

揺らぐ楽器像 電子オルガンのアイデンティティと普及

富山大学教育学部助教授(音楽科教育)

深見友紀子

はじめに

現在、多くのオペラ公演が電子オルガン伴奏によって行われている。なかでも、一昨年(2007年)の東京室内歌劇場公演『ヒロシマのオルフェ』や『魂と肉の劇』などの成功はまだ記憶に新しいことだろう。また、音楽教育界、とりわけピアノ教育界での動きも顕著であり、東京音楽大学大学院修士課程ピアノ科の修了公開試験や(社)全日本ピアノ指導者協会(略称ピティナ)のコンクールなどにおいて、電子オルガンがオーケストラ(または第二ピアノ)の代わりに活用されたり、ベトナムや台湾の音楽大学などの専門機関で、電子オルガンによるコンサートがピアノ科の学生によって開かれている。

一方、電子オルガンとはどういう楽器なのか、また今後どういう楽器として広めていきたいのかということなどについても、さまざまな意見が述べられている。三段鍵盤を持つライブ性の高い電子楽器、一人でオーケストラ表現のできる楽器などといったすでに陳腐化した定義づけに加えて、最近では、「電子オルガンは(電子楽器であるものの)生楽器である」という少々難解な定義まで生まれている。この定義の意味するのは、電子オルガンをアコースティック楽器と同一地平に立った芸術性の高い楽器として認知させたいということなのである。

音楽教育者である私にとって、楽器というものはより良い教育実践を可能にする道具である。したがって、アコースティック楽器の音色を模倣することも電子オルガンのアイデンティティの一つであると簡単に考えがちであるが、電子オルガン奏者にとっては、電子オルガンのアイデンティティは、奏者である自分自身のアイデンティティにも通底する重要な問題なのである。

私が本稿をまとめようと思ったのは、最近の電子オルガンの社会化を目指した試みや、ピアノ専門教育への働きかけ、またはピアノ専門教育からの働きかけによって行われている試みは、クラシック芸術楽器として電子オルガンを位置づけるために行われているはずであるにもかかわらず、それを阻む素因を内包しているのではないかと感じたことがきっかけである。

もう一つの契機は、^{注1} 昨年の全日本電子楽器教育研究会論文集に掲載された秀逸論文「電子オルガンによるオペラ伴奏を考える」の存在。長年電子オルガン伴奏に携わってきた演奏家としての柴田薫氏がこの論文で主張するのは、紛れもなく電子オルガン奏者のアイデンティティ(正確には彼女自身の)であって、電子オルガンのアイデンティティではないということであった。

そこで本稿では、電子オルガンの社会化を目指した試みや、ピアノ専門教育への働きかけ、またはピアノ専門教育からの働きかけによって行われる試みのなかに存在する、クラシック芸術楽器としてのアイデンティティ確立を阻む要因を具体的に明らかにし、さらに電子オルガン奏者のアイデンティティをも考慮しながら、芸術性の高い楽器を目指すにあたって整理しておかなければならない点や問題となる点を指摘し、今後の方策の幾つかを提案したいと思う。ここではポピュラー音楽のための楽器としての側面には触れないことにする。

I 電子オルガンの社会化とアイデンティティ

1-1 電子オルガン音楽と他ジャンルとの共生～3つのボーダーレス化

エレクトーン音楽研究室長、阿方俊氏は、電子オルガンの社会化を推進するためには他ジャンルとの共生が必要であるとし、これからの電子オルガンの在り方について、楽譜、奏者、音響面から、以下のように分類した。^{注2}

- ①オーケストラ譜やピアノ譜のボーダーレス化
- ②ピアノ奏者と電子オルガン奏者のボーダーレス化
- ③電子オルガンと生楽器の響きのボーダーレス化

①は、オーケストラ譜からその音楽的要素を読みとって再構築する、電子オルガンによる「スコアリーディング奏法」、およびピアノ譜に色彩やその他の効果を加えて電子オルガン用に再構築する「オーケストレーション」を指す。

②は、ピアノを専門に勉強してきた人が電子オルガンも弾く、つまり二つの異なる鍵盤楽器を自在に操ること、〈バイキーボード〉(Bi-keyboard)を推奨しようとする方向性である。

③は、電子オルガンと生楽器の響きを融合(Melting-sound)させて、電子オルガンとアコースティック楽器とを共生させていこうとする試みである。

阿方氏は、これらの活動をプロデュースする立場から、この10年間、電子オルガン=ポピュラー音楽のための娯楽楽器というイメージからの脱却を図ってきた。クラシック音楽界で用いられる楽器にするための、人並みならぬ情熱と実績は誰もが評価するところであり、その活躍は国内だけに止まらず、アメリカ、近年はアジア諸国にも拡大している。

