

東京藝術大学大学院音楽研究科 博士後期課程学位論文

サムイール・フェーインベルク研究

ピアノ・ソナタ第 11 番を巡る自筆譜と回想録に基づく
演奏解釈的考察

平成 21 年度入学 鍵盤楽器研究領域（ピアノ）

2309903

秋場敬浩

献辞	1
凡例	2
序論	3
第 1 章 フェーインベルクの生涯	13
第 1 節 概観	13
第 2 節 幼少期から音楽院時代	16
第 3 節 アーティストとしての道	21
第 4 節 世界に向けて	23
第 5 節 困難、新たな飛躍、そして晩年	28
第 2 章 フェーインベルクの創作	31
第 1 節 概観（ピアノ独奏以外の作品を主軸に）	31
第 2 節 ピアノ独奏のための作品	40
第 3 節 ピアノ・ソナタ	48
第 3 章 《ピアノ・ソナタ第 11 番》の演奏解釈的分析	78
第 1 節 分析を行うにあたって	78
第 1 項 自筆譜について	79
第 2 項 作曲者自身による演奏を巡るブーニンの回想録について	81
第 2 節 分析	85
結論	116
参考文献一覧	119
参照楽譜一覧	121
付録 1	123
付録 2	135

献辞

本論文は我が親愛なる恩師であり、サムイール・フェーインベルク最晩年の高弟であり、ロシア政府功労芸術家であるヴィークトル・ヴラディーミロヴィチ・ブーニン氏に捧ぐものである。

Эта докторская диссертация посвящается моему дорогому учителю, одному из выдающихся учеников Самуила Евгеньевича Фейнберга, заслуженному артисту Российской Федерации, Виктору Владимировичу Бунину.

This doctoral thesis is dedicated to my dear teacher, one of the outstanding pupils of Samuil Feinberg and the meritorious artist of Russian Federation, Viktor Vladimirovich Bunin.

凡例

- ・ ロシア人名・ロシア語のカナ表記について

ロシア人名、固有名詞などのロシア語については、フランシス・マース著『ロシア音楽史』（森田稔、梅津紀雄、中田朱美訳）¹ の凡例に示される方式を基本的に踏襲した。

- ・ 音名の表記はドイツ式表記を原則として用いた。

- ・ 作品番号および作曲年について

複数の資料間において相違の認められる作品番号および作曲年については、国際フェーインベルクスカルコッタス協会 Association Internationale Feinberg – Skalkottas（C. シロドー編）のオンライン作品目録² に従った。

- ・ 頻出引用文献の略記について

本文中の脚注において頻出する二つの主要文献に関しては、以下のような略記を用いた。

Bunin 1999:

Бунин, Виктор Владимирович. *Самуил Евгениевич Фейнберг: Жизнь и творчество*. Москва: Музыка, 1999.

Ukhova 1979:

Ухова, Ильина Владимировна. “Фортепианные сонаты С. Е. Фейнберга: к раскрытию творческого облика выдающегося советского музыканта”, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1979.

¹ フランシス・マース『ロシア音楽史——《カーマリンスカヤ》から《バービイ・ヤール》まで』森田稔、梅津紀雄、中田朱美訳、東京：春秋社、2006年、凡例。

² Sirodeau, Christoph. *Samuil Feinberg: Catalogue of works* (Paris: International Feinberg – Skalkottas Society, 2008), accessed October 3, 2014, http://www.skfe.com/aifs/aifs/Feinberg_catalogue.html.

序論

20 世紀ロシア・ソヴィエト音楽史を代表するピアニスト、教育者、作曲家、音楽思想家の一人であるサムイール・エヴゲーニエヴィチ・フェーインベルク Самуил Евгеньевич Фейнберг (1890–1962)。音楽芸術の領域における並はずれた複合的才能を有した彼は、とりわけ、当代きっての非凡なるヴィルトゥオーゾ・ピアニストとして知られ、バロックから古典、ロマン派から近現代、そしてソヴィエトにおける同時代の作曲家たちの先鋭的作品に至るまでの膨大なレパートリーを誇った。なかでも、バッハの《平均律クラヴィーア曲集》の全曲演奏会とロシア・ソヴィエトにおける初の全曲録音をはじめ、ベートーヴェンの全 5 曲のピアノ協奏曲、全 32 曲のピアノ・ソナタ、スクリャービンの全 10 曲のピアノ・ソナタによる歴史的な連続演奏会をもってロシア・ソヴィエトの演奏家の歴史に輝かしい成果をもたらした真の功労者の一人として、彼の名はロシア国内を中心に今もなお特別な敬意をもって語られる。一方で、1920 年代から第 2 次世界大戦期にかけてのソヴィエト芸術音楽史において、その急進的かつ深遠な思想性を帯びた芸術様式に基づく創作活動を展開し、当代の傑出した音楽家たちや文化人たちからの注目と賞賛を集めた作曲家としてのフェーインベルクの姿は、彼の生前においても次第に忘れ去られ、その創作体系の大部分は近年まで謎のヴェールに覆われたままとなっていた。

ソヴィエト内部における作曲家フェーインベルク再評価の波は、作曲家の没後、1970 年代に訪れた。フェーインベルクの高弟の一人であり、ピアニスト、音楽学者、モスクワ音楽院ピアノ科教授であったヴラディーミル・ナタンソン Владимир Натансон (1909–1994) の校訂による 3 巻から成る『フェーインベルク：ピアノ作品集 С. Фейнберг: Сочинения для фортепиано』が、ソヴィエツ

キイ・コンポジットル社 Советский композитор から出版されたのである。この作品集の事実上の内容は、フェーインベルクの現存する全てのピアノ・ソナタを収集したものであり、さらに 2 つの幻想曲が加えられたものであった。この作品集をもって初出版となった第 3 番、第 7 番および第 8 番のソナタを含め、これによって作曲家フェーインベルクの創作体系における最も重要な主軸であるジャンルを一望することが容易となった。楽譜の出版を機として、1979 年には同じくモスクワ音楽院ピアノ科における主導的な教授であり、フェーインベルク門下のヴィークトル・メルジャーノフ Виктор Мержанов (1919–2012) の提案に賛同した彼の門下生有志によるフェーインベルク作品プログラムによる演奏会がモスクワ音楽院において開催された。また、その翌年にはメロデーヤ社 Мелодия から世界で初めてフェーインベルクのピアノ作品を体系的に音盤化した『フェーインベルク：ピアノ作品集 С. Фейнберг: Сочинения для фортепиано』(全 2 集)¹ が発売された。ここには、ヴィークトル・ブーニン Виктор Бунин (1936–) やジナイーダ・イグナーチェヴァ Зинаида Игнатъева (1938–) という二人のフェーインベルク門下生のほか、メルジャーノフ門下のアナヒート・ネルセシアン Анаит Нерсисян (1954–)、タチヤーナ・シェバーノヴァ Татьяна Шебанова (1953–)、ヴラディーミル・ブーニン Владимир Бунин (1945–)、エヴゲーニヤ・ポリーナ Евгения Полина らが参加し、ソナタ第 2 番、第 5 番、第 6 番、第 11 番、第 12 番、組曲第 2 番、4 つの前奏曲 (Op. 8) といった作品が収録された。1986 年には同じくメロデーヤ社より、『フェーインベルク編曲によるバッハ作品集 Сочинения И. С. Баха в переложении С.

¹ С. Фейнберг. Сочинения для фортепиано: Сонаты No. 2, 6 и 10. Сюита No. 2. Виктор Бунин, Анаит Нерсисян, Татьяна Шебанова. Мелодия (LP), released 1980.

『Фейнберга』(全2集)¹ がリリースされ、優れた編曲作品作家としてのフェーインベルク像にも新たな光が当てられた。演奏者一覧にはメルジャーノフ、ブーニン、イグナーチェヴァらフェーインベルク門下生たちのほか、メルジャーノフ門下のシェバーノヴァ、ユーリイ・スレーサレフ Юрий Слесарев (1947-)、ナタンソーン門下のアレクサードル・マールクス Александр Малкус (1948-) などの名が連ねられている。

これらのフェーインベルク再評価の気運は、ソ連崩壊後、次第にロシア内部を越えてヨーロッパへと広がりを見せてゆくが、とりわけ 1990 年代後半から 2000 年代にかけての動きは特筆すべきものである。1998 年、フランス出身の作曲家でありピアニストのクリストフ・シロドー Christoph Sirodeau が中心となって、フェーインベルクの名を冠した国際協会がフランスにおいて設立されたのである²。1999 年には同協会のプロジェクトの一環として、スウェーデンの音楽出版社 Key n.8 HB がフェーインベルクのピアノ独奏作品の正規リプリント版の出版を 2004 年に開始した³。これによって、ソヴィエト時代に出版され、長らく絶版の状態にあったピアノ・ソナタ第 1 番、同第 2 番、組曲第 1 番、バッハのオルガン作品による編曲作品《ラルゴ イ短調》⁴ などの楽譜が、西側において入手可能となった。また、シロドーは、ピアニストのニコラオス・サマルタノス Nikolaos Samaltanos との共同プロジェクトとして、2000 年に世界初とな

¹ *Сочинения И. С. Баха в приложении С. Фейнберга, том 1.* Владимир Бунин, Зинаида Игнатъева, Юрий Батуев, Татьяна Шебанова и Юрий Слесарев. Melodiya: S10-27533-005 (LP), recorded and released 1986. (and) *Сочинения И. С. Баха в приложении С. Фейнберга, том 2.* Татьяна Шебанова, Юрий Слесарев, Виктор Мержанов, Александр Малкус, Юрий Батуев и Виктор Бунин. Melodiya: S10-27533-008 (LP), recorded and released 1986.

² 現在の名称は、国際フェーインベルクースカルコッタス協会 Association Internationale Feinberg – Skalkottas (AIFS)。

³ 出版社の自立した活動は現在停止中の状態にあるが、フェーインベルクースカルコッタス国際協会によって、主に専門的演奏家を対象とした楽譜提供が継続されている。

⁴ J. S. バッハのオルガンのためのトリオ・ソナタ第 5 番 (ハ長調) BWV529 第 2 楽章。

るフェーインベルクのピアノ・ソナタ全集（二枚組）の録音¹を果たし、2003年からその翌年かけて全2集から成るCDとしてリリースした。この全集はイギリス、アメリカ、ドイツを中心として国際的評価を受け²、日本をも含めた世界各国において流通した。これによって、ロシア国外における作曲家フェーインベルクに対する関心および認識を飛躍的に高められたと言える。シロドーはその後もフェーインベルクの創作領域に光を当て続け、ピアノ協奏曲第1番の世界初録音³や、フィンランドのソプラノ歌手、リータ＝マイヤ・アホネン Riitta-Maija Ahonen との共演によるフェーインベルクの歌曲集⁴といった録音作品を発表しており、今後は2つのヴァイオリン・ソナタや、先述の歌曲集には収録されなかった初期の歌曲などを収録したCD制作を計画しつつ、その一連のフェーインベルク・シリーズ完遂を目指してゆくようである⁵。

もちろんのこと、近年のロシア国内における作曲家フェーインベルク再考を巡る動きについても触れぬわけにはゆかない。まず最も特筆すべき出来事として、2010年9月にモスクワ音楽院において行われたフェーインベルク生誕120年記念ピアノ音楽祭を挙げることができる⁶。同年9月9日から23日にかけての4夜構成で展開されたこの音楽祭は、ヴィークトル・ブーニンによるソロリサ

¹ Feinberg, Samuil. *Piano sonatas Nos.1-6*. Nikolaos Samaltanos, Christophe Sirodeau. Bis: BIS-CD-1413 (CD), Recorded 2000, released 2003. および Feinberg, Samuil. *Piano sonatas Nos.7-12*. Nikolaos Samaltanos, Christophe Sirodeau. Bis: BIS-CD-1414 (CD), Recorded 2000, released 2004.

² Кристоф Сиродо, “Музыка Фейнберга на западе,” in *Самуил Евгениевич Фейнберг (1890-1962): 120 лет со дня рождения*, edited by М. Соколова. (Москва: Научно-издательский центр Московской Консерватории, 2012), p. 63.

³ Feinberg, Samuil. *Piano Concerto No. 1 (world premiere recordings), Solo piano pieces*. Christophe Sirodeau, Leif Segerstam, Helsinki Philharmonic Orchestra. Altus: 9038 (CD), Recorded 1998, released 2008.

⁴ Feinberg, Samuil. *Songs*. Riitta-Maija Ahonen, Christophe Sirodeau. Altus: 9038 (CD), Recorded 1999-2003, released 2006.

⁵ Ibid., p. 64.

⁶ 過去にはフェーインベルク生誕100周年（1990年）、生誕115周年（2005年）を祝す音楽祭がモスクワで開催されている。

イタル¹をもって開幕し、第二夜（9月13日）には初期作品である弦楽四重奏曲（ハ短調）の世界初演を含む室内楽コンサート、第三夜（9月22日）にはイギリスのピアニスト、ジョナサン・パウエル Jonathan Powell によるソロリサイタル²、そして最終夜（9月23日）には音楽院ピアノ科教員によるガラコンサートが行われた。また、音楽祭期間中の9月21日には、音楽院のカンファレンス・ホールにおいて国際シンポジウム「S. E. フェーインベルク——ピアニスト、教師、作曲家、研究家」が開催され、ロシア国内外から演奏家や研究者が出席した。フェーインベルクの様々な顔に光を当てた各々の発表の中でも、とりわけ、ニコロ・フィゴヴィー Nicolo Figowy による『フェーインベルクの作曲遺産概要 *Обзор композиторского наследия Фейнберга*』と、ジョナサン・パウエルによる『その同時代コンテクストにおける作曲家フェーインベルク *Фейнберг - композитор в контексте его эпохи*』が、作曲家フェーインベルクの新たな一面に焦点を当てた研究内容を提示していた。

そして、同年11月28日にはモスクワ音楽院メルジャーノフ・カーフェドラ（メルジャーノフ教授ピアノ研究室）主催によるフェーインベルク音楽の夕べが開催され、当時のカーフェドラ所属教員、および、筆者を含むカーフェドラ在籍生によってピアノ・ソナタを主軸としたフェーインベルクの初期から後期にかけての主要作品 23 タイトルが演奏された³。また、フェーインベルク没後 50 年にあたる 2012 年の 10 月 22 日には、モスクワ音楽院小ホールにおいて、再びフェーインベルク作品による演奏会が行われ、ピアニストのアレクサーンドル・マールクス、ミハイール・リーツキイ Михаил Лидский、ソプラノのアリーサ・ギーツバ Алиса Гицба、ヴァイオリニストのアレクセイ・ルンディーン

¹ プログラムにはフェーインベルクのピアノ・ソナタ第6番が含まれた。

² プログラムにはフェーインベルクのソナタ第2番、第7番、ユーモレスクが含まれた。

³ 筆者はピアノ・ソナタ第11番を演奏。なお、コンサート全体のレビューについては、

Виктор Бунин, “Незабываемый концерт: Рецензия на концерт кафедры проф.

В.К.Мержанова”, Российский музыкант, 2011 г. を参照のこと。

Алексей Лундин といった現代ロシアを代表する演奏家たちに加え、筆者も出演した¹。

もちろんのこと、こうした作曲家フェーインベルク再考の波に導かれた特筆すべき出来事の他にも、世界的視点からして、フェーインベルク作品が演奏会や各種メディアにおいて認知される機会は疑いなく増加傾向にあり、世界の音楽史におけるこの未知なる芸術的宝庫は今や大きく開け放たれようとしている。しかしながら、ようやくにして演奏機会に再び恵まれるまでとなったフェーインベルクの作品における、深遠な思想性や高度な芸術的構想の本質自体に切り込もうとする動きは、まだ十分に高揚するには至っていない。そればかりか、フェーインベルクという傑出した音楽家を形成した背景的諸要素、すなわち、その人物像や思想、芸術理念、作曲家としての創作様式や語法などについて、我々がアクセスし得る情報は未だ極めて限られた範囲に留まっていると言える。また、フェーインベルク作品の楽譜テキストの守旧性や信憑性などを巡る諸問題も依然として解決されぬままにあり、このような状況は、フェーインベルク作品に秘められた音楽的内容を歪曲させ、彼の意図した真の芸術的構想に対する演奏家側からの純粋なアプローチを阻害する可能性をも孕んでいると言える。

本論文は、先述のような諸問題点を踏まえつつ、作曲家フェーインベルクの思想世界の深層部に迫る試みの一つとして、彼の創作様式の深化過程における最上層に位置する後期作品の一つ、ピアノ・ソナタ第 11 番を多角的に考察し、その知られざる作品像を明らかにすることを目標としている。論展開にあたっては、まず、彼の人物像に関わる伝記的情報の提示、および、第 11 番以外のピアノ・ソナタや他ジャンルにおける創作の概観的考察を行う。そして、本題となるソナタ第 11 番の分析に際しては、未だかつて科学的検証に付されることのない自筆譜、そして、ブーニンによって新たに書き下ろされた作曲者自身の

¹ 筆者はピアノ・ソナタ第 10 番およびバッハ作品による編曲《ラルゴ イ短調》を演奏。

実演に関する未出版の回想録を用いながら、フェーインベルクの作曲プロセスの舞台裏に光を当てつつ、演奏家としての筆者独自の視点を交えた解釈的考察を行う。本論文におけるこのようなアプローチや視点を通して、フェーインベルク音楽の独創的な姿に迫ろうとする試みは、これまでのフェーインベルク研究の国際的展望においては皆無であり、日本国内においては全くもって初めてのフェーインベルク論となる。したがって、直接的な先行研究に該当するものはないが、当然のごとく、本論文の展開にあたって参照した過去の主要な研究のいくつかには触れなければならぬ。

フェーインベルク研究の比較的初期における、彼のピアノ作品とその創作様式についての論考として重要なものは、アレクサードル・アレクセーエフ Александр Алексеев の著作『ソヴィエト・ピアノ音楽 1917～1945 年 Советская фортепианная музыка 1917-1945』におけるフェーインベルクの初期から中期にかけての 6 つのピアノ・ソナタに関する考察であろう。とりわけ第 6 番に主眼が置かれており、それまでのソナタにおける様式的変遷を簡潔かつ要点を外さずに論じた優れた論考だが、著作本来の論点の性格上、それ以降のソナタに関しては言及されていない。続いて、1979 年に発表されたイリーナ・ウーホヴァ Ильина Ухова による論文『S. E. フェーインベルクのピアノ・ソナタ——その傑出したソヴィエト音楽家の創造的概観の開示のために Фортепианные сонаты С. Е. Фейнберга: к раскрытию творческого облика выдающегося советского музыканта』は、フェーインベルク作品に関する本格的かつ体系的な研究の幕開けとなった論文であり、本論文を含めたその後のフェーインベルク研究の基盤となる最重要文献の一つである。ウーホヴァここで全てのピアノ・ソナタにみられる創作様式の変遷の実態を巡る入念な分析および考察を行っており、フェーインベルクの創作様式の時代区分の定義付けを初めて試みつつ、(第 7 番以降がやや概略的になっているものの) 個別のソナタに対する詳細な分析を提示し

ている。ウーホヴァ以降の 20 年間における後続研究はいずれも小規模なものに留まっているが、そのような中で比較的良質な内容を提示すものとしては、ラリー・シツキー Larry Sitsky による 1994 年の著作『抑圧されたロシア・アヴァンギャルドの音楽——1900 から 1929 年にかけて *Music of the Repressed Russian Avant-Garde: 1900-1929*』における「サムイール・フェーインベルク：ポスト・スクリャービンのピアニスト *Samuil E. Feinberg: The Post-Scriabin pianist*」の項を挙げることができる。ピアノ・ソナタを主軸としつつも、他のピアノ作品ジャンルや歌曲、ピアノ協奏曲についても言及しており、個々の作品に対する考察は簡潔ながらも的確である。

1999 年、フェーインベルク研究に新たな基盤をもたらした極めて重要な著作が登場する。ブーニンによって執筆された『サムイール・エヴゲーニエヴィチ・フェーインベルク——生涯と創作 *Самуил Евгеньевич Фейнберг: Жизнь и творчество*』（モスクワ：ムジカ社刊）である。この著作は事実上、フェーインベルクに関する独立した伝記的著作としては現時点においても唯一のものである。ここでは、フェーインベルク自身の文学的遺産はもとより、現存する演奏会記録や演奏会評、フェーインベルクの遺族や交友的関係者に対するインタビューをはじめとした著者の私的取材等を基盤としつつ、著者自らの師フェーインベルク像を織り交ぜながら丹念かつ愛情に満ちた筆致で綴られた内容が提示されている。また、ピアノ・ソナタを主眼としつつも各ジャンルにおける主要作品をも網羅した個別作品の簡潔なアナリゼも含まれており、その考察的性格は全体的にやや情感的かつ文学的な方向性に傾いたものではあるものの、フェーインベルクの最晩年の弟子であり側近であった著者にのみ成し得る、芸術家フェーインベルク像への多角的かつ深遠な理解と共感、そして的確な内容提示が認められる。

2000 年代のフェーインベルク研究は新たな広がりを見せている。マーク・フ

ックスマン Mark Fuksman による 2010 年の研究論文『時を告げしもの——フェーインベルクのソナタ第 6 番 *The Toll of Time: Samuil Feinberg's Sonata no.6*』(アリゾナ州立大学、2010 年) は、ウーホヴァの全ソナタに対する総合的かつ概観的な分析方式から離れた、個別のソナタに関する重点的研究の幕開けとなった研究として特筆されるべきものであろう。比較的小規模な 5 章構成による論展開において、まず、最初にフェーインベルクを育んだ 19 世紀後半から 20 世紀転換期にかけてのロシアの文化的小および政治的背景について論じ、彼の個人史から作曲家としての姿に至るまでの概観的考察を経て、ソナタ第 6 番の詳細な構造分析を提示している。しかしながら、この論文のハイライトとなる第 4 章において得られた分析結果と最終章における結論との関連性の脆弱さや、論点の抽象性が少なからぬ問題点となっており、作品理解における新たな地平をもたらす内容には至っていないと言わざるを得ない。

以上が作曲家としてのフェーインベルク像を巡る、とりわけピアノ・ソナタを主眼とした内容を含む数少ない主要研究の例を挙げた。

これらを一望してみると、フェーインベルク作品を巡る全ての研究の中で、各々の作品の完成された姿のみを対象とした考察はいくつか存在するものの、その創作プロセスにまで切りこみつつ、その痕跡を克明に伝える自筆譜の存在を重視した内容が一つとして見当たらないことに気付かされる。本論文においては、この巨大で問題点を見据えた新たな研究的方向性を切り開くべく、フェーインベルクがソナタ第 11 番において提示した芸術的構想上の深遠な意図や、その作曲プロセスにおける創造的靈感を巡る諸相を自筆譜とブーニンによる新たな証言資料とに求めることをハイライトとしつつ、フェーインベルク芸術の新たな側面に光を当ててゆくものである。

本論文の全体構成は、作曲家フェーインベルクの生涯と活動を巡る第 1 章、彼のオリジナル作品を主軸とした創作体系を概観する第 2 章、そして、ソナタ

第 11 番の演奏解釈的分析が展開される第 3 章から成っている。第 1 章では、ブーニンの伝記に示された内容を基本資料として参照しつつ、必要に応じてその他の副次的資料からの情報も交えながら、フェーインベルクの幼少期から晩年に至るまでの伝記的流れにおける最新の情報を提示すべく心を配った。第 2 章では、作曲家フェーインベルクのオリジナル作品¹ について、それぞれのジャンルごとに概観的考察を行い、個々の作品の大まかな特徴が彼の創作様式の変遷の流れの中でどのように表出しているかということに主眼を置きつつ、論述を展開する。そして、第 3 章では、まず第 1 節において、ソナタ第 11 番の分析を行うにあたって主軸となる自筆譜とブーニンによる回想録の資料的特徴を述べた後、第 2 節においては作品の構造分析を展開しつつ、自筆譜と出版譜との比較によって見出される顕著な相違点を検証し、とりわけ演奏解釈上において少なからぬ影響をもたらし得る内容にフォーカスをあてつつ、ブーニンによる証言と筆者による見解をも捕捉しながら作品像を浮き彫りにする。

また、巻末付録として、自筆譜と初版、ナタンソーン版における全ての差異を巡る分析データと、そのデータをもとに新たに筆者が校訂したソナタ第 11 番の新版楽譜を添付した。

¹ なお、本論においては編曲作品については基本的に扱わない。

第1章 フェーインベルクの生涯

第1節 概観

ロシアの芸術の伝統と精神、教育および流派は、世界屈指の音楽遺産として歴史上に消し難い刻印を残し、数々の偉大な音楽家たちを輩出してきた。その長い歴史的発展は、実に豊かな文化的多様性を示しており、そのいずれにおいても、明瞭なるロシアの独自性や思想性を有している。この広大な国の総体的な芸術的思潮が発達しゆく中で形成された斬新かつ大胆なアイディアの数々は、多種多様なジャンルにおける各々の芸術家たちの傑出した資質と尽力とによって具現化され、世界の芸術の宝庫を極めて多彩かつ豊かなものにしている。

フェーインベルクは、20世紀ソヴィエト音楽史における最も際立った音楽家の一人であり、ピアニスト、作曲家、教師、音楽思想家として多彩な顔を持ち、その全ての領域において二つとない独自の「言葉」を残した人物である。とりわけ、ロシアのピアノ芸術文化の開花と発展期における偉大な功労者の一人として知られ、バラークレフやアントーン・ルビンシテーイン、タネーエフ、ラフマーニノフ、スクリャービン、メートネル、プロコーフィエフといった人々によって形成されたロシア特有のピアノ楽派の伝統に属する存在である。その伝統性とは、作曲家とピアニストという異なる資質と能力とを極めて高次元の領域において併せ持った音楽家たちの一団、すなわち、コンポーザー＝ピアニストと称される人々の系譜を指す。

傑出したヴィルトゥオーゾ・ピアニストとして知られたフェーインベルクは、まさに驚異的に広大なレパートリーを持ち、バッハの《平均律クラヴィア曲集》全曲、ベートーヴェンの全32曲のピアノ・ソナタや5つのピアノ協奏曲、スクリャービンの全10曲のピアノ・ソナタなどを取り上げた歴史的な演奏会シリーズをしばしば行った。また、ショパンやシューマン、リストなどのロマン

派、ラフマーニノフやメートネル、そして、プロコーフィエフやミャスコフスキイ、アレクサーンドロフ、スタンチーンスキイなどといったロシアの代表的な作曲家たちの作品までをも網羅していた。また、彼と同時代の作曲家による作品のプロパガンディストとして知られ、数々の作品が彼の傑出した演奏によって初演され、ロシア内部のみならずヨーロッパ各地に向けて紹介された。

一方で、作曲家としてのフェーインベルクの顔は、未だ多くの謎に包まれている。彼の作品は、その生前からごく限られたコミュニティに属する音楽家たちからの理解を得るにほぼ留まっていたものの、全 12 曲のピアノ・ソナタや 3 つのピアノ協奏曲、様々な様式のピアノ小品や多数の歌曲、バッハをはじめとした古典的作品の一連の編曲は、唯一無二の音楽的価値を有するものとして、ロシアの音楽リテラチュアにおいて得意な位置づけにあるものと言える。楽器特有の音響的性質や機能性を熟知した作曲家ならではの濃密なピアノ書法、熟達した対位法的技法やユニークな和声語法、深遠な思想的表現と哲学的内容といった点において、いずれの作品も際立った興味深さによって輝いており、まさに近代ロシア音楽における重要な音楽文化遺産であることは疑いない。

一方で、フェーインベルクの名は急進的な作曲家、あるいは、ソヴィエト随一のコンサート・ピアニストとして知られるのみならず、ピアノ教育における独自の流派を築き上げた名教師、深い教養に裏付けられた思想家としても特別な輝きを放っている。彼は、音楽院の学生であった 17 歳頃から教育活動に従事することを始め、1922 年にはモスクワ音楽院の教員として招かれている。後にピアノ科の教授、および、カーフェドラ（研究室）の主導者としても従事した。同時に、彼はグネーシン音楽教育大学¹においてもピアノ・クラスを担当した。彼の輩出した多くの生徒たちの中には、未来のソヴィエト・ピアノ楽派の牽引者

¹ 現在のグネーシン記念ロシア音楽アカデミー Российская академия музыки имени Гнесиных。

として特筆すべき功績を残した演奏家や教育者も少なくなく、そのとりわけ傑出した門下生たちの一連には、ヴィクトル・メルジャーノフ、ニーナ・エメリヤーノヴァ Нина Емельянова (1912–1998)、レオニード・ジュージン Леонид Зюзин (1916–1986)、イーゴリイ・アプチェーカレフ Игорь Аптекарев (1910–1975)、ヴラディミール・ナタンソーン、リュドミーラ・ローシチナ Людмира Рощина (不詳)、ジナイーダ・イグナーチェヴァ、ヴィクトル・ブーニン等といった錚々たる音楽家たちの名前が連なる。

また、音楽美学の領域においても、フェーインベルクは数々の随想や論文を残しているが、その集大成とも言える大著《芸術としてのピアノニズム *Пианизм как искусство*》は、ピアノ演奏芸術における多種多様な諸問題に対する美学的、論理的アプローチを巡る様々な助言と示唆の宝庫として、ゲンリーヒ・ネイガウス Генрих Нейгауз (1888–1964) による教則本¹ と並ぶ名著として知られる。メルジャーノフは自らの師の著書について、以下のように述べている。

彼の著書《芸術としてのピアノニズム》は、ピアノ演奏に関する繊細なアナリーゼを含み、ピアノニズムの多様な様式を模索し、ロシア・ピアノ演奏楽派の特殊性を深く掘り下げている。そして、最も重要なこととして、ピアニストの技能の発展のための極めて有用な助言を与えているのである。以上のようなことは、言うまでもなく、この音楽家の独自性や、彼の個性の独創性について語っているのだ。²

次節では、彼の生い立ちから晩年に至るまでの生涯の流れを概観してみたい。

¹ ゲンリッヒ・ネイガウス『ピアノ演奏芸術——ある教育者の手記』森松皓子訳、東京：音楽之友社、2003年。

² Виктор Мержанов, “Самуил Евгеньевич Фейнберг,” in *Музыка должна разговаривать*, Edited by Г. В. Крауклис. (Москва: Московская государственная консерватория, 2008), p. 68.

