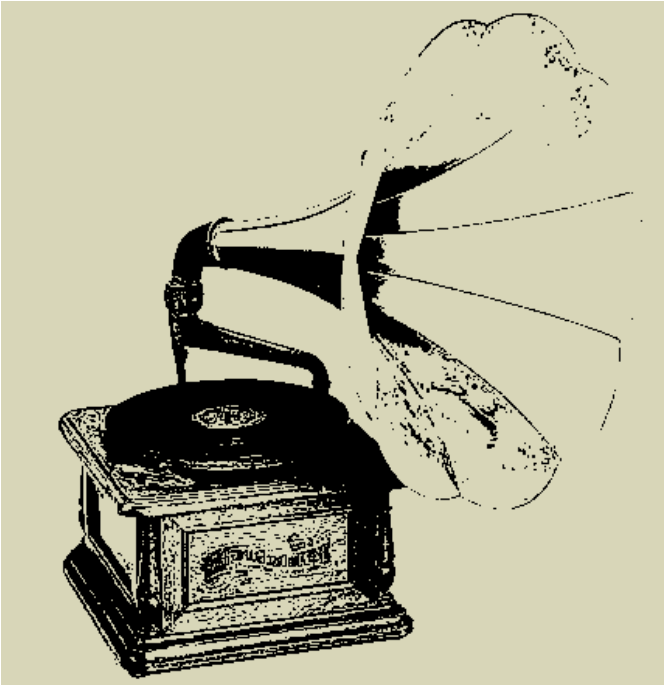
北村憲昭　著

名演奏



NKB

名演奏

名演奏とは？

「いい音」と「ディテール」が、キーワード

SP レコード・コレクションから、「名演奏」の紹介と解説

指揮者の「名演奏」へのアプローチ

北村憲昭　著

NKB

名演奏

目次

まえがき

第１章　名演奏

第１部　名演奏とは？
名演奏を定義してみる
過去の音源から
これらの音源から見えてくるもの
音、声／音律／テクニック／その他の問題
まとめ

第２部　名演奏へのアプローチ
方法論
前半：「細部を見て深意をくみ取る」
楽譜／旋律（フレーズ）／アンサンブル
後半：「深意を想って細部を行う」
構成／演奏／テンポ／ハーモニー／抑揚（イントネーション）

第２章　指揮者の「名演奏」へのアプローチ

実作品での例

ベートーヴェン「レオノーレ」序曲第３番
第１部　前半：「細部を見て深意をくみ取る」
楽譜／旋律（フレーズ）／アンサンブル
第２部　後半：「深意を想って細部を行う」
構成／演奏

あとがき

ディスコグラフィー一覧

参考文献

名演奏

まえがき

名演奏を語るキーワードは、「いい音」と「ディテール」だ。それについて詳しく述べていきたい。

この両者は、具体的な基準や理想があるわけではない。ただ方向性を示すものだ。追求すれば際限なく、しかし一歩でも進めばそれまでよりも明らかに素晴らしいものに近づける。まさに音楽家にとっての指針となるものである。

「名演奏とは何？」と大上段にきくと、「そのようなものはない。大音楽家がたまたま良い演奏をした時に起こる偶然の産物だ。それを暴くのは不遜だ」との声が起こるのは承知のうえでこれを書くこととする。

なぜ演奏家たちは名演奏を目指さないのか？　実はその方が不思議なのである。

「正しく演奏をしよう」とは聞くが、「名演奏をしよう」とは聞かない。音楽教育の世界でも、それぞれの奏法についての研究や、作曲家や作品研究はなされていても、演奏についての研究はなされていない。大学院などでの演奏研究と題した論文が時折見受けられるが、ほとんどが、「正しく演奏しよう」の域を出ない。それに過去の名演奏家たちの演奏の検証すら行われていない。評論家（音楽学者も含め）が、自身の主観で名演奏を語る書物は数多く出版されているが、演奏の専門家がこのような書物を書いていない。評論家は演奏の専門家とは言えないので、むしろ一般聴衆の代表者としての位置づけが正しい。音楽学者も、知識はあっても演奏技術は専門家とは言えない。

私は多くの著名な演奏家に教えを受けまた共に演奏をした。その交流の中で多くの含蓄ある名演奏論を聞いた。なぜ師たちはそれを書物として残してくれなかったのか、残念でたまらない。もちろんその方々は、大変に立派な人物であり、自身がまだ発展途上であるとの認識を持っていたことに疑いはないが、後世へその知識や考え方などを伝える書物がないのは本当に残念だ。また師たちは、世界的に著名な演奏家の弟子でもあり、おかげで私は日本に居ながら海外でも通用する技術と知識を得ることができた。

私の演奏における論理は、日本のフルート界の巨匠吉田雅夫（スイスのアンドレ・ジョネ André Jaunet と、ウィーン・フィルハーモニーのハンス・レズニチェク Hans Reznicek　に師事）の深い哲学的見識を背景にした詳細な分析やバロック演奏法の論理をベースにしている。岩崎勇（ヘルムート・ヴィンシャーマン Helmut

Winschermann の高弟）からは、共に演奏しながら室内楽やオーケストラのアンサンブルを学んだ。また、日本を代表する指揮者山田一雄（ポーランド系ユダヤ人指揮者ヨーゼフ・ローゼンシュトック Józef Rosenstock に師事）に指揮法とオーケストラの機能と演奏の神髄を学んだ。さらに、朝比奈隆（ウクライナの指揮者エマヌエル・メッテル Emmanuel Metter に師事し京都大学法学部と文学部に在籍）のもとで、文学や哲学の深い見識とオペラや演劇の知識を学んだ。

彼らの教えやうんちくなどを少しでも後世へ残し、また私の経験から得た方法論などを、次世代の演奏家に役立ててもらえればとの思いから、私は本書を執筆することにした。

名演奏を客観的に確認するために、録音された音源を提示した。録音されたおよそ 100 年前の演奏を対象にしている。筆者は幸い祖父北村吾三郎の遺した多くの SP レコードを所有しそれを聴く機会に恵まれた。片面のレコードも数多くあり、およそ 1150 面の音源がある。これらの音源のデジタル化（DSD 1bit / 5.6MHz）を企画し、丸 1 年かけて全てを聴きながらデータ化を終えた。主にその演奏データから、名演奏と呼べるものを提示した。一般に名演奏といわれるものや、あまり知られていないものもある。その実際の音源のリンク先を示し、読者がすぐに聴いて確認できるようにした。もし興味があれば、その他の SP 音源なども聴くことができる。

ただ残念なことに、このライブラリーにはいわゆる歴史的名指揮者の演奏はほとんどない。しかしこれらはインターネットなどで今では自由に聴くことができるので、ここではわずかな紹介にとどめた。

本書には、確証されていない事柄が多く含まれている。これらは、今後の研究対象としてもらいたく思っている。それらは、現場の奏者には既成の事実であることも多いが、誰もどこにも記述を残していない。論証は研究者に委ねることとする。

文中音源

NKB ホームページ／ブック

http://www.nkb-ga.com/book.html

NKB SP selection 全 19 集　発売

NAXOS / https://www.naxosmusiclibrary.com

YouTube / All data of SP Selections: http://nmayc.la.coocan.jp/nkb/SPselectionswp.pdf

第１章　名演奏

第１部　名演奏とは？

名演奏を定義してみる

名演奏とはどのようなものかを考えるところから始める。

演奏する者、特に今から演奏家になっていく人たちの勉強の指針として、名演奏とは何かを示すことが必要だ。そのような観点から、必要な条件を検証して名演奏を定義してみる。

名演奏とは、と問えばその答えは人により千差万別である。しかしそこに一定の定義づけができる。名演奏といわれるとき、そこには「感動」が伴っている。その演奏を聴いたときに聴き手が「感動」を覚えたかどうかである。ただし、自身が「感動」を覚えてもそれが名演奏といえるかどうかは疑問に思う。それを確かめるすべは、有識者つまり高名な音楽家や評論家のお墨付きだ。しかし、その有識者の見識が妥当かどうかも問題だ。今はその点は差し置いて、名演奏だと思えた「感動」の根拠を考えてみる。

今聴いた演奏が、完璧であったかどうかは意外に問題にならない。「素晴らしい演奏だった」との感想はあっても名演奏とは必ずしも言われない。その反対に、たった１つの音が素晴らしかった場合に、「感動した」との評価から名演奏といわれる場合がある。

ここに必要条件がある。「いい音」がしたかどうかだ。

演奏家でも作曲家でも、究極的に望むのは「いい音」であることだ。これは断言できる。

「いい音」を望まない音楽家はいない。他の芸術分野においては、ネガティブな表現、つまり「まがまがしいもの」、「汚れたもの」や「俗悪」だったり、もっとひどい場合は「非人道的なもの」でさえ表現になるが、音楽の場合にはそのような表現は存在しない。すべてがポジティブな「いい音」であることが望まれる。

ただし「いい音」は、「美しい音」「良く鳴った音」「澄んだ音」とは限らない。

この「いい」の部分の意味は広く深い。これこそが「名演奏」の神髄であろう。

過去の音源から

幸い私たちは、録音された過去の音源を聴くことができる。録音では音楽の神髄を聴く

ことはできないとの意見もある。それもわかるが、このような問題の解明にはある程度の客観的検証が必要なので、これらの録音資料には一定の価値があると思う。

そこで、再現可能なこの録音された演奏例をみていくことにする。

録音されたおよそ 100 年前の演奏を対象にしている。筆者は幸い祖父北村吾三郎の遺した多くの SP レコードを所有しそれを聴く機会に恵まれた。片面のレコードも数多くあり、およそ 1150 面の音源がある。

このコレクションはほとんどがクラシック演奏で、声楽、ヴァイオリンやピアノなどの独奏、室内楽、オーケストラなど、まんべんなく収集されている。この中にいくつかの名演奏がある。また著名であったにもかかわらず名演奏とは程遠いものも数多くある。当時人気があり評価されたのだろうが、今客観的に聴けばとてもいい演奏には思えないものも多い。このような事実も今回の検証にはいい材料となる。その中から良い演奏のものを選んでジャンル別にまとめた。

さらにその中から選んだ演奏を紹介する。

ディスコグラフィー　1

Discography 1

NKB のホームページ http://www.nkb-ga.com/book.html から
Discography list を開いて **NKB-XXX-X** をクリックすると、
Youtube 音源が再生される。

Label	Disk No.	Title	Performer
Victor	87017 NKB-814-2	Verdi: Rigoletto - La donna e mobile	Ten.: E. Caruso
Victrola	89075 NKB-814-6	Verdi: Otello - Si pel ciel	Ten.: E. Caruso Bar.: T. Ruffo
Victor	88396 NKB-814-5	Ponchielli: Gioconda - O monument! Act I	Bar.: T. Ruffo
Columbia	49tube557 NKB-814-7	Verdi: Aida - Oh Patria Mia	Sop.: R. Ponselle
Victor　LP	JL-7005-A NKB-816-12	Verdi: Aida Act IV	Sop.: R. Ponselle Ten.: G. Martinelli
Victrola	74510 NKB-814-16	Delibes: Lakme - Dov'e I'lndian bruna	Sop.: A. Galli-Curci
Victrola HMV	88487 NKB-814-17	Puccini: Tosca - Vissi d'Arte e d'Amore	Sop.: E. Destinn

名演奏家は、当時も今もそれほどには多くないのも事実だ。

特に声楽の世界はその技量の差は甚だしい。それには理由がある。声楽それもオペラでは、声の大きさや美声の魅力は絶大だ。それは生で聴くだけで感動を覚える。「良い声」はそれだけで「人類の宝」だと思える。ほれぼれしてしまうのだ。しかしそれを録音で冷静に聴くと、やはり名演奏といえるには、声以外にも音楽的技量が重要な要素であるのがわかる。その両方を備えたエンリコ・カルーソーEnrico Caruso が最高の歌手であるのは疑いない。

では、ローザ・ポンセル Rosa Ponselle や、ティッタ・ルッフォ Titta Ruffo はご存じだろうか。ともにカルーソーに劣らぬ名歌手であり、名指揮者セラフィン Tullio Serafin もこの 3 人を絶賛した。カルーソー（オテロ）とルッフォ（ヤーゴ）の二重唱（Si pel ciel）は圧巻の声の競演だ。ポンセルの、伴奏オーケストラの演奏を妨げない正確かつ十分な表現力は称賛に値する。この音源以外にも LP でヴェルディ「アイーダ」第 4 幕の録音があるが、共演のマルティネッリ Giovanni Martinelli（テノール）のラフな演奏が、音楽の妨げになっている。残念だ。

SP レコード時代には、この 3 人の他にはいないと言ってもよいかもしれない。他には、ソプラノ・コロラトゥーラとしての技量は素晴らしいガリ＝クルチ Amelita Galli-Curci やデスティン Emmy Destinn がいる。曲による完成度のばらつきはあるが、高い演奏力を有している。

ディスコグラフィー　2

Discography 2

Label	Disk No.	Title	Performer
Victor	74589 NKB-807-4	Liszt: Caprice Poetic	P.: A. Cortot
Victor	3045-A -B 3046-A -B NKB-805-1~3	Haydon: Trio in G Major I II-1 II-2 III	Vn.: J. Thibaud P.: A. Cortot Vc.: P. Casals
Victor	3047-A 3047-B 3048-A 3048-B NKB-805-4	Mozart - Beethoven: 7ver. on a Theme from the Magic Flute -1 -2 -3 -4	Vc.: P. Casals P.: A. Cortot

Victor	8086-A 8086-B 8087-A 8087-B 8088-A 8088-B **NKB-806-1~4**	Faure: Sonata in A Major Op.13-I -I 2 -II 1 -II 2 -III -IV	Vn.: J. Thibaud P.: A. Cortot
Victor	52-858 JB-1A -1B JB-2A -2B JB-3A -3B **NKB-803**	Mozart: Concert in C K.299 I-1 I-2 II-1 II-2 III-1 III-2	Fl.: M. Moyse Hp.: M. Lily Laskine Orch.: Lamoureux Orchestre Cond.: M. P. Coppola
Victor	1298-A -B **NKB-813-11**	Torroba: Sonatina in A Major Bach: Courante	Guit.: A. Segovia

ここでは SP 時代に特化しているが、他の分野でも名演奏家は限られる。コルトー Alfred Cortot（ピアノ）、クライスラーFritz Kreisler、ティボーJacques Thibaud（ヴァイオリン）、カザルス Pablo Casals（チェロ）、モイーズ Marcel Moyse（フルート）、リリー・ラスキーヌ Lily Laskine（ハープ）、セゴビア Andrés Segovia（ギター）など。

もちろんこれらの名演奏家の演奏でも、名演奏の確率は高いが全てではない。反対に今では知られていない演奏家の名演もある。SP レコード時代は録音上の制約もあるので、大きな編成や大曲は対象になりにくい。しかしその中で、アルボス Fernández Arbós 指揮 アルベニス Isaac Albéniz 組曲「イベリア Iberia」（マドリッド交響楽団 Madrid Symphony Orchestra）、モラヨリ Cav. Lorenzo Molajoli 指揮 レスピーギ Ottorino Respighi「ローマの松 Pini di Roma」（ミラノ交響楽団 Milan Symphony Orchestra）は、さすがにご当地曲にふさわしい共感にあふれる名演奏になっている。またこのコレクションにはないが、メンゲル ベルク Willem Mengelberg 指揮 バッハ Johann Sebastian Bach「マタイ受難曲 Matthäus-Passion」（アムステルダム・コンセルトヘボウ管弦楽団 Concertgebouw Orchestra of Amsterdam recorded 2nd Apr. 1939, Amsterdam）の演奏は広く名演とされている。

LP や CD では、以前から筆者が名演奏として愛聴している音源がいくつかある。その中でとりわけ名演と思われるのが、共にクレメンス・クラウス Clemens Krauss 指揮の、リヒャルト・シュトラウス Richard Strauss「英雄の生涯 Ein Heldenleben」（ウィーン・フィルハーモニーWiener Philharmoniker）と、「メタモルフォーゼン Metamorphosen」（バンベルク交響楽団 Bamberger Symphoniker）だ。ともに LP レコード音源だが CD 化されている。

もちろんフルトヴェングラーWilhelm Furtwängler は言うに及ばず、クレンペラーOtto Klemperer、クライバー親子 Erich Kleiber、Carlos Kleiber、ミュンシュ Charles Munch、チェリビダッケ Sergiu Celibidache、前出のセラフィンの演奏にも名演がたくさんある。それを無視するわけではない。今は取り上げないでおく。

残念なことだが、これらの名演奏家はレコード時代の演奏家がほとんどだ。ここにも検証すべき課題がある。もっと残念なのは、近年ますます名演奏家が減っている事実だ。特に指揮者は、カラヤン Herbert von Karajan 時代、その後のアバド Claudio Abbado 時代を過ぎて今や絶滅危惧種になりかねない。それも本書を書く動機である。

ディスコグラフィー　3

Discography 3

Label	Disk No.	Title	Performer
Columbia	KX61-A J7401 KX64-B J7441 KX67-A J7402 KX68-B J7402 KX82-A J7403 **NKB-817-4~8**	Albeniz: Suite Iberia Part 1 Part 2 Part 3 Part 4 Part 5	Arr. Cond.: F. Arbos Orch.: Madrid Symphony Orchestra
Columbia	(B2222) A J5074 (B2219) B J5074 (B2220) A J5075 (B2224) B J5075 (B2225) A J5076 (B2227) A J5076 **NKB-818-5~10**	Respighi: The Pines of Rome 1 The pines of the villa Borghese 2 The Pines near the Catacombs Part 1 3 Part 2 4 The Pines of Gianicolo Part 1 5 Part 2 6 The Pines of Appian	Cond.: Cav. L. Molajoli Orch.: Milan Symphony Orchestra
NKB	103	Tchaikovsky: Eugene	Cond.: N. Kitamura

	NKB-103-9	Onegin Polonaise etc.	Orch.: The Warsaw Philharmonic Orchestra
NKB	104 NKB-104-6	Delibes: Coppélia Mazurek etc.	

