

A.N. スクリャービン「ピアノ・ソナタ第2番 嬰ト短調 幻想ソナタ Op.19」における分析と演奏解釈についての一考察

袴 田 和 泉

A Suggestion of Analysis and Interpretation about the Piano Sonata No.2 G Sharp Minor, Sonata Fantasia Op.19 of A.N.Scriabin

Izumi HAKAMADA

(Received October 1, 2007)

I. 序

作曲家と演奏者との唯一の接点, それは楽譜である. 作曲家は楽譜にすべてのメッセージを書き込み, 演奏者は書かれた音符や指示記号から作曲家の意図を読み取り, 生の音にしていく. 作曲家の創造過程を再び自らの中で辿ることにより, 作品と自分を同化させる作業, すなわち作品の分析が必要といえる.

本稿においては, 著者が一環して演奏してきた A. N. スクリャービンの作品のうち, 「ピアノ・ソナタ第2番」について分析し, それをもとに, 演奏解釈についての考察を行うものとする. なぜなら, 演奏者にとって, 音楽理論上の分析が分析だけで終わってしまうことは, 形だけを認識することに他ならず, だからどのように演奏するか, 演奏したいか, という演奏解釈にまで結びつけて初めて作品が生きたものとして自分自身の中で再創造されるものであるからである.

II. ピアノ・ソナタの全体像

スクリャービンは, 全部で 12 曲のピアノ・ソナタを作曲している. その内訳は, 作品番号の付いているものが 10 曲, 付いていないものが 2 曲である. これらのソナタは, 1886 年から 1913 年までの彼の生涯のほぼ全期間にわたって書かれ, その間の彼の音楽様式や音楽語法の変貌を遂げていく様の, 克明な記録となっている.

ソナタ	作品番号	作曲年代	作曲地
幻想ソナタ 嬰ト短調	なし	1886 年	モスクワ
ソナタ 変ホ短調	なし	1887~1889 年	モスクワ
第 1 番 嬰ト短調	Op. 6	1892 年	モスクワ
第 2 番 「幻想ソナタ」 嬰ト短調	Op. 19	1892~1897 年	ジュネヴァ〜クリミア
第 3 番 嬰ト短調	Op. 23	1897 年又は 1898 年	マイダノヴォ
第 4 番 嬰ト長調	Op. 30	1903 年	オボレンスク
第 5 番	Op. 53	1907 年	ローザンヌ
第 6 番	Op. 62	1911 年	ベアーテンベルク
第 7 番	Op. 64	1911 年	ベアーテンベルク
第 8 番	Op. 66	1913 年	モスクワ
第 9 番	Op. 68	1913 年	モスクワ
第 10 番	Op. 70	1913 年	モスクワ

これらのソナタにおいては 2 つの重要な要素がある. すなわち, 1 つは形式上の, もう 1 つは和声上の変化である. 形式的に見ると, 多楽章をとっている第 4 番までの作品群と, 第 5 番以降の単一楽章で書かれた作品群と

の間に、明瞭な相違が見られる。一方和声的に見ると、機能と声の範囲内に位置しているが、ほぼボダーライン上にある第5番と、機能と声とを完全に離れてしまった第6番との間に境界線が存在している。

今回取り上げる第2番は、彼のピアノ・ソナタの中でも特に頻繁に演奏される曲のひとつである。この曲は、他の作曲家からの影響を受けながらも、彼の個性のきらめきが時おり姿を見せる初期の作風で作曲され、特に第1楽章はドビュッシー風の響きがすることもあり、比較的違和感がなく曲に入っていけることが大きな理由になっていると思われる。

Ⅲ. ピアノ・ソナタ第2番 嬰ト短調 幻想ソナタ Op. 19 について

彼の最初のピアノ・ソナタ第1番が完成した1892年から5年の歳月を経て、ようやくこの第2番のピアノ・ソナタが出版された。この曲は1892年に着手され^{注1)}、3年後の1895年に一度はパリで初演されたが、その時のプログラムには調性が変イ短調となっていた^{注2)}。出版商であるベリヤーエフの再三にわたる催促の後に、嬰ト短調で書かれたものを完成楽譜として1897年に送り、その出版をもって完成年とされている。この年の春には、ピアニストのヴェーラ・イヴァノヴナ・イサコヴィッチと結婚し、クリミア地方への新婚旅行中に書き上げたと言われる。

