琉球大学学術リポジトリ

ピアノ作品にみられる音楽語法の分類 (1) : その模倣的イメージ

メタデータ	言語: 出版者: 琉球大学教育学部 公開日: 2007-07-17 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 永山, 哲男, Nagayama, Tetsuo メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12000/923

ピアノ作品にみられる音楽語法の分類（I）

―― その模倣的イメージ ――

永 山 哲 男

Classification of Musical in Compositions for the Piano

――― Its Mimetic Images ―――

Tetsuo NAGAYAMA*

(Received July 20, 1982)

Abstract

A piano is a musical instrument, a product of recent rationalism. It began to be practically used more than two hundred years ago. During this short period of time, however, with the expantion of its sound range and the movement of its frame, sounding board and action, the piano has become one of the most popular musical instruments.

Now it has become an indispensable musical instrument not only for a pianist but for an aspiring musician. Its function is not only to explore compositions for its own, but to accompany other musical instruments and perform an ensemble as important factors, to arrange a repertoire of solo and ensemble on the piano keyboard, and to try out a sketch for composition on chamber music and orchestra. During upon its various functions, the piano plays an important role not only for a pianist but for a music composer, conductor, and school teachers of music.

Eventually the purpose of this paper is to analyse pianistic images and to attempt to withdraw as many musical images as possible out of a piano score in relation to its multiple purposes.

Section 1: deals with an analysis of vocal and instrumental images in the old compositions before the instrumental forms were established.

Section 2: deals with an analysis of types of sounds on such old musical instruments as a organ, Violin, Harp, Lute, and guitar, which influenced the forms

* Dept. of Music, coll. of Educ., Univ. of the Ryukyus

of the piano.
Section 3 : deals with an analysis of methods of expression of an instrumental ensemble and orchestra forms applied to the piano.

はじめに

ピアノ(1)は、近代の合理主義の中から生まれてきた楽器である。それは、楽器製作者の功績によるものであるが、その出現は、音楽の在り方にも変化をもたらした。最初の変革は、12平均律音階と機能和声の確立である。これは、ピアノの鍵盤なしには考えられなかったことである。それから、ピアノを始めとする鍵盤楽器は、それ自身の作品を開拓するのみならず、声楽や、その他の楽器の伴奏や、アンサンブルに重要な要素（パート）として加わり、更に他の独奏・アンサンブル・オーケストラ曲などのレパートリーを、ピアノの鍵盤上に編曲したり、逆に、室内楽やオーケストラの作品などを作曲する為に鍵盤上でスケッチを試みることなども出来る。(2) その効用によって、ピアニストだけでなく、作曲家や指揮者たちにとっても欠くことのできない楽器となった。そして教育現場における音楽の授業でも、先生と生徒の媒介物として、ピアノが必ず備え付けられている。いろんな場所で、ピアノは音楽の代名詞の如くに、その存在を主張してきた。その便利さは、ずい分と音楽を身近で大衆的なものにしたが、反面、楽器に対する精神的態度に微妙な変化を生じさせてきた。それまでの楽器というものは、演奏者にとって自分の分身みたいな存在であり、演奏は、より自分の身体と密着した状態での奏法が基本的姿勢であった。声楽や管楽器は、自らの息で音を出し、弦楽器は、それを抱え込むようなフォームで音を出す。そこには楽器と奏者の、より親密な一体感があった。ピアノは遠隔操作(3)により音を出す仕組になっているので、楽器が巨大なものとなり、手軽に持ち運びが出来ない。そのことは、自分の愛器というイメージよりも、少し距離を置いて接触をもつようになる。更に、鍵盤の特性から大量の音を放出できるが、それは、自分の体との接触を通じて出した音としての実感よりも、楽器そのものの仕掛けが音を次々とはじき出していく感が強い。ピアニストの指には、その大量の音をいかに把握し管理するかという、より頭脳と密着した音楽の細部と全体を同時に構築していく理論的作業の分野が大きく待ち構えている。それは、ちょうど指揮者が他の演奏家から独立し、百余名の演奏集団を統率して、現代のオーケストラを機能させる役目を負うのと似たような条件が、多少、ピアニストの十本の指にも要求されるからである。指揮者は、一日の大半をスコア・リーディングに費やすが、ピアニストも、指の訓練と対等な時間を譜読みに費やすのである。現代における演奏は、その莫大な作品レパートリーを消化する為に、血まなこになってスコア・リーディングを行なう条件を我々の前に提示しているように思われる。

この研究は、莫大な作品リストを目の前にして、自分が≪ピアノ作品の楽譜から何を感じ何を読みとるか≫という命題を頭に置きながら資料をまとめたものである。

分類の方法・及びその歴史的考察

一つの楽器に対して、ある特定の音楽語法というものは、最初は存在しない。ピアノも先ず、先行音楽と先行楽器を模倣することから始まり、次第にピアノ独特の様式を確立していく。古代から

（脚註）

1. これから述べる「ピアノ」は、その前身楽器であるクラヴィコード（Clavichord）やチェンバロ（Clavicembalo）を含む鍵盤楽器の総称であるクラヴィーア（Clavier）と同義に解釈する。
   なお文中では、チェンバロと同意語であるクラヴサン（Clavecin 仏）の語も使用している。
2. ポール・ロカール「ピアノ」（白水社：文庫クセジュ）1958年，P. 3を参照
3. この用語は、ウイリ・アーペル「ピアノ音楽史」（音楽之友社）1957年，P. 1から引用した。
   なお（譜例30c）（同31）も同書から引用した。

中世に至る古い時代の音楽全体を大きく、「声楽」と「器楽」のイメージに分割することから作業を始める。音楽とは、音の秩序と生命感を前提としている。文字は、その中に意味を有するが、ことばは、リズム（韻律）と抑揚を伴なって語られる時に生命を帯び、音の秩序は、反復作用と共同体的統一感をもって私たちに訴える。音楽をその始源までさかのぼることが可能だとすると、そこには共同体意識に根ざした宗教的・儀式めいた雰囲気が伝わってくる。古代ギリシアにおいて詩と音楽と舞踊は密接に結びついていたようであるが、ことばを音高の変化とリズムにより音楽化することによって、そこに単なる意志疎通の手段を超えて、より神聖な側面が、そして、より拡大された伝達効果がはっきり表われてくる。中世キリスト教音楽は、まさにその精華であるが、同時に教会の外では、その幾世紀もの前から、二本足で立っていた私たちの先祖が、すでに素朴な打楽器の音を伴奏とする踊りを行なっていた。足踏みや歩行に始まり跳躍や走行、回転、旋回などのステップに及ぶ舞踊は、民族によりさまざまの様式の発展をみるが、そこには必ず手拍子や太鼓に始まり、フルート、オーボエなどの管楽器、弓を持つ弦楽器やハープ、リュートなどの楽器が伴奏として加わっていた。器楽は、元来、単純な反復を特徴とする舞踊との密接な結びつきから、次第にその即興的で変奏的技法を開発していくが、**第一章**とする「声楽」と「器楽」のイメージの各々の原型を「祈りのことば」と「舞曲」に見い出すことに、さして違和感はないだろう。

中世までは、ことばをモティーフとし音楽化する声楽的側面のみが発達を遂げるが、ポリフォニー声楽曲の成立は、あたかも集団の人間が礼拝において、祈りのことばを間断なく唱え続け、それが教会のドームの中で反響し、ことばがそのエコー的時間差の中で、倍音を伴ない微妙にずれて響き合う様（さま）に似ている。ポリフォニーの響きの豊かさは、音色的興味と共に次第に楽器の発達をも促がし、それは、ルネッサンスの精神と相まって、より開放的で即興的なさまざまの様式を生み出していくことになる。その中から、平均律音階と機能和声に基づく器楽的フィギュレーションのイメージが次第に頭をもたげてくる。声楽的なものに頼りきっていた音楽が器楽的なものと明確に分離していく様子は、バッハ以前とバッハを含む後世の作品とで様相が一変してくることではっきり分かる。ことばを、いかにリズム化し音楽化するかという命題のもとに前時代の音楽の歴史は展開してきたが、バッハ以後は、機能的純粋音型による音楽語法化が次々と確立されていった。さまざまに発達を遂げた近代の楽器が、その器楽的演奏の愉しみから、いろいろな奏法を開拓し、装飾的フィギュレーションを伴なう器楽的音型の模倣操作への非常な発展をもたらしたのである。**第二章**では、オルガンを始め、リュートやピアノの前身楽器たち、更にバロック時代に花開く弦楽器たち（バイオリン属、ハープなど）の奏法から生み出された器楽的音型を、ピアノが、いかに模倣しながら作品の様式を確立していったのかを概観する。

また、バロック時代は、器楽の隆盛と共にオペラの成立をみる。音楽劇における人間の行為の表現は、次々と音楽の劇的な様式を生み出していく。それは、その背景にさまざまの楽器がこの時代に完成を遂げ、各地に巨匠的演奏家たちが登場してくることにも要因がある。王侯貴族に保護された音楽家たちは、宮廷楽団を組織し、それまでの宗教的ないし厳格なポリフォニーとは一線を画した新しいモノディ様式による音楽を次々と確立していった。それは、一方ではオペラにおけるアリアの確立であり（第一章の内容と少し重複する）、他方では、アリアの旋律を支えていく古典的和声感覚に基づく楽器法の発達である。それは通奏低音に代表されるが、バロックの開放的で、より色彩的に誇張された時代精神によって、室内楽におけるトリオ・ソナタ、独奏ソナタ、更にオーケストラによるオペラからの序曲、シンフォニアなどを成立させる。この頃、打弦機構を伴なう鍵盤楽器で、よりダイナミックな音の変化が可能であるピアノが出現する。**第二章**で述べたように、ピアノは、いろいろな楽器の音楽語法を模倣しながら、それ自身の技法を開拓していくが、ピアノがそれ以前の鍵盤楽器と異なった点は、より劇的で形式的にも拡大された方向へ直線的に向かっていったことである。古典派の時代に入り、時代の合理精神とも結びついた結果、音楽の最も重要な形式の一つであるソナタ形式による作品（交響曲、弦楽

四重奏、ピアノ・ソナタなど）が次々と完成されていく。本来、協奏的性格をもっていたソナタは、ベートーベンの中で、より劇的効果をねらった多様性と普遍的なものへの統一性を意識した作品となって表われる。第三章では、より貧欲になったピアノ（現代のピアノの機構につながるもの）が更に劇的な表現効果をねらって、それ自身の機能を発達させながら、さまざまの楽器の集団である室内楽やオーケストラの語法を活用していく様子を概観する。

第一章　器楽の様式が独立する以前の古い音楽における声楽的イメージと器楽的イメージについての分析

第二章　ピアノの様式（鍵盤書法）に影響を与えた古い楽器（オルガン・バイオリン・ハープ・リュート・ギター）の技法による音型の分析

第三章　楽器のアンサンブル・管弦楽的様式をピアノ作品に移植した表現法の分析

I　先行音楽から引き継いだイメージ

A　声楽的イメージ

西洋の音楽は、和声的背景を土台に発展してきたが、ここでは、最も素朴な〈唱えられることばのイメージ〉から、より和声的な〈アリア〉までの単声の音楽語法を≪声楽的イメージ≫として、次のように三つに分類した。

(a) 朗唱風のもの　(b) レシタティーヴ風のもの　(c) アリア風のもの

a　声楽的イメージの「原型」を〈祈りのことば〉として考えたが、その詩（ことば）の朗読が、ごく自然に音楽の流れにのったものをイメージにした。（**譜例1**）[4]は、キリスト教の典礼音楽を引用したものだが、礼拝の共同体意識に基づく朗唱風の音型が表われている。極めて拍節感に乏しく、音高の変化もなだらかで、自由な散文風のものになっている。この楽譜は、すべてのシラブルが同じ長さの音に支配されるソレーム唱法を参考にしているが、ことばの切れ目がブレスを伴なう長い音となり、自然の終止を示している。次の（**譜例2**）は、やや音楽的に発達を示したもので、音階的に装飾されたり、長短のリズムにより、韻を踏んだものとなり、やや旋律的なイメージが出てくる。ここで私たちは、これらの礼拝音楽の中から、はっきりと「祈り」を象徴する音型を引き出すことができる。（**譜例3**）[5]は、聖歌の終止に使われる音型を示したもので、十字をきって祈る姿を表わしている。同様の例が、バッハのシンフォニアと平均律にもみられる。（**譜例4**）（**譜例5**）

これらの音型は、キリスト教の三位一体説に基づき、音の高さやフレーズを三段に固定し、配列する象徴的イメージを示している。

ここで、ピアノ作品を通して朗唱的イメージを追ってみる。オルガンを除いた鍵盤楽器で、声楽の朗唱的なスタイルを模倣するのは困難を極めるが、19世紀末の新古典主義におけるエリック・サティの作品に、こういう中世的なイメージがみられる。（**譜例6**）

この(a)・(b)・2つの作品は、古い時代への郷愁を感じさせる。小節線を排し、行き先のはっきりしない旋律は、単純ではあるが超然とした礼拝的な雰囲気をもっている。サティ自身は、これらの作品を、風刺的意味を込めて成立させたので、どこか漠然としたイメージもある。サティの影響を受けたドビッシーにも同じような作品がある（**譜例7**）

この一連のフランスの作品は、旋律の背後に微妙な和音の響きを伴なって形成されている。

純粋に宗教的で礼拝を感じさせる音楽は、ドイ

（脚註）

4. （譜例1）（譜例2）は、T. G. ゲオルギアーデス「音楽と言語」（ムスルジア全書）1966年, より引用した。P. 20　P. 22　P. 23　P. 25
なお、ことばと音楽との結びつきによるイメージは、同書の読後感から得たものが大きかった。

5. （譜例3）（同11）（同30b）（同35）（同36）（同39b）は、カール・パリシュ, ジョン・オール「音楽史―〈グレゴリオ聖歌からバッハまで〉」（音楽之友社）1958年, より引用 P.25 P.158 P.55 P.102 P.184～6 P.38

ツ・プロテスタントの作曲家たちのコラール風の作品にみられる。これらの作品は、ドイツ語の力強い韻律に支配されて、より機能的側面をみせる。ここで、プロテスタント教会のコラール「我が気分よ喜べ」（Werde munter, mein Gemüthe,）に基づく、パッヘルベルのコラール変奏曲と、バッハのコラール変奏曲を引用する。（**譜例8**）(6)（**譜例9**）

これらの太い、ある意志に基づく旋律の動きは、宗教的忠誠心が創造的に表現されている例に他ならない。最後に、声楽曲だが、その和音伴奏に、美しい朗唱的性格をもったものを一例取り上げる（**譜例10**）。

b　レシタティーヴとは、詩（ことば）の朗読をリズムと音高の変化でやや音楽的に様式化したもので、オペラの成立に伴なって出来たものである。その為、抑揚や韻律は、より生き生きと劇的な要素を強調したものになっている。通奏低音を支えにしているのが特徴で、物語の筋を進める為の様式化された語り手としての役割や、登場人物の対話などにみられる。

（**譜例11**）は、オペラの創始者、モンテヴェルディの≪オルフェオ≫からのレシタティーヴで、典型的な〈レシタティーヴ・セッコ〉の様式を示している。

（**譜例12**）は、モーツアルトのオペラ独特の生き生きとした人物描写による対話を表わしたものである。声楽からの引用は、これ位にして、ピアノ曲から「語り」をイメージにした〈レシタティーヴ〉の例を引き出してみよう。ベートーベンの32曲のソナタの中で、唯一、〈レシタティーヴ〉と指定された部分がある。（**譜例13**）

この箇所は、冒頭、アルペジォで入り、左手の長い和音に支えられて、高音部でレシタティーヴが展開する。やがて悲しみを湛えたアリオーソに入るが、晩年にみられるベートーベンの新境地がうかがえる。その他、「テンペスト」ソナタの一楽章にも、レシタティーヴを模倣した音型がみられる。（**譜例14**）

ベートーベンの作品におけるレシタティーヴが暗い運命を背負った男の力強い「ことば」のイメージとすれば、モーツアルトの作品におけるレシタティーヴは、はるかに軽妙なイメージがある。（**譜例15**）これは、ロココ的スタイルが顕著であり、コロラトゥーラ的装飾を伴なった、よりカデンツァに近いレシタティーヴになっている。

ロマン派の曲では、よりアリアに接近したレシタティーヴを見つけ出すことが出来る。（**譜例16**）、ここでは、音の変化がオクターブ以上に拡大されているが、フレーズが細かく区切られ（タイで引きのばされる箇所もあるが）、流れる美しさよりも、物語の解説風なレシタティーヴ的イメージを残している。同様なイメージは、ショパンのバラード（**譜例17**）にもみられる。冒頭の三オクターブにまたがる上昇は、実際の人間の声では不可能と思われるが、このバラード（物語）の不安な気分と、その後の劇的な展開を暗示するにふさわしい、素晴らしい幕明けの序奏となっている。

（**譜例18**）には、男女が対話を交わす様子が生き生きと描かれているが、まさに語りことばが旋律に変身していく感じがみえる。

c　アリアとは、より機能和声の動きに支えられた息の長いメロディである。音の上昇・下降は、明確な方向をもった線の動きを形成し、ベル・カントにみられるように、旋律美と声（音）そのものの美しさを輝やかしく強調する。音域の拡がりや、音の持続は、従来の人間の息づかいの限界を越え、そこには、弓の長さの限り音を引きのばせるバイオリンなどの旋律楽器が、影響を与えたことがはっきり分かる。機能和声的動きは、より器楽的イメージに接近したものになっていくが、1つの音高に支配されたロングトーンの持続していく美しさは、空中に虹がかかる如くに思われる。朗唱風のイメージが集団的で、レシタティーヴ風のイメージが解説的、ないし対話的であるのに対し、アリアは、独白的イメージが強い。最初に、弓をたっぷり使用した弦楽合奏の曲から1つ例をとる。（**譜例19**）

ここには、穏やかではあるが、弓のボーイングに乗って、ゆったりと線を引くように旋律が伸びて

（脚註）

6.（譜例8）は、バロックピアノ曲集（音楽之友社全集版器楽編第55巻：廃版）1961年，より引用 P.156

いくイメージがよく出ている。ベルカント様式のアリアは、ナポリ楽派のA・スカルラッティからヘンデル、モーツアルトへと引き継がれていくが、（譜例20）のヘンデルのアリアは、バッハの弦楽の為のアリアに比べて、更に音の上昇・下降に拡がりがあり・ドラマチックな盛り上がりをみせている。

ピアノ作品のレパートリーから、このアリア的イメージを捜すのは、そう困難なことではない。例えば、バッハ／平均律8番（I巻）のプレリュード（譜例21）は、オペラ・セリアのアリオーソ的イメージをもっている。モーツアルトの器楽作品には、ゆっくりしたカンタービレの緩徐楽章に、いわゆる「アリア形式」（展開部をもたない二部形式）をよく用いている。その例として（譜例22a）を挙げる。バイオリンのような装飾的音階の動きを伴なった緩やかな流れは、左手のアルベルティ・バスを含め、いわゆる切々とした表情をもったアリアとは異なるイメージをもつ。（譜例22b、22c）のように悲しみを湛えた旋律は、オペラのアリアにみられる劇的盛り上がりに欠けるが、モーツアルトの優美さの中に潜む内面的独白の美しさを強調している。切々とした感情の盛り上がりを示すアリアのイメージにつながる旋律は、ロマン派の曲の中に数多くみられる。（譜例23）（譜例24）

これらのメンデルスゾーンとショパンの曲は、何れも左手が分散和音の動きを伴なって雰囲気を盛り上げているのが特徴である。

ショパンのバラード1番の展開部（譜例25）においては、劇的な感情の盛り上がりを示す印象深いメロディが出てくるが、両手ともオクターブを伴なう充実した和音が使われ、ピアノの表現力が一段と幅広くなったことを示している。

これまで、ことばが次第に音の動きを伴なって、表情豊かな旋律を形成していく過程を概観してきたが、そのイメージは、ピアノにおいて主に右手の動きとなって表われる。それは単音から和音へと音量的にも拡大され、同時に左手の伴奏部の動きも、より複雑なフィギュレーションを展開するようになるが、そのことについては、第三章で述べる。

B　器楽的イメージ（舞曲のイメージ）

楽器は、その原始時代において、もっぱら踊りの伴奏として使われていた。その最初は手拍子や足踏みのリズムと共に、簡単な「物」をたたくことから始まっただろうと言われている。踊りでは、規則的一定のリズムとテンポが絶対的な条件となる。その為、音楽も当然、一定の拍節やアクセントをもち、形式的にも統一された長さをもつものとなり、声楽的様式の自由で流動的なイメージと著しい対照を成す。

二本足を持つ人間にとって踊りの基本は、足踏みに始まり「歩く」ことであった。行進の為の舞曲は、当然2拍子であるが、集団的・儀式的イメージと強く結ばれて発達していく舞曲は、しばしば男女がカップルになったり、多数の人が輪（ロンド）になって踊る形態を為していたようである。そこには、単純歩行のみならず回転・静止・走行・跳躍を伴なう動きがみられ、テンポの段階的変化なども伴なうことによって、自然に2拍子から3拍子への移行もみられる。舞曲は、ルネサンス時代に宮廷で非常に好まれ、さまざまの発達を遂げるが、次第に様式化され抽象化され、本来の舞踊感よりも、より芸術的様式をもった組曲へと発展していく。組曲は、やがてソナタへと発展していくが、私たちは、ソナタの楽章の中にも、はっきりと舞曲のイメージを描くことが出来る。器楽の様式化において、舞曲は、根源的な影響力をもっているのである。ここでは、舞曲全体のイメージを次のように三つに分類した。

(a)　素朴な足踏みや歩行のリズムをイメージにしたもの　(b)　走行・回転・跳躍など、より空間的広がりを伴なう舞曲のイメージ　(c)　舞曲がもたらした音楽の諸形式についての考察

a　鍵盤楽器では、声楽的イメージが主に右手のパートに頼りきっていた（対位法音楽を除く）のに対し、舞曲では、先ず左手のリズムの動きが重要な役割をもつ。最初に歩行をイメージする舞曲の例を示す。（譜例26）[7]

この曲は、トランペット・マーチの一例で右手の動きは、トランペットの音を模倣している。左

手は、一拍ごとに適確にリズムを刻んでいる。ニューオールリンズの黒人たちは、葬式の時に一列に並んで、歌を歌いながら墓場へ向かう風習があったようだが、初期のニューオールリンズ・ジャズには、行進楽団の人たちが街を歩く様子が生き生きと感じられる。ここでジャズ・イディオムの一例として、厳粛な歌を歩行舞曲風に編曲したものを示す。（**譜例27**）

これは、リー・エバンスが「たんじょう日のうた」を編曲したもので、左手のベース・ラインがはっきりとした歩行のイメージをもっている。同様の例は、バッハの曲の中にも表われる。（**譜例28**）ジャズの例をここでもう一つ取り上げる。スイング・ジャズは、ダンスと最も密接に結びついた音楽のジャンルだが、ここでは深く立ち入ることを避け、一曲だけ、スイング・ジャズの母体の一つと言われているラグタイムから例をとる。（**譜例29**）

この曲では、左手の「ブンチャ」のリズムが単純な歩行よりも、より生き生きとした舞踊感（スイング感）にイメージされる。

独立した器楽曲として、最も古い様式をもっているものに≪エスタンピー≫と≪バス・ダンス≫がある。前者は、足踏みリズムのイメージをもった軽快な賑やかな曲で、後者は、対照的にすり足で歩行するイメージをもった曲である。古いルネサンス時代の写本から両者の特徴をもった曲をとりあげる。

（**譜例30a、30b**）[8]は、古い弦楽器や管楽器によって演奏された素朴なエスタンピーの例である。最古の鍵盤楽器（オルガン）の為の写本である≪ロバーツブリッジ写本≫にみられるくオルガンの為のエスタンピー〉（**譜例30c**）では、少し装飾化された音型がみられる。バス・ダンスの例として、ドイツの写本から（**譜例31**）をとりあげる。左手の執拗な和音の動きが足のステップのイメージをはっきり表わしている。この時代の舞曲は、単純なステップの中に、足が大地を踏みしめる不思議な力強さを秘めている。このバス・ダンスは、やがてパヴァーヌにとって代わり、初期の非常に多くのヴァージナル曲を生み出す。イギリスのヴァージナル楽派の代表的人物であるバードのパヴァーヌから一例をとりあげる。（**譜例32**）[9]

右手には装飾音が多用され、左手の動きにも和音と共に音階的に流れるような動きが出て、バス・ダンスより、はるかに優雅な、気品をもったイメージが強くなっている。

宮廷における社交舞曲は、次第に気取りをもち、リズムの緩急の変化、あるいは流れるような美しさの中に、視覚的にも空間的にも変化に富んだ、装飾的な要素が、強く前面に出てくる。それらは、次第に「バレー」へと発展していく。次にいろいろな楽曲の中から、変化に富んだ、いろいろのステップをもつ舞曲のイメージを引き出してみよう。

b　ここでは、静止している状態から、次第に足踏み・歩行・回転・跳躍・走行へとエネルギーを増していくステップのイメージを8つに分けて、それぞれのイメージに合うピアノ曲を取り出してみた。（**譜例33**）

イ. 先ず静止している状態から、足踏みに入るリズムのイメージ、（**譜例33.a**）

ロ. 静止した状態で左右に揺れるイメージをもつ曲、（**譜例33.b**）

ハ. 単純な歩行を示す曲、（**譜例33.c**）

ニ. 足を高く上げて力強く前進するイメージ、（**譜例33.d**）

（脚註）

7. （譜例26）は、ハワード・ファーガスン「初期イギリスの鍵盤音楽選集 VoL. 2」（全音楽譜出版社）1973年, より引用 P. 67
8. （譜例30a）（同39c）は、O. ハンブルク「五線譜でたどる音楽の歴史～古代ギリシアから J. S. バッハまで～」（アカデミア・ミュージック）1982年, より引用 P. 46. P. 130
9. （譜例32）は、ハワード・ファーガスン「鍵盤音楽の様式と演奏 I 巻く初期鍵盤音楽―イギリスとフランス―〉」（全音楽譜出版社）1973年, より引用 P. 28

ホ. 流れるようなイメージをもった曲、（譜例33.e）

ヘ. 回転のイメージに結びつく　（譜例33.f）

ト. 跳躍のイメージに結びつく　（譜例33.g）

チ. 走行のイメージをもった曲　（譜例33.h）

以上、いろいろな小品の断片を取り出してステップのいろいろなイメージに結びつけてみたが、単純な歩行や足踏みが、主に左手の和音のリズムと全体のテンポに支配されるのに対し、変化を伴なっていくステップには、音のタッチの変化、右手の装飾と細分化、左右の音型のからみ、などいろいろと曲の作りが巧妙になっていくのがよく分かる。特にプロコフィェフの作品には、現代のピアノのメカニックを最大限に発揮していく、小気味のよい音の放射がみられる。近代のピアノ音楽が次第に打楽器的奏法を強めてきたのと、舞踊が最初の原始的形態において、単純な打楽器のリズムを伴なっていたのを比較すると、ピアノこそ、最も舞踊に適した楽器といえるかもしれない。しかし、今、ここで最も注目すべきことは、舞曲のもつイメージが、器楽曲の様式化とその技法に著しい貢献を成したことだろう。

c　舞曲が人々の共同体意識に根ざしていることは既に述べたが、体の動きを伴なう集団の儀式の場合、そこに一定の動きへの秩序が必要とされる。その為、舞曲は、音楽に一定のリズムとテンポを要求することになる。音楽は、拍節に区切られ躍動感をもつようになる。舞曲のもう一つの側面は、同じステップのくり返しにある。あらゆる人間の生命感というものは、呼吸に始まり、歩行・脈博・環境に対する生活の周期性まで、すべて等時性的反復を前提としている。それは、音楽が「主題の反復」という構成をもって様式化されることにつながっていく。ルネッサンス時代の幕明けとなる初期の舞曲は、この二つの特色を見せながら非常な隆盛を誇る。そのことは、舞曲の発展が宗教から離れて、世俗的意識の反映の中で、もたらされたことにも要因がある。その為、宗教的旋律が詩篇朗誦からくる、当てのない動きから起こったのに対し、舞曲は、新鮮で民謡風な、親しみやすい旋律を用いている。そのメロディに対しては、和音がリズムを支え、はっきりした終止感をもっている。（このメロディ対、和音の図式は、後のバロック時代の華やかな器楽様式を準備することになる。）これら一連の様式化は、ルネッサンス時代の人々が、宗教的抑圧から開放され、生き生きとした社交生活の中で、さまざまの舞踊のステップを開発することにより、更に発達を遂げる。舞踊音楽の広がりは、同時に楽器の開発をも促がし、バイオリンや管楽器が次々と完成されたものになっていく。ここで舞曲の様式化から器楽の重要な形式が成立する過程を概観しよう。

最初に初期の様式化されたオルガンとリュートの為の舞曲の例を示す。（譜例34）[10]（譜例35）

この二曲とも、そのままピアノの鍵盤に移植できるが、両曲に共通している特色は、緩やかな2拍子の舞曲と、速い3拍子の舞曲とを一対に組んであること、それに二番目の舞曲が最初の曲の変奏であること、の二つである。こういう組合せは、パヴァーヌとガイヤルド、パッサメッツォとサルタレロなど、共通の様式を生み出していく。17世紀に入ると更に組曲化が進んで、アルマンド・クーラント・サラバンド・ジーグの4つの舞曲から成る組曲を成立させる。（譜例36）

フローベルガーは、この4つの組曲の定型を作った人である。舞曲の様式化は、先ずリュートで進められ、それからクラヴサンに受けつがれる。（譜例35）に比べると、この曲では装飾音が増え、声部の自由な動きが目立つ。もはや、この曲では舞踊感はなくなり、舞曲のリズムだけを残し、完全に抽象的で様式化されたものになっている。J・S・バッハに至っては、更に組曲が拡大されるが、この組曲の様式化がソナタに結びついていくことは、西洋音楽の器楽の歴史の中で非常に大きな変革であった。我々は古典派に入り、組曲がその名を捨て、≪ピアノ・ソナタ≫の中で、アルマンドがアレグロに、サラバンドがアンダンテに、ジー

（脚註）

10. （譜例34）は、ハワード・ファーガスン「初期ドイツの鍵盤音楽選集 VoL.1」（全音楽譜出版社）1976年, より引用 P.24

グがフィナーレに変貌していくのをみることができる。

話を少し戻すが、異なったリズムとテンポをもつ舞曲が組曲化されていく背景には≪先ず舞踊が鑑賞用として舞台に乗せられ芸術化されたこと≫そして≪そのことが楽器の発達と演奏技法の開発を促がし舞踊を離れた器楽様式をも成立させたこと≫の因果関係をもみることができる。やがて鑑賞用舞曲は、宮廷バレエを生み出し、芸術的に高められた組曲は、ソナタへと発展していくのは、既に述べた通りである。舞曲から組曲、ソナタへと発展してきた過程で、演奏技法がどう開発されてきたかというと、それは、まさに変奏技法によって成し遂げられてきたものと考えられる。変奏曲は舞曲と共に器楽の最も古い様式に属するものであるが、その技法が舞踊に大きな拡がりを、そして音楽にかつてみられなかった重要な価値を与えたと言っても過言ではない。

ここで、変奏曲の例をとり上げる。（譜例 37）[11]

