

G.ガーシュインのピアノ作品における演奏スタイルの研究

東京藝術大学 大学院音楽研究科

器楽専攻 修士課程

平成25年度入学

学籍番号 2213340

松橋 朋潤

目次

序文

第1章 ガーシュインの生い立ち

- 1.1 音楽ジャンルとしての「ジャズ」の不在
- 1.2 ラグタイム黎明期
- 1.3 自動演奏ピアノの流行
- 1.4 独学による演奏技術習得
 - 1.4.1 家庭環境
 - 1.4.2 短期間のクラシック教育
 - 1.4.3 職業ピアニストとしての音楽量産
 - 1.4.4 影響を受けたピアニスト

第2章 録音資料からの考察

- 2.1 当時のピアノロール録音環境と、それに伴う諸問題
- 2.2 《ラプソディ・イン・ブルー》独奏版と、
ロール録音比較による演奏スタイルの考察
- 2.3 レコード資料
 - 2.3.1 《前奏曲第2番》におけるテンポ設定の考察

結論——ガーシュイン自身による著述を踏まえて——

参考文献表

序文

ジョージ・ガーシュイン (George Gershwin, 1898-1937) は、従来の西洋音楽の垣根を超えたジャンルの作品を残した作曲家として広く知られている。彼は38年間という短い生涯の中で膨大な数のポピュラーソング、ミュージカル音楽を残した他、《ラプソディ・イン・ブルー》《パリのアメリカ人》《ポーギーとベス》などクラシックに属する音楽も書いた。現在においても彼の音楽は、古今東西のジャズミュージシャンがスタンダードナンバー（定番曲）としてそのメロディーを奏で、またヤッシャ・ハイフェッツ、レナード・バーンスタイン、アンドレ・プレヴィンなどをはじめとする数多くのクラシック演奏家も、そのレパートリーの一部としてガーシュインの音楽を取り入れている。

古くから偉大な作曲家たちがそうであったように、ガーシュインもピアニストとしての一面を持っていた。ショパンやリストがパリのサロンでの演奏を楽しんでいたように、彼もまたマンハッタンやハリウッドのパーティでピアノを弾き、その洗練された洒落な演奏で場を沸かせ、楽しませていたのである。28演目のミュージカルや500曲にもものぼる歌曲に比して、楽譜として残されたピアノ独奏作品は少ないが、彼の音楽人生のキャリアがピアニストとして始まったこと、大編成の作品を書く際にも二段ピアノ譜のスケッチからスコアを編み出していたこと、そして何より本人による自作の演奏録音が多数残されていることから、それらのピアノ作品群はガーシュインの音楽性を論じる上で軽視できるものではない。

これまでのガーシュイン研究の多くは、楽曲を分析し、その創作技法を解明しようとするものや、あるいは彼の生きた時代背景や行動、言動を検証し、一定の音楽性や人物像を論じているものが殆どであるが、こと演奏そのものについての言及、つまりガーシュインが「どのように弾いたのか」という見解を示した考察は少ないように思われる。

本研究は、先行研究における楽曲分析や人物解釈などを踏まえつつ、ピアニストとしてのガーシュイン像に注目して論じることを試みたものである。

第1章 ガーシュインの生い立ち

ラグタイムやミュージカル、ポピュラーソング作曲家として名声を残したガーシュインであるが、その原点となったものはピアノ音楽であった。クラシック奏法にはまず見られない独特な演奏法のルーツや、成長過程における生活環境やジャズの歴史的な展開なども照らし合わせながら、この章では、とりわけピアニストとしての経歴を軸にガーシュインの人生を追う、という形式で考察を進めていきたい。

1.1 音楽ジャンルとしての「ジャズ」の不在

まず、ガーシュインの生きた時代(1898-1937)と、アメリカ民族音楽としての当時のジャズについて簡潔に論じておきたい。

結論から述べるとすれば、現代のジャズと当時のジャズでは、言葉の認識に時代の差があるということである。現代のジャズにイメージされるブルーノート、スウィング、ビバップといった要素を内包した黒人主導のジャズが発生し始めたのは1930年代頃からであり、ガーシュインが自身の音楽性を確立させてゆく1900～20年代アメリカ（とりわけ彼の生まれ育ったニューヨーク）においてはラグタイムが中心的存在であった。

最も初期のジャズの形態として、1900年代から発生したニューオーリンズ・ジャズが挙げられるが、それ以前（1890年代中頃）から発生していたラグタイムの影響を大いに受けた産物であり、シンコペーションを多用したメロディーと、マーチに起因する伴奏部の特徴はラグタイムに酷似している。言い換えれば、当時のジャズはラグタイムとほぼ同義に捉えられていたのであろうと推察できる。

その後1910年代では、それまで黒人中心に演奏されていたニューオーリンズ・ジャズがシカゴに移動し、ディキシランド・ジャズという白人中心に演奏されるジャズが発生し始めた。しかしこのディキシランド・ジャズもラグタイム的特徴を大いに含んでおり、音楽的に変容した形跡は確認できない。

1920年代、アメリカは「ジャズ時代（Jazz Age）」と呼ばれ、ラジオの普及とともにジャズが人々の間に流布するようになった。そこで当時聴かれていた音楽について、

Marvin Paymer氏は著書 ”Sentimental Journey (Intimate Portraits of America's Great Popular Songs 1920-1945)(1996年出版)” にてこう主張している。

当時の音楽はニューヨークから広まる市場が大半を占めていた……………この10年を『ジャズ・エイジ』というようにあだ名されもした。しかしこの時代は『狂騒の20年代 (Roaring Twenties)』と呼ぶ方がより正しいのだろう。当時の音楽は総じてジャズ指向ではなかったからだ。¹

また歴史学者のKenneth Jackson氏は、自身の編纂した”The Encyclopedia of New York City (1995)”の「Jazz」の項目において、こう述べている。

ニューヨークは、初期のジャズの発展に対して、ニューオリンズやシカゴほどの役割は果たせなかった……………1920年代の終わりまで”ジャズ王”ポール・ホワイトマンが熱狂的人気を果たしていた事実から明らかなように、ニューヨーカーは上品なダンス音楽とジャズとして知られる音楽の違いを十分わきまえていなかった。²

どちらも、ダンス音楽とジャズ（あるいはジャズ的なもの）を区別した上での主張だが、1920年代当時はその明確な相違点が存在しなかったのではないかと筆者は推察している。ラグタイムを前身とした初期のジャズは元来「踊る音楽」であり、1900年代のニューオリンズ・ジャズ、1910年代のディキシランド・ジャズはどちらもダンスミュージックとして演奏されてきた。ジャズがダンス音楽の領域を抜け、「聴く音楽」と昇華し始めたのは次の1930年代からである。

両氏がどういった理由でジャズをダンス音楽から分離したのかを推測するに、おそらくは両氏の言及する「ジャズ」又は「ジャズ指向」とは、黒人文化的な要素を示唆しているのではないだろうか。ラグタイムやジャズの起源こそ黒人文化からのものだが、その後1920年代までジャズ音楽を広げていったのは当時の白人コミュニティによるところが大きい。ホワイトマンをはじめとする白人主体によるバンドは、その名に「ジャズ」を冠するものの、実際には西欧音楽をルーツにラグタイムの要素を含めた「クラ

¹ Marvin Paymer, “Sentimental Journey -Intimate Portraits of America's Great Popular Songs 1920-1945-” p. 12

² Kenneth Jackson, *The Encyclopedia of New York City*, 2nd ed., s. v. ”Jazz” p. 33528

