

演奏解釈の流行と盛衰、繰り返される「読み直し」
——18世紀から現在に至るベートーヴェン受容の変遷を踏まえて——

2018年度入学 2318905

鐵 百合奈

目次

はじめに：反論の現象と失われていく常識.....	5
序章 演奏の変遷の歴史的背景	11
第1節 18世紀——創作論としての音楽修辞学 Rhetoric.....	11
1. 18世紀における音楽形式論	12
2. 「演奏」の除外.....	13
3. 作曲家と修辞学.....	15
4. 「聴き手」の重要性——ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン.....	16
5. 作曲家と修辞学教育.....	18
6. 音楽修辞学の「演奏」的な側面	19
第2節 19世紀——有機体 organism、小説やドラマのメタファー.....	21
1. 有機体 organism と演奏家	21
2. 元始の有機体論・生成論	22
3. 小説やドラマのメタファー「プロット論」	23
4. 各主題間のヒエラルキー	24
第3節 20世紀——音楽フィグール論 Figurenlehre の発掘.....	25
1. 修辞学概念の再構成の手掛かりとしての「フィグール」	25
2. 情緒論——アフェクテンレーレ Affektenlehre	26
3. 「情緒」の定義の変化.....	26
4. ラベルとしてのフィグール.....	28

第1章	古樂的アプローチの研究.....	30
第1節	演奏実践を聴く——古楽器演奏.....	30
1.	ジョス・ファン・インマゼール、「創造」としての演奏.....	30
2.	ギドン・クレーメルの革命.....	32
3.	ジュリアーノ・カルミニョーラによる「読み直し」.....	33
第2節	古楽器演奏の興隆に見る心理.....	35
1.	広がっていく作曲家との「距離」.....	37
2.	クラヴィーア教本の歴史的名著の後世への継承.....	38
第3節	歴史的奏法の実践.....	39
1.	C・P・E バッハ（1753年、ベルリン）.....	41
2.	マールプルク（1754/65年、ベルリン）.....	45
3.	テュルク（1789年、ライプツィヒとハレ）.....	48
4.	音源の聴き比べ.....	50
第4節	演奏メソッドの流行.....	52
1.	リュシーメソッド.....	52
第2章	ベートーヴェン当時の小編成による協奏曲の実践.....	58
第1節	ベートーヴェン：ピアノ協奏曲第0番 WoO. 4.....	59
1.	想定された楽器は？.....	68
2.	ピアノ協奏曲第0番と選帝侯ソナタ.....	74
3.	師ネーフェの教育とC・P・E バッハからの影響.....	76
4.	タンゲンテンフリューゲル Tangentenflügel.....	80
5.	編曲およびカデンツァにおける「読み直し」.....	85

❖ブラウティハム版の考察.....	85
❖シェリー版の考察.....	92
❖ミッチェル版の考察.....	95
第2節 ベートーヴェン：ピアノ協奏曲第4番 Op. 58.....	101
1. 《ピアノ協奏曲第4番 Op. 58》ピアノと弦楽五重奏版.....	101
2. 協奏曲における「ソナタ形式」.....	107
3. 《ピアノ協奏曲第4番 Op. 58》の独自性.....	108
4. 独奏ピアノの参加.....	115
5. Triumphthema「勝利のテーマ」.....	118
6. 楽式用語の邦訳の問題と、楽式からの解放.....	119
第3章 「演奏」の観点からの楽曲分析.....	121
第1節 演奏、分析のさまざまな潮流.....	121
1. 音楽ジェスチャー.....	121
2. 演奏行為の捉えられ方の変遷.....	127
3. オーセンティシティへの疑問と演奏の価値の再上昇.....	128
第2節 ベートーヴェンのピアノ・ソナタの「演奏」的分析.....	131
1. ベートーヴェンのピアノ・ソナタ全曲演奏会シリーズの開催.....	131
2. ベートーヴェンのピアノ・ソナタの「演奏的」分析.....	135
❖第1回…No. 1 Op. 2-1, No. 12 Op. 26, No. 22 Op. 54, No. 23 Op. 57.....	135
❖第2回…No. 2 Op. 2-2, No. 15 Op. 28, No. 27 Op. 90, No. 28 Op. 101.....	160
❖第3回…No. 3 Op. 2-3, No. 6 Op. 10-2, No. 11 Op. 22, No. 21 Op. 53.....	190
❖第4回…No. 4 Op. 7, No.5 Op. 10-1, No. 8 Op. 13, No. 26 Op. 81a.....	218
❖第5回…No.7 Op.10-3, No.19 Op.49-1, No.20 Op.49-2, No.29 Op.106.....	246

❖第6回…No.9 Op.14-1, No.10 Op.14-2, No.24 Op.78, No.30 Op.109.....	256
❖第7回…No.16 Op.31-1, No.17 Op.31-2, No.18 Op.31-3, No.31 Op.110	265
❖第8回…No.13 Op.27-1, No.14 Op.27-2, No.25 Op.79, No.32 Op.111.....	277
3. ベートーヴェンのヴィルトゥオーゾ性	289
第4章 演奏形態の変化——with コロナ時代を見据えて.....	295
第1節 氾濫するオンライン演奏会と聴取の変化.....	295
第2節 「演奏」と「聴衆」——音楽記号学	296
1. 「音楽記号学」における「演奏」の立ち位置	296
2. 音楽的事象に関する図式	298
3. 演奏と聴取の同一性.....	302
第3節 「読み直し」と「註釈」	304
1. 「読み直し」（上書き <i>Überschreiben</i>)	304
2. 「註釈」の概念の可能性	305
結論.....	307
おわりに	310
参考文献	312
巻末 付録 トルコ行進曲聴き比べ表	

はじめに：反論の現象と失われていく常識

論は常に入れ替わるものである。何か新しい論が提唱されて定着すると、たいていまた逆の論が出てくる。ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) など、神聖化され伝説となった作曲家は研究の数が多いため、ことさらに反論の現象が目立つ。情報が溢れ、さまざまな時代の論が錯綜する現代において、演奏家はどうかと向き合い、さまざまな楽曲分析、数々の演奏メソッドをどのように解釈すればよいのか。本論では、演奏に取り組む際に既存の分析を解釈する指針となりうる考え方、ひいては音楽の捉え方を提案することが目的である。そのため、今日において演奏者が作品に取り組む際に、分析、すなわち楽式論の影響を大きく受けるものとして、古典派の「ソナタ形式」を取り上げる。序章で18世紀から20世紀のソナタ形式受容をたどり、従来の音楽分析において「演奏」の視点が十分に考慮されてこなかったことを指摘し、分析における演奏的側面の重要性を明らかにした。第1章では修辞学的な演奏実践のひとつとして出発した古楽器演奏の興隆を概観したが、その中でさまざまな演奏解釈の流行と衰退を見ることができた。ピリオド奏法は1970年代から隆盛の兆しを見せ始め、『ニューグローヴ音楽世界大辞典(1980)』においても、古楽界限に対して音楽における修辞学の再構築に期待する記述が読み取れる。¹ピリオド楽器とピリオド奏法に過剰に期待する風潮はほんの25年前まで続き、古楽オーケストラを率いたフランス・ブリュッヘン²は、音楽雑誌の記者の「ベートーヴェンはやはりオリジナルの楽器で演奏すべきだと思いますか」の問いに対して、「ええ」と強く言い切っている(音楽の友1995年12月号:78)。ところが、2020年の同じ出版社の雑誌には『『ピリオド』の歴史的使命終焉の時代か』という見出しが躍り、インタビューを受けたピエタリ・インキネンは、「博物館的な再現を試みる方法」について「ただ現実には、2000人収容のホールでのものですから、違う選択をすることは考えるべきでしょう。“楽譜にこう書かれているから

¹「修辞学の幾つかの用語と基本的な考え方は、19世紀に至るまで、作曲技法の一部として残った。しかし修辞学に基づく音楽的表現が実際にいかなるものであるかについての理解は、ほとんど完全に失われてしまった。20世紀に入って、ようやくクレッチュマー、ゴルトシュミット、シェーリングをはじめとする音楽史家が、古楽における美学的・理論的概念の基盤としての修辞学の重要性を再発見する。かつては教養ある人間が共通して身につけていた学問全体が、その間の時期に再発見され、再構築されねばならなかったのである。西洋の芸術音楽が、少なくとも19世紀初頭まで修辞学の概念にどれほど依存していたかは、今ようやく理解され始めている(ビューロー1980:188)」

² フランス・ブリュッヘン (Frans Brüggen, 1934-2014)、オランダのアムステルダム出身、リコーダー奏者、フラウト・トラヴェルソ奏者。1981年にオリジナル楽器による「18世紀オーケストラ Orchestra of the 18th Century」を創設し、指揮者としても活躍した。

その通りに演奏する”というのは、現代ではじつはあまり現実的でないのです」³と、原典に忠実な演奏に対して否定的な考えを示し、印刷楽譜の楽器指定を変えて演奏した（古楽全盛時代には批判された行為）。このように、「原典演奏」「ピリオド」についての考えは、たった50年のあいだで真逆の方向にシフトしている。さらに、「原典演奏」についてもっと遡れば、「テンポ」についての論の揺れも浮き彫りになってくる。20世紀初頭はまさに、厳格なテンポを保ち続ける原典演奏の最盛期であった。ベートーヴェンの曲においても、rit. や accel. などの速度指示が楽譜に記されていないかぎり、各テーマを一律に同じテンポで弾くことが良しとされ、曲を通してメトロノームを使って練習することさえあった。筆者もその教育の影響を受けて育ち、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第21番《ヴァルトシュタイン》のコラール風の主題のテンポと冒頭のテンポをいかにして同一にするか、現代の視点から言えば無駄な苦心をした。過剰な速度厳守の風潮は、まず、コンテンポラリーの奏法・考え方を18世紀の音楽にまで持ち込んでしまったこと、そしてカール・チェルニー⁴などの理論家が口を酸っぱくして「テンポを守りなさい」と教則本で言い続けた言葉を文字通りに受けとってしまったことにある。チェルニーたちがそのように言わねばならなかったのは、当時の演奏が今では信じられないほど過剰にテンポを揺らす慣習にあり、度が過ぎていたからに他ならない。テンポを揺らして演奏するのが、19世紀までの常識だったのである。この現象（テンポを揺らしすぎる演奏を戒める教師の言葉）の信憑性は、ピアノ協奏曲を見ると分かりやすい。協奏曲においてはテンポの緩急の差が音楽のクライマックスを構成する重要な要素であったこともあり、ポスト・ベートーヴェン時代の巨匠ヨハン・ネポムク・フンメルも、1828年出版のピアノ教本において、協奏曲の第1楽章などに多いアレグロ楽章の「歌うような箇所 *sangbare Stellen*」における著しいテンポの逸脱を諫めている。⁵

ベートーヴェンのピアノ・ソナタが交響曲の思想を孕んでいることは今更言及するまでもないが、ピアノ協奏曲の特徴を取り入れたピアノ・ソナタの存在についてはとくに言及さ

³ 渡辺和彦『『ピリオド』の歴史的使命終焉の時代か：インキネン&日本フィルに聴く現実的解釈』、『生誕250年 ベートーヴェンの交響曲・協奏曲：演奏家が語る作品の魅力とその深淵なる世界』、東京：音楽之友社、2020年、6～8頁。2019年10月16日インタビュー。

⁴ カール・チェルニー (Carl Czerny, 1791-1857)、オーストリアのピアノ教師、ピアニスト、作曲家。ベートーヴェン、クレメンティ、フンメルの弟子。「王立ピアノ学校～理論的かつ実践的ピアノ演奏教程」Op.500を著した。

⁵ “Die im Allegro vorkommenden sangbaren Stellen können (wie früher schon gesagt) zwar mit etwas Hingebung vorgetragen werden: allein zu auffallend darf von dem herrschenden Charakter und vom Zeitmass nicht abgewichen werden, weil sonst die Einheit des Ganzen leidet, und dieses ein zu rapsodisches Ansehen bekommt; siehe das Beispiel A. (Hummel 1838: 428)”

れることが少ない。ピアノ協奏曲を専門に研究する小岩信治も「このジャンルに関する書物は意外に多くありません（小岩 2012: 267）」と言うほどであり、その理由のひとつに協奏曲というジャンル自体の評価が音楽学研究のなかで高くないことを挙げている。ところが、ピアノ協奏曲というジャンルは演奏会の花形であり、それ故にベートーヴェン時代の作曲家にとってはむしろ最重要ジャンルだったと言えよう。そこで、本論ではピアノ協奏曲をベートーヴェンのピアノ曲の理解に必要不可欠な重要ジャンルとして位置付け、第 2 章では《ピアノ協奏曲第 0 番 WoO. 4》、および《ピアノ協奏曲第 4 番 Op. 58》を取り上げる。今年 2020 年はベートーヴェンの生誕 250 年にあたり、各地で記念コンサートが企画された（COVID-19 のパンデミックによりそのほとんどが中止・延期となった）。数多くの企画のなかで、ベートーヴェンのなかでもあまり演奏機会の多くなかった作品にスポットを当てる演奏会も散見された。筆者もそのなかのひとつとして、《ピアノ協奏曲第 0 番 WoO. 4》の演奏機会に恵まれた。実際に演奏してみることで得られたベートーヴェンの少年期の教育と当時の楽器の状況を推測し、それがいかに現在とかけ離れていたかを明らかにした。古楽器演奏の流布を経て知見を積んだはずの現在においても、当時の楽器事情が十分に考慮されていないことを指摘し、ボン時代の最初期のベートーヴェンがタンゲンテンフリーゲルに触れていた可能性を見た。

そのピアノ協奏曲とピアノ・ソナタは密接な関係にあり、のちにロベルト・シューマン⁶やシャルル・アルカン⁷が「管弦楽なしのピアノ協奏曲」と題したピアノ・ソナタ⁸を書くより前に、ベートーヴェンもピアノ協奏曲の性格を持ったピアノ・ソナタを書いていると筆者は考える。たとえば、ピアノ・ソナタ第 22 番はその筆頭と、筆者は指摘したい。このソナタは演奏時間が短いことや、第 21 番《ヴァルトシュタイン》と第 23 番《熱情》の大曲に挟まれていることもあり、小さく簡単な取るに足らないピアノ・ソナタの扱いを受けがちで

⁶ ロベルト・アレクサンダー・シューマン（Robert Alexander Schumann, 1810-1856）、ドイツの作曲家、音楽評論家。1834 年 4 月 3 日に創刊された「新音楽時報 Neue Zeitschrift für Musik」の編集に初期から携わり、創刊翌年には主幹となった。

⁷ シャルル・ヴァランタン・アルカン（Charles Valentin Alkan, 1813-1888）、フランスのロマン派の作曲家・ピアニスト。多くの技巧的なピアノ作品を残した。

⁸ シューマン《ピアノ・ソナタ第 3 番へ短調（Klaviersonate Nr. 3）作品 14》、この初版時（1836 年 9 月）のタイトルは『管弦楽のない協奏曲』（Concert sans orchestre）であった。また、アルカン《短調による 12 の練習曲（Douze études dans tous les tons mineurs）作品 39》より〈第 8 番 嬰ト短調 ピアノ独奏による協奏曲（Concerto pour piano seul）第 1 楽章 アレグロ・アッサイ〉、〈第 9 番 嬰ハ短調 ピアノ独奏による協奏曲 第 2 楽章 アダージョ〉、〈第 10 番 嬰ハ短調 ピアノ独奏による協奏曲 第 3 楽章 蛮族風のアレグレット〉なども挙げられる。

ある。しかし、このピアノ・ソナタは、筆者の分析によるとあきらかにピアノ協奏曲の後半楽章（第2・3楽章）の様相を呈しており（第3章で詳述）、19世紀に盛んに作曲された「小協奏曲 *Konzertstück*」⁹の先駆と言えるのではないだろうか。このようにピアノ協奏曲の性格を持つとして解釈すれば、第22番のテンポを大幅に揺らすこと（冒頭は遅く、オクターヴのパッセージはヴィルトゥオーゾ性の表出と捉えて速く弾く）はごく自然なこととなり、途端に曲のキャラクターが明確になり、第22番が演奏難易度も高い名曲となる。現代の私たちが「このような書式はピアノ協奏曲の性格を持つもの」「その場合、テンポは曲想に応じて揺らすのは当然のこと」という常識を失ってしまったがために、第22番は終始のんびりと演奏され、駄作のレッテルを貼られてしまっているのである。

このように、常識とは失われていくものである。なぜなら、常識であるが故に、あえて語られないからだ。教則本などにわざわざ記されることがないままに、時を経て常識が変容した場合、後世の人々にはかつての（時とともに変容する前の）常識を知る術はほとんどなくなってしまふ。このようにして、かつての音楽修辭学は失われ、当時の共通認識も今日では忘れられてしまった。そこで、当時の共通認識を体系的にまとめようとする研究のひとつに、「トピック論」がある。それ単体ではただの雑学だとか、レッテル貼りの延長にすぎない（かつて情緒論がレッテル貼りと批判されたように）との批判はあるものの、それを演奏と結びつけた場合、これらの論は生きてくるのである。また、18世紀当時の奏法をうかがい知る方法のひとつとして、すぐ後の19世紀に確立された演奏メソッドの研究も有効である。筆者は、数々の演奏メソッドに大きな影響を与えたリュシーメソッドを取り上げ、実際に体験し、ベートーヴェン亡き後すぐの時代のベートーヴェン受容を推測、演奏の実態と状況を再構築した。その上で、現在の音楽分析の潮流も概観し、第3章では現代の日本における筆者個人の一解釈として、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ16曲に対する「演奏的」分析を行った。

ベートーヴェン受容は時代とともに変容し続けており、現代に生まれた共通認識も存在する。たとえば「年末といえば第九」が挙げられるが、これは日本固有の習慣であり、ブリュッヘンは「12月に《第九》を演奏することが日本の習慣だと、初めて知りました」¹⁰と語っている（音楽の友 1995年12月: 79）。ベートーヴェンが実際に生きた時代の共通認識や

⁹ 小協奏曲 *Konzertstück*、もしくはコンチェルティーノ *concertino*。独奏楽器とオーケストラのための楽曲で、おおむね15分程度の短い協奏曲作品（第3章で詳述）。

¹⁰ 音楽の友、1995年12月号、78～79頁。

楽器の状況を知ることはたしかに重要であるが、今日のベートーヴェン演奏においては、それだけにとどまるべきではなく、ベートーヴェンが未来の楽器に夢見たことや、当時の慣習を打ち破る斬新さをもっていったことなどを踏まえ、曲の本質を理解した上で、あらたに現代において「読み直す」ことが必須であると、筆者は考える。「演奏」とはただの再現ではなく、この場であらたに生まれる、生きた芸術である。第4章では、音楽事象を図式化したものとして音楽記号学の概念を用いて、「聴取」の概念について検討し、これまでの章において散見された「読み直し」と「註釈」の概念について包括する。音楽作品とは何か、との哲学的な問いの議論はかねてより方々でなされているが、筆者は演奏を中心として「聴くこと」によって作品と聴衆がつながったものであると考える。つまり、作曲者と楽譜だけでなく、奏者と聴衆が「音楽作品」に含まれる。この定義がなにを意味するかというと、「奏者」と「聴衆」の重要性の向上で、演奏者に曲の理解を求めることはもちろん、聴衆にもある程度理解を求めることになる。ここ日本ではとくに「感動すれば良い」との価値観が蔓延しており、つい先日も、美術館のとある企画で観客の無知を前提にしたものが批判をあびたばかりである。¹¹顧客を得るためにハードルを下げ、「感動があればいい（頭でっかちな知識など不要）」とする価値観は音楽界においてもはびこっており、筆者が企画したベートーヴェンのピアノ・ソナタ全曲演奏会シリーズにおいては、毎回20頁からなるプログラムノートを配る試みを行ってきたが、全8回のうち前半の4回が終了した現在（2020年10月）の時点で、主催者の方々と打ち合わせにおいて予算面や読み残し（プログラムノートが会場に置き去りにされる）などの現象を見直した結果、果たしてそこまでのノートは必要なのかとの疑問が出て、後半の第5回（次回）以降は筆者がプログラムノートを自前で持ち込むこととなった。このような現象は、ただ音楽を受動的に聴く習慣しかないことを表しており、筆者はそのような状況を少しでも変えるため、「演奏者も聴衆も積極的に音楽に関わっていく」ことを根気強く広めていきたい。習慣はすぐには変わらずとも、これから20年、50年後には、変化があるかもしれない。習慣の変化は緩やかなものだが、急激に変わるものもある。本年のCOVID-19のパンデミックによって、多くの演奏会が中止となっただけでなく、感染流行が長期化したことで「with コロナ」として、演奏会・コンクール・入試までもがオンラインで行われた。かつて、生の音を聴き、演奏者と聴衆が空間を共有することが当たり前だっ

¹¹ 美術館連絡協議会と読売新聞による「美術館女子」を謳った企画で、6月12日公開後（紙面公開は2020年6月13日読売新聞特別面26）に大きな批判が相次ぎ、議論を呼んだ。「『美術館女子』企画、透けた意識 若い女性は無知なのか（2020年6月20日朝日新聞デジタル）」「名前も企画も...『美術館女子』に透ける意識（2020年6月23日朝日新聞社会面25）」など。

た時代はこの一年で遠い過去となり、2020年10月現在、演奏会は徐々に復活してはいるものの、飛沫感染防止のためマスク必須で、座席の間隔も開け、どこかよそよそしく厳粛な雰囲気漂う。喋ることも控えねばならず、ブラボーの声が拍手に混じることは決してない。演奏と聴衆の実際の距離はずいぶん離れてしまったように思えるが、実演が貴重なものとなった現代、心の距離、聴取のあり方はどうだろうか。一度断絶を経験し、音に飢えたからこそ、聴衆はより積極的に関わろうとする時代が到来したのではないだろうか。急激に変遷する with コロナ時代の今後の聴取、演奏、音楽のあり方についても考えていく。

以上のように、本論では、演奏家の音楽との向き合い方の提案を目的としたが、本論で提示した分析は、2020年の日本における筆者個人の場に限定された一解釈にすぎない。時代から規定される時代意識の変化によっては、筆者の「読み直し」もまた確実に違う解釈を行うだろう。このような「移り変わり」の現象こそが、音楽作品の捉えられ方を語る時に最も留意しなければならないことである。時代それぞれの演奏論、分析はそれぞれに価値のあるものだが、その時代の共通認識や状況を反映しているものであり、今日を生きるわたしたち演奏家は、偉大な先人の言葉を当時の状況を知らずしてその言葉を盲信することの危険性を自覚せねばならない。ベートーヴェン生誕250年の時代に、どのように彼の音楽と向き合うかは、結局のところ先人の研究を参考にしつつも自分で考え、多すぎる情報を取捨選択していくほかはないのであるが、本論では、そのような複雑な状況のなかで、時代を見据える自己意識を提起していきたい。

序章 演奏の変遷の歴史的背景

今日わたしたちが当然のように使う「形式 form」の用語の定義は、18 世紀においては定かではなく、「形式」がようやく事典項目に登場したのは、ハインリヒ・クリストフ・コッホの『音楽事典』（1802 年）の簡約版（1807 年）である（ボンズ: 12-13）。そして「ソナタ形式」という言葉が楽章構造の記述のために使われ始めた時期は 1820 年代で（ボンズ: 61 土田訳注(50)）、その図式的な概念が確立したのはベートーヴェンの死後である。

まだ「ソナタ形式」という言葉はなくとも、それに相当する形式についての記述は 1790 年代から——コッホ（1787、1793 年）、フランチェスコ・ガレアツィ（1796 年）、オーギュスト・コルマン（1799 年）、カルロ・ジェルバゾーニ（1800 年）など——あるが（ボンズ: 54-55）、もっと近代的な枠組みで「ソナタ形式」の定義が明確に行われ始めたのは 1830 年頃である。¹²チャールズ・ローゼンによれば、その定義の目的は、「過去の音楽の理解ではなくて、新しい作品を生み出すためのモデル」であり、「ソナタ形式」とは「19 世紀の人々にとって有用なベートーヴェンの作曲手順」で、「最も気軽に、最小の危険性でもって模倣できた」もので、「作曲の一助」という意図があった（ローゼン 1988: 3）。

「ソナタ形式」が図式化される以前、まさに「ソナタ形式」のモデル¹³となったベートーヴェンやヴォルフガング・アマデウス・モーツァルトなどの 18 世紀当時の作曲家は、何を意識して作曲していたのか？ マーク・エヴァン・ボンズは「修辞学」と主張する。その論を「演奏」の視点から序章で検証していきたい。

第 1 節 18 世紀——創作論としての音楽修辞学 Rhetoric

「修辞学」とは、一般的には弁論の技術であり、聴き手に効果的に自説をアピールし、最終的に聴き手を説得することを目的とした「学問」である（「雄弁術」ともいう）。現代でいうプレゼンテーションの方法に例えることができるだろう——そこには、効果的な話の配

¹² アントニン・レイハ『高等作曲法 *Traité de haute composition musicale*』第 2 巻（1826 年）、アドルフ・ベルンハルト・マルクス『作曲論 *Die Lehre von der musikalischen Komposition*』第 2 巻（1838 年）、カール・チェルニー『実用作曲教本 *School of Practical Composition*』（1848 年）など。

¹³ ベートーヴェンの友人レイハ、弟子のツェルニー（レイハの本を 1832 年に独訳）はベートーヴェンよりも前のソナタ形式を規範としているが、ここではマルクスが（彼も初めはハイドンとモーツァルトを基準としつつも）、ベートーヴェンを積極的に取り上げたことを念頭に置く。

置、論の組み立て方、さらには話し方や身振り手振りまで、説得のための様々な技術が含まれていた。修辞学は古代ギリシャや古代ローマで発達したが、時代が下るにつれて詭弁や詐欺師の技術といったレッテルを貼られ衰退し、最終的には 19 世紀に大学の学科から消える。しかしながら、ヨーゼフ・ハイドンの時代において、修辞学は依然として重要な教育科目であり、彼が修辞学の教育を受けていたことが分かっている。音楽作品における修辞学の捉え方について、ボンズはアリストテレスの定義「どんな問題でもそのそれぞれについて可能な説得の方法を見つけ出す能力」¹⁴を引用した上で、以下のように述べている。

修辞学は規則や表現法の特定の集合体ではなくて・・・形式は作品の内容を聴き手に理解させる方法である。慣習的なパターンは、聴き手に参照点と予測可能性を与えることで、作品によって必然的に異なる内容を提示しやすくするのである (ボンズ: 16-17)。

1. 18 世紀における音楽形式論

18 世紀の音楽形式論について、ボンズは 18 世紀を通じて、創作の行為は、修辞学も音楽も、本質的に三段階のプロセスとして考えられていたと主張し、18 世紀の作曲プロセスについて短く要約している (ボンズ: 124-126)。それを筆者が以下のようにまとめた。

・最初の段階

「着想 *Erfindung* (*inventio*)」・・・基本的なアイディアの創案。

これらのアイディアは、初期段階では不測に並んでいる。

弁論や楽章の「構想 *Anlage*」、すなわち「基本 ^{プラン}設計」を構成する。

・第二段階 (「形式」が問題となる段階)

「配置 *Anordnung* (*dispositio*)」あるいは「推敲 *Ausführung* (*elaboratio*)」

・・・これらの基本的なアイディア *Gedanken* が、楽章や弁論全体におけるそれらの最終的な配置の順序で配列され、推敲され、反復され、変形され、分節される。

大規模形式がばらばらな単位の秩序だった配列によって決定される。

コッホの用語を使うなら、「個々の旋律的部分」が「全体へと結びつけられる」。

¹⁴ アリストテレス『弁論術』、戸塚七郎訳、東京：岩波書店、1992 年、31 頁。

- ・ 第三の最終段階（後述のフィグール論はこの段階に属する）
「彫琢 *Ausarbeitung*（措辞 *elocutio*）」あるいは「装飾 *decoratio*」
・・・ 弁論家または作曲家は、残る議論の細部の全てを形作る。

2. 「演奏」の除外

ボンズは、「着想 *inventio*」が才能の領域に属し、教えることができないと当時考えられていた事象（すなわち「天才」の概念）を示すために、ヨーハン・マッテゾンの『新設のオルケストラ』から下記の部分を引用している。

「さらに作曲には三つの要素が必要である。すなわち着想 *Inventio* (*Erfindung*)、彫琢 *Elaboratio* (*Ausarbeitung*)、演奏 *Excecutio* (*Ausführung* あるいは *Aufführung*)である。これらは弁論術や修辞学とかなり近い関係を示す。後二者は学びとることができる。最初の要素は、有能な教師にではなく、こう言ってよければ、盗み出せる生徒にしか得られなかったものである。」¹⁵

筆者がここで注目したいのは、第三段階が「演奏 *Excecutio*」となっていることである。しかし、ボンズはこれに関して、「比喩を拡張して作品の『演奏』まで含めているが、その段階は作曲プロセスそのものを超えているので、ここで考慮する必要はない(ボンズ: 126)」と、形式論のなかで「演奏」のプロセスを対象外とする。

上記の 18 世紀の音楽形式論は作曲への思考が主で、演奏についての理論¹⁶はほとんどなく、あったとしても上記のように添え物程度で、しかも「学びとることができる」、つまり才能は必要ないという、ぞんざいな扱いにとどまっている。

ここでの音楽修辞学は「聴き手」を重視する反面、演奏、つまり「奏者」をあえて論じることをしない。「音楽修辞学」は、作曲プロセスと聴取面に特化した、演奏プロセス不在の

¹⁵ Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg: Schillers Wittwe, 1713, p. 104. 土田英三郎訳。

¹⁶ 形式論を離れた別の文脈での「演奏論」は存在したが（レオポルド・モーツァルト、C・P・E バッハ、クヴェンツ など）、そこでは装飾音の弾き方や運指法などの奏法の他、「良き趣味 *gusto*」と様式感が求められている。これらは演奏の表層を扱っているため、筆者が序章で追求する「形式論における演奏の位置づけ」とは文脈が異なる。したがって、第 1 章以降に論及したい。

考え方であるようにみえる。

だが、演奏にも一種の「才能」が必要であることは、現代の我々にとっては自明の理である。何故、こうも価値観が違うのか？

その理由は、大作曲家——バッハ一族、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン、フレデリック・ショパン、フランツ・リスト、そしてクロード・ドビュッシーやセルゲイ・ラフマニノフなど——が演奏においても名手であった史実に由来していると考えられる。「音楽修辞学」が興隆した時代は、作曲者＝演奏者であるケースが一般的だった。ところが、現代においては作曲者と演奏者は別人であることが大半である。違う人が弾く、つまり作曲と演奏が分離することによって「作品の解釈」というプロセスが生まれ、さらには「読み直し」（第4章で詳述）も行われる。解釈は原典の優位性を貫くが、読み直しは原典の変更を否定しない。

ここでもうひとつ、新たな疑問を提起したい。我々は暗黙のうちに、作曲者による自作自演が一番上手いと思っていないだろうか。たしかに、マルグリット・ロンのような大家も「いろんな演奏を聞いても、作曲家の演奏とは天地のへだたりのあることを知るだけのことでした。ドビュッシーの手にかかるとあれほどすばらしい曲が、ほかの演奏家がひくと、どうしてあれほど似もつかぬものになってしまうのでしょうか（ロン／室訳 2005: 16）」と、作曲者による演奏の素晴らしさを伝えている。20 世紀の作曲者・原典至上主義（オーセンティシティの最重要視）を引き継ぎ、昨今では作曲者の意図への盲従が学生を中心に目立つ。だが、例えば、コンクールの委嘱作品の演奏を思い浮かべてほしい。ここでは、コンテストそれぞれの解釈が光る。第3回高松国際コンクールで、日本人作曲家による日本の内海を描いた《瀬戸内海》を、瀬戸の風を知らないであろうベラルーシ出身のコンテストントが荒々しく鮮烈な表現をし、委嘱作品演奏者賞を得たのは記憶に新しい。¹⁷

たしかに、作曲者の表層意識にある「意図」を一番忠実に反映できるのは、ほかならぬ作曲者自身であるという点では疑問の余地はない。しかし、演奏者は、多かれ少なかれ作曲者とは別の視点から演奏に向かうのであり、作曲者が考えていなかった素晴らしい作品の本質を見いだすこともあれば、全く理解が及ばないこともある。つまり、演奏という関わりが入ることによって、別の世界が生じることを考慮しなければならない。

このように、作曲と演奏の関係を見てゆくと、本来、修辞学には演奏の側面が必須のもの

¹⁷ 藪田翔一《瀬戸内海 "Seto inland Sea"》Andrei SHYCHKO、YouTube、2014年。
<https://www.youtube.com/watch?v=FBx4Awd2sw>（2020年10月23日閲覧）。

としてあったのではないかというとらえ方が浮かび上がってくる。

3. 作曲家と修辞学

修辞学的に創作した作曲家としてボンズによって例示されているのは、ヨーハン・ゼバスティアン・バッハ、カール・フィリップ・エマーヌエル・バッハである。

ドイツでは、音楽における「語りの原理 *redendes Prinzip*」は十八世紀中頃の数十年間にとりわけ好まれ、言語としての音楽という認識をさらに強めた。・・・器楽は効果的であるためには「語ら」なければならないという考えは、カール・フィリップ・エマーヌエル・バッハの作品でとりわけ明らかである。ライプツィヒの『総合音楽新聞』で、ある評者¹⁸は・・・彼のことを「もう一人のクロプシュトック」、ただし「言葉の代わりに音」を使った者、と呼んだ（ボンズ: 100）。

J・S・バッハやC・P・E・バッハの作曲法に関しては、ヨハン・フィリップ・キルンベルガーの『純正作曲の技法』¹⁹の記述が重視されているので、その中の記述と比較しよう。その構成は音程、音階、和音の言及から始まり、キルンベルガーは「音」について大半の紙面を割き、ようやくテンポや拍節、リズムについての記述の段になって修辞学の概念が時折、援用されている。旋律は、音の高低にテンポや拍節、リズムが付されることによって、「筋が通っていて」「魅力的な」ものになるという。筋が通っていること、つまり聴衆への分かりやすさの配慮は、修辞学的な考え方を含んでいる。

講演者が話し方の適切な速さを守らなかったり、音節の長短と結び付いたアクセントによって単語を相互に分け隔てたり、さらには休息点によってフレーズなりペリオードを区分したりしないとすれば、一部には理解できなくなったり、まったく不快になったりするのである。・・・したがってテンポ、拍節、およびリズムは旋律に生命と力を賦与するのである・・・そしてこれら三つのものが適切に一つにまとめられることに

¹⁸ ヨーハン・カール・フリードリヒ・トリースト

¹⁹ ヨハン・フィリップ・キルンベルガー『純正作曲の技法』(Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 1771-1779)、東川清一訳、東京：春秋社、2007年。

よって、旋律は、筋が通っていて、しかも魅力的な講演となるのである (Kirnberger 1771-1779/東川訳 2007: 373)。

また、曲におけるペリオード（楽段）や休息点（旋律の切れ目、カデンツなど）の説明の際にも、「音楽による弁論の全体 *die ganze musikalische Rede*」として弁論の比喩が、ごく自然に用いられ、それら（ペリオードや休息点）の役割が「分かりやすさ」を手助けすることに置かれていることから、聴衆による曲全体の理解が念頭にあるものと思われる。

講演では、人びとは、一つの文章の最後になって初めて、その意味を理解するようになる。そしてその意味が多少なりとも完全な表明をなすかどうかによって、大なり小なりの満足を覚えるのであるが、これは音楽の場合も同じである。互いに関連し合った音符が連続するうち、耳がある程度満足をとおぼえて、それまでの音符を一気に、一つの小さな全体としてまとめあげるようになる一種の休息点があられるまでは、耳はなんの意味もおぼえず、ひたすら、それらの連続する音符が本来なにを言わんとしているのか、を聞き取ろうとする。しかし、互いに関連し合った音符の連続があまり長くならないうちに、耳に小さな休息を許すと同時に、その文章の意味をまとめあげる目立った段落が起きるとすれば、耳はそれまでの音符をすべて一つにまとめあげて、一つの分かりやすい文章とするのである (Kirnberger 1771-1779/東川訳 2007: 409-410)。

ここでのキルンベルガーは曲の構成を「講演」に例えており、「講演」は作品の「演奏」に置き換えられよう。聴衆に分かりやすい曲の構成方法（作曲）と並んで、「朗読 *Deklamation*」に見られるようなイントネーション（音楽におけるテンポ、拍節、およびリズム）を重視していることから、キルンベルガーの論の大前提には実際の演奏のイメージがあり、その上で修辞学的な言い回しをしていることを指摘したい。

4. 「聴き手」の重要性——ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン

ボンズが、ハイドンやモーツァルト、ベートーヴェンの音楽が修辞学的であるとする根拠は、彼らが聴衆を重視するスタンスである。音楽は「言葉のない弁論」で、その目的は「分かりやすさ」、「聴き手を感動させること」である (ボンズ: 15)。ボンズはハイドンが伝記作

家ゲオルク・オーギュスト・グリージンガーに語った有名な言葉を引用し、「聴き手の決定的な役割を公然と認めていること」が重要であると強調する（ボンズ: 88-89）。

「わが侯爵は私の仕事の全てに満足し、私は喝采を賜りました。私はオーケストラの長として実験を行い、何が感銘をもたらし、何がそれを弱めるかを観察することができました。つまり改善し、付け加え、切り取り、思い切ってやることができたのです」²⁰

この言葉をボンズは「後の世代だったらこれらの発言を芸術的自己表出の観点から解釈するかもしれないが、作曲家自身は、当の作品に想定した聴き手の心や精神において何が感銘を『もたらし』『弱める』かに、より関心があった（ボンズ: 89）」と解釈した。その具体例として、ボンズはグリージンガーの伝記から《キリストの最期の七つの言葉》を挙げる。

21

グリージンガーによれば、作曲者はキリストの最期の七つの言葉を純粹に器楽として作曲してほしいという委嘱に対して、自分の生涯でも「最も困難な課題の一つ」と考えた。なぜなら、「歌詞を付けずに、自由な想像（ファンタジー）から、七つのアダージョを連続させること、それも聴き手を疲れさせずに、死にゆく救い主によって語られた一つ一つの言葉の意味に含まれていた、あらゆる感情を聴き手に呼び起こすこと」を要求されたからである。・・・ハイドンは自分の仕事を、感情そのものを表出することよりも、想定される聴き手にこれらの感情を喚起することと見なしていたからである。

22

また、モーツァルトも聴き手の反応を重視していたという事実を、ピアノ協奏曲 K. 413~415 に関する有名なコメントを引用し、彼の作曲における修辞学的な姿勢を指摘する。

²⁰ Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, ed. Karl-Heinz Köhler, Leipzig: Philipp Reclam, 1975; 1st ed. 1810, p. 28. 土田英三郎訳

²¹ 本文では、交響曲第九四番《驚愕》緩徐楽章の有名なティンパニの一打も例示。

²² Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1810, p. 45. 土田訳。

これらの協奏曲はむつかしすぎず、易しすぎず、ちょうどその中間です。——とても輝いていて——耳に快く——自然で、空虚なところがありません。——あちこちに——音楽通だけが満足を得られるようなパッサージュがありますが——それでも——音楽に通じていない人でも、なぜかうれしくならずにはいられないように書かれています。

23

そして、最後にベートーヴェンの「聴衆に対する態度」について言及し、ボンズは、聴衆の理解力や教養の向上をベートーヴェンが求め、そうした作曲家の態度、考え方の傾向はロマン派へ時代が続く流れの中でさらに強まったと見ている（ボンズ: 92）。

しかし、聴衆への分かりやすさを前提としている時点で、「演奏」の要素は必然的に含まれる。このことは、先述のキルンベルガーが「朗読 *Deklamation*」の視点から修辞学の概念を援用したように、作品が実際に「演奏」された場合を想定して、修辞学的概念である「分かりやすさ」が重視されていることを示している。

5. 作曲家と修辞学教育

もうひとつ、ボンズが 18 世紀の作曲家が修辞学的手順に沿って作曲したとする論拠は、作曲家の受けた修辞学的な教育である。例えばイレイン・シスマンの『ハイドンと古典派変奏曲』²⁴では、ハイドンの蔵書に修辞学の教科書や修辞学的分析を含む音楽書があること、また彼の聖歌隊時代に受けた教育が修辞学を含んでいたことが記されている。当時、ラテン語を学ぶ際、テキスト自体が修辞学についてのものであったため、語学を学ぶと同時に自然と修辞学も習得できるような環境であったのである。

²³ 1782 年 12 月 28 日、モーツァルトから父親宛の手紙。『モーツァルト書簡全集 V』、海老沢敏、高橋英郎編訳、白水社、1995 年、313 頁。

²⁴ Elaine Rochelle Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge: Harvard University Press, 1993.

ハイドンがマッテゾンの著書を知っていたということは確かである。彼は、また、マールブルク²⁵のそれに関連した著書も、ヘルプスト²⁶とベーア²⁷の初期の本も同様に所有していた。ハイドンは修辞学における教えのための指針、イソップ寓話集のイタリア語版²⁸を言い換えの為やテーマや道徳的性格の出典として持っていた。彼のシュテファン大聖堂での勉強は、実際、グリーンガーによれば、『その時代は不十分ながらも普通、ラテン語、宗教、算数、書き方の教育』を含んでいた。その時代のラテン語教育は、・・・厳しいもので、文法、修辞学、手紙の書き方が含まれていた。・・・ハイドンもまた文学と知的生活における風潮をよく知っていた・・・彼の教育は確かに修辞学を含み、そして、意識的にも無意識的にも、公開の講話におけるコミュニケーションに要求される考えの修辞学的様相を理解していたと示唆している (Sisman 1993: 23-25、拙訳)。

上記の「マッテゾンの著書」²⁹は、ベートーヴェンも一部所有しており、複数の機会に使用したことが知られている (ボンズ: 140-141)。

6. 音楽修辞学の「演奏」的な側面

もとより言語における修辞学は、その名も「雄弁術」と言われるように、「語り」を前提としたものである。我々は見逃しがちだが、作曲における修辞学理論の援用も、本来、演奏と作曲が一体となって考えられていたから成り立ち得たのではないだろうか。先にあげたキルンベルガーの『純正作曲の技法』も、演奏上の「朗読 Deklamation」の流れから修辞学に言及している。つまり、音の高低、リズム等が言葉のイントネーション、リズム等と合致しないと分かりにくいという論法は、演奏を前提にしたものである。

²⁵ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anfangsgründe der theoretischen Musik* (Leipzig: J. G. I. Breitkopf, 1757): フリードリヒ・ヴィルヘルム・マールブルク『理論的音楽の基礎』

²⁶ ヨーハン・アンドレーアス・ヘルプスト『ムジカ・ポエティカ』(ニュルンベルク、1643年)。これは音楽修辞学関連の著作として、ドイツ語による初の作曲法教本である (土田英三郎によるボンズの訳注より)。

²⁷ ヨーハン・ベーア『音楽論 *Musicalische Discurse*』(ニュルンベルク、1719年)。

²⁸ *Favole d'Isopo*, Venice, 1568. イソップ物語は修辞学教育の範例と考えられていた。

²⁹ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*; Hamburg: Herold, 1739 「完全なる楽長」とは、音楽作品を『音による弁論 *Klang-Rede*』と呼び、『音による弁論の区切りについて』詳細な説明を行った音楽書。

バッハの総譜には演奏上の書き込みが何もないのに対し、パート譜には細かな演奏上の指示があることはよく知られている。中世ヨーロッパには、自然を神の書物とする考え方が深く根づいていた。「いかに自然が美しく奇跡的であろうとも、自然自体が神なのではなく、それを書いた超越的なものがさらにその奥に存在するとみる思考(梅津 2013: 30)」である。たとえば中世の神学者、聖ボナヴェントゥラ (Bonaventura, 1221~1274) は「世界の被造物は、あたかも何らかの書物のようなものであって、その中には三つの段階の表現にしたがって、創造主である三位一体が反映しており、表現され読まれるのである」³⁰とし、有名な科学者のガリレオ・ガリレイですら「聖書の文章は、全能の神の栄光と偉大さが、不思議にもすべての御技の中に認められ、神聖にも天という開かれた書物のなかに読みとられるということを、私たちに教えてくれるのではないのでしょうか」³¹と書いている。この考え方は森羅万象に八百万の神々を見出す日本人にとって理解し難いが、事実、バッハもキルンベルガーも神の意志に基づくという意識で作曲し、音律を整えたのである。それを演奏に移す場合に、その演奏上にこそ、修辞学、つまり雄弁術の生かされる方途があったと考えることは不自然ではないだろう。

これは現代におけるピリオド奏法(本章第3節で詳述)が証明することでもある。音楽修辞学の発見に関するピリオド奏法の貢献は極めて大きかったが、これは、演奏上の方法論が不明な当時の作品を演奏するに当たって、そのヒントとして修辞学を見いだしたからである。しかし、その後の修辞学の方法は、先に指摘したように、演奏より作曲を優先してきたきらいがある。

以上のことから、作曲者=演奏者が前提で、作曲プロセスと聴取面に特化した「奏者」不在の考え方である作曲上の「音楽修辞学」に、演奏の視点から、本質的な補遺を提起したい。

³⁰ 聖ボナヴェントゥラ『神学綱要』、関根豊明訳、東京：エンデルレ書店、1994年、97頁。

³¹ ガリレオ・ガリレイ「一六一五年六月、クリスティーナ大公妃宛手紙」、『ガリレオ』、青木靖三編、高橋準二訳、東京：平凡社、1976年、214頁。(世界の思想家6)

第2節 19世紀——有機体 organism、小説やドラマのメタファー

19世紀以降、修辞学的な比喩は廃れていき、代わって、音楽を有機体 organism と捉える思考が台頭した。³²ボンズは、エベニーザー・プラウトの「あらゆる音楽は有機的な成長であり、・・・二部形式や三部形式は、オークがドングリから生長するのと同じ自然な発展プロセスによって、最も単純な動機から展開される」³³や、アレイ・フォン・ドマーの「植物において花や実がすでに胚芽の中に潜んでいるように、・・・楽章のさらなる発展はすでにして主題に、もっと厳密に言えば主題の個々の動機にかかっている」³⁴といった言説を、当時の典型的な記述として引用し、有機体のメタファーは「観点がもっと空間的」で、「芸術作品とその創作者の双方の自律性を強調する」と言う（ボンズ: 15）。つまり、「作品の自律性」が重要視され、作曲者中心（オーセンティシティ）の考え方になるのである。さらに、「聴衆は有機体のモデルとは関わりがない。有機体のメタファーが含意するのは、どの作品でもそれを評価する基準が作品そのものの中にあるということである」と、ボンズは有機体のメタファーでの「聴衆」の不在を指摘する。こうして、有機体の比喩が用いられるようになった19世紀以降、聴き手は「利害関係をもった第三者」となった。

音楽修辞学においては、「聴衆への分かりやすさ」という考え方から「演奏」の側面を見出してきたが、聴衆さえも消えた「有機体」の理論に「演奏」はどう関わるのだろうか？

1. 有機体 organism と演奏家

有機体論・生成論は、作品そのものの価値を崇高化するあまり、「人」の排除を進め、奏者はもとより聴衆の観点さえ含まないように見える。それなのに、形式に対して生成論的なスタンスをとる『ソナタ諸形式』や『古典様式：ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン』の著者ローゼンがピアニストであったことは、極めて示唆的である。彼はソナタ形式に対して慣習や鋳型の要素を認めず、曲の全ての要素は素材の中に凝縮しており、その開放によって作品は「内側から駆り立てられる」という（Rosen 1976: 120）。すなわち、ローゼンはソナタ形式とは「フーガのように一つの書法であり、パターンというよりも、つりあい、方向

³² 「修辞学と音楽形式を結びつける伝統は、およそ一八二〇年と一八五〇年の間の時期に、その中心的な役割を失った・・・それは有機体論的・生成論的形式概念によってまずは補われ、ようやく後になって取って代わられた」（ボンズ: 214）

³³ Ebenezer Prout, *Applied Forms: A Sequel to 'Musical Form'*, 2nd ed. London: Augener, 1896, p. 1.

³⁴ Arrey von Dommer, *Elemente der Musik*, Leipzig: T. O. Weigel, 1862, pp. 169-170.

性、テクスチュアへの感覚である」とし、ソナタ形式を「巨大な旋律であり、拡張された古典派的なフレーズ」と結論付ける (Rosen 1976: 30, 87)。

ローゼンの有機体論は極論のように思えるが、実際、彼の演奏がどのようなものであったか、一聴の価値はあろう。モーツァルトの《ピアノ・ソナタ第13番 変ロ長調 K. 333》³⁵と、ショパンの《ピアノ・ソナタ第2番 変ロ短調「葬送」Op. 35》³⁶を聴いたが、どちらもテンポの揺れがほとんどなく、修道僧のようなイメージが喚起される禁欲的な演奏で、感情の発露が感じられない。作品そのものを尊重するために、演奏者の解釈や読み直しを、可能な限り排除しようとしているように聴こえた。今日の学生がもしこのような演奏をしたとすれば、「つまらない、平板な演奏だ」と、一蹴されそうである。それでも、ローゼンの演奏が曲がりなりにも巨匠のものである点は、どのフレーズも孤立しておらず、音楽が大きな構造として捉えられていることにある。

2. 元始の有機体論・生成論

音楽における有機体論・生成論が、ゲオルク・ヴィルヘルム・フリードリヒ・ヘーゲルなどドイツ観念論の論理学を基本構造としていることは多くの指摘を待つまでもなく明らかである。とりわけヘーゲルの生成論は音楽作品の動きを捉える上で有効な手法となった。しかしそれを従来のように作品における生成論としてだけ見ると、聴衆および演奏者の欠如という問題が生じてくる。

音楽作品における主題の発展のイメージの源泉は、ヘーゲルにおける概念論に置き換えられよう。すべての事物は「概念」を持っており、事物はその概念によって事物たりうる。この「概念」についての例えにドングリとオークの木が使われることも常套で(ドングリ=概念が事物に潜在的 *an sich* から、成長し=概念を顕在化させて自己反照し *für sich*、オークの木=概念を持った事物になる)、音楽作品の主題の発展のメタファーと同じである。重要なことは、概念論が、主観、客観を同時に捉える認識の形式論だということである。つまり、音楽作品における生成論の元となったヘーゲルの生成論は、決して他者性 (*der Fremde*) を排除するものではない。主観と客観が統一されて現実の理念に転化される経緯を見逃してはならないだろう。それは作曲者の作品内にも演奏者の演奏内にも起こりうる。作品に初め

³⁵ <http://ml.naxos.jp/work/3441985>

³⁶ <http://ml.naxos.jp/work/2630056>

から萌芽しているものが、自動的に成長するのではない。ヘーゲルにおいて内面の主観的な意識が他者性との相互の承認（*Anerkennung*）を経て自己意識に至る道筋が示されているように、作品にとっての他者である演奏者と、演奏にとっての他者である作曲者の関係は、相互に関係し合う二つの自己意識が作品を媒介・象徴として同一性を形成し、なおかつ同時に二つの内容を包含すると考えたほうがいいのではないだろうか（第3章の図7を参照されたい）。ジャン・イポリットが簡明に要約したように「他なるものを確信することは、自己を確信することになったのである。自我は《他なるもの》をのりこえることによって、自己自身を対象としてとらえたのである」。³⁷

以上のことから、奏者や聴衆の観点を含めずに進められた音楽における有機体論・生成論には、他者を契機とする本質的な補遺を提起したい。

3. 小説やドラマのメタファー「プロット論」

19世紀半ばになると、「ドラマあるいは小説としての音楽作品というイメージ」が流行しはじめ、「カール・チェルニーは一八四〇年代にソナタ形式を説明する際、有機体の比喩と『ロマンス、小説、劇詩』としての音楽作品というメタファーとを混ぜ合わせている（ボンズ:286)」。小説やドラマのメタファーを、ボンズは「聴き手の役割と音楽作品の時間的な性質を重要視している」点で、弁論のメタファーの基本的な要素を残していると述べ、「有機体のメタファーと同様に、それ（小説やドラマのメタファー）は作品を擬人化する傾向がある」と、有機体のメタファーとの関連も見出している。

諸主題は「登場人物たち」となる。楽章あるいは作品の中心楽想は一種の主人公として機能する。この楽想の展開はその主人公の運命である。・・・「プロット」の慣習を固守することは、聴き手が出来事を理解するのを容易にする（ボンズ: 287-288）。

「聴き手」の役割は復活しているものの、「奏者」は依然として蚊帳の外である。ところが、ここで新たに注目すべき問題が浮上する。「主題」の問題である。諸主題を登場人物たちに見立てることは、主要主題以外の楽想が、作品のなかで大きな影響力を持ってきたこと

³⁷ ジャン・イポリット『ヘーゲル精神現象学の生成と構造』（Jean Hyppolite, *Genèse et structure de la phénoménologie de l'esprit de Hegel*. 1946）、市倉宏祐訳、東京：岩波書店、1972年、上巻85頁。

を明示している。メタファーを単なる比喩、言葉の綾として軽視してはならない。時代ごとに異なるメタファーは、その時代の考え方そのものを反映しているのである。

4. 各主題間のヒエラルキー

そこで、19世紀半ば以降、諸主題を登場人物と捉えるにあたっての大きな変化は、各主題のヒエラルキーの変化である。音楽作品を弁論として捉えた場合、「弁論の主張」が「主要主題」になるため、主要主題と副主題の格差は歴然としている。小説やドラマとして捉えると、各主題が等しく「人物」として扱われるため、弁論のメタファーよりは格差が縮小される。それでも、「主人公＝主要主題」、「脇役＝副主題」といった扱いを受け、各主題間のヒエラルキーの呪縛からは逃れられない。

本稿第2章第2節で行う《ピアノ協奏曲第4番 Op. 58》の分析において、Seitensatzに「第2主題」の訳語を用いる日本語・英語特有の問題を見る、一種の比較文化論の視点から、二大主題主義の楽式論によるベートーヴェン観の輻輳を論じるが、そこで浮き彫りになったのは、多くの副主題、推移などにどうしても価値論のヒエラルキーが生じること（例えば、第1主題と第2主題のみを強調して奏し、他の主題や推移をないがしろにする現象）であった。この主題間のヒエラルキーの問題に対して、筆者は、主題に優劣をつけるのではなく、それぞれの主題の相関関係や発展を見ようとする分析ならば、楽想それぞれに意識が向けられ、ベートーヴェンの意図した理想の演奏に近づくことができるだろうと考える。では、具体的に「それぞれの主題の相関関係や発展を見ようとする分析」とは、どのような方法論が相応しいのだろうか？ 本論文では、その一端に少しでも近づくために、次節で修辞学概念の演奏実践の理念について再検証し、第1章、第2章で現在の古楽演奏での演奏実践や演奏史を概観した上で、第3章で実際に現代ピアノでの演奏実践を含めた「演奏的分析」を試みる。

第3節 20世紀——音楽フィギュール論 *Figurenlehre* の発掘

1. 修辞学概念の再構成の手掛かりとしての「フィギュール」

「修辞学に基づく音楽的表現」の再発見と再構成の、大きな手掛かりとなったのが、「音楽フィギュール」であった。なぜなら、それは一見、音楽表現と直接結びつく技法に思えたからである。

修辞学の教説の生命力は18世紀には次第に衰退したが、修辞学的な考え方はさらに、ギャラント様式や古典派初期および盛期の音楽美学に影響を与え続け・・・19世紀に至るまで、作曲技法の一部として残った。しかし、修辞学に基づく音楽的表現が実際にいかなるものであるかについての理解は、ほとんど完全に失われてしまった。20世紀に入って、ようやくクレッチュマー、ゴルトシュミット、シェーリングをはじめとする音楽史家が、古楽における美学的・理論的概念の基盤としての修辞学の重要性を再発見する。かつては教養ある人間が共通して身につけていた学問全体が、その間の時期に再発見され、再構成されねばならなかったのである（ビューロー1980: 188）。

ジョージ・ビューローは、ニューグローヴ音楽事典の「修辞学と音楽」のうち「3.音楽フィギュール」の項目³⁸で、音楽フィギュールとは、「修辞学理論のデコラツィオに端を発するもの」であり、弁論における「言い回し」に相当すると述べ、それが「話の彩りとしてのフィギュール」という、幅の広い概念であった」と定義する（ビューロー1980: 182）。文彩としての音楽フィギュールは、「歌詞のなかの言葉や考えを描き出したり強調したりするため」に、ルネサンスの宗教音楽や世俗音楽においてすでに使われていた。また、それら多くの音楽フィギュールは、「正しくないとはいわないまでも規則からはずれた対位法の書き方を説明あるいは正当化しようとする試みに端を発して」おり、それらはとくに、「歌詞の情緒的な表現を劇的なものとする」ために適していた。また、フィギュールは「形象模写」の性質も持ち、「16世紀やそれ以後のイタリアのマドリガーレでよく用いられたことから、しばしばマドリガリズムと呼ばれる（ビューロー1980: 186）」。

³⁸ ジョージ・ビューロー「修辞学と音楽」（George Buelow, “Rhetoric and Music”, New Grove. 1st ed., 1980）、磯山雅訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第8巻、東京：講談社、1993年、181～188頁。磯山訳の「情念」について、「情緒（情動）Affekt, emotion」と「情念 passion」を区別するため、本稿では日本語訳を適宜変更している。

2. 情緒論——アフェクテンレーレ Affektenlehre

「音楽フィグール」は、「情緒」と深く結びついている。「情緒 Affekt」とは「感情類型」、つまり「合理化された感情の状態」で、「修辞学の原理との複雑な相互関係」を持っていた。

すなわちバロック時代の作曲家は、聴衆のなかにアイデア化された感情の状態——悲しみ、憎しみ、愛、喜び、怒り、疑いなど——を表示させるべきだとされ、作曲のあらゆる位相が、こうした情動上の目的を反映させた。

バロックの作曲家は、掌中にあるあらゆる手立てを用いて各作品あるいは作品の各部分・各楽章の情緒的内容を構想し、聴衆が同じく合理的な洞察力によって、自分の音楽の意味をくみ取ってくれることを期待した。・・・音楽のすべての要素——音階、リズム、和声構造、調性、旋律の音域、形式、楽器の音色など——が情緒の観点から解釈された。バロック音楽の様式、形式、作曲技法は常に、情緒に関するこうした考え方の帰結であった（ビューロー1980: 186）。

これまで「ブコフツァーを含むそのほかの研究者たち」は、「定式化された音楽フィグール群の存在が、バロック時代のアフェクテンレーレの本質である」と確信してきたが、そのような「特定の情緒的含意を持つ定式化された音楽フィグールという考え方」に対して最近の研究は疑問を呈している（ビューロー1980: 187）。

3. 「情緒」の定義の変化

定型化された「情緒」という捉えられ方は 19 世紀に至るまでに変質し、「自然にわき出る感情的創造力や聴き手の側からの同様に自発的な感情的反応といった、19 世紀の関心」となる。今日の我々の「情緒」の捉え方も、19 世紀以降の感覚と似通っているといえよう。18 世紀、つまりベートーヴェンが生きた時代は、「合理的で客観的な」情緒から、「自然にわき出る感情的創造力」による情緒への、ちょうど過渡期にあたる（ビューロー1980: 186）。

しかしこれは、ビューローが音楽面のみをとりあげていることからくる要素も見られる。情緒、情念の原義には「受動 *passio*」がある。情緒としての受動は、18 世紀以前の音楽論の背景となっている中世哲学、神学によれば、基本的に多様なものである。それは神の絶対的

な眼差しの中に包含される「縮減された存在」（私たちの存在）の眼差しが多様だからである。中世の神学者ニコラウス・クザーヌスはそのことを次のように説明している。

眼差しは縮減の多様性のゆえに、視力のある者たちにおいて多様に存在するものであるということである。なぜなら、われわれの眼差しは感官および魂の受動から成立しているのだからである。したがって或る人が、或る時には愛を込めて喜びつつ見るが、後には悲しみと怒りをもって見ることもあり、初めは子どものように、後には大人のように見ることもあり、さらには真剣に老人のように見る、ということもあるのである。

39

こうした見方に基づけば「各作品ないし作品の各部分に一つの基本的な情緒が存在する」ことが一つの在り方だけを招来するのではなく、本来から⁴⁰ひとつの情緒に対してさまざまな受け取り方があったと考えられる。これを本論の中心である演奏の視点から見ると興味深いだろう。つまり、バロック期の「ひとつの情緒」が作曲にあてはまった場合でも、その演奏は多様な情緒になるのである。

ピアニストであるジョス・ファン・インマゼールは、「これ（音楽フィグール）は（音楽的修辞法の）全領域の1部に過ぎません。しかしこれ（音楽フィグール）はきわめて重要な部分であります。それは我々は演奏家や音楽家としてこの事柄およびその論議を知らねばならないからです。」と言い、彼は音楽フィグールを含む大きな括りである「修辞学」を、以下のように定義する。

修辞法とは本来話術すなわち話すことであります。ある曲を演奏する時、その曲がわかるように、それが出来るだけ明瞭であるように、またその曲がその曲を知らない人にもわかるように、——ここまできるといくらかこっけいですが——総譜も持たず音符を理解しない人々にもわかるように演奏しなければならないということです。つまり音楽が文書や資料なしでも解らなければならないということです。⁴¹

³⁹ ニコラウス・クザーヌス『神を観ることについて』（Nicolaus Cusanus, *De visione dei*, 1453）、八巻和彦訳、東京：岩波書店、2001年、21頁。

⁴⁰ ここでの「本来」の意味は、古来より、原義的には、もともと。

⁴¹ ジョス・ファン・インマゼール「歴史的ピアノによるレクチャーコンサート」渡部恵一郎訳、1984年3月9日、於国立音楽大学。土田英三郎教授より提供。

インマゼールは「譜も持たず音符を理解しない人々にもわかるよう」な演奏を、古典派からロマン派の幅広いレパートリー⁴²を用いて披露している。

また、彼は1984年3月9日に国立音楽大学にて行われた「歴史的ピアノによるレクチャーコンサート」で、J・S・バッハの《平均律クラヴィーア曲集第1巻第8番プレリュード》を修辞学的解釈でもって二通りの演奏を披露し、「つまり同じ曲が様々な方法によって演奏できる、解釈できるということです。そしてこのことはまた全く作曲家から出たことなので、18世紀の作曲家がそうなのですが、彼等が自分の曲を2度目に演奏すると、それはいつも異っていた——つねになにか新しいもの、なにか新たに創造されたものがそれにつけ加えられるのでした。・・・最も大事なことは、バッハがあるいは他のすべての作曲家が決して古い音楽ではなく新しい音楽を演奏ないし作曲したということを知ることです。音楽は作曲家をめぐる時代においては新しかったのであり、新しくありつづけることが可能なのです。修辞法の研究は、だからしてこの再創造のプロセスを1度元へ戻し、精神と言葉を音楽の中に還元し、実践へと置き換えることに手を貸さなければなりません」と述べる。

インマゼールの言葉のうち「同じ曲が様々な方法によって演奏できる」という考え方の根底には、同じものでもさまざまな受動が存在することの認識がある。これは、先に私たちが見たような、ひとつの情緒を多様に捉えることを可能にする中世哲学からの思考法と共通した考え方であると言えよう。

1984年の講演では、インマゼールは学問的ではなく方向付けのための説明（演奏に結び付くフィギュール解釈）の記された表⁴³を参照しながら、実演とともに解説した。

4. ラベルとしてのフィギュール

ところが、これらフィギュールの発掘の実態はネーミングおよび分類であり、単なる「ラベル貼り」と扱われるようになった。なぜなら、音楽フィギュールは最初のビューローによる定義にあったように「修辞学理論のデコラツィオに端を発するもの」、すなわち最終段階、表

⁴² インマゼール講演、1984年より、《Haydn: Sonata Es dur Hob.XVI:49.》《Mozart: Adagio h moll KV.540.》《Beethoven: Sonata c moll Op.13“Pathétique”》《Schubert: Impromptu c moll Op.90/1.》

⁴³ 巻末に付録として、講演当日に配られた手書きの「フィギュール一覧表」を復元し、『ニューグローヴ音楽事典』記載の説明を加えた表を添付。

面を整える技法であり、曲の本質ではないからである。そのため、例えば、「悲しいフィグールを見出したから、このパッセージを悲しく弾こう」とすると、その演奏は表面的なものになってしまう。この場合、「ここは悲しい」という感受が先にあり、「なるほど、確かに悲しいフィグールが適応されている」という照準の合わせ方で良いだろう。演奏する上で大切なのは、「悲しみ」などの着想段階の曲の本質に、心から共感することである。

また、先述したようにバロック時代から19世紀にかけて、「情緒」の理解が変化したことも、念頭に置く必要がある。バロック時代まで、「情緒」は定型化された「客観的性質」を持っていたが、それは次第に変質し、1750年以降「情緒」は「作曲家自身の内面に生まれる主観的・個人的感情」となったのである。その流れの中で生きたベートーヴェンが、定型化された情緒に従ってフィグールを用いたとは考えにくい。

だが、インマゼールが講演で示したように、ベートーヴェンの《悲愴》の中には多くの音楽フィグールが散見され、それらが曲の情緒と結びついているのも事実である。それらは、修辞学や音楽フィグールの教理に則ってベートーヴェンが作曲したというよりも、先達の作曲家や同時代の作曲家達による数多くの「表現」が、ベートーヴェンの感覚に慣習として染みついていたと考える方が自然であろう。よって、音楽フィグールなどの「デコラツィオ＝表面の技巧」から本質を演繹、類推する手法ではなく、直接「インヴェンツィオ＝曲の本質」に共感し、演奏を再創造する方が、より本質的な演奏になると考える。デコラツィオに属する音楽フィグールは、あくまで「結果」であり、フィグールを演奏実践に適応する場合、表層としてのフィグールを音楽的本質へ「還元（インマゼール講演1984年）」するプロセスが生じるため、曲の本質にアクセスするための最短距離ではない。「還元」という回り道に齟齬が生じる可能性があることも無視できない。中世哲学からの思考法が、ひとつの情緒を多様に捉えることを可能にしたことを踏まえ、かつての「情緒＝感情類型、合理化された感情の状態」という概念にとらわれず、現代のわたしたちの生きた感情を全力で注ぎこんで演奏すべきと思う。それでこそ、音楽は「新しくありつづける（インマゼール講演1984年）」ことができるだろう。この考え方は「読み直し（第4章）」にも通じている。

第1章 古樂的アプローチの研究

第1節 演奏実践を聴く——古楽器演奏

20世紀後半から、ピリオド楽器（古楽器）による演奏が盛んになり、「あまりにも遠く離れてしまっていた原典を取り戻すことで、フレージングや響きを一新させた（梅津 1995: 154）」。

一般に古楽演奏については好き嫌い、もしくは教条主義的な反応が多く、古楽演奏について、演奏の本質に立ち返って視野に収めているものは少ない。その点において、梅津時比古による演奏会批評が興味深いため、本章において主に引用し、古楽演奏の意義について考察したい。また、梅津の演奏会批評は、思想的、哲学的、文学的、美学的な視点があり、当時の社会現象と結びつけて論じる「時評」の側面も持ち合わせているため、本論ではそれらの意味を包含したものとして、「演奏会時評」と呼ぶ。

1. ジョス・ファン・インマゼール、「創造」としての演奏

序章の第3節でインマゼールの音楽フィギュール観について述べたが、実際の彼の演奏がどのようなものであったか、2003年5月31日に東京・津田ホールで行われたフォルテピアノによるリサイタルを、梅津の演奏会時評が伝えている。「装飾音符の音型ひとつとっても、歴史的な研究の成果を思わせる。しかし、様式感に忠実というより、そこから限りなく自由でもある。……つまりは千変万化。繰り返しの音型も、色を変え、フレージング、装飾を変え、一度として同じ形になることがない」と彼の演奏を聴き、最終的に「目指されているのは歴史の再現ではなく、根本からの個性である」とインマゼールの古楽演奏を解釈する。

当夜演奏されたのはベートーヴェンの初期ピアノ・ソナタ、第1番から第4番までであったが、《第8番「悲愴」》《第14番「月光」》《6つのバガテル》が収められたCDを、ナクソス・ミュージック・ライブラリーで聴くことができた。⁴⁴

最初の和音は記譜された音価よりも長く延ばされており、そのことによって、打鍵の衝撃の後の減衰が強調され、ピアノという打弦楽器では不可能であるはずの「fp」という強弱記号が実現されている。また、2小節目のアウトタクトの直前の休符も記譜より長く、音の余韻が完全に切れる瞬間を、息を吞んで待つ。その一瞬の静寂が生まれることによって、二度目の和音の衝撃が新鮮さを失わず、むしろ更なる驚きと緊張感を増して繰り返される。ところが、3小節目のアウトタクト前の休符は予想を裏切って短く、飛び込むように三度目の和

⁴⁴ <http://ml.naxos.jp/album/ACC78332>

音に入って驚かせ、そのままたたみかけるように縮尺された四度目の繰り返しを行い、4小節目の *p* で躊躇いを滲ませながら、*sf* に到達する（譜例 1）。

譜例 1

146

SONATE

GRANDE SONATE PATHÉTIQUE
Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet
Komponiert 1798/99 Opus 13

Grave

8.

これらについて、インマゼールは 1984 年の講演でも「繰り返しのフィグール」と説明、実演していたが、彼の演奏はフィグール解釈にとどまらず、楽譜上の音価、テンポに縛られることなく自由なフレージングをもって、ベートーヴェンの切実な懇願を表現している。彼は、楽譜の表層やフィグール解釈から、曲の本質にまで掘り下げている。この姿勢は、彼の「修辞法の研究は、だからしてこの再創造のプロセスを 1 度元へ戻し、精神と言葉を音楽の中に還元し、実践へと置き換えることに手を貸さなければなりません（インマゼール講演 1984 年）」という言葉によく表れている。フィグール解釈を含む様々な修辞学概念は、精神を「音楽の中に還元」するための、手掛かりのひとつなのである。そして、この言葉の中で最も重要なのは、演奏を「再創造のプロセス」と言い換えている点である。演奏もまた、「創造」行為なのである。

2. ギドン・クレーメルの革命

ヴァイオリニストであるクレーメルの演奏について、梅津は「演奏の流通形態をも含め、音楽現象の全般」にわたって、「美意識を転換し、古典と現代物を同じ地平に置き、ソリストの固定された在り方を変える」という、三つの革新的な取り組みを洞察する（梅津 1995: 154）。「美意識の転換」とは、「ヴァイオリンという楽器に固定していた審美観」、つまり「甘美な音色」や「朗々と奏でることを前提」とすることを、「根こそぎ引っ繰り返してみせた」ことである。具体的には、現代曲における特殊奏法のみならず、古典派やロマン派のレパートリーにおいても、「擦過音すら恐れずに、時に鋭角的、刺激的な音色を繰り広げた」。それによって、古典派やロマン派の甘美な世界観を一転させ、「一挙に現代の問題意識に引き寄せた」。これは、「聴く側にも美意識の転換をもたらした」と、視野を聴衆にも広げる。

また、「古典と現代物を同じ地平に置く」とは、「現代作品を特別視することなく、ベートーヴェンやフランクなどと同じ文脈のなかで捉えた」ことである。これは、現代曲だけを隔離するように集めるコンサートではなく、古典派のレパートリーとごく自然に混ぜることだが、彼は「ふたつの“四季”を交互に並べて演奏するコンサート・ツアー」という面白い企画（1998年9月）も行っている。「曲はヴィヴァルディの“春”の次にピアソラの“夏”、続いてヴィヴァルディの“夏”、ピアソラの“秋”というふうにつながられる」。クレーメル自身が「地球の上下、南北、昼夜、クラシックとポップス、これらの分類を固定したものと決めつけるのは不適切だ」と言う通り、「ヴィヴァルディとピアソラという全く違った音楽が同じ地平につながってゆく」。具体的に、ヴィヴァルディの“春”のクレーメルの演奏は、「即興そのもの」で、「テンポは突然早くなったり、止まりそうに遅くなったり・・・伝統的な演奏様式など吹き飛んで」いるが、それはこの曲が即興演奏によって生まれた瞬間を髣髴とさせ、「伝統を無視したかに見えるクレーメルは、ヴィヴァルディそのものに立ち返っていた」。ピアソラの“夏”は「ストリート・タンゴの猥雑さを離れ、研ぎ澄まされたクラシックのように演奏され」、両者が歩み寄って固定された分類の境目をなくす。

この企画は曲順もそのまま「クレーメル・プレイズ・ピアソラ・ボックス（8枚組）」の三枚目「エイト・シーズンズ」に収録されており、ナクソスで聴くことができる。⁴⁵

実際に聴いてみれば、ヴィヴァルディの自由さに驚き、ピアソラの紳士的な演奏に親近感を覚える。ピアソラについて、同じ曲をタンゴ・シエンプレ（Tango Siempre）の演奏で聴い

⁴⁵ <http://ml.naxos.jp/album/603497198160>

てみると、その違いは歴然としている。(オールミュージックのホームページ⁴⁶で視聴できる)。《ブエノスアイレスの冬》を比べると、タンゴ・シエンプレによる演奏は、冒頭の長い音の *cresc.* は不規則に伸び縮みし、バスの刻みが出てきてもソリストの自由で予測不可能なアゴーギクの独壇場であり、タンゴ寄りである。一方、クレーメルの演奏では、冒頭の長い音の *cresc.* は辛抱強く保持して行われ、全体の強弱に脈絡付けられており、続く曲想でもバスの刻みの土台の上でソロが舞う、クラシック寄りの演奏である。このようなクレーメルの演奏によって、ピアソラはいわゆる「イロモノ」ではなく、れっきとした正統的なレパトリーとして位置付けられていると言えよう。

最後に、「ソリストの固定された在り方を変える」とは、「音楽が演奏される場の形態や流通」、たとえば、クレーメルが「典型的なソリスト像」⁴⁷に当てはまらないことを挙げる。クレーメルは「独奏者に位置しながら、演奏の中心的なもののひとつとして、様々な組み合わせの室内楽を据えたのである」。

3. ジュリアーノ・カルミニョーラによる「読み直し」

バロック・ヴァイオリンのカルミニョーラとアンドレア・マルコン指揮のヴェニス・バロック・オーケストラによる2003年2月25日のヴィヴァルディ「ヴァイオリン協奏曲集〈四季〉」を取り上げた演奏会時評では、「バロック時代の音楽は、バロック時代の楽器、奏法の響きによってこそ再現されるべきだという古楽器運動もいまや、再び読み直されつつある」と、新たな視点が投げかけられる。

「当時の音楽は当時の響きによって“より真正な表現に近づく”とする発想」を、「あたかもバロック時代の作品が時空を超えてそこに存在しているかのように考え」ることであり、「作品が相互注釈のなかの関係性にあることへの視点が欠けている」と梅津は批判した。

それは、当時の演奏をそのまま再現することは不可能であることと、演奏する私たちが現代社会に生きている以上、当時から現代までに作曲された曲（作曲当時の演奏者たちが知りえなかった未来の曲）を既に知っているため、当時の演奏に近づこうとしても、どうしても歴史の註釈の影響を受けてしまうということである。この「注釈の相互関係」について梅津

⁴⁶ <https://www.allmusic.com/album/tango-siempre-mw0002048369> (2017年12月3日閲覧)

⁴⁷ 「十九世紀以降に定着した独奏ヴァイオリニストの演奏形態は、おおむね、オーケストラとの協奏曲の共演、リサイタルにおけるピアノ伴奏のソナタや小品、という二本柱によって組み立てられていた」(梅津1995:156)。

は、ベートーヴェンはドミートリイ・ショスタコーヴィチから影響を受けている、と刺激的な例示によって端的に説明している。

注釈の相互関係は歴史の流れ通りとは限らない。現代のショスタコーヴィチもまたベートーヴェンに影響を与えている。たとえば、ベートーヴェンの「月光ソナタ」を切り刻んだようなショスタコーヴィチの「ヴィオラ・ソナタ」を知っている現代の我々は、「月光ソナタ」を聴くときに、その音のなかにショスタコーヴィチ的要素をも聴いてしまうからである（梅津 1995: 135）。

従来の古楽器演奏の発想は「作品が相互注釈のなかの関係性にあることへの視点が欠けている」という批判は、古楽器演奏が正統であると納得し、疑念を挟む発想を持ちあわせなかったわたしたちに衝撃を与えた（梅津 2009: 132）。

ここでは、カルミニョーラの古楽器演奏は、「ミーントーン調律の澄んだ響きと、まるでロック・ミュージックのようなリズムの強調、即興的なヴァイオリンの扱い」が斬新で、「従来の典型的表現が見られない」という点で、「古楽器演奏批判」としての読み直し」を行ったものと捉えられている。

カルミニョーラのヴィヴァルディ《四季》は、バックのオーケストラは違うものの、1992年に録音されたもの⁴⁸をナクソスで聴いた。演奏会時評より十年も前の録音であるが、《四季》の《春》の第1曲目から、1拍目と3拍目のアクセントが生き生きとして、鮮烈なリズム感が前へ前へと進む。入学式やレストランでのBGMとしての優雅な《春》とは、まるで別物で、たった今生まれたばかりの新しい音楽のように聴こえた。

「相互の注釈関係のなかでどこに基軸を置くのかという問題」を持つ「読み直し」は、「時に相対主義として批判される」が、カルミニョーラは「調律と楽器こそ往時に合わせているが、リズムやテンポなどによって、それが現代の視点からの対象化であることを明確にしている」と、相対主義批判の問題を解決している（梅津 2009: 134）。

梅津の立ち位置に全面的に同化するわけではないが、ここに投げかけられている指摘は、演奏の諸相の関係性を整理する上で、極めて重要な視点であると思われるため、演奏の全体的な構造を捉えるため、援用した。

⁴⁸ <http://ml.naxos.jp/album/CDX-79404>

第2節 古楽器演奏の興隆に見る心理

ベートーヴェンが生きた当時の楽器の音色は古楽器演奏から知ることができるが（厳密にはオリジナル楽器のハンマーに貼られている革やフェルト、その他の素材の経年劣化による音質変化は否めない。かといって精巧なレプリカであっても現在の革は薬品でなめしているため当時のなめし革とまったく同じ材質とは言えず、やはり同じ音質の再現はできない）、楽器の音色と奏法は別物である。普段モダンピアノを弾いているピアニストが、ただ楽器を変えてフォルテピアノを演奏しただけでは、古楽演奏とはいえない。古楽演奏と奏法はセットなのである。

前節では古楽演奏家による古楽演奏を聴き、そのアプローチと意義について分析したが、前節で取り上げた現代に生きる古楽演奏家は、演奏家本人の創造的な解釈を含む奏法であるため、我々はまず基本に立ち返り、ベートーヴェンの時代まで遡って当時の奏法がどのようなものであったかを復元し、時代全体の奏法における変化を俯瞰したい。音源が残されていない時代の奏法をどのように復元するのか？ ここで重要となってくる資料が、演奏法についての教本、メソッドの数々である。

教本の歴史は古く、遡ればフランソワ・クープラン《クラヴサン奏法》(1716/1717/1745年)、ヨハン・ヨアヒム・クヴァンツの《フルート奏法》(1752年)、C・P・E バッハの《正しいクラヴィーア奏法》(1753/1762年)、また他楽器に目を転じると、レオポルト・モーツァルトの《ヴァイオリン奏法》(1756/1770年)など、枚挙にいとまがない。ただ、本論のテーマはベートーヴェンの演奏法についてであるため、さまざまな演奏法の存在を視野に入れつつも、とくにドイツものに重点を置いて見ていきたい。演奏史における教本の読解はすでに数多くなされており、ベートーヴェンの演奏法についての先行研究のなかでは、とくにウィリアム・ニューマンの著書が特筆すべき論考であろう。⁴⁹ここでは歴史的距離をもち、古楽研究の知見を用いて、奏法が論じられており、演奏法の研究の流れを変えたと言える。しかし、こうした演奏法研究に対して、渡辺裕は《西洋音楽演奏史論序説：ベートーヴェンピアノ・ソナタの演奏史研究》において「一抹の問題」を以下のように指摘する。

こうした演奏法研究は、その成り立ちからして、「正統的」な演奏法を追求し、作曲家の同時代の演奏法に焦点をあてるあまり、その後の時代に生じた演奏法の変容を、あ

⁴⁹ William S. Newman, *Performance practices in Beethoven's piano sonatas: an introduction*, London: Dent, 1972. William S. Newman, *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way*, New York: Norton, 1988.

