

演奏と理論の調和について

— J. UhdeによるBeethoven：ピアノソナタop.110の分析手法を例に —

前 田 則 子

奈良教育大学音楽教育講座

(平成18年5月8日受理)

Harmonization of Playing and Theory

— analytical method for Beethoven's piano sonata op.110 by J. Uhde —

MAEDA Noriko

(Department of School Education, Nara University of Education, Nara 630-8528, Japan)

(Received May 8, 2006)

Abstract

Recent studies on the playing piano have considerably clarified the movement upon playing, the mechanisms of physical activities. Such analyses in detail are concerned with structure of bone and muscle, movement of joints from the shoulder to the tip of a finger, maintaining the balance, direction of a touch, speed and so on. They also actually help players and students who practice the piano repeatedly by their own senses. Anatomical indications are firmly generalized as bases in the world.

Another main study on the playing piano is that on a piece of music. The works by the past composers are transferred to the present players through scores. To read music in the score is deep and infinite. Thus, we usually analyze a composition at first to find a clue. Such analyses have been carried out mainly by musicologists, theorists and composers, and are also fairly helpful to the players. However, actual playing is hardly in harmony with theoretical understanding, which seems to be ascribed to the fact that analyses of composition have been established as a field of theory. Furthermore, the contents of the analyses are likely to be limited to those of techniques to compose such as form, motif, harmony and tonality.

In this study, a piano sonata op.110, which was composed by Beethoven and analyzed by Uhde, was adopted as a good example of the analysis of composition well matched with the playing, and discussed from the viewpoints of the transition of processes, unification of the motifs, analysis of the form of sonata, meaning to determine the relation of tonality, the comparison of mode and form, and the contents of the words which direct music playing.

The author analyzed a process-transition in fugue of the op.110 based on the above analytical methods.

Key Words : piano playing, analysis of composition,
Beethoven's piano sonata op.110, Jürgen
UHDE

キーワード : ピアノ演奏法, 楽曲分析, ベートーヴェンのピアノソナタ op.110, ユルゲン・ウーデ

1. はじめに

近年、ピアノ奏法についての研究が進み、特に身体的な運動メカニズムについては、かなり明確化されている。それは、骨や筋肉の構造、肩から指先までの各関節による多様な動き、重力のかかり方、そしてタッチの方向、スピードなどについての詳細な分析であり、これまで自身の感覚を頼りに練習を重ねてきたピアノ演奏者、学習者にとって大きな助けとなっている。奏法は個人的なものであるが、解剖学的見地からの指摘は、全ての演奏者に共通するものであるため、判断のゆるぎない根拠として世界各地で一般化されつつある。

ピアノ演奏研究のもう一つの大きな柱は作品研究である。過去の作曲家によって作られた作品は、楽譜を通して現在の演奏者に伝えられる。楽譜から音楽の内容を読み取ることは奥深く尽きない程あるが、まず手掛かりを得るために楽曲分析を行う。一般的な西洋音楽の分析は、全体を区分して形式を特定し、音楽の構成要素を取り出して組織・生成・相互関係を明らかにする、という方法が定式化されており、主に理論家や作曲家によって追求されてきた。演奏家たちはそれをかなり参考にするのであるが、理論的な理解は実際の演奏になかなか調和しにくい。では、演奏と理論が調和するような分析とはどのような内容を含むのだろうか。

筆者は2005年10月1日のピアノリサイタルにおいて、ベートーヴェン作曲「ピアノソナタop.110」を演奏するにあたり、ユルゲン ウーデ Jürgen Uhde 著 “Beethovens Klaviermusik” (ベートーヴェンのピアノ作品) 第3巻よりop.110の部分について、翻訳を行った⁽¹⁾。