第2節 幼少期から音楽院時代¹

フェーインベルクは1890年5月26日、ウクライナのオデッサに生まれた。彼の父エヴゲーニイ・イリイチ・フェーインベルク Евгений Ильич Фейнберг はオデッサ大学の法学部を卒業した人物で、母親アーンナ・アキーモヴナ・フェーインベルク Анна Акимовна Фейнберг（旧姓：ラビーノヴィチ Лабинович）はフランス語とドイツ語に堪能であった上、ロシア古典文学に精通した、高度な教養を有した女性であった。彼らは三人の子供に恵まれ、1888年に長女のベッラ Белла、その約二年後に未来の作曲家であるサムイール、そして1896年には次男レオニード Леонид が生まれた。1894年に家族はモスクワへと移住し、その地でエヴゲーニイ・イリイチは事業を営んだが、それはフェーインベルク家の家計を支えるものにはならなかったばかりか、家庭経済の危機をもたらすものでさえあったという。

芸術的素養に恵まれていたとは言い難かった父エヴゲーニイと母アーンナに対して、ベッラ、サムイール、レオニードの三人の子供たちは、それぞれ幼少期より芸術に対する強い関心を示した。とりわけ、最初に芸術への興味を示したのは、長女のベッラであった。一方で、次男のレオニードは絵画の世界に目覚め、のちに美術家となった。

娘ベッラの懇願によって、両親は彼女にピアノを買い与えた。家の中で昼夜鳴り響く姉の演奏は弟サムイールを惹きつけ、彼は姉の奏でた旋律を見様見真似にピアノで再現した。このようにして、フェーインベルクは絶対音感を身に付けたとされる。そして彼は、姉の師であったソーフィヤ・グーレヴィチ Софья Абрамовна Гуревич の手ほどきを受けることとなった。

幼少期のフェーインベルクは、単調な練習課題に基づく訓練を好まず、それ

¹ 第2節から第5節にかけては Bunin 1999 を基本資料として参照しているが、際立った引用を行う場合はその都度、該当ページを示す。

によって師ソーフィヤを手古摺らせたようだが、彼はより直観的な創造行為である即興演奏に興じることを好んだ。グーレヴィチとの学びの日々を垣間見せるエピソードを、のちのフェーインベルクは次のように回想している。

あるとき、ベートーヴェンのソナチネを課せられたことがあった。しかし私は誤って Op.49 のト長調ソナタの楽譜を購入し、それを習得してしまったのだ。これは重要な前進であった。¹

ほどなくして、両親は息子の音楽的才能を認め、より厳格な専門教育の必要性を感じとった。そうして、フェーインベルクは 10 歳からアレクサードル・フェドロヴィチ・イエーンセン Александр Федорович Иенсенのもとで学び始めた。イエーンセンの指導のもと、フェーインベルクはバッハやモーツァルト、ハイドン、ベートーヴェンなど、師によって注意深く選び抜かれた古典派のピアノ・リテラチュアを集中的に習得した。一方で、予てからの即興演奏に対する愛着を一層に深めた彼は、一日のうちの何時間もの時間を即興に費やすことを厭わず、11 歳の時、彼は最初の作曲を試みた。弟子の創造的意識の芽生えを大いに賞賛したイエーンセンは、より専門的で高度な作曲理論の習得を試みるよう、フェーインベルクに助言した。

自身の有望な弟子であるフェーインベルクへの最初の贈り物として、イエーンセンはバッハの『平均律クラヴィーア曲集』の楽譜を贈った。² 師は自らの献辞とともに、シューマンの著した『ピアニストへの助言』からの以下のような名文句を書き添えた。

¹ Bunin 1999, p. 8.

² イエーンセンはこの他に、カロール・ミクリ校訂による『ショパン・ピアノ作品全集』を弟子フェーインベルクに贈ったとされる。

優れた作曲家たちのフーガを熱心に弾きたまえ。とりわけ、バッハによるクラヴィーアのためのフーガを。それらを君の将来の糧とせよ。それこそが、君を優れた音楽家にすることができるのだから。¹

1904 年、イエーンセンの紹介により、フェーインベルクはアレクサーンドル・ボリーソヴィチ・ゴリデンヴェーイゼル Александр Борисович Гольденвейзер²との出会いを得て、この新たな師との勉強を始めた。モスクワ音楽界きってのコンサート・ピアニストであり作曲家、そして、ロシアの文化界の中核に立つ洗練されたインテリゲンツィアにして、文豪レフ・トルストイの側近でもあったゴリデンヴェーイゼルは、当時の最先端の芸術における本質的な真価を明確に識別する審美眼を有した人物として知られていた。

ゴリデンヴェーイゼルは、その教育方針において、バッハやモーツァルト、ベートーヴェンといった古典派を最も重要視していた。言うまでもなく、フェーインベルクもこの厳格な規範の中で学んだ。そして、彼はここであの運命的安『平均律クラヴィーア曲集』全曲の勉強を開始したのであった。

ゴリデンヴェーイゼルは弟子たちに技巧的練磨のための時間を惜しみなく費やすよう促し、しばしばチェルニーの練習曲集を課した。このような基礎的技巧の修練こそが、のちのフェーインベルクの驚嘆すべきヴィルトゥオーゾ性を芽生えさせたことは疑う余地もない。ゴリデンヴェーイゼルは、自らの生徒フェーインベルクの演奏家としての資質について、「フェーインベルクは悪魔のように弾く。彼のヴィルトゥオーゾ性と物語性の才能は、私を毎回のように驚か

¹ Bunin 1999, p. 9

² アレクサーンドル・ゴリデンヴェーイゼル (1975–1961)、ロシアのピアニスト、作曲家、ソヴィエト連邦人民芸術家。1906 年から 1961 年までモスクワ音楽院で教鞭を執り (1922 年から 1924 年、および、1932 年から 1942 年までの 2 期、同音楽院学長を務める)、その門下からはサムイール・フェーインベルク、タチヤーナ・ニコラーエヴァ、ドミートリイ・バシキーロフ、ラーザリ・ベールマン、ニコラーイ・カプースチンなどが輩出した。

せる」¹と語っている。

「古典」の探求に没頭しつつも、当然のごとく、フェーインベルクはショパンやシューマンなどの音楽様式にも親しんだ。また、彼はワーグナーの楽劇にも深い関心を示し、とりわけ《パルジファル》や《トリスタンとイゾルデ》、《ニュルンベルクのマイスタージンガー》などのピアノ・スコアを最初から最後まで諳んじ、しばしば自らのピアノ伴奏による「一人芝居オペラ」に興じという。

フェーインベルクの創造的好奇心は、その幼少期から熱中していた「即興演奏」から「作曲」へと徐々に注がれた。間もなくして、フェーインベルクは二つの自作品、ピアノのためのエチュードとノクターン²をゴリデンヴェーイゼルのもとに持参し、師に献呈した。ゴリデンヴェーイゼルは弟子のこれらの試みを大いに奨励し、作曲技法のさらなる熟達を目指すよう、フェーインベルクに助言した。1907年には遂にスクリャービンの音楽に触れ³、その影響のもとにピアノのための2つの前奏曲と三楽章から成る嬰へ短調のピアノ・ソナタの作曲に着手した。⁴

作曲への熱意を一層深めたフェーインベルクは、師ゴリデンヴェーイゼルの助言に従い、セルゲーイ・イヴァーノヴィチ・タネーエフ Сергей Иванович Танеевのもとを訪れた。アレクサードロフの回想によると、タネーエフとフェーインベルクとの間には次のような会話が繰り広げられたという。⁵

フェーインベルク：私は貴方と対位法の勉強をしたいのです。

¹ М. Д. Соколова, “Я могу и должен творчески работать...: С.Е. Фейнберг. Избрание письма,” in *Самуил Евгениевич Фейнберг (1890-1962): 120 лет со дня рождения*, edited by М. Соколова. (Москва: Научно-издательский центр Московской консерватории, 2012), p. 79.

² 作品は現存しないが、フェーインベルク自身の証言によれば、『ノクターン』は嬰へ短調で書かれ、メンデルスゾーンとフィールドの影響を感じさせるものであったという。

³ フェーインベルクはギムナジウムの第7学年の時に、スクリャービンの『ソナタ第2番』やいくつかの小品を学んだ。(Bunin 1999, p. 12.)

⁴ これらの前奏曲やソナタの自筆譜は、後に作曲者自身によって破棄された。ナタンソーンの証言によれば、1909年に完成した『ソナタ』はモデラート、アンダンテ、アジタートの三つの楽章から成り、スクリャービンの影響のほかに、ヴァーグナー的痕跡もみられたとされる。(Bunin 1999, p. 13.)

⁵ Bunin 1999, p. 17.

タネーエフ：ならば、貴方の作品を私に見せてください。

フェーインベルク：自作品を貴方にお見せしたくありません。

タネーエフ：私には貴方がどのように作曲をするのかということを知る必要があるのですが、もしも作品を見せないというのなら、貴方を教えることはできません。

フェーインベルク：私はどうしても貴方に作品をお見せしたくないので、こうなるとどうすることもできません。

この奇妙でいささか滑稽な会話が生じた理由は明白である。すなわち、モダニズムに対する否定的見解¹を露わにすることで知られていたタネーエフに、当時のモダニズムの旗手であったスクリャービンの影響下に生まれた自作品を提示することをフェーインベルクは頑なに拒んだのである。結局のところ、フェーインベルクはタネーエフ門下の作曲家であり音楽理論家のニコラーイ・セルゲーヴィチ・ジリャーエフ Николай Сергеевич Жилев²の門を叩き、彼の教えを乞うこととなった。タネーエフの教育的伝統に即しながらも、スクリャービン芸術の信奉者であり、現代芸術に対する深い造詣と理解を有した新たな師ジリャーエフとの親交を温めつつ、師のもとで対位法、和声法を巡る厳格かつ体系的な作曲理論の指導を受け、フェーインベルクは自らの創造的衝動の高度な具現化に必要とされる論理的な礎を確固たるものにした。

1911年という年は、若き音楽家フェーインベルクにとって極めて重要な門出の年となった。モスクワ音楽院における研鑽を終えるにあたって、その卒業試

¹ タネーエフは自身の弟子であるスクリャービンの音楽に対しても理解を示さず、その芸術的発想を極めて異質なものと見なしていた。

² ニコラーイ・ジリャーエフ（1881－1938）。モスクワ音楽院で作曲をタネーエフ、イッポリートフ＝イヴァーノフに学び、1910年代より教授活動を展開。彼の門下からはA. スタンチーンスキイやS. フェーインベルク、A. アレクサーンドロフらが輩出。また、ジリャーエフはスクリャービンの側近として生前の作曲家と親交を深め、スクリャービン作品の出版、校訂にも尽力した。1937年11月3日に連邦空軍によって逮捕され、翌年1月20日に銃殺刑に処された。

験のために当時若干 20 歳であったフェーインベルクが準備したプログラムは、まさに驚嘆すべきものである。それは、バッハの平均律クラヴィーア曲集の全 48 組のプレリュードとフーガ¹、ヘンデルの協奏曲²、モーツァルトのアダージョ（ロ短調）、フランクのプレリュードとコラール、フーガ、そしてラフマーニノフのピアノ協奏曲第 3 番といった作品によって組まれたものであった。当時のモスクワ音楽院には、卒業試験に際して、2 か月から 3 カ月という短期間で全プログラムを習得しなければならないという厳格な規則³があったが、驚異的な記憶力を有するフェーインベルクにとって、この膨大なレパートリーを習得することは決して不可能なことではなかった。そのような実際を示す一例として、彼はバッハの 2 組のプレリュードとフーガを僅か 4 日間のうちの習得し、暗譜で完全に演奏することができたと、後に回想している。

音楽院卒業後、ピアニストとしての、かたや作曲家としての活動への道を大きく歩み出したフェーインベルクは、その二つの領域の間に浮かび上がる新たな領域、すなわち音楽美学をめぐる論理的思考の世界に対する興味をも深めた。

第 3 節 アーティストとしての道

順風であった芸術活動を大きく左右する出来事が、フェーインベルクのもとに突如としてもたらされた。兵役に服すこととなった彼は、義勇兵として、非公開の慰安演奏会にしばしばピアニストとして出演した。

そのような状況下で、フェーインベルクは作曲活動に益々勤しみ、過去の未熟な創造的成果と決別し、既に完成されていた初期作品の自筆譜の一切を破棄した。そして、1912 年の夏には新たな作品、ヴァイオリンとピアノのための

¹ 実際の試験では、審査委員会によって演奏すべき数曲が指定された。

² オルガン作品からの A. ストラダリーによるピアノ編曲。

³ 当時のモスクワ音楽院には、卒業試験に際して、2 か月から 3 カ月という短期間で全プログラムを準備しなくてはならないという規則があった。(Bunin 1999, p. 19.)

ソナタ第 1 番¹、弦楽四重奏曲（ハ短調）²、トルストーイやブリューソフ、M. ツヴェターエヴァ、ヴァローシナなどの詩によるいくつかの歌曲を完成させた。同時期に交響曲のスケッチにも着手したが、その作曲計画は構想段階において断念された。

1913 年、フェーインベルクは初めての海外見分旅行として、ベルリンとウィーンを訪れた。これらの地における滞在の主たる目的は、ヨーロッパの著名な音楽家たちとの知遇を得ることであり、また、自身の演奏に対する彼らからの助言や評価を得ることにあつた。フェーインベルクは、ブゾーニやラモンド、シュナーベル、ゴドフスキといった名ピアニストたちとの出会いを期待したが、同時期に演奏旅行でイタリアに滞在していたブゾーニとの面会だけは残念ながら果たされなかった。しかしながら、フェーインベルクの人生において、この海外における短期滞在は極めて意義深い出来事となった。

1914 年 2 月、モスクワ宗教局附属学校ホールでのデビュー演奏会に際して、フェーインベルクはバッハの《平均律クラヴィーア曲集》の全曲演奏に挑んだ。若干 23 歳の若きピアニストが、モスクワの一般的聴衆層を魅了する演目を敢えて遠ざけ、真の芸術的達成の道筋に聳える巨大な困難に怯まず立ち向かう姿を示したこの歴史的出来事は、将来のフェーインベルクの真剣極まりない演奏活動へのエピグラフと見なすことができるであろう。これによって、たちまち彼はモスクワで最もシリアスかつ独自性に溢れた演奏家の一人と見なされるようになった。また、あるコンサートにおいて、フェーインベルクはスクリャービンのピアノ・ソナタ 第 4 番を演奏し、臨席した作曲者は若き演奏家の楽屋を訪れ、惜しめない賞賛をおくったという。

ピアニストとしての輝かしい第 1 歩を踏み出したフェーインベルクであるが、

¹ 全 4 楽章のうち、アレグロとスケルツォのみ 1922 年に改訂。

² 初演は 2010 年 9 月、モスクワ音楽院ラフマーニノフ・ザールにおいて行われた。

作曲家としてもいよいよ豊穣の時を迎える。その収穫の一連には、1915年にフェーインベルクがようやくにして、自ら最初の作品番号を与えることとなるピアノ・ソナタ第1番を皮切りに、続けざまに生みだされた「双生児」であるソナタ第2番、3楽章からなる超大作、ソナタ第3番や幻想曲第1番 Op.5（ともに1917年完成）などのピアノ作品や、いくらかの歌曲を見出すことができる。そして、この非凡なる若き作曲家は、既にこれらの初期作品において独自の様式や語法の開拓を見事に繰り広げ始めたのである。一方で、同時期（1915年）には、初の音楽論となる『音楽形式の宿命 *Судьба музыкальной формы*』を書き上げ、1917年に初稿が完成された。

第4節 世界に向けて

1920年代には、「パーヴェル・ラムの集い」と称す著名な音楽家たちのコミュニティが誕生。聡明かつ、深い総合的教養を有する音楽家として知られたパーヴェル・アレクサン드로ヴィチ・ラム Павел Александрович Ламм¹の邸宅には、志と精神性とを分かち合う音楽家たち（主には作曲家たちであった）が定期的に集い、ニコラーイ・ヤーコヴレヴィチ・ミャスコフスキイ Николай Яковлевич Мясковский²を筆頭に、アレクサンドル・フョードロヴィチ・ゲーディケ Александр Фёдорович Гедике³、アナトーリイ・ニコラーエヴィチ・アレクサン드로フ Анатолий Николаевич Александров⁴、アレクサンドル・アブラモヴィチ・クレイン Александр Абрамович Крейн、アレクサンドル・アレクセーヴィチ・シェンシン Александр Алексеевич Шеншин、ドミートリイ・

¹ パーヴェル・ラム（1882–1951）、音楽学者、ピアニスト、音楽教育者、楽譜編集者。

² ニコラーイ・ミャスコフスキイ（1881–1950）、作曲家、音楽教育者、音楽評論家。

³ アレクサンドル・ゲーディケ（1877–1957）、オルガニスト、ピアニスト、作曲家。

⁴ アナトーリイ・ニコラーエヴィチ・アレクサン드로フ（1888–1982）、作曲家、指揮者、ピアニスト。モスクワ音楽院で K. N. イグムノーフにピアノを学び、作曲をタネーエフ、ジリャーエフに師事。1926年よりモスクワ音楽院教授。主要作品にオペラ《二つの世界》（1916）、14のピアノ・ソナタほか、室内楽、声楽、子供のための小品などがある。

ミヘーヴィチ・メールキフ Дмитрий Михеевич Мелких、アレクセーイ・アレクサーンドロヴィチ・エフレメンコフ Алексей Александрович Ефременков、ヴィッサリオーン・ヤーコヴレヴィチ・シェバリーン Виссарион Яковлевич Шебалин、ヴァシーリイ・ヴァシーリエヴィチ・ネチャーエフ Василий Васильевич Нечаев、そしてフェーインベルクの姿があった。そして時が経つにつれて、集いにはプロコーフィエフやショスタコーヴィチ、ボリース・ヴラディミロヴィチ・アサーフィエフ Борис Владимирович Асафьев、ジリャーエフ、ゴリデンヴェーイゼル、コンスタンチーン・ニコラーエヴィチ・イグムノフ Константин Николаевич Игумнов、ゲンリーヒ・ネイガーウスなどが加わるようになった。この集いでは、ロシアの古典的作品——例えばチャイコフスキイやリームスキイ・コールサコフ、リャードフ、バラークレフなど——のうちでも滅多に演奏されることのない作品がしばしば演奏された。フェーインベルクは、彼をピアニストとしても作曲家としても極めて高く評価していたミャスコフスキイの紹介によってこの集いに参加したのだった。

同時期のフェーインベルクの演奏家としての活動は、古典から現代に至るまでのその膨大かつ広範囲に渡るレパートリーによって、他を圧倒的に凌駕するものであった。その演目の一連には、バッハはもちろんのこと、モーツァルトやベートーヴェン、シューマン、ショパン、リストなどの主要作品に加えて、ラフマーニノフやスクリャービン¹、メートネル、そして今日のような名声をまだ博していなかったプロコーフィエフといったロシア人作曲家の作品が含まれた。また、夭折の作曲家スタンチーンスキイの作品をいち早く紹介した演奏家としても記録されている。さらに、フェーインベルクがミャスコフスキイやアレクサーンドロフなどといった同時代のソヴィエト作曲家たちの素晴らし

¹ 10 曲のソナタ、幻想曲、詩曲、エチュード、プレリュードなど、ほぼ全てを網羅していた。

い理解者であり、申し分ない演奏者であったことも特筆せねばならない。

ソリストとしての輝かしい地位の傍らには、室内楽奏者としての姿もあり、20年代にはヴァイオリニストのボリース・オシーポヴィチ・シボール Борис Осипович Сибор とともにベートーヴェンの全10曲のヴァイオリン・ソナタを演奏したほか、傑出した声楽家や器楽奏者らとともに数々の演奏会出演を果たした。フェーインベルクの演奏に接したショスタコーヴィチは、1924年3月17日付のレフ・オボーリン¹宛ての手紙において、「(前略)彼は私の視点からして、見事なピアニストだ。(中略)彼においては、ピアノという楽器が響き渡るといふ一つの見事な特性がある。」と綴った。²

1922年、フェーインベルクはモスクワ音楽院ピアノ科の教授として迎えられた。この招きは、ピアノ演奏芸術におけるフェーインベルクの傑出した功績への評価としてのみならず、彼の多様な芸術活動に対する畏敬と賞賛によるものであった。モスクワの若い音楽家たちは、計り知れぬ創造的素養と魅力的人間性を兼ね備えた若年32歳のピアノ教授の出現に歓喜したに違いない。

1920年代後半には、フェーインベルクは三度にわたるヨーロッパ演奏旅行を成し遂げている。まず、1925年の秋には国際現代音楽協会(ISCМ)の招きにより、同年9月4日、ヴェネツィアの室内音楽祭において自作のピアノ・ソナタ第6番(Op. 13)を演奏し、ここで彼はウィーンに本拠を置く音楽出版社ユニヴェルザール Edition Universalの職員たちとの知遇を得、ソナタ第6番や3つの前奏曲(Op. 15)のほか、バッハのコラール前奏曲に基づく編曲作品などの出版を実現した。10月にはウィーンにおいて、メートネル、プロコフィエフ、ミャスコフスキイ、アレクサン드로フ、そして自作のピアノ・ソナタ第7

¹ レフ・ニコラーエヴィチ・オボーリン Лев Николаевич Оборин (1907–1974)、ピアニスト。第1回ショパン国際ピアノコンクール優勝者。モスクワ音楽院教授。

² Виктор Бунин, «Жизнь, посвященная музыке.» in Самуил Евгениевич Фейнберг (1890-1962): 120 лет со дня рождения, edited by М. Соколова. (Москва: Научно-издательский центр Московской консерватории, 2012), p. 15.

番（Op. 21）などの作品を含むリサイタルを披露し、大変な成功をおさめた。

1927 年、モスクワ音楽院弦楽四重奏団とともに客演したフランクフルトの地において、フェーインベルクはソロリサイタルも行い、フランクフルト労働者新聞は次のように評した。

フェーインベルクは素晴らしい技巧と深遠な理解とともに演奏した。彼独自の作品は強い印象を与え、彼は歓喜した聴衆たちのために再びアンコールを演奏しなければならなかったのである。¹

フランクフルトでの公演の後、ベルリン、ライプツィヒ、ハンブルクなどを巡り、スクリャービンやプロコーフィエフの他、スタンチーンスキイやアレクサードロフといったソヴィエトの最新の音楽をドイツの聴衆たちに紹介した。ハンブルクにおいてはプロコーフィエフのピアノ協奏曲 第 3 番のドイツ初演をも果たした。また、ベルリンとミュンヘンにおいてはラジオに出演し、ドイツ一般新聞はフェーインベルクの芸術的成功を次のように報じた。

最も意義深い室内音楽のラジオ放送は、ロシアで極めて高名かつ高い評価を得るピアニスト、作曲家のフェーインベルク氏によるコンサートであった。彼については、ただただ賞賛の言葉を口にするのみである。彼は眩いほどの技巧を有し、自身の同胞たちや、彼自身による最も困難な作品を驚異的に演奏したのである。²

1929 年のドイツおよびオーストリア演奏旅行の後、フェーインベルクが再び

¹ Ibid., p. 18

² Ibid., p. 18.

ヨーロッパの地を踏むのは 1934 年のことであった。ウィーンにおいて開催された国際音楽コンクールの審査員として招かれたのである。そしてその翌々年には、イザイ国際音楽コンクール¹の審査員としてブリュッセルに渡り、自国出身のエミール・ギーレリス Эмиль Гилельс の優勝、ヤーコヴ・フリエール Яков Флиер の第 3 位入賞という快挙の瞬間に立ち会った。

1920 年代に至るまでのフェーインベルクの演奏活動において、とりわけ特筆すべき功績の中には、バッハの《平均律クラヴィーア曲集》の全曲チクルスに留まらず、スクリャービンの全てのピアノ・ソナタ、ベートーヴェンの全てのヴァイオリンとピアノのためのソナタの演奏が挙げられる。そして 1930 年代の終わりには、ベートーヴェンの全 32 曲のピアノ・ソナタを自らのレパートリーとして習得した。1940 年から翌年にかけての 1 シーズンにおいてフェーインベルクが行った偉業、すなわち、バッハの平均律とベートーヴェンの全ピアノ・ソナタという二つの巨大な連作を取り上げたリサイタル・シリーズは、他の追随を許さぬ奇跡的功績として記録されている。彼の門下生であるナタンソーンは次のように回想する。

それは驚くべき年だった。サムイール・エヴゲーニエヴィチのコンサートには、それこそ多くの聴衆が集い、音楽院の小ホールは全ての来場者を収容することができなかったのだ。ステージに座っていた多くの者は膝の上に楽譜を広げていた。(中略) 次のページを捲る際にがさがさという音が鳴り響いたが、サムイール・エヴゲーニエヴィチは音楽に没頭していたために、それらの雑音が彼を妨げることはなかった。(中略) 私は彼に尋ねた、「いかにして貴方はそんなにも多くの音楽を記憶に留めることが

¹ 現在のエリザベート王妃国際音楽コンクール Queen Elisabeth International Music Competition of Belgium。

おできになるのでしょうか？忘れてしまうことを恐れたりなさらないのですか？」と。すると彼は、「私が恐れているのは唯一、いずれかのソナタの緩徐楽章ですよ。何故ならば、繰り返しはどこにもありませんからね！」と冗談を言ってみせた。かたや、彼はいつも《ハンマークラヴィア・ソナタ》のフーガをさらっていたのだ。¹

第5節 困難、新たな飛躍、そして晩年

フェーインベルクがベートーヴェン・チクルスを終えたのは1941年4月のことであるが、その二ヶ月後に大祖国戦争が勃発し、彼は家族とともに地方へと疎開せざるを得ぬ状況に見舞われた。しかしながら、フェーインベルクの芸術活動は衰えることを知らず、トビリシとタシケントにおいてはベートーヴェン・チクルスとバッハ・チクルスを再演した他、自身の新作であるピアノ・ソナタ第9番を含むプログラムも披露した。そして、後の1946年5月22日には、ニコライ・アノーソフ指揮の国立交響楽団とともに自作のピアノ協奏曲第2番の初演を果たし、フェーインベルクはスターリン賞受賞の榮譽に浴した。

1948年、当時のソヴィエトの聴衆たちの間で人気を博していたヴァノ・ムラデリのオペラ《偉大なる友情》の描写内容に対するスターリンの怒りに乗じた中央委員会書記アンドレイ・アレクサンドロヴィチ・ジダーノフ Андрей Александрович Жданov（1896－1948）による反社会主義リアリズム芸術への破壊的批判²は、プロコーフィエフやミヤスコフスキイ、ハチャトゥリアン、カバレフスキイ、そしてフェーインベルクの創作活動にも影を落とした。

肉体的、精神的苦痛をともしう生活は、当然の如く、フェーインベルクの健

¹ Interview of V. A. Natanson and V. V. Bunin. (Unpublished)

² ジダーノフ批判として知られる。社会主義リアリズム様式に反すると見なし得る、抽象的かつ難解な前衛的作風は断固として否定され、先進的芸術家たちは容赦なく糾弾された。

康を蝕んだ。1951年6月、フェーインベルクは心筋梗塞に倒れた。この深刻な病の影響によって、彼は演奏家としての活動の停止を余儀なくされた。しかしながら、この時期にはピアニストとしてのフェーインベルクの主要なレパートリー、バッハやモーツァルト、ベートーヴェン、シューマン、ショパン、チャイコフスキイ、スクリャービン、ラフマーニノフなどの作品が録音され、レコードとして発売された。1953年から、フェーインベルクは徐々に演奏活動を再開したものの、その3年後の1956年4月3日にモスクワ音楽院の大ホールで行われた演奏会は彼の最後のソロ・リサイタル¹となった。

1955年頃から、フェーインベルクはその長年に渡る演奏活動および作曲活動、教育活動の集大成としてのピアノ演奏芸術を巡る著作の執筆に意欲を傾けた。この大著はフェーインベルクの死後、弟レオニードとナタンソーンの監修によって、『芸術としてのピアノイズム *Пианизм как искусство*』（1965年）というタイトルのもとに出版された。

1960年、フェーインベルクは自らのライフワークとなっていたバッハの《平均律クラヴィーア曲集》の全曲録音に挑み、この偉大な連作をレコードに刻んだ最初のロシア人演奏家となったばかりでなく、世界のピアノ演奏芸術史における輝かしい金字塔を打ち立てたのである。また、同年6月にはフェーインベルク70歳の誕生日を祝す記念演奏会がモスクワ音楽院の大ホールで開かれ、彼は自作のピアノ協奏曲第2番から第3楽章と第4楽章を演奏した。

1961年、フェーインベルクにとって耐え難い別れが矢継ぎ早に訪れた。同門の友人であったグレゴリー・ロマノーヴィチ・ギーンズブルク Григорий Романович Гинзбург がその生涯を閉じ、それからほどなくして最愛の恩師であるゴリデンヴェーイゼルがこの世を去ったのである。しかしながら、一方でこ

¹ プログラムにはフェーインベルク自身の編曲によるバッハ作品、シューマンの《森の情景》と《交響的練習曲》、《フモレスケ》、ショパンの《3つのマズルカ》、スクリャービンのピアノ・ソナタ第4番が含まれた。

の間に喜ばしい出来事も起こった。劉詩昆 Liu Shikun が 1958 年のチャイコフスキイ国際音楽コンクールにおいて第 2 位に入賞し、1960 年にはジナイーダ・イグナーチェヴァがマウリツィオ・ポリーニらとともにワルシャワにおけるショパン国際ピアノコンクールに入賞、その翌年にはヴィークトル・ブーニンが全ロシア・ピアノコンクールに優勝するなど、フェーインベルクの弟子たちによる目覚ましい快挙が相次いだのである。師としてのフェーインベルクが自らの弟子たちにコンクール出場を肯定的に推奨していたとは言えなかったものの、彼らの芸術的達成のための援助を惜しむことは決してなかったという。

最後の作品となったピアノ・ソナタ第 12 番 (Op. 48) を書き終えてから 2 ヶ月後の 1962 年 10 月 22 日、サムイール・フェーインベルクは最愛の家族の見守る中でその生涯における最後の休止符を静かに打った。