たかも「本来」の演奏法が汚される過程であったかのように表象するような方向性をもつことになった。そのことによって、ベートーヴェン以米の演奏の歴史は、十九世紀的・ロマン派的な演奏法によってベートーヴェンの作品のあり方がいかに歪められたかという、糾弾されるべきものとして語られるようになる一方で、二十世紀になってからの「新即物主義」を経由しての「オリジナル楽器運動」への流れが、そういう汚染からいかにベートーヴェンの音楽を救い出したかという、いわば「墮落と救済」の物語としてしばしば語られることになったのである（渡辺 2001: 22, 23）。

こうした考えから、渡辺は 19 世紀以降の奏法にも等しく重きを置き、常にニュートラルな姿勢でさまざまな奏法研究を俯瞰している。そのため、我々は主観を排した視点で演奏史を知ることができる。また、19 世紀における身勝手な楽譜の改変と捉えられ、音楽研究のレベルではぞんざいに扱われてきた、アルフレッド・コルトーなどの「実用版」の楽譜にも、当時の演奏習慣を知る資料としての新たな価値を与えた。

しかし、渡辺は中立の立場を貫くためか、歴史の記録者、つまり実際の演奏から一步引いた第三者としての立ち位置を崩さず、常に過去に目を向けている。膨大な資料を参照しながら大きな流れで歴史を追った 400 頁を超える（註釈や図表を含めれば 500 頁を優に超える）大著であるが、これを読了しても「では私は明日からどうピアノを弾こう？」という答えは分からない。多くの奏法研究が、正統的な演奏法や唯一の答えを導き出す過程でどこかの時代の奏法を貶めることを一貫して批判している渡辺であるから、「ではどう弾けばよいのか」という「答え」を提示しないという選択は理にかなっているのだが、そうは言っても私たち演奏家は一回限りの演奏においてはたった一つの演奏法をどうしても選ばなければならない。そこで、本論では過去の奏法を貶める目的でも唯一の答えや正統性を主張する意図でもなく、「過去」を顧みながらも、今日明日の我々の演奏法をどうしていくかという現実的な問題を中心に据え、「未来」に目を向けていきたい。

1. 広がっていく作曲家との「距離」

前頁で引用した渡辺の著書に、「演奏に対するこうしたものの見方⁵⁰は、音楽批評や文化論などにも様々な形で浸透している（渡辺 2001:23）」とあるが、その実態を梅津は 1995 年の《音楽芸術》の記事⁵¹において早くも問題視している。梅津は戦後 50 年を経て批評に音楽学的要素が登場したことを指摘し、その理由をメディア社会が生んだパラドックス（情報化社会の恩恵により世界各地の芸術を受容できるようになったことによる多様化と、アクセスの容易さによって個々の芸術の特性が一元化されるという、一見相矛盾する現象）を挙げ、「幅広く知ることによって、逆にそれぞれの違いが分かりにくくなっている」とし、「膨大な情報のなかで、その支えとして音楽学が求められた」「感性を保証するものとしての学問的裏付けが一般に必要とされ始めた」と考察する（同前 38 頁）。そして、これらの現象は批評にとどまらず演奏そのものにも起きていると視野を広げ、オリジナル楽器による演奏の流行について、逆に現在の私たちの作曲家への距離を表していると批判する。本稿の「はじめに」でも触れたように、1995 年頃の音楽雑誌では、おしなべて古楽演奏を正統とし賞賛する風潮であったことを考えると、ずいぶん時代を先取りした批判である。梅津は、作曲家の世界や感性を十二分に理解できるという自信があるならば「ディスクールからそれを教えてもらう欲求を持つことはないだろう。自らが演奏のなかで“分かる”からである」と言い切り、オリジナル楽器の使用に先鞭を付けたワンダ・ランドフスカ⁵²の言葉「他の人はその人のバッハを弾くが、私はバッハのバッハを弾く」⁵³を引く。現代ではそのように言い切れる演奏家がおそらくいないことに着目し、「現代においてバッハへの距離がさらに広がり、『分からなくなっている』からこそ、ディスクールの解析を手掛かりにするわけである（同前 39 頁）」と結論付けている。この状況は今でも変わらないばかりか、「分からない」状況はさらに加速し、音楽学や古楽器演奏の正統性に頼る傾向が強まっている。理解を深めるうえで音楽学や古楽器演奏は重要であることはもちろんだが、それらを習得すれば自動的に良い演奏になる、という単純な論理ではないのである。本論では「分からない」状態からい

⁵⁰ こうしたものの見方とは、ベートーヴェンの演奏史はロマン派的な奏法に歪められたとし、古楽器演奏は原点に還る浄化行為であるという考え（筆者補足）。

⁵¹ 梅津時比古『メディア社会における音楽批評』、『音楽芸術』1995 年 12 月号、36～40 頁。

⁵² ワンダ・ランドフスカ（Wanda Landowska, 1879 - 1959）ポーランド出身のチェンバロ奏者、ピアニスト。チェンバロを 20 世紀に復活させ、古楽器演奏の草分けとなった。

⁵³ フィリップス「ピアニストの黄金時代」より。2007 年に DVD 再発売（Philips: UCBP-1047）。

かに「分かる」状態に近づけるのか、「分かる」と揺るぎないものを持っていた時代の教本や著作を追いながら、模索していく。

2. クラヴィーア教本の歴史的名著の後世への継承

まず、18世紀の三大クラヴィーア教本とされる歴史的名著を以下に挙げよう。

・フランソワ・クーブラン著「クラヴサン奏法」(François Couperin, L'Art de toucher le clavecin; Paris, 1717)

・カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ著「正しいクラヴィーア奏法」(Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, [1.Teil]; Berlin, 1753)

・ダニエル・ゴットロープ・テュルク著「クラヴィーア教本」(Daniel Gottlob Türk, Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen; Leipzig und Halle, 1789)

これらが出版された年は偶然にも等間隔(36年)であり、本論でとりわけ重要なのは後者2つ、C・P・E バッハとテュルクの著作である。なかでもテュルクの著作はベートーヴェンが19歳のころ、ボンで音楽家として立派に活動していた時期に出版されている。また、C・P・E バッハの著作は同時代に出版された他楽器の奏法や歌唱法の金字塔4作品(下記に記載)の一つとしても数えられており、テュルクは自著でこれら4作品を多く引用していることから、この4作品は長く、少なくともテュルクの著作が出版された36年後まで、流行おくれになることも色褪せることもなく、当時の人々に重要視されたことが分かる。

・ヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ著『フルート奏法』(Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen; Berlin, 1752)

・カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ著「正しいクラヴィーア奏法」(1753)

・レオポルト・モーツァルト著『ヴァイオリン奏法の基礎』(Leopold Mozart, Versuch einer gründlichen Violinschule; Augsburg, 1756)

・ヨハン・フリードリヒ・アグリーコラ著『歌唱芸術への手引き』(Johann Friedrich Agricola, Anleitung zur Singkunst. Aus Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi[...]mit Erläuterungen und Zusätzen; Berlin, 1757)

以上のことから、まず、C・P・E バッハとテュルクの著述を引き合いに出しながら、ベートーヴェンが多大な影響を受けたモーツァルトを例に奏法を検討したい。ここでなぜベートーヴェンではなくモーツァルトなのかというと、この2作品の影響を受けた世代としてはモーツァルトが適切と考えたからである。テュルクの著作の出版年の頃、ベートーヴェンは音楽家として活躍していたとはいえ、まだウィーンデビュー前の19歳であったし、若きベートーヴェンはモーツァルトの作品を独自に研究することによって多くを学び、自らの作曲法の血肉としている。⁵⁴つまり、ベートーヴェンの奏法を考えるにあたって、モーツァルトを素通りすることは実質的に不可能なのである。以上を踏まえ、次節では、モーツァルトのピアノ・ソナタ第11番 イ長調 K. 331 「トルコ行進曲付き」(Klaviersonate Nr.11 A-Dur K. 331)の奏法、とくに装飾音について取り上げる。

第3節 歴史的奏法の実践

～モーツァルトのピアノ・ソナタ KV 331 をフォルテピアノの奏法で～

Ex. Mozart Klaviersonate A-dur KV 331 (Alla Turca)

2014年9月にハンガリーの図書館で自筆譜が発見され、これをもとに、ヘンレ社(2015年春)⁵⁵、全音楽譜出版社(2016年5月)⁵⁶、ベーレンライター社(2017年)⁵⁷などが、新たに原典版を出版した。本論ではヘンレ社の Seiffert 校訂(2015年)を用いる。⁵⁸

⁵⁴ 土田英三郎「模倣と創造の間で：初期ベートーヴェンのモーツァルト受容」『ベートーヴェン全集第1巻——ボンからウィーンへ1770-1795年』、東京：講談社、1998年、104～117頁。

⁵⁵ MOZART, Sonate A-Dur KV 331: mit türkischem Marsch, Ed. Seiffert, Fing. Bellheim, München: Henle, 2015.

⁵⁶ モーツァルト、『ピアノソナタ イ長調 トルコ行進曲付き：2014年発見の自筆譜に基づく原典版』渡邊順生校訂、東京：全音楽譜出版社、2016年。

⁵⁷ MOZART, Sonate A-Dur (mit dem Rondo »Alla Turca«) für Klavier, KV 331 (300i), Ed. Mario Aschauer, Kassel: Bärenreiter, 2017.

⁵⁸ 3つの版すべてが新たに発見された自筆譜を一次ソースとして校訂し直しているが、なかでもヘンレ版のオリジナリティは、筆写譜を新たな一次ソースとして活用していることにあり、この筆写譜は自筆譜

本章では、第1～3項において、トルコ行進曲の装飾音の装飾法について、文献を参照しながら検討を行う。第4項では、装飾部分の奏法に着目し、約400件の音源の聴き比べを行った。

また、フォルテピアノ奏者小倉貴久子氏のCDからヴァリアンテを採譜し、2019年の演奏会において、現代ピアノを使用して古楽的演奏法の実践を行った（初回は従来の奏法、リピート時に歴史的演奏法を行う）。

以下に当日の記録音源を挙げたので、適宜参照されたい。

- ・モーツァルト／ピアノ・ソナタ第11番 イ長調 K. 331 (300i) 第1楽章

<https://youtu.be/WtH51W85WyM>

- ・モーツァルト／ピアノ・ソナタ第11番 イ長調 K. 331 (300i) 第2楽章

<https://youtu.be/Nf4eQT0DhbA>

- ・モーツァルト／ピアノ・ソナタ第11番 イ長調 K. 331 (300i) 第3楽章

<https://youtu.be/ejHo0H4GHUQ>

(C・P・E・バッハ⁵⁹／テュルク⁶⁰)。

トルコ行進曲の装飾音の奏法について

モーツァルトのトルコ行進曲において問題となるのは、冒頭の前打音の音価である。

から直接筆写されたものであり、自筆譜が失われた頁においては貴重な一次ソースとなるため、最も信頼できると判断した。

⁵⁹ C・P・E バッハ『正しいクラヴィア奏法』(Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen; Berlin, 1753)、東川清一訳、東京：全音楽譜出版社、2000年。

⁶⁰ ダニエル・ゴットロープ・テュルク『クラヴィア教本』(Daniel Gottlob Türk, Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen anmerkungen; Leipzig und Halle, 1789)、東川清一訳、東京：春秋社、2000年。

譜例 2



現代では通常、以下のように、音価を均等に配分して演奏されてきた。

譜例 3⁶¹



装飾法について、まず、C・P・E・バッハ⁶²の記述から見ていこう。

1. C・P・E バッハ (1753 年、ベルリン)

C・P・E バッハは、以下の場合において、前打音は短くしなければならないと述べている。

いつも決まって短い不変的短前打音が短い音符のときに最も頻繁にあらわれるというのは、いたって自然なことである (譜例 76[Fig. VIII](a))。この種の前打音は、符尾を 1 本、2 本、3 本、さらにはそれ以上もつけて記譜され、そして、後続音符が短くなるのが分からないほど、いたって短く奏される。とはいえこの種の前打音は、長い音符の前にも現れる。しかもそれには、その長い音符が先行音符を何度も繰り返す場合 (譜例 (b)) もあれば、それを繰り返さない場合も (譜例(c))、あるのである。この前打音はまた、アインシュニットの前の速い音符 (譜例(d))、切分音 (譜例(e))、タイ音符 (譜例

⁶¹ 『トルコ行進曲／結婚行進曲』 橋本晃一編、東京：ドレミ楽譜出版社、2008 年。(珠玉の名曲ピアノ・ピース③)

⁶² C・P・E バッハ『正しいクラヴィア奏法』(Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen; Berlin, 1753)、東川清一訳、東京：全音楽譜出版社、2000 年。

(f)、レガート音符（譜例(g)）のときにも現れる。このことによってこれらの音符の性格が侵害されることはない。譜例(h)にみられる下からの前打音は、8分音符として弾くと、いっそうよい効果を発揮する。この例を除くと、上記の例にみられるどの短前打音も、その譜例全体がたとえゆっくり奏されるときでも、短く奏されなければならない（C. P. E. Bach 1753／東川訳 2000: 94-）。

譜例 4



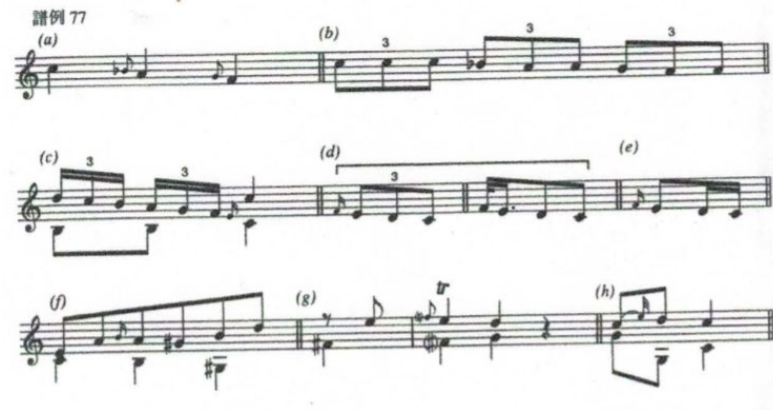
3度の跳躍を埋めるときの前打音も、短くなければならない。しかしアダージョのときには、譜例 77[Fig. IX](a)の前打音は、普通の16分音符としてではなくて、3連音符の8分音符として弾くと、その表情はいっそうやさしくなる。そのときの拍節分割は譜例(b)からはっきりみてとることができる。いろいろな理由から、旋律における解決を中断しなければならないこともあるが、そんな時の前打音もまったく短くなければならない（譜例[Tab. IV](c)）。

【付加注：解決のためにのみ奏されるこの前打音がまったく短くなければならないのは、この中断の原因であり、したがってつねに特別な重みをもつその主音符はほとんど、あるいはまったく短縮されないようにするためである。】

3連符の前につけられた前打音も短く奏されなければならない。それは、3連符の性格が不明瞭にならないようにするためであり（譜例(d)）、さもないとその表現が譜例(e)の拍節分割と混同されることになるからである。バスと完全オクターヴをなすときの前打音も、長くてはいけない。さもないと、和声があまりにも空虚に聞こえることにな

るからである(譜例(f))。それにひきかえ、減8度をなすときの前打音は、しばしば長く奏される(譜例(g))。【カデンツにおいて、トリラーの代わりに奏される前打音も、短くなる(譜例(h))。】(C. P. E. Bach 1753/東川訳 2000: 97)

譜例 5



トルコ行進曲は、一見すると譜面においては「譜例 76-e ; 拍節分割 (均等に割る)」のように見え、そのため均等に分割する演奏がふさわしく思えるかもしれない。しかし、これは一般的な前打音の奏法の教義であるため、ここでは「トルコ行進曲」の性格にも着眼して、曲想に相応しい前打音奏法について考察しなければならない。厳密には、トルコ風の音楽の起源は、オスマン・トルコの軍楽隊のリズムを特徴としたものであるが、この時代の「トルコ風」とは、「ジプシー風」や「ハンガリー風」と混同され、ほぼ同じ意味で使われており、当時流行の「異国趣味」程度の意味合いに過ぎなかった。このような「トルコ風」の音楽は当時広く流行しており、ベートーヴェンも《トルコ行進曲》(「アテネの廃墟」第4曲、1811年作曲)⁶³を作曲しているし、曲名になっていなくとも、エロイカ交響曲のフィナーレにもトルコ行進曲風の箇所 (m. 211~) がある。⁶⁴ベートーヴェンのトルコ行進曲 (オーケストラ版) を聴けば、華やかな打楽器と賑やかな雰囲気から当時の異国趣味をうかがい知ること

⁶³ 《創作主題よる6つの変奏曲 Op.76》(1809年作曲)の主題を転用。

⁶⁴ Ludwig van Beethoven, Symphonie Nr. 3 Es-Dur Op. 55: Eroica 「交響曲第3番変ホ長調作品55:(英雄)」土田英三郎解説、東京:音楽之友社、2006年、xvii。

ができる。この響きを再現するために、ヤニチャーペダル⁶⁵という、打楽器と連動したトルコ風音楽専用のペダルを備えたピアノまで制作されていた。このことから、トルコ風音楽の流行具合が見て取れよう。その一例が民音音楽博物館に展示されている。

資料 1

コンラート・グラーフ

[オーストリア共和国]

製作年：ウィーン 1834 年

全長=223 cm、幅=126 cm、高さ=86 cm

音域：C₁～g⁴、80 鍵



ベルとドラムを奏でる「トルコ式ペダル」を含む5本のペダルをもち、ショパン、シューマンといった多くの作曲家たち、特に晩年のベートーヴェンに愛用されたピアノです。

〈トルコ式ペダル〉

18 世紀初頭にトルコの軍楽隊がヨーロッパで注目を集めました。特徴は管楽器の他に、太鼓やシンバル、トライアングルなどの打楽器が用いられ、ビートの効いたリズムは後のヨーロッパの音楽に大きな影響をもたらしました。その時代に製作されたピアノに導入されたのが「トルコ式ペダル」です。5 本あるペダルのうち、一番右のペダルが「トルコ式ペダル」で、このペダルを踏み込むとピアノのケースの中にあるベルが鳴り、響板をバチでたたくことによって太鼓の音を出すことができます。ハイドンの交響

⁶⁵ 「この時代のピアノはたいてい四本や五本のペダルを備えている・・・一番傑作なのは『ヤニチャーレン』と呼ばれたトルコ風音楽用のペダルである。このペダルを踏むと、シンバルやら太鼓やらが連動して鳴り響き、ブンチャカブンチャカと勇ましい音楽を奏でることになるのである（渡辺 1997: 61-62）」

曲 100 番「軍隊」やモーツァルトやベートーヴェンの「トルコ行進曲」などトルコの軍楽隊の要素が取り入れられています。⁶⁶

実際、リチャード・バーネット Richard Burnett が Amon Ra から出した録音⁶⁷には、ヤニチャーペダルらしき賑やかな楽器の音や、足鍵盤のような低音が聴かれ、大変興味深かったことも記しておこう。

以上のように、華やかな打楽器を用いる様式感に従えば、モーツァルトのトルコ行進曲における前打音の役割は「譜例 76-d；リズムの性格が不明瞭にならないための短前打音」に該当すると考えられるため、短前打音を打楽器に見立てて鋭く華やかに演奏するのが相応しいと筆者は考える。

2. マールブルク (1754 / 65 年、ベルリン)

C・P・E バッハの教本の翌年に出版されたフリードリヒ・ヴィルヘルム・マールブルクの《クラヴィア奏法：美しい演奏をめざして (1765 年)》⁶⁸にも触れておこう。C・P・E バッハと同時代、同じ都市で出版されたものであるが、前打音に関する記述には大きな相違が見られる。そもそも C・P・E バッハや、後述のテュルクは演奏者に向かって奏法の観点で書いており、マールブルクも題名に奏法と謳い、序文でさらに「あらゆる人にとって演奏しやすいように」⁶⁹と書いている（しかし、装飾法の項目においては、作曲者に向けた言葉と見られる記述も見られる）。

前打音についての記述を以下に引用しよう。

I. フォアシュラークについて

⁶⁶ 民音音楽博物館のホームページより。https://museum.min-on.or.jp/collection/detail_G00175.html 2020 (2020 年 10 月 1 日アクセス)

⁶⁷ <http://ml.naxos.jp/work/260325> (カタログ番号 CDSAR6)。

⁶⁸ フリードリヒ・ヴィルヘルム・マールブルク「クラヴィア奏法：美しい演奏をめざして：1765 年」(Friedrich Wilhelm Marpurg, Anleitung zum Clavierspielen, New York: Broude, 1969) 井本响二、星出雅子訳、東京：シンフォニア、2002 年。

⁶⁹ 同前、5 頁。

フォアシュラク（前打音：訳注）はフォアハルトとも呼ばれ、前述のように先行する音符によって主音符の出を遅らせることにある。記号で書かれること、小さな補助音符によること、正規の音符で書かれることのいずれもある。第1の記号法はもうほとんど使われず、あるいは非常に短い前打音にのみ用いられる。以前は、そのために表III. 譜例11のように十字をつけ、譜例12のように主音符の前に小さな鉤をつけ、あるいは譜例13のように小さな斜めのダッシュをつけた。時代とともに比較的長い前打音が登場するようになると、小さな補助音符や、それとともにこの装飾のための第2の記号が導入され出した。

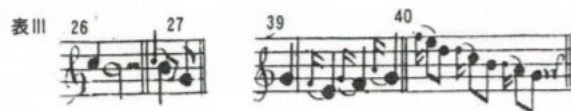
訳注：索引より引用。ポール・ド・ヴォワ(佛), アッポッジャトゥーラ(伊)



しかしこの補助音符はそれが持つ本来の音価に応じて書くべきで、例えば前打音が4分音符、いや2分音符ほどの音価になるなら、それを8分音符、まして16分音符で書かないように注意しなければならない。・・・つまり前打音にする音符はそれに持たせたい音価に応じて書かなければならない。それで譜例16のようになる。・・・感じ方も考え方も異なり且つ作曲者ほどすばらしいインスピレーションを持たない奏者に前もって謎を説明する配慮をしなかったら、作曲者は極めて美しい効果を語り損ねたことになるだろう。



しかしたとえ長い前打音を音価通りに小音符で書くという改良された記譜法でもやはり依然として語例 26, 27 のような様々な不具合がある。まったく理解できないとは言わないまでも、いつも何か不明確なところが残るし、前項のように完全に非難されるべきものもある。少なくともこの改良された方法でもなお読者にとっては〔どう演奏すべきか〕熟慮するという余分な手間がかかることになる。前打音を時間に合わせて拍の中に分割し、そこから正規の音符を得るのが容易な方法なのである。これがこの装飾の第 3 の記譜法である。前打音の部分が耳に正確に聞こえれば、それは見た目にも正確なはずである。この正確さが前打音によって崩れるのは、小音符が悪いのである。[平行]5 度やオクターヴが生ずるような掛留音もほとんど役に立たない。つまり最も合理的で最善のやり方は、昔の記号を使う場合、つまり譜例 39,40 のような非常に短い掛留音では補助音符を使わないということである。小音符にいくつ旗をつけようと同じである。比較的長い前打音の場合は、そうしない方がいかに品よく見えようとも、常に全部を通常の音符で書いた方がよい。書かなければ別の効果が出てくるのだろうか。速さに関して正しい音価が失われれば、もっと悪い結果も出てこよう。これは最善の効果とは言い難い。



(Marpurg 1765/1969／井本、星出訳 2002: 54-56)

以上の記述の後半部分、マールブルクは「演奏者が前打音の奏法に迷うから、演奏者に前打音を長く弾いてほしい場合は、多少品よく見えなくとも、作曲者は前打音を常に通常の音符で書いた方がよい。そうすることで仮に別の効果生まれようとも、正しい音価が失われるよりはマシだろう（筆者による要約）」とっており、演奏者ではなく作曲者に語りかけている。また、上記引用の「書かなければ別の効果が出てくるのだろうか」との言葉は、長く弾く前打音（音価を均等に分割する奏法の前打音）における記譜法について、小音符で書

かれていても通常の音符で書かれていても演奏効果には変わりはないと言わんばかりである。だが、はたしてそうだろうか？ この問題について、テュルク⁷⁰は別の見解を示す。

3. テュルク (1789 年、ライプツィヒとハレ)

これによく似た箇所 f)にしても、趣味の豊かな演奏家は、g)のようにではなく、むしろ h)のように分割するのである。



しかしリズム分割 g)のほうが h)よりも一般的であるかもしれない。そこで私としては、せめて私の作品を弾く場合には、その他の規則に妨げられないかぎり、分割 h)を選んでいただくようお願いしておきたい。

作曲家が h)に示したリズム分割を望んでいるのであれば、同じ時価の音符を四つ、たとえば 16 分音符を四つ書きつけたはずである、と主張してみても、私にはあまり説得力があるようには思えない。それというのも、彼らが 16 分音符を望んでいたことが確かなのに、16 分音符を書いていない場合もあるからである。普通大の音符で記された四つの 16 分音符と、前打音のついたこの種の音型のあいだには、要求される演奏表現の面でも明確な相違があるのである (Türk 1789/東川訳 2000: 261)。

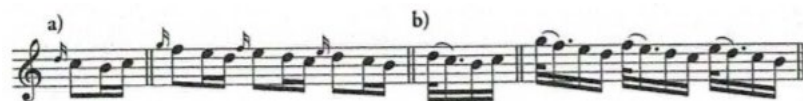
このようにテュルクは、普通大で記譜された音符の奏法と、小前打音で記譜された音符の奏法との間には明確な違いがあることを明記している。このことは、もしモーツァルトのトルコ行進曲の冒頭部分の前打音の音価を均等に分割して弾くことを選択した場合においても、念頭に置いて奏するべきである。つまり、均等な音価で弾く場合でも、それら 4 つの 16 分音符の「表情」は均等ではないのである。

⁷⁰ ダニエル・ゴットロープ・テュルク『クラヴィア教本』(Daniel Gottlob Türk, Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen anmerkungen; Leipzig und Halle, 1789)、東川清一訳、東京：春秋社、2000 年。

先にマールプルクの見解との相違を比較したが、一般的な前打音に関するテュルクの記述もきちんと挙げておきたい。テュルクはまず、前打音を2つに分類し、長前打音を「可変的前打音」、短前打音を「不変的前打音」とし、「不変的前打音」においては17項目にわたって詳細に定義した。

この中で、「5項目；ある楽曲ないしは、ある楽想の出だし、さらには休符の後」と、15項目がトルコ行進曲冒頭箇所該当する。5項目については、トルコ行進曲の「楽曲の出だし」であることは明白なため議論は割愛し、15項目について以下に引用し、詳細を見ていきたい。

15) その後に、長さが半分の音符が二つ続く音符の前。



このような音型に現われる前打音については、ほとんどの音楽理論家も、b)のように、短くなければならないと主張する。そして実際、たとえば次の c)でのように、その種の音域が単独に現われるとか、d)でのように、その種の音型がいくつも続けざまに現われる場合には、この分割は良好で、和声的な理由からも必要であるように思われるかもしれない。しかし私は今なお、この規則がそれほど一般的で、どんな場合にも適用できるという確信はもてないでいる。e)において、前後の4音音型にはさまれて現われるこの前打音を短く弾くとすれば、私には、旋律の流れがまるでよろけるかのように思われるのである。



(Türk 1789/東川訳 2000: 262)

以上の記述のなかで注目すべき点は、「ほとんどどの音楽理論家も、b) のように、短くなければならないと主張する」であり、それは「c) でのように、その種の音型が単独に現れる」もしくは「d) でのように、その種の音型がいくつも続けざまに現われる場合」には、「この分割は良好」とされる。(トルコ行進曲は「c) その種の音型が単独に現れる」に該当するだろう。)

さらに、テュルクは続けて、上記の規則を「どんな場合にも適応できるという確信はもてないでいる。・・・旋律の流れがまるでよろけるかのようになるように思われるのである (Türk 1789/東川訳 2000: 261)」と批判し、譜例 h の奏法を勧めているが、トルコ行進曲の冒頭の楽想は、明らかに譜例 f とは趣を異にするため、この勧めをそのまま適応するのは無理であろう。ここではむしろ、なめらかで流暢な均等な分割ではなく、あえて「よろける」ような、小太鼓や打楽器を模した引っ掛かりのある短前打音が適しているのではないだろうか。

また、テュルクの項目の冒頭でマールブルクとの比較ですでに述べたが、譜例 h のアーティキュレーションにも留意したい。音価は均等に分割しているが、演奏における表情は決して均一ではない。少なくとも、譜例 2 におけるような 16 分音符を四つの記譜とは雲泥の差がある。以上を踏まえ、音源の聴き比べを行うと、非常に興味深いことが分かった。

4. 音源の聴き比べ

詳細の表は巻末に付録として添付。ここではその中から興味深いものを抜粋で取り上げる。

- イグナーツ・フリードマン Ignaz Friedman の 1926 年の録音は全体的に不均等であり、拍節分割に近くはあるものの、前打音として記譜されていることが演奏から窺える奏法である。
- ウラディーミル・ホロヴィッツ Vladimir Horowitz の 1946 年の録音は拍節分割だが、前打音がアクセントで奏され、トルコ趣味の打楽器的なリズムを感じさせる演奏。

驚くべきは、以下の 2 名の大ピアニストの演奏である。

- ヴィルヘルム・バックハウス Wilhelm Backhaus の 1956 年のライブ録音では、最初から不均等に奏され（彼も前打音をアクセント気味に奏している）、繰り返してからさらにその表情が強くなり、短前打音に限りなく近くなる。
- クラウディオ・アラウ Claudio Arrau の 1985、86 年の録音は、最初から不均等に奏され（完全にアーティキュレーションを分けている）、回を追うごとにどんどん不均一の度合いが増し、第 18 小節目で完全に短前打音の扱いになっている。

このように、モダンピアノにおいても、短前打音に近い扱いでの奏法は歴史的に残っている。

短前打音での演奏はピリオド楽器での演奏に多いという印象があるが、一概にそうは言い切れない。均等に奏しているピリオド楽器での演奏はナクソスで見つけた限りで 16 もあり、対して不均一なピリオド楽器での演奏はナクソス内 4 つ、それ以外 3 つの合計 7 つにとどまった。さらに、不均一な演奏をしている奏者に、シュタイアーの弟子およびその系列が多いことが分かった。

- アンドレアス・シュタイアー Andreas Staier、2004 年 3 月の録音、最初は従来の拍節分割で奏されるが、繰り返して強烈な短前打音の演奏。

そのほか、伊藤深雪（2007 年）、アルテュール・スホーンドルヴルト（2009 年）、テメヌ シュカ・ヴェッセリノーヴァ（2010 年）、仲道郁代（2010 年）、諸戸詩乃（2013 年）、小倉貴久子（2013 年）、ウィリアム・ヨン（2015 年）、ジョス・ファン・インマゼール（2018 年）などの演奏が、短前打音である。

以上のことから、筆者は短前打音を選択する。しかしながら、テュルクが「疑いもなく、前打音は大部分趣味の産物である（Türk 1789／東川訳 2000:233）」と言うように、結局のところどのように解釈するかは個人の趣味である。

第4節 演奏メソッドの流行

前節で見てきたように、18世紀は教則本の時代だったと言えよう。このことについて、山田貢は「18世紀は啓蒙主義思想によって数々の教則本や理論書が次々に現れた。背景にクラヴィアの普及によって底辺が飛躍的に広がり、その数が驚異的に増加したことがあげられる。C.P.E.バッハの《ロンドとファンタジー曲集》には『識者と愛好家のため』の形容句が添えられたことを思えば想像にかたくはない」⁷¹と考察している。

では、19世紀はどうだったのだろうか。教則本は相変わらず多く出版され続けたが、演奏法に特化したメソッドや理論の興隆に目を向けたい。なかでも、リズムやアーティキュレーション、フレージングなどに重点が置かれるようになり、C・P・E バッハやテュルクの「奏法」と、19世紀のメソッドや理論における「奏法」では言葉の意味合いが違ってくる。前者では楽譜の読み方や和声についてなど楽典の教科書に近い内容であるが、後者ではより良い演奏につながるための具体的な演奏法に特化し、まるで実技レッスンを文字起こししたような内容になっている。後者については、マティス・リュシー Mathis Lussy (1828-1910年スイス) によるリュシーメソッド、「アゴーギク」を造語したことで知られるフーゴー・リーマン Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849-1919年ドイツ) によるリーマン理論や、ハインリヒ・シェンカー Heinrich Schenker (1868-1935年オーストリア) によるシェンカー理論、そしてヘルマン・ケラー Hermann Keller (1885-1967年ドイツ) による『フレージングとアーティキュレーション』、グローヴナー・クーパー (Grosvenor W. Cooper, 1911-1979) とレナード・マイヤー (Leonard B. Meyer, 1918-2007) による『音楽のリズム構造』、ペーター・ベナリー (Peter Benary, 1931-2015) による『リズムと拍節』などが挙げられよう。第4節では、これらのメソッド、理論を体験しながら19世紀のベートーヴェン受容を追体験していきたい。

1. リュシーメソッド

Ex. Beethoven Klaviersonate Nr. 12 As-dur Op. 26 (Trauermarsch)

⁷¹ 山田貢「F・W・マールプルク著『クラヴィア奏法』によせて」、フリードリヒ・ヴィルヘルム・マールプルク「クラヴィア奏法：美しい演奏をめざして：1765年」井本响二、星出雅子訳、東京：シンフォニア、2002年、113頁。

マティス・リュシーはスイス出身の理論家で、彼のリズム論はリーマンのフレージングやメトリクの理論などに影響を与え、また当時の多くの音楽家に演奏表現の基盤として高く評価された。ここでいうリズムは狭義のリズムに限られるものではなく、フレーズ構造や形式といったレベルを指している。18世紀以来の理論家がリズムという言葉に込めた意味は楽節単位を示すものであり（ボンズ: 229 土田訳注(42a)、近年の用語で言えばハイパー・リズムとも言われる。20世紀のリズム論ではリーマンやローレンツ（大規模リズム）、哲学者・表現学者ルートヴィヒ・クラークスの『リズムの本質』、世紀後半ではマイヤーの『音楽のリズム構造』などが重要だが、それらの著作全てにおいて、リズムの階層構造について論じられている。

リュシー理論は近年、日本にも紹介者が存在する。リュシーの著作の要約を邦訳出版した稲森訓敏がリュシー理論をメソッド化し、定期的に講義を行っている。そこで、2018年6月26日と、同年9月26日、国立のAIスタジオにて開催された「リュシーメソッドによる音楽表現法公開講座」に参加した。6月の講座では、基本的なフレージング法則、3つのアクセント法則、大きな（曲全体）のルバート法則が説かれ、9月では前回のワークショップに加え、リズム内部に生じる小さなルバート法則について説かれた。詳細な内容に入る前に、これらの講座の受講生の層に触れておきたい。稲森講師が直接メソッドを伝授する生徒は若い年齢層が多いようだが、講座の年齢層は高めであった。しかしその受講生たちは皆、幼い子どもたちを教えるピアノの先生であるため、リュシーメソッドの受講層はピアノ初学者が多いと言えそうであった。

さて、リュシーメソッドの興味深い点は、「演奏のための分析法と表現法」を謳っていることである。9月の回では、ベートーヴェンのソナタ第12番 Op. 26 が取り上げられた。リュシーメソッドにおけるフレージングと、アクセント（丸印）の付された資料を以下に挙げる。

資料 2

これらのアクセントは、メソッドで定められた法則に則って自動的に定められるため、強弱記号やスラーなどを無視している。

例えば、以下の第7小節目冒頭、リュシーメソッドではアクセントだが、ここの強弱指定は *p* である（直前は *cresc.*）。前小節で音量が膨らんだ後の *subito p* の表情が、ベートーヴェンの楽譜から読み取れる。m. 7 の 1 拍目をアクセントで奏するのは、はたして現実的であろうか？ m. 8 においても、同様のことが言えよう。

譜例 6

譜例 7⁷²



リュシーメソッドは、シンプルで明快なルールを持ち、例外がほとんどないように見受けられた（例外を作らないことは、混乱が少ない反面、上記で指摘したような瑕疵も生じる）。このメソッドは、歴史的演奏を知らず、強拍と弱拍の概念も持たない初学者にとっては、入りやすい「演奏メソッド」かもしれない。しかし、演奏の慣習を知らないままこれを妄信しては（ルールに従って自動的にフレージング、アクセントやルバートを決めていく方法）、むしろ機械的で不自然な演奏になりかねないと感じた。

リュシーは、ベートーヴェンの楽譜を大幅に改変した「悲愴ソナタ」も出版している（資料3）。

この楽譜について、「こちらの方が見やすい」と稲本は言い、さらに「ベートーヴェンが間違っているからリュシーが直した」とも言う。多くの受講者は、その言葉に大きく頷いている。しかし、果たしてそうだろうか？ 「見やすい」と思う理由は、受講生の言葉によると「どんなテンポで弾けばよいのか分かりやすいから」だと言う。これは現代の我々のなかで四分音符の音価がだいたい統一され、そのため十六分音符は速い、二分音符や全音符などの白い丸の音符は長くて遅い、という価値観を持っているからであろう。リュシーの改変した楽譜からは、19世紀においてすでに現代と似通ったテンポ感を持っていたということが伝わるため、歴史的資料としては価値があろう。しかし、リュシー自身がベートーヴェンは間違っていたと思っていたとは考えにくい。たとえば、ベートーヴェンの交響曲第5番の冒頭は、最初の発想では4小節という古典派の基本単位だったものの、初演の際に1小節挿入されて5小節になっているため（初版では元の4小節、その後の増刷で5小節に修正されて

⁷² Beethoven, Klaviersonate Nr.12 As-dur Op.26/Urtext, Edited by Gertsch & Perahia, Fingering by Perahia, München: Henle, 2010.

いる)、古今の大指揮者がここをいかに劇的にやるかに苦心してきた。近衛秀麿という指揮者はこの冒頭を、小節ごとに拍子を変えたスコアを作成したが(スコアを勝手に変えるのは当たり前前の時代だった)、これは作曲者が間違っているからではなく、解釈上・演奏上の便宜的な措置にすぎなかった。

資料 3: リュシー版ベートーヴェンの「悲愴ソナタ」

SONATE PATHÉTIQUE
de
L. Van BEETHOVEN

OP 13

Edition rythmée
par MATHIS LUSSY
(œuvre posthume)

Gravé $\text{♩} = 60$

PIANO

Paris, COSTALLAT & Co Éditeurs,
60, Chaussée d'Antin

Copyright by C. J. TALLAT & Co DIZ
COSTALLAT & Co - 1734 - PARIS

Tous droits d'Édition musicale et publique,
de reproduction et d'exécution réservés, pour tous pays
après la Société Sirev et la Sirevco

17

21 Allegro con brio $\text{♩} = 60$

23

25

27

リュシーの楽譜は、当時の演奏習慣を知る貴重な資料ではあるが、現代においてリュシー版を使用することには疑問が残る。ベートーヴェンの記譜には、歴史的記譜法が随所に残されており、たとえばアダージョ楽章を細かい音価で記譜する習慣は、バッハの遅いテンポの舞曲(サラバンドなど)にも見られる。緩徐楽章においては、装飾的な音型を入れる時間的

余地ないし必要があるからであり、細かい音符が多く使われる傾向があるのは当然のことなのである。つまり、細かい音は本来、演奏者が即興で自由に入れてよいものだったのであり、それ故に、「即興演奏例」を作曲者があらかじめ記譜して出版する場合は、細かい音価で記譜されたのである。このような歴史的背景を知らぬままに、リュシー版を使ってしまつては、即興的な装飾音と通常の音の見分けがつかなくなってしまうだろう。即興的な音譜群として捉えるか、綿密に考えられて書きつけられた音符として捉えるかだと、演奏のニュアンスも大きく変わってくるはずである。

そもそも、リュシーの理論は 18 世紀以来言われてきたことの延長上にある。特筆すべきリュシーの独自性は、広義のリズム構造を演奏表現法と結びつけたことであろう。ただ、何か演奏家に「こう解釈しなければならない」と強制するものではなく、音楽の読み方の一つの原理を提示し、あとは演奏家が自由に応用してくれればよいというのが、リュシーの基本的姿勢のはずだが、日本におけるリュシーメソッドの紹介のされ方を窺い見たところ、まるで教祖として祭り上げられることにならないか一抹の不安をおぼえた。

第2章 ベートーヴェン当時の小編成による協奏曲の実践

本論「はじめに」において触れたようにベートーヴェンのピアノ・ソナタは、ピアノ協奏曲の特徴を取り入れたものが存在するとの考えを筆者は持っている。そこでまず、ピアノ・ソナタの分析に移るまえに、ピアノ協奏曲について論じたい。

ピアノ協奏曲の第1楽章において用いられる形式は、ピアノ・ソナタの冒頭楽章で用いられる「ソナタ形式」の類型である（「ソナタ形式」の言葉については、序章冒頭を参照されたい）。

ところが、ニューグローヴ世界音楽大事典で「ソナタ形式」の項目を引くと、「ソナタ形式」に該当する楽章を含む器楽曲として、ソナタ（ソロ・ソナタの他に二重奏ソナタも含む）、ピアノ三重奏曲ないし四重奏曲、弦楽四重奏曲ないし五重奏曲、交響曲、序曲や音詩（交響詩）が挙げられるのみで、「協奏曲」が含まれていない。「協奏曲」は、「ソナタ形式」の典型から除外されているのである。その後のソナタ形式についての記述の曲例にも、協奏曲は20世紀の例を除き一切登場しない。しかし、ソナタ形式において、協奏曲が完全に無視されているわけではなく、後の関連形式の項として取り上げられ、「ソナタとリトルネッロの要素の総合である（ウェブスター1980:99）」と記されている。このような扱われ方からも、楽式としての協奏曲が落ち着きどころを得ていないことが分かる。一概には言えないが、研究書物を調べても、交響曲や独奏ソナタを対象とする書物に比し、ピアノ協奏曲はジャンルとして圧倒的に少ないことが見て取れる。しかし、ピアノ協奏曲とソナタ形式の関係は決して希薄ではない。ソナタ形式が長い時間をかけ、様々な形式から複雑に影響を受けて発展する過程で、協奏曲は根本的な部分においてソナタ形式に関与してきたのである。

ローゼンは『ソナタ諸形式』⁷³において、まず、社会の変化とソナタ形式を関連付けている。出版楽譜と公開演奏会での収入により作曲家が宮廷や教会の保護下から自立し始め、「アマチュアのための適度に易しい作品」や「公開演奏のための理解されやすく劇的な作品」を書くための形式として、ソナタ諸形式が柔軟に需要に適応しながら生成され、成長していった現象を包括し、「18世紀におけるソナタ諸形式の発展は孤立した現象ではなかった（ローゼン 1988: 12-13）」と述べる。ソナタ形式の発展や受けてきた影響については、「二部の舞曲形式、アリア形式、およびリトルネッロ形式がそれぞれあまりにも複雑な仕方で寄与した

⁷³ チャールズ・ローゼン『ソナタ諸形式』（Charles Rosen. Sonata Forms. New York: W. W. Norton, 1980, 21988）福原淳訳、東京：アカデミア・ミュージック、1997年。

ので、いずれにも多くの優先権を与えることはできない。ソナタ形式は、もっと早い時期の単一のパターンが単純に変形することによって生じたのではないのである（ローゼン 1988: 12, 16)」と論じている。

つまり、リトルネッロ形式（＝バロック時代のコンチェルト・グロッソの主要形式）は、「ソナタ形式」の成り立ちそのものに大きな影響を与えているのである。このことから、協奏曲はまぎれもなく、ソナタ形式において重要な位置を占めていることが分かる。

また、ピアノ協奏曲というジャンルは演奏会の花形であり、それ故にベートーヴェンの生きた時代の作曲家にとってはむしろ最重要ジャンルだったと言えよう。作曲家と演奏家が分業ではなかった時代、協奏曲、なかでもピアノ協奏曲は作曲家の名声を確立するために最も適したジャンルだったのである。

このようにピアノ協奏曲とピアノ・ソナタは密接な関係にあり、ピアノ・ソナタを論じる上で、ピアノ協奏曲は避けては通れないジャンルと言える。第2章では、「ピアノ協奏曲」という通念の再検討を含意しつつ、この楽曲ジャンルから演繹される、ソナタ形式についての問題を取り上げたい。

第1節 ベートーヴェン：ピアノ協奏曲第0番 WoO. 4

協奏曲に使われる様式は、独奏曲や二重奏曲などの小規模な編成のものと比べると、保守的かつ当時の慣習に沿ったものだった。協奏曲はどうしても演奏者の数が増え、演奏会そのものにコストがかかる故に必ず「当て」なければならず、聴衆の理解を得るために、比較的耳に馴染みのある様式および形式、いわゆる「型」に沿って書かれたのである。そのような「型」とは、以下のようなものである。

当時の協奏曲の冒頭にはたいてい、ときに数分間に及ぶ長いトゥッティがあった。それは聴衆にとって「傾聴」どころか、気楽なおしゃべりの時間帯だった。[……] また、曲中ではピアノ演奏のもりあがりに続いておきまりのトゥッティが配されたから、そこで聴衆はソリストの演奏について会話を交わしただろう。トゥッティはこのように、作品の継続的な聴取を否定し、音楽を分断していた（別の言い方をすれば、聴き手は今日より気楽に、ピアノ協奏曲の演奏の場にいた）。(小岩 2004: 35-36)

ところが、ベートーヴェンのピアノ協奏曲はそのような慣例に沿った「型」には必ずしも当てはまらず、とくに巨匠としての名声を確立してからの第4番、第5番は冒頭からソロ・ピアノが演奏するなど、挑戦的でイレギュラーな試みに満ちている（そして初演はどちらも見事に失敗した⁷⁴）。そこで、「例外」である第4番について語る前に、少年ベートーヴェンがボン時代に書いた初めての協奏曲作品 WoO. 4、通称ピアノ協奏曲第0番に触れたい。まず、筆者が実際に2020年9月13日にウィリー・ヘス編曲版によって東京交響楽団と共演した際の経験に基づき、全体の所感を大まかに以下に述べる。

◆第1楽章

- ・アーティキュレーションが細かい。
- ・三度が速い（難曲とされるショパンの三度のエチュード Op. 25-6 のテンポよりも速い）。

→現代の鍵盤が重いモダンピアノで弾くには適さないことを実感し、当時どのような楽器を想定してベートーヴェンが作曲を進めたのか疑問が生じた。

◆第2楽章

- ・装飾的な細かい音符が多く、装飾が書き込まれていない箇所の音価との差が大きい。

→テンポの設定に困ったが、音価が長い箇所にもベートーヴェン自身が演奏する際には、適宜即興を入れて弾いていたと解釈し、装飾を入れた（譜例およびリハーサル動画を参照）。

譜例 8 : Beethoven WoO. 4 第2楽章 m. 38-40



(リハーサル動画) <https://youtu.be/CmS917hl3tU> 3'40"~4'00"

⁷⁴ ベートーヴェンがソリストとして初演した最後の協奏曲である第4番は、再演も彼自身が一度のみ行ったものの、それ以降、存命中に演奏されることはなかった。第5番に至っては、ウィーンでのルドルフ大公の独奏による非公開試演、ライプツィヒでのシュナイダー独奏による公開初演、ウィーンでのチェルニー独奏による公開初演の後に再演はなかった。それどころか、1824年、ベートーヴェン本人からの依頼にもかかわらず、チェルニーは第5番の再演を断っている（Dorfmueller - Gertsch - Ronge 2014: 459）。

譜例 9 : Beethoven WoO. 4 第 2 楽章 m. 68-70



(リハーサル動画) <https://youtu.be/CmS917hl3tU> 6'25"~6'43"

◆ 第 3 楽章

・民謡風の陽気な Rond主題で、キャッチーなメロディーが特徴。第 0 番を知らなかった団員たちの多くが、休憩時間、舞台裏などでこの Rond のメロディーを口ずさむほどであった。

・魅力的な旋律の Rond 主題とはいえ、何度も同じ形で頻出するため、Rond 主題回帰のたびに変奏した (譜例 10~12)。たとえば、《ピアノ・ソナタ第 11 番 変ロ長調 Op. 22》の第 4 楽章では、Rond 主題が回帰のたびに変奏されているため、この第 0 番も変奏して奏されたと解釈した。実際、最後の Rond 主題の後半部分は変奏されている (譜例 13 参照)。

譜例 10 : Beethoven WoO. 4 第 3 楽章 m. 67-81 (変奏①)



(リハーサル動画) <https://youtu.be/CmS917hl3tU> 10'50"~11'18"

譜例 11 : Beethoven WoO. 4 第3楽章 m. 144-152 (変奏②)

(リハーサル動画) <https://youtu.be/CmS917hl3tU> 12'53"~13'16"

譜例 12 : Beethoven WoO. 4 第 3 楽章 m. 260-267 (変奏③)

(リハーサル動画) <https://youtu.be/CmS917hl3tU> 16'15"~16'36"

譜例 13 : Beethoven WoO. 4 第 3 楽章、最後の Rond主题の後半 (Küthen 2013: 33) ⁷⁵

・ピアノが提示する主題をオーケストラに先取りされる (ヘス編曲)

→もともとベートーヴェンは若いヴィルトゥオーゾ (=自分自身) のために第0番を書いているはずだが、ヘスの編曲においてはオーケストラに比重が置かれた音楽となっている (後に詳述)。ソリストとしての率直な感想としては、「オーケストラに乗っ取られる！」と思った。しかし、オーケストラが協奏曲において重要な役割を果たすようになってくるのはベー

⁷⁵ Ludwig van Beethoven, *Piano concerto in E-flat major WoO 4: piano solo (conductor's part)*, Edited by Hans-Werner Küthen, Fingering by Klaus Schilde, München: Henle, 2013, p. 33.

トーヴェンの《ピアノ協奏曲第4番》からであり、第0番はまだモーツァルトのようなソリスト偏重の書法で書かれていたはずである。実際、モーツァルトの協奏曲はヴィルトゥオーゾ性が高く、後の19世紀の華やかな「ヴィルトゥオーゾ協奏曲」の元祖となった(小岩 2012: 53)。以上のことから、ヘス版は「復元」というにはいささかベートーヴェン中期以降の様式を取り入れすぎていると言えよう。

・第3楽章のみアカンパニメントをつけた。

譜例 14 : Beethoven WoO. 4 第3楽章 m. 274-281

(リハーサル動画) <https://youtu.be/CmS917h3tU> 16'36"~16'50"

❖ヘス版オーケストラとの共演の考察

資料 4 : ヘス版オーケストラ共演のリハーサル動画

GP: ピアノ協奏曲第0番 変ホ長調 WoO 4 第1楽章

東京交響楽団, (指揮) 原田慶太楼, (ピアノ) 鐵百合奈

2020年9月13日 ミューザ川崎シンフォニーホール

<https://youtu.be/u-6685aLviQ>

GP: 同第 2, 3 楽章

<https://youtu.be/CmS917hl3tU>

・リハーサルにおいて、弦 12 型編成から弦 8 型編成まで減らした。

→このように規模を縮小したうえで、現代のピアノをもってしても、オーケストラの音量の方が勝る傾向にあったため、上記のリハーサル動画で指揮者が客席のライブラリアンに音量確認を取っている様子が分かる。

今日ではオーケストラは全員が演奏することが当然となっており、上記の公演でもパート全員が演奏に参加したが、当時、通常の箇所のオーケストラはトップ奏者のみで伴奏されていた演奏習慣も鑑みる必要がある。小岩はリストの初版スコアに記された特記事項をもとに、今日の常識的な演奏形態への変遷について指摘する。

リストの第一番の意義はさらに、その初版総譜にわかりやすく示されている。・・・
当時、このハスリンガー版のスコアを開いた者は、冒頭の指示に目を止め、この曲の新鮮さを感じたことだろう。「弦楽四部は一貫して全員で演奏し、ソロとトゥッティに分けないこと。例外は、特記した箇所のみ」。今日この指示は、あまりにも当然に感じられてその意図が理解しがたい。

けれどもモーツァルト時代の演奏習慣を思い出せば、その意味は明確であろう。・・・
当時はフル編成のオーケストラが揃っている場合でさえ、「ソロ」の部分ではおそらくトップ奏者（＝各弦楽パートのソロ奏者）のみが演奏し、ピアニストと少人数のアンサンブルを展開していた。リストの第一番のスコアに現れる一見奇妙な記述は、一方で、オーケストラの弦楽パートが、モーツァルトの時代同様、この時代においてなおソロとトゥッティに分割されていた可能性を証している（小岩 2012: 207-208）。

こうして、ヘスの編曲が分厚いこととはまた別の問題が浮上する。すなわち、演奏形態の見直しである。この点については、本章第 2 節において、《ピアノ協奏曲第 4 番 Op. 58》ピアノ五重奏版の演奏実践の予備的考察を行う。

❖ヘス版二台ピアノ編曲（編曲：秋山友貴）の考察

ピアノ協奏曲を勉強するにあたって、二台ピアノ編曲版で合わせの練習を行うのが今日における常だが、ヘス版の二台ピアノ版は絶版であるため⁷⁶、作曲科の秋山友貴氏に二台ピアノ用への編曲を依頼した。この項目では、ヘス版二台ピアノ秋山編曲を扱う。

以下に、演奏会当日の記録映像を上げた（演奏会詳細→ <https://t.livepocket.jp/e/al338>）。この時の演奏を踏まえて以下考察を進めていきたい。

資料 5 ヘス版二台ピアノ編曲の記録映像

https://youtu.be/_DZYKGF7ajg

【使用ピアノ】

Solo: 1905 年製スタインウェイ（部品交換オーバーホール済み）

Orchester: 1911 年製プレイエル（オリジナル部品のまま修理）

初めて合わせをして驚いたのは「オーケストラパートの音が多い」ということ、ピアノ・ソロと音がほとんど常に被っていることだった。

譜例 15：ヘス版二台ピアノ編曲（編曲：秋山友貴）より、第1楽章 m. 74～

⁷⁶ Eulenburg に 1969 出版の© 1961 Alkor-Edition, Kassel Ausgabe für 2 Klaviere があるが、現在、Eulenburg 社において当該楽譜は絶版である。

上記の譜例 15 に見られるように、ヘスは新たなメロディー、それも主旋律となりうるものを追加しており、このような加筆（ピアノパートの骨子を捉えて主旋律を創作すること）はヘス編曲において全楽章通して随所に見られる。しかし、このようなオーケストラに加えられたメロディーは、本来、ベートーヴェンが意図したものであったろうか？ 当時（音量が小さく、減衰の速い楽器、すなわちチェンバロやフォルテピアノが協奏曲のソロ楽器として使われていた時代）、ピアノパートはオーケストラの華やかさと対抗するために、このような 16 分音符の走句をメインに書かれることが一般的であった。この傾向はメンデルスゾーンの時代に至るまで見られる。

ベートーヴェンの後のピアノ協奏曲、第 5 番においてもアルペジオが頻出するが、そのアルペジオは「オーケストラのかざり」ではなく、「アルペジオがメイン、アルペジオそのものが音楽であり主旋律」といった趣である。ヘス版のような、オーケストラに主旋律を加える編曲では、ピアノ・ソロの走句がオーケストラのオーナメントとなり果ててしまう。二台ピアノ編曲では、ヘス版におけるこのような「オーケストラ偏重」の編曲手法が浮き彫りとなった。

❖ヘス版以外の編曲について

ベートーヴェンの第 0 番のパート譜は現存していないため、複数のオーケストラ編曲譜が存在する。

- ・ジョン・C・ミッチェル版
- ・ミッチェル版の二台ピアノ版

- ・ロナルド・ブラウティハム版
- ・ハワード・シェリー版

筆者は、ミッチェル版のスコアおよび二台ピアノ譜、そして編曲者本人に問い合わせ入手したブラウティハム版のスコアを用いて、それぞれの編曲、またカデンツァの様相について考察したい。なお、シェリー版については楽譜が入手できなかったため、シェリー本人による録音音源を使用して考察を行う。

1. 想定された楽器は？

第1楽章の項目において述べたように、《ピアノ協奏曲第0番 WoO.4》は、アーティキュレーションが細かく指示されているのが特徴である。

譜例 16 : Beethoven WoO. 4 第1楽章ピアノ・ソロ冒頭 (Küthen 2013: 3)

このような細かいアーティキュレーションは、どう頑張ってもモダンピアノ向きではない（それでも演奏の際、アーティキュレーションを忠実にいった）。この試みは、鍵の重いモダンピアノで行うには各指の独立と、一本一本の筋肉が必要とされるため、非常に技術的な難易度が高い。現代のピアノに適さないフォームで弾くことは手の故障のリスクが高いことはよく知られており、代表的なものに、ピアノの鍵の重さが刻々と重くなってゆく過渡期に編み出された「ハイフィンガー奏法」がある。

周知のように、一九世紀初頭のピアノはまだ鍵盤も非常に軽かったため、腕の重さをまったく利用せず、指先の軽い動きだけで弾かれていた。これが「指奏法」と呼ばれるものである・・・クレメンティが実践していた「手の甲にコインをのせる」練習法は有名であるが、これは手首を微動だにさせず指先だけで弾くこの時代のピアノ奏法の特

徴を端的に表している。当時の典型的な指奏法のピアニストはフンメルやチェルニーであり、彼らが理想としたのは「真珠をころがすようなタッチ (jeu perlé)」と呼ばれる軽い明瞭な音であった。

ところが演奏会制度が普及する一九世紀も中頃になると、大ホールで効果的な演奏をするために建盤は非常に重くなり、もはや指の力だけではとても楽器を御しきれなくなり始める。・・・かくして徐々に、指だけでなく、手首や腕を自由に利用して弾く近代的なピアノ奏法が築かれ始めたのである。

しかしこの新しい奏法は、一八三〇年代にすでにショパンやリストらの大ピアニストによって実践されてはいたものの、すぐに一般に広まったわけではない。一九世紀後半のヨーロッパのピアノ教育界で主流であったのは、腕や手首を静かにして動かさない従来の指奏法の、一変形であった。つまり、指先だけで弾くのは同じなのだが、重くなってきた鍵盤に対応すべく、指を思い切り高く上げて垂直に打つような弾き方に変わってきたのである。これがハイフィンガー奏法である・・・(大地 2003: 79-80)。

奏法の移り変わり、とくに「その場しのぎ」とも言えるハイフィンガー奏法が生まれた歴史的事実からも、当時のピアノの鍵の重さの移り変わりや、楽器の発展がいかに日進月歩であったかを、容易にうかがい知ることができる。このように、現代のピアノとベートーヴェンが WoO.4 を作曲した当時の楽器にはかなり大きなタッチの差があり、楽譜に忠実なアーティキュレーション再現は困難であった。現代のピアノでも、軽いタッチ (=弱音) かつダンパー・ペダル不使用で弾けばアーティキュレーションそのものの再現は可能である。しかし、オーケストラと共演するにあたってソリストの音量不足は致命的であるため(ピアニストの音量に合わせてオーケストラも音量を絞らねばならず、全体的に音楽が貧相になってしまう)、ある程度の音量の担保は必須である。そのためにダンパー・ペダルは有効で、音を豊かに、解放された響きでもってホールに飛ばすためには、音を繋げる目的としてではなく音量増大のために、ダンパー・ペダルを使う必要があった。以上二点に留意しつつ、楽譜上のアーティキュレーションを実現させることは困難を極めた。フォルテで弾こうとするとスタッカートが重くなり、全体的に優雅な雰囲気が損なわれてしまう上に、ダンパー・ペダルを使用すればアーティキュレーションが犠牲になるからである。さらに、モダンピアノそのものの豊かな響きと会場の残響により、スタッカートが飲み込まれて、せつかくの努力が顕在化しにくい難点も加わった。

このような試行錯誤を経て、筆者は改めて、ベートーヴェンが WoO.4 を書いた当時の楽器は、基本的に音量での表情付けが叶わず、アーティキュレーション優位の音楽だったことを実感した。

そこで、ベートーヴェンがこの WoO.4 を作曲した時に主に使用して着想を得た楽器は具体的に何だったのかが疑問として浮上する。この0番の現存する楽譜のタイトルには「ピアノフォルテもしくはチェンバロのための協奏曲」と記されており、譜面には「チェンバロ」と書かれているため（資料 6）、日本では俗に「チェンバロ協奏曲」と呼ばれているが、想定された楽器は果たして本当にチェンバロだったであろうか？

資料 6⁷⁷

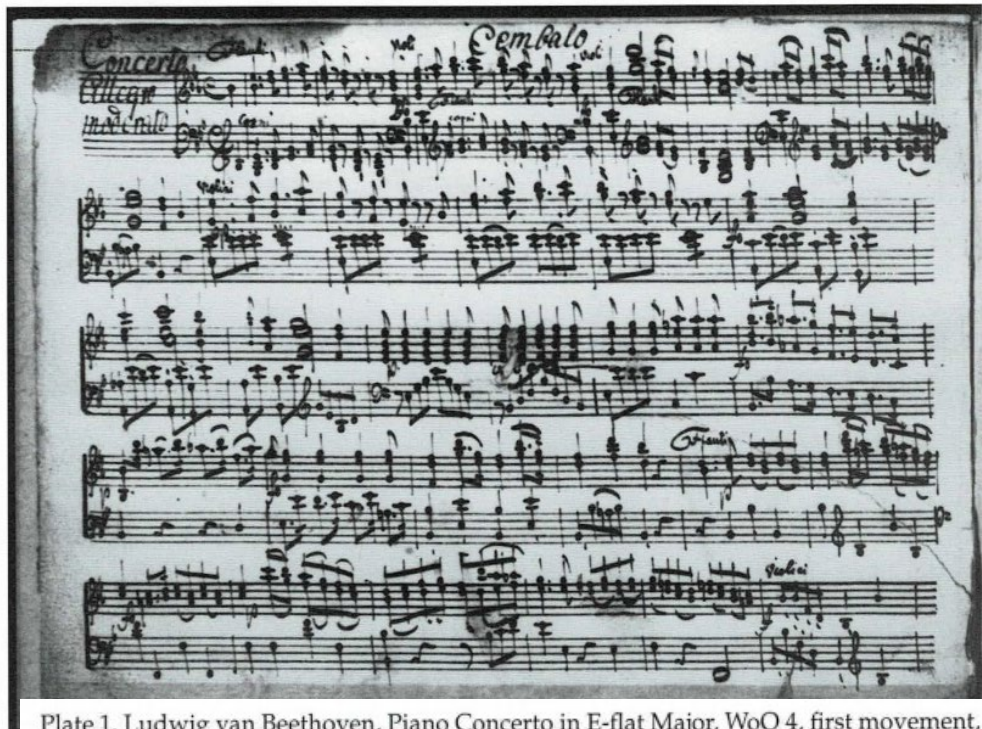


Plate 1. Ludwig van Beethoven, Piano Concerto in E-flat Major, WoO 4, first movement, measures 1–32 (page 2 of Mus.ms.autogr. Beethoven Artaria 125). Courtesy of Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Photo credit: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz / Art Resource, N.Y.

そもそも当時の「チェンバロ」という言葉が指す楽器は、今日よりもずっと広義で使われていたことを思い出す必要があるだろう。

⁷⁷ Ludwig van Beethoven, *Piano concerto in E-flat major, WoO 4*, Edited by Jon Ceander Mitchell, Middleton: A-R Editions, 2010.

オルガンを除いて有弦鍵盤楽器のみを考えると、各種のチェンバロ、クラヴィコード、そして発明されたばかりのピアノとそれらの変種、複合楽器のほかに、ガイゲンヴェルク・・・やボーゲンクラヴィーア・・・などの弓奏弦楽器の発音原理を応用した鍵盤楽器も作られた。そうした楽器のすべてが、クラヴィーアあるいはチェンバロと呼ばれる可能性があった（渡邊 2000: 30）。

また、「チェンバロ」が題名に記載された指定楽器に含まれていたとしても、それは楽譜の販売事情が大きく関わっていたことも、小岩が指摘している。

C・P・E・バッハの作品は「ピアノとチェンバロ」のための作品だが、一八世紀には数多くの「ピアノまたはチェンバロ」のための協奏曲が流通していた。例えばモーツァルトの作品として「チェンバロまたはフォルテピアノのための協奏曲 (Concerto per il clavicembalo o fortepiano)」⁷⁸の楽譜が出版されている。・・・「どちらの楽器でも演奏可」と謳うことで少しでも販売部数を高めたい、という出版社の思惑が見てとれる。当然、この曲をチェンバロで演奏するには無理がある。この曲はピアノのために作られたことが明らかで、チェンバロでは不可能な強弱の変化が指示されている。けれども当時、ある場所で、ピアノはなくチェンバロしかなかったとする。そのときチェンバロでこの曲を演奏していけない理由はあるだろうか。確かに強弱の指示は完全には実現できないが、それでも、演奏して楽しむことができる！（小岩 2012: 26）

モーツァルトやベートーヴェンに限らず、同世代の作曲家ヤン・ラディスラフ・ドゥシークの作品にも「チェンバロまたはフォルテピアノのための」と書かれた作品が多く存在するが、これらの曲にも強弱記号が付され、書法の点であきらかにチェンバロのための曲ではない。さらに、ドゥシークは友人クレメンティのためにプロモーターのごとくイギリス式フォルテピアノの普及に尽力したことで知られるが、それは楽譜出版の見返りを求めてのことだった（河合 2013: 80-83）。

以上のように、彼らの時代は、出版楽譜と公開演奏会での収入により作曲家が宮廷や教会の保護下から自立し始めた時期であり、楽譜の売れ行きは死活問題であった。このような時

⁷⁸ 《ピアノ協奏曲第 27 番 変ロ長調 K595》がウィーンのアルタリア社から 1791 年に作品 17 として出版されたときのタイトル。

代背景から、《ピアノ協奏曲第0番 WoO.4》に記された「ピアノフォルテもしくはチェンバロのための協奏曲」という題名が示す楽器は、字義通りの「チェンバロもしくはフォルテピアノ」ではなく、「鍵盤楽器全般」といった意味しか持たないことが分かってくる。となると、題名に記された言葉ではなく、楽譜に記された情報と、当時の状況を整理しながら推測するほかない。

そこでまず、ベートーヴェン自身が記した強弱記号を見ると（譜例17）、チェンバロらしくない表記が見られ、今日定義されるような「チェンバロ」という楽器のための音楽、と断定することには疑問を感じる。

譜例 17

1. WoO.4 第1楽章より (Küthen 2013: 3-4)

The musical score for Example 17, Part 1, consists of two systems of piano music. The first system covers measures 60 to 62, and the second system covers measures 63 to 65. The music is written for piano and includes various dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *Tutti*. There are also performance instructions such as *Solo* and *Tutti*. The score includes numerous fingerings (1-5) and articulation marks (accents, slurs, and trills) to guide the performer. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

2. WoO.4 第2楽章より (Küthen 2013: 15)

The musical score for Example 17, Part 2, shows a single system of piano music starting at measure 17. The music is written for piano and includes various dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), and *p f p f p* (piano-forte-piano-forte-piano). There are also performance instructions such as *tr* (trill) and *tr* (trill). The score includes numerous fingerings (1-5) and articulation marks (accents, slurs, and trills) to guide the performer. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

チェンバロもハンドストップを使えば、二段階、ないし三段階ほどの音量調節は可能ではある。しかしストップを切り替えるには、奏者自身が手で操作する必要があるため、頻繁に使うことはできない。この箇所（譜例 17-2 の第 2 楽章 19 小節目）でストップを用いて、1 音ごとに強弱をつけるのはあまりにも非現実的である。また、この時代に存在した強弱をつけられる鍵盤楽器としては、クラヴィコードが有名である。しかし、クラヴィコードは繊細な音を持った楽器であり、協奏曲のソロ楽器として用いられるとは考えられない。

では、ベートーヴェンが第 0 番で想定した楽器は何だったのか？ この点がもっと争点となっても良いように思うが、残念ながら第 0 番に関する文献は極端に少なく、今年にベートーヴェン生誕 250 年とのことでたまたまスポットが当たっているものの（コロナ禍により中止、動画配信となった公演もあるが、年内に 4 公演企画されていた⁷⁹⁾、基本的には 1～5 番の輝かしいピアノ協奏曲の影に隠れてしまっている。そもそも 18～19 世紀はさまざまな鍵盤楽器が製作され、その多くが淘汰されていった時代であり、我々が知りえない鍵盤楽器にベートーヴェンが触れていた可能性も否定はできない。

さて、ベートーヴェンとフォルテピアノとの関わりについて、少年ベートーヴェンが「初めてフォルテピアノに触れた」とされているのが 1784 年頃にボンの貴族たちがもたらしたシュタイン⁸⁰⁾のフォルテピアノである（小倉 2009: 40）。WoO. 4 が作曲されたのはちょうど 1784 年であるから、シュタインを想定した可能性を 100% 否定することはできないものの、筆者は WoO. 4 と同様の語法が用いられた曲、《選帝侯ソナタ Kurfürstensonaten WoO 47》（1782～1783 年に作曲）を根拠に、別の楽器を候補としてあげたい。タンゲンテンフリューゲル Tangentenflügel である。これはモーツァルトがザルツブルク時代（1756 年～1777 年頃）に弾いていたことでよく知られる楽器で、ちょうど鍵盤楽器の主流がチェンバロからフォルテピアノへ移行する過渡期のものである。

⁷⁹⁾ ナタナエル・グーアン (p) リオ・クオクマン (指揮) シンフォニア・ヴァルソヴィア「ラ・フォル・ジュルネ/公演番号 141 (於) ホール C」2020 年 5 月 2 日 (公演中止)、小菅優 (p) 下野竜也 (指揮) 広島交響楽団「ディスカバリー・シリーズ 5 (ベートーヴェン生誕 250 周年交響曲シリーズ)

Hosokawa×Beethoven (於) JMS アステールプラザ大ホール」2020 年 6 月 26 日 (無観客ライブ配信)、鐵百合奈 (p) 原田慶太楼 (指揮) 東京交響楽団「名曲全集第 159 回：祝！ベートーヴェン生誕 250 年 第 2 弾『ピアノ協奏曲 第 0 番』(於) ミューザ川崎シンフォニーホール」2020 年 9 月 13 日 (収容人数半数で開催)、小山実稚恵 (p) 山田和樹 (指揮) 横浜シンフォニエッタ「ベートーヴェン、そして・・・/第 4 回～本能と熟成～：ベートーヴェン生誕 250 周年記念(於) オーチャードホール」2020 年 11 月 3 日。

⁸⁰⁾ <https://www.fortepiano.eu/materials-stein-1788/> (10 月 10 日閲覧)

2. ピアノ協奏曲第0番と選帝侯ソナタ

タンゲンテンフリーゲルについて論じる前に、その推測を導き出す糸口となった《選帝侯ソナタ WoO. 47 (1782-83年)》について述べておきたい。筆者は、以下に示したように、ピアノ協奏曲第0番 WoO. 4 と選帝侯ソナタの二作品間であまりにも共通点が多いことから、ベートーヴェンは自身が出版した初めてのソナタ WoO. 47 をたたき台にして、初めてのコンチェルト WoO. 4 を書いたのではないかと推測している。

譜例 18 : Beethoven WoO. 47-1 冒頭(Irmer 1950: 4)

Allegro cantabile

譜例 19 : Beethoven WoO. 4 冒頭(Küthen 2013: 1)

Allegro moderato

譜例 20：強弱記号

1. WoO. 47-1 第3楽章 Rondo vivace より (Irmer 1950: 14)

Musical score for WoO. 47-1, Rondo vivace, measures 65-72. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) and forte (f) dynamic contrast. The right hand has a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, and 72 are indicated.

2. WoO. 47-2 第2楽章 Andante より (Irmer 1950: 21-22)

Musical score for WoO. 47-2, Andante, measures 21-22. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) and forte (f) dynamic contrast. The right hand has a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulation marks. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 21 and 22 are indicated.

Musical score for WoO. 47-2, Andante, measures 58-65. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) and forte (f) dynamic contrast. The right hand has a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulation marks. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, and 65 are indicated.

3. WoO. 47-3 第3楽章 SCHERZANDO: Allegro, ma non troppo より (Irmer 1950: 43)

Musical score for WoO. 47-3, Scherzando: Allegro, ma non troppo, measures 106-113. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) and forte (f) dynamic contrast. The right hand has a melodic line with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Measure numbers 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, and 113 are indicated.

