

F. Schubert 演奏解釈の比較分析 - 「ヴァイオリンとピアノのための幻想曲八長調」の考察 -

高旗 健次*

Kenji TAKAHATA*

Erläuterung anhand eines Vergleichs verschiedener Interpretationen
- Betrachtungen zur Fantasie in C-Dur für Violine und Klavier von F. Schubert -

Zusammenfassung

In den Werken von F. Schubert gibt es viele Schwierigkeiten, nicht nur technische, sondern auch musikalische. Daher führt jeder Spieler einen verzweifelten Kampf.

Sein Stück, "Fantasie für Violine und Klavier C-Dur, D934 op.159" ist keine Ausnahme in diesem Punkt. Heute gibt es neben dem "Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe" noch weitere bearbeitete Ausgaben. Es gibt bereits eine große Anzahl von CD-Aufnahmen, die sich in den Interpretationen sehr unterscheiden.

In dieser Abhandlung, in der die Violinstimme im Mittelpunkt steht, analysiert der Verfasser den Unterschied verschiedener Interpretationen und sucht eine Richtung für eine Art Spiel heraus, die sich seiner Meinung nach für einen authentischen Vortrag gehört.

Als Anmerkung möchte der Verfasser darauf hinweisen, das man während des Spiels immer an das passende Tempo, richtige Dynamik, Art von Spiccato, die Breite und die Schnelligkeit von Vibrato in jedem Teil denken muss.

Schlüsselwörter: Tempo, Dynamik, Vibrato, Spiccato

研究の目的

この研究の目的は楽曲演奏に先立つ楽曲分析の体系化にある。楽曲演奏に先立って、演奏曲目の分析と独自の解釈を行うことは、あらゆる演奏家の基本的作業である。しかし従来は、演奏のつどそれを明文化し、整理するということが、必ずしも一般的には行われてはいない。その作業は、演奏家自身にとっても、特定の楽曲に対する自らの演奏スタイルの認識を確立する上で極めて有効であり、また、学生（後進）の指導に優れた資料を提供することになると考える。そのような視点から本稿では、F. Schubertの「ヴァイオリンとピアノのための幻想曲八長調」に関する楽曲分析を試みる。

Schubertの作品は、技術的にもさることながら、音楽的に非常に奥が深く、演奏家泣かせといわれるものが

多い。作品自体は、軽やかで哀愁に満ち溢れるものが多いが、楽曲構成が非常に長いものもあり、楽曲のクライマックスや、気持ちの抑揚の頂点といったものがつかみにくい。それゆえに、演奏家は、彼の作品をいかにして音楽的に歌い上げるか、演奏の抑揚をいかにして作り上げるか、ということに日々悪戦苦闘するのである。

このたび筆者は、自身の演奏会において彼の作品である「ヴァイオリンとピアノのための幻想曲八長調」を演奏する機会に恵まれた。この曲も、彼の作品の特徴に例外ではなく、技術的及び音楽的な点両面において、大変高度な完成度を求められるものである。また、演奏時間も、およそ25分と長い。今回の演奏会において筆者は、さまざまな演奏家の音源、並びに幾つかの出版社の楽譜を収集し、自身のオリジナルな演奏表現を確立しようと試みた。

*島根大学教育学部音楽教育研究室

しかし、実際には、Schubert自身が残したオリジナルのテキストと、それ以外の出版物には、フレーズングを始め、音の違いが見られる。また、演奏家によってもその解釈は千差万別である。各々の演奏は大変に個性的で、テンポ設定からフレーズング、ピツィカートを用いて奏するかアルコ（弓）で奏するか、といったことまでさまざまな解釈がみられる。

筆者は、その各々の解釈の違いに、当惑すると同時に大変な興味も覚えた。従って、ここではヴァイオリンパートを中心に演奏解釈の違いを分析し、最終的に、筆者自身はどういった解釈で、この作品を演奏すべきか、を考察することにした。

1. 楽曲について

この作品は、Schubertが亡くなる約10ヶ月前の、1828年1月に完成した（着手したのは1827年12月）。彼は、BeethovenやMozartといった、古典派を代表する作曲家たちを敬愛しつつも、器楽作品（特にピアノソナタや室内楽作品）においては、形式的にも内容的にも、これまでとは違った独自性を築き上げていった。具体的には、転調を多用したり、ヴァリエーション的な要素を盛り込むことにより、これまでのソナタ形式を、より一層拡張させたのである。

この「幻想曲八長調」は、彼の独自の開発が充分確立された時期の作品で、第5番目のソナタに当たる。構成としては7部（Andante molto-Allegretto-Andantino-Andante molto-Allegro vivace-Allegretto-Presto）からなる。

2. 演奏解釈の考察

1) 演奏からの分析

ここでは、実際の演奏家における演奏解釈の大まかな特徴を、CDをもとに記述する。なお、分析のために使われたCDは、以下の通りである。

番号	演奏家		録音年
	ヴァイオリニスト	ピアニスト	
1	Anton Steck	Robert Hill	1996
2	Pamela Frank	Claudie Frank	1996
3	Dong-Suk Kang	Pascal Devoyon	1990
4	Gidon Kremer	Valery Afanassief	1991
5	Denes Zsigmondy	Annelise Nissen	1967
6	Renaud Capuçon	Jérôme Ducros	1998
7	Adele Anthony	Jonathan Feldman	1996
8	Rudolf Busch	Rudolf Serkin	1931
9	Max Rostal	Colin Horsley	1957
10	Jascha Heifetz	Jacob Lateiner	1968
11	Maxim Vengerov	Irina Vinogradova	1989

