

# F. F. ショパンの《ノクターン》におけるテンポ・ルバート ——先取と遅延に焦点をあてて——

## F. F. Chopin's Tempo Rubato in Nocturnes: Focusing on Anticipation and Delay

飯島 聡史  
IJIMA Satoshi

キーワード：ショパン、テンポ・ルバート、先取と遅延

### 1. 序

演奏家にとって、テンポ・ルバート（以下ルバート）は常に重要な要素となるが、それは「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」(三島 2012, 143) く、その概念が非常に多義的であることはあまり知られていない。ルバートは、1723年にトージ Pier Francesco Tosi (1654-1732) によって歌唱法の一つとして提唱されたのが最初期であり<sup>1</sup>、おおよそ1800年を境にその方法は変化を遂げた。トージが提唱し、1800年頃まで続いたルバートは前期ルバートともいわれ、その基本概念を成すのは一定に保たれた伴奏の上で、旋律に対して変化を加える方法であった。前期ルバートにおける旋律に対しての変化とは、テンポではなく、主に音価に対して加えられるもので、通常の拍節感から逸脱することを目的とした。そのようなことから、テュルク Daniel Gottlob Türk (1750-1813) は前期ルバートについて「音符 [短小音符]<sup>2</sup>または部分拍の置き換えあるいは移動」(Türk 2000, 434) であるとも述べている。それに対して、1800年以降に一般的となった方法は後期ルバートともいわれ、その基本概念を成すのは伴奏から旋律までの音楽構造全体に変化が加えられる方法であった。この場合の変化とは、テンポに対しての変化であり、今日述べられるルバートは後期ルバートをさす場合が殆どである。そして、これらのルバートは演奏習慣として行われるだけでなく、作曲家によってリズムそのものやテンポ変化の指示として記譜される場合も多くあった。つまり、ルバートは作曲家による書法の一つとしても考えられるのである。

このようなルバートの歴史の中で、ショパン Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849) は鍵盤楽器作品にrubatoと語による指示を記した最初期の作曲家であった。つまり、ルバートの歴史上重要な作曲家であるとともに、ショパンの音楽の中でルバートは欠かすことのできない要素であるといえる。しかし、ショパンのルバートは他の作曲家と比較しても非常に複雑であるために誤解が生じやすい。その理由の一つとして、ショパンは前述のロマン派の時代に主流であった後期ルバートだけではなく、その当時時代遅れともされたバロック期の時代に主流であった前期ルバートも積極的に用いていたことが挙げられる。リスト Franz Liszt (1811-1886) による「あの樹々をご覧なさい。葉群れが風にざわむき波打っているけれど、幹は動かないでしょう。これがショパン流のルバートですよ。」

(Eigeldinger 2020, 79) という証言からも、ショパンによる前期ルバートの使用がその当時、極めて特徴的であったと裏づけられる。

従って、本研究ではショパンが用いた前期ルバートのうち、最も根源的な方法の一つである先取と遅延のルバートについて明らかにすることを目的とする。その分析は、書法として先取と遅延のルバートが用いられている音型から、その原義に基づいてルバートが用いられる以前の音型を想定し、その両者を比較するという方法をとる<sup>3</sup>。このようにルバートを作曲家の一つの書法として分析した研究は殆どないために<sup>4</sup>、本研究はルバート研究における新たな方法に基づいた、極めて有益な研究といえるだろう。対象となるジャンルとしては、ルバート同様、声楽由来という点で共通点を持ち、そのテクスチュアも声楽曲と類似する《ノクターン》とする。

## 2. 先取と遅延

### 2.1. 歴史変遷及び使用方法

先取と遅延は、ルバートの歴史の中でも最初期に提唱された方法であり、旋律の音価（リズム）の変化を基本とする。それは、トージヤクヴァンツ Johann Joachim Quantz (1697-1773)、テュルクといった音楽家達によって説明され、トージの理論書<sup>5</sup>を英訳したガリアード Johann Ernst Galliard (?1666/?1687-1747) はその方法について、「表現の目的のために、バスが正確なテンポを保ちながら、他のパートが先取り、もしくは遅延することで行われる方法である。しかし、バスに沿って、それは取り戻されなければならない。」(Hudson 2001) と説明した。また、同じトージの理論書を独訳したアグリコラ Johann Friedrich Agricola (1720-1774) は以下の譜例（譜例1）を加え、その方法について説明している。

譜例1：トージ＝アグリコラ  
先取と遅延 (Tosi 2005, 286)

譜例1をみると、上段の原型に対して、中段、下段では先取と遅延による変化が起きている。中段では、旋律の1拍目 $h^1$ の音価が4拍目拍頭 $e^2$ に8分音符分盗まれることで、続く $c^2$ 、 $d^2$ 、 $e^2$ が先取りされる。また、下段では4拍目裏拍 $g^1$ の8分音符が1拍目に音価を盗まれ、8分休符として加えられることで、続く $h^1$ 、 $c^2$ 、 $d^2$ 、 $e^2$ が遅延する。下段の場合は $g^1$ が8分休符となるため、音型自体にも変化が起こる形である。

譜例2：クヴァンツ 先取と遅延  
(Hudson 2004, 55)


アグリコラと同様の譜例は、クヴァンツやテュルクの理論書<sup>6</sup>でも用いられている（譜例2、3）。二人の例をみると、いずれも音価を操作して生まれた余剰分、新たな