パッヘルベルは、中部ドイツのオルガン音楽の巨匠で、後の大バッハにも重要な影響を与えた人である。有名な「弦楽の為のカノン」にみられるように、旋律に流れるような美しさがあり、オルガン・コラールに傑作を数多く残したが、ハープシコードの為の変奏曲にもすぐれた作品を残している。この曲は、1699 年の（Hexachordum Apollinis）といわれるオルガン曲集の最後の曲で、大変有名な曲である。「セバルティーナ」というアリアの主題は、非常に印象深く、後に 8 つの変奏が続く。ここでは、アリアと各変奏の冒頭だけを示したが、変奏 1、や変奏 8、のようにバイオリン的な流れるような音型をもったもの、変奏 2、や変奏 4、のようにオルガン的重厚さをもったもの、変奏 3、のように撥弦的イメージをもったもの、変奏 5、のようにハープシコード的装飾音を伴なうものなど、さまざまな音型のイメージが描かれている。こういう技法は、すべてピアノに受け継がれていくが、その細かい分析は、次の第二章で試みる。

II　先行楽器から引き継いだイメージ

A　オルガンの様式からきたもの

オルガンは、非常に古い楽器であるが、それは、キリスト教会で唯一の認められた楽器として、宗教的儀式において聖歌隊と共に不可欠のものであった。オルガンは、聖歌隊の声部を模倣し、あるいは、他の声部を補強する役割をもっていたが、次第に声部から離れたオルガン独特の器楽的音型を開発していく。先ず、オルガンの鍵盤は、初期のプレリュードに見られるような即興的な音階パッセージを出現させる。同時に低声部においてその音階パッセージを支えるかのように、足ペダルを伴なう和音の充実した持続音をパイプから送り出していく。音階は教会建築の塔のように上昇旋律を描き、ペダルの持続音は、聖堂の空間を満たし、大地に根が生えたように固執低音を形成する。それはポリフォニーの作品を限りなく発展させていくが、何れも、厳しい構成感を伴なった厳粛で力強い雰囲気をもっている。

ここで、ピアノ作品から、オルガン的イメージを引き出してみよう。バッハのクラヴィーア作品は、ピアノの重要なレパートリーであるが、そのポリフォニー作品には、オルガン的イメージをもった音型が多い。（譜例 38）

これは、古いトッカータの様式だが 8 小節目の音階的動きは、まさに鍵盤の動きを彷彿とさせる。左手にみられる長い持続音は、オルガンのペダルを思わせ、10小節目からのコラール風の動きは、パイプから送られてくる重厚な音のイメージを連想させる。

ここで（譜例 5）をもう一度、引用するが、第一章でも例をあげたように、4 つの長音符による地を這うような主題による 5 声フーガは、その祈るようなイメージからしても、オルガンに最も合っている。ここで、オルガン特有の音型を次の三つに分類してみよう。

(a)　直進的・即興的音階のパッセージ
(b)　メリスマ的回音様式による音型

（脚註）

11.（譜例 37）は、ハワード・ファーガスン「初期ドイツの鍵盤音楽選集 VoL. 2」（全音楽譜出版社）1976 年, より引用 P. 36～41

(c) パイプから空気を一杯ふくらませて、送られてくるような厚みのある持続的音型

この3つの例を（譜例39a、39b、39c）で示す。これら3つの例は、声楽曲とオルガン曲からの引用であるが、バッハのクラヴィーア曲から、その音型を模倣したものを取り上げてみよう。

（譜例40a）は、初期のオルガン・トッカータにみられる即興的音階パッセージのイメージをよく表わしている。

（譜例40b）は、音型が波形を描きながらねばり強く上昇していく回音の動きが手にとるように分かる。この回音は、バイオリンに取り入れられ、次第に華やかなものに変わっていく。

（譜例40c）の冒頭における重厚な和音は、ピアノでは、ペダルを力一杯踏みこんで音の広がりを出すが、まさにパイプ・オルガンの音を模倣する趣きがつよい。

古いオルガンが非常に宗教的色彩が強かったのに対し、近代のオルガンは、管弦楽的色彩をもつようになってくる。

B　バイオリンの技法から引用されたもの

オルガンがべとつくような重厚な音をもっているのに対し、バイオリンには、非常に華やかなイメージがあり、声楽のアリアを立派に表現できる持続力と、急速なレシタティーヴや旋律の装飾も、弓の速い動きで自由に表現できる多彩さがある。それは、主にバイオリンの次の特徴によるものである。

(a) 人声ソプラノより、二倍も音域が広くどんな歌手よりも音を長く延ばせる。(12)
(b) 左手でポルタメントが可能で、ヴィブラートも自由にコントロールできる。
(c) 早口の楽器（フルート・オーボェ）と同じように敏捷に速いデッサンを奏することが可能であると同時に重音奏法もできる。
(d) 音の強弱の対比も大きくとれるし、自由にアクセントをつけたり、テンポも緩急自在に動かせる。
(e) ピチカートが可能である。

これらの特徴は、バイオリンに対して驚くべき表現の幅をもたらした。オルガンが、専ら宗教的色彩が強かったのに対し、バイオリンは、オペラなどの劇音楽に匹敵する表現の広さと自由さをもっている。現代の完成されたピアノの万能性と対抗できる楽器は、バイオリンを除いて他にはないものと思われる。ここでは、先ず、鍵盤様式に影響を与えたバイオリンの技法を、いろいろと分析してみよう。バイオリンの技術は、左手の移弦を伴なうポジションの移動の技術と、右手のボーイングの技術を複合したものである。五度の音程に調弦された4本の弦にまたがるこれらの技法は、いろいろな器楽的装飾音型を生み出していく。特にバイオリンは、オルガンやリュートに比べて、単旋律的動きの豊かさを要めとするので、旋律的装飾化に非常に貢献したものと考えられる。そして、それらは、前章の終りで示したように音階や和音の変奏技術が前提になっているのである。ここで、そのいろいろな器楽的装飾音型を拾い出してみよう。（譜例41a～R）

これらは、篠崎バイオリン教本の1巻から4巻までの中から、バイオリンの基本的な運弓法と運指法からくる音型を、いくつか引用したものである。実際の楽曲では、この音型が結合したり、拡大したりする技法がみられる。（譜例41a）（41b）の二弦間の反復、（41c）の三弦間の反復は、何れも開放弦の音によるもので、専ら弓のボーイングのみによる基本音型である。その他の音型も、移弦を伴なうにせよ、同一ポジション内における左手の指の動きで処理できる音型である。

（41K）（41L）（41R）の二声的動きは、異弦間の華麗な弓さばきを連想させる音型となっている。バイオリンは、専門外の楽器なので深く立ち入れないが、この弓さばきから受ける音型のイメージが、後のクラヴィーア作品の演奏におけるフレージングやアーティキュレーションに重要な効果を及ぼしていると考えられる。ここで、バイオリンの様式の偉大な創始者、A・コレルリの変奏

（脚註）

12. マルク・パンシェルル「ヴァイオリン」（白水社：文庫クセジュ）1967年, のP. 44 を参照

技法を駆使した作品〈ラ・フォリア〉を例にとる。（譜例42）

この曲には、先に述べたバイオリンの基本的な音型が応用され、更に拡大された運弓法の技巧のすべてが出てくる。この項のまとめとして、ピアノの作品の中で弓づかいを連想させる音型をいくつか取り出してみた。（譜例43）（譜例44）（譜例43）では、音の進行に弓の動きを意識したフレージングとアーティキュレーションを挿入してみた。[13]（譜例44）も、何れも二弦間にまたがる弓の動きを感じさせる音型で、特に（44a）と（44c）は、拍の頭の跳躍音をマルカート気味のたっぷりした音で出し、その間をモルデント、音階の規則正しい経過音でレガートに埋めていく装飾的音型が、右腕の細かい敏速なボーイングを連想させる。

最後に、モーツアルトの変奏曲から一例をあげて、旋律的主題が次々と装飾されていく様子をみてみよう。（譜例45）

機能的にみると、ピアノの鍵盤は、弓のボーイングとポジション移動からは、完全に開放されているはずであるが、こういう簡潔で清楚な、流れるような曲からは、ピアノの粒立ちの背後に、バイオリンのもっている微妙な音のニュアンスが伝わってくる。弦のちがいによる音の変化は、ピアノでは、指先のタッチの変化で表現しなくてはならない。こういう一音一音に対する細かい配慮は、次の項で特に必要になってくる。

C　ハープ・リュート・ギターなどの撥弦楽器の音型を模倣したイメージ

これらの楽器は、弦を手ではじく奏法が基本であるが、同じ撥弦楽器でも、チェンバロは、はじく作業が機械化されている。ピアノは、チェンバロを更に合理的にした楽器であるから、ピアノからリュートなどのイメージを引き出すのは、非常に困難を伴なう。それは、音を出す条件が全く逆の立場にあるからだ。ピアノは、音の量、（音の）結合の速さ、強弱の変化が自由自在にコントロール出来るが，これらの撥弦楽器は、つぶやくほどの音量しか持ち合わさず、しかも音のスピード感や変化も、バイオリンの足もとにも及ばない。（唯一の例外は、大型ハープのグリッサンドのみである。）しかし、音が空気と融け合っていくみたいに、私たちは、一音一音の肌ざわりを確かめることができる。つまびくことによって、心を許し合うことのできる楽器であり、その弱いながらも微妙な余韻と、スピード感はなくとも「間」でもって音を創り出していく確かさがある。ハープは、この中で「天使の楽器」といわれ、唯一、宗教的イメージを伴なう楽器で、他の二つの楽器とは、多少イメージを異にするが、この楽器からは、2～3のアルペジオの例をあげ、リュートやギター（この両者は、特に区別しないで考える。）の音型や技法に的をしぼっていく。

a　ハープからくるイメージ

ハープは、開放弦を平行に何十本も張った楽器で、かなり大型のものであるが、中世においては、リュートなどと全く同じ用途において吟遊詩人たちの朗唱の伴奏に使われた。その頃の楽器は、25本前後の弦を持っていた。ハープが、それ独自の様式を確立するのは、近代に入ってからで、7個のペダルを備え、47本の弦を持っている現代のハープ[14]の為の奏法は、左右・各々四本の指による広音域に渡るグリッサンドに象徴される。これらのグリッサンドは、単音・三度音程・三和音の何れにおいても、そして、両手を並行でも逆行でも楽器の全弦において可能であるので、ペダルの組合せの設定の仕方で、さまざまのグリッサンドが表現可能である。それらは、音の奔流するイメージが強いが、音色が繊細なので、非常に快いひびきと流れをもち、音の威圧感はそれほどない。

ここで一つ例を示そう。（譜例46）

（脚註）

13. （譜例43）の考え方は、石川正司氏の「インヴェンションとシンフォニア～原典版から私の解釈まで」の小論をも参考にした。
月刊ムジカノーヴァ（音楽之友社）1976. 10月号

14. エレーヌ・シャルナセ、フランス・ヴェルニヤ「ハープ・リュート・ギター」（白水社、文庫クセジュ）、1972年，を参照 P. 28
その他、ハープ・リュート・ギターのイメージに関しては、同書をかなり参考にした。

この曲は、シューベルトの歌曲のテーマを、ハーピストのヨゼフ・モルナールがハープ・ソロの曲に編曲したものであるが、この、テーマを内包させた、目くるめくようなアルペジォがハープの真骨頂を表わしている。

ピアノの曲から、いくつかハープのイメージを引き出してみよう。最初は、ベートーベンのソナタから引用した。（**譜例47ａ～ｄ**）

この（**47ａ**）の部分は、ピアノでは、非常に跳躍に対する指の技巧を必要とする箇所であるが、その軽やかなスタカートと跳躍を伴なった分散和音は、ハープのイメージに近い。次に同じ曲の中の他の例（**47ｂ・ｃ・ｄ**）では長いアルペジォやグリッサンド的パッセージがいかにもハープを思わせる音型となっている。ベートーベンは、ピアノの音域の拡大に対して敏感に反応していった作曲家だが、ひょっとしたら、この作品を作った時にハープのイメージにかなり影響を受けたのかもしれない。

ショパンの華麗なピアノ技法には、音の使い方にハープを思わせる箇所がたくさん出てくる。（**譜例48.ａ・ｂ・ｃ・ｄ**）

これらのショパンの音型は、後の近代フランスのドビッシーやラヴェルのイメージへとつながっていくが、ハープの広域にまたがる華麗なフィギュレーションが、ピアニスティックな技法の発展に重要な影響を及ぼしたことは確かだと思う。

ｂ　リュート・ギターの音型からくるイメージ

リュートとギターは、本来別の楽器で、構造も多少ちがうが、ここでは共通のイメージとして一括して考える。これらの楽器は、その音の典雅さによって、独奏よりも、詩や歌の伴奏としてよく使われた。リュートの非常に流行した時代（16世紀）には、巨匠的演奏家が出現して、声楽ポリフォニーを模倣した作品までも再現してみせたようであるが、その音のデリケートさは、複雑なポリフォニーよりも、親しみやすい旋律と和声的動きにふちどられた小品に最も合う楽器と思われる。

これらの曲は、タブラチュアの形で記譜されるが、常に、和声的動きを伴なう自由声部書法が用いられている。ここで、そのタブラチュアに基づく例を１つあげよう。（**譜例49**）(15)

これは、様式化されたアルマンドの曲だが、伝統的なリュートの語法がはっきりみられる。それと同時に初期の鍵盤楽曲がリュートの様式を、そのまま受け継いだことも、はっきり認識できる。次に声楽ポリフォニーを、単旋律とリュート伴奏の形に編曲した例を１つ示す。（**譜例50**）

この曲では、リュートが声楽の伴奏楽器として通奏低音的奏法に秀でていることがよく分かる。さて、ここでピアノ作品から、リュートのイメージを引き出してみよう。

チェンバロの作品は、音色的にもリュートのイメージを多く引き継いでいるのが多い。最初にとり上げる≪アンナ・マグダレーナの為のクラヴィーア小曲集≫からの抜粋（**譜例51**）は、リュートの清楚なイメージを、そのまま鍵盤に移し換えたといっても過言ではない。２つのポロネーズの撥弦的な重音、クーラントやマーチの左手の、ステップを思わせる音型、メヌエットの右手の生き生きとした分散和音、サラバンドの余韻を伴なったメロディなど、何れもリュートのイメージをそのまま受け継いでいる。スカルラッティは、スペイン、及びポルトガルに年月を過ごし、イベリア的なものに、そしてギターに影響を受けているが、彼のソナタには、リュートの技法を更に拡大し、スパニッシュ・ギターの奏法をも取り入れた鍵盤書法への革新的でユニークな試みがみられる。ここにその例をいくつか示そう。（**譜例52ａ・ｂ・ｃ・ｄ・ｅ**）（52ａ）と（52ｂ）の重音は、弦のはじけるイメージが生き生きと表現されている。特に（52ａ）の一拍目の和音は、スパニッシュギターの強烈な打弦の響きを思わせる。（52ｃ）と（52ｅ）のトレモロ（同音反復）やタムボーラ（同一和音の連打）の刻みも、ギター特有の表現につながる。（52ｄ）には、音の跳躍がみられるが、これも極めて新鮮なアイデアで、鍵盤では、手の交差を伴なう技術を要する。ギターの引用が出ると、どう

（脚註）

15.（譜例49）（同50）は、カール・パリシュ「初期音楽の宝庫～中世・ルネッサンス、バロック時代の音楽～」（音楽之友社）1974年，より引用 P.264. P.224

しても生粋のスペインの作品をみたくなる。次にアルベニスとグラナドスの作品から例を示す。（**譜例53**）には、ギターの最も効果的な奏法であるカンパネラ（異弦同音）の効果が表現されている。グラナドスの作品（**譜例54**）でもギターの目覚ましい撥弦効果がみられる。

ここで、スペインから離れ、ウィーン古典派のベートーベンの作品から、ギター的イメージを引き出してみよう。（**譜例55a～f**）

以上で先行楽器からの模倣的イメージの分類を終わるが、ピアノは、複数の開放弦による打弦機構を擁している楽器なので、弦楽器からの引用に多数の頁を割いた。その他、ティンパニーのトレモロや、トランペットのファンファーレなどを思わせる音型などもピアノ作品を通してみられる。それらについては、次の章のオーケストラ的表現の中で一括して分析する。

Ⅲ　複数の楽器（声部）によるアンサンブル、及び管弦楽的様式を模倣した技法

複弦楽器や、鍵盤楽器は、二つ以上の音を同時に出せる。そのことは、他の旋律を和声的に伴奏したり、自ら複数声部を弾き分けることも可能である。この章では、複数の楽器（声部）の音型のぶつかり合いや調和（アンサンブル）によって構成されていく音楽語法と、その当然の結果としての、音量の拡大に伴なう音色的効果（音の強弱と音色の変化）による音楽語法〈管弦楽様式〉の、ピアノへの移植を概観していく。

A　複数声部による書法（二重奏・トリオ・ソナタ・弦楽四重奏など）を模倣したアンサンブル的イメージ

アンサンブルの基本的イメージを(a)　同じような音型を交互に追いかけるカノン的なイメージ　(b)　旋律と伴奏がはっきり分かれた通奏低音的モノディ様式　(c)　対旋律的音型を配した自由な複旋律的様式　の3つに分けて考える。

実際のアンサンブル曲からの譜例の引用は省略するが、ピアノの小品から、アンサンブルのイメージの見本を示す。（**譜例56a～d**）

（56a）は、1小節遅れのカノンだが、2小節単位のテーマの後半が1小節目と対立的なモティーフを使用しているので、縦の線でみると同時に対立的音型の組合せも含むことになり(c)の要素が入ってくる。（56b）では、右手のメロディの進行に対して、左手が、持続和音によるオルガン風のもの(i)、ギターのタムボーラ奏法からきたもの(ii)、同じくギターの分散和音のイメージ(iii)、バイオリンの移弦奏法的なもの(iv)、など、いろいろな伴奏イメージが浮かんでくる。（56c）と（56d）では、重厚で、断定的な旋律に対して、からみつくようなオブリガート的、第2旋律の形成がみられる。

バッハの作品においては、これら3つの様式が、複雑で緻密に関連し、非常に構成的な器楽様式が確立される。それは更に、主題の拡大・縮小・反転・逆行などのあらゆる技法を伴ない、音型操作における恐るべき構成力は「音楽の形・そのものが芸術」という境地をみせている。バッハ以後の作曲家の意識が、それ以前の作曲家には存在しなかった「器楽的音型操作の典例」、をバッハの作品に見い出すことは、もっともなことである。

ここでは、近代のピアノ作品から、声部書法の印象的な例をいくつか引用する。（**譜例57**）

この曲では、低声部のチェロのような旋律と、高声部のバイオリンのような旋律が、中声の重音のリズムをはさんで対話を交すような瞑想的な曲である。

（**譜例58**）では、右手の高音部のピアニスティックなオクターブ音階と、左手の低い音の広い分散和音にはさまれて、中声に息の長いメロディがでてくる。こういう華やかな声部書法は、オーケストラに対抗できる、ピアノ音楽の独壇場と思われる。

最後に、スケールの大きさを誇る、オーケストラの書法を、ピアノが、いかに模倣してきたかを分析する。

B　音量の拡大と音色の変化による管弦楽的書法のイメージ

パイプ・オルガンが、近代になっていろんな楽器の音色を模倣するストップ（音栓）を増やしてきたように、ピアノの歴史も、結局、音量の拡大

と音色の変化への対応を目覚して楽器が改良されてきたのである。それは、やがて、ピアニスティックな様式の開発へと向かっていくが、ここでは、オーケストラの様式を模倣するイメージとして

(a) 全奏と分奏によるダイナミック比のイメージ
(b) 管弦打楽器を含む特殊な音色効果の模倣

の2つを念頭において分析を試みる。音の強弱の対比は、ごく自然に音域の拡大への欲求につながり、そこにおいて音色の変化をも求めた劇的な様式が成立する。最初にベートーベンの大作「ハンマークラヴィーア・ソナタ」を例にとる。(譜例59)

最初の強烈な和音は、ティンパニーを含む管弦楽の全奏のイメージがある。その後すぐPになって、3本の繊細な管楽器（オーボエ・フルートなど）のイメージによる旋律的からみが出てくる。全奏が広域に渡る跳躍した両手の密集和音で表現され、その後のソロ部分は、中音域にまとめられている。同じくベートーベンの「悲愴ソナタ」にも激しい強弱の対比がみられる。(譜例60 a・b)

右手のオクターブの旋律は、幅広いホルンなどの響きを思わせる。11小節目の広域に下行する半音階的走句は、背後にティンパニーのトレモロを連想させる劇的な効果を出している。こういう劇的イメージを高める為に、ティンパニーを連想させる打楽器的要素が内包されている例は、先にあげた(譜例16)の≪ウェーバーのソナタ≫で、もっとはっきりみられる。この冒頭の左のトレモロは、例えばオペラの開幕を告げる期待感をよび起こすかのように、ティンパニーや低弦の弱いトレモロのイメージに結びつく。

次にトランペットのイメージに移ろう(譜例61)

この曲の出だしは、高らかに響くトランペットのソロを思わせる。合奏の中でアクセントをつけるラッパの響きは、次のベートーベン・ソナタにみられる。(譜例62)

次の(譜例63)からは、左手に厚みのあるホーン楽器（ホルン・トロンボーンなど）のイメージがみられ、右手に第一バイオリンの集団による、ベートーベン独特の音の刻みがみられる。この両者の対抗するイメージが曲の盛り上がりを示している。

弦の集団によるアイン・ザッツの迫力あるイメージは、ベートーベンの最後のソナタにおいて、はっきりみられる。(譜例64)

この曲では、弓の激しい動きが、息をのむような「間」の緊張感を作り出しているイメージが強い。ベートーベンのピアノ・ソナタでは、至るところにオーケストラへのスケッチがみられる。

この研究は、祈りのことばから始まったので、最後に、教会の鐘の音を模倣したイメージを2例、取り上げてしめくくりとしたい。(譜例65)(譜例66 a・b)

あとがき

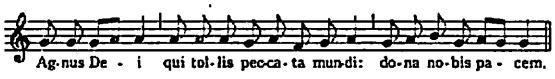
作品の様式の分析は、それを通して結局、人間が歴史の中で行なってきた音楽行為への分析につながる。集団の場において意味をもつ音楽、個人の意識の中でのみ反映される音楽、肉体的なものとの関連においてとらえられる音楽、など、すべて人の歴史が創りあげたものである。ピアノは、先行音楽や先行楽器を模倣しながら、過去のいろいろな音楽の遺産を相続したが、「何にでも応用が効く」ピアノから、その楽器独特の〈ピアニスティックなイメージをどう形成してきたか〉という問題については、この研究では、あまり触れてない。それは、私の次の研究課題としたい。

参考文献

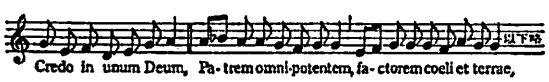
1. アルマン・マシャベ「舞踊と音楽」〈白水社〉文庫クセジュ　1989年
2. F. E. カービー「鍵盤音楽の歴史」〈全音楽譜出版社〉　1979年
3. W. フィッシャー「器楽の歴史」（〜その起源からバッハまで〜）〈アカデミア・ミュージック〉　1979年
4. D. F. トーヴィ「音楽の表現形式」〈全音楽譜出版社〉　1977年
5. デニス・マシューズ「ピアノ音楽の歴史」〈全音楽譜出版社〉　1978年
6. アンドレ・オデール「音楽の形式」〈白水社〉文庫クセジュ　1973年

譜例1

Agnus Dei （バチカン版18ミサより）

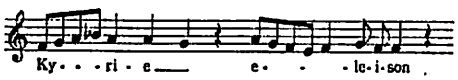


Credo （バチカン版 第1クレドより）

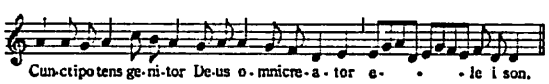


譜例2

Kyrie

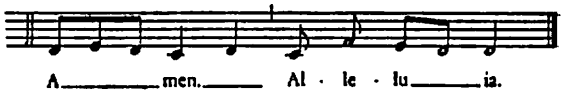


Kyrie のパラフレーズ



譜例3

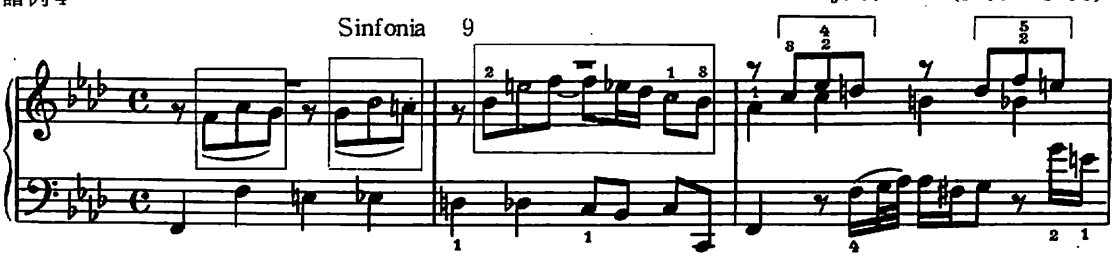
Sequence Victimae Paschali (11 thc.) より



譜例4

J. S. Bach (1685～1750)

Sinfonia 9

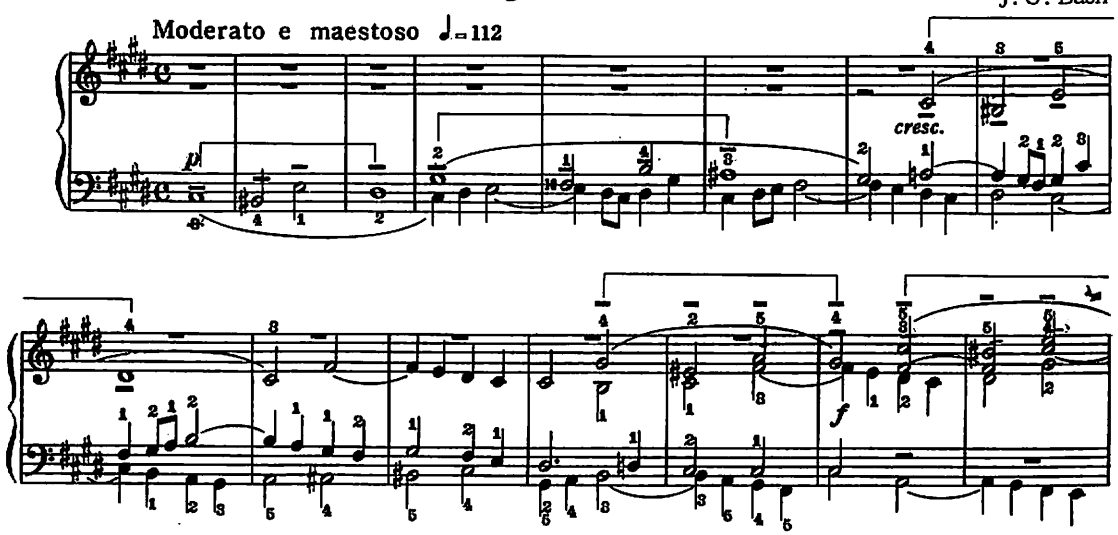


譜例5

Das Wohltemperierte Klavier I

Fuga 4

J. S. Bach



譜例6

（a）

SONNERIES DE LA ROSE + CROIX

Edition conforme aux corrections définitives effectuées par Erik SATIE Lui-même

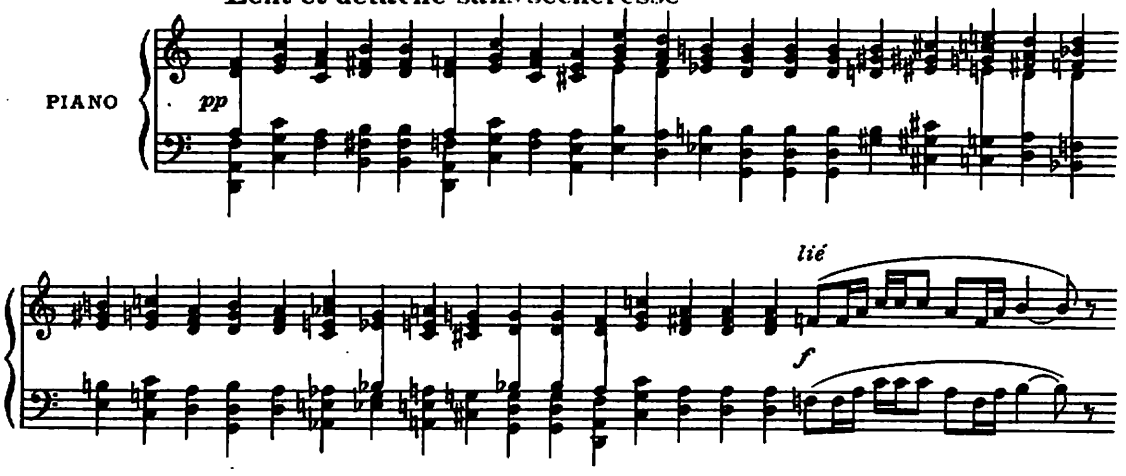
Durée totale: 12'13"

AIR DE L'ORDRE
AIR OF THE ORDER

ERIK SATIE
(1866～1925)

(Durée 3'53")

Lent et détaché sans sécheresse

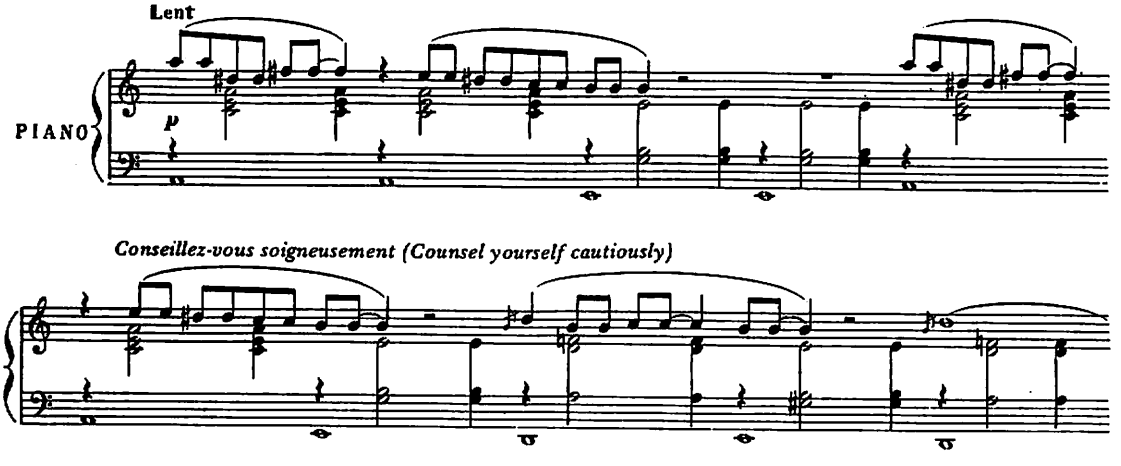


（b）

GNOSSIENNE
(1890)