まず、ほぼ同じともいえる WoO. 47-1 第 1 楽章の冒頭と WoO. 4 第 1 楽章の和声進行とメロディーラインに注目したい（譜例 18 と 19）。また、前掲載の WoO. 4 の譜例 17 と WoO. 47 の譜例 20 では、同一の語法の強弱記号が見られる。そして、両者ともに華々しくはつらつとした雰囲気似ている。選帝侯ソナタも堂々とした快活なソナタであるため、クラヴィコードのような内気な性質を持つ楽器をメインで想定して作曲したとは考えにくい。また、譜例 17 および譜例 20 のような強弱記号の付け方は、ベートーヴェンの気まぐれではなく、チェンバロでもクラヴィコードでもフォルテピアノ（今日我々が「フォルテピアノ」と呼ぶアクションのもの）でもない、それ以外の鍵盤楽器にベートーヴェンが触れていた可能性が見られるだろう。

また、両者ともにクリスティアン・ゴットロープ・ネーフェの教育の影響が色濃く、とくに C・P・E バッハの影響が見られる点も共通している。

3. 師ネーフェの教育と C・P・E バッハからの影響

WoO. 47 の選帝侯ソナタ第 2 番はヘ短調で書かれており、この調は後にベートーヴェンがウィーンにおいて作品番号を付けた最初のソナタ《ピアノ・ソナタ第 1 番 ヘ短調 Op. 2-1》、さらには中期の傑作《ピアノ・ソナタ第 23 番 ヘ短調 Op. 57》と同じ調である。

この「ヘ短調」という特異な調選択について、平野昭は以下のように分析している。

当時のクラヴィア・ソナタでは短調の響きさえ例外的であったし、ハイドンやモーツァルトでさえも使わなかった♭記号 4 つを調号にもつ「ヘ短調」は異例中の異例であった。ベートーヴェンが「ヘ短調」を激しい感情の表現に使っていることは《熱情ソナタ》や《エグモント序曲》の例を挙げるまでもない（平野 1999: 383）。

確かに、ハイドンとモーツァルトのクラヴィア・ソナタに、ヘ短調のものはない（他ジャンルにおいてなら、ハイドンには 8 曲、モーツァルトの自動オルガン曲⁸¹に 2 曲見つけた。表 1 参照）。

⁸¹ 自動オルガンはカックウ時計に代表される笛時計 Flotenuhr に端を発し、1750 年頃には早くも時計から自動演奏部分が独立し、さまざまな自動オルガンが製作された。C・P・E バッハ、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンなどが作品を残している。

表 1：ハイドンとモーツァルトのへ短調作品

Joseph Haydn	Symphony No. 49 La Passione	I:49	F minor	1768 年作曲
	String Quartet no.23	III:35	F minor	1772 年作曲
	Sun Quartets Op.20 No.4			
	String Quartet no.46 Razor	III:61	F minor	1788 年作曲
	Tost Quartets set 2 Op.55 No.1			
	Piano Trio no.14	XV:f1	F minor	1760 年作曲
	Variations in F minor	XVII:6	F minor	1793 年作曲
	Trost unglücklicher Liebe (Voice, Keyboard)	XXVIa:9	F minor	1781 年作曲
	Fidelity (Voice, Keyboard)	XXVIa:30	F minor	1794 年作曲
The Spirit's Song (Voice, Keyboard)	XXVIa:41	F minor	1801 年出版	
Wolfgang Mozart	Adagio and Allegro in F minor for a Mechanical Organ	K. 594	F minor	1790 年作曲
	Fantasia in F minor for a Mechanical Organ (organ, composer's transcription)	K. 608	F minor	1791 年作曲

だが、この頃のベートーヴェンの師はネーフェであり、ネーフェがベートーヴェンにバッハの平均律と C・P・E バッハのクラヴィーア・ソナタを与えていたことを考えると、比較の対象にはこのバッハ一族の作品群を持ってきた方が相応しかろう（表 2 参照）。

表 2

<p>❖ Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)</p> <ul style="list-style-type: none"> • BWV 534, Prelude and Fugue in F minor, org. • BWV 780, Invention No. 9 in F minor • BWV 795, Sinfonia No. 9 in F minor • BWV 823, Suite in F minor • BWV 845, Gigue in F minor (doubtful) • <u>BWV 857, Well-Tempered Clavier, Book 1: Prelude and Fugue No. 12 in F minor</u>
--

- BWV 881, Well-Tempered Clavier, Book 2: Prelude and Fugue No. 12 in F minor
- BWV 1018, Sonata in F minor for violin and harpsichord
- BWV 1018a, Adagio in F minor for violin and harpsichord (early version of movement 3 from BWV 1018)
- BWV 1056, Concerto for harpsichord and strings in F minor

❖ Wilhelm Friedemann Bach (1710 – 1784)

- BWV 534, Prelude and Fugue in F minor (once attr. to J.S.Bach)
- BR A 27-38, Twelve Polonaises (F 12) - 10. Polonaise in F minor
- BR A 81-88, Eight fugues for harpsichord (F 31) - 8. Fugue in F minor
- BR B 5, Flute Duetto in F minor (F 58)
- Concerto for harpsichord and winds in F minor

❖ Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788)

- H.40, Wq.62/6, Sonata, F minor, 1744, kbd, 1761.
- H.75, Wq.63/6, Sonata, F minor, 1753, kbd, 1753.
- H.110, Wq.117/30, Les langueurs tendres, F minor, 1756, kbd, 1761.
- H.173, Wq.57/6, Sonata, F minor, 1763, kbd, 1781.
- Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ, F minor, org,

❖ Johann Christoph Friedrich Bach (1732 – 1795) - F minor does not exist.

❖ Johann Christian Bach (1735 – 1782)

- W C69, Harpsichord Concerto No.2 in F minor
- W C73, Harpsichord Concerto No.6 in F minor

大バッハの平均律にへ短調が含まれるのは当然のこととして、C. P. E. バッハはへ短調のクラヴィーア・ソナタを三曲書いており（表2下線部）、それらはそれぞれ1761年、1753年、1781年に出版されている。1782年から83年夏に選帝侯ソナタを書いたベートーヴェンが、これらの作品に触れなかったと断言することは難しかろう。実際、そのうち1753年作曲（同年出版）のへ短調ソナタ H.75, Wq.63/6 は、「多感様式」による激しく悲愴的な曲

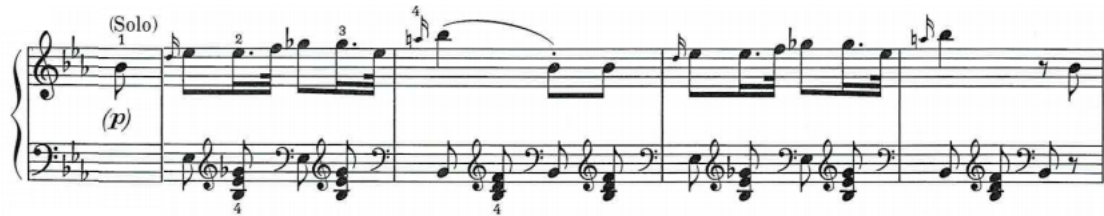
想を有しており、この選帝侯ソナタ第2番とよく似ている。

さらに、ヘスは WoO.4 について、自身の編曲譜に寄せた序文（1969年）において、バッハの末の息子ヨハン・クリスチャン・バッハ（彼もへ短調によるチェンバロ協奏曲を2曲書いている）の影響を、以下のように指摘する。

ルートヴィヒ・シーダーマイヤーによると、ベートーヴェンのボンでの師であるネーフエの影響は、この作品にはっきりと現れているという。しかし、若い作曲家がヨハン・クリスチャン・バッハや南ドイツ派の影響を決定的に受けていたことは間違いないだろう、それは民謡や民謡を思わせる陽気なメロディーに溢れているからだ（Hess1961、拙訳）。

民謡を思わせるメロディーとは、ロンド主題はもちろんのこと、以下の楽想も民謡をルーツとしたものであろう。

譜例 21 : Beethoven WoO. 4 第3楽章 m. 161~(Küthen 2013: 28)



また、ベートーヴェンが少年時代、オルガニストであったことも、へ短調を選択した調性感に関係すると考えられる。⁸²なぜなら、オルガン曲にはへ短調作品が比較的多く、わけでもモーツァルトが作曲しているたった2曲のへ短調作品も、自動オルガンとはいえ、オルガンのための曲であるからだ（この2曲はデーム伯爵の依頼により自動オルガンのために作曲されたが、モーツァルトは後に通常のオルガンで演奏することを希望した。⁸³このようなエピソードから、壮麗な響きを想定した力作であることがわかる）。ベートーヴェンは何

⁸² 師ネーフエはボンの宮廷オルガン奏者であり、ベートーヴェン自身も1782年（12才）よりネーフエの代理宮廷オルガニスト、1784年には宮廷礼拝堂副オルガン奏者に正式に任命されている。

⁸³ 1790年10月3日に妻コンスタンツェに宛てた手紙の中で、「そう、もしそれが大きな時計で、それ自体オルガンのように鳴り響くなら、ぼくもうれしいだろうよ。ところがその機械は小さなパイプだけで出来ていて、甲高い音で、ぼくには子供じみた響きに聞こえる」と書いている。モーツァルト「モーツァルト書簡全集VI：ウィーン時代後期」海老沢敏、高橋英郎編訳、東京：白水社、2001年、580頁より。

も先例のないところから「異例中の異例」としてへ短調を選択したのではなく、大バッハとC・P・E バッハの流れと、常日頃から親しんでいるオルガンの響きや慣習を背景にへ短調を選択し、その選択がやがて大きな意味を帯びてきて《熱情ソナタ》の表現へと至ったと考える方が自然ではないかと、筆者は考える。

以上のことから、《ピアノ協奏曲第0番 WoO.4》と《選帝侯ソナタ WoO.47》は非常に似通った性質、コンセプトを持ち、兄弟作とも言えることが明らかになった。

4. タンゲンテンフリューゲル Tangentenflügel

ここで、WoO.4とWoO.47の作曲の際に想定されたのでは、と筆者が推測しているタンゲンテンフリューゲルに戻ろう。このあまり知られていない楽器について、小倉貴久子が以下に端的にまとめている。

タンゲンテンフリューゲルの発音の仕組みは、キーの後方の加速レバーにのった木片を飛ばして弦を打ち、自然落下させるというシンプルなもの。タッチによって強弱もつけられ美しい音色が魅力。モーツァルトがザルツブルク時代に弾いていたことでも知られる。⁸⁴

モーツァルトが弾いていたタンゲンテンフリューゲルはフランツ・ヤーコプ・シュペート Franz Jacob Späth が製作したもので、父に書き送った「シュタインの仕事をまだ若干でも見ていないうちは、シュペートのクラヴィーアがぼくが一番のお気に入りでした。でも今ではシュタインのが優れているのを認めなくてはなりません」⁸⁵という記述から分かる（この言葉からは、この時代、次々と楽器が発明されて売り出され、短期間で新しいものにとって代わられていたことも窺える）。このシュペートの製作したタンゲンテンフリューゲルについて、以下の記述がある。

⁸⁴ 「フォルテピアノアカデミーSACLA」HPより(2020年10月3日閲覧)。

<https://fortepianoacademy.jimdofree.com/%E3%83%95%E3%82%A9%E3%83%AB%E3%83%86%E3%83%94%E3%82%A2%E3%83%8E%E3%81%9F%E3%81%A1/>

⁸⁵ 1777年10月17日、ザルツブルクの父に宛てた手紙より。モーツァルト「モーツァルト書簡全集Ⅲ：マンハイム＝パリ旅行」海老沢敏、高橋英郎編訳、東京：白水社、1987年、149頁。

資料 7

Späth&Schmahl 製作 1794 年モデル
(Chris Maene によるレプリカ)

Compass: FF – f⁸⁶

Action: Tangent action

Stops: Treble dampers, harp, moderator

Knee levers: una corda, forte



18 世紀後半に最も重要なタンゲンテンフリューゲルの製作者は、レーゲンスブルクでピアノ、クラヴィコード、オルガンを製作したフランツ・ヤコブ・シュペートであった。早くも 1751 年にはボン選帝侯のためにタンゲンテンフリューゲルを製作した。彼の事業が成功すると、彼は義理の息子であるクリストフ・フリードリッヒ・シュマールをパートナーに迎えた。彼らのタンゲンテンフリューゲルは、モーツァルトをはじめとする当時の著名な音楽家たちに賞賛された。1777 年、モーツァルトはタンゲンテンフリューゲルを「シュペート・クラヴィーア」と呼んだ。(拙訳)⁸⁷

このように、モーツァルトとタンゲンテンフリューゲルの関わりは明白であるが、若いベートーヴェンとこの楽器の関わりを特記した記述は現在のところ確認されていない。しかし、ここで注目すべきは、シュペートが「早くも 1751 年にはボン選帝侯のためにタンゲンテンフリューゲルを製作した」という点である。ボン選帝侯とは、ベートーヴェンが《選帝侯ソナタ WoO. 47》を献呈したケルン大司教のことなのである。⁸⁸

この事実を踏まえると、筆者が先に述べた「ベートーヴェンは《選帝侯ソナタ》をタンゲンテンフリューゲルで弾くことを想定して作曲した」という類推も成り立つ。献呈先の人物

⁸⁶ F1~f3 のこと。

⁸⁷ <https://www.chrismaene.be/nl/historical-keyboard-instruments/tangentenflugel-spath-schmahl/> (2020 年 10 月 11 日閲覧)

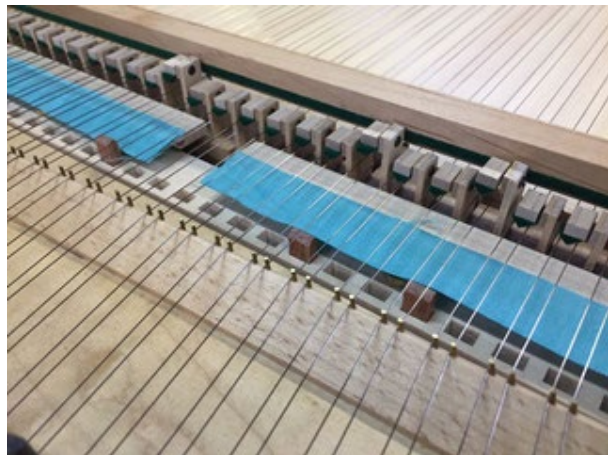
⁸⁸ ケルン選帝侯国 (ドイツ語: *Kurfürstentum Köln*) は、10 世紀から 19 世紀初頭まで存在した神聖ローマ帝国の公国。この公国 (選挙区) の首都はケルンであったが、ケルン市民との対立により選帝侯はボンに移った。1597 年から 1794 年までボンが選帝侯の居城であり、結果的に選帝侯国の首都となった。

が所有している楽器のための曲を書くことに、なんの不思議があるのか？ このことから、ほぼ同時期に書かれ、似た語法が散見される《ピアノ協奏曲第0番》もまた、タンゲンテンフリューゲルを想定して書かれたと考えられる。

また、筆者はフォルテピアノ奏者小倉貴久子氏が管理する、Ch.G.Schröter 考案のアクションによる復元楽器（久保田彰製作、音域は G1~e3）⁸⁹を弾かせてもらった。この復元楽器はベートーヴェンの時代よりは少し前のものではあるものの、シュペートのものと同様のタンジェントアクション、木片のハンマーで打鍵する「タンゲンテンフリューゲル」である。

資料 8：タンゲンテンフリューゲル

Ch.G.Schröter 考案のアクションの
復元楽器（久保田彰製作）
音域：G1~e3



シンプルなアクション構造のためか、鍵盤は軽く、打鍵とほぼ同時に鳴る立ち上がりの速さがある。普段、モダンピアノで練習している時には、あまりに慣れてしまって気が付くことができないが、このような「打鍵の瞬間とほぼ同時に発音される」楽器を触ると、モダンピアノはいかに打鍵から発音まで時差があるか思い知らされる。

また、木片で弦を打つため、（一般的に、ウィーン式アクションのフォルテピアノのダンパーには鹿革、イギリス式には柔らかいフェルトが貼られる。モダンピアノのダンパーに巻かれているのもフェルトである）、輪郭のはっきりした明瞭な音色である。

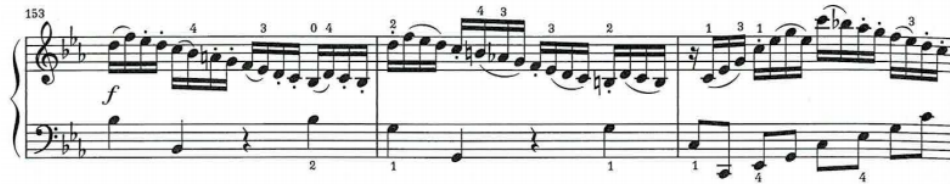
この楽器で弾くと、華やかで楽しい音が鳴り、さらに鍵盤が軽く音の立ち上がりも速いため、アーティキュレーションが明瞭に付けやすい。それほど指の力を使わなくとも、指先に僅かな力を込めるだけで、それがダイレクトに楽器に伝わり、ニュアンスが音に乗るのである。

⁸⁹ 「フォルテピアノアカデミー SACLA」 HP より（2020年10月15日閲覧）。
<https://fortepianoacademy.jimdofree.com/%E3%83%95%E3%82%A9%E3%83%AB%E3%83%86%E3%83%94%E3%82%A2%E3%83%8E%E3%81%9F%E3%81%A1/>

《ピアノ協奏曲第0番》もまた、タンゲンテンフリーゲルを想定したとの仮説に基づけば、以下の譜例に見られる第1楽章の細かすぎるアーティキュレーションにも納得がゆく。

譜例 22 : Beethoven WoO. 4 第1楽章より (Küthen 2013: 9)

(同じ音形に違うアーティキュレーションが施されている)



また、これほどまでに鍵盤が軽ければ、この三度のパッセージも難なく弾くことができる上に、三度で奏すると音量と華やかさが増し、演奏効果も期待できる箇所となる。

譜例 23 : Beethoven WoO. 4 第1楽章より (Küthen 2013: 11-12)



そして、第1楽章に限らず、第2楽章のあまりに細かい音価と思えた装飾パッセージも腑に落ちる。木片での打鍵であるため、華やかな音色ではあるものの、音の減衰はやや速めの楽器である。そのため、減衰していく音を補うため、軽い鍵盤の特性を活かして、たくさんの音群を弾いたのだろう。そう考えれば、このパッセージは（モダンピアノの重い鍵盤で弾くのは大変だが）、この楽器で弾くように速く弾くのが妥当である。現代の演奏は、これらの細かいパッセージの妥当な速度（現代の価値観での「妥当」である）から逆算して、冒頭のテンポを設定する傾向にあり、原典のテンポ表示「Larghetto」よりかなり遅くなっていると言えよう。タンゲンテンフリューゲルを用いれば、現代の我々が想像するよりはるかに速く、しかも少ない労力で速いパッセージが弾けた事実を踏まえ、むしろ冒頭のテンポを基準にして第2楽章のテンポ設定をするべきと考えられる。つまり、冒頭（譜例 24）を気持ちよく弾ける自然なテンポで弾き始め、装飾パッセージ（譜例 25）はかなり速く素早く弾くべきなのである。

譜例 24 : Beethoven WoO. 4 第2楽章冒頭 (Küthen 2013: 15)



譜例 25 : Beethoven WoO. 4 第2楽章ピアノ・ソロ装飾パッセージ (Küthen 2013: 16)



以上のように、この節の冒頭に記したさまざまな「《ピアノ協奏曲第0番》の謎」が、タンゲンテンフリューゲルを想定して書かれたと仮定するだけで、次々に解けていく。従来、あまり真剣に考察されることがなく、それ故に「作曲家の未熟さゆえの不可解な書法」として片付けられてきた諸問題の裏には、「想定楽器の見過ごし」が考えられるのである。

5. 編曲およびカデンツァにおける「読み直し」

ピアノ協奏曲第0番 WoO. 4は出版されず、実際に出版されたのは WoO. 47の選帝侯ソナタの方だが、これらのソナタをたたき台にしてピアノ協奏曲を作曲したと筆者が捉えていることは先述の通りである。ソナタの方が出版されたのは、そちらの方が売れるからであろうか。そもそもこの時代、協奏曲は基本的に作曲者本人が弾くためものだった。第0番の総譜が残っていないことが取り沙汰されるが、そもそも総譜が出版される文化はもっと時代が下ってからのものであり、ベートーヴェンの第1番～第5番の協奏曲でさえ、総譜はベートーヴェンの存命中には出版されなかった（本稿第2章第1節で引き合いに出したリストの《ピアノ協奏曲第1番ホ長調 S. 124/R. 455》は1855年初演1857年総譜出版であり、これが総譜文化における時代の先駆けであった）。⁹⁰

今日、我々がすぐにアクセスできる《ピアノ協奏曲第0番》の総譜およびカデンツァは、ヘス版のものであろう。これに加えて筆者は、本章第1節で述べた通り、ミッチェル版のスコアおよび二台ピアノ譜、そしてブラウティハム版のスコアと本人の録音（2009: BIS-1792 SACD）を入手した。これらを用いて、時代ごとの編曲手法、カデンツァの様相について考察したい。カデンツァとは、まさに時代を映す鏡であり、「読み直し」がなされていると言えよう。なお、シェリー版については楽譜が入手できなかったため、シェリー本人の録音（2011: CHAN 10695）を用いる。

◆ブラウティハム版の考察

【第1楽章】

- ・冒頭から弦楽器が管楽器を力強く伴奏する（譜例26参照。ちなみにヘス版では弦楽伴奏はピッツィカートでごく薄い伴奏である）。
- ・ピアノを引き立てるためオーケストラによる伴奏は薄め→ピアノが無理せずころころと楽しげに演奏できる（譜例27）。ヘス版のオーケストラの厚さ（譜例15）と比較されたい。
- ・アインガング後のフレーズにおけるフルートとのデュエット（譜例28）。ピアノの裏拍のメロディーを用いてフルートのメロディーを復元しているためヘス版（譜例29）と似ているが、ピアノパートの音由来と考えれば似ているのも当然のことだろう。ヘス版よりもフルートが控えめで、ピアノがソリストティックに振る舞うことができる。

⁹⁰ ベートーヴェンのピアノ協奏曲の総譜は全て死後出版であり、第4番の総譜はパリの Richault 社から1857年に出版された（Dorfmueller - Gertsch - Ronge 2014: 320）。

・カデンツァ（最低音 B1～最高音 f3）は、左手が中音域でメロディーを担当し、右手が 16 分音符の走句を奏でる。左手に重点が置かれ、両手が均等に活躍する。ベートーヴェンにおける両手の活躍は少し様式の先取りであるが、それも現代からの読み直しと言えよう。音域に関しては、最高音は f3 で当時の楽器の音域の音域に即し、低音域は B1 で、当時の音域（シュペートのタンゲンテンフリーユゲルも、シュタインのフォルテピアノも当時の音域は F1~f3 であった）の範囲内におさめている（B1 を使用しているとはいえ、局所的にダブルベースとして使われているのみなので、低音の存在感、響きの重厚さはあまり感じられず、右手のきらびやかさが際立つ）。現代において音域の制約がない時代においても、当時の制約に従って様式感を統一する書法は、「様式感を合わせた方が美しい」とする現代の価値観からの「読み直し」とも言えるだろう。

譜例 26

Allegro moderato

譜例 27

譜例 28 : フルートとのデュエット Brautigam 版 m. 113~

16

113

114

115

116

譜例 29 : フルートとのデュエット Hess 版 m. 115~

115

116

117

【第2楽章】

- ・原典の「Larghetto」の速度表記を大きく逸脱しない、心地良いテンポ（♩=48）。
- ・フルートが自由に遊ぶなかで、ホルンの持続音がのどかな雰囲気を醸し出す（譜例 30）。
- ・ブラウティハムは、トリルをアクセント気味に鋭く弾いている。
- ・細かい音符も鮮やかに奏している。弦楽はピアノの引き立て役として、ピッツィカートで控えめに追従する（譜例 31）。
- ・半音階で上行する箇所（m. 41）、オーケストラが弱音で入ってくるため、ピアノ・ソロも、どこかから自然に生まれ出るかのように弱音から弾き始めることが可能である（譜例 32）。ヘス版のオーケストラが大音量で入ってきて、それに対抗して *ff* で弾かねばならない編曲（譜例 33）とは対照的である。再現部におけるこの部分と照応する箇所（m. 71~）は、ブラウティハム版ではピアノパートが完全にソロで書かれており、実際のブラウティハムの演奏はソリストティックなフォルテで、提示部と表現の差を付けている。
- ・カデンツァは *moll* 部分の素材（m. 53~）を *dur* に移旋したものから始まるがすぐにまた短調に揺らめく。右手優位の書法で、軽いパッセージを主として構成している。ここでも最高音は f3 で、当時の楽器における最高音は大切に扱われている。

譜例 30：ホルンの持続音 Brautigam 版 m. 7~

The image displays a musical score for Example 30, titled "ホルンの持続音 Brautigam 版 m. 7~". The score is written in G major and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The top system shows the Horns part (treble clef) and the Piano part (grand staff). The Horns part begins with a sustained note (G4) with a tremolo effect, circled in orange. The Piano part features a pizzicato accompaniment. The middle system shows the continuation of the Horns and Piano parts. The bottom system shows the continuation of the Horns and Piano parts, with the Piano part featuring a pizzicato accompaniment.

譜例 31 : 鮮やかな細かい音符と、引き立て役の弦楽伴奏 Brautigam 版 m. 27~

譜例 32 : 半音階で上行する箇所 Brautigam 版 m. 41~

譜例 33 : 半音階で上行する箇所 Hess 版 m. 41~

【第3楽章】

- ・エレガントで洗練された演奏である。全体的にレガート気味に弾かれ、とくに左手は前半レガート（跳躍部分はダンパー・ペダルで繋いでいるものと思われる）、後半は軽めにスタッカートで奏している。ロンド主題の回数を重ねる毎に軽さが増すように感じられた。
- ・第1のエピソード（m. 23~）もあまり切らず、レガート気味に奏している（譜例 34）。
- ・短調エピソード（m. 129~）は、オーケストラが伴奏に徹しており、ピアノパートの魅力的な分散和音が旋律的に響く（譜例 35）。ここでもヘス版とは対照的で、ヘス版ではオーケストラに新たなメロディーが与えられてピアノパートが伴奏に回る（譜例 49）。
- ・民族的な短調エピソード（m. 161~）は原典通りに弱音で奏される。粋な洒落た表情で奏されるため、民族色はほぼ感じられない（筆者は土臭い民族色を出すため、またフル・オーケストラの後のピアノ・ソロが貧弱に聴こえないよう、強めの表情かつ *mf* 程度の音量で奏した）。オーケストラが参入してきても、ピアノパートは主役であり続ける。
- ・管楽器と弦楽器の主題の掛け合い（m. 202~）、弦楽伴奏に民族色があり洒脱（譜例 36）。
- ・最後は原典通りの和音で締める（譜例 37）。ヘス版（譜例 38）より堂々と終わる。

譜例 34 : 第1のエピソード Brautigam 版 m. 23~



譜例 35 : 短調エピソード Brautigam 版 m. 129~



譜例 36 : 管楽器と弦楽器の主題の掛け合い Brautigam 版 m. 202~

Tutti

F

Musical score for Example 36, Brautigam edition, measures 202-210. The score is in 3/4 time and features woodwinds and strings. The woodwinds play a melodic line with slurs and accents, while the strings provide a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). A forte (**F**) marking is present above the woodwind staff in measure 205.

譜例 37 : 曲尾 Brautigam 版

275

Musical score for Example 37, Brautigam edition, measures 275-285. The score is in 3/4 time and features woodwinds and strings. The woodwinds play a melodic line with slurs and accents, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a final cadence.

譜例 38 : 曲尾 Hess 版

Pl.I,II

He.I,II

Vl.I

Vl.II

Br.

Vc. Kb.

Musical score for Example 38, Hess edition, measures 275-285. The score is in 3/4 time and features woodwinds and strings. The woodwinds play a melodic line with slurs and accents, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a final cadence.

◆シェリー版の考察

シェリー版は全体的に壮麗で華やかな編曲である。さらに、ピアノパートを、現代のピアノに合うよう大幅に改変しているのが特徴である（弾きやすい書法に改変しているため、分厚いオーケストラに負けないだけの音量が十分に出ている）また、ピアノパートからオーケストラへ旋律を分け与えて掛け合いに仕立てている点も特徴。たしかに、現存するピアノ譜面は、すべてのパートをピアノ譜面に落とし込んで書いていると解釈もでき、ピアノ・ソロの部分にもオーケストラパートが盛り込まれていた可能性は十分にあるだろう。シェリー版では、ピアノ・ソロ部分からオーケストラパート（主にフルート）を抜き出している。

シェリー版の譜面がないため、原典のピアノ譜（Küthen 2013/ヘンレ版）を適宜用いる。

【第1楽章】

・冒頭から弦楽伴奏が分厚い。第1小節目の第1拍目からしっかりと arco.で弦楽伴奏が力強い合いの手を入れ、第6小節目からは早くも管楽器から弦楽器に主導権が移る（譜例 39）。

・mm. 149~と mm. 151~で、フルートと旋律を分け合う（譜例 40）。しかし、ベートーヴェンの時代のフルートはここまで細かい音を美しくは吹けなかつただろう（可能だったとしても、かなりの腕前が必要とされたはずである。モーツァルトがフルートは不完全な楽器としてフルート協奏曲を真面目に書かなかつたのは有名な話である。また、当時のオーケストラは、現代のようにプロの音楽家で構成された集団ではなく、アマチュア奏者が大半であったことも忘れてはならない）。現代のフルートならではの「読み直し」と言えるだろう。

・mm. 195~3度音程の難所、両手に分けて10度音程に改変（譜例 41）弾きやすくしている。

・カデンツァも分厚い和音が特徴で、音域は B1~g3、当時の音域より拡張されている。

譜例 39；冒頭の弦楽伴奏の箇所 Selley 版

譜例 40 : m. 149~と m. 151~、フルートと旋律を分け合う Selley 版

譜例 41 : m. 195~ 3度音程の難所を両手に分けて10度音程に改変

【第2楽章】

- ・シェリーの演奏も「Larghetto」の心地良いテンポ（♩=46）。
- ・トリル装飾もフルートが担当している。
- ・オーケストラに伴奏を任せ、両手ユニゾンでメロディーを奏する編曲が随所に見られる。
- ・ピアノ・ソロ（丸印）省略、カデンツァ手前まですべてオーケストラ演奏（譜例 42）。

譜例 42

【第3楽章】

- ・ここでもオーケストラに伴奏を任せ、両手でメロディー弾いている（譜例 43。ここも原典通りに弾けば、中程度の難所である）。
- ・第2エピソードにおいて、フルートが第1楽章のテーマの拡大形を奏する（譜例 44）。
- ・シェリー版はブラウティハム版よりさらに華やかに、ピアノも最後の2音を和音で一緒に奏して終わる。

譜例 43 : オーケストラ伴奏を分担 Selley 版 m. 105~

譜例 44 : 第2エピソード (m. 90~) 第1楽章のテーマの拡大形 Selley 版

◆ミッチェル版の考察

学位審査演奏会においては、ツアンパラス Grigorios Zamparas によるミッチェル版の二台ピアノ編曲版⁹¹を用いる。

ミッチェル=ツアンパラス版では、ミッチェル版の音を忠実に採譜しているものの、省いても支障のないパートには括弧が付されており、奏者の選択に任せる形で書かれている。第2ピアノが分厚いと感じた際には、奏者が自由に選択できるのである（譜例 45）。

譜例 45: Zamparas 2007: 45

The image shows a musical score for two pianos, labeled I and II. The score is in E-flat major and 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 53. Piano I has a dynamic of p and a fermata. Piano II has a dynamic of p. The second system starts at measure 56. Piano I has a dynamic of f and a fermata. Piano II has a dynamic of mf. The score includes various musical notations such as dynamics, fermatas, and articulation marks.

ミッチェル=ツアンパラス版には、ツアンパラスによるカデンツァが添付されている。彼のカデンツァ（譜例 46。音域 B2~f3）は、これまで見てきたカデンツァの中では最もヘス版（譜例 47）の影響を受けていると感じた。

⁹¹ Grigorios Zamparas, *Beethoven's Piano Concerto in E-Flat WoO 4. A piano reduction of the full orchestral score based on Jon Ceander Mitchell's reconstruction*, 2007.

譜例 46 : Zamparas 2007: 45

譜例 47 : Hess 1961: 34

このような転調は唐突に感じられるため、学位審査ではベートーヴェンの当時の様式を模した自作カデンツァを奏する。カデンツァは自由な部分であるため、思いっきり現代風にするというアイデアもあるだろう。しかし今回は、曲全体の統一感、並びに本章の目的「ベートーヴェン当時の小編成による協奏曲の実践」のため、十代前半の少年ベートーヴェンの様式感に合わせたものを自作した。当時の様式に合わせようとするのも、現代の価値観による「読み直し」であるといえよう。以下に筆者のカデンツァを挙げる（資料9）。

資料 9

Beethoven WoO.4. 1mov. Kadenz.

Handwritten musical score for Beethoven's WoO.4. 1st movement cadenza, measures 1-23. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The third system has a treble clef and a key signature of two flats. The fourth system has a treble clef and a key signature of two flats. The fifth system has a treble clef and a key signature of two flats. The sixth system has a treble clef and a key signature of two flats. The seventh system has a treble clef and a key signature of two flats. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *mf* and *f*. There are also some handwritten annotations, including a '1' above the first measure, a '5' above the fifth measure, an '8' above the eighth measure, an '11' above the eleventh measure, a '15' above the fifteenth measure, a '19' above the nineteenth measure, and a '23' above the twenty-third measure. Some measures have a '3' with a tilde (~) above them, indicating a triplet. The score ends with a double bar line and repeat dots.

27

Musical notation for measures 27-30. Treble clef, key signature of two flats. The melody is a continuous eighth-note line. The bass line consists of chords and single notes.

31

Musical notation for measures 31-33. Treble clef, key signature of two flats. The melody continues with eighth notes. The bass line has chords and rests.

34

Musical notation for measures 34-37. Treble clef, key signature of two flats. The melody continues with eighth notes. The bass line has chords and rests.

38 *tr.*  *m.s.*

Musical notation for measures 38-41. Treble clef, key signature of two flats. Measure 38 has a trill in the treble and a melodic line in the bass. Measures 39-41 continue the melody.

42

Musical notation for measures 42-45. Treble clef, key signature of two flats. The melody is a continuous eighth-note line. The bass line has chords and rests.

46

Musical notation for measures 46-48. Treble clef, key signature of two flats. The melody is a continuous eighth-note line. The bass line has chords and rests.

49

Musical notation for measures 49-52. Treble clef, key signature of two flats. The melody is a continuous eighth-note line. The bass line has chords and rests.

52 <tutti>

2 mov. Kadenz

Kl. *G* (Beethoven)
Kadenz
mf

Kl.

6 3 7 5

(7)

12 <tutti>

本節の最後に、現代の大ホールでの演奏会における実態としての所感も述べておきたい。現代の演奏会での「協奏曲」の立ち位置は、ピアノ協奏曲に限らず、オーケストラ演奏会の前半の最後に置かれる。つまり、特殊な企画ものの演奏会を除き、「序曲→協奏曲→(休憩)→交響曲」という構成のなかで、協奏曲は鑑賞されているのである。ベートーヴェンや、後の世代のシューマンの時代の頃の演奏会は、ソロ演奏や合奏曲、交響曲などジャンルを問わない演奏曲目が次々に入れ替わり立ち替わり長時間演奏されたものであった⁹²ことを考えれば、演奏会のあり方は大きく変わったと言えよう。

2020年9月13日の筆者の演奏会も例にもれず現代の演奏会の型に沿ったプログラミングで、まずフランツ・フォン・スッペの喜歌劇《詩人と農夫 Dichter und Bauer》(1846年)の序曲が奏された後にベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第0番 変ホ長調 WoO.4》の演奏、その後休憩をはさみ、後半のプログラムはセルゲイ・プロコフィエフの《交響曲第5番 変ロ長調 Op.100》であった。この演奏会の後、「ヘス版はオーケストラの音が多く、ピアノの音が消されないよう必死で弾かねばならなかった」との筆者の言に対し、音楽評論家寺西基之氏は「ヘス版はたしかに音が多すぎる感じがありますが、大きなホールで聴くにはかえっていいのかもしれませんが」との感想を述べてくれた。この日の演奏会は2000席を有するミューザ川崎シンフォニーホール⁹³で行われたため、もし当時の時代を踏まえた編曲や演奏形態(トゥッティ以外の部分において、オーケストラはトップ奏者のみで室内楽編成で伴奏する)で演奏したならば、両端の序曲と交響曲との間に挟まれたピアノ協奏曲は非常に貧相に聴こえたことだろう。それどころか、客席とステージの距離がありすぎて、演奏そのものが聴こえなかった恐れもある。まさに、ヘス版は、本論「はじめに」で引用したインキネンの言「ただ現実には、2000人収容のホールでのものですから、違う選択をすることは考えるべき」と同じような考え方に基づいていると言えよう。また、寺西氏は「ヘス版以外の版が入手しやすくなれば、今後はいろいろな版が用いられるようになるのかと思います」とも述べている。使われる編曲譜、演奏形態も、時代によって「読み直され」続けるのである。

⁹² たとえば、ベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第4番》の1808年のウィーン初演時には、他にも《交響曲第5番 Op.67》、《交響曲第6番 Op.68》、《合唱幻想曲 Op.80》、《ミサ曲 変ホ長調 Op.86》のグロリアとサンクトゥスが初演され、4時間を超える演奏会であったことがうかがえる(Dorfmueller - Gertsch - Ronge 2014: 318)。

⁹³ <https://www.kawasaki-sym-hall.jp/seat/> 座席表 (2020年10月15日 閲覧)

第2節 ベートーヴェン：ピアノ協奏曲第4番 Op. 58

前節で、現代の状況（2000人規模のコンサートホールで、オーケストラ曲にサンドイッチされたプログラミングで演奏される協奏曲）を鑑みれば、当時の慣習と違った形態、つまりフル・オーケストラでの演奏は一種の「読み直し」とであると述べた。この説では、その状況外、すなわち定型外の演奏会において、小規模なホールで協奏曲を行う場合には、当時の演奏形態（トゥッティ以外の部分ではトップ奏者のみが演奏していた）に近い「室内楽版」を実践してみても成り立つのではないかと、との仮説に基づき、東京藝術大学第六ホール（300人収容）で行う学位審査演奏会において《ピアノ協奏曲第4番 Op. 58》のピアノ五重奏版の演奏を実践し、その予備的考察を行いたい。

1. 《ピアノ協奏曲第4番 Op. 58》ピアノと弦楽五重奏版

《ピアノ協奏曲第0番 WoO. 4》の現代の演奏会では、オーケストラに比してソロ・ピアノの音量が小さくなりやすい問題が浮き彫りになったことは、すでに述べた。《ピアノ協奏曲第4番 Op. 58》においても、「オーケストラとソロ・ピアノの音量の差」という問題は、大きな壁としてピアニストの前に立ちはだかる。そもそも、ピアノ協奏曲における最重要事項は、「聴こえること」である。どれほど素晴らしい演奏を舞台上で繰り広げようと、客席に音が届かず「聴こえない」ならば、何の意味もないからである。それほどまでに、現代においてもフル・オーケストラとピアノ1台との音量の差は大きい。とくに《ピアノ協奏曲第4番 Op. 58》は、オーケストラに埋もれがちな箇所が随所に見られる。そのうちいくつかを以下の譜例（Küthen 1999）⁹⁴に挙げた。

譜例 48：Beethoven Op. 58

① m. 74～提示部のはじめ

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Beethoven's Piano Concerto No. 4, Op. 58, starting at measure 74. The score is for piano solo (Soloklav.) and features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The music is in G major and 2/4 time. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some triplets. The string part has a simpler rhythmic pattern with quarter notes and eighth notes. The score includes fingering numbers and articulation marks like accents and slurs.

⁹⁴ Ludwig van Beethoven, *Piano concerto no. 4 in G major op. 58: piano reduction*, edited by Hans-Werner Küthen, Fingering by Hans Kann, München: G. Henle, 1999.

② m. 204～展開部のアルペジオ

③ m. 45～第3楽章の互い違いの箇所

まず①について、楽譜に記された通りに「p」で、インテンポで弾き始めたならば、実演では確実にオーケストラの残響に飲み込まれて聴こえない箇所である（録音ならば、ピアノ用に設置されたマイクが音を拾うため、聴こえる）。そのため、演奏者によっては、タイミングをずらして弾いている（インテンポで入るのではなく、オーケストラの残響が弱まるの

を、不自然にならない程度にほんの少しだけ待ってから入る)。もし、タイミングをずらさずに入るならば、「p」という強弱記号を無視して大きく弾き始めるほかない。モダンピアノでも、このように工夫しなければオーケストラに負けてしまい、聴こえないのである。

②の箇所は、以下の《ピアノ協奏曲第0番 WoO. 4》のヘス版と、一見すると似ているオーケストレーションのように見える。

譜例 49 : Beethoven WoO. 4 第3楽章 m. 129～ (Hess1961=秋山 2020)

ただ、上記のヘス版（譜例 49）と②のベートーヴェン（譜例 48）の間で決定的に違う点がある。ベートーヴェンのこの箇所は、もともと旋律として構想されたわけではないだろう。ここは火を見るよりも明らかなアルペジオであり、もともとオーケストラの主旋律に彩りを加える役目を割り振られていたと考えられる。ところが現代では大きなホールで演奏されることに加えて、オーケストラの管楽器も進化を遂げてよく鳴り響くようになっているため（ピアノだけが進化したわけではないことを忘れてはならない。とくにフルートは、かの時代から飛躍的に改良され、音量も大きくなっている）、ピアニストが力いっぱい弾かねば「聴こえない」箇所となっている。このような弾き方は、ベートーヴェンが本来意図した曲想とは乖離してきているのではないだろうか？

そして③は前述の①と同じようなケースで、オーケストラの残響に飲み込まれて最初の音が聴こえない。これを防ぐために左手の一番目にアクセントをつける必要があるが、本来、この部分は低弦（チェロとコントラバス）とピアノの左手が一つの声部を成している。これは、デル・マー校訂によるベーレンライター版のピアノパート譜を見れば一目瞭然だろう（譜例 50）。

譜例 50 : Beethoven Op. 58 第3楽章 m. 45～ (Del Mar 2014: 28-29)

The image shows a musical score for Beethoven's Op. 58, 3rd movement, measures 34 to 55. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with various dynamics (sf, f) and articulations (tr, Solo, Tutti). The score is divided into four systems, each with a measure number at the beginning. The first system starts at measure 34, the second at 43, the third at 49, and the fourth at 55. The score includes a variety of musical notations, including chords, single notes, and trills. The dynamics range from sf (sforzando) to f (forte). The articulations include trills (tr) and Solo and Tutti markings. The score is presented in a standard musical notation format with a treble and bass clef.

この箇所、一音目にアクセントを付けて弾くのは、明らかに曲想にそぐわない。もしアクセントを付さずとも客席にピアノの音が届くならば、低弦の流れを自然に引き継いで弾きたいものである。

このように、「聴こえる」ことを最優先した現代の協奏曲演奏の現場では、本意ではない工夫を凝らしている。これらは、「聴こえる」ならば施さなくともよい、むしろ施さないほうが望ましい工夫である。

そこで、小規模なホールで室内楽版を用いて演奏することの意義が出てくる。弦楽のみによる室内楽の音量に、少なくとも現代のモダンピアノが負けることはない。「聴こえること」の縛りから解放されて、ピアニストは自由な表現に没頭できる。

実際、ベートーヴェンの時代や後のロマン派の時代には、協奏曲の室内楽版が当たり前演奏されていた。本章第1節冒頭で、協奏曲は演奏に際してコストがかかるため必ず「当て」なければならない、と書いたが、これは、ソロ曲や室内楽曲と比べると、相対的に協奏曲の

演奏機会が少なかったことでもある。そこで需要があったのが、「協奏曲の室内楽版」である。

・・・この時代のピアノ協奏曲の出版に目を向け、ショパンの協奏曲の楽譜がどのように販売されていたのか見てみよう。この時代の楽譜販売の様子を伝える重要資料が「音楽レパートリー案内」である・・・ショパンが出版した最初のピアノ協奏曲《ホ短調》は、この「レパートリー案内」の一八三四年版に、ライプツィヒのキストナー社から出版された楽譜として掲載されている。ここで興味深いことは、この曲が「ピアノ協奏曲」としてだけでなく、ピアノを含む五重奏以上のアンサンブル曲の項にも掲載されていることだ。この項・・・に挙がっているのは四九点の「室内楽」譜だが、ショパンの作品 11 のような「オーケストラとピアノ」用の曲が少なくとも二九点含まれる。ピアノ協奏曲は、ピアノ付き室内楽を供給する役割も果たしていたのである（小岩 2012: 106-108）。

ベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第 4 番 Op. 58》についても、「ベルリンとウィーンの図書館に所蔵されている 19 世紀に書かれた弦楽器パート譜のマニュスクリプトのうち少なくとも 4 セットが知られている。したがって、この曲が当時かなりの流通量を誇っていたことは明らかであり、かつては人気があったが、その後消えてしまった家庭音楽制作 domestic music-making の当時（19 世紀）に特有の慣習を証明している（Del Mar 2015: III、拙訳および括弧内補足）」とある。そこでまず、ハンス・ヴェルナー・キューテンが私家版としてピアノと弦楽五重奏曲にピアノ協奏曲第 4 番を編みなおした。その編曲（原典資料に基づく室内楽稿 H.-W.キューテン編）を、小倉貴久子が CD に収めている（小倉 2008: LMCD-1858）。この CD は下記のコンセプト（「アルバムに寄せて」より一部抜粋）で制作され、当時の楽しみ方を伝える演奏の一形態として、現代に新鮮な驚きをもって迎えられた。

[アルバムに寄せて 小倉貴久子]

・・・録音も再生装置もなく、また生の演奏会の数も現代とは比べものにならないほど少なかった当時、初演の後、評判の良かった曲でも数回の再演しかなかったベートーヴェンの時代には・・・手軽な人数で演奏できる編曲版は一大ジャンルを形成していました。作曲家自身により、また時には海賊版的に有名作曲家の大編成の作品を小編成に

編み直す作曲家がひしめいていたのです。様々な編成や演奏家で芸術作品を楽しんでいた当時の人々は、とても贅沢な環境にいた、といえるでしょう。5人で演奏する協奏曲も、それぞれの奏者に自由が与えられています。和気あいあいと対話をしながらのアンサンブルの愉しみがあります。・・・

"Die Virtuosität und zugleich ihre lebhaft e Einfuehlung sind ganz fabelhaft -- und sicher haette auch Beethoven selbst daran seine Freude gehabt." (Hans-Werner Kuethen)

「彼女のヴィルトゥオジティや生き生きとした感性はほんとうにすばらしく、ベートーヴェン自身も、もしそれを体験していたら喜んだに違いありません。」(ハンス-ヴェルナー・キューテン)

・・・小倉、桐山、花崎のトリオが発揮するエネルギーは圧倒的で、音楽の力は音量に依存しないことを思い知らされる。・・・(礒山雅氏 毎日新聞 08年5月21日夕刊より)

・・・なるほど200年前の人たちは、この曲を聴くばかりでなく、こうして家族でも演奏して楽しんだのかと納得すると同時に、自分でも弾いてみたくなった。・・・(金澤正剛氏 朝日新聞 08年5月12日夕刊より)⁹⁵

さらに、ジョナサン・デル・マーもベーレンライター社からピアノと弦楽五重奏版を2015年に出版した。学位審査演奏会においては、このデル・マー版を使用する。

なお、この演奏実践は現代における「読み直し」の視点を含めたものであるため、ピリオド楽器は使わない。あくまでもモダン楽器を用いて歴史的知見を生かし、「現代におけるベートーヴェン演奏」の可能性を模索したいからである。そのため、弦楽奏者もピリオド楽器奏者としても活躍している演奏家に共演を依頼した。

以下、《ピアノ協奏曲第4番 Op. 58》室内楽版を使用した演奏実践の予備的考察として、予想される差異を列挙する。

⁹⁵ 小倉貴久子オフィシャルサイト「メヌエット・デア・フリーゲル」 <https://www.mdf-ks.com/concerto4/> より (2020年10月15日閲覧)

・少人数のアンサンブル（6人）となるため、フレキシブルなアゴギクにも対応可能であり、繊細な音楽作りができる。また、綿密にタイミンの打ち合わせをして準備しなくとも、この人数で、近距離での合奏であれば、その場で生まれたインスピレーションに従い、自由に弾くことができるだろう。

・弦楽五重奏にモダンピアノ（スタインウェイのフルコンサートピアノ）が音量で負けることは考えられないため、表現を犠牲にしてまで音を出す必要がない。そのため、ベートーヴェンが本来意図したであろう優しい雰囲気演奏表現が可能になる見込み（協奏曲の実演の際、音量を出すことに気を取られると、ともすれば意図せず鬼気迫る表現になってしまうことがある）。

・小規模なホールにおける少人数アンサンブルであるため、客席にも細かいアーティキュレーションが鮮明に聴こえるはずである。

2. 協奏曲における「ソナタ形式」

本章第1節では第0番を取り上げ、楽器との関わりや語法について分析した。分析を通じて、楽器の特性を活かし、ヴィルトゥオーゾ性に長けた、若いベートーヴェンの意欲作であることが明らかになったが、構成においては型を逸脱するほどの特異な点は見られなかったため、形式については取り上げなかった。本節では第4番を扱い、とくに形式について考察したい。

協奏曲の楽式は大きく分けて三つある。リトルネッロ形式、リトルネッロ形式とソナタ形式が融合したもの、ソナタ形式であるもの。一般的な協奏曲ソナタ形式では、最初のリトルネッロ（＝オーケストラのトゥッティ）において、楽曲の主要主題がほぼ提示されるが、調は主調に留まる。その後ソロを迎え入れたのち、第1群、推移部、属調での第2群と終止群を伴った完全な提示部を奏する。この「二重提示」が協奏曲において最も特徴的である。オーケストラ提示部（いわゆる前奏）の後、独奏者が入ってからのソロ提示部の方を「本物」として重要視する考え方は、コッホ以来広く受け入れられてきた（Koch 1793: iii-327）。協奏曲がソリストのヴィルトゥオーゾ性を誇示するためのジャンルであったことを鑑みると、ソロ提示部からが楽式としても重要であるとされることに不思議はない。1780年代、ウィーンで音楽家として名声を得るためには、即興演奏、変奏曲の披露、協奏曲を演奏することが主な方法だった。中でも協奏曲は、作曲能力と演奏能力の両方を、その上カデンツァでは

即興演奏の腕前までを披露出来たのだから、若き音楽家の名刺がわりの曲として最適だった。それはモーツァルトの協奏曲、そしてその影響下にあったベートーヴェンの協奏曲第0番から第3番までには当てはまるだろう。しかし第4番と第5番において、ベートーヴェンは協奏曲の捉え方を大きく変えているように見える。そのため、本節では第4番を協奏曲の転換点と捉え、中でもソナタ形式と関わりの深い第1楽章を主に取り上げる。

3. 《ピアノ協奏曲第4番 Op. 58》の独自性

第4番の冒頭がピアノ・ソロで始まることに、誰もが衝撃を受けるであろう。それによって、その後のオーケストラのトゥッティは、ただの「前奏」ではなくなる。聴衆はピアノ・ソロでの幕開けに驚き、オーケストラのトゥッティに注意深く耳を傾けるだろう。この現象を、ジョーゼフ・カーマンは「トゥッティの間、見ず知らずのソロを待っているのではなく、既に知っているソロの再登場を、より強烈に期待するという緊張感を生む (Kerman 1994: 416)」と、絶妙に言い表している。また、第3番作品37の第1楽章においてカデンツァ後もソロが楽章の最後まで活躍することと（これは第4番も同様）、ベートーヴェンが彼自身のコンチェルトにおいてソロ・ピアニストであったことを引き合いに出し、「ソリストをより良く、より早く際立たせたいという、崇高な願望があったと考えられる (Kerman 1994: 416)」と述べている。またキューテンは「この作品では、いたるところで基本主題の豊かなニュアンスに包まれた高度の演奏技術が要求される・・・技巧的なものがこれほど強く音楽に規定され、これほど自己目的に陥っていない協奏曲はまれだろう (Küthen 1998/藤本訳: 126)」と言う。

「ソリストを・・・際立たせたい」、「技巧的なものが・・・自己目的に陥っていない」。この二つの言は相反するように思えるが、どちらもこの曲の核心をついている。ピアノ・ソロで始まる冒頭は、ソリストの存在を印象付けはするものの、決して自己顕示が目的なのではなく、曲の初めから（前奏なしに）本質的に音楽を始めることを意図しているのだろう。それ故、後に続くトゥッティは単なる前奏を超えて曲全体の中でも重要な意義を持ち、魅力的な旋律が次々と登場する。そこで、次の問いが、筆者の中に生まれた。はたして、どれが「第2主題」なのか？

候補となる主題は三つ考えられる。転調を繰り返す短調主題（第 29 小節～、譜例 51）、小結尾部手前の堂々たる主題（第 50 小節～、譜例 52）、ソロ提示部で新たに現れる主題（第 119 小節～、譜例 53）である。

譜例 51：第 1 楽章、mm. 29～

Musical score for Example 51, measures 29-32. The score is in a minor key. The first system (measures 29-32) features a piano accompaniment with strings (Str.) and bassoon (B. pizz.) playing a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 32-35) features woodwinds (Fag. and Ob.) playing a melodic line. The music is marked with a piano (*p*) dynamic.

譜例 52：第 1 楽章、mm. 50～

Musical score for Example 52, measures 47-51. The score is in a major key. The first system (measures 47-50) features a piano accompaniment with a grand piano (piano) and a tutti section. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 51-54) features a grand piano (piano) and a tutti section. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. Dynamics include *più cresc.*, *f*, *ff*, and *sf*.

譜例 53：第 1 楽章、mm. 119～

Musical score for Example 53, measures 119-122. The score is in a major key. The first system (measures 119-122) features a piano accompaniment with strings (Str.) and a piano. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. Dynamics include *p*, *sf*, and *dim.*

そこで、これら三つの候補主題について順を追って検証していきたい。

① 転調を繰り返す短調主題（第 29 小節～、譜例 51）

『ベートーヴェン全集』や『大作曲家シリーズ』、ミニチュアスコアの解説などには、第 29 小節からの短調主題が「第 2 主題」とされている。これらの書物には根拠が記されていないが、ここから曲調が変わり、衝撃的な和音と転調が繰り返されることを鑑みると一見、納得がいく。また、カール・ダールハウス、アルブレヒト・リートミュラー、アレキサンダー・リンガー編纂の『ベートーヴェンの作品解釈』で、カーマンがこの短調主題を「第 2 主題」として支持している。

A2（＝オーケストラによる第 1 主題の後楽節）の始まり（第 6 小節目）の、目立つロ長調の *pp* の和音が、ホ短調のアンダンテ・コン・モート（第 2 楽章）を暗示する。A2 が徐々に五度圏を下りてト長調へ戻ると、転調に直面し、第 2 主題 B が五度圏を大きく上昇する（Kerman 1994: 418、括弧内筆者補足）。

つまりここを「第 2 主題」とする根拠は、転調の流れが五度圏の下行から上行へ切り替わっているためだと解釈できる。他にも、オリバー・コルテとリートミュラー編の『ベートーヴェンのオーケストラ音楽と協奏曲』でビルガー・ペーターゼンが（Petersen 2013: 375）、『ベートーヴェンのピアノ協奏曲』でハルトムート・ハインが（Hein 2001: 249）、それぞれここを「第 2 主題」として分析している。

また、これについて、池辺晋一郎の論が興味深い。この「第 2 主題」の転調、イ短調→ホ短調（譜例 51）と、第 3 楽章の「第 1 主題」の転調、ハ長調→ト長調（譜例 54）が、どちらも「4 度下の調へ」（つまりドミナント方向へ）転じており、全楽章を通して、転調性という「意図の貫徹」がなされているという考えである（池辺 2008: 47）。

譜例 54：第 3 楽章冒頭、第 1 主題

The image displays a musical score for the first theme of the third movement. It consists of two systems of music. The top system is for the strings (Str.) and begins with a piano (*pp*) dynamic. The bottom system is for the piano and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano part includes several trills and triplets, with fingerings indicated by numbers 1-4. The key signature changes to G minor in the final measure of the second system.

しかし、第3楽章の第1主題の転調について、筆者は藤本一子（1998年）の論を支持したい。ここでは、第3楽章の開始音は、第2楽章の最後の和音であるホ短調の主和音（ホートーロ）のうちのロ音をハ音に変化させただけの音構成（ハーホート）だと述べられ（譜例55）、第2楽章から第3楽章に移行する響きの転換が重視されている。

譜例 55：第2楽章～第3楽章冒頭

このようなさりげない転調について、池辺論にも別の箇所について同様の記述がある。第1楽章の第1主題の転調（ト長調→ロ長調）である（譜例56）。ト長調の主和音（トーローニ）とロ長調の主和音（ロー嬰ニー嬰へ）の唯一の共通音ロ音をメロディーに置くことにより、「メロディ・ラインだけをたどれば、転調に気づかないほど、自然（池辺2008:44）」だと述べられている。

譜例 56：第1楽章冒頭

先に挙げた第2楽章から第3楽章への移行の手法（藤本：1998、譜例55）と、第1楽章の第1主題の転調の仕方（池辺：2008、譜例56）を見ると、この曲の転調におけるコンセプトは、大胆に転調しながらも、それを聴き手に気づかせないほどなめらかに移行することではないかと考えられる。しかし、第1楽章の「第2主題」とされる第29小節目以降の転調の仕方は、明確な転調である。これを「4度下の調へ」転じているからといって、第3楽章の冒頭の手込んだ転調と「全く同じ関係」と一括りに言うことには、慎重に対応しなければならないだろう。加えて、第1主題にも転調性が含まれているため、転調していく第29小節目からのテーマを「第2主題」とすると、二つの主題が似通ってしまうのでは、との疑問も残る。以上のような理由と、「第2主題」に据えるにはイ短調、ホ短調、ロ短調と転調していく短調主題は不安定に感じられることから、この部分を筆者は推移主題部と捉えている。

96

② ソロ提示部で新たに現れる主題（第119小節～、譜例53）

ソリストが頭角を現すソロ提示部からを本来のソナタ形式の始まりとした場合、ニ長調へ転じて属調域に入るのが第119小節であるため、この主題を「第2主題」にするのは妥当に思える。しかし、先に述べた通り、このピアノ協奏曲第4番においては、オーケストラ提示部はただの前奏にはとどまらない。また、ソロ提示部で新たな主題が提示されることは、格別新しい手法ではなかった。モーツァルトの協奏曲ではむしろ常套手段で、例えばピアノ協奏曲第20番ニ短調 K.466 の第128小節から、ピアノが新しい主題を奏し、木管がそれを模倣している（同様の他の例は K.271, K.491, K.503 など）。

③ 小結尾部手前の堂々たる主題（第50小節～、譜例52）

ベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第4番》ではオーケストラのトゥッティが重要視されていることから、筆者は、オーケストラ提示部に登場する主題の中から「第2主題」を選びたい。よって、譜例52の小結尾部の手前の主題を、筆者は「第2主題」と捉えている。これを「第2主題」に据えると、曲の構造が定型に当てはまって整理される。先に引用したニューグローヴの記述や、「オーケストラが通常2つの主題を短縮した形で提示するが、副楽節

⁹⁶ このような印象的な推移部(転調域)は、多主題型のモーツァルトのピアノ・ソナタによく見られる。代表的な例は「疾風怒濤の主題」と言われる推移部を持つピアノ・ソナタ第12番へ長調 K.332 である。

は主調のままである（カラー図解音楽事典／白水社 1989: 123）」の通り、オーケストラの提示の際には主調であるト長調、ソロ提示部で再び現れる時（第 157 小節～）には属調のニ長調に至っており、ピアニストもその旋律を奏する（譜例 57）。

各主題へのソリストの参加の仕方については、後に詳しく述べる。

譜例 57

・第 1 楽章 mm. 157～（ソロ提示部）

・第 1 楽章 mm. 170～（独奏ピアノの参加）

このテーマは国内の分析本の中でほぼ無視されているが、唯一、堀内敬三がこれを「第 2 主題の副次旋律」と述べている。

・・・弦が透徹した清麗な第 2 主題(29 小節)を出し、木管が後をつづけてから第 2 主題の副次旋律（ホ長調）が明快な最強奏で現われる（堀内 1956: III）。

ここで「第 2 主題の副次旋律」と言い表されているのは第 50 小節からの主題と思われるが、問題なのは、「ホ長調」という記述だ。第 50 小節からはニ長調である。筆者は、以下の

理由から、この「ホ長調」は誤植で、本来は「ニ長調」と記述されるべきだったのではと思う。第一に、明確に小節数が示されている第 29 小節から第 74 小節までの間には、ホ長調の部分はない。第二に、この管楽部分の「最強奏」=ff は三つしかなく、一つ目は第 27 小節目、これは第 29 小節以前に登場しているため、選択肢から外れる。二つ目の ff は第 50 小節、三つ目はそれに続く第 54 小節で、二つ目と三つ目の ff は同じ主題に付されている。このため、「明快な最強奏で現われる」副次旋律とは、第 50 小節からの主題であると言える。

実は、「第 2 主題」を第 50 小節からの主題に見る論は、筆者が初めてではない。ニューグローヴ世界音楽大事典の第 1 版（1980）に、以下のような記述があり、これを丁寧に読み解くと、第 50 小節からの主題が浮かび上がってくる。個別に直訳していきたい。

“The expanded scale and more lyrical character of no.4

これを主語とし、「雄大なスケールといっそう叙情的な性格である第 4 番は、

...permits the inclusion of secondary material in the opening tutti...

「冒頭のトゥッティに第 2 の素材を含むことを許し、」

この部分で、「第 2 主題」はオーケストラの前奏の中で提示されていることが示されているため、ソロ提示部で初めて現れるニ長調主調（第 119 小節～）が「第 2 主題」となる可能性は除外される。

...which is heard again, in the dominant, during the concertante,..

「それは属調において、コンチェルトンテ部の間に再び聴かれる（Hutchings 1980: 635）」

ソロ提示部で前出の「第 2 主題」は、属調で提示されている、とのこと。属調とはニ長調であるから、第 29 小節から短調の 5 度ずつ転調する主題のことではない。この時点で、筆者が「第 2 主題」と捉えた第 50 小節からの主題が、ニューグローヴ第 1 版でも「第 2 主題」と扱われていることが確定する。

4. 独奏ピアノの参加

それぞれの主題へのソリストの参加の仕方を、以下の譜例に取り上げた（譜例 58）。

譜例 58

・ソロ提示部で新たに現れる主題 mm. 123～

・転調を繰り返す短調主題 mm. 141～

・小結尾部手前の堂々たる主題 mm. 157～、mm. 170～

ri - - - tar - - - dan - - - do

dolce e con espressione

cre - - - scen - - - do

ri - - - tar - - - dan - - - do

pp cresc. ff

E Tutti

この中で唯一、ソリストが主題のメロディーを原型のまま奏しているのは、第 170 小節からの「小結尾部手前の堂々たる主題」で、それ以外は 16 分音符の走句が目立つ。この理由は、本章第 1 節において指摘してきたように、作曲当時の楽器の特性に由来するだろう。第 4 番に関してもベートーヴェンは音量と表現に制約があった当時のピアノの可能性を最大限に引き出そうと、さまざまな工夫を凝らしている。

まず、ソロ提示部の新主題では、オーケストラが **pp** であることに加え、拍頭のオーケストラとピアノの音が全て短 2 度でぶつかっている。このように倚音を駆使して変奏することにより、衝撃音と摩擦が生まれ、ピアノの音が埋もれない。

次に、短調主題では、ピアノは三度目の転調部分になってようやく登場し、メロディーは自由な変奏と装飾が施されて、一見全く別の主題に見える。自由な 16 分音符の走句はそのまま推移に移るため、これは次の「第 1 主題の素材による推移」をピアノが先取りしているとも受け取れる。さらに、小結尾部手前の堂々たる主題では、一度目はオーケストラのメロディーをピアノが広い音域の分散和音で伴奏。二度目は、オーケストラが対旋律を弱奏する中、ピアノが主題の旋律そのものを奏でる。ここでは、前半は変奏や装飾などの手が加えられていない。なぜそれが可能だったのか。全体の曲想が静謐を求めていることと（それ故、ここで音量が大幅に減少しても「響きが貧弱になった」という印象を与えない）、鍵盤楽器において最も悩ましい「どうやってレガートにするか」という問題を克服しうる音型（下行音型であるため、自然に **dim.** することによってなめらかに聴かせる）で書かれているからであろう。また、この三つの主題の中で、「小結尾部手前の堂々たる主題」だけが、後に変奏や即興的な走句が加わり、ニュアンスも変化するなど、多様に発展していく。カデンツァ後にも登場した際には、それまでオーケストラに引き渡していた後楽節も含めて全部、ピアノがこの主題を弾き切る。この主題に関してはさらに掘り下げるが、ここで第 1 楽章の全体像を俯瞰したい。その中でうまく機能している、「第 2 主題」としての第 50 小節からの主題の姿が見て取れるので、これまでの記述を表 3 にまとめ、この楽章における筆者の分析を示す。

表 3：ピアノ協奏曲第 4 番第 1 楽章の分析

【オーケストラ提示部】 mm. 1-73

1-5	第 1 主題、前楽節（ソロ、ト長調）
6-13	第 1 主題、後楽節（オーケストラ、ロ長調）
14-28	第 1 主題の発展

- 29-40** 短調の推移主題（イ短調、ホ短調、ロ短調、嬰へ短調）
- 41-49** 推移（第1主題の素材による）
- 50-59** 第2主題（主調、ト長調）
- 60-67** 小結尾部
- 68-73** ソロ提示部への準備（第1主題の素材による）

【ソロ提示部】 mm. 74-192

- 74-88** 導入（第1主題による）
- 89-104** 第1主題
- 105-118** 推移
- 119-133** ソロ提示部の新しい主題（ニ長調からロ短調）
- 134-145** 短調の推移主題（ニ短調、イ短調、ホ短調、ロ短調）
- 146-156** 推移（第1主題の素材による）
- 157-169** 第2主題（ニ長調）
- 170-179** 第2主題（ソリストによる）
- 180-187** 小結尾部
- 188-192** 展開部への準備（第1主題の素材による）

【展開部】 mm. 193-252

- 193-195** 導入（ソロ、運命のモチーフ）
- 196-230** 第1群
- 231-247** 第2群
- 248-252** 再現部への準備（第1主題の素材による）

【再現部】 mm. 253-346

- 253-274** 第1主題（ト長調）
- 275-285** 推移
- 286-300** ソロ提示部の新しい主題（ト長調からホ短調）
- 301-312** 短調の推移主題（ト短調、ニ短調、イ短調、ホ短調）
- 313-323** 推移（第1主題の素材による）
- 324-336** 第2主題（ト長調）
- 337-345** 第2主題（ソリストによる）
- 346** カデンツァ

【終結部】 mm. 347-370

- 347-355** 第1群（第2主題による）
- 356-370** 第2群（第1主題による）

5. Triumphthema 「勝利のテーマ」

第 50 小節からの件のテーマは、アメリカの音楽学者カーマン（1994 年）、ドイツの音楽学者ペーターゼン（2013 年）、ハイン（2001 年）は、それぞれ別の論考で、小結尾部に三つ存在するテーマのうち 1 番目のテーマとして位置付けている。ペーターゼンとハインは、とりわけ「勝利のテーマ」という名前を与えている。

「第 2 主題」として扱われてはいないものの、それと同等、もしくはそれ以上の役割を与えられた主題として認識されている事が分かる。事実、「勝利のテーマ」はカデンツァ明けの第 349 小節にも登場し、第 1 主題と共に曲を締めくくるような、重要な主題である。

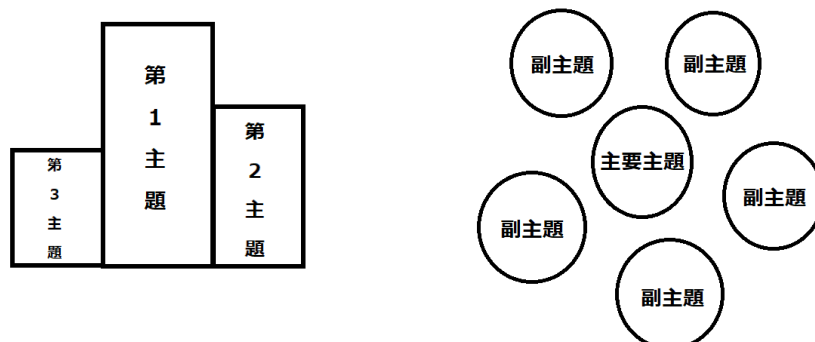
また、上記の 3 人は、第 29 小節からの短調主題を「第 2 主題」と捉えていると見てよいが、注目したいのは、その表現である。アメリカのカーマン（グートルン・ブッデ Gudrun Budde による独訳）は *Zweite Thema* と言い表しており、「第 2 主題」と訳せる。ところが、ドイツのペーターゼンは *Seitensatz*、もう 1 人のドイツのハインも *Seitensatzthema*、つまり「副主題」と述べている。ちなみに、第 1 主題に相当する表現は *Hauptsatz* 「主要主題」となっている。

この 2 つの表現で決定的に違うことは、「第 1 主題」の他の多くの主題に序列を付けているか否かである。「第 2 主題」の他にも重要な主題が存在する楽曲の場合、それらの主題を何と呼ぶかが問題となる。「第 2 主題」という訳語を用いた場合、日本語として自然に考えるなら次は「第 3 主題」となり、実際その訳語をあてるケースも見られる⁹⁷。しかし、「第 2 主題」と「第 3 主題」という言い方は、日本語の持つ語感から、第 3 は第 2 より価値観的に低くなる印象を与えかねない。「第 2 主題」は一つしか存在しえないが、「副主題」ならいくつ存在してもよい。主題を囲むように副主題が複数あり、それらのなかでヒエラルキーはない。そうすると、第 29 小節からの短調テーマ、第 50 小節からの勝利のテーマ、第 119 小節からのソロ提示部のテーマ、これら全てを「副主題」と言うことができ、それぞれが対等に、主題に対峙していると見ることが出来るだろう（そのイメージは図 1 参照）。

「第 2 主題」と「副主題」、同じテーマを言い表そうとしているにも関わらず、これほどまでに内包する意味合いが違う。ここで、「第 2 主題」という訳語の問題に新たに直面する。

⁹⁷ 「第 3 主題」という言い方は、藤本一子「ピアノ協奏曲第 4 番（作品解説）」、『ベートーヴェン全集第 1 巻——ボンからウィーンへ 1770-1795 年』、東京：講談社、1998 年、241 頁において使われている。

図 1



6. 楽式用語の邦訳の問題と、楽式からの解放

ソナタ形式の主題の数と調の関連は、アントーン・ライヒャ(『高等作曲法』1826年)やA.B.マルクス(『作曲論』1845年)、チェルニー(『実用作曲教本』1848年)の作曲法教程や形式論が教科書的に定義したものである。ソナタ形式という用語自体は1820年代中頃に使用され始め、今日の「ソナタ形式」の概念は、ベートーヴェンの没後10年以上経てからあらわれたものである。ベートーヴェン自身は、楽式論的なソナタ形式の定義に則って書いたわけではない。加えて確認しておきたいのは、ローゼンも指摘するように「その定義の目的は過去の音楽の理解ではなく、新しい作品を生み出すためのモデル(ローゼン1988:3)であった。つまり、ソナタ形式とは後進の作曲家たちのための手引書のような位置付けであり、それが定義された後の時代のソナタ形式による作品と同じようには、ベートーヴェンの作品を語ることはできない。

ここで問題視したいのは、「第1主題」と「第2主題」と翻訳されているものの原語が、先に述べたように、ドイツ語では基本的に *Hauptsatz* と *Seitensatz* と表記されることである。一般に分りやすいよう楽式論を用いるケースでも、ドイツ語と日本語では、微妙ではあるが見過ごせない問題が生じる。しかし私たちはその日本語訳を間違いとは言えないであろう。これは日本語訳によってその問題が極めて特徴的に浮かび上がることになったが、その背景にはヨーロッパにおいても「第2主題」を重要視する見方が強くなった経緯が認められるからである。

しかし、モーツァルトは多主題型で(例えば、ピアノ・ソナタ第12番へ長調 K.332 は主要主題、狩の主題、疾風怒濤の主題、いわゆる第2主題、と惜しげもなく主題を列挙する)、ハイドンは『メルキュール・ド・フランス紙』が1788年に評したように「唯一の主題から、

かくも豊かで変化に富む展開を引き出す(ローゼン 1988: 5)」、単一主題の技法を極めた(その主な例をローゼンが挙げている...第 82、84、85、86、90、91、92 番の交響曲など)。

このように、この時代にはさまざまな様式が存在し、ハイドンへの称賛からも窺えるように、それらが抵抗なく自然に受け入れられていた。現代においても、ベートーヴェンの死後に作られた定義を基準にして、二大主題主義の視点のみをもってベートーヴェンの曲を分析することからは脱却しなければならないのではないか。そのように見ると、多様な「第 2 主題」の考え方も、大いに受け入れられるであろう。

ベートーヴェンの「第 2 主題」に端を発した謎は、私たちの「ソナタ形式」の見方の偏りを是正してくれる。上に行ったベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第 4 番》の分析において、筆者が得た本質とは、ベートーヴェンがこの時期に極めて自由な発想を持ち、細心の注意深さと繊細な感性によって、その発想の音楽的展開をすみずみまで定着させていることであった。「第 2 主題」が重要であることはいままでのまではないが、ベートーヴェンにおいてはさまざまな副主題も推移も、あふれんばかりの音楽的な質、深さを具えており、そこにヒエラルキーは無いと見るべきであろう。

「第 1 主題」と「第 2 主題」のみを中心とする二大主題主義的な分析は、他の多くの副主題、推移などにどうしても価値論のヒエラルキーを生じさせるものであり、この協奏曲におけるベートーヴェンの自由な発想にふさわしくない。二大主題主義的な分析をすることによって、それぞれの主題につけられた価値の順列が演奏に及ぼす影響も看過できない。例えば、第 1 主題と第 2 主題のみを強調して奏し、他の主題や推移をないがしろにする現象である。だが、主題に優劣をつけるのではなく、それぞれの主題の相関関係や発展を見ようとする分析ならば、楽想それぞれに意識が向けられ、ベートーヴェンの意図した理想の演奏に近づくことができるだろう。教条的なソナタ形式論への反省はすでに欧米でも多く言われているが、Seitensatz に「第 2 主題」の訳語を用いる日本語特有の問題を見たからこそ、私たちは一種の比較文化論の視点から、二大主題主義によるベートーヴェン観の輻輳を見ることができた。「第 2 主題」の特定化をめぐる問題が投げかけたものによって、私たちは「ソナタ形式」からの解放の視点を持つことができたのである。

次の第 3 章では既存の楽式論から離れ、演奏の視点を主としながらベートーヴェンのピアノ・ソナタを分析していく。

第3章 「演奏」の観点からの楽曲分析

第1節 演奏、分析のさまざまな潮流

音楽学研究のなかでも昨今、作品分析が細分化しすぎたために、あまりに演奏から分析が遠く離れてしまったことを見直す動きが出てきている。本節では、その動きから提唱されたロバート・ハッテンの「ジェスチャー論」⁹⁸を取り上げる。また、演奏行為の捉えられ方についての変遷を再度、前章までとは違った視点から概観する。オーセンシティティに対する問題意識も再度、音楽学者リチャード・タラスキンと、イギリスの鍵盤楽器奏者でバロック音楽の指揮者でもあるジョン・バットの視点から考察する。それらを踏まえた上で、第2節以降、ベートーヴェンのピアノ・ソナタの「演奏的」分析を行う。

1. 音楽ジェスチャー

作品分析の細分化を見直す分析方法のひとつとして、この項では、ハッテンが提唱する「ジェスチャー理論」を見ていきたい。

ハッテンは、各素材があまりに規定され縛られていることを問題視し、「私の焦点は単に音程の構成配置 *configuration of pitches* ばかりではなく、ジェスチャーに置かれている (Hatten 2004: 178)」と言う。つまり、たとえば「短6度」と「長6度」がたった半音違うだけで全く別のモチーフとして分析されてしまうことなどに疑問を呈し、音楽的な表情や含意する表現が同じであれば同一のモチーフとみなし、「音楽的ジェスチャー」として大きな括りで捉えることを提唱した。

ハッテンは2004年の著作の第8章 (Hatten 2004: 177-200) において、ベートーヴェン Op. 90 とフランツ・シューベルト D. 959 の第1楽章を比較し、主題的に、または戦略的に有標化された、楽章全体と楽章間にわたるジェスチャーの進化を検討し、アルノルト・シェーンベルクが命名した「発展的変奏 *developing variation*」⁹⁹をベートーヴェンやシューベルトのソナタの中にも論証する。

ハッテンは前記の二曲を取り上げ、以下のように分析する (Hatten 2004: 178)。

⁹⁸ Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*, Bloomington: Indiana University Press, 2004.

