

# ベートーヴェンの強弱法

## パウル・バドゥーラ = スコダ教授による公開講座

### 報告と注釈

今 井 顕

2004年7月1日に国立音楽大学講堂小ホールにおいてパウル・バドゥーラ = スコダ教授によるレクチャーが開催された。通訳は筆者。ベートーヴェンの強弱法に関するレクチャーが行われたが、本稿はその内容を報告するとともに筆者なりに補筆し、内容をより深く理解するために寄与できればと思う。当日の資料として譜例を準備しながらも時間の制約のために説明ができなかった内容に関しても、筆者が補筆を行った。バドゥーラ = スコダ教授の発言と筆者のコメントとの混乱を避けるために、双方を異なった文体で編集し、それぞれの冒頭に「PBS:」「今井:」と明記する。

\*\*\*\*\*

PBS: デュナーミクは音楽に欠かせない要素です。しかしベートーヴェンよりおよそ100年ほど前の時代、デュナーミクは対位法、アーティキュレーションやリズムほど重要ではありませんでした。とりわけ鍵盤楽器の音楽では、楽譜の中で指示されるデュナーミクが少なく、たとえば600曲余りもあるスカルラッティのソナタには、*f* や *p* のような強弱記号はただひとつとして記載されていません。例外はヨハン・セバスティアン・バッハです。バッハは鍵盤楽器用の楽譜にも（かなり限定された数の作品ではあるにせよ）フォルテ、ピアノ、ピアニッシモなどを記載しました。

今井: ヨハン・セバスティアン・バッハによるデュナーミク指示の多くは声楽作品に見受けられる。チェンバロのための作品《イタリア協奏曲 BWV971》における *forte* と *piano* はバッハ自身による指示の典型的なものだが、同様のものは《フランス風序曲 BWV831》にも見受けられる。なおバッハの *pp* は *più piano* を意味する<sup>1</sup>。その他にバッハは「ポーコ・ピアノ」「ポーコ・フ

---

<sup>1</sup> 《チェンバロ協奏曲二長調 BWV1054》の第1楽章第17～19および35～37小節のヴィオラパートには「*p - pp - pianissimo*」と書かれている。

オルテ」および「メゾ・フォルテ mezo forte (ママ)」といった指示を使用している。

PBS：音楽表現には音量の変化や呼吸の感覚が大切です。その意味で、人間の声は楽器としても重要な意味を持ちます。ベートーヴェン以前にも、鍵盤楽器のための音楽は存在しました。しかしチェンバロやオルガンでは、私たちが想像するようなデユナーミクをつけられなかったのです。チェンバロでももちろん表情豊かに演奏できますが、音量に関しては全体的に大きいか小さいか、あるいは片手を大きく、もう一方の手を小さく、などと選択できるだけで、タッチのコントロールによってクレシェンドやディミヌエンドをつけることは不可能でした。この欠点を埋め合わせる形でバルトロメオ・クリストーフォリにより、ベートーヴェンが生まれる約70年前にピアノが発明されたのです。その後この楽器は発展を続け、今日に至っています。

ベートーヴェンの先人、たとえばモーツァルトにおいてすでにピアノニッシモやフォルティッシモを含む、変化に富んだデユナーミクが使用されていますが、ベートーヴェンの音楽ではこれらがさらに拡張されます。音量の物理的な拡張というよりは、強弱記号のより精密な書き込みが行われ、モーツァルトにはまだ見受けられないアクセント記号など、新しい記号が考案されました。こうしてベートーヴェンでは音楽においてデユナーミクの占める重要性がより大きくなり、バッハではまだ可能だった「徹頭徹尾フォルテ」あるいは「徹頭徹尾ピアノ」という演奏はもはや考えられなくなりました。こうしてデユナーミクは音楽の一部としてかけがえのないものに変化したのです。

今井：ベートーヴェンが創作した全32曲のピアノソナタのみに限れば、ff、f、p、ppといった典型的な強弱記号（アクセント記号や音量変化に関するものは除く）に並んで ppp は五カ所<sup>2</sup>、mp は一カ所<sup>3</sup>、mf は三カ所<sup>4</sup>のみで使用されている。ppp はともかく、mp と mf の少なさにはロマン派以降の音楽に慣れ親しんでいる私どもにとっては意外だが、これはベートーヴェンに限定されたものというよりは、ウィーン古典派の書法の特徴と考えられよう。

PBS：ベートーヴェンの強弱法の話に入る前に、まず基本的な「楽譜には書かれていないにもかかわらず、演奏の際に反映しなければならない必須のデユナーミク インネレ・デユナーミク innere Dynamik」について考察してみましょう。音楽の自然な表現力は、このデユナーミクによって初めて与えられるのですが、最近こうした音価、リズム、和声や音程などによって変化する微妙な音量の差に

---

<sup>2</sup> 作品53第3楽章第400および461小節、作品57第1楽章第262小節、作品106第1楽章第403小節、同第3楽章第187小節に記載されている。

<sup>3</sup> 作品111第1楽章第22～23小節にmezzo pと書かれている。

<sup>4</sup> 作品2の2第4楽章第148小節、作品101第1楽章第9および61小節に記載されている。

関する理解が不足しているように感じられます。指が速く達者にまわるだけでは不十分なのです。実例を挙げながら説明しましょう。

最初の例は交響曲第九番の合唱の主題【譜例1a】です。ご存じの通り「Freude schöner Götterfunken Tochter aus Elysium...」と歌われますが、このテキストを朗読しただけでも、それぞれの単語に明確な強弱の抑揚がつけられていることがわかります。このような抑揚は歌詞のつけられた旋律のみでなく、器楽のために書かれた歌詞のない旋律でも欠かしてはならないのです。



Freu-de, schoe-ner Goet-ter-fun-ken, Toch-ter aus E - ly - si-um,  
wir be-tre - ten feu - er-trun - ken, Himm - li-sche, dein Hei - lig-tum!

