

東京音楽大学大学院音楽研究科博士後期課程音楽専攻博士論文

ウジェーヌ・イザイ：6つの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》作品27

——「ラヴェルニュ自筆譜」の検討から読み解く、その創作過程——

**D2019-01**

音楽専攻（ヴァイオリン）

陳 金

学位取得年月日：2024年3月16日

## 目次

### 序

#### 第 1 章「ラヴェルニュ自筆譜」の概要

1-1 先行研究の状況	6
1-2 「ラヴェルニュ自筆譜」の由来	8
1-3 資料としての「ラヴェルニュ自筆譜」の内容	10
1-4 6つの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》の構想とバッハの関連性	12
1-5 本論文における議論の順序	16

#### 第 2 章 「ラヴェルニュ自筆譜」に見る第 3 番ソナタの創作過程

2-1 第 3 番ソナタの概要	18
2-2 紙面の使い方について	20
2-3 主題の造形について	27
2-4 序奏部分の構想について	31
2-5 第 3 番ソナタのまとめ	34

#### 第 3 章「ラヴェルニュ自筆譜」に見る第 4 番ソナタの創作過程

3-1 第 4 番ソナタの概要	36
3-2 紙面の使い方について	38
3-3 第 1 楽章の序奏と主題の発展について	42
3-4 第 2 楽章のモチーフについて	53
3-5 第 3 楽章の作曲プロセスについて	55
3-6 第 4 番ソナタのまとめ	56

#### 第 4 章 「ラヴェルニュ自筆譜」に見る第 2 番ソナタの創作過程

4-1 第 2 番ソナタの概要	58
4-2 紙面の使い方について	60
4-3 第 1 楽章の最初の「雛形」について	63
4-4 「雛形」以降の展開について	68
4-5 第 2 楽章のモチーフについて	70

4-6 第 3 楽章と第 4 楽章の展開について	73
4-7 第 2 番ソナタのまとめ	75
 <b>第 5 章 「ラヴェルニュ自筆譜」に見る第 6 番ソナタの創作過程</b>	
5-1 第 6 番ソナタの概要	76
5-2 紙面の使い方について	78
5-3 序奏部分の修正について	82
5-4 カデンツァ部分の修正について	84
5-5 第 1 部の再帰に注目して	85
5-6 第 6 番ソナタのまとめ	87
 <b>第 6 章 「ラヴェルニュ自筆譜」に見る第 1 番ソナタの創作過程</b>	
6-1 第 1 番ソナタの概要	88
6-2 紙面の使い方について	91
(1) 第 1 部分	92
(2) 第 2 部分	97
6-3 第 1 楽章の第 1 草稿についての考察	99
(1) 流れるような楽想に注目して	99
(2) 無効された主要なモチーフに注目して	102
6-4 第 1 楽章の 2 つの草稿の比較(冒頭の主要なモチーフを例として)	105
6-5 第 1 番ソナタのまとめ	107
 <b>第 7 章 「ラヴェルニュ自筆譜」に見る第 5 番ソナタの創作過程</b>	
7-1 第 5 番ソナタの概要	108
7-2 紙面の使い方について	111
7-3 草稿における「核となる音楽」の発展に注目して	121
7-4 第 1 楽章の 2 つの草稿の比較(冒頭の楽想を例として)	128
7-5 第 5 番ソナタのまとめ	129

結び	131
謝辞	135
参考文献	136
巻末資料	139

## 序

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つの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》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。ヴァイオリニストとしてのイザイは、フランコ・ベルギー派から大きな影響を受けて、また作曲家として、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、ヴァイオリン音楽を学ぶ上でも必修のレパートリーとされている。

イザイは、1923年、ブリュッセルで催されたヨーゼフ・シゲティ Joseph Szigeti (1892-1973) 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、バッハと同じく6曲からなる無伴奏ヴァイオリンソナタを創作した。6曲はそれぞれ19世紀後半～20世紀前半にかけて活躍した6人のヴァイオリニストに献呈されている<sup>1</sup>。翌年の1924年に、作曲家の息子、アントワヌ・イザイ Antoine Ysaÿe (1894-1979) の経営する出版社から初版された。

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)」で発見された、《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》の草稿は、本作品の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に関するものを示唆している。そして、「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》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

---

<sup>1</sup>その中の第1番ソナタは、イザイに作曲のきっかけを与えるシゲティに献呈されている。シゲティは自らの著書『弦によせて』の中で、この作品を「ヴァイオリン曲の聖典」と評している。

訂を重ねたことは明らかである。

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》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、またイザイはどのような修正を通して、現在私たちの知る最終形に近いものを定着させていったのかを、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、イザイの真意を見極めることを目指す。

そのために、第1章では議論の準備として、「ラヴェルニュ自筆譜」とこれに関連した基本情報、そして、どのような順番で全6曲を追跡していくのかを説明する。次に、第2章から第7章までは、現在私たちが知るそれぞれの曲の最終形の構造(概要)と、それに対して、草稿上にこれらの構想がどのように配列されていたのか(紙面の使い方)、くわえて、楽想の展開の具体例を挙げながら、草稿における創作過程を解明しよう。

## 第1章「ラヴェルニュ自筆譜」の概要

### 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・パーシング・コレクション) や、リエージュ王立音楽院、ベルギー王立図書館に所蔵されている自筆譜<sup>2</sup>と現行の出版譜とを詳細に比較し、演奏家の立場から、それらの間の異同を解釈している。以下の表 1 は、イワズミが参照している自筆譜の一覧である (Iwazumi 2004:26)。

ソナタ	所蔵先	筆跡	日付
第1番	スイス個人蔵	不明	未記載
第2番	ジュリアード音楽院図書館	インク書き	1923年7月
第3番	ジュリアード音楽院図書館	インク書き	未記載
第4番	ベルギー王立図書館	鉛筆書き	1923年7月11日
	リエージュ王立音楽院図書館	インク書き	未記載
第5番	リエージュ王立音楽院図書館	インク書き	1924年5月
第6番	リエージュ王立音楽院図書館	色鉛筆書き	1924年5月10日
	ジュリアード音楽院図書館	インク書き	1924年5月

(表 1)

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》で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)。また、イワズミはそれらの内容をよりわかりやすく、一般向けに説明したものを、音楽学習者向けの雑誌に連載してもいる<sup>3</sup>。

しかし、当時、イワズミが参照できた、これらの自筆譜は、主にインク書き (ペン書き)<sup>4</sup>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。たしかに、これらの

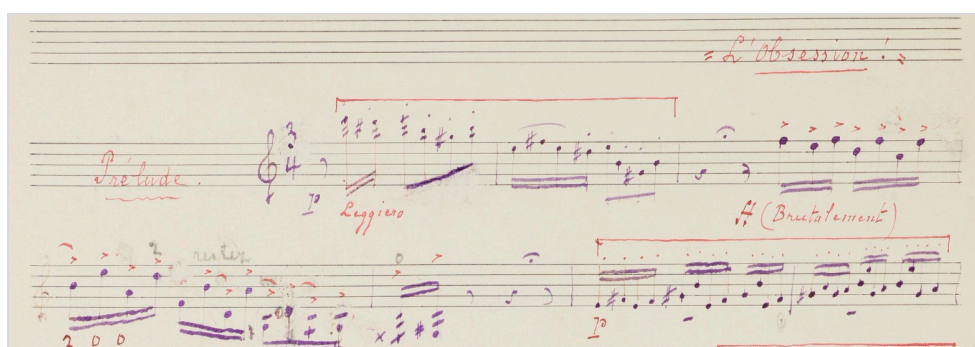
<sup>2</sup> その他、イワズミはスイスの個人コレクションの手稿も参照した。

<sup>3</sup> ストリング=String 弦楽専門誌 (2009.1~2012.11)

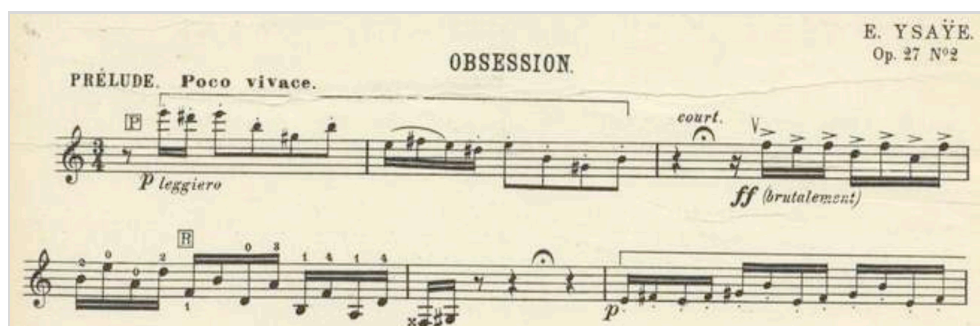
<sup>4</sup> 赤と紫のインク書きで清書されたものとなる。

自筆譜と初版譜とのあいだには、フレージングの表記の仕方や音の変更などがあり、実演における興味深い問題を提起してくれる。しかしながら、両者の違いはごくわずかであり、根本的なアイデアの変更が見当たらないのも事実である。

例えば、第2番ソナタの冒頭について、イワズミはジュリアード音楽院に保存されているインク書きの浄書譜を観察し（譜例1）、この段階では、第3小節と第4小節に付けられていたスラーを、イザイが初版譜（譜例2）までに削除したことを発見している。そして、イワズミはこれを、つぎのように、解釈するのである。



（譜例 1）



（譜例 2）

私の推測では、イザイはこの変更を行う理由がいくつかあった。一つは、シンコペーションのあるスラーは面白いが、演奏が難しいと感じた可能性がある。もう一つは、おそらくイザイはより「brutalemeut（荒々しい）」な感じに重点を置いていたからだろう。[JS\_ink\_2]<sup>5</sup>では、スラーとアクセントがパッセージ全体に散りばめられており、おそらく非常に語りかけるような感じになるかもしれないが、あまりに

<sup>5</sup> ジュリアード音楽院(The Juilliard School)の図書館に保存されているインク書きの第2番ソナタの自筆譜という意味を指している。

も荒々しくはなりすぎないだろう。アクセントを忠実に強調すると、全体の流れが遅くなり、スラーが終了した音符のアタックが柔らかくなってしまいきらいがある。

しかし、イザイが初版譜面でフレーズの始まりを強調し、後の部分を演奏者に制約なく残すことを決定したのは、おそらく音楽的な感情をより効果的に表現したいという彼の意図に起因している。フレーズの終わり付近での音符の変更を比較すると、微妙な変化があり、音の力強さが増している。冒頭の4小節目の最後の拍では、弦をオープンD線に交差させずに、改訂では最後までG線だけで通過するようになっている。これは、この状況ではG線レンジ(range)がD線よりもはるかに強力であり、弦を交差させるとパッセージ全体の力強さが弱まる可能性があるという、ヴァイオリニスト特有の理解に基づいている。(Iwazumi 2004: 52)

イワズミは音楽効果の変化といった視点から深掘りしており、きわめて興味深い考察ではある。しかし、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》の草稿には、イワズミの参照できた自筆譜に比べると、純粹に物理的な意味でも、遥かに大きな修正の跡を残す鉛筆書きの草稿譜なのである。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(1931年5月)、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)<sup>6</sup>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<sup>7</sup>。

---

<sup>6</sup> フィリップ・ニューマンは、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。

<sup>7</sup> 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・ギンゴールド 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、この音楽帳(また、その他の彼女の資料)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、ブリュッセル王立音楽院の図書館に寄贈された。

ラヴェルニュ・コレクションは6メートルもの資料から成り、移動後すぐに分類・整理がなされた。結果、このコレクションには、イザイの1923年から1925年まで手書きのスケッチを製本した音楽帳が含まれていることが判明したため、この音楽帳を中心とした研究プロジェクトが開始された。そして、ジョゼットへの敬意と相続人の同意に基づき、この音楽帳には「ラヴェルニュ自筆譜 (The Lavergne manuscript)」という名前が付けられた。


現在、「ラヴェルニュ自筆譜」の資料名で公開されたこの音楽帳のファクシミリがブリュッセル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<sup>8</sup>(図1)。そして、ベルギー人のピアニスト兼研究者であるクーンラート・ステルクス Koenraad Sterckx は、この音楽帳に対して資料の整理および6つの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》のトランスクリプションの作成を行った<sup>9</sup>。K・ステルクスは、イザイの自筆譜の転写作業をするに際して、自分の解釈を新たに入れ、自らの補筆する部分も含めて全体を再構成している。本研究では、K・ステルクスの作成したトランスクリプションを資料として参考するのはもちろん、イザイの原譜を最大限に生かし、その本来の姿を再現して深掘りすることとする。

---

<sup>8</sup> 草稿原譜は以下のアドレスから閲覧することができる。

<http://muziekcollecties.be/Lavergneproject/split/lavergneproject.php> (2023年10月10日)

<sup>9</sup> その他、この音楽帳をデジタル化してウェブサイト上に公開するために、技術的な面の一連のサポートを提供した人物の情報が記録されている。コーディネーションとイラスト：Johan Eeckeloo、スキャン：Ilse Beel、ITサポート：Jan Vanderwegen および Seppe Vriens、英語の使用に関するアドバイス：Richard Sutcliffe。



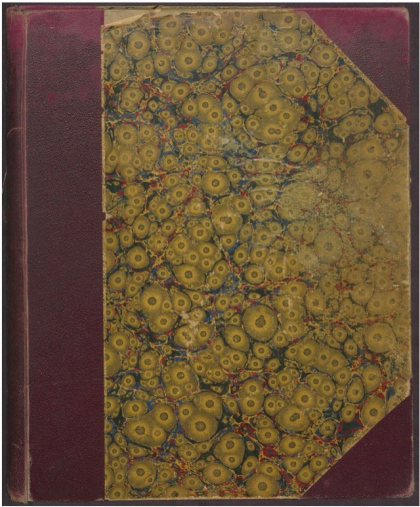
[Nederlands](#)  
[English](#)

[Home » The Lavergne manuscript](#)

Navigation

- ▶ [Peter Cabus](#)
- ▶ [Collection Braille](#)
- ▶ [C.P.E. Bach in Brussels](#)
- ▶ [Albert Delvaux](#)
- ▶ [A Polish Renaissance](#)
- ▶ [Small is beautiful](#)
- ▶ [Susanna Mildonian](#)
- ▶ [Congregation of Saint-Vincentius, Buggenhout](#)
- ▼ [The Lavergne manuscript](#)
  - [History](#)
  - [Josette Lavergne](#)
  - [Content](#)
  - [Facsimile](#)
  - [Modern Transcriptions](#)
  - [Colophon](#)
- ▶ [Il Museo Rosinni](#)
- ▶ [Musical Design x Designed Music](#)
- ▶ [Italian Opera in Brussels](#)
- ▶ [The Muizelhuis Concerts](#)

## Facsimile



[Consult the facsimile online](#) - [Download the facsimile as a pdf \(50 MB\)](#).

(図 1) ©Koninklijk Conservatorium Brussel

### 1-3 資料としての「ラヴェルニュ自筆譜」の内容

このファクシミリを調べてみると、まず、「ラヴェルニュ自筆譜」は、表紙、背表紙と空白頁を含め、全部で 144 頁からなる音楽帳であることが分かる。綴じられているのは、頁あたり 12 段の五線譜であり、主に鉛筆書きされていることから、イザイの作曲する初期の段階のものであると推測される。

この「ラヴェルニュ自筆譜」には、《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》Op. 27 の全 6 曲のほかに、もともと、イザイが同曲集の第 6 番とする計画を持ちながら、結局、破棄された未完成の遺作ソナタの草稿も含まれている。また、《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》の校正刷りの訂正をまとめて記した頁や、同曲集を演奏するための注記等が記された頁もある(表 2)。

	作品	草稿に該当する頁数	合計頁
無伴奏 ヴァイオリン ソナタ関連	第1番	8~21	68頁
	第2番	40~47,65	
	第3番	34~39	
	第4番	28~34,51,62	
	第5番	48~58,60~61,68~69	
	未完成の遺作	58~60,63,84~90	
	第6番	94~99	
	校正刷りの訂正	141	
	演奏注記	12,21	
その他	アミティエ Op.26	93,138~140	52頁
	無伴奏チェロ・ソナタ Op.28	22~28	
	ポエム・ノクテュルヌ Op.29	76,77,79	
	ファンタジー Op.32	80,81,93,100~117,119~123,129	
	シャコンヌ	128	
	ヴィオラソロの断片	28,58,66,67,72,73,75	
	讃美歌によるフーガ	65	
	イントロダクションとカプリース	124	
	オーケストラのための作品(不明)への注釈	5~7	
(空白頁)			25頁

(表 2)

一方で、この「ラヴェルニュ自筆譜」には、《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》以外の作品のスケッチもたくさん含まれている。《アミティエ》(2本のヴァイオリンとオーケストラのため)Op. 26、《無伴奏チェロ・ソナタ》Op. 28、ポエム・ノクテュルヌ(ヴァイオリン、チェロとオーケストラのため)Op. 29、ファンタジー(ヴァイオリン協奏曲)Op. 32、シャコンヌ(不明)、ヴィオラソロの断片<sup>10</sup>、讃美歌(0 Haupt voll Blut und Wunden)によるフーガ、イントロダクションとカプリース(独奏ヴァイオリンのため)、オーケストラのための作品(不明)への注釈といった様々なスケッチが含まれているのである。

しかし、「ラヴェルニュ自筆譜」において、もっとも重要なコンテンツが、《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》であることは、明らかである。上記の表に記したように、「ラヴェルニュ自筆譜」全体のうち、《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》の草稿に該当するのは、合計 68 頁であり、また、それ以外の作品の草稿に該当するのは合計 52 頁である(ただし、混合している重複する頁あり)。つまり、無伴奏ヴァイオリン作品に関するあらゆる部分がこの音楽帳において 5 割に近い比重を占めている。

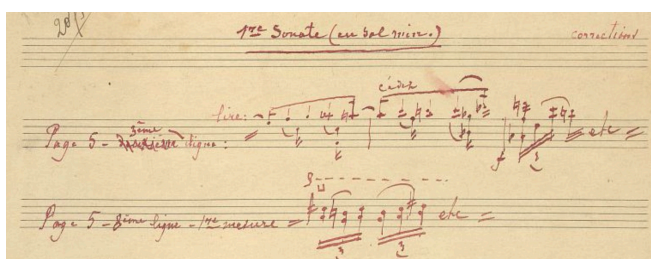
<sup>10</sup> イザイはおそらく無伴奏ヴァイオリンと無伴奏チェロの作品以外に、ヴィオラのための無伴奏作品も書く意図があったかもしれない。

また、「ラヴェルニュ自筆譜」における《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》のページ数の配置からわかるように、まとまって連続し存在している形と、他の頁と分離している単独の頁で存在している形もある。

さらに、奇数ページの下部余白の左側に五線譜の製品マーク(譜例 3)が、現れたり、現れなかったりすること、加えて、鉛筆書きを主体としながらも、最終的な校正部分が赤インクで綺麗に書きつけられる頁(141頁)<sup>11</sup>も含まれていることを考え合わせると(譜例 4)、この音楽帳「ラヴェルニュ自筆譜」は、最初から製本された状態であったわけではなく、別々に存在していた手稿譜が再整理されて一冊に綴じられたものである可能性が高い。



(譜例 3)



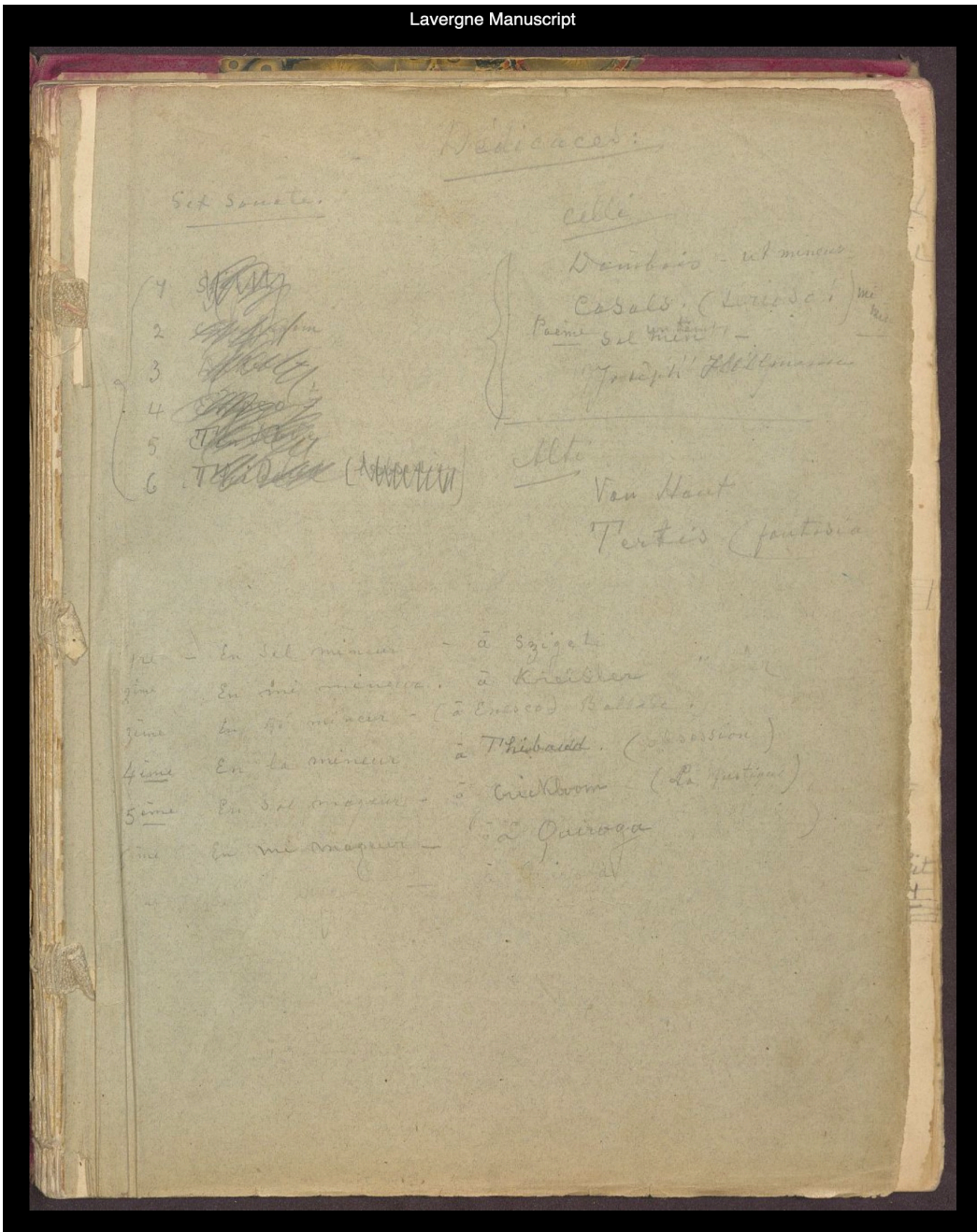
(譜例 4)

#### 1-4 6つの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》の構想とバッハの関連性

「ラヴェルニュ自筆譜」は一見非常に錯綜複雑しているが、表紙を開いた後、3 頁目には、イザイはが《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》を6曲の形で設計していた最初の構想が既に現れている(図 2)。そして、各ソナタの調と献呈するヴァイオリニストの名前が明記されている<sup>12</sup>。この情報を改めて整理すると表 3 になる。

<sup>11</sup> 第 1、2、3、5 番ソナタに対する校正内容が記されている。これは最終的な印刷に移る前の段階に行われたものと思われる。

<sup>12</sup> 現在我々が第 2 番と第 4 番ソナタとして知っているこの 2 つのソナタは、元々、逆の順番で構想され、後に、また配置が入れ替えられた。そして、第 2、3、5 番ソナタのタイトルはこの時点で既に考え出された。



(図 2)

ソナタ	調	被献呈者	タイトル
1er	en sol mineur	ā Szigeti	
2ème	en mi mineur	ā Kreisler	
3ème	en re mineur	ā Enesco	Ballade
4ème	en la mineur	ā Thibaud	obsession
5ème	en sol majeur	ā Crickboom	La rustique
6ème	en mi majeur	ā Quiroga	

(表 3)

イザイの作曲動機に関するところで既述した通り、イザイはシゲティによる演奏されたバッハの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタとパルティータ》に触発され、無伴奏ヴァイオリン作品の作成に取り掛かった。その動機からバッハの影響が色濃くあることはもちろん、実際この作品の最終形の構想から見ると、バッハとの関連性を多く見出すことができる。まず、ソナタ全体の構造上の類似点であるが、表 4 通り、イザイの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》もバッハと同じ 6 曲からなり、またバッハと同じく、短調、短調、短調、短調、長調、長調の順で書かれている。さらに形式の面では、イザイは、バロックの教会ソナタ (Sonata) と室内ソナタ (Partita) を自由に変形してこの《無伴奏ヴァイオリンソナタ》を作曲しており、その意味でも、バッハの無伴奏作品へのオマージュという性格を強くもっている。

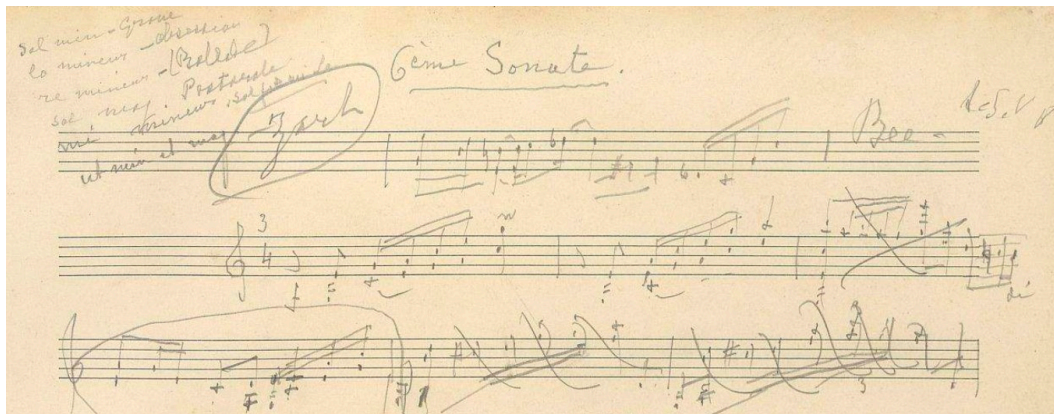
	バッハ 無伴奏ヴァイオリン・ソナタとパルティータ		イザイ 無伴奏ヴァイオリン・ソナタ	
第 1 番	g-moll	教会ソナタ	g-moll	教会ソナタ型
第 2 番	h-moll	室内ソナタ	a-moll	室内ソナタ型
第 3 番	a-moll	教会ソナタ	d-moll	単一楽章型
第 4 番	d-moll	室内ソナタ	e-moll	室内ソナタ型
第 5 番	C-Dur	教会ソナタ	G-Dur	室内ソナタ型
第 6 番	E-Dur	室内ソナタ	E-Dur	単一楽章型

(表 4)

そして、同じことは「ラヴェルニュ自筆譜」からも推察される。

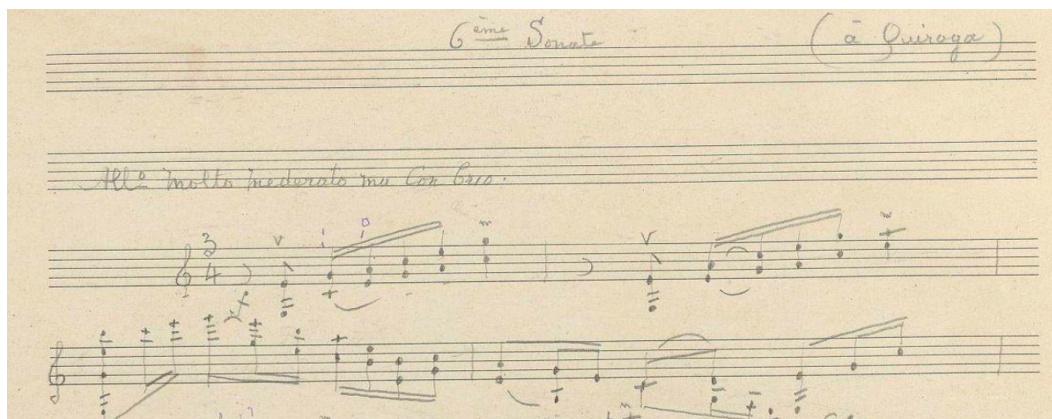
「ラヴェルニュ自筆譜」には、これまで知られていなかった未完成の無伴奏ヴァイオリンソナタが含まれており、イザイはこれを、もともと自身の《無伴奏ヴァイオリンソナタ》の第 6 番とする予定であった（「ラヴェルニュ自筆譜」の 58～60, 63 頁）。実際、その草稿の冒頭には、「6ème Sonate」という書き込みが示されている。この曲は、C-Dur で構想され、イザイは 6 曲からなるサイクルを C-Dur で終了するつもりだったのである<sup>13</sup> (譜例 5)。

<sup>13</sup> 6 曲からなるセットの構想の中で、最後の一曲を ut maj (=C-Dur) に設定した書き込みが読み取れる (譜例 5 の左上の書き込み)。



(譜例 5)

さらに、「ラヴェルニュ自筆譜」の 84～90 頁において、この C-Dur のソナタを連続する 3 つの楽章で<sup>14</sup>綺麗に清書していったこともわかる。このとき、「6ème Sonate, à Quiroga」という見出しも明示された（譜例 6）。残念ながら、最後の楽章、フィナーレは未完成のままであり、音楽の 12 小節後に途切れている状態となっている<sup>15</sup>。



(譜例 6)

<sup>14</sup> 3つの楽章はそれぞれ、「Allegro molto moderato ma con brio」、「Canzona-Lento e Mesto」、「Finale Giocosco」と構想された。

<sup>15</sup> 先ほど言及した研究者、クーンラート・ステルクスはこの未完成の遺作ソナタ (Sonate posthume) のトランスクリプションを作成した。また、2019 年、フランスのヴァイオリニスト、フィリップ・グラファンはこの遺作ソナタを、イザイのスタイルに基づいて自ら補筆して、Schott 社より出版譜を出している。

そして、現行の E-Dur の単一楽章の第 6 番ソナタの草稿となるものが「ラヴェルニュ自筆譜」の 94～99 頁において、登場された(譜例 7)。



(譜例 7)

イザイがなぜこのソナタを完成させなかったのかは正確にはわからないが、「ラヴェルニュ自筆譜」の読み取りを通して、イザイは作曲中に、おそらく第 6 曲目の調に揺らぎがあったが、最終的にやはり、この 6 曲の構造をバッハの無伴奏のサイクルと同じような形で守りたかったと考えられる。バッハの《無伴奏ヴァイオリンのための 6 つのソナタとパルティータ》のサイクルは、g-moll のソナタで始まり、E-Dur のパルティータで終わる。イザイが元々の C-Dur の旧第 6 番ソナタを途中でやめて、バッハの終曲と同じ E-Dur のもので置き換えることで、彼のバッハ《無伴奏ヴァイオリンソナタとパルティータ》へのオマージュはより明白になったのである。

#### 1-5 本論文における議論の順序

本研究において、この一見非常に錯綜している「ラヴェルニュ自筆譜」をより捉えやすくするため、草稿の複雑さ、均質性、作曲時期といった要素を踏まえて、この自筆譜集に書きつけられた 6 つの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》<sup>16</sup>を第 3 番、第 4 番、第 2 番、第 6 番、第 1 番と第 5 番の流れで考察していく(表 5)。この順番で論じていくのには、いくつ

<sup>16</sup> 本論文の最後に掲載する巻末資料は、「ラヴェルニュ自筆譜」のファクシミリからこの 6 曲に該当する草稿部分を取り出し、それらを元のページ番号の順に整理したものとなる。本文を読む際には、巻末資料を参照しながら進めることができる。

かの理由がある。

ソナタ	楽章数	日付	草稿に該当する頁	日付が記された頁
第1番	4	1923年6月13-15日	8~21	13
第2番	4	1923年7月7-8日	40~47,65	47
第3番	1	1923年7月5日	34~39	38
第4番	3	1923年7月4日	28~34,51,62	34
第5番	2	未記載	48~58,60~61,68~69	
第6番	1	1924年5月10日	94~99	99

(表 5)

まず、「ラヴェルニュ自筆譜」における6つのソナタの状態は、大きく2種類に分けられる。第1は、最終稿の構造が草稿上で全て確認でき、草稿のテクスチャも均質的と言えるグループであり、第2番、第3番、第4番、第6番がこれに該当する。当然、こちらのグループが先に論じられることになる。

第2は、最終稿と大きく異なり、さらに、それぞれの草稿の中に、複数のヴァージョンのスケッチが含まれ、非常に複雑な状態を示しているグループであり、残りの第1番と第5番ソナタがこれに該当する。第1番ソナタについては、その草稿がきわめて不完全なものでしかなく、第5番ソナタについては、草稿段階の曲想が現在、出版されているものと大きく異なるため、最終形の構造を再構成できない。よって、この着手しにくい2曲を後に論じていくことになる。

