

# フランツ・シューベルト 《ピアノソナタ第21番 変ロ長調》(D 960)

## ——舞曲楽章についての一考察——

包 原 麻依子

### はじめに

本稿は、フランツ・シューベルト(1797-1828)のピアノソナタ第21番変ロ長調(D 960)(以下、D 960)の第3楽章の考察を行うものである。

筆者の博士論文(2021)では、D 960を含めた最後の3つのソナタ(D 958, 959, 960)の演奏解釈をその連作性に基づき考察し、手紙や日記、周辺作品や草稿と照合し発想の原点を探った。D 960の第1楽章が、教会の鐘の奉献式のために作曲された《信仰、希望そして愛》(D 954)と類似することを見出し、「祈り」として解釈できることを指摘した。第2楽章は、リート《さすらい人》(D 493)の調性でもある嬰ハ短調をはじめとした各要素(例えば「十字架音型」等)から読み取れる「孤独」がシューベルト自身の伝記的状况とも重なること、そして楽章の終わりの嬰ハ長調は「浄化」として解釈できることを論じた。続く第3楽章のスケルツォには作曲家の手紙にみられる生と死にかかわるユーモアが反映していることを推察したが、それがソナタ全体のストーリーの中でどのような位置づけであるかについては深く考察することができなかった。したがって本稿では、作曲家の伝記的状况と音楽を結びつけることへの Bonds(2020)<sup>1</sup>の警鐘も踏まえ、第3楽章がソナタ全体のドラマの中でどのような役割をもっているかを今一度考察し、演奏に応用することを目的とする。

第3楽章は、冒頭の表示“Scherzo, Allegro vivace con delicatezza”からも明らかのように、スケルツォ楽章である。後述のように、歴史上スケルツォ楽章はメヌエット楽章に置き換わるものとして用いられた経緯があり、このソナタのスケルツォ楽章もそうした歴史の上に成立していると考えることができる。スケルツォはメヌエットと違い実際の舞踏ではないが、この楽章の舞踏の身振りを連想させるような音型等から舞曲性の強さが指摘でき、舞曲楽章に準ずるものといえるため、ここでは「舞曲楽章」として扱う。

舞曲楽章は時代ごとのソナタを特徴づけるものといえ、バロック時代は舞曲楽章の有無で教会・室内ソナタが区別され、古典派ピアノソナタではメヌエットが、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven(1770-1827)以降はスケルツォが主流となる。

これらの起源である舞踏のメヌエットが社会の変化に応じて流行と衰退を経験したように、舞曲楽章も社会と人に寄り添いながら変遷を遂げてきた。その歴史をたどってみると、舞曲楽章の土台には、その作曲家の舞曲に対する考え方が反映していると考えられるが、そういった観点に着目した研究はあまりなされていない。したがって、本稿では舞曲楽章の起源である「舞曲」に立ち帰り、シューベルトにとって舞曲そのものが歌曲と同様重要なジャンルであったことも考慮しながら、この楽章の再考察を行う。

舞曲楽章の器楽作品への導入の経緯については Kunze (1993) に詳しい。ここでは交響曲においてメヌエット楽章の導入がどのような効果をもたらしたかについて触れられており、舞曲楽章の位置づけを論じている点で本稿の前提となる。

シューベルトの舞曲に関する先行研究としては Litschauer and Deutsch (1997) が挙げられる。この研究では「シューベルトと踊る喜び」というテーマのもと、当時のオーストリアの舞踏文化やシューベルティアードの記録を参照しながら、約500曲あるシューベルトの舞曲の伝承形態や用途に応じた分類を行い、それらの創作や実践がどのように行われていたかについて考察している。また Chusid (2013) は、Litschauer and Deutsch を前提として、シューベルトのピアノソロ以外の舞曲まで考察を広げている。本稿ではこうした研究で明らかにされてきたことを踏まえながら、シューベルトの舞曲楽章の位置づけに対し新しい視点を加え、演奏解釈に応用することを試みる。この点 Harnoncourt (1984)<sup>2</sup> は、指揮者の立場から、舞踏のメヌエットがいかにして芸術的な発展を遂げ、舞曲楽章として生き残ったかを考察しながら、演奏時のテンポ設定に関する検討を行う点で本稿の立場にも近い。

本稿ではまず、舞曲と舞曲楽章の歴史を概観する。先述の Kunze (1993) を参照しながら、シューベルト以前のウィーン古典派の作曲家にとって舞曲楽章がどのような位置づけであったかにまで考察を広げる。次にシューベルトと舞曲とのかかわりを考察する。とりわけシューベルトの舞曲と切り離すことができない、シューベルトを囲む集い「シューベルティアード」に着目し、音楽実践における「創造性」と「対話」の関係について論じる Cook (2018) も参照しながら、シューベルトの舞曲観を探る。最後に D 960 の第3楽章の解釈の可能性を考察する。その際には Hatten (2004) のトピック論やシューベルトの断片「僕の夢」<sup>3</sup> も参照しつつ、この楽章にみられる表現が一種のトポスとして解釈できることを論じる。そして先行楽章や後続楽章との関係を検討し、その位置づけを明らかにする。

