



Title	ヨゼフ・ホフマン（1876-1957）の即興的前奏演奏
Author(s)	鷲野, 彰子
Citation	阪大音楽学報. 2023, 19, p. 47-73
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/98491">https://doi.org/10.18910/98491</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# ヨゼフ・ホフマン（1876-1957）の 即興的前奏演奏

鷺野彰子

## 0. はじめに

現在のピアノ・リサイタルでは、楽曲の前に即興の前奏演奏を弾く人をほぼ見かけることはないが、20世紀初期には未だそうした慣習がいくらか残っていた。ヨゼフ・ホフマン（Josef Hofmann, 1876-1957）も、演奏会で前奏演奏を弾いたピアニストの一人である。

前奏演奏については、C. P. E. バッハやテュルクが著した18世紀の教則本にも、その後、ヨハン・ネポムク・フンメル（Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837）、フリードリヒ・ヴィルヘルム・ミヒヤエル・カルクブレンナー（Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner, 1785-1849）、カール・ツェルニー（Carl Czerny, 1791-1857）、クララ・シューマン（Clara Schumann, 1819-1856）といった人たちによる19世紀の教則本にも記載がある<sup>1</sup>。そこには、前奏演奏がどのように演奏されるべきか、についてはかなり詳しく説明される一方で、残念なことに、どの前奏演奏が、どのような曲に付されるのか、といった具体的な実践例が示されていない。教則本が書かれた当時、前奏演奏の実践例は周囲にいくらでもあっただろうが、こうした演奏慣習が途絶えた今、教則本の記述のみではその実践を想像することは容易でない。

1 Anatole Leikin がショパン『24の前奏曲』Op. 28について分析した *The Mystery of Chopin's Préludes* (2015) の第1章で、それ以前に作曲された（よく用いられる調性や全ての調性で書かれた）前奏曲集として次の文献を挙げている。André Ernest Modeste Grétry, *Méthode Simple pour Apprendre à Préluder* (1801). James Hewitt, *Il Introduzione di Preludio, being an easy method to acquire the art of playing extempore upon piano-forte, interspersed with a variety of examples, showing how to modulate from one key to another, and from which a knowledge of the science of music may be acquired* [1810?]. Philip Antony Corri, *Original System of Preluding. Comprehending instructions on that branch of piano forte playing with upwards of two hundred progressive preludes in every key and mode, and in different styles, so calculated that variety may be formed at pleasure* (1810). Muzio Clementi, *Preludes and Exercises in all major and minor keys* (1811). Johann Nepomuk Hummel, *Vorspiele vor Anfange eines Stükes* [sic] aus allen 24 Dur und mol Tonarten zum nützlichen Gebrauch für Schüler, Op. 67 (ca. 1814). Johann Baptist Cramer, *Twenty-Six Preludes or short Introductions in the Principal Major and Minor Keys for the Piano Forte* (1818). Tobias Haslinger, *XXX Vorspiele in den gebräuchlisten Dur und Moll Tonarten* (1818). Maria Szymanowska, *Vingt Exercises et Préludes* (1819). Wilhelm Würfel, *Zbiór exercycji w kształcie preludyów ze wszystkich tonów major i minor* (1821). Ignaz Moscheies, *50 Preludes in the Major and Minor Keys, intended as short introductions to any movement and as preparatory exercises to the authors' studies*, Op. 73 (1827). Frédéric Kalkbrenner, *Twenty-four Preludes for the Piano Forte, in all Major and Minor Keys, being an Introduction to the Art of Preluding* (1827).

だが、時代が20世紀へと変わる頃、録音技術が開発され、そうした演奏実践の記録が残されるようになった。とはいっても既にこうした演奏慣習は消えつつあり、また20世紀初期の時点では、録音記録が可能な時間は非常に短く、ひとつの演奏会全てを録音する、といったことは夢のまた夢であった。それゆえ、ここで取りあげる1937年及び1938年におけるホフマンの演奏会のような、一夜全ての演奏が記録された実践例（しかも前奏演奏が記録された例）は非常に稀で貴重である。

本稿では、その実践を録音に遺したホフマンの演奏から、即興的前奏演奏がどのように用いられたか、について考察する。はじめに教則本に書かれた「前奏演奏」についての項目を確認したのちに、ホフマンの演奏実践を分析する。

## 1. 教則本に記載された前奏演奏

鍵盤楽器が公開演奏の折にあらかじめプログラムされた曲目の前に何らかの導入、つまり短い即興の前奏を演奏することは、18世紀後半には20世紀初期にかけては一般的なことであった。

1762年に出版されたC. P. E. バッハによる『正しいクラヴィーア奏法〔第二部〕』（東川清一訳）「第41章：自由なファンタジー〔即興〕」<sup>2</sup>には、前奏演奏に関する記載がこと細かに示されている<sup>3</sup>。例えば、「十分な時間がない場合には、あまり遠くの調性に足をのばしすぎないように」（セクション6、以下「§ 6」と記載）や、聴衆に続く曲の主調を刻み込ませるために前奏部分の最初の部分と終結部分は主調に長く留るように（§ 6）、といった説明のほか、どのような和声進行例があり得るのか、譜例を用いて丁寧に説明している。そのなかには、「便利な」方法として「終結する前に属音上のオルゲル punctumを持ち出す、というのも、きわめて効果的」（§ 7）であったり、「新しい調の長7度をバスないしは他の声部に配すだけで十分（中略）。長7度という音程は、すべての自然的な転調のための鍵であり、またこうした転調の印」（§ 8）であったり、「もっと手短かで、しかも快い驚きをもたらす方法で最も遠隔な調に転調するには、減7度と減5度を含む七の和音ほど便利で、実りの多い和音はない」（§ 11）など、実践のための手がかりも示されている。この巻の最終部分には演奏例として、数字付きバス音符で書かれた例と、2段の譜表に様々な音価

2 C. P. E. バッハ（東川清一訳），2003，『カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ：正しいクラヴィーア奏法〔第二部〕』全音楽譜出版社，369-388。第一部は1753年に初版が出版され、第二部は1762年に出版された（増補版である第三版は1787年に出版された）。

3 ここではファンタジーは即興と捉えられ、前奏演奏とファンタジーを明確に区分していないこと、また、いくぶんか示唆されてはいるものの、「短い」前奏と「演奏する時間が十分にある」場合の前奏の区分をせずにこの章全体が書かれている点には注意が必要である。彼は「ある曲の演奏に先立って〔中略〕楽譜なしになにか弾かなければならぬ場合がある。この種の自由なファンタジーは、聴衆にこれから演奏される曲の内容にたいする心構えをさせるべき前奏と考えられるので、人々がクラヴィーア奏者の力量を聞くことしか求めないファンタジーの場合よりも、奏者はいっそ制約されることになる〔後略〕」（§ 5）と述べているが、続くセクションではこれらを厳格に分けずに記載している。

を用いて音符で書き落とされた例が掲載されている（§14）<sup>4</sup>。

ここでは各教則本の内容を細かく列挙することは差し控えたいが、もう少し時代がくだった19世紀の教則本から、ホフマンの実践例を理解する上でヒントとなりそうな前奏演奏に関連する記述をいま少し拾い上げておきたい。ベートーヴェンの弟子であったチェルニーは驚くほど多くの教則本を書いたことでも知られる。その中には、前奏演奏に関連するものも複数あるが<sup>5</sup>、そのうちOp. 200、Op. 300、及びOp. 500には、前奏について詳しく書かれた部分が含まれる（【図1】）。

【図1】 チェルニーによるOp. 200、Op. 300、Op. 500の楽譜集の表紙



彼はOp. 500の第3巻第18章で、ひとつの章を割いて「前奏」の演奏スタイルや「前奏」の役割についてについて説明している。その冒頭で、「どんな演奏家でも曲を演奏する前に、「前奏」とよばれる短い（またはより長い）導入の即興を演奏する」（§1）と述べ、前奏の目的について次の2つを挙げている。「①指慣らしや楽器の性質を確かめる、そして②聴き手にこれから始める楽曲へと注意を向ける、これから始める楽曲の調性等を提示する」（§2）の2点である。彼は意図的な場合を除き、「前奏は曲と同じ調性で弾くか、少なくとも曲の調性で終わらねばならない」（§3）と明確に述べており、以降、多くの前奏例を譜例で示しているが、前奏の最終部分は明確にドミナントを経てトニカで終止するパターン

