

ブラームスとアルペジオ

—当時の演奏から楽譜上に現れた／現れなかったアルペジオの意味合いを読み解く—

鷺野 彰子

要旨 今日では全く耳にすることがなくなったが、20世紀初期までのピアノ演奏には、和音をアルペジオ化して演奏するなど、音を鳴らすタイミングをずらして演奏する習慣があった。

本論文では、微妙なニュアンスが丁寧に書き込まれたことで知られるブラームス作品において、アルペジオ表記がそうした演奏習慣が反映されたものであるのか、当時の演奏録音と対照させることで確認した。

そこから明らかになったのは、ブラームスはアルペジオ表記を用いることで、「どこで」和音を崩すかではなく、「どのように」和音を崩すかを示唆していたことである。

ブラームスは、表記の有無に関わらず為された当時の演奏家たちの和音を崩す演奏習慣を楽譜上に示唆しただけでなく、それをどのように演奏するかといった、具体的な身体運動をも、そこに示していた。

キーワード ブラームス、後期ピアノ小品、アルペジオ、演奏法、ファニー・デイヴィス、イローナ・アイベンシュッツ

はじめに

今日では全く耳にすることがなくなったロマン派時代のピアノ演奏の習慣に、音を鳴らすタイミングをずらして演奏する、あるいは和音をアルペジオ化して演奏する、といったものがある。こうした和音を同時に鳴らさないような演奏方法は、19世紀後半から20世紀初期にかけて活躍した演奏家なら、程度の差こそあれ、ほぼ誰しもが用いた演奏習慣であったことは当時の

録音から明らかだⁱ。そしてそれは、アルペジオの指示が楽譜に書かれていない限りそれをすべきでないといったブラームスの場合にも当てはまる。ブラームスから直接ピアノ演奏の指導を受けたフローレンス・メイは、「作曲家が特別な意味合いを表現するために記した場合を除いて、和音を崩して演奏することは、彼（ブラームス）は特に嫌った。私が無意識のうちについつい癖で、あるいは和音を柔らかくするためについそうした演奏をすると、彼は決まって『アルペジ

オではない』と言った。』ⁱⁱと自身の著書の中で語っているが、その言葉とは裏腹に、ブラームスが実際に行った演奏は、楽譜に記載のないような箇所にもひっきりなしに和音をアルペジオにするような演奏だったという記録が残っているⁱⁱⁱ。

当時、それほど頻繁に使われた、和音を崩した演奏というのは、どのような箇所で、どのような効果を生み出すために用いられたのだろうか。あるいはただのマンネリズム的なものだったのだろうか。またそれらは、アルペジオで演奏するよう楽譜に示された場合と比べてどのように異なったのだろうか。現在、私たちは彼らが行ったような和音を崩した演奏はしないが、そのような和音をアルペジオ化しない演奏をすることで、より作曲家の意図に近づいたと本当にいえるのだろうか。

本稿では、ブラームス作品を演奏する19世紀から20世紀前半にかけて活躍した演奏家による録音をもとに、ブラームスがどのような箇所にアルペジオを書き込んだのか、そして当時の演奏家がそうしたブラームスのアルペジオ記号をどのように読んだのかを考えたい。対象とする録音は、現時点で執筆者が入手できた19世紀後半から20世紀初期の録音であるが、1950年を超えた年代に録音されたものであっても、それ以前の時代に既に活躍していた演奏家である場合にはそれらもその対象とした。そこには、ブラームスと交流のあった演奏家による録音が多数含まれている。また、ブラームスのアルペジオ表記の意味合いの確認については、こうした傾向が当時の書法に顕著に反映されていると考えられる後期ピアノ小品及びそれらと様式的に近似する中期ピアノ小品全てをその対象とした。

はじめに、当時の演奏習慣として用いられた和音をアルペジオ化する演奏がどのようなものであったのかについて、一般的な傾向を述べた後、ブラームスの中・後期ピアノ小品に書かれたアルペジオがそれらと対応しているか、あるいはしないのか、またブラームスはどのような箇所にアルペジオを示唆する記号を書いたのか、をみていく。その後、ブラームスと関係の深かった演奏者による演奏を楽譜と比較対照させることで、当時の演奏者らがブラームスの楽譜をどう読みとり、演奏していたのかを考えていきたい。

1. 19世紀後半の和音をアルペジオ化する演奏習慣

19世紀後半から20世紀初頭にかけて活躍した演奏家達が和音を崩して（ずらしたり、アルペジオ化して）演奏していたことはよく知られているし、現存する当時の演奏からもそうした習慣を読み取ることができる^{iv}。コッリ (Philip Anthony Corri, 1784?-1832)、タールベルク (Sigismond Thalberg, 1812-1871) やチェルニー (Carl Czerny, 1791-1857) らの著作には、和音がアルペジオ化されるべき箇所やその妥当性が指摘されている^vが、19世紀後半になると作曲家はアルペジオで演奏すべき箇所にはより厳密にそれを楽譜に書き入れて示すようになり、書かれていない部分にはアルペジオをつけて演奏すべきではないと考える作曲家も出てくる^{vi}。既に述べたように、ブラームスもそれを要求した一人であったが、彼自身の演奏では楽譜への記載の有無に関わらずふんだんにアルペジオが用いられていたようだ。

では、和音のアルペジオ化についての賛否が

議論される中、そうした演奏を行っていた19世紀後半から20世紀初頭にかけて活躍した演奏家たちはどういった箇所ではアルペジオを用いたのであろうか。ハドソンはルバートについて詳細に綴った著作『テンポ・ルバート』の第9章「後期ロマン派におけるルバート」で、当時の演奏家の演奏習慣について取り上げているが、その中で、リズムを変化させて表現する方法のひとつとして、和音のアルペジオ化にも言及している^{vi}。彼は演奏の際、どのようなときにアルペジオが用いられるのかについて、次のように分類している。

- ① 旋律の「ドルチェ」の性質を強調するため（左手の和音をアルペジオ化する）
- ② 重要な音（または和音）を強調するため
- ③ テーマ（主題）回帰部分
- ④ 和音の後に休符がある場合や、旋律の途中で音価の大きい音や休符がある場合に、リズムの動きを促進する役割として
- ⑤ 3/4拍子の第3拍目において素早く掻き鳴らす
- ⑥ ゆっくり分散させてラレントを強調する
- ⑦ 何小節か続く旋律に置かれた特定の拍で、軽さを表現するため
- ⑧ 主題回帰へのパッセージで、一息与えるため

ハドソンはこれらの項目中、①と②が最も頻繁に見られるもので、③から⑧はそれより頻度が下がる、とし、加えて、稀に和音を上から下にアルペジオしてバス音を強調させることもある、といっている。

さて、ブラームス作品の場合はどうであろうか。ブラームスの作品で用いられるアルペジオは、ハドソンの分類した項目の何れかに当て

はまるだろうか。彼の作品ではどのような時にアルペジオを用いることが示唆されたのだろうか。また、演奏者たちはそれが書かれた箇所、また書かれなかった箇所、どのような表現をするために和音をアルペジオ化して演奏したのだろうか。以下の章では、それらについて順に述べていく。

