

18世紀末～19世紀初頭における ピアノ楽曲のペダリングについての一考察

前北 恵美

A Consideration about Pedaling for Piano Pieces from the End of 18th Century to the Beginning of 19th Century

Emi MAEKITA

Consciousness for musical expression on piano performances became higher from the end of 18th century to the beginning of 19th century. Especially, interests to "damper pedal" with an important role in modern musical expression increased, which influenced higher demand of expression by various composers as well as directions of using damper pedal in their pieces. In such circumstances, the role of pedaling was positioned as an existence to actively participate in performance expressions, not just an "auxiliary role" initially considered when the pedal was first developed. Use of pedaling was considered to be limited at the time, but when looking around the whole image of a piece, it can be said that a significance of pedaling was being recognized as a method to largely relate to subtle expression of each part.

Key words : piano, damper pedal, pedaling, performance expression
ピアノ、ダンパー・ペダル、ペダリング、演奏表現

はじめに

ピアノのペダルはそれが発明された当初は、チェンバロやオルガンのストップと同じような役割をするものと考えられていた。すなわち、音色を変化させ他の楽器を模倣するといったものであったり、単にダイナミックスの変化を求めるものであったり、あるいは、新奇で斬新な効果を求めるものといったように、演奏表現にとってのペダルの価値は、どちらかといえば補助的な役割を果たすものと捉えられていた¹⁾。

さて、ピアノに備え付けられた装置の中でも‘ダンパーを持ち上げる’という発想によるものは、ピアノという新しい楽器において初めて採用され²⁾、それは後に‘ダンパー・ペダル’へと進化していくこととなったのであるが、18世紀半ばから後半にかけては、多くの作曲家によってこの‘ダンパーが上げられた演奏’について模索されていた。その後18世紀末から19世紀初頭にかけて、ピアノという楽器そのものの改良や発達、また、市民の台頭によるピアノの普及やピアノメソードの発達といった、ピアノをめぐるあらゆる事

柄が飛躍的に進歩する時代を迎えることになると、ピアノ演奏に際してのダンパー・ペダルの価値にも大きな変化が生じることになる。すなわち、このような時代に遭遇した作曲家たちは、このダンパー・ペダルの使用をどのように曲の中に盛り込み駆使するのかを模索することによって、ピアノ演奏における独自の表現を見出していくのであった。

本論では、およそ18世紀末から19世紀初頭における様々な楽曲中における実際に示されているペダリング表示をもとに、当時の作曲家たちに期待されたペダリングの効果、あるいはその目的について考えてみたい。

I. ペダリングのタイプ

実際の楽曲中にみられるペダリングの表示とその効果について考察する前に、この時代に使用されていたペダリングのタイプ、つまりペダルの踏まれ方というものはどういったものであったのかということを確認しておく必要があるだろう。

現在、われわれが最も頻繁にまた一般的に用いるペダリングは、‘シンコペート・ペダル’ (syncopated pedaling) あるいは‘レガート・ペダル’ (legato pedaling) と呼ばれているものであり、そのペダリングは、和音や個々の音が演奏されるときや、あるいはその直後にすばやく放され、再びすぐに踏まれるというものであり、「和音の変化に伴ってわずかにシンコペートされるこのペダリングの使用は、完全なレガートを作り出すのであるが、そのためには敏感なダンパーのメカニズムと極めて短い時間でのダンパーの上げ下げが必要とされる」³⁾ものでもある。

このペダリングが最初に用いられた時期に関しては、おそらく1860年代や1870年代になってからと推察される。例えば、

Banowetz は『ピアノ・ペダルの技法』の中で、Franz Liszt (1811-1886)は少なくとも晩年においてこのペダルを使用したと述べている⁴⁾。また、1878-1879年と1884年-1886年の間、Liszt にピアノを師事していた Moriz Rosenthal (1862-1946)⁵⁾ は、Liszt が世を去ってから40年ほど経った1924年に、「リストは掛留ペダル〔シンコペート・ペダル〕の技術を知っていたので、もし彼が今この演奏技術が広く一般に受け入れられていることを知ったら、疑いなく喜んだことでしょう」そして「40年前のピアノ演奏と現代のピアノ演奏の最も異なる点は、この掛留ペダル技術なのです」⁴⁾と言っている。このことは、現在では最も一般的で当然のように使用されているシンコペート・ペダルが、Liszt の活躍していた時代のピアニストの間でさえも、斬新なものであったことを示しているものでもある。

