

表現者のための実践的な演奏法の指導法： 作曲法の観点からみた能動的表現法

| | |
|-------|--|
| メタデータ | 言語: ja 出版者: 公開日: 2019-03-25 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 増田, 達斗, Masuda, Tatsuto メールアドレス: 所属: |
| URL | https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/1096 |

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



表現者のための実践的な演奏法の指導法

—作曲法の観点からみた能動的表現法—

増 田 達 斗

Tatsuto Masuda

1 はじめに—ピアノ演奏の変遷—

1-1 「演奏=表現」と「テクニック」

音楽家にとって「演奏する」ということ、それは「表現する」という言葉にそのまま置き換えられるはずなのだが、それに関して「この人は認識が疎いのでは?」、「勘違いして捉えているのでは?」と思えてならない瞬間が、これまでの筆者の経験上多々ある。そしてそれは演奏レベルに関わらず、国際コンクールの演奏を聴いている時ですら感じずにはいられない。

まず筆者にとっての「演奏=表現」とは、「音楽的内容、社会的背景、作曲者の訴えなどが様々な角度から先行して理解され、その結果として各部分に必要なとされるテクニックを各々が研究し実践する」行為であることを明言しておこう。すなわち逆にテクニックが先行してしまうのは、設計図も組み立てる知識も無いのに、いるものからいらぬものまで道具だけ一式買い揃えただけの状態と同じであり、それだけでは決して本質に辿り着くことは出来ないと考えている。そして、願わくば自らも演奏を行う身として、この感覚に一人でも多くの演奏者に気が付いて欲しいのだが、残念ながらそこに気が付いていないな、と感じる演奏を聴く機会が日頃から耳が痛くなるほど多々あり、そんな現状を打開すべくこの執筆をさせて頂く。以降本論を進めていく便宜上、区別するために、筆者の望む音楽面先行の演奏のことを〈表現する〉とし、そうではない技巧面先行の演奏のことを〈演奏する〉とする。

もしこの状況をそのままにしておくと、将来的に取り返しのつかない大変な事態を引き起こしてしまうであろう。具体的に筆者が何に対して危惧しているのかというと、それは〈演奏する〉ということにおけるテクニック（楽器奏法）の面が余りに発達し過ぎた現代において、奏者が楽譜を読み込む際に真っ先にテクニックから理解しようとしてしまう、テクニックによって曲を細部まで構築してしまう、という現象に対して、それは果たして本当に感動的な演奏をもたらすのか?という大きな違和感が筆者により一層の焦燥感を駆り立てるのである。

1-2 19世紀のピアノ演奏界とテクニック

本論内では、説明上最も捉えやすく且つ筆者も演奏、作曲両面で深く携わっているピアノ音楽におけ

る演奏法及び解釈法に絞り込んで述べていく。

クラシック音楽の歴史を紐解いていけば、確かにロマン派の時代においてテクニック、とりわけピアノ界におけるテクニックの発展は目覚ましく、カルクプレンナーやモシエレス、タールベルクなどといった、華やか且つ派手で超人的な技巧でもって聴衆を魅了した「ヴィルトゥオーソ」たちがパリを中心としたサロン界の寵児として一世を風靡していた時代があった。皆がこぞって名人芸を要する自作曲を演奏して自己アピールを行い、またテクニックを磨くためだけの指矯正器具まで発明されていたという事実もある。若かりし頃のリストは少なからずそちらの流派に属しており、「リスト・マニア」と呼ばれる熱狂的なファンまでいた。シューマンもその様な世界に一時憧れを抱き、カイロプラストと呼ばれる器具で指の強化を図ったが、過度に使用したことが原因で右手に麻痺を引き起こしてしまいピアニストへの夢を断念したという話は有名である。だがそれと同時に、この風潮に怪訝を抱いていた人々も少なくなく、例えばショパンは、自身が執筆をしていた『ピアノ奏法』の草稿の中で次の様に述べている。

ピアノを習うために、今まで試みられてきた夥しい数の無益で退屈な訓練は、この楽器の練習には何の役にも立たぬものである。言ってみれば散歩するために、逆立ちして歩くのを習うようなものだ。おかげで普通の歩き方まで覚束なくなり、逆立ちしてもやはりうまく歩けなくなってしまう。これでは厳密な意味での音楽も難所と言われるところも弾けはしない——こんな練習の難しさは良い音楽、巨匠の音楽の難しさとは別のものだ。それは実質を欠いた難しさであり、新種のアクロバットなのである¹。

またショパンと親しかった詩人のハイネも、当時のパリの楽壇を鋭く揶揄している。

ピアノ名人どもがバッタの大群のように毎冬パリにやってくる。金を儲けるよりはむしろ、名を上げるために。パリで名を上げれば、よその国では一層豊かな金銭的収穫が得られるのだ。パリは彼らにとって、巨大な文字でその名声を読むことのできる広告塔の役割をはたしている。名声がここで読める、と私は言う。信じやすい世間に名声を告げ知らせるのがパリのジャーナリズムだからであり、かの名人たちは、その見事な名人芸でもって新聞とジャーナリストたちを利用するのが実にうまい²。

