

## 18～19 世紀における「テンポ・ルバート」概念

——リズムの柔軟性とテンポ変化に関する考察——

三 島 郁

The Conception of “tempo rubato” in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century :

——Between rhythmic flexibility and changes of tempo——

MISHIMA Kaoru

**Abstract :** The notation system and the art of playing music changed significantly from the eighteenth to nineteenth century in the European art music. The contents in the theoretical or the instructional books for various instruments at that time also underwent a change. In this paper I will take notice of “tempo rubato”, which we think as a “typical” way among the Romantics, analyze how its conception changed during those centuries by using instructional books for various kinds of instruments and for singing, and examine how to go with rubato-playing.

In the playing of “rubato” it is clear that the exact tempo in the bass line was demanded. It was treated as a sort of arbitrary ornaments for playing variations but it was associated with emotional expressions in the nineteenth century.

What we call “rubato” today, the break of rhythm along with bass line like “rallentando” appeared in the mid-19<sup>th</sup> century, and thought it was used in expressing stronger emotions, but it was never called “rubato”.

### はじめに：19 世紀への変わり目における記譜，奏法の変化

西洋芸術音楽の分野において，18～19 世紀をまたいで記譜や奏法が大きく変化したことは周知の事実である（アーノンクール 1997：40, etc）。それは，この時期のさまざまな楽器のために書かれた教則本において顕著である。すなわち，世紀の変わり目を超えると消滅する奏法，そして新しく登場するものがあり，さらに両方にまたいで存在しているが，その内実がさまざまなありかたで変化しているのである。

とりわけ明らかな変化の一つが，フレージングのそれである（表1参照）。音の区切りであるアーティキュレーションを示すスラー記号は，ある一まとまりのフレーズを表す記号に変わった。さらにそれに関連して，アウフタクトから小節線を超えるスラーの出現や，アウフタクトの強調など，演奏上での変化が起きたのである（Mishima 2011：57）。

フレージングに関しては，そこにおけるテンポの取り方も変わっていく。私はこの，奏法の中でも記譜しにくいテンポ形成にかかわるテンポ・ルバート（以下ルバートと記す）に焦点をあてることにする。ルバートは，音楽を左右する重要な奏法であるにもかかわらず，単に「テンポを揺らす」ことであると勘違いされたり，乱用されたりすることが多い。しかしこの時期のルバートに関する記述をみるとルバートの概念は歴史的に変遷しており，また理論書における項目としては19世紀に変わる頃から次第に書かれなくなっていくことがわかる。

そして当時のルバートといえば，ショパン Frédéric Chopin（1810–49）のピアノ曲演奏での使用が想起される。当時のフランスの雑誌『ピアニスト Le Pianiste』において，作曲家・教育家のショリュウ Charles Chaulieu（1788

表1 教則本の装飾法の一覧(18~19世紀半ば)

著者	出版年	楽器	記号による装飾音	ヴィブラート	刺繍装飾音	ポルタメント	ルバート	アーティキュレーション	フレージング	練習曲	そのほか
Tosi	1723	声楽					○				
Marpurg	1755	鍵盤楽器			○		○				
Hiller	1780	声楽	○				○	○			
Despréaux	1783	ピアノ	○							○	
Bach et Ricci	1786	ピアノ	○								運指法
Ricci	1786	ピアノ									
Türk	1789	ピアノ	○		○		○				
Tapray	1789	ピアノ								○	運指法
Dreux	1796	ピアノ								○	
Bemetzrieder	c 1796	ピアノ								○	
Viguerie	c 1796	ピアノ	○							○	
Thiéme	1796	ピアノ								○	運指法
Nonot	1797	ピアノ								○	運指法
Pleyel & Dussek	1797	ピアノ	○								運指法
Adam & Lachnitz	1798/ 1801	ピアノ	○							○	運指法 デユナーミク
Woldemar	1800	ヴァイオリン	○	○	○	○					
Clementi	1801	ピアノ	○					○	○		運指法
Mengozzi	1804	声楽									
Hugot & Wunderlich	1804	フルート	○					○	○		
Adam	1805	ピアノ					○				
Crescentini	c 1811	声楽	○								
Wunderlich	C 1812	フルート							○	○	
Berbiguer	1818	フルート	○					○			
Crescentini	c 1818 -23	声楽	○	○	○	○					デユナーミク
Berger	1820	チェロ							○	○	
Baudiot	1826	チェロ							○		感情表現
Drouët	c 1827	フルート	○						○		
Walckiers	c 1829	フルート	○					○	○		息継ぎ
Stiastiny	1832	チェロ								○	
Baillet	1834	ヴァイオリン		○		○				○	
Dotzauer	1838	チェロ	○	○		○					
Czerny	1839	ピアノ	○				○				
Lablache	1840	声楽	○			○			○		即興法
Garaudé	c 1841	声楽	○	○	○						
Habeneck	1842	ヴァイオリン	○	○	○			○	○		
Concone	c 1845	声楽	○		○						
Dorus	1845	フルート	○			○					
Garcia (fils)	1847	声楽	○			○	○	○	○		感情表現法
Romagnesi	1848	声楽	○			○					
Cinti-Damoreau	1849	声楽	○			○					
Soussman	1850	フルート	○								
Tulou	1857	フルート	○						○		
Beriot	1857	ヴァイオリン	○	○	○	○					○

