

ピアノの発明と発達 その4

—ピアノ発達の激動期におけるベートーヴェン「作品番号付きピアノ・ソナタ」との関連—

THE INVENTION AND DEVELOPMENT OF PIANO (PART 4) —IN CONNECTION WITH THE 32 PIANO SONATAS WITH OPUS BY BEETHOVEN IN THE TURBULENT PERIOD OF THE DEVELOPMENT OF THE PIANO—

鈴 木 し お り

Shiori SUZUKI

I. はじめに——研究の構成——

歴史に名を残す優れた作曲家たちは、作品全般を貫く根本的命題をそれぞれに持つが、ベートーヴェンの場合は交響曲第5番、第9番の精神にみられる“苦悩を通じての喜び (durch Leiden Freude)”の一句が、まさにそれであろう。

22歳まで過ごしたボン時代の貧困や厳しい音楽修行にはじまり、ウィーン時代には音楽家でありながら聴覚を失うなど、彼の57年間の生涯は、降りかかる苦難との戦いであった。また、フランス革命やナポレオンの台頭、没落など大きな変革の時代を芸術家として生き抜き、当時の人々の文化的・精神的なリーダーであり続けたことは、ベートーヴェン自身が“変革と闘いの魂”の持ち主であったことの証明であろう。

彼の生地ボンはマンハイムに近く、音楽環境として、当時、最も先端で活発なマンハイム楽派の作風の中で成長した。また、師のネーフェからは大バッハの作品を教材として提供され、ベルリンのC.E.バッハの影響も受けたことから、幅広い作風のベートーヴェンの素地が形成されたと言えよう。彼は、ウィーンでの師ハイドンと同じく器楽作家で、中でも、交響曲、弦楽4重奏、ピアノ・ソナタがその中心をなし、彼は楽想の発露をこれらの分野に託した。

モーツァルトと同様、ウィーン・デビューはピアニストとしてであったことからわかるように、ピアノは彼が出発点とし、生涯にわたり基本とした楽器であった。ピアノ作品（ピアノ室内楽作品は除外）として、ソナタ36、変奏曲20、協奏曲6、その他の小品数十曲を残しているが、ソナタの数が群を抜いており、生涯にわたって作曲されている。このことから、ベートーヴェンが公的に作品を発表する際は、いかにソナタ形式に依って立っていたかが伺われる。もとより、ソナタ形式の命題は“対立”であることから、最もベートーヴェンの根本的命題にふさわしい作曲法であった。

これらのことから、「作品番号付きピアノ・ソナタ32曲」を、ベートーヴェンの時代におけるピアノの発達を考察する上で参考として取り上げ、作品の表現と楽器の発達との関連を具体

的に考察したい。

II. ベートーヴェンの「作品番号付きソナタ」の概要

ソナタ形式の提示部においては、主要な主題に対して別の主題（後世で第2主題と位置づけられる）が対照的要素でもって、主要主題の性格をより際立たせるべく登場する。ベートーヴェンの場合、第1主題（主要主題）は“剛の要素”であり、①リズム的における強い特徴、②強弱による対照の要素、この2点が③旋律の美しさや④和声の巧みに優越した。すなわち、彼の主要主題は、美しい旋律というより、分解・変形などの工作によって内包する表現能力を現出させ、曲全体を有機的にまとめ上げることがより可能な主題である。このことが、ベートーヴェンがソナタ形式の展開部で未曾有の力を発揮した所以である。対する第2主題は“柔の要素”であり、概して旋律的である¹⁾。「こうか？ いや、違う！では、こうか？ いや、それも違う！それなら、こうか？ そうだ、そうでなくてはならぬ！」²⁾と、言葉で例えるなら、あたかもこのように音楽が進むのがベートーヴェンのソナタである。提示部、展開部と進むほどにエネルギーが蓄積され、緊張感が高まる。

ここでは、25才から52才までの約30年間にわたり書き続けたベートーヴェンの「作品番号付き32曲のソナタ」を個別に注目するのではなく、伊藤義雄著『ベートーヴェンのピアノ作品』（1962年、音楽之友社）から引用し、総体的に大観してみたい。

