

## 古典派演奏私論

——現在から古典派を振り返って——

器楽学科助教授

黒川 浩

*Hiroshi Kurokawa*

### 序 文

現在われわれを取り巻く環境は、世界的不況に始まり、自然破壊、環境汚染、民族紛争、あらゆるもののハイテク化を筆頭とする、更なる便利・合理主義、より強い刺激、利潤を求めての市場拡大戦略等々、どうみても健全な方向には進んでいない。音楽界においても、電子機器類の発達や市場拡大による弊害、例えば、誰でも簡単にCD等を自主制作できたり、ほとんどの作品が無理なく良い音質で聴けたり（あまりにも簡単に完成形が耳に入ってくるので、基礎的な作業なしに安易に表面上の“きれいな形”ばかりを追い求め、結局それが内容を伴わない薄っぺらな演奏を生んでいるという事実から、譜読みの補助的な意味合いでの録音物の利用は慎重にすべきである）演奏会も、特に東京など何故こんなに多いのかというほど開かれ、それらが、一見素晴らしいことのように目に映るのだが、実はそのことが、芸術に対するハングリー精神を奪ってしまっているのではないだろうか。世の中が便利になればなるほど、未来に向かえば向かうほど、それがまったく逆のことだとわかっている、現代人は、芸術が私たちに与えてくれる贈り物の素晴らしさに対して、鈍感になっていくように、私は感じる。

私たちは日々発展し、変革し、未体験ゾーンへと歩を進めているわけだが、ピアノ音楽の歴史において、古典派ほど、変化、革新と無縁な作品群はないのではないか。新しい解釈、演奏とは無縁の、言うなれば、変わらないことの偉大さ、その時代の感覚を、その時代のまま進化させないことの重み、新陳代謝を善しとせず、古いものをそのままに、脈々と受け継がれてきた伝統をこの先何百年も守り通すことが、クラシック音楽のさらなる継続の鍵を握っているものと、確信するのである。もし古典派ピアノ音楽が、個人の自由すぎる解釈と、現代の大ホール向けに粉飾された、よりスリリングな演奏スタイルに進んでいくとしたら、あと百年もしないうちにすたれてしまうであろう。本論では、第一部において、クラシック音楽界が現在かかえる問題点を踏まえ、ピアニストとしての視点から、古典派に対する私のスタンス、こだわりを述べてみたい。第二部では、第一部の内容を踏まえ、ベートーヴェンの作品 34 の変奏曲を取り上げ、誌上レッスンを展開したい。なお第二部は、平成 10 年 6 月株式会社レッスンの友社より初版発行されたガイドブック「レッスン・シリーズ 3」斎藤恵美子、池田洋子、黒川浩共著の担当部分（P22～P40）を加筆・訂正したものである。

## 第一部

「われわれは現在輝かしい才能ある若いピアニストを持っているけれども大演奏家は絶えようとしている。これはもしかすると多くのピアニストが、あまりに大きな音でそして速すぎる速度で弾く、近代の速度の結果かもしれない。この種の効果に努力する結果、彼らは弾いている作品のバランスを破壊し、全体としての効果を粗雑にしている」この言葉は 1863 年ハンガリーに生まれ、1893 年パリ音楽院教授となった、イシドール・フィリップのものである。<sup>(注1)</sup> 今から半世紀以上前に、すでにこのような警告が発せられていたということは大変興味深いことである。

ピアノという楽器の構造、機能、そして種々の演奏技巧の完成をみた今日（ゴドフスキーの編曲作品やクセナキスの一部のピアノ曲等、様式の違いは別として、これ以上演奏技術が難解かつ複雑で、演奏不能なほどの速度を持つパッセージなどを有する曲は、機械の助けを借りるか、ピアノの構造を変えない限り登場しないであろう）、また作曲家の言葉を直接語り伝え、旧きよき時代の香りを私たちに味あわせてくれる名演奏家がほとんどいなくなってしまった現在（一昔前まで存在していた、いわゆるモーツァルト弾き、ベートーヴェン弾き、リスト弾きといった職人芸的\*技\*味\*を待ったピアニストが数えるほどしかいなくなってしまったことも、大変残念である）、私たちピアニストがこれからのピアノ音楽の 50 年、100 年先のことを考えた時、イシドール・フィリップの言葉は決して、単なる嘆きとして捉えることなど到底出来ない、意義深いものとして受け止めなければならないのではないか。

クラシック音楽離れが日本だけではないことを、既にここ数年来、あちらこちらで耳にする。ピアニストという職業の形態、音楽大学の教育システムが、このままの形で進んでいくということは、ほとんど不可能に近いのではないか。実際私の友人であるドイツ人ピアニスト（かなり実力のある）は、コンサートツアーのない時期には、英語の教師をしている。また、音楽学校の講師を務めながら、スポーツジムのトレーナーをしているピアニストもいる。ドイツの音大では学生の気質の変化に戸惑っているという話や、伝統あるドイツの音大を支えていく、次の世代の優秀なドイツ人が、なかなか育ってこない、という話もよく聞く。このようなことはある意味、必然なのだと思う。

一ヶ月間、通貨統合後のヨーロッパを旅して、通貨の面で、旅行者にとって大変便利にはなったが、すべてのものが交じり合い、国による、いい意味での格差、様式感がなくなってしまうのではないかという、危機を感じた。この危機感がピアノ音楽の行く末を暗示しているものだと、思いたくない。経済至上主義による音楽の商業化、コンクール第一主義による伝統的ピアニズムの崩壊、それに伴う学生の芸術に対する勉学意識の誤認等、このような時代がくるということを、前出のイシドール教授は、すべて予測していたに違いない。しかし、私たちはこれ以上クラシック音楽の崩壊を進めてはいけないのである。

＊ ＊

私たちピアニストは、ほとんどの場合作曲家の書いた楽譜を読み、解釈し、その音を借りて自己表出をしているわけだが、そこには伝統として受け継がれ、犯してはいけないルールが存在している。バッハがショパン風になり、ショパンがベートヴェンのように聞こえないのも、ある規則にのっとって曲が演奏されるからである。(勿論そこには、才能豊かな大作曲家の「個」が確固たる自己主張をしていることは、言うまでもないが) その規則の重要な部分を占めるものに様式がある。

ヨーロッパを旅し、教会を訪れると、その教会の建てられかたや、装飾等により、教会がどのようなメッセージ、歴史を有しているかを、識ることが出来る。また、絵画を鑑賞する時、構図やモチーフ、色使い等で、ある特定の時代の絵であると理解できたりするのも、時代時代による様式がその建築、絵画の中に有形無形の主張をしているからに他ならない。そしてそれらは形あるものとして私たちの視覚に訴えかけてくる。では瞬間芸術である音楽の中の様式とはどういうものか。

中世、ルネッサンス、バロック時代の様式は、それぞれの鍵盤楽器族の特徴、また宗教的な意味合いが濃いこともあり、大変幅広いものになるので、その道の専門家にお任せしたい。また、ロマン派以降、演奏会形式が確立し、作曲家兼ピアニストから徐々に職業ピアニストが生まれ、ピアノ音楽が一般大衆に広く浸透すると、聴衆に対するパフォーマンス、更なる自己アピール等が、リストやパガニーニに代表される、サーカス的名人芸を生み出し、(ショパンはリストやパガニーニの、これ見よがしの演奏は大嫌いだったそうである) ホールも聴衆もどんどん大規模に、そしてエキセントリックに変貌していき、調性の崩壊にも似た、様式の変質を示していく。ここで様式はかなり自由になり、何かの規則にのっとってというよりは、それぞれが独自に展開されて行く。(例えば、それぞれの作曲家特有のテンポルバートがあったり、遠隔転調を伴う大幅な色彩の変化があったり、民族色が際立ったりと、現代人が個人主義に走り、趣味の多様化、はたまた食文化の多様化などに飲み込まれていくことと、類似しているのではないだろうか)、又楽譜と演奏者の力関係、音符の絶対性という面からみても古典派とは、はっきりと一線を隔す時代となるのである。このような理由から、ピアノ音楽において、その時代の様式がもっとも顕著に、直接的に演奏に反映されるのが、(ショパンの様式、シューマンの様式と区別するのではなく、時代の持っている総合的な表現方法としての様式、として捉えた場合) 古典派であると、私は考える。なお、ここでの古典派の範疇は、主にウィーン式アクションを主体としたピアノフォルテの時代(おおよそ1765年～1805年位までの40年間程)としたい。(ベートーヴェンの中、後期においては、古典派でありながらも、初期ロマン派の特徴を数多く見出せる。)

