

## ベートーヴェン・ピアノソナタにおけるスラーの解釈について

An Interpretation of the Slur of the Piano Sonata composed by Beethoven

柳 沢 信 芳

Nobuyoshi YANAGISAWA

（平成9年10月6日受理）

### I. はじめに

ある楽曲の演奏に際して重要なことのひとつにスラーについての解釈法があげられる。作曲者の記したスラー記号を演奏者はどのように解釈して演奏に反映していったらよいのであろうか。本論では、ベートーヴェンのピアノソナタの中から熱情ソナタ・作品57を取り上げて現在出版されている各楽譜を比較検討しながら、スラーの解釈の仕方について考察したいと思う。

それに先立ってスラーの内容やその演奏について述べておきたい。

### II. スラーについて

スラーとは、2つまたはそれ以上の音符の上、または下につける弧線のことである。スラーで表されるものには、レガート、タイ、フレージング、アーティキュレーションがある。その中で、レガートスラーはフレージング、アーティキュレーションのスラーとしばしば混同される。そのため、誤解を避けるためにレガートのスラーを廃止して、スタッカート符号のついていないところは全てレガートで演奏し、スラーはフレージングのみを示す、という使われ方がされた時期もあった。<sup>(註1)</sup>

### III. フレージングとアーティキュレーションについて

フレージングという言葉の意味について、音楽之友社の標準音楽辞典で調べると、「楽句区切り法、の意味。すなわちフレーズ（音楽の意味内容）の切り方のことで、その良否は演奏上ひじょうに重要である。」と記されている。

一方アーティキュレーションとは、ヴァイオリンの運弓法や吹奏楽の氣息の中絶、または舌切法にたとえられる。つまり、音と音を結合すること、ないしは分離することである。

ところで、以前はフレージングの言葉はアーティキュレーションの意味も含めて使われていたようである。ギーゼキングの著書やトーヴィの叙述をみると、すべてフレージングの言葉で統一されている。このことについてはケラーも指摘しており、「フレージングとアーティキュレーションの相違がはっきり判っている音楽家に出会うのは希である。」と述べ、又、「多くの人はアーティキュレーションをフレージングの領域にいれてしまっている。」とも述べている。<sup>(註2)</sup> 著者も両者の区別があまりなく、本論の当初の題名は「ベートーヴェン・ピアノソナタにおけるフレージングについて」であった。しかし、研究を進めていくうちにアーティキュレー

ションのことがクローズアップしてきたために、フレージングとアーティキュレーションを含めてスラーの言葉で言い表わすことにした。

#### IV. スラーの演奏について

スラーのかかった音のグループでは、その始めと終わりは明確に認識される。スラーでまとめられたいくつかの音のグループを膨らませたり、内容の豊かなものにすることが、演奏する上で配慮されなければならない大事なことである。フレーズにはダイナミックの頂点がひとつ存在する。その頂点が常に中央に位置するとは限らないが、その頂点にむけてクレッシェンドをして行き、頂点の後はディミヌエンドしていくのが普通である。演奏に当たって注意しなければならないのは、往々にしてこのディミヌエンドが乏しく、すぐに弱音になりがちなことである。又、テンポにおいても頂点に向かって速度をやや速め、頂点を過ぎたらやや緩めるようにするのが基本のやり方である。しかしながら、過度の表現はかえって曲想を損なうことになるので、演奏に当たっては、演奏者の感性やバランス感覚に委ねられるところが大きい。

#### V. 考 察

ベートーヴェンのソナタを勉強しているとき、各出版社の版を参照していく中で、スラーの記載に様々な相違があることに気がついた。現代、原典版が中心に使用されていく傾向にあるが、本論では、作品57の熱情ソナタを取り上げて、いろいろな校訂者の版を比較検討しながら、考察をしていきたいと思う。なお、対象とする版は次の7点である。

ヘンレ版 (原典版) BEETHOVEN Klaviersonaten B.A.WALLNER G.HENLE VERLAG  
アラウ版 (原典版) BEETHOVEN SONATEN CLAUDIO ARRAU EDITION PETERS  
ユニバーサル版 (原典版) BEETHOVEN KLAVIERSONATEN H.Schenker und E.Ratz  
UNIVERSAL EDITION

ラモンド版 BEETHOVEN SONATEN Frederic Lamond EDITION BREITKOPF  
トーヴィ版 BEETHOVEN SONATAS H.CRAXTON D.F.TOVEY EDITION ZEN-ON  
ビューロー版 BEETHOVEN SONATAS BÜLOW-LEBERT G.SCHIRMER  
シュナーベル版 32 SONATAS FOR THE PIANOFORTE LUDWIG VAN BEETHOVEN ARTUR SHUNABEL SIMON AND SCHSTER

