

東京芸術大学 2016 年度夏学期 金曜日 2 限目

教員名 : Hermann Gottschewski

連絡先 : gottschewski アット fusehime.c.u-tokyo.ac.jp

科目名 : 音楽分析論 I

テーマ : 「音楽文化と音楽分析」

第 1 回 (2016/04/08)

ベートーフェンの解釈史と音楽分析 (19世紀を中心に)

ベートーフェンは前のどの時代にも無かったほど、「作曲家」という人間として、その時代と後世に強い印象を与えた。今回は主にその受容史と解釈史を、19世紀を中心に見て行きたい。19世紀には録音はまだないから、受容史と解釈史のドキュメントとしては主にベートーフェン、その作品と彼自身や他の演奏者の演奏について書かれた文献と楽譜文献（書き込みのある楽譜、解説付きの出版譜など）がある。同時代や後世の作曲家にベートーフェンの影響が認められる場合にはそれらの作品も受容史の重要なドキュメントであり、これらは「制作的受容」という音楽学の研究分野で研究されている。しかしこの授業では制作的受容を扱わず、ベートーフェンの作品の解釈や演奏に直接関係ある文献に話を限定したい。今回作品として取り上げるのは4番のピアノソナタ（作品7）である。

今日聴く演奏は Alexander Lonquich がこの曲が作曲されたころのピアノで演奏した録音である。

<http://www.youtube.com/watch?v=k8n59oSvBNk&playnext=1&list=PL2C061CB953A7DCF2>

楽譜 : [http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.4,_Op.7_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.4,_Op.7_(Beethoven,_Ludwig_van))

1 ベートーフェン生前の文献

ベートーフェン自身による「演奏法をテーマとした」文献は、まず楽譜に書いてあるテンポとその変化、ダイナミクス、アーティキュレーション、ペダリングなどについての記号等である。これは当然のことだが、ベートーフェンの楽譜には同時代やそれ以前の作曲家に比べてそのような記号が非常に多く、ベートーフェンが自分の作品の演奏法を非常に重要視していたことが分かる。また、ベートーフェン自身が、メトロノームの発明以後、それ以前の作品のテンポを雑誌などに発表した場合もある。また手紙等でベートーフェンが作品の演奏問題に触れた場合もあるが、必ずしも多くはない。

後は音楽雑誌における演奏会の批評などがあるが、そのような文献が具体的な問題まで言及するのはまれである。ベートーフェンが自作の演奏についての唯一のオーソリティーだったので、他の人が公にそれについて強い意見を述べる事はほとんどなかった。

2 没後初期の文献

ベートーフェンは1827年に亡くなり、彼自身の演奏を聴くチャンスが無くなった。また、時間が経つと彼と直接交流があった演奏者の演奏を聴く機会も徐々に減っていた。そしてベートーフェンによる演奏の記憶を文献に残す必要性が認められた。この没後直後の文献の特徴は、その著者たちがベートーフェンと長年の交際があり、著者の音楽的な能力よりベートーフェン自身の演奏への記憶などが重視された点である。

1838年にはベートーフェンのボン時代の友人であった **Franz Gerhard Wegeler** (1765~1828) と、ベートーフェンがボン時代に作曲を習っていた **Franz Anton Ries** の息子で、一時ウィーンでベートーフェンの弟子となり、ベートーフェンのアシスタントも務めた作曲家 **Ferdinand Ries** (1784~1838) の両氏による『伝記ノート』(Biographische Notizen) が出版された。そして1840年にベートーフェンの晩年に彼の手伝いをしていたヴァイオリニストおよび音楽監督 **Anton Schindler** (1795~1864) の『ベートーフェンの生涯』が刊行された。(これらの原典は [google books](#) で閲覧することができる。) この3人の思い出話は演奏問題を中心としていないが、それに触れている箇所もある。

1845年ごろにはベートーフェンの弟子であり、ベートーフェンの指導の下で彼のピアノ作品の初演をした経歴もあり、多くの作品についてベートーフェン自身の演奏を忠実に記憶していたと言われる **Carl Czerny** (1791~1857) が、作品500のピアノ教則本の附録として「ベートーフェンの全てのピアノ作品の正しい演奏について」という2章を含む演奏の解説書を出版した。(これは復刻され、現在も手に入る。日本語訳もあるか?) ツェルニーの解説は分析などをほとんど含まない、具体的かつ実践的な指示にとどまる場合が多いが、全ての楽章にツェルニーの記憶によるメトロノーム記号が付いていて、様々な演奏問題について興味深い言及もされている。

3 19世紀半ばの状況

19世紀半ばには最も重要な回想録がすでに出版されていたが、一方でそれより深い、美学的な解釈や音楽分析の問題、または直接ベートーフェンと交際がなくても有名な演奏者の意見、そして一次文献に基づく学術的な研究などが多く出版されるようになる。また、楽譜の初版の誤植を訂正するのみならず、一般の愛好家の理解力や時代とともに変わってきていた楽譜の表記法の変化などを考慮した「実用的出版譜」も多く出版されるようになった。

