

ベートーヴェン中後期ピアノ作品におけるペダル奏法の考察 —— 楽器の構造と音響学的見解 ——

Consideration a style of the pedal of the Piano music
by middle and late in life of Beethoven
— A view of acoustics Piano structure —

柳 沢 信 芳・高 久 新 吾
Nobuyoshi YANAGISAWA and Shingo TAKAKU

（平成12年10月10日受理）

序章

はじめに

ベートーヴェンのピアノ作品の演奏においては様々な問題点がつきまとう。本論ではその中からペダルの問題を取り上げて、中後期作品に見られる彼自身によるペダルの指示とその奏法について考察したいと思う。彼がウィーンにて円熟した作曲活動を行っていた時期から、既に約二百年の年月が経過した今、彼の作品を演奏・解釈する時、ペダル奏法の面では何が必要不可欠なのだろうか。歴史的にみると彼の時代と現代とでは、楽器の構造や性能が大きく異なり、また演奏会場等の環境にも大きな変化をもたらされた。このような変化の中で、彼の哲学を現代のスタイルで芸術的に表現する際にペダルの扱いが大きな課題となってくると思う。

そこで今回の研究にあたっては当時の楽器の一つである、1802年にイギリスで製造されたブロードウッド製のピアノ（以下、B製ピアノ）と、現代のフル・コンサートピアノ（以下、フル・コン）の実物を用意した。そして、ベートーヴェン自身の指示したペダル奏法について中後期に作曲された主な作品を取り上げて、その楽器構造並びに音響学的な違いを考察し、演奏にどのように反映させたらよいか述べてみたい。まず、ピアノの歴史と構造やペダル機能についての考察から入りたいと思う。

第1章 ピアノ楽器

I 楽器構造と歴史的背景

1. ピアノ発祥からベートーヴェンの時代まで

ピアノの歴史は、弦楽器などと比較すると浅い。その前身はチェンバロで、前者は共鳴弦を叩いて発音するのに対して後者は引っ掻くが、その力は一定で強弱の付けられようもなく、独奏楽器としての音楽的表現には今ひとつといった感は否めなかった^[1]。そのような欠点を解決するべく発明されたのが、共鳴弦を引っ掻くのではなくて、「叩く」方法で発音する楽器である。

強弱が自在に付けられるこの楽器はフォルテ（強い）もピアノ（弱い）も表現可能であるとして、当時「ピアノフォルテ」と命名され、後に「ピアノ」と略されて現代までその呼び名は続いている。チェンバロを発展させたようなこの楽器は、ハイドン、モーツァルトらによってこの世に広められ、ベートーヴェンによって大きな発展を遂げた。このことは彼自身が当時のピアノメーカーに相当な助言をし、それらの会社から幾つかの楽器を贈与されていることから、それを伺い知ることが出来る。

2. ベートーヴェンの時代から現代まで

時代の流れの中で当然の事ながら、ベートーヴェンが使ったピアノと現在我々が使っているピアノとは、大きく異なっている。また、演奏会の音環境も今とは違っていた筈である。そこで、次項では主な点を取り上げて比較分析してみたい。

(1) 楽器の大きさ

先ず鍵盤数であるが、ベートーヴェンが最初に弾いていたピアノは、たった4オクターブの音域しか持たなかったツーフェンブルッフ^[2]という古いドイツ製の楽器であったがその後、彼は幾つかのピアノメーカーから楽器を贈与される。1818年に、今回の考察に使った楽器と同じメーカーである、ブロードウッド社から贈られたものは6オクターブにまで広がり^[3]、そして彼が最後に使ったピアノは、1825年にヴィーンのコンラッド・グラフ社^[4]から贈られた6オクターブ半の楽器である。現代のピアノは、約7オクターブ半であるから、彼の晩年に使用した物とは、1オクターブ半しか進歩していないように見えるが、実は大きさに相当な違いが見られる。実際、今回の考察に使用したB製ピアノを秤にかけ、奥行きを計てみると、重量は98kg、奥行き228cmであった。フル・コンはハンブルク製スタインウェイ^[5]の場合、重量480kg、奥行き274cmであるので、かなり大きな楽器に発展したことが分かる。このスタインウェイのフル・コンは、現在から丁度百年前の1900年に発表されたが、現在まで基本的な設計・構造は変わっていない。

