

ピアノ音楽に於ける拍節法の研究

渡 部 精 治

A Study on Metrics peculiar to Piano Music

SEIJI WATANABE

緒 言

18世紀以後の音楽の分野に於て、ピアノ音楽の占める位置は特に大きい。その理由は、この楽器の誕生とほぼ時期を同じく発達し、確立されるに至ったホモフォニー様式による音楽が、この一箇の楽器によって完全な形で演奏され得たからにはかならない。

強弱の自在性という優れた性能をもち、ピアノ・フォルテと呼ばれたこの楽器は、表現手段であるディナーミクの要求に対して十分な満足を与えたばかりか、独奏楽器でありながら、旋律楽器と和音楽器の機能を兼ね備えた万能楽器として、この様式による音楽の演奏を完全に一手に引受けることができたのである。特に和声的に融和性に富んだその性能は、自由和音様式の楽曲表現には最適であった。この様にピアノ音楽は、新しい様式の上に目ざましい発展を遂げ、形式的にも技巧的にも、独自のしかも新しい道を完成したのである。

音のテクスチュアの中で、垂直の次元に重点を置いたホモフォニーの様式は、和声機能が強調され、単純で明確なリズムと規則的な旋律構造の中にアクセントを求め、厳格なる拍節によって支配される。従ってこの様式による楽曲であるピアノ音楽の演奏に於て、適切な拍節処理の方法は、楽曲構造の正しい表現を得る手がかりとして、充分究めなければならない奏法上の課題の一つであるということができよう。

I 拍 節 と 拍 子 感

厳格な近代拍節法に於て、音楽の時間単位となる一定の拍の集りは、その進行に際して規則的に繰返えすアクセント（重要性の認識）によって律せられ、リズムは整然と小節に区切られる。つめよられた部分は下拍、又は重拍（強拍）と呼ばれ、それ以外の部分は上拍、又は軽拍（弱拍）と呼ばれる。そしてそのメトリカル（拍節的）・アクセントの関係は、常に相対的であり、各小節部分の中で分析細分され、又は拡大されて小節部分の統合をつくることもできる。

ところでこのメトリカル・アクセントの存在は、必ずしも表現上の強さを伴ったものではなく、実は聴者の心の必要から生まれたものであることに注目したい。この拍子感の発生を d, INDY, VINCENT (1851—1931) は彼の作曲法講義の中で、メトロノームの反復する一様の打音を聴かせながら次の様に説明している。

即ち「メトロノームが繰返えし、連続して出す音は全く同じものである。（楽譜 1, の (1)) けれどもメトロノームの振り子を見ずにこれらの音を注意して聴いていると、ひとりでその中のある音に重要性を感じてくる。すべての音が皆同じ重要性をもっているとは思えなくなり、その様な音と重要性をもたない音との間に、一種の相互関連が生まれるのである。例えば

あるときは奇数目の音がより長く感じられたり、(楽譜 1. の(2))或はより強く感じられたりする。(楽譜1.の(3))又、あるときはこれに反して偶数目の音がより長く感じられたりすることもあり、(楽譜 1. の(4))あるいはより「強く感じられることもある。(楽譜 1. の(5))

この様に聴者の単なる意志によって、それぞれの不規則なリズム*)を任意に選び得ることは、リズム*)と云うものが音それ自体から起るものではなく、聴者の必要性もたらすもので、云わば芸術的創造意志の介入の結果である。」と説いているのである。この意味から『重拍部・軽拍部』の語を用いることには大いに賛成したい。更に「こうした軽拍部と重拍部は、反復が連続されることによって二拍リズム(偶数拍子)を生み、その連続が一つ中断するか、又は重拍部を延長することによって三拍リズムを形成する。」(楽譜 2.)のである。この意味から三拍子の拍節構造は《重・軽・軽》ではなく、《重・重・軽》であると云うことができる。この様な三拍子に於ける延長された重拍部(第2拍)を『従えられた重拍部』と名づけることにする。

さて、これらの拍節関係は、往往にして実際音の強弱の関連におき換えられて意識され易い。そしてそれは、拍節の在り方に『強拍部・弱拍部』の観念を生じさせる原因ともなり、拍節本来の姿を誤らせる結果を招くことになった。それは確かに半音階進行など、機械的な音列の演奏に於ける拍子感維持の方法としてならば効果的でもあろうけれど、複雑なリズム構成の上に、更に表現上の抑揚を求めなければならぬとすれば、そうした音の強さによる拍節の表現、又は拍子感維持の方法は成立しにくくなってくる。因みに、重拍部分におかれた休符によって実際音の表出がなくても、拍節表現がなされ、拍子感の躍動を表明することができる様に、強さの関係とは離れて考えなければならない。

