

第25回記念

田上 紳 フルーツリサイタル

ピアノ 石橋尚子

SHIN TAGAMI FLUTE RECITAL
piano NAOKO ISHIBASHI

1999年11月5日(金) P.M.7時開演

サントリーホール(小)

プログラム

- | | |
|--|-------------------------------|
| <p>I ソナタ ヘ短調
Sonata f-moll
Toriste
Allegro
Andante
Vivace</p> | <p>テレマン
G.P. Telemann</p> |
| <p>II ソナタ ハ長調
Sonata C-dur Op.1 No.7
Larghetto
Allegro
Larghetto
A tempo di Gavotti
Allegro</p> | <p>ヘンデル
G.F. Händel</p> |
| <p>III アンダンテ
Andante Op.69</p> | <p>モーリック
B. Molique</p> |
| <p>IV ハンガリー田園幻想曲
Fantasie Pastorale Hongroise</p> | <p>ドップラー
A.F. Doppler</p> |
| * * * * | |
| <p>V 幻想曲
Fantasie Op.79</p> | <p>フォーレ
G. Fauré</p> |
| <p>VI ソナタ イ長調
Sonata
Allegretto ben moderato
Allegro
Recitativo - Fantasia
Allegretto poco mosso</p> | <p>フランク
C. Franck</p> |



田上 紳

武蔵野音楽大学フルート科、東洋大学社会学部卒業。
12歳より青木 浩子氏に師事。播 博、奥 好寛、宇野 浩二の諸氏に師事。現在、聖心保育園副園長。日本クラウ協会会長。'92年「クラウ・フルートソナタ集」のCDをポリドールより発売。'97年「クラウ・フルートソナタ集Ⅱ・Ⅲ」のCDをフォンテックより発売。同時に「クラウフルートソナタ全集1」の楽譜を出版。
'73年より毎年リサイタルを金属ホール、バリオホール、津田ホール等で開催。'94年シンガポールのジュビリーホールにてリサイタル。'91以降、毎年サントリーホールでリサイタルを行う。
今回は25回目のリサイタルとなる。

石橋 尚子

東京に生まれる。
桐朋女子高等学校音楽科を経て、桐朋学園大学音楽学部を卒業。卒業と同時に同大学管楽器伴奏研究員となり、管楽器とのアンサンブルを学ぶ。ピアノを北村 陽子氏に、ピアノ伴奏法・室内楽を故H.Puig-Roget氏、由美子氏に師事。
霧島国際音楽祭に出演。'97年7、8月、NHK教育TV「趣味悠々・フルート入門」でも工藤重典氏のピアニストを務める。また、国際オーガエ・コンクール、日本木管コンクールでは公式伴奏者を務めている。
現在、桐朋学園大学管楽器囃子演奏員。

25回記念演奏会を迎えて

田上 紳

本日はお忙しいところ私の25回目のリサイタルにお越し下さいましてありがとうございました。

昭和46年の秋、初めてのリサイタルを杉並の小さなホールで開いてより、28年という年月が過ぎ去ってしまいました。金属ホール、バリオホール、津田ホール、サントリーホールと会場も替えて参りましたが、回数を重ねる事により、このごく私的な“田上紳フルトリサイタル”が私にとって、時にはあたたかい我が家に帰り着く様な、又時には恐い父母が待ち受けるそこに、少し後ろめたさを感じながら帰る様な小さなステージ……。楽しんで下さった時も、あたたかく許して下さいました。想いは様々です。

記念演奏会ということで今回の演奏曲目は、第一回目の曲目全てを演奏しようと思立ちプログラムを組んだのですが、今から思うと小品が多く、フランクのヴァイオリンソナタを付け加えました。今回は、25回の回想という意も兼ね、“プログラムノートより”という頁を作り、あらためて、その時々感じた事を読み返してみ、人間というものの不思議さを感じております。こんなにも小さな事で傷つき、なおかつ平然と生活できている自分に驚きながら、まだまだしたたかに生きて行くだろう自分に半ば呆れ果てる。そんな発見が出来たプログラムノートから10年分をこの小冊子に載せて頂きました。又、年年招待状を何人かの人に差し上げておりますが、その招待状も過去十年程列挙してみました。瞬間芸術である音というものを母体にして成り立つ音楽するという行為を30年近く続けて来た事を確認し、さらなる道程を歩む為には、演奏し終った音からは何の示唆も得られません。従って、プログラムノート、録音記録などといういわば、音楽するという本来の姿以外の物でしか、自己の行為をさえ検証できないのであれば、25回重ねたステージにおいて、あまり重要な事ではないとは思ふものの、今までの道程の証しとして何らかの形で表現したいと思ひ、この様な小冊子に成ってしまいました。

今夜のプログラムの最初はテレマンのf-mollのソナタであるが、当時（1970年頃）大変人気のあった曲で、私は大学二年生の最初の演奏会形式の試験でこの曲を演奏した。吉田

田雅夫先生のレッスンでは最初の完全五度の音程を何時間も練習させられたと記憶するが、当時は、先生の耳が良く、専門的にも厳しい指導をなさる方と信じて何の疑問も感じなかった。しかし今考えてみると、果して何を教わり、自分のものとして何を身につけたのだろうか。生意気に思われるが、私はフルートの素晴らしい師との出会いが無かったとまでは言えないが、幸福な出会いが少なかった。無器用な私は、師の要求する課題をクリアする事に時間がかかり、師の考える様な成果を挙げるという作業は困難であった。にもかかわらず、40代前半まで師の言う事は絶対であり、音楽というものは、ある一定の尺度があり、その物差で図る事により、音楽の良し悪しを判断しなければならない様思い込まされていた。しかし、この事は大きな間違いである事に気づかされた。その人の音楽には、その人だけの歴史があり、長い育成期間を経て培って来た考え方、生き方が個性となり、高い感性と相俟って真の音楽に成り得ると。このことは、こういう音楽が優れたもので、こちらの音楽は劣っているなどという一つの物差でしか図る事が出来ない様に教育され続けて来た過去の呪縛より、やっと解放されるに至った私の通らなければならない一つの道程であったのかもしれない。こんな事を含みつつ、テレマンを演奏する度に、フルートを他人に教えるという事の難しさを感じてしまう想いのある曲である。

ヘンデルのソナタは、中学生の時に昔のペータース版で7曲勉強した。当時は楽譜もあまり手に入らない時代で、輸入楽譜でソナタを練習するなどということは、中学生の私には、自分が高級な人間に成れた様な気がして大いにプライドを満足させたものであった。昭和40年代の後半には原典版の楽譜出版が盛んになり、特にヘンデルはベーレンライター版を始めとして音楽学的研究が華やかになった時代に、私も第一回のプログラムに取り入れているのである。このことから、当時自分だけは世間の人達とは違うという意識を持ちながら、一方では、周囲の大人の思惑を取り入れている小賢しい自分の姿を見つめることが出来る。

三曲目はモーリックのアンダンテである。本当に可愛らしい小品でプログラムに載せるよりアンコールにふさわしい曲である。第一回目の時は続けてモーツァルトのアンダンテを演奏したが、今夜はモーツァルトをアンコールに持って行った。

プログラム一部の最後は、フルートの名曲といえば誰でも即座に思い出すドプラーのハンガリー田園幻想曲である。この曲は、リサイタルではそうたくさん演奏している訳ではないが人前で演奏する機会が余り多いとは言えない私でさえ、何回演奏したか忘れてしまう程、何度も演奏した曲である。この曲ほど、聞き手も演奏者もそれぞれが心に描いて

いるハンガリー田園幻想曲が何種類もある曲はないだろう。だが今夜は田上紳のハンガリー田園幻想曲を聴いてもらいたいと願っている。

プログラムII部はフォーレのファンタジーから始まる。この洒落た小品はフォーレの歌曲のうたごころと室内楽曲のかけひきのうまみを兼ね備えた佳品で、この一曲でフルーティストのあいだでは、フォーレは忘れることのできない作曲家である。

第一回目のリサイタルでは、ここで終りになる。今思うと1971年当時、このプログラムだけで、体力的にも全ての面で、精一杯であった。だが、これだけではとても一晩のプログラムとしては物足らなさを感じず。年を取って体力がついたのか、精神的に多少の事では動じなくなったのか、あるいは若さという大切な物を失うと同時に、物事に敏感に反応する神経が失われてしまったのか、いずれにせよ、もう一曲位演奏する体力は残っている。しかもその一曲は大曲を演奏したいなどと考えると、バッハのh-mollのソナタ、無伴奏ヴァイオリンパルティータの2番、クーラウの作品85のソナタと数曲が即座に頭に浮かぶ。その結果、今度リサイタルでは4回目になるフランクのソナタが一番適しているのではないかと判断し、今夜のプログラムの最後を飾る曲として選んだ。言うまでもなく、古今東西のヴァイオリンソナタの中でも最高傑作の一つである。この精神性の高い曲を演奏する度に、襟を正さずにはいられず、同時に日常の余りにも世俗的な自分自身の精神の貧しさに後ろめたさを感じつつ、音の襲にどっぷり漬かる時、肉体と精神が全く一致し、自分が最良の状態安定し、音と同化していく気持を体験できる。なお、1990年、リサイタルのプログラムノートにもこの曲の解説があるので参照されたい。

1971年に始めた“田上紳フルートリサイタル”も30年近い年月が流れました。一向に上手にならない自分に苛立ったり、苦しい生活の中で、次々に楽器を買い替えなければならなかったり、自分としては相当無理をして頑張った積りであっても、「貴方はお金があるからできるのよ」の一言で済まされる事も数多くあり、その度に、皆に訂正させなければと強く思った時期もありました。けれど今になってみると、実体は別であったとしても、そういう雰囲気や他人に印象づけているのであれば、音楽という非日常的な晴れの場を提供している人間としては、願ったりもない事なのではないかと思える様に成りました。これからは、いつでも深々と座ってお聴き頂ける演奏が出来る様、少しずつでも歩いて行こうと思っておりますので、ますますのご声援をよろしくお願い申し上げ、挨拶のかわりとさせていただきます。

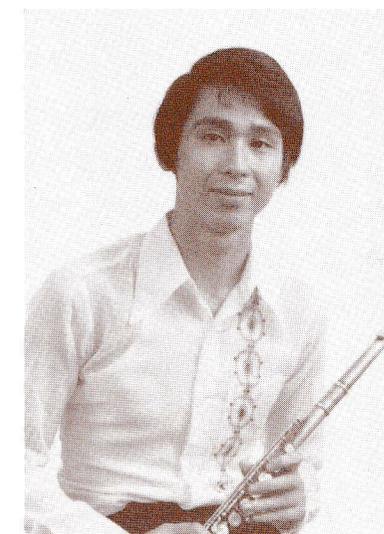
平成11年11月5日

第一回のプログラム

田上紳フルート独奏会

ピアノ 星出雅子

G. P. Telemann : Sonate f-moll
G. F. Händel : Sonate G-dur
W. A. Mozart : Andante Kv. 315
B. Molique : Andante Op. 69
F. Doppler : Fantaisie Pastorale Hongroise Op. 26
F. Faure : Fantasic Op. 79



(昭和46年 23才の頃)

プログラムノートより

1975年

◆僕自身のための広告

お正月の色は何といっても、松の緑である。年が改まったという華やいだ気分のためか、くすんだ様な深い緑色にも明るさを感じられる。又この常緑樹はこれからいろいろな事がある年の始まりとして、いかなる場合も強く生きなければいけないと教えている様である。

2月の中旬にもなると、厳しい寒さの合間に家々の梅の淡いピンクを見ると、仕事の合間のちょっとしたひとときでさえ、充たされた気持になるから不思議である。数年前の四月の始めであったと思う。とても気分が滅入っていた時であったが、伊豆多賀の駅をおおうばかりに咲き乱れている桜の色に、いらだっている自分を忘れ、気分が良くなりなぐさめられた思いがした。何故か、私にとってピンク系統の色は心を豊かにしてくれる。けれど、理屈ぬきにきれいだ！と思える色は、新緑である。たよりなげな若みどり（むしろ白色に近い）から、うすみどり（おもしろいことに黄色の色素はこの季節にはないようである）そして、青々とした五月のみどりに変化する微妙な季節の移り変わりには、人生とは素晴らしいものだなあと感じさせてくれる。

東京では夾竹桃は赤ピンクがかった色で余り好きな色ではなかったけれど、広島市の平和公園で見た夾竹桃の色は忘れられない。それは、8・15・ヒロシマ 原爆という人類の忘れてはならない記憶と結びついてしか考えられないからなのかもしれないけれど、私には、原爆に苦しめられた日本人の何年ものうらみ、つらさが真夏の太陽に照り映え、強烈な赤色で、私の心に訴え続けている。私は戦後生まれであるから本当の戦争体験はしていないけれど、貧しかった日本は憶えている。その貧しさは戦争のためだと子どもながらに考えていた。小学校の高学年だった頃、兄姉達が学生運動かぶれだったのか盛んに労働歌集を歌っていた様であった。そんな中の『原爆を許すまじ』などの歌を仲間に入れてもらってうたっていた。その頃、学校の図書室で見た原爆の記録写真集！怖さと恐ろしさに何度も本を閉じようとしたけれど、10才かそこいらの子どもにも最後まで見させずにはおかない被写体の叫びが、原体験として私のそれ以後のヒロシマに対する考え方の根底になっている。その後、原民喜の作品、福永武彦などヒロシマを題材とした作品にふれた印象は、この体験ほど強烈ではなかったが、広島で見た夾竹桃の色は年とともに、私の心の中で真紅になり続けている。

『原爆を許すまじ』の歌に関してもう一つおもしろい体験がある。私が学校を卒業してすぐ一年間中学校の教員になった時の話である。職員朝会の前に必ずこの歌と、『沖縄を返せ』という歌を職員がアコーディオンの伴奏でうたうのである。私はこの歌はそれ程、思想だの難しいイデオロギーなど考えずに子どもの頃うたっていて自分なりに良い曲だと思っていたのであるが、強制的に歌わねばならない状態にされると組合意識が鼻につき、大嫌いな曲になってしまった。おまけに先生方の何人かは労働歌のような歌を子どもに教えるばかりでなく、どうして田上さんは音楽の先生なのにこの歌をうたわないのかというようにことまで干渉されるはめになった。

現実には組合が強くて働き易い職場になっているのならば、私も賛成するけれど、弱者（生徒にこのような歌を押しつける）には大きい態度で望み、産休の代りの人も満足に要求出来ないような組合に、すべての労働組合にアレルギー反応をおこす昨今である。だいたいストライキにしても、29分ストなど、おかしくて話しにならない。教員など29分ストライキをしたって、だれも困りはしない。自分達の要求が正しいと思うのだったら2ヶ月でも1年でも続けるべきなので、処分をおそれて、犠牲のない戦いなどはないのである。

今年になって、突然、紫色にあこがれ出した。昔は高貴な色とされ、庶民が使ってはいけないとされていたなど、どう考えても納得がいかなかったものだが、最近はこの気持も何となく理解できるように思う。私は洋服生地を買うのが趣味であるが、紫色系のものを選ぶのに随分迷ってしまう。一つ間違うととても下品になるし、本当に苦勞してしまう。が、くず、萩、ききょうと七草を思いおこすまでもなく、そこいらの野の花でさえ、何気なくむらさきを上品にまとめている。古代もやはりそうだったのか。

天皇 蒲生野に遊狩せられた時、額田女王の作られた歌
あかねさす 紫野ゆき 標野ゆき 野守は見ずや 君が袖ふる 万葉集 巻1.20

皇太子の答えられた御歌
むらさきの にほへる妹を にくくあらば 人妻ゆゑに われ恋ひめやも
万葉集 巻1.20
(いずれも折口信夫訳)

見渡すかぎりの美しい原野は、夏の日が輝き、そこを爽やかな風が渡っている。名もないたくさん雑草の中に、あさがお、くず、などもあったことだろう。そんな中にぼうっと霞のようにむらさき色の着物の似合う額田女王の姿を見たら、大海人皇子ならずも、時の天皇、天智の妻であってもあこがれるのは当然ではなからうか。そんな心をさわがせる人が現われるのを待っているうちに、人生の終りになってしまっただけけれども……。

(1975年)

1979年

◆今夜のプログラムについて

どこかで郭公の鳴く声が聞こえた。私は寢床の中で、しばらくはそれが何の音だかはわからなかった。確かに郭公の声である。私はまだ冷やっとした空気にもおそれず、夜具から起き上がり雨戸をあけた。朝霧にかすむ丘陵と目の前に拡がる麦畑を見渡しなが、不意におさえがたい喜びが胸の中で脹れあがるのを私は感じた。私が基督教信者であったならばここで自然における神の栄光をたたえ感謝したところであろう。一・二年前の私であったならば基督教徒でない私でも、自然とのかかわりに深く感謝し、自身の内的欲求の充足感に浸れたはずである。

はたして今、高原で生活した時にこの感じを味わえることが出来るだろうか。という大きな不安が私の胸によぎる。それは着実に私の精神と肉体とを侵し始めている翳であってまだ年令的に何の不安も感じる必要のない私にもかかわらず、自身の内的変化がこれまでの人生観と時間・事象の区別なく葛藤する。この事が俗にいう年を取ったということなのだろうか、もしそうであるならば、今日のプログラムにもあるバッハ、あるいはフランクの作品等はどうか、バッハは35才前後、フランク64才の時の作品であるにもかかわらず、物事に対して何とストレートに解釈し表現していることだろう。特にフランクの最終楽章の全体を通して歌われる人生への歓喜の憧れ、神への感謝を全身で現している様な主題。その単純明快な音列で誰もが一度聞けば口ずさみたくなる旋律が、幾度となく人間にうらぎられ、絶望の淵に陥りながらも、決して希望を失わず、それでも生きる喜びを見い出している人間の姿に私には見えるし、この繰り返しがあたかも、神の国への階段でも登るごとく、転調の妙で最高潮に達した時には、聴く人皆が、神の国に送り届けられる気がして、フランクその人の神への感謝を見る気がする。まさに、敬虔なクリスチャンであったバッハと同じ道を歩んだフランクの素朴で堅固な信仰にささえられながら、深い感動と自由な幻想と人間的な感情の深さを彼の芸術に再現したこのヴァイオリン・ソナタには、年令からくる深みこそ感じられるにせよ己が信仰に対する疑問などは微塵も見られない。蛇足だが、彼は深くバッハの音楽に傾倒し、彼の6曲、3曲、3曲とまとめて発表したオルガン曲は、バッハのやった様なシンボリズムが潜んでいるのではないだろうか。アルファベットのFは6番目、3番目はCである。数をあわせると、F.C.CこれはフランクのFとカヴァイエ・コル（当時のフランスの最高のオルガン製作者でフランクのオルガン作品とはきってもきれない縁のある人）のC.Cの頭文字ではないか。こんな空想を私に抱かせる程バッハを意識しているにもかかわらずバッハ風ではなく、フランク独自の音楽なのである。