(2) 楽器の材質

材質の変化を見ると、主なところではフレームが木材から鉄骨に変わることで、共鳴弦の張力が増大し、アクションではハンマーヘッドが、シカの皮から圧縮した羊毛に変わることで、音のダイナミックレンジが増加した。さらに楽器全体の大型化によるプラスチックと金属類の使用や、木材の無垢よりも合板を用いることによって、均整のとれた楽器を大量に生産出来るようになり、その技術が機械化などにより大きく進歩した。

(3) 音楽会の環境

18世紀から、19世紀初期にかけてのピアノの演奏会は、宮殿^[6]でのこじんまりとした会場が主であり、大聖堂^[7]に比べて長い残響の少ない響きはきわめて直接的で、楽器・奏者と客席との間隔もかなり接近していた。またピアノ協奏曲を演奏する場合でも、オーケストラが小編成だったため、ソリストが指揮者の役割も兼ねた、いわゆる弾き振りをして演奏していた。ロマン派以降になると、交響曲・協奏曲などの管弦楽曲が、約100人近い大規模なオーケストラへと発展し、ピアノ協奏曲においても、指揮者が確立ようになる。それに併せて演奏会場も宮殿から大人数収容のコンサートホールへと移行していった。このようにピアノ楽器は、巨大化する演奏会場と、協奏曲における大編成のオーケストラサウンドにも、充分に対抗できる楽器としての発展も遂げていったのである。

II ペダル機能

普通ペダルと言え、音を長く伸ばしたり響かせたりするペダルのことを指す。これを「ダンパーペダル」と呼んでいるが、他にも二つのペダルが存在する。一つは「ソフトペダル」、もう一つは「ソステヌートペダル」である。

1. ダンパーペダル

現代のピアノは、88の鍵盤と約240本の共鳴弦^[8]を持っている。これら共鳴弦は、中高音域では一音につき3本、低音域では1本から2本張られており^[9]、羊毛を圧縮して作った「ハンマー」で叩く。その振動は共鳴弦から響版へ伝わり、ピアノの音となるわけである。その振動を止めたり、共鳴弦を解放する役割をしているのが「ダンパー」^[10]と呼ばれる羊毛と木材で出来ているものである。ダンパーペダルを踏むと全ダンパーが、槌子の仕組みにより一斉に共鳴弦から離れ、この時に鍵盤を叩くと音が伸びた状態になる。それが複数になればなるほど音が混濁するので、このペダルの使い方が問題になってくる。また、ベートーヴェンの時代ではダンパーのことを、*sordino* と今でいう弱音器を意味する言葉で表していた。ピアノソナタ作品27の2「月光」第一楽章では、*senza sordino* と彼自身の指示があるが、これは「ソフトペダルを使用しない」の意ではなく、ダンパーなしにつまり、「ダンパーペダルを多用し、共鳴弦からダンパーをなくして演奏せよ」との解釈である。またこのダンパーペダルは「ラウドペダル」とも呼ばれ、大音量を得るペダルの意味を持つ。

2. ソフトペダル

その名のとおり、音色をソフトなものにして尚かつ音量を抑えるペダルである。ソフトペダルを踏むと、鍵盤とハンマーが連動したアクションと呼ばれる機能が右に数ミリスライドし、ハンマーが打弦する位置が若干ずれる。一般には共鳴弦を、3本から2本へ(2本弦は1本へ)減らすペダルと解釈されるが、物理的には、羊毛でできたハンマーの普段使われない、即ち共鳴弦の溝が出来ていない柔らかい部分を使うためのペダルと言って良い。したがって、音量を抑え且つ音色もブリリアントなものから、ソフトな柔らかい音色を得ることができ、音楽的にはかなり静寂な表現に多用される。このペダルは演奏者の判断で使用されることが多いが、例えばベートーヴェンでは特に後期作品において、部分部分に彼自身の「踏む」と「離す」の細かい指示が多く見られるように、作曲者自身の意図もある。楽譜上の指示では、ソフトペダルを踏む場合は、*una corda* と表し、直訳すれば「1本弦で」の意であるが、現代の楽器では構造上2本弦で演奏する。離す場合は、*tre corde* と表し、これも直訳すれば「3本弦で」の意であるが、また別の表し方で、*tutte le corde* とも表示され、こちらは「全弦で」の意で前者と同じ解釈ととらえて差し支えないだろう。このような、現代の楽器には不可能である表示方法をしていたのは理由がある。実は、今回の考察に使用したB製ピアノをはじめ、実際にベートーヴェンが使っていた、1818年製ブロードウッドや、1803年製のナネッテ・シュトライヒャーのピアノには、3本弦から段階的に、2本、1本と2段階の操作が可能なソフトペダルが搭載されていたため、このような表示になっていたのである。現代のピアノにはないこのペダルの見解については、第2章のIIで述べることにする。