＊ ＊

今日の演奏会形式では、一台のコンサートグランドピアノを使用し、色々な広さのホールで、バロックから現代に至る歴史を弾き分ける。その折大変重要になる、響きの様式を把握するには、まず楽器学的知識なしには不可能であろう。ホールの広さ、演奏する曲により、響きのダイナミックレンジ、質、ペダル、タッチ等を千差万別を使い分けなければ、どの曲も似たり寄ったりになり、結果的にクラシック音楽が飽きられていく大きな要因となるのである。各時代の楽器の材質、発音形態や、ペダルの性能、音の減衰などを知ることにより、その時代の響きの特徴を演奏に生かさなければならぬのである。(聴衆と演奏家との位置関係、醸し出される雰囲気、そこに流れる空気にも、かなりの開きがあるが、それを再現することは難しいであろう)

＊ ＊

モーツァルトの幼少時代には、まだチェンバロが主流であったが、ピアノフォルテの登場により、急速にピアノ音楽の手法が発達するのである、ピアノフォルテという楽器自体も、楽器製造者と作曲家が一体となり、目覚ましい発展を遂げる。モーツァルトは 1780 年前半までは、アウグスブルクの楽器製作者ヨハン・アンドレアス・シュタイン製のものを、それ以降は有名なアントン・ヴァルター製のものを使っていたことが、文献からわかる。

エラールがイギリス式アクションの新しいピアノを開発し、ベートーヴェンに寄贈 (1803 年) するなどして、ピアノ音楽における作風に大きな変化が顕れ始めたのが、だいたい 1805 年頃からである。拡大された音域、充実した和音の響き、重くなったタッチ、新性能のペダル、三本弦になり、ブリリアント性を増した高音域などにより、強引な言い方をすれば響きのうえで、来るべきロマン派への準備段階ともとれる変化が、これ以降起こるのである。そのようなわけで、純然たる古典派の範疇は 1805 年頃までだと、私は考える次第である。ベートーヴェンが晩年に愛用したブロードウッド、ショパンの愛用したプレイエル、リストのベヒシュタインなど、作曲家の自己主張をしっかりと受け止め、それをあますことなく表現すべく、ピアノという楽器が発達していったことが、より自由な表現を求めての、ロマン派、近現代へと連なる流れを生み出した、ともいえるのではないか。

＊ ＊

私はモーツァルト時代のピアノ (オルゴールのような響きで、鍵盤を 5~6 ミリ程度押し下げれば簡単に音が出、走句が軽やかに、そして均等に弾ける軽い鍵盤を持ち、音の減衰は速いのだ

が、ペダルを踏んでいなくても、とても柔らかく音が溶け合い、弦の張力が弱いために、音そのものに揺らぎを感じる)、を演奏した経験から、次のようなことを学んだ。

### 1、現代のピアノでのペダル

現代のピアノでは音の立ち上がりがとてもはっきりしているのに、モーツァルト時代のものと比べ、縦割り感が強くなりがちである。したがってレガートを生かす上でのとても繊細なペダリングが必要である。ペダルを踏み込む深さは大半の場合、半分より多くないほうが良いであろう。

### 2、音量

モーツァルト時代のピアノでは、多くてせいぜい百人程度のザールでの演奏がふさわしく感じた。モーツァルト、ハイドン等古典派音楽の本質は\*語りかけ\*にあるということが良くわかる音量と音質である。このことから、現代のピアノでは響き全体が厚くならないよう、タッチと腕の重さの関係、音の軽やかさに対する十分な配慮が、常に耳により為されるべきである。一般的にいわれている、指による発音と腕の重さのかかった音との違いが重要であることがよくわかる。千人以上収容の大ホールでモーツァルトが隅々まで朗々と響き渡るなどということは、不可能なのである。有能なピアニストの演奏であるなら、他の作品と比べて、すべての音がクリアーに聞こえ、なお且つ、少し音が小さ目に聞こえるはずである、いや聞こえるべきであると私は確信している。

ここで\*語りかけ\*について少し述べたいと思う。「最近、挨拶が親しい者同士に限ってなされる傾向が強く、人と人との関係が希薄になっているように思われます。このことは人間性の低下を意味するわけですが、それは人と物との結びつきが強くなったせいなのかもしれません。」<sup>(注2)</sup>物の発達と同時に、昔ながらの良き慣例をぞんざいにしてきた結果が、このように表れてきたことは、なんとも悲しいことである。数日前、ある新聞で、気になる特集があった。無作為に選んだ小学生に食卓の絵を描かせるものであった。数多くの生徒がいわゆる孤食(一人で、またはテレビと向き合って、ゲームをしながら……)の絵を描いていたことに、少なからず、ショックを受けた。一言の会話もなく過ごしてしまうのが、現代社会である。コンビニで食料を買い(勿論無言で)、メールで友達と会話し、テレビゲームに熱中し、パソコンショッピングで日用品から何から購入でき、演奏会に出向かなくても、世界中の音楽事情を覗き込むことが出来てしまう今日、意志の疎通としてのコミュニケーションは、一体どうなってしまうのだろうと、はなはだ不安になったのである。古典派音楽の語りかけは、まさに人と人の一対一の対話であると、私は教わった。大観衆を前に大々的に自己アピールをしたり、派手な振る舞いで、相手に脅威を与えたり、一方的に自分の考えを押し付けるという、現代のピアニストが陥りやすい、凶々しい自己主張、自己陶醉型演奏、いうならば、自分勝手な演奏とはまったく無縁の、理知的な、そして計算された構造美

の中に、人間的暖かみを生み出していく語りかけが、そこにはあるのだと。私の感じている古典派への美意識の一つが、まさに、このことなのである。一音一音に言葉があり、その言葉を奏者は物語るのである。たとえPでも、PPでもその音には言葉としての意味合いが宿っていなければならない。またドイツ語の発音の特徴から、その音がたとえ倚音の次にくる音であっても、導音からの解決音であっても、語尾が消え入ってはいけないのである。日本語特有の語尾を濁すだとか、曖昧に肯く、ということは、してはならないのである。この語りかけから、古典派様式の特徴をいくつも見出すことが出来るのである。そろそろ私の、古典派への美意識からくる演奏論に入りたいと思う。

＊ ＊

そもそも、古典派ピアノ音楽は日本人の国民性と大変相性が良いのではないかと推測する。武士道精神、謙譲の美德、もてなしの心、恥じらいの心、相手への思いやりの気持ち等、古典派を演奏する上で見失ってはいけないものを、日本人は備えているのである。昨今、このような日本人の美しい心が、少しずつ見失われていると感じているのは、私だけではないはずである。また、すべてではないが、その国民性が逆に、自分の主張を時には力づくでも押し通し、人間の欲望をあからさまに表し、これでもかというほど旋律線の味付けを濃くする事を要求されるロマン派以降では、(他にも数え切れないほどの要素が当然絡み合っているのだが)日本人の演奏が今一つ淡泊であると評される一因になっている、ということも事実であろう。

