



Tokyo Gakugei University Repository

東京学芸大学リポジトリ

<http://ir.u-gakugei.ac.jp/>

Title	「ピアノの弾き方研究」における芸術性について(fulltext)
Author(s)	中野, 孝紀
Citation	東京学芸大学紀要. 芸術・スポーツ科学系, 67: 13-28
Issue Date	2015-10-30
URL	http://hdl.handle.net/2309/139614
Publisher	東京学芸大学学術情報委員会
Rights	

「ピアノの弾き方研究」における芸術性について

中野孝紀*

音楽分野

(2015年6月29日受理)

NAKANO, T.: Artistic Quality in “Study on the Techniques of Pianoforte Playing”. Bull. Tokyo Gakugei Univ. Division of Arts and Sports Sciences., 67: 13-28. (2015) ISSN 1880-4349

Abstract

This paper investigates the artistic quality and the techniques for playing the pianoforte more musically based on the previous paper “Study on the Techniques of Pianoforte Playing” written by the author in 2013. Since the pianoforte has the structure like a precision instrument, players tend to be mechanical in playing the pianoforte. However, players always have to comprehend the techniques with artistic quality. It is discussed that the importance of understanding the decay characteristics of strike tone and considering phrasing from the suggested three factors for playing the pianoforte musically. Consequently, this paper concludes the importance of thorough listening to the tone phrases practiced.

Keywords: piano, music

Department of music, Tokyo Gakugei University, 4-1-1 Nukuikita-machi, Koganei-shi, Tokyo 184-8501, Japan

要旨: 本論文は、前著「ピアノの弾き方研究」(2013)を基に、さらに音楽的な弾き方、および芸術性について考察したものである。精密機械のような構造を持つピアノは、その弾き方においても機械的なものになりやすく、テクニックとは常に芸術性と一体であることを理解しなければならない。ピアノの音の特性を知り、音楽的に演奏するための3つの要素から、フレージングの必要性について考察し、徹底して聴くことの重要性へと結論づけている。

* 東京学芸大学 音楽・演劇講座 音楽分野 (184-8501 小金井市貫井北町4-1-1)

はじめに

この論文は、平成25年10月に発行された『東京学芸大学紀要 芸術・スポーツ科学系 第65集』に発表した「ピアノの弾き方研究」を基に、さらに音楽的な弾き方および芸術性について考察したものである。前著では、主にピアノを弾く姿勢について体のつくりから自然で負担の少ない姿勢を追求し、さらにタッチの方法について論じた。ショパンの練習曲を例に、タッチの方法として5つの要素を提示し、音楽的なピアノ奏法としてのタッチへの足がかりを示した。本論では、それらを踏まえた上でピアノの弾き方を演奏芸術にまで高めるために必要な要素を考察し、より実践的なピアノ奏法へと導いていく。

1. 音を聴くということ

1. 1 ピアノの音の特性について

ピアノの音が出るしくみは、簡単に言うと響板の上に張られた弦をハンマーで打つというもので、この点では打楽器である。鍵盤を下ろすことを一般に打鍵と呼ぶが、これは鍵盤を打つという意味ではなく、タッチによって弦をハンマーで打って音を鳴らすということである。現代のピアノは強靱かつ緻密な構造で、ペダルの機能などを駆使すれば1音でもかなり長い時間響きを維持できるが、打楽器的なしくみから打鍵した瞬間に出る音以上に音量が増えることはなく、その音は当然のことながら時間とともに減衰していく。この点がピアノの音の一番の特性といえるだろう。和音など一度に多くの音を鳴らすことができるのもピアノならではの持ち味であるが、どんなに多くの音を最強音で鳴らしたとしても、その響きは徐々に小さくなっていくのである。声楽あるいは弦楽器、管楽器のように、発した声または音をそこからさらに膨らませることがピアノでは不可能であり、その大きな違いは、音楽を演奏する際にピアニストに課された宿命といえよう。しかし、表現において声楽や弦楽器などと違う音楽をやるわけではなく、同じような表現を目指さなければならないことから、ピアノを音楽的に弾くためにはいくつかの問題と向き合わなければならない。