3. ソステヌートペダル

このペダルは、特定のダンパーのみを離れさせるもので、鍵盤を弾いたまま離さないでいる時このペダルを踏むと、その鍵盤の音だけのダンパーが開放された状態になり、その後手を離してもこのペダルを踏んだままであれば、その音だけを伸ばすことができるというものである。しかし、このペダルはあまり使用されることがない。ベートーヴェンではおろか、ロマン派の楽曲でも使用されることは稀である。しかし、現代曲では割と頻繁に楽譜に指示があり、現代曲のためのペダルと言っても過言ではないだろう。筆者も、アーロン・コーブランド作曲の「ピアノ・ヴァリエーション」(譜例1)で、1990年のリサイタルで一度だけ使用しただけである^[11]。したがって今回の考察では、このソステヌートペダルについては、一切の見解を加えない。

譜例1 (“Sust Ped”と記されている。下段譜は、ソステヌートペダルが搭載されていないピアノで演奏する場合の楽譜である。3小節目で菱形の音符が見られるが、これは打弦することなく鍵盤を下げ、ダンパーを開放させる意味であり、ソステヌートペダルと似た効果を得られることができる。)

¹⁾ For pianos without Sustaining Pedal

C.C.P. 7

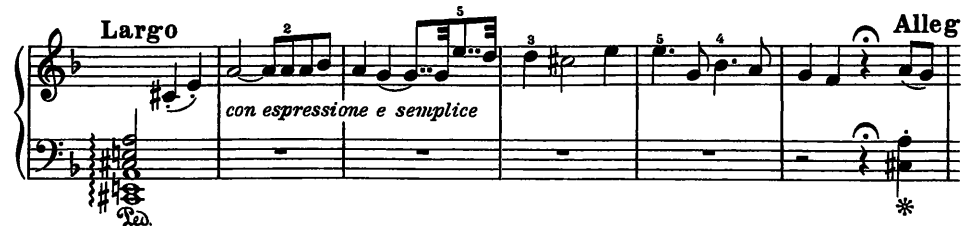
第2章 中後期の主なソナタ及び協奏曲についての考察

I ダンパーペダルで問題になる作品例

1. ピアノソナタ第17番 二短調 作品31-2「テンペスト」 第1楽章

この作品での、ダンパーペダルの指示は譜例2にみるように、踏み続けるよう指示されている。

譜例2



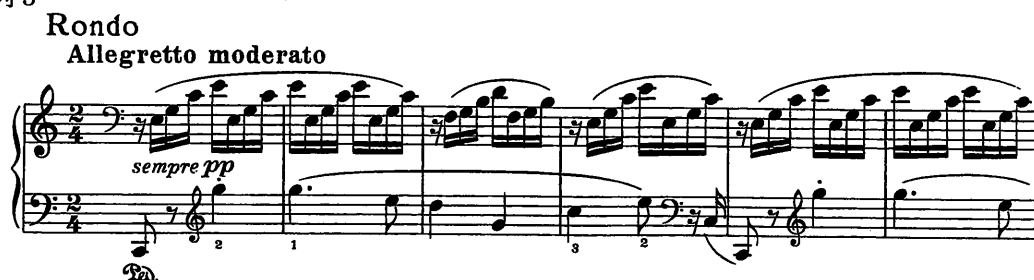
この場合、混濁するという物理学的な現象が起こるが、何故このようなペタリングをベートーヴェンは指示したのだろうか。一つには、当時のピアノは、楽器の構造が現在のものに比べ単純で、特に木製フレームに薄い響版による音響の減衰が著しく早かった為と考えられる。二つ目には、当時の流行となっていたことであるが、程良い混濁は、かえって芸術性が高いとてはやされていた風潮があり、ベートーヴェンはそれを表現したかったのではないだろうか。しかし、現代の楽器が響きすぎてしまって混濁を嫌う傾向が強いが、もし彼が程良い混濁を望んだのであれば、ペダルは踏み換えなしで演奏されてかまわないだろう。実際にB製ピアノでは、若干の混濁はあるものの全く気にならない程度のものであり、フル・コンでもかなりのピアノで弾けば目立った混濁はなく、音楽的表現の限度を超えるものではなかった。またCDでも、マウリッツィオ・ポリーニをはじめ、多くの奏者がペダルを踏み変えないで演奏している。