-1849)は「ルバート」を、「ある音符から音を借りて別の音符に与えることで、音価が定まらないこと。lusingando (甘く、こびるように)や espressivo (表情豊かに)といった意味で、ショパンを連想させる」(1834 Mar., 1/7: 103. 下線部強調は筆者による。以下同様)と、ショパンの名を出して説明している<sup>1)</sup>。したがって当時においても、ルバートはショパンのような「ロマン派」の音楽と結びつけられていたのである。しかしそれにもかかわらず、その頃の教本においては、その項目名の登場は限られていくのである。

そのような事実を考慮し、本論では、ルバートの内容と概念が世紀をまたいでどのように変化したかについて分析し、ルバート奏法にどう取り組むべきかについて考察する。その際テンポについては、楽曲が記譜された楽譜には具体的に書き表されにくい。したがって説明が書き込まれている当時の鍵盤楽器、弦楽器、管楽器、そして声楽の各々の教本を使用する。

## 1. 18～19世紀の教本に掲載される項目

ここで使用した教本は、当時の鍵盤楽器、弦楽器、管楽器、そして声楽の各々の教本のうち、18世紀においては、ヨーロッパの各地域で個別に出版された、当時の重要な主に愛好家向けの教則本、そして18世紀末以降については、パリのコンセルヴァトワールでの教本の、代表的な40余冊である。その中にどのような項目が並んでいるかについて、楽器や声楽に特有の奏法のための項目を除き、その傾向を分析したものが表1である。表1は、その教本を出版年順にリストしたもので、教本中の主な項目の一覧、そして表2は使用資料の一覧である。

この表1から読み取られるのは、教本の「項目」として世紀をまたいで継続して登場するもの、逆に消滅していくもの、さらに途中から新たに登場したものと、項目によってその表れ方に違いがみられることである。ここでまず分類内容について簡単に説明しておく。

18世紀から継続して残っている奏法として、アッポジヤトゥーラ、回音、トリル、モルデントなど、とりわけ記号で記譜されることの多い装飾音がある。このことは、装飾法自体は変化するものの、装飾音自体が消滅することはなく、常に重要な奏法であることを示すものである<sup>2)</sup>。

また刺繍装飾音はこれとは別項目に分類した。この装飾音は、必ずしも記号が付されるものではない。また一般的に刺繍音と言われる音だけではなく、本質音に対してまわりつくようないくつもの非和声音(経過音、繋留音、倚音、逸音など)のことを指す。この装飾音については、どちらかというとも19世紀に入ってから増えている<sup>3)</sup>。

ヴィブラートは19世紀に入ってから、またポルタメントに関しては、特に弦楽器と声楽において1830年代以降に急速に増えている。この二つの奏法に関しては、その使用楽器が限定されるが、音楽の傾向を表すのに有効であるので表に加えた。ヴィブラートは、すでに17世紀に使用されている一種の装飾法であるが、実際に19世紀においても、曲全体に常に均一にヴィブラートをかけるよう指示するものはいまだ見当たらず、むしろ拍節やハーモニーにおいて、そして感情表現上重要である箇所に、効果的にかけることが求められている<sup>4)</sup>。ポルタメントについては、フレーズをなめらかにすることを目的としており、実際に19世紀半ばに歌手で教育家のノヴェットロ Novello は、ドニゼッティ Gaetano Donizetti (1797-1848) のオペラ《ルクレツィア・ボルジア Lucrezia Borgia》(1833) のアリアの一節を例に挙げ、長いフレーズを作るためのアウトタクトの声の処理として、ポルタメントをかけて美しく歌う唱法を推奨している (Novello 1859: 21-24)。

またこのポルタメントがその手段としても使用される、フレージングに関する項目は次第に増えている。それ

- 
- 1) (Hudson 1994: 190)より引用。またショリユは、ルバートについて以下のようにも書いている。「音楽を書く方法は、それがほぼ演奏されるべきように書くことである(ほぼであって、完全には不可能だが)。ゆるるように、物憂く、不器用なスタイルで書くことだ。未知の音価を配置するこのスタイルは、ルバートと表現される。結局このルバートは、若い女性の恐怖、初心者妖怪 le Croque-Mitaine des mazettes である。」(1834 Mar., 1/5: 78)
  - 2) トリルは18世紀までは、記譜されている音の上方隣接音から奏するのが普通であるが、19世紀に入ってから同一音から奏するようになった。
  - 3) その奏法については、トリルの音のいれかたなどにおいては変化がみられる。その上方隣接音からか、あるいはその基本音からにするかなどの、変化がある。Adam などではまだ上方隣接音からである (Adam 1805: 54-57)。
  - 4) 20世紀初頭のヨアヒムも、ヴィブラートのかけ過ぎについてはそれを戒めている (Joachim and Moser 1905, iii: 7)。「学習者は間違ったところにヴィブラートをつけてはいけない」「表現がそれを必要とするところに付ける」

