

ピアソラ作品の演奏実践に関する研究 – 4人の演奏の比較から

曾 靖茜

1. はじめに

1-1. 目的

筆者は、電子オルガン奏者としてアストル・ピアソラ (Piazzolla, Astor 1921-1992) の作品の編曲に取り組んでいる。その過程で、ピアソラ作品の実際の演奏はたいてい出版した楽譜とは異なっていること、さらに、演奏者によっても演奏がかなり異なることを見出した。そこで、ピアソラの作品は楽譜をそのまま演奏するのではなく、ピアソラ自身、あるいはピアソラ作品の演奏に精通している演奏家たちの演奏実践を知る必要があると思うに至った。

今回筆者が研究対象として選んだ作品《バンドネオンとオーケストラのための協奏曲「アコンカグア」 *Concerto for Bandoneon and Orchestra 'Aconcagua'*》(1979) は、ヨーロッパの古典音楽に近い様式ではあるが、記譜そのままでは演奏にならないという点では他のピアソラ作品と同じである。というのも、これは「新しいタンゴ」改革を経て、クラシックの様式に立ち返って書かれた作品だからである。したがって、実際にこの作品を編曲・演奏するにあたっては、タンゴ音楽のイディオムとタンゴ音楽演奏の慣習を理解しなげばうまく表現することはできない。しかし、タンゴ音楽の演奏習慣の習得は口頭伝承による部分が大きく (Drago 2008: 58)、「こう書いてあったらこう弾けば良い」といった類のノウハウ本や教則本はおろか、研究さえ少ないのが現状である。

筆者の最終的な目標は、この曲を電子オルガンに編曲・演奏することである。その際、ピアソラの演奏をコピーするのではなく、筆者の独創性を出すためには、ピアソラだけでなくタンゴに精通したさまざまな人たちの演奏実践を知る必要がある。そこで本論文では、《バンドネオン協奏曲》第二楽章の 83 小節目から 98 小節目までを取り上げて 4 人の演奏家による演奏実践を比較し、Drago 2008 の枠組を援用して一般的な演奏習慣とそれぞれの個性を明らかにする。

1-2. 先行研究

これまでのピアソラ研究は、伝記的研究、楽曲や作曲技法の研究が中心である。伝記的研究としては、ピアソラ自身の言葉を中心に関係者の言説を集めたゴリン 2006 やアッシ; コリアー 2006 がある。斎藤 1998 は、ピアソラの生涯を追いながら彼の全ての録音を整理したもので、資料的価値が高い。楽曲研究や様式研究には、ピアソラの作曲技法全般を論

じた Yu 2011、5 作品の分析を示した Löfdahl 2012 や特定の楽曲 (*Histoire du tango for flute and guitar*) の分析を提示した Molazadeh 2014、オーケストラ作品に見られるタンゴの語法を明らかにした Drago 2008、他のタンゴ作曲家との比較を通してピアソラの作曲技法を論じた Varassi Pega 2014 などがある。ピアソラが数多くの楽団の結成を繰り返した理由については、二宮 2017 に多少の記述がある。筆者は電子オルガン奏者として編曲と演奏に取り組むため、演奏実践に焦点を当てた Link 2009 はたいへん参考になる。音楽ジャンルとしてのタンゴに関するまとまった記述としては、日本のバンドネオン奏者である小松亮太が 2021 年に著した『タンゴの真実』(小松 2021) がある。ここでは、伝統的なタンゴとその演奏家たち、コンチネンタル・タンゴと伝統的なタンゴの違い、ピアソラに対する小松の評価などが書かれており、型にはまったイメージに捉われずにタンゴを正當に理解するために重要な示唆を与えてくれる。

本研究が着目する演奏実践の問題については、西洋芸術音楽、特にバロック以前の音楽における楽譜と実践の観点から研究が進み (たとえば Lawson; Stowell 1999, Kelly 2011 など)、バロックとそれ以降の演奏実践をまとめた Brown; Sadie 2000 に詳細な記述がある。しかし、先述したように、ピアソラ作品の演奏実践に関する研究は管見の限り見当たらない。

記譜と実際の演奏の関係については、アメリカの音楽学者チャールズ・シーガー Charles Seeger (1886-1979) の基礎的な論文 (Seeger 1958) がある。彼は同じように書かれた楽譜でも、演奏を規定する規範的な (prescriptive) ものと、ある特定の演奏を記録した記述的な (descriptive) ものの 2 種類があることに気づき、これをはっきりと意識する必要を説いた (徳丸 1991: 77)。本研究では、ピアソラ自身が書いた楽譜を規範譜と考え、研究対象とする 4 人の演奏家の実際の演奏を採譜したものを記述譜と考える。

2. ピアソラと《バンドネオン協奏曲》

2-1. アストル・ピアソラ

アストル・ピアソラはアルゼンチンの作曲家、バンドネオン奏者で、伝統的なタンゴ音楽にジャズとクラシックの要素を融合させて独自の新しいタンゴを形成した。

ピアソラは 1921 年にアルゼンチンのマル・デル・プラタ Mar del Plata (ブエノスアイレス近郊) に生まれ、1925 年から 1937 年までニューヨークで過ごした。その間にバンドネオンを始め、黒人ジャズ音楽やユダヤのポピュラー音楽に触れた。

1937 年にマル・デル・プラタに戻り、父の営むミュンヘン風ビアホールの小舞台で、楽団のバンドネオン奏者として活動を始めた。1939 年にはブエノスアイレスに移り、アニバル・トロイロ (Troilo, Aníbal 1914-1975) が率いるトロイロ楽団でバンドネオンを弾く一方で、アルゼンチンの芸術音楽の作曲家ヒナステラ (Ginastera, Alberto Evaristo 1916-1983) に師事、音楽理論、作曲、ピアノと和声を学んだ。クラシック音楽の知識が深まるにつれて、酒場での仕事からは距離を置くようになっていった (アッシ ; コリアー

2006: 51)。

1944年にトロイロ楽団を脱退したピアソラは、1946年に自分の楽団「46年のオルケスト」を結成し、古典的なタンゴの作・編曲やクラシック作品を中心に演奏したが、不評であったため1949年に解散する。

