

ピアノ奏法におけるペダルの技法

—— (Ⅳ) ベートーヴェン・ピアノソナタ Op. 57 のペダリング ——

Pedalling in Piano Performance

—— (Part Ⅳ) Pedalling for Beethoven Pianosonata Op. 57 ——

根 木 真理子

Mariko NEKI

(昭和57年7月31日受理)

Abstract

Pedalling in performance for Beethoven pianosonata Op.57 "Appassionata" is studied. In case of this typical sonata, pedalling techniques are discussed to give expression to passionate, brilliant and lovely feeling etc.

Several parts of the sonata are cited with author's own pedalling.

I. 序

ピアノ奏法において、ペダルをどこでどのように踏むかということ、つまりペダリングは大変に難しい問題である。その作品が書かれた時代によって大きく異なるし、同じ時代であっても作曲者によってずい分違う。また、同じ作曲者においても、若い頃の作品を演奏する場合のペダリングを、そのまま晩年の作品に用いることができない事が多い。さらに、同じ作曲家の同じ時期に書かれたものでも、個々の作品によってペダリングはかなり異なる。ベートーヴェンの場合も同様である。彼の初期、中期、後期のピアノ曲を演奏するにあたって、そのペダリングは非常に重要なポイントなのである。

筆者は現在、ベートーヴェンの中期のピアノソナタのペダリングについての考察を進めている。彼はこの時期において、古典派的な作曲家からロマン派風な作曲家へと大きく変化していく。全部で12曲ある中期の作品の中には、彼の三大ピアノソナタと呼ばれる「月光」、「ワルトシュタイン」、「熱情」が含まれている。いずれもベートーヴェンの個性的な面を示してくれる興味深い作品であり、その表情の変化は極めて多様である。例えば、いずれの曲にも「激しさ」と「輝き」が満ちており、また「静けさ」や「可憐さ」がただよっている。それらの表情は、和音の扱い方、テンポの対比、デュナーミクの工夫、さらにトレモロやピチカート風のスタカ

第2テーマが、左手のトレモロに乗って始まるが、主題よりテーマのオクターブ進行をよりレガートにする為、ペダルは多目に使いトレモロの効果をも高める。

譜例 5

The musical score consists of four systems of piano music. The first system (measures 41-48) shows a treble and bass staff with various dynamics (p, f, pp) and pedaling marks (X, P). The second system (measures 49-54) continues the melodic line with a long slur. The third system (measures 55-60) shows a more complex texture with multiple voices and pedaling. The fourth system (measures 61-66) features a very loud section (ff) followed by a return to piano (p) with intricate fingerings and pedaling.

和声の動きにそってペダルは使用するが、記符した様に筆者は経過音を鮮明に取り扱う。トリルの前打音は、その時の音の響きによってペダルの中に入れるかどうかは奏者の好みによるところが多いが、その場合まず、デュナーミクの動きにも注意せねばならない。

レシタティーブ的な音階は、次の *f*, *ff* の激しいメロディーへと引き継がれている。この場合の音階は時代、テンポなどから考えればペダルの使用は可能だが、ピアノという楽器の特色を生かす意味でも、ペダルは使用せずよりレガートにしかも鮮明な音色で演奏したい。次の激しいメロディーは、たっぷりペダルを使用するが踏み替えによってメロディーをより鮮明にする。同じ旋律が2度現われるが、2度目は *f* と記してあるが、変化をつける為にも *mf* で始め、ペダルをたっぷり使用して次第に盛りあげる。

が、筆者は、メロディー、フレーズによってペダルを踏み替えることによって、より明確なリズム、旋律を見出したい。

Three systems of musical notation (122, 124, 128) in a key with two flats. The notation includes piano (p) and forte (ff) dynamics, and pedaling markings (P). The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

