

## シュナーベルのベートーヴェン・ピアノソナタ校訂版の実用性と価値について

— Op.57を中心に —

大 類 朋 美

### はじめに

新しく学習する曲の楽譜を購入する学生から、どの版を買ったらよいかという質問をよく受ける。原典版を手に入れることの大切さは否めないが、それと同時に巨匠といわれる名演奏家による校訂版の価値を、今一度、考えてみたいと思う。ショパンにはパデレフスキー版、コルトー版、クロイツァー版、エキエル版が、J.S.バッハは、フィッシャー、バルトーク、トゥーリック、チェルニー版等が存在する。これらの楽譜は、もはや生演奏を聴くことができなくなってしまった「黄金時代」のピアニストの音楽解釈に触れる貴重な機会となろう。

ここでは、アルトゥール・シュナーベル Arthur Schnabel (1882-1951) のベートーヴェンのピアノ・ソナタ校訂版を取り上げ、私達ピアノを学ぶものにとってそこに探し出せる実用性と有益性について探してみたい。シュナーベルの校訂版は、彼の一種の「練習帳」でもあり、そこには奏法上に必要な諸問題についての記載があり、学習上の手助けになることが多く含まれている。簡単な例としては、装飾音をどの音から開始し、どのようなリズムで弾けばよいかとか<sup>1</sup>、フェルマータは、どの程度伸ばすのが適切か<sup>2</sup>などである。ベートーヴェンの音楽は、幾度もの修正を重ねて丹念に作曲された緻密な作品だが、作曲家を書き記さなかったことを、楽譜の行間から読み取れることは多い。シュナーベルが楽譜に加えた記号や注釈を読むことはまるでシュナーベルのレッスンでアドバイスを得るようなものでその行為により、楽譜の中に新しいことを見い出すことができる。

シュナーベルは、1935年にベートーヴェンのピアノ・ソナタ全曲録音を初めて実現したピアニストで、著名評論家ハロルド・シェーンベルグに「シュナーベルはベートーヴェンを発明した。」<sup>3</sup>とまで言わしめた。シュナーベルが活躍した時代の多くのピアニストはモシュコフスキーの作品やリストのラプソディー、あるいは当時流行していたルービンシュタインやレチエツキー等のロマン派の作品をレパートリーとしていた。しかし、シュナーベルはそれらのピアニスト

1 Op.57 第一楽章冒頭から11小節目までの装飾音の演奏法に関するシュナーベルの注釈を参照。

2 第一楽章冒頭から16小節目のフェルマータに関するシュナーベルの注釈はその一例。

3 Dubal, David. *The Art of the Piano* (London: I.B.Tauris & Co Ltd, 1990.), 233. (日本語訳は筆者による)

と一線を画し、演奏する曲目はベートーヴェンの他、シューベルトやモーツァルトやバッハといった「自分が演奏できるより、自分が良いと感じる音楽」に限り、「自分に終わりなき問題を呈する音楽でないと興味を持たない。」<sup>4</sup>というスタンスを貫いた。グレン・グールドは「シュナーベルの非凡なピアノ奏法は、楽器を通り過ぎて、音楽そのものに直接触れる感覚がする。」<sup>5</sup>と語っているが、「音楽を通して音楽家を見る方が、音楽家を通して音楽を見るより良い。」<sup>6</sup>というシュナーベルの思想通りの演奏が結実化された証だといえるだろう。

ベートーヴェンに関して、シュナーベルは次のように語っている。「一人の人間によってつくられた傑作のすべてが同じ質であることは稀だが、ベートーヴェンの場合、驚くことにすべての作品が同じように偉大だ。---その理由の一つとして、新しい曲を書く毎に、新しい形式上の問題に直面した(というより、彼の創作上の気質として直面してしまった)からだ。モーツァルトやバッハはこの点においては、どちらかという、変化に乏しく、よく調べない限り同じパターンや同じ方法で書かれていることが多い。それに対してベートーヴェンの四重奏曲、交響曲、ソナタは、どれを取り上げても、それぞれが違う形式で書かれている。」<sup>7</sup> ベートーヴェン自身が常に新しい領域に挑戦し続けたように、シュナーベルも生涯を通じて、ピアノとの関係を常に深めていった。そして、教育者としても、貴重な経験を生涯レッスン、レクチャーや著書を通じて伝え続けた。自身が質のよい作品しか演奏しなかったように、若い世代にも曲の選択について次のようなアドバイスしている。「作品が偉大であればある程、その中に見出すものが多く、あなた方の成長と共に、作品に対する考えも育っていく。逆に表面的で、中身が少ない音楽は、始めはどんなに気に入っていたとしても、空っぽで(あなた方を)飽きさせる。」<sup>8</sup>