## 1. ウィーン古典派における舞曲楽章の位置づけ

舞曲楽章の起源である舞踏のメヌエット<sup>4</sup>は、17世紀から18世紀にかけてヨーロッパで中心的な社交舞踏としての地位を確立した。18世紀半ば、数あるバロックの舞曲の中で唯一生き残っていた踊りでもあり、その理由はメヌエットが優雅さと複雑さを兼ね備え、ロコ

コ時代の美学に合っていたことによるものである。

国によって時期的な差はあるが、少なくともシューベルトが生きた時代のウィーン、すなわち19世紀初頭にはその流行も終わりを迎えていた。Litschauerはメヌエツトが衰退した決定的な要因について、「複雑な一連の動き」(Litschauer and Deutsch, 36)によるものだった可能性があるとしている。フランス革命や市民階級の台頭により、もはやメヌエツトは堅苦しく、気取ったものとして捉えられてしまうようになった。

しかし、メヌエツトのステップが他の舞踏に取り入れられたり、反対に他の舞踏がメヌエツトに取り入れられたりして、メヌエツトは形を変えながら生き残っていくことができた。舞曲楽章としてのメヌエツトにもその性質は受け継がれ、器楽作品の中でメヌエツトが存続と発展を遂げることができたのはフレーズや和声進行のシンプルさによるところが大きく、作曲家がいろいろな試みを行うのにふさわしかったのである。

#### メヌエツト楽章の導入(交響曲の場合)

さて、交響曲へのメヌエツト楽章の導入は器楽音楽史にとって一つの転機であり、ピアノソナタの解釈の手掛かりとなりうるため、Kunzeの論考を参照したい。

メヌエツトを最初に交響曲に導入した作曲家は明言されていない。明確な年代はわかっていないが、マンハイム楽派の作曲家ヨハン・シュターミツ Johann Wenzel Stamitz (1717-1757)の初期の交響曲に、メヌエツト(+トリオ)が終楽章の前に挿入される楽章(4楽章構成の3番目の楽章)、あるいは3楽章構成の終楽章として登場している。

Kunzeによれば、交響曲へのメヌエツトの導入の目的は4楽章サイクルへの拡大ではなく、オーストリアや南ドイツで人気のあったメヌエツトを取り入れたいという単純なものだった。もともと3楽章サイクルを基準としていた交響曲にメヌエツトが挿入されたことで、そのサイクルが「オープニング、感情的な歌、舞曲、集大成(結集)」という「4つの原型のシーケンス Folge」に補完された。そしてここに挿入されたメヌエツトは、すでにオペラ・シンフォニーの終楽章にみられた「メヌエツト-ジューガ」と違い、「本物の舞曲楽章」として捉えられる。シリアスな交響曲の中に娯楽的なメヌエツトが挿入されることは「異質」だとする見方もあったが、フランツ・ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn (1732-1809) やヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)の交響曲が「内的な重み」を得ていくとともに、メヌエツトも不可欠なものとなった。メヌエツトは「ウィーン古典派の作曲家たちが交響曲に形を与えた、全体性、包括性というエトスを完全なものに仕上げる」までに発展していったのである<sup>5</sup>。

ピアノソナタも全体で一つの物語を形作る芸術であり、舞曲楽章が全体の中でどのような役割を担っているのかを突き止めることは、物語を完成するために必要なパズルのピースといえるかもしれない。

## スケルツォ楽章への変遷

メヌエット楽章は器楽作品において欠かせないものとなったが、先述のように、舞踏としてのメヌエットは衰退へと向かっていった。それを追うように、舞曲楽章の主流も「スケルツォ」へと移行していく。その立役者がヨーゼフ・ハイドンである。

ハイドンは1781年の「ロシア四重奏曲」(Op. 33)の作品群で初めて、メヌエットにかわるものとしてのスケルツォを取り入れた。「鳥」として有名なOp. 33-3 (Hob. III : 39)の第2楽章は「スケルツォ」とタイトル付けされ、トリオ部分は鳥のさえずりのような音型を含み、自然や田園風景と結びついている。第3楽章が「スケルツォ」であるOp. 33-5 (Hob. III : 41)は「ご機嫌いかが?」という呼称をもち、明らかに作品全体がユーモラスで親しみやすい雰囲気をもっている。

ハイドンはもともと、メヌエットでいろいろな試みを行っていた。例えば交響曲第47番ト長調「パンドローム」(Hob. I : 47)の〈逆行メヌエット〉は、文字通りの「逆さま言葉」のようになっている。これは1773年のソナタ第41番イ長調 (Hob. X VI : 26)の中間楽章にも転用されている。宮廷舞踏の中でメヌエットは取り澄ましたところがあるが、このような仕掛けから、ハイドンが何かを試みようとし、舞曲楽章の表現の可能性を探求していたことが読み取れる。メヌエットが古典主義様式の理想とする美的な価値観との親和性をもち、単純さ、自然さを兼ね備えていたことを考慮すると、スケルツォの導入は、ハイドンがメヌエットに内在している自然さを突き詰め、メヌエットにまわりついている虚飾を取り払い、生身の人間へと接近していこうとした結果として考えることもできるだろう。ハイドンは交響曲にこそ「スケルツォ」のタイトルを用いなかったが、メヌエットがもともと具えている性質、すなわち自然さを推し進めたのが、スケルツォとして登場したといえるかもしれない。

