が付け加えられていること(F.A. p.64)。これらの例は、時代が異なったり、状況が異なったり、作曲者についての思い込みが異なったりする事によって、同じ曲に対してでも、我々が異なった聴き方をしてしまうという事実として、レヴィンソンが挙げている例である。

キーヴィは、そのことについては賛同している。つまり、状況が異なると、「明確にはし難い意味に於いて、我々は、それまでそこに『聴いて』いなかったもの」を今『聴き』、それまでいつも『聴いて』いたものを『聴かない』のである。「(F.A. p.63)異なった状況では、同じ作品でも、同じ演奏でさえも、異なった体験をするということは、レヴィンソンが言う様に事実であろう。しかし、それにも拘らず、キーヴィは、これらの作品は同一性 identity を保ち、その同一性は作品の構造に基づき、我々はそれを直観で把握しようと考える。つまり、我々は、二つの直観を持ちうるのである。キーヴィは次の様に述べている。「シュターミッツとダーミッツが書いた二つの同じ作品の同じ音構造が、広く掛け離れた歴史性を持っているということ、そしてそれ故に、それらが同じ作品ではあり得ないという

注目に値する結論を出すということへ、人は魅力を感じうるが、又一方で、それと同時に、シンフォニーを構造として捉えるということ、そして、シュターミッツとターミッツが同じ作品を書いたという同じ様に注目に値する結論を出すということへ、人は強く魅力を感じうる。」(F. A. p. 66)

キーヴィによれば、この様な音構造の発見が作曲である。前節でも触れた様に、彼は「作曲は創造の行為ではあり得なく、寧ろ、「作曲家が作曲する以前に」作品は既に存在しているのであるから、それは発見の行為である筈だ」(F. A. p. 67)と考えている。そして、作曲を発見と見ることによって、音楽を科学の分野とパラレルに捉えて、作品の普遍性を証明しようとする。キーヴィによれば、次の様な行為は全て同じである。(a)ピタゴラスが市場を横切って歩いていたら、突然、定理が彼の頭の中に閃いた。(b)サリエリとビリヤードをしていた時、突然、モーツァルトの頭の中に、『ドン・ジョヴァンニ』の序曲のアレグロの部分のテーマが弾けた。(c)エジソンがアップルパイを食べていた時、突然、真空の容器にタングステンフィラメントを入れるというアイデアが閃いた。(F. A. p. 67) (d)ピカソは自転車のサドルとハンドルのバーに『雄牛の頭』(一九四三年)という作品を見た。(F. A. p. 73)これらの例は全て発見である。但し、科学的発見が他人と共有できる発見である、つまり、エジソンでなくとも他の人でもできる可能性がある発見である、のに対し、芸術的な発見は、共有されることは殆どない発見であるという点が異なる。しかし、両者とも、歴史が発見の手助けになる、つまり、モーツァルトにしても、エジソンにしても、その時代に生まれ合わせなければ、『ドン・ジョヴァンニ』を作曲したり、電球を(いわゆる)発明したりできなかったことは共通している。この様な発見という観点から、キーヴィは普遍的なものの存在を音楽作品に認めようとしている。

### (3) 演奏楽器と作品の關係に於けるプラトニズム

レヴィンソンは「音楽作品の楽器法はその作品の補完的な部分である。従って、音楽作品は単なる音構造ではあり



得ない。」(F.A. p.76)<sup>(14)</sup>と述べ、楽器が異なることによつて、作品自体も異なつてしまふという立場をとる。例えば、レヴィンソンは次の様な例を出している。(a)バッハの平均率の五声のフーガは、キーボードで演奏されるべきであり、五台のヴァイオリンで演奏されてはならない(F.A. p.79)<sup>(15)</sup>。(b)ベートーヴェンのハンマークラヴィアは、シンセサイザーで演奏されても荘厳にはならないのでピアノで演奏されるべきだ(F.A. p.89)<sup>(16)</sup>。(c)例えばヴァイオリンの為の超技巧的な曲は、ヴァイオリンという楽器で演奏されるからこそ、テクニクを非常に要してヴィルトゥオーズ的なすばらしい曲と感ぜられるのであつて、他の楽器で演奏されたら、それ程難しい曲ではなくなつてしまひ、ヴィルトゥオーズ的な曲には感ぜられなくなつてしまふこともあるだろう。(d)ある楽器の為に書かれた曲は、その楽器だからこそオリジナリティや非凡さがあり、芸術的価値を持ち得るのであるが、他の楽器ではそれらは持ち得ない。(e)作曲家は、楽器のバランスを考へて作曲するのであるから、他の楽器ではそのバランスが損なわれる。(以上、(c)、(d)、(e)はF.A. p.90)<sup>(17)</sup>それに対し、キーヴィも次の例を出して反論する。先ず、(a)、(b)に対しては、時代と共に、同じ楽器でも楽器自体が改良され、異なつたものになつてしまつてゐるという事実を挙げる。例えば、ベートーヴェンの時代にも現代にもピアノという楽器はあるが、現代のスタインウェイの音は、ベートーヴェンの時代のピアノでは考えられない程、すばらしい音色がする。それでは、ゼルキンによるスタインウェイでの演奏は、ハンマークラヴィアとは認められないのか。又、(c)に関しては、楽器の進歩により、時代と共に、同じ楽器でも同じ音形が楽に演奏できるよつになつて来ていることを挙げる。例えば、ヘンデルのオーボエ曲はバロック時代では演奏するのが難しかったが、現代では比較的簡単に演奏され得る。その場合、演奏者は、技術を必要とする古い楽器でわざわざ演奏しなければならぬのか。(d)に関しては、楽器が異ならなくても、時代が違えば、オリジナリティや非凡さは当然異なると言ふ。例えば、モーツァルトのクラリネットコンツェルトに関して言えば、モーツァルトの時代の人々には新しいジャンルであつたかもしれないが、我々の時代にはそうではなくなつてしまつてゐる。(e)楽器のバランスに関しては、作曲さ