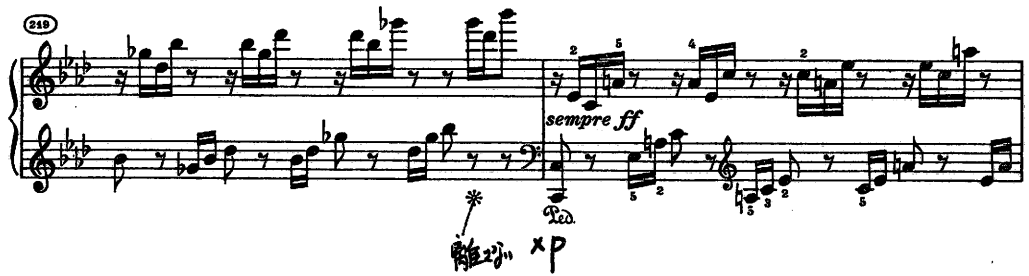
譜例 9

Example 9 (130) shows a musical score in a key with two flats. It includes piano (p) and forte (ff) dynamics, and pedaling markings (P). The music features a strong rhythmic pattern.

提示部で用いた連打のリズムによって展開部の終止となる。この連打は、トレモロの動きと共に展開部の盛り上がりとして、たっぷりペダルを使用すると共に「丁」のリズムを、強調させ、静かな再現部へ入って行きたい。

譜例10

Example 10 (248) shows a musical score in a key with two flats. It includes piano (p) and forte (ff) dynamics, and pedaling markings (P). The music features a strong rhythmic pattern.



オリジナルペダルが記されているが、筆者は*ではペダルを離す必要性は感じられない。常に6の和音が使われており、バス音でアクセントペダルを使用する。

譜例11

Example 11 consists of three systems of musical notation. The first system (measures 284-285) shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass. The second system (measures 286-287) includes the marking 'sempre Ped.' and 'dim. p'. The third system (measures 288-289) includes the marking 'Piu Allegro' and 'ff'. Various dynamics like 'p', 'pp', 'xP', and 'ada. p' are used. Pedal markings are indicated by asterisks and 'x' symbols.

提示部の連打によってコードへと引き継がれているが、提示部ではペダルを使用しなかったにもかかわらず、曲の流れ、雰囲気からも使用したい。オリジナルペダルにおいても *sempre Ped.* と記されている。音の動きを大事に、よりいいペダリングによってコードへと導きたい。オリジナルペダルでは、Adagioの7の和音、Piu Allegroの7の和音にはペダルは記されていないが、Adagioでは、ノンレガートを強調する為に各和音に、Piu Allegroでは、和音をより響かせる為に1つのペダルを使用する。

コードでは、ペダルは鮮明に踏み替え *f moll* の響きをトレモロによってより高め、テーマの再現は、*p* にかかわらず、 $\frac{1}{4}$ ペダルをたっぷり使用する。

譜例12

コードの盛りあがり、より激しくなるこのカデンツは、和音によって踏み替えるが、決してあわてることなく充分なペダルの踏み替えを必要とする。

f-p-pp-pppと消える様なこの第一楽章の終りは、オリジナルペダルで記されているペダリングでは、今日の楽器で演奏する場合、音の響きも音量も重すぎる為、 $\frac{1}{2}$ ペダル、ソフトペダルを充分に用いて、より効果を高めたい。

Ⅲ. 第二楽章

譜例13

第2楽章は変奏曲形式をとっている。テーマは和音の動きによって踏み替えるが、この場合バス音の動きがメロディーをより効果的なものになっている為、和音の動きのみでなくバス音をペダルによって不鮮明にしない様、又、メロディーがよりレガートになる様、細心のペダリングが必要である。

譜例14

第1変奏は、バス音が8分音符、あるいは16分音符遅れて演奏される。バス音のシンコペーションをペダリングによってより効果的に、又、テーマをより明確に演奏せねばならないが、この場合、ペダルを幾分浅目に使用することにより一層の効果をあげることができる。

譜例15

低音のテーマによって、第2変奏は始まる。16分音符によって、和声のひびきが作られており、バスの旋律を、一層うかびたさせる為にも、踏み替えをはっきり、決してにごったりしない鮮明なペダルを、使用せねばならない。

譜例16

32分音符の伴奏によって、より華やかさを増した第3変奏である。この変奏は基本的には和音の動きによってペダリングすればよい。がフレーズとフレーズをつなぐ音階については、ペダルの使用を考えないのでは音色が乏しくなる為、強弱を考慮した上で多少変化のあるペダルを使用し、第2楽章のクライマックスへと進みたい。ここで特に注意すべき点は、32分音符がペダルによって不明確にならない様、するどい打鍵によって鮮明な音色を作るテクニックを併用せねばならない。

