

# ベートーヴェンのピアノ・ソナタ Op. 106とハンス・フォン・ビューロー Beethoven's Piano Sonata Op. 106 and Hans von Bülow

加 畑 奈 美  
KABATA Nami

キーワード：ベートーヴェン、ピアノ・ソナタ、ハンマークラヴィーア、ハンス・フォン・ビューロー、エディション

## 序

本論は、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. 106の演奏史上で重要な人物であるハンス・フォン・ビューロー Hans von Bülow (1830~1894) に焦点を当て、彼がOp. 106の伝承・受容においてどのような位置にあったのかを考察するものである。Op. 106の受容の一端を明らかにすると同時に、その受容に大きな影響を及ぼしたと考えられる「ロンドン原版」の重要性を明示することを目的としている。

Op. 106は、ベートーヴェンの後期作品に数えられる約50分に及ぶ巨大なピアノ・ソナタであり、出版当時ベートーヴェンが「50年はこの曲を演奏しようとするピアニストを忙しくさせる」と言われたとされる (Lenz 1860, 32) ほど、当時から技術的にも表現の面においても難解な作品として扱われてきた。出版は、1819年にウィーンとロンドンの二つの都市で、ほぼ同時期にされる。この二つの出版譜は、楽譜テキスト内容が異なっているが、驚くべきことに、どちらの形もベートーヴェン自身が認めたことが明らかとなっている。現在、Op. 106の自筆譜は消失し、一次資料として残っているものは一部のスケッチと、この2種類の原版のみであり、テキストの決定についてこれまで多くの音楽家たちを悩ませてきた。楽譜校訂などを行う際には、ベートーヴェン本人が、出版の直前まで目を通せた可能性のあるウィーン原版を底本に作品像を考えることが自然であることから、ロンドン原版はどこか軽視され続けている。しかし近年、この難解な作品の演奏を可能にし、世に広めていったと考えられる演奏家たちは、ロンドン原版に基づく演奏をしていた可能性が指摘される (沼口 2014) など、ロンドン原版を見直す動きも活発化してきた。では果たして、ロンドン原版の存在は、作品の受容においてどのような位置にあったのだろうか。これを明らかにするため、筆者が昨年行った考察では、Op. 106の実演において重要なピアニストであったフランツ・リスト Franz Liszt (1811~1886) とビューローの校訂楽譜に、ロンドン原版に由来する表記が多く存在することを指摘し、ロンドン原版の影響の一端を明らかにした (加畑 2020)。だが、ビューローがどちらの原版を底本にしたのかを明らかにするためには、楽譜比較を行うだけでは不十分であるという課題も残った。したがって本論では、楽譜比較のみにとどまらず、ビューローの演奏に対する批評の考察や、楽譜の校訂姿勢などの詳細な分析を行うことで、より具体的にビューローの「演奏」に迫ることを目指した。そしてこれを踏まえ、改めてロンドン原版の意義を考察した。

## 1. Op. 106の演奏記録

Newman (1969) では、Op. 106における重要なピアニストとして以下のような名前が挙がっている。公の場での初演を果たしたとされるのが、リストであり、それは1836年パリで行われた。しかし初演に関して、はっきりとは明らかになっていない (Dorfmueller et al. 2014, 664)。1850年代に入ると、アラベラ・ゴッダールドArabella Goddard (1836~1922) やシャルル・アレCharles Hallé (1811~1895)、クララ・シューマンClara Schumann (1819~1896) と並んでビューローの名が挙がってくる。ビューローの特徴的な点として、生涯にわたるOp. 106の演奏頻度の高さと演奏地域の広さを挙げることができだろう。『国際音楽雑誌目録Répertoire international de la presse musicale』(RIPM) を用いた調査の結果、全108件中16件をビューローが占め<sup>1</sup>、ゴッダールドの22件に次いで2番目に多かった。またその演奏記録を見ると、ビューローの演奏地域が多岐にわたっていることがわかる。ベルリン、シュテッティン、カールスルーエ、ドレスデン、ハンブルク、パリ、ロンドン、サンクトペテルブルクなどである。ロンドンを中心に演奏をしているゴッダールドと比較してみても、ビューローの演奏地域の広さの特徴は明らかである。つまり、演奏不可能とされてきたOp. 106を演奏で世に広めていった最重要ピアニストとしてビューローの名を欠かすことはできない。また、ビューローの演奏記録で興味深いのは、4楽章のみで演奏している演奏会が4回を数えることである<sup>2</sup>。この背景には、ロンドン原版の1、2、3楽章と4楽章とが分離した形で出版されたことと関係があるようにも思える。沼口 (2014) でもその可能性が指摘されているが、19世紀の演奏習慣にロンドン原版の形が色濃く反映されていたことが推察される。