2. ピアノソナタ第21番 ハ長調 作品53「ヴァルトシュタイン」 第3楽章

この作品は、彼が33歳から34歳にかけて作曲されたものであり、中期ソナタの中では後述の「熱情」と並んで、規模・内容共に傑作である。この作品では、ダンパーペダルの指示がかなり細かく楽譜に加えられるようになり、また後述するが、特に離す箇所にも注目すべきものがある。

先ず譜例3であるが、これは譜例2の場合とほぼ同じ解釈である。

譜例3

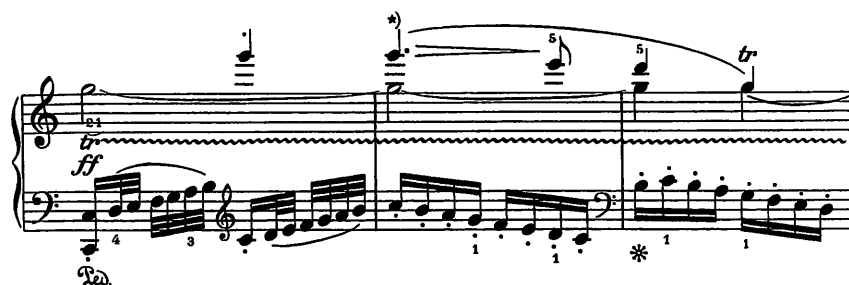




但し唯一異なる点は、譜例 2 は、単音であるのに対し、譜例 3 は伴奏形を伴っているということである。従ってこの伴奏形を目立つように弾いてはいけなし、左の主旋律も幻想的な静寂さが求められ、微妙なタッチの変化が要求されるところである。

譜例 4 は、左の急速なスケールと、トリルを伴った主旋律がフォルテシモで奏されるところであるが、この場合のペダルは、ラウドペダルの意味を持つ。つまり、この 2 小節全体を大きく響かせることを、ベートーヴェンは強調したかったのであって、今までのような繊細で且つ、幻想的な表現を求めているのではない。彼はピアノの性能をフルに生かして響かせたい楽想をもって、このようなペダル指示を残したのである。

譜例 4



次の譜例 5 は、上述したペダルを離す位置についての考察である。ハ長調の属七和音を、オクターブ 3 音でよりフォルテシモから雄大に下降し、次第に消えるようにピアノシモで、締めくくる。ここで問題になるのは、ペダルを離す記号と、その位置にある 8 分休符 2 つについての謎である。何故彼はこの休符を、4 分休符一つではなく、8 分休符 2 つで表したのだろうか。

譜例 5



当然 1 つ前の小節では 2 拍目の休止記号は 4 分休符 1 つで書かれている。事実、ベートーヴェンの自筆楽譜を見ると、最初はそれぞれ 2 小節の休符とも、4 分休符で示してあった。しかし、

それでは正確にペダルを離す位置が示されないと思ったのだろう、最後の小節だけ4分休符を8分休符2つにして、丁度2つ目の8分休符の位置にペダルを離す記号を、赤いクレヨンで書き直したのである。こういう楽譜に直面すると、この位置で正確にペダルを離さなければ、ベートーヴェンの芸術作品としての価値が半減することは否めない。