古典派のピアノコンツェルトで、オーケストラへの思いやりのない独奏者の演奏に出会うと、なんとも言えない疲労感に襲われる。こんなところにも、古典派様式の特徴が表れている。古典派では、コンツェルトであっても多分に、室内乐的なのである。例えば、チャイコフスキーのコンツェルトのように、ある部分でピアノが猛烈に百人ものオーケストラをぐいぐい強引に力任せに引っ張っていくシーンや、マックス・レーガーのコンツェルトのように、ピアノとオーケストラが力の見せつけあいをするシーン、はたまたショパンのコンツェルトでごく希に出会う、お涙ちょうだいの酔っ払いルバートにより、オーケストラの皆様を不自然にお待たせする、ムードミュージック風ワンマンショーなどを期待してはいけないのである。そしてこの「室内乐的である」ということが、私の古典派に対する美意識の、もう一つのキーワードである。ピアノ独奏曲においても、室内乐的要素の把握が、その演奏表現において、上品さと格調の高さを生み出すのである。人間味ある温かさ、不器用な人間臭さが前面に押し出されるが、そこには、統制されたパランスの良い構造と、心地の良い規則性により、程よく抑制されたスマートさが、常に存在していなければならないのである。表現の上で、テンポの推進において、響きにおいて、あらゆる面においてスタンドプレーは許されないのである。古典派ピアノ曲は何人かのチームワークで奏され

る室内楽、とみなすことが出来るのではないだろうか。また逆に、バロック及びロマン派以降のピアノ曲は、一部の作品を除き、ワンマンショー的の強い曲が多く、室内楽向きではない、といえるのではないだろうか。余談になるが、誤解を恐れずにいうならば、私はロマン派の作品を演奏する時でも（一部分ではあるが）古典派で培った、室内楽的演奏表現が土台となっていることに重きを置いているので、時々サーカスのようなスリル溢れる演奏や、あまりにも耽美的な自己満足的演奏、その時のひらめきのみでの、気まぐれ演奏などに遭遇しても（逆に羨ましくなったりもするのであるが、）私にとってそれはあまり魅力的に写らない。（多分、古典派の基礎的表現法の、いろはを知らずに育ったピアニストの奏でるロマン派作品は、一見派手で斬新に写るかも知れないが、すぐに飽きられてしまうような、内容のない薄っぺらな演奏になるに違いない。そのようなピアニストはコンツェルトでも、指揮者泣かせになるということは、容易に想像がつく）物事には基礎、いわゆる根があり、その根っこをもとに発展していく大切さがある。哲学での「一部が全部を支配する」という考えである。私にとって、古典派ピアノ音楽は、現代へと連なるピアノ音楽の根っこなのである。（偉大なるバッハはその根の埋まっている大地であり海である！）私はデヴュー間もない頃のピカソの作品が大好きである。大作ゲルニカにいたるまでの、あの素晴らしい習作時代のデッサン、少年時代に見て、ピカソ作とは知らず大感激した、純真無垢かつ透明で清潔感溢れる「初聖体拝領」等々、ピカソにとっての古典派時代があったからこそ、彼はあのような変容を為し得たのだと、私は想像するのである。このように書いていると、とても保守的で、頭の固い考え方であり、天才の登場や新世代のスターを認めないという風に受け取られるかもしれないが、こと古典派においてはそれで結構なのである。またそうでなければならぬと、現代の風潮に危機感を持ちながら確信しているのである。勿論天才はどの時代にも存在しようと思っている。話を元に戻すことにしよう。

ピアノでバッハのグラヴィア曲を演奏するという事は、私たちピアニストにとって、いつも問題提起をされている感がある。チェンバロとの装飾効果の違い、即興的に揺れ動くテンポと、発想の自由さ、アーティキュレーション、アゴーギクなど、そのスタイルをピアノにそのまま取り入れると、不自然さを伴ってしまう場合が多い。どの程度の自由さを演奏上に盛り込み、ペダルの機能をどう生かすかなど、大変思い悩むところである。ただそこには、かなり自由な個人的解釈が入り込む余地があることは、バッハの言葉からも明らかであり、「これがバッハのピアノでの正しい演奏である」と定義することは、かなり難しいことである。それぞれの奏者により、キャラクターが驚くほど違っていることが、バッハの楽しさの一つでもあるのだ。ロマン派においても、これがロマン派の演奏スタイルである、ということを総括的に言うことは困難である。例えば、ショパンにおける演奏スタイル、シューマンの中のロマン性、リストの表現方法など、それぞれの作品の性質が既に良い意味でバラバラなので、個々に特徴を挙げ、それをまとめてパターン化することは無理である。やはりロマン派にも、「これがまさに正統的なロマン派の演奏

である」というスタイルはないのではないか。それでは古典派はどうか？私は古典派には、「正しい演奏のスタイル」というものが厳然とある、ということを感じて疑わない。それは先ほどから述べている室内楽的法則を生かした演奏スタイルである。

そのスタイルとは、次の1から7に述べるような事柄の総合的なバランスから生まれるものだと、私は考えている。

### 1、テンポの運び（見えない指揮者の存在）

何人かの奏者がお互いに勝手気ままなテンポで演奏していたら、室内楽は成立しない。モーツァルトやハイドンの弦楽四重奏曲を聴くと、基本テンポの保持の大切さを認識する。それは決してメトロノーム的インテンポではない。そこにはボーイングがあり、呼吸がある。ピアノは打楽器であり、その発音形態が点なので、呼吸なしでも演奏できてしまうし、正確すぎるインテンポも得意中の得意である。そのような事はしかし、特に古典派では、表現の冷たさに直結していくものである。弦楽四重奏では、それぞれの奏者がお互いの持ち場で精一杯、音楽を表現する。ピアノはその作業を一人で行う、とみなすのである。そして古典派では、その作業がすべて「自然」という名のもとに遂行されていかなければならない。そのように考えると、テンポの運びにおいて、例えばリタルダンドには一つの法則を見出せる。

「リタルダンドにおいて、リタルダンド上の音の、次に奏される音のタイミングは、そのリタルダンドの延長線上にくるべきである」、これは、音を細かなリズムに分割し、だんだんに広がっていく、そのリズムの延長線に規則的に乗っかっていくという事である。ロマン派作品においてもこの法則は、有効であると思う。好き勝手なリタルダンドは、(好みの問題ではあるが)時に大きく作品の流れを損なってしまう。特にコンツェルトの場合、この法則は必須条件である。次にテンポの推進についても決まりごとを見出せる。弦楽四重奏では四人の奏者によりテンポの推進力を保つ事が出来る。しかしピアニストはソロにおいて、まったく一人よがりのテンポで演奏できるのである。だが古典派の作曲家は、決してそのようなテンポ運びを望んではいない。規則的な小節単位のみを重要視すべきである。古典派の作品で、曲の途中、テンポの質的变化を求めるものは、ほとんどない、といていいし、ある程度の伸び縮みはあっても、四小節、八小節という単位では、(自分自身の中に指揮者をひとり雇っているつもりになって)ぴたりとインテンポ上に流れをコントロールすべきである。その為には、体の不必要な揺れや、肘の揺さ振り、頭の上下方向の振動等、いわゆる無駄な動きを一切排除する事が、とても大切である。(それぞれの時代により、体から出てくる空気の流れの大きさ、視覚的雰囲気というものも、自ずから違いがある事は、当然であるといえよう。どの曲を弾いても、同じ姿勢、同じ足の位置、同じ体の使い方をするピアニストの演奏は、えてして、みな同じ印象になってはいないだろうか)



## 2、伴奏型

モーツァルトは右手をとってもカンタービレに、そして左手はテンポを守って演奏する名手だったそうだが、その左手は、さぞ音楽的だったことであろう。室内楽では第二ヴァイオリンやヴィオラに名手がいると音楽に潤いが出てくる。内声部が比較的単純な古典派の室内楽曲でも、その音楽的表現如何により、演奏の質というものがかなり違って聞こえて来るから不思議である。ピアノにおいても、伴奏型が音楽的意図を持って表現されるべきである。ただ単に旋律に隠れているだけではなく、旋律とのバランスを保ちながらも、積極的に音楽を作っていくように感じるべきである。あたかも第二ヴァイオリン奏者が、与えられた伴奏パートを、メロディーラインを生かしつつも、控えめながら、美しい音で自己主張しているかのように。そしてこの伴奏型は常に機能と声の法則に従った緊張と弛緩を意識していなければならぬ。私にとって、アルベルティーバスの古典派伴奏型は、ロマン派のそれと比べ、より一層旋律との一体感（メロディーに寄り添う感じ）を、味あわせてくれる存在である。