## 2. ビューローによるOp. 106の演奏に関する批評

本節ではビューローの演奏に関する批評を見ることで、当時、彼の存在がどのようなものであったかを明らかにする。Newman (1969) には批評の引用が見られるが、ごく一部に過ぎない。本論では、時系列を追って網羅的に参照することで見える、Op. 106の演奏史におけるビューローの位置に迫りたい。以下、批評の引用文にある下線は引用者によるものである。

### 2-1. 1860年代

ビューローが公の場で初めてOp. 106を演奏したのは、筆者が確認した限りではケーニヒスベルクにて1858年12月6日であり、そこから1860年代にかけて実に10回を超える公開演奏を行っている。60年代の批評を見ると、Op. 106は、当時の聴衆に対して、戸惑いのようなものを与えていた作品であることがわかる。それはOp. 106の尋常ではない規模、交響曲をも思わせる壮大で複雑な響きなど、他の作品とは比にならない特異な作品像ゆえである。先述の通り、ビューロー以前に演奏したピアニストはいたが、Op. 106は、まだ一般に広く受け入れられていたとは言い難い状況だったのだろう。

この夜、一般に未解決の問題という状態にあるベートーヴェンのB dur 大ソナタ(Op. 106)が初めて演奏され [...]。それは、深さを測り知るのがそれほど簡単ではない巨大な作品であり、初めて聴いたときそれは魔術的に作用する。Y. v. A. (*NZfM* February 19. 1864, 64)

私は公開でそれを聞いたのはようやく2回目だった。[...] それは45分に亘る独特な音楽であった。ソナタOp. 106は、それをおおよそ理解するだけでも、そのソナタのために特別に修練を積んだ聴衆を必要とする。L. Köhler. (*NZfM* July 29. 1864, 271)

ビューローは、これまで演奏機会の少なかったOp. 106を幅広いエリアで演奏し、広めていった第一人者だということが改めてわかる。しかも彼の演奏は、Op. 106が受け入れられていない当時の聴衆の戸惑いを超えて、感動をも呼んでいた。

フォン・ビューロー氏によるこのソナタの演奏は、同様に驚くべき、真に圧倒的な行為であることが証明された。[...] 活気に満ちた呼び出しの繰り返して終わった熱狂的な表明による外的成功もまた、我々の意見では、あまりにも明白なほどであり、実際にさらに言及する必要もないくらいである。そうだと、フォン・ビューローの演奏には磁力があり、彼が演奏するのを聴けば聴くほど、それをもっと聴きたい、もっと長く聴きたいという一層激しい欲求を刺激するのだ。Y. v. A. (*NZfM* February 19. 1864, 64)

H. v. ビューローはそのソナタを熱狂的に、素晴らしく、演奏する、[...] この演奏の仕方は最高度に目覚ましい効果を上げている。多くの機械的で煩わしく仕立てられた幾つかの箇所はおのずから勝手に進行し、最高に難しい箇所は濁りなくスムーズに誘い出されたように現れる。L. Köhler. (*NZfM* July 29. 1864, 271)

## 2-2. 1870年代とそれ以降

1870年代に入ると、もはやビューローがOp. 106を採り上げることへの驚きはなくなり、Op. 106を演奏する権威としての地位をも築いていった。

フォン・ビューロー博士は、暗譜でベートーヴェンの巨大なソナタB-Dur Op. 106を演奏した。[...] たとえ最高位のピアニストであっても、個人的に行ったものはどうあれ、公の場でそれを試みようとする挑んだピアニストはほとんどない。 [Anon.] (*Dwight's Journal of Music* January 10. 1874, 160)

フォン・ビューローにとってそのソナタは単なる子供の遊びである。[...] 彼は他のどの存命の芸術家も達成したことのないようなことを達成する。——つまり、最も複雑なパッセージを可能な限り明確にする、そしてそのソナタをまとまりのある解り易い全体として聴き手に提示する。その全体は、他の弾き手に任せたら、混乱を極め、理解不可能に思われるだろう。[...] その演奏は、容易に忘れられない感動を膨大な数の聴衆に与えて完結された。特に聴衆の熱狂ぶりは彼らがスケルツォと驚異的なフーガをもう一度聴きたいという欲求を示すほどであった。[Anon.] (*A Monthly Review of Music* February 1874, 83)

また1875年には、新たな挑戦を試みている。当時Op. 106と共に演奏不可能と言われていたディアベリ変奏曲を、Op. 106と並べて一つのリサイタルで採り上げ、どちらも暗譜で演奏したのだ。Op. 106を演奏するだけでも偉業であった当時に、それと並んで別の難曲を暗譜で弾きこなしてしまう彼は、当時のピアノ界を席卷していたのだろう。

