

調性とピアノ曲 Tonality and Pianoworks

浅 野 清*

Kiyoshi ASANO

論文要旨

演奏家に課せられた第一の義務は、楽譜を読む作業をとおして音楽の再創造をすることであり、作曲家の意志と技法によって並べられた音符や記号が、熟練した演奏家の言葉となって聴衆に伝えられることである。

しかしながら、この音符や記号を表面的に捉えること、即ち、楽曲を論理的に考察し、そして機械的に音にする行為に神経を使う時、そこには未だ有機的な音楽の再創造は生まれません。

楽譜の上に記されていないながら、見過ごされてしまう「調性」もそういった要素のひとつである。ベートーヴェンにとってのハ短調、バッハのハ長調とテンポの関係、シューベルトの変ニ長調と変ホ長調の同一作品を比較しながら、ピアノ楽曲とその調性との関係について考察を行った。

キーワード：調性、ピアノ作品、類似性

序

作曲家がその創造意欲にかきたてられ、「楽想」をもとに楽譜におこしていく作業を行う過程で、楽器の種類、拍子、調性の選択にはじまり、あらゆる可能な限りの記号を駆使して表現しようとする目に見えないものを書き記す。そしてそれが出版社をつうじて印刷され、家庭内やコンサートホールで演奏されながら伝統的な解釈になり、音楽学者には格好の研究材料となる。これまで一般的にも親しまれ、楽曲の分析および解釈も殆ど語り尽くされてきたかのような様相でありながら、見過ごされてきているような事柄のひとつに「調性」があげられよう。

「調性」は楽想を得た初期の段階から決定される要素のひとつであり、作曲者にとって音楽の多くを依存することになる。調性が本来持っている色彩感が作曲家の手により様々に変化され、あるいは終始陰の下地となり、最終的に独特の響きに姿を変えていく。

作曲家が調性を持つ特徴をどのように捉え、利用しているかピアノという楽器のために作曲した実際の作品をとおして検証していく。

I ハ短調

ルードヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン (Ludwig van Beethoven 1770~1827) は生涯にわたって32曲のピアノソナタ (3曲の『選廷候ソナタ』を含めると35曲) を作曲した。その

*弘前大学教育学部音楽科教室

Department of Music, Faculty of Education, Hirosaki University

中でハ短調で書かれた作品には「作品10-1」(1796~98年作)、「作品13」(1798~99年作)、「作品111」(1821~22年作)が挙げられる。

作品13のソナタは初めて出版された時『Grande sonate pathétique (悲愴の大ソナタ)』と記され、以後「悲愴」と呼ばれ特に親しまれている作品である。標題が彼自身によって付けられたのはこの他に「告別ソナタ 作品 81a」があるだけで、「月光」「ワルトシュタイン」「田園」と一般的に知られている標題の多くは、出版社や友人等によって付けられたものである。作品の内容を問われて、ベートーヴェンが「シェークスピアの「テンペスト」を読め」と助言したとして、以後同名の題をつけられるのが慣例になってしまったものもあるが、これなどは情景や情感を表す程度の示唆であって、『標題音楽』と同位置に置かれるべきことではない。作曲家が自分で記した、或いは出版社の意向に添い納得して付けた標題で無い限り、例えシェークスピアの戯曲がインスピレーションの役割をになっていたことが事実であっても、音楽の本質と標題を安易に結びつけるのは避けなければならない。この点、「pathétique」の語源であるギリシャ語の「Pathos」が意味する、運命、不幸、魂、情感が若き作曲家の意になかったものであったことは、作品の理解に大いに役立つであろう。

Grave

L.v.Beethoven
Sonate Op.13
1. Satz



曲は冒頭からハ短調の主和音が2オクターブにわたる全ての構成音が悪夢の開始を告げるかのように残すことなく打たられ、それは音楽を美しいものとしか考えられない者には醜い音の塊か騒音にしか聞こえない。そして意識が遠退いていくように響きが減衰し、寄り添うように付点のリズムがなぞっていくと、力なくもう一度減七の和音からドミナントに落ち着く。もう一度主音を省略したドミナントの九の和音が打たられ、そして又一次目と同様力なく崩れてしまう。その後三度四度と続けざまに奮い立つよう試みるがハ短調の平行調へと導かれていく。ここでは求めるような旋律もそれを打ち消す否定の声も、同じ付点を伴ったリズムで表現されているが、それは恰も魂を地の底に落とし込む運命の力も、救いを求める不幸な魂も、実は同体であるかのようなのである。ベートーヴェンが抱いていた宇宙観と、人間性の探求が音楽によって見事に表現されているのである。