まず、それぞれの演奏家がどのような解釈で演奏しているのか、楽曲の部分ごとに見ていくことにする。なお、分析に関しては、特に際立った解釈のものを中心に述べる。

(1) Andante molto

この部分は、ヴィブラートのかけ方により、随分と雰囲気違ったものになる。まず、SteckとCapuçonのヴィブラートは、幅が狭く速度の遅いものを使用しており、ノン・ヴィブラートも多用している。そのために、創出される音は大変澄み切った薄いものになる。特にSteckの演奏からは、より一層バロック的な印象がする。なぜなら彼は、Capuçonよりもノンヴィブラートを多用し、さらに弓の重みをなるべくかけないように浮かせて演奏しているからである。

これとは対照的に、Kangの場合、ヴィブラートは幅がやや広く速さも比較的速いものを使用している。また、ポルタメントも多用し、かなり感情移入しているため、朗々とした情熱的な印象を受ける。

なお、Zsigmondyは付点8分音符の後の32分音符を全て、16分音符で演奏している。

(2) Allegretto

ここでは、テンポを初め、スタッカートの音をどのように演奏するか、ということ等によって楽曲の雰囲気が変わる。

(テンポ設定について)

Kremerの「4分音符 = 約99」のものから、Heifetzの「4分音符 = 約143」のものまで、その差は演奏家によってかなり違う。特にHeifetzは、非常に速いテンポで演奏しているために、彼の演奏からは、Paganiniのような超絶技巧的な曲を披露しているような印象を受ける。

(ディナーミクスの差について)

演奏家によっては、ディナーミクスをあまりつけない者から、Schubertの付記したとおりに、忠実に演奏している者までさまざまである。例えばSteckは、全体的にpでやわらかく弾いており、Kangは終始ほぼmfで、前向きに弾いている。Steckの演奏からは、ここでもバロック音楽のような印象を受け、Kangの演奏からは、戦場へ向かう騎士のような、やや勇ましい雰囲気が感じられる。またRostalは、f からppに至るまで実に明確に弾き分けており、楽曲のコントラストが大変はつきりしている。

(スタッカートの音について)

演奏家によっては、スタッカートの音（特に第二主題

の、16分音符に付記されている音。譜例3)を、完全にスピッカートで飛ばしている奏者(Anthonyなど)もいれば、デターシェ気味に弾いている奏者(Capuçonなど)もいる。Vengerovは全体的にデターシェ気味に演奏しているが、さらに彼は、第二主題における分散和音の16分音符の部分、スラーをつけて重音で弾いている。そのために、彼の演奏からは大変滑らかでやわらかい印象を受ける。Anthonyは大変楽譜に忠実に、スタッカートとスラーのかかっている音とを使い分けて演奏している。また彼女は、フレーズの収まりの8分音符の音などにもきちんとヴィブラートをかけており、一音一音が生きている。

さらにHeifetzは、同じモチーフが続けて繰り返し出てくる場合には、一回目をデターシェで弾き、二回目をスタッカートで飛ばすなど、ニュアンスを細かく変えて演奏している。

また、BuschとSerkinは、速めのテンポ(4分音符=約137)で、全体的にスタッカートの音を非常に軽快に弾いているため、彼らの演奏からは「雨だれ」のような印象を受ける。

なお、Schubert自身が好んで、この曲に取り入れようとした「東欧的踊りの色彩」が特に感じられる演奏は、ZsigmondyやAnthonyのものであった。踊りの色彩感において彼らに共通しているのは、まず両ヴァイオリニストの共演者であるピアニストが、ヴァイオリンに対して、非常に上手く音量をコントロールしている点にある。また、切分音のリズムを持つピアノの音が非常に軽快である。そして、二人の設定しているテンポは「4分音符=約113」と、ほぼ同じものである。従って、踊りの色彩感を持つ演奏をするためには、ピアノパートの切分音を、いかに歯切れよく演奏するか、ということもかなり重要な役割を占めていることが分かる。

(3) Andantino

(テーマ)

ここでは、どの演奏家も、それぞれがAndante moltoで使用しているヴィブラートと、ほぼ同じ速さと幅のものを用いている。なぜならこの部分は、Andante moltoと同じく、フレーズの長いゆったりとした部分であるために、同じようなニュアンスの場所に求められるヴィブラートの種類というものを、演奏家は皆、すでに理解しているからであろう。

なお、ここでは、ヴァイオリンとピアノの両パートがお互いに旋律を受け渡して、大きくフレーズをつないでいくことに気をつけなければならない。その点で見事なのは、

CapuçonとDucrosの共演である。また、Rostalは、フレーズの盛り上がりや収まりに合わせて、ヴィブラートの幅と速度を上手に変えてコントロールしている。

(ヴァリエーション)

ここでは、スタッカートの音を飛ばすか、あるいはデターシェ気味に演奏するか、で解釈の違いが大きく分かれた。

ピアノのHillは、ヴァイオリンのSteckが16分音符のスタッカート音を飛ばしているにもかかわらず、同じスタッカートの音をペダルでつなげて演奏している(譜例4)。そのために、両者の音の全体的性質には、幾らか違いがあるように感じられる。それは、まるで水面に滴る雫のような雰囲気がある(この場合、水面はピアノが受け持っており、雫はヴァイオリンである)。

なお、完全にoff the stringの状態ですら弓を飛ばして演奏しているヴァイオリン奏者は、SteckのほかにKang, Kremer, Zsigmondy, Capuçon, Heifetzであった。なかでもCapuçonは、アクセントの音をさらに明確に浮き出して演奏しており、一回目よりも二回目の繰り返しのほうを控えめに弾いているため、その2つのコントラストが明確で、立体的な演奏になっている。

テヌートスタッカート気味に演奏しているAnthonyは、アクセントの音やフレーズの終わりの音など、特に注意を払うべき音には一つ一つ丁寧にヴィブラートをかけており、大変美しい。