J. S. Bach: *Matthäus-Passion* BWV244 Willem Mengelberg (1939)
https://www.youtube.com/watch?v=zayss_RBkj8

R. Strauss: *Metamorphosen* C. Krauss Bamberg SO (1953)
https://www.youtube.com/watch?v=cNMqctL1wqs

R. Strauss: *Ein Heldenleben* op. 40 C. Krauss Wiener Philharmoniker Boskovsky
https://www.youtube.com/watch?v=3A9EbsOOsd4

これらの音源から見えてくるもの

この中で最も名演であることに納得のいくのが、メンゲルベルクのバッハ「マタイ受難曲」の演奏である。第 2 次世界大戦前夜といわれる世情の中で行われた演奏は、演奏者も聴衆も同じ不安を感じていたであろうことは想像に難くない。その中で祈りの感情は共有されていただろう。恐れや不安などのネガティブな感情は、希望の祈りに昇華されたのであろう。これが名演であることは、大変に残念なことだ。前述したように、音楽はネガティブな表現はできない。クレメンス・クラウスの「メタモルフォーゼン」も同様の経緯の中で作曲されたもので、演奏は大戦の記憶の残る 1952 年である。

その前に提示した、組曲「イベリア」や「ローマの松」など、そのご当地オーケストラが演奏した共感は、説明の必要は無いだろう。私も、ワルシャワ・フィルハーモニー Warsaw Philharmonic Orchestra を指揮して「エフゲニー・オネーギン Евгений Онегин」（チャイコフスキーPeter Ilyich Tchaikovsky）の「ポロネーズ Polonaise」や「コッペリア Coppélia」（ドリーブ Léo Delibes）の「マズルカ Mazurek」を録音した時も奏者の共感を実感した。

作品への**「共感」**は名演奏には必須のものだろう。

ディスコグラフィー　4

Discography 4

Label	Disk No.	Title	Performer
Victor	63167-A -B	Sarasate: Aires Gitanos (Zigoinerwaisen) Parte 1	Vn.: P. Sarasate

	NKB-801-1	Parte 2	
Victrola	74628 NKB-802-1	Rachmaninoff: Prelude in G Minor Op.23-5	P.: S. Rachmaninoff
Columbia	WLX1593-2 J8035 WLX1594-1 J8035 WLX1596-2 J8036 WLX1597-1 J8036 WLX1595-1 J8037 NKB-801-10~12	Ravel: Concert pour Piano I-1 I-2 II-1 II-2 III	Cond: M. Ravel P.: M. Long Orch.: Orchestre Symphonique
Columbia	J5079-A J5079-B J5080-A J5080-B J5081-A J5081-B NKB-801-4~6	Pierné: Sonata da Camera Op.48 I-1 I-2 II-1 II-2 Finale-1 Finale-2	Fl.: M. Moyse Vc.: M. Lopez P.: G. Pierné

Igor Stravinsky: *L'oiseaux de feu (suite)*
https://www.youtube.com/watch?v=5tGA6bpscj8

それならば作曲家の自作自演は名演奏になるかといえばそうとも言えない。

SP コレクションにもいくつかの自作自演がある。有名なのは、サラサーテ Pablo Sarasate の「チゴイネルワイゼン Zigeunerweisen」（盤面の表記は「ジプシーの歌 Aires Gitanos」）である。ヴァイオリンの名手の鮮やかな演奏だが、名演奏とは言えない。ラフマニノフ Rachmaninoff の「プレリュード第 5 番 Prelude No. 5」や、ストラヴィンスキーIgor Stravinsky の「火の鳥 L'oiseaux de feu」も演奏は面白いが名演とは言えない。

サラサーテもラフマニノフも共に名手だ。決して技量に問題がある訳ではない。自作だから共感もある。しかし参考になっても名演奏ではない。ストラヴィンスキーは、指揮者としては今一つだ。

誰もが作曲家以上に自作に共感できる者はいないように思うが、それは間違いだ。作曲家もその作品を書いたのは過去の自分であって今の自分ではない。書いた当時の感情はもう他人のそれと変わらない。誰でも過去の感情の記憶は主観的には語れない。そこを錯覚してしまうのだ。演奏に乱れがみられる。

「共感」は「今の感情」としてでなければならない。そのためにはその作品を作曲した当時の感情を逐一想像する必要が出てくるのだ。作曲家はわかっていると錯覚している。誰もが勘違いしている。

反対に名演になった例として、指揮者としては評価できないラヴェル Maurice Ravel だが、名ピアニストのロン Marguerite Long の助けを得た自作の「ピアノ協奏曲 Concerto pour Piano」がある。また、名フルーティストのモイーズの助けを得たピエルネ Gabriel Pierné 自身のピアノでの「室内ソナタ Sonata da Camera」も名演だ。

音、声

歌に限らず名演奏家は「良い声、良い音」を持っている。前述したが、「良い声、良い音」は本当にいい気持ちにしてくれる。聞き惚れる。大きな声は特に聴衆を魅了する。それは声に限らず大きい音には感覚を麻痺させるインパクトがあるからだ。だから大きな編成や楽器への改良がどんどん進む。ロックでのエレキベースギターのスピーカーの音量がとんでもなく大きくなる。聴衆でなければ単なる騒音だが、ロックファンはその音を聞きに行きたくなる。その興奮を感動と錯覚する。いつの時代も同じだ。

それはさておき、どの名演奏家も「良い音」を持っている。それは才能だけではなく、いつも研究し練習をして磨いている。また少しでも「いい音」(「良い音」とは違う。説明は後述する）を出そうと努力しているのだ。それは作曲家でも同じだ。「いい音」がするように書こうとしている。現代曲ではピアノを壊したり何もしなかったり色々な試みもあったが、廃れた。「いい音」がしない音楽は淘汰される。現代オーディオ機器が進化しているが、今もって擦過音や衝撃音などを捉えようとする試みに走るのは残念だ。音楽家はそのようなものを求めてはいない。音楽とは無関係な追求であろう。単なるファンの「のぞき見趣味」だ。「いい音」はその演奏空間にできた響きだ。早く気付いてほしいものだ。

音楽で使われる音は、「楽音」と言われ、整った響きの音といわれる。しかし決して人工的に作られた音をいうのではない。あくまで自然界にある心地よい音を指すのである。我々は自然の摂理の中で生きている。ゆえに自然界の法則（物理現象）にしたがったものに親和性を持つ。その中で聴く者に心地よさを与えるのが「いい音」なのだ。

しかし、意外に自然法則に反した理論や規則も多い。その代表が「音律」である。

音律

音律とは？

少し複雑なことだが、演奏している音律（≒音階）について説明しよう。

最初に認識しなければならないのは、一般に述べる音律とはピアノやオルガンまたはフレットのある弦楽器などの固定音律楽器のために人為的に作られたものだということだ。弦楽器は自由に音程を作ることができるし、声はトレーニングが必要だが思えば自由に出せる。管楽器も声と同じだ。およそは出るがしっかり思えばかなり自由だ。身体を使う場合、意識すれば自由に音が出せるのだ。

音律は自然界の物理法則に従うべきもので、その逆ではない。一般に正確な音律は、ピアノやオルガンなどに採用されている「平均律 Equal temperament」と思われている。これは正しくない。と言って、合唱などで語られる「純正律 Just intonation」が正しいかというとそれも違う。結論を言えば「自然倍音律」（音楽用語には無い。自然環境に存在する音のこと。詳しくは後述）とでもいう音律が正しい。なぜ正しいかといえば、「いい音」がするからである。この「いい音」は、すべてが協和するという意味ではない。それなら「純正律」だ。反対に「平均律」は、1 オクターブ離れたもの同士しか協和しない。ピアノは優れた楽器で正しく調律して正しく弾けば、協和するものは協和し、そうでないものはそれなりの響きがする。奏者の技量次第だ。他の多くの楽器もそのように作られている。しかし、電子楽器は殆どが「平均律」に調律されているが、製作者がまだそこに重要性を感じていない。

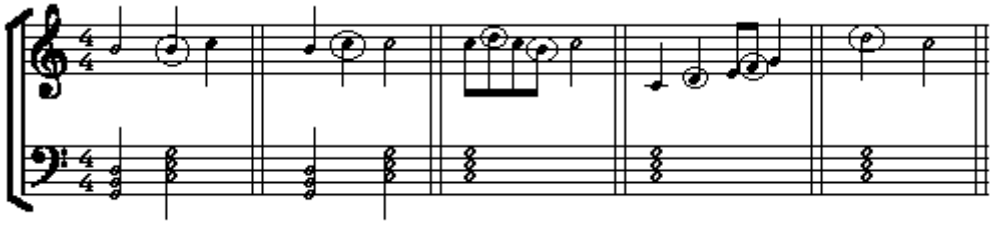
歴史的にオルガンなどの楽器製作者達は試行錯誤をして多種の音律を作り出した。その１つが「平均律」であり「純正律」だ。その他にも、ピタゴラス音律 Pythagorean intonation や中全音律 Mean-tone system、ヴェルクマイスターAndreas Werckmeister やキルンベルガーJohann Philipp Kirnberger が編み出した音律などがあり、さらに機械的に「純正律」を追求した 1/4 音（半音の半分）が演奏できるようにした微分音オルガンも発明された。結局残ったのは「平均律」だけだ。音程の許容範囲を持った楽器は、楽器の中や演奏空間での共鳴の力で、自然倍音に近い音律を得ることが可能だ。それだけに名演奏家たる技量がものを言う。

なぜ全てが協和する「純正律」が正しくないかは、作曲されたものが常に協和するとは限らないからである。音楽の音には、「非和声音（掛留音、先取音、刺繍音、経過音、倚

音の 5 種)」という不協和音を作り出す音がある。この音にいろいろな思いを込めて作曲されている。最も印象的な例は 、バッハの「マタイ受難曲」最終曲コラールの最終音で、ただフルートだけが和音を乱す音（掛留音）を出し、1 歩遅れて和声音に移り締めくくる。この音にこの曲のすべての思いが詰まっている。これが協和すれば受難曲ではなくなってしまう。この音の進行が、苦難と救済を体現させてくれる。

「自然倍音律」が「いい音」と感じるのは、我々にとって自然なことだ。普段耳にする音の大半はこれで成り立っている。耳障りな音はこの音律にはなく、ゆえに危険を感じたり不調を察知したりできる。そこに「いい音」のヒントがある。

非和声音



掛留音　　先取音　　刺繍音　　経過音　　倚音

自然倍音とは

今、ある音がしたとすると、その音の整数倍の振動がする音が含まれる。例えば、ある音が 1Hz（Hz は 1 秒間の振動数）とする。なぜだかこれは、C 音（もちろんおよそで、今の基準である A=440Hz で調律した音よりは低い。日本音名で、**6 点は音**）（以下大文字アルファベットは英表記音名）になる。倍の振動数の音は同じ音名なので、振動数 1，2，4，8，16，32，64，128，256，512 …は全て C 音。その間の振動数 3，6，12，24，48，96，192，384，768 …は G 音。5，10，20，40，80，160，320，640 …は E 音。高音は省略して、7Hz は B♭音。9Hz は D 音。11Hz は F#音。13Hz は A 音。と順次自然数倍で、ほぼハ長調の音階ができる。もっと続けていけば、音楽で使われる 12 音全てが現れる。1 Hz から順に C-C-G-C-E-G-B♭-C-D-E-F#-G-A-B♭-B♮-C-C#-D-D#-E …この 20 倍音の E 音が 20Hz と、この後も延々と続く。

最初の音を**基音**という。上記のなかで基音の C 音が 5 回現れる。ゆえに C 音と認識される。しかしこれらの倍音の音量が均等に聞こえることはない。なぜなら、音を作る材質や気温などあらゆる条件で、この倍音のそれぞれの強さが変わってくるからだ。それにより音質が変わる。もちろん高い倍音は力が弱い。しかしこれは自然の物理現象で、音楽はこれを利用しているだけだ。前述した「マタイ受難曲」のフルートの掛留音もこの倍音の中にはあるが、普通にはほとんど聞こえていないので、違和感のある音に感じる。かなり弱くすれば、「平均律」でも空間の共鳴の力により倍音の音に近くなる。それをもっと違

和感をなくしたのが、「純正律」の音程だ。しかしこの曲の意にはそぐわない。意識して倍音列から外すことで、その意図が込められる。まさに奏者の技量だ。

「良く鳴る音」とは、低次倍音と同じ音名の音が多く含まれる時の音だ。澄んだ透明感のある伸びやかな音になる。高次倍音が多く含まれると、厚みのある力強い硬い音になる。

音色は、それを発生させる物の固有振動による倍音の構成で決まる。楽器の形や大きさや素材の違い、またそれらの作る空間の形や大きさにも左右される。声でもそれぞれの体格で変わるが、身体の中で作られる空間や筋肉でも変わる。一番わかりやすいのが口の中の形だ。肺の形や筋肉の緊張具合でも微妙に変化する。実に変幻自在な楽器だ。それだけに、コントロールに長けた者だけが称賛される。凡人はあこがれる。誰でも簡単にできそうだができないからだ。管楽器でも同様だ。弦楽器でもピアノでも、その奏者の身体との関係があるとされる。

ただし「自然倍音律」は音楽で使うには、問題がある。基音がいつも同じではないのだ。基音は主音だ。調が変われば主音も変わる。主音が変われば倍音も変わる。ゆえに調の数だけ音律がいる。何台もの楽器が必要になる。そこで１台で演奏するために編み出された妥協の産物が「平均律」なのだ。

この「平均律」の探求と共に、音楽家は妥協を克服するために様々な工夫をすることになる。バロックのトリオ・ソナタの通奏低音（最低音声部。数字を音符の下に付け、ハーモニーを指示した。数字が無ければ基本形、6 は第１転回形、4 6 は第２転回形、7 は 7th など。数字譜付き低音ともいう)、大きな編成での合奏や合唱、大きな会場、電気機器での増幅などだ。大音量が最も簡便な解決案だが、「いい音」がしなければ廃れる。

もちろん「平均律（当時の不完全なものを含めて)」をメリットとして作曲されたものもある。自由な転調だ。J.S.バッハのように各音を主音とした作品も作られた。さらに、無調、12 音音楽などがあるが、微分音やクラスターは行き詰まった。しかし、作曲家の試みは、演奏者に大きな負担を残した。ただ近年電子楽器が「平均律」の演奏を容易にした。しかし「平均律」では、音の再現だけでは不満が残る。不自然な音律に聴衆の耳はなじまない。不安と緊張が残る。ゆえにいつの時代にも「バッハに帰る」というスローガンがあげられる。

ここで、音律の説明で述べた非和声音について補足しておく。

「自然倍音律」には楽譜上のほとんどの音が含まれるので、全て協和してしまうのだが、意識的に協和させない音が「非和声音」だ。作曲家が意図している。演奏家もまた苦

心している。いかに協和するのを避けるかだが、旋律線が美しくなくては本末転倒だ。そのためには非和声音は解決（解消）される音に近寄せる。非和声音でなくとも音階の第 7 音（第 1 及び 8 音は主音）である導音は、主音に近寄せる。導音は、そこのハーモニーだけで考えると属和音の第 3 音で、「平均律」より低めでなければ協和しない。「純正律」だと当然低く取る。和音は整うが旋律はいびつだ。本末転倒だ。

近代において、「平均律」が世の中で一般的になる（主にピアノの普及のため）につれて、「非和声音」の傾向が変わってくる。「和声音」とすることが多くなり、複雑な和音（7th 以上の重なった和音）が多用され、さらにその和声が新鮮に受け取られるようになる。また全音音階 whole-tone scale などで調性が崩壊傾向になり、さらに「非和声音」の必要性が希薄になっていく。しかし、音響的には物理現象なので、演奏者と聴衆双方にとって自然に感じるには年月が必要だった。現代になってやっとかもしれない。筆者指揮ワルシャワ・フィルハーモニーによるドビュッシー「牧神の午後への前奏曲 Prelude to the Afternoon of the Faun」や交響詩「海 La Mer」の演奏（NKB-104）が、「楽器の組み合わせ次第で単独では想像できないほど多彩な響きが生まれることを実感できる優秀録音」（音楽評論家・山之内正氏評「MUSIC BIRD Best Sound～オーディオ評論家が選ぶ優秀録音盤～」）と、評されたのもその表れだろう。かつてのその葛藤と格闘している名演にモイーズ、ジノ Ginot、ラスキーヌによるドビュッシーのソナタがある。

ディスコグラフィー　5

Discography 5

Label	Disk No.	Title	Performer
Parlophone		Debussy: Sonata	Fl.: M. Moyse
	E7014-A	I-1	Va.: Ginot
	-B	I-2	Hp.: M. Lily Laskine
	E7015-A	II-1	
	-B	II-2	
	E7016-A	III-1	
	-B	III-2	
	NKB-803-1~3		

協和しているかそうでないかを判断しなければならないのは、演奏家の仕事だ。読譜の知識と理解力が必要だ。名演奏家はこれができる。一流の音楽家は心得てはいるが、判断が不完全だとなかなか名演奏にならない。その理由の 1 つは、単独での演奏ならまだしも、大概は複数の奏者で演奏するので技量の差が出てくるからだ。同じような技量の者同

士が演奏するとかなりうまくいく。そこに１人上級者がいればそれはそれで崩れてしまうことは多々あることだ。

これは、ホモフォニーhomophony の音楽では察しが付くだろうが、ポリフォニーpolyphony の音楽でこそその重要性がある。それぞれの旋律が重なり合う瞬間に協和したりしなかったりが生まれるからである。それが絶妙なのが、J.S.バッハの作品である。バッハが再評価されるのに 100 年かかった事情もここにあるのかもしれない。

この音律の問題と共に演奏上の技量に触れる。
それぞれの演奏家たちが「いい音」を目指していることは前にも述べた。その個人の技量に焦点を当てる。名演奏家たちが素晴らしい技量を持ち合わせていることは言うまでもない。その中で大変に技術が高いのに名演奏が無い演奏家もいる。一般にいうところの完璧な演奏なのにもかかわらず。そこに、「いい音」と「良い音」の違いがある。

今まで、この２つの言葉を使い分けてきた。「良い音」は、そのまま良く響くとか良く鳴っている意味だが、「いい音」は、その場にふさわしい音ということができる。先ほどの協和音と不協和音でも、「純正律」の考えは不協和なものを排除する思想だ。神様の音楽は完全でなくてはならないとの宗教上の偏狭な観念から生まれた思想だ。そのために旋律的には不自然な音律になってしまっている。そこをあいまいにしたのが「平均律」というわけだ。ここに演奏者の葛藤が生まれる。ふさわしい音律を探さなくてはならない。

このコレクションにはないが、名演奏の例がある。フルニエ Pierre Fournier によるバッハの「無伴奏チェロ組曲」だ。
BACH *6 Suiten für Violoncello solo BWV 1007-1012* Pierre Fournier ARCHIV F52A 20038/9 1960/12

この音源での検証のメリットは、弦楽器は音程を自発的に作らなければならないことだ。これを検証すれば、どのように音律を定めているかがわかる。特にこの演奏は、私が知っている中では最高に美しい音律での名演だ。
この音源の中で、ソロソナタ第３番のブーレー1 前半部を実測して「自然倍音」と「平均律」「純正律」の周波数を比べた。
「自然倍音」は、ハ長調なので主音 C を実測に合わせて、後は比率を求めた数値だ。黄色の数値が、実測と一致しているところだ。

単位 Hz

音名	実測平均	自然倍音比率	自然倍音	平均律	純正律
GG	96.9	0.75	96.9	96.8	96.9
AA	107.7	0.84375	109.0	108.5	107.7
BB	118.4	0.9375	121.1	121.9	116.3
C	129.2	1	129.2	129.2	129.2
C#	-	1.0625	137.3	136.9	137.8
D	150.7	1.125	145.4	145.0	145.4
D#	-	1.1875	153.4	153.6	155.0
E	161.5	1.25	161.5	162.7	161.5
F	172.3	1.3125	169.6	172.5	172.3
F#	183	1.375	177.7	182.7	183.8
G	193.8	1.5	193.8	193.6	193.8
G#	204.8	1.63277	211.0	205.1	206.7
A	215.3	1.6875	218.0	217.3	215.3
A#	-	1.75	226.1	230.2	232.6
B	247.6	1.875	242.3	243.9	242.3
c	258.4	2	258.4	258.4	258.4
d	290.7	2.25	290.7	290.0	290.7
d#	-	2.38	307.5	307.5	310.1
e	333.8	2.5	323.0	325.6	323.0
f	355.3	2.625	339.2	344.9	344.6

この結果、「平均律」は主音Cしか合っていない。「純正律」は主音Cと属音G下属音FとA高いd音が合っている。「自然倍音」は、主和音のドミソCEGが合っている。調性感が良いわけだ。導音のBがかなり高いのも調性感を高めている。

このほかの音もほとんどが非和声音は解決音に近寄せている。またほとんどの音がいつも同じ音程であることは、特筆に価する。非常に安定した音律で弾いている。ソロの演奏で、他者との音程合わせが必要ないため、安定した良い音律で弾くことができたのであろう。複数奏者のアンサンブルで起こる葛藤がない。

ディスコグラフィー　6

Discography 6

Label	Disk No.	Title	Performer
Columbia	CXE7259 AJ8581 CXE7260 BJ8581 CXE7261 AJ8582 CXE7262 BJ8582 NKB-812-1~2	Mozart: Sonata in C Major K.296 I-1 I-2 II-1 II-2 III	Vn.: S. Goldberg P.: Lili Krauss
Victor	8112-A -B 8113-A -B 8114-A -B NKB-802-4~6	Grieg: Sonata in C Minor Part 1 Part 2 Part 3 Part 4 Part 5 Part 6	Vn.: F. Kreisler P.: S. Rachmaninoff
Victor	7483-A -B 7484-A -B NKB-818-1~4	J. C. Bach Arr. Stein: Sinfonia in B flat Major I II III J. S. Bach Arr. Mahler: Air from Suite for Orchestra	Cond.: W. Mengelberg Orch.: Philharmonic Symphony Orchestra of New York

通常よくあるアンサンブルは、ピアノと他の楽器との組み合わせが多い。例えば、ヴァイオリン・ソナタといえば、ヴァイオリンのソロとピアノ伴奏の組み合わせとなる。伴奏といえばソロの楽器にしたがってそれに合わせるというイメージだろう。そこに落とし穴がある。結論を言えばどちらもが対等な関係にある。むしろピアノに主導権があるといっても過言ではない。少なくともしっかり学んだ作曲家は、そのように書いている。ゆえに、演奏もそのようでなくてはならない。これは「カラオケ」と同じだ。

ピアノの音律は「平均律」で調律されている。名手であれば、不完全ながら自然倍音にすることも可能だ。すなわちヴァイオリンのように自由に音律を作れる楽器と共に演奏するときに、ピアノがヴァイオリン独自の演奏の音律に対応させることは不可能だ。そのために、かえってソロパートが稚拙な演奏に聞こえてしまうことがある。

