

手のあり方についての現象学的・社会学的研究（中間報告）

塚本明子*

序

本年度の共同研究プロジェクト「手のあり方についての現象学的・社会学的研究」において、私は身体図式の形成と創造を、とくに手を中心として探ってみようと試みている。手の動きが、「自らを選びつつその場で自分を生み出す思索」（ハイデガー）にほかならない、という立場から、手で考え、考えることを「する」身体という見方で、とくに芸術的な側面からアプローチしている。プロジェクトとしては本年4月からインド舞踊や日本舞踊、また身体技法としての歩行についても学んできているが、ここではとくに私自身が本年イギリスのオルガニストとポーランドの音楽学校での現場を訪問した経験を述べてみたい。それは聴く音楽を創る道具としてのオルガンと、やる音楽としての演奏、とくにポーランドで見学したチェロのレッスンが、身体と楽器のありよう、手のありようをかなり両極的な形で示していると考えられるからである。しかし、実はポーランドでのユニークな音楽学校での経験は、身体図式の創造の問題を超えた、背景にあるもっと大きな教育や政治の問題を示唆していることを知らされたのであった。この意味ではこの小論文はまったく問題の端緒にすぎない。20時間分に及ぶビデオ資料の整理や細かい分析ができていないこともあり、できれば今後もこのプロジェクトを何らかの形で継続して仕上げてゆければと願っている。

1. 身体図式の創造

出発点は、サドナウの小さな本 *Ways of the Hand* であった^①。これは『鍵盤を駆ける手—社会学者による現象学的ジャズ・ピアノ入門』という題で、数年前に日本語にも訳されている。もとの副題は the organization of improvised conduct, すなわち、私たちが即興的にする行為の組織化、いふならば身体図式の創造ということである。

この本はサドナウがピアノの前に座って自分の手を見下ろすということは何年も続けてきたその過程において、鍵盤の上においたその手の見え方が、自分の練習のさまざまな段階において違ってきたという体験を綴ったものである。コンピュータやタイプライターで字を書くときも、私たちはある意味では似たような姿勢で、似たような角度から手を見下ろしていることになるが、ふつうは自分の手に見入るということはしないし、手のあり方が変わってくる、そしてそのことに気づくというような体験はしない。勿論、ブラインドタッチができるかできないかで、タイピングの速さとか手の動き方も確かに変わってくるであろうが、自分で自分の手を見ることが（たまたま障害があるときを除けば）特に意味のあるものとして現れてこないし、無意識に使っている道具を改めて見る、あるいは自分が普段履いている靴を、あるいは自分の体の内部をわざわざ見直すようなもので、そこには自分の「手段」、「内臓」として使っているものを取り出して対象化する妙な異物感がある。

しかし、ピアノを弾く手の見え方は、これとは異なる。否、異なるというよりも、むしろさまざま

2004年12月6日受付

* 江戸川大学 社会学部人間社会学科

キーワード：手、身体図式、楽器

まな見え方が二重三重に重なっているように思われる。そしてさまざまな見え方のうちのどれが、自分にとっての見え方＝あり方（way）として主要になるかは、あるいは熟練の程度によって、必要に応じて、また興に即して変わってくる、という「複雑系的な」様相を呈している。一つには、自分の手を誰もが知っているような、手の見慣れたあり方としても見るが、たとえばサドナウの場合には自分の手を「ジャズを生み出す手」としても知っているであり、そしてその見え方が、自分が見ている手の「動かし方」でもあるような見え方、それをやる自分から見た、自分の手の特殊な見え方なのである。

ピアノを弾くときには、手と鍵盤との関係が滑らかにゆくように、自分の手のあたりの「地形」に気を配り、また自分の指をもってゆこうとする場所をあらかじめ「見る」ことも必要である。そうすると、私の鍵盤の「見方」とむすびついた形で、こう弾きなさいという具体的な指図が、行為のガイドとして意識にのぼってくる。このとき、目は手が動いている行動領域の変化をまとめて包み込んだかたちで、「そこ」に集中しはじめる。たまたまそこを実際に目で「見て」いなくても、自分が演奏している、その「現在使用中」の手が進みつつあるルート（道筋）は、目のなかに入っているのである。

サドナウによるとジャズの即興演奏の場合には、練習を重ねるうちに、いろいろな規則と規則の束が「使える」ようになり、たとえば音楽が進むにつれて、コードをあわせ、音階を進めてゆく、ということが、具体的に、より速く、よりスムーズにできるようになるという。いってみればここではタイプライティングの練習の指使いのようにして規則を身につけるのである。このような規則は音楽のすすむ方向づけと進み方そのものを教えるものではないが、「順路」のとりかたが解る。ちょうどギヤチェンジしなければエンストを起こすとか、路線変更するには右に寄るとか、ウインカーをだしてちらりと後ろを見るとか、あるいはそれでも路線のマークを踏まないようにするとかいうような、基本的で、自動的になっているべき動き

に当たるのであろう。ジャズでいえば、同時に二つの音にまたがって弾いたりしないようにする、とかといった、ジャズ以前の、しかし重要な事柄である。そしてこの基本的な作業がまずできていなければ、手が絶えずこうした基本的義務を遂行してくれなければ、音楽をつくりだすことはできない。その都度、「えーと今度ゆくのはどこかしら」などと考えるわけにはいかないし、いくら迷っていても、高速道路でいきなり止まったりできないように、ジャズの演奏に限らず、即興とは演奏「し続けなければ」ならないものである。そして、こうした「手順」はスムーズに演奏し続けるために重要であるのだが、実はそれと認識されるには、すでに自分の身体の中に入っていて、自分の身体のサイズや反応に合わせた形でその基本的手順が構成されている筈なのである。そして、このような基本的な手順がほとんど自動的に、びくびくしないで、緊張しないで「できる」という状態は、ハンドルやバックミラーの見え方が自分とのかかわりのなかでできあがるように、ピアノの鍵盤が、自分の指とのふれあいの「ポジション」を通して、自分の身体全体との折り合いが付いた形で、「地形」をなしているということであろう。この認識は、後ろ向きに解ることであって、できるようになった後で自分が何ができるかが解るという構造になっている。これが身体図式、あるいは技能としては身体技法の獲得とよぶが、この場合、ピアノの内部構造、いわばピアノの「内臓」は、自分の身体の生理学的内臓同様、必ずしもそれとして見えてはいない。あくまでピアノは「身体」として、身体の一部として「具体化」されているものである。この点は、外部化された身体としての機械、そしてさらに外部化された脳としての機械と、自分の身体との関連についての考察をよぶものであるが、ここではまだ詳しく述べる用意がない。ただオルガンという楽器についてはこの機械と身体という関わりが一部見えるところが興味深いところである。

サドナウは、鍵盤という地形のなかで、自分の手を動かし、少しずつ方向付けをするという練習をしてきたという。自分の目の走らせ方は、だん

だん変化した。はじめは順路を追いかけるために鍵盤を見る必要があったが、その必要がなくなっても、進行中の新しい行為によって規制される部分が大きいために、見たときに、自分の指が何をやっているか、必ずしもよく解らないことがあった、という。目は内側にも（動きとして）、外側でも（見え方として）、行為の部分として、旋律を生み出し、前進するという事柄の部分であった目が、ある時点からはそのはたらき方をすっかり変えてしまっていた。すすむ「場所」をきめるとそれで旋律が演奏されるようになったのである。