ところで、当初電子オルガンのアイデンティティの確立に焦点化していた氏の論調が方向性を変えるのは94年頃である。前述した「3つのボーダーレス化」を発表したのは95年であるから、94～95年といった方が正確かもしれない。

注1 『96年全日本電子楽器教育研究会論文集』全日本電子楽器教育研究会、1996年8月、p. 62～p. 79。

注2 阿方俊「21世紀を指向した電子オルガン音楽と他ジャンルとの共生—3つのボーダーレス的考えの提案—」、『新たな音楽文化の創造に向けて 全日本電子楽器教育研究会10年のあゆみ』全日本電子楽器教育研究会、1995年8月、p. 16～p. 17。

「次世紀を指向した新しい音楽教育の在り方の一つとして、音楽大学をはじめとした高等教育機関において、上記①②③^{注3}についての実験を行うことを提唱したい」と述べていることからわかるに、電子オルガンのアイデンティティの確立というよりもむしろ、電子オルガンを媒介とした音楽教育のシステム改革へとその関心を移していくのである。

時代の変化に対して常に後手に回ってきた音楽教育界が、18歳人口の減少に伴う運営上の危機感から、氏の提唱する内容やその行動力に触発され、影響を受けたのは言うまでもない。その一方で、電子オルガン関係者からは、「これでは電子オルガンは手段に過ぎない」といったような不満の声を聞くことも多くなった。

1-2 アイデンティティ確立を阻害すると思われる点 ～電子オルガンの社会化の動きから

電子オルガンの社会化の動きのなかで、アイデンティティの確立を目指すために懸念される点を抽出し、その根拠を挙げよう。

1 ①に関連して～オリジナル楽譜不在という状況は正しいか

94年度全日本電子楽器教育研究会シンポジウムの学長提言で、東京音楽大学の植村泰一氏が「フルートはヴァイオリンなどの楽譜を積極的に自分のレパートリーとしている。電子オルガンにもこの発想が必要であろう…」と述べているが、阿方氏は、その発言を受けて、「電子オルガンも他楽器のレパートリーとの横断的活用を積極的に行っていく必要がある」としている。

ポピュラー音楽の場合、楽譜はあくまでも手掛かりにすぎず、実際の演奏においては、発せられたサウンド(音)そのものに演奏者の解釈や音楽的能力が表現される。言い換えるならば、ポピュラー音楽においてテキストとは、聴取される音そのものであると認識されている。

一方、クラシック音楽の場合は、もちろん演奏者に即興性や編曲力が要求され、今後ますますその傾向が強まると思うが、一般的には楽譜がそのままテキストとして捉えられている。

したがって、〈無限レパートリー〉＝教材には特殊なものを使わず(電子オルガン譜は使わず)、オーケストラやピアノ譜を用いる、という考え方を押し進めると、電子オルガンを使った音楽教育の可能性や電子オルガン奏者の守備範囲は確実に広がるであろうが、クラシック音楽界にアイデンティティの確立した一楽器として認知させる際の基盤は脆弱にならざるを得ない。最近ではポピュラー音楽でさえもその普及のためには楽譜が必要であるとされているのであるから、楽譜売場の楽譜がすべて電子オルガン用の楽譜と見なせるとするのはいささか極論であると思う。

また、電子オルガンによるリダクションをピアノによるリダクションと比較する傾向があるが、ピアノの場合のそれは、確固としたピアノ譜で表されたオリジナルな領域があつたうえでの新たな可能性の追求であり、いわば余剰の部分であるという点で、安易に比較するのは無意味であろう。

注3 阿方俊 前掲論文、p. 21。

2 ②に関連して～ペダル鍵盤を使わない演奏は稚拙すぎないか

ピアノを専門に勉強してきた人が電子オルガンを弾くにあたり、大概のピアニストが苦手とするペダル鍵盤をなるべく使用せずに(少なくとも最初は)両手のみで演奏することが推奨されている。彼らはわずか数カ月間、極端な場合などは何回かの練習を経て〈バイキーボード〉としてステージに立ち、電子オルガンを演奏するのであるが、ピアニストによるこのようなペダル鍵盤を使わない電子オルガン演奏は、概してつまらない。

なぜなら、聴き手はその楽器の音楽を受容する時の重要な指標、“その樂器的っぽさ”は、電子オルガンの場合、ペダル鍵盤の“フットワーク”(左足のさばき方)であり、まさにペダル鍵盤こそ命だからである。また、聴き手は名人芸、パフォーマンス的なおもしろさ、卓越した技巧(Virtuosity)を見たがる習性がある。そして、そうしたトップクラスの名人芸が存在して初めてその楽器が認められるのである。

