

F.ショパンのピアノ演奏におけるアゴーギクの効果 —24の前奏曲 作品28を例として—

The effect of the agogic on F. Chopin's piano performance
example of Chopin's 24 Preludes Op. 28

前田 拓郎
MAEDA Takuro

[Abstract]

In Chopin's (1810-1849) piano performances, the agogic is considered indispensable. This is because unlike the dynamic and expressive notations used in all scores, in the process of actually playing the agogic approach imagines the sound the composer sought through music analysis and interpretation, and produces a performance related to the minute changes of speed, in the relative lengths of the notes, and the sound value produced by the performer himself. In this research, by conducting a practical examination of performance interpretation that can be read from the score and rendition style of 24 Preludes Op. 28, it was found that Chopin wrote the fine notation and characteristic harmony using the agogic rendition style necessary for realizing them as sounds; from which was derived the cause of the occurrence and an effective performance method.

Keywords:

F.Chopin, Agogik(agogic), Piano method, 24 Preludes

[抄録]

フレデリック・フランソワ・ショパン (Frédéric François Chopin, 1810-1849) のピアノ演奏において、自然で美しい音楽に仕上げるためには、アゴーギク (独: Agogik) のコントロールが必要だと考えられる。これは、はじめから記譜された強弱記号や発想記号などとは異なり、実際に音に出して演奏されるプロセスの中で、楽曲の分析と解釈から作曲家が求めたであろう響きを想像し、演奏者自身によって生み出される拍や音価の伸縮及び速度の微細な変化などに関わる演奏操作である。本研究では、ショパンの持つ様々な音楽的要素が内包された最も大規模な作品集といえる《24の前奏曲 作品28》を例として、楽譜から読み取れる演奏解釈とその奏法についての実践的検証を行なった結果、ショパンが拘って書いた細やかな記譜法や特徴的な和声などが見られ、それらを音として具現化する際に必要なアゴーギクについて、その発生要因と効果的な演奏法を導き出すことができた。

キーワード:

ショパン、アゴーギク、ピアノ奏法、24の前奏曲

1. はじめに

19世紀ロマン派の音楽において、古典派までと大きく異なる音楽的特徴としてテンポ・ルバート（伊：tempo rubato）が挙げられる。これは、直訳では「盗まれた時間」となるが、特に19世紀以降の音楽では「柔軟にテンポを変動させる」という意味で用いられ、実際には演奏の中で自由にテンポを動かすことを指す。これを演奏法に直結する用語ではアゴーギク（独：Agogik）と呼び、厳格なテンポによらず、むしろ速さを微妙に変化させることによって音楽に表情を与えること（緩急法）¹⁾とされている。これは楽譜上に記号などで指示されているものだけではなく、その所々で演奏者自身の判断によって行われる。したがって、同じ作品であってもそれぞれの演奏者によってその処理方法は微妙に異なり、これが演奏者の音楽的感性や作品解釈の表れとなるものである。言い換えれば、これが演奏者の「個性」となるものであるが、その表現は演奏者の一時的な感情や好みによってのみ行われるのは相応しくない。本稿では特にショパンの演奏におけるアゴーギクに着目し、ショパンの音楽に求められる響きやその表現のための根拠を楽譜上から探り、より具体的な演奏法の提案を行う。

2. ショパン《24の前奏曲 作品28》—作品の背景—

前奏曲という曲種は、本来フーガなどのいわゆる主体になる楽曲の前に置かれて、それ自体にはそれほど深い音楽的内容を持たず、単一の楽想で構成されるシンプルな構造を持ち、次に続く楽曲へのアプローチといった意味合いで存在していたものである。また、バロック時代以前は楽器のウォーミングアップや調律の確認、あるいは演奏者のウォーミングアップも兼ねて演奏されていた。ショパンはそれを、前奏曲というタイトルにしながらも、それに続く主体となる楽曲は置かず、ひとつひとつを独立した小曲として扱い、さらに深い音楽的内容を混在させることで、24曲の作品集として大規模な芸術的価値のある作品に仕上げた。単一の楽想を基に1曲が構成されるという古い時代の前奏曲の性格を残しつつも、結果的には前奏曲が本来持つ性格とは異なる新しい曲種、いわば前奏曲的な性格を持つ《24調による性格的小品集》を生み出すことに成功したといえる。