スケルツォを舞曲楽章の主流としたのはベートーヴェンであり、1800年から1802年の交響曲第2番ニ長調 (Op. 36)で交響曲に初めて「スケルツォ」と題した第3楽章を取り入れた。ベートーヴェンが積極的にスケルツォを用いた背景には、社会の風潮があったと考えられる。フランス革命やナポレオン戦争により自由主義の思想が高まる中、ウィーン会議を発端とする反動体制によって市民は抑圧され、お上に対する嫌悪がつのっていた。ベートーヴェンも例外ではなく、貴族的なメヌエットよりも田舎くさいスケルツォの方が時代に合っていたと考えられる。スケルツォはメヌエットをパロディ化したものという側面をもつが、儀礼的で格式張った、もはや「余計なもの」を取り去ることによって、人間くささが前面に打ち出されたという見方もできるだろう。つまり、スケルツォには作曲家をとりまく社会とパーソナリティが表れうると考えることができる。

## 2. シューベルトと舞曲とのかかわり

以上から、シューベルトと舞曲とのかかわりを知ることがスケルツォの考察の手掛かりとなると考えられる。したがってここからは、シューベルトの舞曲とその時代背景、そしてシューベルティアードにおける創造性という観点に注目し、考察を行う。

### 舞曲作曲の目的

シューベルトと他の作曲家とでは、舞曲の作曲の目的が根本的に異なっている。ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの舞曲は主に舞踏会などのために作曲された機会音楽である一方、「シューベルトの舞曲は公の舞踏会のために書かれたものではなく、彼の友人たちの輪の中での家庭的なダンスの娯楽のために書かれた」(Litschauer and Deutsch 1997, 19)。この時代は家庭用のピアノが普及し、舞曲が庶民の生活に浸透していたことを考えればごく自然なことかもしれないが、シューベルトの舞曲はピアノで演奏可能な舞曲が圧倒的に多い。つまり、より日常生活に即した身近なものであり、自分たちの楽しみのために生まれたものといえ、宮廷や舞踏会の主催者からの依頼によって生まれた舞曲とは大きな違いがある。

### ビーダーマイヤー

ウィーンでは1814年から1815年のウィーン会議の後、クレメンス・フォン・メッテルニヒ Klemens von Metternich (1773-1859) を中心とした反動体制が始まった。当時貴族階級にかわって力を持ち始めていた市民階級の人々は、保守的な政治体制下の抑圧された社会のなかで、日常にささやかな楽しみを見出していく。例えば絵画を家の中に飾ったり、バロック様式の豪華絢爛な家具よりも、優雅でありながら実用的なものを取り入れたりするといったように、人々は家庭の暮らしを充実させることに重きを置いた。こうして生まれた生活様式がビーダーマイヤーである。

そして家庭での娯楽に欠かせないのが音楽であった。市民階級の人々は自身の家で音楽会を催したが、「シューベルティアード」もそういった音楽サロンの一つであった<sup>6</sup>。

### シューベルティアードにおける舞曲の役割

現存している記録の中では、1821年に行われたシューベルティアードが最初のものである<sup>7</sup>。シューベルティアードで行われたのは、シューベルトの作品の演奏・鑑賞、そしてその後の歓談や舞踏である。Litschauer は、フランツ・フォン・ハルトマン Franz von Hartmann (1808-1875) の1826年12月15日の日記の「音楽が終わると、素晴らしいおしゃべりがあり、その後ダンスが始まります」という記述を引用し、1821年以降さまざまな友人

によって開催されたシューベルトィアーデでは、通常ダンスは最後に行われていたことを指摘している (Litschauer and Deutsch 1997, 23)。

さらに後、シューベルトィアーデの記録のある1828年1月30日にも、夕食(晩餐)、舞踏会、お酒を飲むという流れが記されていることからすると<sup>8</sup>、シューベルトの晩年まで続いたこの集まりにとって舞曲は欠かせないものだったことがわかる。おそらく舞曲は、その会が円満に終わるために一役買っていたのかもしれない。シューベルトの友人間では、芸術の話から他愛ない話まで話題にされていたようだが<sup>9</sup>、踊りには、たとえシリアスな話の後でも、その問題を超越してしまうような役割があった可能性がある。これはウィーン会議における踊りの役割とも近いかもしれない。踊りによって問題が解決することはないが、敵対していたもの同士が親しくなり、歩み寄る気分になる。つまり舞踏には次の段階に向かうための力があり、言葉や知性によって至らなかった何かが一歩先に進むのである。そのような感覚が、当時のウィーンでは共有されていたと考えられる。

### 「対話」から生まれた音楽

今度は、シューベルトィアーデにおける創造性に注目したい。Cook (2018, 38) は、ある共同のセッションが「会話」から始まるという例を挙げているが、シューベルトィアーデにおいても、舞踏は会話のうちに自然に促されるということもあっただろう。

