

平成 27 年度 修士論文

L. v. ベートーヴェン「ピアノ・ソナタ」の芸術的演奏への試み

～C. チェルニーの練習曲との関わりを中心に～

弘前大学大学院教育学研究科

教科教育専攻音楽教育専修器楽分野

14GP217 田代ゆきの

<目次>

はじめに	3
第1章 チェルニーの練習曲の成立	
1 ピアノ練習曲の変遷	4
2 チェルニーのピアノ練習曲	10
3 チェルニーのピアノ演奏法に関する著作	11
第2章 ベートーヴェンのピアノ・ソナタとチェルニーの練習曲との関わり	
1 チェルニーとベートーヴェンの伝記的な関わり	15
2 チェルニーのベートーヴェン観	18
3 前期のピアノ・ソナタ	19
4 中期のピアノ・ソナタ	20
5 後期のピアノ・ソナタ	28
第3章 表現の可能性：ピアノ・ソナタ Op. 110	
1 「実用版」に見られる校訂者の意図	30
2 ピアノ・ソナタ Op. 110	32
おわりに	37
引用文献・参考文献	38

はじめに

カール・チェルニー(Carl Czerny, 1791-1857)の練習曲、例えば100番練習曲集や40番練習曲集はピアノ学習者なら誰でも必ずレッスンで課せられる作品である。これら練習曲は早く素敵な音楽作品を弾きたいと考える、特に子どもたちには単調でつまらないと感じられ、学習意欲を失ってしまうことが多い。私も次から次へと続く譜読みの負担、美しさを感じられない作品に辟易とすることが多かった。また、チェルニーの練習曲は音楽的ではないと言われることが多く、クロード・アシル・ドビュッシー (Claude Achille Debussy, 1862-1918) の《12の練習曲 (Douze Études pour piano)》(1915)の第1部の中で《五本の指のための練習曲、チェルニー氏による (Pour les « cinq doigts » d'après monsieur Czerny)》(ハ長調)と題した練習曲があり、これはチェルニーの生真面目さへの皮肉を表している。このようにチェルニーは単調、つまらない、音楽的ではないというイメージを持たれるが、チェルニーの練習曲が今日までピアノ学習者に親しまれているのは、チェルニーのピアノ教師としての経験から、練習曲の必要性を見出してきたからであり、音楽的ではないと言われる練習曲だが、様々な作品を音楽的、芸術的に演奏するためのあらゆる箇所へ対応する役割を果たすこととなる。

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)の〈ピアノ・ソナタ Op. 110〉を学習するようになって、指の柔軟性やフレーズの演奏方法、効率のよい指使い、手首のつかいかたや体重のかけかたなどに時間を必要とすることが多くなった。改めてベートーヴェンを含む同時代のほかの作曲家の作品、例えばヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)や、フランツ・ヨーゼフ・ハイドン (Franz Joseph Haydn, 1732-1809)の作品と比べてみると、ベートーヴェンの作品は和音の跳躍や、音型の繰り返し、また音に重みを出すことによる体への負担が大きいことに気づいた。このことからベートーヴェンの作品を演奏するための前段階として、体をつくる必要があるのではないかと考えるようになった。

ベートーヴェンから直接指導を受けていたチェルニーの練習曲を習得することは、ベートーヴェンの作品を演奏するための筋肉をつけるなどの肉体的なことはもちろん、精神へと導く身体をつくる方法の一つであり、他方、練習曲との関連性を探求すること、及びチェルニーによるベートーヴェンのピアノ・ソナタの解釈を理解することも、ベートーヴェンのピアノ・ソナタを演奏する前段階の一つの方法と捉えることができる。更にベートーヴェンのピアノ・ソナタの様々なエディションや、音楽家によるベートーヴェン解釈などの情報によって、内面的なベートーヴェンのピアノ・ソナタの自分の理想の表現へとつなげていくことを本論の目的とした。

第1章 チェルニーの練習曲の成立

1 ピアノ練習曲の変遷

チェルニーの練習曲について考察をするにあたり、その前に練習曲の定義が歴史の背景と共にどのように変化していったか、また、指の柔軟性や運動のための楽曲として成立した「訓練課題」と、指の柔軟性や運動のための要素を持ちながらも音楽的な作品である「練習曲」の2つの局面が確立し、分かれていく課程を述べていきたい。

練習曲というジャンルが確立する前は、その2つの局面を一つとして「訓練課題」と名前を付けていたが、徐々に「訓練課題」と「練習曲」に分かれていき、1830年代になると2つの局面はさらにはっきりと分かれていった。この中でチェルニーも「訓練課題」と「練習曲」を個々に作曲し、「訓練課題」と「練習曲」の2つを融合させた練習曲を作曲している。例えば、〈指の訓練と音楽的感性を育成するためのクラヴィーア練習曲 (Vorbereitende Klavier-Etüden zur Ausbildung der Fingerfertigkeit und des Gefühls)〉を見ると、この二つの局面の存在に気づき、そして両方習得することが必要だと考えていたことが容易に推測されるのである。以上の点に注目しながらこの節では練習曲の変遷について述べていきたい。

・バロック時代の練習曲

最初に鍵盤楽器の練習曲として出版されたのは、フランチェスコ・ドゥランテ (Francesco Durante, 1684- 1755) の曲集《勉強と娯楽に分かれるチェンバロのためのソナタ》である (Wehmeyer, 1983/1986, p. 218)。この時代は「練習曲」というジャンルは確立されていないが、鍵盤楽器を学習するという意識は持たれていた。19世紀終わりから現在までのところ練習曲というジャンルを確立したのは、ヨハン・バプティスト・クラマー (Johann Baptist Cramer, 1771-1858) であるとされているが、クラマーの先生であるムツィオ・クレメンティ (Muzio Filippo Vincenzo Francesco Saverio Clementi, 1752-1832) の方が先に練習曲の出版が決まっていた。しかし、それは先延ばしになり、クラマーが英語版の練習曲を先に出版したため、練習曲を確立させた最初の人物はクラマーであるとされている。

フランソワ・クーペラン (François Couperin, 1668-1733) の有名な著書『クラヴサン奏法 (L'Art de toucher le clavecin) 』(1716) では、運指や打鍵、装飾などの鍵盤楽器演奏の実例を取り上げており、当時の演奏習慣に関する重要な資料となっている。また同じ18世紀ではヨハン・セバスティアン・バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) が《クラヴィーア練習曲 (Klavierübung) 》(第1部 1731、第2部 1735、第3部 1739、第4部 1742) を著し、《二声のインヴェンション (Inventionen) 》《三声のシンフォニア (Sinfonien) 》(1723頃) も息子の教育用として作曲された。バッハは《2声のインヴェンション》の扉で次のように記している。

「クラヴィーアの愛好家、とりわけ学習希望者が 2 声できれいに演奏することだけでなく、さらに上達したならば、3 つの主要声部を正しくそして上手に処理することを学び、それと同時にすぐれた楽想を手にいれるだけでなく、それらを巧みに展開すること、そしてとりわけカンタービレな奏法を習得し、それとともに作曲の予備知識をうるために。」(Bach, 1723/1975, p. 1)

「カンタービレな奏法を習得し(eine cantable Art im Spielen zu Erlangen)」という記述がある通り、バッハは指の柔軟性や独立性という目的ではなく、旋律の流れやフレーズのうたいかたを学習させるために《2 声のインヴェンション》を作曲した。クーブランの場合は、旋律にいかなる装飾法を施すか、またどのような運指がふさわしいかということと言及したものであり、この時代のピアノ学習者は個々の作品を学習することによって、肉体的なことだけではなく、演奏の様式を学んでいったのだろう。

・「練習曲」と「訓練課題」

「練習曲」という名前はついていなくとも、18 世紀のピアノ学習者のための作品は、全ての技術に関する練習が含まれているのだが、それがそれぞれの領域に分かれるのは 19 世紀に入ってからのことである(Wehmeyer, 1983/1986, p. 220)。18 世紀末から 19 世紀初期の段階では、「練習曲」と「訓練課題」はほぼ同じ意味で用いられていた。クレメンティは「訓練課題 exercices」を広い意味で用いていたが、クレメンティの弟子であるクラーマーは「練習曲 étude/études」という用語を用いるようになった。クラーマーの練習曲はいずれも 2 ページ程度で音型の反復によって構成されているが、音楽的な要素も含んでいる。速いテンポで指示されている。その後、クラーマーの示した練習曲の特徴が様々な作曲家によって定型化していき、練習曲が確立していった。「練習曲」が確立する以前は、様々な作品によって技術を習得してきた。しかし、それでは他の作品での応用、対応は不可能だろう。そのため音型の反復による練習、練習曲集が求められ、それを具体的に現したのがクラーマーの練習曲集だった。《实际的ピアノ技法大集》(1815 年)の第 5 巻としても出版された《84 の練習曲作品 50(Studio per il pianoforte, Op. 50)》はハンス・フォン・ビューロー(Hans Guido Freiherr von Bülow, 1830-1894)によって改訂された(「クラーマー＝ビューロー練習曲」)。

クラーマーの練習曲集とクレメンティの《グラドス・アド・パルナッスム(Gradus ad Parnassum)》(1817、1819、1826)が「練習曲 études」と「訓練課題 exercices」が区別されることになったきっかけだろう。クレメンティは、ヨハン・ヨーゼフ・フックス(Johan Joseph Fux, 1660-1741)の対位法に関する同名の教本《Gradus ad Parnassum》(1725)から影響をうけ、《グラドス・アド・パルナッスム》を作曲した。クレメンティの《グラドス・アド・パルナッスム》は、指のための練習として広く親しまれているが、クレメンティの《グラドス・アド・パルナッスム》の初版は、エチュードよりもフーガとソ

ナタを多く含んでいた。しかし 19 世紀の新版で、エチュードのみが取り上げられ他はすべて省かれてしまった (Wehmeyer, 1983/1986, pp. 219-220)。チェルニーの《新グラドス・アド・パルナッスム作品 822 (Nouveau Gradus ad parnassum Op. 822)》も内容的には圧倒的に対位的作品が多い。

「練習曲」は音型の反復に基づく旋律や和声が工夫されたものへ、「訓練課題」は指の体操や独立性といったそれぞれ独立した曲となる。しかし、クラマーの練習曲集が出版されたのちも、しばらくの間は「練習曲」と「訓練課題」は定義上、区別が曖昧なままであった。

1820 年代の時点ではまだ練習曲と訓練課題の違いは、はっきりと分類されていなかった。「練習曲」と「訓練課題」が分類されていなかったことは、フランツ・リスト (Franz Liszt, 1811-1886) が 1826 年に出版した初めての練習曲集のタイトルにもよく現れている。そのタイトルはクラマーを意識した、《全長短調による 48 の訓練課題としての練習曲 (Étude en 48 exercices dans tous les tons majeurs et mineurs)》というものだった。楽曲を聴いてみると、確かに技術を習得するための音型の反復も多く見られるが、それだけではなく和声の工夫や音楽的なフレーズなども見られる。