またRostalやVengerovは、Anthonyよりもさらにデターシェに程近いテヌートアクセントで演奏しているために、彼らの演奏からはとても柔らかで穏やかな印象を受ける。

(ヴァリエーション)

RostalとHeifetzは、16分音符のピツィカートの部分(譜例5)をアルコで演奏している(Heifetzにおいては、後半の繰り返し部分の二回目のみ)。これは、後で述べるErllich教授の解釈のように、ほとんどピツィカートで占めるこのヴァリエーションを、アルコを多用することで、より彩りあるものにしていくのだと考える。

(ヴァリエーション)

ヴァリエーションと同じく、32分音符の音の出し方で、解釈が分かれている(譜例6)。大抵の演奏家は、完全にスピッカートで飛ばすか、デターシェで弾くかに統一している。しかし、KangとAnthonyは、それらを上手く組み合わせて演奏している。特にAnthonyは、旋律の音を際立たせる部分にデターシェを用いることにより、それらの音を引き出すように演奏している。そのために、彼女の演奏は非常に立体的な構成をしている。ま

た、Vengerovはデターシェ奏法の中に、スラーを組み合わせて音をつないでいる。そのために、彼の演奏からは、柔らかで滑らかな印象を受ける。

(結尾部)

第473小節目から始まる、32分音符のカデンツァ風の下降形(譜例7)が、演奏者によってさまざまであった(この部分には、Schubert自身は何も付記していない)。

Steckは、一音一音丁寧にゆっくり下降している。またRostalは、32分音符一つ分を、ほぼ半分の16分音符くらいの速さに緩めて演奏している。さらに彼は、各拍の一拍目ごとにテンポを落として、拍の頭を強調している。これに対して、ZsigmondyやPamela Frankは、イン・テンポのままエチュード的に簡潔に下降しているだけである。

その他の演奏家は、基本的に速めのテンポで、小節の変わり目ごとに一旦テンポを緩めることによって、オクターヴごとの3つのモチーフの変わり目を強調している。

(4) Andante molto

Kremerは大変遅いテンポで演奏しているにもかかわらず、長い音を一弓で演奏している。これは、よほど右手のコントロール(弓の弦に対する圧力・弓が弦の上をこするスピード・弓を使う分量)が正確でないと、できない技である。

これに対しKangは、最初のAndante moltoでは気にならないが、ここでは弓を沢山返している。しかし、出だしのように朗々とした雰囲気は、ここではない。またZsigmondyは、ここでも最初のAndante moltoと同じように、付点8分音符の後の32分音符を全て、16分音符で演奏している。

また、次のAllegro vivaceに続く、手前の4小節前からかかるクレッシェンドの盛り上がりの部分の奏法は、演奏家によってさまざまである。Capuçonは、楽曲がここに到達するまで、音量的にはあまりダイナミックに演奏していないものの、この部分で相当盛り上がりを見せて次に持っていつている。しかし、BuschやVengerovの演奏では、終りの盛り上がりはせいぜいメゾ・フォルテくらいに留められている。

(5) Allegro vivace

主題のテンポであるが、演奏家によって「2分音符=約103(Pamela FrankおよびCapuçon)」から「2分音符=約130(Busch)」と、幅広い。この、行進曲風な主題に適切だと思われるテンポは、Anthonyの「2分音符=約108」であると考えられる。なぜなら、このテンポで

演奏した場合には、次に来る6連符の移弦を、より弾きやすくすることができるからである。また、行進曲風な雰囲気を出すためには、ヴァイオリニストおよびピアニスト両者が、スタッカートの音をはっきりと切り、軽やかに演奏する必要がある。その際、フレーズのつながりは常に意識すべきである。AnthonyとFeldmanの演奏は、この点においてもきちんとクリアされており、行進曲風な雰囲気を、最も美しく明確に表現している。

なお6連符の部分は、Schubert自身が作曲したオリジナル版(譜例8)で演奏する奏者と、ヴァイオリニストが弾きやすいように改善された改訂版(譜例9)で演奏する奏者と、明確に分かれている。ただしVengerovは、改訂版に近い音列でこの6連符を演奏しているが、分散された音を二重和音的に、しかもレガートに音をつないで演奏している。このため彼の演奏には、かなり滑らかな雰囲気が感じられる。

(6) Allegretto

テーマはAndantinoと同じだが、テンポはSchubertの付記しているとおり、ここではそれより速く演奏されるのが、技術的には正しいと思われる。しかし実際には、ほとんどの演奏家が、Andantinoのテンポとほぼ同じ速さで演奏している。ただし、AnthonyとHeifetzは、幾分前向きなテンポで演奏している。

(7) Presto

Schubertの指示通り、Prestoのテンポで弾いていたのは、Buschだけである。本来、このテンポで演奏する場合、第675小節目からの8分音符の部分は全てスタッカートで飛ばすのが適切だと思われる。しかしBuschは、この部分の大半をデターシェで演奏しているために、少し不自然な感じがする。また、Heifetzは、第687小節目から第696小節目の4分音符の3連符部分を、大幅にカットしている。

Capuçonは4分音符の和音の部分はテヌートで弾き、8分音符の部分はスピッカーとで飛ばしている。彼のように、この楽曲の最後に位置する短いPrestoの部分を、明確なコントラストで締めくくるといった解釈も、適切であると考えられる。

次に、楽曲演奏における全体的特長について、特に筆者が好ましいと感じた3人の演奏家について、考察することにする。

・ Renaud Capuçon, Jérôme Ducros

音全体が、非常に柔らかい。それは、右手の弓の圧力を充分コントロールしているからであろう。ピアノもそれに合わせて非常にやわらかくフレーズを繋いでいる。また、Allegro moltoに見られる、ゆったりとした長い旋律のところなどでは、ノン・ヴィブラートに近いような、幅が狭く速さの遅いものを使用している。そのために、透き通るような透明なイメージがある。その他に、繰り返しの前と後で音量やニュアンスの雰囲気を変えていたり、テヌートとスピッカートの奏法の違いもはっきりさせている。そのために、楽曲のコントラストが非常に明確である。