譜例 3：テュルク 先取と遅延 (Türk 2000, 433)

音を加えていることがわかる。クヴァンツの例でみると、中段 1 小節目の最後の  $c^2$  がそれに当たる。すなわち、先取と遅延によるルバートでは必ずしも同じ音列でなければならないということはなく、多様な可能性をもつのである。更には、この方法によって、旋律と通常の拍節感、ないしはバスとの間にずれが生じることもわかる。

また、このような旋律の音価の変化による特別な方法としてはシュスパンシオン suspension が挙げられる<sup>7</sup> (譜例 4)。

シュスパンシオンとは、F. クープラン François Couperin (1668-1733) によって説明された方法で、譜例 4 は F. クープランの『クラヴサン曲集第 1 巻』<sup>8</sup>の巻末「装飾法と解説文」にて示された譜例である。上段が記譜された形で、下段が演奏される際の形である。つまり、シュスパンシオンは半円上に丸が加えられた「」で示され、その音は拍よりもわずかに遅れて奏される。この場合、付点 2 分音符  $d^2$  の音価が 8 分休符符盗まれることで遅延が生じる形である。しかし、その休符の長さについて、F. クープランは「その記号が付いている音の前の休みの長さは、演奏者の趣味によって決められるべきである」(Couperin 2018, 37) と説明を加えている。また、その効果については「弦楽器が音をふくらましていくような箇所では、このクラヴサンによるシュスパンシオンは (逆の効果によって) 耳にその望むところを生き生きと描くだろう。」(Couperin 2018, 33) としており、清水和 high は「予測されるポイントの瞬間から少し後にずらすということに意味がある。聞き手は予測を裏切られ、その音により注意を払うことになるため、結果的に大きな音に感じるという錯覚が、このシュスパンシオンの目的でもある。」(清水 2019, 37) と補足している。更に、こうしたシュスパンシオンについて、エーゲルディングル Jean-Jacques Eigeldinger は「クープランが考えたもので、[……] それは『ルバートの萌芽』ともいえるものであり、ショパンの芸術に縁が深い」(Eigeldinger 2007, 93) とショパンの音楽との関連を指摘している。



譜例 4：F. クープラン シュスパンシオン (Couperin 1713, 75)



譜例 5：コッホ 休符の挿入による遅延 (Koch 1808, 515)

そして、もう一つの特別な方法として、コッホ Heinrich Christoph Koch (1749-1816) は上の譜例 (譜例 5) を挙げて説明している。この場合、強拍に休符が、弱拍に和音が配置されることで通常とは異なる拍節感が表現される。つまり、休符の挿入、あるいは休符による音価の盗みによる音の遅延であり、拍節全体をイレギュラーなものとする方法である。

## 2. 2. まとめ

「2. 1. 歴史変遷及び使用方法」の内容からも、先取と遅延の前期ルバートは、旋律の音価の変化によって行われる方法だとわかる。つまり、弱拍である 2 拍目や裏拍の音が、強拍よりも長い音価をもつことで、通常とは異なる拍節感を生み出すのである。従って、切分音、すなわちシンコペーションは先取と遅延によるルバートとして説明づけられる。先取と遅延を始めとする前期ルバートについて、ブレイク Carl LeRoy Blake は「シンコペーション・ルバート」(Blake 1988, 30-60) と、フィンク Henry Theophilus Finck (1854-1926) は “ritmo rubato” (Bedenbaugh 1986, 7) といった語を用いて説明している。

このようなルバートは「2. 1. 歴史変遷及び使用方法」で確認してきた多くの例のように、楽譜上に記譜されず、演奏実践の際に行われるのが主流であった。しかし、時代を経るとともにその形は作曲家によって初めから示されるようになり、ショパンは先取と遅延に関してだけでなく、ルバート全般において詳細な記譜を試みている。それは、ショパンが《マズルカ》作品 24 を最後に、rubato という語に拠る指示を記さず、リズムそのものやより細かい演奏指示によって自身のルバートの方法を記すようになったことから説明できる。その理由について、エーゲルディングは「自分のルバートが誤解され、正当に扱われないことを避けたためだと考えられる」(Eigeldinger 2020, 176) と述べている。更に、ショパンのルバートの記譜は「当時の人々は、ショパンがルバートの仕方がある程度まで音符で正確に記そうとする試みを、こぞって批判している。」(Eigeldinger 2020, 176) と述べられる程、詳細なものであった。つまり、ショパンはルバートを演奏習慣としてのみでなく、書法の一つとして用いたことは明らかである。従って、次章ではショパンの先取と遅延のルバートの書法的特徴を明らかにすべく、記譜されたルバートについての分析を行う。

## 3. 《ノクターン》における先取と遅延による作品分析<sup>9</sup>

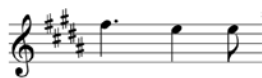
### 3. 1. 使用方法

#### 3. 1. 1. シンコペーションのリズムによる方法

先取と遅延によって行われる方法の一つ目として、シンコペーションのリズムによる方法が挙げられる。

初期作品の一例として、作品 9-3 の第 6 小節が挙げられる (譜例 6)。それ以前の作品 72-1 の第 28 小節や、WN37 の第 19 小節でもシンコペーションのリズムによる基本的な先取と遅延のルバートが確認できるが、ここでは一つの発展的な形が用いられている。それは、二つの等音価の音に挟まれる音が、その 4 倍の音価をもつという形である。そのことで、基本的なシンコペーションのリズムよりも更に通常の拍節感とのずれが顕著となる。