そのような演奏の SP 音源があった。ゴールドベルク Szymon Goldberg（ヴァイオリン）とリリー・クラウス Lili Krauss（ピアノ）の演奏だ。どちらも名手だが、ゴールドベルクが稚拙な演奏に聞こえてしまっている。残念な例だ。しかしよくあることだ。すなわちヴァイオリンは、常にピアノの演奏に対して自身の音律を考えていかなくてはならない。「カラオケ」で歌うのと同じことだ。ただピアニストがよくないときはさらに悲惨だが。16 歳でドレスデン・フィルハーモニー管弦楽団 Dresdner Philharmonie、20 歳でベルリン・フィルハーモニー管弦楽団 Berliner Philharmoniker で、若くしてコンサートマスターを務めた彼の経験が、むしろこのようになった理由かもしれない。自由な音律の世界での経験が、ピアノの音律と相いれなかったのではないかと思う。

ピアニストとヴァイオリニストが、互角の技量の名演奏にティボーとコルトーの演奏がある。前出のゴールドベルクとリリー・クラウスの演奏と比べると、それぞれの奏者の考え方の違いがはっきりとわかる。

前後してしまうが、これを語る前に、コルトーとカザルスの演奏に触れておく。ここにある演奏は、ベートーヴェンの「魔笛の主題による 7 つの変奏曲 Seven Variations on a theme from The Magic Flute」だ。チェロが、音量も音域も主導権を持つ立場にある。ゆえに、各々が対等な立場になりやすい。特にモーツァルトの主題なので、「倚音」が多用され非和声音の存在がわかりやすい。チェロの音量コントロールで、「倚音」などの非和声音がうまく際立っている。やはり低音が大きいと効果は大きい。後述するカザルス・トリオ（Vn.：ティボー、Vc.：カザルス、P.：コルトー）では、バロックのトリオ・ソナタの編成（独奏部+通奏低音+キーボード。2 つの独奏部と低音部でのアンサンブルとの説明があるが、間違い）がアンサンブルの基礎になっている。この 3 人の対等な力関係が、素晴らしい名演奏を生んでいる。

このトリオの演奏をふまえ、先ほどの 2 組のヴァイオリン・ソナタを聴き比べると、互いに尊重しあっているのも聴きとれる。4 者共に名手に違いはない。違いは、それぞれがどこまで相手に踏み込むかだ。この力関係は、重い荷物を数人で運ぶときに似ている。誰かが力を抜くとそちらへ傾く。誰かが力を入れ過ぎると他の方へ傾く。それをお互いに補うわけだが、常に補正するのではなく、お互いの力具合を確かめながら運んでいく。かなり微妙な修正だ。ほとんど修正している自覚がないほどだ。曲がる時に、誰かが少し力を加えると、全員がそれを吸収して補いながら進める。この微妙な力加減と同じだ。そのためには、何か変化する時には積極的な意思表示が必要だ。相手に命じたり答えたりするだけではうまくいかない。「勝っても、負けてもいけない」のだ。この関係は、ティボーとコルトーの方がしっかりと感じることができる。ゴールドベルクとリリー・クラウスは、それぞれの立場を尊重しているが遠慮がちで、お互いが相手を気遣いすぎる消極性が聞こ

える。名手だけに破綻はないが、お互いのやり取りが聞こえないもどかしさが感じ取れる。絶妙だが、非和声音などのストレスは弱まってしまっている。

もう１組興味深い演奏を紹介する。クライスラーFritz Kreisler とラフマニノフ Sergei Rachmaninoff によるグリーグ Edvard Grieg のヴァイオリン・ソナタの演奏だ。ラフマニノフは作曲家としてだけでなくピアノの名手としても知られる。前述の自作自演では難点がみられるが、ピアニストとしてはこのような素晴らしいアンサンブルを聴かせている。クライスラーという名手との共演でさらに意識が深まっている。

まとめれば、問題になるのは「非和声音」だ。その音が「和声音」か「非和声音」かは伴奏の音で決まる。もっと正確に言えば、最も低い音が和音の決定権を持つ。かつその上にある音で和音が決定され、聴き手にとっては単純な和音以外の音は、「非和声音」として認識される。これは誰でもわかることだ。近年の複雑な構成の和音を作るには絶妙なバランスが求められる。バランスが崩れれば「非和声音」と認識されてしまう。電子楽器にとってはなんでもないことなのだが。

少し付け加えると、演奏会場（SP の場合は録音状態）の問題もある。演奏会場の残響（自然倍音の音が残る）はこの判定に影響を及ぼす。単音の演奏でも、既に出した自身の音が残って重なり、和音が生まれる。そこに次の音をまた重ねることになるのだ。残響も判断の要素になる。

バランスの問題は合奏において常にある。旋律奏者の力（音の強さだけでなく）が強ければ、伴奏者は極力弱音にならざるを得ない。まるで隣の部屋で弾いているようで、ハーモニーどころか共に演奏しているとは思えない。名演奏にはならない。

別の発想での名演もある。名指揮者メンゲルベルクによる大編成でのバッハの演奏だ。特に最後の通称「G 線上のアリア Air on the G String」は、マーラーGustav Mahler 編曲のものだ。名実ともに後期ロマン派的発想による大編成バッハの成功例だ。まだバロック時代の演奏の研究が十分なされていないころの演奏だが、名演奏に違いない。

ディスコグラフィー　7

Discography 7

Label	Disk No.	Title	Performer
Victor	1386-A NKB-809-11	Kreisler: Rondino	Vn.: F. Kreisler P.: Carl Lamson

	1386-B NKB-801-3	Kreisler: Fair Rosemary	
Victor	6766-A NKB813-9	Sor: Theme Varie	Guit.: A. Segovia
	6766-B NKB-813-10	Bach: Gavotte	

力関係の問題は、音律だけにかかわらずテンポやリズムにもみられる。やはり主導権は主旋律以外のパートにある。テンポの例は、ラヴェルの「ボレロ Boléro」が典型だろう。小太鼓のリズムの上に旋律がある。小太鼓は常に一定だが、旋律はかなり自由に演奏している感がある。テンポが一定でも自由に感じる演奏がいい演奏になる。これはラヴェルの作戦勝ちだ。大概の演奏は名演になる。舞曲ではほとんど同じことがいえる。その中でもワルツは関係が逆転してしまうことの多い例だ。気持ちのいい美しい旋律の多いワルツは、いきおいリズムが旋律に主導権を譲ってしまう。またこの伴奏のリズムが誤解されやすい。楽典で習う「強弱弱」の 3 拍子で演奏すると旋律が滞る。リズムが違うのだ。

ジャズでいうスイングと同じだ。「タァ～ンタ、タァ～ンタ」の 2：1 になる不均等な 2 拍子だ。2 拍で上がって 1 拍で降りてくる動きだ。足して 3 拍で 3 拍子。スイングが激しくなると、上がる時の後半で伸びて勢いよく降りてくる。「1-2～3」になる（正確には、3 拍目のアウフタクトで始まり、勢いをつけて強拍の 1 拍目へ向かい 2 拍目で急激な減速をするのを繰り返す)。ウィーンナワルツだ。それが自由に変化しそれに旋律が呼応すればとても躍動感のある音楽になる。テンポ・ルバート tempo rubato と言われる技術だ。ウィーン出身のクライスラーの 2 曲のワルツだが、「ロンディーノ Rondino」はさほどでもないが、「美しいロスマリン Fair Rosemary」は、ウィーン風のルバートがよく聞こえる。ピアノが消極的なのは残念だ。

先ほどのボレロにもちょっとしたリズムのルバートがある。民族的なリズムにはそれぞれに訛のようなルバートがあるものだ。前述のラフマニノフの「プレリュード第 5 番」の自作自演が名演奏にならないのは、リズムのルバートが大変に面白いが主観的な表現であり、聴き手の共感を得られ難いからだ。客観性が必要になる。これも前述した筆者指揮の「ポロネーズ」や「マズルカ」は、民族的な発露に客観的抑制を加えたものになっている。

スペイン人セゴビアの演奏にも民族的リズムが成功した例がある。ソル Fernando Sor の「テーマと変奏 Thême Varié」だ。またバッハの「ガヴォット Gavotte」は、スペイン風だが心地よい名演だ。

テンポ・ルバートも演奏の重要なテクニックだ。感性に頼ってはいけない。そこには相対的な基準がある。何事にも基準は存在する。しかしそこは注視しなければ見えてこない。それは音楽も同じことだ。錯覚はその基準がわからないから起こる現象だ。音楽にもある。それは聴衆がわかる必要はない。演奏する側だけが知っていればいいことだ。手品同様ただ騙されて楽しんでもらえばいい。しかし演奏者は仕掛けを知る必要がある。その真逆の例が声楽家たちの音源に頻繁に見られる。良い声を武器に人気を得て、ただ美声を誇示するために身勝手な変更を音楽に加えるのは珍しいことではない。証拠は数多くある。

確かに美声は何物にも代えがたい。人類の宝といってもいいくらいだ。しかしそれも磨かなくては輝かないし、使い方を誤っては宝の持ち腐れだ。良い声は才能だ。しかし他の音楽の能力は才能ではなく、後天的に得た知識と技術だ。天才といわれた人物たちでさえも、その能力を得たのは良い指導者がいた場合が多い。モーツァルトもベートーヴェンも共に優秀な指導者の父親のもとに生まれた。日本の家元制度も一子相伝という知識技術の伝承が行われたからいまだに存在し得る。生まれ持った才能に憧れ、そこに焦点を当てたいが、それは聴衆の錯覚でいい。音楽家は、ひたすら知識を得て、テクニックを磨くしか方法はない。才能は、はかない夢だ。

テクニック

演奏家の資質に欠かせないのは、テクニックだ。それは誰にも異論のないことだが、名演奏家の視点や質は異なる。

例えば間違いを犯す時にも 3 種の場合がある。2 つは、単なる指などの引っ掛かりと、音楽の理解の間違いの場合だ。前者はもちろん自身での反省でさらに練習を重ねることで克服していく。後者だが、自身では一生気が付かないこともある。これには前述の「非和声音」であるか否かの判断も含まれる。

問題にしたいのは、3 つ目の、間違いとは言い難いテクニックについてだ。完璧な演奏なのに名演奏とは言われない場合に起こっている現象についてである。俗に「冷たい」とか「気持ちがこもっていない」などと言われる場合だ。つまりそれはディテールだ。名工の技といっても差し支えはないだろう。まさに「いい音」の本質を支える技術である。

単なる「良い音」は、よく響く艶やかな音、澄んだ美しい音などだ。これは伝統工芸作家や家具職人などが作った上質なものと同じ感触を持っている。これに加えて、「いい音」には、何らかの意図がある。爽やかな音でも若干のざらつき感があったり、お寺の梵鐘のように「ずん」としたお腹にこたえるような音もあったりする。また、方向性も持っている。先に進む音や止まる音だ。ただ 1 つだけで完結することもたまにはあるが、ほと

んどはいくつかの音が組み合わされる。言葉と同じで、1 音だけで意味が完結する場合は、感嘆詞ぐらいで、大概は 2 つ以上の音からなっている。和音も同じで、複数がつながって意味をなす。コード進行または和音進行といっている。音楽用語のカデンツァ cadenza に相当する。終止形といわれるようにとりあえず完結する。

これらは文法でいうところの「文節」に相当する。意味を持つ最小単位だ。私はこれにフレーゼット（フレーゼットの詳しい説明は、拙著「旋律要素の解析－エレメンタリー・フレーゼットと、演奏におけるその重要性－」[11] 参照）という造語を使っている。フレーズという用語は頻繁に使われるが、演奏するには大雑把すぎる。意味を持つ最小単位を確定するには 1 つの音に方向性が必要になる。アナクルーズ anacrouse とデジナンス desinence という用語を使った説明（それぞれに複数音を当てたフレーズの説明）もある。ひと山の弧線で示すイメージだろう。そこからスラーの表示も使われたのではないだろうか。単純かつ明瞭なことだが意外に説明されない。

チェロの名手ロストロポーヴィッチ Mstislav Rostropovich が巨匠カザルスに教えを受けた当時のことを語った VTR（DVD BACH *cello suites* Rostropovich EMI TOBW-93024/5 1991/3）の中で、「一節一節を弾いては、こうだろう！といった」と、言っている。また異端の音楽学者シェンカーHeinrich Schenker の原旋律 Urlinie 理論 [1) 2)]や、音楽辞典編纂で著名な音楽学者リーマン Hugo Riemann の「フレージング Phrasierung」の著書 [6)]にあるぐらいだろうか。それに細心の注意を払ったディテールを聴かせるテクニックが必要なのだ。

ディスコグラフィー　8

Discography 8

Label	Disk No.	Title	Performer
Victor	1505-A NKB-809-1	Schubert: Rosamunde - Ballet music	Vn.: F. Kreisler P.: M. Raucheisen
Victrola	64670 NKB-810-7	Schubert: Ballet Music from Rosamunde	Vn.: F. Kreisler With orchestra

さらに音量も重要な要素だ。物理的に大きな音や小さな音を論じるのは音楽的技術論とは言えない。そこに意味が含まれていなければならない。「*p*」すなわち静かな音や優しい音。「*f*」すなわちしっかりした音やはっきりした音。「*p*」はまだ序の口で、「*f*」が意外にテクニックを要する。音がつぶれてしまうのだ。これがマルカートで連続すると音程や響きが崩壊する。質の低い演奏の典型だ。テクニックが要る。そこに「いい音」が生まれ「感動」を呼び起こす。その例の音源に、クライスラーのシューベルト「ロザムンデ

Rosamunde」の演奏がある。ここまで全ての音を「いい音」で聞かせる演奏はかず少ない。このような音が残されているのはSPならではだ。生の音がダイレクトに残されている。この曲には彼のもう1つの演奏がある。オーケストラとの演奏だ。こちらの録音は、前者ピアノとのものに比べて60%の出来だろう。ディテールの乱れが散見されるために音の表情が乏しい。これほどまでに演奏の質の違いが聴けるのは貴重だ。

これらのテクニックを磨くために、演奏家は日々練習を繰り返している。

その他の問題

以上の他にも名演奏を語るうえで考慮する点がある。音楽解釈といわれる問題だ。しかしこれは時代考証や作曲家研究の進展があり、演奏家だけでは判別しがたい面がある。

例えば、昨今話題になるアーノンクール Nikolaus Harnoncourt らが広めたペリオド奏法 period performance（歴史的演奏法といわれ、正確には音楽演奏の時代考証の意。古楽器による演奏とは限らない）は、過去の演奏法を探求した大きな成果である。それまでは、多くの人の手が加えられた楽譜や演奏法が蔓延していたのだ。

大変意外なことだが、モーツァルトやベートーヴェンの楽譜が作曲者の書いた通りに出版されたのは、2000年前後になってからだ。以前は出版譜編集者や有名な演奏家や教師の偏見や趣味に左右された楽譜の出版がされていたということである。信じられないほど研究が進んでいなかった。楽譜通りの演奏は演奏家の能力のなさとみられていた当時の事情もある。いや当時どころか最近でも評論家が常套句に「個性的な演奏」を用いている。嘆かわしいことだ。いかにこのような演奏法の研究がおろそかにされてきたかの表れといえよう。

すなわち2000年以前は正しい楽譜は、なかなか手に入らなかったのである。50年前、私が学んでいた頃でさえ数種類の楽譜を見比べてどれが正しいのかを議論するエディション研究という学問があった。幸いなことに、わが師吉田雅夫（フルート）、山田一雄（指揮）両氏はこの点に誠実で、研究に熱心であった。バロックの研究が盛んになってきた頃だ。その最先端のドイツ・バッハゾリステンのメンバーであった、オーボエの岩崎勇の教えを受けられたのも幸運であった。

ゆえに、過去の演奏解釈に問題があることは致し方ないことだ。それでも中には名演奏がある事も事実である。

このような近年の研究の成果もあるが、いまだにあまり語られていない基礎的な知識もある。例えば、ダイナミックスについてだ。音の要素には、音程、リズム、ダイナミックス、音色等があるが、このダイナミックスに関して研究がまだあまりされていない。しか

し自筆譜などを見ればすぐに気が付くのは、モーツァルト以前は殆ど記述がないことだ。スラーと *p*、*f*、ぐらいだろうか。ではその当時はしなかったのだろうか。いやそれどころかできなかったのである。

ピアノが普及したのは 1800 年前後だ。それまではチェンバロやオルガンが主流で、それらは自由にダイナミックス変化ができない。*p* か *f*、いくつかの段階的な変化のみだ。やっと自由にできたのはピアノで、それゆえに「ピアノフォルテ」と名付けられたのだ。ピアノが普及し始めて、やっとアクセント＞やヘアピンとか松葉とか呼ばれる や 、*sf* 等が使われるようになる。これらの研究がないのは残念だが、常に楽譜を見ている奏者は、気が付いているはずだ。

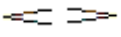
すなわちモーツァルト以前の楽器は、自由なダイナミックスの変化をつけることはできなかった。弦楽器は、音量の変化は結構難しい。フルート（当時は正確には、フラウト・トラヴェルソ flauto traverso）よりリコーダーの方が多用されていたのもダイナミックスの安定のためだろう。リコーダーは吹く強さを変えると音程が変わってしまうので、一定の強さでしか演奏できない。バッハはピアノを弾いて、「こんな不安定な楽器は使えない」と言ったとか。これもダイナミックスの不安定さを物語っている。当時の音楽家にはダイナミックの変化は表現の方法としては意識になかった。どうしても強調が必要なときには、倚音などの装飾音を付けた。

ほぼ、モーツァルトとベートーヴェンで時代が分かれると思って間違いない。1800 年と思ってもいい。モーツァルトの楽譜には、*p*、*f*、*fp*、*cresc.* がたまに見られるぐらいだが、ベートーヴェンでは、ほぼ今と同程度の記述がみられる。

さらにシューマン Robert Schumann は、 を頻繁に書いている。私は、自由にダイナミックスの変化する価値に気付いたのはシューマンだと思っている。彼の著書「音楽と音楽家」GESAMMELTE SCHRIFTEN ÜBER MUSIK UND MUSIKER[7] のなかで、「この表では、100 年も昔のバッハの練習曲まで遡り、しかもそれを最も周到に研究するようにすすめているが、これにはつぎのような根拠がある。そもそもピアノの音域が拡大したためにいろいろな手段が増したことと、音質がより美しくなったために効果が加わったことをしばらく問題外とすれば、バッハはピアノのあらゆる領域に通暁していた。」（吉田秀和訳　シューマン著「音楽と音楽家」岩波書店 1958 年）と書いている。

des Aehnlichen erleichtern. Wenn wir darin bis auf die über hundert Jahre alten Exercicen von Bach[1] zurückgehen und zu deren sorgfältigstem Studium rathen, so haben wir Grund dazu; denn nehmen wir das aus, was wir durch Erweiterung des Umfangs unseres Instrumentes an Mitteln, wie durch die schönere Ausbildung des Toncharakters an Effecten gewonnen haben, so kannte er das Clavier in seinem ganzen Reichthum.

Wenn wir darin dis auf die über hunbert Iahre alten Erercicen von Bach zurückgehen und zu deren sorgsältigstem Studium rathen, so haben wir Grund dazu; denn nehmen wir das aus, was wir durch **Erweiterung des Umfangs unseres Instrumentes** an Mitteln, wie durch die schönere Ausbilhung des Toncharakters an Effecten gewonnen haben, so kannte er das Klavier in seinem ganzen Reichthum.