フォン・ビューロー博士の他の公演のうち、おそらく今年で最も注目に値するのは、ベートーヴェンのソナタ変ロ長調とディアベリ変奏曲が暗譜で連続して演奏された驚くべきリサイタルであった。これはほとんど類を見ない偉業である。H. H. Stratham. (*Concordia* September 4. 1875, 299)

さらに彼は、驚くべきことに、1878年にまたも偉業を成し遂げる。ベートーヴェンの後期5大ソナタを一夜にまとめて採り上げたのである。現代では、チクルスとして複数のピアノ・ソナタを採り上げることは、よく行われるが、当時としては斬新な企画であった。ましてや、後期のピアノ・ソナタは、当時まだ難解な作品とされており、それを並べて、しかも暗譜での演奏会を行うなど衝撃的だったことだろう。それ以降ビューローは、Op. 106を弾く際には後期の他の4つのソナタと一緒に演奏することがほとんどで<sup>3</sup>、その回数は筆者が確認できただけでも実に32回に及ぶ。それでもビューローの演奏は、評価され続け、当時の聴衆に対し衝撃のみならず、ベートーヴェン音楽の持つ精神をも伝え続けた。

ハンス・フォン・ビューロー博士は最近、ベートーヴェンのピアノフォルテソナタの5つを一つのリサイタルで演奏した。[...] これは素晴らしい偉業であり、[...]。そもそもこれらの5つのソナタを演奏するのは簡単なことではない。それらを一度に演奏するのはさらに驚くべきことであるが、すべてを一度に暗譜で演奏するのは本当に驚くべきパフォーマンスである。[Anon.] (*Dwight's Journal of Music* January 04. 1879, 3)

その演奏は非常に完璧であり、非常に優れていたため、まるで磁力によって引きつけられるかのように、必然的に後に続かざるを得なかったのである。ベートーヴェンの解釈者としてのビューローは、最近ではライバルをそれほど簡単に見つけられない。実際彼はかかる解釈者としては唯一無二である。演奏に個性的な色合いの魅力を与えたり、演奏のために何かをぎっしり詰め込んだりするどころか、彼は文字通り芸術作品の精神に溶け込み、音の詩人の志向の深奥から全体を形態化する。スタイルと完全に調和しないようなニュアンスの影を付け加えたりはしない。E. Schelle. (*Musikalisches Centralblatt* March 04. 1881, 93)

### 2-3. ビューローへの批判

もちろん、その彼にも批判の声が無かったわけではない。しかしそれは、Op. 106を含んだ後期ソナタを並べた、斬新なプログラミングに対しての批判が中心だった。

我々は名人芸の並外れた誇示 [5大ソナタを一度に演奏すること] に断固として抗議する。—— しかもどんなに抗議しても抗議しすぎることはないと感じる。それらは芸術にとってよいことではない。それらは芸術家にとって利点ではない。それらは聴衆にとってよいことではない。それらは作曲家にとって不当である。これらの理由から、我々はそれらに反対せざるを得ない。[…] 一つのコンサートには一つのソナタで十分である。 [Anon.] (*Dwight's Journal of Music* January 04. 1879, 4)

正直なところ、この音楽の英雄的功績をどれほど称賛せざるを得ないとしても、私は内部に基礎づけられた芸術的必然性をその中に認識することはできない。[…]ベートーヴェンは確かに、これらの五つのソナタにこのように互いに連結されるという規定を与えようとは思っていなかった。 Op. 106以降は既にかなり飽和状態で、Op. 110以降は、動きとして、ただ演奏の後に続くことしかできなかったことを自白するのを躊躇わない[…。] E. Schelle. (*Musikalisches Centralblatt* March 04. 1881, 93)

これらのビューローに対する批判は、言い換えればOp. 106に代表される後期作品がもつ難解なイメージや、それに伴う戸惑いや敬遠する姿勢とも受け取れる。実際、次のような批評も見られた。

もしもかなりの数の聴衆にとっては、多くの難解さが迫ってきて、作曲者によって作品の幾つかの箇所にも与えられた意味を、覆い隠すことがあったとしても、何頁にも亘って広がった崇高さの高みに、いつも立っているドウ・ビューロー氏の欠陥では全くないのである。Adolphe Botte. (*Revue et gazette musicale de Paris* February 05. 1860, 44)