当時から真っ二つに流派が割れていたことがうかがえよう。しかしこれには現代にも通じるような時代背景が影響していることも考慮せねばならない。文化芸術プロデューサーの浦久俊彦は著書の中で端的にこう語っている。

十九世紀になって、音楽享受層が激変し、大量の「聴衆」が誕生すると、音楽における知的作用と情的作用は、大きくバランスを崩し、音楽にひたすら快楽を求め、音楽の官能的誘惑に服従し、音の洪水に身を任せるという聴衆が大量に発生する。彼らは音楽の精神的な内容よりも、派手で表面的な技巧を重視する。まるでサーカスのような曲芸的な音楽に喝采を送るのだ³。

つまり「ヴィルトゥオーソ」たちは筆者の指摘する〈演奏する〉人々とは異なり、最初からテクニックに走ったわけではなく、求めがあったからこそ、それに応じたのである。彼らは決してやみくもにテクニック自慢をしたわけではなかったし、演出という面では、学ぶべきことも多々ある。ピアニストであり音楽批評家でもあるチャールズ・ローゼンも、「演奏者が空中に手を振り上げ、髪をふり乱し、二世紀にわたっていささか過剰に演出してきたとはいえ、超絶技巧はピアニストのみならず、作曲家にとっても音楽の重要な一側面だった」⁴と言うように、テクニックが作曲家に及ぼす影響もあるのである。そして、現代のピアニストがそれらの作品にアプローチする際には、今まで述べたことを前提にテクニックを探究していくという作業が必要となるため、やはりこれは〈表現する〉行為の一部に位置すると言えるであろう。

1-3 20世紀のピアノ演奏界とテクニック

20世紀に入ると文明の発展とともに急進的に世の中が動き、多様化していく。その様子は芸術においても非常に顕著に表れており、演奏界にも大きな影響を与えることとなる。何といたっても作曲活動と演奏活動が完全に分離したのは20世紀であり、言うなればその悪影響がまさしく〈演奏する〉ことに直結しているのである。この時代はとにかく個々のアイデンティティをいかにして表出させようかという混沌の時代でもあり、ピアニストに限ってもホロヴィッツ、リヒテル、グールド、アルゲリッチ、ポゴレリチ、プレトニョフ・・・と実に個性豊かな奏者を挙げ出したら枚挙にいとまがない。今挙げたピアニストたちはいずれも確かな作品解釈と同時に極めて独創的な表現法を模索し、それを自身にしか編み出せないテクニックへと昇華させることに成功した人たちであり、それは現在も音源や映像によって容易に確認することが出来る。例えばホロヴィッツは、ピアニストにとって一番大切なのは、ピアノを打楽器から歌う楽器にすることであるという信念のもとに独自のピアニズムを築き上げ、大胆な緩急やダイナミクスを駆使して作品の持つ根源的な劇的要素を浮き彫りにしているし、リヒテルは大変博識であり、詩的な比喩によって作品の核心を突いた発言を数多く残しており、彼の演奏を聴くと彼の哲学が鮮明に伝わってくる。それに対し、やはりどんな時代にも反対意見というのは付きもので、「楽譜に忠実な」演奏を推し進める、いわゆる新即物主義も台頭する。ストラヴィンスキーは「音楽は再現されるべきであって、解釈されてはならない」⁵といい、ラヴェルはある人から彼の作品解釈法を尋ねられた際、「解釈は必要ない。書いてある通りに弾いてくれればいい」⁶と述べている。リパッティやミケランジェリといった敢えて主観的な演出を加えないことで逆にそれを個性とした名手もいる。

しかし、書いてある情報しか読み取らないとしても、既にそこには各奏者の解釈が試されるものである。例えばラヴェル作曲《道化師の朝の歌》の冒頭（譜例1）には *sec les arpèges très serrés*（アルペジオは歯切れよく非常に引き締めて）と指示されているが、アルペジオのスピードや「歯切れよく」の捉え方、更には左右の音量バランスやアクセントの強度など、その細かい加減は結局のところ個々の裁量に任されるのである。

そして、いずれのスタイルにせよここで重要なのは、皆それぞれの道を歩みながらも〈表現する〉ことによって演奏活動を続けていることである。

【譜例1 ラヴェル《鏡》より第5曲《道化師の朝の歌》第1～2小節】



2 〈表現する〉ために

2-1 現代の「表現」

21世紀に入るとメディアやインターネット、SNSなどの急速な普及と発展によって、益々個人単位での主張、情報発信が自由化していくが、その自在な発信をそのまま個々の「表現」としてしまうことは極めて危険であり、強いては現代の演奏界における〈演奏する〉事の誤った風潮にも、大きな括りで見れば合致する。

