

音楽演奏方法論

著者	吉永 誠吾
雑誌名	熊本大学教育学部紀要 人文科学
巻	40
ページ	59-66
発行年	1991-09-30
その他の言語のタイトル	The Theory of Music Playing
URL	http://hdl.handle.net/2298/958

音楽演奏方法論

吉 永 誠 吾

The Theory of Music Playing

Seigo YOSHINAGA

序

独奏, アンサンブル, 合奏を問わず, 特にバロックや古典音楽の演奏においては, 正しい, あるいは自然なフレーズ分析による演奏が大変重要である。従って演奏家においては, もしそのような能力を欠いている場合, 聴衆に不自然な印象を与えるであろうし, また教師においては, 間違った指導をすることになるであろう。

幸いに筆者は, ローター財団の奨学金を得て, ミュンヘン国立音楽大学に留学し, 同大学の教授でバイエルン放送交響楽団の首席奏者エルネ・セベスチェン氏のもとでその研究に従事することができたので, ここにその成果を明らかにしたい。

I 市民生活と音楽

1. ヨーロッパと日本の相違点

演奏法の考察に入る前に, ヨーロッパと日本における音楽の楽しみ方について, その違いを明らかにしたい。

まずミュンヘン市についてであるが, 人口はおよそ百三十万といわれている。日本でいえば福岡市位に相当するといえよう。しかしそこには, 世界的にその名を知られたオーケストラが三つある。オペラを主として活躍するバイエルン国立歌劇場管弦楽団, バイエルン放送が所有するバイエルン放送交響楽団, ミュンヘン市が支持母体であるミュンヘンフィルの三つである。九州交響楽団一つしかない福岡市に比べれば大きな違いである。

ミュンヘン市にはさらに, 世界的な名指揮者が二人居る。日本でも広くその名を知られたウォルフガング・サバリッシュ, レコードを作らなかつたために幻の指揮者と呼ばれたセルジュ・チェリビダッケの二人である。

これらの音楽家達はシーズン中はほとんど毎日のように, オペラやシンフォニーコンサートを行っているが, 客席はいつも満席に近い。特に人気のあるコンサートのチケットを入手するためには, 発売開始と同時に朝早くから並ばなければならないことがしばしばである。いわゆるゲネプロ(総合練習)も市民に公開されるが, それですら満席になるといった具合である。プロ, アマチュアを問わず客集めに苦勞する日本と比べるとまるで話にならない。

また, ヨーロッパの音楽家達は, 程度の差こそあれ, 経済的にも社会的にも, 大変めぐまれた生

活を送っている。これら音楽家達の活動を支えているのは、国や自治体の大きな援助にもよっているが、歴史上の違い、特に宗教上に違いが大きいといえる。筆者は家族と共に、ミュンヘンの地区教会としては最も古いとされる聖ペーター教会で、モンテベルディのグロリアミサを聞く機会を得た。このミサは通常の礼拝として行われたものであって、コンサートではない。従ってもちろん入場は無料である。しかし、礼拝堂に響き渡るパイプオルガン、オーケストラおよび合唱のハーモニーは、言葉には尽くせない感動を与えるものであった。

教会および宮廷によって支えられ、発展してきたヨーロッパ古典音楽は、そのスポンサーである貴族に対して、あるいは神に対してより優れた、あるいは最高の作品であり、演奏であることが常に要求されていた。このようなまじめな音楽家としての態度を多くの音楽家にみることができるが、その代表的な例はバッハやハイドンであろう。そして常に優れた演奏でなければならないという伝統は今日まで続いており、良いものを礼讃し、気に入らないものを厳しく批判するヨーロッパ人の態度と、良いと思わなくともお義理で誉めそやす日本人の態度の差となって表われている。

2. 日本人とクラシック音楽

わが国では永い間、クラシック音楽を固苦しいものとして敬遠する風潮があった。また音楽教育においてもクラシック一辺倒が批判され、現代音楽や民族音楽、伝統音楽の重視が叫ばれた。もちろん、クラシック一辺倒が良いことではないにしても、クラシック音楽の教育内容や方法についても反省や改善が加えられるべきである。例えば、ビデオや生演奏による教育効果が従来のレコードなどの音だけによる効果に比べ、著しく大きいことがわかっている。¹⁾

それに加え、常により良い演奏を求める音楽家としてのまじめな態度が、日本人をより音楽好きにするための重要な条件であると言えよう。

近年、特に心理学や医学の立場から、音楽の持つ効果が再認識し始められている。²⁾また、企業や自治体なども、音楽会などの芸術活動に目を向け、広く支援していこうとしている。このような傾向をさらに加速させ、発展させるためにも、よりすぐれた演奏法の研究が望まれるのである。