難解とされていた作品に果敢に挑戦し続けたビューローの存在は、賛否はあれど、当時の聴衆へ影響力を持ち続けたことが明らかである。

### 3. ビューロー版

本節ではビューロー自身が校訂した楽譜内容を見ていくことで、彼のより具体的な演奏実態に迫りたい。彼の校訂したベートーヴェンのピアノ・ソナタ全集に関しては、先行研究でも度々扱われてきており<sup>4</sup>、その特徴や位置に関しては明らかにされてきた。しかし、Op. 106についてのみを採り出し、ウィーン原版とロンドン原版のどちらを底本に校訂がなされているのかなどの詳細な言及はされていない。また、19世紀後半から20世紀初頭に出版されたビューロー版などの、いわゆる「実用版」は、原典主義の立場から「作曲家自身の意図とは縁もゆかりもない勝手な書き込みがあふれて」いるとして「信用ならないもの」と見なされ、批判の目が向けられることが多かった（渡辺 2001）。ビューロー版が底本にしているものや、校訂の姿勢を明らかにできれば、ビューローのOp. 106の演奏実態に迫ることのみならず、この資料価値の評価が高まることにもなる。



### 3-1. ビューロー版の概要

ビューロー版は、シュトゥットガルト音楽学校の教授であったジークムント・レーベルト Sigmund Lebert (1823~1884) とイマヌエル・ファイスト Immanuel Faisst (1823~1894) によって Op. 53 より前の作品まで校訂が済んでいたプロジェクトに、ビューローが協力する形で 1868 年より始動したものである。出版は、1871 年 コッタ J. G. Cotta 社よりされた。楽譜テキストの下に詳細な脚注が付されているこの版は、彼のピアニストとしての美的考察に、より深く迫ることのできる版である。

ビューロー版は、師であるリストから特に評価された。リストは、ビューローに対して次のように述べている。「特にベートーヴェンへの理解において、長年に亘って研究を重ね、この点で彼に肩を並べるなど不可能に思われるほどにまで究明した」(Schröter 1999, 316)。リストは、そのビューローが校訂した楽譜を、レッスンの際に自身の校訂楽譜よりも好んで使用した (Oppermann 2001, 232) ほど、気に入った。

ビューローが、ピアニストとして最前線で活躍していたことは、これまで述べてきた通りであるが、彼は同時に教育者としての強い自覚を持ち、ベートーヴェンのピアノ作品の伝達を始める。彼は自らの教育的野心の実現を目指し、テンポや、フレージングの徹底した修正のみならず、部分的に極めて自分勝手なプログラムデザインをも行った (Oppermann 2001, 227)。この修正、加筆こそが 20 世紀のシェンカーをはじめとする音楽家たちから批判を受けることになる要素なのだが、それを精査し正しい読み方をすれば、ビューローの演奏の実態、また 19 世紀の演奏習慣に迫ることができる意味で重要な資料であることは言うまでもない。

「自らの注釈によってベートーヴェンのソナタのテキストを演奏へ導こうとした」ビューローは、「根源的に実践的なものとして構想された版」を作った。ビューロー版は、ベートーヴェン作品の最も著名な解釈者であるという彼の権威に基づき「多くの使用者にとってとにかく演奏不可能な後期の諸作品の非常に難しさの中に何かしらの承認を得る」ものになっている (Oppermann 2001, 230)。つまり、実際に演奏を成し遂げられるビューローの、教育的性格をもつ楽譜であり、演奏不可能とされた Op. 106 をはじめとする後期 5 大ソナタに関しては、特に影響力を持つことになった。後期 5 大ソナタに関する彼の解釈は、Op. 106 を公で初めて演奏し始めた 1860 年当時から賞賛されていた。

精神を高め、鍛え、熟考を重ねて、彼はベートーヴェンの後期の作品の全く独特の研究を成し遂げたように見える。彼はそれらの作品の秘密を認識しており、彼以前の多くの演奏家たちがそれを発見できなかった様々な美を彼は発見し、最後にそれらの美を愛し、確信に満ちたすべての解釈者がそうであるように、彼は、それらの美が自分に吹き込んだ感嘆の情を他にも分かち与えたいという欲求を持っている、と我々は感じるのである。(Revue et gazette musicale de Paris February 05. 1860, 44)

### 3-2. ビューローの校訂姿勢

Op. 106 の楽譜を詳細に精査した先行研究に Bartels (2002) がある。これは、イグナーツ・モシエレス Ignaz Moscheles (1794~1870) の版とリストの版が、何を底本に校訂されているのかを調査し

