

東京藝術大学 2021 年度 月曜日 5 限目

教員名：Hermann Gottschewski

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

科目名：西洋音楽演奏史

テーマ：西洋音楽の演奏解釈史 I-録音以前（夏）、西洋音楽の演奏解釈史 II-録音時代（冬）

第 2 回目（2021/04/19）

音楽史の中で見るベートーフェンと「演奏解釈」

ベートーフェン（Ludwig van Beethoven, 1770–1827, 日本語の一般的な表記は「ベートーヴェン」だが、ここではドイツ語の発音により近い綴りを使う）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、同時代と後世に強い印象を与えた。彼の存在がもたらした新しい作曲家像は間接的に、新しい演奏家像をも生んだのである。「狭義の西洋音楽演奏史」というのは、（第一回目の授業で説明したように）「古典」とされる作曲家の「作品」がどのように解釈され、どのように演奏されてきたかという歴史過程を意味するのであれば、西洋音楽演奏史の話を 19 世紀のベートーフェンの受容史から始めるのがふさわしいだろう。

19 世紀にはまだ録音がないため、受容史と解釈史の文献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ものと楽譜（書き込みのある楽譜、解説付きの出版譜など）がある。ベートーフェンの受容史にはいわゆる「制作的受容」も含まれる。つまりベートーフェンから影響を受けた作曲家の作品のことである。

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そのものである。同時代やそれ以前の作曲家に比べて、ベートーフェンの楽譜にはそのような記号が非常に多い。そこから彼は自分の作品の演奏法を非常に重要視していたことが明らかに分かる。（この側面は初期の作品にすでに見られるが、中期・後期に徐々により顕著になる。）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。

その他には音楽雑誌における演奏会の批評などがあるが、ベートーフェンと同時代の音楽雑誌には演奏法を問題にする記事がまだ大変少ない。ベートーフェンの演奏についての唯一のオーソリティーを持っていたベートーフェン自身がまだ生きていたので、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というよりも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ヴェーゲラー (Franz Gerhard Wegeler, 1765～1848) と、ベートーフェンがボン時代に作曲を師事していた 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リース (Ferdinand Ries, 1784～1838) の両氏による『伝記ノート』(Biographische Notizen)が出版された¹。その中でヴェーゲラーの記述は音楽の詳細にはほとんど触れていない。それに対して出版の直前に亡くなったリースの記述は、整理されていない雑談ではあるが、個別の作品の作曲過程と、ベートーフェン自身が関わった演奏についての逸話が多い。その中でベートーフェン自身の演奏の特徴についての話も、ベートーフェンが他の音楽家の演奏についてコメントした話もあるが、特定の曲の演奏についての具体的な記述はやはりほとんどない。

1840 年にはベートーフェンの晩年に彼の秘書を務めたヴァイオリニストおよび音楽監督シンドラー Anton Schindler (1795～1864) の『ベートーフェンの生涯』が刊行された²。シンドラーとベートーフェンの間は完全な信頼関係ではなかったとも言われ、この伝記の内容についても研究者から多くの疑問が投げかけられたが、特に後期のベートーフェンについては重要な一次資料であるのは間違いない。演奏に関して言えば、伝記の第二部には貴重な記述があり、ベートーフェンの晩年から 1830 年代まで彼の作品の適切な演奏法がすでに大きな問題になっていたのが分かる。ただシンドラーが主に興味を持っていたのは演奏の詳細というよりはそれぞれの作品の「詩的なイデー」であった。それ以外にはテンポについての記述(一般的な議論も、具体的な作品のメトロノーム記号を問題にする事例もある)が興味深い。ベートーフェン自身の考えについて、シンドラーの伝記から知ることができるのは、彼が晩年に初期や中期の作品の解釈の問題(つまり同時代の演奏者に理解されないこと)をかなり自覚していたことである。演奏と解釈についての書き込みを追加した作品全集の出版も、晩年のベートーフェン自身は目指していたが、実現しなかったと、シンドラーが書いている。さらにシンドラーはベートーフェンの演奏法の変化(例えば初期の作品に関して、後期の演奏法が初期の演奏法と相当違っていたこと)を問題にし、ピアノソナタ作品 14 (第 9 番と第 10 番)の後期の演奏法を細かいところまで説明している。

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チェルニー(ツェルニーとも、Carl Czerny, 1791～1857)が、作品 500 のピアノ教則本の附録³として「ベー

¹ 以下の URL で閲覧できる。 <https://books.google.co.jp/books?id=CfY-AAAAYAAJ>

² 以下の URL で閲覧できる。 <https://books.google.co.jp/books?id=Vw85QJ2GIFMC>

³ [https://imslp.org/wiki/Pianoforte-Schule%2C_Op.500_\(Czerny%2C_Carl\)](https://imslp.org/wiki/Pianoforte-Schule%2C_Op.500_(Czerny%2C_Carl))

