東京音楽大学リポジトリ
Tokyo College of Music Repository

演奏家と楽譜の関係：イネガル奏法、フランス風の演奏習慣とワンダ・ランドフスカの音楽論をとおして

メタデータ	言語: Japanese
	出版者:
	公開日: 2022-04-20
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 保崎, 佑, Hozaki, Yu
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1456

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.

演奏家と楽譜の関係

ーイネガル奏法、フランス風の演奏習慣と
ワンダ・ランドフスカの音楽論をとおしてー

保崎　佑（ファゴット）

はじめに

今年度の博士共同研究で「音楽作品について考える」をテーマに、西洋音楽における演奏家と楽譜の関係を焦点にして「音楽作品」を考える中で、私は楽譜が作品であるのか、それとも楽譜はあくまで演奏家にとって出発点でしかないのかという疑問を抱き、複数の時代の作品を例に考えてきた。そもそも楽譜とは長きにわたって演奏家と深く結びついてきた媒体であり、演奏家は楽譜に記譜されたものを演奏することを基本としている。つまり作曲家が楽譜に書いた音程、リズム、音価、強弱やアーティキュレーションなどに従って演奏をする。20 世紀になると可能な限り忠実に作曲家の意図を再現することを目的とした「原典版」という楽譜が生まれ、演奏家は記譜されていることにより忠実であろうとし、作曲家とその楽譜をより重視するようになった。20 世紀以降の図形楽譜等も一見自由なものに見えるが、演奏家は楽譜の統制から逃れたわけではない。しかし、歴史を振り返ると、演奏家は楽譜に書かれているものだけを演奏してきたわけではない。バロック音楽の時代では装飾音符が即興的に演奏され、同時代のフランス音楽作品、とりわけ器楽作品では「ノート・イネガル奏法 notes inégales（不均等な音符）」という伝統的演奏習慣が用いられ、記譜されたリズムとは異なるリズムで演奏された。

このような演奏の歴史についてどの程度配慮するのかは、演奏家によってまちまちである。現代の演奏家がフランスのバロック音楽作品を演奏する際、必ずイネガル奏法を適用しているわけではない。原典至上主義の演奏家は可能な限りオリジナルを再現し、そうでない人はモダンの楽器で演奏し、伝統的演奏習慣を適用しない。多様性の時代となった今日、演奏家は楽譜を通して音楽作品とどう向き合うべきなのだろうか。

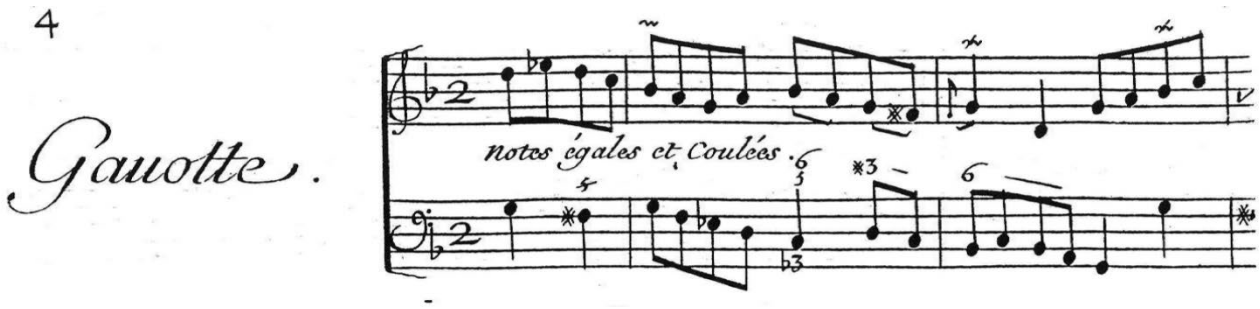
本論では、イネガル奏法が用いられる作品例と、20 世紀に当時忘れられた楽器となっていたチェンバロを復興させた演奏家であるワンダ・ランドフスカ Wanda Landowska (1879-1959) の演奏論を取り上げて、彼女が楽譜を通して「過去」の音楽作品とどのように向き合って演奏しようと考えていたのか、さらに実際に残された録音で彼女はどのように演奏しているのかを整理し、イネガル奏法という伝統的演奏習慣という側面から「今」の演奏家と楽譜（「過去」の音楽作品）の関係について考えていきたい。