《24の前奏曲》の創作にあたっては、彼が尊敬していたJ.S. バッハの《平均律クラヴィーア曲集》から大きな影響を受けたとされており、平均律における12の長短、すなわち24の全ての調性を用いて書かれている。その曲の配列はバッハとは異なるが、ハ長調を起点として5度循環形式となっており、ハ長調の次に平行調のイ短調、その次に完全5度上のト長調とホ短調、という並びになっている。24曲のうち、6曲だけが50小節を超え、16曲が40小節以内という小規模な曲が多く、時間にして1分に満たないもの、長いものでも5分ほどに留まっている。はじめに提示された楽想によって全体がまとめられるという点で古い時代の前奏曲と同じであり、ショパン自身のエチュードとも共通点を感じさせる。このように、1曲ずつは非常に短く、極めて簡潔に書かれているが、その内容は非常に深く、音楽的密度の濃いものが多い。また、曲想も様々であり、各曲のそれぞれに持つ音楽のキャラクターをしっかりと感じ取り、いかにはっきりと弾き分け、かつ魅力的に表現できるかということが演奏者に求められる。

3. ショパン《24の前奏曲 作品28》—演奏解釈とアゴーギクを含む奏法について—

全24作品の中から、特にアゴーギク奏法について注目したい作品を例に挙げ、まず楽譜から読み取ることのできる作曲者のメッセージを読み解き、そこから要求されている音の響きを想像し、それを表現するために演奏者はどのようなことに留意する必要があるのかを考察し、その奏法について考えていきたい。

なお、使用楽譜については、ナショナル・エディション（ヤン・エキエル編）を使用することとする。このエディションは、それまで主要楽譜として扱われてきたパデレフスキ版から50年が経過した20世紀終盤に、最新のショパン研究が反映された原典版として編纂された楽譜であり、2005年以降のショパン国際ピアノコンクールにおいてその使用を推奨されていることから、現時点で最も信頼性の高い楽譜とすることができるからである。

第1番 ハ長調 *Agitato*

24曲の始まりである第1曲目に相応しい、何か大きな期待を感じさせる壮麗な作品である。この曲の演奏には *Agitato* の解釈について大きく議論が分かれるところだろう。【譜例1】演奏者は *Agitato* という楽語を見ると、習性として少なからず速度を上げ、勢いを伴って演奏する傾向がしばしばあるように思われるが、ショパンはこの作品の *Agitato* に果たしてどのような音楽的効果を望んだのだろうか。

【譜例1】

The image shows the first measure of Chopin's 24 Preludes, Op. 28, No. 1. The score is in 3/8 time and marked 'Agitato' and 'mf'. It shows a treble and bass clef with various rhythmic patterns and fingerings. The bass line includes markings for '3' and '5' fingerings, and asterisks indicating specific notes.

これについて、アンドレ・ジッドは、次のように述べている。

曲の冒頭に記されたアジタート（アジタート）を口実に、演奏家達は（私の知っている限り）例外なく激しい混乱したテンポで始める。最も澄み切った調性で始まるこの曲集の第1曲目から、ショパンはこれほどに動揺した表現を本当に望んだのだろうか？同じハ長調で書かれた『練習曲』第1番の清々しさを、バッハによる『平均律クラヴィーア曲集』の二つの『前奏曲』ハ長調の純粹さと静けさを、穏やかで自然な提示を思い浮かべてほしい。（中略）私は決してショパンとバッハの前奏曲を同一視するつもりはないが、そこにあくまでも曲集の扉としての、誘いのような役割を見出すのである。²⁾

ジッドが挙げたバッハ《平均律クラヴィーア曲集第1巻 第1番》の前奏曲やショパン《練習曲 作品10-1》には確かに共通点が存在する。調性がC-durであることはいまでもないが、曲頭が長三和音の分散和音の形で切れ目のない運動をして現れることが挙げられる。これは単なる偶然ではなく、先述の前奏曲が置かれた目的にも由来しているものだと思う

れる。バロック時代以前の前奏曲の役割の一つである「調律を確認する」に適した書き方として、基本となる三和音を分散の形で音にしたと考えられる。その意味では、ジッドが述べるようにテンポが速すぎる演奏ではその機能を十分に果たすことは難しく、速すぎるテンポは望ましくないという結論に達する。だとすれば、この *Agitato* をどのように解釈すればよいか。そもそも本来の *Agitato* (伊語) の意味は、「揺れ動く・興奮する」というものであり、実は速さについての直接的な意味は存在しない。感情が揺れ動いたり興奮した結果として、必然的に速さも加わってくるというのが本来のあり方である。よって、物理的な速さというよりは、内的に秘められたエネルギーを持って奏されるべきであると考えられる。穏やかな波が幾重にも重なり合い、やがて大きな波となって広がっていくような、幅広いスケールを持った音楽に奏でるべきである。

