

Lecture Concert

# ルバートの美学 Vol.2

～ショパンはピアノに何を語らせたかったのか～



日時：2025年12月12日（金）17:30 開演

場所：大阪大学会館講堂

主催：科学研究費「20世紀前半の歴史的演奏とピアノロールの演奏解析によるルバート奏法分析」  
基盤研究(B) 2022年～2026年度 鶴野彰子（代表）

協力：大阪大学音楽学研究室

後援：一般社団法人 全日本ピアノ指導者協会（ピティナ）

## ご挨拶

本日は、レクチャー・コンサート「ルバートの美学 Vol. 2」にお越しいただき、どうもありがとうございます。この演奏会は、科研費課題「20世紀前半の歴史的演奏とピアノロールの演奏解析によるルバート奏法分析」の成果発表の一環として実施いたします。7月に一橋大学で開催した「ルバートの美学 Vol.1」では、C.P.E. バッハやモーツアルトに焦点を当てましたが、今回はショパンの作品をとりあげます。

「ルバートで演奏する」というのはどういうことか？どのような可能性や役割を担っているのか？そして、ショパンはピアノに何を語らせたかったのか？本演奏会で、これらのことを見てみたいと思います。

19世紀生まれの演奏家による演奏を聴いていると、テンポ・ルバートを用いた表現が、単にセンチメンタルな感情を強調するためだけではなく、実際に多様な表現のために活用されていたことに気づかされます。美しさはもとより、ギリギリの緊張感にまで迫るような抵抗感や、消え入りそうであります。ながら必死に留まろうとするような息遣いなど、強調や停滞をはじめとするさまざまな手法によって、音楽に何かを語らせようとしている姿勢が伝わってきます。

私たちが彼らほど自由にテンポ・ルバートを用いないのは、それが相応しくないと考えるからだけではなく、どう使えばよいのかがわからない、あるいはそもそもその可能性を知らないから、という理由もあるのではないかでしょうか。本日の演奏会でご紹介する資料や演奏、そしてお話を通じて、テンポ・ルバートを取り入れ、より豊かな演奏表現を実現するためのヒントを少しでも見つけていただければ、この上ない喜びです。

本日、演奏者としてご出演いただく山名敏之先生には、出演をご快諾いただいただけでなく、非常に興味深い原稿までご提供いただきました。プログラムには演奏者としてお名前を掲載していますが、おそらくたくさん面白いお話を聴かせていただけるのではないかと期待しております。フルティピアノ奏者であり、ショパンのペダルの研究をされている山名敏之先生をお迎えしてレクチャー・コンサートを開催できることを、非常に嬉しく、またありがたく感じております。

そして、この科研費課題のメンバーである伊東信宏先生と上田泰史先生、山本邦雄先生には、いつも最高の刺激をいただいていると同時にいつも考え得る限りのご協力をいただき、感謝に言葉もありません。このチームで研究を進められることを心から幸せに感じています。

本演奏会の開催にあたり、大阪大学音楽学研究室の皆さんにも当日の会場準備をはじめ、様々なご協力をいただきました。ここに感謝申しあげます。

鷺野彰子

科学研究費基盤研究 B

「20世紀前半の歴史的演奏とピアノロールの演奏解析によるルバート奏法分析」

(2022年～2026年度、課題番号 23K21901)

鷺野彰子 福岡県立大学（研究代表者）

伊東信宏 大阪大学（研究分担者）

上田泰史 京都大学（研究分担者）

山本邦雄 九州工業大学（研究分担者）

# Program

第1部 ショパン：《ワルツ》イ短調 Op. 34 No. 2 (演奏とお話)

Chopin: Waltz in A minor, Op. 34 No. 2

ショパン：《3つの新しい練習曲》より第2番 変イ長調 (演奏：鶯野彰子)

Chopin: Trois études from *Méthode des méthodes de piano*

by F.-J. Fétis and I. Moscheles KK.IIb/3

休憩

第2部 ショパン：《24の前奏曲》より第4番 ホ短調 Op. 28 No. 4 (演奏とお話)

Chopin: Prelude in E minor from 24 Préludes, Op. 28 No. 4

ショパン：バラード ハ長調 Op. 38 (演奏：山名敏之)

Chopin: Ballade in F Major, Op. 38

## 出 演

演奏 山名 敏之 (ピアノ)

鶯野 彰子 (ピアノ)

お 話 上田 泰史

鶯野 彰子

司 会 伊東 信宏

# Program Notes



## ショパン：《ワルツ》作品34の2 イ短調（1938年出版）G.ディブリ夫人に献呈



3曲で構成される《華麗なる大円舞曲》Op.34の第2曲にあたる。（華やかなワルツとは対照的なこのタイプの「物憂げなワルツ」は、この曲のほか、Op.64-2、Op.69-2、Op.70-2など複数ある。）ショパンはこのワルツを気に入っていた。ステファン・ヘラーがパリのシュレジンガー社でショパンと会った際に「ワルツを1曲弾いていただけませんか」とお願いすると、ショパンは「どのワルツが好きなのか？」と聞き返した。「どれも好きなので」と迷いながら「強いていえばイ短調のワルツが良いでしょうか」とヘラーがいうと、ショパンはとても喜んで「実は私もそれが一番好きだ」といった、という。

ポーランド語で「ジャル（żal）」と表現される「哀愁、孤独、悲哀、郷愁などが混じり合った情緒、ものの哀れ」がこの曲の特徴であり、長調と短調を行きつ戻りつしながら多様な表情を見せるものの、そこに一貫しているのは「ジャル」の性格だ。物憂げな性格の主題（譜例1）で開始するが、それはすぐに熱を帯びる（イ短調のまま、譜例2）。そして、ハ長調のマズルカの主題へと（譜例3）繋がるもの、マズルカの主題はイ短調へとあっという間に変化する。16小節のマズルカ部分に次いで現れるのは、美しい長調の主題（譜例4）だが、その同じ主題が今度はイ短調で再現される、といった具合である。刻々と変化するその表情の移ろうさまが美しい。コーダ（終結部）の息の長い左手の旋律も魅力的である。最後は冒頭の物憂げな旋律でこの曲は閉じられる。