シュナーベルがベートーヴェンのピアノソナタの校訂版に着手したのは1912年、30歳の時だった。著書「自叙伝－人生と音楽」に、「まだ経験が浅い頃に書かれたものだが、それでも使えるものが多く含まれる。ベートーヴェンの自筆譜や筆写譜、初版、第2版等多くの楽譜を推敲した。」<sup>9</sup>とあり、シュナーベルはベートーヴェンを中心に見据えて、作曲家が書き残したものを尊重する姿勢で、校訂作業に取り組んだといえる。

Op.79ソナタの注釈に前述の点を読み取れるシュナーベルの見解が述べられている。第1楽章の第1テーマが再現される際、5小節目にある左手の伴奏形の2音が、再現部(第127小節)で形を変えて現われる。全音楽譜出版社<sup>10</sup>を含むいくつかの版ではこの相違を初版の印刷上の間違えだとみなして、同じ音に揃えてしまっている。シュナーベルはこの点に関して、「このような素敵な変化(ヴァリエーション)を無視してしまうことは、非凡の極みから引きずり落とすよ

4 Schnabel, Arthur. *My Life and Music* (Toronto: Dover Publications, 1988), 122. (日本語訳は筆者による)

5 Dubal, David. *The Art of the Piano* (London: I.B.Tauris & Co Ltd, 1990.), 232.

6 脚注4と同書、123.

7 同上書、220-1.

8 同上書、222.

9 同上書、131.

10 ソナタアルバム I、全音楽譜出版社、出版部編、98-101.

うなものだ。』<sup>11</sup>と批判し、自らの版ではベートーヴェンのオリジナリティーを尊重するスタンスを取っている。

本稿ではOp.57いわゆる「熱情」ソナタを中心に、シュナーベル版の特徴について曲中の具体例を取り上げ、提示した上で考察する。実際に楽譜を検証するにあたっては、Ⅰ.原典版を補足する目的、Ⅱ.音楽にニュアンスをつける目的、Ⅲ.和声感、あるいはヒエラルキーをつくる目的の3つの側面から、検証を進めていく。

シュナーベルが手を加えた表示記号や音楽用語（言葉で標記された強弱記号・テンポに関する表記・発想標語等）は、原典版にもともと書かれているものよりも、小さめのサイズで書かれているので判別できるが、スラーや、ペダル記号<sup>12</sup>や、クレッシェンドとディミヌエンド記号は原典版にあるものか否かの判別がつきにくいので、原典版と常に比較していく必要がある。本来は自筆譜や筆写譜やシュナーベル自身が手にした多くの版を実際に検証すべきだが、現時点においては入手が容易でないので、本稿では、原典版とされている楽譜として、Wallnerが編集し1980年にヘンレから出版されたものを用いて、比較・考察を行なうこととした。

## Ⅰ. 原典版を補足する目的

まずこの項目では、シュナーベル版において加えられた音楽記号や注釈の中で、学習者にとって補足的な役割を果たすものを抽出する。これらは演奏する際の注意事項であって、各学習者が原典版にそって注意深く読めば、必要ないかもしれない。しかし、楽譜に書かれていることでも、わかっているようで本当には理解していないことも多く、それらを再読することには多くの意義がある。

シュナーベルが演奏活動を開始した時期はルビンシュタインやビューロー、パデレフスキー等を筆頭としたヴィルトゥーソの全盛期であった。シュナーベル版が出版された当時の演奏法に関しては推測の域を越えないが、シュナーベル版に加えられた音楽記号の役割の一つには、楽譜に書かれたものに勝手に手を加えて演奏者自身のスタイルを前面に出して演奏することに異議を申し立てる意図もあったかもしれない。

反対に、作曲された時代から遠退いてしまった現代では、楽譜に書かれていないことは一切手を加えないという極端な考え方も存在する。楽譜上に書かれていないことについても、時代の演奏習慣として行なわれていたことについては、必要に応じて楽譜を補う妥当性も考慮に入れなければならない。

上述の点を踏まえた上で、シュナーベルの視点から捉えたベートーヴェンの音楽とその忠実な再現法について、詳述する。

---

<sup>11</sup> Beethoven, Ludwig van. *32 Sonatas for the Pianoforte*, ed. Arthur Schnabel. New York: Simon and Schuster, 1963., 599.