I　イネガル奏法

イネガル奏法とは、16 世紀中頃から 18 世紀後期のフランスで行われていた伝統的演奏習慣であり、一般的な定義によれば、均等な音価で書かれた音符を不均等に演奏することである。不均等にするか、均等にするかが不明確な場所で、どちらかを確実に指示したい場合、作曲家が記号か具体的な指示を書き入れた [1]。フランソワ・クープラン François Couperin (1668-1733) の《王宮のコンセール》〈コンセール第 1 番〉の第 4 曲目のガヴォットには「均等なスラーの音で *notes égales et coulées*」と指示が実際に書かれている（譜例 1 参照）。

曖昧な言葉による指示もあれば、その言葉自体が独自の意味を持ち、特定の状況での均等性を示すこともあれば示さないこともある。また、不均等を順次進行と、均等化を跳躍進行と結びつけ、普通ならイネガル奏法が適用される音符も、旋律が跳躍をする場合には均等に演奏されると主調する者もいる（フラー 2001）。

譜例 1



コンセール第 1 番の第 4 曲目の冒頭部分(Couperin 1722)

[1] 書き込まれる指示で最も単純なものの例として「クロシュ・エガル croches égales（均等な８分音符）」などもある。

17 世紀中頃から大革命の間までに、拍子 mesure に関する多数の教則本が出版され、どのような音価がどのような状況で不均等化されるべきかという問題に集中されてきた（フラー 2001）。 しかし、これらの教則本には当時の専門家の分析や描写などはなく、難しい問題は教師の「良い判断、または良識 le bon goût」[2]に任せようとする傾向が強い。イネガル奏法について多くの理論家は、明確なリズム様式や特定の拍子などと結びつけようとするが、イネガル奏法という伝統的演奏習慣に一般原理を立てるのは非常に困難だろう。

この伝統的演奏習慣がフランス以外の音楽家の作品で適用されるかについては、様々な音楽学者、著述家や演奏家が具体的な証拠を集めて努力をし、同時代のドイツ音楽作品でも不均等にするべきという論が乱暴に拡大するなど、イネガル奏法に関する論争が多くあった [3]。確実に言えるのは今も昔も、このイネガル奏法がフランスの演奏概念に大きく浸透しており、フランス人ではない我々が「良い判断、または良識 le bon goût」を目指すことは最も重要で困難な問題である。つまり、譜面に書かれている音符にイネガルを適用するべきか、するべきではないか、それは演奏者自身で解決しなくてはならない。

Ⅱ　F. クープランの教則本と作品

当時のフランス音楽における“良識”を目指すために、多くの音楽家が頼ったのがクープランの『クラヴサン奏法 *L'art de toucher le clavecin*』(1716)である。この教則本には、チェンバロを演奏する際の姿勢、幼い生徒への教授法、運指法と装飾音の解説、練習用の音階、イタリア音楽とフランス音楽の違い、自身のクラヴサン曲集の演奏に関するアドバイス、演奏会で伴奏者が注目されないことについての愚痴などが思いつくままに綴られている。実践用にアルマンドによる例や、８つのプレリュード（自身のクラヴサン曲集で用いられる調で書かれている）が付いている。クープランはフランス音楽とイタリア音楽の違いについて、以下のように記している。

---

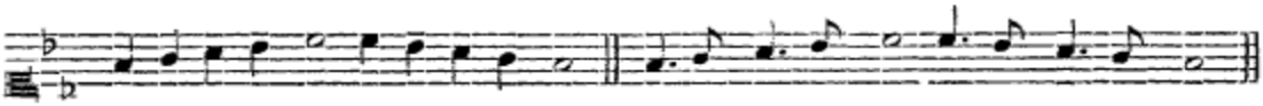
[2] 後に「良い感覚 le bon sens」に取って代わることになる。

[3] 特にバッハの作品に適用すべきかどうかは、アーノルド・ドルメッチ Arnold Dolmetsch (1858-1940)が『17, 18 世紀の演奏解釈』でバッハの《マタイ受難曲》の一部にイネガル奏法を推奨したことによって、第 2 次世界大戦後、クルト・ザックス Curt Sachs (1881-1959)などを含む著述家が彼に賛成した（フラー 2001）。