2. ブラームスの楽譜に記されたアルペジオとその役割

まず、ブラームスが楽譜に記入したアルペジオについて考えたい。本稿では、中・後期のピアノ小品集《Op. 76》、《Op. 79》、《Op. 116》、《Op. 117》、《Op. 118》、《Op. 119》に記されたアルペジオを分析の対象とする。それぞれの曲で参考にした演奏については、【表1】に示した。

演奏と楽譜を対照させることで見えてきたのは、多くの場合でブラームスのアルペジオ記号は何らかの他の示唆（例えば、スタッカートやドルチェ、クレッシェンド、<>など）が併記されていること、そして、演奏者によってアルペジオの解釈に違いがある場合には演奏する基本のテンポが異なることがその主な原因となっていること、である。また、先に挙げたハドソンの分類と一致する部分も少なくなく、その中でも①②⑦の占める割合が大きい。だが、これらの項目にそのままぴったりと当てはまらないものも多い。例えば、ブラームスの書いたアルペジオを示唆する箇所には、広い音域をもつ旋律の一部分にアルペジオを施すことによってドルチェの性格を表現しているものが相当数あるが、ハドソンの分類ではこれに相当する項目は見当たらない^{vii}。ブラームスによるアルペジオ

【表1】 作品名と演奏者名

Opus	No.	作品名	演奏者	録音年	Opus	No.	作品名	演奏者	録音年			
76	1	Capriccio	Emil Paur	1911	118	2	Intermezzo	Emil Paur	1911			
			Etelka Freund	1951/8/5				Eileen Joyce	1939/4/24			
			Wilhelm Kempff	1953/11				Etelka Freund	1953/9			
	2	Capriccio	Ernst von Dohonányi	1905		1	Intermezzo	Wilhelm Kempff	1953/11			
			Alfred Grünfeld	?				2	Intermezzo	George Zscherneck	1905	
			York Bowen	1925						Eileen Joyce	1935/11/11	
			Harold Bauer	1929/3/22				3	Ballade	Ilona Eibenschütz	1903/12/16	
			Myra Hess	1929/4/26						Walter Rehberg	before1919	
			Myra Hess	1941/4/29						Eileen Joyce	1935/11/11	
	3	Intermezzo	Emil Paur	1911		4	Intermezzo	Wilhelm Kempff	1953/11			
				Myra Hess				1941/4/29	5	Romance	Elly Ney	1906
				Carl Friedberg				ca.1949			Eileen Joyce	1937/9/2
				Etelka Freund				1951/8/5			Wilhelm Kempff	1953/11
	4	Intermezzo	Emil Paur	1911		6	Intermezzo	Konstantin Igumnov	1910			
Ilona Eibenschütz				ca.1952	Rudolf Ganz			1913/8				
5	Capriccio	Wilhelm Kempff	1953/11	6	Intermezzo	Etelka Freund	1950					
			Wilhelm Kempff			1953/11	Wilhelm Kempff	1953/11				
6	Intermezzo	Eileen Joyce	1934/9/26	6	Intermezzo	Elly Ney	1962					
			Wilhelm Kempff			1953/11	Rudolf Ganz	1913/8				
7	Intermezzo	Wilhelm Kempff	1953/11	6	Intermezzo	Etelka Freund	1950					
			Wilhelm Kempff			1953/11	Wilhelm Kempff	1953/11				
8	Capriccio	Wilhelm Kempff	1953/11	6	Intermezzo	Elly Ney	1962					
			Wilhelm Kempff			1953/11	Elly Ney	1962				
79	1	Rhapsody	Hans Haass	1922	119	1	Intermezzo	Wilhelm Kempff	1953/11			
			Carl Friedberg	1906				2	Intermezzo	Fanny Davies	1909	
	2	Rhapsody	Olga Samaroff	1908/8/24		3	Intermezzo			Ilona Eibenschütz	ca.1952	
			Adelina de Lara	1951/3				Wilhelm Kempff	1953/11			
116	1	Capriccio	Wilhelm Kempff	1950/10	4	Rhapsody	Ossip Gabrilovich	1905/4/7				
			2	Intermezzo			Wilhelm Kempff	1950/10	Eileen Joyce	1934/9/26		
	3	Capriccio	Etelka Freund				1953/9	Wilhelm Kempff	1953/11			
			3	Capriccio			Wilhelm Kempff	1950/10	Myra Hess	1941/4/8		
	4	Intermezzo	Fanny Davies				1909/3/28	Ilona Eibenschütz	ca.1952			
	6		Intermezzo	Wilhelm Kempff			1950/10	Wilhelm Kempff	1953/11			
		7		Capriccio			Eileen Joyce	1935/5/14	Elly Ney	1962		
7	Capriccio	Myra Hess	1941/4/8		Elly Ney	1962						
117		1	Intermezzo	Wilhelm Kempff	1950/10							
Adelina de Lara	1951/3											
Elly Ney	1962											

の使用法は、彼が一音だけを特別に強調するのではなく、フレーズ全体に効果を与えるのを好んだという証言を裏付けるものとなっている^{ix}。

だが、それ以上に演奏からブラームスの記したアルペジオの特徴としてみえてきたのは、彼がアルペジオによって演奏する際の身体的運動を示唆している点である。

例えば、《Op. 116-1》の終結部におけるカデンツに付けられたアルペジオでは、弦楽器奏者が大きく腕を振り、弓全体を使って演奏するような効果が求められている（【譜例1】）^x。

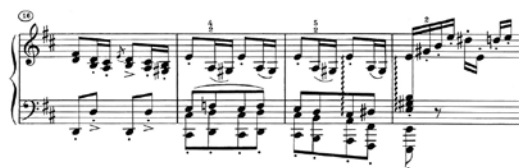
【譜例1】《Op. 116-1》第205-207小節目



また、表記された部分だけではなく、その前後の部分においても本来ならばアルペジオで演奏されてもおかしくないと考えられるようなものもある。例えば、《Op. 76-2》の第18-19小節では2つのアルペジオが書かれているが、演奏者たちの中には、同じ音型をもつ第17小節冒頭または第18小節冒頭から既にアルペジオで演奏している者もある（グリーンフェルトとバウアーは第17小節冒頭から、ボーエンとドホナーニは第18小節冒頭からアルペジオで演奏しており、一方でヘスとケンプは楽譜に書かれたとおり第18小節第2拍目からアルペジオで演奏している。ヘスとケンプはアルペジオを「特殊な」意味合いで書かれたと捉えているように聴こえる）。おそらくこれらのアルペジオ

は、記譜された部分に「特殊な」効果があることを意味するのではなく、第17小節に始まる同音型のモチーフが始まることから既にその性格をもっており、そこに至るまでの何れかの時点からそうしたアルペジオにすることを示しているもの、と考えられる。

【譜例】《Op. 76-2》第16-19小節目



ところで、本当の意味での「特殊な効果」が意図されたアルペジオは、《Op. 76-1》（【譜例2】）や《Op. 79-2》（【譜例3】）にみられる。

【譜例2】《Op. 76-1》第1-2小節目



【譜例3】《Op. 79-2》第20小節目



これらはいずれも弱拍上に他の表現記号を伴って表記されているが（前者は<>、後者は>）、これらのアルペジオは本来ならば時間をかけないはずのフレーズの終わりやアウフタクトで時間をかけて留まることを促して