たものである。Bartelsは、楽譜内容を詳細に比較、検討することでそれを試みている。それ以前の研究では、リスト版はウィーン原版に基づいているとされていたが、Bartelsは、リスト版がロンドン原版を底本とするモシェレス版に基づいており、つまり間接的にロンドン原版が基礎となっていることを明らかにした。さらに、リストの版には、ウィーン原版の解釈も意図して反映させているであろう箇所が存在していることを明示することで、リストが二つの原版に当たり、それらを取捨選択することで楽譜を校訂したことをも示唆する。彼は、このように詳細に楽譜を比較検討することは、その楽譜の位置や校訂者の姿勢を正しく知ることができる意味で重要であり、今後のテキスト研究においても必要不可欠であることを説いている。

本論では、この先行研究をもとに、ビューロー版がウィーン原版とロンドン原版のどちらの解釈をどのように採用しているのかを明らかにし、校訂における彼の姿勢について考察する。

### 3-2-1. 第3楽章 5小節目（譜例は1～8小節目）

Bartelsは、リスト版の5小節目に関して、問題点を指摘している【譜例1】。

【譜例1】リスト版 (Bartels 2002, 382)

それは、2番目の和音のアクセントについてである。彼は、「アクセント記号とデクレッシェンド記号をグラフィカルに区別するという面倒な問題」としてそのことに触れ、次のような解決を見出している。「ここでは間違いなく、デクレッシェンドマーク [...] を意味している。この孤立したコードをはっきりと、おそらくはさらに強く叩いて、その後に反響を与える。それにも拘らず、リストはこの基本的に明らかな考えを拒否し、代わりに両手にアクセントマークを付けてスポットをシャープにし続ける。」つまり、リストの両手に付されたアクセントを否定し、あくまでもベートーヴェンはここで、デクレッシェンドを意図していたと述べる。では、ビューロー版はどうなっているだろうか。

#### 【譜例2】

【譜例2】ビューロー版

ビューロー版には、リスト同様に両手にアクセントが付されるが、Bartelsが指摘したデクレッシェンドも同時に付されている。

ここで、二つの原版にも着目しておきたい。ウィーン原版では、両手のアクセントはないが、デクレッシェンドに見える記号が右手と左手の間に付されている。ロンドン原版も、両手のアクセントはないが、デクレッシェンドともアクセントとも受け取れるような記号が右手と左手の間に付されている。つまり、師リストを受け継いだと考えられるビューロー版は、アクセントの表記は一致している

ものの、そこにはデクレッシェンドの表記も追加されており、無批判にリストの版だけを踏襲せず、ウィーン原版（もしくはそれに由来する版）を参照し採り入れていることが明らかになる。

### 3-2-2. 第3楽章 65小節目（譜例は61~68小節目）

Bartelsは、モシェレス版とリスト版の65小節目のフレージングに着目している【譜例3】。

Notenbeispiel 4a und 4b: Satz 3, T. 61-68 nach Moscheles und Liszt

【譜例3】上：モシェレス版 下：リスト版（Bartels 2002, 384）

この二つの版は同じフレージングを示しており、これを「ベートーヴェンが意味したものに最も近い」として賛同している。では、二つの原版はどのような表記になっているだろうか。【譜例4】【譜例5】

【譜例4】ロンドン原版

【譜例5】ウィーン原版

ロンドン原版は、モシェレス版、リスト版と同様に  $fis^2$  からフレージングが始まっており、フレーズの終わりは、 $a^1$  までの短いスラーで結ばれている。一方ウィーン原版は、65小節の1拍目から、1小節間一つのフレージングで結ばれている。モシェレスとリストがこの二つの原版の解釈のどちらを採択しているかをはっきり答えることは難しいが、フレーズの始め方はロンドン原版と同じであることが明らかである。では次にビューロー版を比較する。【譜例6】

【譜例6】ビューロー版



ビューロー版は、明らかにロンドン原版と同じフレージングであり、また65から66小節にかけてのフレージングはモシェレス版やリスト版と通じるものを感じさせる。つまり、ビューロー版はロンドン原版の形とモシェレス版、リスト版の形との折衷のような表記をしていることがわかる。ここでは、師リストの版のみならず、ロンドン原版を採用している（もしくはウィーン原版を採択していない）姿勢が見て取れる。

### 3-2-3. 第4楽章 184小節目

Bartelsは、二つの原版にある“non legato”に着目し、モシェレス版、リスト版がそれを受け継いでいることに言及する。一方で、旧全集には、その反対の意味を指す“ben legato”表記がされている点に触れ、この表記がどこからくるものか不明であるとしている。ビューロー版も、“non legato”表記をしているが、注目すべきはその箇所注釈である。