（鷲野彰子）

譜例1



譜例2



譜例3



譜例4



## Program Notes

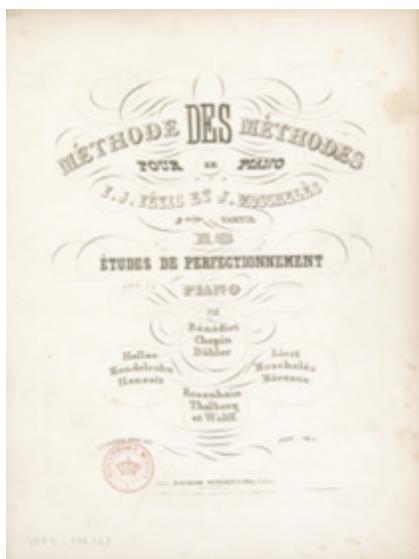


### 「新しい3つの練習曲」より変イ長調 (1940年ごろ出版)



この曲は、イグナツ・モシェレス（1804–1870）とフランソワ=ジョゼフ・フェティス（1784–1871）によるピアノ教本『最良のメソッド』（Méthode des Méthode, 1840年出版）のために書かれた。指遣いやタッチ、スケールやアルペジオ、ペダルや装飾音について書かれたこの教則本の末尾には、モシェレス、ショパン、タールベルク、メンデルスゾーン、リストのほか、総勢13人の作曲家が書いた20曲の練習曲が収められている。ショパンによる作品は3曲含まれるが、そのうちの2曲は、右手と左手が異なるリズムで演奏するポリリズムのスタイルで書かれている（これら以外にも、『幻想即興曲』Op. 66や『練習曲』Op. 25-2も、ポリリズムで書かれている）。テンポ・ルバートを伴う演奏にあたっては右手と左手の独立が不可欠であり、この練習曲にはそのような意図が込められていると考えられる。4分の2拍子で書かれており、冒頭から最後の終結直前部分に至るまで、左手が八分音符で刻む上を右手旋律が3連符の和音でささやくように演奏される。その右手の旋律には、長いスラーがかけられており、非常に自然な形で次々と様々な調性へと移ろうモジュレーションが非常に美しい。

（鷺野彰子）



『最良の教則本』の表紙

## Program Notes

### ショパン：《24の前奏曲》作品28より 第4番 木短調

フランス語版はC. プレイエルに、ドイツ語版はJ. C. ケスラーに献呈

1838年11月から翌年2月にかけて、ショパンはジョルジュ・サンドとともに温暖なマヨルカ島に滞在し、プレイエル社から取り寄せた小型ピアノ（ピアニーノ）で前奏曲集の主要部分を集中的に作曲した。「前奏」とはもともと本編前に奏でられる短い即興演奏を指し、鍵盤奏者はあらゆる調で即興できる必要があったことから、全調で前奏曲が書かれることもあった。ショパンの前奏曲集も前奏としての性格を持つ一方で、各曲が前後の曲と音楽的に連続し、単独でも完結した音楽世界を形成している。第4番木短調は、半音階的に下行する和声が特徴的で、J. S. バッハのカンタータ第12番「泣き、歎き、憂い、怯え」などに先例がある。

18世紀の音楽修辞学の用語を借りるなら、前奏曲冒頭のオクターヴ跳躍は驚きや嘆きを象徴する旋律類型「エクスクラマツィオ」、テクスチュア全体の下行は悲しみや死を喚起する「カタバシス」である。終盤第16小節の「stretto」は切迫感を要求するが、実際にテンポを上げる演奏は少ない。曲尾の「smorzando（死にゆくように）」がこの加速を和らげる。このようにテンポの均整を意識した速度変化も、テンポ・ルバートの一種とされる。

（上田泰史）



# Program Notes



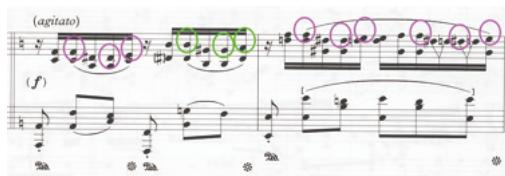
## ショパン：《バラード》第2番 作品38 ヘ長調 (1840年出版) R.シューマンに献呈



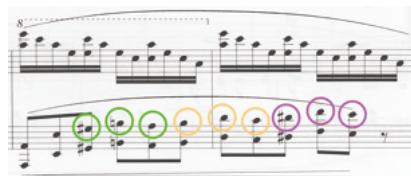
A B A' B' コーダという明快な構成となっている。この考えに異論はないだろう。A,B それぞれに支配的な主題と情緒が明確だからだ。ところが多くの解説におけるコーダの分析には疑問が残る。つまり①188小節～195小節におけるB主題の断片的使用、②196小節～終結におけるAの回帰、という後半15小節間についての説明はするものの、168小節からの前半19小節間については何ら説明をしないのだ。新しい動機が突如現れたと解釈していると判断されるところである。しかし本演奏者はコーダ前半部分に、A,Bとの明確な関連があると考えている。まず譜例1のように開始右手f·d#·eの2つの倚音からeへの解決の音形はBに頻出する譜例2左手、特に末尾を反転させたものである。続く譜例3のg·d·e·f/f·c·d·e(特に後者)はA冒頭に初めて出てくる印象的な付点を伴う音形(譜例4)の逆進行形である。続くコーダの2つ目のパターン目(譜例5)の内声では、半音の動きの中にAに頻出する付点を伴う下降音形と譜例2の反転形を見出すことができる。この2つの動機の扱いはこのコーダ冒頭まで現れない。つまり反転と逆進行によってA,B主題が初めて合体されるという劇的な構成が存在するのだ。2番よりも1番を評価していたシューマンはこのショパンの企みに気がつかなかったのだろうか。

(山名敏之)

譜例1 第168,169小節 コーダ冒頭



譜例2 第50,51小節



譜例3 第170,171小節



譜例4 冒頭部分



譜例5 第176,177小節



### 【引用楽譜】

Chopin,F. 1840. Ballades op.38, Peters ,  
The Complete Chopin: A New Critical  
Edition, edited by Jim Samson,1992.

