

投稿論文

音楽共有の場づくりとしての音楽活動の展開

—レストラン「呉仁館」でのピアノ演奏の実践事例を通して—

林 香 里

An Exhibition of Music as Making the Opportunities to share

— Through the Activities to Play the Piano in restaurant “GOJINKAN” —

Kaori Hayashi

本稿の課題は、音楽共有の場づくりの視点による音楽活動の一内実を、ピアノ演奏実践事例を通して示すことである。音楽活動にとって場づくりの視点が求められるのはこれまでのピアノ演奏法における次の背景からである。すなわちここでは音楽的な演奏のための最も重要な技術の一つに、演奏者が自らの演奏を「聴くこと」が挙げられている。しかしこの技術のもつ独自の性格—つまり、「聴くこと」を通し演奏者は自分の演奏がどのように聴こえるのか客観的になることが求められること、そしてそのためには演奏者が聴く人の身になって「聴く」ことが要求されるということ—が十分に捉えられていないためにその習得の方法には理論的な空白が残され実践的には偶然性に委ねられてしまう。そこでは聴衆の存在を始めた演奏が行われる場の契機が演奏にどのように反映するのかを実践事例を通した具体的な事例提示の蓄積が求められるのである。

キーワード 音楽共有の場、演奏における「聴くこと」、聴衆の存在、演奏

1. 問題の所在

本稿の課題は、音楽共有の場づくりの視点による音楽活動の一内実を、ピアノ演奏実践事例を通して示すことである。

このような課題が問われる背景として、これまでのピアノ演奏法において演奏を成り立たせる要素として演奏における聴衆の存在をはじめとする場の契機が十分に捉えられていなかった事情がある。それによってそこで提示される技術の把握も

不十分なものとどまり、その習得方法に理論的な空白が残るのである。

例えばそれは音楽的な演奏のための重要な技術の一つである演奏における「聴くこと」の把握の仕方に現れる。そこでは演奏者が自分の演奏を「聴くこと」が音楽的な演奏のために欠かせない契機であることが認識されている。にもかかわらずそれが可能になるための方法は結局のところ一人一人の努力や態度に求められており理論的には空白が残され、実践的には偶然性に委ねられたままなのである。そこでは、演奏における「聴くこと」という技術のもつ独自の性格が捉えられていない。すなわち演奏において「聴くこと」が、演

日本女子大学社会福祉学科非常勤助手

10月31日 受付

2月4日 受理

奏主体としての演奏者に演奏ができるかどうかという自己の関心の枠を超えて、聴いている人の身になって自らの演奏を聴くことを要求する点において他の演奏技術と性格を異にするのである。そしてそのような独自の性格を持つ技術的契機によって、初めて演奏は音楽的なものになるのであろう。そこでは、演奏することにおいて、聴衆をはじめとする演奏の場が演奏主体としての演奏者にどのように関わるのか示されなければならないのである。

このような事情から、音楽共有の場づくりの視点が翻って個々の演奏の仕方にもどのように具体的に反映するのか、一つ一つの事例によって示される必要がある。すなわち音楽共有の場づくりの視点による音楽活動の実践事例が提示されなければならないのである。

そのとき次の点が問われよう。第一に、音楽行為全般の中でとりわけ演奏の契機に注目することが音楽のあり方一般を考える際にもつ意味である。第二に、演奏の実践事例を取り上げる際について本稿で提示する事例の諸条件の位置づけが求められよう。例えば事例の数や、本稿で取り上げる事例の状況についての位置付けである。それぞれの条件についての主題的な展開は第2章以降に譲るが、ここではそのなかで最も形式的な点に限定しよう。つまりたった一つの事例を手がかりに音楽のあり方一般について考察することの意義についてである。第三に、本課題が人間のあり方一般にとってどのような意味を持ちうるのかとりわけ本課題と社会福祉との関連への見通しを示すことによって探求することである。これらの三点についてここでは暫定的にその要点について記す。第一に音楽のあり方一般について考えるときの演奏の契機を取り上げる意義について。現代における再生技術の発達などで音楽の聴き方は多様に広がっている。しかしながら、あらゆる音楽の場は