つまりは、自分の目は自分の指を見下ろしたときに、順路をつぎつぎにフックアップ（接続）してゆくという、いわば「離散的」なやりかたとは異なった、もっとスムーズな、まとまりを作るやりかたで指に結びついていた。それは彼がいうように、自分の手が「ジャズピアニストの手」になっていて、いわば手がかってに音楽を次々に生み出してゆくのであって、自分には指がものを考えているというように思われてくる、ということである。こうなると、場所から場所へいわば手を伸ばすだけで音が出てくるので、やることは向かうべき場所を選ぶことになってきた、というのであろう。こうしてまたもや新しい「身体図式」が獲得される。身体的な構えないし、組織化をフランスの哲学者メルロポンティが「身体図式」と名付けたのであるが、このような「図式」の考えはもともとベルグソンに由来している。メルロポンティは音楽に関連して、「音程というものは全身においてまず体験されるある手の緊張が最終的に形をなしたものにほかならない」といっているが、実際には緊張のみならず弛緩をも含めた一種の身体的リズムが音楽のリズムとなっている、ということであろう。

たとえばジャズの手をもった人は、クラシックを弾かないし、クラシックを弾く手はジャズにならない。それは弾くあらゆる音楽のスタイルはそれに応じた触覚能力、聴覚能力、その他の能力、「できる」をそれ特有の用途に合わせて生み出し、確立するように演奏者に要求するからである。別のジャンルや別の分野の身体の用い方は他の領域

では「間違っている」と見える。このことはもっと細かくは、バッハを弾く手とシューマンを弾く手では異なり、ベートーヴェンとショパンではトリラの弾き方が違っている、ということになるのだが、しかしたとえばトリルを弾くときのその「軽さ」が双方に共通している、ということはある。そうした芸術的な結果としての「質」が、それを生み出す処方として似ていたりすることもあり得るのである。それはたとえば料理を創るときに、フランス料理のスープのとりかたと、日本のかくし味に共通するやりかたがあったりするのに似ている。お皿にでてきた料理を味わう場面では、異なった位置づけがなされ、異なったマナーで味わわれるであろう。トリルもまた、弾くという身体的行為をやるときに初めて見えてくる共通項であり、差異である。そこには いわば身体図式のもつ文法のようなものが、いわゆるジャンルや楽器や感覚器官の区別とは必ずしも重ならないかたちで、しかも個々の身体の状態に応じて立ち現れるという、ややこしいことになっている。

サドナウはあくまで自分のこの本が即興演奏という自分の手仕事を記述するだけのもので、ただジャズ習得の過程を現象学的に吟味しようということが目的である、といっている。人間の身体とそれがやることを詳しく調べるということは、考えてみると、とは人間だけがもち得る、しかしすべての人間がもっているわけではない「器官」〔オルガノン〕、ある種の「できる」という能力と状態（ハビトゥス）の備った器官、人間の身体とそれがやること（たとえばジャズピアノを弾く手）を詳しく調べるということであって、そこに精密かつ「優雅な」地点、身体が即興的に（興に即して）おこなう振る舞いを、それをやる行為者の側から記述することにほかならないのである。それは行為者の経験と記憶の沈殿が、身体図式に深く関わることをも意味している。その分野を比較的明確な形で分類すると思われるのが、人間が行為のなかで用いる行為の媒体〔メディア〕であり、たとえば、音楽でいえば楽器である。人が自分自身のある部分を楽器として用いる場合（たとえば声帯）はもっと曖昧複雑になる⁽²⁾。ここでは、

それをオルガンとピアノ、そしてヴァイオリンとチェロという典型的で代表的な楽器についてのみ、しかもごく限られた機会の中での考察しかできないが、問題の所在については、ある程度明確にしたつもりである。

2. 弾く音楽と聴く音楽

2-1 弾く音楽と聴く音楽の違いと楽譜の性質

聴く音楽（ないし楽譜を読むと聴こえる音楽）は弾く音楽とは異なっている。それはあたかもタイプストがテキストをみながら、ほとんど自動的に見事に文字を打ってゆくはたらきにも比べられる。これを弾くという側から、たとえばピアノで、指使いという点でみると、とくに初心の学習者にとっては、それが困難な問題となる。楽譜には指使いが書いてあるものもあればいくつかの候補が書き入れてある場合もある。多くのピアニスト、またピアノの教育者にとって、もっともよい指使いをみつけることが大切である。そこにはミスタッチの可能性を少なくし、正しく弾ければ、正しく鳴ればそれでよい、という結果（ergon）至上主義的な考えは根強いものがある。本質的なのは正しい音が鳴ることであって、どのような手つきで弾くかということは、いわば「裏の仕事場での」問題である。そこでは手の技術とは、響きを、具体的には楽譜において作曲家が伝えようとした「音楽」を再現するための道具である。かつてアルツール・ルビンシュタインは「正しく弾ければ鼻で弾いてもかまわない」と言ったというが、一本指で弾いても弾けるならかまわないという発想はとくにヨーロッパでは強かった。これは音楽というものが響きであり、当然聴くものであるという立場に由来する見方である。視覚芸術と聴覚芸術といった従来の美学上の芸術の分類ともあいまって、音楽とは演奏会の聴衆（鑑賞者）に鑑賞対象として与えられる作品（ergon）、天才芸術家（作曲家）によって、「どのようにしてかは凡人には隠されているが」創造されたものが、演奏家によって具体的な音として再現されたものだ、という基本的な考えが従来支配的であった。勿論、そ

れは必ずしも演奏家の芸術的な判断や役割を過小に評価するとは限らない。演奏家によって初めて音楽は聞こえる音楽となるのであり、楽譜が伝えられることには限りがあり、さまざまな音楽作りのプロセスは演奏家の手に委ねられているのは間違いないことだからである。しかしながら音楽を、目をつぶって聴く音楽ではなく、演奏する身体が作り上げ、「する」音楽（energeia）として、演奏者の立場に立ってみると、どのように弾くかということは音楽づくりに直接関わるものであり、たとえば指使いは「身体使い」であり、弾くという行為がどのような身体図式においてなされるかという上で決定的な要因となる³⁾。

この点に関連して、もうひとつ重要な問題は楽譜の性質の問題である。楽譜には1) どのような結果（効果）を生み出すべきかが記されているもの、たとえば5線譜上の音符やフォルテ、スタッカートのように、どのぐらいの高さの音をどのぐらいの強さで、どのぐらい長く『響くべきか』が書かれているものと、2) どのように演奏するかの処方箋、どの指ではじく、どの弦をつかう、ペダルをはなす、ピッチカートで、というやりかたで「やるべきか」が指定されているものおよび、3) どちらともはっきりしない、音色や曲想（「カンタビレ」とか、「優しく」とか）についての指令がある。これは音楽に限らず、料理やダンスの振り付けにも見いだされるもので、日本の博士や舞譜などには2) のものが著しいなど、興味深い問題があるが、別の機会にまとめることとしたい。

2-2 オルガンにおける手と楽器との関係

上に述べたうちの第一の立場、すなわち響く音楽、楽譜を読む音楽としてのオルガンについて興味深かったのが、この7月にイギリスのロンドン郊外にオルガニストのジェニファー・バイト（Jennifer Bate）女史を訪ねた経験であった。ジェニファーは現代の代表的なオルガニストの一人で、とくに18世紀から現代にかけての作品をヴィルトオーソスタイルで弾くオルガニストとして世界中で活躍しており、とくにメシアン（Messiaen）の演奏家、解