以上、フェーインベルクの生涯について、その歴史的、文化的背景を踏まえつつ、同時代の芸術家たちとの交友関係などを交えながら一望した。次章においては、この多様性に富んだ生涯を通して彼自らが語ろうとした芸術的思想のあらゆる形象を映し出す創作物、すなわち作曲家フェーインベルクが残した様々な音楽様式による作品の中からとりわけ主要なものを挙げ、彼の創作様式の特徴と変遷についての概観を行う。

第2章 フェーインベルクの創作

第1節 概観（ピアノ独奏以外の作品を主軸に）

作曲家フェーインベルクの創作領域において、最初期の習作である弦楽四重奏曲ハ短調を特異な例として、いかなる編成においてもピアノという楽器が関与していないものは一つも存在しない。作品番号を持つ48タイトルの作品は、12のピアノ・ソナタをはじめとした各種ジャンルに渡るピアノ独奏曲、3つのピアノ協奏曲、2つのヴァイオリンとピアノのためのソナタ、声楽とピアノのための一連の歌曲によって構成されており、ピアノ独奏曲のみならず、それ以外の編成の作品においてもピアノ・パートに託された内容的、技巧的比重はいずれも高い。このことは疑いもなく、傑出したヴィルトゥオーゾ・ピアニストであった彼の芸術的技量に関連するごく自然な現象であるが、一方で、その年代に関わらず、フェーインベルクと同時代を共有した作曲家たちの中で、やはりピアニストとしての卓越した存在であったラフマーニノフやスクリャービン、プロコフィエフなどはピアノにのみ固執することはなかった。彼らは、大規模な管弦楽の色彩豊かで壮麗な音響や、劇音楽の壮大なスペクタクル性、あるいは合唱音楽の内省的な調和性にまで手を伸ばし、自らの世界観の具現化を図るべく創意を燃やしたが、フェーインベルクはあくまでも自身の親密な楽器を離れず、交響曲やオペラなどの領域を開拓することはなかった。¹ この点においては、ニコラーイ・メートネルの創作体系との類似性を認めることができよう。

しかしながら、勿論のこと、フェーインベルクが大規模な音響的構想に全く興味を示さなかったわけではない。彼が残した作品のうち、唯一にしてオーケストラの関与が含まれる領域である3つのピアノ協奏曲の総譜の中に、彼の管

¹ しかしながら、ワーグナーの主要な楽劇を誦んじ愛奏していた若き日のフェーインベルクは、1912年頃にブロークの戯曲に基づくオペラの作曲を試みていたとされる。

弦楽法に対する独自の構想と卓越した技量を認めることができる。

ここで、フェーインベルクのピアノ独奏曲以外の領域における主要作品を中心として、その様式的特徴をジャンルごとに辿ってみよう。

自らの創作範囲を、ピアノ独奏を中心としたごく小規模な編成のための作品に限定していたフェーインベルクが、1930年代半ば頃になって大規模な管弦楽編成を伴う協奏曲のジャンルに足を踏み入れた動機を明らかにする決定的な記録や証言は見出されていないものの、「パーヴェル・ラムの集い」で親交を深めた作曲家仲間たち、とりわけ、その当時既に管弦楽作品の創作に挑んでいたミャスコフスキやアレクサードロフ、ゲーディケといった人々からの創造的影響や精神的激励を受けたことが、新たな協奏曲に対する創作意欲をフェーインベルクにもたらしたと推測することは十分に可能ではないだろうか。

1934年作の**ピアノ協奏曲第1番**（Op. 20）は、1916年から翌年にかけて書かれたピアノ・ソナタ第3番に含まれる二つの主要楽想、すなわち、第2楽章〈葬送行進曲〉と第3楽章〈ソナタ〉のフガート部分の引用が含まれている。作品全体は速度記号の明確な変化によって区分された5つの部分から成る単一楽章形式であるが、その佇まいはリストのロ短調ソナタを想起させる¹。第2部に現れる葬送的な形象²は、サラバント調の *Calmato* との対話的構造を形成している（譜例 2.1.1）。第3セクション *Allegro tempestoso* は、ソナタ第3番の第3楽章の動機的素材を基調とした楽想によって幕を開けるが、*Presto martellato* からはソナタのフガート部の完全な引用となっている（譜例 2.1.2）。

ここに総じて見受けられるピアノとオーケストラとの対比的書法は、ロマン派から近代にかけての多くのピアノ協奏曲に共通して見られる独奏主体による

¹ 事実、フェーインベルクはリストのこの長大な叙事詩的作品を、ソナタ様式の史上の理想像¹と見なしていたことから、彼がこの協奏曲によってリストの手法に倣ったと考えることは無益ではない。

² 《ソナタ第3番》第2楽章からの引用。

様式とは多少異なり、むしろ、両者が対等の立場となる「協奏交響曲」としての性格を覗かせている。この特徴は、基本的に、フェーインベルクの全てのピアノ協奏曲を通して認められる。

譜例 2.1.1

44 **Tempo precedente**

pp lugubre *morendo*

Tempo precedente

40 **Calmato**

40 **Calmato con sord.**

espressivo *ppp* *espressivo*

Tempo precedente

譜例 2.1.2

Presto martellato

mf *sempre staccato*

協奏曲第1番から10年以上の時を隔て、大祖国戦争後の1946年に完成されたピアノ協奏曲第2番（Op.36）は、フェーインベルクの創作活動の道のりにおける最も輝かしいマイルストーンの一つである。彼の一連の作品の中では極めて異例である4楽章形式をとっており、ピアノ協奏曲第1番における暗く謎めいた心理的形象と難解な音楽語彙といった性格とは全く対極的な表現要素、すなわち、テクスチャの明快さと主題旋律の歌謡性、和声的色彩の豊かさといったものを示している（譜例 2.1.3）。ここでのフェーインベルクの創作ヴィジョンは、作曲された時代の風潮的背景からしても、新古典主義的方向へと傾いていたことは明白である。

譜例 2.1.3

第1楽章とスケルツォ楽章（第3楽章）、フィナーレ楽章におけるリズムの軽妙さ、エネルギッシュな音楽的抑揚、いくらばかりかの風刺的性格をも覗かせるユーモラスな音響表現といったものは、疑いなく、プロコフィエフの音楽に共鳴する部分があるように思われる。一方で、緩徐楽章（第2楽章）における主要主題には、チャイコフスキイ的な抒情性と夢想的ファンタジーが見え隠れしている。

この協奏曲の初演は1946年5月22日に作曲者自身の独奏、ニコラーイ・アノーソフ指揮の国立交響楽団によって行われ、その後にスターリン賞を受賞した。また、初演からさほど時を隔てずして、エミール・ギーレリス Эмиль Гилельс

を独奏者に迎えて本作品の演奏が行われたことも特筆しておきたい。¹

ピアノ協奏曲第3番（Op. 44／1946－1947）² は、後述のヴァイオリンとピアノのためのソナタ（第2番）や歌曲集《マリーツァ》などとともに、フェーインベルクの創作様式の劇的な変遷の終着点を壮麗に飾る作品である。叙事詩的で広大なドラマ性、入念なコントラストを持ったテクスチュア、極めて調和のとれた管弦楽法、過度なヴィルトゥオーゾ性を排した明快なピアノ書法といった特徴がみられ、20世紀に作曲されたピアノ協奏曲の中で最も深遠な内容を持った作品の一つとして認識されるべき作品であると言えよう。第1楽章では、オーケストラとピアノとの対比による短い序奏部 *Grave* を経て出現するハ短調の主要主題（*Allegro maestoso*）において、このロシア民族の精神性の深部から湧き出るような息の長い勇壮な旋律に、ラフマーニノフの面影を想う聴き手はおそらく少なくないだろう。この幾分か聖歌風の雰囲気 را 帯びた主題旋律に含まれる独特の音楽的語調は、ラフマーニノフの第2番および第3番のピアノ協奏曲の冒頭楽章のあの名高い主要主題の精神性に深く共鳴してはいないだろうか。実際に、ピアニストとしてのフェーインベルクの主要レパートリーの一つであったラフマーニノフの協奏曲第3番の第1楽章における主要主題を形成する冒頭動機と、このフェーインベルク自身による最後の協奏曲の主要主題とは、音程間隔においても類似した印象を有しているように思われる（譜例 2.1.4）。

¹ グレゴリー・ガルドン『エミール・ギレリス——もうひとつのロシア・ピアニズム』森松皓子訳、東京：音楽之友社、2011年、256頁。

² フェーインベルク自身による作品目録においては1954年から61年にかけて作曲されたとされているものの、1947年11月12日モスクワ音楽院大ホールでの演奏会記録には、協奏曲第3番（アノーソフ指揮ソヴィエト国立交響楽団との共演）が記載されており、この記録の通りこの演奏会が実際に行われているとすれば、協奏曲第3番は1947年11月以前に作曲されていたということになる。国際フェーインベルク&スカルコッタス協会編による最新の作品目録においては、作曲年を1946年から47年としており、1951年に改訂が行われていると伝えている。また、1961年に出版された初版（2台ピアノスコア）に対して、フェーインベルクは自身の所有楽譜の上で更なる改訂を行っている。

譜例 2.1.4

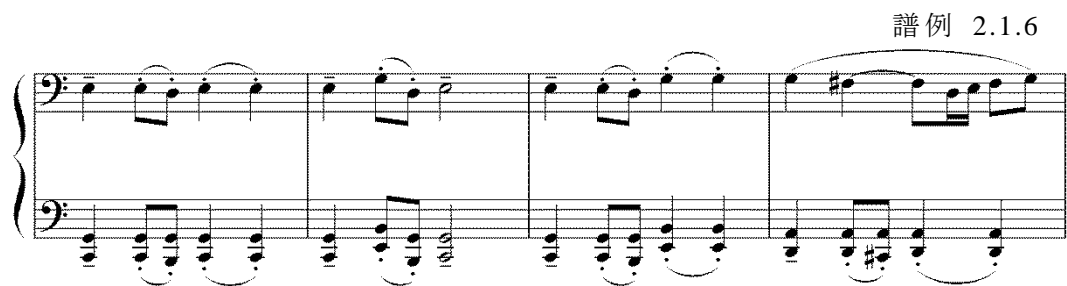


一方で、第2楽章 *Andante molto tenuto e cantabile* の主要主題は、1946年の第2協奏曲の緩徐楽章にも増して、チャイコフスキイ的な和声の豊かさと、メランコリックな歌謡性を持った旋律に彩られている。それとは対照的に、ピアノの導入部（*Meno mosso*）ではいささか複雑なリズム操作を伴ったテクスチュアが現れ、フェーインベルクの中期作品のピアノ書法を仄かに回想させる（譜例 2.1.5）。

譜例 2.1.5



第3楽章 *Un poco agitato*¹ ではピアノが先んじて現れ、半音階的進行を基調とした不穏で途切れがちな主題が提示されるが、それはあたかも、信ずべきものを見失い、あてどなく彷徨う民衆たちの彷徨いのようでもある。一方で、高まる精神的混沌を論ずかのように提示される第2主題は、ロシア正教聖歌風²のイントネーション持ち、第1主題とは真逆の全音階的性格に彩られた長大なフレーズ感覚を有する（譜例 2.1.6）。この極端に対照的な二つの形象が、この楽章のドラマトゥルギーに緊迫感に満ちた対話構造を与え、カリヨンの鳴り響く絢爛たるクライマックスへと至るまでの道筋を劇的に編み上げてゆく。



以上の他に、フェーインベルクは死の前年、ピアノ協奏曲第4番への創作意欲を表明しているが、その様式的構想について彼は次のように語ったとされる。

この様式——すなわち、オーケストラとソロ楽器との響きを結合し、お互いにコントラストを作り上げてゆくというもの——は、私にとっていつも特別に魅力的なものに思われるし、そこでのソリストはシンフォニズムの通訳者のようなものであって、交響的音響の一般的様式と聴衆との間の仲介者のようでもある。（後略）³

¹ 後に作曲者自身によって“*Animato assai*”の演奏指示が加筆された。

² この旋律が何らかの聖歌あるいは民謡旋律に基づくものなのか、フェーインベルクによる完全な創作素材によるものなのかということは不明。

³ Bunin 1999, p. 115.

この新たな協奏曲の作曲計画は、フェーインベルクの健康の悪化によって実現されることはなかったものの、上記の言葉の中に、彼の協奏曲に対する様式的ヴィジョンを見出すことができ、既に作曲された3つの協奏曲に共通して認められる特徴、すなわち、ソロ楽器がオーケストラを圧倒するかような極度のロマン派趣向的ヴィルトゥオーゾ性を全面に打ち出さず、オーケストラとソロ楽器に託される役割的比重の対等性を重視した「協奏的交響曲」としての性質を改めて肯定しているように感じられる。このような様式的性質を持つ同時代の作品としては、カロル・シマノフスキ Karol Szymanowski(1882－1937)が1932年作曲したピアノと管弦楽のための交響曲第4番（協奏交響曲）などが挙げられるが、ロシアにおけるそれまでのピアノ協奏曲史においては、やはり独奏楽器の技巧的な華やかさが極限にまで全面に押し出された作品が殆どであった中で、フェーインベルクは新たな協奏曲様式を開拓したと言えよう。

フェーインベルクの全創作期におけるそれぞれの様式的特徴を象徴する巨大なマイルストーンである3つの協奏曲に対して、室内楽の領域におけるフェーインベルクの創作的足跡を辿ることは、さほど実り多き探訪とはならない。この領域において彼が残した作品はわずか3作品のみであり、先述の習作的作品である弦楽四重奏曲に加えて、作曲年代を大きく隔てた2作のヴァイオリンとピアノのためのソナタが残されている。この中で、成熟した芸術的内容を有するものはソナタ第2番（Op. 46／1956年）ただ一曲である。フェーインベルクのソナタ形式による作品としては唯一、異例の5楽章形式をとるこのソナタには、ヴァイオリンとピアノという簡素な編成に秘められた表現的スケールの広大な可能性、濃縮された響きの内面的深遠さが輝かしく示されている。5つの楽章から成るこのソナタの根底にある響きのコンセプトは、一貫して旋法的な要素を基本軸としており、それによって懐古的で叙事詩的な性格が与えられている。

ピアノ独奏作品の群れを縫うかのようにして、フェーインベルクの創作活動の全域に渡って分布する作品ジャンル、すなわち、歌曲作品の領域においては、彼の愛したプーシキンやブローク、レールモントフなどといった詩人たちによって綴られた言葉をテキストとした作品がその初期から中期に多くみられるが、声楽とピアノの両パートの内容的比重の対等性という点をはじめ、その特徴はラフマーニノフやメートネルなどに象徴される歌曲様式の系譜に連なるものであると言える。とりわけ、1935年から翌年にかけて作曲されたプーシキンの詩による10の歌曲（Op. 26）、1935年に書き始められ、1941年に出版されたレールモントフの詩による7つの歌曲（Op. 28）は、作曲家フェーインベルクの個人的な創造的成功に留まることなく、ロシア音楽史全体における歌曲リテラチュアを代表する傑作の一つとして位置づけられるべきものである。ジリャーエフは、とりわけプーシキンの詩による〈3つの鍵 Три ключа〉と〈青き空の下で Под небом голубым〉をロシア歌曲における最良の例と見なしていた。¹

1930年代後半以降、フェーインベルクはソヴィエトのイデオロギー的抑圧の風潮に従いつつ、ソ連各地の民謡を題材とした明快な歌曲様式の探求にも取り組んでいった。とりわけ、《マリーツァ Марица》と題されたユーゴスラヴィア民族詩のロシア語訳に基づく連作歌曲集²（Op. 47／1958年完成）は、後期の民謡調の歌曲様式の集大成と言える内容を持つ。フェーインベルクはここで実際にユーゴスラヴィア民謡を引用しており、詩に含まれる通俗的雰囲気伝える独特なリズム語法、特殊旋法、和声展開を巧みに駆使している。

以上、フェーインベルクのピアノ独奏作品を除くジャンルにおける創作体系についての概観を行った。次に、その創作体系における主要領域となるピアノ独奏作品について迫ってみよう。

¹ Анатолий Александров, *Страницы жизни и творчества*. составители В. М. Блок и Е. А. Поленова (Москва: Советский композитор, 1990), p. 33.

² フェーインベルクが残した事実上唯一の連作歌曲集である。

第2節 ピアノ独奏のための作品

19世紀後半から20世紀初頭にかけて、ロシアのピアノ音楽芸術の歴史はまさに豊穡の時を迎えていた。多種多様な様式や形式の開花と革新、それらにおける各々の作曲家独自の語法の探求と練磨、実践によって、世界ピアノ音楽のリテラチュアの広大な展望の中でもとりわけ鮮烈な輝きを放つ宝庫が築き上げられたのである。

フェーインベルクにとってピアノとはマクロコスモス（大宇宙）たる管弦乐的構想の縮図、すなわちミクロコスモス（小宇宙）であり、声をも含めた様々な楽器の音響的可能性を具現し得る全能な楽器そのものであったのではないだろうか。そうであるならば、彼は自身の作品の中に、ヴィルトゥオーゾ的演奏家としての自らの技量を誇示するというような空虚な目的を遥かに超越した、ピアノという楽器に秘められた、オーケストラにも匹敵し得る広大極まりない表現的可能性の探求を見出していたのであろう。

作曲者自身によって破棄された最初期のピアノ・ソナタ嬰へ短調を含むいくつかの習作的ピアノ作品は除外するとして、フェーインベルクの創作活動の幕開けとなった「公的な」作品1から数えた若書きの作品群においてすら、彼が既にピアノ音楽における巨匠的書法に精通し、その具現化において極めて高度な熟達を示していたということを認識することは容易である。

ここで、フェーインベルクがピアノ音楽の領域において着目した様々な様式に基づくオリジナル作品をジャンルごとに分類し、その体系的な全貌を一望してみたい。¹

¹ 本論の性格上、他者の作品による編曲作品、他の作曲家によるピアノ協奏曲へのカデンツァなどについては基本的に扱わないものとする。

フェーインベルクのピアノ独奏作品一覧（編曲作品を除く）

ジャンル	タイトル	作品番号	作曲年
ソナタ Соната (全 12 曲)	第 1 番 (イ長調)	1	1915
	第 2 番 (イ短調)	2	1915
	第 3 番 (ト短調／嬰ト短調)	3	1916-17
	第 4 番 (変ホ短調)	6	1918
	第 5 番 (ロ短調／ホ短調)	10	1921
	第 6 番 (ロ短調)	13	1923
	第 7 番 (ハ短調)	21	1924-25/28
	第 8 番 (ト長調)	21a	1932-36
	第 9 番 (ホ長調)	29	1938
	第 10 番 (変ロ長調)	30	1940
	第 11 番 (ハ長調)	40	1952
	第 12 番 (嬰へ長調)	48	1962
幻想曲 Фантазия (全 2 曲)	第 1 番 (変ホ短調)	5	1917
	第 2 番 (ホ短調)	9	1919
前奏曲 Прелюдия (全 2 集)	4 つの前奏曲 [ト長調、イ短調、嬰へ短調、 変ホ長調]	8	1917?
	3 つの前奏曲 [ハ長調、嬰へ長調、へ短調]	15	1923
組曲 Сюита (全 2 集)	第 1 番 (練習曲形式による 4 つの小品) 全 4 楽章	11	1922?
	第 2 番 全 5 楽章	25	1936
民謡旋律に基 づく小品 Пьесы на народные темы	2 つのチュヴァシ地方のメロディー Две чувашские мелодии	24a	1936
	3 つのメロディー [グルジア風、タタール風、アルメニア風]	27a	1938

	Три мелодии [Грузинская, Татарская, Армянская]		
	参列 (トルクメニスタンのメロディーによる) Шествие (на туркменскую тему)	33-2	1938-46?
	カバルダ・バルカル地方のメロディーによる狂詩曲	45	1961
	Рапсодия на кабардино-балкарские темы		
その他の小品	ユーモレスク Юмореска	19	1928?
	子守唄 Колыбельная	19a	1927?
	おとぎ話 Сказка	33-1	1946
	夢 (練習曲) Сон (Этюд) ※ レールモンτροφの詩による同名歌曲 (Op.28-3) のピアノ編曲。	—	1955?
	子供のためのアルバム детский альбом (16 曲)	—	1962
紛失した作品	練習曲 Этюд	—	?
	ノクターン Ноктюрн	—	?
	前奏曲 Прелюдия	—	1907?
	ソナタ 嬰へ短調 Соната fis-moll	—	1907
	2つの狂詩曲 Две рапсодии	—	1942

これらを一望してみると、フェーインベルクの一連のピアノ・ソナタが彼の創造的生涯の全域に渡って分布していることに対して、幻想曲や前奏曲、組曲といったジャンルが主にフェーインベルクの生涯の前半に集中しており、一方で民謡旋律を題材とする新たなジャンルの小品がその後半に多く分布していることに気付く。このことは、よりシリアスで先鋭的な響きを反映させた作品様式の探求から遠ざかったフェーインベルクが、1930年代後半からソヴィエト全体に蔓延した社会主義リアリズムの思想的風潮に同調しつつ、音楽的表現内容の極度の難解さやモダニズム性を排した作風に転ずる姿勢を見せ始めたというこ

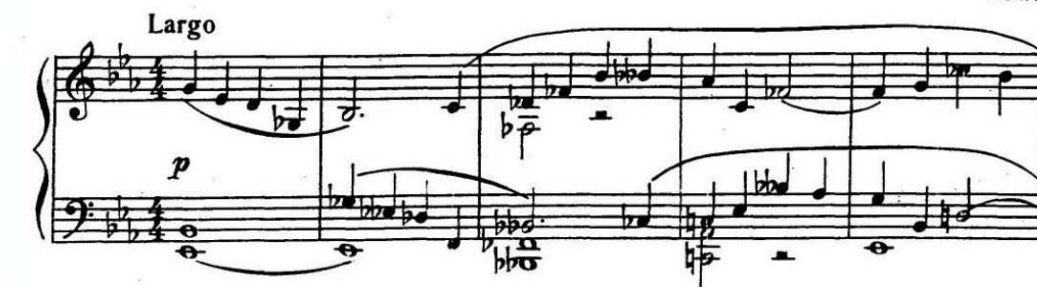
とを示す明快なバロメーターである考えることができるだろう。

ここでいくつかの主要なジャンルにおける代表的作品を概観してみよう。

思索的な性格と悪魔的な劇的高揚の自由な展開を示す二つの幻想曲は、ピアニストとしてのフェーインベルクの主要なレパートリーの一部としてもしばしば彼のリサイタルの演目に取り上げられた作品である。アメリカの音楽評論家カール・エンゲル Carl Engel の言葉を借りるならば、これらの作品は「深遠なる音楽魂の濃縮されたエッセンス」¹ そのものである。作曲者自身がしばしば愛想し、私的なホームレコーディングすら残されている**第1番**の基盤となる主要主題の提示は、半音的間隔による主題模倣の構造によって常に転調性を与えられており、調的色彩の基本軸は曖昧なものとなっている（譜例 2.2.1）。

譜例 2.2.1

Соч. 5



ソナタに準じる比較的大規模な展開性とドラマ性を有する幻想曲のような様式に対して、より濃縮された詩的表現を示す小品ジャンルの優れた例は、初期の現存する7つの前奏曲に見ることができる。恩師ジリャーエフに捧げられ、疑いなくこの子弟の精神的英雄であったスクリャービンの語法からの濃厚な影響を感じさせる**4つの前奏曲**（Op. 8／1917年？）においては、全体を貫く深遠な抒情性に加えて、旋律の複雑な操作を伴った濃密な対位法的テクスチャが認められ、4曲のいずれもが小品作家としてのフェーインベルクの卓越した

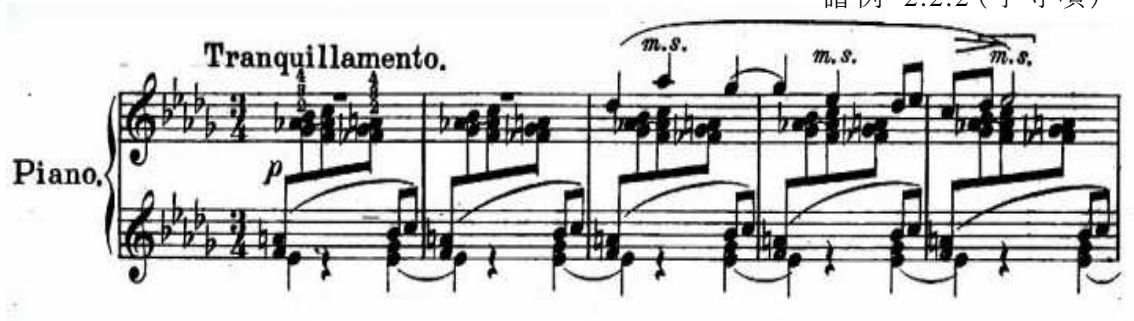
¹ Carl Engel, "The Musical Quarterly," *Views and Reviews* October 1929, p. 630.

資質を輝かしく伝えている。一方で、続編ともいえる**3つの前奏曲**（Op. 15）においては書法の一層の深化が図られている。この連作に認められる調性感覚はほぼ「無調」に近いものであり、言わば終末論的な混沌を表す不可思議で邪悪な音楽的気質に支配されている。ここには、まさに後のピアノ・ソナタ第6番の初版楽譜冒頭に添えられたオスヴァルト・シュペングラー Oswald Spengler¹の『西欧の没落 *Der Untergang des Abendlandes*』からのエピグラフに秘められた暗示的語彙や悲劇的なカタストローフェの予感といったものに共鳴するグロテスクな詩的形象が表されている。

スクリャービンやメートネル、さらには同時代のミャスコフスキやアレクサーンドロフなどが性格的小品の作曲に積極的であったことに対して、フェーインベルクはこのジャンルにおいて多くの創作を行っていない。しかしながら、1925年から1927年にかけての同時期に書かれ、作曲者自身によって同じ作品番号が与えられた**子守唄**と**ユーモレスク**はロシアの作曲家による性格的小品の創作史における際立った成功例であり、高い芸術的価値を有している。この二つの作品においては、もはや、若い芸術家にしばしばみられる自らの英雄（フェーインベルクの場合はスクリャービンであったわけだが）に対する熱っぽい憧憬は影をひそめ、他に類似するもののない独自の表現的イディオムに基づいている。ここでは、夢と現実を彷徨うかのような超自然的で神秘的な象的形が主題となっている。子守唄においてもユーモレスクにおいても、全音階的旋律進行が半音階的和音進行によって複雑に修飾されつつ、テクスチュアが豊かに展開されてゆくという特徴的技法が認められる（譜例 2.2.2）および（譜例 2.2.3）。

¹ オスヴァルト・アルノルト・ゴットフリート・シュペングラー Oswald Arnold Gottfried Spengler（1880年5月29日生、1936年5月8日没）はドイツの文化哲学者、歴史学者。

譜例 2.2.2 (子守唄)



譜例 2.2.3 (ユーモレスク)



思想の簡潔さや濃縮された感情表現といった点において、フェーインベルクの残した二つのピアノ組曲¹は、一連のソナタや幻想曲、性格的小品などとは一線を画した佇まいを見せている。組曲第1番（Op. 11）はフェーインベルク自身によって「練習曲形式による」という副題が与えられているが、もちろんのこと、彼はラフマーニノフやスクリャービンの練習曲の伝統に倣って、これらを技巧の練磨のための作品とは考えてはおらず、様々な情感的イマジネーションや音響的性格を巡る思索のための練習曲集として構想したことは疑いない。一方で、組曲第2番（Op. 25）はフェーインベルクの創作様式の分岐点として位置づけられるべき重要な作品である。フェーインベルクは同時期よりチュヴ

¹ 1939年11月19日にモスクワ音楽院の大ホールで行われたフェーインベルクの演奏会記録によれば、《(民謡主題による)組曲第3番》と称する作品がプログラム上に記載されているが、この作品名はフェーインベルク自身による作品目録には登場しない。おそらく、現存する個別の民謡主題によるピアノ小品のいくつかがこの失われた第3の組曲に含まれるものとして構想された可能性がある。

アシ地方をはじめとしたソヴィエトに属する諸民族固有の民謡に基づく声楽やピアノ独奏のためのパラフレーズ的作品に着手するようになり、それ以前における深遠な哲学的思考に根差した複雑かつ難解な表現語法に別れを告げ、テクスチュアの簡素化と和声および旋律の純化を模索するようになる。この新たな組曲の第3楽章 *Un pochettino animato e semplice* にみられるような純粋な抒情性、ロシア民謡調の語りの抑揚、ノスタルジーに満ちた心象といった要素を、それ以前のフェーインベルクの作品に見出すことはほぼ不可能である（譜例 2.2.4）。

譜例 2.2.4

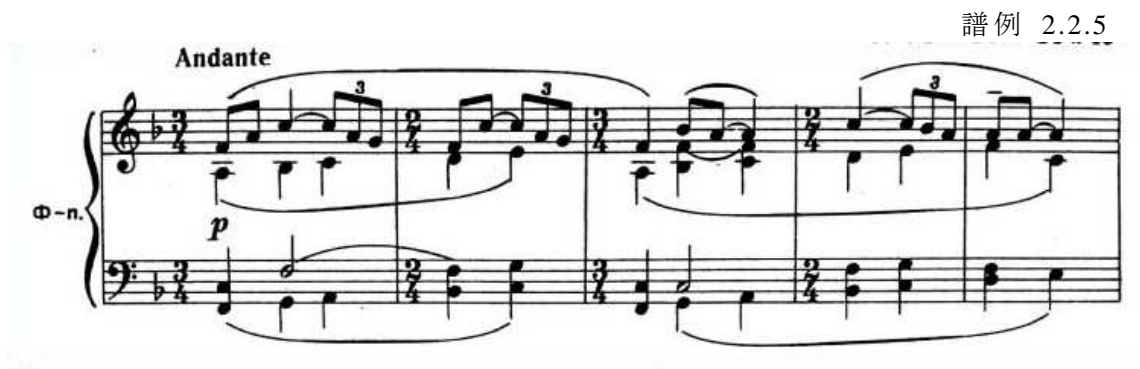


まさに、ここでは、かつてのフェーインベルクの語法において特徴的であった半音階的な響きや、極度の名妓性、網の目状に張り巡らされた複雑な対位法的テクスチュアといったものは完全に排除されている。

フェーインベルクの器楽作品の創作様式の中で新たに姿を現したこの明快な表現は、同時期に彼が取り組み始めた民謡旋律を題材としたピアノ小品や歌曲などの創作を経て確立、深化され、以降の彼の作品、とりわけ 1938 年から再開されるピアノ・ソナタ（第 9 番）の創作にも大いに反映された。この新たな様式的傾向の変遷における主要作品の一つとして、1961 年に作曲された《カバルダ・バルカル地方のメロディーによる狂詩曲》を挙げることができる（譜例 2.2.5）。

フェーインベルクはここで、明快な和声構造の中に提示した主要主題を徐々に変形させ、新たな和声的色彩や多調的処理を加えつつ、複数の異なる民謡旋

律やオスティナートのリズム動機を挿入するという技法を試みている。また、ペントニックや不協和なユニゾン、前打音を伴う空虚5度の響きを用いるなどして、民族楽器特有の異国趣味的な音響を再現している点においても、フェーインベルクの新たな創意を見てとることができる。



以上、フェーインベルクの創作領域のうち、独奏以外のピアノをともなう作品、そしてピアノ独奏のための様々な様式による主な作品を概観した。次に、そうした彼の創作活動の全域にわたる作風や思想性の変化と深化の主要契機を映し出す支柱、すなわち全ピアノ・ソナタを一望してみよう。

第 3 節 ピアノ・ソナタ

20 世紀初頭以降のロシアにおけるピアノ・ソナタの領域の発展は目覚ましいものであり、ラフマーニノフやスクリャービン、メートネル、プロコーフィエフ、ミャスコフスキイ、スタンチーンスキイ、アレクサードロフなどといった作曲家たちによって、ソナタ形式の多種多様な表現的可能性が開拓され、開花した。これらの作曲家のうち、ラフマーニノフとスタンチーンスキイを除く 5 人はその創作人生全体の初期から後期の様式的変化を反映する複数のピアノ・ソナタを残しており、フェーインベルクの場合もまたその例に当てはまる。

フェーインベルクはその生涯において 13 曲のピアノ・ソナタを書いた。1909 年の作とされ、伝聞によってのみその存在を知られる最初期の三楽章から成るソナタ嬰へ短調は、既述の通り、のちにジリャーエフの下で専門的な作曲技法を学び始めたフェーインベルク自身によって自筆譜を破棄されたという経緯を持ち、その作品像の真実は永遠の謎となっている。しかしながら、作曲家としての専門的成熟を自らのうちに悟り、その創造活動の幕開けに相応しいものとして、フェーインベルク自らの意思によって「作品 1」の番号が与えられたピアノ・ソナタ第 1 番から、まさに死の年（1962 年）の直前に書き上げられ、まさに「白鳥の歌」となったピアノ・ソナタ第 12 番に至るまで、フェーインベルクの創作人生におけるピアノ・ソナタの存在は、作曲家としての彼の様式的変容の主要契機を克明に映し出す最も重要なマイルストーンとなっているのだ。

フェーインベルクのピアノ・ソナタの体系的研究の黎明期を切り開いたイリーナ・ウーホヴァは、フェーインベルクのソナタにみる主だった創作的転換期に即して、その様式的変遷を三つの時期に分類している。¹

¹ Ukhova 1979, p. 12.

