



Title	パデレフスキのルバート : ピアノロールの分析試論 (一)
Author(s)	鷺野, 彰子
Citation	フィロカリア. 2016, 33, p. 27-58
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/76036
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

パデレフスキのルバート

—ピアノロールの分析試論(一)

鷺野彰子

はじめに

一 ピアノロールを用いた演奏分析手法

二 ショパン《ワルツ作品三四の一》の楽曲構造分析

三 速度変化

(一) 作品全体における速度変化

(二) セクション内の速度変化

(三) ルバートによって「盗まれた」時間は取り戻されるか

結語

はじめに

十九世紀音楽の演奏には、「ルバート」、すなわちテンポの揺れが不可欠である。楽譜の中にそのことが書き込まれている場合もあるが、楽譜に特に指示がなくても、たとえばショパンの独奏曲を、最初から最後まで完全にイン・テンポで演奏するというようなことは考えられない。程度の差はあれ、何らかの形で「ルバート」は欠

かせない。ただ、この「ルバート」という言葉の意味、およびその実践の仕方については歴史的变化があった。

イタリア語の *rubare* (盗まれた) を語源とする「ルバート *rubato*」は、『ニューグロヴ世界音楽大事典』において、次のように説明されている。

テンポのなかで、与えられた厳密な音価以上に延ばすこと。その結果テンポが遅くなったり、引き延ばされたりする。テンポ・ルバート(「盗まれた時間」の意)はこのように「盗まれた」(つまり、加えられた)音価を意味している。後期バロックにおける権威のある理論家のなかには、この言葉の意味を小節内での音符のリズム変更のことであり、装飾の一種と解する者もいる。この場合は「盗まれた」音価は小節全体としては過不足がないよう調節されているので、「借用した音価」といったほう

が正確であろう。現在の使い方ではルバートは、一つまたはそれ以上の音符、あるいはフレーズ全体についての厳密なテンポを、何らかの形で歪めることを意味している。また、テンポどおりのアーティキュレーションの切れ目以上にフレーズの分離をはっきり示したいときに、本来のテンポの流れに付け加えられた休止や中断を指すこともある⁽¹⁾。

ここでは、後期バロック時代に「小節内での音符のリズム変更」を指した「ルバート」が、現在ではより広い意味合いで用いられていることが指摘されている。この間、この語の意味合い、およびその実践の仕方がどう変化したか、についてはこの間の時代に書かれた幾つかの理論書の記述から推し量ることができる。

一七五三年に出版されたC.P.E. バッハ (Bach, Carl Philipp Emanuel, 1714-1788) の『正しいクラヴィーア奏法(第一部)』では、第三章「演奏表現」のセクション二八で「ルバート」について、次のように述べられている。

テンポ・ルバートを示すのは、音型が含む音符の数が、拍節分割上許される音符の数よりも多かつたり少かつたりすることである。そして奏者はこれによって、一小節の一部なり全部、あるいは何小節ものあいだでも、いわばゆがめるのである。この場合に最も難しく最も重要なのは、時価を同じくする音符

どうしはみな、きっかり同じ長さで奏さなければならぬということである。一方の手がすべての拍をこの上なく厳格に打鍵しているのに、もう一方の手は拍節に反して演奏しているように聞こえるよう、演奏するとすれば、その奏者は、なすべきことをすべてなしとげていることになるのである。この場合、全声部が同時に奏されることは減多にない⁽²⁾。

C.P.E. バッハの著作とほぼ同時期にあたる一七五六年に出版された、レオポルド・モーツァルト (Mozart, Leopold, 1719-1787) の『バイオリン奏法』第十二章セクション二十では、独奏者と伴奏者の間にもたらされるテンポ・ルバートについて言及されている。

音楽の見識を持たない多くの人は協奏曲の伴奏をする時、決して良いテンポで弾こうとせず、いつも独奏部についていこうとします。こういう伴奏は半可通な好事家のすることであって、専門家のすることではありません。(中略)

その名にふさわしい真の名手を伴奏する時には、音を遅らせようか、速めようかと迷う必要はありません。躊躇したり、せき込んだりと、それは名手がいかに巧妙に、感動的にするかを知っています。ですから伴奏者はずっと同じ様に弾き続けていなければなりません。さもないと独奏者が築きあげたかった効果を、伴奏者がぶちこわしてしまうことになるのです⁽³⁾。

この文章自体にはルバート、あるいはテンポ・ルバートの語は見当たらないが、ここにはさらに注がつけられており、そこに「伴奏者が、優れた独奏者にそのままくつついて行く」とテンポ・ルバートをそこなうので、そういうことはしてはなりません。この《盗まれたテンポ》がどのようなものであるかは、説明するよりも実際に見せる方が簡単です」と書かれている。そこから、ここではテンポ・ルバートが、自由に緩急をつける独奏者に対して、伴奏者がテンポを保ち続けるような演奏方法を意味していることがわかる。

それから三〇年以上経た一七八九年に出版されたダニエル・ゴットロープ・テュルク (Turk, Daniel Gottlob, 1750-1813) の『クラヴィーア教本』の第六章「演奏表現」セクション七二では、次のように書かれている。

いわゆる「Tempo rubato」「テンポ・ルバート」あるいは「rubato」「ルバート」(原義は「盗まれたテンポ」)については、私はセクション六三において、奏者が自分のセンスと洞察をもつて使用することを委ねられている最後の手段であるとした。しかし、この用語も一つ以上の意味で用いられる。普通は音符の短縮と延長、あるいはずらし(移動)の意味に理解される。(中略)ある音符はその時価をいくらか奪われ(盗まれ)、他の音符はその分だけ余計に与えられるのである。

(中略) この演奏表現によって全体としてのテンポ、あるいは

むしろ拍節は動かないのである。したがって普通に用いられてはいるが、いくらか曖昧な独語の用語 *verrücktes Zeimab* 「文字通りには「動かされたテンポ」は、やはり適切ではない。なぜならその基本声部は拍節どおりに(ずれないで)進行し、そして旋律の音符だけが、いわばそれに帰属する位置からずらされるからである。したがって「音符「短小音符」または部分拍の置き換えあるいは移動 *Versezen* (oder *Verziehen*) der *Noten* oder *Taktglieder*」といった表現のほうが正しいことになろう。(中略)

テンポ・ルバートという用語は、今述べた意味の他に、次のような特別な演奏法を指すためにも用いられる。つまり、強拍部の音符に帰属するアクセントが弱拍部にずらされる、換言すれば、次の譜例(省略)でのように、弱拍部の音を拍節(ないしは音符)の強拍部に位置する音よりも強く弾く演奏法を意味するのである。⁴⁾

ここで興味深いのは、テュルクがこの語に、弱拍の位置に強拍を置く、といったアクセントの位置をずらすような演奏法も含まれることに言及している点であるが、このテュルクの著作においても、ルバートによって全体の拍節およびテンポは動かないことが述べられている。

一方、一八三九年に出版された、カール・ツェルニー (Cerny,

Carl. 1791-1837) の『ピアノフォルテ教本 作品五〇〇』第三卷第三章「テンポの変化」には、『ニューグロヴ世界音楽大事典』でルバートの「現在の使い方」として言及された意味合いと合致する内容が現れる。例えば、この章のセクション二は次のようなものである。

既に述べたように、力だけでなく時間も、無限に細かく分割することが出来ます。もちろんすべての楽曲は、作曲家によって指定されたテンポで演奏されなければなりません。演奏者は曲が始まると同時にしつかりそれを固定し、厳格に拍子通りに、一時たりとも揺らぐことなく、それを最後まで保たなければなりません。しかしながら、このことはまた別に、非常にしばしば、ほとんど各段ごとに、いや、各音符ごとに、小さくてほとんど気づかれないようなリタルダンドやアツチエランドが必要になってきます。それによって演奏を美しくし、聴き手の趣味を一層かきたてることが出来るのです。⁵⁾

この引用文の前半部分では十八世紀の古いタイプの「ルバート」の意味合いを示唆するような、「厳格に拍子通りに、一時たりとも揺らぐことなく、それを最後まで保」つ必要性を述べながらも、後半部分に書かれているのは、細やかなリタルダンドやアツチエラントによってテンポの揺れを作る必要性、すなわち十九世紀の新しいタイプの意味合いのルバートの必要性である。ここでは、もはや

厳格に拍子通りに刻む伴奏部に対する自由に伸び縮みする旋律部といった役割分担ではなく、基本的には揺らぐことない拍子を刻むものの、曲全体が「ほとんど気づかれないような」リタルダンドやアツチエランドを伴う演奏方法の必要性が示唆されており、今日用いられているのと同様のルバート、つまり「一つまたはそれ以上の音符、あるいはフレーズ全体についての厳密なテンポを、何らかの形でゆがめる」意味合いへと変化している。⁶⁾

ここまで「ルバート」の意味合いの変化についてみてきたが、では、実際に演奏する際、ルバートはどのように演奏されるのだろうか。

楽譜上に表記されないことの多いルバートの奏法は、いつの時代にも、ある意味、演奏家の趣味に委ねられている部分は少なくなく、⁸⁾ またその趣味は意識的に教育されてもきた。

例えば、前掲のテュルクの理論書はそうした教育方法が記述された典型的な例といえるが、一七八九年にテュルクの『クラヴィーア教本』が出版されてから約四十年後の一八二八年には、ヨハン・ネーポムク・フンメル (Hummel, Johann Nepomuk, 1778-1837) が『ピアノ奏法』を著しており、ここでも『クラヴィーア教本』同様にトリルや装飾音の演奏方法が記述されているほか、演奏家の「趣味」を教育するための具体的な方法が示されている。

音楽の場合にもアクセントを用いるが、それはわざわざテクニクとして指摘しなくても、本当に感受性のある音楽家なら

誰にも備わっている自然な感覚である。しかし、この感覚に欠けている生徒も稀ではないため、(アクセントに対する考え方をある程度生徒に伝え、その感覚を次第に目覚めさせるために) 私は次のような方法をとって教えている。

生徒がすでにひきこなせるようになった作品を、四小節ずつ部分的に弾かせてみる。そして、各部分毎に、どの音符を他の音符より強調しなければならぬかを説明させる。ここで特に重要なのは、生徒の内面にある自然な感覚が、その部分全体の盛り上がりを感じる場所である。同様にして、歌わせる部分では、その音の進行を前に進め、どの進行をゆるめて演奏すべきかを説明させる。

こうして必要な洞察力を身に付けた生徒は、一人で注意深く練習し、優れた演奏家の演奏を耳にすることにより、それ以外の点に対しても適用しやすくなるであろう。

彼はここでは「アクセント」について述べているのだが、内容はまさにルバートの演奏方法とそれを獲得するための指導方法そのものである。また、フンメルは同書の中で自身の作品の一部を取り上げ、楽譜中に様々な語句を書き入れて、速度の緩急等、いかに演奏すべきかをかなり具体的に示している。