# ショパンの実践した古いタイプのテンポ・ルバート

鷺野彰子

1797年から半世紀にわたってパリ音楽院でピアノを教えたルイ・アダン (Louis Adam, 1758-1848) は、1805年に出版された『パリ音楽院ピアノ教本』の第9章「拍子、テンポ、それらの表現について」の冒頭で次のように述べている：

音楽の演奏において求められる第1の資質のひとつは、拍子を守ることである。拍子が守られなければ、演奏はただ優柔不断で、曖昧で、混乱したものになってしまう。

したがって、学習者は常に正確に拍子を守って演奏する習慣を身につけ、曲の始めから終わりまで同じテンポを保つよう努めなければならない。拍子を変えてよいのは、作曲家がそれを指示している場合、あるいは表現がそれを要求する場合だけであり、しかもこの手段はきわめて慎重に用いなければならない。

しかし、一部の人は、「もはや拍子を守って演奏しない」という流行を広めようとし、すべての種類の音楽を幻想曲や前奏曲、奇想曲のように演奏するよう主張する。それによってより豊かな表現ができると考えているわけだが、実際には曲が原形をとどめないほどまで変質させてしまっているのだ。確かに表現のためには、旋律のいくつかの音を遅らせたり、急がせたりすることは必要である。しかし、このような遅延 (ritard.) は曲全体を通して絶えず行うべきではなく、物憂い旋律の場合や、高揚感に満ちた情熱的な旋律のなかで遅延やより活発な動きが要求されるような場合にのみ用いられるべきである。この場合、変化させるべきは旋律 (右手) であり、低音 (左手) は厳密に拍子を保たなければならない。

テンポの遅い楽章では、音を滑らかにつなぐためにしばしば遅延が必要になるが、その遅れはほとんど気づかれない程度であるべきで、学習者は拍子通りに完璧に演奏できることを確信できるようになって初めて、それらの手法を試みるべきである。

私たちが19世紀前半に行われた演奏について考えるために、極めて示唆に富んだ文章なので、丁寧に読み解いてみたい。太字の部分 (キーワードとなりそうな箇所を太字にした) を中心に確認していく。

アダンは拍子を守って演奏する重要性について述べているが、その際、「曲の始めから終わりまで同じテンポを保つ」べきであり、例外は「作曲家が指示している場合」と「表現がそれを要求する場合」だという。後者についてはより詳しく、「物憂い旋律の場合」に旋律のいくつかの音を遅らせたり、「興奮した情熱的な旋律」で遅延やより活発な動きが要求されるような場合だと具体的に示した上で、「このような遅延 (ritard.) は曲全体を通して絶えず行う」べきではないと念を押している。

しかもこうした場合にも、「低音 (左手) は厳密に拍子を保ち、「変化させるべきは旋律 (右手)」のみ、という。アダンの発言は、1723年にトージが初めてテンポ・ルバートに言及した文言\*を踏襲した、いわば古いタイプのテンポ・ルバートの演奏実践を示唆している。

さらにアダンは「テンポの遅い楽章では」と限定したうえで、「音を滑らかにつなぐためにしばしば遅延が必要になる」とい、その遅れは「ほとんど気づかれない程度であるべき」だという。もし歌曲の実践法について書くのであれば、トージのように「感情表現のための手段」のような書きぶりとなるとだろうが、「音を滑らかにつなぐためにしばしば遅延が必要」といつているところが非常に器楽的かつ具体的で、ピアノの学習者に向けてこの教本が書かれているのが書きぶりにも現れていて面白い。(逆にいえば、当時書かれたこれらと同種のピアノ教本も、器楽的な表現で書かれていることを理解した上で読む必要がある、といえるだろう。)

それにしても、この著書が出版された1805年の時点で、すでにこうした拍子をめぐる議論が起きていることは特筆に値する。1805年といえば、ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ「熱情」》が作曲された年であり、1810年生まれのショパンが生まれるよりも5年前、ということになる。ショパンが伝統的な古いタイプのテンポ・ルバートを自ら実践し、人にも教えていたことはよく知られているが、彼が生まれるよりも前にこうした主張が声高にされる必要があったことを考えると、彼の時代には古いタイプのテンポ・ルバートが廃れてかかっていた、といわれる状況もよく理解できる。

さて問題は、アダンや当時の人たちが考えていた適正な拍子のぶれ (つまりテンポの揺れ) は、どの程度だったか、である。他方、「曲が原形をとどめないほどまで変質」したレベルはやり過ぎ、逆に最小はというと「ほとんど気づかれない程度」という文言がおそらく最小、ということになるだろうか。その振れ幅は大きく、おそらく私たちの考えている拍子の「厳密」さとはずいぶん異なりそうだ。そもそも彼らの時代に拍は均等なものとはされず、例えば4拍子の場合には1拍目は最も長く、2拍目と4拍目は短く演奏するのが大前提だったことも思い出しておく必要がある。その意味で、全ての拍をメトロノーム的に均等に弾くことは想定されていないのは間違いない。おそらく、急激な緩急をつけることなく安定したテンポを保ちつつ、必要に応じて右手のみが左手を引き連れることなく自由に動く、という程度のルールが想定されていた、と考えるべきだろう。一方で、左手も伴奏部分の役割、つまり拍子に応じた伸び縮みをしながら、おおよそ各小節は同じように拍を刻む、ということだろう。両手同時に一定の速度で演奏し、要所要所で緩急をつける現在の演奏とは対照的といえるかもしれない。