> 我々の音楽の記譜の仕方には欠陥があり、それは私たちの言葉の書き方と似ている。これが、外国の人が我々の音楽をうまく演奏できない原因。イタリア人は、考えた通り本当の音価で音符を記している。私たちは、順次進行のいくつかの 8 分音符に付点をつけて演奏するが、同じ長さの音符で記している。私たちは、この習慣の虜になってそれを続けているのである（クープラン 1977: 19）。

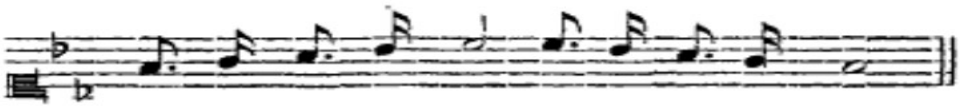
これまで多くの音楽家が、このイネガル奏法についてのクープランのアドバイスと実践的な譜例などを参考にして、フランスのバロック音楽作品と向き合ってきた。たとえば「3」、「6/4」、「9/4」の拍子で書かれたテンポの速くない作品を演奏する際、8 分音符または 16 分音符の順次進行ではイネガル奏法が適応され、実際には譜例 2-A は譜例 2-B のように演奏される。

譜例 2-A



(Borrel 1931: 278)

譜例 2-B

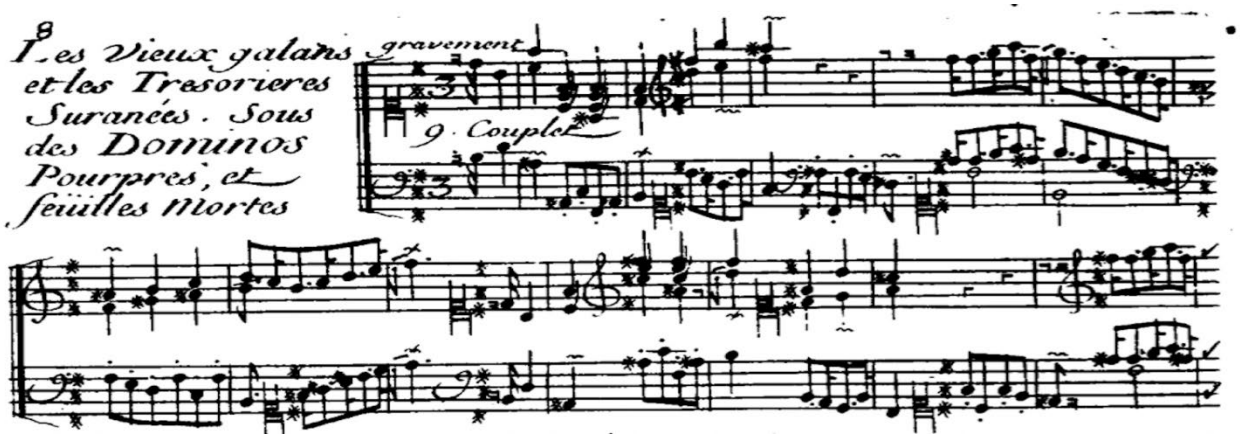


(Borrel 1931: 278)

譜例 1B のように、そもそも楽譜に付点音符で記譜されている場合、より鋭く演奏するべきだと論じているケースもある(Borrel 1931: 280)。しかし、全ての演奏家が譜例 1 のようなリズム変更をおこなっているわけではない。上記の譜例はあくまでも 1 つの例であって、やはりそこには「趣味 le goût」の問題が起こってくる。