れた当時とは、楽器自体が異なってしまっており、同じ楽器編成で演奏されても、それが作曲された当時とは、パランスは異なってしまうのであるから、作品に記された楽器以外のものを用いてもよいのではないかと述べる。いずれの場合も「構造的な同一性 identity」が保たれている限り、作品の同一性は保たれる。」(F.A. p.80)「それは二つのヴァージョンである一つの作品である。」(F.A. p.81)つまり、西洋音楽には作品と演奏の区別があり、それらは、普遍的な存在としての作品と、その様々なヴァージョンとしての演奏として関係する。従って、バッハのフーガをカズース(おもちゃの楽器)で演奏したとしたら、それは非常に悪い演奏であるかもしれないが、別の曲ではあり得ないとキーヴィは言うのである(F.A. p.94)。カズースの場合は特殊な例であるが、作曲家が作曲した際に、念頭に置いていた楽器と異なる楽器、異なる状況での演奏に対して、彼は次の様な態度をとる。「音楽的な良心の呵責を感じれば、人は、現代楽器での(ベートーヴェンの)作品十六の演奏は、良い演奏ではないと感じるに至るかもしれない。しかし、最も禁欲的で理屈っぽい種類の形而上学的良心の呵責のみが、それは演奏ではないと人に思わせうるだろう。しかし、音楽的直観は、その傾向にはないことは確かである。」(F.A. p.83)

#### (4) 演奏に於ける作者の意図について

キーヴィは、基本的には作曲者の意図はなるべく守られるべきであるという立場をとる。その意味で、彼はピアズレーの「スコアがいかに演奏されるかについての決定には、意図は何の役にも立たない。」(F.A. p.95)<sup>(a)</sup>という主張に反対する。ピアズレーは次の点で、作者の意図を守る必要はないと考える。(a)作曲者の意図はたいいていの場合、我々に到達しにくい(F.A. p.96)。(b)演奏家は、作曲者の意図を後から推論しているのであって、演奏する前から作曲者の意図が分かっているわけではない(F.A. p.101)。

(a)については、例えば、バッハの時代、テンポの表示をする習慣があまりなかったので、テンポに関するバッハの

意図は、我々には分かりにくいとピアズレーは言う。そして、彼は、W・K・ウィムザット・ジュニアとの共著による論文「意図への誤信」の中で、公の意図と個の意図を区別し、歴史研究によって、その時代の演奏がいかに行われていたかを知ることができても、作曲家個人の心の中で、何が意図されていたかを知ることができないと言う(F.A. p.98)。それに対して、キーヴィは「疑いもなく、バッハは、彼が現実を得ているオーボエの音よりも、良い響きの音を好んだであろう。しかし、一般には、バッハの頭の中で彼が聴いていたオーケストラの音は、彼の属していた世界で彼が聴いていた楽器の音であった。」(F.A. p.99)と言う。又、鑑賞者は、作者が公に発表したものから、作者の意図を推論することは可能であると、キーヴィは、ピアズレーと逆の見解を示す。即ち、「私の書いたこのエッセイを読むことによって、私の意図について、たとえ確実ではなくとも、人々は道理にあった推論をすることができる。それと同様に、書かれたものであれ、そうでないものであれ、バッハの時代の歴史的芸術作品を研究することによって、バッハの意図について、たとえ確実でなくとも、道理にあった推論をすることは、可能である。意図は意図したものが残っていたものによって、十分明らかにされるのである。」(F.A. p.100)

(b)に関して、ピアズレーは、作曲家は最善の意図を抱いていたと、演奏家は思いたがると言う。例えば、ベートーヴェン自身が記したメトロノーム表示のテンポが、非常に良くないテンポなので、どんな演奏家もそれに従わないという様な場合でも、演奏家は、ベートーヴェンがその悪いテンポを意図していたと認めるよりも、その時代に、いかに表示が混乱していたかということを示したがる。それに対して、キーヴィは、作曲家の意図通りにする演奏が、最善なものとは限らないということは、確かな事実であるが、だからと言って、演奏家が作曲家の意図を知らなくともよいという積極的な理由にはならないとし、演奏家や音楽学者が次の様な信念を持っていることは、事実であると反論する。「作曲家が意図していた演奏法は大抵の場合良いものである」ということ。そして、たとえそうではなくとも、そうではないにも拘らず、簡単に無視されないだろう」ということ。(F.A. p.102)