ルバート（先取）なし



ルバート（先取）あり



譜例 6：ショパン 《ノクターン》 口長調 第5-7小節

詳細にみても、旋律は口長調IIに対しての倚音 $fis^2$ とその解決音 $e^2$ 、そして次のフレーズのアウトタクトとなる $e^2$ によって構成される。従って、倚音 $fis^2$ と解決音 $e^2$ がその主軸であるため、通常の拍節感に沿った元の形としては、それらを1拍目と4拍目に、そしてアウトタクトとなる $e^2$ はその役割からも6拍目に配置した形だと考えられる（譜例6上段）。つまり、第6小節の旋律は、もともと4拍目にあった $e^2$ が1拍目 $fis^2$ から4分音符分の音価を盗むことで2分音符となり、2拍目に先取した形であることがわかる。すると、非和声音 $fis^2$ よりもその解決音である $e^2$ に拍の重みがるため、和声的機能とは逆行して、旋律は纏まらず、緊張感をもつ。それは、山型のアクセントによっても強調されるために、続くアウトタクトで始まるフレーズまで前進的なエネルギーをもつこととなる。そのことで、旋律の途中で緊張感が衰退することなく、第7小節以降の動機とも連結した4小節間のフレーズとして歌われるのである。このようなフレーズや動機の連結を目的とした先取は作品9-2の第5小節でも確認できる。つまり、初期の作品から、ショパンは一定の発展性をもってこの方法を用いていたのである。

ルバート（遅延）なし



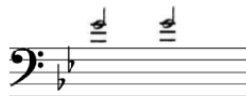
ルバート（先取）なし



ルバート（先取）あり



ルバート（遅延）なし



譜例 7：《ノクターン》 ト短調 作品37-1 第9-12小節

次に、中期の作品37-1を取り上げる。シンコペーションのリズムによる方法は、第9-12小節で用いられる（譜例7）。その形は第9小節、第10小節、そして第12小節のそれぞれ後半3-4拍目と第11小節1-4拍目で用いられており、旋律全体の性格づけに重要な役割を果たしている。つまり、譜例上段、下段に示した通常の拍節感に沿った形から考えると、第9小節は4拍目 $c^2$ の音価が3拍目拍頭に挿入される8分休符に盗まれることで3拍目の $c^2$ とともに遅延した形であり、第10小節、第12小節は、いずれも本来4拍目の拍頭にくるべき8分音符が3拍目の4分音符から8分音符分音価を盗むことで、4分音符となり、3拍目裏へと先取した形である。更に、第11小節の左手対旋律では、1小節前のfが掛留することで遅延が起きる。つまり、第9小節、第10小節、そして第12小節の1-2拍目は4分の4拍子の拍節感に沿った形であるものの、それらの3-4拍目、更に第11小節では弱拍に重みに移る。すると、この旋律は全体として不安定な拍節感となり、前後の通常の拍節感に沿った旋律とは対照的な性格をもつこととなる。つまり、中期作品では、旋律全体の表情づけとして先取と遅延のルバートが用いられているとわかる。更に、前期ルバートの基本概念を応用させるように対旋律にもその要素を加えており、一層発展的な使用として指摘できる。

ルバート（遅延）なし



ルバート（遅延）あり

譜例8：《ノクターン》ハ短調 作品48-1 冒頭

次に、後期作品を取り上げる。作品48-1の主題では、シュスパンションないし休符の挿入による遅延のルバートが用いられている。第1-2小節を例にみると、第1小節では4分休符の挿入によって、旋律音 $g^2$ と $as^2$ が弱拍に遅延し、第2小節では8分休符の挿入によって $g^2$ は半拍遅延する（譜例8）。それに加えて、第2小節3拍目の拍頭 $d^2$ も半拍先取されることで、1-2拍目はシンコペーションのリズムとなる。つまり、フレーズの開始がシュスパンションないし休符の挿入による遅延で印象づけられると同時に、先取による切迫感も加わり、4度下行する嘆きの表情の中にも絶えず緊張感が保たれる。

ルバート (遅延) なし



ルバート (遅延) あり



譜例9：《ノクターン》ハ短調 作品48-1 第5-6小節

また、主題が第5小節から再び歌われる際には、第6小節のg<sup>2</sup>は前の小節からの掛留によって遅延する（譜例9）。すると、休符による分断がなくなるため、フレーズは1拍分長くなり、as<sup>2</sup>からes<sup>2</sup>までの順次下行はより滑らかな表情をもつ。このようなことから、ショパンは多様なルバートの方法によって、旋律の表情に変化を加えていたことがわかる。

また、晩年の作品62になると、その方法は少し様相が異なる。その一つ目には、伴奏でのシンコペーションのリズムの使用が挙げられる。作品62-1では、主部第21小節以降でこの方法が用いられ、第21小節の1-2拍目は伴奏2拍目aisが1拍目Disから8分音符分音価を盗むことで1拍目裏に先取した形であり、旋律の2拍目ais<sup>2</sup>を暗示する効果をもつ（譜例10）。また、その旋律音2拍目ais<sup>2</sup>も本来の3拍目から先取された音であるために、主旋律と伴奏における二重のルバートとしても考えられる。そして、それ以降の左手内声では休符の挿入による遅延が連続して行われ、通常の拍節感に沿った旋律に対して切迫感を与えると同時に、シンコペーションのパルスを象徴的に表している。