作曲家、評論家および音楽理論家である **Adolf Bernhard Marx** (1795～1866) はベートーフェンの受容史の中で重要な人物である。彼は非常に多くの著書の中でしばしばベートーフェンの作品や演奏に触れているが、彼のベートーフェン伝記が有名である。ピアノ演奏についてのもっとも重要な著作は『ベートーフェンのピアノ作品の演奏への導入』(1863)である。マルクスはベートーフェンの作品の解釈をベートーフェンの時代、人生、思想などという背景のなかで説明し、演奏問題を形式分析に基づいて扱っている。

多くの作曲家や演奏者についての著作を残した **Wilhelm von Lenz** (1809～1883) は 1850年代に何冊ものベートーフェンについての本を出し、その中には一つずつの作品の美学的評価をも行っている。彼は（生まれた年で想像できるように）ベートーフェンと直接の交際はなかったが、それまでに出版された回想録や公表されたドキュメントを丁寧かつ批判的に読んだ上でベートーフェンの作品への新しい理解の道を開いた。彼の著作によってベートーフェンの作品の「初期」「中期」「後期」の分類も定着したといわれている。（ただし彼は最初にその分類を行った人物ではない。）彼の各々の作品に対しての分析は主観的で、ロマン派的な比喩に溢れているが、具体的でありながらベートーフェンの全作品またはより広い音楽史の中で個別の作品の意義を議論する点では「学術的な」音楽評論への傾向が見られないこともない。ただし彼はマルクスのような、厳密な分析に基づいているアプローチを引用しながら、それを役に立たないものとして批判している。

4 19世紀後半の「音楽学的な」研究

ベートーフェンの原資料——特にベートーフェンが多く残したスケッチ帳——を厳密に分析し、ベートーフェンの作品の作曲年代や創作プロセスを明らかにした（あるいは以前の思い出話の多くの誤りを訂正した）人物として知られるのは **Gustav Nottebohm** (1817～1882) である。彼のベートーフェン全作品目録も有名である。その意味で **Nottebohm** は現代の音楽学の先駆者のひとりであった。

以下は **Czerny**、**Marx**、**Lenz** と **Nottebohm** が4番のソナタについて書いたことを比較してみたい。

カール・ツェルニー（1791–1857）のピアノ教本第4巻（作品500、1845年¹）
Carl Czerny: *Die Kunst der Vortrags der älteren und neueren Clavierkompositionen oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit. Supplement (oder 4ter Theil) zur grossen Pianoforte-Schule von Carl Czerny. Op. 500, 2tes Capitel: Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano allein.* S. 41（作品7の第4楽章について）

<http://deutsch.c.u-tokyo.ac.jp/~Gottschewski/history/uu11/0630/Czerny1845.pdf>

この魅力的な主題は感情を込めて弾くべきだが、しかしフェルマータの直前の1小節以外にはリタルダンドをかけない。

嵐のような中間部（ハ短調）は右手に次の運指でしか弾けない走句を含む。

…

ある程度練習してから、この走句がこの運指でレガートでも演奏できること、そしてこの方法でしか最高音の sf を表現することができないことに気がつくだろう。ちなみにこの中間部全体（主題の再現まで）を少し速く演奏することができる。

次のところ

…

最初の5小節ではバスを（あたかも一種の対旋律のように）とても重々しくレガティッスィモで弾かなければならない。最後の小節のHの音とぴったり同時にペダルを踏んで、それを2小節半しっかりと踏みっぱなしにしなければならない。この驚くべき転調では *una corda* も応用できる。ロンドの最後のところをととても軽く、徐々にさらに和やかに、静かにぼかすように、最後の4小節はペダルを取って。

アドルフ・ベルンハルト・マルクス（1795–1866）のベートーフェン伝記（1863年）

Adolf Bernhard Marx: *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen. Zweite Auflage, Erster Teil.* Berlin: Otto Janke, 1863. S. 154 und 157:

<http://deutsch.c.u-tokyo.ac.jp/~Gottschewski/history/uu11/0630/MarxBiographie1863.pdf>

(S. 154:) 次の年、1798年に作品7のソナタが現れ、それが私たちが持っている全ての作品の中にもっとも精巧な音の構築物の一つである。この作品は暗い経験に少しも影響されていない。もしあるとしたら第4楽章にあるかもしれない。

… (S. 157 第4楽章について)

ただ最初の新鮮さは戻って来ない。柔らかく溶けたようなロンドが最初から1楽章の生意気な勇氣について釈明するように、またラルゴの天上的な高みから頭を下げて降りるように見える。この楽章はいくら魅力的に、いくら涙ぐましく話すとしても、私たちは

¹ 「作品500」はピアノ教本の第1巻～第4巻を指すが、その内第1巻～第3巻が1830年代末のもので、第4巻のみが1845年の出版である。

1 楽章と 2 楽章にこのような (3 楽章から始まり、フィナーレで完成する) 終わり方の必要性を見出すことができない。何が私たちの詩人 (ベートーフェン) をこのような結末に導いたのだろうか。

同マルクスの「ベートーフェンのピアノ作品の演奏への導入」(1863 年)

Adolf Bernhard Marx: *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*. Berlin: Otto Janke, 1863