表 2 使用教則本リスト

筆者	出版年	タイトル	出版地
Adam, Louis.	1805	Méthode de piano du Conservatoire	Paris
Adam, Louis et Lachnitz, Ludwig-Wenzel	1801	Méthode ou principe général du doigté	Paris
Bach, Johann Christoph et Ricci, Francesco Pasquale	1786	Méthode ou recueil de connoissances	Paris
Baillot, Pierre-Marie-François	s.d. (1834)	L'art du violon.	Paris
Baudiot, Charles Nicolas	1826	Méthode de Violoncelle.	Paris
Beriot, Charles- Auguste	1857	Méthode e violon	Paris
Bemetzrieder, Anton	c 1796	Nouvelles leçons de clavecin ou pianoforte	Paris
Berbiguer, Benoît Tranquille	c 1818	Nouvelle méthode pour la flûte.	Paris
Berger, Muntz	s.d. (c 1820)	Nouvelle Méhotde pour le violoncelle das la quelle toutes les difficultés sont gradués.	Paris
Cinti-Damoreau, Laure	1849	Méthode de chant. Paris : au Ménestrel	Paris
Clementi, Muzio	1801	Introduction to the Art of playing on the pianoforte	Wien
Concone, Joseph.	c 1845	Introduction à l'Art de bien chanter.	Paris
Crescentini, Girolamo	c 1811	Raccolta di esercizi.	Paris
	1818-23	Vingt-cinq vocalises ou études de l'art du chant	Paris
Czerny, Carl	1839	Von dem Vortrage : dritter Teil aus Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule, op. 500.	Wien
Despréaux, Louis Félix.	1783	Cours d'éducation de clavecin ou pianoforte	Paris
Dorus, Vincent Joseph van Steerkiste, dit Louis.	1845	L'étude de la nouvelle flûte.	Paris
Dotzauer, Justus Johann Friedrich	1838	Méthode de Violoncelle	Paris
Dreux, C.	1798	Principes du clavecin ou du piano forte	Paris
Drouët, Louis	c 1827	Méthode pour la flûte	Mainz, Anvers,
Garaudé, Alexis de	c 1841	Méthode complète de chant	Paris
Garcia, Manuel	1847	Ttaité complet de l'art du chant	Paris
Habeneck, François Antoine	1842	Méthode théorique et pratique de violon	Paris
Hiller, Johann Adam	1780	Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange	Leipzig
Hugot Antoine et Wunderlich, Johann Georg	1804	Méthode de Flûte	Paris
Joachim, Johann Joseph und Moser, Andreas	1905	Violinschule	Berlin
Lablache, Louis	1840	Méthode complete de chant	Paris
Marpurg, Friedrich Wilhelm	1755	Anleitung zum Clavierspielen	Berlin
Mengozzi, Bernardo. & alii	1804	Méthode de chant du conservatoire	Paris
Nonot, Joseph Waast Aubert	1797	Leçons méthodiques de clavecin ou de forte piano	Paris
Pleyel, Ignaz et Dussek, Johann Ladislaus	1797	Méthode pour le pianoforte	Paris.
Ricci, Francesco Pasquale	1786	Recueil de connoissances élémentaires	Paris
Romagnesi, Antoine Joseph Michel	1846	L'Art de chanter les romances	Paris
Soussman, Henri	1850	Ecole pratique pour la flûte	Paris
Stiasny, Bernard	s.d. (1832)	Méthode pour le Violoncelle	Mainz
Tapray, Jean-François	1789	Premiers éléments du clavecin ou du piano	Paris
Thiémié, Frédéric	1796	Principes abrégés de musique pratique pour le fortepiano	Rouen
Tosi, Pierfrancesco.	1723	Opinioni de' Cantori antiche moderni	Bologna
Tulou, Jean Louis.	1851	Méthode de flûte	Paris
Türk, Daniel Gottlob	1789	Klavierschule	Leipzig
Viguerie, Bernard	c 1796	L'art de toucher le piano-forte	Paris
Walckiers, Eugène	c 1829	Méthode de flûte	Paris
Woldemar, Michel.	s.d. (c 1800)	Grande méthode du etude élémentaire pour le violon	Paris
Wunderlich, Johann Georg	c 1812	Principes élémentaires	Paris

は、19世紀において、次第に長いフレーズで音楽を作る傾向が顕著になるという理由に由来すると推測できる<sup>5)</sup>。しかし同じスラー記号を使用するアーティキュレーションについては、18世紀においては必ずしも記譜するものではなかったこともあり、一種暗黙のルールとして敢えて触れられることは少なかった<sup>6)</sup>。

そしてルバートに関しては、これも項目としては19世紀に変わる頃から少なくなっていく。しかし今日感覚では、19世紀以降こそルバートの時代であると考えられることが多い。

## 2. ルバート概念の変遷

この項目では、装飾音の項目名が消えていった、しかし実際に奏法としては消滅していないこのルバートに注目し、18世紀からその概念や使用法、その目的について分析、考察する。

### 2.1. 小節内の「先取り」と「遅延」

テンポ・ルバートに関する用語は、1723年のトージ Pierfrancesco Tosi (c. 1654–1732) の『古今の歌手の見解、または装飾の歌唱についての所見 Opinioni de' Cantori antiche moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato』(1723)にはじめて現れる。彼はカデンツを歌う場合について以下のように述べ、ルバートの原形である「ルバール rubare (盗む)」そのものを使用している。

音楽を学ぶ者は(中略)、終止の箇所で装飾を行うための時間を少し先取りして盗む rubare un pò di tempo anticipato 技量を学び取るよう、努めなければならない (Tosi 1723: 88)。

