

# 「ピアノ演奏へのヒント」

## 楽譜から作曲家の真意を読みとるには

今井 顕

本稿は平成13年度に行われた本学音楽研究所ベートーヴェン研究部門主催の連続講座のうち、筆者が11月6日に担当した公開講座「ピアノ演奏へのヒント」の内容を再編したものである。

はじめに

音楽研究の領域はさまざまである。歴史的観点からの研究、創作手法上の特徴に関する考察、作曲家の人生の軌跡、時代的背景や習慣の考証など広がりには際限がないが、そのひとつに「楽曲（作品）の研究」も含まれる。

作曲家が作品を創作し楽譜として整備した作品は、それを実際の音響として再現・鑑賞してこそ正しく評価できるものである。作曲技法の解析などは机上でも行えるが、それによって得られた成果は演奏に反映されてこそ価値あるものではないだろうか。

しかし演奏家に託された「紙上の音符を楽器の音に変換する」作業中、当の演奏家はさまざまな疑問に直面する。作曲家が存命中の場合は本人に直接問いただせるが、すでに没して長い作曲家の場合は、譜面の意図に疑問が生じて、それに対する的確な回答を得ることは困難である。そしてバルトークよりもショパン、ショパンよりもベートーヴェン、ベートーヴェンよりもモーツァルト、モーツァルトよりもバッハ、といった具合に、時代をさかのぼるにつれ、その難しさは増加する。

そのような疑問に対し、演奏家は自分自身の経験をもとに培ってきた直感によってその解決を図ろうとすることが多い。しかし知識不足が原因で、その疑問に対する自分なりの回答が正当な答えとかけ離れていたとしても、それに気づくことなく通り過ぎてしまうことも起こりうる。その作品が創作された時代の音楽慣習に通じていない場合などに、そのような誤解が生じやすい。ちょうど浴衣に革靴を履いて歩いても、まったく違和感を覚えられない外国人のようなものである。その違和感を「知っていながらあえて行う」と「知らないでやってしまう」のでは、意識に雲泥の差がある。

ベートーヴェンの作品も「ウィーン古典派としての一般常識」をふまえた上で記譜されているが（ベートーヴェンは自分が「古典派である」などとは想像しても見なかっただろう...）それに加えてベートーヴェン自身の斬新な意匠が数多く盛り込まれている。またベートーヴェンに独特な記譜の癖も無視できない。これらを考えあわせると、ベートーヴェンの記した楽譜を本人が想像していた通りの形に再現することは、思ったほど容易ではない。さまざまな疑問点の中には、古今の研究者と演奏家の活発な意見交換を経ても、いまだベートーヴェンの真意解明に至っていないものも存在する。

楽器、音楽環境、そして社会環境も当時とは大きく異なる現代社会において、古典作品を成立当時ど

おり忠実に再現することの意義はさておき、ベートーヴェンの作品に対峙する演奏家にはさまざまな立場と見解があるだろう。大きく分ければ「ベートーヴェンの意匠を尊重して再現する」、つまりベートーヴェンが聴いたら納得するであろう演奏を追究するか、グレン・グールドの演奏に代表されるような「ベートーヴェンの作品を自分自身の感覚で再現する」、という作曲家本人の同意が必ずしも得られないような演奏でも躊躇しない、というふたつの方向になるだろう。

いずれにしても、「ベートーヴェンは何を望んでいたのか」という根本を素通りすることはできない。ベートーヴェンの意思を理解した上で自分もそれに同感・同意するか、あるいはベートーヴェンとは違う自分独自の表現方法を模索するか判断すべきだろう。

作曲家が何を表現しようとしていたか、という意図に思いを馳せることなく、単に表面的な音の羅列を求めるだけならば、そこに「ベートーヴェン」の作品を演奏する」意義は存在しない。理解できない言語で書かれた文章に読み仮名をふってもらい、それを単に発音するだけでは何の感興も伝わらないのと同じである。「楽譜として書かれている音楽を“理解する”能力を持ち合わせているか」とは、演奏家に課された大きな課題である。