アゴーギクとして注目すべきは 18 小節目からである。内声は、これまであった 16 分休符がなくなり、各小節の頭に音がずれ込む形となる。【譜例 2】 数小節前から *cresc.* がかり、さらに *stretto* を伴ってこの曲の頂点である 21 小節に向かっている部分であることから、次第に気持ちも高揚していき、2 度上行のモチーフが待ち切れない様子で出現し、主張する場面である。

【譜例 2】

さらに、頂点を迎える 21 小節目では、欠如していた 16 分休符が再び現れ、ここまでの高ぶった気持ちを一瞬で和らげるかのような効果が得られる。【譜例 3】 したがって、この 21 小節目では、16 分休符の時間を少し長めにして大切に扱い、*stretto* から解放された僅かな安堵感と最高音としての輝きを持ち合わせた響きが必要になってくる。また、25-26 小節と 27-28 小節は、同じ音の繰り返しであるが、右手 1 拍目の 16 分休符の有無によって 5 連符か 3 連符×2 のリズムの違いが生じてきており、旋律の歌い方とリズムの刻み方 (感じ方) を変えることで音色の変化に繋げることが出来る。

【譜例 3】

第6番 口短調 *Lento assai*

この曲集のもうひとつの《雨だれ》というべきこの曲は、第4番と同様に、憂鬱で重々しい曲想である。奏法として一番難しいことは、右手の連打の弾き方である。【譜例4】

【譜例4】

Lento assai op. 28 nr 6

6 *sotto voce*

この連打について、アンドレ・ジッドは次のように述べている。

擬似的（自然の音を模倣したような）音楽について引き合いに出すまでもなく、《前奏曲 口短調》において上声に現れる主音と、《前奏曲 変二長調》における属音の執拗な連打音は、強くはっきりと、歌とは無頓着に果てしなく降る雨だれの如く、何事にも妨げられることなく単調に、休みなく演奏されなければならない。³⁾

「強くはっきりと、歌とは無頓着に」と「何事にも妨げられることなく単調に」という記述については、一見どのような解釈で述べられているのか疑問が残るが、つまり連打は常に自然界にあるものの如く当たり前存在し、決してそれ自体で何か大きなことを表現しようというものではなく、左手の旋律によって魅力ある *Cantabile* で音楽を作ることが大切であるということが推察される。

楽譜の最初に *sotto voce* の表記があるが、だからといって左手の旋律は細く弱々しいものであってはならない。*sotto voce* でありながら、非常に密度の高い音で *espressivo* に演奏されるべきである。ここで必要になる認識は、音楽表現の主導権を握るのは左手の旋律だが、楽曲全体のテンポや拍の伸縮をコントロールするのは右手の連打であり、細かいアゴーギクのコントロールが音楽全体の印象を決めるということである。まず、連打を見るとアクセントとスラーによって1拍ずつ分けて書かれているが、それぞれの裏拍に位置する音（2・4・6番目の音符）が乱暴にならないことは大前提である。そして、楽譜上は同じ8分音符がただ羅列しているだけに見えるが、左手には旋律と音楽のフレーズがあり、さらには刻々と移り変わる和声が同時に存在する。その時々々の音楽の表情や音色を変えるために、フレーズの納め方では僅かな *rit.* や *ritenu.* も必要である。右手が奏でる足取り重い連打と、左手の奏でる緊張感の高い歌とが混在するこの曲は、左右の手で全く異なる技術を同時にコントロールするという意味で、24曲の中でも特に神経を使う難曲と言える。

第11番 口長調 *Vivace*

素朴でありながら明るく心地よい作品であるが、*Vivace* をどのように音楽全体で表現するかということは、テンポ設定も含めて大事なポイントとなる。アルフレッド・コルトーは、この曲のテンポ設定において次のように述べている。

このプレリュードでは書かれている表示の速さで弾くのが相応しいとは思えない。(中略) メロディー線の素朴な優雅さの中には、余りに速すぎるテンポや、余りに華やかな調子とは合わない一種慎重で、控え目な慎ましやかさがある。“ヴィヴァーチェ”より“アレグロ・ヴィヴァーチェ”の方がより適切であり、そして慎み深い感情や、音楽的なフレーズのやさしい気持ちを含んだ快活さにより合った表示に思える。⁴⁾