II フレーズ表現における問題点

筆者はこれまでの研究の中で、特に弦楽器の音程の問題をとりあげてきた。³⁾何故なら、弦楽器奏者にとっては、何よりもまず正しい音程で演奏できることが最も重要だからである。しかし同時に、弦楽器奏者に限らず全ての演奏家にとって、フレーズの正しい把握と表現も大変重要な問題である。さらにフレーズの問題についていえば、それがどこで切るべきか、あるいはつなぐべきかといった問題にとどまらず、そのフレーズの持つ自然な抑揚を表現できなければならない。

1. フレーズの持つ意味と役割

フレーズの基礎概念についてヘルマン・ケラーは「詩における詩句の一行、散文における一つの単純な、それ以上分けられない文章と同じものと理解される。⁴⁾」としている。従ってフレーズングするということは、個々の単語を文章全体のまとまりによって句切ったりつないだりすることと同じだといえる。

また音楽における個々のフレーズの抑揚は、会話における言葉のもつ抑揚と同じ役割がある。すなわち、緊張した時、あるいはおだやかな時の声の調子、一つ一つの単語のアクセント、疑問や感

嘆を示す声の調子の変化などである。

2. フレーズの表現における問題点

人間は誕生の時から成長するに従って、周囲で話される母国語の、特にその地方特有の方言の持つ表現法を身につけながら育っていく。しかし、音楽においては学習者が正しい表現法を身につけるためには、より大きな困難がそこに横たわっている。

私達が何か新しい楽曲の演奏法を学習する場合、まず正しい音程とリズムに従ってそれを演奏できるように練習するであろう。次に、作曲者が指示し、楽譜に書きこまれた音のダイナミック、テンポのゆれに注意しながらその曲を練習する。ところが、例えばバッハのように、全くダイナミックやテンポのゆれの指示がない場合はどうすればよいであろうか。もちろん、そのような指示がないからといって、全く機械的な演奏をしてしまっても意味がないであろう。また後世の演奏家達による校訂版を参考にすることはよいとしても、盲目的にそれに従うというのも問題がある。そのような消極的な態度ではなく、なぜそのようなフレージングやダイナミックで、あるいはテンポのアゴギングで演奏するのか、説明できるものでなければならない。

3. フレージング解釈における先行研究の例

フレージングの問題についてはヘルマン・ケラー著「フレージングとアーティキュレーション」が、学習者にとって大変有益な手がかりを与える。特に日本人にとって演奏がむずかしいとされるモーツァルトなどについてはすぐれた示唆となろう。またNHKで公開されたワルター・ギーゼキングによるモーツァルトのピアノソナタのレッスンも大変有益である。

しかし、もし学習者が自らりっぱな根拠に従ってフレージングの解釈ができるためにはその都度、演奏しようとする曲毎に、大家の指導を受けなければならないということになる。それよりはむしろ、フレーズを理解するための手がかりとなるべき理論を学んだ方がよいといえないであろうか。

この点に関しては先に挙げたケラー著「フレージングとアーティキュレーション」は大変有益な著書であるが、残念ながら個々のフレーズのもつダイナミックについてはほとんど記述がない。

フレーズのダイナミック表現については鈴木鎮一がその著「音楽表現法」で述べている。鈴木によれば、一般にダイナミックの表現については二つの原則があるとしている。まず第一の原則は、メロディーが高くなるに従って次第に強く、低くなるに従って弱くするというやり方である。そして第二の原則とは第一の原則以外の場合、すなわち音がだんだん低くなるに従って強くなる場合や、静かな音楽の中で音が高くなっても必ずしも強くすべきでない場合などをさすとしている。⁵⁾

なるほど音の高さに従ってダイナミックの変化を考えるのは大変自然な考え方である。しかし第二の原則については問題が残る。つまり、作曲者によって特に指示がない限り、学習者は鈴木の言う第二の原則によるダイナミックを理解することができないのである。

Ⅲ 和声分析と演奏研究

1. 和声進行の力学的運動

島岡譲は音楽におけるダイナミックの変化を和声進行の中でとらえている。⁶⁾

譜例Ⅰにおいて(a)は主和音の低位状態で安定している。(b)および(c)においては構成音の転位に

よってそれぞれ図示したような力性的変化がみられる。(d)は構成音の転位とも和声進行ともとれるが、(e)および(f)は完全に和声進行の中で力性的変化が起っている。(g)~(i)はその力性的変化が調のレベルまで変化していくことを表わしている。

譜例 I

(a) (b) (c) (d) (e)

C: I I (I V₇ I) I $\left| \begin{array}{c} \text{V}_{\frac{2}{7}} \\ \text{V}_{\frac{2}{7}} \end{array} \right|$
 または I $\left| \begin{array}{c} \text{V}_{\frac{2}{7}} \\ \text{V}_{\frac{2}{7}} \end{array} \right|$ I I V₇ I