【譜例1a】

今井：【譜例1a】で十字マークがつけられた音符（十字マークは筆者による）は歌詞にそって強めに発音される。後に同じ歌詞が四分の六拍子で歌われるところ【譜例1b】では、この感覚はさらに強調されている。



Freu-de, schoe-ner Goet-ter-fun-ken, Toch-ter aus E - ly - si-um, —  
wir be-tre - ten feu - er-trun - ken, Himm - li-sche, dein Hei - lig-tum!

【譜例1b】

PBS：まだ20歳の頃、私は合唱団の一員として第九のリハーサルに参加しました。たまたまそれほど間をおかない時期に二人の著名な指揮者 一人は上昇期にあったカラヤン、そしてもう一人は大御所フルトヴェングラー が同じ作品をウィーンで演奏したのです。カラヤンは、合唱もオーケストラが奏するように、すべての音節を同じ長さで強さで歌うよう要求しました。すべての音符を均一に歌え、と

言うのです。

カラヤンのコンサートから数ヶ月して、フルトヴェングラーによる同じ作品のリハーサルが行われました。合唱団が得意げにカラヤン流の歌い方をしたところ、目を見開いたフルトヴェングラーに「誰がそんな歌い方を教えたのですか。どうか話す時と同じように自然な抑揚で歌ってください」と言われたことが、まだ鮮やかに記憶に残っています。

音楽に自然な抑揚が必要なことは、ベートーヴェンの第九に限定されたことではありません。一般的に2あるいは4拍子系は常に“強-弱”あるいは“~~強~~弱-強-弱”の抑揚、また3拍子系では基本的に“強-弱-弱”の抑揚がつけられるのです。作品22のソナタの第2楽章【譜例2】を参照してみましょう。

Adagio con molta espressione

【譜例2】

左手の伴奏は、1小節あたり八分音符9個の和音が三つのグループに分けられています。それぞれのグループに属する三つの八分音符は“強-弱-弱”の抑揚で処理されます。そして三つのグループの先頭に位置する八分音符を比較すると、やはり最初のものが少し強めに、つまり“~~強~~弱-弱-強-弱-弱-強-弱-弱”とな

るのです。三拍子の中に三拍子がある、という入れ子形式ですね。どんなテンポであってもこの法則は不変です。先日ロシアの有名な若手ピアニストの演奏に接する機会があったのですが、彼はこうした基本を全く知らないらしく、すべての八分音符を無機質に均等に演奏していました。

右手のメロディーも観察してみましょう。とても表情豊かなメロディーで、ベートーヴェンの“con molta espressione”という指示も大変重要です。表情を豊かにするためにはデュナーミクの幅も広めにとり、それを明瞭に表現する必要があります。先ほどから何回も指摘している「強-弱-弱」のリズムを無視してはいけません。

メロディーの開始音  $g^1$  と次の小節冒頭の  $a^1$  の間にある十六分音符は弱拍として軽く弾かれます。第2小節冒頭の  $a^1$  は強調されるのですが、これには三つの要素が関与しています。ひとつめは「強拍である」こと、ふたつめは「長い音価の音符である」ということ、そして最後に「強い不協和音である」というものです。古典派の音楽における不協和音には痛みに似た感覚が伴い、強調されなければなりません。

第3小節冒頭はこれよりさらに強い不協和音となります。第2小節冒頭よりさらに大きな緊張を伴った音響が含まれていますが、これは三十二分音符の  $e^2$  によって解決されます。第4小節目の強拍には倚音が含まれていませんが、第5小節冒頭の音響は不協和です。このように多くの倚音を使用する作風は、ベートーヴェン以前は一般的でなく、この用法はベートーヴェン独自の個性として捉えることができるでしょう。

ピアニストはこのように分析した事柄を、すべて正確に再現しなければなりません。左手の基本的なリズムの刻みをデュナーミクで表し、その上の旋律は和声機能の協和/不協和を軸としたデュナーミクおよび音の高さの変化にそって構成されていきます。

まとめてみましょう。第2楽章は左手の密やかな脈動とともに開始されますが、第2小節冒頭で最初の不協和音、続く第3小節冒頭にはふたつ目の不協和音があり、後者は前者より大きなエネルギーを秘めています。このエネルギーは直後に解決されますが、第5小節後半では旋律が高く上昇していき、第6小節冒頭の  $b^2$  は最初のクライマックスとなります。しかしこの高まりは次の小節の  $c^3$  でさらに拡張され、その後ゆっくりと下降していきます。時間をかけて下降するメロディーは、最終的に第11～12小節において楽章冒頭のバス音の位置まで下降するのです。

