

ベートーヴェンのピアノソナタにおけるメトロノーム表示

藤本 一子

1. 課題

今日、楽譜にメトロノーム表示があれば、演奏者はまず、それを目安にテンポを設定することが普通になっている。このことはベートーヴェンのピアノソナタにおいても、例外ではない。ただし、忘れてならないことがある。ベートーヴェンの場合、実用楽譜でよくみかけるメトロノーム表示は、《ハンマークラヴィーア》を除いて、ベートーヴェン自身がつけたものではないということだ。では、私たちがベートーヴェンの“正しい”テンポを考えると、具体的な手がかりのひとつとして、これらのメトロノーム表示をどのように考えてゆけばよいのだろうか。

本稿では、まず連続講座「エディションとメトロノーム」において提供した情報をふまえ、ベートーヴェンと同時代のピアノ教師がメトロノームに関していかなる認識をもっていたかを再確認し、次に、ソナタ第30番(Op.109)第3楽章の主題について上のことを考えてゆきたい。とくにこの楽章を選んだ理由は、さまざまなエディションにおけるメトロノーム表示の幅が広く、ピアニストたちによる演奏テンポも多様だからである。

2. ベートーヴェンの交響曲“メトロノーム表示”の経緯

メトロノームは、ウィーンの機械技師(のちに宮廷機械技師)ヨーハン・ネポムク・メルツェル Johann Nepomuk Marzel (1772-1838)によって1816年に商標化され、5年の特許をえて大々的に売り出された。これはウィーン会議後の市民社会システムが整いつつあった頃、すなわちベートーヴェン中期にあたる。ベートーヴェンとの関連で知られていることは次のことであろう。

メルツェルは1813年に、彼が考案した「パンハルモニコン」というオーケストラ自動演奏楽器のために、対ナポレオン戦勝の祝賀作品をベートーヴェンに委嘱。これを受けたベートーヴェンは《ウェリントンの勝利》(前半)を作曲し、彼と親交を深めてメトロノームを知った。ベートーヴェンはその有用性を評価して、まず交響曲8曲と室内楽にメトロノーム記号を表示した。一方でメルツェルは補聴器も製造する。なおベートーヴェンがメトロノームに刺激されて作曲したとされてきたカノン《タ・タ・タ...大好きなメルツェル》Wo0162は、1840年代にシンドララーによって作られた可能性が大きく、現在は真作グループからはずされている。

以上の出来事、とりわけ交響曲へのメトロノーム表示は、ベートーヴェンの進取の気性を物語るものとしても、伝えられてきた。しかしながら、その経緯について紹介されることはほとんどなかった。ここで、ベートーヴェンがメトロノームについてどのように認識していたかを理解するために、『一般音楽新聞』におけるベートーヴェンのメトロノーム記事前後のドキュメントを洗い直し、状況を再構築しておこう。

まずベートーヴェンの表示が掲載されるまでの、メトロノーム関連記事を簡略に記しておきたい。

『一般音楽新聞 Allgemeine Musikalische Zeitung』は、ライプツィヒの音楽出版社ブライトコプフ&ヘルテルから刊行されていた週刊紙でウィーンにも支局を出し、音楽理論や歴史に関する意欲的な記事を掲載してヨーロッパ音楽界に主導的な役割を果たしていた。同紙の記事を通覧してわかることは、1810年すぎに、「速度計測器」への関心が急速に高まっていたことである。当時すでに複数の速度機器が開発されており、そのなかで時計の振り子原理を応用した計測器は、詳しくとりあげられている。1813年7月には、「音楽のクロノメーターまたは拍子計測器」と題する記事が掲載され、「作曲家と指揮者の対話」形式により、ゴットフリート・ゲルバーGottfried Gerberなる人物が発案した「クロノメーター」の功罪が熱心に議論された[参考文献1：以下同様]

