

モーツァルト研究者、森泰彦さんを偲ぶ

野口秀夫

2018年4月10日、モーツァルト研究者である森泰彦さんが急逝された。享年63歳。先日一周忌を迎え、故人を偲ぶ会が東京で開かれた。

偲ぶ会は18名の発起人により実現したもので、東京藝術大学の恩師・先輩・同僚・後輩、高校同期生、日本フィルの関係者、くらしき作陽大学の同僚、音楽学会の仲間、モーツァルト研究の仲間を含む120名近くが一堂に集まり、故人を偲ぶ話題で賑やかに盛り上がった。皆さんが異口同音に語ったのは森さんの「やさしさと批判精神」あるいは「温かさと厳しさ」であり、その一方で冗談と饒舌に困らされたというエピソードも数多く紹介された。

藝大での恩師角倉一朗氏および船山隆氏による追悼の辞によれば、卒論は『モーツァルトの交響曲の全主題目録——モーツァルトの作品研究の方法の探求』、修論は『モーツァルトの楽種——年代が確定的な器楽作品(1770~1780)に見られる Gattung 意識』であった由。続いて海老澤敏氏からモーツァルト研究者としての追悼の辞が予定されていたが「同時刻に所要があって、挨拶に間に合わないかもしれないので代読をお願いします」とのことで、「モーツァルト研究の次世代を担っていくのは森君だと思っていた。年齢が上の私の方が先に逝くべきであったのだ」という趣旨の辞が読み上げられた。モーツァルト関係ではさらに代表者の談話が準備されていたが、誰も登壇することなく、とうとうモーツァルトの話題は聞けずじまいになってしまった。代表者が欠席のために割愛されたのだろうという。(配布された冊子に記載の安田和信氏による「モーツァルトをめぐるご一緒した時間は・・・」がモーツァルト関連では唯一の追悼文となった)。

そこで、以下では森さんが各所で発言されたモーツァルトに関する記述を基に、個人的な記憶の再構築を図っておきたいと思う(なお便宜上立てたタイトルは筆者によるものである)。

1. モーツァルト受容者は心ある者であってほしい

森さんは音楽現代の連載で「モーツァルトに真剣な興味を持つ人」^{注1}「モーツァルトにまじめな関心のある者」^{注2}「新モーツァルト全集で演奏しようという良識ある演奏者」^{注3}たちが読者であってほしいと願っていた。これを私は「モーツァルト受容者は心ある者でなければならぬ」という括りにして銘記している。“心ある者”とは物の道理をわきまえた人を指して言う^{注4}。

一方で“心ない者”もいる。一例として挙げられているのは「ただ無知をさらけ出すばかりの、20年前に書かれたかのようなエッセイを4ページ以上にわたって印刷」する人であり、そのような行為には「もはや言葉を失ってしまう」と評されている^{注5}。もちろんその後のモーツァルト研究の成果を無視していることを直接的には指しているのだが、日本人特有の西洋音楽の聴き方についてももどかしさを隠せないようなのだ。

2. 演歌に象徴される音組織に置き換える聴き方から脱却しよう

日本人特有の西洋音楽の聴き方についての森さんの文章を引用しよう。

『<交響曲40番ト短調>の謎の人気』については、あるいは『モーツァルトの短調の人気』については、これまでたびたび論じられてきた。そのなかのトピックを要約するならば、「(演歌に象徴されるように)長調ではなく短調を伝統的な音組織に置き換えてうけとめる日本人は、モーツァルトの(想像上の)悲劇的な生涯と結び付けており、知的なレベルでは、小林秀雄のモーツァルトについての(秀れたとされている)エッセイの有名な一節がこの曲の受容を方向づけてきた」ということになるだろう。[中略]私たちは早いイン・テンポで歌いきるのがとても苦手ようだ。そのためかチャイコフスキのいくつかの曲やドヴォルジャークの《新世界交響曲》、メンデルスゾーンの《ヴァイオリン協奏曲》、ブラームスの《交響曲第4番》、そしてこの《交響曲ト短調KV550》では、短調の有名な旋律線がしばしばまるで演歌のように奏かれる。[中略]それが私たちの音感を映し出しており、私たちの西洋音楽受容(もしくは誤解)の現状を象徴するものだからだ」^{注6}。

