

酒井多賀志氏に聞く 「バッハの大きさ」

礒山 雅

—— 今日、最も将来を嘱望されている若手演奏家の一人で、「NOA」創刊号の母胎となったバロック音楽研究会のメンバーでもある、オルガニストの酒井多賀志さんに、バッハのオルガン音楽とその演奏解釈を中心に、お話を伺いたと思います。

酒井さんはバッハの演奏に情熱を傾けていらっしゃるわけですが、まず手始めに、バロック時代のオルガンの特徴といったことから、お聞かせ下さい。

酒井 歴史的にみて、バロック時代は、オルガンという楽器が一つの完成に達した時期だったと言えます。現代では、ピアノやヴァイオリンが楽器の主流になっていますから、オルガンというと、何か遺物的、という印象を受ける。しかし、バロック時代には、それは生き生きした現実の楽器だったのです。我々はともすると、オルガンから、大きな会堂に神秘的なムードを漂わせて響き渡る、霞みのかかったような響きを連想しますが、それは、十九世紀のブルックナーらの時代のオルガンのイメージであって、バッハの時代のものは、明快な響きと切れ味のよいアクションを持っていました。オルガンは、人間の音楽から神の音楽まで、あらゆるものを表現しうる、総合的な楽器だったのです。

—— 楽器の機能という点では、どんな違いがありますか。

酒井 一口で言えば、バロック時代のものは対立を、ロマン主義時代のものは段階的变化を、その原理としていたと思います。バロック時代のオルガンは、ゴシック的な響き、つまりどっしりと安定した音色のハウプトヴェルクと、ルネサンス的な響き、つまりまろやかで繊細な音色のポジティブという、二つの対立した音を持つ鍵盤に、ペダルを加えた構成を常にとり、三つの楽器を持つ一つの楽器という趣を呈していました。これに対してロマン主義時代のものでは、ハウプトヴェルクとポジティブの区別が音量の大小に置きかえられて来る。ですから、譜面上のバッハの指定が主として鍵盤を対象としているのに、メンデルスゾーンやブラームスでは *f* や *p* と書かれているわけです。バッハの場合、*f* や *p* はトゥッティとソロという意味で、対立の原理に従っていますが、ここでは、質の変化はなくて、量の変化があります。

—— 具体的な音色の差は、どんなものでしょうか。

酒井 例えば、*f* の作り方をとってみましょう。バロック時代のオルガンは、八フィートの上に、四フィート、二フィート、五度、三度、ミクスチュアといったように、倍音を重ねて構成してゆく。その結果、輪郭の濁らない、明快でフレッシュな音色が得られます。一方、ロマン主義時代のものは、八フィートなら八フィートをいくつも組み合わせる音づくりの方法をとっているため、重厚で荘厳な、悪く言えば、重苦しい響きになるわけです。

—— バッハが、オルガン音楽史上最大の巨峰と仰がれる存在になり得たのは、楽器そのものの完成期、という背景があったからなのですね。

酒井 ええ。でも、オルガン自体が最も栄えたのは、十七世紀後半から十八世紀初めにかけて、つまりパッヘルベルやブクステフーデの時代で、素晴らしい楽器が次々と造られました。その意味からすれば、バッハの時代は爛熟期、と呼んだ方が適切かもしれません。

—— バッハの死後、オルガン音楽は裏街道に身を落としましたね。

酒井 十八世紀中頃に、音楽の趣味に変化が起こった。いわゆるギャラント様式と言われるものが一世を風靡することになりました。これは、音色の対照や構成というよりは、繊細なデュナミクの明滅に主眼を置くものですから、オルガンは当然順応できなくなってしまふ。又、ロマン主義の時代には、オルガンはオーケストラの代用と考えられていたから、所詮はオーケストラに勝るものではなかった。従って、作曲家達も力のこもった作品を書かなかったのです。