積者として第一人者である。外国人が貰うことはきわめてまれなフランスの Personnalité de l'Année の名誉を受けたのも、フランスの人メシアンが特別に愛したイギリス人継承者だからであろう。先回彼女が来日した折にはオペラシティでのメシアン鳥シリーズの演奏にも面目躍如であったように、彼女の特徴はその技能と「音色」であり、また、足の技術を誇るイギリスのユニークな伝統のなかで育っている。またジェニファーは作曲家、編曲家でもあり、また研究家でもあって、あまりヨーロッパでは着目されない18世紀イギリスのオルガン音楽を、精密な楽器研究、楽譜研究もしている学者でもあって、楽譜の採掘、発見も多く、こうした資料にもとづいた体系的なCDも出している。私がこの夏訪問したときには、メンデルスゾーンオルガン曲全曲演奏に取り組んでおり、新しく発見されたアダジオのいくつかのヴァリエーションやソナタのいろいろなヴァージョンを全部網羅して弾いてみるという野心的な企画の最中であった。

このような彼女の経歴とレパートリーと、そしてオルガンという楽器と無関係でないのが、彼女の音楽の作り方である。オルガンという楽器はひとつひとつオルガンビルダーによって、仕様もストップ数も、パイプの材料も形も異なるのみならず、ひとつひとつの楽器がどのような建物のどのような場所におかれているか、によって音色や音響効果も全く異なる特殊なものである。さらにその日の気温や湿度によっても変化する。昔は送風装置も水や人の踏むふいごによるものであったから、まさにそのとき、そのときの機会によって音色も調子も異なり、しかももともとキリスト教の教会の内部でそのときの会衆とともに、しかも異なった宗派による、ことなった礼拝、ミサの形式とともに発展してきたという歴史によって、今日の、たとえば他の演奏会用の音楽楽器とは非常に異なっている。オルガンそのものが会衆の後ろ側にあって、オルガニストはほとんど姿が見えない、という面がある一方で、あらゆる楽音を出すことができる。楽器の女王であるオルガンで、オルガニストは自分でいわばオーケストラをつくること

ができる⁽⁴⁾。オルガンとはオルガニストにとっての、宝庫であり道具箱である。曲のどの箇所をどのような「楽器」を用いて、どのパイプの蓋をしめ、どのパイプの蓋を開けて、あるいはフルートのように、あるいはピッコロのように、あるいは倍音を鳴り響かせて、あるいは、低音のみで、解放音で、あるいはかすかな息だけのようなガラスの音で、それらはすべてオルガニストの判断ひとつにかかっている。このオルガニストのプログラミングによってオルガンはさまざまな音楽を鳴り響かせるのである。高い技巧をもつジェニファーの音楽づくりは、勿論その縦横に走る手と足の動きによるが、それはすべて彼女の出した音を出すためであり、出した音色を出すためである。

またそれは彼女の「楽譜を読む」技能のすばらしさにある、ということでもある。楽譜は音の構成が書かれているのであって、どのパイプを使うかは指定がない。どの部分をどの手で弾くか、どの鍵盤（大きなオルガンには5段、6段の鍵盤がある）で弾くかは、まったくオルガニストの曲構成能力にかかっている。オルガニストは楽譜を譜面台において演奏するが、それは譜譜するかどうかということよりも、さまざまなストップ数や仕様のプログラムを自ら作って、これを実行するから（場合によっては助手が操作し、場合によっては器械にあらかじめ覚え込ませることもある）である。オルガニストは演奏会の前に、必ずリハーサルをするが、それは楽器と対面し、楽器のいる会場を体験して、最終的な「音楽」作りをその場に合うように「創らなければ」ならないからである。この事情は、たとえばチェンバロなど他の鍵盤楽器でもそうであるが、そのことがまさに鍵盤楽器が鍵盤楽器とよばれる所以でもある。

たしかに微妙な音響効果や音色のニュアンスやバランスは、どのような楽器を用いるにしてもオルガニストがつくる重要なことであるが、彼があくまで音楽を音としての作品をつくる、という目的に絞って仕事をしていることはきわめて顕著である。オルガンには昔から即興演奏というジャンルがあるが、それだけでなく、変奏曲やコラールなど、オルガニストの仕事はそのとき、その場で

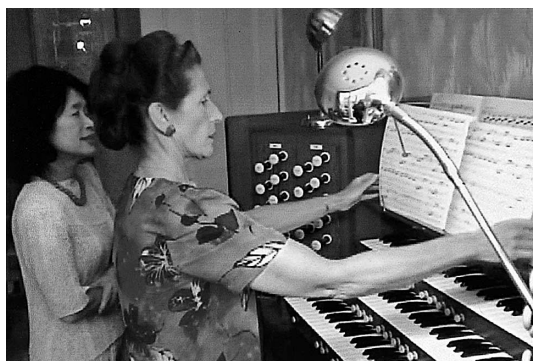
写真1 ジェニファー・バイト（1～4）



Jennifer Bate 1



Jennifer Bate 2



Jennifer Bate 3



Jennifer Bate 4

の音楽を創り出すことである。オルガニストは勿論両手を訓練し、足も訓練しなければならない。そして鍵盤の数も大きさも楽器によってさまざまであるし、足鍵盤の形や大きさもまっすぐのものあれば、放射状のものもある。これに合わせての音楽作りはオルガニストの真骨頂である。ただし、その美的判断は結果としての「音」に集中されている。これは、たとえば今日の作曲家の一部がみずから演奏家の手を経ずに、直接にCDに曲を作るケースが増えているが、こうした作業に比較されよう。

ジェニファーの自宅では彼女が自分の練習用のオルガンで、メンデルスゾーンの「アダージオ」のさまざまなヴァリエーションで、どこにテーマが移ってゆくか、どの部分にどのような変化があらわれるかを細かく弾き分けてくれた（写真1）が、これはまさにメンデルスゾーンの作曲そのもの、

音楽作りそのものがそこで再現する、という種類のものではなかった。オルガンのヴィルトオーズとは、その手と身体にあるというよりは、できあがった音響にあるのである。

3. 身体図式の創造

—ポーランドの才能教育

さて、秋の11月にはふたたびポーランドの二つの音楽機関を訪れることができた。この訪問の目的は弦楽器と鍵盤楽器の演奏における、とくに教育の場面、演奏技術の教授の場面を実際にみることにあった。ここでは手および身体全体の運動技能 motor skill と美学的（この場合は音楽的）な質をどう伝えるかという問題である。ふたつの機関はともにきわめてハイレベルの特殊な学校で、今回の私のテーマにぴったりであった。

ひとつは日本人も多く訪れる有名なワルシャワの音楽大学、ワルシャワ・ショパン音楽院（Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina）である。これは、ポーランドにおいて最も歴史の古い音大で、1810年、国立演劇学校として創立され、エルスナー教授（ショパンの教師）によって音楽学科の基盤がつくられた。1821年より専門音楽学校として本格的な音楽教育のカリキュラムが形成されて、現在に至る。音楽学校の規模としては、ポーランドで一番大きいもので、最近では日本だけでなく、韓国からの留学生が増えている。本科に編入（他大学単位を振替するなど）してプライベートレッスンを主に受け、不足している単位（論文、実技など）を取得すれば *dyplom magisterski* がもらえるので、大部分の留学生は、4年制の音楽大学卒業後、アカデミー研究科に入り、2年後さらに延長して残る人が多いようである。