4 1797年版では§15。

5 Alice MitchellはOp. 200の英訳版 *A Systematic Introduction to Improvisation on the pianoforte, Op. 200*の「訳者による序文」で、次のように説明している。「彼の「教本」の作品番号は次のような構造をもつ。Op. 200は即興演奏、Op. 300は前奏演奏、Op. 400はフーガの奏法、Op. 500はピアノ演奏の理論と実践のすべて、Op. 600は作曲実践法について書かれている。ちなみにこのパターンはOp. 700の《12の簡単なロンド》で頓挫し、Op. 800の《二人姉妹》（ドニゼッティのオペラのテーマを用いた幻想曲）で完全に関連性を失った。」（Czerny-Mitchell, Op. 200: xii）また、チェルニーが架空の「セシリヤ嬢」なる人物に宛てて10通の手紙でピアノを指導する、という形態で書いた『若き娘への手紙』の最終部分でも即興演奏の練習方法について述べている。（カール・ツェルニー、中村菊子・渡辺寿恵子訳、1984、『若き娘への手紙』全音楽譜出版社、79-83。）

をとる点において一貫している。

その後の部分では具体的な練習方法が示されているが、まず「音階練習」を用いる方法（§ 5）が紹介され、a) 左手で主音をおさえ、右手で音階練習で現れるパッセージを弾く、b) 同様のパッセージを片手で弾いたあとに両手で弾く、c) より大きな規模の音階のパッセージを弾く、と3段階による練習の手順が示されているが、これらはいずれの場合にも後続の楽曲の調性で行うべきだと述べている。これら「音階練習」には「終止和音」（カデンツ）の使用が必要であること（§ 6）、そしてその「終止和音」は、「先立つパッセージがなくとも、それだけで演奏として用いることが出来」る（§ 7）と述べ、「最も短い前奏」として全ての調性の属七の和音と主和音の2つの和音によるカデンツを譜例で示している。その後 § 8 以降の部分で譜例を用いて様々なパターンの短い前奏演奏の例が紹介されている。また、「公開演奏」についても「長い前奏は、まったくふさわしくありません。続く調性をあらかじめ確立するには、次のようないくつかの柔らかい和音だけで十分です」（§ 13）とごく短く記述し、次のような短い前奏演奏の譜例を3つ載せている（【譜例1】）。

【譜例1】「公開演奏で弾くためにふさわしい」前奏演奏（Op. 500, 第18章, § 13）

さらに、「もう1つ注意しなくてはならないのは、その性格の点で前奏が、続く曲にぴったりと合っていなければならぬ点です〔中略〕少なくとも前奏と作品の間に目立つ違いがあつてはなりません」と述べ、調性以外に曲の性格が後続曲と共通する必要性について指摘している。

チャルニーはまた、「前奏のあらゆるジャンルについて数多くの例が挙げられ」たOp. 300を「覚えて、もし気が向ければ、それらを見本にしながら自分自身の前奏を作ることができる」

(§11)と記憶することを勧めているほか、重ねて「前奏には無数の形がありますから、演奏家は出来るだけ多くのパターンを記憶し、練習しておかねばなりません」(§14)と述べていることからも、前奏演奏のパターンを暗譜することを強く推奨していることがわかる。

前奏演奏に特化した『ピアノフォルテの前奏演奏の芸術』Op. 300の表紙には、「モジュレーション、カデンツ、ファンタジアの120の譜例で構成される」と美しい飾り文字で書かれている。ここでは、Op. 500のような説明書きではなく、譜例のみが示される。その冒頭は「最も短い前奏」として下記の譜例のような全調性のカデンツ、続いて「より長い前奏」が掲載されている（【譜例2】及び【譜例3】は各項目の抜粋部分）。

【譜例2】「最も短い前奏」(Op. 300, p. 2)

2                    A R T   O F   P R E L U D I N G                    C. CZERNY.

The shortest Preludes are:

The musical score shows four pairs of staves, each pair representing a different key. The top row shows C Major (two sharps), C Minor (one sharp), C# Major (three sharps), and C# Minor (two sharps). The bottom row shows D Major (one sharp), D Minor (one flat), E♭ Major (two flats), and E♭ Minor (three flats). Each pair of staves contains a single measure of eighth-note chords. The first measure of each pair is labeled 'Presto.'

【譜例3】「より長い前奏、他の全調性に移調しても良いです」(Op. 300, p. 3)

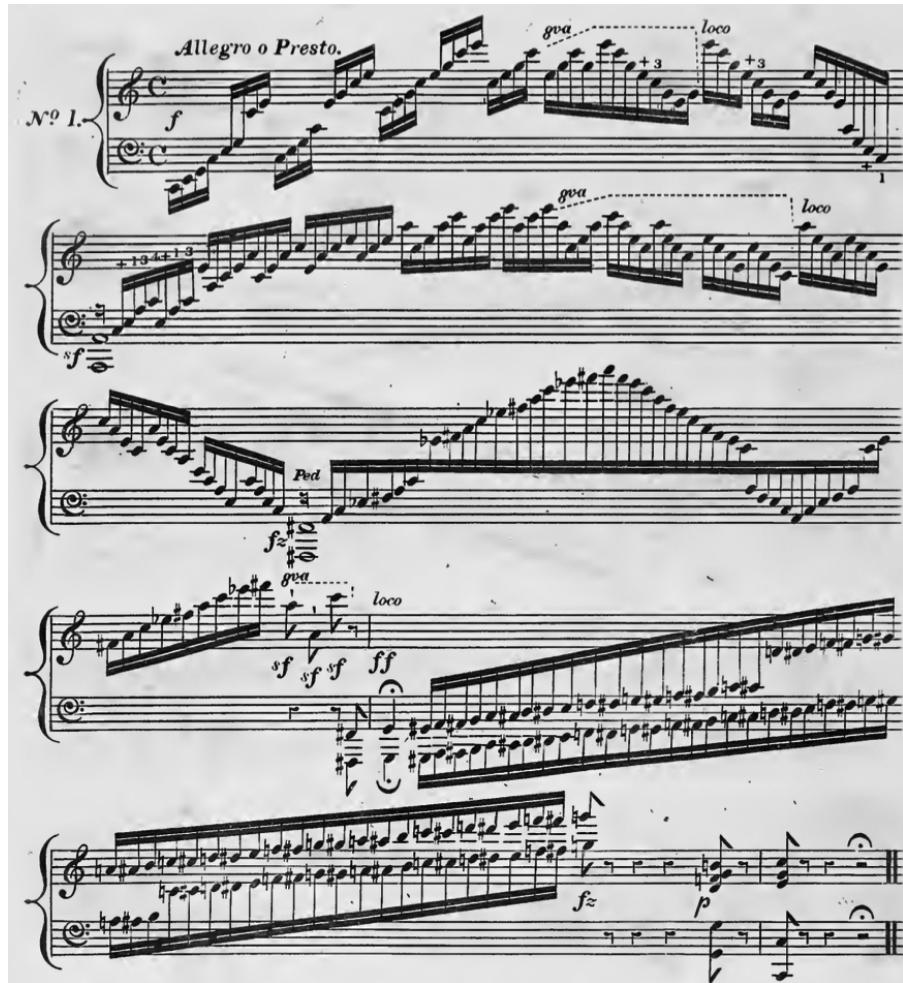
Rather longer Preludes, which may be transposed into all the other Keys.                    3

The musical score shows two pairs of staves, each pair representing a different key. The top row shows C Major (no sharps or flats) and C Minor (one flat). The bottom row shows C Major (no sharps or flats) and C Minor (one flat). Each pair of staves contains a single measure of eighth-note chords. The first measure of each pair is labeled 'Allegro.'