それにもかかわらず、メトリカル・アクセントという規則的な意識の反復が、具体的な表現手段の中に『抛りどころ』を求めた例は実に多いことであり、重要性をもった拍節部分の意識という精神的な要求は、一つの重力として『強さ』とか『音力』とか、或は『時間的優位』とかにおき換えられて表明され得ることなのである。それにしてもそうした安易な目安が、かえって健全な拍節の在り方を乱している場合が意外に多いのである。それらの重力表現が拍節と同時に進行しているときには、拍節構造の認識と表現に役立つけれど、反対にその時期を異にして行われれば、拍節の表明は難かしくなり拍子感は脅やかされることになる。要するにこれらの具体的な表現手段は、厳密な意味では拍節表現の完全な『抛りどころ』とはなり得ず、常にその背後に強力な精神の労作が欠かせなければならない。それによって拍子感は支えられ、生かされるのである。この意味から演奏に於ける拍節処理は展開される運動の統括であり、精神的な内容をもった作業であるということが出来る。

楽譜 1

楽譜 2

※)註
ダンディの論文(邦訳)では狭義のリズムを『動律』

と呼んでいるので、ここで云うリズムは『拍子』を指している。

II リズムと抑揚

(1) 抑揚について


演奏に際して実際の音の強さの度合いは、大局的に楽曲の意味内容を表現することになり、特に句節に於ける表情的抑揚の如きは、アゴーギクの処理などとも密接な関係があって、そのときどきの感情にさえ従うものである。この様な一種の演出に対しては一般的な法則はなく、ただ精神の緊張と弛緩という運動の表現と同意義的に、上行する楽句には力度の増大——クレッシェンド——が考えられ、下行はその逆であるということが云える程度である。しかしながら、文章の中の言葉自体にアクセントがある様に、音楽に於てもリズムの中にアクセントがある。d, INDY, VINCENT はそれを、先程の『表情的抑揚』に対して『主的抑揚』と名づけている。この主的抑揚は感情表現の上からは、当然表情的抑揚よりも下位におかれるけれども、その抑揚の位置については、リズム構成の上から一つの法則を見出だすことができる。即ち、男性リズムと女性リズムがそれである。

(2) リズム語尾と主的抑揚の位置について


再び d, INDY, VINCENT の論文を引用するならば、「言葉の単語に於けると同様に、旋律的動律の男性語尾又は、女性語尾が主的抑揚の位置を変化させる。男性リズムに於ては、主的抑揚は軽拍部の上におかれる。従ってこの場合、重拍部は抑揚の結果となる。(楽譜3の(1))これに反して女性リズムに於ては、女性語尾がいわゆる抑揚の跳ね返りになる様に、主的抑揚は重拍部にある。」(楽譜3の(2))

楽譜 3

(1) 男性リズム



(2) 女性リズム



そこで、次にこの法則を適用しながら、手近かな曲によってリズム構造と抑揚の関係を調べてみよう。

モーツァルト、ピアノ奏鳴曲 ト長調 K. No. 283

先づ主題の呈示 (1~4小節)

楽譜 4

は、(楽譜 4) 明らかに男性語尾による音綴 (部分動機) の繰返しによってできており、その動機を引

男性リズム



継いだ 5~6 小節では、リズムが女性語尾に変化している。(楽譜 5) 従って 5~6 小節の旋律中の抑揚は、左手の伴奏和音の重力と共に、第 1 拍目におかれてやや強烈な印象表現となる。これに反して前の部分 (1~4) の上拍で始められた旋律は、男性リズムであり、第 1 拍目はその抑揚の結果として柔かく引取られる (まとめられる) ので、左手に課せられた分散和音型による伴奏のもつ拍節表現上の使命は大きい。特に拍頭音となるそれぞれの根音の奏出は慎重に取扱い、拍