シック風ダンス音楽」を演奏することが主であった。黒人が演奏する音楽は「ホット・ミュージック」と呼ばれ、当時主流であった白人ジャズとは区別されていた。ただこの区別はあくまで概念的なものであり、白人と黒人それぞれにおいて、音楽的に明確な相違があったとは断定できない。ジャズ発祥の地とされるニューオーリンズ及びディキシランドでは黒人と白人の混血（クレオールと呼称されていた）が多く存在しており、彼らクレオールが先頭となり、界隈のありとあらゆる音楽（ケークウォークをはじめとする黒人音楽、西欧音楽、軍隊音楽など）を混成しジャズの母体を築いた背景がある。ジャズバンドなどをはじめとする演奏者達は黒人、白人、クレオールなど人種を問わず入り混じっていたため、「ホット・ミュージック」をはじめとする呼称は、純粋な音楽性の違いのみでカテゴライズされたとは考えにくい。公にアフリカ系アメリカ人への差別が消滅したのは公民権法が成立した1964年からであり、ジャズが発生し始めた20世紀初頭においては人種差別的な意識が残っていた故の区別であったと筆者は推察する。

その後1930年代になると、ルイ・アームストロング(Louis Armstrong, 1901-1971)、デューク・エリントン("Duke" Ellington, 1899-1974)、アート・テイタム(Art Tatum, 1909-1956)など黒人ジャズ奏者が台頭し、今日我々が耳によく馴染んでいるモダンジャズへの下地が敷かれてゆくことになる。

1.2 ラグタイム黎明期

ガーシュインが幼少年期を送った20世紀初頭、アメリカではラグタイムが大流行していた。ラグタイムは19世紀末ごろからの黒人たちのダンスや、酒場やダンスホール、カフェやレストラン等、街中で黒人が演奏したピアノ音楽が元となったジャンルの音楽であり、またその後1920年代頃から興ってくるジャズ音楽の前身でもある。基本的に二拍子の規則正しい伴奏形に、シンコペーションを多用したラグ（ずれ）のあるメロディーラインが特徴である。

(譜例1) スコット・ジョプリン《メープル・リーフ・ラグ》冒頭³



ガーシュインが生まれた1年後、「ラグタイム王」スコット・ジョプリン (Scott Joplin, 1868-1917) が発表した《メープル・リーフ・ラグ (1899)》(譜例1) の大ヒットを始点とし、アメリカ中でラグタイムが量産され、演奏され始めた。《メープル・リーフ・ラグ》は黒人が作曲し、楽譜として出版された作品として歴史上最初のベストセラーであると言える。1900年のパリ万国博覧会にて、フィリップ・スーザ(Philip Sousa, 1854-1932)が彼のバンドを率い「メープル・リーフ・ラグ」を紹介した事実からも、その歴史的な重要性がうかがえる。この一大ブームはジョプリンのみにとどまらず、その後黒人音楽がアメリカの音楽界に進出する大いなる出発点としての一面も在る。事実ニューヨークのラグタイム界を賑わせていた黒人ミュージシャンは数多く、ピアニストだけでもユービー・ブレイク (Eubie Blake, 1887-1983) やファッツ・ウォーラー(Fats Waller, 1904-1943)、ラッキー・ロバーツ(Luckey Roberts, 1887-1968)等と数多く挙げられる。西欧の伝統音楽とアフリカ伝来の黒人音楽が入り交じり混成したラグタイムは、その後発展を続けてゆくジャズの母体として、アメリカが最初に生み出した民族音楽であると言える。

ガーシュインはこのラグタイムの波に揉まれて幼、少年期を過ごし、ラグタイム作曲家として自らのキャリアを歩み始めた。ガーシュイン最初期の習作として、《Since I Found You (1913)》、R.シューマンの〈トロイメライ〉をラグタイム風に編曲した作品《Ragging the Traumerei (1912 or 3)》等がある。既にラグタイム作曲家として成功を納めていたアーヴィン・バーリン(Irving Berlin, 1888-1989)、ジュローム・カーン(Jerome Kern, 1885-1945)等の影響が大きく見られる。また、1918年には《The Real American Folk Song Is A Rag! (本当のアメリカのフォークソングはラグタイムだ!)》というミュージカルソングを作曲している。

³ ジョプリン、スコット『スコット・ジョプリン ピアノラグタイム集』 後藤丹編、東京：全音楽譜出版社、1996年、12頁

「ジャズ・エイジ」にならって言うとするならば、ガーシュインは、「ラグタイム・エイジ」に生まれ、ラグタイムを通して音楽に出会い、ラグタイムのピアニストとして、またラグタイムの作曲家として立つことで、二十世紀アメリカ音楽を代表する作曲家に飛躍する契機を掴んだと言える。

1.3 自動演奏ピアノの流行

私が6歳の時で、はっきりと記憶していることが1つある。ハーレムのゲームセンターの外に立っていて、自動ピアノの奏でるルービンシュタインの『ヘ調のメロディー』を聴いていた。その奇妙なメロディの跳躍は、私をその場に釘付けにしていた。私は今の今まで、125番通りに裸足とオーバーオールで立ちつくし、熱心に音楽を味わっている少年の自分自身を想像せずに音楽を聴くことは出来ない。⁴

これは、ガーシュイン本人の回想による、彼自身の初めての音楽的体験である。

自動ピアノは、ラジオやレコードがそれにとって代わるまでの1900～1930年ほどの間、アメリカの音楽文化の中心的存在であった。ガーシュインが初めて遭遇したゲームセンターだけでなく、裕福な一般家庭、コンサートホール、レストラン、酒場など至る所に置かれ、演奏されていた。現代でいうところのジュークボックスや音楽プレーヤー等と同等の役割を果たしていたと言える。

当時は電子的な制御ではなく、ピアノロールと呼ばれる穴の空いた巻き紙を自動ピアノに設置し、内部の送風装置により穿孔部に空気を送り、鍵盤とハンマーを動かすという仕掛けであった。楽譜を見てピアノを弾くという専門的な技術は不要で、手は動かさず、足でペダルを踏むだけで演奏ができる便利な機械は爆発的な人気を呼んでいた。

自動ピアノとのガーシュインの二回目の邂逅は、彼が10歳の年齢になった時であった。近所に住んでいた彼の友人ジャック・ミラーの家に自動ピアノがあり、そこで彼は初めて自動ピアノに触れることができた。

⁴ Robert Wyatt, *The George Gershwin Reader* (Oxford: 2008), p. 12

ロールを回転させる機構と送風装置は、どちらもピアノ下部にあるペダルを繰り返して踏み続けることによって作動する。そしてその機構の特性上、自動ピアノは奏者の加減によって演奏速度を自在に変化させることができる。ガーシュインはピアノをゆっくりと再生させ、下がった鍵盤に合わせて1つずつ指を合わせていく遊びを始めた。その遊びが二年続き、ガーシュインの家庭にピアノ(これは自動演奏機能の無い通常のものであった)が運び入れられたその日から、彼は達者にピアノを弾き始め家族を驚かせた。という兄アイラの記録が残っている。

ガーシュインの家庭が、子供に対し手塩にかけ世話をするという教育方針ではなかったため、おそらくガーシュインが四年続けていた「遊び」のことは家族の誰も知らなかった故の驚きだったのだろうと考えられる。

このときガーシュインの弾いたものは何だったのだろうか？彼がその演奏で家族を驚嘆させた12歳の時点、つまり1910年頃までのピアノロールの資料を見てみると、クラシックに属するピアノロール録音も少数存在していたが、それに比して膨大な数の流行歌やラグタイムの新曲、つまりは娯楽音楽が殆どであった。また兄アイラの回想の続きには、弟の弾いたものが「その時流行っていた有名曲」であり、演奏そのものについて「とくに彼の左手をよく覚えている」と述べている。ピアノでのラグタイム演奏は、その特性上左手の跳躍が常に続いており、これがラグタイムをラグタイムたらしめる大きな特徴の一つとなる。

(譜例2) スコット・ジョプリン《エンターテイナー》より抜粋⁵

The image shows a musical score for Scott Joplin's 'The Entertainer'. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The left hand part is characterized by a series of eighth-note chords that jump across three octaves, starting from a low register and moving upwards. The right hand part features a melody with eighth notes and some chords. A dynamic marking of 'f' (forte) is present in the first measure of the left hand. The score is presented in a standard musical notation format with a repeat sign at the beginning.