・ Adele Anthony, Jonathan Feldman

Anthonyは、大変音色が美しい。その特徴として、彼女は、ヴィブラートの幅および速さを楽曲の性質に合わせて、非常に的確にかけていることが挙げられよう。また、それらをフレーズの中の大事な音に付けることはもちろんのこと、フレーズを収める最後の音や、動きのある32分音符のような細かいところまで見逃すことなくきちんとかけている。Allegro moltoのようなゆったりしたフレーズのところは、繋がりを大事にし、感情を全面的に押し出さず、気品よく歌い上げている。

また彼女は、Schubertのオリジナルの楽譜に従って、忠実に演奏している。例えば、彼の付記したスタッカートとスラーの部分で彼女は明確に弾き分けており、楽曲のコントラストがきちんと浮き出ている。さらに、アクセントやスフォルツァンドなどの音は、常に安定したヴィブラートと、右手の弓の瞬発力で、歯切れよく奏している。

・ Maxim Vengerov, Ilina Vinogradova

ディナーミクの点で、Vengerovの演奏はメゾ・フォルテより大きくなることはない。そのために、彼の演奏からは情熱的な雰囲気は感じられないが、全体的に軽くやわらかい、気品のある印象を受ける。また、スタッカートの部分を彼は、全体的にテヌート気味に弾いており、アルペジオの部分では、大半を和音として重複させて演奏しているため、滑らかな印象も受ける。

2) 直接指導に見られる解釈の差異

筆者は、これまで「幻想曲八長調」の演奏において、3人の演奏家による指導を受ける機会を得た。彼らの指導においても、解釈の違いがあったが、ここでは彼らの演奏解釈のなかで、特にオリジナリティーの感じられた

部分を、それぞれの楽曲部分ごとにまとめることにする。筆者が師事した演奏家および受講場所などは、以下のとおりである。

(講師)

- ・ Nachum Erlich教授(ドイツ/カールスルーエ音楽大学)
- ・ Grigory Zhislin教授(ドイツ/ヴュルツブルグ音楽大学、ロンドン/ロイヤル・カレッジ・オブ・ミュージック)
- ・ Friedemann Eichhorn講師(ドイツ/エッセン音楽大学)

(受講場所および受講年月)

- ・ Staatliche Hochschule für Musik Karlsruhe, 2002.04-06 (Erlich教授)
- ・ Rathaus Speyer, 2002.07 (Zhislin教授, Eichhorn講師/Internationale Meisterkurse Speyerにて)

なお、Zhislin教授とEichhorn講師については、それぞれ1回ずつの指導を受けた。そのため、細かいニュアンスについての指導は、十分に受けることができなかった。

(1) Andante molto

ここでの解釈の違いについては、フィンガリングに差が見られた。まず、Eichhorn講師の解釈は、第9小節目のC音から、E線上の、第3ポジションに移弦するのである(譜例1)。つまり、A線上にポジション移動しないことにより、音の籠りをさけ、より広がりのある、華やかで輝かしいニュアンスを出すことを求める。また、これとは1オクターブ下の同じモチーフの、第22小節目のC音以降についても、G線上で押さえるのではなく、D線上の第3ポジション上で奏することを求めている。

この解釈に対して、Erlich教授は、第9小節目以降については、A線上で、また、第22小節目以降については、G線上で奏することを求めている。このように、ハイポジションで奏する場合、音は多少曇りがちになるが、右手の運弓の圧力とスピードを増すことにより、よりふくよかな温かい音色を創出することが可能になる。

その他に、出だしのボウイングに関して、Erlich教授は、ダウンボウから始めることとしていた。その理由として、最初の「C」の音の出だしの発音が、アップボウから弾き始めるよりもダウンボウからのほうが、はっきりするからである。

(2) Allegretto

まず、Erlich教授の解釈であるが、ここでのテンポ設定はゆっくり目であった(4分音符=約113)。それに対して、Zhislin教授とEichhorn講師は、Allegrettoの部分におけるテンポ設定は、比較的速いものであった(4分音符=約125~135)。この、異なるテンポ設定により、曲に求められるニュアンスもかなり違ったものとなる。この部分において、ゆっくり目のテンポを求めるErlich教授のニュアンスは、比較的穏やかであり、そこには、まさにSchubert自身が求めた「ボヘミア的」及び「スラブ的」色彩を表現するのに最適であった。つまり、そうした比較的ゆっくりしたテンポにより、マジヤールの踊りなどに見られるような、「東欧的な踊り」のリズムを表現することが可能なのである。

これに対し、Zhislin教授及びEichhorn講師の求める速いテンポからは、穏やかな表現を作り出すことは難しく、むしろ生き生きと快活な雰囲気を表すことに重点が置かれていた。その理由として、この部分の第一主題を中心に頻繁に出てくる、強拍部分および時として弱拍部分に付記されている、「アクセント」を、より一層生かして表現しやすいからである。Erlich教授のテンポ設定では、アクセント表記を生かすことは難しく、むしろ「テヌートアクセント」を表記しなければならないと考える。実際にErlich教授の範奏では、アクセント箇所においてはほとんどが、テヌートアクセントになっており、とりわけ第73, 74, 209, 210小節目に付記されたアクセントは、一音一音にクレッシェンドをかけるような演奏であった。

また、Erlich教授は、第59, 60, 79, 80, 215, 216小節目における4分音符のトリル音には、全て装飾音を付記している。それによって、これらの4分音符は一層華やかなニュアンスを持つことができる。