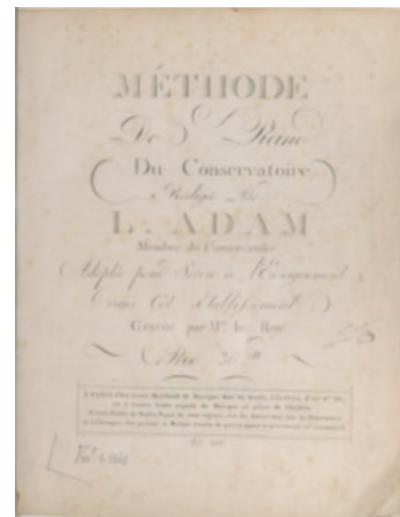
残りの太字部分「幻想曲や前奏曲、奇想曲のように」という

部分にも注目しておきたい。アダンの言及によると、幻想曲、前奏曲、奇想曲については、「拍を守って演奏する」というルールの範疇外だということになる。言われてみれば、幻想曲（ファンタジー）などは、始まったかと思うと躊躇のように止まつたり、かと思えば再開してみたり、自由に移ろうこと甚だしい曲であるし、奇想曲（カプリース）の語源は「気まぐれ」である。それらの曲が拍子通りに演奏されることは魂を抜かれてしまうようなものだ。あとは前奏曲（プレリュード）だが、前奏曲には即興的に前奏演奏を行う（preluding）意味合いが多分に含まれている。実際、前奏曲やファンタジアなど自由な形式の曲を弾いてからアルマンドやサラバンド、あるいはソナタを弾くというような構成はバッハやモーツアルトの作品にも見られる。つまり、幻想曲、前奏曲、奇想曲はテンポ・アド・リビトゥム（自由なテンポ）なタイプの曲であり、これらの曲に関しては、むしろ拍節の縛りから解放されて演奏することが期待されていると考えるべきだろう。そしてアダンは、テンポ・ルバートとこうしたテンポ・アド・リビトゥムの演奏と混同すべきではない、と諭している。

ところで、アダンのこの文章に続く部分では、「テンポとその表現について」という項目が続き、Largo（ラルゴ）、Grave（グラーヴェ）、Larghetto（ラルゲット）、Adagio（アダージョ）、Andante（アンダンテ）…と速度標語とそれらがどのように演奏されるかが記載されている。ちなみにLargoの説明は、「もっとも遅いテンポ。幅広く、厳格なスタイルで演奏されるべきである」と書かれている。

本日の演奏曲にはLentoの「物憂げな」ワルツ、そしてLargoの「前奏曲」が含まれる（残念ながらLentoについてはアダンは触れていない）。曲の形式の違いにも意識してみて欲しい。ショパンがこれらの曲を通じてどんなことを語らせたかったのか。また、テンポ・ルバートなのか、それともテンポ・アド・リビトゥムなのか。そしてLargoの「前奏曲」はテンポ・アド・リビトゥムで自由に弾くべきか？あるいは、「幅広く、厳格なスタイル」で弾くべきか？ちなみに24曲の前奏曲のうちLargoで書かれたのはこの第4番、第9番、第20番だが、いずれもかなり似た性格をもっている。

ルイ・アダンの『パリ音楽院ピアノ教本』



《前奏曲》作品28の第4番、第9番、第20番の冒頭部分

The image shows three staves of a musical score for piano. The first staff (Prelude 4) starts with a forte dynamic (ff) and an 'espress.' marking. The second staff (Prelude 9) starts with a forte dynamic (ff) and includes a series of grace notes marked with asterisks (\*). The third staff (Prelude 20) starts with a forte dynamic (ff) and includes a dynamic 'ff'.

\* トージは1723年に出版された『古今の歌手の見解』のなかで、テンポ・ルバートについて「歌手はときとして拍子を奪うように（rob the time）歌うことができるが、伴奏者は決してそれに従つてはならない。伴奏者は常に正確に拍を保ち、歌手が自由に時間を‘盗む’のを許すべきである。こうして、二つのパートの間に心地よい対立が生じ、もしそれが正しく行われれば、聴く者の心を感動させるのである」と述べている。そしてテンポ・ルバートは「感情に満ちた（pathetic）アリア（すなわち悲しみ、苦惱、切望などを表現する曲）においてのみふさわしく、感情表現のための装飾的手段だと考えていた。

## 演奏様式から「ショパンらしさ」を考える

上田泰史

ショパン作品は、作曲者の没後からほどなくしてカノン（正典）としての地位を獲得した。その地位を支えているのは楽譜テクストであると同時に、他の多くの要素も複雑に絡み合っている（グローバリズム、文化＝ナショナル・アイデンティティ、教育・コンクール制度等々）。とりわけ近年は、オーセンティシティをめぐる話題が再び顕在化している。オーセンティシティとは、作品や演奏が「真正である」ということを意味する。この概念は、楽譜や楽器については科学的見地から比較的検証しやすい。というのも、紙やインク、筆跡など客観的に検証できる物的証拠を対象とするからである（とはいえ、楽器については修復の有無、古今の材質の違いなど難しい問題も少なくない）。それゆえに、楽器や楽譜資料の真正性は、演奏の真正性の根拠とされやすい。例えば、フリーデリク・ショパン国立研究所（NIFC）が主導したピリオド楽器（作曲者と同時代に制作／使用された楽器）と歴史的演奏慣習の知識に基づく演奏（historically informed performance）による全曲録音プロジェクト（2011年完結）は、「ザ・リアル・ショパン」と銘打たれている。

