東京音楽大学リポジトリ
Tokyo College of Music Repository

Eugène Ysaÿe's Solo Violin Sonata No.3 : a study of his compositional process through a review of "The Lavergne manuscript"

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2021-12-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 陳, 金, Chen, Jin メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1412

ウジェーヌ・イザイの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第３番
――「ラヴェルニュ自筆譜」の検討から読み解く、その創作過程――

陳　金

要旨

本研究は、近年公開されたウジェーヌ・イザイ Eugène Ysaÿe（1858-1931）の草稿集「ラヴェルニュ自筆譜(The Lavergne manuscript)」を検討し、この作曲家の６曲の《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》のうち、とくに第３番について、もともとイザイにどのような発想があったのか､またイザイはそれをどのように変化させていったのかを､草稿内で追跡し、その創作過程を読み解くものである。

「ラヴェルニュ自筆譜」に書きつけられている《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第３番は、現在知られているこのソナタとかなり異なっており、多くの取り消しや修正が含まれている。これらを手掛かりにイザイの作曲過程を再構成しようとするとき、次のことが明らかになる。

まず紙面の使い方については、イザイが、最初から綴じられた五線紙を見開きで自由に使って作曲を進めた可能性があること、また、紙面間あるいは紙面内の移動をイザイ自身が記憶しておくために、作曲家の名前のスペルによって前後関係を示すという独特のシステムが作り上げられたこと、そして、大きな構造的枠組みを先に構想し、それに沿った紙面割りを考えて、作曲を進めていった可能性も示唆されること。次の主題の造形については、イザイが比較的シンプルな上行音形から出発し、これを主題そのものから主題の導入句へと機能転換することによって､現在､わたしたちの知る通りの主題を生み出したこと。さらに、序奏の構想については、イザイが二声と単声のテクスチャーの対比を明確にしながら、序奏の二つの部分を別々のものでありながら関連あるものとしたこと。

これにより､「ラヴェルニュ自筆譜」には、イザイのアイデアの萌芽から、ほとんど完成といってもよい状態にまで至る、高度な推敲の段階が埋まっているのであり、これを丁寧に読み解く努力をすることで、今に残る傑作を作り上げたイザイの緻密な創作過程を再構成する道が開けることが示された。

Eugène Ysaÿe's Solo Violin Sonata No.3:
a study of his compositional process through a review of "The Lavergne manuscript"

Jin CHEN

Abstract

Eugène Ysaÿe (1858-1931), was a representative of the Franco-Belgian school who composed *" Six Sonatas for Violin Solo"* from 1923 to 1924. Focusing on the third composition, this study aims to track his compositional process by examining and analyzing *"The Lavergne manuscript"* which was recently opened to the public. It will be clear that what kind of musical ideas did the composer have and how did he elaborate them through reviewing this manuscript.

The 3rd sonata on this manuscript is quite different from the published version currently known, and there are numerous corrections and retractions. When we try to reconstruct his compositional process from the manuscript, the following facts can be found.

Firstly, Ysaÿe would use the staff notation very freely when he was sketching. He always used the spelling of classical composers' names to remind himself of the context on the same page or between pages. It would be also presumed that Ysaÿe conceived a general framework first, and later he made his composition fit in with the paper allocation he designed. Besides, to create the characteristic theme of the sonata as we know today, Ysaÿe started it from a simple ascending scale and changed its function from the theme itself into a bridge to the theme. Moreover, on the introduction of the sonata, Ysaÿe stressed the contrast between polyphonic and monophonic textures and make the two-part introduction interrelated.

Together, these come together to demonstrate that "*The Lavergne manuscript*" is a reservoir of signposts showing us Ysaÿe's highly elaborate process. It does so from its embryonic ideas, to the compositions near stage of completion. It would be possible to reconstruct his deliberate compositional process at the initial stage through reading these musical ideas and details hidden behind the manuscript. This study can be used as a first step in revealing the general compositional processes of all his Sonatas for Violin Solo.

ウジェーヌ・イザイの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第３番
――「ラヴェルニュ自筆譜」の検討から読み解く、その創作過程――

陳　金

キーワード：イザイ、無伴奏、ヴァイオリン、草稿、ラヴェルニュ自筆譜

はじめに

本研究は、近年公開されたウジェーヌ・イザイ Eugène Ysaÿe（1858-1931）の草稿集「ラヴェルニュ自筆譜」を検討し、この作曲家の６曲の《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》のうち、とくに第３番について、その創作過程を読み解くものである。

19 世紀から 20 世にかけて活躍したウジェーヌ・イザイは、フランス語圏ベルギーの代表的ヴァイオリニスト・指揮者・作曲家であった。彼は、リエージュ音楽院を卒業後、コンサートマスターやソリストとして演奏活動を展開、1886 年にイザイ弦楽四重奏団を結成し、ドビュッシー Claude Debussy（1862-1918）の弦楽四重奏曲を初演するなど室内楽の領域でも活躍した。フランス近代の楽曲を世に広めた彼は、フランク César Franck（1822-1890）、サン=サーンス Camille Saint-Saëns（1835-1921）、ショーソン Ernest Chausson（1855-1899）など数多くの作曲家から作品を献呈されている。また自らもヴァイオリンのために数多くの作品を作曲した。なかでも、６曲からなる《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》は、ヴァイオリン独奏のための不朽の名作と見なされている。

1923 年、すでに舞台から退いていたイザイは、ヨーゼフ・シゲティ Joseph Szigeti（1892-1973）[1]のリサイタルに出向き、このヴァイオリニストによる J.S.バッハの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタとパルティータ》の演奏に深い感銘を受けた。作曲家の息子、アントワーヌ・イザイ Antoine Ysaÿe（1894-1979）[2]の証言によると、イザイは帰宅後、直ちに自室にこもり、次の夜までに一気に６曲をスケッチしたという（Ysaÿe 1978: 328）。しかし、2015 年にブリュッセル王立音楽院に寄贈され、2018 年に公開されたイザイの草稿集「ラヴェルニュ自筆譜（The Lavergne manuscript）」は、このアントワーヌの証言は伝説にすぎないか、具体的な曲の仕上げよりもずっと前の段階の基本的なアイデアの書きつけに関するものであることを示唆している。「ラヴェルニュ自筆譜」には、《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》の草稿も含まれているのだが、そこに書きつけられている《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》は、現在知られている《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》とは相当に異なっており、イザイが《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》の完成までに改訂を重ねたことは明らかだからである。

---

[1] イザイの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》全６曲はそれぞれ親交のあった６人のヴァイオリニストに献呈。その中の第１番はシゲティに献呈されている。

[2] 翌年の 1924 年に、アントワーヌの経営する出版社から初版された。

そこで本研究は、「ラヴェルニュ自筆譜」に書きつけられたイザイの６つの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》のうち、とくに第３番の草稿を検討し、これらの曲を作曲する最初の段階にあたって、イザイにどのような発想があったのか、またそれがどのように変化していったのかを、この草稿内で追跡することで、これまで知られていなかった、《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》の創作過程の一端を浮かび上がらせることを目指す。