第181小節目のフェルマータ音「H」において、Erlich教授は、A線上の第8ポジションで奏することを彼のオリジナルとしていた。そのように奏することで、このAllegrettoの部分の第一・第二主題の前半部分から、次に始まる再現部への移り目を表すこのフェルマータ音を、より一層引き立たせることができるからである。

第二主題に入ってから16分音符を中心としたスピッカート(譜例3)について見てみると、完全に弓を弦から離して飛ばす奏法(Off the string)で演奏する解釈と、ほぼ、デターシェに近い奏法で演奏する解釈との、2つに分かれた。前者の解釈は、Erlich教授およびZhislin教授のもので、後者の解釈は、Eichhorn講師のものである。3人のテンポ設定を考慮した場合、ここで

のニュアンスは、3種3様になる。

まず、Erlich教授の場合では、「4分音符=約113」のテンポ設定の状態、Off the string奏法で演奏するという解釈であった。これに従って奏すると、「ボヘミアのおよびスラブの色彩を持つ東欧の踊り」のニュアンスを色濃く残す表現となる。

次に、Zhislin教授の場合、「4分音符=約125~135」のテンポ設定の状態、Off the string奏法で演奏する。この設定では、心地よい踊りの雰囲気を出すには、いささか無理がある。むしろ、かなり快活で、テクニク的な雰囲気を、強く聴衆に植え付けるような要素がある、と感じた。ただし、テンポ設定が速いために、フレーズを上手くまとめて次につなげやすく、その観点からは、音楽的表現が作りやすいと感じた。

最後に、Eichhorn講師の場合は「4分音符=約125~135」のテンポ設置で、弓を飛ばさず、ほぼデターシェに近い状態で演奏することを求めた。この演奏法では、速いテンポ設定のために、フレーズはまとめやすいが、歯切れよいニュアンスを出すことは難しい。しかし、フレーズに沿ってなだらかに音の抑揚をつけることができ、大きなフレーズの中で、歓喜に満ち溢れた表現をしやすい方法であると感じた。

(3) Andantino

(テーマ)

ここでは、解釈の大きな差は見受けられなかった。いずれも、フレーズを切ることなく、長く繋いでいくことに重点を置くことは、共通の解釈としてあげられた。

(ヴァリエーション)

テンポ設定については、3人の中では大きな差は見られなかった(4分音符=約138)。しかし、楽譜に付記されている16分音符のスタッカート(譜例4)において、解釈の違いが見られた。

まず、Erlich教授は、デターシェに近い運弓法で演奏することを求めた。スタッカートの音符を飛ばさずデターシェで弾くことにより、音量指定されている「ピアノッシモ」を、より浮き立たせることができるというのが、彼の解釈である。また、16分音符の動きをデターシェの柔らかいニュアンスで表現することで、テーマの彩り的な存在であるこのバリエーションを、より美しく表現することも可能になる。

筆者は、自分自身の中であらかじめ、楽譜に忠実に従うためスタッカートで奏していたが、Zhislin教授とEichhorn講師は、これをむしろ生かした形での解釈であった。つまり、ピアノッシモの中でも躍動感を持たせ

るために、スタッカートは情景として、軽やかに舞う「蝶」のような華麗さを表現しなければならない、というのが彼らの考えである。テンポはあくまでも前向きに。ただし、Eichhorn講師の場合、6連符の音階的上降および下降においては、少し滑らかなニュアンスを取り入れるためにも、デターシェで軽く演奏することを求めている。そして、同じ軽やかなニュアンスでも、躍動感あるものと柔らかいものの2つを取り入れることにより、さらに表現の幅を広げることが出来るのである。

(ヴァリエーション)

オリジナルでは、大半がピツィカートでの演奏で占められているが、Erlich教授の解釈は、それを大幅に改良したものであった。つまり、16分音符で始まるアルペジオの形(譜例5)は、全てアルコで弾くのである。ピツィカートが大半を占めるオリジナルの形では、音楽的に単調で一本調子になりかねない、というのが彼の考えである。なおこの解釈は、彼の師匠であるMax Rostal教授(1905-1991)の影響に基づくものである。

(ヴァリエーション)

ここでは、テンポと、右手の運弓法の差がみられた。まず、Erlich教授は、「8分音符=約105」のテンポの中で、基本的にテヌートスタッカートの要素で弾くことを求めた。またZhislin教授は、「8分音符=約124」のテンポの中で、全体的に快活なスピッカートで弾き、またEichhorn講師に関しては、幾分遅めの「8分音符=約119」のテンポの中で、全体的にデターシェ気味に演奏することを求めた。

ここではこのように三種三様の解釈が現れ、実際に音を出すと、それぞれが随分異なるニュアンスで表現される。Erlich教授の解釈では、のどかで牧歌的なニュアンスが、Zhislin教授の解釈では、快活でいささか攻撃的なニュアンスが、またEichhorn講師の解釈では、柔らかかで田園的なニュアンスが生まれるのである。これだけさまざまなニュアンスに分かれた場合、どれが一番正しい解釈か、ということに対する答えは、まずないと考える。それは、個人の好みの問題にかかってくるであろう。

しかし、3人の解釈でいずれも共通していたことは、言うまでもなく「フレーズのラインを大切にする。」であった。

(結尾部)

Erlich教授の解釈では、第473小節目からの32分音符(譜例7)は、比較的ゆっくり下降させ、また各小節の頭の音は、幾分テンポを遅くして奏することを強調した。こうすることにより、それぞれのオクターブの3つのグループを、聴衆に分かりやすく示すことができる。また、