音楽を演奏する若い人に素晴らしく上手な人が多い。音楽大学の学生でさえ私よりずっと上手な人ばかりである。にもかかわらず、国籍不明の演奏、思想のない演奏が多いのは何故なのだろうか。確かに外国に勉強に行かれて、その国の言葉を覚え、上手に演奏することができる人も大勢いるけれど、その国の言語で考え、その国の風俗習慣歴史を考えに入れ演奏するというのが、作品の解釈のうえ、演奏上、多くのプラスがあることは確かであるけれど、その人、一人にしか出せない演奏というものにおつかる機会が少ない様に思う。

演奏者と作曲家とのかかわりにおいても、人間と自然とのそれにおいても、あるいは神と人間とのそれにおいても、私は、両者の存在は、個々に隔絶されていて、解けあうことなく、2つのものがせめてすり合わされるだけであって、それは永久に2つであると思う。この事は人間愛（又は他への愛）の前提と思うし、そういう絶望感から出発していない愛など私は信頼できない。つまり、ガラスの向う側の手とこちらの手は、いつでもそのガラスを両側からみがき続けていなければならないし、最後には、ガラスが透明になりしかしその時でさえ手が触れ合っていない。そのことを確かめ続けるために更にみがき続ける。ガラスをみがき続けること、すなわち自己をみがくことだと思し、西洋人は神の愛に應えるという過酷な試練が精神的なよりどころとなり、個人はそれぞれ隔絶されているという寂しさ厳しさに耐えられるのではないか。それは、父なる神ということばもある様に厳しい自然・風土に培われ機会あるごとに試されるはげしい信仰なのである。我々日本人の穏やかな生活・気候では自分は一人である。と、なかなか考えられない。自然をそのままの形で受けとめるのではなく、自分の心情を、自然に解け込ませないと落ちつかないのである。ガラスを無我夢中でみがいた後、手を握ろうとしてそれぞれが隔絶されているということを思い知らされた時、なんとも言えない寂寥感だけを抱いて歌を忘れたカナリアになる訳にはいかない。私には、もはや、自然と不透明なガラス越しに接するだけで押えがたい喜びに身を浸すことが出来た我が青春はすでに過ぎ去ってしまっている。

万葉集 巻第19 23日、興を起して作った歌（少納言大伴家持の歌）

4290 春の野に霞棚引きうら悲し この夕暮れに鶯啼くも
4291 我が家のいさ・群竹吹く風の音のかそけき此夕かも

25日に作った歌

4292 うらうらに照れる春日に雲雀揚り 心かなしも独りし思へば
(折口信夫全集第5巻より)

(1979年)

1981年

◆世の中の動きが速くて

常に皆の後方から歩いている人間が音楽をすることへの弁解

影法師を背負い、大きな太陽に向って家路につく時、空気が澄んでいておなかの底から歌が出てくる。その時の歌声は自分の声が信じられない程良い声に聞こえる。すると、遠くでも子供の歌声がかすかに唱和する。『夕焼けこやけで日が暮れて…』『夕日』『砂山』『あかとんぼ』数えればたくさんの童謡に夕方の光景がうたわれている。

さすがに詩人は夕方の詩的雰囲気を感じとり、精神的な高まりを詩に表現している。日の暮れないうちに我が家に帰りつかねばと思ひながら、遊び疲れ、その日の冒険の成果である汗ばんだ日焼けで泥だらけの顔、衣服、そんなものさえも含め周囲のものすべてが黄金色の神々しさに包まれる時、そんな一瞬一瞬を家に入ってしまうなどというもったいない事はできない様な気になり、つい入日から眼をそらすことができずに時を過ごしてしまう。気がつくと、西方の街々の家並の端だけが明るく、自分のまわりの空は青く沈んでいく。一日の陽のほてりをたっぷりとしみわたらせて、秘かに艶めく無限の空間を感じとらせ、真上の空の名残りが拡がっている。その不思議さに魅せられるともう立ってはいられず、雑草の中、仰向けに一日の遊び疲れた身体をまかせ。遅れの夏草の息吹が感ぜられ、大地がざわめいて豊饒なつかしい空間を上げると、空もまた、蝙蝠が3羽、4羽と飛び交う。遠い若い日のまなざしの彼方に、晴れていた夕空はどれ程透明な明るさに充ちていただろう……。

この時代の童謡といわれたものの先駆的作品となった曲、本居長世が大正9年11月、お嬢さんの歌で発表した『十五夜お月さん』など月を題材にした作品も数多い。この“月”と“夕日”を扱った子どもの歌は、戦後になっても多くの名作を残している。最近の作品では『夕日が背中を押してくる』や、少々時代はさかのぼるが『お月さんとぼうや』など枚挙にいとまない。しかし、“童謡”ということばがいつの間にか“子どもの歌”と呼ばれる様になってしまっていて以来、本居長世の活躍した時代以上の作品が創られてきたのだろうか。テレビ・ピアノの普及した現在、児童合唱団の活躍は目ざましいものがあり、ぜいたくに楽器を使い、リズムカルな曲が作られ続けている。子どもの心理、子どもの生活に合わせてよりわかり易いことばで、子どもの視線でものを見つめてという気持ちが勝ちすぎ、子どもに迎合していると思えない作品が多くなりすぎてはいないだろうか。大正時代の日本を代表する作曲家、詩人が童謡を創ることに携わった初期に較べ、現代の日本を代表する作曲家、詩人の何人が子どもの歌に着目しているだろうか。現在の我々が、昔より子どもを大切にしていると誰が胸を張って言うことができるだろうか。子どもの実生活に合せようとする余り、本当の詩的イメージ・詩心を失わせる様に、知らずにそんな教育をしているのではないだろうか。子どもの歌が作られてからすでに60年を経ている。満月が一番明るく、それ以上にはならないと同様に、60年前『十五夜お月さん』のある一面での最高に到達してしまった子どもの歌も、題名どおりにこの時代から次第に欠けていかねばならない運命であったのだろうか。確かに子どもの歌も戦後作られたものの中にもたくさんの名曲は生まれている。『サっちゃん』『めだかの学校』『あめふりくまの子』

『ぞうさん』『ぶらんこ』『走れ超特急』…。しかし、何と題材が多様化していることだろう。自然と同化し、自然の美しさ、詩情をうたいあげるだけでは、子どもの世界においてさえも許されなくなってしまった時代なのだろうか。そういえば、東京オリンピックを前後して、東京の街から“夕方の景色”“月を鑑賞する心”が失くなっている。遠い日に豊かに私を抱しめてくれた夕日はもう失かった。

子どもの歌に限らず多くの分野で詩的空間が毀されている。音楽を演奏するという面においても同じ事が言える。人を驚かす様な音量、軽業師の技術でもって聴衆を圧倒する演奏に遭遇する機会が多い。しかし、断わっておくが、私は軽業師より音楽を演奏するの方が立派な仕事をしていると思っているわけではない。むしろ、商業主義のペースに乗せられ〇〇コンクールに入賞したとか、△△大学で教えているという肩書で、内面的要求から生まれる音楽でなしに、ただ単に美しい音を並べたてたり、超絶的技術を誇示することに熱心な演奏家達を見ると、一本の綱に命がかかっている軽業師の方が余程偉いと思うのだが。

それは機械のような一様化を示し、自閉症的傾向を持ち、人が尻込みする名人芸にむかう。それでは人々が一緒に生きられる音楽はつくれない。

そのスタイルでベトナムの好青年がショパンをもの見事に演奏する。世界中の音楽評論家が絶賛し、日本の『音楽ファン』なるものが、こぞって切符を買う。祖国にいればエリートの音楽。だからモスクワに住み西側に旅行する。だが彼の音楽はどこに行くのか。

ベトナムのピアニストの背後にホーチミン市の第6障害児センターにいるベトナム戦争の後遺症の子ども達の姿を見ることが出来ようか。それは彼にも責任はあるが、我々一人一人により大きな責任がある。振り返って見ると、現在のまま経済大国日本が精神的飢餓状態を物質的豊かさですり替えているとしたら、物質的豊かさとしきかえに右旋回を許しているとしたら、ホーチミン市の第6障害児センターに収容されている様な子どもが東京の街にも多勢見かけることになりかねない。われらの時代にそんなことを許すわけにはいかない。その為には、唯一の被爆国民である日本人が、米国の中性子爆弾をはじめとするすべての軍備拡張に抵抗し続け、少しでも右に寄りすぎている軌道を修正すべきである。

昭和30年代より40年代。40年代より50年代と日本の国が経済的に発展してきたということが、本当に我々に豊かさを与えてくれたのだろうか。すべての世の中の動きが速くて、日本的あわただしさの中で毎日明け暮れ、もっと音楽そのものを楽しみと心に感じる事が大切なのではないか。

千年以上も日本人が培ってきた日本の風土に合った情感を20世紀の空に高らかにうたいあげたいのだが……。

日本最初の物語に登場する空は、真昼以上に明るく演出された月であるにもかかわらず。どこかさびしく、静かで、哀しくさえある。それは『かぐや姫』に対する男の憧れが消えていった十五夜の空であった様に、なつかしい空間の飛翔へのわかれでもあるのだろうか。

(1981年)

【註】ホーチミン市の第6障害児センター

ベトナム戦争の末期、米軍のいわゆるクリーン作戦(枯れ葉作戦)により散布された戦闘用薬剤で、それを浴びてしまったベトナム人達が、後に子どもを出産した時、障害児が異常に多くみられた。その様な重度の障害児を収容している施設。

1982年

◆音楽と文学と

私の乏しい読書体験のなかで、音楽にかかわりの深い作家としてまず福永武彦を挙げたい。初期の『草の花』の一節にも、《甘いとか甘くないとか、そんなことは問題じゃない。その人の魂にしんから訴えてくる音楽が、その人にとって一番いい音楽だ》又、音楽論の『私の内なる音楽』の中で、《人間の心の中には常にその人固有の、何かしらの音楽が流れていて、それが記憶の中にある既成の（というのはすでに誰かが作曲した）音楽と似ている場合に、その断片がふと甦るのではないかと思う。或いは私たちはみな、五線譜に音符を書きつけることのない作曲家でいつでも形のない楽想が奥深いところに流れているのではないかと。そうして自覚すると否とかかわらず、生きるということは心の中にそのような音楽を保ち続けることだというふうに》更に、《あらゆる芸術形式の中で音楽にまさるものを私は知らない。とすれば私はせめて内部の音楽を言葉に翻訳することで、文学を自分の仕事として選んだと言えるかもしれない》この様に、福永武彦が、自らの文学作品に何らかの形で音楽的要素を導入しようとした必然性が認められる。実際に特定の作曲家の作品を構成要素として導入し、活用している例として、『風土』におけるベートーヴェンのピアノ・ソナタOp.27 No.2。『草の花』におけるショパンのピアノ協奏曲第二番、『告別』におけるマーラーの“大地の歌”『海市』におけるモーツァルトとブラームスのクラリネット五重奏曲、又、福永自身が《バッハの平均律クラヴィア曲集に倣い、男と女との愛の『平均律』を「前奏曲」と「フーガ」とを交錯させる形式によって描き出そう》と試みられ、本来は音楽に固有の構造形式を小説の構造そのものに転移することにより、いわばモノディックならざるポリフォニックな効果を、作品全体に響かせようとしている。それは、シベリウスの音楽を特別に愛好していた福永の『死の島』において、死んだ断片を結び合わせてそれに独自の生を与えるという方法の壮大な実現に結びつくことによってではなく、いわば死を通して遠ざかることによって音楽と幸福な合体をなしている。もう一つ具体的曲名は見当たらないが、福永の反対側の極面からの音楽の本質を問うているものに、『風のかたみ』を挙げたい。《若者はそう言いすてると、件の笛を取っ手口にしめた。と共に、清水の潺々として流れ行くにも似た響きが、或いは高く、或いは低く、咽び、嘆き、語らい、歌うように、この笛から溢れ出た。——二度目にその名器に出合った時——笛を吹き始めると、心の中はからりと吹き通って、ただの笛の音の中に自分の心が包まれ、涵され、沈んでいくように感じた》そして最後の部分では王朝物の特徴である哥で音楽的效果を高める。

《（跡もなき 波行くふねにあらねども 風ぞむかしの かたみなりける）

法師が再び不知哉川の岸辺に出た時に、冷たい霧は水の表と沿岸の樺林とを埋めて、もう笛の音も聞えず、ただ川音にまじって秋の風が寂しく吹き抜けて行くばかりだった》全篇を通して笛の音が心の内から溢き出し大きくたゆたっている作品ではないか。加賀乙彦は《福永の作品の多くは、死を恐怖としてよりも悲しみとして現われている。どの小説にも死への諦念とそのような死を含む生の悲しみが充ちていて、まるで悲しみの文学とでもいべき世界が表現されているのが注目される》と述べている。その悲しみが深くうねる様に福永の文体の中にならずまき同形のメロディーが流れ続けているように私には感じられる。加賀乙彦も音楽に寄せる情熱はとても高い。おそらく現代作家の中では一番音楽に詳

しい人ではないだろうか。マーラーの交響曲に対する鋭い指摘の数々を聞いた事があったが、彼の小説にはその鋭さゆえ、又、音楽がより親しく自分の生活に入り込んでいる為に、音楽の持つ内面的な昂りを言葉というもので直接には表現してはいないけれど、より具体的に作品があちこちに散りばめられている。

例えば『荒地を旅する者たち』には萌子が音楽学生であることもあり、ルクレールのソナタ、ドビュッシーのg-mollのソナタなど作品の感じを知っている人でないと雰囲気がかめられないような作品を挙げている例が多く、その作品の成立年代の固有の音楽家（加藤恕彦の演奏するテレマンの三重奏、モーツァルトのフルートソナタ）など用いる事により、音楽とのかかわりの深さを表現し、それぞれの立場で何の為に音楽があるのか、自分がどう生きれば良いのかという悩みや生き方が現代という荒地でいら立ち、悩んで傷つけ合っている時、音楽会という形で、荒地における救いの場として、要所要所に生きている。それはもう加賀乙彦自身が音楽をなしには生活を考えることが出来なくなっている所以であろう。ただ残念なことに、最近発表された『錨のない船』では、いくら上流階級の子弟であるとはいえ、戦時下における軽井沢で航空学生と15、6才の少女がクロイツェル・ソナタをデュオするなどという事は少々勇み足ではないだろうか。このことは『帰らざる夏』ですで見られていた傾向ではあるが、加賀は音楽をする人に対して特別の感情を持っている様である。表面的には端正で物静かであるにかかわらず、内に秘めた一途さという何かを持ち合わせている精神的な男性像を加賀はいつもあこがれを持って描いている。『荒地を旅する者たち』では、音楽の与える内面的な描写が多かったのに対し、加賀があまりにも音楽に近い関係になりすぎて、音楽のなかにある祭り性が失くなってしまっているのではないだろうか。祭りと同時に音楽には実利的とは違った晴れやかな質的に違う時間があり、その内なる時間のなかで気持が昂められ、感謝と喜びを持った根本的な、言葉でもって表現できない世界を、『荒地 →帰らざる夏 →錨のない船』と失ってきており、音楽がゲオルグポイントとしての効果をあげているにすぎなくなっているようである。又評論集『虚妄としての戦後』の中で、辻邦生の『嵯峨野明月記』を論じている時に、《フーガのように次々に現われる三人の告白が一種の音楽的律動を持っていて快よい》と語っている。

加賀がどの曲を頭に浮かべたのか知らないが、私はベートーヴェンのピアノ・ソナタ31番Op.110のフーガを思い起こす。三人三様の生きざま。芸術と事業の成熟が“嵯峨本”に焦点を定め、三つの“声”に托されているが、その声音や息づかいや言動が意外な程三者とも似ていて殆んど同じなのである。それはフーガという一つの与えられたテーマを、芸術の類いなき光芒に照らされ魂の安堵と充実を得る過程など、何とベートーヴェン的であろうか。辻邦生自身も、《小説は音楽的情感を保つ容器のように感じられた——僕の小説の場合、書かれたものを醒めた眼で見るとたいしたことは書いてないんです。たいしたことを書いてないというのは、対象を細かく正確に描写するという事は割合少なく、ただある速度を持って読むと、なにか不思議にそういうメロディーが聞こえてくるというしかけになっている》辻の長篇小説は、確かにある一定の速度で読み進めるとき、一種の音楽的な酩酊感が呼び起こされ、それはイマージュの喚起する甘美さと声を出して読むことのできる散文の効果でもある。『モンマルトルの日記』の数行には、《いま辛うじて詩だけが僕をささえている。ギリシャ彫刻のもつあのどうにも透明な美しさ、ポッティチェルリの甘美さ、ベートーヴェンの、シューベルトの澄んだ情感、そういったものが、辛うじて、僕を生かしている。恋愛は信じない。信じるのは友情であり、友情と結びつい