メルツェルのメトロノームに関する記事が現われるのは、4年後1817年6月18日である。

「メルツェルのメトロノーム」：筆者は編集部からメルツェルのメトロノームを試すよう依頼された。音楽の動き(テンポ、拍子、時間内の音価)を定めたいとは、誰もが願うところだろう。近年の音楽作品はこれまでになく拡大し、音楽の動きがこれまでになく多様に作曲されるようになった。ところがその結果、作品はこれまでになく無政府状態に陥っている。楽曲の動きを規定することは、種々の方法で可能になってきた。そのうち、振り子は最も確実でわかりやすく扱いやすい。…示すべき必要なことが確実に示され、数学などの予備知識なしに理解でき、持ち運び可能で、値段も高くないものがあれば、音楽家にとってこれほどよいことはない。…有能な機械技師メルツェル氏は長らくこうした機器に携わってきた。…彼は数年前にクロノメーターを製造していたが、今は全く別のものを扱っている。パリとロンドンに工場を設立してこれを製造し、宣伝用の試供品をドイツの楽譜商に送ってきた。ブライトコプフ&ヘルテル社ではすでに販売している。パリ、ロンドン、ウィーンの音楽家、数学者、技師らがメルツェルの依頼でこれを試したところ、彼らはみな目的に適っていると感じた。今後、これらの都市では多くの音楽家がメトロノームによってテンポを表示するだろう。ウィーンで出版されたばかりのフンメル7重奏曲では実行されている。」

3ヶ月後1817年9月に、クラマー作曲《ピアノ練習曲》84曲へのメトロノーム表示が掲載され、その3ヶ月のち1817年12月に、ベートーヴェン作曲「全8曲の交響曲」への作曲家自身によるメトロノームが掲載された[資料1]

この背後には、メルツェルの熱心な広報活動があった。時期を追って状況を辿ってみよう。交響曲のメトロノーム記事が出される直前、すなわち1817年11月19日に、メルツェルはブライトコプフ&ヘルテル社にあてて手紙を書いている。「ベートーヴェンは以前と新しい作品のすべてメトロノームを表示しました。手元にカタログができていますので、お望みでしたらお送りできます。」メルツェルはこの頃から1818年1月までウィーンに滞在してメトロノームの広報活動を行ったのだが、このときベートーヴェンとコンタクトをとり、交響曲とOp.95までの弦楽四重奏曲にメトロノームをつけるよう促したのだった【新書簡全集番号1196ブランデンブルク氏による注6】。

その成果が12月のライプツィヒ『一般音楽新聞』における「交響曲のメトロノーム表示」である。

ところでベートーヴェンは、メルツェルと CONTACT をとった直後、11月25日頃に、ウィーン宮廷書記官イグナーツ・モーゼル Ignaz Mosel (1772-1844)宛てに、興味深い手紙を書いている。ベートーヴェンの親友ズメスカルがウィーン『一般音楽新聞』に振り子メーターを紹介する記事を書いたので、モーゼルはこれに対抗してメトロノーム推奨の記事を出したく、ベートーヴェンに協力を要請してきた【書簡番号 1168】。ベートーヴェンの手紙は、その要請に対する返信である。その中でベートーヴェンは、従来のテンポ表示とメトロノームについて彼の見解を述べている。ベートーヴェンのメトロノーム認識を知るうえで、重要なものであろう。要約すると次のようになるだろう。

「...かつて、アレグロといえば快活な楽曲と考えていけばよかったが、最近ではまったく逆の楽曲もある。4つの主要テンポに関していえば、この表示は動きの真実も方向性も示していないので、楽曲のキャラクターを示す言葉を与えなくてはならず、こういった言葉を手放すことができない...私はすでに長い間、不合理な名称 Allegro, Andante, Adagio, Presto をやめようと考えてきた。メルツェルのメトロノームはこの点でわれわれに最良のチャンスを与えてくれている。今後、私の作品にはそういった名称は用いられないだろう。だが一方で別の問いも生じる。従来のものにかわって、メトロノームが一般性という意味で目的にかなうのか、といったことだ。メトロノームを専制君主のように扱うのでないなら、この国、特に村の音楽教師に推されてよいに違いない...」

こうしてベートーヴェンはメトロノームの効用について論理的に述べたのち、モーゼルに協力を約束して手紙を閉じる。“村の音楽教師には必要だ”といったくだけたに、ベートーヴェンのメトロノーム観が現れていると思われる【書簡番号 1196】

二人のやりとりがあった約10日後の11月27日、ウィーン『一般音楽新聞』はモーゼルによるメトロノーム紹介記事を掲載し[Herrn Malzels Metronom]、さらに1818年2月14日に、ベートーヴェンとウィーン宮廷楽長で彼のイタリア劇音楽作曲の師サリエリの連名によるメトロノーム推奨文を掲げた[Erklärung Malzels Metronom]。これがモーゼルへの協力であった。

以上の記録資料から、ベートーヴェンが長らく従来のテンポ表示に疑問をいいていたこと、折よく現れた速度計測器メトロノームを試みて、これをきわめて有用と考えたことが推測される。ではベートーヴェンが実際にどのような楽曲に導入したか、あるいは導入しようと考えたかについて、みてみよう。