このあと、第1曲が開始するが、第1曲はすでに、アルペジオでアップダウンしたのちに半音階で駆け上がり、カデンツで閉じる音型が示された本格的な前奏演奏例となっている（【譜例4】）。第60曲では半音階でモジュレーションする方法を紹介し（【譜例5】）、第61

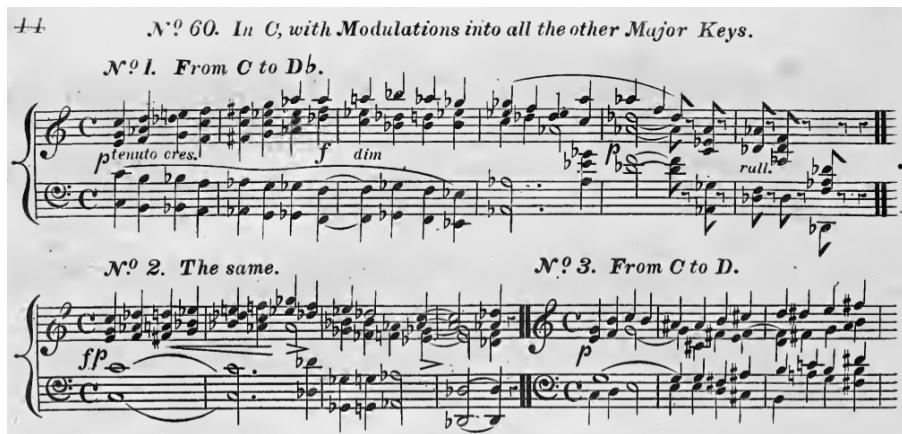
番から第72番は冒頭と最終部分が異なる調性となる例や最終部のみ別の調性で終止するオプションが示された例を紹介している。全121曲<sup>6</sup>で構成され、冒頭は比較的短い前奏演奏例が占めるが、90番代後半以降はより長い前奏演奏例が並び、数ページにもわたる長大な例も出現する。

## 【譜例4】第1曲(Op. 300, p. 4)



6 表紙に書かれた120の譜例と数字が異なるが、その理由は書かれていらない。表紙の表現で厳密な数字を扱わなかつたのか、あるいは第60番のモジュレーションの例を除いて数えたかもしれない。

## 【譜例5】「第60番 モジュレーション」部分の冒頭（Op. 300, p. 44）



以上、C. P. E. バッハとチェルニーの教則本の記載を少し抜粋して示したが、多彩なヴァリエーションに富んでいるものの、いずれの場合も音階やアルペジオ、和音などを用い、またゼクエンツやモジュレーション、カデンツなどのパターンを用いている。さて、ホフマンの前奏演奏が含まれる録音は、チェルニーが教則本を発刊してからおよそ1世紀が経過した頃のものであるが、彼の前奏演奏はどのようなものであっただろうか。以下、ホフマン前奏演奏の実践例を確認するが、その前に簡単に彼の略歴に触れておきたい。

## 2. ホフマンの略歴と彼の遺した録音

1876年にポーランドのクラクフで生まれたホフマンは、父親からピアノの指導を受け、6歳で演奏活動を始めた。すぐに神童として注目を浴び、ヨーロッパ各地で演奏活動を行い、ベルリンではハンス・フォン・ビューローの指揮で協奏曲を演奏した。1887年にはアメリカで一連の演奏会を行ったが、プログラムの表紙には彼のイラストと共に、「ピアニスト兼作曲家の10歳の神童、ヨゼフ・ホフマン」、「モーツァルト以来の偉大なる才能、ヨゼフ・ホフマン」と謳われている（【図2】）。アメリカにおけるデビュー・コンサートはメトロポリタン歌劇場で開催された。そのデビュー・コンサートにこの会場が使われたことからも、彼がいかに注目されていたかが想像できるが、演奏会の回数も尋常ではなかった。同歌劇場における演奏だけでも17回、他の会場や他の演奏者との共同の演奏会を含めると約10週間に出演した演奏会は52にのぼる。デビュー前から、膨大な数の演奏会で人目を引く彼の宣伝に目を光らせていた児童虐待防止協会が、子どもを無茶に働かせていると彼の過剰な演奏状況を市長に訴えた。結局、一人の慈善家が「18歳になるまで彼を演奏会に出演させない」という条件付きでホフマンの父親に多額の現金を渡し、ホフマンの演奏活動休止と勉強させることを約束させ、それ以降の演奏会は全てキャンセルされることとなり、彼が公の場で演

奏会を行うのは18歳まで中断された。

【図2】ホフマン10歳頃の演奏会の宣伝：「モーツアルト以来の神童」と謳われている



ホフマン一家はベルリンへと居を移し、ホフマンはモシュコフスキ、その後アントン・ルビンシテインから指導を受けた。18歳を迎えた彼は、ルビンシテインが準備してくれたお披露目演奏会でルビンシテイン《ピアノ協奏曲》第4番を作曲者自身による指揮のもとで演奏し、再び演奏活動に復帰した。以降、長年にわたり演奏家として第一線で活躍し続けた。

また、彼は教育にも積極的に関わり、アメリカで当時、多大な人気を博していた大衆雑誌『レイディーズ・ホーム・ジャーナル (Ladies' Home Journal)』の誌面で、Q&Aの形でピアノ演奏についての疑問に回答したほか、アメリカに優れた演奏家を育てる教育機関を作りたいと考えた大富豪のM.ボク夫人に協力し、指揮者のストコフスキと共に、現在でも一流の音楽大学として知られるカーティス音楽院設立の立役者となって奔走した。著名な演奏家で布陣を固めた教師らと共に、ホフマンもピアノ科主任、後には音楽院の院長の職を担った。この音楽院の宣伝という意味合いも兼ねて、1937年11月28日に彼のアメリカ・デビュー50周年記念演奏会、つまりゴールデン・ジュビリー・コンサートが開催された。この演奏会は「アメリカ史上最も有名なコンサートの一つ」<sup>7</sup>（ショーンバーグ）となった。

7 ハロルド・C. ショーンバーグ、後藤泰子訳、2015、『ピアノ音楽の巨匠たち』、シンコーミュージック・エンタテイメント、402。

【図3】カーネギー・ホールで開催されたホフマンの演奏会の様子



このゴールデン・ジュビリー・コンサートを含めた彼のオーディオ録音の演奏は全9巻のCDから成る全集として *The Complete Josef Hofmann* にまとめられている<sup>8</sup>。彼はプロの演奏家として演奏録音を遺した最初の人物とされるが（エジソン研究所で録音したが、現在では失われてしまっている）、18歳に演奏活動に復帰してからも、アコースティック録音やピアノロールに演奏を数多く遺した。現存する彼がスタジオで録音した演奏は最も古い演奏は、1895年12月24日のものである<sup>9</sup>。だが1924年以降、ぴたりとスタジオにおける録音をやめてしまった。

彼は「レコードの音は自分を正しく伝えない」<sup>10</sup>といったとされるが、この発言が意図する対象は、彼が録音を残したアコースティック録音だけでなく、1925年に出現する電子録音も含まれるのかもしれない。彼はおそらく当時のピアニストの誰よりも録音技術についての興味や関心をもち、そしてその技術について詳しく理解していた。それゆえ、電気録音についても何らかの情報を得ていた可能性は十分にある。彼はそれまでからも録音ふきこみの契約をする際に、当時のスーパースターとして与えられた破格の契約金に加えて、録音スタジオで自由に実験させてもらうことも条件に加えていた。70以上もの特許をもつような優れた科学者でもあった彼は、最先端の録音技術やその後の可能性についてもよく理解していた

8 The Complete Josef Hofmann の Vol. 1 から Vol. 4 は VAI (Video Artists International Inc.) から、Vol. 5 から Vol. 9 が Marston Records から発売されている。

9 Hofmann, Josef. "Josef Hofmann Vol. 9: Miscellaneous Recordings with Interviews about Hofmann", 2CDs. Marston 52058-2.

10 ショーンバーグ、野水瑞穂訳、1984、『ショーンバーグ 音楽批評』みすず書房、281。

に違いない<sup>11</sup>。

それまでのラッパ型のホーンから音を吹き込み、円筒式の蟻管に記録するアコースティック録音にかわり、1925年になると現在の録音へと繋がる電気録音が出現した。アコースティック録音の場合、スタジオにすし詰め状態にして人を詰め込んでラッパ型のホーンに向かって吹き込む必要があった。加えて、音源の再生を重ねるごとに蟻管の損傷がすすむという問題点があった。電気録音の場合、録音する会場に複数のマイクを設置できることからオーケストラのような大規模な集団の録音が容易だっただけでなく、再生の際の耐久性にも優れていたことから、文字通り、録音における革命となった。ホフマンと親しかった指揮者のストコフスキーは、1925年4月29日にオーケストラによる初の電気録音を出しただけでなく、ベル研究所にかけあって自身が音楽監督をつとめるフィラデルフィア管弦楽団の本拠地であるアカデミー・オブ・ミュージックのステージの下にスタジオを作ってもらい、自由に実験できるようにした。一方、ホフマンは何度かテスト録音をしたもの（現存するテスト録音が *The Complete Josef Hofmann* に収められている<sup>12</sup>）、満足しなかったのか、結局テスト録音以外の録音は行わず、それ以降は販売を目的とした録音をしていない。それゆえ、1924年以降の彼の録音はラジオで放送されたものや、演奏会において記録のために録られたもの、あるいは最晩年に個人の楽しみのために録られたものに限定される。