１．先行研究の状況とラヴェルニュ自筆譜集の由来

１-１　先行研究の状況

イザイの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》の自筆譜について、これまでにまとまった研究を発表してきたのは、レイ・イワズミ Ray Iwazumi（1976-）である。イワズミは、音楽博士号（DMA）請求論文として 2004 年にジュリアード音楽院に提出した *The Six sonatas pour violon seul, op. 27 of Eugène Ysaÿe: Critical commentary and interpretive analysis of the sketches, manuscripts, and published editions.* において、ジュリアード音楽院（ルイス・パーシンガー・コレクション）やベルギー王立図書館、リエージュ音楽院に所蔵されている自筆譜と、作曲家の息子であるアントワーヌ・イザイが出版した初版譜とを詳細に比較し、演奏家の立場から、それらのあいだの異同を解釈している。イワズミの研究成果は、現時点で、イザイの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》のもっとも信頼にたる批判校訂譜であるヘンレ版の楽譜（Norbert Gertish の校訂）にも活かされた（その最新版が 2016 年に出版された）。

しかし、当時、イワズミならびにヘンレ版校訂者が参照できた自筆譜は、ペン書きの「浄書譜」であり、初版の原版のもとになった楽譜と考えられる。実際、フレージングの表記の仕方など、これらの自筆譜と初版譜とのあいだに実演において問題となる興味深い変更はあるものの、両者の違いはごくわずかで、根本的なアイデアの変更は見当たらない。それに対して、本研究が新たに参照する「ラヴェルニュ自筆譜」に収められている《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》の草稿は、多くの修正の跡を残す鉛筆書きの自筆譜であり、こちらは、まさにそこで作曲が進められた自筆譜であると考えられる。

１-２　「ラヴェルニュ自筆譜」の由来

「ラヴェルニュ自筆譜」の公開の経緯は以下の通りである。イザイの死後、彼の遺族から、現在「ラヴェルニュ自筆譜」と呼ばれるようになった手書きの音楽帳を最初に託されたのは、イザイの息子、アントワーヌの友人で、イギリスのヴァイオリン奏者である、フィリップ・ニューマン Philip Newman(1904-1966)[3]だった。1966 年にニューマンが没すると、その音楽帳は彼の友人、ジョゼット・ラヴェルニュ Josette Lavergne(1921-2015)に受け継がれた。ラヴェルニュはベルギー出身の女性ヴァイオリン奏者であり、アメリカのインディアナ大学で、イザイの弟子のジョゼフ･ギンゴルド Josef Gingold(1909-1995)
の助手を務めていた時期もある。2015 年にラヴェルニュが他界したあと、この楽譜帳は適切な保存および音楽家・研究者のための公開を望んだ遺族の意向により、ブリュッセル

[3] フィリップ・ニューマン Philip Newman(1904~1966)は、1937 年に始まったイザイ国際コンクールの審査員、また、エリザベート王妃その人のヴァイオリン教師も務め、イザイ家やベルギー王国と密接に関わった人物である。

王立音楽院の図書館に寄贈された。これが、2018 年以降、「ラヴェルニュ自筆譜（The Lavergne manuscript)」の資料名で遺族の希望どおり公開され、現在は、そのファクシミリがベルギー王立音楽院のウェブサイト上で閲覧できる状態になっている。

この「ラヴェルニュ自筆譜」には、現行の《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》Op. 27 全６曲の草稿の他に、未完成の無伴奏ヴァイオリン・ソナタの草稿、《無伴奏チェロ・ソナタ》Op. 28、２本のヴァイオリンとオーケストラのための協奏曲《アミティエ》Op. 26 の草稿、さらに曲に対する部分的な修正や技法の注釈といった内容が書かれたスケッチも含まれている。

２．第３番ソナタを選択する理由と曲の概要

２-１　第３番ソナタを選択する理由

本研究において６つの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》のうち、とくに第３番ソナタに着目するのは、以下に説明する３重の理由からである（表１参照)。

表１

ソナタ	楽章数	草稿に該当する頁	日付
第1番	4	8~21	1923年6月13日~15日
第2番	4	40~47,65	不明
第3番	1	34~39	1923年7月5日
第4番	3	28~34,51,62	1923年7月4日
第5番	2	48~58,60~61,68~69	不明
第6番	1	94~99	1924年5月10日

第１に、このソナタが単一楽章であり、複数楽章の曲よりもその全体像を捉えやすいと思われること。

第２に、このソナタの草稿にページ飛びがなく、「ラヴェルニュ自筆譜」の連続する紙幅を占めており、創作過程の検証がしやすいと思われること。

第３に、上記２つの条件を同じように満たす６番のソナタよりも作曲時期が約 10 ヶ月早く、今後、第３番ソナタの作曲法が第６番にどのように応用されるかを観察する道を開くことができること。

これによって、本研究が、《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》全体の創作過程研究への序説となることが期待される。
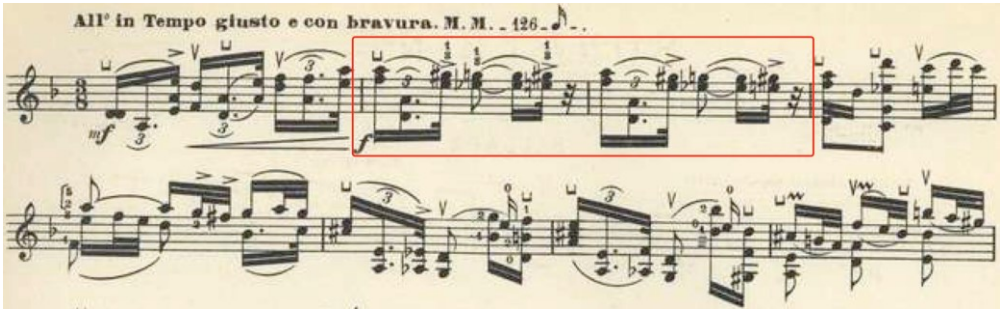
２-２ 第３番ソナタの概要

「ラヴェルニュ自筆譜」からイザイの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第３番の創作過程を読み解く準備として、まずは、作曲家の息子であるアントワーヌが出版した初版譜（1924年）を参照し、このソナタが最終的に取るにいった構造上の特徴を記しておく[4]。

曲は大きく分けて３つの部分からなる。第１部（m.1～m.11）は序奏部であり、それ自体が叙唱的な導入部（Lento molto sostenuto (In modo di recitativo)）と、次の部分(Molto moderato quasi lento)に向けて緊張を高めていく部分とに分かれる。前者には 4/4 の拍子記号が与えられているが、小節線は引かれていない。後者には 5/4 拍子で記譜されているが、拍子感は曖昧である。また、この序奏全体を通して、調性感は希薄である。

第２部（m.12～m.106）は主要部（Allegro in Tempo giusto e con bravura）であり、ここでは主題の提示とその自由な展開が行われる。主題（譜例 1）は明確に 3/8 の拍子、ニ短調を取っている。この主題は、第２部において計５回現れる。

第３部（m.107～m.127）は終結部（Tempo poco più vivo e ben marcato）であり、２つの拍子(3/8 拍子と 4/8 拍子)を持つ技巧的な速いパッセージを次第にテンポとダイナミクスを増しつつ、連続的に繰り出し、ソナタの全体を締めくくる。