・1830 年代～

1830 年代になるとピアノの性能が高まってきたこともあり、練習曲は技術習得のためだけでなく、作曲家の創意が反映された音楽作品となってきた。1833 年に当時 23 歳のフレデリック・フランソワ・ショパン (Frédéric François Chopin, 1810-1849) がパリで《12 の練習曲 (Etudes)》作品 10 と作品 25 を出版したことが、その代表であるだろう。ブラハ出身のイグナツ・モシェレス (Ignaz Moscheles, 1794-1870) が 1827 年と 28 年に出版した 2 巻の《ピアノのための練習曲、あるいは様々な調性による一連の 24 曲を含む向上のレッスン作品 70 (24 Etudes Op. 70)》は、モシェレスを尊敬していたショパンに書法上の影響を与えていることが以下の譜例から判断できるだろう。両者とも左手は同一音で、右手が 16 分音符で進行している。

Moscheles, 24 Etudes Op. 70 No. 1 Allegro moderato¹



¹ Moscheles, Ignaz. 24 Etudes Op. 70 No. 1 Allegro moderato, Leipzig: H.A. Probst, 1827 より抜粋

Chopin, Etudes Op.10 No.1 Etude in C major²



この練習曲集は様々な音楽的・様式的な工夫が施されている作品であり、効率の良い指使い、またフーガの技法のための練習曲も含まれ、ピアノの総合的な練習を目的としている (Moscheles, 1827/1998, p. 1)。モシェレスが 1837 年に出版した 2 作目の練習曲集は、《様式と華麗さを発展させるための新しい性格的大練習曲作品 95 (Pour le developpement de style et de la bravoure Op. 95)》と題されている。モシェレスは作品 95 のモットーにおいて、カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788) の《正しいクラヴィア奏法への試論 (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen)》(第 1 部 1753、第 2 部 1762) から、「いかなる音楽家も、自分自身が感動していないうちは聞き手を感動させることはできないだろう。それゆえ、ぜひとも再現したいと思うあらゆる感情に身を浸していなければならない。彼の感情を理解させるよう努めてこそ、聞き手をその感情を共有することができるのである (C. P. E. Bach, 1753)」(Moscheles, 1881, p. 3) という文を引用している。よって、モシェレスはこの作品は技巧を習得するだけの練習曲ではなく、表現力を高めるための練習曲であると位置づけている。

チェルニーの練習曲、《チェルニー 30 番練習曲集》は、ショパンやモシェレスの練習曲と同じ頃、1832 年に出版された。《チェルニー 30 番練習曲集》の原題は《30 Études de Mécanisme Op. 849 (30 のメカニズムのエチュード)》である。メカニズムとは演奏を成り立たせているしくみのことであり、基礎的な練習から技術を習得し、そこから様々な音楽作品を演奏するために発展させていく。

1830 年代の練習曲はモシェレスもショパンも、またチェルニーも同様に、「音楽的」な要素と技術の習得を兼ね備え、さらに 1820 年代よりも表現を重視したジャンルとして練習曲を確立していった。練習曲は「エチュード (Études)」と呼ばれることが少なくなり、それぞれの練習曲集の特性を表現する言葉とともに題名がつけられていった。モシェレスの《様式と華麗さを発展させるための新しい性格的大練習曲作品 95》もその一つだろう。これは、「練習曲」と「訓練課題」を明確に区別するため、また、練習曲を音楽作品とす

² Chopin, Frédéric. *Etudes Op. 10 No. 1*, Ed. by Herrmann Scholtz, Sämtliche Pianoforte-Werke Band II, pp. 401-439, Leipzig: C.F. Peters, 1879 より抜粋

るため、様式や華麗などの言葉が練習曲集のタイトルに付けられるようになったのだろう。

・パガニーニに影響を受けた作曲家たち

ニコロ・パガニーニ (Niccolò Paganini, 1782-1840) の影響を受けた作曲家は数多くいるだろう。ロベルト・アレクサンダー・シューマン (Robert Alexander Schumann, 1810-1856) も影響を受けた 1 人であり、20 歳のときパガニーニの演奏に接したシューマンは、その 3 年後パガニーニの《24 の奇想曲 (24 Capricci)》にもとづいて 6 曲からなる《パガニーニの奇想曲による練習曲 (6 Studien nach Capricen von Paganini Op. 3)》(1832) を書いた。

リストもシューマンと同様パガニーニに影響を受け、パガニーニの《24 の奇想曲》と〈ヴァイオリン協奏曲第 2 番 (Violin Concerto No. 2, Op. 7)〉(1826) から題材をとった 6 曲からなる《パガニーニによる大練習曲》(S. 141/R. 3b) を書いている。これらの 6 曲は、ヴァイオリンの超絶技巧をピアノに編曲したのだが、最初にした版が難しすぎてリスト以外演奏が不可能だったため、彼はこれを演奏しやすいものへと改訂した。リストの練習曲である、《超絶技巧練習曲 (Douze études d'exécution transcendante)》(1861) は、リストの 50 歳のときの最終稿だが、最初に着想したのは 15 歳のときであった。当初の予定では全 48 曲構成、初出版時の計画でも 24 曲構成であった。平均律の 24 の調を網羅することがリストの最終目標だったが、結局 12 曲で終わった (萩谷、2004、p. 75)。

ヨハネス・ブラームス (Johannes Brahms, 1833-1897) もパガニーニから影響を受けた 1 人であり、1862 年から翌年にかけて《パガニーニの主題による変奏曲 (Variationen über ein Thema von Paganini op. 35)》を、親交を結んだリストの門下のカール・タウジヒ (Carl Tausig, 1841-1871) の提案で作曲した。これは「フォルテピアノのための練習曲」というサブタイトルを持つエチュードである。この作品を弾くために 1893 年に《51 の練習曲 (51 Übungen für Klavier WoO. 6)》をブラームス自身が作曲した。

このように、パガニーニの超絶技巧に衝撃を受けた作曲家たちは、その超絶技巧を練習曲という形で作品にした。今までの「あらゆる作品に発展させるため」というものではなく、この時代には練習曲は一つの音楽作品となっていたのである。

・近現代の練習曲

近現代の練習曲の一つとして、ドビュッシーの練習曲が挙げられる。ドビュッシーは体調不良によって作曲から離れていたが、ショパンの楽譜を校訂する仕事をきっかけに、創作力をとりもどした。そこで作曲されたのが《12 の練習曲 (Douze Études pour piano)》(1915) であり、これはショパンに献呈されている。本論の冒頭でも述べた、チェルニーの生真面目さを皮肉った練習曲は第 1 部の最初の練習曲である。第 1 部と第 2 部に分けられ、それぞれ 6 曲ずつで構成されている。運指法が指示されていないことも特徴の一つである。ドビュッシーは練習曲の冒頭で、運指法を指示しなかったのは演奏者の腕や手の構造には

違いがあるためとして、各人に合った運指法を各自で追求していくように指示している (Debussy, 1915/1992, p. 1)。

これまでは、時代によって変化する練習曲について、また、「訓練課題」と「練習曲」の二つの局面について述べてきたが、その局面だけではない、違う視点から見た「練習曲」も成立されてくる。それは、調性が無くなることによって生まれたものである。古典派でもロマン派の作曲家でも、作曲法や音楽理論を学び作曲していったが、調性が無くなり、作曲家が独自の作曲法や音楽理論を確立しなければならなくなり、作曲法、音楽理論の構築そのものが、音楽作品ともいえるようになった。

調性音楽に変わる手法として、明確にされたのが、アルノルト・シェーンベルク (Arnold Schönberg, 1874 - 1951) が《五つのピアノ曲 作品 23 (5 Klavierstücke Op. 23)》で 1921 年に完全に体系化したとされる 12 音音楽、12 音技法である。平均律にあるオクターヴ内の 12 の音を均等に使用することにより、調の束縛を離れようとする技法である。12 音技法の承継者として、オリヴィエ・メシアン (Olivier Messiaen, 1908 - 1992) の、《ピアノのための 4 つのリズムの練習曲 (Quatre études de rythme)》(1950) の第 3 曲〈音価と強度のモード (Mode de valeurs et d'intensités)〉がある。それは、付点を含む 32 分音符単位の音価と、クアジ・ピアノ (やや弱く) などの微細な指示を加えた強度が細分化されて用いてあり、十二音技法を強く意識した音高のセリー (音列) と共に、それらが組み合わされて作曲されている。これは現代音楽の出発点となったトータル・セリエリズム (総音列技法) の理論を最初に提示した曲として重要である。その後、パリ音楽院でのメシアンの生徒だったピエール・ブーレーズ (Pierre Boulez, 1925-) がこの曲と同じセリーを用いて《構造 I, II (Structures I, II)》を作曲した。

このように、メシアンの作品においても「練習曲」と名付けられているが、これはピアノの技術のための練習曲というよりは旋法、音価などを用いた作曲法や音楽理論を示すための練習曲である。調性が無くなっていくという傾向によって、ピアノ作品も、また、演奏者も技術というより作曲法や音楽理論を作品にして示す傾向が強くなった。

この節では、時代によって変化していく練習曲の傾向、練習曲の持つ局面について述べていった。練習曲は、自分が求めている演奏をするための技術を身に付けるために「ピアノの演奏方法を学ぶ」ということから確立していった。それだけではなく、練習曲は楽曲理解に向かう基本的な姿勢を作るため、また、数々のピアノ曲の中で出くわすあらゆる種類の難しい技巧に対応するための前段階の役割も果たすこととなる。そして、作曲家たちは練習曲を独自のジャンルとして確立していく中で、ピアノ楽曲の新しい表現を広げていったと捉えることができるであろう。例えば、ショパンの練習曲はその後演奏会で演奏されるようになり、メシアンの〈音価と強度のモード〉はトータルセリエリズムを最初に提示した曲としてその後の作曲法に影響を与えた。これらのことも「練習曲」の側面であって、「訓練課題」との違いである。

次節ではチェルニーの個々の練習曲について、その内容、目的、特徴などを見ていく

い。

2 チェルニーのピアノ練習曲

チェルニーは「チェルニー30 番練習曲」のまえがきで、エチュードの目的について次のように書いている。

ピアニストは人並み以上になりたければ、どんなに速いテンポでも正確に達者に動く指をつくらねばならない。出来るだけ早い時期に、どのテンポも無理なく思いどおりに弾けるようになれば、どんな種類の曲でも完璧な演奏が実現できる。以下の練習は、もっぱら巨匠性を発展しふくらませ、さきざきそれを維持していく目的でかかれている。ひんぱんに指示される速いテンポに従い、正確ですぐれた演奏の実現規則をすべてを守りながら、毎日、それも通して演奏してほしい (Czerny, 1856/2008, p. 1)

このように述べていることから、チェルニーの練習曲は速いテンポで指示してあることが多い。さらに、「チェルニー60 番練習曲」のまえがきでは「どんな簡単な歌も演奏と感性の美を備えているが、心得がなく練習を積んでいない人にはやっかいな練習の積み重ねとしか思われないうところも、完璧にメカニックを習得してあれば、内に隠れた音楽の美しさが浮き上がってくるものだ」(Czerny, 1837/2005) と記している。つまり、どのような曲でも、技術を習得した者、また、音楽を理解している者が演奏したときにはじめて楽曲の魅力を引き出せるということである。そして、その技術を習得するためにチェルニーが作曲した練習曲を毎日何回も繰り返すことによって、今まで演奏するにあたって技術的に困難に感じたところも改善するとチェルニーは述べている。

前節で「訓練課題」と「練習曲」の2つの局面を示したが、チェルニー以前の数十年は、教師の手でその場に依拠して「訓練課題」が書きとめられたり口頭で指示されたりしていた (Wehmeyer, 1983/1986, p. 226)。よって、作品として残ったものは数が少ない。しかし、チェルニーは「指の訓練」としての「訓練課題」を他の指導教材と区別して曲集にまとめはじめた。