左手の跳躍が3オクターブにわたって続くことも珍しくなく、兄アイラをはじめ専門的な音楽教育を受けたものが誰もいなかったガーシュインの家族達には、彼の左手の常動的な跳躍をみて、名人芸を目の当たりにしたような感銘を受けたのだろうと考

⁵ ジョプリン、スコット『スコット・ジョプリン ピアノラグタイム集』 後藤丹編、東京：全音楽譜出版社、1996年、26頁

えられる。ガーシュインが2年間の「遊び」の中で蓄積されていったものは、間違いなくラグタイムであった何よりの証拠であろう。

1.4 独学による演奏技術習得

先述の通り、ガーシュインは自身の湧き出る音楽的欲求から独学でラグタイムを吸収していった。当節では彼の幼少年期を取り上げ、彼のピアニストとしての初期の経歴を論じていきたい。

1.4.1 家庭環境

ジョージ・ガーシュインは、1898年にニューヨーク、ブルックリンに於いてロシア系ユダヤ人の両親のもとに四人兄妹の次男として誕生した。元の両親の姓はゲルショビチ(Gershovich)であったが、当時移民達が姓名をアメリカ風に変える習慣が一般化しており、ロシアでの徴兵を逃れるためアメリカへと渡った父モリスもそれに倣ってガーシュヴィン(Gershvin)と名を変え、それをジョージがさらに読みやすくガーシュイン(Gershwin)と変えた。

当時アメリカに移ってきた多くの移民がそうであったように、ガーシュイン一家も決して金銭的に恵まれ、容易な生活のできる環境に置かれていたわけではなかった。

父親は仕事が見つかるとうすぐに転職し、葉巻屋、競馬場の私設馬券屋など、事業に手を出す度に住居を変え、ガーシュインが成人するまでに転居した数は27回にもものぼる。両親は音楽とは無縁の人物であり、彼の幼児の家庭環境には音楽が欠けていた。ガーシュインは後年の回顧録に自分の母親を「神経質でありながら覇気に満ちていて、決断力がある」とし、父親のことは「呑気で成り行き任せの哲学者」と述べており、ガーシュイン自身は気質の点で母親に似ていると感じていた。両親の性格に共通した部分は少なかったが、賭事を好むという点では一致しており、競馬やポーカーを常に楽しんでいたと伝えられる。⁶

ピアニストであるレオポルド・ゴドフスキーと結婚した妹フランシスは後年母親について、「私の家庭では、親と子の関係などありませんでした。母は私達の誰とも関わりを持たなかったのです。ジョージとすらね。意地は悪くはなくても、単純に良く

⁶ Hanspeter Krellman, *George Gershwin* (Berlin: 4. August, 1988), p. 18

ない母親で、他人には何もしてあげなくてはならなかったのです。」と伝記作家ジョン・ペイザーに伝えている。母ローズは歴史上最も初めの時期に美容整形を受けた女性の一人で、作家トルーマン・カポーティは彼女に会った印象を「ダイヤモンドをこよなく愛し、朝食と晚餐の2回、ダイヤモンドで飾り立てた女」と書き残している。父親の事業が立ち行かなくなると、その度にダイヤモンドの指輪を質屋に入れたという。ガーシュインが38歳で死去する間際、兄アイラから母へ、ガーシュインが死にそうなのですぐ駆けつけるように電話をすると、「私が出向いたところで何が出来るというのか」と言ったと兄アイラは記録を残している。先述の通り、母親の要望でガーシュイン家にピアノが購入されたのも、母ローズの親戚が既にピアノを持っていたからという、見栄や虚栄心が元となった理由であった。1945年にガーシュインの伝記映画「ラブソディ・イン・ブルー」がワーナー・ブラザーズ社により制作されたが、そこで描かれた母ローズの性格は実際と異なり、優しく自己犠牲の強い、献身的で家庭的な女性に脚色が加えられてあった。母ローズ本人はこれに対し異議を唱え、「私はエプロンなど着けたことがない」というコメントを残している。

母親に関する資料に比して父親のそれは少ないが、先のガーシュイン本人の「呑気で成り行き任せの哲学者」という発言に鑑みて、おそらくは必要以上の干渉を避け、有り体に言えば距離を置いて見守る父親。否定的に述べるとすれば、家族を傍観し関わりを遠ざけた父親であったのではないかと筆者は推察する。

ガーシュインの伝記を最も初めに著したアイザック・ゴールドバーグは、その伝記の中で、彼の少年時代をよく知る友人の証言を入手し書き残している。この友人とは、ガーシュインが10歳の時にピアノに触れるきっかけとなった先述のジャック・ミラーである。

「彼は手に負えないような子供だった。6歳でほとんど現在の彼のように遊樂に飽きっていて、世間とずれていた。9歳で女の子と経験した……その娘が楽器を弾き歌を歌うので好きだったのを彼は今でも覚えている。……親が将来に高望みをしなかったのは確かだ。はっきりと言うと、彼は悪い子供だった。盗みを働き、ありとあらゆる小さな違反をやった。少し運が悪ければギャングになっていただろう。」⁷

⁷ Joan Peyser, *The Memory of All That—The Life of George Gershwin*— (Wisconsin: 1993), p. 23

愛情が欠落した家庭とは言い切れないが、子供にとって温もりのない母と、その間に立つ強さのある父親ではなかったという状況が、ガーシュインの家庭外での非行と大きな関わりがあったことは明らかである。ガーシュインが問題を起こす度に学校へ赴き、何度も釈明と謝罪を繰り返していたのは両親ではなく、兄のアイラであった。

1.4.2 短期間のクラシック教育

私はピアノを習って不良少年から良い少年に変わりました。自分を矯正したのはピアノです。……私はピアノを始めてから人が変わりました。

1924年のインタビューで、ガーシュインは自身をこのように語っている。⁸

彼が初めて自動ピアノに触れた10歳の時と同時期に、二歳年下のマキシ・ローゼンツヴァイクとの出会いがあった。後にマックス・ローゼンとして国際的なヴァイオリニストとして成功することとなる人物であった。彼が小学校の学芸会で演奏したドヴォルザークの《ユモレスク》に、彼曰く「雷に打たれたような感銘」を受け、放課後に彼の住むアパートまでその興奮を伝えるために走って行った。2人は友人同士となり、ローゼンツヴァイクはガーシュインに音楽の基礎的な知識を教えた。後にガーシュインは、「マックスが、音楽の世界に僕の関心を開いてくれた。」と語っている。

初めて《ユモレスク》を聴いた23年後、1932年にガーシュインは《Mischa, Yascha, Toscha, Sascha》という短い歌を作曲しており、これは彼の友人でもあった4人のヴァイオリニスト（ミッシェル・エルマン、ヤッシャ・ハイフェッツ、トッシャ・セイデル、サッシェ・ヤコブセン）に捧げられている。この曲の序奏部はドヴォルザークの《ユモレスク》にアレンジを加えたものであり、少年時代の彼の受けた感銘の大きさと、名前こそ出されてはいないものの、マックス・ローゼンへの密かな敬意が伺える。

⁸ Joan Peyser, *The Memory of All That—The Life of George Gershwin—* (Wisconsin: 1993), p. 26

(譜例3) 《Mischa, Yascha, Toscha, Sascha》 冒頭序奏部⁹



ガーシュインは12歳からピアノのレッスンを受け初めたが、ガーシュインはその吸収の速さから、頻繁にピアノ教師を変えた。14歳になった時、ガーシュインにとって最良のピアノ教師となるチャールズ・ハンビッツァーのもとについた。「ハンビッツァーは、私の人生最初に大きな音楽的影響を与えた人物であった。」と後年にガーシュインは言い残した。ハンビッツァーがガーシュインの妹に宛てた手紙が残っており、そこには「この子（ジョージ）は疑いようのない天才です。新しいもの、ジャズか何かの方に行きたがっている。しかし暫くの間はそうさせないつもりです。標準的な音楽の基礎をしっかりと固めるのが先だと私は見えています。」と綴られている。その言葉通り、ハンビッツァーはガーシュインにバッハ、ショパン、リスト、また当時存命中であったドビュッシーの音楽にも慣れ親しませた。ガーシュインはハンビッツァーの与える課題も良くこなしたが、同時にラグタイムなど娯楽音楽も密かに愛好した。15歳の時に《Since I Found You》、R.シューマンの〈トロイメライ〉をラグタイム風に編曲した作品《Ragging the Traumerei》を作曲し、これが彼の最も初期の作品となる。