（譜例 1）

３.「ラヴェルニュ自筆譜」に見る第３番ソナタの創作過程

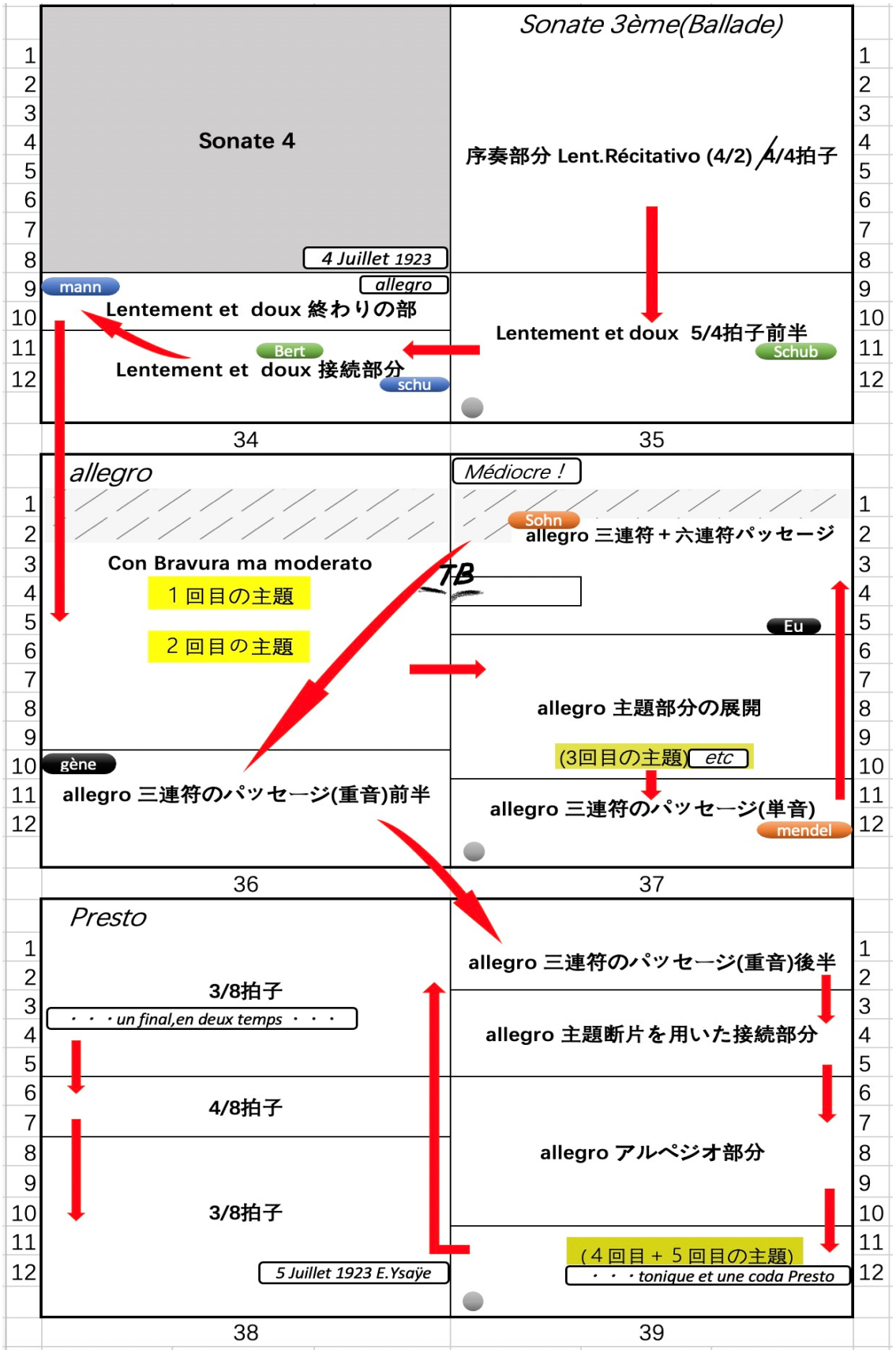
３-１ 紙面の使い方について

さて、いま確認した《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第３番の全体が、「ラヴェルニュ自筆譜」の紙面にどのように書きつけられているかをまず検証したい。そこから示唆されるのは、イザイが最初から綴じられた五線紙を見開きで使って作曲を進めた可能性である。

既述のように、《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第３番の草稿は、「ラヴェルニュ自筆譜」の 34 頁から 39 頁までの紙幅を占めている。また、「ラヴェルニュ自筆譜」の紙面が 12 段の五線をもち、かつ、奇数ページの下部余白の左側に製品マークが入っていることも合わせて指摘しておく。これらを見開きに並べた草稿概略図を作成すると図 1 のようになる。

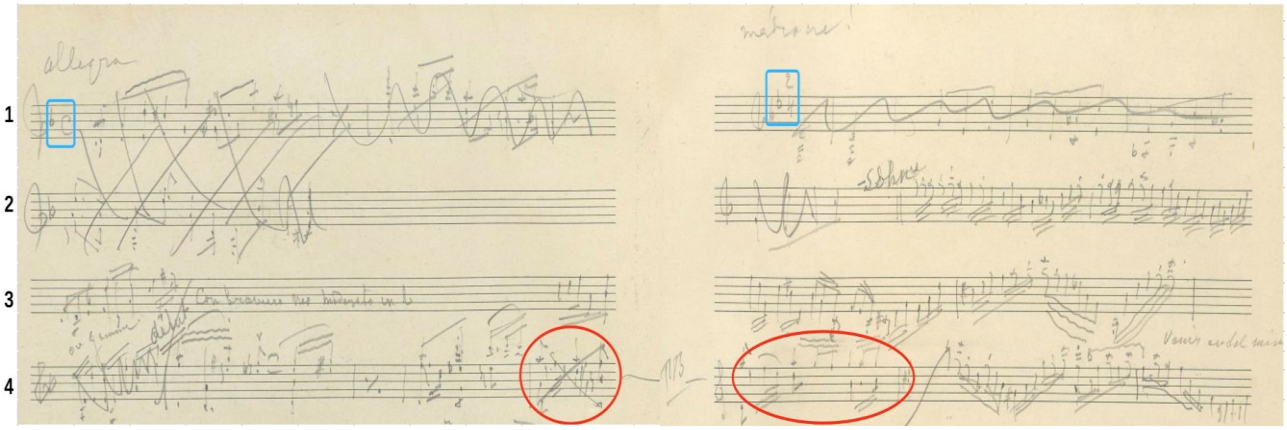
[4]以下、情報を補足しておく。このソナタは、ルーマニアの大ヴァイオリニスト、ジョルジェ・エネスク George Enescu（1881～1955）に献呈された。また、このソナタに与えられた《バラード》というタイトルは、「ラヴェルニュ自筆譜」にすでに書き込まれている。

図 1


Sonate 4
4 Juillet 1923
Sonate 3ème(Ballade)
序奏部分 Lent.Récitativo (4/2) 4/4拍子
mann
allegro
Lentement et doux 終わりの部
Lentement et doux 5/4拍子前半
Schub
Bert
Lentement et doux 接続部分
schu
34
35
allegro
Médiocre !
Sohn
allegro 三連符＋六連符パッセージ
Con Bravura ma moderato
1 回目の主題
2 回目の主題
TB
Eu
allegro 主題部分の展開
(3回目の主題) etc
gène
allegro 三連符のパッセージ(重音)前半
allegro 三連符のパッセージ(単音)
mendel
36
37
Presto
allegro 三連符のパッセージ(重音)後半
3/8拍子
・・・un final,en deux temps ・・・
allegro 主題断片を用いた接続部分
4/8拍子
allegro アルペジオ部分
3/8拍子
(4 回目＋5 回目の主題)
5 Juillet 1923 E.Ysaÿe
・・・tonique et une coda Presto
38
39