ゴールデン・ジュビリー・コンサートの録音も、ホフマンの後妻ベッティーが録音を趣味とする友人に依頼してプライベート使用の目的で録られたものである。この録音は演奏会の雰囲気を良く捉えているだけでなく、61歳の彼の目の覚めるような演奏ぶりを細部にいたるまで克明に私たちに伝えてくれる貴重な音源となっている。また、1938年のカーティス音楽院内のカシミール・ホールにおける録音もライブの演奏会を記録したものである。

### 3. ホフマンの前奏演奏の実践例

ここでは、ホフマンが前奏演奏を行った実践例をもとに、ホフマンがどのような目的で、またどのような内容の演奏を挿んだか、を分析・考察する。ホルヘ・ボレット (Jorge Bolet, 1914–1990) は、彼がカーティス音楽院の学生だった頃のホフマンについて尋ねられ

11 ホフマンは自動演奏ピアノの改良、つまり演奏を記録する技術の向上にも精を出した。大手の会社がしのぎを削るなか、ホフマンは「完璧な方法を見つけた」(Benko, Gregor, 1999, *The Imcomparable Josef Hofmann, International Piano Quarterly*, Vol. 2, No 7, 17) らしい。だが、それが完成した1929年には既に自動演奏ピアノの需要は完全にレコードにとってかわられており、彼の技術は結局のところ、世の中で活用されることはなかった。この技術の設計図は、今でも International Piano Archives at Maryland (通称 IPAM) に現存する。

12 これらのテスト録音には、1935年4月から5月にかけて RCA Victor のために録られたもの、1935年11月29日に HMV のために録られたもの、1940年2月9日に Columbia のために録られたものがある。録音された曲の多くがショパンの比較的短い小品であり、最後の Columbia での録音は、通曲の演奏ではなく、曲の冒頭1分程度のみをテストとして演奏したようである。また、いずれのテスト録音にも、ショパン《ワルツ》Op. 42 が含まれていることも特筆しておく。おそらく、彼は録音状態を比較するために、どのテストを行う際にも意識的にこの同一曲の演奏を行ったと考えられる。

たインタビューの中で「ホフマンが前奏演奏した理由は？」との問い合わせに、それまでの明快な回答とはうってかわって明らかに迷いつつ、「かつての演奏家らは皆そんな風に弾いたんだよ。聴衆を静かにさせるため、ピアノの状態を確かめるため、それから・・・、さあ、どうなんだろうね。こうした慣習はもうなくなってしまったからね。ルービンシュタインもしていたよ」<sup>13</sup>とあいまいな回答をしている。ピアノの演奏技術や演奏についての考え方など多くの記述を残したホフマンだが、彼自身が前奏演奏について直接的に紙面やインタビューなどでその理由に言及した記録は見当たらない。その一方で、前奏演奏の録音それ自体は、彼の演奏会が記録された録音やラジオ放送に複数遺されている（【表1】）。

【表1】前奏演奏が含まれる演奏会及びラジオ番組名と収録CD

略記号	演奏会名・ラジオ番組名	会場	録音年月日	収録CD <sup>14</sup>
CAD	Cadillac Hour	不詳 (New York)	1936.3.15	Vol. 6&9
MET	Golden Jubilee Concert	Metropolitan Opera House (New York)	1937.11.28	Vol. 2
PGJ	Golden Jubilee Concert	Academy of Music (Philadelphia)	1938.4.4	Vol. 5
CAS	Casimir Hall Recital	Casimir Hall (Philadelphia)	1938.4.7	Vol. 6
FOR	Ford Sunday Evening Hour	不詳	1941.10.19	Vol. 5
BRO	不詳(Broadcast)	不詳	1943.8.22	Vol. 7
CAR	Carnegie Hall Recital	Carnegie Hall (New York)	1945.3.24	Vol. 2

本稿では、ホフマンの前奏演奏の実践例を分析することで、彼の前奏演奏がどのような箇所でどのように挿入されたか、そしてそれらが演奏会においてどのような役割を担ったかを考察する。その際、（1）演奏会のプログラムのどのような位置に彼が前奏演奏を挿入したか、（2）同一曲に付加される前奏演奏のヴァリエーション、そして（3）ホフマンの前奏演奏の傾向、の順に分析する。

まず（1）については、その日の演奏会が全て録音された1937年11月28日のメトロポリタン歌劇場におけるゴールデン・ジュビリー・コンサートと1938年4月7日のカーティス音楽院内カシミール・ホールにおける前奏演奏を分析する。これらの演奏会の場合、印刷されたプログラムと実際に演奏された曲目とその順番全てが判明しているため、前後の流れや演奏会全体の流れにおける前奏の役割を検討するための材料は十分にある。次に、（2）については、同一曲に異なる前奏演奏が使われた4曲の実践例を比較分析する。最後に、（3）全てのホフマンの前奏演奏実践例を包括的に分析する。

演奏の実践例を楽譜に書き起こす際、調号や拍子は筆者が前曲または後続曲との関係性を考慮して適切と考えられる方法で記載した。また、アルペジオによる演奏については、和音にアルペジオ記号を付加したものと連符等の形で書いたものがあるが、この書き分けについ

13 ホフマン録音全集 Vol. 9 の “Jorge Bolet Interview” (1987年4月9日) で言及。(Hofmann, *Ibid.*)

14 ホフマンの録音全集 The Complete Josef Hofmann のいずれの巻に収録されたかを示した（脚注8参照）。

ても筆者の判断に拠る。なお、和音にアルペジオ記号を付加する際、より素速いアルペジオには矢印を伴わないアルペジオ記号を、より時間をかけてアルペジオが演奏される場合には上向き矢印付きのアルペジオ記号を用いて記載した。下向き矢印はアルペジオがより高音から低音の順で演奏されることを示している。

### (1) 演奏会のプログラム構成のなかの前奏演奏

2つの演奏会のうち、まずは1937年11月28日のゴールデン・ジュビリー・コンサートで、彼がどの部分にどのような前奏演奏を挿入したのかを確認する。この演奏会で彼が演奏したのは【図4】の曲目であった。

**【図4】メトロポリタン歌劇場で行われたホフマンのゴールデン・ジュビリー・コンサートでの曲目**

	Brahms: Academic Festival Overture
	Walter Damroschによるホフマンの紹介
	Rubinstein: Piano Concerto No.4 Op.70 d:
前奏	Chopin: Ballade Op.23 g:
前奏	Chopin: Nocturne Op.9 No.2 Es:
	Chopin: Waltz Op.42 As:
前奏	Chopin: Andante Spianato and Grand Polonaise Brillante Op.22 G:
	<i>Chopin: Nocturne No.15 No.2 Fis:</i>
	<i>Chopin: Waltz Op.64 No.1 Des:</i>
前奏	Chopin: Etude Op.25 No.9 Ges:
前奏	Chopin: Berceuse Op.57 Des:
(前奏)	Hofmann: Chromaticon for piano and orchestra
	——アンコール——
前奏	Mendelssohn: Spinning Song Op.67 No.4 C:
前奏	Rachmaninov: Prelude Op.23 No.5 g:
前奏	Beethoven: Turkish March B:
前奏	Moszkowski: Caprice espagnol Op.37 a:

(イタリック体=プログラム未掲載の曲目、「前奏」=曲の前に即興の前奏演奏を披露)

彼はこの一夜の演奏会で実に10回もの即興の前奏演奏を行っている。ホロヴィッツが1987年にウィーンのムジーク・フェラインで行ったような演奏会の第1曲目の前に行つた