メロディーが大きな弧を描くように構成されているのがわかるでしょう。旋律の頂点がどこにあるかに関するアナリーゼは無用なほど、ベートーヴェンの構成は明瞭です。しかし今説明したようなニュアンスは、楽譜上に書かれていません。もし書き込んだとすれば楽譜がとても煩雑になってしまい、簡潔であるべき音楽の全体像が見失われてしまうでしょう。

今井：ピアノを弾く際に、経験豊富な専門家はともかく、学生などの場合には「ピアノと弦楽器や管楽器などの音楽表現技法上の相違点がどこにあるか」に関する認識と知識が不足し勝ちであ

る。楽器としてのピアノの性能は、根本的にかなり不自然なのだ。最大の相違点は「発音後のデュナーミクをコントロールできない」という点にあり、音価が長くなればなるほど、この問題は顕著な障害となり得る。音楽の流れが静まっていく箇所では問題ないが、逆の場合にはピアニストならではの処理が必要だろう。「クレシェンドしている気持ち」「音がそのままの音量で保持されている気持ち」だけで演奏を構成するのでは、聴衆に理解してもらえる客観的な表現を整えるのは困難だ。

ポイントは「長い音価の音は強めに打鍵する」という物理的コントロールである。打鍵によって発音された音の音量は、時間とともに減衰する。したがってメロディーなどをなめらかな自然な抑揚で表現したければ、そのフレーズに含まれる長い音符をあらかじめ強めに打鍵することによって、その後打鍵される音へのスムーズな音量的連結を心がけなければならない。これを怠ると、いくら物理的に連結されている音列でも、音楽的に歌うようなレガートとして響かなくなる。リズムの特性である強拍/弱拍のイントネーションとは別の要素として、八分音符より四分音符、四分音符より二分音符、二分音符より全音符は強めに打鍵されなくてはならない。

人間の聴覚のたぐいまれな特性に関しても、この場で触れておきたい。周知の通り、人間の聴覚は雑多な音響の中から特定の音（知人の声など）を拾い出し、そのみを隔離して聞き取ることができる。これは音楽家だけに限った特殊な能力ではないが、普通の人には単なる雑音のように聞こえる不協和音の構成音を聴き分けるような能力の習得には、もちろん専門的な訓練が必要となる。また、演奏家の頭脳内で構成される「理想の音響」に惑わされることなく現実の響きを客観的に評価し、それを瞬時に演奏に反映させることは、かなり経験を積んだ者にとっても容易ではない。ピアノを演奏していると、減衰して物理的にはほとんど聞こえなくなっている音でも、その音がまだ十分なエネルギーを保っているような錯覚に陥り勝ちなのだ。

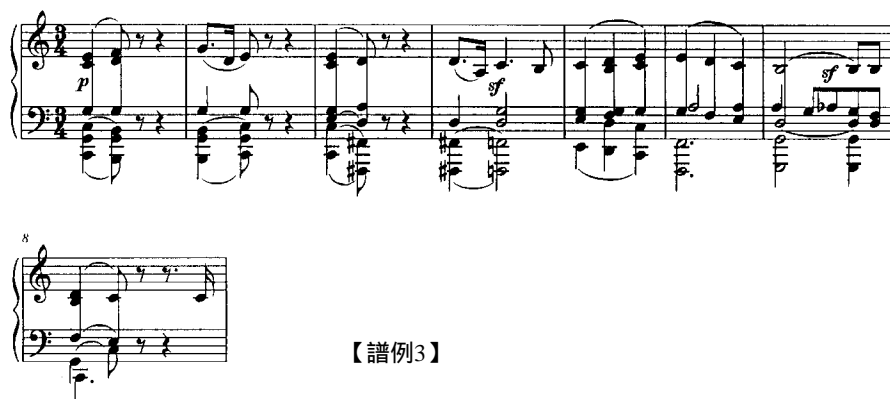
たとえば【譜例2】第4小節にある右手のメロディー冒頭の  $as^1$  は、かなりたっぴりと響かせなくては、その後続く十六分音符の音列の方がうるさく目立ってしまう。とりわけ注意すべきは長く保持される  $as^1$  直後の弱拍  $g^1$  であり、「 $as^1$  が打鍵後も打鍵時と同じ音量で鳴っているつもり」で処理すると、あたかも  $g^1$  にアクセントがついているかのように響いてしまう。 $g^1$  を弱拍として弾くのは当然のことながら、それよりも大切なのは「 $g^1$  を弱拍として処理できるよう、あらかじめ  $as^1$  を大きめの音量で打鍵する」という前準備である。

こうしたデュナーミクの処理を「強拍にアクセントをつけて弾けば良い」と即物的に感じるのではなく、「ふくらみ」「圧力」「深さ」のような感覚として捕らえること、また「強拍や長い音を強めに弾く」のではなく「弱拍にアクセントがつかないようにする」というアプローチを理解できるかどうか、演奏家としての資質を左右する分岐点のように思えてならない。