また、ツェルニーの『ピアノフォルテ教本 作品五〇〇』第三卷の第三章「テンポの変化」のセクション七では、四小節から成る曲

の譜例と共に四種類の速度変化の可能性が示されている。譜例には、その四小節間の速度変化が「イン・テンポ in Tempo」や「ウン・ポコ・リテヌート un poco ritenuto」のような速度に関連するイタリア語で四パターン示されているほか、それら四パターンについて、それぞれの演奏方法が詳しく文章で示されている。さらに四種類の演奏方法を示した上で、「この四つの弾き方のどれが、この例にとって最良でしょうか？」と読者に問いかけ、四種類それぞれの演奏法が演奏に与える情感について逐一説明した上で、最良の演奏法を示している。その説明の後には、アツチエレランドやリタルダンドを誇張しすぎないよう忠告するだけでなく、「非常に小さく、少しく均一にテンポを変えていくだけで充分です。指定のテンポが五分の一か六分の一ほど変化するだけでよいのです」と速度変化の度合いまで具体的に示している。

このような作曲家自身による演奏方法についての詳細かつ具体的な示唆が、演奏家にとって曲を理解する上で役立つことは間違いないが、このような示唆は当然のことながら全ての楽譜の全ての箇所には書き込まれていない。楽譜に書かれている速度記号等の表示は、多くの場合、セクション中の一部分にのみ書かれており、また、それは大きな枠組みの中での速度の緩急のみに言及しているにすぎず、その速度の緩急についても、その記載部分の前の部分に対して如何に速度が変化するか、といったことを示しているに過ぎない。先に挙げたフンメルの『ピアノ奏法』にも、「こうして必要

な洞察力を身に付けた生徒は、一人で注意深く練習し、優れた演奏家の演奏を耳にすることにより、それ以外の点に対しても適用しやすくなるであろう¹⁴⁾と書かれているように、良い趣味を備えたルバートを実践するには、紙面に記載された示唆だけでなく、実際の「優れた」演奏が実践モデルとして必要となる¹⁵⁾。

だが、少なくとも二十世紀初期の録音では確認できた、多様なルバートが用いられた演奏は、現代には引き継がれず、今では楽譜の表記に極力近い形で演奏される傾向にある。まるで「テンポ・ルバートの文化」が失われてしまったかのような状況にある、ということも過言ではないだろう。

それゆえ、ここでは現代の演奏ではなく、「テンポ・ルバートの文化」華やかなりし頃の演奏をもとに、そのルバートがどのように用いられていたか、を十九世紀生まれの演奏家による録音から解明する方法を模索したい。その際、自動演奏ピアノの記録媒体であるピアノロールを分析の資料として用いるが、その理由については次の章で詳しく述べたい。

本稿では、ピアノロールに遺された演奏からルバートの演奏法を明らかにする分析を試みるが、その出発点として、デュオ・ピアノに遺されたパデレフスキ (Paderewski, Ignacy Jan, 1860-1941) によるシヨパン《ワルツ作品三四の一》の演奏録音のデータ(デュオ・ピアノ、No.6551)を用い、彼がこの曲を演奏する際に、どのように速度を変化させていたのかを考察する。

ところで、この演奏を遺したパデレフスキはルバート演奏の大家ともいわれたほど、ルバートを多く用いた演奏家であるが、彼は一九一〇年に出版された出版物¹⁶⁾の中に、ルバートについての八ページの小論を書いており、そのなかで次のように述べている。

テンポ・ルバートは一般的には、曲の時間や速度を緩めたり速めたりするのかなり重要な役目を果たすと考えられている。人によっては所有権についての賞賛に値するような原則をもちだして、「Stolen time (つまり、ルバート)」についても盗まれたものは取り戻されなければならない、と主張する者もいるだろう。この道義に適った理論は正当に認めるけれども、我々の倫理は実際にはその高みにまでは達していないことを謙虚に認める必要がある。オーケストラの場合には、曲の中の些細な変更ではなく全体の安定に関する部分においては失われたものは取り戻されるのは自然なことで、全体の計量値としては厳格に維持される必要がある。だが、ソロの場合には全く状況が異なる。アツチエレランドの間に減った音符の長さは、必ずしもリタルダンドの間に取り戻せるものではない。失われたものは失われたままとする。そこは無法状態の、法律の保護を受けていないところなのだ¹⁷⁾。

彼の記述に従うならば、ここで取りあげるシヨパン《ワルツ作品

三四の一》はピアノ・ソロ作品であるため、ルバートの理論の外、つまり時間の埋め合わせのなされない治外法権の域に位置する作品といえる。だが、本当にこれらの作品の演奏では、この法則には則って演奏されないのだろうか。あるいは、この法則に代わる別の法則性があるのだろうか。本稿では、パデルフスキが演奏中、どのように速度を変化させているのかについて、つまり、ルバートの中でも速度変化に焦点をしばり、曲全体を俯瞰する視点と、各セクション内を詳細に検討する視点の双方から彼の演奏における速度変化について考察したい。はじめにピアノロールのデータの計量方法、次いで《ワルツ作品三四の一》の楽曲構造を示した後、大きな枠組みと小さな枠組み双方における速度変化について言及する。

一 ピアノロールを用いた演奏分析手法

まずはじめに、ピアノロールを演奏分析に用いることについての意義と、他の資料と比較した場合のピアノロールの特殊性について言及しておきたい。ピアノロールは二十世紀の最初の三十年間を中心にヨーロッパ、次いでアメリカに普及した自動演奏楽器の記録媒体、つまり記録紙である（写真1）。

ピアノロールは演奏分析をする上で非常に興味深い特徴をもつが、それは演奏を目で見ることができるところにある。通常、演奏を聴く際、その演奏のある部分が遅い速度で演奏されたり、あるいは逆に遅い速度で演奏されたとしても、それらが実際にどの程度速く、あ

るいは遅く演奏されたかを具体的に把握するのは困難であろう。ときに演奏家は錯覚の原理を利用して、実際には速度を上げ続けていなくとも、聴き手には速度を上げ続けているかのような印象を抱かせることもできる。ピアノロールは、そうした聴き手の聴取体験を除外した、物理的に純粋なデータを演奏分析者に提供する点において、他の音源資料とは一線を画しているといえる。それゆえ演奏分析者は、対象となる演奏が実際にはどの



【写真1】ピアノロール

ように演奏されたのかを、聴取体験を度外視したデータから考察することも、またそれを再生することで、データと音源を突き合わせで考察することもできる。

さらに、それらのデータは、音価や音高といった点について、演奏を視覚化したようなデータの記号化がなされていることから、そのデータが非常に読み取りやすいこともその特徴のひとつといえる。また、これらのデータは計測も容易で、それら計測したデータを数値化して比較することも難しくないことから、演奏分析を手がけるのに比較的与し易い資料であるといえる。つまり、ピアノロールは、そこに記録された演奏を、耳と目の両方で確認することで、錯覚の原理さえも詳らかに読み解いてしまうことが可能となる、という点において、非常に特殊かつ興味深い資料であるといえ、ルバート分析には非常に適した資料といえる。

こうした演奏の視覚化は、デジタル技術の進歩した現代においては、ピアノロールに限らず音源からも可能となるかもしれない。だが、ピアノロールの場合、そうした変換ソフトに頼らずとも既に完全な形で視覚化されており、しかも先に述べたように計測も容易なことから、この演奏分析研究に着手する入口としては最良の資料であると考えられる。今後、このピアノロールによる分析の手法は、ピアノロール以外のSP録音等の音源資料にも応用したいと考えている。そうすることで、ピアノロールおよびそれ以外の録音資料の、より多くの資料を用いた分析が可能になるだけでなく、それぞれの

資料のもつ弱点についても補い合うことが可能になるだろう。例えば、ピアノロールのデータの弱点としては、データ自体の信憑性がしばしば問題点として挙げられ、そこには録音時の演奏からピアノロールを作成する段階でなされる人為的な修正のほか、ピアノロールの穴を開ける際に生まれる誤差が含まれる。一方で、録音資料についても同様の問題点は排除できないほか、ノイズ除去される前の音源と比較した場合のノイズ除去後の音源の信憑性についても確認する必要があるだろう。

さて、ここで、ピアノロールに記載された記号が何を意味するのか、また、分析をする際にどのようにデータを読み取るかを簡単に示しておきたい。【図1】は、バデレフスキの演奏するショパンの《ワルツ作品三四の一》のピアノロール（デュオ・アート、No.6551）の冒頭部分にあたる。

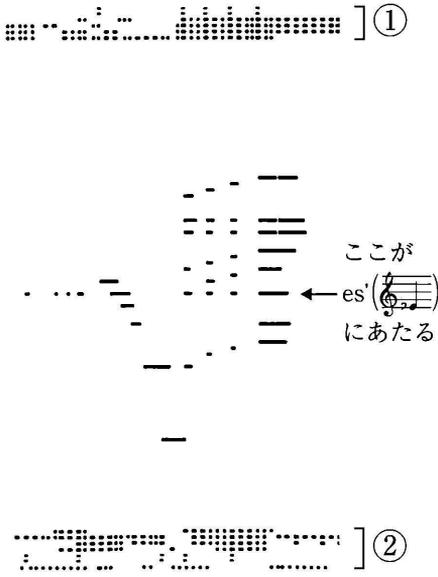
上方の①の部分と下方の②の部分を除いた中間部分が、鍵盤部分と対応している部分、つまり音の高さと演奏される音の長さが示された部分であり、紙面上方ほど高音となる。また横にのびる線は、鍵盤が下りてから（つまり音が鳴らされてから）上がるまでの時間であり、横線が長いほど、音が長く延ばされていることを示している。

①の部分は、上方から全部で六段分、所々に点が表示されているが、上の二段にみられる二点セットで示された点は、その音にアクセントが付けられていることを示し（スネーク・バイトとよばれる）、その下の四段は音の強弱が示されている（基本的には穴の数が増える

ほど、強い音が鳴るといえる)。ここで例に挙げた部分にはみられないが、ソフト・ペダルが使用された場合には、スネーク・バイトの点のさらに上段、つまり最上段に、ペダルが踏まれている時間分の点線が刻まれる。なお、ソフト・ペダルを除いて、①の部分はピアノの鍵盤の右側半分（つまり中央の音から高音部分）に作用する。

同様に、②の部分は下から、ダンパー・ペダル（二穴）、スネーク・バイト（二穴）、音の強弱（四穴）の順で配列されており、スネーク・バイトと音の強弱については、ピアノの低音側半分に作用する。

【図1】に示した部分は、『ワルツ作品三四の一』の冒頭四小節にあたる部分だが、ここからどのようなものが読み取れるのかを簡単に示したい。パデレフスキは冒頭の変ホ音の連打で長いダンパー・