このように奏することは、音楽的表現にもつながる、というのが彼の考えである。

(4) Allegro vivace

主題の部分のボーイングであるが、Erlich教授は、Henle版に付記されているボーイングに忠実に従う解釈であった。つまり、8分休符後の2拍目の2分音符に全て、ダウンボウを用いるというものである。これは、付記されたアクセントを十分に強調するためである。また、6連符の音はSchubertのオリジナル版(譜例8)ではなく、ヴァイオリニストが弾きやすいように改訂されたInternational版(C. Herrmannによる改訂。譜例9)などの解釈を使用している。また、主題再現部の手前の4分音符の重音や結尾の手前、またAllegrettoの手前など、それぞれの変わり目では、十分にテンポを落としてから次に進む、という解釈も、彼独特のものである。さらに、第611小節目からの16分音符の刻みの部分(主題を扱った結尾部分)では、彼の場合、かなりテンポを落とす。

(5) Allegretto

ここでこのテンポ設定は、Erlich教授の解釈では、Andantinoとほぼ同じ速さのものにしている。なぜならば、設定を同じにすることにより、Andantinoの主題の再現を、ここで再び明確に浮き上がらせることができるからである。

(6) Presto

Erlich教授のテンポ設定は、Prestoよりもかなり遅いものであった「2分音符=約121」。この設定では、第675小節目から始まる8分音符を明確に演奏するためには、丁度よい速さである。また、終わり4小節前からの、3連符の頭の音を、ダウンボウからデターシェで弾き、終わりの2分音符のC音をアップボウで弾き切るようにしている。

3. 演奏のモデリング

ここでは、筆者が実際に演奏する際に、こういった解釈で演奏するべきかを考察する。

(1) Allegro molto

まず、出だしのボーイングについては、アップボウから弾き始めることとする。これは、1小節半以上にも及ぶ、長い主音のC音を、より安定した繊細な表現力で奏出するためには、アップボウから始めるほうが、より説

得性があると実感したからである。また、次のD音とEs音への、音の上降に合わせて、フレージングもつながりやすいことが分かる。同じく、1オクターブ下の同じモチーフの始まりにおいても、アップボウから始める。

第9小節目（譜例1）と第22小節目のC音以降のポジションであるが、これはどちらも同弦上のハイポジションでとることにする。移弦を採用するかハイポジションを採用するかは、奏者によってどのようなニュアンスを好むかという問題にかかってくる。しかし筆者は、より華やかというよりもむしろ、より温かみのある雰囲気表現するほうが、ここではふさわしいと考え、同弦上で奏することにする。

いずれにしてもこの部分は、これから始まる長い楽曲の「序奏的役割」を担っているため、それぞれの音をゆったりとしたフレージングで、いかに長くつないでいくかということが大切である、と考える。そのためにも、ボーイングにおいては、音の上昇および下降やディナーミクに沿って最も相応しいものを考え、ポジションについては、長いフレーズに反して、唐突な音の飛び出しが起きないように、出来るだけ同弦上で行うことが大切であると考え。

(2) Allegretto

テンポ設定としては「4分音符=約130」とするのが、ふさわしいのではないかと考える（この設定は、Zhislin教授およびEichhorn講師のテンポの、およそ中間に位置するものである）。

ここでは、ピアノパートは、イ短調の主和音で始まる8分音符の土台的連打を、スタッカート的に弾かれなければならない、と筆者は考える。なぜならば、筆者自身がこのAllegrettoを、快活なニュアンスで表現しなければならないと考えているからである。そのためには、ヴァイオリンパートもピアノパートと同じように、軽快に突き進んでいく必要がある。従って、そういった表現を引き出すためにも、このテンポ設定が一番相応しいものである、と判断した。

仮に、これより遅いテンポ設定で演奏しなければならない場合、ピアノパートの8分音符の連打音は、テヌートスタッカートに近いものでなければ、音と音との「間」がもたないであろう。

また、このAllegrettoの部分の第二主題においては、ピアノパートにおいてもヴァイオリンパートにおいても、スタッカートの付記された音が、より一層踊りの雰囲気を表現している。もし仮に、ここでも遅いテンポで演奏した場合、音の「間」をもたせようと考慮するあま

り、これらも全てテヌートスタッカートの的にしなければならなくなる。そうすると、自動的に踊りの雰囲気を作ることは困難になってくるであろう。以上のことから、遅いテンポ設定での演奏は、ここではふさわしくないと考える。

また、テンポが「4分音符=135」を超えてしまうと、今度は、この部分が技巧的なものだけに留まってしまう傾向に陥り、東欧的な踊りのニュアンスは、なくなってしまふ。

筆者の設定した「4分音符=約130」のテンポでの演奏の場合、アクセントに関しては、音の頭から歯切れよく創出されなければならないと考える。具体的には、弓の圧力とスピードを瞬発力で、一気に引き出すのである。この際、くれぐれもアップボウとダウンボウの音が、同じように歯切れよく奏出されるよう注意しなければならない。また、音のフレーズの上昇および下降に沿って、アクセントの音量も変える必要がある、ということに充分気をつけるべきである。

第二主題を中心とした、スタッカートの解釈であるが、筆者は、Off the string奏法を用いて、軽快に演奏すべきだと考える。実際に「4分音符=約130」の速さの中で、この奏法で演奏した場合、音のフレージングに充分気をつけて演奏すると、単なる技巧的なもので終わることなく、音のラインが明確になり、さらに快活で前向きな、非常に心地よい雰囲気演奏できたのである。しかしこの際、スラーでつながれている音は、充分レガートで演奏されなければならない。これは、長いフレーズの中に出てくるスラーとスタッカートの音とを、きちんと区別して演奏するためにも大切なことである。

(3) Andantino

(テーマ)

長いフレーズが2箇所があり、奏者はそれらを、いずれもピアノパートから受け継いだり受け渡したりしなければならない。そのために、テーマ全体の構成を大きくとらえることに重点を置く。テクニク的には、弓の弦に対する「圧力・重さ・配分」を充分に考えて音を出し、左手のヴィブラートを、一音一音に絶えずかけるよう心がける。