また「恣意的変奏」の方法について「恣意的変奏では、心を楽しませるためにルバート rubato sul tempo をしなければならない」(Tosi 1723: 113)、と述べている。このときテンポ・ルバートはいまだ用語としては定着していないが、この後、過去分詞である「ルバート」が定着して使用されるようになることが以下に述べる複数の例からわかる。

マールブルク Friedrich Wilhelm Marburg (1718–1795) は、『クラヴィア奏法の手引き Anleitung zum Clavierspielen』(1755, 1765<sup>2</sup>)の「第9章：装飾について、第1節：作曲上の装飾 Setzmanieren」において、音の「先取り Vorausnehmen (anticipare)」, 「掛留 Aufhalten (retardare)」を表す例として、以下の譜例1を載せている。



譜例1 マールブルク：「先取り Vorausnehmen (anticipare)」と「遅延 Aufhalten (retardare)」

この譜例では、「pro」(Prototyp [独])と書かれた二つの例の前後の例、すなわち左のほうの pro に対しては45, 46, 50が、そして右の pro に対しては47, 48, 49がルバートされた演奏例を表し、それらは、それぞれの拍を規則的に打つ拍子を、半拍ずつ前あるいは後ろにずらしながら書かれている。あるいは49の例のように「シユス

5) 1811年にウィーン第一宮廷楽長であったサリエリ Antonio Salieri (1750–1825) は、『一般音楽新聞 Allgemeine musikalische Zeitung』に以下のように寄稿し、「イタリアの気取った奏法 (maniera smorfiosa) である、ポルタメント (Auf- und Niederfahrens mit den Fingern auf den Saiten) に対する批判」を行っている。「この弱々しく、子どもっぽいマンネリズムは、伝染病のようにオーケストラの奏者に広がっている。もっとばかげているのは、ヴァイオリン奏者だけでなく、コントラバス奏者にも広がっていることだ。弊害というものはますますひどくなるものなので、そのようなマンネリズムは、特にフル・オーケストラでは、ハーモニーを、めめぞ泣くこどもやニャーニャー泣く猫に変えてしまう。」(Allgemeine musikalische Zeitung, 1811/03/20, No.12: 207–208)

6) 18世紀においてはアーティキュレーションを付けることは、小さな単位のアフェクトを表現するために当然の奏法であった。したがってそのための「スラー記号」は必ずしも記譜されるわけではなかった。また必要であれば小さい単位のスラー記号が付されていた。しかし19世紀になると、1829年にはチェルニーが、「音楽は基本的にレガートで演奏し、音価いっばいに音をのばしてから鍵盤から指を放す」(Czerny 1839: 16) という発言にも現れているように、長いフレーズでレガートで演奏することが求められるようになる。

パンシオン suspension<sup>7)</sup>の記号を付し、一瞬ためるような指示も行っている。

またテュルク Daniel Gottlob Türk (1750–1813) も同様に、『クラヴィーア奏法 Klavierschule』(1789)の中で、「a 装飾のないもの」に対して、「b 先取り Vorausnahme (anticipation)」や「c 遅延 Vergözerung (retardatio)」のようなルバートの分類を挙げ、譜例 2 を載せている (Türk 1789: 374)。またこのようなルバートについては、同時代のクヴァンツ Johann Joachim Quantz (1697–1773) によってこれとほぼ同様の譜例を載せ (Quantz 1752: 123)、C. P. E. バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) もバスを厳格に保った奏法について述べている (Bach 1753: 6)<sup>8)</sup>。



譜例 2 テュルク：「テンポ・ルバート」

さらに彼は、譜例 3 におけるように、「第 5 章：恣意的装飾音、第 3 節：楽曲をいっそう美しくすることのできる恣意的装飾音あるいは添加と変奏として」において、変奏の例としてルバートを使用している (Türk 1789: 324)。a~c の譜例を示す上二段の例は、音価を分割して間を埋めていくような装飾を施したり、また音そのものを変えたりした変奏である。三段目の d の 4 つの譜例には、下段の記譜された楽譜に対して、遅延や先取りをした演奏例が書かれている。

これらの装飾方法はマールブルクの「作曲上の装飾」とほとんど同様のもので、4/4 拍子であれば、譜例 1 の 47 と 48 の間の「pro」や、譜例 3 の左から 2 番目の d の下段におけるように、4 分音符を 4 回刻む「原型」をずらすものである。もちろんこの記譜は、演奏例として五線譜に書かれたものであるもので、「正確に」8 分音符ずつずらして奏するというよりは、「ずらし加減で」演奏されるべきであろう。

このように、18 世紀のルバートは、マールブルクやテュルクにおけるように、ある小節内での拍の刻みからのずらしであった。それぞれの項目名は多少異なるものの、一方では作曲上の装飾音や恣意的装飾音の例として示されている。このことは、ルバートが、あるパターンをもつ一節の音楽の一ヴァリエーションを形成する手段として機能していることを示す。音を加えるのではなく、音価の変更という装飾法である。したがって当時の「ル

Veränderungen: All.