注目すべきは、36 頁と 37 頁の 4 段目である。この部分（図 2）からは、36 頁の 4 段目の最後に書かれた音形がバツ印で無効とされたあと、そこから右（すなわち 37 頁側）に向かって線が引かれ、37 頁の 4 段目の最初に書き直されたことが読み取れる。同じ場所に「TB」とあるのは「Très Bien」（これで良し）の略であろう。紙面を見開きで使用したことが直接、確認できるのは《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第 3 番の草稿については、この部分だけではあるが、先にした製品マークの配置関係を考えると、34 頁と 35 頁、38 頁と 39 頁も同じく見開きで使用されたことが推測される。

図 2



それでも、これら 2 頁ずつの見開き 3 セットの紙面（34 頁と 35 頁、36 頁と 37 頁、38 頁と 39 頁）のどこに、どのような順序で、イザイが楽想を書きつけていったのかという問題は残る。普通に考えれば、左頁から右頁に向けて、また、各頁については上段から下段に向けて、楽想を書きつけていくのが、もっとも自然な紙面の使用法に思われる。しかし、現在、わたしたちの知る《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第 3 番の最終稿における楽想の出現順と、「ラヴェルニュ自筆譜」におけるそれらの配置との関係はかなり複雑であり、イザイがそのような順次的な使用法に必ずしも従わなかった可能性も示唆される。

図 1 の赤矢印は、この曲の最終稿における楽想の出現順を「ラヴェルニュ自筆譜」上で追ったものである。この赤矢印を辿ることで、最初の楽想（Lent. Récitativo）とそれに続く楽想（Lentement et doux）の前半部分までは、「ラヴェルニュ自筆譜」の紙面に対して順次的に配置されるが、それ以降の楽想については、「ラヴェルニュ自筆譜」の紙面に対して、まさしく蛇行するように配置されることが確認できる。これは何を意味しているのであろうか。

もちろん、イザイが「ラヴェルニュ自筆譜」の紙面をあくまで順次的に使用したうえで、最終稿作成までのどこかの段階で、そこに書きつけた楽想の順序を入れ替えた可能性も捨てきれない。しかし、音楽的に見て明らかに連続しているパッセージを、イザイが《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第 3 番の作曲中に連続して書かなかったと考えるのも不自然であるし、38 頁 12 段目に記入された日付と署名がこの曲の一応の完成を示唆していることからしても、イザイが「ラヴェルニュ自筆譜」以降の作曲段階で楽想の出現順の大幅な入れ替えを実行したとも考えづらい。むしろ、図 1 の赤矢印は、イザイが《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第 3 番の作曲中に楽想を書きつけていった順序に、完全にではないが、お

おむね一致すると仮定したうえで、なぜそれぞれの楽想が「ラヴェルニュ自筆譜」の当該の箇所に実際にあるのかを考察すべきだろう。

34 頁と 35 頁の見開き 2 頁については、この蛇行の理由を説明することに大きな困難はない。34 頁の 8 段目までは別の曲（《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第 4 番）に使われており、イザイが新しく《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第 3 番を序奏部から書き始めるのに、まだ白紙であった 35 頁に紙面を改めたことは容易に推察される（同頁の上余白にタイトル「Sonate 3ème (Ballade)」が書き込まれていることも、この推察を支持する)。また、イザイが 35 頁の紙面を使い切ったあと、36 頁に進まずに 34 頁 11 段目に戻ったのは、先に推察したようにイザイが 34 頁と 35 頁を見開きで使用していたからであり、序奏の第 2 部分となる Lent et doux の楽想の連続性を目で確認しながら続きを書いていくにも、また、2 段の空白をもって前の曲（無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第 4 番）との区別をつけるためにも、そこが最適の場所だったからであろう。

結局、イザイは、同じ楽想を 34 頁の 12 段目までに収めることができず、先に空白として残した 34 頁 9 段目・10 段目も同じ楽想の続きで埋めていくことになったのだろう。結果、紙面と楽想の関係はより錯綜したものになるのだが、興味深いのは、このような変則的な紙面の使用を記憶しておくために、イザイが独特のシステムを案出していることである。同じ図 2 に記したように、35 頁 11 段目の余白と 34 頁 11 段目の余白には、ぞれぞれ「Schub」「Bert」の文字、34 頁 12 段目の余白と 34 頁 9 段目の余白には、ぞれぞれ「schu」「mann」の文字が書き込まれていることが確認できる。これらが「Schubert（シューベルト)」と「schumann（シューマン)」の綴りを分離して記述したものであることは明らかである。その筆圧が音符の筆圧と同じものであることからすると、イザイは（作曲後にではなく）作曲中に、紙面の使用順のガイドとして、これらの名前の綴りを利用したと思われる。

36 頁と 37 頁の見開き 2 頁については、より慎重な検討が必要である。ここでは、「ラヴェルニュ自筆譜」の紙面の順次的な使用と蛇行的な使用の両方の可能性が拮抗しているからである。

序奏部分を 34 頁で書き終えたイザイが、このソナタの主要部となる Allegro 部分を 36 頁から書き始めるのは自然な流れであり、それを疑う材料はない。現在、わたしたちの知る最終稿では、この Allegro 部分で特徴的なニ短調の主題が 5 回提示されるが、イザイは 36 頁の 8 段目までを使って、その最初の 2 回の主題提示を含むセクションを書いたことが確認できる。

しかし、「ラヴェルニュ自筆譜」の紙面は見開きで使用されたという最初の仮定に立ち戻ったとき、36 頁の上 2 段を書き込んだのと同じタイミングで、そのちょうど右隣の 37 頁の上 2 段も書かれた可能性が浮かび上がってくる。実際、両者の筆圧と ト音記号の書き方はよく似ている（図 2 の上 2 段参照)。

36 頁の上 2 段が（後述の「3-2 主題の造形について」で議論するように）ニ短調の主題の原型であったことは疑いない。とするなら、37 頁の上 2 段に書き込まれたのは、その下属調にあたる ト短調に置かれていることからして、この主題の対主題のアイデアであった

のではなかろうか。この推察を膨らませるならば、これに続けてイザイは 38 頁の上 2 段に Presto の楽想のはじめを書き込み、Allegro 主要主題（36 頁）、その対主題（37 頁）、コーダとしての Presto（38 頁）という大きな構造的枠組み構想し、それに沿った紙面割りを考えた可能性もある（後述するように、とりわけ 38 頁と 39 頁の関係を考えるとき、そう考えるほうが辻褄が合う）。

しかし、それはイザイにとって、彼が 37 頁の上余白に書き込んだように「Médiocre!（平凡！）」なものだったのだろう。イザイは、見開きの上 2 段の両方を無効とし、単一主題のソナタとして、36 頁の 3 段目から 8 段目までのスペースを使って、ニ短調の主題を洗練させつつ、その多様な展開によって Allegro 部分を作ることを選んだと考えられる。

実際、36 頁と 37 頁の見開き 2 頁には、ニ短調の主題を様々に展開するアイデアが記されているのだが、36 頁の 8 段目まで進んだイザイが次に紙面のどの部分を使ったかについては、複数の可能性に開かれている。

第 1 に考えられるのは、36 頁 8 段目の直下（すなわち 9 段目）を空白として残すことで区切りを明確にしたうえで、同頁の 10 段目以降に、主題の新たな展開としての三連符のパッセージ（重音）をメモしたうえで、その後、そのつなぎとなるパッセージを 37 頁に書いていった可能性である。第 2 に考えられるのは、より前の段階で「TB」と書き混んでいた 37 頁の 4 段目の直下（すなわち 5 段目）を同じように空白として残して、同頁の 6 段目から主題に後続するパッセージを書いていき、最終的に円を描くように 36 頁 11 段目に戻ってきた可能性である。

