

# ブラームスが想定した《Op.117-1》の演奏はいかなるものであったのか

—「ズレ」が表現するもの—

鷺 野 彰 子

**要旨** ブラームスは自身の楽譜を仕上げる際、その正確さにおいて非常なこだわりをもっていたことで知られている。また、彼の作品を演奏するにあたっては、彼の楽譜表示に従うことで彼の示唆した音楽に近づけることはよく知られている。それにも関わらず、現代の演奏家は彼の《Op.117-1》に指示された速度表示に誰も従っていない。それはなぜなのだろうか。彼の音楽がどこか誤解されていることは考えられないか。当時の演奏家が遺した演奏をもとに楽譜を読み解くことでみえてくるものは、書法の中にみられる「ズレ」や、現代の私たちの楽譜の読みとり方と当時のそれとの乖離である。彼らの行った方法で楽譜を解読し、演奏すれば、本来の19世紀の音楽がいかなるものであったかがみえてくる。そしてそれは、録音の遺されていない音楽にも応用できるはずだ。

**キーワード** ブラームス Op.117-1 19世紀の音楽 演奏法 書法 ズレ

## はじめに

楽譜の校訂にこだわった作曲家を挙げると枚挙にいとまがないが、なかでもブラームスは作曲した楽譜に幾度も手を加え、楽譜の校訂に格別のこだわりをもって臨んだことでよく知られている<sup>1</sup>。彼は楽譜中にアーティキュレーションやダイナミクス、テンポ表示、文字による表現方法、それら全てを詳細に書き込んだ。また、過去の作曲家たちが楽譜に書き記した情報についてもそれを尊重したことで知られている<sup>2</sup>。そのような注意が払われ懇切丁寧に書き込まれ

たブラームスの楽譜は、現代の私たちにとっても彼の音楽を理解する上での有益な指標となっている。だが不思議なことに、《Op.117-1》（【譜例1】）においては、多くの演奏家が彼のテンポ表示とはかなり異なる遅いテンポで演奏している。また、ABA形式の三部構成でできたこの作品の冒頭A部分はアンダンテ・モデラートとあり、比較的軽快な演奏が期待されてしかるべきなのだが、ほとんどの演奏家がこれをアダージョあるいは遅めのアンダンテ程度の速さで演奏している<sup>3</sup>。

また、同曲に関してもうひとつ不可解なこと

## 【譜例1】《Op.117-1》冒頭部分



がある。それは楽譜中に確認できるものだが、同じ冒頭A部分においてアウフタクトの第6拍目に非常に低いバス音が置かれていることである。ブラームスは、弟子の作品を見る際にはバスとソプラノ部分だけを見ればわかるといていたほど、バス音の進行を作品の中の重要な要素と捉えており<sup>4</sup>、また、演奏する際にそれが聞こえないのをきらっていたにも関わらず、ここでは執拗に弱拍上にバス音を配置している。このバス音が弱拍に配置されるため、現代の演奏家はここにアクセントがつかないように控えめに演奏しているが、それにより全体の構造の支えが欠如してしまっている。だが、このような *p* そして *dolce* と書かれた、いかにも穏やかな曲想を想定させる曲で、アウフタクトに低いバス音をしっかりと鳴らして演奏するといった強烈な演奏をすることなど誰がでしょうか。

これらはどのようなことを意味するのだろうか。なぜピアニスト達は彼のテンポ表示に従わない（あるいは従えない）のだろうか。そして、どうすれば彼のテンポ表示通りの演奏が可能になるのだろうか。また、なぜ彼は明らかに強拍を示すような低音のバスを弱拍上に配置したのだろうか。そして、これがどのような効果を及ぼすものだろうか。いったいブラームスは《Op.117-1》がどのような曲であると想定していたのだろうか。

## 1. 作曲された当時の《Op.117-1》の演奏

これを探る上で重要な手掛かりになるのが、作曲された当時の演奏録音であろう。幸いなことにブラームス本人と関連の深い人物による《Op.117-1》の演奏が遺されている。イギリス人女性のアデリーナ・デ・ララ (Adelina de Lara, 1872-1961) による演奏であるが、彼女はクララ・シューマンの許から帰国したばかりのファニー・デイヴィス (Fanny Davies, 1861-1934)<sup>5</sup> に師事し、その後、クララ・シューマンにも師事している。クララの許でレッスンを受けていたことからブラームスと知遇を得、彼の演奏を聴く機会や彼から指導を受ける機会を得るようになった。彼女は回想録で次のように話している。

ブラームスはクララ・シューマンの弟子たちに大いに興味を示し、自分の曲の勉強では助け船を出してやるのが習慣になっていたようだ。親しくなると練習中後ろにまわり、ゆっくり弾かせたり急がせたりするため、生徒の肩を押えつけた。私はフランクフルトに滞在する間に、ブラームスの二曲の協奏曲も、重要な作品も編曲もすべて勉強した。ブラームスは、生徒が自分の曲の低 ベース・ライン 音を弱く弾こうものなら、烈火のごとく怒った。その作品はきわめて深い音で、そして左手は決然と弾かなくてはならない。ブラームスは先生と同じで感傷的な演