技術の修練からの解放は一般教育の場合には重要であるが、ピアニストによる即席仕立ての本来的ではない演奏が蔓延してしまうのは、一楽器のアイデンティティ確立には足枷となるだろう。その結果、芸術楽器としての認知はますます遠のいてしまう。

さらに、ペダル鍵盤を使わない電子オルガンの可能性というのは、電子鍵盤(楽器)の可能性であって電子オルガン独自の可能性ではない。このような意味合いからも、電子オルガンのアイデンティティは追求できないと思われる。

3 ③に関連して～レジストレーションは単なるボタンでいいのか

テレビのオン・オフやチャンネル選びと同程度の最小限のレジストレーションに限定するということが、弦楽器、木管楽器、金管楽器などの基本セット以外は使わないということの基本方針の一つとしていることについても、ペダル鍵盤の未(不)使用と同様、疑問である。

レジストレーションというのは、電子オルガン演奏にとっては演奏の準備ではなく、演奏そのものだからである。また、楽器を学ぶこと=演奏の型を学ぶことであるとするならば、電子オルガンの場合、レジストレーションは一つの型であって(これがモデルチェンジの度に覆ると型として定着しないのだが)、これを学ばなければ楽器を勉強したことにはならない。

4 ③に関連して～行きすぎた“融合音”実践は何のためなのか

アコースティック楽器と電子オルガンの共生には以下の二つのタイプがある。

一つは電子オルガンにピアノや打楽器などが独立した形で加わるアンサンブル、もう一つは、管楽器または弦楽器が電子オルガンと一緒にメロディやハーモニーを部分的ないしは全体的に奏する形のアンサンブルである。前者は、“加わるもの”、後者は“溶け合うもの”(融合音 Melting-sound)であるとされる^{注4}。

前者についてはさまざまな実験的な試みが可能であるだろうが、後者については、オーケストラの弦楽器各パート(第1ヴァイオリン、第2ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、コントラバス)に2台の電子オルガンが加わることにより、たとえ十数名のヴァイオリンの響きがしても(第1ヴァイオリンの奏者は1名なのに)、電子オルガンのアイデンティティの確立に意味を与えるものではあり得ない。ましてや、「オーケストラピットで演奏されたため、視覚上の問題が解消されて、全く違和感がなかった」といった類の評価は、電子オルガン奏者の存在をもないがしろにするものである。電子オルガンのアイデンティティが「他楽器と共生できること」であろうはずはない。

注4 阿方俊 “New Trends in Education of Professional Musicians Using High Tech Instrument”、96年ISME「専門家教育」委員会論文発表日本語訳原稿、1996年7月、p.5。

Ⅱ 電子オルガンのピアノ専門教育での活用とアイデンティティ

2-1 ピアノ専攻における副科としての電子オルガン実技

現在の電子オルガンは、鍵盤楽器ゆえの汎用性に加え、ピアノ音の自由度の低さを克服しつつあり、ピアノを補完するような位置づけになっている。私はこれは広く電子鍵盤楽器全般の傾向であるとして、電子鍵盤楽器の多効用性であると定義した。^{注5}

台湾東海大学音楽学部ピアノ科主任教授、郭宗愷氏は、この多効用性に着目し、ピアノ専攻の学生が電子オルガンを演奏することを奨励している。彼は電子オルガンを演奏するメリットについて、以下の10項目を挙げている。^{注6}

- ①電子オルガンは非常に有効な、音楽の動的本質のパロメーターである。
- ②電子オルガンは触鍵スピードを訓練する鋭い道具である。
- ③電子オルガン経験は曲の風格に対する認識を助ける。
- ④電子オルガンの合奏は総譜視奏の応用である。
- ⑤電子オルガンの合奏は管弦楽法の学習を助ける。
- ⑥電子オルガンの合奏は指揮者を見る習慣を訓練できる。
- ⑦電子鍵盤楽団は曲目の範囲を広げる。
- ⑧協奏曲の演出機会が増える。
- ⑨演奏状況の拡大
- ⑩新たな音響の開拓

さらに次のように説明する。「ピアノは音を出して次の音が出るまでの間、音の変化を想像しているわけである。減衰音から脱皮する条件は、演奏者が音と音の間に芸術的な音を想像しうるか否かにかかっている。バッハは数多くのハーブシコードのための曲を作曲しているが、彼はこの楽器にあまり好感を持っていなかったと言われている。それはハーブシコードが減衰音の楽器だからである。そこで、バッハは鍵盤楽器を習う学生にまず声楽を勉強させ、歌う習慣と想像力を身につけさせようとしたのである。次に、指先の力加減で、ある程度の音の変化がつけられるクラヴィコードを弾かせ、それからハーブシコードを習わせたのである」^{注7}