もちろん、第1のグループの内部でも、議論の順番を決定しておく必要がある。本研究は、まず、全体像を捉えやすい単一楽章である第3番ソナタから出発する。そして、第3番ソナタの作曲時期と最も隣接しており、複数楽章である2曲を日付の前後によって、第4番、第2番ソナタの順で、それぞれの曲の創作過程を考察していく。この3曲の草稿は、後から補足分として作曲に充当された単独の頁（51, 62, 65 頁）を除いて、頁が「ラヴェルニュ自筆譜」の連続する紙幅を占めており、イザイの創作過程の検証を行いやすいと思われる。次に、作曲時期も頁の位置も少し離れる、単一楽章である第6番を考察していく。

これらのソナタの議論によって、イザイの草稿の特徴が把握された後で、最後に、難易度の高い、第2のグループを作曲時期の前後、すなわち、第1番と第5番の順で見えていく。

## 第2章 「ラヴェルニュ自筆譜」に見る第3番ソナタの創作過程

### 2-1 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ヌが出版した楽譜 (Brussels: Editions Ysaÿe 1924)<sup>17</sup>を参照し、このソナタが最終的に取るにいたった構造上の特徴を記しておく。この出版譜は、《6つの無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》(the Six Sonates pour violin seul, Op. 27) をセットで出版した最初のものであり、後に、Schott Frères、または G. Schirmer によって、同曲集が、それぞれヨーロッパ、北アメリカで出版される際の版元となったものである。この楽譜には、いくつかの楽典的な間違いが含まれていることが知られているが、とはいえ、イザイの生前に出版され、かつ、作品の普及にもっとも貢献した版であるため、本論文でも、「完成形」を考察する際には、この楽譜を参照することとする。

このソナタは、ルーマニアの大ヴァイオリニスト、ジョルジュ・エネスク George Enescu (1881~1955) に献呈され、《バラード》というタイトルが付されている<sup>18</sup>。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(譜例8)。後者は5/4拍子で記譜されているが、拍子感は曖昧である(譜例9)。また、この序奏全体を通して、調性感は希薄である。



(譜例 8)

<sup>17</sup> 後、Editions Ysaÿe は Schott Frères に吸収され、その Schott Frères も一旦 Music Instruments Distribution という会社を買われたものの、ドイツの Schott に吸収され、現在はドイツ Schott の下で Schott Frères は残っている。(Iwazumi:2009, String)

<sup>18</sup> このタイトルは、「ラヴェルニュ自筆譜」の 35 頁にすでに入力されていることが確認される。



(譜例 9)

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 10) は明確に 3/8 の拍子、e-moll を取っている。この主題は、第 2 部において計 5 回現れる。



(譜例 10)

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は次第にテンポとダイナミクスを増しつつ、連続的に繰り返し、ソナタの全体を締めくくる (譜例 11)。



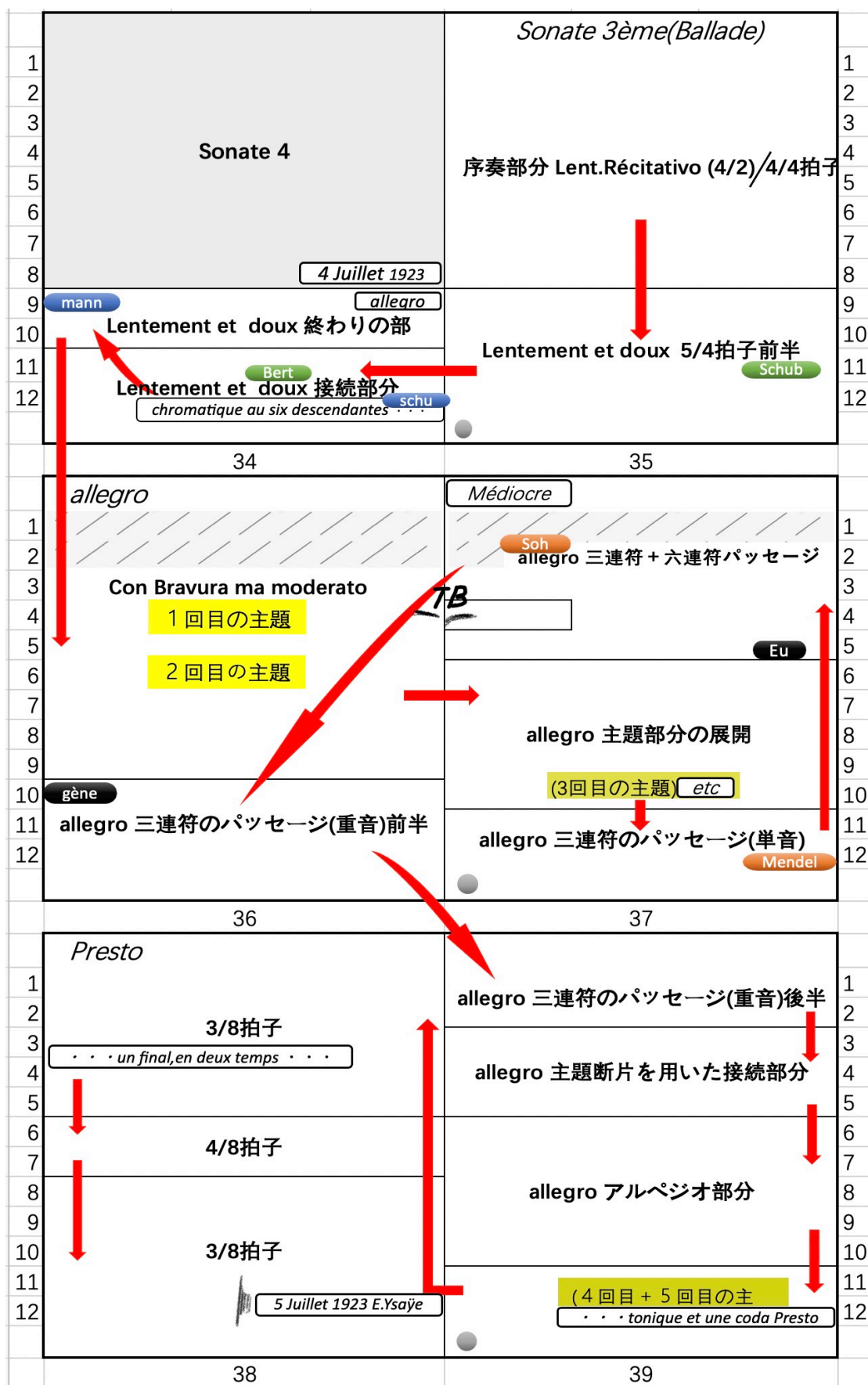
(譜例 11)

## 2-2 紙面の使い方について

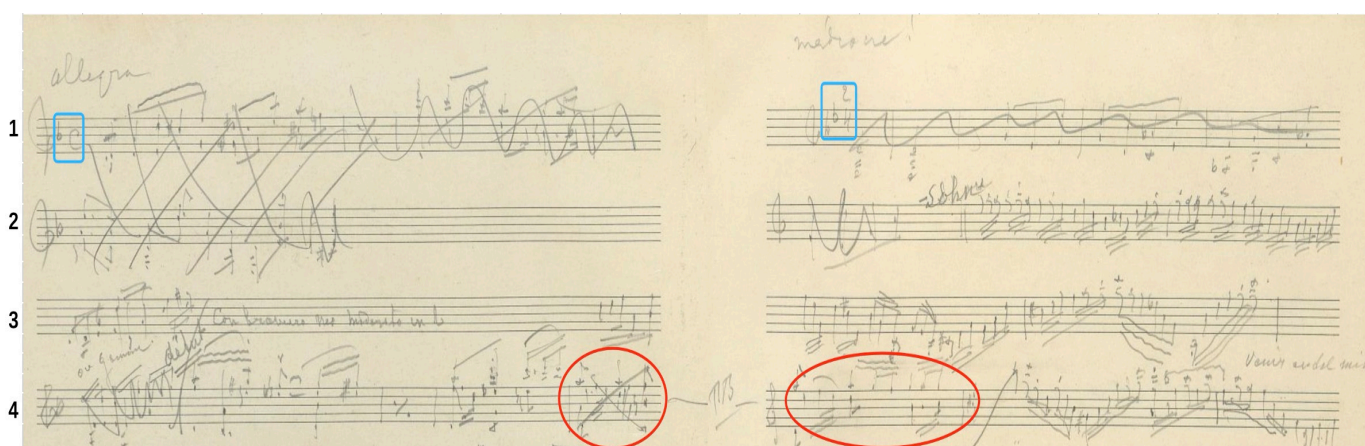
さて、いま確認した《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第3番の全体が、「ラヴェルニュ自筆譜」の紙面にどのように書きつけられているかをまず検証したい。そこから示唆されるのは、イザイが最初から綴じられた五線紙を見開きで使って作曲を進めた可能性である。

既述の通り、《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3のようになる。

図 3



注目すべきは、36 頁と 37 頁の 4 段目である。この部分（図 4）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 4）

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 3 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だろうか。

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り、また、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3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」の当該の箇所にかかれた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頁のまだ使っていない空白のスペース（9～12段）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 *Lentement 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、34頁の下に残りの空白が最適の場所だったからであろう。

もう一つこの推察を支持するのは、34頁10段目<sup>19</sup>の冒頭に、35頁12段目の最後に書いた1小節と一致している断片が記されているからである（6度の上行音形で、上の音はF-G-Aとなる<sup>20</sup>）。しかし、イザイはこの断片と、右下（34頁11段目）に書いた6度の下降音形を両方ともバツにして、11目段から12段目にかけて、単音の上行スケールの連続で、*Lentement et doux* 部分を書き続けていった。12段目後半に書いた「*chromatique au six descendantes sur | pédale de la*（半音階的に動く6度の下降音階、laをペダル音で）」

<sup>19</sup> 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1段の空白をもって、34頁の10段目にその続きを書いておいたと見受けられる。

<sup>20</sup> 35頁12段目の最後に「etc」の書き込みから、イザイのこの音形を展開させていく意志が見られる。

との文字情報から考えると、イザイは先に無効にした断片と同質の楽想を展開しようとしたが、結局、34 頁の 12 段目はスペースが不足したため、先に空白として残した同頁 9 段目を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 3 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、それぞれ「Schub」「Bert」の文字、34 頁 12 段目の余白と 34 頁 9 段目の余白には、それぞれ「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ことは明らかである。その筆圧が音符の筆圧と同じであることからすると、イザイは作曲中に、あるいは、一旦書きつけていった楽想たちを、すぐに考え直して順番を調整し、名前の綴りを印として、見開きの頁における楽想の連結をこうして示していったのである。

このような修正は頁と頁の間で行われるだけではなく、同じ頁内でも存在している(35 頁)。また「2-4 序奏部分の構想について」の章節で深掘りしていく。

次に、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、私たちの知る最終稿では、この Allegro 部分で特徴的な二短調の主題が 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ちょうど同じタイミングで、その右隣の 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 4 の上 2 段参照)。

36 頁の上 2 段が(後述の「2-3 主題の造形について」で議論するように)二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）、コードとしての Presto（38 頁）という大きな構造的枠組みを構想し、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、二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、二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、さらに、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」と書き込んでいた 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 10 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<sup>21</sup>、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

---

<sup>21</sup> 「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。

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 10 段目に二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、新たに二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。

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 頁の見開き上段に二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、ならびにコード・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。

## 2-3 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 12<sup>22</sup>）。



（譜例 12）

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 13）。



（譜例 13）

しかし、イザイはこれもまた無効としてうえで、はじめて、現在の私たちの知る《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 14）。



（譜例 14）

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 14 ならびに譜例 15 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

<sup>22</sup> 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。

A→Gの動き（譜例 13）から、それを骨格とした新たな主題の輪郭（A→G#→G→G#）が作られたことである（譜例 14 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 15 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 15）。



（譜例 15）

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 10 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は、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も再構成することができる。

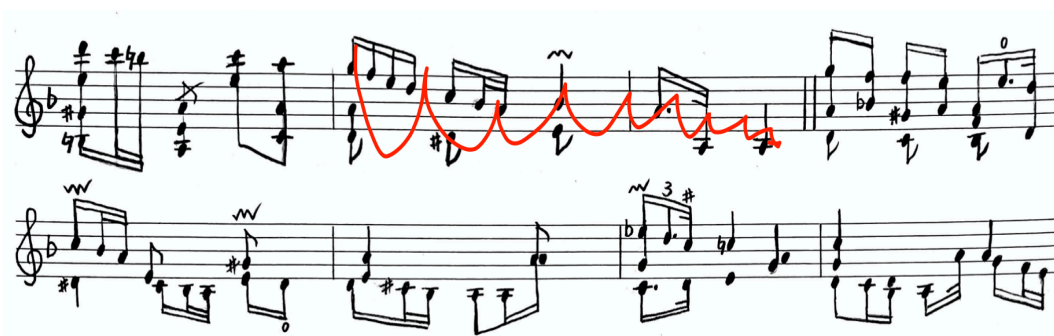
36 頁 7 段目に書きつけられた、締めくくりの最初のアイディアは、譜例 16 の通りである。複縦線もイザイによる。



（譜例 16）

このイザイのアイディアは、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。

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 17）。



(譜例 17)

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 17 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 18)。



(譜例 18)

この複縦線により譜例 18 の最後の小節は放棄されることとなり、結果、現在、私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 19)。



(譜例 19)

## 2-4 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。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）を直接、参照する必要がある（譜例 20）。

The image shows a handwritten musical score for 'Sonata 3ème (Ballade)'. The score is written on 12 staves, numbered 1 to 12 on the left. The music is in G major, 4/4 time, and marked 'Allegretto'. The score is annotated with numbers 1 through 12 in circles, indicating specific measures or sections. A red dashed line runs diagonally across the staves, connecting various annotations. Other annotations include 'Bee', 'Honey', 'Thorn', 'gust', and 'schub'. The manuscript is on aged paper with a publisher's stamp at the bottom left.

(譜例 20)

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 21 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 21)

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 22)

このとき、もとのアイデアにあった短3度の動き (A-C, B-D) を長3度 (B-E $\flat$ , C $\sharp$ -F, F-A) に転換し<sup>23</sup>、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、最初に生み出された2声を含む上行フレーズを、以下の譜例 23、24 のように、その開始音を変化させながら、繰り返そうとしている<sup>24</sup>。

<sup>23</sup> 異名同音程を含む

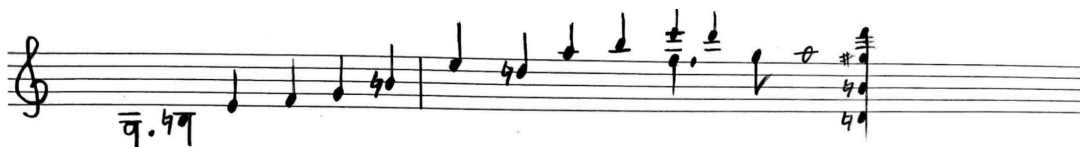
<sup>24</sup> 第3フレーズの前半部分（35 頁 3 段目）も第1フレーズと同じ性質を持っている。

35 頁 5 段目：第 4 フレーズ<sup>25</sup> (B から)



(譜例 23)

35 頁 8 段目：第 7 フレーズ (G から)



(譜例 24)

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 25) も、35 頁 6 段目の第 5 フレーズ (譜例 26) 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 25)



(譜例 26)

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-」、同頁 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、35 頁 6 段目の最後に同じく「Bee-」、同頁 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。

<sup>25</sup> 調号はおそらく省略された。

それに、35 頁において、もう一つ印として使われているのは「Mozart」の綴りである（譜例 20 参照）。35 頁 9 段目の最後の小節の上余白に「Mo-」があり、35 頁 5 段目に戻って（第 4 フレーズ）、その最初の小節の上余白に「-zart①」がある（結合すると「Mozart」）。これらによって、両地点が接続されるのである。このようにして、イザイは、序奏第 1 部の要素（第 4 フレーズ<sup>26</sup>）を、拍子が 5/4 拍子に変化する序奏第 2 部に組み込もうとしたことが分かる。しかし、このフレーズは、まだ確定とはならず（一部が消されたと見られる）、イザイは、同頁の 12 段目に、この骨格の上に改めて全音階的な動きを入れ、先ほど「-zart ①」のさらなる磨かれた「zart②」のバージョンを書き出した。そして、これを（「zart②」の記された段の音楽）同頁 9 段目にある 6 度の三連符の連続と連結させていったと推察される。

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）の間に繰り返すことによって強調し、序奏第 1 部を特徴づけたのである。また、元々序奏第 1 部から派生してきた要素を、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。

## 2-5 第 3 番ソナタのまとめ

第 3 番ソナタの考察により、イザイは五線紙を見開きで使って、作曲を進めていったことが示された。そして、草稿の修正に関して、イザイは作曲中に、あるいは、一旦書き上げていったものを後から改訂していくというプロセスが見られた。その時に、イザイが使

---

<sup>26</sup> 第 1 フレーズと第 3 フレーズと同類。

用したのは、作曲家の名前のスペルをガイドとして、楽想の配置順番（頁と頁の間・同頁内）を示すシステムである。

また、本章では、イザイがこのソナタの特徴的な主題部分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、草稿において主題部分は2回しか登場していないが、書き込まれた文字情報から、イザイが主題の要素の展開を頭のなかでは既にデザインしていたことが示された。

加えて、序奏の構想について、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、序奏第1部において二つの異なるテクスチャーの音楽を明確にしていく意思が見られた。さらに、序奏第1部から派生してきた要素を序奏第2部に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明らかになった。

### 第3章 「ラヴェルニュ自筆譜」に見る第4番ソナタの創作過程

#### 3-1 第4番ソナタの概要

次に、「ラヴェルニュ自筆譜」に記されている日付が第3番ソナタより1日早い、第4番ソナタの創作過程を読み解く。準備として、同様に、初版譜(1924年)を参照し、このソナタが最終的に取るにいたった構造上の特徴を記しておく。

このソナタはオーストリア出身の世界的ヴァイオリニスト、作曲家であるフリッツ・クライスラー Fritz Kreisler (1875～1962)に献呈された。また、「ラヴェルニュ自筆譜」が最初に託されたヴァイオリニスト、フィリップ・ニューマンは、イザイの生前にこの曲を演奏していた。曲は3つの楽章に分けられている。第1楽章と第2楽章にそれぞれ

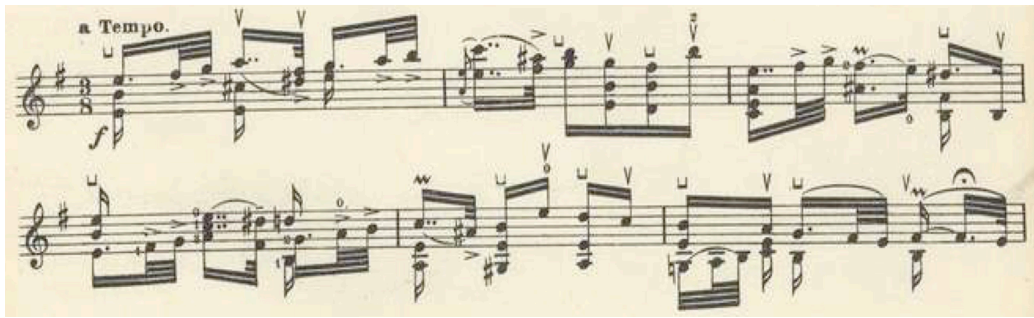
「Allemande」と「Sarabande」の舞曲の名前が冠され、バッハのパルティータを模倣している。第3楽章(「Finale」)は無窮動的で速い楽章であり、そのインスピレーションをクライスラーの《前奏曲とアレグロ》から得たという説があり(Iwazumi 2004:89)、前の二つの楽章の主題を回想して、全体に統一感を与えている。

第1楽章は Allemande (Lento maestoso)、e-moll で、序奏部分(m.1～m.7)は4/8拍子で書かれているが、即興的でファンタジア風の雰囲気が始まる(譜例27)。これは、64分音符の細かい分散和音の動きを主にした部分である。



(譜例 27)

その次に、第1楽章の主題が現れる(m.8～m.20)。これは3/8拍子の荘重でリズム的な付点リズムによって特徴づけられる(譜例28)。そして、アルペジオの経過句(m.20～m.32)がしばらく続き、その後、主題が再現され(m.33～m.42)、これが展開されていく。最後に(m.42～m.68)、付点リズムが取り除かれた主題の旋律音が、フーガのモチーフの中に織り交ぜられ、さらに展開された後、主題に回帰して、e-mollの中心音Eで終わる。



(譜例 28)

第 2 楽章は Sarabande (Quasi lento)、G-Dur、3/4 拍子の緩徐楽章で、G-F#-E-A の主題がオスティナート(固執音形)のように楽章を貫いて終始、響き続ける(譜例 29)。冒頭、主題はピッツィカートで演奏するよう指定されるが(m. 1～m. 11)、その次には、アルコの指定に変わる(m. 11～m. 30)。後半では、アルペジオパッセージのなかで固執音形が鳴り響き続け、終わりまで静かに進行していく(m. 31～m. 46)。



(譜例 29)

第 3 楽章 Finale (Presto ma non troppo)(譜例 30)、ホ短調、5/4 拍子、16 分音符の早い動き(主部)から始まり(m. 1～m. 23)、第 1 楽章と第 2 楽章の特徴的な主題の要素が中間部(m. 24～m. 37)で回想され、次に最初の主部が繰り返されつつ(m. 38～m. 50)、次第にテンポとダイナミクスを増し、ホ長調の華やかな終結で曲全体を締めくくる(m. 51～m. 66)。



(譜例 30)

### 3-2 紙面の使い方について

《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第4番(以下、「第4番ソナタ」と称する)の草稿は「ラヴェルニュ自筆譜」の28頁から34頁までの連続7頁と、51頁と62頁の中で、追跡することができる<sup>27</sup>。しかし、草稿における楽想の出現順とわたしたちの知る最終稿におけるそれらの配置とはかなり異なっており、その概略図を作ってみると図5のようになる<sup>28</sup>。図5に示した数字は、曲の最終稿に基づいて、現在我々の知る最終稿における楽想が、どのような順番で、また、草稿のどこに記されているのかを標記するものである。

---

<sup>27</sup> 34頁から51頁までには、第3番、第2番、第5番ソナタの草稿がこの順番で並べられ、51頁から62頁までには、第5番ソナタと未完成の遺作ソナタの草稿が挟まれている。概略図においては、この間隔にある部分を省略し、第4番ソナタの内容に該当する頁だけを取り上げることにした。

<sup>28</sup> 概略図の色分け：第1楽章(無)、第2楽章(緑)、第3楽章(黄)、ほか(灰)

図 5

Cellosonate Opus 28												Sonate 4 [2ème Sonate]											
												non! [元の出だし Lento(付点+3連符の音形)]											
												zart											
												③出だしの要素を用いた接続部分(後半) ④の始まり											
②主題の繰り返し												Mo											
ヴィオラソロの断片												[シンコペーションの音形を含んだ2声の旋律]											
												X											
												①第1楽章序奏3/8拍子(Lento)											
②第1楽章主題部分												X											
thoven												accord en si maj-dominante											
③出だしの要素を用いた接続部分(前半)												⑥主題要素を用いたフーガ部分(前半)											
28												29											
variation sur																							
[第2楽章の元の出だし]																							
⑧第2楽章のモチーフを用いたPizz部分(3/4拍子)												⑥主題要素を用いたフーガ部分(後半)											
X素材補充												X											
⑨第2楽章のモチーフを用いたarco部分												④アルペジオの経過句											
												X素材挿入											
												素材B(plus 2)											
												⑤主題の展開 2 mesures de si											
⑩分散和音												第2楽章の主要要素    B 補充											
Suyvez												⑦第1楽章の終わり											
												il faut le retour du thème principal très écourté et c'est la fin_											
30												31											
⑪ 第2楽章の終わり																							
第3楽章主部の音楽要素												⑫第3楽章主部5/4拍子(後半)											
第3楽章中間部の音楽要素(第1楽章の主題)																							
⑫第3楽章主部5/4拍子 Molto Tempo Fermo Double(前半)												⑬第3楽章中間部3/4拍子											
												⑭主部再現(D.C.)											
												⑮終結部(Piu Vivo)											
32												33											

1			
2			
3			
4	⑮終結部(第3楽章の終わり)	⑩第2楽章分散和音+⑪終結	不明
5			
6			
7			
8	Le Zoute 4 Juillet 1923 de 9h à midi Ey		
9			
10	Sonate 3	Sonate 5	①第1楽章序奏4/8拍子(maestoso)
11			
12			
	34	51	62

第4番ソナタの「ラヴェルニュ自筆譜」における所在位置から見ると、興味深いのは、現在、我々が第4番として知るこのソナタは、草稿の段階においては2番目の位置に置かれていることが分かる(29頁の上余白にタイトルが「2ème Sonate」と記されている)。そして、この曲の一応の完成を示唆している34頁の8段目の末尾に終止線、ならびに、日付と署名が記され<sup>29</sup>、その次に、第3番ソナタの内容が書き続けられている(34頁の9段以降の紙面)。

さて、頁が連続している最初の7頁(28～34頁)を詳しく見ていきたい。そこから示唆されるのは、イザイが五線紙を見開きに使って第4番ソナタの作曲を進めた可能性である。まず、28頁と、先に言及したタイトルの記された29頁について見てみると、28頁の最後1段にバツ印があり、そこから右に向かって、29頁の3段目のバツ印まで線が引かれ、両地点の同類の音形(付点+3連符)が連結されていることが確認できる。また、30頁と31頁の間には、同様の線は見当たらないが、31頁の7段目の印のついた所(×)に後から補足しようとする素材を、30頁6段目の末尾に書いたことが読み取れる(図5の四角形で囲まれている部分)。さらに、32頁と33頁に関しては、いずれにも第4番ソナタの第3楽章に該当する音楽が記されているが、最終稿に照らして考える限り、両頁のパッセージが音楽

<sup>29</sup> 第3楽章の末尾に、終止線と「Le Zoute 4 Juillet 1923 EY de 9h a midi」が確認される。ちなみに、第1楽章と第2楽章の完成を示唆している終止線が、それぞれ31頁の12段と32頁の2段目にある。

的に見て明らかに連続していることが分かる。そして、最後、締めくくりとなる 34 頁が来る。とするならば、ここまでの連続する 7 頁において、イザイが、見開きで使って作曲を進めたと考えられる。

もう一つ指摘しておきたいのは、第 4 番ソナタの草稿に該当する頁の中に、他の無伴奏ヴァイオリン・ソナタの草稿や別の曲の断片(無伴奏ヴァイオリン・ソナタ以外の曲)が混入していることである。概略図(図 5)の灰色の部分がそれに該当する。

「ラヴェルニュ自筆譜」における第 4 番ソナタの所在位置から見ると、これが、《無伴奏チェロ・ソナタ》Op. 28 の草稿の後に続くものであることが、まず確認される。そして、第 4 番ソナタを作曲するに当たって、最初に使用された見開きの紙面のうち(28 頁と 29 頁)、28 頁の最初 5 段がすでにチェロ・ソナタの終わり部分を記すのに使われていることが分かる(22 頁から 28 頁の 5 段目までの部分は《無伴奏チェロ・ソナタ》Op. 28 の草稿に連続に占められている、28 頁の 5 段目に完成を示す終止線が引かれる)。さらに、28 頁の 7 段目から 9 段目までには、イザイは、その前のチェロ・ソナタの部分と区別するように一段をあけて、新しく書いたヴィオラ・ソロの断片を書き入れている。

次の 30 頁から 34 頁の 8 段までは、ひたすら第 4 番ソナタの内容が継続して示され後、34 頁の 9 段目以降の紙面が、第 3 番ソナタに使われている。次に、第 4 番ソナタの草稿に該当するのは 51 頁であるが、ここでは、大きなバツ印で無効にされた 7 段目までの部分は、第 4 番ソナタの第 2 楽章の分散和音のパッセージと一致していることが確認できるが、草稿の段階では、この 7 段目までのパッセージはまだ第 5 番ソナタの一部をなしており、後からそれが抽出されて第 4 番ソナタに活用された可能性が高い。さらに、第 4 番ソナタの草稿に該当する 62 頁においては、最初の 8 段までのパッセージは出所不明であるが、「*maestoso*」と記されている 9 段目から 10 段目までには、第 1 楽章の序奏の前半部分が改めてきれいに書き直されていることが確認できる。

こうして「ラヴェルニュ自筆譜」の紙面上に、第 4 番ソナタの楽想がどう配置されたかを確認することができたが、それでも、イザイはこの 3 楽章からなる第 4 番ソナタを実際にどのように作曲していったのかという問題は残る。図 5 に示されたように、第 4 番ソナタの最終稿における楽想の出現順と、「ラヴェルニュ自筆譜」における楽想の配置と関係はかなり複雑であり、特に第 1 楽章については、両者にかかなり大きな違いがある。

それに対して、第2楽章と第3楽章に関しては、イザイは「ラヴェルニュ自筆譜」の紙面を順次的に使って作曲を進めていったと推察され<sup>30</sup>、しかも、「ラヴェルニュ自筆譜」における楽想の出現順は、最終稿の楽想の出現順とほとんど一致している。

しかし、3つの楽章に共通して言えるのは、イザイが各楽章の作曲を進めるにあたって、頭の中に浮かんでくる楽想を先にメモしておき、そこから出発して、少しずつ楽想を拡大させたり、変形させたりして、作曲を進めていったらしいということである。もう一つは、楽章間に、関連性を持たせようと考えていたことである。次の節では、具体例を上げてこれらを説明していく。

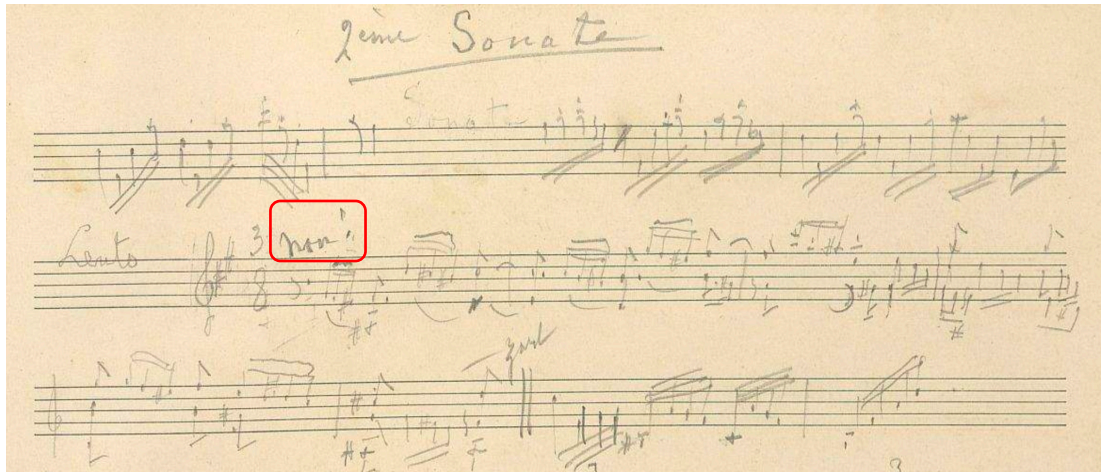
### 3-3 第1楽章の序奏と主題の発展について

さて、いま確認したこの第4番ソナタの情報を踏まえて、最も複雑な状態にあり、イザイのアイデアの種が含まれている第1楽章から考察していく。まず、概略図(図5)と以下に提示する譜例を見合わせて、見開きの28頁と29頁のなかに、イザイはどのように作曲を進めていったのか、その軌跡を説明していく。

前述のように、28頁と29頁の見開き2頁においては、第4番ソナタの作曲をはじめの段階で、その紙面の一部が、《無伴奏チェロ・ソナタ》Op. 28(28頁の最初5段)とヴィオラソロの断片(28頁7段目～9段目)にすでに使われていた。よって、イザイが紙面を改めて、右側の29頁から第4番ソナタを書き出したことは容易に推察される(29頁の上余白に書いたタイトル[2ème sonata]、1段目の中央の[Sonate]と書いた痕跡、また2段目に記された Lento、ト音記号、調号と拍子記号などの情報から、これは推測される)(譜例31)。

---

<sup>30</sup> 普通に考えられる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使い方である。



(譜例 31 : 29 頁 1～3 段)