《チェルニー30 番練習曲 30 Études de Mécanisme Op. 849》(30 のメカニズムの練習曲)

ピアノ技術の基本になる教則本として用いられる。「メカニズム」とは、音楽と演奏を成り立たせているしくみのことであり、ピアノを演奏するための身体づくりのために用いられる。機械的な技巧の訓練のように思われるが、音楽的に演奏するための前段階として必要である。

《チェルニー40 番練習曲 Die Schule der Geläufigkeit Op. 299》(流暢であるための練習曲)

チェルニー30 番とチェルニー50 番の中間的存在として使用されることが多いが、作品

番号から見て、チェルニーがそのような意図をもって作曲したかは定かではない。タイトルに「Geläufigkeit」という言葉がある通り、はやいテンポで指示している。

《チェルニー50 番練習曲 Die Kunst der Fingerfertigkeit Op. 740》(完全な指の訓練)

手や指の状態やタッチの種類が増える。技術の困難な箇所が多いため、脱力しないで演奏すると指や腕等を痛めるので脱力することや、芸術性を高めること、と指示している。原題から読み取れるように、技術を習得した者がさらに芸術性を高めるための練習曲として用いる。

《チェルニー60 番練習曲 Die Schule des Virtuosen Op. 365》(熟練の教程)

各音階に反復記号があり、曲の最初に繰り返す回数が指示されている。チェルニー自身が「指示通り猛訓練することによって、短期間で技術が確立出来る」(Czerny, 1837/2005)と言及している。繰り返しのによって、筋肉や関節の訓練の他に、一度弾いたものから考え、判断する思考が身につく。

チェルニーの練習曲は訓練課題のように思われるが、それぞれの原題やチェルニーの解説から、音楽全体を学ぶための曲集として出版していることが分かる。また、練習曲において音の強弱、スラー、スタッカートなど大変細かく指示されている。それは練習曲においても譜面から音楽的意味を受け取り、理解し、芸術的な演奏へとつなげていくことが必要であり、練習曲はそのような役割を果たすからである。このようなチェルニーの練習曲がどのようにベートーヴェンのピアノ・ソナタと関わりをもつかを第二章で考察していきたい。

3 チェルニーのピアノ演奏法に関する著作

この節ではチェルニーのピアノ演奏法に関する著作について触れていきたい。本論の重要な著作となった『ベートーヴェン全ピアノ作品の正しい奏法(Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke)』は、チェルニーの中で主著ともいえる『完全なる理論的・実践的ピアノ演奏法(Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule)』の第4巻の「昔と現代のピアノ作品演奏芸術」より抜粋され出版された(Czerny, 1963/2001)。また、チェルニーのピアノ演奏法について知るもう1つの重要なチェルニーの著作『ツェルニー ピアノ演奏の基礎(Von dem Vorträge Dritter Teil aus vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule)』も『完全なる理論的・実践的ピアノ演奏法』の第3巻として1839年に出版された(Czerny, 1839/2010, p. 3)。これらの著作については第2章においてチェルニーの練習曲と関連付けながら述べたい。

『完全なる理論的・実践的ピアノ演奏法』は400ページを超える大著で、楽譜の読み方

に始まり、運指法などを含み、最後は即興演奏の方法に至る幅広い高度な内容を含んでいる。まず第1巻ではピアノ演奏および音楽理論の初歩について述べている。身体と手の正しい構え、鍵盤の並び、指のための練習、記譜法、調性の知識、音階練習、音価と休符、レガートとシンコペーション、多声的な曲、拍子の種類、拍子とテンポの正確な守り方、重い拍と軽い拍、手の交差、音程の知識、テンポについて、装飾理論、演奏や表情やそれを表す記号などである。

第2巻では「指使いについて」と題され、この巻の目的は「生徒が、疑わしい場合には常に、そして非常に難しい曲においてさえも、ここからアドバイスを得られること、ここに載っている例を勤勉に練習することによって、すべての曲を完全に正しくマスター出来る能力と長所を身につけられること、そして今日の作曲家とヴィルトゥオーソの最新のパッセージと効果にも、予めよく親しんでおくこと」(Czerny, 1839/2010, p. 194)としている。当時のピアノ楽譜においては通常指使いは書かれておらず、正しい指使いの理論は、作品の演奏に入る前に身につけておかねばならない学習であった。

第3巻では音楽的表現について、第4巻では「昔と現代のピアノ作品演奏芸術」と題し、時代様式別のピアノ奏法の説明を行っている。

チェルニーの他の著作は以下の通りである。

- ・理論的実践的小ピアノフォルテ教本(Kleine theoretisch-praktische Pianoforte-Schule für Anfänger, Op. 584, Vienna: Anton Diabelli, n.d. Plate D. et C. 7088, 1848)
- ・鍵盤楽器教授に関する10の手紙(Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte) (年代不明)
- ・完全な理論的実践的作曲教本(Die Schule der Praktischen Tonsetzkunst, Op. 600, London: R. Cocks & Co, 1848)

チェルニーは数多くの作品を作曲し、それと同時にピアノ教師としても活動していた。チェルニーは一般の生徒からピアニストを目指す者(代表的な人物としてリストが挙げられる)まで、幅広く、また多くの生徒を指導してきた。指導の経験から、「この生徒にはこの練習を」というように、個人の苦手を克服するためや必要な技術を習得するために練習曲が作曲された。よって、チェルニーの練習曲を採求すると同時に、実際にどのようなレッスンを行ってきたか、また、どのような順番で技術を習得するよう指示していたか、ということに触れることで、よりチェルニーの練習曲の理解を深めることができるのではないかと捉えた。そこで、レッスンでどのようなことを指導していたかを調べる手段として『Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte』の内容について触れたい。これは、日本では『若き娘への手紙』と翻訳され出版された。手紙という形で出版されているため、実際の自分の生徒への指導方法として一番近い形で表現されている。

手紙1では姿勢から指の形、腕の形、打鍵についての指示が記され、音符の勉強法とし

て高音部記号の勉強からはじまり、初心者用の優しい曲を弾き、その曲を写譜し、『完全なる理論的実践的ピアノ演奏法』のなかの数曲を毎日2、3曲練習するという指示が記されている。また、毎日教師に1時間レッスンをしてもらい、自習を1、2時間行うよう指示されている。

手紙2では、毎回2、3曲の初見演奏とその復習を行い、打鍵法とその練習方法、特に指の交差練習として音階練習の必要性が説かれている。片手で練習した後両手で練習し、テンポを遅くして練習した後テンポを早くして練習するよう指示している。その際に全部の指の打鍵の強さ、指を動かす速さ、テンポの3つの点が均等であることが重要だと述べている。これらのことに気をつけて音階練習をしてから曲の練習に入るよう指示している。

手紙3では、テンポや拍子、指使いの習得について記されている。ゆっくりの速さで指使いと拍子感の習得を同時に確実にを行うよう提案をしている。最初拍子は声に出して数えるよう指示している。また、指の交差の必要性、黒鍵の打鍵に親指を用いてはならない、同じ指を連続して使用してはならない、はやいパッセージの黒鍵を小指で弾いてはならないとしている。しかし、和音・跳躍音程における黒鍵への親指・小指を例外的に使用することは認め、音階の指使いはあらゆるパッセージに応用されること、指使いは後続の音を見通しをもって行うこと、と指示されている。

手紙4では、表現と装飾音が主な内容だが、冒頭では音階練習の重要性を述べ、半音階の練習も加えた形での音階練習を指示している。

次にダイナミクスやレガート、スタッカート、リタルダンドなどの指示について述べている。また、テンポについてはメトロノームを用いることを推奨している。

装飾音についてはトリルの説明が行われている。音階と同様速く平均した音が求められる。よって、『完全なる理論的実践的ピアノ教本』に含まれているトリル練習をするよう指示している。

手紙5では、すべての調の音階練習を行うことで、すべての調性における指使いを習得することを指示している。楽曲の練習方法については、ゆっくり練習してからテンポを上げるよう指示している。次に、人前で弾くにあたって、本番用楽曲の選曲方法、本番での楽器と普段演奏している楽器の違い、社交の場での不意の演奏依頼に備え、暗譜した曲を準備するよう指示している。

手紙6では、練習で使用する楽曲の選曲方法とその観点についてであり、難易度順に進むこと、自分の好みではなく評価を得ている作曲家の楽曲に取り組むこと、古典やそれ以前の楽曲に取り組むこと、と書かれている。手紙の最後には、厳格様式として対位法的作品

に取り組むことを指示している。

手紙 7、8、9 は通奏低音について、手紙 10 では即興演奏について述べられている。手紙 7 では和音の基礎となる音程の定義と数え方

手紙 8 では和音の構成として協和音程と不協和音程の区別、三和音と不協和音の解決、転回形の説明が行われている。

手紙 9 では実際の和音の名前と、その連結例。

手紙 10 では通奏低音を踏まえたうえで、即興演奏について記されている。

この順序は、チェルニーの『完全なる理論的・実践的ピアノ演奏法』に記されている順序と概ね一致している。(小野, 2012, p. 110)

上記に記した手紙の相手は、『辺境に住む少女』とされている。チェルニーは貴族から一般市民まで幅広くレッスンを行っていた。その中でも才能があり、後に有名なピアニスト、作曲家となったのはリストである。

チェルニーのレッスン内容は、ベートーヴェンも行ってきた音階練習などの基礎的な指導からはじまり、クレメンティを含める古典派の作品を学習するよう指示している。チェルニーの教授活動はクレメンティの教授活動から影響を受けており (Wehmeyer, 1983/1986, p. 275)、1810 年にクレメンティがウィーンに滞在した際、そのレッスンをつぶさに観察して、大きな刺激を得ている。チェルニーは「私はこのレッスンに非常にしばしば顔を出し、この有名な巨匠にしてその時代の一級のピアニストであった人物の教育メソッドを、正確に知ることが出来た。後に私が多くの有力なピアニストを完璧なレベル—それによって彼らのうちの何人かは世界的に知られることになった—にまで教育することが出来たのは、主としてこの経験のおかげである」と述べている (Czerny, 1986, p. 24)。また、自身も少年時代に父からクレメンティの作品を勉強するよう言われていた。よって、チェルニーはクレメンティの作品や教育方法はピアノ学習者に有効だと捉えていたのだ。ベートーヴェンの甥のカールのレッスンでもクレメンティを使用している。

また、対位法的な作品に取り組むことを推奨している。チェルニーはフーガのための練習曲を作曲したり、『完全なる理論的・実践的ピアノ演奏法』の第 3 巻にもフーガの演奏法を記したりするなど、対位法的な作品の重要性を主張している。

これらの指導はどの作品を演奏する際にも事前に行うべき指導である。これらのことを指導した後に、個人に合った練習やレッスンを見出してきたのだろう。

第2章ベートーヴェンのピアノ・ソナタとチェルニーの練習曲の関連性

1 チェルニーとベートーヴェンの伝記的な関わり

チェルニーのベートーヴェン解釈及び練習曲とベートーヴェンのピアノ・ソナタの関連性を調べるにあたって、まず初めに2人の出会いに触れ、ベートーヴェンのレッスン内容、チェルニーを取り巻く音楽的な状況について述べたうえで、チェルニーがベートーヴェンから学んだことをピアノの発達に関連させながら俯瞰する。チェルニーの生涯に関しては、自伝『わが人生の思い出』³が重要な資料となった。