(譜例 1) モーツァルト KV332 第一楽章

メロディーラインと伴奏型の大変親密な関係を感じさせる室内乐的「第1テーマ」

①このESとEの違いのなんと美しいことか。

②F音をベースとして  $\left( \begin{array}{cccc} \text{C} & \text{ES} & \text{D} & \text{B} \\ \text{A} & \text{C} & \text{B} & \text{G} \\ \text{F} & \text{---} & & \end{array} \right)$  となんと暖かな響きであろうか。

リズムをきざんでいながら、そこには空間の広がりを持った柔らかな和音の移ろいが感じられる。

例えばショパンの第一ピアノコンツェルトでの伴奏は、あくまで、メロディーの邪魔をしない、響きのベールのように扱われ、メロディーが独立しているかのように聞こえる。

(譜例 2) ショパン コンツェルト Op11 第一楽章

メロディーに対しあくまで控えめに扱われる伴奏型

3、音程、音型と言葉

私にとって、古典派のどんなに短いフレーズも、イントネーションを伴った言葉に聞こえ、音型により、あたかもお互いが会話をしているかのように聞こえてくる。私はこのようなところに古典派音楽の喜びのひとつを見出す。

(譜例 3) モーツァルト KV309 (284b) 第1楽章

- ① 大変重要な、音の長さによる言葉の違い。(モーツァルトに多く見られる)
- ② 音の行先 (前音に対し) の違いによるニュアンスの変化。
- ③ ②と同様、発音、ニュアンスの変化。

(譜例4) モーツァルト KV309 (284b) 第1楽章



愛する妻「コンスタンツェ」へのモーツァルトの呼びかけ

(譜例5) ベートーベン op81a 「告別」 第3楽章冒頭 Das wiedersehen



ナポレオンが帰ってきた！ er kommt！ と喜びを表現している

また、音程にはボーイングを伴う距離感を意識したそれなりの時間を要する。ピアノの場合、音程は調律さえ狂っていなければ、いつも完璧で、音程の取り難いポジションや、曲による音程の幅など意識せず、指のみで器用に弾けてしまう。しかし室内乐的演奏法では、音程が広がると、例えばヴァイオリンなど正確な音程をつかむことに慎重を期するのと同じく、(特に上行形において) 二度より五度、五度よりオクターヴとエネルギーの増加を感じさせる、わずかな時間が必要となるのである。このような事によりメトロノーム的インテンポからの脱却が始まるのだ。この音型や音程の法則はロマン派以降では、少しずつ意味合いを変えていくようにおもわれる。ロマン派以降では、旋律は時として響きを構成する“ひとかたまり”として扱われたり、華やかな、デコレーションになったりと、古典派ではお目にかかれなかったような言葉の種類として姿を変えている場合が多いのである。

#### 4、強弱

ppp~fff という強弱法は当然ながら不要である。古典派では、音の質量での変化は、もともと第一義的なものとしては捉えてなかったのではないかと、私は推測する。そのような理由で、P-弱く、F-強く解釈するのは危険である。天空に消え入りそうな弱音から、ブラームス的厚みのフォルテよりも一回りもふた回りも狭い音量の範囲内での勝負である。たとえ千人収容のホールであってもその強弱の幅は、不用意に変えるべきではない。

## 5、deutlich spielen

ドイツ留学中、同じ街の病院に日本から消化器外科の先生が研修に来ていた。彼にドイツ人医師の手術についてたずねると、「すごく封建的で、合理的であり、決められた手順を、正しくこなすことが第一に求められ、応用力や想像力での手術というのは、ほとんどなく、その点では、手術をしていて、アメリカや日本のほうが柔軟で楽しい」といつていたことを思い出す。かようにドイツ人はクラー（はっきりとしていること）なことを善しとする民族であり、はっきりしないことは、とことん討議しあい、納得を得る。かの有名なマイスター制度もこのような民族性からのものであろう。古典派音楽も、すべての音のはっきりと聞こえ、一音たりとも揺るがせにしない厳密さが求められる。いわゆる添え物的な音の扱いなど、考えられないのである。ロマン派以降では、色彩を構築する上で、はっきりと出ては困る音が数多く登場する。そのような意味では古典派の楽曲のほうが小手先のごまかしが効かない分、手間がかかる。この手間が古典派を楽しむ魅力の一つともなりうるのだ。

## 6、指使い

ドイトリッヒシュピーレンを生み出す指使いとは、音の均等を目指したものである。古典派では音の陰影や遠近感というものより、はっきりとした発音が求められる。その為に1, 2指を用いた指使いは大変有効である。また現代のピアノはタッチの反応が恐ろしく早いで、指の空回りを起こしやすい、音の立ち上がりとあいまって、華やかでスピード感のあるパッセージを奏でられるが、そこが古典派にとっての落とし穴なのである。同時に回りすぎる指というのもこれまた、冷たさ、そっけなさに直結していくものなのである。

## 7、ユーモアともてなしの心（モーツァルトのオペラ等から学ぶ、感じる）

留学当時、私の下宿先の大屋さんは、小学校の先生をしており、ある時こんな話をしてくださった。「ドイツでは母親が子供に最初に読んであげる絵本がヘンゼルとグレーテルであり、小学校に入学し音楽鑑賞教室で最初に観るオペラがヘンゼルとグレーテルなのよ！」と。このようにして自然とオペラに親しんでいくことは我々日本人にはない習慣であり、なんとなくうらやましく思ったのを今でも覚えている。「魔笛」にせよ「ドンファン」にせよそこに感じるのは成熟した社会の大人のユーモアである。時代により、そこに流れるユーモア精神には差が生じよう。しかし音楽で表現されるユーモアに、本質的の差は少ないものとおもわれる。古典派というと、型にはまった、ある種の硬さのようなものをイメージしがちだが、たかが音楽、楽しみの為に生まれてきた芸術である、古典派では気品のあるユーモアを失いたくない。そして何より一人一人に対するもてなしの心で、自分の心を満たさなければ、慈悲溢れる、暖かな音楽とはならないであろう。そういう意味で、ごく希に出会う、競争心むき出しの演奏は、それがどんなに完璧であっても、(サーカスの驚きはあるかもしれないが)何の感動も生まないのである。

さて、そろそろ第一部を終えたいと思う。これまでに述べてきたことは、専門的な勉強をされた方なら皆、多かれ少なかれ感じていることであり、新しい発見、新時代への提案というものはまったくなく、今更書かなくてもわかりきったことなのかもしれない。そしてこの考えを正しいことであると、押し付けようとしているわけでもない。ありふれた、ちっぽけなメッセージと受け取っていただきたい。芸術というものは、スポーツなどと違い、20代や30代で完成するものではなく、終生かけてもその極みには、到底達せないものである。あと何年生きられるかわからないが、歳を重ねる毎に輝きを増す芸術家に、私は憧れる。60代までに、しっかりと根を肥やし、その先に咲き始める花が、聴衆にどのように映るのかを夢みて、ゆったりと歩んでいきたい。最後にある有名な芸術家の言葉を引用したい。「芸術的に真の傑作といわれているステンドグラスが、もし誤ってこなごなに破壊されたとしても、残された唯一の破片をよく検討することによって、ありし日のその窓全体の偉大さを十分に評価することが可能である。」<sup>(注3)</sup>

注1 「大ピアニストは語る」原田 光子編訳 東京創元社 P63 より引用

注2 「機長の危機管理」桑野 僧紀、前田 莊六、塚原 利夫著 講談社 P92 より引用

注3 「大ピアニストは語る」原田 光子編訳 東京創元社 P67 より引用

## 第 二 部

### ベートーヴェンがオーパス番号を付けた作品の意味

ベートーヴェンのオーパス番号付の名曲「自作の主題による 6 つの変奏曲 Op.34 ヘ長調」を勉強しましょう。

あえてオーパス番号付きと記したのは、この曲がベートーヴェンにより最初に作品番号を与えられたピアノ変奏曲であり、その意味での重要性と、Op.34=ウィーン時代後期という、ベートーヴェンにとってある意味でターニング・ポイントとなるような時期にあてはまることからです。彼は 1802 年 10 月のブライトコップフ (Breitkopf) 社宛の手紙に、