新しいライプツィヒの版には“ben legato”がある。これに対して、最も古い版(Wien-Artaria-1819)においては、“non legato”という指示が上声と下声とにおいて二度までも全く明確に読み取ることができる。この古い方の読みは、おそらく無条件に優先させてよいだろう。何故なら、このエピソードの挑戦的にエネルギー的な性格は、「ノンレガート」の奏法による方が、遙かに迫力をもって耳を打つからである。(Ed. Bülow 1871, 65)

ビューローの言う新しいライプツィヒの版とは、おそらく旧全集のことである。この注釈からは、彼が旧全集、そしてウィーン原版の二つの楽譜を参照していたことが明らかである。つまり、この箇所のみならずOp. 106を校訂する際、ビューローは、ウィーン原版や旧全集を手許に置き、必要に応じてそれらの解釈を採択していたことも明らかになる。先述した箇所では、ウィーン原版ではなく、ロンドン原版を採用していたビューローであることから、様々な資料にあたりそれらを取捨選択することで、二つの原版の解釈を意図して採り入れていることがわかる。

筆者は現在、Op. 106の全楽章を対象に楽譜比較を行っている最中であるが、その調査からも、ビューローが二つの原版の表記を混在させていることが明らかである。ビューロー版は多くの箇所でウィーン原版を採用しているが、同時に、ロンドン原版やそれに由来する版を採用している箇所も存在しているのだ。ウィーン原版を底本とする旧全集と比較すると、ビューロー版のロンドン原版を採用する頻度が圧倒的に高いことから、ビューロー版を旧全集と同じく、「ウィーン原版を底本にしている」とは言えない。つまり、ビューロー版は二つの原版のうち、どちらかを底本にしているというより、重要な資料を自身の美的センスによって選びとりながら、楽譜を構築していると解釈するのが正しいのではないか。また、二つの原版において異なる箇所を、ビューロー版がどのように表記をしているのかを見ていると、ほとんどの箇所でどちらかの原版の表記を見ることができる。これは一見、当たり前のことのように聞こえるが、言い換えれば、ベートーヴェンの一次資料を大切に扱い、そこに解釈的な加筆はあっても、恣意的な大きい修正が加えられていないということである。もちろん恣意的なものが全く含まれないものとは言えないが、ビューロー版は、あくまでもベートーヴェン音楽

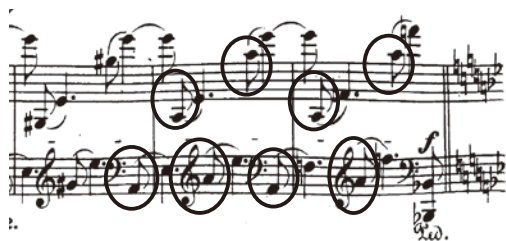
の紐解きの手本としての加筆、修正がなされたに過ぎないのである。

#### 4. Op. 106の二つの論争に見るビューローの位置

Op. 106には、長きに亘り議論され続けた二つの論争がある。いわゆるa-ais問題とテンポ問題である。これらはベートーヴェンの自筆譜に起因して起こり、近年出版された原典版の楽譜<sup>5</sup>を見てもいまだに、はっきりとした答えは出ていない<sup>6</sup>。本節では、これらの論争におけるビューローの位置を見ることで、Op. 106の受容における彼の存在がどのようなものであったのかを探る。

##### 4-1. a-ais問題

a-ais問題とは、Op. 106の第1楽章の224-226小節においてベートーヴェンがaとaisのどちらを意図したのかという問いである。【譜例7】



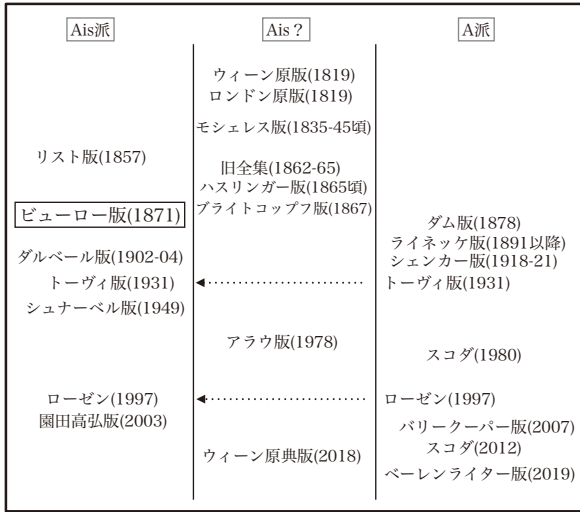
【譜例7】旧全集より引用

この箇所は、再現部の直前の部分だが、調号が#5つである。したがって臨時記号のナチュラルが付されなければ当然aisになるわけだ。二つの原版で確認すると、臨時記号などは見当たらない。つまり楽譜上にはaisが記されていることになる。しかし、そこがB-Durの再現部への移行部分であることを考えると、ドミナントの響きを作るaだと考える方が「より自然な響き」(Badura-Skoda 2012, 751)であり、よって結論を出すのが難しい問題となっている。ビューローは、自身の校訂楽譜の中で次のように述べている。