いずれにしても、37 頁の紙面をイザイが蛇行的に使用したことは疑いない。先述のように、イザイが 36 頁の 8 段目までを書いた段階で、37 頁の上 2 段は対主題のアイデアのために、また、同頁 4 段目は、左隣（36 頁 4 段目）の最後の小節の書き直しに使われていたことが推察される。そうであれば、そこから 1 段の空白を設けた 6 段目、つまり、紙面の中央から新しいパッセージを書いていくことは自然である。イザイはまず、この 37 頁 6 段目から 10 段目までに、最終稿において主題の 3 回目の提示がなされるまでの部分を書き[5]、それに続けて三連符のパッセージ（単音）を書いていったが、再びスペースが不足したために、その時点ではまだ空白であった 37 頁の 2 段目から 5 段目までを利用して、これを書き終えたのだろう。

ここでもまた、名前の綴りが紙面の使用順のガイドとなっていることを確認できる。37 頁の末尾（12 段目の終わり）に「Mendel-」、そして、37 頁の 2 段目途中に「-Sohn」と書き込まれ、複雑になっていく紙面のなかに、いわばアリアドネの糸を通したのである。

同じく 37 頁 5 段目の終わりには「Eu-」、36 頁 10 段目はじめには「-gène」と書き込まれており（結合するとイザイの名前である「Eugène」となる）、イザイが両地点を結合しようと意志したことは明確であるが、先に述べたように、このとき既に 36 頁 11 段目にニ短調の主題を展開するパッセージが書かれていたのか、このときに紙面のこの地点に戻ってきて、新たにニ短調を展開するパッセージを書いたのかは、さらなる検証が必要である。

[5] 「ラヴェルニュ自筆譜」においては、37 頁の 10 段目にある複縦線の直後に、A の音と「etc」の言葉が記されているだけで、主題は書き込まれていない。しかし、この A の音は、主題冒頭のソプラノの音であり、この段階でここに主題を織り込む意志があったことを伺わせる。

36 頁を終える同頁 12 段目に書かれている楽想が、39 頁の 1 段目に続いていくことは音楽的に見て明らかであるから、イザイはこれらを連続して書いたものと思われる（両方の部分にト音記号がないことも、その推察を強める)。では、イザイはなぜ、36 頁 12 段目の楽想の続きを、頁の順番からすればより若い 38 頁 1 段目からではなく、39 頁 1 段目から書いていったのだろう。

ひとつ考えられるのは、先述したように、36 頁と 37 頁の見開き上段にニ短調の主題とト短調のその対主題を書き込んだのと同じタイミングで、イザイが 38 頁上段に、すでに Presto の楽想のはじめを書き込んでいた可能性である。この場合、38 頁の残りの部分は Presto を完成させるために取っておきたいだろうから、39 頁のほうを使っていこうとするのは理解できることである。もうひとつ考えられるのは、イザイが、一葉の表裏になっている 37 頁と 38 頁を垂直に持ち上げて、36 頁と 39 頁で見かけ上の見開きをつくった可能性である。この場合、36 頁にすでに書いた楽想との関係を目で確認しながら、その続きを書いていくことができる。実際のところ、両方の可能性が組み合わさっていたのではなかろうか。

いずれにせよ、39 頁については、上から下に向けて順次的に、三連符のパッセージ（重音）の後半（1 段目と 2 段目)、主題断片を用いた接続部分（3 段目から 5 段目)、アルペジオ部分（6 段目から 10 段目）を書いていったことは間違いないだろう。同頁のそれぞれ 11 段目と第12段目にある「*trait gradué, cresc.*」(だんだんクレッシェンドをかけていく)、「*rentrée du dernier membre allant sur la tonique et une coda Presto*」（トニックに向って最後の要素に再帰、ならびにコーダ・プレスト）の書き込みの意味は明確には分からないが、「トニックに向かう」というアイデアから、ニ短調の主題の要素を意識していたと思われる（実際、わたしたちの知る最終稿ではこの部分に、主題がさらに２度、登場する)。

そして、おそらくイザイは 39 頁を書き終わってから 38 頁に移動し、この段階ですでに書き込まれていた可能性がある同頁の上 2 段を開けて、3 段目と 4 段目の間のスペースに「*Ce morceau est plutôt un final, conséquemment cette sonate sera en deux temps ceci étant le dernier*」（この部分はむしろフィナーレであり、結果として、このソナタは二つの拍子を持つことになる。ここが２番目の拍子）と書き込んだのではなかろうか。つまり、38 頁のプレストは、39 頁が書かれることによって、単なるプレスト部分である以上に、「むしろフィナーレ」としての役割を果たすようになったと考えられる。

この後については、とくに問題はない。イザイは書き込みの通りに、3/8 拍子で書き始めたプレストを 6 段目以降、4/8 拍子に変更する。そして、8 段で再び 3/8 拍子に戻して、38 頁 11 段目でこの音楽を締めくくり、最後に終止線を引き、同じ箇所にサインと日付を書き込んだことが読み取れる。

３-２ 主題の造形について

以上、イザイが《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第３番の楽想を「ラヴェルニュ自筆譜」のどこに、どのような順序で書きつけていったのかを検証してきた。今度は、よりミクロな視点から、特徴的な楽想がどのように造形されていったのかを観察することにする。この自筆譜をより詳しく見てみると、そこには修正や取り消しの痕跡、また、断片的なスケ

ッチが数多く含まれていることが分かる。そこから、先にも述べたように、「ラヴェルニュ自筆譜」が、そこで作曲の進められた作曲譜であることが理解されるのである。
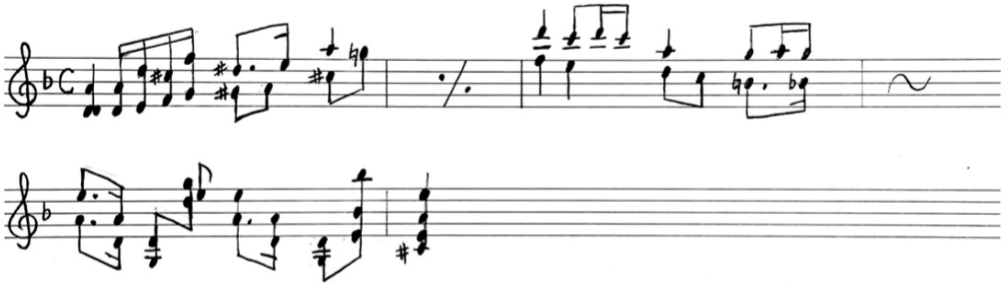
これらの痕跡やスケッチから再構成しうるイザイの作曲過程のうち、もっとも興味深いのが主題の造形に関わるものである。イザイはこのソナタの印象的な主題を、どのように作り上げていったのだろうか。

アレグロ/allegro の表記とともにある、このソナタの主題（譜例 1）が、最初にはっきりと書きつけられるのは、「ラヴェルニュ自筆譜」の 36 頁 4 段目であるが、イザイはその萌芽と呼ぶべきものを allegro の表記（34 頁 9 段目）とともに、34 頁 10 段目に書きつけている（譜例 2[6]）。
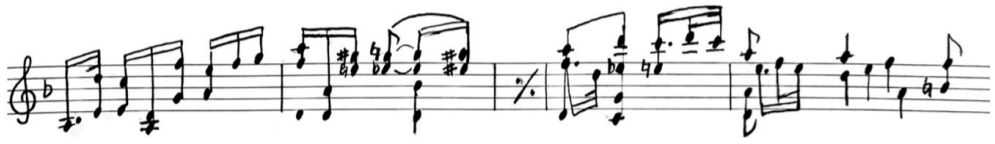