3. モーツァルトの努力の質と量にこそ真の畏敬の念をもつべき

しかし、西洋音楽をよく理解し、最新のモーツァルト研究成果を熟知していると思込んでいる人たちにも次のように警鐘を鳴らす。

「近年新モーツァルト全集のさまざまな欠陥があらわにされ、私たちはこのすぐれたエディションのテキストさえ無条件に鵜呑みにできないことを知りつつある。同じことは実はモーツァルトの作品そのものについても言える。モーツァルトもまた時には間違っただけを書き生きた人間なのだ。モーツァルトの書いた楽譜が間違っているかもしれないと思いつつ音符のひとつひとつに真剣に立ち向かうことも、その作品に近づく、あるいはその作品の真の凄味を思い知る道のひとつであるにちがいない。この天才として私たちと同じような肉体をもち、私たちと大差ない仕組みの楽譜に向かっていたのに、その所産は私たちに可能なことと雲泥の差だからだ。天賦の才能を盲目的に崇拝するよりも、その努力の質と量にこそ、私たちは真の畏敬の念をもつべきなのはなかるうか」^{注7}。

4. モーツァルト研究者は謙虚であってほしい

さらには、最新の研究成果を享受することで足れりとする態度だけでは“心ある者”にはなれないという厳しい指摘も見逃せない。

「かつてフランス・ブリュッヘンはあるインタビューのなかで言っていた。『自分たちの演奏をモーツァルトが聴いたら、笑い転げるかもしれない。全部まちがっていると』と。[中略] マルカム・ビルソンは[中略] リサイタルのあとで会ったら真顔で言っていた。『今日の演奏への批判があったら何でも言ってくれ』と。[中略] このパイオニアたちは、かくも謙虚な態度で作品に、演奏に向かっている。そしてその発言は正直でもある。いったん途絶えてしまった伝統をほんとうに復元することは不可能なのだから。ただ少しずつでも近づく努力こそが重要なのだ。[中略] ところがフツの演奏家の大部分は今も経験主義者だ。彼らは聴き親しんだ演奏スタイルを音楽の出発点とし、そこに自らの個性を刻印しようとする。そうした彼らの発想からすると、オリジナル楽器の大家たちがやっていることで感覚的に快いことを取り入れるには何のためらいもないだろう。今までだってそうして自分の演奏様式を作ってきたのだから。[中略] そのような意味でネヴィル・マリナーの立っている位置はどのあたりなのだろうか。私はオリジナル楽器の人々がはじめたことのいくつかが現代楽器の世界にも反映されはじめたことを、ひとまずは評価したい。しかしまた、このことが両刃の剣であることも忘れてたくない。西洋古典音楽の作品に忠実な演奏の世界では、感動は必要条件ではあっても、十分条件ではない。＜結果オーライ＞では済まされないのだ。新しいモーツァルト演奏は、物真似ではなく、根本的な勉強を基礎とした創造的（かつ想像的）な努力によってしか生まれないだろう」^{注8}。

5. 思考を歪め停止させる言葉狩りをやめよう

努力の成果を表現するに当たっては制限が付き物である。しかし、ある種の制限がいつしか時代の風潮として公にも個人にも適用されるようになると問題となる。

「とある古楽レーベルのための解説書原稿。担当編集者と会うと、モーツァルトが独奏者に対して書いた（親しみのこもった侮蔑語の羅列が社の内規にひっかかる、どうにかならないか、と言う。[中略] この部分はそもそも英文の翻訳であり、しかももともと200年前にモーツァルト本人が自筆譜に記入したことばである。私は英文の執筆者とモーツァルトのどちらをも裏切る気はないと答えた。[中略] 幸いこの編集者は非常に decent [慎み深い] で問題がよくわかる人のようで、話題はここから大きく広がり、他の分野にも及んだ。この手の語彙が豊富でありそうなロックではどうしているのか尋ねると、英文の歌詞のみを印刷したり、『翻訳不能』と表記したりするらしいこと。特にマスコミ関係の大企業は、消費者からのクレームをなによりも恐れているらしいこと。結局、この時点で原稿はもとのまま掲載される方向になり、原稿を撤回することも、あるいは私自身が＜断筆宣言＞する必要もなくなったようだ。[中略] それにしても最近、いわゆる＜差別語＞の＜自粛＞は音楽会でも目立つ。[中略] ここではここ数か月に体験したオ