ハンビッツァーは彼を作曲家エドワード・キレニーのもとへ連れて行き、ピアノとは別に基礎的な音楽理論と和声を会得するように指示した。キレニーは事実上ガーシュインにとって唯一の作曲の指導者と言え、彼のもとで五年間学んだ。

もしガーシュインがハンビッツァーやキレニーのような教師に巡り会えず、クラシックの教育を受けていなかったとしたら、現在にわたって残る偉大な功績を残せなかった可能性が大いに有り得る。アメリカを代表する作曲家として名声を確立した後も、生涯に渡ってガーシュインは批評家から作曲技術の欠如を指摘されており、そのことに大きな負い目を感じていた。しかしながら、短いながらもガーシュインが受けた正統的な音楽教育はその後のキャリアに大きく影響したと言える。

⁹ Gershwin, George. *Mischa, Yascha, Toscha, Sascha*. Warner Bros U.S. Inc., 1932.

1.4.3 職業ピアニストとしての音楽量産

1914年、ハンビッツァーとキレニーのもとでクラシックの基礎を学び始めて一年目、15歳になったガーシュインの娯楽音楽への興味は留まらず、母親の言われるまま通っていた商業高校を辞め、ティンパン通りに店を構える楽譜商の一つであるジュローム・H・レミック社の専属ピアニストを採用するオーディションを受け合格した。

当時の楽譜出版業界を支えていた人々の多くは一般家庭のアマチュア演奏家であり、新しい曲がヒットすると楽譜商に足を運び、シート・ミュージック（綴じていない一枚刷りの楽譜）と呼ばれたポピュラー歌曲のピアノ総譜を買い、演奏して楽しんでいた。ティンパン通りに密集していた多くの楽譜商では、そういったアマチュア演奏家のために専属のピアニストを雇い、客が関心を持った曲をデモンストレーションして聞かせるSong Plugger（歌曲宣伝者の意）という職業があった。ティンパン通り(Tin-Pan Alley)の由来は、そうしたソングプラグガー達が一日中ピアノの音をやかましく鳴り響かせている状況を、フライパンを叩く音のようだと揶揄して呼ばれた名である。

ガーシュインの勤めていた当時出版されていたレミック社の楽譜は米国議会図書館に現在まで200点ほど保管されており、その殆どがラグタイム曲、及びラグタイム風にアレンジされた曲であることが確認できる。またレミック社のみならず、ティンパン通りに居を構える他の出版社の楽譜も2000点ほど存在するが、やはりその大部分はラグタイムであり、当時のポピュラー音楽の流行を明確に認識することができる。（筆者が可能な限り確認したところ、ラグタイムに次いでマーチ。更に次いでワルツが多かった。）

ガーシュインは15歳という（おそらくは限界で最年少であっただろうと推測される）若さでラグタイム曲出版の中心地であるティンパン通りに、ラグタイム演奏家として音楽キャリアを歩み始めた。後年に兄アイラは「彼は一日中弾き、歌の宣伝歌手のお供で近隣の町を旅し、劇場に出かけては何幕目でレミック社の歌を使っていたか報告し、またある時は新曲を書き、可能な限り演奏会に足を運んだ」と証言している。専属ピアニストとしてポピュラー歌曲の伴奏を初見で弾き続けることで、膨大な量の歌の旋律を耳にしメロディー感覚を養い、また歌手の声域に合わせて移調する技術も身についたであろうと考えられる。

1914年から4年間、レミック社の専属ピアニスト（フルタイムでの労働であった）としてガーシュインが受け取っていた報酬は週給15ドルであり、これは連邦準備銀行が公開している1914～7年の消費者物価指数¹⁰に則して2015年現在の米ドル価値に計算しなおすと、平均して328.25ドルになる。また米Grey House Publishing編“The Value of a Dollars”において、当時の週雇いの建築労働者の週給平均値は34.4ドル（1910年時点と1920年時点のそれぞれの値をさらに平均した。）とあり、専属契約を結んだピアニストと言っても、ガーシュインが受け取っていた報酬が決して恵まれたものではなかったと言える。日々演奏している曲は伝統的なクラシック音楽とは違い、長く残ったとしても数年で忘れ去られてしまう大衆音楽の特性上、量産と消費という経済活動に支配されてしまうことは想像に難くない。専属として身を置いていたレミック社とは別に、他の会社で密かに自作の歌を僅かに出版もしていたが、その時の報酬は一曲につき5ドルであった。

もう一つガーシュインがこの時期から行っていた仕事として、自動演奏ピアノ（ピアノロール）への録音がある。これは1915年から始まり11年間続き、およそ130点にのぼる録音を残した。正確な数が絞り込めない理由は、ガーシュインが複数の偽名を使用させられていたためである。複数の偽名が用いられた理由は、ロール製作会社が多くのピアニストを抱えているような印象を消費者に持たせたかったためであるとピアノロール研究家であるマイク・モンゴメリーは指摘している。このことから、当時の大衆音楽演奏家の立場が弱いものであったことが推察できる。ピアノロール録音そのものについての考察は第2章にて述べたい。

1.4.4 影響を受けたピアニスト

1932年に出版された自作歌曲のピアノアレンジ集《Songbook》の序文にて、ガーシュインは「私自身の記憶には何人もの名前がひしめいている。マイク・バーナード、レス・コーブランド、メルヴィル・エリス、ラッキー・ロバーツ、ゼズ・コンフリー、アーデン&オーマン等である。その誰もが演奏上の新たなテクニックや新たな発想に

¹⁰ FEDERAL RESERVE BANK of MINNEAPOLIS: <https://www.minneapolisfed.org/community/teaching-aids/cpi-calculator-information/consumer-price-index-1800> . 2015年12月5日閲覧。

貢献している。」と書いている¹¹。ハンビッツァーのもとでクラシックピアノを学んだ期間は結局のところ二年にも満たず、ガーシュインはティンパン通り付近のカフェやバーに頻繁に足を運び、ラグタイムピアニスト達の演奏に耳を傾けた。彼が挙げた上記のピアニストの中で、間違いなく最も達者な腕前を持ち、大きな影響を与えたピアニストはラッキー・ロバーツ(Luckey Roberts, 1887-1968)であったと断定できる。

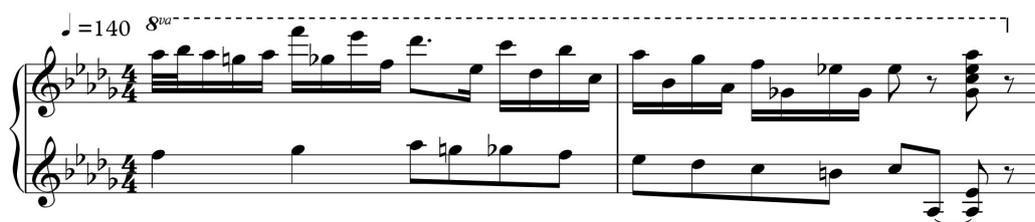
ラッキー・ロバーツは南部出身の黒人ラグタイムピアニストで、その演奏の特徴は強い打鍵と速いテンポ、そして多彩な装飾音の多さであった。ガーシュインと親交があったという記録は存在しないが、黒人文化研究者のデリラ・ジャクソンによると、ガーシュインがアパートに自分が弾くのを観察しに来た、とロバーツが語ったという。当時トップクラスの奏者にもう一人、ユービー・ブレイクという黒人ピアニストが居たが、彼もまた「ニューヨークに出てきて、すぐにガーシュインの名は聞いた。リミック社でピアノを弾いている白人の若造はとても腕が立つ……彼は才能を持っていて、我々しか習得できないような難しいトリックを吸収することができた。」とガーシュインについて語ったインタビューが自身のLPブックレットに記されている。