「楽譜から何を讀みとるか」という技能は、導入時からの学習内容に大きく左右される。この件に関してきめ細かな指導をしてくれる教育者は、残念ながら多くない。マニュアルのように「読んでわかる実践技能」でもなく、その場その場でひとつずつ覚えて行く「手習い」として蓄積されていくものに近い。外国語を習得するプロセスと同様に、地道に積み重ねていくほかに方法はないのである。

とはいうものの、本稿ではベートーヴェンの場合には楽譜のどのようなところに特徴があり、どこに留意し、何を手がかりにして「ベートーヴェンの真意に思いを馳せるきっかけ」をつかめば良いのか、いくつかの実例を参考にしながら考えてみたい。

#### どのような楽譜を使用すべきか

楽譜に託された作曲家の真意を探求するには「原典版」として流通している楽譜を入手するのが最低条件である。それも詳細な校訂報告（注解）のあるものが望ましい。原典版には本来校訂報告が付随しているべきなのだが、ヘンレ社の提供する一般ユーザー用原典版のように、校訂報告が大幅に割愛されているものもある<sup>〔注1〕</sup>。また「原典版」と銘打ってあっても、校訂者の考えによって楽譜の内容にはある程度の差異が存在する。また単純なミスプリントも皆無ではない。したがって、できれば複数の原典版を並行して参照するようにしたい<sup>〔注2〕</sup>。

可能であればこれらの原典版の基礎資料となった手稿や初版楽譜（オリジナルエディション）のファクシミリやリプリントなども、あるにこしたことはない。どのような資料がどこに所蔵されているかに関してはベートーヴェンの場合比較的簡単に調査できるし、邦訳されている目録もある。

演奏家にとっては「作曲家の筆跡が可能な限り正しく反映されている楽譜」が、作曲家とのほとんど唯一無二の接点となる。編集者の加筆が多量に含まれている「編集（編纂）楽譜」を使用している、楽譜から作曲家の真意を讀みとる技術の会得は望めない。なぜなら楽譜上で不自然に思える箇所を見つ

け、それが本当に作曲家の筆跡通りなのか検証し、それが事実ならば「なぜそうなっているのか」熟考することが、その作品の真の姿に接近する第一歩になるからである。ベートーヴェンと面識さえもない編集者が加筆した内容にどれほど大きな疑問を持とうとも、作曲家のあずかり知らぬ事である以上、何の解決にも至ることはできない。

どこに注目すべきか

《32の変奏曲》の場合

まずは実例を見てみよう。《32の変奏曲》Wo0.80の一部である。主題と比較して変奏（7、12および30）の楽譜に不自然なところはないだろうか。

Thema  
Allegretto

< 譜例1 : Wo0.80 主題 (ヘンレ版) >

Var. VII

< 譜例2 : Wo0.80 第7変奏 (ヘンレ版) >

Var. XII  
Maggiore

< 譜例3 : Wo0.80 第12変奏 (ヘンレ版) >

Var. XXX

< 譜例4 : Wo0.80 第30変奏 (ヘンレ版) >

不自然と思われるところは以下の通りである。「第7変奏の第6? 7小節のディミヌエンドはなぜふたつに分けて書かれているのか」「主題にはデユナーミクの頂点となる sf が第6小節2拍目にあるが、第12変奏の第5小節冒頭にある sf にはどのような意味があるのか」「第30変奏の第6小節には記号のディミヌエンドが、第7小節には言葉で dim. と書かれているが、なぜ統一されなかったのか」

このような疑問をきっかけに楽曲へのアプローチが開始される。まずこれらが単なるミスプリントでないかどうか確認すべきである。他の原典版を参照するとどの楽譜でも同じような処理になっており、特定の版だけの誤謬である可能性は否定することができる。

次のステップは原典そのものに当たってみることである。ベートーヴェンの作品目録（たとえばキンスキー＝ハルムの作品目録）を見ると、1806年秋に創作されたこの作品の手稿は残っておらず、入手可能で一番重要な資料は1807年4月に発行されたオリジナルエディションだということがわかる。

**WoO 80**  
**32 Variationen (c-moll) für Klavier**  
**über ein eigenes Thema**

(GA: Nr. 181 = Serie 17 Nr. 20)



**Entstehungszeit:** Herbst 1806. – Entwürfe in Verbindung mit Vorarbeiten zum Schlußsatz des Streichquartetts Opus 59 III sind im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien erhalten; s. Nottebohm II, 90.