⁹⁹ See Schoenberg "New Music, Outmoded Music, Style and Idea" (1946) and "Brahms the Progressive" (1947) in *Style and Idea* (1975). →発展的変奏 *developing variation* = 基本動機を変奏しながら楽想を展開していくこと。参考: 「音楽の様式と思想」上田昭訳、東京: 三一書房、1973年。

・ベートーヴェンの第1楽章はシューベルトのものより、よりしっかりと展開されている。

・同様の発展的変奏の戦略を共有している。

・ベートーヴェンとシューベルトは、音程構造 **pitch structure** のみから（シェーンベルクの基本形 **Grundgestalt**¹⁰⁰の焦点によくあることだが）、主題ジェスチャーを構成するアーティキュレーション、ダイナミクス、タイミングの統合へと変化しているようにみられるかもしれない。

・その結果として生じる形式の「ジェスチャー的動機付け **gestural motivation**」は、演奏者の統合的なジェスチャーによって計画されるように、感情的意味の即時性を保証する。

・さらに、聴き手は徐々に展開している主題ジェスチャーの情動的な軌跡 **trajectory** によって、楽章の語りを通してしっかりと導かれることができる。

・慣習的な表現上のジャンルのユニークな認識は、しばしば主題ジェスチャーの発展的変奏によって描かれた感情的道筋 **affective course** に依存する（ex. 悲慘な戦闘から意気揚々とした勝利、超越的な受容、究極的荒廃への道 **path**）。

・両方とも表面的には同じ語法上のジェスチャーの型 **stylistic gestural type** に見えるような特色をなす：弱拍—強拍、短—長、離す—保つ、というアーティキュレーションの配置における二つの事象。

以上のことから、「著しくそれぞれ異なった方法で、戦略的ジェスチャーを作り上げている（Hatten 2004: 178）」と結論づけている。

ハッテンは、主題ジェスチャーが次第に変化した場合について言及し、「その派生プロセス **derivation process** は、単一の「系譜 **genealogy**」による変形 **variants** を関連付ける。後の変形が著しく変形させられて、根本的に違った感情的な性格 **character** を表明しているにしても（Hatten 2004: 178）」と論を続ける。

¹⁰⁰ **Grundgestalt** とは、基本形または基本的アイディア、すなわち基本の形態のこと。「シェーンベルクは従来のモチーフの代わりに『基本形 **Grundgestalt**』を用いる。彼によれば『基本形』は『楽曲全体において常に繰り返し現れる形であり、派生した形が還元される形』と定義された。楽曲とは、『基本形』が変化して成立するとシェーンベルクは考える。」左記引用：上野大輔「A. シェーンベルクの教育活動と音楽思想」東京情報大学研究論集 Vol.8 No.2 (2005.2) pp.25-35。

私たちがジェスチャーの劇的な展開から劇的な作用を、もしくはペルソナでさえ、暗示しようとするなら絶えず展開している主題的アイディア thematic idea の、この連続的な同一性 continuous identity は重要である。・・・ベートーヴェンは分節的關係 articulatory relationship、継続的な音の長さ、そして（最も印象的に）彼の最初のジェスチャーの拍節的傾向 metric orientation さえも、次第に変えている。しかし、発展変奏の首尾一貫した連関は、聴き手がそれぞれのドラマの場面を辿り、そして一体化 identify bodily を可能にする（Hatten 2004: 178-180）。

これらの論でもって、ハッテンは以下のように実際にベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ第27番ホ短調 Op.90》に対して、ジェスチャー的分析を行っている。以下に、同著180頁のハッテンの分析を要約した。

譜例 59

アーティキュレーションの配置 弁証法的コントラスト

- 離可 → 保つ
- 短 → 長
- 弱 → 強拍

SONATE

Dem Grafen Moritz von Lichnowsky gewidmet

Komponiert 1814

- f と p
- Dur と moll

Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck Opus 90

27. 第1主題

➤冒頭の主題提示部での事象 events の圧縮

- ➡Op.2-1 f moll と同じ戦略=雄大な広さを越えた情熱的な深さのベートーヴェンの選択は、連続的なロマンティックな激しさの波を最高潮に至らせながら、推進力のある、極めて劇的な語りを作り出す。
- ➡劇的で情熱的なモードでの弁証法的コントラストは（冒頭の推移においてすでにほめかされている f と p、長調と短調の間のコントラスト）、ジェスチャー的展開 gestural evolution によって演出された、より広いスパンの一部として調和されている。

また、シューベルトのピアノ・ソナタの項では、「楽器のジェスチャー」と「人間のジェスチャー」も提唱している。以下、同著 183 頁の内容を要約した。

譜例 60

ア・レキレーションの配置

- ・ 離性 → 保
- ・ 短 → 長
- ・ 弱 → 強拍 ← (?)

ソナテ in A
D 959
Beethoven Op. 106 に関連

イ・ン・テ・レ・ク・ラ・フ・ア
ハンス・クラウゼン

September 1828

intervalllic inversion 音程的転回
registral reversal 音域の反転

Ex. 8.2a Allegro first theme

・ 強 → 弱拍
・ 同じ長さ
・ 短は跳躍

radically different idea
根本的に違った楽想

感情表現の自制
"Stiff upper lip" ?

弱 → 強拍
短 → 長

順次進行
重大な運命的な含蓄を持つ反転された7/4拍半終止を暗示

カペルに包まれたような
天体の外からのインスピレーション
・ ため息から...いびきのような...心後し応答

3 忠実な階梯
冒頭への
にめくから5は応答

導音

コントラスト
(弁証法的)

3/1727277
からの解放

A = I

V7, IV, I

↑
A上のペダル?

CounterStatement (確保) ①② 対立と調停. 主題の統合

fp ③ Ex. 8.2b

調停... 対比しているT-2と関連させる → 2つのT-2の対話的解釈と立証.

BA 10861

© 2014 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

・ f → p に
 ・ ②の ①に分割 + 弱 → 強拍リズムも.

❖ 「楽器の効果によるジェスチャー」…シューベルトのソナタでのもう一つの主題的要素は楽器の倍音の共鳴音である（ベートーヴェンの影響）。比較して言えば、フォルテピアノにおいて特に際立っている。

- ・ より力強い（説得力のある）アクセント。
- ・ 右手における長く響かせられる和音のもとでの一音またはそれより多くのバスの音の解放。
- ・ バスピッチからの倍音は、音の減衰によって特徴つけられた楽器においてよりいっそう驚くべき音の不気味な高揚を作り出して、最高音部での減衰しない弦での共鳴する振動によって強化される（譜例 61、本文中 Ex.8.5 より引用）。

譜例 61 : Hatten 2004: 185

a) [Allegro]

b) [Andantino]

c) [Andantino]

d) [(Allegro vivace) Un poco piu lento]

Example 8.5. Examples of thematic use of the overtone effect in Schubert, D. 959.

- a. First movement, coda.
- b. Second movement, transition to the return of the principal theme.
- c. Second movement, return of the principal theme.
- d. Third movement, Trio, dominant prolongation before return of the theme.

❖ 「人間のジェスチャー」…効果を作り出すことが要求され、そしてこれらはそれらの適切な「sentic」意味を伝えるであろう、ライブ演奏では視覚的構成要素によりさらに高められて。

以上の分析を通して、ハッテンはジェスチャー的な発展的変奏について、「ベートーヴェンとシューベルトにとって、構造を生成、ソナタ形式での主要作品の表現的意味を動機付けるのに役立つ (Hatten 2004: 186)」とまとめている。

2. 演奏行為の捉えられ方の変遷

19 世紀、とくにリストは「ヴィルトゥオーゾは創造者であると同時に、作曲家自身でもあるのだ」¹⁰¹とし、演奏の価値を最上のものと位置付けた。リストのベートーヴェン演奏はベートーヴェンの音楽をリスト色に染めるものであったようで、そのスタンスはリスト主宰によってボンで催されたベートーヴェン生誕 75 周年の記念式典 (1845 年 8 月) の様子に如実に反映されている。この式典は本来、ベートーヴェンの生地ボンに建立された彼の記念像のお披露目会が目玉の行事であり、1835 年から始まったその一大事業の成果を祝おうと、欧州全土の音楽家たちが駆け付けた。だが、実際に行われた式典は成功したとは言い難く、アントン・シンドラー研究の堀祥子は、式典に関連して起こった様々な混乱やアクシデントを包括し、「この式典そのものが、一地方ボンの文化人たちが自らの手で出身者を称えようという素朴な願望から、リストを介してベートーヴェンを称えるという壮大な騒乱に姿を変えてしまった」¹⁰²と評している。実際、シューマンはベートーヴェンに捧げるために書いた《幻想曲 Op. 17》の献呈先をリストに変更した。このことについてエステバン・ブッフは「幻想曲は暗にベートーヴェンに賛辞を贈るためにリストを賞賛するというやり方をとったと考えられるのではないだろうか」¹⁰³と解釈し、シューマンの皮肉として捉えている。このような、行き過ぎた原典改変の時代を経て、20 世紀には作曲者の意図を至上のものとするオーセンティシティなる考え方が主流となったが、21 世紀に入ると、その揺り戻しかのように、作曲家の意図への盲信に対する反論が溢れてくる。最も過激にオーセンティシティに対して懐疑的な立場をとったのはタラスキンであり、彼の言説に対してバット

¹⁰¹ Franz Liszt, *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*, Mainz 1859. (邦訳: カール・ツェルニー「ピアノ演奏の基礎」岡田暁生訳、東京: 春秋社、2010 年、196 頁より)。

¹⁰² 堀祥子「かたられるベートーヴェン: 『会話帳』から辿る偉人伝の造形」一橋大学大学院言語社会研究科修士論文、2007 年、77~78 頁。

¹⁰³ ブッフ『ベートーヴェンの「第九交響曲」<国家>の政治史』Estebán Buch, *La Neuvième De Beethoven*, Gallimard, Paris, 1999. 湯浅史・土屋良二訳 鳥影社 2004 年、162 頁。

は折衷的な意見を述べた。次項で、バットの目から見たオーセンティシティへの疑問と、演奏の価値の再評価の流れを概観したい。

3. オーセンティシティへの疑問と演奏の価値の再上昇

—John Butt, *Playing with History*, 2002. の第3～4章の読解を通して

第3章冒頭で、バットはまず、「20世紀の多くの演奏者にとって、理論と演奏の仕方においての第一の優先順位は、作曲者の意図に従うことであろう」¹⁰⁴と述べている。バットはこの通説の根拠として、デニス・スティーベンス Denis Stevens の「音楽学者の一般的な概念は、“the fact”を識別し、そしてそれからこれらに従順な演奏者に伝えることだ」という言葉を挙げている。同時に、バットは、音楽学者が重視する“the fact”よりも、演奏における主流の価値基準はしばしば以下のようなのだ、と挙げている。「作曲者の意図は、音楽作品の抽象的で感情的な含意——彼が置かれていた時代の音楽的慣習よりも、むしろ作曲家の永遠なる精神性の感覚に従うもの——にあると信じられている (Butt 2002: 74-75)」と。この概念については、バットは「実証哲学者の主張より、はるかに長い歴史がある。まさしく17世紀に起こり、19世紀にロマン主義と事実上同義となった主観性の概念にルーツを持つ (Butt 2002: 75)」と述べる。

以上のように、歴史的演奏(HIP=Historical Informed Performance)は、作曲家の意図に従うための著しく賢明な方法論として——音楽学者的な“the fact”と、17世紀にまで遡る伝統をもった、演奏における「作曲家の永遠なる精神性に従う抽象的で感情的な含意」の両方へのアピールを持って台頭した。

しかし、タラスキン Richard Taruskin の論にバットは注意を向けている。バットが引用したタラスキンの言説は以下である。

私たちは、意図を知ることができない。多くの理由で——もしくは、むしろ、私たちがそれらを知っているということを知ることができない。作曲者が常にそれらを表すとも限らない。もし彼らがたしかにそれらを表しているとしたら、彼らは不正直にそうし

¹⁰⁴ John Butt, *Playing with History*, Cambridge University Press, 2002, p. 74.

たのかもしれない。もしくは、彼らは時の経過や、必ずしも意識していない嗜好の変化によって、純粹に間違っただのかもしれない。¹⁰⁵

前半の記述の「知っているということを知ることができない」とは、本稿「はじめに」で述べたように、常識は当たり前であるがゆえに、正しく認識できないということであろう。常識や慣習は、あらためて書き表されることがないため、知らぬ間に忘れ去られていく。今日、トピック論を筆頭として、当時の慣習や、作品の文脈、知識層が共有していた教養を再び知ろうとする動きは、かつての常識の再構築を試みているのである。後半の記述の「純粹に間違っただのかもしれない」とは、単純な作曲家のミス、意図しないミスのことを示している。この具体的な例として、タラスキンはストラヴィンスキーの「春の祭典」の録音時のエピソード（作曲家自身も楽譜通りの正しい指揮ができなかった）を挙げている。

そして、バットが最も強調しているタラスキンの衝撃的な言説は、「作曲者の意図に頼ることは、幼児の依存性とまでは言わなくても、神経の衰弱であり、演奏家自身の芸術的決意を弱める (Taruskin 1995: 98)」というものである。このようなタラスキンの「作曲者の意図」へのあまりに懐疑的な態度には、当然ながら反論が存在する。バットは、ピーター・キビー Peter Kivy が投げかけた疑問「それは事実上、どの歴史的な、そして経験上の研究の説得力を弱めるであろうか」¹⁰⁶を取り上げる。バットは、「ある作曲家はほとんど独自の発想がないとか、彼らの作品の演奏について矛盾しているものとかを示す、必ずしも信用できない証拠は、作曲家たちが演奏に関して強い意図を持っていないということを証明するものではない (Butt 2002: 75)」と、納得する。キビーの主張の要諦は「意図全体を疑うのではなく、作品を個々に理解することこそが重要。“意図 intention”という言葉は、作曲者の希望や指図の極めて広い範囲を含んでいるのかもしれない (Butt 2002: 75)」のであると、バットはまとめている。そこで、「作曲家の意図」の定義がさらに細かく分類される。ここで挙げられているのは、ランダール・ディパート Randall R. Dipert の作曲的意図の評論の3段階の区分である。

¹⁰⁵ Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance*, Oxford University Press: 1995, p. 97.

¹⁰⁶ Peter Kivy, *Authenticities: philosophical reflections on musical performance*, Cornell University Press, 1955, p. 16.

表 4 : Randall R. Dipert の作曲的意図の評論の 3 段階の区分 ¹⁰⁷

low-level	フィンガリング等の方法の型のような要素を含む。
middle-level	意図された音(temperament, timbre, attack, pitch, vibrato)に関するもの。
high-level	作曲家が、聴き手の中に生じさせようと意図する効果に関するもの(無条件ではないが、彼が特権を与えているもの)。

つまり、middle-level 以降は、作曲家が描く時において持っている特別な目的——聴衆を楽しませよう／鼓舞しよう／感動させよう——のために意図され、それより低いレベルの意図(フィンガリングなど)は全て、上位レベルの意図の補助をするのである。そして、ディパートは「一般的に、作曲者の意図に従えば、従わないより、より多くの美的メリットがある演奏をしやすい (Dipert 1980: 212)」と述べる。これは、作曲者が書き入れた指番号(low-level)や強弱記号、アーティキュレーション(middle-level)に素直に従った方が、美的メリットのある感動的な演奏をすること(high-level)が比較的容易である、ということである。キビーもこれに続いて、作曲家の意図は、音楽の解釈の一部であるとの結論に至っている。

これら一連の流れに関して、バットが特に有用であるとして強調し、忠告しているのは、「意図に従うことは、盲目的服従ではなく、それらが表されているコンテキストの解釈と理解を含む (Butt 2002: 76)」ということである。

¹⁰⁷ Randall R. Dipert, The Composer's Intentions: An Examination of their Relevance for Performance, The Musical Quarterly, Volume LXVI, Issue 2, 1980, pp. 205–218.

第2節 ベートーヴェンのピアノ・ソナタの「演奏」的分析

1. ベートーヴェンのピアノ・ソナタ全曲演奏会シリーズの開催

本章第1節以降の内容を踏まえ、筆者は作曲者の意図を尊重しつつ、演奏に創造的価値を与えるため、つねに「読み直し」を行う意識で作品と向き合い、あくまで演奏に立脚した分析を行いたい。この考えに基づき、筆者は東京都渋谷区にある音楽サロン、「美竹清花さろん」¹⁰⁸においてベートーヴェンのピアノ・ソナタ全曲演奏会を敢行した。この演奏会では「聴衆」も含めて音楽作品が成り立つという考え（本稿第4章にて詳述）を実現するため、開場時間を1時間前に設定し、その間に筆者のプログラムノート（約20頁）を読んでいた。以下に開催概要を記す。

【開催概要】2019年2月～2022年2月の4年間、全8回でピアノ・ソナタ32曲を全曲演奏する。各回は以下の視点に基づいて組み合わせ、それぞれの公演にはコンセプトに因んでタイトルを付けた。

・前半（第1～4回）は、各回の1曲目に、第1番、第2番、第3番、第4番、と順番に配列し、後半（第5～8回）は、各回の最後に、第29番、第30番、第31番、第32番、と順番に配列した。

・前半（第1～4回）の特徴は、最初の曲と最後の曲の調性が同じであること（初期作品に後の作曲法の萌芽を見出す）、後半（第5～8回）の特徴は、連番のソナタ（作品番号がセットになっているもの）を必ず含むことである。また、後半（第5～8回）はベートーヴェンの作品目録¹⁰⁹より抄訳し、「楽曲の基本情報」として掲載した。楽曲における「事実（研究者によって『事実である』と現時点で解釈されている事柄）」と、奏者の視点からの楽曲分析（ここでは「演奏」的分析）を分けることで、少しでも読みやすくなればと思う。

・全体…ベートーヴェンの交響曲やピアノ協奏曲の並びと同じように、奇数回を男性的、偶数回を女性的なもので構成した。第1回→男性的、第2回→女性的、第3回→男性的、etc....

¹⁰⁸ 〒150-0002 東京都渋谷区渋谷1丁目12-8 ILA 渋谷美竹ビル、<https://mitakesayaka.com/>（2020年10月19日閲覧）

¹⁰⁹ Ludwig van Beethoven: *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, bearbeitet von Kurt Dorfmueller, Norbert Gertsch und Julia Ronge; unter Mitarbeit von Gertraut Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn, München: G. Henle, 2014.

ベートーヴェンのピアノ・ソナタにおける構築的構造を含めてさまざまな要素の相関性の総覧を企図した。

【会場について】

美竹サロンは収容人数 75 人の小規模な音楽サロンである。ピアノ・ソナタ特有の心の声やこまやかな表情も、親密な空間においては余すことなく聴衆と共感できると考えた。

【各回のタイトルと構成】

第1回「受苦」			
No.1 Op.2-1 f moll	No.12 Op.26 As dur “Funeral March”	No.22 Op.54 F dur	No.23 Op.57 f moll “Appassionata”
第2回「あこがれ」			
No.2 Op.2-2 A dur	No.15 Op.28 D dur “Pastorale”	No.27 Op.90 e moll	No.28 Op.101 A dur
第3回「構築を求めて」			
No.3 Op.2-3 C dur	No.6 Op.10-2 F dur	No.11 Op.22 B dur	No.21 Op.53 C dur “Waldstein”
第4回「悲しみ」			
No.4 Op.7 Es dur	No.5 Op.10-1 c moll	No.8 Op.13 c moll “Pathétique”	No.26 Op.81a Es dur “Das Lebewohl”
第5回「精神」			
No.7 Op.10-3 D dur	No.19 Op.49-1 g moll	No.20 Op.49-2 G dur	No.29 Op. 106 B dur “Hammerklavier”
第6回「歌のかなた」			
No.9 Op.14-1 E dur	No.10 Op.14-2 G dur	No.24 Op.78 Fis dur “Therese”	No.30 Op.109 E dur
第7回「いずこへ」			
No.16 Op.31-1 G dur	No.17 Op.31-2 D moll “The Tempest”	No.18 Op.31-3 Es dur “The Hunt”	No.31 Op.110 As dur
第8回「幻想」			
No.13 Op.27-1 Es dur “Sonata quasi una Fantasia”	No.14 Op.27-2 cis moll “Moonlight”	No.25 Op.79 G dur	No.32 Op.111 c moll

❖ ソナタのタイトル、通称について

上記の表には作曲家自身によらないタイトル（出版社が名付けたものや、批評家の言説に由来するもの、通称など）を含む。このような Beinamen に関しては、「キンスキー＝ハルム目録」(Das Werk BEETHOVENS Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis Seiner Saemtlichen Vollendete Konpositionen von Georg Kinsky: Nach dem Tode des Verfassers Abgeschlossen und Herausgegeben von Hans Halm の改訂版(2014)においても、根拠の不明なものがあるが、ここでは、受容史の観点から、作曲家自身によるタイトル以外にも、「作曲家と同時代の人がそう感じた」あるいは「結果として演奏解釈に影響を与えた」という、時代をうつす鏡として重要視する。以下にタイトル、現時点でわかっている由来をまとめた。

- ・ 第 4 番 “Die Verliebte” 「愛しの女性」…出版当時（1797 年）の巷での愛称。
- ・ 第 5 番 “Little Pathétique” 「小悲愴」…第 8 番『悲愴』と比較しての愛称。
- ・ 第 8 番 “Pathétique” 「悲愴」…初版譜（1799 年）に掲げられていた。
- ・ 第 12 番 “Funeral March” 「葬送」…本人による第 3 楽章の標題 (Marcia funebre sulla morte d'un Eroe) 「ある英雄の死を悼む葬送行進曲」に由来（1801 年作曲）。
- ・ 第 13 番 “Sonata quasi una Fantasia” 「幻想曲風ソナタ」…本人命名、1801-02 年作曲。
- ・ 第 14 番 “Moonlight” 「月光」…1832 年（作曲家の死後 5 年）、ドイツの音楽評論家レルシュタープによる「スイスのルツェルン湖の月光の波に揺らぐ小舟のよう」との表現に由来。本人命名のタイトルは “Sonata quasi una Fantasia”。
- ・ 第 15 番 “Pastorale” 「田園」…1838 年、ハンブルクの出版社クランツが出版時に名付けた。
- ・ 第 17 番 “The Tempest” 「テンペスト」…秘書シンドラーがこの曲の解釈についてベートーヴェンに尋ねた際の返答「シェイクスピアの『テンペスト』を読め」に由来（シンドラー著の伝記 1840/1845/1860 年）。
- ・ 第 18 番 “The Hunt” 「狩り」…第 4 楽章の主題が狩猟用の角笛を想起させることに由来。

- ・第 21 番 “Waldstein” 「ヴァルトシュタイン」…献呈された伯爵の名前に由来。フランス語では L’ Aurore 《オーロラ》《曙光》。
- ・第 23 番 “Appassionata” 「熱情」…1838 年、ハンブルクの出版社クラッツがピアノ連弾用の編曲譜の出版時に名付けた。
- ・第 24 番 “Therese” 「テレーゼ」…献呈された伯爵令嬢の名前に由来。
- ・第 25 番 “Cockoo” 「かっこう」…第 1 楽章のカッコウの鳴き声に似た箇所由来。
- ・第 26 番 “Das Lebewohl” 「告別」…ルドルフ大公のウィーン脱出に際し、本人命名（1809-10 作曲）。
- ・第 29 番 “Hammerklavier” 「ハンマークラヴィーア」…本人がシュタイナー社へ宛てた手紙の中での題名（楽器名）の指示に由来（1819 年）。

2. ベートーヴェンのピアノ・ソナタの「演奏的」分析

筆者の企画した「ベートーヴェンのピアノ・ソナタ全曲演奏会」は、各回それぞれにコンセプトを定めているため、演奏会の回に沿って分析も進めていく。

◆第 1 回…No. 1 Op. 2-1, No. 12 Op. 26, No. 22 Op. 54, No. 23 Op. 57

【プログラム】

ピアノ・ソナタ第 1 番 へ短調 作品 2-1

第 1 楽章 Allegro 2/2 拍子 へ短調

第 2 楽章 Adagio 3/4 拍子 へ長調

第 3 楽章 Menuetto: Allegretto 3/4 拍子 へ短調 – Trio 3/4 拍子 へ長調

第 4 楽章 Prestissimo 2/2 拍子 へ短調

ピアノ・ソナタ第 12 番 変イ長調 作品 26 《葬送》

第 1 楽章 Andante con Variazioni 3/8 拍子 変イ長調

第2楽章 Scherzo: Allegro molto 3/4 拍子 変イ長調 – Trio 3/4 拍子 変ニ長調

第3楽章 Marcia funebre sulla morte d'un Eroe 4/4 拍子 変イ短調

第4楽章 Allegro 2/4 拍子 変イ長調

ピアノ・ソナタ第22番 へ長調 作品54

第1楽章 In Tempo d'un Menuetto 3/4 拍子 へ長調

第2楽章 Allegretto - Più Allegro 2/4 拍子 へ長調

ピアノ・ソナタ第23番 へ短調 作品57 《熱情》

第1楽章 Allegro assai - Più Allegro 12/8 拍子 へ短調

第2楽章 Andante con moto 2/4 拍子 変ニ長調

第3楽章 Allegro ma non troppo - Presto 2/4 拍子 へ短調

◆タイトル「受苦」について

受苦とはキリストの受難 Passion のことで、第23番「熱情 *Appassionata*」を意識したもの。しかし、Passion の語源には「受動 *passio*」があり、そこから「情念」へと結びつく。傷つくこと（受け身）と熱情（能動）は表裏一体なのではないか？ それを、第1回の隠された主題にした。

序章第3節でも言及したように、バロック期からの音楽の捉え方に、「情念論 アフェクテンレーレ *Affektenlehre*」がある。ここでは「情念 *Affekt*」は、個人的な感情とは別ものとされてきたが、情念の語源として重要な「受動 *passio*」はまさに個人のものではないだろうか。

情念としての受動は、18世紀以前の音楽論の背景となっている中世哲学や神学によれば、基本的に多様なものであるが、それは神の眼差しの中にある「私たちの存在」の眼差しが、多様だからある。たとえば、私たちがこちらを見つめるマリアの絵画を見たとき、ある人は「あたたかく微笑まれている」と捉えて愛をもって絵画を見つめかえすが、ある人は「微笑んでいても悲しそう」と、悲しみを感じながらマリアを見るかもしれず、さらには「罪を見透かされているようだ」と、怒りをもって見ることもさえない、ということだと

言えるだろう。こうした見方に基づけば、本来から、ひとつの情念に対してさまざまな受け取り方があったと考えられ、作曲時にはバロック期からの伝統的な「ひとつの情念」に基づいて書かれていたとしても、演奏時には、まず演奏者の受動によって、その「ひとつの情念」は「多様な情念」になりうる（そして、聴衆による演奏の受動によって、情念の多様さはなおいっそうの広がりを見せるだろう）。

このようにバロック期からの「情念」の定義は次第に変化し、ロマン派の時代には「自然にわき出る感情的創造力」として、作曲家個人の感情が作品に投影される。古典派後期は「情念」の定義の変化の過渡期にあたり、ベートーヴェンはまさにその時期に生き、古典派からロマン派への架け橋となった存在であることから、第1回ではベートーヴェンのロマン的な要素にも着目した。

◆楽曲分析

ピアノ・ソナタ第1番 へ短調 作品 2-1

1795年、ベートーヴェンが25歳の時に書かれ、師であるハイドンに捧げられた（ハイドンは「情念」を感情類型としてバロック的に捉えていた）。¹¹⁰

ソナタの「第1番」と聞くと、その言葉からは未熟なイメージが想起されがちなためか、昨今では演奏機会も少ないが、作曲当時はベートーヴェンが自身のデビューにふさわしいと自負した自信作であったし（そもそも彼は、満足のいかない曲には作品番号を与えなかった）、実際、模範的なソナタ形式で書かれた完成された曲である。調性は中期の傑作第23番「熱情」と同じへ短調であり、「熱情」の萌芽が随所に見られる。

さて、楽曲については以下のように項目を設けた。楽章にこだわらず、項目の主題に準じて語っていききたい。

¹¹⁰ その具体例に《キリストの最期の七つの言葉》がある（本稿序章第1節も参照）。——グリーンジンガーによれば、作曲者はキリストの最期の七つの言葉を純粹に器楽として作曲してほしいという委嘱に対して、自分の生涯でも「最も困難な課題の一つ」と考えた。なぜなら、「歌詞を付けずに、自由な想像(ファンタジー)から、七つのアダージョを連続させること、それも聴き手を疲れさせずに、死にゆく救い主によって語られた一つ一つの言葉の意味に含まれていた、あらゆる感情を聴き手に呼び起こすこと」を要求されたからである。……ハイドンは自分の仕事を、感情そのものを表出することよりも、想定される聴き手にこれらの感情を喚起することと見なしていたからである。（マーク・エヴァン・ボンズ『ソナタ形式の修辞学——古典派の音楽形式論』(Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration. Cambridge: Harvard University Press, 1991) 土田英三郎訳、東京：音楽之友社、2018年、90頁。文中引用：Georg August Griesinger, Biographische Notizen über Joseph Haydn, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1810, p. 32-33.)

- ① ロマンティシズムと不気味さ
- ② ベートーヴェンの強弱指示
- ③ ピアノから聴こえてくるさまざまな音色

① ロマンティシズムと不気味さ

譜例 62 : 第1楽章 主要主題

分散和音の上行形は、非常に魅力的な旋律として受け取れる。このロマンティックな流れを断ち切るような鋭い三連音符が印象的。この主題は左手で反復される際、不気味な表情を見せる。

譜例 63 : 第1楽章 展開部の第73 – 80小節付近

幻想的に沈み込む。sfで強調された右と左の音は、まるで霧の中で互いを探し、呼び合う声のよう。

譜例 64 : 第2楽章 装飾音に隠れた曲線

Adagio
dolce
p
pp
rinf.

第2楽章には装飾音、とりわけターンが多用される。1ページ目のターンに印を付けてみると、その頻出具合が分かる。装飾音はバッハやハンドンに見られるように、元来古典的なものであるが、ベートーヴェンは装飾音を旋律の中に溶け込ませ、歌の一部として扱っている。

譜例 65 : 第2楽章 第28小節目

sfp

左手に現れる曲線が不気味な様相を帯びており、第2楽章の優美な曲調のなかで異彩を放つが、第1楽章主要主題が左手に現れた際も不気味であったためか、不思議と馴染んでいる。

譜例 66：第3楽章中間部の第51 – 65小節

第2楽章で頻出したターンを具現化したような右手の音形がさらさらと流れるなか、左手から歌が聴こえてくる（1声）。右手がオクターヴで応え（2声）、最後に両手でコラールのように収束する（3声）。

重音による技巧的に難しいパッセージである華やかな *ff* での盛り上がりが目立ってはいるが、八分音符の流れはあくまでそよ風で、この部分の主役は、優しい歌なのだと思う。

譜例 67：第4楽章 吹き去ってゆく悲しみ

風のような楽章で、止まらない流れが美しい。止めることのできない感情と捉えれば、悲しくもある。右手には点のスタッカートや楔形のスタッカートが付されているが、左手の流れを止めるものではない。右手の音型を俯瞰すれば、「ファミファ」「ラシラ（内声）」は、ロマンティックな波の形である。また、左右の音形をなぞれば、ドラマチックな *cresc.* の松葉の形になる点も興味深い。

第1、2楽章では不気味さを内包していたロマンティズムが、楽章を経て風と波に洗われ、透明な悲しみになった。

② ベートーヴェンの強弱指示

ところで、ベートーヴェンといえば音量が大きく無骨というイメージが先行していないだろうか？ 以下の譜例 68 で概観されたい（強音の指示のある部分のみを囲ったもの）。

譜例 68

2

Sonate
Joseph Haydn gewidmet
Komponiert 1795

Opus 2 Nr. 1

Allegro

Veröffentlichungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 2017 by G. Henle Verlag, München.

もちろん、囲った部分以外にも瞬間的に強く弾く部分（sf）や、強音につながるよう次第に強める部分（cresc.）もあるが、弱音の部分のほうが圧倒的に多いことが分かる。ベートーヴェンの音楽は繊細なのである。

また、譜例 69、70 の強弱（四角囲み）とスラー（オレンジ色の弧線）にも着目したい。

譜例 69

譜例 70

(譜例 70 の前半のスラーは楽譜の段落替えの箇所を一段に編集したため、分かれているように見えているが、本来、オレンジ色の弧線のようにひとつである)

譜例 69 は強弱の境目とスラーが合致しているが、譜例 70 は食い違いがある。ここにベートーヴェンの葛藤、割り切れぬ思いが見えるように思う。そのため、従来よくあるように p (弱音指示) でサクッと音量を落とすのではなく、抵抗を感じながら音量を絞り、未練を表現したいと思う。

③ピアノから聴こえてくるさまざまな音色

譜例 71

・ コラール
(第 1 楽章)

・ リュート
(第 2 楽章)

・ 弦楽四重奏
(第 4 楽章)

ピアノ・ソナタ第12番 変イ長調 作品26 《葬送》

1800-1801年、ベートーヴェンが30歳前後の頃に書かれ、カール・アロイス・フォン・リヒノフスキー侯爵に献呈された。このソナタは、いくつかの「初」を有している。

- ・ダンパー・ペダルの指示が初めて楽譜に書き込まれたピアノ・ソナタ
- ・ベートーヴェンの自筆譜が現存している最初のピアノ・ソナタ
- ・ベートーヴェンのピアノ・ソナタの中で初めて「ソナタ形式」の楽章を持たない作品
- ・ベートーヴェンのピアノ・ソナタ中期の最初の曲

第1楽章 Andante con Variazioni 3/8拍子 変イ長調

テーマと5つのバリエーションからなる変奏曲。どの変奏にも、テーマの拍感が内に感じられ、なおかつたっぷりとした歌に満ちていて、横の線も感じられる。

温かくのびやかなテーマは、大きなフレーズで書かれており、広々とした空間を有する。

第1変奏はテーマと共通のバス（低音）と和声進行を有し、伝統的な変奏曲らしさをまといながら、右手にリズム的な細分化された変奏が施され、2拍目にアクセントが置かれることによってリズムが強調される。中間部は唐草模様のような左手に彩られ、テーマと全く同じ旋律（譜例の丸印）が、まるで違う旋律であるかのように、より美しく浮かび上がる（テーマにおいては左手の下行音型「ミレドシ」が美しく、そちらに耳が惹かれるせいで右の旋律が第1変奏ほどには映えないために、同じ旋律が違って聴こえてくるのだろう。このような一種の「耳のトリック」も巧みに使いながら、ベートーヴェンは変奏を編んでいる）。

譜例 72

The image shows two musical staves. The left staff is labeled 'Thema' and the right staff is labeled 'Var. I'. Both are in 3/8 time and E-flat major. The Theme's right hand melody is circled in orange, showing a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The Variation I's right hand melody is also circled in orange, showing a similar sequence: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass lines in both are similar, featuring a descending sequence of notes: F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

第2変奏は、唐突に刻みだけによる変奏となり、旋律を見失って戸惑うが、これは次のように想像すると辻褃が合う——この曲には実は旋律楽器（ヴァイオリンなど）のパートがあり、このバリエーションでは伴奏のみを弾いているのだと。もちろんこれは単なる想像で、ヴァイオリンパートなど存在しないのだが、現実には聞こえないテーマの旋律を耳のなかで聴きながら弾くことで、軽やかに、そして浮遊するように、美しい世界の光を享受することが可能になる。（作曲上、実際に消えたのはバスであり、かわりにテーマの旋律がバスのような顔をして左手で奏される。テーマのメロディーはそこに存在するにもかかわらず、「いなくなった」と錯覚させるのも、ベートーヴェンの仕掛けた「耳のトリック」であり、彼のいたずらっぽい笑いが見えるようだ。）

譜例 73

第3変奏で変イ短調（同主短調）に転じ、神秘的な薄闇につつまれる。バスが戻ってくるが、第2変奏での刻みの音型への擬態なのか、すぐにはバスの帰還に気が付かない。そのバスは、二度目になって *sf* を伴い、ようやく絶対的な存在感を示す。重々しい足どりを想起させるバスがこちらに迫ってきて、*f*（強音）に達する曲調は、第3楽章の「葬送行進曲」の雰囲気を取っているように感じる。

譜例 74

第4変奏は、凍てついた氷がとけ、春にふれる喜びが感じられる。モンシロチョウが舞うような右手と、踊るような左手が愛らしい。

第5変奏（最終変奏）では、第2変奏での筆者の想像があながち的外れなわけではないと思わせる構成になっている。というのも、この変奏も、出だしは第2変奏と同様に、メロディー不在である。しかし、二度目の繰り返しの時には、答えはここにあるとばかりに、内声に旋律が現れる。一本抜けていた線が、やっと足されるのである。

譜例 75

さらに、コーダでは、それまで内声にあった旋律がソプラノに浮かび上がり、ヴァイオリンとピアノのアンサンブルそのものの雰囲気を醸しだし、空気に溶け込むように終わる。（この溶けて消えていくような表現は、ベートーヴェンが求めていたものであったと思う。この楽章の最後4小節で初めて、ベートーヴェンはダンパー・ペダルを踏む指示を書き込んでいるからである。このペダルの指示の諸問題については、第3楽章で詳述する。）

譜例 76

第2楽章 Scherzo: Allegro molto 3/4 拍子 変イ長調 - Trio 3/4 拍子 変ニ長調

スケルツォ部分は第1楽章の第4変奏の可愛らしさを持った快活な舞曲で、トリオ（中間部）はコーラル風で第1楽章のようなゆったりとした感覚を持つ。一聴すると無邪気な楽章のようだが、すっと体が冷える不吉な予感、強迫観念を感じさせる部分がある。16小節間にわたって同じ音型がしつこく繰り返され、それが永遠に続くかのような錯覚を呼び、不安が煽られる。この部分で、これが葬送行進曲の前に置かれた楽章であることを痛感する。

譜例 77

The musical score for Scherzo: Allegro molto, measures 25-42, is presented in three systems. The first system (measures 25-32) shows a piano part with dynamics *f*, *sf*, and *p*. The second system (measures 33-41) includes the marking *decresc.* and *pp*. The third system (measures 42-48) features a dynamic of *sf*. The score includes various articulations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5).

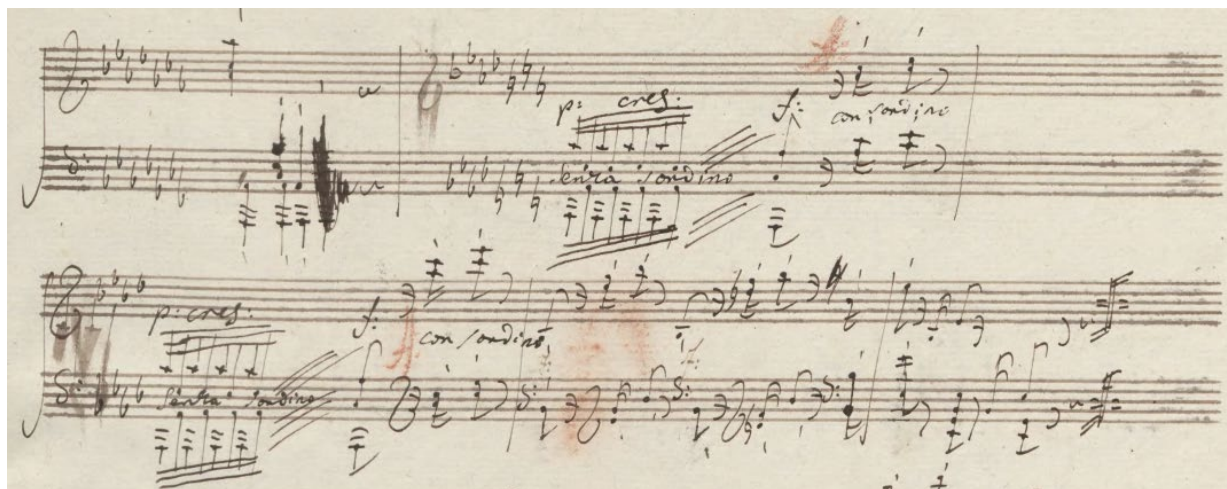
第3楽章 Marcia funebre sulla morte d'un Eroe 4/4 拍子 変イ短調

「ある英雄の死を悼む葬送行進曲」と題されている。ベートーヴェンは1815年、この楽章を《レオノーレ・プロハスカ WoO96》の第4曲として管弦楽編曲しており、ベートーヴェンの葬儀では管弦楽版が演奏された。

ここで、ダンパー・ペダルの表記について触れたい。ヘンレ版の楽譜は現在、全集ではなくピースで徐々に改訂されている最中である。1980年出版の従来版では、現在使われている一般的な「Ped.」のマークで表記されていたが、2010年に出た新版では、ダンパー・ペダルの指示の表記が、自筆譜のものに変更された。

自筆譜では、ダンパー・ペダルの指示は、*senza sordino* (ダンパー・ペダルを踏む) と、*con sordino* (外す) で表記されている。*senza sordino* は一般的な楽語としては「弱音器なしで=ソフトペダルを外す」という意味だが、ここでの *sordino* の意味は弱音器ではなく、ダンパー (ピアノの弦の響きを止めるフェルトの機構) のことである。ダンパー・ペダルを踏むと、弦の響きを止めていたダンパーが持ち上がって弦からダンパーがなくなり、音が響きっぱなしになるのである。つまり、*senza sordino* の直訳は「ダンパーなしで」、指示された行為は「ダンパー・ペダルを踏む」となる。一般的な弱音器への指示の場合とは「踏む」「外す」の行為が逆になるため、混乱しないよう注意が必要である。また、初版譜ではダンパーが複数形の *sordini* と表記されている。これは、初版の出版当時の楽器が、左右2つの膝てこであったためである。このように、楽譜の表記から、当時の楽器の形態を知ることができる。

資料 10 : 自筆譜 111



資料 11 : 初版 Wien: Cappi, 1802 (ボン、ベートーヴェン・ハウス)



¹¹¹ <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=230797> 2019年2月9日閲覧。

譜例 78 : München: Henle, 1980. Ed. Wallner / Fing. Hansen

Musical score for Example 78, showing piano and treble clef staves. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, and *ff*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. There are asterisks under the piano staff in the second and fourth measures.

譜例 79 : München: Henle, 2010. Ed. Gertsch & Perahia / Fing. Perahia

Musical score for Example 79, showing piano and treble clef staves. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, and *ff*. Markings include *senza sordino* and *con sordino*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. There are asterisks under the piano staff in the second and fourth measures.

音楽的な面においては、*senza sordino* 部分のトレモロはティンパニを、*con sordino* 部分の2音は吊いのラッパを模している。ダンパー・ペダルを外す指示があるにもかかわらず、ほとんどのピアニストが音の響きを補うためにこっそりとダンパー・ペダルを踏んでいるが、筆者はあえて指示に忠実に従い、吊いのラッパの乾いた音を追求しようと思う。

冒頭部分は、第1楽章と同様に、バスの拍の中から旋律が浮かび上がるように書かれている。同じ書法を用いてはいるものの、ここでは身を裂くような、切れ味の鋭い拍であり、この中に旋律がある。第17小節からのピアノシモは印象的で、故人の思い出が押し寄せてくる。ピアノシモの中の突然の *sf* は、悲しみが自分自身を刺し、フォルティシモで激しく地を踏みしめる。末尾は死者の幻想が飛び交い、霊魂が天に昇っていく。

譜例 80

Musical score for Example 80, showing piano and treble clef staves. Dynamics include *pp*, *sf*, and *ff*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A red box highlights a section of the score from measure 17 to 24.

第4楽章 Allegro 2/4拍子 変イ長調

子どもの遊びを想わせる、無垢で純真な喜びにあふれている。肉体を脱ぎ去って身軽な靈魂となった死者の魂が、久しぶりに天国で再会した旧友と、童心にかえっておしゃべりをしているよう。このような考え方は西洋的でもあり、東洋的（輪廻転生に通じる靈魂の捉え方）でもある。当時の知識階層であった「市民 *citoyen, Bürger*」には東洋思想、なかでもインド哲学が流行していた。ベートーヴェンもインドの思想に傾倒しており、1812年から6年間にわたってつけられた日記には、Nr. 61 から先、古いインドの經典に関する覚え書きが続いている。¹¹²

対位法が用いられており、神の存在にとっても近い曲であることは間違いないだろう。

ピアノ・ソナタ第22番 へ長調 作品54

「曲の途中で勝手に速度を変えないで。テンポを保ちなさい！」——誰しも一度はレッスンで注意されたことがあるだろう。速度保持至上主義ともいえるこの慣習は、いつから始まったことなのであろうか？

実は、1800年前後の時代、テンポを揺らして弾くことの方が一般的であった。たとえば、ベートーヴェンの弟子であるフェルディナント・リース (*Ferdinand Ries, 1784-1838*) は、ニュアンスの変化にはテンポ変化も伴うことを述べた上で、そのような微妙な変化を楽譜上に記す既存の記号がないことを嘆き、リース自身の作品の出版譜には独自の記号とメトロノーム記号を駆使して、細かいテンポの緩急を伝えようと努力している (小岩 2003: 241-264)。

それなのになぜ、現代では妄信的にテンポを守ることが美德とされるのか。20世紀以降の音楽では作曲家はリース以上に細かい指示を楽譜に書き入れており、その指示を演奏者は寸分違わず守らねばならず、その感覚をベートーヴェン以前の、楽譜にまだ細かいニュアンスを記さなかった (=テンポの緩急が慣習や演奏者のセンスに委ねられていた) 時代の音楽にも持ち込んでしまったことがひとつの要因として考えられる。その感覚、経緯を裏付けるような教本も存在する。

¹¹² ベートーヴェン『新訳ベートーヴェンの日記』沼屋謙訳・補注、東京：近代文藝社、2009年。

ベートーヴェンと同時代の作曲家フンメル (Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837) が出版した大規模なピアノ教本¹¹³では、全体を支配する性格とテンポからの著しい逸脱を諫め、テンポを守るよう指南する (Hummel 1838: 428、本稿「はじめに」も参照)。

しかし、フンメルが求めているのは杓子定規にテンポを正確に守り続けることではなく、むしろ曲の性格の範囲内でテンポの緩急を付けることなのである。フンメルが繰り返し強調したのは、「緩急」が行き過ぎて、アレグロの楽章にアダージョを持ち込まないでくれという、至極当たり前のことであった。このような記述がなされた背景は、それが「当時の音楽実践のなかでは自明でなかったから」と小岩が読み取っている (小岩 2003: 242)。また、「テンポの加速」が超絶技巧の効果的な演出のひとつであり、ピアノ協奏曲には「緩から急へ」のテンポ設計がなされていることを指摘している (小岩 2003: 259)。

また、ピアノ協奏曲は楽章を分割して出版されることが常態であった (たとえば、第1楽章のみ、もしくは第2、3楽章のみ、という形である。そのような断章の協奏曲を、全楽章そろった協奏曲に対して特に「小協奏曲 *concert piece*, *Konzertstück*」という)¹¹⁴。

さて、これらを踏まえた上で、ベートーヴェンが 1804 年に書いたピアノ・ソナタ第 22 番の楽章を見てみよう。

第 1 楽章 *In Tempo d'un Menuetto* 3/4 拍子 へ長調

第 2 楽章 *Allegretto - Più Allegro* 2/4 拍子 へ長調

これはピアノ小協奏曲、なかでも緩—急で構成されたもの (他の小協奏曲と組み合わせた際には第 2 楽章と終楽章に相当するもの) に見えてこないだろうか? 第 22 番の第 1 楽章は「メヌエットのテンポで」とあり、メヌエットなどの舞曲楽章は、よく中間楽章に配置されるジャンルであるし、第 2 楽章のアレグレット (やや快速に=アレグロより遅い) からピウ・アレグロ (より速く) へのテンポの加速は、ピアノ協奏曲の終楽章での常套手段である。

¹¹³ Johann Nepomuk Hummel. *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an, bis zur vollkommensten Ausbildung*. Vienna: Tobias Haslinger, 1828/38.

¹¹⁴ 「協奏曲」は演奏時間 30 分ほど、「小協奏曲」は 15 分ほどで、小協奏曲は 1800 年代に量産された。小協奏曲をつなげて、大きな協奏曲にする場合も多くあった (その場合、楽章間の関連性には乏しくなるという欠点がある)。楽章さえ連結可能な、非常にフレキシブルな時代だったのである。ただ、小協奏曲 *Konzertstück* の *stück* には、これ以上切るなという意味があり、小協奏曲が緩—急の楽章で出版されている場合でも、それを分割して演奏することはなかった。(小岩 2012: 83-102 参考)

以上のことから、第 22 番はピアノ協奏曲的な性格を持つと言えるため、テンポに関しては他のソナタよりもずっと寛容であって良いのではないだろうか。

譜例 81 : 第 1 楽章 3/4 拍子 ヘ長調

In Tempo d'un Menuetto

冒頭は弦楽器の音色が聴こえてくる。弦楽四重奏のように見えるが、演奏時には一番上のラインがヴァイオリン、その他はピアノ伴奏、とイメージした方が弾きやすい。

譜例 82

第 24 小節目を境に、音楽が劇的に変わる。それまでの典雅な音楽とは対照的で、激しく突き進む力に支配されている。破滅的とも取れる激情は 1 ページ以上にわたって続き、第 54 小節目でハッと我に返ったあとは、炎が鎮まっていき、不気味な低音がくすぶるなか、冒頭の優雅な主題が光を射し込み、明るい世界に戻っていく。

譜例 83

この推移の部分では、ごく自然な rit. (次第に遅く) で音楽がゆるみ、冒頭の主題に回帰していくのが妥当だろう。この推移は、第 24 小節からテンポが上がることをベートーヴェンが想定し、再び冒頭主題のテンポへ違和感なく戻するために書かれたのではないだろうか？ 三度目の冒頭主題の前においても、同様にテンポ操作が可能な箇所がある。

譜例 84

第 101 小節目で一旦 p に音量を落とし、勢いに急ブレーキをかけたところで、改めて ff の大音量でフェルマータ (拍の停止=記譜された音価の約二倍の長さで奏される)。次は p でこだまのような応答があり、ここでもまたフェルマータ。そしてようやく、平和な冒頭主題に戻る。

もし、激しい部分を冒頭主題と同じ速度で弾いたとしたら？ これらのテンポ操作は必要ないばかりか、冗長になってしまうだろう。この楽章は、穏やかな冒頭主題と、瞬間的に閃く炎のような劇性が、これ以上ないほど強烈な対照として組み合わせられている。最後も、唐突に破滅的な和音が鳴り響く。ここでベートーヴェンは何を考えていたのだろうか。だが、何事もなかったかのように曲は安らかに閉じる。

譜例 85

譜例 86 : 第 2 楽章 Allegretto - Più Allegro 2/4 拍子 へ長調

第 22 番の終楽章も、第 12 番と類似した無窮動の曲調で、対位法が取り入れられている。最後にテンポアップする箇所では、左手がトレモロを弾いているため、右手が一人二役をこなしている。

終楽章の最後に速度を上げるソナタは、この第 22 番の前にも第 13 番、第 15 番、第 16 番が挙げられるが、無窮動であるのは第 22 番が初めてである。この「無窮動」に「最後に速度を上げる」という要素を加える発想は、次の第 23 番《熱情》においても用いられ、さらに効果が高められている。

ピアノ・ソナタ第 23 番へ短調 作品 57 《熱情》

1804-05 年頃に作曲、1807 年に出版、フランツ・フォン・ブルンスヴィック伯爵に献呈。副題《熱情》はベートーヴェン自身がつけたものではなく、1838 年のピアノ連弾版の出版の際に付けられた。この第 23 番も、以下の項目ごとに全楽章を俯瞰しながら語っていく。

1. リピート（繰り返し）について
2. 推定されるオーケストレーションと、その音響から導かれるピアノ奏法
3. 第 22 番で見られた協奏曲的要素「テンポの加速」の発展

1. リピート（繰り返し）について

第 1 楽章は一切のリピート記号がない。これまでの慣習であった提示部のリピートさえ、廃止されている。これは大きな変化である。ソナタ形式で書かれた第 1 楽章の前半（提示部）のリピートがないのは、ベートーヴェンのピアノ・ソナタにおいては、この第 23 番が初めてである。¹¹⁵これには、冒頭からの発展がリピートによって逆戻りすることを防ぐ効果がある。そのため、第 1 楽章の終わりに向かって緊張感が途切れることなく続く。

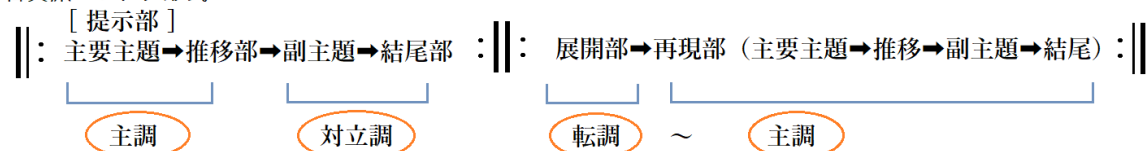
古典派のソナタ形式の雛型となったのは、バロック時代の二部の舞曲形式、アリア形式、リトルネッロ形式などである。その中から、舞曲形式とソナタ形式の最も典型的な例の構成を概略し、以下の図式に示した。

図式 1

①バロック時代の舞曲楽章



②古典派のソナタ形式

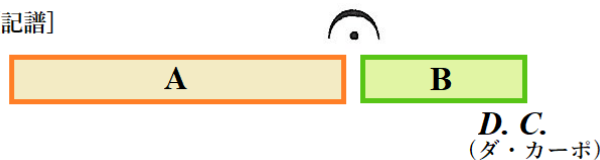


¹¹⁵ 第 1 番～第 11 番の第 1 楽章には全て前半のリピートあり。第 12 番と第 13 番にはソナタ形式で書かれた楽章がひとつもないため対象外。第 14 番の第 1 楽章はソナタ形式ではないため対象外（ソナタ形式である第 3 楽章は前半リピートあり）。第 15 番～第 21 番の第 1 楽章にも前半リピートあり。第 22 番にソナタ形式の楽章は含まれないため対象外。

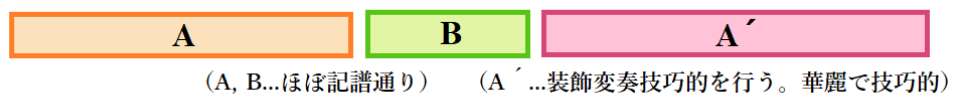
調性とリピートにおいて、舞曲形式の特徴を引き継いでいることが分かる。古くから受け継がれてきたリピートの廃止には、「ソナタ形式」が舞曲形式の影響から抜け出して成長するという、大きな意味が認められる。

このような「繰り返し」にまつわる問題、とりわけ「繰り返すことによって後戻りする」という問題意識は、ソナタ形式の雛型として先に挙げたアリア形式において、一足先に改革が行われていた。クリストフ・グルック (Christoph Willibald von Gluck, 1714-1787) のオペラ改革におけるダ・カーポ・アリアからの離反である。伝統的なダ・カーポ・アリアの概略を以下に挙げよう。

図式 2 [記譜]



[実際の演奏]



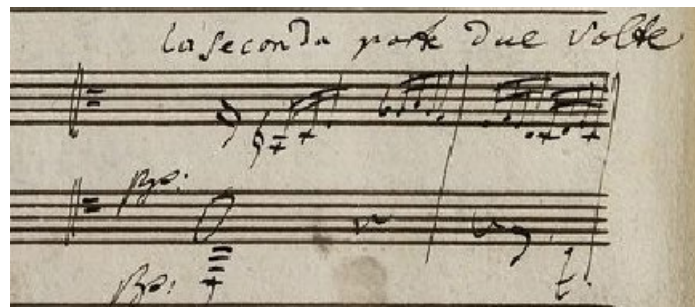
ダ・カーポ・アリアが歌われるのはオペラであり、オペラとは劇であるから、筋書きもあれば、アリアの歌詞には登場人物の胸中也語られている。ダ・カーポ・アリアは、A部分からB部分へと音楽もストーリーも発展したにもかかわらず、またA部分に戻って流れを止めてしまう。しかし、A部分に戻る際には華麗な装飾が施され、歌手の見せ場となっていた。スター歌手の存在がオペラの人気を支えていた当時、歌手の技巧誇示が音楽の流れやオペラそのものの進行よりも重視されていたのである。このことに異議を唱えたのがグルックである。グルックは、《証明された無実 L'innocenza giustificata》(1755年)、《オルフェオとエウリディーチェ Orfeo ed Euridice》(1762年)、《アルチェステ Alceste》(1767年)などの作品においてオペラ改革を行い、アリアでのリピートを取り去った。

器楽曲においては、歌詞も筋書きも存在しないため、慣習的なリピートの存在への問題意識が薄かったのだろう。アリアの改革から約50年の時を経て、ピアノ・ソナタのリピートにもベートーヴェンが変革をもたらした。

第2楽章は変奏曲形式で書かれており、こちらにはリピートが施されているが、第1楽章の例を考えると、慣習だからとの理由で漫然とリピート記号を書いたとは考えにくい。リピート時には、初回の演奏を発展させて弾いてほしいという意図があったのではないだろうか。筆者は初回をひそやかに、繰り返す時はおおらかに、豊かに歌って弾きたいと思う。

第3楽章では、後半（展開部と再現部）にリピートが施されている。後半部分のリピートも、舞曲形式から受け継がれたものであったが、これは早くに廃れていた（ベートーヴェンがピアノ・ソナタのソナタ形式の楽章において後半部分にリピートを施したのは、第23番以前では第1番、第2番、第6番のみである）。後半のリピートを省略する演奏が多いが、すでに廃れた後半のリピートを意味もなく書くはずがない。それどころか、出版社に誤記と勘違いされないために、ベートーヴェンは自筆譜に、リピート記号に加えて文字でも“la seconda parte due volte”と、第二部（後半のこと）を二度弾くよう指示している。¹¹⁶

資料 12



なぜ後半をリピートしたかったのか。筆者は「展開部のみに現れる魅力的な楽想をもう一度聴きたかったから」という、単純な理由が大きいと思う。

第134小節からの左右の曲線は、無窮動のこの楽章では珍しい歌の断片である。

譜例 87



¹¹⁶ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72003116/f34.image.r=beethoven+op+57.langEN> 2019年2月11日閲覧。ベートーヴェンの自筆譜のマニユスクリプトは、ボストン大学のベートーヴェンリサーチセンターのHPでまとめられている。www.bu.edu/beethovencenter/autograph-list/

第 142 小節目からも、強弱の交替や *sf* で強調されたシンコペーションに耳を奪われがちであるが、*p* の部分には歌が溢れている。

譜例 88

Musical score for Example 88, showing a piano part with dynamic markings *sfp*, *sf*, and *sempre f*. The score includes a circled measure 142 and a melodic line connecting notes across measures.

また、展開部へのリピートは、手を伸ばしても届かないものを求め続ける表現とも捉えられるだろう。

2. 推定されるオーケストレーションと、その音響から導かれるピアノ奏法

第 1 楽章冒頭には、「無」の恐ろしさがある。観念的な音、現実のものではない音を求めていたのだろう。

Opus 57

Allegro assai

譜例 89

Musical score for Example 89, showing a piano part with dynamic markings *pp* and *ff*. The score includes a circled measure 17 and a melodic line connecting notes across measures.

第 17 小節目からトゥッティ（オーケストラの総奏）の音響が聴こえてくる。

譜例 90

Musical score for Example 90, showing a piano part with dynamic markings *pp* and *ff*. The score includes a circled measure 17 and a melodic line connecting notes across measures.

この部分は第 16 小節のピアノッシモ（最弱奏）と、第 17 小節目からのフォルティッシモ（最強奏）の境目を強調するために、第 17 小節目の第 1 音目を強打する演奏が一般的である。しかし、この第 1 音目は、第 2 音目からのように和音はなく、単音である。もし、この第 1 音をオーケストラが全力で総奏したとしても（総奏とはいえ、第 1 音目は音域が低いため高音域の楽器は参加できない）、柔らかい音質になると想像できる。このように、実際のオーケストラの音響を想像すると、ピアノでの新たな表現が見えてくる。

譜例 91

第 24 小節目からの左手の同音連打は、オーボエやファゴットなどの管楽器の音色を想起させる。管楽器の迫る息遣いを、微妙な表情付けによってピアノで表現したい。

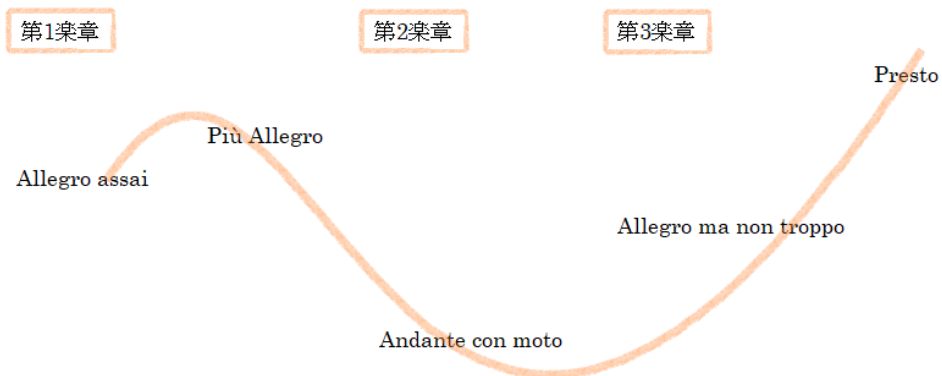
3. 協奏曲的要素「テンポの加速」の発展

第 22 番の項目で、テンポの加速がヴィルトゥオーソ性の誇示の重要な要素のひとつであることは述べた。今回選んだ 4 つのソナタの終楽章は全て、無窮動に近いもので、急速なテンポが指示されている。その「テンポの加速による効果」は第 1 番のソナタから志され、第 23 番で最高潮に達している。傾向が特に似ている第 1 番と第 23 番の速度指示を図解して並べてみよう。



図式 4

第 23 番



意外なことに、最も遅いテンポ（緩徐楽章、ここではどちらも第2楽章）と最も速いテンポ（終楽章の最後）の差は、第1番の方が激しく指示されている。それでも、第23番の方がより劇的効果に優れている理由は、そのテンポ設計の波形によるだろう。つまり23番は、第1楽章の最後でテンポが上がってから第2楽章に入ること、アンダンテ（第1番のアダージョより速い）であっても十分に遅く感じることができ、また実際にはそれほど遅くないからこそ、続く第3楽章のテンポへ途切れることなく加速できる。しかも、第23番の第2楽章から第3楽章へは *attacca*（間を空けずに次の楽章を続けて弾く）指示が書き込まれている。（他方、第1番では、第2楽章から第3楽章へ連結する感覚は乏しく、別の曲とまではいかないものの、少なくともなめらかに続くものではない。）

そのようにして突入した第23番の第3楽章の速度は、*Allegro ma non troppo* 「アレグロで、しかしあまりはなはだしくなく」と指示され、速くても自制の効いたテンポである一方、第1番の終楽章は *Prestissimo* 「プレスト（極めて速く）より速く」とあり、最初から全速力である。この差は、最後になってあらわれてくる。先に引用した文献で小岩が指摘しているとおり、「加速が始まって一気に最速のテンポにもちこむのではなく、『まだ速くなるの？』と思わせ続けること（小岩 2003: 242）」が、テンポの変化を劇的に魅せる秘訣なのである。第23番には、そうした熟練した作曲技法が綿密に織り込まれている。だからこそわたしたち弾き手は、第3楽章に入っても調子に乗って急加速せず、ベートーヴェンの指示通りに「はなはだしくないアレグロ」のテンポで弾くことが大切なのである。

◆第2回…No. 2 Op. 2-2, No. 15 Op. 28, No. 27 Op. 90, No. 28 Op. 101

【プログラム】

ピアノ・ソナタ第2番 イ長調 作品2-2

- 第1楽章 Allegro vivace 2/4 拍子 イ長調
- 第2楽章 Largo appassionato 3/4 拍子 ニ長調
- 第3楽章 Scherzo, Allegretto 3/4 拍子 イ長調
- 第4楽章 Rondo, Grazioso 4/4 拍子 イ長調

ピアノ・ソナタ第15番 ニ長調 作品28《田園》

- 第1楽章 Allegro 3/4 拍子 ニ長調
- 第2楽章 Andante 2/4 拍子 ニ短調
- 第3楽章 Scherzo. Allegro vivace 3/4 拍子 ニ長調
- 第4楽章 Rondo. Allegro, ma non troppo 6/8 拍子 ニ長調

ピアノ・ソナタ第27番 ホ短調 作品90

- 第1楽章 Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck
「生き生きと、そしていつも感情と表情をもって」 3/4 拍子 ホ短調
- 第2楽章 Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen
「速すぎないように、そして十分に歌うように」 2/4 拍子 ホ長調

ピアノ・ソナタ第28番 イ長調 作品101

- 第1楽章 Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung (Allegretto, ma non troppo)
「やや生き生きと、そして非常に深い感情をもって」 6/8 拍子 イ長調
- 第2楽章 Lebhaft. Marschmäßig (Vivace alla Marcia)
「生き生きした行進曲風に」 4/4 拍子 へ長調
- 第3楽章 [序奏]…Langsam und sehnsuchtsvoll (Adagio, ma non troppo, con affetto)

「ゆっくりと、そして憧れに満ちて」 2/4 拍子 イ短調

[主部]…Geschwinde, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit (Allegro)

「速く、しかし速すぎないように、そして断固として」 6/8 拍子 イ長調

◆タイトル「あこがれ」について

「あこがれ」の概念を音楽の要素に持ち込んだ最初期の人物の一人はエルンスト・テオドール・アマデウス・ホフマンであろう。彼は、ベートーヴェンの第5交響曲に関する有名な作品評¹¹⁷において、以下のように「あこがれ」の語彙を使っている。

この楽匠がアレグロ全体の基礎としたところのものほど単純な楽想はない……人は、彼がどれほど以下のようなやり方を心得ていたかに、感服するとともに気づくのである。すなわち、全ての副次楽想と全ての推移楽節をあの単純な主題とのリズム的關係によって並べること、それも主題が暗示することしかできなかった全体の性格をいっそう展開することに、それらの楽想や楽節がただ奉仕するような形でである。全ての楽節は短く、ほんの二ないし三小節からなり、その上弦楽器と管楽器の絶えざる交替によって分割されるのである……言葉では言い表せないあこがれの中で心をしっかりととらえるのは、まさにそのような全体の配置と、短い楽節や個々の和音の絶え間なく連続する反復なのである（ボンズ: 272）。

このホフマンの言説について、ボンズは『『あこがれ Sehnsucht』は新しい、典型的にロマン主義的なカテゴリーである（ボンズ: 273）」と、新たな時代の価値観に通ずる言葉と捉える。

この回のタイトル「あこがれ」の意味も、日本語の「あこがれ」における口語的な意味ではない。ここでの「あこがれ」は、決して浮ついたものではなく、「生への深奥に通じる憧れ」を意味している。

たとえば、第2番にはウィーンの優雅な楽壇への憧れ、第15番には自然に対する憧憬、そして第27番の第2楽章と第28番の第1楽章には、求め続けて、なおやまぬ歌を感じて

¹¹⁷ Hoffmann, review of Beethoven's Symphony No. 5, in idem, Schriften zur Musik, p. 43.

いる。さらには、第2番の第2楽章 *Largo appassionato* (幅広く緩やかに。熱情的に) と、第15番の第2楽章 *Andante* (歩くような速さで) は、地に沁み入る足音のような左手の音型と、泰然とした時の流れを思わせる曲想から、キリストが十字架を背負って引かれていったゴルゴタの丘への苦難の歩みに感じられる。

第1回「受苦」のテーマの軸は Passion (受難・受動) であり、第2回のテーマは、「あこがれ」への歩みとなっている。前回の流れを踏まえた今回の本質的なテーマは、上記二つの緩徐楽章に集約されていると言っても過言ではないだろう。実際、これら二曲の速度指示と発想表記…*appassionato* (受難 *Passion* に通ずる) と *Andante* (歩みと関連) は、テーマと見事に符合する。*Largo* と *appassionato* は珍しい組み合わせであるため、*appassionato* (形容詞) を音楽用語として「熱情的に」と自動翻訳的には理解できないだろう。*appassionare* (他動詞) の「心をゆさぶる」や、*appassionarsi* (代名動詞) の「感動する」「悲しむ、苦悩する」と結びつけ一体として、この語のイメージを考えたい(本節「第2楽章の『あこがれ』」の項目で後述)。このように、一見相反するように思える「受苦」と「あこがれ」は、ベートーヴェンの作曲の基本的な構造になっていることが分かる。

◆楽曲分析

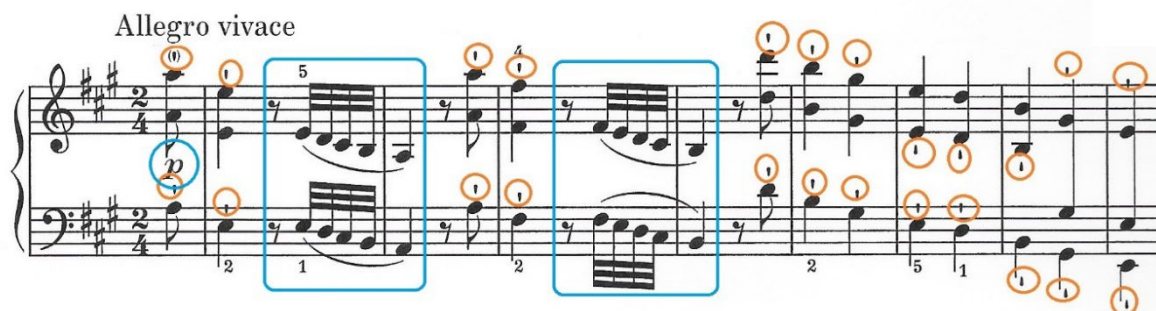
ピアノ・ソナタ第2番 イ長調 作品2-2

1794/95年、ベートーヴェンが24・25歳の頃に書かれ、師であるハイドンに捧げられた「作品2」の第2曲目(作品2は第1番から第3番までの全3曲セット)。第2番は、ボンの田舎からウィーンの楽壇デビューを果たした若きベートーヴェンの希望と憧れに溢れる一方、深刻で重い意味での「あこがれ」の萌芽が見られる。また、この曲は両端の男性的な第1番と第3番に挟まれ、「女性的で優雅」と言い表されることが多いが、はたしてそう言い切って良いのだろうか。

前回の第1番の分析も、一般論である「男性的で無骨」というイメージに疑問を持ち、ベートーヴェンのロマンティシズムや、デュナーミク(意外にも弱音が大半を占めていること)に焦点を当てたが、今回は逆に、第2番の「女性的で優雅」という色眼鏡を取り払うことを試みたい。

譜例 92 : 第1楽章 主要主題の性格

Allegro vivace



・ダッシュ (楔形記号) の奏法

強弱指示は、水色の丸印で示したように「p」弱音であるが、オレンジ色で囲んだダッシュ (楔形記号) が、水色の四角囲みのパッセージ以外の全ての音に付されていることに注目したい。このダッシュ／楔形記号、一般的には、スタッカート (音を短く切る奏法、長さの基準は記譜された音の 1/2 程度)、またはスタッカティッシモ (音を鋭く切る奏法、長さは記譜音の 1/4 程度) と解釈されるが、ベートーヴェンやハイドンの時代においては、この解釈が当てはまらないことが、昨今では浸透しつつある。

先に、ハイドンのダッシュのニュアンスについて軽く触れたい。この時代、ノート・イネガル *notes inégales* という、音価を不均一に演奏する手法が浸透していた。この奏法は、狭義においては音価の細かい音による順次進行の優雅なパッセージに適応されるものであったが、メトロノーム的に「均一に」演奏することに親しんでいる現代の我々にとってみれば、この時代のすべての奏法は基本的に「不均一＝ノート・イネガル」と言えよう。具体的には強拍が少し長く強くなり、弱拍が少し短く軽くなる (まさに言語のイントネーションである)。

ところが、ダッシュが付されるとノート・イネガルが「リセット」され、均等に弾くことが求められる。このダッシュを面白く描き出したハイドンの有名な作品に、《ピアノ・ソナタ第 50 番 ハ長調 作品 79 Hob. XVI:50》が挙げられよう。このソナタ (通称イギリス・ソナタ) は、1794/95 年のハイドンのロンドン旅行の間 (奇しくもベートーヴェンのピアノ・ソナタ第 2 番と同じ時期!) に書かれたとされている。

譜例 93

SONATE in C

Für Therese Jansen-Bartolozzi

Allegro Hoboken XVI:50

冒頭は全ての音にダッシュが付され、まるで機械仕掛けの人形がぎこちなく動くよう。だんだんとスラーが現れ、ダッシュが少なくなり、*cresc.* もかかって深呼吸するような *fz* に到達し、ようやく人間的な表情を見せる（そして、第7小節目から本領発揮となる）。ノート・エガル *notes égales*（不自然さを伴う「均一な」奏法）が徐々にほどけて、ノート・イネガル（自然な「不均一な」奏法）へと移行する様が、ウィットに富んだ表現で描き出されている。では、ベートーヴェンに戻ろう。

譜例 94

Allegro vivace

冒頭のダッシュ付きの二音（オレンジ色の丸囲み）は、まるでドアをノックする音のよう。最初のノック、次のノック、そして三回目のノックは少し長めに発展する。（水色の四角囲みのパッセージについては後に詳述する）。ベートーヴェンにおけるダッシュのニュアンスとは、「ここを聴いてほしいのです」というような、強調の傍点のようなものだろう。

その後は、第9小節目の *fp* でフワッと一度浮き上がり、その後に頻出するスラー（水色の弧線）で多彩な表情を見せながら進み、第17小節目の *pp* では、茶目っ気たっぷりに息をひそめる。そして第21小節目から *f* となり、ここから自由に音楽が飛翔する構成は、前出のハイドンのイギリス・ソナタとよく似ている。

・育っていくモチーフ

保留していた水色の四角囲みのパッセージについて考えたい。このパッセージは、提示部で三度現れる。

譜例 95

Allegro vivace

The musical score for Example 95 is presented in three systems. The first system starts at measure 1 and ends at measure 17. The second system starts at measure 18 and ends at measure 27. The third system starts at measure 76 and ends at measure 85. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a forte (*f*) dynamic. The third system shows dynamics of fortissimo (*ff*), piano (*p*), fortissimo (*ff*), and pianissimo (*pp*). Three specific motifs are highlighted with blue boxes and numbered 1, 2, and 3. Motif 1 is a sixteenth-note figure with a dash, appearing in measures 5, 11, and 17. Motif 2 is a similar sixteenth-note figure with a dash, appearing in measure 21. Motif 3 is a sixteenth-note figure with a dash, appearing in measures 77 and 83. The motifs are connected by blue lines, indicating their development throughout the piece.