3. ベートーヴェン作品へのメトロノーム導入

メルツェルがウィーンで広報を始める以前、すでに1817年2月の時点でベートーヴェンは、歌曲《どちらにしても So oder so》WoO148(1816 - 17年)をメトロノーム付きで出版しようとしている。だが「私のメトロノーマーで何度か試したがうまくいかない」ので、自筆譜の100の表示を消すよう指示している。この言葉は、メトロノームで表示したものの、実際に演奏してみたところずれていたことを意味している。ベートーヴェンの表示に対する同様の議論を想起させる事例であろう【出版社ヨハン・シック宛：書簡番号 1095】。

このあと、交響曲と弦楽四重奏曲、そしておそらく Op. 20 に導入する。弦楽四重奏曲については、2 回にわけてシュタイナー社に表示リストを送付した【書簡番号 1196 注 6】^(注 1)

やがて 1819 年 4 月 16 日、ベートーヴェンはロンドンのリース宛に《ハンマークラヴィーア》のメトロノーム表示を指示する【書簡番号 1309】。

そして 1825 年、《ミサ・ソレムニス》の出版社ショット宛てに「メルツェルのメトロノームに従ってテンポ表示を次のようにして下さい」と依頼する。しかし送らない【書簡番号 2094】。《ミサ》については、1826 年 12 月後半にも、「(《ミサ・ソレムニス》) へのメトロノームを送ります。」と述べるが実行しない【書簡番号 2244】。なおこの手紙には、続いて新しい時代のテンポに関する考えが述べられている。「...(第 9) 交響曲の成功は大部分メトロノームのおかげと思っています。人々がより自由な天才の理念に向けられなくてはならなかったため、(いまや) 共通理解のきまったテンポをもつことは、ほとんどできないのです」《ミサ》については 1827 年 2 月まで、メトロノームをつける意志を伝えながらも、指示を送ることはしなかった。

《第 9》については 1826 年 7 月から出版社に意志を伝え、10 月にようやく送っている【書簡番号 2173】【2187】【2215】【2223】。

限られた資料ではあるが、これを通して、メトロノームへの関心は 1817 年がピークであることが理解される。以後は、《ハンマークラヴィーア》《第 9》《ミサ・ソレムニス》が対象とされるが、あとの 2 作品にはきわめて時間を要している。《第 9》には 3 ヶ月以上かかり、《ミサ》は出版社に毎度のように「送ります」と述べながら、とうとう送らなかった。上の歌曲の例からもわかるように、メトロノームによってテンポを指定することは、ベートーヴェンにとっては容易な仕事ではなかったようだ。ちなみに《ピアノのための 6 つの変奏曲 Wo077》第 2 版 (1825 年ディアベリ社) に、メトロノーム表示がみられるが、これは出版社によるものと考えられる。

さて、モーゼルとショットに宛た文面から理解されるように、ベートーヴェンは時代の変化を痛感するにつれ、旧来のテンポ表記では新しい時代に即したテンポを表現することはできないと考えていた。したがって、彼自身のテンポを、多くの人に厳格に伝えてくれるメトロノームは、演奏に新しい扉を開いてくれると思われたに違いない。しかしながら、表示対象としたのは、交響曲 9 曲、《ミサ・ソレムニス曲》(表示しなかった) Op. 95 までの弦楽四重奏曲と Op. 20。すなわち複数メンバーのアンサンブル作品であった。彼の考えからすれば、ソロまたは小編成作品においても「より自由な天才の理念」が示されると考えられてもよいはずだが、あるいはこれらの領域においては、旧来のテンポ表示を軸に、個々の演奏家にゆだねるところを優先したのであろうか。この疑問については、関連の先行研究においても、確たる答えは示されていない。

