

# 「しほめる花」による序奏と変奏 D802 F.シューベルト

"Trockne Blumen" Introduction und Variationen, D 802 (Op. post. 160)  
Franz Schubert

◆◆第2回

講師・有田正広



有田正広 (ありた まさひろ)  
昭和音楽大学教授  
桐朋学園大学古楽器科講師

※(楽譜の段の左側の数字は、ウィーン原典版に準拠した小節番号です)

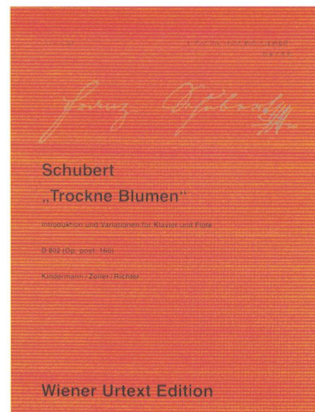
今回からは実際の楽譜に当たりながら曲を見ていくことにしましょう。

この曲の内容については前号で触れましたが、主人公の若い粉引き職人が水車小屋の娘に恋をし、その恋に破れて入水自殺をするという悲恋物語です。シューベルトは、この歌をフルートとピアノにアレンジした時に序奏を付けました。

序奏は、正にこの「美しき水車小屋の娘」の第18番目の「しほめる花」の歌を暗示するように、死というものをテーマにしています。この死のテーマは、ここではピアノの左手の4分音符と2

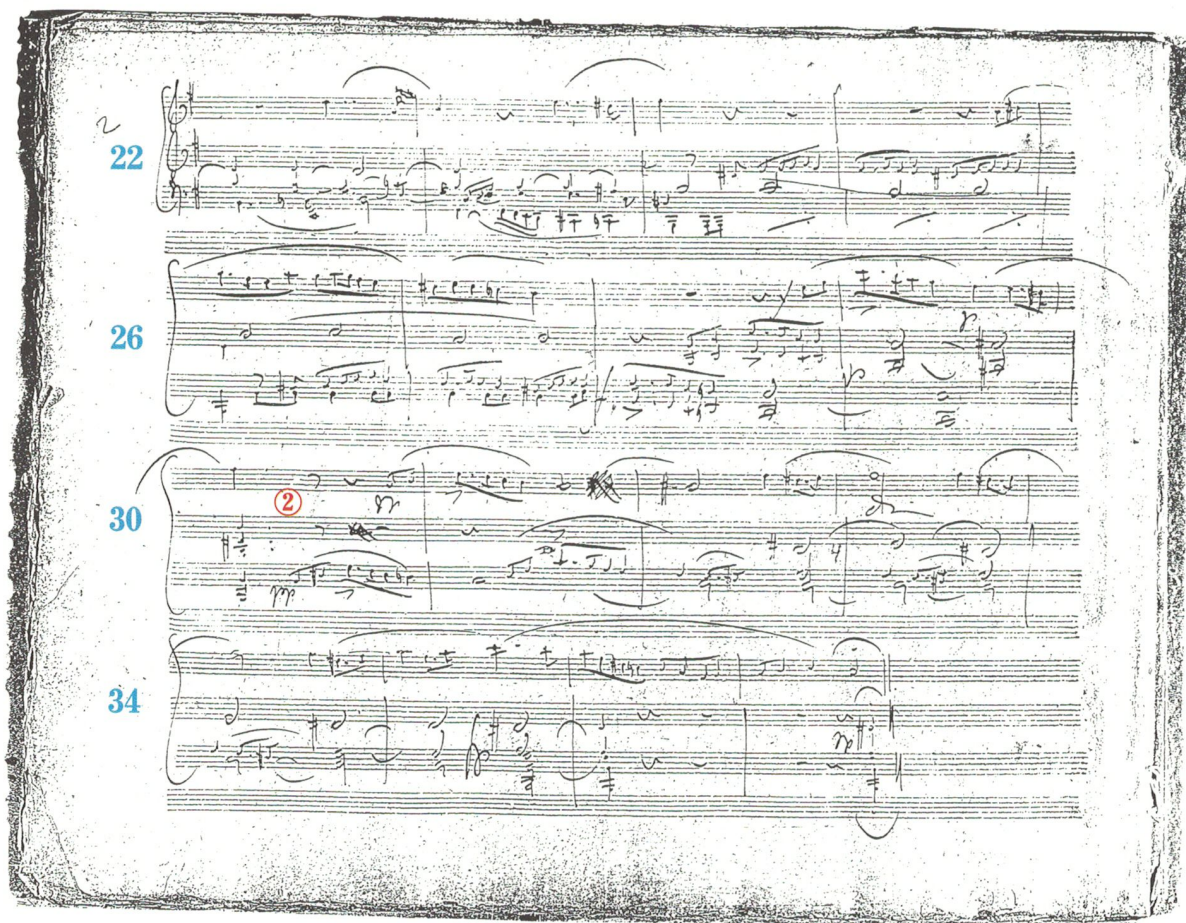
つの8分音符の連続するリズムで表されており、これが葬送の音楽を意味しています。この葬送の音楽というのは、古くからある一定の様式によって作られていました。それらは皆、共通のリズムと共通のテンポ感を持っています。このシューベルトの作品だけでなく、他の作曲家による葬送の音楽、葬送の行進曲といったものを参考にとると良いでしょう。ここでシューベルトが記したAndanteは正に死者を弔う重い足取りといったものを連想しながら演奏します。