1954年、ピアソラはパリに渡り、ナディア・ブーランジェ (Boulanger, Nadia 1887-1979) のレッスンを受ける。彼女の勧めでタンゴの改革に目覚め、そこから彼の「新しいタンゴ」の希求が始まった。伝統的なタンゴ楽団にはないエレキギターなどの楽器の導入、さまざまな楽器編成による楽団の結成と解散、ジャズ=タンゴの実験やポップスへの接近など、踊るためのタンゴではなく「聴くためのタンゴ」を目指した改革を続けた。

1990年、クロノス・カルテット (Kronos Quartet) と最後のアルバム『ファイヴ・タンゴ・センセーションズ *Five Tango Sensations*』収録後、脳梗塞に倒れ、1992年7月4日にブエノスアイレスにて死去した。

2-2. 《バンドネオン協奏曲》

《バンドネオンとオーケストラのための協奏曲「アコンカグア」》はピアソラが1979年に書いた作品である。同年12月にブエノスアイレスのブエノスアイレス・アルゼンチンホールで初演された。「アコンカグア」というタイトルは、ピアソラの没後、出版社がアルゼンチンの高山の名前とともに、ピアソラの創作人生の頂点を示すものとして与えた。伝統的な古典音楽の型どおり急 (アレグロ・マルカート) - 緩 (モデラート) - 急 (プレスト) の3つの楽章で構成されており、楽器構成はティンパニ、打楽器 (トライアングル、ギロ、バスドラム)、ピアノ、ハープ、弦楽器とバンドネオンである。ここで取り上げる第二楽章はモデラートのゆったりとしたテンポで演奏され、演奏時間は7分程度である。この楽章はバンドネオンのソロで始まり、ハープ、ヴァイオリン、チェロのソロが挿入される。

これは、「新しいタンゴ」のためのさまざまな試みが行われた後の作品である。Drago 2008によれば、ピアソラが標榜した「新しいタンゴ」は、考え方、楽器の使用、作曲技法という3つの点の改革として説明できるという。考え方の改革としては、1) 歌手に特権的な地位を与えるのをやめ、2) ダンスのための演奏をやめ、3) タンゴ・ショーの要素を排除した。楽器の使用の改革としては、1) ノイズや、2) 伝統的なタンゴ音楽には用いられなかった楽器を使用した。作曲技法の改革としては、1) バロック音楽に見られるような即興的な装飾技法を導入し、2) ポリフォニーや和声を開拓した (Drago 2008: 24-27)。この作品は、ピアソラ作品の中でも最もクラシック音楽寄りの作品の一つだが、Drago が指摘した上述の改革の全てが当てはまる。つまり、歌を入れず、演奏の場としては酒場ではなくコンサートホールを想定して書かれた。打楽器やハープといった、伝統的なタンゴ楽団にはない楽器を入れ、弦楽器にはノイズの指示がある。規範的な楽譜を示して鳴り響きの創出は演奏家に任せる方法は、バロック音楽に通じるところがあり、ポリフォニックな動きや半音階的な和声進行など、クラシック音楽や他のポピュラー音楽の影響も見られる。

この曲はクラシック音楽的な要素が多い分、他のピアソラ作品と比較すれば楽譜どおりの演奏でおおよそ形になる。とはいえ、それはオーケストラパートに限ってのことであり、バンドネオンの独奏部分はタンゴ音楽の語法が身につけていなければ演奏にならない (小松 2021: 314)。特に、バンドネオンが主旋律を奏で、弦楽器が伴奏する緩徐部では、バンドネオン奏者がそれぞれの演奏習慣から旋律にさまざまな装飾を加えて表現するため、違いがよくわかる。ピアソラの新しいタンゴの改革的要素に沿った作品であること、タンゴ音楽のイディオムによる演奏習慣の違いがわかりやすいことから、この曲の第二楽章の 83 小節目から 98 小節目までを本研究の対象とした。

3. 基本的な考え方

3-1. 4 人の演奏家と使用するソース (音源、映像) について

ここでは、ピアソラ本人 (バンドネオン)、日本のバンドネオン奏者小松亮太 (1973-)、スコットランドのアコーディオン奏者ジェイムズ・クラブ Crab, James (1967-)、フランスのアコーディオン奏者リシャール・ガリアーノ Galliano, Richard (1950-) の 4 人を選んで、演奏音源と楽譜を比較し、各奏者の演奏実践の違いを分析する。

ピアソラのヴァージョンは 1985 年にドイツで撮影されたピアソラ自身の演奏映像を用いた (<https://youtu.be/byoObLgqjgY?si=FE6sSlDCnHbnZF5Z>)。小松亮太のヴァージョンは、小松亮太による CD 『ピアソラ：バンドネオン協奏曲 他』 (小松 2021) の録音を用いた。ジェイムズ・クラブのヴァージョンは、アコーディオン奏者であるクラブがアコーディオンを弾いて録音した CD 「ピアソラ：バンドネオン協奏曲 / バンドネオンと弦楽のための作品集」 (クラブ 2003) を用いた。アコーディオン奏者リシャール・ガリアーノのヴァージョンは、アコーディオン奏者である彼がバンドネオンで演奏した 2021 年のライブ録画 (https://youtu.be/ZqaJWiExZqk?si=y_Lt8FKMPgeut19F) に基づいている。

3-2. 規範譜の分析

今回の研究対象は《バンドネオン協奏曲》第 2 楽章の 83 小節目から 98 小節目の、バンドネオン右手パートである (楽譜は Piazzolla n.d. を使用)。

この部分について、まず規範譜に基づいて形式を確認しておこう。この 16 小節は 4 小節のフレーズ a と 2 小節のフレーズ b で構成されている。

1a (83-86)

2a (87-90) 1a の装飾的反復

1b (91-92)

2b (93-94) 5 度下で 1b を反復

3b (95-96) 5 度下で 2b を反復

4b (97-98) フレーズ b から次の展開への「繋ぎ」部分

この 16 小節は、次の 3 つの理由から、規範譜からかなり変化のある演奏実践になることが予想される。1 つ目はテンポが遅いこと、2 つ目は、ab どちらのフレーズも隣接音の接続を主体とした簡素なものであること、3 つ目は、反復によって成り立っていることである。