—— 現代では、何か新しい動きが見られますか。

酒井 現代は、音色をそれ自体として楽しむ傾向があります。オルガンは、独自の音色の魅力を持つ楽器として、バロック時代とは全く別の意味で、復興しつつあります。

—— さて、バッハにとってオルガン音楽とはどんなものだったのか、という問題についてはいかがでしょう。

酒井 バッハの作品は、室内楽曲はケーテン時代に、一連のカンタータはライプチヒ時代に、といった風に、特定のジャンルが、ある時期に集中的に作られた傾向があります。しかし、オルガン作品だけは、あらゆる時期にわたって書かれている。オルガンは、彼にとって生涯の伴侶でした。それに、彼はオルガン曲の作曲に全力投球をしました。彼以後の作曲家にとっては、どちらかという片手間仕事になるのですけれども。又私は、バッハの音楽のうちでもオルガン曲は最も主観性の強いものだと考えています。つまり、カンタータの場合、良くも悪くも言葉の制約というものがある。主観的な表現はおのずと限定されます。ところがオルガンは、自分ひとりで演奏するものですから、自由な精神の飛翔が可能になる。宗教的なインスピレーションが、何の挾雑物もなしに、彼の信仰として直接にあらわれうるわけです。

—— バッハのオルガン曲は、厳密で客観的な秩序の反映であって、それ以外のものではない、という通念がありますね。

酒井 私が主観的という場合、チェンバロ音楽に往々見られるような個人主義とは違うのです。バッハは比類ない構成力の持ち主でしたから、彼の作品は素晴らしい平衡感覚で貫かれており、外見は確かに客観的な秩序を確立しています。しかし、その中に揺るがぬ主体的参与がある。

—— 主体的参与！

酒井 話が飛躍するようですが、私は、バッハの中に、エル・グレコに通じるものがあるように思える。御承知の通り、エル・グレコは、画家であるばかりでなく、スペインの神秘思想家の一人です。彼らは、外界の太陽の明るさを嫌い、内面から湧き起こる信仰の光の体験を重視しました。普通、作曲家の作風には、外界の環境の反映があります。ヘンデ

ルの音楽にはイタリアの陽光が降り注いでいるし、ブラームスの音楽には、北ドイツの厚い灰色の雲が垂れ籠めています。しかしバッハにはそれがない。バッハはひたすら神との観念の世界に生きていて、外界との交流がありません。そんな所から、スペインの神秘思想家達と同じような観念的空間を、内面に持っていたのではないかと思うのです。また、そう考えてみると、バッハがオラトリオは作っても、オペラは作らなかったという理由が納得されるような気がします。つまり、そうした内面的空間を、可視的な空間と置きかえることを好まなかったのではないか。

—— 面白い見方ですね。バッハの音楽あるいは人格と、彼の奉じていたルター主義のドグマとの関係は、いっそう明確にせられねばならぬ課題でしょう。確かに、バッハを理解するためにはルターが必要だが、ルターだけで充分であるかどうか。

酒井 私は、バッハとルターの親近関係については、従来強調されすぎていたような気がします。

—— バッハが一つの立場を選んでいたことは事実でしょうが、彼の信仰も、音楽と同じように、あらゆるアプローチを可能にする大きさを持っていたのですね。

では、演奏の話に移りたいと思います。現代におけるバッハの演奏について、一言御意見をお聞かせ下さい。

酒井 話をドイツのオルガニストに限って申しますと、二つの傾向がある。それぞれを最上の形で代表しているのが、ヴァルヒャトリヒターです。ヴァルヒャは、細部を入念に仕上げることによって、そのエネルギーを全体におし及ぼす、という行き方をとっています。ですから、彼の演奏が全体としては冗長な印象を受ける時でも、ひとたび細部に注意を向ければ、実に豊かな流れがある。他方リヒターの場合は、指揮者としての活動が音楽づくりに反映されているようで、全体を一つのテンポが支配し、全体から細部を鳥瞰した上で、それを生かしていく。しかし、こういう行き方は、伝統的なオルガニストからは嫌われます。

—— そこで酒井さん自身としては……。

酒井 その両方をとりたいのですが……〈笑〉。私は、演奏の基本として、シュヴァイツァーのバッハ解釈をとります。その一つの理由は、彼がバッハを宗教と結びつけてとりあげたことで、これはどうしても必要です。「音楽だけ」という考えは、ことバッハについては成り立たない。バッハの音楽が常に神との対話から生まれている以上、そこから宗教を取り去ったら何が残るでしょうか？

もう一つシュヴァイツァーは、バッハの音言語について適確な指摘をしています。バッハがオルガン・コラールにおいても歌詞のアフェクトの表現を意図したことは、譜面を調べた者には一目瞭然です。そうした考えに立脚してみると、バッハの音楽に内在している宗教的なメッセージを十分に伝達するためには、演奏にある種の演出がどうしても必要になってくるのです。従来は「楽譜をそのまま音にする」ことだけに努力すれば、そうしたものは自然に出て来る」と言われていたのですが、私は、それが表現として感じられなけ