それに対して、これから考察しようとする18世紀末から19世紀初頭に使用されていたペダリングは、おそらく現在‘リズム・ペダル’ (rhythmic pedaling) とよばれるものであると考えられる。例えば1797年の Yohann Peter Milchmeyer (c.1750-1818) による『正しいピアノフォルテ奏法』には、次のように書かれている。

「〔ペダルが換えられるときに〕その和音の最後の音では、ダンパーが下げられなければならない〔ペダルが放されなければならない〕。しかし、次の和音の最初の音は、ダンパーなし〔ペダルを踏んで〕にすぐに始められなければならない」⁶⁾〔筆者補足〕。

リズム・ペダルとは「和声が響くと同時に踏まれて、次の和声が響く直前で元に戻され、そしてまた、次の新しい和声が響く時に踏ま

れる」⁷⁾というものであり、現在の演奏においては、主にマーチ、ワルツ、その他の舞曲などのもつ特徴的なリズムを際立たせるために使用されることが多いものであるが、開発途中のピアノにおいては、ダンパー・ペダルの性能もまだまだ未発達の状態であったと考えられ、近代以降のようなペダリングが可能な状態へと進化していくには、まだ少し時間が必要であったと思われる。

また William S. Newman という人物は、おそらく当時の作曲家は、シンコペート・ペダルを使用していなかったという見解を示している。彼によると、ピアノの演奏時におけるシンコペート・ペダルは、「意識して回避しない限り、感受性豊かな多くのピアニスト達は、この掛留ペダルの使用法を本能的な直感を通して身につけてしまうもの」⁸⁾であり、それにもかかわらず同時期のピアニスト達、中でも特に冒険心と好奇心が旺盛であった Ludwig van Beethoven (1770-1827) までもが、このシンコペート・ペダルの使用法を偶然に発見した形跡や、これに対する興味や関心を示した痕跡がないということ、また、当時の自筆楽譜や記録資料や同時期の理論書などに見られないという事実は、全く信じ難いことであると述べている⁹⁾。この見解は、筆者も体験としては非常に納得のいくものである。これらのことをふまえて、シンコペート・ペダルが当時の演奏で本当に使われなかったと仮定すれば、当時におけるピアノのダンパー機構そのものの動きにみられる不完全さが、実際にこのような操作を行うことを不可能にしたと考えるのが妥当であろう。

Ⅱ. ペダリングの具体的指示からみる様々な効果

1) 響きの集合体を作り出す効果

18世紀末に流行した音型である ‘トレモ

ロ’ は、新奇さということにおいて一時期は賞賛を得たものの、すぐに多くの批判的にさらされるようになり、中でも Daniel Steibelt (1765-1823) の音楽様式がその好例であったことは有名である¹⁰⁾。彼はこの音型を取り入れ、それにペダルを使用することを試みたものの、その音楽的な効果というよりも ‘新奇さ’ の部分が突出してしまったがゆえに、トレモロ＝新奇なものという固定観念が後の人々にも植えつけられてしまったのである。しかしそういった批判が見られる一方で、トレモロの箇所ではペダルを使用するというテクニックは、他の作曲家の作品中においても全くみられないわけではない。例えば、Beethoven の Sonata As-dur No.12 Op.26 (1801) 第3楽章 “Marcia funebre” における31-32小節【譜例1】や35-36小節においても、同じようなテクニックがみられる。これは、Beethoven のピアノ・ソナタにおいて、初めて楽譜に記されたペダル使用の指示でもある。彼はここで、どのような目的をもってその指示をしたのだろうか。