PBS：もうひとつ例を挙げましょう。作品7のソナタの第2楽章【譜例3】です。この楽章には「晴れ渡っ

た夜空に輝く満天の星を眺め、そこに神の存在を感じる」ような雰囲気があります。

Largo con gran espressione



【譜例3】

ベートーヴェンに限らず、フレーズ冒頭の小節から次の小節に向かって音楽がふくらんでいくパターンがしばしば見受けられます。この例もその典型で、第1小節第2拍目の音は次の小節のことを想像しながら弾かれなくてはなりません。そのためには通常の法則（リズムの強弱に準拠したデュナーミクのイントネーション）に固執することなく、本来弱拍である第2拍目の音を第1拍目のものより強めに弾かなくてはならないのです。

今井：しかし、単に第2拍を大きく（強く）弾こうとするだけでは、おそらく良い結果を得られないと思われる。弱拍としてリラックスさせながらも、第1拍目より音楽が広がる感覚を把握することが大切だ。このような“フィーリング”を数値化することはきわめて困難で、コンピュータに音楽を奏するための情報をインプットする際には、このようなところに難しさが潜んでいる。

主題は2小節+6小節のフレーズで構成されており<sup>5</sup>、これを自然な表情に歌うのは簡単ではありません。第5～6小節では単に「気持ちを含めてレガートで歌う」以上に“強-弱-弱”のイントネーションを遵守することが大切です。音列は「第5小節で上行 第6小節で下降」という単純なものですが、安易に「上行の音列ではクレシェンドしていき、下降の場合はディミヌエンドしていく」という処理を当てはめただけでは、美しく歌うレガートとして響かないのです。特にクレシェンドはリズムのイントネーションをふまえながら処理しないと、音楽的に自然に仕上がりにません。「音量は増加しないが、音楽的にはふくらんでいく」という現象を理解できないのが、多くの若いピアニストに共通した欠点です。こうしたし

<sup>5</sup> 4小節+4小節でないことに注意！

なやかなコントロールのためには、手首の柔軟性も大切でしょう。

次にピアノ協奏曲第1番第2楽章の第1主題【譜例4】を研究してみましょう。作品7の例とよく似ています。

Largo



The image shows a musical score for a piano concerto, specifically the first theme of the second movement. It is marked 'Largo'. The score consists of two systems. The first system shows the piano part on the left and the violin part on the right. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piano part with a fortissimo (*sf*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The violin part has a fortissimo (*f*) dynamic in the first measure and a piano (*p*) dynamic in the second measure. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/2.

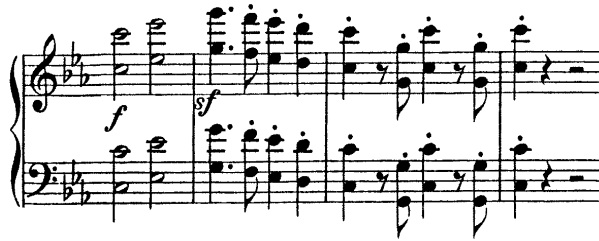
【譜例4】

ドミナントである第2小節は、冒頭のトニカより強勢になります。第1小節目で開始された音楽は、第2小節に向かって上昇していくのです。しかし単に物理的に音符から音符へとクレシェンドされるわけではありません。なぜなら第1小節後半にある四つの八分音符は、《第九》で指摘した抑揚“強-弱-強-弱”の支配下にあるからです。またこの楽章は二分の二で作曲されていますから、前半の二分音符は“強”の部分、そして八分音符の並んでいる後半が“弱”の部分となります。しかし音楽自体は高揚し、そのように演奏しなければならないのですが、「どの音をどのぐらいの強さで」などと言葉で説明するのは極めて困難です。

ベートーヴェンの旋律では、音の高さに音楽的なエネルギーの量が対応していることが多いのです。冒頭の  $c^2$  より半音高い  $des^2$  で開始される第2小節の方が、音楽的には強めになります。その後続く2小節間で音楽はさらに盛り上がり後半の4小節へ継続され、第6小節の  $sf$  がついている四分音符  $as^2$  で旋律としてのクライマックスを迎えます。ここにも他の多くのメロディーと同じく、虹のように弧を描くラインが感じられます。演奏をこのラインにそって構成していくことにより、美しく自然な表情が紡ぎだされていくのです。

ピアノ協奏曲第3番第1楽章のピアノソロ【譜例5】も弧線のようなラインでまとめられ、第2小節に向かって音楽がふくらんでいきます。第2小節冒頭の音にはベートーヴェンによって  $sf$  がつけられており、誤解の余地はないでしょう。





【譜例5】

大切なのは、楽譜上には表記されていないにもかかわらず、音楽の必然として内包されている“インネレ・デュナーミク”への理解です。作品10の3のソナタ第2楽章【譜例6】を例に考察してみましょう。

冒頭に *p* の指示がある以外、冒頭の3小節には何も強弱記号が書かれていません。第4小節に初めてクレシェンド記号が記入され、その後は精密な指示が行われているので、問題は冒頭の3小節の考察です。

まず確認すべきことは、八分の六拍子は“~~強~~弱-弱-強-弱-弱”と処理されるリズムであることです。また旋律も前述の複数の例と同じように、第1小節より第2小節へと音楽的に上昇していく構成になっています。それは和声の配置を見ても明かでしょう。また旋律に使用されている音の高さも、第2小節の方が第1小節より1度高いものになっています。単にファがソになっただけとは言え、大切な相違点です。