ペラの例を二つとりあげてみよう。[中略] 問題はリゴレットの字幕である。[中略] 今回の日本公演の字幕では、たとえばある個所では [中略] 『背中に瘤がある』と言いかえられていた。[中略] このオペラの衝撃力のひとつは、観客がリゴレットの外見から受ける印象に依存している。誤解を恐れずに極端な言い方をするならば、誰もが持っている『正視したくない』という恐怖感・差別感が前提となってこのオペラは普遍的な感動につながるのだ。最初で差別感をむしろ強く喚起（露呈）させ、やがてそれを同情から共感に変えて行く、という意味でも、このオペラは極めて教育的なのである。もちろんこの点を根拠に、この作品そのものに強い差別感覚があることを問題にして否定することも不可能ではないが、リゴレットの身体的特徴とこのオペラを切り離すことはできない。この議論を根本的かつ真剣に行うことこそ、字幕でことを隠蔽することよりはるかに、差別を解消することに役立つだろう。もうひとつはリヒャルト・シュトラウスの《影のない女》。不可思議な霊界から来て人間の皇帝の妃となっている影のない女は、霊界と地上との中間にある宮殿に皇帝とともに暮らしており、夫が石になってしまうというので、乳母の助言に従って汚い下界に降りる。染物師バラクの妻から影を買い取ろうというのだ。[中略] バラク以外の登場人物に固有の名を与えないことで幻想的・象徴的な意味を強めた台本作者ホフマンスタールは、バラクの 3 人の弟をそれぞれの肉体的ハンディキャップによって呼んでいる。[中略] ショルティ指揮の完全全曲盤 CD の日本語の部分には、驚くべきことに、ホフマンスタールが 3 人に与えた名前は完全に欠けている。[中略] かつて本国においてさえ、シェイクスピアの戯曲は大幅に改竄された姿でしか上演できなかった。往時とちがって上品な社交場と化していた劇場という場にとって不適切なことがたくさんあったからだ。今のまま<言葉狩り>がつづけば、極東の島国はシェイクスピアやヴェルディがそのままのかたちでは上演できない、世界でも稀な<先進国>になるにちがいない。そしてモーツァルトを含めたイタリアのオペラ・ブッフアの豊饒な侮蔑語はどうになってしまうのだろうか」⁹。

6. 当時の習慣とされるチェロを欠いた編成によるセレナーデ類の演奏紹介

音楽そのものについての解説から印象的なものを紹介する。トン・コープマン指揮、アムステルダム・バロック管弦楽団によるモーツァルト:ディヴェルティメント集の CD 添付解説である。

「当時の用語法では『バツソ』は低音楽器全般をさす集合名詞であり、弦楽器に限っても、実際に使われる楽器には多くの可能性があった。チェロとコントラバスのどちらか、あるいは両方か、補強のためにファゴットを加えるかどうか。ファゴットはさて措くとして、残りの 3 つの可能性は、編成の人数や所属ジャンルにかかわる。チェロのみであるなら、各パート 1 人の室内楽であり、所属ジャンルは弦楽四重奏曲ということになる。コントラバスのみなら、各パートの人数がどうであれ、野外音楽としてのセレナーデ類に属することになる。両方の楽器であるなら、弦楽五重奏曲か弦楽合奏曲ということになるだろう。詳細は略すが、この [K.136~138 の] 3 曲では最低音が多用され、しかもオクターヴ上げると具合の悪い主題的に重要な音がそこに含まれているため、『バツソ』=チェロと結論できる。下の C 音まであるチェロに比べて、コントラバスは通常（記譜上の）E 音までしかなく、モーツァルトの時代にはさらに最低音が高い小型の楽器も好んで用いられた。このため、コントラバスの使用が明らかな作品では、モーツァルトは最低音域の使用を注意深く避け、使うときでもオクターヴ上げて構わないような箇所に限っているのだ。だからモーツァルトの通常の様式の範囲内では、ここでコントラバスの使用は考えられず、3 曲の《ディヴェルティメント》は元来弦楽四重奏曲として書かれたと結論できるのである。[中略] 最近異説があるものの、モーツァルトの時代、野外音楽たるセレナーデ類は、チェロ抜きで演奏されたと考えられている。ザルツブルクでは演奏の目的地まで楽師たちはマーチを演奏しながら行進したのでチェロの参加は不可能だったし（コントラバスには専用の台車があった）、セレナーデ類の演奏を描いた当時の図版にはコントラバス奏者しか描かれていないのだ。この独特の楽器編成がこの曲 [K.251] で再現されたのは、おそらくこの録音が最初だろう。低音がふつうより 1 オクターヴ下にあり、そのゆえに生じる空隙をホルンが埋める、という特異な響きがはじめてヴェールを脱いだのだ」¹⁰。

このCD発売の後、森さんは来日したコープマンに直接確認している。

「問題は[K.251に]チェロがいるのかいないかだった。残響豊かな録音のためついに確信できなかったのだが、私の耳にはこの演奏が、当時の習慣と考えられているチェロを欠いた構成による、モーツァルトのセレナーデ、ディヴェルティメント類の初めての録音だと思われたのだ。初対面のコープマンは評判通りの人柄、着替えもせずにステージの袖で人に囲まれている。簡単に自己紹介すると、たちまち旧知のようになり、演奏と同じように早口で喋る。チェロのない編成は、私の推定どおり。コープマンはすぐこちらの言ったことを肯定すると、『いいひびきがするだろう』とつけ加えた」^{注11}。