まず、29 頁の 2 段目から 3 段目の真ん中にかけて書きつけられた 6 小節の出だしを注目したい。この出だしは、現在我々の知る第 4 番ソナタの即興的な序奏部分と大きく異なり、比較的にシンプルな下降音形(付点リズムと三連符を組み合わせた形)の繰り返しの作りになっている。そして、1 段目には、その中央に[Sonate]と書いた痕跡がある以外に、このソナタの第 3 楽章に該当する 16 分音符連続の音形のアイデアが断片で現れている。この最初の 3 段の筆圧が同頁の他の部分と比べると明らかに薄く見えることから、同頁 4 段目以降の部分と違う(より前の)タイミングでこれらが書き込まれたことが推測される。しかし、29 頁 2 段目 G-F#-E#の音の上に「non!(否)」の文字が書き込まれているように、この出だしにイザイは納得できなかったため、後に取り消したことが読み取れる。

より見やすくするため、これを以下の転写した譜例 32 で示す。この最初に書いた出だしの楽想は第 4 番ソナタのアイデアの源泉であり、第 1 楽章の主要要素(主題をはじめとする楽想)が全てこの中に含まれていると言っても良い。イザイが、そこから次々と楽想を展開させ、また別々のものである楽想を関連づけながら、作曲を進めていったことが推測される。



(譜例 32 : 29 頁 2～3 段)

そこから、何か起こっているのか、どのような作曲プロセスが推察されるのかに注目したい。2つの可能性が考えられる。

一つ目は、同頁の 4 段目から 5 段目にかけて、出だしに書いた付点リズムと三連符の組み合わせを活かしつつ、これをさらに改造して発展させた可能性である(譜例 33)。



(譜例 33 : 29 頁 2～5 段)

4 段目以降 (すなわち、この譜例の 9 小節目以降)、イザイは、最初は拍の裏から次の拍の頭に掛かったタイを無くして、その上に 3 声か 4 声の和音を各拍の頭に加えることによって、整然としたリズム感をより明確に表現させながら、より音楽の起伏を大きく作るようにしたのである。次に、アルペジオの要素を含んだ単声の旋律を展開させて (5 段目

の2小節以降)<sup>31</sup>、5段目を使い切った後、先に書いた3段目の3、4小節と連結させていったプロセスが見える。そのことは「Mo-zart」のスペルと、3段目の後から引いた二重線から推察される。この一連の操作によって、新たに考え出したフレーズがその前にあった元の出だし部分から分離されるようになった。

この後、イザイは、同頁の残りの空白をこうして順次書き込んで行き、使い切ってから、また左頁の28頁に移るというプロセスが想像できなくはない。

二つ目の可能性を以下に記す。第4番ソナタを作曲しはじめる段階で、この見開きの左頁28頁の紙面でまだ使用されていなかったのは、28頁の6段目と下3段のブロック(10段目～12段目)であることを指摘しておきたい。イザイは、いましがた述べた29頁の2段目から楽想を書き出した後、やはり納得できない部分があり、もっと新しくて良い楽想を考えようとして、見開きの左頁(28頁)に移り、まず下3段の空白であったスペースを使って、現在我々の知る e-moll の主題の楽想を初めてここに書き出した可能性がある(譜例34)。さらに、その延長線で、最後の12段目において、最初の書き出だし(右側の29頁2～3段目)からもらった要素を、主題部分の後にくる接続部分に転換して、両者を連結させた可能性がある。



(譜例 34 : 28 頁 10～12 段)

<sup>31</sup> ここで指摘する必要があるのが、29頁の5段目に書いたアルペジオの楽想は、31頁の6段目以降に書いたアルペジオの経過句の起点として、イザイは後にこれを膨らませていった。

次に、イザイはこの主題を強調しようとして、同頁(28 頁)のまだ残っている 6 段目を使って、主題の楽節をさらに繰り返したと考えられる(譜例 35)<sup>32</sup>。そして、すでに書いた主題の音域を 1 オクターブ下に下げて繰り返し、フレーズを発展させていった。



(譜例 35 : 28 頁 6 段目)

いま記述してきた主題が含まれる 28 頁の 4 段(6 段目と下 3 段のブロック)をさらに見ていくと、イザイが作曲中に、一度書きつけた楽想を修正しつつ、この 4 段の中でその配列を後から整理していくプロセスを読み取ることができる(譜例 36)。彼の使った独特のシステム(作曲家の名前のスペルをガイドとして示す)に沿って、この部分の作曲過程の大枠を再構成することができる。28 頁の下 3 段のブロック(10 段～12 段)の中には、「Mo-」と「-thoven」の書き込みがそれぞれ、同頁の 6 段目に記された「-zart」と「Bee-」に呼応していることは明らかである。

---

<sup>32</sup> 主題の確保部分として作ったと思われる。そして、上下のチェロ・ソナタとヴィオラの断片と区別するように書いたト音記号も確認できる。

6 段目



10～12 段



(譜例 36)

こうして、この一連の操作によって、28 頁のこの 4 段が実質的に 1 つのブロックとして合体されることになる。結果、主題の部分は、e2-f2#-g2 の音高から 1 オクターブ下の音高に向けて、2 回繰り返されることになる。イザイは、このとき、重複した部分を取り消し、その後、接続部分へ自然に導入されるように改良を施したと考えられる(譜例 37)。そして、この主題のデザインが、現在私たちの知る最終稿の中にも生かされている。



(譜例 37)

28 頁 12 段の末尾から、右側 (29 頁) の 4 行目に向かって引かれている線がいつのタイミングで入れられたのかが確定できないが、これによって、最初にイザイが書いた、出だしの楽想から同じように派生してきた、この 2 段が合体された。こうして、主題のフレーズとその後の接続部分がそれぞれ 2 セットの形で、改めて並び替えられたと考えられる。

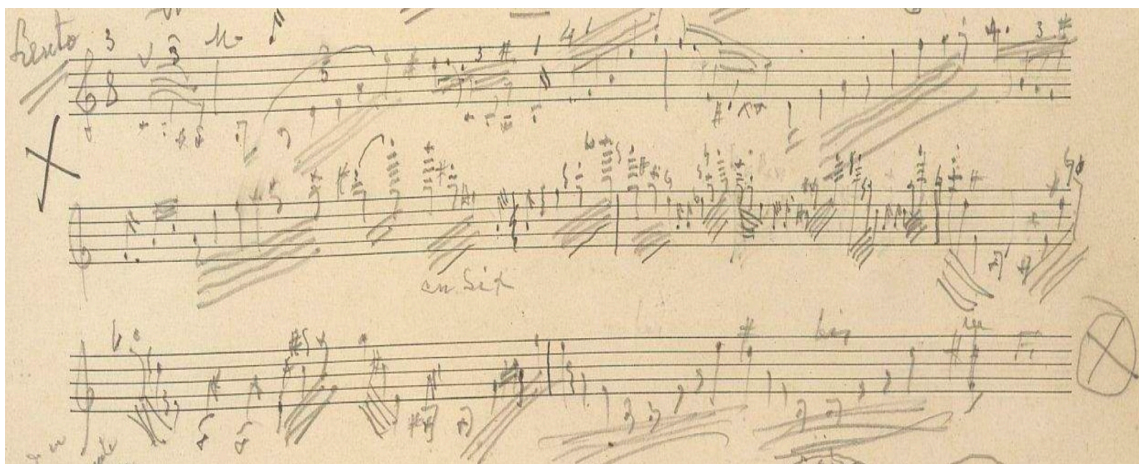
続いて、今度、イザイは e-moll の主題の主要音を生かしつつ、29 頁の 6 段目から 7 段目までにかけて、シンコペーションの音形を含んだ 2 声の旋律を書き出した。(イザイは主要音を旋律音として上の声部に入れた)(譜例 38)。



(譜例 38 : 29 頁 6~7 段)

この時、イザイは、左頁 (28 頁) の 6 段目に書いた主題の旋律を確認しながら、これをさらに変形させて、29 頁 6 段目から新しい楽想を書き込んでいったことがと推測できる (左右両者の旋律の音域も一致している)。また、この中に、出だしからもらった付点+三連符の要素もぼんやり見て取れる。イザイは最終的にこの 2 段を取消し線で無効にしたが、これを同頁の 11 段から 12 段までのフーガ部分の元として生かしたと推察される。

こういった紆余曲折を経て、次に、本当の出だし、つまり、本当の第 1 楽章の序奏部分となるものの原型が、同頁の 8 段目から 10 段目までのブロックに登場する(譜例 39)。



(譜例 39 : 29 頁 8～10 段)

イザイは、第 1 楽章の出だしを何度も推敲しようとしたことが草稿から読み取れる。29 頁 8 段目の冒頭には、2 段目(元の出だし)と同じように Lento と 3/8 拍子の記号が記されていることから考えても、イザイはここでパッセージを改めようとしたのだろう。元の出だしと比較してみると、イザイはこれを推敲するにあたって、調をいままでの e-moll から H-Dur に変えて、3 連符を今度はアウフタクトの位置に持ってきて、そこからフレーズをスタートさせ、さらに装飾的な上行音階とアルペジオの連続を加え、よりフレキシブルで即興的な雰囲気を出せるように工夫したことが分かる。この 8 段目から 10 段目までに書きつけられたパッセージが、まさに現在我々が知る第 4 番ソナタの序奏にかなり近いものとなっている。

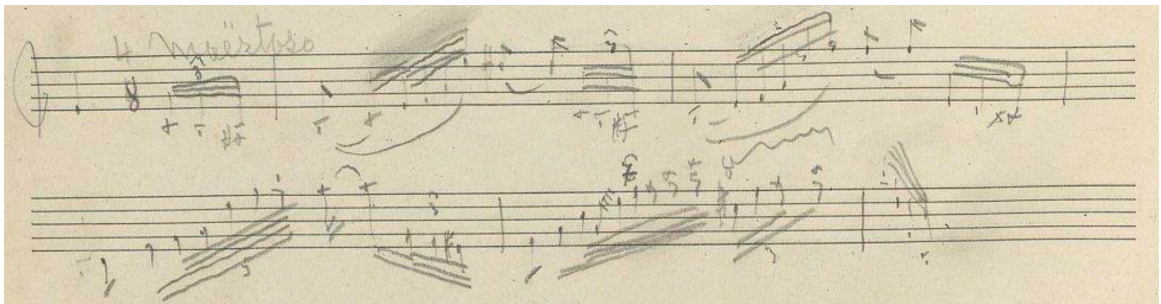
またもう一つ注目すべきなのは、このパッセージの終わりに(29 頁 10 段目の右側の空白)円で囲われたバツ印が記され、見開きとなる 28 頁 10 段目の左側の空白に、同じ印が対称的にセットで書き込まれたことである(図 5 参照)。これによって、イザイは、先に書いた主題パッセージを、こうして出来上がった序奏の後に配置したことが分かってくる。こういった一連の調整によって、違う機能を持つパッセージ間にあるコントラストをより際立たせるようにしたのである。

しかし、どうやらイザイは、この序奏に対して、さらなる推敲の必要を感じたようである<sup>33</sup>。というのもイザイは、「ラヴェルニュ自筆譜」の 62 頁の 9 段目と 10 段目に、これ

<sup>33</sup> イザイは 29 頁の序奏部分を書いてから、のちに大きなバツ印を入れた(譜例 39、Lento の文字の下)。

ここからも、イザイが序奏の部分を変えて考え直したことが推察される。

を書き直しているからである(譜例 40)<sup>34</sup>。この 2 段では、序奏がきれいに書き直され(ただし、序奏後半のアルペジオ部分は割愛されている)、拍子が以前の 3/8 拍子から 4/8 拍子に変更された(最終稿の序奏は 4/8 拍子である)。こうして、全ての 3 連符の音形が小節線の前に来るように置かれて、アウフタクトから始まったフレーズの輪郭はさらに明瞭になっていくと同時に、強調したい表拍の重さとその装飾となる部分もはっきり表現されるようになった。



(譜例 40:62 頁 9～10 段)

再び 29 頁の残りの部分を見ていこう。29 頁の 11 段の冒頭の左上には、「accord en si maj-dominante(H-Dur のドミナントの上の和音)」という書き込みが残っており、イザイはこの頁の序奏部分を書いた後、引き続き H-Dur のままでフーガ部分を書こうとしたことが分かる(譜例 41)。先に触れたように、同頁の 6 段から 7 段までに書いた楽想(譜例 38、シンコペーションの音形を含んだ 2 声の旋律)が、このフーガ部分の前身と思われる。イザイは、そこから引き出した要素と、左頁(28 頁)に書いた主題の旋律音(E-F#-G-A-F#)をモチーフとして、これらをフーガ部分に織り込んでさらに展開させていったらしい。そして、29 頁を使い切った後、イザイは、30 頁に行かずに、残りのフーガ部分を、頁をめくってからの右頁(31 頁)の 1 段から 5 段までに書いていったと草稿上から追跡できる<sup>35</sup>。

<sup>34</sup> 2 回の序奏の筆跡を比較するために、譜例 28 と譜例 29 は「ラヴェルニュ自筆譜」の原譜を用いることにする。また、この 2 回の冒頭に記される音楽の発想は、最終稿で提示される「Lento maestoso」の発想と一致する。29 頁の序奏を書いた後に、いつ 62 頁に飛んで、それを清書したのかは、まだ確定できないが、両者の筆跡から見ると、明らかに違うタイミングで書いた可能性が高い。

<sup>35</sup> この時、イザイは、一葉の表裏になっている 29 頁と 30 頁を垂直に持ち上げて、29 頁にすでに書いた楽想を目で確認しながら、31 頁でフーガの続きの部分を書いていったのではないだろうか。

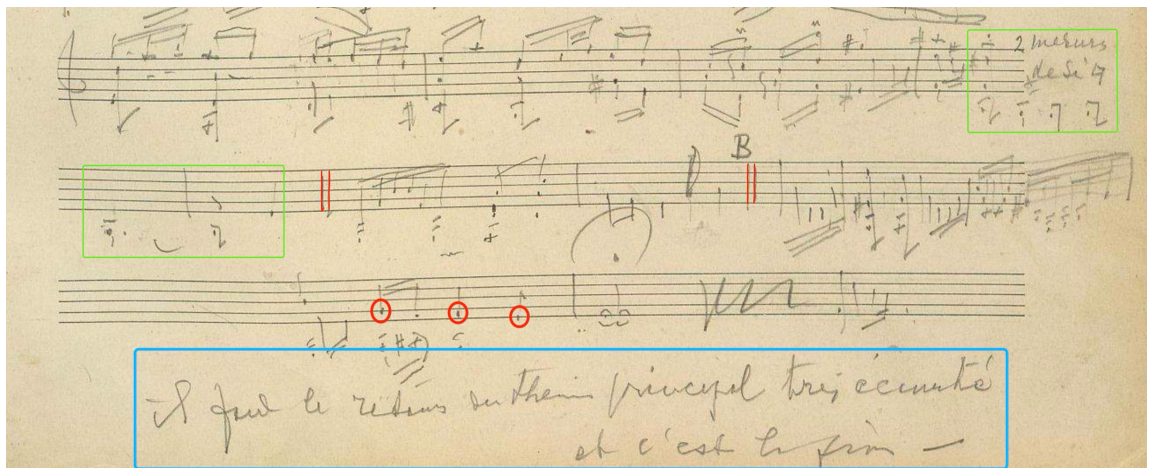


(譜例 41 : 29 頁 11~12 段)

続いて、図 5 の概略図とともに、31 頁の残りの部分を見ておきたい。イザイは 31 頁の 6 段から 8 段の B(plus 2)<sup>36</sup>と記された位置まで、アルペジオの連続を経過部分として作り (h-moll で始まる)<sup>37</sup>、その後、主題要素の展開に再び入り (31 頁 8 段目の後半以降)、10 段目の最後で H-Dur の主和音 (B-F#-D#-B) にたどり着いたことが確認される (譜例 42)。10 段目の右の余白に書き込んだ文字「2 measures de si」が示しているように、イザイは構成音 B の音をまた 2 小節分を延ばした後、11 段の 2 小節目の最後に E の音へ移行させようとしたらしい (譜例 42、二重線の前)。実は、イザイは、既にかいたフーガのブロック (E から始まる) をこれに連結させようとしたと考えられる。

<sup>36</sup> 8 段目の B(plus 2) のところに関しては、アルペジオの小節をさらに 2 小節分を増やすという意味で、そこに補足する素材は同頁の 11 段目の最後に B と書いた 2 小節である。

<sup>37</sup> これは既述した 29 頁の 5 段目に書いた楽想をさらに展開させられていったものと考えても良い。イザイは、既にかいた音楽をのちに再配列するときに、この両地点を印で連結させたことが確認できる。31 頁 6 段の冒頭に記されたバツ印が、29 頁 5 段目中央付近のバツ印と呼応している。



(譜例 42 : 31 頁 10～12 段)

つまり、イザイはいったん書きつけた二つの部分(フーガ部分のブロックと、アルペジオの経過句+主題の展開部分のブロック)の前後位置を後から入れ替えたということである。実際、我々の知る最終稿において、フーガ部分が、まさにアルペジオの経過句と主題の展開部分の次に登場する。

31 頁のこの最後の部分で、さらに示唆されているのが、イザイが第 1 楽章の終わりにあたるこの部分に、重要な主題要素を入れて、全体を締めくくりたいと考えていたことである。まず、31 頁の 12 段目において(譜例 42)、イザイが、第 1 楽章の主題の主要な構成音[E-F#-G]を逆向形[G-F#-E]にして、下降音形でエンディングを作り、e-moll の上で第 1 楽章を締め括ったことが確認できる。さらに、その真下の余白に「*il faut le retour du thème principal très écourté et c'est la fin*\_(短縮されたメインテーマに回帰する必要がある、それで終わり)」の文字が大きく表示されている。草稿上はこの主題自体が記されていないが、実際、最終稿においては、この書き込み通りに、主題が終わりのところに再登場する。

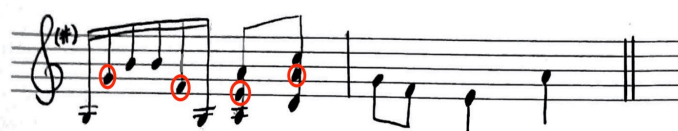
以上の分析を通して、第 1 楽章の出だしから終わりまで(大体 29 頁→28 頁→29 頁→31 頁という紙面の移動過程)、草稿上の情報から、この楽章の作曲プロセスを追跡してみた。

しかし、この中に、もう一つ指摘しなければならない興味深いポイントが隠されている。それは、第 1 楽章のエンディングの前の 1 段、すなわち、31 頁の 11 段目(二つの二重線で

挟まれている 2 小節)に、第 2 楽章(左頁)のモチーフにつながる楽想が隠されていることである(譜例 42)。次の節でこれについて具体的に述べていく。

### 3-4 第 2 楽章のモチーフについて

いま述べた「ラヴェルニュ自筆譜」31 頁 11 段目の真ん中の 2 小節を転写してみると、以下の譜例のようになる(譜例 43)。この 2 小節がそれぞれ、G-F#-E-A を含んだ分散和音<sup>38</sup>と、それを単音で取り出したものになっている。これも第 1 楽章の主題(譜例 44)から抽出された構成音であり、イザイが、それを変形させて、モチーフとして第 2 楽章に取り入れたと推察できる。この発想が第 2 楽章の種のような存在であり<sup>39</sup>、イザイはこれを考え出してから、のちに、その時点でまだ使用していなかった左頁(30 頁)に移動して、第 2 楽章の作曲を進み始めたと考えられる。



(譜例 43)



(譜例 44)

では、第 2 楽章がそこからどのように発展させられていったかをさらに注目していく。30 頁に移り、まず読み取れるのが左上の余白に「Variation Sur(これを基づいてヴァリエーション)」の書き込みである。これが、先に述べた主要なモチーフに基づいて第 2 楽章を発展させていくことを指していると考えられる。冒頭の 1 段目で無効とされた 4 小節

<sup>38</sup> 2 拍目と 3 拍目の和音が 1 拍目と同じ性質であり、アルペジオの音形が略で記されたものである。この G-F#-E-A を含んだ分散和音の楽想がのちに、第 2 楽章の後半に連続して用いられている。

を転写すると、以下の譜例 45 になる。拍子記号は明示されていないが、先に言ったモチーフと同様に、3 拍子の形で書かれている。同時に、G-dur の和音の形から始まり、モチーフ G-F#-E-A の音が和音の一番上かバスラインに入れている(譜例 45)。



(譜例 45)

最初の 4 小節を無効にした後、イザイが 30 頁の 2 段目の冒頭に 3/4 の拍子記号と Pizz(Sourdine)の指示を入れて、ここから改めて書こうとする痕跡が見える(譜例 46)。同時に、1 段目の第 1 小節の和音の外声(B-C-D と G-A-B)をそのまま援用して、さらに内声のラインに G-F#-E-A を入れ、そこから本格的に出発して、このモチーフを第 2 楽章で終始一貫して用いている。



(譜例 46)

最初の Pizz(ピッツィカート)で設定されたパッセージが 30 頁の 2 段目から 4 段目まで続き、次に 5 段目から 9 段目までのパッセージで、同じモチーフの使い方がしばらく続けられるが、指定された arco の形に変わっていく。その後、10 段目から 12 段目までに、分

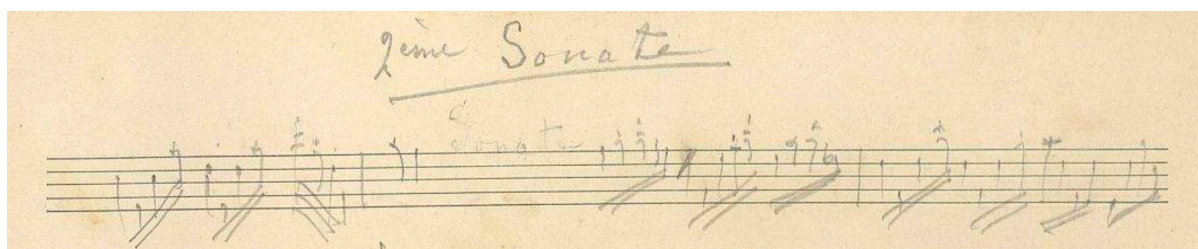
散和音の形を登場させ<sup>40</sup>、それを主体とした上で、中に G-F#-E-A のモチーフを織り交ぜて展開させていったことが確認できる。

こうして、30 頁を使い切った後、1 葉をめくって(右頁の第 1 楽章の内容を経過して)、第 2 楽章の終わり部分を 32 頁の 1 段目から 2 段目の終止線までに書き付けていった(図 5 参照)。そして、中心音である G で第 2 楽章を締めくくった(32 頁 2 段目の冒頭)。また、先の 30 頁 12 段の末尾に、「Suivez (続き)」という文字情報から、分散和音パッセージがまだ完成していないため、のちに続きの部分を書き足していったと推測できる。概略図の説明で述べたように、イザイは、後に、第 5 番ソナタ中に書き込んだ分散和音の一部(51 頁の最初 7 段の内容)を抽出して、これを活用したのである。

### 3-5 第 3 楽章の作曲プロセスについて

こういった、先に考え出した主要なアイデアを実際に作曲中に膨らませていく操作が、第 3 楽章においても見られる。

最初に触れた第 1 楽章に該当する 29 頁の 1 段目に記された 16 分音符の連続する音形が、まさに第 3 楽章の全体を貫くメインの音形に変身させられる(譜例 47)。イザイは曲を起草する時に考え出したアイデアを生かして、後にこれを膨らませて第 3 楽章の主体(16 分音符の連続)を作らせていったことが推察される。



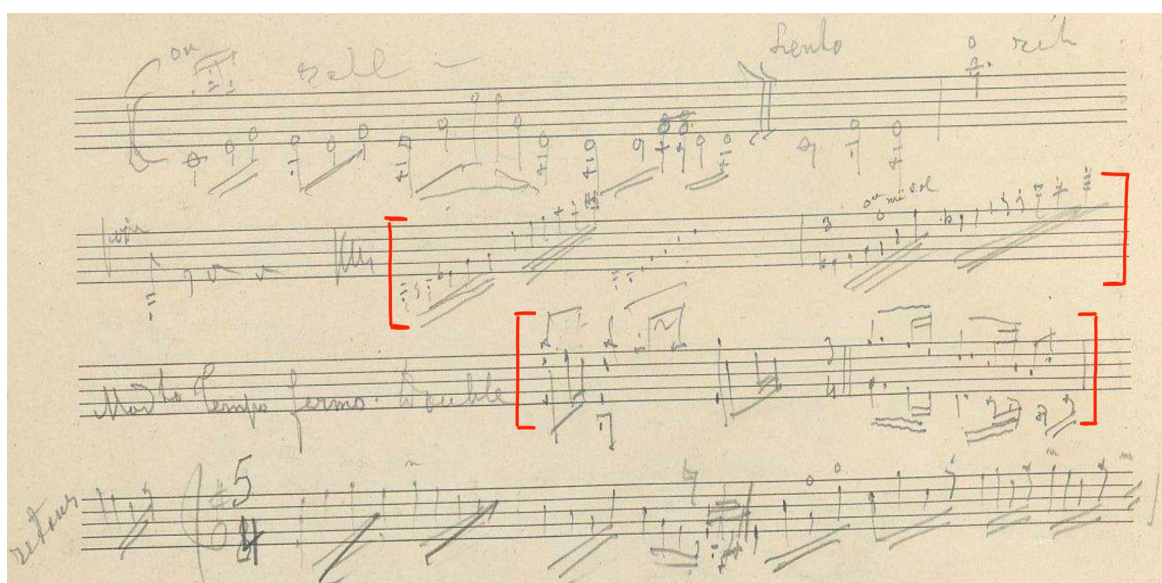
(譜例 47:29 頁 1 段)

また、第 2 楽章を書き終わった後(30 頁 2 段目の終止線の横)、第 3 楽章を本格的に書き始める前に、上行音階の配列のアイデアが書き付けられたと見られる(譜例 48)。これは、実際に、3 部形式から構想される第 3 楽章の主部(第 1 部)と最後の終結部に実際に使わ

<sup>40</sup> 第 1 楽章の最後に考え出した分散和音の発想がここで実現したことがわかった。

れている(32 頁の 10～11 段、34 頁 4 段目)。また、30 頁の 3 段目に(Molto Tempo Feromo Double の横)、第 1 楽章の主題と似たような音形の断片が先にあって、その後、イザイはこれを使って、第 3 楽章の中間部(33 頁 5～8 段)で展開させたことが確認できる。こうして、第 1 楽章の主題要素というものがフィナーレでまた回帰された。

第 3 楽章の草稿における修正する箇所が比較的が一番少ないことから、実際の作曲する前に、全体の重要な構想が既にできあがっていたからこそ、その後の作曲はスムーズであったと推察される。



(譜例 48 : 32 頁 1～4 段)

### 3-6 第 4 番ソナタのまとめ

第 4 番ソナタについて、イザイは作曲中に常に種となる楽想を先にメモしておき、またその後少しずつ膨らませていく傾向が見られた。そして、いったん書きつけた楽想について、その並び順を何度もシャッフルして、改訂していったことも本章によって示された。

最初のシンプルな出だしはこの第 4 番ソナタのアイデアの濃縮された源泉であり、イザイはそこから出発し、第 1 楽章の本当の序奏と主題を作り出し、また第 2 楽章の主要なモチーフ、ないし、第 3 楽章にまで発展させていった。この過程において、イザイは、第 1 楽章の序奏と主題部分に対して、何回も推敲し、この違う機能を持つ二つの部分の特質をそれぞれ発揮させながら、両者のコントラストをうまく引き立たせることができた。

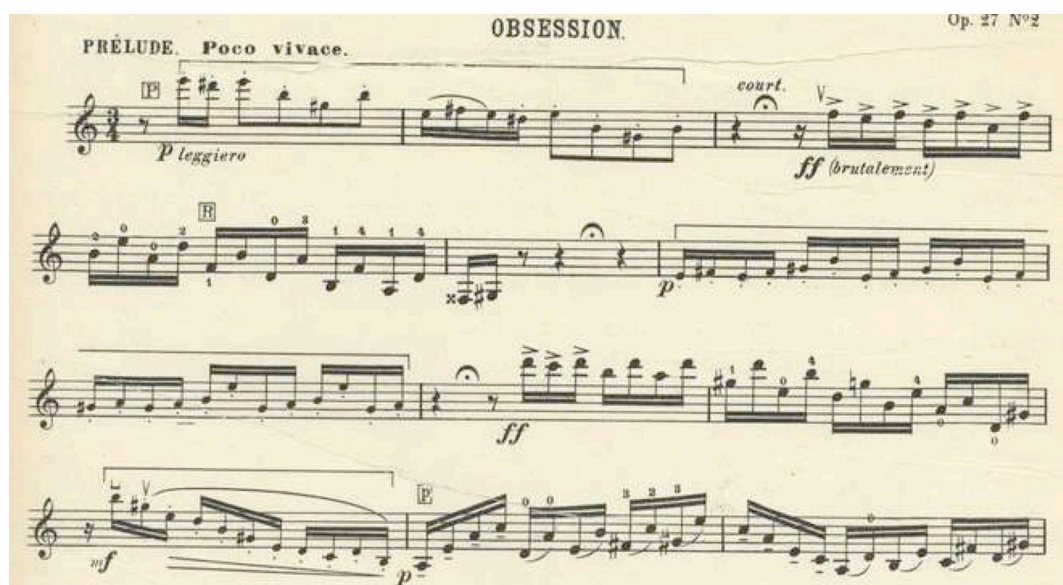
もう一つは、もっとも重要な要素となる主題の構成音[E-F#-G-A]を自由に変形させながら(音域、音形、リズムなど)、次々と楽想を展開させていったことである。こうして、主題の要素を生かして、お互いの楽想を密接に関連づけることを、楽章内だけではなく、楽章間でも実現したことが示された。

## 第4章 「ラヴェルニュ自筆譜」に見る第2番ソナタの創作過程

### 4-1 第2番ソナタの概要

第2番ソナタは4楽章からなり、各楽章に、それぞれ＜Obsession(強迫観念)＞、＜Malinconia(憂鬱)＞、＜Danse des ombres(影たちの踊り)＞、＜Les Furies(復讐の女神たち)＞の表題が付されている。この曲は、フランスのヴァイオリニスト、ジャック・ティボー Jacques Thibaud (1880-1953)<sup>42</sup>に献呈された。

第1楽章は Prelude. Poco vivace、3/4 拍子、a-moll。分散和音を主体としており、全体を通じてバッハの模倣が顕著に見られる。冒頭からバッハの《無伴奏パルティータ第3番》ホ長調の＜プレリュード＞が現れ、この曲とグレゴリオ聖歌「ディエス・イレ(Dies irae)」<sup>43</sup>が、第1楽章で＜Obsession(強迫観念)＞のようにつまとう。バッハの＜プレリュード＞から直接に引用した部分が全部で7箇所あり、出版譜では、それらは全て括弧で括られている(譜例 49)。曲はバッハの引用に始まり、バッハの引用で終わる。



(譜例 49)

第2楽章は Poco Lento、6/8 拍子、e-moll で、全体は、弱音器をつけて演奏するように指示されており、イタリアの舞曲であるシシリエンヌ(Sicilienne)の形式で書かれている

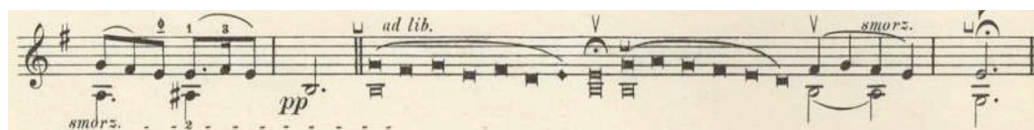
<sup>42</sup> ジャック・ティボーはイザイの長い間の親友であり、フランコ＝ベルギー派の代表的ヴァイオリニストとしてよく知られている。

<sup>43</sup> Dies irae (ディエス・イレ、ラテン語義は「怒りの日」という曲は13世紀のグレゴリオ聖歌で、その聖歌の冒頭の語(＜旧約聖書＞ゼパニア書第1章15節に由来)による名。また長い間この曲はローマ・カトリック教会のレクイエムの一部であった。音楽の面では、その旋律を「死」と「恐れ」を表すものとして、宗教の枠を超える、クラシック音楽の作曲家によってもしばしば引用されるようになった。ベルリオーズの《幻想交響曲》の第5楽章、リストの《死の舞踏》など有名な例が挙げられる。

(譜例 50)。そのシシリエンヌの主要なモチーフになっているのは、[E-F#-G-A]の音であるが、これは第2楽章の最後に登場する「ディエス・イレ」の冒頭を先取りするものである(譜例 51)。付点リズムの単声の音形から始まり、二つの声部へ変形し、モチーフが対位的に徐々に展開しつつ、最後、「ディエス・イレ」に向かうように書かれている。



(譜例 50)



(譜例 51)

第3楽章は Sarabande (Lento)、3/4・5/4 拍子、G-Dur で。「ディエス・イレ」を素材とするテーマと6つのヴァリエーションにより構成されている(譜例 52)。最初のテーマに含まれる「ディエス・イレ」は、リズム的に変化を加えた形でピツィカート(ピッツィカート)の和音の最高音に提示される。第1から第5ヴァリエーションが9小節で設計され、第6ヴァリエーションのみが10小節となっている。2つの拍子(3/4拍子と5/4拍子)が随時使い分けられているのも特徴的である。各ヴァリエーションの開始部分は明示され、第2と第3ヴァリエーションには、それぞれ「Musette」、「Minore」の言葉が添えられている。田園的なヴァリエーション1、2、3と半音階的な和声を強調しているヴァリエーション4、5、6を経て、最後、和声的に力強い進行をもつこのテーマの再現は終楽章への入り口のような役割を持っていると考えられる。