世の中には法律という最低限の規律は存在するが、それ以外の事柄については、個々の判断に委ねられている部分が多い。では個々の判断は何によって裏付けされ、導かれるかといえば、各々の経験、すなわち何を学び、その中から自分が何を選擇するかに基づいているのではなからうか。

そこで「表現」に食い違いが起きてしまう。筆者の求める能動的な表現とは、過去の事実や一般論をしっかりと踏襲した上でこそ初めて成り立つものである。その作業は一見遠回りのようだが、結果的には強い説得力を備えた個性となる。その過程を経っていない状態は「表現」ではなく「自分勝手」であると感じてしまう。演奏における表現も同じで、冒頭と別の言い方をするならば、「演奏＝表現」とは「能動的に楽譜を深く読み込んだ上で、各自最適と思われる奏法を見出し、実践する」ことであり、そのためには、入念な研究に基づく確固たる見識が強く求められるのである。

2-2 実践へ移る前に

では、実際に〈表現する〉ための分析法ないし指導法へ移ろうと思うのだが、その前に言っておかねばならないことが二点ある。

四

一つ目は、学習する奏者の年齢についてである。同じ曲を学ぶにしても十歳の子と十七歳の子とでは精神的にも肉体的にも成長度がまるで異なる。小学生に対して、いきなりここに述べているような内容を話したところで、訳が分からないであろうことは大体推測出来よう。ピアノ教育者として有名なクラウディオ・ソアレスは、「指導者が理解しておかなければならないのは、人間の身体と精神の成長の段階」と言い、12歳位までは技巧面重視の指導、12歳～18歳の段階では技巧的な面と同時に感情的な面を伸ばす指導、18歳を越えた段階で本格的に音楽の中の理論的、哲学的な内容についての理解力を深める指導を行う⁷、と提示しています。もちろん生徒たちの成長には個人差があり、現場ではその都度臨機

応変な対応が必要ではあるが、おおよそこの方針は正しいと筆者も感じるため、これから記述していく一連の指導法は「15歳前後から上の年齢」の生徒に絞った方法論とする。

二つ目に、例え同じ和声やリズムや音程等々が複数曲の中に見受けられたとしても、どの作曲家がいつ頃どこでどのような状況下でどの作品のどの場面に使用したかによって、その意味合いはまるで別物になるということである。例えば、ベートーヴェン作曲《ピアノ・ソナタ第18番》Op.31-3 第1楽章冒頭と《ピアノ協奏曲第5番》Op.73 第1楽章12小節4拍目（譜例2）には同じ変ホ長調のⅡ度の7の第一転回形が用いられているが、両者は書かれた年代も、楽器編成も、拍子も、リズムも、強弱も、上に付いている旋律も、曲内に現れる位置も何もかもが異なり、同じ和声で同じ作曲家だからといって一つに表現法を体系化させることなど、到底不可能なのである。ここではシューマン作曲《子供の情景》Op.15 より《トロイメライ》を題材に述べていくが、その曲に限らずありとあらゆる作品分析に際して、全く同様のことが言えることを念頭に置いた上で読み進めて頂きたい。

【譜例2 ベートーヴェン《ピアノ・ソナタ第18番》Op.31-3 第1楽章第1～2小節（左）と、ベートーヴェン《ピアノ協奏曲第5番》Op.73 第1楽章第12～13小節（右、弦部分のみ抜粋）】

Allegro.

同じ和声ではあるが、表情はまるで異なる。

3 能動的表現を得るために—《トロイメライ》を題材に—

3-1 歴史的側面からの分析

早速、具体的な解釈法を見ていきたいが、まず認識させるべきこととして、譜面を見る前の段階から既に作品へのアプローチは始まっているのである。先に述べた「どの作曲家がいつ頃どこでどのような状況下で」の部分を知っておくことは、表現、解釈の術として極めて有益であるどころか、必要不可欠である。なぜなら、ここに扱っている作品というのは、全て人間の手によって生み出された賜物であり、時代や国は隔てていても、それを演奏するのをもまた我々人間なのである。我々に日常生活があるように、シューマンにだって当然のことながら人間的な感情、思考、生活があったという事実を、言葉として認識させるのではなく、同じ地球上に確かに生きていた一人の男として、より身近な存在として、

認識させることが必至である。これは出来ることならば譜読み前の段階に、ある程度は教えるべきであろうが、譜読み後でも構わない。一流のピアニストであり教育者でもあったジョルジ・シャンドールは、「音は人間の感情全般を表現でき、また感情に影響を及ぼし得るものなのである」、しかし音楽が意味を伝える方法として現在の記譜法に対し、「明らかに記譜法が未発達である」⁸とも言った。ここから分かるのは、「音符だけでは、感情を喚起することは出来るが、作曲家の人となりまでは表現し切れず、不十分である」ということ。要するに「譜面を文字通りただ読んだだけでは、作曲家の真意には達しない」ということではなからうか。ラヴェルやストラヴィンスキーは確かに譜面を守ればそれで良いと言ったが、それは本人たちが主観的に思っただけの話であり、実際の演奏家たちはそれ以上のことを現に行い、その演奏でもって、今もなお名曲として弾き継がれ、聴き継がれているのではなからうか。