譜例 3 テュルク 装飾を施した変奏例

7) フランスの F. クープランらが装飾音表にも載せている記号で、一瞬ためてから演奏する際に使用する。

8) 「クラヴィーアはいかなるときも拍の着眼 das Augenmerk des Tactes であるべきだ。したがってどの声部も長い持続音を奏しているとき、クラヴィーアが打鍵によって拍を明確に刻む Nachschlag deutlich hören lassen というのは決して誤りではないばかりか、場合によっては非常に有益な伴奏法でもある。」(Bach 1753: 6)

バート」は、現在用いられている使用方法である、音楽のテンポを「揺らす」意味ではなかった。

## 2.2. テュルク：ルバート記譜法の変化

しかしテュルクは、ルバートに関してはその記譜法にも言及している。彼は「作曲家自身がルバートの指示を書くべきだ」としたのである（Türk 1789：375）。その例としてペルゴレージ Giovanni Battista Pergolesi（1710–1736）の《スターバト・マーテル stabato mater》（1736）の第2曲〈聖母の魂を剣が刺し貫いていた cuius animam gementem〉と第4曲〈聖母は悲しみ、苦しまれていた quae moerebat et dolebat〉の冒頭を譜例4のように挙げている（Türk 1789：375）。譜例4のそれぞれ右側に書かれたほうの記譜（anstatt 以下）は、それまでの慣習的な記譜方法によるものであり、「演奏によって」それをルバートした結果が左側である。具体的には、〈聖母の魂～〉においては、8分音符と4分音符の音価を逆にして、より長く重い音価をもつ「良い拍」に敢えて8分音符を置き、〈聖母は悲しみ～〉においては、音符への歌詞の付け方を正確にし<sup>9)</sup>、付点4分音符を8分音符+4分音符へと、二音節を同音の中で分割している。

ここでの記述は、これからは演奏者が混乱しないように、すなわち記譜通りに演奏できるように、この左側のように記譜すべし、という作曲者への提案である。ここでテュルクは、それまでのルバートの扱い方を改めたのである。すなわち、そのルバートという装飾音が記譜される前の「骨格」ではなく、最初から装飾音を含んだかたちで記譜しようとしたのである。これは小さな記述だが、記譜法の大きな転換を意味するものである。この時期に、さまざまな層の奏者が増え、奏者みずからが、必ずしも記譜に装飾を加えて奏さなくなる傾向もあったと推測できる。

しかしさらに興味深いのは、1792年の補筆改訂版において、このペルゴレージの項目がなくなっていることである。その代わりに同じ箇所には、「意図的な急ぎ Eilen やためらい Zögern も、テンポ・ルバート表現の意味にもなる」（Türk 1792<sup>2</sup>：224）という記述が補われている。このことは、この三年のうちに、演奏の正確な記譜化がさらに進んだことに由来すると推測できる。さらに「急ぎやためらい」という表現から、小節内で先取りや遅延という方法で記譜された音を揺らすのではなく、その小節の音価そのものの大小が変わることも示唆している。

譜例4 テュルク：ペルゴレージ《スターバト・マーテル》の記譜

このように、18世紀後半から末までのルバートは、音価の大小が変化するという装飾法の一部として認識され、シュスパンション以外はほとんど記号化されるものではなかったが、奏者や場合によっては作曲者が「基準の音」を変奏する手段として使っていたのである。しかしまたテュルクにおいて、装飾された音を記譜し、さらに、第2版では作曲者の作曲上のルバートではなく、奏者の演奏行為におけるルバートに変更されたことからわかるように、ルバート概念に変化の兆しがみえる。

## 3. 19世紀のルバート概念の揺らぎ

それでは、ルバートが教本の装飾法の項目に次第に挙がらなくなっていった19世紀以降においては、どのようにルバートは扱われるようになったのか。その主なものをみていくと、ルバート概念に揺らぎがみられることがわかる。

9) 譜例では元のラテン語ではなく、ドイツ語に訳されたものになっている。

## 3. 1. アダン：ポルタート奏法のルバートへの類似

アダン Louis Adam (1758-1848) の『コンセルヴァトワールのピアノ奏法 *Méthode de piano du Conservatoire*』(1805) において、ポルタート奏法について記した箇所がある。それは記譜されているよりも少し遅らせながら、右手をためて奏するものである (譜例 5, 中段)。しかし譜例からは、それまでのルバート奏法への類似が感じられる。



譜例 5 アダン：ポルタート奏法

## 3. 2. コッリ：拍の引き延ばし

コッリ Philipp Antony Corri (1784-1832) は『音楽の魂 *L'Anima di musica*』(1810) の中で以下のように述べている。

*Tempo perduto* あるいは *rubato* は、テンポを遅くして、感情豊かな曲の特別な箇所を使う。A (譜例 6, 一段目) におけるように息が途絶えるようにしたり、B (同, 二, 三段目) でのように繊細なピアノにもっていったりすることができる。(Corri 1810: 79-80)



譜例 6 コッリ：ルバート例

これをみると、ここでのルバートは、拍の長さを伸ばし、さらにそれによって音楽の各箇所に表情を付けるものであることがわかる (譜例 6)。これは 18 世紀には見られなかった特徴である。またルバートの箇所は、小節内の最後の拍であり、アウトタクトから次の小節に音楽を運ぶ音楽の進行の仕方を特徴づけ、一節の音楽のまとめや構造を示している。