しかし、当時の楽器を使用し、歴史的知見に基づいた演奏を行うからといって、それが即座に「実際の／現実の」ショパンの演奏になるわけではない。殊に演奏様式に関する歴史的知見は、その出典が弟子や孫弟子の証言やレッスンで使用された楽譜への書き込みであり、録音技術が発明される前に亡くなったショパンの演奏を今日の私たちが直接参照できるわけではない。書き込みのある楽譜史料からわかることは、装飾音を入れるタイミングなど、複雑な演奏表現のごく一部に限られ、全体的なテンポ設計、局所的なアゴーギグ、ダイナミクスの制御、右手と左手のずらし具合（ルバートをかけ方）等の細部については、推論を重ねるほかない。つまり、歴史的知識に基づいて再構成されたショパン像が映し出すのは、客観的なショパンそのものではなく、現代の演奏者・研究者が生み出した現代的なショパン像にほかならないのだ。

歴史的知見に基づくショパン演奏のイメージを表現する場合、筆者なら「オーセンティック」や「リアル」よりも、「ショパンらしさ」といういい方を用いたい——もっとも、このようなタイトルのショパン録音全集など、だれも買わないだろうけれど。

## ● 鍵盤上のポルタメント

様式とは「偏差」であるという考え方がある。たとえば同じ世代の音楽家を母集団として、いくつかの作曲上の特徴に注目した場合、ある作曲家が他の人があまり使っていない書法を顕著に使っているとすれば、それは個人様式が強く現れていると見ることができる。もっとも、音楽学でこうした情報学的分析はまだあまり多くはなく、経験的に特殊だとされた特徴が、その作曲家の個性であるとみなされる傾向がある。膨大な譜読み

をする奏者や学者の経験的な記述に真実が宿ることはもちろんあるが、私たちが日々楽譜と向き合っていると、どこまでが作曲家の個性で、どこまでが同時代の演奏習慣を反映しているのか、判別が難しいと感じることは往々にしてある。あるいは、楽譜に書かれたものは、すべて「作曲家の意図」に基づいているのだから、判別するという態度を持つこと自体が無意味だと考える人もいるかもしれない。けれども、ショパンの書いた楽譜のある部分は、もしかしたら、ショパン個人の主観的な考え方であると同時に、ショパンが当時の奏者や聴き手と共有していた演奏美学（共同の主観性）を反映しているのかもしれない。

たとえば、本日演奏される《24の前奏曲》作品28第4番木短調から例をとろう。この曲では伝統的な修辞法が用いられており（各曲解説参照）、ルネサンス時代以後の声楽に親しんだ聴き手であれば、懇願するような訴えとともに生気の減退がこの曲の性格的主題であることが分かるだろう。旋律には、ところどころ下の譜例に示すような付点リズムが用いられている。

【譜例 1】 ショパン〈前奏曲〉第 4 番、第 1、6～11 小節



なぜ付点リズムなのだろうか。冒頭のアウフタクトは最初の h 音を四分音符 1 つ分伸ばせばよさそうにも思える。付点リズムの動機は第 7・8 小節にもある。こちらは反復の際に変化をつけるためだと考えることもできるが、一度楽譜テクストの外に出て、声楽的表現の文脈で考えてみよう。

【譜例2】は、フランスで活躍したイタリア人バス歌手レイジ・ラブラーシュ(1797～1858)の教本『完全歌唱教程』(1840年刊)からの抜粋である。彼は1830年から1852年——この期間にショパンのパリ時代全体が収まる——にかけてパリのイタリア座で首席独唱バスを務めた名歌手である。この譜例は、ポルタメントの練習法を示している。今日、ポルタメントは往時ほど多用されないが、イタリアの名歌手たちが残した20世紀初期の録音には、その習慣の名残を聞くことができる。その練習方法と

【譜例 2】L. ラブラーシュ『完全歌唱教程』より、  
ポルタメントの練習曲冒頭（25 頁）



は、二度よりも広い2音間の音程を滑らかにつなぐ際に、記譜よりも僅かに後の音を取りするというものである。【譜例1】の旋律を書く時、ショパンは頭の中でポルタメントで歌う歌手の旋律を書き取ったのかもしれない。

ショパンの時代には、旋律の演奏様式は、現在よりも演奏者の裁量に任される部分が大きかった。ただし、ラブラーシュが書いているように、演奏者による楽譜への変更や付け足しは「趣味」よく行われるべきものであった。その第一条件は、作曲家が楽曲に与えた性格を損なわないということであった。他方、楽曲の性格を損なわず、楽曲の性格を引き立てるための装飾やリズムの変更はかなりの程度認められており、その能力こそが、優れた歌手の才能だと考えられていた。つまり、演奏は、作曲者と演奏者の協働によって完成するのである。

20世紀初頭、ピアノロールや蝶管に記録されたピアノ演奏には、19世紀の演奏習慣を反映したと見られるさまざまなタイミングのずらしを聴くことができる。下の譜例は、それぞれピアノロールに記録されたフェルツ・ブゾーニ（1866～1924）とカミーユ・サン＝サーンス（1835～1921）の演奏に見られる「ポルタメント」の特徴を、楽譜上に示したものである。

【譜例3】ショパン《ノクターン第5番》作品15-2  
左：第1小節、右：第3小節

ブゾーニは、第1小節第1拍裏右手のリズムを、記譜とは違つて付点リズムで演奏している。一方、サン＝サーンスは第3小節第1拍右手の5連符の最後を付点リズムで演奏している。これらは、ショパンの前奏曲の例とは反対に、書かれなかったポルタメントの実践例と見ることができる。これら実践は、楽曲の声楽的様式を際立たせるための変更であり、場違いな選択ではない。いわば「作曲者と演奏者の協働」の典型例である。

## ●右手と左手の「ズレ」としてのルバート

楽譜に殆ど記されない要素に、テンポ・ルバートがある。ここでの「ルバート」は、それぞれ旋律と伴奏を担う右手と左手が、楽譜通りに拍上でピタリと一致するのではなく、同期しないで「ズレ」を生じさせる演奏を指す。この種のルバートについては、ショパンの何人かの弟子や弟子の友人、孫弟子たちが証言している。たとえば、ショパンから指導を受けたロシア官吏のヴィルヘルム・フォン・レンツによれば、左手は「柱時計」あるいは「聖歌隊の指揮者」で、「右手であなたのしたいことをしなさい」とショパンが語ったと言う。これはよく知られた「証言」ではあるが、ピアニストは経験的に、左手が柱時計のように一