(譜例 52)

第4楽章は Allegro furioso、2/4・3/4 拍子、a-moll。ポンティチェロ奏法 (Ponticello) と通常の奏法 (ord.) を織りまぜ、重音を多用するフィナーレであり、3部形式 (ABA') で書かれている (譜例 53)。第1部には、半音階的に動く重音・和音の要素が顕著に見られ、それに対して中間部では、分散和音が主体となり、その中に、「ディエス・イレ」の要素が織り込まれる。また、この中間部では、ポンティチェロ奏法と通常奏法、また pp と ff のダイナミックで激しい対比が特徴的である。最後の第3部では、第1部の要素が再現され、その後、すぐにコーダ部分に入り、重要な要素となる「ディエス・イレ」を含んだ重音で盛り上がりながら、曲は激しく終わる。



(譜例 53)

#### 4-2 紙面の使い方について

さて、今確認した《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第2番(以下に第2番ソナタと称する)の草稿は、「ラヴェルニュ自筆譜」に、どのように書きつけられていったのかを考察していく。まず、第2番ソナタの草稿は「ラヴェルニュ自筆譜」の40頁から47頁までの連続する8頁と、そこから離れた65頁で、追跡することができる<sup>44</sup>。その概略図を作ってみると以下の図6になる。図6に示した数字は、曲の最終稿に基づいて、現在我々の知る最終稿における楽想が、どのような順番で、また、草稿のどこに記されているのかを標記したものである。

<sup>44</sup> 47頁から65頁の間には、第5番ソナタ、未完成の遺作ソナタ、そして第4番ソナタの断片が挟まれている。

図 6

Dies irae (à thibaud) [4ème Sonate] <b>Sonate 2</b> (l'obsession !)											
<b>第1楽章</b>						<b>②連結部のモチーフ ④の展開</b>					
①バツハ引用と自作対主題の交互											
pour la fin aussi						③Dies iraeを用いたパッセージ(e音上のla旋法)					
②連結部のモチーフ ④						④バツハ引用と自作対主題の交互					
⑧eの保続音(経過)						⑤分散和音の進行パッセージ(経過)					
⑨Dies iraeを用いたパッセージ(a-moll)						⑥バツハ引用と自作対主題の交互					
le climax						⑦分散和音の進行パッセージ(経過)					
⑩Dies iraeを用いたクライマックス部分(la旋法)						⑧バツハの刺繍音要素を用いたゼクエンツ					
la coda   <b>sur A</b> . . . et finir   par											
⑧eの保続音の補足 f											
⑩アルペジオの素材											
Sicilienne 楽想の断片 (第2楽章モチーフの原型)											
40						41					
<b>第2楽章</b> Malincolia						<b>第3楽章</b> Menuet-variations					
(sourdine?..)						finir en accords   forte - le thème   arco -					
⑪第2楽章のモチーフ(6/8拍子、e-moll)						⑮第3楽章テーマ					
						2 Var. en 4 et 6tolets sur ton relatif - tonique, puis sol / min- / rêve / puis retour					
⑫モチーフの確保(音高1オクターブ上)						⑯Var.1					
⑬モチーフの展開(h-moll)						⑰Var.2(musette)					
[Dies iraeの旋律の引用]						thoven Var.4					
⑭終結部(モチーフの回帰)						⑱Var.3					
zart Var.4 Bee						⑲Var.4					
Mo											
42						43					
molto meno-conmoto						<b>第4楽章</b> Final (La maj - coda maj.)					
⑳Var.5						(Les furies)					
㉑Var.6						㉒第1部 主部(半音階の重音音列)					
retour - oui											
[⑱Var.3の補足]						㉓Dies iraeを用いた進行部分					
㉔終結部(テーマの回帰)											
44						45					

1	②④の続き	②⑦の続き	
2		coda	
3	②⑤半音階の重音音列		Fugue の断片
4		②⑧コーダ(Dies irae要素+第1部の主題要素)	
5			
6			
7	②⑥中間部(対比部分: ponticello⇔ord.)	Esquissée le 7-8 Juillet 1923 EY	
8	Bert	[対比部分の補足]	
9			第4楽章(②⑥対比部分の補足)
10			
11	②⑦第1部の再現		
12			
	46	47	65

第2番ソナタの開始となる40頁の1番上には、「4ème Sonate」の文字が記されている。第3章では、現在の第4番ソナタはもともと第2番に位置付けられていたことも指摘した(本論文40頁)。つまり、現在の第2番ソナタと第4番ソナタは<sup>45</sup>、もともとの位置からお互いに入れ替えられたことがわかるのである。そして、この曲の一応の完成を示している47頁の7段目には、終止線、日付(7-8 Juillet 1923)、署名が記されている。

さて、まず、頁が連続している最初の8頁(「ラヴェルニュ自筆譜」の40頁から47頁)から見ていきたい。これらの頁から示唆されるのは、イザイが、五線紙を見開きで使って、第2番ソナタの4つの楽章を順次、書きつけていった可能性である。各楽章の開始を示すタイトルとともに、それぞれの楽章が、40～41頁(第1楽章<1' obsession!>)、42頁(第2楽章<Malincolia>)、43～44頁(第3楽章<Menuet-variations>)、45～47頁(第4楽章<Final- Les Furies>)の紙面を占めていることが確認できる。第1楽章に該当する40頁と41頁をみると、40頁4段目の右側にある余白にバツ印があり、そこから右に向かって、41頁の1段目のバツ印まで線がひかれ、両地点の同類の音形が連結されていることが確認できる<sup>46</sup>。

また、42頁と43頁の間には少し断続的に見えるが、同様に線が引かれ(42頁の最後の1段から43頁の8段目に向かって引かれている)、それに加えて、線の両端を連結する「Bee-」と「-thoven」のスペルも発見できる。同時に、両頁の最後の段に、「Mo-」と「-zart」の

<sup>45</sup> 出版譜のことを指している。

<sup>46</sup> ここに引かれている線は、第1楽章が、その雛形から完成形へ発展していく過程の第一歩を記していると考えられる。

スペルも確認され、この一連の提示されたスペルに従って (Mozart→Beethoven)、この部分の作曲の軌跡を再構成することができる<sup>47</sup>。

次の 44 頁と 45 頁の間には同様の線が見当たらないが、第 3 楽章の完成を示している終止線 (44 頁の最後 1 段の末尾) と、頁を改めて右側の 45 頁から書き始めた第 4 楽章の開始<sup>48</sup>が確認される。そして、46 頁と 47 頁には、45 頁からの続きで、第 4 楽章の音楽が書き続けられ、47 頁の 7 段目に曲の完成を示す終止線、日付と署名が入れられている。さらに、日付と署名の下に 2 段に、第 4 楽章の補足として書かれた素材があり (47 頁 8～9 段目)、また、47 頁の 9 段目の末尾に記された「Schu-」と 46 頁 8 段目にある「-Bert」により、この補足した部分を、後から左頁 (46 頁) の第 4 楽章の中間部にある対比部分 (ポンティチエロ奏法／通常奏法) に挿入しようとするイザイの意志が確認できる<sup>49</sup>。

以上を考え合わせるならば、ここまでの連続する 8 頁 (40 頁～47 頁) において、イザイが、「ラヴェルニュ自筆譜」の紙面を見開きで使って、順次に 4 つの楽章の作曲を進めたという推察が支持される。

また、ここから少し離れた、第 2 番ソナタの草稿に該当する 65 頁においては、7 段以降にまた、先ほど言及した第 4 楽章の中間部にある対比部分の補足と同類な素材 (47 頁の 8～9 段目にあったもの) が確認でき、これが、バツ印で無効にされた、別の曲である Fugue の断片 (1～6 段) と並存する状態となっている。「ラヴェルニュ自筆譜」65 頁は、その意味で補足の頁であり、イザイは、音楽の主体となる分散和音の音形について、ダイナミクスのコントラストと変化を意識して、様々な工夫をしたと考えられる。

以上の全体像を踏まえて、次節では、第 2 番ソナタの草稿の中で、最も複雑で特徴的な創作過程を持つ第 1 楽章と第 2 楽章を取り上げて、よりミクロな視点から観察することにする。

#### 4-3 第 1 楽章の最初の「雛形」について

さて、いま確認したこの第 2 番ソナタの情報を踏まえて、このソナタの草稿の開始が示される 40 頁から考察していく。そこからまず分かるのが、「ラヴェルニュ自筆譜」40 頁の 10 段目までの部分は、第 1 楽章のアイデアを濃縮した、この楽章の雛形となっている

<sup>47</sup> このスペル連結された部分が、第 3 楽章の第 4 ヴァリエーションに該当する。

<sup>48</sup> 45 頁の一番上に Final (La maj-coda maj.) と第 4 楽章のタイトル「Les furies」が記されている。

<sup>49</sup> また、「4-6 第 3 楽章と第 4 楽章の展開」において後述する。

ことである(概略図・図6)。この部分に、第2番ソナタで重要な要素となるバッハの〈プレリュード〉の引用と、イザイの自作対主題の交替、また、全楽章を通して現れる「ディエス・イレ」のアイデアが既に現れているのである。イザイは、この雛形から出発し、第1楽章、さらには、曲全体を展開させていったと推測される。

では、「ラヴェルニュ自筆譜」の40頁と41頁に書き込まれた情報を読み取り、イザイは最初の段階において、第1楽章の大枠をどのように構想していたのか、またその上で、どうやってそこにある楽想を拡充させていったのかを見ていきたい。それを見るために、第1楽章の最初の雛形に該当する40頁の草稿の転写を提示する必要がある(譜例54)。

譜例 54

1 *pl. leggiero* *pp* *court* *ff=brutalement*

2 *pp*

3 *ct* *ff*

4 *pour la fin aussi* (A)

5 *4 1 0* *1re fois avec le mi . . .* *la seconde avec |contrechant| imitatif*

6

7

8 *le climax*

9

10 *la coda | sur A . . .* *et finir | par Bach*

11 *Sicilienne* *etc.*

12

まず、バッハの引用と自作対主題の交互からなる最初の 3 段に注目する。40 頁の 1 段目の最初の 2 小節で、イザイは、バッハの＜プレリュード＞(E-Dur)を引用し (*pp*、*leggero*、*pt*(弓先で弾くこと))、そのあと、休符によってこの引用の断片を音楽の流れから分断し、次に＜プレリュード＞の刺繍音音形[E-D#-E]から始まる出だしを模倣して、[F-E-F]の刺繍音からフレーズを書き出した、オリジナルの 16 分音符の下降音形を作っていた(3～5 小節目)。しかし、このオリジナル・フレーズには、*ff = brutalement*(荒々しく)と記されている通り、その最初の小節では、全ての音にアクセントがつけられている。これによって、冒頭のこの 2 フレーズは、コントラストの鮮明な 1 対の作りになっている。

続いて、イザイは、この形を援用して、刺繍音音形から始まるコントラストのある 1 対を再度交互に登場させた(6～9 小節)。次に、10 小節目(3 段目の最後 1 小節)に、バッハの＜プレリュード＞からの下降音階を引用し、これを次の部分を導入するブリッジとした。

そして、4 段目に入り、ここからは本当の意味で新しいモチーフを書こうとして、イザイは、ここから 5 段目の 2 小節まで、a-moll の連結部のモチーフ A を書いていった(譜例 55)<sup>50</sup>。このモチーフがまさに後の完成形の展開につながる重要な存在と言える。



(譜例 55)

ここでイザイは、バッハの＜プレリュード＞の中にも使われているバリオラージュ (*bariolage*)<sup>51</sup>という独特な技法を模倣して、無窮動のような 16 分音符の細かい動きを展開させていった。同時に、イザイは、5 段目の前半に、e の保続音<sup>52</sup>が含まれる経過的な 2

<sup>50</sup> ステップのモチーフ A は、草稿上に丸 A と印つけられている。この部分はバッハのプレリュードの要素とディエス・イレの要素の間に挟まれているため、この楽章で「連結部のモチーフ」の言い方とする。

<sup>51</sup> 繰り返されるアルペジオ等を複数の弦を使ったパターンで弾き、それによって作られる素早い音色の変化の効果をバリオラージュと呼ぶ。フランス語でバリオラージュは複数の色の混在を意味している。

<sup>52</sup> のちに、この部分と 11 段目の前半に書いた e の保続音の素材が印で連結されるようになった。

小節<sup>53</sup>を書き込んで、その後、これまでに書いたバッハと関連している楽想から一転し、もう一つ重要な要素となる「ディエス・イレ<sup>54</sup>」を導入している。この経過的な2小節で、バッハの〈プレリュード〉と「ディエス・イレ」の中に現れる刺繍音を活かしていることは興味深い。

また、4段目の左側の余白には、「*pour la fin aussi* (終わりのためでもある)」というメモが見られる。このことから、イザイが、この時点で楽章の終わりにモチーフAをもう一度、登場させようと考えていたことが伺われる。そして、イザイが5段目の後半から6段目にかけて(繰り返しの括弧で括られている部分)、「ディエス・イレ」の要素を分散和音を略記するかたちで、初めてここで出現させた(a-mollあるいは1a旋法)。それに、5段目と6段目に挟まれている空白のところに、「*2 fois* (2回があつて) | *la 1re fois avec le mi seulement* (1回目は、miの音だけで | *la seconde avec / contrechant / imitatif* (2回目は、模倣的な対声部を加えて) の書き込みが確認され、このまだ完成されていない状態の部分にさらにいろいろ手を入れていくと思われる。また、その延長線で、次の7段目において、イザイはディエス・イレをベースとした上で、それと先ほどのバリオラージュ音形(Eの音)と組み合わせようとし、さらに6小節を延長した。

その後、「le climax(クライマックス)」の言葉が記された8段目から10段目の4小節までのパッセージにおいて、イザイは、最初に出現させたディエス・イレの声部から[C-B-C-A-B-G-A]のバスラインを抽出して、それを1オクターブ下に移して、実際にクライマックスの部分を発展させていった。この操作によって、クライマックス部分に含まれるディエス・イレの要素が、より旋法的な性格(1a旋法)を強めることになった。さらに、これを骨格とした上で、分散和音の要素を加えて、第1楽章のクライマックスを作ろうとしたことが読み取れる<sup>55</sup>。そして、このクライマックスのパッセージの最後に(10段目の第5小節)、バッハを模倣して、E-Durの〈プレリュード〉のエンディングをa-mollに移調して引用したことが分かる。

<sup>53</sup> この経過的な2小節の中に使われている刺繍音[E-D#-E]も、冒頭に引用したバッハの〈プレリュード〉から引き継いだ要素と考えられる。

<sup>54</sup> 40頁の1番上の余白に「Dies irré」の文字情報が記され、この楽想が曲を書く最初から既にイザイの頭の中にあつたと推測される。ちなみに、このディエス・イレのスペルに関して、イザイがメモする時に間違えて書き込んだ可能性があり、本文の中に「Dies iraé」のスペルで統一する。

<sup>55</sup> 分散和音の音形は、40頁8段目の最初1小節の1拍目にしか書き込まれていないが、そのあとは「同様に」ということだったのである。また、同頁(40頁)の12段目の前半にも、a-mollによる分散和音の断片がメモされている。これは「le climax」と示されたパッセージに入れるための素材だったと考えられる。

また、その前の 4 小節目には、*ici faire la coda*(ここでコーダ) | *sur A [=bars 11-]* (モチーフ A の上に[11 小節目から]) *et finir par Bach*(そしてバッハで終わり)という書き込みが確認できる。イザイが、前に言ったモチーフ A (11 小節目から=4 段目の内容) をまさにここで再度、登場させ、最後にバッハのパッセージで締めくくろうとしたわけである。

以上が、40 頁の 10 段目までに書かれた第 1 楽章の「雛形」である(譜例 54)。原点となるバッハから始まり、そして、自作の対主題をバッハの引用部分と会話のように何度か交替させた後、連結部のモチーフ A を書いて、経過となる e のペダル音を経て、ディエス・イレを含んだパッセージを導入し、次に、クライマックスへ持っていき、最後にバッハで終わるという楽想の配置とデザインが、これで明白になった。

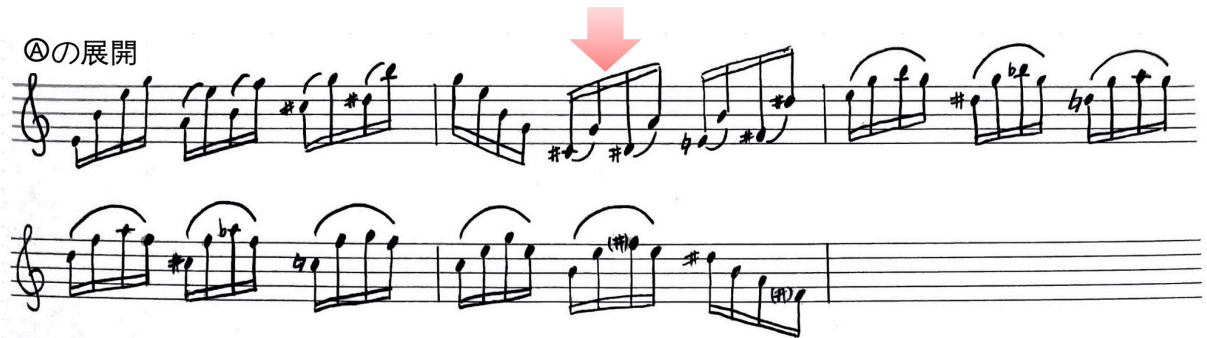
#### 4-4 「雛形」以降の展開について

ここまで見てきた第 2 番ソナタの「雛形」は、ここから拡充されていくのである。前節で言及した、40 頁と 41 頁の間に引かれた線が、その発展のプロセスを解き明かすヒントになる。概略図(図 6)の赤矢印は完成形の楽想の配置順番を追ったものである。が、この矢印を辿ることで、イザイがのちに、この「雛形」にどのように手を加えたのかが確認できる。

まず、「ラヴェルニュ自筆譜」40 頁の 10 段目までの雛形を書き終わった後、イザイはこの内容をさらに豊かにするべく、連結部のモチーフ A の楽想が所在する 40 頁の 4 段目から再出発する(譜例 56)。それを示しているのが、40 頁の 4 段目の終わりから 41 頁の 1 段目に引かれた線に他ならない。実際、41 頁の 1 段目から書き付けられるのは、連結部のモチーフ A を 5 度上で反復し、e-moll でこのフレーズを発展させたものである(譜例 57)。この操作により、さきに経過として説明した保続音の 2 小節(40 頁の 5 段目)が、連結部のモチーフ A からしばらく分離されていることがわかる。



(譜例 56)



(譜例 57)

A の展開の最初の 2 小節において、イザイは、元のモチーフ A のバリオラージュの発想を 5 度上でそのまま援用して、3 小節目から 16 分音符のデタシェの上にスラーをかけ、さらに元の上行するゼクエンツを逆向きの分散和音形(起点となる音が半音ずつで下がっていく)に変形させ、次のディエス・イレパッセージへと導いていることが分かる。

これに続いて、イザイは、ディエス・イレを e 音上の 1a 旋法で記していくが、これは、40 頁(左側)のクライマックス部分(譜例 54 参照)を 5 度上で発展させていったものと推測される。またイザイは、さらに続けて、先ほどのモチーフ A の展開で使った分散和音の要素をここに織り交ぜてもいる。

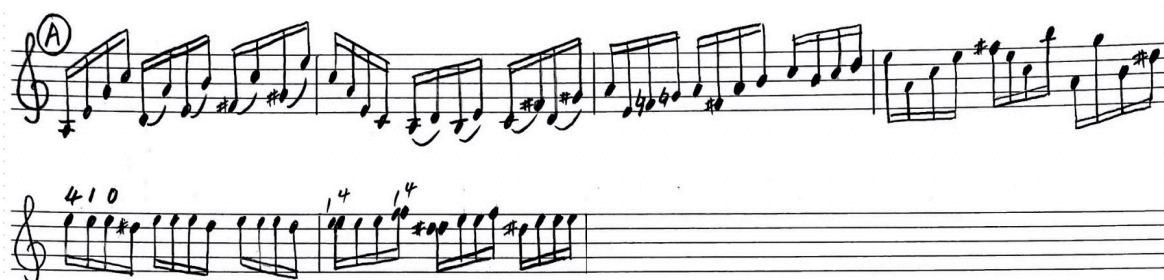
その後、41 頁の 5 段から 10 段目までにおいて、バッハ引用と自作対主題の交互のブロックと、経過としての分散和音のパッセージを、2 対作っていった(図 6 参照)。

今度は、目線を 41 頁の最後の 2 段(11~12 段目)に移してみよう。ここでイザイは、バッハの引用の部分で頻出する刺繍音の要素を生かして、その同じ音形がステップのように上がっていくゼクエンツを書きつけていった。そして、41 頁の最後の段を使い切った後、このゼクエンツを解決する e の保続音を、この時点では、まだ空白状態だったと考えられる左頁(40 頁)の 11 段目に移して、2 小節、書きつけていった(合体すると、以下の譜例 58 のようになる)。この楽想も、実質的に、先に言及した連結部のモチーフ A から発展させた

ものと推察される(譜例 59)。というのも、モチーフ A と同様に a-moll から出発して、バリオラージュの形を使いながら、順次、上行し、最後 e の保続音へ到達する作りとなっているからである。



(譜例 58)



(譜例 59)

また、イザイはのちに、この部分を、5 段目にある同類の e の保続音(先ほど連結部のモチーフ A から分離された所)と連結させることによって(両地点に印が)、新しく拡充した部分を、その「雛形」と合体したのである。

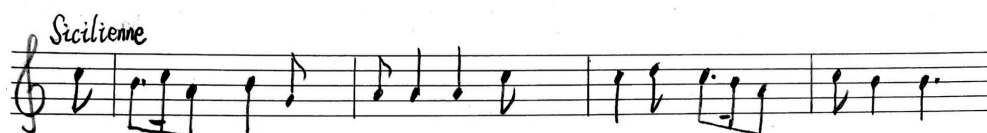
以上、イザイは「雛形」となるものをまず作り(40 頁)、そこから展開した 41 頁の部分と、後から合体させていくという作曲プロセスが、明確になったと考えられる。

#### 4-5 第 2 楽章のモチーフについて

ここまで、「ラヴェルニュ自筆譜」の 40 頁と 41 頁に記された第 1 楽章の最初の構想と、それが完成形へと発展させられるプロセスを推察した。しかし、もう一つ注目すべきことがある。それは、第 1 楽章に該当する頁の中に隠されている、「Sicilienne(シシリエン

ヌ)」の断片である。これは、「雛形」の直下、「ラヴェルニュ自筆譜」の 40 頁の 11 段と 12 段の右側にある（譜例 54 参照）。この断片を単独に取り出して転写すると以下の譜例 60 になる。

この断片の楽想は、実際、42 頁の冒頭に記された第 2 楽章の主要モチーフ(6/8 拍子)の原型であったと推察される。実際、この楽想は、40 頁で「(le climax) クライマックス」と記されていた 1a 旋法(あるいは、a-moll)のディエス・イレパッセージから抽出された音であり、同頁で第 1 楽章の全体構想を作ったのと、ほぼ同じタイミングで着想した可能性が高い。ここで、拍子はまだ明示されていないが、「シシリエンヌ」であるからには、6/8 拍子とわざわざ書く必要を感じなかったのだろう。



(譜例 60)

そして、「ラヴェルニュ自筆譜」42 頁には、この「シシリエンヌ」の断片が実際に第 2 楽章の主要モチーフとして採用され、1 段目から 2 段目までに書き込まれている(譜例 61)。今度は、冒頭に 6/8 拍子、e-moll の調号が明記されている。第 1 楽章は E-Dur による<プレリュード>の引用から始まり、その対比項として、今回、イザイは同主短調の e-moll の「ディエス・イレ」から出発して、第 2 楽章を書き出していくと見られる。しかし、この第 2 楽章では、イザイは第 1 楽章とまた違う雰囲気を作り出したかったのだろう<sup>56</sup>。すでに書きつけていたシシリエンヌ（「ラヴェルニュ自筆譜」40 頁にあるもの）を、新たな輪郭でもって書き直し、そして、弱音器の使用による音色を設定し<sup>57</sup>、これによる緩やかな単一主題でこの楽章を構成していく。そして、ディエス・イレの要素も用いられるが、この第 2 楽章では、イザイはこれを e-moll から始まる音楽のなかで d-moll（あるいは d 音上の 1a 旋法）に移して、より自由な音楽の起伏を作ることを選んでしていると推察される（譜例 61 の終わりの F-E-F-D-E-C-D）。

<sup>56</sup> 草稿 42 頁の上の空白に書き込まれた第 2 楽章のタイトル<Malincolia>からも推察できる。

<sup>57</sup> 「ラヴェルニュ自筆譜」の 42 頁の上余白に、「Sourdine」の書き込みが確認される。

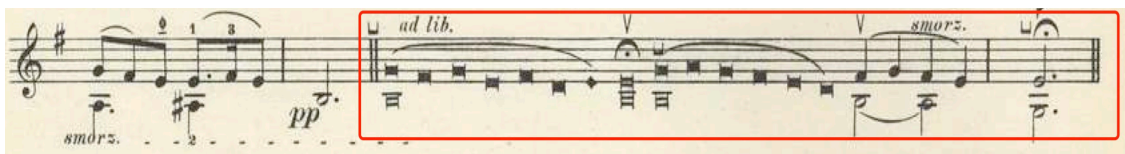


(譜例 61)

「ラヴェルニュ自筆譜」を確認していくと、この同じモチーフは、これに続き、1 オクターブ上でさらに発展させられ、h-moll を経たあと、e-moll (あるいは、e 音上の 1a 旋法) によるディエス・イレの旋律を導入して、最後、再度、冒頭のモチーフを繰り返しさせて楽章を締めくくっていることが分かる。

しかし、現在我々の知る出版譜の終わりにおいては、草稿にある冒頭のモチーフへの回帰は見当たらない。ディエス・イレの旋律音の引用で終わっているのである(譜例 62)。同時に、ad lib. という指示があり、拍子と小節線が取り払われて、まるで中世紀の楽譜から写されたかのように書かれている。このソナタ第 2 番において、ディエス・イレは随所に出現するのだが、この部分ほど、もとのグレゴリオ聖歌を直接的に想起させる部分はない。

そもそも、すでに確認したように、第 2 楽章の草稿では、ディエス・イレの要素を自作のモチーフに組み込みはするものの、ディエス・イレの旋律を、そのままに引用することはなかった。しかし、この最終稿に至って、イザイは、もともと考えていたように、自作のモチーフに回帰する代わりに、ディエス・イレを、グレゴリオ聖歌の原始的な形で、そのまま登場させることにしたわけである。これによって、第 2 楽章の背後には、つねにこのディエス・イレが潜んでいたことを示そうとしたのではなかろうか<sup>58</sup>。

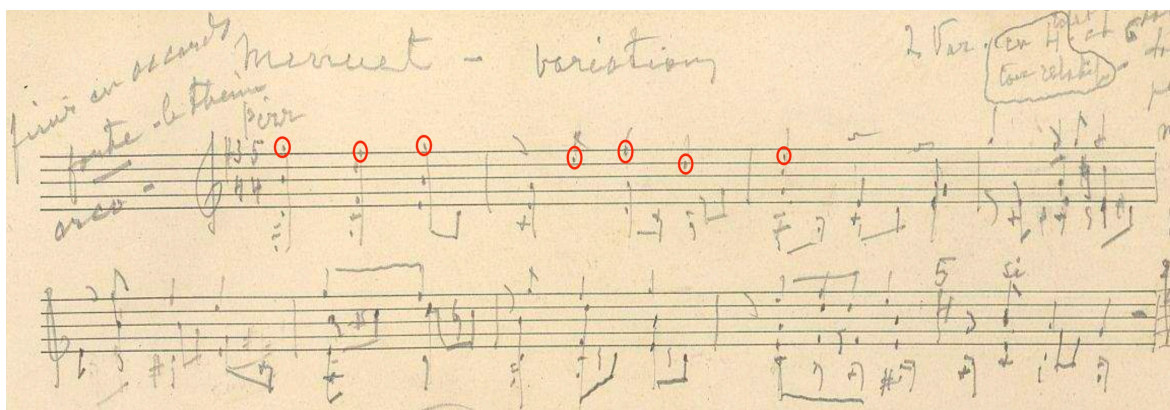


(譜例 62)

<sup>58</sup> 第 1 楽章の生き生きとしているバッハの＜プレリュード＞の題材と鮮明なコントラストを作り出した。

#### 4-6 第3楽章と第4楽章の展開について

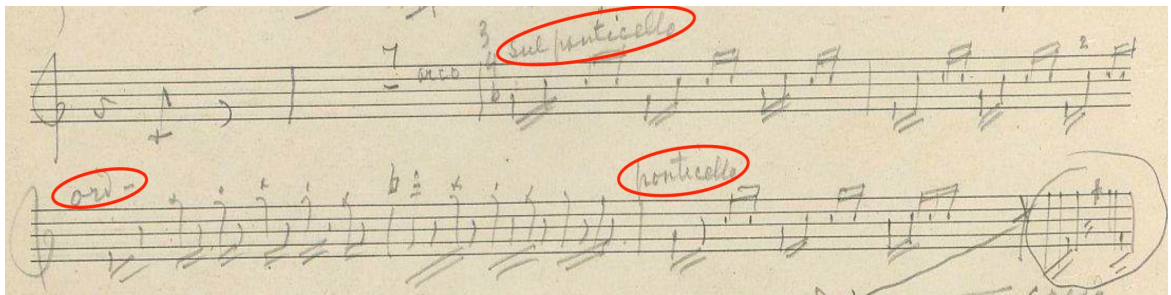
先ほどの推察は続きの第3楽章と第4楽章の中でも鮮明に感じられる。「ラヴェルニュー自筆譜」の43頁の1段目から2段目において、第3楽章は第2楽章（e-moll）の平行調になるG-Durの上で、「ディエス・イレ」の音（G-F#-G-E-F#-D-E）を織り込んだテーマから始まる（譜例63）。そして、このテーマがPizz（弦を弾く奏法）に設定され、そして、その延長線で、6つヴァリエーションがさらに連続にデザインされ、最後、冒頭のテーマがarco（通常の弓で弾く奏法）で回帰する作りになっていることが確認できる（「ラヴェルニュー自筆譜」43～44頁）。



（譜例 63）

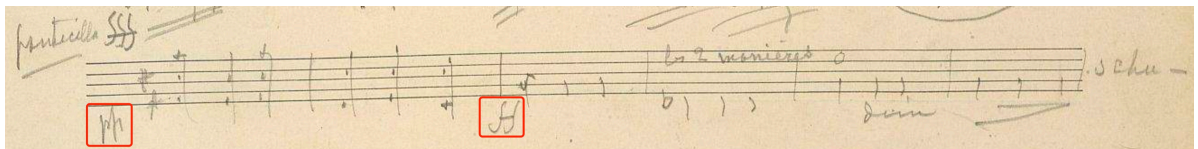
また、第4楽章に関して、ディエス・イレの要素は三つの部分全体を貫いて使われているが、特に中間部に該当する部分において、ディエス・イレの要素に対して、コントラストを引き出すべく、多くの工夫がなされたと推察される。「ラヴェルニュー自筆譜」46頁の5段目以降、このディエス・イレの音をベースとした楽想において、さらに奏法上に「Sul ponticello」<sup>59</sup>（駒よりで弾く）と「ord」（通常の弾き方）で交代するアイデアが書き込まれている（譜例64）。こうして、ディエス・イレの要素が、音色の極端の交替を通して、非常に印象深く強調されようになった。

<sup>59</sup> ヴァイオリンの駒よりで擦って弾く特殊奏法である。この曲の最もショッキングな表現がここに入れた。



(譜例 64)