前奏演奏<sup>15</sup>とは明らかにタイプが異なることは想像に難くない。さて、下記の譜例はホフマンの前奏演奏を楽譜に書き起こしたものである。

**【譜例6】ゴールデン・ジュビリー・コンサート（1937.11.28）における前奏演奏  
(MET-a) ショパン：《バラード》Op. 23 の前奏**

(MET-b) ショパン：《ノクターン》Op. 9 No. 2 の前奏

(MET-c) ショパン：《アンダンテ・スピアナートと大ポロネーズ》Op. 22 の前奏

(MET-d) ショパン：《練習曲》Op. 25 No. 9 の前奏

15 Horowitz, Vladimir. "Vladimir Horowitz in Vienna." Deutsche Grammophon, Universal Music, UCBG1072, 1990. Recorded 1987. この演奏会で彼は、観客の拍手に迎えられてステージに登場後、第1曲を開始する前に彼は前奏演奏を披露し、一息おいた後にモーツアルト《ロンド》ニ長調 Kv. 485 を演奏している。

(MET-e) ショパン：《子守唄》Op. 57 の前奏

**Lento**

**Andante.**

(MET-f) ホフマン：《クロマティコン》の前奏

**Adagio**

(MET-g) メンデルスゾーン：《紡ぎ歌》Op. 67 No. 4 の前奏

**Lento**

**Presto.**

(MET-h) ラフマニノフ：《前奏曲》Op. 23 No. 5 の前奏

**Alla marcia. (♩=108)**

(MET-i) ベートーヴェン＝ルビンシテイン：《トルコ行進曲》の前奏

**Allegretto**

(MET-j) モシュコフスキ：《スペイン奇想曲》Op. 37 の前奏

**Allegro**

**Vivace**

ヨゼフ・ホフマン（1876-1957）の即興的前奏演奏

彼の前奏演奏はほとんどが極めて短く、①ひとつの和音のみ（アルペジオ等ひとつの和音を分割したもの含む）、そして②和声進行を伴うものが存在するが、多くは①に分類される（MET-b, e, h, i, j）。高音の和音を弾いてから低音のバスを添えたり、低音のバスを弾いてから和音を添えたり、あるいは和音を分散させずにひとつ鳴らすだけ等、そのパターンはさまざまである。また長く引き伸ばすものや、短く切るものなど、引き伸ばされる長さも多様である。②に該当するのは高音から低音へと徐々にモジュレーションで下降するパターンをもつもの（MET-a, c, g）と、カデンツを伴うもの（MET-d）がある。ホフマン作曲《クロマティコン》の前にされた演奏（MET-f）は、どちらにも分類されない特殊な例である。彼はこの協奏曲でオーケストラがチューニングするためのa音に若干のリズム的及び和声的装飾を加えた（【表2】を参照。）

【表2】1937年11月28日のゴールデン・ジュビリー・コンサートにおける前奏演奏

	前奏				関連性		後続曲
	小節数	①/②	パターン	要素	前曲	後続曲	
MET-a	5	②	モジュレーション	次曲の雰囲気を準備	×	○	Chopin: Ballade Op. 23 g;
MET-b	1	①	分割和音	前曲の名残？	○	×	Chopin: Nocturne Op. 9-2 Es;
	x						Chopin: Waltz Op. 42 As;
MET-c	5	②	モジュレーション	テンションを徐々に下げる	○	○	Chopin: Andante Spianato Op. 22 G:→Es;
	x						Chopin: Nocturne Op. 15-2 Fis;
	x						Chopin: Waltz Op. 64-1 Des;
MET-d	3	②	gliss.+カデンツ	前後の曲の要素盛り込み	○	◎	Chopin: Etude Op. 25-9 Ges;
MET-e	1	①	分割和音	次曲の雰囲気を準備	×	○	Chopin: Berceuse Op. 57 Des;
MET-f	3	例外		A音のチューニング	×	×	Hofmann: Chromaticon
MET-g	2	②	モジュレーション	後続曲の音の提供	×	○	Mendelssohn: Spinning Song Op. 67-4 C;
MET-h	1	①	和音1つ	次曲の雰囲気を準備	×	○	Rachmaninoff: Prelude Op. 23-5 g;
MET-i	1	①	前打音付き和音	次曲の雰囲気を準備	×	◎	Beethoven-Rubinstein : Turkish-March B;
MET-j	1	①	分割和音	次曲の雰囲気を準備	×	○	Moschkowski: Caprice Espagnole Op. 37

前後の曲との関連性については、さまざまである。C. P. E. バッハやチャルニーに依れば前奏演奏は後続曲の調性や性格に即していることが絶対条件であったはずだが、意外なことに、ホフマンの前奏演奏においては例外が存在する（MET-b）。ショパン《ノクターン》Op. 9 No. 2は変ホ長調の穏やかかつ伸びやかな曲であるが、その前におかれた前奏はト短調の分割和音（はじめに低音g音を弾いたのちにト短調のIの和音を比較的大きな音でひとつ鳴らす）のみであり、後続曲とは調性においても性格においても結びつかない。おそらく前曲の《バラード》Op. 23の余韻や名残のようなものと捉えることができよう。前後の曲との関連性という意味で興味深い例をいくつか指摘しておきたい。まずショパン《練習曲》Op. 25 No. 9のグリッサンドとカデンツ（MET-d）は、前曲の最終部分直前の駆け降りるパッセージへの応答が前奏のグリッサンドに、前奏のカデンツ部分の音型が後続曲の音型をもつ。メンデルスゾーン《紡ぎ歌》Op. 67 No. 4の場合（MET-g）、ハ長調ではあるものの調性や雰囲気の点でそれほど後続曲との関連性は明白ではないようだが、前奏で用いられ

た音[c/as/g/fis]が後続曲の冒頭の音に直結している。ベートーヴェン＝ルビンシテイン『トルコ行進曲』の前奏(MET-i)は、変ロ長調のIの和音に前打音が付いたシンプルなものだが、後続曲の雰囲気を見事に提供している。ショパン『アンダンテ・スピアナートと大ポロネーズ』Op. 22の前奏(MET-c)は、その前の『ワルツ』Op. 42 変イ長調の華やかな雰囲気を引き継いで開始し、そこから徐々にテンションをさげて、秘めやかで静かに開始する次曲へと見事に繋いでいる。

一方、1938年4月7日のカーティス音楽院のカシミール・ホールにおける演奏会のプログラムは下記の図のような曲目で構成された(【図5】)。

【図5】1938年4月7日のカーティス音楽院カシミール・ホールにおける演奏会の曲目<sup>16</sup>

前奏	Beethoven: Piano Sonata Op.53 "Waldstein" C:
前奏	Schumann: Kreisleriana Op.16 (うち6曲を抜粋) d:
前奏	Chopin: Polonaise Op.26 No.2 es:
前奏	Chopin: Nocturne Op.9 No.3 H:
前奏	Chopin: Waltz Op.18 Es:
	Chopin: Ballade Op.52 f:
	<i>Chopin-Hofmann: Waltz No.64 No.1 Des:</i>
前奏	Stojowski: Caprice Orientale Op.10 No.2 a:
前奏	Schubert-Godowsky: Moment Musical Op.94 No.3 fis:
前奏	Hofmann: Kaleidoskop Op.40 No.4 f:
	<i>Hofmann: Penguin No.1 from "Three Impressions" Des:</i>

(イタリック体=プログラム未掲載の曲目、「前奏」=曲の前に即興の前奏演奏を披露)

彼はこの夜の演奏会においてもプログラム中のほとんどの曲に前奏演奏を付けている。下記の譜例はホフマンの前奏演奏を筆者が楽譜に書き起こしたものである。

16 当日の演奏会の印刷されたプログラムには、シューベルト(ゴドフスキ編曲)の『樂興の時』とホフマンの『万華鏡』の間にスクリアビンの『練習曲』Op. 2 (No. 1) cis:が記載されていたが、録音には遺されていない。当日の演奏会のプログラムについては、下記のリンクを参照のこと。  
<https://archive.org/details/recitalprograms1938curt/page/n13/mode/2up>  
(2022年5月8日閲覧)

