Lecture Concert

# ルバートの美学 Vol. 1

～ワルターの復元楽器で楽しむC.P.E.バッハとモーツァルト～

日時：2025年7月30日（水）18:30開演
場所：一橋大学 如水会100周年記念インテリジェントホール

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 鷲野彰子（代表）
協力：一橋大学小岩信治研究室

本日は、レクチャー・コンサート「ルバートの美学　Vol. 1」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。

「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？本演奏会で、これらのことを皆で考えてみたいと思います。

ショパンを弾く際にはテンポ・ルバートは必要不可欠だということに否定をする人は誰もいないと思いますが、ではモーツァルトやC. P. E. バッハの場合はどうでしょうか。やはり必要なはずですが、どのようにテンポ・ルバートを用いるかということになると、俄かに考えあぐねてしまう人も多いのではないでしょうか。

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には、センチメンタルな感情表現のみならず、非常に多様な表現をするために用いられているように思えてきます。彼らの演奏は、楽譜に書かれたようには整然としておらず、さまざまなレベルで不均等な動きが見られます。

私たちがテンポ・ルバートを彼らほど用いない理由は、それが相応しくないと考えるからだけではなく、わからないから、あるいは知らないから、ということもあるのではないでしょうか。この演奏会で試みた演奏や分析などを通して、テンポ・ルバートを用いて豊かな演奏表現をするための何らかのヒントが見つかれば、それに勝る喜びはありません。

演奏者の七條恵子さんと平井千絵さんには、本企画の誘いに面白がって二つ返事でご快諾いただき、また、とても素敵な提案をたくさんしていただきました。これ以上ない素晴らしい演奏家によってこの企画を実現できることを、心から嬉しく、ありがたく感じております。

楽器製作者の太田垣至さんには、自作の楽器を提供いただいただけでなく、楽器の運び込みから調律までしていただき、大変お世話になりました。フォルテピアノのように運び込みから楽器管理まで必要な演奏会には心配事が尽きませんが、おかげさまで安心して臨むことができました。

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、一橋大学言語社会研究科の小岩信治先生にはひとかたならぬご協力をいただきました。ここに感謝申しあげます。

鷲野彰子

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）

鷲野彰子　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

◆演奏
M. クレメンティ：《デュエット》変ホ長調　Op. 3 No. 2 第 1 楽章［七條、平井］
M. Clementi: Duet in E-flat major, Op. 3 No. 2 – I. Allegro Maestoso

◆お話
「カール・ライネッケによるモーツァルト作品の演奏」［鷲野］

◆演奏
W. A. モーツァルト：《ソナタ》ヘ長調　KV 332 ［七條］
W. A. Mozart: Sonata in F major, KV 332

＊＊＊＊＊＊＊　休憩　＊＊＊＊＊＊＊

## 第 2 部

◆お話
「鍵盤奏者は『ずらして』語る：記譜された音の弁論をいかに演じるか」［上田］

◆演奏
C. P. E. バッハ：《ロンド》イ短調　Wq. 56 No. 5［平井］
C. P. E. Bach: Rondo in A minor, Wq. 56 No. 5

C. P. E. バッハ：《ファンタジア》ハ長調　Wq. 59 No. 6［平井］
C. P. E. Bach: Fantasia in C major, Wq. 59 No. 6

W. A. モーツァルト：《4 手のためのソナタ》ヘ長調　KV 497 第 1 楽章［七條、平井］
W. A. Mozart: Sonata for Four Hands in F major, KV 497 – I. Adagio-Allegro di Molto

【出演者】

| | |
|---|---|
| 演奏 | 七條恵子（フォルテピアノ） |
| | 平井千絵（フォルテピアノ） |
| お話 | 上田泰史 |
| | 鷲野彰子 |
| 司会 | 伊東信宏 |

# Program Notes

## M. クレメンティ　《デュエット》変ホ長調　Op. 3 No. 2　第１楽章

　古典派の作曲家というとハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンらウィーン古典派を真っ先に思い浮かべる人が多いのではないか。モーツァルトの４年前に生まれたムツィオ・クレメンティはローマで生まれ育ち、スカルラッティやコレッリの影響を受け、のちにロンドンに住むようになり、ロンドンを代表するピアニスト兼作曲家となった。弟子にジョン・フィールド、カルクブレンナー、クラマー等がいることからも、彼がいかに重要な音楽家となったかが窺えるが、それだけにとどまらず、楽譜出版やピアノの製造販売や楽譜出版も手がけ、大成功を収めた。

　このデュエットは、1779年に出版された《3曲のデュエットとフルートまたはヴァイオリン伴奏付の3曲のソナタ》Op. 3の第2曲にあたる。ひとつ前に出版されたOp. 2は、彼自身の演奏技術を世間に知らしめるために高度な演奏技術が盛り込まれたが、その目論見通り、ロンドンにおける彼の知名度を一気に引き上げた。この曲の大成功を受けて出版されることになったOp. 3は、Op. 2とは対照的に、当世風でわかりやすい、音楽愛好家向けの作品となっている。