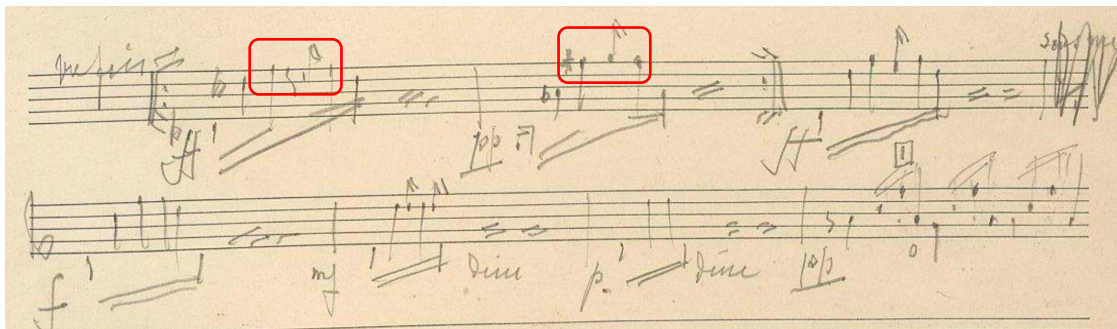
さらに、曲の終わり、イザイのサインの直下（47 頁 9 段目）に、さらに中間部を後から補足する 2 段のメモ書きがあり、この補足部分<sup>60</sup>において、音色の対比を求めるだけでなく、より激しいコントラストを表現するべく、イザイはダイナミックの方にも手を加えたことが分かる（pp/ff による対比）。興味深いのは、この補足として書いた部分は、まさに、第 1 楽章の「雛形」において初めに出現していた a-moll の「ディエス・イレ」の楽想と一致していることである（譜例 54、譜例 65 参照）。つまり、イザイは、起点とする最初の「ディエス・イレ」の楽想を、曲のフィナーレでまたブラッシュアップして再登場させようとしたのである。



(譜例 65)

最後、頁が離れるが、同じく補足として使った 65 頁において、アルペジオ音形が主体となる断片があり、これもイザイが中間部に入れようとした楽想であると推測される（譜例 66）。ここにはディエス・イレの音は直接には登場しないが、その代わり、ディエス・イレの一部の要素となる刺繍音形（F-E-E/F#-G-F#）がアルペジオ音形の中に織り込まれている。イザイはこれをダイナミックの起伏の中で展開していくように、後からデザインしたのである。

<sup>60</sup> 紙面の使い方と記述したように、47 頁 9 段目の末尾に、「Schu-」の書き込みがあり、これは 46 頁の 8 段目の「-Bert」の所在する第 4 楽章の中間部へ入れるという意味を持っている。



(譜例 66)

#### 4-7 第2番ソナタのまとめ

第2番ソナタの草稿の考察により、イザイはまず第1楽章のアイデアを濃縮した「雛形」となるものを決めておき、そこから、楽想を少しずつ拡充していったことが想定された。この「雛形」の中に、曲の重要な素材となるバッハの＜プレリュード＞の引用と、イザイの自作対主題との交替、また、全楽章を通して現れる「ディエス・イレ」のアイデアが既にデザインされたことが分かった。イザイは、この雛形から出発し、第1楽章、さらには、曲全体を展開させていった。

また、第1楽章に該当する頁の中に、「ディエス・イレ」の旋律がシシリエンヌ(舞曲)のデザインで現れる断片も発見され、イザイは、これをのちに第2楽章のモチーフとして、より自由な音楽の起伏を作りながら、第1楽章と異なる性格の持つ緩やかな第2楽章を展開させていったことがわかった。

そして、イザイは、第3楽章と第4楽章の中でも、「ディエス・イレ」を素材として頻繁に使いつつ、同時にその上に、奏法、音色、音形やダイナミックの変化を加えることによって、より激しいコントラストのあるディエス・イレの響きを印象深く作り出したと示された。

こうして、同じく刺繍音形から始まるが、バッハの＜プレリュード＞と正反対のイメージを持つ「ディエス・イレ」を、全曲を通してモチーフとして用いることによって、楽章内における音楽の対比、楽章と楽章の間の対比といった様々の次元で、音楽の衝突感・立体感を一つの作品の中で引き出すことに成功した。

## 第5章 「ラヴェルニュ自筆譜」に見る第6番ソナタの創作過程

### 5-1 第6番ソナタの概要

《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第6番は、スペイン生まれのヴァイオリニストのマヌエル・キロガ・ロサダ（Manuel Quiroga Losada 1892-1961）に献呈された。単一楽章で書かれ、自由な三部形式をとる。スペイン風の奔放な性格をもつ技巧的な作品である。

第1部(m.1～m.105)は、Allegro giusto non troppo、E-Dur、2/8拍子である。即興的な序奏部分に始まり（譜例67）、アウフタクトの形で各フレーズを引き出し、その後 a tempo meno 主部に導入される（譜例68）。序奏部分の断片的なものが今度、素材として a tempo meno 主部の旋律の中に使われている。



(譜例 67)



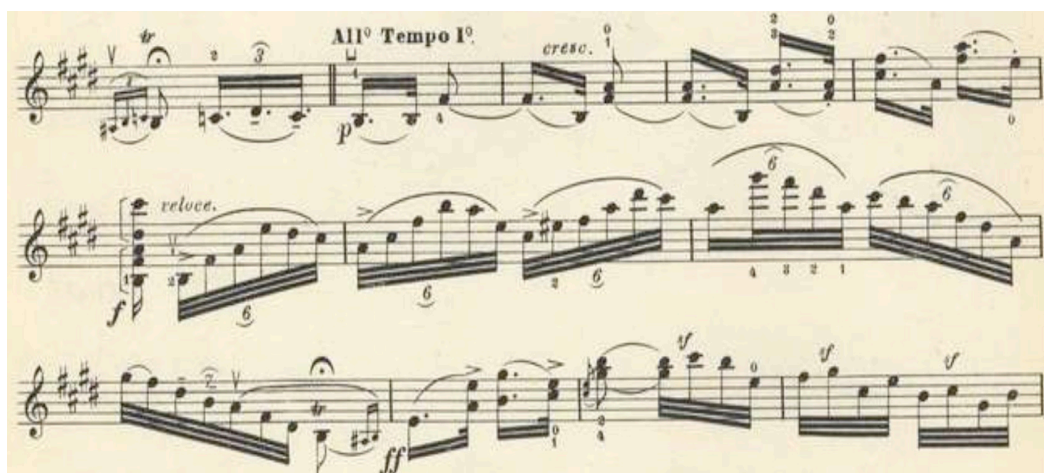
(譜例 68)

第2部 (m.106～m.150) は、Allegretto poco scherzando、cis-mollである。キログがスペイン出身であることを意識したであろう、特徴的なハバネラのリズムがここで登場し、また、カデンツァ的な部分がそれを装飾する(譜例69)。



(譜例 69)

曲の終結部 (m.151～m.181) は、Allegro Tempo I で、再び冒頭の第1部の雰囲気に戻り、細かい音符の連続を増加させつつ、コーダへ入り、2回の上行音階を上がり、fffのエンディングに向けて華やかに盛り上げていく(譜例70)。



(譜例 70)

## 5-2 紙面の使い方について

さて、今確認した《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第 6 番<sup>61</sup>は、「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のかを見ていきたい。

まず、第 6 番ソナタは「ラヴェルニュ自筆譜」の 94 頁から 99 頁までの連続する 6 頁の紙幅を占め、99 頁の 8 段目に曲の一応の完成を示す、イザイの書いた日付と署名「*Journee du 10 mai 1924 E Y*」がある。この文字情報により、イザイが 1924 年 5 月 10 日に、第 6 番ソナタを書き上げたということが分かる。この曲は「ラヴェルニュ自筆譜」における《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》の中で、作曲の時期が一番後にあることが示唆されている。

また、「ラヴェルニュ自筆譜」全体における、第 6 番ソナタの草稿の位置を見ると、遺作ソナタ(C-Dur)の頁より後に位置していることが確認される。「第 1 章 ラヴェルニュ自筆譜の概要」で記述したように、イザイはもともと、全 6 曲の構造を考えた時に、C-Dur の方を第 6 番として先に構想していたことが示唆される。しかし、バッハの 6 曲の《無伴奏ヴァイオリンソナタとパルティータ》へのオマージュとして、バッハと同じように E-Dur で全 6 曲を締めくくろうと考えたため、C-Dur の方をやめて、現在の第 6 番ソナタを改めて考え出していったというプロセスが推察されるのである。

また、違う構想で書き始めた元の第 6 番ソナタ(遺作)は、元々、3 楽章形式とデザインされたが、イザイはのちに、アイデアを一転し、一気にこの即興風な単一楽章(現在の第 6 番)を書き上げていったと「ラヴェルニュ自筆譜」により発見することができる。

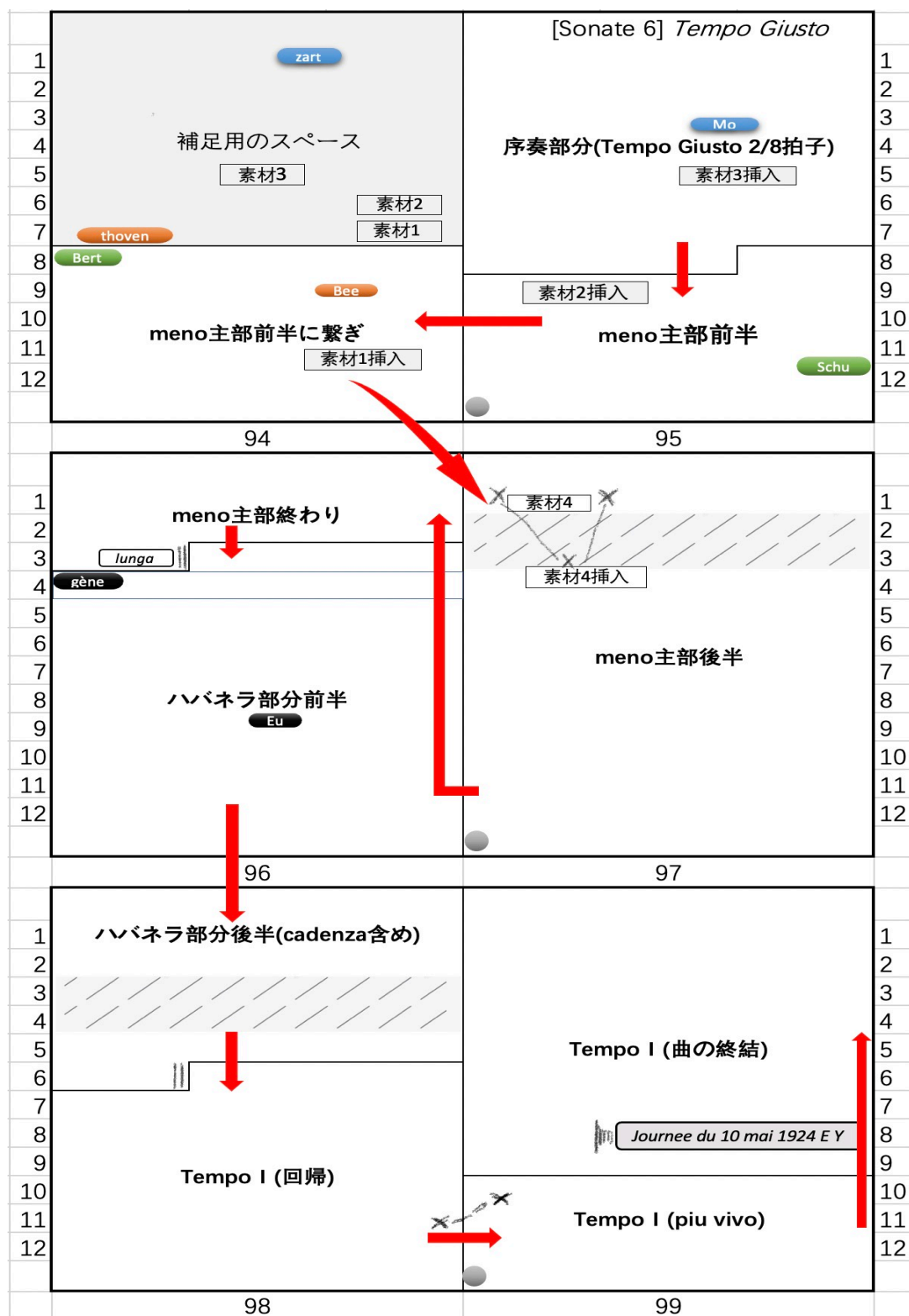
これまでに、考察してきた他のソナタの草稿と同様に、イザイは第 6 番ソナタを作曲する時に、紙面を見開きで使っていたことは明らかである。まず、イザイは左右、両方の頁の楽想を連結するときに、作曲家のスペルでその連結を示すシステムを 94 頁と 95 頁で使っている(95 頁の 3 段目と 94 頁の 1 段目に記されたスペルを合わせると「Mo-zart」の標記になる、また、95 頁の 12 段目と 94 頁 8 段目に記されたスペルを合わせると「Schu-Bert」の標記になる)。そして、頁と頁の間につながる印と線(98 頁の 11 段目の末尾から 99 頁の 10 段目の冒頭に向かって書いた線が確認される)、紙面の製品マークの配置(95、97、99 の奇数頁の左下の空白に配置される)といった情報を考えると、イザイは紙面を見開きで使用して作曲していったことが強く示唆される。

---

<sup>61</sup> 以下の文に、第 6 番ソナタと略称する。

これらの2頁ずつの見開きの3セットの紙面(94頁と95頁、96頁と97頁、98頁と99頁)の概略図を作成すると以下の図7になる。

図 7



これを理解した上で、現在、わたしたちの知る第6番ソナタの最終稿に対して、イザイは草稿の段階で、楽想をどのように書きつけていったのかをさらに詳しくみていきたい。これまでに考察してきた他のいくつかの草稿から、いまや次のことが明らかである。イザイの紙面の使い方には、複数のパターンがある。最も自然で順次的な紙面の使い方(左頁から右頁に向けて、また各頁の上段から下段に向けて書いていく)をする場合が普通であり、あるいは、右頁から書き始め、隣の左頁のスペースを補足用として空けておいて、後から自由に使っていく場合も存在している。この図7の赤矢印は、先ほど説明した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」上でおったもので、あくまでイザイの様々な紙面の使用法中の可能性の一つであるが、この音楽的な順番に沿って草稿を再構成することで、一つの側面から第6番ソナタの草稿の創作過程を推測することができる。

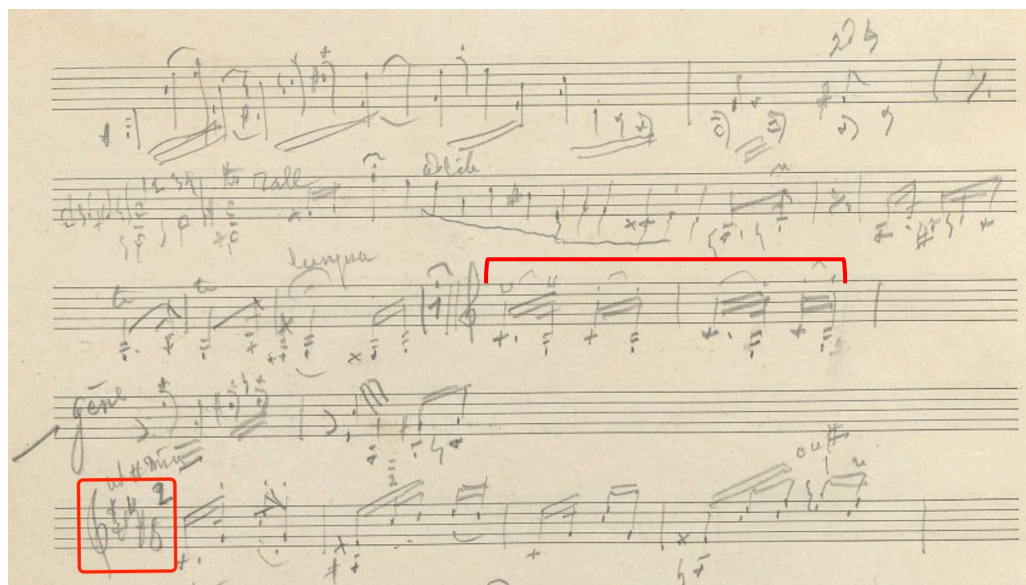
では、図7の矢印に沿って、この音楽的に連続している順番で、イザイの創作過程を解読することができるのか、検証してみたい。まず、94頁と95頁の見開きにおいては、イザイは、右側にある95頁から第6番ソナタの序奏部分を書き始めたことが容易に推察される(95頁の一番上の空白のスペースに記された「Tempo Giusto」と、1段目にある曲の書き始めを示すト音記号、調号と拍子の表記が、この推察を支持する)。こうして、イザイは、1段目から8段目の前半にかけて、序奏部分をまず書き込んでいった。その後、8段目の後半から「meno」の表記とともに「meno 主部」を書き始めて、この頁の残りのスペース(8段目から12段目)を使い続けていったことがわかる。

続いて、イザイは、見開きの左頁にある、まだ白紙であった94頁へ移し、先ほどの95頁8段から書いた「meno 主部」の真横にあるスペースを使い、94頁の8段目からこの頁の最後までにかけて、「meno 主部」を書き続けていった。94頁の8段の冒頭に頁を改めたために書いたト音記号も確認される。そして、95頁12段の末尾と94頁8段の冒頭の両地点を「Schu」と「Bert」の表記で連結させていった。94頁のこの8段を分割ラインとして考えても良い。残りの1段から7段までの空白は、補足用のスペースとして使い、イザイは思いついた楽想を随時にここに自由に書き込んでいったであろう。

次に、頁をめくって、96頁と97頁の見開きに移して、イザイは今度、先に右手にある97頁の紙面へ目を移して、94頁(左頁)に書いた楽想との関連性を確認しながら、97頁の4段目から、「meno 主部(後半)」の部分を書き続けていった可能性が高いと考えられる。こ

ここで一つ指摘しておく必要があるのは、97 頁の無効化された 2 段目から 3 段目までの楽想は、4 段目以降に書いた内容と違うタイミングで(さらに前のタイミング)考え出した可能性が高いことである<sup>62</sup>。というのは、この 2 段の筆圧は、それ以外の部分の筆圧よりも明らかに薄く見え、また、拍子も 2/4 拍子で構想され、最初から 2/8 拍子に設定されたこのソナタの拍子とは異なるのである。

イザイは、こうして、「meno 主部(後半)」をしばらく書き続けていって、97 頁のスペースを最後まで埋めていった。次に、このとき、まだ空白であった見開きの左側の 96 頁に移して、「meno 主部(終わり)」の部分を 1 段目から 3 段目の前半までにかけて書きつけていった。また、3 段目の真ん中の複縦線の後に、新しく書いたト音記号とそれとともに書いた 2 小節が確認され(譜例 71)、この部分は「ハバネラ部分」の楽想の起点として 2 小節しか書いてないが、後に、イザイはこの上で、さらに、5 段目以降、「ハバネラ部分」を展開させていった。



(譜例 71 : 96 頁 1 段～5 段)

今度、イザイは「ハバネラ部分」を本当に書き始めようとして、彼は改めて 4 段目を開けて、96 頁の 5 段目から新しくスタートしようとしたことが分かる。5 段目に新たに書き込まれているト音記号、調号と拍子の表記は、その推察を支持している(譜例 71)。いま 4 段目に見えている 2 小節の楽想は、イザイが「ハバネラ部分」を作曲している途中、ある

<sup>62</sup>イザイは最初 97 頁を使い始めたとき、1 段目を開けて 2 段目から使っていたと見られる。図 7 の印と線で示したように、後にまた補足の素材を 1 段目に書き込んでいった。

いは時間を少し置いてから、思いついたものであるに違いない。この4段目の横に書かれている「gène」の標記は、9段目に記された「Eu」のスペルと対応しているからである。つまり、イザイは自分の名前のスペル「Eu」+「gène」を使って、この2小節を後から補充したのである(図7)。

96 頁を使い切った後、次に頁をめくって、日付と署名が記されている最後の見開きの1葉に入る(98 頁、99 頁)。イザイは、今度は、左頁(98 頁)から右頁(99 頁)へ向かって紙を使用していったプロセスが見える。まず、98 頁の1段から6段の真ん中にかけて、カデンツァを含んだ「ハバネラ部分(後半)」を書いたあと、イザイは複縦線を書いて、6段目の後半から「Tempo I」(再帰部分)を書き始めていった。そして、99 頁の紙面に移るときに、先ほどの98 頁の最後に書いた重音の続きで、99 頁の下3段のスペースを先に使って「Piu vivo」を書いてから、99 頁の上に残った9段の空白で曲のエンディングを書きつけていった可能性がある。もう一つの可能性としては、98 頁を使い切った後、イザイは、99 頁を上から下までの順番で紙を記していった、曲の終わりに(8段目)日付と署名を残し、その後また違いうタイミングで下「Piu vivo」の部分を補足したくて、後からこれを付け加えてまだ使われていない99 頁の下3段に書き込んでいったことも考えられる。

先程の草稿の全体像を追跡することを通して、第6番ソナタは他のソナタと比べると、筆速が速いとみてとられ、作曲する時の紆余曲折、あるいは大きな構想の修正は比較的に少ないように見える。また、草稿上の筆跡も均一性の高いものになっている。先に言及した元の“第6番ソナタ”(未完成の遺作ソナタ)の作曲経緯があったことを合わせて考えると、イザイは短い時間の中で、すでに頭の中に出来上がったこの第6番ソナタの音楽を一気に書き上げていったことが推測される<sup>63</sup>。

### 5-3 序奏部分の修正について

---

<sup>63</sup> meno 主部(「ラヴェルニュ自筆譜」の95 頁)においても、「ut maj」(=C Dur)と表記されるところに、実際、遺作ソナタの冒頭のモチーフと似たような楽想がここに使われていることが発見できる。イザイは、こういったことを踏まえたこそ、現在の第6番ソナタを短期間で一気に完成していったと言えるのであろう。

つづいて、一気に書き上げられたように見えるこの曲のなかの限られたポイントに注目して掘り下げていく。まず、この3セットの見開きの頁のうち、起草する最初に使った94頁と95頁から見ていこう。イザイは95頁から序奏を書き始めて、最初の3段において、3回のアウフタクトから始まる楽節と、6連符連続の重音の上行音形をまず書いた。

その後、95頁4段目から6段目までの部分を説明するために、これを以下の譜例72に転写しておく。譜例72は、イザイが最初に書いた状態を示している。



(譜例 72 : 95 頁 4～6 段)

それから、イザイは5段目の最後の1小節を無効にして(譜例73)、見開きの左頁と並行する場所で、これと取り替えるための2小節を括弧で括って94頁の5段目に書き込んでいったことが確認できる(譜例74)。



(譜例 73)



(譜例 74)

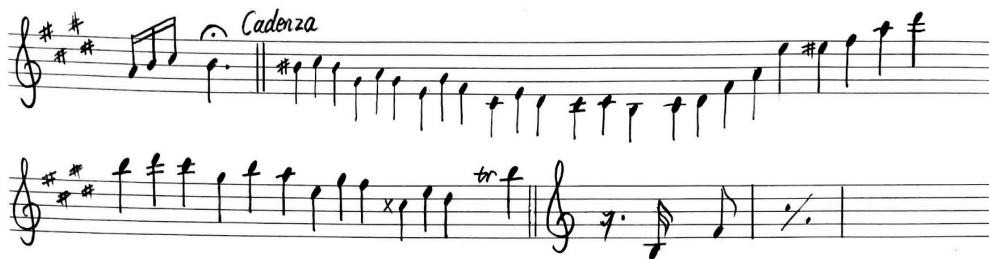
この一連の操作を整理すると、以下の譜例 75 になる。イザイは元の連続するようにデザインした音楽を分断して、休符を入れて、付点リズムの音形から次のフレーズを改めて引き出すことを意図している。この分断によって、同じパターンのフレーズを言い直して、フレーズの輪郭をさらに明瞭にし、序奏全体をさらにリズムカルに、力強く持ち上げていく効果が強調された。



(譜例 75)

#### 5-4 カデンツァ部分の修正について

次に、注目したいのはハバネラ最後の部分に含まれるカデンツァ部分である（第 1 部に再帰する前）。98 頁の 3 段目と 4 段目にある、曲線が無効にされた楽想は、イザイが最初に構想したカデンツァである（譜例 76）。この段階のカデンツァは 3 つの音符を 1 組にして、比較的均一的な造形で起伏を作っていくように見える。



(譜例 76)

その無効にされた部分の直下に(5段目と6段目)、イザイは、今度は元の均一的なデザインから離れて、さらにこの波形を拡大し、そして、フィンガリングも示して、よりヴァイオリンの運指(フィンガリング)に合ううねりを作っていたことがわかる(譜例 77)。そして、カデンツァの下に書き込んだ「très rapide」(とても速い)という指示から、イザイは第1部の雰囲気に戻する直前に、より自由自在に滑走するような、スピード感のありながら起伏の激しいカデンツァを作ろうとしたことが分かる。こうして、この第6番ソナタにおけるラプソディックなカデンツァの瞬間が実現された。



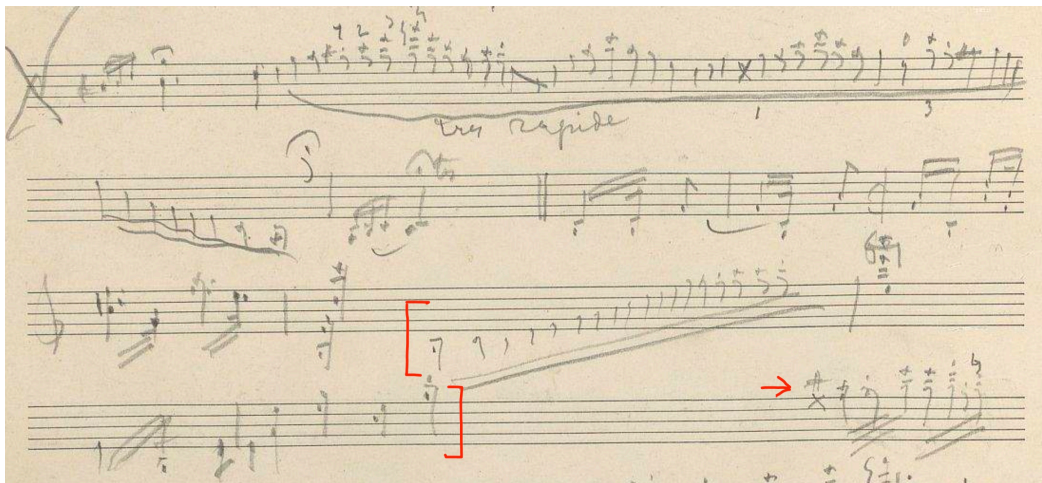
(譜例 77)

## 5-5 第1部の再帰に注目して

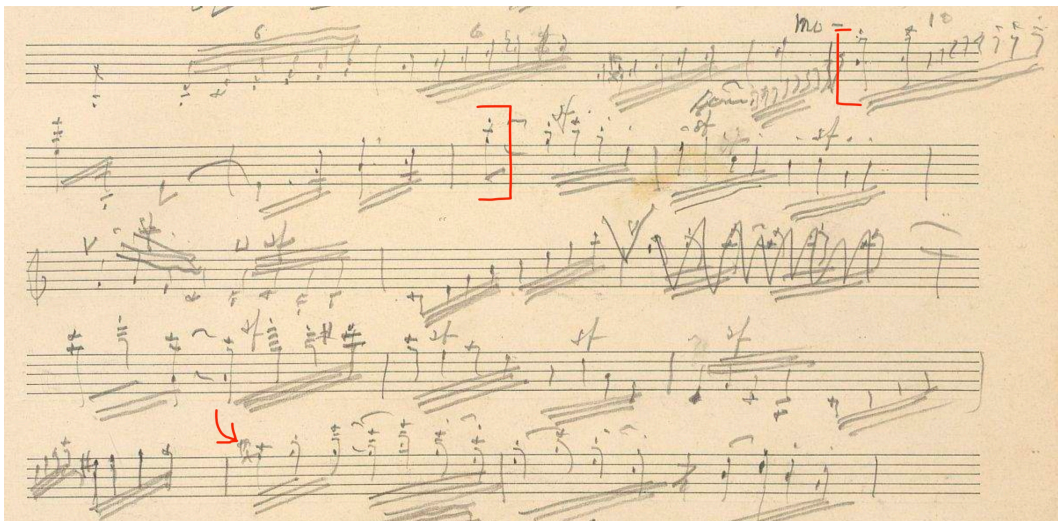
もう一つ注目する必要があるのが、カデンツァ部分を書き終えて、第1部の再帰に移るところである(譜例 78)。付点リズムの連続的な提示による回帰を導入したあと(「ラヴェルニュー自筆譜」98頁6段目の後半以降～8段まで)、イザイは第1部の序奏で登場させた楽想(上行型の音階+主題的な付点リズムの組み合わせ<sup>64</sup>)を今度は、断片で書いておいたと思われる。そして、序奏にあるデザイン(譜例 79)と同じように、Bの音を起点とし、Eへ到達する上行型の音階から次の主題的な要素(B-E-G#)を引き出していったと考えられる。このとき、その次の重複した部分(32分音符の連続)は、いったん省略された(98頁8段)。

ちなみに、このBの音を起点とする上行型の音階のデザインは、曲の終わりとしても採用され、Eの音で締め括られる(草稿99頁)。

<sup>64</sup> この曲の第1部と第2部(ハバネラ部分)において、上行型の音階+主題的な付点リズムの組み合わせが高頻度に現れた。



(譜例 78 : 98 頁 5～8 段)



(譜例 79 : 95 頁 3～7 段)

しかし、最終稿において、カデンツァから第1部の再帰に入ったところを改めて確認すると、イザイは純粋な上行型の音階の代わりに、既述したカデンツァ部分と似たように、起伏のある音形を置いたことが分かる(譜例 80)。こうして、第1部の再帰に入った後に、もう一回自由なカデンツァ的な楽想を加えてから、やっと、主題的な付点リズム要素へ導入していくデザインが生まれた。こういった一連の工夫により、この回帰する瞬間が現在、私たちが知る通りに、とても印象深く、華やかなものに造形された。



## 第 6 章 「ラヴェルニュ自筆譜」に見る第 1 番ソナタの創作過程

### 6-1 第 1 番ソナタの概要

第 1 番ソナタは、イザイにこの 6 曲からなるソナタ集を作曲するきっかけを与えたハンガリーのヴァイオリニスト、ヨーゼフ・シゲティ (Joseph Szigeti 1892-1973) に献呈されている。また、イザイの全 6 曲の中で、バッハの無伴奏ヴァイオリン・ソナタの様式にもっとも接近している 1 曲とみられる。ポリフォニックな構造が際立っていると同時に、第 2 楽章にはフーガを置く「緩-急-緩-急」の教会ソナタ形式をとる 4 楽章で構成されている。そして、バッハの無伴奏ヴァイオリン・ソナタ第 1 番と同様に、全体の調がト短調に設定されている。しかし、イザイは、バッハの作品をふまえながらも、さらに独自のアイデアを自曲に大胆に取り入れた。

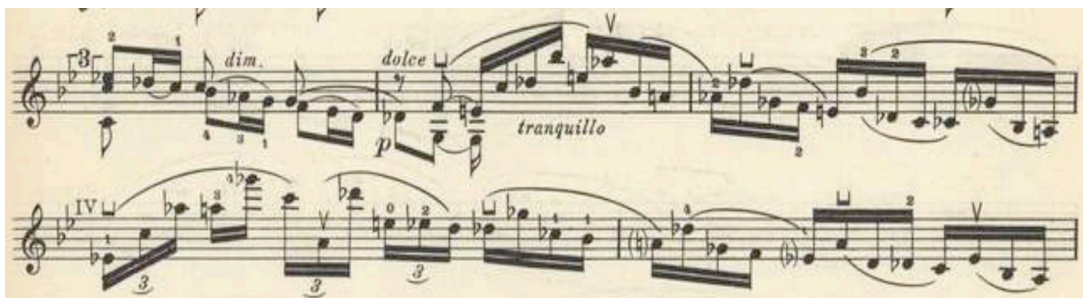
第 1 楽章 Grave (Lento assai) の全体は、3 拍子のそれぞれの拍が重々しく打たれる、いかにもビート感がはっきりとした部分と、より短い音価が連続して流れるような部分との 3 回の交替からなる。

ビート感がはっきりとした部分については、最初、主要なモチーフとともに g-moll を起点として始まり (m. 1~m. 10) (譜例 81)、2 度目には、音域また付点リズムの変更を伴って b-moll に移行し、経過的な部分もさし挟まれ (m. 19~m. 29 前半)、最後にまた、主要なモチーフと共に、g-moll へ戻ってくる (m. 35~m. 38)。



(譜例 81)

それに対して、より短い音価が連続する部分については(譜例 82)、最初、16 分音符の連続から、6 連 16 分音符の連続（重音を伴いつつ）へと加速したあと（m. 11～m. 18）、2 度目には、アルペジオのパターンで 32 分音符の連続から 3 連 16 分音符の連続へと減速し（m. 29 後半～m. 34）、最後には、最初の 16 分音符の連続のパターンを取り戻しつつ（m. 39～m. 41）、いわばコーダとしてのスル・ポンティチェロのトレモロに接続されていく（m. 42～m. 52）。



(譜例 82)

第 2 楽章 Fugato(Molto moderato)は、フーガ主題が対位的に扱われる部分と(譜例 83)、主題に由来する音を使ったエピソード的な部分との 6 回の交替からなる。