そしてこの中に現れるフルートの3



ウィーン原典版(音楽之友社)

Handwritten musical score for "Trockne Blumen" (D. 802) by Franz Schubert. The score is for Flute and Piano. It includes the title "Variationen für die Flöte und Piano 2.160 (opus post. 160)" and the name "Franz Schubert". The score is annotated with red circles containing numbers 1, 2, and 3, and blue numbers 1, 7, 12, and 17 in the left margin. The score is on aged, slightly stained paper.



小節目からのテーマは、始めはピアノの内声部に現れます。①このピアノの内声部のテーマは、「シ・ド・ラ・シ・ミ」という音そのものを明確に表すのではなく、その中になんとなく印象として聴こえる程度にして、①フルートがその後を模倣するように、これも *pp* でシューベルトは書いているので、決して大きな音でなく、さらにこの2分音符は歌う音ではなく、ゆったりと流れ出るため息のような静かな深い趣を表現するように演奏しましょう。

②その後、現代譜では5小節目に現れるアクセントがありますが、シューベルトの自筆譜ではこれはアクセントでは書かれていません。シューベルトの音楽を、現代出版あるいは19世紀のシューベルトの死後に出版された初期の楽譜を見ても、これらのアクセント・マークは非常に混乱を起こすような書き方しかされていません。というのは、シューベルトの自筆譜ではアクセント・マークは、むしろディミヌエンド・マークのような書き方がされてい

て、これを印刷する時にアクセントとディミヌエンドの中間を書き記すことが出来ず、アクセント・マークに代えてしまったものが多いからです。このような訳で、シューベルトの音楽の中に出てくるアクセント・マークの演奏は、古くから、必ずディミヌエンドを伴うということが多く言われています。そしてこの演奏法については、現在もウィーンの音楽家によってその習慣が守られています。この序奏の中に現れるアクセント・マークはその殆どが、決して *sf* 的な強い表情ではなく、ディミヌエンドを伴ったものとして解釈し、その様に演奏しましょう。そして様々な調性に転調されていく音楽が、人間の回想を表わすかのように、あまりリアリティーに富んだ演奏になり過ぎないようにします。

③中間部に当たる8小節目からの *crescendo* と *f* は、やりきれない張り裂けるような悩みを持った、非常に強くそして抑圧されたような *f* で演奏します。前号で触れたように、*crescendo*

はある程度テンポの進行感を強めて行きます。9小節目から12小節目までのフルートの長い *f* でのフレーズは、ある程度のテンポの進行感の上に成り立って演奏され、初めのテンポとは異なるので、息はそれ程苦しくはなく吹けるはずで