ウーデ (1913.9.24~1991.9.1) はドイツのハンブルク生まれのピアニスト、音楽学者、音楽教育家である。ピアノをL.Kreutzer⁽²⁾とW.Horowski⁽³⁾に、作曲をH.Thiessenに学び⁽⁴⁾、ヨーロッパ各地で演奏会、講演会を行っている。1947年よりシュトゥットガルト国立音楽大学で教授を務めた。“ベートーヴェンのピアノ作品1~3巻”の他に、多くの雑誌論文が発表されている。最後の著書“Denken und Spielen”⁽⁵⁾では、「いかに理論と実践は相互に受け入れあい、互いを明らかにすることができるか」という命題をR. Wieland⁽⁶⁾との長年の共同研究によって解明した。ウーデの分析は、音楽を創造する全てにわたるもので、音楽の時間形成や表現についても、理論に精通して述べられている。それは、他の音楽学者や理論家たちによる分析とは異なり、演奏者たちにとって、大いに役立つものと考えられる。

本論文では、ウーデのop.110についての解釈を、実際の演奏に際して役立つ、という演奏者の観点からまとめつつ、演奏と理論の調和について考察する。

2. Op.110におけるプロセス形成

ウーデのop.110の分析は「プロセス形成」に焦点をあてている。ウーデのいう「プロセス形成」とは、楽譜から実際の音響として再現される音楽的事象を指しており、ウーデは、経過する音楽的事象に対応して作品の位置関係や劇性を導く、という分析を行っている。それは、他の研究者たち、H.Schenker⁽⁷⁾、A.Knab⁽⁸⁾、K.M.Komma⁽⁹⁾による、作品の構築的な関連性を示した分析とは違って、内容的にも時間的にも実際の演奏に則していることから、演奏者に具体的な理解を促すであろう。例えば、ウーデは以下のようにop.110全体のプロセスを示している。

「第1楽章は全体を通して内面的な均衡の高い段階を示している。この均衡の中で第2楽章がドラマティックに入る。つかえつかえ話のようなレチタティーヴォとアリオソ・ドレンテが喪失の嘆きを表す。フーガの第1部は精神を極度に集中して元の状態を取り戻そうとする。それがほとんどうまくいき、もはやクライマックスを飾る終結を迎えようとした時、新しい表現は不確実さの中へだけでなく、衰弱したあきらめへと私たちを陥れる(第2アリオソ・ドレンテ)。言葉では言い表せない程の極度の緊張の中でまず、細心な移行部から始まり、対位的な狭路、複雑なリズムとテンポの変化を経て、フーガ第2部の終わりでついにゴールへ達する。それは、ただ単に元の状態を取り戻したというだけでなく、息をもつかせぬ歓呼をあげるような急激な高揚をもたらしている。」(pp.514~5)⁽¹⁰⁾

ウーデのこのような記述は、op.110全体を大まかな輪郭の中で把握することを容易にする。曲の構成を理論的に、形式名や調性、記号や用語を用いて説明したものに比べると、作品の流れが楽譜からの音響像を伴って明らかになり、演奏者に変実感しやすいものとなっている。この中で第3楽章の記述が長いことは、プロセスの複雑さと内容の深さを示すもので、明らかに演奏との並行性が見られる。演奏者は細部にわたる練習においても、作品の全体像を常に念頭におかねばならない。このように、プロセスを述べる分析は、演奏に調和しやすく、また、作品に対する客観性を保つという点においても、非常に有効である。

3. 旋律動向と主題の統一性について

A.Knabは、「2つの旋律の基本方向」について、「一方は上向し、もう一方は下降する」と述べ、「上向する旋

律方向というのは、第1楽章の主要主題とフーガの主題で現われ、下降する旋律方向というのは、第2楽章と第3楽章のアリオソで現われる。この2つの動向の交替が、この作品の本質的に音楽的な表現内容を形成している。」と考察している⁽¹¹⁾。旋律動向について、ウーデは全体にわたって詳細に分析を行っているが、以下に主題に関する部分を要約し、譜例と共に示す⁽¹²⁾。その上で、op.110の主題の統一性を明らかにする。

第1楽章主要主題は輪郭線で捉えると、上向が支配する(C-Des-Es)。最高音Fより下降する曲線で開始音に戻る。

[譜例1] 第1楽章 冒頭～第5小節

第1楽章第2主題は下降する(C-B-As)。それは主要主題の上向する輪郭線(譜例1)の反行形の動き、あるいは第3～第5小節の下降線を単純化したものとして捉えられる。そのため、伝統的なソナタ形式の第1主題と第2主題が反対する性格は、ここでは見られない。