【譜例7】カーティス音楽院カシミールホールにおける演奏会での前奏演奏（1938.4.7）

(CAS-a) ベートーヴェン：《ピアノ・ソナタ》Op. 53 の前奏

**Lento**

(CAS-b) シューマン：《クライスレリアーナ》Op. 16 の前奏

**Adagio**

(CAS-c) ショパン：《ポロネーズ》Op. 26 No. 2 の前奏

**Lento**

(CAS-d) ショパン：《ノクターン》Op. 9 No. 3 の前奏

(CAS-e) ショパン：《ワルツ》Op. 18 の前奏

**Allegretto**

(CAS-f) ストヨフスキ：《東洋風奇想曲》Op. 10 No. 2 の前奏

**Vivace**

(CAS-g) シューベルト＝ゴドフスキ：《樂興の時》Op. 94 No. 3 の前奏



(CAS-h) ホフマン：《万華鏡》の前奏



この日の彼の前奏演奏も、1937年11月28日の場合と同様に非常に短い点では共通しているが、その前奏演奏自体は少し様相が異なる。①ひとつの和音のみ（アルペジオ等ひとつの和音を分割したもの含む）、そして②和声進行を伴うものに分類すると、先の例が多くは①に分類されたのに対し、ここでは3例のみであり（CAS-d, f, g）、②のモジュレーションやカデンツなど、和声的な動きを伴うものがより多くを占める（【表3】を参照。）

【表3】1938年4月7日のカシミール・ホールの演奏会における前奏演奏

	前奏				関連性		後続曲
	小節数	①/②	パターン	要素	前曲	後続曲	
CAS-a	2	②	モジュレーション	次曲の雰囲気を準備	×	○	Beethoven: Sonata Op. 53 C:
CAS-b	3	②	モジュレーション	一つ前の前奏の続き	×	○	Schumann: Kreisleriana Op. 16 d:
CAS-c	3	②	モジュレーション	次曲の雰囲気を準備	×	○	Chopin: Polonaise Op. 26-2 es:
CAS-d	2	①	走句+和音	次曲の雰囲気を準備？	×	△	Chopin: Nocturne Op. 9-3 H:
CAS-e	4	②	カデンツ	次曲の雰囲気を準備	×	○	Chopin: Waltz Op. 18 Es:
	×						Chopin: Ballade Op. 52 f:
	×						Chopin-Hofmann: Waltz Op. 64-1 Des:
CAS-f	1	①	分割和音	次曲の雰囲気を準備	×	○	Stojowski: Caprice Orientale Op. 10-2 a:
CAS-g	2	①	分割和音	次曲の雰囲気を準備	×	◎	Schubert-Godowsky: Moment Musical Op. 94-3 fis:
CAS-h	1	例外	借用→脱線	前後の曲の要素盛り込み	◎	△	Hofmann: Kaleidoskop f:
	×						Hofmann: Penguin Des:

前後の曲との関係性という意味合いにおいて、ここでも後続曲との関連性が弱いもののが存在する。ショパン《ノクターン》Op. 9 No. 3 (CAS-d) とホフマン《万華鏡》(CAS-h) の前奏は、後続曲との関連性はかなり希薄である。前者 (CAS-d) の前奏は、4つの音 [c/e/g/a] をアルペジオや和音で奏しており、前曲との関連もなく、ロ長調の後続曲とも調性の意味では関連ではなく、あえていうならばc音とa音の6度音程の音が後続曲の開始旋律の跳躍音程と合致する、というぐらいであろうか。後者 (CAS-h) の例の場合、前曲のモチーフを借用して開始し、途中で他の和音 [a/cis/d/fis] に脱線して止まってしまう、という意味で、

前曲との関連性は非常に強いが、後続曲とは前奏の最終和音の構成音 [a/cis/d/fis] を半音ずつ下げた [as/c/des/f] が後続曲の冒頭のパッセージに用いられているという程度の薄い関連しかもたない。

この日の演奏会の場合、前後の曲との関連性を超えて、プログラム全体において、もう少し大きな枠組みで関連が形成されている点が興味深い。例えば、冒頭の2つの前奏演奏は明らかに呼応している。《ワルトシュタイン》の前奏演奏は、低音で不気味な感じを与える下降アルペジオで開始するが、後続曲のハ長調のIの和音ではなく、低音のc音とas音の和音が引き伸ばされて終止する。だがそれほど突飛な印象は与えず、ハ短調とハ長調の両面性を兼ね備えたこの終止部分は、《ワルトシュタイン》の曲そのものが内包する明るさと暗さの両面をもちあわせた性質とうまく適合している。次曲のシューマン《クライスレリアーナ》Op. 16の前奏演奏は、《ワルトシュタイン》の前奏演奏と全く同じように開始し、それが展開したものといえる。最後の和音は、前曲の前奏演奏では短和音が使われていたのに対し、ここでは長和音、そして高音が使用される。それゆえ、先の例と比較すると全体的に明るい印象を与える。最後の和音はイ長調の主和音（後続曲のニ短調の属和音）であり、先の例と対照的に、やや明るい雰囲気でニ短調の《クライスレリアーナ》が開始する。また、シューベルト＝ゴドフスキ《楽興の時》Op. 94 No. 3の前奏演奏はシンプルな分割和音であるが、この部分だけで後続曲を予想できるほど性格をうまく捉えている。続くホフマン《万華鏡》に付された前奏演奏は、明らかに前曲の《楽興の時》から引用しており、後続曲には先に述べたように [a/cis/d/fis] の和音を介して、次曲へと緩やかに関連づけている。これらは〔前奏+楽曲〕のセットを超えて前後の曲とも関連性を見せた例といえる。

ショパン《ポロネーズ》Op. 26 No. 2の前奏は変ト長調の和音から一連の和音進行で転調し、減七の和音を介して変ホ短調のこの曲へと行き着くが、その自然さとグラデーションが見事である。次の《ワルツ》Op. 18の前奏は、シンプルながらも華やかな舞曲を期待させるような魅力をもつ。次々と異なる和声が付されて連続されるb音は、《ワルツ》Op. 18で繰り返し登場するb音を想起させる。

## （2）同一曲に異なる前奏演奏が使われた4曲の実践例の比較

さて、同一曲に複数の異なる前奏演奏が付けられた例についても確認したい。ホフマンが複数の前奏演奏実践例を遺したのは下記の4曲である。

【譜例8】ショパン：《子守唄》Op. 57 の前奏（1937.11.28 & 1938.4.4）

【譜例9】ショパン：《アンダンテ・スピアナートと大ポロネーズ》

Op. 22 の前奏（1937.11.28, 1938.4.4, 1945.3.24）

【譜例10】ショパン：《ノクターン》Op. 15 No. 2 の前奏（1936.3.15, 1938.4.4）

【譜例 11】メンデルスゾーン：《紡ぎ歌》Op. 67 No. 4 の前奏  
(1937.11.28 と 1938.4.4)

The musical score consists of three staves of piano music. The first staff, labeled 'Lento', shows a series of chords in a 6/8 time signature. The second staff, labeled 'Prestissimo', features rapid sixteenth-note patterns in a 9/8 time signature, with dynamics from ppp to ff. The third staff, labeled 'Presto.', continues the rapid sixteenth-note patterns in a 6/8 time signature, with dynamics from p to crescendo. Measure numbers 8 and 9 are indicated above the staves.

最初の【譜例 8】はいずれも和音ひとつをアレンジした例であるが、前奏部分が後続曲の属和音で終わる点と主和音で終わる点に大きな相違がある。【譜例 9】の3例はいずれも前奏部分の最終部分は主和音（あるいはそれに近い形）であるが、それまでの部分が三者三様である。【譜例 10】の2例はいくつかの和音が用いられた例であるが、前者は変ロ、後者は後続曲の主和音（ここでは変ト長調で書いているため異名同音変換する必要がある）で前奏部分を終えている。前者の場合、嬰イ（または変ロ）は後続曲の嬰ヘ長調の主音ではなく第3音にあたり、和声的というよりは変ロ（嬰イ）の音 자체を重ねて演奏することで強調し、それを後続曲の開始音と結びつけた例、といえる。これは、次の Kenneth Hamilton が「即興前奏演奏風」<sup>17</sup>と指摘した箇所を想起させる。彼が指摘したのはベートーヴェン《ソナタ》Op. 31 No. 2 の第1楽章冒頭のアルペジオを伴うラルゴ部分であるが、この部分は楽譜に書かれた前奏演奏と捉えることが可能である（【譜例 12】）。これに続くアレグロ部分はニ短調であることから、ニ短調のドミナントで前奏部分が開始しても何ら違和感はないが、聴衆の耳にはこの曲がニ短調であることは6小節目のAdagioに至っても確定的でないことを考えると、ラルゴ部分の嬰ハ・ホ・イで構成される和音は、Allegroで本格的に開始する部分と、調性ではなく使用する音として繋がっているにすぎない。ホフマンが1936年に行った演奏においても、前奏演奏は、調性としてというよりもこの嬰イ（あるいは変ロ）という音で後続部分と繋がっている、と考えられる。

<sup>17</sup> Hamilton, Kenneth, 2008, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford: Oxford University Press, 107.