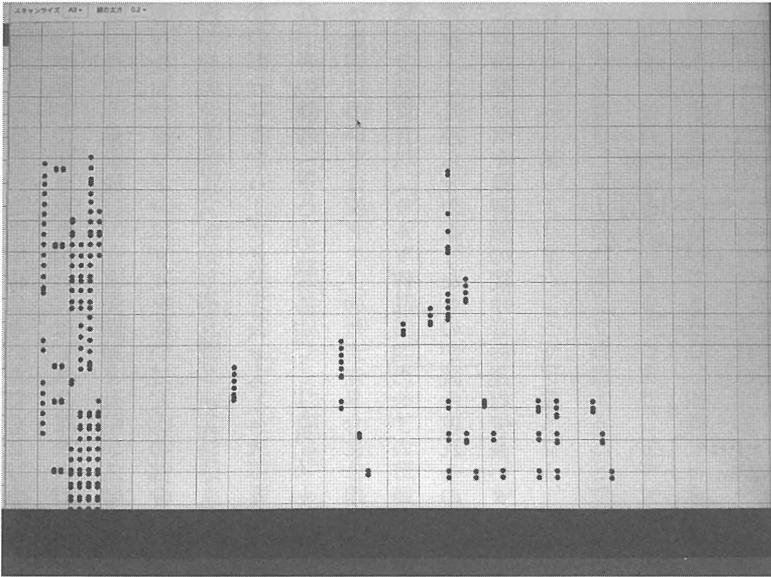
【図1】 パデレフスキによるショパン
《ワルツOp.34-1》の演奏が記録された
ピアノロールの冒頭部分

ペダルを用いていること、その変ホ音の連打の開始音と最終音でアクセントが用いられていること（スネーク・バイト）、二小節目の下降音型では最後の二音が他の音に比較して長く保持されていること、そして前半二小節と比較して後半二小節の方が大きな音量で演奏されていることがわかる。さらに、第四小節目の和音は、その前に奏される四つの和音と比較してかなり長く演奏されること、この和音部分において、ダンパー・ペダルは指が鍵盤を離れた後まで用いられていること、また、次のことはどれほど重要な意味をもつかについては定かではないが、和音を弾く（鳴らす）タイミングはほぼ同じであるものの、鍵盤を離れるタイミングにはばらつきがあることもわかる。なお既に述べたように、この部分ではソフト・ペダルは使用されていない。

さて、ここでは演奏中の打鍵されるタイミングを調べることで、演奏における速度変化を分析するが、そのデータ計測方法について示しておきたい。まずはその際に用いたソフトについて言及しておかなくてはなるまい。ピアノロールのデータを計測する際、直接ピアノロール上に定規をあてて計測することも可能だが、より正確に、またより容易に計測を行うため、【写真2】に示した計量のためのソフトを用いて計測することにした¹⁸。このソフトにより、スキャンで取り込んだデータを、一ミリメートル単位の補助目盛を用いて

PC上で計測することが可能となる。
ピアノロールに記録されたデータには、ペダルや強弱記号、スネ

ーク・バイト等も含まれるが、本稿では、基本的には演奏のタイミングについてのみ言及する。その際、音が鳴らされる地点間の時間（長さ）を計測する必要があるが、例えば伴奏部分の三拍子のリズムの計測を行う際には、伴奏部分の一音目の打鍵点から続く二音目の打鍵点までを一拍の長さとして計測した。複数の音が同時に鳴ら



【写真2】 計量のための補助ソフト

される場合（和音で弾かれる場合）には、常に最も下の音を基準に計測し、それ以外の音については最下音からどれほどずれているのかを計測することで、数値を採取した。

和音が同時に演奏されない場合、あるいは伴奏部分と旋律部分がずらして演奏される場合には、先に鳴る音と後から鳴る音では数値が異なるものとなる。ここでは各拍および各小節の長さを算定する際、伴奏部分ではほとんど全ての拍で音が鳴らされることから、伴奏部分における計測値をもとに各拍および各小節の長さを算出した。

二 ショパン《ワルツ作品三四の一》の

楽曲構造分析

演奏時間の分析に先立って、この作品の楽曲構造を分析しておきたい。まず、主題構成と、主題構成小節数および調性を【表1】に示した。この表の「主要部」において、開始小節番号「17」と「33」が二度登場するのは、これらの部分が楽譜上では繰り返し記号によって省略されているものの、演奏される際には繰り返し演奏されるためである。

この変イ長調のワルツは、三部形式に前奏とコーダが付加された形式でできており（中間部のみ変ニ長調）、各セクションはB6とコーダを除き、全て十六小節で構成される。【表1】を主題の特徴および関係性をふまえて整理したものが【表2】であるが、その際、各主題には演奏される順に番号を付した（例えばAのセクションが2

【表1】 ショパン《ワルツOp.34-1》の主題構成と主題構成小節数および調性

構成小節数 開始小節番号 調性	主要部						中間部						
	前奏	A前	A後	A前	A後	B	B'	C	C'	間奏	C'	B	B'
	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16	16
	1	17	33	17	33	49	65	81	97	113	129	145	161
	変イ長調						変ニ長調						

構成小節数 開始小節番号 調性	再現部				コーダ			
	A前	A後	B	B'+	コーダ1	コーダ2	コーダ3	コーダ4
	16	16	16	20	16	16	16	13
	177	193	209	225	245	261	277	293
	変イ長調							

【表2】 作品の主題構造

前奏	主要部			中間部		再現部		コーダ
前奏	A1前	A2前	B1	C1	B3	A3前	B5	コーダ1
	A1後	A2後	B2	C2	B4	A3後	B6 (+4)	コーダ2
				間奏				コーダ3
				C3				コーダ4

※各16小節構造

(ただし、網かけで示した「B6」は4小節が加えられ、全20小節、「コーダ4」は全13小節(3+2+2+2+2+2)となっている)

【表3】 各セクションの動機構成と小節数

セクション	動機構成	小節数
前奏	$a+a'+a/2+a/4+a/4+a/4 \times 5$	4+4+2+1+1+4
A前セクション	$b+b'+(b+b)'$	4+4+4+4
A後セクション	$c+c'+c+c'$	4+4+4+4
Bセクション	$d+d+d+e$	4+4+4+4
Cセクション	$f+g+f+h$	4+4+4+4
間奏	$i+i/2+i/2+i'+i'/2+i'/2$	4+2+2+4+2+2
コーダ1	$j+i'+j+i'$	4+4+4+4
コーダ2	$k+k+k+k'+k"/2+k"/2+k"/2+k"/2+1$	2+2+2+2+1+1+1+1+4
コーダ3	$d'+m+d'+m$	4+4+4+4
コーダ4	(和音のみ) $+d'/2+d'/2+d'/2+カデンツ$	3+2+2+4+2

※下線は下線部分内の箇所が呼応関係にあることを示した

回目に演奏される部分はA2と示した。本稿では今後、この表に示した名称を、各セクション名として用いる。

【表3】は、各主題の動機構成を示したものである。各セクションは、ときには三種類の動機が用いられる場合があるもの(Cセクション)、基本的には一種類あるいは二種類の、そしてその多くは四小節構造の動機で構成されている(ただし、その一部分のみを使う場合もあり、例えば図の中の「a2」はa部分の半分のみが、そして「a4」はa部分の1/4のみが使われていることを意味する)。A前、C、コーダ1、コーダ3の各セクションでは、二つの八小節構造のフレーズに、呼びかけとそれに対する応答のような呼応関係があることを、呼応関係のある箇所には下線を付すことで示した。

三 速度変化

本章では、バデレフスキがこの作品を演奏する際、どのように速度を変化させたのか、またルバートをを用いる際、どのような箇所であり長く時間を使ったか、といった傾向について分析する。(一)では、作品全体の速度変化について、(二)では、より小さな単位であるセクション内の速度変化について、彼がどのように演奏したのかを、それぞれ分析する。その後(三)では、この作品のどのような部分にルバートが用いられているのかを確認すると共に、ルバートによって失われた時間の補完がどのように行われるか、あるいは行われないのか、についても考察する。

(一) 作品全体における速度変化

まず各セクションの演奏時間を比較してみたい。【表4】は、各セクションで要したピアノロール上の長さを示したものであるが、この表の各セクションの位置関係は【表2】に対応している。【表4】からは、作品全体におけるセクション毎の速度変化を把握することができる。データの長さが長いほど、演奏時間を要しているといえるが、実際にピアノロールのデータの長さの値を演奏時間に換算してみた。このピアノロールのデータの開始地点から終了地点までの長さは14041.5 (mm)であり、再生録音⁽²⁰⁾における演奏時間は四分四五秒であるため、ピアノロール上のデータの長さ⁽¹⁹⁾と演奏時間の関

係はおおよそ次のようなものとなる。

$$1 \text{ (秒)} = 14041.5 \text{ (mm)} \div 285 \text{ (秒)} = 49.3 \text{ (mm)}$$

$$1 \text{ (mm)} = 285 \text{ (秒)} \div 14041.5 \text{ (mm)} = 0.0203 \text{ (秒)}$$

この方法により【表4】の各セクションのピアノロール上の長さを演奏時間に換算したものが【表5】である。また【図2】は、その数値をグラフ化したものである。【表4】および【表5】の数

【表4】 ピアノロール (デュオ=アート, No.6551) における各セクションの長さ (単位はmm)

前奏	主要部		中間部			再現部		コーダ
531	576	650	588	777↓	638	774	635	492
	536	575	730↓	738↓	869↓	625	908	514↓
				836↓				803
				799↓				451

※上記の数値は伴奏部分の長さで計測した数値 (小数点以下は四捨五入)

※↓ = rit.で終了することを示した

【表5】 ピアノロール (デュオ=アート, No.6551) における各セクションの演奏時間 (秒)

前奏	主要部		中間部			再現部		コーダ
10'8"	11'7"	13'2"	11'9"	15'8"↓	12'9"	15'7"	12'9"	10'0"
	10'9"	11'7"	14'8"↓	15'0"↓	17'6"↓	12'7"	18'4"	10'4"↓
				17'0"↓				16'3"
				16'2"↓				9'2"

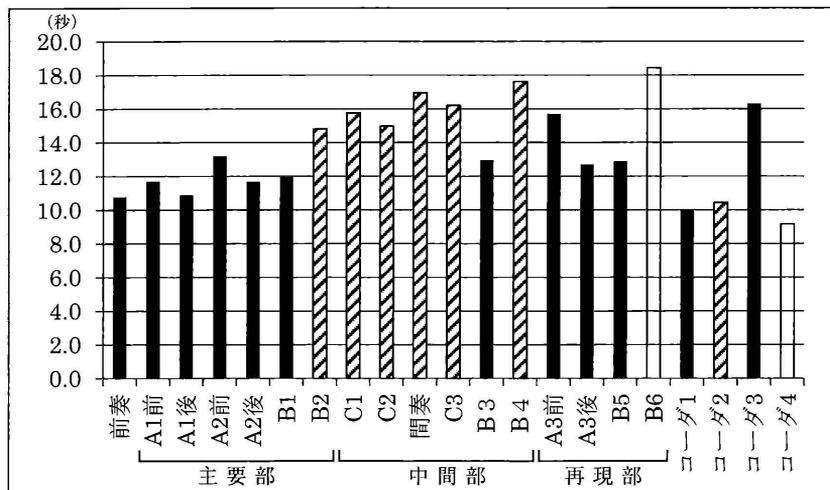
※↓ = rit.で終了することを示した

値の右横の「↓」は、そのセクションがリタルダンドで終了することを示した。

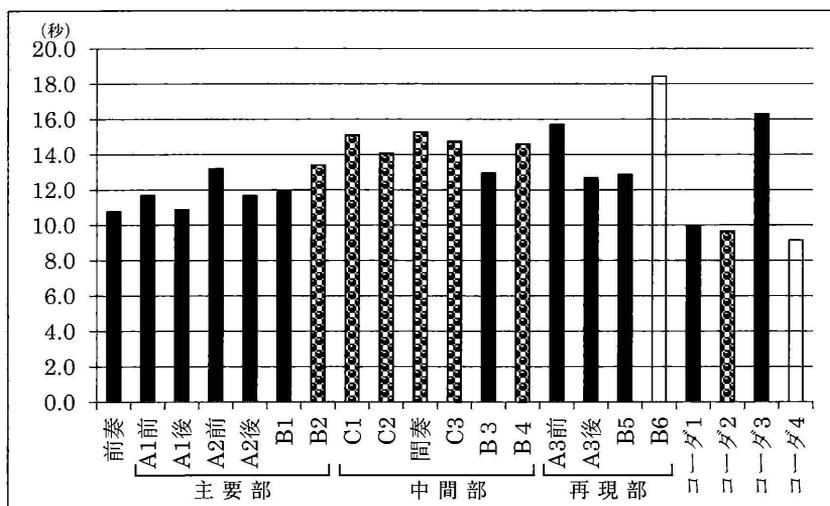
【図2】のグラフにおいて、塗りつぶしも斜線も入っていない部分（B6およびコーダ4）は、これらのセクションが十六小節構造ではないことを示した。また、斜