　本日演奏される第１楽章は、思わず口ずさんでしまうような明朗な変ホ長調の主旋律とシンプルな伴奏部分で構成され、前古典派の影響が色濃く現れた作品である。4手のための曲にも関わらず、曲全体に重さや濁りがなく、すっきりと澄みきった明るさをもつ。終結部には、クレメンティの初期の曲の特徴である、長い保続音（pedal point）が用いられている。

（鷲野彰子）

## W. A. モーツァルト　《ソナタ》ヘ長調　KV 332

　この作品は1783年頃、おそらくはウィーンで書かれ、他の2曲のソナタ（ハ長調KV 330、イ長調KV 331「トルコ行進曲付き」）と一緒に、ウィーンのアルタリア社から1784年に出版された。モーツァルトは1777年秋にアウクスブルクでシュタインのフォルテピアノを試奏してこれを激賞する手紙を書いており、さらに1782年頃にはアントン・ワルター製作のフォルテピアノを購入している。つまり、この時期のモーツァルトの鍵盤楽器作品は、この頃のウィーン式のフォルテピアノ（多くは５オクターヴの鍵盤を持ち、膝で操作するダンパーレバーがついたもの）を前提として書かれていると考えられる。

　ヘ長調ソナタKV332は急・緩・急の三つの楽章から成る。

　第１楽章は、アレグロのソナタ形式。分散和音による歌謡的主題から始まるが、すぐにホルンの信号のような楽節に連なり、さらに推移で一瞬短調に触れる。展開部でも新しい材料が現れ、同じ時期のハイドンのソナタが集約的で単一主題的な傾向を持っていたのに比べると、拡散的で目まぐるしい性格を持つ。

　第２楽章は変ロ長調から始まる歌謡的アダージョ。主題が反復されると装飾が加わるが、初版楽譜では（自筆譜とは異なり）その装飾がかなり細かく書き込まれており、当時の演奏習慣を知る上で興味深いものとなっている。

　そして第３楽章は8分の６拍子のソナタ形式。16分音符が駆け回るうちに、多彩な素材が次々と現れる。

（伊東信宏）

## C. P. E. バッハ　《ロンド》イ短調　Wq. 56 No. 5

器楽のためのロンドは、17世紀フランスでオペラやクラヴサン独奏のための曲として生まれた。18世紀半ば頃にはヨーロッパ中で作曲されるようになり、ロンド形式は、ソナタや協奏曲の楽章にも採用される主要な形式の一つとなった。そんな中で、明るく平易なロンド主題と一つ以上の中間部が交替するというシンプルなその形式に、C. P. E. バッハは大きな革新をもたらした。彼は、様々な調でロンド主題（またはその一部）を回帰させたり、時には大胆な転調、即興的な雰囲気を取り入れたりと、形式の予定調和的展開をあえて崩すことで、作曲家の「自由幻想曲」を彷彿とさせる変化に富んだ作品へと昇華させている。《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第2～6巻（1780～1787年出版）のロンドがその代表作。第2巻の〈ロンド　イ短調〉は、付点や裏拍のリズムをもつ翳りのあるロンド主題に始まる。その動機を用いながら次第に遠隔調に向かっていき、先の読めない展開が続く。最後は、ロンド主題が波打つような分散和音の変奏で回帰した後、低音域で鳴り響く主音の上で、付点の動機が消えゆくように再現する。

（佐竹那月）

## C. P. E. バッハ　《ファンタジア》ハ長調　Wq. 59 No. 6

生前、独創の天才ともてはやされたC. P. E. バッハが最も得意としたのは、クラヴィーアでの即興演奏、すなわち「自由幻想曲」だった。彼自身の言葉を借りれば、それは感情の変化を自在に表現できる「器楽におけるレチタティーヴォ」。クラヴィーア奏者は「自由幻想曲」において、特定の形式にも規則的な拍節分割にも囚われることはなく、様々な調へ自由に転調することもできる。彼の晩年に出版された《識者と愛好家のためのクラヴィーア曲集》第4～6巻（1783～1787年出版）の幻想曲は、彼の「自由幻想曲」を後世に遺すために書き起こされたものだった。第5巻より〈幻想曲　ハ長調〉では、冒頭のアンダンティーノで、ギターをかき鳴らすような分散和音と2つの重音の掛け合いが繰り返され、プレスティッシモでは唐突な高速パッセージで転がり落ちるように転調し、アレグレットではため息のような旋律が歌われる。これら3部分がランダムに現れ、聴き手を翻弄していく。

（佐竹那月）

## W. A. モーツァルト　《4手のためのソナタ》ヘ長調　KV 497　第1楽章

モーツァルトが書いた連弾用作品は、未完成作品と断片を除けば6作しかない（真正性が疑われているKV 19dを含む）。そのいくつかは弟子と演奏するために書かれたのであり、本作も同様の目的で作曲されたと思われるが、背景は詳らかでない。連弾には室内楽的な趣があり、親密な会話さながらに、二人の間でモチーフをやり取りすることができる。この点、連弾は奏者間の親密な愉しみのためのジャンルであり、本作でもモーツァルトは奏者の音楽的対話に大いに注意を払っている。

モーツァルトの自作品目録に記された本作の完成日は1786年8月1日で、翌年にウィーンの音楽書肆アルタリアから出版された。初版譜には当時の慣行により「クラヴサンまたはピアノ＝フォルテで」と記されているが、強弱記号が記されており、ピアノ＝フォルテによる演奏が念頭に置かれている。