## 【譜例12】ベートーヴェン：《ピアノ・ソナタ》Op. 31 No. 2 第1楽章冒頭



そして【譜例11】の前奏演奏は、双方ともにハ長調の色合いが強い点においては共通しているが、前者がハ長調のカデンツに減七の和音を挿んでミステリアスな雰囲気を演出するのに対し、後者は後続曲の終盤近くの急速で駆け上がる部分を借用し、刷毛でさっと掃くように演奏している。この場合、音楽的理由に依る前奏というよりは、指慣らしの意味合いで演奏した可能性が強い。

## (3) ホフマンの遺した前奏演奏実践例全体から考えられ得る傾向

それ以外の前奏演奏にも視野を拡げて、上記に挙げた例を含むホフマンの前奏演奏の実践例を包括した視点から、彼の前奏演奏実践の傾向を検討してみたい。まずはこれまでに紹介していない前奏演奏の実践例を下記に示しておきたい。

## 【譜例13】ベートーヴェン：《ピアノ・ソナタ》Op. 27 No. 2 の前奏(1936.3.15)

## 【譜例14】ショパン：《ワルツ》Op. 64 No. 1 の前奏(1936.3.15)

【譜例 15】ヴェーバー：《ソナタ》Op. 24 第4楽章の前奏（1941.10.19）

The musical score consists of two staves. The left staff is labeled "Andante" and features a dynamic marking "mf". The right staff is labeled "Rondo. Presto." and includes a dynamic marking "p leggiérmente". Both staves show complex rhythmic patterns and harmonic changes.

【譜例 16】ベートーヴェン：《ピアノ協奏曲》No. 4 Op. 58 の前奏（1943.8.22）

The musical score consists of two staves. The left staff is labeled "Adagio" and has a dynamic marking "p". The right staff is labeled "Saito." and includes a dynamic marking "p dot.". Both staves show sustained notes and rhythmic patterns.

【譜例 17】ショパン：《ノクターン》Op. 48 No. 1 の前奏（1945.3.24）

The musical score consists of two staves. The left staff is labeled "Adagio" and has a dynamic marking "mf". The right staff is labeled "Lento." and includes a dynamic marking "mesza voce". Both staves show sustained notes and rhythmic patterns.

そして、これら全ての実践例とその傾向をまとめたのが下記の【表4】である。

【表4】ホフマンの全ての前奏演奏実践例の傾向のまとめ<sup>18</sup>

	前奏					関連性	後続曲	
	小節数	①/②	パターン	要素	最終音			
CAD-a	1	①	単音1つ	後続曲の雰囲気を準備	[cis]	✗	○	Beethoven: Sonata Op.27-2 cis:
CAD-b	2	②	カデンツ風	開始音の提供（b音）	[ais(b)]	✗	△	Chopin: Nocturne Op.15-2 Fis:
CAD-c	1	①	分割和音	調性の提供（V7）	V7	✗	△	Chopin: Waltz Op.64-1 Des:
MET-a	5	②	モジュレーション	後続曲の雰囲気を準備	[c]	✗	○	Chopin: Ballade Op. 23 g:
MET-b	1	①	分割和音	前曲の名残？	[g/b/d]	○	✗	Chopin: Nocturne Op. 9-2 Es:
MET-c	5	②	モジュレーション	テンションを徐々に下げる	I	○	○	Chopin: Andante Spianato Op. 22 G:→Es:
MET-d	3	②	gliss.+カデンツ	前後の曲の要素盛り込み	I	○	◎	Chopin: Etude Op. 25-9 Ges:
MET-e	1	①	分割和音	後続曲の雰囲気を準備	I	✗	○	Chopin: Berceuse Op. 57 Des:
MET-f	3	例外	—	A音のチューニング	—	✗	✗	Hofmann: Chromaticon
MET-g	2	②	モジュレーション	後続曲の音の提供	I	✗	○	Mendelssohn: Spinning Song Op. 67-4 C:
MET-h	1	①	和音1つ	後続曲の雰囲気を準備	I	✗	○	Rachmaninoff: Prelude Op. 23-5 g:
MET-i	1	①	前打音付き和音	後続曲の雰囲気を準備	I	✗	◎	Beethoven-Rubinstein : Turkish-March B:
MET-j	1	①	分割和音	後続曲の雰囲気を準備	I	✗	○	Moschkowski: Caprice Espagnole Op. 37
PGJ-a	2	①	分散和音+フレーズ	後続曲の雰囲気を準備	I	✗	○	Chopin: Andante Spianato Op.22 G:→Es:
PGJ-b	1	①	分割和音	後続曲の雰囲気を準備	V7	✗	○	Chopin: Berceuse Op.57 Des:
PGJ-c	1	②	カデンツ風	調性の提供（I）	I	✗	△	Chopin: Nocturne Op.15-2 Fis:
PGJ-d	4	例外	借用	後続曲の一部を借用	—	✗	◎	Mendelssohn: Spinning Song Op.67-4 C:
CAS-a	2	②	モジュレーション	後続曲の雰囲気を準備	[c/as]	✗	○	Beethoven: Sonata Op. 53 C:
CAS-b	3	②	モジュレーション	一つ前の前奏の続き	V	✗	○	Schumann: Kreisleriana Op. 16 d:
CAS-c	3	②	モジュレーション	後続曲の雰囲気を準備	減七	✗	○	Chopin: Polonaise Op. 26-2 es:
CAS-d	2	①	走句+和音	後続曲の雰囲気を準備？	[c/e/g/a]	✗	△	Chopin: Nocturne Op. 9-3 H:
CAS-e	4	②	カデンツ	後続曲の雰囲気を準備	[b]	✗	○	Chopin: Waltz Op. 18 Es:
CAS-f	1	①	分割和音	後続曲の雰囲気を準備	I	✗	○	Stojowski: Caprice Orientale Op. 10-2 a:
CAS-g	2	①	分割和音	後続曲の雰囲気を準備	I	✗	○	Schubert-Godowsky: Moment Musical Op. 94-3 fis:
CAS-h	1	例外	借用→脱線	前後の曲の要素盛り込み	[a/cis/d/fis]	◎	△	Hofmann: Kaleidoskop f:
FOR	1	①	分散和音	調性の提供（I）	[c/e/g/a]	✗	△	Weber: Sonata No.1 Op. 24 4th mov. C:
BRO	1	①	分割和音	調性の提供（V7）	V7	✗	△	Beethoven: Piano Concerto No.4 G:
CAR-a	2	②	モジュレーション	音型の提供、調性×	[as/c/es/ges]	✗	△	Chopin: Nocturne Op.48-1 c:
CAR-b	3	②	モジュレーション	後続曲の雰囲気を準備	I	✗	○	Chopin: Andante Spianato Op.22 G:→Es:

【表4】からもわかるように、ホフマンの前奏演奏の場合、前曲との関連があるものは限定的で、ほとんどが後続曲とのみ関連している。彼の前奏の多くは、後続曲の主和音のみ、あるいは最後まで調性のはっきりとしないモジュレーションが占める。主和音で前奏演奏が終了する場合においてもカデンツを含むものはほとんどなく、明確に後続曲の調性を示唆しているとは言い難い。つまり、C. P. E. バッハやチャルニーらが前奏演奏の目的として挙げた、聴衆にこれから始まる曲の調性を明確に示すことは、ホフマンの場合にはそれほど重視されなかったようだ。後続曲の調性を前奏演奏で明瞭に示す数少ない例であるMET-dは、グリッサンドのあと属和音と主和音のシンプルなカデンツが配置された演奏だが、これはチャルニーが「最も短い前奏」として示した例（Op. 300, p. 2）の演奏実践例といえる。アルペジオ（分散和音）を使用した例はホフマンの実践例にはほとんどなく、分割和音やモジュレーションの活用が多くを占める。そして1小節または2小節程度の短い前奏演奏が半数以上を占める。