楽譜 5

女性リズム



子感の躍動を十分に把握すべきである。

この様に左手伴奏が、拍子感の維持に大きな役割を果している例は多い。しかし又、複雑な伴奏音型によって逆に拍子感を脅やかす場合も少なくはない。いづれ、それらの実例については後の項で取上げることにして、一先づ主的抑揚を中心にした抑揚の表現と拍節の関係を終り、次にこのリズム語尾の結果に関係が深く、変則的リズム構成であるシンコペーションと拍節の関係について研究を進めることにしたい。

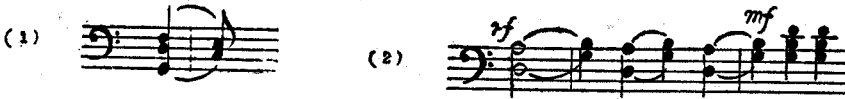
(3) シンコペーション

シンコペーションは、特殊なリズム構造からひきおこされた抑揚、又は意識的に行われたアクセントや休止によって、拍節上の異常効果を得る方法である。その典型的なリズム構成は、軽拍部の繋留によって成立ち、アクセントの位置は男性リズムの抑揚によって説明することができる。(楽譜 6) けれどもこうした男性リズムによる和音終止は、単独な形としてならばピアノ曲の、主に低声部の伴奏音型としてしばしば現われる。そしてその和音の終止、又は帰結が単独なリズム構成であるために、上拍部の抑揚はそれ程拍節を乱す要素とはならず、終止を自然に導くだけでシンコペーションとは云わない。(楽譜 7の(1)) しかし、このような音型もリズムを重ね、連続して行われると、2 箇以上の拍節の山(重拍)を経ることになり、その姿態は完全にシンコペーションである。(楽譜 7の(2))

楽譜 6



楽譜 7



シンコペーションは、現われ方によって次の3つの型に分類することができる。

a) 軽拍部の音を次の重拍部まで延長する。

これは最も普通のシンコペーションの形で、旋律の流動を妨げることはない。

b) 重拍部に休止がおかれる。

これは、a)の形でみられた音の延長が、重拍部まで達しない例で、繋留による実際の音の発音が重拍部にもたらされなくても、次の発音が重拍を通り越して軽拍部まで待たされることになるので、形としては a)の場合と同じである。しかし旋律的な流動は中断されるので、主に和声的な進行に使われることが多く、リズム上の効果はむしろ a)の場合よりは強められる。

c) 重拍部以外に故意に求められたアクセント。

先にシンコペーションの自然な抑揚の発生を、男性リズムによって説明してきた。連続する和音が常に男性リズムを伴って連結されるならば、アクセントの表明が特に強く軽拍部に求められたとしてもそれ程不自然ではない。(楽譜 8)

楽譜 8 ベートーヴェン；ピアノソナタ作品2の1より



又、3拍子に於ける『従えられた重拍部』(第2拍)に求められた低声部の重力も、次の例の様に男性終止を強烈に誘っているだけで、拍節構造の把握を誤りさえしなければ難かしい感覚ではない。(楽譜9)

楽譜9 ベートーヴェン；ピアノソナタ作品10の1より



けれども次に取上げた例は、女性リズム群の進行に於てその軽拍部に故意にアクセントを求め、拍節上の異常効果を狙った形である。(楽譜10)

楽譜10 ベートーヴェン；ピアノソナタ作品10の2第2楽章より



リズム語尾の性格から生まれた自然な抑揚にさからうことは、相当の抵抗を感じる仕事であり、エネルギッシュな表現をもたらす。この様なシンコペーションの表われ方は、次の解釈によって納得できよう。即ち、上例は女性リズムによって連続された旋律、又は和音の進行が、その後続く段落の終止を強烈に際立たせるために、アクセントを無理に軽拍部分に連続して求め、女性リズムの性格の中に男性語尾の性格を無理におし込んで変化を求めたのである。これによって二つの性格は混合され、拍節的には異常な効果を生み、長らく続く女性リズムもただ一度の表立つた男性終止のみで、完全に転換されて強烈な段落が得られる。(楽譜11)

楽譜11



シンコペーションのリズムは、元来民俗音楽との結びつきが深い。特に舞曲の中のマズルカやポロネーズに於けるアクセントの位置などにその特徴的な表現をみることができる。又、フリアントというチェコの舞曲は、3拍子でありながら2つの小節が2拍つつ3つに区切られ、特殊な効果を求めるものであると云われるが、身近かなところにもその様な効果が得られる楽曲の例がある。ウェーバーの「舞踏への勧誘」がそうである。緩やかな序奏に続く舞踏の部分の冒頭にそれを自然な形で聴くことができる。(楽譜12)

楽譜 12

Der Tanz. (舞踏)
Allegro vivace.