前述したとおりクープランも確実にイネガルを求めない場合は、直接的な指示、あるいは点を音符の上方においた。〈クラヴサン曲集第 3 巻〉「年老いた伊達男たちと色褪せた会計係の婦人達」では、左手パートの跳躍を伴う 8 分音符には上方に点が記されている（譜例 3 参照）。この記譜からクープランの「趣味」とフランスの演奏習慣を考えた場合、点が付いている跳躍を伴う 8 分音符は均等に演奏するが、付点 8 分音符＋16 分音符を記譜されている通りの音価で演奏するべきか、イネガルする箇所よりリズムをどのように変化させるかについて、演奏者は楽譜を出発点として、「趣味」を含む様々な問題に直面することになる。

譜例 3



F.クープラン：《クラヴサン曲集第 3 巻》

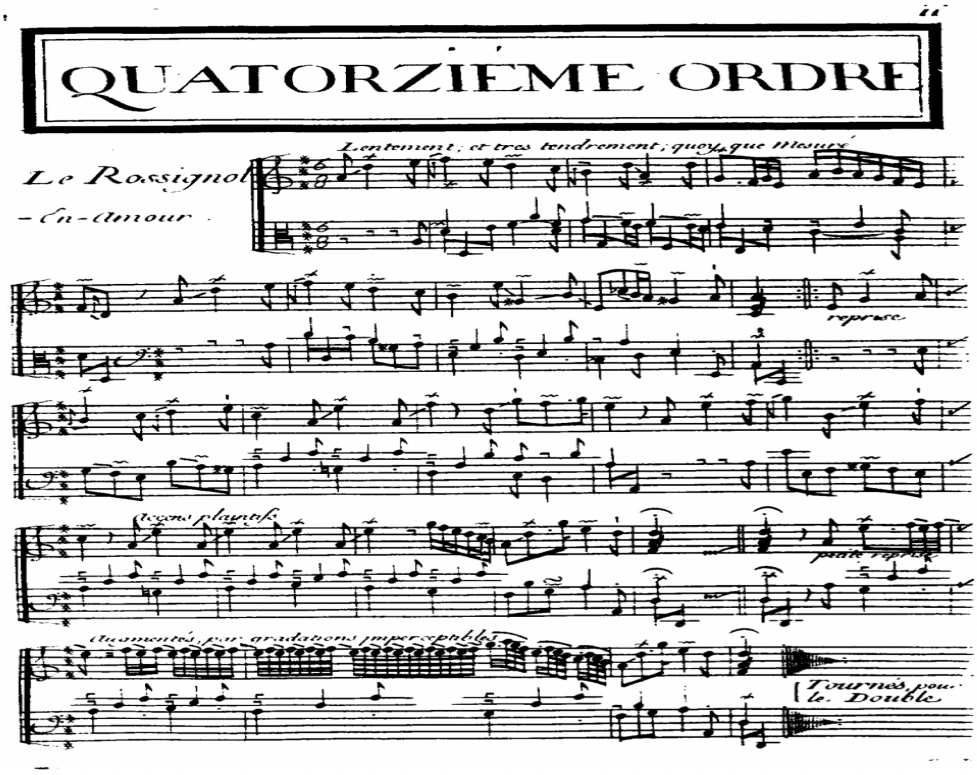
「年老いた伊達男たちと色褪せた会計係の婦人達」(Couperin 1722: 8)

クープランの『クラヴサン奏法』を含む様々な実践的な教本や、音楽家による議論を見ても、やはり結局のところ優れた演奏の評価を「良い判断、または良識 le bon goût」に求めるということになってしまうだろう。確かにフランスの美学を追求し、歴史的配慮を行い、フランス人の良識はクラシック音楽の演奏家にとって大事なことであるが、この場合の「良識」とは、あくまでも作品が書かれた当時の「良識」である。

