れくらいの大きさのどのような部屋だったのか。聴衆は何人くらいで、どこに座り、何をしながら（あるいは何もせずに？）聴いていたのか。作曲者がどのような環境で弾かれることを想定していたのか、そして演奏者が実際どこで弾いたのか。聴衆なしに音楽がありえない以上、本当に当時の状況を再現するならば、この要素を無視するわけにはいきません。しかも、フォルテピアノの場合、座る位置の微妙な差異でモダン・ピアノとは比べ物にならないほど聞こえる音に違いが出ます。私は本シリーズの第 3 回演奏会では前半と後半で座る席を変えたのですが、別の楽器かと思うほど音に差がありました。演奏者側の前から 2 列目に座って聴いたときは、音はどこか少し遠くで鳴っており、強弱もそれほど感じられず、趣味良く可愛くこじんまりした印象があったのですが、そののち席を替え反響板側で残りを聴いたところ、音量は大迫力、機構の動作音も聞こえますし、強弱のメリハリに至っては明らかに作品の差を超えた違いでした（大井氏によれば、楽器の中に頭を突っ込んで聴けば、さらに違う音が聴けるとのことです）。たった数メートルの差であからさまな差が出るという事実は、ピアノフォルテがモダン・ピアノと同じ環境で聴かれた楽器でないということを示しています（これをお読みの皆さんも、ぜひ積極的に聞こえる音の変化を体感頂きたく思います）。

結局のところ、当時の状況の完璧な「復元」は不可能なのです。多数の要素の絡み合った「器楽」というものの構造が、事態をさらに困難にしています。しかし、それを承知のうえで敢えて試みることに意味があるのは、楽譜に書きようのない、現代的演奏では欠落してしまう何かが、その試みの中で緩やかに立ち現れるからにほかなりません。堆く積みあがった解釈と変革の上にあるモダン・ピアノによる音楽は、それはそれ自身として価値のあるものです。しかし、ひとときそれを忘れて、モダン・ピアノに無いきめ細かな音の膚触りや、現代とはまったく異質の美意識を味わうとき、我々は作曲者の語る言葉なきメッセージに一歩近いところにいるのです。

【次回公演御案内】

第八回公演《律の調べの今めきたるを》
2008 年 11 月 13 日（木）（使用楽器／ジョーンズ - ラウンド ＋ ムツィオ・クレメンティ）
ソナタ第 22 番ヘ長調 Op.54(1804)、第 23 番ヘ短調 Op.57「熱情（Appassionata)」(1804/05)、第 24 番嬰ヘ長調 Op.78「テレーゼ（À Thérèse)」(1809）、第 25 番ト長調 Op.79(1809)「かっこう（Kuckuck)」（ソナチネ)、第 26 番変ホ長調 Op.81a「告別（Das Lebewohl)」(1809）、鈴木純明：フォルテピアノのための《白蛇、境界をわたる》（2008、世界初演）

第九回公演《來よ、魂、悩みを過ぎ越し歓びへ到らむ》
2008 年 12 月 19 日（金）（使用楽器／ヨハン・バプティスト・シュトライヒャー）
（リスト編曲）交響曲第 5 番ハ短調 Op.67「運命（Schicksal)」(1804/08)、同第 6 番ヘ長調 Op.68「田園（Pastorale)」(1804/08)、（サン・サーンス編曲）弦楽四重奏曲 Op.59「ラズモフスキー」(1805/06）より第 1 番第 2 楽章アレグレット ＋ 同第 3 番終楽章フーガ

第十回公演《きみしあひみはゆかましものを》
2008 年 12 月 27 日（土）（使用楽器／エラール）
（リスト編曲）交響曲第 7 番イ長調 Op.92(1811/12)、同第 8 番ヘ長調 Op.93(1812)、歌曲集《遥かなる恋人に寄す》Op.98 (1816)

山本宣夫（フォルテピアノ修復）　Nobuo YAMAMOTO

1948 年大阪府堺市に生まれる。1966 年よりピアノの製造と修理に携わる。1974 年、近畿ピアノサービスセンター設立。1983 年、ベーゼンドルファー社（ウィーン）で研修。その後、オーストリア・ウィーン芸術史博物館の専属修復学芸員に就任、以後毎年同博物館にて修復に携わり現在に至る。また歴史的鍵盤楽器の収集にも努める。