この文は、第 2 部「ピアノ練習曲を目的に従って分類する Die Pianoforte = Etuden, ihren Zwechen nach geordnet」項の序文として、バッハ当時からのピアノの性能の変化について述べている。この中の、「Erweiterung des Umfangs unseres Instrumentes」は、吉田秀和訳では、「音域が拡大したため」としている。この当時盛んにおこなわれた、フエルトハンマーや弦の張り方などの改良の結果、音質や音域だけでなく音量の幅が広がったことに言及しているととれば、彼が  を記したことに納得がいく。シューマンはそこに気付いたが、自分の発見にしたくて、あいまいに表現したのではないかと思う。又は、音量の変化の概念も当時はなかったのかもしれない。

まとめ

以上、「名演奏」になる要素について、述べてきた。

必要なのは「いい音」、十分なのは「ディテール」で、必要十分条件が揃う。

どちらも一朝一夕には身につかないものだ。確かな知識と見識を身につけ、さらに自らの技術を磨かなくてはならない。才能や思い付きでは達成できないことだ。自戒を込めて、才能は努力をしたくない言い訳である、思い付きは知識のなさを露呈しているのだ。

ここまで述べた詳細な検証を基に、再度 SP 音源はじめ色々な音源を聴いてもらいたい。それぞれが努力してきた成果が聞こえて来るに違いない。誰もがまだ道半ばだと言っ

ているだろう。そのさらなる追求こそが「名演奏」を生む原動力になっている。めったに出くわすことはないが、その場にいることは本当に幸せなことだ。それは演奏者も聴衆も感じる。それだけに双方がこれを求めることは純粋な願望だ。求め続けたい。

この後第 2 部は、実際に演奏する立場からのアプローチに言及しようと思う。

第２部　名演奏へのアプローチ

ここまで、過去の演奏データから名演奏の実例を見てきた。ここからは、実際に演奏する立場から、どのようにアプローチしていくかを語ってみたい。

方法論

「細部を見て深意をくみ取り、深意を想って細部を行う」

これが方法論である。詳細な説明を加えて、演奏家が何をどのように考えているのかを紐解いていく。

前半：「細部を見て深意をくみ取る」

楽譜

クラシック音楽では、大半はすでに作曲された作品を演奏する。そこに手を加えることは基本的にはしない。バロック音楽は、作曲された当時は、即興演奏の習慣があったので必ずしも楽譜通りでなくてもいいが、そこに決められたルールが存在する。言い換えれば全くの即興はまれで、いくつかの決められたパターンに従っている。その伝統的即興演奏が今日でも残っている分野はオルガンだけだ。ジャズ（演奏形態的には、バロックのトリオ・ソナタの編成と変わらない。ルーツはバロック音楽）の即興もこれを基にしているが、自由さが勝っている。

まずは楽譜から読み取っていく作業が必要だ。そこに全てが書かれていると考える。そのためにも前述した確かな作曲家自身の書いた楽譜を手に入れなくてはならない。編纂の確かな出版楽譜でも、編集者の意図が混入されていることもあり（たとえ原典版 Urtext といわれるものであっても、音だけでなくスラーや強弱記号の位置などはまだまだ不可解だ）慎重に読み取る必要がある。抽象的な意味（「行間を読む」など）だけでなくこの楽譜の余白にもいろいろと見て取れるものがある。自筆譜には情報が詰まっている。

昨今インターネットで、作曲者の自筆原稿が数多く手に入るようになってきた。幸せなことだ。ここに細部を見ることになる。そこから作曲者の深意をくみ取る。

もちろん、作品のできた時代や背景についてもできる限りの情報を得る必要がある。しかしそれは、作曲家が作品を作った当時の心情について思いめぐらすためのヒントにしか

ならない。確かにその当時の感情や判断に影響を及ぼしたのは間違いないだろう。しかし、それを深堀りすると、読み手側の思想や心情が入り込む。これを排除しなければ純粋な理解はできない。とても気を付けなければならないことだ。研究者や評論家が陥る間違いは、それが原因になっていることが多い。科学者のような客観的に事実を認識する態度でなくてはならない。感情に関する判断だけに慎重に行ってほしい。

例えば、ベートーヴェンなどが記したテンポに関するメトロノームの数値についても、何が正しいかは科学的時代考証が必要だ。当時のメトロノームが壊れていたのではなく目盛りに問題がある。10%ほど速い。ベートーヴェンのメトロノーム数字通りでは速いはずだ。90%にすれば納得のテンポだ。記述を鵜呑みにできない。

その根拠としては、当時の音楽手引書の著者は、人の脈拍がその基準で、クヴァンツ Johann Joachim Quantz（1697-1773）は=80 ドルメッチ（1858-1940）は=72 と書いている。[4, 8)]

説明の難しい事ではあるが、音符ではなく音楽、言い換えれば「音そのもので考える」思考が必要だ。例えば、BACH のアルファベットを音にした旋律がある。それを知っていても、その旋律がバッハの人柄や心情を語るものではない。単なる音列の素材でしかない。シューマン Robert Schumann のイニシャル S(Es)CH もそうだ。苦しく陰鬱に聞こえる旋律だ。そこから彼の病的な資質に結び付けようとするが、まったく先入観そのものだ。噴飯ものだ。

作曲は、このような意味のない旋律（モチーフ）からいろいろな変奏を加えて音楽を作っていく。（ちなみに、モチーフに意味を持たせる工夫は、ワーグナーのライトモチーフのようなロマン派以後になる）この伝統的作曲法の基は、バロックの即興演奏にある。以後の即興でない曲も、即興演奏を楽譜に残したものと考えてもいいだろう。J.S.バッハは実際にそのようにした。即興演奏が楽譜として今に残ったので、当時の彼の力量を検証できる。その即興の変奏の仕方に意味がある。元の音列ではない。シェンカーの理論では、ベートーヴェン交響曲第 5 番ハ短調「運命」は最初の E♭-D（変ホ-ニ）のウアリニエ（=モチーフ）でできている[2)]と、言っている。また、前出のカザルスとコルトーによるベートーヴェン「魔笛の主題による変奏曲」は良い題材だ。もちろん名演奏だ。

変奏方法ではなく、どのような心情で変奏していったかに注目しなければならない。バロック時代は、この変奏法を「装飾法」といって飾りを付け加えることが目的であった。

17~18 世紀の音楽での、「即興法」「装飾法」「変奏法」は全て同義語と考えることができる。その後そこに意味を加えていくことになる。環境音楽であるターフェルムジーク Tafelmusik から芸術作品への進化である。即興を書き残すことで、推敲できるようになっ

たからであろう。この作曲技法は今でも変わっていない。すくなくとも教育を受けた作曲家なら踏襲している。独学の作曲家の作品では、このような過程を経ていない場合が多く、深意をくみ取るのはとても難しい。

旋律（フレーズ）

どうしても触れなければならない問題が、旋律の読み取りだ。作曲家もかなり苦労してこれを伝えようとしている。モーツァルトは交響曲第 31 番「パリ」K.297 完成後に父に「完璧に書いた」と伝えているが、読み取るのは困難だ。音符だけでなくそれ以外の記号は、表情を伝えるためのものだとの認識が一般的だが、その書かれた場所も含め全て旋律そのものを伝えるために使われている。勘違いしがちなところだ。いや、むしろ見誤りやす所といった方がいいかもしれない。小節線、スラー、アクセントやスタッカート、*p*、*f*、*fp*、*sf*、*rfz* などの強弱記号、クレッシェンド *cresc.* やデクレッシェンド *decresc.*、全てといってもよい。その意味だけではなくその書かれた位置にも注意がいる。

小節線

本来は、「小節線の右に強拍、左に弱拍がある」ことを示しているのだが、ほとんどの楽典の解説は、「小節の単位を教える」とか、「拍子の区切り」だとかで、不十分だ。本来の意味だとフレーズの頂点、すなわち言葉でのアクセントの位置を示すのが役割である。BELWIN POCKET DICTIONARY OF MUSIC Bar-lines p. 14[9] には「メインアクセントを示す」とある。

ゆえにこの線が区切りになるのはまれだ。むしろ西欧音楽の旋律では、小節線を「またぐ」方が多い。とても大雑把な原則だが、日本語やスラブ語のように文節の第 1 シラブルにアクセントがある言語を話す民族の旋律では、イントネーションが強拍から始まることが多く、小節線が区切りになる場合もあるが、むしろ小節線前の音、アウフタクト Auftakt を伴った旋律の方が主流だ。フランス語など後半のシラブルにアクセントが来る民族の音楽は、1 小節全てアウフタクトになる場合もある。その時は次の小節線の後がピークだ。音楽の区切りのような説明では、誤ったフレーズにしてしまいがちだ。罪は大きい。

さらに、実は「小節線」という言葉の理解にも根本的な間違いがある。本来の小節及び小節線という言葉は、日本独自の概念で、西欧語を日本語にするときに歪められている。小節線はドイツ語では Taktstrich、英語では bar-line、小節は英語では measure で、単に秩序、線、計測の意で、何かの区切りを表す語ではない。一番近いのは目盛りだろう。特に現代音楽での使用法は本来の意味から離れてきている。全世界的に本来の意味から離れてフレーズの区切れ目のように使われつつある。

スラー

スラーの使われ方はいろいろある。「なめらかに」は楽典通りだが、弦楽器の運弓（ボーイング）の記述にも使われる。むしろこの場合の方が多く、管楽器の奏法でも弦楽器の奏法に準じたもの（タンギングの場所を示す）も多い。歌では複数音を同じ母音で歌う時に使われる。ゆえに、スラーとフレーズは混同されやすい。要注意だ。

※参考　スラー。　(1) 音符のグループの上または下に配置された弧線で、レガートで演奏されることを示します。たとえば、ヴァイオリンの弓を１回ストロークしたり、歌は１息で歌ったりします。後略（Willi Apel HARVARD DICTIONARY OF MUSIC, Harvard University Press 1961[10]）

アクセント>　やスタッカート・

ともに演奏方法の具体的な指示だが、アクセントがフレーズのピークを示し、スタッカートが終わりを示すこともある。また連続して書かれたときは、それぞれ、マルカートや、レッジェロの意で使われている。スタッカートはまた、音型パターン（アーティキュレーション）で使われているが、本来は「１つ１つはっきりと」の意味。もちろん、「短く」は間違い。

p*、*f*、*fp*、*sf*、*rfz

p、*f*、など強弱記号の書いてあるところは、フレーズの始まりである場合がほとんどだ。フレーズを教えてくれる。*fp*（*p* の時の *sf*）、*sf*（音の最初に短い<がある）、*rfz*、*rf*（共に音の最初からはっきり出る）は、フレーズのピークであることが多い。しかし、ベートーヴェンは、初期は確定していないが、後期になると *sf* がフレーズの最後の音であることを示すことが多い。フランス語的イントネーションの地域ボンに育ったためかもしれない。

またこれらの記号は、ダイナミックスを示すだけでなく感情も伝えようとしている。

クレッシェンドやデクレッシェンド（図形 を含む）

楽譜の編纂者は、この記号を軽く扱っている。その反対に奏者は非常に精密に反応してしまう。特に出版社や編集者はこの位置の重要性を認識していない。作曲家は、無意識にでもフレーズに合わせて書いている。特に （アクセントでなく、ヘアピンとか松葉といわれるデクレッシェンドの記号）の始まりや *decresc.*　*dim.* の書き始めはまずフレーズのピークに間違いない。しかし印刷譜においてずれていることが多い。 （長いヘアピン、クレッシェンドの印）や、*cresc.* などはそれほど厳格ではない。一番重要なのは、フレーズのピークの位置だ。

フレーゼット

私の造語で、音楽の最小単位の意味で使っている。言葉の意味を成す最小単位の「文節」に当たる。上記のようにフレーズを読み取るにはいろいろな問題が潜んでいる。かなりの名手でも間違いが多い。それを解消するには、フレーズを分割して、意味のある最小単位にしてみることだ。

1音だけで意味を成すことはめったにない。2音以上3音せめて4音ぐらいでフレーゼットが作られる。このフレーゼットのつながりは、決して分けられない。それがいくつかつながってフレーズができる。フレーズの切れ目がフレーゼットを分けることはない。たとえ間に休符が入ってもフレーゼットはつながっている場合もある。したがってフレーズを読み間違うことはない。非和声音があるときも非和声音で終わることはない。必ず和声音でフレーゼットは終わる。間違うことはない。詳しくは拙著「旋律要素の解析－エレメンタリー・フレーゼットと、演奏におけるその重要性－」[11]を参照されたい。

アンサンブル

それぞれのパートで楽譜を読む問題を述べてきた。ここでは、それぞれのパートの相互の関係について述べる。第1部で音や声の音程の問題としても述べたが、もう少し掘り下げたい。

通常、単独（単旋律）で音楽は演奏されないことは前述した。たとえ単独で演奏してもその前に出した自身の音との関係があることも述べた。つまり演奏は他の音との関係を無視しては成り立たないという前提がある。物理学では1度出された音は無くなることはないという物理法則がある。そこまでは考えなくても残響があることは誰もが知っている。また聴き手も記憶として前の音が耳に残っている。これを考慮しなければならない。これはなかなか説明の難しいところだ。理由の1つには思い込みがあること。聴覚には思い込みと同時に次の音の虚像（音）もある。次を想像してしまうのだ。演奏家にも聴き手にもある。聴き手には想像以上のものを提供すれば「感動」してもらえる。演奏者は想像と違うと戸惑い、さらに先で修正を図る。また聴覚は聴きたい音を聞いたと錯覚もする。

それらを踏まえて楽譜を読み解かなくてはならない。

複数声部の音楽の種類は、ホモフォニーhomophony、ポリフォニーpolyphony、ヘテロフォニーheterophony などに分類される。これらは作品分析での用語と思っていいだろう。読み手の受け取り方は、どれも変わらない。反対にこれらを意識すれば、かえってホモフォニーは旋律の流れが悪くなり、ポリフォニーでは相互の声部の関係性が希薄に、または対立してしまう。ヘテロフォニーでは単にずらしただけの印象に陥る。いずれも名演奏にはならない。

常に互いの音との関係の中で演奏することが必要だ。もっとも単純な旋律と伴奏の場合も、旋律が先行し伴奏が後から追いかけるのは本末転倒だ。何事も土台がしっかり在りその上に作り上げるものだ。いい例が、「カラオケ」だ。カラオケは決して歌には合わせない。それで十分いい演奏が可能だ。どちらもが同等なのだ。

ディスコグラフィー　9

Discography 9

Label	Disk No.	Title	Performer
Victor		Mendelssohn: Trio in D Minor	Casals Trio
	D.B.1072-A	I-1	Vn.: J. Thibaud
	D.B.1072-B	I-2	Vc.: P. Casals
	D.B.1073-A	I-3	P.: A. Cortot
	D.B.1073-B	II-1	
	D.B.1074-A	II-2	
	D.B.1074-B	III	
	D.B.1075-A	IV-1	
	D.B.1075-B	IV-2	
	NKB-804-1~4		
Victor		Mozart: Sonata in A Major	Vn.: Y. Menuhin
	JD-285-A	I	P.: Hephzibah
	-B	II-1	
	JD-286-A	II-2 III-1	
	-B	III-2	
	NKB-810-8~9		

音楽のアンサンブルにはヒエラルキーはない。完全に平等で、「1 人は皆のため、皆は 1 人のため」を、実践している。「勝っても、負けてもいけない」まったく理想の社会がある。

その理想的なアンサンブルが SP コレクションにある、前述したカザルス・トリオだ。もちろん消極的な譲り合いでは決してない。むしろそれぞれが主張をし、議論を戦わせながら進めていく。前出のカルーソーとルッフォのデュエットもそうだ。怒りのシーン（2 人が敵対しているシーンではない）であるが決して音楽を乱していない。共に活きている。ルッフォが負けないだけの技量があるからこのようなことができる。「カラオケ」の例を出したように、伴奏にむしろ主導権がある。主旋律が自由にしたいときに、それを戒

めたり束縛したり、またはあおったり鼓舞することにより、より主旋律の表情が際立つことも多い。その良いアンサンブルの名演に、メニューイン兄妹 Yehudi Menuhin, Hephzibah Menuhin の共演がある。このような互いの音楽が会話をして発展する様子がアンサンブルだ。会話が盛り上がれば名演奏になる。

後半：「深意を想って細部を行う」

ここからが、実際の演奏に相当する。

前半の作業で得た深意がすべての判断材料である。

全体の構想の意図から、細部の逐一の音楽（旋律）の意図や感情を判断する必要がある。音楽は時間芸術であり、時間経過とともに変化をする。それによる演出もされている。芝居の台本と思ってもいい。楽譜をスクリプト script と呼ぶ場合もある。音楽の構成の基本は芝居である。多くの作曲家はオペラ作曲を目指していたし、大きな作品を書くにはストーリーが必要だ。単に思い付きだけで書いていない。綿密に計画された構成を持っている。単に形式に沿っている場合でもそこに書かれた中身は計画されている。バロック以前は、物語のようなストーリー性は乏しいが、スピーチのような話の展開（音楽修辞法という学問もあった）はある。気をつけなくてはならないのが、歌詞のある音楽だ。作曲家は歌詞では表現しきれないものを音楽で表そうとしている。そこを読み取らなくてはならない。あとは演じるだけだ。

重ねて言うが、音楽は時間芸術である。因果関係が決まっている。しかし、まるで神様のように俯瞰した立場から書かれている。全体に思い入れが現れる。ゆえに深意を知っておかなくてはならない。

これで初めて最初の音の細部が決まる。チェリビダッケが、音楽現象学の説明で述べたといわれている、「最初の音が出れば、最後の音が決まる」の意味だ。

少し説明が必要なのは、時代における作曲の考え方の変遷だ。バロックについては述べたが、その後古典派になってからは、芝居の情景やそこに起こる自然現象など具体的なものを模倣している。風の音や陽の光、鳥の声などだ。それが、時代と共にだんだんと心情のような抽象的なものを音楽にするようになる。その過渡期になるのがモーツァルトやベートーヴェンだ。そして、ロマン派時代以降、音楽は感情を表現するものと認識されていくようになる。文学での戯曲から小説への変化に似ている。そのような時代変遷の認識が必要だ。

ただ、古典派時代あるいはそれ以前でも感情を無視していたのではない。陽の光からは安らぎや救いを感じ、雷の音に恐れを抱き、風の音に不安を感じたりする。そのように具象の事物の表現で、聴衆に共感を呼び起こす意図のもとに書かれている。

もっともその頃には、音型に意味を持たせた、「音楽修辞法」という学問もあった。J.S.バッハはその大家だとされる。詳しい資料は大変に少ないので、今後の課題である。

構成

構成の典型は、「起承転結」。音楽では「ソナタ形式」、共に同じような進め方だ。もっと単純な「2 部形式」「3 部形式」のような歌の形式。「ロンド」「メヌエット」の舞踊の形式。それらの形式の根底に時間の経過がある。一日の推移だ。朝、陽の出から起床そして仕事を始め、昼間の活気、夕立があって日没の夕陽、星が輝き、月が昇り就寝、などと進む。ほとんどのオペラの設定は、これだ。（たとえば、モーツァルト「フィガロの結婚」）それを基本に、始まりを午後からなどに変更する場合（たとえば、レスピーギ「ローマの松」）もある。これは舞台照明の効果を考えたものであるが、ドラマとしての効果も大いにある。人生に例えることもできるからだ。

そのような構成の説明がなされることはほとんどないが、作品を深く読んでこれらを読み解けたときに、それまでの疑問が氷解することがある。抽象的に思われているシンフォニーに意外に多い。重要な要素の 1 つだ。

かつて「音楽至上主義」が流行ったころ、音楽が具象の事物を表現しているというのは、「冒涜である」との論調があった。特にベートーヴェンの音楽についてそのような解釈は否定されていた。その名残か、今でも彼のシンフォニーについてこのような見方は、なかなか見られない。しかし明らかなものはいくつもある。「田園」はいうまでもないが「運命」でも彼の生い立ちでの父親へのコンプレックスとその解消の物語が書かれていると思う。交響曲第 2 番の序奏部分でも、聴覚異常のショックとそこからの立ち直りがドラマとして書かれている。同時期に書いた「ハイリゲンシュタットの遺書」の内容とも符合する。

演奏

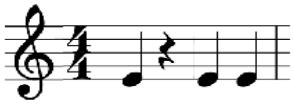
話を実際の演奏に戻そう。

今述べた時代背景や形式そして作曲家の深意を踏まえて演奏を始める。

大前提を先に述べる。音符についてだ。当然のことながらとても正確に書かれている。皆さんが思っている以上にだ。視覚における錯覚と同じような作用もわかって書かれてい

る。いやそのように教育される。例えば、「ジャジャン」と、2 つの音を素早く鳴らすとしよう。これを楽譜で書くと、♪|♪となる。|♫ではない。拍を手でたたきながら歌ったらわかるが、必ず前者のように 2 つ目が手をたたくタイミングになる。頭で考えると後者になる。

また、アンダンテで、このように書かれていたとしよう。



1 拍目の♩は、次の 2 拍目の四分休符の頭まで伸ばされる。もし 3 拍と 4 拍が同じ高さの音だとすれば、3 拍は若干短くなり隙間が生じる。でなければ 4 拍目は正確に出せないからだ。

四分音符が短くなると先生に叱られた経験は、大概の演奏家が初期に体験したはずだ。習わなかった人たちは、それぞれが、「ポン」で終わる。ピアノを指 1 本で弾くようなものだ。反対にコンピューターで作れば、「プーッ　プープー」のようになってしまうので、それぞれの長さを 90%場合によっては 70%にまで縮めてしまっている。そのように教える教師もいるが、間違いといってもよい。問題解決には音の処理を考えなくてはならない。上の 4/4 の例の最初の♩の場合、休符があっても始まったばかりだとこれで終われないので、次へつながるようにしたい（フレーゼットの基本)。この場合は、2 拍目頭まで勢い（音量でなく）はむしろ増していく。もし 4 拍目で終わるのであれば、3 拍の終わりも同じく勢いを止めないで、4 拍は勢いを緩める。これらは奏者の判断でなされる。