奏を嫌い、「決してセンチメンタルにならず、ガイスティヒでなくてはならない」と言った。このセンチメンタルは私に言わせれば“ひ弱”であり、ガイスティヒは“精神的”だ。(デ・ララ, 2004: 204)

彼女の発言は《Op.117-1》に限定してなされたものではないが、同曲の場合にも完全にそのまま当てはまるだろう。彼女の《Op.117-1》の演奏<sup>6</sup>では、問題となっている冒頭部分の低音部分は非常に分厚い音で演奏され、そしてテンポは非常に軽快でアンダンテ・モデラートを確かにイメージさせる。現在の演奏家が行う演奏と異なるのはそれだけではない。低音がしっかりと打ち鳴らされ、更に速度もあるので、彼女自身の言葉を用いると、決して「ひ弱」でなく「ガイスティヒ」な太さが存在する。また、他にも現代の演奏家による演奏と異なる点が存在する。それは、同じ拍に位置する音を鳴らすタイミングが左右の手において微妙にずれていることである。完全にバラバラというほどではないが、ほんの少しずれているために、低音の上の旋律が低音に消されてしまうこともない。それに対し、現在の演奏家の演奏は皆揃って両手のアウフタクトを同時に鳴らしている<sup>7</sup>。

さらに彼女の演奏に見られる決定的な特徴がABA形式のB部分（【譜例2】）に見られる。ここでは*pp sempre ma molto espressivo*と書かれているにも関わらず、低音が打ち鳴らされる。

#### 【譜例2】《Op.117-1》第21-22小節目



彼女の演奏は*molto espressivo*ではあるものの、*pp sempre*とは言い難いものであるが、彼女がブラームス本人に教えを受けてこと、またブラームスは低音を弱く弾くことを許さず、そして「センチメンタル」ではなく「ガイスティヒ」に演奏すべきとブラームスが考えていたことを考えると、ブラームスが意図した演奏はこの演奏に近似していたと考えられる。

デ・ララの演奏と楽譜の記譜の相關関係から、他のブラームス作品の解釈方法についても把握することが可能になるのではないかと考えられるが、楽譜と演奏の関係について少し読みとりにくいのは、彼女の演奏の中にみられる拍節感である。彼女の演奏では左手部分の八分休符が、十六分音符1個分ほどの空白しか充てられていないように聞こえる。右手はほぼ楽譜通りのタイミングで現れるものの、左手部分からずれており、またその左手部分は強い音で演奏されるバスを伴い、しかも左手だけを聴くと5拍子とも取れるような演奏を行うため、非常に複雑な拍子で構成されているように聴こえる。これをどう捉えることができるのか。それを考えるため、続く2つの節で当時の演奏法に「ズレ」という演奏法が存在したこと、そしてブラームスも自身の楽譜の中に積極的に「ズレ」を書きこんだことを示した後、第4節でブラームスによる演奏の情報と照らし合わせたい。

## 2. 20世紀初頭の演奏に見られる「ズレ」

20世紀初頭に録音された演奏からはさまざまな種類の「ズレ」が聴きとれる。なかでも和音をアルペジオ化する演奏<sup>8</sup>はよく知られたものであり、フローレンス・メイ (Florence May, 1845-1923)<sup>9</sup>の回想録においても、メイ

が安易に和音をアルペジオで演奏するのをブラームスがたしなめているのが確認できる（メイ, 2004: 169）。和音のアルペジオ化以外にも、当時の演奏傾向には旋律を伴奏部分からずらした演奏が頻繁にみられたし<sup>10</sup>、ヨーゼフ・ヨアヒム（Joseph Joachim, 1831-1907）の《ハンガリー舞曲第1番》の演奏<sup>11</sup>からは、冒頭から常にヨアヒムがリードし、伴奏者が着かず離れずの距離を保ちながら伴走（伴奏）するのが聞き取れるが、おそらく1小節として全ての拍を両者が同じタイミングで演奏している部分はないほど、両者の演奏は常に「ズレ」ている。ニール・ペレス・ダ・コスタ（Neal Peres da Costa）が彼の著書 *Off the Record* で、タールベルクの著書を繙きながら「ズレ（dislocation）」は20世紀への代わり目の時代に特有のもではなく、これは19世紀の演奏では常套手段であったはずで、おそらくより誇張された形で演奏に用いられていたに違いない」（da Costa, 2012: 53）<sup>12</sup>と述べているように、19世紀の演奏習慣には、「ズレ」を許容する、あるいはもっとはっきりと「ズレ」を好んで使用する演奏習慣があったことは間違いない。

### 3. ブラームスのピアノ作品中にみられる「ズレ」

デ・ララの演奏で何よりも顕著なのは、複雑な拍節感と低音の音の太さであるが、さらに左右の旋律が完全に独立した動きを行い、左右の手が演奏する旋律それぞれがずれて進行していることもはっきりと確認できる。