第一期『歩みの始まり』 «Начало пути»

- 第 1 番 イ長調 Op. 1 (1915)
- 第 2 番 イ短調 Op. 2 (1915-16)
- 第 3 番 ト短調／嬰ト短調 Op. 3 (1916-17)
- 第 4 番 変ホ短調 Op. 6 (1918)

第二期『疾風怒濤期』 «Период бури и натиска»

- 第 5 番 ロ短調／ホ短調 Op. 10 (1921)
- 第 6 番 ロ短調 Op. 13 (1923)
- 第 7 番 ハ短調 Op. 21 (1924-25/1928)
- 第 8 番 ト長調 Op. 21a (1932-36)

第三期『新たなる簡潔さへ』 «К новой простоте»

- 第 9 番 ホ長調 Op. 29 (1938)
- 第 10 番 変ロ長調 Op. 30 (1940)
- 第 11 番 ハ長調 Op. 40 (1952)
- 第 12 番 嬰ヘ長調 Op. 48 (1961-62)

それぞれの時代区分においては、まず、スクリャービンやメートネルなどの語法の影響をもとに濃厚なロマン主義的な表現様式を反映した「第一期」、複雑な哲学的内容と、アヴァンギャルド的手法（無調性と有調性の融合、拡張された和声機能、網の目状の入り組んだ対位法的テクスチュアなど）によって複雑な心理世界を描いた「第二期」、そして、1930 年代の社会主義リアリズムの風潮を受け入れつつ、より簡素で懐古的な響きを志向した「第三期」といった変遷を見て取ることができる。しかしながら、実際には、ひとつの創作期におけるその様式的転換の境界線はやや曖昧であり、それぞれ個々のソナタにおける表現の多様性と際立った独自性ゆえに、創作期の明確な区分を行うことにはいささか無理があるものの、本論においては便宜上、ウーホヴァによる分類を踏襲する。

作曲家フェーインベルクの創作活動の「入り口」であり、彼の創作人生全体に対する歓喜に満ちた精神的エピグラフであるとも喩えられるピアノ・ソナタ第1番は、初期作品でありながら、その豊かな抒情性、輝かしく名妓性に富んだピアノ書法、複雑な対位法的テクスチャなどが盛り込まれている点において、既にフェーインベルク自身の確固たる独自性や、後の彼の成熟した芸術的手腕といったものを明確に感じ取るができる（譜例 2.3.1）。

譜例 2.3.1

Самуил ФЕИНБЕРГ. Оп.1.

Allegro vivace.

Piano.

p *poco crescendo* *diminuendo* *ritard.*

とはいえ、彼自身の独自性の芽生えの土壌に加え、この音楽の響きの背景に我々はスクリャービンのような響きのエクスタシーを聴きとるであろう。一方で、主要主題の提示における模倣を伴う厳格な対位法処理は、むしろバッハの伝統を継承するものであると言える。このことは、彼が音楽院の学生であった頃から既に開始していたバッハのクラヴィーア作品への取り組みから得た構造感覚や鍵盤触感というものが深く影響を与えていると言えるだろう。また、ここで既に顕著となっているフェーインベルクの主題労作法の基本的特徴として、根源的な動機要素の矮小性とその抑揚の微細さが特筆される。

ソナタの終結部における飛翔を想起させる形象、すなわち、微細な音の粒子によって彩られた上声部を背景としつつ、中音域に副次主題が朗々たる歌を紡

ぎ上げてゆく楽想は、疑いなく、スクリャービンの第2ソナタの同様部分からの精神的引用であると捉えることができよう（譜例 2.3.2）および（譜例 2.3.3）。

譜例 2.3.2（フェーインベルク）
Molto meno mosso. Trionfante $\text{♩} = \text{♩}$

This musical score for Example 2.3.2 by Feinberg is in D major and 2/4 time. It consists of two systems. The first system begins with a forte (ff) dynamic and an accent on the first measure. The right hand plays a rapid, ascending melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 1 2 3 2 1 2, 3 2 1 2, 3 2 1 2, 3 2 1 2, 3 2 1 2, 3 2 1 2, 3 2 1 2, 3 2 1 2). The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes, including triplets and accents. The second system continues the melodic development in the right hand, with a key signature change to D minor indicated by a natural sign over the F# in the final measure. The left hand continues with a similar accompaniment pattern.

譜例 2.3.3（スクリャービン）

This musical score for Example 2.3.3 by Scriabin is in D major and 2/4 time. It consists of two systems. The first system begins with a pianissimo (pp) dynamic in the right hand and a mezzo-piano (mp) dynamic in the left hand. The right hand plays a rapid, ascending melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 1 2 1, 1 4, 2 1 3). The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes, including triplets and fingerings (e.g., 3 5 1, 5 1, 2 5 1). The second system continues the melodic development in the right hand, with a key signature change to D minor indicated by a natural sign over the F# in the final measure. The left hand continues with a similar accompaniment pattern.

第1番と同年に着手された「双生児」(調性の点においてもイ音を基盤とした同主調の関係にある)であるソナタ第2番は、その「おとぎ話風」の語り口や、拍節軸の曖昧なリズム操作による解決されない主題旋律などの特徴から、スクリャービンよりは、むしろメートネルの語法からの影響を認めることができる(譜例 2.3.4)。

Allegro leggiero e cantabile 譜例 2.3.4

ところで、フェーインベルク作品における極めて複雑な鍵盤上のテクスチュアの際立った特徴として、それぞれの声部に与えられた音域を著しく越えて他方の声部へと旋律線を跨ぐの交差手法がある。これによって、ピアニストの左右の手にも極端な交差や、同音域内での両手の密集などの技術的困難が立ちはいだかることになるが、このような現象はバッハの《ゴルドベルク変奏曲》を主な例とした、二段鍵盤チェンバロあるいはオルガンを想定するテクスチュアの鍵盤上における触感との類似性が認められる。この第2番においては、その特性を現代的音響の中に発展、拡張させた例が随所に散見される(譜例 2.3.5)。

譜例 2.3.5

ソナタ第3番はフェーインベルクの一連のソナタにおいては稀な複楽章形式によって成り立っており、後の第12番と同様に各楽章に表題を有している。その多種多様な創意や形象に彩られた形式や世界観の途方もない広大さからも、フェーインベルクのピアノ独奏作品の中で最も野心的かつ特異な作品であると言える。また、ピアノ書法の新たな可能性への探求やヴィルトゥオーゾ的書法の拡張などに加え、緩徐楽章における葬送的性格や、終楽章における長大なフガートの導入といった特徴からも、20世紀における新たな《ハンマークラヴィーア・ソナタ》と喩えることができよう。

その理由の真相は定かではないものの、フェーインベルクがこの破格に長大なソナタを公衆の前で通奏したのは、記録上においては1925年5月14日にモスクワ音楽院大ホールで行われた演奏会においてのみである。¹ 第1節で先述したように、フェーインベルクは後のピアノ協奏曲第1番の作曲に際して、このソナタ第3番の〈葬送行進曲〉と終楽章のフガート部分からの楽想を大きく引用しているが、その後、彼の創造的活動においてこのソナタが顧みられることは、おそらくなかったものとみられる。さらに、フェーインベルクの死後、1974年に楽譜が初めて出版² されてからも、今日に至るまでこの作品の公における演奏機会はほぼ皆無である³。しかし、まさに壮絶な革命期の只中で書き上げられたこの大ソナタは、それ以前の二つのソナタにおけるロマン主義的な様式を引き継ぎながらも、終楽章において無調性が導入されるなど、フェーインベルクの創作史における「革命」をも示す重要な作品であると言える。

第1楽章〈前奏曲〉においては、明確な調性軸（ト短調）を逸脱することはないが、音楽的時間軸に対する極めて自由なアイディアが与えられている。と

¹ Bunin 1999, p. 132.

² 出版に際しては1969年にアナトーリイ・アレクサン드로フによって、主に第1楽章と第2楽章に改訂が加えられた稿が採用された。オリジナル稿は依然として未出版のままである。

³ 録音資料としてはシロドーによるものが唯一。

いうのは、ここでの実際の音楽的シラブルは可変拍子によっているものの、フェーインベルクは *Misure diverse* や *rubato molto* といった指示を与えており、即興的で自由な感覚によって演奏されることを望んでいる。また、随所にみられるカノンの処理、過去の二つのソナタから引き継がれたものであるが、響きの性格はより重厚なものとなっている（譜例 2.3.6）。



第2楽章〈葬送行進曲〉は、先立つ〈前奏曲〉の自由な語り口に対して、調性において緊迫感のある半音上昇（嬰ト短調）とともに、一糸乱れぬ厳粛な歩みを見せる。ここでは、死の形象が和声の半音階的進行によってグロテスクに描かれているが、時折現れる前打音をともなったトランペット風の4度の動機が、逃れ難い宿命的な葬列を装飾しつつ、第3楽章の主要主題の核となる動機要素を暗示している（譜例 2.3.7）。



中間部においては、厳粛な葬列の歩みは遠ざかり、様々な形状の五連符音型が、主体となる和声進行を装飾しつつ、死のもたらす官能的な形象を描き上げている。この五連符音型は再現部において主要主題を憑依した形となって、バス声部とトランペット動機の対位法的な対話構造に関与してゆく（譜例 2.3.8）。



第2楽章の終止和音の後の短い休止を挟んで、宿命的な性格を有した嬰ト短調の主和音で開始される長大な終楽章〈ソナタ〉は、言うまでもなく、このソナタ全体における中核的本文にあたる。ブーニンの視点¹を借用するならば、これに先立つ二つの楽章が「死」にまつわる形象を描いているのに対して、この終楽章は「生」を巡る闘争の形象であると言える。4度（あるいはその転回型である5度）の跳躍を基調とした主要主題は、先立つ〈葬送行進曲〉のトランペット動機の闘志に燃えた回帰であると言えよう。一方で、旋回しつつ下方へと向かう伴奏音型は、スクリャービンのソナタ第3番の終楽章における書法を思い起こさせる（譜例 2.3.9）。

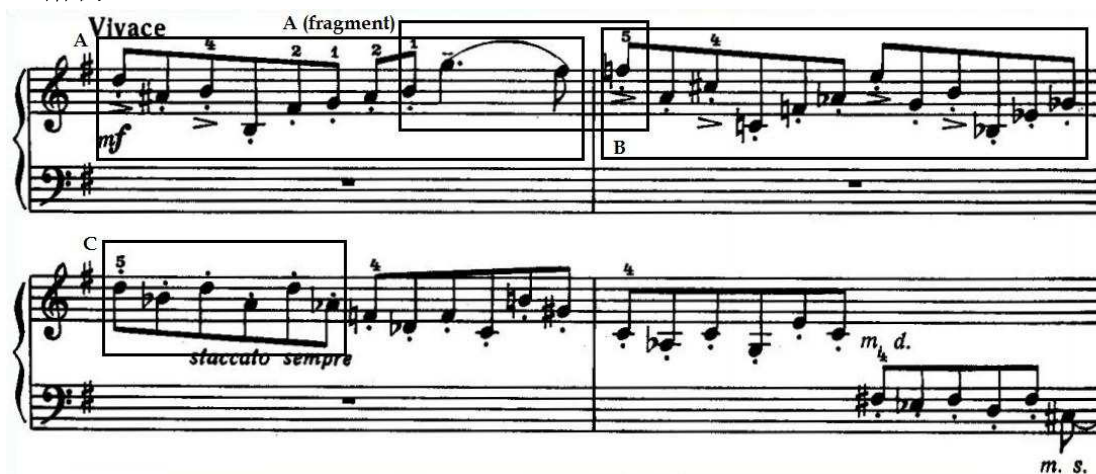
¹ Bunin 1999, p. 34.



この楽章における、それぞれのエピソードの転換は極めて劇的である。提示部の予期せぬ中断とともに、突如として現れる飛翔的な形象によって運び込まれる下降動機（左手によって受け持たれる中声部）は、まさにディエス・イレの抑揚を有するものである。実は、この動機こそがソナタの三つの楽章全体に有機的統一感をもたらす示導動機的な役割を果たしており、第1楽章の主題旋律の和音構造の中には既にこの動機の音組織が秘められており、第2楽章においては、動機の音程間隔を拡大変形した要素が主要主題のイントネーションとして用いられている（譜例 2.3.9）。

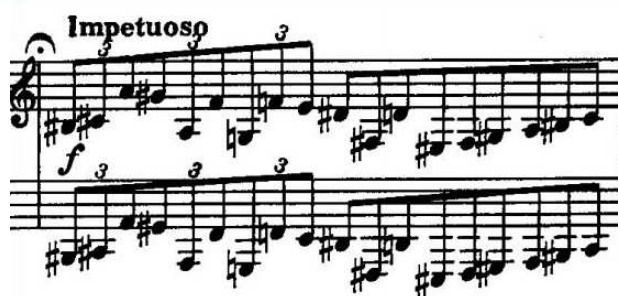
フガート部（Vivace）の主要主題は三つの要素（要素 A からの派生した要素を含めれば 4 つ）から構成され、これらの主題が複雑な多重フーガ構造を形成してゆく（譜例 2.3.10）。

譜例 2.3.10



悪魔的なまでのヴィルトゥオーゾ性を増してゆくフーガの劇的展開が精神的飽和状態に達し、予期せぬフェルマータによってその流れが中断されると、突如として猛烈な疾風を思わせる形象（Impetuoso¹）が挿入される。この三連符の音型による急速な流れは、ショパンの《葬送ソナタ》の終楽章を一寸想起させるが、事実上の十二音に基づく無調的書法によっている（譜例 2.3.11）。

譜例 2.3.11



¹ Impetuoso の指示はオリジナル稿の自筆譜にはみられない。アレクサードロフによって、改訂時に付け加えられた指示であろう。

著者の視点からして、このソナタの作曲時期がまさに革命期にあったということからも、この疾風を想起させる形象が、アレクサードル・ブロークの語った次の言葉に深く共鳴しているように思えてならない。「それ（革命）は自然に似ている・・・・・・革命は、雷をはらんだ旋風のように、大吹雪のように、常に新しいものと思いがけないものをもたらす。」¹

また、レオニード・サバネーエフ Леонид Леонидович Сабанеев (1881－1968) もフェーインベルクの音楽におけるこの特殊な形象性とブロークの詩作におけるそれとの親近性を指摘している²。この（敢えて喩えるならば）「風の形象」は、後のフェーインベルクのソナタにおいて様々に変容した姿で登場するが、次作の第4番においてはまさにこの形象が作品全体の性格を構成している。

第3番が、フェーインベルクの創作活動の初期におけるロマン主義的な表現様式を引き継ぎつつ、より複雑な音素材を用いた前衛的な表現手法が吹き込まれる瞬間を示す作品であるのに対して、その翌年1918年に完成された**第4番**は、それ以前の3つのソナタにおいて認められるロマン主義的要素はほとんど影を潜め、ほぼ無調的ともいえる複雑な音組織による表現が前面に押し出された作品であると言える³。こうした前衛的な語法に対して、この作品の被献呈者であるミャスコフスキイは、プロコフィエフに宛てた手紙の中で、「彼のソナタ第4番は、おそらく最も不可解な作品の一つであるばかりでなく、構想においては悪夢のようです。」（1923年10月22日付）⁴と伝えている。フェーインベルクの創作活動に対して最も深い理解を示した擁護者であるミャスコフ

¹ 『ブローク詩集』小平武訳、弥生書房：東京、1979年、189頁。

² Leonid Sabaneev, *Modern Russian Composers* (New York: International Publishers, 1927), p. 167.

³ 第3番と第4番においては、極めて類似した音楽的要素の共有が認められる。主な例として、第3番の終結部に現れる前打音をともなう和音群やディエス・イレ調のモティーフなどが、第4番においても主要な役割を果たしている点を指摘することができる。

⁴ Миральда Козлова, Нина Яценко ed., *Сергей Сергеевич Прокофьев и Николай Яковлевич Мясковский: Переписка* (Москва: Всесоюзное Издательство «Советский композитор», 1977), p. 174.

フスキイをして、その深く謎めいた思想性や前衛的な語法への理解に少なからず苦しめられたと見られるこの特異なソナタにおいては、多種多様な動機や抑揚などの構成要素が、*Presto impetuoso* という猛烈なテンポの中で目まぐるしく展開される。また、第3番以前に聴かれたような主題旋律の歌謡性やロマン主義的な和声展開は、第4番においてはほぼ皆無であり、一方で、断片的で微細なモチーフがモザイク状に張り巡らされたテクスチュアの中に息づいている。その暗くグロテスクな音響は、革命直後の混沌に吹き荒れる一陣の風を想起させはしないだろうか。また、五連符や三連符、シンコペーションなどの混在による複雑なリズム表現、微細な休符やフェルマータなどの句読点的な休止の多用、半音階的展開と全音階的展開との鮮烈なコントラストといった特徴は、害5番以降のソナタに見られる表現手法の原形を示している（譜例 2.3.12）。

譜例 2.3.12
SAMUEL FEINBERG, Op. 6.

Presto impetuoso.

Piano.

第1番から第4番までの初期ソナタにおいてフェーインベルクが伝統的なソナタ形式の枠組みを基本的に踏襲し続けたのに対して、**第5番**を幕開けとする中期作品におけるソナタ形式の扱いは、極めて自由なものとなっている。第5番の形式的構造は、まず、序奏（*Andante tranquillo*）を伴う提示部（*Allegro*）に始まり、展開部（*Quasi una cadenza*）、序奏を伴う再現部、コーダ（*Tempo di cominciamento*）の4部から成っている¹。そして、そのいずれもが各々の内部

¹ Ukhova 1979, p. 44.

において発展的性質を有しており、主題要素を修飾するテクスチャの複雑な変容とともに、新たなモチーフやフレーズ、形象が呼び起こされてゆく。また、ソナタ全体のテンポ構成においては、Andante tranquillo から Prestissimo possibile までに至る急激な振幅を示しており、それぞれのエピソードの性格的対比は、あたかも、人間の精神世界における可視的領域と不可視的領域との往来を表しているかのようでもある。実際に、Prestissimo possibile 部分で右手によって奏される吹雪のような形象は、序奏部（Andante tranquillo）において右手で受け持たれる半音階的下降音型と、提示部（Allegro）における主要主題要素（5度と2度の音程によるモチーフ）の合成によって形作られているが、あまりにも猛烈で急速なテンポ領域において提示されるために、この形象の諸構成要素の自立した機能を聴取することはほぼ不可能である（譜例 2.3.13）。

譜例 2.3.14



展開部においては、左右の手の迅速な交換操作によって織りなされる5連符による独特なリズム書法が見られるが、その核となる矮小なモチーフ群はテンポ感覚の超越（Senza misur）にともなってその自立性を失い、増4度（あるいは減5度）を軸線としたなだれのような音響的形象を生み出している（譜例 2.3.15） また、それらの響きの性格を特徴付ける発想標語として *furioso* や *tumultuoso* といった標語の頻出が認められるが、これらは次作の第6番と第7番においてもしばしば用いられている。

譜例 2.3.15

**Senza misura, furioso
precipitosamente accel. tumultuoso**

The musical score consists of two systems. The first system features a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part begins with a *ritard.* marking and includes a *f* dynamic marking. The violin part includes a *sopra* marking and a *f* dynamic marking. Both parts are marked with '5' and 's' (sempre) indicating a specific rhythmic pattern. The second system continues the complex rhythmic patterns, with the piano part marked with '5' and 's', and the violin part marked with '5' and 's'. The score concludes with a *ff* dynamic marking and a final measure marked with a '3' and a '16'.

フェーインベルクの創作様式の急激な進化を伝える第1期から第2期にかけての8つのソナタにおいて、最も際立った位置づけにあるのが**第6番**である。ここでは、第5番において試みられたソナタ形式の自由な拡張と変容がさらに推し進められ、極めて複雑な構造を示している。主題労作においては、各々の主題要素の主張性が強化されており、各々の主要主題は急激に変化する楽想やテクスチャに対してより強固で有機的な緊密性を与えるための普遍的要素としての役割を与えられている。また、彼の全ソナタの中で唯一、この第6番は作曲者自身の意思によって選ばれた（二つの）エピグラフを有している。ユニヴェルザール社（ウィーン）によって出版された初版にはオスヴァルト・シュペングラー Oswald Spengler（1880–1936）の文明論的哲学書『西欧の没落 *Der Untergang des Abendlandes*』からの引用が、ナタンゾーン版においてはフォードル・チュッチェフ Фёдор Иванович Тютчев（1803–73）の長詩『眠れぬ夜（不眠症） *Бессонница*』からの引用句が印刷されている¹。

¹ 二つのエピグラフを有する経緯の詳細については Bunin 1999 の p. 48 を参照のこと。

時と文明をテーマとして呼応し合うこれら二つのエピグラフは、このソナタの思想的内容を明快に包括している。さらに、両エピグラフにおいて象徴的に扱われている「鐘の形象」は、序奏部において提示される 12 音¹ から成るライトモチーフによって表されている（譜例 2.3.16）。

譜例 2.3.16



密かに響く鐘の音の呪縛に支配された不穏な静けさ（Non troppo Largo）と、それを打ち破るかのように出現するもう一つの猛烈な形象（Precipitato）を、アレクセーエフは「陰鬱で無気力な状態から脱却せんとばかりに熱烈に欲する人間の意思による猛烈な突風」² であると喩えており、「鐘の形象」との鮮烈な対比的構図は、人間の精神構造における二極性を表すものであると言える（譜例 2.3.17）。

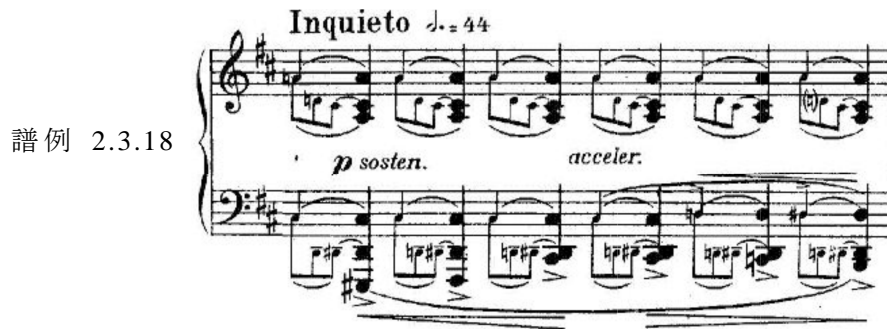
譜例 2.3.17



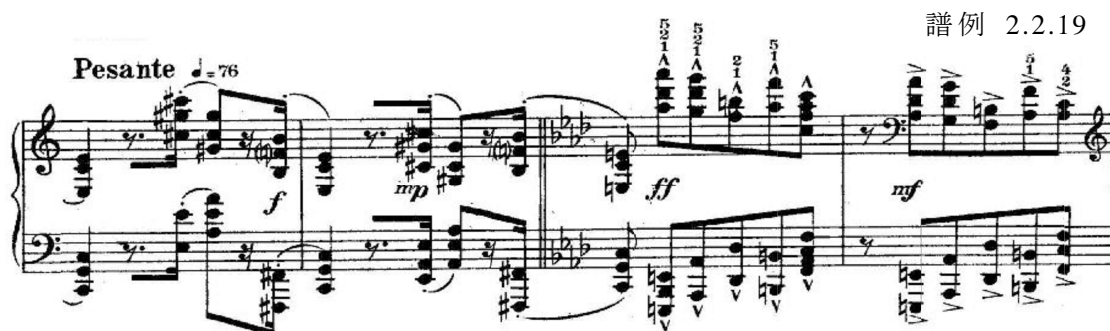
¹ 実際には 2 重 4 度（完全 4 度 + 増 4 度）の音程間隔による堆積和音を一つの単位とした音響体の群と捉えるべきであろう。

² Александр Алексеев, *Советская фортепианная музыка 1917-1945*. (Москва: Музыка, 1974), p. 43.

提示部 (Inquieto) においてバス声部に秘められた主要主題 (アクセント記号によって強調される 6 音) は、時計の形象とともにこのソナタの展開の軸線を形成すべく急激に活性化される (譜例 2.3.18)。



各々の主要主題によって織りなされる劇的展開は、かなり早い段階において「偽りの」クライマックスを迎え、ハ長調の和音を主軸としたファンファーレ風の楽句は、「時期尚早の凱旋の高慢な歩み」(ブーニン)¹として響くものの、烈火のごとく陰しい *ff* の和音群によってその歩みを打ち碎かれる。この威圧的な響きを持った和音群は、実はソナタの真のクライマックスをもたらす鍵であり、悲劇的なカタストローフェを招く怒りに満ちた形象として提示される (譜例 2.3.19)。



¹ Bunin 1999, p. 50.

フェーインベルクの全ソナタを通したソノリティの平均的総体において、稀にみるほどに巨大な音響規模を示す *ffff* による壮絶なカタストローフェ (Friso) を経て、葬送的な空虚感に満ちたコーダ (Largo funebre)¹ が現れる。半音階的な下降進行は怒りに満ちたカオスを徐々に鎮静させ、音楽を長調の平穏な色彩へと導く。最終部において、鐘の形象の不吉な増4度の歪んだ響きはようやくにして完全4度の調和の中へと昇華され、ロ長調の和音によって微かなる希望の光明を覗かせつつ、静寂の極みの只中に浮かぶ微かな鐘の音が、このソナタの壮大なドラマに終止符を打つ (譜例 2.3.20)。

譜例 2.3.20

Largo funebre ♩ = 94

フェーインベルクは第6番において、ソナタ形式における古典的規範の打破を試み、その構成における提示部、展開部、再現部の機能の自由な拡張・縮小を行い、その基盤に編みあげられる多種多様な楽想を示導的な主題要素によって緊密に関連付けることによって、実に壮大な振幅を孕んだ音楽的ドラマトゥルギーの開拓を行った。このほか、新たな音組織 (8音音階や全音音階など)

¹ アレクサンドロフはこのコーダを極めて高く評価し、「もしも私が、全ての音楽遺産の中から最も優れた10曲を選ぶようにと言われたならば、それに (フェーインベルクの) ソナタ第6番のコーダを加えることだろう」と述べたとされる。(Mark Fuksman, *The Toll of Time: Samuil Feinberg's Sonata no.6* (Arizona State University, 2010), p. 50.)