1) 「作品番号付きソナタ」の統計

以下に、作品番号付きソナタ32曲を数値による統計で大観してみる。

①長調と短調の比率について

「23曲と9曲」で、要約して「5：2」である。モーツァルトは「8：1（作品総数18曲）」、ハイドンは「9：1（作品総数50曲）」であることから比較すると、ベートーヴェンでは短調作品が増えていることがわかる。

②速度、及び発想用語について

各楽章の冒頭に記される「速度」と「発想用語」について総体的に表にしてみる（図1.）。ドイツ語表記のものは、それに相当するイタリア語表記として表している。また、第1楽章に関しては緩徐な導入部を除き、主部のみについて表している。

図1. ベートーヴェン：作品番号付きソナタ作品における速度、発想用語と楽章数

第1楽章	楽章数	第2楽章	楽章数	第3楽章	楽章数	最終楽章	楽章数	最終楽章：備考
Allegro	10	Largo	3	Menuetto	6	Allegretto(Graziosoなど)	8	ロンド形式
Allegro con brio	7	Adagio	10	Allegretto	3	Allegro(assai, vivaceなど)	8	ロンド形式
Allegro vivace	2	Andante	7	Scherzo	6	Presto(及びPrestissimoなど)	6	ソナタ形式
Allegro assai	1	Allegretto	2	Allegro	3	Allegro ma non troppoなど	4	ソナタ形式
presto	2			その他	2	No.30, 32	2	変奏曲形式
Allegro ma non troppo	3					No.29,31	2	フーガ形式
Andante, Moderato, etc.	3							
	28		22		20		30	

前述の伊藤義雄は、各楽章について、その著書で以下のように述べている³⁾。

「第1楽章に関しては、BeethovenはAllegro con brioの指定を好んだことが見られ、その中の3曲にはさらにmoltoと強調さえしている。これはMozartには皆無、Hydonにも50曲中4曲しかない。これと（Allegro con brio）同程度とみなすAllegro vivaceおよびそれ以上の速度を（Allegro assai, Presto）合計すれば12となり、Beethovenの第1楽章が“激烈な性格”であることが立証される」

“剛”の性格を主要主題として速度も速い第1楽章は、“対立”“発展”を命題としたソナタ形式において、やはり“激烈な性格”という言葉が相応しいと考える。

「第2楽章に関しては、Adagio以上の非常にゆるいものが13曲の過半数を占め、その中10曲までが前に述べた急速な第1楽章と組み合わせられ、他の2曲はPrestoまたはPrestissimoの、ソナタ形式の最終楽章と組み合わせられている。はげしい第1楽章に対しては、幅広い雄大な第2楽章をもって均衡を取っていることが見られる。そして、音楽的に見てもここには最高の名作が多い」

「第3楽章に関しては、Beethovenは彼の作品全体から見ればMenuettoからScherzoへ移っているとはいえ、ピアノ・ソナータでは、第3楽章として未だMenuettoの比較的温和な性格をいこいの場としている。そのかわり、作品としてのできばえから見れば、Menuettoが最も弱いことはいなめない。また、作品26と作品106ではScherzoを第2楽章とし、緩徐楽章と順を入れ替えている。第9交響曲でも同様に、これは最終楽章の効果を高めるにはよい着想といえる。」

「最終楽章に関しては、初期から中期にかけては快適なロンドで楽しく終わるか、またはソナタ形式で激しく荒れ狂い、あるいは苦しみもがいて終わるかのいずれかであった。しかし、最後の4曲においては変奏曲またはフーガで終わっている。この2つの様式は実は本質的にはソナータとは異質のものである。変奏曲とは、主題に異なった光線をあてていろいろな色彩を描きだすことで、それは発展ではなく、最も安定した性格をもつものである。フーガは発展ではあるが、それは1主題の積み上げで、概して1方向に向かって連続的にもりあがっていく。これは主題を中心に結集し、それが心のよりどころとなる。こうしてBeethovenは苦闘し、絶望したのち最後には安定し、大悟して終わったのである」