『私は 2 つの変奏曲 (注 1) を書いた。その 1 つは変奏 8、他は 30 (注 2 : 両曲共そのように数えることができる)、ともにまったく新しい、そしてそれぞれ別の異なった方法で取りあつかってある。今までは、私がなにか新しい着想を持った場合、自分では自覚せずいつも他人がそれを指摘した。しかし今度こそは、この 2 曲の作風がまったく私の独創だということを保証する』。

(注 1 : 1 曲は Op.34 のこの変奏曲、もう 1 曲は Op.35 「エロイカ」変奏曲 Es-dur)

また同年 12 月 26 日の同社宛の手紙では、

『少なくともこの変奏曲は他のものとは違うということを一般の人に知らせたい。以前のものは単に番号 (注 3 : WoO.=Werke ohne Opuszahl、作品番号のない作品) で現わしたが、この新作は私の他の大作中に取り入れることにした』

と述べているのです。(以上、「ベートーヴェンの手紙」岩波文庫より)

そしてこれは有名な「ハイリゲンシュタットの遺書」と共に、自らの芸術と生に確信を得て、新しい道に歩み出す決意の表われなのです。

このように、全く新しい発想から作られたこの曲には、変奏ごとに異なる調が使われ、拍子、速度にも変化があり、各変奏が独自の性格を描き出しています。その転調はドビュッシーに通じる色彩感覚を、各変奏ごとの性格ではロマン派的なニュアンスの変化を、それぞれ感じ取ることができるのです。

**【試してみよう】** 各変奏の主調の和音を、続けてゆっくりペダルを用いて両手で鳴らしてみてください。F→D→B→G→Es→c→C→F、まさにドビュッシーです。

それではレッスンに入りましょう。

レッスンでは、この曲をいかにきれいにまとめるか、とか、分析はどうなっているか、という

ことより、少しずつ脱線をしながら、調性、指づかい、“私が演奏する場合は”といった観点で進めてみたいと思います。

楽譜はヘンレ版の URTEXT を使用します。

## Thema

### ◎テンポ設定

さて最初にテンポ設定ですが、Adagio をどれくらいにしたらいでしょう。ベートーヴェンは Adagio を比較的頻繁に用いました。彼の 32 曲のソナタでも、その緩徐楽章の多くが Adagio です。

第 1 番	Adagio	第 17 番	Adagio
第 3 番	Adagio	第 21 番	Adagio molto
第 5 番	Adagio molto	第 24 番	Adagio cantabile (第 1 楽章 冒頭)
第 8 番	Adagio cantabile	第 26 番	Adagio (第 1 楽章 導入部)
第 11 番	Adagio con molta espressione	第 28 番	Adagio, ma non troppo (Langsam)
第 13 番	Adagio con espressione	第 29 番	Adagio sostenuto
第 14 番	Adagio sostenuto (第 1 楽章)	第 31 番	Adagio ma non troppo
第 16 番	Adagio grazioso	第 32 番	Adagio molto semplice e cantabile

このように、32 曲中 16 曲に Adagio が用いられています。

できたらこの 16 曲の Adagio を全部弾いてみるか、CD、レコードで聴いてみてください (注 4)。すると、流れに共通性というか、Adagio のテンポ感を感じることができると思います。

(注 4: 1 人の演奏者による全集を聴いてみると、その人のテンポに対する考えが分かって面白いでしょう。私のお薦めは、バックハウス、シュナーベル、ルドルフ・ブーフビンダーなどです。)

そしてベートーヴェンの Adagio はそんなに遅くないということも感じられると思います。(一般的に、古典派の Adagio はロマン派以降のそれより少し速めだ、と言われていています。) 但し、ゆったり感は失わないで。

### ◎調性から考えられること

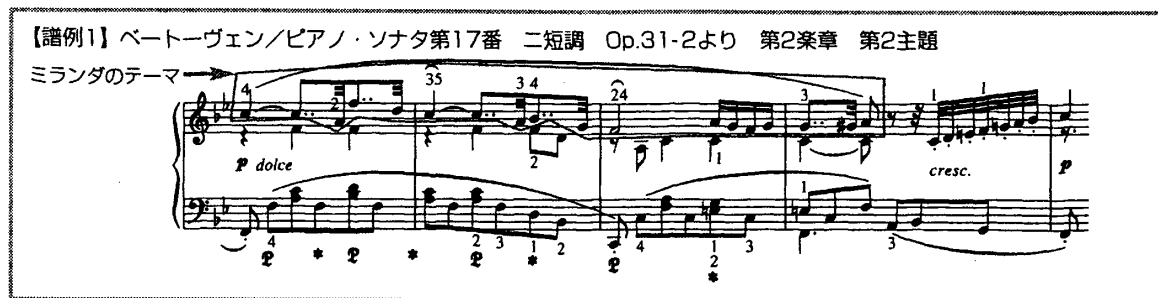
次にへ長調という調性です。

調性による感情は、他の作曲家達にも感じるすることができます。ショパンのへ短調、バッハのニ短調などは有名です。

ベートーヴェンも、ある調に対し、ある感情、感覚を持っていたようです。へ長調は、ベートーヴェンにとって“女性”の調性だったようです。

ピアノ・ソナタ Op.31-2「テンペスト」と、文学作品であるシェイクスピアの「テンペスト」との関連性は周知のとおりですが、この Op.31-2 の第2楽章が、シェイクスピアの「テンペスト」の中の第3幕「フェルデナントとミランダのロマンス」にあてはまり、第2テーマのへ長調（譜例1）が、ミランダの清潔で清純な愛、穏やかな性格を表現しています。

【譜例1】 ベートーヴェン/ピアノ・ソナタ第17番 二短調 Op.31-2より 第2楽章 第2主題  
ミランダのテーマ



Op.24のヴァイオリン・ソナタ（スプリング・ソナタ）、Op.50の（ヴァイオリンとオーケストラのための）“ロマンツェ”なども、優しく、柔らかな表情のへ長調の旋律線で作られています。Adagio、そしてへ長調、だいたい流れのイメージは湧いてきたでしょうか。

そうそう、もう一つこの主題のテンポ設定に重要な役割をするものがありました。それは同じテンポで弾かれなくてはならない、Var. Iです。目がチカチカしてきそうに細かく分割された音達が、一つ一つの意味を失わない程度の速度でなければならないのです。

## Var. I

この Var. I でb系のへ長調から#系の二長調に移ります。

この変奏では、32分音符、64分音符、それ以上の細かい音符が、流れの中に埋没しないように耳を働かせることと、乾いた響きにならないように音を包み込むようなハーフ・ペダル、1/4ペダルの効果的な使用が大切だと思います。（多分、ウィーン式アクションのピアノで演奏したならば、一つ一つの音のはっきり聞こえ、なおかつ美しい余韻に包まれたことでしょう。）

## 指は回り過ぎない方がいい

そして、左手、右手共に、メトロノーム的なきざみの中に押し込まれるのではなく、空間的な広がりというか、声楽的なカンタービレを感じるといいでしょう。そういう意味では、指はあまり回り過ぎない方がいいのです。

機械的にとっても整備された指から出てくる美しいパッセージは、例えばラヴェルやショパンなどではそれなりに重要なことだと思えますが、ベートーヴェンの場合には、時として冷たく聞こ



えてくるのです（私にとって）。ですから、必要以上にリズム練習やメトロノーム練習はしない方がいいと思います。

現代は何事においてもスピード社会なので、様々な事柄が無意識のうちに通過してしまいます。私は鉄道が好きなのですが、新幹線「のぞみ号」に乗ると疲れてしまいます。早すぎて色々な景色が文字どおり通過してしまうので、旅の楽しみの一つである様々な風景、町の様子が味わえないのです。その点、在来線各駅停車は途中下車もできるし、何より自分にとって無機的でなく感じるのです。