[譜例2] 第1楽章 第20～21小節

第2楽章主要主題は下降する。それは第1楽章第2主題から発展したものである(C-B-As-G-F-E)。

[譜例3] 第2楽章 冒頭～第4小節

第3楽章アリオソ・ドレンテの旋律は下降する。1回目はas-moll (Es-Des-Ces-B-As-G)、2回目はg-moll (D-C-B-A-G-Fis)で、第2楽章主要主題の調性とリズムを変化させたものである。

[譜例4] 第3楽章 第9～10小節

第116～117小節

第3楽章フーガのテーマは第1楽章主要主題のダイジェストであり、言語的なものを取り去っている。3度の下降跳躍が順次上向し、最高音Fからのストレートな下降は、第1楽章主要主題の最後と同じで、他の主題とも関連づけられる。

[譜例5] 第3楽章 第27～31小節

以上の分析を通して「全ての主題は第1楽章主要主題を基にしている」ということが明らかになり、A.Knabが述べているように、主題の統一を見ることができた。ウーデの分析に対しては更に、主題の旋律動向の関連性について、新たに2点付け加えることが可能であろう。1点目は、「第1楽章において主要主題は上向し第2主題は下降する」という組み合わせと、「フーガにおいて第1フーガは上向し第2フーガは反行形で下降する」という組み合わせが同一であることだ。これは、ソナタ全体の構成を見るうえで、偶然ではないと推察される。

2点目は、第3楽章開始部分の、大変自由に歌われるレチタティーヴォとアダージョの3小節間に、第2楽章主要主題(譜例3)の変形が調性を変えて、以下の譜例

に示すように4回発見できることである(譜例6)。これらによってアリオソ・ドレンテの下降する主題(譜例4上)へと導かれていく。つまり第2楽章と第3楽章は、相対立するような性格でありながら、「主題は下降する」という一貫性を持って続けられるのである。

[譜例6] 第3楽章 第4~6小節 抜粋



op.110の主題の旋律動向について、以下のようにまとめられる。

[図1]

第1楽章 上向+下降	第2楽章 下降	第3楽章 下降	フーガ 上向+下降
---------------	------------	------------	--------------

また、第1楽章と第2楽章の主要主題冒頭の下声部には、主題の反行形が用いられている(譜例1, 3のバス)。曲全体を通して反行形はかなり多く見られ、反行形によって始められる第2フーガは、その集大成と見ることができる。以上のように、旋律動向と主題の統一性、関連性を明らかにすることより、このソナタの本質について理解を深め、音楽的な表現内容についての位置づけを導くであろう。

4. ソナタ形式の分析

ソナタを分析する時、一般にその内容は、(1)ソナタ形式を成立させる提示部・展開部・再現部の構造、(2)主題を形成する旋律や和声構造、(3)各部分の調性分析とその関係や推移、などについて調べることである。それらの確認が済むと、分析完了として片づけられることが多い。しかしそのような分析は、演奏に反映するには至らない。

この問題についてウーデは、第1楽章のソナタ形式を形成する3部分の連結部について、それぞれ以下のように述べることで、新しい手法による分析を行い、解決を見出ししている。

「この第1楽章では、いかに頻繁に形式的な討論があることか。例えば、第2主題はどこまでなのか?この提示部の終結部分はどこから始まるのか?

解説者の多くは、第34小節で提示部の終結部分が始まることについて、疑わしいと思っている。(中略)この終結部分は確かに第35小節の最後で始まるが、それはまだ副主題のエコーが完全に消える前である。そのエコーは第36小節の第1拍目(第2声部のG)で鳴り止む。そして第38、39小節で、静寂とその継続が起こる。この2小節間は、音楽の切れ目でもありブリッジでもある。」(pp.526~7)

[譜例7] 第1楽章 第36~39小節



「再現部の始まりとこの展開部の合流点は、ソナタ形式の輝かしい瞬間であるといえるだろう。例えば、第56小節のインザッツにおける比類の無い効果は、展開部に描かれるデイミヌエンドの終わりが、まさに展開部の目的地であるという点にある。したがって、ここでは精神的にはクレッシェンドを伴った音楽的なデイミヌエンドと再現部の期待が一堂に置かれる。再現部の始まりは、展開部と再現部が同時に目的を達成するために、限りなく感情にあふれた達成を与える。下降する旋律線と転調を伴ったデクレッシェンドは、第56小節のAs-Durの和音のポジションに至る。ここで、これまで全ての2小節間にあった、クレッシェンドとデクレッシェンドのダイナミクスは停止する。それに対して待ちに待っていたクレッシェンドが、新しい響き、音響像IとIIの結合によって、目標に到達する。」(pp.528~9)