だからフレーゼットを読まなくてはならない。名演奏者は、どんなに短い音でも音のディテールについては「発音、伸ばし方、終わり方」の 3 か所を考えている。発音は、どんなに柔らかくてもいつでもハッキリと。柔らかくしようとして、あいまいな出し方をするのは素人演奏家。もし装飾音やアルペッジョがあればそれは拍の前へ。歌でも母音が拍頭になるように子音はその前へ。伸ばし方は次の音への渡し方や勢いやリズム（音の動き）など、まさに表情だ。終わり方は、次へつなぐのか収束するのか、それを考え処理する。ピアノや打楽器でもそれを考えてタッチが決まる。もちろんピアノのダンパーの下げ方まで気を配る。弦楽器のピッチカートもただ「ポツン」とではなく「ポ～ン」の表情を作る。伸び方の表情をコントロールするためにビブラートを用いることもある。

その伸び方を決めるためには拍子感を考える。2 種類だ。「単純拍子（2 及び 4 拍子)」か「複合拍子（3 と 6 と 9 と 12 拍子)」だ。「単純拍子」は直線的な変化、「複合拍子」は対数的（加速度的）変化つまりスイング。これらを交互に繰り返す拍子を「混合拍子（5 と 7 と 8 拍子)」という。3 拍子は楽典では「単純拍子」に分類するが、「複合拍子」の動

きを持っている。つまり 2：1 むしろ小節線を挟んで 1|2。ピークの強拍に向けて加速する 3 拍目とピークから減速する 1 と 2 拍目。3 拍がアウフタクトになるので、3 拍から始まり加速、強拍の頭を頂点にして 1 と 2 拍目で減速。これは、ブランコで子供の背中を押す動作を考えれば、わかりやすいのではないか。この動きのスピードの変化を「リズム」という。

リズムが一定のパターンで推移すれば心地よい。それに変化を付けるのがシンコペーションだ。シンコペーションは、突発的変形である。突発的であるためには、本来あるべき強拍が前に飛び出すことである。しかしこれもよく読まなければ間違いやすい点でもある。特に、倚音の後に注意！シンコペーションと同じリズムパターンになるが、倚音の後の音に強拍の移動はない。

※複合拍子
例えば、6/8 拍子の場合、
基本リズムは、6/8♩♪♩♪|♩♪♩♪| 時おりシンコペーションで、♪♩♪♩|
交互に現れれば、♩♪♪♩|　真ん中が一つになれば、♩♩♩|（ヘミオラ）
もっとまれに、♪♪♪♪♪♪|　フレーズの終わりにあれば、♪♪♪♩.‖ で、ブレーキがかかる。

テンポ

演奏者がまず気にするのは、テンポだ。結論は、「速くも遅くもなくちょうどいいテンポで」が理想だ。速く感じれば軽薄に思い、遅く感じればまどろっこしい。演奏の論評にそれが大問題のように書かれるが、内容とは無関係だ。速い遅いが気にならないような自然な流れでありたい。そのためには、テンポの単位の拍が見えない（聞こえない）ことだ。

テンポは流れでビートではない（ビートは表情)。同じ拍子でも速いところも遅いところもある。ましてやメトロノームの音（ビート）がしているわけでもない。そのような音がする曲は、時計とかメトロノームとかの模倣のときだけだ。

拍はいわば定規の目盛りだ（英語では measure という)。あらゆる物に目盛りは付いていない。それが見えることはない。音楽も同じだ。音楽の基本は「話しているように」だ。誰もが話し始めるときには、どんな速さでなどと考えない。音楽も同じで、音楽そのものを頭の中で鳴らしている。そのまま始めるのだ。複数奏者での演奏の時に指揮者やリーダーが、テンポを教えていると思うのは観念的だ。もし指揮者が違ったテンポを示しても始まる音楽がいつもと違わない場合も多々ある。まったく初めてのメンバーでいきなり

演奏すれば流石に上手くはできない。だから練習をする。練習で良いテンポが決まればそのまま始められる。意思の疎通は要る。意外に誰も同じように捉えているので、意思統一は難しくない。特に意図がなければだが。

ハーモニー

どのくらいの高さ強さで、何拍で、テンポはどのくらいでなど、と考えていてはとても名演奏にはならない。今から始まる旋律を考えていればいいということだ。「話しているように」「音で考える」ということだ。ハーモニーでも同じ。それぞれがそれぞれの音を考えれば決してハーモニーはしない。全体の響きを思っていればいいハーモニーがする。根拠は、第１章第１部「名演奏とは？」の「音律」の「自然倍音とは」の中で述べた。

さて初めの音がした。次は、次の音へのつながりが問題だ。たまには「ジャ〜ン」と１つだけの音で始まるときがある。それは、「お！」や「さあ！」などのあまり意味をなさない場合も多い。強いて言うなら「幕が開いた音」か。「エグモント序曲」の最初のように、「なに？」と思える大砲の音のような効果音もある。いずれにせよ、この最初の音でこれから演奏する音楽の意図は決まってしまう。大概の聴衆は、これから始まる曲についてはわかっている。効果音でも「なに？」とは思わない。「そうそう、そんな音」と思っている。それだけに聴衆の思いとかけ離れていればそれこそ「なに？」だ。これも大切な要素である。聴衆を含めその場にいる人たちにとって、それが最もふさわしい音であることが望まれる。名演奏の場合に、予想もしない素晴らしい音がすれば「なに？」が生まれ、引き込まれることになる。この現象は初めだけとは限らない。常に聴衆の予想を超える「いい音」がすれば名演奏になっていく。聴衆の予想を超える「いい音」であることだ。

あるべきところにあるべき音がちゃんとある。これは、完璧な演奏で、それをいい意味で予想を裏切れば、「感動」が生まれる。ピークのところで、追い上げてたどり着くもよし、頂点の前で一瞬空白もよし。いろいろな場合がある。

第１部で「音律」について述べた。楽譜を読む段階で「調性」は大切な要素ではあるが、実際の演奏では、もっと重大な問題だ。調性が認識できなければその「音律」も決まらないからだ。音律は主音の倍音からなっているので、主音を確定しなくてはならない。もちろん作曲家はそれをわかって作曲しているのだが、演奏家にはそれを軽視する者もいる。「音律」が違ってしまうだけではなくその音楽の持つ雰囲気や意図をも変えてしまう。声楽家が自分の声域に合わせて調を上げ下げする。自身の声のために作品の意図を無視するのはいかがなものか。

ただそれが一般化して別の名前の曲となって知られている例もある。「G 線上のアリア Air auf der G-Saite」だ。元はバッハの管弦楽組曲第 3 番（正確には序曲 Ouvertüre No. 3 BWV 1068）の中の 2 曲目「エアーAir」でニ長調だが、アウグスト・ヴィルヘルミ August Wilhelmj がハ長調に編曲して一般に知られている。

声に限らず器楽でも出される音は、身体の共鳴の影響が出る。その音をしっかりと思っていないと「いい音」はしない。複数での演奏なら、その和音の第 3 音や 5 音を出すパートは、基音のフォームが必要だ。和音が解っていれば自ずと身体は根音の状態になるだろう。すなわちその曲の主音がわかっている必要がある。調性だ。聴衆もそれを望む。常に主音に帰ることを期待する。それが調性の機能だ。

無調の音楽は帰着するところをなくしたものだ。不安定さがテーマになる。しかしハーモニーは存在する。倍音は、自然現象だからだ。常にある。「いい音」のハーモニーは常にどのような音楽でも求められる。ゆえにその和音を「いい音」にするには、主音、あるいは根音が定まらなくてはならない。固定音律の楽器では困難な場合もあるが、強弱の出せる楽器であれば、根音を若干強くすれば、他の音は共鳴してそれに追従してくれる。ピアノでも名手はこのタッチのバランスで「いい音」を作っている。オルガンやチェンバロでは、根音を重ねるなどの工夫がみられる。また教会の会堂など残響の多い会場では、主音や根音を何度も鳴らす残響を使った効果でこれを解消している場合もある。とにかく調性を知ることは大変に重要である。曲が始まれば自然にその調性の中に入り込めるが、冒頭の音は危険だ。

その後は、これも第 1 部で述べた「非和声音」に気を付けることだ。1 人他の音とずれた不協和音を作り出すのは、「いい音」を出そうとする演奏家にとっては、一瞬間違ったかのような意識にさせる。もちろん聴衆にはそのように思わせるような効果のものであるが、意図されていなければならない。

またお互いの音量は「勝っても、負けてもいけない」絶妙なバランスが求められる。勝てば別のハーモニーになり、負ければ埋没してしまう。必ず前もっての認識が必要だ。ゆえにモーツァルトは、「倚音」は意識できるようにイタリア流長前打音（音符の前に書かれる小音符で斜めの線がないもの）に書いて、教えてくれる。知らずにクレ coulé（古典派の時代、長前打音に書かれて拍の前に出す奏法）やフランス流アチャカトゥーラ acciaccatura（通常装飾音といわれる小音符に斜線を入れた速く短い音）のつもりだと、拍の前に出てしまい、非和声音の効果がなくなる。これについては、第 2 章で詳しく述べる。

後は、「発音、伸ばし方、終わり方」に気を付けて「いい音」を出す。そしてフレーズ

の頂点の「いい音」を目指す。さらに次の頂点に向けて、さらに「いい音」を目指す。このスパイラルが始まる。曲の頂点で「いい音」を達成すれば、その余韻に浸り、穏やかに収束へ向かう。これができれば、名演奏になる。

抑揚（イントネーション）

先の演奏の項で述べた「音の動き」（リズム）は大きな問題だ。

そこでの「この動きのスピードの変化を「リズム」という」は、さらに意味の説明が必要なため、ここで補足する。

この変化は、イントネーションと言っても差し支えない。例えば、「そう！ちがう！」と言えば、また「Yes! No!」と言ったら、「そう！」も「Yes!」も↘、「ちがう！」も「No!」も↘、もしも「そう？」や「Yes?」なら⤴、「ちがうかな？」や「No…?」なら⤴。この違いのことだ。音楽の記号であらわすなら、 や （クレッシェンドやデクレッシェンド。アクセントではない）だろうが、これでは微妙な変化は示せない。すなわち演奏者が判断をしなければならない。それももっと繊細に。

音は変化させなければ、無表情だ。表情があるとは、**「感動」というように感情が動くことだ。そのためには音を動かすことだ。**

ただこれはそう簡単なことではない。言葉での説明がかなり難しい。安易に旋律に を付けることはかつてから頻繁に行われている。モーツァルトは楽譜にはこのような記号を付けていないのに、あまりにも多くの楽譜にこの記号が付けられている。これが典型だ。

編集者の気持ちはわからないでもないが、決して音量の変化で解決できるものではない。イントネーションのつもりであろう。イントネーションの指示の試みとしてまだ納得がいくのは、先に述べた小節線だ。これはルネッサンスの頃から試みられている。Ave Maria　の歌詞では、Ma と ria の間に小節線がある。ri にアクセントがあるとの指示だ。近代では、America の歌詞では、A と me の間に小節線がある。もともとこのための線が小節線だった。しかしこれでも不十分だ。

言語における文法のアクセント（>、*sf*）といった用語の流用での説明も苦肉の策だろう。イントネーションのピークに思ってよいかもしれない。しかしやはり強弱では説明できない。それが微妙なニュアンスを含めばなおさらだ。では、何が変化する（動く）のか？「音」だ。

音も止まったり動いたりする。日本語では、静かに止まった表現の「しーん！とする」があり、音楽でもフェルマータ fermata（イタリア語では「止まる」の意味。「程よく伸ばす」のではない）がある。反対に「すーっと」「さっと！」など動きの言葉を話すときには、声もそのように動きを持った音声をコントロールしている。テンポや音量を変えなくてもできる。それがイントネーションの表情だ。音のディテールだ。これは記号では表せない。ゆえに**楽譜から深意を読み取り奏者が付け加えなければならない**。もっとも重要な表現の要素だといえる。完璧だが面白くないなどと論評される演奏にはこれがない。速く弾いてもスピード感はない。遅いときには無表情に聞こえる。

名演奏では、刻々の変化が聞こえる。**これが音のディテールで、「いい音」「名演奏」の最重要要素だ。**

第 2 章　指揮者の「名演奏」へのアプローチ

実作品での例

ベートーヴェン「レオノーレ」序曲第 3 番

この曲を例題に、演奏するときのアプローチを、第 1 章第 2 部の順序に従って進めることとする。

使用楽譜：*Leonore Overture No. 3 op. 72* / Bärenreiter URTEXT BA8833[12)]
対比楽譜：*Leonore Overture No. 3 op. 72* / Leipzig: Breitkopf und Härtel Plate B21[13)]
参考音源：NKB-407 SACD/CD Hybrid Disc 北村憲昭指揮　スロバキア国立交響楽団（一部修正のBreitkopf und Härtel Plate B21版使用）
参考画像：NKB Picture of Conducting by Noriaki Kitamura

VTR

NKB	VTR (Sound source: NKB-007)	Beethoven: Leonore Overture No. 3 Op. 72	Cond.: N. Kitamura (Cond.: N. Kitamura Orch.: Slovak National Symphony Orchestra)

第 1 部　前半：「細部を見て深意をくみ取る」

楽譜

ここで使用する楽譜は、2017 年に出版された原典版（Bärenreiter URTEXT BA8833）。手稿譜が手に入らなかったので、この版を最も作曲家の意図に近いものと判断した。この原典版編纂は、膨大な資料からの研究が基になっている。それを行った研究者達の努力に、敬意を表したい。我々演奏家がそこまでの研究をしようとすれば、一生に演奏できる曲数に限りが出てくる。研究者達の力を借りるしかない。益々の健闘を心から願っている。しかし、これが 2017 年の出版とは驚くしかない。これまでの楽譜はいったい何だったのだろうか。かつてから楽譜に数多くの疑問があったが、この原典版で、その中のいくつもが解消された。

対比するためにこれまでの定番とされている版（Breitkopf und Härtel Plate B21）を使用した。この版は通常のオーケストラでよく使われている。参考音源もオーケストラ（スロバキア・フィルハーモニーThe Slovak Philharmonic Orchestra）所有のこの旧版に手を入れたものを使った。まだまだ現場のオーケストラでは、最新の楽譜を使うことに抵抗（事情）がある。

このほかに著者が所蔵している楽譜

Overture No. 3 to the Opera Leonore op. 72 URTEXT Breitkopf und Härtel BP 5306 2007[14)]
Four overtures Kalmus No. 441（これは、Breitkopf und Härtel 版と思われる）[15)]
Leonore No. 3 Overture op. 72a Ernst Eulenburg Ltd.,London No. 601[16)]
Leonore No. 1 Overture op. 138 Ernst Eulenburg Ltd.,London No. 628[17)]
Leonore No. 2 Overture op. 72a Ernst Eulenburg Ltd.,London No. 629[18)]
Opera Fidelio op. 72 / Dover （原版は C.F. Peters）[19)]

当然ながら、歌劇「フィデリオ」の制作過程から調べることになる。しかし、これは他に多くの資料があるので、それを参考にして、すでに知識があるものとして話を進める。「フィデリオ」の粗筋も歌劇全曲も周知のものとして進める。

この物語の主題は「自由、解放」であるとされるが、作曲者の関心は、「夫婦の愛」にある。このオペラのクライマックスである再会のシーンが、この「レオノーレ」序曲第 3 番に書かれていることは言うまでもない。それだけでなく第 1 校及び原作の題名が、「フィデリオまたは夫婦の愛 Fidelio, oder Die eheliche Liebe」となっている。なぜかこの題名は解説などで触れられない。ベートーヴェンはここに惹かれたのに間違いない。作曲当時彼も未亡人ヨゼフィーネを愛し、連日彼女のもとへ通っていたといわれている。深い恋愛感情が根底にあった。
いきなり結論になったが、「夫婦再会の喜び」がテーマということになる。それを検証していく。

解説書などで、オペラの主題であるフランス革命のスローガンの 1 つ「自由」をたたえた作品として紹介されている。それは、粗筋を読んだ知識で書いた机上の産物だ。1 度でも聴けばそこに存在するのは、「夫婦愛」でしかない。もちろん「自由」を書こうとしても「解放の喜び」の場面で表現する以外では、難しいからであろう。
特にこの序曲では、全編に「愛情」があふれている。

冒頭の G の全合奏 tutti で始まって余韻のように木管のアンサンブルで残り （アクセントでなく、デクレッシェンド）し、2 小節目で *p* になり、再度全弦楽器が入り *dim.*と共に♩で 1 音ずつ 1 オクターブ下がって、5 小節目で半音下の F#で止まる。これは何だろうか？「扉が開き、地下へ降りていき、湿った薄暗い地下牢へ入っていった」のシーンであろう。オペラの中では地下牢へ行く音楽はない。序曲第 2 番でも同じようだが最初の音が 2 度鳴ってから下降の旋律だ。それを作ってからヒントを得たのではないだろうか。

それにしても冒頭の G の tutti は何とも明るい。私もオーケストラのメンバーも、この録音の演奏会で最初の音がムジークフェライン大ホールに鳴り響いた時、絢爛たる響きに大変な喜びを感じた。「いい音」だった。レオノーレの夫に再会できる喜びの期待がこもった、ドアを開いた音だ。これは G でなくてはならない。よくいわれる「ハ長調の曲なら C が良いはずだ」の意見がいかに薄っぺらか。もしも自由をテーマにするなら、拘束感の強い A がよかっただろう。後で C になれば開放感が出る。ここは G でなくてはならない。「愛」がテーマなら間違いない。

そして全弦楽器で *p* の G で、獄中からの冷たい湿った空気に緊張がはしる。恐る恐る一歩ずつ（だから Adagio だ！）階段を降りていく。この最初の一歩の *dim.*の位置には疑問が残る。序曲第 2 番の自筆譜（ボンのベートーヴェンハウスのライブラリー所蔵）では、次の小節の最初に書かれている。その方が正しいように思う。一歩目は意を決して踏み出すからだ。最後に G にたどり着いて、もう一歩が F#。なんとも不安な音でさらに表情＜＞が加わる。あたりをうかがう＜＞の付いた弦合奏とファゴット、もう 1 度同じ音。左右を見渡したのか。足がすくんでいる。その 3 度目にチェロとコントラバスが B（ドイツ音名では H）になり、何かに気づく。そして期待の G があり、「もしや？」の *sf*。この期待の G に *cresc.*が以前の楽譜（Breitkopf und Härtel Plate B21）では付いている。やはりこれは要らない。気づくのは一瞬「はっ！」と、だから。*cresc.*は、わざとらしい。ドラマの表情ではない。ドラマでは、展開は一瞬にして変わる。

それとは知らず、フロレスタンのアリアが自身の存在を示す。アリア前半の最後にあたる 11 小節の最初の掛留音で嘆き、直後に弦の *sf*でレオノーレが確信する。またフロレスタンが希望の *sf*で歌いだす。アリアの旋律が終わって、13 小節最後でレオノーレが夫の生存を確認しての安堵の *sfp* から 14 小節 *pp*。そしてアリアの冒頭をいとおしくなぞり、上行へ旋律を変奏して期待を膨らませていく。

20 小節からフルートとヴァイオリンの 3 連符で自問自答。レオノーレは期待に胸をときめかせながら、夫をどのように救出しようかと考えを巡らせる。そして 25 小節で決心する。反芻しながら 36 小節頭できっぱりと覚悟を決め、2 拍 3 拍で歩を進め止まる。

ここまでが、Adagio の序奏部分だが、レオノーレの「愛」以外に何を感じ取れるだろうか。

この後 37 小節から Allegro が始まるが、ほとんどが、レオノーレがいかに助け出すかの模索だ。現実が上の空で、本編の筋立てが希薄になっている。この最初の旋律のテーマは、上行のモチーフと下降のモチーフとでできている。上行は希望、下降は現状か。それぞれが展開を見せ葛藤する。最後に夫に駆け寄り、レオノーレであることを明かす。
そこに突然トランペットが響く。一瞬現実に引き戻され思考が止まる。そして 2 度目のトランペット。現実に救われた喜び。弦楽器とファゴットでトランペットのモチーフを繰り返しながら、テーマの上行のモチーフで進んでいく。最初は疑い、現実を認識、あとはひたすら喜び。