(f) (g)

C: I V I (I V₇ I) $\sqrt{\text{V} \text{V}_{\frac{2}{7}} \text{V}}$ (I V₇ I)

(h) (i)

C: I $\left| \begin{array}{c} \text{V}_{\frac{2}{7}} \\ \text{V}_{\frac{2}{7}} \end{array} \right|$ V $\left| \begin{array}{c} \text{V}_{\frac{2}{7}} \\ \text{V}_{\frac{2}{7}} \end{array} \right|$ I $\left| \begin{array}{c} \text{V}_{\frac{2}{7}} \\ \text{V}_{\frac{2}{7}} \end{array} \right|$

または $\left\{ \begin{array}{l} \text{I} \text{V}_{\frac{2}{7}} \text{I} \text{V}(\text{I} \text{V}_{\frac{2}{7}} \text{I}) \text{I} \text{V}_{\frac{2}{7}} \text{I} \text{I} \text{V}_{\frac{2}{7}} \text{I} \text{I} \text{V}_{\frac{2}{7}} \text{I} \\ \text{I調} \longrightarrow \text{v調} \longrightarrow \text{I調} \quad \text{I調} \longrightarrow \text{v調} \longrightarrow \text{I調} \end{array} \right.$

このような力性的変化はつねに一定の心理的な反応をひき起す。つまり「安定から不安定への変化」はつねに緊張の増加を意味し、したがって感情の昂揚をひき起す。これに反して、「不安定から安定への変化」はつねに緊張の弛緩を意味し、したがって感情の鎮静へと導く。こうした力性的一情動的原理は、さらに外的表出手段としてのディナミックやアゴギングと関連する。すなわち、感情の昂揚はクレシェンドやアチェルランドと結びやすいし、感情の鎮静はディミヌエンドやリタルダンドと結びつくことが多い。

こうしたディナミックやアゴギグの変化は、作曲者自身によって指示されることもあり、されないこともある。また、どの程度の変化を与えるかということも作曲者や演奏者の意図によって異なってくるが、どんな場合にもそれを全く無視してしまうことはできない。⁷⁾

以上述べたような島岡の理論は、単旋律の演奏においても、その旋律を支える和声分析をおこなうことによって、メロディのもつディナミックやアゴギグを決定することができると考えられる。

2. バッハ作曲「無伴奏バイオリンパルティータ」の分析と演奏法

譜例Ⅱはバッハの無伴奏バイオリンパルティータの第一楽章 Allemande を分析してみたものである。また譜例Ⅲは同じ曲をミュンヘン音楽大学教授エルネ・セベスチェンの指導のもとに筆者が書き込んだディナミックである。

第一小節から第二小節にかけては I-V₇-I で和声が進行し、f でドラマティックに演奏する。第三小節後半では F-Dur の V₇ が準備され F-Dur に転調する。第五小節の開始はテンポをゆっくりとり、次第にテンポをもどしながら第六小節目の f までもっていく。第七小節目 a-moll に転調する E から Gis までは f で演奏し、すぐに P となる。第八小節目の反復進行は f と p でリズムカルに演奏する。第九小節目から第十小節目にかけては息の長いクレッシェンドが感じられる。第十一小節目から始まる反復進行は f で開始し、その終りまで息の長いディミヌエンドをする。またそれぞれの拍は、規則的な上行音型に従ってディミヌエンドしながら、リズムカルに演奏する。第十二小節目後半からは二拍ずつの反復進行がみられるが、静かに開始し、上行音型に従ってクレッシェンドし、第十四小節の冒頭で頂点に達する。第十四小節目で a-moll に転調し、第十五小節目後半で d-moll にもどるが、上行音型はクレッシェンド、下行音型はディミヌエンドしながら第十六小節で半終止となる。

後半の開始は前半の開始に比べ、いくぶん落ちついた雰囲気を持っている。何故なら前半は上行音型でドラマティックであるのに対し、後半は下行音型でそれほど緊張感が感じられないからである。従って mf で開始し、ディミヌエンドする。d-moll の V₇ で開始するが第十八小節目 B-Dur から十九小節目 g-moll に転調し、第二十小節後半から反復進行が現われる。この反復進行は、それぞれの拍でディミヌエンドをくり返しながら、全体としてもディミヌエンドし、第二十一小節目第三拍で P に達する。第二十一小節目後半は軽やかな感じでそれほどクレッシェンドしない。何故なら第二十二小節目第三拍の g-moll の V₇ の f は、この曲の後半の一つの頂点にもなるからである。第二十三小節目で g-moll の I で解決したあと、後半からは F-Dur でおだやかに演奏する。第二十四、二十五小節は小節単位の反復進行となっている。このような比較的長い単位の反復進行はリズムカルに演奏するよりもなだらかな演奏が好ましい。第二十八小節のアウトタクトから g-moll, B-Dur, g-moll と転調しながら反復進行が現われる。第二十八、二十九小節目の三、四拍目でそれぞれ主音上のドミナントが解決するので、それぞれの反復進行の単位の中で、そこが一つの小さな盛り上りを作る。反復進行の最後は完結せず、第三十一小節目で d-moll にもどり、おだやかに第一楽章を閉じる。