ERIK SATIE

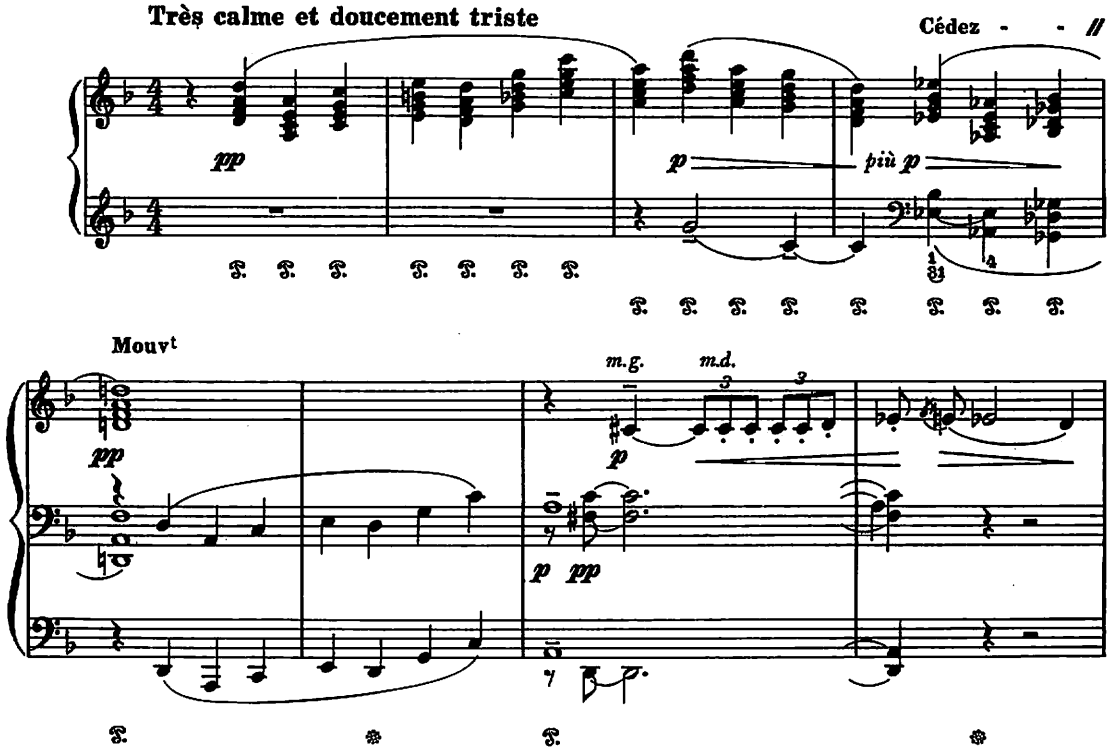
№ 3



譜例7

PRELUDES II
X Canope

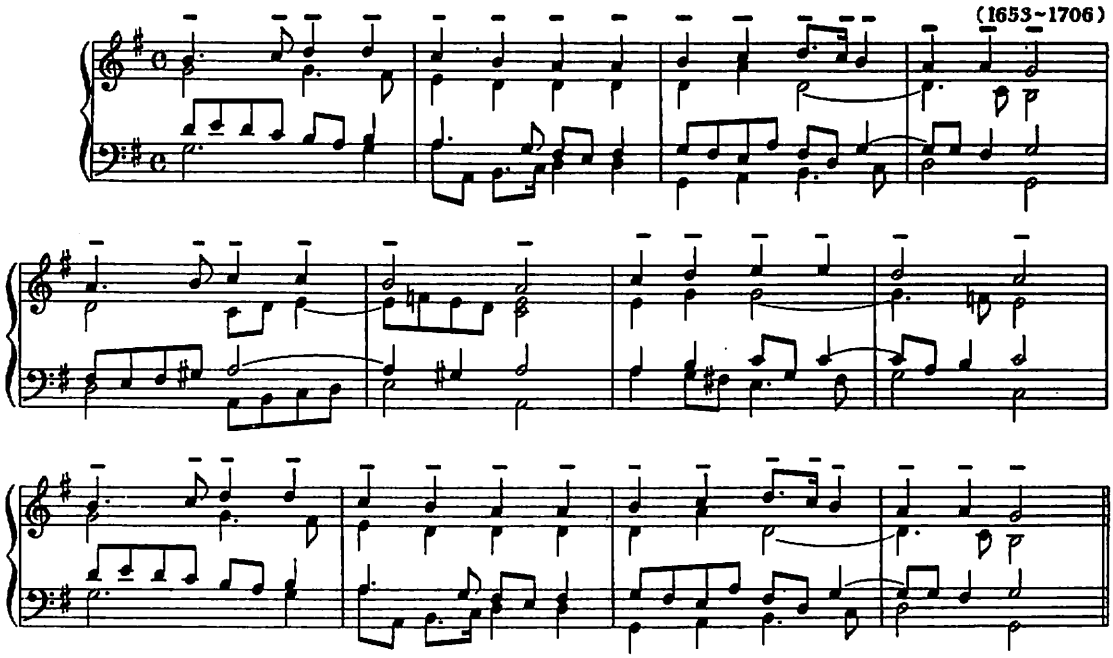
C. Debussy (1862～1918)



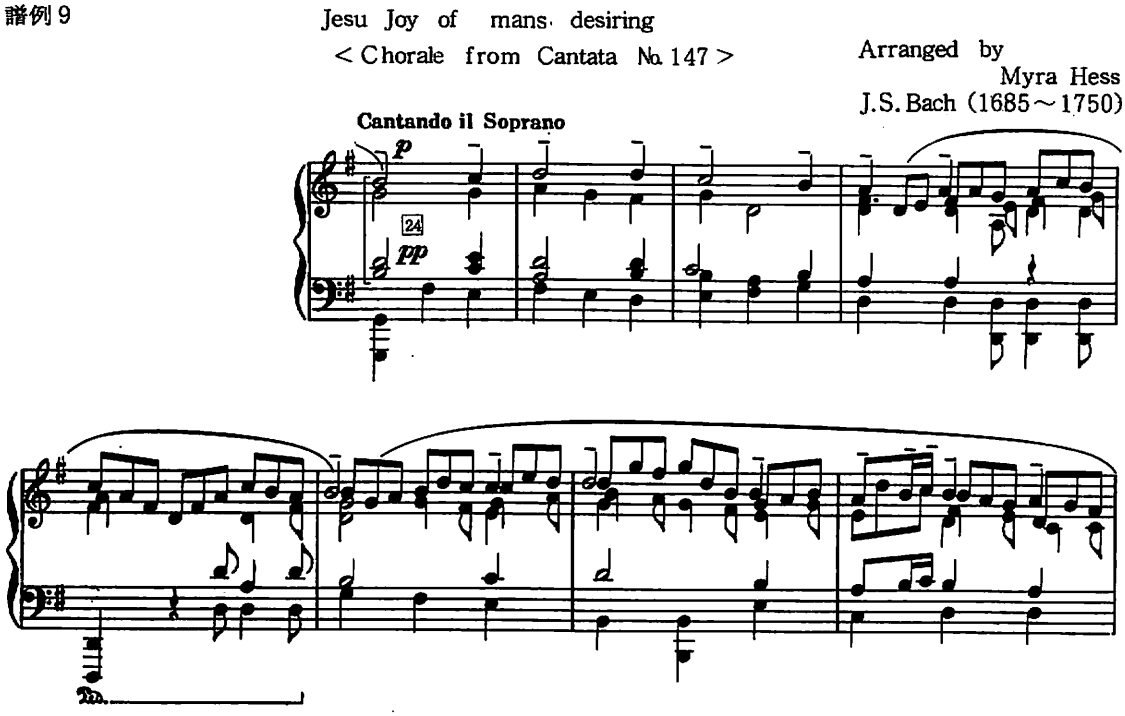
譜例8

Chorale mit Variationen
コラールと変奏曲

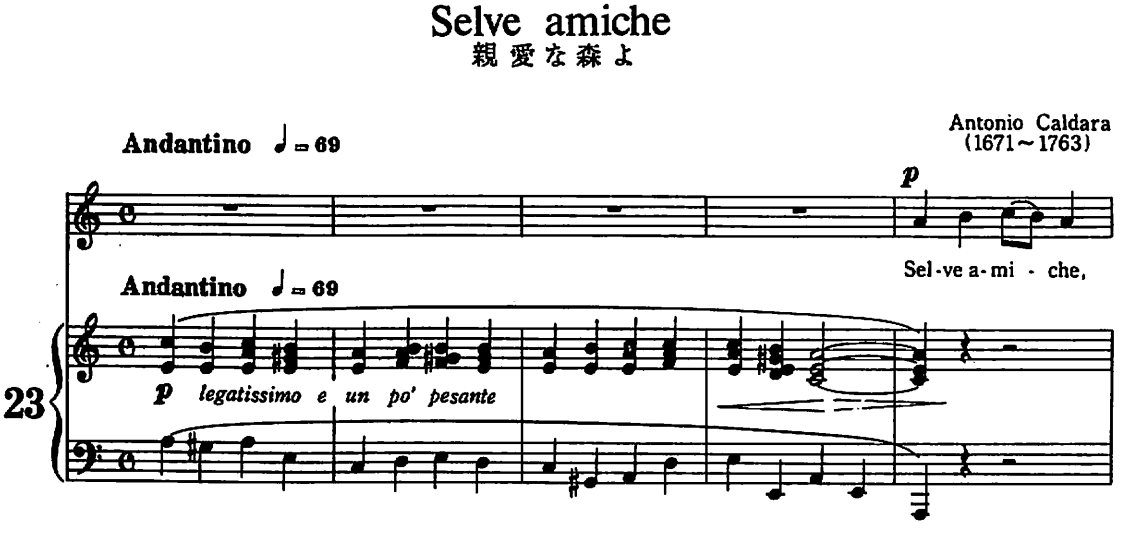
J. Pachelbel
(1653~1706)



譜例9


Jesu Joy of mans desiring
< Chorale from Cantata No. 147 >
Arranged by
Myra Hess
J.S. Bach (1685～1750)
Cantando il Soprano
p
24
pp

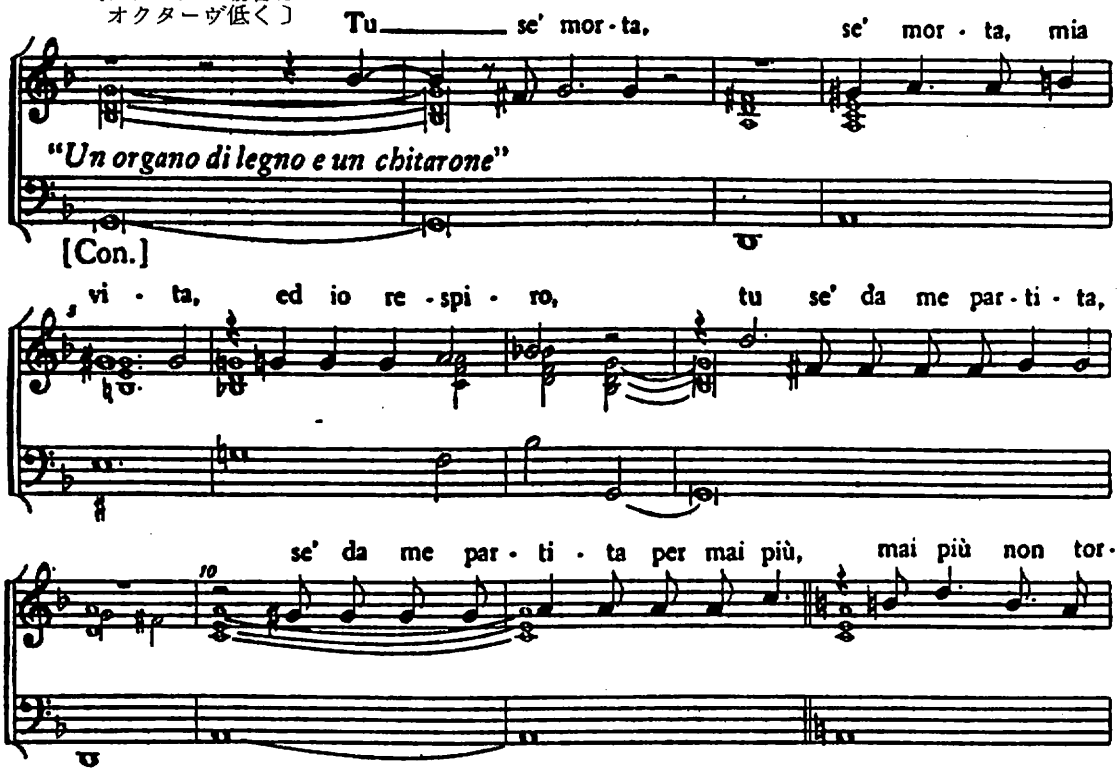
譜例10


Selve amiche
親愛な森よ
Antonio Caldara
(1671～1763)
Andantino ♩= 69
p
Sel-ve a-mi - che,
Andantino ♩= 69
23
p legatissimo e un po' pesante

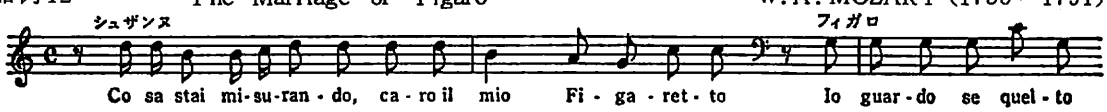
譜例11　Claudio Monteverdi（1567～1643）

〔テノールの場合は
オクターヴ低く〕

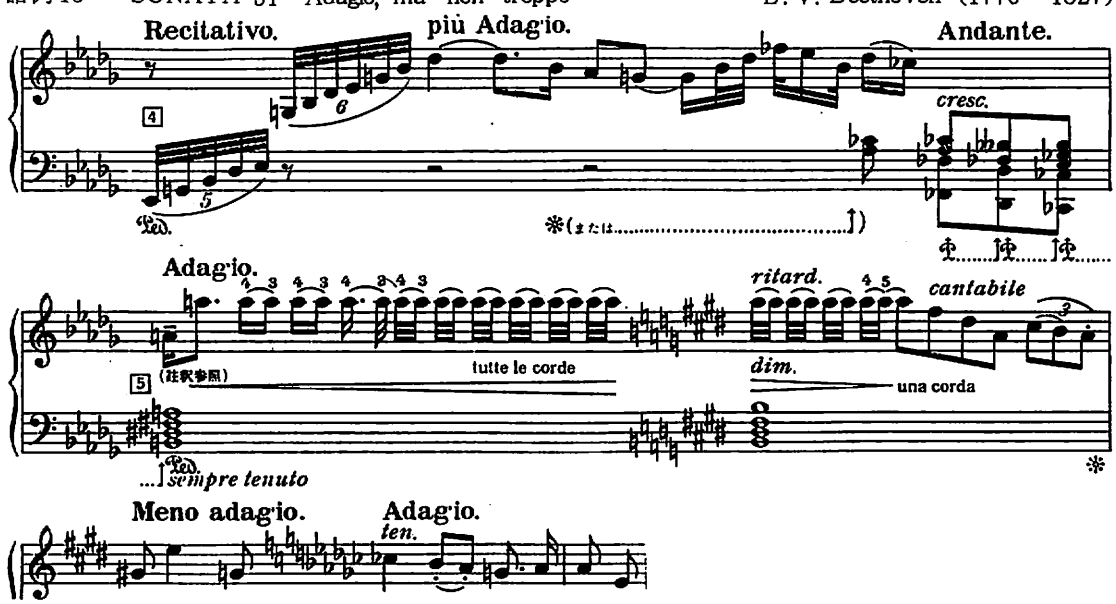
Recitative from "Orfeo," Tu se' morta



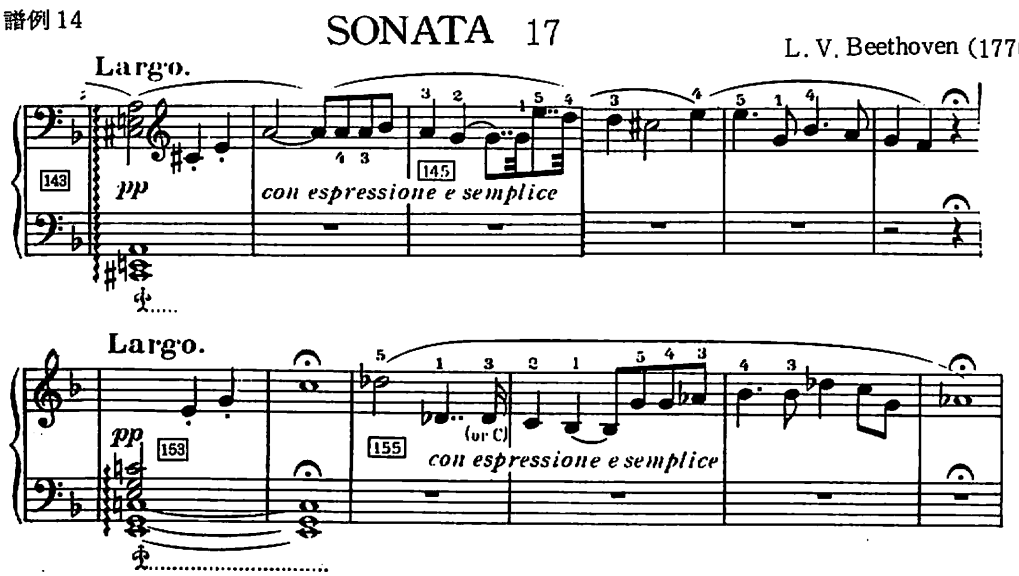
譜例12　The Marriage of Figaro　W. A. MOZART（1756～1791）



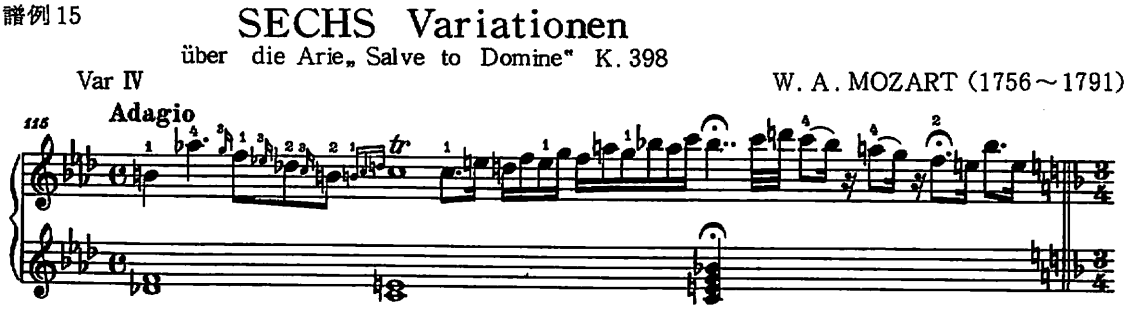
譜例13　SONATA 31　Adagio, ma non troppo　L. V. Beethoven（1770～1827）



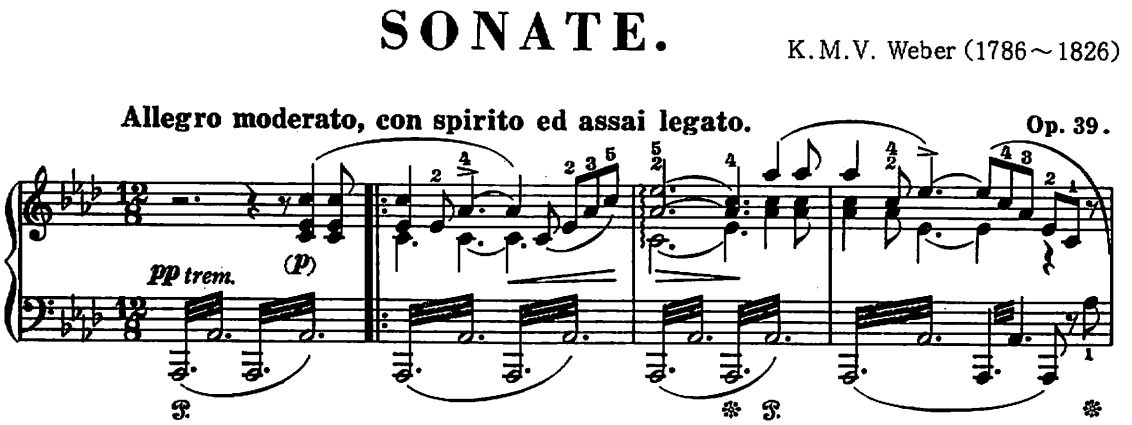
譜例14



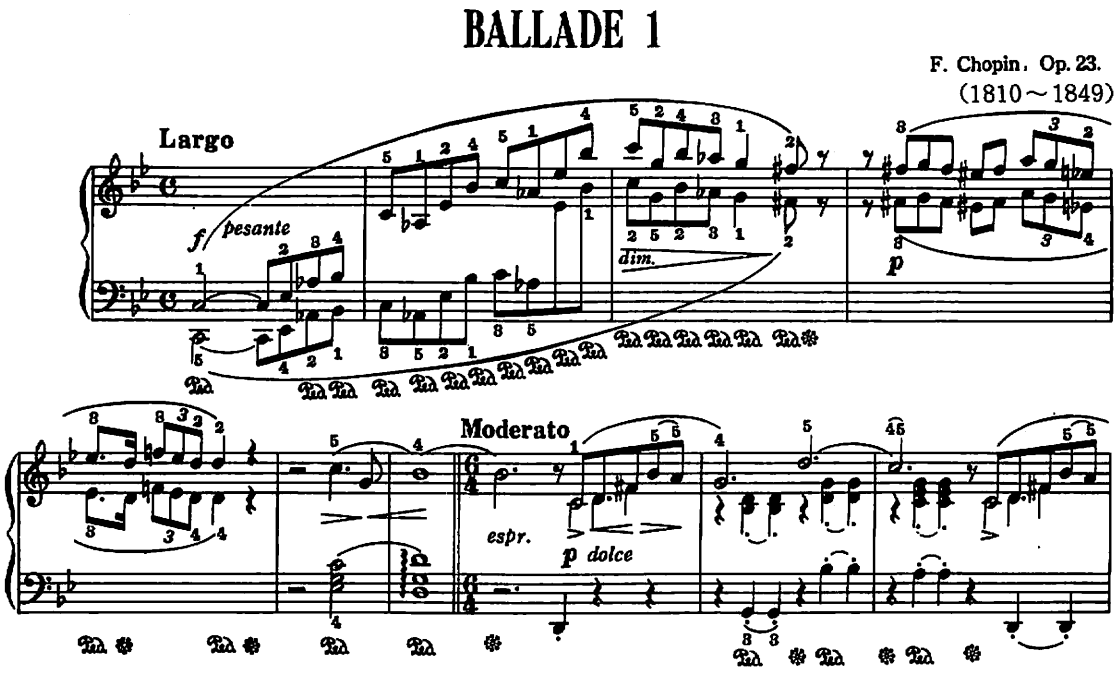
譜例15



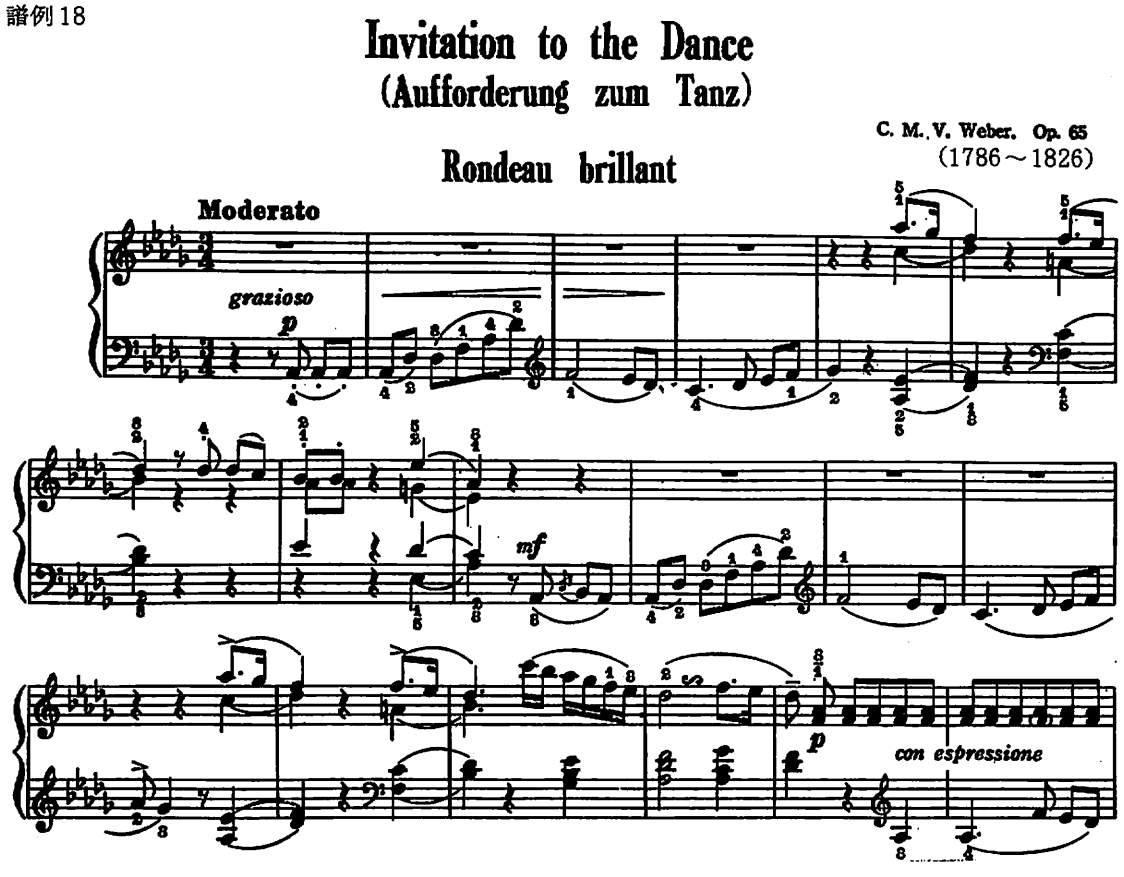
譜例16



譜例17


BALLADE 1
F. Chopin, Op. 23.
(1810～1849)
Largo
f pesante
dim.
p
Moderato
espr.
p dolce

譜例18


Invitation to the Dance
(Aufforderung zum Tanz)
Rondeau brillant
C. M. V. Weber, Op. 65
(1786～1826)
Moderato
grazioso
p
mf
p
con espressione

譜例 19

Air

(For the G-String)

Lento e molto espressivo

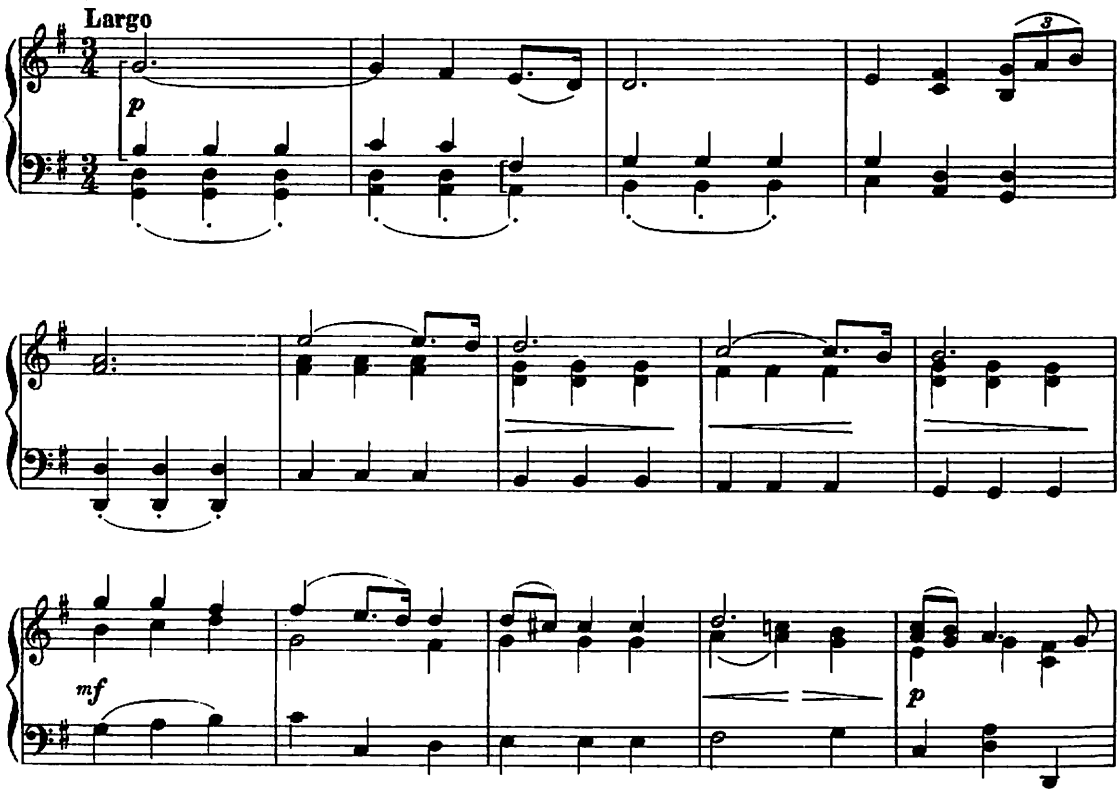
J. S. BACH

譜例 20

Ombra maifu (Largo)