1. 2 レッスンでの現状について

全国各地から様々な先生にピアノを習って集まってきた学生は、豊かな才能と可能性に溢れている。と同時に、ピアノの弾き方については各々いろいろな癖を身に纏い、がちがちに固まっているケースも少なくない。これは、ピアノを本格的に学ぶ目標をコンクールや大学受験に置くことによるものと考えられる。学校での部活動や、地域の音楽教室で音楽の楽しさに目覚め、合唱やピアノ、ブラスバンドなどに熱中することは青春のエネルギーを燃やす場として、また豊かな感受性を育てチームワークを学ぶ場として大変好ましいことである。しかし、本来段階を踏んで何年もの時間をかけて身につけるべき楽器の奏法や、音楽的な知識や経験を、差し迫ったコンクールや受験のために限定的、もしくは一足跳びに仕立てようとする、音楽の本質的なものを無視して一番大切なものを見失いかねない。やがて、専門教育の場である大学で初めてそれらの問題に直面し、戸惑う学生が多々生じることになってしまうのである。

ピアノの時間割は、何人かが同時に集まって行うグループレッスンに近いカリキュラムのため、時間的な制約という縛りのなかで一人ひとりに適切な指導を行うのは非常に困難を伴う。学年が上がるに従って個人指導の時間は増えていくが、むしろ他の人の演奏やレッスンを見たり聴いたりできることは、人との違いを比較する意識を持つことや、自分の課題を自覚するためにもメリットの方が大きいと考えている。

具体的な問題として挙げられるのは、ピアノを弾くことへの緊張や苦手意識である。姿勢やタッチなど、技術的な問題は常に付きまとうのは当然としても、一番問題なのは、自分の感性がなかなか表現としてピアノの音に反映されないということである。楽譜にある音符を正確に読み、正しく弾けるようになることは、どんなに難しい曲であっても現代っ子であるピアノの専門生にとってそう大変なことではないようにみえる。しかし、テンポが速く音が多くなればなるほど無機的で機械的な弾き方になりやすく、逆に音が少なくゆっくりの時は間延びしがちで、どう弾いたらよいのかすらわからないというのが現状で、これはコンクールの審査に行っても多く見受けられることである。たとえ音楽的な感性の持ち主であっても、ピアノという楽器を介することで、自覚のない非音楽的な練習や演奏が度々行われてしまうのはとても残念なことである。

一方世界に目を向ければ、超絶技巧的なテクニックの持ち主が、そのヴィルトゥオーズ性を見せつけるような演奏が今やインターネットでも簡単に見ることができる。音楽的な視野をひろげて刺激を受けるのはおおいに結構であるが、簡単なスピーカーやイヤホンで、実際の音や響きを想像しながら耳を傾けることは難しいと言わざるをえない。ピアノの音の特性を考えると、まさにこの「聴く」という部分がピアノの弾き方においても最も重要なのである。

ではそのためには何が必要なのか次に考えてみたい。

1. 3 徹底して聴くための3つのポイント

ピアノの弾き方において自分の音をよく聴くためには、音楽的に理解しておくべきいくつかのポイントがある。まず音楽が構成されている主な要素は3つ（メロディー、和声、リズム）であるが、ピアノを弾くことは、この3つをそれぞれに深く理解しながら同時進行的に必要となってくる。