このように、バッハの時代、声楽やクラヴィコードはハーブシコードを勉強するための手段であったのだが、この考え方を現在にも適用し、電子オルガンはピアノの持つ弱点を補ったり、アンサンブルの機会をピアニストに与えたりするための手段であると郭氏は捉えている。

注5 拙稿「“無弦の鍵盤”の時代へ」、『新たな音楽文化の創造に向けて 全日本電子楽器教育研究会10年のあゆみ』全日本電子楽器教育研究会、1995年8月、p. 10～p. 15。

注6 郭宗愷「電子オルガン(エレクトーン)の音楽的本質およびピアニストの育成 —台湾東海大学ピアノ専攻学生の電子オルガン体験—」、『96年全日本電子楽器教育研究会論文集』全日本電子楽器教育研究会、1996年8月、p. 191～p. 193。

注7 郭宗愷氏の前掲論文の内容を、阿方俊氏が次の連載の文中でまとめた。阿方俊「ピアノ科学生のための副科エレクトーンの魅力」、桑原巖・山脇一宏《ピアニストとエレクトーンの現在と未来 ピアニストのためのエレクトーン活用講座④》、『ショパン』、(株)ショパン、1997年4月、p. 113。

一方、同様の視点より、阿方氏は副科として電子オルガン実技を勉強することを〈バイキーボード〉の経験と換言し、以下のように言う。「通常、ピアノ科の学生はピアノという“単音色”で“減衰音”の楽器により、“ソロ”を中心とした勉強をしている。しかし、一般の音楽をみると、オーケストラをはじめとして、“多音色”や“持続音”による“アンサンブル”の演奏形態が多い。したがって、広く音楽家や教育者として活動していくためには、これからピアノ教育で欠けている要素に関する教養の一つとして、〈バイキーボード〉の経験は望ましいといえる」^{注8}

また、ウィーン国立音楽大学指揮科助教授、湯浅勇治氏は、「ピアノを習い始めた時からピアニストにさせようとする必要はないが、知識の面ではもっと幅広いものを提供していこうという姿勢がなくてはならない。その一手段として電子オルガンを使うことは悪いことではない」^{注9}と述べている。

2-2 アイデンティティ確立を阻害すると思われる点～ピアノ専門教育での活用から

ピアノ専門教育において電子オルガンの活用を推進させようという動きのなかで、電子オルガンのアイデンティティの確立を目指すために懸念される点を根拠とともに挙げる。

1 電子オルガンはあらゆる楽器の単なる練習手段なのか

音楽教育上の課題を解決するためにある楽器を活用するという事例の一つとして、台湾東海大学音楽学部ピアノ科が行っている電子オルガンの活用は非常に効果的であり、2-1 ①～⑩に挙げたメリットもおそらく妥当なものであるだろう。郭氏には電子オルガン＝ポピュラー音楽のための楽器といった先入観もなく、日本における40年近くに亘る電子オルガンの変遷とは無関係なより自由な見地から、電子オルガンをピアノ実技の技術向上のための手段と捉えることができたのであろう。

ただし、「ベートーヴェンのピアノ作品を演奏する時、その根本的な解釈方向は、管弦楽の概念で処理しなければならない」、「他の楽器の音声とアーティキュレーションを模擬することは、ピアノの演奏には相当のプラスとなる」といった彼の考えは、「電子オルガンは各種の楽器の音声を出すことができるから、それぞれの楽器のアタックとリリースの方法の訓練に資するところがある」^{注10}（いろいろな楽器の仮想現実的演奏体験）というところまで拡大発展する危険性がある。この時、電子オルガンはさまざまな楽器の音響的特徴を把握するための便利な手段となってしまう。電子オルガンの芸術楽器として位置づけを図るためには、この方向性は憂慮すべきことではないだろうか。

また、30分の説明と機器操作の実習で直ちに合奏のリハーサルに入ることができる^{注12}といったように、その簡易さを強調することについてもいささか気になるところである。

注8 阿方俊「21世紀を指向した電子オルガン音楽と他ジャンルとの共生—3つのボーダーレス的考えの提案—」、p. 16～p. 17。

注9 桑原巖・山脇一宏「なぜ、エレクトーンなのか」、《ピアニストとエレクトーンの現在と未来 ピアニストのためのエレクトーン活用講座⑤》、『ショパン』、(株)ショパン、1997年5月、p. 129。

注10 郭宗愷 前掲論文、P. 192。

注11 郭宗愷 前掲論文、P. 191。

注12 郭宗愷 前掲論文、P. 191。

2 ピアノと電子オルガン、「似て非なるもの」と捉えるべきではないか

ピアノ音の発音の特徴について郭氏は次のように述べている。「ピアノはアタックの後、音が自然に減衰していくため、演奏者と聴衆それぞれの“想像”と“推測”をもって、初めて音楽の伝搬機能は完成される。また、演奏者は、音と音の間に芸術的な音の“想像”を作り出し、聴衆は、第1音と第2音の時間過程の中にある演奏者の心情の変化を“想像”する^{注13}」