514 小節の Presto の 7 小節前、507 小節から階段を一歩一歩地上へ上がり、Presto で、明るい光と空気に包まれ自由を満喫する。この音形は、下降の音階（光が差す音形で、神の恩恵をもあらわす）を繰り返しながら上昇する。これが上行音階の繰り返しではないのは、地下牢からだんだんと上がっていくにつれ、光が差してくる状況を描写して、共に自由への喜びを描くためだ。私の録音では、最初の音は原典版の 2 人か 3 人のヴァイオリンでの D ではなく、修正せずにヴァイオリンは全員で従来楽譜の C で演奏。これは何とも言えないが、D にすると、いきなり外へ出る印象だが、従来の C で、いきなり目に入ってくる陽光のまぶしさの効果も感じる。この真偽は不明だが、変更者の意図は理解できる。後もひたすら喜び。最後 626 小節からやはり下降の音階の繰り返しで、神の恩恵への感謝を述べている。

とにかくこの序曲には、「喜び」が満載だ。夫婦が手を取り合って喜ぶ姿しか映像が浮かばない。

これを本編の序曲に採用しなかった理由はよくわかる。「自由、解放」をテーマにするには、あまりに「愛」の喜びにあふれすぎている。本編オペラのストーリーに流れるシリアスな抑圧からの解放には向かない。本人はともかく支持者には不評だったのもうなずける。これに比べて「フィデリオ」の序曲は、内容に沿ってはいるものの、なんともウェーバーのような牧歌的な序曲になってしまっている。気乗りがしなかったのがわかる。

旋律（フレーズ）

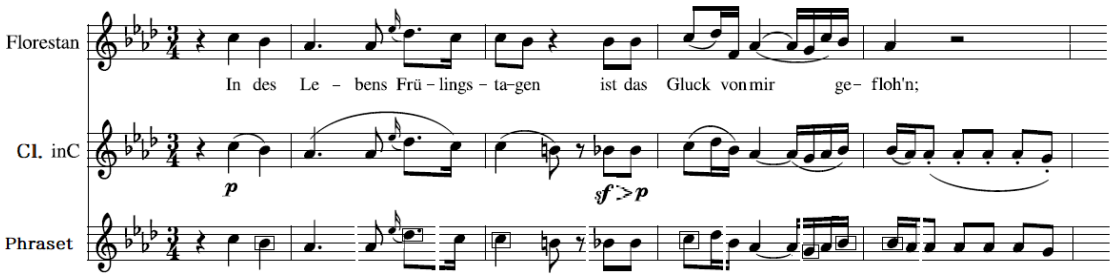
テーマが変奏されていくなか、旋律の読み方で間違いやすい所を指摘しておく。
冒頭 2 小節目、ここにスラーがあり、ヴァイオリンはここから再度始まるために 3 拍の

♩まで続いているように錯覚する。この 2 分音符は冒頭の余韻の続きだ。そのために *dim.* をここに書いたのだろう。3 拍目はアウフタクトだ。それで躊躇が表現される。

5〜7 小節の＜＞は問題だ。弦とファゴットのピークが同じだと、さっさと人影を見つけてしまう。弦は 2 拍目、ファゴットは 3 拍目が適当ではないだろうか。これについては同様の箇所が、序曲第 2 番の自筆譜でも見られるが、そのようにも見えるが確証には至らない。

8 小節の *cresc.*がないことは述べたが、最初の 2 拍で若干の落胆が見え、いきなりの *sf* で人の気配を見つける方が劇的だ。

9 小節からのフロレスタンのアリアを、次の 3 種の楽譜で比較



上段は、フロレスタンのアリアの旋律。

（注）歌詞では、母音 1 つに音符が 1 つ充てられる。

（注）歌詞の－印は、1 つの単語のまとまりであることを示す。

中段は、この序曲でのクラリネットの旋律。

下段は、この旋律のフレーゼットを、白線で区切ったもの。

（注）白線がフレーゼットの切れ目。□で囲った音は非和声音。

ここで注目しなければいけない要素は、

1. 最初の 3 音の動き
2. A♭-D♭の跳躍（E♭の装飾音符はアクセントと見る。またこの倚音の装飾音は長前打音でここに重みがある。ゆえに、ここのリズムはシンコペーションではなく「**タ**タータ」となる）
3. 3 小節目（11 小節）の掛留音（非和声音）

以上の 3 か所。

内容とは関係ないが、このテーマの旋律は、前半と後半を鏡に映したように反転させている。

まずはこの旋律の仕掛けを説明しよう。歌詞は、「人生の春に幸運は去っていった！In

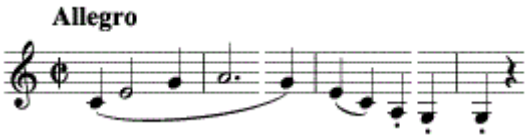
des Lebens Frühlingstagen ist das Glück von mir gefloh'n;」。しみじみと人生を振り返る In des Lebens 下降の旋律から始まる。過去の春の日 Frühlingstagen を思うが、そこに無念さを完全 4 度の跳躍で見せる。E♭は強調の倚音（装飾音）だが、実音符で書けば完全 5 度の跳躍で晴れやかになってしまうのを防いだのであろう。しかもフレーゼットをまたいだ歌詞で、跳躍に意味を持たせ、長前打音の装飾音にしてシンコペーションを回避させ無念さをなお強調している。

この倚音の使用法は、モーツァルトが強い意志を見せる時に多用している。さらに次の小節最初の強拍 C の掛留音で思いを引きずり、あきらめの 8 分音符で終わる。

後半「幸運 das Glück は私から去っていった gefloh'n;」はその思いの説明を落胆と共に語っている。強調は、小節初めの C の倚音と、「私から von mir」の 16 分音符のターンでの嘆きと、最後のあきらめの表情 B♭-A♭だ。

37 小節 Allegro からの旋律が、この序曲の素材だ。

37 小節 Allegro からのヴァイオリンのテーマ

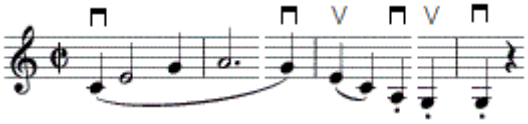


（注）白線がフレーゼットの切れ目。スラーとスタッカートに注意。

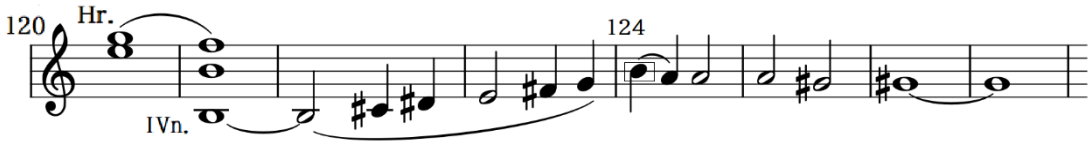
作曲は、このテーマが先か、前のフロレスタンのアリアが先に作られたかは定かではないが、要素は同じだ。

アリアは全体が音階の動きだが、このテーマは分散和音になっている。最初のフレーゼットが 4 つの音になりアリアの装飾音でできたリズムがここにもある。跳躍がなくなりスムーズな流れになっている。すべて無念さや不安の強調を解消して、安心や喜びに変奏している。もしこのフレーゼットを、スラーのようにとってしまうと、不安が残る。後半の下降の旋律にも無念さが残ってしまう。あとのフレーゼットもスラーとスタッカートのままにとれば、子供のような喜び方になってしまう。これは全くレガートを示すスラーやアーティキュレーションでなく、ボーイングの指示だ。間違いやすい。

この旋律の弓順（ボーイング）



Allegro になってからは、このテーマの繰り返しでレオノーレの喜びばかりが表されている。本編でのドラマとは異なるが、120 小節になってフロレスタンのホルンとの会話が始まる。ここでは、このテーマが分散和音でなく音階に変奏して、喜びより愛情の表現（124 小節 B の倚音□）になる。



175 小節のホルンのピッツァロの登場までは、フロレスタンのこれまでのいきさつや怒りが話される。宿敵の刑務所長ピッツァロに追い詰められ窮地に追い込まれた時に、かつての同志である大臣到着のトランペットが鳴る。2 度目のトランペットが鳴った後に、形勢逆転しフルートが勝利宣言をし、ピッツァロがすごすごと引き下がり 378 小節からまた分散和音の喜びの旋律が始まる。410 小節から安堵の 3 連符が聞こえる。2 人の喜びと愛情を表した後、514 小節からの Presto で地下牢から地上へ出るときの光のまぶしさで神様の恩恵を見せ、最後の大団円を描く。

この曲はハ長調だが、このように「めでたしめでたし」で終わるときは、ハ長調が多い。やはり喜びはハ長調だ。

アンサンブル

多くの場合、音楽で表すいろいろな感情は、その主旋律の跳躍やリズムよりも背景にある和音進行や旋律（単純な音型が多い）で表される。主旋律は、その背景と相対的な関係で意図を示す。「非和声音」も、この背景の音との関係で生まれる。躊躇や積極的な様子もそれらの相対的関係で表される。

冒頭のユニゾンは、緊張感だ。背景と一体となったユニゾンで奏者にも聴き手にも緊張感がある。しかし最初の *ff* は明るく輝く。そこから 1 小節間で恐れと不安の緊張感へ変化する。弦楽器が入ると空気が変わる。そして歩き始める。

5、6、7 小節の＜＞は、弦楽器とファゴットが微妙に重ならない方が、暗闇に人影を探す意味合いが出る。

9 小節からのフロレスタンのアリアの部分は、前述の「非和声音」のために、背景音は

できるだけ表情を抑えイン・テンポで環境を整える。それにより、その後のフルートとヴァイオリンの 3 連符の喜びが生きる。

29～30 小節の弦楽器のアコードだが、当時の奏法とも照らして、アルペッジョが妥当だ。その方が、揃った演奏より喜びが大きい。

32、34 小節の、ファゴットの 8 分音符は重要。もしこれがなければ、33、35 小節のチェロとコントラバスの 16 分音符の 3 連符が安定しないし、フルートとオーボエの旋律も間延びして聞こえる。これが安定しなければ、Allegro からの喜びが子供のようになってしまう。非常に安定したイン・テンポを保つことが肝要だ。

Allegro からのテンポを作るのは、ヴィオラの刻みだ。いつでも一番細かい音符がテンポを決める基準になる。特に弦楽器の刻みは安定したスピードになる（なってしまう。弓を跳ばさなければ）ので、メトロノームの働きをする。それによって主旋律の動きを抑制したり促したりすることになり、心に秘めた印象になる。118 小節まで続く。突如止まることで、現実からいったん遊離して、夫婦の愛情が温かく聞こえる。

126 小節から 3 連符の分散和音で再会の嬉しさを語り、138 小節からまた弦楽器の 8 分音符の刻みで、現実を思い起こさせる。

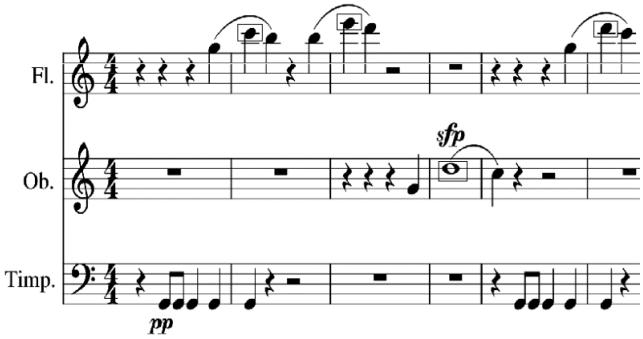
その後いかに夫を助けようかと自問を繰り返すパッセージになり、175 小節からホルンでピッツァロの声がし、ヴァイオリンで小走りに降りてくる足音があり、応酬が始まる。大臣到着のトランペットの直前 268 小節からの、レオノーレが切羽詰まって駆け寄りピストルを出す 8 分音符の上行スケールで終止するまで続く。

2 回目のトランペットの後、一瞬の空白から現実へ戻るクレッシェンドと共にだんだん音符を細かくして緊張を高めていく。このアチェレランド効果が過度になると、その後のフルート・ソロが必要以上に速くなってしまう。ここのテンポを一定に保ちながらだんだんと速くなっていくスピード変化が必要だ。このフルート・ソロが速すぎると、騒がしくなる。程よい速さでレオノーレの喜びにしたい。この部分の背景は弦楽器の刻みで十分に快速感がある、またフルートの 3 連符にも抑制をかけ理性的な印象も得ることができる。ちなみに、このフルート・ソロは超絶技巧のように言われるが、音楽大学の学生でもこのくらいはできる。それをこれ見よがしに目いっぱい速く演奏するような奏者はいらない。

その後再現部があり、コーダの Presto を前に 459 小節からの 2 人の愛情を確かめるフレーズが繰り返される。毎フレーズでの倚音だ。ベートーヴェンが愛を語るときに必ずこ

の倚音を使う。この時期彼が心を寄せ一生想い続けたヨゼフィーネへの強い愛の感情だろうか。その後の作品（交響曲第 6 番「田園」第 2 楽章、交響曲第 9 番第 3 楽章など）にも頻繁に現れる。

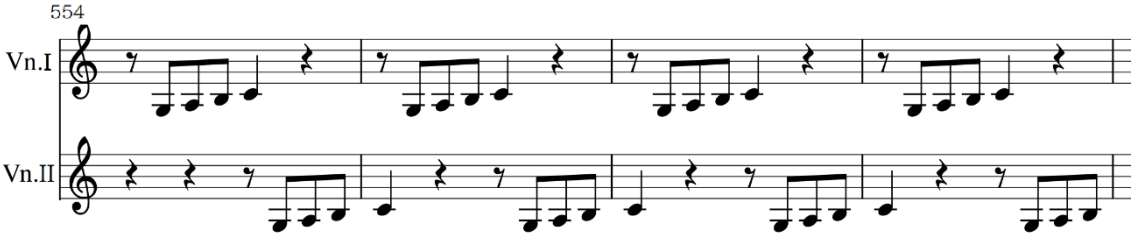
愛を語る倚音のフレーズ



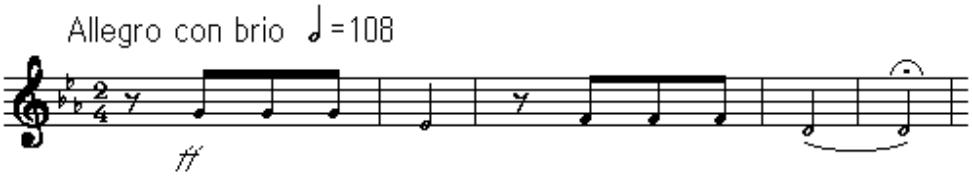
（注）□で囲った音は非和声音。

Presto からのヴァイオリン・パートに 2 人か 3 人でとの指示がある。最初は 2 人で階段を駆け上がるのだろう。ヴィオラ（ここには指示はない）からあとは民衆がどっと押し寄せる圧倒的数の人の波だ。554 小節からの第 1・第 2 ヴァイオリンの 4 つの音での「運命」のモチーフの掛け合いは、それとわかればそれほど厳格な 8 分音符の連続にならなくてもいいだろう。

554 小節からの第 1 ヴァイオリンと第 2 ヴァイオリンの「運命」のモチーフの掛け合い



交響曲第 5 番「運命」のモチーフ



最後に注意すべきなのは、606～610 小節にかけての和音の進行だろう。606 小節はそれまでの音楽の到達音。次からは 610 小節からの締め括りの音楽への移行だけだ。ただこの部分が本来の序曲であるなら、本編へつながる処理をするところだが、放棄している。

第 2 部　後半：「深意を想って細部を行う」

ここからの解説は、筆者の指揮者としての立場から話を進める。

一番これまでと違っているのは、客観的な立場から主観へと視点が変わることだ。受け身から能動的になるということだ。ただし感情に任せたり自身の願望が入り込まないように注意を払わなくてはならない。あくまで、作曲家への共感が基になっているのを忘れないことだ。

前半で分かった深意は「喜び」と「愛」だ。

それを対比的に際立たせるための不安や怒りの要素があるが、とても少ない。オペラ全曲から受ける印象も、第 1 幕のたわいない若者たちの恋愛ごっこ中心のほのぼのとした空気感が中心だ。ここにベートーヴェンはあまり興味を示さなかったようだ。不安や緊張がない。当時の聴衆もここでの音楽に失望したのではないだろうか。前に述べたが、音楽はネガティブな表現はできない。彼はその表現に苦心している。1 つの解決法として、先人に習った。モーツァルトの「フィガロの結婚」の冒頭のシーンのように始め、第 2 幕から「ドン・ジョバンニ」の騎士長の亡霊のシーンなどのような表現を試みたが、モーツァルトはオペラブッファとして扱ったので成功したが、ベートーヴェンはシリアスなオペラで試みたのでうまくいかなかった。時代もモーツァルトの頃のように貴族を揶揄する時代ではなく、第 2 幕にあるようなシリアスなものを求められたのかもしれない。すくなくとも彼は、全編をそのようなシリアスなセンスで書けば手腕を発揮できたであろう。ブッファのような皮肉は彼には似合わない。ゆえにこの序曲第 3 番は成功した。

構成

オペラの第 2 幕のシリアスな場面からのスタートだ。心理描写を伴った情景描写の序奏から始まるソナタ形式。ドラマの時間経過で見れば、夕方から始まり、夜の暗さから明け方を迎える構成だ。起承転結で見るなら、起は序奏の状況説明、承は Allegro からの喜びと状況の切迫感、転は窮地でのトランペットによる救い、結は解放の喜び。

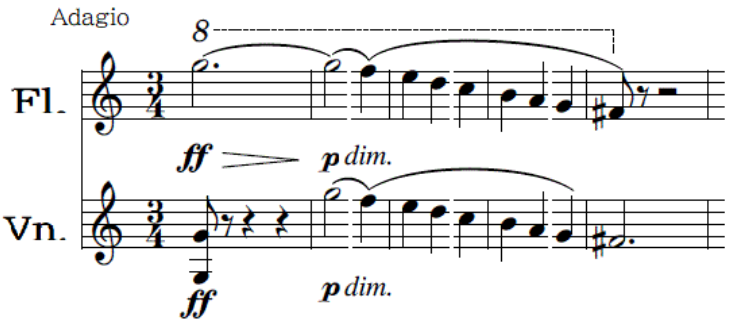
全体は、レオノーレの視点から夫への愛情が語られている。これが重要な点だ。

演奏

実際の演奏では、第 1 章第 2 部で述べたように、テンポ、ハーモニー、抑揚（イントーネション）を分けて考えることはできない。すべてまとめて論じることになる。

指揮に関する部分は、このように枠の内に別途記載する。

冒頭から



（注）フルートとヴァイオリンのスラーの付け方の違いに注意。
（注）ヴァイオリンは弓順の指示になっている。（URTEXT）[12)]

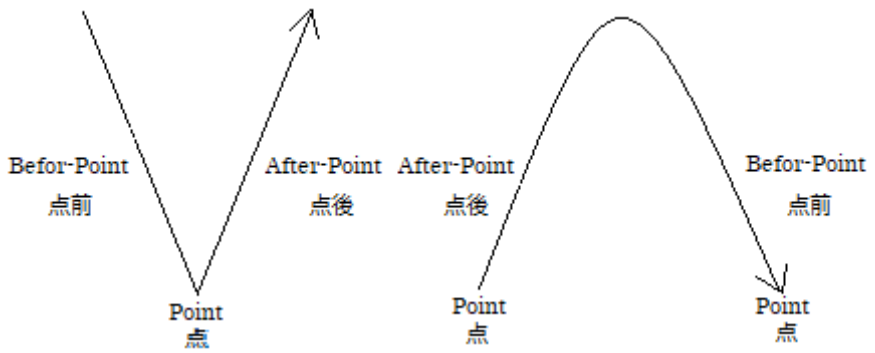
最初の G の音のユニゾンは、とても印象的だ。ベートーヴェンの作品の開始の仕方で、このようなユニゾンや和音の強音で始まるのは、珍しくない。ただどれも深刻なもので、このように明るい響きは珍しい。よほど喜びの共感が強かったのではないかと思える。演奏に戸惑うほどだ。私も躊躇した。調性は、常識的にはハ長調だろうが、ト長調として始める方が効果的ではないかと思う。ハ長調では、ドミナントの G は少し上ずる。少し軽くなるのではないだろうか。2 小節目 3 拍ですぐに F#ではなく F に行くので、調性感に影響はない。

冒頭のト長調かハ長調かの振り分け方は、指揮棒の「点」の位置で決まる。声楽や管楽器の奏法で「支え」という言葉があるが、それと同様である。G と C とでは声を出すとき身体の状態が変わる。ハミングしてみるとわかる。C を出すとちょうど「臍」の位置に軽い緊張がある。G は下腹部だ。F まで行くとそれ以上下がらない。上も F が肋骨下あたりでそれ以上上がらない。つまり、人間の身体には F から F までの 1 オクターブの支えの位置がある。この音の位置を保持して他の音を出せば、その倍音の音が出せる。一定だ。指揮棒の先の「点」をこの G の位置にすればト長調の響きになる。