1. 3. 1 フレージングについて（歌うことで見えてくる表情とプレス感）

音楽を聴く時にまず耳に入ってくるのがメロディーである。歌心に溢れる旋律は、人の心や感情に強く訴えかけ、印象に残るものである。ピアノ曲でも、メロディーを音楽の顔として表情豊かに弾かれるべきなのは誰も当然だと思っているはずなのだが、ピアノの音の特性から、それが度々言葉でいう棒読みのような聴こえ方になってしまうのは何故であろうか。まずメロディーは歌と同様に表現に起伏があり、いくつかの音がまとまって楽句としての意味をもつことを知らなければならない。これがフレーズである。歌詞の付いた歌であれば、単語や文として一語一句を容易に理解できるが、実は単語ひとつにしても発音のイントネーションやアクセントがあり、声楽家は言語によって発音や発声についてその表現方法を模索するのに苦心するであろう。ピアノでいうと、一般的に旋律線はスラーによって括られるが、時代や作曲家によってそれはまちまちである。例えばバッハの時代ではスラーの表示はほとんどなく、モーツァルトの旋律には2つの音のスラーが多く部分的な使い方である。対照的にショパンの楽譜には1ページ以上に亘って一括りの長いスラーでまとめられていたり、一律なものとして解釈できないのが難しい点であるといえる。そこで必要となるのがフレージングである。楽譜には必要な情報が全て書かれていると思われがちだが、記号としての楽譜に、その音楽の全ての情報を詰め込むというのは至難の技といえるかもしれない。なかにはラヴェルのように、自分が楽譜に書いたこと以外はするなという指示を残した作曲家もいるが、大抵の場合は、音楽の必要最小限の情報を楽譜に残したものと捉えるのが演奏者の立場として妥当であろう。作品は最初に生み出された時点と考えるならば、初演から後も繰り返し演奏され、代々受け継がれていく間にいくつもの解釈が生まれ、作品のイメージや地位が確立されながら、後になって実用版としての楽譜がいくつも出版されていくものである。当然その期間には様々な変化が生じ、作者自身が想像もしなかった表現がされるかもしれないが、作品に演奏者の感性や個性に任される余地があるからこそ、演奏芸術として時代を越えて生き続けられるのが音楽作品の偉大な力であり魅力である。

速度表示や強弱記号の捉え方には目安こそあれ絶対的な基準はなく、感じ方も人それぞれであるが、そこに演奏表現の無限の可能性が秘められている。同じようにフレージングについても、いくつもの方法があると考えられるが、根本にあるのは歌う気持ちがあるか、そしてどう歌いたいかということである。軽い鼻歌のようなニュアンスのものから、主観的な感情を旋律に込めて溢れんばかりの表情まで、音楽によって多種多様な歌い方と息づかいが考えられ、そこに弾き手の感性や個性が表現として反映されるものである。そのためには、作品の性格や特徴を把握することはもちろんのこと、作曲家が生きた国や時代背景、社会的、音楽的慣習などを知っておくことも大事である。自分の考えや感性のみに頼る解釈や演奏は、しばしば独善的な弾き方に陥る危険性があることを心構えとして覚えておくべきだろう。しかし、実際にピアノを弾くのは左右10本の指であるために、ピアノを習い始めた頃から、指を鍛えることに膨大な時間を費やし、左右まんべんなく、弱い指は強くなるように日々トレーニングしていく。いつしかどんなに難しいパッセージも強靱な指で打鍵でき、かつ素早く動くようにと目標が定まってしまうがちで、そこにフレージングや耳の問題は置き去りにされてしまうことが多い。ピアノのテクニックとは指ではないことを肝に銘じ、常に芸術性と一体のものとして弾き方を勉強していくことがとても大切である。

1. 3. 2 ハーモニーについて (和声進行における力関係を理解する)

フレージングには旋律のみならず、そのメロディーの背後でどのようなハーモニーが響いているのかが同時に重要なポイントである。調性音楽においては、作曲家はまずその作品に一番相応しい調性を選択しているはずであり、調性には意味があることを心に刻んでおくべきである。和音の響きがベースとなり、旋律は和声進行とともに各声部の配置や進行の組み合わせによって音楽に抑揚が生まれ、時に転調しながら最後は必ず主調に戻ってくる。メロディーに対する伴奏音型も、音楽の種類や場面によって様々な音型が無数に創作されており、作曲家の特徴や性格が顕著に表れる大きな部分といえるだろう。和声およびその進行には、大きく分けて緊張感を高める側と解放される側という力関係があり、旋律の表情と音楽の流れに重要な役割を果たすが、「聴く」という観点からは、その時点でバランス感覚が必要となってくる。単旋律のみの場合には、顔の表情（その音）だけであったものが、ハーモニーとしての衣を纏い、体型となる和声的な響き加わるからである。音が2つ以上に増えて和音としての厚みのある響きが生じた瞬間から、聴く能力に響きをコントロールするバランス感覚が要求されるのである。そして様々な伴奏音型には、同時にテンポやリズムといった要素が密接に関わってくるのである。