<sup>12</sup> シュナーベル版に書かれたペダル記号のほとんどは、シュナーベルによるのもので、ベートーヴェン自身が書き込んだものは注釈にその旨、説明がある。

## 1) 強弱記号及びテンポ設定

完成されたベートーヴェンの音楽に、果たしてシュナーベルが強弱記号を付け加える余地があるものだろうか。シュナーベルが、ベートーヴェンの強弱記号を置き換えることは決してない。彼が強弱記号を付け加える目的の一つは、学習者に注意を促すためのみであると考えられる。

例えば第1楽章の61から63小節目の *sfp* の前に、シュナーベルが小さい文字で *mf* を付け加えている。スフォルツァンドはアクセント同様、付けられた音だけが強調されるものだから、この部分のように全体が *p* で奏される箇所では少しの音量増でその音は十分強く感じられる。シュナーベルが加えた *mf* はその点を考慮したものである。

譜例1 第1楽章 mm.61-63

次の例では、既存の強弱記号の間隔を埋めるように、シュナーベルがより細かな強弱記号を加えている。

第1楽章の f moll の主要主題が *pp* で提示された後、半音上がってナポリの II の調 (Ges Dur) で、繰り返される部分では (第4小節に対応する再現部での箇所 = 第139小節)、音の上昇に伴って音量が増しやすい箇所である。シュナーベルは *più p ancora* という指示を加えて、音量が増すことを回避し、その結果緊張感が高まるように学習者を促している。

譜例2 第1楽章 mm.4-8

音量的にも、また音域的にもエラールピアノの最高音まで登り詰めた展開部のクライマックス (第126小節) から、突如張り詰めた *p* に引き戻される再現部 (第134小節) にも、この楽章特有の極端な強弱の変動に焦点をあてた注意書きがある。再現部に戻る直前の第133小節には、10拍目に *ff* を書き添え、*diminuendo* せずに唐突に134小節目の頭で *subito p* するとの指示を加えている。また左手の c の連打音の *non staccato* は、最高頂の緊張感をつくるためのシュナーベルによる上質な選択肢の提示といえる。

その部分のテンポ設定に関しては、シュナーベルは符点四分音符あたり132で設定したあったものをこの時点から126に落とす表示を添え、少し慎重なテンポを提案している。こうした

例にみられるように、シュナーベルは各部分の曲想に応じたテンポ設定を考案し、テンポの変動を許している。これをヴィルトゥオーソ時代のロマンティズムの名残として敬遠するか、あるいはそのような時代背景をも超越した普遍的な演奏法の発現と捉えるかは、意見が分かれるであろう。この点はまさに、現代ベートーヴェンを演奏する私達に問われている点である。

譜例3 第1楽章 mm.133-34

(♩=126)

*ff* *p subito* *dim.*

*non staccato* *segue*

静寂へと風化するごとく曲が終わりを迎える直前の、最後の雄叫び（コード内、第256小節）には、*crescendo*、そして10、11、12拍目の和音にはアクセントが付け加えられている。また、テンポを速めることにより、緊張感が弱まることのないように、*non affrettando* の指示も加えている。

譜例4 第1楽章 mm.256-57

III.

*ff non affrett.* *ff* *p dim. poco a poco*

*non staccato* *segue*

## 2) スラー

シュナーベル版を手にした多くの人が、最初に気付くことは書き込まれたスラーの多さではないだろうか。スラーと言っても一括りに出来るものではなく、フレージング・スラーとレガート・スラーに加えて、音楽のニュアンスや動きを表現するスラー等、シュナーベルが付け加えたスラーには、様々な使われ方がある。

ライマー＝ギーゼキングが指摘するように、スラーをめぐる諸問題は複雑である。「作曲家はフレーズをとりまとめる記号として、現在ほとんどフレージング・スラーだけを使うが、それはレガート・スラーと同じ形をしている。この理由から、両者はしばしば混同される。」加えて、「フレーズは、かならずしも正確に表示されてはいないものであるから、これを識別するためには、楽式論に関する知識を欠くことができない。」<sup>13</sup>

13 ライマー＝ギーゼキング著、井口秋子訳「現代ピアノ演奏法」（音楽之友社、1967年）、130-31.

ここではまず、補足的な目的のスラーとして、1. フレーズを区分するスラーと 2. モチーフ構造を表わすスラーの二種類のフレージング・スラーの例をあげる。(他の使われ方をスラーについては後述する。)

## 2)ー1 フレーズを区分するスラー

原典版ではスラーが全く書かれていない第3楽章の展開部(第118小節から)に、シュナーベル版では主題(第20-21小節に提示される楽章全体を占めるフレーズ)にスラーを掛け、フレーズ構造をわかりやすくしている。2小節単位で始まり、それが第122小節から1小節単位に細分化され、右手と左手で追いかけてながら繰り返されるというフレーズの長さの変化が明確になっている。

譜例5 第3楽章 mm.118-25

## 2)ー2 モチーフ構造を表わすスラー

シュナーベル版には、音楽を構成する最小単位であるモチーフもスラーで区分されている。ベートーヴェンはモチーフを作品全体に有機的に使った作曲家であるから、シュナーベルはそれをスラーで表わし、構造要素として重要だということを示しているのだと考えられる。