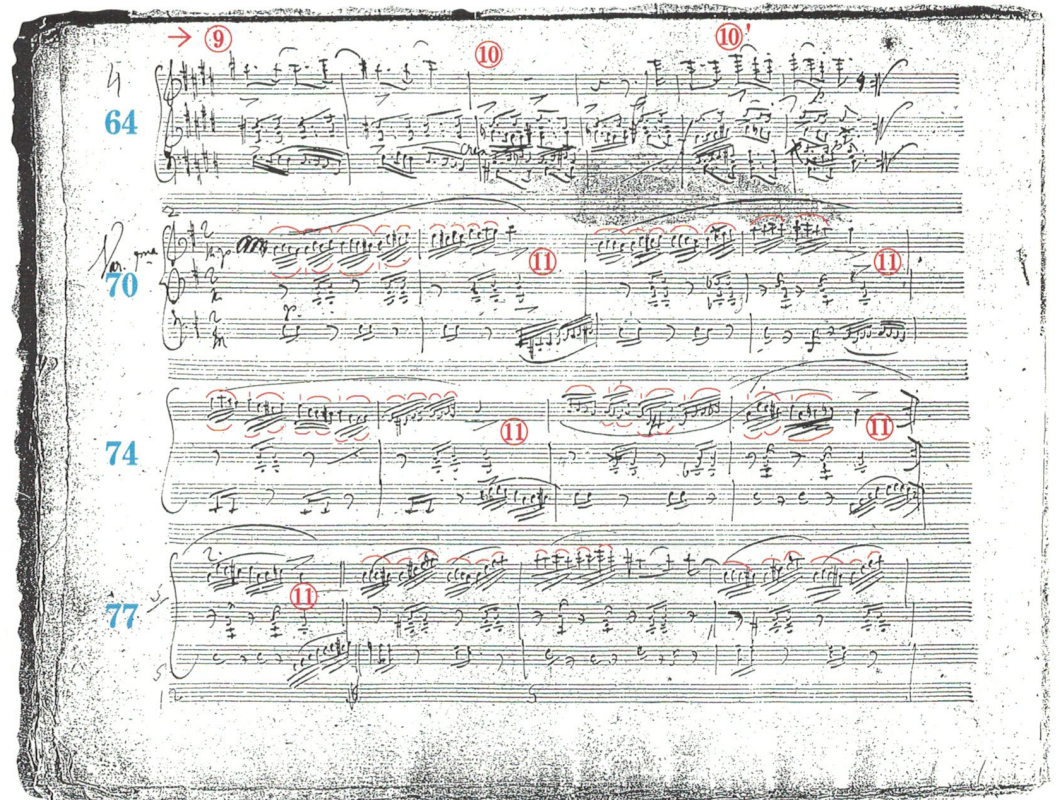
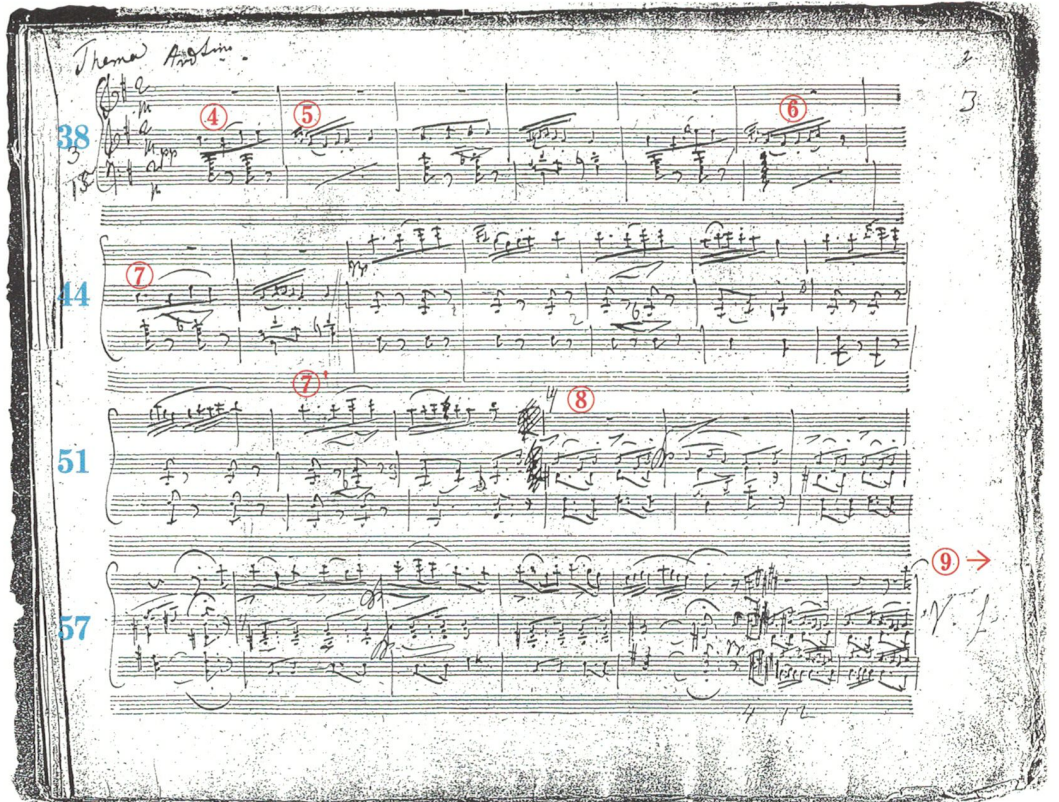
そして29小節目から *p*、*pp* の交替、そしてホ短調のV度へと半終止で動きますが、ここでは非常に音の密度を薄く、全てのものが回想にまわるといった形で演奏し、フルートのカデンツァも決してインテンポでなく、ある程度の自由さを持って演奏することが可能です。