第1楽章　ヘ長調　アダージョ（序奏）：ハ長調の完全終止を聴かせた後、調は一時的に変ホ長調へと逸れ、即興的に振る舞う。アレグロ・ディ・モルト（主部）：舞踏風の第一主題に歌唱様式の第二主題が対置される。第二主題部では序奏で仄めかされた変ホ長調が聴かれる。展開部にも同じ調による偽の主題再現が配置され、意表をつく。

（上田泰史）

# カール・ライネッケによるモーツァルト作品の演奏

鷲野彰子

カール・ライネッケ（Carl Heinrich Carsten Reinecke, 1824–1910）のモーツァルト作品の演奏がなぜこれほどまで注目されるのか。その理由は主に次のようなものであろう。①後世に演奏を遺した人物の中でも最も早い時期に生まれた人であること、②彼がモーツァルト演奏の大家として知られていたこと、③その演奏が現代の演奏と非常に異なること。ライネッケの演奏といえば、和音をアルペジオで演奏することにばかり焦点があたりがちだが（実際その和音の分散はインパクトがある）、ここではそれ以外の点についても、つまり彼の演奏がどのようなものだったのか、そして彼の演奏をどう評価するべきか、について考えてみたい。

**カール・ライネッケという音楽家**

1824年6月23日にアルトナ（現在はハンブルク市の一部）に生まれ、音楽理論家として知られた父から音楽の手ほどきを受けた。ライネッケが生誕した1824年といえば、ベートーヴェンの《第九》が完成した年であり、モーツァルトの弟子にあたるヨハン・ネポムク・フンメルらが大活躍していた時期に当たる。メンデルスゾーン、シューマン、ショパンもまだ15歳前後の青年だった頃ということになる。

ピアニストとして演奏活動を行い、メンデルスゾーンやシューマン、リストとも親交を深めた（のちにリストの娘は彼に師事することになる）。1851年にケルン音楽院で対位法とピアノを教え、また各地で音楽監督や指揮者としても活躍する。1860年にライプツィヒ音楽院の教授に任命され（1897年に院長に就任）、この音楽院をヨーロッパで屈指の名門校へと導いた。彼は自らを伝統の代弁者・守護者と位置づけ、古典派の作曲家のみならず、それ以前の作曲家の作品にも積極的に光を当てた。また1895年まで、ゲヴァントハウス・オーケストラの指揮者としても活躍したほか、ピアノ曲を中心に数多くの作品を作曲した。

**モーツァルト演奏の大家として**

モーツァルト作品の解釈者という意味でも、彼の存在は重要である。19世紀後半には、モーツァルトのピアノ作品は人々の記憶から急速に忘れ去られようとしていた。ライネッケも彼の著作の中で「モーツァルトが自らの主要な楽器、すなわちクラヴィーア（鍵盤楽器）のために書いた作品こそが、今日ではほとんど公開の場で演奏されることがなく、もっぱら教育的な目的でのみ用いられている（中略）とりわけ彼のクラヴィーア協奏曲に至っては、さらに稀と言わざるを得ない」と残念がった。彼は、生涯にわたってモーツァルトの作品を演奏会で取り上げ、その魅力を伝え続け、当時の人々から「モーツァルト演奏の守護者」とみなされた。

**『モーツァルトのピアノ協奏曲の再興に向けて』**

ライネッケが執筆した小冊子『モーツァルトのピアノ協奏曲の再興に向けて』（1891年に出版）は、私たちがモーツァルトの作品を理解する上で示唆に富んだ内容が満載だ。

彼によると、モーツァルトが書いた楽譜には演奏者によってカデンツァや小さな繋ぎのフレーズとしてアインガング（即興的な導入句）を加えることが期待されており、モーツァルトが遺した複数のアインガングの例をヒントにすることができるのではないかという。ライネッケが元々使用していたかつての版（以降、「古版」）注にはそうしたアインガングが書かれておらず、彼自身で創作して演奏したところ批評家から非難を受けたという。のちにモーツァルト自身のオリジナルが存在していたことが判明したが、モーツァルト本人が記譜したものと比較するとライネッケの創作したものはずっと控えめなものだった。「たとえ彼（批評家）が本物の、純粋なモーツァルトを耳にしていたとしても」批評家は非難するに違いない、と文句を言っている。

彼は続けて次のように述べる。「さらに、作曲者モーツァルトが演奏者に対して今日とは比べものにならないほど多くの自由と信頼を与えていたことのもう一つの証拠は、彼の協奏曲ではほとんど一切、アーティキュレーションや強弱などの表現記号が記されていないという事実だ。一方で、クラヴィーア独奏のための作品では、彼はしばしば非常に綿密にそれらの指示を書き込んでいる。」それゆえ協奏曲を演奏する際には独奏曲に書かれた記譜を参考にして装飾を加える必要があるという。