同じフレーズが反復される場合、同じように演奏しないことは西洋音楽の基本である。フレーズ a を見ると、規範譜においてすでに 2a で音が増えている。フレーズ b の場合は記譜上の変化は少ないが、演奏実践では当然、かなりの変化が見られるものと予想される。この部分を演奏するときには、規範譜の各部分を音楽の時間的な流れの中で変形する必要がある。2 回目の反復は初出時とは変える必要があり、3 回目の反復方法はその前からの流れで決まるはずである。なお、フレーズの反復自体はさまざまな音楽ジャンルに見られるが、音域を変えてフレーズ b を 3 回（正確には 4 回目の途中まで）反復するやり方は、Drago のいう「オスティナート」（後述）と考えれば、タンゴらしさ、ピアソラらしさを表出する部分であると言える。

3-3. 比較の観点としての音高操作と時間操作（装飾音とルバート）

規範譜と記述譜の違いや、4 人の演奏の違いを考えるとときに参考になるのは、ピアソラの装飾音とルバートに関する Drago 2008 の記述である。Drago の言う装飾音は、記譜された 1 音に付加したり、2 音を繋いだりする音を指している。また、ルバートとは時間構造の水平的移動で、記譜された 1 音または 2,3 音の音高を変えずに音価を変えることにより、その音型の出現が記譜よりも遅れたり早まったりする現象を指す。この考え方は、西洋のクラシック音楽において一般的なルバートの解釈、つまり、テンポを変えずにある音符の音価の一部をほかの音符に付加することや、柔軟なテンポ変化とは異なる意味合いを持つので注意が必要である。

以下、音高操作と時間操作に関する Drago のまとめを記す。

A) 装飾音 (Ornaments)

- A. 1) 「連打型」トリル ("Stammering" trills) 長い音符を同音連打に替える
- A. 2) ターン、モルデント、前打音、スライド (Turns (gruppetti), mordents, acciaccaturas and slides)
 - A.2.a) ターン (Turn (gruppetto))
 - A.2.b) モルデント (Mordents)
 - A.2.c) 前打音 (Acciaccaturas) 短前打音と、それが拡大されたものとして半音階的 / 全音階的複前打音がある
 - A.2.d) スライド (Slides)
- A. 3) デイミヌーション (Diminutions) 記譜された旋律を細分化する

- A.3.a) 半音階の埋め込み (Chromatic filling-in)
- A.3.b) 分散和音的細分化 (Arpeggio-diminutions)
- A.3.c) 3度音程や全音階の埋め込み (Broken thirds and scalar diminutions)
- A.3.d) 同音連打を伴う全音階の埋め込み (Scalar diminutions with note doubling)
- B) オスティナート (Ostinato) 同型反復
- C) ルバート (Rubato) 時間構造の水平的移動 (以上 Drago 2008: 106-124)

なお、実際の演奏では異なる装飾音が連結したり、記譜されている音が演奏されなかったり、解釈が難しい場面がある。また、装飾音の付加により記譜された主要音の出現が記譜よりも遅れることが多い。Drago の解釈ではそれはルバートには含めず、装飾によるタイミングの変化と捉えるべき現象であるが、実際の演奏では装飾音の付加によるタイミングの変化が連続して起こっており、それが大きな特徴となっているため、装飾音とルバートという割り切った考え方だけでは演奏のダイナミズムを捉えきれない。そこで本研究では、「タイミング」と「装飾音」という2つの側面から4つの演奏を比較してみたい。タイミング分析では主要な音の出現が記譜からずれている箇所を取り上げ、その理由を考察する。装飾音分析ではDrago の分類 (A の部分) を用いてどのような音型が用いられているか考察する。タイミングと装飾音の相互作用にも目配りしつつ、4つの演奏を比較してみたい。

4. 4 人の比較

この節に掲げる譜例では、上にピアソラによる楽譜①(規範譜)、下に演奏の実際を耳で聞き取って書き留めた楽譜②(記述譜)を示す。採譜は細密にすればきりがないので、今回の方針は、特別な機械を用いずに耳で聞き取れる範囲の音を、特別な記号を考案せずに五線譜に記せる範囲で取ることとする。楽譜は、1名の演奏者につき、タイミング分析の楽譜と装飾音分析の楽譜を別々に掲載する。タイミング分析の楽譜では、注目すべき箇所を囲って I, II, III... のようにローマ数字で番号を振る。記譜と演奏がずれているところは楕円で囲い、主要音どうしを線で結んでタイミングのずれがわかるようにする。一致しているところは長方形で囲う。装飾音分析の楽譜では、注目すべき箇所を長方形で囲って A, B, C... のようにアルファベット記号を振る。

4-1. アストル・ピアソラ

まず、ピアソラ自身の演奏を取り上げる。主要な音のタイミングに着目してみよう（譜例 1-1）。注目すべき箇所は 21 ヶ所である。

譜例 1-1. ピアソラ版のタイミング分析譜

The image shows a musical score for Astor Piazzolla's piece, with timing analysis annotations. The score is in 4/4 time and consists of two staves. It is divided into measures 83-86, 87-90, 91-94, and 95-98. Circled notes are labeled with Roman numerals I through XXI. Some notes are also boxed. The analysis highlights specific timing deviations from the written score.