一度目は *p*、二度目は *f*、三度目は *ff* であり、とりわけ三度目は曲全体を引き締めるような、決然とした性格である。このことから、冒頭の *p* においても、*ff* に成長しうるポテンシャルとテンションを秘めていると考えられる。

・速度指示・強弱記号・発想表記の解釈

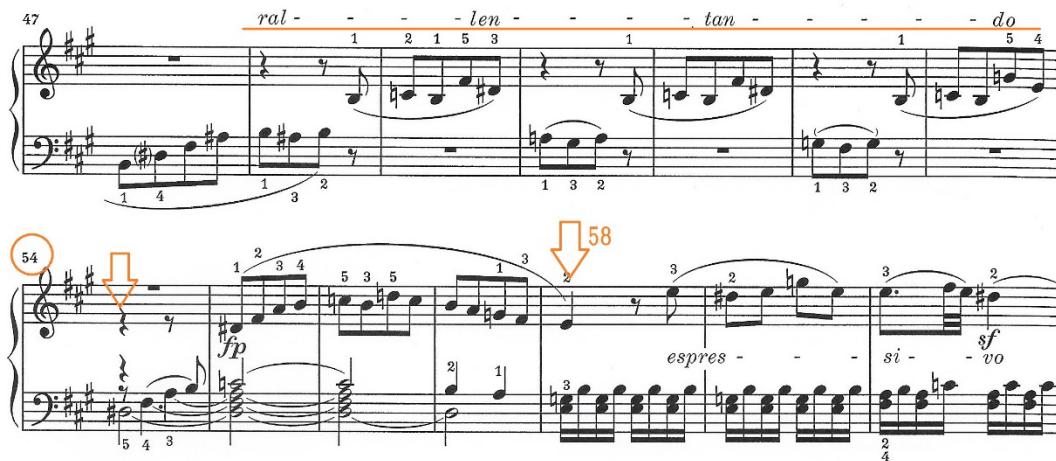
譜例 96



ここで順番に「*sfz*」、「*fp*」、「*sfz*」、と出てくる強弱記号のニュアンスについて、最初の「*sfz*」は *f* の中での指示であるため（第 20 小節目に *f* とある。譜例 95 を参照）、思い切った表現ができよう。しかし、二番目に右手に出てくる「*fp*」は、*p* のなかの表現となるので、香りがかぐわしく開くよう。最後の「*sfz*」は第 32 小節目からの *f* の誘い水となるような役割を持ち、音量そのものよりも印象鮮やかに弾くことが大切と思う。

もう一つ、第 48 小節目から第 53 小節目の *rallentando*（次第に緩やかに）の効力範囲についても考えたい。

譜例 97



慣習的には、矢印で示した第 54 小節目、もしくは第 58 小節目で *a tempo*、つまり元の速さにサクッと戻す演奏が多い。しかし、ベートーヴェンがそう指示したかったのなら、以下のように書けば良いはずである。

譜例 98

The image shows a musical score for Example 98, consisting of two systems of music. The first system begins at measure 47 and is marked *rallentando*. It features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef. The melody in the treble clef has several measures with fingerings (1, 2, 1, 5, 3, 1, 1, 5, 4) and slurs. The bass clef part has fingerings (1, 4, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2). The second system begins at measure 54 and is marked *a tempo*. It also has a treble clef with two sharps and a bass clef. The treble clef part has fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 3, 5, 1, 3, 2, 3, 2) and slurs. The bass clef part has fingerings (5, 4, 3, 2, 1) and includes dynamic markings *fp*, *espressivo*, and *sf*. The piece concludes with the word *si-vo* written across the final measures.

こちらの表記のほうが簡単にもかかわらず、ベートーヴェンはわざわざ「ral---len---tan---do」とひきのぼして書いた。さらに、「a tempo」をあえて書かず、その代わりに、またひきのぼして「espres---si---vo (表情豊かに)」と書いている。この意味を、筆者は第 48 小節以降、広範囲にわたってテンポをゆるめることと解釈し、自由なテンポの中で思い切り表情をつけて第 58 小節目以降のホ短調の副主題を奏したい。

・孤絶した空間

展開部に入る直前の 2 小節間の休止についても大きな問題がある。一般的に「ベートーヴェンが誤って『2』と書いただけで、ただの 1 小節の休止なのでは」と論議されているが、前後から孤絶したこの *pp* 部分の劇的な空間を考えると、深淵な曲想を奏するためには、ベートーヴェンが書いた通り 2 小節間の休止が必要であるとを感じる。また、ベートーヴェンは、勝手な憶測で楽譜に手を加える当時の校訂者(コピースト)を罵る書簡を書いたことも知られている。我々が「ベートーヴェンの書き間違いでは」と推測することには、極度に慎重にならねばならないだろう。

譜例 99



・男性的要素——オーケストレーションの連想／*ff*の多用

第9小節目からのフレーズは対位法が用いられており、弦楽器の音色が聴こえてくる。また、第32小節目／第92小節目からの勢いのある上行形のパッセージの掛け合いは、管楽器も含めたさまざまな楽器を想起させる。この発想は、後世のラヴェルの《ボレロ》にも通じるものがあるように思う。展開部以降は、「*ff*」や「*ffp*」が頻出し、第1番のソナタよりもあきらかに音量の規模が大きい。

・リピートについて②

リピートについての①は、第1回の第23番「熱情」の項目のひとつとした。今回も引き続き、ベートーヴェンのソナタ形式の楽章におけるリピートについて考えたい。

①では、ソナタ形式で書かれた楽章の前半（提示部）のリピートが、第23番の第1楽章で初めて取り払われたことと、第3楽章の後半（展開部～）に珍しくリピートが施されていることを考察した。舞曲形式から受け継がれた前半、後半それぞれのリピートのうち、後半のリピートは早くに廃れ、第23番以前のソナタ形式楽章では、第1番、第2番、第6番にのみ、後半部分のリピートがある。つまり、第1番と第2番では、これまでの慣習に従い前半にも後半にもリピート記号を書き込んだが、第3番からは後半のリピートを早くも廃止しているのである。第2番は展開部が第1番よりも規模が発展しているため、譜面通りに繰り返しの行った場合、いささか冗長に感じられる。リピートを退屈に感じさせないためには、奏者の腕が試されるところでもあるだろう。

・第2楽章の「あこがれ」

速度指示は、*Largo appassionato*（幅広く、緩やかに。熱情的に）であり、これは現代の我々の感覚で考えると、珍しいと感じる組み合わせである。ここでの *appassionato*（形容詞）は、音楽用語として「熱情的に」と自動翻訳的には理解できないだろう。この語を辞書¹¹⁸で引くと、周辺に *appassionare*（他動詞）の「心をゆさぶる」や、*appassionarsi*（代名動詞）の「感動する」「悲しむ、苦悩する」があり、この語は根源的な部分で「受難 Passion」に通じていることが分かる。

また、地に沁み入る足音のような左手の音型と、泰然とした時の流れを思わせる曲想が、“ゴルゴタの丘へのキリストの歩み”を思い起こさせる。冒頭の一見、穏やかな曲想は、のどかな晴天のもと、キリストが十字架を背負って引かれていく様が、客観的に風景として描写されているとも取れよう。そして一步ごとに、生への深奥に通じる憧れが降り積もっていく…。その苦難の歩み、受難の本質は、第58小節目からの突然の *ff* の慟哭によって露わになる。

譜例 100

穏やかな曲想の緩徐楽章に、突然（つまり、*cresc.* などで徐々に音量を上げるような準備なしに）*ff* の大音量が現れるだけでも、青天の霹靂の効果は十分であるのに、ベートーヴェンは念押しをするかのように「*tenuto sempre*（常に音を十分に保って）」、「*staccato sempre*（常にスタッカートで）」と記し、*sf*（特に強く）も多く書いている。作曲者の特別な思い入れが分かる。

¹¹⁸ 『伊和中辞典＜第2版＞』東京：小学館、初版1983年、第2版1999年、第2版9刷2008年。

・第3楽章：初めてのスケルツォ ～ 第4楽章：ギャラント様式

メヌエットらしい優雅さを残しているが、舞曲楽章に「スケルツォ（諧謔的に、おどけて）」を採用した初めての例。二拍目の和音の合いの手にユーモアが詰まっているため、様々に表情を変えて演奏し、楽しみたい。

譜例 101

Scherzo
Allegretto

終楽章のロンドは、「グラツィオーソ（優雅に）」そのもの。「dolce（甘く柔らかに）」はまさにギャラント様式であり、ノート・イネガルが適応されるパッセージである。均等に弾くのではなく、時代様式に合ったイントネーションとアゴーギク（Agogik(独) テンポに微妙な変化を付けて、音楽に精彩を与えること。演奏する際に、テンポ、リズムに微妙な変化をつけて表情豊かにする方法）を与えたい。

譜例 102

ピアノ・ソナタ第15番 ニ長調 作品28《田園》

「田園」の愛称で親しまれる第15番は、第13番、第14番と同じ頃（1801年）に書かれ、ヨーゼフ・フォン・ゾンネンフェルス男爵に献呈された。楽章全体のイメージとして、持続低音が特徴である（持続低音は「田園」というトピックの描写に多く使われる様式の一つである。「田園」の愛称は作曲者の死後に出版社がつけたものだが、この作品の様式感をよく捉えている）。

譜例 103

SONATE
à Monsieur Joseph Noble de Sonnenfels
Komponiert 1801
Opus 28

Allegro

地の歌

持続低音

第1楽章の冒頭の左手は、地の底からわき上がってくるよう。その響きに導かれて右手が豊かな地の歌を奏でる。ベートーヴェンの音楽において拍節感は基本であるが、この田園ソナタにおいてはその限りではない。拍節感はもちろん存在するものの、影に隠れており、横に流れる旋律線を大切にしたい。

譜例 104

2オクターヴ

第63小節からの pp は、左手のダッシュ付きの連打（オレンジの丸囲み）が緊張感を積み上げていく。第66小節と第67小節の左手の音程差はなんと2オクターヴであり、この箇所（水色の丸囲み）では緊張感が高まり、それに伴って音量も膨らむのはごく自然なこと

である。そして、第 70 小節（水色の四角囲み）では、その緊張がほどけていくように、ほんの少しだけテンポも緩むだろう。

展開部の高揚のさなかに現れる唐突な弱音 *p* の第 227 小節以下は、第 2 番第 2 楽章の第 58 小節「突然の *ff*」による青天の霹靂の逆パターンである。この「突然の *p*」によって、ふっと地面を失い浮遊する。

譜例 105

The musical score for Example 105 is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 224-231) features a series of chords and melodic lines, with dynamics ranging from *sf* to *p*. The second system (measures 232-239) continues with similar textures, including a *cresc.* marking. The third system (measures 240-248) shows a transition to a more sustained texture with a *cresc.* marking. The fourth system (measures 249-256) features a *p* dynamic, a *pp* dynamic, and a *p* dynamic with *con sordini* marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

ここに見られる、宇宙空間を漂うような神秘的な空間を感じさせる精神性は、第 28 番の第 3 楽章の序奏で結実する（この精神性については、第 28 番の項目で詳述）。

第2楽章は、第2番の緩徐楽章が結実した、キリストの歩みの具現のような曲想（とくに左手の音型、オレンジ色の四角囲み）。速度指示も、Andante（歩くような速さで）である。

譜例 106

p 弱音ではじまるが、cresc. などの表情付けが細かい。第3小節目の cresc. p は、曲線的に歌いたいため、subito p にはせず、自然なカーブをつけるように、わずかに二拍目裏の最後の和音は内に籠った音色で弾く。

第6小節目の右手は力なく崩れ落ちるよう。次の小節の cresc. も、直線的ではない膨らませ方をしたい。第8小節目も♭シ（水色の四角囲み）は半音上がる抵抗感を存分に感じながら弾く。

譜例 107

第9小節目以下、左手に持続低音が現れるが、これは田園らしさの表象ではなく、むしろ耳鳴りのような不吉なものに感じられる。第11小節目で *crsec.* がかかり、強迫観念にとらわれ、持続低音が肥大していくのを自分の意志では止められない不気味さがある。

譜例 108

第2楽章の末尾には、深い精神世界が広がっている。

第93小節目の *cresc.* と第94小節目の *sf* で音楽がこちらに迫るものの、すぐに沈静化し、最後の4小節目（水色の四角囲み）はまるで光が消えていくよう。第98小節目の松葉

◁ ▷ では、一瞬だけ音量が膨らみ、青白い炎が揺らめくが、再び *pp* になり闇に包まれる。キリストが十字架にかけられた際、全世界が真っ暗になった様子を想起させる曲想である。

第3楽章で空気がほぐれ、春が来る。

譜例 109

雨上がりの柔らかい日差しの中、葉から葉へと雫がはねるよう。何気ない風景の素敵な瞬間を瑞々しく切り取ったと思わせる楽章。ベートーヴェンは自然をこのように、優しい眼差しで新鮮に感じていたのだろう。

譜例 110

第 33 小節目の *pp* は、ひそひそ話のような無邪気さがある。左手同士で呼び合い、第 45 小節からの 4 小節間（オレンジ色の丸囲み）、柔らかい空気がふんわりと広がる。

譜例 111

Trio 部分は、田舎風と同じメロディーが右手でひたすら繰り返され（全部で 8 回）、左手がこまやかに表情を変えながら、音楽に繊細な色を付ける。

譜例 112

第 4 楽章は、まさに田園。フレーズ最後のスタッカートがチャーミング。第 3 楽章の雫がここでもまだ跳ねているのだろうか。

アルペジオ部分は、ハーモニーの薄衣が幾重にも重なりながら流れていくよう。

中間部はにわかにはバッハの様相を見せ、対位法で教会のような響きに。このような対位法的な萌芽は、後期ソナタで結実する。今回のプログラムの中では、第28番の終楽章において大規模なフーガが現れている。

ピアノ・ソナタ第27番 ホ短調 作品90

1814年、前作である第26番「告別」から4年の歳月を経て書かれ、モーリッツ・リヒノフスキー伯爵に献呈された。この頃はベートーヴェンにとって寡作の時期であり、原因のひとつに、断言はできないが、ウィーン会議によって、それまでの民主主義が逆行する事態となった社会情勢が挙げられるだろう。自由主義の信望者としてのベートーヴェンには辛い時期であったが、ウィーン会議の余興で演奏するなど、彼の名声はヨーロッパ中で最も高まっていた。内面と外面の乖離が、彼を苦しめたことは間違いないだろう。

この第27番は、二楽章の簡素で自由な形式を持ち、瞑想の色の濃い内容といい、後期の5つのソナタへの橋渡しにふさわしい。シンドラーAnton Felix Schindler (1795-1864年、ベートーヴェンの助手)によると、リヒノフスキー伯爵と愛人のオペラ歌手シュトゥーマーとの恋愛を表現しており、第1楽章は「頭と心臓の戦い (別訳: 理性と感情の葛藤)」、第2楽章は「恋人との対話」とベートーヴェンが言い表したそうだが、真偽は分からない。¹¹⁹

譜例 113

The image shows a musical score for Example 113, which is a piano passage. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The passage begins with a circled measure number '22'. The first staff starts with a forte piano dynamic marking 'fp'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes. A 'ritard.' (ritardando) marking is placed above the first staff, indicating a gradual slowing down. A circled 'pp' (pianissimo) dynamic marking is placed below the second staff. A blue rectangular box highlights a section of the music starting with an 'in tempo' marking above the first staff, indicating a return to the original tempo. The passage ends with a fermata over the final notes.

第1楽章は、ritard. の表記が多く、流動的なテンポが特徴である。

¹¹⁹ 山根銀二『孤独の対話: ベートーヴェンの会話帳』東京: 岩波書店、1968年。

第 25 小節目アウフタクトの pp からは、現実ではない別の世界が、狭間に落ち込むように突然現れる。この様子は、第 2 番第 1 楽章の「孤絶した空間」や、第 15 番の第 1 楽章の第 227 小節以下の「地面を失い浮遊する世界」に似ている。

このように、気が遠くなり、意識が別次元に吸い込まれる感覚を覚える箇所は、このソナタの中に複数見られる。

譜例 114

第 76 小節目アウフタクトの *dimin.* で最弱音へ落ち込み、第 79～81 小節の 3 小節間の *pp* で、完全に時の流れが止まる。第 82 小節で二度目の *pp* が書かれ、この 2 音に導かれて張り詰めた銀色の世界が現出する。

譜例 115

第 107 小節からの *dimin.*のあとの *pp* の狭間は 1 小節間と短いですが、その後、第 109 小節目からのびやかな歌が流れ出る。このような「狭間の *pp*」は、まったく別の曲想へとワープするために通り抜ける異次元空間なのかもしれない。

譜例 116

The image shows a musical score for Example 116, consisting of two systems of piano and vocal staves. The first system starts at measure 130. The piano part has dynamics *piu f*, *ff*, and *p*. The vocal part has dynamics *ff* and *p*. The second system starts at measure 135. The piano part has dynamics *pp* and *cresc.*. The vocal part has dynamics *pp* and *f*. There are various markings such as *sempre* and *dimin.*. The score is annotated with colored circles and lines: orange circles around piano parts at measures 132 and 138; blue circles around piano parts at measures 133, 134, 139, and 140; yellow circles around piano parts at measures 135, 136, and 137; pink circles around piano parts at measures 138, 139, and 140; purple circles around piano parts at measures 140, 141, and 142. A red circle is around a piano part at measure 140. A green line connects the piano parts at measures 135, 136, and 137. A green line connects the piano parts at measures 139 and 140. A green line connects the piano parts at measures 140 and 141. A red line connects the piano parts at measures 138, 139, and 140. A purple line connects the piano parts at measures 140, 141, and 142. An orange box labeled '再現部' (Reprise) is at the end of the score.

そして、最も不気味に沈滞する箇所は、再現部直前の第 133～141 小節付近である。

第 132 小節の *ff* (オレンジ) が、倍の音価の八分音符でこだまし (水色)、さらに倍の四分音符 (黄緑色) と、その倍の二分音符 (黄色) でこだまが連鎖するとともに *sempre diminuendo* (常に次第に弱く) していく。第 138、139 小節の松葉で一瞬膨らむものの (ピンク色)、その次の *pp* (赤色) で、深淵に沈み込む。そこから *cresc.* がかかって現実に引き戻され (紫色)、再現部に突入する。

第 2 楽章は、「シューベルトよりもシューベルト」と言われるように、歌がひたすら流れ続ける。何度も愛の言葉を囁くように、美しいメロディーがそのままの形で幾度も繰り返される。

譜例 117

The image shows a musical score for Example 117, titled 'Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen'. It consists of two systems of piano and vocal staves. The piano part has a dynamic of *p dolce*. The vocal part has a dynamic of *p dolce*. The score is annotated with numbers 2, 3, 4, 5 above the notes, indicating fingerings or breath marks. The piano part has a 3/4 time signature and the vocal part has a 2/4 time signature. The score is annotated with numbers 3, 2, 1 at the bottom right.

主題労作や変奏、修飾を凝らしたベートーヴェンが、なぜこの楽章ではこのメロディーを飾ることなく、何度もそのまま繰り返すのか？ それは美しいからにほかならない。

「ずっと聴いていたい、まだ終わりたくない、永遠に続けばいいのに」と思いながら、空気に溶けていくように減速するが、茶目っ気たっぷりに微笑んで終わる。

曲としてはひとまず終わるが、このメロディーは私たちの心の中で永遠に鳴り続けるだろう。

ピアノ・ソナタ第28番 イ長調 作品101

1816年に作曲され、ベートーヴェンの高弟、ドロテア・フォン・エルトマン男爵夫人に「あなたに、と思いながら作曲してきましたこの作品を、さあお受けになってください。それはまた、あなたの芸術的才能と人柄にわたしがどんなに傾倒しているかの一つの証左でもあります」¹²⁰という書簡とともに献呈された。優しい曲想からは想像し難いほど演奏技術の要求度が高く、ソナタ32曲中、第29番ハンマークラヴィーアの次に演奏至難とされる。

エルトマン夫人は、「卓越したピアニストで、特にベートーヴェンの作品の優れた演奏家（同前498頁、註1）」であり、ベートーヴェンも教養高い彼女を尊敬していた。のちにシンドラーが語るところによると、「ドロテア・エルトマンはベートーヴェンの作品の隠れた意図を目の前に浮かべるような確かさで表す・・・そうして彼女は、わが師匠が驚嘆する境地にまで至るのである」とあり、また、末の愛児を亡くして悲嘆に暮れていた彼女を慰めるために、ベートーヴェンが「今日は音楽で話をしましょう」と、語りかけるように一時間もピアノを弾いて慰めたというエピソードも伝えられている（同前499頁、註1）。

第1楽章は求めても戻らないものを、なお求めてさまよう…。遠い憧憬に満ち、優しい慰めを湛えている。属和音で始まり、一瞬、イ長調ではなくホ長調かと錯覚する。5度の出だしは、問いかげなのだろうか。この問いかげが宙に浮いたまま、結局、主和音に辿りつかない（＝完全カデンツがない）さまは、亡くしたものを探し続けているよう。また、主要主題

¹²⁰ 1817年2月23日、ベートーヴェンからドロテア・フォン・エルトマン男爵夫人宛の手紙。小松雄一郎訳編『ベートーヴェン書簡選集（下）』、東京：音楽之友社、1979年、498頁。

の内声には半音階進行が隠れており、これはバロック時代のフィギュールにおいて「悲しみ・苦しみ」を表すひとつの「パッサス・ドゥリウスクルス Passus duriusculus」である（ビューロー1980: 185）。さらに、この内声の半音階進行は4度下行しており、「4度の半音下行+カデンツ」は「死」をあらわす。イギリスの作曲家ヘンリー・パーセル（Henry Purcell, 1659-1695）のオペラ《ダイドーとエネアス Dido And Aeneas》においても、ダイドーが死ぬ場面の音楽に半音階進行による4度下行が用いられている。

譜例 118

(2+2)の4小節の楽節構造

基本的に属音上で音楽が進み、完全カデンツがない。

主要主題

1 2 3 4

上行 下行

←ドローン

V V V

ドミナント（V度）で開始。
問いかけ？
一瞬、E durかと錯覚する。

4度の半音階的下行、
バロック時代において「死・苦しみ」を表す
（＝パッサス・ドゥリウスクルスのフィギュール）

T.5-6の敷衍 <転調域>

5 6 7 8 9 10

V poco ritardando - - a tempo

cresc. mezzo f

解決までに寄り道

半音階進行

V V VI VI E: II I V I IV I VI VI V V

A durの偽終止

同じ構成音の和音
A durのVI度をE durのII度に読みかえている

VI度調上 (Cis dur)でさらに偽終止。

(T.7~, 楽節構造が曖昧化)

11 12 13 14 15

dim. cresc. dim. cresc.

さらなる敷衍

E durの偽終止

第5、6小節は、冒頭4小節間の後楽節か、あるいは再提示かと思わせるものだが、その期待を裏切って、フェルマータで偽終止となる。その後は転調域となり、イ長調の6度をホ長調の2度を読みかえ、ホ長調の色を匂わせながら進む（だがそのホ長調も長い間、確立されないまま宙に漂う）。また、楽節構造も曖昧化する。構造上の切れ目（演奏上のプレスではない）を、**V** によって示した。

第9小節において、初めてバスに根音を持つラドミの和音（＝この曲における主和音となるべきもの。黄緑色の四角囲み）が現れるが、ここでは主和音としての機能が幾重にも打ち消されている。第一に、そもそもここはホ長調の領域であり、さらに嬰ハ長調からの借用和音の部分であること（＝主調の領域ではない）。第二に、その嬰ハ長調においても5度→6度の進行であり、偽終止となっていること（＝終止感がない）。第三に、半音階進行の途中であること。第四に、嬰ハ長調の主音にすぐに到達せず、**#レ**に寄り道をしてから解決していること…等々である。

第16小節目でまたもや偽終止が行われ、第14小節のアーティキュレーションによる動機（オレンジ色の丸囲み）を用いて、さらに音楽が敷衍されてゆく。第24小節でようやく待ちわびたカデンツでホ長調（属調）が確立し、その後はコデッタとなる。

譜例 119

戻らないことを知りつつも求め続け、突然悲しみが胸を刺し、慟哭する（第86小節付近の **ff**）。やがて優しい諦めに包まれ、悲しみは優しさの中に消えゆく。

第2楽章は一転、鼓舞するようなマーチ。付点が多用され勇ましく、技術的に非常に難しい。この技術を克服した先に、音楽的に表現しうる自由を得られるのだろうか？ このような楽想は、シューマンに受け継がれていく。

中間部は古典的で簡素なカノン。素朴なメロディーに心が洗われ、童心にかえっていくよう。2人の楽しい音の遊びを思わせる。

第3楽章の序奏は、宇宙の深みを感じさせる。この頃のベートーヴェンは全く耳が聞こえなかったそうである。この導入部は宇宙との交信、神との対話であろうか。

譜例 120 *Langsam und sehnsuchtsvoll* · Adagio ma non troppo⁽⁹⁾ con affetto

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo and mood markings are 'Langsam und sehnsuchtsvoll' and 'Adagio ma non troppo con affetto'. The instruction 'Mit einer Saite · Sul una corda' is written below the treble staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and specific fingering numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) above and below notes. There are also some performance markings like '13' and '53'.

また、この楽想表記 *sehnsuchtsvoll* に注目したい。

この訳は、音楽用語として「切望する。憧れに満ちて」で定着しているが、これを改めて辞書¹²¹で引くと、形容詞「あこがれた〈の〉、恋しがる、思いこがれた、切望する；切ない」と出てくる。さらに、この形容詞のもととなった女性名詞 *Sehnsucht* を引けば、「(…への) あこがれ、思慕、憧憬(しょうけい)；(過去・失われたものへの) 郷愁、ノスタルジア；切望、渴望」とある。そもそもこの単語は、「*sehnen* (他動詞) …にあこがれる、…を慕う〈恋しがる〉、…をなつかしく思う；切に…したがる、…を切望する」と、「*suchen* (他動詞) 探す、探し求める、見つけ出そうと〈手に入れようと〉する etc.」が合わさったものである。

以上のことから、*sehnsuchtsvoll* には、切なさを伴う「あこがれ」を探し求めるニュアンスを見出すことができるだろう。「憧れに満ちて」の一言だけでは、あたたかい憧れに満たされた幸せなものを想像しがちだが、「失われたものへの郷愁」や「渴望」などの深刻で

¹²¹ 『独和大辞典<第2版>』東京：小学館、初版1985年、第2版1998年、第2版第3刷2011年。

厳しいニュアンスも含んでいることを忘れてはならない。実際、この楽章の曲想は幸せとは程遠く、寒々しく、空気さえ存在しない宇宙空間をも思わせる。

「あこがれ」に対する、美にとどまらない、恐怖や苦悩をも含めた捉え方は、ベートーヴェンが音楽の世界に持ち込んだものとも言えるだろう。従来の、「神が創造した(設計した、書きあらわした)、完全に美しい世界」すなわち、世界そのものを神が書いた書物とする考え方から、ベートーヴェンは初めて離反したのではないか。神が書いた書物を読みながらも、ベートーヴェンはすでにして神から離れている要素もあわせ持っていたのである。

さらに、ベートーヴェンに続くロマン派の時代の作曲家たち、とりわけシューマンは、世界への関係性、関わり方を、**神に規定された関わり方ではなく、人間が世界を見る見方として捉え、憧れという関わり方を持ち込んだ**。シューマンの音楽がただ美しいだけではなく、恐怖・苦悩・下世話なものまで含んでいるのは、ベートーヴェンからの影響である。**ロマン派が憧れをもとにして開いた別世界は、ベートーヴェンがその元なのである**。

第3楽章の序奏の最後は、バス(オレンジの丸囲み)が1音ずつ半音階で悶えながら下行し、27番の深淵よりもさらに深いところへ降りていく。

ここを rit. してはならないという慣習は、コルトーが公開レッスンでそう指導したことを発端に流布した要素が大きい。それを「絶対に正しい」と言い切ることはできるのか? コルトーの解釈は、数多ある解釈のひとつにすぎない。唯一の伝統のように誤解すべきではないだろう。筆者は、沈みゆく曲想から、ここは自然にテンポも落ちてゆくと解釈した。

譜例 121

The image shows a musical score for piano accompaniment, labeled '譜例 121'. It consists of three systems of music, numbered 11, 15, and 17. The notation is in G major and 3/4 time. The score features complex textures with triplets and sixteenth-note patterns. Orange circles highlight specific bass notes in measures 11, 12, 13, 14, 15, and 16, illustrating a descending chromatic line. Measure 17 shows a continuation of this line with a long note. Fingerings and articulation marks are present throughout.

その後、第1楽章の冒頭が回想される。過ぎ去ったものは永遠に過去のもの……。そしてようやく、生きる希望に満ちた、輝かしい主部が現れる。様々なリピートを省いたベートーヴェンが、この主部はリピートしている。これはソナタ形式の提示部のリピートの名残を想起させる。名残であるということにおいて、曲想と形式が見事に一致している。

第28番の真のソナタ形式楽章は、楽節構造さえ曖昧な第1楽章ではなく、この主部なのではないか？

中間部は巨大なフーガ。トリルが技術的に難しい。シュナーベル¹²²は、重音の際に音を抜く指遣いを提示しているが、筆者は右に示した指遣いを提案したい。この指遣いを用いれば、全ての音を弾くことができる。

譜例 122

The image displays a musical score for a piano piece, specifically focusing on a trill passage. The main score shows measures 142 to 144. Measure 142 has a trill (tr) starting on G4. Measure 143 continues the trill. Measure 144 has a trill starting on A4, followed by a crescendo (cresc.) and a triplet of notes. Below the main score, a detailed fingering diagram is provided for the trill. The diagram shows a sequence of notes with fingerings: 5, 5, 1, 2, 2, 1, 2, 1, 3, 2, 3. An orange circle highlights the trill in the main passage, and an orange line connects it to the diagram.

また、このフーガは、現行のヘンレ版（2007年版）と従来のヘンレ版（1980年版）において、強弱記号が大きく異なる。きめ細かな多くの強弱指示が、現行版では削除されているのである。

¹²² Artur Schnabel, 1882-1951年。

以下に両方の譜例を挙げ、とくに従来版（1980）には、現行版（2007）で削除された強弱記号に印を付けた。

【従来のヘンレ版】

ピアノ・ソナタ 第 28 番 イ長調 Op. 101 / 原典版 / Wallner 編 / ハンゼン運指 (1980 年)

BEETHOVEN, Ludwig van 原題 Sonate Nr.28 A-dur Op.101/Urtext/Ed. Wallner/Fing.

Hansen 出版社 G. Henle Verlag

The image displays four systems of musical notation for the first system of the Piano Sonata No. 28, Op. 101, in A major. The systems correspond to measures 196, 201, 207, and 213. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Orange circles and lines highlight specific dynamic markings and notes that were present in the 1980 Henle edition but removed in the 2007 edition. These include a *p* marking in measure 196, a *p* marking in measure 201, a *p* marking in measure 207, and a *cresc.** marking in measure 213. The score also features other dynamic markings like *sf*, *f*, and *tr*.

【現行のヘンレ版】

ピアノ・ソナタ 第28番 イ長調 Op. 101 / 原典版 / ゲアトシュ & ペライア編 / ペライア
ア運指 (2007年)

BEETHOVEN, Ludwig van 原題 Sonate Nr.28 A-dur Op.101/Urtext/Ed. Gertsch &
Perahia/Fing. Perahia 出版社 G. Henle Verlag

The image displays a page of musical notation for the Piano Sonata No. 28, Op. 101, in A major, measures 196 through 213. The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as dynamics (sf, f), articulation (accents, slurs), and fingering numbers (1-5). Measure numbers 196, 201, 207, and 213 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The piece is in a 3/4 time signature. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as triplets and trills. The page number 186 is centered at the bottom.

この箇所について、2007年ヘンレ版には以下の記述がある。

自筆譜にはデュナーミクがある（譜例参照）。製版者が誤って第196～223小節での *p*, *cresc.* 等の全ての強弱記号を書き落とすことがありえたであろうとは、そのソナタのこれ以降の部分では注意深く写し取られているのに、とても考えられない。我々は、これはそのフーガのエネルギーを弱めたくなかったベートーヴェンによる変更であると推論する。自筆譜における彼の強弱指示は、重要な構造上の動きを描き出している。例えば一方で、第194～200小節における和声的なプランを描き（譜例123）、他方で、第210小節において、本来ならば期待されるバスの動き（譜例124）の中断の効果を強めている（拙訳）。

譜例 123



譜例 124




しかし、筆者はこの「フーガのエネルギーを弱めたくなかったベートーヴェンによる変更であると推論」という案には疑問を感じる。もちろん、このような推論も成り立つが、それならば、結論を反対に導く技術的な推論～この時代の活版印刷はかなり手間がかかり、ベートーヴェンの込み入った書き込みは、校訂の段階で通らなかったのではないか～という案も成立するだろう。現代でも、例えば日本では常用漢字の制約や、放送禁止用語など、創意が全て実現可能なわけではない。ベートーヴェンの時代では技術的問題も加わるのだから、更にそうだろう。

ただ、筆者は、最新ヘンレ版を無視しようと言っているのではない。このヘンレ版が、従来「彫り師のミス」とされてきた初版の価値を、ベートーヴェンの意思の反映かもしれないと認めることにより、現代の我々奏者に、選択肢が与えられたのである。楽譜になっているのだから、我々はどちらを弾いても良いのである！ ここで思い出すのは、交響曲《エロイ

カ》にまつわるベートーヴェンの逸話である。プロローブ中にホルンの主題の入りは1小節早く、不協和になったとして、周囲が演奏を中断させると、そばにいたベートーヴェンが、「間違いではない、ホルンはあえてこの入りにしたのだ」と怒鳴ったという。自作に関して早いテンポも遅いテンポもどちらも正しいと言った有名なテンポの逸話もあり、ベートーヴェンは演奏解釈には比較的自由的な考えを持っていたと思われる。

筆者は両者を慎重に吟味した結果、^{こま}濃やかな彫琢が美しい自筆譜の案を選んで弾きたいと思う。途中の *p* で弱音に落としたからといって、勢いが削がれるわけではないし、そもそも弱音に勢いや緊張感がないなどといった考えはおかしい。濃やかな彫琢によって、更なる緊張感を漲らせたい。最後は、「人生はこれから」と、確かな足取りで歩き去るように弾きたい。

訳注：このフーガのテーマは右である。



第 210 小節では音楽が高揚した末に  が現れるため、
 テーマの続き



が期待されるが、実際には B は現れず、テーマは中断される。

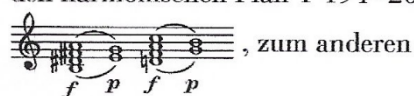
自筆譜ではこの「中断」が *p* で強調されている。




資料 13

Bemerkungen ドイツ語版 pp. 20

196–223: Zur Dynamik in A siehe Notenbeispiel auf Seite 21. Es ist kaum anzunehmen, dass ein Stecher irrtümlich sämtliche Dynamikzeichen *p*, *cresc.* etc. in T 196–223 vergessen haben könnte, da sie in der restlichen Sonate sorgfältig reproduziert sind. Wir vermuten, dass es sich um eine Änderung Beethovens handelt, der die Energie der Fuge nicht schwächen wollte. Seine Dynamikangaben in A skizzieren die wesentlichen strukturellen Einschnitte: Zum einen den harmonischen Plan T 194–200:




verstärkend die Unterbrechung in T 210, wo im Bass eigentlich  erwartet wird.

Comments 英語版 p. 25

196–223: A has dynamic (see music example on p. 21). It is scarcely credible that an engraver would mistakenly have been able to omit all the dynamic signs *p*, *cresc.* and so on in M 196–223, when these are carefully included in the remainder of the sonata. We suggest that this is a change by Beethoven, who did not wish to weaken the energy of the fugue. His dynamic markings in A sketch out the important structural moments: on the one hand, the harmonic plan in M 194–200



; on the other, strengthening the interruption in M 210, where  is expected in the bass.

資料 14

A detailed musical score for measures 196-223. The score is written for piano and bass. It includes various dynamic markings such as *p*, *f*, *sf*, *cresc.*, and *tr*. There are also performance instructions like *sf* and *sf* with a dash. The score is divided into three systems, with measure numbers 196, 204, and 213 indicated at the beginning of each system.

◆第3回…No. 3 Op. 2-3, No. 6 Op. 10-2, No. 11 Op. 22, No. 21 Op. 53

【プログラム】

ピアノ・ソナタ第3番 ハ長調 作品 2-3

第1楽章 Allegro con brio 4/4 拍子 ハ長調

第2楽章 Adagio 2/4 拍子 ホ長調

第3楽章 Scherzo. Allegro 3/4 拍子 ハ長調

第4楽章 Allegro assai 6/8 拍子 ハ長調

ピアノ・ソナタ第6番 ヘ長調 作品 10-2

第1楽章 Allegro 2/4 拍子 ヘ長調

第2楽章 Allegretto 3/4 拍子 ヘ短調

第3楽章 Presto 2/4 拍子 ヘ長調

ピアノ・ソナタ第11番 変ロ長調 作品 22

第1楽章 Allegro con brio 4/4 拍子 変ロ長調

第2楽章 Adagio con molta espressione 9/8 拍子 変ホ長調

第3楽章 Minuetto 3/4 拍子 変ロ長調

第4楽章 Rondo. Allegretto 2/4 拍子 変ロ長調

ピアノ・ソナタ第21番 ハ長調 作品 53

第1楽章 Allegro con brio 4/4 拍子 ハ長調

第2楽章 Introduzione. Adagio molto 6/8 拍子 ヘ長調

第3楽章 Rondo. Allegretto moderato - Prestissimo 2/4 拍子 ハ長調

◆タイトル「構築を求めて」について

言葉をいくら並べてみても、文法がなければ、意味は伝わらない。ひとつの小説は無数の情報から成り立つが、情報だけでは意味をなさない。文法や情報、それらをまとめあげる構築こそが、小説を書くということだろう。

音楽の場合、構造の基本は音であり、さらに言えば「音程」の組み合わせにあるとも言えよう。第3回では、ベートーヴェンが3度音程を基本構造に用いた曲を集め、「3度」という一見普遍的な要素が、ソナタを構築する上での主要な素材、特徴となっていること、同時に、調性間の3度音程にも着眼した。たとえば、第21番《ワルトシュタイン》第1楽章ハ長調の副主題が遠隔調にあたる3度調（ホ長調）であり、この特殊な調設計が和音における3度音程の普遍性とは対照的であることは注目に値するだろう。

この回の4曲の分析を通して、ベートーヴェンは、部分が全体であり全体が部分であることを目指して、音楽の構築に命をかけた作曲家であったことが分かった。

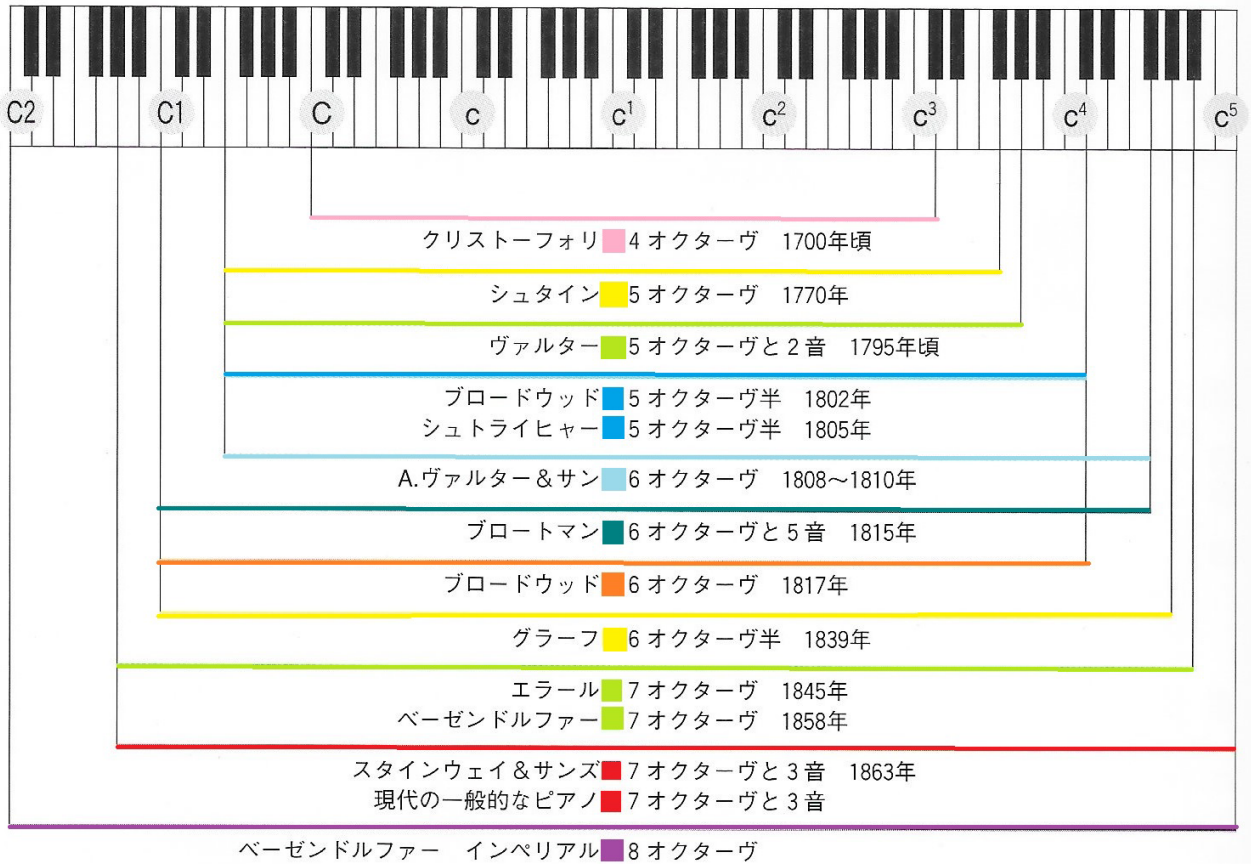
◆ベートーヴェンとピアノ

1700年頃にバルトロメオ・クリストフォリ・ディ・フランチェスコの発明によって生まれたピアノは、18世紀後半から19世紀の半ばまで進化し続けた。1770年にボンで生まれ、1827年にウィーンで没したベートーヴェンは、まさにピアノの過渡期に生き、さまざまなメーカーの楽器製作者たちと親交を結んで助言し、楽器の進化に直接影響を与えた。また、当時の最新のピアノに触れることによって、楽器から作曲のインスピレーションを得ることもあった。《ワルトシュタイン》は、1803年にエラール社から贈られたフォルテピアノに創作意欲を刺激されたと伝えられており、まさに楽器に触発されて書かれたソナタである。今回は、当時の楽器の変遷を追いながらソナタを見ていきたい。

ピアノの進化と変化の主なものは、以下の三点が挙げられよう。

- ・音域の拡大
- ・打鍵システムの変化（鍵盤の重さ）
- ・ペダルの機能

表 5：ピアノの音域の拡大（小倉 2009: 100）



◆ベートーヴェンが初めて触れたフォルテピアノ——シュタイン

ベートーヴェンが生まれたボンでは、まだフォルテピアノは普及しておらず、幼少期はチェンバロ、クラヴィコード、オルガンに親しんだ。1784年、貴族たちがボンにシュタイン製のピアノをもたらし、ベートーヴェンは初めてフォルテピアノと出会う。

1788年、ベートーヴェンの友人かつ支援者のヴァルトシュタイン伯爵がシュタイン製のピアノをベートーヴェンに贈った。

資料 15：シュタイン（小倉 2009: 28-29）

J. A. シュタインの復元楽器（堀榮蔵製作）、栃木市文化会館蔵

1784年のモデル、はね上げ式、61鍵盤（F1-f3）



・ペダルは、膝レバー式（左：モデラート、右：ダンパー）

シュタインの楽器のモデラートは、ほとんどが手動レバーだったが、今日つくられるレプリカでは、膝で操作するものが多い。

・鍵盤

F1-f3 の 5 オクターヴの音域をもつ。鍵の深さは浅く、タッチは非常に軽いので、素早い指さばき、軽やかな表現に適している。

◆初期・中期の作曲に使われたピアノ

- ・フォーゲル（間借りしていたリヒノフスキー侯爵邸に置かれていた）
- ・シュトライヒャー（コンサート時に使用）
- ・ヴァルター／ヤケッシュ（ベートーヴェン自身が所持）

資料 16：ヴァルター（小倉 2009: 32-33）



A. ヴァルターの復元楽器（C. マーネ製作）
小倉貴久子蔵

1795 年モデル、はね上げ式、63 鍵盤（F1-g3）

・ペダルは膝レバー式で、シュタインと同じタイプ。

・ケースのつくりがシュタインより頑丈。

・アクションが改良され、シュタインよりも強い打弦が可能に。（ハンマーの跳ね返りを防ぐバック・チェックが付けられた／ハンマーの回転軸のカプセルを金属製にした etc.）

このように、作品 31（ピアノ・ソナタ第 16～18 番、1802 年）までは、5 オクターヴ、もしくは 5 オクターヴと 2 音の音域の、軽いタッチのピアノを用いてベートーヴェンは作曲していた。今回のプログラム 4 曲中、3 曲（第 3 番、第 6 番、第 11 番）が、同程度の音域を持つ楽器で作曲されたことになる。

◆楽曲分析

ピアノ・ソナタ第 3 番 ハ長調 作品 2-3

1794/95 年、ベートーヴェンが 24-25 歳の頃に書かれ、師であるハイドンに捧げられた「作品 2」全 3 曲セットの第 3 曲目。構想はボン時代から練られており、ベートーヴェンが触れていた楽器はシュタインであったと推測できる。作品 2 の 3 曲について、筆者はこれまで、第 1 番には第 23 番《熱情》との共通項を（調性が同じハ長調であることに着目）、第 2 番には第 28 番（同じハ長調で書かれた後期ソナタの入り口のソナタ）に通ずる「あこがれ」の萌芽を、それぞれ見出してきた。この第 3 番には、第 21 番《ヴァルトシュタイン》（同じくハ長調。3 度音程／3 度調が鍵）へ繋がる構築性を見たい。

譜例 125：第 1 楽章 Allegro con brio 4/4 拍子 ハ長調

冒頭の主要主題から、3 度の重音が使われている。この部分は現代のピアノで弾く場合は難所の一つとなっているため、筆者は以下の指遣いを提案する。

第3小節目は、左手のシを右手で取り、右手の重音が動き出す前までに（つまり1~2拍目の間に）、右手で取ったシを左手に持ち替える。これは、筆者の手の大きさ（10度音程がギリギリ届く）では、ソーシの10度音程を片手（左手のみ）でクリアに打鍵するのが難しいため。手が大きい人には必要ない工夫と思われる。

（※ベートーヴェンの時代のフォルテピアノはタッチが軽いため、筆者が芸大所蔵のノイペルトを弾いたところ、さほど演奏困難ではなかった上に、鍵盤の幅も小さいので、第3小節目の左手の10度音程も難なく届いた）。

譜例 127：拡大された推移部

2

Sonate
Joseph Haydn gewidmet
Komponiert 1794/95 · Erschienen 1796
Opus 2 Nr. 3

Allegro con brio

3

推移部（四角囲み部分）が拡大されることによって、曲の規模が大きくなっている。また、拡大された推移部は、ただの「繋ぎ」とどまらず、エピソードの性質を持ち、魅力的である。

譜例 128 : 推移部、エピソード1 (m. 13~)

3度音程を積み重ねながら、*ff*で華々しく上行し、3度の重音で下行する。確固たる雰囲気を持ち、建物を築いていくような曲想である。

譜例 129 : 推移部、エピソード2 (m. 27~)

ト短調による哀歌。後の副主題（ト長調：定石通りの属調）よりキャラクターが際立っていて極めて印象的である。副主題の直前の推移部分で、副主題の同主短調を経由する転調の仕方は、《ヴァルトシュタイン》も同様。

譜例 130 : 展開部の破壊衝動

これまで築き上げてきた建築物を破壊するような激しさ。下行は破壊したものがなだれ落ちていくようで、上行では瓦礫を突き落としていくよう。強弱指示は *ff* で、さらに左手の重厚な和音にはそれぞれに執拗なまでに *f* が付されている。ここから、ベートーヴェンが楽器の許容量を超えた音量を求めていたことが伝わってくる。また、右手のアルペッジオには作曲当時のベートーヴェンが所持していたフォルテピアノ（シュタイン）の最高音が頻出し、手持ちの楽器の音域を最大限に使ったことが分かる。ベートーヴェンが、ピアノを壊さんばかりに弾き鳴らしている様子が想像できよう。

第2楽章 Adagio 2/4 拍子 ホ長調

この楽章は3度調（ホ長調）で書かれており、ソナタの主調（ハ長調）から見ると遠隔調にあたり、当時としては異例の、斬新な調設計である。

冒頭の曲想はあたたかい弦楽四重奏を思わせるが、第11小節目で同主調（ホ短調）に転じてからは、様相が一変し、第19小節目から祈りの歌が現れる。世界の美しさに陶醉するような甘い音に満ちている。

譜例 131

譜例 131は、ピアノとバス・ドラムの楽譜を示しています。楽譜は2行に分かれており、それぞれ4小節ずつの楽句が示されています。楽譜にはいくつかの注釈や強調記号が施されています。

- 楽譜の上部には、右手のアルペッジオが示されています。5小節目の音は「(sotto)」と括弧で囲まれ、緑色の楕円で強調されています。
- 楽譜の下部には、左手の重厚な和音が示されています。いくつかの和音はオレンジ色の楕円で強調されています。
- 楽譜には、指番号（1, 2, 3, 4, 5）や、強弱記号（*f*, *ff*）が記されています。

黄緑で囲んだ *sotto* は「下方に」で、右手を下にして手を交差させる意（左手の旋律を浮き立たせるための指示だろう）。オレンジ色で囲んだ *sf* も、右手と同じ音域で旋律が埋もれないための指示で、きつい音の意ではないと思われる。

◇音域拡大への期待

第 26 小節 1 拍目の左手のみ、オクターヴが欠けている。これは、当時の楽器の最低音がファ (F1) であったため、オクターヴの下側のミ (E1) が存在しなかったためである。実際、フォルテピアノという楽器は日進月歩で進化し続け、高音域は拡大しつつあった（表 5 を参照）。しかし、低音域が拡大されるのは意外に遅く、1815 年のプロトマン (C1~f4、6 オクターヴと 5 音) まで待たねばならない。ベートーヴェンが実際に C1 までの低音域をもつ楽器に触れたのは、1818 年に贈られたブロードウッド (C1~c4、6 オクターヴ) であり、まだまだ先の話である（この後、ピアノ・ソナタ第 29 番が書かれた）。ヘンレ版旧版（譜例 133、Wallner: 1952/1980 年）では、ミが補われている。

譜例 132 : ヘンレ版新版 (Gertsch=Perahia: 2018)

The image shows a musical score for Example 132, starting at measure 25. The score is in G major and 4/4 time. The right hand has a complex rhythmic pattern with slurs and fingering (1, 4, 5, 3, 4, 1, 3, 5). The left hand has a simpler accompaniment with slurs and fingering (4, 5, 12, 5). A circled bass note in the first measure of the left hand is marked with a circled 'sf' (sforzando) dynamic. The circled note is a G1 (one octave below middle C), which is the lowest note of the instrument at that time.

譜例 133 : ヘンレ版旧版 (Wallner: 1952/1980)

The image shows a musical score for Example 133, starting at measure 25. The score is in G major and 4/4 time. The right hand has a complex rhythmic pattern with slurs and fingering (1, 4, 5, 3, 4, 1, 3, 5). The left hand has a simpler accompaniment with slurs and fingering (4, 5, 12, 5). A circled bass note in the first measure of the left hand is marked with a circled 'sf' (sforzando) dynamic. An orange arrow points to this circled note, which is a G1 (one octave below middle C), indicating that this note was added in the older edition to represent the instrument's range at that time.

第3楽章 Scherzo. Allegro 3/4拍子 ハ長調

万華鏡のような新鮮さを持つ楽章。世界からいろいろなものが降りそそぎ、それぞれが別々の方向を向いている。バラバラの欠片^{かけら}が絶妙に組み合わせられていて、「どうなっているの？」と目を輝かせて見入ってしまう。

譜例 134

3声で書かれている（ここでも「3」が鍵に！）。音型が同じものも表情を違えて弾く。ひとつとして同じものがないよう、面白く、一貫した流れをつくらず、ジグザグに。

主部（スケルツォ）をアレグロで快速に弾くと、中間部（トリオ）が爆速になり、現代ピアノでは忙しく聴こえてしまいがちだが、当時の楽器のタッチが軽く、指さばきが容易であったことを鑑みると、ここは羽のように軽く弾かれるべきであろう。テクニックの誇示にならぬよう、可能な限りレグジュエーロで軽やかに弾きたい。

譜例 135

第4楽章 Allegro assai 6/8拍子 ハ長調

この楽章は、軽やかに跳ね回る重音や、薄布を翻すパッセージに彩られており、まさにシュタインなどのウィーン式アクション（はね上げ式）のピアノの真骨頂であろう。はね上げ式の鍵盤は、触れただけで音が鳴るほどタッチが軽く、そのかわりに音量も小さい。現代ピ

アノはイギリス式アクション（突き上げ式）の系譜であるため、全く機構が異なり、音量の豊かさと引き換えにタッチは重い。現代ピアノでウィーン式のタッチを模すのは至難の業だが、手首を柔らかく使うことによって真似していききたい（ウィーン式ピアノで手首をむやみに動かすとタッチがぶれるため危険。これはあくまでも現代ピアノでウィーン式を真似るための提案である）。

譜例 136

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro assai". The score is written for piano and is in 6/8 time. It is marked with a piano (*p*) dynamic. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece, with a treble and bass clef. The second system continues the piece, showing more complex fingering and dynamics. The tempo is "Allegro assai" and the dynamics are "p".

ピアノ・ソナタ第6番 へ長調 作品10-2

3曲セットで出された作品10（ピアノソナタ第5番～7番）の第2曲目で、1798年9月にウィーンのエーダーから出版された。献呈先は、ブラウネ伯爵夫人アンナ・マルガレーテ。なお、ヨハン・ゲオルク・フォン・ブラウネ＝カミュ伯爵にはピアノ・ソナタ第11番が献呈されている。

第1楽章 Allegro 2/4 拍子 へ長調

コンパクトで可愛らしい楽章。男性と女性の会話（問いと答え、相槌など）が、至る所に見られる。

譜例 137 : 冒頭

SONATE

Der Gräfin Anna Margarete von Browne gewidmet

Opus 10 Nr. 2

Allegro

6.

Komponiert 1796/98

tr

問い 相槌 問い 相槌 答え

譜例 138 : 展開部 (m. 67~)

67

女性

男性

(掛け合い)

◇再現部手前の転調

118

decrease.

p

pp

長い休止

D durへ

d mollのドミナント (D durと共有) で半終止

第 116 小節目、二短調（主調の平行調）の属和音で半終止し、長い休止で空中に浮遊し、その時間を利用して、意表を突いた転調をする。具体的には、二短調の属和音（属和音は同主調同士は全く同じ）を二長調のものとして読み換え、第 118 小節目以降は二長調へと転調する。

二長調で奏でられる主要主題は、シャツを表裏逆に着てしまったかのような、何とも言えないこそばゆさと、オシャレな感覚がある。また、二長調は主調のへ長調から見て3度下の調関係にあり、ここでも「3度調」が印象的に用いられている。

二長調での主要主題が、わずかな違和感とともに温かく奏でられた後、再び長い休止が訪れる。そこでハッと立ち止まり、辺りを見回しているよう。どうやら道に迷ってしまったら

しいと気づき、不安げな *pp* で、おそるおそる主要主題の断片を繰り返す。無事に元の調（へ長調）に戻ることができ、安心感に包まれる。

第2楽章 Allegretto 3/4拍子 へ短調

この第6番のソナタは従来、緩徐楽章が欠けた4楽章構成である（この第2楽章は、本来第3楽章に置かれるべき楽章で、実質的なスケルツォ）と分析されてきたが、本当にそうだろうか？ この楽章はスケルツォ楽章の性質しか持っていないのだろうか？ 筆者は緩徐楽章の性質もあわせ持った楽章と見ている。

譜例 139：主部後半（m.20～）

Allegretto は「やや快速に」と訳され、相応に流れる速めのイメージが先行する速度指示だが、冒頭の楽想ではなく、主部の後半と、中間部の楽想の変奏に着目したい。

主部後半部分は強弱の指示が殊の外細かく、一般的な速めのテンポでは、しみじみとした表情をとりこぼしてしまう。第 17 小節目からの、ひとりぼっちのソプラノも、遅めのテンポでこそ、寂しさが際立つだろう。第 33 小節目の *ff* も、じんわりとやわらかく地面に染み込んでいくように弾きたい。

譜例 140 : 中間部 (変奏部分 m.55~)

The image shows a musical score for a variation starting at measure 55. The score is written for a single instrument, likely a cello or double bass, as indicated by the 'Vc.' label. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. Several 'sf' (sforzando) markings are present in the bass line, which is circled in green. The number '57' is circled in the top left corner of the score.

音価が細かく、それでいて豊かな表情に溢れた魅力的なパッセージが挿入される。この走句はチェロの音色をイメージさせる。チェロが実際にこれを気持ちよく弾けるテンポが、この楽章のテンポなのではないだろうか。

テンポの感覚は、どの単位を 1 拍と感じるかによって変わってくる。この楽章を速く弾いている演奏は、1 小節一つ振り（つまり 1 小節 3 拍分をまとめて 1 拍）で捉えているように感じる。だが、第 57 小節目からのパッセージの細かいアーティキュレーションや表情をこまやかに表現するには、4 分の 3 拍子を素直に 3 拍で感じた方が良いのではないだろうか。

◇細分化の変奏が導く結末

再現部の細分化に、筆者は《ヴァルトシュタイン》の緩徐楽章と共通する性質を感じている。《ヴァルトシュタイン》の再現部においても、余白（休符）を埋めるような変奏が施され、それによって、冒頭と全く同じ和声で性質を変え、楽章の終わりに向けて糸で引かれ続けるような吸引力が生まれている。この第 6 番の再現でもまさに同じ現象が起こっている。

譜例 141

左手が右手の後打ちに入ることによって音価が細かくなり、全く同じテンポで弾いても速くなったように感じる。その結果、推進力が増して *cresc.* し、最終的に *f* に到達する。

譜例 142

第3楽章 Presto 2/4 拍子 へ長調

ハイドンの洒脱さと、バッハ的な対位法の書法で書かれた楽章。この楽章を古典的な雰囲気にしていく要因の一つに、音域の使われ方があるだろう。この第6番よりも前に書かれた第3番は、当時のピアノの音域をフルに使い（それどころか、第2楽章では音域が足りず、はみ出していた）、「もっと音域を広げてくれ！足りない！」というベートーヴェンの叫びが聞こえてきそうなソナタだったが、この第6番のソナタは現状の音域にお行儀よく収まっているのである。第6番のソナタ全楽章を通して、最低音はたった二度しか用いられない。それも、第1楽章の最後と、この第3楽章の最後の音、というタイミングである。

ピアノ・ソナタ第 11 番 変ロ長調 作品 22

1800 年に書かれ、1802 年 3 月にホフマイスターから「大ソナタ Grande Sonate」と題して出版された。献呈先は、ヨハン・ゲオルク・フォン・ブrouネ＝カミュ伯爵（第 6 番の献呈先のアンナ・マルガレーテの夫）である。

ベートーヴェンはこのソナタについて“Diese sonate hat sich gewaschen. =このソナタは（技術的にも音楽的にも）難しい”とホフマイスターに宛てた手紙（1801 年 1 月）で述べている。また、「大ソナタ」と自ら題したこと、ホフマイスターに交響曲第 1 番や七重奏曲と同額の報酬を要求したことなどから、相当な自信作であったことが分かる。事実、ベートーヴェンの初期ソナタの集大成とも言うべき大作に仕上がっている。

第 1 楽章 Allegro con brio 4/4 拍子 変ロ長調

プログラムの曲目（厚紙に印刷している、二つ折りのプログラム）を見ていただくと一目瞭然のように、今回のプログラムは、第 6 番以外の三曲のすべての第 1 楽章の楽想表記が“Allegro con brio（快速に、活気を持って）”である。第 11 番は以下のように、明らかに第 3 番を意識して書かれている。

譜例 143 :

3 度音程主役の主要主題

11. 

譜例 144 :

構築的に上行する

パッセージ



譜例 145 :

オクターヴのトレモロ

による

華やかなパッセージ



また、再現部の手前部分で低音に沈み込む構成は、《ヴァルトシュタイン》に繋がる手法だろう。pp で潜伏した後（この時の左手は最低音である）、上行とともに cresc. で期待が高まっていく点が共通しているが、相違点は再現部への入り方である。《ヴァルトシュタイン》では cresc. は ff に成長して感情が発露され、その勢いのまま subito p で再現部に勢いを保ったまま突入するが、この第 11 番の最高潮は第 123～124 小節目であり、膨らんだ期待ははじけることなく沈静化していく。これは p で始まる瑞々しい主要主題をひき立てるためかと思われる。

譜例 146

118 pp 潜伏 最低音

119 cresc. 期待が高まっていく

122 最高潮 decresc.

125 沈静 再現部 pp p cresc.

第 2 楽章 Adagio con molta espressione 9/8 拍子 変ホ長調

ロマン派の甘やかなアリアを先取りしている曲想。後世の作曲家シューマンのピアノ・ソナタ第 1 番の第 2 楽章を彷彿とさせる。ソナタ形式で書かれ、展開部（第 31 小節目～）は深淵で劇的な表現に満ち、緩徐楽章であるにもかかわらず大規模な楽章である。

譜例 147 : 主要主題

Adagio con molta espressione 歌

譜例 148 : 副主題 (m.18~)

譜例 149 : 第3楽章 Minuetto 3/4 拍子 変ロ長調

Minuetto

一転して、古典的で優美なメヌエットで始まる。

第10小節目でベートーヴェンらしい *ff* と勇壮なオクターヴが顔を出すものの、全体的に典雅な雰囲気が漂っている。

譜例 150

中間部（ミノーレ）に強弱指示は書き込まれていないが、ヘンレ版（1952/1980年）の注釈には“Das Minore ist wohl in mäßigem forte zu spielen.（このミノーレはぜひmfで弾くべきである）”と書かれており、強奏を勧めている。筆者もこの楽想に確固たる意志を感じるため、決然と弾きたい。

譜例 151

第4楽章 Rondo. Allegretto 2/4拍子 変ロ長調

優美さがふんだんに盛り込まれ、ウィーン風の総決算のような楽章。新しい点は、ルフラン主題に長いスラーがかけられていることで、これはクレメンティの影響と言われている。

即興の名手であったベートーヴェンらしく、ルフラン主題は回帰するたびに装飾や変奏を施され、さまざまな表情を見せる。以下、主題の変奏の様相を列挙した。

譜例 152 : ルフラン主題。弦楽の重奏を思わせる楽想

Rondo
Allegretto

譜例 153

ウィーン式アクションの軽いタッチにぴったりの細かい音型からなだれ込むようにルフランが戻ってくる。主題に戻るまで（第46～48小節目）は、下行音型を繰り返しながら徐々に細分化し *cresc.* もあり、主題を繰り返すことができる喜びに溢れている。

譜例 154

右手のトリルが主題に繋がるのかと思いきや、左手に主題が移行する。単なる装飾変奏にとどまらず、大胆な変奏となっている。

譜例 155

三連符が使われ、たおやかな表情付けがされている。

ピアノ・ソナタ第21番 ハ長調 作品53

1803年、エラール社からベートーヴェンにピアノが贈呈される。この最新のイギリス式のピアノに触発され、《ワルトシュタイン》や《熱情》などの中期のピアノ・ソナタの傑作が生み出された。このソナタはとくに、ピアノの進化と照らし合わせながら見ていきたい。作曲は1803～04年に行われ、1805年に出版された。

資料 17：エラール社から贈られたピアノ

- ・イギリス式アクションの
近代的なフォルテピアノ
- ・F1～c4 の 5 オクターヴ半の音域
- ・4 本の足ペダルを備えていた（それまで
ベートーヴェンが使用していた
ウィーン式フォルテピアノのペダルは、
当時はまだ膝レバーだった）。



◇エラールの 4 本の足ペダル

ジャン＝ルイ・アダン Jean-Louis Adam (1758-1842) の《ピアノ・メソッド》(1804 年刊行)によると、この頃のエラールのペダルの性能は以下の通りである（上田 2017: 1-16）。

1. リュート・ペダル（バーが弦を圧迫することで響きが抑制され、リュートに似た減衰の早い音色になる）
2. ダンパー・ペダル（ダンパーが上がり、響きを開放するペダル。現代ピアノの右端のペダルと同じ）
3. チェレスタ・ペダル（モデレーター。弦とハンマーの間に皮革が挿入され音色が柔和になる）別名：pédale céleste 「天上のペダル」…ダンパーと同時に踏むと、^{セレスト}天上的な音色が得られるとされていた。
4. ウナ・コルダ・ペダル（ハンマーがスライドして打弦本数が減り、音量も減じる。現代ピアノの左端と同じ）

ここで留意すべきポイントは、第 2 ペダル「ダンパー・ペダル」と、第 3 ペダル「チェレスタ・ペダル」だろう。第 3 楽章で詳述したい。

譜例 156 : 第 1 楽章 Allegro con brio 4/4 拍子 ハ長調

◇バスの深い刻み

力強い生命力を秘めた和音の連打で始まる。このソナタは、低音の力強さが特徴の一つである。資料 17 のデータを見れば、このエラールのピアノの最低音は 1790 年代のピアノと同じ F1 で、最低音域は共通ではあるものの、楽器の改良、打鍵システムの違いによって、この頃のエラールは低音域のパワーが格段にアップした。

また、今日ではこの第 1 楽章を軽く速く弾く演奏が多いが、筆者はこれに異議を唱えたい。この頃の鍵盤機構はまだ「シングル・エスケープメント」というもので、鍵盤の一番上まで戻さなければ次の打鍵ができないため、高速の同音連打は不可能だった（高速連打が可能になったのは、エラール社が 1821 年に「ダブル・エスケープメント」を発明してからである）。以上のように、「低音の馬力の向上」「当時はまだ機敏な連打は不可能だった」ことを考慮すれば、この冒頭主題は、低音の地響きを噛みしめ、バスを深く刻んでいくように弾くのが相応しいと筆者は考える。

◇順次進行して 3 度調へ

第 14 小節からは空気が澄むようなトレモロとなり、長 2 度上がってニ短調へ。推移部はさらに長 2 度上のホ短調に進む。この先に現れるコラル風副主題（第 35 小節～）はホ

長調であり、推移部で副主題の同主調を経由する転調方法は第3番の第1楽章と同じである。また、副主題の再現は主調から短3度下のイ長調で、ここでも構築的な三度音程による調設計が徹底されている。

副主題のホ長調は、主要主題の長3度上の調（遠隔調）であるが、上記のような巧みな推移によって、遠い調であることを感じさせない。副主題はまさに天使の歌うコラールのよう。天上的な響きに包まれる。

譜例 157

譜例 157の楽譜は、ピアノとバス両方の楽譜を示しています。メロディは右手のピアノで演奏され、和声は左手のバスで演奏されます。楽譜には、*p*、*dolce e molto legato*、*cresc.*、*sf*、*p*、*cresc.*、*p*などの演奏指示が記されています。また、指番号や連符などの演奏上の注意も示されています。

◇ff と pp のコントラスト

第142小節目、谷底を漂う霧のように低音がうごめく中から、右手の煌めく音列がほとばしり、再現部（第156小節～）に到達する。前述の第11番とは正反対の方向性で、勢いを緩めないまま再現部に突入するが、主要主題は *pp* とはいっても芯に力を秘めているため、第151～155小節の高潮のあとでもキャラクターが霞むことがない。

譜例 158

譜例 158の楽譜は、ピアノとバス両方の楽譜を示しています。右手のメロディは非常に活発で、左手は低音の動きを伴っています。楽譜には、*sf*、*ff*、*f*、*pp*などの演奏指示が記されています。また、再現部（第156小節～）がオレンジ色の枠で囲われており、その中で *pp* の演奏が強調されています。

◇音域の壁を打破する喜び

コーダでは、波のような音型でこれまでの最高音 f3 に迫り、左手から吹き上げるような勢いの良いアルペッジョで g3、gis3、そしてこの曲の最高音 a3 に到達する（このソナタの作曲に使われたエラールは、c4 までの高音域を有していたが、フォルテピアノの高音域は一般的に現代ピアノと比べるとか細い音色であるため、当時のエラールの a3 よりも上の音域はまだ実用的ではなかったと推測できる）。

譜例 159

273 シュタインの最高音

275 ヴァルターの最高音

新しくできた音域!