ベートーヴェンのもう一つのハ短調ソナタ作品10-1に目を転ざると、続く悲愴ソナタとの相似点が見受けられる。

Allegro molto e con brio

L.v.Beethoven
Sonate Op.10-1
1. Satz



最初に打ならされる主和音は一オクターブ上に置かれ、「悲愴ソナタ」程ピアノスティックな大音量は得られず、全く同じ構成音でありながら響きかたは異なるが、ここでは三拍子が本来持っている運動性が利用されて相乗効果を生んでいる。そのあと付点のリズムが構成音を屈折しながら上行し主和音の第三音に到達すると、一旦ドミナントに入るや否や主音省略ドミナントの九の和音を打ならし付点のリズムは再び上行する。いきなり打ちならされる主和音、和声的な配置、付点リズムを多用するなど極めて類似点が多い。

もう一曲、「悲愴ソナタ」と非常によく似た作品が、時代をさかのぼってバッハの「パルティータ第二番 ハ短調」の第1曲シンフォニア Sinfonia である。

J.S.Bach
Partita Nr.2
Sinfonia

Grave adagio

第一曲のプレリュードのリズムの配置に留まらず、その与える印象は両者が同じ音楽ではないかと思えるほどよく似ている。さらに驚くべきことに悲愴ソナタ第三楽章とシンフォニアの中間部を並べてみると、バッハ、ベートーヴェン両大作曲家があたかも一つの素材をどこまで利用し表現できるのかお互いに競争しているかのようである。

L.v.Beethoven
Sonate Op.13
3. Satz

Allegro

J.S.Bach
Partita Nr.2
Sinfonia

Andante

ベートーヴェンが果たしてどこまでバッハの作品を意識していたか知る由もない。しかしながら、両者が大作曲家として後世に残した業績を考えたとき、音楽を表すひとつの手段として24種類の調性からこのハ短調を選び、結果として同じ情感をもった音楽に仕上がったのだと言えるであろう。

II ハ長調

1720年、ヨハン・セバスチャン・バッハ (Johann Sebastian Bach 1685~1750) は長男のフリーデマン (Wilhelm Friedemann Bach 1710~1784) の音楽教育のために、2声のプレアンブラ Praeludium, 3声のファンタジア Fantasia を含むクラヴィーア小曲集を作曲し、3年

後にはこれらを書き改め、現在ではまとめて「インヴェンション」と呼ばれる「Inventio と Sinfonia」を出版した。バッハの教育的意図は、その清書譜への序文『クラヴィーアの愛好家、とりわけ学習希望者が(1)2声部を簡潔に演奏し、さらに上達して(2)3声部のオブリガートを正しくそして上手に処理できるようになれば、並行してすぐれた楽想 (Inventiones) を身につけ巧みに展開する。そして何よりもカンタービレ奏法を会得し、同時に作曲への強い関心を抱くための明瞭な方法を示す手引』⁽¹⁾にも表されているように、作曲への関心と演奏技術の習得を目指すものであり、カール・チェルニー (Karl Czerny 1791~1857) が出版した膨大な教則本と並び、現在のピアノ学習者も必ず一度はその学習課程において手がけなければならない作品の一つになっている。

出版後、100年待ってチェルニーをはじめピアニスト、作曲家、音楽学者達の解釈や研究の成果として、様々な種類の実用版、原典版、ファクシミリ版が出版されてきた。しかしながら、それらは彼らの時代精神や商業的意図を背景にしたものが数多く、誤解や問題点も見受けられる。特にテンポ設定に関しては独断的であったり、敢えて避けている場合があり、初心者にとっては甚だ危険な状況にあることいってもよいだろう。

そのインヴェンションの第1曲を学習する際、最も信頼されている楽譜を目の前にして先ず戸惑うのが、普通あるべき速度記号、発想記号、フレージング、指番号等、演奏の指針となる記号や指示が欠けていたり、あっても極僅かだったりした時である。音量の変化に乏しい当時の楽器の性質、印刷技術の未発達な状況、配慮を必要としない限られた奏者を対象にしていることを考え合わせると、それが当時の慣習であったのは、推察できる。しかし現代に生きる私達には、五線上に記されている音符だけで、バッハが目指した音楽を理解できる手がかりを見つけることができないのだろうか。ここでは調性とテンポの関係を探ってみよう。