線の入った部分（B2、C1、C2、間奏、C3、B4、コーダ2）は、これらのセクションがリタルダンドで終了していることを示した。黒塗りの部分については、リタルダンドで終了しない十六小節構造の部分であることを示した。

斜線の入った、リタルダンドで終了する部分は全体的に時間を要する傾向にあるが、これらの部分の演奏時間が長いのは、リタルダンドで終了するという理由のみによるわけではないようである。【図3】は、仮にそれらの部分がリタルダンドで演奏されない場合を想定したグラフ



【図2】 【表5】の数値をグラフ化したもの



※模様の入った部分は仮説に則って変更した部分

【図3】 リタルダンドで終了しない場合の速度変化 (仮説)

フである。リタルダンドで終了する部分の値を削除し、そこには該当のセクションの残りの部分の平均値をその代替として配置した。まずB6およびコーダ4についてはそもそもその演奏される小節数が異なることから除外して考えるとして、残りの部分の速度変化に

ついでには以下のことを指摘することができるだろう。全体的な傾向としては、C1に始まりB4に終わる中間部分では、他と比べてゆっくりと演奏されている。また、コーダは基本的に速い速度で演奏されている。この演奏の中で最も特徴的なのは、A3前とコーダ3であり、これらのセクションではそうした傾向から外れるだけでなく、全体の中でも最も演奏時間を要する箇所となっている。

ここからはこの曲の演奏におけるパデレフスキの速度設計と作品解釈の片鱗が垣間見える。全体的に洗練とした性格の演奏の中で、中心主題「A前」は次第に濃度を増し（つまり、より時間をかけて演奏され）、中間部の後に再現される際には、とうとう曲全体の中のクライマックスとしての重厚感をもって現れる。その後、速度を上げてフィナーレに向かうが、その途中、突如として回想的に曲中の主題Bが現れ（コーダ3）、その後一挙に終結する。この作品では、同じセクションが何度も繰り返される構成でできているが、それらが繰り返される際にほとんど変更が加えられないまま再現されているため、速度の緩急の操作が、曲を華やかに演出するための重要な機能を担っているといえる。

(二) セクション内の速度変化

前節ではパデレフスキによるシヨパン《ワルツ作品三四の一》演奏の作品全体における速度変化を確認したが、本節ではより細かな単位である、セクション内における速度変化について考察したい。

(1) では各セクションにおける速度変化の傾向について、(2) ではそれらの中でも特徴的な速度変化がみられる箇所について、順に論じるが、その際、各セクションごとに旋律部分の譜例および各小節の計測値とそのグラフを示した。譜例には「+」の記号を付したが、「+」で示した箇所は、その小節で演奏時間が他より長めに使われていることを示した。また、「++」や「+++」は、「+」の数が増えるごとに速度の遅くなる度合いが増すことを示した。

(1) 各セクションにおける速度変化の傾向

① 前奏部分

前奏部分は【表6】のような動機構成でできており、冒頭四小節の主題が徐々に短縮されながら繰り返されるような構造をもつ。【譜例1】および【図4】からは、この冒頭部分の第四小節目と第八小節目でかなり長い時間が取られていることがわかるが、演奏の際、これらの部分ではフェルマータが付けられたような、最終音が引き延ばされた演奏となっている。また、【図5】からは、四小節目が引き延ばされることがあるものの、それぞれ四小節目ごとの開始速度にはあまり差異がないことがわかる。

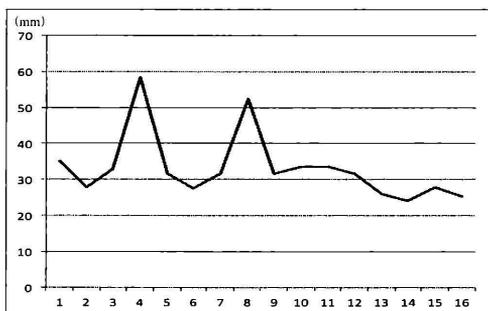
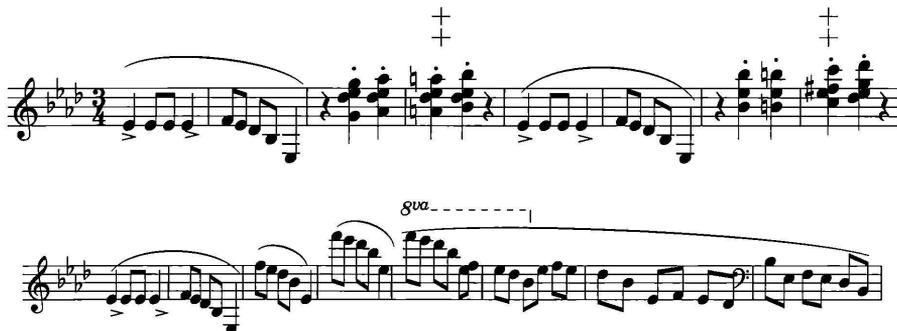
② A前半部分

A前半部分は【表7】のような動機構成でできている。この動機構成からもわかるように、後半八小節は前半八小節の変奏であると共に、それら各八小節も、その中の後半四小節は、その前の前半四小節の変奏の形で構成されている。次の【譜例2】と【図6】から

【表6】 前奏部分の動機構成

セクション	動機構成	小節数
前奏	$a + a' + a/2 + a/4 + a/4 + a/4 \times 5$	4+4+2+1+1+4

【譜例1】 前奏部分

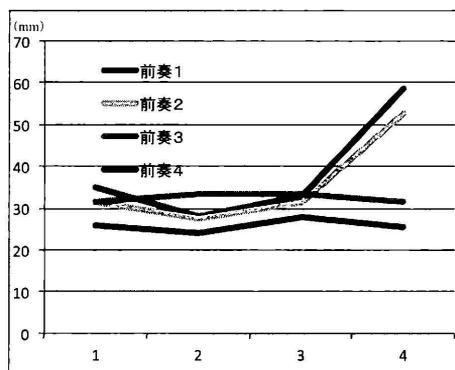


	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
前奏	35	28	33	58.5	31.5	27.5	31.5	52.5	31.5	33.5	33.5	31.5	26	24	28	25.5

【図4】 前奏部分の速度変化（縦軸 = mm、横軸 = セクション内の小節番号）

【表7】 A前半部分の動機構成

セクション	動機構成	小節数	調性
A 1 前	$\underline{b + b'} + \underline{(b + b')}'$	4+4+4+4	As
A 2 前	$\underline{b + b'} + \underline{(b + b')}'$	4+4+4+4	As
A 3 前	$\underline{b + b'} + \underline{(b + b')}'$	4+4+4+4	As

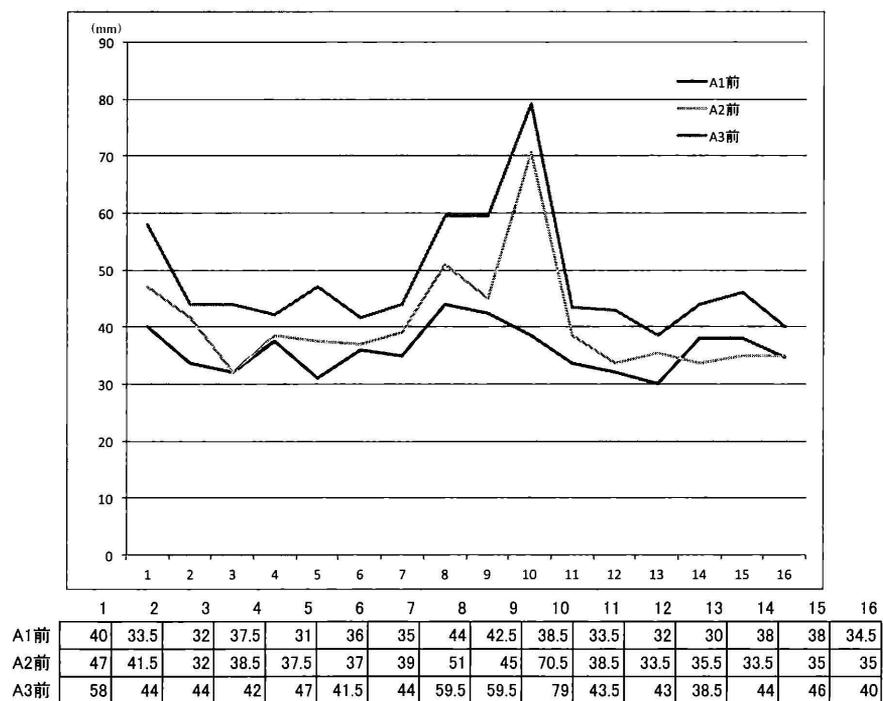


【図5】 前奏部分の速度変化（4小節単位、縦軸 = mm、横軸 = 4小節フレーズ内の小節番号）

は、三回の演奏における速度の緩急が、各回でほぼ同じ部分で起きていること、また、繰り返されることにほとんどの部分で各小節の演奏時間が長くなっていること、そして第八小節目から第十小節目にかけて、特に二回目と三回目には第十小節目で非常に時間をかけて演奏されていることがわかる。

また【図7】からは、このセクションを構成する四つのフレーズは、いずれも同じ動機に変化の加えられたもの(♭+♭+♭+♭+♭)であるにも関わらず、これら四つのフレーズそれぞれは速度変化のパターンがそれぞれ異なること、そして二回目および三回目の演奏では、三つ目の四小節フレーズに他の部分の約二倍もの時間をかけて演奏された小節が存在することがわかる。

【譜例2】 A前半部分



【図6】 A前半部分の速度変化 (縦軸=mm、横軸=セクション内の小節番号)