た恋愛だけがもっとも深く人間を支える》辻の詩のなかには、死にかこまれた生のすばらしさと悲しみを真に深く味わう人間の音楽的情感の奔流がある。辻の初期の作品（『夏の砦』をめぐって）という森有正の批評にJ.S.バッハの幻想曲とフーガホ長調を取り上げて説明している。但し、蛇足になるが、J.S.バッハはホ長調の幻想曲とフーガは作曲していない。だいたいホ長調は面倒だったのかあまり好まなかったのか数がごく少ない。森有正の例をあげている曲は多分プレリュードとフーガ変ホ長調（BWV552）のことと思われる。長くなるが引用したい。《私はバッハのオルガン曲を好んで奏いた。今でもステュディオでオルガンに向うことがあるが、以前はずっと頻繁に奏いていた。ハ長調やニ長調のプレリュードとフーガ、幾つかのコラール前奏曲は、その形式的完成と情感の豊かさで特に私の愛好の対象となった。こういう曲は最初のタッチからすでに、輝くような美しさが流れ出る。しかし、そうでない曲、もっともたついているようで、なかなか興味が出てこない曲、それでいて結局第一級の曲であることが否定できないようなものもある。ホ長調の幻想曲とフーガという三部曲などはその例である。これは大幻想曲と間奏曲とフーガからなる長大な曲であるが、最初の大幻想曲が実に難物で、といっても演奏がむつかしいという意味ではないが、非常に緩やかで、和声的な、殆んど他のコラールと言ってもよい部分とやや早く音階的に下降した後、快い同じようなモチーフが高声と低声とに代る代る現われる部分とこの二つの部分が交替しながら蜿蜒と続くので、非常に厳密に構成されているのに、十分に情感が展開しない、どこか鬱屈したところのある曲なのである。第二の早い部分も、どこか、何か出しきらないところがあり、快い気持のなかに、何か奥歯にはさまったような調子がつきまどっている。それでいて決してつまらない曲とはいえない不思議な曲であった。しかし、やがてこの一楽章のこういう調子が全く必然的なものだとということが判る時が来た。それは、この長大な大幻想曲がやっと終ると、最後の終結和音の中の変ホの音そのまま銀の糸のように延びて、カノン風の三重奏曲が、殆んど眩しいような輝きをもって繰り上げられる。しかも第一楽章の二番目の部分で十二分に繰り返し処理されたモチーフが、あらゆる質料の重みを洗い落された形相のように、軽快に、しかもカノン風に格調正しく、のびのびとその全可能性を繰り上げて展開されるのである。それは暗々の裡に待望していたものの出現であり、それがついに出現したはじめの数節は殊に絶妙である。しかし、やがて判ったことには、この待望していた美しさが発現するためには、先行する、重苦しくさえある、第一楽章の経過が絶対に必要であったのだということである。この大幻想曲の中で質料と共にみ抜かれ精錬されたモチーフは、十分に開帳され、充実した旋律となり、それが三声部全部に循環的に現われ、重く暗い質料の影もない。また和声の衣を脱した三つのグラスの裸形の女のような旋律の対位法的集団となって進むのである。そして第三楽章のフーガになると、その重厚荘重なテーマは、その運動があらゆる制約から全く解放され、もうはじめのモチーフの影さえ留めず、自由で独立の力強い構成を完了するのである。このフーガは『三位一体』と呼ばれ、バッハの数多くのフーガの中でも、もっとも高度に完成されたものであり、それは単に形式だけではなく、その情感の深さと造形の自由さから言って、『三位一体』と呼ばれるにもっとも相応しい曲である。そしてそこに到ると、大幻想曲とこのフーガとの間に輝くような三重奏の間奏が必然的に要求されていたことが判るのである。しかも、すべては質料の重く纏る大幻想曲の暗い闘いに始まり、モチーフが充実独立して旋律へと延びて行く第二楽章に移り、それは更に、完全な解放された音空間の中に、自由に造形、構成されるフーガにおける精神の勝利に究極するのである。

音楽のことを長々と書いたが、それはバッハのこの曲によって（変貌）ということが何であるか如実に示されると思われるからであり、また辻氏の『夏の砦』は、このバッハの曲をとってみれば、正にその第一楽章の大幻想曲に当る、と思われたからである。そう考えることによって、『夏の砦』の不思議な魅力が本当に判るような気がするのである。バッハの『幻想曲とフーガ』はその様相的面を除外すれば、私の（変貌）という言葉で定義している。本質圏が、質料と形相とのからみ合う闘いを通して、より自由になること、それが経験の変貌の意味である。私はそれのみが、人間にとって、意味のあることだと思っている。——辻氏の文学的歩みは続いている。やがて、その歩みにつれて今は地平線の彼方にかくれている（変貌）の太陽は、その輝かしい姿を現わすであろう。その時、『夏の砦』にちりばめられた様々なモチーフは、一つの充実した旋律へと変形し、この作品の意味が一気に明らかになるであろう。読者は耐え忍んでその時を待たなければならない》森有正1967年にこう予言している。

『安土往環記』には、《音楽だけはいかなる僻遠の地にあってもただちに濃密な精神の圏をそこにつくり出すことができる》とまで言わせ、安土セミナリオンにおける少年達のクラヴオの音が、私には単旋律のグレゴリオ聖歌が声全体にヴェールをかけられ、自分を押しさえ、ただ神を讃えるためにだけ、消え入るように旋律が沈んでいくと又、浮き上がり、たゆたい無限に続き、無限の静けさのある時間に支配されてしまう。この作品の構成面では一応誰もが主人公と思う信長には、ジェノア生まれのコンキスタドル風の冒険家が対応物として現われ、二声のインヴェンションの構成をとることにより、歴史と一般に呼ばれるいろいろな現象を集積し、ひとつの精神の普遍のありようを屹立させようとしている。それは、あたかもグレゴリオ聖歌の世界からルネサンスを経てバロック音楽が出現せねばならない必然性を抱括してはいないだろうか。

王朝の掉尾を飾る作品としての『嵯峨野明月記』には前述の様に、三声のフーガの手法でもって書かれており、辻邦生もベートーヴェンについてこういっている。《なぜかぼくには比較的解りやすかったのはベートーヴェンなんです。なぜあの人が傑作を次々に生んでいったかという、彼の作品構造の原理のようなものが掴める気がするんです》又、バッハについては、《バッハという人は、かなり若い時期にある一つの世界に掴まれてしまった。そしてある一つの世界がすでに存在してしまっていた。それがその人を召令した。つまり彼は自分が意図するしないに拘わらず、何とかその世界をきざみ出していかなければならない使命を負わされてしまったのです。律儀な人だから、日々の些細な工夫を積み重ねてその世界に近づいていく、近づいて最終的にその世界の総体が、自分の言いたかったものと解ったとき、彼が仕事をやめたんだと、そういうふうに理解できるんです。目に見えないけれど、そういう世界が厳としてすでにある。そんな気がします。それを現前せしめるためには感覚を通して表現してゆくのです。はたして本当にバッハがそうだったかどうかかわかりませんが、ぼくはなんとなくそんな感じを持ちます。一つ終ると次のものが待っていて、そのやみがたいものに身を投げかけて生きるより他ない。せっかちにそれを掴んで表わそうとしてもダメなので、じっと忍耐してその内在している全体が出てくるまで支えて、まるく取れた時、初めて創造的に全体を表現することが出来るんだという気がするんです。そんな事が解り出したのは『背教者ユリアヌス』ぐらいからです》その『背教者』は、これ程の長大な小説を一気に読むのは無理のような気がするが、ひとたび本を開けば一気に読める。いや、そういうふうには読まずにはいられない様に書かれているのが、この小説の持つ音楽性なのである。『戦争と平和』とか『パルムの僧院』とかいっ

た小説を一度でも読んだことのある人ならば、日本の近代小説がどんなに独特の魅力があるにせよ、作品の中に実現された質の薄っぺらさが貧相に見える事を否めないが、近代ヨーロッパの小説の成立の上には、ホメロス以来ヨーロッパ文学の叙事詩の伝統を抜きにしては存在し得なかった事は事実であり、ヨーロッパ人の常識でもあった。叙事詩とは一口でいえば、ひとつの文明を代表する一国、あるいは一社会の興亡をひとりの主人公、もしくは数人の人物から成る主要群の運命に託して物語る文学作品である。こうした叙事詩は悲劇とならんで二千数百年に及ぶヨーロッパ文学の根幹を形づくり、近代小説の勃興とともに、両者とも変容し、小説という新しいジャンルの中に融和してゆくことはすでに文学史が教えている。『背教者ユリアヌス』が、ヨーロッパ小説の本質に根ざし、そこにいまなお生ける伝統として不断の活力剤を与えている叙事詩の遺産を、典雅で、のびやかな日本語でみごとに表現した世界は、新都コンスタンティノポリスばかりかニコメディア・マルケム、アンティオキアといった町々から、イタリア、ガリアの緑の森の奥まで鳴りわたる鐘の音（この場合キリスト教会の鐘の音を意味しない。普遍的な精神の矜持に充ちた嘆きといった響き）を常に遠く近く耳にしてくれる。それはちょうどヴィヴァルディのコンツェルト・グロッツをイ・ムジチが演奏する清涼な世界を描き出してくれ、その流れは、『春の戴冠』へと注ぎ込まれている。もっともこの小説の背景となる時代はヴィヴァルディの生まれる180年程前になるが、辻邦生はフィレンツェの栄光の頂点における翳りをみごとな音楽に表わし、それを言葉というものに翻訳している。《ハインリッヒ・イザークというこの作曲家の合唱曲は、いままさに終曲の高まりへ、ためらいつつ、迷いつつ進んでいた。輝やきを予感させた旋律は、すでに確乎とした形をとり、基調声部の導きによって交互に少年と女声たちが同じ旋律を輝やかしく歌い上げていた。それは刻々に赤らんでゆく東の空の雲が、いよいよ輝やきを増すのに似ていた。女声合唱が高らかに夜明けの風のように会堂のなかに透明な甘美な響きを満していった。人々の心はもはやこれ以上の甘やかな陶酔に耐えられないような気がした。それは恍惚とした痺れであり、白熱してゆく眩暈であった。しかしそれはなおも刻々と頂点に向かって匍いひのぼり、これ以上持ちこたえられぬ目くらむ絶頂が来たのだ。あらゆるものが息をのんだ。あらゆるものが時の終りに立つような永遠の静止を感じた。その瞬間、どっと輝きが、真の太陽が、地平の向うに湧きあがり、溢れだし、すべてが歓喜のなかに雪崩れこんでいった》しかし、真に辻邦生が文学で音楽を表現することに成功するのは、昭和53年11月より朝日ジャーナルに連載され、57年に朝日新聞社より出版された『樹の声海の声』を待たねばならない。前述のとおり、森有正が15年前に『夏の砦』の批評で予言している様に見事にこの作品で音楽の持つ不思議な力を表現し、充実した旋律へと変形しつつ、偉大な文学へと（変貌）をとげている。《これが音楽というものなのでした。これ程のものが地上に存在するとは考えることも出来ませんでした。私は音楽のために夢中になって奔走する兄の友人たちを心から尊敬したい気持ちでした》この他にもっともっと内面的世界を表現しているが、あえてここしか抜き書きしないことにする。辻邦生がこれだけ音楽に尊敬を払い、文学的に移し替える様努力しても、最終的には、何も言葉では表現できない。何かもっと別の生きる力というものがある音楽にあって、それは作曲家が作品として表現する為には、演奏者がいてはじめて成り立つ唯一の芸術である為かもしれない。私にとって音楽を演奏するという事は、自分の心のなかの音楽を保ち続け、より充実した旋律に組み立て、生きる喜びを見い出していくことなのだと思う。

(1982年)

1983年

◆シューベルトの歌曲に想う

この夏、初めてシューベルトの600余りある歌曲のうち、464曲を通して聴いた。このレコードはフィッシャー・デスカウが純然たる女声用の作品などを除いたすべてのシューベルトの歌曲作品を、ほぼ全曲収録していて、フィッシャー・デスカウの音楽に対する姿勢に敬服せざるを得ない意義深いレコードである。

まず、レコードで聴くということ。テキストを読みかえず作業。このような作業が終るのに、まるまる二ヶ月かかった。学問的に勉強するわけではなく、ただレコードを聴くだけである。その結果、一般に知られているように、中学校教科書風の呼び名である『歌曲の王』というきまり文句は、文字通り正しいのだなあという感を深めた。近年、あちこちでシューベルトの器楽作品の再評価が言われていて、従来、彼は美しい旋律をかいた割りには、それを構成する知的な意識や、技巧の上で弱点を持つ作曲家と考えられていたが、最近ではそうした点でもいろいろ見直されて、器楽作曲家の評価を高めている。にもかかわらず、この464曲を聴くと、『歌曲の王』ということばがやはり輝いている。シューマンもヴォルフも随分たくさん歌曲を書いているが、シューベルトの600余という数にはとうてい及ばない。又、シューベルトの歌曲のいくつかは、ただ単にそれが広くうたわれているというだけでなく、音楽をほとんど勉強したことのないような人々から、最高の演奏家たちに到るまでが、それぞれの立場で、そこに真の喜びを見い出している。では、彼の比類のない旋律の才能が、果して本質的に歌曲のためだけのものかということ、必ずしもそうとは言いきれない。彼が器楽曲にためにも美しい旋律を書いたからというのではなくて、その旋律の持つ性格自体が問題なのである。シューベルトの旋律が器乐的であるということは、多くの人が言っている事で、常識にすぎないが、旋律はことばに隷属しているという性格は薄いのである。彼は自分の歌曲の旋律を、器楽曲の主題としてしばしば利用したが、それはその旋律が器乐的であるからこそできたことにちがいない。しかし、それだからといってシューベルトの歌曲が歌いづらいと言う人はいない。器乐的でありながら、しかも“うたう”という人間の自然な肉体的な行為に密着しているような旋律が書けたところに彼の天才があったのだというほかはないが、いずれにしても、彼の歌曲がせまい意味の声楽的な様式などというものを越えて、もっと開かれた性格を持っているところにそのポピュラリティの本当の理由があることは明らかである。では、我々日本人が、シューベルトの歌曲を原語で聴いた時、歌ではあるが器楽の一つの肉声として彼の音楽を感じているのだろうか。そうではないと思う。にもかかわらず、シューベルトの歌曲を聴くと、我が家に帰ってきたような気分になる。歌曲というものは、およそすべての音楽の魅力の中心を自己のうちに持っているように思われる。音の浪費も身ぶりもなく、切実な世界像、清らかな世界像をそれ自体のうちに持っているように思われる。清らかな部屋で、心静か

に歌曲を聴いてみる。そして考える。オーケストラやオペラに疲れを覚えた時には、狭いながらも親密な歌曲の世界に憩うにかぎる……。こうして歌曲を聴くことは、限りなく繊細優雅なものである。その楽しみは、『作品』を心静かにひそかに享樂し、内面に取り入れ、その価値を『体験』に変えていくことである。たとえそれが、歌詞の理解がされずに聴いていたとしても、やはり歌曲なのだ。そこには“詩”があり、文学的空間も広がっている。その拡がりに光を与えるものに、当り前のことであるが、詩の解釈があり、テキストを理解することにより、真のシューベルト像が見え始めてくる。恥ずかしいながらこの歳になるまで音楽の勉強をしていながら、テキストを理解するという作業をおこたってきた。今年、『萎める花の変奏曲』を演奏するにあたり、シューベルトの歌曲に出会った時、今までは音の高低として感じていた旋律が陰翳をおび、明暗の間を揺れ動くような効果を発揮し、歌詞の持つ陰翳、あるいは文学的な陰翳と深く関係しているように思われた。それは彼のテキストの文学的内容の深さがどんなに大切な要素であるかということと同時に、シューベルトという人の文学的センスの良さに敬服せざるを得ない。そして気がついた事に、以前は、シューベルトの歌曲のテーマは、ただ個人的な失恋の悲しみとか愛だの恋だのという曲が多いのだろうというイメージを抱いていたが、そういう事よりも、人間としての哀しみというか、人間の罪深さというか、人間らしく生きるというずっしりとした重さのようなものを感じ、それ故に、常に『死』を意識せずにはおれないシューベルト像を想像した。彼は異常な程『死』というものに対し、特別な感情を示さずにはいらなかった何かがあったのではないかと思った。そして不思議な事に、テキストの主役が、死後の自分自身のみじめな様を描き出しているものも多いのである。シューベルトが『詩』を書いたわけではないが夥しい文学作品の中から、この様な作品をテキストとして作曲しているということは、シューベルトがこうした死後の世界を直視することができる客観的な人間であった事が予想される。中国文学には、死者自らが、自分の墓のまわりの状況など語る文学の例などがあり、『文選』の挽歌部に陸士衡（晋の時代の人261～303）の詩に3部からなる挽歌があるが、内容は、1部は送るうた。2部は葬る時のうた。3部で墓の中の死者の気持をうたっている。ここの内容を要約すると——— 何と重いのだろう。私の身体の周囲、四隅には重苦しい石がおおいかさびていて、暗い天井に放り出されている様だ。ほのかに水の流れる音がする。つめたいじめじめした所に私は横たわっている。真暗闇の狭い一角に、今が昼だか夜だかわからない。蟻が私の肉体に巢喰い、こんなみじめな姿になってしまった自分がうらめしい。——— 何という壮絶な詩であろう。この中国詩の作家は、万葉歌人にも広く親しまれた詩人で『文選』の中でも特に注目された詩人のようで、彼の『赴洛道中作二首』が、人麻呂の石見相聞歌の構成にも影響を及ぼしているという学者もいる程で、挽歌とか、相聞などという部立も、この『文選』の部立の名称を用いている。この様に多くの影響があったに違いないにもかかわらず、万葉の時代から現代作品に至るまで、我が国の文学には、死者自らが墓の中の死んでいる状態を述べ