つまり、食事や歓談のあとに舞踏が行われたということは、シューベルトの舞曲は仲間との「対話」から生まれたとってよい。村田 (2007) は、シューベルトィアーデが「参加型の音楽の楽しみ」の場であると述べている。そしてシューベルトが即興的に演奏するレントラーやワルツに合わせて友人たちが踊ることを楽しんでいたことを挙げ、「音楽を『鑑賞する』という要素がかなり強いながらも、出席者の多くが音楽行為に直接的に関わる」という18世紀以前の音楽の楽しみ方を色濃く残していると指摘する (村田 2007, 45)。

こうしたことを踏まえると、シューベルトの舞曲は他者との共同作業によって成り立っていたという見方ができる。

Cook は社会文化的アプローチに基づいて創造性を論じており、創造性は単に人々の頭の中で生まれるのではなく、社会的行動や相互作用から生まれるものであると考えている (Cook 2018, 12)。例えば作曲という行為には、その作品を聴く未来の聴衆の反応も関わっており、Cookによれば「屋根裏部屋で彼のミュージックと格闘する作曲家」のイメージは創造的な実践の基本的な性質を誤って伝えており、作曲家は「音楽の創造と受容に関与する他の多くの主体との社会的関係の網の中で活動する」(Cook 2018, 70) ものであるという<sup>10</sup>。また演奏実践の視点からも、「演奏者と聴衆が創造的な実践において協力する」ことが、創造性を生み出すものの一つであるとしている (Cook 2018, 22)。私自身も演奏時にこういった感覚をもつことがあり、聴き手と弾き手による会話、すなわち音楽的なキャッチボールが次

の展開を自然に導き、空間すべてが音楽を創造し、共有するような感覚である。

このような観点からいえば、まさにシューベルティアードで生まれた舞曲はその場に居合わせた人々との共同作業を通じて作られるものであり、他者とのかかわりの上に成り立っていたといえる。

### 他者との共同作業

シューベルトの舞曲の共同作業的な側面が見て取れる例として、1819年に作曲した《ヒュッテンブレンナーのためのドイツ舞曲》(D 643)の手稿譜の裏に、友人のアンゼラム・ヒュッテンブレンナー Anselm Hüttenbrenner (1794-1868)による《Tanz der Furien》が書かれているというエピソードがある。これらはともに嬰ハ短調であり、Litschauerは、シューベルトがヒュッテンブレンナーの舞曲を参照した可能性があると述べている(Litschauer and Deutsch 1997, 53-54)。これもある種の対話といえるだろう。シューベルトにとってヒュッテンブレンナーは、コーヒーやお酒を片手に語り合える同志であり、ユーモアを交えて話せる気の置けない友であった<sup>11</sup>。ヒュッテンブレンナーの家でシューベルトが深夜12時まで曲作りをしていたエピソード<sup>12</sup>は、友人との対話と創作が結びついていた興味深い例といえるだろう。

### 創造の源泉としてのシューベルティアード

こうした他者との関わりは、シューベルトの社会性を保つものであったと考えられる。ザルメンは、19世紀の芸術家の多くが「多くの社会的なつながりから故意に孤立し、『自分自身の殻に閉じこもる』」面があったことを指摘しつつ、「近い人々からも完全につながりを絶って音楽生活を送ることは、19世紀にはまだ稀であった」という。シューベルトも「いつまでも自分の芸術を商品として提供せねばならぬことに反旗を翻したが」「孤立することも避けて」友人や仲間のサークルと結びついていたという(ザルメン 1985, 166)。

つまり、シューベルトの音楽の発想の源は、内側へ向かうものと外側へ向かうものの両方あり、それらは相互に関係している。シューベルティアードによって社会的な絆を得ることで、自身のバランスを保っていたと考えることができる。

ザルメンも、シューベルトが「芸術的に刺激豊かな『シューベルティアード』をいっしょに催してくれる若い友人や、自分を理解してくれる感受性豊かな聴き手のもとに、安住の場を求めていた」とし、「音楽家としてのシューベルトの生活はほとんど、社会的で家庭的な演奏活動の中にのみあった」という(ザルメン 1985, 166)。つまり、シューベルティアードはシューベルトにとってオアシスのような場であったといえる。それは友人にとっても同じで、ハルトマンは、シューベルティアードの集いが「大きな楽しみ」であり、「極めて深い感銘を与えてくれた」と回想している。

## シューベルトにとっての舞曲

シューベルトティアードはシューベルトの創造性を支えるものであり、仲間との対話は舞曲の創作に大きな影響を与えていた。舞曲は、人々をつなぐ「輪」として、時には問題を解決するものとしての役割を担った。シューベルトは1817年のものと思われるサイン帳の表面に「このエコセーズとともに、あらゆる幸不幸を乗り越えて跳んでいけ!」、裏面に「常にこのワルツを踊りなさい」<sup>13</sup>という献辞を書いており、シューベルトが舞曲をどう捉えていたかがよく表れている。シューベルトがこうした舞曲観を土台としていたことを踏まえ、D 960の舞曲楽章の考察を試みたい。