この曲の最高音

ダイナミックに、楽器を端から端まで使う

277 最低音

第2楽章 Introduzione. Adagio molto 6/8 拍子 ヘ長調

この《ワルトシュタイン》は当初、全く別の10分程度の演奏時間を要する大規模な楽章が第2楽章として据えられていた。ところが、ベートーヴェンが友人にこの《ヴァルトシュタイン》ソナタを聴かせたところ、第2楽章が長すぎ、全体が冗長になりすぎるので、もっと短いものに差し替えた方が良くと友人に言われてしまう。助言を受けたベートーヴェンはひどく気分を害したが、後に納得して同意するに至り、「導入 *Introduzione*」と題された現

行の短いアダージョに差し替えた（当初の楽章は、《アンダンテ・ファヴォリ へ長調 WoO 57》、つまり「お気に入りのアンダンテ」と題し、独立した曲として出版された）と、リースやチェルニーなどの伝記資料が伝えている（Lockwood=Gosman 2013: 1-69）。

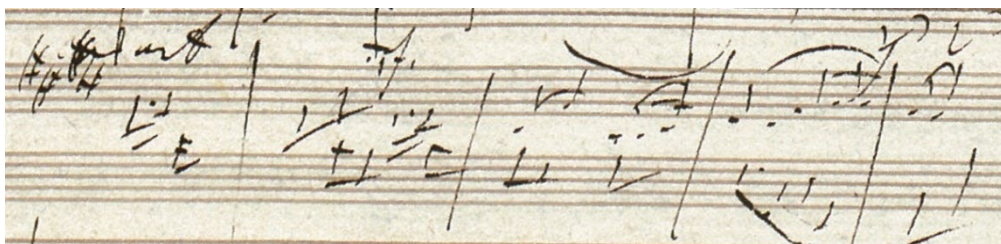
◇差し替えの本当の理由は？

自身の信念を貫き通すベートーヴェンが、今日伝わる逸話通りに、友人の助言を聞き入れて差し替えたとは、にわかには信じがたい（それも、単に長すぎるという理由で。長さだけで言えば、他にもっと長い前例がある）。エロイカスケッチ帳では、ベートーヴェンが完成させなかったオペラ《ヴェスタス・フォイヤー Vestas Feuer》の最初の場面で「伴奏付きのレチタティーヴォによる対話が、ソナタ-ロンド形式のトリオ "Nie war ich froh wie heute "に直接つながっている（Lockwood=Gosman 2013: 1-69）」と現行の第2楽章の導入部との共通項を挙げ、その理由を作曲時期の近さに見出している（Lockwood=Gosman 2013: 69）。たしかに、現行の導入部の第12小節目からの中間部は声楽的な書法だが、常に大量の作品を並行して書いていたベートーヴェンが、そう簡単に同時進行で作曲している他作品に影響されるだろうか？ ベートーヴェンが「お気に入りのアンダンテ」と名付けるほど気に入っていた当初の第2楽章をボツにしてまで、「やはり第2楽章を書き直そう」と思わせたほどの、もっと強く、表層的ではない、なにか別の理由があったはずである。

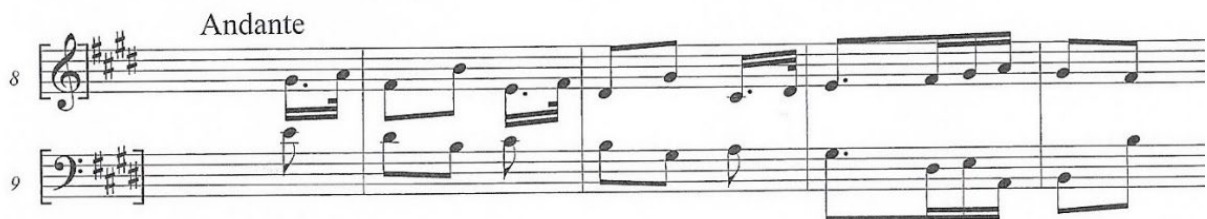
◇楽章全体の連環としての構想

当初第2楽章として据えられていた《アンダンテ・ファヴォリ》は、スケッチの段階ではホ長調として構想された。ホ長調は、このソナタの主調であるハ長調から見て、3度調にあたる。第1楽章の副主題もホ長調、前出の第3番のソナタ（同じくハ長調）の第2楽章の調性もホ長調である。アンダンテ・ファヴォリのスケッチのスケッチを以下に挙げる。

資料 18 : エロイカスケッチ帳 p. 121 (Lockwood=Gosman 2013: 2-121)



資料 19：資料 18 と同じ箇所を書き起こし (Lockwood=Gosman2013: 1-223)



《アンダンテ・ファヴォリ》をホ長調でスケッチしていたということは、ベートーヴェンが第1楽章と第2楽章、そして第3楽章を大きな連環の構想で考えていたことを示唆している。後に、スケッチ上でも《アンダンテ・ファヴォリ》は現行のヘ長調で書き付けられており、差し替えられた現行の《ヴァルトシュタイン》第2楽章も、ヘ長調である。ベートーヴェンは3度調の調設計に連環を見出す発想をやめたようである。では、かわりにどんな要素を用いて、楽章全体を連環させたのか？ 筆者は「音域」であると考えます。

◇大地（低音）の第1楽章から天上（高音）の第3楽章へ

《ヴァルトシュタイン》は、両端楽章（第1・3楽章）がハ長調であるため、中間楽章が結節点となっている。現行の第2楽章は、深淵から立ちのぼってくるような夢幻的な低音から始まり、光がさすような高音で終わり、大地（低音）の第1楽章と天上（高音）の第3楽章を見事に結びつけている（《アンダンテ・ファヴォリ》ではこうはならない）。従来、第2楽章は第3楽章の序としてのみ扱われる向きが大半であるが、第1楽章とも密接に関連していることに目を向けたい。このような、「幹」としての役割を果たす第2楽章が出来上がったのは、両端楽章が完成した後に熟考の上で書かれたものであるからにほかならない。結果として、現行の第2楽章は、本質的な役割を担った「核」とも言える楽章となった。

再現部では、思わず心の声があふれ出てしまったかのように、かつて休符だったところに合いの手が入る。

譜例 160



余白（休符）が埋められることで、同じ和声であっても性質が一変する事象は、第6番の第2楽章の項目で述べた通りである。次楽章のロンドにむかって途切れることなく連綿と続いていき、最後のGで光が射す。このGを属音として、切れ目なく終楽章へ続く。

第1楽章において、楽器の変革がいかにベートーヴェンの作曲の可能性を広げたかという点に注目したが、重要なことは、楽器の変革が、奏法や作曲の音域を拡大したことだけにとどまらず、ベートーヴェンが作品に込める精神性、宇宙観にさらに大きな構築性をもたらしたということである。この差し替えた第2楽章によって、3つの楽章はまさに揺るぎない「世界」として屹立するに至った。

第3楽章 Rondo. Allegretto moderato – Prestissimo 2/4 拍子 ハ長調

ロンド・ソナタ形式。泉から流れる音のような分散和音を右手が奏でる上で、始源から湧き出た地の歌を交差した左手が歌う。主題部分はペダルを長く踏み続けるよう指示されており、ペダルを使用しない他の部分（第23～30小節の推移部や、第62小節～の第1エピソードなど）と好対照である。第2楽章から引き継ぐ冒頭において、やさしく、そして高らかに、深く、「世界」を表出する歌が歌われている。

◇ペダルの機能の違い

この時代のダンパー・ペダルは現代ピアノほど効かなかつたため、譜面通りに踏みっぱなしにしても、さほど濁らなかつた。現代ピアノで奏する場合は、響きを残しながらも過度な濁りは取っていくよう、僅かに踏みかえる（ハーフ・ペダル奏法）必要がある。

また、第3楽章の第251小節目以降、何度も“*sempre pp*”と指示され、アルペジオの幽玄な響きがひたすら *pp* で織りなされる。ここで、ベートーヴェンは前述の“*pédale céleste* 天上のペダル”（チェレスタ・ペダルとダンパーを同時に踏むと、^{セレスト} 天上的な音色が得られる）を用いたのではないだろうか。

譜例 161

この後、第 313 小節で突然視界が開け、主題が感動的な *ff* で回帰する。喜びにあふれた第 3 エピソード (m. 345～) で高潮すると、神秘的な静けさがたまゆらのごとく束の間訪れ、コーダ (m. 403～) に突入する。

◇オクターヴのグリッサンド

当時のピアノは鍵盤が軽く、キーの幅も少し狭かったため、オクターヴを掴んだまま横にスライドさせる「オクターヴ・グリッサンド」の奏法が可能であった。第 3 楽章の第 465 小節目以降、楽譜にベートーヴェン自身によって書き込まれた「1 と 5」が連続する指遣いは、オクターヴのグリッサンドを意図している（後世、この指遣いを誤読し、フランツ・リストのようなオクターヴの連打として奏する解釈が広がったが、この曲想の流れでそのような派手な超絶技巧はあまりに場違いであるし、なによりテンポ通りに弾くことは不可能である）。現在のピアノは鍵盤が重いため、両手に分けてスケールとして奏することが多い。以下に筆者の指遣いを示した。

譜例 162

譜例 162 は、楽譜の第 462 小節から第 473 小節までのピアノパートを示しています。この楽譜には、オクターヴのグリッサンドを意図する指遣いを示すための赤い線と数字が追加されています。

- 462 小節: 右手のオクターヴスケールに「5 4 3 2 1 3 2」という指遣いが示されています。左手には「1 2 3 1 2 3」という指遣いがあります。
- 465 小節: 右手のオクターヴスケールに「1 4 1 3 2」という指遣いが示されています。左手には「1 2 3 1 2 3」という指遣いがあります。
- 468 小節: 右手のオクターヴスケールに「5 4 1」という指遣いが示されています。左手には「1 2 3 1 2 3」という指遣いがあります。
- 473 小節: 右手のオクターヴスケールに「5 4 1」という指遣いが示されています。左手には「1 2 3 1」という指遣いがあります。

また、楽譜には *pp* (pianissimo) の力度記号と *cresc.* (crescendo) の記号が使用されています。473 小節の終りに *f* (forte) の記号が示されています。

喜びにあふれて神の世界に近づいているこの部分は、当初グリッサンドで奏されていたことを考えると、軽いタッチで羽のように弾かれるべきであろう（強弱指示も pp である）。このように、ピアノの発達によって、本来何でもなかった箇所が超絶技巧と化す皮肉があるが、曲の背景や当時の楽器事情を理解した上で、我々はパワフルな現代のピアノを有難く活用していきたい。

◆第4回…No. 4 Op. 7, No.5 Op. 10-1, No. 8 Op. 13, No. 26 Op. 81a

【プログラム】

ピアノ・ソナタ第4番 変ホ長調 作品7『愛しの女性 (Die Verliebte)』

第1楽章 Allegro molto e con brio 6/8 拍子 変ホ長調

第2楽章 Largo, con gran espressione 3/4 拍子 ハ長調

第3楽章 Allegro 3/4 拍子 変ホ長調 - Minore 3/4 拍子 変ホ短調

第4楽章 Rondo, Poco allegretto e grazioso 2/4 拍子 変ホ長調

ピアノ・ソナタ第5番 ハ短調 作品10-1『小悲愴 (Little Pathétique)』

第1楽章 Allegro molto e con brio 3/4 拍子 ハ短調

第2楽章 Adagio molto 2/4 拍子 変イ長調

第3楽章 Finale, Prestissimo 2/2 拍子 ハ短調

ピアノ・ソナタ第8番 ハ短調 作品13『悲愴 (Grande Sonate Pathétique)』

第1楽章 Grave 4/4 拍子 - Allegro di molto e con brio 2/2 拍子 ハ短調

第2楽章 Adagio cantabile 2/4 拍子 変イ長調

第3楽章 Rondo, Allegro 2/2 拍子 ハ短調

ピアノ・ソナタ第 26 番 変ホ長調 作品 81a 『告別 (Das Lebewohl)』

第 1 楽章 "Das Lebewohl (Les Adieux)" Adagio 2/4 拍子 - Allegro 2/2 拍子 変ホ長調 『告別』

第 2 楽章 "Die Abwesenheit (L'Absence)" Andante espressivo 2/4 拍子 ハ短調 『不在』

In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck. 「ゆるやかに、表情を込めて」

第 3 楽章 "Das Wiedersehen (Le Retour)" Vivacissimamente 変ホ長調 6/8 拍子 『再会』

Im lebhaftesten Zeitmaasse 「非常に生き生きとした速度で」

◆タイトル「悲しみ」について

この回で集めたソナタは、第 4 番、第 5 番、第 8 番「悲愴」、第 26 番「告別」である。標題のついていない第 4 番は出版当時「Die Verliebte 愛しの女性」と呼ばれており、第 5 番にもまた「Little Pathétique 小悲愴」の愛称があり、今回の曲はすべてにニックネームが存在する。しかし、初期作品である第 4、5、8 番の 3 曲と、後期のソナタ第 26 番とを比較すると、主体と客体の捉え方が全く逆であることに気が付く。初期ソナタでは聴き手の視点を主としており、それ故に曲そのものを描写したニックネームがついたり(第 4 番「愛しの女性」)、また第 8 番「悲愴」では聴くと悲しい感情が想起されるように書かれている。これに反して、後期ソナタでは、視点は作曲家自身と限りなく同一に近づき、第 26 番「告別」はベートーヴェンの個人的な感情がこまやかに彫琢され、音楽の色が複雑に移り変わっていくように描かれる。

このような視座をもとに、本日は前回の「全体の構築」とは逆に細部に着眼し、部分部分に意味があり、部分そのものこそが命であることを考える。たとえば、第 26 番「告別」の冒頭の三つの和音 (Lebewohl) には、三つそれぞれに豊富な色合いと多くの抱えきれない感情が詰まっている。一つ一つの和音全てに意味があり、三つ全てが違って、一和音ごとに世界が変わっていく。それ故に、速くは弾けず、筆者は従来よりも大幅に遅いテンポを設定を行った。

このような、まるで世界の変容を描写するかのような部分は随所に見られ(第 96 小節付近や、第 181 小節以降など)、それはたとえ和音ではなく単音であっても、音が流れていかに地に深く落ちていくように描かれ、細部が魂となっている。

この細部の彫琢の方法は初期ソナタにおいても緩徐楽章において顕著であり、緩徐楽章以外においても、たとえば第8番「悲愴」の第1楽章の第23、24小節の右手の和音の下行は流して良いものではなく、和音の色合いを噛みしめながら弾くことに意味があるだろう。また、回帰したグラヴェからアレグロに戻る手前（第136小節目）の下行してゆく和音の描写はこの曲の白眉と言える。ゆっくりと狭間に飲み込まれ、沈み込んでゆくさまは、変化はすこしずつ起こるもの…全てのものごとは、突然変わるわけではないことを体現しているよう。一つの和音ごとに、緩慢に世界が色と表情をかえてゆくこの一小節間は、一瞬を永遠に感じさせる力を持っているように感じる。

◆ソナタの標題や愛称 *Beinamen* の重要性

タイトル「悲しみ」についてでも言及したように、第4回で集めたソナタには、全てにタイトル、およびニックネームが存在する。第4番「*Die Verliebte* 愛しの女性」、第5番「*Little Pathétique* 小悲愴」、第8番「*Pathétique* 悲愴」、第26番「*Das Lebewohl* 告別」である。ここでは作曲者自身によるタイトルも、巷で付けられて流布した愛称も、双方に重きを置きながら見ていきたい。「作曲者の意図」が神聖視された20世紀初頭には、作曲者によらないニックネームは排斥される傾向にあったが、近年、作曲家と同時代に生きた受け手（聴き手）の感性を重要視する「受容史」の観点から、このようなニックネーム、通称、愛称が見直されつつある。ここでは、ニックネームと曲想を仔細に較べることによって、ベートーヴェンの作曲のあり方そのものの初期から後期にかけての変遷が浮かび上がった。

第一に、初期作品である第4、5、8番の3曲と、後期のソナタ第26番とを比較すると、主体と客体の捉え方が全く逆であることに気が付く。初期ソナタでは聴き手の視点を主としており、それ故に曲そのものを表すニックネームや（第4番「愛しの女性」）、聴き手に悲しい感情が想起されるように書かれ、そのようなタイトルが付けられたもの（第8番「悲愴」）がある。これに反して、後期ソナタでは、視点は作曲家自身と限りなく同一に近づき、第26番「告別」はベートーヴェンの個人的な感情がこまやかに彫琢され、喜怒哀楽さまざまな感情が複雑に描写される（つまり、第8番「悲愴」のように一つの感情に支配されてはいない）。

第二に、タイトルや通称の言語にも注目する価値がある。第4番「*Die Verliebte* 愛しの女性」、第26番「*Das Lebewohl* 告別」はドイツ語、第8番「*Pathétique* 悲愴」はフランス語、

第5番「Little Pathétique 小悲愴」は英語である（Pathétique はフランス語であるが、ここでは原題を外来語としてそのまま用いているため、英語とした）。第4番は初版時に「Grande Sonate 大ソナタ」とも題されており、これはイタリア語である（イタリア語は当時の音楽界の共通語であったため至って一般的な言語選択である印象）。第4番「Die Verliebte 愛しの女性」の通称は、出版当時にドイツ人が愛情を込めて呼びならわした背景が想像できるし、第26番の楽想表記がドイツ語で書かれ、タイトルにもこだわりがあったことは、ベートーヴェンが自己の感覚、感情を母国語で正確に言い表そうとした姿勢が読み取れる。第8番「Pathétique 悲愴」がフランス語であることは格式ばった印象を与え、この命名が古い概念と伝統を受け継ぐものであることを暗示しているよう。第5番「Little Pathétique 小悲愴」は英語であることは、通称使用開始時期の推測に役立つ。ベートーヴェンは英語を全く話せず、英語圏の出版社との手紙のやり取りはフランス語で行う人物であったため、この通称はかなり後世に使われ出したものと思われる（ベートーヴェンは英語の歌詞を有する歌曲も作曲しているが、その際は翻訳してもらっている）。しかしながら Kleine Pathétique とドイツ語でも言われている実態もあるため、通称の使用開始時期は慎重に見定めなければならない。

第三に、曲のあり方への意識の表れが、ニックネームから明確に読み取れる。第26番の各楽章にタイトルが「告別」「不在」「再会」と冠されたことは、ベートーヴェンが明確にプロットを意識した標題音楽の領域に足を踏み入れたことを表している。

以上の大まかな流れを念頭に置き、以下の各楽曲解説では部分部分を仔細に見ていく。部分そのものにこそ命が宿っていることが分かるだろう。

（また、第4回のソナタ4曲は全て同じ調号のもの—— b 3つの調で揃えている）。

◆楽曲分析

ピアノ・ソナタ第4番 変ホ長調 作品7 『愛しの女性 (Die Verliebte)』

1796/97年、ベートーヴェンが25-26歳の頃に書かれ、1797年にウィーンのアルタリア社から『Grande Sonate 大ソナタ』のタイトルで出版された。献呈先は、ベートーヴェンがピアノを教えていたケグレヴィチ伯爵令嬢バルバラである。

出版当時から巷では愛情を傾ける女性を意味する“Die Verliebte”というニックネームで呼ばれていたが、これは通称であり、ベートーヴェンによる命名でない。対して、初版時のタイトル“Grande Sonate”はベートーヴェン自身の命名か出版社によるものか定かではないものの、ベートーヴェンによる監修をある程度経たネーミングであることは想像に難くない。

- ・このソナタ第4番を「作品7」として単独の作品番号で出版していること
(当時は複数曲をセットとして出版することが一般的であった)
- ・演奏時間が一般的なテンポ設定で約28分を要すること
(これは第29番『ハンマークラヴィーア』に次ぐ長さである！)

以上の二点から、第4番が「大ソナタ」と名付けられるに相応しい力作・大作であることは明白である。にもかかわらず、ここでのプログラムノートに“Die Verliebte 愛しの女性”の方の *Beinamen* (ニックネーム) を採用した理由は、「受容史」を重要視する観点に依る。受容史の観点とは、作曲家自身によるタイトル以外のものも、「作曲家と同時代の人がそう感じた」あるいは「結果として演奏解釈に影響を与えた」という、時代をうつす鏡として重要とみなす見方である。作曲家自身によらないタイトル(出版社が名付けたものや、批評家の言説に由来するもの、通称など)は、「キンスキー＝ハルム目録」の改訂版(2014)¹²³においても、根拠の不明なものが多いが、本章第2節第1項にタイトル、現時点でわかっている由来をまとめている。

第1楽章 *Allegro molto e con brio* 6/8 拍子 変ホ長調

古典的なソナタ形式で書かれているが、展開部が小規模であるにもかかわらず、362小節を有する大規模な楽章となっている。その理由には、提示部にたくさんの素材が盛り込まれていることに加え、後の作品にも匹敵する規模のコーダがあることが挙げられよう。

¹²³ Ludwig van Beethoven: thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, bearbeitet von Kurt Dorfmueller, Norbert Gertsch und Julia Ronge; unter Mitarbeit von Gertraut Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn, München: G. Henle, 2014.

◇第1楽章のテンポ設定

この楽章はゆったりと優雅に田園調に弾く奏者が多いが、筆者は左手の同音連打に前進する力を感じ、可能な限り速く弾くことを試みたい（付点二分音符＝82程度）。なにより、この楽想表記は「Allegro molto e con brio とても快速に、そして精気に満ちて」である。前述したように、出版された当時の人々はこの楽想から“Die Verliebte 愛しの女性”とあだ名をつけたわけだが、この楽章からはどのような女性像が浮かび上がるだろうか？

譜例 163

どのような女性を「愛しい」と感じるかは、聴き手それぞれであるから、楽想から想起する女性のイメージはもちろん自由である。ここでは、くるくる変わる表情、機知に富んだ表現、元気で明るい様子から、ちゃきちゃきした、働き者の若い娘さんを想像しながら演奏する。そんな彼女から賑やかに世話を焼いてもらったら、「愛くるしいなあ」と思わず微笑んでしまうだろう。

譜例 164

第17小節から4小節間のパッセージは、まるで爽やかな風がふわっと吹き抜けるよう。その風は第21小節から松葉（cresc.とdim.）を伴って温かみを増す。

譜例 165

第 25 小節からは *ff* と *pp* の対比がキビキビして楽しい。*pp* においても、前進の活力に満ちている。そして、第 35 小節から 4 小節間は踊っているよう。このような「踊り」の要素は、後期ソナタ第 26 番にも現れており、そこではトピック論で指摘されているような、当時の共通認識を用いて情景を想起させる役割を果たしている（第 26 番の項目で詳述）。

譜例 166

第 60 小節からはコラールの書法があらわれ、元気な娘さんの心根の優しさ、包容力のある一面を描写するかのよう。コラール（合唱）を想起させる曲想にただちに切り替わる対比を鮮やかに際立たせるためにも、ここはテンポをふっと落とすのが自然であろう。第 68 小

節から、この楽章持ち前の活発で可愛らしい変奏が入ってきて、活気が増すため、それに伴って速度感も冒頭の前進するテンポに戻っていく。

ところが、技術的な問題で（第3回で詳述したように、現代のピアノは作曲当時の楽器よりはるかに鍵盤が重い）、速く弾くのが困難な箇所も存在する。どう対処すべきだろうか？

譜例 167

343 1 2 353 2 1 353 1 2 4 1 1 5

霧が夢幻にたなびくよう

sf

113

sf 永遠、無限感を感じさせる左手

sf

冒頭のテンポ（メトロノームで1小節あたり82のテンポ）で弾くためには、第111小節からの右手は痙攣のように動かさなければならない。練習はもちろん必要だが、実はここは、曲想解釈を変えることで、全く別の世界が見えてくる箇所である。あえてこの右手を *p* に落として弱音で弾くことで、右手は美しい夢幻の響きを醸し出すトレモロに変貌する。音形に沿って少し松葉を加える（上行形で *cresc.* 下行形で *dim.* をわずかに行う）だけで、霧がたなびくような表情が生まれる。

この部分（第111小節～）の直前の強弱記号は第108小節目の *ff* であるため、従来、この右手をきらびやか、賑やかに弾く解釈が多い。しかし、第111小節からはコデッタ（提示部の終結部）であり、*ff* が付された第108小節目とはセクションが違うため、筆者は第111小節以降にまで *ff* を引き継ぐ必要はないと解釈した。

また、第111小節～のコデッタを *p* で弾くと、右手のトレモロがインテンポで弾けて尚且つ美しいだけでなく、右手が背景になることによって、左手の表情、意味合いがたちあらわ

れてくる。左手の単音の響きのなかに右手の響きがおさまり、左手の単音に、永遠感、無限感が感じられるようになるのである。このような時が止まる感覚をもつ曲想は、ベートーヴェンの後期作品…ピアノ曲だけでなく弦楽四重奏曲にまで引き継がれていく。

第2楽章 Largo, con gran espressione 3/4 拍子 ハ長調

第1楽章（このソナタの主調、変ホ長調）より短3度下のハ長調で書かれている。前作品（第3番）の第2楽章が、主調（ハ長調）から長3度調上の（ホ長調）で書かれていることと対称をなしており、さらに第3番の第1、第2楽章の関係が遠隔調であったことに対して、この第4番の第1、第2楽章の関係が近親調であることは対照的でもある。

曲の構成は典型的な複合三部形式（ABA+コーダ）で書かれ、調設計、作曲形式ともに奇をてらうような斬新さはないが、そのような小細工など寄せ付けられないほどの秀逸な作品に仕上がっている。

譜例 168 : 続く「休符」

特筆すべきは、音ほどに重要な「休符」であろう。この休符は「休む」ものでも、「フレーズの切れ目」でも、「息継ぎ」でも、ましてや「断絶」でもない。この休符は響きを繋いでおり、音楽は続いている。1小節ごとに dim. は行うものの、完全には切らない。たとえるなら、書道の際、紙から筆は離れているが空中で筆は次の画に向けて動いており、筆の軌跡は空中でつながっている…という時間が、この休符である。第4小節目の sf は思いがあふれて膨らむよう。第5小節から第6小節にかけては少し accel. をともなってせりあがり、第6小節目の頭で空中に浮遊し、一瞬だけホバリングするように空間を持ちたい。第7小節目の sf は内声の As のみにふされておき、神秘的な響きをもたらす。

譜例 169

第 14 小節にも、空間を感じさせる右手の пассаージュ (黄緑色の線) がある。第 13 小節から勢い良く放り投げられ (オレンジ色の弧線。左手の華やかなアルペジオは *f* で弾き切る)、その先に *p* で右手がはらはらとゆっくり舞い落ちていく。

◇中間部——歩みの音形

第 25 小節から中間部 (B 部分) となり、さらに長 3 度下の変イ長調となる。

譜例 170

中間部の左手は一貫して「歩みの音形」¹²⁴で書かれ、揺れ動きながらも前へ進んでいく。穏やかな曲想のなかにも狂気が潜んでおり、左手で迫る *cresc.* をかけ、その音量を右手が受け継ぐという形で、モザイク模様に *cresc.* することで凄味が増す（つまり、譜例 170 の左手の松葉と、右手の丸印の部分において、交互に *cresc.* を行う）。中間部の始まりでは、「優しい旋律かな？」と思わせる曲想だが、左手が不気味に迫り、「もしかして怖い旋律なの…？」と右手は不安を感じ、それが第 27 小節目頭の *sf* に現れている。第 28 小節に至って「優しさには恐ろしさも潜んでいる」ことに気が付く。この狂気はコーダ（第 74 小節）で爆発する（後述）。

譜例 171

不気味さを根底に持つ中間部の曲想は、不穏な空気を増し、ついにバスとソプラノが断絶する。切り離された *pp* の右手は、流れずに空中で停止し、孤絶感を極める。テヌート（この *tenute* には *ritenuto* 「急に速度をゆるめる」のニュアンスも含まれるだろう。第 50 小節も同様）で消え入るかに思えたところで、天上の優しい音楽に導かれる。

◇コーダ（第 74 小節～）

この穏やかな第 4 番の緩徐楽章に、ここまでの狂気が潜んでいたのかと驚かされるのが、このコーダである。第 72 小節の万感の思いがこもった複雑な *cresc.* と *dim.* を経てコーダ（第 74 小節～）に到達し、内声で中間部のメロディーが歌われる中、ソプラノで不穏な G が印象的に刻まれ続け、耳に残る。ソプラノのオスティナートの伴奏はタガが外れて狂いはじめ、内声のメロディーも恐怖を増し、最終的に第 77 小節で、叩き潰すかのごとき破壊衝

¹²⁴ 第 2 番の第 2 楽章、第 15 番《田園》の第 2 楽章にも見られる。後のシューベルトにも…。

動があらわになる。その残響のなかから、優しいGの同音連打が天上的な響きで始まり（第78小節～）穏やかに時を刻みながら続き、曲尾の沈潜へ向かう。

譜例 172

71 *ff* *pp* *f* *p* **コーダ** 不穏なG

75 *sf* *f* *ff* *ff* *sf* *p* 優しいG

79 *pp*

オスティナートのタガが外れて狂う

第3楽章 Allegro 3/4 拍子 変ホ長調 — Minore 3/4 拍子 変ホ短調

空気の香りが軽やかに匂い立つような粹な楽章。少女らしい、透明な香りを想像する…きつと控えめで可憐な花の香りだろう。ニオイスマレの香りだろうか？

譜例 173

Allegro *p dolce*

このように、傑作である緩徐楽章の深刻な余韻に続いて、軽い雰囲気第3楽章が、ふわりと自然に始まる瞬間は、思わず微笑みがこぼれるほど尊く、愛しい。このような対比は、ピアノ・ソナタ第7番の第2楽章から第3楽章の移り変わりにも見られる。

◇ミノーレにおける調設計

ミノーレ Minore (中間部) は同主調である変ホ短調に転じる。この変ホ短調は♭が6つもある、当時としては珍しいほど調号が多い調だが、この調選択は、同主調 (主調と同じ主音を持つ調) という近親調であることから、ある程度は自然なものである。また、ベートーヴェンはこの曲以前に、全く同じ文脈で調設計をしている——14歳で作曲した初めての室内楽曲、《3つのクラヴィーア四重奏曲 WoO. 36 (1785年)》である。この中の《第1番変ホ長調》において、第1楽章は変ホ長調、第2楽章はなんと変ホ短調に転じるのである。この室内楽曲はモーツァルトのヴァイオリン・ソナタからの借用が多く、ベートーヴェンにとって習作の色合いが強いため当時は出版されず、したがって作品番号 (Op.番号) をもたず、整理番号 (WoO.番号) の楽曲である。しかし、習作とはいえ、ベートーヴェンのオリジナルの楽想、斬新なアイデアも多い意欲作でもあり、ベートーヴェンは主に作品1のピアノ三重奏曲や、作品2のピアノ・ソナタ (第1番～第3番) に主題を再利用している。¹²⁵

この「変ホ長調→変ホ短調」という挑戦的な調設計のアイデアの源も、この最初期のクラヴィーア四重奏曲にあり、ベートーヴェンは満を持してピアノ・ソナタ第4番に転用したと言えるだろう。

譜例 174

95b Minore

¹²⁵ ピアノ三重奏曲第3番 Op.1-3 のコデッタ主題、ピアノ・ソナタ第1番の第2楽章、ピアノ・ソナタ第3番第1楽章の推移部の主題など。

◇ピアノ・ソナタにおけるベートーヴェンの強弱記号——ppp

ベートーヴェンは *ff*、*f*、*p*、*pp* の強弱記号を多用したが、その他の強弱記号はほとんど使っていない。*mf* は第 2 番に唯一存在するほか、第 28 番に記号としてではなく *mezzo forte* と 2 箇所書かれている（第 19 番には *mfp* という表記も存在する）。*mp* は記号としての表記はなく、第 32 番に *mezzo p* と書かれたものが唯一である。ベートーヴェンは過激な強音のイメージがあるが、意外にもピアノ・ソナタに *fff* はひとつも使われていない。当時のフォルテピアノでは *fff* の音量の実現が不可能であったからだろうか。では *ppp* は？ この第 4 番の第 3 楽章のミノールレの末尾に初登場し、その後は第 21 番《ヴァルトシュタイン》に 2 回、第 23 番《熱情》に 1 回、第 29 番《ハンマークラヴィーア》に 2 回、計 6 回登場している（譜例 175 を参照）。*ppp* が書き込まれたピアノ・ソナタが大曲揃いであることに驚く。

ppp はベートーヴェンにとって特別な強弱記号であったことが容易に想像できるが、では何故、大曲にのみ *ppp* を使用したのだろうか。推測するに、大曲においては、おのずと要求される音量が上がり、ダイナミックレンジが広がるため、強弱記号の段階が 1 段階増えて、*ppp* が登場したのではないだろうか？ つまり、他の小品に書かれた *ff* と、このような *ppp* が存在する大曲に書き込まれた *ff* では、同じ *ff* という表記でも、要求される音量、イメージや表情に差があったと考えられる。現代の価値観からすると、「要求する音量を上げたいのなら *fff* と書けばよいのに」と思ってしまうが、この時代、フォルテピアノの音量はオーケストラの大音量とは比べようもなく小さかった。そのような楽器に書き込む強弱記号として、*fff* の使用をベートーヴェンがためらったのは想像に難くない。かわりに、*ppp* と書き込むことで、*pp* は *ppp* より大きくなり、*p* は *pp* より大きくなり…と積み上がり、最終的に *ff* は他の曲の *ff* よりも大きな音量となるのである。

以上のように考えれば、第 4 番はベートーヴェンにとって《ヴァルトシュタイン》、《熱情》、《ハンマークラヴィーア》と並ぶ意欲作であったことが推測できよう。

譜例 175

・ *mf*——ピアノ・ソナタ第 2 番 Op. 2-2 第 4 楽章



• mezzo f——ピアノ・ソナタ第28番 Op. 101 第1楽章 m. 9

• mezzo forte——ピアノ・ソナタ第28番 Op. 101 第1楽章 m. 61

• mfp——ピアノ・ソナタ第19番 Op. 49-1 第1楽章

• mezzo p——ピアノ・ソナタ第32番 Op. 110 第1楽章

• ppp——ピアノ・ソナタ第4番 Op. 7 第3楽章

- ppp—ピアノ・ソナタ第21番 Op. 53 第3楽章（コーダ直前）

attaca subito il Prestissimo

- ppp—ピアノ・ソナタ第21番 Op. 53 第3楽章（オクターブグリッサンドの直前）

- ppp—ピアノ・ソナタ第23番 Op. 57 第1楽章の最後

- ppp—ピアノ・ソナタ第29番 Op. 106 第1楽章の最後

- ppp—ピアノ・ソナタ第29番 Op. 106 第3楽章の最後

譜例 176 : 第 4 楽章 2/4 拍子 変ホ長調

Rondo
Poco Allegretto e grazioso

ころころと玉が転がるようなメロディー。当時の慣習（ヴァイオリンのボウイングに由来）から、スラーは細かく分割されて書かれているが、フレーズは途切れずに一息に転がっていく。メロディーの動き出しやタイの後など、黄緑色の丸印の部分は車輪の動き始めのように、ためらいがちな、もしくはふわりと浮くような感覚のアゴーギクを付けると楽しい。

◇第 4 楽章における不穏

この楽章は純粹で透明な光に満ちた曲想だが、時折、第 2 楽章で表出されたのと同類の不気味さも顔を出す。第 147 小節～の半音階下行と、第 155 小節～の半音上のホ長調への転調＋左手の同音連打である。

譜例 177

この時代、「半音階下行」は不吉、胸騒ぎを表す脈で使われる書法であり、ここでもまさに不安を煽るように *cresc.* が付されている。

譜例 178

ホ長調 (半音上の調)

155 *pp* 同音連打 *m*

159 *pp* *ffp* →変ホ長調 (主調) に戻る

ここでも「半音」がひとつの記号となっている。半音上のホ長調への転調は、平穏な調なはずなのに、砂上の楼閣、脆く儂い幸せを感じる。それを裏付けるように、左手は警告や強迫観念にも似た同音連打を弾き続ける。だが、ここでは第2楽章の狂気までには発展せず、*ffp* でもって仕切り直し、何食わぬ顔で主調（変ホ長調）に戻る。

ピアノ・ソナタ第5番 ハ短調 作品10-1『小悲愴 (Little Pathétique)』

1796/98年、ベートーヴェンが25-27歳の頃に書かれ、1798年に出版、アンナ・マルガレーテ・フォン・ブラウン伯爵夫人に捧げられた。“Little Pathétique 小悲愴”の他にも“kleine c-Moll-Sonate 小さなハ短調ソナタ”の通称もある（もちろん、大きなハ短調ソナタは《悲愴》のことである）。ベートーヴェンにおける「ハ短調」はひとつの記号をなしており、このピアノ・ソナタ第5番、ピアノ・ソナタ第8番《悲愴》、そして交響曲第5番《運命》を挙げて見比べると、明らかな共通点が見えてくる。毅然とした厳しい雰囲気、深刻で劇的な悲しみ、激しい闘い…。ヨアヒム・カイザー Joachim Kaiser は、このピアノ・ソナタ第5番を「先の尖った嵐」と形容し、高く評価している。三つの楽章から構成されるこのソナタは非常にコンパクトながらも対比が鋭く、よくまとまっている上に、全ての楽章がソナタ形式で書かれ、意欲的な姿勢が見て取れる。

第1楽章 Allegro molto e con brio 3/4 拍子 ハ短調

冒頭の *f* と *p* の対照の鋭さもさることながら、*p* の中から空気を切り裂くような前打音が三度繰り返され、三度目に *rinf.* となって、*p* が *f* にうち破られる様は、闘いの縮図のよう。続く *pp* も緊張感みなぎる楽想。

譜例 179

Allegro molto e con brio Opus 10 Nr. 1

5. *f* *p* *f* *p*

8. 空気切り裂くような前打音 *rinf.* 緊張感 *pp*

この楽章はセクションごとの性格がはっきりしている。第32小節～の推移部はコラール風であり、三つの音域からなるが、一つ目から二つ目に向かって *accel.* 気味に持っていき（加速）、逆に二つ目から三つ目にかけては、音域が下がるのに従ってゆったり落ち着き（減速）、三つ目で抑揚をつける（強弱）をつけると、バラエティに富むため、楽しく、長くフレーズの息をつなげることができる（コラール風の箇所ではテンポが自然に揺れ動く楽想は第4番の第1楽章にも現れる。同時期に作曲された隣同士の番号を持つピアノ・ソナタは、全く違う気質を持っていても似通うところがあるのだと実感した）。

譜例 180

27. 推移部 長いフレーズ *ff* *fp* *accel.* 気味に持っていく

38. ゆったり落ち着く 抑揚 *p*

第2楽章 Adagio molto 2/4 拍子 変イ長調

弦楽四重奏を思わせる楽想で始まり、器楽的な変奏が施されていく。穏やかな曲想のなかに、鋭い切込みが入り、この楽章も、緩徐楽章であるとはいえ、嵐と形容される第5番を構成する楽章の一つであることを思い知らされる。第17小節の鋭さと、第18小節の優しさの対比も鮮やかである。

譜例 181

譜例 181は、第18小節と第19小節のピアノ譜を示しています。第18小節は、鋭く（鋭く）と記され、fの強さを示しています。第19小節は、優しく…（優しく…）と記され、pの弱さを示しています。また、第19小節には、天上の音楽（天上の音楽）と記されています。

第22～23小節に架け橋がかかり、地の底から急に天上に連れていかれ、目の前が開けて豊かな歌が始まる。この急転換は、第26番《告別》の第2楽章第14～15小節を想起させる。

そして天上の音楽においても、第4番で不穏な空気を醸し出していた「同音連打」が出現している。ここでは、その場で同音を刻み続ける左手と、停滞せずに進みながらのびやかに歌う右手との張力が魅力的。

譜例 182

譜例 182は、第25小節のピアノ譜を示しています。左手は「Bの同音連打」（Bの同音連打）と記され、右手は「歌う右手」（歌う右手）と記されています。また、「停滞せずに進む」（停滞せずに進む）と記されています。また、「その場で刻む左手」（その場で刻む左手）と記されています。

第3楽章 Finale, Prestissimo 2/2 拍子 ハ短調

疾風のように駆け抜ける楽章。ソナタ形式で書かれているが、スケルツォのような雰囲気も持っている。

冒頭3つの音に架けられたスラーについて、これは自然な膨らみを意図したもの（オレンジ色の丸印）と解釈して奏する。つまり、3音目でアーティキュレーションを強調せず（3音目を切りすぎず）、気持ちの上では4音目までつなげる意識で弾く（黄緑色の弧線）。そのように弾くことで、分割されすぎることなく、フレーズが自ずと次へ、次へとつながっていく。

第6～7小節の表情は、まさにスケルツォの茶目っ気がたっぷりである。上行音形で膨らんだあと、急に音量を落としてサッと消え、聴き手をはぐらかす。

譜例 183

Finale
Prestissimo

ふくらみ

サッと消える
聴き手をはぐらかす

subito p

ピアノ・ソナタ第8番 ハ短調 作品13『悲愴 (Grande Sonate Pathétique)』

1797/99年、ベートーヴェンが27歳の頃に書かれ、1799年にウィーンのエーダーから出版され、カール・アロイス・フォン・リヒノフスキー侯爵に捧げられた。初版出版時には、ベートーヴェン本人の承諾のもとに“Grande Sonate Pathétique 大ソナタ悲愴”と表紙に標題が掲げられた。

余談だが、ベートーヴェンはソナタ第1～3番を25歳で世に送り出し（1796年ウィーンのアルタリア社）、次々と作曲の筆を進め、初期の最高傑作との誉れ高い第8番《悲愴》の作曲中に27歳を迎えた。筆者は25歳を迎えるにあたって「ベートーヴェンがソナタ第1番を出版したのと同じ年！かねてからの夢だったピアノ・ソナタ全曲演奏の発案をするなら今！」と企画を発案した。美竹サロンのご協力により実現し、シリーズも回を重ねて第4回目を迎え、悲愴ソナタを弾く今回、筆者もベートーヴェンと同じく27歳となっている。感慨深く思うと同時に、ベートーヴェンの多作に驚くばかりである。

第1楽章 Grave 4/4 拍子 - Allegro di molto e con brio 2/2 拍子 ハ短調

序奏付きのソナタ形式。序奏には「Grave 重々しく」との楽想表記があり、重厚な和音により始まる。この和音には *fp* と付されており、ベートーヴェンの時代のフォルテピアノ（音量の減衰がはやい）で奏すると、音価通りに延ばしているあいだに、自然と音量が減衰し、*p* になる。現代のピアノは音量がよく保持されるため、音価よりも長く延ばして衰退を待つ演奏も見受けられるが、あまりに長いのも整合性を失うだろう。というのも、第1、2小節の後、第3小節において縮尺が行われ、緊張感が増すように設計されているからである。尺が1/2になったことを体感できる時間感覚で演奏したい。

第4小節の *p* から *sf* への *cresc.* は、テンポ通りに弾くには音が膨らむ時間が足りないため、アゴギクの範囲内で時間をとりながら奏する。

譜例 184

第5小節目から、英雄的な調である変ホ長調に転じ、悠々と歌が始まるが、悲劇的な和音に遮られる（オレンジ色の四角囲み。この部分を全く違うテンポで遅く弾くと、なおさら断絶が極まる）。意に介さず歌は続いていくが、左手の絶望的な和音の響きが満ちていき、英雄的な雰囲気は闇に吞まれてしまう。

譜例 185

5 変ホ長調

遅く

7

cresc.

満ちていく

Detailed description: This musical score for Example 185 is in G major (変ホ長調). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 5 with a piano (*p*) dynamic and a melodic line in the right hand. A section from measure 5 to 6 is circled in orange and labeled '遅く' (slowly). The second system starts at measure 7, also with a piano (*p*) dynamic. A green line is drawn across the bottom of the second system, labeled '満ちていく' (filling up), and a 'cresc.' marking is present. The score includes various fingering numbers and rests.

序奏の最後の半音階下行は、劇的に *cresc.* する演奏も多々あるが、筆者にはここは一筋の涙が頬の上を転がり落ちていく様子に感じられる。意図せず目から零れ落ちてしまった涙に驚いたかのように、フェルマータ記号で暫し放心し、スッと滑り込むように主部に続く。

譜例 186

涙

暫しの放心

attacca subito il Allegro

Detailed description: This musical score for Example 186 shows a melodic line in the right hand. An orange line is drawn over the melody, starting from the beginning and ending with a fermata. The word '涙' (tear) is written above the line. The score includes fingering numbers (1, 5, 4, 3, 1, 3, 3, 1, 3, 5, 2) and a dynamic marking of *sf*. The instruction 'attacca subito il Allegro' is written at the bottom right.

◇ベートーヴェンにおけるスタッカート（ダッシュ）の意味

この問題については既に第2番の「ダッシュ（楔形記号）の奏法」の項目で論じたが（第2回「あこがれ」参照）、再び取り上げたい。ここでは、ダッシュが付されていない音符（オレンジ色丸印）に注目する。丸印の音符にダッシュが付されていない理由は、音価が長いからではない。なぜなら、オレンジ色横棒で示した2分音符には、ダッシュが付されているからである。やはりベートーヴェンにおけるダッシュ/スタッカートには、音価の操作の意味合いよりも、強調またはテヌートの意味の方に重きを置くべきなのだろう。では、丸印のダッシュ無しの音符はどう奏するべきか。これらは本来、強勢に値する音符であるのに、ダッシュがない。筆者は、ここを伸びのある柔らかい音で奏し、それと同時に、この部分全体も地の底から湧き上がるような曲線的なフレーズ解釈（黄緑色の曲線）を提示する。

譜例 187

Allegro di molto e con brio

11 *p* *cresc.*

18 *(p)* *cresc.*

Detailed description: This musical score shows two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 11 with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. It features a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. Fingerings are indicated above the notes. A green curved line highlights a melodic phrase across measures 11-18. Orange circles highlight specific notes in measures 11, 12, 13, and 17. The second system starts at measure 18 with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. It features a bass clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. Fingerings are indicated above the notes. Orange circles highlight specific notes in measures 18 and 19.

同様に、手の交差の部分も、それぞれに分割された弾き方ではなく、左手の伴奏をまたいでダイナミックな大きなフレーズで捉えたい。そのために、低音部分の動機はタメを持って始め、音域の上行にしたがってほんの少し加速する。

譜例 188

51 *(accel.)* *sf* 歌う *sf*

Detailed description: This musical score shows a piano accompaniment system starting at measure 51. It features a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The dynamic is piano (*p*), and there is an acceleration (*accel.*) marking. A red curved line highlights a melodic phrase across measures 51-58. Orange circles highlight specific notes in measures 51, 52, 53, and 57. The score includes a vocal line labeled '歌う' (sing) in orange, with a fortissimo (*sf*) dynamic marking. The piano accompaniment has a fortissimo (*sf*) dynamic marking. The bass clef part has a key signature of two flats and a 4/4 time signature. Fingerings are indicated above the notes.

譜例 189

滑り落ちる
(僅かに進む)

ためらい
(ゆっくり)

沈み込む (rit.)

序奏の再現では、フェルマータ記号に向かって少しずつ変化していく。まずは躊躇いながら動き出し、滑り落ちるように僅かに前に進み、やがて沈滞して沈み込む。全ての事象は急には変化しない…。

第2楽章 Adagio cantabile 2/4 拍子 変イ長調

この限りなく優しい楽章にも、第4番の緩徐楽章に見られたような破滅の箇所がある。

譜例 190

前に行く

狂う

破壊欲

不気味なpp

第3楽章 Rondo, Allegro 2/2 拍子 ハ短調

水が流れるような、なめらかなレガートが美しく、悲しい (譜例 191)。

譜例 191

主題の流暢さと対照的に、音と拍のフォルムをしっかりと形作り、幾何学模様を描く意識でテンポを崩さない（譜例 192）。

譜例 192

この2音（溜息音型の反行形）が暗示のように繰り返され、主題の回帰へ繋がっていく。

譜例 193

ピアノ・ソナタ第 26 番 変ホ長調 作品 81a 『告別 (Das Lebewohl)』

このピアノ・ソナタには、各楽章において題名が付されている——第 1 楽章 "Das Lebewohl (Les Adieux)" 『告別』、第 2 楽章 "Die Abwesenheit (L'Absence)" 『不在』、第 3 楽章 "Das Wiedersehen (Le Retour)" 『再会』。

1809/10年に書かれ、1811年にライプツィヒで出版、ルドルフ大公に献呈された。ナポレオンのウィーン侵攻により、ルドルフ大公が同市を離れるにあたって書かれ、上記のように「告别、不在、再会」と明確なプロットを持って書かれた。これは標題音楽に値するもので、基本的に器楽曲（後世においては純粋音楽と呼ばれるもの）ばかりの彼のピアノ・ソナタにおいて、唯一の例外である。19世紀半ばになると、「ドラマあるいは小説としての音楽作品」というイメージ（ボンズ: 286）が流行したが、ベートーヴェンのこのピアノ・ソナタは、それらのプロット音楽の先駆であった（プロット論について詳しくは前述、本稿序章第2節第3項を参照）。

明確なストーリー性をもつこのピアノ・ソナタは、その性質ゆえ、トピック概念（当時の共通認識に基づく暗示的知見）が盛り込まれて音楽が進行する。

たとえば、冒頭の3つの音には歌詞のごとく「Lebewohl（さようなら）」と書き込まれている。この音は当時の人々が聞きなれたポストホルン（街から街へわたる郵便馬車の御者が吹いていた笛）の音を模したもので、これを聞くと遠い地からの便りや、親しい人との別離をすぐさま連想するものだった。また、音程が広がっており、これも距離が離れていくことを表している。

譜例 194

「さようなら」のモチーフ
ポストホルン＝別れの暗示

音程が広がっている
= 距離がはなれることを表す

この「さようなら」のモチーフはコーダにおいて頻出し、「さようなら、さようなら、さようなら」と別れを惜しむ声が折り重なって木霊しているよう。そのため、これらの3音は、ひとつひとつの音をかみしめ、響きを聴きながら、深く弾く。部分部分にこそ意味があるのは、このような箇所である。

譜例 195



「さようなら」のモチーフのほかに、第2楽章の不安定な和声は「友人の『不在』により落ち着かずさまようさま」をあらわし、また、第3楽章の喜びに溢れた「踊り」の楽想は「ルドルフ大公の『帰還』を祝ってビールで乾杯しながら肩を組んで踊っているさま」をあらわす。

◇響きを聴く

時間を使ってピアノの音の響きを聴くことは、実を言うと現代のピアノ、とくにスタインウェイにおいては難しい。従来、ピアノは「箱鳴り」——ボディの箱で響くように設計されていた（ベーゼンドルファー、ベヒシュタインなどは、現在も箱鳴りの設計である）。

ところが、1900年代に入り、コンサートホールが巨大になるにつれて、「箱鳴り」では奏者の近くでは響きが豊かであっても、客席の最後尾には届かなくなったため、スタインウェイはボディを削って響きを解放した。響板から直接ホールの空間に響きを解き放つことによって、音色はより華やかになり、音量も増した。だが引き換えに、豊かな響きは奏者の耳元から離れ、奏者は自分の奏でる音、とくに「響き」を聴くことが極めて難しくなった。このことに留意して、実演においては技術面、調律・調整・整音面からも注意するようになっている。

◆第5回…No.7 Op.10-3, No.19 Op.49-1, No.20 Op.49-2, No.29 Op.106

【プログラム】

ピアノ・ソナタ第7番 ニ長調 作品 10-3

第1楽章 Presto 2/2 拍子 ニ長調

第2楽章 Largo e mesto 6/8 拍子 ニ短調

第3楽章 Menuetto, Allegro 3/4 拍子 ニ長調

第4楽章 Rondo, Allegro 4/4 拍子 ニ長調

ピアノ・ソナタ第19番 ト短調 作品 49-1

第1楽章 Andante 2/4 拍子 ト短調

第2楽章 Rondo, Allegro 6/8 拍子 ト長調

ピアノ・ソナタ第20番 ト長調 作品 49-2

第1楽章 Allegro ma non troppo 2/2 拍子 ト長調

第2楽章 Tempo di Menuetto 3/4 拍子 ト長調

ピアノ・ソナタ第29番 変ロ長調 作品 106

第1楽章 Allegro 2/2 拍子 変ロ長調

第2楽章 Scherzo, Assai vivace 3/4 拍子 変ロ長調 — 変ロ短調

第3楽章 Adagio sostenuto, Appassionato e con molto sentimento 6/8 拍子 嬰へ短調

第4楽章 Largo 4/4 拍子 — Allegro risoluto 3/4 拍子 変ロ長調

◆タイトル「精神」について

第5回の曲目の性質は、ベートーヴェンの“詩”と言えよう。ここでは、ベートーヴェンのピアノ・ソナタで最も難しい大作とされる第29番「ハンマークラヴィーア」と、「易しいソナタ」と題された小さなピアノ・ソナタ作品49（第19番と第20番）を配する。

これらのソナタは両極端に思えるものの、共通するベートーヴェンの「精神」が宿る…「詩」の精神である。作品49のような、2楽章形式のソナタをベートーヴェンはいくつか書いており、それらのソナタは、詩を綴るように書かれ、モチーフひとつひとつが独立した意味を持つ。第29番は、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ全32曲中、最も演奏時間が長い大作であるため、構築的に捉えがちだが、これも実は詩と捉えれば理解しやすい。丁寧に韻を踏みながら、選びぬいた言葉たち（モチーフ）を綴っていく。

そして第7番は、作品10のピアノ・ソナタ・セットの第3曲（終曲）として書かれたもので、この第7番も4楽章構成による大作。第2楽章には既にシューベルトにつながる「歌」が現れており、第4楽章の書法はまさに「詩」そのもの。「詩」として紡がれたベートーヴェンの「精神」、心の内側に触れたい。

◆楽曲分析

ピアノ・ソナタ第7番 二長調 Op.10-3

◇楽曲の基本情報

・作品の成立および出版の経緯：作品10-1（第5番）の第1楽章と第2楽章は1795年の終わり（プラハとベルリンへの旅行の間）に書かれた。作品10の残り、つまり第5番の第3楽章と、第6番、第7番（当該曲）は、1796年の終わりから1798年の初めの方にスケッチされた。作品10のピアノ・ソナタ3曲セット（第5番～第7番）は、1798年9月にウィーンのエーダーEder社から出版された。

・献呈：アンナ・マルガレーテ・フォン・ブラウネ＝カミュ伯爵夫人に献呈された。ブラウネ＝カミュ伯爵夫人はまた、WoO.71（1797年）とWoO.76（1799年）の変奏曲も献呈されている。フェルディナント・リースによれば、WoO.71の献呈の返礼として、ブラウネ＝カミュ伯爵から乗用馬が贈られたということである。

- ・初演：不明。
- ・自筆資料：スケッチ帳（“Fischhof”、“Kafka”）。完全に揃った自筆譜無し、写譜無し。

◇「演奏」的分析

第7番は、第4番以来の4楽章構成をとる大作で、ベートーヴェンの初期ソナタにおいて第8番《悲愴》と双璧をなす傑作であると言えよう。短調—長調—短調で書かれた第8番とまるで表裏のように、この第7番はニ長調による第1楽章で明るく始まったのち、第2楽章で深淵のごときニ短調に沈み込み、第3楽章からまたニ長調の明るさを取り戻す構造で書かれている。とりわけ第2楽章の短調は、これまでの勇壮で英雄的に書かれた短調（第1番、第5番など）とは趣が異なり、後期に通じる内面性と深い悲しみ、静けさを湛えている。

演奏面では、第1楽章にオクターヴが多用され、ベートーヴェン初期作品に特有のヴィルトゥオーゾ性が垣間見える。ところが第4楽章は、技巧性を表に出さない表現的な書法で、曲尾は軽い幕引きである。4楽章を擁する大作であるにもかかわらず、堂々たる終結にしななかったのは、第7番をあくまでも透明なたたずまいで書きたかったからだろうか。第3、4楽章の明るさが澄み渡るほどに、第2楽章の悲哀が際立つように感じられる。

第1楽章 Presto 2/2 拍子 ニ長調

この楽章は、さまざまなコントラストと、響きの美しさが特徴である。sfが散見され、それらをアクセント的に鋭く奏する慣習が現代の演奏で一般的であるが、筆者はこれらの sf をアクセントではなく、ベートーヴェンが奏者に注意を促す目的、つまり「重要な響きの箇所」に気付いてもらうために書き込んだものとして解釈し、音量ではなく「響き」を重視して演奏する。以下、それぞれの箇所を具体的に見ていきたい。

冒頭の上行形は、柔らかく空気があたたまって膨張していくよう。最後の sf（第4小節）は音量を要求するものではなく、奏者の興味を喚起する意味合いが強いだらう。目を見開くような新鮮さを感じて弾きたい。

上行形でフワッと浮き上がったのち、第5小節以降、レガートで舞い降りていく。その際の連打の伸びる音が印象的。このモチーフは、第11小節にも引き継がれる。第11小節以降の下行は、第5小節以降の下行の変奏だが、性格は正反対であろう。ふわりと優雅に下りていく第5小節～とは違って、第11小節～では突き落ちるような勢いを持つ。その落下の

勢いを一旦受け止め、第 17 小節から吹き上げるように上行し、*ff* に到達する。少ない素材でありながら、緩急と強弱、ニュアンスのコントラストが見事な冒頭である。

第 23 小節からは平行調であるロ短調に転じ、哀歌が心を打つ。このような印象的な哀歌は、第 3 番の第 1 楽章を彷彿とさせる。

続く第 31 小節以降は、再び緩急のコントラストが秀逸。第 31 小節、第 35 小節は *sf* で歌うことで緩み、第 33 小節、第 37 小節では左手の突き上げる音形により急となる。

第 38 小節から、全音符のロングトーンが印象的に響きを重ね、第 43 小節で山に到達し、二度目の *ff* に至る。

響きが重なる部分は、第 75 小節以降にも出てくる。ここでも *sf* は音量の指示ではなく、注意を引くためのものであろう。優しい響きが折り重なり、繊細な色合いをなしていく。

提示部のコデッタ（第 113 小節～）の響きはとくに美しい。左手の低音部の地の底からの響きと、右手の高音部の天に向かう響きが呼応し合い、夢幻の世界が生まれる。この世界観を保ったまま展開部（第 125 小節～）に移行していく瞬間は、この楽章で最も美しい「静」の部分だろう。*pp* の世界から一気に *ff* まで駆け上がり（第 132 小節）、「動」へ転換するコントラストも鮮やかである。

これ以降の展開部では若いベートーヴェンらしいエネルギーが炸裂し、展開部末尾に向かってクライマックスを形成する。再現部の後に、提示部のコデッタの神秘性をさらに深めたコーダが付され、そこで夢見心地で色の移り変わりを堪能したのち、ハッと目覚め、瞬く間に *ff* まで昇りつめて曲を締めくくる。

第 2 楽章 *Largo e mesto* 6/8 拍子 ニ短調

この楽章は、第 29 番の第 3 楽章と比肩する深遠を内包する。ソナタ全楽章の長さの比率も見ると、この第 2 楽章は長く、また実際に長いだけでなく、時間を長く感じさせる曲想である。この特徴も第 29 番の第 3 楽章と通ずるところであり、弾く側にも聴く側にも忍耐が要求される楽章である。

冒頭は独白のよう。ぽつり、ぽつり、言葉がこぼれ落ちていく。第 9 小節からはヴォカリーズ。言葉を持たない歌声が、哀愁をのせて流れていく。ヴォカリーズは感情ゆたかに紡がれていき、第 16 小節で感情が昂ったのち、急速に落胆する。

第 17 小節から世界が変わり、思いのこもった多声による音楽となる。最初の言葉を繰り返して念押しし（第 18 小節）、ベートーヴェン特有の英雄的な *f* が心の痛みを吐露し（第 19 小節）、その哀しみに弦楽器的な響きの和音が応える（第 20 小節）。

第 23 小節からの *ffp* は、第 1 楽章のように響きを重ねる意図は共通しているが、ここは和声も衝撃的であるため、強い表情を持つ。唐突な *pp* で始まる提示部のコデッタ（第 26 小節～）はふたたび歌（ヴォカリーズ）があらわれ、左右 2 声となり、どこか異常なおそろしさが漂う。左手の声部がせりあがり（第 26 小節～）、右手もともに白熱し、狂気を感じさせる *ff* に達し（第 28 小節）、提示部のヴォカリーズ部分と同様に急に意気消沈し、力をなくして落ちていく。

展開部（第 30 小節～）は打って変わって優しい世界となる。穏やかな同音連打は、田園のトピックを表現するもの。その上に、あたたかいユニゾンがうたわれる。

しかし、その平穏も長くは続かず、*ff* によって破壊される（第 35 小節）。その後、鋭い対照をなす楽想が続くが、その激情もやがて力尽き、再現部に辿り着く。

再現部（第 44 小節～）には、たった 3 小節間ではあるが、第 29 番の第 3 楽章に通ずる、天上の世界（第 49～51 小節）が現れる。

そして、特筆すべきは、長いコーダ（第 65 小節～）であろう。コーダ前半部分は、後世のシューベルトの歌謡性を先取りしながら深い絶望を湛えており、その内省的な哀しみは、徐々に慟哭へと変わっていく。

コーダ後半部分（第 76 小節～）では、孤独がひりひりと感じられて、痛い。さびしい響きが広がり（第 77 小節、第 78 小節の和音）、曲尾はどこまでも沈んでいく。

第 3 楽章 Menuetto, Allegro 3/4 拍子 ニ長調

第 2 楽章からの移行した第 3 楽章の明るさは、地の底から見上げる光のよう。ベートーヴェンはこのソナタの第 3 楽章として、自身が新たにソナタへ取り入れた形式「スケルツォ」ではなく、古典的な「メヌエット」を取り入れた。第 5～6 小節は、まさに踊りそのもの。しかし、メヌエットといえども古風ではなく、第 8 小節の左手の合いの手などに新しい風を感じる。

定石であれば短調に転じる中間部分（Trio）は、明るいままのト長調である。暗い感情はすでに第 2 楽章で使い切ったのだろうか。第 3 楽章はひたすら光に満ちたまま、軽やかに終わる。

第4楽章 Rondo, Allegro 4/4 拍子 ニ長調

この楽章はフィナーレであるにも拘わらず、詩的に書かれている。空気が揺らめく一瞬を捉^{つか}まえたかのような出だし。そして再び同じパッセージの繰り返し…見えないものの気配を感じて息をひそめる。そのあとの *cresc.* は息が自由になり、キラキラとソプラノが舞い上がり、にわかに最初のクライマックスが訪れる（第3小節）。鮮やかなきらめきは、現れた時と同じ素早さで身を隠し、また冒頭のモチーフで追いかけてこをする。第8小節の唐突な *ff* は、かくれんぼだろうか。茶目っ気と無邪気ないたずらに満ちた曲想が楽しい。

そこかしこから子どものクスクス笑いが聞こえてきそうな軽く洒落た曲想だが、第50小節の部分のみ異質な空気を纏っており、他が明るいだけに異様さが際立つ。地底から探りながらのぼり、ト音に達した後は、分解されていくように崩壊していく。

曲尾は、冒頭が空気の動きで始まったように、空気の流れで終わる。

ピアノ・ソナタ第19番 ト短調 作品49-1

◇楽曲の基本情報

・作品の成立および出版の経緯：作品49-1（第19番）のスケッチは1797年後半～1798年初頭に書かれている。作品49-2（第20番）のスケッチはそれより早い1796年初頭のもので残っており、ベートーヴェンがプラハに旅行する直前もしくはプラハ滞在中に書かれている（つまり、作品49のスケッチが行われた時期は、第7番を含む作品10の作曲時期と被っている）。

1802年11月23日、カスパー・カール・ファン・ベートーヴェン（Kaspar Karl van Beethoven, 1774-1815. ベートーヴェンの弟）がオッフエンバッハのアンドレ André 社に出版をかけたが、1803年8月末に拒否される。その後、ライプツィヒのブライトコプフ・ウント・ヘルテル Breitkopf & Härtel 社にも交渉したが拒否され、最終的に作品49は、1805年1月23日付の『ウィーン新聞 Wiener Zeitung』において、作品38、WOO 74とともに「新曲」として発表され、同年、ウィーン美術工芸社から出版された。

・献呈：なし。

- ・初演：不明。
- ・自筆資料：スケッチ帳（“Kafka”）。完全に揃った自筆譜無し、写譜無し。

◇「演奏」的分析

本節の「タイトルについて」で前述したとおり、作品 49 のピアノ・ソナタ 2 曲は「詩」である。このような「詩」があったからこそ、第 21 番《ワルトシュタイン》や第 23 番《熱情》のような「小説」を書けたのではないか。大作に取り組んでいると、ふと小品を書きたくなるように…。

第 1 楽章 *Andante* 2/4 拍子 ト短調

ト短調で書かれ、もの悲しい曲想。悲しげでありながら素朴な味わいがあり、横の流れが美しい。時折あらわれる装飾は繊細を極め、軽やかかつ粹である。第 16 小節からの右手のメロディーは線として綺麗に浮かび上がる。このポルタートは、ヴァイオリンの奏法、歌い方がイメージされる。

小品のなかにもベートーヴェンの激情は隠れており、第 76～78 小節はわずか 3 小節間で突き下りる *cresc.* で狂う。その狂気があるからこそ、後に訪れる調和が染み渡る（第 80 小節からの *dolce*）。

曲尾は大曲の終わりの回想のようで、小品でありながら満足感がある。

第 2 楽章 *Rondo, Allegro* 6/8 拍子 ト長調

大曲風の第 1 楽章とは対照的に、第 2 楽章は洗練された小品。喜びにあふれ、軽やかなハジレの良さが小気味いい。その中で、第 1 楽章の「狂気」と呼応する箇所は第 92～103 小節である。遠くから始まったテーマを遮り、第 94 小節で突然、空から槍が降ってくる。

曲尾も第 1 楽章と同様、追憶の中でテーマの断片が浮遊し、木霊が飛び交い、夕暮れのなかに溶けて消えていく…かと思いきや、覚醒して現実に戻って *ff* で締めくくる。

ピアノ・ソナタ第 20 番 ト長調 作品 49-2

（楽曲の基本情報は第 19 番の項目を参照）。

◇「演奏」的分析

第1楽章 *Allegro ma non troppo* 2/2 拍子 ト長調

この楽章の最小音価は8分音符の3連符である(16分音符が登場しない)。この事実から、ト長調で明晰な曲想ではあるものの、鮮やかすぎず、優しい丸みを帯びた楽章であることが分かる。ハーブ風の短い分散和音で星を降らせ(第15小節～)、スケールで真珠を転がすなど(第36、38小節)、シンプルな音形を用いながら、宝石箱のように曲想を彩りゆたかに描き出している。

第2楽章 *Tempo di Menuetto* 3/4 拍子 ト長調

思いを込めすぎず、さわやかに流れていく楽章。冒頭からベートーヴェンとしては珍しく、平常であることがいかに大切であるかを、繊細に、やわらかく歌っている。かげりを帯びる部分も、決して重くはならず、柔らかいまま。繊細に揺らめき、どこまでも優しい。

この楽章も例にもれず、曲尾は夢の世界にいざなわれる。第19番では現実に戻されたが、この第20番では夢からの誘いに逆らうことなく、軽やかな足取りでためらいなく夢の中に飛び込み、消える。

ピアノ・ソナタ第29番 変ロ長調 作品106

◇楽曲の基本情報

・作品の成立および出版の経緯：1817年11月/12月から1818年夏の間ウィーンでスケッチされた。このソナタの初版は、2つのオリジナルがある。ウィーン版とロンドン版である。ウィーン版は、1819年9月にアルタリア Artaria 社から出版された。また、ベートーヴェンは1818年5月中旬、弟子のフェルディナント・リース (Ferdinand Ries, 1784-1838) にロンドンの出版社を仲介するよう依頼し、ロンドン版は1819年12月に出版された。ロンドン版は2部構成で出版され、「グランド・ソナタ」と題された第1部には第1-3-2楽章が含まれ、第4楽章を含む第2部は「導入部とフーガ」と題されており、第1部との関連性については一切言及されていなかった。1819年3月19日のベートーヴェンの手紙の中で、リースはこのような再編成の許可を以下のように得ていた：「ラルゴを省略して、直ちにフーガの所から最終楽章を始めることもできるし、第1楽章の次にアダージョ、そして第3楽章をスケルツォとし、4番目のラルゴ及びリゾルト(フーガ部分)全部をすべて省略

してもよいし、第1楽章とスケルツォ（現第2楽章）だけでソナタ全体としてもよい。あなたにお任せするので、最も良いと思うようにしてください。¹²⁶

・**献呈**：ルドルフ大公。ベートーヴェンの最も重要なパトロンであり、優秀な弟子であったルドルフ大公との交流の始まりは、1808年8月に記録が残っている（初めてルドルフ大公に献呈した作品《ピアノ協奏曲第4番 Op. 58》の出版に際して）。ルドルフ大公は、このソナタをはじめ、前述のピアノ協奏曲第4番や第5番《皇帝》、《大公トリオ》、ピアノ・ソナタ《告別》、《ミサ・ソレムニス》など、重要な14もの作品を献呈されている。

・**初演**：不明。ベートーヴェンの友人ヨーゼフ・カール・ベルナール（Joseph Karl Bernard, 1781-1850）は、1819年12月10日、ベートーヴェン自身がクリスマス頃のコンサートで新しいピアノ・ソナタを初演することを勧めたが、コンサートは行われなかった。弟子のカール・チェルニー（Carl Czerny, 1791-1857）が、1824年2月初旬に非公開のサークルでこのソナタを演奏している。

・**自筆資料**：スケッチ帳（“Boldrini”）。完全に揃った自筆譜無し、写譜無し。

◇「演奏」的分析

第29番は、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ32曲中で10曲存在する4楽章構成のソナタのうち、最後の曲である。最長の演奏時間を要し、技術的に最も演奏至難とされるピアノ・ソナタの大作であるため、構築的に捉えがちだが、第29番の本質は長編詩である。散文で書かれた長編小説を思わせる第21番「ワルトシュタイン」や第23番「熱情」など、モチーフが連関しながら大きなフレーズを形成していく構築的な書法とは対照的である。小説の起承転結のような構成に重きを置くのではなく、言葉（モチーフ）の響きそのもの、抽象的なものが重要視され、美しい響きに瞬間ごとに浸ることに主眼が置かれ、さながらベートーヴェンの長い独白を思わせる。詩であることが、「ハンマークラヴィーア」の理解し難い面をつくり出し、大作であるにもかかわらず、前記の「ワルトシュタイン」や「熱情」ほどには人口に膾炙しない理由となっているのだろう。縦軸のストーリー（和声の細かい終止

¹²⁶ Ludwig van Beethoven: *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, bearbeitet von Kurt Dorfmueller, Norbert Gertsch und Julia Ronge; unter Mitarbeit von Gertraut Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn, München: G. Henle, 2014, S. 663.

を追うことや、大作を弾くことに気負いすぎて必要以上に和音を強く堂々と弾くこと) から離れて、「詩」として捉えなおせば、場面ごとのインスピレーションに気が付くことができ、このソナタの難解なイメージを解きほぐす糸口となるだろう。

第1楽章 *Allegro 2/2* 拍子 変ロ長調

冒頭は *ff* によるファンファーレ。*ff* で始まるピアノ・ソナタは、全 32 曲中で唯一。

ファンファーレの後の楽想は弦楽的で、横へ横へと流れる。第 17 小節以降は和音になるが、響きを充実させるための書法なので、縦割りで弾くことなく、横の流れ、曲線美を大切にして弾きたい。第 31 小節からの 4 小節間は、第 7 番にも見られたような「響き」を特徴としている。和音の構成音の響きを積み重ね、無限にピアノの響きを聴く…。

第 100 小節からは唐突に優しい歌が始まり、バスの旋律も絡む。この歌は、ベートーヴェンに特徴的な長いトリルを伴って変奏される (第 106 小節～)。

第 134～137 小節も響きを聴いた後、第 138 小節からフーガが始まる。これは第 4 楽章のフーガへの伏線であろうか、バッハ的な響きである。堅実なフーガのなかにも歌が織り込まれ (第 163 小節)、古典的ながら次世代的なフーガとなっている。

第2楽章 *Scherzo, Assai vivace 3/4* 拍子 変ロ長調 — 変ロ短調

素敵言葉を、ひとこと、ひとこと、大切に呟くような、洒落た詩を思わせる主部。中間部は、主部の末尾の 2 音をスパイスにしなが朗々と息の長い歌をうたう。主部へ回帰する直前に一瞬の嵐が巻き起こる様は、この洒脱な楽章は決して小品ではなく、大作に組み込まれた楽章であることを感じさせる (第 112～114 小節)。

第3楽章 *Adagio sostenuto, Appassionato e con molto sentimento 6/8* 拍子 嬰へ短調

最初の 2 音は後に付け加えられたもので、たった 2 音ながら深遠な意味を含有し、かすかに聞こえてくる第 3 楽章の世界の音を聴いているかのよう。第 2 小節から、本当に第 3 楽章の世界に入っていく、ゆっくりと沈みながらも流れていく。第 14 小節からは、まさに天上の世界で、天使の歌が聴こえてくる。それに対して、弱音器を外す指示がなされた第 27 小節以降は、人間の歌。揺れ動きながら歌い込む。

第 77 小節から始まるオクターヴの旋律は、広く天の空の高みを見渡すよう。第 88 小節以降、広やかな空からしんと雪が降り始め、右手が懸命に訴えかける。徐々に左の旋律

があたたく出てきて、気が付けば右手は左手に抱きかかえられていき、やがて第 100 小節からは左右一緒に寄り添いながら歌う。

第 4 楽章 Largo 4/4 拍子 — Allegro risoluto 3/4 拍子 変ロ長調

第 4 楽章のフーガ（アレグロ・リゾルート部分）はバッハへのオマージュであるが、冒頭のラルゴ部分において挿入される急速な部分（Un poco più vivace と Allegro）も、バッハ的である。対位的にモチーフを明確に描き出すように弾きたい。

フーガ部分は演奏至難であることもあり、雑然としがちであるが、聴きたいモチーフを明確に打ち出し（第 72～79 小節の 8 分音符のモチーフなど）、ベートーヴェンが聴こえない耳で聴いていた世界の音を追いたい。

トリルの頻出もフーガがまとまりにくい原因のひとつであろうが、ベートーヴェンの後期にあらわれるトリルは装飾目的ではなく、観念的なものである。また当時の楽器におけるロングトーンの減衰がはやかったことも考慮すれば、これらのトリル（第 309 小節～など）はアクセントを付けず、トリルそのものを際立たせることなく奏するのが曲想に合うだろう。

曲尾もトリルが増幅し、世界の響きが無限に広がっていく。ff で開幕したこのソナタは、同じく ff で幕を下ろす。

◆第 6 回…No.9 Op.14-1, No.10 Op.14-2, No.24 Op.78, No.30 Op.109

【プログラム】

ピアノ・ソナタ第 9 番 ホ長調 作品 14-1

第 1 楽章 Allegro 4/4 拍子 ホ長調

第 2 楽章 Allegretto 3/4 拍子 ホ短調

第 3 楽章 Rondo, Allegro comodo 2/2 拍子 ホ長調

ピアノ・ソナタ第 10 番 ト長調 作品 14-2

第 1 楽章 Allegro 2/4 拍子 ト長調

第2楽章 Andante 2/2 拍子 ハ長調

第3楽章 Scherzo, Allegro assai 3/8 拍子 ト長調

ピアノ・ソナタ第24番 嬰へ長調 作品78

第1楽章 Adagio cantabile 2/4 拍子 — Allegro, ma non troppo 4/4 拍子 嬰へ長調

第2楽章 Allegro vivace 2/4 拍子 嬰へ長調

ピアノ・ソナタ第30番 ホ長調 作品109

第1楽章 Vivace, ma non troppo 2/4 拍子 ホ長調

第2楽章 Prestissimo 6/8 拍子 ホ短調

第3楽章 Andante molto cantabile ed espressivo 3/4 拍子 ホ長調

❖ タイトル「歌のかなた」について

この回は全て長調の曲で構成している。全て長調の回は、この他に第3回「構築を求めて」のみで、これら両者は全8回を2つに割ると対称的に重なり合うように配置し、ベートーヴェンの構成美を意識した。

配置は対称だが、内容は対照的になるよう選曲した。緻密に構築された男性的な曲を集めた第3回に対し、第6回では、新鮮なインスピレーションに満ち、語りが次なる語りを呼んでいくような、即興の要素を持つ曲を集めた。それに加えて、「自然」もテーマにある。第24番《テレーゼ》には、みずみずしい自然への気付き、道端のちいさな花を愛でる心などが、生き生きと息づいているように感じられる。第30番は、そのような自然との触れ合いから、最終的に宇宙的な広がりへと到達する。

また、このシリーズ後半回の特徴としている「同じ作品番号の下に組み合わせられたセットのソナタ」は、作品14の第9番と第10番を組み込んだ。このセット・ソナタは穏やかで優しい歌に満ちており、ベートーヴェンが初期のピアノ・ソナタの頃から、後期に通ずる「歌」を紡いでいたことが分かる。

私たちが散歩していて、あるいは沈思黙考していて、ふと、何か歌を口ずさみたくなるとき——そばにベートーヴェンの精神が寄り添っているのかもしれない。

◆楽曲分析

ピアノ・ソナタ第9番 ホ長調 Op.14-1

◇楽曲の基本情報

・作品の成立および出版の経緯：第9番は1798年にスケッチされている（第8番《悲愴》がスケッチされたのは1797年か1798年とされており、同時期か、少なくとも近い時期に書かれている）。第10番の作曲時期については知られていない。第9番は1799年12月に、第10番と共にウィーンのエロ社から出版された。

・献呈：ヨゼフィーネ・フォン・ブラウン男爵夫人

◇「演奏」的分析

作品14のピアノ・ソナタは純真無垢な色合いで描かれ、優しく明るい情景描写のように感じられる（直前に書かれたピアノ・ソナタ、第8番《悲愴》の深く厳しい心情描写とは対照的である）。とくに第9番は、後世のシューマンが子供心を描いた性格作品《子どもの情景 作品15》を彷彿とさせるため、筆者の演奏は時代を逆行し、“シューマンから影響を受けたベートーヴェン演奏”となるだろう。

また、1801年頃に弦楽四重奏曲へ長調 Hess 34 に編曲されたことからもうかがえるように、おおむね弦楽器的な書法で書かれており、たおやかな旋律に満ちている。第1楽章の展開部には長いフレーズの歌があり、後期の「歌」に通ずる萌芽も見られる。

第1楽章 Allegro 4/4 拍子 ホ長調

まるで小さな子どもが走り出しそうな、瑞々しい活気にあふれる楽章。おっとりとした緩やかなテンポで奏されることが多いが、筆者は駆けまわる子どもたちをイメージし、ころころと音粒を跳ねさせることができる程度の、速めのテンポ設定をしたい（楽想表記もアレグロであるため、突飛な解釈ではないと思われる）。

主要主題は、1小節の後半がオクターヴになる旋律で、はやる心があらわされる。ヴァイオリンであればオクターヴに向けて軽やかに *cresc.* することができるだろう。右手の1音のみを *cresc.* することはピアノという楽器では現代においても不可能だが、左手の合いの手や雰囲気によって、そのような表現に近づきたい（ベートーヴェンの時代のフォルテピアノは、現代のピアノよりもさらに音の減衰がはやかった。それにもかかわらず、2分音符を *cresc.* したくなる旋律を書いたベートーヴェンは、目の前の楽器の音ではなく未来の楽器の音を聴いていたのだろうか）。

また、第25小節の合いの手は、タイでつながれた2分音符2つに松葉が付されており、このような強弱の付け方は、明らかに弦楽四重奏の発想である。強弱だけでなく、提示部は全体にわたって4声で書かれており、書法の点でも弦楽四重奏的と言えよう。ところが、展開部から徐々に書法にとらわれない曲想が花開く。短調で始まった主題楽想は息の長い歌になる。ベートーヴェンの初期～中期のピアノ・ソナタのソナタ形式楽章における展開部では、主題労作が行われるというイメージが強いが、この第9番においては当てはまらない。この展開部は、第65小節から第75小節まで10小節もの長い歌だけで出来ており、第75小節以降は、その歌の余韻が ^{こだま}木霊している。幻想的な歌の響きの後ろから、主要主題の断片が聴こえてきて、第91小節から主要主題が戻って再現部となり、喜びがはじける。この主要主題は大胆な音域のスケールの変奏で彩られ、この楽章唯一とも言えるピアニスティックな箇所である。ソナタ形式楽章では珍しく、再現部に冒頭に曲のクライマックスが形成されている。副主題以降（第113小節～）は、定石通りに再現が行われ、主要主題の要素を用いた穏やかなコーダが付されている。子どもが踊り出しそうな、ワクワク感に満ちた冒頭のモチーフが *pp* に落ち着いてゆくさまは、わんぱくな子どもをあやし、静かに寝かしつける様子が想像できる。

第2楽章 Allegretto 3/4 拍子 ホ短調

遊び疲れて眠くなった子どもの臉がとろんと落ちてきて、うつらうつらまどろんでいるよう。この楽章はスケルツォ的にリズムカルに奏する解釈がなされることがあるが、筆者は子守唄のような穏やかな曲想と捉えてしつとりと弾きたい。実際、楽想表記もアレグレットであり、前楽章のアレグロよりゆるやかに奏するよう指示されている。

主部は、スイングするモチーフがほぼ全体を占め、ゆりかごの揺れを思わせる。少ないモチーフをひたすら繰り返す構成は、まさに子守唄と言えるのではないだろうか。中間部

Maggiore はハ長調に転じ、色が美しく滲んで変わってゆくように、短い間で滑らかに何度も転調する。この中間部は、幸せな午睡のなかで子どもが見る淡い夢だろうか。

第3楽章 Rondo, Allegro comodo 2/2 拍子 ホ長調

お昼寝から目覚めた子どもは、再び元気いっぱい跳ね回る。3連符の左手の刻みや、鮮やかに駆け降りるスケールが耳に楽しい。エピソード部分は3度上の調性であるト長調に転調する（本シリーズ第3回「構築を求めて」でも言及したように、3度関係にある調は一般的には遠隔調であり、この時代において遠隔調への転調は珍しかったが、ベートーヴェンは3度関係調を好んで用いた）。広い音域を駆け巡る3連符によるアルペジオは、演奏も楽しい。最後のロンド主題はシンコペーションのリズム変奏が施され、さらに面白い。楽しい仕掛けが随所にちりばめられた、心躍る楽章である。

ピアノ・ソナタ第10番 ト長調 作品14-2

◇楽曲の基本情報

（第9番の項目を参照）。

◇「演奏」的分析

第9番の直後に置かれているこのピアノ・ソナタは、たおやかで優雅な雰囲気を含んでおり、天真爛漫な第9番にそっと寄り添う作品である。演奏時間も第9番とほぼ同程度で、こぢんまりとした印象を受けるが、その内容は以下の点で革新的である——第1楽章の展開部が拡大されて主要主題と副主題の両方が労作されていること、第2楽章ではベートーヴェンのピアノ・ソナタにおいてはじめて変奏曲形式が用いられていること、そして何より、主題労作など作曲技法に凝っているながら全体に歌が満ちていることである。変奏曲形式をピアノ・ソナタに組み込むことは、このピアノ・ソナタ以降多くなり、それは第30番の第3楽章（主題と6つの変奏からなる）で最高峰に到達する。

第1楽章 Allegro 2/4 拍子 ト長調

主要主題部は終始どこかで分散和音がさらさらと流れている。スラーの弧線が丁寧にすべての音に書かれ、さらに“ligato”とレガート指示も書き込まれ、滑らかに奏してほしい

というベートーヴェンの強い思いが伝わってくる。副主題部は左手に跳躍を含んでダイナミックな要素も加わるが、清流のような右手の3度の下行部分など、美しいレガートの方が印象に残る。展開部は主要主題のモチーフから副主題に移行した後、主要主題の断片を織り交ぜながら *f* で力強く展開する。主題の断片だけにはスラーがつけられ、たおやかな主要主題の面影が見られるものの、そのほかの部分にはスラーはなく、バスにはスタッカートが付され、決然とした力強い楽想である。嵐のような展開の後、主要主題が変ホ長調という遠い調性で、束の間浮遊するように現れたあと、即興的なパッセージを経て、ようやく第125小節から再現部となり平和に戻る。

この楽章の主要主題と副主題はともにおとなしい性格で似通っているが、提示部と展開部は対照的な性質である。提示部と同じ素材（主要主題と副主題）を用いながら、展開部を提示部とは正反対の激しい性格に仕上げた点に、ベートーヴェンの野心が見える。

第2楽章 *Andante* 2/2 拍子 ハ長調

この楽章では、ベートーヴェンのピアノ・ソナタにおいて初めて変奏曲形式が導入されている。テーマと3つの変奏からなり、最後の変奏に向けて歌心が増していくように書かれている。機械仕掛けの人形が命を得て人間になっていくおとぎ話を、筆者はこの楽章から想像している。

本シリーズ第2回のプログラムノートの「ダッシュ（楔形記号）の奏法」の項目でも触れたように、この時代の「スタッカート（最近の研究ではベートーヴェンの筆致に忠実に従い、楔形記号で記されることが多い）」は、音を短く跳ねさせる意図よりも「均等に弾く」意図の比重の方が大きかった。この後者の意図に従えば、この楽章のテーマでは機械仕掛けの人形がぎこちなく歩いている様子が想起される。テーマの中間部ではスラーがついた人間味のある歌が挿入される。弱拍に付された *sf* も、スタッカートのぎこちなさと相まって、たどたどしい様子が面白さを誘う。