この様に、不確かにしか分からないにも拘らず、演奏家や音楽学者が、何故、作曲家の意図に価値を置くかに関して、キーヴィは、ディパートによる指摘<sup>(9)</sup>を取り挙げて考察する。ディパートは、演奏家が作曲家の意図に従おうとする理由は、次の三点であるとす。 (a) 作曲家への倫理的義務 (b) 作曲家が属していた時代を適切に理解するには、その時代精神を具現している芸術作品の演奏法も知らねばならない為 (c) 作曲家の意図に従った方が芸術的な価値を持った演奏である様に思える為 (F.A. p.104)<sup>(8)</sup> これらのディパートの主張を、キーヴィは肯定的に捉えている。先ず、キーヴィは、作曲家の意図に従うことには、経験的に抑えがたい理由があると言つう。例えば、かつて一度でも、ヘンデルの意図通りに演奏されるヘンデルのオラトリオを聴いた人は、決して、現代風に数千人もの大合唱で歌われるのを聴きたいとは思わないだろうと、彼は述べている<sup>(10)</sup>。即ち、「作曲家の意図が探究されるのは、次の様に仮定されることによつてのみ、窮極の演奏を得るからである——音楽は、作曲家がそうあるべきだと意図した方法で演奏される時、より良く演奏されるという仮定。」(F.A. p.104)

キーヴィは、ディパートの個々の主張に対しても、肯定的なコメントを加えており、(c) に対してはとりわけ共感していると言ひ、<sup>(11)</sup> (a) に対しては、その理由をかなり詳細に論じている。先ず、(a) に対して、キーヴィは、作曲家の意図を守るということは、遺言を守ることと同様に、我々の倫理的な義務であると考え、次の様に述べる。「亡くなつてゐる作曲家の音楽が、いかに演奏されるべきかに関して、彼の意図を尊重する強い義務を、我々は感じる。…中略…死者の願望を尊重するということに対しての、極めて道德的な約束以外のどんな理由があろうか。」(F.A. p.105 ~ p.106)

しかし、それでは、作者の意図は全て守られねばならないのか。この点に関して、キーヴィは、ディパートの考へに一応は従つてゐる。ディパートは、作者の意図が守られない場合を次の様に挙げてゐる。(a) 我々がその作曲家の曲をめつたに演奏しないという消極的な場合。(b) 芸術的な作品であるにも拘らず、作者自らは破棄したいと思つてい

たという場合 (F.A. p.111)<sup>(82)</sup> これらの場合に対して、キーヴィは、次の様な例を出して説明する。(a) シュターミッツはかつて、後世に自分の作品をたくさん演奏してもらいたいと思っていたかもしれないが、ハイドンの作課程には、演奏されていない。それは、シュターミッツの曲が、三時間聴いていると心が萎えてしまう様な曲なので、当然である。(b) メンデスゾーンはイタリア交響曲を破棄して欲しいと願っていたかもしれないが、それは実行されなくてもかまわない<sup>(83)</sup>。これらの正当な理由があれば、作者の意図を破棄することは正当であることを、キーヴィは認めてはい

る。  
しかし、キーヴィは、たとえ美的に悪くならうとも、できれば作曲者の意図に従う方がよいと、基本的には考えている。「作者の意図に従うという」義務は、他のより強いものによって無視されうる。しかし、このことは、無視される時でさえ、その義務が真の義務ではないということを、示しているわけではない。(F.A. p.111)「亡くなっている作曲家の演奏意図を尊重する我々の義務は、破棄できる。しかし、それにも拘らず、この義務は一般に非常に強いので、我々が亡くなっている演奏家の演奏意図を尊重しなければならぬということ、それは十分に正当化している。たとえそうすることが、意図を無視する時よりも音楽を悪く響かせようとも。」(F.A. p.114)<sup>(84)</sup> 従って、キーヴィは、「我々が考えうる中で可能な限り良い方法で演奏するよりも、寧ろ、亡くなった作曲家が意図した様に演奏すべき時も、我々にはある。というのは、我々は、死者の関心事に対して、真の義務を持っているのであるから。」(F.A. p.116)と結論するのである。

##### (5) 演奏の正当性 authenticity に ilişkin

序でも述べた様に、音楽を演奏するにあたって、どんな楽器でいかに演奏するかは、演奏者にとって、現実的で重要な問題である。その場合、作者の意図に従っているということと同時に、正当な演奏をしているということは、演

奏者の演奏が良い演奏であることを裏付けするのに、十分な根拠となりうる。キーヴィは、この様な音楽に於ける演奏の正当性の意味を明らかにする為に、正当性の様々なアスペクトを分析し、判断する。

先ず、キーヴィは、演奏の歴史的な正当性と作曲家の意図の現実化の関係を考える。両者が一致しているならば、過去の演奏の記録を研究することによって、問題はかなり解決するが、現実には、両者は異なっている場合もある。