1998 年、フォルテピアノ・ヤマモトコレクションのためのホール、「スペース　クリストーフォリ　堺」（フォルテピアノのためのホール）を設立。1999 年グラヴィチェンバロ・コル・ピアノ・エ・フォルテ（ピアノ発明者、イタリア人バルトロメオ・クリストーフォリが 1726 年に製作したピアノ）の完全複製楽器を完成させ、ピアノ制作者、調律師のための世界大会（浜松）で展示・コンサートが行われた。2000 年 5 月ユーロピアノコングレス 2000（イタリア）にこのクリストーフォリの復元楽器が招待され、コンサート・レクチャー・展示が行われた。引き続き 6 ～ 7 月の 2 ヶ月間ウィーン芸術史博物館において一般公開されて話題を呼んだ。6 月 18 日には、同博物館（新王宮）でコンサート、7 月 22 日ウィーン科学博物館にてクリストーフォリピアノコンサートが開催された。

大井浩明（フォルテピアノ）　Hiroaki OOI, Fortepiano

京都市生まれ、同地に育つ。独学でピアノを始めたのち、スイス連邦政府給費留学生ならびに文化庁派遣芸術家在外研修員としてベルン芸術大学 (スイス) に留学、ブルーノ・カニーノにピアノと室内楽を師事。同芸大大学院ピアノ科ソリストディプロマ課程修了。また、チェンバロと通奏低音をディルク・ベルナーに師事、同大学院古楽部門コンツェルトディプロマ課程も修了した。アンドラーシュ・シフ、ラーザリ・ベルマン、ロバート・レヴィン (以上ピアノ)、ルイジ・フェルディナンド・タリアヴィーニ (バロック・オルガン)、ミクローシュ・シュパーニ（クラヴィコード）等の講習会を受講。

第 30 回ガウデアムス国際現代音楽演奏コンクール（1996 ／ロッテルダム）、第 1 回メシアン国際ピアノコンクール（2000 ／パリ）に入賞。第 3 回朝日現代音楽賞 (1993)、第 11 回アリオン賞奨励賞 (1994)、第 4 回青山音楽賞 (1995)、第 9 回村松賞 (1996)、第 11 回出光音楽賞 (2001)、第 15 回日本文化藝術奨励賞 (2007) 等を受賞。

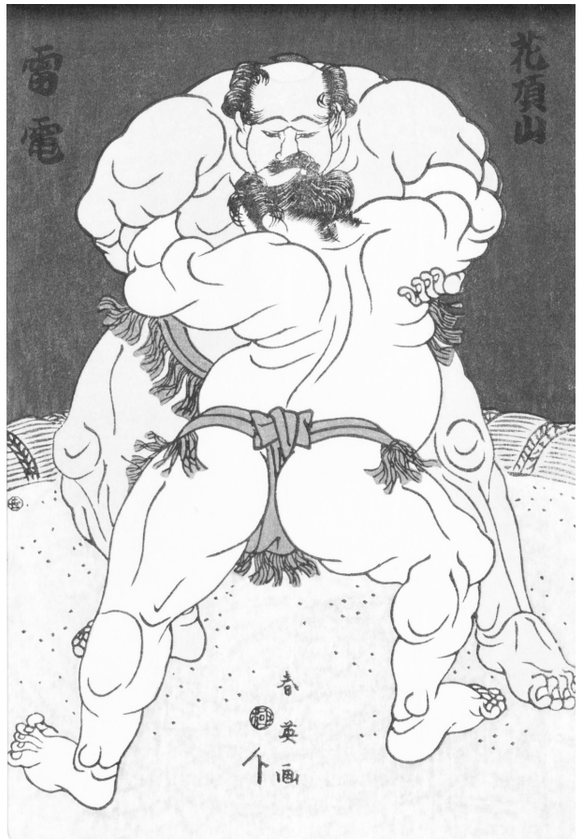
これまでに NHK 交響楽団、新日本フィル、東京都交響楽団、東京シティ・フィル、仙台フィル、京都市交響楽団等のほか、ヨーロッパではバイエルン放送交響楽団、アンサンブル・アンテルコンタンポラン (パリ)、ASKO アンサンブル（アムステルダム)、ドイツ・カンマーオーケストラ (ベルリン)、ベルン交響楽団等と共演。「ヴェネツィア・ビエンナーレ」「アヴィニョン・フェスティヴァル」「MUSICA VIVA」「ハノーファー・ビエンナーレ」「パンミュージック・フェスティヴァル（韓国・ソウル）」「November Music Festival（ベルギー・オランダ）」等の音楽祭に出演。仏 TIMPANI レーベルでの『クセナキス管弦楽全集』シリーズには 2002 年から参加、アルトゥーロ・タマヨ指揮ルクセンブルク・フィルと共演したＣＤ《シナファイ》はベストセラーとなり、ル・モンド・ドゥ・ラ・ミュジック “CHOC” グランプリを受賞した。2004 年秋には第 2 協奏曲《エリフソン》世界初録音が同レーベルからリリースされた。