1. 3. 3 リズムについて

音楽を特徴づける3つめの要素はテンポとリズムである。その曲がどのようなテンポで弾かれるべきかは、速度表示によってある程度の察しがつくが、それも弾き手による個人差があって当然である。重要なのは、作品の性格と演奏者の音楽的感性が一番合致するテンポを練習の段階から探り、最終的に揺るぎない自分のテンポを選ぶという点である。テンポ感や拍感とは、単に速さと時間的な刻みという意味だけでない。2拍子系や3拍子系など拍子のもつ強弱感に加えて、人の感情的な部分、例えば生き生きとした勢いのあるものや、ゆったりとした気分や流れなど、音の背後に存在する根源的なあらゆる動きを表現しなければならない。リズムとは、もともと人間が生きている証である脈拍や心臓の鼓動から生じたものであり、音楽的情感と切り離せないものである。心が落ち着いている時は脈拍もゆったりと規則正しく打ち、不安な気持ちや怒りの感情による興奮や緊張が高まっている時は心臓がドキドキしてると同じである。

目に見えないこのテンポやリズム感について、ピアノを弾く時に一番問題になりやすいのは、速い曲でもゆっくりのものを弾く場合でも、流れを欠くということであろう。練習時においてメトロノームを使って正確に弾けるようにすることは、もちろん大切な練習法であるが、それが時間的な正確さだけで流れを伴わなければ、動きとしてのテンポにはつながらない。どこか目的地に歩いて行こうとしている時に、常に足元を見てその場で足踏みをしているようなものである。音楽には動きや流れが不可欠であるのに、ピアノを弾くとそれが難しくなるのは何故なのか。おそらく楽器の中でも最も精密機械のような作りであるピアノは、その扱いにおいても最もメカニカルな弾き方が要求されるからではないだろうか。初めに述べたピアノの音の特性にも関係するが、声楽や弦楽器、管楽器との決定的な違いによるもの、それが呼吸でありフレーズ感なのである。声を維持するには息を出し続けなければならない、フレーズごとに息継ぎをするのがプレスである。声楽や管弦楽器ではごく自然な動作であることが、ピアノではそれと関係なく音が出せて弾けてしまうことが、フレージングやリズム感と大きくかけ離れてしまう原因だと思われるのである。

このように音楽の主要な3つのポイントは、互いに密接に絡んでいるために、ピアノの弾き方においてどれも見落とす訳にはいかない。メロディーにはプレスを伴う呼吸や息づかいがあり、そして常にハーモニーと一体である。伴奏を含む和声進行における様々な音型には必ずリズムがあり、あらゆる動きと音楽の流れがベースとなって存在しているのである。ピアノの弾き方において音楽性や芸術性を第一に求めるならば、徹底して自分の音を聴くことの前に、これらすべてを含めたフレージングを行うことが問題解決への第一歩であり、また唯一の方法といえるだろう。

1. 4 ベルカントとピアノ奏法

ピアノでなめらかに歌うように弾くことは、フレージングとともに一度出した音をいかに次の音に結びつけるかというアーティキュレーションにかかっている。同等な音量で2つ以上の音を並べるような弾き方では決してなめらかなレガートは得られないのである。声楽でいうところのベルカントとは「美しい声」の意味で、広い音域に亘って自然で伸びやかな発声を目指す方法をベルカント唱法というが、ピアノにおいても、美しい音でなめらかなレガートでメロディーを歌い、それを支える他声部や伴奏のハーモニーを含めて表情豊かな音楽表現にする方法を、ベルカント奏法と筆者は名付けている。