また、実際、楽譜に書かれている音符も左手が第1拍目から始まるのに対し、右手は第1拍目に八分休符が置かれることにより、八分音符

遅れて始まっており（【譜例1】）、楽譜上にも「ズレ」がみられる。

そして、このB部分と同様の「ズレ」が、冒頭部のA部分にも見られるのではないかと指摘するのは、*Brahms's short, late piano pieces Opus Numbers 116-119: a source study, an analysis and performance practice* を書いたカミーラ・カイ（Camilla Cai）であるが、彼女はこの論文の中で次のように指摘する。

旋律が強拍である第1拍目からずれるだけではない。《Op.117-1》の和声構造は、微妙なりズム構造を生み出している。通常とは異なる拍節に配置される和音は、（通常の）八分の六拍子からの逸脱（「ズレ」）を暗喩しているといえる。アウフタクトの扱いがそれをよく示している。5度音程の開始旋律は通常とは異なるアウフタクトとなっている。つまり、このアウフタクトは属音の役割を担っていると考えられ、それが強拍にある主音へと向かっているのである。一方で、ブラームスは低音Esを主音の根音としてこのアウフタクトを扱っているともいえ、その意味ではこの音（低音Es）は強拍の一部と考えることもできるのだ。第6拍目に位置するアウフタクトと強拍の組み合わせによる曲の開始時点から、アクセント（強拍）の位置についてのどちらとも受け取れるような不安定さが持ち込まれているのだ。それはまるでこの和音が通常書かれるべき拍よりも1拍早く書かれてしまったかのようだ。つまり、旋律のアウフタクトだけが本来あるべき位置に置かれているようにみえる。ブラームスはA部分のほとんどの部分においてこの曖昧さを保持させている。新しい和声の早す

ぎる開始、つまり第6拍目からの開始は、B部分においてそれを裏返すような形でバランスがとられている。(B部分では)右手が常に第2拍目から開始しており、これは(通常あるべき位置より)1拍分遅れているといえる。ブラームスは、A部分では和声に「ズレ」を、B部分では旋律型に「ズレ」を用いて曲を構築した。彼はこれらの異なる、だが対称性をもった逸脱(「ズレ」)を選んだことが考えられる。(Cai, 1986: 391-2、執筆者訳)

カイのいうように、低音Esが主音の根音であることについては、この曲で同じ旋律がその後三度繰返される際の左手が演奏する和音の形態からも確認できる。つまり、第9小節目、第38小節目、そして第46小節目における冒頭部分と同じ旋律部分に対応する左手部分では、何れもこれら強拍上にこの曲の根音を伴った形の主和音にアルペジオ記号が付けられ配置されているのを確認することができる<sup>13</sup>。それゆえ、冒頭の低音Esは主和音の一部であり、アウフタクトのEsとそれに続く強拍上の2音(EsとG)は、ひとつの和音を分散させたものと考えられるのではないか。

このような配置の「ズレ」は、ブラームスの

ピアノ曲の中における複数の部分において確認される。すなわち《Op.117-3》の中間部分、《Op.116-7》の中間部分、それから《Op.76-1》の中間部分、《Op.76-6》の冒頭部分等であり、さらに《Op.118-4》では全曲において「ズレ」が存在する。

では、ブラームスはこれらの「ズレ」の書法を用いることで、何を表現しようとしたのだろうか。ロベルト・シューマンとクララ・シューマンの四女(第七子)にあたるオイゲーニエ・シューマン(Eugenie Schumann, 1851-1938)の遺した手記が、この手掛かりとなるだろう。

ブラームスの歌曲の中に、《ドイツ民謡集》という49曲が収められた民謡集があり、その中の第42番〈静かな夜に〉(1894)は次のように始まる(【譜例3】)<sup>14</sup>。

この曲に関して、オイゲーニエ・シューマンは次のように述べている。

食事が終わるとアントーニエが歌ってくれた。(中略)彼女はブラームス自身の伴奏で《ドイツ民謡集》から何曲か歌い、最後に全員で大好きな〈静かな夜に〉をリクエストした。この曲の伴奏は、一風変わったリズム構造をしている。音型が大部分で歌

### 【譜例3】《ドイツ民謡曲集》第42番〈静かな夜に〉冒頭部分

Langsam

molto legato

p dolce

1. In stil - ler Nacht, zur er - sten Wacht, ein  
2. Der schö - ne Mon will un - ter - gon, für

の声部よりも八分音符分前に出ており、死を恐れる尋常でない心が静かに表現されるのだ。しかし歌手にしてみればおだやかではない。完全なりズム感が必要になるからだ。ブラームスが声をかけた。『遅れないで歌えますか？』アントーニエはいたずらっぽく微笑み「ええ、大丈夫だと思います。そちらが拍子通りにお弾きになれば」。ブラームスは見事な伴奏で、演奏を感動的に盛り上げた。(シューマン, 2004: 48-49)

