

E・ラスロ

「生演奏の美学」

津上英輔

LASZLO, Ervin: "Aesthetics of Live Musical Performance", *The British Journal of Aesthetics*, 1967, pp. 261—273; id. (traduzione di Enrico Fubini): "Estetica dell'esecuzione musicale diretta", *Rivista di estetica*, 1967, pp. 337—359.

英語論文掲載誌であるBJAの著者紹介によればラスロは一九三二年ブダペスト生まれ。この論文の前年やはりBJAに発表された別の論文 "Piano Performance Memory" で自ら明言するところ、彼は哲学者であると同時に職業的ピアニストでもあるという。なおこのことは、後に紹介するように自らの経験に基づいて考察を進めるといふこの論考全体の特色に大きく寄与していると思われる。

この二つの論文は一九六六年十一月に The British Society of Aesthetics のために「ピアノ演奏の実例を入れて行なわれた講演に基づくものである。両論文において基本的主張が同一であることは言うまでもないが、「改訂版」と称するイタリア語版は論述の構成の点で英語版から若干離れており、その結果として結論そのものの重

点の置き方にややずれを認めることも不可能ではない。本稿では著者の手直しを尊重してイタリア語版のほうを主に紹介の対象とし、適宜英語版も参照することにした。なお本稿中訳語に原語を添える場合は、同定可能な限りオリジナルの英語によることにする。

この論考の主題は、「高忠実度のステレオ方式による音再生技術がここ数年目覚しく改善され、レコードが『お宅に音楽の生きた音をお届けします』、と宣伝文句に言うような事態が生じているようにも見える」（伊、三三七頁）今日の状況においてもなお人々がコンサートに足を運ぶのはなぜか、という点にある。なおこの論考の設定では「レコードが音楽の音をこの上なく高い忠実度で再現すると仮定しても」（英、二六一頁）、とあるように生演奏とレコードの音質上の差異は度外視されている。

さて人がコンサートに行く動機はさまざまである。しかし虚栄心を充たすためや単なる新しさを求めるためではなく真に音楽を楽しむためにコンサートを好む人々の言うところでは、「演奏会の会場の雰囲気には何かがある。おそらくは芸術家（演奏家）」と聴衆の接触のうちに、全く独特の楽しみを与えてくれる何かがある。」（伊、三四〇頁）生演奏だけあってレコードでは味わえないこの「何か」の所在を明らかにすること、言い換えれば「生演奏に一層すぐれた美的価値を帰することができるか否かを、音楽享受の経験に則する限りにおいての音楽哲学の領野において検証すること」（伊、三四一頁）、それがこの論考の目的なのである。そこで二つの問いが立てられ、それに答える形で考察が進められる。

(一) 「音楽愛好家は演奏に何を見出すか」

(二) 「生演奏を聴くほうがレコードで再生された演奏を聴くより優れているのはなぜか」（伊、三四一頁）
なお英語版では(一)、(二)はそれぞれ「聴覚的要素」、「視覚的要素」と標題が付けられている。（イタリア語版には標題はもちろん、節分けというものが一切ない。）