### 3. ピアノソナタ第21番変口長調 (D 960) 第3楽章の考察

まずは特徴的な音型と、冒頭の指示“Scherzo, Allegro vivace con delicatezza”に注目し、その解釈の可能性を探っていく。

#### ① 各部分（音型）の分析

**主部** (第1から第16小節)

冒頭主題のモチーフB-A-B (【譜例1】)は、第1楽章第1主題のB-B-A-B-C-Dに由来するものであり、第1楽章の舞曲化と考えることができる<sup>14</sup>。Bを中心とする刺繍音のようなかたちとなっており、弧を描くような身振りといいかえることもできる。

トレモロを伴う8分音符の伴奏形 (【譜例1】)には1拍目のステップを明確に示すようなものがなく、同じく丸いものを連想させる。

【譜例1】<sup>15</sup> シューベルト：ピアノソナタ第21番変口長調 (D 960) 第3楽章 第1～4小節

Scherzo  
Allegro vivace con delicatezza

8分音符のトレモロ伴奏形

そして、これらの旋律と伴奏形は目まぐるしい左右交替が行われ、どちらかが一方に偏ることなく、一種の円をなしているといえるのではないだろうか。トレモロによる伴奏形は、左右交替を伴いながら中間部の途中33小節目まで続けられる。

中間部 (第17から第68小節)

一般的な舞曲では、中間部の直前は属調による半終止で終わることが多いが、この曲は下属調の変ロ長調になっている(【譜例2】)。

【譜例2】 同前、第16～20小節

属調で終わる場合とは異なり、明確な区切りを感じさせず、対極にあるものというよりも緩やかな円を描くように次の舞踏ステップへと続いていく印象を与える。

33小節目の変ニ長調のセクションからは少し趣向が変わる。ここで注目したいのは2つの要素、すなわち「ライアー」と「逆の舞踏ステップ」の共存である(【譜例3】)。

【譜例3】 同前、第32～40小節

まず「ライアー」というのは Godel が 33 小節目からのオルゲルプンクトを形容したものであり (Godel 1985, 189)、ずっと同じところを回っていると考えると、この音型は深刻なものに対するある種のパロディと解釈できる。しかし、このソナタの一つ前の作品であるピアノソナタ第20番イ長調 (D 959) の第3楽章(スケルツォ)の34～36小節目の下降スケールのような突発的な表現は見られないことから、筆者の博士論文 (2021) では、D 960 の第3楽章に関しては皮肉というよりも優しいユーモアからくるものと推察した。一方「逆の舞踏ステップ」は、通常バスに置かれることが多い1拍目のステップがテノールの位置に代えられて逆のステップになっていることからこう呼ぶことにする<sup>16</sup>。大事なことは、これらもまた円を描くような表現であること、そして舞踏の身振りから生まれたシューベルトのユーモアと捉えられることである。パロディやユーモアには、もともとシリアスなものから距離を置き、問題を中和するという働きがある。したがって、「ライアー」と「逆の舞踏ステップ」

の組み合わせによって、第1楽章や第2楽章で起きた問題がさほど深刻ではなく、乗り越えられるものとして見方を変えられると解釈できるかもしれない。

### トリオ (第91から第118小節)

トリオは近親調(同主短調)の変口短調で、18世紀半ばのメヌエットのトリオの基本的な調関係と一致する。

以上から、この楽章を構成するのは舞踏の身振りを連想させるような表現であると指摘できる。

### ② シューベルトのスケルツォ楽章で唯一の“con delicatezza”の指示

次に冒頭の指示に注目する。“con delicatezza”の表示があるのは、シューベルトのピアノソナタのスケルツォ楽章ではこのソナタのみである(【譜例1】)。“Allegro”と指示した上で、「優雅さをもって」と添えたのはなぜなのだろうか。各音型を弾いてみると、速すぎるテンポではそれぞれの身振りの美しさが損なわれてしまうように感じられる。そのため一つには、快活でありながらも節度を保って演奏してほしいという指示と読むことができるだろう。しかし私は、この指示を演奏法に対するものだけではなく、「メヌエット」の要素が示唆されているものと仮定してみたい。「優雅」というのは宮廷的なものを連想させるキーワードでもあるからである。Chusidが述べているように、シューベルトの時代、すでにメヌエットの流行は終わっていた一方で、19世紀初頭にはまだ舞踏会のオープニングで用いられていた<sup>17</sup>。つまり、メヌエットは完全に姿を消したわけではなく、時代に沿った形で機能していたことがうかがえる。このようなことを総合すると、特殊な指示が付されたこの楽章には、田舎風のスケルツォと貴族のメヌエットの融合によって、「身分を超えた連帯」を求めるといった側面が見出せるのではないだろうか。

シューベルトは、ピアノソナタ第18番ト長調(D 894)の第3楽章でも異なる2つの要素を組み合わせるといって行っていた。トピック論を展開するHattenによれば、D 894のトリオの第2節(63小節目から)は「パストラレーとワルツの融合」であり、「パストラレーの孤独」と「都会的なワルツの社会的要素」、つまり相反するものがここで混在し、解釈にあたって「矛盾」が生じる。しかしこの矛盾に対し、ワルツが「シューベルトが夜のシューベルティアアーデで友人たちとピアノを弾きながら共有した親密な音楽づくりのトピックの暗示」であること、シューベルティアアーデの「ダンス、歌、ゲームのこれらの社交的な集まりは、一種の芸術的なアルカディアとして理想化されたコミュニティを促進し、都市社会のストレスや疎外感から逃れる牧歌的なオアシスを提供した」という面を指摘し、「パストラレーとワルツ [を組み合わせる] というひねり troping はワルツにおいて [種々の] ト