近年は歴史的鍵盤楽器による古楽演奏にも力を入れ、バッハ：クラヴィアユーブング第 2 巻・第 4 巻によるチェンバロ・リサイタル、同第 3 巻によるオルガン・リサイタル、《平均律第 1 巻》《同第 2 巻》《フーガの技法》全曲によるクラヴィコード・リサイタル、モーツァルト・クラヴィアソナタ全 17 曲によるフォルテピアノ・リサイタル等を行っている。 一昨年秋には、日本モーツァルト協会例会にて寺神戸亮指揮レ・ボレアード（古楽器オーケストラ）とフォルテピアノで協奏曲 (KV453) を共演すると同時に、グラスハーモニカ作品 (KV356/KV617) もオリジナル楽器 (Finkenbeiner, 430Hz) で紹介、その成果により第 61 回文化庁芸術祭新人賞を受賞した。
ooipiano.exblog.jp/

大井浩明 Beethovenfries

16 Dec 1770 - 26 Mar 1827

第七回公演《ウォッチ・ホワット・ハプンズ》



京都文化博物館 別館ホール
（旧日本銀行京都支店、明治39年竣工／重要文化財）
2008年11月5日（水）　18時30分開演

使用楽器：ヨハン・バプティスト・シュトライヒャー
（1846年ウィーン製、修復／山本宣夫）
85鍵（AAA～a4）、アングロジャーマン・アクション

【助成】
アサヒビール芸術文化財団　(財)ローム ミュージック ファンデーション
芸術文化振興基金　朝日新聞文化財団

【参加公演】
関西元気力

《演奏曲目》

ベートーヴェン作曲／F.リスト編曲：

交響曲第３番変ホ長調Op.55「英雄(Eroica)」(1802/03) R 128/3, SW 464/3

第1楽章　Allegro con brio

第2楽章　Marcia funebre: Adagio assai

第3楽章　Scherzo: Allegro vivace

第4楽章　Finale: Allegro molto - Poco Andante - Presto

【休憩15分】

ベートーヴェン作曲／F.リスト編曲：

交響曲第４番変ロ長調Op.60(1806) R 128/4, SW 464/4

第1楽章　Adagio - Allegro vivace

第2楽章　Adagio

第3楽章　Allegro molto e vivace - Un poco meno allegro

第4楽章　Allegro ma non troppo

ベートーヴェン作曲／A.ヘンゼルト編曲：

序曲「コリオラン(Coriolan)」Op.62(1807)