4. 《ハンマークラヴィーア》へのメトロノーム導入

このように、ピアノ曲はメトロノーム表示の対象ジャンルではなかったと想像されるのだが、その

中で唯一、ソナタ第 29 番《ハンマークラヴィーア》Op106 (1817-18 年作曲 1819 年出版) にだけ、メトロノームがつけられた。1819 年 4 月 16 日、ベートーヴェンはロンドン在住の弟子フェルディナント・リースに指示を送る【書簡番号 1309】。楽章 2 分音符 = 138、第 2 楽章：付点 2 分音符 = 80 (再版では 2 分音符 = 80)、第 3 楽章：8 分音符 = 92、第 4 楽章：序奏 16 分音符 = 76、第 5 楽章：4 分音符 = 144 (再版 2 分音符 = 144) である。しかしこの表示のすべてが具体的な指標になったとはいえない。特に第 1 楽章の速い数値に対しては、後のすべての音楽家がとまどいを隠していない。「この作品で最もむつかしいのは、作曲者自身がつけた、異例に速い、燃えるようなテンポ指示、旋律的で多声の、きわめて厳格なレガート、パッセージ、緊張、跳躍、持続...を純粋に実践することである。」(チェルニー《ピアノ教本》付録巻) それでもチェルニーは彼が校訂した楽譜でこの数値をまもり、のちの楽譜校訂者も、ベートーヴェンの数値に従った。この流れをとめたのはビューローだった。彼ははじめて演奏不可能としてこれを留保し、独自のテンポを表記する[資料 2] 《ハンマークラヴィーア》の数値をめぐるのは、議論が多いが、これについては渡辺氏の精緻な研究を参照されたい[参考文献 8]。

ここでは、なぜベートーヴェンが《ハンマークラヴィーア》にだけメトロノームをつけた、この疑問について、筆者の推測を述べておきたい。

すなわち、1817 年頃、ベートーヴェンは当時の音楽事情から、速度計測器を有用と認め、交響曲と弦楽四重奏曲にこれを採用した。《ハンマークラヴィーア》ソナタの出版時期はこの時期から遠くないから、メトロノームへの関心は持続していた。しかしなんといってもこれまでのピアノソナタとは比較にならない内容、つまり従来のテンポ表示では伝えることが出来ない楽曲内容、諸楽句のダイナミックな転換が含まれていると、考えたのではないだろうか。加えて、ロンドンから出版するに際してメトロノームをつけた事情を考慮するならば、彼の演奏に接したことの無いロンドンの音楽家たちのために、厳格なテンポ表示をすべきとの理由もあっただろう。さらに交響曲と同じようにメトロノームをつけることによって、《ハンマークラヴィーア》の壮大な交響的キャラクターを示し、この作品が特別な位置にあることを強調したかったとも想像される。これらすべてが背後にあったように思われる。彼はロンドンの出版社に宛てて、この長大な作品については楽章を切り離して演奏してもよいと、異例の指示を送っている。《ハンマークラヴィーア》を、従来のピアノソナタの通念をこえた作品であるとみなしていたことは確かだろう。

5. 当時のピアノ教師たちのメトロノーム

ではクラマーを含め、当時のピアノ教師の反応をみてみよう。このことはベートーヴェン没後のエディションにつけられたメトロノーム表示をどのようにとらえるか、といった問題とも関連してくる。その前に、筆者は 1820 年頃出版されたピアノ楽譜の中に、どの程度メトロノーム表示付きの作品がみられるかを調査してみた。今回対象とした楽譜は、国立音大附属図書館の貴重楽譜のものだが、ここからフンメル 3 曲とクラマー 1 曲の楽譜にこれを見出した。(注 2) 二人とも、当時主導的な役割を果たしていた人気ピアノ教師・作曲家である。メトロノームは練習曲において最も効力を発揮すると考えられていたことが、ここからも確認される。以下、クラマー、フンメル、チェルニーにおけるメト

ロノームの扱いをみてみよう。

クラマー《練習曲》各曲への表示（1817年）

クラマー J.B.Cramer(1771-1858)は、最も早くメトロノーム表示を導入した一人である。《練習曲》84曲は1803年頃から出版を開始し、1825年前に合本刊行された。1817年『一般音楽新聞』誌上でのメトロノーム表示は、合本刊行に先立つもの。その後は分冊版にもメトロノームが表示され、広く用いられた。ベートーヴェンはメトロノーム表示のある分冊版を甥カールのレッスンに用いていたから、この面でのメトロノームの有効性を誰よりも実感していたに違いない。《練習曲》後刷版では、メトロノーム表示の多くが変更されている。この場合にも、表示数値そのものが作曲者の意図を反映したものであったかどうか、一度は議論されなくてはならない。