このことからわかるように、ピアノはある一つの音(点)と次に現われる音(点)との間にどれだけ想像力を働かせることができるか否かで、演奏の良し悪しが決まる楽器であると規定することが可能だ。そして、点と点により構成される“点線”であるピアノ旋律を、“実線”として把握するために電子オルガンを活用していると郭氏は言うのだが、確かにピアノ学習者にとって、“点線”から“実線”の輪郭を推測して想像的な世界から具象的な世界を体験することは勉強になり、イメージ作りに役立つことであろう。

しかし、電子オルガン演奏は、その“実線”をどう描くかということにその専門性が発揮されるのであり、そうした段階には到底及ばない初歩的な段階のみを利用されているにすぎないという印象を受ける。また、通常ピアニストがこだわる鍵盤のタッチのことについては具体的にあまり触れられていない。

3 副科実技の存在価値はこのままでいいのか

阿方氏は、電子オルガン副科の存在価値を以下のように説明している。「“そこはチェロのように弾いてください…、そこはフルートのように…”など、オーケストラの楽器をイメージして弾くことをピアノ伴奏者に要求してきた。しかし、これはあくまでも間接的なイメージ把握の範囲を出ないものである。それに対して電子オルガンの体験は、シミュレーションとしてだが、いろいろな楽器や奏法を直接的に把握することができることに特長がある。いろいろな楽器のシミュレーション的把握は、ピアノ学習者にとって従来とは異なった角度からピアノ奏法を見直すことにつながり、まさにここに電子オルガン副科の存在価値があるといえる^{注14}」

2と重複するが、本来、副科の実技とは、専攻以外の楽器経験を積むことにより、音楽に対する認識を広げるといった視点で選ぶべきものであると思う。結果的に専攻楽器の演奏に非常に良い影響を及ぼすということがあっても、そのこと自体が目的であってはならないはずである。ピアノ科にとって便利な手段となることが、「電子オルガン副科の存在価値」であってはならないのではないだろうか。

注13 郭宗愷 前掲論文、P. 188。

注14 阿方俊「ピアノ科学生のための 副科エレクトーンの魅力」、p. 113。

Ⅲ 電子オルガンのアイデンティティと電子オルガン奏者のアイデンティティ

3-1 電子オルガン奏者の苛立ち

電子オルガンによるオペラ伴奏の分野で精力的に活躍する柴田薫氏は、日頃の活動において感じる苛立ちを論文「電子オルガンによるオペラ伴奏を考える」において表明しているが、これをまとめると以下の5つになる。

- ①ただ単にオーケストラの安価な代用品として、オペラ制作者側、聴衆側の双方から認識されているにすぎないのではないか。
- ②「何が表現できるか」が性能で語られがちである。
- ③電子オルガンの音質がアコースティック楽器に限りなく近い音を指向してきた結果、クラシック音楽界に入り込むことができたが、それが電子オルガンの独自性を薄めてきたのもまた事実である。
- ④今まで主として楽曲を理解するための手段だった「スコアリーディング」が電子オルガンの場合は楽曲の表現そのものとなっている。また、作品を分析し、統合・再構築する過程で演奏者に編曲者や指揮者の資質が要求されるため、演奏者の負担感は極めて大きい。
- ⑤オペラ主催側や合唱団関係者は、オーケストラとピアノとの間に位置づけられているこの楽器の利便性に注目するのが常であり、演奏者個々人の創造性や音楽的思考、さらに端的に言えばその音楽力を注目することは比較的少ない。

このような柴田氏の懸念を集約しているのが、電子オルガン伴奏による『ドイツ・レクイエム』公演を行った東京カントライの會田和夫氏の発言である。^{注15}以下に引用しよう。

実際に聴こえる音はなかなかいいようである。特にファゴットやオーボエ、クラリネットなど木管のアンサンブルはいい音で鳴っている。心配は半減した。あとは会場でどう響くかである。

しかし、それにしても電子オルガン奏者の大変なこと。オーケストラ・スコアの中から自分の分担パートを抜き出し、指揮者の要求に従ってそれぞれの楽器の音色を作る。しかも分担する楽器も時々入れ替わるらしい。電子オルガン本体だけではなくミキサーも調整し、あげくにどんどん進むスコアをめぐっていく。フル・オーケストラを3人で奏するのであるから、まさに戦争である。他の楽器以上に集中力と体力を必要とすると感じた。