例えば、ベルリオーズが、自分の曲を演奏するオーケストラの音程の悪さにかなり怒っていたことは、有名な話である。又、ハイドンの交響曲が十八世紀に演奏された際に、会場が騒がしかったので、テンポを保つ為に楽譜を丸めて、大きな音で指揮台を叩いていたという事実を、作曲家が快く思っていたとは思えない。キーヴィはタルスキンの文を引用しながら、次の様に述べる。『現代の演奏様式と同様に、過去の演奏様式にも、支持者と批判者がいた。』そして、少なくとも、何人かの作曲家は、確かにその批判者の中に含まれていたようだ。従って、正当性と意図は、しばしば反対の目的になりうる。そして、名誉を与えられるのは意図である。(F.A. p.121~p.121)

しかし、たとえ、作者の意図と歴史的に正当な演奏が一致したとしても、過去と現代とでは、用いられる楽器もテクニックも聴衆も異なる。キーヴィは、厳密で物理的な意味で、歴史的に正当な演奏を追求することの不適切さを、以下の様に指摘する。「もし、音楽作品の歴史的に正当な演奏に、我々が文字通りの意味でこだわるなら、そのことは逆説的に、次の様な結論を生じることになってしまうだろう——現代の演奏家が、その楽器が用いられていた時代に演奏したどの人よりも、"よりうまく"、古楽器をたとえ演奏できるとしても、その当時の最も上手な演奏家と同じレベルでしか、演奏してはならないという結論。」(F.A. p.123) この様な理不尽な結論は不適切であると、当然ながら、キーヴィは考える。

次にキーヴィは、聴き手の違いも指摘する。「我々は、誰に対して"そのやり方で"演奏されるか、問わねばならないだろう。」(F.A. p.123) 演奏は、聴衆が違えば、それぞれ違った感じられ方をする。例えば、イタリア人とドイ

ツ人、教育された聴き手と教育されていない聴き手、では異なる。従って、たとえ、同じ演奏をしたとしても、十八世紀のバッハの時代の人々の耳に響いた様には、我々の耳には響かない。しかし、そのことは、現代の我々にとって、別に不幸なことであるわけではないとキーヴィは言う。それに関して彼は、スロニムスキーの『音楽の悪口辞典』を引用して、次の様に言う。「同時代の聴衆は、殆ど例外なく、後になって『傑作』というステイタスを得る様なその時代の音楽を、あまり評価できずにいる。」(F.A. p.125) 逆に、存命中に非常な名声を得ていたからといって、傑作として後世まで残るかどうかは、その保証の限りではないことは周知の通りである。

それでは真の正当性とは何であるかとキーヴィは問う。今日、歴史研究の進歩により、割合と正確に、古い音楽を復元できる。しかし、それだけで良いのであろうか。キーヴィは、単に正確で物理的な演奏の復元の不適切さを、次の様に指摘する。「『いわゆる』正当な演奏は、ばかげた似非学者的な事柄であり、そこでは演奏家は、美的な感覚や想像力のある音楽性に従う代わりに、規則に従ったり計算をしたりしている。『いわゆる』正当な演奏活動は、演奏という芸術を卑しめ、精神を鈍化する結果を伴って、物の科学へ移そうとしてきた。真の生き生きとした納得のいく音楽活動は、生き生きとした音楽の伝統、手作業から生じるに違いない。しかし、『いわゆる』正当な音楽の演奏は、人の手仕事という生きた道具を用いて作られた生き生きしたものをもたらすよりも、寧ろ死んだ楽器による死んだ伝統を復元しようとする無駄な努力である。」(F.A. p.120)

それではどんな演奏が正当で且つ生き生きした演奏なのか。キーヴィはそれに関して、空想力を用いて考察する。彼は、「これは奇想天外なことではあるが」と前置きして、ドラッグを用いながらタイムマシンに乗って、バロック時代に行き、バッハの時代の人々と同じ気持ちになって、ライプツィヒで、マタイ受難曲を聴くという状況を、想定する。このような状況で、この想定された人物が聴くものは、次の様なものである。「バッハは、『規則』に従っていないわけではなかった。彼は、規則を作ったり壊したりという力動的な過程にいた。そして、彼は、…中略…規則が内

化され、人の血や骨の一部になった時、人が規則に従うという意味で、彼が従っているものに従っているのだ。…中略…この様にして、ライプツィヒで我々のタイムトラヴェラーが聴くであろうものは、古い時代の音楽、活動の批評家が、『正当な』演奏には欠けていると見る様な自発性、活力、生氣、音楽性、美的イマジネーションに満ちている演奏であろう。』(F.A. p.128 ~ p.129) この意味に於ける正当性とは、物理的な意味での正当性ではなく、聴衆が音楽を聴いて受け取るころの力動的、美的な意味での正当性である。これらは、モーツァルトのピアノソナタの演奏で例えるなら、歴史研究を行った音楽学者による古楽器での歴史的正当性を持った演奏と、ゼルキンによるスタンウエイでの演奏の比較に例えられる。普通の意味での正当性は音楽学者の方にある。欲を言えば、両方がうまく達成されれば良い。しかし、『両方同時に完全に達成されることは不可能であり、『我々は『ミックスされた』演奏を与えうる(全ての演奏がそうであるように)。(F.A. p.130) だけであると、キーヴィは言う。

以上の様に、キーヴィは、音楽に於ける正当性を単に物理的な側面からだけでなく、鑑賞者の感性という側面からも捉え、『両者を折衷しながら、感動を与える演奏をすべきである』と考えている。