Ⅲ　W. ランドフスカの音楽論

忘れ去られてしまった楽器となっていたチェンバロを 20 世紀に復興させた演奏家ランドフスカもクープランの『クラヴサン奏法』を参照している（Schloezer 1933: 144-148）。『ランドフスカ音楽論集』は、貴重なエッセイや論考などを、ランドフスカと長年生活を共にした秘書弟子のドニーズ・レストウ Denise Restout (1915-2004) が一冊にまとめたものである。ランドフスカはクープランについて、ヨハン・セバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach（1685-1750）と同じくらい細心で、権威を持って様々な説明をする人で、注意深い解釈者であれば可能な限り従おうと努めるべき指図を与えたが、イネガルを含む諸問題について説明の方法が尽きると、彼も結局は「趣味 le goût」に頼る、と述べている。実際にクープランの《クラヴサン曲集》第 14 組曲 (1730)の第 1 曲《恋のうぐいす Le rossignol en amour》に例があるとランドフスカは指摘している。クープランは曲の冒頭に「ゆっくり、非常に優しく、しかし拍節に従って」と記している（譜例 4 参照）。「拍節に従って」というこの指示を基に演奏しようとすれば、演奏家は安心して楽譜通りのリズムや音価で演奏できるだろう。このクープランの「趣味」を尊重してイネガルを適用せずに演奏することが本当に正しいのか、これも演奏家自身で解決しなくてはならない問題である。