3. 3. ガルシア：「停止したテンポ *temps d'arrêt*」と「盗まれたテンポ *temps dérobé*」

ガルシア Manuel Garcia (1805-1906) の『徹底歌唱法 *Traité complet de l'art du chant*』(1847) は、19 世紀前半の声乐教本でもっとも包括的で、影響力のあった教本である。ガルシアはまずその第一部に、二種類のテンポの揺らし方を示唆する例を載せている。譜例 7 を参照されたい。音価を作曲された (記譜) よりも長くする (+マ



ークの箇所)「temps d'arrêt (テンポの停止)」(譜例 7-1)と、「他の音符を犠牲にして、ある音の音価を長くする」「ルバート temps dérobé (tempo rubato)」(譜例 7-2)の二種である。前者は拍を伸ばすのに対して、後者のルバートは、「他の音符を犠牲にする」という点で、18世紀のマルプルクラのものと同じ論理をもっており、こちらのほうに「盗まれたテンポ」の用語を使用している。今日の使用法では、むしろ前者がルバートであり、この記述は興味深い。さらにこの後者のルバートについては、「これは単調な同じ動きを断ってくれる。感情の高揚を促す」(Garcia 1847: ii, 24)として、演奏表現上の効果というルバートの目的についても述べている。



譜例 7-1 ガルシア：テンポの停止



譜例 7-2 ガルシア：テンポ・ルバート

さらにガルシアは第二部のルバートの項目に、以下の譜例 8 におけるように、さまざまなオペラのアリアのルバートの装飾例を載せている(譜例 8 下段：演奏例)

ROSSINI  
Gazza  
Cavatina. All.<sup>o</sup> Ninetta.

ah gia di men ti co i mici tor men ti quan ti con ten ti

exécution.  
di men ti co i mici tor men ti quan ti con ten ti

譜例 8-1 ガルシア：オペラ・アリアのルバートと装飾例 (1)

MOZART  
Nozze  
Aria. Comtesse. All.<sup>o</sup>

mi pres tas seu na spe ran za di can giar l'in gra to cor

Exécution  
giar l'in gra to cor

譜例 8-2 ガルシア：オペラ・アリアのルバートと装飾例 (2)

それぞれの下段に記された演奏例をみると、譜例 8-1 の《泥棒かささぎ La gazza ladra》(1817)においては音価を変更し、譜例 8-2 《フィガロの結婚 Le Nozze di Figaro》(1786)においては、音価の変更のみではなく装飾的な音を加えてもいる。これらはルバートの例としながら、作曲家が記譜した音に対して、奏者がいくぶん変更を加えながらより複雑あるいは華やかに装飾を加える工夫例である。しかし記譜上では厳格に小節内の拍の長さは保持されているのである。また譜例 8-1 のカヴァティーナにおいては、2～3小節目「tormenti (苦しみ)」という単語の最後の音節「ti」に最高音をもってきており、その後に「ルバート」を行っている。まさにここは「感情が高揚」している箇所である。

ガルシアはまた以下のように述べ、譜例 9 におけるように、明白な拍の引き延ばしを行う例も示している (Garcia 1847: ii, 24)。

長い音節をもつ音、目立ったハーモニー上の特色をもつ音は長く保持される。このような場合には、失われたテンポは、他の音をアツチェランドして取り戻しなさい。

DONIZETTI  
Lucia  
Cavatina. Larghetto. Lucia.

per chè non ho del ven to Pin fa ti ca bil vo lo

譜例 9 ガルシア：オペラ・アリアのルバートと装飾例 (3)

ガルシアは、この譜例 9 の 2 小節目 4 拍目で十分に音を伸ばした後に、それを取り戻すために 3 小節目から加速することを指示しており、この全 4 小節の総音価が長くならないように注意を喚起している。オペラ歌手たちは、このような一定の枠内での自由なテンポ形成を、自分の技巧をアピールし、歌唱能力を示す手段として使用することもできる。

さらに彼は次のように、以下の譜例 10 とともに、ルバートした場合の伴奏者の演奏にも言及している。

テンポ・ルバートの効果を出すためには伴奏の拍が正確でなくてはならない。歌手は音価の増減を自由にしなさい。アツチレランドやラレンタンドは伴奏と歌が動きをともにするものであるが、その一方歌手のみにテンポ・ルバートの自由がある。譜例 (A) のように。

ROSSINI  
Barbiere  
Duetto.

Conte. Allegro.

Figaro.

che in ven zione bra vo bravo in veri - tà che in ven zione bra vo bravo in veri - tà

(A)

zia ne bravobravo in ve ri - tà

zia ne bravobravo in ve ri - tà

譜例 10 ガルシア：オペラ・アリアのルバートと装飾例 (3)

ここでは、伴奏者が拍を正確に刻む上で歌手が自由に歌うほうをテンポ・ルバートと言い、両者がともに加速・減速する場合には、そう言わないことが明確に記されており、譜例 9 では 3 小節目の 1 拍目の裏が、アクセント付きで強調され音価を大きくする一方、2 拍目の裏のそれを小さくしている。ここで気づかされる興味深い事実は、このことが、譜例 3 に挙げた、テュルクの、拍節を厳格に守った変奏例でのルバートとほぼ同じ方法であることだ。

したがってガルシアにおいては、テンポを揺らす二つの言い方「テンポの停止」と「ルバート」があり、ルバートという場合には、拍を正確に保った上でのテンポの揺らしであることである。