自分のスピードで、たまには後戻りしながらゆっくり歩いていくことが、ストレスの多い、そして殺伐としたこの世の中では、難しいけれど、大切なことなんだと感じます。

ということで話は Var. I からずれてしまいましたが、この Var. I、変奏としての大きな流れを見失わないで、そして色々な景色を味わって弾き進めましょう。

また楽譜上に1指と2指を使った、はっきりとした発音のための指づかいの提案も書き込みました。もし1、2指を使うことによってかえって弾きにくくなるようでしたら、この指づかいはやめてください。

## Var. II

Var. I から Var. II に移ると、まず楽譜が視覚的に“密”から“粗”になります。Var. I の音の連続感から、今度はリズムに意味を持たせた6/8拍子の変奏です。

この変奏ではそのリズム特性から、攻撃的な演奏になりがちですが、ベートーヴェンも“*p*”穏やかに、そして *Allegro ma non troppo* <節度をもって、はしゃぎ過ぎずに>と書いているように、のんびりとした雰囲気<sup>1</sup>を心のどこかにもっているといいと思います。

10小節目から14小節目までは、肘を少し持ち上げ、腕の重さを軽くして、力の方向を鍵盤の下方向ではなく上方向に感じてみてください。cresc.して*f*になっても、軽やかさを失わないように注意してください。

ヴァイオリン・ソナタ Op.47「クロイツェル」の *Andante con Variazioni* の Var. II、Var. IVなどを聴いてみると、響きのイメージの参考になるとと思います。

## 響きのイメージ

ベートーヴェン／ヴァイオリン・ソナタOp.47 「クロイツェル」 Andante con Variazioni

★93小節目～（第2変奏の12小節目～）

Musical score for Violin (Vn) and Piano (Pf) from the second variation of Beethoven's Sonata Op. 47. The score shows measures 93 to 142. The violin part is highly technical with rapid sixteenth-note runs. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation. Dynamics range from *pp* to *cresc.*

★143小節目～（Var. IVの8小節目～）

Musical score for Violin (Vn) and Piano (Pf) from the fourth variation of Beethoven's Sonata Op. 47. The score shows measures 143 to 150. The violin part is more melodic and expressive, marked *arcy* and *p cantabile*. The piano accompaniment is more rhythmic and supports the violin melody. Dynamics include *p*.

## Var. III

ト長調、*p*、*dolce* の Var. III です。

Var. II とは対照的な安定感のある 4/4 拍子で、4 小節+4 小節のオルゴールのような、そしてとても透明で汚れない音達の登場です。人工的な音の一切しない自然の中で、これらの音達に出会ってみたいものです。

## 何とかならないかな？ 騒音社会

何年も前から言われていることですが、我々の身の周りには、本当にありとあらゆる音が渦巻いています。

携帯電話のピーピー音、タイマーなどのピッピ音にはじまり、商店街の人工的に作られた案内テープの声、冷蔵庫や電子機器から発せられる、近年問題となっている低周波のうなり、どこ

からともなく流れてくるBGM……etc.

人間、全くの無音状態におかれると気が狂ってしまうと言われていますが、ベートーヴェンの時代は、音に対する価値観、ありがた味が、現代とは全然違っていただと思います。

日本人は元来、音に対し（四季に対しても）、鋭い感覚を持っていたと思います。

秋に鳴く虫の声を音楽として脳に認識したり、俳人達も“音”を題材にした俳句を数多く残したりしています。

「古池や蛙<sup>とび</sup>飛こむ水のをと」

「閑<sup>しづか</sup>さや岩にしみ入<sup>い</sup>蟬の聲」 芭蕉

など、音そのものに対する味わい、愛着というものを感じ取ることができます。そして季節の中にある音、色彩、味覚、時間を楽しむ心を持っていたのです（と想像できます）。

現代のこの騒音社会、何とかならないかなと思っているのですが……。

我々ピアニストも不必要に練習し過ぎてしまい、音が他人にとって、そして何より自分にとっても騒音にならないように気をつけたいものです。

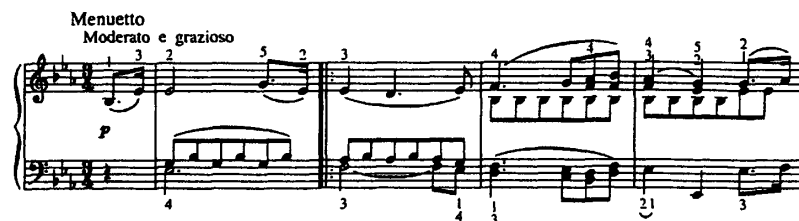
## Var.IV

Tempo di Menuetto、変ホ長調のVar.IVです。Var.IIIのト長調と比べ、今度は木管楽器の温もりを感じる柔らかな、そして包容力のある音で奏される変奏だと思えます。

“メヌエットのテンポで”と指示がありますが、その語感から、例えばピアノ・ソナタ Op.49-2の第2楽章、Tempo di Menuettoのように無邪気に、気楽に進んでいく感じにならない方がいいと思います。

どちらかと言うと、例えばピアノ・ソナタ Op.31-3の第3楽章、変ホ長調のMenuetto (Moderato e grazioso) のように、優美さを湛えた演奏が相応しいように感じます。

ピアノ・ソナタOp.31-3 第3楽章 変ホ長調のMenuetto この方が相応しい



## ベートーヴェンの変ホ長調＝男性的な力強さ、勝利、包容力、幸福感

ベートーヴェンの変ホ長調というと、まず思い浮かぶのが、ピアノ・コンチェルト第5番《皇帝》、交響曲第3番《英雄》、ピアノ・ソナタ Op.81a《告别》などで、そのどれもが男性的な力強さ、勝利、包容力、幸福感などを表わしています。

他にもピアノ変奏曲 Op.35《エロイカ》、ピアノ・ソナタ Op.7、Op.127の弦楽四重奏曲第12番、Op.20のヴァイオリン、ヴィオラ、ホルン、クラリネット、ファゴット、チェロ、コントラバスのための七重奏曲などを聴いてみると、ベートーヴェンの変ホ長調への思い、イメージというものを感じ取ることができます。

そのようなわけで、このVar.IV、男性的な優しさ、時には力強さ、懐の深さといったことを感じながら演奏してみるのもいいでしょう。

このVar.IVまで、Var.Iから、いろいろと変化をしながら、しかし一筆書きのような一体感を持って弾き進めてください。そして、一呼吸おいてVar.Vへと進んでいきます。

変奏曲を演奏する場合、意外と重要なのが変奏と変奏とのあいだの“間”、つなぎ方だと思うのです。この“間”、つなぎのタイミングの良し悪しで、曲全体のメリハリ、まとめ方、が少しずつ変わってくると思います。

## Var.V

ハ短調。この変奏曲中、唯一の短調。そして数々の名曲が生み出された調性の登場です。

ピアノ・ソナタ Op.10-1、Op.13「悲槍」、最後のピアノ・ソナタ Op.111、自作主題による32の変奏曲、ヴァイオリン・ソナタ Op.30-2、弦楽三重奏曲 Op.9-3、弦楽四重奏曲 Op.18-4、弦楽五重奏曲 Op.104、交響曲第5番「運命」、ピアノ・コンチェルト第3番、合唱幻想曲 Op.80等、そのどれもが「自然」「無我」のハ長調の対極にある『ベートーヴェンのハ短調』を表わしています。

このVar.Vでは、付点のリズムに常に緊張感を持たせ、動きを形作っている32分音符に正確な拍節感を与えることが大切だと思います。

そして何回か出てくる  $ff \cdot p$  の間のタイミングを、響き具合によって調節することも重要です。残響の多い少ない、またピアノのポテンシャルによっても、例えばオーケストラの音の発音が指揮者の棒を振りおろすタイミングと少しずれるような時差を感じる必要があります。

## 力じゃなくて、ピアノを響かせる耳を持つこと

このVar.Vから話はそれますが、防音され、ピアノそのものの響きを抑えこまれたレッスン室でのタッチと、残響の豊かなホールでのタッチとでは、180度とまではいかないにしても、150度くらいの違いがあります。