<opera "Serse">

G. F. Händel (1685～1759)

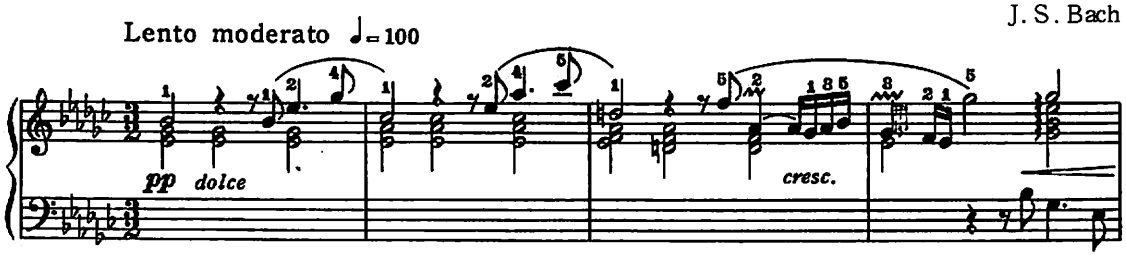


譜例 21

Wohltemperiertes Klavier I

Preludio 8

J. S. Bach



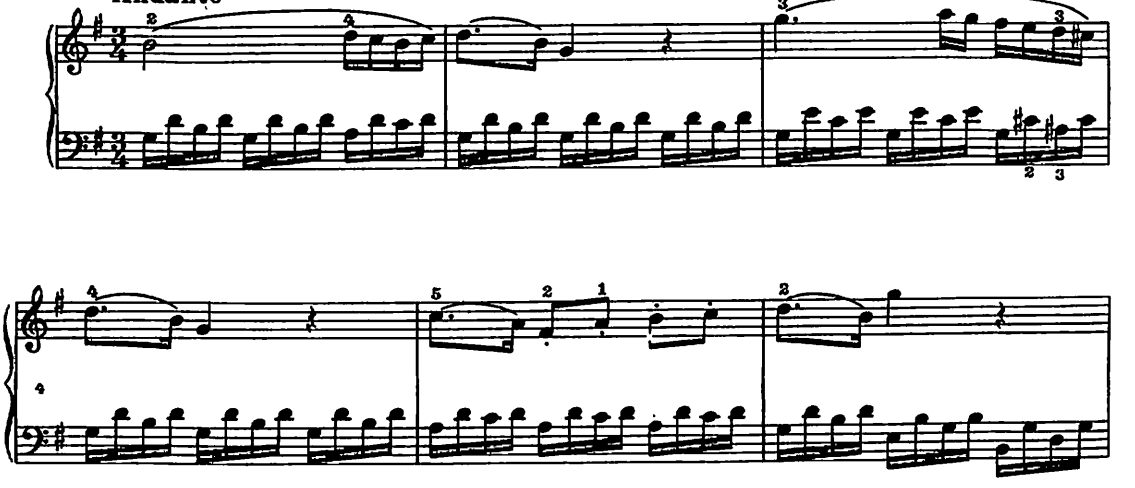
譜例22

（a）

SONATE
K. 545

W. A. MOZART

Andante

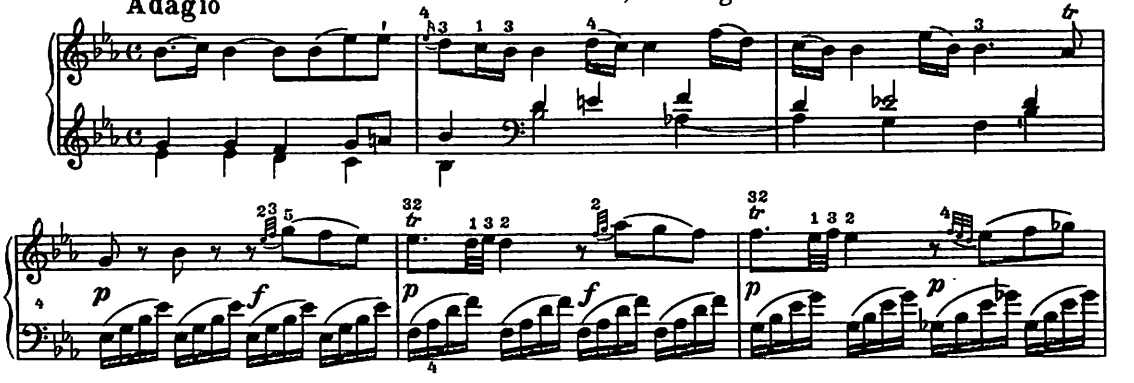


（b）

SONATE
KV 189 g (282)
vermutlich Ende 1774, Salzburg

W. A. MOZART

Adagio

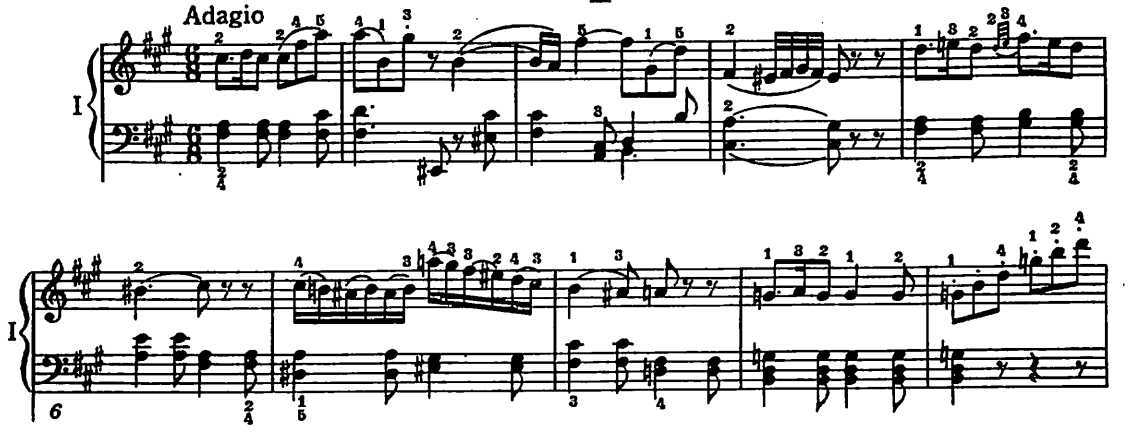


（c）

Klavier Konzert 23 (k.488)
II

W. A. MOZART

Adagio

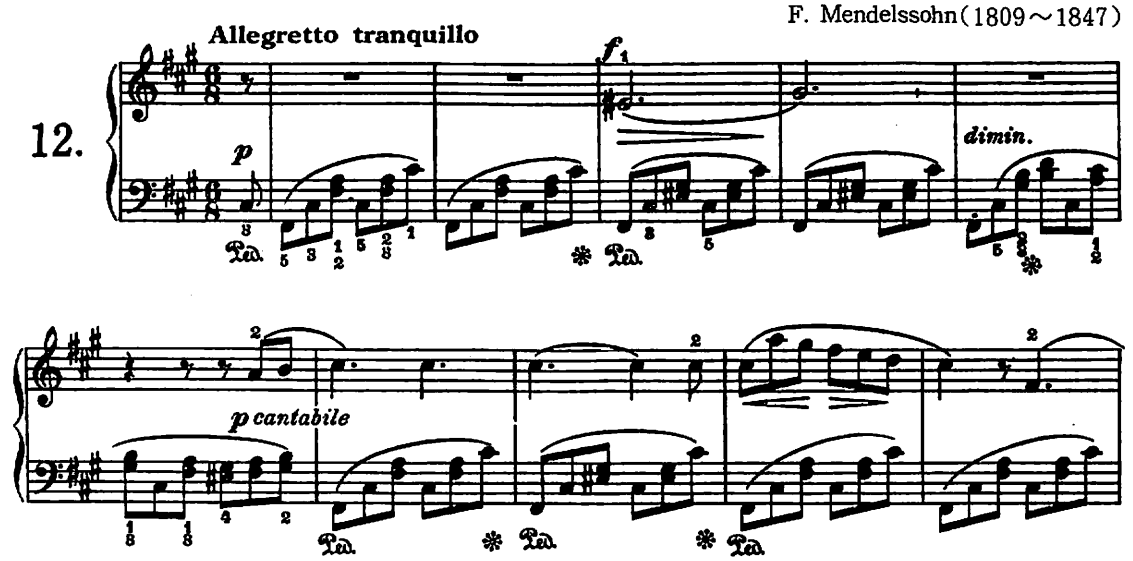


譜例 23

Lieder ohne Worte

Venetianisches Gondellied

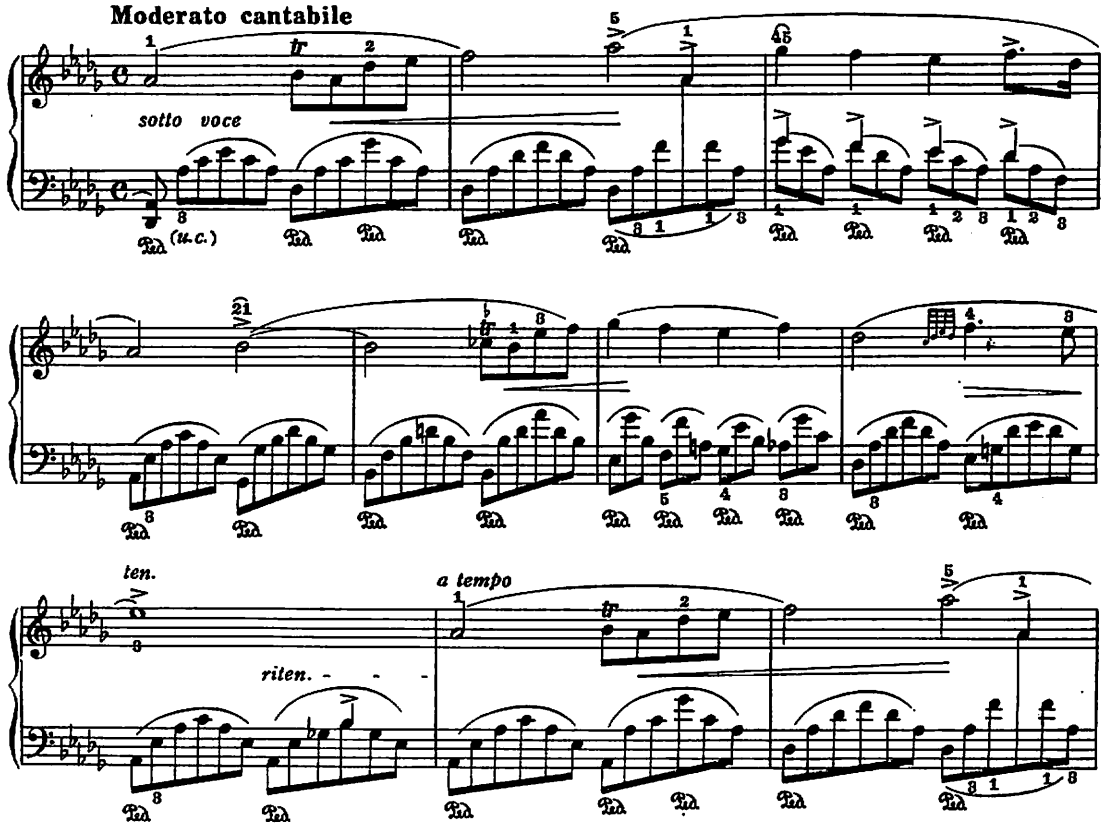
F. Mendelssohn（1809～1847）



譜例 24

FANTAISIE－IMPROMPTU
〈 op 66 〉

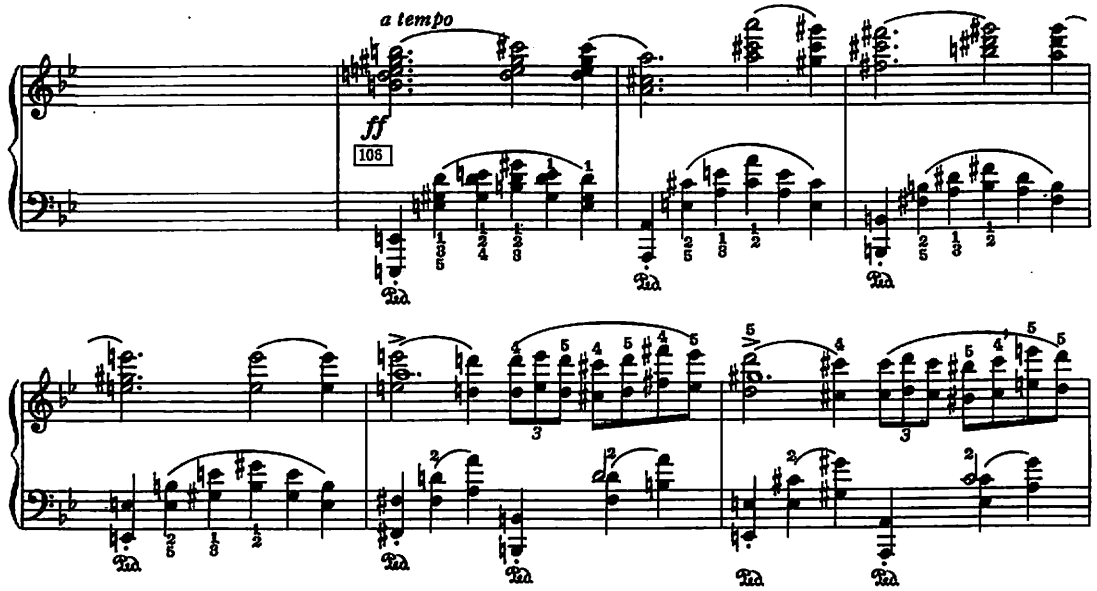
F. CHOPIN



譜例25

Ballade 1

F. CHOPIN（1810～1849）

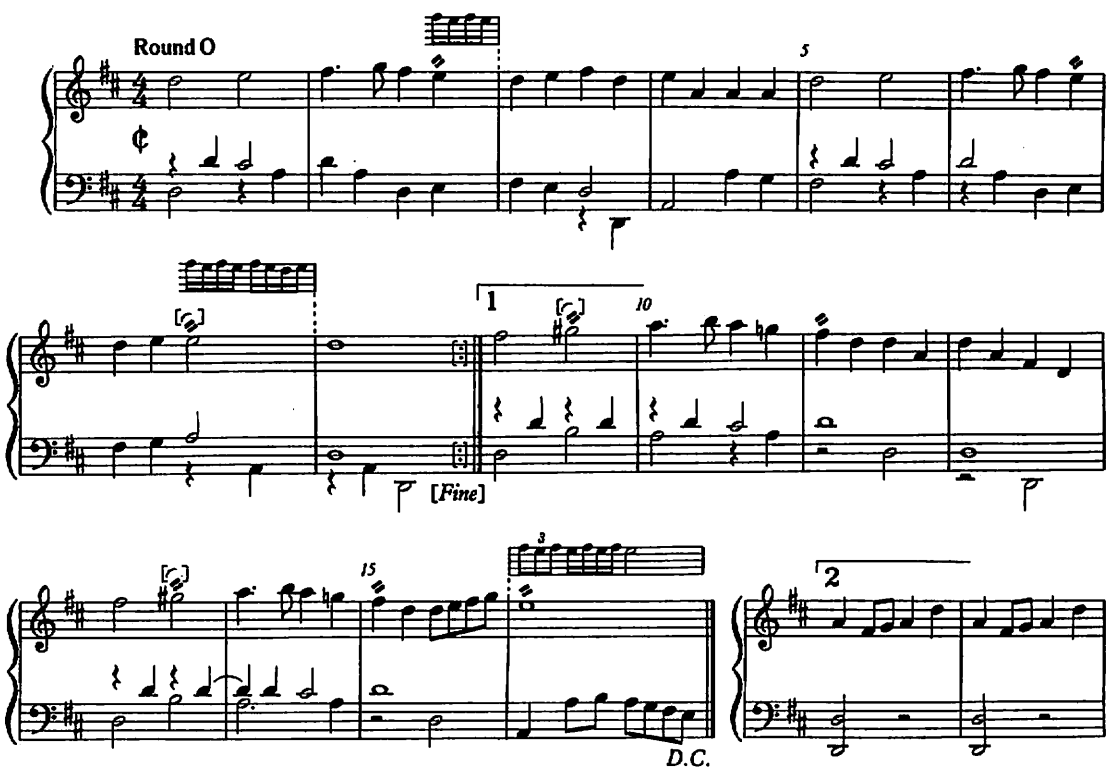


譜例26

The Prince of Denmerk's March

JEREMIAH CLARKE（1673頃－1707）

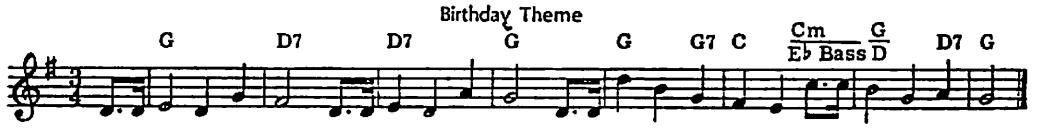
出典　A choice collection of ayres, 1700 p.15



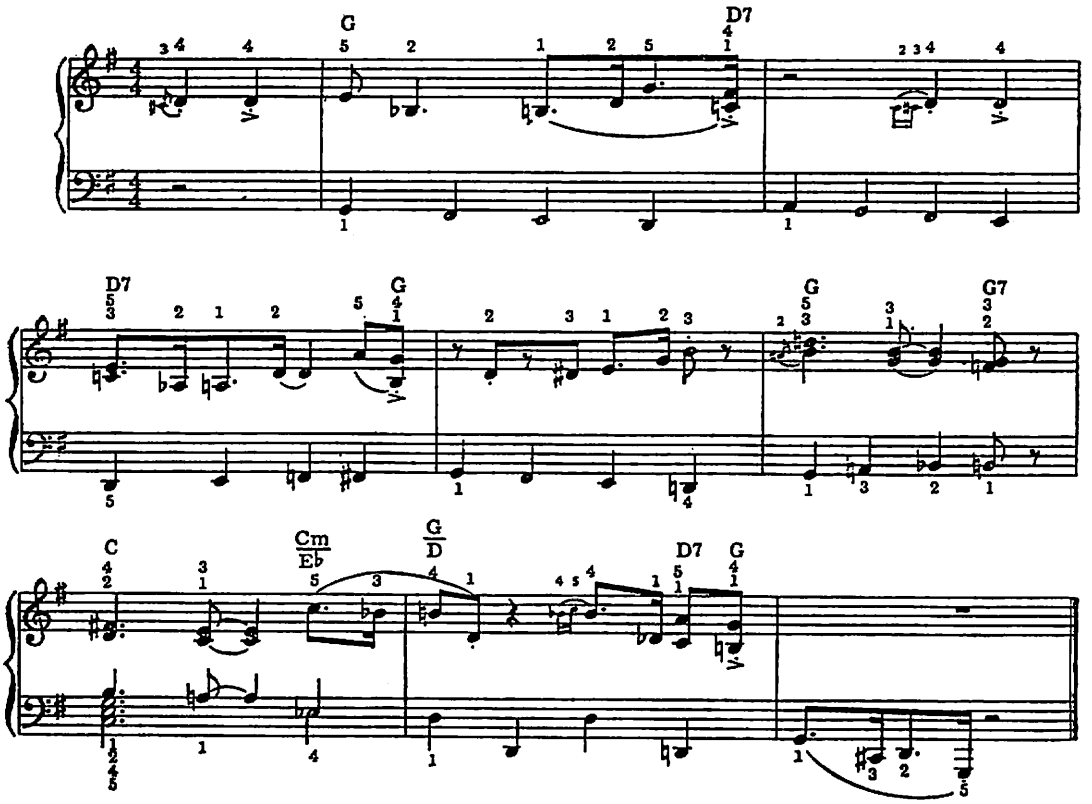
譜例27

ハッピー・バースデイのテーマ

Birthday Theme



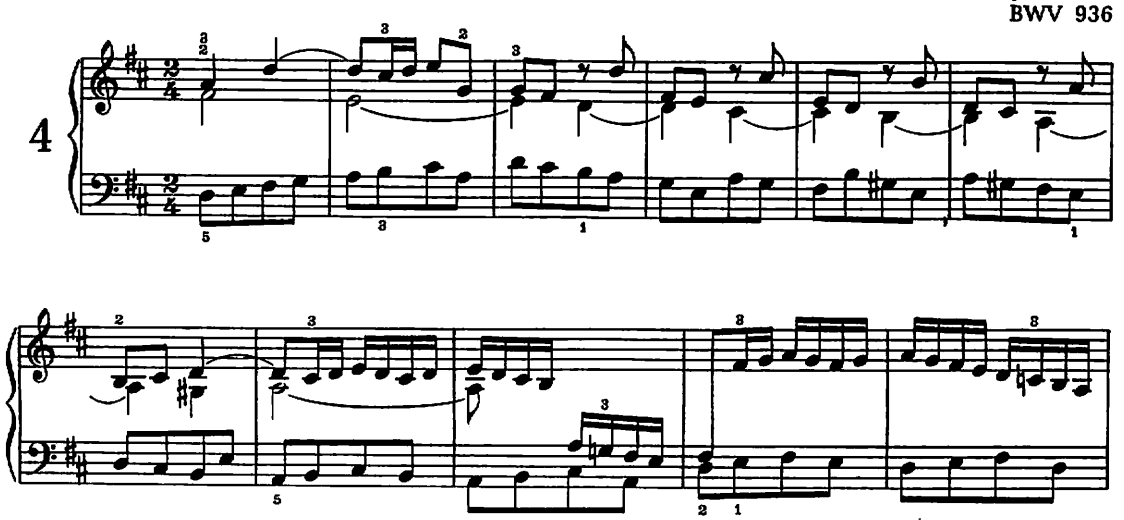
上のリード・シートからジャズ即興をした例：（リーエバンス「ピアノ教本」より）



譜例28

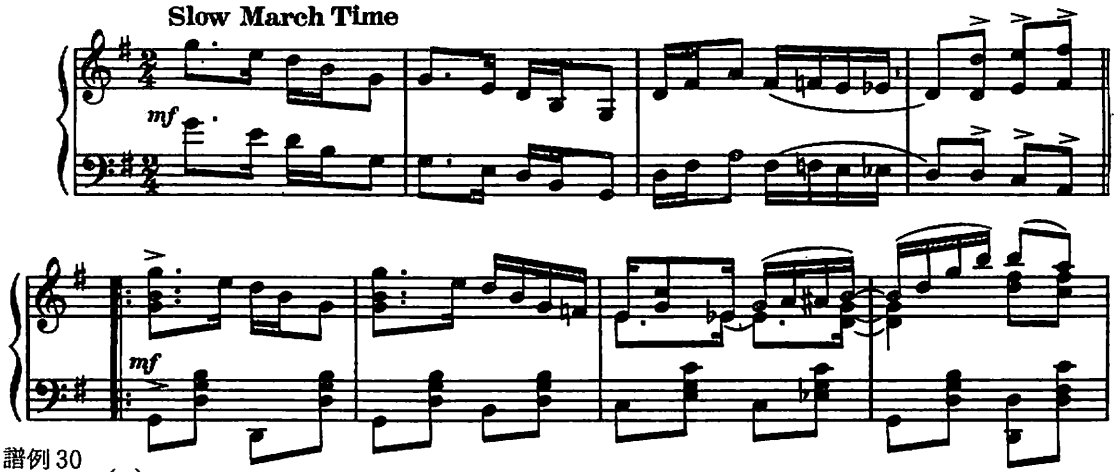
Kleine präludium

J.S.Bach
BWV 936



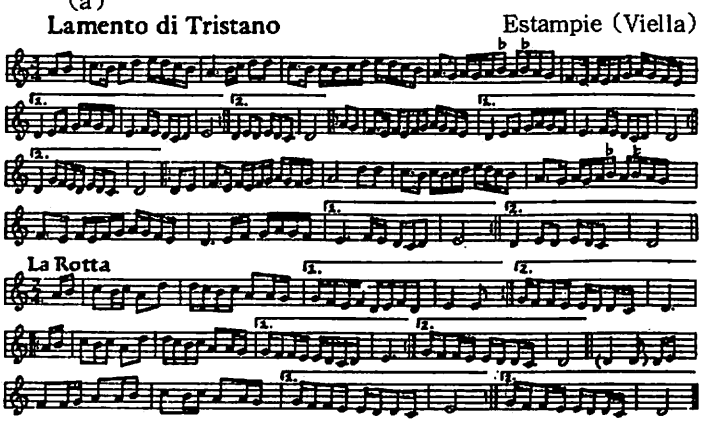
譜例29

PARAGON RAG　　SCOTT JOPLIN（1868～1917）

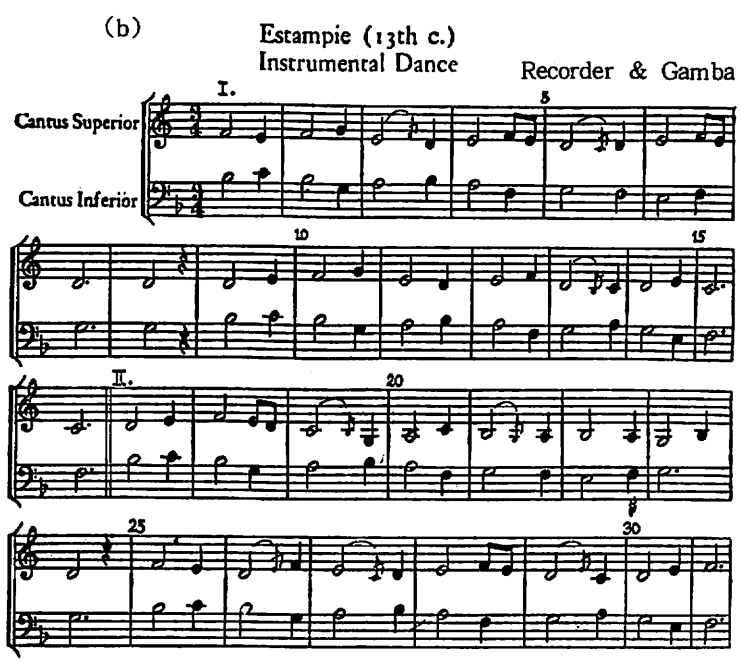


譜例30

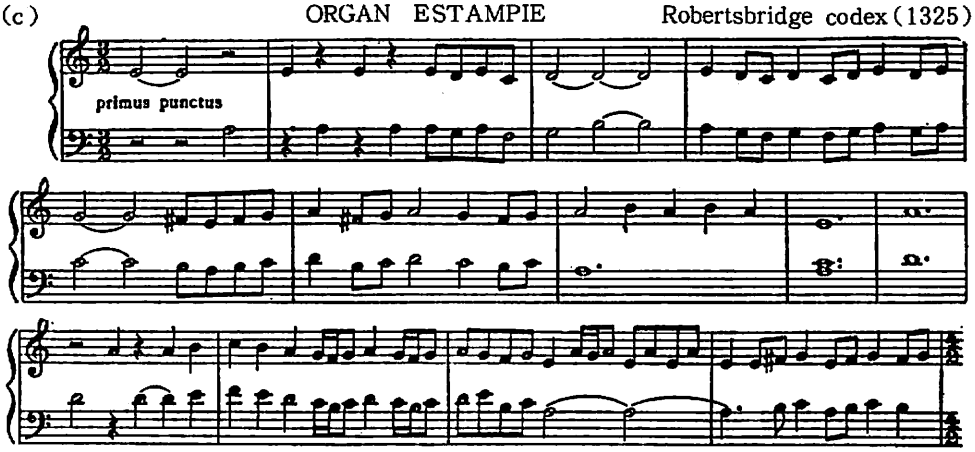
(a)



(b)

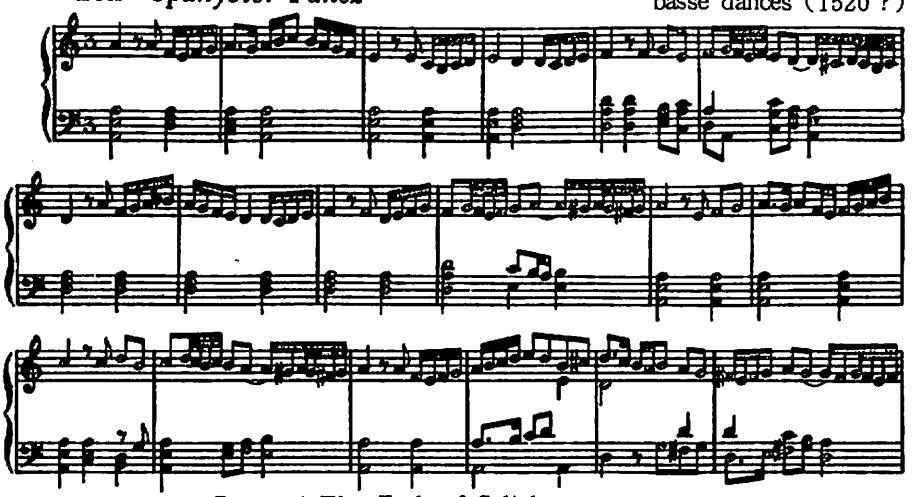


(c)　ORGAN　ESTAMPIE　Robertsbridge codex (1325)



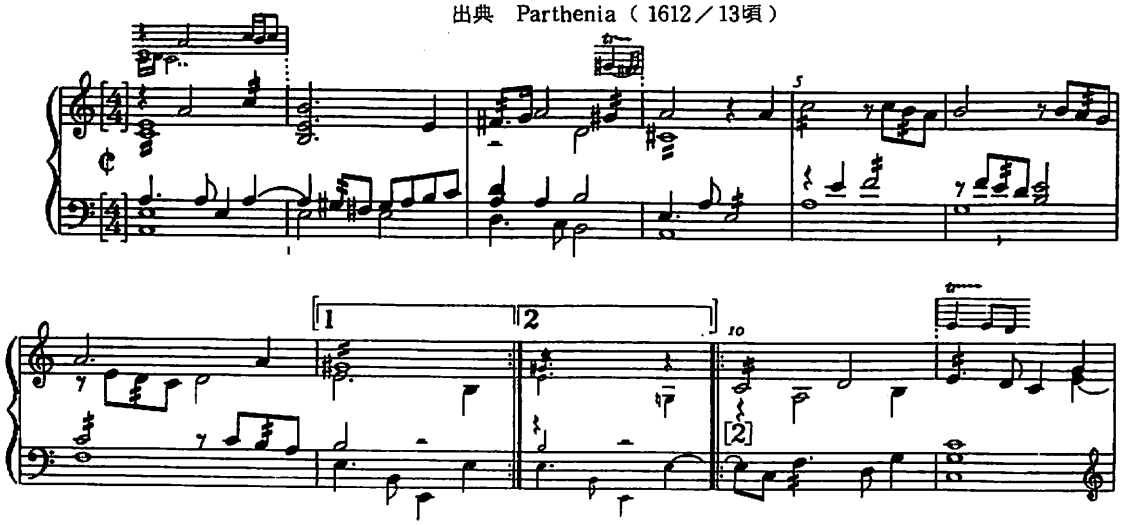
譜例31

WECK—*Spanyöler Tancz*　basse dances (1520 ?)