18 前奏の「最終音」欄には後続曲の調性に対する機能和声の「I・IV・V・V7」または「減七」を記載し、また単音のものについてはその音を括弧付きで示し（例：a音の場合は[a]）、これらいずれにも該当しない場合にはそれらの音を括弧付きで示した（例：[a/c/e]）。また、「関連性」欄において、前曲との関連がないものに加えて、前曲が不明なものも含めて関連性が見当たらないもの全てを「×」として記した。

## 4. 考察

本稿ではホフマンの前奏演奏の実践例を分析した。まず演奏会のプログラム構成のなかの前奏演奏については、ホフマンが一夜の演奏会のプログラムのほとんどの楽曲の前に何らかの前奏演奏を挿んでおり、後続曲の準備の役割をしているものがそのうちの一定量を占めることが明らかとなった。また数は限定的であるが、前曲との関連性があるものもあった。さらに、冒頭の2曲の前奏演奏自体が互いに関連した例も存在した。

次に同一曲に複数の前奏演奏実践例が存在するものをそれぞれ比較したが、多彩な例がみられ、彼の前奏演奏の場合、即興的な性質が強かったことが理解できる。彼は10歳頃の演奏会で聴衆から提示された主題をもとにその場で即興演奏を行い、演奏技術だけでなく音楽的な意味でのレベルの高さが非常に評価された<sup>19</sup>ことを考えると、即興で短い前奏演奏を創作することなど朝飯前だったであろうし、幾種類もの即興をつくるための引き出しも十分に備えていたに違いない。とはいっても、ホフマンは演奏会でステージにあがる前の時点で全ての音がどのように演奏されるか認識していた<sup>20</sup>、と話していることから、彼の頭の中で十分に練られて前奏部分でどのような演奏をするかについても想定済みであった可能性は高い。

そして、ホフマンの前奏演奏挿入の意図については、ホフマンの前奏演奏実践例の録音の数自体が少ないことから、多くを指摘することはできないが、次のことがいえるのではないか。まず、彼が前奏演奏を付けたか否かは、楽曲によって固定されていたわけでもないようだ。例えば、ショパン《ワルツ》Op. 64 No. 1や《ノクターン》Op. 15 No. 2が演奏される際には前奏演奏を伴う場合もある、あるいは伴わない場合もある。また、彼の前奏演奏の多くが、最後まで調性のはっきりとしないモジュレーションか、あるいは後続曲の主和音のみ（または属七和音のみ）であり、完全終止するカデンツはほとんどない。なかでも主和音のみを提示する場合が多く、後続曲の調性は示唆的に示す傾向があり、いくつもの教則本が示す前奏

19 例えば、ホフマンのメトロポリタン歌劇場におけるゴールデン・ジュビリー・コンサートで彼を紹介する役目を担当したウォルター・ダムロッシュがその演奏会で次のようなエピソードを語っている。10歳当時のホフマンの演奏会のプログラムには、一連の曲目と共に「聴衆の中の紳士またはご婦人から提供されたテーマの即興演奏」という記載があった。当時、ニューヨーク交響楽団の指揮者であったダムロッシュは、ホフマンの演奏会に行った際、休憩時間中に彼のボックス席に訪れたマネージャーからテーマを提供する役目を依頼された。2日後に演奏するチャイコフスキーや新曲からテーマを提供したところ、第2部の冒頭でホフマンがそのテーマを用いて即興演奏をし、ダムロッシュはその演奏と音楽理解の深さに感動した、と語っている。（Hofmann, Josef. "Josef Hofmann Vol. 2: The Golden Jubilee Concert", VAIA/IPA 1020-2.）

20 ホルヘ・ボレットがホフマンについてのインタビュー中に、このことに言及している。「ホフマンの演奏はとても自由に聴こえ、とても即興的（inventive）に聴こえる。ある人が彼に『演奏の際、その瞬間にどう演奏するかを決めるのですか』と質問した際に、『私はどの演奏会でもステージにあがる前に、一音残らず全ての音を自分がどのように演奏するか認識している』とホフマンは回答した」とボレットは話している。ホフマンは複雑な比較的長い曲でもほんの2回程度聴くだけで演奏できたり、10年以上一度も弾いていなかった曲を演奏できる能力があったことを、彼の周辺の音楽家らが驚嘆をこめて証言していることからも、彼には音楽に関する特別な能力が備わっていたと考えられる。それゆえ、真面目に受け止めるべきか判断に迷うところであろうこの言葉も、ホフマンについては疑わしさよりも真実味の方が勝っている、と考えられる。このインタビューは、ホフマン録音全集Vol. 9の「Jorge Bolet Interview (1987年4月9日)」に収められている（Hofmann, Josef. "Josef Hofmann Vol. 9: Miscellaneous Recordings With Interviews about Hofmann", 2CDs. Marston 52058-2.）。

演奏の役割の一丁目一番地、つまり、後続曲の調性の提示の役目は放棄してしまっている。ときに後続曲と何の脈絡もない前奏演奏があるのはそれを象徴している。

彼の前奏演奏は後続曲の調性や雰囲気を聴衆と共有する、という限定的な役割にとどまらず、演奏会全体の雰囲気を変幻自在に操る装置として働いたのではないだろうか。それは、1938年4月7日の冒頭2曲の例のようにプログラム全体を有機的に紐づけたり、モジュレーションでミステリアスな雰囲気を漂わせたまま後続曲へと繋げる、といった例からも理解できるだろう。ヴィルヘルム・バックハウス（Wilhelm Backhaus, 1884–1969）は多くの場合、前奏演奏の最終部分を属七の和音に留め置き、後続曲の主和音へと入るような手法を用いて前奏演奏を後続曲への「導入部分」としたが、ホフマンの場合、前奏部分と後続曲の関係性は必ずしも一体ではなく、むしろ多様な接続詞を用いて文章を様々な方向に操るような役割を果たしたといえる。ホフマンの実践例はチャーチニーらの教則本の示す前奏演奏からは逸脱した傾向を示すものが多いが、その一方で、チャーチニーが「最も短い前奏」とよんだ属和音と主和音の組み合わせをそのまま実践した演奏もあり、当時の教則本の記載内容を音へと具体化した例としても、前奏演奏の慣習が失われた現代の私たちにとっては非常に貴重な記録といえる。

本研究は、科学研究費補助金・基盤（C）「19世紀の演奏文化における前奏演奏」（課題番号：19K00256）及び花王芸術・科学財団2019年度芸術文化部門・音楽の研究への助成「初期録音と楽譜に残された「前奏（Preluding）」の分析：19世紀の演奏慣習における前奏演奏の役割」を受けて行われたものです。

# An investigation into the nature of the preluding applied by Josef Hofmann (1876-1957) in concert

WASHINO Akiko

Nowadays, few pianists apply improvisational preludes to their performances. That practice was, however, still prevalent in the early 20<sup>th</sup> century and was adhered to by Josef Hofmann (1876-1957) throughout his career as a concert pianist.

Despite improvisational preludes being mentioned in many instructional books from the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, there are no concrete examples identifying the pieces to which the practice was applied. The objective of this paper was to analyze Hofmann's performances in order to elucidate his improvisational style with respect to the preludes he applied in concert. As a result of this analysis, the following results were obtained.

- (1) Hoffman tended to inserted improvisational preludes into most of the individual pieces featured in a concert program. These preludes typically acted as precursors to the succeeding pieces in terms of giving the audience a foretaste of the ensuing style. However, some of his improvised preludes harked back to the preceding piece.
- (2) In terms of its style, tonality, tempo, etc., the idiosyncratic manner in which each individual prelude was performed confirmed its improvisational nature.
- (3) Inconsistencies between different performances of the same piece with respect to an improvisational prelude either being included or omitted suggest that Hofmann's decision in this regard was not influenced by the identity of the succeeding piece. Also, many of the preludes applied by Hofmann did not feature distinct cadences capable of orientating the audience to the tone of the succeeding piece. In this respect, Hofmann defied the conventions prevalent in the instructional books of the time.

The analysis conducted by this research also suggests that, in addition to employing improvisational preludes as a way to orientate the audience to the succeeding pieces, Hofmann may also have been inclined to use them as devices for signposting and directing the overall performance.