最初、D を起点とするフーガ主題の提示から始まり、それに G を起点とするフーガ主題が応答し、次に 16 分音符の連続が現れ、重音を伴いつつ、6 連 16 分音符の連続へと加速していく（m. 1～m. 29）。2 度目に、最初と同じく、D を起点とするフーガ主題の提示に対して G を起点とするフーガ主題が応答するが、後者の楽節は縮小され、すぐに半音的に動く 16 分音符の連続へ進行する（m. 30～m. 41）。3 度目に、フーガ主題の提示と応答は 5 度移高され（A を起点とし、D 音で応答）、続いて、主題に由来する音をシンコペーションの動きに織り込み、進んでいく（m. 42～m. 54）。4 度目に、同じ提示と応答が、今度、それぞれ F と B♭ を起点とするものになり、16 分音符のアルペジオと重音の連続する流れる部分へ移行していく（m. 55～m. 73）。5 度目は、フーガ主題が和音で明確に提示されたあとに、連続した 3 連符のリズミカルな動きが現れる（m. 73～m. 94）。最後、冒頭のフーガ主題が戻ってくるが、主題が 4 声を超えた重音で改めて強調されつつ、さらにストレッタが作られたあと、アルペジオと上行音階からなるカデンツァ的な部分を経て、力強い重音で曲が締めくくられる（m. 94～m. 112）。



(譜例 83)

第 3 楽章 Allegretto poco Scherzoso (Amabile)。この楽章は大きく分けて、A-B-A' の 3 部形式からなり、3 拍子のゆるやかな舞曲の形をとる。主に歌うようなキャラクターを持つ舞曲的な部分と、拍感が若干曖昧な部分からなる。第 1 部 (m. 1～m. 21) においては、B-Dur に始まったテーマ (譜例 84) が、第 5 小節から c-moll に移行し、滑らかな重音で締めくくられる。第 2 部 (m. 22～m. 50) においては、テーマが Es-Dur で現れ、その前後にカデンツァ風な 32 分音符の滑走する部分が配置される。第 3 部 (m. 51～m. 70) では、第 1 部のテーマが回帰し、音楽は静かに、遠くへ消えていく。



(譜例 84)

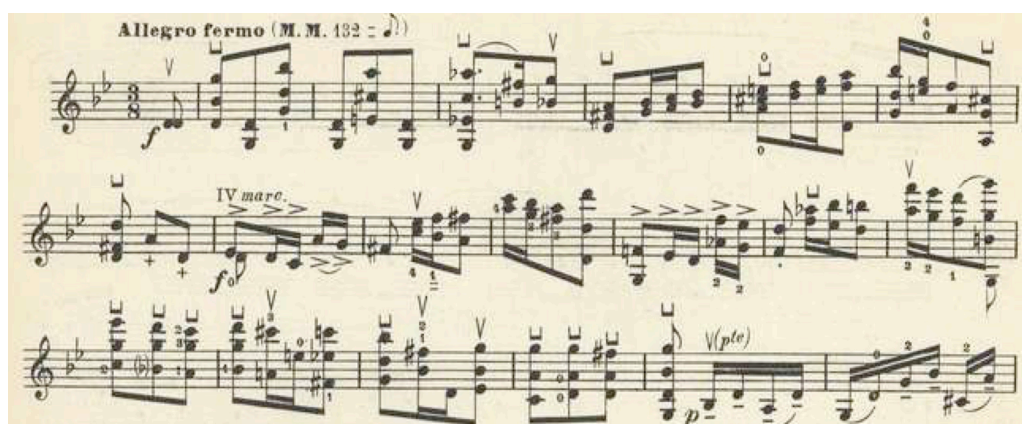
第 4 楽章 Finale con brio (Allegro fermo) は、ジークやパスピエを思わせるリズムと、多用される重音による華やかなフィナーレである。明快で堅固な 3 拍子のテーマ (全

部で3回出現)と、テーマ由来の要素を活かした装飾的な部分からなり、両者のコントラストのなかで、音楽が進んでいく。

最初、テーマが g-moll の力強い重音の形で現れ(m. 1～m. 18)(譜例 85)、その後、これと異なるテクスチャーを持つ単声の 16 分音符の連続が滑走しつつ、裏拍の強調とダイナミックの増加を伴い (m. 18～m. 38)、テーマと同質なリズムカルな経過部分へと音楽が引きわたされる(m. 39～m. 55)。

その直後、テーマが一瞬出現したあと(m. 56～m. 61)、フェルマータを経て、音楽は一転して即興的になる。技巧的な重音のカデンツァ部分(m. 63～m. 81)、リズムの表裏の変化を強調する部分(m. 81～m. 91)、16 分音符のアルペジオと重音の下降音形を使った過渡部分が続く(m. 92～m. 107)。

最後に、テーマが回帰し、g-moll の力強い響きで曲が閉じられる(m. 108～m. 122)。

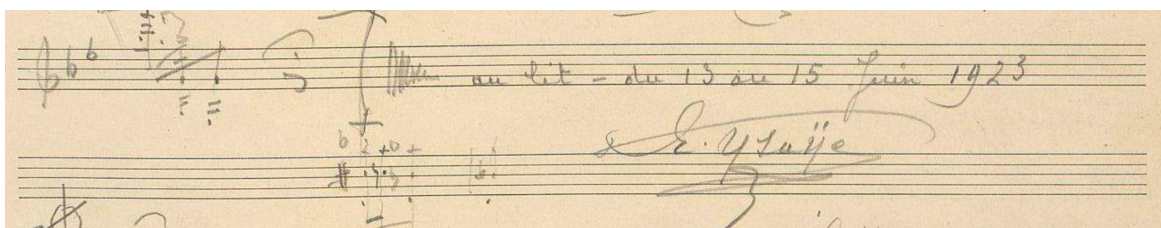


(譜例 85)

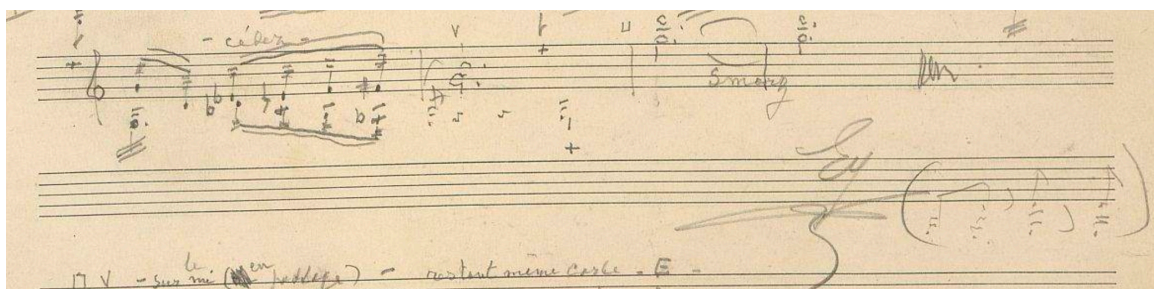
## 6-2 紙面の使い方について

「ラヴェルニュ自筆譜」における1番ソナタの草稿は、これより前に考察した第3番、第4番、第2番、第6番のソナタの場合とは異なり、違うタイミングで書かれた複数の草稿が存在していることが確認される。また、その中には、最終稿の楽想とほぼ一致している状態で記された楽章も読み取れるし、いくつかの断片の状態でしか現れていない楽章も含まれている。まず、このソナタは「ラヴェルニュ自筆譜」の8頁から21頁までの14頁の連続する紙幅を占めているが、これらがまた、大きく2つの部分に分かれることは明ら

かである。というのも、第1の部分（8頁から13頁）には、主に第4楽章がスケッチされており（図8）、第2の部分（14頁から21頁）には、主に第1楽章と第2楽章がスケッチされているからである（図9：本文99頁参照）。この大区分が有効であることは、それぞれの最後に記されている署名からも認められる。つまり、第1の部分の終わりである13頁（第7・第8段のスペース）には、「au lit - du 13 au 15 Juin 1923/E. Ysaÿe（ベッドで - 1923年6月13日から15日まで/E.イザイ）」の署名があり（譜例86）、また、第2の部分の終わりである21頁には、「Eu Y」の署名がある（譜例87）。この2つの部分を概略図で示すと、以下の図8、図9になる。



（譜例 86）



（譜例 87）

## （1）第1部分

第 1 部分の概略図（8 頁～13 頁）：図 8

												<div>Sonate 1</div> <div>Finale con brio</div> <div>第 4 楽章のテーマセクション(3/8拍子)</div>																							
第4楽章の補足用のスペース												16分音符連続の進行部分																							
補足素材												TB																							
第 1 楽章の断片												TB												テーマの要素を用いた経過部分											
												TB												テーマへの再帰											
8												9																							
第4楽章の補足用のスペース												テーマの再帰に繋ぎ																							
(カデンツァ部分の補足素材)												技巧的な重音のカデンツァ部分																							
補足素材												リズムの表裏の変化を強調する部分																							
10												11																							
アルペジオ部分の補足												アルペジオと重音の下降音形を用いた経過部分																							
TB												コード(テーマ)																							
第3楽章の断片												重音の下降音形の補充																							
第2楽章の断片																																			
第2楽章に関連する演奏記号																																			
12												13																							

第1部分の「ラヴェルニュ自筆譜」の状態からまず示唆されるのは、イザイが見開きで紙を使い、第4楽章の音楽を右頁に書きつけながら(図8の概略図に示した印に沿って)、左頁の空白を、その補足や修正用のスペースとして活用したことである(9頁の上の1段目には「Finale con brio」と大きく記されているが、これは最終的に、第4楽章に与えられる表記と同じものである)。

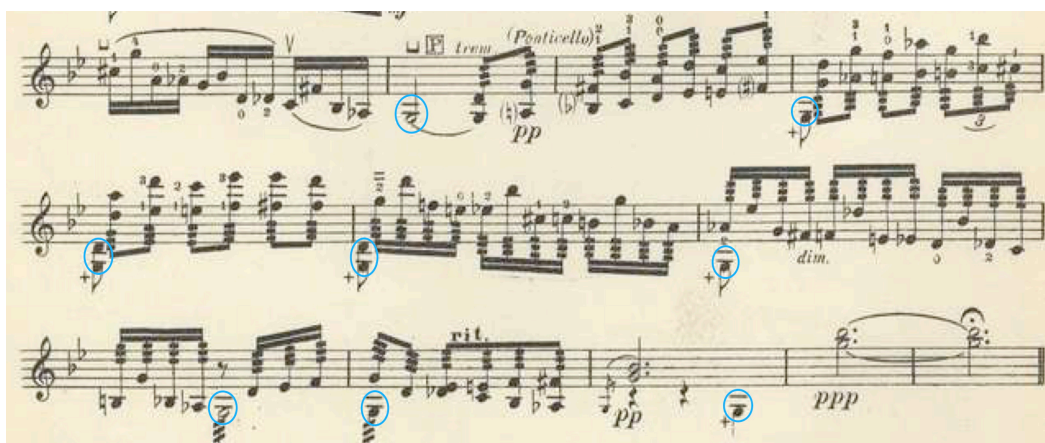
こうした見開きでの紙面の使用は、次のことから強く推察される。まず、図8に示されたように、9頁10段と8頁9段に、それぞれ「Mo-」「-zart」と書き込まれていること。この表記は、イザイが、「テーマの要素を用いた経過部分」を右側に書きつけつつ、その一部を左側に書き直して、それを右側に後から挿入したことを示している。また、これらの両頁の9段目にある「TB」の書き込みも、こうして行われた「経過部分」の挿入にイザイが満足した(「Très Bien たいへん良い」)ことを伝えていると考えられる。さらに、10頁10段の末尾と11頁12段を結ぶ線と印があること、同様に、12頁と13頁の上の空白のスペースを結ぶ線と印があることも、イザイが見開きで紙面を使用したことを伺わせる。

もう一つ指摘したいのは、主として第4楽章の作曲に使われている、この第1部分の紙面において、他の3つの楽章に関連する音楽要素がわずかながら現れることである。第4楽章を作曲するうえでの補足用のスペースと考えられる左頁において、他の楽章の音楽要素が、数小節の断片として現れているのである。

まず、補足用のスペースとして用いられる8頁(見開きの左頁にあたる)の10段目に、第1楽章の終わりの部分の原型と思われる楽想が記されている。転写すると、以下の譜例88になる。この10段目の筆圧は、同頁にある他の第4楽章の修正案と比べると、若干薄いことが確認できる。以下に転写したものを見ていくと、この楽想はGの音を保続音とした上で、最後にg-mollのトニックの長い音符で響きを伸ばすという最初の形が確認できる。このデザインは、第1楽章の最終稿の終わりの部分と一致していることは容易に推察される(譜例89)。

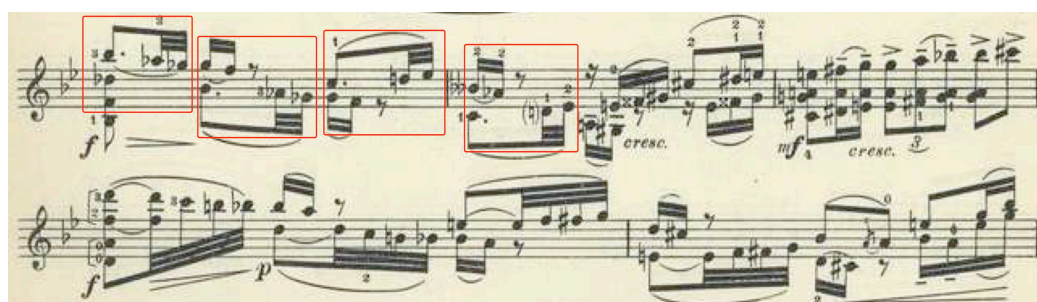


(譜例 88)



(譜例 89)

さらに、譜例 88 を、第 1 楽章の最終稿のモチーフの展開にあたる部分 (b-moll) (譜例 90) と照らし合わせてみたい。最終稿の「モチーフの展開部分 (b-moll)」に書かれたこの付点リズムの楽想が、先に説明した原型の中にも含まれていることから (譜例 90、赤い四角で印つけた部分)、「ラヴェルニュ自筆譜」の 8 頁 10 段目に記されたこの楽想は、第 1 楽章と関連していることが示唆される。これらのことから、イザイは、第 4 楽章を作曲中にではなく、それとは違うタイミングで、他の楽章に関係する楽想を、そのときにはまだ空白であった 8 頁 10 段に書き込んだと考えられる。



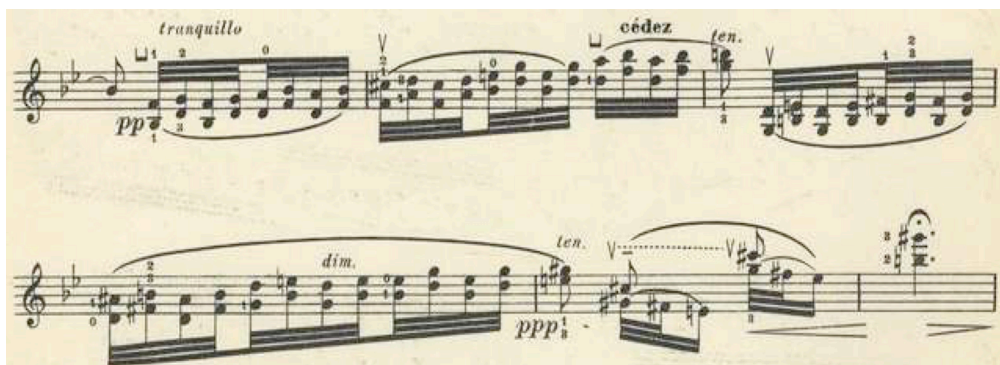
(譜例 90)

同じく、やはり第 4 楽章作曲時の補足用のスペースと考えられる 12 頁 (見開きの左頁にあたる) にも、第 3 楽章と第 2 楽章の要素が記されていることが確認できる。その草稿にあたる部分を浄書したものが、以下の譜例 91 と譜例 93 である。それぞれに該当する草稿の最終稿の部分、譜例 92 と譜例 94 を照らし合わせてみたい。

まず、「ラヴェルニュ自筆譜」12 頁の 3 段目に(譜例 91)、「TB」の文字とともに、第 3 楽章の最終稿の第 1 部に登場する「滑らかな重音」の上行形が書き込まれている(譜例 92)。これは第 1 番ソナタに関係する草稿の中に存在している、唯一の第 3 楽章の要素でもある。ここに「TB」(たいへん良い Très Bien の略書)の文字が書き込まれているということは、「ラヴェルニュ自筆譜」の 8 頁から 13 頁に第 4 楽章を書きつけていくよりも前のタイミングに、イザイはすでに第 3 楽章の全体を概ね書きあげていた可能性があることを示している。つまり、イザイは、第 4 楽章の修正を重ねながら、その時、あるいは、その後に閃いた第 3 楽章の楽想を、まだ空白となっていた 12 頁に書き込んだのだろう。



(譜例 91)



(譜例 92)

同じく、「ラヴェルニュ自筆譜」の 12 頁の 4 段目に書き込まれている 2 声のラインで動く楽想の断片(譜例 93)は、第 2 楽章の最終稿のフーガ主題(譜例 94)に関連しており<sup>65</sup>、これらも、先ほどと同様のプロセスを想起させる。この部分はわずか 2 小節の断片しか記されていないが、これを第 2 楽章の最終稿の冒頭部分と照らして見ていくと(譜例 94)、草稿において、冒頭に D を起点とするフーガ主題の提示の後にある、G を起点とするフーガ主題の応答部分の断片が既にここに書き出されている(最終稿の方の音域が 1 オ

<sup>65</sup> また、同頁 7 段目の下の空白には、第 2 楽章で使われる演奏記号の説明も書き込まれている。

クターブ上に移された)。



(譜例 93)



(譜例 94)

以上、この第1の部分に関しては、イザイは、見開きとなる全6頁において、右頁(9-11-13)を順次に使って第4楽章の楽想を書きつけながら、左頁(8-10-12)を修正や補足用のスペースとして使ったと思われるのである。右頁(9-11-13)の上から下に向けて記されていく楽想の順序は(これより前に考察した一部のソナタの場合とは異なり)、最終的に出版譜に定着させられた楽想の出現順と完全に一致している。加えて、いま論じてきたように、他の3つの楽章に関連する主要な楽想が左頁に書きつけられていることを考え合わせると、「ラヴェルニュ自筆譜」のこの第1部分の紙面(8-13頁)を使用する前に、イザイは、すでに第1、2、3楽章を概ね作曲し終わっていたことが推測されるのである。つまり、「ラヴェルニュ自筆譜」よりも前の段階に位置づけられる、何らかの自筆スケッチが存在する可能性があるとし唆される。

## (2) 第2部分について

第 2 部分の概略図 (14 頁～21 頁) : 図 9

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	<div>素材</div> <div>第1楽章1st ver. (Allamande) <i>Præcludium</i></div> <div>16分音符連続の流れる部分</div> <div>主要なモチーフ(g-moll)</div> <div>16分音符連続の流れる部分</div> <div>vi</div> <div>[三連符音形の連続→モチーフ要素の使用]</div> <div>clé</div> <div>16分音符連続の流れる部分</div>	<div>16分音符連続の流れる部分に繋ぎ</div> <div>モチーフの展開(b-moll)+経過部分</div> <div>3連符の連続からモチーフへ導入</div> <div>モチーフの回帰(g-moll)</div> <div>[モチーフの展開]</div> <div>16分音符連続の流れる部分</div>	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	<div>14</div> <div>第1楽章コード(トレモロ)</div> <div>第2楽章 <i>Molto assai</i></div> <div>フーガ主題(dを起点とする)</div> <div>エピソード的な部分(16分音符の連続)</div>	<div>15</div> <div>エピソード的な交替する部分に繋ぎ</div> <div>フーガ主題の展開</div> <div>エピソード的な交替する部分(半音的な動き)</div> <div>フーガ主題の展開</div>	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	<div>16</div> <div>エピソード的な部分 (シンコペーションの動き)</div> <div>フーガ主題の展開</div> <div>エピソード的な部分 (16分音符のアルペジオ→重音の連続)</div> <div>フーガ主題(重音で強調)</div>	<div>17</div> <div>エピソード的な部分 (3連符の動きとカデンツァ風の上行音階)</div> <div>[フーガ主題への回帰]</div>	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12	<div>18</div> <div>✕ 第1楽章2nd ver. <i>Lento Allamande</i> unité </div> <div>En six croches-trois temps décomposés</div> <div>主要なモチーフ(g-moll)</div> <div>16分音符連続の流れる部分</div> <div>⊗</div> <div>モチーフの展開(b-moll)+経過部分</div> <div>⊗ sono hâte</div>	<div>19</div> <div>la sourdine ou le coussinet</div> <div>アルペジオの流れる部分</div> <div>モチーフの回帰(g-moll)</div> <div>16分音符連続の流れる部分</div> <div>第1楽章コード(トレモロ)</div> <div>Eu Y</div> <div>奏法の指示</div>	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
	20	21	

次に、「ラヴェルニュ自筆譜」に書きつけられた第1番ソナタの第2部分（14-21頁）に注目していきたい（図9）。

主に第4楽章の作曲に当てられた先の第1部分の紙面の使い方とは異なり、今度の第2部分において、イザイは、左頁を上から下に向かって使い終わってから、左頁から右頁へ移動し、右頁を同じように使って、作曲を進めたことが示唆される。第1部分の筆跡と比べると、第2部分の筆跡がよりきれいにスケッチされているように見える。ここに記された楽想の登場順もまた、最終的に出版譜に定着させられる楽想の出現順とほぼ同一である。このことから、第1番ソナタに関しては、「ラヴェルニュ自筆譜」以前の段階の自筆譜が存在する可能性があるかと推察されるのである。

この第2部分（図9）を詳しく見ていくと、その全体がさらに3つの部分に分かれ、第1楽章の2種類の草稿と、第2楽章の草稿が含まれていることが確認できる。また、第1楽章の第2草稿のほうが、現在私たちの知る最終の出版譜により近いものであることが見て取れる。

第2部分において、第1楽章の第1草稿が「ラヴェルニュ自筆譜」の14頁から16頁の6段目まで、第2草稿は20頁から21頁までの紙幅を占めている。また、第1楽章の第1草稿の直後に、「Molto assai」と表記される第2楽章の草稿が「ラヴェルニュ自筆譜」の16頁の7段目から19頁の最後までの紙幅を占めている<sup>66</sup>。

### 6-3 第1楽章の第1草稿についての考察

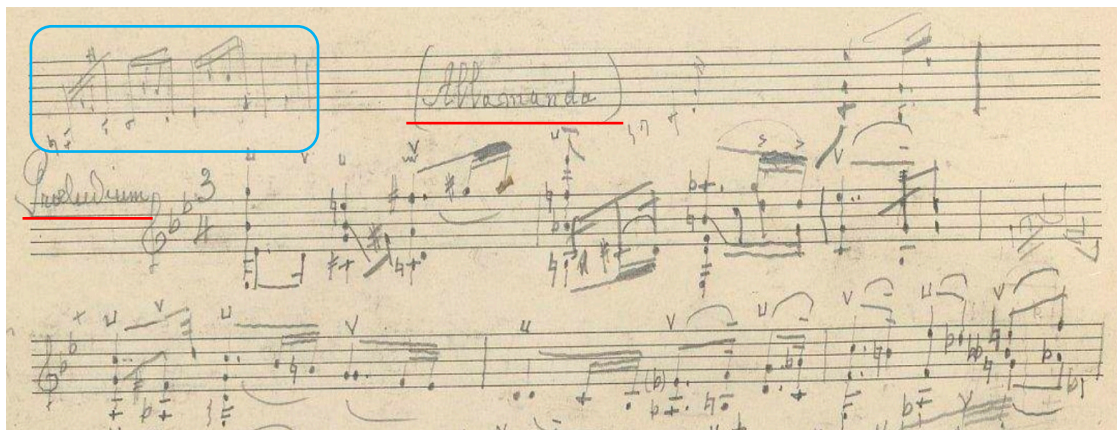
#### (1) 流れるような楽想に注目して

さて、「ラヴェルニュ自筆譜」に書きつけられた第1楽章の2つのバージョンの両方ともに、「Allamande」の表記を与えるイザイの意志があったことは明らかであるが、前者（第1楽章の第1草稿）に与えられた「Allamande」は、括弧で括られ（14頁1段目）、その下の段に（14頁2段目）、さらに「Præludium」の表記が与えられていることが読み取れる。

---

<sup>66</sup>第1楽章の2つの草稿の最後に終止線がはっきり引かれているが、第2楽章の草稿の最後には、終止線がなく、不完全な状態となっている。

つまり、イザイは、この楽章を「プレリュード(前奏曲)」として曲の最初に置くことで、バッハの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》のデザインを容易に連想させ、第1楽章と第2楽章に、プレリュードとフーガの関係を持たせる意図があったことが分かる。また、第1楽章の第1草稿の段階において、主要なモチーフに関連する要素が、譜例95に示したように、元々、最初から付点リズムをメインとしたデザインで登場している<sup>67</sup>。



(譜例 95)

そして、第1草稿の「Allamande」の表記の横に(1段目)、1小節の断片が、他から独立するかたちで書き込まれている(譜例96に転写した)。その筆跡が、この草稿の同じ頁の他の部分より明らかに薄く見えることから、この断片が記されたタイミングは、イザイがこの頁に第1楽章を起草する前のタイミングであった可能性が高い。

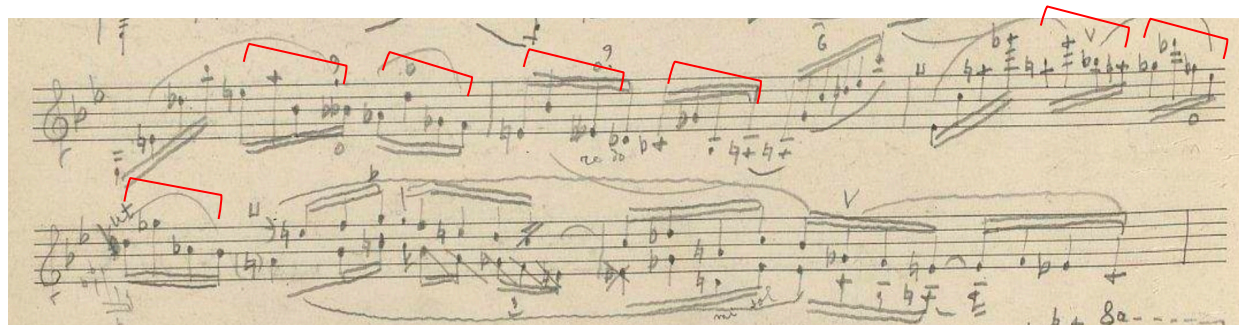


(譜例 96)

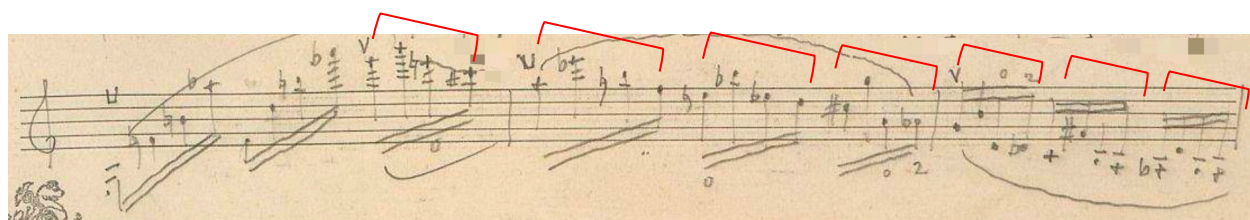
イザイは、先に作った、この起伏のあるアーチ型の音形(譜例96)を、第1楽章の作曲で活用したと考えられる。本章最初の出版譜の概要のところでも説明したように、第1楽章は、3拍子のそれぞれの拍が重々しく打たれる、ビート感がはっきりとした部分(主要なモチ

<sup>67</sup> この段階のデザインは、2草稿と最終稿と比べるとかなり異なっており、下記の第1楽章の2つの草稿における主要なモチーフ部分の変化で、また詳しく説明していく。

ーフと関連している部分)と、より短い音価が連続する、流れるような部分との3回の交替から構成される。このアーチ型の音形は、実際、後者の部分と類似している質を持ち、後にスラーの付けられた形で、最初の主要なモチーフのセクションの次に(譜例 97)、そして、主要なモチーフが回帰された後にも登場することになる(譜例 98)。



(譜例 97:14 頁 6～7 段)



(譜例 98:15 頁 12 段)

さらに、この第2の部分に出現した音形が、先に第1部分の議論で取り上げた第1楽章の終わり部分にも加えられていることが発見できる(譜例 99)。

下に再録した先の譜例 88(第1部分にある第1楽章の終わり部分の原型)と見比べてみると、両者とも G の保続音と g-moll の主和音で終わるということでは同じである。しかし、原型(譜例 88)の段階でデザインされた付点リズムの要素(第1楽章の主要モチーフから派生した要素)は、後に書かれたに違いない譜例 99 からは姿を消し、その代わりに、起伏のある細かい音符で作った流れるような要素に取り替えられた操作が見える。

こうして、イザイは、原型(譜例 88)をベースとした上で、このアーチ型の音形を生かして、楽節を拡大しながら、トレモロの奏法かつ下降ラインのデザインを加えて、終わりの部分を自然に滑らせて沈んでいくように工夫をした意図がわかった(譜例 99)。また、このデザインが、第1楽章の第2草稿の終わり部分においても用いられている。



(譜例 88)



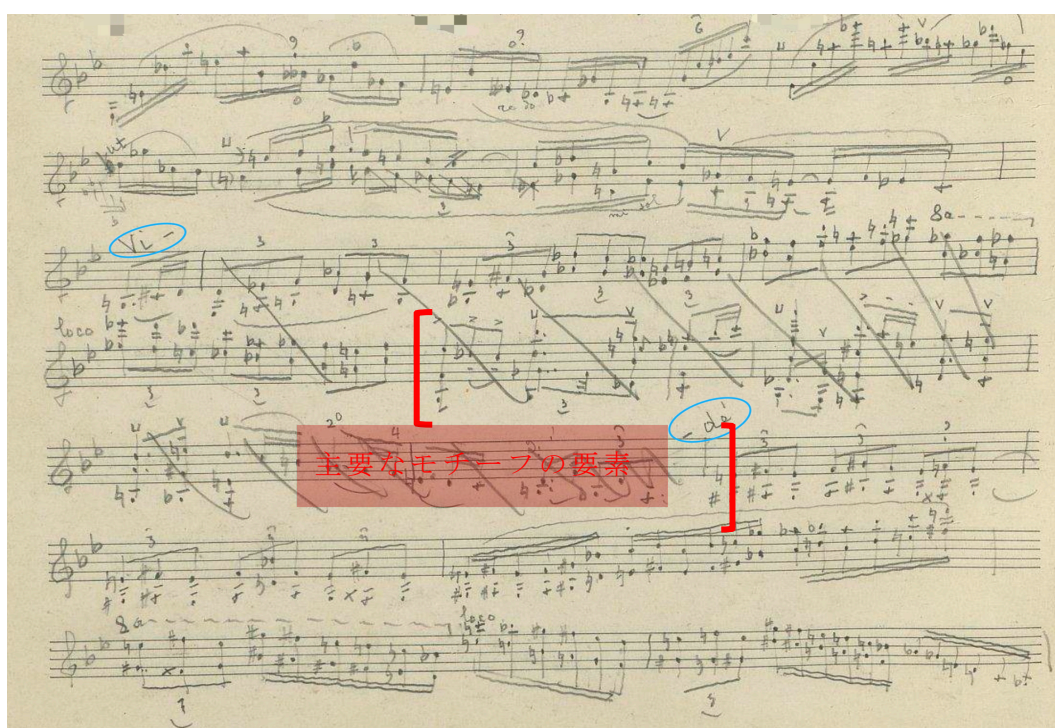
(譜例 99:16 頁 1～5 段)

## (2) 無効された主要なモチーフに注目して

さらに、第1楽章の第1草稿の内部(14頁から16頁)において、イザイは主要なモチーフに関連しているところを調整していくとの操作が見られる。これを詳しく追跡していきたい。第1草稿において、斜線で無効にされた2つの部分がある。ひとつは14頁の8段目から10段目であり、もうひとつは15頁の10段目から11段目である。この取り消しした部分を含む2つのパッセージを切り取ったのが以下の譜例(譜例100、譜例101)である。

まず、上の図9で示した構造と譜例100(14頁6～12段)を照らし合わせて見ると分かりやすい。そこから発見されるのは、最初のg-mollの主要なモチーフのセクションと、b-mollのモチーフの展開部分の間に挟まれる流れる部分において、イザイは本来、もう一回モチーフの要素を出現させる構想を持ちながらも、その後その考えを取消した操作があったことである。