第2楽章のテーマ(譜例6)の、隣音を挟んだ3つの和音から成るモチーフが、シュナーベルの加えたスラーである。このテーマは3つの変奏を経た後、第81小節で再現する(譜例7)。その際、各モチーフの音域がオクターブ上がったり下がったりしており、テーマにおいてシュナーベルが付けたスラーのモチーフ区分が、その時点で妥当だったことが実証される。しかし、同時にこのスラーの掛け方には、疑問も残る。3-4小節目の3つの和音のモチーフに掛けてあるスラーが再現される83-84小節目では、スラーが付けられておらず、筆者にはその理由がわからない。その部分のテンポ設定やアーティキュレーションは細かく加えているので、このスラーも意図的に取り除いたという可能性もある。



譜例6 第2楽章 mm.1-5

譜例7 第2楽章 mm.81-86

### 3) スタッカート

速いテンポで同じ音が連打される時、ピアノの奏法上、書かれている音価より短くなる場合がある。このような奏法上発生するスタッカートは演奏慣習としてベートーヴェンはあえて書き込まなかったことと想定して、シュナーベル版にはベートーヴェンの記譜上のあいまいさによる誤解をなくすために、スタッカートが補足されている。

第3楽章コーダ（第308小節から）が始まるプレストの部分では、右手左手、両方に8分音符の音型がある。原典版では左手の同音連打にはスタッカートがなく、右手にのみスタッカートがついていて、両手のニュアンスが一致しない。これを鵜呑みして左右別々のアーティキュレーションで奏してしまうと、全体が重々しく、曲のクライマックスとして不自然であるので、シュナーベル版には、左手の音型にもスタッカートが付いていると考えられる。<sup>14</sup>

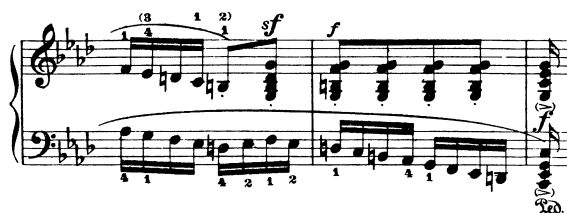
譜例8 第3楽章 mm.306-11

上記の例の同音連打の音型が右手に単独で現われる第98小節も同様の理由で、スタッカート

<sup>14</sup> 同音の連打にシュナーベルがスタッカートを加えた例はその他、Op.90 第1楽章51小節にも見受けられる。

が補足されている。

譜例9 第3楽章 mm.98-99

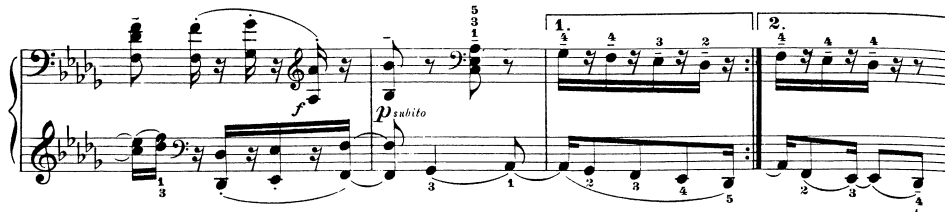


#### 4) 指使い

指使いは最終的には演奏者が各々自分の手に合ったものを追求するものだが、優れた音楽解釈をするピアニストの指使いについて知見を得ることで、単に弾きやすさを求めるのみならず、ピアニストの優れたテクニックに触れ、演奏の向上に資する楽器の扱い方を知ることができる。シュナーベルの指使いは、手に馴染みやすく、弾きやすさがある半面、「簡単な指使いで、生徒が隠された大事な意味を見逃すことのないように、指使いの多くは、生徒が立ち止って考えるようなものを意図的に選択した。」<sup>15</sup>と彼自身が述べているように、音楽が求めているものを反映することを優先する結果、弾きにくい箇所も含まれている。例えば、ソナタ Op.57の第2楽章の冒頭(譜例6参照)の深く暖かく雄大なメロディーが、男性合唱のように歌われている部分である。右手の3和音の指使いに着目することによって以下のことがわかる。ヘンレ版には両外声の指使いの指示があるのみだが、シュナーベル版には内声の一部にも指使いの指示がある。上声だけをつなぐことで満足せず、指の持ち替えを多く駆使しながら、全声部において、レガートをつくらうとするきめ細やかな指使いを提唱していることが理解できる。

同じ第2楽章の32小節目の右手の順次進行する3つの下降音型では、第1かっこでは4-3-2の指使いだが、第2かっこでは4-4-4と、あえて弾きにくい指使いが書かれている。この指使いで奏すると、一音一音絞り出すような重みを感じられる。次の変奏に移る前のフレーズに求められる終止をつくり出すために、このような指示がされていると考えられる。

譜例10 第2楽章 mm.30-32



第1楽章の109小節目では、右手の一拍目に1から3への持ち替えの指使いが書かれている。

<sup>15</sup> Schnabel, Arthur. *My Life and Music* (Toronto: Dover Publications, 1988), 131.