ルバート (先取と遅延) なし

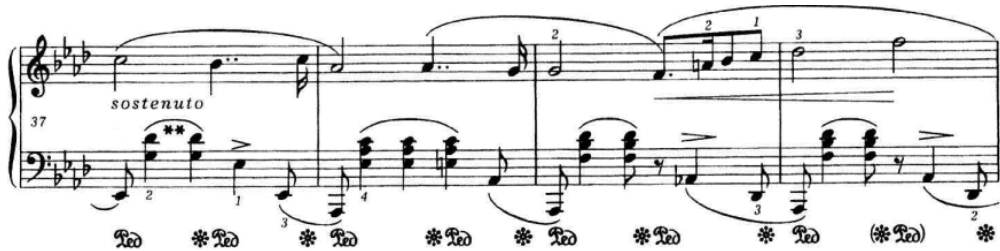


ルバート (先取と遅延) あり



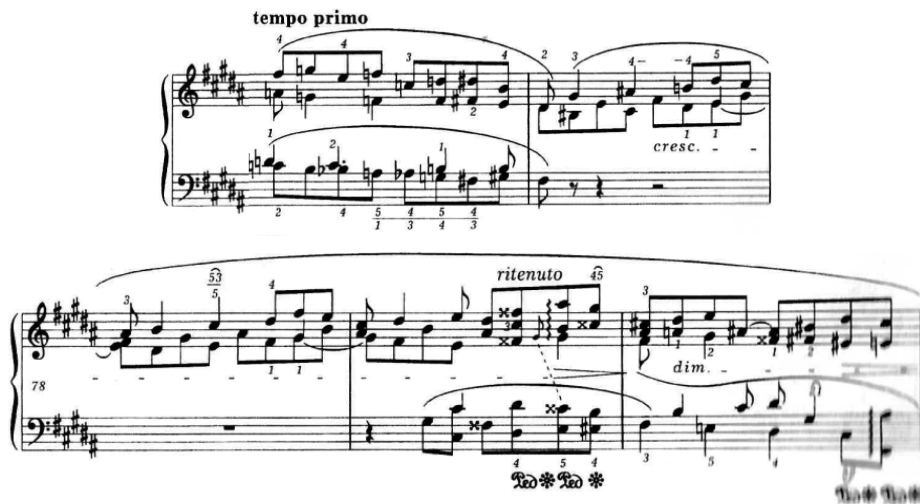
譜例10：《ノクターン》口長調 作品62-1 第21-22小節

そして、この伴奏にシンコペーションのリズムが用いられる形は中間部にも引き継がれる（譜例11）。すると、伴奏は常に裏拍に重みがおかれるため、sostenutoとも指示されるように伸びやかな旋律を引き留める効果をもつ。従って、旋律を脈々と歌う主部の性格とは対照的となる。また、旋律と伴奏は基本として小節の1拍目拍頭でしか揃わないため、常に左右が異なる拍節感で演奏される。つまり、旋律ではなく、伴奏によるルバートとして考えられるのである。



譜例11：《ノクターン》口長調 作品62-1 第37-40小節

二つ目の特徴としては、多声的書法との複合的な使用が挙げられる。作品62-1では、コーダ直前の推移部第76小節以降で用いられる（譜例12）。それは、第79小節の頂点へ向かう中で先取される上3声部がcresc.とともに前進的なエネルギーを高めている。前述の伴奏での使用とは対照的に、バスは常に通常の拍節感に従っている点で、前期ルバートの基本概念に沿った形だといえる。中間部やコーダでは、シンコペーションのリズムが伴奏形に用いられていたため、この部分ではその対比をとり、ルバートの全体的な均衡を図ることを目的としたとも考えられる。また、バスに明確な伴奏としての役割を与えることで、上3声部はルバートを用いながら伸びやかに歌うことも可能となる。このような多声的書法における歌の要素は紛れもなくJ. S. バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750) が《イン



PWM 9235

譜例12：《ノクターン》口長調 作品62-1 第76-80小節



ヴェンション》(1723年)自筆清書譜の前書きで記したような「カンタービレ奏法の修得」(J. S. Bach 2003, 6) からの影響があったのだろう。このようにコーダや再現部の前に小規模なフーガを入れる方法は《バラード》へ短調 作品52や《ピアノソナタ》ロ短調 作品58等でも用いられ、ショパンの後期作品の特徴ともいえる。



譜例13：《ノクターン》ホ長調 作品62-2 第49-51小節

また、同様の方法は作品62-2でも確認できる。それは、中間部において前述の作品62-1とは異なり、和声的な響きを補完する内声部で行われる（譜例13）。作品62-2の場合、主部の伴奏形が一拍毎に刻まれる通常の拍節感に沿ったシンプルな形であるため、それと対照づける狙いがあったのだろう。類似する方法は、作品9-3の中間部でもみられるが、作品9-3では左手の伴奏は一定の音型が保たれた伴奏形である。しかし、作品62-2のバスは、中間部における主題が1拍遅れに追隨するストレッタの形となるため、一層複雑な書法となっている。従って、この部分では先取と遅延によるルバートと、主題のストレッタ、更には中間部冒頭に示された*agitato*の指示によって強い焦燥感をもつ。つまり、ルバートが他の要素と結びつくことでその効果を一層発揮するのである。このように、シンプルな書法によって温かな性格を表現する主部とは全く対照的な書法、性格による中間部を挟むことで、作品全体の内容は一層凝縮したものとなる。