よく響くホールで、きれいな美しいタッチで心地よくピアノを鳴らし、その感じで防音された（残響の乏しい）部屋に行きピアノを弾くと、音が出ない！ので、必然的に押してしまうような、指をしっかりし過ぎてしまうタッチになります。

この場合はまだ良いのですが、この逆の場合、すなわち、響かない部屋で一所懸命に音を出して練習をしていて、ある時、とても響くホールで弾いてみたら、音が全然響かない！という例です。

「指が弱いのでタッチが弱いのです。もっと鍵盤を重くする方法はないですか？」

と問われます。物理的に鍵盤を重くし、指の力、握力が強くなり、音が大きく出せるようになり、上達するのだったら、世の中には男性ピアニストしかいなくなるのではないのでしょうか？

指の関節をほとんど固定せずに演奏するブルーノ・レオナルド＝ゲルバーや、オクターヴがやっと届くか届かないくらいに小さな手のアリシア・デ・ラローチャが、あのように素晴らしい音を持っているのは、鍵盤を強力に押し下げる力ではなく、ピアノを響かせる耳を持っているからだと思うのです。

小さな頃から、そのような耳を養うべく、よく響く部屋で、リラックスをして、無理なく音を出すこと、ピアノと友達になることができたらいいなと思います。

## Val.VI

この変奏曲 Op.34 の中で、音楽的にもテクニック的にも一番難しい変奏です。そして、この曲を演奏する人の年齢が最も反映されるのもこの変奏だと思います。

特に Adagio molto までの部分は、オクターヴ・テクニック、それも *p* で dolce の音色でのオクターヴ。左手は、常に 16 分音符で動いており、弾きにくい跳躍がたびたび出てきて流麗な流れを損ないやすいなど、なかなかイメージどおりに弾けないように書いてあります。

もしこれがショパンの作品であったなら、ペダルを使って響きの中でごまかせるかもしれません。

あるいは 60 代、70 代、80 代のピアニストが物語を話してくれるような感じで、やさしく語りかけるような演奏に出会ったなら、きっとこの部分の美しさに感動することでしょう。

**今、この曲を勉強している皆様！（私を含めて）**

この部分がもし弾きにくいなあと感じているのなら、

「いろいろな種類の練習をたくさんして、1 週間で仕上げるぞ！」と気負わずに、

「5 年くらいたったなら、10 年後には、もっと楽に弾けるようになっているかもしれない！」

というスタンスで構えてみてはいかがでしょうか。

Adagio molto の部分からは、即興演奏の名手であったベートーヴェンの面目躍如といったところでしょうか。即興を楽譜にするとこの様になる、というくらいに考え、生真面目にならないようにした方がいいと思います。

この部分は 10 回弾いたら 10 回の違った表情、気分、色を感じられたら素敵だと思います。

季節や天候、時刻や場所によって全く別の表情を見せてくれる雲や空の色のように、その時々でいろいろなニュアンスが表現できたらいいですね（古典派時代の様式感は失わずに）。

おわりに……

このレッスンを通して私の述べたかったことについて書いてみたいと思います。

## 《調性》

**古典派は、調性のもつ個性が尊重された時代**

古典派の前の時代は、どんな調律法があったのでしょうか。ピタゴラスの調律法やベルクマイスターの調律法、中全音律（ミーントーン）、平均律等、音程、音の響き、調性といったことについて研究、工夫、実験がなされていました。

そして古典派に移り、どの調性でもある一定の美しさが得られる調律が主流になり、調性のもつ個性が意識、尊重されてきたと思うのです。ロマン派以降、遠隔転調や、十二音、無調と、だんだん調性が崩壊していく前の、秩序だった調性の世界の確立。それもけっこうシンプルに構成された（例えば I → IV → V → I）調性音楽が、古典派の一つの大きな柱だと思います。

そんな中でベートーヴェンは、はっきりと調性を意識して作曲している意図の読みとれる作曲家です。

ヴィーンのエルヴィン・ラックスによると、ベートーヴェンは 1816 年に、

「ロ短調とは、全く不吉な調性である」

と書いていたそうです。また、ツェルニーによると、ピアノソナタ「月光」においてベートーヴェンは「嬰ハ短調は生きるか死ぬかという調性である」とも言っていたそうです。Op.131 の嬰ハ短調の弦楽四重奏曲でも、その冒頭部分は死への覚悟のような雰囲気を感じます。

一つの調性に一つのイメージというのではなく、その調の、その曲の中での響きのニュアンス、靈感というものを、ベートーヴェンは強く感じていたのだと思います。

## 《自然》《色彩》

「私ほど田舎を愛することができる者は他にいない——なんといっても森、花、岩がこたえてくれる。人はそれを望んでいるのだ……。」(ベートーヴェン変ロ長調のソナタのスケッチ 1818年 注5)

ベートーヴェンほど自然と密着にかかわり、自然を愛し、自然と語り、自然から音の靈感を得ていた人はいないのではないのでしょうか。

進歩した科学により解明されてしまった(残念ながら)種々の自然現象も、当時のベートーヴェンにとっては大きな驚きと感動だったに違いありません。

私の好きな本の一つに『空の色と光の図鑑』(注6)という本があります。

「空には私たちの心をひきつけてやまないものがある。大空の美しさは格別なもので、地上のほかのなにものをもってしても比べることができないほどだし、そこに多くの不思議も秘めている。その素材は空気と水蒸気と太陽の光だけだというのに、空はその表情を微妙に変え、また劇的にその光と色を変えるのである……」(まえがきより)

この本の中に「ブロッケン妖怪」というのが出てきます。若きゲーテ(J.W.ゲーテ 1749~1832)が1777年にブロッケン山で見た「色づいた影」(Farbigen Schatten)のことで、それは濃い霧によって弱められた赤い太陽の光と、雪面から反射する黄色がかかった夕空の光とによって、光と陰が交錯し、物体の影が緑色になったというもので、ゲーテの「色彩論」の主題となったそうです。

分かりにくいと思うのですが、霧や雲に覆われた山頂に太陽を背にして立ったとき、自分の影が眼下の霧の中に見え、美しい色彩を放っており、自分と同じ方向に動き、しかもその影が異常に大きく、変形しているので、昔の人はさぞ肝をつぶしたことであろう、と書いてあります。(興味のある方は写真も載っていますので、ぜひこの図鑑を見てください。)

少し説明が長くなりましたが、今の世の中では科学的にきちんと説明のできる自然現象の多くが、ベートーヴェンの時代には神秘だったのです。

ゲーテと交流のあったベートーヴェンが、「天」と「地」の根元的な現象を鋭く見出し徹底的に追及していったゲーテと、自然、色彩、宇宙などについて何らかの会話をしていたとは、考えられないのでしょうか。

実際ゲーテはベートーヴェンのOp.111のc-mollのソナタの第2楽章(アリエッタ)第72小節の上行音型(下の譜例)を「der Fall nach Oben 天上への落下」と形容しています。

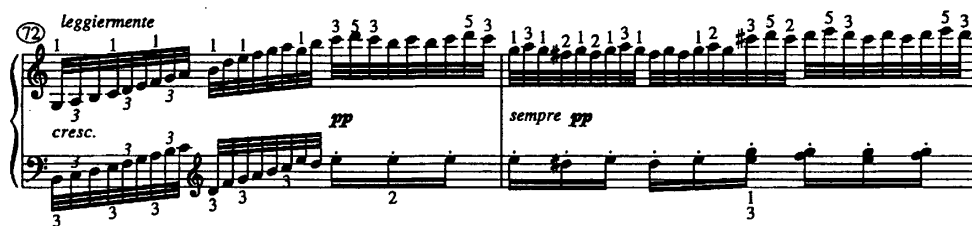
なんとロマンティックな形容でしょう。

我々が忘れてしまいかけている、自然への憧れ、畏敬、本能というものの中に、ロマン派よりももっとロマンティックなものが感じられます。

ベートーヴェン作品の随所に、虚飾を排した自然、色彩というものを私は感じるのです。

そして、このようなことが、ロマン派以降の名人芸的な技巧だとか、誇張されたルバート、人工的な工夫や意匠で飾られた演奏に出合う時、古典派の様式感の一つとして、一層強く感じられるのです。