II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, XII, XVI, XVIII, XX は、記譜よりも主要な音が遅れて出てくる箇所である。II, III, IV, V, VI, XVIでは装飾音を使わず、記譜された音の音価を伸ばしているだけだが、VII, VIII, IX, XII, XVIII, XX においては、装飾音があるために主要な音に到達するまでに時間がかかり、その結果記譜よりも遅れて出てくる。VII, VIII, IX, XX は経過音の中に主要音が紛れてしまっている。XVIIIには刺繍音を使う装飾音があるため、主要な音が遅れて出てくる。XIIは規範譜の前小節の最後の音 a[♭] を次小節の一拍目の音 f[♯] の装飾として

使用することで、前小節の最後の音 a” は遅れて現れる。

それに対して、X, XI, XIV, XXIでは記譜よりも若干先取りしている。X は規範譜IXの音 b’ の音価を短くすることで、次の音 X の b を早く、拍頭に合わせて出現させた。XI は規範譜のように前の小節からタイで繋がず、その小節の頭から g’ 音を始めて、規範譜の主要な音と経過音を併用して次の小節の音を早めに演奏する。XIVは規範譜の 8 分音符に経過音や刺繍音を組み合わせた装飾音で、e” の出現を早め、しかも本来の 8 分音符のタイミングを崩している。XXIでは、前の小節のおしまいには d’ 音に到達して、次の小節にタイでつなぐ。

I, XIII, XV, XVII, XIXは記譜と同じタイミングである。XIIIの直前に、記譜された主要な音が次の音の前打音として処理されているが、XIIIの f#” 自体のタイミングは記譜通りである。XV, XVII, XIXは記譜通りのタイミングである。

次に、ピアソラの装飾音について考察する（譜例 1-2）。注目すべき箇所は A から P の 16ヶ所である。

A, B, J 部分は装飾音を使わず、規範譜の音から直接リズムを伸ばしていた。いわゆる「ルバート」型である。C, D, E, I, K, N, O は、ピアソラが比較的長い音符に装飾音をたくさんつけてフレーズを表現することが多いことを表している。C の部分は規範譜の d’ 前後の音符を装飾音として使う。D, E, F の部分を通して、規範譜の音と経過音を組み合わせた、独特の装飾音が使用されている。H では、前の小節のおしまいの主要音 a” 音をカットして次の小節冒頭の主要音の前打音として使ったことにより、結果的に a” 音は遅れて現れた。I, L, N では、ピアソラは記譜上の連続する 2 つの 8 分音符をそのまま演奏するのではなく、多くの刺繍音や経過音を加えてこれら 2 つの音を装飾する。楽譜にすでにある音と周辺の音を組み合わせて手の込んだ装飾的フレーズにすることで、音楽表現をより興味深いものに行っている。そして、I と L を見ると、ピアソラは、単純な 2 つの 8 分音符を変える際に、それぞれ 6 連符と 5 連符を使用していることがわかる。規範譜の 98 小節目の最初の音 b の前打音 c#’ -d’ -e’ は、順序を逆にして前の小節に組み込まれ、O 部分の全音符 d’ 音の後打音あるいは P 部分の B 音の前打音として 2 つの小節をつなぐのに使われている。

以上の分析から、ピアソラは、音のタイミングを見ると、前の音の音価を長くすることで次の音を遅らせる場合と、前の音の後に装飾音を挿入して次の音を遅らせる場合がよくあることがわかる。装飾音の使い方を見ると、定型装飾音の 2 つ以上の組み合わせを頻繁に使う。規範譜にある音を前打音として使用することもある。

譜例 1-2. ピアソラ版の装飾音分析譜

The image shows a musical score for Piazzolla's 'XIII' in 4/4 time, consisting of two staves. The score is divided into 15 measures, each containing a decorative note labeled A through P. The notes are: A (measures 83-84), B (measures 85-86), C (measure 87), D (measures 88-89), E (measures 90-91), F (measures 92-93), G (measures 94-95), H (measure 96), I (measures 97-98), J (measures 99-100), K (measures 101-102), L (measures 103-104), M (measures 105-106), N (measures 107-108), O (measures 109-110), and P (measures 111-112). The notes are primarily quarter notes and half notes, with some triplet and sextuplet markings.

4-2. 小松亮太 XIIがXIIとXIIIに分かれたので後ろの数字がずれる！

次に、バンドネオン奏者小松亮太の演奏を分析する。まず、主要な音のタイミングに着目してみよう（譜例 2-1）。注目すべき箇所は 15ヶ所である。

I, II, III, IV, V, VI, VII, X, XI, XII, XIV, XV の 12ヶ所は、記譜よりも主要な音が遅れて出てくる箇所である。これらにおいて主要音が遅れるのは、前に装飾音が挿入されているためである。IからIVはひと続きのフレーズで、Iでその前の音を伸ばし、かつ前打音を入れたために主要音 e' が後にずれこんだことがIVまで影響している。VIIの前に、アドリブのような長いフレーズを挿入しているのも印象的である。

譜例 2-1. 小松版のタイミング分析譜

The image displays a musical score for Example 2-1, titled '小松版のタイミング分析譜' (Timing Analysis Score of the Komatsu Edition). The score is presented in two systems, each with a treble and bass clef staff. The first system begins at measure 83 and ends at measure 87. The second system begins at measure 87 and ends at measure 95. The score is annotated with Roman numerals I through XV, which are placed above or below specific notes or groups of notes. These annotations are connected to the notes by lines, and many notes are circled. The annotations include: I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, and XV. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 83, 87, 91, and 95 clearly marked.

それに対して、主要な音が先取りされるVIII, XIIIでは装飾音は用いない。VIIIでは規範譜の十六音符を三十二分音符に変更して早く終わらせることで、次の三連符の d' に早く到達した。XIIIは規範譜の g' を e' の装飾として使用し、時間を短縮して e' を前に出す。この2箇所は、Drago の言ういわゆる「ルバート」に相当するという説明は可能だが、特にXIIIの場合はXから XV までのひとまとまりのフレーズの中で、前打音を入れながら主要な音を前に出したり後に出したりすることでフレーズ全体の時間的な揺らぎを描き出している。

記譜と同じタイミングで演奏されたのはIXの部分だけであるが、ここは3小節と2拍分

で、ゆったりしたテンポのこの曲においては相対的にかなり長い時間、装飾音もほぼ用いずに楽譜どおり簡素な演奏となる。その前後でかなり楽譜から自由になるのと対照的である。

次に、小松の装飾音の使用を見ていこう（譜例 2-2）。着目すべき部分は A から K の 11ヶ所である。

譜例 2-2. 小松版の装飾音分析譜

The image shows a musical score analysis for decorative notes in Piazzolla's music, labeled A through K. The score is written in 4/4 time and consists of two staves. The analysis is divided into four systems, each starting with a measure number in a circle: 83, 87, 91, and 95. The notes are labeled A through K, and some are marked with '3' or '5' indicating triplets or quintuplets. The notes are: A (measure 83), B (measure 84), C (measure 85), D (measure 86), E (measure 87), F (measure 88), G (measure 91), H (measure 92), I (measure 93), J (measure 95), and K (measure 96).