いると考えられる。前者はエテルカ・フロイント (Etelka Freund, 1879-1977) が、後者はアデリーナ・デ・ララ (Adelina de Lara, 1872-1961) がこのアルペジオの特殊な効果をよく表現しているが、両者はいずれもブラームスと直接関わり合いのあった人物である^{xi}。

他に特殊な効果が意図されたと考えられるアルペジオとして目を引くのは、次の3つの部分であろう。すなわち、《Op. 76-3》(【譜例4】)、《Op. 118-5》(【譜例5】)、《Op. 119-4》(【譜例6】)における、長いフレーズ全体、あるいはセクション全体にアルペジオ記号がちりばめられた部分である。(このうち《Op. 118-5》の例や《Op. 119-4》の例の後半部分にあたる第96-97小節目は通常のアルペジオ記号ではないが、その機能がアルペジオに准ずることから、これらについてもここではアルペジオとして取り扱う。) これらの部分に書かれたアルペジオは明らかに特殊な効果を狙っていることが考えられるが、こうした部分ではかつての演奏家たちはどのような演奏をしたのだろうか。

《Op. 76-3》では、【表1】に挙げた演奏者5人の演奏はそれぞれ表現を異にする。演奏速度も大きく異なり、一番速い者でその演奏時間は1分53秒、一番遅い者で3分16秒となっている^{xii}。作品冒頭に書かれた「優雅に、表現豊かに」という示唆を最もうまく表現しているのは、よりスピード感をもった演奏を行ったフリードベル

【譜例4】《Op. 76-3》第1-2小節目



【譜例5】《Op. 118-5》第37-39小節目



【譜例6】《Op. 119-4》第93-97小節目



クとフロイントによる演奏であろうか。特にフロイントの演奏は、何か特別な魔法でもかけたのではないかと思われるような煌めきと可憐さを兼ね備えた演奏となっている。彼女の演奏を聴いてすぐにどのように記譜されているのか楽譜を思い浮かべるのは難しいだろう。その主たる原因となっているのが、伴奏部のアルペジオと右手部分の後打ちによってもたらされる旋律の浮遊感である。楽譜をよく見ながら聴くと、間違いなく楽譜に書かれた通りに彼女は演奏しているのだが、演奏だけを聴くとまるで八分の十二拍子で書かれているかのような錯覚を覚える。

残る2箇所アルペジオについては、《Op. 118-5》では、何れの演奏者も滑らかなアルペジオ演奏でエレガントな表現を行っているのに対し、《Op. 119-4》ではケンプを除いた演奏者全てが、リリカルではあるものの、ドライな演奏表現を行っている。

以上、楽譜に書き込まれたアルペジオ部分を当時の演奏から読み取ってきたが、そこからは、ブラームスのアルペジオは、ハドソンの示した

ような他の作曲家が示唆する意味合いに加え、根源的に作品そのもの（あるいはその一部）の性格を決定することさえあること、また実際に演奏する際の身体の「動き」など、効果というよりは身体的な実際の演奏方法を示唆することが読み取れる。

それはいいかえるならば、ブラームスは、批評家に指摘されたように、和音をアルペジオ化するような演奏習慣で演奏していたこと^{xiii}を裏付けていることを意味するだろう。彼のそうした演奏習慣は、ズレという書法を用いて楽譜にそのアルペジオ化した演奏を書いたことから証明される^{xiv}。彼は、ズレという書法により、和音をアルペジオ化させるそのタイミングを表示し、アルペジオの記号により、その演奏する際の身体がとるべき身振りを表現した、とは考えられないだろうか。

《Op. 76-3》においてフロイントが行った演奏の煌めきと可憐さは、ブラームスの書法において的確に表現されていた内容を正確に読みとり、演奏した結果、得られた効果であるとは言えまいか。つまり、ブラームスは、右手と左手のタイミングのズレについてはそれをずらした書法によって、左手伴奏部分の軽さやタイミングを表現する手の動きや第2小節目右手の一拍目におけるスピード感をもった手の動きはアルペジオの記号によって、フロイントの演奏のような煌めきと可憐さを、表現したのではないだろうか。

また、《Op. 118-5》と《Op. 119-4》の演奏表現の違いも、異なるアルペジオ表記に示唆された身体の動きに伴った結果、うまれたものと考えられるのではないか。言い方を変えるなら、ブラームスはそうした身振りをアルペジオ及びそこに更に併置された表記によって示唆するこ

とにより、楽譜中にその演奏方法を極めて具体的に表現したと考えられるのではないか。

ブラームス自身が和音をアルペジオ化させるような演奏を行った、その身体表現が記譜された箇所、それが、私たちが楽譜上で目にするのできるアルペジオの記号であるとするならば、それは彼がズレによってその演奏のタイミングを示唆したときと同様、その記譜されたアルペジオは、間違いなく実際に演奏された際に用いられたもののほんの一端だったに違いない。次の章では、ブラームスに縁の深い人物がどのような演奏をしていたのかを、楽譜に書かれた／書かれなかったアルペジオ表記やズレに主眼を置いて見ていきたい。

3. 当時の演奏と楽譜に記載されていないアルペジオとズレ

この章では、当時の演奏家達は実際にはどのような演奏をしたのか、彼らはアルペジオを含め、楽譜をどのように読み取ったのか、といったことについて、確認していきたい。

本稿では、ブラームスの《ワルツ Op. 39》から第2番と第15番の2曲、そして晩年の後期小品集に収められた作品のひとつである《Op. 119-2》の演奏を例に考えてみたい。

3-1 《ワルツ Op. 39》

《ワルツ Op. 39》は、1865年に作曲され、翌1866年に四手連弾版、そして1868年に独奏版が出版されたが、この作品成立背景には、1864年にシューベルトの《12のドイツ舞曲（レントラー）D. 790》をブラームスが編集する機会を得たこと、そして、バーデン＝バーデンにおいて当時既にウィーンで人気を博していたヨ

ハン・シュトラウスⅡ (Johann Strauss (ii), 1825-1899) と知遇を得たことがあったと考えられる。ブラームスは1862年9月から1863年5月までウィーンにおける最初の滞在をしているが、1860年代はシューベルトの作品が注目を浴びた時期で、それまで日の目を見なかった作品が発掘されたり、出版された他、彼の作品を取り上げた数々の演奏会が行われた。カール・アントン・シュピーナは、ブラームスの編集したシューベルトの《12のドイツ舞曲》を出した出版社の経営者であるが、数多くのシューベルトの手稿譜を持っており、その研究のためにブラームスを招き、また彼に必要なものを複写するようすすめた。ブラームスはこれらの作品に夢中になった^{xv}。

ブラームスの《ワルツ Op. 39》は、シュトラウスⅡの舞踏用の華やかなワルツより、シューベルトのレントラーに近い作品様式をもち、ABA形式の小規模なワルツ16曲で構成されている。

