

ピアノ演奏の基礎 (2)

— 楽譜の解釈と表現 —

竹内 アンナ

Basic Techniques of Piano Performance
— Interpretation of Music —

Anna TAKEUCHI

I. はじめに

人間誰しも初対面の人と言葉を交す時、相手の性格や気質が気になり、話している時の顔の表情や口調などから、その人の人物像を心の中で秘かに描くものである。例えば、手作りの料理をもてなした時に、「おいしいです」と、そっ気ない言い方をされるよりも、「まあ、なんておいしい料理なんでしょう!」と、抑揚をつけて感情たっぷりに言われたら、作った人にとって、その一言はどんなに嬉しいことか。そしてまた、相手の人柄にも暖かいものを感じはしないだろうか。このように、感動している心を伝える表現というものは、ピアノ演奏に於ても同じことが言える。鍵盤を叩けば音はすぐ出るが、そこに細かい音のニュアンスをつけたり、抑揚をつけることによって、人の感情がはじめて音楽で表現されたことになる。音楽による表現はひとりひとり違うものであるが、言葉の使い方に一定のきまりがあるように、音楽にも基本的な解釈による表現方法はある。

私達が長い間受けてきたピアノ教育は、多くの場合、生徒の考えに係ることなく、教師の考える表現の指示に素直に従う、受け身の学習が行われていた。それ故に、生徒自らの考えで表現するという意識に弱く、これではひとりひとりの感性は育たない。また、個性ある演奏など生まれるわけがない。

本論では、ピアノ演奏に於て演奏する人の感性や個性を引き出すことを前提に、1) ショパン「エチュード Op. 10—3」 2) 同「ノクターン Op. 32—1」 3) 同「バラード第1番 Op. 23」 4) モーツァルト「ソナタ K. 281 第1楽章」 5) ブルクミュラー「貴婦人の乗馬」 6) 同「かわいいなげき」を取りあげ、その作品を正しく理解して、その音楽をどのようにして聴き手に伝えたらよいかを分析する。尚、その効果を得るには、ペタルの使い方、和声的な流れ、テクニックなどが可能であるが、ここでは旋律の扱いを中心に、その表現方法を考察する。

II. 旋律の解釈と表現

1. 音の持続

旋律を美しく歌いあげることは、音楽を表現する上で非常に重要な要素である。ピアノでは、鍵盤に指を置けば音は徐々に弱くなって消えてしまう。しかし、管楽器や声楽の場合、長い音をクレッシェンドしながら歌いあげることは可能である。そこでピアノで表現する場合には、長い音の後に続く音は、前の音がどのくらい弱くなったのかをよく聴いて、その音量に合わせた強さから弾き出すと、スムーズにフレーズを歌いあげることができる。後に続く音をただ強く弾こうとすると、アクセントをつけたように聴こえて旋律の流れが損なわれる。

譜例1 (ショパン「エチュードOp. 10-3」F. Chopin 1810-1849) では、第2小節 Fis から第3小節 Gis にかけてのクレッシェンドは、Fis の静かな響きの中から Gis の音が現われてくる感じで、指先で音量を微妙にコントロールして打鍵する必要がある。2つ目の Gis は前の Gis から滑らかさを充分保ちながら、音色を変えることなく移り、そして静かに Fis へおりるとよい。

譜例 1



2. 旋律のクライマックス

人は話しをする時、大事な事柄を伝えたいところでは、はっきりとした口調で、声はやや高めになるが、話しの終りの部分になってくると、声は下がり語尾も弱くなるものである。音楽でも、心の高ぶりと共にメロディーはクライマックスに向って徐々に歌いあげ、クライマックスを過ぎると緊張が抜けて、何となく音色にも安ど感が漂う。長いフレーズになるとクライマックスにたどりつくまでに、似たようなフレーズを繰り返すことがあるが、その区切りを意識しながら、バランスよくクライマックスにもっていくことが大事である。フレーズは、大体4小節又は8小節となるが、できるだけその流れを把握して、ひとまとめになるように考えることが必要である。