【譜例1】 Beethoven, Sonata Op.26 第3楽章

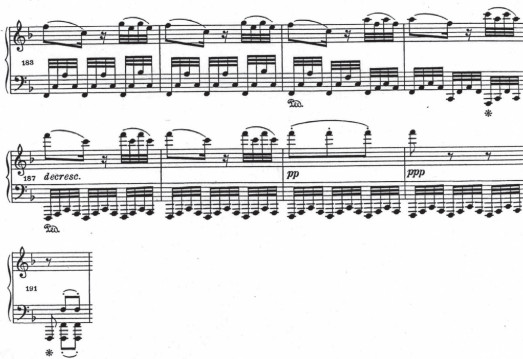
“Marcia funebre”, 31-32小節
[Beethoven : Kl. I : Henle, p.227]

【譜例2】は Beethoven の Sonata d-moll No.17 Op.31-2 (1803) “Tempest” 第1楽章の終結部である。219-225小節にかけての連続したペダリングは、アルペッジョによる左手の音を、おそらく当時の Beethoven のピアノの鍵盤では最も低い音域とされる部分で奏されており、その効果によって左手の音は「雰囲気のある *pp* の響きの集合体に同化されている」¹¹⁾。つまりここでのペダルの効果

は、その左手の音型から ‘一つの響きの集合体’ を創るのに役立っている。上記のトレモロにおけるペダリングの指示も、この ‘一つの響きの集合体’ を創り出すといった目的があったであろうことは、十分に考えられる。



【譜例2】 Beethoven, Sonata Op.31-2 “Tempest”
第1楽章, 215-228小節
[Beethoven : Kl. II : Henle, p.35]



【譜例3】 Beethoven, “Andante favori” WoO57,
183-191小節
[Beethoven : Kl. : W.u.e., p.58]

‘一つの響きの集合体を創る’ といった効果は、“Andante favori” F-dur WoO57 (1803) にも見られる【譜例3】。その185-191小節におけるペダリングの指示も、曲の終わり近くの音量の少ない、非常に柔らかいパッセージにみられる。しかし【譜例2】と異なる点は、左手は低音域を、そして右手は高音域を奏していること、つまり両手の音域が非常に離れているということである。そこでは、ペダルが踏まれることにより低音域から得られる音の共鳴と倍音の効果によって「両手の間の隙間に響きを加えることで、これらの小節の高音域の響きに変化を与える」¹¹⁾のである。

このように、左手で響きの集合体を創りつつ、広く隔たった音域から出される響きを結びつけるといったペダリングの他の例は、Sonata E-dur No.30 Op.109 (1820) 第3楽章における、184-187小節のような場合でも同様である。

この時代の作曲家たちは、その生涯の初めてのころはおそらく多少なりともクラヴィコードやチェンバロに親しんでおり、そういった楽器からは、ペダリングによるこのような効果は得られなかった。そのために、このように低音域で踏まれるペダリングを含めて、ペダルによって楽曲の‘バスの音を引き延ばす’ことから得られる共鳴や倍音による演奏効果は、Beethoven 以外の同時代の作曲家たちにとっても、無限の可能性を秘めているもののように感じられたのであろう。

2) 低音の維持による音の共鳴や倍音から得られる効果

‘バスの音を引き延ばす’ ことによる効果の例は、例えば Muzio Clementi (1752-1832) の Sonata C-dur Op.37-1 (1798刊) 第1楽章にみられる【譜例4】。おそらく Clementi の作品の中ではこれが最初に記されたペダル使用の指示であると伝えられている¹²⁾。彼はペダルに対して、当初はあまり進歩的な考えは抱いていなかったようであるが、一方で後期の作品になるにつれその指示は少しずつ増していき、そこからは、より音楽的な表現とかわかると思えるようなペダリングの意識が感じ取られるのである。