今録音を聴いてみると、オットー・クレンベルの演奏ではないかと思わせるような強烈なホルンの響き、カルロ・マリア・ジュリーニ指揮のウィーン・フィルもかくやというようなピアノシモの弦の音などが再現されていて、電子オルガンの可能性が広がっているのを感じる。

そこで、素人考えで欲を言わせてもらえば、音の厚みと奥行きをもう少し感じられるようにするために、さらにマルチ・スピーカーにして個々の楽器の音を受け持たせ、定位を明確にするというのは無理なのだろうか。

注15 會田和夫「世界初のエレクトーン・ヴァージョンによる『ドイツ・レクイエム』」、『エレクトーン』ヤマハミュージックメディア、1997年2月、p. 96。

もちろん、オーケストラの音を模倣するのではなく、電子オルガンによる音が新しいジャンルの音楽として生きて鳴り響けばそれは“演奏”として一つの意味を持つものだと思うし、当日会場に聴きにいられた多くの人に話を聞いても、「電子楽器だということが全然気にならなかった」「電子オルガンの技術はここまで進んでいるのだと認識を新たにさせられた」という声が多くを占めていたことがそれを物語っていると思う。

この文章を読むと、會田氏は電子オルガン奏者の負担や音楽力は大いに認めているものの、常に実際のオーケストラの音色と比較し、それらに酷似していることが電子オルガンの可能性の広がりとしていることや、より良い表現のために演奏者に対してではなく性能に対して要求をしていることがわかる。また、電子オルガンによる伴奏をオーケストラの音の模倣ではない新しいジャンルの音楽表現として認めようとする姿勢はあるが、結局はオーケストラの代用として見なしていることなども理解されるであろう。そして、これが電子オルガン奏者と共演する音楽家の一般的な感想であることもおそらく間違いないであろう。

3-2 電子オルガン奏者のアイデンティティ

柴田氏が論文の中で取り扱う内容は、結尾部で「電子オルガン奏者のアイデンティティの確立に、何かの働きかけとなれば、それは望外の喜び…」としているように、オペラ伴奏の実際的な問題と電子オルガン奏者のアイデンティティについてであり、前述した①から⑥までのうち、少なくとも④⑤は電子オルガン奏者のアイデンティティに関わることである。

楽器のアイデンティティと奏者のアイデンティティは連関することも十分あり得るのだが、これまで奏者のアイデンティティは楽器のアイデンティティに比べてかなり軽視されてきたのではないだろうか。電子オルガン伴奏をプロデュースする側も、演奏者の音楽力を示すというよりもむしろ、楽器の性能を誇示することに意識を向けてきたように私には感じられる。

しかし、たとえ性能が上がってもどこまでもオーケストラの代用として位置づけられるという現実がある限り、電子オルガンを芸術楽器として位置づけることは困難であるだろう。したがって、電子オルガンのアイデンティティを確立するためには、楽器学的な見地からの正攻法だけではなく、奏者のアイデンティティに注目するというのも有効な手だてではないだろうか。そして、現時点では奏者のアイデンティティの確立の方が、電子オルガン自体のそれよりも容易なのではないかと予想される。

ところで、柴田氏が言う仕事上の負担感については、テクノロジーの進展に伴い誕生した仕事には、多かれ少なかれこうした負担感が存在するのが常である。私が電子オルガン奏者に望むのは、そうした負担感に屈せず、それを専門性として捉え、対外的にアピールしていくことである。このような積極性が、テクノロジーの性能を自己の身体性に置き換えて表現の可能性を広げ、パフォーマンスの完成度を高めていくことにつながるはずだ。現状では都合のいいところだけを利用されているような気がしてならない。

IV 電子オルガンが芸術楽器として認知されるために

4-1 電子オルガン演奏の専門性を追求する

1 電子オルガン伴奏の専門性の確立

芸術楽器としての電子オルガンのアイデンティティを確立するためには、3-2で述べた理由により、電子オルガン奏者のアイデンティティの確立、具体的には職業としての専門性、高度な職人芸を徹底的に追求していくことが必要である。

そのためには、まず第一に、ピアノ経験者ならば必ず電子オルガンが演奏できるとする風潮に歯止めをかけなければならない。足鍵盤を使わない演奏や、単なるボタンと化したレジストレーションによる演奏が普及したとしても、音色や音楽表現の独自性を期待することなど到底できないからである。

電子オルガン奏者の演奏技術が低いと、電子オルガン演奏はただ単にオーケストラの安価な代用品とされ、「何が表現できるか」が性能で語られる傾向が増大する。さらに演奏者の質が下がると、残念ながら性能まで低く感じられるものであることは、多くの聴衆が認めるところであろう。