そうした特徴は協奏曲に留まらない。彼は《ロンド》イ短調KV 511の自筆譜として当時広く流布していた古版が実際の自筆譜と異なっており、後者に「強弱表現に関するすべての差異において、モーツァルトの自筆譜の読み方が、はるかに繊細で洗練されていた（中略）このロンドの楽譜のページには、1ページあたり20以上もの強弱の指示が記されていることも珍しくなく、さらにスラーやスタッカートなどのアーティキュレーションの記号も非常に細やかに記入されている」点を指摘している。細かな記載がある例として《メヌエット》ニ長調KV 385、《アダージョ》ロ短調KV 540 、《幻想曲》（複数形で書かれているのでおそらくニ長調KV 397とハ短調KV475の双方）を挙げ、これらを参考にして、作曲家による書き込みの少ない協奏曲の演奏方法を検討できるだろうと述べている。前者は「ゆっくりと演奏される主題やカンティレーナではその都度異なる多彩な装飾的変奏が施される」が、協奏曲ではそのような例は稀にしかない、と。

**「戴冠式」についての言及部分**

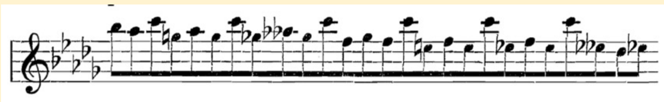
ライネッケはこの小冊子の中で「戴冠式」をどのように演奏するか、フンメル版を引き合いに出しながら（厳密に言えば、批判しながら）譜例を交えて詳細に説明している。なかなか面白いので、第２楽章について書かれた部分を一部紹介したい。冒頭で、彼はこの楽章について「モーツァルトの最も美しいインスピレーションの一つだが、演奏者は主題を4回演奏することが求められており、私の前述の原則に従えば3回変奏することになる」と述べ、続けて「し

かし正直に告白すると、この部分では私自身その原則に忠実でなかった。つまり、このテーマに一切の装飾を施さずに演奏している。なぜなら、どんなにシンプルなものであったとしても、このとてつもなく魅力的なテーマにふさわしい変奏は、私には思いつかなかったからだ」と述べ、彼自身が推奨したルールから逸脱したことを白状している。彼が編集したソロ用の楽譜は、通常オーケストラと一緒に弾かれる部分のみ、和音を分厚くして演奏する方法がとられている。

加えてフンメル版に対し、「フンメルはこの部分を簡単に処理し、ラルゲットから19小節を削除してしまい、そのため彼の演奏ではテーマは3回しか現れない。また、彼は陳腐な変奏を適用しており、それらの変奏は確かに簡単に加えることができるが、この愛らしいテーマを飾るどころか、むしろ損なってしまっている」と痛烈な批判を浴びせている。

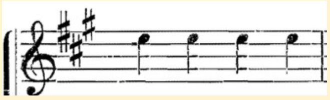
魅力的なのは、さらにライネッケ自身の提案もしっかりと添えていることだ。「では、どのような変奏がある程度その目的にかなうのか知りたいなら、モーツァルト自身を参照するべきだ。もちろん彼が最も愛らしく振る舞う箇所、疑いなく《ロンド》イ短調を参照するのが最良だろう。ここでは、彼はほとんど全く和音や均等な音程の進行、長音階や半音階の単一のパターンに基づく変奏を用いず、ショパンのように、これらの様々な手段を同時に用いていることがわかる」と。ショパンの例として《ノクターン》Op. 27 No.2の譜例（譜例1）が添えられ、自身の変奏の提案例を示しているが、なかなか奇抜で驚かされる（譜例2)。

【譜例1】《ノクターン》Op. 27 No.2　第52小節

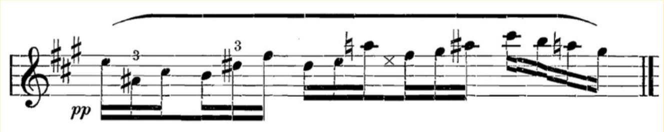


【譜例2】「戴冠式」第２楽章の第９小節

モーツァルトによる記載



ライネッケによる記載



つまりライネッケの考える装飾とは、単に前打音やモルデント、音の反復を加えるだけではなく、より緻密な創作作業を要するもののようだ。紙面の関係上、これ以上の引用はできないが、非常に面白い文献なので、ぜひご一読いただきたい１冊だ。

## ライネッケの実際の演奏

さて、気になるのは、ではライネッケが実際にはどう演奏したか、であるが、ライネッケ自身によって編集された楽譜に書き落とされたのと同じ部分もあれば、驚くほど異なるものもある。先ほど「テーマを一切の装飾を施さずに演奏している」と語った主題についても演奏では手が加わっている。