2) ベートーヴェンにおける弱音の位置づけ

これらのピアノ作品を見る限り、ベートーヴェンは「弱音の作曲家」である。渡邊順生著『チェンバロ・フォルテピアノ』（東京書籍、2000年）では、次のように述べられている。「彼のドラマティックな音楽からすると『フォルテの作曲家』という誤ったイメージを抱きやすいが、ハイドンやモーツァルトと比べても、ベートーヴェンの*f*と*p*のバランスは、大きく*p*に傾いている。作品49までの20曲のピアノ・ソナータ中、たった二つの例外（*f*で始まる作品10-1第1楽章と作品13悲愴ソナタ第1楽章）を除いて、全ての楽章は弱音で開始される。～中略～*f*の部分は全体の15～25%を占めるに過ぎない。これは、最初の4曲の交響

曲で、この比率が5割近くに達しているのと対照的である。～中略～彼は弱音による繊細さや神秘性を愛した。また、弱音への傾斜が、彼の音楽のダイナミックレンジを拡大したことも忘れてはならない⁴⁾。

次に、ベートーヴェンの「作品番号付きソナタ」の統計による傾向と、彼の弱音を重視する特性を踏まえた上で、その要求に応えた当時のピアノについて考察したい。

Ⅲ. ベートーヴェンに関わったフォルテピアノの概要

ベートーヴェンは、生地ボンで、オルガン、チェンバロの奏者であったが、音楽修業や作曲のための主な楽器はクラヴィコードであった。14歳の1784年頃、貴族たちがシュタイン (Johann A. Stein, 1728-92) のピアノをボンにもたらし、これがベートーヴェンとフォルテピアノとの初めての出会いとなった。さらに88年の18歳の時、彼の才能を高く評価したヴァルトシュタイン伯爵からシュタインのピアノが贈られている (デンマークのティーフェンブルン製作のクラヴィコードであったという説もある)。

22歳の誕生日の目前にベートーヴェンはフォルテピアノ奏者としてウィーン・デビューをへたし、音楽家としての新生活を始めた。以後、残された資料から、彼は生涯で約14～20のさまざまな製作者のピアノを試したことがわかっている。これほど多種のピアノにかかわった作曲家は珍しく、そこからはピアノの発達の激動期にピアノ製作者へ率直な要求を出し続けるなど影響を与え、結果としてピアノの発展に大きく貢献したベートーヴェンの姿が浮かび上がってくる。

1770～1810年頃のピアノ (フォルテピアノ) と現代のピアノ (現代ピアノ、またはモダンピアノ) との大きな違いは、弦の張力が弱いため鉄骨を使用せず、すべて木でできている点である。響版も薄いため、少ないエネルギーの変化に響版が敏感に反応することになる。音の立ち上がり (アーティキュレーション) も明確になり、この音の頭についての「子音」のせいで、「よく喋る楽器」になる。また、「母音」にあたる音の減衰が1～2秒と速く、このことが、ニュアンスが豊かであることの原因でもある。例えば、悲愴ソナタの冒頭の *f p* はこの減衰を想定して書かれているのである。現代ピアノは、近代的な「カンタービレ」の発想から、「子音」を雑音と捉えて抑制し、「母音」を大きくするよう改良に努めた結果である。

また、現代ピアノは低音が交叉弦であるのに対し、フォルテピアノは並行弦である。交叉すると低音同士の響きがよく混ざり合うが、鮮明度は落ちてしまう。

更に、フォルテピアノは底板がしっかりしており、楽器全体が「閉じられた箱」になっており、その箱が豊かに響いた。室内で蓋が開けられることはなく、音楽ホールにおいては蓋は外されてしまう。現代ピアノには底板はなく、出た音はすべて外に出してしまうという発想であり、言い換えれば音量は大きい但響きは少ない楽器となっている⁵⁾。

このように、古楽器に位置づけられるフォルテピアノと現代のモダンピアノとの差異は大き

い。アクションなどの仕組みは同じではあるが、出てくる音色と音量、アーティキュレーション、そして要求される奏法は、フォルテピアノとモダンピアノを“似て非なるもの”と言い表したくなるほどの違いである。ピアノが誕生して300年間という短い年月であるが、西洋楽器において、大きく変化を遂げた楽器の一つであろう。