第1番のソナタが4楽章形式であり、動機の扱いなどもきっちりとした堅固な作りであるのに対し、この第2番は、2楽章形式を採り、より自由な書法でもって作曲されていて、「幻想ソナタ」と彼自身が名付けたのにふさわしい作りになっている。

彼自身がこの曲のイメージとして、次のように述べている。^{注3)}

【最初の部分は南国の夜の海辺の静けさを描いている。展開部は深い深い海の、暗い動揺だ。ホ長調の中間部は宵闇の後に現れる愛撫するような月の光を表している。第2楽章プレストは、嵐のように波立つ広大な海の拡がりを描いている。】

Ⅳ. 第1楽章

1. 楽曲構成

アンダンテ 嬰ト短調 四分の三拍子 ソナタ形式

提示部 (Bar1 ~ 57)

第1主題 (Bar1 ~ 10) → 推移 (Bar11 ~ 22) → 第2主題 (Bar23 ~ 30) → 推移 (Bar31 ~ 45) → 推移部 (Bar46 ~ 57)

展開部 (Bar58 ~ 86)

再現部 (Bar87 ~ 136)

第1主題の冒頭のみ再現 (Bar87 ~ 88) → 推移 (Bar89 ~ 98) → 第2主題 (Bar99 ~ 106) → 推移 (Bar107 ~ 121)

終結部 (Bar122 ~ 136)

2. 演奏解釈

Bar 1~2

右手の16分音符のアウトタクトは、次に来るタイによってシンコペーションのリズムを形作り、印象的な出だしとなっている。最初の右手の和音は、腕の重みをかけながら、且つ速い打鍵をすると音に動きが表現される。その際、手首を柔軟にして、打鍵したらすぐに力を抜くようにする。同様に、バスのアウトタクトの16分音符 Gis 音も素早く軽く取り、1小節目の頭の拍に重さが来るようにする。2拍目に現れる Eis 音は、和音に陰影を与えている。その後続く *dim.* は、音をだんだん消していくような気持ちで扱う。

これらのオクターヴの使用と、幅広い音域での跳躍、及び両手の親指の交差は、スクリャービンが好んで使ったピアノ語法である。^{注4)}

2小節目にはドミナントの和音が使われているので、1回目と比べて少し積極的に弾く。

Bar 3～6 3小節の *cresc.* は音量と共に、4小節の最初のバス Gis 音に向かって前進していくように、速度も少し上げる。5小節は反対に、少し落ち着かせる。

譜例 Bar 1～6



Bar 7～12 10小節の半終止に向かって前進し、休符に空間の拡がりを持たせる。

Bar 13～22 前半は7小節のバスに現れるモチーフを、後半は冒頭のシンコペーションのモチーフを組み合わせて、一まとまりのフレーズにしている。左手には、交差フレーズの伴奏音形を用いている。^{注5)} ここに出てくる冒頭のシンコペーションのモチーフは、最初の2回は問いかけのように、次の17小節は、確信に満ちた答えのように、そして18小節は短調の影の色を出すようにする。

その後、21小節の偽終止を経て、H-durの全終止をもって第2主題へと入っていく。また、21小節ではE#, Eのニュアンスの差を出すことで、ハーモニーの色の違いを確実に表現することができる。

譜例 Bar 13～14



Bar 23～30 途絶えがちであった第1主題に対し、流麗な動きを持つ美しいメロディーが第2主題として現れてくる。旋律の流れを出すため、決して拍で刻まずに、一息で歌えるようにフレーズの中で細かい緩急をつける。

Bar 31～36 第2主題の変奏形であり、右手にも左手にも装飾が見られる。31小節～34小節の左手内声のテノールパートを少し強調して、前出の23小節～26小節との響の違いを出す。右手の5連符、6連符、7連符はいずれも軽いタッチで弾く。