## (二) 演奏について——キーヴィ以外の学者に於ける演奏論も含めて

キーヴィは、第一章で見た様に、作曲家も演奏家も求める理想的な音楽作品像を、想定している。その場合の理想像、普遍的なるものとは、具体的、現実的な一つの演奏像ではない。その意味で、彼は音楽に於けるプラトニズムを擁護する。<sup>61)</sup> 彼は、プラトニックに作品をイデア界の理想像の映しであると考え、従って、作曲家は作品を創造するのではなく、発見するのである。作曲家が、普遍的なるものを発見して音化したものが作品なのであるから、キーヴィ



の見解は、同一の作品でも演奏が異なる場合には、それらが全て別の作品になるとする見解とは異なる。作曲家が発見した作品も、演奏家が音化した演奏も、普遍的なるものの映しである。従って、演奏家は、普遍的なるものを根源として作曲家の意図を知らねばならないし、作品に勝手に手を加えて編曲したり、十九世紀の演奏家が行っていた様に、勝手にテンポバートや過剰なリタルダンドを加えてはならないのである。キーヴィが作曲家の意図を忠実に守ることに固執していることと、歴史的に正当な楽器を用いてその当時の状況を厳密に守った演奏をする必要性はないと言っていることとは、一見、矛盾している様に思える。しかし、キーヴィが求めている正当性とは、作曲家が理想としたものを演奏家が演奏し、作曲家が理想とした様に聴衆が感じるということである。つまり、三者の一体化としての正当性である。しかも、作曲家が具体的に頭の中に描いていたものも、現実に音化されたものも、あくまでも理想像の映しにすぎない。従って、時代が移り変わり、演奏の形態が諸々の事情で異なるうとも、理想像の映しとしての三者の一体化は図られ得る。即ち、作曲家がその当時、自ら、指揮した、或いは、演奏していた演奏自体も理想像の映しであるのだから、その当時の演奏と異なるうとも、理想的な演奏像を指摘している演奏は全て、三者を一体化し得る正当性を持った演奏なのである。この様に、作曲家が理想的な演奏をしてみたいという場合に於ける作曲家の意図とは、良い作品にしたい、聴衆に感動を与えたいということである。作曲家がこの様に意図した理想像がどの様なものであったのか、具体的には、我々には分からない。否、作曲家が属していた時代、地域の演奏家にも、或いは、作曲家自身にすら、正確には分からないだろう。この様に、キーヴィは、作曲家の意図に対しても、正当性に対しても、物理的な意味での正確な把握を追求してはいないのである。

この様な作曲家の意図に、我々が何故従おうとするのかという問いに対して、キーヴィがディパートを引用しながら考察していることは、第一章で見た様に通じである。キーヴィは、その答えとしてディパートが挙げられている理由の一つ、つまり、作曲家の意図に従った方が芸術的に価値を持った演奏に思えるという理由に対して、「私が最も共感

を持っているもの」(F.A. p.104)として非常に共感を示していた。しかし、それにも拘らず、前述の様に、芸術家の意図と芸術性の関係に関しての論述が、キーヴィのこの著作には少ない。この主題に関して、キーヴィはその代わり、倫理的な義務について詳細に論述している。<sup>30)</sup>彼のこの様な態度、つまり、芸術的な価値よりも倫理性を判断の基準とすること、は、オペティミスティックな理想主義と批判されうるかもしれない。ここで、キーヴィの見解を判断する前に、他の音楽学者の演奏に関する見解や、今まで対象にしてきた器楽曲や声楽以外の上演芸術のパフォーマンズに対する見解を見ることにする。

キーヴィが扱っている演奏に対しての解釈は、彼のみが試みていることではない。ルードヴィヒ・フィンチャーは、「歴史的に忠実な演奏解釈」という論文の中で、「ノートル・ダム楽派のオルガンム、トゥルヴェールのシャンソン、…中略…は、我々にとっては、その作品の実体や作品構造という意味ではほとんど『正しく』は現実化され得ず、時代の典型的な演奏の仕方が多種多様なスペクトルという意味でのみ近似的に正しく現実化され得るにすぎない。」<sup>31)</sup>と、歴史的に忠実な演奏の実現の困難さを述べる。又、その一方で、演奏には、作品に歴史的に忠実な解釈が必要であることも、彼は指摘している。逆に、ヴォルフガング・ゲンネンヴァインは、論文「歴史的に忠実な解釈か現代的解釈か」の中で、次の様に述べている。「ヴィヴァルディの《四季》の現代に合った演奏解釈がどうして現代楽器を使ってやられてはならないのか、よく分からない。…中略…シェーンベルクやストラヴィンスキーやヴェーベルンのバッハ編曲は、伝承されたものを現代化する表現にとって励ましや刺激になるだろう。…中略…われわれに必要なことは主観性への勇氣であるが、その主観性は、…中略…昨日の作品を映し、今日の世界へ放射することによって、固有の歴史時代の意識から藝術作品の相対的な客観性を把握しようとするのである。」<sup>32)</sup>つまり、ゲンネンヴァインは、作品を現代的に再解釈して、現代に適合する演奏をすべきであるという見解を示している。それは、条件付きながらも、作品に歴史的に忠実な解釈に従うべきであるとしているフィンチャーとは逆の見解である。