上昇する旋律線と左手和音のリズム構成が、この感覚を現出するのであろう。

又、ショパンのワルツ変イ長調作品42、に於ける右手2拍リズムの連続(楽譜13)は、急速調で展開されるワルツ・リズムに乗って、小節単位に一致された重拍部を『抛りどころ』として進行するので、この演奏はリズムの組合わせに少しまごつく程度で、それ程至難な技術ではない。それでも、このリズムの対象が左右反対に現われると、感覚的に難かしい技術となる。ブラームスのワルツNo.1(楽譜14)がそれで、これはショパンの場合とは違い、拍子の重力は低声の状態によって動かされ易いので、3拍子のワルツ・リズムの維持は専ら右手の処理によって得られなければならない、同時に低声部から得られる偶数拍子感との交錯による特殊効果を狙ったものと云うことができよう。

楽譜 13

leggiero

楽譜 14

ロマン派以後の作品には、この様な意図的な扱いが特に目立ってくる。次の例などは完全に小節単位の歴時を動かさずに小節内の拍節変更による異常効果を狙ったものである。(楽譜15) こうなると厳密にはシンコペーションとは云わないものかも知れないが、これによる拍節上の異常効果は大きい。この様なリズムの交替は、小節を一つの拍単位とする連音リズムの交錯として取扱うことによって、適正な処理となり得る。

楽譜 15 ムソルグスキー ; 展覧会の絵より

シンコペーションは、対位的な音楽では各声部の独立性を目立たせる手段であったが、和声音楽が盛んになるに及んで、全体の声部に同時に使用され強烈な効果が求められる様になり、そして次第に先の例の様な特殊な組合せにまで発展することになる。しかしそれとても、固定された歴時による小節を画し、その中で行われるリズムの組合せであり転回なのであるから、概ね小節線によって垂直の次元は維持され得る。ところがシンコペーションのリズムが完全に各声部に行われそれが長い時間持続すると、我々の小節構成に対する感覚は、メトリカルな伴奏音型などによって絶えず意識されない限り失われてしまうのである。だからこのような場合の拍節維持は困難となる。次例の場合は、曲の前半に得られた拍節感覚を保つことによって拍子を維持する外はない。(楽譜16)

楽譜 16 シューマン；ウィーン謝肉祭の道化より



要するにシンコペーションのリズムは、メトリカル・アクセントに対する感覚が存続する場合にのみ感じられ得るものであり、効果があるのである。

III 演奏に現われた拍節処理上の問題

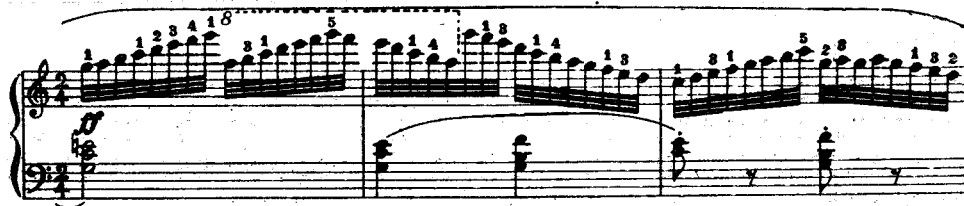
さて、実際の演奏に当って、拍節構造の把握が不完全なために部分的に表現を誤ったり、更に演奏技術の不備、又は稚拙などの原因を加えるに及んで、演奏に『つかえ』や『どもり』の状態を招くことがあまりにも多い。

いろいろな形の旋律群、又は音階進行のパッセージ、そして複雑なリズムで表現される伴奏音型等は、その進行に際して拍節上の規則的重要性の回帰・反復という拍子感の要求に支えられてこそ、楽曲構造の部分となることができるのである。従ってこうした拍節処理の仕事は、演奏の練習過程に於けるメカニズムの訓練と共に、常に磨かれなければならない感覚的技術なのである。

(1) 音階群の処理

音階的進行に際して、その上行・下行の動きが精神的な緊張の度合をひきおこして、クレッシェンドやディミヌェンドなどの曲想表現となることについては前にも述べた。その場合、音列の最高音はそうした表現上のピークとなって幾分テヌートされたり、又は軽いアクセントがおかれたりするのが普通である。ところがテヌート又はアクセントの扱いが不用意なために、拍節構造の表現に誤りをつくる場合があるので、細心の注意が必要である。(楽譜17)