れば駄目だと思う。

—— 「演出」という言葉は、どういうニュアンスで使われたのですか。言葉の感触から悪い誤解をしたがる人も多いから……〈笑〉。

酒井 一種の誇張といっても良い。しかし単なる趣味に発した、何かを犠牲にして得られた誇張ではありません。あくまでも表現のための誇張なのです。私の演奏について、「崩している」という批判をよく受けるのですが決して崩しではなく、本質的なものを表現するための追求の結果生まれた強調なのだ、という点を理解していただきたく思います。

—— それはよくわかります。酒井さんの場合ばかりでなく、リヒターの演奏についても全く同じ事が言えるのではないのでしょうか。彼の個性的な演奏に感覚的な居心地の悪さを訴え、拒否する人は少なくありません。彼の最近の演奏は、異常なまでの表現意欲と集中力に支えられて、ますます劇的になってきている。カンタータの演奏を聴いても、音型のすみずみ、テキストのすみずみまで掘り下げ尽した解釈によって、バッハの象徴主義が、現代のわれわれにとってもぬきさしならぬ意味をもったものとして迫ってくる。それは、最も精神的な意味での演出の結果なのです。しかし、誇張というのは両刃の剣ですね、演奏家にとっては。

酒井 やっていいことといけないことを知るには、バッハの全作品に通暁する必要があります。私のいう誇張もそれを前提としたことなのであって、アゴーギクやアーティキュレーションは工夫されるべきだけれども、何もスウェル鍵盤を使ってクレッシェンドしようというのではない。それでは十九世紀の趣味になってしまいます。バッハの音楽では、相対立するものから生じた弁証法的な緊張が骨格をなしていますから、対立的要素の表現ということが、最も重要な課題です。長い音と短い音、高い音と低い音、モチーフとその回転等といった対立的な要素は、決して形の上だけのものではなく、常に精神の反映なのであり、だからこそ強調されなくてはなりません。

—— ストップの使用法については、いろいろな意見があるようですが、どうお考えですか。ハ短調のパスサカリアなどは、一つの演奏毎に変えてゆくというのが伝統になっているそうですね。

酒井 それはおそらく正しくない。当時はストップを引き出すのにかなりの労力が必要でしたから、とても毎回変えられるものではありません。バッハはストップの効果によりかかっていたのではなく、音符の中ですべてを表現したのです。それは極めてデリケートなものだ。私は、アゴーギクとアーティキュレーションでそれを表現し、ストップは構成を際立たせるために用いるにとどめ、音をストップで色づけすることはしたくない。彫刻にペンキを塗るようなものですからね。それは。〈笑〉

—— 先ほど、バッハの宗教性を重視するという御発言がありましたが、バッハの音楽は今後どんな場所で演奏されたらよいのか。教会に戻るべきだ、という声もありますね。

酒井 教会にこだわる必要はないでしょう。演奏会場で演奏されてよい。バッハの時代には、音楽を聴く人全部がキリスト教徒であったのですから、その頃の教会というのは今の

演奏会場のようなものだ。それに、バッハはもっと大きな視野から曲を作っています。日本では、とかく信仰や信者を特別扱いする傾向がありますが、バッハの場合、生活全体が信仰の中にあつたのですから、彼の信仰をいわゆる「クリスチャンらしさき」といったイメージで判断するのは誤っています。

—— 教会に足を運んだことがない人も、演奏会場でそうしたメッセージを受けとることができるでしょうか。

酒井 音楽で表現される宗教とは、そうしたもののなのです。

—— それを宗教と呼ばない人もいるかもしれませんね。

酒井 いや、そう呼ばない人の頭にある宗教というのが贗物なのです。宗教の大きさは、教会だ演奏会場だと言ったような、自に見える基準では、およそ測りうるものではない。宗教はそれらすべてを包括してしまいます。