ピックを混ぜ合わせた自分の経験によって示唆されたのかもしれない」と述べている (Hatten 2004, 63)。Hatten のこの論考は、異なる要素の組み合わせがシューベルトのピアノソナタの舞曲楽章に用いられる一つの重要な技法であることを示してくれるものである。したがって、D 960 の「メヌエット」と「スケルツォ」の融合も、解釈の一つの可能性として捉えてもよいのではないだろうか。それをもとに、「身分を超えた連帯」の意味を突き詰めていくと、人と人をつなぐという舞踏の原点に立ち戻ることができる。

### 舞曲楽章とトポス

人と人をつなぐというのはシューベルティアードの舞曲が担った役割であった。それとともに、シューベルト時代のウィーンにおいて、舞踏には人をしがらみから解き放つという力もあった。舞踏のステップや回転、振付はすべて円を描くような動きからなり、回ることで人は問題を超越 (=無力化) した。人間の問題を無力化するという意味では、パロディやユーモアの性質とも一致する。そうしたことを踏まえると、舞踏の身振りを連想させる円を描くような表現が、この舞曲楽章で普遍化され、一種のトポスとして解釈しうる。

### シューベルトの断片「僕の夢」を手掛かりとして

円を描くような表現は、「輪」を築く身振りといいかえることもできる。これは、シューベルトの断片「僕の夢」の「輪」を想起させないだろうか。父との不和による2度のさすらいの後、帰郷し、和解するという物語の終盤、主人公は信仰深い人々の輪の中に入っていく。この輪は物語の解決の象徴として描かれている。

Fisk がこのソナタの第4楽章を「帰郷」と形容しているように (Fisk 2001, 264)、主人公は第1、2、3楽章の経験を経て、別のステージに達した人として戻ってくると考えることができる。「僕の夢」を手掛かりとしてみると、このスケルツォの位置づけは、一回り高次の自分として戻るために必要なステップと捉えることができる。そして、こうしたステップが人を一回り成長させるとすれば、それは舞踏のもつ普遍的な役割、すなわち「ダンスは、その人の自然な素質を高め、完成させる」<sup>18</sup> という性質とも一致する。このように舞踏に内在する力が効力を発揮しているとすれば、この楽章の「輪」を築くような身振りは、終楽章での解決に向けての象徴として解釈できるかもしれない。そうすると、「僕の夢」の「輪」の意味するものと同じであり、ソナタ全体の物語が少しずつ見えてくる。

### 第3楽章の位置づけ

以上から、第3楽章の位置づけを下記のように結論づけたい。

第1楽章…祈りと葛藤

第2楽章…孤独な魂の嘆きと独白

第3楽章…社会的な絆の導入

第4楽章…自分自身の中に幸福と平安を見つけ、次のステージへ

先行楽章との関係もあわせると、一方では孤独で誰にも言えない悩みを抱え、一方では人々との連帯も求めるといった、作曲家の内面と外面へ向かう気持ちが拮抗している。つまり、第2楽章から第3楽章の間には孤独から人々の輪への移行が見出せる。孤独と連帯が出会うこの楽章で「人と人とをつなぐ」という舞曲の役割が発揮され、第3楽章にはそういった社会的側面を指摘することができる。したがってこの楽章を「社会的な絆の導入」と結論付けたい。それは、「僕の夢」に描かれた「輪」からも推察されるように、シューベルトが求めていたものであり、心のよりどころとしていたシューベルティアードがもたらしてくれるものであった。また筆者の博士論文では、終楽章で「自分自身の中に幸福と平安を見つける」と結論づけたが、新たに「問題を乗り越える」という舞曲の役割が見出せたことによって、この楽章が「次のステージ」に到達するためのステップとして位置づけられること、それには他者とのかかわりが欠かせないということが物語として浮かび上がってきた。スケルツォは実際の舞踏ではないが、この楽章にはシューベルトの舞曲観が土台としてあり、舞曲を通して人々とのつながりを得ていたシューベルトの原風景が息づいているといえるのではないだろうか。

## 結び

舞曲楽章（メヌエット）は交響曲において「異質」とみなされていた過去をもっていたが、時代とともに多様化し、重要な役どころを担うようになっていったと考えられる。このソナタにおいても、シューベルトにとっての「舞曲」が土台となり、普遍化され、結果的には一種のトポスとして、終楽章の結末を左右する重要な位置づけであることを示してくれた。これはメヌエット楽章が導入されたことによって完成した、ウィーン古典派の交響曲の4つの原型「オープニング、歌、舞曲、集大成」のサイクルにもあてはまり、舞曲楽章を重点的に検証したことで、このソナタのより明確なストーリーを見出すことができた。