本稿では、アルフレート・グリーンフェルト (Alfred Grünfeld, 1852-1924) と、イローナ・アイベンシュッツ (Ilona Eibenschütz, 1873-1967) の2つの演奏を取り上げる。

グリーンフェルトはウィーンで活躍したピアニストで、ブラームスも彼を高く評価していたようだ。ブラームスにこの《ワルツ Op. 39》を献呈された^{xvi}音楽批評家、エドゥアルト・ハンズリック (Eduard Hanslick, 1825-1904) はグリーンフェルトについて、「彼は、批評の域を超えた音楽家で、公私問わずウィーン文化界において最も知られた人であり、全ての音楽家から最高の人気を得ている人物である。彼の演奏は、甘美な表現力を持ち、同時に、快活なユーモアと華やかさがあり、ウィーンの聴衆

にその魅力の真髄を完璧に伝えることができる」といっている^{xvii}。

もう一方のピアニスト、アイベンシュッツはブダペストで生まれた人物だが、クララ・シューマンの弟子の中でも重要な人物の一人^{xviii}で、クララ・シューマンには1886年から1890年まで師事した。彼女はクララ・シューマンとは正反対の性質を持っていたようで、クララ・シューマンが大柄で不動の存在感をもち、生真面目であったのに対し、アイベンシュッツは小柄で素早く、激情的であった。アイベンシュッツの娘は「(アイベンシュッツは) 考え、動き、行動ともに非常に素早く、楽譜を読譜する際には本を読むような容易さで読んだ。そんな読譜能力をもつ彼女のことを、ヨアヒムはふざけて『楽譜喰らい (Note-Eater)』と呼んだほどだ。」といっている^{xix}。本稿で取り上げる彼女の演奏は、《ワルツ Op. 39》の2曲は結婚して演奏活動の第一線を退いた直後の録音、そしてこの後に取り上げる《Op. 119-2》は彼女が80歳にさしかかった1952年頃に収録された録音であるが、どちらの演奏も機敏さの目立つ爽やかな演奏であり、当時の人が証言した彼女の性質を裏付けるような演奏となっている。

グリーンフェルトとアイベンシュッツの演奏は、演奏時間やアルペジオの施し方を含め、それぞれタイプを異にする。グリーンフェルトが、ハンズリックの指摘通り甘美な表現でルバートを多用しながらも基本的には一定のテンポ感を保ちながら演奏するのに対し^{xx}、アイベンシュッツの演奏は、軽快なテンポに大きく緩急がつけられた、澁刺としたものとなっている。演奏時間は、《Op. 39-2》については、グリーンフェルトは後半部分を繰り返しておらず、他方、アイベンシュッツは前半、後半ともに繰り返

返しているにも関わらず、両者の演奏はほぼ同じ演奏時間（グリーンフェルトが1分5秒、アイベンシュッツが1分7秒）となっている。また、《Op. 39-15》については、グリーンフェルトの演奏時間が1分23秒であるのに対し、アイベンシュッツの演奏時間は1分3秒となっており、3割ほどグリーンフェルトの演奏の方が時間を要している。

それぞれの演奏で、どのように緩急付けられているのか（破線の矢印）、どのような箇所ですら左右の手のタイミングがずらされているのか（縦線）、どこでアルペジオが付けられているのか（横線）、を楽譜上に書き出した（【譜例7】から【譜例10】）。アルペジオについては、横線の長さが長いものは、長い時間をかけていることを示した。実線の矢印は書かれている音価よりもその音が長い音価で演奏されていることを示した。

《Op. 39-2》において、ブラームスが左手第1拍目のバス音になぜアルペジオの記号を付けたかというその狙いについては、グリーンフェルトの演奏を聴くと一目瞭然となる。低音2音が僅かにずらして弾んで演奏されることで、コントラバスによるピチカート奏法のような効果が生み出されている。また、グリーンフェルトの演奏では他の声部にもリズムに特徴がみられ、それがアルペジオで奏されるバス音と相まって、曲全体に柔らかで心地よい弾力性を感じさせる効果を与えている。そのリズムの特徴とは、右手旋律、左手の伴奏部共に八分音符が書かれている音価よりも若干短く演奏され、その分、第1拍目の右手の付点四分音符と左手伴奏部の八分休符が書かれている音価よりも長めに取られている点であるが、こうしたリズムの特徴は曲全体を通して確認できる。

グリーンフェルトの演奏にはズレが非常に多く使われている。《Op. 39-2》では、左手の伴奏部にはアルペジオが書かれた部分／書かれていない部分に関わらずほぼ全てのバス音にアルペジオを用いているが、右手の旋律にはほとんどアルペジオを用いていない。だが、ズレは多用されている。右手旋律にはアルペジオを用いず、しかし右手旋律が伴奏部からわずかに遅れて演奏されることで、旋律線のはっきりとした、だがドルチェを感じさせる演奏となっている。

《Op. 39-15》でもグリーンフェルトは左右の手にズレを多く用いているが、この曲では右手旋律にアルペジオをたくさん用いている。テンポは急激に変化することなく、微妙な緩急が付けられた安定感のある演奏となっている。作品の最後の部分では、高音に向けてクレッシェンドする際に徐々にテンポを落とし、その後、少し元のテンポに引き戻して終わるのが小粋な印象を与えている。グリーンフェルトはテンポの緩急、ズレ、そしてアルペジオを何れもほんの少し、ともすれば気づかないほど微細な程度にだが数の上ではふんだんに使い、それが彼の演奏を非常に表現力豊かな演奏にしていることがわかる。

他方、アイベンシュッツの演奏は、軽やかで、グリーンフェルトのものとは比べてより旋律のラインのはっきりしたものとなっているが、主に速度の緩急によって表情付けがなされている。彼女も右手旋律において、最初の付点四分音符は書かれている音価よりも、僅かではあるが、長く演奏している。彼女は速度の変化に伴ったアルペジオの使用を行っている。つまり、アルペジオの使用はテンポの遅いとき、あるいはテンポの緩むときに用いられる。彼女の演奏では

テンポの緩急が激しいが、アルペジオはそのテンポを落とす際の「装置」として用いられているといえる。

3-2 《Op. 119-2》

さて、《Op. 119-2》の演奏比較では、ファニー・デイヴィス (Fanny Davies, 1861-1934) とアイベンシュッツによる演奏を取り上げる。

アイベンシュッツと同じく、ファニー・デイヴィスもクララ・シューマンの高弟の一人で、彼女はイギリス海峡に位置するガーンジー島で生まれた。その後、バーミンガム、フランクフルトで音楽教育を受けた後に1883年の秋から2年間、ライプツィヒでクララ・シューマンに師事した。《Op. 117》を初演したデイヴィスは、ヨアヒムと共に《ヴァイオリン・ソナタ第3番》、ミュールフェルトと共に《クラリネット・ソナタ》と《クラリネット・トリオ》のイギリス初演を行ったほか、ピアノ・ソロ作品である《Op. 116》のイギリスでの初演も担った。