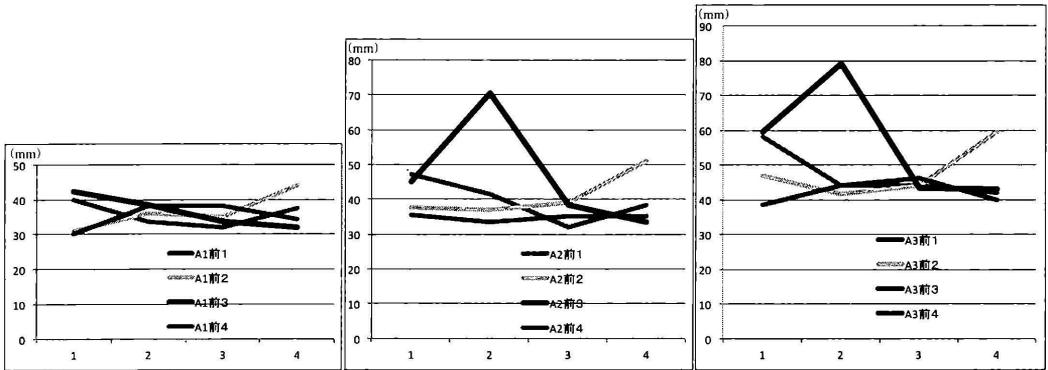
③ A後半部分

A後半部分は【表8】のような動機構成をとる。【譜例3】と【図8】からは、A後半部分では非常に規則的に、裝飾音のついた音の含まれる偶数小節で時間がかけられて演奏されていること、また各回の速度の緩急の傾向が似ていることがわかる。

また【図9】からは、四拍目を除いて、四小節毎の速度がほとんど同じ割合で推移しているだけでなく、それら四回の四小節フレーズの基本的な速度がほぼ同じであることがわかる。

④ B部分

B部分は【表9】のような動機構成でできている。B部分の十六小節は二つの動機で構成されており(c + p + p + c)、この部分(B1, B3, B5)の後には、それに変奏が加えられた形(c + p + p + c)の十六小節が続く(B2, B4, B6)。【譜例4】と【図10】からは、最後のフレーズのみ、演奏に要する時間が大幅に増加していることがわかる。また、B1、B3、B5の部分に変

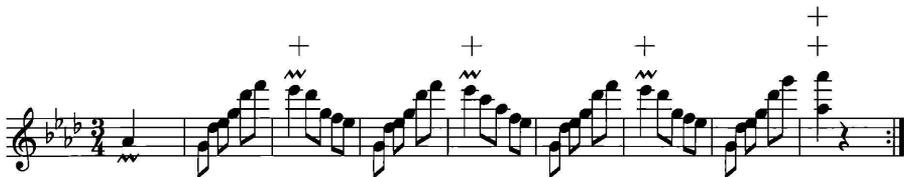


【図7】 A前半部分の速度変化（4小節単位、縦軸=mm、横軸=4小節フレーズ内の小節番号）

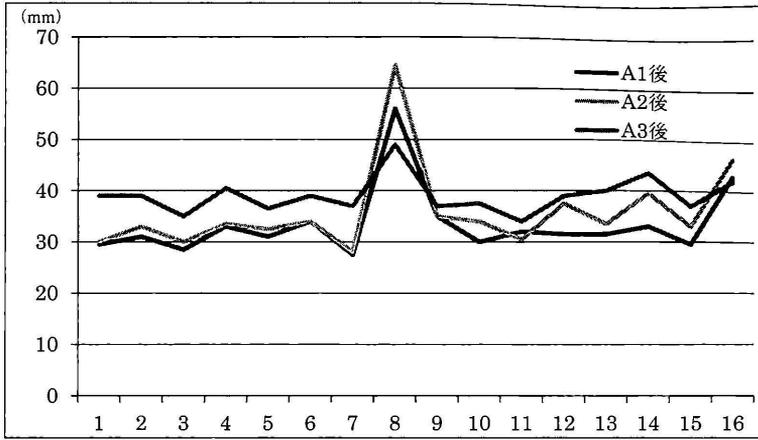
【表8】 A後半部分の動機構成

セクション	動機構成	小節数	調性
A 1 後	c+c'+c+c'	4+4+4+4	As
A 2 後	c+c'+c+c'	4+4+4+4	As
A 3 後	c+c'+c+c'	4+4+4+4	As

【譜例3】 A後半部分

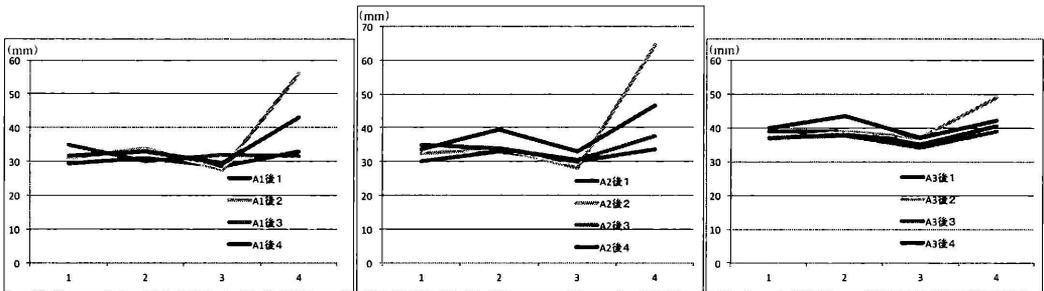


※実際にはスラーやスタッカートのようなアーティキュレーションを示す記号が施されているが、ここでは繰り返し記号を用いた簡易的な譜例を用いたため、アーティキュレーション記号については省略した



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
A1後	29.5	31	28.5	33	31	34	27.5	56	35	30	32	31.5	31.5	33	29.5	43
A2後	30	33	30	33.5	32.5	34	28	64.5	35	34	30.5	37.5	33.5	39.5	33	46.5
A3後	39	39	35	40.5	36.5	39	37	49	37	37.5	34	39	40	43.5	37	42

【図8】 A後半部分の速度変化（縦軸＝mm、横軸＝セクション内の小節番号）

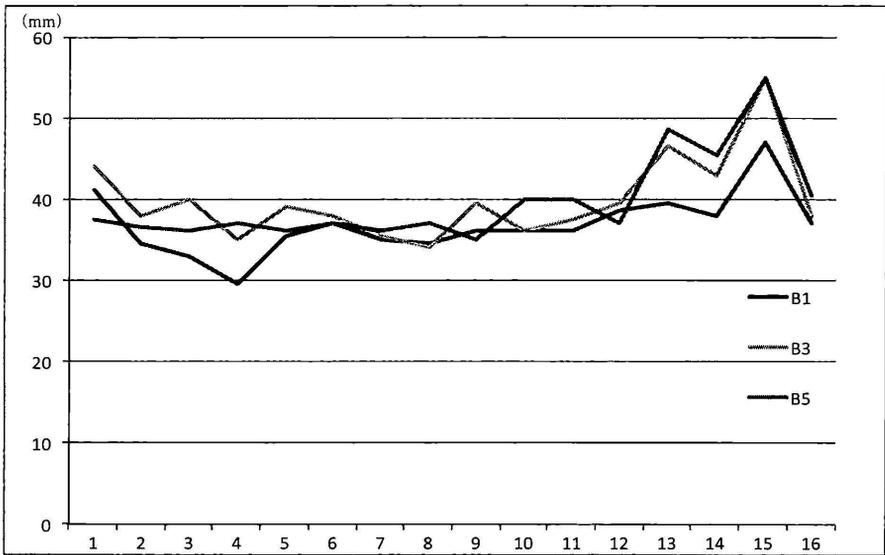


【図9】 A後半部分の速度変化（4小節単位、縦軸＝mm、横軸＝4小節フレーズ内の小節番号）

【表9】 B部分の動機構成

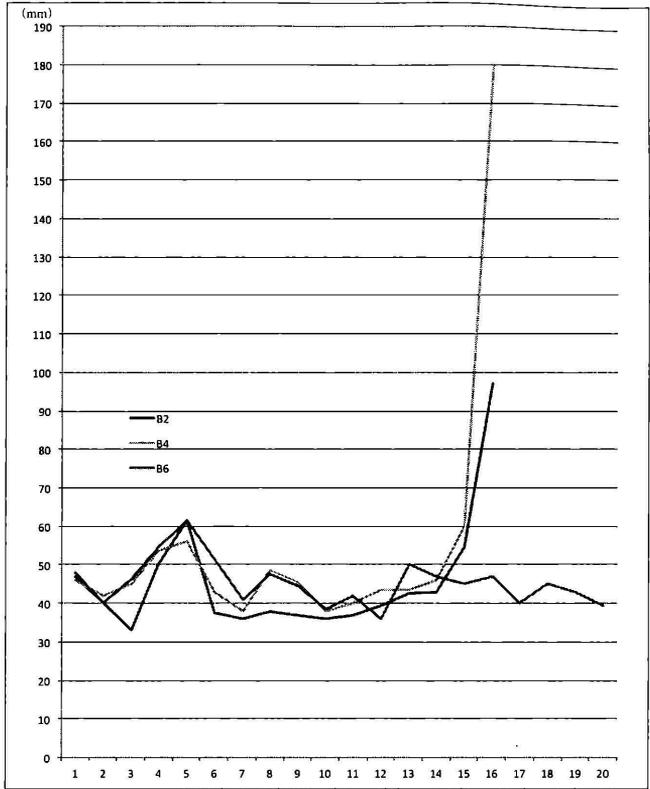
セクション	動機構成	小節数	調性
B 1	d+d+d+e	4+4+4+4	As
B 2	d'+d'+d'+e	4+4+4+4	As
B 3	d+d+d+e	4+4+4+4	Des
B 4	d'+d'+d'+e	4+4+4+4	Des
B 5	d+d+d+e	4+4+4+4	As
B 6	d'+d'+d'+e	4+4+4+4	As

【譜例4】 B部分



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
B1	41	34.5	33	29.5	35.5	37	35	34.5	36	36	36	38.5	39.5	38	47	37
B3	44	38	40	35	39	38	35.5	34	39.5	36	37.5	39.5	46.5	43	55	38
B5	37.5	36.5	36	37	36	37	36	37	35	40	40	37	48.5	45.5	55	40.5

【図10】 B部分の速度変化 (B1, B3, B5) (縦軸=mm、横軸=セクション内の小節番号)



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
B2	47	40	33	50	61.5	37.5	36	38	37	36	37	39.5	42.5	43	54.5	97				
B4	46	42	45	53.5	56	43	38	48.5	45.5	38	40	43.5	43.5	46	60	180				
B6	48	40	46.5	54.5	61.5	51.5	41	47.5	44.5	38.5	42	36	50	47	45	47	40	45	43	39.5

【図11】 B部分の速度変化 (B2, B4, B6) (縦軸=mm、横軸=セクション内の小節番号)

【表10】 C部分の動機構成

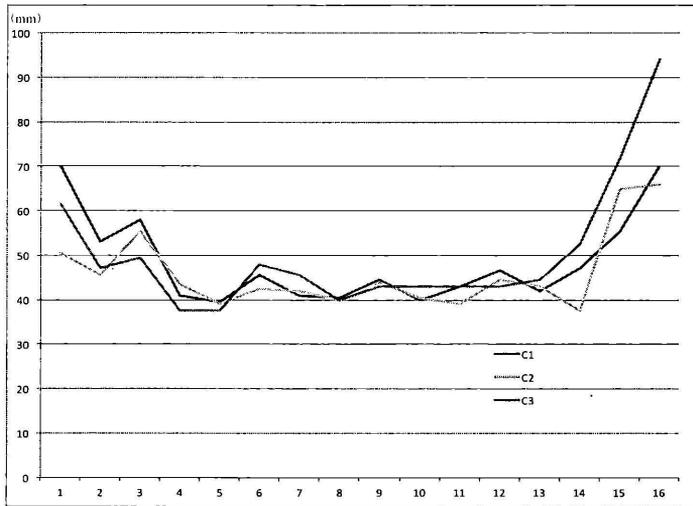
セクション	動機構成	小節数	調性
C 1	<u>f+g+f+h</u>	4+4+4+4	Des
C 2	<u>f+g+f+h'</u>	4+4+4+4	Des
C 3	<u>f+g+f+h'</u>	4+4+4+4	Des

※ただし、C2およびC3は伴奏部のみC1とは若干異なる

【表11】 間奏部分の動機構成

セクション	動機構成	小節数	調性
間奏	i+i/2+i/2+i'+i'/2+i'/2	4+2+2+4+2+2	(b?)