### 3. 4. チェルニー：ルバートとリズムの柔軟性

しかしチェルニー Carl Czerny (1791-1857) においては、ルバートは装飾法の一つとしては登場しないが、『ピアノ教程 Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule. op.500』(1839) においては、次のように述べ、過度なテンポ・ルバートの使用についてこれを戒めている。

テンポを厳格に守ることがすっかり忘れられている。テンポ・ルバートは今ではしばしばカリカチュアにさえ使われる。このようにして堅固な曲が元のかたちがわからないほどに変えられている。現在は高度な表現がたしかに必要とされており、それを取り入れなければならないが、それでもファンタジアと、規則的に構築された芸術作品の区別をつけなければならない (Czerny : 1839 : supplement, 29)。

これを読む限り、チェルニーの主張するルバート奏法も、18 世紀の理論家やガルシアのいう「ルバート」奏法と同様に、バスの拍節が厳格に刻まれる上に旋律が歌われるべきものであり、当時その奏法が次第に守られなくなっていく様子が窺える。

チェルニーは、その一方「リズムの柔軟性をもっとも重要な感情表現の手段」であるとしている (Czerny 1839 : iii, 31-8)。その際「espressivo はテンポを減速させる」ときの用語で、「rallentando, ritenuto, smorzando, calando は ritardando の程度を示す用語」ともしており、ルバートとは異なった概念で、バスも含めた音楽全体をゆっくりしていくことが、感情表現にとって不可欠であることも示している。またチェルニーは、テンポを変えるさまざまな奏法について、以下のように、感情と関係する用語とともに使用している。すなわち、「テンポを後退させるのは、優しいくどき、疑い、恋の嘆き、悲しみであり、急ぐのは、せっかち、急な活発さ、決定、プライド、秘密をささやく、去る、急かせた、好奇心をそそる質問、臆病な飛行などである」(Czerny 1839 : iii, 31-8)。ここには、それまでにないロマン主義ならではの感情との結びついた表現がみられる。

#### 4. ルバートの演奏法

このように18世紀末から19世紀にかけてのルバート奏法についての記述をみていくと、「テンポ・ルバート」と名のついた奏法においては、厳格なまでに拍節感、すなわちバスの刻むテンポの正確さが要求されていることがわかる。表3は、本論で言及した理論書におけるルバートの特徴をまとめたものである。今日私たちがルバートという呼び名のもとで使用するものの多い、バスもともに減速する方法は、19世紀になると登場し、ガルシアやチェルニーの記述にもそれがみられるが、それは決してルバートとは呼ばれていないのである。

しかしまたルバートが18世紀には「装飾法」の一種として捉えられ、恣意的に変奏をする手段として利用されていたのに対し、19世紀になると、そのような要素は含むものの、ガルシアにおける歌詞との結びつきにおけるように、感情的なものとの結びつきが強くなる。

一方19世紀に初めて登場するのは、ルバートという名称をもたない、バスもともにテンポを揺らす「*rallentando*」などのリズムのくずしである。これについては、ガルシア、チェルニーともに記述しており、これに関しては、ルバートにおけるよりも強い感情を表すようにみられる。チェルニーに至っては、「*espressivo*」のような表情記号でもってテンポを揺らすことを示すようになるのである。

実はショパンにおいても、バスの拍節の刻みは揺るがないことが、ショパンの弟子が残した証言から知られている。1843–1848年にショパンの弟子であったデュボワ Camille Dubois は、「左手を指揮者にしなさい、そしていつもテンポをキープしなさい」とレッスンを受けていた (Hudson 1994: 193)<sup>10)</sup>。このことから19世紀半ばまでは、テンポ全体を揺らすルバートが登場しながらも、一方で「本来の」テンポ・ルバートが同時に存在していたことがわかる。

このことを私たちは現在の演奏に活かさなければならない。ただ自分の感情の赴くまま、惰性で指の動くままに自由にテンポを揺らすべきではないことは明白である。そのためには一テュルクの、ペルゴレージ作品を例にした記譜法の提案から明らかだが、時代ごとの記譜法について、何が書かれていたのか、あるいは書かれていなかったのか、また19世紀の半ばまでの音楽については、どのようなテンポの揺らし方が当時望まれていたのかについて、それぞれの作曲家や作品におけるルバート使用法に立ち戻り、再認識する必要がある。

表3 ルバートの意味や機能の変化

著者	楽器	出版年	ルバートの特徴	目的	備考
Tosi	声楽	1723	恣意的変奏の一方法。	心を楽しませる	
Marpurg	鍵盤楽器	1755	恣意的変奏の一方法 1拍の長さは変化しない	(他の装飾音同様) 耳に心地よく感じられるようにする	
Türk	鍵盤楽器	1789, 1792 <sup>2)</sup>	恣意的変奏の一方法。 1拍の長さは変化しない	楽曲をいっそう美しくする	
Corri	鍵盤楽器	1810	1拍(1小節)が伸びる	感情表現の手段	1拍の長さが変化しないルバートについては記述がない
Czerny	鍵盤楽器	1839	1拍の長さは変化しない	感情表現の手段	<i>espressivo</i> や <i>rallentando</i> などでリズムを柔軟にして、強い感情表現が可能
Garcia	声楽	1847	恣意的変奏の一方法	感情の高揚を促す	<i>temps d'arrêt</i> においては、テンポを自由に揺らすことができる

#### 参考文献

Brown, Clive. 1999. *Classical and Romantic performing practice 1750–1900*. New York: Oxford University Press.