一方、アイベンシュッツは、ブラームス自身が出来たてのこれら2組の作品を演奏するのを初めに聴いた人物で、その後、2度にわたってブラームス本人による演奏を聴く機会を得た。翌年1月と3月には、アイベンシュッツはこれらの曲の公けの場における初演を行っている^{xxi}。

この作品においてもアイベンシュッツの演奏速度は非常に速く、デイヴィスの演奏時間が4分14秒であるのに対し、アイベンシュッツの演奏は3分39秒という短さである^{xxii}。

【譜例11】は、彼らがどのような箇所アルペジオを用いたのかを示したものである(デイヴィス=太線の実線の横線、アイベンシュッツ=細線の破線の横線で示した)。また、左右の手にズレが見られる場合には、縦線で示した

(これも、デイヴィス=太線の実線、アイベンシュッツ=細線の破線)。

【譜例11】からは、アイベンシュッツの演奏にはほとんど和音をアルペジオ化した演奏が見られないのに対して、デイヴィスの演奏では非常に多くのアルペジオやズレが用いられていることがわかる。アイベンシュッツはブラームスがアルペジオを書いた場所でも省略して演奏している箇所さえあるのに対し、デイヴィスはブラームスの書いたアルペジオ記号^{xxiii}全てでアルペジオを用いている。また、アイベンシュッツの演奏では先ほどのワルツ同様、加速と減速という速度の緩急によって表現されているが、デイヴィスの演奏ではアルペジオやズレなどの微妙なニュアンスによって表現されている。

アイベンシュッツがこの曲中でアルペジオを用いた箇所は僅か17箇所のみだが、デイヴィスによるアルペジオの使用は、ブラームスが楽譜上に示した12箇所のアルペジオ以外にも数多く存在する。その多くは重要な音を強調する際(ハドソンの分類では②にあたる)、あるいは主題回帰前やフレーズの終わり等で速度を落とす際(ハドソンの分類では、それぞれ⑧と⑥にあたる)に用いられているが、決してマンネリズム的な用いられ方はしていない。デイヴィスはABA形式をもつ《Op. 119-2》のB部分で多くズレを用いているが、ここでも同じ拍にズレが用いられるわけではなく、最初の4小節では第1拍目に、次に同じ旋律の現れる第44小節目からは主に第3拍目にズレが用いられている。

一方、アイベンシュッツの演奏ではズレは見当たらない。彼女の演奏では基本のテンポが速く、17箇所とそれほど数多くはないものの、ブラームスが楽譜に書き込んだよりも幾分多い和音のアルペジオ化がなされている。彼女がブ

ラームスの記載していない箇所ではアルペジオを用いたのは、重要な音を強調する際（ハドソンの分類②）と速度を落とす際（ハドソンの分類⑥）、そして主題回帰部分（ハドソンの分類③）である。

アイベンシュッツの演奏ではしばしばひとつの旋律のみが極端に強調され、他の音は時にはほとんど聞こえないほど抑制されている。そのことが、たとえ複数の声部をもつ曲であっても単旋律であるかのごとく、テンポに大幅な緩急をつけて演奏することを可能にしているといえる。そうした演奏の合間に挿入されるアルペジオは、デイヴィスのようなデリケートで多彩なニュアンスをもつアルペジオとは異なり、旋律進行の方向転換を示唆したり、徐々に緩やかになるテンポに色合いを添えるような明確な意味合いを示すものとなっている。だが、ブラームスが楽譜上に書いたアルペジオについては、彼らの解釈は基本的に完全に一致しており、ブラームスはその記号で示した意図は彼らに伝わっていることがわかる。

《ワルツ Op. 39-2》と《Op. 39-15》、《Op. 119-2》を演奏した3人の奏者による6つの演奏からは、彼らが、ブラームスが書いたアルペジオ記号よりも多くのアルペジオを使って演奏していたことがわかる。そしてブラームスが書き込んだアルペジオは、当時の演奏習慣とは異なる「特殊な」部分や、そこには是非とも使いたいと彼が考える箇所に用いられており、そしてまた、記号を付けた箇所周辺一体にも実はその効力をもつようなものもあることが確認できる。

4. まとめ

ブラームスの楽譜に書かれたアルペジオの記号をどのように読むべきか、また、本当に作曲家が書いた部分でのみ、和音をアルペジオ化して演奏すべきか、ということについて考えてきた。

ブラームスの楽譜に実際に書かれたアルペジオ記号を、当時の演奏と照らし合わせることで浮かび上がってきたのは、ブラームスがアルペジオを書いた箇所は、重要な音を強調するなど、当時の演奏家たちが演奏習慣として和音を崩した箇所を示している、というよりは、むしろ、「それ以上のこと」を意味する箇所であった、ということである。

当時の、和音を崩して演奏するような演奏習慣自体は、ブラームスの場合、それが視覚的に確認できるような「ズレ」の書法を用いて、ずらして演奏する「箇所」ばかりか、それが行われる際のタイミングやその速度までが、音価を用いて楽譜に書き落とされている。

それゆえ、アルペジオ記号が書かれた箇所、それは、単に和音をアルペジオに崩して演奏すべき箇所が示されているのではない。その箇所には、「特別な効果」がそこに求められていることが、そして、それを得るための具体的な方法が示唆されている。当時の演奏から明らかになったのは、演奏者に求める身体的な「動き」がそのアルペジオ記号に示唆されているということだ。大きなジェスチャーで和音を太くかつ軽く鳴らすことを求めていたり、弦をつま弾くような演奏方法を求めていたり、といったような、実際に身体をどのように動かすべきかがそこには示唆されている。それゆえ多くの場合、ブラームスの楽譜には、アルペジオ表記と同時に

にスタッカートやドルチェ、クレッシェンド、といった、その動きの大きさやその運動方法をより明確に伝えるのに役立つような表示が併記されている。

また、グリーンフェルト、アイベンシュッツ、デイヴィスといったブラームスと同時代人であり、ブラームスから直接作品について話を聞くことのできた人物による、ブラームスの《ワルツ Op. 39》と《Op. 119-2》の演奏からは、当時の演奏者が楽譜に書かれているよりもずっと多くのアルペジオを用いて演奏していたことがわかる。ブラームスの表記した部分は、「この部分はこのように演奏する」ということを示唆してはいるが、それは他の部分で和音を崩して弾くことを禁止していることを意味するわけではない。ライネッケの場合のように、その「崩し」が楽想の中心であるかのように錯覚させる演奏は、ブラームスならずともたしかに鼻につくかもしれないが、グリーンフェルト、アイベンシュッツ、デイヴィスが演奏で用いたような「趣味のよい」和音のアルペジオ化は歓迎されただろう。彼らを含め、当時人気のあった演奏家たちの録音では、多かれ少なかれ、皆そろって和音を崩して演奏しているのだから。

最後に、冒頭に挙げたフローレンス・メイの証言を再度ここで持ち出そう：

「作曲家が特別な意味合いを表現するために記した場合を除いて、和音を崩して演奏することは、彼（ブラームス）は特に嫌った。私が無意識のうちについつい癖で、あるいは和音を柔らかくするためについそうした演奏をすると、彼は決まって『アルペジオではない』と言った。」