ゲーテは、ベートーヴェンのOp.111のc-mollのソナタの第2楽章（アリエッタ）第72小節の上行音型を「天上への落下」と形容した



## 自由なこと

そもそもベートーヴェンのピアノ変奏曲集の大部分は、サロン用の軽い、そして諧謔的なものです。当時の音楽会での演奏は、完成度や技術的な正確さよりも、いかに貴族たちを楽しませるか、ということを中心に、とても和やかで、素朴なものだったと思うのです。

そのような雰囲気の中で、ベートーヴェンが次から次へと、多少きたない音やミスタッチもしながら即興していく姿を思い浮かべると、何年にもわたり、スケッチを積み重ね、（天才モーツァルトとよく比較されますが）“難産の作曲家ベートーヴェン”と言われる、ベートーヴェンの中の軽妙さ、ユーモアというものに、この変奏曲集の中でより多く出合えるのだと思います。

日本人はとても几帳面なので、とかく“形”の上での完成や、完璧さを追い求めてしまいがちですが、完成されていないことのおもしろさや、綻びがあることによって生まれる“味”というもの、例えば、指がよく回らないことにより、かえって温かみが出るだとか、5本の指それぞれに微妙な不均等さがあるために、ある種の色合いが出ることなど、マシンのように猛練習を繰り返す、機械のように正確に弾けるようになるのとは全く逆の方向性を気づかせてくれるのも、これらの作品達だと思うのです。

リラックスして、スポンジのように柔軟な心になって、ゆったりとした時間の中に自分を置いて、ベートーヴェンの変奏曲達と自由にかかわっていただけたらいいなと思います。

注5 「文献に見るピアノ演奏の歴史」よりウリモルゼン・編 芹澤尚子・訳 シンフォニア

注6 「空の色と光の図鑑」斎藤文一・文 武田康男・写真 草思社



# SECHS VARIATIONEN

F - Dur Opus 34

息をたっぷり使って、ヴィ  
ブラートをたっぷりかけて

Thema  
Adagio  
Cantabile

テンポの準備を十分に  
して

スタッカートは  
たいたい音の価値の  
半分くらいと  
考えて下さい

お話を  
して

語尾が消え  
ないように

2度上行

下行

F-durの主音を  
保つ意識で

このcresc.はこの  
増2度を想像して

円の頂上から降  
りてくるように

Celloの奏法を想像して

portatoポルタートの扱いに注  
意。品良く、乾き過ぎないで

5

cresc.

f

p

自然な  
添え

少しテヌート

柔らかな響きで、  
そして弱々しくなく

ここからより弦楽四重奏的に各声部に意味をもたせて

1st Vn

2nd Vn

Vla

Cello

この反行形で音の  
広がりを感じて

cresc.

pp

cresc. sf

指が回り過ぎて冷た  
くならないように

次のドミソの和音  
にきれいに流れて  
おさまるように

14

p

cresc.

p

sf

2回目はこの声部を浮き立たせてもきれいだと思えます

19

cresc.

f

p

沈まないように

乾いた響きにならないように、そして左手の和音の変化にも心をこめて

前のスラーの型に比べて  
少し軽めに

Var.I

1/2ペダル

ニュアンスを感じて

変化を感じて

飛び込まないで

dolce

この様な所が沈まないように

肘を少し浮かせて軽く

portato

1/4ペダル

全部2の指で、各音にped.を  
使って、少し切りながら弾いて下さい (1/4ペダル)

4 1 2 1

Bassの歩み大切に

刻みを気にさせない弾き方 (指を上げずに) 減7和音を意識して

(11)

p

(気持ちは前に)

V<sub>I</sub> → I

13

ヴァイオリン

cresc.

f

14

ヴァイオリン (慎重しく)

tr

p

5 6 6

ホルン

音の変化を言葉の変化のように捉えて、流れないで、器用にin tempoに収まらなくても大丈夫ですよ。

16

tr

3 2 4 1 3

2

1

18

1 1 1 3 3

2 1

6 6

5

しっかり

19

2 1

5

2 1

> 3

1 1

4 1 3

2 1

6 6 6

タイミング良く

21

5

6

6

3

tr

non rit.

交響曲第1番の第1楽章の  
Hrhを想像させます

Var. II  
Allegro ma non troppo

*p*の中での*sf*で時間的な幅を感じて

*p* 響きのあるstacc.で(Hrh)

(8) *p* 愛らしく

cresc.

左より重く扱わないこと(バスケットボールをリ刻みにドリブルしているつもりで)

12 *f*

明るく陽気なイメージで。音量の*f*だけににならないように

拍の意識忘れずに

15 *p*

気持ちを続けて

沈まないで

左手で

しほまずに前に進む  
音のイメージで

19 *cresc.* *f* ためて

右手で

付点4分音符ということに注意(6小節目では8分音符です)

前の響きが天から降りてきたイメージで

Oct. ていねいに

3度の動きを味わって、  
無表情にならないで

Var. III  
Allegretto

*p dolce*

*cresc.*

*p*

1/4 ped.

おしゃべりをして

*cresc.*

*p*

*p*

10

*cresc.*

音域の広がりを感じて *fp* 幅広く

前2回の<>との違いを表現して

14

*cresc.*

*p* 均等に (オルゴール)

*cresc.*

1/8 poco ped.

Oct.+3度 少し時間をかけて

18

*p*

*cresc.*

ていねいに

*p*

non rit.

流れ込むように

ped.

Var. IV  
Tempo di Menuetto

語尾の扱い注意

前からのつながりを感じて、衝撃なしに

左の内声を少し意識して、クレッシェンド

和音の移りかわり美しく

深い音を想像して

同価

長いフレーズ感 緊張を続けて

気持ちを抜かないで

poco rubato

in Tempo

感じて

しりもちにならないように  
軽い腕づかいで

語尾が口ごもらないように

左

decresc.

1拍目の意識は失わずに

Var.V  
Marcia. Allegretto

しっかり意志を持って!

流れ出してしまうないように

stacc.ではない

cresc.

左手も主張して

V7に飛び込まないように

差を感じて → ← Timp.

右に向か  
ってクレッシ  
ェンドを  
右手でか  
けている  
つもりになって

間

pの中のsf

cresc.

ff 堂々と

抜けないように

cresc. 和声の変化を充分に意識して

表情が柔らかくならないように

連続感を持って

抜けないように

固めのリズムで

次の変化への予感、色合いの変化

沈まないように

到達感を感じて

(22)

*pp* *cresc.* *f* *decresc.*

このような音が  
抜けないこと

*attacca subito*  
*l'Allegretto*  
*poco rit. e dolce*

Var. VI  
Allegretto

*p* *dolce*

親指主導型で連続感を大切に

言葉の変化を感じて

はずんで

気持ちが次にいってしまい、  
音が抜けないように

*cresc.*

生かして

重さの増減で

①  
②  
③ < > (p)

↓↑

2 3 3 3

1.



スラーを生かす  
たがりとした  
ひびきで

軽く扱って

Coda  
12.

22

同価

cresc.

3 1 5 4

26

少ししていねいに

30

左のリズム.KBのピチカートの弾みを想像して!

34

Adagio molto

decresc.

次に何がくるのかを  
充分に予測して

38

2小節にわたるtr.は  
後期様式を予感  
させます。

42

ウィーン原典版ではこのスラーはない

左手の基本リズムの増減で  
右手を演奏できるように

心をこめて奏するリズムで

音の位置関係を味わって

右手を導き出して

52

ここから終結を予想させるように  
 少しずつ、うなずきながら

(53)

56

到達感をもって

59

緊張感を  
 込めて

音1つ1つをはっきり感じて

61

テーマの22小節目  
 と弾き比べてみて  
 下さい。