森さんは著書、論文、音楽誌記事など国会図書館で閲覧できる資料のほか、演奏会プログラム、CDブックレット等にも上記のように親切でまじめな情報を書き続けていたのだ。

7. 会話の断片

森さんとの直接会話でお話いただいた内容をいくつか記しておきたい。

7.1 翻訳資料のアーカイブをウェブ上に整備したい

研究の下調べのために個人個人が論文や書籍を翻訳したメモ資料は膨大なものとなっている筈だが、研究仲間がお互いに閲覧することはできない状況である。これを共有化できれば翻訳の手間が省けるのだが、というものだったが、著作権の問題もあって実現しなかった。

7.2 人口に膾炙したアマデーウスという呼び方を別の呼び方にしないでほしい

モーツァルトが自身をアマデーウスと呼んだ例が少ないのは何故だろうか、という疑問を解決するために先行論文の有無を森さんに問い合わせたことがある。森さんからはコピーがどこにあるか探せないとしながらも、親切に2論文の表題を記憶で教えていただいたのであった。その際に釘を刺され「人口に膾炙したアマデーウスという呼び方を、別の呼び方が正しいとして結論付けないようにしてほしい。皆が混乱するから」というコメントをいただいた。2論文の結論が「モーツァルトはアマデーという呼び方を好んだ」というものであることを御存知の上での老婆心であった。森さんの慧眼の通りその後モーツァルテウムなどがモーツァルトをフルネームで呼ぶときにアマデーを使い始めた。しかしこれは1777年以前に適用するのに大いに違和感があるため、汎用的な名称にはなりえないことから、森さんとともに異を唱え続けたい。



偲ぶ会では森さんが青春を過ごし、初めて解説の筆を執り、半世紀近く演奏会に通い続けたオーケストラである日本フィルの団友によりK.581から第2楽章が演奏された。

『音楽現代』には森さんによるヴォルフガング・ブラート(1930-95)への追悼文がある^{注12}。そこに書かれた文章がそのまま森さんにあてはめられるとはなんと悲しいことだろう。

「まもなく定年を迎え、いよいよ著作に励もうとしていた森泰彦氏の莫大な知識は、本人とともに消えてしまったのだ。[中略]展開するはずだった著作活動は、いったいどんなものになるはずだったのだろう。それを知る術は永遠に失われてしまった」。

注1:『音楽現代』1993年11月号<モーツァルト演奏の現在(28)>芸術現代社

注2:『音楽現代』1995年7月号<モーツァルト演奏の現在(38)>

注3:『音楽現代』1993年5月号<モーツァルト演奏の現在(25)>

注4:用例として『土佐日記』の12月23日付:「守(かみ)がらにやあらむ、國人(くにびと)の心の常として、今はとて見えざるを、心あるものは、恥ぢずになむ來ける。(国司の人柄のせいでありましようか、地方人というものは、通例もう別れてしまうのだから用はないと、顔を見せないものですが、やはり誠意ある人は、世間態を構わずに来てくれたのです)紀貫之/三谷榮一訳注『土佐日記』角川文庫ソフィア1999」

注5:『音楽現代』1989年7月号<モーツァルト演奏の現在(2)>

注6:『音楽現代』1990年9月号<モーツァルト演奏の現在(9)>

注7:『音楽現代』1994年1月号<モーツァルト演奏の現在(29)>

注8:『音楽現代』1989年11月号<モーツァルト演奏の現在(4)>

注9:『音楽現代』1993年11月号<モーツァルト演奏の現在(28)>

注10:エラート(ワーナー・パイオニア)WPCC-3280

注11:『音楽現代』1991年7月号<モーツァルト演奏の現在(14)>

注12:『音楽現代』1995年7月号<モーツァルト演奏の現在(38)>原文は「モーツァルトにまじめな関心のある者なら誰ひとり知らぬ者のない、この戦後最大のモーツァルト研究者のひとりの著作は、ほとんどがこの400ページ強のペーパー・バック一冊に収まってしまっている。まもなく全集の編集主幹として定年を迎え、いよいよ著作に励もうとしていたヴォルフガング・ブラートの莫大な知識は、本人とともに消えてしまったのだ。[中略]展開するはずだった著作活動は、いったいどんなものになるはずだったのだろう。それを知る術は永遠に失われてしまった」。

(2019年6月1日作成)