

「非標準的表現形式」とその教授法

“비표준적 표현형식”과 그 교수법

Non-standard Expressive Patterns, and How to Teach Them

ヘルマン ゴツェフスキ (東京大学)

헤르만 고체프스키 (동경대학교)

Hermann Gottschewski (The University of Tokyo)

クラシック音楽では各リズム的単位が小節や拍という基準で定められ、その演奏における real time duration 実際の長さは局所のテンポ、リズムパターン固有の systematic deviations 系統的な偏差、和音の表現（アルペッジョなど）によるアタックの時差とアーティキュレーションによる音の短縮化によって決まる、というのが標準的な考え方である。

しかし多くのテンポ変化を含んでいるロマン派の曲にはこの標準的なモデルでは十分説明できないいわゆる「非標準的表現形式」がある。例えば強いリタルダンドによってテンポを半分に下げる小節の時間構造が次の小節で同じテンポで繰り返される場合を挙げてみる。標準的な説明レベルでは、半分に下げられたテンポが小節線でいきなり元に戻るということになるが、一小節目の八分音符の規則的なテンポ変化が二小節目の四分音符レベルで続くので、テンポが急激に変わる印象が起こらず、むしろ拍レベルのリタルダンドと小節レベルで保たれている一定のテンポが同時に起こっている効果を感じられる。この様なリズム構造をグラフなどで十分説明し、分析と合成によって学生たちに教授することにより、この表現形式の意識的な応用が可能になり、演奏者を目指している学生たちがより豊かな表現力を習得することができるだろう。

서양 클래식 음악에서는 각 리듬의 단위가 소절이나 박자와 같은 기준에 의해 정해지는가 하면, 연주에 있어서 실제 음의 길이(real time duration)는 해당 부분의 지엽적인 템포에 의해 결정된다. 또한 연주 상의 실제 음의 길이는 특정 리듬 패턴에서 나타나는 “체계적 이탈”(systematic deviations)이나 아르페지오에서처럼 화음이 점차적으로 만들어지는 경우, 또는 아티클레이션에 의해 단축될 수 있는데, 이런 것들이 클래식 음악 연주에서는 표준적인 것으로 여겨지는 경향이 있다.

하지만 템포변화가 많은 낭만주의 시기의 작품에는 이런 표준적인 모델로는 제대로 설명되기 힘든 경우가 있는데, 이를 “비표준적 표현형식”이라 칭하고자 한다. 즉 예를 들면 강한 리타르단도 때문에 생기는 템포 변화에 의해 한 소절의 시간구조가 반으로 줄어들고, 이것이 다음 소절에서도 같은 형식과 템포로 반복되는 경우가 그러하다. ‘표준적 표현형식’으로 설명을 하자면 반으로 축소된 템포가 마디 선을 넘어 원래의 템포로 돌아간다고 말할 수 있겠지만, 이것을 청각적으로 포착하기란 힘든 일이다. 즉 예를 들어 한 마디 속의 8 분음표가 다음 마디에서 4 분음표의 박자로 이어진다면 귀로 들었을 때 이것은 오히려 리타르단도의 인상을 주기 때문이다. 하지만 이것은 박자 차원의 것이므로, 마디 차원에서는 템포의 변화가 없다. 이러한 아고식의 과정을 학생들에게 도표로 보여주고 분석과 음악을 들려주며, 이런 표현 형식을 의식적으로 적용하고 학습하게 한다면, 연주를 희망하는 학생들이 더욱 풍부한 표현력을 얻을 수 있을 것이라 기대된다.