その後は休符で、続く音がないのにも関わらず、指を持ち替えるとは、一見不思議な指示である。これは次の10拍目から始まるメロディーへと、音楽的な流れを身体的にもつくるためだと考えられる。このような指示にシュナーベルの細部へのこだわりを感じることができる。

譜例11 第1楽章 mm.108-110

譜例11 第1楽章 mm.108-110  
 (♩=126)  
 f non dim. p  
 1 4 2 5 3 2 4 3 1 3 5 4 3 2 1 2 1  
 5 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5  
 \* \* \* \*

## II. ニュアンスをつける目的

ここまでは、原典版を補足するものという枠組みで、いくつかの例を取り上げてきたが、シュナーベル版の特徴を表わす二つ目の項目として、さらに踏み込んで、シュナーベルの個人的な解釈や音楽性が表われるものに触れてみたい。しかし、ここにおいても、シュナーベルの解釈は、あくまでもベートーヴェンを中心に据え、ベートーヴェンの音楽をより説得力ある演奏にするために行なわれていると考える。

### 1) 強弱記号

ある一定期間、楽譜に強弱記号がない場合も、その間すべての音が同じ音量で、奏されることが求められるわけではない。同じレベルの音量は保たれつつも、その中で強弱に変化を付け、音楽のニュアンスや抑揚をつくらなければならない。シュナーベルにとって、音楽における発音や抑揚は、言語におけるそのはたらきと同様に、重要な役割があると考えられ、このことを次の引用で語っている。「クレッシェンドとディミヌエンドは単に表情を表わす言葉ではない。発音や抑揚をも含むので、・・・音楽がこれらの変化抜きで演奏されたなら、言葉の場合同様、耐えられないものであろう。このことはレガートやスタッカートにも当てはまる。」<sup>16</sup>

シュナーベルがベートーヴェンの音楽にどのような強弱によるニュアンスを付けたか、実例をあげてみたい。第1楽章の97小節目から始まる3小節目間のパッセージ全体の音量レベルは、*p*である。しかし、98と99小節目の6と9拍目の長3度音程を、シュナーベルは *piú p* とし、主旋律とそれをエコーする相槌の部分に分けて、それぞれ異なる2つの音量のレベルをつくっている。

<sup>16</sup> 同上書, 201.

譜例12 第1楽章 mm.96-101

次は長いスパンでの強弱操作の例である。第2楽章の第3変奏は49から80小節目の部分を指す。その前半部分は [4小節+4小節] × 2 というフレーズ構造で出来上がっていて、規則性のある並びになっている。

このフレーズ構造を反映して、原典版には強弱記号 *f* が毎回同じ部分 (4小節毎のフレーズの、3小節目に入る前のアウフタクトから) に、付けられている。ただベートーヴェンが残した強弱記号はその *f* のみで、どこで音量を落とすか指示がない。*f* のまま、あるいは *f* 毎に音量を増してしまつては、*dolce* の雰囲気や損ねてしまう。

そこで、シュナーベル版ではフレーズの終わりの部分にポコディムスエンドを加えてあり、新しいフレーズを *mf* で開始するようにして、前述の課題に対応するべく、補正している。こうした抑揚付けにより、規則的なフレーズ構造の始まりと終わりがより明確になると共に、曲想に適した強弱の変化を付けることを可能にしている。

譜例13 第2楽章 mm.49-56

## 2) スラー

第1楽章第81小節の左手の音型にシュナーベルの音楽性に触れる貴重なスラーが書き込まれている。それまで6つの規則的な16分音符の分割だった音型が、81小節目から5連音符刻みに変わる。スラーを(1, 2拍) + (3, 4拍)に均等に掛けず、最初のスラーが終わる前に、次のスラーを始め、2つのスラーがオーバーラップ(重複)している。1拍目と3拍目に不必要なアクセントが付いてしまうことを避けるためであろう。開始と終止点がブレンドされ、強拍という点に集約しにくくなる。同時に、このスラーは、音楽に必要な動きや流動感をつくり、5連音符に変えて推進力を加えたこの部分のベートーヴェンの音楽を忠実に再現するシュナーベルの優れた解釈法と位置付けられる。<sup>17</sup>