ガーシュインがレミック社の専属を辞めた直後の1917年に、人生初となる自作ピアノ曲「リアルト・リップルス」がシャーマー社より出版された。それまで細々と書いていたものの全ては歌曲であり、ガーシュインがここでピアノ独奏曲に興味を走らせたのは間違いなくこうした黒人ピアニスト達による影響であったと考えられる。

ラッキー・ロバーツが1908年に作曲した「ナッシン」と、1917年ガーシュインの「リアルト・リップルス」を比較すると、メロディーラインが酷似していることが判明する。

¹¹ Gershwin, George. *Songbook*. New York City: Random House, 1932

(譜例4) Luckey Roberts "Nothin'" 冒頭¹²



(譜例5) George Gershwin "Riarto Ripples Rag" 冒頭¹³



この近似が偶然の一致か剽窃であるかについての資料は存在せず、また両者とも故人であるため判断を下すのは困難であるし、それ自体の是非を問うことも本論の意義には則していない。いずれにしてもガーシュインがロバーツの「ナッシン」を聴いたことがあるか、ということについて想像の域を出るものはないが、彼がこういった黒人ピアニスト達から、その技術や節回しを貪欲に吸収していった姿勢を推し計ることは出来る。

¹² 筆者による採譜。

¹³ Gershwin, George. *Riarto Ripples Rag*. New York: Jerome H. Remick & Co., 1917.

第2章 録音・映像資料からの考察

2.1 当時のピアノロール録音環境と、それに伴う諸問題

アメリカでは自動ピアノは1900年頃から製造が始められ、1919年から1925年の間では、自動ピアノの生産数が通常のピアノを上回っていた（表参照）。ガーシュインはこの自動ピアノが最も栄えた約10年間に渡って録音を続け、130ほどのピアノロールを残した。

流行の理由は、ラジオやレコードはおろか蓄音機も普及していなかった当時において、家庭で音楽を流せるという斬新さや、専門的なピアノの訓練を受けていなくてもロール(巻紙)をセットしさえすれば音楽を楽しめるという手軽さからであった。普及の背景には、自動ピアノの技術革新により高度な再現性をもってロールを再生できるようになったこと、第一次世界大戦(1914～18年)による軍需景気から、娯楽が発展したことも挙げられる。しかしその後の蓄音機とラジオの普及、それに1929年のウォール街大暴落などが主な原因で自動ピアノは急激に衰退の一途を辿る。ラジオ、蓄音機、SP、LP、CDなどに先立った音楽メディアと言えるが、その繁栄した期間は短いものであった。

アメリカにおける通常ピアノと自動ピアノの生産数

年	通常ピアノ	自動ピアノ
1900	171,000	6,000
1909	330,000	34,000
1914	238,000	98,000
1919	156,000	180,000
1925	136,000	169,000
1929	94,000	37,000

(東京音楽社 『楽器の事典 ピアノ』より)

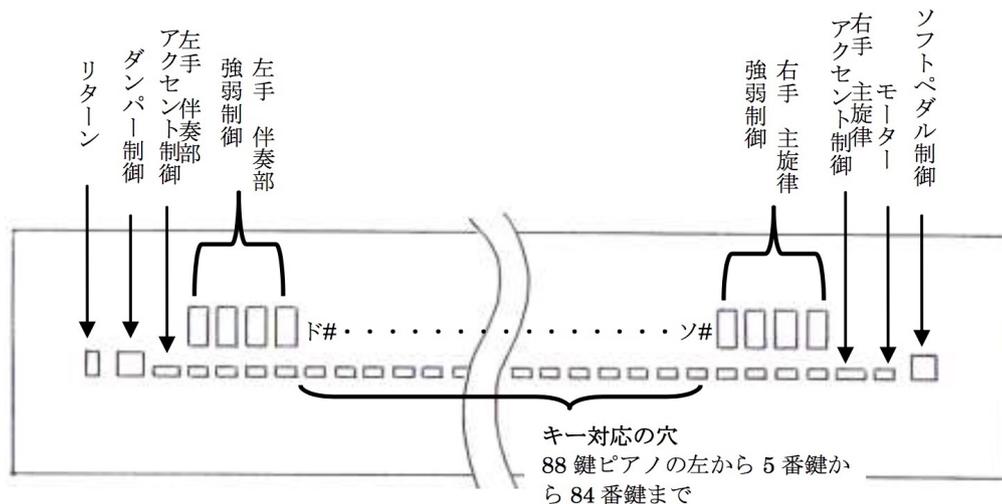
当初の自動ピアノは音高を制御するのみで、ハンマーを均等な力で叩く機能のみ備わっていたが、1904年ドイツのウェルテ社によって改良され、タッチの強弱やペダリングなど、演奏の情報を細部に渡り再現できるようになった。通常のクラシック作品の場合において、再現しきれない繊細な表現も多かったが、構造の単純なラグタイム曲は再現しやすかったために数多くのラグタイム録音が残されることとなった。

しかしこういった再現性の高いピアノ(リプロデュースングピアノと呼ばれていた)は非常に複雑な構造になっており大量生産が困難である上に高価であったため、ほとんどの世に出回っている自動ピアノは安価で再現性の低いものであった。ガーシュインが残した約130点のピアノロールも、その全てが最高の再現性能を持つリプロデュースングピアノのために吹きこまれたものではなく、特に初期のロールはペダリングや音量変化の情報が無いものばかりである。

ピアノロールを録音、発行していた企業は複数あり、ガーシュインはその内のデュオアート(Duo-Art)社と契約を交わしていた。メーカーによって録音方式は多様であったが、ガーシュインの所属したデュオアート社では、ピアノの鍵盤の下に80個のスイッチを仕込み、別室に設置したロール穿孔機にケーブル経由で電気信号を送りロールに穴を空けるという手法であった。ペダルの動作も同様の仕組みで記録された。このスイッチは鍵盤に直接取り付けが必要であったため、演奏時のアクションの感覚が通常のピアノとは大きく違うものであった。

また録音中の音量変化は自動的に記録されず、調整ダイヤルを持った別人がリアルタイムで制御していた。用意されたデュナーミクの幅は左右それぞれ4段階のみで、それが鍵盤の半分づつ機械的に分割されており、 $4 \times 4 = 16$ 通りの音量変化を設定できるというものであった。このメカニズムは画期的ではあったが、想定されている音楽は伴奏部とメロディーが明確に分かれている簡明な曲であり、例えば複雑なポリフォニーを表現する場合などにおいては性能不足であったと言えよう。(次頁参考図¹⁴)

¹⁴ 財団法人堀江オルゴール博物館通信第28号2011年9月24日発行より抜粋



(ピアノロール読み取り機構の図説)

先述の手順により穴が空いたロールはそれで完成というわけではなく、その後様々な改削をかけられた後に量産体制に至る。ミスタッチの削除、ペダルのタイミングの移動、デュナーミクの調整などピアニスト側の希望による修正が行われたのち、さらに技術者による補正作業が入る。打ち込まれたばかりの巻紙は大きな歪みがあり、それは録音初めと終わりでは、巻紙の間隔が大きく違うという問題であった。ロール録音時、原盤となる型紙(当時の慣習ではステンシルと呼ばれていた。)は巻取りが進むほど、つまり後半になるほどロール径が増加し、巻き取られる紙の速度が増加する。等しい音価の連打を正確に打ち込んだとしても、穴の間隔は録音が進むほどに広がってしまう。大衆音楽のロールでは歌詞が該当する穴の横側に印刷されており、その視認性を上げるため(巻き取り速度が速すぎて歌詞が読めないということ为了避免のため)、1908年に複数の製作会社によって1インチにつき9個の穴間隔を保つよう取り決められた。(バッファロー会議)