福田達夫氏は、論文「演奏のために——演奏解釈における今日の問題」<sup>35</sup>の中で、先ず、楽譜に忠実な演奏という概念がどの様に生じたか、その経緯——十九世紀の職業演奏家が、構成的、形式的なものを犠牲にして、極めて個人的、表現主義的な演奏をしていた為、その反動として、二十世紀には、「作品に忠実な演奏」という概念が生じたという指摘——について言及している。<sup>36</sup>ここで、「作品に忠実な演奏」をするという言葉の意味の中には、具体的には、「歴史的に忠実な演奏」をするということも含まれている。しかし、キーヴィも指摘している様に、現実には、文字通りの意味で、歴史的に忠実な演奏をすることはできないと福田氏は言う。それにも拘らず「作品に忠実な演奏」を試みようとするのは、どんな演奏であれ、同じ作品の演奏には、同一性が存在すると、人々が考えているからであるが、彼は、音楽作品の同一性は存在しないという見解を示す。音楽作品は「歴史の中で様々に現れ、どれ一つとして同じではない」<sup>37</sup>のである。その意味で、福田氏は、キーヴィの様に普遍的な作品を想定しない。音楽作品の演奏は、「演奏解釈者も社会の一員として暗く裡にせよ公衆の趣味に合うよう解釈の選択を行う」<sup>38</sup>結果、なされるものなのである。従って、「音楽作品」は一つの具体的な実在の対象ではなく、現実化の「可能の束」とでもいうべきものである。<sup>39</sup>そして、「演奏解釈の動態的な歴史的、社会的構造を認識した上で自らの態度を決定し、確信をもって音楽の新しい領野を切り拓く」ようにし、「演奏においても、今日の状況の中で絶えず問い、思索し、実践していかねばなるまい。」<sup>40</sup>と、福田氏は結んでいる。

以上の様に、福田氏は、フィンチャーやゲンネンヴァインの様に「作品に忠実な」演奏と「創造的な」演奏のどちらか一方の立場をとるのではなく、キーヴィと同様に、折衷的な見解を持っている。福田氏が、キーヴィと異なるのは、キーヴィが、普遍的な作品を想定しているのに対し、福田氏は、学問的、分析的、論理的、そして、ややステイックに、公衆の反応を見て演奏しなければならぬと、述べている点である。その為、福田氏は歴史的、社会的な要求を絶えず思索しながら、演奏を実践すべきであるとしている。それに対し、キーヴィは、演奏家が理想的で普遍的な

演奏を目指せば、真の意味での作者の意図に添うことができる、ややオペティミスティックに考えている。

ここまで見てきた音楽学者たちの演奏論は、殆どが器楽音楽や宗教音楽に関してであり、オペラなどの様に演劇的要素の入る分野の作品に対してのものではなかった。そこで、演劇的要素が含まれるジャンルの作品についてのパフォーマンス論を、次に、佐々木健一氏の『演出の時代』<sup>(1)</sup>の論述の中で見ることにする。佐々木氏の『演出の時代』は、これまで扱った著書や論文と違って、音楽的観点からオペラの演奏を論述したものではなく、演出を必要とする舞台芸術の一つとして、演劇とともにオペラの演出のあり方に言及している著作である。演出という観点からオペラや演劇を見ると、それらのパフォーマンス論は、今まで挙げた演奏論とある意味でかなり異なっている。その相違点とは、今まで見た音楽作品の演奏論の様に、歴史的に正当であるか否かを、オペラや演劇は余り問題にしないという点とである。例えば、佐々木氏は、モーツァルトの『コシ・ファン・トゥッテ』のガーディナーの演出に関して、「ガーディナーの解釈上の姿勢は、決して過去の復元を目指すものではない。一度、歴史的なアプローチを行って、テキストが本来もっていた表現価値を確かめたうえで、それと等価なものを現代の表現法として探そうとするもの、と思われる。」と述べている。そして、その理由は、「取り上げる作品がいつどこで書かれたものであれ、その上演はいまこの観衆の愉しみのために供せられる」<sup>(2)</sup>からであるとしている。勿論、オペラに於いても、例えば、伴奏のオーケストラに古楽器を用いるか、強弱はどうあるべきか等、歴史的な正当性の問題がないわけではない。しかし、我々がオペラを見ておもしろいと思う時、我々は、主人公の悲しみや喜びに感情移入して、オペラの筋に没頭しているのであり、用いられている楽器がどの様な楽器であるかどうかは、我々の興味の対象にはない。その意味では、オペラは演劇に近い特質を持っている。従って、佐々木氏が演劇に関して指摘している次の様な特質は、オペラに当てはまることであると思われる。(a)鑑賞者の人種、性別、等によって、同じ芝居でも受け取り方が異なる。(b)同じ鑑賞者でも、状況、年齢によって、同じ芝居に対して異なった感じ方をする。<sup>(3)</sup>これらの現象について、佐々木氏は次の