チェルニーは1791年2月21日、ヴァイオリニストの祖父とオーボエ、オルガン、ピアノ奏者の父を持ちウィーンのレオポルトシュタットに生まれた。父親のヴェンゼル（ヴァーツラフ）・チェルニー（Václav Černý）はボヘミアのニムブルクに生まれ、1786年にウィーンで音楽を教えていこうとウィーンにやってきたが、まもなくポーランド領内でピアノ教師としての地位を得た。そのため、一家はポーランドへと戻った。それはチェルニーが6ヶ月くらいのことだった。しかし、まもなく三度目のポーランド分割に伴う世情不安が発生し、父はポーランドでの有利な契約を放棄し、4歳になったチェルニーとともにウィーンに戻った。以後一家はずっとウィーンで過ごすことになった。チェルニーは学校に通うことなく他の同世代の子供たちと関わることはなかった。そして父の下でピアノをはじめた。1人ピアノに向き合い過去の作曲家のスコアや理論書、学術書を読むことが習慣となっていった。そして、モーツァルト、クレメンティなどのピアノ作曲家の多くの曲をチェルニーは10歳になるかならぬかのうちに流暢に暗譜で演奏することができた。

当時のウィーンでは、ヨーゼフ・ヨハン・ヴェルフ（Joseph Johann Baptist Wölfl 1773-1812）、アベ・ヨーゼフ・イエリーネク（Abbe' Josef Jelinek, 1758-1825）、ヨーゼフ・リパフスキー（Josef Lipavský, 1772-1810）などのピアニストが人気を集めていた。ある日、そのピアニストの一人、イエリーネクがチェルニー家を訪れ、パーティーで見知らぬピアニストと腕くらべをしたことをチェルニーの父に報告した。チェルニーの父はイエリーネクにその腕くらべはどうだったかと尋ねると、「彼は、私の出したテーマに基づいて即興演奏をした。その即興演奏はモーツァルトの即興演奏でさえ耳にしたことがないようなものだった。その後彼はすばらしい堂々とした曲をいくつか弾き、妙技や効果をピアノで生み出していた。」と言った。父が、「そのピアニストの名前は何というのか」と尋ねると、「ベートーヴェンといいます」とイエリーネクは答えた。この会話でチェルニーは初めてベートーヴェンの名前をはじめて聞いた。その後父に頼んでベートーヴェンの曲を集めるようになる。

³ チェルニー、カール「わが生涯の思い出」磯山雅 訳、『月刊ハミング』第5巻第12号-第6巻第7号、1979-1980。

その頃、チェルニーの家をヴェンツェル・クルンプホルツ(Wenzel Krumpholtz, 1750-1817)というヴァイオリニストの老人がよく訪れるようになった。クルンプホルツは献身的にベートーヴェンを支持し、ベートーヴェンの家で過ごすことも多くなった。ベートーヴェンもクルンプホルツには新曲や即興演奏を弾いて聴かせ、作曲に関するアイディアも全て教えていた。当時ベートーヴェンの作品は多くの聴衆に批判されていたが、クルンプホルツはそれらからベートーヴェンを擁護し、支持していた。また、ベートーヴェンにヴァイオリンの演奏を教えた。

チェルニーはベートーヴェンの作品を毎日クルンプホルツの前で演奏するようになっていた。クルンプホルツはベートーヴェン自身による演奏を頻繁に聴き、作曲する際にも幾度も立ち合っていたため、チェルニーに演奏の様々な助言をすることができた。そのような過程を経てチェルニーもベートーヴェンを尊敬するようになった。チェルニーはベートーヴェンの曲をすべて暗譜し、熱心に練習をして演奏した。クルンプホルツはベートーヴェンの新作ができる度にチェルニーに教えたため、まだ世に出ていない、ベートーヴェンが創作中の曲を誰よりも早く知ることができた。そのため、ベートーヴェンは昔に思っていたモチーフを新しい作品に利用するということを知ることになった。

チェルニーはわずか10歳のとき、チェルニーの父とクルンプホルツに連れられて初めてベートーヴェンに会いに行った。それはベートーヴェンがウィーンにきて約9年後の1801年の出来事であった。最初にベートーヴェン本人の前でベートーヴェンの曲を弾くのは気後れしたため、モーツァルトの〈ピアノ協奏曲ハ長調 K. 503〉(1786)を演奏した。チェルニーの演奏を聴き、ベートーヴェンは徐々に興味をそそられた。ベートーヴェンはチェルニーの椅子に歩み寄って、伴奏パッセージだけを弾く部分がくると、左手でオーケストラの旋律を演奏した。次にベートーヴェン自身の〈ピアノ・ソナタ ハ短調 作品13〉(1798)(悲愴)を演奏した。最後に歌曲〈アデライーデ〉(1797)を演奏した。アデライーデでは、チェルニーの父がテノールのすばらしく堂々とした美声で歌った。チェルニーの演奏に感銘を受けたベートーヴェンは、チェルニーを自分の弟子にし、チェルニーの父に、エマヌエル・バッハのクラヴィーア奏法に関する教本を買い、最初のレッスンで持参するようにと指示した。

最初のレッスンで、ベートーヴェンはすべての調の音階だけを練習させた。音階の練習を通じて、ベートーヴェンは当時一般にはあまりよく知られていなかった弾き方、例えば正しい両手の保ち方や指の形、中でも特に親指の用法、諸規則などを教えた。次にベートーヴェンはエマヌエル・バッハの「クラヴィーア奏法に関する教本」に載っている練習曲をチェルニーと一緒にひとめぐりし、レガートで弾くように、と強く注意をした。その当時は、モーツァルトの演奏でよく見られる歯切れが良く音の切れる演奏法が主流を占めていて、ベートーヴェン以外のピアニストはみな、それをピアノでは演奏不可能と考えていた。後年、ベートーヴェンがチェルニーに、モーツァルトの演奏を何度も聴いたところ当時はピアノが発明されてまだ間もなく、未発達であったためモーツァルトはずっと普及し

ていたフリーゲルで演奏することが多かったが、その演奏方法は開発されたピアノにはまったくふさわしくないものだったと語っている。そしてチェルニーも、モーツァルトから教えを受けた何人もの人たちとそれまでに知り合い、彼らの演奏を聴いたところ、このベートーヴェンの見解が正しいことを悟った。

ベートーヴェンは生涯多くのピアノに触れた。最初のボン時代には、ワルトシュタイン伯爵から贈呈された、ツーフエンブルックを愛用し、ウィーンに来てからはリヒノフスキー公女から贈られたフオーゲルというピアノを、そして1800年頃にはヤケッシュを使用していた記録がある。そしてベートーヴェンがピアニストとして活躍していた1792年頃には、ワルター、またはシュタインといったピアノを演奏していた。シュタインのフォルテピアノのアクションは、今までの「突き上げ式」に対し「跳ね上げ式」と呼ばれる。

「突き上げ式」との最大の違いはハンマー構造体そのものが鍵盤上に載っていることで、ハンマーヘッドは奏者側にくる。この打鍵方式は、その後ウィーンで19世紀半ばに至るまで広く用いられたところから、今日一般に「ウィーンアクション（跳ね上げ式）」と呼ばれる。ウィーンアクションはクリストフォリアクション（突き上げ式）よりも簡単な構造を持ち、奏者のタッチに極めて敏感に反応する。このことから、ウィーン式のフォルテピアノの演奏には、微妙なタッチのコントロールが要求された。このことから、ベートーヴェンはチェルニーに当時のピアノに適用するようなレガートの演奏方法など、タッチに関してのレッスンの多かったのではないかと考えられる。

ベートーヴェンが作曲で忙しくなり、急遽レッスンは中止ということが続き、またチェルニーはベートーヴェンのところへ父と必ず一緒に行っていたため、父の都合とベートーヴェンの都合が合わなくなり、レッスンはしだいに中断することになった。1804年、チェルニーはクルンプホルツを通じてベートーヴェンの友人であり後援者でもあったリヒノフスキー侯爵と出会った。侯爵と侯爵の弟であるモーリッツ伯爵は、どちらもかつてモーツァルトの弟子であったが、後にベートーヴェンの弟子となった人物である。チェルニーは侯爵の前でベートーヴェンのピアノ作品を演奏した。チェルニーはベートーヴェンのピアノ作品はすべて寸分の狂いもなく暗譜演奏することができた。侯爵はしばらくチェルニーの演奏を黙って聴いた後、チェルニーを大変気に入った。そのためチェルニーは、ほとんど毎朝のように2～3時間を侯爵のもとで過ごし、侯爵のリクエストした曲をすべて暗譜で演奏するようになった。毎月侯爵はチェルニーに報償を与えた。そのような日々を過ごしていたある日、いつものように侯爵の屋敷にいたときに、2年間会っていなかったベートーヴェンと偶然再会した。ベートーヴェンはレッスンを無断で中断させてしまったチェルニーの父に腹を立てていたが、チェルニーのピアノの上達ぶりに満足した様子だった。ベートーヴェンはチェルニーに〈ピアノ・ソナタ ハ長調 Op. 53〉（ワルトシュタイン）の手稿を与えて演奏をするように命じた。チェルニーは初見演奏をし、ベートーヴェンはその演奏にも満足した様子だった。この日から晩年までベートーヴェンとチェルニーは良好な関係を築いていった。

ベートーヴェンの新曲が出版されると、チェルニーはその校訂をするようになった。1805年に、ベートーヴェンのオペラ《レオノーレ》が上演されたとき、ベートーヴェンはピアノ曲に編曲するように言った。このときのベートーヴェンの指示の数々が、チェルニーの編曲技術に影響を与えたと推測される。

ベートーヴェンから編曲を学ぶようになり、チェルニーは作曲をはじめる。1806年、チェルニーが15歳の頃〈大交響曲第一番〉を書いた。2年前の1804年にはすでにハ短調の序曲を書き上げている。このチェルニーの最初の作品は、ある日クルンプホルツが自作の主題をチェルニーに与え、チェルニーは彼を驚かせようと、この主題に基づいてピアノとヴァイオリンのための協奏曲風の20の変奏曲を作曲した。作曲後、チェルニーと親交のあったヴァイオリニストのヨーゼフ・マイゼーダー(Joseph Mayseder, 1789-1863)と何度か演奏するようになり、そのたびに拍手喝采をあびるようになった。

1815年、作曲者として、またピアノ教師として活動していたチェルニーにベートーヴェンは望んで養子にした甥、カール・ヴァン・ベートーヴェンのレッスンを任せるようになる。このためチェルニーは自宅ではほぼ毎日のようにベートーヴェンに会い、ベートーヴェンが機嫌の良いときにはよく即興演奏を聴かせてもらうことができた。

2 チェルニーのベートーヴェン観

ここでは、ベートーヴェンのピアノ・ソナタとチェルニーのベートーヴェン解釈及び練習曲との関連について述べる前に、チェルニーのベートーヴェン観を提示しておく。

チェルニーは著書『ベートーヴェン全ピアノ作品の正しい奏法』のなかで、ベートーヴェンのピアノ音楽を「不滅の芸術作品」であり芸術性の高いものであるとし、演奏には技術の向上、作品の精神的把握は当然必要であり、ベートーヴェンの全作品を調べ、勉強することはさらに大切であると述べている(Czerny, 1963/2001, p. 37)。作品の全てを見ることなく個々の作品についての精神性や演奏法が分かることはない、という理由からであろう。そして、ベートーヴェンの全作品に込められている、ベートーヴェンの思考、独自性、美に対する深い認識と感覚を理解して初めて一つの作品を本当に理解することができるのである。