もうひとつはきわめてユニークなポーランドのリセ（中学・高校にあたる）、ブジェフスキー国立音楽高等学校（*Panstwowego Liceum Muzycznego im. Zenona Brzewskiego w Warszawie, National Music Senior High School*）で、13歳から19歳までの生徒が対象である。これは特別な才能を持ったポーランドの子供のための音楽教育施設である。

これは才能学校“The School of Talents”という名でよばれ、1993年、ブジェフスキー（*Zenon Brzewski*）によって、実験的に創立された有名な学校である。ブジェフスキーは、著名なヴァイオリニストで、ショパンアカデミーの教授であり、例外的に才能のある子供の音楽教育に情熱を注いだ人物である。

その発想は、国際的なレベルの演奏者となれるだけの才能をもつ子供たちに一般教養教育を犠牲にすることなしに、個人的、かつ実験的な教育方法を適用するという、野心的なものである。西ヨーロッパやアメリカ合衆国、また日本でも音楽の分野での英才教育はなされているが、しかしほとんどが個人レッスンまたは私立学校でなされているし、なされざるを得ない要因がある。そもそもこのようなプライベートなレッスンは値段

が高いのが相場であるし、とくに貧しい家庭の才能ある子供のためのスポンサーは限られている。このブジェフスキー学校は、国立の学校で、非常に難しい試験さえ受かればだれでも入学できる。貧しい家庭の出身者は国立児童基金など、さまざまな分野で才能のある子供たちの教育のための経済的支援組織によって支えられている。

この「タレント学校」は、興味深いことに、ふつうの音楽学校に「併設」されていて、同じキャンパスで、同じ行政機構によって経営されている。ただこの学校にはごく少数の生徒しか入ることができず、〔全学で45名程度〕特別に選ばれた彼らのために、かなりきついカリキュラムがそれぞれ個別に組まれている。一般教育をおろそかにしないように、それぞれの楽器を中心とした音楽教育上のイベントや練習を妨げないように、注意深く、時間配分や教師陣の配慮がなされている。ここで教える先生はほとんどがショパン・アカデミーの教員で、当然ながら世界的に有名な演奏家がたくさん含まれている。この10年間あまりの成果はといえば、学生たちは驚異的な結果を示しており、10周年記念のパンフレットには子供たちが国内、国外のコンペティションで獲得した賞や演奏会の名前がずらりと並んでいた⁶⁾。

4. 身体図式と「自然さ」

私はこの才能学校とショパン・アカデミーで、いくつかのレッスンに立ち合わせて貰った。基本的には先生にいつもどおりのレッスンをすすめてもらい（だいたい40分ぐらい）、それをビデオカメラで記録させて貰ったあと、時間の許す限り、先生といくつかの点について話す、というものであったが、授業クラスのカテゴリーはおおざっぱに3種類あって、一つは技能や技術上の発達、彼らのいうアパラタス（装置）、いわば身体図式の形成段階にあたる。これは幼い子供のときからはじまるが、年少のこどもには独特の問題がある。楽器を知らない、曲をしらない子供たちに、すでにそのあたま〔心〕にはすでに音楽ができあがっている場合があるという。天才的な子供は楽器が与

えられればごく自然に弾けてしまう。しかし、身体が成長する段階のなかで、自己流にやっていることが、ある場合にはできたり、できなかつたり、できたのに、できなくなったり、身体も理解も日々変化するためにそこにアンバランスが生ずる、という問題である。これについては、ゲンブスキー先生のクラスで何人か実例をみることができた。

一方、きわめて興味深かったのは、チェロ科の青年ピオートルのケースで、23歳のピオートルは、きわめた優れたチェリストで、すでに国際チェロコンペティションで優勝したこともある。しかし、ひどい自動車事故にあって半年間入院し、二度の脳手術をうけなければならなかった。その後彼は少しずつ体を動かすことができるようになって、やがてチェロの練習にもどり、自分の技術をふたたび獲得しようとはしはじめたのであった。したがってわれわれが見たのは、通常見る過程の逆で、音楽性がほとんど完成しておりながら、身体図式が壊され、アパラタスがちゃんと機能しないという珍しいケースである。ミハリック教授のレッスンは大げさにいえばこの1時間のあいだに、ヨーロッパの音楽演奏へのアプローチが凝縮されていたというべきものであった。これは、私が今回見たポーランドでの音楽教育をいわば象徴的に表しているとも思われるので、ここにまとめてみよう。

偉大な音楽演奏家は、これから演奏しようとする作品についてのメンタルイメージを創造する。しかし、それだけでなく、このメンタルイメージに彼の身体が結びつけられなければならない。そこに作りあげようとする音と身体的な動きとの間の一種の対応関係ができる。こうした音楽的「記憶」（記譜され、あるいは聴かれた音のイメージとしての）インフォメーション、および身体上の筋肉や神経上の記憶をすべて蓄積し、保存するという課題はメンタルおよびフィジカルな許容範囲を超えている。従って、どうしたらよいかといえば、身体がすでにどうしたらよいかを知っている動き、たとえば慣性の法則、引力の法、あるいは、最小の努力で最大の効果を引き出すような、てこの法則など、要するにわれわれが「生理学的に自然な」と呼んでいる動き方を活用することである。

このような動きはたとえばボールを受けるときには手をつきだすよりも、むしろボールの進路にそって手を引くほうが効果的である、というような場面にもあらわれてくる、慣性の法則の利用である。このような運動は基本的には「自動的に」行われるのであり、いわば無意識のうちに身体に蓄積された動き方にならう、というものである。このような「自然な」動き方を活用することで、円滑さと流れるような優雅さを得ることができる。そして精神的、身体的にリラックスして疲労を最小限にとどめることで、演奏を最後まで生き生きとしたものにできる、というものである。

ひとことでいえば、音楽性はこの離散的なグラフをスムーズにすることにあり、機械的な演奏が作りだす離散的なポイントをうまくつなぎ、移転してゆく経過にあるのである。このようなポイントはたとえば楽譜に書きとどめられた音符であり、相対的な指や弦の位置関係、休止などであるが、美的判断とはこうしたものを、「息づかい」でつなげ、ダイナミックに、さきへとすすめてゆくものである。そして身体図式とはまさにこうしたなめらかな息づかいをつくるためのアパラタス、装置なのである。

こうしてみると、3つのカテゴリーとはそのような図式の獲得のプロセスであり、特別に才能のある子供の場合に、13歳、14歳で「完全な身体図式」をもっているかどうかできる、ということになる。

すでに身体図式を安定したかたちでもっているような生徒に対しての授業はもっぱら音楽的イメージの話になる。オルキシュ Orkisz 教授とステルチンスカ先生 (Mrs. Sterczynska) のクラスでは二人のすぐれた若いチェリスト、マグダレーナ (Magdalena Bojanowicz) とマーチン (Marcin Zdunik) で、またゲンブスキー博士 (Dr. Gebski) のクラスでは16歳の天才少年クシストフ (Krzysztof Specjal) がこれにあたるであろう。このカテゴリーにあたるのはショパン・アカデミーでのピアノのクラスでは、ポーランドの青年レフだが、かれは、技術的にはすぐれているにもかかわらず、身体と楽器と手とかどうもしっ