もちろんすべての音楽をベルカントの奏法で弾くわけではない。ピアノ音楽は、バロック作品から現代音楽まで多岐に亘って様々なジャンルの作品が存在し、当然のことながらその中には形式美を重視し、鍵盤楽器的な弾き方を求められるものが数多くあるからである。それはバッハやモーツァルト、ベートーヴェンだけではない。ロマン派でピアノの詩人といわれているショパンでさえ、長いスラーでフレーズを指示しているにも拘らず、なめらかな歌い方がそぐわない場合もあるのだ。その根拠のひとつとして、ショパンの楽譜には*espressivo*（表情豊かに）の表示がわずかしかな存在しないことが挙げられるだろう。詩的な音楽には、歌うよりも語るように演奏されることでその真価が表現できるということなのかもしれない。多くのフランス音楽でも、客観的で詩的な表現や音そのものの色彩感や雰囲気などが求められる場合、ベルカントが相応しい奏法とは言えない。たとえスラーの指示が多用されていても、音楽に求められるものが朗々と歌うことばかりではないからである。他にもプロコフィエフの抒情性、ショスタコーヴィチの風刺や皮肉っぽさなどは、同じロシア音楽のチャイコフスキーやラフマニノフとは明らかな傾向の違いがある。リストとバルトークも然りで、同じ時代や国、国民性で多くの共通項があるとしても、それを一括りに捉えるのは無理な話なのである。

古くから現在に至る音楽の世界共通語というべき楽譜の表記は、ピアノによってあらゆる音楽を再現でき、多彩な表現を可能にするが、なかでも歌うようになめらかなレガートで弾くことがピアノでは最も重要であり、かつ最も難しいことと思われる。音楽の起源が人間の声で歌うことだとすると、そこを避けて通ることはできない。この奏法に至るタッチの基本は前著にて述べたが、フレージングによるより音楽的な表現は、ベルカントの考えによるなめらかなレガートの弾き方が基本と考えており、これを実践し、理解することによって他のタッチや表現方法もより合理的に修得できるものと考えている。

2. 楽譜とフレージング

2. 1 作曲家による記譜法の相違

次に挙げるのは主要な作曲家による作品の譜例である。それぞれごく一部分しか提示できないが、記譜上の特徴をつかみ、演奏上に必要なフレージングとの関連について考察する。

ALLEMANDE BWV 816

譜例 1. バッハ：フランス組曲No.5 よりアルマンデ

バロック時代に位置するバッハの多くの鍵盤楽器のための作品は、ピアノの前身にあたるチェンバロ等のために書かれたものであり、強弱や表情記号の指定が一切ない。舞曲の形式であるアルマンデは、流麗な旋律線が常に和声的に書かれており、ピアノで弾く場合には自然なフレージングとアーティキュレーションが当然必要となる。

Sarabande

譜例 2. バッハ：イギリス組曲No.2 よりサラバンド

ゆっくりなテンポで2拍目に特徴を持つ舞曲であるサラバンドは、和声進行がベースとなつてその上に旋律が成り立っている。多くの装飾を伴い、バランスのとれたなめらかで幅のある表現が求められる。

組曲以外にも、インヴェンションやフーガなど、テーマが多声部によって複雑に絡みつつ、和声と対位法による展開が非常に巧妙に仕組まれている数多くの作品に対して、フレージングによる横の動きと音の重なりについて構造を明確に理解しておくことが重要である。

Allegro con spirito

KV 311 (284c)

譜例 3. モーツァルト：ソナタニ長調KV311より第1楽章

モーツァルトの記譜には、最小限の範囲で強弱の指定がされ始めている。小さなスラーによって多くの長前打音があり、そのアーティキュレーションが重要な意味を持つ。2つの音を結ぶスラーが随所に見られ、まとまりとしてのスラーの表示はまだ部分的といえる。和声的なつながりやスタッカートの付いていない伴奏音型には、やはり自然なフレージングを行うことが必要である。

Andante con espressione

譜例 4. モーツァルト：同ソナタKV311より第2楽章

緩徐楽章ではやや長めのスラーもみられるが、フレーズとしての意味よりも小さな単位のものとして捉えるべきである。短いスラーを意識しつつも、まとまりとしてのフレージングがないと音はぶつ切れになってしまうだろう。

Andante con Variazioni Opus 26

12.