演奏されることを起点に成立する上で、演奏の契機—すなわち演奏主体としての演奏者がどのように演奏に向かうのか—に注目する意義は大きい。第二に、個々の事例を取り上げることと、音楽のあり方一般について考察することとの関係について。一つ一つの事例から即直接的にはほかの音楽の場面に一般化して考えることは不可能であり意味をなさないことである。にもかかわらずこの方法の意義があるのは音楽のもつ一回的な性格からである。つまり、たった一つの事例でもそこに音楽美が現前したとするならば、そこでは確かに音楽のもつ根底的な存在性格に触れたことになるのである。大切なのは、このような小さな音楽の場面の事例を蓄積し、音楽のあり方一般の問題へと近づこうとする方向である。第三に、本課題を通して音楽のあり方一般への考察が人間一般のあり方についての考察に対してもつ可能性について。本稿によって音楽共有の場づくりの視点による音楽活動の一内実が示されるのであるが、それは同時に音楽のもつ相互的な性格（とりわけ演奏者と聴衆との関係において）を現すだろう。そのことはたとえば社会福祉における人間の関係—例えば援助関係におけるそれ—のモデルをしめすことが出来るかもしれない。

だとするならば、本課題を明らかにするために次の事柄が明らかにされなくてはならない。第一に、(第2章)従来の演奏法において演奏主体としての演奏者の音楽的な主体形成についての言説を検討することである。それは具体的には演奏が音楽的なものになるための重要な方法として認識されている、自らの演奏を「聴くこと」についての言説を手がかりにして、そこでの問題を明らかにする必要がある。その上で、第二に、(第3章)従来の現状の中にある問題を克服しうる場合をレストラン「呉仁館」での筆者によるピアノ演奏の実践例の中に探る。第三に、(第4章)事例で示され

た事柄が音楽的にどのような意味を持ったのか考察がなされなければならない。そして、第四に(第5章)本稿で示した音楽のひとつのあり方が、人間一般のあり方に対してどのような意味を持ちうるのか、その展望と課題が示されるべきである。

2. 従来演奏法における技術の捉え方の問題点—「聴くこと」に焦点を当てて

この章の課題は、これまでのピアノ演奏技術法において演奏が音楽的なものになるための技術についてどのように捉えられてきたか、そしてそのようにして捉えられた技術に、演奏の主体としての演奏者の立場からどのような問題があるのかを示すことである。その際、演奏のための様々な技術の中でもとりわけ「聴くこと」に注目したい。というのは、もちろん他の諸々の演奏技術もまた演奏が美的なものになるために向けられるのであるが、その中でもこの「聴くこと」によって演奏主体としての演奏者にとって自らの演奏行為を客観化することが可能になるからである。そして「聴くこと」はその点で他の様々な演奏技術とは性格を異にするからである。よって、従来のピアノ演奏法のなかでの演奏が音楽的なものになるための技術について、とりわけ「聴くこと」に注目したいのである。

その際問われるのは次の二つの事柄である。第一に、(2-1) 従来演奏法における技術の把握状況をとりわけ「聴くこと」に焦点を当てて明らかにすること、第二に、(2-2) 演奏主体としての演奏者の立場から(2-1)で示したような技術の捉え方のもつ意義と問題点を明らかにすることである。

2-1. 従来演奏法における技術の把握状況

—とりわけ「聴くこと」に焦点を当てて

ここでの課題は、従来のピアノ演奏法において

演奏が音楽的なものになるための技術についてどのように捉えられてきたのか、様々な技術の中でもとりわけ「聴くこと」に焦点を当てて明らかにすることである。その際、他の諸々の演奏技術と「聴くこと」との関連が最初に示されなければならない。その上で、「聴くこと」そのものについての従来の演奏法における見解の状況が示されるべきである。

最初に、諸演奏技術のなかでの「聴くこと」の位置づけについて。これについては差し当たり現代におけるピアノ演奏法の中で演奏技術として共通に認識されている次の演奏技術のグループとの対比が可能だろう。すなわち、①指の訓練などの直接的な身体運動、および②「イメージすること」「歌うように弾くこと」の、各々の技術の契機との関連で捉えられる必要があるのである¹⁾。