くりいっておらず、一方、韓国からの女性ユンは、音楽性も豊かであるが、いわば手に身体が引きずられる傾向があった。

もうひとつのカテゴリーにあたるのが、曲の解釈および演奏会や合奏のための準備である。ミハリクのクラスにはすでに国際的に活躍するチェリスト、マルタ（Marta Ziarko）がいてコンペティションのためのリハーサルにリトラウスキのコンチェルトを弾いたが、それはすでに技術的な練習でもなく、美的な表現の議論でもなかった。ここで問題なのはレッスンや練習とはまったく異なっていて、いわば聴衆が聴く音楽としての演奏である。興味深いことは、ほとんどの先生が、「演奏会は別」と言っていることで、教師はいわば「仕事場」から出ようとせず、演奏会に出場する学生にたいして教えることといえば、どうしたらあがらないか、とか緊張をどこで抜くことができるか、というような、実際的なヒントに終始していて、演奏そのものにはもはやコメントをしていないのが目立った。

このようないくつか性質の異なるクラスを見学し、またさらにいくつか室内楽の様子も見たが、ある意味ではどこのレッスンでもみるような光景もあった。全体としては生徒や学生が、のみこみの早いことに驚かされた。どんなに生徒や学生を叱ったあとでも、先生はあとで私に、「でも彼らは二度と同じことを言わせない」と言っていた。もう一つ印象に残ったのは、先生が文字通り唄うことで、いかにして楽器で「唄う」かを教えていることであった。その一方で、生徒たちはほとんど他人の演奏にあまり興味がなく、CDなどを聴いていないし、また音楽史等の知識もほとんどゼロに近いことにも驚かされた。メソッドというものを極力排除した、英才教育において「自然」が何を意味するのか、さらに考えてみなければならぬと思っている。

5. 旧共産圏の音楽状況

次の具体的なレポートに移る前に、ひとこと触れておきたいのは、このブジェンスキー学校とショ

パン・アカデミーはともに、東および中央ヨーロッパの旧共産圏のいくつかの特徴を備えているという点である。

スポーツ教育もそうであるが、共産圏での芸術、音楽教育はともかく、世界級のエリートを育てることに集中していた。かれらが世界の舞台で戦い華々しい活躍をして国のために国際的なステータスをあげることが目的である。だから国家は音楽を、芸術を、スポーツを支援し、エリート学校では非常に高いレベルにまで訓練されるのである。そして実際共産圏では世界的に有名な音楽家が傑出してきたわけであるが、しかし、この分野における一般の「教養」のレベルは西欧にくらべるとかなり低い。さらに、たとえば日本のように多くの人がピアノを習い、あるいは俳句をたしなむ、といった状況とは逆である。

そして共産主義体制の終焉とともに何が残ったかといえば、相当多くの世界レベルの芸術家やスポーツの専門家とか、比較的理解の低い、少数の、芸術家たちを経済的に支えるには不足な聴衆（観衆）である。そして、国家による芸術支援はぐっと減少している。こうした国々たとえばポーランドでは今日きわめて数多くの非常にすぐれた音楽家や音楽教師たちが、驚くほどの薄給ではたらいっているのが現状である。芸術全般についての一般教育、教養のレベルアップが必要であるのは言うまでもない（そうでなければ音楽会の切符を買う聴衆がいない）が、しかしこれは長期にわたる、難しい課題である。そしてそうこうしている間に、この、すぐれた創造的な音楽文化は消滅してしまうかもしれない。

このブジェンスキー学校は、最高の先生が特別に才能のある、えられた生徒に直接に教える、というまれに見る機会を提供することで、このまれな伝統を生かしているのである。早い機会に国内の十分に経済的に余裕のある、かなりの数のアマチュアの「聴衆」が育たぬかぎりは、おそらく近い将来に旧共産圏からの世界レベルの演奏家の数は減少するであろう。その間に、ポーランドの音楽文化を維持するための重要な役割はおそらく外国人、ヨーロッパ、また、日本、韓国からの高

い授業料を払って、レッスンを受けにくる学生たちのようである。こうした学生たちがショパンピアノコンクールに出たり、また日本人の多くがワルシャワのワジェンキ公園での日曜コンサートや、ショパンの生誕地ジェラゾラヴォラを訪れることが、実はこの、過渡期にあるポーランドの音楽を支える力になっているのである。

6. 見学レポート

第1日目

朝6時前におき、7時前に家を出たが、雪が凍る、滑りやすい道を歩くだけで30分ちかくかかってしまった。バスと地下鉄でたどり着いたmiodobaの学校の建物はピンクのかなり大きなもので、4棟ほどあり、小さな子供から大人の学生まで雪の中であちこちにたむろしていた。雪合戦をやっているグループもある。約束の9時を5分ほどまわっていたが、先生はまだ来ていなかった。そこでゲンブスキー（Andrzej Gebski）先生（42、3歳）がヴァイオリンケース（日本であるようなヴァイオリンの形でなくアコーデオンケースのような四角のもの）で53号室にむかった。広間では大勢の学生たちがでんでにおさらいをしていたが、中にはトイレでクラリネットの最後の練習をしている子もあった。私共が入ったレッスン室は二重ドアで隣からの音響はかなり遮られている。

ピアノが二台、雪で遅れている学生を待つ間、先生は自分のフィロソフィーを熱心に語った。彼らはだいたいにおしゃべりである。そして美学者、音楽学者は弾けない音楽家だとひそかに（おおびらに）軽蔑しており、さらに音楽批評家はもっと悪い、という。この現象自体は驚くに当たらないが、しかし彼ら自身も聴衆がいれば、「語る」のは好きなようだ。この国立音楽院がヨーロッパでも唯一の国立の高校で、レベルは断然トップであること、学生たちがすでに入学の段階で相当音楽の知識は試された上で入ってきているのだと自慢げに語った。そして自分がいかに忙しいか、まったく休み時間もなく、学生のレッスンは午前

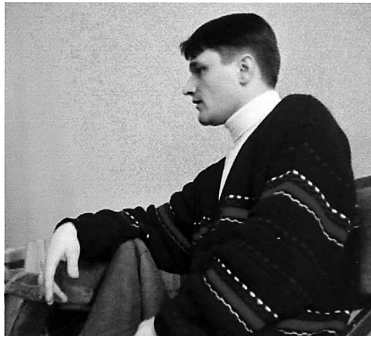
4人、午後4人見なければならぬ。演奏会の準備もあるし、行政上の会議もあるし、とぼやくことも忘れなかった。

1番目の天才的な少年19歳のクシストフ（Krzysztof Specjal）は、学校のシステムが変わったため試験を受けなければならぬとかで、来ないかもしれないということだったが（ポーランドではこのようなドタキャンはよくある）、9時半ごろ現れた。いかにも少年らしく熱心で、純粹で、しかもすでに演奏会などもやっているの、ひとがいることなどはあまり気にしない。ヴァイオリンの持ち方も、弾き方も先生としては何も直すところがない、ということだった。すばらしいシャコンヌと無伴奏パルティータを弾いた。バッハがどういうものか、というようなことはあまり解っていないようであったが、弓の廻し方も腕も、どこにも無理な力が入っておらず、わずかに左右に体を揺らして、先生にいわせると、それがリラックスには最高という。逆に体、とくに頭を拍子をとって前後に振る子が多いが、それだと姿勢が崩れてよくない、というが、この少年は、まったく姿勢について直すところがなく、ヴァイオリンを与えられたとたんに、無理なく、しかも完璧な姿勢で弾き出して、なにも直すところがない、と先生はいう。