（譜例 2）

イザイはこれを取り消し線で無効とし、同じ allegro の表記（36 頁上余白）とともに、これに調号（d moll）と拍子（4/4）を加えて、36 頁の最初の 2 段を使って、より主題らしい楽節へと拡大していったことが分かる（譜例 3）。



（譜例 3）

しかし、イザイはこれもまた無効としてうえで、はじめて、現在のわたしたちの知る《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第 3 番の主題に直接通じる、以下のような楽節を 36 頁 4 段目に書きつけるのである（譜例 4）。
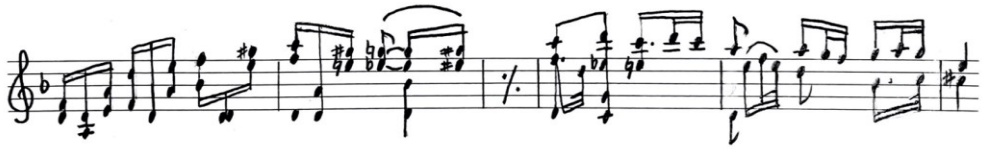


（譜例 4）

このとき、全体の拍子が 4/4 から 3/8 に変更されたことが、その記譜から読み取れるが、それ以上に興味深いのは、もともと主題の本体をなしていた上行音形（譜例 4 ならびに譜例 5 の冒頭）が主題の導入句へと機能転換され、もともとの上行音形の最後の拍にあった A→G の動き（譜例 3）から、それを骨格とした新たな主題の輪郭（A→Gis→G→Gis）が作られたことである（譜例 4 の 2 小節目）。

さらにイザイは、上行音形の導入句としての性格を際立たせるために、空いていた 36 頁 3 段目を使って、「*ou gamme, début*（あるいは音階、開始）」の言葉とともに、これを譜例 5 の冒頭のように書き換えるとともに、同じく 36 頁 3 段目の空白部分、また、この段階では

[6] 以下の譜例は、「ラヴェルニュ自筆譜」から著者が転写したものである。

まだ白紙であったと考えられる、その右隣の 37 頁 4 段目の頭の部分を使って、主題全体を以下のように整えた（譜例 5)。
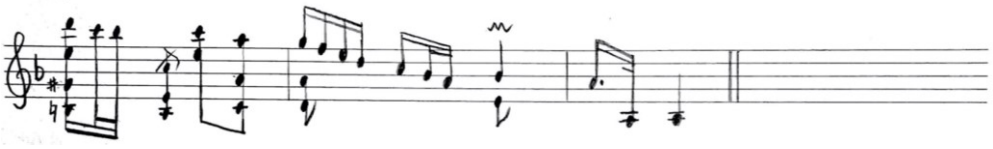


（譜例 5）

この一連の操作によって、イザイは、ほぼ私たちの知る通りに主題を作り上げたのである（譜例 1 に参照)。

このようにして作り上げられた主題を、イザイは 36 頁 6 段目で再登場させ（主題の確保)、以後、主題提示の最初のセクションを締めくくるのであるが、「ラヴェルニュ自筆譜」に残された痕跡から、イザイがその締めくくりをどのように造形していったのか再構成することができる。

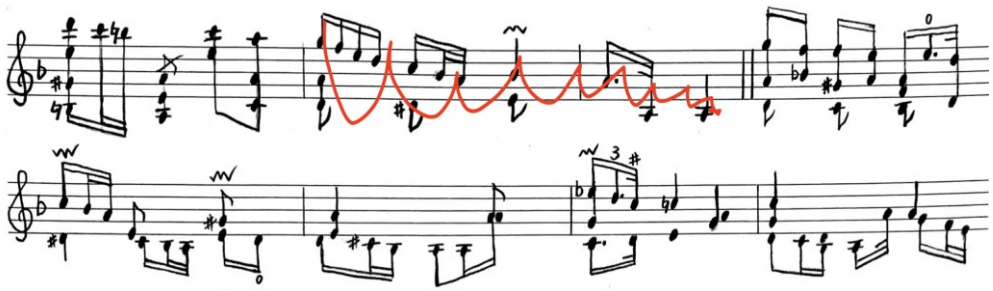
36 頁 7 段目に書きつけられた、締めくくりの最初のアイデアは、譜例 6 の通りである。複縦線もイザイによる。



（譜例 6）

このイザイのアイデアは、D から直線的に A まで下降して主題を締めくくるという、比較的単純なものであったことが分かる[7]。
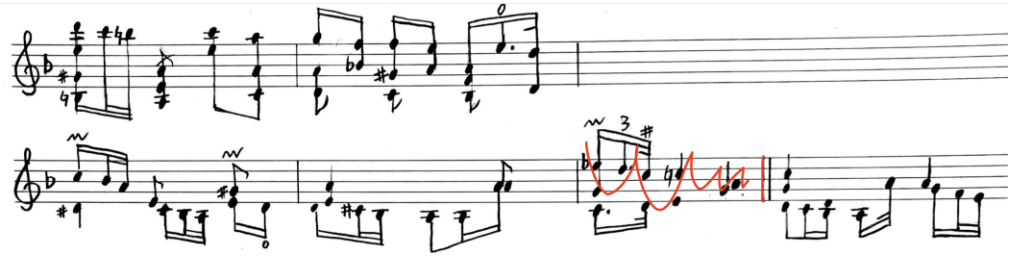
しかしイザイは、最後の 2 小節を取り消し線で無効としたうえで、同じ 36 頁 7 段目の終わりから 36 頁 8 段目にかけて、これを引き延ばした（譜例 7)。



（譜例 7）
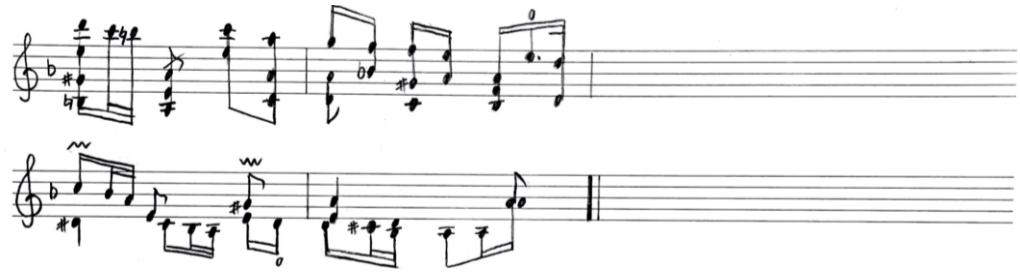
ところがイザイは、今度は逆に、この締めくくりを短縮する方向に向かい、譜例 7 の最後から 2 小節目を無効としたうえで、その直後の小節線に縦線を一本加えて、これを複縦線に転換したのである。このとき加えられた縦線の筆圧は、明らかに他の小節線よりも高い（譜例 8)。

[7] 締めくくりの楽節全体は 36 頁 6 段目の最後に書かれている F から始まる。



(譜例 8)