確かに *Vivace* とはしているものの、この曲の本来持つ優雅さと明快な和声進行からも、それを害するような速すぎるテンポが求められないのは事実であろう。短い音価の羅列による集合体で成り立つ曲としては、第5番に類を見るが（この曲は8分音符、第5番は16分音符による）、これらの曲はまず指が機械的な運動にならないことに留意する必要がある。

曲の冒頭、右手の第1音 Fis は、その音の空間的広がりを十分に聴きたい。【譜例5】前曲（第10番）から続けて弾いた場合、緊張感のある第10番の最後の和音から一転、この Fis の音が鳴らされた瞬間にその緊張は解き放たれ、喜びに満ちた明るい響きを演出する。したがってこの音は、実際の音価より少し長めに響かせ、奏者はその音響の広がりを感じてから次の音に入ること、音楽に自然の流れを生むことができるだろう。

【譜例5】

Vivace op. 28 nr 11
legato

6小節目にみられるような *cresc.* や *dim.* が示されている箇所では、旋律線の *Cantabile* が求められる。そのためには、これまで音楽に流れを作ってきた8分音符を、ここではごく僅かだが音価を長めに保ち、十分な *legato* を作る必要がある。また、14小節目の左手にも同様の記号が記されており、さらにこの小節は大きなフレーズの終わりであることから、楽譜上のテンポ指示は何もないが、演奏時のアゴーギク操作としては僅かな *rit.* がされるべきである。

第13番 嬰へ長調 *Lento*

甘美な旋律と抒情的な伴奏で、穏やかなノクターン風の性格を感じさせる、24曲の中でも最も優美な曲といえる。その最上の美しさを表現するために、音の細やかな響きを注意深く聴くことが何より大切である。

この曲は、指の技術的な難しさはあまりないが、ペダル奏法に注意すべき点が見られる。冒頭部、楽譜上では2小節目の後半を除いてペダルの指示はないが、左手をレガートに弾くことや、右手の和音同士を切れ目なく繋ぐためのペダルは最低限必要である。【譜例6】

通常このような場合は、右手の和音に合わせる形で1小節に2回（和音が変わる毎に）踏み変えることで解決するものだが、この曲は左手の非和声音 (Eis・Gis) の混入によって、前述のペダリングでは純正な響きを得ることができない。そこで、考えられる踏み変え箇所は、左手の3拍目 Ais かその直前の Fis の音である。Fis で踏み変える場合、この音以降は和声音で構成されていることから、物理的にはきれいに響くはずである。しかし、拍子の観点から考えると、ペダルの踏み変えにより Fis にいくらか重さ（強さ）が加わってしまい、拍子からは意図しないヘミオラのようなリズム作用が生まれる危険性がある。よってここでは、Ais で踏み変えることが最適な手段であると考えられる。それによって、3拍目から1拍目へ向かうエネルギーが程良く生まれ、その推進力を使うことで自然で前向きなアゴーギクが期待できる。また、2拍目と4拍目は、非和声音の混入を防ぐ目的でペダルを少し浮かせて響きを止めながら、3拍目で大きく踏み込むと良い。

【譜例6】

13

Lento

op. 28 nr 13

* p

legato

ped 1 *

第14番 変ホ短調 *Allegro*

3連符のユニゾンによる、死を思わせるような不気味さ漂う作風で、疾風のように過ぎ去る短い作品である。【譜例7】 曲想と音の配列から《ソナタ第2番》の終楽章を思わせる。【譜例8】 テンポや音の配列、3連符など類似点が多いが、冒頭部の和声変化を見ると、この曲が1小節に2度和声が変わるのに対し、ソナタ終楽章では1小節間は同じ和声を維持して次の小節で変わるという構造になっている。ソナタ終楽章が、支点のない不安定な旋律によって点と点で結ばれるような聴こえ方をするのに対し、この前奏曲は和音の輪郭がよく聴こえ、ハーモニーのつながりが強く感じられる。使用される音域と音量の違いからも、ソナタ終楽章はどちらかといえば常に宙に浮いたような音響で音が動いているのに対し、この前奏曲はしっかり地に足が着いた状態で、あるいは地面の奥底で重々しく何か蠢いているような印象を受ける。その不気味さと重々しさを表現するためには、書かれた細かな強弱変化記号を最大限に表現として生かすべきである。