<http://deutsch.c.u-tokyo.ac.jp/~Gottschewski/history/uu11/0630/MarxAnleitung1863.pdf>

上記の引用にも分かるように、マルクスはこのソナタの第 4 楽章を高く評価しなかった。ソナタで彼がもっとも高く評価しているところは「ソナタ形式」の構成であるから、このソナタに関しての演奏のコメントも第 1 楽章については 3 ページに渡り、第 2 楽章について 1 段落、第 3 楽章について 1 つのコメント、第 4 楽章については全く言及していない。第 1 楽章についてのコメントではそれぞれの箇所ソナタ形式上の機能が分析されている。

(S. 99) このソナタの第 1 楽章には 7 つの主要な要素 (Moment) があり、それらの始まりを以下で示し

(A, C², D, E, F, G, H、譜例省略)

[S. 100] それぞれを文字で記した。A は主楽節、C, D, E はそれぞれ副楽節、F, G, H はそれぞれ終楽節である——あるいは E[?]または F と G も副楽節だと言えるかもしれない——しかしそれは重要な疑問点ではない。しかしこの 7 つで曲の内容が十分に説明されたとはいえない。なぜなら複数の節 (要素) がほとんど自立した発想というべき重要な発展と変化を被るからである。(ここで 7 つとして取り上げたのは) ただ豊富な形態の中に迷子にならないためである。

楽章全体で活発で輝かしい生がほとばしって、「Allegro molto con brio」というテンポが全体から見てまさに適切だが、数多くの節とその発展の中ではいろいろと変わらなければならぬだろう。ここには拍子の自由 (Taktfreiheit) と適度、ことに様々な段階的な速度の融合について考えるきっかけとなるものを多く見つけることができる。

ヴィルヘルム・フォン・レンツ (1809–1883) 「ベートーフェン。芸術についての研究」

Wilhelm von Lenz: *Beethoven. Eine Kunststudie*. Dritter Teil, erste Abteilung, erster Teil. Zweite Auflage, Hamburg: Hoffmann und Campe 1860

<http://deutsch.c.u-tokyo.ac.jp/~Gottschewski/history/uu11/0630/Lenz1860.pdf>

² ここに B がないのは、それが同書に別の段落でより詳しい分析があり、そこにもう 1 つのモチーフが説明されているからである。

[S. 76] このソナタは多分ベートーフェンの初期におけるもっとも美しいソロソナタだろう、少なくともベートーフェン全作品で比較的奥深いものの一つ。しかし *Allegro molto con brio* (第1楽章) はハイドンとモーツァルトの模範を越える事はない。

(中略)

[S. 77] これら (ハイドンやモーツァルトなど) の例を見ればこの 6/8 拍子の第1楽章はベートーフェンの他のソナタと同様に非常に格調が高いものだと思われるかもしれない。しかしそれは違う。ベートーフェンの基準ではこの楽章は大した作品ではない。ほとんどつかみどころのないモチーフ (ベートーフェンではさらにまれ) の労作は巧みの手によるものだからマルクスはそれを技術的に分析した。(中略) しかし第1楽章が天才的なひらめきに欠けるとは決していえない (25、51、59 小節の素晴らしく導入されたメロディーなど)。

これで分かるようにレンツはマルクスと違ってこの楽章の古典的な形式を長所としてではなく短所と捉え、この1楽章を高く評価しなかった。彼は逆にこのソナタの他の楽章を高く評価したのである。この対照的な評価は 19 世紀の音楽形式への評価の変化を反映し、Marx より 14 歳若い Lenz がより「進歩的な」考え方をしていたことを表している。

グスタフ・ノッテボーム (1817–1882) 「ベートーフェンに関する論文集」 (1882/7)

Gustav Nottebohm: *Beethoveniana* (1872) と *Zweite Beethoveniana* (1887): „Der dritte Satz der Sonate in Es-dur Op. 7“ (*Zweite Beethoveniana* S. 508–512)

<http://deutsch.c.u-tokyo.ac.jp/~Gottschewski/history/uu11/0630/Nottebohm1887.pdf>

[S. 508] ソナタ変ホ長調作品7の第3楽章は、一括ではなく、部分ごとに徐々に作曲された多くの曲の一つである。これは1枚 (4 ページ) のスケッチで観察することができる。このスケッチには明らかに別のところで始まった作品の継続もあり、その1ページ目にこの (第3) 楽章の様々な部分に属する切り離された断片が混ぜこぜに散らばっている。(注 この1枚は **British Museum** に保存されている) この発展段階の断片性を、全てがスムーズに流れるように見える印刷された作品の中には全く発見することができないだろう。後になって初めてより大きなスケッチがいくつか現れ、そこには以前の断片がまとめられている。その1つ (そこには+で示したヴァリアンテもある) に従えば (譜例省略)

[S. 510] 主楽節の第2部が元々、今の作品に比べて4度低く始まるように計画されていた。

(中略)

[S. 511] この1枚が作品7の他の楽章のスケッチを全く含まないので、この楽章は元々上記のバガテレとして考えられ、後でソナタの一部となったと考えられる。