

想像豊かな演奏を目指す教育

准教授 白井 康雄（ピアノ）

はじめに

「点」、それは厚みも無ければ広さも無く、長さすらも無い。唯存在だけが在るのみである。その点が移動した軌跡が「線」となる。点も線も平面上に書き記すことはできない。そして線が移動して「面」となり、さらに面が上下に移動して「空間」となる。我々人間はその空間、三次元の世界に生きており、そこで悲喜交々の人生模様が織りなされ、やがてはふんわりと浮かんだシャボン玉の様にはかなく消え去る。ところで、楽譜は地図同様平面の世界であるが、そこから発せられる音楽の精神は四次元の世界を超える、と私は信じている。「音」も然り。音は決して点ではなく、線でもなく、発音瞬時にして人間の精神を媒介とし三次元を飛び越え、小宇宙を形成する。であるが故に、先ずは単なる物理的音が芸術に昇華する、その飛躍の創造（想像）過程を考察したいと思う。

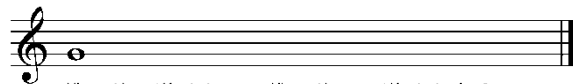
I. 音、一音からの想像性

先ずピアノで「G」音を出す。



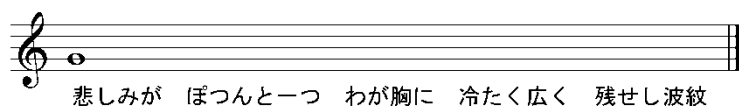
この G 一音の聴き取り方は人間の感性によって、あるいはその時の精神状態によって異なる。G という音のみを聴き取り、その段階で終わる人。G が三次元の世界に響き渡る様子を聴き取る人。否もっとその先、宇宙空間まで響きわたる様子を想像する人・・・人の数だけ様々である。さらに、同一人物であっても、その時の心理状態によって異なる。人は互いに理解しあうことはできるが、個人を解き明かすことは困難である。同様に、G 一音だけで音の持つ意味、心理描写、あるいは音色を表現し共感するには、メロディーを形成するか、言葉の助けがない限り不可能である。

ここで一つの試みを行う。G に対し言葉を用いてレチタティーヴォの様に歌い上げ、一つの世界を創り上げる実験である。



僕の前に道はない 僕の後ろに道は出来る・・・

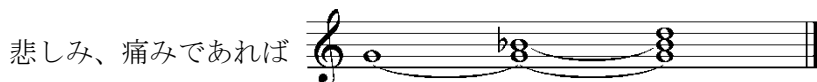
となると、詩人高村光太郎の前向きな人生肯定の姿勢がうかがえ、また



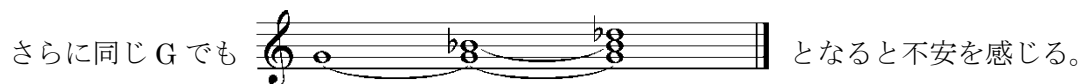
となると、筆者の青春時代の痛みを懐かしく思い出す。

この様に歌い上げ試みていくと、G の中には無限の可能性、意味、それに伴う心理的音色が内在され、それを人間の感性で聴くと、同じ G といったものはない、と言えるのではなかろうか。

再度、G から言葉を取り除き、ピアノの音だけで表現してみる。そうすると先述の詩の内容は消失してしまうが、直感が音の模索を開始する。



となり、言葉による限定された意味付けが無くなれば、喜び、悲しみ等表現するには和声を必要とし、またその音に対する想像範囲も広がるであろう。ピアノ演奏の難しさの所以もそこにあり、読譜、解釈の問題が生じてくる。



不安、それは慰めを、安定を求めさまよう。それが人間の常であり、音楽も然りである。ここでシューベルト F.Schubert 作曲「さすらい人」Der Wanderer D.493 の精神を拝借する。



この様にしてメロディー、ハーモニーに変化が生じ、人間の精神も活動し始める。

メロディー、ハーモニーはリズムと共に音楽の三要素を成すが、再現芸術である演奏の場合、その解釈の違いによって表現法に大きな違いを生じてしまう。その一例をブルグミュラー F.Burgmüller の小品、「狩、作品 100 の 9」La chasse Op.100-9 から挙げてみる。

曲の調性はハ長調、全体は 56 小節で、序奏 + A + B + A + C + A + コーダの 7 つの部分から成り、B の部分で同主調のハ短調、C の部分で平行調のイ短調に転調している。譜例 1 はその C の部分、8 小節（前半 4 + 後半 4）である。