【譜例5】 C部分



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
C1	70	53	58	41	39.5	45.5	41	40.5	44.5	40	43	46.5	42	47	55.5	70
C2	50.5	45.5	55.5	43.5	39	42.5	42	40	44	40.5	39	44.5	43	37.5	65	66
C3	61.5	47	49.5	37.5	37.5	48	45.5	40	43	43	43	43	44.5	52.5	72	94

【図12】 C部分の速度変化（縦軸=mm、横軸=セクション内の小節番号）

奏の加わったB2、B4、B6の各部分の速度変化は【図11】のようなものであり、ここからはB2およびB4で極端にリタルダンドされていることが確認できる。

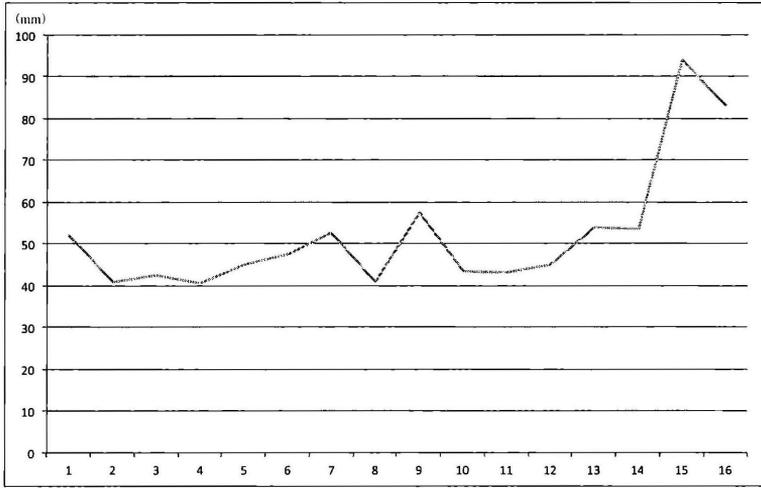
⑤ C部分

【表10】からわかるように、C部分は三つの動機で構成されているが、 $(+ + + + + + + +)$ 、【譜例5】と【図12】からは、三度登場するこの部分の速度変化の波形は非常に近似していることがわかる。何れの回の演奏においても、ゆっくりと開始し、その後速度を増し、最後には大きくリタルダンドして演奏を終えている。

⑥ 間奏部分

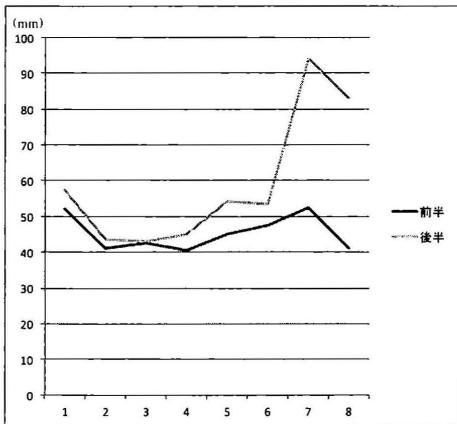
間奏部分は【表11】のよ

【譜例6】 間奏部分



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
間奏	52	41	42.5	40.5	45	47.5	52.5	41	57.5	43.5	43	45	54	53.5	94	83

【図13】 間奏部分の速度変化（縦軸 = mm、横軸 = セクション内の小節番号）



【図14】 間奏部分の速度変化（8小節単位、縦軸 = mm、横軸 = 8小節フレーズ内の小節番号）

うな動機構成でできている。間奏部分の十六小節は一つの動機で構成されており、後半八小節は前半八小節の変奏であり、その前半八小節は、はじめに四小節の動機が示された後、その後半部分が二度繰り返される構造をもつ（ $1+1/2+1/2+1+1/2+1/2$ ）。この前半八小節と後半八小節は近似した速度で開始するが、何れの場合においても、同じ部分がエコーのように繰り返される際（つまり、前半部分の三・四小節目が二度繰り返される際と後半の第十一・

十二小節目が二度繰り返される際、徐々に速度が緩むことが、【譜例6】および【図13】と【図14】から読み取ることができる。

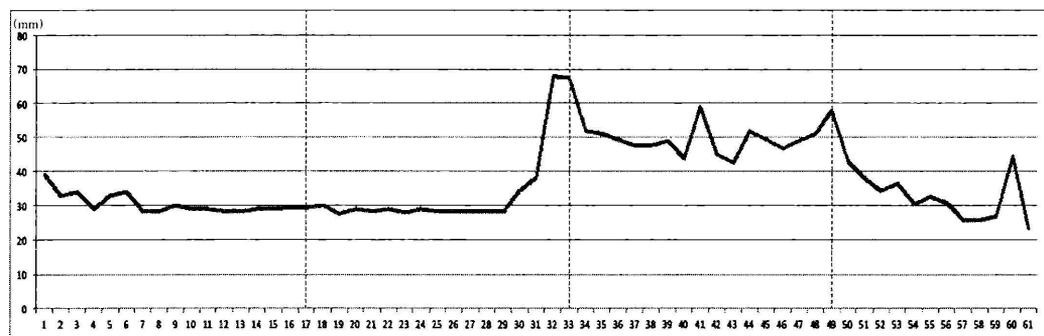
⑦コード部分

コード部分については、コード部分全体についてのみ、簡単に指摘しておきたい。【表12】からもわかるように、コードは各十六小節から成る三つの部分と最後に曲を閉じる十三小節の部分で構成されているが、その前半部分にあたるコード1とコード2については、ほぼ一定の速度が保たれていることが、【図15】から読み取れる。六一小節にもわたる長いコードの中で突如として、主題Bの一部が現れるコード3は、それまでのコード部分に入ってから急速なテンポから一転、遅い速度で演奏され、またそれまでのコード部分とは異なり、この十六小節間には速度に緩急がつけられている。次の【図16】は、コード3の十六小節の速度変化を示したものである。ここでは主題Bの一部が回想的にゆったりと演奏される。はじめ八小節のフレーズが奏された後、同じフレーズが一オクターヴ低い音域で繰り返される。それら二度とも、各フレーズの入りの部分には少し時間がかけられるが、その後は比較的一定の速度が保たれていることがこの表から読み取れる。

以上、それぞれの部分における速度変化の特徴を見てきたが、各部分の特徴にも増してより興味深いのは、それぞれの主題が繰り返される際、多くの場合、同一箇所「ため」たり、あるいは逆に「速

【表12】 コード部分の動機構成

セクション	動機構成	小節数	調性
コード1	$\underline{i+i} + \underline{i+i}$	4+4+4+4	As
コード2	$k+k+k+k'+k''/2+k''/2+k''/2+k''/2+1$	2+2+2+2+1+1+1+1+4	As
コード3	$\underline{d'+m} + \underline{d'+m}$	4+4+4+4	As
コード4	(和音のみ) $+d'/2+d''/2+d'''/2 + \text{カデンツ}$	3+2+2+4+2	As



【図15】 コード全体の速度変化（縦軸=mm、横軸=コード内の小節番号）

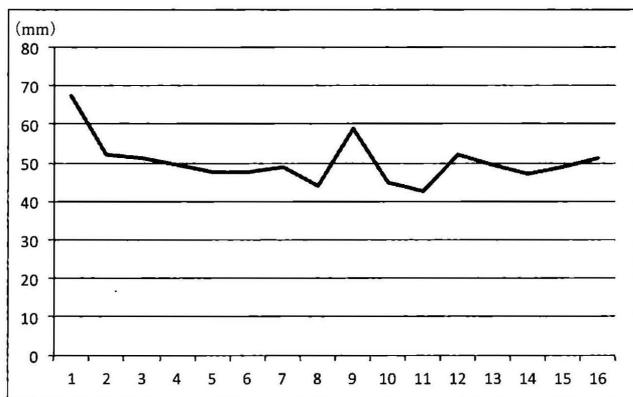
く「演奏されることである。それは、【図8】、【図10】、【図11】、【図12】それぞれにおける3本の線の波形がかなり近似していることから確認できる。

(2) 特徴的な速度変化のみられる箇所

さて、このワルツの演奏では、特徴的な速度変化のみられる箇所が存在する。通常、ごく一般的な四小節単位のフレーズが演奏される際には、次のような演奏所要時間配分が行われる…①フレーズの開始時点でより多く時間を要してその後徐々に加速する(長↓短)、

②二小節単位の緩急が付けられる(長短長短)、③リタルガンド(短↓長)。だが、幾つかの箇所ではこれに準じない速度変化がみられる部分が存在する。

例えば【表13】はA前半部分の、四小節単位のフレーズ内における速度変化を示したものであるが、一回目の演奏(A1前)のフレーズ4、二回目の演奏(A2前)のフレーズ3、三回目の演奏(A3前)のフレーズ3とフレーズ4において、通常とは異なる速度の変化の傾向が確認



【図16】 コーダ3の速度変化 (縦軸=mm、横軸=セクション内の小節番号)

【表13】 4小節フレーズ内での減速と加速 (A前半部分)

	フレーズ1				フレーズ2				フレーズ3				フレーズ4			
A1前	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
A2前	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
A3前	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

※数字=小節番号

数字 = フレーズの中で長い時間を要する箇所

数字 = フレーズの中で特に長い時間を要する箇所

↘ = 加速
↗ = 減速

できる（フレーズ内の二小節目、あるいは二小節目と三小節目により長い時間が使われている）。

こうした通常とは異なる箇所には長い時間を用いた部分、これにまさに『ニューグロヴ世界音楽大事典』の「ルバート」の項目に書かれた内容（現在の使い方ではルバートは、一つまたはそれ以上の音符、あるいはフレーズ全体についての厳密なテンポを、何らかの形でゆがめることを意味している）に該当するといえるだろう。つまり、一回目の演奏ではフレーズ4が、二回目の演奏ではフレーズ3が、三回目の演奏ではフレーズ3とフレーズ4がルバートの用いられている箇所といえる。