次のテーマでのテンポは、序奏の4分の4拍子のAndanteに対して、ここでは4分の2のAndantinoですが、原曲の歌の歌詞を思い浮かべながらこの曲を演奏しましょう。あまり速いテンポもおかしいし、かといって序奏と同じ程度のテンポでもおかしいので、このテーマの音型にふさわしく、序奏よりやや進行感が感じられるように工夫

しましょう。④38小節目のピアノのパートの1拍目の裏から2拍目にスラーが掛けられ、2拍目の裏にスタッカートがあります。このスタッカートの音が次の小節のアウトファクトにならないように演奏します。これはフルートも同じです。⑤そして2小節目の装飾を伴ったリズムもスタッカートは決して固くなり過ぎず、「ソ・ソラ・シ」というリズム  $\underline{\underline{\underline{\square}}}$  が基本に入っているように演奏します。⑥それが43小節目で1拍目後半の32分音符「ラド・シ」という音では装飾された形なので、これをリズム通りに考えるのではなく、少し装飾的なヴァリエーションに変奏されたものと考えて下さい。⑦その次の小節は小節目一杯のスラーが出てきます。このスラーを情感豊かにたっぷり演奏しましょう。現代譜では44小節目は後半の3つの音にスラーが掛けられていますが、これが自筆譜では4つ全ての音にスラーが掛かっています。ピアノのパートと⑦'フルートのパート

では若干の書き方の違いがありますが、フルートのパートは3つの音に、ピアノのパートでは全部にスラーが掛かっているのです。これを現代譜では全て統一して書いてありますが、むしろ2つのパートの違いを明確に感じるように演奏すると良いと思います。

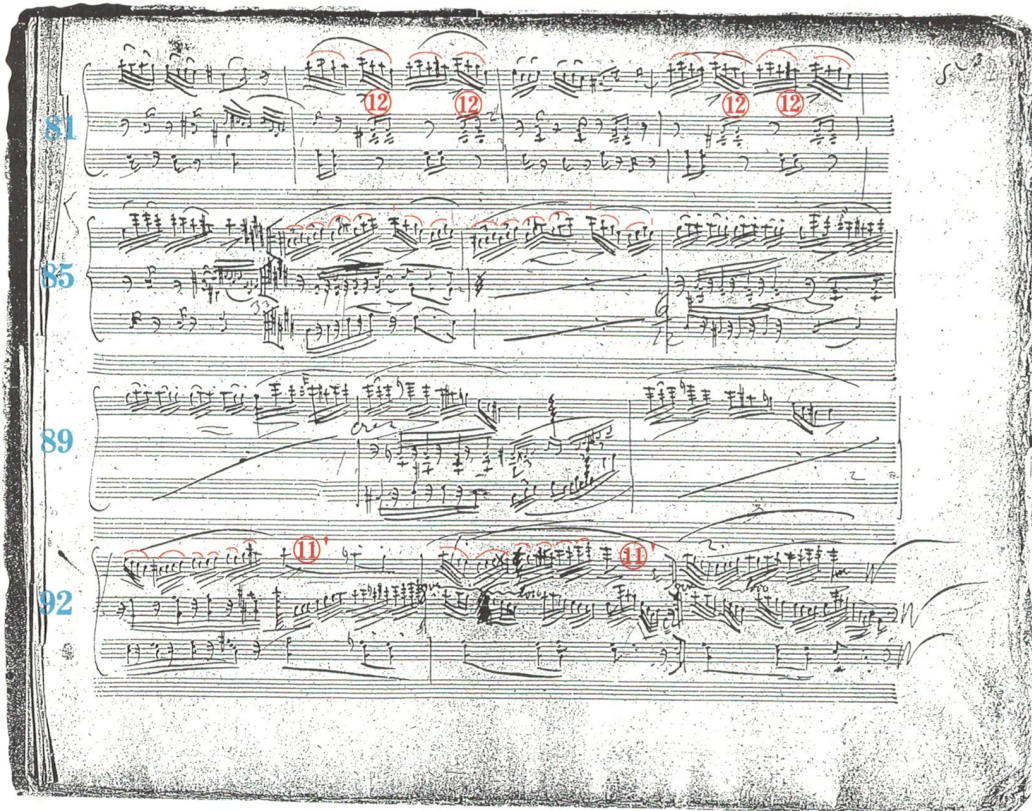
⑧そして後半部、フェルマータの前



に見られるアクセント(54小節から)は *sf* 的なアクセントではなく、*rf* 的なアクセントでテヌートを伴った表情として考えて下さい。⑨後半のロ長調になってからフルートが半音ずつ上がって行く部分で、2つずつの音にスラーが掛かっており、そのスラーの後ろの音にアクセントが付いています。この