2 自己の音楽思想を持った即興力のある演奏者の育成

“電子オルガン奏者にしては”しっかりした音楽力を持っているというような限定つきの評価ではなく、音楽界のみならず、あらゆる芸術表現の領域においても他の表現者と対峙できる演奏者を育成することが急がれる。演奏者の音楽思想と卓越した演奏技術(Virtuosity)が、シンセサイザーと同じ機能を持つライブ性の高い楽器としての評価と結びついた時、電子オルガン演奏は稀少価値の高い芸術性豊かなものになると実感している。

海津幸子氏は、自分自身の活動が評価されるためにも「最高水準の音楽家として認知される電子オルガン演奏家が、たった一人でもいいから出てほしい^{注16}」と言う。そういう意味では、室内楽のコンクールに他の楽器の演奏者と同等の立場で出場した近藤岳、平沼由利両氏のような真摯な取り組みを今後も期待したい^{注17}。そして、そうした取り組みを電子オルガン界だけの話題に止めない努力をプロデュースする側にも演奏者自身にも望みたい。

また、電子オルガンによるオーケストラ表現は、一糸乱れぬ100人のオーケストラ演奏とは比較にならないほどの即興力が演奏者個人に要求される。柴田氏はそれを指揮者としての資質(の一つ)と捉えている。日々そのような即興力を培っているのであるから、もっと意識的に即興性を生かした音楽表現や他の表現者との共演などを多く試みるといいのではないだろうか。このような意味においても、即興性に乏しいオーケストラ楽器の“助っ人”的楽器として、“融合音”のみを求めていたのでは電子オルガン奏者の才能を引き出すことはできないと思う。

注16 海津幸子氏へのインタビュー、1997年4月29日。

注17 大阪室内楽コンクール&フェスタ GEN～平沼由利・近藤岳本選出場、大阪いずみホール、1996年5月24日。

4-2 職業としての〈バイキーボード〉養成は無用

1 中途半端な〈バイキーボード〉は必要ない

ピアノと電子オルガンの両方に卓越した演奏技術を持っている演奏者がいても、それは特殊な例であり、彼(女)たちはたまたま両方の楽器が演奏できる人たちなのである。タッチを適宜変えて演奏できることも、各人の技術やセンスの問題である。

〈バイキーボード〉の第一人者と評されている海津氏は、ピアノと電子オルガンをまったく別の楽器と捉えて演奏しているという。そして、彼女にしても試行錯誤を繰り返しながら両方をこなしているのである。^{注18}

職業としての〈バイキーボード〉養成やピアノ科における電子オルガン実技副科の設置などの動きの大半が、電子オルガン関係者からピアノ教育界への働きかけで生じていることを考えた場合、その目的が普及のため、つまり裾野を広げるためであるならばまだ理解できるが、電子オルガンを一芸術楽器として位置づけるためであるならば、何ら有効ではない。その中途半端な〈バイキーボード〉の量産は、一般の音楽教室でピアノと電子オルガンを並行して教えることのできる教師層の広がりには図れるものの、一方では、電子オルガンが単なる手段化する危険性をも十分にはらんでいる。

2 電子オルガン科学生の将来に関心を

〈バイキーボード〉養成と並行して、最近、電子オルガン演奏をピアノ科卒業生の新しい職業分野にしようという機運がある。この動きの推進派は、そうした人材育成について、「新しい職業に膨大なエネルギーがかかっては意味がない」との観点から、ピアノ経験者に対して〈バイキーボード〉の簡便さを強調している。しかし、今までにはなかった新しい職業に就くには、膨大なエネルギーと努力が要求される場合の方が多いのであって、特にテクノロジーの介在した分野では、旧来の職業のコンテンツを踏襲する何倍ものエネルギーを必要とするのが常である。^{注19}

また、急速な少子化に伴い、小・中学校などの公教育の音楽科教師や民間の音楽教室の講師などの採用が軒並みに大幅な減少を余儀なくされる今日的な状況のなかで、電子オルガン関係者がまず最初に考えなければならないのは、ピアノ科卒業生の新しい職業分野の開拓ではなく、電子オルガン科卒業生の将来なのではないだろうか。この10年間全国各地に次々に開設された電子オルガン科の成果が今問われ始めているはずである。

4-3 その他の方策

1 新しい音楽教育の在り方を発信する

阿方氏の提案する電子オルガンを中核に据えた音楽大学のカリキュラム改革案について、ここで詳しく触れる紙面のゆとりはないが、彼の主張する包括的音楽教育、チーム・集団での指導体制などは非常に意義深いものであるだろう。また、新しいメディアのなかで、電子オルガンはコンピュータやそのネットワークなどよりも音楽大学関係者に容易に理解できるものであるため、その問題提起が今後さらに大きな広がりを見せる可能性も十分あると考えられる。