譜例 Bar 23～36



- Bar 37 ~ 40 *espr.* を表現するために、腕の重さをかけたゆっくりめの打鍵を用いる。その際、指の腹で鍵盤を扱う。39小節は、その前の37小節が Gis 音-Ais 音-H 音に対し Gis 音-Ais 音-Cis 音に上がっているため、少し音量を増やして弾く。
- Bar 41 ~ 45 左手が3連符に始まり、次に16分音符が4つ、そして16分音符の5連符、そして最後は16分音符が6つ、と次々に音が増えていくのにあわせ、音域もしだいに広がっている。このことで、*cresc.* の効果は出ているので、43小節に書かれた *cresc.* は右手の幅広い跳躍に与えるようにする。しかしポリフォニックな響を得るために、43小節以降のバス Gis 音, Cis 音, Fis 音, H 音は豊かに響かせる。
- Bar 46 ~ 57 アウフタクトから始まる *ben marcato il canto* と指示されたメロディーをたっぷりと歌わせ、アラベスク風の上声部は夜空の星を連想させるかのように、キラキラときらめくような音色で、朗々と歌われるメロディーにからみつかせるように弾く。装飾音形はあくまでも軽く、よく響く音で、打鍵はほぼスタカートに近い、速く鋭いタッチを用いるようにして、コントラストをはっきりとつける。

譜例 Bar 46 ~ 49

- Bar 58 ~ 61 冒頭の第1主題のモチーフが、長調で出現する。ここでは八分音符の前打音が、短調の時とは影であったが、こちらでは光の一瞬のまたたきのような明るい彩りをそえるように響かせる。
- Bar 62 ~ 76 第1主題のモチーフと第2主題のモチーフが複雑にからみ合いながら展開していく。62小節から63小節にかけて第2主題のモチーフが上行形のゼクエンツになっているので、*cresc.* の表示どおり音量を増すようにする。そして64小節の内声に出てきた際は、一度音量を落としておくと、65小節から67小節の *f* に持っていきまでの音量の幅が広がり、*cresc.* を効果的に使うことができる。67小節から68小節にかけての左手のオクターヴは、最初はテンポも音量もひかえめに始めるが、次第に渦を巻くように緊迫させてゆき、69小節~70小節の小節線を越えて書かれた幅広いバスの音型へ結びつけていく。またその際、アウフタクトにあたる C 音, Ces 音, B 音のバスはたっぷりと *cresc.* をかけながら響かせる。
- 69小節からは上声部に、さらに短い第一主題のモチーフの断片が2度にわたって出現し、71小節の *ff* へすべてのエネルギーが流れこむように *cresc.* をかけていく。71小節までは流れを止めることなく弾ききってしまい、一瞬あけてから72小節の *P* に入ると *ff* と *P* のコントラストがつきやすく、劇的な表現効果をあげることができる。75小節からは、さらに細かい16分音符が緊張感を表現し、鋭く鍵盤にくいこむようなタッチを用いたアクセントをつけて、第一主題のモチーフの断片を叫びのように弾く。

譜例 Bar 62 ~ 76

Bar 77 ~ 86 この77小節が、86小節までの大きな流れの始点となっている。この部分は展開部の中のクライマックスである。音量とテンポは徐々に増していき、一瞬たりとも緊張感を失うことなく一つの大きな流れを作って再現部に突入していく。腕のみならず、背中や腰など、体全体を使って豊かで力強い音響を出す。なお、*cresc.*の効果をj得るために83小節で一度音量を落としておくと、音量の幅が広がる。

Bar 87 ~ 98 再現部に入ったが、ここでは第1主題の主要なモチーフだけが*ff*で2回現れ、すぐにE-durの推移的な楽想に移ってしまう。ここの*ff*からゲネラルパウゼを経て奏される*pp*の出だしのバスは、きわめて自然に、こわばったりしない響で弾く。そのためには、充分に脱力を行ってから音を出すようにすることと、次の3連符の流れを休符の間に素早く感じ取っておくことが重要である。