こうした細部の相違に気を配ることなく、単にすべての音符を均等なデュナーミクで弾いたのでは、*mesto* という言葉によってベートーヴェンが指示したこの楽章独特の悲しさが表現できません。冒頭には少々こわばった雰囲気を感じられますが、リズムの“強-弱-弱”は柔軟にコントロールされなければなりません。音楽の表情が硬いからといって、演奏までがこわばるわけではないのです。こうして徐々に高まる緊張は第7小節の *sf* でクライマックスを迎え、この緊張感はその後第9小節へ至る間に瓦解していきます。

第9小節に *rinforzando* があります。ベートーヴェンが多用した指示ですが、リンフォルツァンドに関する一般の理解はあまり深いとは言えないようです。直訳すると「強調して」となりますが、ここではある程度自由に解釈し、「少しフォルテに」程度に捉えると良いでしょう。リンフォルツァンドもスフォルツァートと同じく、単独の音符に対する指示と誤解されることが多いのですが、リンフォルツァンドは前後の音符にも影響を及ぼします。単独の音のみではなく、その前後も含めた形で強調されるのです。よって第9小節以降では複数回のリンフォルツァンドを経ることによってフレーズからフレーズへと緊張感が増加し、クレシェンドとともに第16小節の *f* で最終的なクライマックスに到達します。

Largo e mesto

The musical score is for a piano piece in 8/8 time, marked "Largo e mesto". It consists of five systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a crescendo (*cresc.*), a fortissimo (*sf*) dynamic, and a piano (*pp*) dynamic. The third system includes markings for rinforzando (*rinf.*). The fourth system also includes *rinf.* markings. The fifth system includes a crescendo (*cresc.*), fortissimo (*f*), and piano (*p*) dynamic. The score is written for both the right and left hands of the piano.

【譜例6】

今井：二拍子なら“強-弱”、それが2回繰り返られる四拍子ならば“**強**弱-強-弱”、三拍子なら“強-弱-弱”、これが二連になると“**強**弱-弱-弱-強-弱-弱”となる、ごく基本的なリズムのイントネーションがいかに大切か、という事は看過されやすい。日本の音楽教育の現場では、導入の初期において（たとえば初心者用の《バイエル》を教材として指導するような段階で）「そういう決まりになっている」と教えられるだけで、その後のフォローが不十分である。

「レガート」は連続する音符を分離せずに弾く奏法だが、それを単に物理的に処理しただけではリズムが生まれぬ。リズムに裏打ちされていない音楽は自然に響かず、たとえ音はつながつ

ていようと自然なレガートとして感じられないのである。発音後も奏者が音量を自由にコントロールできる管弦楽器と根本的に異なるピアノによって奏でられる旋律を「歌うように」表現するには、それなりの知識と技術が不可欠である。ピアニストがデュナーミクをコントロールできる唯一のタイミングは打鍵時のみであり、このコントロールに細心の注意を払うことが何よりも大切だろう。

PBS：前打音はリンフォルツァンドの影響を受けません。しばしば前打音にまでアクセントがつけられた演奏に遭遇しますが、そのような処理は誤りです。第16小節冒頭の  $f$  の所でも音量的なクライマックスは八分音符  $e^3$  にあり、親指で弾かれる1オクターヴ下の前打音までと一緒に大きくならないよう注意してください。「前打音は拍上に弾かなくてはならない」という規則にとらわれすぎると、このような非音楽的な結果を招いてしまいます<sup>6</sup>。

第9～16小節で留意すべきインネレ・デュナーミクには、いろいろな種類があります。弱拍にあたる十六分音符を大きく弾いてはいけない、とはそのひとつです。スピードの早いパッセージに含まれる個々の構成音は、長い音価の音符に比較してずっと弱く、軽く処理されるべきことも、譜面上には指示されていません。第10小節の旋律のように歌手には何でもないようなところも、ピアニストにとっては手ごわい場所となります。第10小節の右手最初の十六分音符  $g^2$  は強拍上の倚音ですから強く、次の三十二分音符  $f^2$  は弱く、直後の八分音符  $f^2$  は音価が長いのでふたたび少し強めに弾かれ、その後の  $g^2-f^2-e^2-d^2$  は装飾的にとらえられるべきパッセージなので、軽く弾かれます。

次にアウフタクトの強弱をどう処理すべきか、という問題に触れましょう。「軽いアウフタクト」と「強調されるアウフタクト」の識別は、とりわけ若い世代のピアニストたちにとってわかりにくいようです。ピアノ協奏曲第1番第3楽章冒頭【譜例7a】を例に考察してみましょう。



【譜例7a】

ここではアウフタクトではなく、小節の第1拍目が強調されるべきなのです。アウフタクトを強調する

---

<sup>6</sup> 一般的な規則として受容されている「古典作品では前打音は拍上で(つまりバス音の前に出さないで)処理される」という規則にも、多くの例外が存在する。