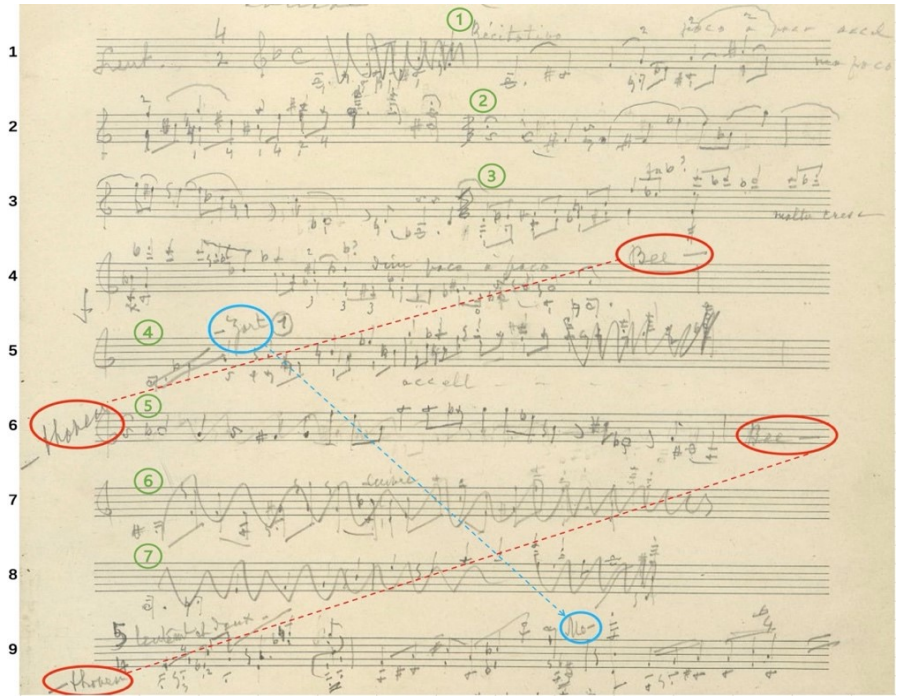
この複縦線により譜例 8 の最後の小節は放棄されることとなり、結果、現在、わたしたちが知るのとほとんど同じ、主題の締めくくりが出来あがったのである（譜例 9)。



(譜例 9)
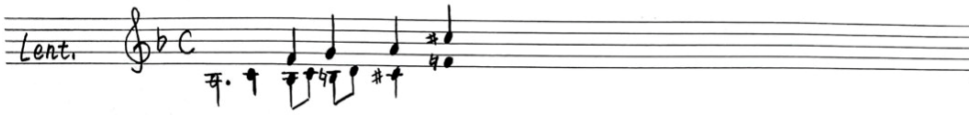
3-3 序奏部分の構想について

以上の主題の造形と並び、イザイの興味深い作曲過程を再構成しうる部分として、今度は《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第 3 番の序奏部分に着目する。ここには、紙面の使い方の部分でも触れた、作曲家の名前のスペルによって前後関係を示すという独特のシステムを使って､いったん書きつけた音楽を改訂していくという作曲過程が見られるのである。これを理解するには､「ラヴェルニュ自筆譜」の当該部分（35 頁 1 段目から 9 段目）を直接、参照する必要がある(譜例 10)。
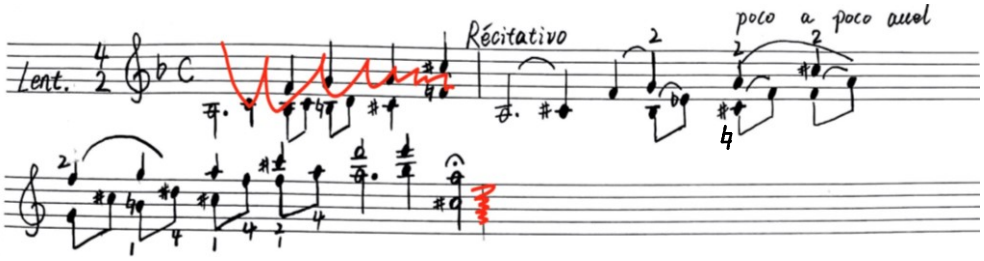


(譜例 10)

この１段目から分かるのは、イザイが記譜するうえでどの拍子を選択するかに迷っていたことである。イザイがここに最初のフレーズを書きつけたとき、彼の頭のなかには、譜例 11 に転写した通り、4/4 の拍子感とニ短調の調性感が生きていたと思われる。



（譜例 11）

しかし、イザイはすぐさまこれを無効として、これと同じ輪郭を引き延ばしつつ、より大きなフレーズを 35 頁 2 段目にかけて書きつけていった。
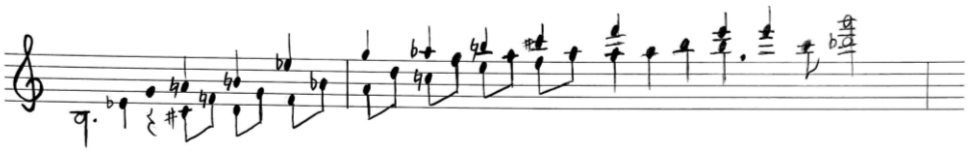


（譜例 12）

このとき、もとのアイデアにあった短３度の動き（A-C, H-D）を長３度（H-Es, Cis-F, F-A）に転換し[8]、全音音階の響きが生じさせ、かつ、その開始点が強拍から弱拍に移動することで、調性感・拍子感ともあいまいな状態を作り出した。それは、イザイがこのフレーズのはじめに書き入れた「Recitativo」の言葉ともよく呼応している。

35 頁 1 段目の冒頭にイザイが 4/2 という拍子記号を書き入れたのも、この段階（あるいは、これ以後の段階）であったのだろう。この拍子記号の筆圧は、周囲のものと若干異なっている。また、フレーズ終わりの小節線も削除されることになるが、それについては後に触れる。
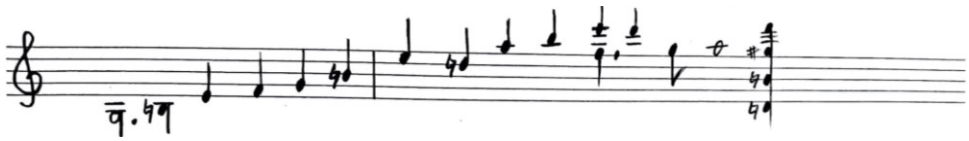
その後、イザイは新しいフレーズを書きつけていくが、そのとき、こうして生み出された２声を含む上行フレーズを、その開始音を変化させながら、繰り返そうとしたようだ[9]。

35 頁 5 段目：第 4 フレーズ[10]（B から）



（譜例 13）
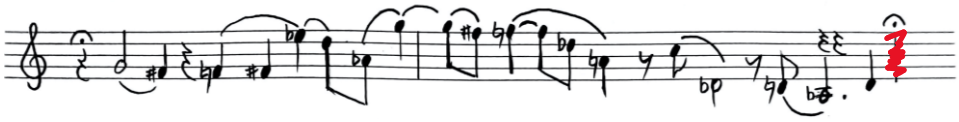
35 頁 8 段目：第 7 フレーズ（G から）



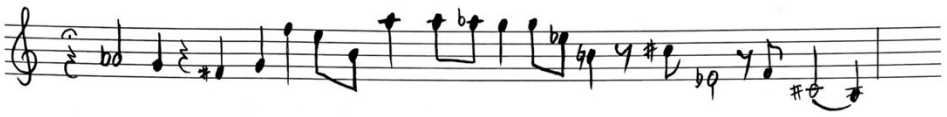
（譜例 14）

[8] 異名同音程を含む
[9] 第 3 フレーズの前半部分（35 頁 3 段目）も第 1 フレーズと同じ性質を持っている。
[10] 調号はおそらく省略された。