「点」についての説明

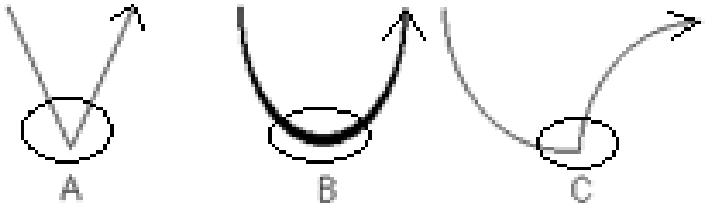
指揮法では音の出るところを「点」という。V 字を描くとき、最下部で方向の変わる所だ。ここで誰もが音を出す。ただし拍が強拍のときだ。しかも誰もが指揮棒の先に反応する。意識しなくてもだ。全くの生理的反応だ。頭で考えると、最上部の所で音が出ると思うが、そこではない。そのつもりだと半拍遅くなる。奏者を反応が遅いと叱るのは素人指揮者だ。音の表情は、この点から上がっていく動作で作る。指揮法では「点後」という。振り始めるのは 1 拍前の点からだ。拍の最初をダウンビート、拍の前をアップビートという用語と混同しないように注意すべきだ。指揮の動作とは正反対だ。

「点前」「点」「点後」



（注）点後は、次の点の点前になる。

点の種類



（注）C は、次の予拍を教えるとき。

このシーンでは重い扉を開く動作が、そのような「点後」の表情になる。ただ単に強くたたきつければ軽い扉の音になる。「点前」（指揮法で点の前の動作）は力強く振り下ろし、「点後」は重く持ち上げる。ここでは、「点」は一瞬だが、U の字のよう（図の B）にすれば、*sf* の時のような表情を出せる。いつもハッキリばかりが良いわけではない。

音の出し方について、朝比奈隆が「叩いて音を出すのだ！」と言っていたがそれも一理ある。確かに「点前」の動きは、何かを叩いて音を出すイメージだ。ただし音のイメージが鮮明でなければ、単に叩きつけてしまう。実際の音のイメージを「点後」で見せることが目的である。そのための予備運動が「点前」で見えなければならない。奏者に「出せ！」と命令するのではなく自ら音を出す意識が大切だ。いつでも「一人称であれ」が指揮のモットーだ。

最初の音にはテンポ感はない。あってはいけない。今から演奏する内容すべての思いをこの１つの音で表す。ではなぜここにフェルマータを付けなかったのだろうか。それはこれからの展開でドアを開けて地下牢へ入っていくための音を模しているからである。そのドラマの進展にはこのテンポでのこの長さは絶妙だ。ゆえに動きは止めてはならない。その中で扉を開くスピード感から中に入っていく躊躇までの緊張感の変化が見えなくてはならない。そしておもむろに第一歩を踏み出すアインザッツ Einsatz が要る。

指揮の動作で大切なのは、このアインザッツだ。予拍という。基本的には、何かを示す時の１拍前の動作である。「ハイ！」と掛け声をかけるのを動作で示すのである。指揮の場合は、アウフタクト（弱拍から出るところ）は、基本的には無視する。それでも奏者は当然のように強拍の前に入ってくる。アインザッツはこれから出す音の表情を作るので、ここでの動作は踏み出す前の足の上げ方と同じだ。慎重かつ強い意思で足を出す。1 拍前では長く半拍前がいい。ゆえに、3 拍目の裏拍から振り上げる。各拍ともそうだ。自ずと以後のテンポが決まる。

ここの Adagio は、辞書にはないが、ゆっくり（Lento）ではなく、遅く着実に進んでいく場合に使われる。慎重に１段ずつ階段を降りていく動作にふさわしいテンポ感だ。

その前、*p* で弦が tutti で入ってくる音が、暗闇なのか冷たい空気なのか、その判断によって音の動きは変わってくる。次の階段を降りる動きのためには、暗闇のほうが動きがなく、前後の対比から良いように思う。3 拍の音の動き出しと同時に *dim.*があり、（この表示の位置に疑問があることは前述した。ここだと足がすくんでいる）動き始める。この一連の動きのためには、カウントの取り方は分割の 3 拍子（1、ト、2、ト、3、ト）が妥当だ。普通の 3 拍子（1～2～3～）だと Lento になる。慎重な Adagio のイン・テンポが必要だ。

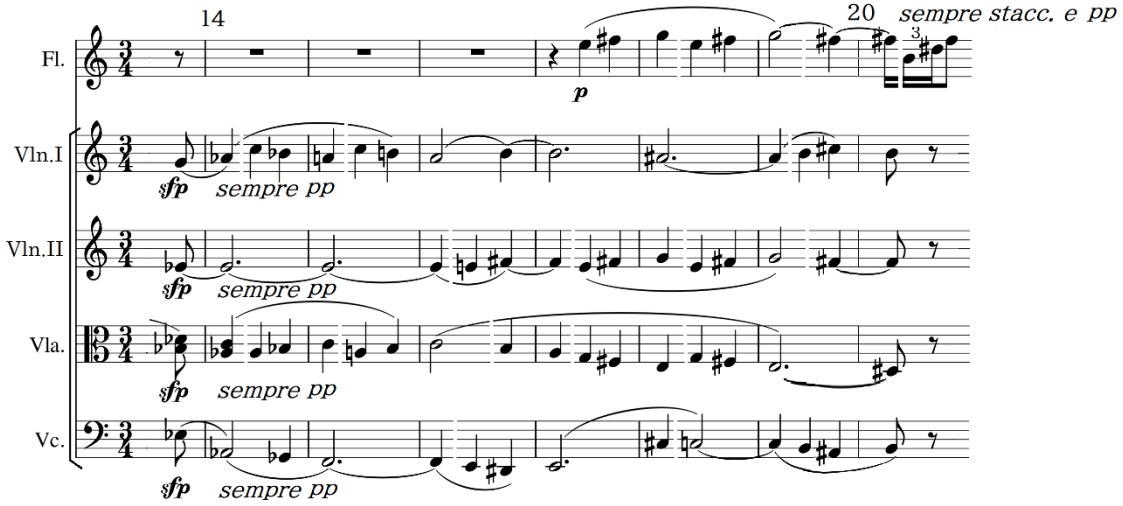
4 小節 3 拍の、5 小節 1 拍目への終止感（ブレーキ）は必ず要る。フレーゼットを見て

もわかる。調性にこだわると 4 小節 3 拍目の G でフレーズが終わるが、それでは不安が無い。次の F#での不安定さが要る。

その後の弦の＜＞と、ファゴットの＜＞は、微妙に揺らぐ。そろえるように指定した書き方とは見えない（序曲第 2 番の自筆譜でもそうだ）のもそのためだろう。弦は tutti なので、2 拍始めをピークにする指示は必要だ。ファゴットはそれを聞いて時間差を取るだろう。地下牢の殺風景なエコーのようにもなる。それが正解だ。ここから 9 小節までの進展は、レオノーレの動きをリアルに描いている。期待と不安の仕草に、誰もが同じ共感を持つはずである。そこにフロレスタンのアリアが聞こえる仕組みだ。旋律の対象が変わる毎に *sf* がある。

ここの背景音楽はオペラ本編とは違う。このアリアとトランペットの旋律以外は、本編には出てこない。本編では、レオノーレたちが地下牢へ降りてくる前にフロレスタンがアリアを歌う。ここでは、レオノーレが人影を見て、フロレスタンを確認するための音楽になっている。ゆえにこの弦楽器の背景音楽にはレオノーレの思いがこもっているが、あくまで主たる音楽はアリアの旋律にある。アリアに呼応しては状況が描けない。その後 14 小節からは、レオノーレの期待が確信の上行の旋律に変わる展開になる。ここのフレーゼットを間違わないようにしなければならない。この音型が、20 小節からのフルートとヴァイオリンの掛け合いの 3 連符になり、確信の 64 分音符の音階になる。

14～20 小節のフレーゼット（譜例は原典版）



（注）20 小節始めのフルートの F#に原典版は 19 小節 3 拍目からのタイと G からのスラーがかかっているが、旧版では 19 小節にスラーがあるだけで、前とは切れている。

8 小節に *cresc.*がないことは述べたが、その前の 3 小節に＜＞が繰り返されているので、ここにはないことを強調する必要がある。極力動きを抑えて、*sf*のアインザッツだけ見せたい。驚く一瞬を聞かせたい。11 小節も同じだ。フロレスタンのアリア部分は、本編のオペラでは、フロレスタン唯一のアリアで、表情豊かに熱唱するところだが、ここでは取り立てて表情を見せる必要はない。弦合奏も、レオノーレが息を殺して見ている表情で十分だ。クラリネットは、十分に表情が出るし、むしろ抑えた表情の方が、リアルに囚人の心情が出るだろう。13 小節 1 拍裏からのクラリネットとファゴットとヴィオラが揃うことは示す必要がある。14～20 小節は、フレーゼットがわからなければならない。スラー（ボーイング）の表示がフレーゼットと一致していないからだ。これがあいまいになると、レオノーレの確信に至る様子が描けない。（上記楽譜参照）

20 小節最初の音は前からのフレーズの最終音だが、旧版ではフルートの F#に前からのタイがない。突然気が付く表情であれば、それもあるだろうが、飛び出してしまう可能性もある。私の演奏もそうなってしまったが、表情的には問題はない。

ここまでのテンポの変化は大切だ。冒頭は扉が開くだけ。次に恐る恐る階段を降りる。静寂の地下牢。レオノーレの期待と共にはやる気持ちで心拍が最高潮に達する。Adagio の四分の三拍子で書いている。どこにも *accel.*のような速度変化の指示はない。それでも切迫していく。古典派の書き方だ。これをスムーズに進めるのは難しい。指揮法的には、基本は 3 拍子の分割で 6 拍取り、指揮棒（棒先）のスピード感を上手く変化させる。自ずと音のスピード感が出てくる。

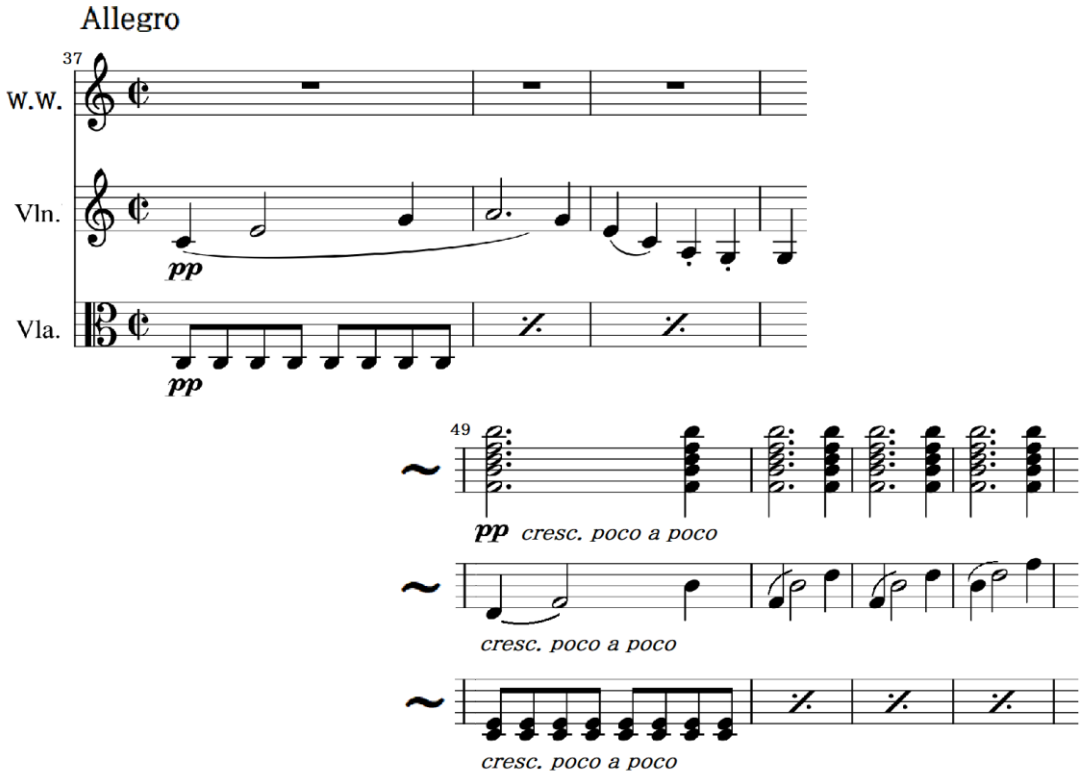
これ以後も、*f*は速く、*p*は落ち着いたスピード感をイン・テンポで見せる必要がある。

28 小節から Allegro までは、はやる気持ちと理性との葛藤だ。もちろん *ff*がはやる気持ちなので弦楽器のアコードはアルペッジョになる。気持ちを抑えきれなくなると、16 分音符の下降のユニゾンの旋律になり、31 小節後半からの木管の穏やかな理性の説得に気持ちが落ち着く。しかし、36 小節最後の 2 つの 4 分音符（1 拍目は前の終わり、2 拍目と 3 拍目）で意を決する。静かな強い意志だ。

ここでの要点は、*ff*、*f*をいかに鳴らすかだ。まず 29 小節のアコード！　レオノーレが今すぐにでも駆け寄り抱擁したい衝動だ。弦楽器はアルペッジョがふさわしい。一瞬フライングを誘発するが、それがこの心情だ。「点」を少しあいまいにするのも良いだろう。揃ったのでは、立ち尽くしたようになる。30 小節も同じだ。各拍裏の管楽器は、気持ちを押しとどめるので揃っていた方がよい。

気持ちを抑えきれなくなった 3 拍裏からの 32 分音符での弦楽器のユニゾン。ここにすべての思いを込めたい！　裏拍のアウフタクトだが、先入（アインザッツを一瞬止め、音と同時に動く緊張感を高めるテクニック）を使って揃って強く始めたい。ユニゾンの効果は絶大だ。強いだけでなく、次の休符の始めまで十分に鳴り響かせたい。感動的になる。

Allegro から



ここからの最も重要な音楽は、ヴィオラの 8 分音符の刻みだ。これで、レオノーレの心の変化を全て表す。イン・テンポだが、旋律とのアンサンブルで気持ち（旋律）を煽り立てたり冷静さを促したりといった表現ができる。旋律が血気にはやるとき（最初のテーマのシンコペーション）には抑制になり、怖気づくとき（木管の付点 2 分音符と 4 分音符の同じリズムが繰り返すところ）には勇気を与える。118 小節までこれの繰り返しになる。

高い緊張感を伴った *pp* で始まる。指揮の動きは極力小さいほうが、緊張が高まる。しかし止めると動きがなくなる。演奏家と同じ緊張感を共有することが肝要だ。

ここまでの序奏と違って、きわめて安定したテンポ感が必要になる。旋律の高揚に意識が行くとテンポが不安定になる。とても刻みは付き合いきれない。前述したように、旋律

が高揚するのを抑制したり、躊躇するのを促したりする相対的効果を感じながらイン・テンポを維持することが大切だ。

テンポの主導権は、いつでも最も細かい音符のパートにある。それを間違うと、全体的に粗雑な印象になってしまう。前述したディテールの問題だ。決して奏者を振り回してはならない。テンポ・キープがここでの彼らの仕事だ。これを上手く弾けることが全体の質を高める。

その後 118 小節で突然暗闇の静けさが戻り、120 小節からホルンでフロレスタンのアリアの冒頭が聞こえ、いとおしさの募った 3 連符が始まる。通常 3 連符は「ドキドキ」する興奮を表すが、これまでの 8 分音符の刻みで、むしろ暖かい穏やかな印象になる。そのためにもそこまで 8 分音符の刻みは勢いをなくしてはいけない。このシーンは、ベートーヴェンが脚色を加えたかったのだ。レオノーレが自らを明かし、それぞれのいきさつを語り合うシーンを作りたかった。その方がここの展開は活きる。それなら、ホルン最初の *sf* の意味もわかる。でなければ、これは「ため息」だろう。いっそレオノーレの空想としておくと辻褄が合う。いい解決法だ。これ以後も彼の脚色と見ればわかりやすい。演奏も変化が出るし面白い。

138 小節からまた緊張が戻る（あたりをうかがう様子）。しかし 144 小節からは、慎重な 4 分音符とシンコペーションで、毅然とした対決姿勢を生み出す。
2 人で様子を伺いながら牢を抜け出そうとしているほうがわかりやすい。そうすると 175 小節 4 拍からのホルンの咆哮は所長ピッツァロの登場だ。話の進展がスムーズになる。

192 小節からの *ff* と *p* の対比は、ドラマの進展より両者の対立を描く。この強弱の対比で、唯一「悪」を表現しようとしている。260 小節から、やっとドラマに戻り、絶体絶命の危機を迎え、上行の音階後の 4 分音符で切り札のピストルを取り出す。そこへ、救済のトランペットだ！

ここは、ベートーヴェンの脚色のままに進める。
118～119 小節のチェロとコントラバスの持続音は、静けさと闇つまり「シ～ン！」だ。このようなオノマトペ（擬音語）は日本語特有といわれるが、西洋音楽でも頻繁に使われる。
ホルンの *sf* は述べたように「ため息」でよいだろう。121 小節のチェロとコントラバスの動き出しは、フロレスタンの気付きか。その動きにレオノーレが反応する。いとおしさ

が募って、124 小節の始めの愛の倚音が頂点になる。そしてドキドキする 3 連符だ。うきうきして大丈夫だ。そしてレオノーレであることを明かす。

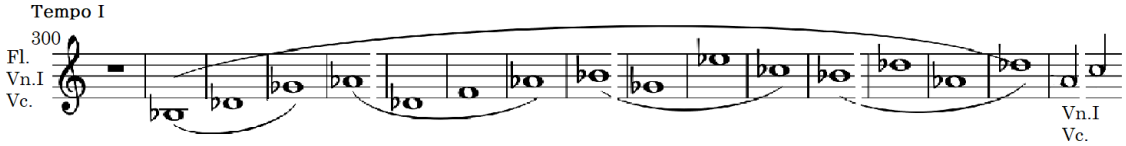
138 小節からの *pp* は「静かに!」。142 小節からは、そっと抜け出そうと、足音を忍ばせる。154 小節から階段を上がる。フルートとファゴットのトリル *tr.*は、振り返って様子をうかがう。シンコペーションで一気に扉の所へ。やっとたどり着いたところで、ホルンの咆哮でピッツァロが現れる。

180 小節から地下へ押し戻され、192 小節からの *ff* の怒鳴り声。その後 *p* の言い繕いと、*ff* の怒鳴り声が繰り返される。232 小節のアウフタクトから、2 人が言い繕いからピッツァロへの糾弾に変わる。チェロの上行の旋律が意志の強さを表わす。264 小節で劣勢を悟り、271 小節でピストルを取り出す。

本編とは違ってなかなかの緊迫感のあるシーンになる。本編より臨場感がある。

300 小節から

全音符の旋律



（注）上部のスラーは原典版、下部は旧版。白線はフレーゼット。

2 度目のトランペットが聞こえた後は、トランペットのリズムのモチーフを根底に進む。安定感だ。それに対するフルートとヴァイオリンとチェロの全音符による長い旋律だが、原典版では全部に 1 つのスラーが架かっている。旧版では 3，4，4，4 小節毎に架けられている。フレーゼットを読むと、4，4，4，小節毎と 3+次の小節の頭だ。

旋律の基本は上行だ。下降は陽光が差す情景で神の恵みの音形だ。もしそれであれば、最後にひとつ音が足らなくなる。2，3，4，3，2，1？となる。ゆえに、ここはそれではない。その後も上行の音形が繰り返される。下降の音形は、フルートにたくさん出てくるので、任せよう。

フルート・ソロの後、377 小節まで最初のテーマ前半の上行のモチーフが繰り返される。その後 459 小節まで Allegro 最初の部分が繰り返され回想にふける。460 小節アウフタクトからのピッツァロ登場前で回想を終わらせ、夫婦が愛情を確かめ合う。

2度のトランペットには場外での指示（auf dem Theater）だけだが、若干の遠近があるほうが効果的ではないかと考える。最初は、「何か？」と疑い、2度目で確証したい。1度ではっきりすると明白過ぎる。私は、最初は扉を閉め2度目は開けた。効果はあった。