第1変奏は主に左手にテーマの旋律が置かれ、*sempre legato* と書かれている。そのため人間らしさがもたらされるが、右手は常にシンコペーションで裏拍を打ち続け、人形の名残も感じられる。第2変奏は裏拍を打ち続ける右手にテーマがはめ込まれ、おどけた表情を持つ。お茶目な様子は、人形というより子どもに近く、まるで人形に心が吹き込まれたかのよう。最終変奏である第3変奏は、テーマは右手のアルペジオの中に隠され、左手の優雅な対旋律とともに温かい歌となる——人形は人間の子どもになった。

第3楽章 Scherzo, Allegro assai 3/8 拍子 ト長調

第9番の終楽章が下行中心のスケールで飾られていたのに対し、この楽章は上行中心のスケールが駆け巡る。そこかしこで鳥の声が聴こえ、森の澄んだ空気を胸いっぱい吸い込むよう。無邪気に跳ねる主題部から一転、エピソード部分では雰囲気が変わり、なめらかな歌が自由に歌われ、心が潤う。曲尾はひばりの声が軽やかに呼び合い、粹に締めくくられる。

ピアノ・ソナタ第24番 嬰へ長調 作品78

◇楽曲の基本情報

・作品の成立および出版の経緯：1809年に書かれ、1810年9月にブライトコプフ・ウント・ヘルテル社から出版された。1809年のナポレオン侵攻のもとウィーンで書かれた（第26番《告別》と同時期に書かれた）。

・献呈：伯爵令嬢テレゼ・フォン・ブルンスヴィック

◇「演奏」的分析

2つの楽章からなるコンパクトなピアノ・ソナタで、全体の演奏時間は10分である。1809年に書かれたピアノ・ソナタは3つあり（第24番《テレゼ》、第25番《かっこう》、第26番《告別》）、それぞれ約10分～15分程度にまとめられている。ひとつ前の番号のピアノ・ソナタ、第23番《熱情》が約25分の大作であったことを考えると、「ピアノ・ソナタ」というジャンルに対峙するベートーヴェンの姿勢の変化が見て取れよう。1809年に書かれたソナタ群は、短いながらも内容は濃い。この《テレゼ・ソナタ》も、短い演奏時間のなかでベートーヴェンの歌心が存分に表現されている。

第1楽章 Adagio cantabile 2/4 拍子 — Allegro, ma non troppo 4/4 拍子 嬰へ長調

序奏をもつソナタ形式で書かれた楽章。この楽章の序奏はたった4小節で構成されるが、深い啓示を含む。序奏をもつ楽章は、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ全32曲のなかでも多くはない。番号順に全て示すと、第8番《悲愴》第1楽章の Grave（10小節）がまず挙げられる。第17番《テンペスト》第1楽章は、冒頭を序奏と捉えることも、序奏に見せかけた主要主題と捉えることもでき、解釈の幅が広い。第21番《ワルトシュタイン》は、第2

楽章が *Introduzione: Adagio molto* であり、楽章全体が序奏である（28 小節）。そして本作品第 24 番第 1 楽章の *Adagio cantabile*（4 小節）が序奏であり、第 26 番《告別》第 1 楽章の *Adagio*（16 小節）、第 28 番第 3 楽章の *Langsam und sehnsuchtsvoll*「ゆっくりと、そして憧れに満ちて」（32 小節）、第 29 番第 4 楽章の冒頭（10 小節）、第 31 番第 3 楽章冒頭（7 小節）、第 32 番第 1 楽章 *Maestoso*（18 小節）も、序奏である。以上のことから、本作品《テレーゼ》の序奏が最も短いことが分かる（第 31 番第 3 楽章の序奏は、小節数こそあまり変わらないものの、テンポが遅いため演奏時間は本作品の序奏よりずっと長い）。この短い序奏の中に、大地の深さと天空への遥かな響きがあらわされる。この序奏は、テレーゼ・ソナタの最も感動的な部分とさえ言えるだろう。

主部は、ベートーヴェンが散歩道で見ていた風景が描かれているかのよう。朝の爽やかな空気に馥郁とした花の香りが漂い、小鳥のさえずりも聞こえてくる。展開部では天気が曇り、不穏な空気の震えを右手の 16 分音符があらわす。雲が晴れて再現部となり、あたたかい空気に包まれる。昼になったのだろう、小鳥のさえずりを思わせる 16 分音符のモチーフは拡大され、朝よりもたくさんの小鳥が鳴きかわしている。提示部では *p* であった部分（第 11～15 小節）も、再現部では拡大されて *f* や *ff* の強弱記号が書き込まれ（第 65～74 小節）、太陽の光も強くなっている。曲尾は、16 分音符の走句が右手から左手に受け渡され、優しい風が吹きぬける。

第 2 楽章 *Allegro vivace* 2/4 拍子 嬰へ長調

明るさがはじける賑やかな楽章。筆者はこの楽章の天気にも雨を連想している。雨といっても、どんよりした雨ではなく、植物が喜ぶ生命の雨、楽しい雨である。雨粒が植物の葉の上を踊る様子や、水たまりを踏んだ時の水しぶき、木々から滴り落ちる水滴…。通り雨のごとく、この楽章はあっという間に終わる。

ピアノ・ソナタ第 30 番 ホ長調 作品 109

◇楽曲の基本情報

・作品の成立および出版の経緯：1820 年 3 月にウィーンで、第 1 楽章が独立した作品としてスケッチされたが、翌月の 4 月にはこのソナタの第 1 楽章として転用されることになっ

た。同年6月から8月にかけて第2楽章と第3楽章が書かれ、おそらく9月か10月頃に完成したと見られ、遅くとも1820年終わりにはこのソナタ全体が完成された（第2楽章と第3楽章が書き進められた1820年夏、ベートーヴェンはメートリングに滞在した）。1821年11月にベルリンのシュレジンガー社から出版された。

・献呈：マキシミリアーネ・ブレンターノ嬢（ベートーヴェンの長年の友人であるアントニー・ブレンターノの娘）

◇「演奏」的分析

後期の最後の3つのソナタ（本作品である第30番 Op.109、第31番 Op.110、第32番 Op.111）は、すべて並行して作曲がすすめられ、3曲とも抒情的かつ対位法が用いられ、ソナタの枠組みにとらわれない最高傑作群であるという共通項を持つが、この第30番は3つのなかでもとくに「自然との交流」が特徴的な作品である。ベートーヴェンと自然との関わりは、このソナタにおいてこれ以上ないほどの高みに到達したと言えるだろう。

第1楽章 *Vivace, ma non troppo* 2/4 拍子 ホ長調

冒頭、岩の割れ目から透明な水がしみ出してくる。澄んだ湧き水が集まって清流となり、レチタティーヴォ風の *Adagio espressivo* に流れ込む。高低差のあるなめらかなアルペジオが、小さな滝や溪谷を流れる水をあらわすかのよう。ふたたび *Tempo I* となり冒頭の曲想が戻り、徐々に水量と水勢を増していき、クライマックスを形成する。最後はゆるやかな流れとなり、繊細な響きを残しながら遠くなっていく。最後の和音は2拍目に置かれ、宙に浮く感覚と静かな緊張があり、終結感がないまま次の楽章に続く。

第2楽章 *Prestissimo* 6/8 拍子 ホ短調

全体的に対位法が用いられたソナタ形式楽章。一見厳格な曲想に思えるが、基本的には曲線で描かれ、しなやかな旋律線が随所に見られる。曲尾では低音の重厚さも聴かれ、当時最新の楽器のポテンシャル（音域と響き）も自然と発揮できるよう書かれている。

第3楽章 *Andante molto cantabile ed espressivo* 3/4 拍子 ホ長調

ピアノ・ソナタに置かれた変奏曲形式の楽章のうちで、最高傑作と言えるだろう。前述のとおり、変奏曲形式の楽章は第10番の第2楽章で初めて置かれた。第10番の他愛のない

可愛らしい変奏曲から、第 30 番ではここまで深遠な表現に満ちた変奏曲へと到達したのである。

テーマはあたたかく豊かで、ゆっくりと回転し続ける地球を思わせる。コラールの響きに、上声の歌が浮かぶ。第 1 変奏は穏やかなワルツのリズムに乗って、装飾で美しく飾られた旋律が淑やかに舞う。第 2 変奏は、雲をふんで空を散歩するような楽想（第 33 小節～、第 49 小節～）と、大地の温かみを感じる響きの豊かな楽想（第 41 小節～、第 57 小節～）が交互に現れる。

やわらかい雰囲気から一転、第 3 変奏ははじける炎の活気に満ち、左右が反転するシンプルな対位法で書かれる。そこに、すうっと沁みこむように次の変奏（第 4 変奏）が入ってくる。第 4 変奏は雅な水の精を思わせ、1 括弧および 2 括弧（第 104 小節）の両手のアルペジオは第 1 楽章の水が滲み出すよう。後半は憂いを帯びて響きが霧に包まれ、高音に浮かぶ旋律の断片が悲しく歌う（第 105、106 小節）。孤独なオンディーヌの歌のかけらだろうか。

第 5 変奏は力強く大地を踏みしめて踊るフーガ。フォルテで始まり、*semple f*（常にフォルテで）と念押しされて強い音を維持するが、最後になって急に *p* に落ち、*semple p*（常にピアノで）のまま最終変奏へ繋がる。第 6 変奏（最終変奏）は、まず 4 声のコラールの内声（アルト）にテーマの旋律が歌われ、旋律以外の声部は徐々に細分化され、トリルとなっていく。長い時間をかけて *crsec.* されて音量が増幅し、左手の低音のトリルを伴った右手のアルペジオ部分（第 169 小節～）で最大のクライマックスを迎える。ここでは、満点の星空に星がひしめき合い、うるさいほどの星のまたたきが光の渦となって押し寄せてくる。いつか、ベートーヴェンがこの楽章を書いたメートリングの家に行き、その地に立って星空を見上げてみたい。

◆第 7 回…No.16 Op.31-1, No.17 Op.31-2, No.18 Op.31-3, No.31 Op.110

【プログラム】

ピアノ・ソナタ第 16 番 ト長調 作品 31-1

第 1 楽章 Allegro vivace 2/4 拍子 ト長調

第 2 楽章 Adagio grazioso 9/8 拍子 ハ長調

第 3 楽章 Rondo, Allegretto 2/2 拍子 ト長調

ピアノ・ソナタ第 17 番 ニ短調 作品 31-2

第 1 楽章 Largo - Allegro - Adagio - Largo - Allegro 4/4 拍子 ニ短調

第 2 楽章 Adagio 3/4 拍子 変ロ長調

第 3 楽章 Allegretto 3/8 拍子 ニ短調

ピアノ・ソナタ第 18 番 変ホ長調 作品 31-3

第 1 楽章 Allegro 3/4 拍子 変ホ長調

第 2 楽章 Scherzo, Allegretto vivace 2/4 拍子 変イ長調

第 3 楽章 Menuetto, Moderato e grazioso 3/4 拍子 変ホ長調

第 4 楽章 Presto con fuoco 6/8 拍子 変ホ長調

ピアノ・ソナタ第 31 番 変イ長調 作品 110

第 1 楽章 Moderato cantabile molto espressivo 3/4 拍子 変イ長調

第 2 楽章 Allegro molto 2/4 拍子 へ短調

第 3 楽章 Adagio ma non troppo 4/4 拍子 - Recitativo più adagio - Andante - Adagio -
Meno adagio - Adagio - Adagio ma non troppo (Klagender Gesang: Arioso dolente
「嘆きの歌」) 12/16 拍子 - Fuga. Allegro ma non troppo 6/8 拍子 変イ長調

❖ タイトル「いづこへ」について

作品 31 として出版された 3 つのピアノ・ソナタ (第 16 番、第 17 番、第 18 番) と、第 31 番作品 110 を組み合わせた。どちらも「31」の数字を持った作品という共通点がある。奇しくも、ベートーヴェンが作品 31 を作曲したのは彼が 31 歳の時で、これは「ハイリゲンシュタットの遺書」を書いた歳でもある。作品 31 は、難聴の絶望に苛まれ、死を意識しつつ書き上げたとは思えぬ野心作揃いだが、作品 31 の 3 曲全てに「不安」を感じさせる要素が散りばめられていることも事実である。また、3 曲に共通する要素には「和音」も挙げられる。

そして第 31 番。冒頭の「和音」の印象は、調性こそ異なるものの、第 18 番の雰囲気とどこか似ている。死を意識した時期の作品が、頭の中で鳴っていたのだろうか。また、前作第 30 番が「自然との対話」であるとしたら、この第 31 番は「神との対話」と言えよう。第 31 番においては「世俗曲」や「嘆きの歌」が書かれ、「人間の声」が描かれている（次作第 32 番も「神との対話」と言うべき作品だが、そこではとくに「神の声」が描かれる）。第 31 番はまた、「嘆きの歌」の後にフーガが置かれ、ベートーヴェンは正面から対位法に対峙する。教会音楽の手法を真摯に用いたことは、神に向き合おうとした表れのように感じる。また、装飾的なパッセージの感受においては、前作が地球から見上げた星空とすれば、今作は宇宙空間そのもの、天体の永い時と星屑の浮かぶ無重力空間に、私自身も浮かぶような心地がする。

人の世を離れたベートーヴェンの音楽は、いずこへ向かうのだろうか。

❖ 楽曲分析

ピアノ・ソナタ第 16 番 ト長調 Op.31-1

◇ 楽曲の基本情報

ピアノ・ソナタ 作品 31

・ **作品の成立および出版の経緯**：遅くとも 1802 年 6 月～8 月頃からスケッチを開始した。初めて世に出た版は、チューリッヒのネーグリの Nägeli が 1803 年 4 月に出版した『クラヴサン奏者演奏曲集』に第 16 番と第 17 番がセットで収められたものだったが、ここには多くの誤植、改変があった。ネーグりが出版した第 16 番と第 17 番の楽譜をベートーヴェンが手にしたのは 1803 年 5 月のことだった。その時の様子を、ベートーヴェンの弟子リースが以下のように伝えている。

彼は私に「ソナタを一通り弾いてみろ」と言いながら、机の前に座りました。その中には膨大な数のミスがあったので、ベートーヴェンは非常にいらいらしていました。ソナタト長調の最初のアレグロの終わり（訳注：第 16 番第 1 楽章のこと）に、ネーグリは 4 小節も作曲していました（第 298 小節以降）[...]。そこを弾くと、ベートーヴェンは怒って飛び上がり、走ってきて、私をピアノから半分押しつけて、叫びました。「いったいどこ

にあるんだ？」そのように印刷されているのを見たときの彼の驚きと怒りは想像もできません。全ての間違いをリストアップして、ポンのジムロック社にすぐに両ソナタを送り、カットし直したり、追加したりさせるようにとの命令を受けました。(拙訳)¹²⁷

このようにしてベートーヴェンはネーグりに失望し、ジムロック社に正しい復刻版の出版を提案し、ネーグリの版の誤りを 80 以上書き出した。弟子のリースがこのエラーリストをまとめ、1803 年 6 月 29 日にジムロック社に送った。同年秋に第 16 番と第 17 番が「厳密な改訂版 *Edition très correcte*」として出版され、後に第 18 番を加えた拡張版が出版された(この拡張版の出版は 1807 年と推測されている)。

なお、第 18 番の初版は 1804 年 11 月初旬、やはりネーグりが刊行している。第 18 番は「ソナタ第 2 番」として、ベートーヴェンの既出の曲と抱き合わせで出版された。この時、「ソナタ第 1 番」として復刻印刷されたのは、第 8 番《悲愴》である。

第 16、17、18 番が「3 曲セット」として売り出されたのは、1804/05 年にカッピ社が作品 29 と名付けて出版したものが最初である(カッピ社もすでに 1803 年に第 16 番と第 17 番の 2 曲セットを出版していた)。

◇「演奏」的分析

この作品 31 は、多様性に富んだ 3 曲のソナタが組み合わせられている。作品 31-1 (第 16 番) は古典的ながらも機知に富み、潑刺としたソナタ。作品 31-2 (第 17 番) は、冒頭から主和音ではなく属和音から始まるなど、刺激的な新しい作曲様式を取り入れながら、聴衆を幻想の世界に誘う。作品 31-3 (第 18 番) では、冒頭を主和音でも属和音でもなく、サブドミナントで始めるなど、ソナタの様式にさらなる革新をもたらした。

また、これらはハイリゲンシュタットの遺書が書かれた年に作曲されている(「ハイリゲンシュタットの遺書」は、青空文庫にて片山敏彦訳の全文がインターネット上で無料公開されている)。時期的に、ちょうど絶望の淵にいた頃と推測される(ただ、このソナタの基本情報で触れたように、数多の誤植・改変のなされた初版の楽譜を弟子リースに弾かせていることから、ベートーヴェンは全く聴こえなかったわけではなかった)。

¹²⁷ Ludwig van Beethoven: *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, bearbeitet von Kurt Dorfmueller, Norbert Gertsch und Julia Ronge; unter Mitarbeit von Gertraut Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn, München: G. Henle, 2014, S. 185.

さらに、作品 31 では「和音」を使った様々な試みがなされていると言えよう。「ハイリゲンシュタットの遺書」「和音」という 2 つの視点を持ちながら分析を進めたい。

第 1 楽章 *Allegro vivace* 2/4 拍子 ト長調

第 1 楽章では、和音の「ズレ」が、なめらかな旋律と好対照である。清涼な風が窓の間からこぼれてくるような冒頭の旋律は、軽やかなホルン、やわらかいソプラノの歌声を思わせる。対して、続く「ズレた」和音は、全てを包み込むような強さを持ちながらも、ズレていることで面白味も持つ。当時の耳で聴いたならば、今よりもっと齟齬感を強く感じられたらろう。

第 39 小節からのアルペジオも、「和音」をばらしたものの。このように和音を鳴らすだけで、「いいピアノの音だなあ」と、ベートーヴェンは堪能していたのではないだろうか。第 74 小節では突如暗転してロ短調となり、左手に旋律が移って強い楽想「f」となる。しかしここで、ベートーヴェンはピアノ・ソナタにおいて「mf」という記号を使用しなかった作曲家だということを思い出したい。この楽想は第 87 小節まで続く大きなフレーズで、第 83 小節に頂点を持つ。強弱で弧を描くことができるよう、フレーズ冒頭の第 74 小節は mf 程度の音量で柔らかく歌い始めたい。

第 98 小節からは波が風いだロ短調のコデッタ、第 100～101 小節にだけ射し込まれるロ長調の優しい響きが印象的。第 112 小節で展開部が幕を開け、和音が増幅していく。再現部への移行部（第 170 小節～）は和音の響きが滲んで水に溶け、ひろがっていくよう。遅くなることを恐れずに弾きたい。

第 2 楽章 *Adagio grazioso* 9/8 拍子 ハ長調

この楽章はまさにホルン（装飾を多用した声楽曲、非常に技巧的）の様式で、華やかなオペラ的一幕が描かれている。第 16 番のソナタのなかでも要となる楽章である。

ハイリゲンシュタットの遺書で、ベートーヴェンは自分のことを「社交の楽しみにも応じやすいほど熱情的で活潑な性質をもって生まれた私」¹²⁸と言いつつあらわしている。ベートーヴェン本人が語るところによると、難聴を人々に悟られないように、または耳がよく聞こえず

¹²⁸ 青空文庫 https://www.aozora.gr.jp/cards/001093/files/54932_47580.html（2021 年 12 月 04 日閲覧）底本：ロマン・ロラン「ベートーヴェンの生涯」片山敏彦訳、岩波文庫：岩波書店、1938 年。

意思疎通がはかりにくいために、人間嫌いの気難し屋と思われてきたが、本来の性格は明るく、社交的だというのである。このオペラ的一幕のような第2楽章は、そのようなベートーヴェンの言を裏付けているように筆者は思う。当時の貴族の社交界の重要な場のひとつは「オペラ」であった。貴族や知識人（市民）たちは、オペラを鑑賞し、鑑賞のかたわら社交を深めた。もはや戻ることのできない煌^{きら}びやかな談笑の場を、憧れをもって描いたのではないだろうか。

冒頭、右手のトリルはソプラノが軽やかに喉を震わせる。左手はオーケストラの弦楽器による伴奏であろう。譜面上は細分化された音価が多く、一見器楽的なパッセージに言えるが、この細かい音粒の数々がソプラノのコルラトゥーラを模したものと分かれば、弾き方はずっとやわらかくなる。第16小節後半から、オーケストラの間奏となり、不穩に迫る。第25小節で丁寧におさめた後、再び第26小節から主役のソプラノが歌い出す。

第34小節後半から、再びオーケストラの間奏で、ここでもまた暗雲立ち込める場面となる。ソプラノ不在とあって、ずっと伴奏に徹していた低音が徐々に大きくなり、全てを覆っていく。

第42小節でソプラノが、第44小節でバリトンが入り、対話が進むなか、オーケストラの伴奏は軽快なリズムを刻む。この場面は馬もしくは馬車に乗ってどこかに向かうところなのだろうか、オペラのワンシーンが思い浮かぶ。

譜例 196

The image shows a musical score for Example 196, consisting of two systems of staves. The first system (measures 55-58) features a treble clef staff with a complex melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *dim.* and *pp*. The second system (measures 59-62) continues the accompaniment with a *sf* dynamic. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

第 57 小節で pp に鎮静した後、第 58、59、60 小節で別々の歌手が同じ言葉を繰り返し、そのたびに語気が強まっていく（譜例 196）。続く主題（第 65 小節～）は、弦楽器の 3 度の重音による伴奏を伴う。鍵盤の重い現代ピアノでは至難の業だが、左手はできる限り軽く弾く。

第 3 楽章 Rondo, Allegretto 2/2 拍子 ト長調

弦楽四重奏のような書法。やさしい旋律線がやわらかく絡んで美しい。

第 17 小節アウフタクトから主旋律が左手に移り、右手はどこからともなく降ってくる不思議な音のヴェールを奏でる。このような「天上から降ってくる音」は、第 17 番 2 楽章にも見られる。このソナタを通して次作第 17 番で結実したのだろう。

ピアノ・ソナタ第 17 番 ニ短調 作品 31-2

◇楽曲の基本情報

（第 16 番の項目を参照）

◇「演奏」的分析

このソナタでも和音、とくに分散和音（アルペジオ）が効果的に用いられている。第 1 楽章の冒頭、第 2 楽章も冒頭、第 3 楽章は曲尾が分散和音である。そのせいか、第 3 楽章を弾き終えたあとは、そのまま第 1 楽章の冒頭にもどって、延々と繰り返したい気持ちになる。永い時の流れを持つ壮大な宇宙から眺めると、魂が輪廻転生してぐるぐる循環する様は、このように見えるのかもしれない。

第 1 楽章 Largo - Allegro - Adagio - Largo - Allegro 4/4 拍子 ニ短調

冒頭のアルペジオは、世界が生まれた時に音があったならば、このような音だったろうかと思うもの。第 21 小節から始まる主題は、猛々しい男声に柔和な女声が答え、対話が白熱していく。この主題の旋律は、筆者は男声も女声も腕を交差させてどちらも左手で弾く。こうすることで、女声の入りに絶妙な「間」が生まれる。第 41 小節からの副主題の女声は、旋律線がたおやかで、非常に美しい。第 69 小節からのコデッタでは、左手の低音から波がせりあがるが、右手に引き渡されて儚く消えていく。希望が膨らむが、結局かなえられず哀

しみにくれる様子は、ベートーヴェンが耳の疾患の回復を期待して落ち込み…再び希望を持つが打ち碎かれる心の動きに似ている。展開部は再び全てを内包するような原始の音のアルペジオから始まり、第 99 小節で地獄に突き落とされる。

また、従来このソナタは、序奏の再現（第 142 小節～）においてレチタティーヴォが現れることが、声楽の書法がピアノ・ソナタに取り入れられたと大きく取り沙汰されてきたが、前作第 16 番の第 2 楽章がコルラトゥーラであったことを踏まえれば、むしろ当然の関連であると、筆者には思える。

第 2 楽章 Adagio 3/4 拍子 変ロ長調

息の長い緩徐楽章。第 17 小節以降、「運命」のモチーフが、ティンパニを思わせる音色で繰り返される。このモチーフは鼓動のように深く柔らかい音で演奏したい。虹の梯子を駆け上がり、第 31 小節からこの上なくあたたかい歌があらわれる。再現部の 2 フレーズ目では天の声が下りてくる（第 51 小節）。いつ入ったか分からないほどの ppp で弾き始める。この「天の声」は第 16 番の第 3 楽章にもみられ、第 16、17 番がはじめから対で出版されたことがよく分かる。

第 3 楽章 Allegretto 3/8 拍子 ニ短調

楽譜上にペダルの指示は書き込まれていないが、ペダルが発明されてから約 20 年後の作品であるため、この楽章は当然ペダルが使用されるべき曲想であろう。作品 31 の鍵となっている「和音」（分散和音）で曲が進行していく。

第 43 小節からのトリルが付された 2 音下行の音型は、反復の度に強さを増し、まるでなにかを強固に拒絶しているかのよう。ベートーヴェンが、難聴の事実を必死に拒んでいるようにも受け取れる。

終盤、最後の主題の手前で霧が立ち込め、何も見えない中を彷徨う（第 335 小節～）。真っ白い視界のなか、ディナーミクだけが道しるべとなり、音楽を形づくる。

ピアノ・ソナタ第 18 番 変ホ長調 作品 31-3 《狩り》

◇楽曲の基本情報

（第 16 番の項目を参照）

◇「演奏」的分析

このソナタで特徴的なのは、同音連打の「和音」ほぼすべてに *ritardando* (だんだん遅く) という指示が書かれていることである。また、全体を支配している雰囲気は「不安」である。作品 31 の 3 曲のソナタでは、まず第 16 番でこれまでベートーヴェンが好んだ社交的な華やかさのある明るい世界へのあこがれを描き、第 17 番で自らの精神と対峙して運命を受け入れ、第 18 番では「芸術」という使命を胸に、新たなる自分の世界を見据えつつも、やはりその「世界」に入っていけるか不安に思うのである。だがこの不安は、第 4 楽章で払拭され、このソナタのニックネームの元となる角笛を特徴とした「狩り」の音楽となって駆け抜ける——まさにハイリゲンシュタットの遺書の最後の言葉と同じように、力強く。

第 1 楽章 *Allegro 3/4* 拍子 変ホ長調

冒頭の和音の種類は暗いサブドミナントであり、聴き手は調性を把握できず戸惑い、不安になるだろう。冒頭の和音に尻尾のように付加された同音連打も、旋律的な役割は持たず、ただ冒頭の和音の不安感を強める。続く和音においても調性は迷子のまま、ただただ不安が煽られ、フェルマータで行き止まり。ソナタ冒頭からここまで途方に暮れる曲は珍しい。第 7 小節でやっと唐突に主調が確定し、明るく晴れやかな気持ちで音階を駆け上がるが、それも束の間、第 10 小節から再び不安な和声進行に迷いこみ、音楽の輪郭がゆるむ。第 16 小節で *a tempo* (もとのはやさで) に戻り、しばらくはつらつとした曲想が続く…と思えたが、はやくも第 33 小節で再び不安におそわれる。展開部も、このソナタにおいて不安を象徴する和音ではじまるが、第 101 小節からのハ長調は憑き物が落ちたように明るい。不安のなかを走っていく明るさがまぶしい。

第 2 楽章 *Scherzo, Allegretto vivace 2/4* 拍子 変イ長調

スケルツォらしくカラッと洒脱な楽章で、ここでは湿った不安は描かれていない。表情記号に「*vivace* (はやく)」と書かれているため、奏者としては思わず爆速で弾きたくなるが、快適さを逸脱しない速度で弾くことが重要である。つまり、奏者が「弾いていて楽しい」と感じるテンポが、その人にとって最良のテンポなのだろう。

第3楽章 Menuetto, Moderato e grazioso 3/4 拍子 変ホ長調

ベートーヴェンの歌に満ちた、優雅なメヌエット。主題は4小節+4小節の2フレーズ8小節の構造だが、1フレーズ目と2フレーズ目の境目（第4小節）で切らず、さらに乗せるように2フレーズ目に繋ぎ、発展したい。トリオ部分の跳躍する和音は、世界に対する一瞬の驚きを切り出している。

第4楽章 Presto con fuoco 6/8 拍子 変ホ長調

無窮動の楽章で、分散和音が常に鳴らされている。さらさら輝く世界は一点の曇りもなく、快適に進む。第16番では齟齬感のあった和音の「ズレ」も、この第18番第4楽章においてはこなれ、面白い要素に変化している。自信に満ちた角笛が鳴り響くなか、ベートーヴェンは新しい道を駆け抜ける。

ピアノ・ソナタ第31番 変イ長調 作品110

◇楽曲の基本情報

・作品の成立および出版の経緯：1821年9月から12月にかけてウィーンでスケッチされた。ベートーヴェンはこの作品の写譜を12月25日としており、これが完成した日と思われる。1822年1月11日には、ウィーンで制作したコピーをベルリンの出版社シュレジンガーに提出している。初版は1822年7月からシュレジンガー社によって、パリ、ウィーン、ベルリンの3つの版が並行して出版された。

第31番は、ベートーヴェンが1820年4月にベルリンの出版社アドルフ・マルティン・シュレジンガーに約束した3つのソナタ（作品109～111）のうちの1つ。1820年9月20日の手紙で、ベートーヴェンはシュレジンガーに「最初の作品（Op.109）はほぼ完成しており、私は今、残りの2つの作品に遅滞なく取り組んでいる」と約束したが、秋にはミサ・ソレムニスにベートーヴェンの作曲活動の中心となっていた。さらにベートーヴェンは、1821年には黄疸がひどくなるなど、さまざまな病気にかかり、長い間、作曲ができなかった（9月になってようやく少し回復した）。この年、彼はソナタをすぐに納品することを何度も約束したが（1821年3月7日付、1821年6月7日付の手紙）、集中的に取り組んだのは1821年の秋になってからである。第3楽章の全面的な改訂を経て、1821/22年の変わり目に作品の完全な写譜が完成した（日付は「am 25ten Decemb.1821」となっているが、これは後から書

き込まれたものと思われる)。1822年1月11日、ベートーヴェンは完成した楽譜をベルリンに送った。

・献呈：なし。1822年5月1日、ベートーヴェンは献辞についての質問について、情報をすぐに送ると答えたが、これは実現しなかった。

◇「演奏」的分析

後期の最後の3つのソナタ（前作の第30番 Op.109 と、本作品である31番 Op.110、そして次作の第32番 Op.111）は、すべて並行して作曲がすすめられ、3曲とも抒情的かつ対位法が用いられ、ソナタの枠組みにとらわれない最高傑作群であるという共通項を持つ。この第31番は、前作第30番の「自然」を特徴の一部として持ち、次作第32番の「神の声」の要素も持つ。第31、32番はともに「神との対話」が特徴的な作品であり、とくに第31番には印象的な《嘆きの歌》によって「人間の声」が描かれる。直後に置かれたフーガは、ベートーヴェンが初期ソナタから試行錯誤していた対位法の集大成とも言うべきもので、このソナタほど素晴らしいベートーヴェンのフーガはないのでは、と思う傑作である。

第1楽章 Moderato cantabile molto espressivo 3/4 拍子 変イ長調

第18番の冒頭の和音と構成音が1つしか違わないが、湛えている響きは全く違う。第18番では不安でいっぱいであったが、ここでは愛情にあふれ、あたたかい響きに満ちている。第5小節から、のびやかで息の長いフレーズが始まり、第7小節では前フレーズと反対の歌い方で応える。第12小節からは、雲上をあるくような幻想的な細かい音符に彩られる。第16番第3楽章や、第17番第2楽章に見られるオブリガードの「天上から降ってくる音」が、この第31番においては主役となる。霞がかった景色を見ているのではなく、自分が霞そのものとなる描写である。第28小節からの瑞々しい楽想は感動的。

第2楽章 Allegro molto 2/4 拍子 へ短調

スケルツォ部分に使用されている旋律は当時の流行歌『Unsre Katz hat Katzerln gehabt』（うちの猫には子猫がいた）、『Ich bin lüderlich, du bist lüderlich』（私は自堕落、君も自堕落）からの引用であると古くから伝えられてきたが、近年になって諸説あらわれた。¹²⁹ トリオ部分

¹²⁹ アドルフ・ベルンハルト・マルクス (Adolf Bernhard Marx, 1795-1866) は、既に1824年に、このソナタの第2楽章には「一般的に知られている粗野な民謡」（すなわち「ich bin

は、右手と左手、どちらが主にも従にもなることなく対等に絡む。人間の耳は一般に高音の旋律を追いかけるので、同じ音量であるならば右手が目立ってしまうため、左手の合いの手の方を強調する意識で演奏する。

第3楽章 Adagio ma non troppo 4/4 拍子 - Recitativo più adagio - Andante - Adagio - Meno adagio - Adagio - Adagio ma non troppo (Klagender Gesang: Arioso dolente 「嘆きの歌」) 12/16 拍子 - Fuga. Allegro ma non troppo 6/8 拍子 変イ長調

第3楽章の導入部は、第21番《ヴァルトシュタイン》のイントロダクションでもそうであったように、このソナタの幹となる部分である。深い絶望の海の中で、希望の光がかすかにまたたく。闇から立ちあがる人間の声は《嘆きの歌》。高音に向かえば向かうほど、向かい風の抵抗が強くなり、のびた手は目指すものまで届かない。やがて全ての望みを絶たれるが、その灰塵の中からフーガが生まれ、再生してゆく。灰は良き堆肥にもなるのである。豊かな大地から緑が芽吹き、小川が流れ、風が野をわたり、木々の枝を揺らす。大自然を見て、絶望に塗りつぶされた心が回復していく…。

このフーガは世界を構造的に捉え、対照を中心として成り立っている。「光がなければ闇が際立たず、闇がなければ光も存在しないように」¹³⁰、音楽における強弱も、お互いが存在しなければ知覚できない。つまり、強音を際立たせるために弱音が挿入される、あるいはその逆が、巧みに行われているのである。本シリーズ第2回で第28番を弾いた際、第28番のフーガにおいて f と p が頻繁に入れ替わる指示について取り扱ったが、その時の発想がこの第31番のフーガにおいて実を結んでいるのではないだろうか。

第116小節から再び《嘆きの歌》となるが、もはや泣き崩れはしない。むしろ淡々と歌い、左手の和音が迫ろうとも、些細なことでは動じない心を持つ。第137小節からは二度目のフ

lüderlich, du bist lüderlich) の旋律が織り込まれていると主張している。Ludwig van Beethoven: *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, bearbeitet von Kurt Dorfmüller, Norbert Gertsch und Julia Ronge; unter Mitarbeit von Gertraut Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn, München: G. Henle, 2014, S. 704. しかし、近年、ウィリアム・ドラブキン (William Drabkin, 1947-) は、スケッチの調査結果に基づき、この主張に疑問を投げかけている。William Drabkin, “The Songs and the Sketches for the Allegro molto from Beethoven’s Op.110,” *Beethoven Forum*, Vol.14, No.1, 2007, pp.44-72.

¹³⁰ 梅津時比古『日差しのなかのバッハ』、東京：音楽之友社、1994年、52頁。

ーガ。ここではフーガの前半を通してウナ・コルダの指示があり、1度目の壮大な自然の描写とは異なる。きっとベートーヴェンは、自分の記憶のなかに「自然」を見つけたのではない。自らの体の内に自然を見出し、そっと自分の記憶の階段を下りて行っているのではない。そうして見つけた記憶が、第30番のラストで描写されたあの星空、メートリングの光渦巻く星空なのだろう。ここ第31番の終わりでは、星空を客体として眺めるのではなく、自らも星空と同化しているかのよう。宇宙の一部となる幻想を見ながら、上行するアルペジオで曲を締めくくる。

◆第8回…No.13 Op.27-1, No.14 Op.27-2, No.25 Op.79, No.32 Op.111

【プログラム】

ピアノ・ソナタ第13番 変ホ長調 作品27-1 《幻想曲風ソナタ》

第1楽章 Andante 2/2 拍子 - Allegro 6/8 拍子 - Tempo I 2/2 拍子 変ホ長調

第2楽章 Allegro molto e vivace 3/4 拍子 ハ短調

第3楽章 Adagio con espressione 3/4 拍子 変イ長調

第4楽章 Allegro vivace 2/4 拍子 変ホ長調

ピアノ・ソナタ第14番 嬰ハ短調 作品27-2 《幻想曲風ソナタ（月光）》

第1楽章 Adagio sostenuto 2/2 拍子 嬰ハ短調

第2楽章 Allegretto 3/4 拍子 変ニ長調

第3楽章 Presto agitato 4/4 拍子 嬰ハ短調

ピアノ・ソナタ第25番 ト長調 作品79

第1楽章 Presto alla tedesca 3/4 拍子 ト長調

第2楽章 Andante 9/8 拍子 ト短調

第3楽章 Vivace 2/4 拍子 ト長調

ピアノ・ソナタ第 32 番 ハ短調 作品 111

第 1 楽章 Maestoso - Allegro con brio ed appassionato 4/4 拍子 ハ短調

第 2 楽章 Arietta: Adagio molto semplice e cantabile 9/16 拍子 - L' istesso tempo 6/16 拍子 -
L' istesso tempo 12/32 拍子 - 9/16 拍子 ハ長調

◆タイトル「幻想」について

「幻想」と題した最終回では、第 13 番、第 14 番《月光》、第 25 番《かっこう》、第 32 番を取り上げる。第 13 番と第 14 番は 2 曲セットで作品 27 としてまとめられ、ベートーヴェン自身によって《幻想曲風ソナタ》と名付けられ出版された。ここでの「幻想曲」とは、即興的な楽想が次から次へと自由に書かれる曲の形態をあらわす。つまり、「幻想曲風ソナタ」は、ピアノ・ソナタでありながら曲の形式から自由になった、新しいジャンルを示すタイトルであり、ベートーヴェンはピアノ・ソナタの新しい姿を、この作品 27 の 2 曲に求めたのであろう。

25 番《かっこう》は、かっこうの鳴き声などを通して素朴な自然が描かれる。「自然」という要素は、前々回第 30 番においても重要だったもの。前回の 31 番は神との対話で（第 3 楽章の「嘆きの歌」には、人間の声が印象的に書かれている）、今回の 32 番では、ベートーヴェンは第 1 楽章では厳しく自問自答し、第 2 楽章の最後でようやく、ほんの束の間、「神の声」を聴く。

◆楽曲分析

ピアノ・ソナタ第 13 番 変ホ長調 作品 27-1 《幻想曲風ソナタ》

◇楽曲の基本情報

・作品の成立および出版の経緯：1801 年に作曲され、ピアノ・ソナタ第 14 番と組み合わせられ作品 27 として 1802 年 3 月にジョヴァンニ・カッピ Giovanni Cappi からウィーンで出版された。第 13 番の初期のスケッチは、1801 年 3 月 28 日に初演されたバレエ音楽《プロメテ

ウスの創造物 *Die Geschöpfe des Prometheus* 作品 43》のスケッチの中に見つけることができる。

・献呈：リヒテンシュタイン公ヨーハン 1 世ヨーゼフの妻であるヨーゼファ・ツー・フェルステンベルク＝ヴァイトラ（Landgräfin Josefa zu Fürstenberg-Weitra, 1776 年 6 月 21 日 - 1848 年 2 月 23 日）に献呈された。ヨーハン 1 世は美術館や図書館を所有し、絵画や音楽などの芸術を幅広く支援していた人物であった。

◇「演奏」的分析

第 13 番と第 14 番は 2 曲セットで作品 27 としてまとめられ、ベートーヴェン自身によって《幻想曲風ソナタ》と名付けられ出版された（第 4 回で言及したように、ベートーヴェン自身が名付けたピアノ・ソナタのタイトルは多くないため、この「幻想曲風」という言葉は重きを置かれるべきもの）。ここでの「幻想曲」とは、即興的な楽想が次から次へと自由に書かれる曲の形態をあらわす。つまり、「幻想曲風ソナタ」は、ピアノ・ソナタでありながら曲の形式から自由になった、新しいジャンルを示すタイトルである。ベートーヴェンはピアノ・ソナタの新しい姿を、この作品 27 の 2 曲に求めたのだろう。「幻想曲（ファンタジー）」は曲のスタイルの名前だが、自由な形式の楽曲を示すものは他にも数多ある——「狂詩曲（ラプソディー）」、「奇想曲（カプリッチョ）」など。ここでベートーヴェンが「幻想曲」を選択したことには意味があり、形式からの解放と幻想性の内包を同時に目指したと言えるだろう。

「幻想曲風ソナタ」と名付けられた第 13 番と第 14 番。第 13 番の方が筆者には幻想の色合いが強いように思える。また、ひとつ前の番号のピアノ・ソナタ第 12 番は、ベートーヴェンのピアノ・ソナタの中で初めて「『ソナタ形式』による楽章」を持たない作品であったが、この第 13 番も「『ソナタ形式』による楽章」を持たない。

第 1 楽章 *Andante* 2/2 拍子 - *Allegro* 6/8 拍子 - *Tempo I* 2/2 拍子 変ホ長調

3 部形式による主部 *Andante*（変ホ長調、A-B-A'）は、まるでベートーヴェンが夢を見ているよう。夢の内容は、遠い昔の宮廷のダンスだろうか。何度も「pp」が繰り返し記され、あくまで夢の中の音色で抑揚をつけるよう要求されている。主部の B 部分（第 9 小節～）からはさらに抒情が深まるため、テンポも自然に減じられるだろう。第 13 小節では透明な響きの和音が pp で広がり、違う世界がひらける。和音はやがて 4 つの声部にほどけて主音に

舞い降りる——4人の貴人が優雅に視線を交わしながら宮廷で踊る様子が夢想できる。第21小節からA'部分となり、冒頭のテーマが柔らかい *pp* で空気の中に浮かぶ。このテーマは私たちの耳の中に入り込み、ずっと鳴り続けるようにも思える。ここではテーマは少し変奏されており、変奏によって音価が細かくなると情緒がふわりと明らみ、ベートーヴェンが少し微笑むように感じられる。

2部形式による中間部 *Allegro* (ハ長調、a-a-b-b') では、はっと現実に引き戻される。強弱のコントラストが鮮やかで、前進するエネルギーに溢れる。遠近感もあり、たとえば、第41小節からの *cresc.* は、遠くから駆け寄ってくるよう。その直後に書かれた第43小節の *p* はもちろん *subito* (ただちに) で、人を驚かせるような唐突な弱音だろう。

第63小節の *Tempo I* で再び主部となり、夢の世界が戻ってくる。テーマの響きが、たとえばようもなく美しい。B部分は再現されず、テーマから派生した神秘的な和音が木霊しながら響き合い、空気に溶けていく。楽章の末尾には、「*Attacca subito l'Allegro* (休まず、ただちにアレグロ楽章へ)」と記されている。このソナタは、後続の楽章にも同様の指示が書き込まれており、全ての楽章を続けて演奏するよう作曲されている。楽章を切らずに演奏する曲としてメンデルスゾーンのヴァイオリン協奏曲が有名であるが、ベートーヴェンは1800年の時点で、全楽章通して傾聴を要求するソナタを書いていたのである。

第2楽章 *Allegro molto e vivace* 3/4 拍子 ハ短調

前楽章の幸せな響きの中から、暗い波が生まれる。夜の海で波が押し寄せてくるような、見えない闇がこちらに迫る幻想。楽譜上は1小節毎にスラーが付されているが、筆者はこれを“スラーの切れ目でレガートを切る”という意味では捉えていない。むしろベートーヴェンは「レガートで、レガートで」と念押しするように、小節毎にスラーを書き込んだのではないだろうか。また、レガートの切れ目は弦楽器においてはボウイング(弓使い)も示す。ここではピアノにおける手の使い方を示したとも捉えられる。つまり、スラーの付されている3つの音をかたまりとして感じ、和音を弾く時と同じフォームで弾くのである。そうすれば指遣いは必然的に決まり、スラーの途中で親指をくぐらせる指遣いは皆無になる。このようにスラーを付すことで、ベートーヴェンは「切る」ことを示したかったのではなく、あくまでも「なめらかにつなげる」ことを示したかったのだと、筆者は考える。対照的に、第13～15小節の3小節間は全ての音にスタッカートが付され、一つ一つの音が鋭く突き刺さる。

この第2楽章も第1楽章とほぼ同じ構成で、夢幻の世界をあらわす主部（2部形式）と、現実を描くような中間部（第42小節～、2部形式）を持つ。第2楽章においては、夢と現の対比のほかに、自然と人間の対比も見ることができよう。主部は暗い海という得体の知れない大きな自然、中間部は自然に相對する人間の視点（ベートーヴェン側の意識）をあらわす。また、第1楽章では中間部の後、主部に回帰して夢に戻り、そのまま幽玄に終わったが、第2楽章は異なる。この楽章では主部の再現は変奏され、第89小節以降、左手の全ての音にスタッカートが付き、右手はレガートのまま後打ちとなる。夢に現実が介入し、夢が崩壊していく。最後は長い *cresc.* で大きな波が押し寄せ、夢を流し去ってしまう。

第3楽章 *Adagio con espressione* 3/4 拍子 変イ長調

夢が過ぎた後、現れたのは歌である。イタリアのベルカントを思わせるフレーズが長い線ですずっと続いていく。第9小節は澄んだ水をたたえた湖の底を見るよう。第17小節からの冒頭部分の再現では、旋律は16分音符の内声を伴っており、より沁々と歌い込むようになっている。第24小節は全てを一掃するような風が吹き上がり、美しい歌もこれまでの夢の残り香もかき消える。

第4楽章 *Allegro vivace* 2/4 拍子 変ホ長調

活力に満ち、隠された驚きをすべて探していくような、発見の喜びに溢れている。ロンド形式で書かれながらもエピソードは多くはないが、少ない素材を用いてさまざまな表情を映す工夫が各所に施されている。おおまかな構成は A-B-A-C-A-B-D+Coda であり、その内容は A（主部：ab）- B（エピソード部：cde）- A（主部：ab'）- C（エピソード部と主題の素材の展開：fg）- A（主部の再現：ab''）- B'（エピソード部の再現：c'd'e'）- D（第3楽章の回想：h）+ コーダ（終結部）となっている（表6参照）。

C部分が新しいエピソードではなく、既出の素材（B部分と主部のモチーフ）の展開であることから、ロンド・ソナタ形式に近いと言える。この楽章では、ロンド・ソナタ形式のおおまかな構成「A - B - A - C - A - B - A」における最後の「A（主部）」が、「D（第3楽章の回想：第256小節～）」に置き換えられている。この回想部分こそが第4楽章の要、ひいては第13番の要であろう。耳の中に入っていた第3楽章の旋律——夢の後の歌が、よみがえるのである。ここにみられる「回想」という発想は、第28番において昇華され、後世のシューマンにも受け継がれていく。

表 6：第 13 番第 4 楽章の構成

A：主部 (主調)	第 1 小節～	a (変ホ長調)
	第 9 小節～	b (変ホ長調)
B：エピソード部 (主調→属調→主調)	第 25 小節～	c (変ホ長調－ハ短調－変ロ長調－ヘ長調)
	第 36 小節～	d (変ロ長調－変イ長調－変ロ長調)
	第 56 小節～	e (変ロ長調－変ホ長調)
A：主部 (主調→同主短調)	第 82 小節～	a (変ホ長調)
	第 90 小節～	b' (変ホ長調－変ホ短調)
C：AB の展開 (転調部→属調)	第 106 小節～	f (変ニ長調－変ト長調－変ニ長調－変ホ長調－ヘ短調－変ホ短調－変ロ短調)
	第 130 小節～	g (変ホ短調－変ハ短調－変イ短調－ヘ長調－変ロ短調)
A：主部の再現 (主調)	第 167 小節～	a (変ホ長調)
	第 175 小節～	b'' (変ホ長調)
B'：エピソード部の再現 (主調)	第 191 小節～	c' (変ホ長調－ハ短調－変イ長調－ヘ短調－変ホ長調－変ロ長調)
	第 204 小節～	d' (変ホ長調－変ニ長調－変ホ長調)
	第 224 小節～	e' (変ホ長調－変イ長調－変ホ長調)
D：第 3 楽章の回想	第 256 小節～	h (変ホ長調)
コーダ：終結部	第 266 小節～	Coda (変ホ長調)

ピアノ・ソナタ第 14 番嬰ハ短調 作品 27-2 《幻想曲風ソナタ（月光）》

◇楽曲の基本情報

・作品の成立および出版の経緯：1801年に作曲され、現存する第4楽章のスケッチは、ベートーヴェンが1801年の春から秋にかけて使用したスケッチブックに記されていたものである。また、カフカのスケッチ集の1793/94年の部分には、第1楽章の第15～18小節を想起させるものがある。

「月光」というニックネームについては、1830年代初めには広く知られており、とりわけルートヴィヒ・レルシュタープ (Ludwig Rellstab, 1799-1860) の言葉が有名である。このソナタは批評家や詩人の想像力をかきたてたようで、「月光」というロマンティックな呼称

のほかにも、「夜」「弔い」「死」といった形容もなされてきた。また、ヴィルヘルム・フォン・レンツ（Wilhelm von Lenz, 1809-1883）は、「ラウベン・ソナタ Laubensonate」という呼称がウィーンで一般的だったことを報告している。これは、「ベートーヴェンは美しいグリフィン Griffin（献呈者、つまりジュリエッタのこと）の前で、庭のアーバー（ラウベ Laube）¹³¹でアダージョを即興演奏した」¹³²というエピソードに由来する。

・ 献呈：伯爵令嬢ジュリエッタ・グイチャルディ Giulietta Guicciardi, 1782-1856 に献呈。ベートーヴェンは 1801 年からジュリエッタにピアノを教え、彼女に恋をする。秘書アントン・シンドラー Anton Schindler, 1795-1864 は、ジュリエッタを「不滅の恋人」と伝えている（「不滅の恋人」が誰であるかは諸説あり、ジュリエッタの従姉ヨゼフィーネ Josephine Brunsvik, 1779-1821 であるとする説が現在では最も有力とされている）。

◇「演奏」的分析

1801 年、ベートーヴェンが 30 歳の時に作曲され、伯爵令嬢ジュリエッタ・グイチャルディに献呈された。1802 年の初版時に、ベートーヴェンによって「幻想曲風ソナタ」という題名を付された。幻想曲とは器楽曲における形式の名称で、ベートーヴェンの時代においては自由な楽想をもつ作品を示す。幻想曲風ソナタと名付けることで、ピアノ・ソナタの既存の形式から自由になろうとしたのだろうか。事実、このピアノ・ソナタは第 1 楽章が緩徐楽章となっており、従来のピアノ・ソナタの楽章構成「緩－急－緩」ではなく、「序破急」のように最終楽章に向かって最大のクライマックスが形成されるように書かれている。

第 1 楽章 Adagio sostenuto 2/2 拍子 嬰ハ短調

3 部形式。全曲を通してダンパーペダルを踏み続けるよう指示が書き込まれている。この指示は、楽器の新しい装備に対するベートーヴェンの意欲的な姿勢を反映している。当時、ピアノという楽器は日進月歩で進化し、改良を重ねており、ペダルの機能もそのうちのひと

¹³¹ 庭に建てられた屋根付きの休憩所で、日本で言う「東屋（あずまや）」のようなもの。ドイツ語では Laube、英語では arbor。「アーバー arbor, arbour：西洋庭園内の小さな庭園建築で、パーゴラ状のかたちをもつ。さまざまにデザイン・装飾され休憩所となるとともに添景物としての効果も高い」——weblio より。

¹³² Ludwig van Beethoven: *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, bearbeitet von Kurt Dorfmueller, Norbert Gertsch und Julia Ronge; unter Mitarbeit von Gertraut Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn, München: G. Henle, 2014, S. 161.

つだった。当時のピアノの演奏では、ダンパーペダルを解放することで、この世ならざる幻想的な雰囲気は漂い、新しい演奏効果をもたらされたことだろう。

この楽章において、バスは思いの深さをあらわし、右手の分散和音は言葉をあらわす。刻み続ける分散和音は和声の色としてではなく、語りの表現である。右手は言葉であり語りであるため、語尾の扱いが大切となってくる。具体的には、それぞれの拍ごとの最後の音（3番目の音）も丁寧に発音する。微妙な転調の変化も、刻一刻と表情を変える右手によって語られ、無神経な音はひとつも許されない。第14小節の終止では感情が水に滲む。第16小節アウフタクトからの右手の旋律は、大切な言葉を pp で囁き、追って左手が問いかけ、第17小節のハーモニーで両手が溶け合う。この楽章のクライマックスは第36小節にかけての大きなうねりであり、このピアノ・ソナタ第14番全体のなかで唯一、狂う箇所でもある。その後の pp は、狂気の余韻のなかで、冒頭より優しく感じられ、優しいがゆえに悲しい。

このように、内面の言葉が語られた音楽としてこの楽章を捉えると、現代のピアノの演奏では耳が過度な濁りを避けるため、ダンパーペダルを多用しなくなる（奏者は耳でペダルを踏む。耳が求める響きを足に伝えて踏みかえるのである）。もちろん、人の語りは常に明瞭なわけではないため、濁りが相応しい箇所もあるが、現代ピアノで曲全体を通して踏み続けると常に濁り続けることになってしまう。フォルテピアノで演奏した場合の音の濁り具合を現代ピアノで再現しようと試みたこともあるが、そのようなペダリングは技術的に難しい。今回の演奏解釈では、他楽器の響きの再現に腐心するよりも曲そのものが持つ着想の実現を第一に考え、自らの耳の求める響きに従ったペダリング（バスや和声の変化に合わせて適度に踏みかえるもの）を選択する。

第2楽章 Allegretto 3/4 拍子 変ニ長調

複合3部形式。深淵に沈み込んだ第1楽章のあと、闇に射した柔らかい光をふと見上げるように始まる。音を厚めに出し、響きのあたたかさを感じながら弾く。第17小節からは突然沈み込んだ後、cresc. でたちまち sf へと盛り上がる。流動的で自然な音楽の揺れ動きにシューマンの音楽の要素が感じられ、ベートーヴェンのこのような部分にシューマンは憧れたのではないかと想像する。

第3楽章 Presto agitato 4/4 拍子 嬰ハ短調

ソナタ形式。「幻想曲風」のタイトル通り、即興的要素も盛り込まれている。この楽章では、苛烈な感情が吹き上がる。第21小節からの旋律では、後打ちの揺れが心緒の起伏をあらわしているよう。伯爵令嬢ジュリエッタへの、身分違いの報われない恋心だろうか…。左手にもトレモロが多用されているため、バスの響きが増幅し、演奏効果が大きい。第194小節からの急激な *cresc.* も、バスの膨張があればこそ。最後はユニゾンのアルペジオで激情を流し去る。

ピアノ・ソナタ第25番 ト長調 作品79

◇楽曲の基本情報

・作品の成立および出版の経緯：1809年、ウィーンでスケッチされた。1810年2月4日、ベートーヴェンが出版社ブライトコプフ&ヘルテル Breitkopf & Härtel にソナチネの楽譜を送ったとき、この作品は完成していたと思われる。ロンドン版は1810年8月末にクレメンティ、バンガー、コラード、デイヴィス&コラードから作品78とともに出版され、ライプツィヒ版は11月にブライトコプフ&ヘルテルから出版されたのが原版である。

・献呈：なし。

◇「演奏」的分析

第1楽章 Presto alla tedesca 3/4 拍子 ト長調

はつらつとしたソナチネで、短いながら変化に富む。第12小節以降のアルペジオは *leggiermente* (軽やかに) と書かれ、優美で、幻想的でさえある。この楽章の手の交差の部分(第59小節～、第83小節～、第111小節～など)が「かっこう」と、鳥の鳴き声に聴こえることから、ピアノ・ソナタ第25番の愛称が《かっこう》となった。

第2楽章 Andante 9/8 拍子 ト短調

冒頭に *espressivo* (表情豊かに) と指示されるが、歩みの速度を念頭に、あまり遅くなりすぎずに歌う。しかし、第9小節の滞留する音符の後に始まるのは、自由で朗らかな歌である。テンポも自由になり、いくぶん遅くなる。第21小節の16分音符は大切に弦くように下り、冒頭の哀歌に戻る。

第3楽章 Vivace 2/4 拍子 ト長調

柔らかく、優しさに包まれた楽章。16分音符は装飾的ではなく、旋律線ととらえて歌う。ロンド主題は、回帰する度に違う変奏が施され、ベートーヴェンの即興演奏の腕前的一端を感じさせる。微笑みを浮かべながら、次々と繰り出される変奏にさまざまな表情をのせて弾くベートーヴェンの姿が思い浮かぶ。

ピアノ・ソナタ第32番 ハ短調 作品111

◇楽曲の基本情報

・作品の成立および出版の経緯：1821年12月頃から1822年2月頃まで、ウィーンでスケッチされた。このピアノ・ソナタ作品111は、ベートーヴェンが1820年4月にベルリンの出版社のアドルフ・マルティン・シュレジンガーに約束した3つのソナタ群(作品109～111)に属する(しかし、ベートーヴェンは1821年12月の時点でスケッチブック「アルタリア197」に第1楽章をスケッチしていたに過ぎなかった)。1822年2月中旬、ベートーヴェンは第1楽章及び第2楽章の清書原稿のベルリン向け発送をシュレジンガー社の代理店であるウィーン書籍商テンドラー・ウント・マンシュタインに託した。しかし、ベートーヴェンは第2楽章についてはコピイスト(写譜屋)に間違っただけの原稿を渡して清書させていたことに気づき、1822年2月20日付のシュレジンガー宛て書簡で「数日前に3番目のソナタ(訳注:作品111のこと)が届いているだろうが、第2楽章については別の原稿をすぐに送る」旨を伝えた。その第2楽章の新たな原稿は、1822年5月初めになってようやくベルリンの出版社シュレジンガーに届いた。パリ版の原版は1823年4月にモーリス・シュレジンガーが、ロンドン版は同年4月にクレメンティ社が出版した。ベルリン原典版は5月にアドルフ・マルティン・シュレジンガー社から、ウィーン版は6月から12月の間にカッピ&ディアベッリ社から出版された。

・献呈：ルドルフ大公。このソナタの献呈者は二転三転した。ベートーヴェンは当初、作品111の献辞をアドルフ・マルティン・シュレジンガーに委ねた(1822年5月1日付)。しかし、1822年8月末、出版社からの再度の問い合わせの後、ベートーヴェンはアドルフ・シュレジンガーの息子モーリスに「ソナタはすでにルドルフ大公に献呈された」と伝えた(1822年8月31日付)。しかし、1823年2月18日、彼はアントニー・ブレンターノを献呈者に指名し、クレメンティが出版したロンドン初版のタイトルページにもブレンターノの

名前が印刷された。しかし、モーリス・シュレジンガーは、ルドルフ大公への献辞にこだわった。最終的に献呈者はルドルフ大公となり、ベートーヴェンは1823年6月27日、ウィーン版の原版をルドルフ大公に送った。

・初演：カール・ツェルニーが1824年2月初旬、プライベートでこのソナタを演奏した。

◇「演奏」的分析

第1楽章 *Maestoso - Allegro con brio ed appassionato* 4/4 拍子 ハ短調

厳しい問いから始まる。自身の生き方を神の前で問い直し、鋭い問いで自らを突き刺す。厳しさ、鋭さを表現するため、複付点のリズムを厳格に弾く。そのために、筆者は最初の音を右手で持ち替える（持ち替えの是非については賛否両論ある。下段に書かれた音は左手のみで弾くべき、という「持ち替え反対派」の意見も聞かれるが、このソナタには、第2楽章第33小節に持ち替えが楽譜上で指示された箇所がある。ここには“*mano sinistra*（左手で）”と書かれており、右手の重音の下声部を左手に持ち替えて弾く指示と解釈できる。このことから、ベートーヴェンは音楽的な要求を満たす演奏のためには左右の手を持ち替えることについて寛容、むしろ推奨していたと筆者は捉え、冒頭でも持ち替えを行う。そもそも第29番などでは持ち替えを工夫しなければ演奏不可能な箇所が存在するため、こと第32番の冒頭でのみ記譜上の左右の手にこだわる必要もないと考える）。

第6小節から *p*、さらに次の小節で *pp* になるが、これは優しくなるのではない。厳しい世界はそのままに、空間から孤絶し、流れから切り離され、孤独がしんしんと降り積もり、緊張が高まる。たった4小節間が永遠に感じられる。第10小節の *cresc.* で解放され、第11小節の *f* に向かう。ここから頻出する *sf* は、世界を地底から突き上げるエネルギーを持ち、この *sf* は耳鳴りのように耳の中に残る。張り詰めた空気のまま主部 *Allegro con brio ed appassionato* に突入する。ここでも厳しく自らに問い続け、世界と相対する。第86小節からの左手の低音は、アルペジオにもかかわらず全ての音がバスとしての活力を持ち、戦いを挑むよう。対して、第124小節の右手の高音のアルペジオは調和をあらわす。第150小節では、これまで常に厳しく対決姿勢であった左手が、はじめて柔らかい音になる。ここでようやく自らを受け入れ、世界と融和するのだろうか。優しい響きが、第2楽章へ我々を導く。

第2楽章 *Arietta: Adagio molto semplice e cantabile* 9/16 拍子 - *L' istesso tempo* 6/16 拍子 - *L' istesso tempo* 12/32 拍子 - 9/16 拍子 ハ長調

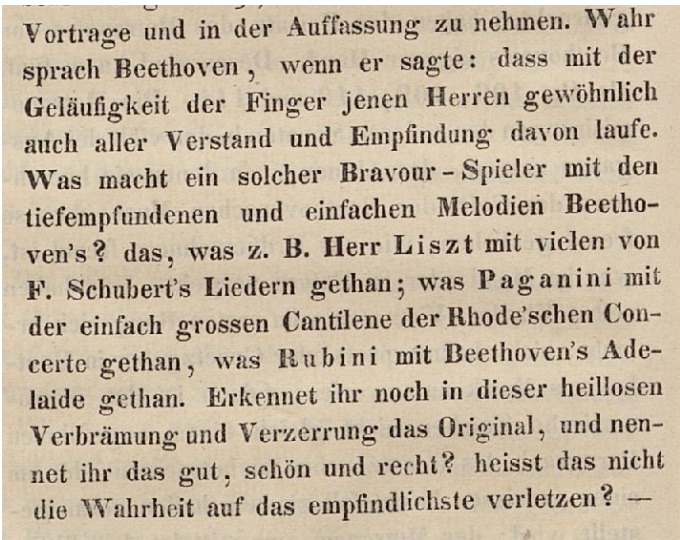
変奏曲形式。テーマのアリエッタが心に染み入る。テーマの後半（第9小節～）は **p** が寂しさを増し、リピート時には第13小節の和音で慟哭する。その余韻のなかに、優しい歌が流れ込む（第1変奏、第17小節～）。第1変奏の後半も不穏な響きに覆われ、左手のシンコペーションによる後打ちが、足を引きずりながら歩く様子を想起させる。第2変奏（第33小節～）は同じテンポのまま、これまでの1拍のうちに3つの16分音符を内包した3拍子から、1拍のうちに2つの16分音符を持つ3拍子に変化する。拍の中が2連符になって縦にすっきりする心地がする一方で、ここでは16分音符のなかでさらに3連のリズムが使われており、小さな3拍子は失われていない。第2変奏も前半は春のうららかなさを束の間感じるが、後半ではテーマでの慟哭がシンコペーションを伴ってさらに強調され、その上、第45小節手前、**f**になる寸前で **p** に落ち、やりきれない気持ちになる。第3変奏（第48小節）では3連のリズムが倍の速さになり、跛行しつつも駆け出す。第53～55小節は裏拍に **sf** が付され、ベートーヴェンのもどかしい思いが表されている。常に3連のリズムが用いられ、歪みがあり、刻一刻と色合いが変化する。第4変奏（第65小節～）になると唐突に歪んだリズムが消え、**pp** の静けさに包まれて精神世界の高みに昇っていく。第81小節からは、人間の嘆きの声だろう。それに対して、第89小節からの高音部分は、唯一の神の声であろう。そして、第100小節からのバスのメロディーでは、「もしかして、今聴こえたものが神の声だったのであろうか…」と、つぶやくように人間が自らに問うのである。その後、緊張と弛緩すべてをあらわす特殊なトリルを経て、最終変奏（第131小節～）に到達する。ここでは宇宙との交感、世界と一体となったような感覚を全身に感じる。トレモロはやがてトリルに繋がり、神の声と同じ音型を高音で奏でた後、スケールでなめらかに下行して現世に着地する。曲尾はハ長調、**pp** でそっと閉じられる。

3. ベートーヴェンのヴィルトゥオーゾ性

ベートーヴェンの後の時代にはヴィルトゥオーゾ全盛の時代となり、ベートーヴェンの孫弟子との触れ込みでフランツ・リストが華やかな楽壇を席捲した。ベートーヴェンの精神性を神聖視するあまり、リストに代表される名人芸を対極のもの、すなわち軽薄なものとして扱う傾向が見られる。名人芸批判の先陣を切った人々の一人に、ベートーヴェンを崇拜し、ベートーヴェンの死後、彼を神格化させ伝説に仕立て上げたシンドラーが挙げられよう。シンドラーは、自身が書いたベートーヴェンの伝記（第Ⅱ版）のなかで、以下のように激しくリストやパガニーニらを批判した。

ベートーヴェンが「指が達者なピアニストの多くからは、知性と感情が逃げてしまう」と言ったことは正しかった：例えば、リストはシューベルトの多くの曲で、パガニーニはローデの協奏曲のシンプルで偉大なカンティリーナで、ルビーニはベートーヴェンの歌曲《アデライーデ *Adelaide*》で、といったように。このようなブラヴウラ（華麗奏法）の演奏家は、ベートーヴェンの深い情緒を持った素朴なメロディーに何をするのでしょうか。この穢れたトリミングと歪みの中で、まだオリジナルを認識していて、これを良い、美しい、正しいと言っているのでしょうか？（Schindler 1845: 214、拙訳）

資料 20¹³³



Vortrage und in der Auffassung zu nehmen. Wahr sprach Beethoven, wenn er sagte: dass mit der Geläufigkeit der Finger jenen Herren gewöhnlich auch aller Verstand und Empfindung davon laufe. Was macht ein solcher Bravour-Spieler mit den tiefempfundenen und einfachen Melodien Beethoven's? das, was z. B. Herr Liszt mit vielen von F. Schubert's Liedern gethan; was Paganini mit der einfach grossen Cantilene der Rhode'schen Concerte gethan, was Rubini mit Beethoven's Adelaide gethan. Erkennet ihr noch in dieser heillosen Verbrämung und Verzerrung das Original, und nennet ihr das gut, schön und recht? heisst das nicht die Wahrheit auf das empfindlichste verletzen? —

このような反応は、当時において、シンドラーに限らずある程度保守的な聴衆においては極めて典型的な反応であった（堀 2007: 78）。現代にも、技巧を軽視する風潮は引き継がれ

¹³³ <https://sammlungen.ulb.uni-muenster.de/hd/content/pageview/2017057> (2020年10月20日閲覧)

ており、ヴィルトゥオーゾの称号を忌避するピアニストが存在するほどである。¹³⁴だが、ベートーヴェン自身が——少なくとも若い頃においては——ヴィルトゥオーゾ的性質を持っていたことを忘れてはならない。即興の名手であったことはよく知られており、フンメルとの腕比べは有名なエピソードであろう。また、ベートーヴェンとの直接の接点は語られていないが、同世代の作曲家でヴィルトゥオーゾの先駆であるヤン・ラディスラフ・ドゥシーク Jan Ladislav Dusík (1760-1812)¹³⁵と、書法の上で多くの共通点が見られる。たとえば、ドゥシークの特徴的な書法に両手の均質性の重要視が挙げられる（左手が右手のパッセージあるいは同様の音型を繰り返す傾向）。その例に、ドゥシーク研究の河合珠江は Op. 9-2 や Op. 10-3 (1789 年) を提示し (譜例 197)、ドゥシークが初期の段階から左手を右手と同様に扱う書法を用いていたことを強調する。

譜例 197 : J. L. Dusík, Sonata Op. 9, no. 2, mov. 1, m. 17-24



¹³⁴ マルカンドレ・アムラン Marc-André Hamelin (1961-) は「ただ難しいだけで価値のない曲など弾く気はありません。リストのハンガリー狂詩曲第 6 番のようにオクターヴ奏法を見せびらかすだけの曲がそうですし、いまは誰も彼もが弾いているストラヴィンスキーのペトルーシュカを聴くと本当にウンザリしますね」と語る (『CD Journal』2006 年 11 月号 46 頁)。

¹³⁵ 当時のチェコ語では「dusík」、現代のチェコ語では「dussik」と表記するが、生前は主にドイツ語の「ドゥセック dussek」を用いていた (河合 2013: 146)。ドゥシークは自分の横顔に自信があったため初めてピアノを舞台と平行に置いた人物であると、ヴァーツラフ・ヤン・クジティテル・トマーシェク Václav Jan Křtitel Tomášek (1774-1850) が伝えている (Craw 1964: 127-128)。

譜例 198 : J. L. Dusík, Sonata Op. 10, no. 3, mov. 1, m. 102-107

よく似た書法がベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ 第13番 Op. 27-1 (1800/1801)》にも見られ (譜例 199)、リンガーはベートーヴェンがドゥシークの影響を受けたと主張している (Ringer 1970:748-754)。

譜例 199 : L. v. Beethoven, Sonata no. 13, Op. 27, no. 1, mov. 3, m. 102-112

また共通点として、幻想的で大胆なペダルの使い方が挙げられる。実際にドゥシークのペダリングがどのようなものであったか、1807年のドゥシークの演奏に接したシャルル・シ

ヨリユー Charles Chaulieu (1788-1849) や、フリードリヒ・カルクブレンナー Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) の記述が伝えられている。

ドゥシークがペダルをどのように使っていたか、当初謎であった：ペダルから決して離さないと言う人もいれば・・・ナイフグラインダー（砥ぎ器）の柄のように動かしていたと言う人もいた。実際、彼は以下のようにペダルを使った：足を常にペダルの上に置き、いわば圧力をかけることで弦をより強く振動させることができた。さらに、彼は足をペダルに乗せたままにすることで、ペダルにかける圧を最大限に変化させることができた。・・・ショリュウのドゥシークのペダリングについての記述によると、ドゥシークはサステイン・ペダルをかなりの時間、踏みっぱなしにしていたようである・・・また、ドゥシークが晩年をパリで過ごしていた時に青年であったピアニスト、フリードリヒ・カルクブレンナーも同様の見解を示している (Rowland 1993: 113、拙訳)。

ドゥシークがサステイン・ペダルを使用して開放的な響きで演奏したことについて、河合はドゥシークの妻が優れたハーピストであったことや彼がグラスハーモニカを好んだことに目を向け、「グラスハーモニカとハープの音色は、どちらも抑制されたものではなく開放的である。ドゥシークは早い段階から、このようにストレスのない、解放された音色を好んでいたのである」と考察している (河合 2013: 90)。

このような開放的な響きはベートーヴェンも好んでおり、《ピアノ・ソナタ第 14 番 嬰ハ短調「幻想曲風ソナタ」(月光) Op.27-2 (1801 年)》の第 1 楽章においてダンパー・ペダルを踏み続けて幻想的な雰囲気をかもし出す例 (楽譜上の指示は「Senza Sordino」) や、《ピアノ・ソナタ第 17 番 ニ短調「テンペスト」 Op.31-2 (1802 年)》のレチタティーヴォ部分でペダルによる濁りの効果を活用している例、《ピアノ・ソナタ第 21 番 ハ長調「ワルトシュタイン」 Op.53 (1803 年)》のロンド冒頭の開放的な響きを持つ例など、枚挙にいとまがない (資料 21～23、および譜例 200)。

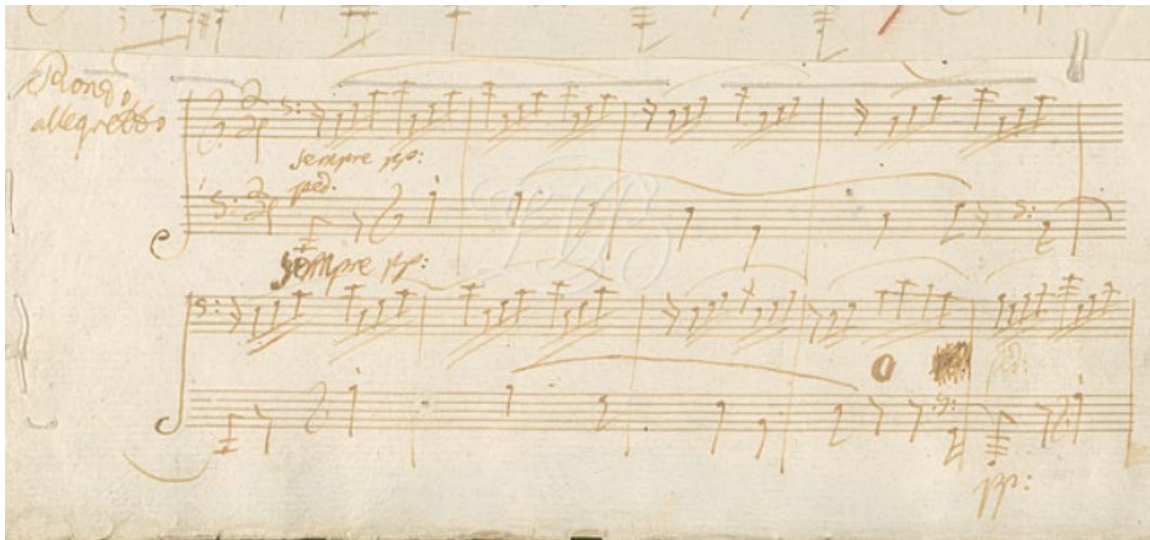
資料 21 : Beethoven, Piano Sonata No. 14, First edition, Vienna: Cappi (1802).



資料 22 : Beethoven, Piano Sonata No. 17, First edition, Bonn: N. Simrock (1802).



資料 23 : Beethoven, Piano Sonata No. 21, Holograph manuscript, n.d. (1803-27).



譜例 200 : Beethoven, Piano sonata no. 21 in C major, Op. 53: (Waldstein), Edited by Norbert Gertsch, Murray Perahia, München: Henle, 2012.

Rondo
Allegretto moderato

彼らのペダリングはフランツ・リストに受け継がれ、ドゥシークやベートーヴェンよりもさらに豪快にペダルの濁りを活用していたことを先人の言葉からうかがうことができる。たとえば、クララ・シューマン Clara Schumann (1819-1896) が1838年4月のウィーン滞在中にロベルトに送った手紙に、リストの演奏について「メロディーを細切れにすることで聴衆の美的感覚を軋ませることもまれではなかった。彼はあまりにもペダルを多用するので、プロにとってはそれほどではなくとも、少なくともアマチュアにとっては、彼の作品はわかりにくいものになってしまう (Litzmann 1906: 199、拙訳)」と書き綴られている。

資料 24 : Clara Schumann, ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen

„Wir haben Liszt gehört,“ heißt es am 12. „Er ist mit gar keinem Spieler zu vergleichen — steht einzig da. Er erregt Schrecken und Staunen und ist ein sehr liebenswürdiger Künstler. Seine Erscheinung am Clavier ist unbeschreiblich — er ist Original — er geht unter beim Clavier . . . Seine Leidenschaft kennt keine Grenzen, nicht selten verlegt er das Schönheitsgefühl, indem er die Melodien zerreißt, das Pedal zuviel aufhebt, wodurch nicht dem Kenner, jedoch dem Laien seine Kompositionen noch unverständlicher werden müssen. Sein Geist ist groß, bei ihm kann man sagen „seine Kunst ist sein Leben“.