両者はそれぞれに演奏を成り立たせる上で欠かせないものである。例えば①は指の訓練など演奏のための直接的な身体技術が無ければ楽曲の演奏は成り立たないことにはほぼ疑念の余地は無いだろう。しかし、それだけでは演奏が成立するには不十分である。つまり、ピアノが単に物理的な指の動きによって音が鳴らされるだけではなく、恐らくより美的に鳴らされることが要求されるだろうからである。そしてそれは、どのように美しくかと言えば、②「歌うように」「イメージして」美しく鳴らされることを、ピアノ演奏技術史の蓄積は演奏者に要求するのである²⁾。

それに対して「聴くこと」は、前の二つの技術的契機とレベルを異にするものである。というのは上の二つは、演奏の主体としての演奏者がどのように演奏するかを示しているのに対して、「聴くこと」は、そのように弾く演奏者を当の演奏者が客観的に眺めることへの要求を意味するからである。

これらは実際に演奏が美的に現前する際には同

時相互的に起こるだろう。よって順序を示すものではない。しかし、各契機の性格から見て、この「聴くこと」は、音楽的な演奏に向けて演奏の主体としての演奏者に対し、他の演奏技術に比べて、より高いレベルの美的な主体の形成を要求するものと言えるのである。

次に、ピアノ演奏法における「聴くこと」をめぐる言説について。ここでは、上のように他の技術と対比して理論的に位置付けられた「聴くこと」が、ピアノ演奏法のなかではどのように具体的に言及されているのかを示すことが課題である。

「聴くこと」の内容については、主体の動きに即してみると主体の外からうちへ三つの側面に区分することが出来るように思われる。

まず一点目に、物理的な音の高さを記憶し聴き取る能力としての絶対音感と区別してその内容について次のような説明がされている。すなわち絶対音感のように、「音楽をただ音構造として認識することではなく、多様な音表情が自らの感情の鬩に触れ、これを触発し、そこに共感が生まれるということ」(雁部 1999:81)である。また、「真に音楽的な聴覚能力というのは、(絶対音感を身に付けることではなく)音の色彩(TONE COLOUR)、フレージング、リズム、調性、音程などを正しく把握できる能力」(カヴァイエ 1987:32-33)とも説明されている。そこでは音楽的に「聴く」対象には単なる音の高さ以上の広がりがあることが予想される。

次いで二点目に、「聴くこと」の対象の広がりについてはバーンスタインの言及において著しい。彼によれば音楽的に「聴く」ということは「(絶対音感のように)単に音の高さを言い当てるに留まらず「音楽的感受性を呼び醒ますばかりでなく、聴いたり感じたりするもの全てに対して、正しい肉体的反応を引き起こす」ことである(バーンスタイン 1999:133)。彼の言説はそれが

「聴くこと」について語られているのであるが、単なる生理器官として耳の機能を大きく超えた範囲の事柄を示しているようである。

三点目に、音楽的に「聴くこと」が演奏者により高次元の主体形成を促すことについてギーゼキングの言説は示唆的である。つまり彼によればそれによって演奏者は自分の演奏を客観的に聴くことができ、自らの演奏を自己制御できるようになるということである(ライマー=ギーゼキング 1967:序、16)³⁾。

そうだとするならば、それによって演奏者は二重の主体形成を遂げたことになる。最初にこれから弾こうとするものを予感的に「聴き」、筋肉の動きに至るまで主体の働きかけについての方針が決まる。そこで演奏が美的に実行される。そしてさらに演奏された音を自ら聴き、更なる美的な境地へと自分を促すことができるのである。そのようにして、「聴くこと」をとおしてより音楽的な方向に向かって幾重にも主体の形成がなされることになるのである。

そのとき演奏主体としての演奏者にとって問題になるのは、どのようにしたら音楽的に「聴くこと」が可能になるかであろう。これについては演奏法における「聴くこと」の教育的な視点からの位置付けが示されるべきである。ピアノ教育においては学習者が「聴くこと」が出来るようになるための方法についてさまざまなメソッドが挙げられている。例えば他人の演奏をレコードで聴き音色・フレージングはどうか検討する(カヴァイエ 1987:151、フォルデス 1956:13-17)、譜を見ずに耳を頼りに弾いてみる(バーンスタイン 1999:132-133)、暗譜して弾く(ギーゼキング 1967:17-19)などである。しかし、これらの方法は「聴くこと」へと到達する一つのきっかけにはなりえても決定的な方法とまではいえない。そこでは「聴くこと」を教授すること自体が果たして可能なかがそも