というわけで、《トロイメライ》の能動的演奏の実現に向けて筆者の思う、押さえておくべき歴史的事項をざっと述べてみる。1810年ドイツ生まれのシューマンが1838年に作曲したピアノ曲集が《子供の情景》Op.15であるが、作曲当時、彼はクララ・ヴィークという女性と熱烈な恋愛関係にあった。しかし彼女の父は身分格差を理由に二人の結婚を断固として認めず、シューマンは日々鬱憤を抱えながら過ごしていた。更に内部事情を掘り進めていくと、実はシューマンは元々クララの父にピアノを師事していたこと、シューマンはこの時既にピアニストへの夢を断念して作曲活動と評論執筆活動に心血を注いでいたところに、9歳年下の若くて美人でおまけに天才ピアニストとして注目を浴びていたクララが現れたこと、彼はクララの書いた曲のモチーフを《子供の情景》Op.15を含め彼自身の作品内に多数引用していること、彼には躁鬱的な気質があり、ダヴィッド同盟員（彼の評論内に登場する架空の団体メンバー）としても登場するフロレスタンとオイゼピウスという人物を自身に重ねていたこと、知的で父の影響で幼少期から文学に精通しており、特にE.T.A.ホフマンを筆頭に幻惑的なロマン主義文学に心酔していたこと、などといった複雑な人格像が浮かび上がってくる。そして、これらの生々しい人間模様を奏者は自身の経験や価値観に準えて、まるで実体験かの如く心に刻み込んでいく。すると、楽譜を見ずとも精神面における深い作品解釈をすることが可能となり、またこのように一人の人間の生き様を垣間見ることによって、奏者自身を精神的に成長させることにもつながるに違いない。

3-2 形式面からの分析

歴史的考察を一通り終えた所で、いよいよ作品内部の音楽的側面の理解へと突入していく。ここからは、筆者が特に重要と思われる形式面、和声面の二本の柱に絞って指導法を探っていく。

六

【譜例3 シューマン《子供の情景》Op.15より第7曲《トロイメライ》】



The image displays three staves of musical notation for piano. The first staff shows a complex rhythmic pattern with a 'ritard.' marking. The second staff continues the piece with similar complexity and another 'ritard.' marking. The third staff features a melodic line with lyrics 'ri - tar - dan - do' and a 'p' dynamic marking.

音楽学者である沼野雄司は、音楽の形式について他芸術の形式に比べて特異であると発言しており、その理由は音楽が様々な「反復」に支えられている点だという。そしてその反復には大きく分けて二種類存在し、「繰り返し反復」と「回帰反復」であるとしているのだが、この説明が大変興味深い。

「繰り返し」と「回帰」という二つの反復は、似ているようで大きく異なる。これを2次元と3次元の違いに比すことができるかもしれない。

繰り返し反復の役割は、基本的に音楽を大きなリズムに乗せて、前に運んでゆくことにある（「紡ぎ出し」なんていう表現を使うこともある）。何度も同じものを繰り返しながら、未来に向かってうねるように進む、というイメージ。

一方で回帰反復は、聴き手に過ぎ去った「過去」を一旦想起させながら、しかし同時に未来を目指す。ここでは過去・現在・未来が交錯することになり、2次元的な平面の世界は、ぐっと奥行きをまして3次元的な立体感を獲得するのである。⁹

七

ここで言われている繰り返し反復とは、フレーズないし動機の反復のことを指し、回帰反復とは大きなセクションの反復のことを指す。非常に音楽的であり芸術的な捉え方に筆者も共感したため、この言葉はそのまま使用させて頂くこととする。また、筆者からの補足でもう一点、反復とは真逆の要素として「新素材」を挙げておく。これは曲が進行していく中で、それまでに出て来ていない新しいモチーフが出現した場合のことを指す。

では「新素材」、「繰り返し反復」、「回帰反復」を軸に具体的な形式の分析に取り掛かっていく。

まず、最初に把握させるべき基本情報としては全体の形式、すなわちこの曲はABA' という3部形式であるという認識の共有。この曲の場合は8小節から成る大楽節が三つ連なった最も単純な3部形式である。しかし、実はそれ以上に教えるべき大切なことがある。それは次の二点である。

- ・「新素材」として第1～4小節に提示された主旋律を、その後様々な変容を伴った「繰り返し反復」が重ねられていく中で自然とこの曲の形式が形成されていること
- ・A'で「回帰反復」が起きていること

一点目は、作曲家にとってなかなか大胆な手法である。なぜなら、一步間違えればただらと同じモティーフを聴かされ続けるだけの、極めて退屈な曲になりかねないのだ。しかしシューマンは見事に冒頭からの静粛な緊張感を最後の小節まで持続させているが、そこで「変容」が重要となってくる。変容とは生物の擬態のようなもので、時間の経過とともにある部分ごとを変化させていくのだが本質が変化することは決してない。少し変な例えになるが、緑色のカメレオンを茶色に着色するのが変奏だとすれば、緑色のカメレオン自体が茶色に擬態するのが変容であるといえよう。