**Autograph:** unbekannt.

**Anzeige des Erscheinens** (zusammen mit der Übertragung von Opus 55 als Klavierquartett): Wiener Zeitung vom 20. April 1807.

**Originalausgabe** (April 1807): „Trente deux / VARIATIONS / pour le Pianoforte / composées par / Louis van Beethoven. / [l.:] 545. N<sup>o</sup> 36 [r.:] 1 f. 48. / WIEN / Im Kunst und Industrie Comptoir am hohen Markt N<sup>o</sup> 582.“

**Querformat.** 15 Seiten (S. 1: Titel). – Platten- und VN.: 545. – Besprechung (mit Abdruck des Themas): Allg. musik. Ztg. X, 94–96 (No. 6 v. 4. November 1807).

< Kinsky=Halm の “Beethoven Verzeichnis” より >

初版譜（ベートーヴェン自身が目を通した初版譜は「オリジナルエディション（＝オリジナルアウスガーベ Originalausgabe）」と呼ばれる）は作曲家の自筆譜（あるいはその正確な筆写譜）をもとに制作されるが、完成した印刷楽譜が原本に100%忠実だ、という保証はない。作曲家の死後に出版された「編集譜」と異なり作曲家以外の手による解釈こそ加筆されていないものの、初歩的なミスプリントと

いべき音符の間違い、記号の記載漏れ、記載場所の取り違い、その他の誤謬は必ずといってよいほど存在する。ベートーヴェンは自作品が自分の原稿に忠実に印刷されるよう留意し、それを積極的に出版社に要求した人物だったもののなかなか思い通りにならず、こうした印刷上の問題に関してベートーヴェンが出版社に宛てた書簡が複数残っている。

それでもなお、オリジナルエディションを参照することによって氷解する疑問も少なくない。たとえば第7変奏の場合、オリジナルエディションでは第6小節と第7小節の間で段が変わっている。これがディミヌエンドが分断された原因であり、他意はなさそうである。本来はひとつの連続したディミヌエンドと想像されるが、現代の印刷譜を眺めているだけでその答えを見つけることはできない。



< 譜例5 : WoO.80 第7変奏 (オリジナルエディション) >

第12変奏の第5小節目にある sf はオリジナルエディションにおける印刷ミスであり、手稿には含まれていなかった記号だと想像されるが、手稿が存在しない以上、これを検証することはできない。

第30変奏の第6小節目にあるディミヌエンド記号にはふたつの可能性がある。ベートーヴェンはクレシェンドやディミヌエンドを延長する意味で使用する破線を一重 ( ) ではなく二重 ( = = = ) にする癖があり、時にこの二重線が交差してしまう場合があった。従って第6小節のこの記号は「本来クレシェンドの延長を意味している」というものと「第6小節のディミヌエンド記号は主題の第6小節第2拍に準じて与えられたアクセント記号のはずだったが、たまたま長めに書かれていたのでディミヌエンド記号と誤解された」というものである。筆者は後者の考えだが、他の箇所と同じく検証はできない。

同様のケースは《ピアノソナタ作品109》第3楽章第2変奏の第4? 5小節 (楽章冒頭から数えると第36? 37小節) にも存在する。ここでも市販楽譜においてディミヌエンド記号として印刷されているものは、クレシェンドの延長線と混同されたものと考えられなくもない。しかしベートーヴェンは該当する部分を浄書後になってから茶色のクレヨンでかなり太く加筆しており、その真意は謎のまま残されている。