そも問われよう。この問いに対してカヴァイエは率直な意見を述べている。すなわち「『他人の耳を変える』わけにはいきません。(中略) ピアノ演奏のような微妙な芸術は、本人が耳でよく聴き、多くの経験をつむことによってこそ学び得るもので、教師から演奏そのものを教わるものではありません」(カヴァイエ 1987:153)。結局そこでは「聴くこと」への到達の鍵は精神の集中・練習・忍耐・経験へと収斂されるのである。このように「聴くこと」の達成は理論的には空白が残り、実践的には偶然に委ねられているのである。

2-2. 演奏法における「聴くこと」についての言説への問題提起—演奏における「聴くこと」の捉え方をめぐって

ここでの課題は(2-1)で示されたピアノ演奏法における「聴くこと」の捉え方の問題点を明らかにし、それに対する展望を示すことである。

前節ではピアノ演奏において「聴くこと」が必要であるということ、そしてそれが習得されれば音楽的な演奏ができるようになることが示された。しかしながらここでは、「聴く」ということが前提としているものとしての演奏が行われる場の契機が踏まえられていないために、演奏における「聴くこと」の理解が不十分なものとどまり、したがって音楽的な演奏のために欠かせない技術である「聴くこと」の達成は実践的には偶然性に委ねられたままになるのである。

具体的には、演奏法の言説において「聴くこと」は主体の動きに即して三つの観点から説明された。つまり「聴くこと」とは物理的な音の高さを認識することを超えてこれから弾こうとするものを予感的に「聴き」、筋肉の動きに至るまで主体の動きかけについての方針を決めることが出来ること、さらに演奏された音を自ら聴き、更なる美的な境地へと自分を促してより音楽的な方向に向

かって幾重にも主体の形成がなされることである。そこでは演奏における「聴くこと」は演奏者と楽器との関係のみに注目して捉えられている。そのために演奏法での「聴くこと」についての説明は、結果的にはいわば美的現前に既に到達した側から経験的に振返って語られた美的な境地にある演奏主体としての演奏者の内的な状態の一面的な表現にとどまるのである。そこでは演奏における「聴く」という行為が何を前提にして成り立っているのかを明らかにされなければ、その性格は十分には捉えられないであろう。

その前提とは端的には聴衆に代表されるような場の契機である。それは次のように「聴く」ということを成り立たせるだろう。すなわち演奏者が自らの演奏を「聴く」ということは、その演奏を聴いている聴衆の存在を始めとした演奏が行われる場を想定しているということである。つまり演奏者は自分の演奏によって物理的にピアノから鳴らされている音のみを聴いているのではない。ここでは、その演奏がどのようなシチュエーションにおいて、どのように聴衆に聴かれているかを、聴いている人の身になって聴くのであろう。ここでは演奏において演奏者の自己完結を超えた聴衆をはじめとする場との相互的な関係が結ばれるのである。

しかししたしかに物理的な演奏自体は、実際の聴衆がいなくても成り立つ。または演奏者は頭の中で聴衆の存在をイメージのみをして弾くこともあるかもしれない。しかしながら、演奏者が「聴くこと」によって自らの演奏を客観視するようにさせるのはやはり演奏の主体としての演奏者を越えた他者の存在である。ゆえに、演奏者に自らの演奏を客観的に「聴くこと」を十分に保障するのは、練習室においてではなく、実際の聴衆を前にした演奏が行われる場であろう。

このように音楽的な演奏のために「聴くこと」

が欠かせないとすれば、そしてそのために聴衆の存在が欠かせないとすれば、音楽的な演奏のあり方について考えるとき音楽共有のための場づくりの視点に注目し、個々の事例に即して展開する必要がある。

そのとき演奏の契機に注目しなければならないのは次の理由からである。すなわち、音楽的な演奏のために必要である「聴くこと」を実現させるためには聴衆の存在が欠かせないのではあるが、しかし、言うまでもなく、あらゆる音楽の場は演奏が行われることを起点として発生するからである⁴⁾。

また場づくりとしての音楽活動を個々の事例に即して展開しなければならないのは次の理由からである。すなわち演奏主体としての演奏者と、聴衆をはじめとする演奏が行われた場との関係は、相互的なものであり、一回的なものだからである。よって、そこではこの「聴くこと」が前提とする聴衆を始めとする場の契機が当の演奏者による演奏での働きかけにどのように反映されるのか、そのケースごとに展開される必要があるのである。