音楽の美的享受をもたらず質を著者は広義の「意味 (meaning)」(伊、三四二頁)と呼ぶ。しかしこの、「音楽に内在しおそらくは全く独自の」(同)意味とは何か、これについては多くの説がある。そのうち特に注目すべきは感情直接表現説と芸術言語説である。どちらも芸術の本質が感情表現にかかわるとする点では等しいが、前者が直接性を強調するのに対して後者は芸術を一種の言語と考える。それは一種の象徴として受け手に感情を指示することはあってもそれ自体が情動的 (emotive) であるのではない。ここでラスロはランガーに代表される象徴説を斥ける。音楽はそれ自体の外に指示対象を持ちえないからというのである。こうして彼はクロイチェ、コリンウッドらの表現説を受け入れ、「音楽の意味は「中略」芸術家の感情の直接表現である」(英、二六四頁、傍点は原文イタリック)と結論する。ところがここでひとつのパラドクスが生ずる。芸術家の自己表現としての音楽作品がそれを聴く者に美的享受を可能ならしめるのはなぜか。また同じ問題の別の相面として、音楽が表現するのは作曲家の感情かそれとも演奏家の感情か、と問うこともできる。両者が完全に重なり合うことは不可能である。この問題にラスロはこう答える。「音楽作品は、その創造に靈感を与えたまさにその情動だけを表現するのではなく、芸術的感性をある程度備えた人ならだれでも経験したことがあるはずの人間の類型的情動を表現するのである。」(伊、三五二頁、傍点は原文イタリック)作曲家が自己の感情を表現するとは、人間普遍的な感情を表現することでありそれ故にこそその感情、その作品は受け手に理解されうることになる。それを演奏家との関係で言えば、「真の演奏家は作曲家が作品を創造する際感じたのと同じ情動の種を感じてその情動の同じ相を蘇らせる。」(伊、三五三頁、傍点は原文イタリック)かくして(一)の問いに対する解答が与えられた。

次に、演奏のこのような本質に鑑みて生演奏がレコードより優れているのはなぜかが吟味される。演奏とは作曲家の感情を演奏家から聴衆に伝達することであるが、この伝達は音だけによってなされるのではなく視覚的要素をつうじても達成される。「演奏中、演奏家はおそらく無意識のうちに挙動 (comportment) のあらゆる要素、あらゆる動作 (gesture)」、あらゆる顔の表情によって自らの感情を表現している。」(伊、三五五頁) その例として著者が挙げるのは、演奏家がひとつひとつの音を繋げて弾くのを、見ることが諸音を連続するものとして聴くことへの助けとなるという事実である。またピアノ演奏においてひとつの音の中のクレッシェンドが演奏者の自然な体の動きによって表わされるという事例も挙げられる。この場合、音そのものとしては客観的に何の変化もしていない、というよりむしろ物理的には減衰してさえいて、演奏家とそれに応じて聴衆とがクレッシェンドを感じているのみである。

この主観性こそが「芸術家〔演奏家〕と聴衆の間の真の伝達 (communication)」をあらしめている。しかも忘れてはならないのはこの伝達が聴覚的要素と視覚的要素とに分かれてそれぞれ独立に行なわれるのではないことである。「バレエの観衆がバレエ音楽を振り付けの要素として『見る』のと同じように、コンサートの聴衆は演奏の光景を音楽の要素として『聴く』のである。」(英、二七二頁) この事態をラスコは「共感覚的統一 (synaesthetic unity)」と呼ぶ。「演奏中、芸術家〔演奏家〕の精神にはひとつの動的世界の全体がある。そしてその諸要素はひとつの共感覚的統一へと溶け合い、その統一体が音楽性の表現という形をとって現実のものとなるのである。この動的全体性から聴者に伝達されるのは音楽の音だけではない。音楽の意味もが伝えられ、しかもこの意味は演奏中の芸術家の挙動の総体によって明確にされ強調される。」(伊、三五八頁、傍点は原文イタリック) 他方それを受け取る聴者はこの主観性に「感染し (contagiation)」(同頁)、その結果として情動の客観的伝達が行

なわれる。この「感情の微妙な受け渡し」(同)、この全体性の伝達、この主観性の感染が、「演奏をその多岐にわたる詳細の全体において享受する」(伊、三五九頁)演奏奏において一層完全に達成されることに疑問の余地はない。なぜならそれは演奏家の「生きた現前 (living presence)」(英、二七二頁)、演奏家と聴衆の間に存する「人格的接触 (contatto personale)」(伊、三五九頁)によってこそもたらされるものだからである。ただし、だからと言ってレコードが存在価値を失うと考える必要はない。レコードの提供する諸々の便益は否定し難いからである。したがって生演奏とレコードとは互いに他を排除し合う関係にあるのではなくそれぞれ別々の存在価値を有している。「生演奏は、良い音楽のもたらす享受の豊かさを評価する人々のある限り存在し続けるであろう。」(同)(なお英語版では最後にⅢとして、「聴覚的要素と視覚的要素の統一」と題する小さな一節が設けられていて、そこではさきほど本稿で「共感覚的統一」として紹介したような内容のことが述べられている。)