に基づく和声語法や、各々のフレーズのイントネーションに関連する特異な記譜法（完結されない連桁など）を導入するなどの特徴が見られ、それらの要素は後続作品によって引き継がれている。

同じ作品番号を共有する**第 7 番**と**第 8 番**¹ は、相互の完成年に約 8 年という隔たりを見せているものの、様々な特徴において際立った共通点を有している。まず、これら二つのソナタは共に 3 楽章制を踏まえている。そして、いずれにおいても、第 2 楽章と第 3 楽章との間に休止符を挟まずにほぼ切れ目なく次楽章に移行するといったアタッカ風の書法が認められ²、二つの楽章が完全に結合しているかのような印象を聴き手に与える。また、両ソナタの精神的な中核となる中間楽章は、それぞれ異なった世界観に基づく音楽でありながら、ともに静謐で瞑想的な性格を持ち、非常に広範囲の音域へと次第に成長するテクスチュアの展開性を特徴としている。第 7 番の中間楽章 *Larghetto* はロ長調を基調としながらも、その調的属性はかなり曖昧であり、複雑に展開されたドミナント機能の方向性は著しく偏っている。フェーインベルクはこの楽章の中核部において、多層的に折り重なった対位法的テクスチュアの「捻じれ」と、左手によって受け持たれるドミナントの支柱 (*fis*) を周遊するオスティナートによるモチーフを駆使しつつ、法悦的なまどろみの雰囲気を作り上げている（譜例 2.3.21）。

¹ 第 8 番の自筆譜では当初 **Op. 22** の番号が与えられ、その後に **Op. 23** と書き改められているが。その後、フェーインベルクが 1962 年に自ら作成した作品一覧表においては作品番号が削除されている。現在の **Op. 21a** という番号は、ナタンゾーン版において初めて見出されるものである。

² 第 8 番の第 2 楽章においては、楽章を単独で演奏するための *ossia* が示されている。

譜例 2.3.21



一方で、第 8 番の中間楽章 *Andante cantabile* における調性的コンセプトは第 7 番に比べてかなり明快であり、音楽全体はハ長調という基本的軸線に貫かれている。また、深い内面性を帯びた抒情的な主題旋律を支える三連符の律動が次第に細分化され、変容しつつ最高音域へと上昇してゆくという発想には、やはりベートーヴェンの後期ソナタ（とりわけ Op.111 のソナタの終楽章）における書法からの精神的影響が感じらる。ここには、まさに、ミクロコスモスとマクロコスモスの共存と調和を巡る永遠の哲学的主題を聴き取ることができるのではないだろうか（譜例 2.3.22）。

譜例 2.3.22



また、双方のソナタの終楽章においては、それぞれの先立つ楽章の主要楽想の再現的表現が含まれており、第7番においてはシューマンの音楽¹を想起させる内的エピローグとして、第8番においては常軌を逸した激しいフガートに対する束の間の平穏な夢想として、冒頭楽章の主要楽想に基づく回想が挿入されている。

以上のような特徴からして、この二つのソナタにおけるそれぞれの楽章は個々の音楽的主体性を有しつつ緊密な連関を示しながら、結果としては、あたかも一枚岩構造の統一体、すなわち単一楽章的なシステムによって構成されているということを見て取ることができる。また、各楽章の有機的関連性という点においては、第8番において更なる強化が図られている。ウーホヴァは、第8番のそれぞれの楽章の主要要素の冒頭領域に含まれる「示導的抑揚」に着目しており、5度の音程間隔において上行するそれらの抑揚が各楽章の主題展開に緊密な関連性を与えていると主張している。²

第8番の完成年である1936年に発表されたプラウダ批判の後、ソ連の芸術界におけるイデオロギー的抑圧と社会主義的風潮の蔓延は、疑いなく、ソヴィエトの全ての作曲家たちの創作様式に影響を与え、それはモダニズムの様式との別離を意味するものであった。当時のソヴィエト社会に充満した社会主義リアリズム的思想のなかでは、前衛的な芸術思想は党によって「反大衆的」あるいは「虚無的」とであるとされ、一方で、国民的感情を呼び起こす表現と民族的題材の使用、様式の明快さ、啓蒙的現実主義といったものこそが正統的なものとされた。これによって、多くの芸術家たちが自らの作品様式の変革を余儀な

¹ サバネーエフはフェーインベルクの音楽におけるシューマン的影響を強調しているが、最も興味深い具体例としては、このほかに、第8番の第1楽章再現部において挿入される楽想（*Andantino*）にみられる「演奏されない声部」とシューマンの《フモレスケ 変ロ長調》Op.20 第2部（*Hastig*）の内声部に示される「内なる声 *Innere Stimme*」との発想上の類似性を挙げることができる。

² Ukhova 1979, p. 59.

くされたのである。言うまでもなく、フェーインベルクもまたその例外ではなかった。彼は、1930年代中ごろから傾き始めていた様式の簡素化への探求を推し進めながら、イデオロギー的抑圧と自らの芸術美学、哲学的思想との均衡を巡る苦悩と葛藤の狭間で、新たな創作様式を模索した。彼の創作様式の新たな傾向は、1930年代から取り組まれた様々な民謡主題に基づく小品の創作を種子としつつ、1936年の組曲第2番によって初めて独自のイディオムとして確立された。そして、その3年後に書かれた**ソナタ第9番**において開花を見せている。この作風の急激な変化は、彼の新たな創造的段階の到来を告げるものである。ウーホヴァはこの新たな創作区分について、次のように要約している。

後期の4つのソナタは、以前の作品との比較において異なる形象世界を切り開きつつ、フェーインベルクの創作における新たな段階を表している。しかしながら、形象的内容、性格、その思想におけるスケールと深さによって、これらの作品は互いに傑出し合っているが、その輝かしい多彩さにおいて、後期ソナタは例外なく、明快で煌めくような世界観をもたらしている。¹

新たな創作様式の幕開けとなる第9番の冒頭部を目にするものにとって、そのテクスチュアの驚くべき簡潔さ（過去の8つのソナタにおいて、表現におけるこのような簡潔さを見出すことは不可能である）、息の長い旋律線、和声的色彩の輝かしさ、澁刺たる音楽的性格に注意を向けない者はいないであろう（譜例 2.3.23）。

¹ Ibid., p. 63.

譜例 2.3.23



こうしたフェーインベルクの器楽的主題作法の新たな傾向を示す抒情的歌謡性や息の長い旋律性といった傾向は、続く**第 10 番**（譜例 2.3.24）、**第 11 番**（譜例 2.3.25）、**第 12 番**（譜例 2.3.26）においても例外なく引き継がれている。

Allegro moderato

譜例 2.3.24



譜例 2.3.25

Allegro

p

p espress.

譜例 2.3.26

Allegro

mf

p

mf

フェーインベルクの創作様式の変遷における最終段階へと導かれるこれら 4 つのソナタにおいて、とりわけ、その様式的規模と音響的特殊性において傑出しているものは第 10 番と第 11 番である。これらのソナタは、その明快かつ崇高な音楽的形象においてのみならず、それぞれの劇的構成における叙事詩的性格によって深く関わり合っている。こうした特性について、ウーホヴァは以下

のように述べている。

これら二つのソナタの音調と気分には、何か特別なものがある。それはすなわち、急進的な動きにおいて以前の作品を彷彿とさせつつ、感情的衝動の明快さにおいて、これらのソナタは自らの内に各々のイメージ上の価値を有しているのだ。各部のゆったりとした移行、総じて見受けられる主題の緩徐性、煌めくような抒情性といったものにおいて、世界をとりまく永遠なる美的意識、故国をめぐる人間と芸術家の思索といった新たな内容が具現されているのだ。¹

極めて明快なテクスチャに加え、両ソナタにおいては、ある固有の古典的な舞曲調リズム、すなわち、第 10 番においては中間部に現れるメヌエット風のリズム（譜例 2.3.27）、第 11 番における提示部から展開部において見られるタランテッラ風のリズムの導入や、旋法的で懐古的な楽想の描写が試みられている。それらの共通点は、まさしく、当時のソヴィエト社会の芸術領域において緊迫感を増していたイデオロギー的抑圧に対する、フェーインベルクならではの賢明な回答、すなわち、古典回帰的なイディオムによる様式的カムフラージュとして解釈することも可能であろう。

12

譜例 2.3.27



¹ Ukhova 1979, p. 67.

第 10 番以降の新たなソナタ、すなわち第 11 番が生み出されるまでに、フェーインベルクはおよそ 12 年間にも渡ってピアノ・ソナタの創作から遠ざかっている。この間、1944 年にはピアノ協奏曲第 2 番が、1946 年からその翌年にかけてピアノ協奏曲第 3 番の初稿が生み出され、その同時期にはチャイコフスキイの交響曲によるピアノ編曲作品や、いくらかの民謡旋律に基づくピアノ小品、バッハ作品からの編曲作品などを発表している。とりわけ、2 つのピアノ協奏曲の創作によって更なる深化を遂げた抒情的、叙事詩的表現様式と、バッハによるオルガン作品の編曲作品の創作を経て到達した新たな鍵盤テクスチュアが、第 11 番の構想の基盤に影響をもたらしていることは疑いない。また、プロコーフィエフの音楽様式からの影響も特筆される。とりわけ、プロコーフィエフの後期創作期において追い求められた新たな表現的アプローチに対して、フェーインベルクが何らかの影響を受けていたと推測することはもちろん可能だろう。実際に、フェーインベルクのソナタ第 11 番に先んじて 1947 年に完成をみたプロコーフィエフのソナタ第 9 番¹ は、ハ長調という調性の選択、旋法的な旋律構造、雄大な楽想展開、作品全体の懐古的な性格などといった点において、フェーインベルクの第 11 番のコンセプトと少なからず共鳴している。

ソナタ第 11 番の思想世界における特徴、および、フェーインベルクの全創作体系における意義について、ブーニンは次のように述べている。

¹ ピアノ・ソナタ第 9 番ハ長調 (Op. 103) は、完成に至ったプロコーフィエフ最後のピアノ・ソナタである。その後、プロコーフィエフは過去の第 5 番の改訂を行い、さらに第 10 番 (ホ短調 Op.137) の作曲に着手したが、後者は未完に終わった。

フェーインベルクの創作上の動向における全ての主要契機を映し出す12曲のソナタの中で、ソナタ第11番（作品40、1952年作）は際立った役割を演じている。すなわち、ここには、芸術家の幾年にも渡る深遠な思索と探求の成就が見出され、このソナタは（ピアノ協奏曲第3番もそうであるように）、作曲家フェーインベルクの創作の建造物の頂点に君臨している。（中略）

作曲家の世界観の深化は、彼を反左翼的風潮への和解とその均衡へ、そして最終的にはその総括における賢明な調和へと導いた。¹

フェーインベルクの創作様式における新たな抒情的表現とテクスチュアの簡素化、ソナタ形式における劇的構成法を巡る探求が第11番において高度な成就を見せ、「作曲家フェーインベルクの創作の建造物の頂点」に位置付けられる作品であるのに対し、1962年の死の年に書かれた「白鳥の歌」である**ソナタ第12番**は、フェーインベルクの創造的生涯を締めくくる私的回想録といった慎ましやかなで佇まいをみせている。彼はこの最後のソナタにおいて、改めて三楽章制を導入している。ここでは、楽章間の有機的緊密性が複楽章形式によるソナタの過去の例である第3番や第7番、第8番に比すると、かなり希薄なものとなっている。² また、ここでは第11番までのソナタにおいて深められたソナタ形式における壮大な劇的構想は認められない。辛うじてソナタ形式的要素を示している第1楽章³においても、その主題対比は極めて希薄であり、一定の律動性に貫かれた単色の楽想によって構成されているため、楽章全体を通して

¹ Bunin 1999, p. 101.

² 唯一特筆できる楽章間の関連性としては、第2楽章と第3楽章において共有される三連符の分散和音的走句によるテクスチュアが挙げられる。

³ この楽章は当初、モスクワ音楽院の同僚である M. G. ソコロフ М. Г. Соколов からの依頼によって、児童向けのピアノ教材を想定した単一楽章によるソナチネとして書かれた。

聴き手に心理的振幅を多く与えることはない。続く二つの楽章—— 間奏曲および即興曲——の標題的性格からしても、この第 12 番は事実上において、ソナタの名を冠した性格的小品集、あるいは組曲としての佇まいに極めて近い。ブーニン各楽章の詩的性格について、それぞれ「人生」、「人生についての思索」、「人生からの別れ」と喩えている。¹

3つの楽章の中で最も深遠な音楽的形象を持つ第3楽章の主要主題のイントネーションは、ブラームスの間奏曲嬰ハ短調（Op. 117-3）に酷似している。これが、フェーインベルクの意識的構想による引用であるのか、あるいは全くの偶然がもたらした一致であるのかは不明である。しかし、ブラームス自身が Op. 117 の間奏曲集の音楽的特性を「我が苦悩の子守唄」と形容したように、フェーインベルクのこの最後の楽章が、自らの魂の永遠の休息のための子守唄として綴られた旋律であり、この歌から、おそらくは自らの人生の終着点を悟っていた彼の心境に想いを馳せることは許されるのではないだろうか（譜例 2.3.28）および（譜例 2.3.29）。

¹ Bunin 1999, p. 120.

譜例 2.3.28 (フェーインベルク)

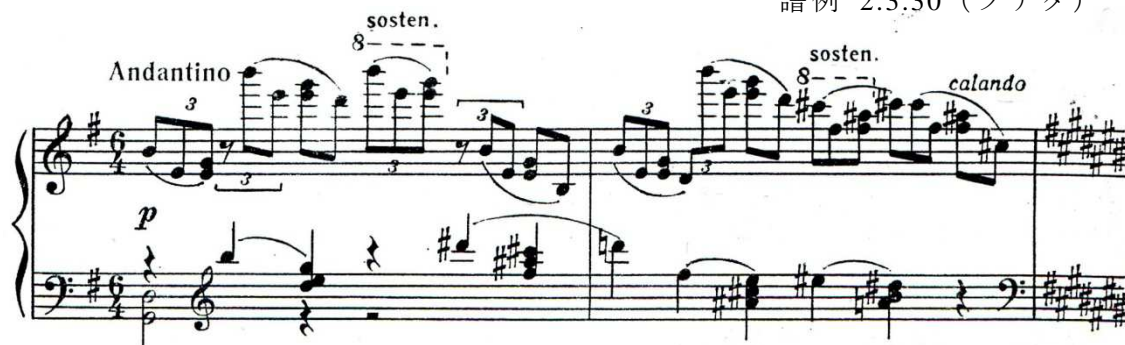


譜例 2.3.29 (ブラームス)



一方で、中間部における多調的な音響テクスチャによって織りなされる夢想的な楽想は、《レールモントフの詩による 7 つの歌曲》(Op. 28) の終曲〈独り旅路に出でれば… Выхожу один я на дорогу…〉のピアノ・パートからの引用であり、このレールモントフの名詩に描かれる、静謐な安息と魂の永遠なる自由を求める言葉の形象は、フェーインベルク自身の人生を締めくくるエピローグとして再現されているのではないだろうか(譜例 2.3.30)および(譜例 2.3.31)。

譜例 2.3.30 (ソナタ)



譜例 2.3.31 (歌曲)

crescendo ed accelerando

12 18

Что же мне так боль - но и так труд - но?

8 8

7 7

2

以上、ピアノ・ソナタを中核としたフェーインベルクの主要作品についての概観を通して、彼の創作様式の劇的変遷を一望した。今一度、その流れを次に集約し、次章にてピアノ・ソナタ第 11 番に関する考察を展開する。

第 1 期（1915 年から革命前夜まで）：

スクリャービンやメートネルの表現様式やバッハの鍵盤テクスチュアからの影響を基盤としながら、音楽語法と形象性の領域における多くの“新たなもの”を探究。ピアノ・ソナタにおいては伝統的なソナタ形式の枠組みを基本的に踏襲し、その傾向は次期の第 4 番まで引き継がれた。

第 2 期（革命後から 1930 年代前半まで）：

非現実的な夢想や超自然的世界の描写、不可解な語彙や神秘的暗示などといった象徴主義的世界観と密接な関わりを持った内容を有する創作傾向を示した。モダニズム的技法を基盤とした表現技法、ソナタ形式の自由な拡張といった特徴は 1936 年完成のピアノ・ソナタ第 8 番まで引き継がれた。

第 3 期（1936 年頃から死の年まで）：

「ブラウダ批判」が起きた 1936 年に書かれた組曲第 2 番において、明快な抒情的表現の開拓とテクスチュアの簡素化が試みられた。社会主義リアリズム的風潮に基づいたフェーインベルク独自の反応が認められる。ピアノ・ソナタにおいては古典的形式への回帰がみられ、その進化の終着点は第 11 番に見出される。

第3章 《ピアノ・ソナタ第11番》の演奏解釈的分析

第1節 分析を行うにあたって

本章におけるソナタ第11番の分析と演奏法を巡る考察を展開するにおいて、ソヴィエト国営音楽出版所 Государственное музыкальное издательство (通称ムズギーズ Музгиз)¹ (以下、MUZ) によって1957年に出版された初版 (出版番号: 26150) と、ソヴィエツキイ・コンポジットル Советский композитор² (以下SK) によって1980年に出版されたV. ナタンソーン校訂による『S. フェーインベルク／ピアノのための作品集 第3巻 С. Фейнберг, Сочинения для фортепиано том 3. (Редакция В. А. Натансона)』 (出版番号: s 5515 k) を検証の基盤とする一方で、これまで全く検証されることのなかった2つの資料の存在が重要な鍵となっている。一つは、ロシア国立文学芸術アーカイヴ Российский государственный архив литературы и искусства に保管 (管理番号: ф. 3087, оп. 1, ед. хр. 41) されている、このソナタの現存する唯一の自筆譜である。そしてもう一方は、本論文において世界初公開となるヴィークトル・ブーニンによる、ソナタ第11番の作曲者自身の演奏を巡る回想録である。これらの資料の特色と位置付けについて、次に述べてゆきたい。

¹ 1861年に創業したユルゲンソン社 Jurgenson に起源を持つソヴィエト最大の音楽出版所。1918年にユルゲンソン社がソ連啓蒙人民委員部の音楽部門として国営化され、1921年に国営出版所音楽部門 (ムズセクトル・ゴスイズデータ) Музсектор Госиздата に名称を変更、1930年に機関としての独立性を獲得し、国営音楽出版所 (ムズギーズ) という名称のもと、ソ連の音楽資産の中核的管理機関としての機能を担った。1964年に「ムジカ」に改称され、2004年まで国営出版社として存続したが、現在では民営化され、株式会社としての運営のもと、自社の起源であるユルゲンソン・ブランドを復活させるなど、新たな経営体制によって成り立っている。

² ムズギーズの当時の飽和した出版計画を補う形で、1957年12月にソヴィエト作曲家同盟によって設立された。1964年にムズギーズに吸収されるものの、その3年後に独立性を回復。ソ連崩壊後、1992年に「コンポジットル」に名称を変更。

第 1 項 自筆譜について

本論の展開に際して筆者が独自に行った調査においては、これまで本格的な検証が全く行われてこなかったフェーインベルクのいくつかの主要作品の自筆譜の存在に主眼が当てられている。その一連には、ウィーン市役所図書館 Wienbibliothek im Rathaus に所蔵されているソナタ第 6 番、ロシア国立文学芸術アーカイヴ所蔵の第 3 番（オリジナル稿およびアレクサードロフによる改定稿）、第 7 番（初稿スケッチおよび最終稿）、第 8 番（初稿スケッチ）、第 11 番、第 12 番（初稿スケッチおよび最終稿）¹、ヴィークトル・ブーニン氏によって管理されるフェーインベルク・アーカイヴ²に含まれる第 8 番（完成稿）、そしてアレクサードロフの遺族によって保管されている第 8 番の第 2 楽章の作曲者自身による筆写譜などが含まれる。³

フェーインベルクの創作区分における後期（第 3 期）に属する 4 つのソナタの中で、彼自身の手による手稿譜と断定できる資料が残されているものは第 11 番と第 12 番のみである。これら二つのソナタ、および、同時期のヴァイオリンとピアノのためのソナタ（第 2 番）の自筆譜を一覧する上で、フェーインベルクの創作人生における後期特有の筆致上の特徴を見出すことができる。それは、音部記号（ト音記号およびヘ音記号）の独特な記入書式である。この記入書式は、先述の 3 つの後期作品の自筆譜において例外なく認められ⁴、これらの作品における音楽的表現の謎を解き明かす鍵とはならないものの、今後、現時点において所在が不明となっている同時期の作品の自筆譜を搜索する上で、フェ

¹ 文学芸術アーカイヴにはこの他に、ヴァイオリンとピアノのためのソナタ（第 2 番）の自筆譜も保管されている。

² ブーニンのアーカイヴには様々な未出版作品（既述のソナタ第 8 番のほか、ピアノ協奏曲第 3 番のスコアとパート譜、未出版の歌曲などが含まれる）の自筆譜やスケッチ、フェーインベルクが生前使用していた楽譜（他者による作品）、執筆原稿などが含まれる。

³ 一方で、モスクワ音楽院図書館の倉庫においては、第 9 番の筆写譜が発見されたが、他の自筆譜との比較における筆跡の極端な違いなどから、フェーインベルク自身の手によるものではないと判断される。

⁴ 時として、ごく稀に一般的なヘ音記号の記入書式が混在する個所も認められるが、それによる音楽的解釈への影響はないものと思われる。

ーインベルクの筆跡を鑑定するための重要な手掛かりとなる得る要素であろう。

第 11 番の現存する唯一の自筆譜に示される内容は、フェーインベルクの作曲プロセスにおける最終形態としての完成稿が反映される初版との間における差異の多さという点において、他のソナタの自筆譜の特徴とは一線を画している。第 11 番の自筆譜と初版を大まかに比較¹ したとしても、自筆譜には記されていないデュナーミクやアーティキュレーション、表現上の標語といったものが初版において大幅に追加され、訂正されていることに気付くことは容易である。さらには、初版において削除もしくは変更された楽句や音型といった、作曲プロセスにおけるフェーインベルクの試行錯誤の痕跡や、初版において何らかの判断によって反映されなかった朱書きによる訂正事項、デュナーミク記号やスラー線などの特徴的な記譜法などを認めることができる。これらの特徴によって、この自筆譜からは作曲者の構想や表現意図の変遷、さらには作品の成立過程に関する極めて興味深い情報を多く読み取ることができ、それらは作品に対する深い理解を大いに促進させる重要な要素である。なお、次節においては、アーカイヴとの契約事項の関係により、自筆譜本体のファクシミリを譜例として直接引用することができなかったため、自筆譜におけるそれぞれの記譜上の特徴的要素を、技術的に可能な限り忠実に再現した譜例を提示する。

¹ 自筆譜と初版以降のエディションにおける詳細な比較報告は巻末付録を参照のこと。

第 2 項 作曲者自身による演奏を巡るプーニンの回想録について

比較的多くの演奏録音を残したフェーインベルクが、自身のオリジナル作品の演奏家としてもいくらかの録音を残しているということは、ごく一部の例を除いて全く知られていない。レコードもしくは CD などの媒体において今日一般的に入手し得るものとしては、ピアノ協奏曲第 2 番、組曲第 1 番、組曲第 2 番の三作品に限られ、それに編曲作品を含めるならば、コラル前奏曲数曲、前奏曲とフーガ ホ短調 (Op. 37)、ラルゴ イ短調 (Op. 38) などといったバッハ作品が僅かに挙げられるのみである。しかしながら、驚くべきことに、プーニンによって管理されるフェーインベルク・アーカイヴには、現時点においてその大部分が未公開の状態にあるフェーインベルクの私的録音資料の多くが眠っており、その中にはいくつもの自作自演録音が含まれているのである。その一連には、4 つのピアノ・ソナタ (第 1 番、第 2 番、第 9 番、第 12 番) を筆頭に、幻想曲第 1 番 (改訂稿)、ユーモレスク (Op. 19)、P. A. ボンダレーンコ П. А. Бондаренко との共演によるヴァイオリンとピアノのためのソナタ (第 2 番)¹、ソプラノ歌手の L. A. ダヴィードヴァ Л. А. Давыдова や N. ロジェストヴェンスカヤ Н. П. Рождественская² との共演によるプーシキン、レールモントフの詩に基づく歌曲、ユーゴスラヴィアの詩に基づく歌曲集《マリーツァ》といった主要作品が含まれる。これらの録音資料の中で、とりわけ際立った輝きを放つものは、やはり 4 つのピアノ・ソナタの自演であると言えるだろう。第 2 番 (1954 年 1 月 31 日録音) と第 12 番 (1962 年録音) 以外の録音における正確な収録年月は明らかではないが、いずれの録音もフェーインベルクの自宅で簡易的な録音装置を用いて行われたものである。また、それらの音質自体は決して良質な状態ではないものの、フェーインベルクが自らの作品に対するアプロ

¹ 楽章によって複数のテイクが存在する。

² 指揮者ニコラーイ・アノーソフ夫人にして、ゲンナージイ・ロジェストヴェンスキイの母として知られるソプラノ歌手。

一チをいかに捉え、いかに遂行していたかということの一端を知る手掛かりとしては、この上なく貴重な記録である。

しかしながら、フェーインベルクの全 12 曲のソナタをはじめとした作品における、作曲者自身による表現解釈がいかなるものであったのかということを読み明かす手掛かりは少なく、残されたこれらの私的録音についても、その数からして全体の 3 分の 1 に留まるものである。また、フェーインベルクは自らのその気質の上で、自作品について多くを語ったり、作品に秘められた思想的構想を他者に打ち明けるといったことを極力避ける傾向にあったとされ、今日現存する彼の書簡などにも、そうした内容の記述は皆無であると言ってよい。また、フェーインベルクの生前、彼の門下生を含む同時代の演奏家たちの中で、フェーインベルクの作品をレパートリーに取り入れようとする者がほとんど現れず、それぞれの作品に関する作曲者自身による助言や証言を今に伝える者が皆無に等しいという事実も、非常な不運なことである。このようなことが、作曲家フェーインベルクが開拓した創造的世界を一層孤立したものとし、入口の見当たらない謎めいた楼閣に仕立て上げてしまうことの原因の大きな一部となっているのではないだろうか。

しかしながら、思いがけぬ幸運によって、フェーインベルク作品の中で最も際立った重要性を示すものの一つであるソナタ第 11 番を巡る、作曲者自身の演奏解釈を実際に耳にした人物による未発表の証言的回想録が、筆者に提供されたのである。この新たな回想録の執筆者であるブーニンによれば、ソヴィエト政府樹立 40 周年を記念する年¹に行われたフェーインベルク門下生によるクラス・コンサートに際し、時期を同じくしてフェーインベルクのもとに学んでいたサムイール・リーフシツツ Самуил Лифшиц によって、フェーインベルクのソ

¹ ソヴィエト政府樹立が 1922 年であることを考えれば、その 40 年後にあたる 1962 年であろう。

ソナタ第 11 番が演奏された¹。フェーインベルクは、この作品を巡るリーフシッツとのレッスンにおいて、作品の演奏解釈上の問題点や、イメージーションに関する考察、技巧的処理についての助言を、十分に多くの実演とともに示したとされるが、実はこのレッスン風景の中にはブーニンの姿もあったのである。ブーニンはこの彼らによるレッスンの模様を今日に至るまで克明に記憶に留めていると筆者に語った。そして、筆者の依頼によって、ブーニンは当時のレッスン風景を再現した回想録を執筆し、2013 年 5 月 21 日付の筆者宛の電子メールにおいて、その全文を提供してくれた。

以下に、その世界初公開となる回想録の全文の和訳を掲載する。

フェーインベルクが自らの作品を生徒に与えて弾かせるということは滅多になかったが、それは一度、(フェーインベルク門下生による)クラス・コンサートのプログラムがアレクサードロフとフェーインベルクの二人の作曲家に捧げられた時に起こった。これはおそらく、ソヴィエト政府 40 周年の年にあたり、音楽院は現代ソヴィエト作曲家たちの音楽を演奏することによって、国家の祝日に応じなければならなかったのである。フェーインベルク作品の部では、(二つの)組曲や民謡旋律に基づく小品、そしていくつかのソナタが演奏された。ソナタ第 11 番を演奏したのはサムイール・リーフシッツであった。

私は、フェーインベルクが自らのベーゼンドルファーで、多くの楽想やソナタの壮大な構造をいかに弾き示したかということを鮮明に記憶している。ピアノの低音部における序奏部の悠々たるユニゾン、フェーインベルクの指のもとで、深遠で瞑想的な心象を作りだし、フレーズの終結部での若干の減速は、響きに神秘性を添えていた。

¹ ブーニン自身はアレクサードロフのピアノ・ソナタ第 4 番を演奏。

その流麗な三連符の動きと、屈託のない性格を有した主要主題は、深々とした、叙事詩的な序奏部との鮮明なコントラストをもって響いた。

移行部の対話的構造は、当然のごとく、音楽の流れにおいてブィリーナ¹の性格の副次主題を織り成してゆく。フェーインベルクはこの主題を、*pp*の物危うげな歩調から、当然のごとくブィリーナ的な主題に端を発し、提示部全体に有終の美を与えている *ff*の終結部での轟然たる歓声に至るまでの巨大な発展線を創り出しながら、極めてゆるやかに発展させていた。

その比類なきルバートとともに、枢要な感情的変容を露わにしつつ、ソナタの展開部において、フェーインベルクは提示される様々な主題を対比させていた。

再現部冒頭における新たな音楽的要素をともなった楽想を、フェーインベルクは悪魔的ヴィルトゥオーゾ性をもって演奏していた。新たな主題に伴われる猛烈なパッセージは、劇的対立を極限にまで白熱させながら、緊迫感を膨張させた。コーダにおけるこれらのパッセージは、フェーインベルクのもとにおいて、人生肯定的な幕開けの壮麗さを主張しながら、眩いばかりの輝きをもって響いていた。

以上、次節において展開される実際の演奏解釈を巡る分析的考察の基盤となる資料の概観と紹介を行った。次に、これらの資料を比較検証しつつ、ソナタ第11番の実際の作品像とその新たな解釈法を探ってゆきたい。

¹ ブィリーナ *былина* はロシアに伝わる口承叙事詩。その内容においては、主に11～16世紀頃のロシア史実上における様々な出来事を反映するが、必ずしも登場人物が実在人物であるとは限らない。

第 2 節 分析

楽章全体の構成はフェーインベルクの全 12 曲のソナタの中で、比較的明快なソナタ形式に基づいていると言える。しかしながら、古典的なソナタ形式を踏襲しつつも、提示部に先立つ序奏部を有し、再現部においても同様の対比構造が再現されるという一種特殊な構造によっている。また、再現部においては古典的形式における提示部の純粋な再現が行われるのではなく、主題旋律や伴奏音型に新たな要素が加えられた変奏的再現が試みられているという点、それぞれの構成部分（あるいは楽想）の相互連関におけるオーバーラップ技法（後述）の導入などといった点において、独自の構想的アイディアを示している。

[構造]

序奏部 1 小節～8 小節

提示部

第 1 主題部 9 小節～35 小節

移行部 36 小節～48 小節

第 2 主題部 49 小節～82 小節

コデッタ 83 小節～94 小節

展開部 95 小節～167 小節

序奏部再現 168 小節～

再現部

第 1 主題部 193 小節～237 小節

移行部 238 小節～250 小節

第 2 主題部 251 小節～284 小節


コデッタ 285 小節～320 小節 + 拡張部 293 小節～320 小節

コーダ 321 小節～337 小節

序奏部 Largo (2 分の 3 拍子) 1～8 小節

極めて静謐なソノリティを基盤とし、厳粛な雰囲気を湛える序奏部 Largo (譜例 3.2.1) では、その全ての旋律要素が旋法的書法によって構成されている。ウーホヴァはこの序奏部における調性を示唆する 4 つのフラット記号を変イ長調¹として、一方でシロドー² はヘ短調として解釈している。しかしながら、主題旋律 (オクターヴ・ユニゾンによる旋律) の構成において、フレーズの出発点であり終着点としての重心的役割を演じている音がハ音であるということ、また、序奏部に続くソナタの本文部分 (提示部以降) の主軸となる調性が明確なハ長調であることを考慮する必要がある。この場合、1 小節から 5 小節までをハ音をフィナリスとするフリギア旋法の領域、6 小節から 8 小節までを同じくハ音をフィナリスとするミクソリディア旋法の領域と考えることによって、ソナタのドラマトゥルギーにおいて主要な役割を果たす主題要素の種子を孕むこの序奏部が、ハ調による旋法的調感覚に支配された領域として浮かび上がってくる。すなわち、旋法的音組織の内部における長調と短調との共存状態が、ある種の二元論性を表出し、言わば「聖なるもの」と「俗なるもの」を内包する母体宇宙を形成している領域として受け止めることができるのではないだろうか。

Largo 譜例 3.2.1



¹ Ukhova 1979, p. 72.