フンメル《ピアノ教本》におけるメトロノーム（1828年）

フンメル J.N.Hummel(1778-1837)もまた、メトロノームをはやい時期に採用した一人であった。彼の《ピアノ教本》は、ベートーヴェンが没した翌年に刊行。メトロノームに関する最も早い記述のひとつとみられ、チェルニーはこの《ピアノ教本》をその著の模範とした。有用性を説きながらも、批判的な視点を忘れない。「§2 作曲家はメトロノームを用いれば、あらゆる地域の人々に作品を同一テンポで演奏させることができる。細心の注意を払って選んだ言葉を、不注意によって、速過ぎたり、眠くなるテンポで無にするようなことはない。三段階の速度 *langsam*, *Massig*, *geschwind* にわけて示しさえすれば、長い言葉は不用である。あとは作品を支配する情感を示す言葉を添えさえすればよいのだ。」そして同じ *langsam* でも作曲家によってさまざまなメトロノーム表示がみられることを、事例をあげて述べ、適切な演奏テンポをみきわめるにはなお別の要素も加味されねばならないと記す。

チェルニー《ピアノ教本》におけるメトロノーム（1839年）

フンメルから10年。チェルニー C.Czerny(1791-1857)はフンメルを模範に、これまで出されたことのない大部の《ピアノ教本》を著した。ベートーヴェンに最も近い弟子だったこともあり、後世に与えた影響は大きい。メトロノームに関しては、フンメルを踏襲しながら、より具体的なアドヴァイスを与えている。たとえば、「楽曲固有の正しいテンポ：アレグロについて」では、「§1：中庸のアレグレットからプレスティッシモまで、さまざまな段階の中から、最良のテンポを選ぶ事は容易ではない。すべての楽曲にメトロノーム指示があるわけではなく、テンポ表示の細部を規定することができないからである。§2：正しいテンポを見つけるためには、(1)楽曲のキャラクター(2)1拍中音符の数と最もはやい音価を把握することが肝要である。」つまり、テンポ設定は音価と1小節における数、さらにキャラクターの把握によって行うよう示唆しており、^(注3)さらに《教本》の付録巻において、ベートーヴェンのピアノソナタ27曲にメトロノーム表示を与えて演奏のヒントになるキャラクターを述べている。その記述はメトロノーム表示とともに、ベートーヴェンのソナタ演奏に関して、指標のひとつとなった。

6. ベートーヴェンのソナタ第30番 (Op.109) のメトロノーム表示

このように、ベートーヴェンと同時代あるいは少しのちのピアノ教師たちによって、メトロノームは不可欠とみなされるようになった。当初は“計測”の意味が強かったものが、しだいに楽曲内容に即したテンポの指標を与えるための手段とみなされるようになり、1839年には「最近のほとんどの作曲家が作品冒頭に表示している」までになった(チェルニー《ピアノ教本》第7章§3)。

ベートーヴェンのソナタ全集は、没後まもなく出版された。チェルニー校訂のハースリンガー版(1829年頃から65年:3種類)^(注4)、リスト校訂ホレ版(1857年)、モシェレス校訂のハルベルガー版(1858年)、校訂者を明記しないブライトコプフ&ヘルテル版(1867年)、ビューロー(レーベルト)校訂のコッタ版(1871年)、ダム校訂シュタイングレーバー版(1878年)、ライネケ校訂のブライトコプフ&ヘルテル版(1891年)が刊行された。ほかにジムロック版も存在するが、今回用いることができなかった。以上の多くの版、チェルニー、モシェレス、ビューロー、ダムの版にメトロノームがつけられていることは、これまで述べてきた流れから当然とみなされるだろう[資料3]。ハースリンガー版の校訂者チェルニーは、その後《ピアノ教本》ではさらに異なった数値を変更しているのでこちらでも示しておいた。チェルニーは《ピアノ教本》において、「われわれが使っているのはウィーン・メトロノーム」とことわっているから、機器によって精度に若干の差があったと想像することもできるが、ただしこれに関するデータは伝えられていない。チェルニーもモシェレスもベートーヴェンの弟子であり、師の演奏を伝える意味で彼らのメトロノーム表示は指標のひとつとされるだろう。ビューロー校訂のエディションは、功績大なる音楽家の手になる楽譜として演奏を考える上で不可欠である。なおピアニストであるリスト校訂の楽譜はベートーヴェンのオリジナルを極力尊重したいわば原典版に近いもので、メトロノーム表示はない。全般にメトロノーム数値は初期のものが速く、しだいに遅くなる傾向がみられる。