[譜例8] 第1楽章 第55~57小節



ウーデのこのような記述は、音楽の実際の経過を、文章によつて的確に示したものと見える。判断のつきにくい箇所、例えば、提示部の終わりは正確に何小節目であるか、などという線引きのような机上の分析は演奏に何の意味ももたらさない。ウーデは、ソナタ形式の3部分を経過的に捉えることに成功しており、それは演奏者

が実際に演奏していく音響経過の中で、構成感を認識する助けとなる。

5. 調性関係を明らかにする意義

それぞれの部分の調性を判定し、主調との関連や推移を明らかにすることは必須である。それらは演奏の表情やダイナミックなどに反映される。楽譜に書かれたダイナミック記号は、細かい差や表情までは表しきれない。同じ記号が書かれていても、同じ音量、同じ音色であることはない。また出版する際に、印刷の都合上、位置がわずかにずれることもある。最終的にどのような答を出すかは、演奏者の判断に任されている。

5. 1. 調性分析による性格づけ

ウーデは入念な調性分析から、以下のように第1楽章展開部の性格を特徴づけている。

「最初の2小節間のパターンは8回現われる。つまり、第40～45小節のf-mollの箇所、第46～47小節の転調部分、第48～49小節のDes-Dur、第50～51小節の転調部分、第52～53小節のb-moll、第54～55小節の転調部分、そして最後に第56～57小節の再現部の始まりに現われ、まさにこの2小節間のパターンは9回現れることになる！したがってこの展開部では、転調しない部分と転調する部分の穏やかな変化がもたらされる。この穏やかな脈打つような変化は、全体の部分の安定して流れるリズムに調和している。」(p.527)

一般的に展開部は調性変化が著しく、クライマックスに向かって形式の緊張を駆り立てる。ここではむしろ、頻繁に行われる調性変化の規則正しさが、経過の穏やかさを生み出し、旋律の輪郭を形成する下降ラインと共に、展開部全体に大きな形式的デクレシェンドが生じている。演奏者の楽譜にはよく調性が書き込まれている。調性をよく知ることは第1段階であり、どのように変遷していくのか、フレーズやリズムと共にどのような状況を作り出しているのか、そしてどのような結果を導くのか、というように分析を深めていく必要がある。

5. 2. 大胆な転調について

続く再現部の第63小節から第77小節のDes-Durからcis-mollを経てE-Durに向かう転調の意義については、多くの解説書にも語られることはなかった。大胆な転調の魅力が、転調の意義の解明を避けさせたのかもしれない。ウーデの分析は、転調の意義を前後の関連性から解明することにより、その価値と美しさの魅力をさらに高

めたといえるであろう。

「変わった一時的な転調の中に、まさに実際に客観的な必要性和、一時的なものでない確かな主観的な恣意があると、私たちは感じる。しかし、この客観的な必要性は、場合によっては、独特な展開部の性質、つまり『下への緊張』いわば、後から『上への緊張』を求めるといった性質でもまた、根拠づけられるだろう。その結果、展開部における少なすぎる驚きが、狼狽するほど多すぎる予期せぬ一時的な転調の繰り返しによって、調整されたのである。つまり、しばしば作曲する際にはそのように、客観的な必要性から主観的な意図が生まれることは、おそらく実際にありうることであろう。」(pp.530～1)

ソナタの演奏が経過していく中で、再現部への到達点は演奏者にとって大変重要で感慨深い瞬間である。このop.110の再現部は特に、冒頭の主要主題に、展開部では使われることのなかった32分音符のアルペジオの伴奏が、最も低いAsの主音から静かに上っていく、という極上の情景である。私たちは提示部への回顧と同時に、第12,13小節が冒頭1,2小節の変形であった、と今さらながら新鮮な発見をする。しかしそれでは、展開部の決して盛り上がることのなかった下への緊張と集中を、一時的に消化してしまうことになるだろう。ウーデは「展開部の性質は再現部の転調部分で調整された」と述べている。再現部の転調の意義を展開部に照合させることは、演奏に大きく反映される。このような予期せぬ転調について、「作曲者の天才的な思いつきに由来する」というような根拠のない判断による演奏とは、全く異なった結果を導くことになる。