その際、個々の実践事例を提示しつつ、音楽の在り方一般について考えることの射程を明らかにしなければならないだろう。つまり、音楽の在り方一般をたった一つの事例を手がかりにして考えることの妥当性である。たしかにただ一つの実践事例をもってして音楽の本来的な在り方へと一般化させることは当然不可能であり、また意味をなさないことである。にもかかわらずその有効性を主張するのは次の理由からである。すなわち、音楽は一回的な性格であり、たとえただ一つの事例であってもそこに音楽美が現前したとするならば、そこには確かに音楽の存在性格に触れる何かが存在したということである。ここで大切なことは、他の音楽状況へと直ちに一般化させることよりもむしろ、そこに音楽美が現前したとする一つ

一つの事例を積み重ねることによって音楽のもつ存在性格一般に触れようとすることである。

よって次章では、音楽共有の場づくりの視点による音楽活動の内容を個々の音楽の実践事例をとおして音楽共有の場づくりの視点による音楽活動の一内実を展開するものである。

3. 実践事例

この章の課題は第2章で提起された音楽的な演奏に向けての演奏者の主体形成が実践によってどのように展開されるのかを示すことである。ここでは従来の現状の中にある問題を克服しうる場合を筆者による実践例の中に探る。

ここで示されるべき事柄は、演奏を成り立たせる場の契機が、演奏者の音楽的な主体形成にどのように関わるのか筆者によるピアノ演奏の実践の事例を通して示すことである。つまり演奏が音楽的になるために演奏者と聴き手との関係の契機がどのように演奏に関わるのかが具体的に示されなくてはならない。

ここでは最初に(3-1)事例の場面についての状況説明、次に(3-2)事例の内容が示されるべきである。

3-1. 事例の状況の説明

演奏者は、2005年8月にレストラン「呉仁館」(富山県富山市)にてピアノ演奏の短期アルバイトをし、音楽的な体験をする機会を得た。ここでは、そこでの実践を事例として提示したい。提示にあたっては、本事例の状況および、それらの状況が本事例における音楽共有の場づくりにとってどのような影響を与えると考えられるかという視点からの位置付けが示されるべきである。これらの状況自体は今回互いに偶然遭遇しあったものではあるが、その時の音楽共有の場を構成した諸要素には違いないからである。

- 場所：レストラン「呉仁館」（富山県富山市）
→食事や会話をする場であり、聴衆にとってはコンサートのように演奏を聴くことを主目的にはしておらず、演奏はBGMとして行われる。
- 期間：2005年8月9・10・11・12・13・14・16・17・18日（8月9日は面接、12日は訪問でいずれも非勤務）
→お盆のシーズンであり、また付近に墓地があるために幅広い世代の家族連れがゲストが多く来る状況である。
- 演奏した曲目：主として自分でアレンジした映画音楽（エデンの東、アマポーラ、ムーンリバー、ひまわり、ニュー・シネマ・パラダイス、ゴッドファーザー愛のテーマなど）、ポピュラー音楽（冬のソナタ、マイウエイ、白い恋人たち、愛を感じて、エンドレスラブ、サムワン・サムホエア、イパネマの娘、星に願いを、虹の彼方に、愛の讃歌、枯葉、アメージング・グレイスなど）、クラシック小品（トロイメライ、エリーゼの為に、ラルゴ、ユーモレスク、ノクターンなど）、唱歌（浜辺の歌、秋の夕日など）
→ポップスはクラシックのように演奏する音があらかじめ固定されていないので演奏者の裁量が大きく反映される。アレンジの仕方が曲の雰囲気にあたえる影響が大きいのである。よって、そのアレンジの仕方について、聴く側にとって好みが変わるかもしれない。しかしながら、世代間にとってなるべく最大公約数的に知られた曲目を選ぶよう心がけた。それによって聴き手にとっては、一定の安心感を与えるかもしれない。
- 立場：アルバイト
→有償で演奏する事によって、演奏者はレストランという場でBGMとして受け止められ