シューベルトの最後の3つのソナタについて、「シューベルトは彼自身へ立ち帰って行く。つまり、1825年以前の彼のソナタのタイプへ、それらの直接性と親密さへ、それらのリートとの連関へ立ち帰るのである」とアインシュタイン（1963, 420）が述べたように、このソナタの抒情性はシューベルトが自身のソナタを確立したといえる一つの要素である。しかし作曲家の原風景が表れているという意味では、この舞曲楽章にも同じことがいえるかもしれない。シューベルトにとって舞曲もまた、生涯を通じて大切にしてきたジャンルであった。

本研究によって、D 960の舞曲楽章に対する演奏解釈の可能性が広がり、さらには種々の

ソナタに舞曲楽章があることの意味を考えるきっかけとなれば幸いである。

## 注

- 1 邦訳はマーク・エヴァン・ボンズ『ベートーヴェン症候群——音楽を自伝として聴く』堀朋平、西田紘子訳、東京：春秋社、2022年。
- 2 邦訳はニコラウス・アーノンクール『音楽は対話である』那須田務、本多優之共訳、東京：アカデミア・ミュージック、1992年。
- 3 シューベルトが1822年7月3日に書いた断片（寓話）である。
- 4 メヌエットについては次を参照した。*Grove Music Online*, s. v. "Minuet," by Meredith Ellis Little, accessed September 1, 2023, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.
- 5 Kunze, pp. 270-275 を参照。
- 6 小宮正安『「音楽の都」ウィーンのコト——宮廷と『多民族』音楽都市』、饗庭孝男他『ウィーン——多民族文化のフーガ』東京：大修館書店、2010年、176～177頁を参照。
- 7 1821年1月30日のヨーゼフ・フーバー Josef Huber (1794-1870) の手紙に、「シューベルトの夕べ」が1月26日に行われたと記されている。Otto Erich Deutsch, *Schubert: Die Dokumente seines Lebens* (Kassel: Bärenreiter, 1964), p. 115.
- 8 同じくハルトマンの日記に記されている。Ibid., p. 488.
- 9 Otto Erich Deutsch, *Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1966), pp. 276-277, 315-316. 同じく友人のエドゥアルド・フォン・パウエルンフェルト Eduard von Bauernfeld (1813-1890) やハルトマンが、シューベルトを交えた友人間でどのような話をしたかについてそれぞれ回想している。邦訳はオットー・エーリヒ・ドイチュ『シューベルト——友人たちの回想』石井不二雄訳、東京：白水社、1978年、292、335頁。
- 10 Cook は、モーツァルトが1778年に手紙で自身の交響曲 (K. 297) のパリでの成功を父親に伝える際、パリで流行していた交響曲の終楽章がすべての楽器で、通常ユニゾンで始められることを知った上で、自分は2つのヴァイオリンのみで始め、その後フォルテを続けたところ「予想通り、聴衆は静かな始まりで『静かに』と言い、フォルテを聴くとすぐに手をたたき始めました」と書いていることを引用し、モーツァルトは「音符を構成する (compose) のと同じくらい、人々の反応を構成した (compose)」と指摘している。つまりモーツァルトが「聴衆の反応」を想像しながら書いていたのではないかということである。
- 11 《悲しみのワルツ》(36の舞曲による作品9 (D 365) の第2曲) の草稿に、1818年の日付とともに「わがコーヒー、ワイン、そしてポンチの仲間であり世界的に有名な作曲家アンセルム・ヒュッテンブレンナーのために作曲」という献辞がある。Deutsch, *Schubert: Die Dokumente seines Lebens*, p. 60.

- 12 アンセルムスの弟であるヨーゼフ・ヒュッテンブレンナーに宛てた、リート《ます》(D 550) の草稿に添えた献辞 (1818年2月21日)。Ibid., pp. 57-58.
- 13 変ホ長調のエコセーズと変イ長調のドイツ舞曲(レントラー)に添えられたもので、おそらく1817年のものとされている。しかしこの紙が誰に捧げられたのかはわからない。Ibid., p. 52.
- 14 この楽章が第1楽章の舞曲化であることについてはFiskも言及しているが、それ以上の詳しい検証は行っていない。Charles Fisk, *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas* (Berkeley: University of California Press, 2001), p. 260.
- 15 本稿の譜例はすべてペーレンライターのシューベルト新全集を使用する。
- 16 Godelはこの音型について、冒頭の5～6小節目の4分音符3つのリズムから派生したものであり、「逆のワルツの伴奏」としている。Godel, p. 189.
- 17 Chusid, p. 1を参照。
- 18 Jean-Henri Gourdoux, *Die Tanzkunst als Bildungsmittel der Jugend* (Wien: L. Haas, 1830), p. X. 原著は *De l'art de la danse considéré dans ses vrais rapports avec l'éducation de la jeunesse; ou méthode, principes et notions élémentaires sur l'art de la danse pour la ville; suivis de quelques leçons sur la manière de se présenter et de se conduire dans la bonne société* (Paris, 1823).