5. 3. 調性分析によるプロセスの把握

「第3楽章最初の3小節間は、あるパズルを出している。1小節目で、付随するレチタティーヴォの始まりが鳴り響いているように感じる時、2小節目では旋律が続くようには見えず、遠く離れた調Ces-Durの和音で、無表情に伴奏的な背景が響いているように思える。第3小節では、1,2拍目に再び、和音によって助長された叫びを思い浮かべることができるだろう。そして3,4拍目ではただ想像上の伴奏楽器のみを聴く。第3小節の最初に、旋律が散在的に再び際だって現れるために、始められていた旋律を、第2小節でいわば中断するという解釈は、タッチの選択を楽にするであろう。ウナコルダの表示で第1小節は暖かく、ppの表現であるにもかかわらず、反対に第2小節は、Ces-Durの機能を自ず

と響かせるように、完全に色褪せる。第3小節は再びいくらか様々な色彩が戯れ、この小節の最後には個性的な表現はない。したがって、みごとな方法で、この3小節間の進行は、ほんやりとした、またわざと夢心地のような漠然とした状態が保たれている。第4小節で、足跡が現実感に踏み込んでゆくことで、レチタティーヴォの歌と第3小節終わりの伴奏和音との間が明確に区別される。レチタティーヴォで音楽は、第2楽章を思い起こさせるような旋律(Des-B-As-G)が現れることによって、さらに第2楽章に近づいている。調性が急に変わり、Fes-Durへの転調は異名同音上E-Durなので、心地よい転調方法が見られる。このことは第1楽章の再現部の中ですでに見ることができたが、このスピーディーに経過する見せかけのE-Durで、第1楽章のE-Durのエピソードへのフラッシュバックが与えられているということは、間違いないだろう。」(pp.541~2)

ウーデの記述は核心をついている。1小節めのb-mollから遠く離れたCes-Durに移行する時、どのような音色を聴くのか、簡単に答を見つけることは出来ない。しかしウーデは、楽譜に記された音符からの事実を述べて、私たちにヒントを与える。「無表情に伴奏的な背景が響いているように思える」という記述は、2小節めの和音の配置と、四分音符の均等なリズムから読み取ることができる。跳躍進行から「叫び」を聴き、和音の刻みから「想像上の伴奏楽器のみを聴く」。このようなウーデの分析は、音構造とリズム、音符以外の指示や調性機能を、音色や響きがいかに結びつけるか、アプローチするものであり、表現の選択の裏付けを導いている。本来自由なレチタティーヴォの演奏は、オペラなら歌詞や物語の状況や動作によって導かれるが、ピアノ作品では音による表現手段しかなく、楽譜に書かれた音符から内容を読み取ることは非常に難しい。ウーデの捉え方を参考に、丁寧に曲全体の音構造を分析し、答を見つける術を学ぶべきである。

6. 様式、形式の比較について

楽曲分析において比較する際、比較の対象は、同時代の作品や同じジャンルの形態のものに置かれる傾向がある。ウーデのとりあげる対象物は、時代を超えたもので、特に日本人には思いつきにくいユニークな発想といえる。

6. 1. アントン・ウェーベルン⁽¹³⁾の様式

「第2楽章トリオは、その前後の緊密した『実体的な』和音書体とは完全に新しいコントラストをな

した、『精神的な』響きを形成し、それは驚くほどアントン・ウェーベルンの様式に近づいている。アントン・ウェーベルンの場合にも、まさにここでのように、わずかな材料によって高いエネルギーをもった嵐が電光石火のように現れる。そしてここでも、冒険的なものへ連想、ただ困難でしかない抑制に近い状態が存在している。」(pp.536~7)

「ウェーベルンの変奏曲VariationenOp.27を思い出させるような左手は、まず意図した和声を点的に置き、右手に移ると、それぞれの和音の根音へと向かう目的を持った動きに続く。」(p.538)