クシストフ少年は暗譜で、驚異的な、またロマンティックな、ヴィルトオーソスタイルで弾いていたが、音程についてもテンポもほとんど崩れることがなかったが、しかしどれがテーマか、と聴かれると解らないというのには、多少驚かされた。音そのものの出し方はまったく自然にできるのが彼のような天才的な少年には典型的だが、先生によるとまだ曲のアナリシスの段階にはいっていないので、バッハがどうシューマンと違うか、とかバイオリニストの誰がそのように弾くか、というような知識はほとんどまったくない、というのであった。

2番目の17歳の女の子ユリア（Julia Ciesielska）の演奏も天才的なレベルで、シャコンヌと、ベルリオーズの編曲によるヴィヴァルディを弾いたが、とくに高音が美しかった。手の動きも自然

写真2 第1日目



Andrzej Gebski 1



Andrzej Gebski 2



Andrzej Gebski 3



Krzysztof Specjal 1



Krzysztof Specjal 2



Krzysztof Specjal 3



Krzysztof Specjal 4

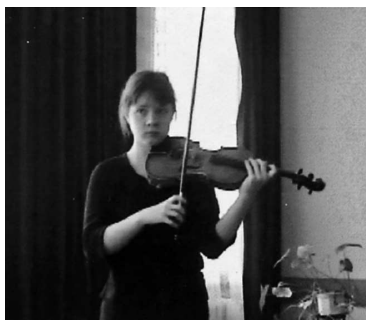


Julia Ciesielska 1

写真2 第1日目



Julia Ciesielska 2



Julia Ciesielska 3



Julia Ciesielska 4



Anna Orliki 1



Anna Orliki 2



Julita Smolen 1



Julita Smolen 2



Michal Piotrowski

で、多少はヴィブラートのかけかたについて指導を受けていたが、弓を斜めから弦にあてるやりかた、呼吸のしかたについて、先生は理想的であると、レッスンの後でもほめていた。ユリアの体の揺れにくらべると前のクシストフは体の揺れ方が少ないことがわかるが、先生に言わせるとこれが最高、なのだそうである。左右に足をひらいて揺れるのが「自然」なのであるが、実は彼女は楽器の持ちかたや姿勢についての「矯正」correctionの段階を経たという。とくに才能のある子供のばあい、はじめから正しいヴァイオリンの持ち方とか立ち方を教えずに、弾きたいように弾かせて、ある段階がきたら（だいたい13歳ごろ）「矯正」するのだそうである。それは、楽器と身体との関係はたえず変動するからで、からだは成長するときに、無理矢理正しい姿勢を創ってみても、すぐに解らなくなってしまうからである。

特に女の子はこの時期急激に成長し、体形の変化も激しいので、どうしても一時期うまくひけなくなってしまうことがあるという。ユリアは比較的背もたかく、大人のような体つきであるが、やっと身体図式が安定してきたところである。体の成長期には、身体図式がまだ身体の内側から崩れてしまうからであろう。このようなときは、待つしかない。その間、先生は忍耐強く、周辺の音楽の聴き方などを教えるが、彼女はこの矯正のあと、きわめて理想的な姿勢で「自然に」弾くようになったそうである。

3番目と4番目は14歳の女の子で、別のプロフェッサーの女の先生が伴奏をしてくれた。しかし、この子たちはレベルとしては低く、練習をしていない、と叱られていた。たしかに自信がそれほどなく、やや優等生タイプで、楽器が自分のものになっていないという様子が見られたが、それでも技術的にはかなり高いものを持っていたし、4番目の子は体が大きく、無理なく腕が動いていたように思う。彼女たちはむしろ無伴奏の方がうまいように聞こえるのはなぜだろうかと考えたのであるが、おそらく、この段階では音楽的な解釈をもって他の演奏家と合わせるというところまで曲のイメージやアナリシスができていない、とい

うことであろう。またあまり人の弾き方に耳を傾けないところが、たとえば日本でレッスンを受けるときにする真似とかなり違うように思われる。さらに、この学校ではプロフェッサーである先生に伴奏をしてもらう、ということで、多少遠慮している嫌いがある。上にも述べたことに関連するが、知識階級の相対的な地位もレベルも高いだけに、教授はエリートであり、アメリカやイギリスなどの民主的な学生の態度と違って、めったに言い返したりしないのにも気づかされた。

食事をはさんで、別の部屋で、これまた天才的な16歳のアンナ(Anna Orlik)と15歳のユリタ(Julita Smolen)が明日のコンサートのリハーサルをしていた。この二人はすでに何度も賞を取っている。カルメンのハバネラを弾いたダイナミックな弾き方には、すでに確立したコンサート・ソロイストの貫禄があった。

最後の男の子は13歳のミハウ(Michal Piotrowski)。まだこの学校に入学して1年しか経っていないが、これも自然なフォームをはじめから備えていたタイプで姿勢はよいのだが、「唄うように」と注意を受けていた。彼はどこにアクセントをつけたらいいのか解らない。ヴァイオリンのもっとも顕著な特性は「声」にあり、歌わなければならない。カンタビレ、エスプレッシーヴォと先生に繰り返しいわれるが、何かぎくしゃくして可哀想であった。子供には、芸術的な表現が難しいということの前に、そもそも「難しいことば」が解らない。多くの技能的・芸術的な言葉は比喩的であるが、そのもとなっている日常用語そのものにまだ言葉として通じないものがあり、ときには音楽的な用語がすっと通じる場合もあるが、しかしふつうの大人の比喩的ないい廻しが解らない、というアンバランスもあって、音楽の演奏を伝える用語というものについても考えさせられた。たとえば練習するときに学生たちにどの程度の表情や理解についてのMaturityがあるかどうか、その成熟度がいわゆる音楽的成熟度とは必ずしも重ならないのではないかということが重要と思われる。

要するに自然にできる子供は表情についても自

然にうまくできるのか？といったことである。先生は、ヴァイオリンの旋律に合わせて、自分で「歌詞」をつけてみて、それで唄ってごらん、といていたが、これも先生が生徒に対してヴァイオリンで「唄わせる」ための工夫であろう。しかし、ここで私はどちらかという、この学校での先生の姿勢は「自然さ」を強調するために音楽が主観性に偏るように思った。旋律に自分勝手の言葉をつけて唄うのは、唄うことを覚えるには役立つが、その旋律が本来「唄っている」ことを唄わせるという面が無視されているように思われる。これらの点についてはあらためてゲンブスキー教授に質問する予定である。

第2日目

2日目はチェロのレッスンであった。午後3時からショパン・アカデミーの2階、すでにそれらしい青年が大きなチェロケースをもって、部屋の前に座っていた。先生は60歳をすぎた、ポーランド国立フィルハルモニアのチェロの首席だった人で、どちらかという小柄、わりに小さな手をしていて。これがミハリク(Kazimierz Michalik)教授である。しばらく私たちと話したあと、青年(ピオートル)が非常に才能もあり頭もよかったのだが、2年前に実は自動車事故で、脳に損傷を起こし、まったく弾けなくなってしまった。1年間のリハビリで立ち直ったのだということを先生は彼自身の前で語った。彼は今年卒業して、あと1、2年ディプロマをやることになる。