ここからは、「作曲家」（＝ブラームス）は「特別な意味合いを表現するために」、「和音を崩す」ことを「記した」ことは簡単に読み取れる。そしてもうひとつ、これが肝心なのだが、ブラームスは「無意識のうちについつい癖で」（＝特別な意図をもつわけではなく、マンネリズム的な意味合いで）和音を崩して演奏することを「嫌った」、とは読み取れないだろうか。そう理解することが出来るならば、ブラームス自身が実際の演奏では和音をアルペジオ化して演奏していたことや、それを裏付けるようなズレが用いられて書かれた作品が存在することとも不合理なく説明がつくのではないか。そして、ブラームスや彼の時代の演奏家たちは、「よい趣味で」和音をアルペジオ化させるような当時の演奏習慣で弾くことを禁じているのではなく、むしろ、アルペジオの記号などを通じてその具体的な演奏方法を明確に伝えることで、そうした和音を崩して「よい」演奏をすることを促していたといえるのではないか。現にそれを当時の演奏家による素敵な演奏が証明しているのではないか。

注

- i その代表的な例が、カール・ライネッケ (Carl Heinrich Reinecke, 1824-1910) によるモーツァルト《ピアノ協奏曲 第26番 二長調 Kv. 537》第2楽章の演奏 (TACET 179) である。彼はこの演奏で、本来の音符に、オクターヴ上または下の音を付け加えて重ねるほか、その和音を分散させて演奏している。2005年8月にコーネル大学内で行われたフォルテピアノの講習会において、マルコム・ビルソン (Malcolm Bilson) によるレクチャーが行われたが、そのレクチャーでこの録音が流された際、その和音をアルペジオで演奏する度合いの甚だしさに、聴いていた受講生一同に笑いがおこった。ビルソンが受

講生に笑った理由を尋ねると、受講生達は「アルペジオで埋め尽くされた、典型的な時代遅れの演奏だと思ったから」だ、と答えた。

ii 'He Particularly disliked chords to be spread unless marked so by the composer for the sake of a special effect. "No apége," he used invariably to say if I unconsciously gave way to the habit, or yielded to the temptation of softening a chord by its means.' (May, 1981: 19)

iii ブラームスが長期にわたって和音をアルペジオ化して演奏していた証拠として、シャーマンは1865年(①)と1890年代(②)のブラームス自身による演奏について言及された2つの文献を挙げている(Sherman, 2003: 2)。①バスカルの著述：「その例として、1865年11月3日に行われたブラームス自身による《ピアノ協奏曲 第1番》の演奏についてのカールスルーエ新聞における批評には、『遅いテンポでひっきりなしの和音の分散』という欠陥が見受けられた、と書かれたことが挙げられる。このような演奏解釈は19世紀にはよく見られたものであり、ブラームスがそうした演奏をしたことは他の情報でも取り上げられているので、ブラームスが和音を分散させる度合いは、批評家の目に留まるほど、あるいは、彼らが通常耳にしていた以上のものであったといえよう。(As a telling example, the critic of the Karlsruher Zeitung, commenting on a performance Brahms gave of his First Piano Concerto on 3 November 1865, found fault with the 'unremitting spreading of chords in the slower tempi'. Since it is well established that this aspect of interpretation was widely practiced in the nineteenth century, and there are other accounts of Brahms's use of it, we should take remark to mean: Brahms spread chords more than the critic could take or was used to.)」(Pascall, 1999: 265)②モーリツ・ローゼンタール (Moriz Rosenthal, 1862-1946)

がチャールズ・ローゼンに話した、ブラームスが和音をアルペジオ化して演奏していた話：「彼(ローゼンタール)がブラームスのピアノ演奏について、ブラームスは全ての和音をアルペジオ化して弾いていた、と話してくれた。(… one thing he told me about Brahms piano playing the piano was that he used to roll all the chords.)」(Evans, 1991: 97)

iv 注釈 i で取り上げたライネッケの例の他、サン＝サーンスやレシエティツキーの演奏等、その例には枚挙にいとまない。

v Brown (1999 : 610-616) にそれぞれの文献からアルペジオについて言及された記述が載せられている。ここでは、タールベルクは、『ピアノによる歌の装飾技法 (*L'art du chant appliqué au piano*)』の中で「最高点に達する際の旋律を支えるバスはいつもアルペジオを伴わなくてはならない。そのアルペジオはほぼ同時に鳴っているように聞こえるほど素早く弾かれるべきで、旋律音は和音の他の音よりもしっかりと鳴らされなくてはならない。」と述べているし、チェルニーは『ピアノ教本 (*Piano Forte School*)』の中で、「和音を同時に鳴らせない場合や一度に重音をしっかりと鳴らせない場合には和音をアルペジオ化して弾かれるのが一般的である。後者は一般原則となっているが、前者は例外的なものである。」と述べている。また、チェルニーの1846年の『昔と今のピアノ作品の演奏芸術 (*The Art of Playing the Ancient and Modern Piano Forte Works*)』には、「昨今の演奏様式では、ほとんどの部分におけるどんなパッセージでも、決まってアルペジオで演奏される。こうした現象が甚だしいので、多くのピアニスト達は、和音全てを、あるいは2音の時さえ、それらをきっちりと同時に音を鳴らすことが出来なくなってしまう」といった記述も見られる。