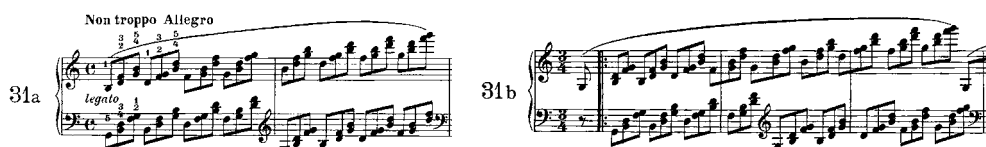
ここから、歌唱部分の旋律を伴奏部分より少し遅くずらして配置することで、「死を恐れる尋常でない心」を「静かに表現」しようとしたことが読みとれる。これは、ブラームス本人のことばではないが、ブラームスと親しく交流を交わし、彼の指導も受けていたシューマン夫妻の娘によるものであり、彼女のこの曲についての理解はブラームス本人のものとかげ離れたものではないだろう。また同時に、オイゲーニエ・シューマンの手記からは、こうした歌唱部と伴奏部に「ズレ」が用いられたこの曲が、当時の演奏者にとっても容易なものではなかったことがわかる。

二人の演奏者間においても演奏の難しい「ズレ」であるが、ピアノ独奏曲において一人の演奏家はその「ズレ」を一人で言う場合にはその演奏はさらに難しいものとなる。曲の随所にこのような「ズレ」を用いたブラームスは、それを克服するための練習曲も書いている（【譜例4】）。

これら2曲の練習曲〈31a〉と〈31b〉の原型となったのは以下のようなものであったと考えられる（【譜例5】）。

この練習曲は、属七の分散和音をそれぞれの手が4つのポジションで演奏するものであり、その原型（執筆者による仮定）自体は、容易とはいえないものの、演奏するにはそれほど手に負えないものではない。だが、〈31a〉は、原型に比べ、1つ目のポジションで演奏する右手の冒頭の八分音符3つ分が欠落しており（つまり、八分音符3つ分ずれており）、両手が同じものを弾いていたときと比べて格段に難しくなる。また、〈31b〉は原型に比べて右手部分を八分音符ひとつ分早く始め、さらに四分の四拍子から四分の三拍子に変更したものだが、ポジションが変わるタイミングもずれるため、更に演奏の難しいものとなる。マジシャンが鮮やか

【譜例4】《51の練習曲》より〈31a〉と〈31b〉



【譜例5】原型と考えられるもの（執筆者作成）



にカードをきるように、あるいは道化師が多く  
のボールを神業のように優雅に操るように、そ  
れぞれの手が担当する部分を完全に把握して軽  
やかに演奏する必要に迫られる魔術的な代物と  
さえいえる<sup>15</sup>。

以上のことから、ブラームスがピアニストに複  
数の旋律を独立して演奏できる能力を演奏者に求  
めており、拍がずらされて書かれた作品には、そ  
の「ズレ」の中に何らかの情緒的な表現を示唆し  
ていることがわかる。先に示したこのような配置  
の「ズレ」をもつ部分（《Op.76-1》、《Op.117-1》、  
《Op.117-3》、《Op.116-7》）それぞれの中間部分、  
《Op.76-6》の冒頭部分、そして《Op.118-4》の  
うち、《Op.117-3》の中間部分以外は、現代の演  
奏者たちの演奏<sup>16</sup>において、ずらされた複数の旋  
律の取り扱いについては比較的成功しているとい  
えるだろう<sup>17</sup>。だが、そうした比較的成功してい  
る演奏も、始めに示したデ・ララの演奏とは大き  
く異なる。次の第4節では、回想録などに遺され  
たブラームス自身の演奏についての記述から、彼  
の演奏と楽譜の関連を明らかにする。

#### 4. 作曲当時のブラームス自身による演奏

クララ・シューマンの弟子であったファ  
ニー・デイヴィスは、回想録で次のような記述  
を遺している。

（ブラームスの演奏の）タッチは温かく深  
く豊かだった。*f*は雄大で、*ff*でも刺々し  
くならない。*p*にもつねに力感と丸みがあ  
り、一滴の露のごとく透明で、レガートは  
筆舌に尽くしがたかった。「良いフレーズ  
に始まり良いフレーズに終わる」これがド  
イツ／オーストリア楽派に根ざした奏法

だ。（アーティキュレーションによって生  
じる）前のフレーズの終わりと、次のフ  
レーズの間大きなスペースが、隙間なし  
につながるのだ。演奏からは、ブラームス  
が内声部のハーモニーを聴かせようとして  
いること、そしてもちろん、低音部をがっ  
ちり強調していることがよくわかった。  
（デイヴィス、2004: 210）

ここから、ブラームスが低音部をよく鳴らし  
て演奏したこと、またフレーズとフレーズをつ  
なげて演奏したことが読み取れる。ブラームス  
が長いフレージングを用いたことに言及する記  
述は他にも見られる。クララ・シューマンの  
弟子であったフローレンス・メイ（Florence  
May, 1845-1923）は、自身の回想録で次のよ  
うに述べている。

ブラームスは曲の細部に至るまで厳しく  
気を配れと注意する一方、「フレージング」  
はできるだけゆったりととるよう言った。  
繊細な刺繍の外側を縫いすすみ、飾りつけ  
ていくように、フレーズのアウトラインを  
大きく一筆書きするのである。音楽の陰影  
を使って、フレーズをつなげたりもした。  
ここではっきりと書かせていただくが、ブ  
ラームスはこういったことを決して理論づ  
けしなかった。自分が理解し感じているこ  
とを私にわからせ、そのように演奏させる  
ため、最善をつくしただけなのである。（メ  
イ、2004: 162）