楽譜 17



○モーツァルト；ソナタ イ長調 K.No. 331 第 1 楽章（第一変奏曲）

左手伴奏部の休符も含めたリズムが、拍節上適正に処理されないと、第 2 拍におかれた実際の音のみに重力を感じてしまい、恰も第 2 拍目が小節の重拍であるかのように錯覚される。又、右手の変奏旋律も上拍の変格拍子を感じ易い音型であるために、第 4 小節を迎えるまでその誤りを気づかぬ場合が多い。低声部の伴奏和音は、必ずしも拍節の支えとしてのみ使われないということに注目したい。（楽譜20）

楽譜 20



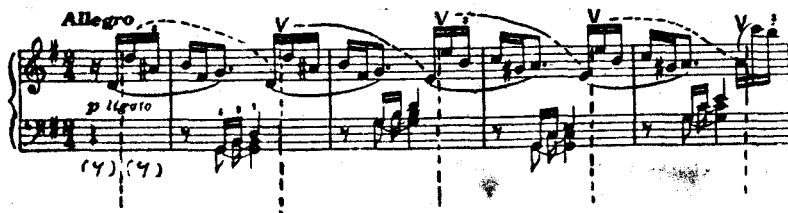
○ベートーヴェン；ソナタ ハ短調 作品 10 の 1 第 1 楽章（展開部の終りの部分）〔前掲楽譜 9 参照〕

シンコペーションの項でも少し触れたが、左手の第 2 拍音（属音G）が拍節の重力となっ
てはいけない。前のモーツァルトの例もそうであるが、とかく 3 拍子（奇数拍子）は偶数拍子の単純な反復感覚を捨ててかからなければならない。即ち 3 拍子の第 2 拍は重拍部の延長（『従えられた重拍部』）なのであって、決して<重・軽・軽>（強・弱・弱）ではないのである。そう考えると、この部分の様に上拍から起きて次小節の第 1 拍に解決する右手の男性リズムは、左手第 2 拍の属音のためにその抑揚の位置を乱す心配はなくなる。

○ベートーヴェン；ソナタ ト長調 作品 14 の 2

この曲は、伴奏部分散和音のリズムが重拍部の 8 分休符によって拍頭音の奏出がないために、右手の旋律リズムが誤った拍節感覚で表現される。（楽譜21）

楽譜 21



○グーラウ；ソナチネ 作品 50 の 1（楽譜 22）

主旋律のリズムが単純であるにもかかわらず、左手伴奏部のシンコペーションの扱いが不備であるために、伸び伸びした旋律効果が得られない。先づ左手に求められたシンコペーションのリズムを、拍子感の上に充分成立たせてから（呑込んでから）演奏にかけると良い結果が得られる。そのために、比較的鷹揚なこのシンコペーションは、 $\frac{3}{2}$ 拍子に処理することによって効果を意識することができる。 $\frac{4}{4}$ 拍子によるとにかく左右

楽譜 21



のリズム合わせにのみ気をとられて、 $\frac{1}{4}$ 拍子をつくるおそれがあるからである。

以上は、重拍部分の位置を誤ったために、拍節構造の『ずれ』を部分的に來した場合であるが、同様にして拍節構造が全く変えられてしまう場合もある。

(3) 拍子の誤認と錯覚

○モーツァルト；ソナタ ト長調 K.No. 283

第 1 楽章 (楽譜23)

楽譜 23

これは先に、「抑揚とリズム」の項でも取扱った曲であるが、ここでは第 7 小節から第10小節にかけての拍節表現について取上げてみたい。既に先の項で触れた右手のリズム語尾に対する誤解と、音階パッセージのピークによるアクセント、そして低音部和音伴奏の音型取扱い不備の 3 つの要素が重り合って拍節の処理を誤らせた例である。(楽譜24.)