vi ショパンは、楽譜に記載のないアルペジオを厳格に拒否したことが、ミクリにより伝えられている：ショ

- パンは「作曲家が指定した箇所のみ、和音を分散させることを許可し」、その他の部分では、重音や和音は完全に同時に鳴らすよう求めた」。(Hudson, 1994: 205)
- vii Hudson (1994: 332-333)を参照。
- viii ハドソンの分類における①は、左手の伴奏部分にアルペジオを付けることによってドルチェの性格を強調するというものである。
- ix デイヴィスの回想録(デイヴィス, 2004: 210)には、「ブラームスはベートーヴェンのように、非常に制限された数の表情記号で、音楽の内面の意味を伝えようとした。誠実や温かさを表現したいときに使うく>は、音だけでなくリズムにも応用された。ブラームスは音楽の美しさから去りがたいかのごとく、楽想全体にたたずむ。しかし一個の音符でのんびりすることはなかった。」とある。ここではく>（「ヘアピン」とも呼ばれる）の表記について述べられているが、ブラームスは「ヘアピン」記号とアルペジオ記号を併記してひとつの表現をしている例も少なくなく、同じような効果を意図していたことを考えると、デイヴィスの言及は、アルペジオの記号についても応用できるはずだ。
- x それと同様の効果を目的としたアルペジオは、《Op. 79-1》の第86小節に始まる箇所や《Op. 116-1》、《Op. 116-3》でも確認できる。
- xi ララはイギリス生まれのピアニストで、同じくクララ・シューマンに師事したファニー・デイヴィスに勧められ、しばらくデイヴィスから指導を受けた後に、フランクフルトでクララ・シューマンの指導を受けた。そこでブラームスとも出会っている。一方、フロイントはハンガリー生まれのピアニストで、既に素晴らしいピアニストとして名を馳せていた兄ロバート・フロイントから手ほどきをうけ、その後名だたるピアニストたちから教えを受けている。ブラームスも彼女の演奏を高く評価していた。ブゾーニの高弟としても知られている。
- xii それぞれの演奏時間は、パウアーが2'20"、ヘスが3'16"、フリードベルクが1'53"、フロイント2'07" が、ケンブが2'33" である。
- xiii 注iiiを参照。
- xiv ブラームスの書法のズレが用いられた例には、《Op. 76-1》の中間部分、《Op. 76-6》の冒頭部分、《Op. 116-7》の中間部分、《Op. 117-1》全体、《Op. 117-3》の中間部分、《Op. 118-4》全体、などがある。(鷺野, 2013: 58-59)
- xv Brodbeck (1990: 229-230) と門馬 (1999: 156) を参照。
- xvi ハンスリックはこのワルツ集を受け取った際、「まじめで無口なブラームス、純粋にシューマンの弟子で、北ドイツふうでプロテスタントで、シューマンのように非世俗的な男がワルツを書いた」と言った。(門馬, 1999: 169)
- xvii 引用文は、Musgrave (2003: 318) がA. Ehrlichによる*Celebrated Pianists of Past and Present* (London, 1894: 116) から引用したものを執筆者が訳出したものである。
- xviii ムーア (Moore, 1986: 19-20) は、クララ・シューマンの弟子の中でも重要な人物として以下の8名の名前を挙げている。フランクリン・テイラー (Franklin Taylor, 1843-1919)、マチルデ・ヴェルネ (Mathilde Verne, 1865-1936)、レオナルド・ボルヴィック (Leonard Borwick, 1868-1925)、ナタリア・ヤノタ (Natalie Janotha, 1856-1932)、カール・フリードベルク (Carl Friedberg, 1872-1955)、ファニー・デイヴィス (Fanny Davies, 1861-1934)、イローナ・アイベンシュッツ (Ilona Eibenschütz, 1873-1967)、アデリナ・デ・ララ (Adelina de Lara, 1872-1961) である。最初の3名については現存する録音は残っていない。本稿では、この中のデイヴィス、アイベンシュッツの演奏分析の対象としている。
- xix CD "Pupils of Clara Schumann" 付属のテキスト p.29から引用。

- xx グリュンフェルトの演奏には、この《ワルツ》の演奏以外にも、ヨハン・シュトラウスⅡのワルツを編曲した演奏が遺されているが、これらからは小粋で華やかな演奏を聴くことができる (CD “Legends of the piano: Acoustic recordings 1901-1924” に収録されたヨハン・シュトラウスⅡ＝グリュンフェルト作曲《春の声 Op. 410》と《ウィーンの夜会》)。
- xxi Crutchfield (1986: 16) とMcCorkle (1984: 472, 475) を参照。
- xxii 最近の演奏家達による演奏時間を例にとってもアイベンシュッツの 3'39” という演奏速度の速さが際立っており、デイヴィスの演奏も現在よりもかなり速いものであったことがわかる。リチャード・グールドは 4'46” (1986年)、ヴィルヘルム・ケンプは 5'00” (1953年)、ラドゥ・ルプーは 5'16” (1976年) という演奏時間である。《Op. 119-3》においても、アイベンシュッツの演奏速度はかなり速い。アイベンシュッツは 1'26” (1952年頃)、マイラ・ヘスは1928年の演奏が 1'43”、1941年の演奏が 1'42” である。唯一、彼女にも増してスピード感のある演奏を行うのは、アイリーン・ジョイス (Eileen Joyce, 1908-1991) による演奏だ。ジョイスは、トビアス・マテイや、クララ・シューマンの弟子の一人であったアデリーナ・デ・ララに指導を受けた経験をもつ。彼女の演奏 (1935年) は、1'21” とさらに速い。最近の演奏家の例を挙げると、リチャード・グールドが 1'38” (1986年)、ヴィルヘルム・ケンプが 1'46” (1953年)、ラドゥ・ルプーが 1'38” (1976年) となっている。
- xxiii ブラームスがこの作品に書き込んだアルペジオは全部で12箇所ある。

[参考文献]

- Brodbeck, David, 1990, “Brahms’s edition of twenty Schubert Ländler: An essay in criticism.” *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspective*, ed. George S. Bozarth, Oxford and New York: Oxford University Press, 229-250.
- Brown, Clive, 1999, *Classical and Romantic performing practice 1750-1900*, Oxford and New York: Oxford University Press.
- Crutchfield, Will, 1986, “Brahms by Those Who Knew Him.” *Opus* Vol. 2, No. 5: 12-21, 60.
- Costa, Neal Peres da, 2012, *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. Oxford: Oxford University Press.
- デイビス, ファニー 天崎浩二編・訳, 関根裕子共訳, 2004, 「ブラームスはこう弾いた」『ブラームス回想録集①ヨハネス・ブラームスの思い出』, 音楽之友社, 208-219.
- Deutsch, Otto Erich, 1995, *The Schubert thematic catalogue*, New York: Dover Publications, Inc.
- アイベンシュッツ, イローナ 天崎浩二編・訳, 関根裕子共訳, 2004, 「ブラームスを語る」『ブラームス回想録集①ヨハネス・ブラームスの思い出』, 音楽之友社, 220-230.
- Evans, Allan, 1991, “A Conversation With Charles Rosen.” *Fanfare*, Vol. 14, No. 3, 88-101.
- Hudson, Richard, 1994 *Stolen Time: The History of Tempo Rubato*. Oxford: Oxford University Press.
- Lara, Adelina de, 1945, “Clara Schumann’s teaching.” *Music & Letters*, XXVI (3): 143-147.
- , 1955, *Finale*, Sussex: Burke Publishing Co. Ltd.
- , 1980 (recorded in 1956), “Adelina de Lara and Schumanns.” *Recorded Sound*, 78: 45-54.
- May, Florence, 1981 (1905-original), *The Life of Johannes Brahms*, New Jersey: Paganiniana Publications, Inc.
- McCorkle, Margit L., 1984, *Johannes Brahms: thematisch-bibliographisches werkverzeichnis*, München: G. Henle Verlag.