アゴーギク操作としては、1拍目から2拍目の表拍にかけてエネルギーを持って加速し、2拍目裏でブレーキをかけて減速させ、デュナーミクもそれに連動させることが必要であ

ショパンの演奏において、楽譜に書かれていないアゴーギク操作が必要とされるのがこのような場面である。この曲に限らず、ノクターンなどテンポの緩やかな作品には、10音以上の連符によって半音階を含みながら煌びやかに装飾するパッセージが多く見られる。特に、数が割り切れない連符の場合、拍の合わせ方や美しく奏するための奏法について演奏者が頭を悩ませることも少なくない。このような細やかなパッセージでは、局部的に音数が増えて音の動きも速くなることから、高度な指の技術が求められる。それ故、本来レガートで流麗に演奏されるべきものが機械的な指の運動になってしまう危険性もある。ここで根本に立ち返って考えなければならないことは「優先すべきは装飾的パッセージを美しく演奏すること」である。そのために、指の技術向上も当然必要だが、そのパッセージを無理なく美しく奏するために、伴奏の拍を伸縮させ、時間を調整することが最も重要である。これが、ショパン特有の装飾的パッセージに必要なアゴーギク奏法と言える。

【譜例 10】

Example 10 shows a piano score with a right-hand melodic line and a left-hand accompaniment. The right hand features a long, flowing melodic line with many notes, and the left hand has a steady rhythmic pattern. The score includes dynamic markings like 'p' and 'smorzando'.

転調してからは一転、死の足音ともいべき連打へと変貌し、非常に不気味な雲が漂っているようである。この不気味さを表現するものとして、左手の2声の動きが大きな役割を果たす。【譜例 11】 極めて深い音で、鈍く地を這っているかのような左手の動きに連動して、右手連打も細やかな時間的な工夫が必要である。

【譜例 11】

Example 11 shows a piano score with a right-hand melodic line and a left-hand accompaniment. The right hand features a long, flowing melodic line with many notes, and the left hand has a steady rhythmic pattern. The score includes dynamic markings like 'p' and 'sotto voce'.

例えば 28 小節から 31 小節まで左手は規則的な音程の上下を繰り返し、結果的に 5 度上へと移行する。和声としても 31 小節目で V 度を迎えるが、この 4 小節間は左手の推進力を助ける意味でも、右手連打はアゴーギク操作によって前向きに歩みを進める必要がある。ただ、流れを生み出すだけの単調な音楽になるのではなく、左手の 2 声は織り成す和声の響きを確認めながら、その音色の変化を感じながら注意深く打鍵しなければならない。

その後、最初の甘く哀しい旋律に戻り、81 小節目で弱々しいながらも最後の希望の光が差して (81 小節 4 拍目)、終わりを迎えるのである。【譜例 12】 この B の音は、*smorzando* が行われている途中に突如 *f* の指示があり、音量としては急激な変化であるが、直前には

slentando もあることから、決して鋭い音でなく、重さのかかった丁寧な打鍵で響かせ、音響の広がりを感じる事が大切である。

【譜例 12】

Example 12 is a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked *slentando* and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. There are also some symbols like asterisks and circled symbols below the bass staff.

第 16 番 変口短調 *Presto con fuoco*

突如叩きつけたような6つのドミナントの和音による導入の後、凄まじい勢いで疾風怒濤の如く16分音符が上から下へと駆け巡る、激情的な作品である。第12番や第19番と並び、技術的にも難易度が高い。まず技巧的な難しさは右手16分音符にあるが、実はこの曲の拍とスピードを支配しているのは左手の規則的なリズムとそのアゴーギクにある。左手1拍目に掛かるスラーと、それを受けるかのようなアウフタクトのF音によって、はっきりなしに訴えるような緊迫した雰囲気醸し出され、その動きを基に右手が狂ったように駆けずり回る。【譜例13】具体的には、音型と技術的な問題から右手で拍感を示すのは困難なため、左手によって2分の2拍子を示す必要がある。強拍のB音はアクセントのつもりで打鍵し、弱拍のアウフタクトの役割であるF音は、強さとスピード感を兼ね備えた瞬発力が必要である。前向きな強いエネルギーを、常に生み出さなければならない。

右手においては、それぞれのフレーズの最高音に向かって書かれた *cresc.* を最大限に利用したい。これにより、右手の急激なうねりと左手の躍動感溢れるリズムとが相まって、この作品に要求されている *con fuoco* の雰囲気を表出することができるのである。

【譜例 13】

Example 13 is a musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked *Presto con fuoco*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. There are also some symbols like asterisks and circled symbols below the bass staff.