一般的に、チェルニーをはじめ他の多くの出版楽譜が、テンポをアレグロでとることを薦めている。ある程度の運動性を伴うテンポが支持されている要因である。16分音符が与える視覚的な捉え方でしかないということに誰も気付かないのである。「いかに早く、いかに大きい音で弾けるか」を競う小学生のコンクール課題曲に選ばれることもある位である。

Allegro

J.S.Bach
Invention Nr.1

4/4拍子。フゲッタの技法による全20小節の短い作品。16分休符で呼吸が整えられた後、上声部の16分音符が主音から順次上行し、F音までくるとD音へ3度下り、次はE音からC音へと順次進行し、跳躍してG音へ落ち着く。そして今度は下声部がそれに続く。ここまでのモチーフを「平均律クラヴィーア曲集 第2巻、第1番ハ長調」のプレリュードと比較してみると興味深い。

J.S.Bach
Das Wohltemperierte
Klavier II
Praeludium Nr.1



インヴェンションと同じく、4/4拍子、下声部の力強い主音が打ならされると、上声部は16分休符で始まり、主音から順次進行し、その後G-E、F-Dと6度（3度の転回形!）の順次進行が続き、さらにE-C-H-Aの32分音符の動きの後、G-B、E-Gの3度の音程で動く。バッハがインヴェンションの序文で掲げた「すぐれた楽想」の使用例なのである。音楽は朗々と、気高く温厚な説法のように流れて行く。そしてその楽想とは、音楽を別な世界に導き入れる技術ではなく、より大きく深い音楽の創造へと進むものであることを雄弁に語っている。

この2曲を比較して推察されるのは、息子の為のインヴェンション第1番が、すでに高度な技量を身につけた弟子の教育用に書かれた「平均律」への導入曲でもあり、たとえ技術的には容易な曲であっても音楽の崇高さと本質を変えない、バッハの息子への愛情と、音楽への限り無い追求の証であるということであろう。

III 変ホ長調と変ニ長調

歌曲の演奏を聞いていて不可思議な気分になる時がある。歌手が自分の声域にあわせて原調を移調しているような時である。演奏芸術、あるいは表現法においてはなんら口をはさむところはないにしてもである。作曲家は詩を媒介にして、その詩の物語性、気分、雰囲気音を付していく作業の中で、特定の歌手を念頭において作曲した場合は別として一つの調を選びだしている。詩につけられる旋律、ピアノの伴奏は別々に作曲されるのではなく、常に同時に行われる。意識してというよりもインスピレーションで一つの調を決定するのである。移調するには相当の覚悟と勇気が必要とするのではないだろうか。

ピアノ作品にも興味ある具体例があるので、それを検討してみよう。

フランツ・シューベルト（Franz Peter Schubert 1797～1828）のピアノソナタは彼の死後出版されたものも含めて全部で13曲ある。しかしドイツの出版社ヘンレ社はこれらソナタを二巻に分けて収めただけでなく他にもう一巻追加している。この巻にはシューベルトの初期の作品、未完成あるいは部分的に紛失してしまった自筆譜、あるいはただ単に途中で放棄されたまま残った草稿などが、演奏会のプログラムにもせられるよう編集されて掲載されている。その中の「ソナタ 変ニ長調 D567」は、出版されている「ソナタ 変ホ長調 D568」の下書きと見られている。最終稿が4楽章あるのに対し、3楽章のみであり、自筆譜の第3楽章再現部の最終頁は紛失している。両ソナタの構成を比較してみよう。⁽²⁾

	D568	D567
第1楽章	変ホ長調	変ニ長調
第2楽章	ト短調	嬰ハ短調
第3楽章	変ホ長調（メヌエット）	×
第4楽章	変ホ長調	変ニ長調

ソナタ集第3巻の編集者であるバドゥラ＝スコダ氏はその序文で、D568の第3楽章は本来D567のものであった可能性があるとは指摘しているが、変ホ長調のメヌエットはD567の調関係上そぐわないし、又自筆譜の存在も確認されていないことから推量の枠をでることがない。最終頁は紛失しているものの、3楽章のみでも充分完結した体裁を整えているといえるだろう。