#### 第1楽章

#### 譜例1

ヘンレ版



ユニバーサル版



ラモンド版



トーヴィ版



シュナーベル版



譜例1は、冒頭からの4小節である。原典版の中でもユニバーサル版はヘンレ版とは違い、第3小節の高音部譜表の所に1小節にまたがるスラーがかかっている。また、原典版では冒頭から第2小節まででスラーが切れているのに対し、他の版では冒頭から第4小節の第1拍目まで続いている。4小節にわたる大きなスラーにすることで、この動機主題をひとつのまとまりとして提示し、強調できる。一方原典版にみるように分割した場合は、トニカ、ドミナントの和声感が明確に区別できる。ベートーヴェンが意図したことは、この主題をひとつまとめることよりも、和声に基づく変化を強調したかったのではないだろうか。そのためには第3小節の低音部譜表の和音は、テヌートぎみにはっきり弾く必要がある。同じ小節の高音部譜表の前半のスラー(a)の場合、頂点は第1拍のハ音であり、続くニ音にかけてはいくらかディミヌエンドされる。このようなことから、ベートーヴェンはこのドミナントを明確に響かせることを示唆しているように思う。シュナーベル版のように4小節にわたってレガートでつなげてしまうと和声感が薄れるであろう。ベートーヴェンの意図したことはこの4小節の中に頂点が3つあることである。それは皆同じ高さではないが、そのひとつひとつを丁寧に表現するためには、テンポも考慮してフレーズ感が生かせる音の響きを作ることが大切である。ところで、再現部ではこの主題は譜例2のようにスラーが書かれている。

譜例2

ヘンレ版



なぜ、ベートーヴェンはここでは3つの部分に区切ったのであろうか。トーヴィ版においては、この135小節から137小節にかけて何のスラーもかかっていない。分割することによって全体のなめらかさをつくることよりも、各フレーズの最初の音を明確に聞き取りたい、または意識したい、という意図がここには感じられる。ピアノで、しかも低音に属音が続いている

中での主題の再現にはこのことが必要だったのである。トーヴィもそのような意向なのであろう。トーヴィは、続く139小節からはスラーをかけている。

コードにも同じようなベートーヴェンの意図がみられる。257小節からの左手で奏される主題の旋律には、ヘンレ版ではスラーはかかっている。(譜例3)

譜例3

ヘンレ版

上記の譜例2、譜例3について他の版をみると、多少の違いはあるもののスラーがつけられている。譜例4は第51小節からのところである。高音部譜表に注意すべき点がみられる。ベートーヴェンはなぜここにスラー記号を用いていないのだろうか。すぐ前に大きなレガートスラーのついている下降音型がある。それと対照的にここはフォルテで1音1音きわだたせて弾くところなので、彼はレガートスラーとの誤解を避けたと思われる。しかしながら、メロディーラインを浮き立たせるためにはビューローのような工夫は必要である。アーティキュレーションは譜例5のように書けるだろう。

譜例4

ヘンレ版

ビューロー版

譜例5

譜例6は更に問題を投げかけている。ビューロー版とシュナーベル版に興味深いものが見い出せる。右手で奏される譜表をみると、ビューロー版では音のグループごとにスラーがかかっている。また点線で示されているようにそれぞれの右手の音が、左手のメロディーにかかっている。ここでは、あたかも左手のメロディーの前打音のような扱いになっている。右手のスラーが左手までかかっていると読んでもよいだろう。この場合のアーティキュレーションの頂点は、左手のメロディーに位置してくる。

次に左手で奏される方のスラーをみると、ビューロー版では第62小節の第2拍目から第63小節第1拍目のフレーズにならって、第61小節のスラーを書いている。ヘンレ版では不規則なかかけかたになっている。ここは、スフォルツァンドピアノのアクセントがどこも4拍目にきていることや、全体の流れにも類似性があるところだけに、不可解に思えるところであった。シュナーベルはこのところを両者の意を汲んだように2種類のスラーを使っている。しかしながら、ヘンレ版の意図としては、第61小節をアーティキュレーションの最初のアクセントとして印象づけ、第62小節のアクセントはアーティキュレーションの中に包み込み、第63小節のアクセントはアーティキュレーションの終わりのしめくくりとしてなされたもの、と考えられる。そうすると、この楽節は単に同じことの繰り返しが3回あるのではなく、第61小節から第63小節にわたる大きなフレーズとしてとらえることができるだろう。