本日の演奏会のお話の際に、音源を用いてその演奏を示したい。

## ライネッケの演奏をどう評価するか

19世紀末までには、ライネッケはモーツァルト演奏の権威とみなされていた。『Monthly Musical Record』誌には「よく知られているように、ライネッケ教授はモーツァルトの協奏曲の最も優れた演奏者の一人であり（中略）、ライネッケ教授はモーツァルト演奏の最良の伝統に精通している」（1893年）と紹介され、ハインリッヒ・シェンカーも『Die Zeit』で「現在、歴史的知識を備え、モーツァルトの作品を110年ないし120年前に響いていたであろう姿で再現できる、唯一のピアニストである」（1896年）と評している。イギリスの音楽学者で批評家のジョン・アレクサンダー・フラー＝メイトランドは、「彼〔ライネッケ〕は単なる共感的な伴奏者にとどまらず、古い流派に属する極めて熟練したピアニストである。この流派は、いまや時代遅れになりつつある技巧偏重の世代とは無縁のものである。モーツァルトの協奏曲をライネッケの演奏で聴くことは、繊細さと芸術性を理解できるほどにまで訓練を受けた音楽家にとって、生涯忘れがたい経験となるだろう」（1894年）と記した。ドナルド・フランシス・トーヴィーも『ブリタニカ百科事典』第11版で「（ライネッケは）今ではほとんど絶滅してしまった一つの流派に属していた。その流派の特徴は優雅さと端正さであり、当時モーツァルト奏者や伴奏者として、ライネッケに並ぶ者はいなかったであろう」（1910/1911年）と評価している。

19世紀末から20世紀冒頭のこれらの記事で、皆が口を揃えてライネッケを「古い演奏スタイルの流派に属する演奏家」として評価している点は注目に値する。この古い演奏スタイルとは、「明晰で優雅かつ装飾豊かな古典派ピアニズムの伝統」を特徴とするフンメル→チェルニー→メンデルスゾーン→ライネッケと引き継がれてきた演奏スタイルのことであり、その意味で、おそらく彼の演奏はモーツァルトの演奏実践の延長上にあると言って良いだろう。もちろん年月も経過し、楽器も変化しており、そっくりそのまま保存されているわけではないだろうが、先述の小冊子に書かれた彼の記事や彼自身による演奏は、今日の私たちがモーツァルト作品を理解する上で重要なヒントを与えてくれているのは間違いないだろう。

＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊

（注）ライネッケは「旧モーツァルト全集」の編纂に加わった。「かつての版」とは、それ以前に出版された版のこと。

YouTubeでライネッケのピアノロールの演奏が視聴可能。

・ハイドン《ソナタ》変ホ長調 Hob. XVI：52 第３楽章
・モーツァルト《ソナタ》イ短調 KV 331 第３楽章
・モーツァルト《ソナタ》ヘ長調 KV 332 第1、２楽章
・モーツァルト《幻想曲》ハ短調 KV 475
・モーツァルト《ピアノ協奏曲》イ長調 KV 488 第２楽章
・モーツァルト《ピアノ協奏曲》ニ長調 KV 537 第２楽章
・ジョン・フィールド《ノクターン》イ長調 No. 4
・シューマン《幻想小曲集》Op. 12〈なぜに〉
・シューマン《クライスレリアーナ》Op. 16 No. 6

『モーツァルトのピアノ協奏曲の再興に向けて』
Reinecke, Carl, 1891, *Zur Wiederbelebung der Mozart'schen Clavier-Concerte: Ein Beitrag zur Vortragsweise derselben*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

# 鍵盤奏者は「ずらして」語る
## ～記譜された音の弁論をいかに演じるか～

上田泰史

1777年10月24日、モーツァルトはアウクスブルクから父宛てに記した手紙の中で、こんな趣旨の発言をしている――アダージョにおけるルバートとは、左手が右手の動きにつられず一定のテンポを保つことなのだ。リチャード・ハドソンは『盗まれた時間：テンポ・ルバートの歴史 *Stolen Time: The History of Tempo Rubato*』（1994）と題する研究書で、この様式を「前期ルバート（earlier rubato)」と呼んだ。これに対し、伴奏と旋律の両方のテンポがともに変動するルバートは「後期ルバート（later rubato）」と呼ばれ、19世紀のうちに後者へと置き換わっていったのだという。

**伴奏に対して柔軟に振る舞う旋律**

このいわゆる「前期ルバート」の要点はこうだ。左手が一貫したテンポを作り出すのに対して、右手は柔軟にテンポを伸縮させる。この様式は、モーツァルト以後、ドイツ語圏ばかりでなくフランスでも継承された。エレーヌ・ド・モンジュルーやジョゼフ・ヴィメルマンといった名高いピアノ教授や、フレデリック・ショパンも、この種のルバートについて語っている。このような考えは、オペラの歌唱様式（カンタービレ）から来ている。実際、H. ド・モンジュルーは、柔軟な旋律と規則的な伴奏のテンポの関係について説明するとき、イタリアの歌手を手本とするよう生徒に勧めている。

歌われる旋律にはふつう言葉（歌詞）があり、言葉の情念が旋律に乗せて歌われるとき、旋律は拍を逸脱して振る舞う場合がある。表出力を強めるために旋律が規則的な拍から逸脱する例は、オペラに限らず現代のポピュラー音楽にも広くみられる。

**類型的な情念の記号としての旋律**

教会と宮廷を中心に育まれた西洋音楽の作曲家は、言葉の情念や情緒（英：passion/affect）を音の抑揚（上行・下行）やリズムによって模倣してきた。はじめはマドリガーレで行われたように、歌詞の意味を音型によって模倣したが、やがて器楽単独でも情念表出が可能になった。それは（デカルト的な意味での）類型化された情念に対応する旋律型が、言葉から切り離されてもなお、情念のコード（慣習により共有された決まりごと）として機能するほどに慣習化され定着したからである。