7. 5つのエディションによる第3楽章のメトロノーム比較

ソナタ第30番第3楽章の主題に的をしぼることにしよう。エディションの例として、上にのべた19世紀の全集楽譜から4点、そして20世紀を代表するピアニストの一人シュナーベル校訂のクルチ版を選んだ。譜例ページをごらんいただきたい。主題の前半8小節のみを掲げた。それぞれのエディションにおけるメトロノーム表示と楽譜変更について、詳しくみてゆこう。

上から、オリジナル版(初版)ベルリンのシュレジンガーほかから1821年出版 / チェルニー校訂によるハースリンガー赤色表紙版1830年頃 / モシェレス校訂ホレ版1858年 / ビューロー(=レーベルト)校訂1871年 / シュナーベル校訂クルチ版(2000年)である。

オリジナル版: ベートーヴェンが指示したままの楽譜である。メトロノーム表示はない。楽章のはじめには、イタリア語とドイツ語で「アンダンテ・歌うように、最も内的な情感をこめて *Andante molto cantabile et espressivo* / *Gesangvoll, mit innigster Empfindung*」と指示。「最も内的な」とドイツ語で特に記されていることがポイントだろう。歌曲集《遙かな恋人に寄せて》Op.98の主旋

律との関連が強く感じられ、歌の情感が中心になっている。さて旋律構造の点ではつぎの点が重要だ。まず右手第1小節はサラバンド舞曲のリズムを感じさせる。スラーによって第2小節と区切られることにより、各小節の3拍子リズムがくっきりと浮かびあがる。右手全8小節のフレージングは1-1-1-2-1-1-1すなわち1小節単位が基本であり、第4-5小節のみが特別にスラーでつながられて、この個所の前進と広がりを示している。左手は2小節単位でこれを補い支える。つまりここには「ずらし」と「補い」によるベートーヴェンならではの、単純ではない着想がある。一方これを支配するのが冒頭に示された情感である。つまり、旋律が内包するアーティキュレーション構造を、この情感の表現とをいかにバランスよく表現するか。これがテンポをきめるポイントであろう。

チェルニー版 = 「72」: チェルニーは、楽譜表記はオリジナル版のままで、メトロノーム「72」だけを追記した。このテンポはのちのエディションを含めて最も速い。ただし彼は《ピアノ教本》付録巻では「63」に変更した。そこには「第3楽章: Andante molto cantabile. 4分音符 = 63 主題と第1変奏曲は情感をこめて、きわめてレガートに」と記されている。「73」の場合には、アーティキュレーションと舞曲風の3拍子リズムがくっきりと浮かびあがるが、「63」になるとむしろ「情感」が強調されるだろう。演奏に関するチェルニーのアドヴァイスの基本には「楽曲のキャラクター」がある。このソナタの場合第1楽章は「高貴で、落ちつきがあり、夢みるようなキャラクター」と述べている。楽曲のキャラクターとテンポ設定は密接に関連するはずであり、彼のメトロノームの変更は、最初はアーティキュレーションを重視し、18世紀の舞曲風のキャラクターをくっきり捉えていたのが、しだいに近代的な「歌の情感」へと傾いていったことと関連しているように感じられる。

モシェレス版 = 「66」: 第4 - 5小節のフレージングはそのままに、右手第1 - 2小節にもスラーをつけた。冒頭2小節を、わけるか、ひとまとめにするかでは大きな違いが生まれる。わけた場合に浮かびあがった第2小節のくっきりしたリズムとサラバンド風の舞曲リズムは、1フレーズにまとめたことによって後退し、かわって「歌うような」流れが強調される。

ビューロー(レーベルト)版 = 「60」: このエディションは19世紀の全集楽譜のうち、オリジナルからの変更が最も大きい。冒頭8小節にもこのことがみられる。最大の変更はポイント箇所でのフレージングである。冒頭2小節が1つにまとめられ、第4と第5が区切られ、第5-6小節と第7小節第1拍までがつながられた。さらに第6小節に pp, dim を、第7小節に cresc. を追加して表現幅が拡大された。主題旋律はこうして、自然な歌の息にそって2小節単位構造の、表現起伏の大きい旋律へと変えられた。すなわちテンポ、フレージング、ダイナミックのすべてが変更されたのである。ビューローはまた、変奏後に主題が回帰する箇所に、「宗教的に Religiose」の語を追記して、独自の解釈を押し出した。ビューローがこの主題旋律に《遙かな恋人によせて》の表現内容をどの程度重ねようとしたかは明言できないが、情感表現への強い意図が明確に感じられる。