ベートーヴェンの訂正屋は、この巨匠の後期作品がほとんど非難されていたとき、次に続く2小節間の“ais”を“a”に変えてしまった。したがって、異名同音による独創性を半音の平凡さに、おとしめた。“ais”は、冒頭テーマの再現の前の最後の小節までH-Durの導音として考えられるべきである。“f”は差し当たり“eis”で考える。それゆえに冒頭テーマは、本来ならば観念上の調（譜面上とは異なる調）“Ais-Dur”で再現する。(Ed. Bülow 1871, 30)

Badura-Skodaは、「ハンス・フォン・ビューローが、難しいこの部分を指摘しなければ」この問題はここまで顧みられることはなかったと述べている(Badura-Skoda 2012, 751)。つまり、楽譜上にaisが付されていたにも拘らず、「より自然な響き」であるaと考えるのが一般的だった当時に、ビューローがaisであると主張したことが、論争の始まりだったと言えるだろう。実際に様々な見解を、時系列を追って整理すると以下のような図になる。【図1】

【図1】a-ais見解比較図<sup>7</sup>



「Ais派」とは、調号の他に臨時記号をあえて付け足すなどしてはつきりとaisを主張するものであり、逆に「A派」は、ナチュラルを付けるなど、はつきりとaを主張するものである。「Ais ?」は、ベートーヴェンの記譜通り調号のみでaisを示しており、実際aisもaも強く主張しているとは判断がつかないものをここに分類した。この図から明らかなのは、ビューローがaisを主張した1871年以降、aをわざわざ明記するものや、ビューローに同じくaisを主張するものが出てきたことである。ビューロー以前のリストも同じ

くaisを主張しているが、先に挙げたBadura-Skodaの指摘通り、ビューローが主張したのちに議論が活発化したことがわかる。つまりこれは、ビューローの声明の与えた影響力の大きさが窺える事柄であろう。

#### 4-2. テンポ問題

Op. 106は、ベートーヴェンのピアノ作品の中で唯一メトロノーム記号が記されているが、このテンポ設定があまりにも速すぎるために疑問視されている。特に第1楽章のテンポ♩=138が問題になることが多い。ツェルニーが、Op. 106について「この作品で最も難しいのは、作曲家自身がつけた、異例に速い、燃えるようなテンポ指示 [...] を純粋に実践することである。」(Czerny 1839, 65) と述べていることから明らかである。

ツェルニーは、自身の校訂楽譜の中で、ベートーヴェンの指示した数値♩=138を守った。また、ツェルニー以降の楽譜校訂者も、ベートーヴェンの数値に従った。しかし、「この流れをとめたのはビューローだった」(藤本 2001)。筆者が確認できた楽譜の中で、ビューロー以前に「138」以外の数値を指定するものは一つも無かった。ビューローは、自身の校訂楽譜の中で次のように述べている。

ツェルニーの言う♩=138は、どのように考えても第1楽章のどっしりとした重厚なエネルギーの表出には速すぎる。多分これは当時のウィーン流行の、響きの欠如したピアノでは正当化されるものであっても、現代のモダンなコンサートピアノでは、ツェルニーの指示したテンポでは、混乱したぼんやりとした印象しか与えられない。(Ed. Bülow 1871, 23)

つまりビューローは、ベートーヴェンによるテンポ表記を無視し、恣意的なテンポを指定したのではなく、新しい時代の楽器の特徴や、演奏環境の変化に鑑みた適切なテンポを提唱したのだろう。演奏不可能とも言われたOp. 106を、世界の様々な地域で数多く演奏してきたビューローのこうした声明

は、当時大きな影響を持ったことは想像に難くない。このことは、テンポ表記の他の様々な見解を、時系列を追ってまとめた以下の図からも明らかである。【図2】

【図2】テンポ表記比較図

♩ = 138	Allegroのみ	♩ = 138
<ul style="list-style-type: none"> <li>・ ロンドン原版(1819)</li> <li>・ モシェレス版(1835-45頃)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ 旧全集(1862-65)</li> <li>・ ハスリングアー版(1865頃)</li> <li>・ プライトコップフ版(1867)</li> <li>・ ライネッケ版(1891以降)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>・ ウィーン原版(1819)</li> <li>・ リスト版(1857)</li> <li>・ ツェルニー版(1856-68)</li> </ul>
<p>ビューロー版 (1871) ♩ = 112</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>・ ダム版(1878) ※二分音符 = 138 but = 100</li> <li>・ シェンカー版(1918-21)</li> <li>・ シュナーベル版(1949)</li> <li>・ アラウ版(1978) ※二分音符 = 138 but = 112</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>・ ダルベール版(1902-04) ♩ = 112</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>・ 園田高弘版(2003)</li> <li>・ パリークーパー版(2007) ※二分音符 = 138 but = 108</li> <li>・ ウィーン原典版(2018)</li> <li>・ ベーレンライター版(2019) ※二分音符 = 138 ※によっては二分音符 = 120</li> </ul>