また、第１フレーズとセットになる 35 頁２段目からの第２フレーズ（譜例 15）も、35 頁６段目の第５フレーズ（譜例 16）として、ここでも開始音を変えて、繰り返そうとしていたことが分かる。また、第２フレーズの終わりの小節線を取り消したのも、第１フレーズと同様のタイミングであったと思われる。



（譜例 15）



（譜例 16）

しかし、ここからイザイは独特のシステムを使って、この 35 頁内に書きつけていた音楽を改訂していくのである。つまりイザイは、35 頁４段目の最後に「Bee-」、35 頁６段目冒頭の余白「-thoven」と書き入れ（結合すると「Beethoven」）、両地点を接続する。そして、36 頁６段目の最後に同じく「Bee-」、36 頁９段目の冒頭の下側余白に同じく「-thoven」と書き入れ、両地点を接続する。最後に、39 頁９段目の最後の小節の上余白に「Mo-」、35 頁５段目に戻って、その最初の小節の上余白に「-zart」と書き入れ（結合すると「Mozart」）、両地点を接続する。

この一連の操作によって、イザイが現在、わたしたちの知る通りに序奏全体のデザインを決定したことが分かる。つまりイザイは、もとの第１フレーズ（35 頁１段目から２段目）と第２フレーズ（35 頁２段目から３段目）の間にあった二声と単声のテクスチャーの対比を、もとの第３フレーズ（35 頁３段目から４段目）と第５フレーズ（35 頁６段目）の間で繰り返すことによって強調し、これによって序奏第１部を特徴づけた。また、もとの第１フレーズと第３フレーズと同類の二声の第４フレーズ（35 頁５段目）を、拍子が 5/4 に変わる序奏第２部に組み込むことによって、これら序奏の２つの部分が、別々のものでありながら関連をもって進展するようにしたのである。また、こうして序奏内部の二部構成のアイデアが明確になった時点で、イザイは、序奏第１部に引いてあった小節線を削除することで、その拍子感を曖昧にし、いわば序奏の序奏としての性格を強調したのではなかろうか。

結果、イザイは、35 頁７段目と８段目に最初、書き付けていた２つのフレーズ（第６フレーズと第７フレーズ）を破棄することになったが、第６フレーズについては、そのうねりのアイデアを、序奏第２部(5/4 拍子の部分)に活かした可能性はある。

４．結論と今後の展望

以上、「ラヴェルニュ自筆譜」に書きつけられたイザイの６つの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》のうち、とくに第３番に関する６頁の草稿を検討し、この曲を作曲する最初の段階にあたってイザイにどのような発想があったのか、またイザイはそれをどのように変化させていったのかを、この草稿内で追跡してきた。その結果、これまで知られていなかった、《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》の創作過程の一端を明らかにすることができた。

本論考がまず取り組んだのは、イザイの紙面の使い方の検討であった。そこから、イザイが最初から綴じられた五線紙を見開きで自由に使って作曲を進めたことが示された。そして、イザイは作曲中に、紙面の複雑な使用順を記憶しておくために、作曲家の名前のスペルによって前後関係を示すという独特のシステムを使ったことがわかった。また、大きな構造的枠組みを先に構想し、それに沿った紙面割りを考えて、作曲を進めていった可能性も示唆された。

次に本論考は、イザイがこのソナタの特徴的な主題をどのように造形していったのかを追跡した。その結果、イザイが比較的シンプルな上行音形から出発し、これを主題そのものから主題の導入句へと機能転換することによって、現在、わたしたちの知る通りの主題を生み出したことが示された。また、主題の締めくくりに関しては、イザイは逆に比較的シンプルな下降線から変化のある最終形を注意深く導き出していったことが分かった。

さらに本論考は、イザイが序奏の構想をどう変化させていったかを追った。その結果、イザイが 4/4 拍子・ニ短調の短い上行フレーズから出発し、その拍子感・調性感を曖昧にしつつ、同時に、序奏前半において二声のテクスチャーと単声のテクスチャーの対比を明確にしていく過程が見られた。また、この二声のテクスチャーを序奏の後半にも組み込むことによって、序奏の２つの部分を関連づけようとしたことも分かった。これを実現するために、イザイはいったん書きつけた音楽をシャッフルしながら改訂していったのであるが、その時にも、作曲家の名前のスペルを前後関係の記憶のメモとして活用したことが明らかになった。

「ラヴェルニュ自筆譜」は、それを読み解くことが一見、不可能に思えるほど多くの取り消しや修正を含んでいるが、曲の最後に終止線が引かれ、そこに日付とサインも書き込まれていることは示唆的である。つまり、「ラヴェルニュ自筆譜」には、イザイのアイデアの萌芽から、ほとんど完成といってもよい状態にまで至る、高度な推敲の段階が埋まっているのであり、これを丁寧に読み解く努力をすることで、今に残る傑作を作り上げたイザイの緻密な創作過程を再構成する道が開けるのである。

この論考を端緒として、まずは同じ単一楽章の第６番のソナタ、また、それ以外の多楽章からなる４曲のソナタの創作過程の研究を順次、進めていきたい。それにより、イザイの創作過程の一般的な特徴と同時に、各曲の創作過程の個別性に迫ることが期待される。

参考文献

浄書（ルイス・パーシンガー・コレクション）ウェブサイト
https://juilliardmanuscriptcollection.org/composers/ysaye-eugene/

草稿（ラヴェルニュ自筆譜集）ウェブサイト
http://www.muziekcollecties.be/en/Lavergne-manuscript_facsimile

Iwazumi, Ray
2004 *The Six sonatas pour violon seul, op. 27 of Eugène Ysaÿe: Critical commentary and interpretive analysis of the sketches, manuscripts, and published editions*.（DMA from The Juilliard School）

河野 芳春
1996「E.イザイの無伴奏ヴァイオリンソナタ作品 27 より第 3 番《バラード》を巡る奏法究明と解釈について」『山形大学紀要（教育学)』11/3 405-423.

小沼純一
2008 『無伴奏 ： イザイ、バッハ、そしてフィドルの記憶へ 』（東京：アルテスパブリッシング）

Stockhem, Michel
1988 “Lettres d'Ernest Chausson a Eugène Ysaÿe” *Revue belge de musicologie/Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap [Hommages à Suzanne Clercx-Lejeune]* 42 241-72.

Chuang, Meng-Hsun
2007 *Formal ambiguity and tonal structure in Eugène-Auguste Ysaÿe's Sonata pour deux violons seuls op. Posthume*（DMA from New England Conservatory）

Rittstieg, Jessika
2015 “Between continuity and change: Eugène Ysaÿe’s six sonatas, op. 27, for solo violin”in *Locatelli and the violin bravura tradition*（Turnhout: Brepols）365-379.

シゲティ，ヨーゼフ
2000 『弦によせて』永井美恵子, 北村義男 訳（音楽之友社）

Ysaÿe, Antoine
1978 Ysaÿe, *His Life, Works and Influence*（London: Scholarly Press）

Ysaÿe, Eugène
1924 *Six Sonatas for Violin Solo, Op. 27*（Brussels: Antoine Ysaÿe）

Ysaÿe, Eugène
2016 *Six Sonatas for Violin Solo, Op. 27,* Edited by Norbert Gertish, Preface by Michel Stockhem（München : G. Henle）