A は半音下からの前打音、B はターンという定型的装飾音である。C では規範譜の八分音符 b' 音, a' 音と経過音、刺繍音を融合させ、三連符と三十二分音符のリズムを使って規範譜の長音 b' を装飾する。これはピアソラもよく使用する複合的装飾音である。

ここまでは比較的伝統的でシンプルな装飾の仕方だが、D から E にかけては和声に従って規範譜の音域を拡大してできた新たなフレーズを装飾するという二重構造になっている。

まず D では規範譜の音と経過音を融合させ、順番を変え、十六音符の三連符リズム・パターンを使って装飾した後、規範譜にない a'' 音まで進む。E でも規範譜の音はあまり使われず、全音階の埋め込みによるアドリブのようなフレーズを用いた後、最後の b' 音でようやく帳尻を合わせる。

F から I の手前までは、それまでとは変わってかなり規範譜に忠実である。F の部分は規範譜の e' -d' -c' -b の 4 音を素早く弾いてそれに続く d' の装飾音のような効果に近づけ、次の 3 連符の d' を先取りするが、それ以外は G まではほぼ楽譜通りの簡素な演奏である。G でも 8 分音符を付点音符に変えただけである。F と G は Drago によれば「ルバート」と言っていて良いところだが、拍を跨いで時間が伸び縮みしているわけではない。

H で規範譜の d'' を前打音で装飾すると、音楽は再びダイナミックに動き出す。規範譜 b' を弾いたらすぐに 1 オクターブ下げ、全音階的六連符を使って規範譜の b' と a' をつなく。I は主要音の前打音化を伴う時間の水平的移動部分で、規範譜の八分音符の g' を f' の前打音として使用し、規範譜の四分音符 g' も同じように e' の前打音とする。J は規範譜の八分音符の音と経過音を融合させて階段を昇り降りするような装飾音になった。K では、記述譜の c' -d' -e' の順序を逆にして e' -d' -c' と演奏した。

以上から、音のタイミングを見ると、小松はタイミングを遅くする傾向が強く、早くする状況は基本的にない。タイミングを遅くする時は、前の音の後に装飾音を挿入して次の音を遅らせる方法をよく用いる。装飾音の使い方を見ると、彼は 4 人の中で唯一、規範譜から大胆に逸脱したアドリブを使ってフレーズを装飾している。

4-3. ジェイムズ・クラブ

次に、アコーディオン奏者ジェイムズ・クラブがバンドネオンを弾いているヴァージョンを分析する。まず、音のタイミングについて論じる（譜例 3-1）。注目すべき箇所は 20 ヶ所である。

クラブの演奏では、前の音を記譜よりも引き伸ばしたためにその後ろがかなり長い間順に後にずれていくパターンが見られる。彼の演奏で規範譜よりも主要な音が遅れて出てくるところは II, VI, VII, VIII, X, XII, XVII, XVIII, XIX, XX であるが、XII だけが半音階の経過音を挿入したために後にずれた例で、他は皆、最初に述べたパターンである。つまり、I で c#' が引き伸ばされると II が押し出されて遅れる。V で f#' が引き伸ばされると VI, VII, VIII が順に後にずれていく。XIV で b' が引き伸ばされると XVII, XVIII, XIX, XX が順に後にずれていく。

それに対して、III, IV, V, XIV, XV では規範譜の音が実際には早めに演奏されている。III, XV では前の音の音価が短くなったために記述譜の音は規範譜よりも早めに現れる。V の演奏では、f#' 音が規範譜の d'' と f#' を結ぶ半音階の経過音に混じって、4 拍目の頭よりも

早めに現れる。XIVもこの現象とほぼ同じで、直前の装飾音と一体化して拍を先取りする。

I, IX, XI, XIII, XVIは記譜と同じタイミングである。クラブの場合、1 拍目にある長い音符は楽譜とタイミングを合わせる傾向があると言えそうである。

譜例 3-1. クラブ版のタイミング分析譜

次に、ジェイムズ・クラブの装飾音の使い方に着目して説明する（譜例 3-2）。注目すべき箇所は A から J の 10ヶ所である。

A は規範譜の音を基本として、規範譜の 8 分音符 b' -a' の 8 分音符のリズム・パターン

ンを付点音符と三連符に変えて規範譜の長音 b' を装飾する、いわゆる「ルバート」型である。B 部分は半音階の経過音からなる 32 分音符の装飾音で d'' と f#'' を繋ぐ。C は規範譜の 8 分音符の f#'' - e'' を使い、音価を変え、リズムを三連符にして長音 c#'' を装飾する。これも装飾音の付加ではなくルバートによる変形である。C のおしまいに b' - c#'' の 2 音が付加されているが、これは D の部分のターンの紡ぎ出しとも考えられる。D もルバートの要素が強く、規範譜の 16 分音符 4 つを 16 音符の五連符に変えることで、長音 b' のアタックを拍頭からずらしつつそれを装飾する。E の部分の音高は規範譜とほぼ同じだが、リズム的な自由度が高いルバートである。F では、規範譜の g'' から直接 a'' にはいかず、その

譜例 3-2. クラブ版の装飾音分析譜

① 83

②

A

87

B

C

D

E

91

F

G

H

95

I

J

前に f♯” まで下行してから改めて半音階的経過音を使って a” に到達する。a” が鳴るのは一瞬だが、規範譜においても a” は f♯” の逸音であるので、この程度の軽い扱いにしたと考えられる。G の部分では、規範譜の 8 分音符 e” -d” と経過音、刺繍音を混ぜることでジグザクの音型（Drago の整理では A.3.c の 3 度音程の埋め込み）を作り、規範譜の f♯” -c♯” を連結する。H の部分では、規範譜の d” と b” を繋ぐために伝統的な半音階の 32 音符の装飾音を使っている。I の部分はルバート、J では、規範譜の上りの装飾音 c♯’ -d’ -e’ を、単純な c♯’ -b’ 音のモルデントに変更した。