そうして曲を追ってみるが、冒頭の「新素材」の魅力に触れないわけにはいかない。第1～4小節がそれである。しなやかに弧を描くような旋律になっているが、もしこれが凡庸であれば、その後いくら巧みに変容したところで作品の魅力は半減したであろう。憧れの人にそっと手を差し出すかのような第1～2小節の上行音型は、第3～4小節にかけて縮節（前に出てきたモティーフが、音価ないし拍数を縮めて提示されること）されて二度現れるが、二度目（第3小節4拍目～）の縮節時にはバスも一緒に動くことで、一度目（第3小節2拍目～）にはないエネルギーを加えている。

更にこの部分から、シューマンの仕組んだある秘策を見出すことが出来る。フレーズを持続させるために、どこに重心を定めるかという問題は、作曲家にとっても演奏者にとっても、その人の技量やセンスが見透かされてしまうほどの大きな分岐点となる。そのためもっと細部まで曲を見つめてみると、この「新素材」を前後半に分けた際、拍節区分が不均等に作曲されていることに気が付くだろうか。第1小節アウフタクト～第3小節1拍目が計10拍あるのに対し、第3小節2拍目～第4小節3拍目は計6拍しかないのである。それによって、この1フレーズ内の重心は前者に傾き、必然的に人々の感情は前者で緊張状態となり、後者で弛緩することとなる。且つ、その中でも第1小節1拍目からと、第2小節2拍目からの音には周りよりも長い音価が当てられ、第2小節目のそれには、バスに前打音が付されることによって、わざと時間を多くかけさせるように書かれているのである。

八

このように形式というのは突き詰めていけば1拍単位にまで細分化してみることが可能である。そして現に、徹底的に分析することでしか見えてこない世界があることが分かった。この作業は〈表現する〉ためには、また生徒に自発性を促すためには、避けることの出来ない重要な指導点であるように感じる。

大枠の形式に話を戻そう。この冒頭4小節＝1フレーズが基本形となり、以降5回も「繰り返し反復」されるわけであるが、次の第5～8小節を見ると、音程、和声、リズム、ともにいくらかの変化を伴い、第7～8小節にかけては、上声から下声へと四声部に渡って対位的なモティーフの移行が確認出来る。すなわちこれが先述した変容なのだが、〈表現する〉ことにおいて最も重要なのは技法のシステムを知

ることではない。「新素材」が記憶となった時、「繰り返し反復」では一体どのように音楽が進んでいくのか、その微妙なニュアンスの変化への個々の捉え方こそが作品を〈表現する〉ことの本質へとつながるのであり、そこにいち早く生徒の意識を向けさせることは指導者として必要不可欠である。

すなわち「このフレーズはこう弾かねばならない」という正解など全く存在しないのである。ただし、深く多角的な分析を積み重ねていくことによって、より論理的な地盤が強化されて、その結果、演奏の説得力が増していく＝個々の表現が確立されていくことは、現時点でもう既に明白であろう。そのため第9小節目以降の「繰り返し反復」については、筆者がこれ以上述べたところで、指導法ではなく単なる一個人の印象にしかならないので割愛する。

さて、二点目の「回帰反復」に話を進める。この認識をすることは、3部形式に限らずあらゆる作品の全体像や部分ごとの呼応を把握していく上で欠かせない。第17小節目以降がその該当箇所であるが、沼野が言うように、これには過去・現在・未来の全ての指向性を内包している。一度出会ったものに再び巡り合えた時の感情というのは、その曲ごとに事前に提示されている「新素材」の性格によって、安心にも感動にも悲哀にも恐怖にもなり得る。しかし、いずれにせよ音楽の形式には「聴き覚えがある」感覚が極めて重要なのは確かであろう。でなければ、ずるずると引き延ばされただけの平面的な音楽と化してしまう。「新素材」のみでは聴き手の焦点が定まらないのである。また少し話は逸れるが、「回帰反復」だけでなく、どんなに最小単位であったとしても、「新素材」と「反復」のバランスは、緊張と弛緩のバランスに多大な影響を与えているため、作曲家にとって非常に神経を使う部分の一つなのだ。演奏者はそのことを十分に汲み取る必要がある。