譜例2 (ショパン「エチュードOp. 10-3」同) では、第5小節から同じリズム型の動きを2度繰り返す中で、音を上げながらさらに歌いあげ第8小節でクライマックスに達するのである。そして同じ小節の2拍目から、徐々に落ち着きを取り戻し、下行しながらディミヌエンドして、静かに第1主題が終る。

譜例 2

旋律のクライマックスの部分では、一番高い音を強く弾くという意識をもつ生徒も多いのではないだろうか、一般には曲の始めに表示されている拍子が、2拍子或いは3拍子なら、1拍目にアクセントを置き、4拍子の曲ならば、1拍目か3拍目にアクセントを置くことが自然である。しかし、長いフレーズの中では、クライマックスが必ずしも拍の頭に置かれるとは限らないのである。

譜例3 (ショパン「バラード第1番 Op. 23」 同) では、クライマックスはG (↓印) であるが、その部分に於て一番高いGを強く弾いたならば、その音だけが飛び出た鋭い印象を与えるので、その場合には一音前のFと次のGを同じ強さで弾くと、クライマックスを自然に歌いあげることができる。

譜例 3

3. 音の明暗

長いフレーズをまとめるには、短いフレーズごとに音色に明暗をつけて表情に変化をもたせると、一層豊かな表現になる。

譜例4（ショパン「ノクターン Op. 32-1」 同）では、昌頭から第4小節まで、落ち着いた雰囲気の中にも可愛らしさを漂わせた旋律が繰り返されるが、第5小節第6小節では何か不安なことを問いかけているようである。そして第7小節になると、その問題が解決したような安心感と静けさを感じるのである。このような解釈は、人によって微妙な違いはあると思うが、それぞれ音色に工夫をして個性ある演奏を心がけてもらいたい。

譜例4

4. 「問い」と「応答」

4小節又は8小節のフレーズの間で、「問い」と「応答」のようなやりとりを思わせることがよくある。文に例えると、ひとつの問いかけに対して、それに答えているかのような表情を見せるのである。

譜例5（モーツアルト「ソナタ K. 281第1楽章」 W. Mozart 1756-1791）では、前半2小

節が「問い」であり、後半2小節を「応答」と考えることができる。一般に「問い」は、少しはっきりと主張する感じで演奏し、「応答」はそれに答えるように軽い感じに違って表現するとおもしろい。但し、このソナタの場合は、前半の「問い」を可愛らしく表現し、後半の「応答」を威厳のある堂々とした響きで演奏するとよい。

譜例 5



5. デュナーミク

音の強弱を意味するデュナーミクの用語は、*ff*、*f*、*mf*、*P*等いくつかの段階に分けて表されるが、絶対的な強さというものは決まっていない。*p*の表現ひとつ取ってみても、暗くて悲しい響きが欲しいのか、或いは明るく静かな音色が欲しいのか、求める表現によってその強さは異なるのである。また、ひとつの曲の流れの中で、前後のフレーズの対比の違いからも強さの度合いは変わってくる。

譜例6（ブルクミュラー「貴婦人の乗馬 Op. 100」J. F. Burgmuller 1806-1874）では、冒頭から第6小節まで*P*の指示があるが、各小節の短い八分音符を馬の足どりと解釈するならば、ここは弾んだ張りのある響きが欲しい。そこで、*P*の指示があっても*f*程ではないが、指を引きしめてしっかりとした音色で表現することである。

譜例 6

譜例7（ブルクミュラー「かわいいなげき Op. 100」 同 ）では、*f*の部分は興奮してきた感情を表しているが、全体にやさしさの感じられる対話風の曲なので、あまり激しくならないことである。音色は柔らかく、音量も *mf* ぐらいの気持ちで表現することが望ましい。このように作品の中で、作曲者が何を表現したいのかをよく理解し読みとり、*f*や*P*の音色と音量をそれぞれ使い分けて演奏することが大切である。

譜例 7



6. アーティキュレーション

アーティキュレーションの中でよく使われるのはレガートである。他に、ノンレガート、スタッカート、テヌート、アクセント等があるが、これは長さや強さによる音の変化を表す記号である。先程のデュナーミクと同様に、作曲者がどのような音の変化を想像し、また期待をして記号を付けたのか、その意図を読みとることが非常に重要である。