トーフエ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。(日本語訳『ベートーヴェン全ピアノ作品の正しい奏法』古庄隆保訳、全音楽譜出版社、1963 年。) チ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止まる場合が多いが、全ての楽章にチ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。一人の作曲家の全てのピアノ作品の演奏に触れる著作としては最初であろう。

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ヴ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。(晩年のベートーヴェン自身がその様な楽譜の必要性を感じていたことは上に述べた通りである。)

作曲家、評論家および音楽理論家であるマルクス Adolf Bernhard Marx (1795～1866) はベートーヴ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ヴェンの作品や演奏に触れているが、その中でも彼のベートーヴェン伝記が有名である。ピアノ演奏に関するもっとも重要な著作は『ベートーヴ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ヴェンの作品の解釈をベートーヴェンの時代、人生、思想などに触れながら説明し、演奏問題を形式分析に基づいて扱っている。

また、多くの作曲家や演奏家についての著作を残したレンツ Wilhelm von Lenz (1809～1883) は、ベートーヴェンについては 1850 年代に数冊の本を出した。その中では一つずつの作品の美学的評価を行っている。年齢からも想像できる様に、彼はベートーヴ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ヴ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ヴェンの作品の「初期」「中期」「後期」の分類も定着したといわれている。(ただしこのような分類を最初に行ったのは彼ではない。) ベートーヴェンの作品に対しての彼の分析は主観的で、ロマン派的な比喻に溢れている。しかし全作品にそれぞれ具体的に言及し、それぞれの意義を音楽史の中で位置づけた点では、レンツのベートーヴェン論が「学術的な」音楽評論への一歩として評価できる。ただし分析に関しては、彼がマルクスのような、音楽形式を中心とする分析を引用しながらも、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

ベートーヴェンの原資料——特にベートーヴェンが多く残したスケッチ帳——を厳密に分析し、ベートーヴェンの作品の作曲年代や創作プロセスを明らかにし、以前の記述の多くの不正確性や誤りを訂正した人物として知られるのはノッテボーム (Gustav Nottebohm, 1817～1882) である。彼のベートーヴェン全作品目録も有名である。ノッテボームは現代の音楽学の先駆者のひとりであったとも言えるだろう。

ベートーフェンの4番のソナタ

チェルニー、マルクス、レンツとノッテボームの記述の比較

カール・チェルニー (1791–1857) のピアノ教本第4巻 (作品 500、1845 年⁴)

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 sämmtlichen 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) を少し速目に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) ととても重々しくレガティッシ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 (第二版 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 楽章の生意気な勇気について釈明するように、またラルゴの天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 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。

⁴ 「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。

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, C⁵, 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命がほとばしり、「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テンポがさまざまに変化しなければならないだろう。ここには拍子の自由 (Taktfreiheit) と度を過ぎない[演奏表現]、殊に様々な速度段階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>

[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) の労作は匠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)。

[S. 80] 作品番号7のソナタのロンドは *Poco Allegretto e grazioso* と記述されている — *poco Allegretto*

⁵ 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。

というのはテンポ（「動き」）のみを示すものとして解釈される、これはベートーフェン[の他の作品]に見られる曲種としての *Allegretto* 概念とは違う、第二巻の 120 頁を参照。[冒頭の]モチーフはベートーフェンの作品におけるもっとも慈しみ深いものの一つ。信頼、無限の愛はそれを[ベートーフェンの]心に筆記させた。第二、第三期（中期、後期）ではこの類で見られるものは、[ベートーフェンが]人間に対して信頼と愛を失ったことに対しての遺憾である。それぞれ繰り返される二部から構成される短調の部分はこのロンドにどのようにつながるかは分かりにくい、一つの音型に過ぎないものの展開である。お互いに絡み合う歯車が転がり、出発点に戻る方向に、つまり（短調部の）主楽節に見られる上と下、左手と右手⁶の間の会話に戻る方向に。魅力的な主要モチーフ⁷は短調部において[?]異名同音による可愛らしい転調で現れ、そしてベートーフェンが最終的に必ず意地を張ることになっているので、短調部と関連がある音型がバスに現れ⁹、それがこの楽章を終え、そして短調部で葛藤であったものはことで静かなささやきをもって漂いながら去っていく。

これで分かるようにレンツはマルクスと違ってこの第一楽章の古典的な形式を長所としてではなく短所と捉え、この第 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」（1872/87）

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取ら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+で示したヴァリエーションもある）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ルとして考えられ、後でソナタの一部となったと考えられる。

⁶ 「上と下、右手と左手」にした方が分かりやすかったと思うが、訳文で原文に従った。

⁷ 第四楽章の冒頭の主題を指すと思われる。

⁸ 原文には *im Minore* とあるので「短調部において」、または「短調で」という意味になるが、前後関係から考えるとここは 155～161 小節の話で、短調部がすでに終わった箇所、また短調でもない。何かのミスプリントによる間違いだろう。

⁹ 165 小節。