これらの記述からわかることは、ブラームス  
の楽譜に書かれたスラーの記号は、演奏におい  
て切れ目を入れることを示唆するものではない  
ことである。楽譜にスラーが書かれているにも  
関わらずセクション全体が途切れなく演奏され  
た当時の演奏録音は、ブラームス作品の演奏に

限らずいくつも存在するし<sup>18</sup>、原典版が流布するまで出版されてきた、オリジナルの楽譜に長いスラー記号が付加されたバッハ作品の出版物からもそうした当時の長いフレージングを好んで用いた演奏は理解できるだろう。

一方、ブラームスの演奏における速度の変化について、デイヴィスは次のように述べている。

ブラームスはベートーヴェンのように、非常に制限された数の表情記号で、音楽の内面を伝えようとした。誠実さや温かさを表現したいときに使うく> (俗に「ヘアピン」といわれるもの) は、音だけでなくリズムにも応用された。ブラームスは音楽の美しさから去りがたいかのごとく楽想全体にたえずむ。しかし一個の音符でのんびりすることはなかった。また彼は、メトロノーム的拍節でフレーズ感を台なしにするのを避けるために、小節やフレーズを長く取るのも好きだった。(デイヴィス, 2004: 210)

ここから、彼の拍節的な意識は「メトロノーム的」なものではなく伸縮自在なものであり、また *rit.* や *animato* といった言語による記述だけでなく、く> のような記号においても速度の変化を示唆していたことがわかる。ブラームスのテンポや伸縮自在な拍節感については、前出の回想録に書かれたバーデン・バーデンにおけるブラームスの《ピアノ三重奏曲Op.101》の演奏についての記述からも読みとれる。以下は、出来たばかりのこの作品を、ブラームスがヨーゼフ・ヨアヒムとロベルト・ハウスマン (Robert Hausmann, 1852-1909) と共に練習した際、その場に居合わせ、その演奏を聴いた彼女の記録の一部である。

(《ピアノ三重奏曲Op.101》の第2楽章について) 中間部になるとブラームスは、そ

のデリケートな音楽効果について話しあうため、演奏を中断した。変二長調和音の低音を形作るチェロとヴァイオリンの分散和音、それぞれがピチカートでディミヌエンドし、ピアノの三つの短い和音と、旋律的に優雅につながる。ブラームスは弦楽器に、ピチカートのディミヌエンド部分を、たっぷり時間をかけて美しく演奏してもらうため、和音に入るのを意図的に遅らせた。感情表現とアイデアのすべてに光をあてるための心にくいまでの配慮…それは感動的な瞬間だった (【譜例6】)。へ短調の残りの部分は音楽の求めるまま情熱的で、前の部分とは対照的にヴィブラートがかけられ、休符はたっぷりととられた。息もつけない興奮した流れで、音符が前に出て失速しないためだ。三人の奏者はこれらを十分に打ち合わせる。その後、冒頭の主題をもう一度提示するとき、ブラームスは最初の音符をかなり長めに弾いた。追っかけっこが再開されるまで、*p* から *pp* まで、ピアノの分散和音がニュアンス豊かに柔らかに続く。何だかレクイエムを暗示しているようだった。これらすべてを通して、聴き手にリタルダンドを感じさせることがなく、深い印象を醸しだしていた。(デイヴィス, 2004: 214-5)

ここに記述されていることから、ブラームスが非常にニュアンスにこだわり、また表現方法の一種として、意図的にタイミングを遅らせる (つまり楽譜に書かれた場合はそれが「ズレ」た書法となる) 手法を用いたことがわかる。

こうしたブラームスによる自由自在に緩急を行き来するテンポの揺れ、「ズレ」を用いた微



【譜例 6】《Op.101》第2楽章 第31-36小節目



妙なニュアンスの表現、バス音へのこだわり、フレーズを分断することなく「つながり」をもって演奏すること、これらは、デイヴィスの行った「わかりにくい」拍節感をもつ演奏と共通点をもつ。ブラームスが楽譜に示した「ズレ」は決してその音価に対応する分だけ正確にずらすという種類のものではなく、彼のイメージする音楽を示唆した表現方法として読むべきものである。デイヴィスの演奏ではバス音が強調されており、それに対応して後続の左手の3音、そしてそれに続く八分休符はバス音に比べて弱くなっている。そして音量だけでなくその音にかけられる時間も短くなっている。デイヴィスは、八分休符分の休符を取らないことによって左右の手それぞれの流れを分断することなく演奏しているともいえる。そして彼女の演奏は、ブラームスが楽譜上に示したような *molto espressivo* で、「センチメンタル」になりすぎることなく「ガイスティヒ」なものとなっている。