この曲には同じ音型の二ヶ所にペダリングの指示があり、提示部の終わりの部分と曲の終結部分に見られる。【譜例4】は提示部の終わりの部分であるが、ここで77-87小節の11小節間にわたってペダルを踏むことを要求している。ここでの左手のラインは基本的に

固定されているが、踏み続けられるペダルによってバスの保持低音であるG音が共鳴し、まるで‘ドローン’のような低音の効果とともに、そこから得られる倍音によっても高音域に影響をおよぼして、独特の効果が得られるであろう。また、二ヶ所ともに‘dolce’という指示がみられ、やわらかい響きの中において一種の‘霏がかかったような’響きが期待されていたと考えられる。



【譜例4】Clementi, Sonata Op.37-1 第1楽章,
75-87小節
[Clementi : Kl. IV : Peters., p.62]

ペダルによる‘低音の維持’が生み出す様々な現象は、ピアノという楽器独自に見られた特有の現象であった。当時の作曲家たちがこの現象に気づいて、それを音楽の中に取り入れようとしたことは、自然な流れであったかもしれない。Beethovenの作品においても、例えばSonata A-dur No.28 Op.101 (1816) 第2楽章の中心部分30小節から33小節における、おそらく一つの色彩を得るために意図したと思われるペダリングは特に美しい【譜例5】。ここでは、上声部に順次進行的な和音変化を伴いながら、ペダリングによってバス



【譜例5】Beethoven, Sonata Op.101 第2楽章,
28-36小節
[Beethoven : Kl. II : Henle, p.215]

音のDes音が、保持低音として4小節間に渡って引き延ばされることによって、一つの独特の響きが生み出されるのである¹³⁾。

また‘低音の維持’という効果を利用することによって、楽曲を聴覚的に3声部に分けるといった試みは、特にBeethovenの作品に顕著に現れている。彼は、Concerto G-dur No.4 Op.58 (1805-06) 第3楽章におけるロンドでの、田園風とも言える第2主題80-92小節において、非常に長い保持低音を維持しながら、次に続く変化する和声の間に至っても、ペダルを引き延ばす指示をしている【譜例6】。ここでは、左手によってfで奏される低音部のD音が引き延ばされ、それに対してpで左手によって奏される中声部と右手によって奏される上声部が混じり合い、全く異なった和音進行をしながらも静かに消え去っていくようになっている。「このペダリングのすばらしい成功は、Beethovenがフォルテピアノの3音域に関して、それぞれのはっきりとした違いをするべく気づいていたことの証拠である」¹⁴⁾。



【譜例6】Beethoven, Concerto Op.58 第3楽章,
80-92小節
[Beethoven : Klko.4 : Henle, p.48]

このような効果は、ただテクスチュアの面からみて3声部に分けられるということだけではなく、重なり合った音が混ざり合うことによって得られる響きからも、ピアノ独自の表現が生み出されるという意義があるのである。そういった効果は、同じくBeethovenのSonata C-dur No.20 Op.53 “Waldstein”

(1803-04) 終楽章の冒頭部分 1 – 8 小節や、あるいは“Eroica”変奏曲 Es-dur Op.35 (1802) における第 8 変奏の 1 – 5 小節におけるテクスチュアやペダリングの指示においても、同様のことが言えるであろう。

長いペダルとそれを通じて鳴り響く不協和音というものは、この時期のペダリングの発達においては、洗練された独特なペダル効果の一つであったと考えられる。前出の Concerto Op.58 の終楽章のロンド【譜例 6】においても、「もし Beethoven が不明瞭な和声を好ましくないと考えていたとすれば、そのピアノにおいて保持低音なしで済ませたであろうし、あるいはそのためにチェロに D 音を演奏させたかもしれない。彼がそのような選択をしなかったということは、こういった独特なピアノの能力に対して彼の肯定的な考えを示しているものであり、彼の多くの他の箇所でのペダリングに対しても、適切なメッセージを伝えているのである」¹⁵⁾。そして、このように長いペダルによって生み出されるペダリングの効果は、もはや、初期のピアノのペダリングに見られたようなチェンバロなどのストップの操作と同じような理論でもって実践されたものではなく、ピアノという楽器の可能性を十分に引き出すための、ピアノ独自のペダリングとして実践されたものであったといえるであろう。