(ヴァリエーション)

テンポ設定としては、「4分音符=約147」と、少し前向きな速さにする。これは、楽譜に付記されている「スタッカート」の奏法を行いつつ（譜例4）、Zhislin教授およびEichhorn講師の、「躍動感」を持たせる前向きな演奏を心がけることが適切である、と筆者自身が判断し

たためである。また、このテンポ設定での演奏により、前に出てくる静かで哀愁のあるテーマを、むしろ浮き立たせることも可能である、と考える。そこにはつまり、テーマとヴァリエーションとの、いわば「立体感」が生まれることになる。

さらに、6連符の音階においては、スピッカートとデターシェの奏法を、音階の前半ないし後半に交互に取り入れ、それらを組み合わせて演奏することとする。そうすることで、より一層繊細でバラエティーに富んだ表現力が生まれてくる。

(ヴァリエーション)

ここでは、オリジナルに忠実に従うべきか、Erlich教授の解釈である、「アルコ」を多用するべきか、という選択に、今も解決の糸口が見出せないのが現状である。その理由として、まず、

作曲家のオリジナルには、忠実に従うべきである。という考え方と、

オリジナルであっても、音楽的に見て単調なものであれば、改善する余地はある。

といういずれの項目も、非常に大切であると筆者自身が考えているからである。ここでは、まさにその両方が問われる結果となった。

まず、このヴァリエーション全体の構成を見てみると、ピアノが終始旋律を受け持ち、ヴァイオリンパートは、あくまでもピアノの伴奏的役割を果たしている。さらにピアノパートは、テーマの旋律の、第2のヴァリエーションを受け持っているため、ヴァイオリン奏者はそれをより一層際立たせる演奏法が必要になってくる。それを考慮した場合、ヴァイオリンパートには、オリジナルどおりピツィカートを用いることで、ピアノの旋律パートを浮き立たせる役目があると考えられる。

また、アルコを多用した場合には、ピツィカートの部分との表現の違いが頻繁に現れるため、聴衆はその変化に敏感に反応し、ピアノの旋律を純粋に聴くことから、かけ離れてしまうのではないか、ということが考えられる。ただしこの場合での長所としては、アルコを多用することで、伴奏的役割を担っているヴァイオリンパートにも、多少の彩りが加わることが考えられる。逆に言えば、オリジナルどおりに演奏した場合、ピアノの旋律は浮き出てくるが、ヴァイオリンパートの単調さは否定できない。

今回の結論として、筆者は の選択肢を選ぶことにした。なぜならば、やはり作曲者のオリジナルには基本的に忠実に従うべきである、という思いが優位を占め、それを大幅に改良することは好ましくないと判断したから

である。ただしここでの注意点としては、ピツィカートの一音一音に細心の注意を払って音色を豊かにし(8分音符には全てヴィブラートをかける)、それぞれのフレーズにディナーミクをつけることである。それによって、オリジナルにも忠実に従うことができ、また、ピアノの旋律をも引き立たせることができる。

また仮に、 の選択肢を選ぶ場合は、アルコの部分を、オリジナルどおりのピツィカートで奏していることかのごとく、やわらかく、なおかつ短めに奏することが大切であろう。

(ヴァリエーション)

結果的に、Zhislin教授の解釈を採用することにする。なぜならば、32分音符の羅列を、彼のテンポよりもゆっくり弾いた場合、旋律のラインが、テーマの時のテンポよりも遅くなる可能性があるからである。つまり、基本的には4分の3拍子のテンポが、テーマのそれよりも遅くなってはいけない、というのが筆者の考えである。さらにこのヴァリエーション では、音が多い分、重たい印象を与えかねない。従ってここでは、テーマのテンポよりも前向きに速く演奏するほうが、生き生きと軽快な印象を与える、と考える。

また、テーマの旋律を受け持つ動きのある音(特に第435小節目の3拍目の上昇していく音など)を、強調することに注意しなければならない。また、ここで見られるような音の上昇は、気持ちの高揚も表すため、それに沿ってフレーズのラインをつけることを忘れないようにする。

運弓法については、基本的に2小節を一区切りとした後の小節の3拍目以外は、スピッカートで快活に飛ばし、残りはフレーズをまとめるためにも、デターシェでおさめることにする。ただし例外として、繰り返した後に出てくるクレッシェンド部分からフォルテを経由し、デクレッシェンド手前にかけて(第448小節目から第451小節目)は、このヴァリエーションの最頂点に達するため、情熱的ニュアンスを出すためにも、デターシェでしっかり弾くこととする。

このように、ここではスピッカートとデターシェを上手く組み合わせ、旋律のラインを浮き立たせることで、単なる32分音符の音の羅列にとどめるのではなく、より立体的で表情豊かな演奏を目指すことが大切であろう。

(結尾部)

まず、第467,468小節目にあるような8分音符のスタッカートは、テヌート気味に演奏する。また、第473小節目からの32分音符の下降形(譜例7)の演奏法であるが、筆者は、Erlich教授の解釈とは異なる考えを持って

いる。つまりここでは、可能な限り早いテンポで下降し、トリルの手前でテンポを落とすのである。なぜならここでは筆者自身、32分音符の下降形が、舞い落ちる枯葉のようなイメージを持っているからである。このようなイメージを表現しようとした場合、実際には弓の重さだけを利用して右手に無駄な力を入れず、できるだけ速いスピードで繊細に歌いあげることが大切であろう。

(4) Allegro vivace

主題部分のボーイングについてであるが、1拍目に重点を置きつつ、フレーズの流れを大切にしたいとの考えから、8分休符後の2拍目の2分音符は全て、アップボウで演奏することにする。