3. ピアノ協奏曲第3番 ハ短調 作品37 第2楽章

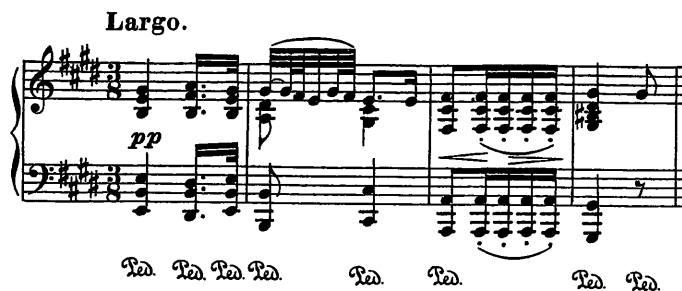
この作品では、冒頭の第1主題はオーケストラ無しのピアノソロで奏される。この主題は和音を伴い、ソプラノが主旋律である。譜例6にみるようにベートーヴェンの指示では、ダンパーペダルを3小節にわたり、踏み続けるよう指示しているが、フル・コンでこの指示されたとおりに演奏すると極端に混濁し、芸術作品として聴くに耐えかねるものになってしまう。

譜例6



しかしB製ピアノで演奏してみると、混濁があまり気にならずむしろ幻想的な表現が可能なのが分かった。これは、200～300席の演奏会場でも充分に対応出来るペダリングであろう。だが、あくまでも当時の楽器だからこそ、このペダリングが可能であって、現代のフル・コンでのペダリングでは、その都度の踏み換えが必要不可欠になってくる。そこで、それに相応しいペダリングの一例を譜例7として示す。尚 CD などでは、ほとんどのピアニストはこのペダリングを譜例7のように、踏み変えて演奏している。

譜例7



4. ピアノソナタ第23番 ヘ短調 作品57「熱情」 第1楽章

ベートーヴェンの指示では、フォルテシモで4小節半にわたる長いペダルを、「ふみかえるな!」と言わんばかりに2度も、*sempre ped* と書いている。(譜例8) 1度目の *sempre ped* では、属七のアルペジオが下降しきった位置での指示で、同じ和音、即ち属七での上昇アルペジオであるので、フル・コンでも混濁は全く問題はない。しかし、2度目の *sempre ped* では、先

述した属七の響きの中で、違う響きのテーマが現れる。これでは、必然的に濁りは濃くなってしまいが、フォルテシモでクライマックスを築いた後での余韻を残す上で、演奏効果をも高める効果があるということから、この混濁は芸術的であるという考えもあるが、響きすぎるホールや、比較的小さいホールでの演奏では、やはり耳障りになってしまうことは否めない。

譜例 8

そこで、音量や余韻を残しつつ、濁りだけを削減する二つの方法を示したいと思う。

(1) ハーフペダルを応用した奏法

2度目の *sempre ped* の位置で、半分だけ踏み換える方法。半分だけと言っても、ペダルの深さを半分ではなく、ダンパーが共鳴弦に触るか触らないかという位置、もしくはダンパーが完全に共鳴弦の振動を止めないうちに再びペダルを踏むという方法である。そうすることによって、前の属七の余韻を残しつつも、耳障りな混濁をかなり削減することができる。しかし、技術的にかなり難易度が高く、慣れない楽器^[12]であればなおさら難易度が増す。しかも、出来不出来により仕上がり具合が安定せず、かなりの熟練を要する奏法である。

(2) フィンガーペダルを応用した奏法

フィンガーペダルとは、指でダンパーを上げ、共鳴させる効果を狙う奏法である。指でダンパーを上げると言っても、鍵盤を通じてであるので、打弦させるさせないにかかわらず、指は鍵盤を弾いている状態になる。これを応用して、混濁を削減する例が、この場合可能である。譜例9に示したように、低音域における属七の構成音、C・E・G・Bの4音を、左手4つの指で①の位置まで保持しておき、2度目の *sempre ped* と“P”と記した位置ではきちんと踏み換える。この際、本来左で弾くべきテーマは右で弾く。この方法を使うと、低音での4つの共鳴弦が程良く響き、本来踏続けて弾かなければならない箇所を、混濁をほとんど気にすることなく、また、ダンパーペダルの使用効果を損ねることなく表現が可能である。

譜例 9

5. ピアノ協奏曲第5番 変ホ長調 作品73「皇帝」 第2楽章

この作品はピアノ協奏曲第3番同様、オーケストラを伴った協奏曲である。冒頭は弦楽器5部がロ長調での主音と第3音を受け持ち、その後ピアノソロはゆったりとしたエスプレッシーボーで、天使が舞い降りてきたような崇高な旋律を歌う。(譜例10)この旋律にはスラースタッカートが付けられており、ペダルは踏み換えることなく表現するよう指示されている。