6. 2. アーノルド・シェーンベルク⁽¹⁴⁾の形式

ベートーヴェンはop.106で、ソナタの進行の伝統的な形式から遠ざかっている。op.110の第3楽章のレチタティーヴォ、アリオソ、フーガという配列について、例えばK.M.Kommaの見解では、「ベートーヴェンは、バロック時代の古い配列をいわば復活させ、新しい意義へと高めた⁽¹⁵⁾とあるが、それに対してウーデの見解は、形式の表示に全く捕らわれていない。

「バロック時代との類似性を引き合いに出す代わりに、私はここで新音楽という観点から指摘したい。ベートーヴェンはこの第3楽章の始まりに、アーノルド・シェーンベルクが例えば、彼のピアノ作品Op.19で最後に行ったような方法を用いている。調性や形式の何らかのパターンを切り替えなしで、瞬間的に記録する、この『突発的形式』で、シェーンベルクは心情を楽譜に描く時、ショックを受けた主体の感情を、常により危険をはらんだ圧迫した客観的な条件下で、突然のように描写したかった。ベートーヴェンはこのソナタですでに、この音楽的な発展段階のすぐ近くに来ていたのである。未来の音楽を予言するかのように、そのような箇所、こういった方法が先取りされているのである。」(pp.540~1)

これらのような比較による作曲技法の分析は、ベートーヴェンの作曲法が超時代的であることを20世紀につなげて教える、という斬新な発想で、現代に生きる私たちに訴えるものである。クラシック音楽は特に、過去の作品を演奏するということが当然であり、それに慣れ過ぎた私達は、作品や作曲家を過去に位置づけすぎるきらいがあるのではないだろうか。演奏者は過去の音楽を現代に生かすために、また未来の音響像を模索するためにも、新しい発想を持って分析に取り組むべきである。

7. 楽語の示す内容について

楽語に関する知識の乏しい日本人にとって、特に楽語の解釈は難しい。楽譜に書かれた文字だけを見ても、作曲者がどの部分について指示したのか、さらにそこに隠されている内容を推察するには、音楽への深い理解と経験が必要とされる。ウーデは、第1楽章冒頭部に記された指示のそれぞれについて、明確な見解を述べている。

「より多くの響きが表現されていることは、この曲の最初に添えられ加えられた、度重なる指示から明らかである。『カンタービレCantabile』は、残念ながら我々が何度も聞いているような、単に旋律を導いている上声部のみに適用するというわけではない。むしろ、全ての声部がこの歌うような流れによって捉えられなければならない。ここではきっと弦楽四重奏の表現方法が示されており、特にバスとテノールが独立して現れていることからそれが分かるが、弦楽四重奏からのピアノ編曲を奏するというのではなく、まさに同時代に吸収されたピアノの和音の音色が求められているということを、考慮に入れておくべきであろう。『モルト・エスプレッシヴォMolto espressivo』は、どの音のつながりにおいても一つ一つの音が特有な重要性をもつことを示唆している。すなわち、このソナタの『開始Anbruchs』の重要な意味づけが、説得力をもって強調されている。しかし、『愛らしさを持って con amabilità』という指示も書かれている。ベートーヴェンはここで、『穏やかなsanft』と言い換えている。ある者は、『かすかなようにwie unmerklich』と付け加えるかもしれない。というのも、ベートーヴェンの後期の様式における多くの終結部のように、開始部分もまたしばしば『自由な、開放的なoffen』であり、つまり、開始部分というのは覆い隠すような表現が多いからである。」(pp.517~8)

このようなウーデの明確な示唆は、音色に還元する際の大きな助けとなり、表現の裏付けとして確信される。また、同じ楽語が他の場所や他の作品で使われている所を見つけ、音色と照らし合わせることで、私たちはさらに楽語への理解を深めることができるだろう。

8. フーガの分析

これまでのウーデの分析を参考に、ここでは、第1フーガから終結までの部分について、演奏時に役立てることを目的とした、プロセス形成を述べる分析を行う。フーガの分析は、バッハのフーガ分析の方法に準ずるのが