### 3. 1. 2. 3 拍子の2拍目が強調される方法<sup>10</sup>

先取と遅延の二つ目の方法として、3拍子の2拍目が強調される方法が挙げられる。

ルバート（先取）なし



ルバート（先取）あり



譜例14：《ノクターン》変ロ短調 作品9-1 第19-21小節

先ず、初期の作品9-1では中間部においてこの方法が確認できる。それは、第20小節4拍目から第21小節等、旋律の途中で起こる先取の形である（譜例14）。この旋律は、主題を変容した形でもあり、通常の拍節感に沿うと、主題後半と同様のリズムとなる。つまり、譜例14の上段で示したような強拍である1、4拍目に2分音符、弱拍である3、6拍目に4分音符という形である。しかし、ここでは弱拍が強拍から4分音符分の音価を盗み、2分音符となることで、2分音符と4分音符が逆転したリズムとなる。すると、弱拍に重みに移り、その拍節感はテヌート・アクセントの指示によっても強調される。そのことで、As音オクターヴから始まる順次上行形は、弱拍で流れが止まることなく、一層前進的な表情をもつのである。この先取が行われなければ、抑揚は3拍毎に纏められ、上行音型全体としてのエネルギーが弱められてしまうだろう。

ルバート（先取）あり



ルバート（先取）なし



譜例15：《ノクターン》ト短調 作品15-3 第101-104小節（左）、第117-120小節（右）

次に、中期の作品15-3を挙げる。この方法は、コラル的な書法が用いられる第104小節で確認でき、先取によって2拍目が強調される（譜例15）。ルバートのない第120小節と比較すると、第104小節ではもともと3拍目にくるべき $g^4$ が1拍目から4分音符分の音価を盗むことで、2分音符となり、2拍目に先取した形であるとわかる。そのことで、拍の重みは弱拍である2拍目へと移り、これまで同様にテヌート・アクセントの指示によって強調される。加えて、*cresc.*の指示も記されていることからダイナミクスとしても前進性を持ち、フレーズを収めることなく次の旋律を導く。すると、前後が結びついた大きなフレーズとして歌われるのである。

ルバート（遅延）なし



ルバート（遅延）あり



譜例16：《ノクターン》ト短調 作品15-3 第121-122小節（左）、第125-126小節（右）

また、作品後半である第121-132小節では、遅延による2拍目の強調が確認できる（譜例16）。第121小節はルバートが起きない基本に沿った形であり、強拍である1拍目 $c^2$ に長い音価とfzの指示が加えられる。しかし、第125小節では第121小節で1拍目にあった $c^2$ は2拍目に遅延し、1拍目には付点リズム

ムによる新たな動機が加えられる。つまり、この1拍目の動機がc<sup>2</sup>から4分音符分音価を盗み、遅延を引き起こすのである。

また、同じく中期の作品27-2の副次主題においても同様の方法が確認でき、全5回において多くの変化が加えられる(譜例17)。1回目の第10小節(譜例17上段)では、2拍目が3拍目から16分音符分の音価を盗むことで付点8分音符となり、弱拍が重みをもつものに対して、4-6拍目は通常の拍節感に沿った形となる。すると、3拍単位で拍節感に伸縮が起き、*espressivo*とも指示される表情の豊かさが表現される。この形は4回目の副次主題である第38小節でも用いられる。

それに対して、3回目の第34小節(譜例17中段)では、ルバートが起きない三つの8分音符が並列した形となる。この部分では、変ニ長調の主音Des音が異名同音であるCis音へと読みかえられることで、遠隔調でありシャープ系のイ長調に一瞬のうちに転調する。つまり、*dolce*とも指示されるように響きの変化による甘美さを強調するために、ここではルバートを用いることなく通常の拍節感に沿って毎拍の和声感をはっきりと示しているのである。この形は2回目の副次主題である第14小節前半でも行われ、そこでは変ホ短調の響きが強調されている。

そして、5回目の第56小節(譜例17下段)では、その前半で1回目の副次主題である第10小節と同様の遅延が行われる。更に、その2拍目はテヌート・アクセントが加えられることでより強調される。また、小節後半では弱拍である5拍目にアクセントが加えられることで強弱の入れ替えによるルバート<sup>11</sup>も重ねて用いられる。つまり、この第56小節では小節前半も、後半もどちらも異なるルバートの方法によって拍節感がずらされるため、ルバートの形としてはこれら副次主題の中で最も発展的だといえる。このようにルバートの使用によって毎回の表現に多様な変化が加えられている。

### 3. 1. 3. 跳躍後の音が強調される方法

先取と遅延によって行われる三つ目の方法に、跳躍後の音が強調される形が挙げられる。

初期の作品9-1では、中間部第44-45小節でこの形が用いられる(譜例18)。第43小節から始まる旋律は、冒頭主題の終止部分だけでなく、主題後半四つの8分音符による順次下行形が逆行形として展開された形である。通常の拍節感に沿ったルバートのない形(譜例18上段)と比較すると、第44小節6拍目As音によるオクターヴは、4拍目B音オクターヴから4分音符分の音価を盗むことで、2分