譜例 1

× a: I ——— IV² ——— I ———
 ○ a: I ——— II ——— x₉ ——— I ———

IV₇ ——— IV ——— || I² ——— V₇ ——— I ———

問題は前半 2、3 小節目の和声を左手の伴奏形のみで間違っ「IV度の 2 転」と解釈すると、和声のエネルギー関係から前半 4 小節目である程度の盛り上がりを見せ、さらに後半 4 小節目でも盛り上がり、この C の部分 8 小節目間の音楽的主張が無くなってしまう。この部分での表現すべき音楽は、前半 4 小節目は主音 A の保続音に支配された世界で成り立つ、1 小節目の I 度、2 小節目の主音上の II 度、3 小節目の主音上の属九根音省略形、そして 4 小節目で I 度に解決される和声進行、そしてそれに伴うメロディーラインに於いては、2、3、4 小節目のそれぞれ第 1 拍目のイ音、C、A、H を意識しながら歌う必要がある。そこは一種の虚無的世界であり、大きな盛り上がりは無い。それに対し後半の 4 小節目は、5 小節目の iv 度上の属七、6 小節目の IV 度（6 拍目に於いて偶成和音 II 度の 1 転を感じ取る必要がある）、7 小節目の I 度の 2 転～属七、そして 8 小節目で I 度に解決する和声進行をメロディーと共に歌い表現すべきである。さらに、この後半 4 小節目は和声の非常に大きな全終止であり、前半に抑えていた感情が後半に於いて吐露され、大きく盛り上がる。曲全体から見たこの 4 小節目が中心であり、表現の山場である。これらのことを正確に楽譜から読み取り、そこに相応しいアゴーギクと共に音楽的思想を表現しない限り、音が芸術に昇華することはありえない。そこで、演奏に於ける音楽的思想とは一体何であるか、楽譜から如何に読み取るかを考えてみたい。

II. 演奏解釈のプロセス

演奏に於ける音楽的思想とは、古代ギリシャの音楽の捉え方、あるいは西洋哲学的見地からニーチェが音楽とどのように関わったか、といった様な思想ではなく、作曲家の創作過程の追体験である。楽曲を通して作曲家の創作過程を推論しながら、自己の演奏スタイル

ルを考察していくのである。ここで、ショパン F. Chopin の「ワルツ 作品 36 の 2 」 Valse Op.34 Nr.2 の一部を用いて考察したい。

曲は A、B、C、D、E の 5 つの部分、204 小節から成り、調性はイ短調である。

前奏ともいえる最初の A の部分、16 小節の真髄は譜例 2 に挙げる様に、4 小節ごとに主音、属音と変化する保続音に支えられたチェロで歌われる揺れ動く孤独な心情である。それは終止をためらう様に、前半 4 小節に於いて I 度と II 度七の 3 転を行き来し、後半 4 小節、第 5 小節目の 1 拍目、I 度の 2 転に於いて属音をトリルで強調しながら、属音上の属七、そして属七の半終止、もう一度同じことを繰り返し、16 小節目で全終止となる。

譜例2

Lento



そのメロディー前半の動きを見ると、譜例 3 の様にイ音を伴った 3 拍目の音は次の小節の 1 拍目に属し、1 回、2 回、3 回と揺れ動く。しかし 4 回目は 5 小節目のトリルで強調された属音を意識する為に、前 3 回とは意味合いが違い、テヌート気味に次の音に進んでいく。そして 8 小節目の半終止に於いては、第 1 拍目を少し広め取る必要があり、さらに全終止の 16 小節目に於いては、前の 15 小節目から終止の為にわずかながらリタルダンドで音楽の流れをコントロールしなければならない。(譜例 3 参照)

譜例3

Lento



次の 20 小節にわたる B に於けるメロディーの真髄は、譜例 4 に示すように、完全 5 度下降、そして減 5 度下降、そしてオクターブ上行、さらに装飾を伴った音階の下降にある。