ている作品はまれなのではないか。（唯一の例外として、折口信夫の『死者の書』という作品があるが）死後の自分自身これ程客観的に見据え、語る事が、我々日本人にとって奇異で理解し難い面が多いが、外国は前例のようにそう珍しい事ではない様である。それは、物事に白・黒をはっきりさせる習慣や、ヨーロッパの諸国家は、自国と他国の境界をはっきりさせ、互いに対立し戦い合いながら、しかし、それにもかかわらず他方では常に協調、秩序、平和を模索しつつ生きてきた姿、そして各地域、地方があくまでもそれぞれ異なった個性を今日に至るまで頑固に維持しているという歴史的背景がある。この事は、闇の中に光を、戦いのうちに平和を、不信と憎悪の中から愛と信頼を。総じて苦しみの現実にあって常に理念を求め続ける文化。あるいは理念なしには生きる事のできない精神的緊張をはらんだ文化と言うべきであり、この光を追求する精神態度は、西欧人が暗く寒く、そして長い冬の中で、光を恋いしたいながら生活してきたという、自然環境の厳しさと無関係ではないに違いない。厳しい冬の現実に耐えつつ光を求めて高く理念を掲げ、外界に対する自己防禦の姿勢のうちに生きてきた歴史。つまり、外界に身を委ねることなく、これと対決して積極的に生活環境を改善し、変化させながら、生きる意志、生き抜く強靱な精神を常に明確な形で表明してきた。そんな厳しい文化風土にあって初めて、前述の陸士衡の挽歌にあるように、いずれ自らの死体が墓場に横たえられる場面に想いをはせ、更にそれが腐ってうじ虫のたかる様を冷たく見据えることができるということは、物事にはすべて始めと終わりがあり、一つの生命体ごとにそれぞれ固有の有限の時間があり、このことが、個々の生命体に対する（自己の生命に対する）異常なまでの執着で、一方では来るべき自らの死をじっと凝視し、他方では誕生以来の来し方を省みながら現在の生を意志的に生きるという精神態度が厳然として存在している。しかしながら、我々日本人には、時は川の流れるようにどんどん流れていってしまうもの、無情に移り行くものという生活感覚があり、時は自然そのものであり、人間はそこに身を委ねるべき存在でしかない。過去からの時間も、未来からの時間も計りえず、ただ流れゆく川の一点である現在のこの瞬間をのみ凝視し、あるいは自ら川の流れ、時の流れに身を任せ共に流れていくという、自然への全面的な信頼感と淡白な生命感が根底に横たわっている。西欧人にとって『死』を考えない生き方は『生』においても誠実ではない。宗教改革、宗教戦争の時代を中心として14世紀から19世紀ないし20世紀前半までの間は『死を想う時代』であった。J. ホイジンガーが『中世の秋』で指摘しているように、15世紀には“死を想え”の叫びが、生のあらゆる局面にひびきわたっていた。人々はベッドに横になる時、じきに自分の肉体が他人の手で墓の中に冷たく横たえられることを想い、そして、また墓石には、手足が硬直し、口をぽっかり空け、むき出された内蔵にうじ虫がたかっている死体の姿を描いて、己が明日の姿をじっと見据えたのであった。そうした精神的緊張をはらんだ文化的土壌に育った『詩』が『死』をいつも見据えて生活していたシューベルトの眼にとまらないはずはない。シューベルトが、西欧人の中でもことさら死を意識し、常に理念を求め続け精神的緊張の間で生活し、自己防禦の姿勢をとりつづける時に、31才で燃え尽きてしまった彼の生き方が納得できる。現実の肉体が亡びてがたがたに碎け散ってしまう代償としてシューベ

ルトの歌曲が20世紀の今日まで生きつづけたのではなかろうか。シューベルトの同時代の他の作曲家が自己防禦を攻撃という手段でもって守ったのに反し、シューベルトは自己防禦を自己の内面に向けたというところに、私は彼の強さを感じるのだが、世間一般の人は、それが少しもろく弱いところだと感じるらしい。より感受性の鋭いシューベルトにとって、自分をより多く語る必要などなかった。自分の考えを述べる必要がない程たくさん詩人の作品が彼の気持を代弁してくれた。それは詩人が考えて作った以上のものをシューベルトは感じとり受け取ることが出来たのではないか。それ故に、シューベルトが作曲したという理由のみで文学史上に名を残す作詩家もいるのではないだろうか。だからシューベルトの歌曲作品を多く聴いた時、表面にあらわれていないけれど、存在するものの奥にあり、存在するすべてのものを支配するかくれているもの、それは静かな声で人に語りかけるので、その声は多くの人の耳にたやすく入らない。そういう静かな声は人は容易に聞きのがしてしまう。しかし、耳のある人間はこの静かな声も聞くことができる。そんな密やかな声が、森の中の木洩れ日が筋となって射し込んでくる情景のように見え隠れする。シューベルトは一生懸命ものを言っているけれども、こちらに聴く耳がなくては彼が言っていることを聞きとれない。そういうものが彼のテキストには隠されている。芸術家は、芸術において何かを語るべきであり、その人生はどうでも良いのではないかという意見がある。確かに、こういう意見も一理あり、芸術家は、道学者や教育者である必要はない。むしろ外面的な一つの束縛から自由にならねば芸術家には真によい作品を作ることはいできない。芸術作品を、それを作る人間から切り離し、芸術を論じる時その作品のみを見よ。確かにそういう考え方は一理あるが、私は必ずしもそういう考え方に同調することはできない。作曲家の生活は作曲家の作る芸術に深く結びついているのである。本当にすぐれた芸術は、やはり気高い精神からしか生まれてこない。確かに形は芸術であるが、心は名声と金銭のみを追う人も、一時の名声を得ることはできる。しかし、この名声は長くは続かない。永い間、人間を感動させ、千古の名作と称せられるものは、外面はどうであれ、ひたすら美を求める純潔な生活の中からしか生まれてこないと思う。シューベルトは、けっして芸術と生活とを区別しなかったのではないか。彼は良い作品を作るより純粋な生活をするのが、芸術家の任務であると考えたのではなかろうか。だからシューベルトの心の内面にまで注意を向けない人には、そこにどのようにシューベルトの心があらわれているか全く気がつかない。シューベルトは歌曲を自分の為に、あるいは少数の自分をわかってくれる人に対して書いたのであろうが、そこには人に内面の哀しみを見せないという自己抑制が働いている。その結果として、換言すると前述のように、自己防禦を受身の形で貫き通したということであり、決して多くは語らず、大声では語りたがらなかったけれど、現代という時代において見失われ、忘れられた何かをシューベルトは語っているように思われる。

自分の内面が表現できる様な演奏には程遠い毎日なのだが、美を求める純潔な気持を持ちつづける事のできる生活をおくりたいと願っている。

(1983年)

1986年

◆ 曲目解説

J.S.バッハの次男C.P.エマヌエル・バッハは三楽章形式の確立、単主題ソナタから複主題ソナタへの発展などの点で、やがてハイドンに受け継がれる古典ソナタ形式の重要な発展過程に指導的役割を果たし、その様式は、自由な感情の表出を行って[多感様式]などと呼ばれ、後のベートーヴェンなどにも少なからぬ影響を与えた。この無伴奏フルート・ソナタはフリードリッヒ二世に仕えていた1747年の作品で、父・J.S.バッハの無伴奏フルートパルティータに対峙する名作ともいわれ、感情の起伏の反映を重要視するエマヌエル独自の世界を作り上げている。

一方、父J.S.バッハはケーテン時代、すなわち1717年から六年の間に、六曲の無伴奏のチェロ組曲を書いている。当時の「組曲」は舞曲曲を数種集めこれに前奏曲をつけることが多い。それらはリズムが明確であるからその感情も軽快であり、主題の複雑な発展の経過も少なく、各曲がそれぞれ短く優美であり親しみ易い。にもかかわらず、現在ではチェロ音楽の逸品として、あらゆるチェロ奏者がこれを最後の目標とまで仰いで、だれひとりとして例外なく、その完璧な再現を目指していることは周知の通りである。このチェロの名曲を、今までにも高音楽器のフルートで何曲か演奏してきた。何故これ程までにこの曲に執着するのか、何故わざわざチェロの曲をフルートで演奏するのか、これまではその解答をなるべく避けてきたが、この辺である程度の説明はしなければならぬ。私は、人間が人となるために、「個性」が一つの人格として総合されるに至る道ゆきは、きわめて遅々たるものであるだろうと思う。人格を形成する様々な要素は、次第に結ばれて有機的に統一されていく。個性の成長には豊かで深い内的生活が必要であると思う。翻って、負け惜しみに聞えるかもしれないが、私はフルートが上手に演奏できる様になりたいと思った事は一度もないのである。人は、この事を相当異常な事であるように思うかもしれないが私の内なるものの音楽とはフルートという楽器ではない。ただ単に、どの様な作曲家がどの様な楽器の為に又、いかなる演奏家がどの様に巧く演奏しようが私にとって、それは音楽でも何でもなく、何の啓示も与えてくれはしない。ただ不思議な事に子どもの時から何の説明も出来ないままに、フルートが上手になりたいと思ったことがないのだが、その事は、私の本質的部分が中学生の時代には形成されていたのではないかと考えられる。それ故に、フルートの曲だチェロの曲だという意識がまるで無いのである。私の内なるものの欲求を充ててくれる過去の偉大な作曲

家達が伝えてくれるものは、彼等の知覚でも体験でもなく、それらを根底にして立つ彼等の態度に他ならない。私は、偉大な作曲家達の苦悩について知ること少く、又彼等と同じ苦しみを体験したわけではないが、彼等が闘いの後に苦悩を癒すことのできた、この世ならぬ境地に触れることはできるように思う。彼等の住む世界は、私のそれと較べてはるかに豊であり、ある意味においてはるかに優れ、又ある意味ではるかに恐るべきものであったにもかかわらず、我々は、彼等の世界を認めるとともに、それに対する彼等の態度の中に、現代の我々への予示を見出す。それはもう私たちの世界である。こういう世界を、我々にはただぼんやりとしかのぞくことのできないさまざまな様相を、真実に知覚し得る人によって初めて体験させられる。その知覚し得る人の代表者としてベートーヴェンを初めとする音楽家達が私の心には見えるのである。例えばベートーヴェンにとっては、人生を苦悩と受けとめるところに、彼の人生観の根本があった。現実を赤裸々に疑いを差しはさむことなく受け入れ生活する。こうした態度は、かつていかなる時代よりも今日難しくなっている。現代人にとって苦悩とは、本来癒すことのできるものである。苦悩はなによりも肉体と精神の不調整によるものであり、科学と正しい社会理論の普及とによって消滅できるはずで、もはや苦悩を実際に感じなくなった人たちが日々増大している。こういう人たちは、その死に至るまで、避けることのできない苦悩から眼を背けて生きようとする。同時にまた、他の人の苦悩に対しても、それが単に一時的な社会制度の欠陥によるものとして軽く背を向けてしまうのである。しかし、世の大多数の人々にとって、苦悩はいまなお人生の根本的特徴の一つであるのではないか。そういう人たち（私）にとって、過去の音楽家の偉大な作品の底にある深い純粋な苦悩を知ることにより、魂の奥深く、独特な感動を呼びさまされるように思われる。その様な音楽作品の前に楽器の種類は何だ、演奏技巧がどうだという末端肥大症の音楽観などはひとたまりもなかるう、バッハを通し写し出された私の心象風景が、フルートによる無伴奏チェロ組曲第二番に他ならない。

A. ヴィヴィアルディはJ.S.バッハと同じ頃にイタリアで活躍し、「四季」を始めとするさまざまなコンツェルトグロッソを作曲している。その450曲にもものほろ協奏曲のうち7割が弦楽器のみによる。今夜のプログラムのソプラニーノ・ブロックフレーテの為の協奏曲ハ長調は、アルト・リコーダーより、ちょうど一オクターブ高いたてぶえで演奏される機会が多く、フルートで演奏すると落ち着きある気品さは求められるものの、演奏効果の華やかさが多少減じられる事は否めない。この曲の第二楽章は、かつて“アヴェロンの野生児”を下敷きにした映画で“野生の少年”のテーマソングとして用いられたことがあった。それは画面と音楽との関連性は何もないのだが親しみやすい旋律で印象深い。

これまた、ヴァイオリンの為にM.レーガーの作曲した古典様式による組曲は、今夜の一番の大曲である。レーガー（1873年～1916年）は、ブラームス以後の最大の変奏曲者とい

われ、有名な“モーツァルトの主題による変奏曲とフーガ”で多大な評価を受け、厚みのある和声を駆使して独特な様式を作ったということで広く知られているが、実際の音楽に我々は余り多くふれているとはいえない。私も三年前に偶然この楽譜を手にし、この曲のフーガのテーマが気に入り、今夜の演奏になったのだが、例のごとく、フルートでの演奏は、今までに他の人が演奏した記録はない。ブラームスの影響を受けたレーガーは、バッハとベートーヴェンからも緻密な設計、主題の変形操作法、線対位法の技巧を修得し、純音楽的な美と効果を出すことを学んだ。この古典様式による組曲は、名前も示すと通りに、J.S.バッハの影響が非常に強い作品である。それはスタイルのみならず、バッハの深い精神性にせまる作品であり、それを言語におき換える事は困難であり無意味で、音楽はそれ自体独自の表現手段であるばかりでなく、音楽の表現する領域と、言語のそれとは異なっているというべきで、音楽は観念を全く表現できないことから、言語よりはるかに制約をうけている。従って、音楽では表現できない詩的体験のあることも確かであろう。しかし一方、言語では表現できない意識状態を、音楽がよく表現することも認める必要がある。この様な意識状態を扱っている作品ではなかろうか。人生を苦悩とし、それをのり越えて、生をまっとうすること。すなわち、人生のさまざまな状況を体験することを、有機的な発展へ結びつけて、無限の可能性を信じつつ生活する態度が要求される。それが一つ一つのパッセージの積み重ねとし統合されレーガーの世界を創り上げている。モチーフをつなぎ合わせ一曲を完成させる作業はそのまま私の生きる事にならざるを得ない。

ジュゼッペ・サヴェーリオ・ラッファエーレ・メルカダント（1795年～1870年）の名前は一般に広く知られているとはいいがたい。だが19世紀にあつては、同じイタリア生まれのオペラ作曲家であるロッシーニ、ベッリーニ、ドニゼッティ、ヴェルディ、などと並んでオペラ作曲家として名高い存在であった。60曲ものオペラを書き、ノヴァーラの大聖堂楽長の時代には、教会作品を多数生み出した。1840年以降、亡くなるまで、ナポリ音楽院の院長としてオペラ作品を書き続けた。こうしたオペラ作曲家の彼の作品の中にもかなりの器楽曲が残されていて、メルカダントの演奏活動ともつながりのあるフルート、ヴァイオリンの為の作品が最近になって再評価されつつある。“フルート協奏曲ニ長調”“ホ長調”“フルートと弦楽オーケストラの為の変奏曲”などがある。今夜演奏するフルート協奏曲ホ短調は、1819年に作曲され、モーツァルトやロッシーニを手本としていた当時の彼にふさわしい若々しい作品である。メロドラマ風の悲劇的感情の表現が得意であったメルカダントのこの作品を、プログラムの最後に持ってきて、華やかに今夜の幕を閉じたい。

苦悩の中で人生を模索した作品に打ち込んだ後で、甦ったメルカダントが「深刻ぶることはないよ。人生なんか冗談じゃないか。」と皮肉に笑いかける。

(1986年)

1987年

◆プログラム・ノート

音楽会に行けば、プログラムがあり、作曲家の生いたちや曲についての長々しい解説がある。観光地に行けば、名所旧跡を案内係が丁寧に解説する。解説する人は、聞く人がそれを要求しているという思い込みがあり、その結果自分のしていることが、他人への親切であり奉仕であると考えたいようである。端的な例を挙げると、FM放送の音楽番組の曲目解説者（私も武蔵野で音楽史を教えて頂いた恩師でもあるが）の自己満足に充ちた長々しい口調を聞けば理解できると思うが、解説などは不要なのだ。

音楽鑑賞の本道は音楽そのものの美に聞き惚れることにあるので、言葉による解説は蛇足なのだ。

解説を受ける人は結局自分の心が信用できないのである。自分の聴いたままの、個人的に楽しむことに自身が持てず、誰か他人の権威ある解説に頼るのである。

自分の心に自信がないから、権威ある人の解説を望んでいるうちはまだ良いが、いつの間にか他人の解説なしでは生きられなくなり完全に自分を喪失してしまう。知らない間に、いつとはなしに、権威ある人に教えられないと次にどのような行為をなすべきか結論がでないような受動的な心になってしまっている自分を発見し愕然とする。

それは明治以来一環した教育政策による成果なのかもしれない。日本という国を統一する必要上、国民を一つの目的のもとに働かせるため為政者の都合の良い考えを、我々国民が教育の名のもとにおしつけられてきた積み重ねによるものなのか。だが、本当に押し付けられてきたのだろうか。心のどこかでおかしいと感じても我慢しているという自己欺瞞でもって、率直な疑問や正直な感動を押し殺し、何かの専門家の意見に従い、皆と同じバスに乗り遅れない様に努力し、他人と同じことができ良かったと思うこと自体、為政者の都合の良い考え方を押しつけられ、一見被害者と考えている我々大多数の国民が、実は立派な加害者であることを忘れてはしまいか。

言うまでもないことであるが、忘れるということは、心を亡^{うしな}うことである。心とは、もっとも人間らしい暖かい精神の働きであって、ここから他人への共感や愛が生まれる。と同時に、心はもっとも個人的なものであって、他人にはうかがえない内面の深みや、個性を保つ領域でもある。最近の日本人皆が心を忘れてしまっているのではないだろうか。

話を戻して芸術作品の解説について考えてみる。一人の作曲家を完全に理解するということはあり得ないと思われる。どんなに小さな作品でも、その全体を理解し尽すということはない。それは自分の身近にいるひとりの人間でも、その全体を理解し尽すということがないのと同様である。ひとは自分に理解できる部分しか理解しないし、都合の良い部分だけしか目には見えない。まして作品となれば、作曲家の心の動きと不即不離の関係にあり、