「ラヴェルニュ自筆譜」の 14 頁と 15 頁をみていくと、イザイはまず、14 頁の 2 段目から 5 段目にかけて、g-moll を起点に第 1 楽章の主要なモチーフのセクションを書き出した。次に、以下の譜例 100 が示すように、14 頁の 6 段目から、ここまでに書いてきたテクスチャと異なる、16 分音符の連続する流れるような楽想を作っていた。その後、8 段目から 3 連符の音形の連続を経過部として使い、次に、主要なモチーフと同類の要素を出現させている。さらに、10 段目の末尾からまた、流れるような部分をしばらく書いて、右側の 15 頁の 3 段目から b-moll の主要モチーフの展開へ導入させた。



(譜例 100 : 14 頁 6～12 段)

しかし、その後、この 14 頁 8 段目から 10 段目後半までの部分を斜線で無効としたうえで、「Vi」と「dé」のスペルを使って両サイドを繋いでいった。こうして、イザイは 3 連符音形の連続の過渡部と、主要なモチーフと同類の要素を外して、前後にある 16 分音符連続の流れる部分を連結させていった。

「ラヴェルニュ自筆譜」15 頁でも似たような操作を容易に読み取ることができる（譜例 101 と図 9 を照ら合わせてみるとより分かりやすい）。イザイははじめ、冒頭の g-moll のモチーフに音楽を回帰させ後に（15 頁 9 段目）、その延長線で主要なモチーフを同じパタ

ーンで何回も繰り返しつつ発展させようとし、16 分音符の連続する流れるような楽想へ移行させ、最後に、コーダ部分に繋ぐという意図を持っていた。



(譜例 101 : 15 頁 9～12 段)

しかし、その後、イザイはモチーフの延長線上で拡大された 6 小節を取消し(10 と 11 段目)、g-moll のモチーフへ回帰する 3 小節を(9 段)、そのまま 16 分音符の連続する流れるような楽想(12 段)につづけ、最後に、第 1 楽章のコーダ(16 頁)に入っていくという形をとったのである。

以上は第 1 楽章の第 1 草稿内で無効にされた主要なモチーフに関連しているところを追跡してきた。実は、先ほど述べた修正のところ以外、第 2 楽章の草稿においても、イザイは、本来、第 2 楽章の主要なモチーフとなるフーガ主題に回帰させる意図を持っていたが、後にその考えを取消した操作が確認される(図 9 : 19 頁の 7 段目から 11 段目)。また、第 4 楽章の草稿では、同様に第 4 楽章のテーマへの回帰の楽節を縮小していったことも確認できる(図 8 : 11 頁の 1 段目から 2 段目)。

以上の一連の考察により、イザイは、もともと強調したいモチーフという主要な部分と、それと違う機能を持つ流れる部分にかなりこだわって、音楽がより自然にバランスよく調和して聞こえるようにするため、修正する際にこの二つの要素を意識して多くの工夫をしていたことが分かった。

#### 6-4 第1楽章の2つの草稿の比較(冒頭の主要なモチーフを例として)

次に、先ほど説明した、第1草稿にある主要なモチーフを今度は、第2草稿の該当部分と比較して、後者が前者のうえにどのような訂正を加えられているのか、さらに考察したい。各草稿の冒頭の主要なモチーフのセクションを取り上げて以下に転写する(譜例102、譜例103)。

第1草稿の音楽は(譜例102)、3拍子の枠の中で、各拍の表拍の重さを、付点リズムによってより強く感じさせるものである。また、音楽の流れが、ほぼ同一の動きのなかに入り、結果、この段階では、フレーズの区分もそれほどはっきりしない状態であった。

##### 第1草稿



(譜例 102)

しかし、第2草稿の段階に進むと(譜例103)、同じ音楽は、はっきりと3つの部分に区分されるようになる。すなわち、a)第1小節から第4小節、b)第5小節から第6小節、c)第7小節から第10小節の3つである。

a)まず、第2草稿の1小節目から4小節目の部分では、付点を表拍に置く音形はむしろ背景に退き、代わりに特徴的な要素として現れてくるのは、16分音符・8分音符・16分音符(シンコペーション)のリズムであり、これが第1小節の3拍目と小節線を超えた後の1拍目に配される。

b) 次に、5小節目からは、もとの4/3拍子から4/4拍子に拍子が変更され、そこからの3小節は、2声のラインがズレながら動く形になる。これを過渡部分として使って、6小節の3拍目から、これら2つのラインが合流させられる。

## 第2草稿

En six croches-trois temps décomposés

Unité-♪-

(譜例 103)

こうして、この主要なモチーフセクションの中で、(第1草稿の段階の)均一的な動きから、(第2草稿の段階の)より起伏のある音楽が実現されたのである。

同時に、第2草稿が位置している「ラヴェルニュ自筆譜」の20頁の上の空白部分と2段目の冒頭に「En six croches-trois temps décomposés(6つの8分音符で-分割された3拍子)」「Unité-♪-(8分音符を単位で)」(譜例103)と書き込まれていることも注目に値する。イザイは、元の大きな三拍子をさらに分割し、かつ、シンコペーションのリズムによって、拍の重さを裏拍に移動させることによって、一音一音をより綿密に繋ぎ、拍と拍の間のつながりも強化したのである。こういった、多くの工夫と思考を経て、現在我々の知る、この曲の最も重厚さが感じられる第1楽章のモチーフが生まれたのである。

また、第1楽章の第1草稿と第2草稿の全体をさらに見比べていくと、イザイは、違う機能を持つ二つの部分に対して、物理的なバランスの調整を加えていったことが見られる。

第1楽章の最終稿における「主要なモチーフと流れる部分の3回の交替」<sup>68</sup>のデザインを、第2草稿で定着させていった。また、イザイは第2草稿において、奏法上の要求をさらに加えたことも分かる。例えば、先ほど言及した第1楽章の終わりに関して、イザイは、第2草稿で、トレモロの指定に加えて、さらに「ponticello」と「ppp」を指定することで、この特別な響きによって音楽を徐々に沈ませていくように手を加えた。つまり、比較的に後の段階においては、曲の物理的な構造を作るだけではなく、自分の求める音楽のイメージに見合う演奏効果・可能性をより引き出していったと推察される<sup>69</sup>。

#### 6-5 第1番ソナタのまとめ

第1番ソナタの草稿は、これまでに考察してきたソナタの草稿とはかなり違い、不完全で、不均質的な状態にあり、また、違うタイニングで書かれた複数の草稿が存在していることが確認された。このなかで、イザイは、見開きの五線紙を左右に分けて(右頁をメインの作曲スペースとし、左頁を補足用のスペースとする)使用することもあれば、また、順次に紙へ書き込むパターンもあったことが分かった。イザイは、何回かの修正を経て、最終的に、このソナタの音楽を定着させたと思われる。

そのような複雑な草稿の中で、本章は第1楽章の二つの草稿に焦点を当てて、考察を行った。第1草稿において、イザイは、先に考え出した、流れるような要素のアイデアを実際に展開して拡充させていった可能性が示された。同時に、イザイはもともと強調したいと考えていた主要なモチーフ部分と、それと違う機能を持つ流れる部分にかなりこだわって、修正する際に、両者のバランスを慎重に調整していった。

また、この第1楽章をブラッシュアップする段階で、イザイはさらに音楽性を重視して、主要なモチーフセクションを、第1草稿の段階の均一的な動きから、第2草稿の段階のより起伏のある音楽へ変容させた。また、音と音の間、拍と拍の間のつながりを強化するなど多くの工夫をして、この曲の特徴的な、重厚さが感じられる第1楽章のモチーフを作り出したことが分かった。この比較的に後の段階で、イザイが、音楽の効果や音色の可能性をより広げていったことも分かった。

<sup>68</sup> 特に最初に出現させた主要なモチーフと流れる部分の1セットに対して、イザイは第1草稿「11小節：14小節」から、第2草稿「10小節：8小節」の比重に調整し直した。

<sup>69</sup> 「ラヴェルニュ自筆譜」の21頁の下3段に、全6曲の無伴奏に向けてまとめて書いた細かい演奏注記が確認できる。ここの指示はヴァイオリニストが書いた内容らしく、どの弦を使うか、弓のどの位置で弾くのか書かれている。

## 第7章 「ラヴェルニュ自筆譜」に見る第5番ソナタの創作過程

### 7-1 第5番ソナタの概要

《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第5番<sup>70</sup>は、イザイの弟子であり、イザイ弦楽四重奏団<sup>71</sup>の第2ヴァイオリン奏者としても務めていたベルギー人のマチュー・クリックボーム (Mathieu Gérard Adelin Crickboom 1871-1947) に献呈された。平行4度、5度がしばしば用いられ、フランス印象派の響きのなかに、故郷ベルギーの田園風の素朴な雰囲気も感じさせる。出版譜において明記されていないが、息子の Antonie Ysaÿe の本によれば、第5番ソナタはイザイに La Pastorale (田園) というあだ名<sup>72</sup>で呼ばれていそうである (Antoine Ysaÿe, 1978)。

第5番ソナタはそれぞれ標題が付された2つの楽章からなるが、これが最終稿においてどのような構造になっているのかを、まず見ていきたい。

第1楽章は L' aurore (夜明け/曙) と題され、lento assai (Mesure très libre)、G-Dur である。4/4 拍子と 3/4 拍子が混用されている。全体は大きく3つの部分に分けられる (m. 1～m. 28、 m. 29～m. 45、 m. 45～m. 49)。

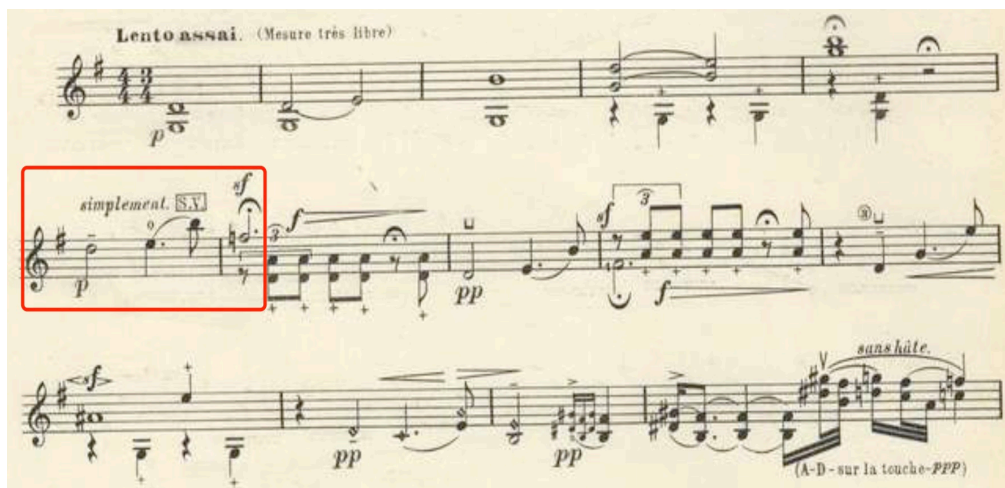
まず、最初は、核となる D-E-B (下に開放弦の G が持続される) の音が導入され (最もシンプルな開放弦の響きから静かに始まり、後に左手のピッツィカートが入る)。これが全体の基盤をなす重音でもあり、この原型から主題が生まれる (譜例 104、括られたところ)。続いて、主題を様々な形で変形していき、新しい要素も加えて展開させていく (アルペジオの要素、リズム的な変化、トレモロと重音のトレモロの多用) (譜例 105)。最後は主題の音をアルペジオの音形に織り込んで、この連続で壮大な音楽へ広がっていく (譜例 106)。こうして、何も無い空虚な状態から、日が徐々に昇るという「曙」のイメージが表現されている。

---

<sup>70</sup> 以下に第5番ソナタと略称する

<sup>71</sup> ドビュッシーの弦楽四重奏 Op. 10 はイザイ四重奏団に献呈され、そして、初演された。

<sup>72</sup> このタイトルが「ラヴェルニュ自筆譜」の中でも発見されている。



(譜例 104)

**calme et mesuré.**

The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a piano (*p*) dynamic. The music features complex articulations including slurs, accents, and staccato marks. Dynamics range from *ppp* to *mf*. The piece includes the instruction *calme.* and the note *A.D.*. The score concludes with the instruction *poco calando.* and the note *trem.*

(譜例 105)

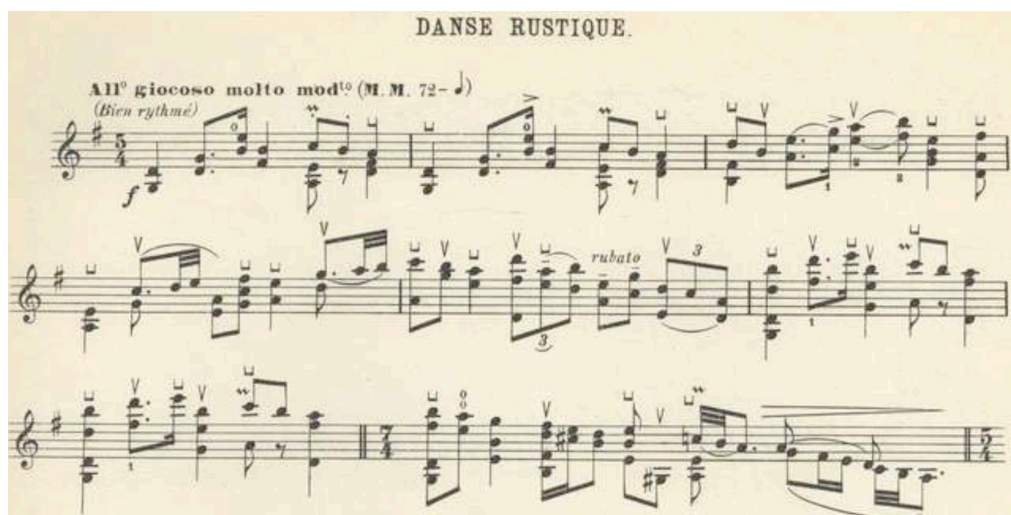
**canto espressivo**

The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a forte (*f*) dynamic. The music features complex articulations including slurs, accents, and staccato marks. Dynamics range from *f* to *pp*. The piece includes the instruction *canto espressivo* and the note *(2-4)*. The score concludes with the instruction *poco calando.* and the note *trem.*

(譜例 106)

第2楽章は Danse Rustique(田舎の踊り)と題され、Allegro giocoso molto moderato、G-Dur である。第1楽章の延長線上で、主題を使い続けてさらに変奏していき、全体は自由な三部形式(A-B-A')をとった曲となっている。タイトルから想像できるように、リズムカルな舞曲のリズムが用いられている。

A部(m.1～m.21)は5/4拍子から始まり(譜例107)、中間部(m.22～m.64)はゆったりとした Moderato amabile(3/4拍子)へと推移し(譜例108)、ここでは第1楽章の重音のトレモロなどに関連する楽想も新しい顔で再登場される。終結部(コーダ)は Tempo Iで(譜例109)、リズム的な変型によるA部が再現され(m.65～m.126)、5/8拍子から2/8拍子へと移し、音価は細くなりながら、スピードも上がり(Poco più mosso)、最後、クライマックスへ向かっていく。



(譜例 107)



(譜例 108)



(譜例 109)

## 7-2 紙面の使い方について

「ラヴェルニュ自筆譜」における全 6 曲の草稿を見る限りでは、第 5 番ソナタの草稿はほかのソナタと比べて全体が非常に混沌として読みにくい状態であり、最終稿の音楽と相当に異なっていることがまず確認される。また、この草稿に現われる文字情報は、量が特に多く、イザイはスケッチ中に、そのときに思いついたアイデアを全て書き込んだことがわかる。そういった情報を読み取れる範囲で最大限に整理して説明するために、以下に第 5 番ソナタの草稿の概略図を作った。そして、これを見やすくするため、全体を分けて図 10、図 11、図 12 で表示した。これらの図を参照しながら、イザイがどういう考えでこのソナタを書いていったのか、その作曲過程における様々な可能性を究明していきたい。

図 10

<p><b>5ème Sonate Pastorale</b>  <i>I'Aurore - Phœbus -</i>  <i>Le Jour-Le Crépuscule- Le Soir aux étoiles-</i>  <i>chaleur-gaîté -danse</i></p> <p>Que sera-t-elle?  d'abord levée du jour =  Soleil=resplendissement  . . .</p> <p>全体の核となる音楽  (後にDanse部分になる)</p> <p>全体の核となる音楽(重音トレモロの要素)</p>	<p><i>oui-oui!ilfaut développer cette idée</i></p> <p><i>Très lento Prélude</i></p> <p><b>I'Aurore部分</b></p> <p>重音トレモロの要素に繋ぎ</p> <p><i>continuer trémolo double en accords de deux et 3 sons</i></p>
<p>48</p> <p><b>I'Aurore部分のアルペジオ楽想+終結</b></p> <p><i>encore, encore du soleil! nous verrons? quelques mesures de la 6ème?</i></p> <p>重音トレモロの要素</p>	<p>49</p> <p>アルペジオ楽想の展開(G-Dur)  (実際は第4番ソナタの2楽章に使用される)</p> <p>前身</p> <p>Danse部分に関連する断片</p> <p>重音トレモロの要素に繋ぎ</p> <p><b>Danse部分</b></p> <p><i>crépuscule   thème languide   après une intro où le jour se voile.</i></p> <p><i>le retour en doubl[es croches]   plus vite</i></p> <p><i>cela doit progresser - ou tourne. ou tourne [illegible]   jusqu'à l'accord final-bref. la progression   va en si   maj[eur]</i></p>
<p>50</p> <p>コードの原形</p> <p><i>menager la rentrée et faire coda finale.</i></p> <p><b>Danse部分の中間部と終結部の断片</b></p> <p>Danse部分の終結部の始まり(5/8拍子)</p>	<p>51</p> <p>Dance 部分に関連する楽想の展開</p> <p><b>Danse部分の中間部</b></p>
<p>52</p>	<p>53</p>

図 11

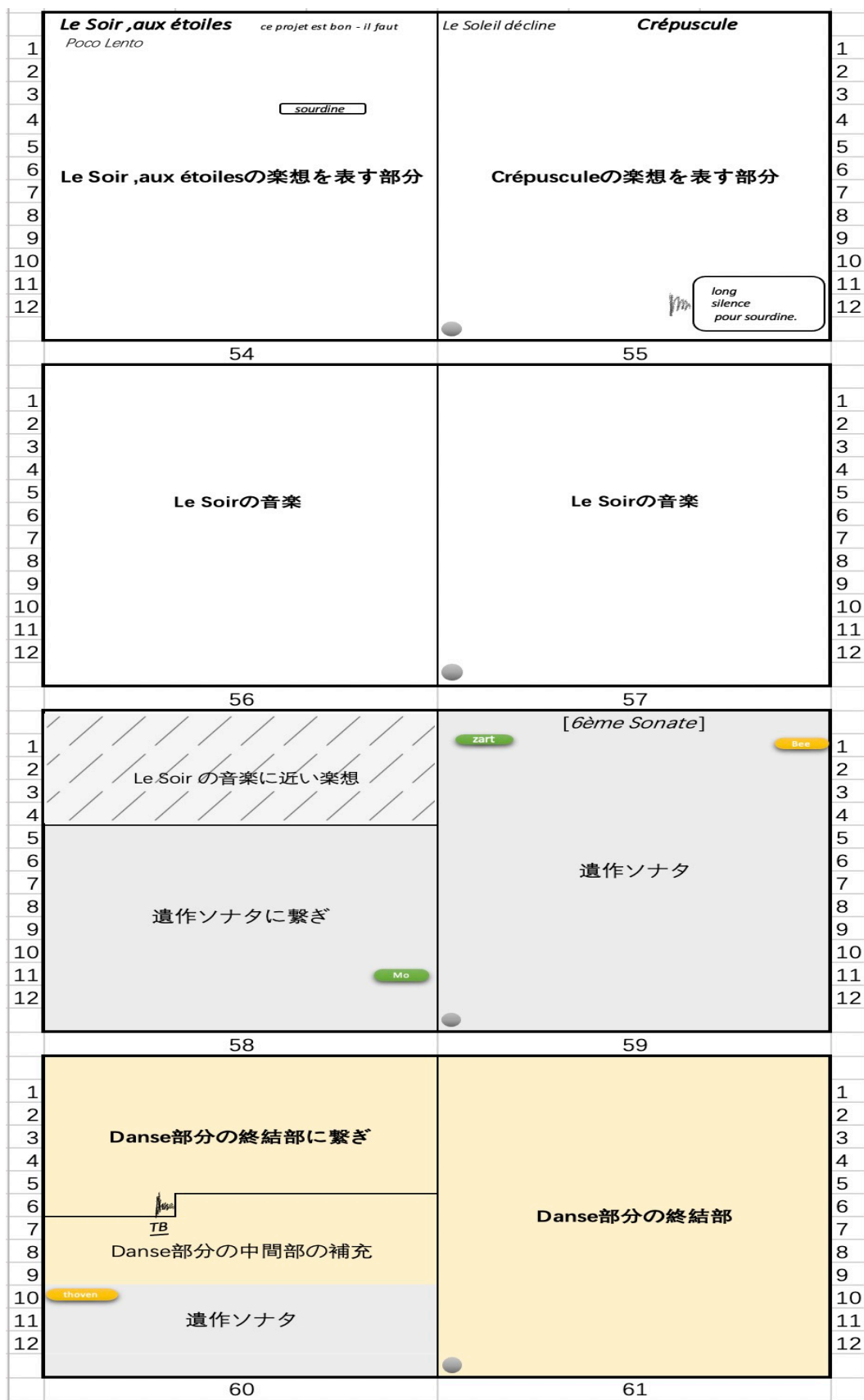


図 12

	<i>TB</i> <b>Sonate Pastorale</b>	<i>(Le Soir ,aux étoiles)</i>	
1	<i>Très lento</i>		1
2			2
3			3
4			4
5			5
6	<b>l'Aurore部分をベースとして展開した音楽</b>	<b>l'Aurore 部分をベースとして展開した音楽</b>	6
7			7
8			8
9			9
10			10
11			11
12		<i>attacca</i>	12
	68	69	

まず、第 5 番ソナタの草稿は、「ラヴェルニュ自筆譜」において、「5ème Sonate Pastorale」と記された 48 頁から 61 頁までの連続する紙面(58 頁の 5 段目以降、59 頁と 60 頁の 10 段目以降の部分抜いて)を占めしている(図 10、図 11)。ただし、このうち、58 頁の 5 段目以降、59 頁と 60 頁の 10 段目以降の部分は、未完成の遺作ソナタ(旧第 6 番ソナタ)に該当する部分である(図 11)<sup>73</sup>。これまでに他のソナタの草稿で考察してきたイザイの紙の使用習慣が、第 5 番ソナタの草稿でも見受けられる。

タイトルが記される 48 頁と 49 頁の間に、48 頁 11 段目の末尾から 49 頁 11 段の冒頭に向けて線が引かれ、両端の音楽のつながりが確認できることから、イザイはこの 2 頁を見開きで使っていたことが推測される。同じようなことが、50 頁 12 段と 51 頁 10 段の間にも見られる。

次の 2 頁においては、イザイの楽想を配列する時に使った作曲家の名前のスペルが確認される。53 頁 12 段の「Bee」と隣 52 頁の 6 段目冒頭の「thoven」の表記で両地点の音楽を連結する操作があった。

また、52 頁以降から 61 頁までの部分は連結する線が引かれていないが、奇数頁の左下の空白に紙の製品マークが規則的に現れる(見開きの 1 葉に 1 つマーク付き)ことを合わせ

<sup>73</sup> このことから、両者は、大体同じ時期で作曲されたと推測される。それに、50 頁の右上の空白に、「*encore, encore du soleil! nous verrons? quelques mesures de la 6ème?*」(もっと、もっと太陽! 私たちは見るでしょうか? 第 6 番のいくつかの小節を?)の書き込みから(図 10)、イザイは「l'Aurore-Phœbus」部分の中に、旧第 6 番ソナタのいくつかの小節を加えようとするアイデアもあったと見られる。

て考えると、図 10 と図 11 が示されたように、イザイはこうして、紙を見開きで五線紙を使って作曲を進めていったと見られる。

加えて、「Sonate Pastorale」という第 5 番ソナタの全体を指しているタイトルは、68 頁に再度出現する。この 68 頁と隣接する 69 頁の紙面が「ラヴェルニュ自筆譜」における第 5 番ソナタの第 2 草稿を構成している(図 12)。この 2 頁において、今度、イザイは上から下、左頁から右頁への順番で書き続けていったと追跡される。

「ラヴェルニュ自筆譜」における第 5 番ソナタをより詳しく見ていくと、現在の 2 楽章からなる第 5 番ソナタの最終稿(第 1 楽章:L' aurore-lento assai、第 2 楽章:Danse Rustique-Allegro giocoso molto moderato)とは、かなり大きく異なる構造になっていることが分かってくる。最終稿の第 1 楽章、第 2 楽章に該当する草稿の部分をそれぞれ概略図で(図 10、図 11、図 12)、黄色と緑色で色分けする。これらの図で示されたように、第 5 番ソナタの草稿上では、取り消しの操作がかなり多く存在している。実際、第 5 番ソナタの草稿における 1/3 以上の楽想が、実際には使用されなかったことが分かるのである。

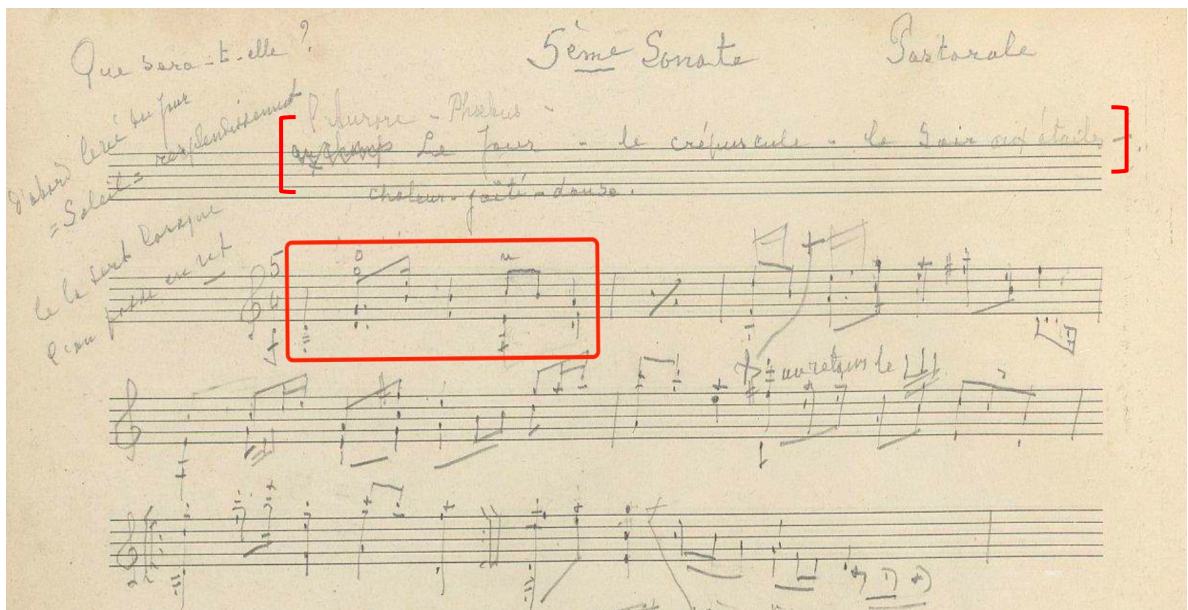
では、第 5 番ソナタは、「ラヴェルニュ自筆譜」においは、もともと、どのような音楽として書かれていたのかを掘り下げて考えていく。

第 5 番ソナタの最終稿において第 2 楽章(Danse Rustique)<sup>74</sup>として知られているものは、草稿の最初(48 頁)に書き記された音楽と同じものである。その時点では、第 5 番ソナタはまだ単一楽章の音楽として構想されていた可能性があり、そして、イザイはここから音楽を膨らませて行って、最終的に、この部分を草稿の最後のダンスセクション<sup>75</sup>に組み込んでいったと考えられる。この最初に書き出した音楽は、全体の核となる音楽となり、イザイはこれを起点として、第 5 番ソナタの音楽を次々と考え出していったらしい(譜例 110)。

---

<sup>74</sup> 「ラヴェルニュ自筆譜」の 3 頁に、全 6 曲の構想を考えたときのメモが残っており、そこでイザイは第 5 番ソナタに「La Rustique」(「田園風の」)の名前を既に与えていたこともあった。

<sup>75</sup> 後にこれを生かして、第 4 部分「chaleur-gaîté-danse」まで発展させていった。



(譜例 110:草稿 48 頁 1～4 段)

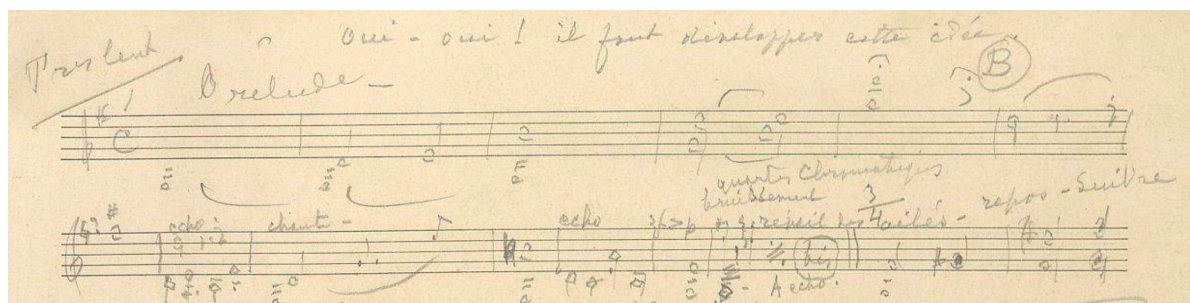
後に、イザイは、この曲を4つの部分から構成し、1日の時間の流れとダンスのイメージを表現する音楽に変えるという意図をもったと思われる。それを示唆するのが、「ラヴェルニュ自筆譜」の48頁の1段目の書き込みである(譜例110)。ここに、「Le Jour」(昼)、「Le Crépuscule」(黄昏)、「Le Soir aux étoiles」(星の夜)、「chaleur-gaîté-danse」(暖かさ-陽気さ-踊り)の言葉があり、これらが、それぞれの部分のタイトルに当たるとと思われる。どうやらイザイは、一つ目のタイトルを決めかねて、「Le Jour」(48頁の1段)のすぐ上のスペースに、その代案として(異なる筆圧で)「l'Aurore-Phœbus」(夜明け-太陽神)と書き込んだらしい。最終稿の情報と考え合わせると、イザイは最終的に後者の言葉を選んだことが推測される<sup>76</sup>。もう一つこの推察を支持するのは、48頁の4つのタイトルの左側に記された「Que sera-t-elle?」(どうなっていくのか?)、「d'abord levée du jour = Soleil=resplendissement」(最初は夜明け=太陽=輝き)という長い書き込みである(譜例110)。おそらくイザイは、この流れをどう配置したら良いか思案して、やはり最初は「夜明け」、そして「太陽が出て輝く」というイメージで音楽を作ろうとしたため、後に一つ目のタイトルを変えたと考えられる。

<sup>76</sup> 第5番ソナタ概要のところで紹介したように、「l'Aurore」という言葉は、最終稿の第1楽章でもタイトルとしてそのまま用いられている。

ただし、この4つの大きな構想に関して、イザイの頭の中に閃いた様々なアイデアは、まだ確定的ではなかったようで、それゆえに、それぞれに当てはまる楽想は、草稿に散りばめられた状態にある。よって、本論考は草稿上に追跡できる範囲で、この4つの部分を考察していく。

最初の見開きとなる48頁と49頁から考える。ここから、イザイの作曲プロセスの二つの可能性を読むことができる。

まず、第1部分のタイトル「1' Aurore-Phœbus (夜明け-太陽神)」は、草稿の49頁から新たに書かれた楽想を指している(譜例111)。



(譜例111:49頁1～2段)

イザイは、48頁において全体の核となる音楽(5/4拍子で、5度と4度の多用、舞曲の要素を持つ構想、譜例110)を書いた後に、やはり本題に入る前の前奏のような機能を持つ音楽から導入する必要があると考えたのだろう。49頁上の空白には、「*Très lent Prélude*」の書き込みが確認され、そして、その上に、「*oui-oui! il faut développer cette idée*」(そうだ! このアイデアを発展させる必要がある)の書き込みがある。ここからも、イザイの意図が伝わってくる(図10参照)。こうして、イザイは48頁に書いた核となる音楽の構成音(G-D-E-B)を用いて、右側の49頁から50頁の6段目(曲を締め括る終止線がある)にかけて、「夜明け」のイメージを表現する緩徐なセクションを作っていたというプロセスが考えられる。