譜例14 第1楽章 mm.81-82

## 3) スタッカート

第3楽章第21小節からこの楽章の主要テーマ(展開部における対応する部分=第118小節)が始まる。この旋律をティンパニーが鋭いリズムで刻むような音型が左手にある。16分音符にはスタッカート、4分音符にはテヌートというニュアンスをシュナーベルは付記している。そして、

<sup>17</sup> 第1楽章mm.6-7にも、同様のスラーのオーバーラップがある。譜例2参照。

引続き第26と27小節の左手の拍を刻む8分音符にもスタッカートを加えている。<sup>18</sup> このように、曲のテンポや雰囲気に応じて伴奏音に表情を付けることにより、メロディーにも相乗的に緊張感や躍動感を伴った動きを出すことが可能になる。この例のようなシュナーベルが音に加えたニュアンスやアーティキュレーションを手本にすることは、まるで彼からレッスンを受けるようなもので、自身の演奏に多いに反映することが可能であろう。

譜例 15 第3楽章 mm.20-27

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems. The first system covers measures 20 to 27. The right hand (treble clef) plays a complex eighth-note pattern with various fingerings (1-5, 2-4, 3-5, etc.) and slurs. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. Performance markings include 'pp non troppo legato' and 'sempre pp'. The second system continues the piece with similar patterns.

### Ⅲ. 和声感、あるいはヒエラルキーをつくる目的

シュナーベルは、「音楽は過去300年間、和声を軸に、そしてメロディーがその結果として出来上がるようにつくられてきた。」<sup>19</sup>と述べており、主軸はハーモニーにあり、その中でメロディーが動いていると説明している。ハーモニーを主軸に捉えるとはどういうことなのか、ベートーヴェンの音楽に和声感を出すとは具体的にどのようなことなのか、シュナーベル版の特徴を示す最後の項目として、それらの問いの答えを探してみたい。

ベートーヴェンの音楽を和声感に満ち、ハーモニーとしてまとまった響きのある音楽と捉えることは、演奏の善し悪しを決めると言っても過言ではない程、重要なことだと考えられる。旋律が単体で存在することは特殊な効果を狙った場合以外はほとんどなく、常に他の音(声部)との和声的な関係性の中で成り立っている。

またベートーヴェンの音楽を構築する音と音の関係には、ヒエラルキーが存在すると考えられる。ヒエラルキーとは一般的に組織や構造上の階層を意味するが、音楽においては、一連の音の中で、上位層(メロディーライン)となる音と、和声的背景を成す階層(下位層)が同時に存在する場合に、それらの関係性を示すために用いられる用語である。

以下では、音楽の和声感やヒエラルキーに関わる具体例を取り上げ、シュナーベル版の検証

<sup>18</sup> 第1楽章 mm.28-30の最後の拍の16分音符の弱起にも同じようにスタッカートが加えられている。また他のソナタでは、Op.106 第1楽章の冒頭、弱起の8分音符にも、奏法上短くなることをふまえて、シュナーベル版にはスタッカートが書き込んである。

<sup>19</sup> Schnabel, Arthur. *My Life and Music* (Toronto: Dover Publications, 1988), 169.

の締めくくりとしたい。

## 1) スラー

第1楽章の第24-26小節(対応する再現部での箇所=第163-166小節)の左手の短いスラーは、シュナーベルが加えたものである。モチーフを区分する訳でもなく、フレーズの途中で唐突に付けられたスラーは一見不可思議である。

Esの連打音が、24小節目では前の小節から伸びるEs-Gとスラーで結ばれ、As dur(その後提示される第2主題の調)の属七の和音と関連付けられている。続く25小節目では、同じEsの連打音が、as mollの主和音の構成音As-Cesと結ばれ、前後の違うハーモニーとの関連性があることがわかりやすくなっている。このようなスラーの掛け方を、和声的な演奏へと導く指示だと読み取ることが可能である。

譜例16 第1楽章 mm.22-27

次の例のスラーは、音を和声的に捉える目的と共に、音のヒエラルキーを明示しており、その点において、前例とは違う目的を持つものと考えられる。第1楽章第51と52小節(対応する再現部での箇所=第190-91小節)の16分音符音型には、1つおきにスラーが付けられているが、それぞれの音型にはどのような違いがあるのであろうか。

第51と52小節の1つ目のグループ中の1番目と5番目の16分音符の音、2つ目のグループでは1, 3, 5番目の音を上位層音として扱うことができる(As-As-Ces-B-As)。上位層音は、それ以外の下位層音(EsとCes)と共に、和声を構成すると同時に、メロディーラインとして音の響きの中心として聴くことができる。