以上から、ジェイムズ・クラブは規範譜の音のタイミングを変えることで、フレーズの開始を拍頭から巧みにずらす場合が多いことがわかる。装飾音を使用する場合、音高は規範譜から大きく逸脱することがなく、主要音の周辺の音を経過音や前打音として使いながら、リズムを変えることにより装飾音を形成する傾向がある。

4-4. リチャール・ガリアーノ

最後に、リチャール・ガリアーノの演奏を分析する。まず、規範譜と記述譜を比較することで、音のタイミングに着目して論じる（譜例 4-1）。着目すべき部分は 27 ヶ所である。

II, VI, XI, XII, XIV, XVIII, XXII, XXIV は、規範譜より実際の演奏の方が音が遅れて出てくるところである。II は 8 分音符を使用して音の入りを遅らせ、規範譜の音 b’ -a’ を経過音と組み合わせてターン型の装飾音にしている。VI はその前に装飾と休符があることによって遅れている。XI は前に休符があるためタイミングが遅れ、その結果、この 32 分音符の 4 音が次の b’ のための装飾音のようになっている。XII は先行の音が遅れているため、全体的に遅れている。XIV と XXIV では主要音が経過音に組み込まれて一連の装飾音となり、結果として主要音は記譜よりも遅れて出てくる。

XVIII と XIX は非常に特徴的である。d” から b” に下行する旋律は、まるで短い装飾音のように切り取られている。前半の XVIII では、休符と経過音が前にあることで旋律音 d” が記譜よりも遅れたことを、音価を記譜の 1/4 にして取り戻そうとしている。しかし続く XIX では主要音 b’ が先取りされており、XVIII から XIX にかけては規範譜よりもかなり凝縮された印象を与える。XXII は、前の音の音価が長くなったために記述譜より遅れ、g’ 音は裏拍に移動した。

V, VIII, IX, X, XIII, XV, XVI, XVII, XIX, XXI, XXV, XXVI では、記譜された音が演奏では記譜より早めに現れる。VIII, X, XVI は前の音の音価が短くなることで早く現れる部分である。V, IX, XIII, XV, XVII, XIX, XXI, XXV, XXVI では、規範譜の音が先行する装飾音や経過音と直結しており、結果的に規範譜より早めに演奏することになる。

I, III, IV, VII, XX, XXIII, XXVII では、規範譜と同じタイミングで演奏される。

全体的に小さいレベルでの時間の水平移動が多く見られるが、1 拍目にある相対的に長い音符は記譜どおりのタイミングで演奏される傾向がある。

譜例 4-1. ガリアーノ版のタイミング分析譜

続いて、リシャル・ガリアーノの装飾音の使い方に着目して説明を行う（譜例 4-2）。注目すべき箇所は、A～Lの12ヶ所である。

A, F, Hは、規範譜の音をベースにそれを経過音と組み合わせる、伝統的な装飾音である。B, C, D, Gは主要音どうしをつなぐ手の込んだ装飾音で、ピアソラも使う定型の複合的装飾音に、時に休符を挿入しながら使用している。Eでは、規範譜の4つの16分音符 e' - d' - c' - b をパラフレーズし、さらに休符を加えて5連符として音域も1オクターブ上

げている。

譜例 4-2. ガリアーノ版の装飾音分析譜

The image displays a musical score for Example 4-2, consisting of two staves in 4/4 time. The score is divided into measures 83 through 95. Measures 83-86 are grouped into two sections, A and B. Measures 87-90 are grouped into three sections, C, D, and E. Measures 91-94 are grouped into four sections, F, G, H, and I. Measures 95-98 are grouped into three sections, J, K, and L. The ornaments include various rhythmic patterns, triplets, and sixteenth-note runs.

そのため、規範譜のダイナミックな音楽とは異なる印象になる。I の場合、規範譜は単純な順次進行 $b' - a' - g' - f\#'$ だが、ガリアーノはまず休符で始めて規範譜の $a' - g'$ を一連の刺繍音や経過音に組み込み、6 度枠の手の込んだ装飾音型とした。J では、規範譜の単純な順次進行をターン型の伝統的な装飾音で埋めて表現豊かにする。K は規範譜の上行する前打音 $c\#' - d' - e'$ の順番を変え、休符を加えて 5 度上から下行する前打音にしている。L は記譜された音をそのままリズム・パターンを変えて演奏するだけのルバートだが、実

際には規範譜とはかなり異なる印象を受ける。

リチャール・ガリアーノの演奏実践についてまとめると、彼はまずフレーズを表現するときに休符を使うことが多い。音のタイミングを見ると、彼はしばしば休符を使うことによって音を遅らせる。逆に、規範譜では小節の冒頭に書かれている音が直前の装飾音の最後の音として処理されることで、実際には記譜より早めに現れる場合もある。いずれの場合でも、フレーズの始まりを拍頭や小節の冒頭からずらして、機械的な演奏にならないように工夫されている。装飾音の使い方を見ると、ガリアーノは、2つの主要音の間に時間的な余裕がある時、ピアソラのような複合的装飾音も使う。彼は後の方の主要音を装飾音の最後の音として使うことで、フレーズをスムーズに処理して自然な表現につなげている。また、半音階の使用が極めて少ないことも彼の特徴と言える。

4-5. まとめ

4-5-1. タイミングについて

4人の演奏家のタイミングについて、表1を用いてまとめる。まず遅くする場合だが、4人とも前の音を引き伸ばす方法と前の音の後に何かを挿入して次の音を遅らせる方法を用いている。音符の代わりに休符を挿入する方法もあり、それは、ピアソラとガリアーノの2人だけが用いた。早くする場合は、前の音を短くする方法が4人に共通していた。4人ともこのフレーズの冒頭83小節目は、拍頭の音を記譜と同じタイミングで取っている。それ以降は演奏家によって異なるが、小松とクラブの傾向は少し似ている。