< 譜例6 : Op. 109 第3楽章第2変奏 (部分/ヘンレ版) >

< 譜例7 : Op. 109 第3楽章第2変奏 (部分) の手稿 >

《ピアノソナタ作品109》の第1楽章をめくって

初版譜における小さな誤謬が、現代の原典版において予想外の結果をもたらしている好例に、作品109のピアノソナタの第1楽章を挙げることができる。疑問点は第1楽章第9小節および第58小節（いわゆる「第2主題」が提示および再現されるところ）の楽譜の姿にある。

< 譜例8 : Op. 109 第1楽章冒頭の原典版 (ヘンレ版) >

< 譜例8 > ではこの部分（第9小節）にある“Adagio espressivo”というテンポ指示が楽章冒頭の

“Vivace, ma non troppo” という指示と全く同じ大きさと字体で印刷され、第8小節の終わりは二重線になっている（再現部も同様）。これでは第9小節以降が冒頭 Vivace とはまったく異質の Adagio とし演奏されるのを拒むことはできない。しかしベートーヴェンは本当にそのような演奏を望んだのだろうか。原典資料から読み取り、推察できることは以下の通りである。

1) ベートーヴェンは“adagio espressivo”の指示を、作品の完成後に鉛筆によって加筆している。なお第9小節からは“adagio”のみしか読みとれないが、第58小節では鉛筆によって加筆された“adagio espressivo”が、インクによってあざやかに上書きされている。その際 adagio の最初のアルファベットは大文字 A ではなく、小文字 a である。また該当する部分の小節線は二重線ではない。（譜例9）

2) 初版譜において該当部分の小節線が二重になっているが、これは単なる印刷上の習慣で（拍子が変わる）、深い意味はないと思われる。“Adagio espressivo”の A はここで大文字になっているが、活字の大きさは cresc. などと同じで、楽章冒頭の“Vivace ma non troppo”よりは小さい。また再現部におけるこの指示は大譜表の中間部に印刷されている。



< 譜例9：Op.109 第1楽章冒頭の手稿 >

Vivace ma non troppo. Sempre legato.

SONATE

dolce

cresc.

Adagio espressivo.

p

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

< 譜例10 : Op.109 第1楽章冒頭のオリジナルエディション >

このオリジナルエディションを基礎資料のひとつとして制作された原典版がベートーヴェンの意思をそのまま反映しているとは言い難く、ピアノソナタ作品57《熱情》第1楽章第238小節に記載されている“adagio”と同じような処理が望ましい。

238

adagio

nu

tar

en

dan

do

do

pp

p

< 譜例11 : Op.57 第1楽章第236? 238小節の原典版（ヘンレ版） >

スラーに関する疑問

スラーが「書かれている」意味

ベートーヴェンが使用したスラーは、ハイドンやモーツァルトが多用した古典的な「それによってレガートで奏されるべき音列を指示するもの」と並行して、よりロマン派的な「メロディーとしてのまとまりを明確にし、ブレスのタイミングなども表現する」という、感情を表示する機能をあわせ持った記号とが混在している。しかしそれだけでは説明のできない、ベートーヴェンの真意が不明なものも存在する。例として《月光》という通称が与えられている《ピアノソナタ作品27の2》の1楽章冒頭を見てみよう。

Adagio sostenuto

Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino

sempre pp e senza sordino

pp

< 譜例12 : Op.27の2 第1楽章冒頭（ヘンレ版） >

この作品の手稿は存在するものの、楽譜の一番外側となっていた最初と最後のページだけは散逸してしまい、残念ながらオリジナルエディションにおける作品冒頭が手稿の筆跡と完全一致するかは検証できない。しかし残された部分を比較した限りでは、第1楽章冒頭も手稿の形態がほぼ間違いなく再現されているものと推察できる。