ベートーヴェンのピアノ作品は、指の技術、表現方法、他の作曲者の作品をも十分習得した者が演奏できるとされている。ブリラントなパッセージは他の作曲家による作品にみられるような単に指の速さを誇示するところではないことを知っていなければならないし、精神面においても、ベートーヴェンの作品に相応しいように精神的にも成長していなければならない。それは、ベートーヴェンの音楽は厳粛であり、偉大、力強さを持ちながらもベートーヴェンならではのユーモアを含み、ときどき陰鬱になるが甘い優美さや感傷性が絶対に出てこない。これら表現するためには技術においても、また精神面においても熟達していなければならないと、注意を促している。演奏者はベートーヴェンの表現したいもの、哲学を「身体を通して」聴衆に伝える責任がある。

チェルニーは、ベートーヴェンを含めて古典作品に接する際、演奏者は原曲に何かを付け加えたり、あるいは省略したりなどいっさいの変更を加えてはならないとしている。また、1795 年頃から 1803 年までを前期、1803 年から 1815 年までを中期、そして新しい方向に進み、かつ前期、中期とは大幅な相違を示した 1827 年までを後期とし、それぞれの時代にふさわしい演奏をしなければならないとしている (Czerny, 1965/2001, p. 41)。

上記のことから分かるように、チェルニーはベートーヴェンの下でピアノを学び、そして、ベートーヴェンの音楽を尊敬し、これからピアノを学習する者にその魅力を伝えようとしている。チェルニーが多くの練習曲を作曲したのも演奏法に関する著作を残したのも、多くの著名な作曲家の作品を、特に尊敬していたベートーヴェンのピアノ作品をピアノ学習者が演奏できるように残した。次節ではチェルニーのベートーヴェン解釈と練習曲を関連させながらピアノ・ソナタの演奏法について考察していく。

3 前期のピアノ・ソナタ

前期のピアノ・ソナタの例として Op. 2 の 1 を取り上げ、チェルニーがその作品をどう言及しているか探してみる。

第 1 番 ヘ短調 Op. 2 の 1 (1795 年出版)

第 1 楽章



(譜例 1⁴)

チェルニーは第 1 楽章について、厳粛・激情・興奮・力強さ・決断力に満ち、楽想と楽想の流れを中断するような無意味な走句が見当たらないとして、いきいきとしたテンポだがあまり速すぎないアラ・ブレーヴェ(2分の2拍子)で演奏するように指示している。

また、第 4 小節から第 8 小節目のフェルマータに向かってクレッシェンドと若干リタルダンド気味にして盛り上げ、第 41～44 小節前半までにリタルダンド、第 45 小節後半(第 41 小節後半と同一音型がオクターヴ上で奏される)からテンポを戻し、展開部の第 68 小節からのバスの下降旋律は元気よく、とてもレガートに、力強く表情豊かに演奏するように

⁴ Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für das Pianoforte, Nr. 124*. Ed. by Johannes Brahms, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862 より抜粋

述べている。(Czerny, 1963/2001, p. 41)

第 4 小節から第 8 小節、第 41 小節から第 44 小節においてリタルダンドの指示があるが、チェルニーはリタルダンドがふさわしい箇所として、

- a) 主要主題が戻ってくるころ
- b) 旋律的な部分を導く音
- c) 特別に強調して打鍵し、その後に細かいパッセージが続く長い音符
- d) 別のテンポへの移行、あるいは先立つ部分とはまったく異なる楽節
- e) フェルマータの直前
- f) 非常に活発な楽想がディミヌエンドしていくところ、例えばブリリアントなパッセージに不意に、弱音で繊細に弾かねばならないところ
- g) 非常に多くの素早い音符から出来ていて、それらを正しいテンポに詰め込むことができないような装飾
- h) 重要な楽想または終結部に流れ込んでいく、特別に強調された力強いクレシェンドにおいても時として用いる

第 4 小節から第 8 小節、第 41 小節から第 44 小節でのリタルダンドは、h) の終結部へむけてのリタルダンドである。

第 68 小節におけるレガートは、提示部での上昇旋律と対する下降旋律であるため、提示部でのスタッカートとのコントラストのためのレガートであるだろう。

第 1 楽章の第 73～79 小節、112～115 小節の見られる音型の技術的な対処法として「チェルニー40 番練習曲集、17 番 1 指および 5 指の保持」が挙げられる。これは、1 指および 5 指を保持しながら演奏することによって、手に負担がかかる。



(譜例 2⁵)

⁵ Czerny, Carl. 40 *Tägliche Übungen*. Ed. by Adolf Ruthardt, Leipzig: C. F. Peters, n. d, 1887 より抜粋

第2楽章



第2楽章は安らぎと柔和さを持ち、情感に満ち溢れた旋律のアダージョ・カンタービレであるため、柔らかなタッチで演奏し、最初から最後までレガートを忘れずに演奏しなければならない。テンポを揺らしたり、感情を込めすぎて遅くなることはなく、一定のテンポを保つようチェルニーは指示している。37小節から（譜例下）では、右手の32分音符をできるだけ優しく、そして左手の6連音とは独立して弾けるようにしなければならない。



この部分の習得として、「チェルニー40番の26番右手の不規則な連符の練習」を学ぶことが有効である。



第2楽章の第1, 5, 7, 9, 11, 13, 16, 18, 20, 29, 32, 36, 37, 38, 40, 42, 44, 58, 59小節に見られるターンの事前準備として「チェルニー40番練習曲集、4番回音（ターン）の運指練習」が有効である。

⁶ Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für das Piano*, Nr. 124. Ed. by Johannes Brahms, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862 より抜粋

⁷ Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für das Piano*, Nr. 124. Ed. by Johannes Brahms, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862 より抜粋

Presto. (♩ = 80)

(譜例 6⁹)

また、第 1, 5, 9, 10, 11, 13, 23, 24, 31, 32, 45, 46, 48, 49, 52, 59 小節に見られる 1 指および 5 指の保持の事前準備として「チェルニー40 番練習曲集、17 番 1 指および 5 指の保持」も有効であろう。（譜例 2 参照）

第 3 楽章

(8) **MENUETTO.**
Allegretto.

(譜例 7¹⁰)

第 3 楽章では活発に、そしてユーモアをもって演奏し、速度記号のアレグレットは他の作品を演奏するときのアレグレットよりもはやいテンポを設定するよう指示している。トリオはレガートでやわらかく、以下の指使いを推奨している (Czerny, 1963/2001, p. 42)

(譜例 8¹¹)

チェルニーが推奨している指使いはモシェレスの校訂譜にも見られる。全ての音を繋げることができるよう考えられた指使いである。

第 4 楽章

⁹ Czerny, Carl. *40 Tägliche Übungen*. Ed. by Adolf Ruthardt, Leipzig: C.F. Peters, n. d, 1887 より抜粋

¹⁰ Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für das Piano forte, Nr. 154 (pp. 113-28)*. Ed. by Johannes Brahms, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862 より抜粋

¹¹ Beethoven, Ludwig van. *Piano Sonata Op. 2 Nr. 1*. London: the Royal Harmonic Institution, n. d. 1820 より抜粋



(譜例 9¹²)

劇的で、興奮を表している作品である。第 22 小節からは、両手ともにレガートで演奏し、第 35～39 小節までクレッシェンドで右手のオクターヴはカンタービレに演奏するよう指示している。繰り返し記号後の 50 小節間は優雅な感動を示し、109 小節後半から曲首のテンポと表情に戻る。

レガートのクレッシェンドに際して、手を緊張させたり大げさに指を高く上げたりしてはならない。それらの動作は指の滑らかさを妨げることになる。身体の内側の神経の圧力を増やし、それによってより大きな重みを得ることによってのみ、レガートのクレッシェンドの表現を作り出されなければならないだろう。

Op. 2 の 1 では、全楽章でレガートについて指示を出している。チェルニーはレガートについて「ピアノにおける歌も、和声の連続も、これ（レガート）によって作り出され、次の音が入ってくるまで楽器の性能が許す限りできるだけ、長く全ての音をしっかり保つことで、人の声や管楽器と同じような効果を模倣するようにしなくてはならない」としている (Czerny, 1839/2010p. 31)。また、チェルニーの証言によれば、1800 年頃、ベートーヴェンの部屋にはマホガニー色のワルターの楽器があり、その音域は 5 オクターヴで *f* から *f* までの 61 鍵盤あるものだった。その頃の大型チェンバロと同じくらいの音域である。つまり、ベートーヴェンが初期のピアノ・ソナタ三曲を書いた頃には、ピアノがとても発展していた時代だった。そしてベートーヴェンはそれらの楽器の性能を駆使し、終楽章には当時の楽器の音域の全てである高音から低音までかけ降りるという画期的な部分にベートーヴェンらしさが表れていると言える。

4 中期のピアノ・ソナタ

ここでは第 14 番 嬰ハ短調 Op. 27 の 2 を取り上げた。それは、前期のピアノ・ソナタとはまた違ったベートーヴェンの独自性が見られる作品で、多くのピアノ学習者が取り組む作品だからである。そこで、チェルニーの解釈と練習曲の関連から演奏について探求していきたい。

第 1 楽章

¹² Beethoven, Ludwig van. *Piano Sonata Op. 2 Nr. 1*. London: the Royal Harmonic Institution, n. d. 1820 より抜粋



(譜例 10¹³)

第1楽章において、テンポは中庸のアンダンテとし、低音に応じてペダルを踏みかえるよう指示している。全てレガートに演奏し、5小節からの上声旋律をくっきりと浮かび上がらせなければならない。旋律の16分音符はレガートに流れる伴奏の3連符の後に入れ、3連符は乱れてしまうことが多いが、正確に規則正しく刻まなければならない。16小節のソプラノは特に意識して強調し、第32～35小節はアツチェランドとクレッシェンドでフォルテまで膨らまし、第36～39小節でまたもとに戻さなければならない。チェルニーは、ベートーヴェンが第1楽章を演奏するとき、ずっとウナコルダペダルを踏んでいたが上記の部分（第32～35小節）では、弱音ペダルをはずして演奏していたと記憶している。第1楽章は大変詩的で、雰囲気はいわば夜景で遙か遠くの方から嘆きを切々と訴える精霊の歌声が響いてくるように演奏しなければならないと指示している。詩的な楽曲であると述べるのはチェルニーだけではなく、ベルリオーズもまた、「このAdagioは、人間の言葉では表現する術のない詩の1つである」（Rosen, 2002/2011, p. 190）と述べている。

ベートーヴェンは楽譜のはじめに「Sempre pianissimo e Senza Sordino（常にピアノッシモで、ダンパーなしで）」と指示している。ベートーヴェンがOp. 27の2を作曲した当時は、ソルディーノ（弱音器）をダンパーのかわりに使用していた。また、ペダルを踏んだままにすることで、新しい和声の1つ1つの開始部が明確に区切られるのを防ぐことができた。チェルニーは「ベートーヴェン自身はこの第1楽章ですっと弱音ペダルを踏んでいました」（Czerny, 1963/2001, p66）と述べているため、弱く、そして和声をはっきりと区別することなく演奏していたのだろう。ベートーヴェンの頃から改良したピアノではダンパーペダルを踏んだまま演奏すると音が濁り聴くに耐え難い。よって、チェルニーは低音に応じてペダルを踏みかえるよう指示している。