譜例6

ヘンレ版

ビューロー版

シュナーベル版

## 第2楽章

緩徐楽章においては、早急なアレグロ楽章よりも音と音の関係がより一層緊密なものになってくるために、アーティキュレーションの扱いは丁寧になされなければならない。ヘンレ版に於いてはアーティキュレーションの指示が少ない。それだけにいろいろな解釈の余地が残されていることが考えられる。演奏上の問題としては、打鍵のタッチを工夫して微妙なニュアンスを表現することが課題となる。譜例7は主題テーマである。

## 譜例7

## ヘンレ版

## ラモンド版

## シュナーベル版

ここでは、ヘンレ版のアーティキュレーションはわずかにつけられているが、ラモンド版、シュナーベル版では細部にわたってスラーが施されている。第2小節、第3小節の高音部譜表に解釈の違いが見られる。ラモンドは第2小節のアウトタクトから第4小節にかけてスラーをかけているのに対し、シュナーベルはそこを2つに分けている。ここで第2小節のアウトタクトからのアーティキュレーションが適切かどうか、という疑問が生じてくる。というのも、この楽章の終わりに出てくる主題の回想のところでは、譜例8ようになっているからである。第81小節は2つの音にまたがってスラーがかかっている。このようにみえてくると、冒頭の第2小節を分断せずにつなげて弾く方法もありえないだろうか。ラモンド版の第9、第10小節のスラーや、シュナーベル版の第3小節のスラーがそのことを暗示しているように思う。また、このことは同時に第3小節からのフレーズの始まりをも意味する。譜例8の83小節にベートーヴェンがアーティキュレーションで記しているように。

## 譜例8

ヘンレ版

The image shows a musical score for Example 8, Henle edition. It consists of four systems of music, each with a measure number in a circle above the first measure of the system. The first system starts at measure 79, the second at 81, the third at 84, and the fourth at 91. The score is written for piano and includes various dynamics and articulations. The first system (measures 79-80) has a forte (sf) dynamic and a decrescendo (dim.) marking. The second system (measures 81-83) has a piano dolce (p dolce) dynamic. The third system (measures 84-90) has a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The fourth system (measures 91-92) has a piano (p) dynamic, a decrescendo (dim.), and a fortissimo (ff) dynamic. The score also includes markings for 'secco' and 'Allegro'.

第5小節のアーティキュレーションは、また違って考えられる。このスラーは次の小節の第1拍までかかるであろう。それはスフォルツァンドピアノのアクセントが弱拍にあることや、譜例8の第86小節の低音部アウトタクトから始まるスラーをみても察することができる。第9小節から第12小節にかけても、ラモンドとシュナーベルに興味ある相違がみられる。シュナーベルは譜例8の第89小節から第92小節に基づいてスラーをつけている。それに対して、ラモンドは低音部はシュナーベルと同じように扱っているが、高音部では違ったスラーをつけている。第12小節第1拍高音部をみると、シュナーベルではアーティキュレーションの終わりを示しているが、ラモンドはそこからを始まりにしている。このことを演奏上からみると、ラモンドの場合では、第1拍の符点8分音符に新たなエネルギーを蓄積して次の音に膨らませていける。それに対してシュナーベルの場合は、アーティキュレーションの終わりなので音のエネルギーは弱まっていく。次に弾かれる音がクレッシェンドされた音であるので、よほどタッチをコントロールしないと豊かな響きを伴ったハーモニーをつくるのは難しい。

第2変奏はこの楽章の中でベートーヴェンがスラーを几帳面に書き込んでいるところである。譜例9はその前半である。

## 譜例 9

ヘンレ版

ここで16分音符で流れる高音部には、このソナタで一番長い8小節にわたるレガートスラーがついている。低音部では第36小節に二重のスラーがみられる。ベートーヴェンがこの二重のスラーを使うのは希であった。この変奏の後半にはベートーヴェンは、はっきりとしたアーティキュレーションを書き込んでいる。(譜例10) 彼は譜例11のようには書かなかった。

譜例10

譜例11

ヘンレ版

続く第3変奏では第2変奏とは対称的に、低音部では軽快な32分音符で、はぎれよく弾かれるところである。シュナーベルはここにレガートスラーをかけているが、それについては疑問に思う。(譜例12)