### 参考文献

- Chusid, Martin. *Schubert's Dances: For Family, Friends, and Posterity*. Hillsdale: Pendragon Press, 2013.
- Cook, Nicholas. *Music As Creative Practice*. New York: Oxford University Press, 2018.
- Deutsch, Otto Erich. *Schubert: Die Dokumente seines Lebens*. Kassel: Bärenreiter, 1964. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII: Supplement. Band 5)
- Deutsch, Otto Erich. *Schubert: Die Erinnerungen seiner Freunde*. (1st ed., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1957) 2 Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1966.
- Fisk, Charles. *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- Godel, Arthur. *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D958-960): Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse*. Baden-Baden: V. Koerner, 1985.
- Hatten, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- Kunze, Stefan. *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert: Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie*. Laaber: Laaber-Verlag, 1993. (Handbuch der musikalischen Gattungen 1)
- Litschauer, Walburga and Walter Deutsch. *Schubert und das Tanzvergnügen*. Wien: Holzhausen, 1997.

- アインシュタイン、アルフレート『シューベルト——音楽的肖像』(Alfred Einstein. *Schubert: A Musical Portrait*. New York: Oxford University Press, 1951) 浅井真男訳、東京:白水社、1963年。
- アーノンクール、ニコラウス『音楽は対話である——モンテヴェルディ・バッハ・モーツァルトを巡る考察』(Nikolaus Harnoncourt. *Der musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Salzburg: Residenz Verlag, 1984.) 那須田務、本多優之共訳、東京:アカデミア・ミュージック、1992年。
- 包原麻依子「シューベルトのピアノ・ソナタ——D 958・D 959・D 960の連作性に基づく演奏解釈の一考察」東京藝術大学博士論文、2021年。
- 小宮正安『『音楽の都』ウィーンのコロネ——宮廷と『多民族』音楽都市』、饗庭孝男他『ウィーン——多民族文化のフーガ』東京:大修館書店、2010年。
- ザルメン、ヴァルター『〈家庭音楽〉と室内楽』(Walter Salmen. *Haus-und Kammermusik: Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*. Leipzig: VEB Duetscher Verlag für Musik, 1982.) (訳者不明) 東京:音楽之友社、1985年。(人間と音楽の歴史)
- ドイチュ、オットー・エーリヒ『シューベルト——友人たちの回想』石井不二雄訳、東京:白水社、1978年。
- ボンズ、マーク・エヴァン『ベートーヴェン症候群——音楽を自伝として聴く』(Mark Evan Bonds. *The Beethoven Syndrome: Hearing Music As Autobiography*. New York: Oxford University Press, 2020) 堀朋平、西田紘子訳、東京:春秋社、2022年。
- 村田千尋「演奏する楽しみと聴く楽しみ——ビーダーマイヤーの時代とシューベルトの音楽」、『思想』1002号、2007年、34～50頁。

### 参照楽譜

Schubert, Franz. *Klaviersonaten III*. Edited by Walburga Litschauer. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1996. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VII: Klaviermusik, Abt. 2, Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 3)

## Piano Sonata No. 21 in B $\flat$ Major by Franz Schubert: A Study of the Dance Movement

KANEHARA Maiko

The dance movements are an important measure to distinguish sonatas of each era. This paper discusses the role and the positioning of the dance movement, that is, the third movement into the piano sonata No. 21, focusing on the fact that dances were as important as songs for Schubert. Because of the intensity of the dancelike nature of this movement, it can be said to be equivalent to a dance movement. Therefore, it is treated here as a dance movement. The goal is to apply the finding for performance interpretation. My doctoral thesis (2021), based on the continuity of Schubert's last three piano sonatas, discusses their performance interpretation. It looked for the origin of the idea of each sonata by examining the circumstantial evidence. The thesis discussed interpretation of the third movement of sonata No. 21. Schubert's letters and diaries, which were written in his own words about life and death with humor, were the clues to the performance interpretation of the movement. However, its role in the whole of the sonata was not considered in depth. The present paper expands on my discussion incorporating the previous research by Cook (2018) which looks at music in a social aspect and Hatten's (2004) topical theory. However, it takes into consideration the warning by Bonds (2020) to be wary of linking a composer's biographical situation and his/her musical works. First, the specific role of the dances and the dance movements will be reviewed. Second, the relationship between Schubert and his dances will be considered. This paper will look at some of the social aspects of the dances by Schubert and the influence of Schubertiade on his dances. Finally, the interpretation of the dance movement of sonata No. 21 will be discussed. It focuses on some musical shapes in this piece such as drawing circles which evoke some gestures of dance and to the initial indicator of the score "Scherzo, Allegro vivace con delicatezza". Hatten describes Schubertiade as promoting "an idealized community as a kind of artistic Arcadia" (2004, 63). Expressions like drawing circles in dances are elaborated in the dance movements that could be interpreted as a kind of topos, beyond a mere formal role. Those circle expressions evoke the social connection which is similar to Schubert's description in his essay "Mein Traum" where a protagonist enters into a circle of pious people. In the case of sonata No. 21, the progression from the second to third movement can be interpreted as the transition from solitude to a "social circle". Furthermore, it can be said that Schubert's concept of the dances is integral in this dance movement. This new approach that focuses on the social aspect of dance movements by Schubert, may expand the possibility of performance interpretation.