次に、ウィーン時代のベートーヴェン作品を、それぞれに3つの様式期を包含する前期と後期に区分し、彼の「作品番号付きソナタ」と、これらフォルテピアノの関連を、主に「音域」「ペダル」「音色」「強弱」「リズム」「タッチ」の6点から考察してみたい。

IV. 『様式の前期 [1793~1808]』におけるピアノについて

従来、ベートーヴェンの作品区分は、1802年のハイリゲンシュタットの遺書と1813-16年の生活危機の転換点とも一致する3区分（第1期1783-1805、第2期1805-17、第3期1817-27）によるものが多い。しかし、「熱情ソナタ（作品57）」と「ヴァルトシュタインソナタ（作品53）」が主題展開のあらゆる手法の可能性の追求し展開させているのに対し、09年以後のソナタ作品ではカンタービレな旋律に変わり、主題展開の余地を与えない。すなわち、すでに後期のフーガの対位主題の手法によっているとみなし、この1808年を区分として前期・後期に分けた⁶⁾。

1) 前期 [1793~1808] の区分について

さらに前期を、作品の内容から3つの様式期に区分する。

- ① 台頭期 (1793~1800) : ソナタ No.1, 2, 3 (作品2-1, 2, 3) 1795年, ソナタ No.4, 5, 6, 7, 19, 20, 8, (作品7, 作品10-1, 2, 3, 作品49-1, 2, 作品13 [悲愴]) 1797~98年, ソナタ No.9, 10, 11 (作品14-1, 2, 作品22) 1798~1800年
- ② 実験期 (1800~02) : No.12, 13, 14, 15 (作品26, 作品27-1, 2 [月光], 作品28 [田園])
- ③ ドラマ的ソナタ期-1 (1802) : No.16, 17, 18 (作品31-1, 2 [テンペスト], 3) 1802年
 ドラマ的ソナタ期-2 (1803-05) : No.21, 22, 23 (作品53 [ヴァルトシュタイン], 作品54, 作品57 [熱情]) 1803~05年

「ドラマ的ソナタ期-2 (1803-05)」に関しては、1803年に、フランスからエラールピアノを贈呈され、そのピアノで作曲されているため区分した。

2) 1790~1805年のフォルテピアノについて

90年代のウィーンは、城壁の中に多くの優れたフォルテピアノ製作家をかかえていた。ヴァルター (G.A.Walter, 1752-1826), ケーニッケ (J.J.Könnicke, 1756-1811), ホフマン (F.Hofman 1756-1829), シャンツ (J.Schantz, c1762-1828), ヤーケッシュ (J.Jakesch, c1763-1840), ローゼンベルガー (M.Rosenberger, 1766-1832) ナネッテ・シュトライヒャー (Nannette Streicher, 1769-1833), プロートマン (J.J.Brodmann, c1771-1848), マティウス・シュタイン (Mätthaus A. Stein, 1776-1842) 等である。

ベートーヴェンはこれら製作者たちの中で、1802年までヴァルターと最も親密な関係を築き、また、彼の製作したピアノを最も気に入って所有もしていた。

「音域」：当時のウィーンでは、ほぼ1805年頃まで5オクターヴ ($F^1 \sim f^3$) の楽器が基本的モデルであり続けた（とはいえ、その間も5オクターヴ半や6オクターヴ ($F^1 \sim f^4$) の楽器も製作されてはいた)。ベートーヴェンも「ドラマ的ソナタ期-1 (1802)」までは、例外的に $f^{\#3}$ を用いた作品10-1と作品14-1を除いて、この音域で作曲している。一方、イギリスでは1795年頃には既に6オクターヴ ($F^1 \sim f^4$) に加え、 $C^1 \sim c^4$ という音域も製作された) の楽器が出現して、ウィーンに10年は先駆けていたと言えよう。

「ペダル」：1790年までヴァルターはダンパー操作のための膝レバーを付けなかったことは特筆に値する（付けた場合は、プッシュ・プル式ボタンで手動であった）。1795年以降のヴァルターのピアノは、ほぼダンパーとモデラートの膝レバーが付いていた（図2）。