5. 結論：ブラームスが想定した《Op.117-1》の演奏はいかなるものであったのか

私たちはこの《Op.117-1》をどのように演奏すべきだろうか。ブラームスが想定したこの曲の演奏はいかなるものであったのだろうか。それに対する答えは、楽譜に書かれていること

と異なるようにみえるにも関わらず、デイヴィスのように演奏すること、といえるだろう。楽譜に書かれた音価は絶対的なものではなく、曲想を示唆するものとして表現されている。それがこの当時の楽譜の記譜法であり、また当時の楽譜の読解法であるともいえる。デイヴィスはこの方法に則って楽譜を読み、テンポ表示もブラームスによって書かれたテンポを採用し、またブラームスの言葉に従い、バスには存在感をもたせて、センチメンタルにならないよう演奏した。私たちは彼女の演奏を通してブラームスの楽譜の読み方を知ることができる。そして同じ楽譜の読み方で、他のブラームス作品を読むことができるはずだ。

たとえば、次のようなことが可能になるのではないだろうか。

《Op.117-1》のA部分におけるアウフタクト上に置かれた低音が、次の強拍上に位置する和音の一部であり、この伴奏部分のアウフタクトが本来強拍から始まるべき音が八分音符分前にずらされて配置されたと考えることができるならば、そしてそれが何らかの表現の意味合いでなされたと考えられるならば、《Op.117-3》の第76小節目から第81小節目のようなバス音がアウフタクト上に置かれた同様の例も同じように解釈することができるのではないだろうか。この作品の20世紀初頭の演奏は（少なくとも執

筆者が知る限りにおいては) 遺されていないので確かめる術はないが、《Op.117-1》との共通点からこうしたことを読みとることが可能になるのではない。

本稿で示してきたことから、19世紀には楽譜への書き込みの有無に関わらず、好んで複数の旋律、あるいは旋律と伴奏をずらして演奏する習慣があり<sup>19</sup>、ブラームス作品においては楽譜の中にその「ズレ」を書きこんだものが存在すること、そしてブラームス自身の演奏において、彼が楽譜にそうした「ズレ」を書きこんでいたにも関わらず、それを書かなかった部分においても何らかの効果のためにタイミングを変化させて、つまり更なる「ズレ」を付加して、演奏していたことが明らかになった。

このような研究の積み重ねにより、録音の遺されていない作品についても、あるいはブラームスが演奏について(弟子を通して)後世に何の示唆的発言を遺さなかった作品についても、それぞれの曲がどのように演奏されたかが明らかになってくるだろう。そしてそのような研究の集積が、失われた当時の演奏法を呼び起こす手掛かりとなるにちがいない。

## 註

- 1 「それに(予想外に早く出版されることになったの)に対して、ブラームスはやや不安を感じて返事を書いている。ブラームスの希望は、「これらの曲に最善を尽くせるように、仕上げに長い時間をかけることでした。今では、これらの曲は全く洗われもせず、髪の毛もとかされずに世の中に押し出されていくことになるのでしょうか(ジムロックへの手紙)。」これは確かに冗談として述べられた不安感であったが、その結果として、ブラームスは後になって一日づつ
- を正確に特定することはできないが—作品76の作曲者個人用の印刷楽譜に訂正や変更を書き込むことになるのである」(Brahms, 1992(1879): 45)
- 2 ブラームスに指遣いを注意されたのに対し、楽譜に書かれた作曲家本人の指遣いをういたことを告げると、作曲家のものに従うようにと訂正する(メイ, 2004: 162)、モーツァルト作品のピアノのレッスンでブラームスの指摘の新鮮さを告げると「全部ここに入っているんだよ」と楽譜を指さす(メイ, 2004: 168)など、楽譜に書き込まれた作曲家の指示をブラームスが非常に尊重していた逸話は数多く遺されている。
- 3 例えば執筆者の手元にある演奏家の録音全てにこれは当てはまる: ヴィルヘルム・ケンプ(Wilhelm Kempff, 1963年)、ラド・ルプー(Radu Lupu, 1970年)、イヴォ・ポゴレリッチ(Ivo Pogorelich, 1992年)、デトレフ・クラウス(Detlef Kraus, 1994年)、エディット・ピヒト=アクセンフェルト(Edithe Picht-Axenfeld, 1996年)。
- 4 「(イェンナーの作品をブラームスが指導する際)片方の手で歌の声部と低音部を指し示しながら、意味ありげにニンマリして、「僕はこれだけしか見ないんだ」作品の不自然さを、実演で見せられているようなものだった。」(イェンナー, 2004: 235)
- 5 デイヴィスについては後述する。
- 6 Pearl Gemm CD 6, 録音年不詳。
- 7 註6と同じ。
- 8 和音をアルペジオ化して演奏する例の中でもよく知られているのは、カール・ライネッケ(Carl Heinrich Reinecke, 1824-1910)の演奏するモーツァルト《ピアノ協奏曲第26番》の〈ラルゲット〉(録音: Welte-Mignon, 1905)である。ここでは現代人から嘲笑を買うほどすべての部分においてアルペジオが用いられているが、そこには当時の演奏習慣をはっきりと見出すことができる。この演奏を楽譜上に実