ピオートルは壇上でチェロを抱え、先生は舞台に片足をかけて、レッスンははじまった。彼はバッハの無伴奏のフレーズを何回も何回も弾いた。先生は何度も手の力を抜くようにいうのだが、どうしてもいざとなると力んでしまう。彼の左手の指はしっかりとポジションを捉えており、音程も速さもしっかりしているのだが、弓の動かし方が先生の気に入らない。アクセントを一つ一つつけながらゆっくり、ときどき速く、何度も弾き直す。弓の弾みを利用しながら自然に、ごくごく軽く、二本指だけで、ふら下げるようにひっかけるだけというのだが、彼は解るけれどできない、自分の

思い通りにならない、と何度もいらだちを先生に訴えていた。先生は実に辛抱強く、何度も、自分でもやってみせ、腕の力のぬき方を説明して、彼のいうことにもちゃんと耳をかたむけながら、結局は自分がよいと思うやり方へと少しずつもってゆき、少しでもうまくいくと賛辞を惜しまず、キスを投げる。結局50分間、何度も何度も、手の動かし方だけでレッスンは終わった。

先生はこのレッスンで、右手の弓の持ち方について、吊るすように、腕全体を動かして、自然に、プロヴォーク provoke するという言葉を使っていた。それは弦に挑戦し、力を加えて、語りかけ、その応え「反作用〈はずみ〉」を待つということであろう。しかしピオートルは「弦が弾むように」と、弾いてしまう。先生ははじめのプロヴォケーションだけやって、あとは弦に任せろというのであるが、それがなかなか実際にできない。先生は一息で、やり出すだけにしなさい。そうすると、弓が自然に動き出すので、それを自然に手のなかで起こるようになさせ、いわば相手に妥ねたらその間に手に休む暇(ポーズ)ができるからそのあいだに休むように、という。手が動きを止める(ブロックする)とそのブロックを解くのに時間がかかる。ポーズ(せぬ暇)が最も大事なのだ、という。うまくやろうとしないで、手がどうするかをみてみなさい。と先生は繰り返しくりかえしいう。勿論賢いピオートルは言われていることは解っているのだが、思うようにいかない。

これを見ていると、演奏家の技術のひとつが時間のとりかた、つまり、外からみると非常に短い時間をどのようにひきのぼして使うか、そしてその間にすばやく考え、そのわずかな時間に休息をもとっていることがうかがわれる。先生は弓は名優ババセヴィッチのように、少しの間を利用してコンタクトの準備をしなければならない、という。弓は俳優なのであり、ダンサーなのである。慣性の法則を使用して任せなければ、うまい演技ができない。

このピオートルの努力は、上にふれたように、すでに彼の内に「ある」音楽に合わせて自分の身体図式、運動図式を探す作業であった。興味深かつ

写真3 第2日目



prof. Michalik i Piotr 1



prof. Michalik i Piotr 2



prof. Michalik i Piotr 3



prof. Michalik i Piotr 4



prof. Michalik i Piotr 5



prof. Michalik i Piotr 6



prof. Michalik i Piotr 7



prof. Michalik i Korean student

たのは先生が、プランニングをするように、そしてアクセントがある音楽には「抑揚」が要るのだから、速くても、忍耐をもってその音楽を「待たせなければならない」といっていることであった。もっとも容易なやりかたを見つけないければ知識が自分のものにならない。そしてさらに演奏はいわばマジックのようなもので、いかにも易しそうに見せかけることでもあるのだ、というのも関心をひかれた。そこには演技がある。演奏はかならずしも弾いたとおりに聞こえないものである。マジックは難しいのであるが、易しく見えなければならぬ。さらにそこにはフェイントをかけるという要素もある。自分も力を抜いて、余計な力をいれずに「たやすく」するが、しかしそれは必ずしも外から「たやすくみえる」分節のありかたと同じではない。すでに成人したピオートルに対して先生は極めて示唆的なコメントを数々話しながら、結局手の動きだけをレッスンしたのであった。とくにチェロの場合には、ピアノと異なり、だいたい左手がポジションをとるという技術的なことが主となるのに、右手が表現の動作を一気に引き受けるというアンバランスも顕著である。これと対応して身体図式がどう完成されるか、興味深いものがあつた。

次は韓国からきた女子留学生が二人、それぞれ1時間、ショパンのソナタを弾いたが、曲想とか、バロックとの比較もわからず、しかし手は動いている、という典型的なケースで、唄うということがなかなかできない。とくに音が「とぶ」時に指が先にポジションをきめてから弓が動く筈なのに、弓の動きに後から左の指がついてゆくため、音程のずれが目立った。曲が頭にはいっていない。注意されたことが、その都度、なおるのだが、応用がきかない。エコーをエコーとして弾く、とかフレージングについて自分で工夫しない。しかし、先生によると、いったことは次回までにはきちんとおこなっていて、二度同じ注意をさせない。彼女たちは、ポーランド人の学生よりもずっとよく宿題をしてくるそうである。しかし、いわゆる「ナチュラルな」音楽性ということでは、おそらく日本人同様、文化的、伝統的な、無理がありそうで

ある。ミハリック教授は「いや、日本人と違って、韓国人はまだヨーロッパの音楽に接したばかりだから仕方がない」、という、ややヨーロッパ中心の発言をしていた。

最後は成人し、すでにコンサートも開いている若い女性マグダで、ポーランドの新しい作曲家シマノフスキーの作品を弾いた。すばらしいダイナミックな演奏で、ピチカートを含めた、テンポも技術も複雑なものであった。が、彼女は突然途中で続けられなくなってしまう。曲を忘れたのではない。左手が痛くて続けられなくなったのである。たしかに難しい曲だし、ポジションの変化も激しい。先生はどのように、効果的に、休めるときに休むか、またポジションをきめる左手には必要以上の力で押さえる必要はないこと、また、右手の弓を握る手に力が入ると、左手にも力が入ってしまうのではないか、など（これは不自然を自然にしようとしている？）、全体に無駄な力の配分があることを忍耐深く長く説明した。マグダはほとんど精神科のお医者さんに訴えるように先生に訴えていたのも興味深いシーンであった。

第3日目

3日目はピアノ、ショパン・アカデミーでのふたりのレッスンをみた。初めはポーランド人の青年レフ（Lech Furdyna）で、23歳、彼はラフマニノフとトッカータ（練習曲）である。ラフマニノフの曲は難しいということもあるが、弾くのにせいっぱいで、情感とか、全体の意味がとれていないようであった。先生は何度も、弾き方に自由さがなく、明瞭でないこと、音に曖昧さが残ること、一続きの音のつながりが見えていないことをいっていた。

ここで気づいたのは、先生の注意が、似たような別のケースも彼によって「応用され」ないこと、注意されても、それが次の弾き方に出てこないということであった。トッカータは三度ずつの4本の指が平均になるように、（もともと指の構造が平均でないものを平均に）それぞれの指が弾く、という練習で、しかも、指の弾き方の練習というよりは、作り出した結果としての音が平均になる