譜例12

ヘンレ版

## 第3楽章

長大な3楽章にもかかわらず、ベートーヴェンは限られたところにしかスラーを入れていない。曲全体に駆け廻る16分音符の流れにどのようなまとまりをもたせていくのが課題となろう。レガートからスタッカートに至るタッチの使い分けや、音のつながりのニュアンスを単にスラーひとつで正確に表すには無理があるだろう。たくさんのスラーを書き入れているシュナーベル版をみると、ひとつひとつの音のつながりに留まらず、スラー単位のつながりが曲想に大きく反映してくると思う。ところで、他の版の間にも多少の相違がみられるので検討してみる。

譜例13で第125小節の高音部のスラーにヘンレ版とラモンド版では違いがみられる。ヘンレ版のようにスラーをかけるとその頂点はオクターブのF音にかかってくる。そうすることでこのドミナントの主音がより意識されて、次小節のトニカへのつながりが明確化される。又、



譜例13

ヘンレ版



ラモンド版



第2拍目の弱拍に頂点をつくることでシンコペーションを生ずることになり、次小節に入る弾みもつくれる。その点、ラモンド版のスラーのつけ方ではどうであろうか。この場合の頂点はオクターブのF音からA音にかけてかかるだろう。そのことで、拍子感が少し間延びになる。また、次小節第1拍目のオクターブのB音はスラーの終わりなので、最も弱音になるところである。そのために和声感はヘンレ版のときのように明確に変化するというよりも、ふくらみをもって移り変わる、というニュアンスの方が強くなるであろう。

著者はここでは原典に添った方法を取りたい。その理由は展開部の非常に劇的な楽節が続くところなのでテンポをゆるめずに緊張感をもって進んだほうがよいと思うからである。

ここで、123小節、124小節についても触れておきたい。ここはヘンレ版には何のスラーもないが、ラモンド版にはつけられている。他にも譜例14のようなスラーが考えられる。この場合は第1拍のスフォルツァンドがスラーの起点になるので迫力のあるリズム感がつくれる。しかしながらここは高音部と低音部の掛け合いのところでもあり、ラモンドのスラーが適しているであろう。高音部にみるようなアーティキュレーションの終わりにスフォルツァンドがくる例はベートーヴェンのソナタの中で他にもみられる。(譜例15)

譜例14



譜例15

作品31-2  
第3楽章



## VI. 考察のまとめ

ベートーヴェンのソナタの演奏研究には、以前からヘンレ版を使用してきたこともあり、今回の考察に当たっては、この版を基とした比較検討となった。原典版の中でも、アラウ版はヘンレ版とほとんど同じであったが、ユニバーサル版にはヘンレ版とは異なるところがいくつかあった。それは、自筆譜を基にして編集された場合と、初版を基に編集が行なわれた場合の相違から生ずるものであると思われる。その他の版は校訂者が演奏家ということもあり、各々の個性や演奏解釈の多様性がみられ、演奏解釈上非常に参考になるものであった。特に、ラモンド版とシュナーベル版ではアーティキュレーションに相違点が多くみられた。しかしながら、ベートーヴェンのアーティキュレーションの指示をみるとき忘れてはならないのは、彼はオーケストラ楽器のことも頭に描いていたであろう、ということである。例えば作品28の第3楽章第5小節からの楽節は、譜例16のようになっている。

譜例16



譜例17



しかし、これは弦楽器的な書き方である。ピアノにふさわしい書き方にすると譜例17のようになる。ピアノでは、アーティキュレーションの問題が管弦楽器のように発音に直接関係しないだけに、自由にできる範囲が大きい。

又、ベートーヴェンはフレーズとしてのスラーはあまり書いていないが、アーティキュレーションのスラーは要所要所に書いている。それは第1楽章の冒頭や第2楽章の81小節以降などにみられる。スラーの書いてないところで、スタッカートやアクセントの指示もないところは、全体のバランスをみながら、シュナーベル版にみるようなレガート奏法を取り入れるとよいだろう。

今回の考察を通して、新たにベートーヴェンのスラーについての認識を深めることができた。また、スラーの記されていないところの解釈についても、音楽のニュアンスを享受しながらスラーを補っていくことの必要性を感じた。これを機会に、フレージングやアーティキュレーションについて、これからも課題として取り組んでいきたい。

## 引用文献

(注1) ライマー＝ギーゼキング著 井口秋子訳 音楽之友社 1992年 P. 130

(注2) H. ケラー著 植村耕三・福田達夫共訳 音楽之友社 昭和52年 P. 10-11