Pavana : The Earle of Salisbury
WILLIAM BYRD (1542／3－1623)
出典　Parthenia (1612／13頃)

譜例32



譜例 33

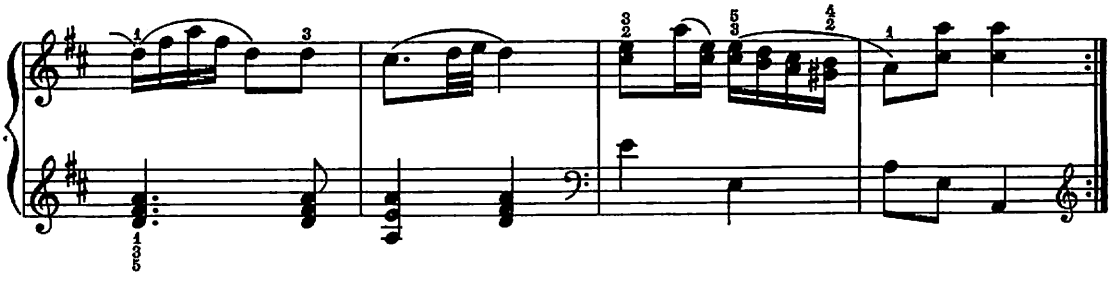
イギリス舞曲

ティタースドルフ

（a）

Allegretto

f



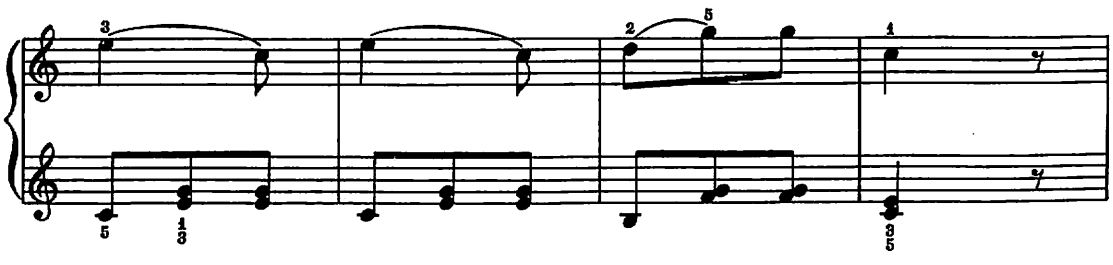
ひまわり

グルリット

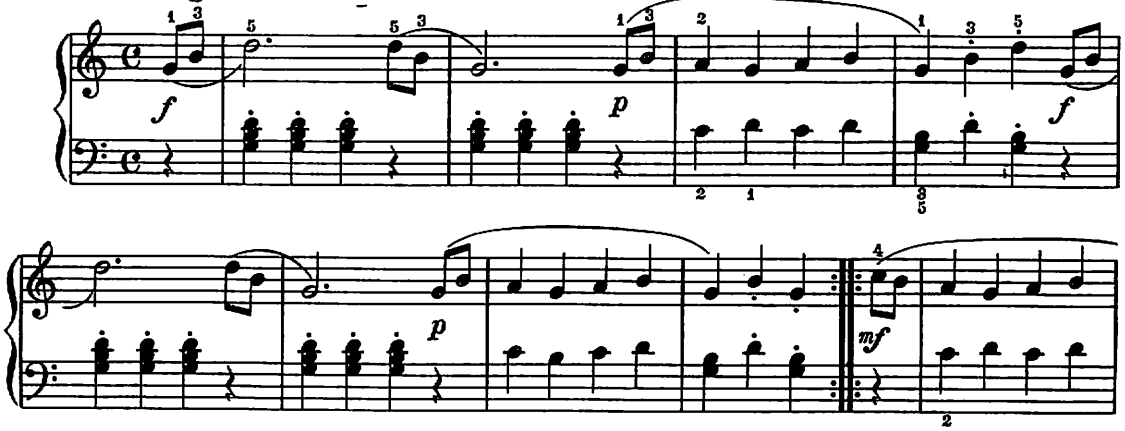
（b）

Moderato

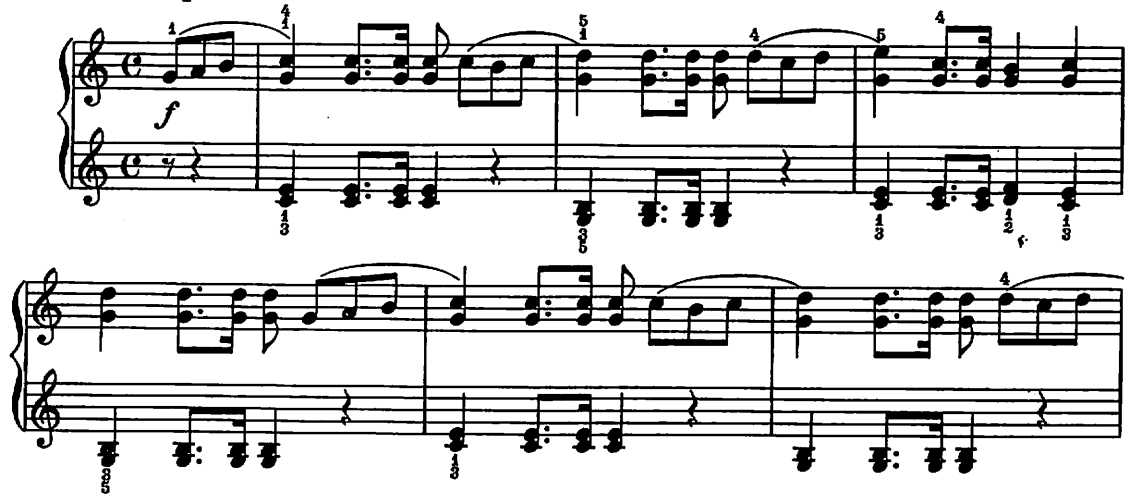
p



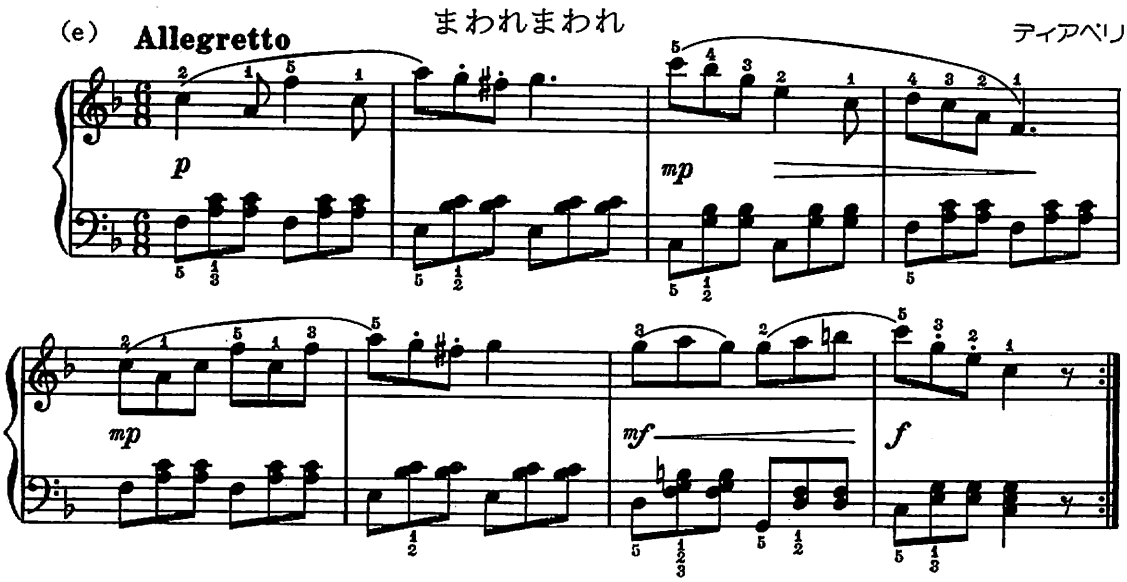
(c) **Allegro**　　たんじょう日の行進　　ケーラー



(d) **Tempo di marcia**　　マ　ー　チ　　ウオールファースト

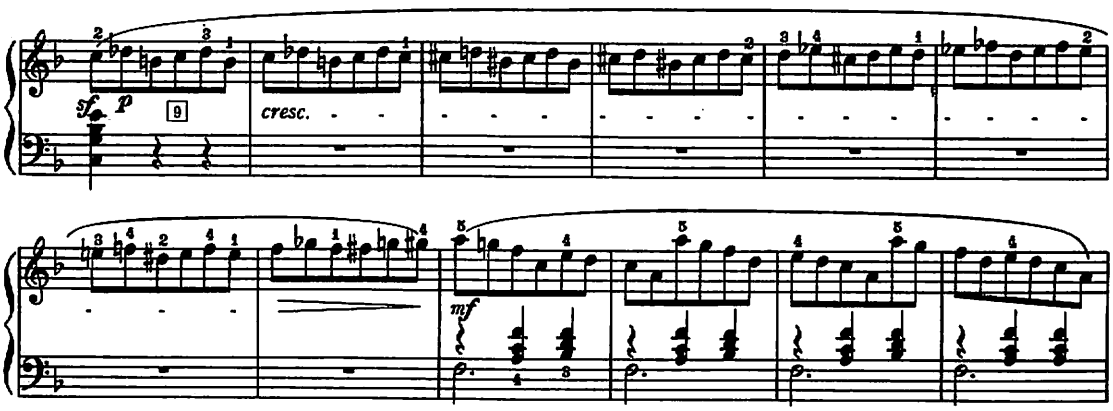


(e) **Allegretto**　　まわれまわれ　　ディアベリ



Valse Brillante

F. CHOPIN
op. 34 No. 3

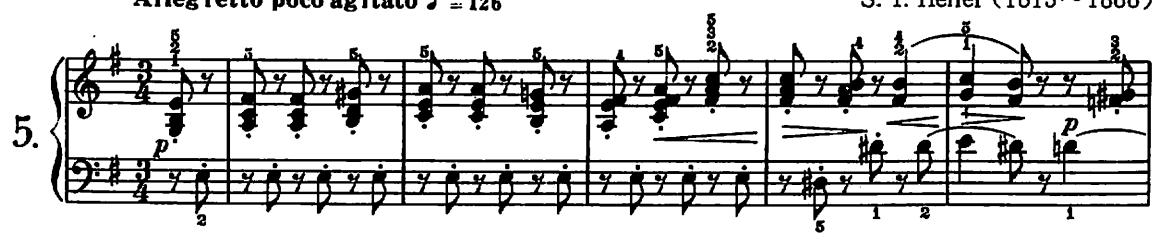


(g)のi

25 Etüden zur bilding des gefühls op. 47

Allegretto poco agitato ♩ = 126

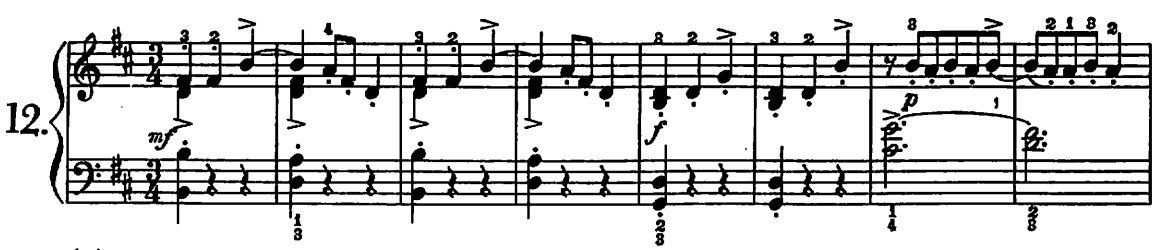
S. I. Heller（1813～1888）



(g)のii

Assai vivo e giocoso ♩ = 192

S. I. Heller



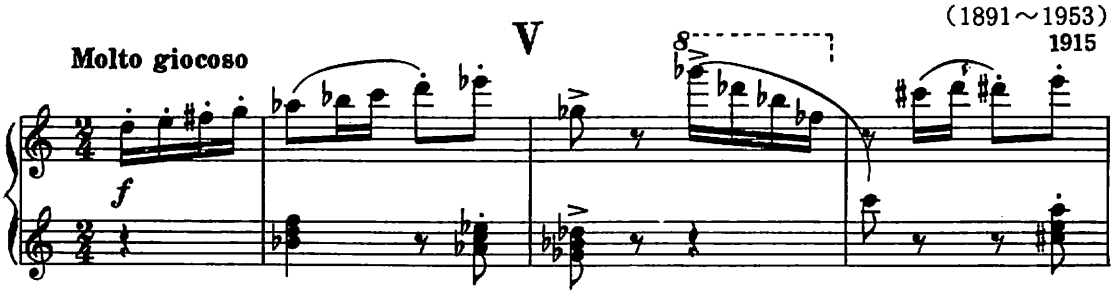
(g)のiii

Visions fugitives op. 22

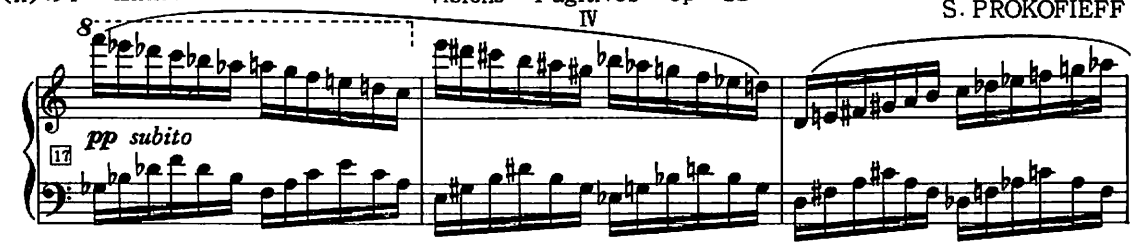
S. PROKOFIEFF
（1891～1953）
1915

V

Molto giocoso



(h)のi　animato　　Visions　Fugitives　op. 22　　1917
S. PROKOFIEFF

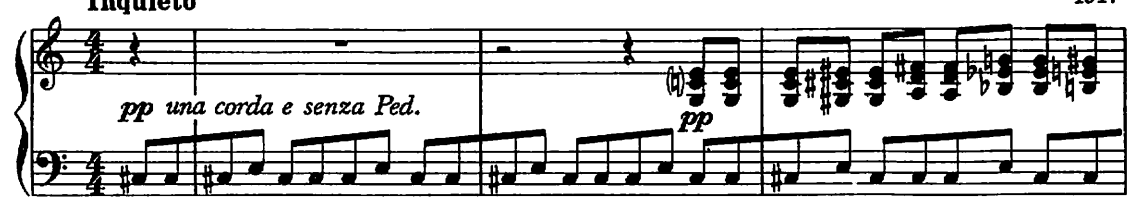


(h)のii

S. PROKOFIEFF

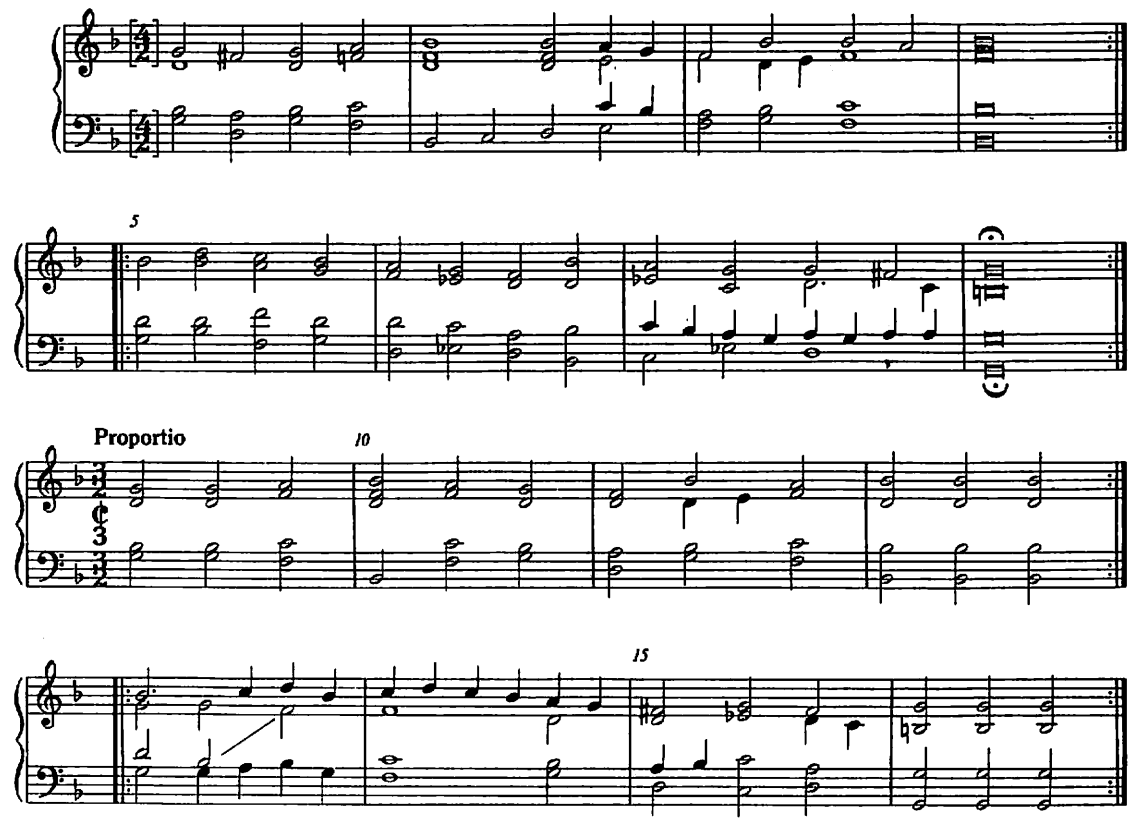
XV

1917



譜例 34

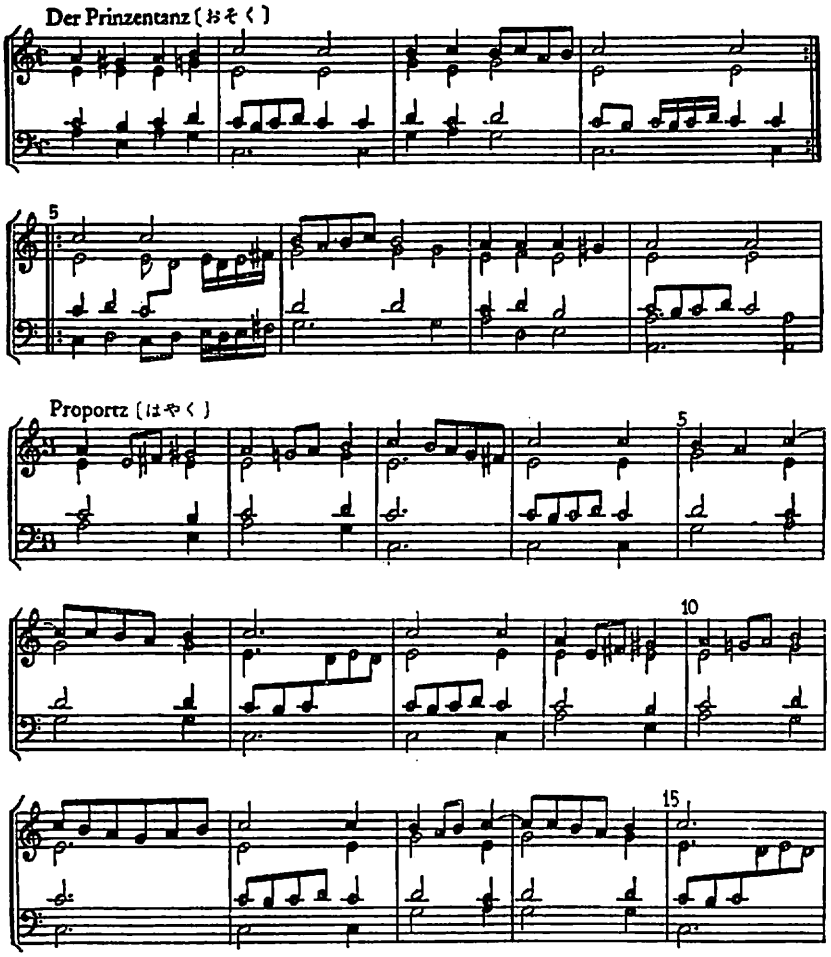
Wer das Töchterlein haben wil
ELIAS NICOLAUS AMMERBACH(1530頃-1597)
出典 *Orgel oder Instrument Tabulatur*;
ライプツィヒ 1571, f. J2v+J3



譜例 35

Lute Dances (c. 1550)

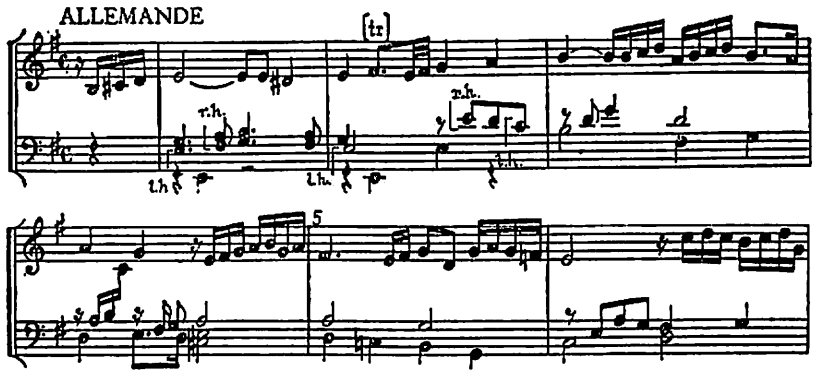
Der Prinzen-Tanz; Proportz

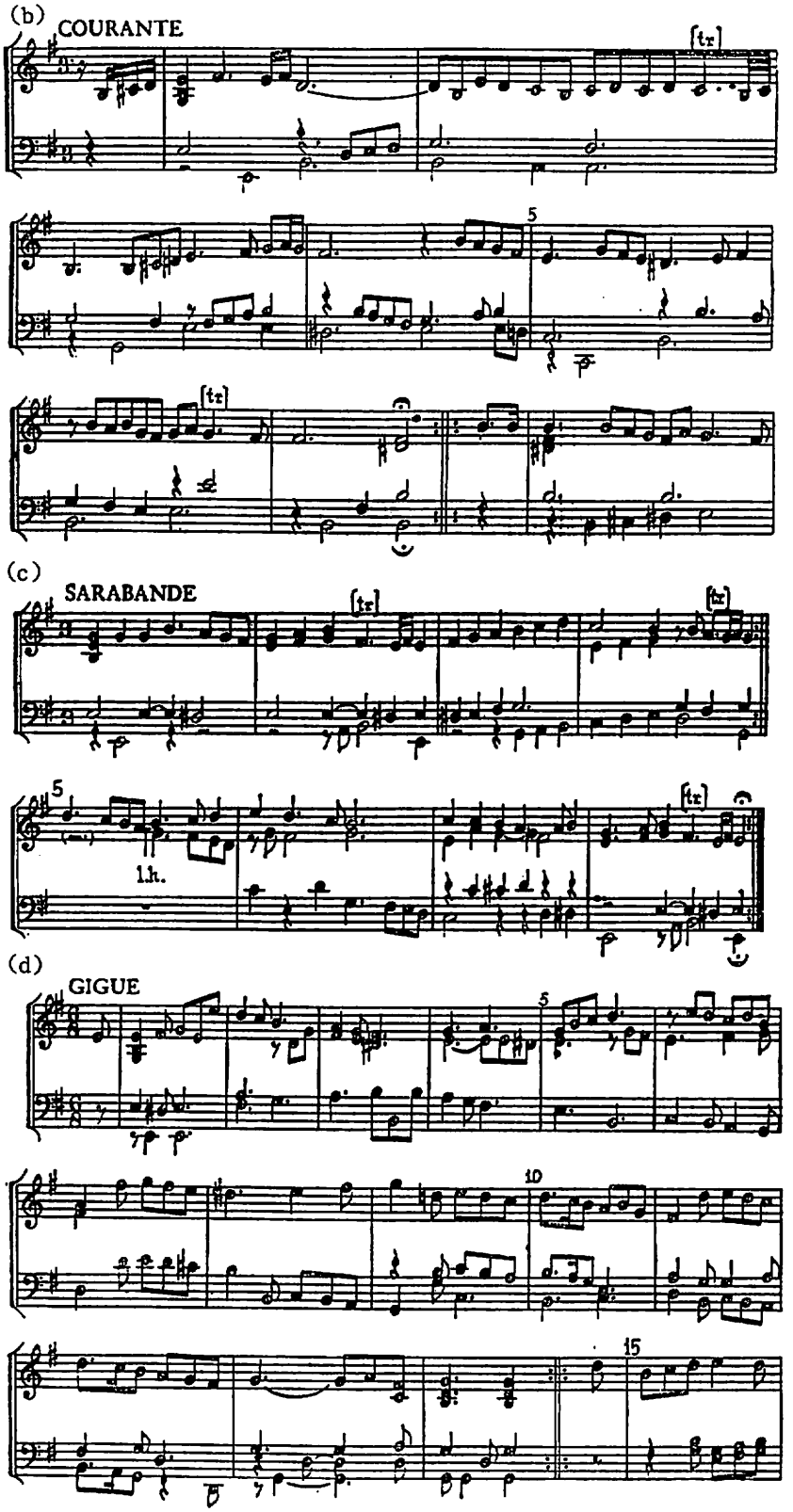


譜例 36

Johann Jakob Froberger (1616–1667)

(a) Suite in E Minor, for Clavichord



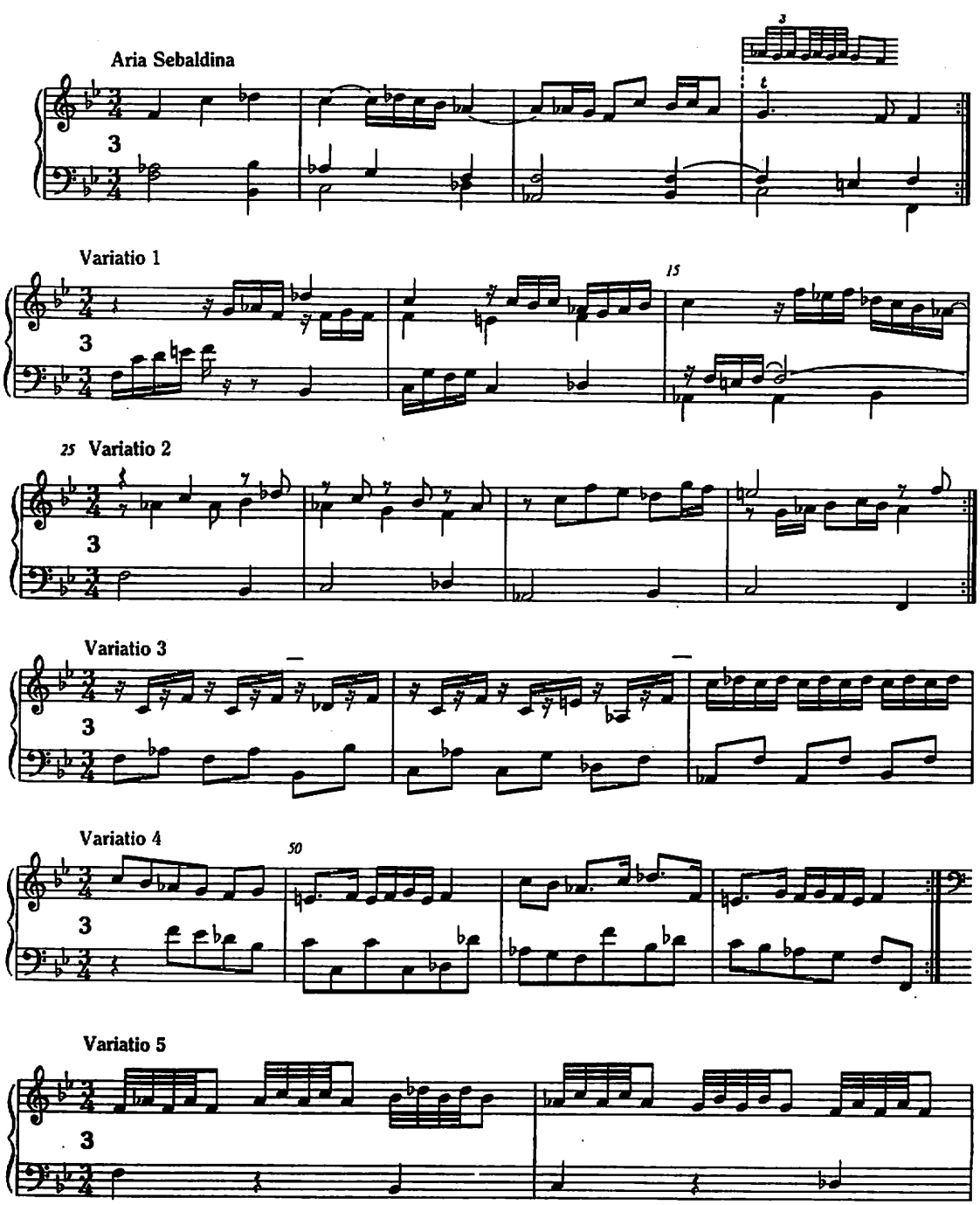

(b)
COURANTE
(c)
SARABANDE
1.h.
(d)
GIGUE

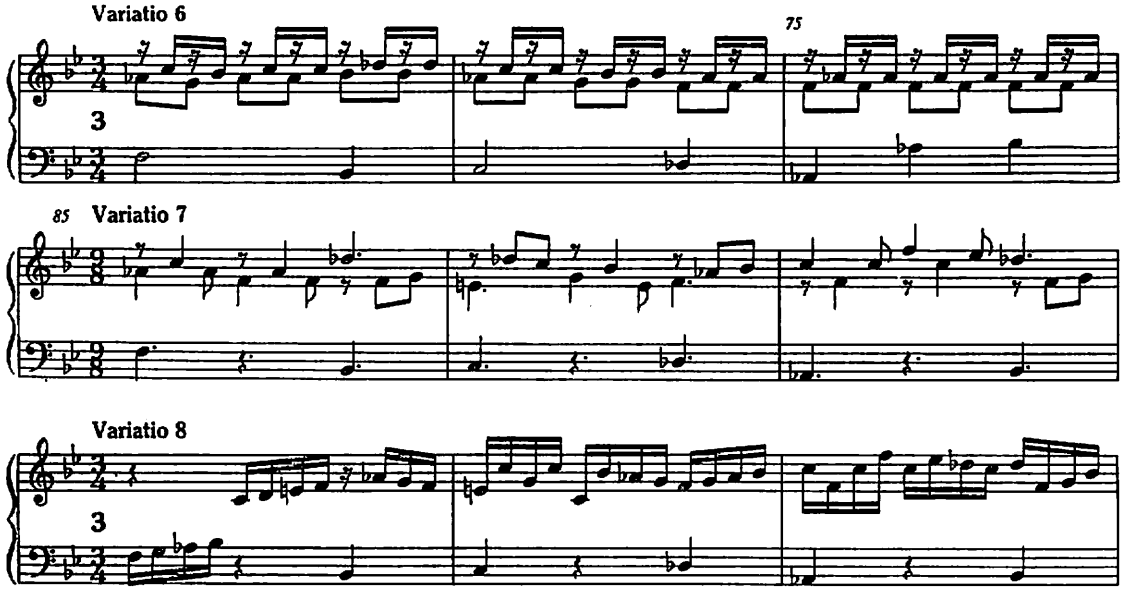
譜例 37

Aria sexta

JOHANN PACHELBEL (1653～1706)

出典　Hexachordum Apollinis; ニュルンベルク　1699年, 36ページ



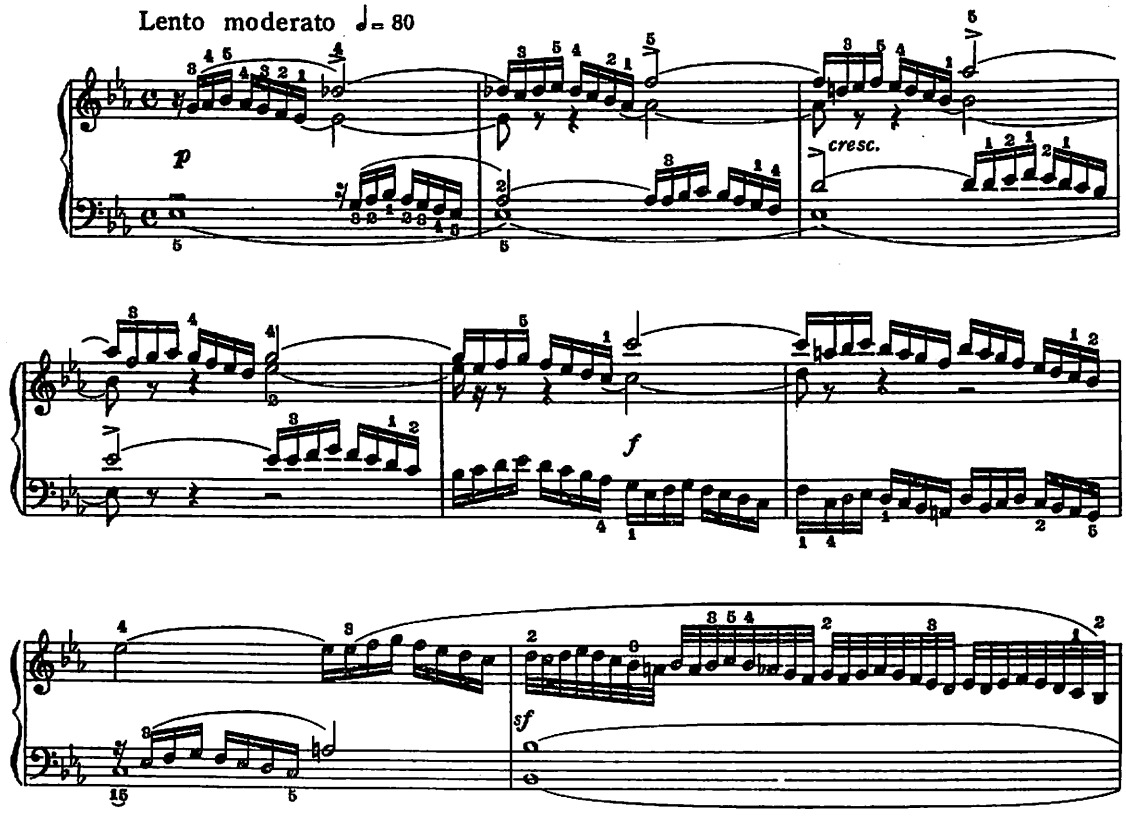


譜例 38

Wohltemperiertes Klavier I

Preludio 7.