19世紀の一部の版では、拍子記号を誤って4分の4拍子と印刷しており、今日でも遅すぎる速度で演奏されることが多いが、正しくは2分の2拍子であるため、拍子を失っては

¹³ Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für das Pianoforte, Nr. 137 (pp. 15-26)*. Ed. by Johannes Brahms, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862 より抜粋

いけない。チェルニーもテンポに関しては中庸のアンダンテと指示している。第1楽章では3連符がずっと続くため、「チェルニー40番、3番アルペジオの練習、右手分散和音」の練習が有効である。



第2楽章



活き活きたスケルツォであるが、元気に、というよりも温かみの中にのびやかさを含んだ演奏をするように指示している。スケルツォであるからといってふざけたり、はしゃいだりしては第1楽章とあまりにもかけ離れた気分になってしまい、第1楽章の詩的な雰囲気台無しになってしまう。トリオ部冒頭の左手の和音変イ、変ニ音で上の音は4小節間ひびかなければならないため強く弾くことを求めている。

スケルツォは性格的小品の一つである。チェルニーはスケルツォの演奏の仕方について、『ツェルニーピアノ演奏の基礎』の中で以下のように述べている。

こうしたタイプの作品は、構成の点でがっちり作られている一方、色彩やタッチの点ではモノトーンです。ここでは様々な楽派の得意とする諸効果を互いに混ぜたりしていませんから、恣意的に演奏スタイルを交代させたりしてはいけません。また、こうした作品はしばしばユーモラスな要素を多く含んでおり、ある程度演奏家が自分の気分のまま自由に弾くことを求めています。(Czerny, 1839/2010, p. 190)

チェルニーが述べている自由に弾くことは、任意のリタルダンドやアツチェレランド、あるいは特定の音に力強いアクセントを加えることだろう。つまり、奏者はスケルツォという性格を伝えるための表現を行わなければならない。

¹⁴ Czerny, Carl. *40 Tägliche Übungen*. Ed. by Adolf Ruthardt, Leipzig: C.F. Peters, n.d., 1887 より抜粋

¹⁵ Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für das Pianoforte, Nr. 137 (pp. 15-26)*. Ed. by Johannes Brahms, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862 より抜粋

第3楽章



(譜例 13¹⁶)

非常に激しく、力強く、そしてはっきりした音楽であるからブリラントな打鍵法が必要である。バスの8分音符も明瞭に刻み、頂点に位置する2つの和音はペダルを使ってがっちりとして和音を捉え、強奏するよう指示している。第13小節、第14小節はリタルダンドをし、21小節からの旋律は音楽的にうたわなければならないが、決してテンポが遅くなっているといけない。また、左手の伴奏も軽快さとレガートを忘れてはならない。第50～52小節はスタッカートで、半小節ごとにペダルを踏み、第177小節からの分散和音はできる限り力強く、同一和音でペダルを踏み通すよう指示している。

Op. 27の2が多くの人に演奏されてきたのは、演奏者にとって有益で勉強になるものだからであろう。それは、技術は極度に難しくなく、また作品の性格も理解し難いものでもないためである。

5 後期のピアノ・ソナタ

〈ピアノ・ソナタ第31番 変イ長調 Op. 110〉(1821)を取り上げた。第3章において、Op. 110を演奏するための表現を追求し、考察していきたい。

第1楽章

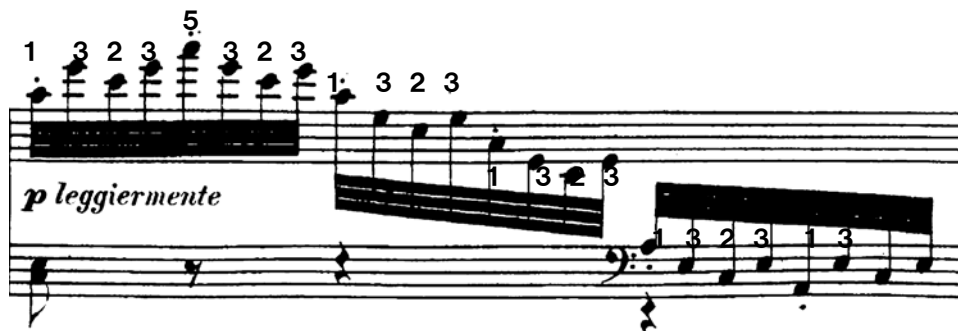


(譜例 14¹⁷)

優美で感覚的で、静かな部分では表情豊かに演奏し、パッセージはできるだけ軽く弾かなければならないが、決して派手にならないようにとチェルニーは述べている。また、下記譜例に記入している指使いでバランスを崩さない程度に少し強めに親指の音を出すように指示している。

¹⁶ Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für das Pianoforte, Nr. 137 (pp. 15-26)*. Ed. by Johannes Brahms, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862 より抜粋

¹⁷ Beethoven, Ludwig van. *Piano Sonata No. 31, Op. 110*. Berlin: Schelesinger, n. d. 1822 より抜粋



(譜例 15¹⁸)

この箇所でもチェルニーが重要視していた音階練習が有効となってくる。チェルニーは『完全なる理論的・実践的演奏法』の第 2 巻や『若き娘への手紙』の中で指使いについて、音階の指使いはあらゆるパッセージに応用され、指使いは後続の音を見通しをもって行うこと』(Czerny, 1984)と述べている。さらに、演奏者は音階練習だけではなく、様々なパッセージをはやく、正確に弾く練習をしなければならない。そのような練習によって、困難な箇所を軽やかで、柔らかく演奏することができるのである。

第 44 小節から第 55 小節までにおいて、右手がカンタービレに主題をうたっていて、表情豊かにレガートで演奏しなければならないと指示している。左手低音 16 分音符のパッセージに奏者は苦戦するのだが、左手のパッセージだけに集中するのではなく、右手が主題であるため右手を充分にうたわなければいけないだろう。

第 2 楽章



(譜例 16¹⁹)

力強く、かつユーモラスなのだが、どこことなく生真面目な様子も伺える作品である。変ニ長調のトリオは柔らかで滑らかに、ペダルを使って和音を生かして演奏するようにチェルニー指示している。

ここでもまたスケルツォであるため、Op. 27 の 2 の第 2 楽章で述べたスケルツォの演奏と照らし合わせ考察すると良いだろう。

¹⁸ Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für das Pianoforte, Nr. 154* (pp. 113-28). Ed. by Johannes Brahms, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862 より抜粋

¹⁹ Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für das Pianoforte, Nr. 154* (pp. 113-28). Ed. by Johannes Brahms, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862 より抜粋

第3楽章



憂愁さが溢れており、レチタティーヴォでは劇的表現を十分に計算するようにチェルニーは指示している。

第4楽章



チェルニーはフーガの演奏方法の注意すべき点として「すべての声部が同等に」と述べていることから、旋律と伴奏という関係ではなく、同じ力加減で、独立して演奏されなければならない。また「しっかりしたレガート」であり、「演奏家はあたかも声部と同じだけの数の手で弾いているかのような効果を生み出さなければならない」と述べていることから、演奏家は最も適切な指使いと手の交替のあらゆる可能性を試行錯誤しなければならないだろう。(Czerny, 1839/2010, p. 127)

フーガから、絡み合う音の動きが次第に高まり、フーガではなく華麗にざわめくブリランテ終結になだれこむ。

ベートーヴェンのピアノ・ソナタは、当時まだピアノの楽器性能が発達段階であったにも拘わらず、ダイナミックで大きな音楽にあふれている。ベートーヴェン以前は、はやいパッセージを間違わずにテンポ通り弾ければ奏者も聴衆も素晴らしいものとしていた。しかし、それだけではなく様々な音色の変化や表現が可能だということにベートーヴェンは気づき、挑戦していったのだろう。ベートーヴェンは求める音楽を最大限音符に託していた。

²⁰ 譜例 16 と同じ

²¹ 譜例 16 と同じ

ベートーヴェンの後期の作品になるにつれ、チェルニーの注釈が少なくなっている。それは、書籍という形で記しているため、技術に関しては前に述べたことを参考にするようにという意図なのか、それとも、後期の作品は技術を習得し、楽曲についても理解した者が演奏する作品として、ある程度演奏者に判断を委ねているのかは定かではない。しかし、どのような指示に関してもそれは表現に関わる指示である。そして、チェルニーの練習曲を練習することで身体の感覚、力を習得し、ベートーヴェンのピアノ・ソナタを演奏するための数々の困難な箇所に対応することができ、芸術的な表現が可能になってくるのである。

第3章 表現の可能性：ピアノ・ソナタ Op. 110

1 「実用版」に見られる校訂者の意図

チェルニーは『完全なる理論的・実践的ピアノ演奏法』の第3巻の冒頭で芸術の真の目的について「芸術の本当の目的とは、言うまでもなく、演奏に精神と魂を吹き込み、それを通して聴き手の情緒と理性に働きかけることにあります」と述べている。(Czerny, 1839/2010, p. 3) チェルニーは演奏と表現は演奏家の精神的な資質の一つであるとし、チェルニーは精神的な資質とともに、機械的ないし物質的な手段への資質という2つの資質が互いに溶け合うことにより、芸術という真の目的に達成することが出来ると述べている。また、演奏を次の2つのカテゴリーに分けている。

- 1) 作曲者自身が既に作品の中で書いているすべての演奏記号を忠実に守ること
- 2) 演奏家が自分自身の感情から作品に吹き込んでよい、あるいは吹き込むべき表現

チェルニーは楽譜の指示に忠実に演奏することを前提とし、作品から情感を感じ取ることによって自然に湧き起こったテンポの揺らぎや強弱を肯定しているのである。

表現へと関わる「技術の向上」に関しては第1章、第2章で述べたチェルニーの練習曲とベートーヴェンのピアノ・ソナタの関連性を参考に、チェルニーの練習曲の意義を改めて考察すると良いだろう。本論の目的はベートーヴェンのピアノ・ソナタの芸術的な演奏である。そのためには技術の習得とベートーヴェンのピアノ・ソナタの表現へと関わる情報を得ることが必要だろう。

まず、ベートーヴェンの演奏について考える上で重要な手がかりとなるものは、ベートーヴェンの様々なエディションである。19世紀後半から20世紀初頭にかけて多く出版された、「実用版 (Praktische Ausgabe)」と呼ばれた楽譜には、有名な音楽家によって、指使いやペダル、フレーズやスラー、強弱記号など具体的な演奏法に関わる多くの指示が書き込まれており、録音が残されていない時代にベートーヴェンの作品がどのように演奏されていたかを知るための大きな手がかりとなるだろう。

ベートーヴェン、ピアノ・ソナタ全集の主な実用版の一覧²²

校訂者	出版社	出版年
Carl Czerny	Tobias Haslinger (Wien)	1829-33
Carl Czerny	Tobias Haslinger (Wien)	不明
Ignaz Moscheles	Cramer & Co (London)	1834-39
Carl Czerny	Simrock (Bonn)	1856-68
Franz Liszt	Holle (Wolfenbüttel)	1857

²² (渡辺、2001, p. 23) 及び (Newman, William S. “Chronological Checklist of Collected Editions of Beethoven’s Solo Piano Sonatas Since His Own Day.” *Notes* 33 1976/7.: 503-530.) 参照