3) 主題の回帰や形式を明確にする効果

Franz Joseph Haydn (1732-1809) の作品に目をむけると、彼の Sonata C dur Hob. X VI / 50 (1794-95) の第 1 楽章内での二ヶ所において、‘open pedal’ という言葉によるペダリング指示がなされている。この作品は、Haydn の最後の三つのソナタ (Hob. X VI :50-52) の中の一つであり、彼の鍵盤音楽作品において唯一みられるペダリングの指示である

が、このことは、このソナタを「彼の最も想像豊かな楽章の一つであり、最も微妙なタッチを持つ」¹⁶⁾ ものにしたのである。

ペダリングの最初の指示は、展開部の中間部分 73 – 74 小節【譜例 7】に見られる。ここではこの曲の主題が現れるが、それはこの曲の冒頭部分におけるスタッカート箇所とは違ってレガートと *pp* で演奏されることになり、加えてペダルが踏まれることによって、和声的に不明瞭さを伴うという独特な音色を伴っている。



【譜例 7】 Haydn, Sonata Hob. XVI / 50 第 1 楽章,
73-75小節
[Haydn : Kl. III : Henle, p.104]



【譜例 8】 Haydn, Sonata Hob. XVI / 50 第 1 楽章,
117-124小節
[Haydn : Kl. III : Henle, p.106]

二番目の指示は次の再現部 120 – 124 小節に現れ【譜例 8】、主題とその展開形が高音域に現れ、ここでもやはり *pp* によりレガートで演奏される指示がなされている。Haydn はこれらのペダリング指示をどういった意図で書いたのであろうか。考えられる一つの要素としては、音型やニュアンスが異なっているにもかかわらず、主題が提示されている箇所においてペダルを使用することにより、その主題をより強調したかったのではないかとのことである。

こういったペダリングは、あえてその箇所、音にある種の‘不明瞭さを与える’こと

により、その主題がいっそう強調されるので、この時代の楽曲の特徴である‘形式美’をより際立たせるためのペダリングであるとも捉えることができ、このことは彼の時代のペダリングにみられる一つの共通した考え方であるようにも思える。例えば前出の Newman は Beethoven のペダリングについて、「特に彼の成熟期の作品では、必要な音楽構成素材のすべてを主題構造と全体的な様式を洗練するために、綿密に組織合併していった」¹⁷⁾と述べており、実際のところ、そのような箇所でのペダリングの指示は、Beethoven の Sonata f-moll No.23 Op.57 “Appassionata” (1804-05) 第1楽章にも見られる【譜例9】。

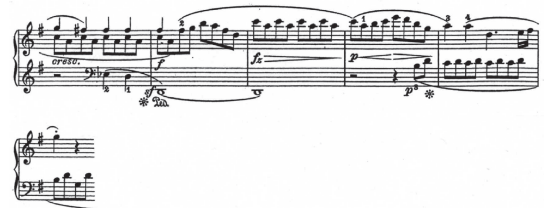
218小節から続いている *ff* のパッセージに続いて、228小節からのアルペジオによる音型を経て、233-238小節の一つに踏まれるペダルが、低いC音を維持しており、その部分では、左手による Des 音と C 音による不協和音が創りだされる。その不協和音によって得られる響きは、この曲の coda の部分である Più Allegro との対比、つまり一つの形式的な対比を表している。尚、237小節で一度解除されたペダルは、*adagio* 小節の 238小節におけるフェルマータにおいて、も



【譜例9】Beethoven, Sonata Op.57 “Appassionata”
第1楽章, 232-240小節
[Beethoven : Kl. II : Henle, p.144]