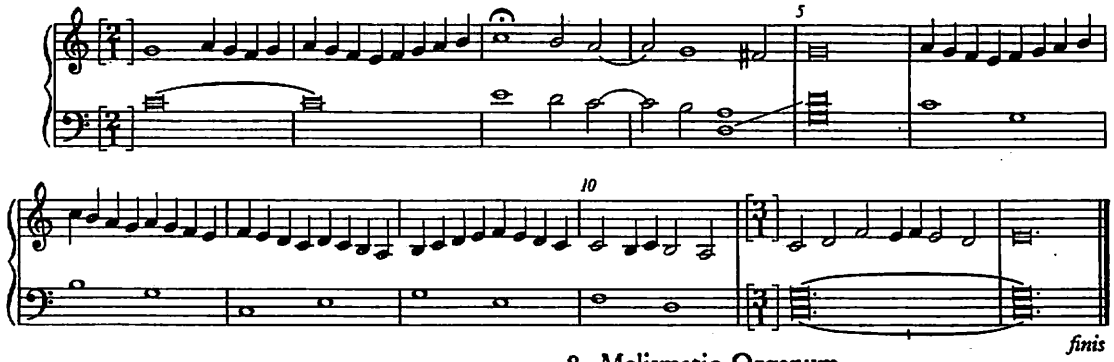
J. S. Bach



譜例 39

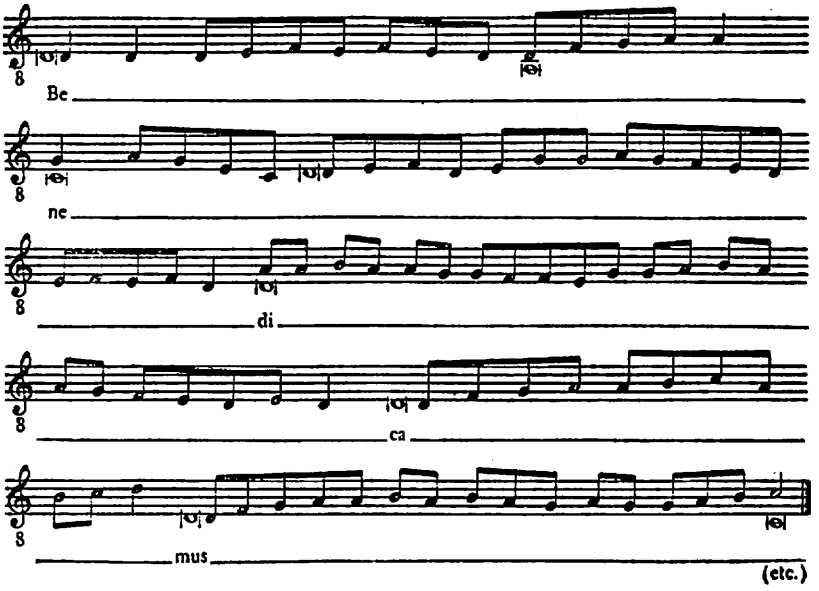
Praeambulum super C
作曲者不明（15 世紀中葉）
出典　ミュンヘン国立図書館，Cim. 352b, f. 119
（ブクスハイム・オルガン曲集），翻刻版

(a)

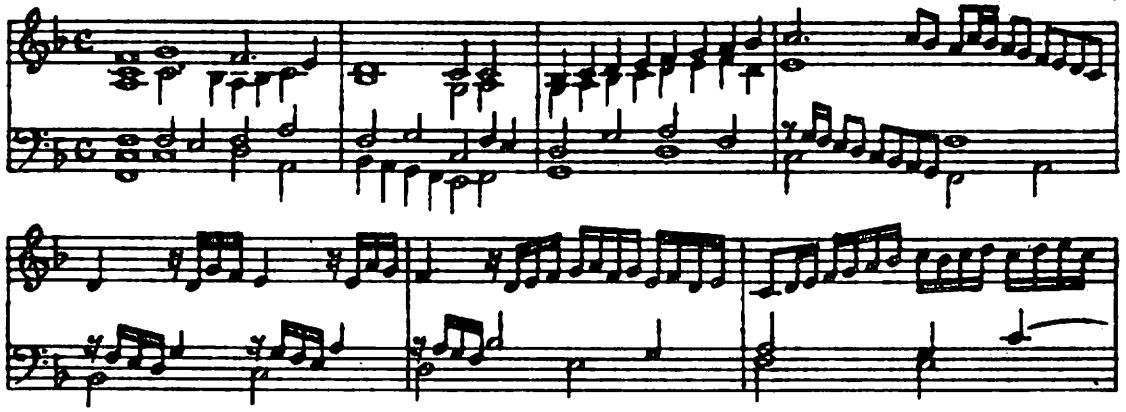


8. Melismatic Organum
School of St. Martial, *Benedicamus Domino*

(b)



(c) **Toccata sexti toni**　　**Girolamo Frescobaldi**
（1583～1643）

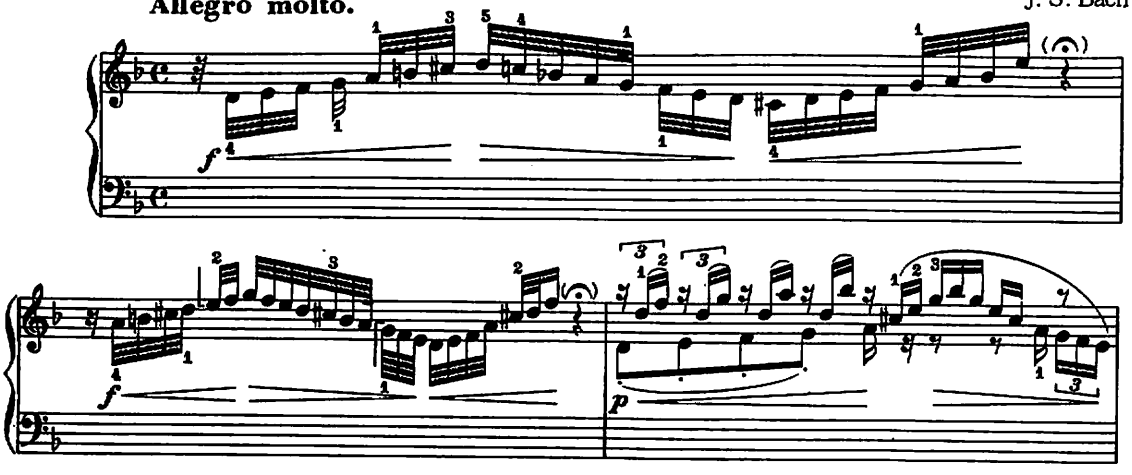


譜例40

Chromatische Phantasie und Fuge.

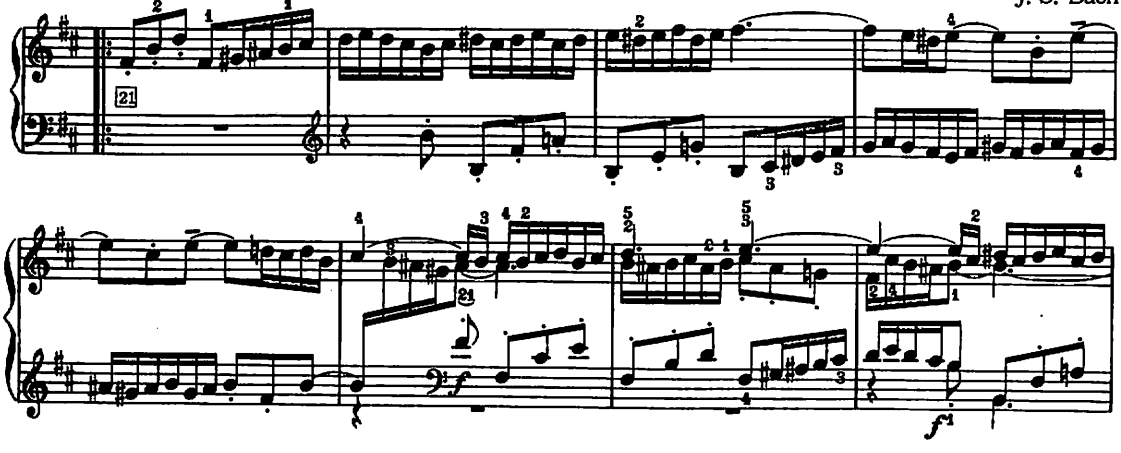
(a) **Phantasie.**
Allegro molto.

J. S. Bach



(b) Französische Ouvertüre

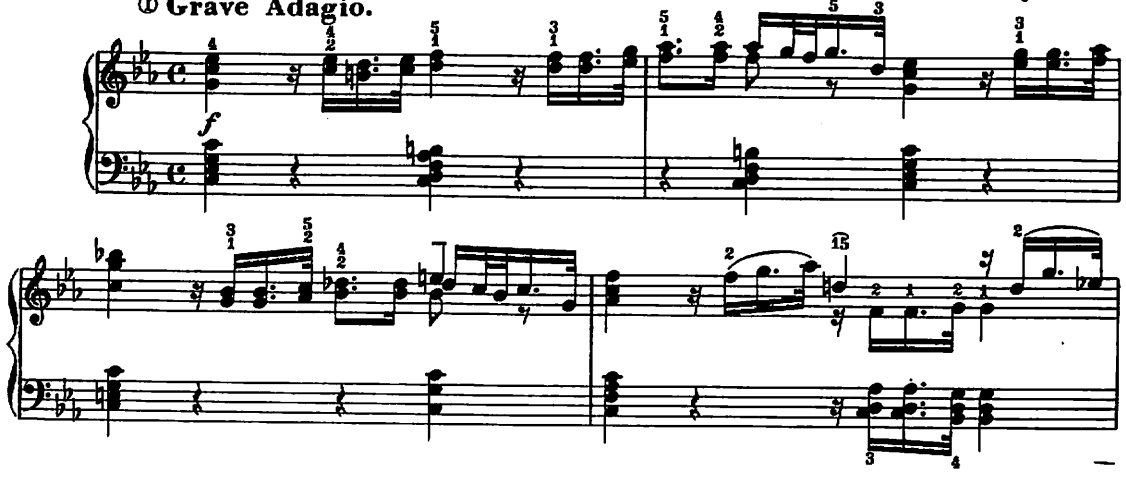
J. S. Bach



(c) **Sinfonia.**
① Grave Adagio.

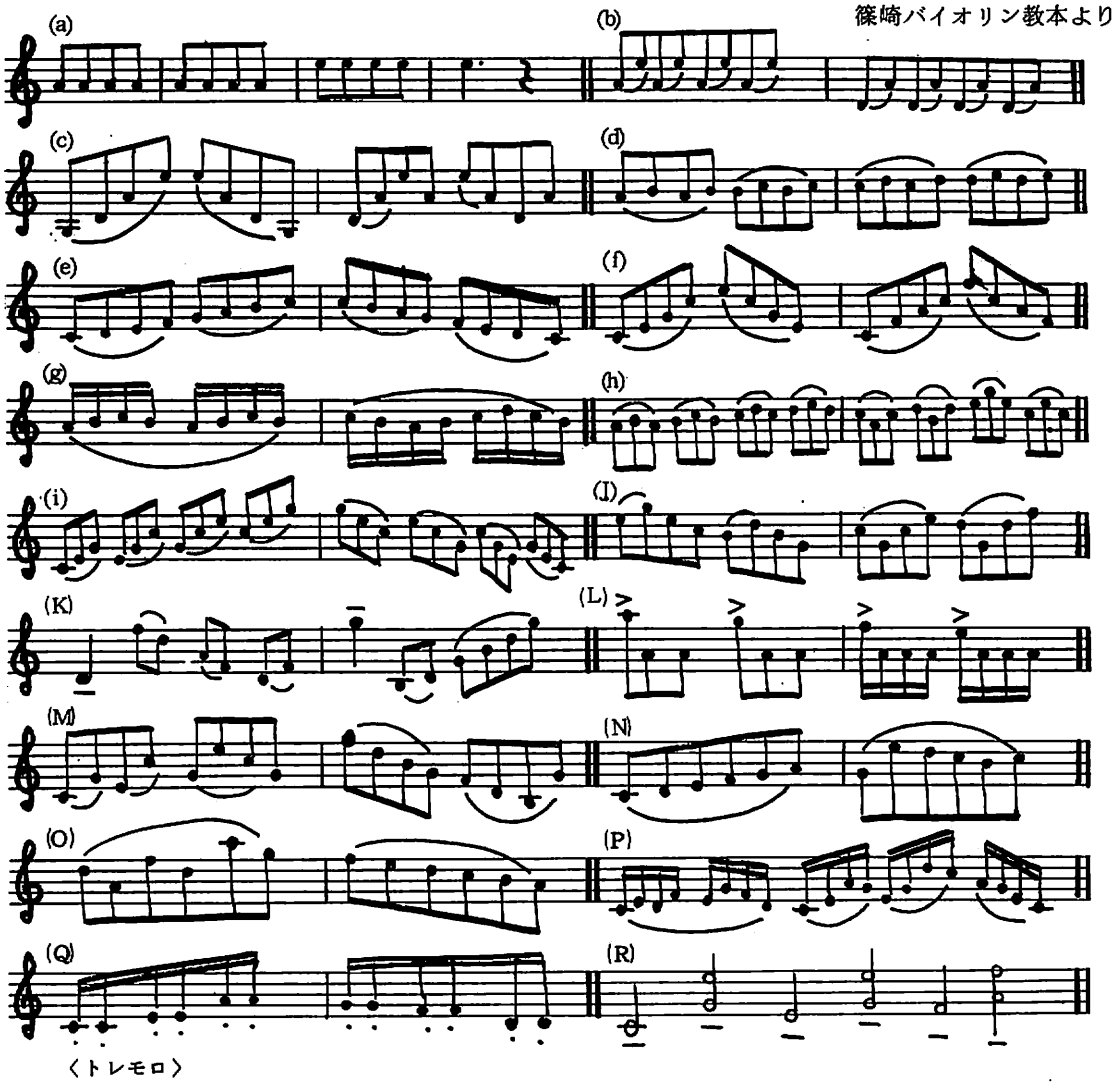
Partita II.

J. S. Bach



譜例41

篠崎バイオリン教本より

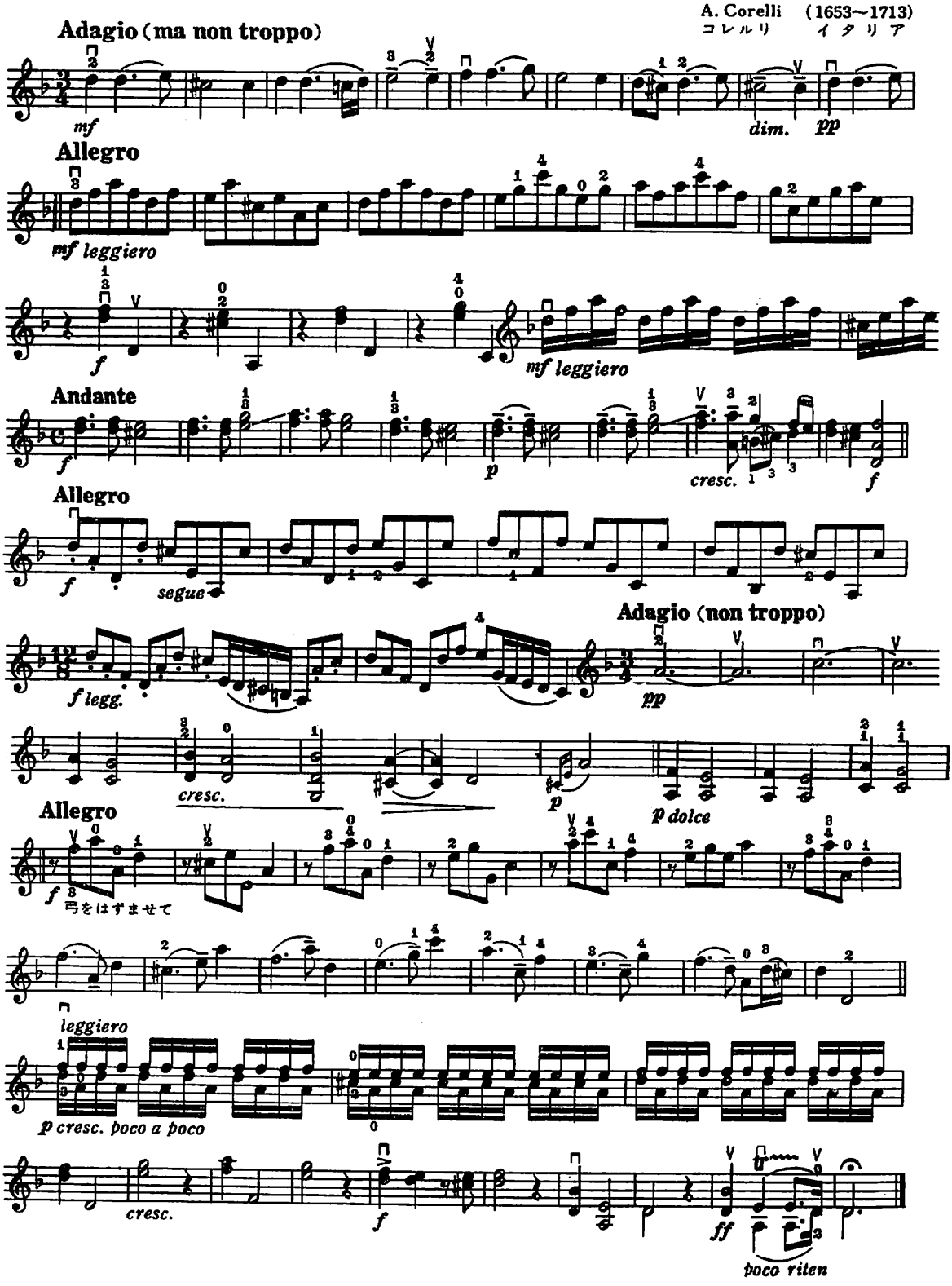


1巻 a
2巻 b. c. d. e. f
3巻 g. h. i. j. K. L. M. O. P. Q
4巻 R

譜例42

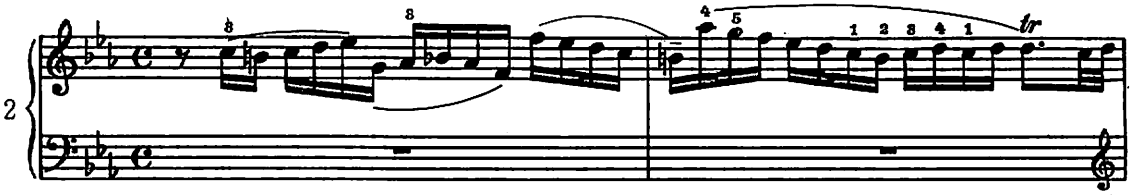
ラ・フォリア

A. Corelli　(1653～1713)
コレルリ　イタリア

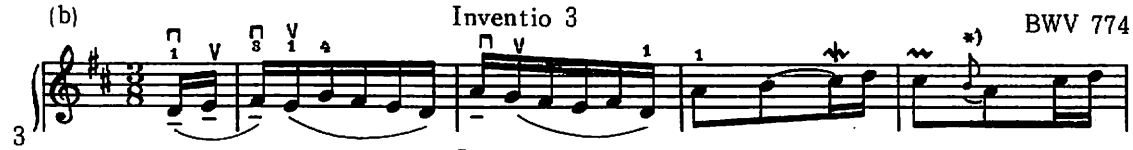


譜例 43

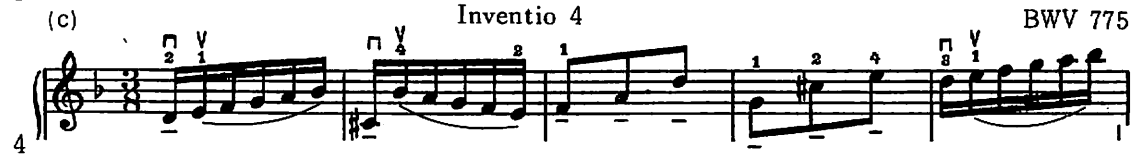
(a) Inventio 2 — J. S. Bach, BWV 773



(b) Inventio 3 — BWV 774



(c) Inventio 4 — BWV 775



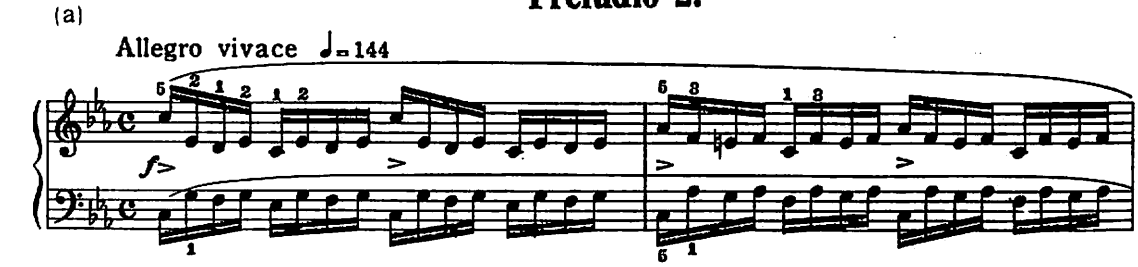
譜例 44

Wohltemperiertes Klavier I

Preludio 2.

J. S. Bach

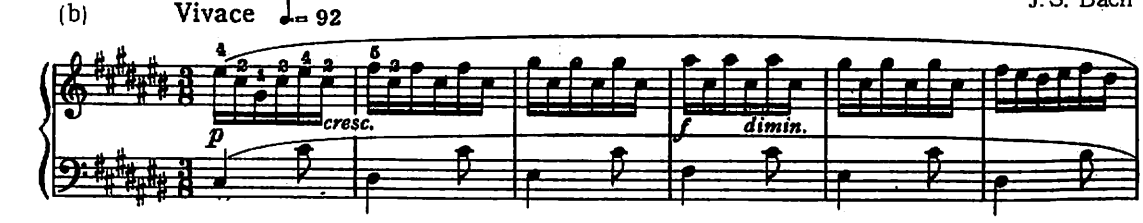
(a) Allegro vivace ♩= 144



Preludio 3.

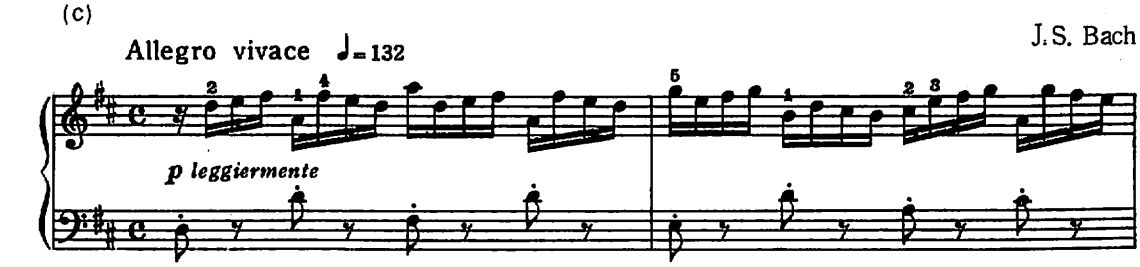
J. S. Bach

(b) Vivace ♩= 92



Preludio 5.

(c) Allegro vivace ♩= 132 — J. S. Bach

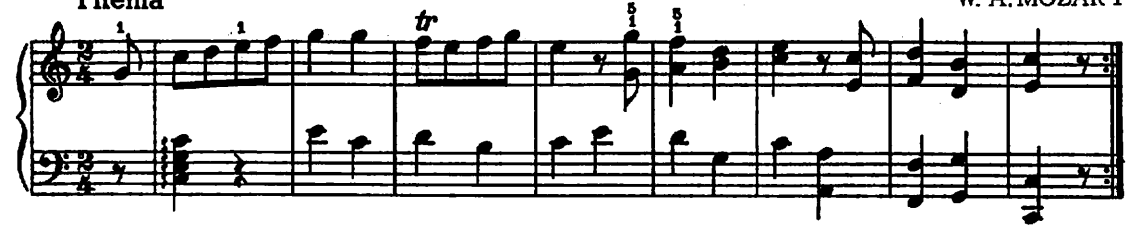


譜例 45

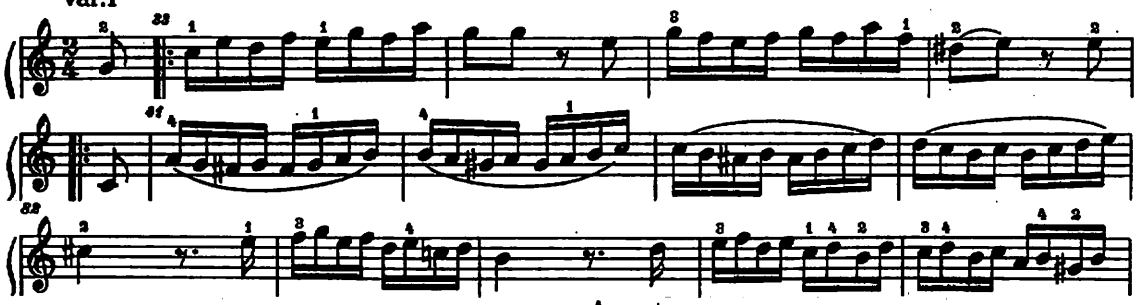
Neun Variationen
K. 264

Thema

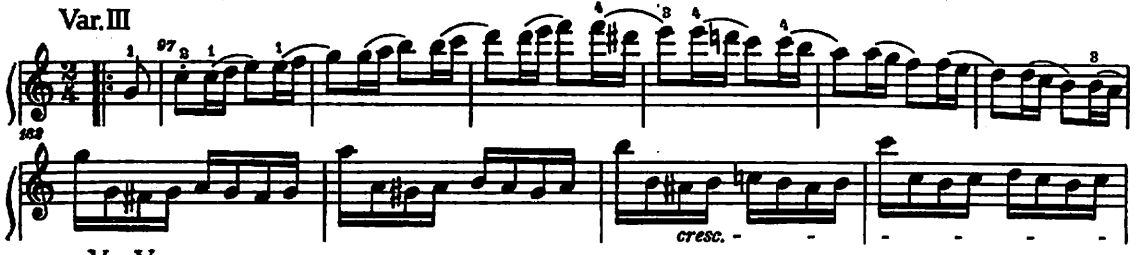
W. A. MOZART



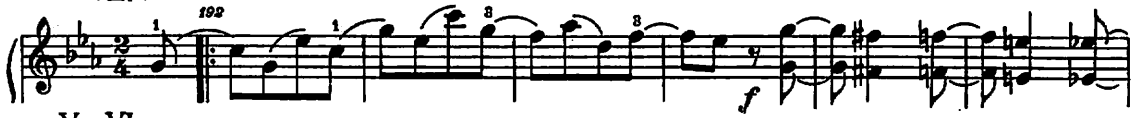
Var. I



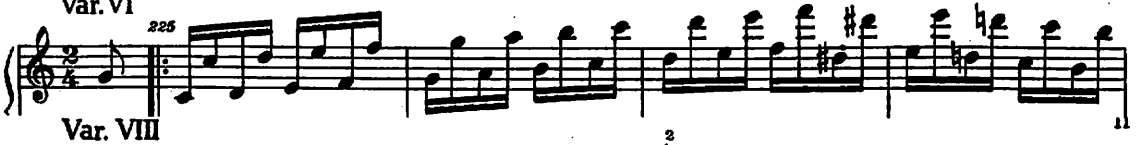
Var. III



Var. V

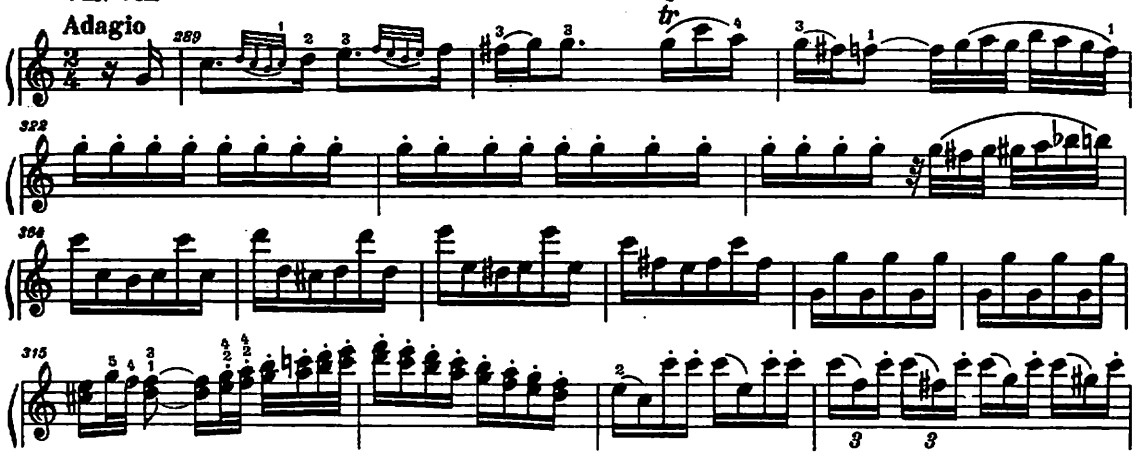


Var. VI



Var. VIII

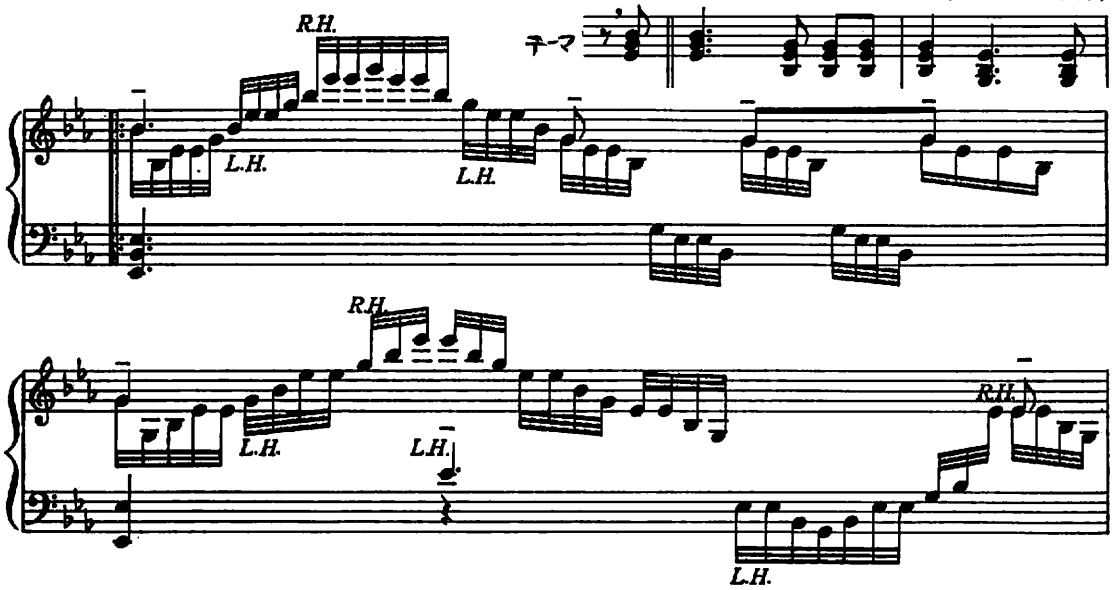
Adagio



譜例 46

Der Lindenbaum

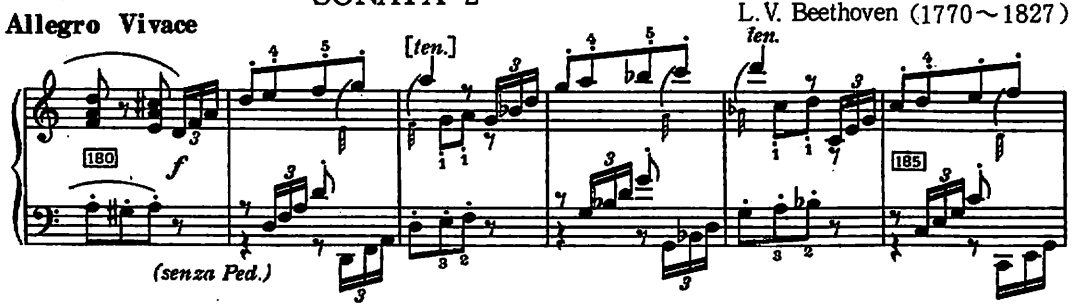
〈Josef Molnar 編曲〉 F. schubert
（1797～1828）