と、【譜例7b】のようにメロディーそのものが違う形になってしまいます。



【譜例7b】

同じように、作品53《ヴァルトシュタイン》ソナタ第3楽章冒頭【譜例8a】の主旋律にあるアウフタクトも強く弾いてはいけません。



【譜例8a】

「同じ音が2回続けて打鍵される際、最初の音にアクセントをつけない」奏法は、意識してマスターしないと身につけません。特に作品53のケースでは左手が右手を越えて高音部にある旋律を弾く、という運動上の理由からもアウフタクトの  $g^2$  にアクセントが付きやすくなります。このような時には何らかのテキスト、たとえば【譜例8b】のように“die Sonne wird erscheinen...”（太陽は昇る）といった歌詞を想像すると、自然に処理できるでしょう。

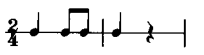


【譜例8b】

今井：本稿冒頭の《第九》に関する逸話で紹介されたように、音楽のリズムと言語のイントネーションは密接な関連を持っている。フランス語、イタリア語、スペイン語といったラテン系言語では多少異なるにせよ、ドイツ語や英語のイントネーションは、ベートーヴェンをはじめとしたいわゆる「ドイツ語圏の音楽」に自然に重ね合わせることができる。


ピアノやソルフェージュのレッスンで、特に小児を指導する際に「メロディーやリズムに歌詞をつけて歌う」ことが好んで行われる。歌詞と音楽の抑揚が一致すればリズムを正しく体感し、理解できるからだ。楽器で音を出さなくとも、たとえばドイツリートのご詞として使用されてい

る詩を朗読すれば、そこに音楽的とも言えるリズムを感じることができる。


 というような単純なリズムにも、たとえば英語で “Nice cup of tea” のようなテキストをつければ、煩雑な説明なしでそのイントネーションが明確になる<sup>7</sup>。日本語ではこのあたりに無理が生じ、ヨーロッパ言語圏で生まれた音楽に自然にマッチする歌詞を創作するのはきわめて困難である。モーツァルトのオペラを日本語で上演しても結局何を歌っているかわからないのは、このあたりにも原因があろう。「音楽のリズムを言語を通して理解する」手法が初心者のための教材的な音楽に限らず、より深い心情が秘められた芸術作品においても充分活用できることを、以下に紹介する。

PBS：《ヴァルトシュタイン》の第3楽章で触れたように、もともと歌詞がない器楽曲の旋律に自作の歌詞をつけることによって音楽のイントネーションをより自然に捉えよう、というアプローチがあります。《第九》の場合もともと歌詞がついており、それを素直に表現すれば良いのですが、器楽曲の場合もう一段階の工夫が必要です。ピアノソナタ作品109第3楽章の主題【譜例9a】へのアプローチを考えてみましょう。

**Gesangvoll, mit innigster Empfindung**  
*Andante molto cantabile ed espressivo*



*mezza voce*

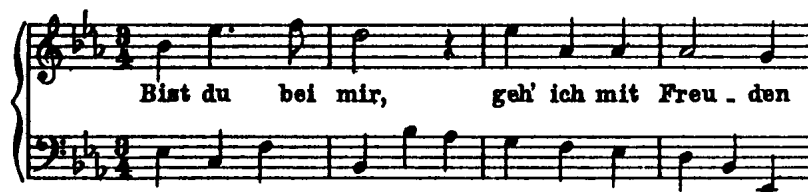


*cresc...*      *p*

【譜例9a】

<sup>7</sup> バドゥーラ=スコダが世界各地の公開講座で冗談まじりに「イギリス人にとってはティータイムが命ですからね。ドイツの学生には「紅茶を一杯」などと気取らずに、“Kalbs-le-ber-wurst”（仔牛のレバーペースト）と歌わせると、よく理解してもらえます」と参加者の笑いを誘っていたのを思い出す。

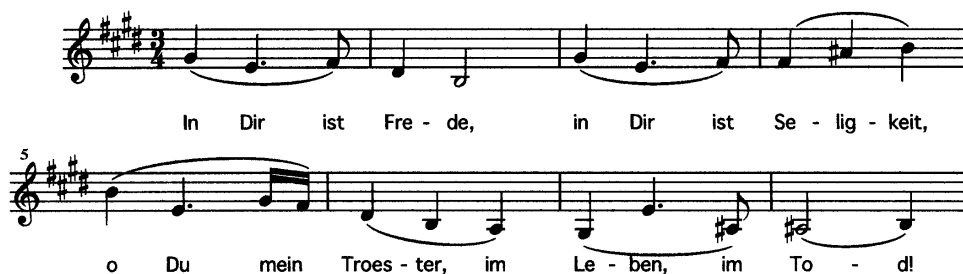
この主題には祈りに似た情感が感じられるので、それに対応する歌詞を考える必要があります。主題のリズムはサラバンドに酷似しており、バッハのアリア《御身が共にあるならば》BWV508と共通した雰囲気を持ち合わせています。



Bist du bei mir, geh' ich mit Freuden

【譜例9b】

私の脳裏に浮かんできた歌詞は以下のものでした<sup>8</sup>。これを朗読して感じられる言葉の抑揚、とりわけ個々の単語の語感を演奏に投影していくのです。



In Dir ist Freude, in Dir ist Seligkeit,  
o Du mein Troester, im Leben, im Tod!