注目点は「ベートーヴェンはなぜ第3小節になってからスラーを書き、冒頭2小節には書かなかったのだろう」というものである。作品冒頭に“Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino”（この作品は常にデリケートにペダルを使用して<sup>〔注3〕</sup>演奏するように）とあり、重ねて大譜表の間に“sempre pp e senza sordino”と書かれているので、それによって生じる響きは和音の構成音がまざった、まさにレガートそのものと言えよう。最初の2小節と第3小節以降のタッチを変化させるのは、たとえペダルを使用するにしても不自然だし音楽的観点からも意味をなさない。同じ音質で弾かれるべきものならば、ベートーヴェンはなぜ最初の小節にレガートを書かなかったのだろう。「冒頭にレガートを記載し、後に“simile”として省略するのならば理解できるが、途中から出現するスラーには何か特別な意味が込められているのではないか」というのが演奏家が気づくべき疑問である。

これに対する答えは、上述のようにこの部位の手稿が失われてしまい、今となってはベートーヴェンの筆跡の検証を行うことができない以上、推測の域を出ない。しかし筆者はこのスラーから、ベートーヴェンの呼吸を如実に想像することができる。すなわち第1? 2小節はひっそりと、3小節には2回繰り返されるひそやかな呼吸の高揚があり、第4小節ではそれがゆっくりとおさまり、第5小節ではさらに繊細になって上声部のメロディー導入に連結される、という流れである。ベートーヴェンは作曲をしながら、自分の感情の波にそったこれらのスラーを無意識のうちに書いたのかも知れないが、そこからcrescendoやdiminuendoといった即物的なデューナーミクからは得られない繊細な情感を感じとることができる。もしデューナーミクがスラーの代わりに書かれていたとしたら、逆にそれを強調しすぎて音楽を台なしにしてしまう危険が生じることになる。

#### スラーが「書かれていない」意味

反対に「スラーが書かれていないことに意味がある」ケースも存在する。「スラーを書き入れる」のは能動的な行為で、そこに作曲家の意思の力を見て取ることができる。しかし「書かれていないスラー」に関して作曲家は特に演奏家の注意をうながす指示は行わない（行えない）のが常であるし、「スラーがない」と「non legato」とは必ずしも同じ意味とは限らないので、より一層の注意力が必要となる。典型的なのは《ピアノソナタ作品57》の2楽章だろう。《熱情》ソナタである。

以下の譜例のうち<譜例13a>および<譜例13b>にはスラーがなく、<譜例13c>つまり第33小節になってから初めてスラーが記載されるようになる。第32小節以前にベートーヴェンがスラーをほとんど記載しなかったのは「省略」ということではなく、明らかに「スラーではない」という主張をしているように見受けられる。金管の低音楽器（チューバやトロンボーンなど）のアンサンブルのような音響を想像すると、その音楽的意図が理解しやすいのではないだろうか。その後第33小節からは弦楽器的な音

響が求められているとも言えよう。

**Andante con moto**

*p e dolce* *sf*

< 譜例 13a : Op. 57 第2楽章冒頭 (ヘンレ版) >

*p* *sf*

< 譜例 13b : Op. 57 第2楽章第16小節? (ヘンレ版) >

*p sempre legato* *sf*

< 譜例 13c : Op. 57 第2楽章第33小節? (ヘンレ版) >

《ピアノソナタ作品109》第3楽章の主題第2小節におけるスラーの欠如はベートーヴェンの不注意によるものではなく、何らかの意味があると思われる。ベートーヴェンの脳裏にはこの旋律があたかも歌曲のように響いており、何らかの歌詞とそのイントネーションによってこのような表記になったものと想像される。その単語が果たして何であったかは演奏家が想像たくましくする以外に方法がない。

**Gesangvoll, mit innigster Empfindung**  
*Andante molto cantabile ed espressivo*

*mezza voce*

< 譜例 14 : Op. 109 第3楽章冒頭 (ヘンレ版) >

《ピアノソナタ作品110》の第1楽章冒頭において第2小節と第6、第8小節の旋律のフレージングに差があるのも偶発的なものではなく、ベートーヴェンによる意図的な所作によるものと考えられる。