る程度の演奏のレベルを雇い主から期待されるだろう。ゲストの側からは、訪れたレストランの環境の一部として自然に受け止められるような演奏レベルが期待されよう。

- 演奏者の演奏歴：28年。幼児期より20代まで専門家による演奏指導を受ける。譜や基本的なコードを読み演奏する事が出来る。
→演奏歴を今回の音楽共有の場づくりについてどのように位置付けるかは困難な問題である。ただし上に示したような基本的な演奏のための技術を持っているということは演奏を行う上での必要条件とすることができよう（十分条件としないのは読譜が出来ない場合でも耳だけを頼りに新曲を演奏できる稀なケースがあるかもしれないからである。）。

3-2. 事例の提示

事例は次の要素に即して示されるべきである。最初に演奏者が演奏をするにあたってどのような問題に基本的に直面していたかである。その上で、音楽的な転換が起こった事例が提示されなければならない。それは次の点に即して示されよう。第一に問題を超越するきっかけとなった事柄、第二にその事柄によって演奏および演奏者にどのような転換があったかである。第三に事例での転換のもとでの演奏に対する聴き手側からの反応である。

- 演奏者が演奏をするにあたって、基本的にどのような問題に直面していたか
演奏者はアルバイトの面接にあたり、ゲストやオーナーの気に入るような演奏ができるが不安であった。具体的には、皆の知っているような曲のメロディーをあまり知らないこと、知っていたとして、そのメロディーに気の利いたおしゃれなコード（和音）を、演奏しつつ見つけ出すこと

が出来るか、そして気の利いた型による左手の伴奏が出来るか、という点についてである。有線放送で流される音楽をイメージしたとき、ジャズ的なテンションの効いたコード（9度、11度、13度 和音など）を弾かなくてはいけないと思うが、クラシックをやってきた自分にとってそのボキャブラリーは乏しく、パターン化している感があると思い、その結果稚拙で素朴すぎる演奏になるのではないか、と思ったので自信がなかった。

● 音楽的な転換が起こった事例

レストランにとってピアノ演奏がどのような位置付けにあるかについてオーナーとの話し合いをする機会があった。オーナーはこのレストランでピアニストに求めることとして次の点を強調した。つまり、一方的に上手く弾くのではなくゲストのことを考えて楽しんでもらえるような演奏をするということであった。

これに対し演奏者は上手く弾く自信はもともとなかったので、「一方的に上手く弾く」かないことという条件には十分に応えられる自信はあった。しかし、やはり上手く弾かなければその場自体が成り立たないのではないかという不安が残った。つまり、「上手く弾く」くのではない仕方で繰り広げられる音楽風景を想像する事が出来なかったのである。

そのことを伝えると彼は次の点をさらに強調した。レストランではゲストにどう喜んでもらえるかだけが目的であり、ピアノはその手段でしかないこと。それはレストランでの料理の役割を例に考えれば容易に理解できることであるということ、つまりその場合料理が上手く出来たかどうかの問題なのではなく、ゲストが料理を楽しんだかどうかが重要なのであるということである。そして音楽は本来このレストランの場合に限らず、もともと人に喜んでもらうものであるはずなので

ピアノを上手く弾こうとする考えは今日限り絶対にやめてはどうか、と彼は演奏者に勧めた。

このような彼の音楽に対する見解は、演奏者に或る態度決定を促した。つまり、演奏についてあれこれの技術上の不安はあるけれども今は思い切ってそれらを横に置き、自分がゲストに一番伝えたいものに集中しようと決心することが出来た。具体的には、コードや伴奏形の問題は一旦保留してそれらは思いきり単純化させ、メロディーのみに集中して弾いてみた。

その結果、演奏者の実感としては演奏者と聴き手とが共に音楽を紡ぎ出すプロセスを辿ることが出来たと思われる。例えばそれは次の様に感じ取られた。すなわち聴き手が演奏に聴き入っていて、演奏者が或る音を弾こうとするとき聴き手もその音をまさに欲していると感じ取るということによってである。

このような感覚を持てたことは演奏者として新たな境地であった。それまでは聴き手に認められる演奏が出来るかどうかという不安が先にたち、結局演奏する事で精一杯でありそれが聴く側にどのように感じ取られているかを自分の側から感じ取るところまで行かなかったからである。また、それは同時に次のような演奏上の変化ももたらした。つまり新しいコードや伴奏形を付け加えるゆとりが生まれ、結果的に当初心配していた技術上の問題点をクリア出来た上に、自分が考えていた以上にスムーズな演奏ができたことである。