さて、ラスロの考察のあらましは以上のごとくである。我々としてはまず、二十年近く前のこの論考を今取り上げることの意義を確認しておく必要がある。この書かれた一九六〇年代は音の再生技術が長足の進歩を遂げ、その歩みのあまりの見事さに人々は、将来のある日原音と全く等しい再生音が出現することを夢見た時代であったように思われる。そのような状況の中で音楽にかかわる人々、とりわけ演奏家と聴衆にとって、レコードが原音と同一のものを再生する場合でも生演奏はその存在価値を失わずにいられるか否か、という問題はきわめて現実的な問題であったと言える。

今日の状況はどうか。音再生技術はさらに目を見張るばかりに改善され、その上カラー映像によって、演奏者の姿や時には演奏会場の雰囲気までも再現することが可能になっている。生演奏の存在価値を問う状況は一層尖鋭化しているのである。この状況でラスロの考察がもはや全幅の妥当性を持たなくなっているのは事実である。レコ

ードに欠けていた視覚的要素は録画機構によって充分補われ、その上演会場では一定距離、一方向からしか見えなかった演奏者の姿が録画では全方向から、そしてあらゆる距離で再現される。それは大きなホールのはるかかなたから舞台を眺めるのに比べて、像としてはるかに克明であるばかりか、客席からでは決して目にするのできない像たとえば指揮者の表情やオルガニストの指づかいを映し出すこともできる。

もし我々がラスロの論考において視覚的要素の強調だけを読み取るなら、それはもはや今日の我々にとって無価値なものとならざるをえないであろう。しかしながら彼の考察にはより根源的でそれ故一層広い射程を有するもうひとつの論点がある。さきほどの紹介からも知られるように著者は必ずしもこの問題を十分に展開しているわけではないが、彼の論述の中には生演奏における視覚的要素の重要性を現前の概念と結びつけようとする方向をはっきりと見て取ることができるのである。こうして現前の問題にまで掘り下げられるとき、生演奏とレコードの差異は決して表面的なものにとどまらず音楽美学にとってある本質的な視点を与えてくれるものとなる。その意味でラスロの論考は今日でもなお現実性を失ってはいない。我々は今述べたような展望に立って、ラスロの立てた問題の意味を考えてみたい。

生演奏とレコードの関係は演劇と映画の関係と並行する部分が大きい。もともと映画が演劇の忠実な再現たることをやめ、独立した芸術ジャンルとして認められてすでに久しいのに対して、レコードは今でも基本的には実際の演奏をそのまま再生することを目指し、生演奏とは異なる芸術的理念に基づく、真の意味で独立した「レコード芸術」なるものは少なくとも現在までのところ現われていない。とはいえいざれもこの世に一度は現実には生じた事件の写しであることには変わりがない。さてこの演劇と映画の関係を論じたものにH・グイエの『演劇の本質』（佐々木健一訳、TBSブリタニカ、一九七六年。フランス語原書は一九四三年）の一節がある。他ならぬ「現前」という表題を冠する第一章の第二節「演劇と映画」でグイエは我々の問題と驚くほど似通った事態を鋭くとらえている。「映画が色彩と立体