譜例17

第2楽章と第3楽章を結ぶ、この2小節の和音は *pp* と *ff* と記されており、音色は全く性格の異ったものにせねばならない。又、*ff* には *secco* - 乾く - と記されている。

オリジナルペダルでは2小節の間、ペダルは踏み替えない様になっているが、筆者は音色、気分をも一転する意味でも、はっきり踏み替えることを推める。又、アルペジオの根音は、しっかりペダルと共に奏し、より濃厚なハーモニーを作りたい。

IV. 第3楽章

譜例18

[illegible]

Allegro で常に16分音符で動きまわるこの第3楽章は、ペダリングに関しては非常に困難である。ペダルが少なくでは乾燥しすぎた楽器そのものの音色になり易いし、多くては全体が重くなりすぎて **Allegro** における16分音符の特色が生かされない。早い動きの場合には常に、強弱、音の高低を考えねばならないが、それに対するメロディー、あるいは伴奏の動きを忘れてはならない。この提示部におけるペダリングは、16分音符の間を抜ける様な ♪♪ のリズムをより生かす方向で検討してみた。又、冒頭におけるオリジナルペダルでは、リズムをより強調する事が出来ない為、踏み替える事を望みたい。

譜例19

80

sfp *cresc.* *dimn.*

80 81 82 83 84 85 86 87 88 89



第2テーマである左手の旋律は、ペダルがなくても十分にレガートで演奏することができる。が、右手のトレモロ、トリルの華やかな伴奏をより効果的に作りだす為にも、音域が高度なこともあってペダルは必ず使用したい。

譜例20



提示部のクライマックスは、左手の音階と右手の和音によってより激しく構成されている。バスは絶え間なく上昇、下降しているのでバス音の動きと音の低さを考えればペダルは必要ではない。が和音の音色をより豊かに又、リズムをはっきりさせる為にも盛りあがりにつさわしいペダリングを用いる。

譜例21

展開部は3つの部分に分けられ第一主題の展開、新しく現われた第二テーマ、再現部への導入となっている。この新しいテーマは、シンコペーションと8分音符、単音とオクターブ、*p*と*f*の組み合わせによる。ペダルは原則として和音の動きによって使用するが、特にシンコペーションと異拍子のリズムを強調させる事の出来るペダリングが必要である。

譜例22

16分音符の激しいユニゾン、音の鮮明さが失われない様にペダリングせねばならない。常にリズムを生かす意味においても各拍ごとに、決してレガートペダルにならない様注意せねばならない。ペダルと共に *cresc.* を忘れずより激しさを増して再現部の導入に入る。右左のかけ合いは *sfz* で音域が低い為あまりペダルの使用を必要としない。左手のスタカートをより効果的に、短か目のペダリングを使用し、右手の音域が高くなるに従ってペダルは増す。

譜例21

148 149 150 151 152 153

ff *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

sempre f

p *p* *p* *p* *p* *p*

譜例22

154 155 156 157 158 159 160

ff *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

p *p* *p* *p* *p* *p* *p*

譜例23

より激しく盛りあがるプレストでは新しい型のテーマが現われる。*ff*と*p*とが交互に現われるが*ff*はたっぷりアクセントペダルを使用し、*p*はより音色の変化を求める為にもソフトペダルを併用して、ペダルは少な目にリズムを強調するにとどめる。

161 162 163 164 165 166

Presto

ff *sf* *p* *p* *p* *p*

p *p* *p* *p* *p* *p*

312

譜例24

右手の速い動きにもかかわらず、バスのアルペジオによってペダリングされるが、ソプラノではより鮮明な音色と打鍵を要求される。2度同じ型でしかもオクターブ高くなっているこのコードはより盛りあがりに注意しながらたっぷりペダルを使用する。