フィグーラと総称される種々の音型の少なくとも一部は、18世紀後半、さらには19世紀以降も、特定の情念のトポスとして機能した。「あてどなき情熱（情念）」を追い求めたロマン主義の時代にあっても、カタバシスや、シンコパツィオは、ドゥシーク（デュセック）やショパン作品において憂鬱や悲哀など特定の情念と結びついている。またモーツァルトやベッリーニのオペラやベルリオーズの歌曲の中にも、スピラツィオを認めることができる。何世紀にもわたる慣習に支えられた記号作用は、作曲家がどのように考えたか（作曲家の意図）ということ以上に、作曲家・演奏家・聴き手が、相互の関係の中で作り上げた音楽的コードを前提としている。

ルバートに話を戻そう。旋律が伴奏に対して柔軟に振る舞うのは、音型としてコード化された情念が、演奏を通して意味あるものとして表出され聴き手に伝えられるべきだ、と考えられていたからにほかならない。

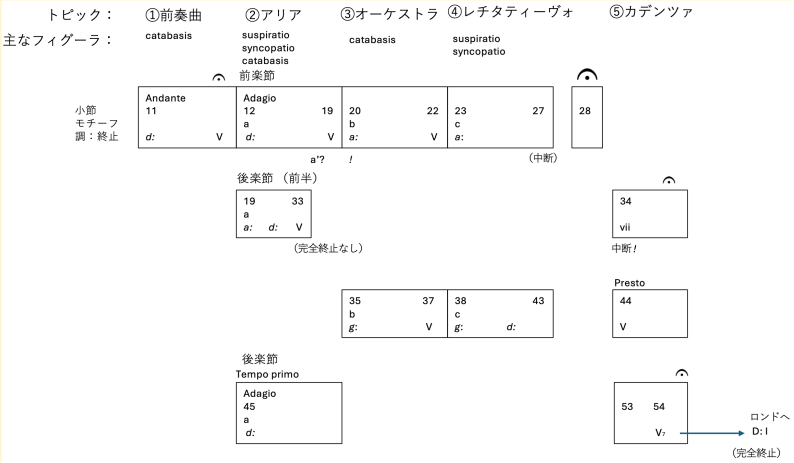
**実践的探究――モーツァルト《幻想曲》ニ短調 KV 397を例に**

とはいえ、実際に楽曲のどのような局面で、どのようにルバートを用いるべきかを理論的に教えてくれる歴史的資料は稀である。それは、ルバートが個々の演奏者の美的感性に基づく表現実践であり、その手法を一般化できる理論が存在しないからであろう。しかしルバートの実践的方法論は、個別的な美的態度としてしか語ることができないのだろうか。ここで理論的視点を導入しつつ、音楽学におけるトピック論の考え方を補助線として、モーツァルトの《幻想曲》KV 397におけるルバートの適用可能性を考えてみたい。

この幻想曲は、ロンド（未完）への前奏曲として1782年に作曲された。その３年後にも、モーツァルトは《幻想曲》ハ短調 KV 475をソナタへの前奏曲として書いている。幻想曲（独：Fantasie）というジャンル名は、「即興で演奏する」という意味のドイツ語の動詞fantasierenに由来する。フランス語にはこれに該当する動詞はなく、improviser（即興で行う）かpréluder（前奏する）が用いられる。慣習を敢えて破るような仕方で楽想とフレーズを配置し、それらが今その場で生まれてきたかのように聴かせるのがこのジャンルの特徴である。下の図は、幻想曲部分の形式を範列的に示している。行を左から右へ読み、右端までいくと次の行に移る。同じ様式的要素が縦列に並んでいる。（次ページの図※）

この幻想曲では、様式的観点から5つのトピックを同定することができる。例えば冒頭のセクションのトピックは「前奏曲」である。二度ずつ下行するバスの上でアルペッジョが完全終止を避けつつ調や楽想を探るような身振りによって、（少なくとも当時の音楽に通じた）聴き手は、これが前奏曲であることを悟り、主題の到来を期待する。このようにして、以下のトピックは次のように分類できる。②アリア、③オーケストラ（同音連打で始まり、バスが半音階で下行する部分）、④レチタティーヴォ（ススピラツィオによって特徴付けられる）、⑤カデンツァ。このように、短い曲の中で器楽様式（前奏曲、カデンツァ、オーケストラ）、声楽様式（アリア、レチタティーヴォ）が次々に入れ替わっていることがわかる。ルバートに関して、ここでは声楽的表現に関わるアリアとレチタティーヴォの部分を扱う。

＊下記の文献のシェーマを単純化して掲載。
Jean-Pierre Bartoli, Jeanne Roudet : *L'essor du Romantisme : la Fantaisie pour clavier de Carl Philipp Emanuel Bach à Franz Liszt*, Paris, Vrin, 2013.