穴を等間隔にする工程は手作業で行われた上に全過程の最後に施された。そのために、基本的に短い納期で行われたピアノロール製作では、十分な検証が足りず意図しないエラーが発生したこともしばしばあった。アルペジオや、左右でタイミングを微妙にずらしての打鍵など、穴の間隔がごく短い箇所は、それらが演奏者が意図的にずらして弾いたのか、穴間隔の増加による機械的なずれなのか、という判断が難しい場合もあった。そのため修正作業を行う技術者の手により不自然に歪んでしまったり、また逆に、ただ同時に打鍵するものと誤解され、誤った補正が施されてしまうというケースも存在した。今日我々がピアノロール録音を聴いた際に時折感じる不自然なタイミングは、経年劣化による穴の欠陥のほか、この技術的な問題であることが多い。現存しているパデレフスキーの手紙の中に、ロール製作会社であるエオリアン社へ宛て

て、自らの録音中の幾つかのアルペジオを修正するよう依頼しているものもある。商業の他、演奏史における資料としての目的もあり入念に録音されたクラシック曲でもこのような問題が起こり得たという事実から、ガーシュインが手がけたような大衆音楽では尚の事この問題が多発していたのではと筆者は推察する。単純計算で $130(\text{本}) \div 10(\text{年}) = \text{年間}13\text{本の製作ペース}$ とすると、一本のロールにつき一ヶ月以内で録音から製品化までを行ったことになる。ガーシュインのロールは一本5分～10分のものが多いが、彼の録音した大多数のラグタイム曲の音の密度は1分につき約1000個であり、さらにペダルや強弱の情報も追加される。それらすべての音を手作業でステンシルからマスターロールへ等時間隔に穿孔する工程に、入念な検証をするだけの時間的な余裕は無かったと言える。

この問題が、機械的で正確な速度補正により改善され始めたのは1923年頃からのことで、折り悪くもガーシュインが1925年まで残したピアノロール群の多くは、人の手による最終調整が為されたものである。

もう一つ自動ピアノの持つ大きな欠点として、録音したピアノと再生するピアノが異なるということが挙げられる。ある（鳴りの良い）ピアノでは出た音が、またある（鳴りの悪い）ピアノでは出ない、という問題が起こらないためにも、演奏者を含めた制作側は、ピアノッシモを含まない比較的大きめのダイナミックレンジでロールを仕上げる必要があった。

上記の諸理由により、録音にあたり演奏者は、通常よりも簡潔で明瞭なデユナーミクで、強い打鍵をもってはっきりと弾くことが要求された。ガーシュインは、過度にテンポの揺れを多用して望まないエラーが発生するリスクを選択するより、初めから最低限のアゴーギクやルバート、定速のテンポを心がけて技術者の誤解を招く恐れを極力排除するほうが良いと判断したのではないだろうか。実際にロール再生で聴くガーシュインの演奏は(特に左手に於いて)ストレートで鋭角的なタッチが多用されており、軽快なテンポ設定のものがほとんどであり、《前奏曲第2番》や《ラプソディ・イン・ブルー》(以後本文中では《ラプソディ》と略称する。)の冒頭部など、緩やかなテンポが指定されているものでさえ、一様に速めである。

大衆音楽ピアニストとして音楽家のキャリアを歩み始めたガーシュインにとって、15歳から11年間(1915～26年)において、最も水準の高い演奏を要求されていたのはピアノロール録音時であると筆者は推考する。《ラプソディ》がヒットした1924年頃からステージピアニストとしての仕事も増えていくが、それまでに培われた演奏知識や経

験の大部分は、15歳から行ってきたロール録音によって得たのではないだろうか。先述の技術的制約によりやむを得ず奏法が限定されたというよりも、ピアノロール録音に特化することによって、通常のピアノ演奏においても（加えて自身の作曲スタイルにおいても）大きな影響を与えたのだという仮説を提示したい。

2.2 《ラプソディ・イン・ブルー》 ロール録音(1925年)と、 ピアノ独奏版(1927年出版)の比較による演奏スタイルの考察

当時出回っていたピアノロール録音は独奏のものが殆どであるが、その中にはピアノロールの特性を利用した多重録音が施されているものがある。ガーシュインの《ラプソディ》のロールでは、一部において四手連弾的な重ね録りがされている。一台のピアノで録音されているものの、手が重なるという連弾演奏上での制約が存在しないため、一台4手というより、二台ピアノ的な効果が認められる。

《ラプソディ》には、様々な編成で合計7つの版があり、そのうちガーシュインが直接作曲、及び編曲に関わった版を順番に挙げると、

- 1：二台ピアノ版（1924年）
- 2：オリジナル・ジャズバンド版(グローフェ編)（1924年）
- 3：オーケストラ版(グローフェ編)（1926年）
- 4：ピアノ独奏版（1927年）

となる。作曲当初からジャズバンド版を想定していたものの、短期間であったクラシック教育のため管弦楽を伴う作曲技術が無かったガーシュインは、二台ピアノ版を先ず作曲し、その第2パートをファーディ・グローフェ（Ferde Grofé, 1892-1972）に編曲を依頼した。

ピアノロール録音が行われたのは1925年であり、その録音は当初の二台ピアノ版を忠実に再現したものであった。当節では、その後成立した独奏版にて大きく修正・補

筆が加えられ、かつ高度な演奏技術を要求される部分を取り挙げ、ガーシュインのピアノ演奏スタイルを分析・考察していきたい。

(譜例6 《ラプソディ》二台ピアノ版及びロール録音より¹⁵⁾)

ピアノ独奏版へ編曲するにあたり、上記の練習番号34の箇所を独奏で弾くことは困難と判断し、ガーシュインは下記のように修正を加えた。

(譜例7) ガーシュイン編《ラプソディ》独奏版より¹⁶⁾

当初の右手16分音符の音形を2オクターブに跨る反復運動に分散し演奏可能な音形に変更されたが、それでも尚容易に演奏できる音形とは言いがたい。ガーシュイン研究者であり作曲・編曲家及びピアニストでもある江口玲氏とAlicia Zizzo女史は《ラプソディ》独奏版をそれぞれ再編曲しており、両者とも当該箇所ではガーシュイン本人の編曲を避け、独自の音形をそれぞれ導入している。参考として各譜例を挙げておきたい。(譜例8, 9)

¹⁵⁾ Gershwin, George. *Rhapsody in Blue two piano-four hands*. Warner Bros U.S. Inc. ,1924.

¹⁶⁾ ガーシュイン、ジョージ『ラプソディ・イン・ブルー』廻由美子編、東京：全音、2008年、32頁

(譜例 8) 江口氏編《ラプソディ》独奏版より¹⁷

Allegro agitato e misterioso

425
mp
Sos.

江口氏の編曲ではオリジナルの二台ピアノ版及びオーケストラ版に準拠し、それらに忠実な音域で演奏することを優先している。

(譜例 9) Zizzo女史編《ラプソディ》独奏版より¹⁸

479
8va
L.H.
L.H.
L.H.
L.H.