譜例 5. ベートーヴェン：ソナタ変イ長調Op.26より第1楽章

ベートーヴェンの生きた時代は、ピアノという楽器が進化を遂げつつあったこともあり、ペダルの指定などを含む表現のためのより具体的な指示が記譜されるようになった。譜例5では、スラーとともに強弱記号が細かく指定されている。特徴的なのは、クレッシェンドをした直後に *p* (ピアノ) という表現が多くみられることと、*sf* (スフォルツァンド) の多用である。この作品に限らずベートーヴェン音楽の大きな特徴であるこの表現には、フレージングと「間」の関係をよく熟慮する必要が出てくる。

Allegro

5

譜例 6. ベートーヴェン：同ソナタ Op.26 より第 4 楽章

第 4 楽章では、フレージングに一步近づいたというべきスラーが楽曲全体にみられる。この無窮動的な性格である楽章にスラーがかかることで、機械的な動きではないなめらかさを演奏に求めていることが理解できよう。

Grazioso ed un poco vivace
Anmutig lebhaft

4

譜例 7. ブラームス：ピアノ小曲集 Op.76 より第 8 曲

ブラームスの作曲姿勢は、ひとつの作品に対して時間をかけて吟味推敲を重ねることを怠らなかったことから、その記譜法もていねいな印象を受けると同時に、スケールの大きさと繊細さを併せ持った表現が必要である。譜例 7 では、左手の複雑な動きがベースとなり、2つの旋律線が折り重なるように引き継がれるが、声部ごとに細かくスラーと表情記号があり、和声的、リズム的扱いがとても手の込んだものになっている。

Andante con moto

molto p e sotto voce sempre

p legato

譜例 8. ブラームス：3つの間奏曲集 Op.117-3

譜例 8 では、2つの音を繋ぐ短いスラーの音列をさらに長いスラーでフレージングするという独特な扱いで絶妙な表情が要求されている。ブラームスは、旋律自体の魅力というよりは、このような彼独自のフレージングや長短織り交ぜた調性感と和声、複リズム的手法に特徴があり、その詳しい記譜法によって弾き手に表現の奥行きを深さを与えているといえるだろう。

Tempo di marcia

p

p legato

(♩. # ♩. # ♩. # ♩. #) * (♩. # ♩. # ♩. # ♩. #)

譜例 9. ショパン：幻想曲 Op.49

ブラームスとは対照的に、メロディーの美しさが際立っているのがショパンの作品である。多くの作曲家が声楽的、または室内乐的、あるいはオーケストラ的イメージでピアノ作品を創作しているなかで、ショパンほど純ピアノ的な創作スタイルを貫いた作曲家も稀であり、ピアノの詩人といわれる所以である。譜例 9 の幻想曲はショパン中期の傑作であるが、メロディーやパッセージの魅力に加えて和声も充実し、ピアノという楽器の特性を存分に発揮できる演奏効果の高い作品である。スラーの用い方も冒頭の短いものから旋律線に沿って一括りのものまで様々だが、短いスラーは実際に鍵盤から手を上げる動きを示す細かい休符使いと併せて、タッチする際の腕の動きを表しており、左右それぞれにつけられたスラーを注意深く読むことによって演奏上の大きなヒントになるものである。

The image shows two systems of a piano score. The first system starts at measure 77 and ends at measure 80. The second system starts at measure 80 and ends at measure 83. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand has a melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 10, 7, 3, 1 4 3 5 4 3 2 4 3 5). The left hand has a bass line with slurs and fingerings (e.g., 7, 7). The tempo/mood is marked 'dolce sfogato'. There are asterisks in the left hand of the first system.