Ignaz Moscheles	Hallberger (Stuttgart)	1858-67
Ignaz Moscheles	Holle (Wolfenbüttel)	1868
Louis Köhler	Peters (Leipzig)	1869
Hans von Bülow & Sigmund Lebert	J. G. Cotta (Stuttgart)	1871
Carl Reinecke	breitkopf und Härtel (Leipzig)	1878
Gustav Damm (Theodor Steingräber)	Theodor Steingräber (Leipzig)	1878
Carl Klindworth	Bote u. Bock (Berlin)	1884
Hugo Riemann	Simrock (Berlin)	1886
Heinrich Germer	Litolff (Braunschweig)	1891
Eugen d'Albert	Otto Forberg (Leipzig)	1902-04
Giuseppe Bonamici	Augener (London)	1903
Heinrich Schenker	Universal (Wien)	1901-18
Alfredo Casella	G. Ricordi (Milano)	1919-20
Frederic Lamond	Breitkopf und Härtel (Leipzig)	1923
Artur Schnabel	Ullstein (Berlin)	1924-27
Donald Francis Tovey	Associate Board... (London)	1931
E. Alneas	Wilhelm Hansen (Copenhagen)	1944
Bertha A. Wallner	Henle (München)	1952-53
Leo Weiner	Zenemükiado (Budapest)	1959
Claudio Arrau	Peters (Frankfurt/London/New York)	1973-78
Kendall Taylor	Allans (Melbourne)	1987-89

ベートーヴェンのピアノ・ソナタの校訂譜は多く存在する。校訂譜の多さから、後世までピアノ・ソナタを伝えていきたいと思う人物の多さが分かるだろう。

1823年にベートーヴェンの最後のピアノ・ソナタが出版された。そのわずか6年後にチェルニーの校訂譜が出版される。その後、ベートーヴェンと関りのあったモシェレスの校訂譜が出版される。これらはベートーヴェンの自筆譜や初版楽譜に近く、校訂者による指示は少ない。それに対して、1871年刊行のビューローが校訂したエディションは強弱記号や速度記号など、かなり細かい指示が記されるようになる。そのような傾向は20世紀初頭まで続き、ビューローの弟子であったフレデリック・ラモンド (Frederic Archibald Lamond, 1868-1948) や、ウジェーヌ・ダルベール (Eugen Francis Charles d'Albert, 1864-1932) などのピアニストが校訂した楽譜もそのような傾向が強い。一方、20世紀半ば近くになると、「原典版」を重要視する思想が広がり、実用版の校訂者による指示の書き込みも少なくなってくる。ベートーヴェンのピアノ・ソナタを初めて録音したアルトゥール・シュナーベル (Artur Schnabel, 1882-1951) の校訂譜やクラウディオ・アラウ

(Claudio Arrau León, 1903-1991)の校訂譜がそのような傾向を示している。

現代では原典版を使うことが多い。それは、校訂者の様々な解釈の記入によって作曲者との繋がりではなく、校訂者との繋がりになってしまうからである。しかし、校訂者は作曲者の意図を無視したり批判したりしたのではなく、作曲者の意図を自分なりに解釈した結果を演奏しやすいように楽譜に記したのである。また、チェルニーの時代にはベートーヴェン自身が楽譜と共に口頭で演奏についての指示があったかもしれない。ベートーヴェンの口頭での指示を後世に伝えていくために、自筆譜などから指示の記入が増えた可能性もあるだろう。よって、校訂譜は奏者が作品を解釈するときの「アドバイス」として用いることができるだろう。

2 ピアノ・ソナタ Op. 110

この節では、ピアノ・ソナタ Op. 110 を取り上げ考察していきたい。Op. 110 を選択した理由として、チャールズ・ローゼン (Charles Rosen, 1927-2012) の言葉が重要となった。ローゼンは Op. 110 について「これほど楽章ごとに感情的性格が異なる作品もほかにはない」と述べている (Rosen, 2002/2011, p. 286)。「感情的性格が異なる」という点において、表現が演奏に大きく関係する作品である。また、技術を要するところが多く体への負担も大きい作品である。よって、本論の研究内容を照らし合わせることができる作品だと捉えたため、Op. 110 を様々な音楽家の見解と共に考察していきたい。

第1楽章は *con amabilità* という性格はずっと失うことなく続き、第2楽章はユーモラスで時に荒々しい。終楽章は「Klagender Gesang」(嘆きの歌)というベートーヴェンの指示が表す通り、苦痛に満ちている。

・第1楽章 Moderato cantabile molto espressivo

第1楽章はソナタ形式であるが、その中にもベートーヴェンの独自性が見られる。ローゼンも「ハイドンの3部構成に従ってはいるものの、独自性が多少加えられている」と述べている (Rosen, 2002/2011, p. 288)。第1楽章のベートーヴェンの独自性について、ハインリヒ・シェンカー (Heinrich Schenker, 1868-1935) は「第20小節における第2楽想(第20小節から第33小節)へのつなぎ方や、第2楽想の構成、展開部、再現部における第60小節から第70小節の道のりという点において、ベートーヴェンらしさが表れている」(Schenker, 1914/2013, p. 60)と述べている。

冒頭の5小節間には第3小節のフーガのテーマと類似性がある。また、奏者はこの5小節間の演奏に悩まされることが多い。フレーズの取り方、腕の脱力と力の入れ方などである。この部分に関してもチェルニーの演奏法の助言を参考にと良いだろう。

第1小節から第11小節まで、テンポが間延びしてしまうことがあるが間延びしないよう注意しなければならない。また、第5小節からのフレージングは和声の変更ごとに区切

ってはならず、長く捉えた方が良いだろう。

第 12 小節から、演奏者は 32 分音符の演奏に苦戦するのだが、ベートーヴェンは 32 分音符を抜いた主要音だけで最初スケッチしていた (Schenker, 1914/2013, p. 64)。よって、ここで和音を意識することを忘れてはならない。

第 35 小節のアーティキュレーションにおいて、カッピ版や旧全集版 (Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1890)、ペータース版などの校訂版では、スラーが小節全体に記されているため、第 36 小節に入ってから新たなスラーが始まる。また、ビューローは次の小節の第 1 音まで伸びている。しかし、このようなアーティキュレーションは誤りであるとシェンカーは述べている。それは、第 34 小節とは異なり、3 拍目の動機が第 36・37 小節に続く音型の出発点となるからである。そのため、第 35 小節の 3 拍目から伸びるスラーによって、その関連を表明しなければならないと見解している。また、初版はシェンカーの見解通りのスラーである。和声から考えて、第 35 小節全体にスラーを書くことは理解できないわけではない。また、第 35 小節、第 36 小節、第 37 小節においてテンポがはやくならないように気をつけなければならない。

第 69 小節の 3 拍目の音型をビューローは数学的に捉えてはいけなし、3 連符のように弾くか、全体を 5 連符として弾くのが良いと述べている。しかし、シェンカーはビューローのようにどちらかで演奏するということは禁じており、ベートーヴェンによって書かれた通り決まった音価で演奏するようにと指示している。しかし、音価通りに演奏するが、少しテンポを落とすというある程度の自由は推奨している。シェンカーはビューローの意見を批判しているが、ビューローもシェンカーのように「ある程度の自由」を述べたかったのだと捉えられる。それを示す場合に「どちらかで弾くのが良い」という選択肢を与えたのだろう。

・第 2 楽章 Allegro molto

第 2 楽章は、トリオ付きのスケルツォという様式の 3 部分からなる楽曲である。第 40 小節までのヘ短調の第 1 部、第 41 小節から 95 小節の変ニ長調のトリオ、その後第 1 部分が回帰しコーダで閉じる。

第 2 楽章のスケルツォは第 1 小節と第 4 小節を強く、第 5 小節と第 8 小節を強く弾かなければならない。再び第 10・12・14 小節だけを強調するように演奏する。このように、強弱のコントラストを明確に表現することはもちろん、その音色に関しても考慮する必要があるだろう。しかし、この第 2 楽章のベートーヴェンのメモには「ますます単純に」という走り書きがある (Beethoven, 1821, p. 21)。このことから、表情豊かに演奏する第 1 楽章と第 3 楽章との違いを表している。

第 41 小節からの演奏は、奏者にとって技術を要する箇所である。ここでもまた事前に技術を習得する必要があるだろう。

第 158 小節の最終 8 分音符で手を休め、すぐに後続の Adagio ma non troppo に入る準

備をするようシェンカーは指示している。

ビューローは最後の音を、左手で弾いたあと指を離さず右手にかえて伸ばし、第 3 楽章の最初の和音で再び弾くように指示している。それは、ビューローもこの小節で *Adagio ma non troppo* が始まっていると解釈し、響きを作るよう捉えたからである。

・第 3 楽章 *Adagio ma non troppo*

第 5 小節について様々な議論が飛んでいる。第 5 小節は 4 分の 8 拍子であるが、この拍子は 4 分の 4 拍子 2 つに分かれ、8 拍の総計のうち 16 分音符 1 個分欠けている。これはベートーヴェンが引き起こした不正確さであり、「忘れた」ということではなく、ベートーヴェンしか出来なかったシンコペーションの作曲技法であり、この不正確さはレチタティーヴォが原因であるとシェンカーは述べている (Schenker, 1914/2013, p. 125)。この小節が Op. 110 の最大の謎とされてきた。

ビューローはこの部分に関して以下のように述べている。

これまでの全ての校訂版が見せてきたような腐敗したテキスト描写が、いかに長いこと意義を捉えられずに維持されてきたかは、ほとんど理解しがたい。「バーズング」という神経を要する表現手段は新たに打鍵される音が弱拍で、つまりシンコペーションとして現れてこそ、実践的な意義をもつのである。このことは、ここで言及されている例や、チェロとピアノのためのソナタ Op. 69 のスケルツォを参照するまでもないほど明らかである。草稿において混乱が起きた理由は、いたって容易に説明できる。つまり、調号が遠隔調のものへと交替したためである。なお、*Andante* は *molto meno Adagio* のことである。(Bülow, 1871, p. 108)

この説明により、欠けていた 16 分音符が再び加わる。それによってこの小節はぴったり 4 分の 4 拍子 2 つになり、16 分音符が 3 拍目のはじめに加えられることで、途切れることのないシンコペーションが可能となった。このビューローの解釈に賛同する者は多かった。よって、このビューローの解釈をビューローの説明無しに再現することが多くなり、元々ベートーヴェンがこのように作曲したのだと思われてきた。

この部分について、校訂者の 1 人であるアルトゥール・シュナーベル (Artur Schnabel, 1882-1951) も言及しており、シュナーベルは以下のように述べている。

唯一未解決の小節は第 2 小節である。最初の音符は 16 分音符なのか、それとも前打音なのか。おそらく両方であろう。その位置と音価が確固として定められた前打音なのである。和音と同時に鳴り、二つの和音は合わせて 4 分の 8 拍子の 1 小節になる。もし最初の 16 分音符をこの小節の一部として数え、最後の 3 個の 8 分音符を音価通りとすると (校訂者は多くの版と同じように、三連符であると考え) 結果的に 33.5 個の 16 分音符となり 4 分の 8 拍子からはみ出してしまうことになる。最後の 8 分音符を三連符とすると 31.5 個、最初の 32 分音符を数えなければ 31 個とな