まず「非標準的表現形式」について述べる前に「表現形式」という言葉を説明しなければならないだろう。音楽を表現する時に特定な表現効果を得るため「表現手段の典型的な応用」が見られる場合がある。ここで「表現手段」というのは主にテンポ、ダイナミックス、アーティキュレーション、イントネーション、音色、ペダリングなどの様に、楽譜で完全に定めることが出来ないパラメータの応用を指すが、音楽が装飾音や即興的な要素を含む場合には音の追加や変更も表現手段の範囲に入る。表現手段の「典型的な応用」は音楽の様々なレベルで見られる。例えば「ため息モチーフ」とも呼ばれる、スラーで繋がれた二つの音譜がため息の様に表現される時—最初の音の頭を強調し、そこから音量を段々下げて、次の音を軽く繋げて短めに切る—その演奏法は旋律の中の一つのディテールに過ぎないにしても、その表現の仕方は間違いなく認識できるものであり、表現手段の典型的な応用に拠るものである。またロマン派の音楽では、一つのフレーズを少しゆっくり初めて、終わりにリタルダンドを付ける様に、テンポをアーチ形に変動させて、同時にクレシェンドとデクレシェンドを付ける方法も表現手段の一つの典型である。「フェルマータ」、「トリル」、「リタルダンド」の様に音楽用語も表現手段の典型的な応用を指す場合がある。「表現形式」と言った場合には表現手段の典型的な応用以上に一つの形式が認識できる構造的な条件も満たされなければならないが、この発表では定義の細かい問題は省略する。

私はアジアの伝統音楽はよく分からないが、その伝承についての論文を読んだ限り表現形式に関わる用語が多いように思われる。口頭伝承が重視されている結果ではないかと思うが、音楽構造が意識されない反面、曲を越えて繰り返し出て来る特定の表現形式に名前を付けて、それを稽古の対象にしたり、曲を暗記するときの道しるべにもしているらしい。義太夫節の「泣き笑い」の様に、洗練された表現形式がパフォーマンスのみどころとなる場合もある。

2年前に東京で日韓合同セミナーに参加した折、朴柱萬先生の発表で、韓国の学校では伝統的な発声法として「떠는 소리」と「꺾는 소리」という二種類の発声法に記号が使われ、特定の表現形式として教えられているというのを興味深く拝聴した。全く同じではないが、私が研究した明治初期の「保育唱歌」—日本の雅楽の様式で書かれた明治初期の教育的歌曲—にも「ユリ」と「ツク」という、「떠는 소리」と「꺾는 소리」に似た発声法が区別され、楽譜では曲線で表されている。

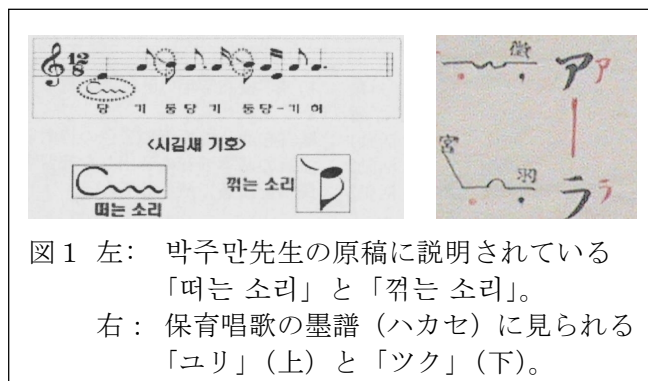


図1 左： 박주만先生の原稿に説明されている「떠는 소리」と「꺾는 소리」。
右： 保育唱歌の墨譜（ハカセ）に見られる「ユリ」（上）と「ツク」（下）。

この様にアジアの伝統音楽には表現形式の教授法が活かされている。西洋音楽にも18世紀以前の教科書で表現形式の教え方がいろいろ見られるが、19世紀以後にはほとんど消えてしまうのである。その原因は個性主義にあると思う。つまり、ベートーヴェン以後の作品はそれぞれ非常に個性的で、パターン化した表現法が適切ではないと思われたからである。しかしこの考え方は大いに誤っていると思う。音楽心理学の研究では基本的なレベルで明らかになったし、また私が今まで行った演奏分析で複合的なレベルでもいろいろと証明した様に、個性的な曲や演奏でも、表現手段と表現形式自体がかならずしも新しいものではなく、むしろその応用が個性的であるからである。例えば曲の終結部によく使われているリタルダンドを実際の演奏データで分析すると結果が多種多様で、継続的なリタルダンドに見えない場合も多い。しかし、それはリタルダンドと別