譜例 8 (ショパン「バラード第 1 番 Op. 23」F. Chopin 1810-1849) では、第 2 小節二分音符 B から次の四分音符 B に移る時、二音の間でクレッシェンドが必要である。この時、声に出して歌うことができるなら、最初の B をのびしながら徐々に強くして次の B を歌えばよいのである。しかし、ピアノの場合打鍵した瞬間から音は弱くなり消えていくので、音のバランスをとることが難しいのである。最初の B は 5 の指で音を充分にのびし、次の B は 4 の指に重さをたっぷりかけて、上からゆっくり滑り込ませるように打鍵する。このように瞬間に音の換えを行くと、なめらかに歌うことができる。

譜例 8

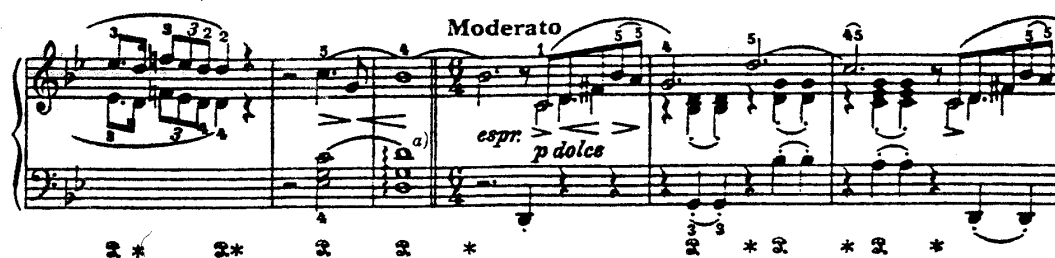


譜例 9 (ショパン「バラード第 1 番 Op. 23」 同) では、さらにレガートが必要な場合、第 5 小節付点二分音符 D から次の小節 C に移る時には、5 の指を押さえたまま 4 の指で C をゆっくりと静かに打鍵して、その後すぐに 5 の指を上げる。その時 2 つの音は瞬間的に重なることになるが、そうすることでレガートは一層効果的になる。

他にスタッカート、ノンレガート等音符のもつ長さより短く演奏するという意味の記号がいくつかあるが、それも絶対的な長さは決まっていない。また、作曲した時代や当時使われた楽器の機能性を考えると、さまざまな解釈による演奏が行われたことと思う。

一音一音の音の長さや強さに指示を与える記号として、テヌート、アクセント等があるが、アーティキュレーションの全てに於て、絶対的な長さも強さもないのである。ひとりひとりが作品をどのようにとらえるかによってその表現は異なり、最後は演奏者の判断に依るところである。

譜例 9



Ⅲ. おわりに

上記のことから、旋律を表現する上で一番大事なことは、楽譜に記されていることを深く読みとり、その解釈に基づいた表現が、音によって如何に聴き手に伝えることができるかである。つまり、作曲者が自分の気持ちを作品を通して表現したかったことに、演奏者がどこまで近づくことができるかである。旋律を歌いあげる為の音量の加減や、間のとり方などに絶対的な答えはない。しかし、自分勝手な演奏をしたり、人の真似をするようでは困る。我々演奏者の今日生きている時代に適する感覚と、作曲された時代の演奏スタイルとをよく熟慮して、その上に自分の考えを重ね合わせた演奏表現をすることである。最終的には、自分の演奏に責任をもつことが大切で、あとは、演奏者の音楽に取り組む積極的な姿勢と想像により、個性ある演奏を心がけてもらいたい。

引用文献

- ・ 譜例 1. 2. 3. 8. 9 : 「世界大音楽全集」より、「ショパン ピアノ曲集」Ⅰ. Ⅱ
- ・ 譜例 4 : 「ショパン ノクターン集」音楽之友社
- ・ 譜例 5 : 「モーツァルト ピアノソナタ」ヘンレ版 1955年
- ・ 譜例 6. 7 : 「ブルグミュラー・25の練習曲」カワイ出版 1980年

参考文献

- ・ 大西愛子「ピアノイズムへのアプローチ」全音楽譜出版社 1996年
- ・ クラウディオ・ソアレズ「演奏と指導のハンドブック」ヤマハミュージックメディア 1980年