様なコメントをしている。(a)に対しては、「一方が誤解で他方が正解というような問題ではない。まさしく地平の違い、視点の違いであって、本質的には変更のきかない条件である。」と。又、(b)に対しては、「そのことは戯曲の価値判断とはやや異質な問題である。」と。同様に、オペラに關しても、時代や人種とともに、又、年齢とともに、受け取り方が異なり、鑑賞者の精神状態に一番適切な上演が、一番共感して受け入れられると言えるであろう。<sup>(4)</sup>佐々木氏は、この共感の重要性を指摘し、劇場に於いては、芸術家達だけでなく観客とも共同体をなしうると言う。そして、「最後の拍手は、このつかの間の共同体の、いわば、作品としての結晶である。拍手する喜びこそ、われわれの演劇的カタルシスとも呼ぶべき体験である。」<sup>(5)</sup>と結論している。

この様な共同体を生じる演奏をすることは、福田氏が述べている様に、確かに「歴史的、社会的構造を認識した上で自らの態度を決定する」ことよって、達成されることは事実である。つまり、福田氏の主張も佐々木氏の主張も、本質的には同じである。しかし、福田氏の演奏論はややスタティックな印象を与えるのに対し、佐々木氏の演出論はダイナミックな印象を与える。その理由は、一つには、ストーリーを持った上演芸術の方が、ストーリーのない音楽つまり、絶対音楽の演奏よりも、同じ体験をしてきた人々にとっては、共同体となり易いということがあるだろう。又、絶対音楽に於いて、演奏者と聴衆の共同体を確実に保証するものは、追求されにくいということもあるだろう。絶対音楽に於いて、共同体を追求するには、確かに福田氏の言う様に、「歴史的、社会的構造を認識」することは、役に立つであろう。しかし、理論的にはそうであっても、体験的には、「歴史的、社会的構造を認識」することは、十分に共同体を感得する演奏をすることを、保証できない様に思える。

この様な場合に、キーヴィの演奏論は、かなり有効であろう。キーヴィは前章で見た様に、作曲することを創造ではなく発見であるという。<sup>(4)</sup>彼は、作曲家も演奏家も理想を追求し、演奏家は作曲家の意図に従うべきであるとしている。その際、演奏家が作曲家の意図に従わなければならないという根拠は、倫理性である。確かに、普遍的なるもの

を追求するということは、ファジーでフレキシブルで曖昧な感じもするが、自らが倫理性を持って誠実に感性に従って追求するということは、演奏家にとっては具体的指針としてイメージし易いものである。この様に、演奏家が自分の感性を信じて、普遍的なものを目指すということは、オペティミスティックな感じもするが、その信念こそが、作曲家の意図に添い、聴衆に感動を与える演奏の理想像を、作り上げることができよう。そして、それによって、作曲家、演奏家、聴衆の三者の一体化が、可能になるだろう。アウグスト・ヴェンツィンガーは、論文「バロック音楽における表現とその演奏解釈」の中で、レオポルト・モーツァルトが一七五六年に弟子達に与えた忠告を、次の様に引用している。「演奏する際に、作曲家が作り出そうとした情念（アフェクト）を見つけて正しく演奏するあらゆる努力を自分でしなければならぬ。…要するに、自分自身がそれによって心動かされるようにすべてを演奏しなければならぬ。」<sup>(18)</sup>レオポルトも言っている様に、佐々木氏も言っている様に、この一体化こそ、演奏や演出の目指すものであり、その一体化の実現の為には、キーヴィが言う様に、普遍的なるものの追求——そしてそれは作者の意図の追求でもあるのだが——が演奏家の指針となり得ると私は思う。

## 註

- (1) P. Kivy : "The Fine Art of Repetition" (啓. F. A.) p. 35 ~ p. 94
- (2) J. Margolis : "Art and Philosophy" (啓. A. P.) p. 29
- (3) この様に考え、極論すれば、いかなる演奏も別々の作品となりうる。
- (4) J. Margolis : A. P. p. 22
- (5) キーヴィは、その他の例として、ゲーデルがゲーデル定理を発見する為には、ゲーデルナンバリングを発明しなければならなかったこと、等を挙げている。
- (6) デミウルゴスはプラトンの言う所の世界の創造主であるが、無から創造することはできない。
- (7) 理科系の分野では発明と発見は明確に異なる定義である。発見されたものは特許として登録できないが、発明されたものは