89小節から93小節にかけて上行形のゼクエントが続くので、少しずつ音量を増していき、94小節の*moll*になった時に音量とともに音色にかけりを与える。

95小節で再び明るさが戻り、97小節ではさらに積極的にメロディーが高くなるので、音量もそれに従って増加させる。

Bar 99 ~ 106 再現部における第2主題は、提示部に比べて左手の伴奏部に、より複雑な小節線を越えて書かれた幅広いバスの音型を用いている。このことにより音楽に動きと流れが加わり、表情に優美さが現れる。演奏に際して、99小節と100小節の左手の3連符は少し強調して腕の重さをかけて弾き、3拍目の16分音符は指先を立てて、さらさらと軽いタッチで流れるように弾く。

101小節の左手の3連符はアーティキュレーションをはっきりとつけることによって、その動きが表現される。あくまでも音の流れの方向は、拍の頭の音に向かっているjので、小指のバスが重くなってしまうないようにタッチに注意する。

Bar 107 ~ 112 さらに細かい音符による装飾が、中格となる第2主題のメロディーを繊細に彩っている。2

回目の変奏となるこの部分は、指示にあるように一段階音量を落とし、*pp*の軽いながらもレガートの要素のある、ピロードのようなタッチで弾く。

Bar 113 ~ 121 この推移部も、引き続き左手の細かい動きを伴った、アルペジオの音形による書法で書かれている。117小節から121小節にかけてのメロディーでは、フレーズ後半の119小節以降にもり上がりをもって来て120小節~121小節でのカデンツで落ち着かせる。ここは自然に音量も増えて来るが、次の122小節から始まる新しいフレーズのアウトタクト部に*mf*が指示されていることから、大きくなりすぎないように気をつける。

左手の伴奏部の細かい動きを伴った、アルペジオの音形は、119小節以降は波のうねりとしての主張を聴かせるために、積極的に表現する。

Bar 122 ~ 136 この部分も提示部に比べ、さらに細かい音による、繊細なレースを思わせる装飾音形が施されている。*ben marcato il canto e marcato*で指示された主要メロディーは、朗々とした豊かな響を出すため腕の重さをたっぷりかけたタッチで弾き、装飾の細かい音符は軽くしなやかなタッチで、夜の海の波間に移ろう月の光の輝きの変化のごとく、音色を変えていく。その際、指先を立てて鍵盤へのあたりをなるべく少なくすることで、軽やかな動きの表現が可能になる。

譜例 Bar 126 ~ 129

V. 第2楽章

1. 楽曲構成

プレスト 嬰ト短調 二分の三拍子 三部形式

第1部 (Bar1 ~ 40)

第2部 (Bar41 ~ 78)

第3部 (Bar79 ~ 92)

終結部 (Bar93 ~ 110)

2. 演奏解釈

Bar 1 ~ 8

3連符の無窮動による嵐のような激しい曲である。左手の四分音符の刻みは全く正確に行われるべきであり、*in Tempo*で刻み続けていくことで緊張感を与えている。

1小節から2小節にかけての*cresc.*は、右手の音型の拡がりに伴い、必然的について来るのである。その際、右手の1小節の3拍目の頭のH音、3拍半目のAis音、そして2小節の1拍目の頭のGis音を中心に、しだいに音量を増していくようにする。また、2小節目の頭の拍のバスのE音でペダルを踏み、次のH音の時にペダルを離すようにすると、*cresc.*の効果がさらに上がる。そして*dim.*は急激に2小節の2拍目の頭の音以降から音量を減少し薄くしていくこ

とで、嵐の海の波頭を彷彿とさせることができる。

また1小節から6小節までは、数個の非和声音を伴い、1小節ごとに1つのハーモニーがつけられている。そして7小節から8小節にかけて終止が形成され、ここまでが1まとまりになっている。

1小節目から2小節目にかけての *cresc.* よりも、3小節目から4小節目にかけての *cresc.* をより出すようにし、一度5小節の頭で音量を落としてから段をつけることなく7小節の頭に直進するようにして音量を増やしていくと、構成感を表現することができる。

譜例 Bar 1 ~ 8

Bar 9 ~ 16 ここでは *gis-moll* のⅣ調にあたる *cis-moll* で同様のことが行われる。音域が上がった分、緊張感が増す感じを表現する。14小節を境として再び *gis-moll* の音調に戻るが、調が安定する感じは全くなく、経過的な印象を与える。