譜例10

スラースタッカートとは非常に矛盾した表現であるが、一般には、ノンレガート^[13]と同じ意味として解釈される例が非常に多い。しかし、ここではペダルを使うように指示されている以上、ノンレガートでの表現はあり得ない。スラースタッカートのもう一つの解釈として、ペダルを使ったスタッカートとの見方も出来るだろう。言い換えれば、心のスタッカートである。ペダルを踏み続けた状態でピアノを弾けば、たとえスタッカートで弾こうがレガートで弾こうが、響きが持続するという点では物理的に同じである。しかし、心の中でどう表現しているかが一番大切なのであり、演奏者と聴衆が、コンサートホールが生み出す響きの中で、ベートーヴェ

ン芸術を表現・鑑賞することが要求される。むやみにペダルを踏み換えたり、或いは勝手な解釈で、この旋律をぶつ切りで表現するとすれば、もはやそれは芸術とは言えない。

II ソフトペダルで問題になる作品例

1. ピアノ協奏曲第4番 ト長調 作品58 第2楽章

ソフトペダルとは、既に述べたようにフェルトでできたハンマーを、アクション全体を通じてスライドさせる機能である。この機能を最初に取り入れ、指示した作品がこの協奏曲である。その第2楽章に、ベートーヴェン自らの注意書きがあることを理解しなければならない。以下その全文を引用し、訳す。

Anmerkung. Während des ganzen Andante's hat der Clavierspieler ununterbrochen die Verschiebung (una corda) anzuwenden; das Zeichen "Ped." bezieht sich ausserdem auf den zeitweisen Gebrauch des gewöhnlichen pedalzuges.

(このアンダンテ楽章全体を通じて、奏者は常にソフトペダルを使って演奏すること。それ以外では、ペダル表示の“ped”の印は、今まで通りの使用法に従った、ダンパーペダルの使用を意味する。)

この注意書きからも分かるとおりベートーヴェンは、第2楽章全体を常にソフトペダルを使用し、ダンパーペダルとを併用することを指示しているが、実はここでの問題点はこのことではない。譜例11に見られるように、ここでは、常に踏んだ状態の筈であるソフトペダルを、una corda (1本弦から) due e poi tre corde、(2本、そして3本弦)へと、段階的に解除してゆき、再び1本弦へとこれも段階的に戻してゆくという、こと細かな指示があるということである。

譜例11

(m.s.)
 due, poi una corda
 dim. sin' al *pp*
a tempo
pp
a tempo
mp
 arco

この協奏曲と、ほぼ同じような例が後期作品にも見られるので次に示す。

2. ピアノソナタ第29番 変ロ長調 作品106

「ハンマークラヴィア」 第3楽章

このソナタは全楽章にわたり、ソフトペダルの指示が最も多い楽曲である。第3楽章冒頭から既に、una corda の指示があり、tre corde の指示と併せて踏んだり離したりを幾度と繰り返す。その中で、ピアノ協奏曲第4番で取り上げた例と似たような指示が見られるが(譜例12)、若干違う点がある。前者が、1本、2本、3本というきわめて段階的な表し方だったのに対して、このソナタは、poco a poco due ed allora tutte le corde、つまり「少しずつ2本弦を経て、3本弦に移す」という指示である。

譜例12

cresc.
 poco a poco due ed allora tutte le corde
 una corda
 f

ひとつ不思議なのは、現代の楽器は、B製楽器とは比較にならない発展を遂げているにもかかわらず、何故1本弦で演奏できる機能が搭載されていないのだろうか。先ず考えられるのは、構造上の問題である。例えばフル・コンのハンマーは、B製ピアノのハンマーと比較してみると全体的にかなり大きく、打弦面積が広いことが分かる。そして、そのハンマーを1本だけ打弦する位置にずらしてみると、困ったことに、となりの共鳴弦にも当たってしまうのである。かといって、共鳴弦の各音の間隔を大きく広げれば良いとも思ったが、今度はピアノの間口が相当広い寸法になってしまうのではないか、という疑問も湧いた。そして、その解決策として、B製楽器のように各3本の共鳴弦の間隔を狭めて、となりの共鳴弦に当たらないようにするという方法が思い浮かぶが、果たして解決策になるだろうか。そこで実際、コンサートチューナーにその旨を伺い、返答を求めた。