写真4 第3日目



Lech Furdyna



prof. Sterczynski i Lech Furdyna 1



prof. Sterczynski i Lech Furdyna 2



prof. Sterczynski i Lim So Yeon 1



prof. Sterczynski i Lim So Yeon 2



prof. Sterczynski i Lim So Yeon 3

写真4 第3日目



Magdalena Bojanowicz 1



Magdalena Bojanowicz 2



Magdalena Bojanowicz 3



Magdalena i Maria Sterczynska 1



Magdalena i Maria Sterczynska 2



Magdalena i Maria Sterczynska 3

ための意識的な練習である。したがって、メロディーが歌いだすと、それが左手に、今度は右手に転移する、という、ちょうどオルガニストのベイトさんがやっていたことに近い。このことは、先生があえて一本指でメロディーを弾いてみせたことでもわかる。

耳で聞きながら弾くことの難しさと重要さを何度も語られていたが、これは人に聴かれる音楽を弾くことの難しさである。まだ時間がある、もう遅い、というプロセスのなかで、時間がのびたり縮んだりすること、少し先に考えること、どんどん先を考えることで、たっぷり時間がでてくる。何か起こりそうな、なにかがむこうからやってくるような予感について先生は語ったが、これこそ、先へさきへと進もうとする、サドナウの手につながる発言である。

もうひとりとは韓国からの女性ヨン（So Yeon）で、彼女はスカルラッティをややゆっくりと弾いた。18世紀特有のノンレガートではなく、ロマン派風であるのが気になった。スカルラッティでないような気がする。それがそのあとのショパンのエチュードになると一変してうまく弾いた。そのあとはもうひとつエチュード、きわめて難しい曲を、ひとつひとつの音を頭まで意識しながら、弾くために、呼吸が感じられない。アーティキュレーションについては、あまりはっきりわかっていないようだった。手のまわし方や手のなかに音のフレーズがはいりこんでいない。

その後は、才能学校でのチェロ、16歳の少女のマグダ（Magdalena Bojanowicz）のレッスンで、チェロをロマン派的な解釈で、弾いた。アダージオ（シューマン）、ジュゼッペ・ヴァレンティーニの、きわめてロマンティックでヴィルトオーズスタイルの曲である。チェロがいかにかにロマン派的であるかを改めて考えさせられた。まだ彼女が若いため、よい楽器が与えられていないのだが、先生にいわせると、もう大学のアカデミアを卒業してよいだけの實力という。このレッスンは基本的にピアノとの合わせかたで、解釈のすりあわせ、息のしかた、自然さの話から、感情と歴史の話まで、曲を少しずつすすめながら、曲の

分析がなされていた。ただ、まだ16歳の学生に、伴奏者の先生が、こうした解釈を説き聞かせるところが、音楽家が対等に合わせるのではない、「教育としての合奏」であった。シューマンの分裂症的なところとか、絶望的な狂気すれすれの一節などは、天才とはいえ、健全な少女には理解不可能ではないかと思われるところもあった。

第4日目

4日目はチェロのレッスンで、14歳のマリア（Maria Sterczynska）、先生はきわめてダイナミックで、「踊る」先生のオオキシユ（Orkisz）先生である。この日の曲はブラームスで（ポーランドでは何故にここまでロマン派好きが多いのであろうか）主にピアノとどう合わせるかであった。

次が昨日の天才少女マグダ、その次は若い13歳の子で、弓の握り方、座り方など基本を教えてもらっていた。最後のマーチン（Marcin Zdunik）はすでに16歳でコンサートのソロイストであり、フランクのソナタをあわせたが、彼はこれにいくつ不満な箇所があり、ここは弾けない、意味がない（bez sensu）と何度もいっていて、それはこの見学では初めてみる「生意気な」態度であった。彼としてはビデオでとっていたわれわれの前で、自分の演奏が不本意だったのを残念に思っただけで、あとで自分のベートーヴェンのCDをわれわれに贈呈してくれた。

第5日目

最後の日には弦楽器（とくに弓）の制作者ヴィルツコウスキ（Michal Wieckowski）の仕事場を訪ねることができた。ヴァイオリンの製作は実は弓と、いわゆるヴァイオリンの製作者とは別々である。それぞれの地方や文化におけるさまざまな楽器が、歴史的な試行錯誤の段階を経たあと一定の企画に達し、規格化にひとたびゆきついた後は、どちらかというデザインや形に凝るというのが、楽器の発展の典型である。楽器作りはよい木材を探すことから始まるが、ポーランドには楓などのよい木材があり、昔から安くヴァイオリンをつくることができた。彼はいまだに、森へ出

写真5 第4日目



Marcin Zdunik i Maria Sterczynska



prof. Orkisz i Magda



Marcin Zdunik



prof. Orkisz i Marcin

写真6 第5日目



Michal Wieckowski 1



Michal Wieckowski 2



Michal Wieckowski 3

かけていって、木を選ぶのだそうである。伐採してみるまでは解らないから、それはひとつの賭けである。手作りのヴァイオリンと大量生産のヴァイオリンとの相違というものもそう簡単にはどちらがよいというものでもない、と彼はいていた。むしろ弓の方が摩滅も早いし、張り方によって、ずいぶん音の変化も著しいものがあり、たいていのヴァイオリニストは何本も弓を用意して用途に合わせて用いるのが普通である。弓はまさに音楽を創る手であり、ヴァイオリニストやチェリストにとってどの弓を使うかによって当然弾き方が変わるが、その弓をつくる手は小さな時から工作が好きだったという、匠の手であった。

〈注〉

- (1) David Sudnow: *Ways of the Hand: the Organization of Improvised Conduct*, Harvard University Press, 1978
サドナウ『鍵盤を駆ける手—社会学者による現象学的ジャズ・ピアノ入門』新曜社（1993）
- (2) V. A. Howard: *Artistry: The work of Artists*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, Cambridge. 1982
- (3) オルガンの持つ（パイプの）楽器編成は、時代や国や学派によって、また個々のオルガンビルダーによって大きく異なる。あるタイプは「木管」中心であり、あるタイプは特別に「弦」が美しい。ロマン派以降、パイプの種類も数も増えたが最近制作されたオルガンには、たとえば笙の響きかは

いているものもある。

- (4) たとえばカナダのピアニストのグレン＝グルドの身振りについては、さまざまな論議がなされ、ドキュメンタリービデオも出ているが、彼のピアノを弾く姿勢やジェスチュアが、その音色に反映していることは、少なくとも否めないであろう。彼に関して「正しい姿勢」が「自然な姿勢」であるかどうかについては判断しがたい。「グルドの演奏は奇矯でありながら正統的である」（吉田秀和）また、岡田暁生監修『ピアノを弾く身体』春秋社、2003をも参照のこと。
- (5) 10周年記念パンフレット *Z Milosci do Muzyki 10 lat*, Warsawa 2003. pp.40-69
- (6) レッソンの見学日程と教授名は下のとおりである。
第1日目（2004年11月22日）於ブジェンスキー学校
ゲンブスキー Andrzej Gebski 博士（ヴァイオリン）
第2日目（11月23日）於アカデミー
ミハリク Kazimierz Michalik 教授（チェロ）
第3日目（11月24日）於アカデミー
ステルチンスキー Jerzy Sterczynski 教授（ピアノ）
於ブジェンスキー学校
ステルチンスキー Maria Sterczynska 女史（ピアノ伴奏）
第4日目（11月25日）於ブジェンスキー学校
オルキシュ Andrzej Orkisz 教授（チェロ）
第5日目（11月26日）
（ヴァイオリン弓制作）ヴィルツコウスキー
Michal Wieckowski 氏