又鑑賞する方の素質や心的状況に左右されるところが大きい。純客観的な理解や分析というものは、芸術作品の場合にはほとんど不可能である。仮に純客観的なデータだけを並べた解説ができたとしても、それではごく一般的な知識の断片が与えられただけであって、百科事典的な概観が得られるにすぎまい。しかし、多くの人はそういう知識の断片をありがたがって〇〇の専門家と称する人々から与えてもらうことにより、ベートーヴェンの精神の発達の軌跡を理解し、彼の音楽が解ったように思える。しかし、そういう意味の知識は、音楽とはほとんど関係がないのであって、百人の音楽家についてその様な知識を得たとしても、音楽の何たるかを納得することは不可能ではないか。私のところざすものは、たとえ十全の知識ではなくても、ひとりの作曲家、ひとつの作品に接して得る音楽的感動であり、その感動が何であるかをもう一度自分の内面に問うことだ。私にとって、音楽とは、作品との出会いの場に生ずるものであって、レコード店頭に並んでいる夥しい数のレコードやC.D、あるいは楽器店に並んでいる楽譜、名曲解説辞典のことではない。作品は、演奏され、聴かれ、同感され、感動されてはじめて存在するといえるだろう。だから百人の人が聴けば百通りの作品がその都度生じるであろう。作品はひとつであって、しかも百通りに存在することができる。リルケが『第九の悲歌』で言うように、それは又ただ一回きり存在するものであり、独自の存在であるにちがいない。だが、それは又「ただ一回きり」存在するわれわれ人間によって体験されることによって、はじめて真に存在することになる。

ドウイノの悲歌 『第九の悲歌』 第三節より

リルケ

富士川 英郎 訳

あらゆるものが ただの一度しかない 一度あって それ以上はない そして私たちもまた
一度 二度と生まれてくることはない けれども
この一度存在したということ たとえただの一度でも
この地上に存在したということ これはうち消しがたいことと思われるのだ

リルケがこんなにも一回性を強調したにもかかわらず、たった二十年程の後に、Walter Benjamin が、『複製技術の時代における芸術作品』で指摘した“アウラの喪失”の時代がやってきてしまった。その結果、現代のレコード産業という音楽の似て非なるものが音楽界全体を支配し、自称、他称の評論家がそれを一般聴衆、音楽愛好家に押しつける様になってしまった。

音楽という芸術は文学や絵画と違って演奏者を媒介にしなければならない。ということは二重の段階を踏まねばならないわけである。その事は一つの作品が等比倍数的に存在することを意味する。それは『ただ一回きり』存在する最たるものではないであろうか。

ある作品の演奏は、自分のある時期、自分のもっとも求めていたものに出会った感動をもとに、それがいったい自分にとって何であるかを自分に問い、できるだけ客観的な肉付

をしようと試みたものが、ある作品の私の演奏ということになる。私の成長の各時期でめぐり合ったさまざまな作品は、私の関心の投影であり、それがたまたま今夜の独奏会のプログラムになり、たまたまベートーヴェンとバッハと二重映しとなり、さらには日本の社会、精神界の状況や要求ともどこかで重なっているとすれば、私の演奏で何かに出会ってくれる人もいないのではないだろうかと思っている。

前置が長くなってしまったが、プログラムノートで私の作品との出会いを感じていただけたらと思っている。それに共感した上で初めて音楽作品との幸福な出会いというものがあるのではないだろうか。

プログラムの最初はJ.S.バッハの無伴奏ヴァイオリンパルティータ第二番のあの余りにも有名な作品に挑戦する。私はこのバッハの最高傑作のひとつと比較的年齢が高くなってから出会ったことを良かったと思っている。それは、この曲をヴァイオリンの曲と思わずに聴けたということ。すなわち、この曲には、感情とか熱情とかは場違いであり、それのみか明らかに音楽をする際に私たちによって『表現』と呼びならわされているものが、全く問題にされず、演奏者自身の心とか個人的な人格とかは沈黙せざるを得ないのだという構造物に思え、こういうものと対峙する時、この高い精神と存在とに仕えることを誇りとする様な気分させられ、自分が、高い円天井のうす暗い教会の中に入って行き、オルガンの意のままにさせられる存在で、オルガンの一本のパイプにも値しないフルートという楽器の無力感、ちっぽけさを認識したことがあげられようか。その意味で“風車に向うドンキホーテ”の心境が挑戦ということばを思わず使ってしまった一因であろう。

別の意味での挑戦はベートーヴェンの十曲あるヴァイオリンソナタのうちの第七番目のソナタ作品三十の二である。ベートーヴェンはヴァイオリンもピアノも、人間が支配するように書いているように思う。ヴァイオリンは、音を自由に演奏者の思うままに強くも弱くもすることができる。つまり演奏者の意志により音が消えるまで音を支配下に置くことができる。それは人間の心臓の鼓動を、魂の告白を、表現力として可能にし、まさに人間として生きることへの挑戦として利用している。そして戦い終わった後に、ベートーヴェンの音楽には、必ず清涼な澄みわたった大気が戻ってくる。それであるにもかかわらず、官能的、物質的に充たされた気分になり、やってくるだろう新たな災難などは、ごくちっぽけな杞憂にすぎなくなってしまう充足感。かくて又、私はこうした彼の大作に魅せられてしまうのだ。

今夜のプログラムの悼尾を飾るのは、ビゼーのオペラカルメンを元に編曲したボルヌのカルメン幻想曲である。同じ様なものに、ヴァイオリンの為にサラサーテも編曲しているようにそれぞれの楽器のヴィルトオーズが手軽に表現方法の手段として利用しやすい素材であるのだろう。普通の私の生活で、色恋などという世間とは、一番縁の薄い生活を送っている私にとって、どこまでカルメン的世界が表現できるか、逆に晴の場であるから魅力あるカルメン像が創造できるか、あるいは、まるきり色気のないカルメンで終わってしまうか……。

それぞれの出会いに期待して。

昭和六十二年 晩夏

1988年

◆プログラム・ノート

毎回私のリサイタルのプログラムに必ずの作曲家がいる。J.S.バッハである。ここ10年来意識的にJ.S.バッハを勉強する様にしてきた。その中には、フルートと通奏低音の為のソナタを始めとしてフルートの為の曲ばかりでなく、無伴奏ヴァイオリンの為のソナタ及びパルティータや無伴奏チェロの組曲などを演奏し、後者は既に今夜演奏する第六番の組曲を残すのみになってしまった。他人から見ると、なぜ麗大なフルート作品の中から選ばずに、ヴァイオリンやチェロの作品を演奏するのかという質問を受け、たびたび同じ質問に解答してきた。にもかかわらずこの質問を繰り返されるので、再び違ったことばでの解答をせねばならないだろう。

我々の大部分は、音楽を勉強する方法としてある楽器の演奏の仕方を習うことから始められる。それが高度になればなる程、ピアノの前に一日8時間も座ったりという勉強方法がとられてきた。このような専門的研究の結果、音楽は精神的、物質的な世界との自然な関係から切り離され、音楽が文化全体の一部にすぎないという事実も無視されてしまう。音楽馬鹿ということばがあるように、一つの楽器の演奏法などという細部の点に注目すればする程、演奏者や研究者はより広汎な視野から音楽とは何かというテーマを取り上げる道を失い、音楽芸術の本質を洞察する力を失ってきた。音楽芸術の特質の多くは我々が、音楽がそのほんの一部であるにしかすぎない物質的、精神的な世界との自然な関係に音楽をつれ戻す時に初めて認められるものではなからうか。音楽だけに限らず、芸術が生活の物質的条件や政治史上の実際の出来事や精神の世界とどれ程わかれ難く結びつけられていることか。音楽史における各時代には、それぞれの優れた貴重な精神があり、時代にあった音楽家が活躍してきた。そしてその遠く去った時代の精神を後世に蘇らせることは不可能で、また過去のスタイルを模倣することは、ただ不自然な、無気力な、底の浅い結果に終るにすぎないから無益であるということが一般には言われている。しかし上記の考え方に誤りはないにしても、音楽芸術には基本的根本的な特質があり、時代、社会と共に変遷する外形ではなく、基本的な不変の法則があると思う。このことをJ.S.バッハほど明確に印象深く、しかも人を納得させるように示した人はいない。またある曲の永続的な価値を最終的に決めるものは特定の時代の皮相な外観を突き破って、この音楽の基本的な原理が輝き出る力と明晰さにある。その意味で、私はバッハの音楽から常に最良の師を見つける事ができ、人としての正しい道をさし示す確実な導き手となってくれるバッハの作品群に時間の許す限り取り組んでいきたい。又、バッハは、ポリフォニー音楽の完成によって、平均律クラヴィーア曲集にみられるように機能調性の方向性を実践して行った。機能調性は、時代の産物ではない。場所を超え、時代を経ても、普遍的な真実の世界が、合理性のみの追求に終らず、人間の感性の本質、ないしはそのある部分と深く結びついている。そんなものを私は無伴奏の作品群と最初に出合った時に直感的に感じとり、いまだにこだわり続けている。J.S.バッハはケーテンの時代に6曲の無

伴奏のチェロ組曲を作曲した。この第六番は、チェロの普通の四弦にホ音に調弦された第5弦を付け加えた、5弦のチェロの為に作曲された様で、一般にバッハの文献で主張されているような《ヴィオラ・ボンポーサ》とは違う。C.ザックスは、この誤りを正し更に、バッハがヴィオラ・ボンポーサを発明したという伝説（シュヴァイツァーのバッハなどが代表する大多数のバッハ研究書によると）をも疑問視している。この第六番は、したがって他の組曲よりも音域が高く、それが音に独特な性質を与えている。同じ無伴奏であっても、ヴァイオリンに較べ、チェロには楽器の性能からくる大きな制約がある。その制約上に作曲された音符を、更にフルートというチェロよりももっと制約の厳しい条件が課せられるのだ。要所で和声をはっきりさせフーガのような充実したポリフォニックな書き方をどのように表現できるのだろうか。これを敢えてフルートで演奏しようという大それた事を10年位続けている。工夫の一例として第六番の前奏曲の最初の同音の動きを、タンギングをしないで、咽の奥で押さえることにより独特の音の効果をねらったり、分散和音により聴く人に和音を印象づけたり、装飾音符をわずかにのばし和音効果を出したりする事などで、少しでもチェロの表現力に劣らないフルートの組曲、否、バッハの組曲を創造したいと思ってきた。アルマンドは旋律楽器の利点を大いに発揮できる優美な曲で、フルート演奏に適していて安定感に充ちた心なごみを感じられる。クーラントは、急速な拍子で走り続け、ここでも又軽快なフルートの利点が活かされる。しかし、サラバンドにおいては、重音の出せないフルートでは決定的な打撃を受けざるを得ない。それは次のガボットにおいて殊更目につく。完璧なバッハのポリフォニックな手法が、フルートではどこまで表現できるか。この技術を超え、楽器の性能からくる制約、そこからくる物理的音の空白感、それによって呼び起こされる無力感、それを埋めるべく努力すればする程、聴こえるであろうJ.S.バッハのきこえざる音が二重にも三重にもこころの内部に鳴り響いてくる幻想、そのうちなる音を聞きたい為にバッハの音楽にこだわり続けているのかもしれない。

モーリックは19世紀のヴィルトオーズの時代の音楽家の一人で、ニュンベルグに生まれヴァイオリニストとしてヨーロッパ各地で大成功を収めた。1849年からはロンドンで、室内楽を組織したり、ロイヤルアカデミーの教授として活躍した。1886年ドイツに戻り、1869年シュトゥットガルト近郊で亡くなっている。作品は、ヴァイオリン協奏曲などが多く、フルートの作品では二長調の協奏曲が比較的有名である。この協奏曲は、二楽章がアンダンテとして昔からフルートの佳品としてこの楽章のみとり上げられ演奏されてきたが、近年インターナショナル社から全楽章出版され、我々にその全貌を見せてくれた。しかし、つい最近ツィンマーマン社から出版された同じ二長調の協奏曲は、二楽章が全く別のものであり、先達が、どの作品と一緒にしたのか詳しい研究が待たれる。そんな事で、モーリックのフルート作品は、従来、そのアンダンテしか知られてこなかった。このような時に今夜演奏する作品43が気軽に肩のこらない楽しい曲として私のレパートリーの中に加わった。余り演奏される機会のない曲であるが、フルートの良さを充分に出し尽せる親しみ易い曲である。

『剣の舞』で有名なハチャトゥリヤンは、アルメニア人としてグルジアに生まれた。簡単に解説すると、南コーカサス地方で、最近話題を提供しているアゼルバイジャン共和

国、アルメニア共和国、グルジア共和国である。彼の伝記には18才まで正式の音楽教育を施されずに成長したという事が必ず記されている。しかし注意を深くそれを読むと、豊かな民族音楽の環境の中で、しかも両親はじめ家族の充分すぎる程の愛情の中で、真に音楽する心を生まれ、音楽的にも極めて幸福な人生の初めの部分を過ごしたとしか言い様がない。その大きな遺産である土俗性、民族性は、民族的な生命力が作品の基底になり、同時に音楽の流れそのものの力動感の基本にもなっている。それが大衆性を生み出すのである。しかし、それらの要素を芸術的に構成するにあたり、非常に古典的な技法を用いる。そのことが往々にして彼の作品を“通俗性”の域を出ないものというきびしい非難を受けたりするが、アルメニア人、あるいは他の諸民族の音楽イデオムを音楽史上に芸術作品として登場させた業績はきわめて大きく、その後の民族音楽の発展のための一布石となったことは否定できない。1940年に作曲されたこの協奏曲は、今世紀のヴァイオリン協奏曲のなかでは最も大衆性をもったもののひとつといえる。この曲の魅力は、まずリズム、そして鮮明な旋律である。これらはこの曲だけでなく、彼の音楽を大変わかり易くしている要因である。そして、色彩でいえば原色画の華麗さともいべきオーケストレーション（今夜の演奏はピアノであるが）の巧みさ、的確さがそれを助けている。そして最も大切なことは、民族色がそのすべての土台となって、ハチャトゥリヤン固有の彩りを放っている。

ハチャトゥリヤンのこの強烈な個性は、彼の人生において正の方向に作用した様に思う。彼自身の言葉に『私は生きることを愛する。すべての美しいもの、すばらしいもの、ダイナミックなもの、エネルギーなものを愛する。』と言い切れる自信はどこからくるものであろうか。18才まで芸術音楽を知らずに過ごしてきたにもかかわらず、チフリスの商業高校のブラスバンドでも、専門的な吹奏楽とはほど遠いものの、バンドの中心的人物であり、自分を取り囲んでいた民族音楽を完全に血、肉として吸収し得た能力をも備えていた。又短期間の音楽学校時代においても、常に周りから注目を浴び、それに応え努力し、研究し、常にそれ相応の見返りが期待できた幸福な人生を歩いてこれた作曲家だと思う。『通俗性の域を出ない』などと言われながらも、モスクワ音楽院の教授として、又全世界に作曲家とし、あるいは指揮者としての不動の立場で活躍し続けていたことを見ると、何かアメリカのサクセス・ストーリーをそれに見る気がする。功なり名をなした、勝利者ハチャトゥリアン。彼だからこそ言える自信に満ちたことば。確かに彼の音楽には身体が自然に動き出し直截的な喜びに身を任せることができる。しかし、ひねくれ者の私には、何か釈然としない部分が残る。

我々は子ども達によく言う。「たくさん食べると大きくなれるよ。」と、ほんとうなのか。本当にたくさん食べると大きくなれるのか。それは、その子どもの持つ遺伝子に大きくなれる素質がある場合にのみ大きくなれるので、よく食べることは無関係だ。かつて、「一生懸命努力すれば、立派な人になれるよ。」といわれていた。本当にそうか。成る様な有利な宿命、そういう偶然の下に生まれた者が成るのである。為せば成る式に努力したり頑張る事、それ自体は大切な事であり、尊い事である。しかし、自分自身にそれなりの社会的地位なり、名誉なりを満足できる人たちの大部分は、自分が現在こうした地位と社会的承認を得た事は過去において、これだけ努力した結果の反映であるとおもいあ

がっている。それだけならまだしも、成れない宿命にある人の成らない事を、その人の努力不足に帰すという、敗者にとって我慢のならない論理を持っている。勝利者と敗者は立場がまるで違う。であるのに過去において、勝利者にだけ都合の良い神が、万人の神として巧みに教えこまれ、敗者もそれを、本当は自分たちにとっては憎むべき神であるのに、やはり拝んで来たという場合が多かったのではないか。この辺で敗者は自分達の新しい神を考え出して、その神を拝むべきではないのか。私は常に、勝利者達の場の居心地の良さにあこがれ、勝利者に対しおどおどした態度で接し、勝利者になれない自分の腑甲斐無さを恥じてきた。しかし、もうこの辺で、“為せば成る”という勝利者の哲学を攻撃する必要があるのではないか。宿命的に決まってしまうことを、自分の努力不足の責任にされることはもうご免だ。他人の頭の良い事、ピアノが上手なことは、なにかいた事ではない。ひとつの偶然なのだ。余り大きな顔をするな。いい気になるな。たいして頭も良くないが、私の一生も一度しかない人生なのだ。と主張することは、敗者の新しい改革論を主張することなのだ。

そんな時、私は200年前のイギリスの神秘主義詩人、ウィリアム・ブレイクに出会った。普通の場合、我々の眼に触れるものの大部分が、多くの競争に打ち勝ち、得意満面にちょうどハチャトゥリヤンの音楽のように、勝利者の哲学というか、勝利者の論理というか、そのようなものを表現している芸術作品が常である。しかし、そういうものではどうにもならない芸術もあり得る。ブレイクの芸術はそういうものである様に思えた。

ブレイクを詩人あるいは画家として認める者が非常に少なく詩人としての収入など殆どない1789年『無垢の歌』が刊行された。子どもを主題とし、自然の中での子どもの喜びが讃えられている。彼は子どもを無垢の象徴と捉え、子どもの中に人間の抑圧されていない生活を見ている。子ども達は自然と一体となり、動物、植物たちとも調和し、生きとし生けるものは神の愛、恩寵のもとでその存在を享受している。これがブレイクが考える無垢の状態である。子どもはその状態で安住していればいいのであって、不安も感じることなく、存在を祝福された者として生きている。ところが、現実の社会には人間の真の喜びを抑圧するもの、人間の想像力の発現を拒む力が存在する。社会の制度がこれらの抑圧の力によって支えられ、その存在を続けてきたのは悲しいかな事実である。ブレイクはこれを経験とよんだ。子どもは社会によって汚される危険が絶えずある。又それによって子どもは大人になっていく。ブレイクは子どもを通して、彼の生きた時代、産業革命によって打撃を受けた人間本来の持っている感性が、資本主義という怪物の確実な成長過程で迫害され、ひいては人生というものすべてを勝利者に征服されてしまった弱者が居るのだということをも主張しつづけたのではないか。切り捨てられた弱者にも、敗者の哲学、敗者の神があつて当然だと20世紀の今の日本でも容易に考えられない。現に働いても働いても良い暮らしが出来ない事に関しても、その人本人の責任だと思ふ人達が何と多いことか。この社会体制の落ちこぼした部分。すなわち社会福祉の領域であり、敗者の哲学こそは社会福祉の理念ではないか。ブレイクと比較して、ハチャトゥリヤンがあまりにも楽天的に見えるということは、それ程までに、社会主義体制が彼にとって生を享受できるものだったのか。