## アリア：右手の「ずらし」の可能性

楽想は、モーツァルトがテンポ・ルバートに言及するさいに引き合いに出したアダージョである（譜例1）。ここでのルバートの原則は、左手は一貫したテンポの伴奏を（弦楽風に）刻み、右手は（歌手のように）柔軟にテンポを伸縮させることである（前期ルバート）。ほかにも、「後期ルバート」の方法も視野に入れつつ、音の振る舞いの細部を観察しながら、旋律に柔軟性を与えられそうなポイントを探ってみよう。

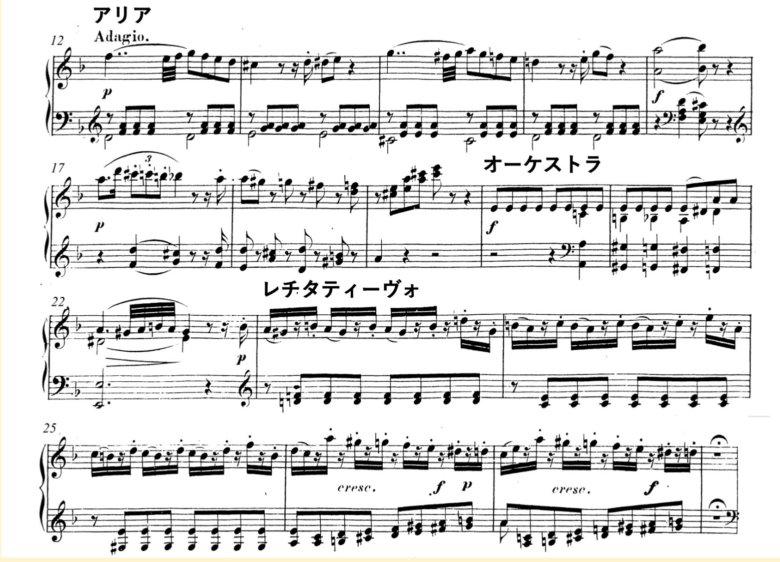
・m.12：右手fとm.14の右手g（いずれも1拍目）を左手に対して遅らせることにより、旋律のフレーズの区切れと、伴奏声部からの独立を強調する。

・m.17：次の小節にかけて半音階による下行線が右手に配置されている。下行半音階は悲哀の情念のトポスである。三連符に付けられたスタッカートは（実際には存在しない）歌詞のシラブルを示唆しているようである。旋律は減七和音で途切れる（３拍目）。この小節が含む強い感情を表出すべく、例えば２拍目f-dを分散して、旋律のcisも左手に対して遅らせ、かつ２、３拍目を強調のためリテヌートする（両手ともテンポを落とす）。

・m. 18：焦燥感、感情の乱れと結びつけられるススピラツィオ（またはシンコパツィオ）を演奏表現に反映すべく、加速する。これにより、m.17のリテヌートで作り出した遅れを埋め合わせる。フルート風の音形が出るm. 19で、もとのテンポを取り戻す。

＊上の提案はあくまで筆者の個人的なアイディアにすぎず、そのような方法は認められないという方は、これを批判材料としてより良い方法をそれぞれに実践していただきたい。

【譜例1】モーツァルト《幻想曲》ニ短調 KV 397　第12〜28小節




## レチタティーヴォ

もしこの曲が本当のアリアだった場合、第19小節で半終止する楽節の直後には、完全終止で終わる同様の旋律（後楽節）が来るはずである。この期待は、前楽節には後楽節が続いて旋律が完結するという慣習を前提としている。ところが、モーツァルトは楽曲に即興的な身振りを与えるために、第20小節をオーケストラ風の楽句で始め、イ短調のレチタティーヴォを挿入した。レチタティーヴォのトピックを更に詳細に見ると、裏打ちリズムの音型（一種のシンコペーション）とススピラツィオが、不安、息切れ、焦燥感といった情念を強調している。この場面ではアリア部分とのテンポの一貫性よりも、断絶を強調すべく、アジタート風の速いテンポを選択することができるだろう。このような場面は《フィガロの結婚》第２幕ケルビーノのアリエッタ〈恋とはどんなものかしら（Voi che sapete）〉の「ため息をつき、呻きます（Sospiro e gemo…）」におけるススピラツィオによる心の乱れの表現を彷彿とさせる（譜例を参照）。

この後、アリアの旋律が再び現れるものの、後楽節を成すことはない。それはイ短調に移されており、完全終止で閉じられることなく器楽的なカデンツァで遮られてしまう。再びオーケストラ部分からレチタティーヴォへ、という配置が――今度はト短調で――繰り返され、カデンツァの後にようやくアリアが主調で回帰し、ロンドの開始とともに完全終止する。３回のアリア旋律の提示において、アリアは幻想曲内で一度も完全終止することなく、後楽節を待ち望む聴き手の期待を延々と引き伸ばす。記譜されたこの即興演奏の身振りを奏者が演じるには、併置されたトピックの対照性が際立つように、各セクションの演奏様式の差異を意識することが鍵になるのではないか。この幻想曲の主題であるアリア部分にルバートを適用することにより、聴き手は主題を他の部分とははっきりと様式的に区別できるであろう。また、様式的差異を演奏の上ではっきりと示すことにより、一貫性を敢えて損なう幻想曲特有の形式戦略を、聴き手は（ルバートがない時よりも）はっきりと認識できるのではないか。本日の演奏会では、この点について演奏者にも伺ってみたい。

＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊＊

〈音楽修辞学関連の用語〉

・カタバシス：下降の動作や卑しさ、抑圧などのイメージと結びついて用いられる下行音型。

・ススピラツィオ：ため息や喘ぎを表す音型。音符やモチーフが短い休符で何度も途切れる形をとる。

・シンコパツィオ：和声における係留を指すが、A.キルヒャーのように、拍節を不規則にするために変化を加えられたリズムとして説明する理論家もいる。

・トポス（トピック）：古典ギリシア語τόποςς（場所）に由来する語で、古典修辞学では説得によく使われる論理的枠組み（共通のトポス）などを指した。この語は英語のトピックの語源でもあり、現代の英米圏の音楽理論では、トピックはある文化圏で共通に認識される音楽の類型的要素（ジャンル、様式、書法、拍節構造など）を指す。文化的コードとしてのトピックは鳴り響く記号として作用し、聴き手が作品に特定の意味や情念を聴き取る手がかりを与える。

# Profile

**七條恵子　Keiko SHICHIJO**

　ピアニスト、フォルテピアノ奏者。チェンバロから現代ピアノまで幅広く演奏し、歴史的鍵盤楽器のスペシャリストとして、また現代ピアノ奏者として、バロックから現代まで幅広いレパートリーでヨーロッパを拠点に広く演奏活動を展開中。ブルージュ国際古楽コンクール、ドイツ、トロッシンゲンの国際古楽コンクール「à tre」 など、数々の受賞歴がある。世界各地の音楽祭に出演を重ねる。 2019年ブリュージュ国際古楽音楽コンクールフォルテピアノ部門審査員。オランダ、ティルブルフ音楽院、ベルギー、ゲント音楽院教授。アムステルダム在住。CD「ベートーヴェン1802」、「エリック・サティピアノ作品集」、「ユルク・フライ：Les Signes Passagers ~儚き印象~」、「ある午後、ファン・スヴィーテン男爵のサロンより」等、好評発売中。

**平井千絵　Chie HIRAI**

　フォルテピアノ＆クラヴィコード奏者。バッハの息子たち～初期ロマン派、鉄骨が組み込まれる前のピアノを愛し、活動している。
　桐朋学園大学ピアノ科卒業後、オランダ政府給費留学生、文化庁在外派遣研修員としてオランダ王立音楽院フォルテピアノ科修士課程を首席で卒業。14年間の欧州生活中、主要な国際音楽祭に、ソリスト、 室内楽奏者として出演。中でも師のスタンリー・ホッホランド氏との連弾デュオコンサートは各地で好評を得る。
　チェロの鈴木秀美氏とのデュオで、2006年文化庁芸術祭優秀賞を受賞。これまでに国内外で15枚のアルバムをリリース。東京・春・音楽祭、Hakujuサロンコンサート、浜松楽器博物館講座などに出演。YIAP国際コンクール(ベルギー) 第1位、ブルージュ国際古楽コンクール第3位、ファン・ヴァッセ ナール国際室内楽コンクール第3位。第35回国際古楽コンクール〈山梨〉審査員。
　東京藝術大学古楽科、国立音楽大学、各非常勤講師。浅間山の麓、佐久市在住。

**上田泰史　Yasushi UEDA**

　京都大学大学院人間・環境学研究科准教授。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年より現職。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『チェルニー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――ピアノの錬金術師』（春秋社、2022年）等。

**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。ピアノやフォ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。

**伊東信宏　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』（太田峰夫と共訳、ちくま学芸文庫、2018年）、『月下の犯罪』（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。

**佐竹那月　Natsuki SATAKE**

　山形県山形市出身。慶應義塾大学文学部美学美術史学専攻卒業、東京藝術大学大学院音楽研究科音楽文化学専攻（音楽学研究分野）修了。現在、同大学院博士後期課程に在籍。令和5・6年度日本学術振興会特別研究員（DC2）。2023～2025年、ハンブルク大学に留学。専門は、C. P. E. バッハを中心とする18世紀鍵盤音楽史。桐朋女子高等学校音楽科ピアノ専攻卒業、桐朋学園大学音楽学部カレッジ・ディプロマ・コース修了。ピアノコンクール入賞多数。ソロや室内楽など演奏活動も行う。

# ◇本日の使用楽器◇

本日使用する楽器（表紙の写真）は、1795年頃に製作されたアントン・ワルターによる楽器（右の写真）を太田垣至氏が2023年に復元したものです。
オリジナルの楽器はニュルンベルクのゲルマン国立博物館に所蔵されています（MINe109）。F1からg3までの5オクターヴほどの音域をもち、ペダルは膝を用いて操作するニー・ペダル（左にモデレーター、右にダンパー・ペダル）が装備されています。弦は鍵盤部分から真っ直ぐに張られています（平行弦）。
ワルターはハイドンやモーツァルトらが活躍した時代のウィーンを代表する製作者のひとりでした。

**太田垣　至　Itaru OHTAGAKI**

フォルテピアノヤマモトコレクション、久保田チェンバロ工房、C.クラーク(仏)、A.ツェルニン(墺)、フィンチコックス博物館(英)、エドウィン・ブンク(蘭)にてフォルテピアノ製作、修復技術を研鑽。
国立音楽大学楽器学資料館、浜松市楽器博物館、河合楽器歴史資料室の鍵盤楽器の管理を任されている。国立音楽大学講師。

【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。どうぞよろしくお願いいたします。