しかし、48頁と49頁の二つの音楽に関して、逆の順番で書きつけられていった可能性もある。

先に指摘したように、この 2 頁の間に楽想を連結する線があり、イザイは 48 頁の 11 段目の重音トレモロの要素を書いた後に、そこからそのままスライドして、右側の 49 頁の 11 段目に書き続けていった可能性がもちろんあるが(図 10)、その時に、49 頁の 10 段目以前のスペースが既に埋まっていたのであれば、この操作が容易に理解できる。この問題を考えると、49 頁目の上の 10 段が、48 頁より先に書かれていた可能性も生まれる。もちろん、49 頁の上 10 段のスペースが余っていても、48 頁の 11 段目からそのまま右頁の 11 段目にいく可能性もある。あるいは、48 頁を使い切った後に、右側の 49 頁の上から 10 段目までに新しい楽想を書いておき、また後から補足しようとする重音トレモロの楽想を同頁の残りの空白に書き込んで、そして、後から両者を線で連結させていった可能性も考えられる。また、この見開きの頁の筆跡をよく比較すると、右側の 49 頁全体より、左頁の方が小節線のまとまり感があり、比較的に綺麗に記されたと見られることから、49 頁の楽想(10 段目まで)は先に考え出した可能性も捨てきれない。ただし、これらの推測はどのように考えても、48 頁の一番上に明記されたタイトル「5ème Sonate Pastorale」の強力な証拠には及ばないと思われる<sup>77</sup>。

続いて、4 つの部分の構想に再び戻ろう。草稿の第 2 部分のタイトルは「Le Crépuscule」(黄昏)であり、草稿の 55 頁にこのタイトルの明記された音楽が確認できる(図 11)。この楽章は、先ほどの「l'Aurore-Phœbus」の音楽をさらに As-Dur へ移調したものとして考えても良い。つまり、「l'Aurore-Phœbus」の音楽と同質である。また、イザイは「Crépuscule」の音楽を次の「Le Soir aux étoiles」へ導入する部分として使おうとしたことが草稿から読み取れる<sup>78</sup>。しかし、最終的には、この「Crépuscule」の楽章は、あとに完全に放棄されることになった。

草稿の第 3 部分は「Le Soir aux étoiles」(星の夜)であり、草稿の 54 頁にこのタイトルの記された音楽が確認され<sup>79</sup>(図 11)、「Le Crépuscule」の次に現れる部分として、今度、

<sup>77</sup> これまでに考察してきた他の曲の草稿においても、先にタイトルを書いておき、その頁から曲を書いていくプロセスが示唆されている。タイトルの記された頁の隣の頁から音楽を書き始めるケースがやはり少し考えにくい。

<sup>78</sup> 後に、詳しく説明する。

<sup>79</sup> 56 頁と 57 頁には「Le Soir aux étoiles」の文字は書かれていないが、音楽の繋がりや、音形の性質から考えると、この 2 頁の音楽を「Le Soir aux étoiles」楽章に該当するものとして取り扱うことが妥当であると思われる(図 11)。

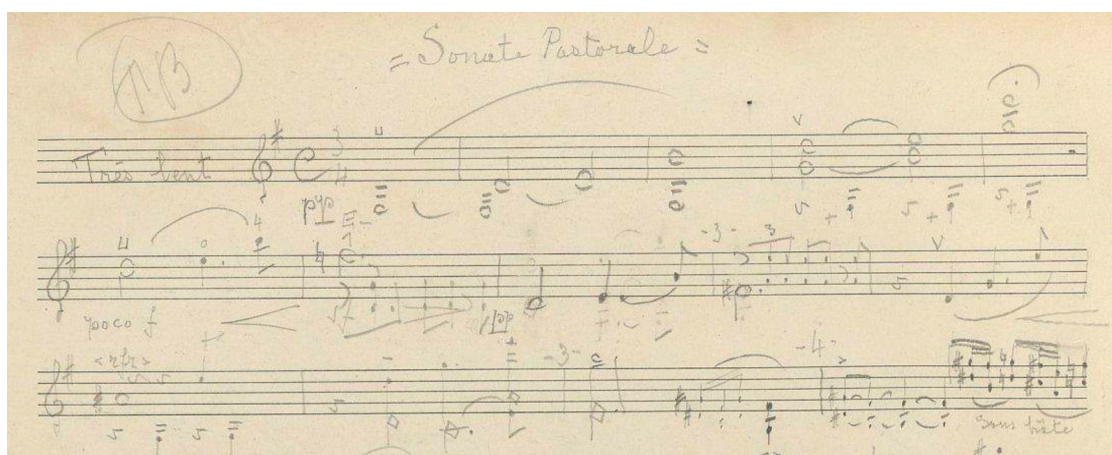
Es-Dur に移行させられ、その中で、主要なモチーフが様々に変形されて何度も繰り返されている。この部分における音形と楽想は「最初の核となる音楽」に近いものと推察される。最終的には、この楽章も採用されなかった。

草稿の第 4 部分には、「chaleur-gaîté-danse」（暖かさ-陽気さ-踊り）のタイトルが与えられている。このなかの「danse」という言葉自体は、最終稿の第 2 楽章のタイトルとして使い続けられる。この部分の音楽は、48 頁に書かれた、全体の核となる音楽から派生したものであると推察される（両者のリズム、音形、楽想等が一致している）。つまり、イザイは最初から、ダンス（舞曲）の要素を強く意識して、この曲を起草し始めたと推測される（草稿 48 頁）。となると、このダンスの要素を「核となる音楽」とし、それを変形しながら音楽を展開していき、迂回曲折を経て、のちに第 4 部分「chaleur-gaîté-danse」で、この要素に再度戻るという構想があったと考えられる。第 4 部分のタイトルは、草稿中にははっきり示されていないが、51、52、53、60、61 頁の中に、その楽想に該当する断片やパッセージが散りばめられていることが確認される<sup>80</sup>（図 10、図 11）。最終稿においては、最初の「核となる音楽」と、それと同質の第 4 部分「chaleur-gaîté-danse」が一つの楽章として合体させられたのである。

68 頁と 69 頁に位置する、第 5 番ソナタの第 2 草稿の筆跡は、比較的きれいな状態にあり、タイトルの左側の空白に、「T[rès]B[ien]」（とても良い）と書き込まれてもいる（譜例 112 と図 12 を参照）。これは、先ほどの「l'Aurore-Phœbus」部分（49～50 頁）をベースとして、さらにこれをきれいに写して拡充させていったものであり、現在の最終稿の第 1 楽章により近いものとなっている。この第 2 草稿には、それ以外の部分は記されていないが、69 頁の末尾に「attacca」との表記が書いてあるように、このあとにまだ音楽の続きがあったことがわかる。

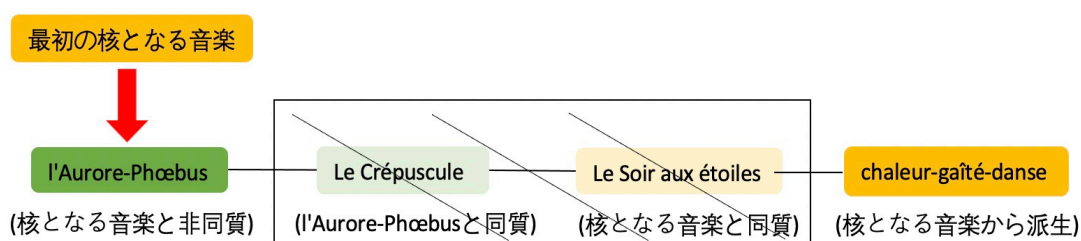
---

<sup>80</sup> 最後の締めくくりとなる終止線が 60 頁の 6 段目に確認できる。



(譜例 112:68 頁 1～3 段)

以上、第 5 番ソナタが全体として「ラヴェルニュ自筆譜」の中にどのように書きつけられたのかを考察してきた。この考察からわかったのは、イザイは、最初にこの曲をスケッチするときに、1 日の時間の流れとダンスという発想からこの曲を創作していったということである。そして、その中で、イザイは最初から、ダンス(舞曲)の要素を強く意識して、この曲の作曲をスタートしていった可能性が高い。また、この要素を「核となる音楽」として生かして、各部分の間に緊密な関連性を作り出すことができたことが示唆される。最初の核となる音楽から発展させられた 4 つの構想の中で、違う性質を持つ二つのセット<sup>81</sup>がこうして生まれた(図 13)。



(図 13)

最終稿と比較してみると、イザイは後に、草稿段階で考えていた第 2 部分「Le Crépuscule(黄昏)」と第 3 部分「Le Soir aux étoiles(星の夜)」を放棄したが(図 13)、

<sup>81</sup> 緩急対比の 2 セットが草稿中に作り出されている。

その全体から「l'Aurore」と「danse」を代表する音楽を選び、それらを再構築して現在の第5番ソナタに変容させたというプロセスが見えてくる。つまり、最初の「核となる音楽」の導入として使った「l'Aurore」（夜明け）の楽章を、新たに第1楽章とし、次に、最初の「核となる音楽」から派生して、同時に「danse」楽章と合体された音楽を第2楽章としたことがわかるのである。本質的には、両者とも、最初に書いた核となる音楽から発展されてきたものと言っても良い。こうして、この曲の楽章間の関連性を強調するアイデアがソナタの最終稿においても生き続けるのである。

### 7-3 草稿における「核となる音楽」の発展に注目して

さて、第5番ソナタの草稿において、最も重要な要素である最初に書いた核となる音楽が、時間の変化とともにどのように発展されていったのかに焦点を当てて、追跡していきたい。

まず、最初の核となる音楽が書き込まれた48頁に注目する。より見やすくするため、草稿を転写して説明する(譜例113)。イザイは2段目から、第5番ソナタを書き始めて、ダンスのステップのようなリズム(5拍子)を用いて、完全5度や4度の音程による重音を交え、G-Durの明るい響きで、フォルテでリズムカルな性格の持つ出だしを作り出していったことが確認される。



(譜例 113)

次に、イザイは、ここからもう一つ重要な楽想を考え出した。48頁の4段目から、先ほどと同じ和声でありながら、質を少し変えて、譜例113の音「G-D-E-B」を2声の流れるような楽想の中に織り込んで展開させていった(譜例114)。この楽想は次の楽想と右頁(49頁)の「l'Aurore」部分の展開を暗示している。



(譜例 114)

続いて、先ほどの楽想を踏まえて、イザイは 48 頁の 10 段目の末尾から G と D による 5 度の長い音符を書いて、そこから新しい重音トレモロの要素を導入した(譜例 115)。隣の (49 頁の 11 段と 12 段の間に)文字情報「*continuer trémolo double en accords de deux et 3 sons*」(トレモロを二つおよび三つの音の和音でダブルで続ける、図 10 参照) から、イザイはこの重音のトレモロの要素を展開させようとしたことが推察される。実際、右側の 49 頁の 11 段目にこの楽想を書き続き、また、50 頁以降の様々なところで活かした。



(譜例 115)

#### 「l'Aurore-Phœbus」 関連

続いて、右側の 49 頁に移って、今度、夜明けを表現する第 1 部分において、核となる音楽がどう発展させられていったのかを見てみよう。

まず、「l'Aurore-Phœbus」部分の出だしにおいて、イザイは、音楽を 5 拍子から 4 拍子へと転換させ、先ほどの 48 頁に書いた原形からもらった音を生かして、ヴァイオリンの一番下の G 線の開放弦の音を起点として伸ばしたままで、その上に D-E-B の旋律をのせて、1 フレーズ目を作っていた(譜例 116)。特に、冒頭の G と D による構成された 5 度の響きによって(ヴァイオリンのもっともシンプルな開放弦の響き)、冒頭の調性の希薄感、太陽の明かりがまだ見えてない「l'Aurore」の雰囲気匂いを匂わしている。

次に、フェルマータの後に、イザイは、音符の単位を縮小し、核となる音楽(譜例 113)にも用いた付点リズムを加えて、5 度の音程関係が含まれる曲全体に纏わる主要なモチーフを抽出した(譜例 116、括弧の部分)。続いて、この主題の音形を実音と、ハーモニックで奏でるエコ部分(echo)と交替して何回繰り返そうとした。2 段目の重複線の後、イザイはモチーフの音をシンプルな上行音形に織り込んで 3 拍子の上でさらに展開させていった。

「l'Aurore-Phœbus」の出だし



(譜例 116)

また、「l'Aurore-Phœbus」部分の終わりの部分において(譜例 117)<sup>82</sup>、イザイが、出だし(譜例 116)に呼応するように、出だしから抽出した要素(3拍子で、5度や4度の多用)を再登場させると同時に、その下降形で、音楽がだんだん沈んでいくように構想したことがわかる<sup>83</sup>。

「l'Aurore-Phœbus」の終わり部分



(譜例 117)

次に、関連性が強く感じられる「Le Crépuscule」と「Le Soir aux étoiles」の二つの部分を追跡していく(両方とも調号がフラット系になる)。

<sup>82</sup> 草稿 50 頁 3 段目の後ろの 2 小節から 6 段目の終止線までの部分を転写したものとなる。

<sup>83</sup> 《第 5 番ソナタ》の第 2 草稿において、イザイは、「l'Aurore」楽章におけるだんだん沈むような終わり方を放棄した。

ここで指摘しておく必要があるのは、51 頁の 8 段から 9 段目の前半までに、ワンフレーズでしか現われていない音楽が、「Le Crépuscule」と「Le Soir aux étoiles」部分の前身として考えられる楽想だということである（譜例 118）。この楽想はまさに、先ほどの「l'Aurore-Phœbus」からの音楽要素をさらに変形したものと考えられる。このときイザイは、B♭ からスターして、3 拍子の上に、5 度や 4 度の音程によるシンプルな上行音形を発展させていったと見られる。先ほどの主要なモチーフに使われる D-E-B の音形（譜例 116）が、ここでは B♭-C-G になる。また、この前身となる音楽の隣に（51 頁 8 段目の左側の空白）、「*Crépuscule thème languide après une intro où le jour se voile.*」（柔らかな黄昏、イントロのあとに気だるいテーマ、そのとき日が隠れる）と書き込まれている（図 10 参照）。イザイは「Crépuscule」の音楽を次の「Le Soir aux étoiles」へ導入する部分として使おうと意図していたのである。これは先ほどの「l'Aurore」を「Le Jour」の導入として使うことと同理である。

「Le Crépuscule」と「Le Soir aux étoiles」部分の前身



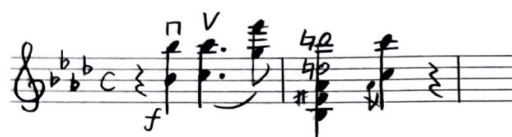
（譜例 118）

### 「Le Crépuscule」関連

次に、「Le Crépuscule」部分の楽想が実際に記された 55 頁を見ていく。この楽章は、全体のテクスチャと楽想が「l'Aurore-Phœbus」の音楽に類似しており、前者は後者を As-Dur へ移調したものとみなしてよいほどである<sup>84</sup>。イザイは、直接、主要なモチーフの音形から始め、譜例 118 にある前身と同じように、B♭ を起点としてオクターブの形で書き出している（譜例 119）。そして、このモチーフを何度も繰り返ししながら、最後には、E♭ を起点とするモチーフに続いて音楽（太陽が沈むように）を沈ませる発想も見える（譜例 120）。この「Le Crépuscule」部分全体は先ほどの「l'Aurore-Phœbus」のデザインに基づいて、それと似たような形で楽想を配置して発展させていったようである。

<sup>84</sup> 両者とも導入の機能を持つ部分とされている。

「Le Crépuscule」の出だし



(譜例 119)

「Le Crépuscule」の終わり部分<sup>85</sup>

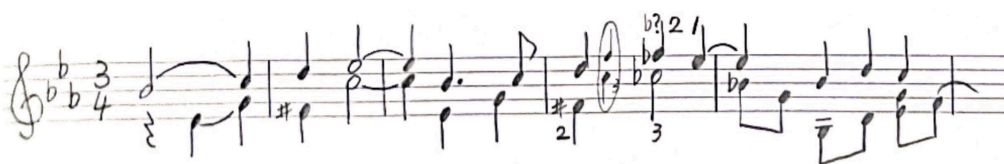


(譜例 120)

「Le Soir aux étoiles」 関連

続いて、「Le Soir aux étoiles」と題されている 54 頁を見ていく<sup>86</sup>。先ほどの続きとして、今度は、音楽が「Le Crépuscule」の属調=Es-Durに移される。この出だしも、先ほどの前身から抽出した音「B $\flat$ -C-D-E $\flat$ 」（譜例 118）を生かして、発展させていったものと見られる。その後、テクスチャを少し変えて、8 分音符の動きを交えて、主要なモチーフから得られる要素を、対位的に動かすように工夫したと見られる（譜例 121）。

「Le Soir aux étoiles」の出だし



(譜例 121)

「Le Crépuscule」と「Le Soir aux étoiles」の部分の筆跡は他の楽章と比べると、筆圧が非常に薄く見えて、本章において読み取れる範囲でポイントになる情報だけを選別した。

<sup>85</sup> 草稿 55 頁の 11 段から 12 段までの部分に該当する。

<sup>86</sup> 既述したように、54 頁に書いた「Le Soir aux étoiles」の音楽と同じテクスチャも持っているのが 56 頁、57 頁の音楽であり、このセクション全体は最初の核となる音楽に近く、両者とも 8 分音符の動きを中心に構成されていることが明らかである。

### 「chaleur-gaîté-danse」 関連

紙面の使い方において紹介したように、イザイはもともと、「ダンス」の発想からこの曲を書き出していった可能性が高いと思われる。つまり、後に発展させられていった第4部分「chaleur-gaîté-danse」は、最初の核となる音楽から直接に派生した音楽で、両者は同質であり密接に関連しているのである。

しかし、最初のダンス要素の原点となるものから（譜例 122）、様々のところに書きつけていった「ダンス」部分に至って、イザイはどのようにこの躍動感のあるモチーフを貫いて発展させていったのかを再確認したい。



「chaleur-gaîté-danse」部分に関して、タイトルがはっきりと表記された頁はないが、草稿に記された文字から、この楽章にあたる部分を見つけることができる。先ほど説明した「Le Crépuscule」と「Le Soir aux étoiles」の前身が登場した後(51 頁)、11 段目に最初の原型が 3/4 拍子に変換された楽想が現れ、その左側(51 頁 11 段)に「le retour en doubl[es croches] | plus vite」(8 分音符で戻す | より速く)の書き込みがなされている(譜例 123 と図 10 を参照)。そこに「ダンス」の要素を発展させるという意図を読み取ることができる。また、同頁の 9 段目の後半に、今度は、原型を 8 分音符単位(2/8+1/8 拍子の組み合わせ)に変形させた断片が書き込まれている(譜例 124)。この 4 小節の筆跡が同頁より明らかに薄く見えるため、イザイはこれを、後からの違うタイミングで書き込んでいったと思われる。



また、次の 52 頁に、4 段目と 5 段目の左の空白に「*menager la rentrée et faire coda finale.*」(再現を慎重に行い、最終的なコーダをつくる)の書き込みからも、この辺の音楽が曲最後の終結部分に該当すると判断できる(ただし、このコーダは完成されず、後にイザイによって無効にされた、図 10 参照)。この頁の 9 段目と 12 段目に、それぞれ、「Poco Piu Mosso」の表記(譜例 125)と 5/8 拍子に転換されたモチーフが確認できる(譜例 126)。



(譜例 125)



(譜例 126)

また、第 2 部分(「Le Crépuscule」)と第 3 部分(「Le Soir aux étoiles」)以降に登場する、「ダンス」部分のテクスチャと一致している音楽は、60 頁と 61 頁にあたる(先ほど完成されなかった曲の終結は 60 頁の 6 段目に引かれた終止線とともに完成され、曲がここで締めくくられる)。右側の 61 頁に移し、モチーフは 8 分音符を単位とされている軌道の上で進行されていくと推察され、61 頁 1 段目に 5/8 拍子で展開されている同時に、さらに音高の差に変化をつける工夫が反映されている(譜例 127)。同頁の 6 段目では、今度、2/8 拍子にし、音高に差をつけると同時に、スラーをつけてアーディキュレーションの変化でモチーフを強調するイザイの意図もわかってくる(譜例 128)。



(譜例 127)



(譜例 128)

以上の考察により、イザイは、最初の核となる音楽(「ダンス」の原型となる楽想)を援用しつつ、その和声を中心とし、リズム、音高、アーティキュレーションを自由に変えながら、同じ要素を何度も繰り返していったことが草稿上から読み取れる。イザイは、このモチーフのスピード感を増すように、音価をだんだん細かくし、曲を盛り上げていくようにデザインした。こうして、このモチーフが進む中で、快活で躍動感のあるダンスの雰囲気を持つフィナーレが作り出された。

#### 7-4 第1楽章の2つの草稿の比較(冒頭の楽想を例として)

前述したように、第5番ソナタの草稿において、「l'Aurore-Phœbus」部分が2つ含まれているのである。「l'Aurore-Phœbus」の第1草稿の出だしを踏まえて(譜例129)、第2草稿とさらに見比べていくと、イザイは原形の骨組の上に、ピッツィカート(開放弦のはじく)の新しいアイデアを加えた操作が見える(譜例130、5小節以降)。こうしてG音の響きがさらに残すことができた。そのあとも、主要なモチーフを弓で弾きながら、それとピッツィカートとの交替で、会話のように繰り返させていった。そして、ハーモニックスの奏法を合わせて、3種類の音色を巧妙に発揮させ、5度による響きを第2草稿でさらに立体的に印象深く作り出している<sup>87</sup>。さらに、4度と5度の音程関係による装飾のような重音トレモロの要素(譜例130、13小節以降)を加えることによって、冒頭の神秘的で調性の曖昧な空気感をさらに醸し出すことができている。

このように、第2草稿において、イザイは頭の中に狙った音色を様々な奏法で作り出そうとする工夫がより強く感じられるのである。

---

<sup>87</sup>イザイは、ヴァイオリンの開放弦であるG線とD線による最も根源的な音程関係(5度)を生かして、太陽がまだ見えていない空虚が漂う雰囲気を作り出した。また、この5度の和音は、第2草稿で冒頭以降の曲の発展においても随所に現れる。

## 第 1 草稿



(譜例 129)

## 第 2 草稿



(譜例 130)

## 7-5 第 5 番ソナタのまとめ

第 5 番ソナタ草稿の考察により、イザイは最初の核となる音楽を起点として、そこから、1 日の時間の流れとダンスのイメージを表現する音楽（4 つの部分）を展開させていったことがわかった。そして、イザイは起草するときに、「ダンス」という発想を意識して曲を書き出し、また、これを重要なモチーフとして生かして変形させつつ、最後「ダンス」の楽想で曲全体を締めくくったことが示唆された。そのプロセスにおいて、異なる性格・機能を持つ各部分の間に緊密な関連性を作り出すことができた。

もう一つ、イザイは作曲中に、ヴァイオリンの開放弦を効果的に用いて、彼の狙った音楽のイメージ・色を巧妙に実現させていったことも分かった。そして、最終稿と見比べていくと、4つの部分(緩急対比の2セット)でデザインされた草稿の構想が、結局、一部しか採用されなかったことが分かった。イザイは、最初の構造アイデアに囚われることなく、むしろ根本的に表現したい内容だけに絞って、音楽をさらに洗練させていったことが示唆された。

第5番ソナタの研究においては、草稿の修正や書き込みが非常に錯綜した複雑な状態にあり、不明なところが多く存在し、最終稿と比較すると、楽想が大量に放棄された状態になっているが、こういった様々の角度からの考察と推察によって、以上のように、現在知られていない第5番ソナタの原貌に対する理解を一步深めることができた。

## 結び

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》の草稿を検討し、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展開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。まず、これまでに論述した内容を振り返ってみたい。

第1章において、「ラヴェルニュ自筆譜」の概要、先行研究との違い、バッハの6曲の無伴奏作品との関連性、及び本研究において6曲を考察する適切な順番について述べた。それに従い、第2章から第7章まで、読み取りの難易度の順に、それぞれの曲を「ラヴェルニュ自筆譜」において追跡した。

まず単一楽章である第3番ソナタから出発し、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。その後、草稿内の楽想の位置が、現在我々の知る出版譜における配列と異なっている、第4番と第2番ソナタ(複数楽章)の草稿を検討し、その中にある楽章の間の関連性を含めて考察した。次に、6曲のうちで、修正箇所が最も少ない、草稿上の筆跡の均一性が高い第6番ソナタ(単一楽章)の序奏部分、カデンツァに関連する部分を追跡した。その後、楽章が不完全な状態であり、かつ、同一の楽章の複数の草稿が含まれる第1番ソナタの考察に入り、その中で追跡できる一部の断片と、異なる機能を持つ2つの要素(第1楽章の主要なモチーフの部分と流れる要素の部分)に注目して考察した。最後に、草稿の状態が最も複雑であり、最終稿の構造と大きく異なる5番ソナタを考察し、核となる音楽が1日の時間の流れとともに発展していく様子を追った。同時に、この6曲の草稿を追跡するときに、それぞれの紙面の使い方と、その中に含まれる構想の雛形と、草稿内での発展過程に注目して、考察を行った。

イザイの紙面の使い方について、この6曲の草稿からまず示されるのが、イザイが12段の五線紙を見開きで自由に使って作曲を進めたことである。2葉からなる見開きの紙を、最も自然で順次的な使い方(左頁から右頁に向けて、また各頁の上段から下段に向けて書いていく)をしていく場合もあれば、あるいは、右頁から書き始め、隣の左頁のスペースを補足用に使っていく場合もあった。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、あるいは、いったん書きつけた音楽を改訂していくときにも、作曲家が楽器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、曲の雛形、あるいは大きな構造的枠組みを先に構想し、重要なアイデアを断片のスケッチや文字などでメモしておいて、またそこから次々と楽想を展開させ、作曲を進めていったことも示唆された。

さらに具体的に見ていくと、共通しているのが、イザイが作曲中にとくに「主題」の造形にこだわったことである。単一楽章の曲でも、複数楽章の曲でも、それは明らかであった。イザイは、一つの主題の萌芽から何度もの修正・改訂を通して、現在私たちの知る最終形に近いものを、この「ラヴェルニュ自筆譜」のなかで生み出したのである(第3番)。さらに、複数楽章を持つ第4番、第2番、第5番ソナタに関して、イザイが冒頭の楽章で考え出したモチーフの構成音を自由に変形させながら(音形、音域、リズム、転調など)、次の楽章に織り交ぜて、お互いの楽想を密接に関連づけようとしたことも、本論文によってはじめて示された。

一方、イザイは作曲中に、主題的な要素を磨いていくだけではなく、それらを繋ぐ、流れるような要素(装飾的な要素)に対してもかなりの意識を配っていた。つまりイザイは、両者のバランスを整え、それぞれの性格・機能を巧妙に発揮させていったのである(第1番、第6番、第5番)。

第1番ソナタの第1楽章において、先に考え出した流れるような要素の原形を実際に展開して拡大させていく同時に、主要なモチーフの比重をさらに調整して、両者をバランスよく整えた。また、一気に書き挙げられたといっても良い第6ソナタにおいても同様なことが観察された。この曲においてイザイは、リズムカルな主要な部分と違う機能を持つカデンツァ部分を調整して、よりヴァイオリンの特質にあうように、拍感に囚われない即興的な雰囲気を出した操作をしていたからである。

また、同じ原理が、性格の違う楽章の間にも生きていけると言える。第5番ソナタの中で、イザイは、生き生きとしている主要な楽想を強調したいからこそ、それと違う、曖昧で神秘的な楽想をまず見せて、それを導入として主要な楽想へ連結させていくアイデアをもったことが、本考察によって明らかになった。こうして、ある原型から生まれた音楽が、またもとの原型に帰っていくというストーリー性を生み出しているのである。第5番ソナタ

の草稿は、もっとも複雑な状態にあり、まだ不明な点も多いが、この音楽が1日の自然な時間の流れを追っていること、また、それに応じるように、ヴァイオリンの最も自然な開放弦による5度の音程を起点として発展し、また、そこに戻っていくというアイデアが根幹にあったことは確実であり、これは本論文によってはじめて明らかになったことである。

「ラヴェルニュ自筆譜」には、違うタイミングで書かれた複数の草稿が含まれるため、均質的なスケッチと、錯綜したスケッチが混在している。そのため、それぞれの6つの草稿を別々に考えてポイントを捉える必要がある。この中に含まれる豊富な情報を理解した上、さらに広い視角から見ていきたい。

イザイ自身の記した日付を頼りに(第1章、表5参照)、この6曲の作曲順を改めて整理してみると、次の3つの段階に分けられることがわかる。まずは作曲時期が最も早い第1番(1923年6月13-15日)、次に作曲時期と草稿の頁が隣接している第4番、第3番、第2番の三曲(1923年7月4-8日)のブロック、最後は作曲時期がそこから約10ヶ月離れた第5番と第6番(1924年5月10日直前-10日)、という三つの段階である。それらをいま、「慎重に起草する段階」、「主題的な要素を明確に示す段階」、「ヴァイオリン音楽の本質と自由度を追求する段階」と性格づけておきたい。すると、作曲時期の推移に伴い、作風の変化があったことが以下のように明らかになる。

まず、第1番ソナタについては、この草稿以前の段階で、第1番ソナタの自筆スケッチが何らかの形で既に存在しているとの所見を得られた。加えて、イザイが、二つの違う機能を持つ楽想のバランスを丁寧に調整していく様子も確認することができた。これらのことから、イザイは全6曲中、最初の無伴奏ヴァイオリンソナタとなる第1番ソナタに対して、様々な要素を考えながら、何回もの書き直しを経て、楽想を定着させていくプロセスがわかった。これが「慎重に起草する段階」(第1段階)である。

次に、第4番、第3番、第2番ソナタの草稿に関して、イザイはわずか数日間で、この3曲を連続に書き出したことが明らかであった。これらの草稿においては、先の第1段階とは異なり、新たに主題という要素に注力する姿勢が鮮明に感じられた。同時に、これが「主題的な要素を明確に示す段階」(第2段階)である。

最後、第5番、第6番ソナタについては、“主題的な要素を生かす”ことはもちろんであるが、音楽の機能・主題といった要素に囚われるだけではなく、音楽のストーリー性を重視して、曲のイメージや雰囲気を巧妙に作り上げていく意識がより見られた。即興のよう

に、自由に大胆に、自分の狙った音をヴァイオリン一本で作り出していったのである。これが「ヴァイオリン音楽の本質と自由度を追求する段階」（第3段階）である。

イザイは、作曲のきっかけとなったバッハの無伴奏ヴァイオリンのための作品と同じように、自身の無伴奏ソナタ集を、g-moll から始め、E-Dur で締めくくる6曲の構想を持っていたことは、本論文でも論じた通りである。その大枠の中で、こうして、作曲時期の推移の視点から見直してみると、イザイは上述の3段階を経ていくなかで、次第に自分の求めるヴァイオリンらしい音楽に近づいていったことが見えてきた。

自筆譜研究は多くの困難をともなう作業であり、特に作曲家が既にこの世に居ない場合は、作曲上のあらゆる段階を推理していくしかない。「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、こういった様々の角度から考察と推察を加えることによって、イザイの作曲過程における独特な習慣や現在知られていないこの無伴奏作品の原貌に対する理解を一步深めることができた。そして、各曲の「雛形」（萌芽）は元々どうなっていたのか、イザイはこの雛形からどのような調整や推敲を通して、現在私たちの知る最終形に近いものを「ラヴェルニュ自筆譜」の中で生み出したのかも分かってきた。さらに、この全6曲の草稿を俯瞰するとともに、イザイ自身の求めているヴァイオリンのために書いた無伴奏作品の理想像も見えてきた。

実際、この作品を演奏・解釈する側にいる人々に対して、自筆譜は作曲家との対話を可能にする貴重な資料であり、高い研究価値をもっていると思われる。これらを丁寧に読み解く努力をすることで、今に残る無伴奏ヴァイオリンの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。

## 謝辞

博士論文を提出するにあたって、長期にわたるご指導してくださる音楽学の藤田茂教授とヴァイオリンの荒井英治教授に心より感謝申し上げます。また、論文のご助言をくださった先生方、先輩方、資料を調べる際にサポートしてくださった図書館の関係者たちに深く感謝します。博士課程で学んだ多くのことを生かして、今後も研究と演奏活動を前向きに進んでいきたいと思います。

## 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](http://www.muziekcollecties.be/en/Lavergne-manuscript_facsimile)

Bach, Johann Sebastian

1992 *Six Sonatas and Partitas for Violin Solo*, BWV1001-1006 (München : G. Henle)

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)

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）

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.

Stockhem, Michel

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

シゲティ, ヨーゼフ

- 2000 『弦によせて』永井美恵子, 北村義男 訳 (東京: 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

- 1996 *The Complete Violin Recordings Ysaÿe, Eugène* (Sony Classical\_MHK 62337)

Ysaÿe, Eugène

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

Ysaÿe, Eugène

- 2019 *Sonate posthume pour violon seul, Op.27bis*, Edited and completed by Phillppe Graffin (Germany : Edition Schott)

著者不明

1983 「ディエス・イレ」 下中, 弘『音楽大事典』（東京：非凡社）第 3 巻, 1533