の表現形式が重なっているからであって、「終結部のリタルダンド」が使われていることと、それがそれとしてテンポの段階的な減少を意味することには変わりがない。しかし「終結部のリタルダンド」には二つ異なった形式があり、それらが演奏で使い分けられていることが多くの演奏分析で明らかになった。もっともよく使われている形式では、機械にブレーキがかかった様に、テンポが直線的に減少し、曲の終了する時点で完全に止まる（聴覚例1）。もう一つの形式ではテンポが対数的に減少する。その場合にはテンポが完全に止まる事がなく、最後の音が不確定な長さで永遠に延びる感じが与えられる（聴覚例2）。今聴いた二つの聴覚例はコンピュータ合成によって他の音楽表現を抜きに純粹に表現形式を実現したものだが、拙著「Die Interpretation als Kunstwerk」（Laaber: Laaber-Verlag, 1996）259-263頁で示した様に、複雑な演奏データにおいてもこの二種類のリタルダンドが識別できる典型として見えてくる場合が多い。

複雑な演奏の中に表現形式を発見することは必ずしも演奏の「パターン化」につながるのではなく、むしろその多様性への理解を可能にし、個性的な演奏を目指す生徒達に全面的な模倣から芸術的な創造性への道を開くのである。私は表現形式による教授法と教材の開発に最近心がけている。その教材には表現形式別に優れた演奏からの模範的な例とコンピュータで計算された理想型が含まれる。分析と合成、つまり優れた演奏にその要素を認識するアプローチと要素から新しいものを構築するアプローチという二つの相対する方法の交互作用が有益だと思うからである。前置きが長くなったが、「終結部のリタルダンド」は「テンポを完全に止まるまで徐々に落とす」ことだと言えばその現象が十分に説明される。つまり、この表現形式を加えた演奏を何の変化もない機械的な演奏と比べれば段階的な違いが生じ、表現形式の本質はその段階的な違いに始終している、ということである。この様に変動、偏差、時差などの概念で説明できる表現形式を「標準的表現形式」と呼ぶ事にする。なぜ「標準的」かといえれば従来の音楽用語もそれに関わることも多く、それが楽譜で指示されている場合もあり、従来の演奏教授法である程度は教えられることもあるからである。

しかしテンポの変動等では十分説明できない表現形式も実は演奏者に多く応用されている。それらをこれから「非標準的表現形式」と呼ぶことにする。それについての意識や教授法は今まではほとんどない。私は上記の拙著で演奏データをグラフに表し、多くの非標準的表現形式の性質を分析のレベルで明らかにした。その知識をどの様に教授法で役立たせることができるかが私の最近の演奏研究の大きな課題となっている。

一例をあげると、ラフマニノフの演奏によるショパンの2番のノクターン（作品9/2）に次の箇所がある（聴覚例3）。この箇所の二小節目の演奏を標準的なレベルで説明すると譜例1の様になる。しかし例えば演奏を右手の十番目の音譜である db から聴くと（聴覚例4）リズムが必ずしも譜例1の様にはではなく、むしろ譜例2の様に聴こえるのである。リタルダンドによってテンポが半分まで減少され、*a tempo* のところで元に戻されるので、後から聴くと db-c-g の三つの音譜が十六分音符ではなく、八分音符に聴こえるからである。しかし

譜例1 (第6小節)

譜例2

譜例3 (第2小節)

譜例4 (第7小節)

これは必ずしも偶々起こって、どうでも良い偶発的な現象ではない。譜例2のリズムはその四小節前に起こったメロディー（譜例3）の変化形でもあるし、次の小節でさらに展開した形（譜例4）で繰り返されている。ショパンの楽譜にはこの関係は全く明らかではないが、ラフマニノフの演奏解釈で「リタルダンドによってテンポを半分にして、元に戻す」という表現形式が応用されていることによって、音楽分析でも注目すべき新しいモチーフ関係が生じるのである。従ってこの三つの音譜がリタルダンドされた十六分音符の性格を持ちながらも次の付点四分音符に対して三つの八分音符としてアウトタクトの機能を果たしているのは決して偶然ではなく、この表現形式の本質的な特徴である。同一の音符で観点によってそのリズム的な解釈が違ってくるのは非標準的表現形式によく見られる現象である。