Tempo Iからの全音符の旋律はフレーゼットをわかるように示すことが必要だ。旧版でのスラーではこの旋律の意味があいまいになっている。躊躇が見え喜びにならない。

後のイン・テンポでの駆け出す書法は序奏部分と同じだ。実際に *accel.*してしまうとフルート・ソロに支障が出てしまう。名手でなくてもプロ奏者なら難なくこなすだろうが、前述した神の恵みが出ない。必死に逃げ出したようになってしまう。話がかみ合わない。ピッツァロの様子だと滑稽になり、喜劇だ。

フルート・ソロの時、弦楽器の刻みはAllegro最初と同じ安定したイン・テンポだ。フルート・ソロの後のためにも極力イン・テンポを維持したい。ここも *accel.* がない加速だ。喜びがじわじわと募ってくる。

回想部分は前回同様。現実へ引き戻す459小節3拍目の *fp* と、460小節の最初の *pizz.* は大切だ。その前452小節からは、木管楽器が弦楽器のシンコペーションで遅れてしまう可能性があり、弦楽器は早く出てしまう可能性が高い。ゆえに弦楽器の460小節の *pizz.* を十分に待たせることが必要だ。この *fp* と *pizz.*の2音がうまくできないと、メリハリが悪くなりドラマが展開しない。

464～470小節の木管のスラーに問題がある。464小節最初のGは前のフレーズの最終音である。2拍目のG#は次の *sf* へ向かうアウフタクトだ。この2音は続かないのにスラーがあり、その上 *cresc.*まで書いてある。スラーがあれば、普通は続けたくなる。467小節も同じように最初の音は前からタイでつながっているが、原典版はさらに2拍目までスラーをつけている。ボーイングとしてみれば解決する。その習慣だろう。

この2拍目Fは次へのアウフタクトだ。次の468小節の3つの音からがフロレスタンのアリアの旋律だ。それにレオノーレのいとおしさのアウフタクトFが付いている。*dolce* の位置もなぜアウフタクトの所に付けなかったのか疑問だ。自筆譜をぜひ見てみたい。

アリアの旋律の最後の *sf* が伸びて、478小節から「幸せは去っていった！ist das Glück von mir gefloh'n;」の前半部分になり、繰り返す。だが最後の「行ってしまった！gefloh'n;」には行かず、ティンパニでトランペットのモチーフが聞こえる。

499小節後は、地下牢から外へ階段を上がっていく様子だ。

Presto から

「2 人か 3 人のヴァイオリンで Due o tre violini」と指示があり、522 小節から第 2 ヴァイオリンが入ってくる所にもある。すなわち、最初は 2 人で階段を駆け上る。ヴィオラ（指示なし）以後は民衆の集まってくる音だ。「エグモント序曲」の最終部分、ギロチンの音の後に同じような民衆蜂起のシーンが描かれている。この時代にはやったテーマだろう。単なる音階だが意外に弾きにくいリズムがあり、534 小節からの tutti の入りも揃いにくいので、面倒だが練習は必要だ。

ここからの大団円のシーンは本当に良く書けている。聴いているだけでウキウキするし、華やかさも適度でいかにも民衆の解放が叫ばれている素朴さもある。なぜこれを本編で使わなかったのか悔やまれる。これだけでも十分に当時喝采を受けたであろう。テーマが同じ最初の Allegro もそうだが、何段階にも変奏させている。最初の変奏と見比べるとその違いが面白い。Allegro 部はなかなか先に進まないもどかしさがあるが、ここはどんどん先へ変化する。駆け付ける印象だ。特に 554～569 小節の第 1 第 2 ヴァイオリンの運命のモチーフの掛け合いの動きは、馬が競い合うような音形でワクワクさせられる。さらにその後の木管と弦楽器のシンコペーションのせり合い、590 小節からの一気の追い込みで、息もつかせぬ緊迫感がある。606～610 小節の和音の展開で、頂点へ上り詰める。後は勝利の歓声だ。まるで競馬のデッドヒートを見ているようだ。

Presto で気をつけるのは、テンポの速さばかりに気をとられないようにすることだ。速い音楽は、めいっぱい速くすればいいものではない。爽快で鮮やかであることが大切だ。いきおい、管楽器奏者は音が短くなり、弦楽器奏者は速くなると強く乱暴になるか力を抜いてあいまいになるかどちらかになってしまう。もちろん遅いと思うと怠惰になってしまう。正確に良く響くように弾いてもらうには、テンポはその中間を狙い速いが目いっぱいでなく冷静に対処できるスピードが求められる。また、カウントでテンポを定めるのもうまくいかない。音が短くなってしまい、響きがコントロールできなくなるだけでなく、テンポも奏者自身の意思と違ってしまうこともある。まさに一人称で、棒先のスピードで決まる。

Presto 最初の音階で 6 音が 7 音になる仕掛けもここに理由があるのかもしれない。わざと弾きにくくなっている。534 小節からの *fff* は、旋律なので問題は少ないが速く行き過ぎる傾向になる。それを 4 分音符のパートが引き締める。546～553 小節のシンコペーションもどうしても突っ込み気味になってしまう。しかし、その後 554 小節からのヴァイオリンの馬の疾走のような「運命」のモチーフの音型でテンポは安定する。このような時折テンポの安定を促す部分に注目すると、少しは突っ込んでも取り戻せる。570～589 小節のシンコペーションの連続も不安定になりがちだが、606～610 小節の和音

の進行で取り戻せる。実際に最終部分の *fff* のカデンツ（和音の終止形）のためにもこの和音の進行は丁寧に扱いたい。628 小節からは、弦楽器のアコードをいかに上手く鳴らせるかが問題だ。そのためにフレーゼットは、5 小節 3 小節 3 小節、つまり 3 音 2 音 2 音で解決する。

演奏者はもう少し仕事がある。余韻の処理だ。不思議なことだが、この弾き終わった後の余韻もコントロールできる。指揮棒も余韻が消えるまで止まらずに振っている必要がある。

これでこの序曲が終わる。とても名作だ。なぜこの序曲の音楽を本編に使わなかったのかが、本当に疑問だ。あえて言うが、この序曲第 3 番からすればオペラの本編は凡庸だ。残念だ。まったくこの序曲第 3 番は、良く書けている。確かに名作だ。

あとがき

この著書では「名演奏」について述べてきた。神髄は「いい音」であり、演奏家も作曲家もこれを追い求めてきた。その作曲家の姿勢が如実に表れている例が、このベートーヴェン作曲の「レオノーレ序曲第３番」だろう。実に繊細にテクニックを駆使して、「細部」にわたって「いい音」を模索している。

音楽、特にクラシックでは、作曲家と演奏家のコラボレーションは欠かせない。「名演奏」のためには、名作はその導き手になる。もちろんただなぞるだけでは「名演奏」にはならない。作品に寄り添い、共に考え共に「いい音」を作り出す意識こそが大切だ。
これは演奏者のアンサンブルの心得でもある。共に「いい音」を目指し相乗的に高まっていくことで、「名演奏」になる。

ここで取り上げたSP音源だけでなく他の名演奏といわれるものを本書で述べた視点で聴いてみると、きっとその真髄が見て取れるのではないかと思う。また自身の演奏の指針とすれば「名演奏」を目指せると確信する。

「名演奏」は、社会構造の理想形かもしれない。
ここには、陥れやだまし合いは入り込めない。みじめさや敗北もない。勝ち負けもない。共に心地よさや爽快感を分かち合おうとする態度だ。
「名演奏」の充実感は、弾き手だけでなく聴衆にも同じ感動をもたらす。
これを目指すことは、何物にも代えがたい衝動である。決して放棄してはならない。
ゆえに、大いに胸を張って、「名演奏」を目指すと宣言する。

本書を校正いただいた白石奏人氏と、編集や英文作成にご尽力いただいた北川啓微氏への感謝を申し添える。

指揮者　北村憲昭

ディスコグラフィー一覧

NKB のホームページ http://www.nkb-ga.com/book.html から
Discography list を開いて 🔊 をクリックすると、
NKB-XXX-X の YouTube 音源が再生される。

List of Discography

YouTube data

Discography 1

Click on 🔊 or Disk No

Label	Disk No.	Title	Performer
Victor	87017 NKB-814-2	🔊 Verdi: Rigoletto - La donna e mobile	Ten.: E. Caruso
Victrola	89075 NKB-814-6	🔊 Verdi: Otello - Si pel ciel	Ten.: E. Caruso Bar.: T. Ruffo
Victor	88396 NKB-814-5	🔊 Ponchielli: Gioconda - O monument! Act I	Bar.: T. Ruffo
Columbia	49tube557 NKB-814-7	🔊 Verdi: Aida - Oh Patria Mia	Sop.: R. Ponselle
Victor LP	JL-7005-A NKB-816-12	🔊 Verdi: Aida Act IV	Sop.: R. Ponselle Ten.: G. Martinelli
Victrola	74510 NKB-814-16	🔊 Delibes: Lakme - Dov'e I'lndian bruna	Sop.: A. Galli-Curci
Victrola HMV	88487 NKB-814-17	🔊 Puccini: Tosca - Vissi d'Arte e d'Amore	Sop.: E. Destinn

Discography 2

Label	Disk No.	Title	Performer
Victor	74589 NKB-807-4	🔊 Liszt: Caprice Poetic	P.: A. Cortot
Victor	3045-A -B 3046-A -B NKB-805-1~3	🔊 Haydon: Trio in G Major I 🔊 II-1 🔊 II-2 III	Vn.: J. Thibaud P.: A. Cortot Vc.: P. Casals

Victor	3047-A 3047-B 3048-A 3048-B NKB-805-4	Mozart - Beethoven: 7ver. on a Theme from the Magic Flute -1 -2 -3 -4	Vc.: P. Casals P.: A. Cortot
Victor	8086-A 8086-B 8087-A 8087-B 8088-A 8088-B NKB-806-1~4	Faure: Sonata in A Major Op.13-I -I 2 -II 1 -II 2 -III -IV	Vn.: J. Thibaud P.: A. Cortot
Victor	52-858 JB-1A -1B JB-2A -2B JB-3A -3B NKB-803	Mozart: Concert in C K.299 I-1 I-2 II-1 II-2 III-1 III-2	Fl.: M. Moyse Hp.: M. Lily Laskine Orch.: Lamoureux Orchestre Cond.: M. P. Coppola
Victor	1298-A -B NKB-813-11	Torroba: Sonatina in A Major Bach: Courante	Guit.: A. Segovia

Discography 3

Label	Disk No.	Title	Performer
Columbia	KX61-A J7401 KX64-B J7441 KX67-A J7402 KX68-B J7402 KX82-A J7403 NKB-817-4~8	Albeniz: Suite Iberia Part 1 Part 2 Part 3 Part 4 Part 5	Arr. Cond.: F. Arbos Orch.: Madrid Symphony Orchestra
Columbia		Respighi: The Pines of Rome	Cond.: Cav. L. Molajoli

	(B2222) A J5074 (B2219) B J5074 (B2220) A J5075 (B2224) B J5075 (B2225) A J5076 (B2227) A J5076 **NKB-818-5~10**	1 The pines of the villa Borghese 2 The Pines near the Catacombs Part 1 3 Part 2 4 The Pines of Gianicolo Part 1 5 Part 2 6 The Pines of Appian	Orch.: Milan Symphony Orchestra
NKB	103 **NKB-103-9**	Tchaikovsky: Eugene Onegin Polonaise etc.	Cond.: N. Kitamura Orch.: The Warsaw Philharmonic Orchestra
NKB	104 **NKB-104-6**	Delibes: Coppélia Mazurek etc.	

J. S. Bach: *St. Matthew Passion* BWV244 Willem Mengelberg (1939,)
https://www.youtube.com/watch?v=zayss_RBkj8

R. Strauss: *Metamorphosen* C. Krauss Bamberg SO (1953)
https://www.youtube.com/watch?v=cNMqctL1wqs

R. Strauss: *Ein Heldenleben* op. 40 C. Krauss Wiener Philharmoniker Boskovsky
https://www.youtube.com/watch?v=3A9EbsOOsd4

Discography 4

Label	Disk No.	Title	Performer
Victor	63167-A -B **NKB-801-1**	Sarasate: Aires Gitanos (Zigoinerwaisen) Parte 1 Parte 2	Vn.: P. Sarasate
Victrola	74628 **NKB-802-1**	Rachmaninoff: Prelude in G Minor Op.23-5	P.: S. Rachmaninoff
Columbia	WLX1593-2 J8035 WLX1594-1 J8035 WLX1596-2 J8036	Ravel: Concert pour Piano I-1 I-2 II-1	Cond: M. Ravel P.: M. Long Orch.: Orchestre Symphonique

	WLX1597-1 J8036 WLX1595-1 J8037 **NKB-801-10~12**	II-2 III	
Columbia	 J5079-A J5079-B J5080-A J5080-B J5081-A J5081-B **NKB-801-4~6**	Pierné: Sonata da Camera Op.48 I-1 I-2 II-1 II-2 Finale-1 Finale-2	Fl.: M. Moyse Vc.: M. Lopez P.: G. Pierné

Igor Stravinsky: *The Firebird (suite)*

https://www.youtube.com/watch?v=-nqOlIvTAbI

Discography 5

Label	Disk No.	Title	Performer
Parlophone	 E7014-A -B E7015-A -B E7016-A -B **NKB-803-1~3**	Debussy: Sonata I-1 I-2 II-1 II-2 III-1 III-2	Fl.: M. Moyse Va.: Ginot Hp.: M. Lily Laskine

Discography 6

Label	Disk No.	Title	Performer
Columbia	 CXE7259 AJ8581 CXE7260 BJ8581 CXE7261 AJ8582 CXE7262 BJ8582 **NKB-812-1~2**	Mozart: Sonata in C Major K.296 I-1 I-2 II-1 II-2 III	Vn.: S. Goldberg P.: Lili Krauss

Victor	8112-A -B 8113-A -B 8114-A -B NKB-802-4~6	Grieg: Sonata in C Minor Part 1 Part 2 Part 3 Part 4 Part 5 Part 6	Vn.: F. Kreisler P.: S. Rachmaninoff
Victor	7483-A -B 7484-A -B NKB-818-1~4	J. C. Bach Arr. Stein: Sinfonia in B flat Major I II III J. S. Bach Arr. Mahler: Air from Suite for Orchestra	Cond.: W. Mengelberg Orch.: Philharmonic Symphony Orchestra of New York

Discography 7

Label	Disk No.	Title	Performer
Victor	1386-A NKB-809-11	Kreisler: Rondino	Vn.: F. Kreisler P.: Carl Lamson
	1386-B NKB-801-3	Kreisler: Fair Rosemary	
Victor	6766-A NKB813-9	Sor: Theme Varie	Guit.: A. Segovia
	6766-B NKB-813-10	Bach: Gavotte	

Discography 8

Label	Disk No.	Title	Performer
Victor	1505-A NKB-809-1	Schubert: Rosamunde - Ballet music	Vn.: F. Kreisler P.: M. Raucheisen
Victrola	64670 NKB-810-7	Schubert: Ballet Music from Rosamunde	Vn.: F. Kreisler With orchestra

Discography 9

Label	Disk No.	Title	Performer
Victor	D.B.1072-A D.B.1072-B D.B.1073-A D.B.1073-B D.B.1074-A D.B.1074-B D.B.1075-A D.B.1075-B **NKB-804-1~4**	Mendelssohn: Trio in D Minor I-1 I-2 I-3 II-1 II-2 III IV-1 IV-2	Casals Trio Vn.: J. Thibaud Vc.: P. Casals P.: A. Cortot
Victor	JD-285-A -B JD-286-A -B **NKB-810-8~9**	Mozart: Sonata in A Major I II-1 II-2 III-1 III-2	Vn.: Y. Menuhin P.: Hephzibah

VTR

NKB	VTR (Sound source: NKB-007)	Beethoven: Leonore Overture No. 3 Op. 72	Cond.: N. Kitamura (Cond.: N. Kitamura Orch.: Slovak National Symphony Orchestra)

All data of SP Selections: http://nmayc.la.coocan.jp/nkb/SPselectionswp.pdf

参考文献

Bibliography

1) Heinrich Schenker DER FREI SATZ NEUE MUSIKALISCHE THEORIEN UND PHANTASIEN II-III Universal Edition 1935
2) ハインリッヒ・シェンカー「ベートーヴェン第 5 交響曲の分析」野口剛夫邦訳 音楽之友社 2000
Heinrich Schenker BEETHOVEN FÜNFTE SINFONIE Universal Edition 1923
3) ハインリッヒ・シェンカー「古典ピアノ装飾音奏法」野呂愛子・為本章子共訳 音楽之友社 1979
Heinrich Schenker EIN BEITRAG ZUR ORNAMENTIK Universal Edition 1908
4) アーノルド・ドルメッチ「17,8 世紀の演奏解釈」浅妻文樹訳 音楽之友社 1966
Arnold Dolmetsch THE INTERPRETATION OF THE MUSIC OF THE XVII TH & XVIII TH CENTURIES 1915
5) ハンス=マルチン・リンデ「古い音楽における装飾の手引き」高野紀子訳 全音楽譜出版社 1972
Hans Martin Linde KLEINE ANLEITUNG ZUM VERZIEREN ALTER MUSIK 1958
6) Hugo Riemann HANDBUCH DER PHRASIERUNG Max Hesse 1912
7) ロベルト・シューマン「音楽と音楽家」吉田秀和訳 岩波書店 1958
Robert Schumann GESAMMELTE SCHRIFTEN ÜBER MUSIK UND MUSIKER Breitkopf und Härtel Wiesbaden 1854
8) Carl Philipp Emanuel Bach VERSUCH ÜBER DIE WAHRE ART DAS CLAVIER ZU SPIELEN 1753
9) William Lee BELWIN POCKET DICTIONARY OF MUSIC cpp/belwin. Inc., 1994
10) Willi Apel HARVARD DICTIONARY OF MUSIC Harvard University Press 1961
11) 北村憲昭「旋律要素の解析－エレメンタリー・フレーゼットと、演奏におけるその重要性－」神戸山手女子短期大学紀要NO.45 2002
Noriaki Kitamura ELEMENTARY PHRASET NKB http://www.nkb-ga.com/book.html 2002
12) Leonore Overture No. 3 op.72 URTEXT Bärenreiter BA8833 2019
13) Leonore Overture No. 3 op.72 Leipzig: Breitkopf und Härtel Plate B21
14) Overture No. 3 to the Opera Leonore op. 72 URTEXT Breitkopf und Härtel PB 5306 2007
15) Four overtures Kalmus No. 441
16) Leonore No. 3 Overture op. 72a Ernst Eulenburg Ltd., London No. 601 1936

17) Leonore No. 1 Overture op. 138 Ernst Eulenburg Ltd., London No. 628 1935
18) Leonore No. 2 Overture op. 72a Ernst Eulenburg Ltd., London No. 629 1935
19) Opera Fidelio op. 72 / Dover 1984 originally published: Leipzig: C. F. Peters, 1870
20) 土田貞夫　哲学全書 7「演奏の論理」理想社 1965
21) サーストン・ダート「音楽の解釈」奥田恵二訳　音楽之友社 1967
Thurston Dart THE INTERPRETATION OF MUSIC Harper & Row, Publishers, inc. 1963
22) 苫米地英人「音楽と洗脳　美しき和音の正体」徳間書店 2017

■著者プロフィール
北村　憲昭（きたむら・のりあき）
1949 年兵庫県神戸市生まれ
京都市立芸術大学音楽学部卒業。フルートを吉田雅夫、指揮法を山田一雄に師事。朝比奈隆のもとで、オペラを学ぶ。1994 年チェコ、オロモウツでの第 3 回指揮マスターコースで特別優秀賞を獲得。2010 年よりスロバキア・フィルハーモニーとベートーヴェン交響曲全集の録音開始。現在 3、5、6、7、9 番収録済み発売中。2011 年よりワルシャワ・フィルハーモニーと近代オーケストラ作品集の録音開始。

SACD　ベートーヴェン交響曲第 9 番（一般社団法人 NKB）他
著書　『音楽のマニュアル』『読譜のマニュアル』（一般社団法人 NKB）他

「名演奏」

2022 年●月●日　初版第 1 刷発行予定
著　者　北村　憲昭
発行所

発売元　一般社団法人 NKB
〒662-0828 兵庫県西宮市門戸西町 10-21
Tel/Fax: 0798-54-2500
印刷所　●●印刷
ISBN 978-4-434-●●-●
©●NKB g. a.● 2022 Printed in Japan
万一、落丁乱丁のある場合は送料当社負担でお取替えいたします。
NKB 宛にお送りください。