² 国際フェーインベルグスカルコッタス協会のウェブサイト内において提供されているシロドー編集によるフェーインベルグの作品カタログを参照のこと。

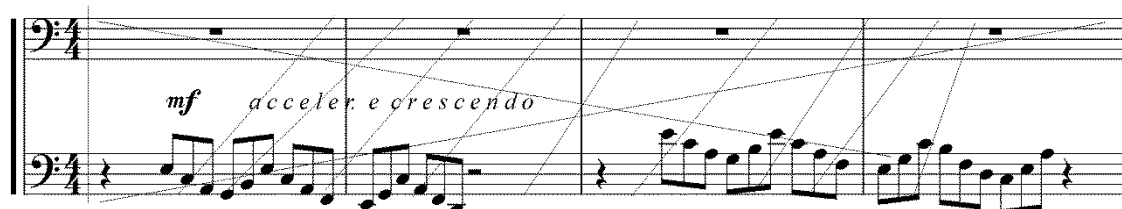
ここで音楽の骨格となる二つの主題要素の対比構造に注目する必要がある。すなわち、正教会聖歌の先唱者による詠唱を想起させる朗々としたユニゾン旋律と、ダークチリ¹のリズムによる微細なモチーフ（以降、ダークチリ・モチーフと呼ぶ）によって形作られる応唱的な対旋律は、マクロコスモスとミクロコスモスとの共存性を構築している。碑文的で古代的な言葉のイントネーションを孕むこれら二つの主題要素は、ソナタ全体の精神的支柱となっており、また、ここに作品の壮大な建築性が提示されている。

ここで自筆譜に視点を切り替えてみよう。ソナタ第11番の作曲当時におけるフェーインベルクの衝動的、直感的構想を伝える（現時点において知られる）唯一の資料であるこの自筆譜において、彼は序奏部全体のデュナーミクを *p* とだけ指示しており、初版に見られる内声部に対する *ppp* は一切記されていない。では、初版において何ゆえに新たなデュナーミクの指示が与えられたのであろうか。肯定し得ることは、主声部と内声部との音響的コントラストの強化が目的であったと考えることであろう。もちろんのこと、熟達したピアニストであれば、主声部とそれに対する副次的な諸要素を同等のデュナーミクや色調で演奏するなどということは考えつきもしないだろうが、それでもなお、フェーインベルクが初版において敢えて *ppp* の指示を追加したということは、際立った静謐さの中でも諸声部が鮮明かつ立体的に響き合うことを強く望んだからにほかならない。

さて、デュナーミクに関する問題にも増して、我々はこの序奏部の書き記されたページの終わり部分に、極めて興味深い作曲上の痕跡を見出すことができる。それは、作曲者自身によって破棄された4小節間の推移句である（譜例3.2.2）。

¹ ダークチリ *дактиль* はロシアの韻文詩様式における韻律の一つで、強弱弱による歩格。ギリシャ古典詩におけるダクチュロスに相当する。

譜例 3.2.2 (自筆譜における序奏部から提示部にかけての削除された推移句)



句読点的な休止符によって途切れがちに進むこれらの三連符による走句は、疑いもなく、序奏部に続く提示部の音楽的性格を示唆しながら、楽想間の架け橋としての役割を担うものとして構想されたものである。*acceler. e crescendo* の指示からも理解されるように、作曲者は当初この部分において、緩徐な楽想から急速な楽想へとテンポが徐々に移行してゆくという構想を持っていたものと思われる。ところが、彼は何ゆえにこれを後に破棄したのであろうか。その答えを見出すための手掛かりは、ブーニンの回想文の中に見出すことができる。すなわち、ブーニンによれば、「その流麗な三連符の動きと、屈託のない性格を有した主要主題」は、フェーインベルク自身の演奏においては「深々とした、叙事詩的な序奏部との鮮明なコントラストをもって響いた」のである。「鮮烈なコントラスト」、まさにこのキーワードこそが、この4小節から成る移行部の有用性を否定した作曲者の真意を明かす鍵となる。すなわち、異なる性格を有した楽想間の相互連関における、滑らかなグラデーション的移行（この場合、既述の4小節間に渡る移行部を指す）を敢えて放棄することによって、序奏部と提示部の明暗の対比における劇的かつ鮮烈な転換が生じるということをフェーインベルクは悟ったのであろう。このコントラストをいかに表出させるかということ考えた際、単にデュナーミクの差異に頼るということは、ここでは許されていない。何故ならば、提示部冒頭のデュナーミクは序奏部の *p* を引き継いでいるためである。作曲者は当初、提示部冒頭のデュナーミクを *mf* としてい

たものの、これを削除し、敢えて序奏部の *p* を引き継ぐことを選んでいる。つまり、作曲者はここで新たな音色の性格の選択を演奏者に求めているのである。序奏部では朗々たるレガートの音調による長大なフレーズ感覚を求めるのに対し、提示部では、三連符による律動的で軽妙な伴奏音型テクスチュアにこそ新たな音楽的性格を見出さなければならない。

提示部

第 1 主題部 Allegro (8 分の 12 拍子) 9～35 小節

壮麗かつ厳粛な序奏部とは対照的に、躍動感に溢れて流麗な性格を持つ提示部 (Allegro) の開始によって、ソナタのドラマトゥルギーにおける本文が開かれる (譜例 3.2.3)。ここで示される新たな主題旋律は、順次進行的な序奏部のそれに対して、三度や四度の音程跳躍や和声的起伏に富んだ特徴を有し、いささか世俗的な語り口である。序奏部に示される旋法的で多声的な特色を持つゆるやかな楽想が天上的な崇高さを象徴する「聖なる形象」であるとするならば、提示部 (第 1 主題部) に示される世俗的で民衆的な要素を有した急速な楽想は「俗なる形象」と喩えることができよう。

この快活で生命力に溢れた主題の性格について、ブーニンは次のように述べている。

おそらく、我々はフェーインベルクの過去の全てのソナタにおいて、このように鮮やかな青春の息吹を漂わせる主題——その生き生きとしたタランテラ調の、若々しく自在な旋律線の躍動感のある流れを伴ったソナタ第 11 番の主要主題のような——を見出すことはほとんどないであろう。¹

¹ Bunin 1999, p. 101.

譜例 3.2.3

Allegro

右手によって受け持たれる主題旋律を見てみると、旋律自らの「顔」の内部に、二つの主要なモチーフを秘めていることが分かる（譜例 3.2.4）。

譜例 3.2.4

者は小終結部に関連し、ソナタ全体の構成部分に緊密な相互連関作用をもたらしている要素として特筆される。

次に、第1主題の根源的性格を形作っているリズム要素について検証してみよう。フェーインベルクは三連音型による律動性をしばしば好んで用いているが、第11番のそれにおける嬉々とした軽快さ、光り輝くような色調、そして、どこかプロコフィエフ的な語り口を想起させるような諧謔性といった特徴は、彼の全創作において極めて稀な例であると言える。この特徴的な律動性にこそ、提示部の主要主題の根源的性格が見出される。では、序奏部における朗々たるレガートに彩られた音楽的性格との対比関係をいかに表出させるべきであろうか。

ここで再び自筆譜に視点を切り替える必要がある。初版において、左手伴奏音型に一小節単位で付加されているスラー線は、自筆譜には見られない。これはおそらく、作曲者の直感的構想段階において、これらの伴奏音型に対するレガート奏法的表現が重視されていなかったと解釈することもできるだろう。したがって、提示部において現れるこの新たな律動性を際立たせるならば、初版において付加されたスラー線を *legato* として解釈せずに、右手によって受け持たれる主題旋律のフレーズに則した一つの大きな呼吸を表す記号と読み解く必要があるだろう。そして、これらの伴奏音型を基本的にノンレガート奏法によって演奏することによって、この第1主題部の音楽的性格の律動的な軽快さが鮮やかなものとなり、序奏部との明確なコントラストを生みだすことに繋がるはずである。メルジャーノフは「フェーインベルクはノンレガート奏法の愛好者であった」¹ と証言しているが（もちろん、ノンレガート奏法をスタッカート奏法と混同すべきではない！）そこにこの三連音型による律動性の表現を巡る問題を解決するためのヒントが示されているのではないだろうか。

¹ Merzhanov, Viktor Karpovich. *On postoyanno otkryval nam novoe v mire muzyki*, p. 131.

また、初版においては、12 小節に見られるような休符を伴う音型パターンにおいて、自筆譜には見られない新たな声部が付加されているが（譜例 3.2.5）、



譜例 3.2.5

このスラーで繋がれた付点
四分音符と八分音符による
長二度音程の矮小なモチ
ーフは、これらの音型パ

ターンに生き生きとした躍動感を与えると同時に、音程跳躍に富んだ主題旋律と伴奏音型との間に対位的な表情の豊かさを生みだしている。

自筆譜に見られる、19 小節から移行部にかけての初期の構想は、上と同様の旋律パターンと伴奏音型を引き継いだ僅か 4 小節¹の領域に渡るものであったが、フェーインベルクはそれを削除し、新たに 15 小節の捕捉稿の挿入を指示している。さらに、移行部の直前に新たなリズムパターン（主声部における付点 8 分音符と 16 分音符の組み合わせと、副次声部における 16 分音符 2 つと 8 分音符の組み合わせ）²を伴った 2 小節の楽句の追加を行っている。

新たにすり替えられた捕捉稿においては、24 小節以降に序奏部で提示された主旋律と対旋律（ダークチリ・モチーフ）が点在しつつ挿入されており（譜例 3.2.6）、後者は拡大された第 1 主題との併行関係を維持しつつ、4 分休符によって途切れがちな三連符の律動に導かれながら、いくらかの転調を経て最初の極点（*f*）へと向かう。そして、その独特な律動は、先述の新たなリズムパターン（譜例 3.2.7）の唐突な出現によって打破され、一抹の沈黙の後、不安げな雰囲気有する移行部へと入る。

¹ 後半の 2 小節に相当する部分には、新たな楽句が記された紙片が貼り付けされており、音楽的詳細を確認することができない。

² 事実上のダークチリ・モチーフの逆行リズムである。

24 *f* *espress.* *acceler.* 譜例 3.2.6

序奏部主旋律 序奏部対旋律

27

a tempo *allarg.* 譜例 3.2.7

移行部 *Un poco meno mosso. Pensieroso* (8 分の 12 拍子) 36~48 小節

先に述べたように、移行部における対話構造を織りなしている断片的な旋律は、第 1 主題に含まれる十字状の c-h-d-c の音列のイントネーションに基づいている（譜例 3.2.8）。さらに、39 小節以降に現れる、テヌート記号によって強調された下降モチーフもまた、第 1 主題に含まれるもう一方のイントネーションに関連するものであるが、この移行部において初めて具体性をもって響くこのモチーフは、第 2 主題においても共有され、提示部のクライマックスたる小終結部において、絢爛たる色調をもって鳴り響くものである。

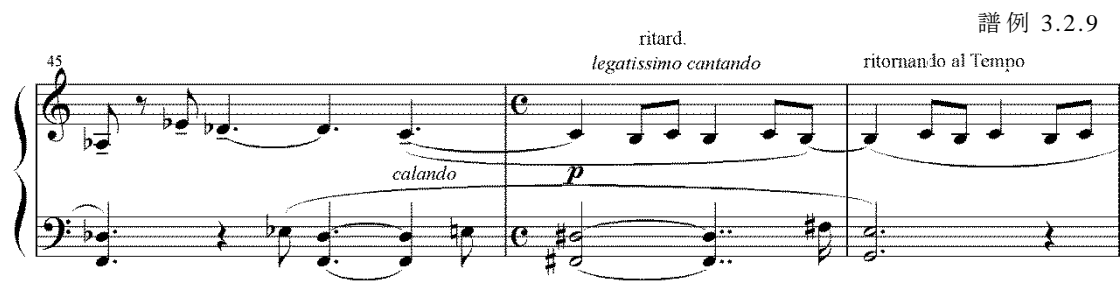


作曲者は当初、この移行部と第1主題部を同一のテンポ（Allegro）によって包括していたが、初版においては自筆譜に見られない新たなテンポ指示（un poco meno mosso）と発想標語（Pensieroso）を加えている。この追記の意図を汲み取るならば、人生の冒頭における快速で順風な足取りに対して初めて生まれる疑念や戸惑い、未来への自問自答と思索を表出させなければならない。

一方で、移行部における主要要素となる、この c-h-d-c の旋律に与えられたアーティキュレーション（クレッシェンド記号とディミヌエンド記号を組み合わせた音調変化）の初版における示し方は曖昧であり、自筆譜における作曲者の意図を明確に反映していない。初版においては、クレッシェンド記号によって表されるデュナーミクの頂点が9拍目から10拍目の間という曖昧な位置に設定されているが、自筆譜においては2回ともに7拍目に設定されている。左手による対旋律のデュナーミクの頂点がフレーズの中心に位置していることを考えるに、やはり右手による主旋律のそれにも整合性を与えるべきであろう。これによって、4拍目からのタイによって音価を奪われた7拍目の h には内的高揚が与えられ、より豊かなイントネーションが生み出される。

移行部から第2主題部へと導かれる流れは、映像技術におけるオーバーラッ

プ技法を思い起こさせる。すなわち、45 小節の右手 10 拍目の c は移行部の最終音であると同時に、第 2 主題部の到来を予感させる第 1 音でもあり、この c を巡る刺繍音的な流れの中からダークチリ・モティーフが呼び起こされ、新たな主題部を性格付ける要素として受け入れられるのである（譜例 3.2.9）。また、左手による対旋律は、右手においてダークチリ・モティーフの提示が始まる 46 小節を跨いで 47 小節の第 1 拍にまで伸びている。こうした二つの楽想のオーバーラップ現象は、彷徨いの果てに見出した密かな悟りの瞬間のようでもある。演奏者は前楽想の衰退してゆく色調の中で、あたかもさりげなく次楽想を提示し、聴き手を無意識のうちに次なる高みへと誘わなければならない。



第 2 主題部 a tempo, ma un poco più tranquillo（4 分の 4 拍子）49～82 小節

簡素な対位法的構造を示すコラル調の第 2 主題は、その厳粛な性格ゆえに¹、序奏部の楽想をいくらか思い起こさせる。そして、音楽的性格においては、疑いなく「聖なる形象」に属する楽想である（譜例 3.2.10）。ウーホヴァはこの第 2 主題部を、ロンド・ソナタ形式における A 部回帰と解釈²しているが、序奏部において提示されたダークチリ・モティーフを発展上の基本軸としつつも、そ

¹ ブーニンはこの主題の性格を「ブリーナ的」とであると主張している。

² ウーホヴァはソナタ第 11 番の展開構造をロンド的構造による形式（すなわちロンド・ソナタ形式）であるとしており、次のように分析している。（Ukhova 1979, p. 72.）

A	B	A	B	A	B	A	K
序奏部	主要部	副次部＋小終結部	展開部	序奏部	主要部	副次部＋小終結部	大結尾部（コード）

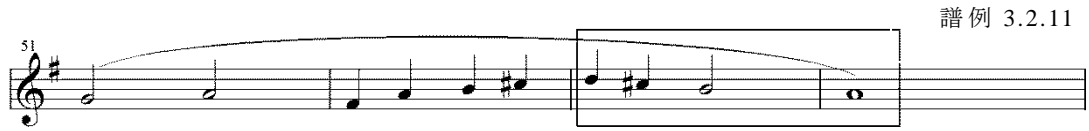
れらは序奏部とは異なったイントネーションおよび音価に置き換えられており、また、いくらか歌謡的な性格を帯びた新たな対旋律（右手）が提示されるなど、序奏部の楽想内容を完全に再現する場面とは言えないことから、ロンド・ソナタ形式という視点における A 部回帰とはせずに、ソナタ形式における自立した第 2 主題部として捉えるべきであろう。

譜例 3.2.10

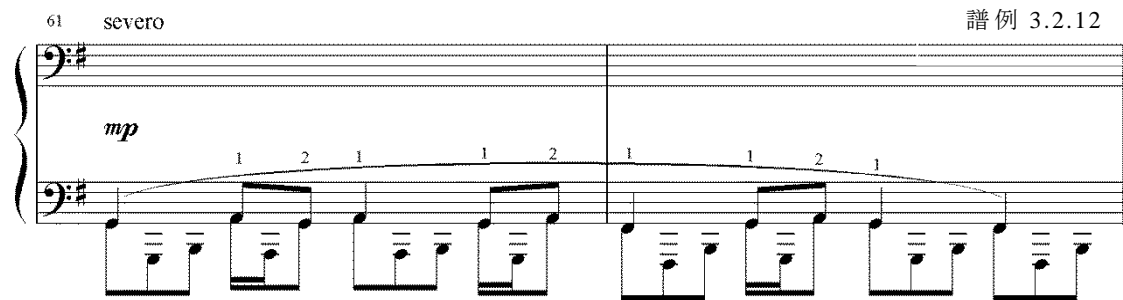
移行部から第 2 主題部にかけての境界線は、先述のオーバーラップ的手法によって曖昧なものとなっている。新たな主題旋律の出現と、テンポおよび調的方向性の確定が得られるのは明らかに 49 小節の *a tempo, ma un poco piu tranquillo* からであるが、それに先立つ 46 小節から開始されるダークチリ・リズムに注意を向けるならば、この小節の右手における第 1 拍の c に対するアウフタクト(45 小節の最終音を共有)が第 2 主題部の根となっていることが分かる。

ここでの模倣的構造の中で育まれる新たな主題旋律（49 小節目以降の右手）は、一見すると全くもって新しい主題要素であるかのように響くが、実際には、このフレーズの結尾に含まれる 4 音から成る下降音型（譜例 11 四角枠内）は、第 1 主題の主要旋律において抽出された下降モチーフに端を発すものであり、提示部のクライマックスに当たるコデッタにおいて打ち鳴らされる鐘の音のよ

うなモチーフへと結びつく有機的要素を内包している（譜例 3.2.11）。



61 小節からは新たなリズム・パターンを伴ったオスティナート風の変奏となる。ここで主要旋律を修飾しているリズム（三連符、および、二つの 16 分音符と 8 分音符との組み合わせ）は、第 1 主題のタランテラ調のリズムと 34–35 小節に現れるダークチリの逆行リズムの断片によって形作られたものであることが分かるが、ここではかつての軽快さを封じられており、初版において追加された *severo* の指示によって、厳粛な歩調へと転じている（譜例 3.2.12）。



しかしながら、第 2 主題部から小終結部に至るまでの 36 小節間に及ぶこの劇的な道のりを、フェーインベルク自身は演奏表現においてどのように構築したのか。ふたたび、ブーニンの回想の中に答えは得られるだろうか。

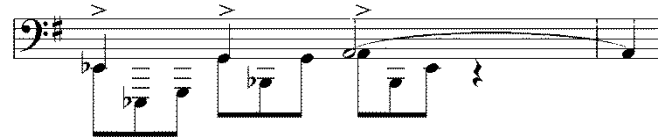
フェーインベルクはこの主題を、当然のごとく、ブイリーナ的な主題に端を発し、提示部全体に有終の美を与えている *pp* の物危うげな歩調から、*ff* のコデッタでの轟然たる歓声に至るまでの巨大な発展線を創り出しながら、極めてゆるやかに発展させていた。

ブーニンの言葉によれば、「巨大な発展線」を創り上げるためにフェーインベルクがその演奏において示した手段とは、歓喜への大いなる期待に満ち溢れた音楽的歩調における急激な高揚への誘惑を排し、感情的エネルギーを段階的に、しかし、なだらかに高めてゆくことであったようである。51 小節、57 小節、67 小節、73 小節、79 小節の 5 箇所（自筆譜においては 3 箇所）にわたって作曲者が執拗に書き記した *cresc.* の相互関係を熟考し、増大するソノリティの発展構想を明確に把握することによって、小終結部における絢爛たる歓喜の鐘の響きに劇的効果をもたらすことができる。

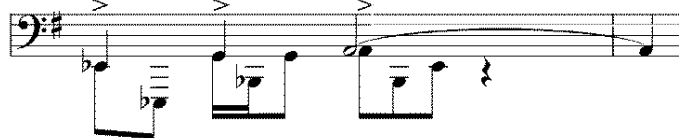
第 2 主題部におけるエネルギーの高まりが最高潮に達そうとする 81 小節において、自筆譜と初版との間にリズムに関する興味深い差異が認められる（譜例 3.2.13）（譜例 3.2.14）。両者における明らかな差異が認められるのは 1 拍目と 2 拍目である。自筆譜では、

旋律基部（es, g, a）の強固な提示を図るべく、それを修飾する伴奏音型が三連符によって均一化されているのに対して、初版では、オ

譜例 3.2.13（自筆譜）



譜例 3.2.14（初版）



スティナート音型の 2 拍目にはダークチリ・リズムの逆行型が取り戻されており、一拍目はおそらく低音域における響きの混濁を回避するために C_1 を避けた結果、2 連符¹ となっている。すなわち、作曲者はオスティナート特有の規則的な律動を断固として継続することによって、ひとつの一貫した帯状の流れ、すなわち「巨大な発展線」を編み上げているのである。演奏者はその律動的なエネルギーの高まりを損なうことなく、提示部のクライマックス（コデッタ）へと音楽の流れを到達させなければならない。

¹ おそらく、低音域における音響の密集を回避するための策であろう。

コデッタ Più mosso（4 分の 4 拍子）83～100 小節

フェーインベルクの全ての作品を一望してみたとしても、ソナタ第 11 番のこのコデッタほどに祝祭的で快活な気分の高揚を示す楽想は、おそらく皆無であろう。第 2 主題部を通してその内部に精神的エネルギーを蓄積した下降モチーフのアクセントを付されたそれぞれの音は、歓喜に満ちた鐘の音として響きわたり、オスティナート・リズムによって修飾されたダークチリ・モチーフの波打つような動きが、民衆の歓声に包まれた活気ある形象を描いている（譜例 3.2.15）。

Piu mosso

譜例 3.2.15

83

ff

84

8vb

ニ長調からヘ長調（しかし下属音は半音高められている）、そして属調であるト長調への回帰的転調を通して白熱する音楽の流れは、93 小節から徐々に衰退し、95 小節からの新たな音楽的場面へと溶け込んでゆく。この新たな場面は事実上の展開部の始まりに当たるが、隣り合う楽想の転換において、前楽想の余韻による影響を受けながら新たな楽想が発芽してゆくというオーバーラップ技法が、ここでも豊かな効果を発揮している。

展開部 101 小節～167 小節

展開部の始まりは実に興味深い構成によっている。それは、Andante による平穏なテンションの多声的な楽想（聖なる形象）に対する、Allegro による提示部の断片（俗なる形象）との対比構造である。この場面は、展開部における真

に歩むべき道を模索するかのようだ。歩みを留めることのない俗物的な快樂に身を委ねる人間の心理を象徴するかのような軽快な足取りの主題と、全世界をその光明によって抱擁し、倫理的真理を唱えるかのような崇高な主題とによる、哲学的な問いの場面であるとも言えようか。

新たなテンポ領域（Andante）への移行は、一層に拡大された音響範囲の中で織りなされる「聖なる形象」の回帰を意味している。ここでは、あの騒然たる歓喜をもたらした鐘の音（下降モチーフ）が低音域から中音域、そして高音域へと余韻を残しつつ、弱音の彼方へと昇華してゆくのだが、そのリズムの性格は徐々に曖昧なものになってゆく。それは、大気のゆらぎによって歪められながら木霊する遙か遠方からの鐘の音のような効果をもって響く。そして、その鐘の音による対話的な模倣構造を縫うようにして、内声（中段のスラー線によって包括される上声部）には展開部において主要な軸線を構成することとなる新たなアーチ状の旋律が築き上げられてゆく。

また、この Andante 部分において、我々は興味深い技法を見出すことができる。それはすなわち、主要な旋律の冒頭音を休符によって伏せた状態にするという書法であるが、95 小節の内声（中段）と 99 小節の上声（上段）を注目して見て欲しい（譜例 3.2.16）。

譜例 3.2.16

各々の旋律の本来的な姿を思い浮かべるならば、95小節の3拍間(四角枠内)には g1 が、99 小節の半拍間(同)には c3 が発音されるべきであるが、作曲者はこれらの旋律の始点を敢えて伏せることによって、あたかも霧の中から旋律が浮かび上がってくるような印象を聴き手に与えようとしているのではないだろうか。しかしながら、演奏者はこの伏せられた音符を内的に感じ取っていないければならない。幸いにも、低声(下段)の旋律的流れの中に内声および上声の「失われた」冒頭音の響きが含まれており(丸枠内)、それらの架空の始音の響きを演奏者が内的に聴取することを助けている。

さらに、ここでまた自筆譜に目を向けてみると、この Andante 部分においては、100 小節に続く作曲者によって最終的に削除された 6 小節間に渡る展開が見られるが、それは 95 小節から 100 小節までの楽想を音響的に発展させたリフレインであることが分かる。結局のところ、作曲者はこの展開アイディアを 110～115 小節において反映しており、おそらく当初想定していたであろう個別の楽想の孤立した発展性ではなく、二つの楽想の対比的構造全体におけるそれへと視点を切り替えたことが、この 6 小節間を嚴重に抹消するかのような格子状の複線からも理解できる(譜例 3.2.17)。

譜例 3.2.17

The image shows a musical score for three staves (treble, alto, and bass clefs) in G major. The score is heavily annotated with a complex network of lines connecting notes across different staves and measures, creating a grid-like pattern. This visualizes the 'grid-like' structure mentioned in the text, which represents the relationship between different musical ideas and their development. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo).

101 小節からは第 1 主題の冒頭 6 小節が主調の増 4 度上方の調（嬰へ長調）によって完全に再現され始めるものの、進むべき道への確信を見出せぬままに中断される。作曲者はここで、前楽想から **Tempo I**（すなわち **Allegro**）への唐突な回帰を敢えて回避すべく、*non subito* の指示を与えているが、ここで演奏者は広漠とした聖なる形象（**Andante**）の狭間で自らの存在意義に対する自答と困惑ゆえに足取りを弱める孤独な人物の心象を描き出さねばなるまい。

105～106 小節にかけての、自筆譜におけるデュナーミク指示の記譜は興味深い（譜例 3.2.18）。二つの小節に渡って最後方にまで伸びるクレッシェンド記号と、その記号がまだ完結していない個所（106 小節の 7 拍目）から最終拍にまでかかるディミヌエンド記号の、この「重なり」は何を意味するのであろうか。一般的に考えれば、作曲者の当初の意図を示すものが 106 小節の最終拍にまで伸びるクレッシェンド記号のみであり、のちに考えを改めた結果、デュミニュエンド記号を追記したもののインクによって書き記されたクレッシェンド記号の余分な範囲がただ単に消去されなかっただけであると判断されるであろうが¹、もしも、演奏者が音響上においてクレッシェンドを最終拍にまで実行し、精神上において 7 拍目から内的なディミニュエンドを行い、107 小節に置かれた休止フェルマータを鋭敏に意識するとすれば、極めて劇的な沈黙を得ることができないだろうか。

譜例 3.2.18



¹ 事実、初版においてはこの奇妙な記譜は修正されており、106 小節の 7 拍目を分岐点として、クレッシェンド記号とディミニュエンド記号を明確に分割している。

思索的な疑問符としてのフェルマータ休止の後、一拍ずらされた形で第1主題が再開されるが、その律動的な動きを引き留めるかのように左手の下降モチーフが呼び起こされており、二つの主題要素の共存の可能性を模索しようとするも、やはり確信を得ることができず、Andanteのリフレインへと溶け込んでしまう（譜例 3.2.19）。ここで、先述の削除された6小節間のリフレインはト長調から変ロ長調へと高められており、まるで人間の倫理的意識を目覚めさせる光明のごとく、高音域から下降モチーフが幽玄な色調によって現れ、内声の主要旋律はなだらかなアーチ状の振幅を見せながら表情豊かに奏される。

譜例 3.2.19

The musical score for Example 3.2.19 consists of three systems of piano music. The first system (measures 107-110) is in G major and 6/8 time, marked 'sostenuto' and 'p'. The second system (measures 109-112) is in A major and 6/8 time, marked 'calando' and 'pp'. The third system (measures 112-115) is in A major and 12/8 time, marked 'rall.' and 'espress.'. The score features complex textures with multiple voices and dynamic markings.