そして、「回帰反復」を理解、教授する上で念頭に置いておかねばならないことがある。そもそも「回帰反復」とは、そこに作曲家のこだわりによって何らかの変化が加えられていようが、何も変化されずにそのまま再現されていようが、音楽には時間が深く関わっている以上、作曲技法とは切り離された客観的な現象としても、その表情には何らかの変化を必ず伴うということである。しかし、これは決して理論に基づく分析を否定しているわけではなく、むしろこうした性質を考慮しつつ音楽的な分析も行うことによって、より劇的な演出効果を導くための大きな手助けとなり、それは自己を〈表現する〉ことと結び付く。またこうした現象を理解することも、一形式の理解と言えるのではなからうか。やや哲学的で難解な領域ではあるが、これらを理解することによって練り上げられた一つの結論というのは、早々崩れるものではない。人間が生きる上で時間から逃れられないのと音楽のそれとは非常に似ている。故にそこから学べる演出効果というのは、人間的な感情と表現法に根差したものとなるであろう。

形式面で教えるべき大きな点は、この二つであろう。その他小さな点で挙げるならば、モチーフの音程幅の変化や第10小節目の内声に現れる「新素材」についてだが、基本的に既述の応用で全て説明が付く。

九

3-3 和声面からの分析

和声を知ることにもまた、ある一音単位から曲全体に至るまでの色彩感に、強いてはその表現法の本質に直結する重要事項である。ドビュッシーが残している言葉に、

名演奏家の第5指は玉に傷だ¹⁰

というものがある。これは和声をおごなりにして旋律ばかり目立たせて演奏するピアニストを揶揄した発言であり、彼にしてみれば「ハーモニーはメロディを重視する考えの風下に立つものではなく、2つは一心同体の関係にあるもので、歌はたんにほかし浮彫りくらいの味付けの役割しかもたないもの」¹¹であった。これはさすがに全ての作曲家に当てはまるとは思わないが、それでも和声の重要性をもの語る象徴的な言葉である。

しかし、やはりここでも形式面と同様に、各曲内での調性の捉え方や和声から喚起される印象といったものは人によって異なり、一概に体系化させることは不可能であると指摘する。そのため、ここでは和声学的な重要点の羅列は行わず、和声の変化する位置とその手法に着目し、且つ他の曲にも応用の利く最重要と思われる箇所を厳選して、その能動的表現の在り方を述べていく。それは以下の点に絞られる。

- ・ 第2小節2拍目＝弱拍に和声変化が起きていること
- ・ 第7～8小節に見られる旋律と和声の関連性
- ・ 中間部における転調技法
- ・ 第6小節と第22小節の比較

まず一点目であるが、前述の通りこの箇所は冒頭4小節フレーズ（及び以降の「繰り返し反復」も同様）内で最も緊迫した響きを感じられる場所である。第2小節2拍目ではへ長調のIV度＝サブドミナントが鳴らされるが、サブドミナントの和音はI度・VI度＝トニック、及びV度＝ドミナントに比べると潜在的なエネルギーの指向性はやや弱い。そして音楽の性質上、強拍と弱拍とでは強拍に向けて重心が傾く。それなのに、エネルギーの弱くなる瞬間にエネルギーの弱い和音が置かれているのである。これに疑問を抱かずにはいられない。

試しに2拍目の下三声を3拍目上に移して弾いてみるとどうだろうか。3拍目にずっしりと落ち着く様な感覚が分かるだろう。だが原譜のまま弾いてみると、不思議とエネルギーが弱まっているようには聴こえない。むしろ第2小節2拍目に向かって光が差し込み、そのソプラノのF音には強い意志のようなものすら筆者には感じられるのだが、その理由は分析していくと自ずと導き出される。なおここで一つ言っておきたいのは、こうした細かい和声変化を敏感に察知することは、例え分析した結果それほど作品解釈に与える影響が多くなかったとしても、〈表現する〉ためには極めて有益なことである。なぜなら、素通りしてしまうということは色彩感が乏しいということであり、和声変化に注意を向けられなければ、奏者が自己表現する際の絶対的な要である、細かい音色を作り込んでいく作業が出来ないのである。それほど和声と表現法は密接な関係にある。

話を戻そう。すなわち、第1小節後半からのクレッシェンドと連動する上行音型、フレーズの最高音が設定され、音価も引き延ばされた第2小節2拍目のソプラノ、シンコペーションのリズムに伴いずらされた重心、そして優しく包み込むようなサブドミナント。これらが組み合わされることによってエネ

ルギーの逆転現象が起きているのである。ちなみに、これには和声面以外からのアプローチ法も大いにあり得る。例えば、最初にシンコペーションに気が付き、詳しく内部を見てみると2拍目で和声が変わっていた、などといった具合に。

もし生徒があるフレーズを無機質に演奏していたら、何か一つでもヒントを与えねばならないが、作曲技法面で最も気が付きやすく、感情移入もしやすい技法の一つが、和声法であると思う。なぜなら、和声は、細かい理屈までは分からずとも、誰でも耳で聴いた時に明らかに変化を感じるものである。そして厳密には、技法ではなく和声の「変化」に視野を向けることこそが大切であると感じる。

現在もなお世界トップクラスのピアニストの一人であるマルタ・アルゲリッチは、絶対音感を持ち合わせておらず、調性の判断すらあやふやだったそうだが、それなのになぜあんなにも感動的な演奏が出来るのかというと、それは響きの変化への洞察力の鋭さと柔軟な対応力であろう。