アクセントも *rf* 的なアクセントと考えて、決して強すぎないように、少し音を押し出す程度にしましょう。音を押し出す場合に、若干音が遅れて出てくることになってきますが、それがこの部分の音楽表現だと思えます。

ただし、⑩66小節目から同じリズムのアクセントがピアノに連続して出て



バロック、クラシック、初期ロマン派で盛んに使われていたテクスチュアの読み方を応用して第1変奏の中のスラードの中を見ていくと、この自筆譜に赤で書き込んだような細かいスラーが見えてきます。これをフルートで実際に演奏するには、大きな長いスラードの中で実際に明確にタンギングをするのではなく、その音型を生かすように、ほんの僅かタンギングしたかしないかのような形

きますが、ここではこのアクセント・マークは毎回同じ *rf* ではなく、*sf* 的なアクセントに徐々に変えられていて、最後にフルートが乗った時に、⑩' 68小節目のGis、最後の小節のFisのアクセントは、*sf* と *rf* が混ざったようなアクセントです。ここでシューベルトが、音楽の高揚感を様々な種類のアクセントで表現していることがお判りになったと思います。

第1変奏をざっと見ると小節を跨ぐ長いスラーが随所に見られます。そして弱拍に置かれたアクセント(71、73、75、77、82、84、85、91、92、93小節)が出てきます。通常、自然な音楽でのフレーズの終り、或いは弱拍にはアクセント・マークを書きませんから、シューベルトがこれらの音にアクセント・マークを付けたのには別の意味があります。⑪このアクセント・マークは、今日、私達が認識している *sf* 的な強音のアクセントではなく、テヌートと歌うためのもので、柔らかく深く、その拍全体を彫り上げるようなアーティキュレーションを伴った表情が求められます。⑫ただし例外的に82と84の2小節の弱拍に付けられたアクセントは、多くの場合 *sf* で演奏しています。これは

正に「強調 (Accent)」という意味のアクセントですが、「強調」の意味は *f* の方向だけでなく、*p* の方向で強調すると同じような強調の意味が出るので、ここでは消え入るように弱くそっと吹き、さらに出来ることならば本来の拍の頭よりほんの僅か遅らせて演奏することによってこの音が強調され、そこに深い悲しみが表現されます。そして⑪' 93小節目に見られるアクセント・マークは、いわゆるテヌートとカンタービレと、そして少しだけ他の音とは違う強い音、*sf* 的な *f* の方向でのアクセントが要求されます。

この変奏に見られるような長いスラーは、19世紀に多く見られる「スラード」の典型です。これら「スラード」に含まれた細かいパッセージを、ノン・タンギングで一気に吹くのではなく、バロックやクラシック或いは1800年前後に多く現れたテクスチュアの使い方を応用して演奏しなければなりません。これは第1変奏だけでなく、例えば第3、第5、第7変奏でも見られ(第7変奏では、逆にアーティキュレーションが付けられていないので、付ける必要があります)、共通したテクスチュアの考え方を応用して演奏します。

それはあたかも人の身体の産毛や、光と影を作る肌の様々な表情といったものに似ています。これを一つの大きなスラーでノン・タンギングで演奏してしまうと、まるで血の通わない蠟人形のような肌を見ているような感じになってしまいます。この演奏については、練習の初期段階ではまずスラーを外し、細かいアーティキュレーションを実際のタンギングで行ない、そしてそれらを大きいスラーの中にどの様に包み込んでいくかが課題となります。前号でも触れたように18世紀の後半以降、特に19世紀ロマン派の音楽に多く見られるスラードの演奏の仕方、その音楽の中核の一つとも言えるテクスチュア、音組織といったものを表現することによって、音楽が立体的で色彩感、遠近感に富んだ表情豊かなものになります。是非この機会に忍耐力を持ってこの奏法を身につけて下さい。

ただ、注意しなければならないのは、19世紀の音楽に見られる長いスラーが全て「スラード」とは限らないということです。スラードかスラーかを見分けるには、多くの経験と音楽への深い洞察力が必要となるのです。