● 転換後の演奏に対する聴き手（ゲスト）側からの反応

- ・ピアノ音楽がよいものであること、ピアノがとても静かに鳴るものだと言うことを改めて再認識した、という感想がオーナーを通じて寄せられた。（70代頃男性ゲスト）
- ・ショパンの曲をリクエストされたのでノクター

ン作品9-2を弾くと「少し物悲しい感じがした」という演奏の感想が寄せられた。(30代頃男性ゲスト)

- ・トロイメライがよかったという感想が寄せられた。(70代頃女性ゲスト)
- ・小さな女の子のゲストがピアノに近寄ってきたので、一緒に弾いたら何度も興味深そうに席とピアノを行ったり来たりしてきた。(4歳の女の子のゲスト)
- ・「ピアニストも演奏もすっかりその場に溶け込んでいて食事をしていても自然で気にならなかった。音量も場にふさわしかった。またアレンジの仕方についても音の数がちょうど良く食事の雰囲気も妨げなかった」という感想が寄せられた。(60代夫婦ゲスト)
- ・やさしい印象の演奏であるという感想が寄せられた。(30代40代男性・40代女性スタッフ、及び50代男性オーナー)

4. 事例の分析と考察

この章では第3章にて提示された事例が、音楽的な演奏へ向けた主体の形成にどのような契機を投げかけたのかについての分析と考察がされるべきである。

この事例は聴衆の存在が演奏者としての美的な演奏への主体形成を促した例として捉えられる。つまり当初演奏者は音楽が美的なものになるかどうかの不安を自らのテクニックの問題として捉えていたのであるが、その時演奏者を音楽的な境地へと促したものはテクニックとして現れるような自己の力量を超越した契機であった。つまり、言いかえればテクニックがテクニックとして発揮される場の認識という転換によって美的な現前が達成されたのである。

この事例では、レストランのオーナーがその転換に大きく関わったといえよう。つまり、彼が演

奏者に「レストランではゲストにどう喜んでももらえるかだけが目的であり、ピアノはその手段でしかないこと」を伝えることによって、その音楽の執り行われる場についての認識が演奏者に促されたのである。それによって具体的には何が自分に演奏者として求められているのか実質的にイメージすることが出来たと思われる。つまり、うまく弾かなくてはならないという強迫観念的に描いていた音楽像が、もっと目の前で聴いている人の存在を感じ取り、その人に喜んでもらう演奏をすることという、より具体的な音楽像への転換ができたことである。それは、当初演奏者が抱いていた演奏上の不安を思いきって一旦保留し、聴き手に一番伝えたい要素であるメロディーに集中して弾くという態度決定を促したのである。このことは、音楽美の現前へむけた主体の形成の内実を示す一つの例と言えよう。

また、このようにして演奏が音楽的な境地へと促された結果、演奏者は自分の発する音が聴き手によって聴き入られているという感覚を得ている。そしてそれによって、さらに次に発する音がまさに聴き手側が聴こうとしているものであるという確証を得て音を発している。このことは、聴き手の存在を弾き手が十分に感じ取ることによって演奏の美的な現前は深化した例として捉えられる。そしてこのようにして行われた演奏に対して、聴き手の側からの何らかの反応が示されている。この事例によって、音楽共有の場づくりの視点による音楽活動の内実が一つ示されたことになる。

5. 結論と残された課題

本稿では音楽的な演奏の為に演奏主体としての演奏者が自らの演奏を客観的に「聴く」ことが必要なこと、そのために聴衆の存在を不可欠とすることを示した。そしてそれは、音楽共有の場づくりの視点が音楽的な演奏を可能にすることを、実

践事例をとおして明らかにした。

残された課題は、音楽共有の場づくりとしての音楽活動が社会福祉に投げかける意味の展開である。というのは、本稿では場づくりの視点から音楽活動を捉えることによって音楽における演奏者と聴取者との相互的な関係が示されたからである。そしてそのことは、社会福祉における人間の関係（例えば援助関係に見られるような）について考えるときのモデルになるかもしれないからである⁵⁾。