第 22 番 ト短調 *Molto agitato*

コルトーは、この曲の左手の弾き方について、次のように述べている。

このプレリュードを台無しにする間違った演奏の中で最も多い過ちは、気高い怒りの激しさを表現するバスの見事な動きを、オクターヴの演奏の完璧なテクニックの見せ場としか見ないことである。⁵⁾

確かにこのような曲の場合、技術的な演奏効果が無意識に先行し、本来あるべき音の姿

を見失いがちである。過度なスピードやテクニックの見せ場だけにならないためにも、この曲では左手のタイに注目したい。【譜例 14】 1 拍目としての強さと共に、左手オクターヴのタイにより保持された音に意識を向けることによって、この曲に求められる *agitato* をより粘り強いものにし、その後の音の動きへのエネルギーを生み出すことが出来る。

【譜例 14】

また、右手には1小節ごとに記号としての *dim.* が書かれている。ここで注目したいのが、各小節の頭に配置された8分休符の存在意義である。仮にこの休符を削除し、第1拍目から長い音符で打鍵されたらどのような音楽になるだろうか。おそらく曲の性格は全く別のものになり、g-moll という調性と左手の音型とリズムによる力強さは残りつつも、右手の動きは穏やかな印象になってしまうことが想定される。それだけに、この休符には音ではない「時間」としての厳格な存在意義があり、演奏者はこれをしっかりと意識して音にしなければならない。これも、休符によって音楽に緊迫感や動きを加えることのできる、音に出さないアゴーギク奏法の一つである。

第 24 番 二短調 *Allegro appassionato*

24 曲の最後を飾るに相応しい、壮大で情熱的な作品である。この作品の最大の難しさは、右手で奏される大胆で跳躍を伴った旋律と、左手に求められる粘り強さをを持った推進力とリズムの厳格さではないだろうか。左手のリズムは、速すぎるテンポによって流れ去ってしまってはならない。【譜例 15】 まず、右手の旋律が始まる前の、左手前奏部分から十分な *appassionato* が欲しい。ここで一つ興味深いことは、左手の2つ目の音 (A の音) が別の符尾によって4分音符で書かれていることである。作曲者のねらいではないかもしれないが、A の音を意識することによって、演奏者は体感的に16分音符を認識して刻むことになり、結果的に不必要なテンポの上昇を抑えることにも繋がる。

もう一つ、左手の弾き方で気をつけたいことは、大きな跳躍が理由で最低音のDの音がすべて強打になってしまうことである。それぞれの拍の強拍 (この場合は1拍目と4拍目) は強くても問題ないが、それ以外のDの音 (ここでは4つ目) が出過ぎると、1小節に4つのDが規則的に鳴らされる結果となり、これによって4拍子の音楽に聴かせてしまう恐れがある。音型としては大きな跳躍をしているが、核になる音列はD-F-Aの基本的な三和音であり、その和声を感じながら、内包される小さな3拍子をしっかりと刻むことが重要である。

【譜例 15】

36小節目に現れる、急激に上昇する音階やアルペジオは、音は聴こえなければならないが、その細やかな音の正確さよりも、ここで表現されるべき *cresc.* と、最高音に向かっていく凄まじい勢いを優先的に考えるべきである。【譜例 16】 このような部分では何を優先して考えるかという表現のバランスが非常に難しい。なぜなら、曲の雰囲気だけを優先させると、荒々しいだけの雑な演奏になってしまい、一方、あまりに細かい音の動きや技術的な確実性に気を配り過ぎると、大きな音楽の流れとそこに要求された表現を損ねてしまう危険性があるからである。

では、このような場合にどうすればより効果的な表現を生むことが出来るだろうか。まず右手に関しては、これだけ多くの音を *In Tempo* で演奏することは大変な技術であり、仮に演奏可能だとしても技術的な余裕が足りず、非常に無機質な表現になってしまうことが懸念される。よって、この右手の音楽的要求を満たす弾き方にするためには、左手のアゴギク操作によって、自然な流れの範囲内で拍を僅かながら伸ばす必要があると考える。そして、右手の技術力を補う意味でも、左手も十分な *cresc.* を施し、次の小節へ向かうバネのような役割で弾性エネルギーを生み出したい。

【譜例 16】

The image shows a musical score for Example 16, starting at measure 36. The right hand (RH) has a complex, ascending passage with many notes, marked with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a slur. The left hand (LH) has a steady, rhythmic accompaniment with a consistent pattern of notes. The score includes dynamic markings like *ff* and *ffz*, and a tempo marking *In Tempo*. There are also some performance instructions like *stretto* and *ff* at the end of the passage.