同様の「テンポを、何らかの形でゆがめられた」箇所は、Cセクションのフレーズ2（表14）や間奏部分のフレーズ2とフレーズ4（表15）でも確認できる。

【表14】 4小節フレーズ内での減速と加速（C部分）

	フレーズ1				フレーズ2				フレーズ3				フレーズ4			
C1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
C2	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
C3	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

※数字 = 小節番号

数字 = フレーズの中で長い時間を要する箇所

 = 加速  = やや加速
 = 減速  = やや減速

【表15】 4小節フレーズ内での減速と加速（間奏部分）

	フレーズ1				フレーズ2				フレーズ3				フレーズ4			
間奏	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

※数字 = 小節番号

数字 = フレーズの中で長い時間を要する箇所

数字 = フレーズの中で特に長い時間を要する箇所

 = 加速
 = 減速

以上の特徴的な速度変化がみられる箇所、つまりルバートが用いられた箇所（【譜例7】から【譜例11】の該当箇所）には何か共通点はあるだろうか。

これらに共通するのは、何れも六度音程の重音で奏されているということであろう。このうち、【譜例10】と【譜例11】の間奏部分については、ルバートというよりも単にリタルダンドされたと考えることもできるかもしれない。これらは、その前の四小節フレーズの後半部分がエコーのように繰り返される部分である。だが、【譜例7】から【譜例9】は、明らかに四小節フレーズの途中にあたる部分で時間がかけられており、速度のゆがみもたらされている。そこには、六度の重音で演奏されるほか、三度音程の音の跳躍とその後下降音型が続くという共通の特徴も確認することができ、パデレフスキはこれらの部分を、ヴァイオリン等の弦楽器のポルタメント奏法^②（あるいはグリッサンド奏法）を模した奏法で演奏している。

【譜例7】 A前半部分の3つ目のフレーズ（2小節目が長く演奏される）



【譜例8】 A前半部分の4つ目のフレーズ（2, 3小節目が長く演奏される）



【譜例9】 C部分の2つ目のフレーズ（2, 3小節目が長く演奏される）



【譜例10】 間奏部分の2つ目のフレーズ（2, 3小節目が長く演奏される）



【譜例11】 間奏部分の4つ目のフレーズ（3小節目が長く演奏される）



(三) ルバートによって「盗まれた」時間は取り戻されるか
 (二) および (一) では、作品全体における各セクションの速度変化、そして各セクション内における速度変化を確認したが、本節では、ルバートによって「盗まれた」時間は取り戻されるのか、もし取り戻されるのであればどのような枠組みの中で取り戻さ

れるのか、について考察したい。パデレフスキはルバートについて言及する際、「アツチエレランドの間に減った音符の長さは、必ずしもリタルダンドの間に取り戻せるものではない。失われたものは失われたままとなる。」⁽²³⁾と述べているが、果たして彼自身の演奏においてルバートの用いられた箇所では、増減した音価をどこかで補完することはないのだろうか。

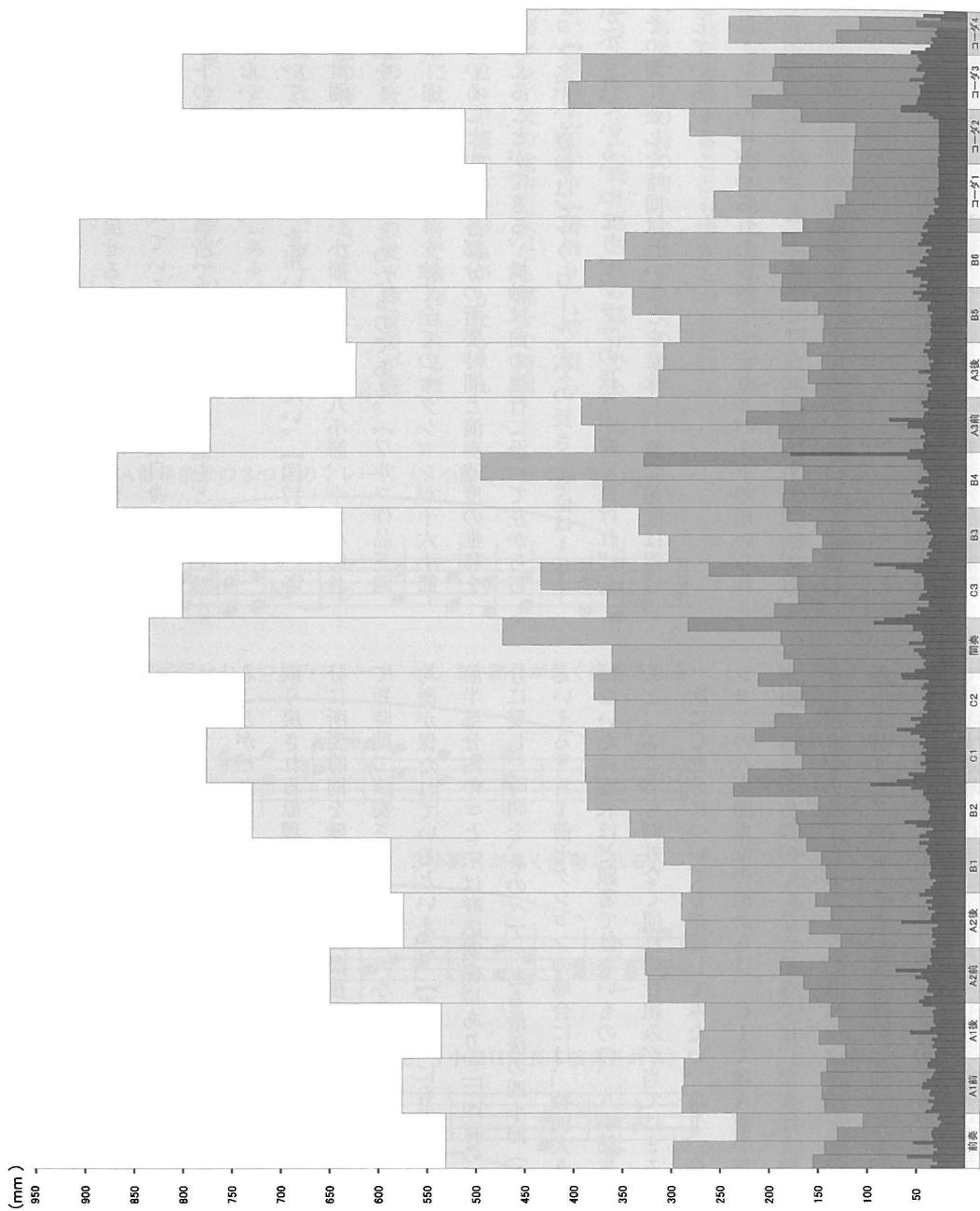
この点については、【図17】を用いて確認したい。【図17】は、各小節の長さを計測したのち、一小節、四小節、八小節、十六小節各単位の計測値を1つの図にまとめたものである。⁽²⁴⁾《ワルツ作品三四の一》の場合、B6とコーダ4を除く全てのセクションが十六小節構造でできていることから、各部分の所要時間と演奏速度の推移をこの図から捉えることができる。横軸は曲の進行に沿って左から右にセクション名が、縦軸はピアノロール上での長さ（単位はミリメートル）が示されている。つまり、グラフの長さが縦に長ければ長いほど、その間に要した時間は長いことを意味し、演奏速度は遅いことを示している。

前節ではテンポのゆがめられた箇所、つまりルバートの用いられた箇所の位置を確認したが、これらルバートの用いられた箇所では、他の部分と何らかの速度の均衡が保たれているか、について確認したい。

【図17】のA1前、A2前、A3前のセクションの八小節単位の値を確認すると、これら十六小節のセクションの前半部分と後半部

分には均衡が保たれていることがわかる。さらに細かな単位である四小節単位の値を確認すると、A2前とA3前では第十小節目の値が非常に大きいことから、その部分が含まれる四小節の値が大きいものとなっていること、またそれに続く四小節（セクション中の十三・十六小節）の値が他の四小節フレーズと比較して小さくなっていることがわかる。つまり、ここにはルバートの「盗まれた」時間が取り戻される原理が働いており、セクション内三つ目の四小節が余分に所要時間を確保した分、最後の四小節が調整弁の機能を果たして短時間で演奏されており、八小節単位の前楽節と後楽節の間には均衡が保たれているといえる。【表3】にも示したとおり、このA前半部分内の σ と σ' は呼応関係にあり、三つ目の四小節（ σ ）で余分に要した時間を、そのペアである最後の四小節（ σ' ）で取り戻した、といえる。A1前セクションの場合には、特別大きな値をもつ小節はないためそれほど顕著ではないものの、八小節単位の値を確認すると、ここでも例外なく同様の仕組みが当てはまることがわかる。

次にC部分についても確認してみたい。C1、C2、C3各セクションの八小節単位の値からは、C1ではA前半部分と同様のことが当てはまるものの、C2とC3では、前楽節と後楽節の値にはかなり開きがある。C2およびC3はセクション最終部分で大きく減速して終了している。また、間奏部分についても同様のことがいえる。ここから、C2、C3、間奏部分のような大きなリタルダンドで終了する場合には、「盗まれた」時間が取り戻される原理は当て



【図17】 パデレフスキによるショパン《ワルツOp.34-1》演奏の速度分布

はまらないことがわかる。

以上のことから、パデレフスキによって演奏された《ワルツ作品三四の一》のこの演奏からは、ルバートによる時間の貸し借りの仕組みは、セクション内の各八小節の前楽節と後楽節の均衡が取られる形で行われるが、そのセクションがリタルダンドされて終了する場合にはその限りではないことがわかる。こうした原理が一般原則といえるか否かについては、今後、他の演奏においても同様の分析を行うことで検証する必要がある。

結語

本稿で行った分析からは、ルバートによる速度変化について、次の三点が明らかとなった。つまり、①あるセクションが繰り返される際、その演奏速度が遅くなるといった傾向がみられるもの、そこにはかなり明確な意図をもった速度設計がなされていること、②あるセクションが繰り返される際、全体的な速度が変化する場合においても、同一箇所でも同一程度の速度変化が行われていること（つまり、重点の置かれる場所には、演奏が繰り返される場合にも同じく重点が置かれる傾向があること）、③呼応関係にある旋律同士にはほぼ同じ演奏時間が割かれており（二つの呼応する旋律には均衡が保たれており）、たとえその一部でより長く時間を使ったとしても、その八小節間の間に余分に使った時間は取り戻されること、である。ただし、③については、最後にリタルダンドされて終了する場合には、その

限りではないことも明らかとなった。

本稿で提起したルバートによる演奏速度の補完関係の有無については、ここで取り扱うひとつの演奏のデータのみを用いて何らかの方向に結論づけることは、当然のことながらできない。だが、このような実際の演奏の分析を積み重ねること、当時の人々が「いかに」ルバートを用いたか、について大きな示唆が得られるに違いない。本稿は、そうしたルバート分析の手法を模索したものである。