この様な時間構造を理解するにはそれを二つの次元（横軸：音楽の経過時間、縦軸：小節や音譜等の長さ）に広げた構図で表すのが有益である。その構図のベースになっているのは実際の録音で計られた値である（図2）。

この図でも分かる様に、リタルダンドの影響によって半小節のかかる時間が大変大きく変動するのである。例えば第5小節の後半が3.2秒かかるのに対して、第6小節の前半が5秒かかっている。

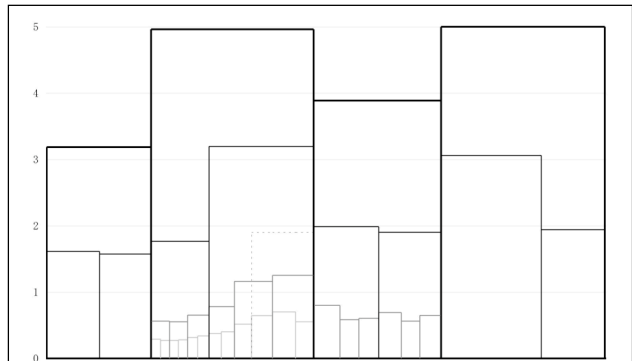


図2 ラフマニノフの演奏によるショパンのノクターン2番の時間構造、第5小節の後半から第7小節の前半まで。一番大きい値は半小節単位である。5小節目の後半と7小節目の前半では四分音符以下の音価が省略されている。第6小節の前半には十六分音符が徐々にリタルダンドし、第6小節の後半の八分音符がそれ以前の十六分音符と同じテンポで弾かれているのが窺われる。

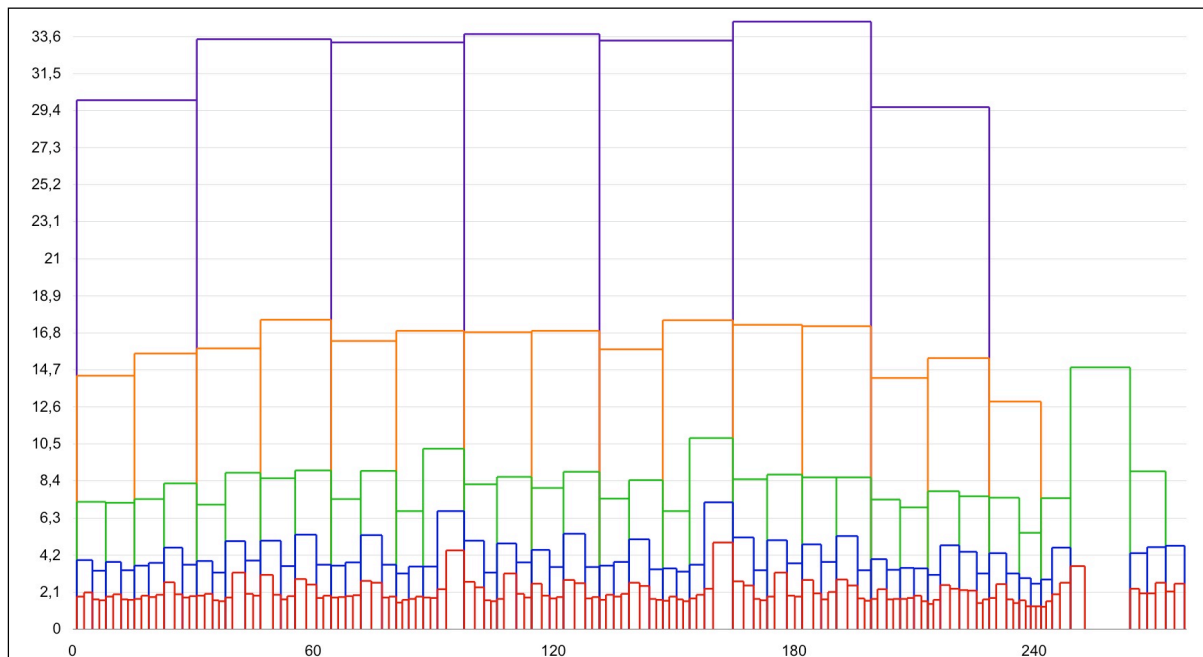


図3 ラフマニノフの演奏によるショパンのノクターン2番、全体の時間構造。紫は四小節、オレンジは二小節、緑は一小節、青は半小節、赤は四分の一小節単位。始めの四小節は少し速いが、二番目の四小節単位からそのレベルではほとんど変動がないのが注目される。小さい単位で変動が激しいのに対して大きい単位で安定している様子は優れている演奏でよく見られるパターンである。