定のテンポで拍を刻んでいないことを知っている（実際、複数の初期録音の分析から左手のテンポも変動することが確認されている）。むしろ、左手は拍の秩序の「調整役 régulateur」であるというパリ音楽院教授のジョゼフ・ヴィメルマン（1785～1853）の表現のほうが的を射ている。右手が自由に振舞うというのも、考えてみれば具体性を欠く曖昧な表現である。もう少し具体的に記述したのは、ショパンの生徒であった歌手ポリーヌ・ヴィアルドから演奏様式を継承したというサン＝サーンスである。彼によると、本物のルバートは「伴奏はたゆむことなく、旋律は先に行ったり遅れたり、気まぐれに漂うが、遅かれ早かれ支えとなるものを見出す」のだという。しかしこの「気まぐれ」は、おそらく無秩序を意味するのではない。リストがルバートを「不規則の規則」と表現したように、何らかの共通認識があつたはずである。これに関する筆者の仮説は、作品の修辞的特徴を強調するためにルバートが用いられたのではないか、というものだ。ショパン《ノクターン第5番》作品15-2では主題と中間部の間に、次のような経過的セクションがある。

【譜例4】ショパン《ノクターン第5番》作品15-2  
第16～24小節

この箇所では、バスが cis から ais まで半音階で下行し、旋律にも溜息のような半音階の装飾が記されている。和声的にも旋律的にも下行半音階により、《前奏曲第4番》と同様の気分の沈下と情緒の乱れが、伝統的コードに則ってはっきりと表出されている。【譜例4】の〇で囲った右手の拍は、左手を相対的に大きく先行させ旋律音を遅らせることにより、情緒の乱れを際立たせることができる。これを実践しているのが、サン＝サーンス、ブゾーニ、そしてラウル・プニョ（1852～1914）である。ここで詳細なデータを示す余裕はないが、このような右手と左手の非同期は、作品の（ここではこのメッセージの）性格に応じた演奏者の解釈であると考えられる。

サン＝サーンスとプニョは、いずれも間接的にショパンと近しい音楽家から演奏様式の知識を得ており、この部分の両手のズラし方には共通点がある。しかし、プニョの演奏テンポは非常に遅く、対するサン＝サーンスは現代の感覚からするとかなり速く、ズラし方についても、サン＝サーンスの方が大きくわかりやすいという違いもある。演奏の伝承は、一人を間に挟むだけで様式が大きく変化しうる。しかしそれでも、残された初期録音から共通点を見出すことにより、「リアルなショパン」ではないにしても「ショパンらしさ」を再構築することができるのではないだろうか。

# ショパンのペダリングとテンポ・ルバート

山名敏之

ペダルを用いた場合と用いなかった場合とではテンポ・ルバートの考え方、方法、質が変化する。現代におけるショパンの演奏は、シンコペーテット・ペダルを継続的に用いる演奏法が一般的である。和音の継ぎ目、フレーズの継ぎ目を巧みなペダル捌きによって消し去るこの演奏法は、歌い上げる持続時間を理論上無限のものとし、演奏家はその豊かな響きを背景に伸縮自在なテンポ・ルバートを旋律上に展開させている。しかしこのシンコペーテット・ペダル法はフォルテピアノが鍵盤楽器の主役となり、ダンパーを上下させる膝レバーやペダルが開発されると瞬く間に獲得された技法ではなかった。「モーリツ・ローゼンタール（1878-79年および1884-86年にリストの弟子であった）は、1924年の文章の中で、『シンコペーション・ペダルは、40年前のピアノ演奏と今日のピアノ演奏（1924年時点、筆者補足）をもっとも特徴的に分ける違いである。』」（Banowetz, 1985 pp.202-203）と述べている。つまり我々が考えるよりもかなり後の時代になって一般的になつたペダリングなのである。したがって現代のショパン演奏において展開されているテンポ・ルバートは、ショパンが考えていた方法あるいは質とは大きく異なつていたと考えられる。

ではシンコペーテット・ペダル法以前の時代において、ショパンはどのようなテンポ・ルバートをしていたのだろうか。それを知るためにまずはショパンがどの程度のペダル指示を楽譜に記したのかを知る必要がある。生前に公刊された作品について、筆者がショパンコンクール推奨楽譜 PWM によってペダル指示の出現率を調べたところ 43% でしかも、残りの 57% については演奏家が任意にペダルを付加していることが明らかとなつた。

このデータの解釈について、サン=サーンスは明快な答えを我々に示してくれている。彼はバラード第2番の自筆譜を調べ、一旦記した Ped.\* を後からペダルを付加している箇所を指摘し、「彼の作品でしばしばペダルの指示が記されているのは、指示されていないところでペダルを使ってほしくなかったからです。」（Saint-Saëns, 1921 p.216）と述べている。

バラード第2番におけるペダルの指示は曲全体の 32%、特筆すべきは冒頭において譜例1のようにペダルを指示した後、延々 43 小節間ペダルの指示がないことであろう。

## 【譜例1】《バラード第2番》冒頭部分（フランス初版）



このペダルの指示は、曲の終結部において譜例2のように再現され、明確な意図があると言わざるを得ない。サン=サーンスの指摘を裏付けるように、ショパンは終結部において一旦記した Ped.\* の指示を消して冒頭部との関連を明確にしている。

## 【譜例2】《バラード第2番》第196~200小節（自筆譜）



さらにサン=サーンスは先の文章に続けて、「この助け（=ペダル）なしに演奏することは容易ではありません。というのも、多くの人にとってそれはほとんど不可能であり、それほどまでにペダルの乱用が一般的になつてしまっているからです。ペダルなしで演奏するには、手に高度な柔軟性が求められますが、それは誰もが持ち合わせているわけではありません。たとえ才能があつてもです。」（同前）とも述べており、彼の時代には既にショパンの書き記した Ped.\* を可能とする演奏法が途絶えてしまつたことが伺える。この記述は先のローゼンタールの記述とも通底していて興味深い。