一般的である。しかしソナタop.110において、それと同じ方法で分析をしても意味はない。このフーガは独立した形式を表しているのではなく、このソナタにおけるプロセスによって導かれており、ソナタを終結に導くための手段として重要な役目を担っている。ウーデは様々な面からフーガを詳細に分析しているが、その中から、演奏することを目的とした時に、特に大切な部分を抽出して要約し(pp.547~562)、音響化された実像と並行性を持ちながら再構成した。ウーデの分析をどのように役立てるか、という例示をしたことになるであろう。

フーガは最初からすでに、ソナタの真のゴールの姿を表わしている。主題はテノールで静かに始まり、アルト、ソプラノへ移行しながら頂点f[”]へと向かう。頂点からゼクエンツが、特徴的な10度の響きを連ねながら下降すると、オルガンペダルのようなオクターブのバスが、4つ目の声部として現れ、響きを明るくする。次の中間声部の主題は抑えめで、他声部と色彩豊かな響きを保ちながら、上声部の主題の入りで再び大きな上向が始まる。第67小節で初めてAs-Durから離れてゆき、c-mollへの転調が高められた意味を勝ち取る。音響空間は突然、最高音as[”]の直後に下声部が消えてpに、そして突如ffの最低音が現れる。オルガンペダルの主題は、音価が2倍に拡大される、と思いきや、主題の拡大は起こさず、頂点を通り越して昇り続ける。その際にソプラノとアルトを前へ前へと追い立て、それまでの最高音を超えて、des[”]で第1フーガの頂上に達する。(その頂点は第2フーガの終わりで超えられる。)ゼクエンツがp, fと交代することは、大きな出来事を映し出す。続くサブドミナントの楽節は、中声部が上部に移されることによって、終止の最初の告知となる。さらなる終止の告知は、第90小節の上声部と第93小節の下声部の主題のストレットにある。ゼクエンツはドミナントの保続音へと移行し、最低音は主題のEsより第107小節のCとさらに低くなる。つまり夢想的な低さから丸天井のような空間が生じる。最後のソプラノの主題は、4度跳躍の音列をas[”]まで導き、第110小節で二つのffがゴールを示す。しかし、属7の和音の突然のディミヌエンドとg-mollのどん底への転落で、第1フーガ部分のこれまでの緊張は突然、打ち砕かれる。

アリオソ・ドレンテは、1回目より半音低いg-mollで哀しみを深め、旋律のリズムが繊細にヴァリエーションされることで、さらに先へと進んでいる。前のアリオソのas-mollがAs-Durのフーガの主音を予告したように、ここでのg-mollは第2フーガのG-Durを準備する。減衰するリズムが休符に主導権を持たせ、新しいG-Durの鐘を鳴り響かせる。その余韻の中から第2フーガは主題の反行形で、早朝の澄み切った雰囲気の中に始まる。主題は少しずつ変形しながらG-Durを曖昧にしてゆく

が、道のりは困難である。主題の縮小と拡大を交差させながら多くの苦労を重ねて、やっとAs-Durにたどり着いたことは、私たちに大きな感動を与える。第184小節からの主題と伴奏は、第1楽章の再現部の構図を思い起こさせる。その第1楽章との並行性が、新たに終結への意志を強くする。音響的にも終結に向かい、保続するバス音Asの上に主題が高らかに歌い、終わりの部分はゼクエンツしながらさらに高い段階へ上り、c”へ到達する。第209小節の和音でこのソナタの最初の和音を回顧しつつ響きの中に終わる。

以上、フーガのプロセス形成について記述にまとめた。特に、主題の唱われる音響背景、ゼクエンツの音響推移、上向の頂点となる最高音、最高音の推移、音楽的内容を推移的に述べることにより、演奏との調和が導かれた。また、他の部分との関連性を振り返ることにより、曲全体におけるフーガの意義が明らかにされた。バッハの時代のフーガは現在使用されている88鍵のピアノのために書かれてはいないので、主題や調性について分析を行うことが、演奏内容に直接反映される。しかしそのような分析に留まるのはバッハの時代の作品までであろう。楽器の歴史と共に作曲技法の変遷がある。19世紀以降のフーガの分析については、主題の経過を、音響構造の面から分析されてこそ、より演奏と一体化されるであろう。