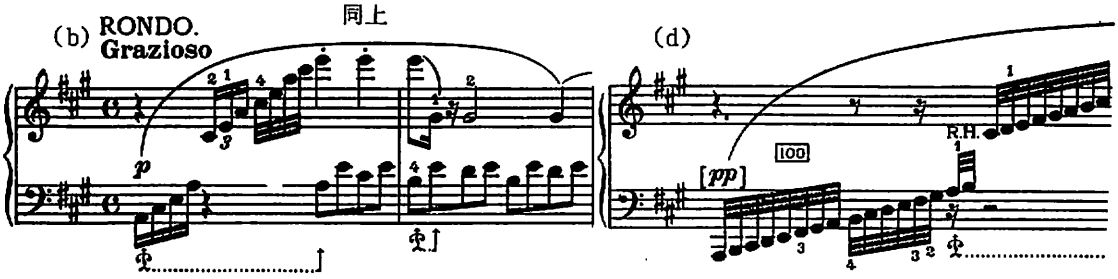
譜例 47（a）

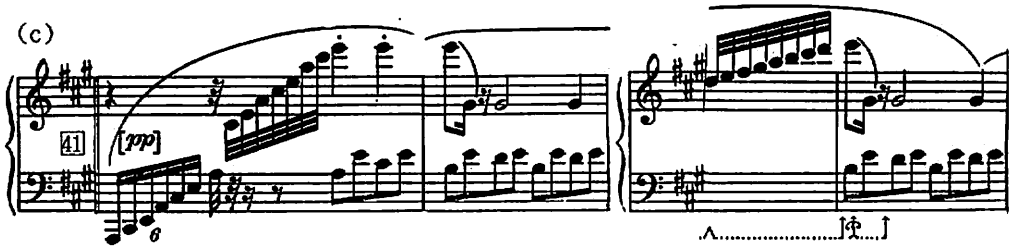
SONATA 2

Op. 2の2
L.V. Beethoven（1770～1827）

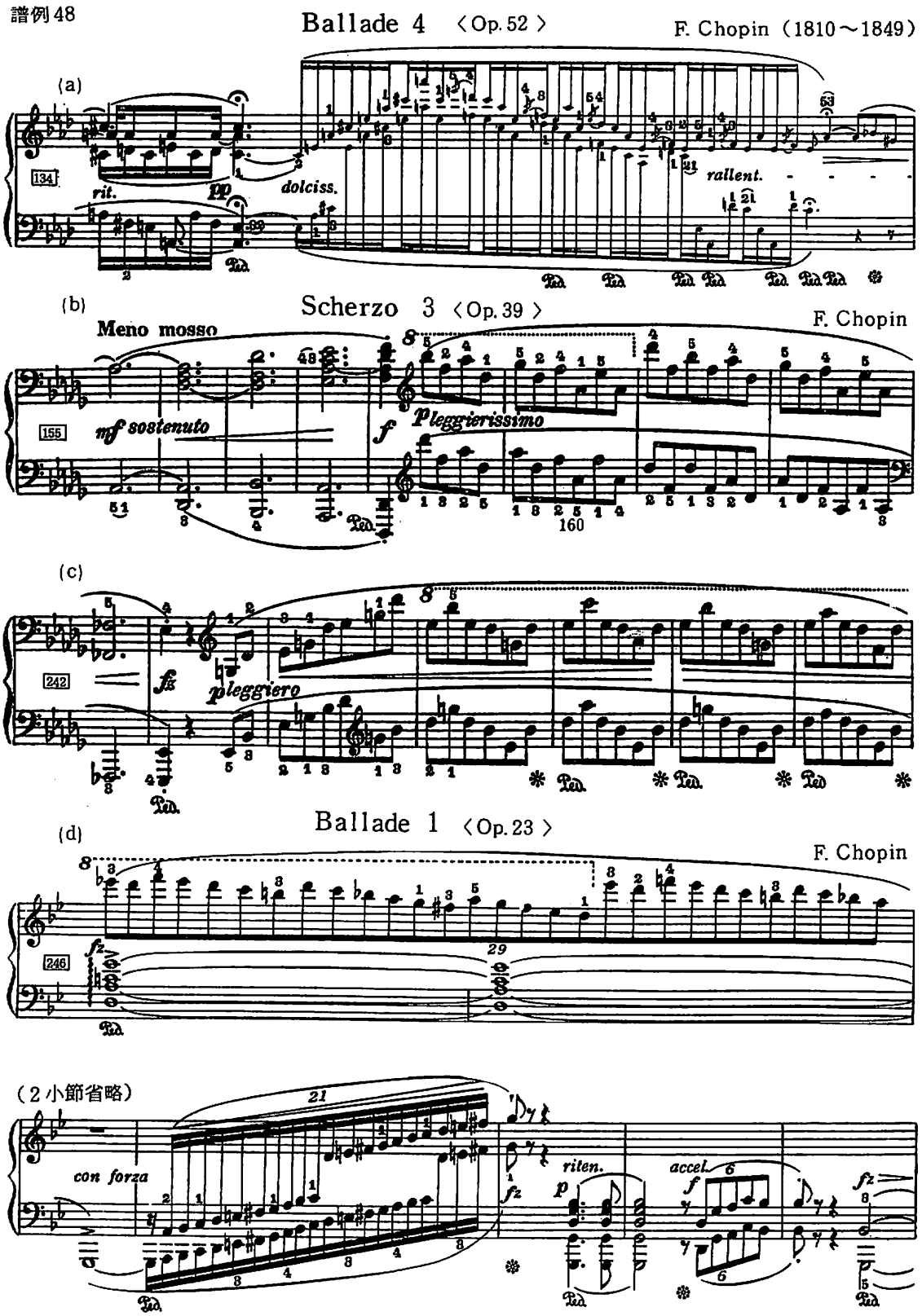


同上





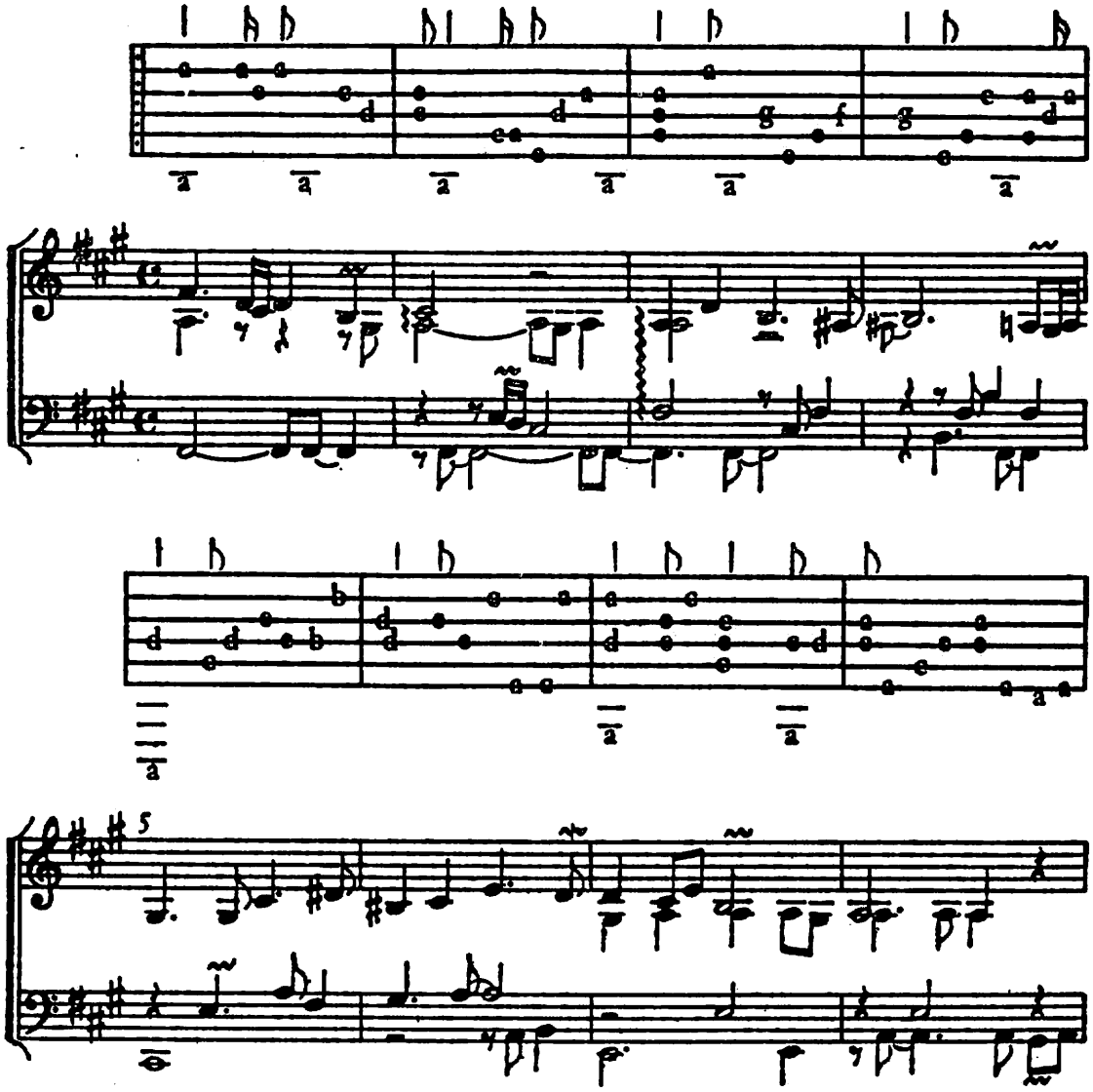
譜例48


Ballade 4 〈Op. 52〉
F. Chopin (1810～1849)
(a)
134
rit.
pp
dolciss.
rallent.
(b)
Scherzo 3 〈Op. 39〉
F. Chopin
Meno mosso
155
mf sostenuto
f
pleggierissimo
160
(c)
242
fz
pleggiero
(d)
Ballade 1 〈Op. 23〉
F. Chopin
246
fz
29
(2小節省略)
21
con forza
riten.
accel.
f
p
f2

譜例49

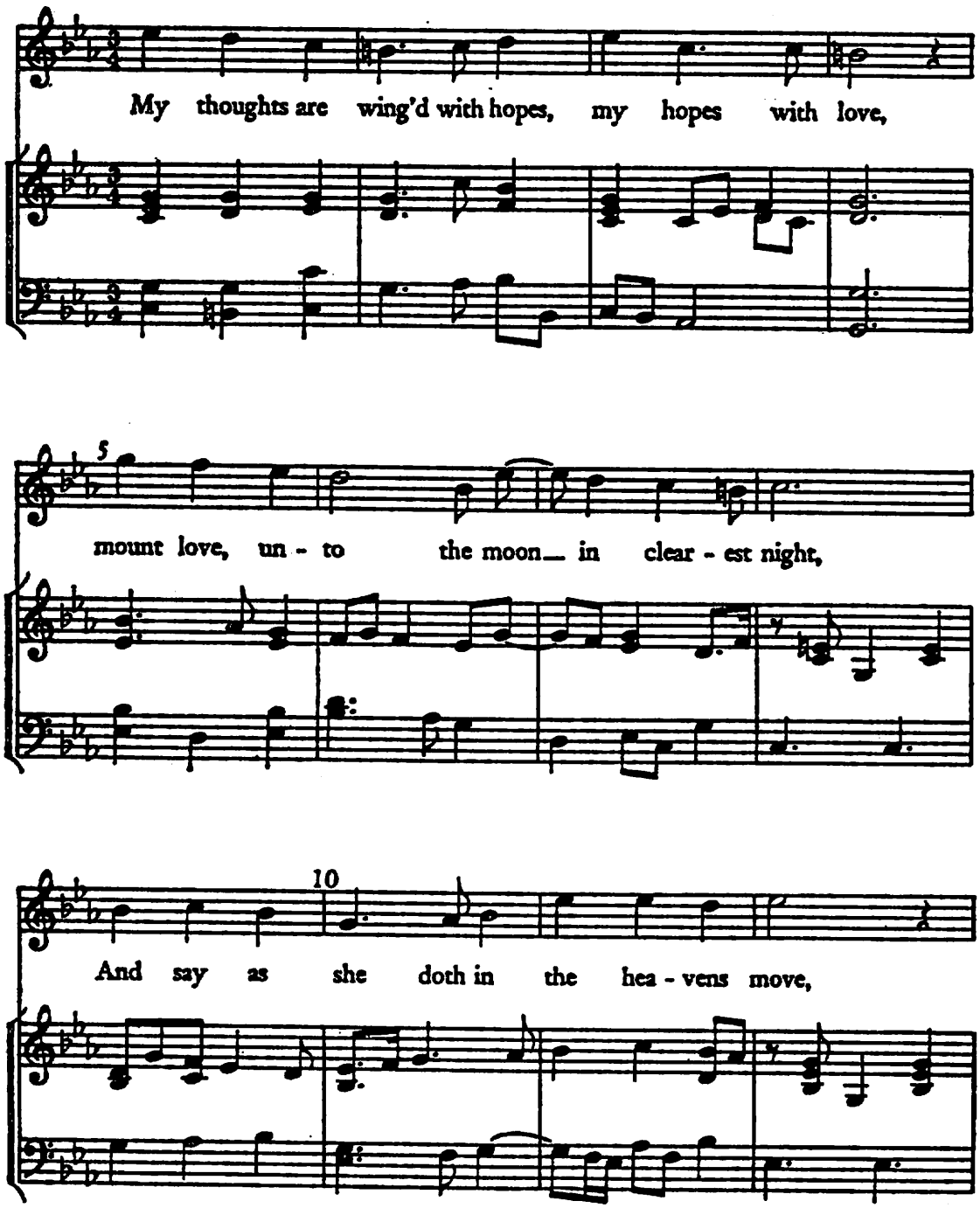
39. Denis Gaultier (*ca.* 1603–1672)

Lute Piece, *Tombeau de Mademoiselle Gaultier*



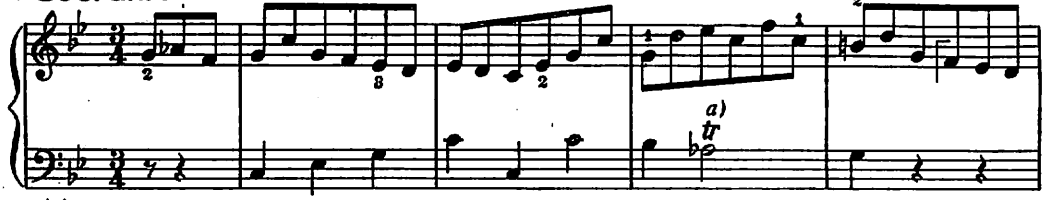
譜例 50

34. John Dowland (1563–1626)
Lute Ayre, *My Thoughts Are Wing'd With Hope*

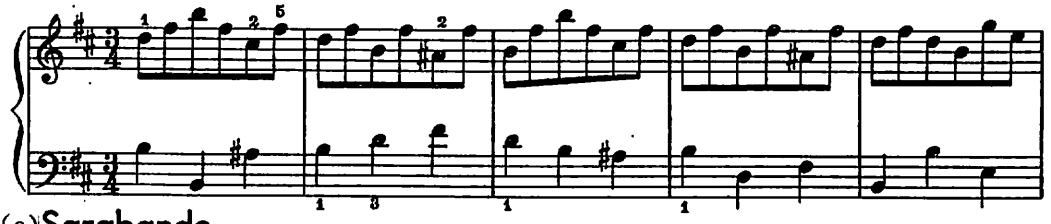


譜例51　Die klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach

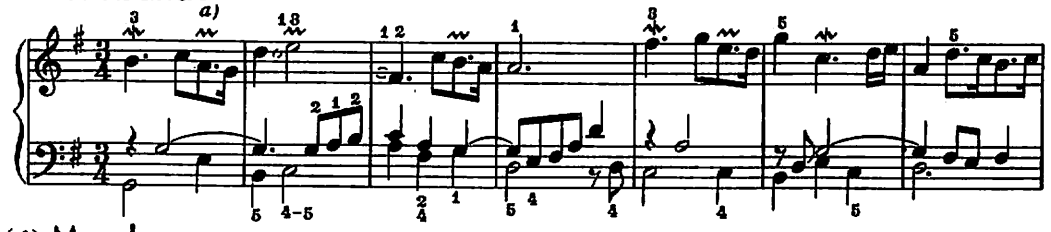
(a) Courante　J.S.Bach



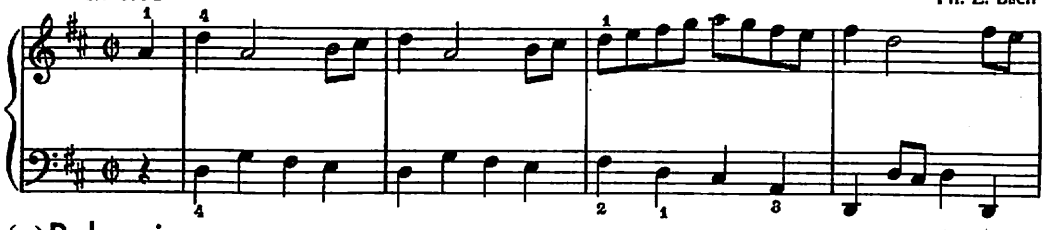
(b) Menuet



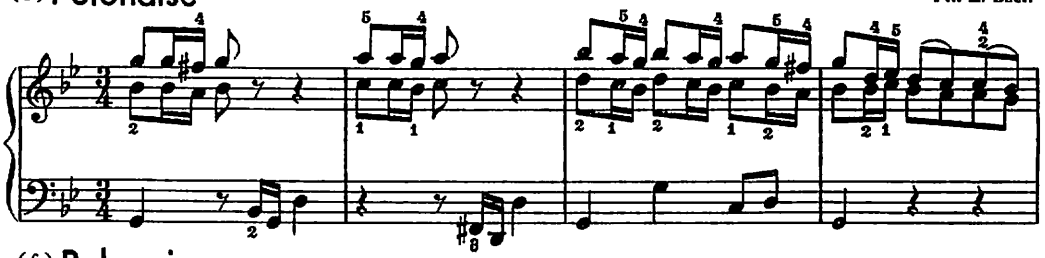
(c) Sarabande



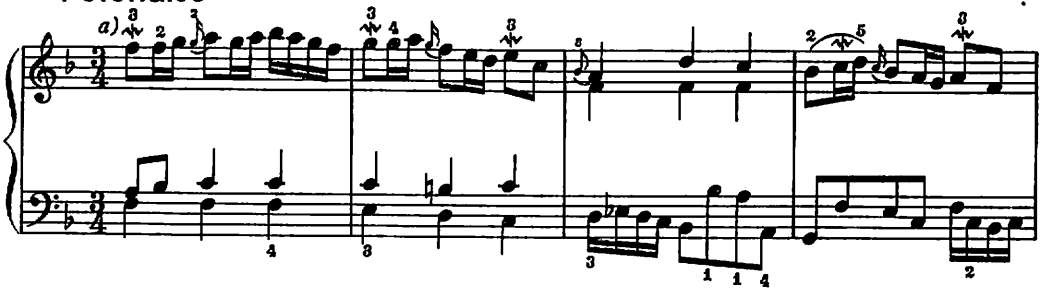
(d) Marche　Ph. E. Bach



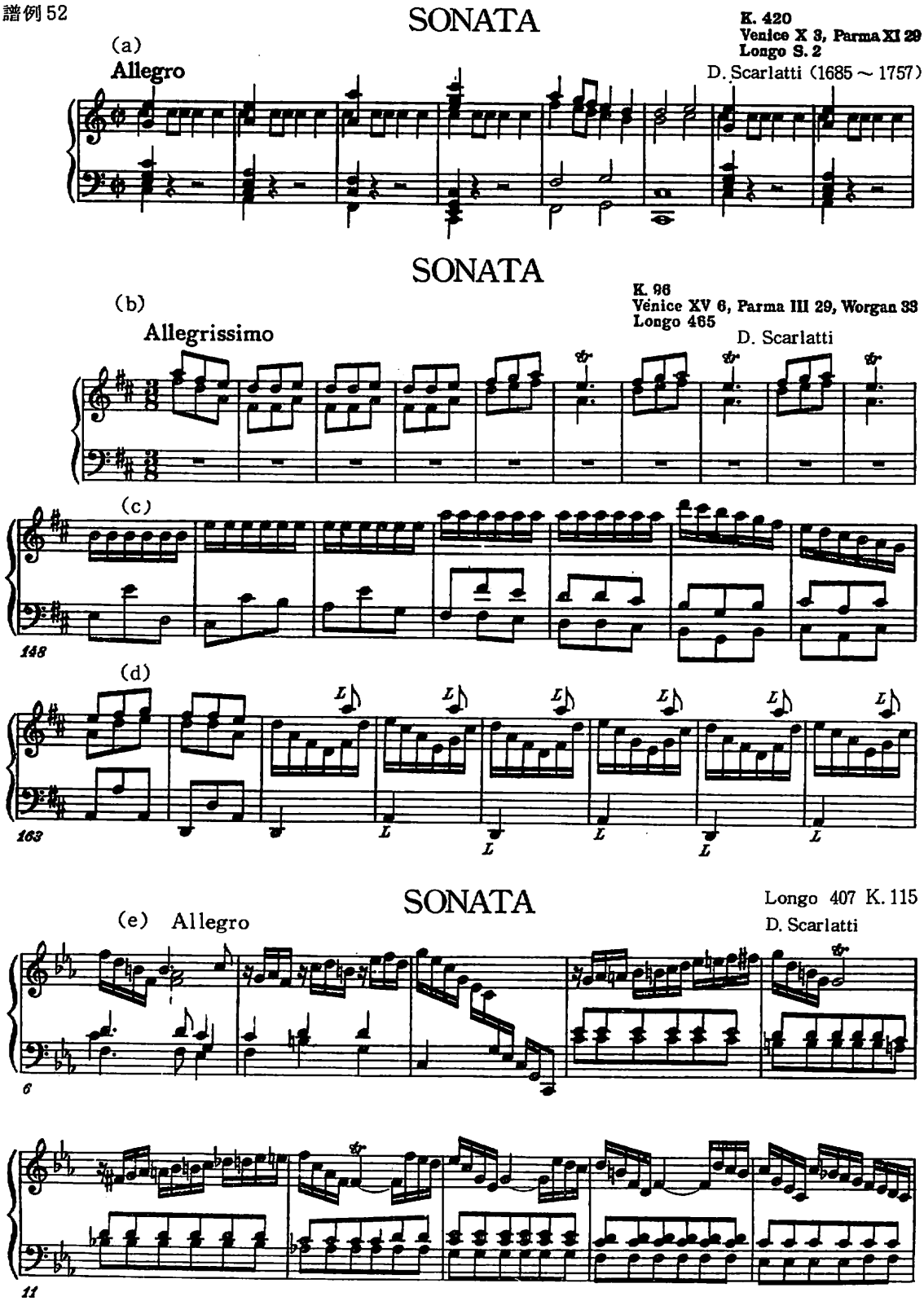
(e) Polonaise　Ph. E. Bach



(f) Polonaise



譜例52


SONATA
K. 420
Venice X 3, Parma XI 29
Longo S. 2
D. Scarlatti (1685 ~ 1757)
(a)
Allegro
SONATA
K. 96
Vénice XV 6, Parma III 29, Worgan 33
Longo 465
D. Scarlatti
(b)
Allegrissimo
(c)
148
(d)
163
SONATA
Longo 407 K. 115
D. Scarlatti
(e) Allegro
6
11

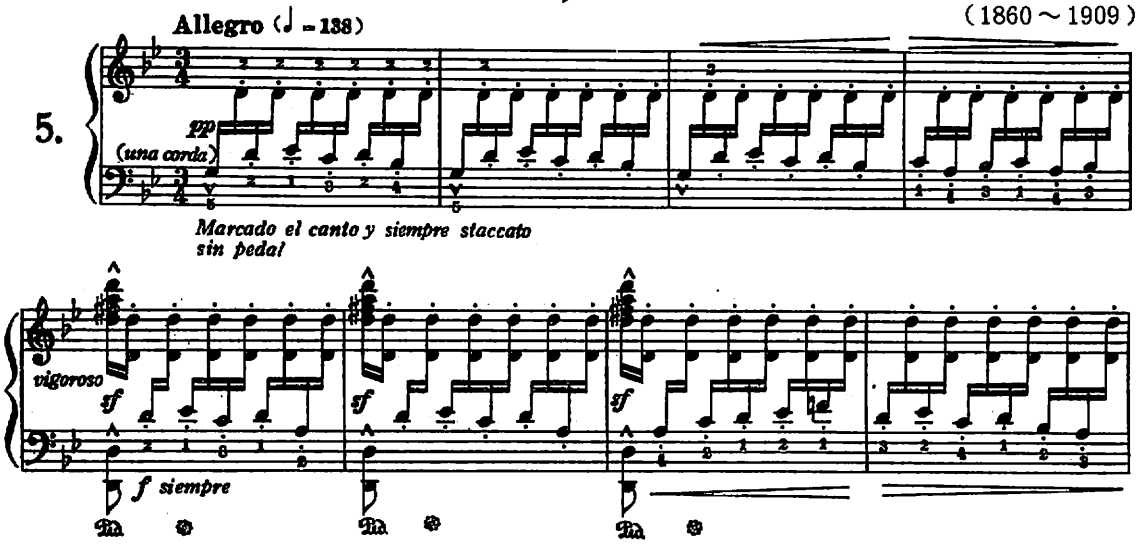
譜例53

＜Suite Espanõla＞

Asturias - Leyenda

アストゥリアス

I. Albeńiz
（1860～1909）



譜例54

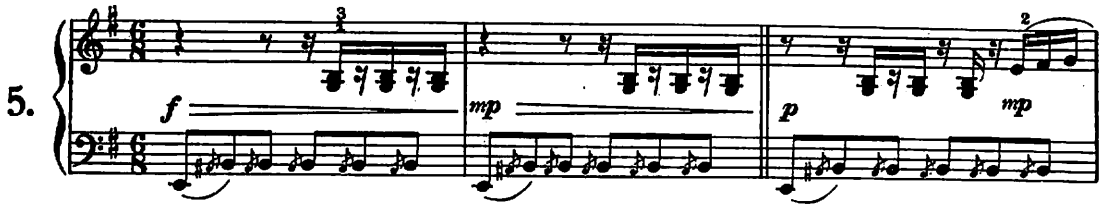
Andaluza

アンダルーサ

＜Danzas Espanõlas＞

Andantino quasi Allegretto

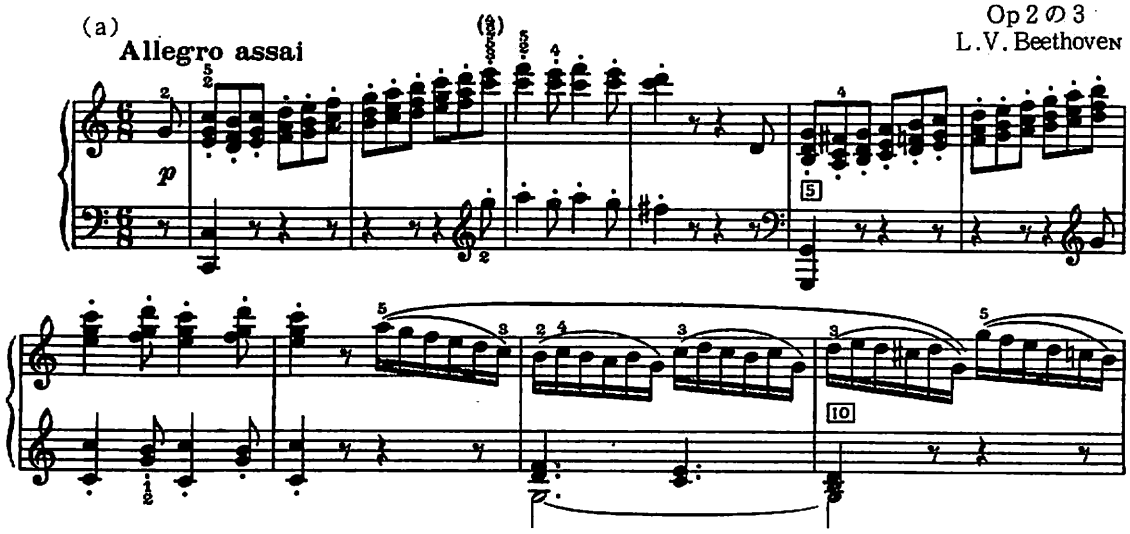
E. Granados（1867～1916）



譜例55

SONATA 3

Op 2の3
L.V. Beethoven

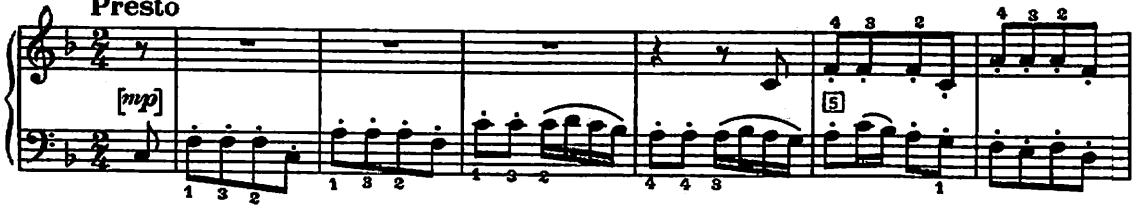


SONATA 6

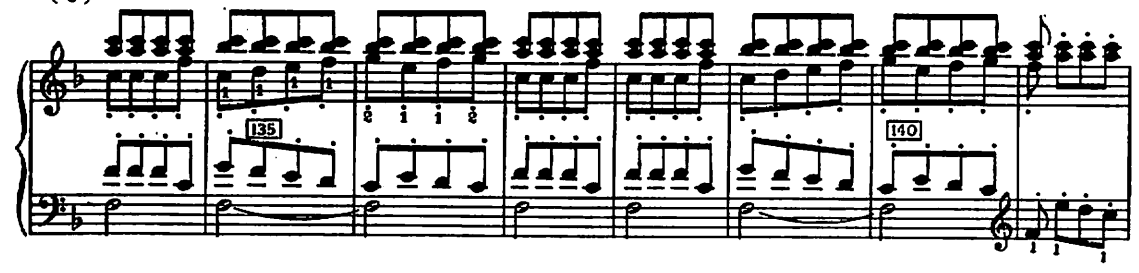
Op 10 の 2
L.V. Beethoven

(b)

Presto



(c)

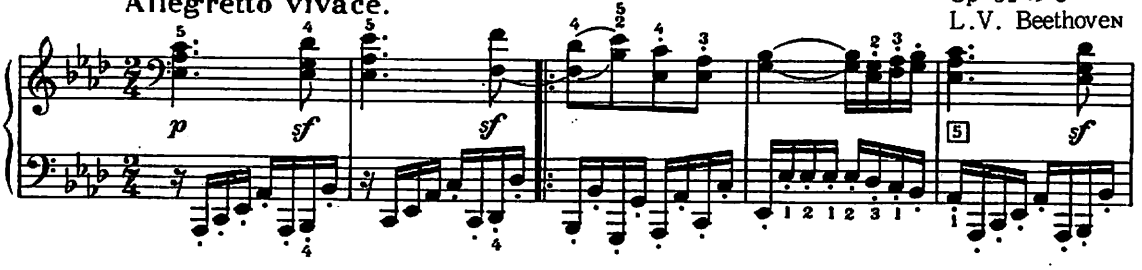


SONATA 18

(d)

SCHERZO.
Allegretto vivace.