《ましてや今は遠き世に —— 器楽の「復元」という試み》　杉本舞

今でもよく覚えている。あれは私が中学生の頃、当時師事していたピアノ教師からベートーヴェンのソナタ第１番作品 2-1 を課題に出されたときのことだった。レッスンで指導を受けた後、自宅のグランドピアノでおさらいをしながら「なんでこんな曲なんだろう」と思ったのだ。ベートーヴェンの作品は総じて好きだった。第１番も気に入って、よく練習していた。なのに、弾けば弾くほどしっくり来ない。なんだか「うまくない」。飛んだり跳ねたり転がったりする音の流れに、教師の言うとおりのメリハリをつけて弾くのだが、何故か「鳴り過ぎているのにスカスカ」というような訳の分からないことになってしまう。それはもちろん自分の演奏が下手糞すぎるからに違いないのだが、ピアノ教師の模範演奏を聞いても、市販の CD を聞いても、何かがちぐはぐのまま残るのである。どんな演奏なら自分の感覚にしっくりくるのかわからない。ベートーヴェンは何故こんな、どう弾いてもしっくりこないような曲を書いたのか。「ピアノソナタ」なのに、はたしてこの曲はピアノという楽器に寸法が合っているのだろうか。あるいはベートーヴェンのピアノソナタ自体がそもそも「こんなもの」なのか。それとも自分の感覚が変なのか。……結局、好きな曲なのに好みの演奏に出会えないまま曲のレッスンは終わってしまい、ただ漠然とした違和感が頭の片隅に残ったのだった。

ところが、本シリーズ第１回でヨハン・アンドレアス・シュタインのピアノフォルテによる演奏を聴いたとき、十数年間に及ぶ疑問はあまりにもあっけなく溶け去ってしまった。シュタインのフォルテピアノは、飴細工のような質感の、みやびで繊細で大きすぎない、よく響く音を出していた。モダン・ピアノとはまったく違う方向性の表現力。モダンに比べて、ダイナミックレンジが制限されているのだけれど、それが良い。残響が大きすぎず、わりと歯切れがよく、しかし鋭すぎないのが良い。フォルテピアノ上では、少ない音で構成されたシンプルな曲想は、鳴り過ぎることも切れすぎることもスカスカになることもなかった。形容しがたい艶のある音で綴られたソナタ第１番は、まさしく楽譜上の表現の「寸法通り」だった。「なんだ、そういうことだったのか」と思った。何のことはない、単にこの曲はピアノ —— モダン・ピアノのための曲ではなかったという、ただそれだけのことだったのだ。

ロンドンの科学博物館に、1991 年に復元された一台の機械式計算機があります。この機械は、もともとはイギリスの数学者チャールズ・バベッジが 1847 年から 49 年にかけて設計したものです。航海用の天文表を効率よく計算するために計算機の製作を企画しはじめたバベッジは、結局生涯をかけてその作業にのめりこみ、何台もの試作機と大量の設計図を残しました。博物館の技術部が 6 年半をかけて復元したのは、最後に設計され遂に組み立てられることのなかった「第二階差機関」と呼ばれる複雑極まりない機械で、手回しで動き、計算だけでなく印字まで行う機能のあるものでした。技術部は当時の技術水準や材料を慎重に判断しながら何千個もの部品を組み立て、これを動作させることに成功しました。

技術史研究では、古い設計図やスケッチに基づいて、作者の意図した事物を当時の条件にできるだけ忠実に復元する、このような実験的試みがしばしば行われます。その大きな理由は、紙に書かれた情報を、見る者が五感でとらえられる形へと具現化することで、紙に書かれていない作者の意図を顕現させることができるからです。たとえばバベッジの計算機復元では、設計図を見るだけではわからなかった内部機構の機能や、バベッジの設計が当時の技術水準でおおむね実現可能であったということなどが明らかになり、バベッジ研究に大きな進展をもたらしています。

この研究手法は、歴史的事物を当時の文脈に置き、現代的な後付けの視点からは解釈しないという科学史・技術史研究の基礎的態度に、慎重に裏打ちされています。これは上記のような「復元」に限らず、歴史的な事物を評価する上では不可欠の条件です。たとえば、「コンピュータと言えばデジタルな電子計算機のことであり、計算機は大規模デジタル計算機からパーソナルコンピュータへむかって一直線に開発された」という解釈は、現代的な視点からは十分に思えますが、「コンピュータと言えば 1930-40 年代には人間の計算係のこと」「アナログ計算機は非常に重宝され、1980 年代まで十分に活躍していた」などといった事実の前ではまったく意味をなしません。現代の主流・常識が、過去の主流・常識であったことは、まず無いのです。

しかし、どれほど当時の技術水準を再現し、どれほど精密さを期そうとも、出来上がった復元物は作者が当時作ろうとしたもの（もしくは作ったもの）そのものではありえません。材料調達や取るべき手順の決定など、その作業はしばしば困難です。それでも復元が試みられるのは、動作するところを見て初めて「わかる」何かが確実にあるからです。それが「復元」とよばれるあらゆるプロジェクトの肝だと言って良いでしょう。