つまり、ベートーヴェンやドゥシークに特徴的であったペダリング (サステイン・ペダルを筆頭とした、開放的な響きや音の濁りを大胆に活用するペダリング) は、名人芸奏法の特徴の一つとなったのである。

以上のことから、若きベートーヴェンをヴィルトゥオーゾの先駆として位置付けることに異論はないだろう。もちろん、ベートーヴェンの全ての作品において技巧に走るわけではないが、ベートーヴェンもヴィルトゥオーゾ演奏家としての顔を持っていたことを認めることによって初めて、「聴衆」の側面が浮かび上がってくるのである。ヴィルトゥオーゾにおいて重要なのは、「聴衆」という他者の存在である。ベートーヴェンは若いころから、人々を魅了するために、「聴衆」の意識を常に持っており、それが晩年にかけて技巧性が削ぎ落されてなお、他者との対話、聴き手が存在する意識、さらに言えば第三の耳が、意識の底に残り続けたのではないかと、わたしたちが現代において演奏するうえで最も大切な本質はここにあるのではないかと、筆者は考える。第4章で詳述したい。

第4章 演奏形態の変化——with コロナ時代を見据えて

第1節 氾濫するオンライン演奏会と聴取の変化

本稿「はじめに」で、習慣の急激な変化の例として、本年の COVID-19 のパンデミックを挙げた。このコロナ禍で最も急激な変化を強いられたものの筆頭が、演奏会などのイベントのあり方であろう。多くの演奏会が中止となっただけでなく、感染流行が長期化したことで「with コロナ」として、演奏会はもとより、コンクール・入試までもがオンラインで行われた。これにより音楽のあり方が急変したのは、演奏者などの発信者側ではなく、むしろ受容側の「聴衆」である（ここでは「演奏会での音楽のあり方」について論じているため、演奏家の収入面への言及ではない）。かつて、生の音を聴き、演奏者と聴衆が空間を共有することが当たり前だった時代はこの一年で遠い過去となり、オンライン演奏会が当たり前になった。

2020 年の情報化社会において、音楽はすでにネット上に溢れていた。だが、コロナ禍がもたらしたオンライン演奏会の氾濫には、特筆すべき状況が二点ある。まず、受容側である聴衆が、感染防止のために外出自粛、自宅待機となり、インターネットに触れる時間が急増したこと。そして、これまでネット配信を行わなかった演奏家たちまでもが、急にオンラインで演奏の配信を始めたことである。そもそも、オンライン配信は軽視、むしろ蔑視される風潮があった。2019 年に学研教育総合研究所の小学生白書の調査で、将来つきたい職業の男子 1 位が「YouTuber」となったが、このことに大人たちは驚きを隠さず、眉をひそめたものだ。¹³⁶

ところが、2020 年のイベント全面自粛を受け、背に腹は代えられないとばかりに、クラシック音楽界においても次々とオンライン配信、無観客ライブ配信が始められた。広島交響楽団の YouTube ライブ配信、東京交響楽団のニコニコ生配信などである。¹³⁷

2020 年現在、演奏会は徐々に復活してはいるものの、飛沫感染防止のためマスク必須で、座席の間隔も開けなければならない（9 月より日本ではクラシックの演奏会では満席が政府

¹³⁶ 「将来つきたい職業、男子 1 位『YouTuber』小学生白書」、『ReseMom』2019 年 12 月 23 日配信 <https://resemom.jp/article/2019/12/23/53962.html>、「YouTuber が小学生男子の就きたい職業ランキング 1 位に学研の調査で初」、『IT media NEWS』2019 年 12 月 24 日配信 <https://www.itmedia.co.jp/news/articles/1912/24/news081.html>、「小学生のなりたい職業ランキング、YouTuber が 3 位に 保護者の本音は？」、『KAI-YOU』2019 年 2 月 24 日配信 <https://kai-you.net/article/62344>。(2020 年 10 月 21 日閲覧)

¹³⁷ <http://hirokyo.or.jp/news/16242.html>、<https://ch.nicovideo.jp/tokyosymphony>。(2020 年 10 月 21 日閲覧)

より許可されたが、急に規制緩和されてもチケットはすぐには捌けないため、大ホール満席の光景が戻ってくるのはまだ当分先だろう)。会場には、どこかよそよそしく厳粛な雰囲気漂う。客席で喋ることも控えねばならず、ブラボーの声が拍手に混じることは決してない。演奏と聴衆の実際の距離はずいぶん離れてしまったように思えるが、実演が貴重なものとなった現代、心の距離、聴取のあり方はどうだろうか。一度断絶を経験し、音に飢えたからこそ、聴衆はより積極的に関わろうとする時代が到来したのではないだろうか。長い演奏の歴史に見られなかったこの実演の孤立化と、実演への渴望は、コロナ時代の演奏様式を生み出そうとしているように思える。本章では、急激に変遷する with コロナ時代の今後の聴取、演奏、音楽のあり方について考えることを含め、作品の本質にアプローチする方法を模索して、これまで折に触れて言及していた「読み直し」の概念について、コロナ時代の演奏をも包括するものとして見ていきたい。

第2節 「演奏」と「聴衆」——音楽記号学

聴取、演奏を含めた多角的な関連を表すために、音楽記号学の用語と方法論が簡素で分かりやすいので、本章では音楽記号学を取り上げたい。ここでは、言語学者フェルディナン・ド・ソシュールが唱えた「シニフィアン(意味するもの)とシニフィエ(意味されるもの)」を、音楽学者ジャン=ジャック・ナティエが音楽分析に援用した例をもとに、「聴衆」の音楽への関わり方を見ていきたい。結論から書けば、演奏者が音に多くの意味を含ませて発信(=演奏)したとしても、聴衆の受け取り方はさまざまであること、そもそも音楽は言語とは違ってコミュニケーションではないため、演奏者によって発信された音楽の意味を、聴衆は「受け取る(受動)」のではなく、「読み解こう(能動)」としなければならないことが分かった。

1. 「音楽記号学」における「演奏」の立ち位置

この比較的新しい「音楽記号学」という考え方は、厳密には20世紀後半に音楽分析の方法として言語学の分野から持ち込まれたものである。中でも1975年にナティエによって著された『音楽の記号学の基礎』は、さまざまな論議と批判を呼び起こし、1987年にはそれらの批判を元に増補、改訂され、『一般音楽学と記号学』が記されている。ナティエの記号

論は、「シニフィアン（意味するもの）とシニフィエ（意味されるもの）」「ラング（言語体系）とパロール（会話などの実体）」「コードとメッセージ」「外延（明示的な意味）と内包（暗示的な意味）」「解釈項」「構造」などのさまざまな記号学概念を満遍なく取り入れ、ジャン・モリノの「記号学的三分法」に大きく依拠している。

「記号学的三分法」とは、音楽的事実、全体のあり方を規定している三つの大きなレベルを「創出レベル」「中立レベル」「感受レベル」とし、「象徴記号（ここでは音楽作品のこと）」の持つ三つの面を明らかにしている（ナティエ 1987: 13）。この三分法によって、ナティエは解釈項や、記号学とコミュニケーションについて様々な議論を発展させているが、中でも物議を醸したのは、彼が最初に提示した音楽的事象に関する図式における、「演奏」という位置づけであった。

これに対する批判のひとつに、椎名亮輔の論考（1991年）がある。椎名は、ソシユールの唱えたラングとパロールという概念のアナロジーに原因を見出し、ナティエの音楽分析を「中立レベル（作品）を中心に据えたもの」で、「演奏はパロール同様その対象ではない」と解釈する（椎名 1991: 17）。椎名は、あたかもナティエが中立レベルを優位に置き、楽譜を客観的なものとして絶対視しているように捉え、それを批判の出発点としているが、果たして本当にそうだろうか。

ナティエは、モリノの中立レベルの考えを考察する上で、「内在レベルは創出レベルが生み出した当のものである・・・また、こういった内在レベルは感受レベルを生み出す当のものである・・・《記号学に与えられた課題とはまさにこのような三項関係において解釈項を捉えることによって、それらの相互関係をはっきりとさせることにほかならないのである》・・・これら三つのうち中立レベル分析が最も理解しやすいものである。とはいえ、以後本書のもつ記号学的な目論見について語る場合、前述の理由からこれら三つの分析はすべて平等に扱われることになる（ナティエ 1987: 35. 強調筆者）」と、中立レベル分析を中心に置かないことを明示している。

また、ナティエは、音楽作品の存在形態を考察する上で、哲学者・美学者ローマン・インガルデンの大著（1962年）の「個々の音楽作品に同一性を与えているものは何か？」という問題の論証を以下のように要約し、音楽作品にとって、「楽譜」の役割を絶対的なものではなく、あくまで「枠組み」を提供するものとの定義に繋げている。

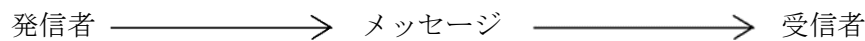
まず、音楽作品というものは個々の演奏そのものではない。なぜなら、個々の演奏はそのつど違ったものであるからである。また、音楽作品というものは「今ここにおける」聴き手の知覚そのものではない。なぜなら、聴き手の知覚というものは十人十色であるからである。さらに、音楽作品というものは現実の音そのものではない。なぜなら、音楽作品の持つ時間や形式は現実の音を持つ諸性質とは違っているからである。最後に、音楽作品というものは楽譜そのものであるわけではない。なぜなら、音楽作品はつねに楽譜の指定を超えた面をもつからである。要するに、彼によれば音楽作品とは「純粹に志向的な対象」である。(ナティエ 1987: 88-89. 強調筆者)

2. 音楽的事象に関する図式

ナティエはジャン・モリノの記号理論を借りて、「我々は『記号学はコミュニケーション科学ではない』と主張」し、図式化して説明する。

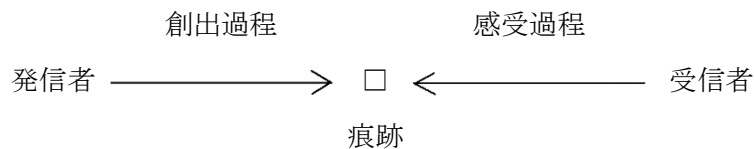
まず、従来のコミュニケーション理論図式は以下のようなものである。

図 2：従来のコミュニケーション理論図式 (Nattiez 1975)



しかし、モリノの記号論を表すためには、ナティエは「次のような図に読み換えられなければならない」と言う。この図では、受信者からの矢印の向きが逆になっている。

図 3：ナティエによるモリノの記号論の図式 (Nattiez 1975)



この図から、ナティエは次の四点を考察する。

1. 象徴形式（詩・映画・交響曲等々）とは作り手が意図した意味を受け手に送る《コミュニケーション》過程の仲介物のようなものではない。
2. それはむしろ作品の形式や内容に関わる複雑な創造《過程》（創出過程）

の産物なのである。

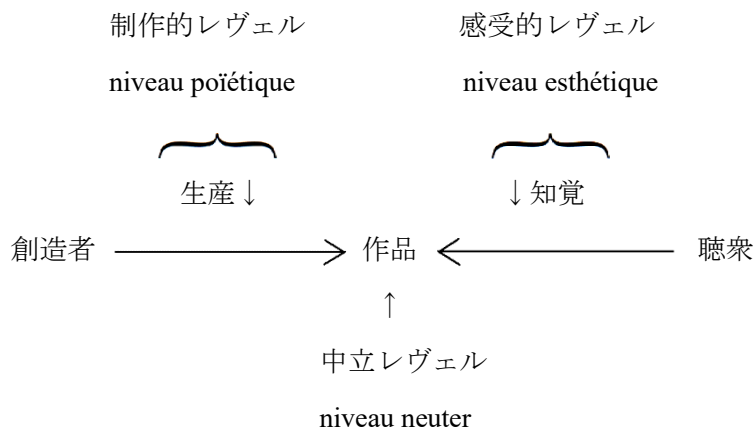
3. また、送られたメッセージを《再構成》する複雑な受容《過程》(感受過程)の出発点なのである。

4. だから、創出過程と感受過程とは必ずしも一致するわけではない。モリノが言うように「創出過程は必ずしもコミュニケーションを目的とはしていない」。

この「創出過程と感受過程の不一致」は、既出のインガルデンの言葉「聴き手の知覚というものは十人十色である」という当たり前の現象である例が分かりやすいであろう。例えば奏者が「幸せな気持ち(創出過程)」でシューマンのトロイメライを弾いたとしよう。しかし、「懐かしさ」「切なさ」「悲しさ」を感じる聴き手(感受過程)も存在するだろうし、同じように「幸せ」を感じる聴き手がいても、奏者のイメージする「幸せ」と、聴き手のイメージする「幸せ」の内容が、全く同じであるはずはない。なぜなら「幸せ」の具体的な概念も、十人十色だからである。これが、「創出過程と感受過程の不一致」であり、「創出過程は必ずしもコミュニケーションを目的とはしていない」ということなのである。

モリノから借りたナティエの記号論の基礎となる図式である上記の図3は、足立美比古による翻訳書から引用したものであるが、1991年にナティエ批判を行った椎名亮輔は、以下の図4のようにナティエの図式を表記している。

図4：椎名亮輔によるナティエの図式解釈 (1991年) ¹³⁸



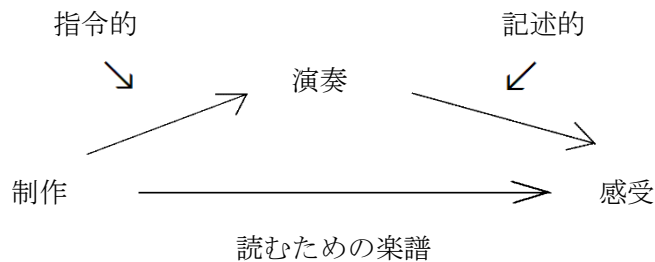
¹³⁸ 図中で「中立レベル」が“niveau neuter”となっているが、正しくは“niveau neutre”である。

「発信者」が「創造者」に、「受信者」が「聴衆」に読み換えられていることが分かる。

足立翻訳のナティエのオリジナルの図3と、椎名による図4の大きな違いは、この読み換えによる。「発信者」と「受信者」という表記ならば、発信者＝作曲者にも、発信者＝演奏者にもなりうるし、受信者＝演奏者（作品に取り組む際）や、受信者＝聴衆（演奏を聴く際）にもなりうるが、「創造者」と「聴衆」に読み換えると、途端に単語の解釈の自由がなくなる。この読み換えが行われた時点で、「演奏」と「演奏者」が、ナティエの本来の図式から消え失せてしまうのである。

このようにして図式からの「演奏」の消失を解釈した椎名は、同じく「音楽事象における演奏の軽視」を問題視し、1981年に「演奏レベル」を「創出過程」と「感受過程」の間に置くことを提案した庄野進の図式を紹介する。

図 5：庄野進による「演奏」レベルの提案（1981年）



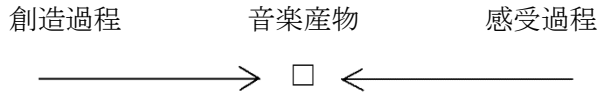
この図はさらに歪みが生じている。この図式からは、制作者の意思を媒介するものとして「演奏」が存在し、それが右向きの矢印（→）でもって、感受過程に至っている。

モリノが「象徴形式はコミュニケーションではない」と言って、従来の「発信者→メッセージ→受信者」を、「発信者→痕跡←受信者」とし、「受信者からも矢印が発せられる」という最も重要な考え方を、庄野は汲み取らず、従来のコミュニケーション理論へと逆戻りさせてしまっているのである。

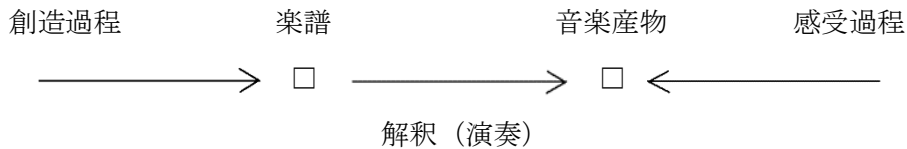
ナティエは、1975年の『音楽の記号学の基礎』で批判を受けた「演奏の軽視の問題」を改善しようとして、1987年の増補改訂版の『一般音楽学と記号学』では、新たな図式を提示している。即興的な民族音楽（作曲者と演奏者が同一かつ楽譜が存在しないもの）と、西洋音楽（作曲者と演奏者が別人で楽譜が存在するもの）に分けた、以下の二通りの図式である。

図 6：ナティエによる改訂版の図式（1987年）

・民族音楽



・西洋音楽

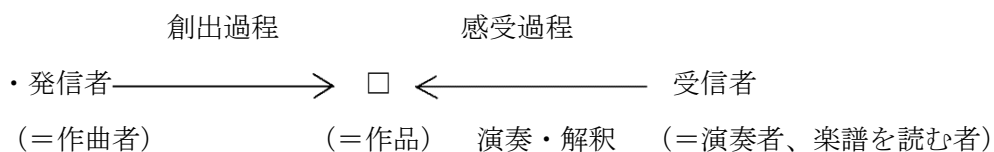


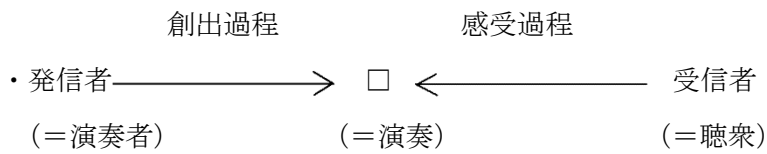
この図には、矢印の先の人物（発信者、受信者など）が書かれていない。そのため、「西洋音楽」の図式における「演奏者の位置」が、うやむやにされてしまっている。「楽譜」と「音楽産物」の間に「解釈（演奏）」があるものの、演奏者はどこに置かれれば良いのだろうか？ それに、楽譜を解釈するという行為を図式に表すなら、楽譜は解釈を受ける（受け身）なのだから、矢印の向きは逆、すなわち「楽譜←（解釈）」であるべきである。

以上の理由から、図4の椎名亮輔によるナティエの図式解釈（1991年）、図5の庄野進による「演奏」レヴェルの提案（1981年）、図6のナティエによる改訂版の図式（1987年）、これら全てにおいて瑕疵が見受けられる。

唯一、瑕疵がない図式は、シンプルな図3のナティエによるモリノの記号論の図式であると、筆者は考える。この図は「発信者」と「受信者」という表記故に、さまざまな解釈が可能だからである。だが、この図式にあえて補足して、作曲家と演奏者などの明確な表現に改めるならば、以下のように、別ベクトルで図式を作ることができる。

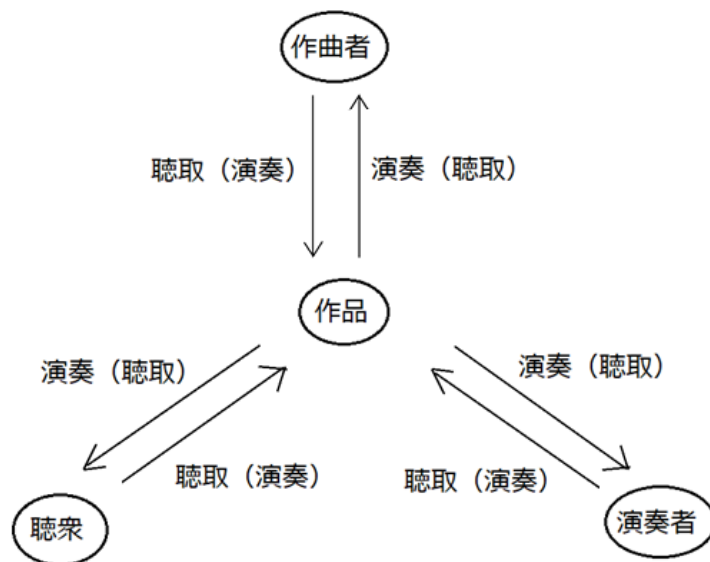
図 7：図3への補足（筆者）





しかし、このような別ベクトルの二つの図式では、音楽事象を図式化したと言えないとの反論もあるだろう。そこで、これらの図を一つにまとめたものを、以下に提示する。

図 8：音楽事象の図式



この図において最も重要なことは、矢印が全て「演奏」になっている点である。次に、この図をもとに「演奏」の本質に肉薄したい。

3. 演奏と聴取の同一性

演奏と聴取は同意であり、演奏は聴取の実体化である。演奏者は必ず自身の現実の音を聴取するが、それよりも前の段階で、頭でまず理想の音をイメージし、それを精神が聴取したものを実際の音にする。そのプロセスこそが「演奏」であるからである。このことは、実はわたしたちが幾度となく言われる言葉「演奏会の時は、客席に自分の耳を置きなさい」や、「幽体離脱して演奏中の自分の演奏を、もうひとりの自分が聴いているつもりで弾きなさい」

い」にも表れている。演奏には運動の側面もあるため、弾くことそのものに没頭してしまう時もしばしばあり、そのような時には実は自分の音を聴けていない。指の技術はテクニックのためではなく、良い演奏のために身に付けるもの（それ以下でもそれ以上でもない）とよく言われるが、これはつまり、弾くことに極力注力せず、「聴取」の方に没頭しなさい、ということだろう。演奏においては、「どう弾くか」ではなく「どう聴きたいか」が本質であるため、「聴取」は「演奏」と同義なのである。

また、聴衆は聴取しながら演奏とシンクロして「演奏」している。このことは、最近の脳科学においても証明されている。ピアノの音を聴けば、ピアノを弾いたことのない被験者でさえ、手や指の神経分野の脳細胞が反応する（古屋 2012: 23）。本章冒頭でも述べたが、コロナ禍によってオンライン配信が急増した現代においては、聴衆の積極的な音楽への関わりはさらに重要になり、より演奏へ近づくだらう。演奏会へ実際に足を運んでいた時代には、演奏を「見に行く」という要素もあった。だが、画面で演奏を聴取する際、聴衆はいつでも自由にスイッチをオン／オフすることも、演奏を一時停止することも、早送り／巻き戻しすることさえ可能である。また、会場のような「非日常」の環境ではなく、生活空間で聴取するため、聴衆は「日常」の環境において自身の心身のコンディションを音楽鑑賞のために自力で整えなければならない。さらに、再生するデバイスによって演奏の質は大きく左右されるため、そのような場合、聴衆は想像力を働かせて聴取する必要がある。つまり、オンライン配信では、聴衆は生演奏よりもはるかに能動的に音楽事象に参加しなければならず、このような「聴取」は創造行為、すなわち「演奏」となりうるのである。

作曲者が作品を創作する際には、頭のなかで音をイメージ、すなわち「演奏」をし、その「頭のなかでイメージした音」を聴取しながら、作曲している。不確定性の音楽でさえ、「演奏」のイメージを念頭においた創作である。例えば、ジョン・ケージの《想像の風景第4番》における「偶然性」はラジオの音であるが、私たちの全く予想のつかない未知の音がラジオから流れることはなく、結局のところケージは何パターンかのラジオの音の混ざり具合を想像したはずであり、その段階で想像という「聴取」が行われている。「演奏」のイメージのない創作行為は極めて非現実的であるため、「演奏」なくしては何も始まらないとまでいえるだろう。

このように、実際に空気を振動させて鳴り響く音がなくても、「演奏・聴取」は存在し、その「演奏・聴取」が全ての項目（作曲者・作品・演奏者・聴衆）を繋いでいる。「演奏」

を項目化しないことによって、全ての項目を結ぶものが「演奏」となり、音楽事象において「演奏」が最も重要であることが分かる。

さて、これら三種の「演奏・聴取」（作曲者、演奏者、聴衆）の間に違いはあるだろうか？

作品を前提にしてみれば、まず作曲者の「演奏・聴取」が無ければ、他の二種の「演奏・聴取」は成立しえず、演奏者の「演奏・聴取」が無ければ、聴衆の「演奏・聴取」は成立しえない。これを概括的に捉えれば、最も上位にある「演奏・聴取」は作曲者のそれであり、その下に演奏者のそれが、複数存在しうる。最下位に聴衆のそれが、極めて多数のそれとして存在する。この構造をプラトンのイデア論的に捉えるならば、最上位の作曲者の「演奏・聴取」がイデアそのもの（完全な「演奏・聴取」）であることになり、その墮落した形態が演奏者のそれであり、さらに墮落した形態が聴衆のそれであるということになる。すると、作曲者に創造者として神にも似た優越を認めざるをえなくなり、演奏者の存在意義の強調は成立し得なくなる。しかしこれは、因果論と同じ誤りを犯している（因果論とは、何かが存在することに先立つ起源や原因に遡って説明するもので、例えばビッグバンや神が宇宙を作ったという考えがそれにあたる。しかし、そう考えると、さらにそれに先立つものは何かと問い続けることになるため、初めから破綻している）。

音楽という場の成立に関してみる限りにおいて、三者の「演奏・聴取」の間には先と後との関係が成立するように思える。しかし、演奏された時に世界が立ち現れると考えて、そこに因果論を持ち込まなければ、その先と後との関係が、優劣の関係を意味することとはならず、そもそも先と後との関係が成り立たないのである。

以上のことから、音楽事象において「演奏」が最も重要であり、「演奏」と「聴取」は同意であること、音楽事象に関わる三者（作曲者、演奏者、聴衆）における「演奏・聴取」は等価であることが言える。

第3節 「読み直し」と「註釈」

1. 「読み直し」（上書き Überschreiben）

「読み直し」とは、すでにあるものに新しい光を当てることによって、従来とは異なるさまざまな意味を取り出すことである。行き詰まった前衛に代わって、1970年代以降、モリス・ブランショらが中心となって見いだした作品へのアクセスの方法論で、ポスト・モダ

ンの基本的な考え方となっている。その光の当て方は、すなわち「註釈」でもあり、ブランショが「神学的、哲学的、社会学的、政治的、比喩的、象徴的、構造的、さらには何でもある (Blanchot 1964/栗津訳: 203)」と記述したように、原理的に何でも含み得る。現代ヨーロッパの作品解釈、とりわけオペラの演出はすべからく「読み直し」によっていると言っている。とりわけ実践的に「読み直し」が盛んなドイツでは「上書き *Überschreiben*」として一般化されている。

演奏は本質的に、常に「読み直し」の性質を持つ。同じ人による演奏であっても、その演奏は毎回、読み直されている。このことは、アルゲリッチが「過去の自分の真似はしない。いつまでも若い演奏をしたいから」¹³⁹と語った言葉に集約される。何度も同じように弾くことは不可能で、毎回新たに作品と向き合い、「読み直し」を行わなければならない。そうしなければ、演奏は劣化、老化していく。「読み直し」こそが、演奏を生き生きとさせる秘訣であり、作品をどの時代においても新鮮に演奏する鍵なのである。

2. 「註釈」の概念の可能性

「読み直し」とは、すでにあるものに註釈を加えることでもある。この考え方はひとつの作品内でも適用できる。つまり、楽想、主題などの関係性に、註釈関係を見るのである。

例えば、副主題は、主要主題を註釈していると考えられる。本稿第2章、第3章で見てきたように、ベートーヴェンが書いた「ソナタ形式」の作品は、後期に近づくにつれて「第2主題 (本論では副主題と呼ぶ)」の存在感が薄くなり、どこが副主題なのか、聴いただけでは分からないものが多くなる。しかし、副主題は、主要主題を註釈していると捉えれば、副主題の重要性について納得のゆく説明ができる。改めて「註釈」の観点に焦点を絞り、具体例を挙げるならば、《ピアノ・ソナタ第28番 イ長調 Op.101 (1816年)》が分かりやすいだろう。声部を横の流れとして見た場合、主要主題 (mm. 1~4) はおおらかで、包み込むような息の長い性格を持つ。対して、副主題 (m. 17~) はスラーが細かく切れ、揺らめく不安

¹³⁹ 「(ステファニー) 同じ曲を何度も弾くでしょ。退屈することはない?」「(マルタ) 全然。なぜなら、音楽を聴くときと同じ。いつも何か新しい発見がある。新しい何かを感じとる。練習のときは、なるべくそうじゃない方が…たぶん、そうじゃない方がいい。難しいわね。まず自分の真似をしない。下手にならないようにする。そこに歳の問題が絡んでくる。ある種の能力が落ちてくる。新鮮さがなくなる。肉体が老いるように、演奏にも老いが出るの。ときどき、誰かに“演奏が変わった”と言われたいか不安になる。でも、音楽との関係はいつも新しいわ。愛と同じね」 斎藤敦子訳、ステファニー・アルゲリッチ「アルゲリッチ 私こそ、音楽!」(DVD) 2015年。

定さを持つ。副主題の不安定さは、実は主要主題の和声に潜在しており（偽終止が多く、主和音に解決しない）、副主題はその不安定さを顕在化させることによって、主要主題に註積を加えているのである。両主題の関係を「註積」として捉えると、両者に相互依存の関係が生まれる。両主題はどちらも大切に、お互いがお互いを必要とする。副主題の註積によってその性質を補われている主要主題は、副主題なしでは成り立たない。楽想が相互に支えあっていると捉えれば、曲の中での機能（役割）の違いはあるにせよ、ないがしろにしてよい箇所はなくなり、それぞれ全ての楽想を重要なものと扱うことができる。

註積という考え方は、建築物を想起させる。修辞学のメタファーの、山あり谷ありの議論を経て目的地に辿り着くという線的なイメージと対照的である。修辞学において「全ての楽想が大切だ」と言えば、主張が埋もれ、平坦で単調な演奏になりかねないが、建築物という立体的なイメージのもとに「全ての要素が大切だ」と言うならば、目に見えない土台や釘一本でさえ欠かせない要素であるため、合理的である。また、「有機体論・生成論」は内発的で時間的に一方通行的な展開をイメージしているが、主題や要素における相互註積関係は、たとえ作曲者の精神のなかで内発的であったとしても、作品においては主題や各要素は並列され、それが曲の展開のなかで相互註積関係にある。

どれだけ短い楽想であろうと、それが大きな楽想に註積をしているならば、その価値は大きな楽想と等価になる。様々な楽想は註積関係によって結ばれ、関連し合う。註積関係にならない孤立した楽想など存在しえないから、曲のすみずみまで複雑な相互註積関係が成り立ち、すべての音、フレーズ、楽想が大切なものとなるのである。音楽修辞学、有機体論、情緒論、各演奏メソッド、音楽記号学から、それぞれの本質を捉え直すことによって、私たちは「分析」から音楽を取り戻すことができるだろう。

結論

本論文の目的は、情報が溢れる現代において、演奏家がどう音楽と向き合い、さまざまな楽曲分析、数々の演奏メソッドをどのように解釈すればよいのか、その指針となりうる考え方、ひいては音楽の捉え方を本質的に提案することであった。そのためにさまざまな分析方法や演奏メソッドを捉え直し、広い視野の獲得を目指した。「演奏」に結び付く分析を行うために、実際にベートーヴェンのピアノ・ソナタ全曲演奏会を行った。ピアノ・ソナタ以外においても、本稿で筆者が分析を行った楽曲は、すべて自分で演奏したものである。

序章では、従来の音楽分析において「演奏」の視点が十分に考慮されてこなかったことを指摘し、分析における演奏的側面の重要性を押さえた。18世紀の音楽理論は今日においても様々に解釈されているが、その解釈者の多くは優れた音楽学者や作曲者であっても、演奏家ではないために、分析から「演奏」の側面が抜け落ちたまま論が進められがちである。演奏されることが当たり前であるためにかえって見落とされてきた「演奏」の視点から、従来の分析に再検討を加えた。第1節では、18世紀に興隆した音楽修辞学において、昨今では創作過程・慣習・聴取のあり方に重きが置かれ、演奏についての考察は対象外となっていることを指摘したが、「聴き手への分かりやすさ」を念頭に作曲するという大前提に「演奏」のイメージがあることから、本来の音楽修辞学は演奏上にこそ修辞学・雄弁術の生かされる方途があったと解釈した。第2節では、19世紀以来発展した音楽における「生成論・有機体論」としての構造分析は、他者性を排する作品至上主義と捉えられるが、生成論の生みの親であるヘーゲルの概念論をたどり、本来の生成論の視座から見直せば、他者を契機とする本質的な補遺が必要となることを提示した。つまり、作品にとっての他者である演奏者と、演奏にとっての他者である作曲者の関係が、相互に関係し合う二つの自己意識が作品を媒介・象徴として同一性を形成し、なおかつ同時に二つの内容を包含すると考える道筋である（第4章でも詳述）。

第1章では、具体的な音楽修辞学の演奏実践の盛んな例として、フィグール論と結びついた古楽演奏を検討しながら、モダンピアノにおける音楽修辞学の演奏実践の方途への糸口を模索した。第1章第2節では、演奏実践の歴史という視点を獲得するため、慣習をも含む演奏史を概観し、第3節では実際にモダンピアノでの演奏にフォルテピアノの奏法を取り入れる在り方を追求した。第4節ではポスト・ベートーヴェン時代に興隆した演奏メソッドの実践を通じて、時代によるベートーヴェン受容の変遷を実感した。

第2章ではピアノ・ソナタの成り立ちに関わる重要なジャンルとしてピアノ協奏曲を取り上げ、第1節では第0番 WoO.4の書法の分析と当時の歴史的状況の整理を通じて、従来チェンバロかフォルテピアノが想定楽器とされていた通説を覆し、タンゲンテンフリーユールだったのではないかとの推測に至った。また、さまざまな編曲とカデンツァの分析から「読み直し」の現状を見た。第2節では第4番 Op. 58のピアノと弦楽五重奏曲版を取り上げ、演奏形態の見直しを行い、楽曲分析を通じて昨今の「ソナタ形式」受容における楽式用語の問題点を指摘した。

第3章では、前章までで浮き彫りになった楽曲分析における問題点をもとに、第1節で演奏と分析の関係における潮流を概観し、その上で、第2節において演奏に直接結びつく分析、すなわち「演奏」の観点からの楽曲分析を、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ16曲に対して行った。

第4章（終章）では、前章までの分析で得られた『「聴衆」の観点が重要である』という知見をもとに、「演奏」と「聴取」に関しての考察内容をさらに掘り下げた。第1節では、本年のCOVID-19のパンデミックによる「聴取」のあり方の急激な変化を取り上げ、第2節では、音楽における演奏者、聴衆を含む多角的な関連を表すために、音楽記号学の用語と方法論が明晰な構図を表出していることを評価した。ジャン=ジャック・ナティエの音楽事象を三つのレベル（創出、中立、感受）と捉えた『音楽記号学』に対して、演奏レベルの軽視が批判されてきたが、ナティエの図式は演奏の創出過程にも十分に応用できるものであり、音楽事象をあらわした図式の再検討を通して、むしろナティエ批判の側が「演奏」の本質を理解せず、演奏を軽視していることが明らかになった。第2節では、これまでの分析の過程で散見された「読み直し」と「註釈」の概念を包括した。

本論では、演奏家の音楽との向き合い方の提案を目的としたが、この問題はいつの時代においても複雑を極めるものであり、明確な答えがあるわけではなく、単純化することは不可能だろう。単純化することは誤謬を含有することである。本論で提示した分析も、2020年の日本における筆者個人の場に限定された一解釈にすぎず、時代から規定される時代意識の変化によっては、筆者の「読み直し」もまた確実に違う解釈を行うだろう。このような「移り変わり」の現象こそが、音楽作品の捉えられ方を語る時に最も留意しなければならないことである。すなわち、偉大な先人の言葉を当時の状況を知らずして盲信することの危険性を、本論で喚起したとも言えるだろう。伝言ゲームは、必ずどこかで真実が失われる。常識であった事柄は、文字に残されることなく消えていく。ベートーヴェン生誕250年の時代に生き

るわたしたちが、どのように彼の音楽と向き合うかは、結局のところ先人の研究を参考にしつつ、多すぎる情報を取捨選択していくほかないのであるが、本論で提起したように、演奏の意味するものは、音楽との関わり方を見据えている自己意識に比例して豊かになるだろう。

おわりに

本論の目的、問題意識が生まれたのは、筆者の生い立ちによるところが大きいと思います。香川県に生まれた筆者は、地元の先生のレッスンに通いながら東京の先生のレッスンを月に一度受ける環境にあったため、「本で得られる知識をレッスンで言われては勿体ない」と思い、小学生の頃より多くの分析本を読んで育ちました。また、地方のなかでも恵まれていたことに、香川県は音楽が盛んで地方講座が数多く開かれる地でした。数ヶ月に一度はチェンバロの講座があり、毎年夏にはバロックダンスの講習会があるなど、単発ではあるものの、幼少期よりバロックの文化に触れることができました。

そのようにして、バラバラな体験と文字から得た知識が結びつかないまま、いわば頭でっかちに育った筆者は、上京して東京藝術大学音楽学部附属音楽高等学校に入学し、さまざまなことに衝撃を受けました。まず、同級生が休み時間に教室に置かれたピアノの周りに集まり、ショパンなどを弾いては「ここ良いよね」「こういうところはダサイよね」「こういうのもアリだと思う（即興的な部分の装飾に関して）」などと自由に語るのです。これまで、「大作曲家が楽譜に書き記した音は絶対的なもので、たとえ装飾音であっても書かれたもの以外は弾いてはいけない」と思い込んでいた筆者にとって、装飾パッセージを自分で考える発想は新鮮な驚きでした。また、昼休みなどの長めの休み時間には、ラフマニノフの協奏曲を弾き始める同級生もいました。そうすると、おもむろにヴァイオリン専攻の同級生が楽器を取り出し、「うろ覚えだけど…」と合わせだすのです。もちろん全く編成、パートが足りませんが、教室で遊ぶ分には数人の同級生が合わせているだけで充分楽しそうでした。この件も、筆者の中にあつた「コンチェルトは大きな舞台でフル・オーケストラと共に披露するもの」という価値観が崩れた瞬間でした。このように、モーツァルトやベートーヴェン、ショパンの時代も、コンチェルトや交響曲の音楽が各家庭の日常に溶け込み、家族団欒の延長線上として小編成（室内楽版など）で気軽に楽しまれていたに違いありません。

そして決定的であつた出来事は、高校1年生の時の冬に受けた講習会でした。フランス人教師によるバッハの平均律のレッスンで、曲の和声や構造の説明を求められ、ほぼ適切に回答したところ、「あなたは頭では理解しているようだが、演奏からそれが何も伝わってこない。音にあらわれない知識など無意味だ」と言われたのです。これが原体験となり、「分析を演奏につなげるには、どうすればいいのか」と真剣に考えるようになりました。

附属高校から博士課程まで、12年間にわたって懇切丁寧な実技演奏のご指導をしてくださった青柳晋教授に深く感謝を申し上げます。高校入学後に手のフォームなど一から徹底した実技指導をしてくださっただけでなく、高校生の時分は、新しい曲に取り組む時の初回レッスン時に、その曲に関しての所見を尋ねられていたことが、現在までの曲への取り組み方の礎となっています。「綺麗なものを形容する語彙は、多ければ多いほど良い」と、読書や映画、絵画鑑賞など文化に広く触れるよう勧めてくださったことも、筆者の生き方の指針となりました。本当にありがとうございました。

また、筆者は大学卒業試験後に右手が橈骨神経麻痺のため約2か月間右手が動かない時期があり、左手のための曲に取り組みました。そこで初めて、自分が聴きたい音をまず心で聴き、その想像上の理想の音に少しでも近づけるよう模索する、という行程で練習をしました。その時期にあった各大学新人演奏会において、筆者の演奏をお聴きくださった音楽評論家の梅津時比古氏からお声かけをいただき、その後も折に触れて「聴くこと」の概念を教えてくださいました。大切な「聴取」の概念をご教示くださり、ありがとうございました。

論文執筆にあたっては、細かく丁寧なご指導で導いてくださった土田英三郎教授と、ゼミの授業にあたたかく迎え入れてくださった土田ゼミの皆様、そして最終年度にご指導してくださった沼口隆准教授に感謝申し上げます。フォルテピアノにおいては、学部時代の副科にはじまり、その後8年間にわたり小倉貴久子先生にご指導賜りました。また、ブラウティハム版の楽譜の問い合わせに対して、直接メールで総譜を送ってくださったロナルド・ブラウティハム氏に感謝いたします。メールに添えられた「若いベートーヴェンがこんなに面白いと思うのは私だけではないようで嬉しいです」とのフレンドリーな言葉に心が温かくなりました。そして、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ全曲演奏会の企画を実現してくださった「美竹清花さろん」様には、感謝してもしきれません。また、学位審査での共演メンバー、Vn. I 丸山韶氏、Vn. II 佐々木梨花氏、Va. I 丸山奏氏、Va. II 佐藤駿太氏、Vc. 島根朋史氏と、Pf. II 秋山紗穂氏、ヘス版を忠実に二台ピアノ版へ編曲してくださった秋山友貴氏に感謝申し上げます。関わってくださったすべての方々に深く感謝申し上げます。

「分析」が「演奏」にそのままつながるような密接な関係を築くこと——このテーマに、生涯かけて向き合っていきたいと思います。

参考文献

洋書

Bonds, Mark Evan. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press, 1991. (Studies in the History of Music)

Butt, John. *Playing with History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Craw, Howard Allen. *A biography and thematic catalog of the works of J.L. Dussek (1760-1812)*.

Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International, 1964.

<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll17/id/156309>. accessed October 27, 2020.

Dipert, Randall R. "The Composer's Intentions: An Examination of their Relevance for Performance."

In *The Musical Quarterly*, Volume LXVI, Issue 2, 1980, pp. 205–218.

Dommer, Arrey von. *Elemente der Musik*. Leipzig: T. O. Weigel, 1862.

Dorf Müller - Gertsch - Ronge 2014

Ludwig van Beethoven: thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, bearbeitet von Kurt Dorf Müller, Norbert Gertsch und Julia Ronge; unter Mitarbeit von Gertraut Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn, München: G. Henle, 2014.

Griesinger, Georg August. *Biographische Notizen über Joseph Haydn* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1810; rpt. Hildesheim: Gerstenberg, 1981); ed. Karl-Heinz Köhler (Leipzig: Philipp Reclam, 1975)

Hatten, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

Hein, Hartmut. *Beethovens Klavierkonzerte: Gattungsnorm und individuelle Konzeption*. Stuttgart: F. Steiner, 2001.

Hummel 1838

Hummel, Johann Nepomuk. *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*. Wien: Haslinger, 1828/38. [https://imslp.org/wiki/Anweisung_zum_Piano-Forte-Spiel_\(Hummel,_Johann_Nepomuk\)](https://imslp.org/wiki/Anweisung_zum_Piano-Forte-Spiel_(Hummel,_Johann_Nepomuk)). accessed October 27, 2020.

Ingarden, Roman. *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film*. Tübingen: Niemeyer, 1962.

Kerman, Joseph. "4. Klavierkonzert Es-Dur op.58." In *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, Edited by Albrecht Riethmüller, Alexander L. Ringer and Carl Dahlhaus. Laaber: Laaber-Verlag, 1994. vol.1, pp. 415-429.

Kivy, Peter. *Authenticities: philosophical reflections on musical performance*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1955.

Koch, Heinrich Christoph. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Leipzig: A. F. Böhme, 1793. https://books.google.co.jp/books?id=gt2n9cOE5OUC&hl=ja&source=gbs_book_other_versions. accessed October 27, 2020.

Litzmann, Berthold. *Clara Schumann: ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1906. https://archive.org/details/bub_gb_DsUwAQAAMAAJ/. accessed October 27, 2020.

Lockwood=Gosman 2013

Beethoven, Ludwig van. *Beethoven's "Eroica" sketchbook: a critical edition. Transcribed.* edited and with a commentary by Lewis Lockwood and Alan Gosman. Urbana: University of Illinois Press, 2013.

- Mattheson, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg: Schillers Wittwe, 1713; rpt. Hildesheim: Olms, 1993; Laaber: Laaber Verlag, 2004.
- Molino, Jean. *Les maximes de la Rochefoucauld, conférence à la Faculté de musique de l'Université de Montréal*. 12 mars 1975, inédit.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'éditions, 1975.
- Newman, William S. *Performance practices in Beethoven's piano sonatas: an introduction*. London: Dent, 1972.
- Newman, William S. *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way*. New York: Norton, 1988.
- Petersen, Birger. "Die Konzerte für Klavier und Orchester." In *Beethovens Orchestermusik und Konzerte*. Edited by Albrecht Riethmüller and Oliver Korte. Laaber: Laaber, 2013. pp.373-377.
- Prout, Ebenezer. *Applied Forms: A Sequel to 'Musical Form'*. London: Augener, 1895; 2/1896.
- Ringer, Alexander. *Beethoven and the London Pianoforte School*. *The Musical Quarterly* 56, no. 4: 742-758. Oxford: Oxford University Press, 1970. <https://www.jstor.org/stable/i229650>. accessed October 27, 2020.
- Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, Tübingen: Niemeyer, 1962.
- Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton, 1971; rev. 1976.

Rowland, David. *A History of Pianoforte Pedalling*. Cambridge: Cambridge University Press. 1993.

Schindler, Anton Felix. *Biographie von Ludwig van Beethoven, Aschendorff's Buchhandlung*.
Münster, 1845. <https://sammlungen.ulb.uni-muenster.de/hd/content/pageview/2017057>.
accessed October 27, 2020.

Sisman, Elaine Rochelle. *Haydn and the Classical Variation*. Cambridge: Harvard University Press,
1993. (Studies in the History of Music)

Taruskin, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press,
1995.

Zamparas, Grigorios. *Beethoven's Piano Concerto in E-Flat WoO 4. A piano reduction of the full
orchestral score based on Jon Ceander Mitchell's reconstruction*. Doctor of Musical Arts (DMA),
University of Miami, 2007.

和書

アリストテレス『弁論術』(Aristotle. *The "Art" of Rhetoric*. trans. J. H. Freese. Cambridge, Mass.
Harvard University Press, 1947) 戸塚七郎訳、東京：岩波書店、1992年。

池辺晋一郎『池辺晋一郎の新・ベートーヴェン考：ベートーヴェンの音符たち』、東京：
音楽之友社、2008年。

イポリット、ジャン『ヘーゲル精神現象学の生成と構造』上巻 (Jean Hyppolite. *Genèse et
structure de la phénoménologie de l'esprit de Hegel*. 1946) 市倉宏祐訳、東京：岩波書店、
1972年。

上田泰史「19世紀初期のフランス・ピアノ音楽におけるスイスのイメージ表象とペダルの

用法（1804-1823）：パリ音楽院ピアノ科教授 L.アダンと J.ツイメルマンの作品におけるランズ・デ・ヴァーシュを中心に、『東京藝術大学音楽学部紀要』東京藝術大学音楽学部、第43集、2017年、1～16頁。

上野大輔『A. シェーンベルクの教育活動と音楽思想』東京情報大学研究論集 Vol.8 No.2、2005年、25～35頁。

梅津時比古『耳のなかの地図——音楽を聴くところ』東京：音楽之友社、1995年；『フェルメールの音』東京：東京書籍、2002年；『《セロ弾きのゴーシュ》の音楽論——音楽の近代主義を超えて』東京：東京書籍、2003年；『フェルメールの楽器——音楽の新しい聴き方』東京：毎日新聞社、2009年；『神が書いた曲——音楽のクリティカル・エッセイ』東京：毎日新聞社、2013年。

海老沢敏、高橋英郎編訳『ヴィーン時代前期』（Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen Gesamtausgabe*）東京：白水社、1995年。（モーツァルト書簡全集5）

小倉貴久子『ピアノの歴史：カラー図解』、東京：河出書房新社、2009年。

ガリレイ、ガリレオ「一六一五年六月、クリスティーナ大公妃宛手紙」、『ガリレオ』青木靖三編、高橋準二訳、東京：平凡社、1976年。（世界の思想家6）

河合珠江『ヴィルトゥオーゾの先駆としてのヤン・ラディスラフ・ドゥシーク：ピアノ・ソナタにおける技巧性』京都市立芸術大学大学院音楽研究科博士論文、2013年。

キルンベルガー、ヨハン・フィリップ『純正作曲の技法』（Johann Philipp Kirnberger. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. 1771-1779*）東川清一訳、東京：春秋社、2007年。

クザーヌス、ニコラウス『神を観ることについて』（Nicolaus Cusanus. *De visione dei. 1453*）八巻和彦訳、東京：岩波書店、2001年。

小岩信治「戦略としての『聴かせる』テンポ——ピアノ協奏曲における緩急の変化」、岡田暁生編『ピアノを弾く身体』東京：春秋社、2003年、241-264頁。

小岩信治「“独自の形式のピアノ協奏曲”を求めて：シューマンの作品54にみるピアノ協奏曲の過去と未来」、『フィルハーモニー-Philharmony』76巻3号、東京：NHK交響楽団、2004年、33-40頁。

小岩信治『ピアノ協奏曲の誕生——19世紀ヴィルトゥオーソ音楽史』、東京：春秋社、2012年。

椎名亮輔「ナティエの音楽記号学をめぐって」、『比較文学・文化論集』東京大学比較文学・文化研究会、第8巻、1991年、16～20頁。

シェーンベルク、アルノルト『音楽の様式と思想』(Arnold Schoenberg. *Style and idea*. London: Williams and Norgate, 1951.) 上田昭訳、東京：三一書房、1973年。

庄野進「演奏に対する音楽記号学的研究の諸問題——その基礎づけに向けて」、日本記号学会編『記号の諸相』東京：北斗出版、1981年。(記号学研究)

聖ボナヴェントウラ『神学綱要』関根豊明訳、東京：エンデルレ書店、1994年。

大地宏子「鍵盤を『打つ』指：ハイフィンガー奏法と近代日本の精神風土」、『ピアノを弾く身体』、岡田暁生監修、東京：春秋社、2003年、77～105頁

ツェルニー、カール『ピアノ演奏の基礎』岡田暁生訳、東京：春秋社、2010年。

土田英三郎「模倣と創造の間で：初期ベートーヴェンのモーツァルト受容」『ベートーヴェン全集第1巻——ボンからウィーンへ1770-1795年』、東京：講談社、1998年、104～117頁。

ディエニー、アミ・ドメル『演奏家のための和声分析と演奏解釈 モーツァルト／ベートーヴェン』(Amy Dommel-Diény. *L'analyse harmonique en exemples: Mozart: Beethoven*. Paris, 1972) 小林緑、笠羽映子訳、東京：シンフォニア、1992年。

テュルク、ダニエル・ゴットロープ『クラヴィーア教本』(Daniel Gottlob Türk. *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen anmerkungen*. Leipzig und Halle, 1789)、東川清一訳、東京：春秋社、2000年。

ナティエ、ジャン=ジャック『音楽記号学』(Jean-Jacques Nattiez. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris, 1987)、足立美比古訳、東京：春秋社、1996年。

バッハ、カール・フィリップ・エマニュエル『正しいクラヴィーア奏法』(Carl Philipp Emanuel Bach. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin, 1753)、東川清一訳、東京：全音楽譜出版社、2000年。

平野昭「ピアノ・ソナタ」、『ベートーヴェン事典 Das Beethoven Lexikon』東京：東京書籍、1999年。

藤本一子「ピアノ協奏曲第4番（作品解説）」、『ベートーヴェン全集第1巻——ボンからウィーンへ1770-1795年』、東京：講談社、1998年、237～242頁。

ブッフ、エステバン『ベートーヴェンの「第九交響曲」＜国家＞の政治史』(Esteban Buch. *La Neuvième de Beethoven: une histoire politique*. Paris: Gallimard, 1999.) 湯浅史、土屋良二訳、京都：鳥影社、2004年。

ブランショ、モーリス「木の橋」、『カフカ論』(Maurice Blanchot. *Le pont de bois*. 1964) 栗津則雄訳、東京：筑摩書房、1968年。

古屋晋一『ピアニストの脳を科学する——超絶技巧のメカニズム』東京：春秋社、2012年。

ベートーヴェン、ルートヴィヒ・ヴァン『ベートーヴェン書簡選集（下）』、小松雄一郎訳
編、東京：音楽之友社、1979年。

ベートーヴェン、ルートヴィヒ・ヴァン『新訳ベートーヴェンの日記』沼屋謙訳、東京：
近代文藝社、2009年。

堀祥子『かたられるベートーヴェン：「会話帳」から辿る偉人伝の造形』一橋大学大学院言
語社会研究科修士論文、2007年。

ボンズ、マーク・エヴァン『ソナタ形式の修辞学—古典派の音楽形式論』（Mark Evan
Bonds. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge:
Harvard University Press, 1991）土田英三郎訳、東京：音楽之友社、2018年。

マールブルク、フリードリヒ・ヴィルヘルム『クラヴィア奏法：美しい演奏をめざして：
1765年』（Friedrich Wilhelm Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*. New York: Broude,
1969）井本响二、星出雅子訳、東京：シンフォニア、2002年。

モーツァルト、ヴォルフガング・アマデウス『モーツァルト書簡全集Ⅲ：マンハイム＝パ
リ旅行』海老沢敏、高橋英郎編訳、東京：白水社、1987年。

モーツァルト、ヴォルフガング・アマデウス『モーツァルト書簡全集Ⅴ：ウィーン時代前
期』、海老沢敏、高橋英郎編訳、白水社、1995年。

モーツァルト、ヴォルフガング・アマデウス『モーツァルト書簡全集Ⅵ：ウィーン時代後
期』海老沢敏、高橋英郎編訳、東京：白水社、2001年。

山根銀二『孤独の対話：ベートーヴェンの会話帳』東京：岩波書店、1968年。

ローゼン、チャールズ『ソナタ諸形式』（Charles Rosen. *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton,
1980, 21988）福原淳訳、東京：アカデミア・ミュージック、1997年。

ロン、マルグリット『ドビュッシーとピアノ曲——天才が名演奏家に直接託した技法と「こころ」の希有な記録』（Marguerite Long. *Au piano avec Claude Debussy*. Paris, 1960）室淳介訳、東京：音楽之友社 2005 年。

渡辺裕『西洋音楽演奏史論序説：ベートーヴェンピアノ・ソナタの演奏史研究』東京：春秋社、2001 年。

渡邊順生『チェンバロ・フォルテピアノ』、東京：東京書籍、2000 年。

作品目録・事典・辞典

Ludwig van Beethoven: *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, bearbeitet von Kurt Dorfmueller, Norbert Gertsch und Julia Ronge; unter Mitarbeit von Gertraut Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn, München: G. Henle, 2014.

ウェブスター、ジェームズ「ソナタ形式」（James Webster. “Sonata form.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1st ed., London: Macmillan Publishers, 1980）小林達子訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京：講談社、1993 年、第 10 巻。

ビューロー、ジョージ「修辞学と音楽」（George Buelow. “Rhetoric and Music.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1st ed., London: Macmillan Publishers, 1980）磯山雅訳、『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京：講談社、1993 年、第 8 巻。

ミヒェルス、ウルリッヒ『カラー図解音楽事典』（Ulrich Michels. *DTV-Atlas zur Musik: Tafeln und Texte*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel Bärenreiter-Verlag. 1977-1985.）角倉一朗訳、東京：白水社、1989 年。

『伊和中辞典＜第 2 版＞』東京：小学館、初版 1983 年、第 2 版 1 刷 1999 年、第 2 版 9 刷 2008 年。

『独和大辞典＜第2版＞』東京：小学館、初版1985年、第2版1刷1998年、第2版第3刷2011年。

雑誌

秋山百合子「フランス・ブリュッヘン：ベートーヴェンをめぐるすべての状況が美の音楽を形成した」、『音楽の友』1995年12月号、78～79頁。

梅津時比古「メディア社会における音楽批評」、『音楽芸術』1995年12月号、36～40頁。

川田朔也「マルク＝アンドレ・アムラン：超絶技巧派の本心——ただ難しいだけの曲を弾く気はない」、『CDジャーナル』2006年11月号、46頁。

渡辺和彦「『ピリオド』の歴史的使命終焉の時代か：インキネン&日本フィルに聴く現実的解釈」、『生誕250年 ベートーヴェンの交響曲・協奏曲：演奏家が語る作品の魅力とその深淵なる世界』、東京：音楽之友社、2020年、6～8頁。

新聞・オンライン記事

「小学生のなりたい職業ランキング、YouTuberが3位に 保護者の本音は？」、『KAI-YOU』2019年2月24日配信 <https://kai-you.net/article/62344>. accessed October 21, 2020.

「将来つきたい職業、男子1位『YouTuber』小学生白書」、『ReseMom』2019年12月23日配信 <https://resemom.jp/article/2019/12/23/53962.html>. accessed October 21, 2020.

「YouTuberが小学生男子の就きたい職業ランキング1位に 学研の調査で初」、『IT media NEWS』2019年12月24日配信 <https://www.itmedia.co.jp/news/articles/1912/24/news081.html>. accessed October 21, 2020.

『「美術館女子」企画、透けた意識 若い女性は無知なのか (2020年6月20日朝日新聞デジタル)』 <https://www.asahi.com/articles/ASN6N324QN6LPTFC013.html>. accessed October 27, 2020.

『名前も企画も…「美術館女子」に透ける意識』、2020年6月23日朝日新聞社会面 25。

オンライン資料

Fortepiano Stein. <https://www.fortepiano.eu/materials-stein-1788/>. accessed October 10, 2020.

TANGENTENFLUGEL SPATH & SCHMAHL. <https://www.chrismaene.be/nl/historical-keyboard-instruments/tangentenflugel-spath-schmahl/>. accessed October 11, 2020.

小倉貴久子オフィシャルサイト『メヌエット・デア・フリーゲル』 <https://www.mdfks.com/concerto4/>. accessed October 15, 2020.

ニコニコ東京交響楽団 (ニコ響) <https://ch.nicovideo.jp/tokyosymphony>. accessed October 21, 2020.

広島交響楽団ホームページ『「ディスカバリー・シリーズ5」無料ライブ配信のお知らせ』2020年6月16日配信。 <http://hirokyo.or.jp/news/16242.html>. accessed October 21, 2020.

フォルテピアノアカデミーSACLA.

<https://fortepianoacademy.jimdofree.com/%E3%83%95%E3%82%A9%E3%83%AB%E3%83%86%E3%83%94%E3%82%A2%E3%83%8E%E3%81%9F%E3%81%A1/>. accessed October 3, 2020.

ボストン大学『ベートーヴェンリサーチセンター』(ベートーヴェンの自筆譜のマニュスクリプトのリスト) www.bu.edu/beethovencenter/autograph-list/. accessed October 28, 2020.

美竹清花さろん HP. <https://mitakesayaka.com/>. accessed October 19, 2020.

ミュージア川崎シンフォニーホール座席表 <https://www.kawasaki-sym-hall.jp/seat/>. accessed October 15, 2020.

民音音楽博物館 HP. https://museum.min-on.or.jp/collection/detail_G00175.html 2020. accessed October 1, 2020.

講演資料

インマゼール、ジョス・ファン「歴史的ピアノによるレクチャーコンサート」渡部恵一郎訳
[講演録音テープ：桐朋 CT-842]、1984年3月9日、於国立音楽大学。

資料（マニユスクリプト、初版譜）

Beethoven, Ludwig van. *Beethoven's "Eroica" sketchbook: a critical edition*. transcribed, edited and with a commentary by Lewis Lockwood and Alan Gosman. Urbana: University of Illinois Press, 2013.

Beethoven, Ludwig van. *Piano Sonata No. 12*. "Biblioteka Jagiellońska, Mus. ms. autogr. Beethoven, Grasnick 12". <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/docmetadata?id=230797>. accessed October 28, 2020.

Beethoven, Ludwig van. *Sonata quasi una fantasia: Piano Sonata No. 14*. First edition, Vienna: Gio. Cappi e Comp., n.d. [1802]. Plate 879.
<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/51038/wc14>. accessed October 27, 2020.

Beethoven, Ludwig van. *Piano Sonata No. 17*. First edition, Bonn: N. Simrock, n.d. [1802]. Plate 345. <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/51116/wc14>. accessed October 27, 2020.

Beethoven, Ludwig van. *Piano Sonata No. 21*. Holograph manuscript, n.d. [1803-27].
<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/51155/wc14>. accessed October 27, 2020.

Beethoven, Ludwig van. *Piano Sonata No. 23*. Holograph manuscript, n.d. [1806-27].
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b72003116/f34.image.r=beethoven+op+57.langEN>.
accessed October 28, 2020.

楽譜 (ベートーヴェン)

Beethoven, Ludwig van. *Three Piano Sonatas WoO 47*. Edited by Otto von Irmer, Fingering by
Walther Lampe, München: Henle, 1950.

Beethoven, Ludwig van. *Symphonie Nr. 3 Es-Dur Op. 55: Eroica* 「交響曲第3番変ホ長調作品
55: (英雄)」土田英三郎解説、東京：音楽之友社、2006年。

Del Mar 2014

Beethoven, Ludwig van. *Concerto no. 4 in G major for pianoforte and orchestra, op. 58:*
critical commentary. edited by Jonathan Del Mar, Kassel: Bärenreiter, 2014.

Del Mar 2015

Beethoven, Ludwig van. *Concerto no. 4 in G major for pianoforte and orchestra, op. 58:*
arranged for Pianoforte and String Quintet. edited by Jonathan Del Mar, Kassel: Bärenreiter,
2015.

Gertsch=Perahia

Beethoven, Ludwig van. *Piano sonata no. 1 in f minor, op. 2 no. 1*. Edited by Norbert Gertsch,
Murray Perahia, Fingering by Murray Perahia, München: Henle, 2017.

Beethoven, Ludwig van. *Piano sonata no. 2 in A major, op. 2 no. 2*. Edited by Norbert Gertsch,
Murray Perahia, Fingering by Murray Perahia, München: Henle, 2018.

Beethoven, Ludwig van. *Piano sonata no. 3 in C major; op. 2 no. 3*. Edited by Norbert Gertsch, Murray Perahia, Fingering by Murray Perahia, München: Henle, 2018.

Beethoven, Ludwig van. *Piano sonata no. 4 in E♭ major; op. 7*. Edited by Norbert Gertsch, Murray Perahia, Fingering by Murray Perahia, München: Henle, 2012.

Beethoven, Ludwig van. *Piano sonata no. 8 in c minor; op. 13*. Edited by Norbert Gertsch, Murray Perahia, Fingering by Murray Perahia, München: Henle, 2019.

Beethoven, Ludwig van. *Piano sonata no. 12 in A♭ major; op. 26*. Edited by Norbert Gertsch, Murray Perahia, Fingering by Murray Perahia, München: Henle, 2010.

Beethoven, Ludwig van. *Piano sonata no. 15 in D major; op. 28: (Funeral march)*. Edited by Norbert Gertsch, Murray Perahia, Fingering by Murray Perahia, München: Henle, 2008.

Beethoven, Ludwig van. *Piano sonata no. 19 in g minor; op. 49 no. 1*. Edited by Norbert Gertsch, Murray Perahia, Fingering by Murray Perahia, München: Henle, 2019.

Beethoven, Ludwig van. *Piano sonata no. 21 in C major; op. 53: (Waldstein)*. Edited by Norbert Gertsch, Murray Perahia, Fingering by Murray Perahia, München: Henle, 2012.

Beethoven, Ludwig van. *Piano sonata no. 27 in e♭ minor; op. 90*. Edited by Norbert Gertsch, Murray Perahia, Fingering by Murray Perahia, München: Henle, 2017.

Beethoven, Ludwig van. *Piano sonata no. 28 in A major; op. 101*. Edited by Norbert Gertsch, Murray Perahia, Fingering by Murray Perahia, München: Henle, 2007.

Hess 1961

Beethoven, Ludwig van. *Klavierkonzert Es Dur: 1784*, Edited by Willy Hess, London:

Eulenburg, 1961.

Hess 1969

Beethoven, Ludwig van. *Konzert in Es-dur für Klavier und kleines Orchester von 1784. Neu, nach der Handschrift rev. Ausg.*, Edited by Willy Hess, Zürich: Eulenburg, 1969.

Küthen 1999

Beethoven, Ludwig van. *Piano concerto no. 4 in G major op. 58: piano reduction.* edited by Hans-Werner Küthen, Fingering by Hans Kann, München: G. Henle, 1999.

Küthen 2013

Beethoven, Ludwig van. *Piano concerto in Eb major WoO 4: piano solo (conductor's part)*, Edited by Hans-Werner Küthen, Fingering by Klaus Schilde, München: Henle, 2013.

Mitchell 2010

Beethoven, Ludwig van. *Piano concerto in E-flat major, WoO 4*, Edited by Jon Ceander Mitchell, Middleton: A-R Editions, 2010.

Wallner: 1952/1980

Beethoven, Ludwig van. *Klaviersonaten.* Edited by B.A. Wallner. Fingering by Conrad Hansen. München: Henle, 1980.

楽譜 (その他)

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Sonate A-Dur KV 331: mit türkischem Marsch.* Ed. Seiffert, Fing. Bellheim, München: Henle, 2015.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Sonate A-Dur (mit dem Rondo »Alla Turca«) für Klavier, KV 331 (300i).* Ed. Mario Aschauer, Kassel: Bärenreiter, 2017.

モーツァルト、ヴォルフガング・アマデウス『トルコ行進曲』 橋本晃一編、東京：ドレミ楽譜出版社、2008年。(珠玉の名曲ピアノ・ピース③)

モーツァルト、ヴォルフガング・アマデウス『ピアノソナタ イ長調 トルコ行進曲付き：2014年発見の自筆譜に基づく原典版』 渡邊順生校訂、東京：全音楽譜出版社、2016年。

音源・動画

Beethoven, Ludwig van. *Piano Sonata No. 8 in C Minor, Op. 13, "Pathétique"*. Jos van Immerseel. Accent: ACC78332 (CD), tracks 10-12. Released 2003. <http://ml.naxos.jp/work/197613>. accessed October 27, 2020.

Beethoven, Ludwig van. *Piano Concertos WoO4 and No.2*. Ronald Brautigam. Norrköping Symphony Orchestra. Andrew Parrott, conductor. Bis: BIS-1792 SACD (CD), Recorded 2008, released 2009.

Beethoven, Ludwig van. *Complete Works for Piano and Orchestra*. Howard Shelley. Orchestra of Opera North. Chandos: CHAN 10695 (CD), Recorded 2010-2011, released 2011.

Chopin, Frédéric. *Piano Sonata No. 2*. Charles Rosen. Music and Arts Programs of America: CD-0609 (CD), tracks 2-5. Recorded 1989, released 1990. <http://ml.naxos.jp/work/2630056>. accessed October 27, 2020.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Piano Sonata No. 13 in B-Flat Major, K. 333*. Charles Rosen. Orion: LAN0706 (CD), tracks 5-7. <http://ml.naxos.jp/work/3441985>. accessed October 27, 2020.

Piazzolla, Astor. *Las 4 estaciones portenas: Invierno Porteno* (arr. L. Desyatnikov). Gidon Kremer, Kremerata Baltica. Nonesuch: 603497198160 (CD), track 12. Recorded 1998, released 2012. <http://ml.naxos.jp/work/2556979>. accessed October 27, 2020.

Piazzolla, Astor. *Las 4 estaciones portenas: Invierno Porteno*. Tango Siempre. AllMusic. Sample 5.
<https://www.allmusic.com/album/tango-siempre-mw0002048369>. accessed October 27, 2020.

Rickard, Scott. *The World's Ugliest Music*. (翻訳 Takeyasu Kanke, 校正 Masaki Yanagishita)
YouTube. 2011. <https://m.youtube.com/watch?v=RENk9PK06AQ>. accessed October 27, 2020.

Vivaldi, Antonio. *The 4 Seasons: Violin Concerto in E Major, Op. 8, No. 1, RV 269, "La primavera" (Spring)*. Gidon Kremer, Kremerata Baltica. Nonesuch: 603497198160 (CD), tracks 1-3.
Recorded 1998, released 2012. <http://ml.naxos.jp/work/2547313>. accessed October 27, 2020.

Vivaldi, Antonio. *The 4 Seasons: Violin Concerto in E Major, Op. 8, No. 1, RV 269, "La primavera" (Spring)*. Giuliano Carmignola, Sonatori de la Gioiosa Marca. Divox: CDX-79404 (CD), tracks 1-3. Recorded 1992, released 2010. <http://ml.naxos.jp/work/207450>. accessed October 27, 2020.

アルゲリッチ、ステファニー（監督）『アルゲリッチ 私こそ、音楽!（原題：BLOODY DAUGHTER）』製作：ピエール・オリヴィエ・バルデ、出演：マルタ・アルゲリッチ、ステイーヴン・コヴァセヴィッチ、ロバート・チェン、シャルル・デュトワ、ステファニー・アルゲリッチ。2012年（フランス・スイス）Ideale Audience & Intermezzo Films. 字幕翻訳：斎藤敦子、字幕監修：伊熊よし子、配給：ショウゲート。ポニーキャニオン：PCBE-74599（DVD）、2015年発売。

『ピアニストの黄金時代』出演：クラウディオ・アラウ、ルドルフ・ゼルキン、ヴラディーミル・ホロヴィッツ、グレン・グールド、ワンダ・ランドフスカ、マイラ・ヘス、アルトゥール・ルービンシュタイン、アレクサンダー・ブライロフスキー、ジョーゼフ・ホフマン、パーシー（・オールドリッジ）・グレインジャー、アルフレッド・コルトー、ヴァン・クライバーン、イグナツィ・ヤン・パデレフスキ。ユニバーサルミュージック：UCBP-1047（DVD）、2007年再発売（VHS 廃盤、Philips: PHVP6808, released 1994）。

ベートーヴェン、ルートヴィヒ・ヴァン《ピアノ協奏曲第4番：室内楽稿》小倉貴久子、桐山建志、高木聡、藤村政芳、長岡聡季、花崎薫、コジマ録音：LMCD-1858（CD），2007年録音、2008年発売。

藪田翔一《瀬戸内海 "Seto inland Sea"》 Andrei SHYCHKO、YouTube、2014年録音、2015年公開。https://www.youtube.com/watch?v=_FBx4Awd2sw. accessed October 23, 2020.

記録音源

モーツァルト、ヴォルフガング・アマデウス《ピアノ・ソナタ第11番 イ長調 K.331 (300i) 第1楽章》鐵百合奈、2019年1月12日録音。<https://youtu.be/WtH51W85WyM>. accessed October 28, 2020.

モーツァルト、ヴォルフガング・アマデウス《ピアノ・ソナタ第11番 イ長調 K.331 (300i) 第2楽章》鐵百合奈、2019年1月12日録音。<https://youtu.be/Nf4eQT0DhbA>. accessed October 28, 2020.

モーツァルト、ヴォルフガング・アマデウス《ピアノ・ソナタ第11番 イ長調 K.331 (300i) 第3楽章》鐵百合奈、2019年1月12日録音。<https://youtu.be/ejHo0H4GHUQ>. accessed October 28, 2020.

ベートーヴェン、ルートヴィヒ・ヴァン《ピアノ協奏曲第0番 変ホ長調 WoO4 第1楽章》東京交響楽団、(指揮)原田慶太楼、(ピアノ)鐵百合奈、2020年9月13日録音。<https://youtu.be/u-6685aLviQ>. accessed October 28, 2020.

ベートーヴェン、ルートヴィヒ・ヴァン《ピアノ協奏曲第0番 変ホ長調 WoO4 第2、3楽章》東京交響楽団、(指揮)原田慶太楼、(ピアノ)鐵百合奈、2020年9月13日録音。<https://youtu.be/CmS917hl3tU>. accessed October 28, 2020.

ベートーヴェン、ルートヴィヒ・ヴァン《ピアノ協奏曲第0番 変ホ長調 WoO4：二台ピアノ版》ヘス=秋山友貴編曲、第1ピアノ鐵百合奈、第2ピアノ秋山紗穂、2020年9月6日録音。https://youtu.be/_DZYKGF7ajg, accessed October 28, 2020.

付録2：ナクソスミュージックライブラリーで「トルコ行進曲」と検索した結果 434 件を聴き比べた結果 +その他（※で区別）

【全体的に短前打音／不均等】

演奏者	楽器	レーベル	カタログ番号	URL	特記事項
クラウディオ・アラウ Claudio Arrau	Pf	Decca	000289475294 22	http://ml.naxos.jp/work/4957101	全体的に不均等に奏している。 1985、86年
伊藤深雪 Miyuki Ito	Fp	Triton	OVCT-00038	http://ml.naxos.jp/work/6027767	シュタイアーの最初の日本人の弟子。短前打音、変形あり。2007年
イグナーツ・フリードマン Ignaz Friedman	Pf	Naxos Historical	8.110684	http://ml.naxos.jp/work/6677978	全体的に不均等。 録音: 6 February 1926
アルテュール・スホーデルヴルト Arthur Schoonderwoerd	Fp ¹	Accent	ACC24254	http://ml.naxos.jp/work/3206069	明らかな短前打音、変形はないがアゴーギクは独特。2009年12月。
テメスシュカ・ヴェッセリノーヴァ Temenuschka Vesselinova	Fp	Accent	ACC8851-52	http://ml.naxos.jp/work/197924	短前打音、変形なし、2010年
仲道郁代 Ikuyo Nakamichi	Pf	RCA Red Seal	SICC30130 Disc4	※Apple ストリーミングサービスより	2010年
諸戸詩乃 Shino Moroto	Pf	カメラータ	B00E6EI4HC	※Apple ストリーミング	2013年
小倉貴久子 Kikuko Ogura	Fp	コジマ	ALCD-1142	※所持 CD	2013年
ジョス・ファン・インマゼール Jos van Immerseel	Fp			※文化会館小ホールでのリサイタルにて	2018年9月18日

¹ ヨハン・アンドレアス・シュタイン 1780年製作(白木のハンマー)ウィリアム・ユルゲンソンによるレプリカ

【繰り返しで短前打音】

アンドレアス・シュタイアー Andreas Staier	Fp	Harmonia Mundi	HMC901856	http://ml.naxos.jp/work/319501	2004年3月
ヴィルヘルム・バックハウス Wilhelm Backhaus	Pf	Profil	PH07006	http://ml.naxos.jp/work/180520	最初から不均等、繰り返しから短前打音に、ライヴ録音(1956)
ウィリアム・ヨン William Youn	Pf	Oehms Classics	OC1830	http://ml.naxos.jp/work/4531449	2015年6月23-25日。シュタイアーやプレスラーに師事

【古楽器】

ワンダ・ランドフスカ Wanda Landowska	Cem ?	Naxos Historical	8.111055	http://ml.naxos.jp/work/99114	音域の変形が面白い
同上	Cem ?	Retrospective	RTS4164	http://ml.naxos.jp/work/538623	録音：April 1926, Camden, New Jersey
リチャード・レスター Richard Lester	Fp	Nimbus	NI5867	http://ml.naxos.jp/work/723774	Fp だが Cem.と同じピッチ、少し変形あり。
マルコム・ビルソン Malcolm Bilson	Fp	Hungaroton	HCD31009-14	http://ml.naxos.jp/work/198590	前打音は均等に割っているが、モデラートペダルを使用、3mov.の m. 55 ラシドファミファソミ、最後のトレモロ不均等
ロナルド・ブラウティハム Ronald Brautigam	Fp	BIS	BIS-CD-835-37	http://ml.naxos.jp/work/91888	

リチャード・バーネット Richard Burnett	Fp Ped	Amon Ra	CDSAR6	http://ml.naxos.jp/work/260325	ヤニチャーペダル付き！ 低音もプラス（足鍵盤？）
クリスティアン・ベズイデンホウト Kristian Bezuidenhout	Fp	Harmonia Mundi	HMU9075293 DI	http://ml.naxos.jp/work/6070694	自由な変形
イーゴリ・キプニス Igor Kipnis	Cem	Music and Arts Programs of America	CD-4660	http://ml.naxos.jp/work/736434	バスが効いている 最後のみ面白い変形
パウル・バドゥラ＝スコダ Paul Badura-Skoda	Fp	Naive	E8867	http://ml.naxos.jp/work/350610	
トゥイヤ・ハッキラ Tuija Hakkila	Fp	Finlandia	706301769768	http://ml.naxos.jp/work/2316116	3mov.の m. 55 ラシドファミフ ァソミ
エリザベス・アンダーソン Elizabeth Anderson	Cem	Move Records	MD3326	http://ml.naxos.jp/work/6598225	3mov.の m. 55 ラシドファミフ ァソミ
バルト・ファン・オールト Bart van Oort	Fp	Brilliant Classics	BC94198	http://ml.naxos.jp/work/3952910	3mov.の m. 55 ラシドファミフ ァソミ、多少の変形
ロール・コラダン Laure Colladant	Fp	Universal Classics	000289465895 26	http://ml.naxos.jp/work/4357040	モデラートペダル
ロバート・アルドウィンクル Robert Aldwinckle	Cem	Musical Concepts	MCS-ED-9028	http://ml.naxos.jp/work/1203581	音改変あり
ジョアンナ・リーチ Joanna Leach	Fp	Athene	ATHCD03	http://ml.naxos.jp/work/372596	Fp だが Cem.と同じピッチ

キャスリン・ドギール Kathryn Deguire	Fp !?	Orion	LAN0442	http://ml.naxos.jp/work/1081983	1音1音が連打になっている、 木琴のような音。
-------------------------------	-------	-------	---------	---	----------------------------

【均等分割ではあるが特記事項のあるピアノ演奏】

セルゲイ・ラフマニノフ Sergey Rachmaninov	Naxos Historical	8.112058	http://ml.naxos.jp/work/987764	<ul style="list-style-type: none"> ・ m. 4 ラド→ソラ ・ m. 48 ララ→音高低く ↑ホセ・イトゥルビ José Iturbi の演奏(1933-1952)に影響与えた? APR/APR7307/ http://ml.naxos.jp/work/5044109 <ul style="list-style-type: none"> ・ コーダ自由すぎな編曲 録音: 14 May 1925
ウラディーミル・ホロヴィッツ Vladimir Horowitz	Documents	220036	http://ml.naxos.jp/work/2522335	表情は均等ではない (1音目にアクセント) 録音: 1946