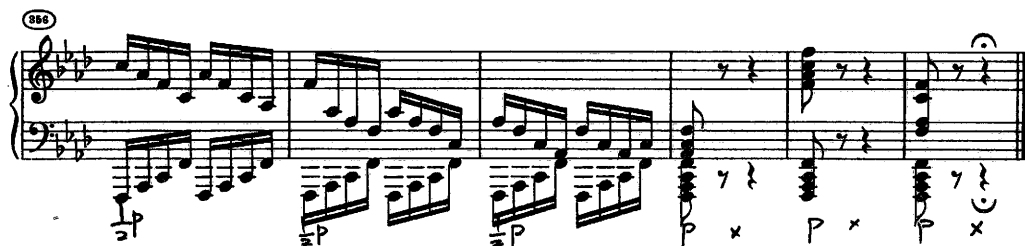
324

328

譜例25

オリジナルペダルが記されているが、今日の楽器ではアルペジオにかかわらずメロディーまでも不明確になる。よって $\frac{1}{2}$ ペダルを使用し音の響きを残しながらアクセントペダルによって旋律をはっきりしたものにした。最後のカデンツは、奏者の好みによるが、筆者は8分音符よりは少し長目にペダルは使用するが、はっきり切ったカデンツにする。

334



V. まとめ

ペダルの操作は、決して型にはまったものではない。もちろん、基本的な操作に関しては、ある程度の原則はある。しかし実際の演奏において、それらの基本的なペダリングだけでは不十分であるばかりでなく、時によっては原則に反するような操作が必要になることもある。この小論で考察した“熱情”の場合においても、様々の点で特徴的なペダリングが必要となるが多かった。それらの例として、次のような点があげられるであろう。

- 1) 単音、和音のいずれの場合においても、連打というものはペダルと同様の効果をねらって用いられることが多い。従って、それをより効果的に演奏する為にもペダルを使用するのが一般的な原則である。ところが、譜例2および3で見たように、その部分の音楽的な表情によってはペダルを使用しない方が良い場合もある。
- 2) 同一和音においては、ペダルの踏み替えはしないのが普通である。しかし、同一和音内にあっても、譜例1および4のように、強弱の変化によってペダルを踏み替える必要が出てくることがある。又、アルペジオに関しても、譜例8の場合のように音の響きとしては踏み替えを欲しないが、この場合の様にメロディーをより強調したい時には、アクセントペダルによる踏み替えが必要になることがある。
- 3) ソフトペダルは一般に **pp** の時に踏むように考えられている。しかし、譜例11のように、そこが **p** であっても、音色的な変化をつける為ソフトペダルを使用した方がより効果的な場合がある。その際、強弱の変化を目的としたソフトペダルではないので、タッチに気をつけなければならないことは言うまでもない。
- 4) 一般に、ペダルは和音の変化に伴って踏み替えをするものである。ところが、テンポが遅い場合には、譜例13のように、和音の動きのみでなく、バスの動きに注意してペダルを踏み替えることがある。がこの場合、和音の響きがペダルを踏み替えることによって切れてしまわない様注意せねばならない。
- 5) 音階的なフレーズや、経過音などの非和声音が含まれる箇所では、ペダルの使用に注意しなければならない。古典的な音楽では、このような場合にはペダルを用いないか、あるいは細かく踏み替えることが多い。しかし、譜例18のように、ロマン派風な作曲家へと変化していった時期のベートーヴェンの“熱情”においては、ペダルを踏み続ける方がより効果的になる。このような音型の時に、その曲の速さや強弱によって逆効果になることもあるので注意が必要である。

以上のように、“熱情”のペダリングには興味深い点が多く見られる。それは、ベートーヴェンという個性的な作曲家であること、ロマン派風な感覚にあふれた彼の中期の作品であることなどとの関係がある。個性的な音楽になればなるほど、ペダリングの操作もそれに応じて変化に富んだものになるのである。今後の課題としては、ベートーヴェンの後期のピアノソナタにおけるペダリングを考察し、彼の初期、中期、後期のペダルの問題をまとめなければならない。

参 考 資 料

1) 拙稿「ピアノ奏法におけるペダルの技法」静岡大学教育学部研究報告

人文、社会科学篇 第32号 1981年 (pp. 19)

属 啓成著 ベートーヴェン—作曲篇— 昭和38年 音楽之友社

パウル・バドゥーラ＝スコダ著、高辻 知義、岡村 梨影共訳 ベートーヴェン

ピアノ・ソナタ 演奏法と解釈 昭和45年 音楽之友社

なお、原典楽譜については、G.ヘレン版を記載