謝辞

「呉仁館」オーナー仁科忠保氏に、事例とその分析の掲載の承諾をいただいたことに感謝します。

註

- 1) この際ピアノ演奏の技術の範囲をどのように規定するかは議論の余地のあるところである。例えば演奏技術史上では19世紀後半のヴィルトゥオーゾの興隆期には演奏のための直接的な身体的運動への注目に重点が置かれた（千倉 1981:229-232）。また近年にはピアニストの日常的な精神衛生の管理の問題—特に本番に向けた緊張克服のための—などにも注目がなされている（バーンスタイン 1999など）。これも音楽的な演奏のための方法として広義の技術と捉え得るかもしれない。いずれにしても、こうした音楽的な演奏方法の捉え方自体に変化を見て取れることは興味深い。しかしここでは差し当たり本文で示した範囲に限定する。演奏における技術の捉え方についての議論は次の機会に譲る。
- 2) ピアノ演奏技術史のなかで技術そのものから美的な演奏のために生かすためのそれへの認識の移り変わりについてホフマン 1989:69参照。また音楽教育の最初に行われ

ることとして「歌うこと」への重視として、カヴァイエ 1987:24-30、112-116,118参照。演奏における「イメージすること」の契機についての言及としてバーンスタイン 1999:126、雁部 1999:57-60、ファシナ 2004:61、井上 1998:14、15、ホフマン 1989:24、37、38、39、164参照。いずれもピアノ演奏のための技術が単なる直接的な身体的運動に留まらないものとして位置付けられている。

- 3) 演奏の練習の仕方についてむやみな反復練習に批判がなされている（フォルデス1956:13、雁部 1999:61、ギーゼキング 1967:161、寺西 2000:124参照）。そこでは単に身体的な運動を繰り返すことに練習時間を費やされるべきではなく演奏のイメージを推敲することに時間が費やされるべきということであるということが予想される。そしてそのイメージを推敲することを可能にするのは自らの演奏を客観的に眺める態度であり、すなわち自分の演奏を「聴く」ということであろう。
- 4) 聴衆の態度に注目して現代の音楽の在り様を分析し、本来的な音楽の在り方を探ろうとするアドルノの試みは確かに示唆的である（アドルノ 1970:11-40）。聴衆の態度に注目されるのは、そこに演奏者と聴衆との相互的な関係が想定されているからであろう。そこでは様々な聴衆の在り様が鋭く観察され類型化されている。それによって現代における音楽の在り方の問題がリアルに描かれている。しかし良くも悪くも様々な聴き方をされる、その音楽の場自体は演奏を起点にして発生する。つまり、個々の音楽の音楽的な良し悪しを超えて、音楽の在り方一般について考えるとき、音楽の場を成り立たせる基盤であるところの演奏の契機に

是非とも注目される必要があるのである。

- 5) たとえば福祉文化論においては芸術活動によって文化的な人間同士の関係を創ることへの期待が述べられている(藪田 1997:57-58,61)。これに対して本課題は美の要素を契機とした文化的な人間関係の内実を一つ一つの事例を通して創り出すものである。

文献目録

- アドルノ、テオドール著 渡辺健・高辻知義共訳
(1970)『音楽社会学序説：十二の理論的な講義』音楽之友社
- バーンスタイン、セイモア著 佐藤覚・大津陽子
訳 (1999)『心で弾くピアノ』音楽之友社、
カヴァイエ、ロナルド・西山志風 (1987)
『日本人の音楽教育』新潮社
- 千歳八郎 (1981)『第7章 ピアノ奏法の歴史』
(『最新ピアノ講座 第5巻 ピアノ実技指
導法』音楽之友社 pp218-239)
- ファシナ、ジャン著 江原郊子・栗原詩子訳 (2004)
『若いピアニストへの手紙』音楽之友社
- フォルデス・アンドレ著 渡辺護訳 (1956)『ピ
アノへの道』音楽之友社
- 雁部一浩 (1999)『ピアノの知識と演奏：音楽的
な表現のために』ムジカノーヴァ
- ギーゼキング、ワルター・ライマー、カール著
井口秋子訳 (1967)『現代ピアノ演奏法』音
楽之友社
- ホフマン、ヨーゼフ著 大場哉子訳 (1989)『ピ
アノ演奏Q&A』音楽之友社
- 井上直幸 (1998)『ピアノ奏法』春秋社
- 寺西春雄 (2000)『ひらかれた音楽教育』春秋社
- 藪田碩哉 (1997)『芸術と福祉文化』(一番ヶ瀬康
子他編『福祉文化論』有斐閣 pp49-64)