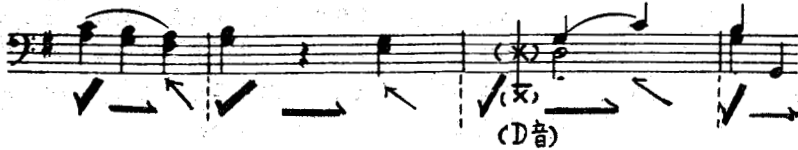
楽譜 24

上掲の楽譜の様に $\frac{1}{4}$ 拍子で表現されることも確かに可能である。部分的にはその方が当てはまるのかもしれない。けれども今、その見解に対して二・三の誤謬を指適しなければならない。即ち、第 7 小節目の小節線をまたいで起こされた主題は、この曲最初の主題（出だし部分）とはリズム語尾の性格を異にするのである。先の項でも述べたように 1~4 小節までは男性リズムであり、続く 5 小節目からは女性リズムによって成立っている。これら主題部の『まとめ』として続いた第 7 小節のリズムも次に示すように女性リズム（楽譜25の(1)）であって、男性リズム（楽譜25の(2)）ではない。

楽譜 25

それが、主題部の『まとめ』の意味から要求された曲想上の強勢(*f*)——(楽譜25※)——によって、語尾の性格表現が誤られてしまうのである。それに続く8~9小節の左右のリズムと音型も、拍子を変えさせ易い要素となっている。又、右手の8小節目からの音型(音階進行)は、偶数拍子を刻むにふさわしい形であるし、左手の和音進行のリズムもそうである。しかし、第7小節の処理を左手の適正な扱いによって行った後、続く8~9小節も左手のリズム表現に当って、拍節の中にそのリズムを成立たせるよう、練習方法の工夫などによって常心がければ、この拍節構造の転換はさけられる。(楽譜26)

楽譜 26



又、次の例などは、右手の音型の扱い方如何によって3/4拍子をつくるおそれがあるので注意したい。ツェルニー30番第20曲(楽譜27)

その他、演奏に当って左右の手によるリズム処理にのみ没頭するのあまり、拍節的表現が無視されたり(無拍子)、1小節単位の大まかな重拍回帰(オーケストラ曲の急速調などにはこうした感覚もあるが)をつくったり(1小節拍子)或は、その楽曲のテンポがそのまま絶えず重拍部をつくり(1拍子)、音楽的に味気のない進行を聴かされることがある。次例、ベートーヴェンのソナタ、作品2の1は、先のソナチネの例のように、シンコペーションリズムの扱いが不徹底であるために、往往にして小節単位の拍進行をおこすことがある。(楽譜28)

楽譜 27



楽譜 28



ツェルニー30番の第16曲も、故意に要求されたアクセントの表出に気をとられ、8分音符(この曲では半拍価値)を1拍単位にして弾かれることがある。(楽譜29)

楽譜 29



この様に故意に求められたアクセントは、拍節との関係に於て、拍子感をそこねることなく処理できるように、充分訓練されなければならない。練習過程に於て、この曲本来の $\frac{2}{4}$ 拍子に従わずに、8分音符単位に拍を刻み($\frac{1}{8}$ 拍子)メカニズムの訓練にのみ没頭することは、楽曲表現の上に重大な誤りを招くことになるので、練習の最初から本来の拍子に従って、拍子感の維持を図りながら要求されたアクセントを訓練すべきである。

結 語

ピアノ音楽に於けるこれら拍節処理に関する仕事は、今までとり上げてきた楽曲の例が示すように、我々にとって最も身近かな存在であり、課題である。楽曲を、演奏を通して掘下げ、その中から深い芸術性を汲みとるためにも、音楽構想把握の重要な鍵の一つであるこの仕事を重視すべきであり、そしてそれらの処理が常に適正であるためにも、我々はソルフェージュの課業を日夜座右の友として音楽感覚の陶冶に努めなければならない。

ミス・タッチなどによる音の間違いは、どうにか我慢することはできても、リズムの違いや拍子の悪い演奏程音楽的でないものはなく、許すことはできない。

自由に変化を求めて進行するリズムと、それを統括する拍子感の躍動こそは、音楽の要素であり根源なのである。 終 (1962・2・2)

参 考 文 献

- | | |
|---|---------------|
| A・B・マルクス著
門 馬 直 美 訳 | ベートーヴェンのピアノ音楽 |
| カール・ライマー
ワルター・ギーゼキング 共著
井 口 秋 子 訳 | 現代ピアノ演奏法 |
| ヴァンサン・ダンディ 著
池 内 友 次 郎 訳 | 作曲法講義 |
| 音楽之友社 編 | 音楽辞典 |
| 渡 部 精 治 著 | ピアノ奏法 |