【譜例9c】

こうして創作した歌詞の雰囲気をたどりながら演奏をすると、楽曲にこめられた情感やイントネーションを自然な形で、それほど苦勞せずに表現することが可能になります。

今井：バドゥーラ=スコダより提供された資料には《熱情ソナタ》第2楽章の主題【譜例10】および作品111のソナタ第2楽章の主題【譜例11】への創作歌詞も含まれていたため、以下に紹介する。

---

<sup>8</sup> 歌詞大意（今井訳）：御身の中には喜びが、御身の中には至福があります。私の慰め、生ある時も、そして死の世界でも！

Komm, o Tod, du wahrer Freund,  
 bald werd' ich mit dir vereint.  
 Fuehrst mich auf See-len-we-gen sanft mei-nem Ziel ent-ge-gen  
 bring mir den Himm-els-frie-den, Komm, o Tod.

【譜例10】<sup>9</sup>

Mein Gott, mein Gott, Du bist mei-ne Staer-ke, Du  
 bist mei-ne Hoff-nung im\_\_\_ Le-ben im\_\_\_ Tod. Im  
 Leid, in\_\_\_ Freud, hab'\_\_\_ ich Dich ge-ru-fen Du  
 hoer-test mich und hast mich ge-troes-tet

【譜例11】<sup>10</sup>

<sup>9</sup> 歌詞大意(今井訳)：死よ、私の親友よ、私はまもなくお前と一体となるう。最後まで安らかな心でいられるよう、私に天国の平安が与えられるよう、死よ、私をやさしく導いてくれ。

<sup>10</sup> 歌詞大意(今井訳)：主よ、御身は私の力、現世でも来世でも御身は私の希望。悲しみの時も、喜びの時も、私は御身を呼び、御身はそれに応えてなぐさめて下さった。

PBS：楽譜に記入されないインネレ・デューナーミクに関する例をもうひとつ挙げましょう。作品2の2のソナタの第2楽章【譜例12】です。ここでは3拍子のリズムをきちんと表現しないと、四分の三拍子の音楽として理解できなくなってしまいます。第2小節の第1拍目をきちんと強拍として演奏しないと、楽章冒頭があたかも四分の四拍子のように聞こえてしまうので、注意しなければなりません。

**Largo appassionato**  
*tenuto sempre*

*staccato sempre*

【譜例12】

ゆっくりしたテンポの作品ばかりでなく、速いものも観察してみましょう。《熱情ソナタ》冒頭【譜例13】です。

この楽章は悲劇的な内容に適したヘ短調で作曲されています。テンポはアレグロ・アッサイで、演奏可能な技術的リミットに迫るスピードが要求されています。冒頭の30秒ほどはきわめて弱いピアノシモで演奏されますが、その後「運命」のモチーフが聞こえてきたかと思うと(第10、12、13小節左手)、直後に天空を引き裂く稲妻とともに轟き渡る雷鳴のようなパッセージが出現します。pp は第10、12小節に書き込まれ、その後 f が第13、15小節に書かれています。その後もデューナーミクは p pp ff p ff p...とめまぐるしく変化し、鮮やかなコントラストが表出されていきます。第16小節(譜例第4段目最後の小節)にある pp の直後に ff を連結するのは容易ではありません。第16小節最後の十六分音符 as (および<sub>1</sub>AS) はまだ pp で弾かれるのに加え、「リズムの原則」にしたがって直前の四分音符 c<sup>1</sup> (および C) より大きくなってはいけません。

今井：このような時々刻々と変化していく精密なデューナーミクの指示はベートーヴェンならではのものだが、《熱情》ばかりでなく、作品109のソナタの第1楽章第二主題【譜例14】からも同様の傾向が見て取れる。これらのデューナーミクは変化する幅が大きく、一見不自然に受け取れることさえあるが、ベートーヴェンがいかに大きなコントラストを求めていたかが、うかがい知れよう。



Allegro assai

5

10 *poco ritardando a tempo*

14

17

21

【譜例13】

Adagio espressivo

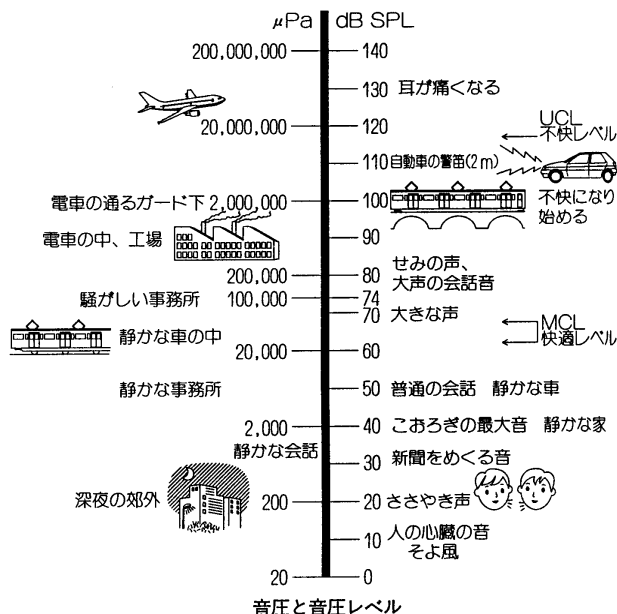
6

11

【譜例14】

PBS：ベートーヴェンの作品で使用されている再弱音から最強音の間には無数の段階があります。音量は物理の世界ではデシベルという単位で数値化されますが、上限は130～140ぐらいです。音楽における音量の変化はシームレスで、数値化して捕らえられる性質のものではありません。しかし楽譜の上ではどうでしょうか。指折り数えられるほどの区分けしか存在しません。