この曲の頂点でもある 61 小節目は、*fff* が書かれている。【譜例 17】 ショパンが *fff* を書き込むのは稀であり、それだけに悲痛な思いを叫ぶような絶望感に満ちたこの響きは、その楽器の持つ最大限の音量で表現するとともに、アゴギクの要素としては右手の一拍ずつに *tenuto* を追加して、粘り強く訴えかけるように歌う表現を目指したい。

【譜例 17】

The image shows a musical score for Example 17, starting at measure 59. The right hand (RH) has a complex, ascending passage with many notes, marked with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a slur. The left hand (LH) has a steady, rhythmic accompaniment with a consistent pattern of notes. The score includes dynamic markings like *cresc.*, *stretto*, and *fff*. There are also some performance instructions like *tenuto* and *ff* at the end of the passage.

そして、曲の最後でもう一度 *fff* が存在する。感情の高ぶりの度合いからいうと、この d-moll の和音が最高潮である。【譜例 18】 急降下して転げ落ちてくる音型は、奈落の底に突き落とされていくような悲劇的な場面を演出し、ぞっとするほど厳かな強打の D が 3 回打たれて終焉を迎える。この *fff* の和音を最も緊張度の高い響きで演奏するためには、その前の 72 小節目の弾き方が大変重要である。この小節の右手が H から B に半音下がることで、*stretto* による切迫感がさらに増し、急激な *cresc.* を経て 73 小節の充実した響きへと到達する。この部分の実際の演奏では、和声的に一番緊張が高まるのはその小節の後

半（4-6拍）であり、拍の流れとしては *stretto* ではあるものの、音そのものには *tenuto* が必要だと考えられる。したがって、音楽の方向性としては前に向かうが、アゴーギクとしては少し減速気味に操作し、音そのものに強いエネルギーを蓄積させ *fff* を演出するほうが、より効果的で大きな表現に結び付くのではないかと考えられる。

【譜例 18】



4. アゴーギクの発生要因とその演奏効果

前項で行った演奏解釈と奏法についての実践検証の結果、演奏中におけるアゴーギクの発生要因とその演奏効果について次のようにまとめることができる。

アゴーギクの発生要因	適用箇所 の例 [曲番号、小節 (T)]	アゴーギクが施されたことによる演奏効果
A. デュナーミク (強弱) の変化	第 1 番 T14 ~ 第 14 番 T1 ~ 2 第 15 番 T28 ~	記譜上の強弱指示に伴い、音楽の流れを推進あるいは減退させることができる。
B. 旋律の歌い方 (音型、音程の高低)	第 6 番 第 11 番 T6, T9 ~ 10 第 15 番 T28 ~ 第 24 番 T61 右手	音程の跳躍や音型の特徴に従って、旋律の個々の音に様々な時間的配慮を行うことで、旋律が持つ音の方向性や強調したい音の存在意義を高めることができる。
C. 旋律最高音の提示	第 1 番 T21 右手 第 24 番 T61 右手	旋律の最高音をしっかり認識して演奏することで、フレーズの山が明らかになり、旋律そのものに説得力を生むことができる。
D. 装飾的パッセージ	第 15 番 T79 第 24 番 T36	小音符や割り切れない連符等で書かれた装飾的パッセージは、それを技術的に無理なく美しく奏でるべく時間を操作することにより、自然なパッセージに聴かせることができる。
E. 和声変化	第 6 番 第 14 番 第 15 番 T28 ~	非和声音・借用和音の使用や転調などを認識し、時間的工夫によって和声を十分に示すことで、音色やニュアンスの変化を生むことができる。