註

- (1) ロバート・ドニントン「ルバート」『ニュー・グローヴ世界音楽大事典』講談社（一九九三）第二十巻、六三ページ。
- (2) C.P.バツハ、東川清一訳『正しいクラヴィア奏法（第一部）』全音楽譜出版社（二〇〇〇）、一九〇ページ。
- (3) レオポルド・モーツァルト、塚原哲夫訳『バイオリン奏法』全音楽譜出版社（一九七四）、一九六ページ。
- (4) ダニエル・ゴットロープ・テュルク、東川清一訳『クラヴィア教本』春秋社（二〇〇〇）四三三―四三四ページ。
- (5) カール・ツェルニー、岡田暁生訳『ツェルニー ピアノ演奏の基礎』春秋社（二〇一〇）、四九ページ。
- (6) ロバート・ドニントン「ルバート」『ニュー・グローヴ世界音楽大事典』講談社（一九九三）、第二十巻、六三ページ。
- (7) リチャード・ハドソンの著書『盗まれた時間…テンポ・ルバートの歴史』の序章冒頭で言及されたルバートの歴史的变化についての記述にも同様のことが記述されている。「その表現方法は十八世紀前半におけるバロック音楽の声楽曲の中で用いられたものであり、表現豊かに演出するために、伴奏部が規律正しいリズムを刻むのに対して、ある旋律中のいくつかの音価を変化させる、という演奏法である。この

タイプのルバートは、十九世紀に入っても声楽曲やヴァイオリン曲で用いられ、鍵盤曲においては十八世紀後半にこの初期のタイプのルバートが使用された。しかし徐々に、テンポ・ルバートという表現は旋律の中に起こるリズム変化だけでなく、音楽全体のテンポに関わる語として用いられるようになった。少なくとも十九世紀前半においては、これら双方の意味合いをもつルバートが並存していたが、十九世紀後半になると初めのタイプのルバートは消えてしまい、最後には、西洋音楽の中では後者のタイプのルバートのみが残った。後者のタイプのものが、今日の私たちには馴染み深いものとなっている。」(Hudson, Richard, 1994, *Stolen Time: The History of Tempo Rubato*, Oxford University Press, p.1.)

また、サンドラ・ローゼンブルムは旧いタイプの意味合いと新しいタイプの意味合い双方を区別して、「本来の意味合い」をもった十八世紀のルバートを「テンポ・ルバート tempo rubato」、十九世紀の新しいタイプのルバートを「アゴジック・ルバート agogic rubato」あるいは「テンポ・フレキシビリティ tempo flexibility」と呼び分けてゐる。(Rosenblum, Sandra P. 1988, *Performance Practices in Classic Piano Music*, p.382.)

(8) テュルクは、『クラヴィーア教本』の第五章第三節に「楽曲をいっそう美しくすることのできる恣意的裝飾音あるいは添加と変奏」というタイトルのもと、楽譜を実際の演奏に移す際の変奏の方法について述べている。そこには、幾つかの変奏方法の具体例も示されているが、そこで示された変奏はまさにルバートに直結する種類のものである。テュルク自身も同書の中で変奏例を示し、また、そこに注記を付けており、その例に「みられるような、音符ないしは拍のずらしは、次の章では、用語テンポ・ルバート Tempo rubato のもとでも論じられることになる」と書いていることから、その例がテンポ・ルバートの演奏方法を示す例として挙げられていることがわかる。ここでは具体的な変奏例が挙げられているが、その具体例と共に「しかし、どの変奏方法のほうがよいかは、その時々々の事情によって決まることなので、

それを厳密に規定することは不可能である。…」という文章も付け加えられている。このようなルバートの要素を含む、変奏方法の選択が、知識や技術を兼ね備えた演奏者のセンスに懸っていることが、この節の中のはほとんど全てのセクションにおいて繰り返し述べられている。それらは例えば、「…しかも変奏などをするには、多くの和声的な知識、洗練された趣味、的確な判断力、演奏技術、確かな拍節感覚などがなくてはならない。…」(セクション二十二)、「…そしてこのような箇所を見つけるには的確なセンスが必要である。…」(セクション二十二)といった記述でも確認できる。(タニエル・ゴットロープ・テュルク 東川清一訳『クラヴィーア教本』春秋社(二〇〇〇)、三七―三七五ページ)。

(9) ヨハン・ネーボムク・フンメル、朝枝倫子訳『クラシックからロマン派へ』フンメルのピアノ奏法』シンフォニア(一九九八)、五八ページ。
(10) 例えば作品八十五の彼のピアノ協奏曲の第一楽章の第一二〇小節からの部分には「ここから適度な速さで」、「各音の長さを充分にとる」、「ここからは少し音を目立たせ、前に進める」、「少しテンポをゆるめ、たっぷり歌わせる」等々の記載を確認することができる。(ヨハン・ネーボムク・フンメル、朝枝倫子訳『クラシックからロマン派へ』フンメルのピアノ奏法』シンフォニア(一九九八)、五九―六三ページ)。
(11) 例えば一つ目の演奏法として示唆されたのは四小節全てにわたって「イン・テンポ」で演奏されるというものであるが、それについての説明文は以下のようなものである。「①のやり方に従えば、この箇所は厳格にイン・テンポで演奏されます。そして必要な表情はクレシエンドとデイミヌエンド、八分音符のレガートとハーフ・レガート、そして二部音符のレガートイッシモによってのみ、表現されます。」(カール・ツェルニー、岡田暁生訳『ツェルニー ピアノ演奏の基礎』春秋社(二〇一〇)、五一ページ)。

(12) 「この箇所の性格はやわらかく、優しく、憧れに満ちています。ですから①の厳格なテンポによる弾き方は、どれだけクレシエンド等の指示を正確に守っても、十分とは言えません。②の弾き方は、この箇

所をもっとうまく浮き上がらせ、クレシェンドしながらすべての音の響きをじっくり聴かせることで、旋律と和声をより印象的にする機会を与えるという点で、はるかに好ましいと言えます…。(カール・ツェルニー、岡田暁生訳『ツェルニー ピアノ演奏の基礎』春秋社(二〇一〇)、五二ページ)。

- (13) 例えばヨハン・ネーボムク・フンメル、朝枝倫子訳「クラシックからロマン派へ・フンメルのピアノ奏法」のピアノ協奏曲第一楽章の第四一五小節からの楽譜が掲載された箇所(六四ページ)には、「テンポをゆるめて」、「ここから次第に音をやわらげ、テンポをのびしてゆき、さらに一層テンポをゆるめ」、「最後は完全にゆっくり」といった記述が十小節の順に記載されているが、ここからは基本的には徐々に速度を落とすよう示唆されていることは理解できるものの、本当にこの十小節の間、順に速度を落とし続けて良いものか、また、どれほどの割合で速度を落とすことを求めているのかまでは推し量り難い。

- (14) ヨハン・ネーボムク・フンメル、朝枝倫子訳「クラシックからロマン派へ・フンメルのピアノ奏法」シンフォニア(一九九八)、五八ページ。
(15) レオポルド・モーツァルトの『バイオリン奏法』にも、「この《盗まれたテンポ》がどのようなものであるかは、説明するよりも実際に見せる方が簡単です。」(レオポルド・モーツァルト、塚原哲夫訳『バイオリン奏法』全音楽譜出版社(一九七四)、一九六ページ)と書かれている。

- (16) Finck, Henry T., 1910, *Success in music and how it is won*.

- (17) *ibid.*, p.459. この文章は非常に独特であるので、原語にちなむ文章(もっくに並記)しておきたい。「The technical side of Tempo Rubato consists, as is generally admitted, of a more or less important slackening or quickening of the time or rate of movement. Some people, evidently led by laudable principle of equity, while insisting upon the fact of stolen time, pretend that what is stolen ought to be restored. We duly acknowledge the highly moral motives of this

theory, but we humbly confess that our ethics do not reach such a high level. The making up of what has been lost is natural in the case of playing with the orchestra, where for the security of the whole, in spite of fractional alterations of the movement, the metric integrity should be rigorously preserved. With soloists it is quite different. The value of notes diminished in one period through an *accelerando*, cannot always be restored in another by a *ritardando*. What is lost is lost. For any lawlessness there is, after a certain term—proscription.”

- (18) このソフトは、科学研究費補助金若手(B)「ピアノロールの計量的解析によるワルツ作品の演奏分析」(研究代表者：鷲野彰子、平成二七―二九年度)の助成を受け、九州工業大学の山田和毅さんに依頼し、作成していただいた。現段階で完成しているのは、スキヤンしたデータに縦方向および横方向それぞれ一ミリメートル方眼の目盛りを付すことのみであるが、さらに素早く正確な計測をするため、現在、新たな機能の追加を依頼している。それが完成すると、これまで実際に目で計測し、また、データ間の距離についても手で計算していたものを、スキヤン画像の開始地点から各音の開始地点までの距離を自動的に数値として拾い上げるほか、各データ間の時間(長さ)についてもソフトが自動的に計算するようになる。

- (19) つまり、この長さは【表5】にある数値の合計値(4045 (mm))と等しくなるはずであるが、【表5】の数値は小数点以下を四捨五入しているため、合計値に若干の誤差が生じている。

- (20) ここでは、デュオ・オリアートに遺されたパデレフスキによる演奏が集められた再生録音(NI8816)を用いた。

- (21) 「二」の【図一】を参照。

- (22) ヴァイオリンにおけるホルタメント奏法は現在でも用いられるが、二十世紀初期の録音などではそれらは随所で用いられており、フリッツ・クライスラー(Kreisler, Fritz, 1875-1962)の演奏などではこの奏法が用いられていない曲を探す方が難しいほどであろう。ある

いは声楽の場合であれば、このような歌唱法は二十世紀初期の歌唱の録音で確認することがある。例えば、エリザベス・シューマン(Schumann, Elisabeth, 1888-1952)の録音では、たると「おもに音から音にスライドする」この奏法を確認することができる(例えば「The historic 1950&1951 lecture-recitals of Elisabeth Schumann on the art of leader interpretation, 1998, BLA103008」におけるリビヤント・シトラーヌス《あした》& Elisabeth Schumann Lieder Recordings 1930-1938, 2006, NAXOS 8.111099」におけるシトラーヌス《へんろの木》の演奏にそれを聞へんことが出来る)。

(23) Finck, Henry T., 1910, *Success in music and how it is won*, p459.

(24) 上の図はトチェフスキの著書 (Gottschewski, Hermann, 1996, Die Interpretation als Kunstwerk: Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905) で用いられた図を参考に作成したものである。この図からは、一小節、四小節、八小節、十六小節各単位でどのように速度が変化しているのかを多層的に捉えることができる。

※本論文は、科学研究費補助金若手 (B) 「ピアノロールの計量的解析によるワルツ作品の演奏分析」(研究代表者: 驚野彰子, 平成二七―二九年度)の成果である。

(わしの・あきり) 音楽学 博士課程学生)