**Moderato cantabile molto espressivo**

< 譜例15 : Op110 第1楽章冒頭 (ヘンレ版) >

#### スタッカートに関する疑問

ベートーヴェンのスタッカートに関しては児島新が指摘するように<sup>〔注4〕</sup>、その演奏処理に関する熟慮が欠かせない。児島はベートーヴェンの手稿に記されたスタッカートを「点と短い右傾斜線」「軽重のスタッカート」「テヌート」「強調記号」「句読記号」の5種に分類しているが、これらを印刷楽譜に反映させるのは容易ではない。「明らかに分別して整理できるもの」と「あいまいでどちらとも判断がつかないもの」が混在しているからである。ソナタの提示部と再現部において常識的には同じ奏法しか考えられないようなところでも、そのスタッカートの姿に差異が認められるところも少なくない。

その結果現代の代表的な原典版出版社はその差を楽譜上に再現することを放棄し、一律点か(ヘンレ版その他)一律くさび形(ウィーン原典版)のスタッカート記号にまとめてしまった。唯一の例外は春秋社が発行した児島新校訂によるベートーヴェンピアノ作品集(注3参照)だが、校訂者逝去のため作品2? 28のソナタしか刊行されていない。

スタッカートのつけられた音符を単に短く、軽く弾けばよいという考えはベートーヴェンの場合、演奏者の脳裏からぬぐい去られるべきで、その代表的な例を以下に挙げておこう。なおスタッカートの場合、その意図に違いはあっても共通しているのは「次の音と分離している」という点であり、これは“staccato”というイタリア語本来の意味するところでもある。

⑪ **Allegro di molto e con brio**

< 譜例16a : Op.13 《悲愴》 第1楽章第11小節? (ヘンレ版) >

< 譜例16b : Op.14の1 第1楽章第61小節? (ヘンレ版) >

< 譜例16ab > の二分音符につけられているスタッカート記号は「音符は目一杯の長さに（テヌート）しかし次の音とは分離して」ということを意味している。特に< 譜例16b > においては同じ二分音符で形成された音列でありながらレガートとスタッカートのコントラストを求めたのであろう、という意図がより顕著に現れている。クレシェンドとあいまって、ピアノという楽器には物理的に不可能な事ながら「それぞれの二分音符が音量をふくらませていく」気持ちがこめられている。

また以下の< 譜例17 > のようなケースは児島の指摘する「句読記号」に類するものと思われるが、かたや八分音符（第3小節）そして四分音符（第4小節）双方にスタッカートを付加した、という背景には、これによってそれぞれの音符の音価の違いが明確に弾き分けられるに違いない、というベートーヴェンの信念があったに違いない。

< 譜例17 : Op.53 《ヴァルトシュタイン》 第1楽章冒頭 (ヘンレ版) >

このようにスタッカート記号にはそれぞれ異なった解釈が必要となるが、自分なりの結論に至るまでには可能であればベートーヴェンの手稿から直接判断する作業、そしてピアノ以外の楽器とのアンサンブルなどを含めた演奏に関する豊富な経験とイメージーションが必要となる。

#### タイに関する疑問

ベートーヴェンのタイに関してはその真意が不明のままとなっているものがあり、研究者や演奏家の間で意見の交換が行われている。パウル・バドゥーラ＝スコダ Paul Badura-Skoda による論文 “A tie is a tie is a tie” (Early Music, February 1988, P.84) でも詳しく述べられているが、ここでは問題点の概要を紹介しておく。

ピアニストがタイの真意を判断できずに困惑する代表的な例は作品110のピアノソナタ第3楽章第5小節にある。

Adagio

ritar. dando cantabile

tutte le corde *dimin.* una corda

sempre tenuto

< 譜例18 : Op.110 第3楽章第5小節 >

この小節右手のイ音にはタイが架けられている。同じ音につけられたスラーはタイであり、ベートーヴェンがこの事を知らなかったり、たまたま忘れていたとは考えにくい。この音には4と3の運指番号がベートーヴェン自身の筆跡で書かれているが、だからといってこれら連結されている音を独立分離させて演奏しても、今ひとつ納得が得られないのが正直な感想である。ベートーヴェンは果たして何を望んだのだろうか。この問いに関する答えは謎のままである。