F. 伴奏形（同音連打や同型反復）	第 13 番左手 第 16 番左手	特に同音の連打や同型反復の伴奏形において、そこに要求される音楽に応じて、テンポの維持やコントロール（+、-）を行うことができる。
G. 休符の存在	第 1 番 T21 第 22 番右手	休符の存在を意識することで、その瞬間にわずかな制動を生み、拍の正確な刻みや意図しないテンポの疾走防止にも繋がる。また、緊迫感を与えることができる。
H. 休符の欠如	第 1 番 T18 ~	繰り返される同じ音型で、それまで存在していた休符が突如なくなった場合、そこには自然に Stretto が生まれ、より切迫感を強めることができる。
I. アーティキュレーションとリズム	第 16 番 T2 ~左手	特に特徴的なアーティキュレーションやリズムがある場合、それを明確に示すためのアゴーギクを生み出し、音楽的特徴の提示へと結びつけることができる。
J. フレーズの結尾処理	第 11 番 T14	rit. や riten. の指示がない場合でも、フレーズの結尾ではごくわずかなテンポの緩みを生じさせることによって、その旋律の終止を綺麗に整えることができる。また、次の旋律を跨ぐ自然なブレスを生むことにも繋がる。
K. 長打音（音響的広がり）	第 11 番 T1 第 15 番 T81	単音で鳴らす長打音では、その音が空間に放たれた残響と余韻を聴くことが必要である。その時間的・空間的な広がりを感じさせることによって、音楽的には緊張の解放（弛緩）を生むことができる。

このアゴーギク発生要因は、大きく二つのタイプに分けることができる。一つは、楽譜に記された音符や記号など、演奏者が目に見える形で把握できるもの（A,B,C,D,I）、もう一つは、記譜上は特別な指示があるわけではないが、音として表出していく中で様々な音楽的要求から演奏者自身が生み出していくものである（E,F,G,H,J,K）。前者は、楽譜上から情報を把握し、多くの演奏者が共通して認識できるものだが、後者は演奏者個人の専門的知識を土台にした音楽的センスと、要求されている音楽への探求心によって構築され生み出されるものである。同じ作品でも、演奏者によって様々な表現の違いが生じるのは、特に後者のアゴーギク操作によるものが非常に大きく、これが演奏者による作品の解釈や音楽全体の印象に大きく結び付くものとなるのである。

5. 終わりに

本研究において、演奏者が無意識に或いは意図的に行っているアゴーギク操作を発生要因と演奏効果で関連付けて明確にできたことは、今後の演奏研究に大いに参考になるものとなった。本稿では、ショパンの持つ様々な音楽的内容が含まれた《24の前奏曲 作品28》を題材に検証を行ったが、同じショパンでも《ポロネーズ》や《マズルカ》などリズムの特徴が強い曲種の場合は、また別の要因や目的によるアゴーギク操作が行われることも推測され、引き続き実践研究が必要である。

引用文献

- 1) 『新編 音楽中辞典』音楽之友社、2012年、8頁。
- 2) ジッド、アンドレ『ショパンについての覚え書き』中野真帆子訳、株式会社ショパン、2006年、28頁。
- 3) 前掲書、42頁。
- 4) ショパン、フレデリック『24のプレリュード』A.コルトー監修、八田惇訳、全音楽譜出版社 (original published by Salabert EDITIONS)、1997年、36頁。
- 5) 前掲書、77頁。

参考文献

1. エーゲルディングエル、ジャン＝ジャック『ショパンの響き』小坂裕子・西久美子訳、音楽之友社、2007年。
2. エーゲルディングエル、ジャン＝ジャック『弟子から見たショパン—そのピアノ教育法と演奏美学』米谷治郎・中島弘二訳、音楽之友社、2005年。
3. 加藤一郎『ショパンのピアノスム—その演奏美学をさぐる』音楽之友社、2004年。
4. ジッド、アンドレ『ショパンについての覚え書き』中野真帆子訳、株式会社ショパン、2006年。
5. 野村光一『フレデリック・ショパン』音楽之友社、1983年。
6. 後藤暢子「前奏曲」、『新訂 標準音楽辞典 (第二版)』音楽之友社、2008年、1003～1004頁。
7. シオン、ミシェル「前奏曲」、『ラルース世界音楽事典』福武書店、1989年、938～941頁。
8. 『カラー図解音楽事典』白水社、1989年、140～141頁。

使用楽譜

1. Chopin, Fryderyk. *Preludia op.28,45*. Redakcja tomu: Jan Ekier, Paweł Kamiński. Wydanie Narodowe (National Edition), 2000.
2. Chopin, Fryderyk. *Sonaty op.35,58*. Redakcja tomu: Jan Ekier, Paweł Kamiński. Wydanie Narodowe (National Edition), 2001.