ということは、ベートーヴェンが単に *p* と指示しても、そこには「とても弱い *p*」から「とても強い *p*」まで、さまざまな段階が含まれていることを理解しなければなりません。私の見解では、ベートーヴェンの多くの *p* は表現すべき内容が非常に濃厚なのに加えてカンタービレの要素が多分に含まれるため、*p* を文字通り「小さい音」で弾くだけでは不十分だと思います。いずれにせよ「小さすぎる音量」は不適切であり、ソフトペダルの安易な使用は、くれぐれも慎まなければなりません。



【図1】<sup>11</sup>

同様にベートーヴェンの *f* にも大きな幅があります。若いピアニストたちがよく犯す間違いは、*f* を *ff* に弾いてしまうことです。トスカニーニがオーケストラのリハーサルをしていた時の有名な逸話を紹介しましょう。

トスカニーニがトランペットに向かって「フォルテ！」と要求しました。奏者は顔を真っ赤にし

<sup>11</sup> 加我牧子『新版 小児のことばの障害』（医歯薬出版株式会社、2000年、118頁）より転載。

て必死に吹くにもかかわらず、トスカニーは重ねて「フォルテ！」と要求し続けます。「これ以上は無理です！」とトランペッターが白旗を掲げたとき、トスカニーは「フォルティッシモではなくてフォルテで演奏して下さい！」と言ったそうです…。

フォルテに関しては、作品53《ヴァルトシュタイン》の第1楽章展開部【譜例15】を参照してみましょう。

The image displays a musical score for Example 15, consisting of two columns of piano and bass staves. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The left column contains measures 112 through 127, and the right column contains measures 128 through 136. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *f*, *pp*, *decres.*, and *ppp*. The notation includes slurs, ties, and articulation marks, illustrating the technical and dynamic challenges of this section.

### 【譜例15】

譜例冒頭の第112小節から第136小節（譜例右側第3段冒頭）までは、*f* 以外に何もデユナーミクの指示がありません。印刷楽譜にして1ページ以上にわたる長いセクションです。しかし音楽は停滞することなく、和声の変化とともに展開していきます。すなわち、第136小節の *f* が第112小節の *f* と同じ音量ではあり得ないのです。

その後第142小節（譜例右側第5段冒頭）には *pp* がありますが、ここから再現部に向かって長いクレシェンドが開始されます。クレシェンドの難しさはあらゆる器楽奏者にとって同様で、注意すべきは「すぐ音量的な飽和状態に達してしまわない」というポイントです。効果的なクレシェンドは最後の瞬間に大きく変化するものです。ヴァルトシュタインの第1楽章再現部に至るクレシェンドは、そのようにコントロールすると素晴らしい効果を生み出すでしょう。

「クレシェンドを見たら *p* と思え」という格言をご存じでしょうか。クレシェンドが書かれている

ところはまだ小さな音量で弾かないと、その後大きくできない、という経験則に基づいた言い回しです。「ディミヌエンドを見たら *f* と思え」というのも同じです。第146小節にあるクレシェンドの位置ですのに音量が大きくなっていないよう、そこまできちんと *pp* が維持されているかどうかチェックするのを忘れないようにして下さい。

第156小節で再現部に入ると同時に音量は *pp* になります。最大音量から最小音量へ瞬時に移行することは、技術的にも困難であると同時に大きなエネルギーを必要とします。《熱情》では瞬時に *pp* から *ff* へ変化するケースがありましたが、《ヴァルトシュタイン》にあるようなスピト・ピアノ（スピト・ピアノッシモ）の場合には、*ff* と *pp* の間に時間的な間隙を作らないと、良い結果が得られないかも知れません。

今井：各小節に複数回という頻度で記入される強弱記号は、作品111のソナタ第1楽章冒頭【譜例16】でも見受けられ、ここでも「同じ記号でもレベルの異なるデユナーミク」を適用することが求められる。

【譜例16】

特に顕著なのは第11および13小節（譜例最下段）左手につけられている sfp だろう。sfp が3回並列しているが、最初は g 単音に、次の g と as の不協和音（音程差は半音）、そして最後の f と g との不協和音（音程差は全音）となっており、一番緊張度が大きいのは2番目、次が最後、そして同じ sfp でも他のものほどエネルギーを持たせなくて良いのが最初のものである。これらを機械的に同じ音量で処理しては、音楽のラインが硬直し、ベートーヴェンが常に求める「カンタービレ」の表現が損なわれてしまう。

PBS：以上、とりとめのない内容となりましたが、これらをご来場の皆様、特に若い方達への刺激となり、より生き生きと個性的な演奏を考えていく助けになるのであれば、嬉しく思います。本来はピアノ作品ばかりでなく声楽作品やオーケストラその他のジャンルのデュナーミクまで触れるべきなのですが、それに関しては別の機会にお話しできれば幸いです。