では何をよりどころとして、ショパンのテンポ・ルバートを考えていけば良いのだろうか。その一つのヒントとなる要素がロンド Op.1 開始部の譜面に見出せる。

## 【譜例3】《ロンド》作品1 冒頭部分（Ekier版）



ショパン 15 歳の作品の右手旋律には、スタッカートの有無、小節線を越えるスラーと越えないスラー、明確なアーティキュレーションの指示とも言える 32 分休符と、♩ = 108 で表現するには至難の技とも言える細やかなアーティキュレーションが施されている。譜例4も見てみよう。

## 【譜例4】《ロンド》作品1 第65~74小節（Ekier版）



65 小節以降の *Piu lento* ♩=132 のオペラのアリアとも言える右手の旋律は何度も繰り返されるが、そこにはスラーのかかり方、休符の有無、スタッカートの有無、ポルタートの付加といった2度同じようには歌ってはいけないと言わんばかりの明確なアーティキュレーションの指示が見て取れる。

以上からもわかるように、ショパンのカンタービレ奏法は、細やかなアーティキュレーション法から始まっているのである。これは時代の流れに従えばごく自然なことであろう。つまりペダルを用いない箇所では、スラーのかかる最後の音の切り上げ方、スタッカートとスタッカートが付加されていない音との区別、スラーが拍節感を裏切る時のタイミングの取り方等、動機や最小単位のフレーズへの細やかなルバートの集積が一つの台詞となっていくような語りの音楽が展開されるべきなのだ。この考え方、方法、質はまさに古典派の演奏法である。ショパンがワルシャワ音楽院時代に熱心に取り組んでいたことが、ロンド Op.1 のアーティキュレーションに結実しているのである。

ショパンのペダルの付加もこのアーティキュレーション法の延長線上にあると考えた方が良い。例えばバラード第2番コーダ冒頭のように、

#### 【譜例5】《バラード第2番》第168,169小節（自筆譜）



ペダルが指示されていながら、自筆譜においてスラーの掛け方が改訂されている箇所に見出せるであろう。右手に元々示されていたスラーと、それを見え消しして最初の音を独立させるよう新たに施されたスラーとの演奏法の違いを、現代のシンコペーテット・ペダルの演奏法を基盤としたテンポ・ルバートによって表現することは難しい。ここにペダルの指示がなかった場合に施されるであろうアーティキュレーション法、つまり独立した最初の音と次のグルーピングされたスラー内の音との微妙な響きの途絶えとタイミング、これが維持される形でペダルによる響きがそのアーティキュレーション全体を塗り潰していく演奏効果、という発想が求められるからである。美しい旋律線を息長く歌い上げるシンコペーテット・ペダルの発想からは、なぜ譜面上の始めの音にスラーかけられていないのか、という視点は起こらないのである。

最後にもう一点ショパンのペダリングがテンポ・ルバートの一環であるということを示唆する譜例を取り上げよう。

#### 【譜例6】《バラード第2番》第201～終結（自筆譜）



自筆譜における\*は最終音の直前に記されているが、フランス初版においては最終音の右となっている。楽譜校訂上の意見の相違をここで議論している余裕はない割愛するが、全ての原典版はどちらでもない最終音上としているのに対して、筆者は自筆譜の\*を採用する。最終音の前でペダルの響きが先に消えていくように第202小節の和音をタイミングをとりながら処理するとポルタメントのような効果が得られ、さらに最後の音が♪であり決してペダルによって指示以上に延されるべきではないことがより明確となるからである。ショパンが書き漏らさなかった\*には多くの場合同様の意味が込められている。つまり、そもそもペダリングはシンコペートされるべきではないのだ。

以上、本日はこのアーティキュレーション法を敷衍させたテンポ・ルバートの復活を企図し、ペダル指示のない箇所に関しては、ダンパー・リフティング機能のない楽器を使用していたバロック・古典派までの演奏法を基本に据え、アーティキュレーション法に加え、拍節法、長短法による様々な段階のグルーピングを活用し、ショパンのテンポ・ルバートの再現を試みる。

#### 【引用文献】

Banowets, Joseph. 1985 "The Pianist's Guide to Pedaling". Indiana University Press.

Saint-Saëns, Camille. 1921. "Le MANUSCRIT de la BALLADE en fa majeur de CHOPIN". Le monde musical No.13・14.

#### 【引用楽譜】

Chopin, Frédéric François.

1825 Rondo Op.1, PWM edition Warszawa Poland. edited by Jan Ekier and Paweł Kamiński, 2005.

1839 Ballade Op.38 Facsimile edition of the manuscript held in Bibliothèque Nationale in Paris

1840 Ballade Op.38 First edition (French) Paris: E. Trouzenas & Cie. IMSLP  
ID:400570

## Profile



山名敏之 Toshiyuki YAMANA

東京藝術大学器楽科（ピアノ専攻）、オランダ・スウェーリンク音楽院卒業。安川加寿子、ヴィレム・ブロンズ、スタンリー・ホーホランドの各氏に師事。NHK「びあのピア」第11回—第14回、「特集完全保存版」に出演。科研費によるCD「ハイドンと18世紀を彩った鍵盤楽器たち」（2014）、および「シューベルト：フォルテピアノによる4手連弾作品全集 第1巻 エキゾティシズムと対位法」（2019）は、レコード芸術特選盤、朝日新聞推薦盤と評価された。現在、連弾研究の成果を踏まえ、ペダルを多用しないアーティキュレーション中心の演奏法を研究の基盤とし、1841年製ブレイエルによる「バロックおよび古典派の演奏様式を踏まえたショパンのアーティキュレーション法研究」（科研費 25K03776）を継続中。J.S.バッハ：ゴルトベルク変奏曲（YouTube）は再生5万回超。「チェンバロ大事典」（2022）のクラヴィコードの項を執筆。和歌山大学教育学部教授。