9. おわりに

ウーデの分析手法を知ることによって、演奏と理論の調和を図る方法が示された。演奏家は常に、感情や感性など感覚的な部分を大切にしている。それは単に直感として演奏に活かされるのではなく、楽譜を音楽の流れに沿って経過的に読み進め、また振り返りながら関連性を見つめることにより、客観的に証明できるのである。特に、記述することは、様々な角度から作品の内容を吟味することになり、理解を深めることに役立つ。演奏家は楽譜を読むとき、実際に鳴り響くであろう音響像を自身の体内に聴いているのだが、それと同じように、記述を読むことからまた、音響像を聴くことができる。それが、新たな発見や見解を生むことにつながる。演奏者こそが演奏に調和するような、音響創造を考慮に入れた分析を積極的に行うべきであろう。

筆者は、リサイタル一夜のプログラムに、様々な時代の作品を取り上げている。準備のために、それぞれの作品研究を同時に進行させていく中で、ベートーヴェンの時代のような、伝統的な音言語による作品においては特に、解釈が存在してこそ、また新しい解釈を見つけてこそ、そこからまた、演奏家や聴き手に影響を与えることができるであろうことを痛感した。本論文が演奏を研究

する方々にとって、作品研究方法の1つとして役立つことができれば幸いである。

謝辞

本論文を執筆するにあたり、翻訳、ウーデ先生に関する資料等でお力を貸していただきました、園田順子さん、友田恭子さん、高素子さんに心より御礼申し上げます。

注

- (1) Uhde, Jürgen: “Beethovens Klaviermusik” III (1974) Reclam pp.514-562
- (2) Kreutzer, Leonid (1884~1953) ロシア生まれのドイツ系ピアニスト、指揮者、ベルリン音楽大学教授。1937年より東京音楽学校(現:東京芸術大学)教授。
- (3) Horbowski, Wladimir (1905~1971) ドイツのピアニスト、ピアノ教育家。
- (4) Thiessen, Heinz (1887~1971) ドイツの作曲家。ベルリン音楽大学教授。交響曲2、シェークスピア演劇音楽等を作曲した。
- (5) Uhde, Jürgen: “Denken und Spielen” (1988) Bärenreiter p.9
- (6) Wieland, Renate 音楽理論家。Uhdeの亡き後“Denken und Spielen”の続編となる“Forschendes Üben”(2003) Bärenreiterを出版した。
- (7) Schenker, Heinrich (1868~1935) 音楽理論家。ドイツの音楽作品について多数の分析書を著す。「Schenkerian Analysis」と呼ばれる分析手法が知られている。
- (8) Knab, Armin (1881~1951) ドイツの作曲家、論説集“Denken und Tun”出版。op.110の研究の専門家。
- (9) Komma, Karl Michael (1913~) ドイツの作曲家、音楽理論家。Beethoven op.110の自筆楽譜を複写し、詳細な注釈を加えて出版した(1967)。
- (10) 「」内は、“Beethovens Klaviermusik” IIIからの引用であり、()にページを示す。
- (11) “Beethovens Klaviermusik” III p.514より引用。
- (12) Henle 版楽譜より引用。
- (13) Webern, Anton von (1883~1935) オーストリアの作曲家。師Schönbergと共に無調音楽から12音音楽への道を推進し、20世紀の音楽に大きな影響をもたらす。
- (14) Schönberg, Arnold (1874~1951) 作曲家。
- (15) “Beethovens Klaviermusik” III p.540より引用。

主要参考文献

- Uhde, Jürgen: “Beethovens Klaviermusik”
I (1968), II (1970), III (1974) Reclam, Stuttgart
- Uhde, Jürgen: “Denken und Spielen” (1988)
Bärenreiter, Kassel
- Schenker, Heinrich: “Die letzten fünf Sonaten
Beethovens” 4vols (1913~1921) Universal, Wien
- Knab, Armin: “Denken und Tun” (1959)
Merseburger, Berlin
- Komma, Karl Michael: “Ludwig van Beethoven:
Sonata für Pianoforte As-Dur, opus110.”
(1967) Ichthys, Stuttgart

引用楽譜

- Beethoven: “Klaviersonate op.110 As-Dur”
G. Henle Verlag