シュナーベルは1つ目のグループの音全体にスラーを掛けて、Asを中心とした音のまとまりをつくり、メロディー音が、下位層音より強めに感じ取れるようにスラーを付けている。2つ目のグループではメロディー音の間にペダル音である下位層音のEsが一つずつ挟まれた均一な音型になっているので、スラーは付いていない。このように音のヒエラルキーを考慮した聴き方をすると、上位層音が形成するメロディーの ♩ ♪ ♫ ♬ のリズムが、浮き掘りになる。上位

層の最初のAsは4分音符の音価が与えられ、実音よりも長めに内なる耳で聴き続けることになる。

このように音を複数層に配置されたものとして捉え、それを一つの響きにまとめるように聴くことが、和声を感じるのだと言うことも可能であろう。

譜例17 第1楽章 mm.51-52

前例で、上位層の音を実音より長く感じ、下位層音の中心として響かせることの重要性を述べた。その例では、シュナーベルのスラーの用い方はある種、上位層音を長めに感じるように暗示するに留まるが、次例ではシュナーベルは上位層の音の音価を実際に長く書き換え、複数層の存在をはっきりと表わしている。

シュナーベル版のOp.7第4楽章を、ヘンレ版と比較してみる。シュナーベル版では、3-4小節目と7-8小節目の左手の伴奏形をポリフォニックに書き換えているのがわかる。左手のバスの動きを8分音符にすることにより、背後の和声音（下位層）との関係において、ヒエラルキーを構築していることが明確になっている。浮き彫りになるバスの旋律が、右手の主旋とデュエットをつくり、音楽に繊細さが増す効果を生んでいる。<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Op.7のシュナーベル版のような音の扱いは、ベートーヴェン自身が行っていたことを示す資料がある。ベートーヴェンが指使いや注釈を加えているクラマーの練習曲である (Cramer, J.B. 21 *Etüden für Klavier: nebst Fingerübngen von Beethoven Vienna: Universal Edition, 1974.*)。この楽譜をピアニスト安井耕一氏は次のように評価している。「この楽譜はベートーヴェン自身のピアノ演奏とその音を考える上で実に貴重な資料である。ぜひ多くのピアニスト、教師に知ってもらいたいものである。練習曲はたくさんあるが何をどのように練習したら良いかを指示したものは少ない。短い言葉ではあるがベートーヴェンの指示は、この練習曲の意味と価値を深めてくれるだろう。特に日本に於いては練習曲というと、いまだに機械的に弾く傾向が多いのは残念なことである。---音楽的な技術、つまり和声やメロディーなどの音楽的要素をいかに正しく演奏するという点に指示は集中している。」(安井耕一「ベートーヴェンの音」国立音楽大学研究紀要平成18年度、165.)



譜例 18 Op.7 第4楽章 mm.1-8 (ヘンレ版)

Rondo  
Poco Allegretto e grazioso

譜例 19 Op.7 第4楽章 mm.1-8 (シュナーベル版)

RONDO  
POCO ALLEGRETTO E GRAZIOSO (♩ = 69)  
*allegretto*

2) テヌート・スタッカート

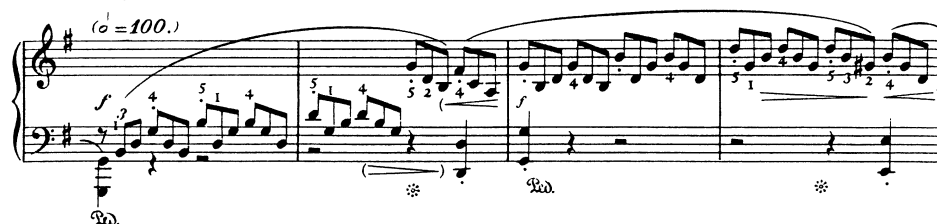
Op.57 の第2楽章の第53小節からの左手の音型につけられたテヌートの役割(譜例20)は、これまでの例同様、ある音型をポリフォニックに捉え、音楽に複数層をつくるものである。譜例19の例のように音価を長く書き換えたり、スラーを使う他、テヌートやスタッカートをを用いることによって、同じ効果を導き出すことが可能である。

譜例20 第2楽章 mm.53-56



譜例21は他のソナタからの引用だが、ベートーヴェン自身がスタッカートを加えている。スタッカートは、単に音を短くする他、音の輪郭をはっきりとさせ、強調を意味し、譜例20においてシュナーベルが付けた加えたテヌートと同じように、ヒエラルキーを明確にしている。

譜例21 Op.14 no.1 第3楽章 mm.47-50



## 結語

これまで、シュナーベルのOp.57の校訂版を通して、彼の音楽の解説方法を色々な側面から考察してきた。そして、シュナーベル版には、演奏に役立つ補足的な書込の他、音楽に流動感やニュアンスを出すために加えられた指示や、音楽におけるヒエラルキーや和声的な関連の中で、音と音の関係性を表わす様々な表示があることが、曲中の実例を通して確認することができた。