両ソナタの冒頭部分を比較してみよう。

F.Schubert⁽³⁾
Sonate D567

F.Schubert⁽⁴⁾
Sonate D568

まず疑問に思うのは、何故変ニ長調から変ホ長調に書き直したのか、である。この答えは案外簡単かもしれない。作品の出版にあたり、作曲家は草稿譜を携えて出版社に赴く。出版社は楽譜を売ること商売にしているのであるから、消費者に喜ばれるものでなければならぬ。楽譜を買うのは、上流階級の御婦人や、アマチュアの音楽愛好家で、家庭で楽しむために買い求める。彼等にとって一番つらいのはシャープやフラットの調号が沢山ついた楽譜を読まなければならないことである。現在でも学習初心者がその過程で一番苦痛に感じてしまうのもこの調号である。そんな草稿譜をみて出版社は作曲家に、出版の条件をだすであろう「調号は4個までにしてほしい。それと御婦人や殿方に好まれているメヌエットもつけてほしい」と。

尊敬するベートーヴェンと同じように、楽譜を出版し、音楽家と認められることは若いシューベルトにとって喜びである。条件をのみ、変ニ長調の第1、3楽章を長2度上に移調し、第2楽章は同主調にせず、長3度上のト短調にして調合をフラット1つだけにおさえる。そして新たに変ホ長調のメヌエットを追加し、出版にこぎつけるのである。

譜例8と9の調性以外の違いは(1)スラーの掛かりかた、(2)第3小節目の旋律のリズムである。2つの相違点に着目して実験を試みた。

実験A：D567にD568のスラーと付点リズムをつけてみる。結果は、ユニゾンの響きが重々しくなり、リズムが馴染まず取ってつけたようにきこえる。

実験B：D568にD567のスラーと8分音符2つのリズムで弾いてみる。結果は、ユニゾンの軽さと安直な流れが音楽を浅薄にする。

結論として、相違点はそれぞれの調の性格にあわせて、小さな変更が行われていると推察される。作曲家シューベルトが本来どちらの調を基本に音楽を記したかは、本稿のねらいではない。しかし、楽想を両調性に書き記しながら、その調にあわせた展開をせざるを得なかった事実は、シューベルトの音楽家としての姿勢と調性に対する彼の捉え方の違いが、いやがうえでも浮かび上がってくるのである。もし彼に繊細な耳と、音楽家としてのプライドを持ち合わせていなかったなら、ただ移調すればそれで済んだのである。

結

第III章で述べたような調を変えた演奏、ピッチを高く調律したピアノの演奏、殆ど半音高く聞こえるオーケストラの演奏に出会うとき、作曲家の意志が無視され、作品本来の姿と崇高さは失われ、演奏家の自己顕示欲が全面に押し出されているように感ずる。作曲家と演奏家の分業化が進み、作品が聴衆と演奏家の所有物になりつつある現在、演奏家はもう一度作品と向き合う姿勢が必要とされているのではないだろうか。作品の理論的解釈や分析、音楽史のあるいは音楽学的立場からのアカデミックなアプローチだけでは、死体解剖と何ら変わらない。「調性」も単なるピッチの寄せ集めでなく、音楽の本質に一番近いところに属する繊細なものとして、取り扱われるべきなのである。「本質のみを語れ」と言ったベートーヴェンのこの言葉が、生きた音楽を語り、そこに存在する人間の魂について語れということに他ならないことだと、再び私達の耳に響いてくる。

引用文献

- (1) 「J.S.Bach, *Two- and Three-Part Inventions*」 edited by Eric Simon, Dover Publications (拙訳)
- (2) 「浅野清ピアノリサイタル」プログラム解説 Nov. 1995
- (3) 「Schubert, Klaviersonaten Band III, Urtext」 G.Henle Verlag München
- (4) 「Schubert, Klaviersonaten Band I, Urtext」 G.Henle Verlag München Duisburg

参考文献

- 吉田 秀和：「ベートーヴェンを求めて」白水社 東京 1991
 Jürgen Uhde, *Beethovens Klaviermusik II Band III Sonaten 1-15*, Reclam Stuttgart 1980
 ヨーアヒム・カイザー：「ベートーヴェン/32のソナタと演奏家たち [上]」門馬直美・鈴木威訳 春秋社 1988
 市田儀一郎：「バッハ・インヴェンションとシンフォニア」音楽之友社 東京 1971
 Keller, Hermann：「バッハのクラヴィーア作品」東川清一、中西和枝共訳 音楽之友社 1972
 Molsen, Uli：「文献にみるピアノ演奏の歴史—初期ハンマークラヴィーアからブラームスまで」芹澤尚子訳 シンフォニア 東京 1986
 Cooper, Peter：「ピアノの演奏様式」竹内ふみ子訳 シンフォニア 東京 1987
 大崎 滋生：「音楽演奏の社会史」東京書籍 東京 1993

(1999. 7. 30 受理)