タイの解釈に関する問題は作品110第3楽章のみに限らず、第4楽章の第125小節以降、ピアノソナタ作品106《ハンマークラヴィーア》第3楽章第165小節、チェロソナタ作品69第2楽章冒頭のピアノパート（ここには作品110第3楽章と同じく運指番号が書かれている）、運指番号こそついていないもののピアノソナタ作品111第2楽章第65小節以降、ピアノから離れれば弦楽四重奏曲作品59の2《ラズモフスキー》第2楽章第8小節以降の第1ヴァイオリンや作品130《大フーガ》におけるフーガの主題など、類似した箇所は複数存在する。

これらの問題の解決にあたっては論理的に納得できる説明を組み立てることも大切だが、それよりも重要なのは音楽的な感性かも知れない。いくら「理論上正しい処理」であっても、それが人の心に訴えかける力を持ちあわせなければ、音楽としての価値が半減してしまうからである。上記のさまざまな箇所においても、見かけ上の書法は同じでも、演奏形態はそれぞれにおいて微妙に変化すべきなのかも知れない。

< 譜例18 > に関し筆者なり想像すれば、ここでベートーヴェンが求めたものは「遠方からゆっくりと迫り、また遠のいていく音（=光？希望？）によって構築された遠近感」なのではないか、と思う。第一には“Adagio”という表記、そしてペダルの指示。この小節は普通の大きさの音符で記譜されているが、冒頭の四分の四の範疇を逸脱している。小節冒頭は「ウナ・コルダ（1本の弦で=左のシフトペダルを踏んで弱音で）」で弾かれ、クレシェンドとともに「トレ・コルデ（3本の弦で=左のシフトペダルを踏まずに通常の音量で）」となり、ディミヌエンドとともに再度「ウナ・コルダ」に戻される。

もっとも重要なのは小節前半の右手の音価である。これを三十二分音符に換算してみると、順を追って6+4+4+3+3+2+2+2+2となり、これらを正確に演奏すると、あたかもアツチエランドをしているような効果が生じる。ベートーヴェンは通常演奏家の裁量に任せられているアツチエランドを、できる限り作曲家の立場から制御したかったのではないか。左手の和音が変化小節後半において、

リタルダンドの制御を前半の鏡像のような音価で書くこともできたはずだが、ベートーヴェンはなぜか“ritardando”の指示を書いたのみで、速度の変化を具体的に表記することは断念している。

筆者はこの音楽的なアイデアを尊重する立場からタイをタイとして処理すべきで、運指法にとらわれて音符をそれぞれレピートすることは不要だと考えている。

#### ペダル記号に関して

およそ1803年頃までウィーンでは足のつま先で操作する「ペダル」がついているピアノは一般的ではなく、楽器下部にあるレバーを奏者が膝で押し上げる方式によってペダル効果が得られたこと、そしてそのためにベートーヴェンが初期のピアノ作品において“senza sordino”“con sordino”あるいは“senza sordini”“con sordini”という指示を書くことを余儀なくされていた事実に関しては「スラーに関して」の項で述べたとおりである。

その後「つま先で操作するペダル」が一般的になった時点からはベートーヴェンも“Ped.”という指示を行うようになったが、ベートーヴェンがこれをピアノ楽譜の大譜表にある上下の五線譜の中間に記す癖があったことは知っておくべきだろう。このために“Ped.”の指示はしばしば強弱の“p”と混同され、印刷楽譜においてミスプリントとなる場合が存在する。その典型的な例としてピアノ協奏曲作品73《皇帝》を挙げておこう。

The image shows a handwritten musical score for piano concerto No. 73, Emperor, measures 413-417. The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pia'. There are some scribbles and corrections in the lower part of the page.

< 譜例 19a : ピアノ協奏曲作品73《皇帝》第413? 417小節 (手稿) >

413

Clar. I  
(B) II

Fag. I  
II

Pfte.