なので、和声変化に常に注意を向け、なぜ変化しているのかを問うこと、或いは一步踏み入って、前述してきた内容と和声変化の理由を組み合わせることで立証すること。これは個性的、且つ音楽的な表現へ辿りつくための大変有意義な手段であり、逆に理論をどれだけ完璧に覚えられていても、実践に活かさなければただの宝の持ち腐れになってしまう。アルゲリッチの話はまさにそれとは真逆の好例である。

二点目から習得すべき事項は、大きなフレーズの内部で和声は細かく推移している点である。この部分は2拍単位で同じ和声を使用しても理論上は何の問題も無く成り立つ。しかし、彼はそうしなかった。

ここが重要である。成り立つはずのものを選択せずにあえて別を選んだという裏には、一流作曲家であればほぼ間違いなく、それ相応の理由がある。仮に凡庸な作曲家であれば、Ⅱ度→Ⅰ度第2転回形→属七→Ⅰ度としか書けないであろう。原譜と比べてみると、いかに普通ではないことが起きているのがよく分かる。この「異変」を正確に認識することも、表現力の幅を広げる上で重要な作品解釈となる。また、ここには非和声音も見受けられるが、非和声音は旋律の曲線美を際立たせる要素として、やはりこれも音楽表現には必要不可欠なものである。

次の、中間部の転調過程は是非知っておいて頂きたい。第10小節と第14小節に注目してみると、転調の瞬間であるそれぞれの1拍目裏にはⅣ度の7の和音が使われている。これは専門用語で転入和音と呼ぶのだが、転入和音へのサブドミナントの使用は、J.S. バッハの作品内でも既に確認することの出来る定番の転調法で、ショパンを筆頭にロマン派の作曲家たちも頻繁に用いている。この転調は非常に流動的で自然に旋律内に溶け込み、且つ弾いてみて分かるように極めて美しく響くのである。更に、この曲ではそれぞれの2拍目の和音に属九の和音が使用されており、短9度の痛々しい不協和が直前の切ないⅣ度の7の響きにと共に、まるで涙を押し殺して吐息交じりに唸るかのような心象を抱く。ここまで分かるように、サブドミナントの和音は単体でのエネルギーは他に劣るものの、ひとたび別の要素と組み合わせられれば、作品の表情をより豊かにする要としての役割を担う、大変重要な和声であることが証明されただろう。この転調が多くの作曲家から愛用されているという事実も納得である。

最後は、特筆すべき点である。それは第6小節にも第22小節にも借用和音が用いられているという表面的なものではなく、同じ旋律に対して一度目と二度目とは異なる和声が付付けられていることである。譜例4は、それと同じ技法が使われている他の楽曲例であるが、一体どのような効果をもたらすのであろうか。

まず技法としては、先に述べた「変容」の一種とも言える、和声の変容として捉えられる。譜例3及び譜例4、いずれの該当箇所を見ても、理論上は「回帰反復」の部分に区分されるが、形式面での「聴き覚えがある」というある種の落ち着き具合に反して、実際に音を聴いた感覚としては、おそらく皆、果たして本当に戻ってきたのかそれとも別世界にいるのか、という戸惑いを抱くのではなからうか。

【譜例4 同じ旋律に異なる和声が付された楽曲例 モーツァルト《ピアノ・ソナタ》KV.576 第2楽章第1小節（上段左）・第13小節（上段右）及び、ドビュッシー《前奏曲集第1巻》より第8曲《亜麻色の髪の乙女》第1小節（下段左）・第8小節（下段中央）・第28～29小節（下段右）】

The image displays three musical excerpts. The top-left excerpt is labeled 'Adagio' and shows a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The top-right excerpt shows a similar melody with different harmonic accompaniment. The bottom-left excerpt is labeled 'p sans rigueur' and shows a melody in the right hand with a bass line in the left hand. The bottom-right excerpt is labeled 'au Mouvt' and shows a melody in the right hand with a bass line in the left hand, marked 'pp'.

そして、この解釈に多大な影響を与えるものこそ、和声であると筆者は断言する。実際、これは想像上の話ではなく、音楽演奏科学分野の第一人者である古屋晋一が、「複数の和音を鳴らされると、私たちは無意識に、その和音の背景にある調性、つまり和声進行を聴きとろうとします。しかし、その中にいきなり違うコードの和音が鳴ると、脳は「あれ？」という違和感を覚え、その音が鳴った0.15～0.25秒後に脳波を出します」¹²と、確固たるデータに基づく研究結果を発表しています。

すなわち和声変化と人間の感情とは、非常に密接な相互関係にあるわけで、記憶が音によって呼び覚まされる「回帰反復」において、「新素材」の時と異なる現象が起これば、旋律は変化しなくとも、和声変化から奏者も聴衆も一度目とは別の感情を引き出されるのである。