Bar 17 ~ 20 ここで突然 *gis-moll* のⅥ調にあたる *E-dur* による4小節にわたる長いフレーズが出てくる。前半がそれまでの倍の長さになることで、メロディーの流麗さが増し、後半が短いアルペジオをつなぎ合わせることで、動きの多彩さを表現している。*dolcissimo* は、手首から先の重さを載せるタッチを使うことによって得られる、音色の違いで表現できる。左手の伴奏形もそれまでの2音のみの連続した刻みを止め、前半にゆったりとしたアルペジオ、後半に動きのある8分音符の分散和音をおいている。

ここは2つの性格を表現するよう、前半は非常にレガートになるように、右手は特に拍の頭の8分音符を少し長めにとり、指を寝かせぎみにして弾く。後半は反対に、指を少し立てぎみにし、軽いノン・レガートのタッチで弾く。

Bar 21 ~ 24 17小節~20小節と同様のものが、*gis-moll* のナポリⅡ調である *A-dur* によって出現する。前の4小節に比べ、同じ *pp* でも色調を濃く感じとることにより、24小節のカデンツから主調の *gis-moll* への移行が、スムーズに行われる。

Bar 25 ~ 32 25小節から29小節は再び冒頭のテーマに戻り、29小節からは *gis-moll* のマイナスⅥ調→Ⅵ調を経て、31小節から32小節にかけてカデンツに入る。この調の変化を強調するために、また作曲家自身によって *rit.* 及び *f* が書かれているので、31小節に向かって、より大きく、すべてをまきこむような渦を、音型と音量で表現する。3連符の一つ一つの音は丁寧に、はっきりと弾く。

Bar 33 ~ 36 33小節にナポリのⅡ調、34小節にⅡ度の和音を経て *gis-moll* へ戻る。左手の、オクターヴの3連符で書かれたアルペジオと、和音によるシンコペーションのリズムのコンビネーションは、

大波のうねりと砕け散る様を表すかのようにであり、ルバートをかけて弾く。すなわち3連符の最初の音を長めにとり、残りの2つが2拍目の頭まで直線的にかけ上がり、その勢いを受け取るかのようにシンコペーションの2分音符をたっぷり弾く。

譜例 Bar 33 ~ 34



Bar 37 ~ 40 ひき続き左手の印象的なうねりを表現するため、1回ごとに音量を増し、40小節の頭の音を頂点に、まるで波が砕け散るかのように弾ききってしまう。その後、急速に *dim.* をかける。40小節において *dis-moll* のカデンツが見られ、次の小節から異名同音である *es-moll* へと展開していく。

Bar 41 ~ 44 第2部になり、初めてメロディックな旋律が4小節にわたるフレーズとして出てくる。このメロディーは、44小節に向かって左右の音域が拡張し、それに伴い *cresc.* で音量も増えていく。*sf* の箇所は大きな波しぶきが上がるのが感じられるので、タッチも勢い良く、速い打鍵を用いる。

譜例 Bar 41 ~ 44



Bar 45 ~ 48 前出の大波に対し小さな波であるが、随所に書かれた < > は、そのうねりを表現している。> の所は音をほとんど消すくらいに弱くしていくと、効果的な表現ができる。

Bar 49 ~ 52 再び41小節から44小節と同じメロディーが、今度は *b-moll* で繰り返される。音域が5度上がるので1回目より明るさが加わる音色で弾く。

Bar 53 ~ 58 その前のもり上がりから一転して、*subito pp* で新しい2小節のフレーズに入っていく。ここには調性記号が書かれていないが、52小節のバスの *Ges* 音が、異名同音である *Fis* 音として低音の支えとなって響いている。2小節ごとに調性が変化しているので、音色を変えて弾く。

Bar 59 ~ 62 45小節から48小節に対応している小さなうねりを聞かせる。調性は再び *b-moll* に戻っている。音域が低くなっているため、それに合わせて、音色も暗く変化させる。

Bar 63 ~ 66 第2部の4小節の主要メロディーが、2小節に変形して *Des-dur* で現れる。音色はここで、明るく変化させる。

Bar 67 ~ 70 同様に2小節に変形した第2部の主要メロディーが *cis-moll* で現れる。今度は、*moll* の暗い音色に戻す。

Bar 71 ~ 74 ここでは、第2部の4小節の主要メロディーは1小節に変形し、その後を左手のシンコペーションのリズムが受け、2小節が一つの単位になっている。この2小節間の *p*, *cresc.* そして *f* という、目まぐるしい音量の変化は、非常にダイナミックにつける。