る。ラフマニノフの演奏では半小節レベルでそういう変動が曲を通して非常に強いが、より大きなリズム単位で見ると変動がほとんど無いのは興味深い。曲全体のグラフは図3の通りである。

非標準的表現形式を使うと小さいリズム単位の変動が激しくなるだけでなく、どの単位がどの音価にあたるかという判断も部分的に不可能になる。テンポがいきなり倍になったり、半分になったりすると、テンポが変わったのか、それとも音価が変わったのかは解釈の問題になってくるからである。例えば最初の聴覚例で聴いた合成されたリタルダンドのありかたを少し変化させ、一小節目にテンポを半減させ、二小節目で元のテンポに戻り、同じリタルダンドを繰り返すと次の様になる（聴覚例5、グラフ4、楽譜例5）。しかし、楽譜を知らない聴き手が譜例6の様な構造を聴いていると思うかもしれない。つまり、例の二小節目ではテンポが元に戻っているというより、音価が半減され、リタルダンドがそのまま継続されている様に思うかもしれないのである。

テンポの変化なのかリズムの変化なのか分からないのである。しかし、その二つ以上の解釈の中のどちらかが正しいのではなく、むしろ両方の解釈が同時に有効であることが「非標準的表現形式」の特徴である。

「繰り返しリタルダンドでテンポを半減させテンポを元に戻す」という表現形式は、拙著 298 頁でも示した様に、実際の演奏でも観察される現象である。ところで、この表現形式を理想的な形にするには、上で述べた二種類のリタルダンドの中の二種目を使わなければならない。テンポが決まった時間間隔で半減するというのは対数的な減少を意味するからである。

今回の発表では時間の都合によってごく簡単な非標準的表現形式しか紹介できなかったが、拙著の 251 頁、278 頁、281 頁、282 頁、287 頁、292 頁、294 頁、295 頁、298 頁などに説明されている様に実際の演奏に使われている非標準的表現形式は多種多様で、複雑な例も少なくない。合成と分析の交互作用には教育的な効果が高いと思うので、これから様々な表現形式の合成に心がけ、演奏法の教材を作製したいと思う。

聴覚資料は発表者のホームページでアクセスできる。下記のアドレスを参照下さい。
<http://fusehime.c.u-tokyo.ac.jp/gottschewski/doc/100109>

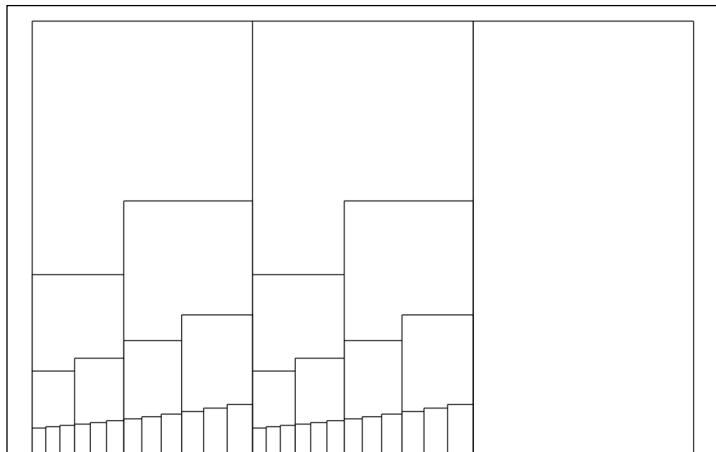


図4 聴覚例5、譜例5の時間構造

譜例5

譜例6