図2. ベートーヴェンの愛用したヴァルターピアノ（1795年モデルの復元楽器）

ソナタにおいては作品26から作品28かけて、「senza sordeini (消音ダンパーを使用しない)」と「con sordeini (消音ダンパーを使用して)」という文字によって、ダンパーについての表記が楽譜に初めて指定される。その後も作品27-2, 作品31-2, 作品53で「senza sordeini」が表記されるが、その部分は概して *p*, または *pp* の部分である（特記事項として、作品31においては「Ped. (ペダル)」と指定されている。その当時のウィーン・ピアノにはペダルが無かったため、その真偽が問われ、現在も自筆譜が失われているだけに問題点となっている。また、作品31-1 第1楽章と作品31-3 第3楽章では、*f* の比率が圧倒的に高い)。

「音色」「強弱」：シュタインとシュトライヒャーは明るい、まさに転がるような澄んだ透明感のある音色で、対するヴァルターのそれは、重量感のあるやや渋めの温かみのある音色であったが、両者とも、レガートでカンタービレな特質と、限りなく無音に近い弱音を目指すなど、ニュアンスに富んだ音色を目指していた。ホフマンも彼独自の方法で、レガートでカンタービレな特質を目指し、中音域から高音域にかけてハンマーヘッドの大きさを初期に比べ3倍ほどにする等、反応の鋭敏さを犠牲にしても音の持続性を試みた（結果、音量の拡大にも繋がった）。総じてウィーンの製作者たちは、「アダージョの物静かな哀愁の表現」を重視し、弱音こそがピアノの表現の中で最も魅力的であると捉え、「音量の大きなクラヴィコード」をピアノ製作の目標にしていたことが伺える。

ベートーヴェンのソナタには、*mf*の指示がほとんどなく、同義の *mezza voce* とともに後期作品101, 106によく表記されるだけである。つまり、ほとんど *f* か *p* であり、そのためこれらの *f* は、今日の *f* と受け取るべきではなく、特に前期の作品では、より *mf* に近いと考えるべきである。*ppp* の指定は作品7と作品57以後に総計5個ある。*fff* は皆無である。そのような音量は、当時のピアノに要求できるものではなかったことが伺われる。

1800年頃に製作されたヴェルターのピアノ ($F^1 \sim g^3$) は2つの膝レバーをもち、右がダンパー、左がモデラートであった。このピアノは1802年までの区分・前期「①台頭期の後半」と「②実験期」のベートーヴェン作品に大きく貢献した。

「リズム」「タッチ」：タッチの深さは4～6ミリ、最も小さな音を出すための鍵盤の重さは23～50グラム（数値の幅は、高音から低音へのハンマーヘッドの大きさの違いによる）で、現代のスタインウェイのコンサートグランドでは、深さ10.5～11ミリ、重さ90～102グラムである。また、鍵盤とハンマーの速度比（鍵盤の動き1ミリに対して、ハンマーの動く距離）が10.5～12ミリ。ハンマーと弦の距離が29～40ミリであるのに対して、先ほどの現代ピアノでは速度比5.5ミリ、距離が47ミリである。

これらデータから現代スタインウェイの最小の音を100として得る場合、古楽器と言われる当時のフォルテピアノでは、5分の1から10分の1程度のエネルギーで同量の音量を得ることができる。1770年代から現代のピアノまで、これらのデータの表を前述の渡邊暁生の著書より引用する（図3）⁷⁾。この少ないエネルギーによる“タッチの軽さ”は、“反応の敏感さ”“ニュアンスの豊富さ”と深い相関関係にある。

図3. グランド・ピアノのタッチの重さの比較

製作年	製作者	キー・ディップ [mm]	ハンマー・ ストローク [mm]	速度比	重量 (C-c ¹ -c ²) [gram]
1772	Backers	7	47	11	36-35-29
1784	Stodart	7	48	10	—
1794	Broadwood	7.5	49	10	43-38-34
1796	Broadwood	7.5	46	10	37-29-31
1801	Broadwood	7	46	11	42-36-32
1823	Broadwood	7.5	54-52	11	72-53-48
1783	Stein	6	40-30	—	40-27-23
1788	Stein	6	38-29	10.5	46-36-35
c1797	Streicher	5	40-29	10.5	42-39-32
c1800	Walter	5	35-30	12	50-36-33
c1800	Schantz	6	40-35	9.5	45-39-35
c1801	Rosenberger	4	37-32	12	61-46-36
c1814	Fritz	5.5	41-35	9	47-32-30
1823	Streicher	6+	52-46	12	54-43-38
1826	Graf	6.5	44-40	10	60-42-37
1848	Broadwood	9	50+	—	90-80-72
1990	Steinway	10.5	47	5.5	102-92-90