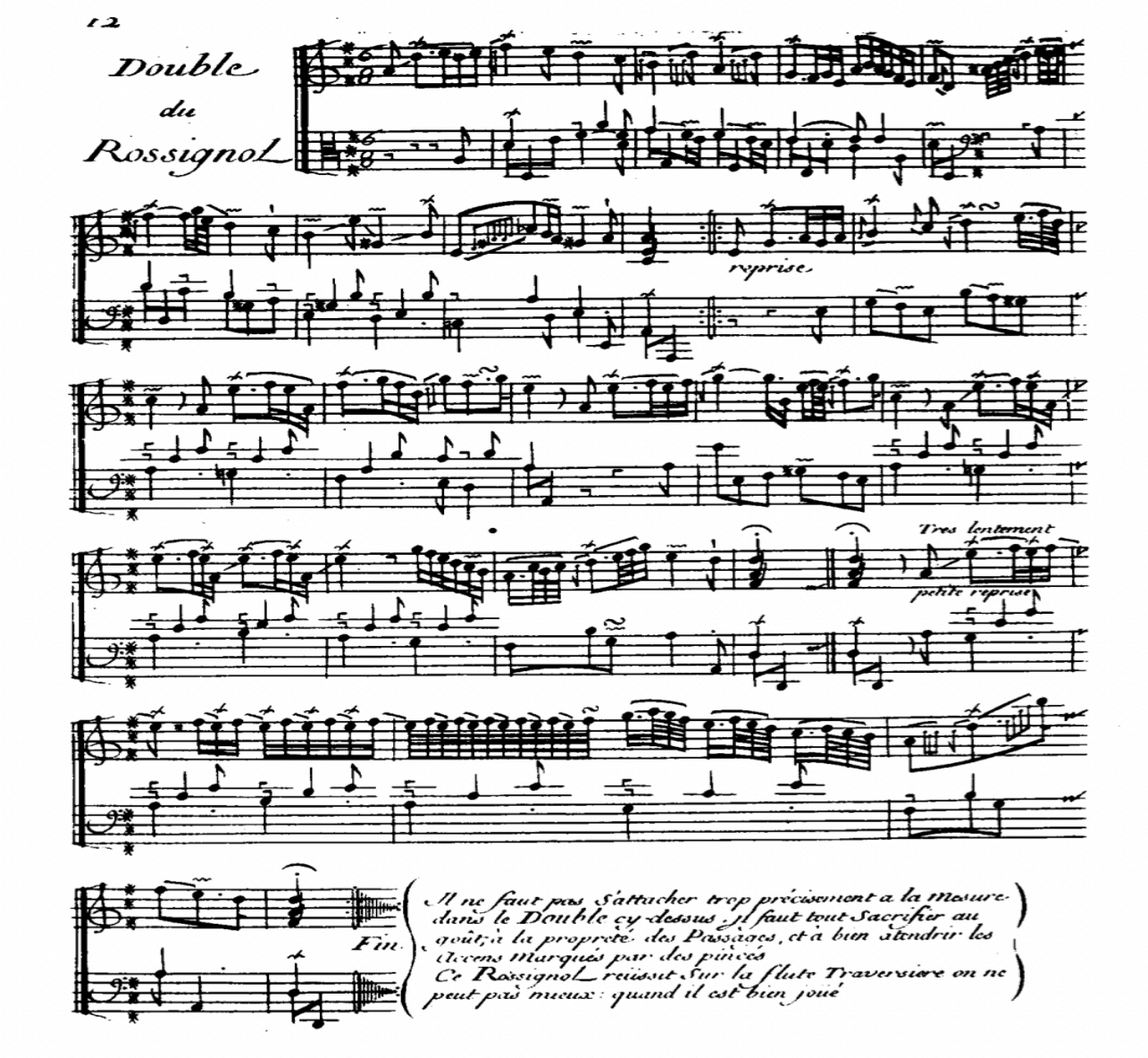
譜例 4



《恋のうぐいす》の冒頭部分(Couperin 1722: 11)

しかし、それに続く Double、つまり変奏になると彼は「この Double ではあまりテンポに厳密な注意を払うべきではない。趣味のため、パッセージを美しくクリアにするため、そしてモルデントが記され強調される音にたっぷりと優しさを与えるためには、あらゆるもの犠牲にしなくてはならない。」と書き記している（譜例５参照 [4]）。

譜例５



[4] Double の終わり部分に書き込みがある。

ランドフスカは、ここでも「趣味 la goût」が介入することに注目し、バロック音楽時代の有名なフランスの作曲家達を含む多くの人々が飽きることなく語ったこの趣味や良識に疑問を抱いている（ランドフスカ 1981: 309）。 このように、20 世紀になってランドフスカを含む演奏家や学者はあらゆる努力をした。それはつまり、18 世紀のフランスの音楽における「良い趣味、良識、または良い判断」、それらに何らかの基準があるかという問題意識である。

彼女は、過去の音楽に関心を持つ一部の演奏家、つまり古楽演奏家に向けてイネガル奏法について幾つかの忠告をしている。彼女は、イネガル奏法を絶えず使って、あらゆる音符を不均等に演奏するのは野蛮であり、真の芸術家であるような研究者なら、そのようなことはするべきではないと忠告をしている。つまり、1 つの曲の中でも、イネガルを要求するフレーズと要求しないフレーズがあり、この変更を絶えず使用すれば、画一性を作品に与えてすぎてしまう。ランドフスカは、これらの問題に目を向けて、イネガル奏法を適用させてリズム変更をいつ、どこで、どのようにするべきか知り、そのための「認識能力」を養うべきだと言っている（ランドフスカ 1981: 452）。