- 特許として登録できることになっていた。しかし、近年その区別が曖昧になり、例えば、新しいアミノ酸を発見した時には、特許として登録できる様になった。
- (8) 言う迄もなく、芸術作品でないものは単に作られたものであるから、発見されたものではなく、従って、普遍的なものでもなす。
- (9) R.A.Sharpe : "Type-Token Interpretation and Performance" (1979)
- (10) 例えば、ワルターとブーンスタインが分担して指揮をした交響曲は良い演奏ではないかもしれないが、演奏であることには変わりはない。
- (11) Waterstorf : "Work and Worlds of Art"
- (12) J.Levinson : "What a Musical Work Is", *The Journal of Philosophy* 77 (1980)
- (13) ターミットとはレヴィンソンの例(b)に合う様に想定された人物。一九二九年、アシタハラ生まれの無名のアメリカ作曲家。つまり、架空のターミットがシュターミットと同じメロディを偶然、二十世紀に作曲したと想定している。
- (14) *ibid.* p.6
- (15) *ibid.* p.15
- (16) *ibid.* p.17
- (17) *ibid.* p.18 ~p.19
- (18) M.C.Beardsley : "Aesthetics : Problems in Philosophy of Criticism" (1958) p.24
- (19) R.R.Dipert : "The Composer's Intention: An Examination of Their Relevance for Performance" *Musical Quarterly* 66 (1980) p.206~p.207
- (20) *ibid.* p.212
- (21) 周知の様に、歴史的研究によると、ヘンデルの原曲は少人数編成で演奏される様に作曲されており、仰々しい表現手段など用いられていない。又、独唱部でのカデンツ唱法やアリアの裝飾法、通奏低音の用法など、当時の演奏形態は、楽譜には記されていない。従って、現代、ヘンデルが文字通りの意味で意図したであろう様に演奏することは、かなり困難である。
- (22) しかし、(c)に対してのキーヴィの論述は、それ程多くなく、寧ろ、(a)に関して、ディパートの考えに添って例を出して詳しく説明している。又、この節の題も "Live performance and dead composers : On the ethics of musical interpretation" "生きている演奏と死んでいる作曲家 — 音楽解釈の倫理に関して" となっている。
- (23) *ibid.* p.213
- (24) 又、ヘンデルがカストラートによる独唱を意図していたとしても、道徳的な理由から、現代では無視できるし、ヘートーヴェ

- ンが示した変なテンポは美的理由と同時に、我々から楽しみを奪うという道德的理由からも無視できるとキーヴィは言う。(F.A. p.112~p.113)
- (25) キーヴィは作曲家が生きていたらしただであらうという推測のもとに、作品を編曲したり、作品に加筆したりすることに關しても、否定的である。
- (26) R. Taruskin, D.L. Wilkinson, N. Temperly, P. Downey ; "The limits of authenticity : a discussin" *Early Music* (1984) p.12
- (27) N. Slonimsky ; "Lexicon of Musical Invective"
- (28) 良く知られている様に、ハッとテレマンではテレマンの音楽が、モーツァルトとサリエリではサリエリの音楽の方が、當時好まれていた。
- (29) 勿論、古代の音楽の復元はかなり困難なことである。しかし、歴史研究の進歩により、例えば、バロック時代の演奏会を、音楽的な音だけでなく、非音楽的な音も含めてかなり復元できるようになった。例えば、当時の演奏家の好みによって様々だったヴィブラート、二重付点、ノート・イネガル、フレーズの初めのスフォルツァンド、最後の和音の前のポーズ等がどの様になされていたか。或いは、例えば、演奏中に、バックルシューズで歩き回る聴衆のキーキーという足音、演奏者がかつらの下を爪で掻く音等、雑音としてどんな音が鳴っていたか。
- (30) キーヴィは、両者を、動物学的イラストレーターによる詳細に描かれた象の絵(歴史的正当性)と、レンブラントのスケッチに於ける僅か三、四本の線で表された大胆な象の絵(ゼルキンの演奏)と、対比させている。この場合、レンブラントの鉛筆画の象は写実的な特徴の不足にも拘らず、イラストレーターによる細密画よりも、もっと象の正当的な理想を与えてくれるとキーヴィは述べている。(F.A. p.131)
- (31) F. A. に於ける作品と演奏に關しての章 "Work and Performance" の中で、三節がプラトニズムを擁護する為の節である。"Platonism in music : A kind of defense", "Platonism in music : Another kind of defense", "Orchestrating Platonism"
- (32) 註(32)参照。
- (33) W. Wiora 編 "Alte Musik in unserer Zeit" (1967) (略) A.M.) 邦訳『演奏とは何か』(福田達夫訳)には、様々な音楽学者の演奏論が載っている。このトインシャーの論文もその内の一篇である。L. Finscher ; "Historisch Getreue Interpretation" p.28 邦訳は福田氏の訳を用いた。(ページ数は邦訳のもの)
- (34) A.M. p.98~p.99
- (35) 『演奏とは何か』(福田達夫訳)の巻末に福田氏自身の論文が収められている。



- (36) *ibid.* p.137~p.140
- (37) *ibid.* p.148
- (38) *ibid.* p.149
- (39) *ibid.* p.151
- (40) *ibid.* p.153
- (41) 一九九四年、春秋社
- (42) 『演出の時代』 p.106
- (43) オペラの場合、聴きに行くというよりも、見に行くという方が述語として適している様に思われる。即ち、オペラは、ジャンルとしては音楽の中に入れられるが、享受する者の体験という観点から考えれば、演劇的要素が強い。
- (44) *ibid.* p.227~p.229
- (45) 鑑賞者の立場の違いによって感じ方に差が生じるということに関しては、体験的に非常に共感できる。例えば、夫の愛や子どもを失った悲しみを扱った作品は、夫や子供を持った女性と持たない女性では明らかに感じ方が異なる。
- (46) *ibid.* p.233
- (47) ツッカーカンドルも、作曲家は創造者ではないという立場をとる。彼は作曲家を、人の為に火をもたらししてくれる強いプロメテウスではなく、いつ、どの様な作品が生まれるか分からないままに、作品が生まれるのをただ見守ることしかできない産婆に例える。
- (48) 『演奏とは何か』 p.38