Op 31 の 3
L.V. Beethoven

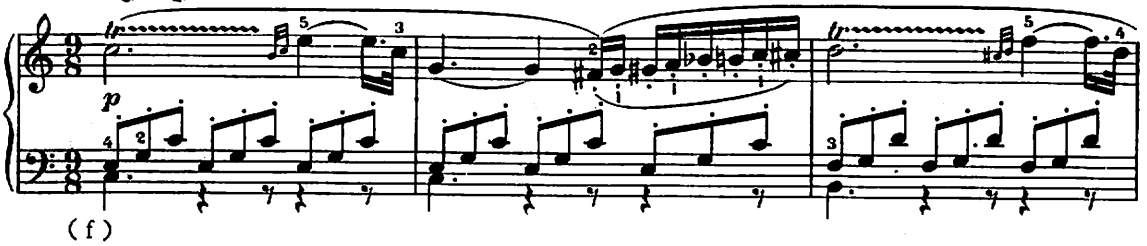


SONATA 16

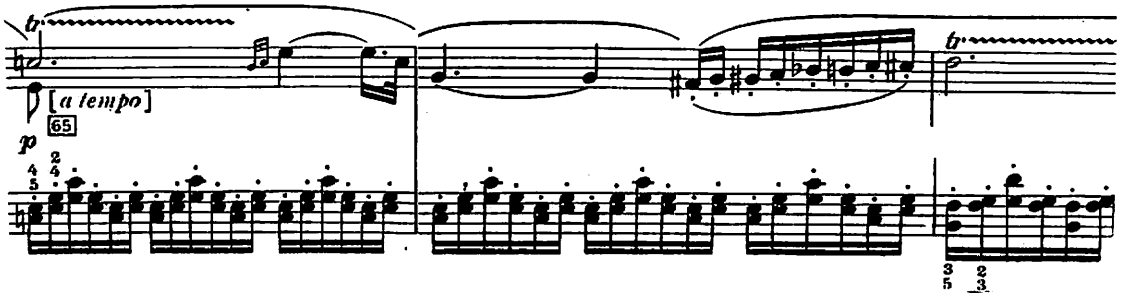
(e)

Adagio grazioso.

Op 31 の 1
L.V. Beethoven



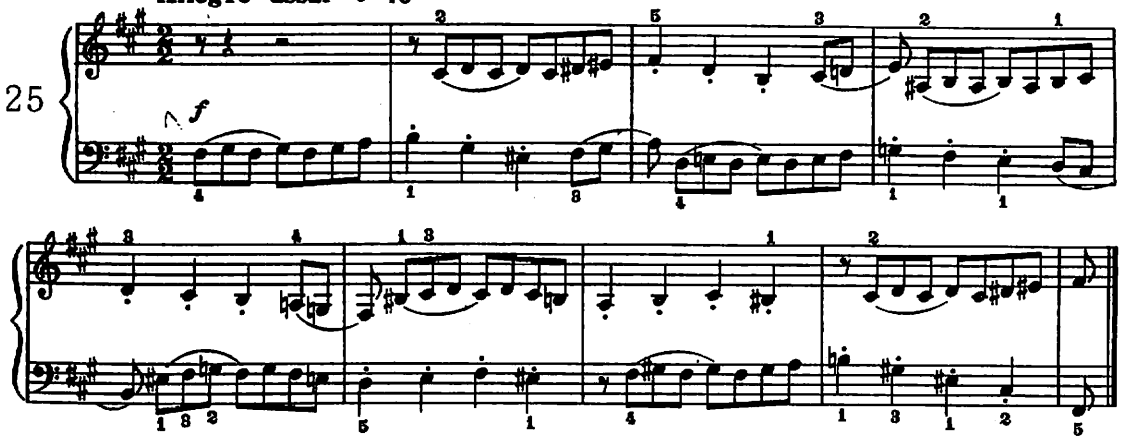
(f)



譜例 56

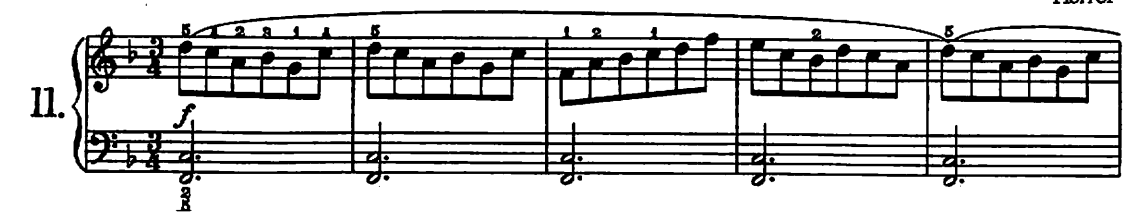
36 Zweistimmige Kanons für Klavier

(a) **Allegro assai** ♩= 76 K. Pringsheim

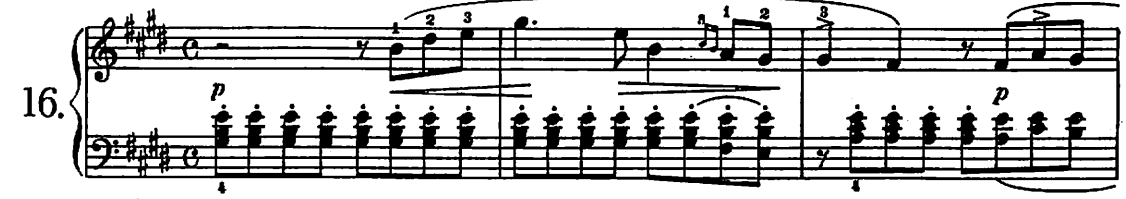


25 Etüden zur bildung des gefühls fur musikalischen Rhythmus und ausdruck Op47

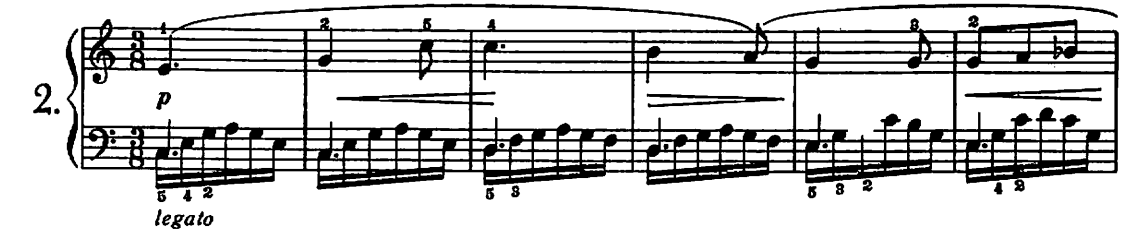
(b)I **Molto vivo** ♩= 84 Heller



(b)II **Andantino** ♩ = 84 Heller

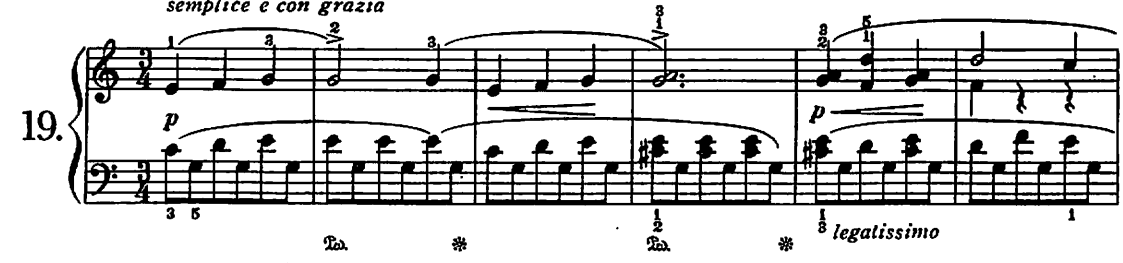


(b)III **Andante** ♩. = 36 Heller



(b)IV **Con moto** ♩ = 92 Heller

semplice e con grazia

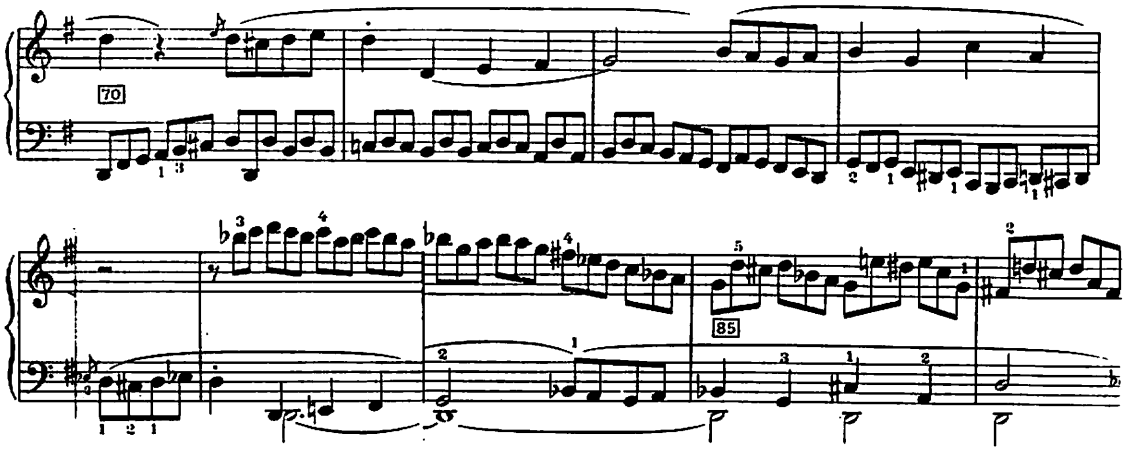


(c)

Rondo
Allegretto

SONAT 16

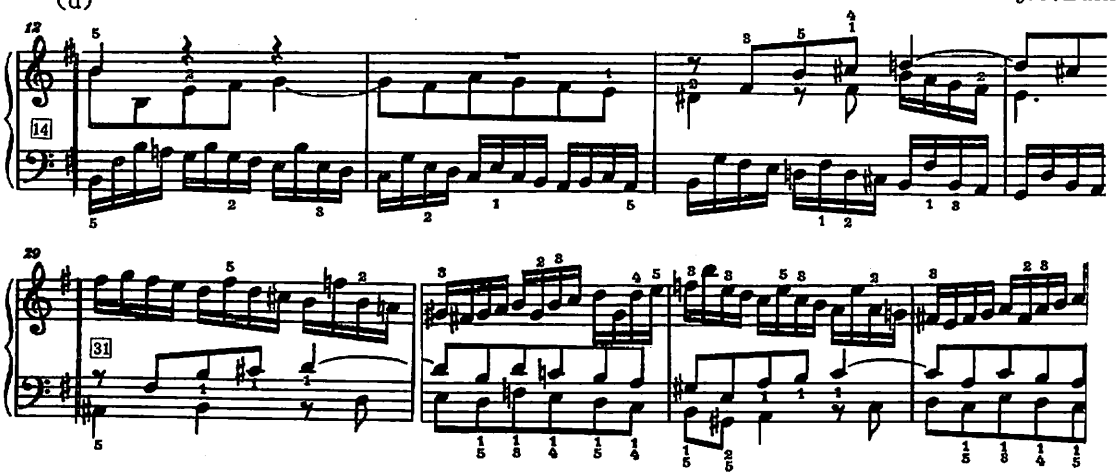
Op 31 の 1
L.V. Beethoven



Sinfonia 7

BWV 793
J.S. Bach

(d)



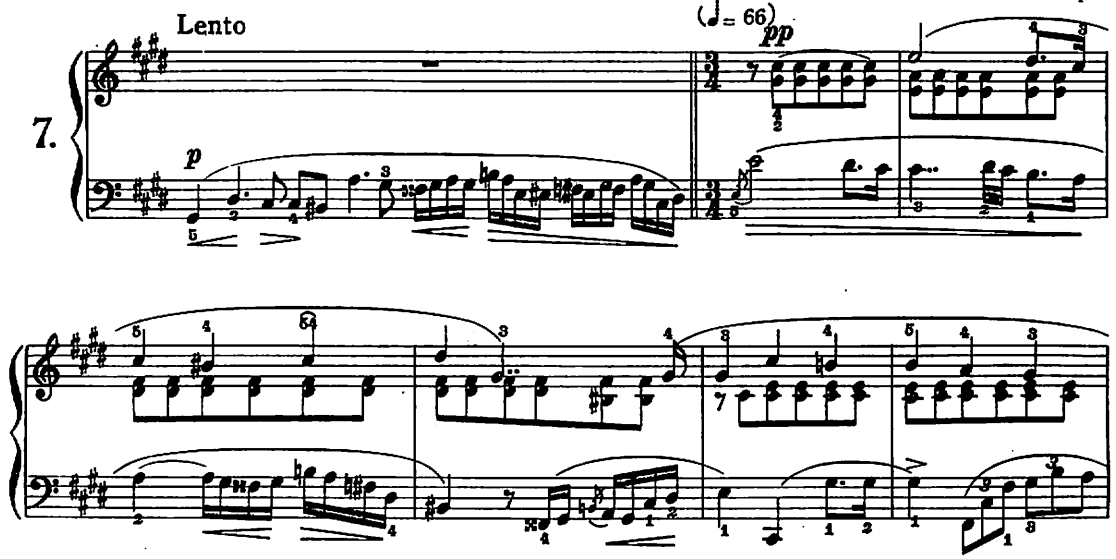
譜例57

Etüden Op 25

F. Chopin

Lento

(♩= 66)

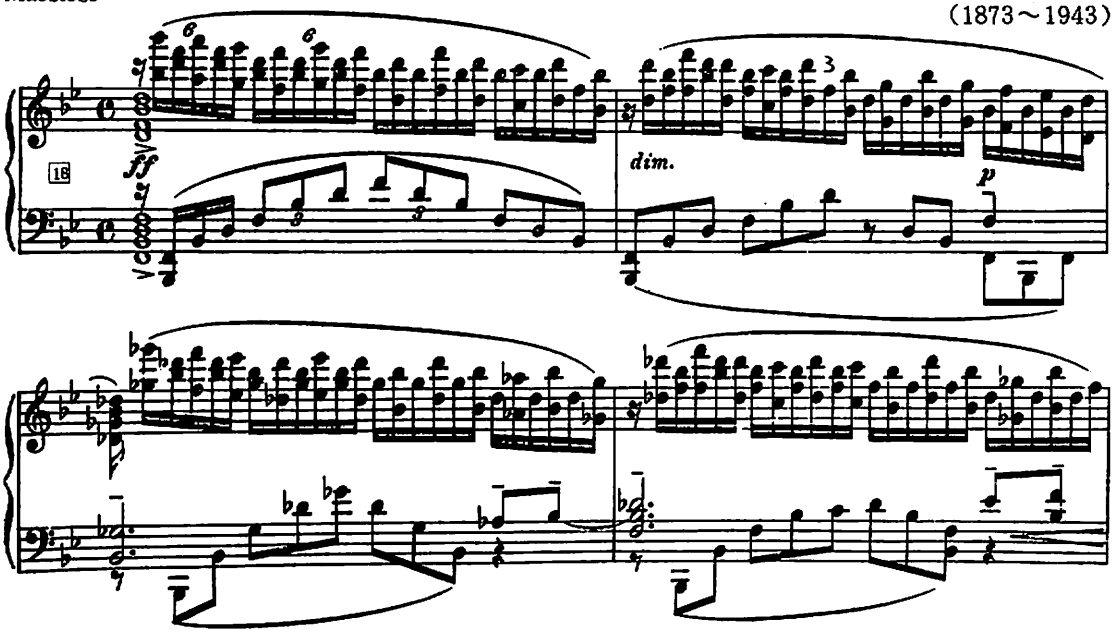


譜例58

prélude

Op23の2
S. Rachmaninoff
（1873～1943）

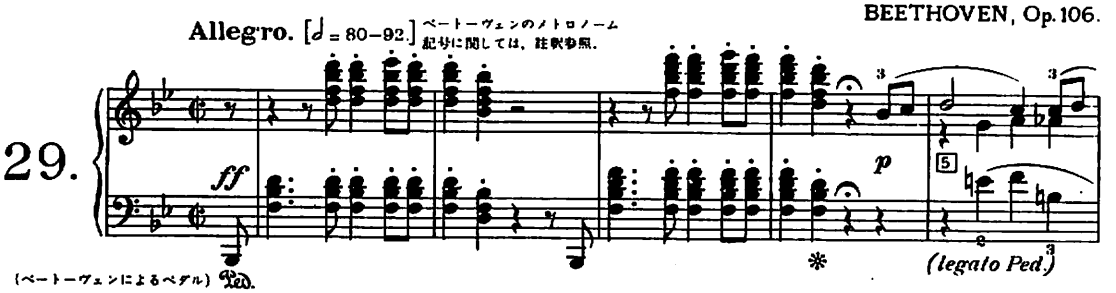
Maestoso



譜例 59

SONATA
in B flat.
(Für das Hammerclavier.)

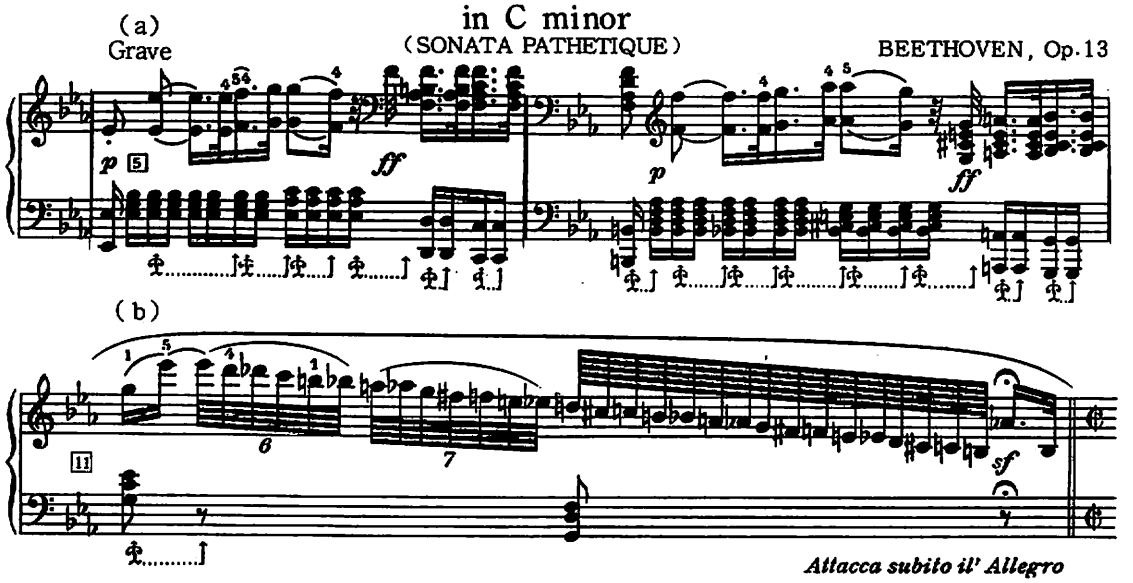
BEETHOVEN, Op. 106.



譜例 60

SONATA
in C minor
(SONATA PATHETIQUE)

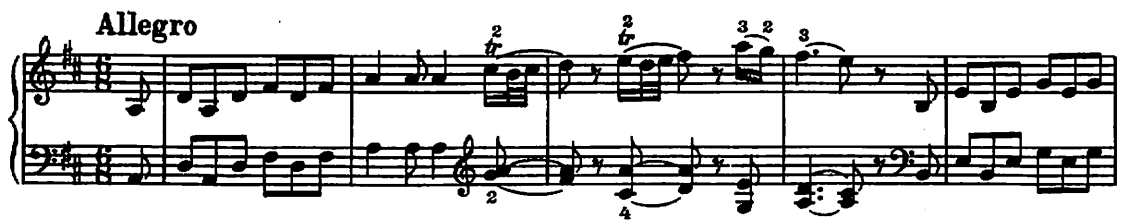
BEETHOVEN, Op. 13



譜例 61

SONATE
KV 576
Juli 1789, Wien

W. A. MOZART

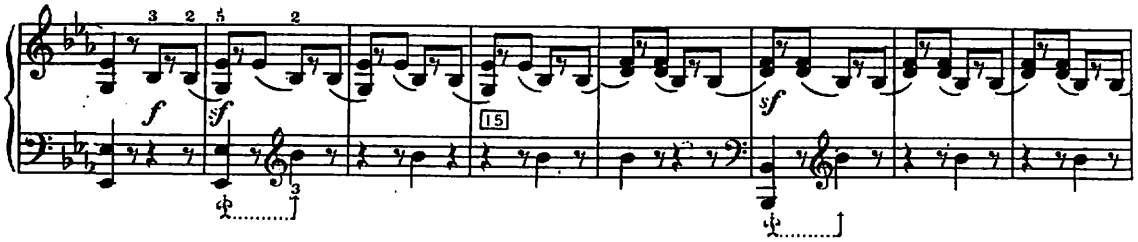


譜例 62

SONATA 18

Op. 31 の 3
L. V. Beethoven

Presto con fuoco

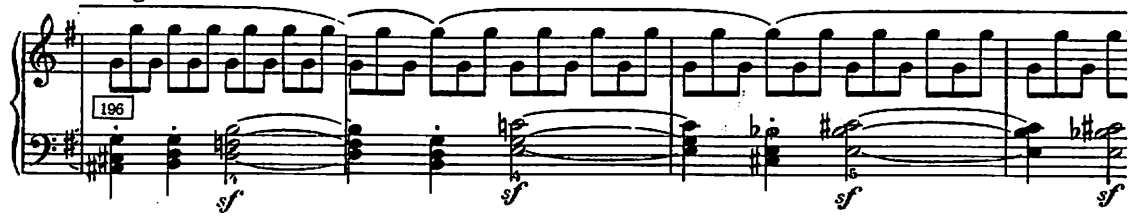


譜例 63

SONATA 16

RONDO
Allegretto

Op. 31 の 1
L. V. Beethoven



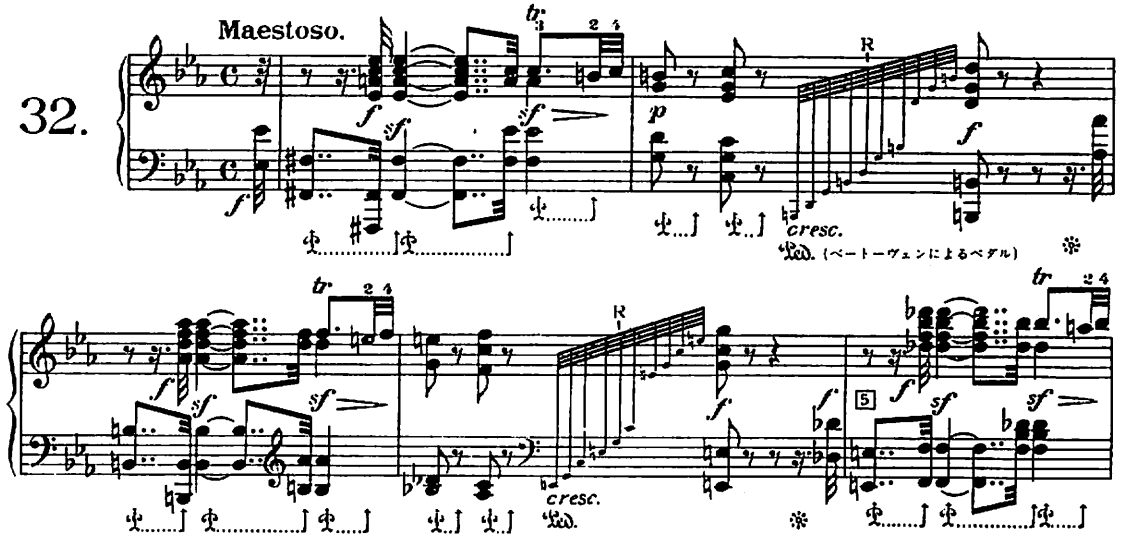
譜例 64

SONATA
in C minor.

BEETHOVEN, Op.111.

32.

Maestoso.

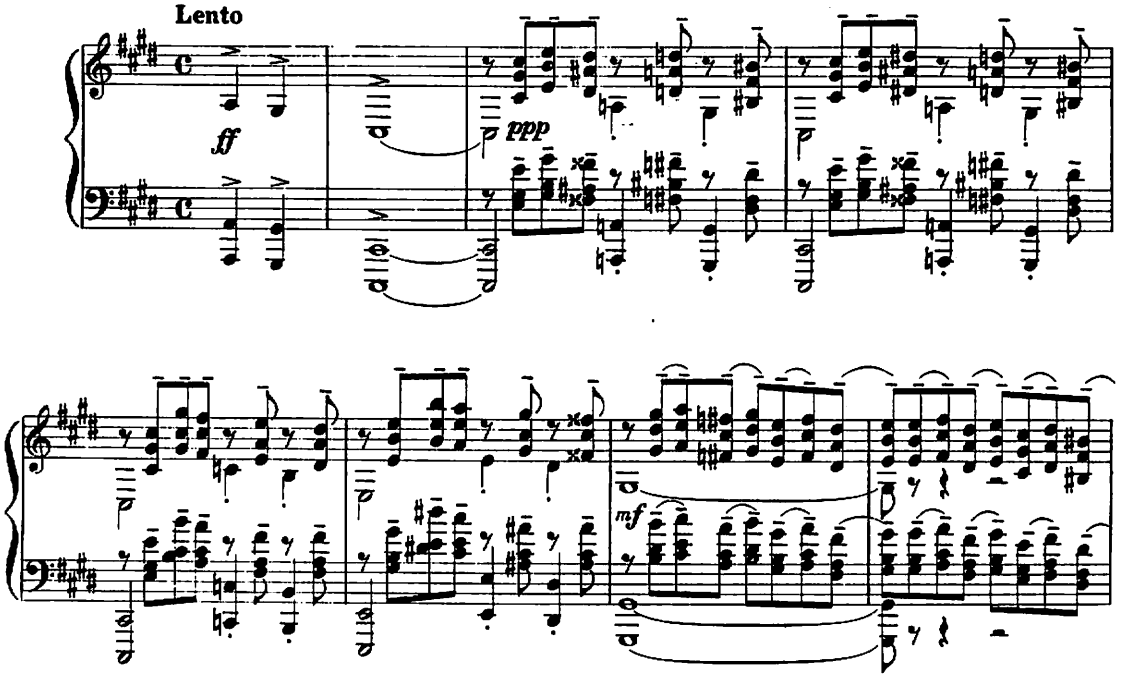


譜例65

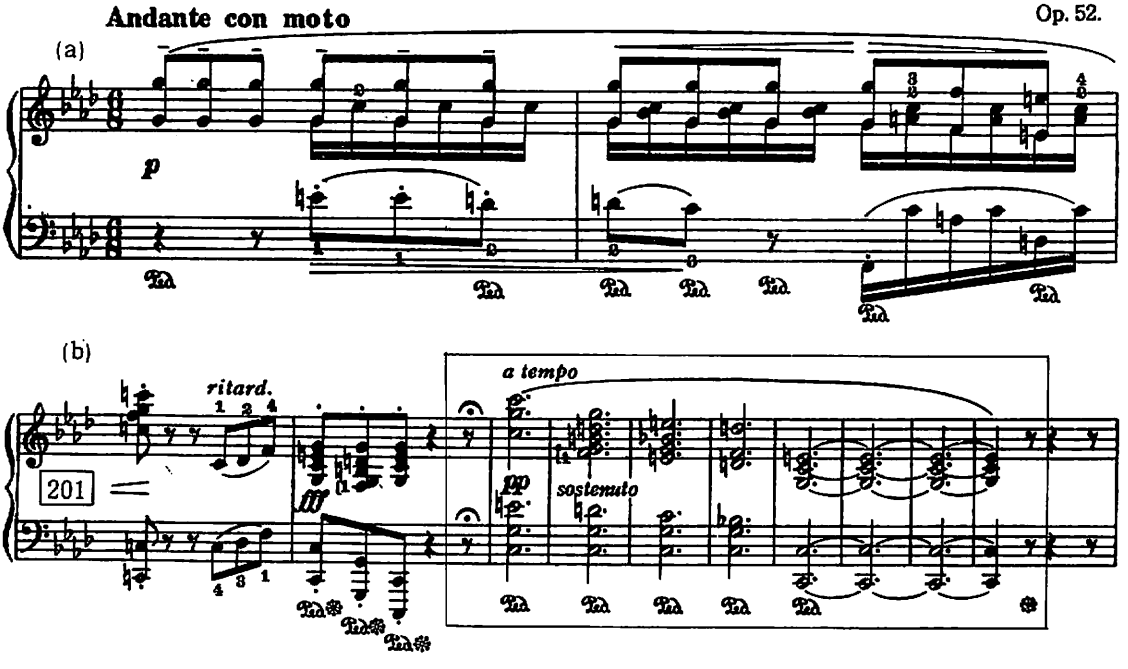
Prélude

前奏曲嬰ハ短調

(1873－1943)
S. Rachmaninoff, Op. 3, No. 2



譜例66

BALLADE 4

F. CHOPIN
Op. 52.