う一度踏むように指示されている。このことについて Rosenblum は、その部分についての響きを「codaにおけるより大きなクライマックスの場所で人を驚かすような響きを、さらに創り出しているのである」¹⁴⁾と表現している。

こういった、形式を作るという目的の一つでもある‘主題の回帰を表す’ということに重点をおいていると思わせるようなペダリングは、次の Clementi のソナタにも見られる。Sonata G-dur Op.40-1 第4楽章 (1802年刊) のペダリングは、83-85小節に渡ってペダルが踏まれることにより、その数小節全体の響きが少し靄のかかったようなものになると同時に、ドミナント音であるバスのD音が引き延ばされている【譜例10】。86小節においてこの曲のロンド主題が再び現れるのであるが、その前に音質に一つの変化を与えると効果によって、ロンド主題の回帰を提示しているのである¹⁸⁾。



【譜例10】Clementi, Sonata Op.40-1 第4楽章,
82-87小節
[Clementi : Kl. II : Peters., p.38]

Beethoven のペダリングにおいては、時おりそれが単に主題の回帰や形式をはっきりとさせるだけでなく、その楽曲における全体の構成を形作る上で不可欠な要素となっている場合もあり、そういった要素は Bagatelle の中に見られる。Bagatelle においては、その楽曲の構造のほとんどが A - B - A という形式になっており、例えば Bagatelle As-dur Op.33 No.7 (1802) では、軽快なテクスチュアである A の部分【譜例11】に対して、中間部分の B においては、この部分のすべて

にペダリングの指示がなされている【譜例12】。このBの部分では「左手によって奏される *ff* のバスの音がペダルによって引き延ばされ、より軽い音質による *pp* の音の混合の中で和声を変えることによって、彩りと統一を創り出す」¹⁹⁾ ことになるのである。Bの部分では、このようなフレーズがこの部分を含めて二ヶ所に見られるが、ペダルが踏まれることによって、前後のAの部分との対比がよりはっきりと示されることになり、ペダリングそれ自体がこの曲全体の構成を形作っているのである。このように「この作品の基本となっている対照的な響きとテクスチュアは、ダンパーの制御の能力に依存して」¹⁹⁾ 生み出されるものである。



【譜例11】 Beethoven, Bagatelle Op.33 No.7,
1-8小節
[Beethoven : Kl. : W.u.e., p.48]



【譜例12】 Beethoven, Bagatelle Op.33 No.7,
21-28小節
[Beethoven : Kl. : W.u.e., p.48]

ところで、Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) の作品におけるペダル使用であるが、彼はダンパーを上げる機構に対しての指示を、楽譜の中には何も残さなかった。しかし、1777年の父親宛の手紙の中では、Stein 製のピアノについて他の製作会社の楽器よりも膝レバーが非常にうまく働いているといった記述がみられる²⁰⁾。また、楽曲内においても、例えば Sonata D-dur K.311 (1777) 第2楽章における86-89小節の左手の4分音符は、ダ

ンパーを上げる装置なしでは楽譜どおりに演奏することができない。Mozart の作品におけるこういったテクスチュアは、1777年以前には見られないものであり²¹⁾、こういったことから、彼は明らかにダンパーを上げる装置を使用しており、またそれに興味をもっていたと考えられる。

また Mozart の音楽にも、時に前後のパッセージとは全く異なったテクスチュアの使用が現れることがある。そういった曲の例として、次の Sonata c-moll K.457 (1784) の緩徐楽章をあげることができる【譜例13】。その曲の38-39小節の間、それまで続いてきた楽曲の動きは中断され、突然異なったパッセージが現れる。それは41小節において、装飾された冒頭主題が再現することを予想させる効果を持っている。38小節において、以前とは全く異なったテクスチュアをいっそう際立たせるために、サステイニング・レバーを使用することによって、「独特な効果」を得ようとしたのではないかと推測できるのである²²⁾。つまり、独特な響きを創り出すことによって主題への回帰を告知するという意味で、「(もしそれらが2小節のパッセージ全体のために持続されているならば) サステイニング・レバーによって生み出される『霧がかかったような』状態は、なじみのある響きを持つ再現部へと戻る前に、その構造を聴き手にはっきりとさせるような重要なきっかけを与えている」²³⁾ のである。