シュナーベル版 = 「58」: 20世紀を代表するピアニストによる楽譜。ここに選んだ5つのエディシ

ヨンのうちでは最もテンポが遅い。ほかのすべてのエディションを加えてもきわめて遅い例に属する。基本的に楽譜そのものはオリジナル版を踏襲し、細部に丁寧な註釈を施した。修正・追加は少なく、第7小節の *cresc.* 追加があげられる程度である。しかし小さいながら見逃せないのは、最後の音にテヌートがつけられたことだ。テヌートは主題後半にも付けられており、「感情をこめて」が強調される。この版では最後の主題回帰の箇所でもトロノーム「46」の指示があり、ビューローが示したと同様の感情表現の強調がみられる。シュナーベルは、ベートーヴェンのフレージングを遵守しながらも、感情表現を豊かに演奏したいがために、きわめて遅いテンポを設定したのであろう。ただし録音できくシュナーベルの演奏は、これよりも遥かに遅い。ここではベートーヴェンのフレージングの着想は、瞑想的な時間の中に消えてしまっている。

結論

5つのエディション比較を通して、トロノームによるテンポ表示はエディション内容と密接に関連していることが理解されたと思う。すぐれた音楽家・研究者の校訂になる楽譜であればあるほど、このことは強調されてよい。したがって私たちが既存のあるトロノーム表示を演奏の手がかりにしようと考えるときには、その表示と関連して各エディション内容を丁寧に検討しなくてはならない。すなわち、ベートーヴェンの音楽が表現しようとしていることがらをオリジナルの楽譜から十分に汲み取ることから出発し、のちに各エディションとトロノーム表示を関連させながら勉強するとよい。ベートーヴェンの楽譜は、一方では18世紀的記譜慣習にならっており、その限りでチェルニーが強調したように、単価となる音符と数によって、さらに伝統的な楽曲のキャラクターを把握することによって規定される部分を残している。この点でチェルニーのトロノームは大いに参考にされるだろう。しかし他方、中期以降とくに後期作品においてはベートーヴェン自身、こういったことにとらわれない表現内容を盛りこんでおり、楽譜解釈の次元が拡大されなくてはならない。この場合、何よりも、ベートーヴェンの創作様式を知ることが大切になってくる。解釈者の感性も時代をへて変化するはずであり、モシェレスをへてビューローに代表される遅いテンポ解釈には、そのことがよく示されている。これらの観点を加味し、それぞれの立地点において表現すべき内容の照準をしばってゆくことによって、私たちは総合的にテンポを考えることができ、実用楽譜におけるトロノーム表示もそこで生きた手がかりとなるに違いない。こういった見地からすれば、ソナタ第30番第3楽章の場合、遅すぎるテンポはおのずと避けられるのではないだろうか、と筆者は判断する。

ピアノソナタのトロノーム表示を考えるにあたっては、それぞれの時代の楽器の機能も関連してくるに違いないが、今回はそのことは加味せず、楽譜上の記載からのみ考察を行った。

付記：現代のピアニスト22人のテンポが示唆するものは？

チェルニー以後のエディションで、わずかずつテンポ表示が変えられていったこの楽章を、現代のピアニストたちはどのようなテンポで演奏しているのだろうか。録音を通して、22人のピアニストの演奏を確認してみた。ちなみに第3楽章は、トロノーム表示の場合と同様、ほかの楽章よりも各

人の演奏テンポの差が大きい。^(注5)表をごらんいただきたい[資料4] 22名のピアニストのテンポは楽譜に表示されたメトロノームと比較して全体に遅い。4分音符=「66」から「40」である。それらの中で、イヴ・ナット、コルトー、グールドといったピアニストたちのテンポは速く、19世紀のエディションに近い。これに対して、たとえばアフアナシエフはきわめて遅く、このメトロノーム表示をもつ楽譜は見当たらない。速い方のテンポで演奏された場合は、舞曲風のリズム、旋律の前進性がうかびあがってくる。右手と左手のフレーズ構造は、奏者によって際立たせられる場合とそうでない場合があるが、グールドにおいてはこの構造を明快に捉えているように思われた。遅いテンポではどうか。舞曲風のリズムは後退し、さらに遅くなると、歌謡性すら自然な息づかいを失う。しかしそれにかわって深く瞑想的なファンタジーが支配する可能性が広がるだろう。