- 音で書き落したものが、*Off the Record* (da Costa, 2012: 86) に載せられている。
- 9 イギリス人ピアニスト。クララ・シューマンに教えを請うため1871年から3年間ドイツに渡ったが、その後イギリスで本格的ピアニストとして活躍する。また、執筆家としても重要で、『ヨハネス・ブラームスの生涯 (Life of Johannes Brahms)』を書いており、本稿ではその邦訳 (メイ, 2004) を参考にした。
- 10 レシェティツキの演奏するショパン《ノクターン Op.27-2》(録音: Welte-Mignon, 1906) では、旋律のなかでも音価の大きい音が伴奏よりも遅れて演奏される。レシェティツキの演奏にみられるズレは、ショパンの例のような伴奏部分からの旋律の独立の例にとどまらない。彼の演奏するモーツァルト《幻想曲ハ短調 KV475》ではユニゾンもずらして演奏されている。
- 11 1903年8月17日の録音だが、ピアニストは不詳。
- 12 「これ (ずらして演奏すること) が一般に認められるようになったのは、19世紀中期のヴィルトゥオーゾなピアニストであるジギスモント・タールベルク (Sigismund Thalberg, 1812-71) 以降のことである。彼の著した『ピアノに应用された歌の装飾技法 (*L'Art du chant appliqué au piano*) 作品70』(Paris, c.1853, オペラのアリアをピアノ作品に編曲した作品) で、彼は11の項目を挙げ、ピアノで文字通り歌わせるにはどのようにすべきかをピアノ奏者に教示している。」(da Costa, 2012: 53)
- 13 第9小節目にはEsとG、第38小節目にはEs、B、G、第46小節目にはEsとGの音が用いられている。
- 14 ブラームスが30年前に作曲したアカベラの混成合唱 (1864) を編曲した作品で、民謡風の非常にシブブルな曲想をもつ。
- 15 全音出版社から出された『ブラームス 51の練習曲』の楽譜には、「練習に際して」という練習方法を提示したページが付けられている。そこでは、この31aと31bの練習について「各指の独立と指の間の拡張に役立つ練習曲です。速くひくと、重音がどうしてもずれたりしますので、やはりゆっくりとスタッカートで練習してください」と書かれているが、この練習は左右の手がずらされた書法を弾きこなすための練習であり、ここで示されているような各指の独立や指の間の拡張を意図したものではないと考えられる。
- 16 ヴィルヘルム・ケンプ (Wilhelm Kempff, 1950年: Op.117, 1953年: Op.76, Op.118, 1963年: Op.76, Op.117, Op.118)、ラド・ルプー (Radu Lupu, 1970年: Op.117, Op.118)、イヴォ・ポゴレリッチ (Ivo Pogorelich, 1992年: Op.76-1, Op.117)、デトレフ・クラウス (Detlef Kraus, 1994年: Op.76, Op.117, Op.118)、エディット・ピヒト＝アクセンフェルト (Edith Picht-Axenfeld, 1996年: Op.76, Op.117, Op.118)、ヴァルター・ギーゼキング (Walter Gieseking, 1951年: Op.76, Op.118)、ピーター・レーセル (Peter Rösler, 1973年: Op.118) の録音を参照。
- 17 《Op.117-3》の中間部分以外の「ズレ」は、全て中心となる旋律が他の部分よりも遅れて始まる「ズレ」であったのに対し、《Op.117-3》の中間部分のほとんどの部分では、バス音に対して他の旋律が前に飛び出す形をとっている。本来ならば、しっかりしたバス音が鳴らされ、それと同時に始まるのが待ち切れずに十六分音符分早く始まる旋律からは浮遊感がもたらされるはずであるが、どの演奏においても第1拍目から旋律が始まり、バス音はそれに相槌を取るかのように1音遅れて演奏されるように聴こえる。
- 18 ブラームスの友人であり、彼の作品を多く演奏したヴァイオリニスト、ヨーゼフ・ヨアヒムによる1903年8月17日のブラームス《ハンガリー舞曲第1番》の演奏 (Pearl, BVA1) でも、ヨアヒムがフレーズとフレーズの合間に隙間を作らず演奏しているのが聴きとれる。
- 19 シューマンの《幻想小曲集Op.12》の第5曲《夜に》