り、どちらの場合も4分の8拍子には足りない。(Schonberg, 1963/2015, p. 445)

このように様々な議論が飛び交う箇所だが、ベートーヴェンはこの小節はミスだったのか、シェンカーの述べる通り作曲技法における新しい試みだったのかは定かではない。レチタティーヴォが原因のミスのように思われる。しかし、それよりもこの「ベープング」の奏法について奏者はよく考えなければならないだろう。新たに打鍵した音ではなく、後続の音に重みを出すべきである。

第9小節の *Arioso dolente* は「Klagender Gesang」(嘆きの歌)という指示もある。ベートーヴェンは音のなかで痛み、悲しみ、苦悩を訴えたのである。この箇所はベートーヴェンの記譜や演奏指示は、全体を通して把握しなければならない。これらは、意味を理解してこそ演奏の表現へと繋がる。シェンカーもまた、奏者は「私的な解釈」でベートーヴェンの指示を無視してはならないと指示している (Schenker, 2013/1914, p. 145)。また、このような単純な伴奏を機械的に演奏してしまうことが多い。そうならないために、左手も右手の旋律と同じようにどこでテンポを落としたり弱く弾いたりするのかということを把握しなければならない。そうすることによって、左手の伴奏は不自然にならないし機械的にならない。

フーガについて、*sempre piano* という指示を見逃してはならない。所々にあるフォルテは、感情が高ぶった故のフォルテというように演奏した方が良いだろう。シェンカーも「第70小節のフォルテも、完全に物理的なものとして捉えるというよりも、むしろここではあたかも思わず知らずに高まった心的興奮とみなすべきである」と述べている (Schenker, 1914/2013, p. 170)。

第116小節の *L'istesso tempo di Arioso* には「Ermattet, klagend」という「疲れきって嘆くように」と指示されている。これは、最初の *Arioso* よりも深く衰弱し、落胆を表現しなければならない。それは、譜面からも読み取ることができる。引き裂かれたような旋律となっており、それは休符に現れているだろう。このような旋律に対して左手の伴奏も掛留音や先取音の形で引き裂かれたような、砕けていく様子を表現している。これらも、フーガのフォルテと同じように物理的に捉えるのではなく、表現しようとした「結果」のように演奏されるべきだろう。

フーガの回帰部分に *poi a poi di nuovo vivente* (徐々に生氣を取り戻して)と記されているが、第116小節からの *Arioso* を死が間近に迫った様子だと捉え、そこから生氣を取り戻すという意味だと解釈できる。この部分のフーガ主題の反行や拡大や縮小という組み合わせが精巧な対位法となっているのだろう。

終結部を演奏する際には、8 分音符と 4 分音符のみを演奏するようにイメージすることで、テンポを自然に速めることができる。さらに、第 175 小節から第 177 小節、第 179 小節から第 181 小節にあるスフォルツァンドはフォルテに表情豊かなニュアンスを与える。そして、最後は有り余るほどの情熱を最後の三和音において表明することが出来る。

ベートーヴェンの後期のピアノ・ソナタはベートーヴェンの作曲における新たな試み、独自性が顕著に現れた作品であり技術的にも難しい。ベートーヴェンの楽曲を分析し、理解することは演奏解釈のために有効であり、技術的な問題点の解決に繋がると同時に、理想の表現の追求の方法となるだろう。

おわりに

チェルニーの練習曲によって得ることができる技術は、ベートーヴェンのピアノ作品を演奏するにあたって、表現における技術習得のための一つの方法となるだろう。それは、これからベートーヴェンやベートーヴェンの意志を引き継いだ作曲家たちの作品を演奏する者へ向けて、身体をつくるためや楽曲を理解するための事前準備として作曲した練習曲だからである。チェルニーの練習曲は指の柔軟性や俊敏性の習得以上に、音楽的な作品へ活かすことができるように作曲されている。それは、練習曲のフレーズやスタッカートなどの細かい指示から読み取ることができるだろう。

比較的晩年にチェルニーの練習曲は作曲された。それはチェルニーがピアノ教師として多くの生徒を指導した結果、作品を演奏する際に困難な箇所に対応できるよう事前に技術を習得することが必要だと捉えたからである。また、手の大きさや苦手な箇所というのは人によって異なる。そのため、自分の苦手な部分を把握し、適切な練習方法を選択することが奏者には必要となってくる。

『完全なる理論的・実践的ピアノ演奏法』の第3巻の最後に「生徒に繰り返し練習させることではなく、全てを言葉と明瞭な説明によって理解へと導く能力が、教師にはとても重要で必要なことです」とチェルニーは述べている (Czerny, 2010/1839, p. 188)。ピアノ教師もまた、何故練習曲が必要か、どのような技術の習得かということを生徒に理解させることが必要であり、生徒は理解した上で習得することができるのだろう。このようなチェルニーのピアノ教師とピアノを学ぶ者へ向けたメッセージは現代でも重要である。

奏者には「理想の表現」が存在する。ベートーヴェンの「理想の表現」をつくるために、ピアニストによる演奏を聴き参考にしたり、様々な演奏法に関する著作を読み、学んだりする。それらの様々な情報から理想の表現を追求し、身体を通して演奏へ実行する。実行するためには技術の習得と練習を積み重ね、そして奏者の心情を作品に吹き込んでいくのである。

引用文献・参考文献

ヴェーマイヤー、グレーテ『カルル・チェルニー—ピアノに囚われた音楽家』(Grete Wehmeyer, *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder Die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie*. Kassel:Bärenreiter Verlag, 1983)岡美知子 訳、音楽之友社、1986。

上田泰史、「『チェルニー30 番再考』～パリ練習曲史の中で～」全日本ピアノ指導者協会『ピティナピアノ曲事典』(2014 年 4 月 18 日-2015 年 5 月 7 日掲載、2015 年 6 月アクセス) http://www.piano.or.jp/report/01cmp/czerny30/2014/05/12_17944.html

小野亮祐「チェルニーのピアノ教授—『チェルニーのピアノ教授に関する手紙を手がかりに—』」釧路論集、北海道教育大学釧路校研究紀要、第44号、105-110頁、2012。

シェンカー、ハインリヒ『ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第 31 番 op.110 批判校訂版 分析・演奏・文献』(Heinrich Schenker, *Kritische Ausgabe mit Einfund Erläuterung von Heinrich Schenker. Sonate As dur Op. 110*. Universal-Edition, 1914) 山田三香、西田紘子、沼口隆 訳、音楽之友社、2013。

ショーンバーグ、ハロルド・チャールズ『ピアノ音楽の巨匠たち』(Harold Charles Schonberg, *The Great Pianists*, 1963) 後藤泰子 訳、シンコーミュージック、2015

杉浦日出夫、「チェルニー練習曲の価値」ピアノの月刊誌『ムジカノーヴァ』音楽之友社、1981 年 2 月号、52-57 頁。

Czerny, Carl. *Erinnerungen aus meinem Leben*. Ed. And cometar by Walter Kolneder. Baden-Baden: Verlag Heitz GMBH, 1968

チェルニー、カール『ベートーヴェン全ピアノ作品の正しい奏法』(Carl Czerny, *Über den Richtigen Vortrag der Sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, Universal-Edition, 1963) パウル・パドゥラ＝スコダ 編・注釈、古荘隆保 訳、全音楽譜出版、2001。

チェルニー、カール「わが生涯の思い出」礒山雅 訳、『月刊ハミング』第 5 巻第 12 号-第 6 巻第 7 号、1979-1980。

ツェルニー、カール『ツェルニー30 番練習曲』(Carl Czerny, *30 Études de Mécanisme*, Op. 849) 全音楽譜出版社、2008。

ツェルニー、カール『ツェルニー40 番練習曲』(Carl Czerny, *Die Schule der Gelaüfigkeit*, Op. 299, 1832) 全音楽譜出版社、2005。

ツェルニー、カール『ツェルニー50 番練習曲』(Carl Czerny, *Kunst Der Fingerfertigkeit*, Op. 740, 1844) 全音楽譜出版社、2008。

ツェルニー、カール『ツェルニー60 番練習曲』(Carl Czerny, *Die Schule virtuosen*, Op. 365, 1837) 全音楽譜出版社、2005。

ツェルニー、カール『ツェルニー ピアノ演奏の基礎』(Carl Czerny, *Von dem Vorträge Dritter Teil aus Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, Op. 500, Breitkopf&Härtel, 1839) 岡田暁生 訳、春秋社、2010。

ツェルニー、カール『若き娘への手紙』(Carl Czerny, *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte*) 中村菊子、渡辺寿恵子 訳、全音楽譜出版社、1984。

Debussy, Claud. *Etudes, Children's Corner, Images Book II and other Works for Piano*, Mineola: Dover Publications, 1992.

Newman, William S. “Chronological Checklist of Collected Editions of Beethoven's Solo Piano Sonatas Since His Own Day.” *Notes* 33 1976/7. :503-530.

萩谷由喜子「ピアノ・エチュードのあゆみとその名品たち—エチュードの定義と歴史」『音楽現代』第34巻第6号、74-77頁、2004-2006。

バッハ、ヨハン・セバスティアン『二声のインヴェンション BWV 772-786』ヘンレ社、2009 (Johan Sebastian Bach, *Zweistimmige Inventionen BWV 772-786*, G. Henle Verlag,)

バッハ、ヨハン・セバスティアン『インヴェンションとシンフォニア』角倉一郎訳、全音楽譜出版社、ベーレンライター原典版、1975 (Johan Sebastian Bach, *Inventionen und Sinfonien*)

モシェレス、イグナツ『モシェレス 24 の練習曲』永井進 編、音楽之友社、1998 (Ignaz Moscheles, *24 Studies for the Piano* Op. 70, Kistner)

ローゼン、チャールズ『ベートーヴェンを“読む” -32 のピアノソナタ』 (Charles Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*, Yale University Press, 2002) 土田京子・内藤晃 監修、小野寺肅 訳、道出版、2011。

渡辺裕、『西洋音楽演奏史論序説—ベートーヴェン ピアノ・ソナタの演奏史研究』春秋社、2001。

【譜例に使用した楽譜】

Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für das Pianoforte, Nr. 124*. Ed. by Johannes Brahms, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862

Beethoven, Ludwig van. *Piano Sonata Op. 2 Nr. 1*. London: the Royal Harmonic Institution, n. d. 1820

Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für das Pianoforte, Nr. 137 (pp. 15–26)*. Ed. by Johannes Brahms, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862

Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für das Pianoforte, Nr. 154 (pp. 113–28)*. Ed. by Johannes Brahms, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862

Beethoven, Ludwig van. *Piano Sonata No. 31, Op. 110*. Holograph manuscript, 1821

Beethoven, Ludwig van. *Piano Sonata No. 31, Op. 110*. Berlin: Schelesinger, n. d. 1822

Beethoven, Ludwig van. *Piano Sonata No. 31, Op. 110*. Ed. by Hans von Bülow, Stuttgart: J. G. Cotta, n. d. 1875

Chopin, Frédéric. *Etudes Op. 10 No. 1*, Ed. by Herrmann Scholtz, *Sämtliche Pianoforte-Werke Band II*, Leipzig: C. F. Peters, 1879

Czerny, Carl. *40 Tägliche Übungen*. Ed. by Adolf Ruthardt, Leipzig: C. F. Peters, n. d. 1887

Moscheles, Ignaz. *24 Etudes Op. 70*, Leipzig: H. A. Probst, 1827