ルバート(遅延)なし



ルバート(遅延)あり



ルバート(遅延)なし



ルバート(遅延)なし



ルバート(遅延)あり



譜例17:《ノクターン》変ニ長調 作品27-2  
第10小節(上)、第34小節(中)、  
第56小節(下)

音符となり、5拍目Es音オクターヴとともに先取された形だとわかる。すると、第44小節5拍目までのフレーズは十分に纏められることなく、その後6拍目から始まるフレーズと結合し、より大きな旋律線が形成される。また、拍の重みは第44小節4拍目と6拍目、そして第45小節2拍目へと移るため、第44小節4拍目から第45小節3拍目までは、2拍単位の大きな3拍子となる。つまり、ヘミオラ的な効果も同時に導いているのである。

ルバート（先取）なし



ルバート（先取）あり



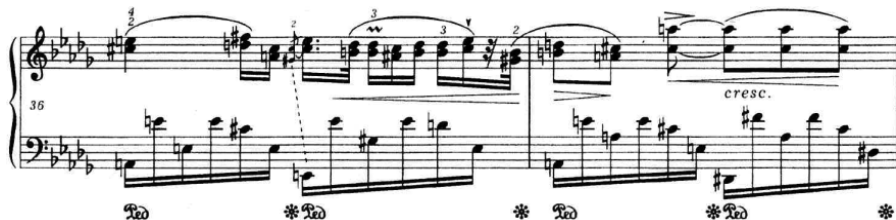
譜例18：《ノクターン》変口短調 作品9-1 第43-45小節

前述の「3. 1. 2. 3拍子の2拍目が強調される方法」と併せて振り返ると、作品9-1では主部において旋律の音価の変化による方法は用いられることなく、通常の拍節感に沿って歌われるが、それと対比するように中間部ではルバートが用いられ、拍節感に変化が与えられている。つまり、三部形式の各部分にコントラストをつける要素として、このような先取と遅延によるルバートが使用されているのである。

ルバート（先取）なし



ルバート（先取）あり



譜例19：《ノクターン》変二長調 作品27-2 第36-37小節

また、中期の作品27-2では、二つの旋律の経過的役割をもつ第37小節でこの方法が用いられる（譜例19）。ルバートの方法としては、ルバートなしの音型における4拍目cis<sup>2</sup>-a<sup>2</sup>が1拍目h<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>から8分音

符分の音価を盗むことで、タイで結ばれた二つの8分音符となり、3拍目 $a^1$ - $cis^2$ とともに半拍ずつ先取した形だと説明できる。すると、第37小節では拍節の重みは3拍目におかれ、 $cis^2$ - $a^2$ の連打による経過句は次の旋律への期待感を高めているのである。また、ここでも小節内を2拍毎に纏めた3拍子、ヘミオラの効果をもつことがわかる。

ルバート（先取）なし



ルバート（先取）あり



譜例20：《ノクターン》ハ短調 作品48-1 第7-8小節（左）、第21-22小節（右）

そして、後期の作品48-1でも同様の方法が挙げられ、そのうちの一つに第7小節が挙げられる（譜例20）。この部分では、これまでの作品とは異なり跳躍下行によって行われる。つまり、下行した $d^1$ が先取によって強調される形である。第7小節1拍目は音楽構造全体に $d$ 音しかもたないため、先取された $d^1$ は力強い響きを伴って強調される。旋律全体をみると、「3. 1. 1. シンコペーションのリズムによる方法」で述べた通り、その前半では遅延によるルバートが用いられたことから、先取と遅延がバランス良く用いられていることがわかる。また、第21小節では跳躍後の $c^3$ の先取によって、旋律が食い気味に重ねられる。すると、その直前のフレーズは十分な纏まりを得ないため、緊張が緩和することなく、続く旋律はその緊張感を受け継ぎ、前進するのである。

### 3. 2. 考察

「3. 1. 使用方法」にて行った作品分析の結果から、ショパンの《ノクターン》における先取と遅延によるルバートは主に三つの方法に大別できることが明らかになった<sup>12</sup>。

一つ目は、シンコペーションのリズムによる方法である。この方法は、トージやクヴァンツ等、ルバートの歴史における最初期から説明されてきた方法であり、最も基本的な方法の一つであるといえる。しかし、本論で確認してきた通り、ショパンは初期の時点から一定の発展性をもって用い、後期には伴奏や多声の書法といった中で用いる等、一層複雑な形での使用が認められた。

そして、二つ目は3拍子の2拍目が強調される方法である。この方法は、それぞれの作品の音楽的性格からもマズルカ由来のルバート<sup>13</sup>との関連が考えられる。とりわけ、作品15-3は*languido e rubato*と冒頭に語に拠るルバートの指示が記された唯一の《ノクターン》でもある。その指示が後にショパンによって削除されたという弟子の楽譜も残されているものの、4分の3拍子という拍子や前述のルバート、更には音価の変化がなくとも弱拍に執拗に加えられるアクセントの指示等によって導かれる

音楽的性格から、作品全体としてマズルカ由来のルバートを意図していたことは容易に推測できるだろう。つまり、このような2拍目を強調するルバートは、先取と遅延といった音楽由来の前期ルバートの方法を元としたマズルカ由来のルバートともいえる。従って、この方法はショパンによって二つの異なる由来をもつルバートを複合的に用いた例としても考えられる。