や《クライスレリアーナ》の第1曲目冒頭、《フモレスクOp.20》の第683-92小節目などでも同様の「ズレ」が書き込まれた例が確認できる。

# [参考文献]

- Avins, Styla, 2003, "Performing Brahms's music: Clues from his letters." *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave and Bernard D. Shreman, New York and Cambridge: Cambridge University Press, 11-47.
- Bellman, Jonathan, 2003, "Performing Brahms in the style hongrois." *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave and Bernard D. Shreman, New York and Cambridge: Cambridge University Press, 327-348.
- Bozarth, George S., 2003, "Fanny Davies and Brahms's late chamber music." *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave and Bernard D. Shreman, New York and Cambridge: Cambridge University Press, 170-219.
- Bowen, José A., 1993, "The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances", *The Journal of Musicology*, Vol.11, No.2: 139-173.
- Brown, Clive, 2003, "Joachim's violin playing and the performance of Brahms's string music." *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave and Bernard D. Shreman, New York and Cambridge: Cambridge University Press, 48-98.
- Crutchfield, Will, 1986, "Brahms by Those Who Knew Him", *Opus* Vol.2, No.5: 12-21, 60.
- Cai, Camilla, 1986, *Brahms's short, late piano pieces Opus Numbers 116-119: a source study, an analysis and performance practice*, Ph.D. diss., Boston University.
- デ・ララ, アデリアーナ 天崎浩二編・訳, 関根裕子共訳, 2004, 「ブラームス」『ブラームス回想録集①ヨハネス・ブラームスの思い出』, 音楽之友社, 202-207.
- デイビス, ファニー 天崎浩二編・訳, 関根裕子共訳, 2004, 「ブラームスとはこう弾いた」『ブラームス回想録集①ヨハネス・ブラームスの思い出』, 音楽之友社, 208-219.
- Dunsby, Jonathan, 1981, *Structural Ambiguity in Brahms: Analytical Approaches to Four Works*, Ann Arbor, UMI Research Press.
- アイベンシュッツ, イローナ 天崎浩二編・訳, 関根裕子共訳, 2004, 「ブラームスを語る」『ブラームス回想録集①ヨハネス・ブラームスの思い出』, 音楽之友社, 220-230.
- Epstein, David, 1990, "Brahms and the Mechanisms of Motion: The Composition of Performance." *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspective*, ed. George S. Bozarth, Oxford and New York: Oxford University Press, 191-226.
- Finck, Henry T., 1909 *Success in Music and How it is Won*, New York: Charles Scribner's Sons.
- Frisch, Walter, 1990, "The Shifting Bar Line: Metrical Displacement in Brahms." *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspective*, ed. George S. Bozarth, Oxford and New York: Oxford University Press, 139-163.
- Hudson, Richard, 1994 *Stolen Time: The History of Tempo Rubato*, Oxford: Oxford University Press.
- イェンナー, グスタフ 天崎浩二編・訳, 関根裕子共訳, 2004, 「ヨハネス・ブラームス 人生、先生、芸術家：研鑽と体験記」『ブラームス回想録集③ブラームスと私』, 音楽之友社, 205-254.
- メイ, フローレンス 天崎浩二編・訳, 関根裕子共訳, 2004, 「私のブラームス回想録」『ブラームス回想録

- 集①ヨハネス・ブラームスの思い出』, 音楽之友社, 149-201.
- Musgrave, Michael, 2003, "Early trends in the performance of Brahms's piano music." *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave and Bernard D. Sherman, New York and Cambridge: Cambridge University Press, 302-326.
- Pascal, Robert, and Weller, Philip, 2003, "Flexible tempo and nuancing in orchestral music: understanding Brahms's view of interpretation in his Second Piano Concerto and Fourth Symphony." *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave and Bernard D. Sherman, New York and Cambridge: Cambridge University Press, 220-243.
- Peres Da Costa, Neal, 2012, *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. Oxford: Oxford University Press.
- Philip, Robert, 2003, "Brahms's musical world: balancing the evidence." *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave and Bernard D. Sherman, New York and Cambridge: Cambridge University Press, 349-372.
- , 1992, *Early Recordings and musical style: Changing Taste in Instrumental Performance 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University Press.
- , 2004, *Performing Music in the Age of Recording*, New Haven and London: Yale University Press.
- ピヒト=アクセンフェルト, エディト 原田吉雄訳, 1993, 『ピアノ練習によせて:ブラームスからの提案:ブラームス「51の練習曲」・練習についての思索と示唆』, 全音楽譜出版社.
- Sherman, Bernard D., 2003, "How Different was Brahms's playing style form our own?" *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave and Bernard D. Sherman, New York and Cambridge: Cambridge University Press, 1-10.
- , 2003, "Metronome marks, timings, and other period evidence regarding tempo in Brahms." *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave and Bernard D. Sherman, New York and Cambridge: Cambridge University Press, 99-130.
- シューマン, オイゲーニエ 天崎浩二編・訳, 関根裕子共訳, 2004, 「シューマン一家とブラームス」『ブラームス回想録集③ブラームスと私』, 音楽之友社, 7-50.
- Taruskin, Richard, 1995, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, New York and Oxford: Oxford University Press.

#### [楽譜資料]

- Brahms, Johannes, 1980, *Complete Songs for Solo Voice and Piano Series IV*, New York: Dover Publications, Inc..
- Brahms, Johannes, 1976, *Klavierstücke*, München: G. Henle Verlag.
- Brahms, Johannes, 1992(1879), *Klavierstücke Op.76*, Wien: Wiener Urtext edition.
- Brahms, Johannes, 1972, *Klavier-Trios*, München: G. Henle Verlag.
- Brahms, Johannes, unknown (1893), *Piano Works Complete in three Volumes, Volume III*, New York: International Music Company.
- ブラームス, ヨハネス, 1968(1893), 『51の練習曲』, 東京: 全音楽譜出版社. [引用文献として]