昭和六十三年 十月

1990年

◆解き放たれた精神の旅へ

～私的幻視紀行～

この夏、奥州三関門のひとつ、白河の関所へ何度か通った。それぞれの想いを込めて先人が「みちのく」へ足を踏み入れたかと思うと、この関所を訪れる度に、人が人となる為に出る旅に、越えねばならぬ関門を見る思いがする。『身をえうなきもの』として旅に出た“東下り”により完成され、同時に出発点と成り得た日本文学の原型は、西行や芭蕉を始めとする文学者の感性を刺激したばかりでなく、古くは、オホナムチノ神が大国主神に成長発展する物語には、死と復活の儀礼が、終着点のない旅として日本人の心に貫かれている。旅は、生と死の間の過程を追体験する場ではなかったろうか。

旅とは、人間と自然を理解し、常に終着点はなく、遍歴を続けることであり、生と死を時間的に経過するかわりに、場所の移動として体験することではなかろうか。それは絵画的である。

生を死を時間的に経過することといえば、その人の一生とその前後の世界をも含んでしまふだろう。その事を体験することは、きわめて困難な事であろう。その擬似体験のひとつとして音楽表現という手段を行使することが可能なのではないか。

ホイジンガーは“中世の秋”で言った。『死を想へ』と。

死を想うとは、生と死をつらぬく時々刻々のプロセスを生きる体験であるといえる。永遠の生と死のプロセスを追体験し続けることは、決して平坦で静止した情態ではなく、運動のエネルギーを音の高低、強弱に換え、純化し、時間凝縮したものが幻想曲なのではないか。それ故に、幻想曲とは、形式にとられない自由な発想の楽曲という取り留めない解説がつけられている。こう定義づけられると何でもかでもが幻想曲の範疇に入れられてしまうが、本来は、想像力と情念を究極にまで煮つめ、煮つめきったところで、それを他に転移する感性によってのみ、初めて表れてくるものが幻想曲というジャンルではなかろうか。それは又、大地と空がとけあい、実在と無、生と死の点滅する時間的、空間的な宇宙の呼吸ごときものとして昇華した芸術作品群なのであろう。言い換えれば、我々が果てしなき旅人として、刻々と迫り来る死を見つめ、その死が、真の人間としての出発となり得べく旅するプロセスを、凝縮した形で幻想曲は存在している。

今年の曲目は、この様な旅というものを念頭におき、ロマン派の幻想曲を中心に選曲した。

プログラムの最初は例のごとく、J.S.バッハである。何年か前のプログラムに、バッハの聴こえざる音を聞きたくて演奏するという意味の事を書いた様に記憶しているが、現在は全く聴こえざる音は聞こえないのである。それは、日常の自分の生活を考えれば当然のことであるのかもしれない。人をみれば羨み、親を恨む、そのような日々のあけくれで、どうしてバッハなどが演奏できるだろうか。バッハを神格化しているわけではない。バッハでさえ、日常の俗世間的な悩み欲望は少なからずあったはずである。にもかかわらず、バッハの音楽は私の前に立ちただかって、何年か前に感じられた、声なき声を聞き、音なき音を感じる精神が確実に失われてきている。そして、ついに、無伴奏の作品群の中から私の心に聴こえざる音は聞こえなくなってしまう。この様な感情が、ひょっとするとシューマンにもあったのではないか、そうでなければ、無伴奏として作曲された作品に伴奏付けを試みる必然性は薄い。それにしてもバッハに門前払いを食っているのに、バッハを演奏せずにはいられない不可解な自分。バッハの無伴奏という、多くを語らず多くを示唆する曲を、シューマンという能文家に媒介してもらい、やっと演奏する。

——「1854年、ロベルト・シューマンがブライトコップフ・ウント・ヘルテル社から出版したが、その際に彼はピアノの伴奏部を付け加えたのであった。これは、1847年にパルティータ第2番のシャコンヌに対して同じ企てを行ったメンデルスゾーンの先蹤を追ったものであった。かくも偉大な二人の芸術家が、それによってバッハの意に合ったことをしていると思ひ得たことは、われわれにとってどうみても不可解な事実である。」（『シュヴァイツァー著作集』第13巻、白水社）シュヴァイツァーはこの様に言っているが、はたして、自分の行動に自身と信念を持ち続け、終始一貫して主義主張を通し続けるだけの精神的強さを皆が持ち得ることができるだろうか。シューマンはバッハを乗り越える為に伴奏付けをしたのか。私にはとてもその様には思えない。あの才能豊かなシューマンでさえ、バッハを前にし、無力さを自覚し格闘し模索し荒地を旅したはずである。シューマンがバッハの無伴奏に伴奏付けしたことに、東川清一氏は、『無伴奏ヴァイオリン曲の普及の歴史』（『バッハ大全集』第六巻 室内楽I 昭和50年発行、ポリドール解説書に収録）で次のように言っている。

——「『音楽新報』のなかでロベルト・シューマンがライプツィヒにおける1840年5月15日の出来事として次のように報じている。「ゲヴァントハウス音楽協会主催による夕べの会の際にコンサートマスターのフェルディナンド・ダヴィッド氏が、かつては“これ以上いかなる声部も加えられない”と主張されたことのあるきわめて貴重な作2曲を、メンデルスゾーンに伴奏させて、まったく見事に演奏した。メンデルスゾーンは原曲をあらゆる伴奏で飾につけ、聞いていて楽しい音楽にすることによって、あの古い主張を完全にくつがえたのであった。」ここで問題になっている貴重な作2曲とはバッハの無伴奏ヴァイオリン曲のことである。この文章を書いたシューマンが知っていたかどうか、このダヴィッドはそれまで、ただ一人ヴァイオリンを手にして舞台に立つことなど頑として承知し

なかったのである。そしてメンデルスゾーンがある日彼に自分がつけたシャコンヌ用ピアノ伴奏をみせた時にやっと、メンデルスゾーンの伴奏付きでバッハの無伴奏曲を演奏することに同意したのであった。ダヴィッド、メンデルスゾーンにしてこの有様である。バッハの無伴奏ヴァイオリン曲がいかにも誤解されていたかの何よりの証拠である。メンデルスゾーンがこうした実演によって自作のピアノ伴奏に自信を持ったのであろうか。1847年にはピアノ伴奏付きシャコンヌの楽譜を出版しているし、その実演をきいて感激したシューマン自身1854年に6曲ともピアノ伴奏をつけて出版したのであった。“これ以上いかなる声部も加えられない”と主張したのはバッハの最初の伝記作家フォルケルである。それは、無伴奏曲は文字どおり無伴奏で演奏されなければならないという意味であるが、そのことを誰よりも早く得心し、自分自身はじめて公開演奏会で文字どおり無伴奏でひいてみせたのが、ほかならぬヨーゼフ・ヨアヒムその人であった。1844年つまり彼が13才の時である。後年シューマンからピアノ伴奏付き楽譜を「この驚嘆すべき音楽の最良の解釈者へ」という献辞とともにおくれたのであったが、彼の考えはずっと変る事がなかった。実に自筆譜の発見者たるヨアヒムはまた、無伴奏曲の独自の音楽性の発見者でもあったのである。これはヨアヒムがメンデルスゾーンやシューマンよりもすぐれていたことを必ずしも物語る必要はない。バッハの作品を正しく理解するにはヨアヒムならでは求められないといったヴァイオリン演奏に関する最高度の熟達が必要であったことを示すものであろう。」

長々と引用したが、私はこの様には考えない。山には、いろいろなルートで登る方法がある。ひょっとするとどこまで行っても頂上などないのかもしれない。人は終りなき旅を続けねばならないのだから。

ピアノ学習用ソナチネの作曲者として知られているフリードリッヒ・クーラウは、コペンハーゲンで宮廷作曲家として活躍した。彼のフルート音楽における業績は、フルートのバートーヴェンと言われる程貢献度は高い。特に彼の二重奏はフルートを学習する者にとって必須教材であるばかりではなく、作品39、87、102などの作品はどの曲を取っても立派な芸術作品としてまとまっている。私は、20代前半にこのクーラウの二重奏を18曲と作品119を連続して奥好寛先生のレッスンを受けた。当時はあまり意味がないと思っていた。おまけに、人に教えるのに役立つからとファースト、セカンド両方のパートを隈なくやらされたので尚更であった。時を経て、自分が他人にクーラウの二重奏をレッスンした時、この事が生徒にとっても、教師にとってもどれだけ大変なものか、どの様なものかやっと理解できた。人間には一を聞いて十を知る事の出来る人もいれば、十を聞いても一しか知る事が出来ない人もいる。勿論私は後者の方である。負け惜しみではないが、十を聞いて一を知る事ができれば、百を聞けば十を知る事が出来る。この忍耐のいる二重奏をレッスンすることにより奥先生は、私にこの事を伝えたかったのだと現在感じる。そんな

思い出深いクーラウを、今年作品95の幻想曲の中で、一番気に入った2番目の曲を演奏する。クーラウの夥しい作品の中で、幻想曲と名がついているものはこの3曲だけで、作品68の6曲のディベルティメントをぬくと、大部分がグランドソナタという名称を用いている。この幻想曲は3つの部分から成り立ち、始めの暗い情熱を秘めた一楽章はフルートの線的動きを楽しませてくれる。中間のゆったりした明るい草原の輝きを持った2楽章につづいて、民謡風旋律の変奏と続くフィナーレは、フルートという楽器の単純な美しさを存分に発揮させてくれるクーラウならではの佳品である。

フルートといえば、ハンガリー田園幻想曲という程昔から日本人によく知られた曲であるが、作曲者のF.ドップラーも、ただこの一曲が演奏されるに足る作曲家の様に受け取られてきた。が、最近、クーラウと同様に、彼の二重奏曲は、フルーティストの重要なレパートリーを占めるに至った。F.ドップラーはクーラウより35年後の1821年に生まれ、ウィーンでフルーティスト兼作曲家として活躍し、弟のカールとの二重奏は特に有名であった。彼の作風は、クーラウのそれとは異なり、2本のフルートの微妙な空気の揺れ動く様や、天空の陰りを余すことなく描写し、それによる複雑な心の動きを表現している。今夜の演奏は、大多数の演奏家が第一部の終りの部分でハーモニックス奏法を使用する箇所があるが、私は本来の指使いで演奏する。

ドップラーより11才年長のロベルト・シューマンは、ロマン主義の大作曲家の一人として名実共に優れた作品を残している。今夜演奏する作品73、幻想小曲集は、クラリネットとピアノの為に書かれているもので、私がフルートで演奏してシューマンの世界へどれ程はいり込めるか。

三つの小曲よりなるこの作品の表題にシューマンは“夜曲集”と記している。その名のとおり、初めの曲は夕暮れの情調と語り、またこころの情調と語る、内と外のものゝが区別しがたく一つに溶け合っている。シューマンの音楽全体に言えることであるが、その音楽の幻想的雰囲気をかもしだすもっとも欠くべからざる担い手としての彼の和声は、エンハーモニックな転換の可能性からも最大限の利益をあげている。つまり、同一の和音を二つの異なる調性に関係させるということは、童話における変身、まったくかけ離れた事物をも、わけもなしに同一視する神秘的な類似、あるいはまたすべてを結び合わせてしまうことのできるロマン主義的な機知と同じ役割を果している。たとえば、変イ音と変ニ音が同時に嬰ト音と嬰ハ音に移行する時、あるとらえがたい瞬間において形象がぼかされ、同じ形象が前と違った姿で現われる、ごくかすかな不明瞭さによって達成されるこの錯覚的な同一性が、シューマンの音楽の色彩の豊かさとなっている。彼のリズムは、気のむくまま歩み、絶えまなく魂の惹かれるところにあてどなく漂泊する。彼は、自己から引き離され、奪い去られる。天地は無限の流動体となって自分をやさしく包み込んでくれるという盲目的な信頼に身を委ねる。そしてこの様な信頼はいつも見事に報いられる。しかしそれ

も束の間のことにしかすぎない。いかなる『場』もいかなる『時』も、安住の地として充分ではない。終りなき旅の、無限の世界において自己に邂逅し、魂のひそかな指示に従って音楽することにより、はじめて自己の内面に帰ろうとする。世阿弥風に言えば、『歌を歌い、歌に歌はれて』といったところだろうか。

今夜最大の難曲は、今年歿後100年にあたるフランクのヴァイオリンソナタである。演奏時間が30分近くかかる文字通りの大曲で、今日あらゆるヴァイオリン曲中の最高峰の一つにかぞえられ燦然たる光彩を放っている。私はこの曲に音楽で祈ることを教えられた。音楽は魂のことばであると。

第一楽章は春を想像する。人生の春、未だこの世に生まれていない、物体のともなわなない魂だけの世界。そして夏、河は激流となり、切迫感のあるリズムでこの曲中最も情熱的な第二楽章へと進む。第三楽章は、深く内省する秋にふさわしく、RECITATIVO - FANTASIAと題されている。

く過去という井戸は深い。底なしの井戸と呼んでいいのではなかろうか。(トーマス・マン『ヨセフとその兄弟』) “地獄めぐり”の冒頭である。どこまで行ってもたどりつかない過去を、いつも追いかけている部分が我々にはある。未来に向って旅をすることと、この過去への旅は、本質的に何もかわらないのかもしれない。この3楽章のフルートのレチタティーヴォは私に深い感動を与え過去への記憶を誘う。遠い過去の前世の旅人である自己邂逅。やがてピアノに美しいアルペッジョがピアノッシモで響き始めると同時に、これにのせてフルートはきわめて抒情的旋律を弾き続ける。この部分は、胎内回帰、胎内願望というか、一番落ちつける場を求め続ける旅人の一時の安息の場である。しかし、これ程まで安定した場さえも、安住はできない永遠の旅人。つねに死と転生、生々流転の運動として、地獄めぐりイコール胎内めぐりなのかもしれない。暗い胎内へ入り、それをくぐって明るみに出てくる事により、生きながら死の体験をし、生まれかわる。この楽章はこの部分を中心にシンメトリックに作曲されている。フランクの音楽を循環形式という言葉でよく表現されるが、作曲技法以上にこの言葉が精神的意味で重要である様に思う。

すでに落葉樹の葉は全て散り、裸木がその本来の姿を呈する。第四楽章は、いっさいの虚飾を排した清朗な美しさを雪景色に見る。神秘主義的で浄らかな外貌の下に、ロマン的な魂を、情熱的な気質を隠していたフランクの、長年真価を認められなかった男の苦痛を時として悲痛な音楽にまぎらせようと望み、光明を探し求めている男の苦しみを捨て去った時、音楽とは魂のことばであるということ、フランクは周囲のすべての人たちに納得させるに至ったのである。この祈りにも似た第四楽章を、欲望をすべて捨て去り、フランクの求める音楽表現が可能になり、この至福の時を一時でも共有できるとしたら、たとえ終りなき旅が、孤独な暗い道であったとしても甘受しよう。

1994年

◆今夜のプログラムから

フルートを手にしてから35年になる。その間、フルートを通して種々な師とめぐり会い、友の出会いとを経験してきた。それは私の人生により深い陰翳を与え、喜びを倍加させてくれた。にもかかわらず、私自身は20才に成る頃にはフルートという楽器に自分の才能がふさわしくないと意識していた。そして現在に至っても、その考えは変わらない。

私程、多くの師からフルートを辞める様に勧められた生徒も少ないのではなかろうか。大学受験のために大学の先生のレッスンを受けてすぐ、辞めなさいと言われた様に記憶しているが、当時は、何年もフルートを勉強したのだから辞めるのが勿体ない様な気がした。今から思うとほんの少しの吝嗇が、人生の大きな苦しみを背負込むことになってしまったが。

実際、私がフルートを続けている最大の理由は、音楽が好き、フルートが好きなのではなく、今まで続けて勉強してきたものを辞める事が勿体ないという理由だけにすぎない様に思われる。そして、自分にとって最大の関心事でもないのに、フルートを続ける事を人生の第一目標に選んでしまっている自分をいつも発見し、我ながら苦笑せざるを得ない。

人には種々な才能が秘められていると思う。私も気づかないもののなかにとっても才能豊かな分野があったかも知れない。しかしその人の生まれながらにして持っている才能と、現実活動の対象と一致するものは、ごくまれな幸福な例外であって、大多数の人々は、生まれながらにして持っている才能を現在の生活で生かしきれていないのではないだろうか。その点では、私がフルートというものを選んでしまった事は仕方のない事であったかもしれないが、音楽をはじめ、一般に芸術といわれるものを選んでしまった者のリスクは計り知れない。その上、自分がその事にはあまり向いていないという自覚を持ってしまった以上、その時点からの私の長いたたかひの日々が30年も続いているしこの後もずっと続くであろう。

少なくとも、私の周囲では、音楽的に才能のない者が、音楽を志すという事が許されざる事の様にいわれている。その度に、私は元々小さい身体をもっと小さくし、身の置き場も誰かの陰に入り、ひっそりと目立たない様にしてきた。しかし、彼等の言っている音楽的な才能とは一体何なのだろうと考えてしまう。何十年も、フルートを続けていれば、成り行きでフルートの演奏技術を人に教える立場になる。そんな時に、知らず知らずのうちに、自分の聴覚で「指が早くまわるが音がきたない」とか「音色がきれいである」とか、「初見でほぼ間違いなく読譜できる」だから音楽的才能がある、あるいはない、そんな単純な事で、才能のある無しに関係している様に思ってしまう自分を見出す事がある。しかし、そんな事は、自分を含めて、私周囲の所謂評論家達の考える勝手な思い込みであって、才能というものはもっと別のところにあるものではないだろうか。確かに初見で間違いなく読譜が出来、フルーティストの場合はきれいな音を出す事は必要条件で基本的な事ではある。けれど、音楽というものはもっと別の要素でもって成立し得るのではなかろうか。もうそろそろ才

能のない音楽教師達、何もわからない音楽評論家の信じる神を葬り去り、真の神を信じる時期になっているのではないか。

モーツァルトを思い起こしてみよう。モーツァルトの音楽を聴いたら、どの様な大音楽家も、自分の才能の無さを痛感し、モーツァルトという神から与えられたこの上ない贈り物にただ感謝して彼の音楽に酔い痴れるしかない。しかし、音楽はモーツァルトの作品だけではない。バッハ、ベートーヴェン、ブラームスと大天才作曲家達が多くの作品を残し、無数の音楽家達が作品を残したり、名演奏をしたりする。こんな事を考えた時、果たして音楽の才能とはどの様な事なのか、もう一度考え直す時期なのではないか。

—— たった2日間くらいの勉強で、ウィーン・フィルやベルリン・フィルがやる同じステージで、同じお客に対して演奏して、通用するかしないか。これは、すごい大変な事で、すごい責任があるし、冒険なんです。——

—— ○○○○・キネンが最初にヨーロッパツアーをやった時は大変なショックを与えたわけですよ。今は、ウィーン・フィルも○○○○・キネンのこと、ちょっと煙たく思ってるわけ。「手ごわいのが出てきたな」っていう感じで。——

—— (質問者) 日本のオーケストラとしては断トツ?