6連符については、超絶技巧を披露する、という観点からオリジナル通りの音列(譜例8)に従うことにする。実際オリジナルのほうが、1オクターブないし2オクターブ以上も離れた分散和音を、各弦をまたいで奏するため、音に広がりができ、また響きも重厚なものになる。なお、第555小節目の手前の4分音符の重音の表現については、和音の広がりとともにクレッシェンドをかけ、次に来る主題の再現を分かりやすくするためにも、多少テンポを落として強調する。しかし、結尾の手前やAllegrettoの手前などは、このAllegro vivaceの構成が長いこともあり、テンポは落とさず、音色で次への変わり目を表現することにする。

(5) Allegretto

テンポ設定に関しては、楽譜に忠実に従うため、Andantinoのそれよりは幾分速いものにする。ピアノパートを見ると、ここではAndantinoよりも音が増え、装飾的な動きになっている。この動きを止めることなく前に進み、またフレーズの流れを大きく捉えるためにも、ここでのテンポは、幾分前に行くほうが賢明であろう。

(6) Presto

テンポは、初めErlich教授のように、「2分音符=約121」で弾くほうが、途中の8分音符の羅列をクリアに演奏するためにも適切である、と考えていた。しかしその後、何度か自らの演奏を客観的に聴いてみて、オリジナルに設定されているPrestoよりも、少し遅い程度のテンポで演奏するほうが好ましいと感じた。なぜならば、メトロノームに表示されているPresto内でのテンポ(168-200)では、演奏が困難であり、それより少し遅めの設定「2分音符=約140」にすると、4分音符のスタッカート音が、ピアノおよびヴァイオリン両パートに

おいてより快活に響き、8分音符の音のラインが、明確に浮かび上がってくるからである。

また、終わり4小節内の3連符の頭の音は、アップボウから始め、全ての3連音符はスタッカートで短く上りつめ、終わりの2分音符のC音は、ダウンボウで弾ききることにする。その方が、生き生きとしたこのPrestoの部分より力強く締めくくることができる。この際、このC-Durのアルペジオは上昇していくため、上の音に向かってクレッシェンドをかけていくことは鉄則である。

おわりに

以上、今回はヴァイオリンパートを中心に、さまざまな演奏家の解釈と、直接指導に見られる演奏解釈の差異を分析し、演奏のモデリングを考察した。その結果、さまざまな版がある中で、出来るだけSchubertのオリジナル版に従って演奏することが望ましい、という結論に達した。そのためには、まず楽曲の各部分のキャラクターを明らかにし、それを最大限に引き出せるテンポ設定を行わなければならない。そして、音のディナミックやフレージングに合ったヴィブラートの幅と速度を考え、各音に付記されたスピッカートやスラー、またアクセント等の音の性質を充分理解した上で、右手を、それぞれの音に合った運弓法で弾き出さなければならない。その際、曲の大きなフレーズを考慮することも決して怠ってはいけない。

今後は、ピアノパートの分析を細かく行い、さらに音源を増やして聴取実験を行い、どういった演奏解釈が一番聴いていて心地よいものであるか、といったことなども、深く掘り下げていくことが必要であると考えられる。

譜例 1

Andante molto

Klav.

譜例 2

Allegretto

譜例 3

譜例 4

譜例 5

譜例 6

譜例 7

譜例 8

譜例 9

譜例 10

参考文献

- ・ Ernst Hilmar 1997, 山地良造訳 シューベルト 音楽之友社, 2000。
- ・ 前田昭雄 シューベルト 新潮文庫, 1993。
- ・ Ivan Galamian 1962, ヴァイオリン奏法と指導の原理 音楽之友社, 1974。
- ・ Carl Flesch 1923, 佐々木庸一訳 ヴァイオリン演奏の技法 音楽之友社, 1988。
- ・ Carl Flesch 1928, 佐々木庸一訳 ヴァイオリン演奏の技法 音楽之友社, 1987。
- ・ Yehudi Menuhin, William Primrose 1976, *Violine und Viola*, Fischer. 1982。
- ・ Max Rostal 1997, *Handbuch zum Geigenspiel*, Müller & Schade.
- ・ Friedlich Dieckmann 1996, *Franz Schubert*, Insel.

参考資料

(楽譜)

- ・ Schubert: Fantasie in C für Violine und Klavier D934-op.post.159, Barenreiter. 1970。
- ・ Schubert: Fantasie in C für Violine und Klavier D934-op.post.159, G.HENLE VERLAG. 1976。
- ・ Schubert: Fantasie in C für Violine und Klavier

D934-op.post.159, INTERNATIONAL MUSIC COMPANY

(CD)

- ・ Anton Steck, Robert Hill MDGSCENE, MDG620 0688-2, 1997。
- ・ Pamela Frank, Claude Frank ARTE NOVA, 74321 72128 2, 1996。
- ・ Dong-Suk Kang, Pascal Devoyon, NAXOS, 8.550420, 1991。
- ・ Gidon Kremer, Valery Afanassiev Deutsche Grammophon, 453 665-2, 1991。
- ・ Denes Zsigmondy, Annelise Nissen TUXEDO Musik, TUXCD 1212, 1997。
- ・ Renaud Capuçon, Jérôme Ducros Virgin Classics, 7243 5 61600 2 6, 1999。
- ・ Adele Anthony, Jonathan Feldman NAXOS, 8.554148, 1997。
- ・ Adolf Busch, Rudolf Serkin EMI, 0777 7 61014 22, 1931。
- ・ Max Rostal, Colin Horsley (Kassette) 1957。
- ・ Jascha Heifetz, Brooks Smith RCA Victor Gold Seal, 09026 61773 2, 1968。
- ・ Maxim Vengerov, Irina Vinogradova Biddulph Recordings, MW Bi LAW 001, 1989。