アーノンクール, ニコラウス/樋口隆一, 許光俊訳 1997『古楽とは何か: 言語としての音楽』東京: 音楽之友社。(Harnon-

10) その他似たような記述には、1842年にショパンの弟子であったレンツ Wilhelm von Lenz (1809–1883) の「ショパンの演奏をとりわけ特徴づけるものは彼のルバートである。その際リズムとテンポはずっと正確なままである。彼はよく言っていた。すなわち、『左手』は『指揮者』であり、ぐらついてもならないし、その地点を失ってはならない。右手で自分が望むこと、できることをしなさい、と。」(1868)と、1836–1838年にショパンの弟子であったペルッツィ Elise Peruzzi の「ショパンは正確なテンポを刻まないとたいへん怒った。左手を宮廷楽長 *maitre de chapelle*, 右手を *ad libitum* と呼んだ。」(Hudson 1994: 193) などがある。

- court, Nikolaus. 1982. *Musik als Klangrede : Wege zu einem neuen Musikverständnis : Essays und Vorträge*. Kassel : Bärenreiter.)
- Hudson, Richard. 1994. *Stolen time : the history of tempo rubato*. Oxford : Clarendon Press.
- Koch, Heinrich Christoph. 1782–1793. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Studienausg. Hrsg. v. Siebert, Jo Wilhelm. Reprint, 2007. Leipzig : A. F. Böhme, Hannover : Siebert.
- Mishima, Kaoru. 2011. "Shaping the Musical Phrase in the Nineteenth Century," *Music and Sonic Art : Practices and Theories. Symposium Proceedings, volume II. 23rd International Conference on Systems Research, Informatics and Cybernetics, Baden-Baden, Germany, August 1–5, 2011*. Edited by Lasker, Geroge E., Doğantan-Dack, Mine, and Johan Dack. (The international institute for advanced studies in systems research and cybernetics) Tecumseh (Ontario, Canada) : 53–58.
- Novello, Sabilla. 1859. "Voice and vocal art," *The Musical times and singing-class circular*. 9, no.194 : 21–24.

#### 使用教本, 理論書

- Adam, Louis. 1805. *Méthode de piano du Conservatoire*. Paris : Naderman Editeur. <http://www.google.co.jp/books?id=OLhCAAAA-cAAJ&hl=ja> (Oct 28, 2012)
- Clementi, Muzio. 1801. *Introduction to the Art of playing on the pianoforte : containing the elements of music, preliminary notions on fingering, and fifty fingered lessons*. London : Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis. Reprint of the first ed., second issue. 1974. New introduction by Rosenblum, Sandra P. New York : Da Capo Press.
- Czerny, Carl. 1839. *Von dem Vortrage (1839) : dritter Teil aus Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule, op. 500*. Wien : Diabelli. Reprint, 1991. Hrsg. v. und mit einer Einleitung versehen von Mahler, Ulrich. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel.
- Hiller, Johann Adam. 1780. *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*. Leipzig : J. F. Junius. Reprint, 1780. mit Nachwort und Personenregister herausgegeben von Bernd Baselt. Leipzig : Peters.
- Joachim, Johann Joseph and Moser, Andreas. 1905. *Violinschule*. Berlin : Simrock. <http://www.archive.org/stream/violinschulevio02mosegoog#page/n11/mode/2up>. (Oct. 28, 2012)
- Marpurg, Friedrich Wilhelm. 1755. *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin : Haude und Spener.
- Saint-Arroman, Jean ed. 2006. *Méthodes & traités 9 ; sér. 2, France 1800–1860. Violon ; v.1, 3, 4, & 6*. Courlay : Éditions J. M. Fuzeau.
- Saint-Arroman, Jean ed. 2006. *Méthodes & traités 9 ; sér. 2, France 1800–1860. Chant ; v.1, 2, 4, & 5*. Courlay : Éditions J. M. Fuzeau.
- Saint-Arroman, Jean ed. 2006. *Méthodes & traités 9 ; sér. 2, France 1800–1860. Piano forte ; v.1 & 2*. Courlay : Éditions J. M. Fuzeau.
- Saint-Arroman, Jean ed. 2006. *Méthodes & traités 9 ; sér. 2, France 1800–1860. Flûte traversière ; v.2, 3, 6, & 7*. Courlay : Éditions J. M. Fuzeau.
- Saint-Arroman, Jean ed. 2006. *Méthodes & traités 9 ; sér. 2, France 1800–1860. Violoncelle ; v.4 & 6*. Courlay : Éditions J. M. Fuzeau.
- Spohr, Louis. 1832. *Violinschule*. Wien : T. Haslinger. [http://www.koelnklavier.de/quellen/spohr/\\_index.html](http://www.koelnklavier.de/quellen/spohr/_index.html) (Oct 28, 2012)
- Tosi, Pierfrancesco. 1723. *Opinioni de' Cantori antiche moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna : Lelio dalla Volpa. Reprint, 1968. New York : Broude.
- Türk, Daniel Gottlob. 1789. *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*. Leipzig und Halle. Reprint of the 1st edition. 1997. Hrsg. v. Siegbert Rampe. Kassel : Bärenreiter.