—— それは、もう、全くそうです。

(朝日新聞 1994.9.26 ○○○○の世界より抜粋)

上記は世界の○○○○と言われる指揮者のインタビューだが、私には、音楽って競争なのか、音楽に勝ち負けがあるのかと怒鳴ってやりたくなった。悲しい事に現実には勝ち負けがあり、前述の様に、無能な音楽評論家達によって数知れない序列がはりめぐらされ、ふだんは世界各国で活躍している一流演奏家たちの図式が出来る。そしてマスコミで賞讃され、勝利者の音楽を奏でる。そして彼等の勝利者の神に感謝する。

音楽って○○○○・キネン・オーケストラの面々に代表される人達のものなのか、そんな事はないはずである。仮に彼等が勝利者であるならば、私は敗者であろう。その敗者が勝利者である彼等の神を拜む必要はない。敗者が自分達の新しい神を考え出して、その神をこそ拜むべきではないのか。又、学問や芸術上の業績を今日の如く尊重する価値は、農業、漁業を重んじない事と無縁ではない。その事は、残した人の命を支える、食べ物を提供した人々を軽んじている事は、人のいのちというものを大事にしているとは思えない。今、我が国に、大きくなったら農業をやりたい、漁業をやりたいと子ども達に思わせる、どんな新聞記事、テレビ番組、催しごとがあるのでしょうか。いや何よりも、子ども達にそう思わせる教育が、政治があるのであるでしょうか。いろいろな分野で業種を残せた人も、その人達のいのちを支える食べ物を提供した人達も同等の価値の人生を持っているのだ、ふだんは世界各国で活躍している一流の音楽家に成った人達は、成ったのは己れの努力のせいだと言う。ほんとうなのか。成る様な有利な宿命、そういう偶然の下に生まれた者が、成れない宿命にある人の成らないことをその人の努力の不足に帰するという、敗者にとって我慢のならない哲学が依然として存在する。敗者の一生も、勝利者と一緒で、一度きりなんだ、敗者には敗者にしか体験できない人生もあるのだ、そんな人生観が音楽に表現できる様になるまで、まだまだ、寄り道は続く様である。

今夜のプログラムの始めの2曲は変奏曲である。クーラウは、ピアノのソナチネ・アルバムⅠ巻の最初の曲の作曲者として知られているが、フルート曲は、ピアノ曲の約 $\frac{1}{3}$ の曲数に及んでいる。フルートの曲では、フルートソナタ、トリオ・ソナタ、二重奏曲、三重奏曲、変奏曲など重要な作品が多く、フルートのベートーヴェンと言われている。クーラウの変奏曲のジャンルでは、比較的フルート作品に大曲がみられるが、ピアノのソナタ、ソナチネなどの終楽章に変奏が置かれる場合が多い。彼の変奏曲のテーマは、当時流行したオペラのアリアが多いが、スウェーデン民謡など北欧の民謡旋律をテーマにしたものも多く見られる。それらの一連の流れの中に分類されるのが、『庭の千種による変奏曲（名残りのバラによる変奏曲）op.105』である。

* * *

シューベルトの「美しき水車小屋の娘」の18曲目「しばめる花」をテーマにしたフルートとピアノのための変奏曲は、1824年1月に作曲された。彼はしきりに自作の旋律を再び取り上げている。リート「死と乙女」を1817年に、「弦楽四重奏曲」の方は1824年に作曲している。「ロザムンデ」の場合は間奏曲が、後に「即興曲 op.142 No.3」及び「弦楽四重奏曲イ短調」においてくり返されている。リート「さすらいびと」はやがて大規模なピアノ独奏曲「さすらいびと幻想曲」のアダージオでヴァリエーション主題となり現われる。この様にシューベルトは一つの音楽を何度でも作曲できた。彼は自作をもう一度歌うことを通じて、自己の果てしない柔らかい可塑性を証明し、同時にその永遠の持続に予感的にふれたのではなからうか。シューベルトの音楽の特徴の一つに繰り返しの多い事を挙げることが多いが、そのことは自作の旋律をくり返すこととも一致する。ベートーヴェンの様には、一貫した人間の精神の発展というようなことを目標にせず、ちょうど20世紀末に生きている我々と同様に、普遍的な人間性をストレートに信じ、その理想に突き進めない結果、シューベルトはあてもなくさまよい歩くことを何よりも好み、夢みるためにとろとろと眠り込むのである。それは音楽に移された清らかな静かな魂の浄福である。

精神を以て物質界を支配し、理念を以て現実を別の世界に置き換える。そこにこそシューベルトの精神が時空を超えて自由に羽ばたける。そんなロマン主義的世界をしばめる花による変奏曲で表現したい。

* * *

プログラムの後半は例によってJ.S.バッハから始まる。バッハはフルートのために、8つのフルート・ソナタを残したと考えられていたが、〈新バッハ全集〉から3曲ほぼ真作でないということで除外された。このフルート・ソナタ短調BWV1030は、バッハの中期を代表とする作品であるばかりでなく、古今のフルート独奏曲の頂点を飾る名曲で、第一楽章は、119小節にも及び、すべてのフルート・ソナタのうちで最も充実した内容を持つと言っても過言ではない。この楽章を勉強する時、時間の芸術である音楽を、本来ならば感覚的に全体とその時点で演奏している箇所が見渡せなければならないが、あまりにも長大で、あまりにも緻密な為、私にはそれが出来るだけの能力を授からなかった。従って、新聞紙

を拡げた大きさの楽譜を作り、一楽章を通して視覚的に把握できる様にする。そうする事により、全体を見通すことが少し易しくなる。そんな特別な勉強方法も考えなければならない程、対位的に非常に緻密かつ多様に処理されている。

第二楽章は、フルートの透明な歌心をピアノが和声的な支えと間奏で静かに印象深く語りかける。

第三楽章の始めの部分は、バッハの全フルートソナタ中ただ一つのフーガ楽章である。このことは相当注目しなければならない。フーガの大家であったバッハが、ヴァイオリン・ソナタ等にはいくつかフーガを用いているのに対し、4曲のフルート・ソナタ中わずかにこの楽章のみとは何を意味しているのだろうか。

数年来クーラウのフルート・ソナタを勉強してきたが、クーラウには、何曲かフーガあるいはフーガ風の作風が取られている。私の感覚から言うと、ソナタの中でフーガが出てくると、いよいよこの曲も終りに近づいて、思う存分に勝手に動きまわっていた群衆が、地上にひれふし神の出現を待つため急に静かになる。身のひきしまる思いの中、最初の単旋律の全てにのめり込む。

しかしよく考えてみるとこの感覚はベートーヴェンの後期のピアノ・ソナタに見られるパターンであり、ベートーヴェン以降の作曲家の作品にあらわれるものなのかもしれない。余計なおしゃべりをしてしまったが、バッハはフルートの表現能力ではフーガが持つ対等の関係がつかれないと感じたのか疑問が残る。

後半は休止なしにジーク風の部分に入り、シンコペーションを多用した舞曲ではあるが、対行法的書法が顕著である。

ここ何年も私は、バッハのフルートのオリジナル作品を演奏してこなかった。しかし、バッハは毎回必ず演奏すると自分に課している。そして無伴奏のヴァイオリン・ソナタとパルティータに強くひかれていた。フルートのオリジナル作品を今回取り上げてみて、やはり演奏しやすいという実感がつかめた。ただ、古今のすべてのフルート・ソナタのうちでも頂点を飾る曲であることは認めるけれど、あの無伴奏ヴァイオリン・パルティータ2番のシャコンヌに代表される様な総毛だつ興奮は感じられない。やはり私はバッハの音楽が好きなのだ。

* * *

プログラムの最後は、フランクのヴァイオリン・ソナタイ長調である。演奏時間が30分近くかかる文字通りの大曲で、今日あらゆるヴァイオリン曲中の最高峰の一つにかぞえられ燦然たる光彩を放っている。私はこの曲に音楽で祈ることを教えられた。音楽は魂のことばであると。

J.S.バッハは神そのものであった。しかし、フランクは、共に祈ってくれる。人には弱者もいれば強者もいる。必然的に勝利者があれば敗者もいる。平等ということばがあるとしたら、自分なりの神に祈ることが誰にも許されるという事ではなからうか。この曲の終楽章は長年真価を認められなかったフランクが到達し得たいっさいの虚飾を排した清朗な美しさの中に、聴く者全てに生きる喜びを与えてくれる。

合掌

演奏曲目一覧表

第一回 1971年9月14日 ピアノ/星出 雅子

テレマン：ソナタ ヘ短調
ヘンデル：ソナタ ト長調
モーツァルト：アンダンテ Kv.315
モーリック：アンダンテ Op.69
ドップラー：ハンガリー田園幻想曲 Op.26
フォーレ：幻想曲 Op.79

第二回 1973年3月20日 ピアノ/星出 雅子

平尾 貴四男：フルートとピアノの為の小ソナタ
マラン・マレ：ラ・フォリアによる変奏曲
尾高 尚忠：フルート協奏曲
シャミナーデ：小協奏曲
プーランク：ソナタ

第三回 1974年9月28日 ピアノ/星出 雅子

テレマン：ソナタ ヘ短調
バッハ：パルティータ イ短調
モーツァルト：協奏曲 ニ長調 Kv.314
トゥルー：グラン・ソロ 13番 Op.96
グリフィス：詩曲

第四回 1975年10月4日 ピアノ/星出 雅子

バッハ：ソナタ ト短調 (BWV1020)
モーツァルト：ソナタ ハ長調 Kv.14
ベートーヴェン：ソナタ 変口長調
ベーム：うつろな心による変奏曲 Op.4
マルティヌー：ソナタ 第1番

第五回 1976年9月14日

ピアノ・チェンバロ/岡崎 幸子

プーランク：ソナタ
フェルー：端陽
ムケ：ソナタ Op.15
タファネル：アンダンテ・パストラール
バッハ：ソナタ ロ短調 (BWV1030)

第六回 1977年10月29日

ピアノ・チェンバロ/岡崎 幸子
ファゴット/大滝 雄久

マルティヌー：ソナタ 第1番
ライネッケ：ソナタ (Undine)
ヴィヴァルディ：ソナタ Op.13 Nr.6
アルビノーニ：ソナタ イ短調
バッハ：ソナタ ホ短調 (BWV1034)

第七回 1979年6月9日 ピアノ/柳沢 ひろみ

パガニーニ：24のカプリスより 9番、24番
バッハ：無伴奏チェロの為の組曲より 第3番 ハ長調
(BWV1009)
フォーレ：幻想曲 Op.79
フランク：ソナタ イ長調

第八回 1981年10月27日 ピアノ/星出 雅子

プロコフィエフ：ソナタ ニ長調 Op.94
バッハ：ソナタ ト短調 (BWV527) より
シューベルト：ソナタ (Arpeggione) D.821
ドップラー：愛の歌 Op.20

第九回 1982年11月2日 ピアノ/星出 雅子

カルク=エーレルト：ソナタ・アパッショナータ
バッハ：無伴奏チェロの為の組曲より 第1番
(BWV1007)
ベートーヴェン：ソナタ (Spring) Op.24
フランク：ソナタ イ長調

第十回 1983年12月5日 ピアノ/星出 雅子

バッハ：無伴奏チェロの為の組曲より 第5番
(BWV1011)
コレッリ：ラ・フォリアによる変奏曲
ベートーヴェン：ソナタ 変口長調
シューベルト：萎める花による変奏曲 D.802
クーラウ：庭の千種による変奏曲 Op.105

第十一回 1984年10月9日 ピアノ/星出 雅子

バッハ：無伴奏ヴァイオリンの為のパルティータ
第2番より シャコンヌ (BWV1004)
バッハ：無伴奏フルートパルティータ
(BWV1013)
ストラヴィンスキー：イタリア組曲
ロッシーニ：ディヴェルティメント ト長調

第十二回 1986年5月31日 ピアノ/星出 雅子

C.Ph.E.バッハ：ソナタ イ短調
バッハ：無伴奏チェロの為の組曲より 第2番
(BWV1008)
ヴィヴァルディ：協奏曲 ハ長調
レーガー：古典様式による組曲 Op.93
メルカダント：協奏曲 ホ短調

第十三回 1987年9月6日 ピアノ/星出 雅子

バッハ：無伴奏ヴァイオリンの為のパルティータ
第2番 ニ短調 (BWV1004)
ベートーヴェン：ヴァイオリンソナタ 第7番
Op.30 Nr.2
ボルヌ：カルメン幻想曲

第十四回 1988年11月2日 ピアノ/星出 雅子

バッハ：無伴奏チェロの為の組曲より 第6番
(BWV1012)
モーリック：序奏とアンダンテとポロネーズ Op.43
ハチャトゥリアン：協奏曲

第十五回 1989年9月17日 ピアノ/星出 雅子

バッハ：無伴奏ヴァイオリンの為のソナタ 第2番
(BWV1003)
シューマン：3つのロマンス Op.94
ドヴォルザーク：ソナチネ Op.100
フェルト：ソナタ

第十六回 1990年10月11日 ピアノ/星出 雅子

バッハ：無伴奏ヴァイオリンの為のソナタ 第1番
(BWV1001)
クーラウ：幻想曲 Op.95 Nr.2
ドップラー：ハンガリー田園幻想曲 Op.26
シューマン：幻想小曲集 Op.73
フランク：ソナタ イ長調

第十七回 1991年10月24日 ピアノ/星出 雅子

バッハ：無伴奏ヴァイオリンの為のパルティータ
第3番 (BWV1006)
クーラウ：ソナタ イ短調 Op.85
トゥルー：グラン・ソロ 第12番 Op.94
シューマン：ソナタ イ短調 Op.105
ジュナン：リゴレットによる幻想曲

第十八回 1992年10月20日 ピアノ/星出 雅子

バッハ：無伴奏チェロの為の組曲 第3番
(BWV1009)
クーラウ：ソナタ ホ長調 Op.51 Nr.2
ライネッケ：バラード Op.288
カルク=エーレルト：シンフォニック・カンツォーネ
Op.114
マイヤー=オルバースレーベン：幻想ソナタ イ長調
Op.17

第十九回 1993年10月22日

～無伴奏フルート作品の夕べ～

ケーラー：幻想曲と変奏
クーラウ：幻想曲 Op.38 Nr.1
パガニーニ：24のカプリスより 9番、24番
ビーバー：パッサカーリア
バッハ：無伴奏ヴァイオリンの為のパルティータ
第2番 ニ短調 (BWV1004)

第二十回 1994年10月20日 ピアノ/草間 律

クーラウ：庭の千種による変奏曲 Op.105
シューベルト：萎める花による変奏曲 D.802
バッハ：ソナタ ロ短調 (BWV1030)
フランク：ソナタ イ長調

第二十一回 1995年10月19日 ピアノ/久山 浩美

ジュナン：椿姫による幻想曲 Op.18
カスキ：ソナタ Op.51
レーガー：古典様式による組曲 Op.93
ハチャトゥリアン：協奏曲

第二十二回 1996年11月21日 ピアノ/久山 浩美

ブリチアルディ：リゴレットによる幻想曲
バッハ：無伴奏ヴァイオリンの為のソナタ 第3番
(BWV1005)
グリーグ：ソナタ 第1番 Op.8
マルティヌー：ソナタ 第1番

第二十三回 1997年11月6日 ピアノ/久山 浩美

ゲーゼ：ソナタ ニ短調 Op.21
クーラウ：ソナタ ホ短調 Op.71
バッハ：無伴奏ヴァイオリンの為のパルティータより
シャコンヌ (BWV1004)
シューベルト：ソナタ (Arpeggione) D.821

第二十四回 1998年11月13日 ピアノ/広瀬 宣行

イザイ：無伴奏ヴァイオリンの為のソナタ
Op.27 Nr.2より Obsession
バッハ：無伴奏ヴァイオリンの為のパルティータより
Prélude (BWV1006)
ビーバー：シャコンヌ
クーラウ：ソナタ ハ長調 Op.83 Nr.2
タファネル：魔弾の射手幻想曲
マイヤー=オルバースレーベン：幻想ソナタ イ長調
Op.17

ご招待状より

ご 招 待

衆生界を見れば、なんぞ寛大たり。
この世は歓楽世界なり、兜率天なり。
日々の行事は宴飲歌舞、民に心からの怨嗟の
声なく、国に欺瞞の患あるを糾さず、貧窮困
厄、さまざまなりといえども、弥勒の説法に
よりて、恰も諦念に達したごとき風体、きわ
めてあさまし。