譜例 Bar 59 ~ 62

Bar 75 ~ 78 第2部の終結部にあたる。77小節に向かって激しく *cresc.* をかけていく。

Bar 79 ~ 92 第3部は第1部の再現であるが、所々ニュアンスの違いが見られる。たとえば79小節には1小節で指示されていた *sotto voce* が書かれていない。また80小節や82小節頭におかれた *sf* も2小節および4小節には書かれていない。そして83小節に書かれている *pp* も5小節には書かれていないし、反対に7小節に書かれていた *mf* は85小節には書かれていない。87小節からのニュアンスの指示も9小節から対応しているが、第1部と微妙に違っている。これらの違いをきっちりと表現しなくてはならない。

Bar 93 ~ 101 93小節から94小節にかけて、終結部の開始のファンファーレのように、高らかにしっかりと弾く。その後再び95小節から98小節にかけて第2主題の主要メロディーが出現する。99小節から101小節にかけてカデンツが形成され、さらにもり上がりをつけ、右手のすべての和音を力強く弾ききる。

譜例 Bar 93 ~ 98

Bar 102 ~ 110 第2部の主要メロディーの2小節に変形したものが思い出のように3度くり返され、そのたびごとに、音量を落としていく。そして、無窮動の音型がさらに遠くから *pp* で聞こえて来た後、*sf* での *gis-moll* の力強いI度のアコードで曲は終結する。

VI. 結び

本稿において、様々な角度から演奏に結びつけるための分析と、それを基にしたの演奏解釈の考察を行ってきた。その結果、楽譜に書かれている事から、書かれていない行間に溢れる音楽を再び生きたものとして汲み取っていかなくてはならないことを明らかにした。

また今回、和声を分析していく中で、たとえば第1楽章の1小節2拍目に使用されている和音を *gis-moll* のV

調のⅡの和音と見るか、付加6の和音と見るか、また第2楽章に現れるxG音の扱いについても、経過音的非和声音と見るか(6小節)、Ais音の前打音と見るか(37小節)等、様々な解釈ができることから、この1曲を見ただけでは、正しい判断ができないことが明らかになった。今後は、本稿で取り上げた作品より以前に作られたスクリャービンの作品や、多くを学び影響を受けた先人達、ショパンやワーグナーの和声分析を行っていく予定である。

注

- 1) Hull, A. Eaglefield. : A Great Russian Tone-Poet SCRIBIN . New York : AMS Press, INC. 1970 pp.122
- 2) 佐野光司. : 最新 名曲解説全集 16 独奏曲 III. 音楽之友社. 1981年 pp.402
- 3) Hull, A. Eaglefield. : A Great Russian Tone-Poet SCRIBIN . New York : AMS Press, INC. 1970 pp.122
- 4) Randlett, Samuel L. : The Nature and Development of Scriabin's Pianistic Vocaburary. Diss. , Northwestern University, 1966 pp.145
- 5) 同上

参考文献

- 1) Hull, A. Eaglefield. : A Great Russian Tone-Poet SCRIBIN . New York : AMS Press, INC. 1970.
- 2) Bowers, Faubion. : Scriabin, A biography of the Russian Composer. Tokyo : Kodansha International Ltd. Tokyo and Palo Alto, 1969.
- 3) Randlett, Samuel L. : The Nature and Development of Scriabin's Pianistic Vocaburary. Diss. , Northwestern University, 1966.
- 4) 最新 名曲解説全集 16 独奏曲 III. 音楽之友社, 1981年.
- 5) 岡田敦子: ヴォックス・ピアノ・コレクション240, スクリャービン ピアノ曲全集 第1集 ソナタ集—1. 解説書
- 6) ニューグローブ 世界音楽大事典 第9巻. 講談社, 1994年.
- 7) 藤野幸雄: モスクワの憂鬱 スクリャービンとラフマニノフ. 彩流社, 1996年.