譜例10. ショパン：舟歌Op.60より

譜例10では、右手の旋律線に長いスラーがかかると同時に、左手の扱いにも全てにスラーがかけられ、伴奏音型にも柔軟な手首と腕の使用によるレガート奏法が必要である。ほぼペダル使用の解放された響きのなかで、このようなメロディーを弾くことは、*dolce sfogato*の指示にあるように、自由を感じる柔らかかで軽やかなタッチで自然な起伏を伴いながらも音の粒立ちを揃えることがとても大切である。

Sehr rasch M.M. ♩ = 160
Molto vivo

譜例 11. シューマン：幻想小曲集 Op.12 より第 2 曲「飛翔」

Sehr rasch M.M. ♩ = 132
Molto presto

譜例 12. シューマン：クライスレリアーナ Op.16 より第 7 曲

シューマンの記譜上の特徴は、多声的で複雑に絡み合う旋律と主観的な情感をぶつけるような強弱記号の多用である。譜例 11 では、フレーズごとに *sf* で大事な和音が強調され、バスにはフォルテ記号が各拍に付けられるという独特な使われ方をしている。譜例 12 のように、この傾向は音楽が激しくなればなるほど顕著になり、手に負えないほどの広い音程で厚みのある和音の連続や、尋常でない速度を要求するドイツ語表記と併せて、若いシューマンの多感な心情の起伏をダイレクトに伝えようとする姿勢が窺える。

Lento assai

Allegro energico

f marcato

7

12

譜例13. リスト：ソナタ短調より冒頭部分

リストのピアノ作品は、彼自身当代きってのヴィルトゥオーゾ・ピアニストとしての活躍ぶりからも窺えるように、ピアノの性能を極限まで引き出した技巧的なものが多いが、譜例13のソナタのように、壮大なスケールでありながら単一楽章という様式を用い、同じテーマを変容させていく手法によって、悪魔的な場面から極めてロマンティックな抒情性までを表現するという、まさに革新的なピアノ音楽の世界を次々と開拓していったものといえるだろう。ソナタ冒頭のニュアンスには *p* で *sotto voce* という指示にもかかわらず、その低音部の音にはスタッカーティシモが付されていて、次のスラーと強弱記号がある下行音階との対比によって異常に不気味な雰囲気醸し出している。主要テーマの登場場面には、部分的なスラーのみで技巧的であり強烈な印象を与える。速度記号の幅広さや意表をついたフェルマータなど、フレージングや音と休符の「間」の感じ方について想像力を働かせることが、弾き手には必要不可欠である。

Allegro energico

205 *ff*

208 *mf* *cresc.*

譜例 14. リスト：同ソナタより展開部

極めて技巧的な展開部（譜例14）は、フレーズや動きの方向性がはっきりしているにもかかわらず、スラーの記譜が一切見当たらない。続くパッセージにはスラーがあるが、この場合は強さの表示とアクセント、およびテヌートだけである。

Andante sostenuto

711 *p*

718 *dim.*

譜例 15. リスト：同ソナタより終結部

譜例15では、全てが終わりを迎えようとして静かに歌われる部分であるが、メロディックでありながら非常に美しいハーモニーが響き、スラーも細かく付けられてフレーズを明確に示している。反対に表情記号は限定的であり、旋律の歌い方はほぼ弾き手に任されているといつてよい。

2. 2 フレージング実践の一例

このように、楽譜には時代や作曲家によってそれぞれ特徴的な記譜法があり、そこには音楽のみならず、作曲家の人と成りまでが表されたものとして、音楽を演奏しようとする者はじっくり楽譜と向き合い、取り組まなければならない。しかし、楽譜に書かれたことだけでは実際にピアノを弾く上では不十分なのである。次に示すのは、同じくリストのソナタより、テーマが最も甘美でメロディックなものへと変容する部分である（譜例16）。一見して抒情性に溢れ *cantando espressivo* の旋律と伴奏部にはっきりと分かれ、スラーや強弱記号も細かく記されている。この部分を、アーティキュレーションを含むフレージングの実践の一例として挙げてみたい。