そして、第三の跳躍後の音が強調される方法では、ポリメトリックスのルバート<sup>14</sup>との関連が考えられる。つまり、本論で述べた作品9-1や作品27-2のように、4分の6拍子や8分の6拍子であるにも関わらず、旋律は2拍単位の3拍子となり、ヘミオラのような効果を生じる場合があるということである。

最後に、時期による変遷について、以上の分析内容及び考察の内容を踏まえて検討すると、総じて先取と遅延によるルバートは、シンクベーションのリズムによる方法で時代における発展がみられたものの、その基盤となる使用法は既に初期の時点でおおそ形作られていたことが明らかになった。加えて、後期にかけて徐々に用いられなくなったということも特筆すべき点であり、それはショパン自身が「単純さこそがもっとも大切です。」(Eigeldinger 2020, 83)とも述べたような音楽観との関連も考えられるだろう。

#### 4. 結

本研究では、ショパンの《ノクターン》におけるテンポ・ルバートについて、とりわけ前期ルバートの方法の一つである先取と遅延に焦点をあてて考察を行った。すると、その具体的な使用方法や変遷について明らかになり、ショパンのルバート研究を推し進める一歩として有益な研究となった。

ルバートは「2.1. 歴史変遷及び使用方法」でも確認した通り、本来記譜されず、演奏者による演奏実践の際に行われることが殆どであった。従って、先行研究では、ルバートが記譜されていない箇所に対して、歴史的な理論書や、作曲家についての言及等から推測し、可能性を探究したものが多く、本研究のように詳細な作品分析に基づく研究は殆どなかった。つまり、本研究は記譜されたルバートを、ルバートのない形に還元するというこれまでにはない新たな方法によって、ルバートについて分析を進めた研究として位置づけられる。すると、ショパンのように演奏音源が残されていない作曲家に関しても、その書法的特徴から客観的に作曲家自身が意図したルバートについて明らかにすることが可能となる。更には、そのことで演奏家がルバートの記譜されていない箇所に対して、どのようにルバートを用いれば作曲家の意図を汲んだ表現となるか、といった演奏実践における可能性についてまで検討することができるのである。

本研究では、分量の問題からも、演奏に関する内容まで執筆することは叶わなかったが、簡潔にその一例を述べると、ショパンによって先取ないし遅延された音に対して、演奏者が更にルバートを加える際には、その方法を一致させるのが適当だということである。つまり、ショパンによって書法としての先取が用いられた音に対して、演奏者が先取を行えば、表現を一層強調し得る可能性があるものの、その反対に遅延を行うのでは、ショパンの音楽的意図を損なってしまうだろう。

今後は、本研究のような作品分析を着実に積み重ねることで、ショパンのルバートの書法的特徴について明らかにし、また次の機会には演奏実践におけるルバートの可能性についてより深く探究したい。

## 註

- 1 Tosi 1723。
- 2 大括弧は引用文のママ。
- 3 ルバートが用いられる以前の音型は、ルバートの原義に基づきながら最も単純な形を想定したが、それが複数の可能性をもつ場合もあるため、必ずしも唯一の解が導かれるとは限らない。それは、ショパン自身が同じ作品を様々な方法で演奏していたように、作曲ないし演奏の現実が白か黒かで決定できるものではないということを示すことにも繋がるだろう。つまり、その不確定さや曖昧さこそが音楽解釈の多用さ、発展性に繋がる部分でもあり、唯一の解ではなく、ショパンの意図を汲んだ一つの根底を明らかにするという点で、本研究の意義が認められるのである。
- 4 Hudson 2004は、様々な資料を通して実際の作品を分析しているが、本研究のようにルバートの用いられる音型から用いられる以前の形を想定するという方法は採っておらず、演奏法に関しても旋律の全てを先取ないし遅延させる等、一律的な考えに留まっており、研究の余地が残る。
- 5 Tosi 1723。
- 6 Quantz 1752、Türk 1789。
- 7 F. クーランはルバートや先取と遅延という語は用いていないものの、概念としては同様である。
- 8 Couperin 1713。
- 9 時代分類はエーブラハム Gerald Abraham (1904-1988) による分類に従う (Abraham 1960)。それは、「音楽的個性の発展 (1822-31年)」、「円熟期の様式 (1831-1840年)」、「後期の様式 (1841-49年)」という三つの時代分類であるが、本研究では便宜的にそれぞれ「初期 (1822-31年)」、「中期 (1831-1840年)」、「後期 (1841-1849年)」とする。
- 10 作品9-1の4分の6拍子や、作品27-2の8分の6拍子は全体として3拍子ではないものの、細かなバルスとして三つの拍の纏まりをもつため、本研究ではそれらも研究対象として考察を進める。
- 11 強弱の入れ替えによるルバートは本研究の主たる対象ではないものの、先取と遅延同様に、前期ルバートの一つとして説明される。それは、Türk 2000やKoch 1808によって説明され、強拍にp、弱拍にf等、音価の変化がなく、強弱に関する指示のみによって、通常の拍節感から逸脱させる方法である。
- 12 実際、本研究では触れなかったその他の方法もいくつか確認できるものの、複数の作品、時期において系統立てて用いられていた方法は、これら三つの方法であった。
- 13 加藤 2004やEigeldinger 2020は、ショパンのルバートの特別な方法の一つとして、このマズルカ由来のルバートを指摘しており、加藤一郎はマズルカの特徴である3拍子の弱拍へのアクセントの移動に基づき、「2拍目にしるされた2分音符や付点4分音符等の長い音に強勢を与えつつ、その音の音価をわずかに拡張したり、3拍目の4分音符にアクセントを与えるさいに2拍目にとのあいだにわずかに間合いをとるような方法」(加藤 2004, 176-177) だと説明している。
- 14 ポリメトリックスのルバートは、前期ルバートのうち、ポリリズムのルバートの一つに分類される。それは、通常とは異なる拍節分割、つまりポリリズムによって行われるルバートであり、C. P. E. バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) は以下のように説明している。