以上、バッハの無伴奏バイオリンパルティータの第一楽章 Allemande の分析および演奏法について考察した。

筆者はもちろん、これが唯一絶対というつもりはない。しかし、一つ一つのフレーズは、それがより不協和な和音から協和音へと解決進行することによって区切ることができ、そこに自然なディナミックとアゴギグが生じてくる。このことは、師エルネ・セベスチェンが強調していたことでもあり、それはまた島岡のいうように無視することはできないことなのである。

譜例Ⅱ

Partita II

BWV 1004

Allemanda

Violino

Chord symbols and Roman numerals:

- Staff 1: d-moll I V₉ IV V₇
- Staff 2: I II F-Dur V₇ I II V₇
- Staff 3: d-moll I V₇ I a-moll V₇ I 反復進行
- Staff 4: IV V₇ I 反復進行
- Staff 5: d-moll VI
- Staff 6: a-moll V₇ I d-moll I V₇
- Staff 7: d-moll V₇ I 反復進行 B-Dur V₇ I g-moll
- Staff 8: V₇ I IV
- Staff 9: V₇ 反復進行 I F-Dur V₇
- Staff 10: I V₇ I 反復進行 d-moll V₇ I B-Dur V₇ I
- Staff 11: g-moll V₇ VI d-moll V₇ IV I V I

Measure numbers: 1, 3, 6, 9, 12, 14, 17, 20, 22, 24, 27, 30, 29

譜例 III

Partita II

BWV 1004

Allemanda

Violino

The musical score for the Allemanda from Partita II, BWV 1004, is written for Violino. It begins in C minor and 3/4 time. The piece is characterized by its rhythmic complexity, featuring numerous triplets and slurs. The dynamics range from piano (p) to forte (f), with some mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp) passages. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 6, 9, 12, 14, 17, 20, 22, 24, 27, and 30 clearly marked. The piece concludes with a repeat sign at measure 29.

また、このような分析によって必然的に生じてくるテンポのアゴギナークやディナミックは、その音楽の持つドラマの真の姿を浮彫にするのである。従って、もし音楽家がよく調べもせずに演奏するという事は、言葉の意味もよく分らずに、外国語の発音だけまねることと同じだといえないだろうか。もし、より良い演奏、あるいは最高の演奏を望むなら、分析によって曲の構成を知り、自分で納得のいく音楽表現法を考えることは、むしろあたりまえといわねばならない。

結 び

筆者ははじめに、ヨーロッパと日本における音楽の楽しみ方の違いについて述べた。その違いは単に音楽だけでなく、芸術一般、あるいは町や村の景観といったもの、さらにいうならば、生活全体にまで及んでいるように思われる。その違いは単に歴史や宗教の違いからくるにとどまらず、そこに働く芸術家達の、美に対する真剣な態度の差によってももたらされているのではなかろうか。

芸術家は市民の美意識に対し、重大な責任がある。そしてすぐれた芸術は子供の教育、特に青少年の健全育成に重要な役割を果すことができる。従って演奏家は常に真剣な態度と絶えざる研究意欲をもって演奏に臨まねばならず、そのことがすなわち、音楽の好きな人を、あるいはよき理解者を増やすことにつながると考える。

引 用 文 献

- 1) 吉永誠吾・吉田道雄, 「音楽鑑賞におけるメディアの違いが鑑賞者のイメージにおよぼす影響」, 熊本大学教育学部附属工学センター紀要, 第5号, P.127~P.131.
- 2) 例えば音楽療法などの他, 音楽を利用した野菜栽培におけるバイオテクノロジーや, 音楽を利用した家畜の飼育など.
- 2) 拙稿, 「弦楽アンサンブルの指導方法についての一考察」, 音楽教育学, 第11号および「室内楽演奏における一考察」, 熊本大学教育学部紀要, 第32号, 人文科学.
- 4) ヘルマン・ケラー, 植村耕三訳「フレージングとアーティキュレーション」音楽之友社, P.21.
- 5) 鈴木鎮一, 「音楽表現法」, 全音出版社, P.3.
- 6) 島岡譲, 「音楽の理論と実習」Ⅲ, 音楽之友社, P.404~P.405.
- 7) 前掲書, P.406.

(1991年5月20日受理)