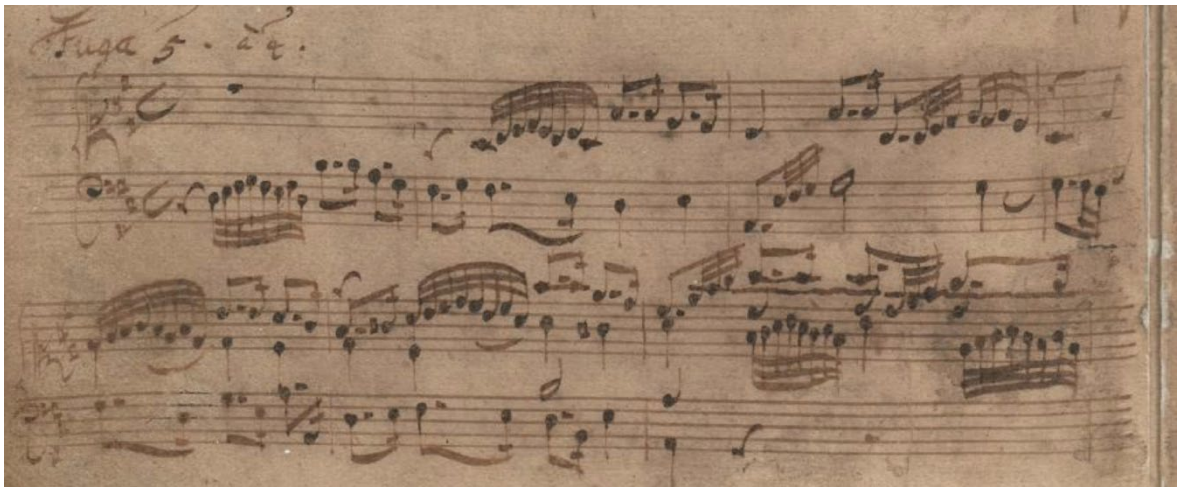
その一方で彼女は、バッハなどの大作曲家がフランス風序曲を作曲したことから、「フランス風」の付点リズムが彼らに大きい影響を及ぼし、フランスの外で生まれたイネガル奏法を含めて、フランス風の音楽の重要性を強調する。付点音符は、付点が 1 つではなく 2 つ付いているように演奏しなければならない。つまり付点音符の後の音符は長さが短縮され、それに続く音符にくっつくようにして弾かれたと述べている（ランドフスカ 1981: 453）。この「フランス風」の演奏習慣は、バロック音楽時代は厳格に守られていただろう、しかしギャラント様式や多感様式の時代になり、19 世紀ロマン派音楽の時代になるとこの伝統的演奏習慣の規則が緩和し、付点の後の音符を短縮する習慣を完全否定するところまで進んだ。フェルッチョ・ブゾーニ Ferruccio Busoni (1866-1924)はバッハの《平均律クラヴィーア曲集 *Das Wohltemperierte Clavier*》(1742)の校訂版 (1894)で、第 1 巻のニ長調フーガについて「付点音符を長く伸ばしたり、16 分音符を短縮して弾かないように」と忠告している。実際にランドフスカの師匠であるアレクサンダー・ミハウォフスキー Aleksander Michalowski (1851-1938)も同様に、ランドフスカに「付点を伸ばしすぎるとフレーズが俗っぽくなる」と教えた。彼女はそれに対して「なんと幼稚な審美感！」と愚痴をこぼしている（ランドフスカ 1981: 453）。彼女は、王侯の宮廷で育まれ、慣習と都雅を尊ぶ上流社会によって磨かれた音楽の主

たる価値は、典雅と柔軟性と趣味の洗礼に基づいており、その趣味の変遷を理解するには全体を見渡せる距離が必要であるという（ランドフスカ 1981: 57, 65）。18 世紀のフランスの貴族や音楽家にとって「趣味 la goût」は日常的な事柄であり（佐々木 1995）、それを論じて、何か特定の形にする必要がなく、イネガル奏法がそのさいたる例と言える。

Ⅳ　ランドフスカの演奏

ランドフスカによる演奏の録音は、多数の復刻版が出ており、彼女がどのようにバッハの作品を弾いているか確認することができる。前章で紹介したバッハの《平均律クラヴィーア曲集》第 1 巻のニ長調フーガをランドフスカは楽譜通り弾いていない。曲全体を通して、付点 8 分音符を長めに、後の 16 分音符は鋭くやや短めに弾いている （譜例 6 参照）。しかし、順次進行のフレーズにはイネガル奏法を適用していない。現在でもこの付点のリズムを「フランス風」に弾くか、あるいは、ブゾーニの言う通り、記譜されている通りの音価で演奏するか、演奏の仕方は 2 選択に分かれるだろう。

譜例 6



J.S. バッハ: 《平均律クラヴィーア曲集》第 1 巻　ニ長調　フーガの冒頭 (Bach 1723)

まとめ

ランドフスカが活躍した時代は、音楽レコードが商品化され、爆発的に普及した時期であり、彼女は、異なる性質をもつ異なる教育を受けてきた学生を相手にするとき、そしてレコードを世に出した時にこそ、自身の演奏が「良い趣味」か「悪趣味」であるかがはっきりすると言う。これは 21 世紀の今でも同じことである。イネガル奏法に関する一番の問題は、適用されるか、されないかという問題点よりも、作曲家が「ノート・イネガル奏法 notes inégales（不均等な音符）」を望んだときに、その彼らの「趣味」を記譜できなかったという点だろう。実際に本論で、ランドフスカがどのように演奏したかについても譜例で示すことは難しかった。現代は多用性に溢れているが、当時のフランスの貴族が一定の方向性を持っており、音楽を嗜む貴族としての「良識」があったことを常に考えて楽譜と向き合うことは、この時代の作品を演奏する上で非常に意味のあることだろう。