(Michael Cole: The Pianoforte in the Classical Era, p.301)

対するイギリスのブロードウッドの“タッチの重さ”は、“安定感”に繋がるもので、“反応の敏感さ”や“ニュアンスの豊富さ”には欠けるものの、金管楽器のような“華やかさ”を兼ね備え、「表情豊かなチェンバロ」を製作の目標にしていたことが伺える。

3) ヴェルターとの決別

90年代のウィーンのピアノは大きく試行錯誤を繰り返しながら目まぐるしい勢いで変化を遂げていった。ベートーヴェンはその進化とともに作曲活動を行い、楽器に対する積極的な

要望や意見を出し、結果としてピアノ製作者に大きな影響を与えた。ヴァルターのピアノは非常に柔らかい肌触りの音色と、強打に耐えるバックチェックをはじめとした構造が工夫されていたため、相当に強く弾いても音が割れる心配は少なかった。ウィーンの中でも筆頭のピアノ製作者であるヴァルターに対するベートーヴェンの信頼は厚かった。ただ、優れた楽器製作者は芸術家でもあり、時として気難しい。ベートーヴェンとヴァルターの長年の関係も、互いの意見の食い違いが重なり、1802年には相当ギクシャクしたものになっていた。ベートーヴェンは、ウィーン式モデラート・ストップ（ハンマーが布越しに弦を打つ）より、イギリス式シフトペダル（アクションが左右に移動することでハンマーが打つ弦の数を減らし、「ウナ・コルダ（1本の弦）」の機能が備わっている）のほうが、音色を極端に変えずに音量を少なくでき、弱音のためのより優れたシステムであると考えており、それをヴァルターに伝えようとしたが、受け入れられず、とうとう決別に至った。その後は、シュトライヒャーピアノがベートーヴェンの愛用楽器となる。ヴァルターピアノの変遷については、次回の論文で詳しく述べたい。

4) エラールピアノについて

ベートーヴェンは1803年にフランスのエラール兄弟より、イギリス式アクションをもつ5オクターブ半（F¹～c⁴）のピアノを贈呈された。4本のペダルは左からシフト、モデラート、ダンパー、リュートである（図4）。ウィーン・ピアノでは未だ膝レバーだったものが足で操作できるこの楽器に、ベートーヴェンの創作意欲は大いに触発された。後の1821年に、初めてダブル・エスケープメント（現代ピアノのアクション）を発明したのもエラール社である。しかしながら19世紀初頭のエラールピアノは、ブロードウッドピアノよりタッチが深くて重く、チェンバロのような金属的な音色であった。更に、ウィーン・ピアノに比べ、ニュアンスに乏しく高音も美しくないピアノであったが、彼は遠くフランスから贈られてことを大変に名誉に感じ、「ヴァルトシュタインソナタ」「熱情ソナタ」をエラールピアノから生み出した（「ドラマ的ソナタ期-2（1803-05）」）。しかし、その後、何度となくシュトライヒャーに修復・改造を試みさせ、ついにこのピアノとの格闘に疲れ果て挫折し、その後、5年間にわたりピアノ・ソナタは作曲されないことになった。

すなわち、「ベートーヴェンはヴァルターピアノよりもはるかに近代のピアノに近いエラールピアノを、なんとかヴァルターに近づけようと苦心した訳で、もし、彼が現代のピアノを知ったなら、彼はそれをあまり好まなかっただろう」と渡邊は述べている⁸⁾。