—— 世間では、「宗教的」というと、敬虔・厳肅といった連想で受けとめますが、そうしたものは宗教の本質的なものではないわけですね。

酒井 バッハ自身も、おそらくそうしたことは考えていなかったでしょう。

—— 近年学者の間で論議のやかましい「宗教家バッハ」像と「人間バッハ」像は重なりうるものでしょうか？

酒井 当然です。宗教は全人的なもので、いわゆる世俗的なものをも包括してしまいますから、宗教家としてのバッハと、一市民としてのバッハを分けることは、最初から誤った態度というべきです。そういう真の宗教は、われわれから見れば、あるいは宗教ではないように見えるかも知れない。しかし、それは、宗教の偉大さの証明なのです。ですから、世俗曲を集中的に作った時期があるからといって、その時期には彼の精神が教会から離れていた、というのはナンセンスな意見です。逆に、教会にいる時には教会のことなんか考えていなかったかもしれない。

—— なるほど。だんだん私の原稿に似て来てしまいましたね。〈笑〉ただ、私の考えをつけ加えさせていただければ、そうした宗教観を持つ宗教家は、実は多いのです。ところが、それをいつのまにか、ドグマの問題とすりかえてしまう。バッハにおける超越的なものの存在が、そのまま宗教上の立場の真理の証明になってしまうことがままあるのですね。私自身は宗教家でないから、宗教の本質がドグマにある、と考えていますので、その種の短絡思考は、信仰の必然的要請と感じられる。しかし、もしそうとすれば、信仰者もまたバッハの一面をしか捉え得ない、ということになります。

酒井 宗教の本質はドグマにある、というのは悲劇的な見解ですね。私はドグマというのは最も次元の低いものだと思いますよ。

—— 現実には、信仰と非信仰、信者と非信者を分かつものがドグマにすぎない、ということはしばしばあることなのです。だからこそ、あらゆる宗教が相克する。宗教が強制するものは、ドグマへの信仰です。

酒井 護教的な発想がそうした弊害を生んだことは事実でしょう。しかし、それは理想で

はない。本質、という言葉を使うべきではないでしょう。

—— 確かに理想はよくわかるのです。だからこそ、宗教が決して寛容ではありえないということを、強調したい。勿論、バッハがドグマティックな次元をはるかに超えていたことには、全く同感です。ただどちらの次元を宗教と呼ぶにせよ、その二つを混同してはならない、と言いたいわけです。

—— では最後に、即興演奏について伺いたいと思います。日本には即興演奏の伝統がないようですが。

酒井 それは、オルガン音楽が日本の教会の礼拝と結びついていないためです。西欧ではオルガンと典礼が切り離せないものとなっていますから、即興演奏が当然要請される。日本ではそうした必然性はありません。

—— 西欧では現代でも盛んなのでしょうか？

酒井 どうもバロック時代ほどの重要性はないようです。

—— バッハやヘンデルは、即興演奏の大家として知られていましたね。バロック時代にそれほど盛んだった即興演奏が衰えて来たのは、どんな理由があるのでしょうか。

酒井 一つには、昔は楽譜に書かれたいい作品が少なかった。だから即興演奏にウェイトがかかったのだと思います。作曲家と演奏家の区別のない時代ですからね。ところが現代では、古典的な名作が実に沢山あり、オルガニスト達はそれを如何に再現するかに、精力を費してしまいます。又もう一つには、音色の選択や、タッチの変化が制限されていたために、新味を求めるためには、即興演奏に頼るほかなかった、ということもある。現代の例をとってみますと、エレクトーンは音色の魅力に乏しく、タッチの変化もありませんから、一つの曲を徹底的に仕上げるという気にはどうもなれない。そこで、湧き上がるファンタジーを万華鏡のように投影する即興に、面白味を求める結果になります。一つの曲を、長い時間をかけて研究し、仕上げるという習慣は、実はピアノが誕生してから出て来たものなのです。

—— 楽譜として残っている作品から、バッハの即興演奏の^{おもかげ} 倂を感じることはできますか。

酒井 いや、私は、バッハは実は即興的ではなかったという意見です。なるほど、即興演奏を得意にしてはいましたけれども。というのは、あまりにも楽譜をはっきり書きすぎている。ヘンデルが、いかに即興が入り易いかという態度で書いているのとは、大いに違っています。それに、即興では思いつかないような楽想が随分ある。彼は、楽譜に書かれた作品を独立した存在として考える最初の音楽家だったような気がします。

—— だから、晩年に若い頃のオルガン曲の改作に励むことにもなったのですね。どうもありがとうございました。

酒井多賀志氏略歴：昭和 23 年生まれ

昭和 45 年日本万国博覧会のパイプオルガンコンクールに一位なしの二位に入賞

現在、東京芸術大学音楽学部大学院器楽オルガン科在学中