ベートーヴェン校訂版は、シュナーベルがベートーヴェンの楽譜を丹念に読み込んだ末に、行き着いたものである。彼がベートーヴェンの楽譜の校訂に何年もの歳月を費やし、その作業が終わるまでベートーヴェンの演奏を公共で演奏しなかったことからわかるように、彼にとって校訂の作業と演奏の作業は深く結び付いていたと考えられる。

後期ロマンティズムのヴィルトゥオーソの影響が残る時代において、シュナーベルは、自分の演奏家としてのスタイルを前面に出すのではなく、あくまでもベートーヴェンの楽譜から読

み取れる作曲家の意図を表現することを一貫して重視した。シュナーベルの目を通したベートーヴェンの「解釈とは頑強な基盤の上の自由散策」<sup>21</sup>であり、作品中の、音間の関係性を地道に紐解く作業の積み重ねであったといえる。リズム感やハーモニー感是这样した音同士のつながりから必然的に生じ、シュナーベルの演奏解釈はそれを忠実に表現したものと位置づけられる。

この校訂版が出版された当時の演奏形態と、それに関わって発生したこの楽譜の必要性は、今私達が置かれている状況と違うことは容易に推測できる。しかし、校訂版のニーズは時代とともに異なるにせよ、現代においてのシュナーベル版の価値は変わらないだろう。表面的に正しく楽譜を辿ることに終始する無難な演奏に納まる傾向が一部に堅固にあり、そして、主たる演奏形態そのものが存在せず、価値観の多様性がかえって真の価値を見い出すことを困難にしている現状においては、作曲家に焦点をおき本質を追求したシュナーベル版の価値は大きいといえる。

シュナーベルの演奏するベートーヴェンには、信念に基づいて音楽に向き合った音楽家の強い主張と、溢れんばかりの生命力を感じることができる。シュナーベルはヴィルトゥオーソ的演奏に傾倒することなく、作曲家の残した楽譜に忠実な演奏を貫くことによって、時代を超越した価値を見い出している。それはまさに、今私達が見失いつつある真の価値を示唆するものではないだろうか。

シュナーベル版はベートーヴェンの音楽上のあいまいな点や演奏慣習的な側面を補足する視点を多く盛り込んだ実用的な価値があると同時に、音楽の流麗な動きをつくるスラーや、表情に応じて自由に変化させていくテンポ設定の例等からもわかるように、シュナーベルが生きた時代を反映するロマンティズムを体現し、演奏法の歴史的な観点からも私達に問いかける音楽上の材料が豊富に含まれたものとして評価することが可能である。

演奏家、作曲家、教育者としてシュナーベルが残した功績は、今もなお彼の生演奏を聴くことができなかつた世代の多くに、訴える力を持ち続けている。最後に引用するシュナーベルの言葉には、彼の信念が込められており、それは一世紀近く経た現代にこと適確に当てはまることに、驚きを感じる。

「いろいろな動機や夫々の目的と結果をすべて含む世の中の多様性を受け止め、その上で一個人を超越した真実を必死でみつけようとする自分が居る。」<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Schnabel, Arthur. *My Life and Music* (Toronto: Dover Publications, 1988), 197.

<sup>22</sup> 同上書、156.

## 参考文献

- Dubal, David. *The Art of the Piano* London: I.B.Tauris & Co Ltd, 1990.
- Furtwängler, Wilhelm. *Furtwängler on Music* ed. Ronald Taylor.  
Vermont: Gower Publishing Company, 1991.
- ライマー＝ギーゼキング著、井口秋子訳「現代ピアノ演奏法」音楽之友社、1967.
- Schnabel, Arthur. *My Life and Music* Toronto: Dover Publications, 1988.
- 重松正大「ポリフォニーとホモフォニーとは必ずしも真反対の概念ではありません」  
ムジカノーヴァ音楽之友社、2005年一月号、pg.16-21.
- 安井耕一「ベートーヴェンの音」国立音楽大学研究紀要 平成18年度、pg.165-75.

## 使用楽譜

- Beethoven, Ludwig van. *32 Sonatas for the Pianoforte* ed. Arthur Schnabel.  
New York: Simon and Schuster, 1963.
- Beethoven, Ludwig van. *Klaviersonaten* Urtext. München: G. Henle, 1980.
- Beethoven, Ludwig van. *Klaviersonaten* Leipzig: Peters, 1927.
- Cramer, J.B. *21 Etüden für Klavier: nebst Fingerübngen von Beethoven* Vienna:  
Universal Edition, 1974.

## 謝辞

本論文を執筆するにあたり、音楽学者の寺田由美子先生に沢山の有益な助言を頂いたことに、この場を借りて感謝を意を表します。

(洗足学園音楽大学講師)