リフレインの後、またしても第1主題の意気揚々たる旋律と律動が姿を現すが（リフレインに対する平行調）、123小節において変ホ長調への予期せぬ転調を遂げると、その足取りの軽妙さは「聖なる形象」に属する旋律（Andante部分において初めて提示されたアーチ状の旋律）の思いがけぬ出現によって制御される。それはあたかも、大いなるものの言葉によって新たな道筋へと導かれる民衆の歩みを描いているかのようでもある。ここでの音楽的性格を示唆する標語においては *sostenuto e pesante* の指示がみられ、重厚かつ雄大な音響が求められる。「大いなるもの」、すなわち、このアーチ状の旋律に関しても、その誕生の源である Andante 部分における柔和なレガートの性格から、アクセントの付された勇敢かつ明朗な性格へと成長を遂げており、展開部における劇的な歩調を生みだしている（譜例 3.2.20）。

譜例 3.2.20

The musical score consists of two systems. The first system begins at measure 123, marked with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with a long arch over several measures, while the left hand provides a steady rhythmic accompaniment. The instruction *sostenuto e pesante* is written above the left hand. The second system begins at measure 125, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand continues the melodic line, and the left hand's accompaniment becomes more complex. The instruction *ritard.* is written above the right hand.

123小節において示されるデュナーミク上の構図は実に興味深い。というのも、本来ならば第1面に配されるべき旋律線が含まれる右手の音域（第1主題の主要旋律）に対して *p*、一見すると副次的な立場にあるかのように思える左手の音域に対して *mf* が与えられているのである。自筆譜に目を向けてみると、

この箇所における作曲者の当初の構想においては *f* という指示のみが与えられていたことが分かる。そしてその後に、三本の斜線によってこの *f* は削除され、初版にみられる *p* と *mf* が配されたようである。すなわち、作曲者は性格の異なるこれら二つの旋律の地位を当初は同等のものと考えていたものの、「俗なる形象」から生まれ出た旋律（第 1 主題旋律）に対する「聖なる形象」（アーチ状旋律）の優勢的立場を重視した結果が、このような変更を生じさせたと考えることもできるだろう。演奏者は「聖なる形象」としてのアーチ状旋律の主導的地位を尊重しつつ、この対位法的テクスチュアを演出しなければならない。

疑問符的な休止を孕む展開部冒頭の対比構造を経て、真の展開部の「確立点」とも言えるこの 123 小節からのクライマックスに至るまでの転調構図——変ホ長調に始まり、ヘ短調（127 小節）、ハ短調（131 小節）、変ト長調（133 小節）、変ニ長調（127 小節）、変ホ短調（141 小節）、嬰ヘ短調（145 小節）、イ長調（150 小節）、変ロ短調（158 小節）、変ニ長調（166 小節）——は実に目まぐるしく、まるで走馬燈現象のようである。これはまさに、聖なるものと俗なるものとの共存によって築き上げられる幾多もの時代を巡る壮大なストーリーの縮図とも喩え得る場面であろう。この長大な転調領域においては、提示部に現れた全ての主要主題要素が散りばめられている。133～136 小節（および 158～176 小節）においては、第 1 主題におけるタランテッラ調の律動の上に第 2 主題の主要要素が断片的に、あるいは変形された姿で挿入される（譜例 3.2.21）。そして、152 小節においては、左手（下段）の上声に下降モチーフのイントネーション（ここでは第 1 音は 8 分休符によって伏せられ、後半の 2 音間の音程が 5 度に拡張されている）が現れる（譜例 3.2.22）。

譜例 3.2.21

譜例 3.2.22

145 小節の嬰へ短調領域においてカノンの構造が 4 小節間に渡って繰り広げられた後、展開部における音響上のボルテージの最高潮を示す *fff* (150 小節) において音楽的高揚が極限にまで高められると、第 1 主題の後半部分を構成するモチーフの断片による連鎖によって急激な下降が始まり (*precipitato*)、衝撃的な二つの休符に挟まれた極めて短いリフレインを経て、変ロ短調の不穏な響きによる第 2 主題の変容的な再現 (133~136 小節と同等のテクスチャによっている) へと突入する。自筆譜においては、この連鎖的な下降句を巡る作曲者の試行錯誤の痕跡が残されている。彼は当初、156~157 小節を次の譜例のような流れとし、休止を一切挟むことなく一挙に変ロ短調領域へとなだれ込むアイデアを示していた (譜例 3.2.23)。

* См. приложение на левой стр. 譜例 3.2.23

しかしながら、彼は結局のところこの発想を放棄し、同様の 2 小節サイズによる補足句を五線紙の裏ページに記し、同等の個所に対して差し替えるよう指示している。補足句において見られる、連鎖的音型の断片を取り囲む 2 つの 2 分休符のもたらす効果は極めて衝撃的であり、この律動の乱れは音楽的エネルギーの飽和によって生じた一抹のカオスである。演奏者はこれらの劇的な休止によって聴き手の心理に衝撃をもたらさなくてはならない。そのためには、**precipitato** による緊迫感を 155 小節の最後まで失わずに音楽を導かなければならず、むしろ 156 小節の休符に向けて内的なクレッシェンドを続けるべきである。そして、その予期せぬ休止の内なる燃焼を感じつつ、同小節の 7 拍目から次小節の 7 拍目にかけての流れにおいては更なる極限的な緊迫状態を表現せねばならない。

緊迫した句読点の後、低音域において打ち鳴らされる鐘の音のようなオクターヴ（des）によってカオスが解かれ、その余韻の中で平穏への鍵であるダークチリ・モチーフの連鎖が、豊かな振幅をもった波となって、ソナタの出发点である序奏部の主要旋律のイントネーションを呼び覚ましてゆく。

展開部における劇的構成の中に散りばめられた諸要素は、簡素な素材を源としていながらも極めて多種多様な表情やニュアンスを秘めている。躍動的な一定の律動の中で各々のモチーフや旋律の様々な性格や造形感を明快に浮かび上がらせるためには、音色の多様なパレットのみならず、卓越したルバート技法が求められる。ブーニンの回想は、フェーインベルク自身による展開部の演

出表現においては、和声の変化による微妙な心象変化や、微細なフレーズ線によって示される豊かな語り口から生じる枢要な感情的変容が多彩なルバート技法によって表現されていたことを伝えている。

その比類なきルバートとともに、枢要な感情的変容を露わにしつつ、ソナタの展開部において、フェーインベルクは提示される様々な主題を対比させていた。

序奏部再現 168 小節～

序奏部において、対旋律としての機能を果たしていたダークチリ・モチーフは、ソナタの各構成部分に有機的な関連性を与える主要な鍵となりつつ成長を遂げ、序奏部のイディオムが回帰し、再び主旋律（ここではユニゾンの形をとっていないが）との邂逅を果たす 168 小節以降においては、平穩に波打つ律動的性格となって音楽を主導的に牽引してゆく（譜例 3.2.24）。

譜例 3.2.24

167

Tempo del introduzione ma poco più mosso

cantando

p

169

rit.

この場面におけるテンポについて、自筆譜と初版における差異を注目してみよう。作曲者は自筆譜において、序奏部のテンポ（Largo）への回帰を示唆する *Tempo del introduzione* の指示を与えているが、初版においては *ma poco più mosso* の指示が追加されている。これは序奏部の比較的動きの少ない（ダークチリ・モティーフの活動が少ない）静的なテクチュアにおける主旋律のフレーズ感覚が、ダークチリ・モティーフの活性化した序奏部再現における動的なテクスチュアに置き換えられた際に肥大化し、総体的な音響の中に埋没してしまうことを回避するための策とも考えられよう。演奏者は、音価の長い主旋律の横軸方向へと伸びる勇壮なフレーズ感覚を、ダークチリ・モティーフの連鎖音型に妨げられることなく注意深く聴取し続けなければならない。

177 小節からは再現エピソードの拡張部分であるが（譜例 3.2.25）、展開部における *Andante* によるエピソードとの融合が行われ、広大な音域に渡る声部書法が認められる。

譜例 3.2.25

The musical score for Example 3.2.25 consists of two systems of staves. The first system covers measures 177 and 178, and the second system covers measures 179 and 180. The key signature is G major (one sharp). The tempo/mood is indicated as *pp* (pianissimo). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written for piano, with a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

再現部

第1主題部 Allegro（4分の4拍子）193小節～237小節

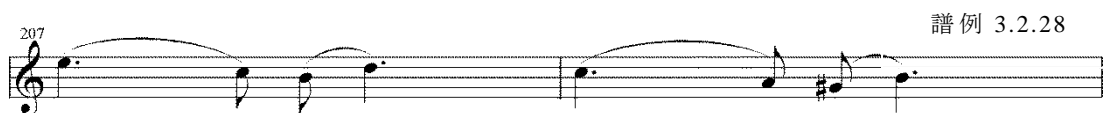
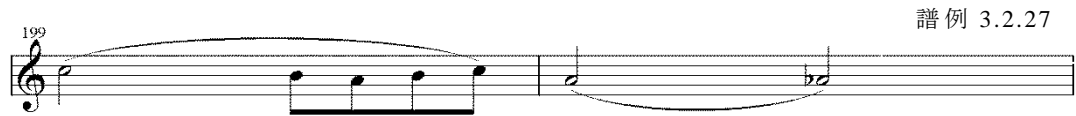
静寂の彼方へと消え入るように閉じられる序奏部の再現エピソードから、フェルマータ休止を挟んで突如として開始される左手の走句はまさに逆説的な不意打ちであり、予想外の場面展開をもたらす要素である。聴き手はこの唐突に現れたトッカータ風のエピソードが再現部の始まりであるということを瞬時に認識することはほぼ不可能であろう。194小節において提示部のテンポ（Allegro）が取り戻されるが、そこに三連符による律動は既に存在せず、16分音符によって細分化された4連符の律動が再現部全体を支配する（譜例3.2.26）。

再現部冒頭、半音階的な音組織の混入と目まぐるしく急速な転調によって、これらの走句が一体どの調性からどの調性へと向かってゆくかということを掴むことは困難である。ブーニンによれば、作曲者はこの新たな律動を「悪魔的ヴィルトゥオーゾ性」をもって演奏したとされる。この部分の演奏に際して意識すべき点としては、序奏部の再現エピソードにおける旋法的（全音階的）進行に対するコントラストとして強調される再現部の半音階的進行に注目する必要がある。四角枠によって示された短2度の下降する連続性を横軸方向に感じ取ることによって、グロテスクな内的テクスチュアが浮かび上がってくる。

Tempo I (Allegro) 譜例 3.2.26

The musical score consists of two systems. The first system, labeled '194', shows measures 194 and 195. Measure 194 begins with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic marking. The left hand plays a complex, rapid sequence of notes, primarily using four-note groups (quads) and sixteenth notes. The right hand is mostly silent. The second system, labeled '196', shows measure 196. The left hand continues the rapid sequence of notes, with some notes in the right hand appearing. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) between measures 194 and 196.

199 小節から主題の提示が行われるが、提示部の第 1 主題ではなく、序奏部の主旋律が主役を演じている（譜例 3.2.27）。反復される声部交代を経て、ようやく第 1 主題が現れるのは 207 小節からであるが、リズムは変形されている（譜例 3.2.28）。すなわち、再現部の第 1 主題部においては、これら二つの主題の混在による対立構造が構築されており、聖なる形象と俗なる形象それぞれを象徴するモチーフ要素が同列に並べられ、新たな母体となる急速な律動によって猛烈な音楽的白熱を生みだしているのである。



移行部へと移る前に、今一度自筆譜に目を受けてみよう。移行部へと至るまでの 226 小節以降における展開を巡って、フェーインベルクは少なからぬ試行錯誤を経たようである。自筆譜の 18 ページ（ページ下部の朱書きによるページ番号）には初期の構想を示す展開が記されており（譜例 3.2.29）、それによると、フェーインベルクは提示部における構成を率直に再現することを敢えて避け、226 小節以降において移調された反復楽句をさらに展開しようとしている。そこから数えて 5 小節目からは、休符を挟んで突如として提示部本来の三連符による律動を呼び起こしているが、やや不自然な転調を経ながら、18 ページに連なる左ページの 2 段目へと導かれるものと思われる。しかしながら、フェーインベルクはこの後に、18 ページ冒頭から数えた 4 小節から 7 小節までを朱鉛筆によって削除、8 小節から 10 小節を黒鉛筆で削除している。そして、18 ページ部分に連なった五線紙の左ページに最終的な脈略における 226 小節以降（譜例

3.2.30) の 12 小節間を新たに書き記し、該当箇所における差し替えを求めている。この訂正によって、提示部における本来的な構成との完全な調和が生み出されており（もちろん、楽句には変奏が施されているものの）、形式の肥大化が回避されている。

譜例 3.2.29

См. приложение на левой стр.

譜例 3.2.30

238 小節からの移行部は、構成上においては提示部の完全な再現であると言えるが、再現部第 1 主題部の特徴的要素である 16 分音符による 4 連の律動を引き継いでいる（譜例 3.2.31）。また、提示部移行部においてみられた *Un poco meno mosso*, *Pensieroso* の指示はこの再現部では見られず、テンポや楽想の変化は起こらない。この現象の上に作曲者の意図を読み取るならば、再現部冒頭から移行部を経て、第 2 主題部へと至るまでの音楽的流れにおける猛烈な求心力を損なわずに演奏すべきであろう。まさに「一筆書き」によって長大な発展線を描き、第 2 主題とのオーバーラップ部分（246 小節以降）を目指さなければならない。

譜例 3.2.31

The musical score shows measures 239, 241, and 246. The right hand has a melodic line with a 4-measure rhythmic pattern (eighth, quarter, eighth notes) marked *ff*. The left hand has a supporting line with chords and moving lines. The tempo/mood is *Un poco meno mosso*, *Pensieroso*. The key signature is one sharp (F#). The score is in bass clef. The measures are numbered 239, 241, and 246. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

246 小節からのオーバーラップ部分における、やや拡張した留まりがちな音楽的流れを経た後の、第 2 主題からコデッタの 292 小節までの展開は提示部の完全な再現である。しかしながら、再現部におけるコデッタは拡張された展開

をみせ、ソナタ全体の劇的構成におけるクライマックスを形成している (Maestoso / meno mosso)。ここでは、ピアノという楽器が持つほど全ての音域に渡る巨大な声部書法が認められ、アクセント記号の付加によって新たな音色を得た下降モチーフとアーチ状旋律とによる対位的な響き合いを、ダークチリ・モチーフによるオスティナート音型が支えつつ、音楽的高揚を燃焼させている。この場面においては、まさに全ての主要主題要素が見事な調和のもとに呼応しながら、「人生肯定的な幕開けの壮麗さ」(ブーニン)に彩られた圧倒的なコーダへと向かう響きによる身廊を構築してゆく (譜例 3.2.32)。

譜例 3.2.32

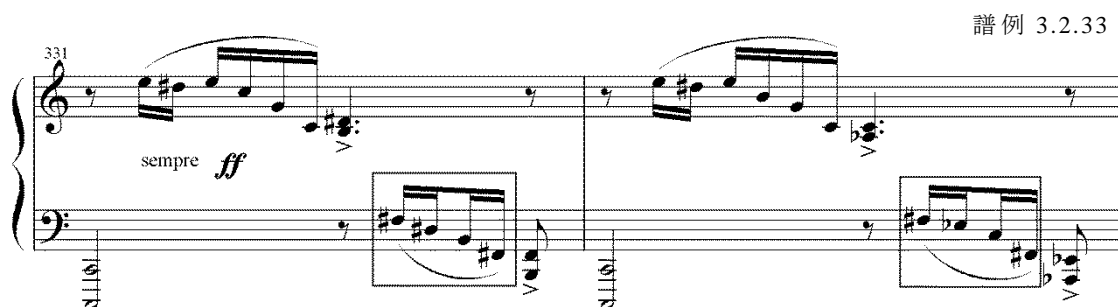
293 Maestoso (meno mosso) *fff*

296 *fff* *m.s.* *m.d.* *8va* *8vb*

299 *m.d.* *m.s.* *m.d.* *m.s.* *8vb*

321 小節からの 17 小節間のコーダは、基本的に、16 分音符による 4 連の律動によって修飾された序奏部主旋律の主要モチーフのみによって構成されている。その構図は、8 分音符によって細分化されたミクロの旋律単位と、2 分音符による音化の長いマクロの旋律単位の点在によって成り立っている。

ここで自筆譜を最後に参照しよう。331 小節から 334 小節にかけての、3 拍目ウラから 4 拍目オモテに位置する左手の 16 分音符による 4 連音型であるが、自筆譜においては連桁に特徴的な記譜（譜例四角枠内）が用いられていることに気付く（譜例 3.2.33）。



フェーインベルクはこの音型の中で連桁が分離している特徴的な記譜方法を、331 小節から 334 小節にかけての 4 回に渡って徹底しており、最後の二小節の同等箇所における 4 連音型の連行とは明確に区別している。また、初版においては 333 小節の一回のみに見られ、ナタンゾーン版に至ってはこの記譜方法を一切採用していない。しかしながら、このような微細な記譜をないがしろにすべきではない。筆者はこれをリズムの感受のための記譜方法と見る。すなわち、これをフェーインベルクによる明確な意図と取るならば、一小節あたりの 3 拍目から 4 拍目の拍節感を 8 分音符によって細分化して捉え、4 拍の内的律動を感じ取る必要があるのである。

以上が、自筆譜およびブーニンの回想録を鍵とした、ソナタ第 11 番の構造分析、および、演奏に際しての考察と提案である。

結論

本論においては、第 1 章におけるフェーインベルクの伝記的概観と、第 2 章における作品概観、そして第 3 章における自筆譜と初版、ナタンソーン版、そしてブーニンによる回想録を手掛かりとしたピアノ・ソナタ第 11 番の演奏解釈的考察を通して、作曲家フェーインベルクの創作プロセスに秘められた芸術的構想の本質を、複数の背景的要素のもとに探った。論述のハイライトとなる第 3 章において、フェーインベルクの創作様式の進化における最終形態とも言える内容を示すソナタ第 11 番の構造分析と、自筆譜およびブーニンによる回想録を通じた考察を併行して展開することによって、フェーインベルク作品の演奏解釈を巡る新たな地平を垣間見ることができた。各資料を用いての検証においては、次のような成果が得られた。すなわち、楽想の性格やテンポに関する標語、デュナーミク記号等の加筆によって少なからず複雑化した最終稿（初版）におけるテキストを、作曲当時の直感的靈感を留める自筆譜という「過去」に立ち返った視点と重ね合わせつつ、様々な相違点や記譜上の特徴、あるいは削除されたアイディアに注意深くフォーカスをあてることによって、最終的に作曲者が強調しようとした表現意図や構想の意義がより鮮明に浮かび上がってきたのである。また、もちろんのこと、初版やナタンソーン版において生じた誤植や一貫性のない記譜を正し、より純度の高いテキストを再構成することにも繋がった。また、作曲者自身の響きを実際に耳にし、彼のもとで演奏表現法を実際に体得し、習得したブーニンによる、作曲者自身の表現的ヴィジョンやドラマトゥルギーの演出内容を巡る証言を交えての考察は、作品の随所に秘められた芸術的構想の謎を解き明かす重要な鍵となった。また、それと同時に、作品の音響的具現化のためのアウトラインとしての楽譜における限界点をも捕捉することに繋がった。

しかしながら、本論文において用いたこのようなアプローチには、問題点も少なからず生じた。まず一つは、現時点において未発見の状態にあるスケッチや構想メモといった創作の準備段階を示す資料、および、自筆譜から初版が起こされた際に生じた数多くの訂正事項を示す校正刷りの比較検証が欠如しているという問題である。これに起因するもう一方の問題は、より客観的かつ批判的な考察が求められる検証領域において、それぞれの判断要素を基本的に筆者の主観的見解に委ねざるを得なかったという問題である。また、他者によるフェーインベルクの演奏様式や表現内容に関する証言や論述（本論の場合はブーニンによるもの）の客観性や科学的根拠を巡る評価の方法論というものが、現段階でのフェーインベルク研究の実情においては未だ確立されていないという問題が存在していることも付け加えなければならない。

これらの新たな問題をもとに、今後のフェーインベルク研究に期待されることとしては、まず次のようなことが挙げられる。すなわち、現時点において所在が明らかとなっている他の作品の自筆資料の徹底的な検証と分析、そして、未だ発見されていない他の作品の自筆資料の所在に関する調査である。また、作品出版に際するフェーインベルクとそれぞれの出版社との関わりや、初版の版彫の前後に両者において交わされたであろう意向や提案などを示した文書資料を探ることも、疑いなく重要である。そして、それらの自筆資料を巡る背景や資料的性格が総体的に把握され、それらが体系的に分類されることによって、フェーインベルクの創造的プロセスの各段階へのアクセスが極めて容易となるはずである。一方で、近年ようやく本格的に開始されたフェーインベルクの書簡資料をめぐる研究とともに、フェーインベルクと親交を持った音楽家たちによる彼の芸術的思想や演奏美学を巡る回想録の収集とその批判的校訂も積極的に推し進められるべきである。さらには、フェーインベルク作品の演奏解釈の問題を巡る新たな地平の探索において、彼自身の自著や多くの論考において提

示されている美学的視点を体系的に反映した新たな分析システムが考案される
も大いに期待されることであり、それによって、現代におけるフェーインベル
ク芸術の思想的本質とその深層部分への扉は大きく放たれることになるだろう。

参考文献一覧

露語文献

Александров, Анатолий Николаевич. *Страницы жизни и творчества*. составители В. М. Блок и Е. А. Поленова. Москва: Советский композитор, 1990.

Алексеев, Александр Дмитриевич. *Советская фортепианная музыка 1917-1945*. Москва: Музыка, 1974.

Бунин, Виктор Владимирович. «Жизнь, посвященная музыке.» In *Самуил Евгениевич Фейнберг (1890-1962): 120 лет со дня рождения*, pp. 4-34. Edited by М. Соколова. Москва: Научно-издательский центр Московской консерватории, 2012.

Бунин, Виктор Владимирович. *Самуил Евгениевич Фейнберг: Жизнь и творчество*. Москва: Музыка, 1999.

Козлова, Миральда Георгиевна и Нина Романовна Яценко ed.. *Сергей Сергеевич Прокофьев и Николай Яковлевич Мясковский: Переписка*. Москва: Всесоюзное Издательство «Советский композитор», 1977.

Мержанов, Виктор Карпович. *Музыка должна разговаривать*. ed. by Г. В. Крауклис. Москва: Московская государственная консерватория, 2008.

Мержанов, Виктор Карпович. «Он постоянно открывал нам новое в мире музыки.» In *Самуил Евгениевич Фейнберг (1890-1962): 120 лет со дня рождения*, pp. 130-133. Edited by М. Соколова. Москва: Научно-издательский центр Московской консерватории, 2012.

Фейнберг, Самуил Евгеньевич. *Пианизм как искусство*. Ed. by Л. Е. Фейнберг and В. А. Натансон. Москва: Музыка, 1965.

Ухова, И. В.. «Фортепианные сонаты С.Е. Фейнберга: к раскрытию творческого облика выдающегося советского музыканта.» Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1979.

英語文献

Engel, Carl. “Views and Reviews.” In *The Musical Quarterly* X/4 (October 1924), 630.

Fuksman, Mark. “The Toll of Time: Samuil Feinberg’s Sonata no.6.” M. D. diss., Arizona State University, 2010.

Sabaneev, Leonid. *Modern Russian Composers*. Translated by Judah A. Joffe. New York: International Publishers, 1927.

Sitsky, Larry. *Music of the Repressed Russian Avant-Garde: 1900-1929*. London: Greenwood press, 1994

日本語文献

ガルドン、グリゴリー『エミール・ギレリス——もうひとつのロシア・ピアノ・イズム』森松皓子訳、東京：音楽之友社、2011年。

ブローク、アレクサンドル『ブローク詩集』小平武訳、東京：弥生書房、1979年。

マース、フランシス『ロシア音楽史——《カーマリンスカヤ》から《バービイ・ヤール》まで』森田稔、梅津紀雄、中田朱美訳、東京：春秋社、2006年。

ネイガウス、ゲンリッヒ『ピアノ演奏芸術——ある教育者の手記』森松皓子訳、東京：音楽之友社、2003年。

オンライン資料

Association Internationale Feinberg – Skalkottas, s.v. “Samuil Feinberg; Catalogue of works” by Christophe Sirodeau, accessed October 3, 2014.
http://www.skfe.com/aifs/aifs/Feinberg_catalogue.html.

参照楽譜一覧

出版楽譜

Фейнберг, С.. *Третий концерт для фортепьяно с оркестром; переложение для двух фортепьяно автора*. Москва: Советский композитор, 1961.

Фейнберг, С.. *Избранные произведения*. Редакция В. А. Натансона. Москва: Музыка, 1979.

Фейнберг, С.. *Сочинения для фортепиано том 1*. Редакция В. А. Натансона. Москва: Всесоюзное издательство Советский Композитор, 1974.

Фейнберг, С.. *Сочинения для фортепиано том 2*. Редакция В. А. Натансона. Москва: Всесоюзное издательство Советский Композитор, 1978.

Фейнберг, С.. *Сочинения для фортепиано том 3*. Редакция В. А. Натансона. Москва: Всесоюзное издательство Советский Композитор, 1980.

オンライン楽譜

IMSLP, s. v. "Complete Score (Filter)," in "3 Intermezzi (Brahms, Johannes)," (Johannes Brahms, *Sämtliche Werke*, Band 14, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926-27, Plate J.B. 65), accessed October 1, 2014,
http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP84694-PMLP04642-Brahms_Werke_Band_14_Breitkopf_JB_65_Op_117_scan.pdf

IMSLP, s. v. "Complete Score (Filter)," in "Berceuse, Op. 19a (Feinberg, Samuil)," (Leningrad: Triton, 1932), accessed October 1, 2014,
http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/d2/IMSLP315405-PMLP509485-Feinberg_Berceuse.pdf

IMSLP, s. v. "Complete Score (Filter)," in "Piano Concerto No.1, Op. 20 (Feinberg, Samuil)," (Moscow: Muzgiz, 1935), accessed October 1, 2014,
http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP315429-PMLP509521-Feinberg_Concerto_No.1.pdf

IMSLP, s. v. "Complete Score (Filter)," in "Piano Concerto No.2, Op. 36 (Feinberg, Samuil)," (Moscow: Muzgiz, 1946), accessed October 1, 2014,
http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP315431-PMLP509524-Feinberg_Concerto_No.2.pdf

IMSLP, s. v. "Complete Score (Filter)," in "Humoresque, Op. 19 (Feinberg, Samuil)," (Moscow: Muzgiz, 1932), accessed October 1, 2014,
http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP315410-PMLP509493-Feinberg_-_Humoresque.pdf

IMSLP, s. v. "Complete Score (Filter)," in "Piano Sonata No. 6, Op. 13 (Feinberg, Samuil)," (Vienna: Universal Edition, 1925), accessed October 1, 2014,
http://petruccilibrary.ca/linkhandler.php?path=/imglnks/caimg/d/d7/IMSLP324509-PMLP525312-Feinberg_-_Sonata_No.6.pdf

IMSLP, s. v. "Complete Score (Filter)," in "7 Romances after Lermontov, Op. 28 (Feinberg, Samuil)," (Moscow: Muzgiz, 1941), accessed October 1, 2014,
http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/7/7a/IMSLP324368-PMLP525107-Feinberg_S_-_Op_28_7_Romances.pdf

付録 1

自筆譜と初版（MUZ）、ナタンソーン版（SK）の比較

比較検証に際しては、ナタンソーン版が初版を底本としているため、基本的に自筆譜と初版にのみ焦点を当てている。初版とナタンソーン版における明らかな差異が見られる箇所がある場合に限り、ナタンソーン版の名称を明示しているが、その他の箇所において初版の名称のみを記載している場合は必然的にナタンソーン版も同様に指す。

【凡例】


MUZ = 初版。モスクワ：ソヴィエト国営音楽出版所 Государственное Музыкальное Издательство (Музгиз)、1957 年出版。出版番号 26150

備考：作曲者の生前出版であり、自筆譜を基盤として版彫されたものと想像される。自筆譜との微細な差異が散見されるが、これらの変更や修正は作曲者自身の監修のもとに行われたものと考えられる。

SK = ナタンソーン版（S. フェーインベルク：ピアノのための作品集第 3 巻（С. Фейнберг / Сочинения для фортепиано, том 3 / Редакция В. А. Натансона）。モスクワ：ソヴィエツキイ・コンポジットル社 Советский композитор、1980 年出版。出版番号 с 5515 к。

備考：初版を底本としつつ、指づかいや演奏標語に関する若干の捕捉が行われているが、初版で起こった明らかな誤植等の問題をそのまま引き継いでいる。

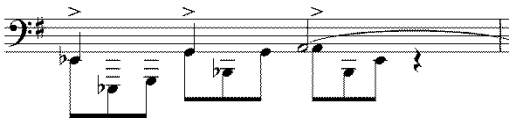
1～2 小節	<ul style="list-style-type: none">・ 自筆譜には存在しない 1 拍目に先立つアウフタクト（不完全小節）の中声 4 分音符 c およびタイは、MUZ において付加され、SK もこれを引き継いでいる。・ MUZ および SK に見られる第 1 拍目の <i>ppp</i> は自筆譜には無い。・ 自筆譜において、それぞれ 1 小節のアウフタクトから同 3 拍目ウラまで、2 小節の 1 拍目から同 3 拍目までというように分割して記されているスラー線は、MUZ および SK において、2 小節の 1 拍目から同 3 拍目にかけて一つに統合されている。・ 1 および 2 小節に見られる、中声 1 拍目のダークチリ・モティーフにかかるスラー線は、自筆譜においてはダークチリ・モティーフにのみに架かっているが、MUZ と SK においてはそれぞれタイで繋がれた 1 拍目アウフタクトの c、2 拍目の f にまで及んでいる。
2 小節	<ul style="list-style-type: none">・ MUZ および SK に見られる 1 拍目の <i>ppp</i> は、自筆譜にはない。2 拍目低声の <i>p</i> も同様。
3 小節	<ul style="list-style-type: none">・ MUZ および SK に見られる 1 拍目から 3 拍目にかけてのディミヌエンド記号は自筆譜にはない。・ MUZ および SK に見出される 1 拍目低声の <i>p</i>、3 拍目上声部の <i>p</i>