ピアソラは、記譜より音を先取りするケースが多く、先へ先へと音楽が展開する。それに対して、小松はあまり早く取らず、装飾音を挿入したり、独特のアドリブ的な長いフレーズを挿入したりして主要音の登場を遅らせる傾向が強い。クラブも、早く取るより遅くするケースが多いが、彼は複雑な装飾音を入れるというより前の音を引き伸ばす方法をよく用いている。ガリアーノに関しては、遅くするより先取り傾向にある。装飾音を挿入する方法で音を遅らせることもあるが、全体的に主要音が早めに登場する演奏である。

表 1. タイミング比較のまとめ

区分	方法		演奏者			
			ピアソラ	小松	クラブ	ガリアーノ
1. 遅くする	1-1. 前の音を引き伸ばす	1-1-1. 前の音の音価を長くすることで、次の音を遅らせる	II, III, IV, V, VI, XVI	I	II, VI, VIII, X, XVII, XVIII, XIX	XI, XII, XXII
	1-2. 前の音の後に何かを挿入して次の音を遅らせる	1-2-1. 休符を挿入	XII	—	—	II
		1-2-2. 装飾音を挿入	VII, VIII, IX, XII, XVIII, XX	II, III, IV, V, VI, X, XI, XII, XIV, XV	VII, XII, XX	VI, XIV, XVIII, XXIV
1-2-3. アドリブの長いフレーズを挿入	—	—	VII	—	—	
2. 早くする	2-1. 前の音を短くする	2-1-1. 前の音の音価を短くすることで、次の音を早める	X, XIV	—	III, IV, XV	VIII, X, XVI, XIX
	2-2. 主要音を先取りする	2-2-1. 2つの主要音を結ぶ装飾音の最後の音として次の主要音を先取りして、2つ目の主要音の出現を早める	XI, XXI	VIII	V, XIV	V, IX, XIII, XV, XVII, XXI, XXV, XXVI
		2-2-2. 前小節の最後の音を次小節の1拍目の音の装飾として使用することで時間を短縮し、次小節の音の出現を早める	—	XIII	—	—
3. 拍頭の音が記譜と同じタイミング			83, 93, 94, 96小節目	83, 91, 92, 93, 94小節目	83, 84, 91, 92, 94小節目	83, 84, 85, 86, 88, 96小節目

4-5-2. 装飾音について

4人の演奏家の装飾音の使用について、表2を用いてまとめる。まず、ターン、モルデント、前打音、スライドといった単純な装飾音型を組み合わせた複合型の装飾音を用いていたことは共通している。ディミヌーションの一種である、3度音程や全音階を埋め込む方法も4人全員に見られた。しかし、4人ともトリル、スライド、同音連打を伴う全音階の埋め込み、オスティナートといった方法は用いていない。規範譜の音は変えずにタイミングだけ変える、いわゆる「ルバート」については、4人とも音価の細分化と付点化の方法を使用した。小松とクラブの2人だけがモルデントの定型と半音階の埋め込み型ディミヌーションを用い、分散和音的細分化型ディミヌーションを用いたのはピアソラとガリアーノだけである。

ピアソラの特徴はルバートを多用することで、タイミングの項目でも着目したように音楽の時間を操る技に長けている。装飾音の定型を組み合わせた回転するような装飾音もよく用いられる。小松もピアソラ同様、ルバートの細分化と付点化の方法や複合型の装飾音を使うが、規範譜からかなり離れた音を用いるからか、ピアソラよりも大胆で自由な印象を受ける。クラブもルバートを頻繁に使い、4人の中で唯一ルバートの連符化の方法を用

いた。ガリアーノはルバートよりも装飾音を用いるタイプで、複合型の装飾音と前打音をよく用いる。ターンを定型のまま用いたのは彼だけで、また、オクターブ違いの音を装飾的に用いたのも彼だけである。

表 2. 装飾音比較のまとめ

種類	方法		演奏者			
			ピアソラ	小松	クラブ	ガリアーノ
A)装飾音	A.1)「連打型」トリル					
	A.2)ターン、モルデント、前打音、スライド	A.2.a) ターン				A, J
		A.2.b) モルデント		B	J	
		A.2.c) 前打音 (拡大されたものとしての半音階的/全音階的ビクアップを含む)	P	A, K		F, H, K
		A.2.d) スライド				
		複合型	D, E, I, N	C, D, J	F	B, C, D
	A.3) デイミヌーション	A.3.a) 半音階の埋め込み		H	B, H	
		A.3.b) 分散和音的細分化	L			I
		A.3.c) 3度音程や全音階の埋め込み	F, G	E	G	G
		A.3.d) 同音連打を伴う全音階の埋め込み				
B)オスティナート						
C)ルバート	1-1-1.細分化と付点化	A, B, C, H, J, K, M, O	A, F, G, I	A, E, J	L	
	1-1-2.連符化			C, D, I		
その他					E (オクターブ違い)	

4-5-3. 形式のデザイン

最後に、3-2 で述べた、形式の各部分のデザインの観点から、4 人の演奏についてまとめる（表 3）。この表では、全体的な時間の変更は 2 つの○、部分的な時間の変更は 1 つの○で表示する。小松が 2a で行った大胆な音高プランの変更は 3 つの○で示している。全体的な音高の変更は 2 つの□を表示し、部分的な音高の変更は 1 つの□を表示する。

表 3. 規範譜の変形方法に着目した 4 人の形式感の違い

	部分の名称					
	1a	2a	1b	2b	3b	4b
ピアソラ	○○	□□	□	□	□	□
小松	○○□□	□□□	規範譜と ほぼ同じ	□	○○	□
クラブ	○	○○□	□□	○○□	○○	○
ガリアーノ	□	□□	○○□□	○○□	□	規範譜と ほぼ同じ

表 3 を見ると、ピアソラは、各部分で時間よりも音高の変更を多く用いることがわかる。フレーズ a は 1 回目と 2 回目でだいぶ変化があるが、フレーズ b は部分的な変化にとどまるため、フレーズ b が 4 回反復されることがわかりやすい。繋ぎの部分だけ音高を変化させるが、その方法は 1~4 全てで異なっているため、反復でありながら多様性が感じられる。