Zizzo女史は出版される前段階の初期の二台ピアノ版自筆譜に拠っており、オリジナルの独奏版と比較してやや簡潔に書かれており、より演奏のし易い音形になっている。

¹⁷ ガーシュイン、ジョージ『G. ガーシュイン ピアノ作品集』江口玲編、東京：全音楽譜出版社、2003年、37頁

¹⁸ Gershwin, George. *Rhapsody in Blue*. Edited by Alicia Zizzo. Warner Bros U.S. Inc. ,1996

次に上記4小節間直後、練習番号35の部分を確認したい。

(譜例10) 《ラプソディ》二台ピアノ版及びロール録音より

これをガーシュインは下記のように修正・補筆をした。

(譜例11) ガーシュイン編《ラプソディ》独奏版より

練習番号34の箇所より音の厚みと右手の跳躍が1オクターブ分増し、それにより二台版やジャズバンド版などオリジナルで想定されている速度で全ての音を正確に演奏することはほぼ困難である。

江口氏はこの箇所において、先例同様に右手の跳躍を抑える代わりに、メロディー部とオブリガート部の明確な分離を優先している。

(譜例12) 江口氏編《ラプソディ》独奏版より

Zizzo女史は、ガーシュイン編の右手部分を完全に削除し、演奏しやすさを優先した簡単な音型を採っている。

(譜例13) Zizzo女史編《ラプソディ》独奏版より

ガーシュイン編による独奏版（譜例11）を忠実に弾こうと試みる者は、当該箇所の速度を落とすか、ポジション移動のために16分音符の正確な刻みを崩したり、あるいは音を省いて演奏する手段を採らざるを得なくなる。当節で挙げたものは二箇所8小節だが、このセクション全体では同様の音形が24小節続き、そのことが一層演奏の難度を上げている。（従って分析結果は全く同じであるため、全箇所の掲載は省略する。）

前述の通り、ガーシュインはロール録音において過度なテンポの引き伸ばしを用いておらず、そのことは演奏スタイルだけでなく自作品そのものにも少なからず影響を

与えていたであろう。特にこうしたアップテンポ箇所において拍を無為に引き伸ばしてしまう解釈は、ガーシュインの演奏スタイルには則きないと筆者は考える。そのうえ独自の編曲を施した両氏も、ガーシュインの書いた音を全て忠実に弾くことより、テンポの維持を優先してそれぞれが省略、修正を加えている。オリジナルの二台版、ジャズバンド版などガーシュイン本人が演奏した録音においても、一連の箇所は歪むことのない正確な拍・速度で演奏され、なによりガーシュイン自身がAllegro Agitatoの指示を記入したところからも、演奏難度の都合で速度を遅くしたり、拍を歪にってしまうことは適さないであろう。

では何故ガーシュインはこのように演奏が非常に困難な音を書いたのだろうか？

自らも演奏困難だったであろう音型を書いたもう一つの理由として、この独奏編曲もガーシュインの「音楽量産」の一つに過ぎず、オリジナルほどの重要性を感じていなかったという仮説が挙げられる。事実として、ガーシュイン自演による《ラプソディ》は、幾つもの録音が多様な編成で残されているが、完全な2手によるピアノソロ録音は存在していない。

もう一つ推察できることは、ガーシュインのピアノロール的思考が挙げられる。15歳から11年間に渡りピアノロール録音をしてきたガーシュインにとって、容易に多重録音ができるという特性は熟知・精通していたものであったと考えられる。《ラプソディ》の構想が練られた最初期に書かれたものは二台ピアノであり、その書法は明らかにロールによる多重録音を意識している。

ピアニストとしてのガーシュインの演奏技術も、その即興性の秀逸さは評価されど、ホロヴィッツやラフマニノフ等に代表される同時代の第一線のピアニストには及ばなかった。上記一連のセクションを自演した《ラプソディ》の録音は残されていないが、果たしてガーシュイン自身が弾けたのか、という疑問を筆者は感じずにはいられない。この部分において、(例えばフランツ・リスト等に象徴されるような)人間の手の運動性と可動域の限界に挑んだ書法とは異なり、ピアノロールで録音・演奏されることに留意しながら書かれた音型なのではと筆者は推察する。

商品として販売されたピアノロールは、それが演奏者のパフォーマンスの誠実な複製であることはまずなく、先述の多重録音の他にミスタッチや音抜けの修正・追加な

ど、ロール製作者と演奏者による編集が行われることは常であった。ガーシュインは楽譜店のソングプラグガー（1.4.3参照）、ミュージカルの劇場伴奏者、そして大衆音楽のロール録音者としてピアニストの経歴を歩んでおり、一般的なコンサートピアニストのように、生身の演奏において最高のパフォーマンスを要求されるという機会は極端に少なかったと考えられる。それらの「録音後の編集作業」をも含めて自らの演奏であるとする意識を強く持っていた、と仮定したならば、生身の演奏による身体知よりも、ピアノロールを基盤とした機械的な思考が優先されていたのではないかと筆者は主張したい。自身の編曲した独奏版の自演録音が残っていない事も、ガーシュインが弾けなかったためというより、2手の完全独奏で弾くことにさほど意欲を持っていなかった可能性が挙げられる。

《ラプソディ》を含むガーシュインのピアノ作品に多く認められる特徴として2点が挙げられる。

左右の手（メロディー部と伴奏部）に関わらず厚い和音が好んで使用されていることや、特にメロディー部でのオクターブユニゾンの使用が多いこと等、同時発音数の多さに関しては、ロールによる多重録音に感化されたものであると考察することができる。（参考譜例14、15、16）

（譜例14）ガーシュイン編《ラプソディ》独奏版より

（筆者注：通常の大譜表通り、上段がト音記号、下段がヘ音記号で書かれている。調号はハ長調。）

(譜例15) 《ソング・ブック》より《The Man I Love You》冒頭¹⁹

Slow and in singing style

(譜例16: 《ソング・ブック》より《Sweet and Low Down》冒頭)²⁰

Slow (in a jazzy manner)

もう一点は、他の作曲家の作品に見られるような複雑なポリフォニーが少ないことが挙げられる。ガーシュインはクラシック教育を受けた期間が短く、対位法をはじめとする作曲技法を十分に身に付けていなかったことがこれまでに指摘されている。ここに筆者は更に、微細な音量コントロールの出来ないピアノロールの特性により、ガーシュインの作風が自然とシンプルなポリフォニー処理へと誘導されていったのだという主張を挙げたい。

¹⁹ ガーシュイン、ジョージ『ソングブック』 廻由美子編、東京：全音、2008年、17頁

²⁰ 同上。34頁

2.3 レコード資料

当節では、ピアノロール以外の録音媒体を中心的な資料とし、そこに簡潔な楽譜資料のエディション比較を加え、分析・考察をしていきたい。

2.3.1 《前奏曲第2番》におけるテンポ設定の考察

ピアノ作品《前奏曲集》は1926年にガーシュインによって演奏された時には6曲からなる曲集として発表されたが、楽譜としては3曲しか出版されなかった（© 1927 WB Music Corp. in the U.S.A. (Renewed)）。後年Alicia Zizzo女史によって、想定されていた通りの6曲の完全な作品として編集、出版された（Alfred Publishing社発行”The Complete Gershwin Keyboard Works”edited by Alicia Zizzo (November 1, 2008)）。当節ではその中の《前奏曲第2番”ブルー・ララバイ”》を取り上げて、考察を進めていきたい。

Zizzo女史は2008年に自筆譜からの忠実な編纂を行ったが、冒頭の指示において1927年に出版されたものと異なる点が3つ存在する。（次頁譜例参照）

(譜例17) 《前奏曲第2番》冒頭部。Alicia Zizzo女史が自筆譜から書き起こした。²¹

The image shows a musical score for the beginning of the second prelude. It is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'Andante con moto'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass staff begins with a 'ped.' (pedal) marking and a 'simile' instruction. The first two measures are marked 'In strict tempo' and 'p legato'. The final measure is marked 'p' and features a triplet of eighth notes. The treble staff has rests in the first three measures and a triplet of eighth notes in the fourth measure.

まず、「Andante con moto」の指示だが、1927年出版のものには更に指示が付け加えられ「Andante con moto e poco rubato」となっている。もう一つは、メトロノーム記号が自筆譜から編纂したものには無く、1927年に出版された楽譜では（♩=88）の指示が存在する。

(譜例18) 《前奏曲第2番》冒頭部。1927年出版。²²

The image shows a musical score for the beginning of the second prelude, published in 1927. It is in 4/4 time with a key signature of three sharps. The tempo is marked 'Andante con moto e poco rubato' with a metronome marking of ♩ = 88. The score consists of two staves. The bass staff has a 'p legato' marking and includes fingering numbers (1, 2, 3, 5, 2, 3, 5, 1, 3, 5) and a 'simile' instruction. The final measure is marked 'p' and features a triplet of eighth notes with fingering numbers 2 and 4. The treble staff has rests in the first three measures and a triplet of eighth notes in the fourth measure.