鷲野彰子 Akiko WASHINO

福岡県立大学人間社会学部准教授。大阪教育大学教育学部教養学科芸術専攻音楽コース卒業、ニューヨーク州立大学パーチェス・カレッジ大学院、オランダ王立デン・ハーグ音楽院修了。近年は自動演奏ピアノ、録音、MIDI 等の音源を用いた演奏解析による 19 世紀の演奏法研究や、前奏演奏についての研究を行っている。同研究のためスタンフォード大学で客員研究員として研究活動を行った（2016 年度）。ピアノロールを用いた演奏解析についての研究で、大阪大学大学院文学研究科で博士号を取得。ピアノやフルテピアノも演奏する。2024 年 10 月より開始したレコード芸術 ONLINE で新譜月評を担当。



上田泰史 Yasushi UEDA

東京藝術大学音楽学部楽理科卒業、同大学院音楽研究科博士課程修了。2016年、19世紀パリ国立音楽院におけるピアノ教育に関する研究で博士号を取得。翌年、ソルボンヌ大学でピアニスト・作曲家・教育者ジョゼフ・ヴィメルマンに関する研究で博士号を取得。2015年に日本学術振興会育志賞を受賞。

日本学術振興会特別研究員（DC2、SPD）を経て、国立音楽大学、東京藝術大学、桐朋学園大学等で非常勤講師を歴任。2022年より京都大学大学院人間・環境学研究科准教授。現在、日本大学芸術学部非常勤講師、ピティナ音楽研究所音楽研究室長・上級研究員も務める。

著書に『シェルニー 30 番の秘密——練習曲は進化する』（春秋社、2017年）、『パリのサロンと音楽家たち——19世紀のサロンへの招待』（カワイ出版、2018年）、訳書に『評伝シャルル＝ヴァランタン・アルカン——ピアノの鍊金術師』（春秋社、2022年）等。



Nobuhiro ITO

1960年京都市生まれ。大阪大学文学部、同大学院を経て、ハンガリー、リスト音楽大学、ハンガリー科学アカデミー音楽学研究所バルトーク・アルヒーフなどで研究を行う。1993年大阪教育大学助教授。2004年より大阪大学大学院文学研究科助教授。2010年、同教授(音楽学)。博士(文学)。著書に『バルトーク』(中公新書、1997年)、『ハイドンのエステルハージ・ソナタを読む』(春秋社、2003年)、『中東欧音楽の回路』(岩波書店、2009年、サントリー学芸賞)、『東欧音楽綺譚』(音楽之友社、2018年)、『東欧音楽夜話』(音楽之友社、2021年)など。訳書に『バルトーク音楽論選』(太田峰夫と共に、ちくま学芸文庫、2018年)、『月下的犯罪』(講談社選書メチエ、2019年)など。編著に『ピアノはいつピアノになったか?』(大阪大学出版会、2007年)、『東欧演歌の地政学』(アルテス、2022年)がある。専門は東欧の音楽史、民俗音楽研究だが、演奏の歴史についても関心を持っている。

## ベーゼンドルファー 1920 について

本日演奏されるピアノは、ベーゼンドルファー社が 1920 年に製造したものです。この楽器は、2008 年に大阪大学会館が改修された際、この講堂に導入されました（それまではウィーンで愛奏されていたようです）。大学会館自体は旧制府立浪速高校の建物として 1928 年に建造されたものであり、この楽器は建物の年代にふさわしいものとして選ばれました。

ピアノ製造業としてのベーゼンドルファー社の歴史は、1828 年にウィーンのイグナーツ・ベーゼンドルファー（1794-1859 年）が独立したころから始まります。19 世紀の前半にはベーゼンドルファー社は帝室納入業者として名をあげ、1860 年には5階建の新工場が完成して、近代的なピアノ製造業社として確立され、3大ピアノメーカーの一つに数えられるまでになりました。ベーゼンドルファー社独自のホールはウィーン音楽界の一つの焦点でもあり、ここでリスト、ブラームス、マーラー、バルトークといった著名な音楽家、ピアニストたちが演奏を繰り広げました。

ベーゼンドルファー社のピアノの特徴は、まず鍵盤からハンマーまでのアクションに長くウィーン式の伝統が残っていたことが挙げられます。このウィーン式の軽快なアクションは、やがてより複雑なイギリス式に道を譲っていくことになりますが、それでも楽器の造りの細部にウィーン式の、楽器全体を響かせる発想が残っています。また有名な「インペリアル」というモデルは、通常より 9 鍵多い 8 オクターヴの音域を備えています。この最低音域は、通常の曲では演奏されませんが楽器全体の音に豊かさをもたらします。

講堂の 1920 年製のベーゼンドルファーは、奥行き 253cm とフルコンサートピアノに準じる長さを持ち、鍵盤は通常より 4 鍵多い 92 鍵（FFF-c5）となっています。アクションは現代のピアノに近いもので、近代的なピアノとしてほぼ完成形といつても良い楽器ですが、ただその響きはただ明るく輝かしいだけではありません。音域によって感じられる、わずかに翳りのある響きが、この楽器に独特の魅力を与えています。

（伊東信宏）



大阪大学会館のベーゼンドルファー



#### 【ご意見・ご感想】ご記入のお願い

本日はご来場いただき、どうもありがとうございました。このコンサートは科研費課題「20世紀前半の歴史的演奏とピアノロールの演奏解析によるルバート奏法分析」の成果発表の一部として実施いたしました。このグループで、引き続きテンポ・ルバートについての研究を推進する際の参考として、皆さまのご意見やご感想をお聞かせいただけますと幸いです。

携帯電話で右のQRコードを読み取っていただきますと、アンケートのフォームが出てきます。