- 門馬直美, 1999, 『ブラームス』, 春秋社。
- Moore, Jerrold Northrop, 1986, "Pupils of Clara Schumann." *Pupils of Clara Schumann*, Pearl Record GEMM CD 9909.
- Musgrave, Michael, 2003, "Early trends in the performance of Brahms's piano music." *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave and Bernard D. Shreman. New York and Cambridge: Cambridge University Press, 302-326.
- Pascal, Robert, 1999, "The editor's Brahms." *The Cambridge Companion to Brahms*, ed. Michael Musgrave, Cambridge: Cambridge University Press, 250-267.
- Philip, Robert, 2003, "Brahms's musical world: balancing the evidence." *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave and Bernard D. Sherman. New York and Cambridge: Cambridge University Press, 349-372.
- , 1992, *Early Recordings and musical style: Changing Taste in Instrumental Performance 1900-1950*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sherman, Bernard D., 2003, "How Different was Brahms's playing style from our own?" *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave and Bernard D. Shreman. New York and Cambridge: Cambridge University Press, 1-10.
- , 2003, "Metronome marks, timings, and other period evidence regarding tempo in Brahms." *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave and Bernard D. Shreman. New York and Cambridge: Cambridge University Press, 99-130.
- 鷺野彰子, 2013, 「ブラームスが想定した《Op. 117-1》の演奏はいかなるものであったのか: 「ズレ」が表現するもの」『福岡県立大学人間社会学部紀要』第22巻, 第1号, 55-67.
- [録音資料]**
- 1986, *Pupils of Clara Schumann*, Pearl Record GEMM CD 9909.
- 1996, *Etelka Freund*, Pearl Record GEMM CD 9193.
- 1998, *Great Pianists of the 20th Century 55: Wilhelm KempffI*, Philips 456 862-2.
- 2003, *Elly Ney: Complete Edition of all her late recordings*, Colosseum Classics 9025-12.2.
- 2003, *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave and Bernard D. Shreman. New York and Cambridge: Cambridge University Press, 巻末付録CD.
- 2004, *Welte-Mignon Piano Rolls Volume 3*, NAXOS 8.110679.
- 2006, *Johannes Brahms auf Welte-Mignon gespielt Vol.1*, TACET 990.
- 2008, *Camile Saint-Saëns: The Welte Mignon Mystery Vol.IV*, TACET 159.
- 2008, *Johannes Brahms auf Welte-Mignon gespielt Vol.2*, TACET 987.
- 2008, *York Bowen: The complete solo 78-rpm recordings*, APR 6007.
- 2009, *Brahms : Piano Pieces, Rado Lupu*, DECCA UCCD-50081.
- 2009, *Harold Bauer: The complete recordings*, APR 7302.
- 2009, *Theodor Leschetizky: The Welte Mignon Mystery Vol.XIII*, TACET 177.
- 2010, *Legends of the piano: Acoustic recordings 1901-1924*, NAXOS 8.112054.
- 2010, *Mahler, Reinecke, Grieg: The Welte Mignon Mystery Vol.XV*, TACET 179.

2011, *Eileen Joyce: The complete Parlophone and Columbia solo recordings*, APR 7502.

2011, *Richard Goode plays Brahms*, NONESUCH 7559-79154-2.

2012, *Brahms: Behind the Notes, recordings from 1903-1952*, ARBITER 160.

2013, *Myra Hess: The complete solo concerto studio recordings*, APR 7504.

【譜例7】ブラームス《ワルツ Op. 39-2》グリーンフェルトの演奏

2

The image displays a musical score for Brahms' Waltz Op. 39-2, specifically the performance by Greenfeldt. It consists of four systems of piano and bass clef staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. Performance markings include *p dolce* and *p*. There are also first and second endings indicated by '1.' and '2.' with repeat signs. Arrows and dashed lines indicate phrasing and articulation throughout the piece.

【譜例 8】 ブラームス《ワルツ Op. 39-2》アイベンシュッツの演奏

2

The image displays a musical score for the second system of Brahms' Waltz Op. 39-2. It consists of four systems of piano and bass clef staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. Performance instructions include *p dolce* and *p*. The score is marked with a large number '2' at the beginning. The first system shows the piano part with a *p dolce* instruction. The second system shows the bass part with a *p dolce* instruction. The third system shows the piano part with a *p* instruction. The fourth system shows the bass part with a *p* instruction. The score is marked with various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

【譜例9】ブラームス《ワルツ Op. 39-15》グリューンフェルトの演奏

15

p dolce

poco cresc.

p

poco cresc.

dolce

5 5

3 3 3 3 3 3 3 3

Detailed description of the musical score: The score consists of six systems of piano music. The first system (measures 15-16) begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 3/4 time signature. The right hand plays a melody of eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords. The dynamic marking is *p dolce*. The second system (measures 17-18) includes first and second endings. The dynamic marking changes to *poco cresc.*. The third system (measures 19-20) features a *p* dynamic marking. The fourth system (measures 21-22) includes a *poco cresc.* marking. The fifth system (measures 23-24) features a *dolce* marking and triplet figures in the right hand. The sixth system (measures 25-26) continues the triplet figures. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

【譜例10】 ブラームス《ワルツ Op. 39-15》アイベンシュッツの演奏

15

p dolce

poco cresc.

p

poco cresc.

dolce

5 5

3 3 3

3 3 3

----->

【譜例11】 ブラームス 《Op. 119-2》 ディヴィスとアイベンシュッツの演奏

2.

INTERMEZZO

Andantino un poco agitato

p sotto voce e dolce *sf* *sost.*

4 *sf*

7 *p* *sost.*

10 *fp*

13 *più p*

鷺野：ブラームスとアルペジオ

Musical score for piano, measures 16-32. The score is written for the right and left hands on a grand staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is in the key of D major. The score includes various dynamics and articulations:

- Measure 16: *pp* (pianissimo)
- Measure 19: *pp* (pianissimo)
- Measure 22: *sost.* (sostenuto), *f* (forte)
- Measure 25: *f* (forte), *p dim.* (piano diminuendo)
- Measure 28: *pp* (pianissimo), *f* (forte)
- Measure 32: *p* (piano)

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chordal textures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some grey rectangular markings above certain notes in measures 16, 19, 22, 25, 28, and 32.

36 **Andantino grazioso**

molto p e dolce

42 *temeramente*

48

54 *cresc.*

59 *dolce*

鷺野：ブラームスとアルペジオ

Musical score for measures 64-68. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 64 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 65 features a first ending bracket. Measure 66 has a second ending bracket. Measure 67 is a repeat of the first ending. Measure 68 concludes the section with a final chord.

Musical score for measures 69-72. Measure 69 begins with a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 70 has a *poco rit.* (poco ritardando) marking. Measure 71 is marked *p* (piano). Measure 72 is marked *in tempo* and *tempo primo* (return to the original tempo).

Musical score for measures 73-75. Measure 73 is marked *f* (forte). Measure 74 continues the *f* dynamic. Measure 75 features a triplet of eighth notes in the right hand.

Musical score for measures 76-78. Measure 76 is marked *fp* (fortissimo piano). Measure 77 is marked *piu p* (pianissimo). Measure 78 continues the *piu p* dynamic.

Musical score for measures 79-81. Measure 79 is marked *pp* (pianissimo). Measure 80 continues the *pp* dynamic. Measure 81 concludes the section with a final chord.

Musical score for piano, measures 82-99. The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingerings.

Measures 82-85: Treble clef has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 85 includes a *sost.* marking.

Measures 86-89: Treble clef continues with complex rhythmic patterns. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 89 includes a *f* marking.

Measures 90-93: Treble clef has a melodic line with some grace notes. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 90 includes a *p dim.* marking. Measure 92 includes a *pp* marking.

Measures 94-97: Treble clef has a melodic line with some grace notes. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 94 includes a *f* marking. Measure 97 includes a *pp* marking.

Measures 98-99: Treble clef has a melodic line with some grace notes. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 98 includes a *pp* marking. Measure 99 includes a *dim. rit.* marking and a *Red.* marking.