これは1927年にガーシュインが出版の段階で改訂を加えたものであると考えるのが妥当であり、自筆譜には存在しなかった指示であるものの、1927年の楽譜のほうがよりガーシュインの意思が反映されていると推察できる。3つ目の相違点「In strict tempo（厳格なテンポで）」が1927年出版の段階では削除されているが、「poco rubato」が加えられたことによって指示が煩雑になってしまうと判断しての消去であると考えられる。（筆者注：「厳格なテンポ」と「ルバート」同士は決して相反する意味を持つ楽想記号ではなく、両方の指示を矛盾することなく演奏することは可能である。）

²¹ ガーシュイン、ジョージ 『ガーシュイン ピアノ 作品全集』 Alicia Zizzo編、東京：ヤマハミュージック、2009年、32頁

²² Gershwin, George. Prelude II (Blue Lullaby). Warner Bros U.S. Inc., 1927

ガーシュインはSPレコードの録音にて《前奏曲第2番》の録音を1928年、1933年に2種類残しているが、どちらも指定のテンポより速めに演奏しており、それぞれ（♩=90～100）、（♩=110～120）で演奏している。SPレコードの回転数の違いを配慮したとしても速い演奏速度であり、自筆譜に存在した「Instrict tempo（厳格なテンポで）」を順守しつつ、後に付け加えられた「**poco rubato**（少しのルバート）」も同時に表現することが達成されている。

ピアノロール録音を通してその演奏スタイルを確立したガーシュインは、遅過ぎるテンポ設定や、それによって発生する必要以上のルバートを好まなかったことは前述（2.1参照）したが、SPレコード音源においてもその傾向が認められる。

結論 ——ガーシュイン自身による著述を踏まえて——

ガーシュインが自作歌曲をピアノ独奏のために編曲した《ソング・ブック（1932）》の序文において、アメリカのポピュラー音楽とその演奏に関しての本人の著述がある。その中で、特にピアノ演奏に関してガーシュインが述べている部分を抜粋し、筆者の訳したものを挙げて考察を進めたい。

こうした曲の演奏においてふさわしいスタイルを、一つの重要なヒントとして挙げておく。最も効果的にアメリカのポピュラー音楽を演奏するためには、サステインペダル(訳者注：ダンパーペダルと同義。)を自然と多用してしまう従来の方法に対して警戒する必要がある。我々は偉大なロマン派作曲家のレガート奏法を多く学習してきたが、それとは反対にアメリカのポピュラー音楽はスタッカート奏法を要求する。ほとんどステンシル（型紙）を打ち込むようなスタイルであると言ってもよい。アメリカのポピュラー音楽が持つリズムは、その多寡を問わず鋭さを持っている。噛みつくようなリズムを打ったり、時には騒々しく聴こえるほどに音を刻んだりしなければならない。音楽が鋭く演奏されるほど、効果的な音響が得られる。

ここで注目したいのは、ガーシュインが「ステンシルを打ち込むようなスタイル」という表現を用いていることである。ステンシルとはピアノロール製作における、演奏者の入力した音情報が直接記された原盤のことである。このガーシュインの著述した文章では「ピアノロール」又は「ロール」という単語は用いられていないが、自らが行ってきたピアノロール録音を大いに意識して表現された言葉であることは明らかである。12歳という遅い年齢から3年ほどしか正規のピアノ教育を受けておらず、独学でピアノを弾いてきたガーシュインにとって、その演奏スタイルの確立にあたり11年間(15～26歳)のピアノロール録音は大きな影響を与えたのだと筆者は主張したい。

演奏に関わる文章は続き、

クラシックの訓練を積んできたピアニスト達の多くが、ラグタイムやジャズの演奏で哀れにも失敗してしまう理由は、W.C.ハンディ（1873-1958）のブルースを演奏する際にショパンのペダリングを用いてしまうことにある。ロマンチックな打鍵はセンチメンタルなバラードにおいてふさわしいとしても、厳格なリズムの曲においてこれはお門違いなのである。

ここからも、ガーシュインが自らを一般的なクラシックのピアニストとは異なる出自であり、それを自覚しているが故の発言であることが汲み取れる。

以上がピアノ演奏に関わる著述だが、この文章にガーシュインのピアノ演奏スタイルの真髓がありのままに表されていると筆者は考える。本研究ではガーシュインのピアニストとしての一面を挙げ、その成長過程にポピュラー音楽と、それを取り巻く業界が大きく影響していることを提示した。特にピアノロールという着眼点をもってガーシュインの演奏・作曲スタイルを模索、提案できたことは、今後の研究に寄与する価値のあるものであると考えている。ピアノロールは蓄音機による録音と大きく異なり、紙媒体に穴を開けるという方式で情報が記録されているため、音声を聞くのみでは認識し辛い情報（例えばペダリングなど）が明確に示されている。時間ごと均等に量子化され配置された穴を、聴覚のみならず視覚情報資料として扱えば、ガーシュインはもとより、ドビュッシー、ラヴェル、ブゾーニ、コルトー、ラフマニノフ、ホロヴィッツ、パデレフスキー、ホフマン、フリードマン、ダルベール等、歴史的なピアニスト達の演奏を新たな手法で分析・研究できる可能性を内包している。

本論文では作曲家ガーシュインのごく一部を論述し、仮説を立てたに過ぎない。今後の研究によって彼の音楽性を更に丹念に体系化する必要があると筆者は考えている。

参考文献

文献資料

Marvin Paymer, *Sentimental Journey -Intimate Portraits of America's Great Popular Songs 1920-1945-* (NewYork: Two Bytes Publishing, 1999)

Kenneth Jackson, *The Encyclopedia of New York City*, 2nd ed., s. v. "Jazz", (NewYork: NewYork City), 2010

Robert Wyatt, *The George Gershwin Reader* (Oxford: Oxford University Press, 2008)

Hanspeter Krellman, *George Gershwin* (Humburg: Reinbek, 1988)

Joan Peyser, *The Memory of All That—The Life of George Gershwin—* (Wisconsin: Hal Leonard, 1993)

ヨヒアム・E・バーレント『フォト・ストーリー・オブ・ジャズ』 油井正一訳、東京：講談社、1982年

今泉清暉『楽器の事典 ピアノ』 東京：東京音楽社、1983年

財団法人堀江オルゴール博物館通信第28号、2011年9月24日

松田明「自動演奏ピアノについて—その文化史的背景の考察—」、大阪芸術大学紀要『藝術24』

楽譜資料

ガーシュイン、ジョージ 『G. ガーシュイン ピアノ作品集』 江口玲編、東京：全音楽譜出版社、2003年

ガーシュイン、ジョージ 『ラブソディ・イン・ブルー』 廻由美子編、東京：全音楽譜出版社、2008年

ガーシュイン、ジョージ 『ソングブック』 廻由美子編、東京：全音楽譜出版社、2008年

ジョプリン、スコット 『スコット・ジョプリン ピアノラグタイム集』 後藤丹編、東京：全音楽譜出版社、1996年

ガーシュイン、ジョージ 『ガーシュイン ピアノ作品全集』 Alicia Zizzo編、東京：ヤマハミュージック、2009年

Gershwin, George. *Mischa, Yascha, Toscha, Sascha*. Warner Bros U.S. Inc. ,1932.

Gershwin, George. *Songbook*. New York City: Random House, 1932

Gershwin, George. *Riarto Ripples Rag*. New York: Jerome H. Remick & Co., 1917.

Gershwin, George. *Rhapsody in Blue two piano-four hands*. Warner Bros U.S. Inc. ,1924.

Gershwin, George. *Rhapsody in Blue*. Edited by Alicia Zizzo. Warner Bros U.S. Inc. ,1996

Gershwin, George. *Prelude II (Blue Lullaby)*. Warner Bros U.S. Inc. ,1927

ウェブ資料

FEDERAL RESERVE BANK of MINNEAPOLIS (連邦準備銀行) : <https://www.minneapolisfed.org/community/teaching-aids/cpi-calculator-information/consumer-price-index-1800> . 2015年12月5日閲覧。