作品の中にはダンパーを上げる機構に対しての指示を何も残さず、また演奏における具体的なペダル使用についての言及も一切なかった Mozart であるが、彼の作品には、上記のように、ペダリングが持つ効果を期待させるような楽句が多く見出せる。ダンパー・ペダル（膝レバー）が、こういった目的で Mozart によって本当に実践されていたとす



【譜例13】 Mozart, Sonata K.457 第2楽章,
36-42小節
〔Mozart : Kl. II : Henle, p.237〕

れば、当時としては画期的な使用方法であっただろう。それと同時に、改良の進むピアノの歴史の中で Mozart の試みは、ペダル効果の可能性を明確に予感させるものであったと考えられるのである。

結び

18世紀末から19世紀初頭のペダリングの効果とその様々な使用について大まかに考察してきたが、そこから次のようなことが言える。この時期におけるペダル使用の直接的な目的は、‘響きの質や音質に変化を与えることにより独特な効果をもたらすこと’ および、それに伴って ‘形式的な構造を強調する’ ということに集約されるということである。それは ‘秩序と調和’ が図られた古典派時代のピ

アニズムにおいては、その時点での楽器の機構から得られる最適なペダリングであったとも言える。そして、そういった様々なペダリングの効果が楽曲内で混合されることによって、ペダリングがピアノ演奏の表現に加わっていくことになったのであろう。しかしこの時代におけるペダリングは、現在のわれわれの目からみれば、未だ ‘一般的に認められたもの’ とは言いがたいものであった。ペダリングによって生み出される音色が ‘基本的な音色’ と移り変わっていくのは、もう少し後のいわゆるロマン派時代まで待たねばならない。しかし、ペダルに対する意識は、着実にピアノ演奏における表現と大きく結びつきつつあったのである。

中でも、特に、拡張された左手の伴奏音型や低音の維持のためにペダルが使用されたこ

とは、演奏表現といった面からみて、それまでとは異なる大きな変革であった。筆者にとっては、この‘低音の維持’のために使用されるペダリングこそが、ピアノ独自の表現を可能にする最大の要因であるように思える。ピアノという楽器は、一人でいくつもの声部を演奏できる点と、音を鳴らした瞬間にそれが減衰するという点が、他の楽器にはほとんど備わっていない特殊な機能なのである。ペダリングによって低音を維持することは、この特殊な機能を自在に活用し、演奏表現の新たな可能性を示唆するきっかけを与えてくれるものでもあるだろう。つまり、‘低音保持によって倍音が発生することにより、高音部の響きに大きな影響をおよぼす’という点にピアノの独自性があるともいえるだろう。

現在われわれがピアノを演奏する際にも、低音を維持することによって響きを感じ取るということは、一つの演奏テクニックの基本である。例えば主旋律に複雑なパッセージが見られる場合、多くの人々はつい‘細かい音符’にばかり先に目がいてしまい、その部分の技術的な訓練に多くの時間を割こうと考えがちである。練習の過程においてはこれも一つの必要な事柄なのではあるが、逆にそこで、その複雑なパッセージを支配している周辺の音、特に‘低音’に耳を傾けることによって、困難と思えたパッセージがそれまでより容易に弾きこなせるようになるということは、演奏の際にいくどとなく体験する事実である。このことは、ピアノから醸し出される響きを耳で捉えるということが、いわゆる狭義な意味でのテクニックを容易にするということでもあり、ピアノ演奏における‘テクニック’と‘音楽表現’が決して分離されたものではないということを示すものでもあるだろう。ピアノ音楽は他の楽器によるそれと比較