小松は、4 人のなかでも規範譜からの逸脱が顕著で、主要音を別の音に変えているところもある。さらに、変更プランが部分ごとに毎回異なっているため、反復されるフレーズが毎回かなり違って聞こえる。ただし変化がある分、反復で成り立っている形式感を感じ取りにくい。

クラブも部分ごとに異なる手法を用いているが、比較的単純な装飾音と控えめなルバートを使用しているためか、部分の多様性や規範譜からの逸脱はあまり感じられない。

ガリアーノは休符を多用するが、時間的なデザインの変更が見られないため規範譜からの逸脱は控えめな印象である。装飾も定型的なものを使用する。この部分に関しては、規範譜の枠組に忠実な演奏である。

5. むすび

本稿では、ピアソラの作品において記譜されたものがどのような演奏実践になり得るか、4人の演奏家の演奏を比較してその特徴について検討した。まず、ピアソラの生涯を概観し、彼の「新しいタンゴ」改革について述べた。次に、研究対象部分の形式をまとめ、Drago 2008 による整理を用いて、タイミングと装飾音について 4 人の演奏家の演奏分析を行った。さらに、演奏実践における形式のデザインについて、規範譜の変形方法とその時間的な配置という観点から考察し、4 人の実践を比較した。その結果、どの演奏家も記譜された

音のタイミングをずらし、また装飾音を工夫して、独自の音楽を作り上げていることがわかった。さらに、音楽の前後関係を考えて変化をつけていく様子も明らかになった。

筆者は電子オルガン奏者としてピアソラ作品の編曲と演奏に取り組んでいる。その際、出版された楽譜どおりに演奏したり、他人の演奏をコピーしたりすることは望んでいない。ピアソラの作品らしく、かつ自分の個性を活かした演奏をするためには、ピアソラ自身、あるいはピアソラ作品の演奏に精通している演奏家たちの演奏実践を知る必要があった。この研究を通して、ピアソラのスタイルを基礎としながらも独自の考えと革新性を加え、筆者らしい編曲と演奏につなげていきたい。

参考文献

- アッシ, マリア・スサーナ; コリアー, サイモン Azzi, Maria Susana; Collier, Simon
2000 *Le grand tango: the life and music of Astor Piazzolla*. London: Oxford University Press.
2006 日本語訳『ピアソラ その生涯と音楽』東京: アルファベータ.
- Brown, Howard Meyer; Sadie, Stanley
2000 *Performance Practice: Music after 1600*. New York: W.W.Norton.
- Cosano, Sarah L.
2019 *Transcribing Astor Piazzolla's works to maximize stylistic fidelity: an examination of three saxophone quartets with a new transcription*. A doctoral document submitted to University of Nebraska, Lincoln.
- Drago, Alejandro Marcelo
2008 *Instrumental tango idioms in the symphonic works and orchestral arrangements of Astor Piazzolla: performance and notational problems: a conductor's perspective*. DMA dissertation submitted to the University of Southern Mississippi.
- ゴリン, ナタリオ Gorin, Natalio
2003 *Astor Piazzolla: A Memoir*. Cleckheaton: Amadeus Press.
2006 日本語訳『ピアソラ 自身を語る』斎藤 充正 (訳) 東京: 河出書房新社.
- 小松 亮太
2021 『タンゴの真実』東京: 旬報社.
- Lawson, Colin; Stowell, Robin Stowell
1999 *The historical performance of music: an introduction*. London: Cambridge University Press.
- Link, Kacey Quin
2009 *Culturally identifying the performance practices of Astor Piazzolla's Second Quinteto*. MM thesis submitted to University of Miami.
- Kelly, Thomas Forrest
2011 *Early music: a very short introduction*. London: Oxford University Press.

Löfdahl, Marcus

2012 *Approaching Piazzolla's music: analysis and composition in interaction*. MA thesis submitted to. University of Gothenburg. Mayer

Molazadeh, Sheila

2014 *An analysis of Astor Piazzolla's Histoire du Tango for flute and guitar and the influence of Latin music. on flute repertoire*. MM thesis submitted to California State University.

二宮 玲子

2007 「ピアソラの音楽様式（和声法、対位法、リズム）の考察：時代を超えて生き残る名作とは」洗足学園音楽大学編『洗足論業』46: 251-264.

斎藤 充正

1998 『アストル・ピアソラ 闘うタンゴ』東京：青土社。

Seeger, Charles

1958 “Prescriptive and Descriptive Music-Writing.” *The Musical Quarterly*. 44(2): 184-195.

徳丸 吉彦

1991 『民族音楽』東京：放送大学教育振興会。

Varassi Pega, Bárbara

2014 *Creating and re-creating tangos: artistic processes and innovations in music by Pugliese, Salgán, Piazzolla and Beytelmann*. Doctoral dissertation submitted to Leiden University.

Yu, Ye

2011 *The artistic characteristics of Astor Piazzolla's Tango Nuevo*. Master's thesis submitted to Shanghai. Conservatory of Music.

使用楽譜

Piazzolla, Astor

n.d. *Aconcagua, concerto for bandoneon and small orchestra*. Baden-Baden: Tonos Music Publishing

使用音源

ガリアーノ, リシャール

2021 *Piazzolla: Aconcagua, concerto pour bandonéon et orchestre*.

(https://youtu.be/ZqaJWiExZqk?si=y_Lt8FKMPgeut19F 2023年9月1日取得)

クラブ, ジェイムズ

2003 『ピアソラ：バンドネオン協奏曲 / バンドネオンと弦楽のための作品集（オーストラリア室内管弦楽団）』 ©Chandos. (CHAN10163)

小松 亮太

2021 『ピアソラ：バンドネオン協奏曲 他』 ©Sony Music Labels. (SICC30577)

ピアソラ, アストル

1985 *Astor Piazzolla plays Piazzolla Bandoneon Concerto II.-Moderato.*

(<https://youtu.be/byoObLgqjgY?si=FE6sSIDCnHbnZF5Z> 2023年9月1日取得)

つおん じんちえん (電子オルガン)