その結果先ず、共鳴弦の各音の間隔を広げた場合、間口をかなり広げなくてはならず、やはり楽器全体が非常に大型化してしまうということであった。一方、3本の共鳴弦の間隔を狭めた場合でも、3本の張力が1点に集中することによるフレームの耐久性に無理がある、とのことである。事実、各共鳴弦の1本あたりの張力は約80kgであり、全張力はおよそ20トンにも及ぶのである。それをフレームは支えているのだから無理もないだろう。いずれにせよこの問題は、ピアノ楽器が発展したことによる功罪と言える。

このような事実から、もはや現代の楽器では、ベートーヴェンの指示した表現は果たして不可能なのだろうか。少なくとも、彼が指示したとおりの奏法は無理なことが分かったが意図した演奏、いやそれ以上の芸術的な表現は、十分に可能ではないだろうか。今度は特に、ソフトペダルの踏む深さによって、音色の違いを比較した考察を、B製ピアノとフル・コンで行った。当然、B製楽器では1本弦から3本弦まで、微妙な音量の変化が可能であったが、音色については堅さや柔らかさといった違いは感じられなかった。おそらく、木にシカの皮を巻き付けてあるだけのハンマーでは、常に全体の硬度が一定なのだろう。しかし、現代のフル・コンではそこに相違がある。羊毛を圧縮して作られたハンマーでは、常に共鳴弦が打弦する溝の堅い部分と、そうでない柔らかい部分とが、はっきり音色に表れるのである。したがって、ペダルを踏む深さをコントロールすることにより、堅い部分や柔らかい部分を使い分け、多彩な音色を得ることが可能であった。その結果、ベートーヴェンの意図した表現をするには、十分すぎるほどの性能を持っているということを改めて実感し、B製楽器のように段階的、或いは徐々に打弦数を解除してゆかなくても、指の力加減と現代のソフトペダルの機能のみで、きわめて芸術的な演奏が可能であることが明らかとなった。

終章

考察のまとめ

今回の考察では、実際にB製ピアノの音色並びに構造などを調査し、現代の楽器との音色やタッチなどの違いについて比較・研究を行なうことが出来た。そこで特に感じたのは、性能的に現代のフル・コンはB製楽器と比較していかに優れているかということであるが、B製楽器はフル・コンにはない独特の響きや味わいが感じられ、その時代背景を彷彿とさせる。確かに年月による隔世の感は否めないが、ベートーヴェンの指示したペダル奏法を考察をするには、当時の楽器を実際に演奏することが必要不可欠であることを実感した。また、今回では以上の

ことに加えて、自筆ファクシミリ版を研究したことによって、楽器とベートーヴェン自身の楽譜両面から考察した見解を本論で述べる事が出来た。その結果、ベートーヴェンの書き記したことになるべく忠実であると同時に、楽器や演奏環境が違ふということからくる音響の違いを的確に認識し、芸術的な演奏を心がけねばならないことを、改めて認識した。

最後に、エドヴィン・フィッシャー^[14]の引用をもって本論を締めくくりたい。

「演奏家の前には二つの危険な道がひらけている。その一つは、ただ自己の主観的な激情を表現するためにベートーヴェンの音楽を利用すること。そして他の一つは、音符に書き定められている演奏法の指示に、何の考えもなく奴隷的に盲従することである。無軌道に自己自身を表現することもなく、かといって、原作者の偉大さに威圧されて化石するのでなく、この前門の虎と後門の狼とのあいだを縫って、われわれは進んでゆかねばならぬ。そのとき天の扉はひらかれ、神のすくい声がたからかに鳴り響くのである、…… “彼と彼の作品をとを愛せよ。しからば、汝はおのずから僕（しもべ）となり告知者となり、しかも汝自身たるを得ん。かくて、汝の力と、温かき心と愛とは、彼の人の力、精神、愛を人々の胸に点火し、人の世を照り輝かしめん”」