	<p>および中声部の <i>ppp</i> は自筆譜に存在しない。</p> <ul style="list-style-type: none"> 自筆譜において、それぞれ 3 小節 2 拍目から 4 小節 4 拍目、5 小節 1 拍目から同 3 拍目ウラというように分割して記されているスラー線は、MUZ において、3 小節の 2 拍目から 5 小節 3 拍目ウラにかけて一つに統合されており、SK もこれを引き継いでいる。
4 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ および SK に見られる 1 拍目低声の <i>p</i> は自筆譜には存在しない。 4 拍目のへ音のユニゾンにおいて、上声に与えられたテヌート記号は、同等の音価と歩調を持つ低声にも与えられるべきであると考えられるが、自筆譜、MUZ および SK のいずれにおいても抜け落ちている。しかしながら、その重要性から、本エディションにおいては括弧付けで捕捉している。
6 小節	<ul style="list-style-type: none"> 自筆譜および MUZ において、上段の対旋律（ダークチリ・モティーフ）見られる 1 拍目ウラの第 3 音（f）から 2 拍目の同音に架かるスラーは、SK において欠落しているが、これは明らかな誤りである。 4 小節と同様の理由により、4 拍目のニ音のユニゾンにおいて、低声にテヌート記号を捕捉。
8 小節	<ul style="list-style-type: none"> 自筆譜において欠落している下段の内声 G_1 に対するフェルマータ記号は、MUZ および SK において捕捉されている。
9 小節	<ul style="list-style-type: none"> 自筆譜および MUZ、SK における 1 拍目からの <i>p</i> は、自筆譜においては当初 <i>mf</i> とされていた。後に作曲者自身によって斜線が引かれ、<i>p</i> に変更された。（15 小節も同様）
9 小節以降	<ul style="list-style-type: none"> MUZ と SK において、低声部の連続した三連の律動による伴奏音型を小節単位ごとに包括するスラー線は、自筆譜には存在しない。
11～12 小節	<ul style="list-style-type: none"> 自筆譜および MUZ において見られる 11 小節上段（上声）1 拍目の a^1 から 12 小節 3 拍目の e^2 にかけてのスラー線は、SK において、12 小節の 1 拍目の dis^2 までとなっている。
12 小節以降	<ul style="list-style-type: none"> MUZ（SK も同様）において、下段の律動音型パターンに付加された長 2 度間隔による矮小なモティーフ（4 分音符と 8 分音符との組み合わせによる音型）は自筆譜 

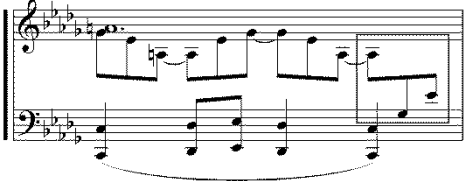
	には存在しない。これ以降に現れる同音型においても同様である。
15 小節	<ul style="list-style-type: none"> SK において、自筆譜および MZ には存在しない <i>a tempo</i> の指示が見られる。14 小節の <i>rall.</i>を経て、ふたたび主題冒頭に回帰するという点において適切な指示であるが、ナタンソーンの判断によって付加されたものと思われる。
17～18 小節	<ul style="list-style-type: none"> 11～12 小節の例に同じく、上声 1 拍目の <i>b4</i> から 12 の 3 拍目 <i>dis</i>² にかけてのスラー線が SK においてのみ 18 小節の 1 拍目の <i>e</i>² までとなっている。
24 小節	<ul style="list-style-type: none"> 下段 2 拍目から 3 拍目最終音にかけて、および、4 拍目から次小節の 1 拍目最終音にかけての伴奏音全域にそれぞれ与えられたスラー線は自筆譜には見られない。28～29 小節においても同様。 下段において出現する 2 つの旋律要素（序奏部の主旋律と対旋律の引用）のそれぞれの音符の記譜について、自筆譜と MUZ においては符点をともなわない記譜（4 拍子系）によっているが、SK においては符点をともなう記譜（12 拍子系）に修正されている。
25 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ および SK において、4 拍目に見られる <i>espress.</i>の指示は自筆譜にはない。
26 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ および SK において、1 拍目に見られる <i>accel.</i>の指示は自筆譜には存在しない。 MUZ および SK において見られる、上段の内声領域に面したそれぞれの 3 連符（伴奏音型）を包括するスラー線は自筆譜にない。（自筆譜全体を通した同様箇所において同じ）
27 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ および SK に見られる、小節全体に架かるクレッシェンド記号は自筆譜にはない。
28 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ および SK において 1 拍目に見られる <i>a tempo</i> は、自筆譜には存在しない。2 拍目からの <i>f</i>の指示についても、MUZ において付加された。
29 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ および SK において、2 拍目に見られる <i>espress.</i>は自筆譜にはない。
30 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ および SK において、1 拍目から与えられた <i>accel.</i>は自筆譜

	にない。
31 小節	・ 小節全体に横たわるクレッシェンド記号は自筆譜にはない。
34 小節	・ MUZ において、一拍目に見られる <i>a tempo</i> は自筆譜にはない。 ・ 34 から 35 小節にかけて、1 拍ごとに上段内声の音型を統合するスラー線は自筆譜にはない。
36 小節	・ MUZ および SK において見出される <i>Un poco meno mosso. Pensieroso</i> は自筆譜にはない。 ・ SK において、自筆譜および MUZ においては見られない <i>sotto</i> の指示が見られるが、おそらく、再現部における対応箇所との整合性を考えたナタンゾーンによって付加されたものであろう。
36～38 小節	・ 36 小節から 37 小節 かけて、上段の 4 音から成るモチーフに対して与えられたクレッシェンド記号、ディミヌエンド記号の極点の位置が、自筆譜においては 7 拍目の B1 であるのに対して、MUZ および SK では 10 拍目の C になっている。しかしながら、下段との模倣構造におけるイントネーションの整合性を考えるならば自筆譜の表記に従うべきである。
39, 41, 43, 44, 45 小節	・ MUZ および SK において、各々の小節の 3 拍目から次小節 1 拍目に横たわる順次進行の下降動機に与えられたスラー線は、自筆譜にはない。
40 小節	・ 自筆譜においては、上段一拍目の C ₁ にテヌート記号が与えられているが、MUZ および SK において欠落。
44 小節	・ MUZ および SK において見られる <i>un poco cresc.</i> の指示は、自筆譜にはない。
45 小節	・ 45 小節 3 拍目から 48 小節最終拍にかけての上声部は、MUZ および SK において一筋のスラー線によって包括されているが、自筆譜においては、45 小節 3 拍目から次小節最終音まで、47 小節から次小節の最終音というように、スラー線が分割されている。
47 小節	・ MUZ および SK において見られる <i>pp</i> と <i>ritornando al tempo</i> の指示は自筆譜にはない。
51～52 小節	・ MUZ および SK において、自筆譜には見られない上段内声に対するスラー線が与えられている。MUZ においては 51 小節 1 拍目から次小節 2 拍目までを一筋のスラー線、続いて下段へと跨ぐ 3 拍目から 4 拍目の 2 音間に対して新たなスラー線を与えているの

	<p>に対し、SK においては 51 小節 1 拍目から 52 小節 4 拍目までを一筋のスラー線によって包括している。本エディションでは SK に従った。</p>
57 小節	<ul style="list-style-type: none"> • MUZ および SK に見られる 1 拍目からの <i>cresc.</i> の指示は自筆譜にはない。
60 小節	<ul style="list-style-type: none"> • 自筆譜において、2 拍目ウラは <i>ges</i> となっているが、MUZ および SK においては次に続く <i>fis</i> に対する先取音として <i>fis</i> に修正されている。
61 小節	<ul style="list-style-type: none"> • MUZ および SK において見られる <i>severo</i> は自筆譜には存在しない。 • 自筆譜にみられる 2 拍目の A と G に対する声部記譜（8 分音符の連桁）は MUZ において欠落しており、SK もこれを引き継いでいるが、明らかな誤りである。
64 小節	<ul style="list-style-type: none"> • 一拍目の下段における前小節からの保続音である E_1 は、自筆譜において、当初は 2 分音符とされていた（3 拍目以降は 2 分休符）。しかし、作曲者は後に朱鉛筆によって訂正を加え、タイの付加とともに次小節（63 小節）の 2 拍目まで音価を 2 分音符一つ分延長し、3 拍目以降に 2 分休符を与えた。しかし一方で、同じ朱鉛筆によって 64 小節の拡張された E_1 に対して「4」の数字を添えており、これはおそらく 4 分音符 <i>четверть</i> を意味するものであると思われる。実際に、MUZ および SK においては 4 分音符 1 つ分の音価となっている。
66 小節	<ul style="list-style-type: none"> • 自筆譜において、上段の旋律の dis^1、fis^2、h^1 の 3 音に対してそれぞれテヌート記号が与えられているが、MUZ および SK においては一拍目 dis^1 から 2 拍目 fis^1 にかけてスラー線を、3 拍目の h に対してのみテヌート記号が記されている。しかしながら、再現部における対応箇所との整合性を考えるならば、自筆譜の記譜に従うべきである。
69 小節	<ul style="list-style-type: none"> • MUZ および SK において、下段の 4 拍目に見られる不可解な <i>f</i> の指示は自筆譜にはなく、明らかな誤植と思われる。
73 小節	<ul style="list-style-type: none"> • MUZ および SK に見られる <i>cresc. Sempre</i> の指示は自筆譜にはない。

81 小節	<ul style="list-style-type: none"> 下段の伴奏音型は、自筆譜においては以下のようにになっている。 
81～82 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ および SK に見られる、81 小節 4 拍目から 82 小節第 3 拍にかけての上段旋律にかかるスラー線は、自筆譜においては存在しない。
87, 89 小節	<ul style="list-style-type: none"> 自筆譜における上段内声の c^1 は、MUZ および SK においては f^1 に変更されている。本エディションでは MUZ に従った。
91 小節	<ul style="list-style-type: none"> 自筆譜において見られる上段旋律の 1 拍目 g^1 は、MUZ において 4 分休符に置き換えられており、SK もこれに従っている。再現部における対応箇所(293 小節)との整合性を考えるならば、MUZ に従うべきであろう。293 小節の 1 拍目は自筆譜においても休符になっている。
94 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ および SK では自筆譜に見られないディミヌエンド記号が追加されている。
95～96 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ において付加された、95 小節 4 拍目から 96 小節 4 拍目にかけてのディミニユエンド記号は自筆譜にはない。
97～99 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ および SK に見られる中段内声に与えられたスラー線は自筆譜にはない。
99～100 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ において上段に付加されたディミニユエンド記号は自筆譜にはない。
106 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ および SK においては、自筆譜上で欠落している上段旋律の 10 拍に対するフェルマータ記号を捕捉している。
105～106 小節	<ul style="list-style-type: none"> 自筆譜において、105 小節 4 拍目から 106 小節 12 拍目にかけてクレッシェンド記号が記され、その記号の内部に、106 小節 8 拍目から 12 拍目にかけての短いディミニユエンド記号が記されており、特徴的な記譜がとして認められる。なお、MUZ および SK においては 106 小節の dis^2 を頂点(境界)として、それ以前にクレッシェンド記号が、それ以降にディミヌエンド記号が与えられている。
107 小節	<ul style="list-style-type: none"> 自筆譜においては 2 拍目から <i>ritenuto</i> の指示が与えられている

	が、MUZ においては <i>sostenuto</i> に置きかえられている。
108 小節	・ MUZ において 2 拍目に与えられた <i>pp</i> は自筆譜にはない。
115 小節	・ MUZ において、小節全体にかかる上段のディミヌエンド記号、1 拍目から 3 拍目にかかる中段のディミヌエンド記号は自筆譜にはない。
119 小節	・ MUZ において、3 拍目から与えられた <i>espress.</i> の指示は自筆譜には存在しない。
123 小節	・ 自筆譜において、この部分からのソノリティは当初 <i>f</i> とされていたが、MUZ においては上声部が <i>p</i> 、低声部が <i>mf</i> となっている。 (137 小節も同様)
127 小節	・ 自筆譜における当初のソノリティは <i>ff</i> であったが、MUZ においては <i>f</i> に変更されている。 ・ MUZ において見られる内声部 6 拍目の <i>e</i> ¹ は、自筆譜においては 8 分休符となっている。
131 小節	・ 自筆譜においては当初、 <i>ff sempre</i> となっていたが、MUZ においては <i>f</i> に変更されている。
132 小節	・ MUZ および SK に見られる不可解な 3 拍目の <i>f</i> は自筆譜にはなく、明らかな誤植と思われる。
137 小節	・ MUZ にみられる <i>sosten. e pesante</i> は自筆譜には存在しない。
140 小節	・ <i>rall.</i> の開始点が自筆譜においては 4 拍目からとなっているが、MUZ においては 7 拍目に変更されている。
141 小節	・ MUZ にみられる <i>a tempo</i> および <i>f</i> は自筆譜にはない。
145 小節	・ 自筆譜にみられる <i>sempre</i> の指示は斜線によって削除されており、MUZ においては見られない。
149 小節	・ MUZ において、3 拍目から 12 拍目にかけて架かるクレッシェンド記号は自筆譜には見られない。
158 小節	・ MUZ において見られる <i>a tempo</i> の指示は自筆譜にはない。 ・ 自筆譜においては、1 拍目低声部の変ニ音のオクターヴの直後に <i>f</i> が記されているが、MUZ においては変ニ音のオクターヴから <i>ff</i> が与えられている。

159 小節	<ul style="list-style-type: none"> 自筆譜において当初、上段中声の 11 拍目を es^1、12 拍目を ges^1 としているものに対して、作曲者は朱書きで以下の譜例のように（11 拍目 ges、12 拍目 es^1）訂正している。しかしながら、MUZ では訂正前の音型に戻されている。 
168 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ に見られる <i>ma poco piu mosso</i> の指示は自筆譜にはない。 MUZ において、3 拍目一杯にかかるクレッシェンド記号は自筆譜にはない。 初版においてこの小節以降に見られる上段内声（ダークチリ・モティーフ）に対するスラー線は自筆譜にはない。 自筆譜においては、下段内声に対して 1 小節全域の音型を包括する一筋のスラー線が与えられているが、MUZ においては、1 拍目全域に一筋のスラー線、2 拍目から 3 拍目全域にかけて新たなスラー線が与えられている。 初での上段におけるスラー線に従うならば、下段の 1 小節全域を包括スラー線は、上段とのユニゾン関係を考えるに、相互のフレーズ感が食い違ってしまわぬためにも上段と統一させるべきである。
171 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ に見られる 2 拍目の <i>rit.</i> の指示は自筆譜にはない。
172 小節	<ul style="list-style-type: none"> 自筆譜において、下段内声にかかるスラー線は小節全域の音型を包括するようになっているが、MUZ においては、1 拍目全域を一つのスラー線、2 拍目から 3 拍目全域までを新たなスラー線によって分割されている。なお、本エディションにおいては上段内声に対して省略されたスラー線を捕捉した。
173 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ に見られる、下段内声に対するそれぞれのスラー線は自筆譜にはない。
173～174 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ に見られる、173 小節 2 拍目からのクレッシェンド記号、次小節 1 拍目から 3 拍目にかけてのディミヌエンド記号は自筆譜にはない。
174 小節	<ul style="list-style-type: none"> 自筆譜に見られる、低声（下段）の 2 拍目および 3 拍目の F_1 に

	与えられているテヌート記号は、MUZにおいて欠落している。
181～182 小節	・ MUZに見られる、下段上声(ダークチリ・モティーフによる律動)に対するスラー線は自筆譜にはない。
183～185 小節	・ 自筆譜において、3小節にわたって下段の保続音 Fis ₁ の上部にそれぞれ黒鉛筆で8(オクターヴ?)の数字記号が記されているが、後に朱鉛筆によって削除されている。MUZにおいてもこの記号による何らかの反映は見られない。
185～186 小節	・ MUZにおいて付加された、上段の主声3拍目のオクターヴから次小節へのタイ、および、内声3拍目以降のスラー線は、SKにおいて始点が不明瞭なものとなっているが、これは何らかの技術的理由からの欠損であろう。
187～188 小節	・ MUZにおいては、この2小節間の中段内声に対して一筋のスラー線を与えて包括しているが、同様の音楽的構図を示す181～182小節との整合性を考えるならば、それぞれ、187小節2拍目から3拍目まで、188小節3拍目から4拍目までというように分割して記譜すべきである。本エディションにおいて修正した。
189～190 小節	・ MUZにおいてみられる、189小節3拍目ウラ、および、190小節3拍目ウラにそれぞれ与えられたフェルマータ記号は自筆譜には見られない。
191～192 小節	・ 自筆譜およびMUZにおいて、上段と下段のユニゾン旋律(主声)に与えられたスラー線は、それぞれ、191小節2拍目から3拍目最後、192小節2拍目から3拍目最後までというように分割されているが、SKにおいては、それら全体は一筋のスラー線によって包括されている。本エディションでは自筆譜およびMUZの記譜に従った。
192小節	・ MUZに見られる、内声の <i>ppp</i> は自筆譜にはない。
193～202 小節	・ MUZにおいてそれぞれの16分音符群に与えられたスラー線は自筆譜には見られない。
193小節	・ MUZに見られる、1拍目の8分休符に与えられたフェルマータ記号は自筆譜にはない。
194小節	・ MUZに見られる、1拍目の8分休符に与えられたフェルマータ記号は自筆譜にはない。
202小節	・ 自筆譜およびMUZに見られる、3拍目の第4音(cis ²)は、214

	小節の同音型との整合性を考えるならば c^2 とすべきである。本エディションにおいてはナチュラル記号を括弧付きで捕捉した。
203 小節	・ MUZ に見られる、下段中声 3 拍目から 4 拍目かけての 8 分音符 (h, a, h, C) に与えられたスラー線は自筆譜にはない。本エディションにおいては上段内声にもスラー線を捕捉した。
204～206 小節	・ それぞれの小節において、一拍目オモテおよび 3 拍目オモテに付加された短 2 度音程による補足的音型を包括するスラー線は、MUZ に見られるものの、自筆譜には無い。これ以降 (214 小節、216 小節) に出現する同音型においても同様。
213 小節	・ 自筆譜においては 1 拍目ウラから <i>f</i> が記されているが、MUZ および SK においては 1 拍目オモテになっている。
222 小節	・ MUZ に見られるクレッシェンド記号およびディミヌエンド記号は自筆譜にはない。
226 小節	・ 自筆譜にみられる <i>ff</i> は、MUZ において <i>f</i> に変更されている。
227 小節	・ MUZ に見られる <i>espress.</i> の指示は自筆譜にはない。
228 小節	・ MUZ および SK における <i>accel.</i> の指示は自筆譜にはみられない。
230 小節	・ MUZ に見られる <i>a tempo</i> の指示は自筆譜にはない。 ・ 自筆譜において、下段 2 拍目から次小節の 1 拍目最後までを一つスラー線によって包括しているが、整合性の点において他の呼応箇所統一すべきである。
231 小節	・ MUZ に見られる <i>espress.</i> の指示は自筆譜にはない。
232 小節	・ MUZ に見られる <i>accel.</i> の指示は自筆譜にはない。 ・ MUZ に見られる 3 拍目から 4 拍目最後にかけてのクレッシェンド記号は自筆譜にはない。
234 小節	・ MUZ に見られる <i>cresc.</i> の指示は自筆譜にはない。
236 小節	・ MUZ に見られる <i>a tempo</i> の指示は自筆譜にはない。
236～237 小節	・ MUZ に見られる上声部に対するスラー線は自筆譜にはない。
237 小節	・ MUZ に見られる <i>cresc.</i> の指示は自筆譜にはない。
238 小節	・ 自筆譜に見られる <i>f</i> は、MUZ では <i>ff</i> に変更されている。 ・ MUZ に見られる <i>sotto</i> の表記は自筆譜にはない。
244～245 小節	・ 自筆譜におけるは <i>rall. e diminuendo poco a poco</i> の指示が見られるが、MUZ においては <i>e diminuendo</i> が欠落している。

248 小節	<ul style="list-style-type: none"> ・ MUZ および SK に見られる <i>ppp</i> は自筆譜には無い。 ・ 自筆譜において、下段の全音符による 4 度（As₁ と Des）の保続音にフェルマータ記号を欠くが、MUZ において捕捉されている。
249 小節	<ul style="list-style-type: none"> ・ 自筆譜に見られる <i>a tempo</i> の指示は MUZ において削除され、<i>irresoluto</i> に置き換えられている。 ・ 下段において、前小節から 4 度保続音（As₁ と Des）は、自筆譜においては一拍目一杯（4 分音符の長さ）までとなっているが、MUZ においては 4 拍目と半拍分（2 分音符 + 4 分音符 + 8 分音符）拡張されている。
253～254 小節	<ul style="list-style-type: none"> ・ 提示部の呼応箇所との整合性を考え、MUZ において欠落しているスラー線を捕捉した。
255 小節	<ul style="list-style-type: none"> ・ 同上
263 小節	<ul style="list-style-type: none"> ・ MUZ に見られる <i>severo</i> の表記は自筆譜にはない。 ・ 自筆譜に見られる <i>p</i> の指示は、MUZ において <i>mp</i> に変更されている。
265 小節	<ul style="list-style-type: none"> ・ 自筆譜に見られる <i>p</i> の指示は、MUZ において <i>f</i> に変更されている。
271 小節	<ul style="list-style-type: none"> ・ 自筆譜に見られる <i>f</i> の指示は、MUZ において欠落している。本エディションにおいて捕捉した。
275 小節	<ul style="list-style-type: none"> ・ 自筆譜において欠落したスラー線は MUZ において捕捉されている。
277, 278 小節	<ul style="list-style-type: none"> ・ MUZ に見られる上段内部のスラー線を欠くが、MUZ では補足されている。これ以降の類似箇所においても同様。
278 小節	<ul style="list-style-type: none"> ・ MUZ に見られる、上段内声における 2 拍目ウラから次拍にかけての不可解なスラー記号は自筆譜にはない。このスラーは SK においても引き継がれているが、提示部における整合性からしても、音楽的根拠からしても必要ないものと思われる。明らかな誤植であろう。
283 小節	<ul style="list-style-type: none"> ・ MUZ に見られる、上段の変イ長調の和音（4 分音符）に対するアクセント記号は、自筆譜にはない。 ・ 自筆譜においては 2 拍目の 3 音は三連符であるが、MUZ では 16 分音符 2 つと 8 分音符 1 つの組み合わせになっている。
284 小節	<ul style="list-style-type: none"> ・ 自筆譜にみられる <i>allarg.</i> の指示は、MUZ において欠落している。

285～288 小節	<ul style="list-style-type: none"> 自筆譜において、下降モチーフに対してそれぞれ上下にアクセントが付されていることから、当初、このモチーフをオクターヴで奏する発想が生まれていたことが分かるが、下方の音符は全て消去されており、MUZにおいても反映されていない。
296 小節	<p>MUZにおける上声部の <i>fff</i> は自筆譜には見られない。</p> <p>自筆譜に存在する低声部 2 拍目の 3 音から成る音型 (d2,g1,e2=16 分音符 2 つ+8 分音符 1 つ) は MUZ において欠落している。</p>
297 小節	<ul style="list-style-type: none"> 自筆譜に見られる、下段 2 拍目の 3 音から成る音型 (D, C₁, E) は MUZ において欠落している。この音型が失われるとダークチャリ・モチーフが破綻してしまうため、本エディションにおいて捕捉した。
309 小節	<ul style="list-style-type: none"> 同上
321 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ に見られる、上段および下段内声の 3 拍目から 4 拍目最後にかけてのモチーフ (h, a, h, c) に対するスラー線は自筆譜にはない。これ以降の呼応箇所全てにおいても同様。
324 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ に見られる、第 1 拍目のハ長調の和音に対するテヌート記号は自筆譜にはない。
328～340 小節	<ul style="list-style-type: none"> MUZ に見られる、この 3 小節間の上段および下段内声の 4 音単位 (2 拍ごと) に与えられたスラー線は、自筆譜にはない。
331～334 小節	<ul style="list-style-type: none"> 自筆譜には、それぞれの小節の下段 3 拍目の 16 分音符による 4 音を、1 つの連桁を共有しつつ 2 分割 (すなわち、16 分音符 2 つ+16 分音符 2 つ) した記譜を徹底して用いている。しかしながら、MUZ ではこの表記は 333 小節においてのみ反映されており、他の呼応箇所は全て 2 つ目の連桁が貫通した 4 音包括の一般的な記譜によっている。なお、SK においては自筆譜での表記が全く反映されていない。本エディションにおいては、自筆譜における特徴的な表記がリズムの感受に影響するものとの判断から、全て自筆譜の記譜を採用している。

付録 2

Одиннадцатая соната

С. Фейнберг

Largo

The musical score is written for piano and bass. It begins with a tempo marking of 'Largo'. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/8. The score is divided into four systems, each with a piano and bass staff. The first system features a piano (p) dynamic in the bass and a pianissimo (ppp) dynamic in the treble. The second system has a piano (p) dynamic in the treble and a pianissimo (ppp) dynamic in the bass. The third system has a piano (p) dynamic in the treble and a piano (p) dynamic in the bass. The fourth system has a piano (p) dynamic in the treble and a piano (p) dynamic in the bass. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Allegro

9

p

11

p *espressivo*

13

p *rall.*

15

[a tempo]

p

17

p *espressivo*

19

mp *cresc.*

22

24

f *espress.*

27

a tempo *f*

29

espress. *acceler.*

32 *cresc.*

34 *a tempo* *allarg.* $\text{♩} = \text{♩.}$

f

Un poco meno mosso. Pensieroso

36 *mf* *espressivo*

p
[sotto]

39 *p*

42 *un poco cresc.*

45 *ritard.*
legatissimo cantando *ritornando al Tempo*

calando *p* *pp*

48 *a tempo, ma un poco piu tranquillo*

cresc.

53 *dim.* *p*

57 *cresc.*

61 *severo* *mp*

1 2 1 1 2 1 1 2 1

140

73 *f* *cresc. sempre*

75 *m.s.*

77

79 *m.s.* *cresc.*

81 *ff* *ritard.*

Piu mosso

83 *ff*

85

87 *ff sempre*

89

91

8vb

The musical score consists of five systems of piano notation, measures 83 through 91. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). Measures 83-84, 85-86, and 87-88 are marked with a forte (ff) dynamic. Measures 89-90 and 91 are marked with a forte (ff) dynamic and the instruction 'sempre'. The tempo is marked 'Piu mosso'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A dashed line labeled '8vb' is present at the bottom of each system.

93

dimin.

(8^{va})

95 Andante $\text{♩} = \text{♩}$

mp *p* *rallent.* *pp*

m. sinistre

Tempo I, non subito

101 *p*

103 *crescendo*

105

p

107

sostenuto

p *pp*

109

Andante

m.s. *pp* *pp*

calando

112

rall. *espress.* *m.s.*

Tempo I, non subito

116 *p*

118 *cresc.*

120 *p*

122 *allargando* *p*
sostenuto e pesante
mf

124

126 *ritard.* *f*

128

130 *f*

132 *mf*

134 *cresc.*

Detailed description: The musical score consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat major). Measure 126 begins with a *ritard.* (ritardando) marking in the right hand, which then transitions to a forte (*f*) dynamic. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 128 shows a continuation of the eighth-note pattern in the left hand and a more active right hand. Measure 130 features a forte (*f*) dynamic with a five-finger exercise (5 4 3 2 1) in the right hand. Measure 132 introduces a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a change in the right-hand melody. Measure 134 concludes with a *cresc.* (crescendo) marking, showing a build-up in intensity in both hands.

136 *sostenuto e pesante* *p*

138 *f*

140 *rall.* *f* *a tempo* 5 5 3 4

142 4 3 1 1 5 3 5 4

144 *ff* 4 3 5 5 1 1 3 4

146

148

150 *fff*

152

154 *precipitato*

8va

5 2 5 4

2

2

156 *a tempo*

f

159 *crescendo*

161

163 *calando*

165 *p* *tranquillo*

Tempo del introduzione $\text{♩} = \text{♩}$ ma poco più mosso

cantando

p

167

169

rit.

a tempo

p

171

173

175

calando

177 *m.s.*
pp

179

181 *8va*

183 *ppp*

185

187

189

191

Tempo I (Allegro)

194

f

196

198

200

202

ff

The musical score consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Tempo I (Allegro)'. The first system (measures 194-195) shows a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 196-197) continues the bass line. The third system (measures 198-199) also features a forte (*f*) dynamic. The fourth system (measures 200-201) shows a fortissimo (*ff*) dynamic. The fifth system (measures 202-203) concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic. The bass line is highly technical, with many slurs and fingering numbers (1-5). The right hand has fewer notes, often playing chords or single notes.

204

206

208

210

212

214 *ff*

216 *f*

218

220 *mp*

222 *f* *mf*

Detailed description: This musical score consists of five systems of piano notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. Measure 214 begins with a forte-fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 216 features a forte (*f*) dynamic. Measure 220 includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 222 shows a transition from forte (*f*) to mezzo-forte (*mf*). The notation includes various articulations such as slurs, ties, and accents, as well as complex rhythmic patterns in both hands.

224 *cresc.*

226 *f* *acceler.* *espress.*

229 *a tempo* *espress.*

232 *acceler.* *cresc.*

235 *a tempo*

237 *cresc.* *ff* *sotto*

239

241 *meno f*

243 *rall. a diminuendo*

245 *poco a poco* *sempre calando*

247 *a tempo* *irrisoluto*

lunga *lunga*

pp *lento* *ppp*

250 *a tempo*

pp *un poco cresc.*

255 *cresc.*

260 *severo*

mp

264 *f*

*) $\hat{p} = \text{p}$

266

268

crescendo

270

f

272

f

8vb

274

cresc.

276 *m.s.* *f*

278 *m.s.* *cresc.* *m.s.*

280 *m.s.*

282 *m.s.* *ff*

284 *Molto piu mosso* *ff* *allarg.*

286

288

290

293 *Maestoso (meno mosso)*

fff

8^{va}

296

296

ff

m.d.

m.s.

8^{va}

8^{va}

299

299

m.d.

m.s.

m.d.

m.s.

8^{va}

8^{va}

8^{va}

302

302

m.d.

8^{va}

8^{va}

317

319

321

323

325

ff

8^{vb}

(8^{vb})

327

329 *cresc.*

331 *sempre ff* *m.d.* *m.d.*

333 *m.d.* *m.d.*

335

© 2011 P