Viol. I

Viol. II

Viola

Vello.

C. B.

< 譜例 19b : ピアノ協奏曲作品73《皇帝》第413? 419小節 ( ブライトコプフ & ヘルテル版 ) >

< 譜例 19b > の第416小節に印刷されている “p” は “Ped.” が誤読されたもので、誤りである。ここに p が存在するがゆえに第415小節で心もちクレシェンドをし、第416小節でスピト・ピアノの効果を表出する演奏家がいるが、この p が純正のものでない以上、こうした表現がベートーヴェンの考えに沿ったものではありえない。

#### 強弱記号に関して

一般的にベートーヴェンの作品では sfz の用法、またデュナーミクのコントラストを利用して作品に深い彫りと陰影を与える手法にベートーヴェンならではの特徴がうかがえる。多用される subito piano などはその典型的な一例だろう。

このような視点からベートーヴェンのピアノ作品を検証してみると、mf および mp の指示が非常に少ないことに気づく。ベートーヴェンが生涯にわたって創作した全32曲のピアノソナタでも、mf は作品2の第4楽章第148小節、作品101第1楽章第9および61小節のみにしか見受けられず、mp に至っては作品111第1楽章第22? 23小節に唯一 “mezzo p” という記載があるのみである。

なお mezza voce を mf と同義とするならば、mf に該当する部分は大幅に増加することになる。しかし mezza voce には sotto voce という対応語があり、単純に mf の同類とは判断できないと思われる。なぜならベートーヴェンは、sotto voce と p を区別して使用しており、そこから類推すると mezza voce と mf もまったく同じではありえない。

#### 最後に

作曲家の書法の特徴を知った上で楽譜を見直してみると、今までとは異なった音楽像が浮かんでくるだろう。しかし大切なのは冒頭でも述べたように、原典に基づいて編集された印刷楽譜を使用することである。そしてその原典版に印刷されている内容を盲信してはならない。また手稿やオリジナルエディ

シヨンのファクシミリなど原典資料そのものを自分の目で検証する作業も、時によっては欠かせない。本稿がそのような研究に対する一般演奏家の関心を喚起する助けになれば幸いである。

- 【注1】セットとしてしか購入できない学術研究用の新全集では校訂報告が別冊として発行されているが、まだすべては出そろっていない。また校訂報告のみを購入することも不可能で、一般音楽愛好家には使いづらい、という難点がある。
- 【注2】ヘンレ社の「変奏曲へ短調」(ハイドン：Hob.XVII:6)や「厳格な変奏曲」(メンデルスゾーン：作品54)などのように、同じ出版社から異なった校訂者による二種類の楽譜が出版されている場合もある。前者は1955年の Walter Georgii および1969年の Sonja Gerlach のもの(双方ともピース版)、後者は1973年の Eric Werner (ピアノ曲集)と1996年の Christa Jost によるピース版が存在する。
- 【注3】 senza sordino は必ずしも「ダンパーなしで」つまり「ペダルを踏んで」という意味とは限らない、との主張が存在するが、筆者はこの指示は明らかに「ペダルを踏んで」という意味であると確信する。この作品が創作された1801年当時、まだウィーンには足のつま先で操作する「ペダル」が装備された楽器はなく、楽器下部に装着された膝レバーを押し上げることによってペダルの効果を得るモデルが使用されていた。この作品の第3楽章で繰り返し指示されるペダルも、ベートーヴェンはすべてを “senza sordino” “con sordino” という書き込みによって指定している。したがってこれを単純に “Ped.” と “\*” の記号に置き換えてしまう今日の原典版の編集方法には疑問が残る。この表記は児島新編集・校訂の『ベートーヴェンピアノ作品集』(春秋社、1985/1998)およびウィーン原典版(ピアノソナタ全集)の中でベートーヴェンの筆跡通りに再現されるようになった。
- 【注4】児島新「ベートーヴェンのスタッカートの意味について」(児島新『ベートーヴェン研究』、春秋社、1998新装)47頁