ここまで分かれば、後は芸術の最大の魅力の一つである想像力を駆使して、一人一人がその譜面に書かれた和声の響きから自由に「表現」を探っていけば良い。つまり、最も重要なのは第6小節2拍目がニ短調の属七で第22小節2拍目がヘ長調のドッペルドミナントと認識することではなく、その変化に気が付き、思考を巡らせ、そして感性を研ぎ澄ませることである。

4 まとめ

本論では、歴史・形式・和声の各方面からの解釈法を、作曲法からの分析を主軸に置きつつも、それが〈表現する〉ことへ直結し、還元されるような作品の捉え方と方法論を述べてきた。しかし同時に、ここに

書いてきた内容は数ある解釈・実践の術の内、ほんの一部に過ぎないということも付記しておかねばならず、これに関しては全てを書き出したらきりがないので、自身の経験から確かだと思われる要点のみを抜き出して執筆を行った。

筆者の信念は、音楽作品というのは紛れも無く人間が生み出したものであり、演奏者はまず精神的にそこに寄り添う努力をすべきである。そして人間が生み出したものに対して、理論的に捉える部分と感覚的に捉える部分を両方備えていてこそ、本当に美しい芸術を能動的に発信出来るのである、ということ。晩年、シューマンは、「ある曲を弾く時には作曲家の考えていた印象を呼び起こすよう努めなければいけない」とも「他の芸術や科学をみると共に、自分のまわりの生活をしっかり観察せよ」¹³とも言っている。やはり彼も演奏を上達させるためには、理論と感覚の双方が必要であると感じていたのだ。

これらの考え方を決して忘れることなく、或いは途中で逃げ出すことなく作品と真摯に向き合い、日々の鍛錬を重ねていけば、いつかは必ず「演奏＝表現」の実現を成すに違いない。もちろんこれには途方も無く長い年月を要するし私自身もまだまだ研鑽中であるが、それでもこの苦労は音楽活動という枠に留まらず、個々の人格形成においても極めて有意義なものになることが大いに望まれるだろう。本論が、錯綜した現代社会にとって、知的で自由で人間的な感性を養える場であり、自己表現の場でもある演奏の現場に携わる奏者・指導者を含めた多くの人々に、〈表現する〉という大きな喜びを噛みしめながら音楽活動をしていくための一助けとなれば幸いである。

引用（文中注釈）

- 1 エーゲルディンゲル 2014 : p.40
- 2 岡田 2008 : p.29
- 3 浦久 2013 : pp.91-92
- 4 ローゼン 2009 : pp.171-172
- 5 小見 1992 : p.106
- 6 青柳 2018 : p.38
- 7 ソアレス 2004 : p.104
- 8 シャンドール 2014 : p.268
- 9 沼野 2017 : pp.24-31
- 10 ロン 2012 : p.23
- 11 同上
- 12 古屋 2013 : p.68
- 13 シューマン 2015 : pp.232-239

参考文献

- 青柳いづみこ 2010年『音楽と文学の対位法』 東京：中央公論新社
 青柳いづみこ 2018年『ドビュッシー ピアノ曲の秘密』 東京：音楽之友社
 浦久俊彦 2013年『フランツ・リストはなぜ女たちを失神させたのか』 東京：新潮社

教職課程年報 第3号 (2018年度)

- エーゲルディンゲル, ジャン=ジャック/米谷治郎 中島弘二訳 2014年『弟子から見たショパン そのピアノ教育法と演奏美学』 東京:音楽之友社
- 岡田暁生 2008年『ピアニストになりたい! 19世紀 もうひとつの音楽史』 東京:春秋社
- 小見あづさ 他 1992年『クラシック音楽の20世紀第3巻 演奏家の思想』 東京:音楽之友社
- シャンドール, ジョルジ/岡田暁生 他訳 2014年『ピアノ教本—身体・音・表現』 東京:春秋社
- シューマン, ロベルト/吉田秀和訳 2015年『音楽と音楽家』 東京:岩波書店
- ソアレス, クラウディオ 2004年『演奏と指導のハンドブック』 東京:ヤマハミュージックメディア
- 沼野雄司 2017年『ファンダメンタルな楽曲分析入門』 東京:音楽之友社
- 藤本一子 2009年『作曲家・人と作品 シューマン』 東京:音楽之友社
- 古屋晋一 2013年『ピアニストの脳を科学する 超絶技巧のメカニズム』 東京:春秋社
- ベラミー, オリヴィエ/藤本優子訳 2011年『マルタ・アルゲリッチ 子供と魔法』 東京:音楽之友社
- ボリソフ, ユーリー/宮澤淳一訳 2014年『リヒテルは語る』 東京:筑摩書房
- ロン, マルグリット/室淳介訳 2012年『ドビュッシーとピアノ曲 天才が名演奏家に直接託した技法と「こころ」の希有な記録』 東京:音楽之友社
- ローゼン, チャールズ/朝倉和子訳 2009年『ピアノ・ノート 演奏家と聴き手のために』 東京:みすず書房