観を与えるようになり、視覚的錯覚が完璧になったとしても、決してわれわれに与えられるようにはならない錯覚が一つある。それはすなわちスクリーンの上を動く影とわれわれが同じ時を共有しているという錯覚、同じ瞬間に同じ空間の断片のなかで同じ空気を呼吸している、という錯覚である。」（訳書、三二頁）この言葉がラスロの言う「生きた現前」と何と見事に響き合うことか。また「演奏家と聴衆の間の真の伝達」あるいは両者の間に存する「人格的接触」とラスロの呼ぶ事態に関してもグイエの中にすぐれた指摘が見出される。我々がある俳優を舞台で見たことがあるとき我々は（少なくともフランス語では）その俳優を「知っている（connaitre）」と言う。この「かかわり」は決して一方向のものではない。「われわれが芸術家を、その演技の個性に注意しつつ、見つめている間、俳優は一個の塊となった集団を見ている」（三八頁）のであり、その意味で観衆もまた「多様で無名の現前」（同、傍点津上）となる。「俳優は私を見はしない。だが彼は私がある客席を見ている。俳優は私のことを考えはしない。しかし、彼は、私の顔がその実体の一片をなしているところの、顔をもたないこの存在者を考えている。私は彼にとつて何者かであるわけではないが、かといって何者でもないわけではない。われわれは互いに他によつて生きている。（中略）私は彼の現前に応える現前であり、われわれはそれ以前に近づきになったことはなかったが、互いの存在を認めあっていた。」（三八―三九頁）このグイエの考察が、演劇と音楽というジャンルの異なりに伴う僅かの必要な変更を加えただけで、我々が対象とする問題にそのまま妥当することは明らかである。こうして我々はラスロの提示した考えの一層の深まりをグイエにおいて見出した。

ところで生演奏対レコードという問題設定はさらに別の展開可能性を秘めているように思われる。たとえばラジオでたまたま聞こえている曲を演奏しているのが誰なのかを知らない場合と知っている場合とは、それを聴いた我々の受ける印象は同じ演奏でも大いに異なってくるにちがいない。その異なりの原因は——ごく個人的なものを除くとしても——、年代的、民族的演奏様式の斟酌や、合奏であればそのメンバーの組合せに対する興味などさまざまであ

ろう。それらはひとつの演奏に対して外在的であり聴者の主観に属するものである。しかしラスロも述べていたように（伊、三五七頁）、演奏の客観的ありかたとしてはむしろ減衰するピアノの一言が、演奏者の内発的な体の動きによってクレッシェンドに聞こえるようになることは否定し難い事実であって、このような主観性を音楽享受から排除し、ひたすら純粹性と客観性とに固執することに果たしてどれほどの意味があるものか。この問いは美の純粹觀照を主張するいわゆる自律主義の音楽美学を根本から問い直すものでもある。ラスロの論述に見られた主観性の強調（伊、三五七―三五八頁）はこの方向を示唆しているものと思われる。

またレコードとは、演奏の中から音の面だけを切り出したものである。それが音楽として芸術的でありうるとすればそこには、音楽芸術の本質即音響（言うまでもなくこれには、その欠如態としての無音状態ないし沈黙も含まれる）、あるいは少なくとも音響以外のものが音楽にとって付随的であって本質的ではないという理論的前提がなければならぬ。さもなければ、バレーやミュージカルを音だけで体験する場合のように、レコードはきわめて不完全で一面的である他はなく、このように原理的に片輪なものを芸術的と呼ぶにはさしつかえがあろう。だが果たして *musica* = *Tonkunst* と簡単に言い切れるものかどうか。かりに我々の経験として、レコードを聴いた時の感興と生演奏に接した時のそれとが異なるものとすれば、その異なりの根源をこの音楽美学そのものの問題にまで遡って考えることも可能であろう。もっともこの問題に対する答えをここで示す必要はないし私にはその用意もない。ただ言えるのは、生演奏とレコードという問題がこれほど広く深い展開可能性を蔵しているということである。

この節のはじめにも述べたように、ラスロは問題の核心に迫るいくつかの貴重な視点を提供しながらも残念ながら充分にそれを展開し尽してはいないと言わざるをえない。しかしだからと言って彼の功績が消えるものではない。「レコードがあるのに、わざわざ面倒な思いをしてコンサートに出かける必要があるのか」という日常的で現実的な

問題を、「生きた現前」あるいは「人格的接触」というような根本的観念にまで引き寄せたのは彼のこの論考なのである。