テンポ・ルバートを示すのは、音型が含む音符の数が、拍節分割上許される音符の数よりも多かったり少なかったりすることである。(C. P. E. Bach 2004, 190)

テンポ・ルバートの演奏を得意とする大家なら、必ずしもそこに記した数字5、7、11などに縛れないで [ママ]、[……] 音符の数を増やしたり、減らしたりすることであろう。(C. P. E. Bach 2004, 191)

## 参考文献

- 飯島聡史 2022 「F. F. ショパンのテンポ・ルバートにおける初期様式——《ノクターン》変ホ長調 作品9-2の分析による実践的研究——」 国立音楽大学『音楽研究：大学院研究紀要』34：119-135。
- 加藤一郎 2004 『ショパンのピアノニスム——その演奏美学をさぐる——』 東京：音楽之友社。
- 清水和高 2019 「後期バロック器楽作品の演奏指導法：18世紀型トリルに関する考察」『東京学芸大学紀要 芸術・スポーツ科学系』71：25-40。
- 三島郁 2012 「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——」『甲南女子大学研究紀要 文学・文化編』第49集：143-154。
- Abraham, Gerald. 1960. *Chopin's Musical Style*. London: Oxford University Press. [小沼ますみ訳 1979 『ショパンの様式』 東京：音楽之友社。]
- Bach, Carl Philipp Emanuel. 1753. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1. Berlin. [東川清一訳 2004 『正しいクラヴィーア奏法 第一部』 東京：全音楽譜出版社。]
- Bach, Johann Sebastian. 2003. 『インヴェンションとシンフォニア 解説付』 市田儀一郎編集 東京：全音楽譜出版社。
- Badura-Skoda, Eva & Paul. 2008. *Interpreting Mozart (Second Edition): The Performance of His Piano Pieces and Other Compositions*. London: Routledge. [今井顕監訳、堀朋平・西田紘子訳 2016 『新版モーツァルト 演奏法と解釈』 東京：音楽之友社。]
- Bedenbaugh, Kay. 1986. "Rubato in the Chopin Mazurkas." Stanford University.
- Blake, Carl LeRoy. 1988. "Tempo Rubato in the Eighteenth Century." D.M.A. from Cornell University.
- Couperin, François. 1713 *Pièces de clavecin ... premier livre*. Paris. [栞形亜樹子訳 2018 『クラヴサン奏法 対訳版』 東京：全音楽譜出版社。]
- . 1716. *L'Art de Toucher le Clavecin*. Paris. [栞形亜樹子訳 2018 『クラヴサン奏法 対訳版』 東京：全音楽譜出版社。]
- Eigeldinger, Jean-Jacques. 2000. *L'univers Musical de Chopin*. Paris: Fayard. [小坂裕子監訳、小坂裕子、西久美子訳 2007 『ショパンの響き』 東京：音楽之友社。]
- . 2006. *Chopin vu par ses élèves*. Paris: librairie arthème fayard. [米谷治郎・中島弘二訳 2020 『弟子から見たショパン——そのピアノ教育法と演奏美学 (増補最新版)——』 東京：音楽之友社。]
- Hudson, Richard. 2001. "Rubato." *Grove Music Online*.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024039> (Accessed 08/09/2021).
- . 2004. *Stolen Time: The History of Tempo Rubato*. Oxford: Clarendon Press.



- Koch, Heinrich Christoph. 1808. "Über den Technischen Ausdruck: Tempo rubato." *AMZ*, 10: 513–519.
- Mozart, Leopold. 1756. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg. [久保田慶一訳 2017 『ヴァイオリン奏法』 東京：全音楽譜出版社。]
- Quantz, Johann Joachim. 1752. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: J. F. Foß. [荒川恒子翻訳・解説 2017 『フルート奏法 [改訂版]』 東京：全音楽譜出版社。]
- Tosi, Pier Francesco. 1723. *Opinioni de' Cantori Antichi e Moderni*. Bologna. (R; Eng. trans. J.E. Galliard as *Observations on the Florid Song*, London, 1742, 2/1743/R; Ger. trans., ed. J.F. Agricola as *Anleitung zur Singkunst*, Berlin, 1757/R) [渡部東吾翻訳・注解 1994 『ベル・カントへの視座 ——昔時及び当節の歌い手に対する見解と、装飾の施された歌唱への所見』 東京：アルカディア書店。][東川清一訳 2005 『歌唱芸術の手引き』 ヨハン・フリードリヒ・アグリーコラ訳編、東京：春秋社。]
- Türk, Daniel Gottlob. 1789. *Klavierschule, oder, Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende: mit kritischen Anmerkungen*. [東川清一訳 2000 『クラヴィーア教本』 東京：春秋社。]

#### 使用楽譜

- Chopin, Fryderyk. 2019. A V *Nocturnes*. National Edition of the Works of Fryderyk Chopin. Edited by Jan Ekier. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.