した場合、音そのものが多い音楽であり、そのために演奏の際には、‘狭義な意味でのテクニック’に囚われやすい楽器でもある。しかしその場合には‘テクニック’と‘音楽表現’が完全に分離されたものになってしまう。現在の特に我が国でのピアノ演奏や、あるいはピアノ教育の現状などに目を向けたときに、こういったことに配慮がなされているかどうかといったことには、多くの疑問を感じる。近世の名ピアニストである Walter Wilhelm Giesecking (1895-1956) は‘ペダルは足ではなく耳で踏まれるもの’と語っているが、この言葉の意味の裏にあるものを、われわれは謙虚に受け止めてピアノと関わっていかなければならないであろう。

参考・引用文献および注

- 1) Rowland, David : A History of Pianoforte Pedalling. 30, Cambridge University Press, Cambridge, 1993
- 2) 渡邊順正：チェンバロ・フォルテピアノ. 447, 831, 東京書籍, 2000
- 3) Rosenblum, Sandra P. : Performance Practices in Classic Piano Music : Their Principles and Applications. 訳出106, Indiana University Press, Bloomington, 1988
- 4) Banowetz, Joseph (岡本秩典訳)：ピアノ・ペダルの技法. 233, 音楽之友社, 1989 [A Pianist's Guide to Pedaling. Indiana University Press. Bloomington, 1985]
- 5) ポーランドのピアノ奏者. Chopin, Liszt に師事し、特に Chopin の音楽の優れた解釈者として評価を得た。
- 6) Rosenblum : ibid. 訳出, 104f
- 7) Banowetz : ibid., 20
- 8) ibid., 173f

- 9) *ibid.*, 174
- 10) Rowland : *ibid.*, 35
- 11) Rosenblum : *ibid.* 訳出, 122
- 12) Rowland : *ibid.*, 76
- 13) *ibid.*, 128
- 14) Rosenblum : *ibid.* 訳出, 123
- 15) *ibid.* 訳出, 124
- 16) *ibid.* 訳出, 127
- 17) Banowetz : *ibid.*, 179
- 18) Rosenblum : *ibid.*, 122f
- 19) *ibid.* 訳出, 134
- 20) 柴田治三郎編訳：モーツァルトの手紙
(上). 70, 岩波書店, 1980
- 21) Rowland : *ibid.*, 84
- 22) *ibid.*, 91f
- 23) *ibid.* 訳出, 92

Clementi, Sonaten für Klavier zu zwei Händen Bd. IV, (herg. A.Ruthrad), C.F.Peters, Frankfurt・London・New York.

- ・〔Haydn : Kl. III : Henle〕 Joseph Haydn, Sämtliche Klaviersonaten III (herg. G.Feder), G.Henle Verlag, München.
- ・〔Mozart : Kl. II : Henle〕 W.A.Mozart, Klaviersonaten, II (herg. E.Herttrich), G.Henle Verlag, München.

楽譜略語

- ・〔Beethoven : Kl. I : Henle〕 Beethoven, Klaviersonaten I (herg. B.A.Wallner), G.Henle Verlag, München.
- ・〔Beethoven : Kl. II : Henle〕 Beethoven, Klaviersonaten II (herg. B.A.Wallner), G.Henle Verlag, München.
- ・〔Beethoven : Klko.4 : Henle〕 Ludwig van Beethoven, Klavierkonzert Nr.4 (herg. H-W.Küthen), G.Henle Verlag, München.
- ・〔Beethoven : Kl. : W.u.e.〕 Ludwig van Beethoven, Ausgewählte Klavierstücke (herg. A.Brendel), Wiener Urtext Edition, Musikverlag ges.m.b.H.& Co., K.G., Wien.
- ・〔Clementi : Kl. II : Peters.〕 Muzio Clementi, Ausgewählte Sonaten für Klavier Bd. II (herg. A.Ruthrad), C.F.Peters, Frankfurt / M・Leipzig・London・New York.
- ・〔Clementi : Kl. IV : Peters.〕 Muzio