譜例4



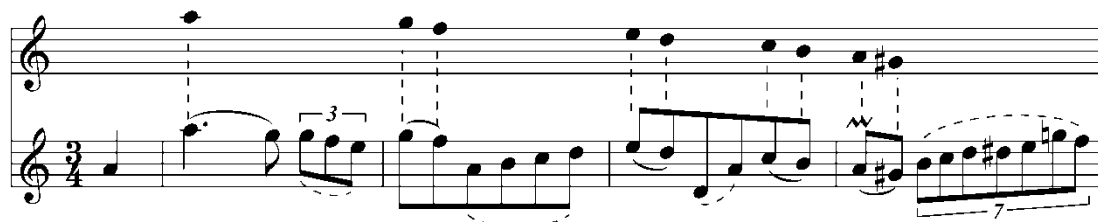
この完全5度下降、そして減5度下降のメロディーパターンは他の曲に於いてもよく見られる。一例を挙げておく。ドニゼッティ G. Donizetti のオペラ「愛の妙薬」のロマンツァ、ネモリーノが歌う「人知れぬ涙」である。譜例5はショパンと対比する為にイ短調に移調してあるが、この共通の音程関係から学ぶことは、歌手の歌唱表現である。ピアニストはその表現法、音楽の歌い方、揺れ、流れ、音色等をピアノ奏法に取り入れるべきである。

譜例5 : G. Donizetti

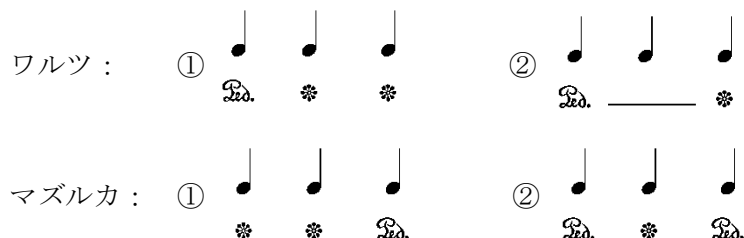


さらにオクターブ上行し、下降してくるメロディーに与える音色は、下降する音階に対してのメロディーの装飾法を考察しながら決定していかなければならない。譜例6にその一案を示す。

譜例6



続く C の部分 16 小節は平行調のハ長調に転調する。コルトー A. Cortot はこの曲をマズルカ風の曲であると語ったが、この C に於いてはリズムとそれに対してのペダルの使用法を考えなければならない。基本的にワルツは1拍目に強拍がくるが、マズルカに於いては複雑である。それに伴うペダルの基本は、



で、3拍目で如何に足を踏み鳴らすか、3拍目をいかに形成するかが問題である。

2小節単位で4回繰り返されるメロディーの第1拍目にはテヌートを、そして次の小節の第2拍、3拍目ではリズム的に音楽表現を熟慮しなければならない。3回目に繰り返さ

れる時は再びイ短調に転調するので、それに伴い第1拍目のテヌートは多少大きくなるであろうし、4回目の最後の3拍目、第44小節目の第3拍にはショパン自身アクセントを書き込んでいる。筆者は譜例7の様に解釈し、演奏する。

譜例7

この様に楽譜を精察しながら作曲家の創作過程の追体験をしていくのであるが、理性で楽譜を見、音楽を聴けばその細胞が、細部分が見え、聴こえてくる。しかし人間の感性は音楽を一つのもの、全体を流れとして聴こうとするはずである。だとすると、演奏で一体何を表現すべきか、という問いが生じてくる。

終わりに、問いからの再出発

素晴らしく感動する演奏を聴く時、一瞬のうちに演奏が終わったと感じる時がある。また、響きが空間に漂う様が見えるような錯覚に陥ったり、音楽が一つの建築物を見る様にまとまった印象を受ける演奏を聴くこともある。

ここに一枚の絵があると仮定する。フィレンツェのドメニコ会修道院2階、階段正面のフレスコ画、フラ・アンジェリコ **Fra Angelico** 作「受胎告知」*Annunciazione*。鑑賞者によっては大天使ガブリエルの翼の色彩に、技法に驚嘆し、またある者はマリアの戸惑う表情に関心を持つかもしれない。しかし絵の部分ではなく全体を見、謙虚に絵の持つ精神を受け入れる時、人は神の人間救済への計画を見、あるいはアヴェ・マリアを祈り、または瞬時にしてバッハやグノー、シューベルトを聴くであろう。同様に音楽全体を一枚の絵を見る様に、見える様に演奏しようと意識するならば、その向かうべき方向はフォルム・形式ではなかろうか。作品理解の段階で、先ずは大きな全体構造を把握し、そこから部分、細部へと考察を行いながら、再び全体構造への回帰、表現へとバランスを取りながら練習していくのである。そして人間の細やかな感情、歌心、和声感、音色、リズム、技法等、フォルムは全てを内在し、ここに想像豊かな演奏の原点があるのではなかろうか。