【注】

- 1) Op.20 へのメトロノーム表示が伝えられるが、いつどのように行われたかを確認することができなかった。同時代のシューベルトは《糸をつむぐグレートヒエン》Op.2からOp.7までの歌曲(カッピ&ディアベリ社1821年出版)および《ドイツミサ曲》D892に表示。自費出版同様のOp.1《魔王》には付けておらず、メトロノーム表示はディアベリ社の意志と考えられる。
- 2) 国立音大学附属図書館所蔵の貴重楽譜から—1820年前後のメトロノームつき楽譜
Cramer, Johann Baptist; Etude pour le Piano Forte[S11-446]
Hummel, Johann Nepomuk; Grand-Sonate pour le Piano-Forte (C.1820) [S10-744]
Hummel, Johann Nepomuk; Trio Pour le Piano-Forte Violon Et Violoncelle(1820-21)[S10-290]
Hummel, Johann Nepomuk; Ricercare pour le Piano(1839)[S10-003]
- 3) これらについては渡辺氏の記述に的確な紹介がある(参考文献)。
- 4) 渡辺氏は版数を確定していないが3版(作品によって4版)が確認される。
- 5) ゆるやかな楽曲ほどテンポ設定に個人差がある。例えばシューマンは《クライスレリアーナ》8曲において、Langsamを表示した2曲にのみメトロノームを記した。

【主要参考文献】

- 1) Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig, Breitkopf&Hartel 『一般音楽新聞』
G.Weber; Noch einmahl ein Wort uber musikalischen Chronometer oder Taktmesser. (1813, No27)
Malzels Metronom. (1817, No25)
Bestimmung der Tempo Cramers Etudes p.Pf, nach Malzels Metronom. (1817, N036)
Bestimmung der Tempo aller Symphonien von Beethoven, nach Malzels Metronom. (1817, No37)
- 2) Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe. Bd.1-7 hsg. von S.Brandenburg, Henle 1996-98
- 3) Johann Baptist Cramer: Anweisung das Piano-Forte zu spielen. (Offenbach, Johann Andre 1817)
《ピアノ教本》収載楽曲にメトロノーム記号あり。[国立音楽大学附属図書館貴重図書 S10-282]
- 4) Johann Baptist Cramer: Etude pour le Piano-Forte en quarante deux exercices dans les

différents tons calculés pour faciliter les progrès de...(Berlin, Musikalien Magazin) 《練習曲》分冊 84 の練習曲のうち 42 曲。メトロノーム記号あり。ベートーヴェンは甥カールのレッスンにこれと同じものを用いた。[S11-446]

- 5) Johann Nepomuk Hummel : Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte Spiel T.Haslinger 《ピアノ教本》[S11-442,S11-279]
- 6) Carl Czerny : Die Kunst des Vortrags der altern und neuen Claviercompositionen.Oder:Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit. Supplement (Oder 4ter Theil) zur grossen Pianoforte-Schule.In 4 Capiteln. Nebst einem Verzeichniss der besten Clavierwerke aller Tonsetzer seit Mozart bis auf die neueste Zeit,zur Erleichterung der Auswahl für Lehrer,Schuler,Kunstler und Dilettanten. Op.500 (Wien, bei A.Diabelli u.Comp: 1839) 《ピアノ教本》1 - 4 巻 [S11-449,445,450]
- 7) Carl Czerny ; Anhang:Verzeichniss der besten Clavierwerke aller Tonsetzer seit Mozart bis auf die neueste Zeit,zur Erleichterung der Auswahl für Lehrer,Schuler,Kunstler und Dilettanten. 《ピアノ教本》付録:ベートーヴェン作品にメトロノーム表示がつけられている(ベートーヴェン作品個所に邦語訳あり)
- 8) 渡辺 裕 『演奏史序説』春秋社 2001 年

【楽譜資料】[ベートーヴェンの 19 世紀ピアノソナタ全集]

C.Czerny 校訂	Wien,Tobias Haslinger 1829 - 33[国立音楽大学附属図書館 S11-539,538 ほか]
C.Czerny 校訂	Wien,Car Haslinger 1865 年以降 [同 S11-460]
F.Liszt 校訂	Wolfenbuttel,Holle 1857 年以降 [同 S11-464]
I.Moscheles	Stuttgart,Halberger 1858 年 [同 S11-458]
(校訂者明記なし)	Breitkopf&Hartel Leipzig 1867 年 [同 S12-345]
Von Bulow(Lebert)	Cotta 1871 年 [同大学所蔵せず]
Damm	Leipzig,Steingraber 1878 年 [同 S11-462]
Reinecke	Leipzig,Breitkopf&Hartel 1891 年以降[同 S11-461]