譜例16. リスト：ソナタ短調より第2変容部分

まず、*smorz.*に続くこの場面は *p* で静かな部分と思われるが、同じ音が連続して弾かれる旋律初めの音 (Fis) は、二長調へ転調する最初の音としても、ある程度強調する豊かな響きによって歌い始める必要があることから、テヌートで弾かれるべきである。その音が減衰する響きをよく聴きながら、2つめの音は小さく、4つめにかけて控えめなクレッシェンド、あるいは $\langle \rangle$ (*cresc.* と *dim.*) の表情をつけ旋律が動きだす5つめの Fis 音へと引き継ぐが、一番膨らみを持った音は全音符の Fis 音 (T.155) となる。1フレーズとしては4小節のフレージングであるが、音楽的に考えて同じ音を同じ音量で続けて弾くということとはあり得ないのである。ここがピアノで旋律を弾く時に最も聴くことが重要となるポイントである。同じように左手バスの動きにもフレージングを行い、分散和音には細かなスラーが付けられるべきであろう。4小節目の右手の半音階での移り変わりには自然なルバートがかけられる。T.161～162では、2小節間のスラーがあるが、ホ短調と変口長調という調性の変化からその響きには表と裏、または陰と陽ほどのコントラストをもった変化が欲しいところである。続く2小節も繰り返したが、同じ表現である必要はなく微妙な変化がつけられるとよい。これらの説明を楽譜上に書き加えたものが次の譜例17である。

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system (measures 152-156) includes markings for 'rall.', 'cantando espressivo', 'smorz.', 'p', and 'pp'. The second system (measures 157-160) includes 'poco ritard.' and 'pp'. The third system (measures 161-165) includes 'dolce', 'pp', 'mp', 'pp', 'p', and 'cresc.'. The left hand part is marked 'l'accompagnamento piano' and 'u.c.' (una corda). The right hand part has '3' markings indicating triplets.

譜例 17. フレージングの実践

もちろんこれはほんの一例であり、別の解釈や感性で捉えたフレージングは無数に考えられるだろう。しかしこのように、楽譜に書かれた情報を基に演奏上の様々な自分のアイデアを書き加え、実践しながらまた修正し、演奏表現を深めていくことは、これまで提示した全ての譜例についてもいえることである。その音楽に相応しい演奏表現を、弾き手の感性も反映しながらフレージングを行うことで、ひとつひとつの音に込められた意味を見出し、芸術性をもったピアノの弾き方を追求していきたいものである。

おわりに

これまで、ピアノを音楽的に弾くためにはメロディーとハーモニー、そしてリズムの3つの要素をそれぞれに理解しながら密接に関連した一体のものとしてフレージングを行うよう論じてきた。時代や作曲家によって記譜上の違いや特徴を掴み、それぞれの音楽に相応しいフレージングが必要である。しかしここまでは、ピアノに限ったことではなく、演奏芸術に関わる者ならばすべての人に共通する事柄といえるだろう。ピアノの楽器としての構造的なしくみと音の特性から、それを音楽的な弾き方として実現するためには徹底して聴くということが重要であり、それに尽きるといっても過言ではない。楽譜に書きこんだフレージングや音楽的なアイデアを、内なる耳で想像しながら、自分の弾いた音を次の音にいかにかに受け渡すか。ピアノの音は打鍵した瞬間からすべて減衰し小さくなるということは常に思い出されるべきである。音と音の「間」を聴きとることでレガートが可能になり、ベルカントでメロディーを歌うように、また和声の進行を豊かな響きで説得力のあるものにすることができる。強靱な力強さから極めて繊細なニュアンスまで、ピアノの秘めたる表現の可能性は無限大といえるだろう。その全てを判断しタッチの微細なコントロールを可能にするのは耳、即ち徹底的に音に耳を傾けることである。

出典楽譜

J.S.BACH Französische Suiten URTEXT G.HENLE VERLAG

J.S.BACH Englische Suiten URTEXT G.HENLE VERLAG

MOZART Klaviersonaten BAND I URTEXT G.HENLE VERLAG

BEETHOVEN Klaviersonaten BAND I URTEXT G.HENLE VERLAG

BRAHMS Klavierstücke URTEXT G.HENLE VERLAG

CHOPIN XI ショパン全集 パデレフスキ編 財団法人ジェスク音楽文化振興会

SCHUMANN Sämtliche Klavierwerke Band II, Band III EDITION BREITKOPF

Franz Liszt Sonate (B minor) EDITIO MUSICA BUDAPEST