さて、作品を作曲当時にできるだけ近い状況・環境・文脈に置いて再現を試みるという意味で、このコンサートシリーズを含む古楽の演奏会は、「復元」プロジェクトに似た構造を持っています。「ピアノと言えばモダン・ピアノのことであり、ピアノはその方向へ向かって一直線に開発された」という解釈が意味をなさないのはご承知のとおりですが、同様に、その時々の鍵盤楽器のために書かれてきた作品についても、歴史的に真価を問おうとするならば、現代的な後付けからの解釈 —— 早い話がモダン・ピアノに密着した解釈からは離れねばなりません。器楽が楽器というある種の機械と切り離せない以上、作品そのものと作曲当時に使用されていた楽器も切り離すことはできません。器楽は楽器、作品、作曲者、演奏者、聴衆という多数の要素が絡み合って構成されたものであり、作品は本来、その網目の中で意図を与えられ演奏されてきたものであるからです。たとえ歴史的な価値を問う気がなくても、作曲者の意図を知りたいならば、作品を歴史的な文脈の中に置いてみなければなりません。歴史的文脈の網目の間には、作品の中には直接書かれていないある種の空気が満ちており、作品のありようはその空気に決定的に影響されているからです。

とはいえ、事態はより複雑です。なぜなら、器楽作品の再現は単なる事物の復元ではなく、楽器、演奏者、環境、楽譜という複雑に絡み合う要素を一度に再現しようという試みに他ならないからです。いざ楽器と演奏者をもってきて当時の状況を再現しようとしたとき、そこには単なる古物や古い機械の復元の範囲を越えた、独特の問題が立ちふさがります。

第一に楽器の再現性です。これはあらゆる「復元」につきまとう問題ですが、古楽器を含む歴史的機械が、本当に当時使われていたそのままの状態で復元されることは、まずありえません。これは長年保管されていた古楽器を用いる場合も同様です。なぜなら、楽器には日々のメンテナンスの手順や頻度、老朽化に伴う補修に使われる技術などが必要ですが、これらは長年の間に必ず何らかの変化をこうむっているからです。機械にまつわる潜在知は決して保存されえません。これは避けがたいことです。

また、楽器に様々なバージョンがある場合、どの楽器で演奏するかという問題も重要です。たとえばベートーヴェンはウィーン式とイギリス式の両方のピアノフォルテを所有していました。ベートーヴェンがどの楽器を好んだのかというのは興味深い問題ですが、ベートーヴェン作品の行間ならぬ「五線譜間」の意図を明らかにするには、ウィーン式だけではなくロンドン式のフォルテピアノで演奏され、比較されなければなりません。また、「採用されなかった」「好まれなかった」と言われる楽器に注目することも今後必要となるでしょう。最終的に採用されたり、主流になったりしたものは、歴史の中で選ばれるべくして選ばれたのでは「ない」ことも多いからです。

第二に演奏法の再現性です。言うまでもなく、楽器の演奏法は（楽器製作と同じく、もしくはそれ以上に）潜在知の塊です。その曲を弾くとき、どのように身体を使うべきであったのかは、伝わっている伝統的奏法、史料や作品の分析、楽器の機構による制約、そして自分の身体そのものによる制約などから推測するしかありません。

ただし、器楽の場合、楽器の機構による制約そのものが復元を試みる際のヒントとなっている側面はあるでしょう。たとえば日本の伝統芸能である能は、現在ではゆっくりとした重い曲調や、強吟と呼ばれる唸るような謡い方で特徴づけられていますが、室町当時は曲によっては現在の半分以下という遥かにスピーディな上演時間であったそうですし、強吟という謡い方は存在しなかったと言われています（すなわち弱吟と呼ばれるメロディアスな謡が主流であったということになります）。江戸期を通じて変化した能の上演スタイルの元の姿は、現在のそれとはかけ離れたものだったのです。しかし、史料も少なく、機械による制約といったようなヒントも残されていない今となっては、かつての姿の再現はおそろしく困難な試みとなっています。

第三に楽器と演奏者をとりまく環境の再現性です。楽器はどこに置かれたのか。それはど