注18 海津幸子氏へのインタビュー。

注19 阿方俊「ピアノ教育とエレクトーン」、桑原巖・山脇一宏《ピアニストとエレクトーンの現在と未来―ピアニストのためのエレクトーン活用講座③》、『ショパン』、(株)ショパン、1997年3月、p. 115。

しかし、当初アイデンティティ確立を目指していた電子オルガンが、近年ピアノ科にとって便利な手段となっていることから判断して、少なからず危惧されることがある。それは、電子オルガンが理想的な教育内容の実現にふさわしい楽器として重宝され、さらに一般の音楽界においても大きな貢献を果たしたとしても、それがそのまま電子オルガンの芸術楽器としてのアイデンティティ確立に結びつくのかどうか、ということである。

ある年月が経過して振り返った時、教育改革は進んだがそのきっかけとなった楽器、電子オルガンはいつまでも“継子状態”というのでは残念ではないか。単に手段として扱われるということなく、電子オルガンの発展にもつながるような方法を模索すべきである。

2 真の裾野を広げる

ピアノ科出身者に電子オルガンを演奏することを奨励することや、ピアノ科の副科実技楽器となることだけが、電子オルガンの普及ではない。楽器の真の普及とは、トップクラスの演奏が認知され、それを頂点として、一般の学習者や愛好者が裾野を構成し、一つのピラミッドを形成することである。

そういう意味では、音楽大学において「スコアリーディング」の手段となったり、音色に対する感性を養ったりする道具として普及するよりも、かつての電子オルガン教育が目指してきたような裾野の開拓をもう一度丁寧に行った方がいいのではないかと思う。

たとえば、ピアノ教育における『ブルグミュラー』のような教則本を作る必要はないのだろうか。時代を超えて弾き続けられる電子オルガンの名曲は必要ないのだろうか。そういった原点をもう一度みつめることに重点を置くべきである。そのことにより、オリジナル楽譜不在という問題のうちの一つを同時に解決できるのである。

おわりに

電子オルガンの社会化を目指した試みやピアノ専門教育での試みのなかに存在する、クラシック芸術楽器としてのアイデンティティ確立を阻む危険性を指摘し、それに対する方策の幾つかを提案してきたが、私は電子オルガンの持つ多効用性とその教育的な効果そのものを否定しているのでは決してない。むしろ私自身は電子鍵盤楽器の多効用性や教育上の効果を認め、啓蒙する立場にあるので、より良いピアノ演奏をするための練習手段として電子オルガンを位置づけようとするピアノ関係者の意図も十分理解できるつもりである。

また、電子オルガンが芸術楽器になることだけを望んでいるわけではなく、エンターテインメント性や大衆性(Popularity)を軽視する昨今の風潮についても実は大変残念に思っている。

私が本稿で強く指摘したのは、電子オルガンを芸術楽器として位置づけたいという願いがある一方で、それを後退させるような働きかけを同時にしているということの矛盾に対してである。言い換えれば、理想とする方向性と実践の内容とがかみ合わなくなったことに対してである。したがって、電子オルガンを活用しようとする電子オルガン関係者以外の人たちに向けてではなく、専ら芸術楽器としてのアイデンティティ確立を目指している人たちに対する問いかけとして、幾つかの示唆を行ったつもりである。

なお、本稿で取り上げたのは、電子オルガンを巡る現在の状況や問題点とそれらの対応策にすぎず、本質的なことにはほとんど触れていない。楽器のアイデンティティに関わる問題はそれほど奥が深いものであると実感している。

たとえば、楽器のアイデンティティの確立という場合に、「あの楽器の音!」と聴き手にわかるような固有の音は必要ないのかどうか。どういう音が正統性(Authenticity)のある音なのか。「多音色を持つこと」を電子オルガンの特徴、ひいてはアイデンティティのように捉える傾向があるが、それでいいのかどうか。また、「多音色を持つこと」を肯定しつつ、アコースティック楽器と同じ地平に立つことができるのかどうか、ということも検討の余地があるだろう。

加えて、本来楽器というものはある特定の音楽ジャンルと大きく関わるという事実を踏まえた場合、はたして電子オルガンはそのような音楽ジャンルを持ち得るのだろうかという類の問題も存在する。さらに、電子楽器は楽器の概念をどう変え、アコースティック楽器と電子楽器とはどのように共存し、棲み分けをしていくのかなどといった問題も挙げられるであろう。

このような課題の一つ一つをこれからじっくりと検証しながら、電子オルガンのみならず、大きく電子楽器全体を掘り下げていかなければならないと思っている。

付記：本稿において引用した文章については、全体の統一を図るために、文体などに多少の変更を施しています。できるだけ原文を参照されるようお願いいたします。