声なき声、見えざるものを求めつづけたいと
思いつつ。おききいただければ幸いです。

昭和六十二年 残暑

杉並区桃井2-24-18
395-3387

田上 紳

ご 招 待

時代は光彩燦爛たりといえども、すでに前の世
紀末の軌範あり、時勢は泰平無事、緝紳久しく安
寧に馴れて、意識の変革なければ、われらの変遷
を促すべき動機も生ぜずして、いたずらに昭和の
迹を追うのみ。

篤く今の偽繁栄を信仰すれば、われらは固定さ
れん。われらはこれに固執して変ずるを知らず。
自己あるを知らず。活発なる意気の動くことなく
して、われらの進歩を希うも、また難からずや。

多様性の時代といわれつつ、ひとしく
同じ方向を目指し、同化されている自
分を見るこのごろです。おききいただ
ければ幸いです。

平成二年 九月

杉並区桃井2-24-18
395-3387

田上 紳

ご 招 待

この国はまさしく休息を知らない国である。
この国の自然が破壊力に満ちた危険で不安な力
を宿しているとしても、自然によって生命を与
えられ、人は自然を見つめ模倣すると同時に、
自然を補い、さらに完全なものとして表現する。
止むことのない自然の働きによって活気づけら
れている現在の場は、過去からの厚みの上に成
立する。

古典音楽は、過去を目の前に浮かび上がらせ
ることによって、過去からの流れに従ってきた
われわれの存在というものをわれわれに今一度
意識させる。そのような場が創り上げられるこ
とを願って……。

お聴きいただければ幸いです。

平成3年10月

杉並区桃井2-24-18
03-3395-3387

田上 紳

ご 招 待

われらの文明は、その生涯の最後の時を生き、
あたかも咲き終り、ひらききった木のごとく、た
わわに実をみのらせた。

古い文化の諸形態が死滅し、その同じ土壌に新
しい文化が養分を吸い、やがて花を咲かせる。

文化がもっと若かった頃には、人生の出来事は、
今よりももっとくっきりしたかたちを見せていた。
人の体験には、直接性・絶対性がまだ失われてい
なかった。日常生活は、情熱の暗示に満たされ、
心の動きは、あるいは野放図な喜び、むごい残忍
さ、また静かななごみへと移り変る。

時の動きを止める事が不可能ならば、20世紀文
化が枯れしほみ、死に硬直する姿を正視できる精
神をつくりたい。

おききいただければ幸いです。

昭和63年10月

杉並区桃井2-24-18

田上 紳

ご 招 待

愛すべき山河の懐に涵養せられたる我らの祖先
は、永く薫育の恩を忘れずして、自然を思うこと
深く、わけても四季の景物の変遷に注意せしこと、
殊更なり。千年以前の祖先が深く四季折々の景色
に憫悦せし結果なり。

翻って、社会の進歩するにしたがって、人工を
もって自然に反抗する力は増加す。現代建築住い
の民は、いずこにか北風のすさぶを知らず、月の
盈ち虧け、星影の動くも気づかず、夜陰の豊かさ
も忘れイルミネーションの極彩色に心を奪われる。

また足ばやに秋が忍び寄って
参りました。おききいただ
ければ幸いです。

平成元年 晩夏

杉並区桃井2-24-18
395-3387

田上 紳

ご 招 待

新しい時代が始まって久しい。

人の心の志向は幼き時以来、邪悪そのもの、
と考えていた時代には、ほのかな燈明の光に揺
れる大いなる暗闇から涙を孕んだ慄え声が洩れ、
口籠るような祈禱が聞こえてきた。この悲しき
和音の絶えざる響き、救済を乞い求める意識が、
生活に無限の深みを与えていた。

己の限界を身に滲みて感じればこそ、人は
見果てぬ想像上の完全なるもの、荒廃せる地上
の彼方に憧れる。

闇がやさしく私を抱き込み、私の身体と感覚
という主観を通じ そのほなはだ勝手な感情を
手がかりに私を超えて、何十年、何百年の昔の
人々や、海や山を限りなくへだてた人々の心に
同化したいと願いつつ。

お聴きいただければ幸いです。

平成4年9月

田上 紳
167 東京都杉並区桃井2-24-18
03-3395-3387

ご 招 待

人生はいかにあわれなるものぞや、思うに
は違い、成すには敗れ、悲喜哀楽さまざまの
身の、人の上はやがてまたわが上なり、これ
らを運命と思うにつけても、見える檻から解
き放されたとき引き換えに、見えざる鎖に繋が
れ、平等なる語に欺かれるも知らず、経済大
国の美名に酔い痴れる平成の民に、いかなる
魂の軌跡が描けようか。

お聴きいただければ幸いです。

平成5年 秋

〒167 杉並区桃井2-24-18
03-3395-3387

田上 紳

ご 招 待

楽天的なる、満足しやすき、峻刻ならざる傾向は、依然として神代ながらの民なり。かれらは、人の及ばざるものを敬虔するを知らず、万有に対する自己の関係を思わず、懷疑もなければ信念もなし。

社会の表面は環境破壊を憂う、人力のこれに対峙すべきを説くが、本意ならず。

少しずつ本音で生きる事が易くなった様に思えます。
お聴きいただければ幸いです。

平成 6 年 秋

〒167 杉並区桃井2-24-18
03-3395-3387

田上 紳

ご 招 待

我らはなぜ急ぎ足で歩いてゆくのか。
信よりも名声が、実体よりも虚像が支配する、この平成の日本という、いわば架空の情報社会を。

その世界に身を置く決意のつかぬまま、身を捨て、心を捨て去る為に、いまある自分と別れる為に歩むのか。

また実りの季節がやって参りました。年齢ばかりは実りの時期になりましたが、音楽は実を結ばせるのにときがかかります。
お聴き頂ければ幸いです。

平成八年 十月

〒167 東京都杉並区桃井2-24-18

田上 紳

ご 招 待

平成の世、欲すれば、人をして恍惚無我の界に遊ばしむるもの、いたるところにあり、けだし、広さにおいて余りありといえども、深さにおいて足らず、一時に忘我を与うといえども、永遠の安心は望むべからず。

また秋がやって参りました。理想郷を求めての旅は果てしなく続きそうです。
お聴き頂ければ幸いです。

平成九年 秋

〒167 東京都杉並区桃井2-24-18

田上 紳

ご 招 待

繋がざる駒は狂いやすく、約束なき人心はしばしば放恣に陥る。
柔弱にして軽浮、放逸にして淫靡、実務に遠ざかり遊樂を事とし、富人権家に阿附して貧弱をしのぐ。
滔々として社会は濫る。しかれども世期末芸術の美果を生じせるには最上の土壌なり。

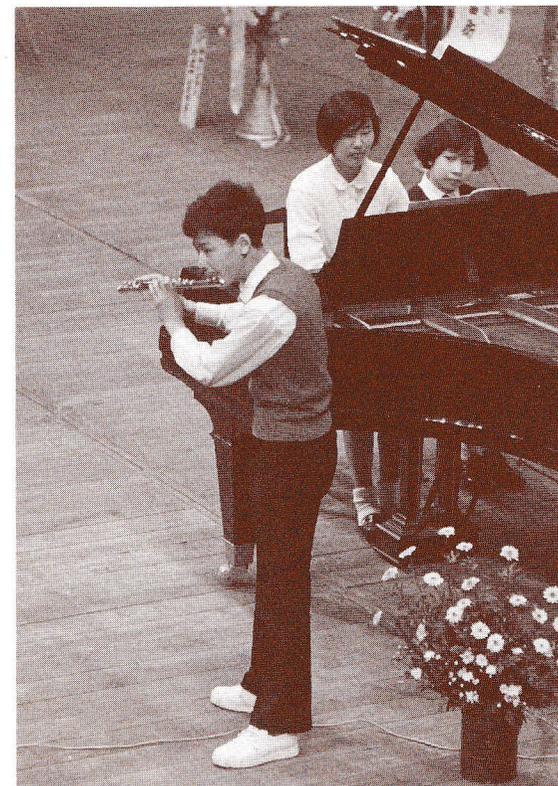
この時代に生きる辛さを半ば楽しみつつ…。
お聴きいただければ幸いです。

平成十年 秋

〒167-0034 杉並区桃井2-24-18

田上 紳

演奏会風景二葉



中学3年生の時
百崎美和子さんのピアノで
(昭和37年)



高校3年生の時
同級生の北爪道夫氏(現・愛知県立芸術大学教授・作曲家)のピアノで
(昭和40年)

田上紳の 「クーラウのソナタ」 を聴く



「芸術作品を前にして、判定しなければならぬという強制ほど危険なものはない。それ自体がすでに一個の不正であるが、この不正が今日の純朴さを失った、判定好きの時代の意識に上ることはもはや完全になくなってきている。……時代に所属しない物としての芸術作品は、樹木や山や大きな河や広い平野に最も近い。……自然の物たちとの唯一の正しい関係、かれらとのある連繫を現実に生み出す唯一の関係は、集中した、批評をもたぬ観照であり、視つめながら、そして視つめつつ成熟しながらいよいよ平静になる、もの静かな広い眼の視力である。芸術作品もまたこのように見なければならぬのだ……。このいささか長い引用は、リルケがその同時代の画家ハインリッヒ・フォーゲラーについて論じた文章の一節である。論は、絵画に即して鑑賞体験のありようを述べたものであるが、演奏という営みについてもまた同様であろう。虚心に耳を傾けることもなく、ひとは好んで批評し、判定し、そして芸術からは遠ざかろうとしているかのようである。さらに、すべてを偏差値的な尺度で判定しようとする時代の不幸な風潮はマスメディアを通じて、いよいよ増幅されているといえよう。

数年前、偶然のことから、田上さんの演奏に接したとき、それまで身に付いていた己の、芸術あるいは演奏に対する尺度というものが、世評に束縛され、いかに偏狭なものになってしまっていたかを痛感させられた。それは直感のようなものであったが、後に親しく話を伺っていくうちに、そのときの直感が決して誤ったものではないことを確信することができた。氏はす

ぐれて現代の人である。われわれと同様に、己と格闘し、幸せ薄く、しかも複雑な感受に満ちた人間である。きわめて窮屈に限定された現実を、自己の周囲にもつ人間である。氏の感じとったものいっさいがこの現実と対立し、また現実のいっさいが氏の感受には無縁なうさんくさいものとして存在する。そのため、氏はその感受したものをごくごく私的なリサイタルという形でしか発表できないできたのであろう。独創的でない芸術家など存在しようはずがないが、氏はきわめて独創的、個性的である。時代の風潮の外に、「田上紳の世界」をその音楽において、また精神の内面において構築している。いや、氏は「田上紳の世界」でしか存在することが不可能なのだといってもよい。それは、氏がこれまで決して知名ではなかったことによって得られた幸であるということができよう。

その田上さんが、今度、CDを出すという。曲目はクーラウのソナタ3曲。初めてのアルバムでこの大曲を演奏するという、氏の自信と実力をうかがうことができよう。今回このCD録音にあたり、クーラウの研究に相当の時間を費やし、100枚にも及ぶ原稿になったそうだが、残念なことに発表の機会はないようである。われわれは、このアルバムによって、演奏される機会の少ないクーラウのソナタをじっくりと何回も聴くことができるわけである。「集中した、批評をもたぬ観照」の時をもちたいと思う。一人でも多くのひとが、「田上紳の世界」に幸福な時間を得られるようお願いしている。

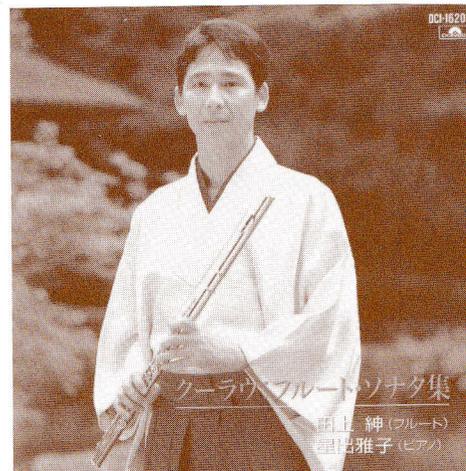
(1992年7月)

大島 定夫 (東学出版編集長)

CD紹介

田上 紳のフルートアルバム

クーラウのフルートソナタを収録



polydor DCI-16203
税込定価 ¥3,000-

クーラウ：フルートソナタ集

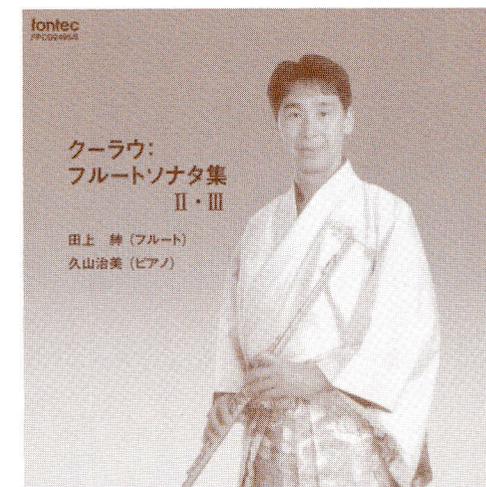
ソナタ イ短調 作品85
ソナタ ト長調 作品69
ソナタ ホ長調 作品51-2

田上 紳 (フルート)
星出 雅子 (ピアノ)

クーラウ：フルートソナタ集 II・III (2枚組)

ソナタ 変ホ長調 作品64
ソナタ ホ短調 作品71
ソナタ ト長調 作品83-1
ソナタ ト短調 作品83-3
ソナタ 変口長調 作品110-1
ソナタ ホ短調 作品110-2
ソナタ 二長調 作品110-3

田上 紳 (フルート)
久山 治美 (ピアノ)



fontec FPCD2495/6
税込定価 ¥5,000-

独自の精神世界に遊ぶ

田上紳のミクロコスモス

クーラウ：
フルートソナタ

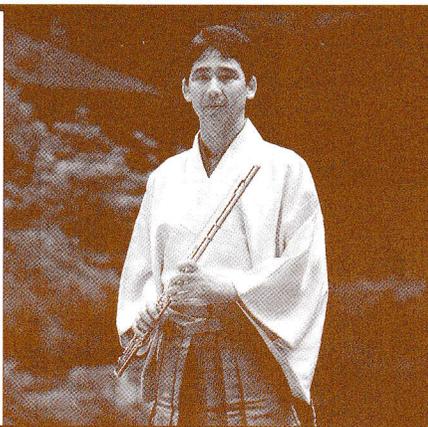
ソナタ イ短調 作品85
ソナタ ト長調 作品69
ソナタ ホ長調 作品51の2

ピアノ 星出 雅子

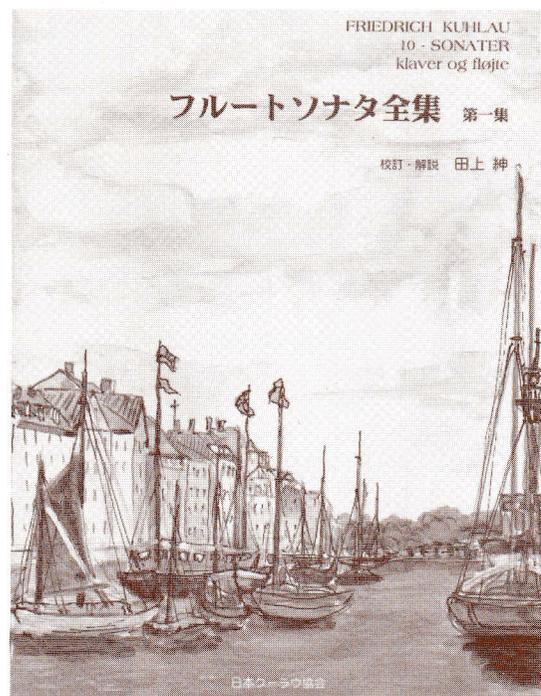
10月中旬発売

POLYDOR K.K.
A PolyGram Company

DCI-16203 税込定価 3,000円



お問合せ…聖音楽事務所 03 (3395) 5350



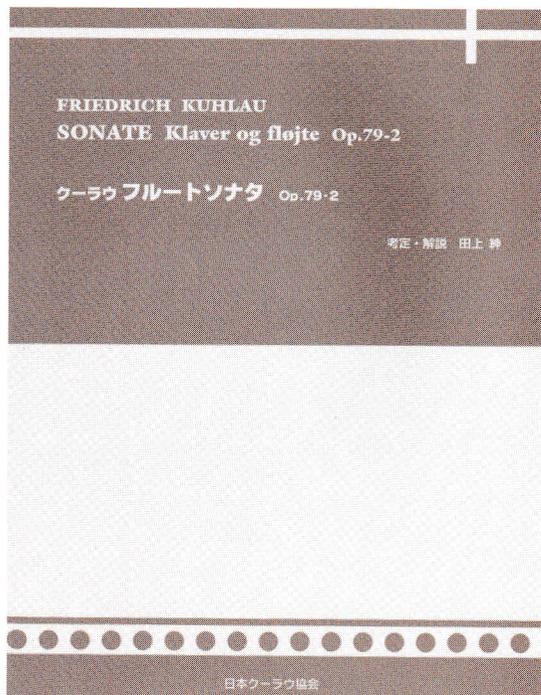
税込定価 ¥6,000-

クーラウ
フルートソナタ全集 第一集

ソナタ 変ホ長調 作品64
ソナタ ト長調 作品69
ソナタ ホ短調 作品71

校訂・解説 田上 紳

日本クーラウ協会 発行



定価 ¥2,000-税別

クーラウ
フルートソナタ Op.79 No.2

考定・解説 田上 紳

日本クーラウ協会 発行

お問合せ…聖音楽事務所 03(3395)5350

祝

50年の伝統を誇る
家庭的雰囲気での集団教育
ソルフェージュ教育

東京都
認可

聖心保育園

園長 田上 妙子

東京都杉並区桃井2-24-18

電話 03(3395)1005