図4. ベートーヴェンに贈られたエラールピアノ（1803年、パリ、リッツ博物館所蔵）

5) シュトライヒャーピアノとの関係

J.シュタインの娘、ナネッテ・シュトライヒャーのピアノについて、ベートーヴェンは1796年に「(あなたのピアノは) 僕自身の音を作る自由を僕から奪ってしまう」とナネッテ宛ての手紙に書いている。軽やかで無理のない自然なタッチを信条とし、美しい音色を特徴とするシュトライヒャーピアノは、バックチェックを1805年まで持たず、強打に対する対応をしなかった。反面、ヴァルターのバックチェックは、どんなに強打してもハンマーが2度打ちをしない。この点が、ベートーヴェンのシュトライヒャーピアノへの不満の主要部分でもあった。彼は、前述の手紙で「(このピアノは) 僕自身の情熱の出口を塞いでしまう」と述べたかったのだろう⁹⁾。

しかし、1817年には「1809年からは、あなたのピアノが一番好きでした」とナネッテ宛ての手紙に書いたように、後期における彼のピアノ・ソナタはシュトライヒャーピアノが担う部分が大きくなる。これについては、次回に述べたい。

V. まとめ

弱音を愛好し、神秘的な陰りのある音楽にこだわったベートーヴェンは、“ユーモア”“孤独感”や“自然との一体感”“切迫感”を弱音での表現に拠ることが多かった。「交響曲」は時代の流れから作曲活動の最終目的に据えたが、「ピアノ作品」においては、彼はクラヴィコードを思わせるウィーンのパianoで、特に第2楽章などの緩徐楽章ではレガート奏法によるカンタービレを重要視していた。渡邊暁生は「従来、ベートーヴェン（のピアノ）作品の演奏における弱音の重要性はほとんど強調されてこなかった。もっぱら“精神性”を重視するドイツ流のベートーヴェン感が、弱音による微妙なニュアンスや色彩感に富んだ演奏を“耽美的”なものとして避ける傾向にあったことは、正しいベートーヴェン解釈を妨げきた大きな要因である。その結果、世の中には妙にニュアンスに乏しいベートーヴェン演奏が蔓延してしまった¹⁰⁾」としている。

また、第1楽章や最終楽章の強弱の幅についても、当時のウィーン・ピアノの性能から推測して現代ピアノでの強弱を考え、多楽章とのバランスにも考慮して演奏すべきであろう。すでに、発達の段階で現代ピアノには失われてしまった“豊かな響き”と“反応の素早さ”による「子音」の効果もイメージに取り入れつつ、現代ピアノの演奏に反映させなくてはならない。

ベートーヴェンが、楽器の可能性と限界を作品にどのように反映させていったかを知ることには、彼のピアノ作品の理解にも大きな助けとなるはずである。

今回は、後期 [1809~26] の3つの様式期〔①カンタービレ期 (1809~13)、②ロマン期 (1814~16)、③孤高期 (1817~26)〕におけるピアノの発達について述べたい。具体的には、ヴァルターピアノの変遷の詳細と、ソナタ形式の対立と発展による緊張感の高まりに充分応えることのできるイギリスのブロードウッドピアノが与えた影響や、1809年以降、ベートーヴェ

ンの意向に次第に沿ったピアノを製作してゆくシュトライチャーピアノについて考察したい。

IV. 注

1. 伊藤義雄著『ベートーヴェンのピアノ作品』音楽之友社，1962年，28頁。
2. 岡田暁生著『音楽の聴き方』，中公新書，2009年。
3. 伊藤義雄著『ベートーヴェンのピアノ作品』音楽之友社，1962年，61～2頁。
4. 渡邊順生著『チェンバロ・フォルテピアノ』東京書籍，2000年，682～3頁。
5. 前掲書，667頁。
6. 『音楽大事典』第5巻，平凡社，1983年，2252頁。
7. 渡邊順生著『チェンバロ・フォルテピアノ』，東京書籍，2000年，669頁。
8. 前掲書703頁。
9. 前掲書683頁。
10. 前掲書685頁。

引用・参考文献

1. 伊藤義雄著『ベートーヴェンのピアノ作品』音楽之友社，1962年
2. 岡田暁生著『音楽の聴き方』中公新書，2009年
3. 小倉貴久子『ピアノの歴史』河出書房新社，2009年
4. 『音楽大事典』第5巻，平凡社，1983年

付記

本研究は，北方圏学術情報センター音楽教育研究プロジェクトの助成金を受けて作成したものである。