謝辞

今回、本研究を遂行するにあたり、浜松市楽器博物館館長の鷲頭典利氏には調査承諾を、また同館学芸員の佐藤剛氏には、閉館後にもかかわらず深夜まで貴重な時間を割いて戴き、多大な協力を得ました。また、コンサートチューナーの鈴木敏夫氏には楽器構造に関する専門的な助言を戴き、記して感謝いたします。

【註】

- [1] 元来チェンバロは、バロック室内楽での通奏低音楽器である。
- [2] このピアノは、ベートーヴェンの友人且つパトロンであった、ヴァルトシュタイン伯爵から贈られた。第2章、Iの2で取り上げた「ヴァルトシュタインソナタ」は、この伯爵に献呈された。
- [3] この楽器の制作者、トーマス・ブロードウッドは1818年、ベートーヴェンとの友好を記念して、当時最も新しい形式で、ヴィーン製よりもかなり頑丈且つアクション機能に優れたピアノを贈った。この当時の楽器には今のピアノにはないダンパーペダルの高音部と低音部とが、別々に操作できる機能が搭載されていた。
- [4] このピアノは、ベートーヴェンの難聴に対応するために、各共鳴弦は4本で、奏者に向けて、屋根を開けることが出来た。ポンのベートーヴェンハウス所有。
- [5] ドイツとアメリカのピアノ製作会社。現代のピアノメーカーを代表し、その地位は不動である。今日、演奏会やレコーディングで使用される頻度が最も高い。尚、同社のハンブルグ製フル・コンは現在、定価1,500万円である。
- [6] 宮殿の収容人数は約100から500人である。
- [7] 大聖堂の収容人数は約2,000から8,000人である。

- [8] 中には88鍵以上のピアノもある。ウィーンのピアノメーカーであるベーゼンドルファー最高機種、「インペリアル」は、97の鍵盤数を持つ。
- [9] フル・コンでは、低音域の共鳴弦が3本のセクションも存在する。
- [10] ダンパーの形状は4～5種類あり、各セクションにより使われる形、大きさなどが異なる。
- [11] 中音域1本と低音域1本の計2本の共鳴弦だけ、ソステヌートペダルを使って開放し、他の共鳴弦を打弦することにより、余韻を残すような効果があることを狙った変奏を持つ曲である。
- [12] スタインウェイ社のピアノは、一昔前までペダルのバネ機構に、板バネを使用していたが、最近のピアノでは、スプリングに変わった。スプリングは板バネに比べてペダルが柔らかく感じ、体の大きい人が足を乗せるだけで浮いてしまうなどの欠点もあるが、それが逆に踏みやすいとの意見もある。いずれにせよ自分自身の楽器を持って歩くことの出来ないピアニストにとって、慣れた楽器とそうでないものとの違いは重大問題である。
- [13] この場合、メゾ・スタッカートと同意語であると解釈して差し支えないだろう。
- [14] 1886年スイス生まれのピアニストで、バッハとベートーヴェンの演奏・解釈で高い評価を得た。アルフレート・ブレンデルなどのピアニストを輩出し、ベルリン国立音楽院教授も勤めた。1960年没。

【参考・引用文献】

- (1) AARON COPLAND PIANO VARIATIONS BOOSEY AND HAWKES
- (2) BEETHOVEN KLAVIERSONATEN BAND II G.HENLE VERLAG
- (3) BEETHOVEN Konzert für Klavier und Orchester Nr.3 c-moll op.37
EDITION PETERS
- (4) BEETHOVEN Konzert für Klavier und Orchester Nr.4 G-dur op.58
EDITION PETERS
- (5) BEETHOVEN Konzert für Klavier und Orchester Nr.5 Es-dur op.73
Breitkopf & Hartels Partitur-Bibliothek
- (6) エドヴィン・フィッシャー著 佐野利勝・木村敏共訳「ベートーヴェンのピアノソナタ」 み
すず書房 1958年
- (7) ジョーゼフ・パノウェツ著 岡本秩典訳「ピアノ・ペダルの技法」 音楽の友社 1989年
- (8) 「楽器の辞典 ピアノ」 東京音楽社 昭和58年
- (9) 平野昭著 「ベートーヴェン研究の現在―演奏における新しい視座」 音楽芸術 1996年
3月号 p25-29