バッハなどフランス人以外の作曲家がノート・イネガルを使用していたかどうか、楽譜から明らかになっていることもあるだろうが、演奏家が実際にバッハの作品に「フランス風」を与えるかどうかが重要なのではなく、フランス以外の国でもフランスの伝統的演奏習慣が適用され、それに影響された音楽作品があって、その土地ごとに独自の「フランス風」のやり方があったという事実を念頭において楽譜と向き合って演奏することが「今」の演奏家に必要なことではないだろうか。フランスのバロック音楽作品を演奏する際に、イネガル奏法や「フランス風」の演奏習慣に何かしらの基準を求めようとするのではなく、「今」を生きる我々が演奏家として注意すべきことは、このような解決しようのない趣味の論争[5]、あるいは葛藤が長い間西洋音楽の歴史を経て今もあるということを考えて、楽譜と向き合うことが重要である。つまり、楽譜に記譜されている音だけと向き合うだけでは、各時代の音楽における「趣味」の変遷に触れることをしないまま、本当の意味で作品の価値を勘違いしてしまいかねない。これらの点において、クープランの『クラヴサン奏法』や『ランドフスカ音楽論集』は、演奏家に必要な「趣味」を示す重要なものであると言うことができ、当時それまで当たり前だった「la bon goût」が失われ、音楽の担い手が広がり「良識や良い判断」や

[5] ランドフスカは、20 世紀のほとんどの音楽論争は結局のところ、貴族的芸術対通俗的芸術という重要な問題から発している指摘している（ランドフスカ 1981: 57）。

「趣味」という常識を知らない人々がだんだん音楽に関わるようになったことで「趣味」を説明する必要が生まれたことを示している。

参考文献

Bach, Johann Sebastian

1723 „Fuga Ⅴ, D dur“ *[Das wohltemperierte Klavier Ⅰ]* Mus. ms. Bach P 415 https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/dd/IMSLP457551-PMLP05948-Partitur_D-B_Mus._ms._Bach_P_415.pdf

Borrel, Eugene

1931 “Les notes inégales dans l’ancienne musique française” *Revue de Musicologie* (Paris: Société Française de Musicologie)

Couperin, François

1722 “‘Gavotte’, Premier Concert I”, *Concerts royaux* (Paris: l'Autheur, Boivin, etc.)

1722 “Le rossignol en amour” *Troisième livre de pièces de clavecin* (Paris: l'Auteur, Boivin,)

1722 “Les Vieux Galans et les trésorieres suranées, sous des Dominos pourpres feuilles mortes” *Troisième livre de pièces de clavecin* (Paris: l'Auteur, Boivin,)

クープラン，フランソワ (Couperin, François)

1977 『クラヴサン奏法』、佐藤峰雄　訳 （東京：音楽之友社）[*L’art toucher le clavecin.* (Paris : l'Auteur, le Sieur Boivin, 1717)]

佐々木　健一

1995 『美学辞典』 （東京：東京大学出版会）

フラー, デヴィッド (Fuller, David)

2001　「ノート・イネガル」　セイリー, スタンリー　編
『ニューグローヴ世界音楽大事典』（東京：講談社）　1 巻, 380-384.

ランドフスカ, ワンダ (Landowska, Wanda)

1981　『ランドフスカ音楽論集』　レストウ, ドニーズ　編、鍋島元子、大島かおり訳　（東京：みすず書房）[*Landowska on Music*. (New York: Stein and Day, 1964)]

Schloezer, Boris de

1933　"Réflexions sur la musique : de l'interpretation, dialogue avec Wanda Landowska" *La Revue musicale*, 14e année, no 133, 1er février. (Paris: Editions Richard-Masse)