ベートーヴェンが指示したテンポである♩ = 138、Allegro表記のみのもの、そして♩ = 138と3つに図式化している。ウィーン原版は♩ = 138である。対してロンドン原版は、♩ = 138と倍遅くなるテンポ表記をしている。この表記の変更には、ロンドンでの出版において、ベートーヴェンと出版社との仲介役としてベートーヴェンから絶大なる信頼を置かれていた弟子のフェルディナント・リースFerdinand Ries (1784~1838)

が訂正を加えたことが関係していると考えられている。

ビューローが♩ = 112を主張したのち、1902~1904年に出版されているダルベール版で同じく♩ = 112が記されている。また、♩ = 138を明記する中にも、注などで♩ = 100、112、108、120などと説明するものが出てきたことがわかる。つまり、ビューローの声明以降、ベートーヴェンの速すぎるテンポ表記に縛られない表記が見られるようになる。

では♩ = 112というビューローの数値は一体どこに由来しているのだろうか。もしくは、ビューロー自身から生まれた独自のテンポなのだろうか。これを確かめるために、ビューロー以前のモシェレス、リストに注目する。楽譜の中では♩ = 138と指定する、モシェレスの言説が以下の通りである。

私はこのソナタの私の版の中で第1楽章のテンポをメルツェルのメトロノームに従って138と表記した。何故なら、ベートーヴェン自身がこの数を指定していたからである。彼自身、[...] 二分音符を指定し、私は四分音符を指定している。実際、私の意見によれば、両方の指定のどちらもその楽章の性格を正当に判断することはできない。その二分音符はその楽章をベートーヴェンが意図し得ないような恐ろしいprestissimoへと速める。というのも、彼がAllegroにもともと前置きしておいた修飾語のAssaiを線引きして消すように指示しているからである。四分音符は楽章をあまりに遅くする。そして私は私の版の中でベートーヴェンの数を偉大な人間への畏敬の念をもって設定したのだけれども、実際私としては、両者の中間♩ = 116を提案する。(Moscheles 1841, 252)

モシェレスの楽譜のテンポ指示♩ = 138は、「ロンドン初版の範例が彼に役立つに違いない」(Wiener Urtext Edition 2018, Vorwort VII)。これは、モシェレスが、テンポ表記においてロンドン原

版の系譜に位置することを意味する。また、楽譜の中では♩=138を指示する、ビューローの師リストには、次のような言説が残っている。「ソナタ作品106の4つの楽章はほとんど1時間持続する。」(Wiener Urtext Edition 2018, Vorwort VII)。♩=138より少し速いテンポで演奏すると約48分であることから、リストも楽譜には♩=138と表記しているが、ロンドン原版と同様の♩=138に近い演奏をしていたことが推測される。つまり、ビューローの「♩=138は、速すぎるがゆえ♩=112を提案した」声明の背景に、ロンドン原版の流れを継ぐモシェレス、リストの影響が垣間見える。しかし、モシェレスが提案する「♩=116」はビューローの「♩=112」とは異なる数値ではあり、そのままビューローに受け継がれたとは言い難い。だが、両者がここまで近い数値であること、ビューローが「特にベートーヴェンへの理解において、長年に亘って研究を重ね (Schröter 1999, 316)」た人物であることから、モシェレスの指摘を知らずに「♩=112」を提唱したのではないだろう。

Op. 106の二つの論争におけるビューローの位置を整理すると、ビューローが提唱したことの影響力の大きさを見ることになった。それは、彼の存命中の影響力のみならず、後世にも多大なる影響を及ぼしていることが明らかである。さらにそこには、ロンドン原版の影響が垣間見られた。演奏不可能とも言われたOp. 106の演奏を可能にした人物の裏に、ロンドン原版の存在があったことを踏まえると、やはりロンドン原版は、「演奏」に常に影響を与え続けた存在であることも明らかになる。

## おわりに

ここまで、Op. 106におけるビューローについて、演奏記録、演奏批評、校訂楽譜、論争から考察してきた。彼が、Op. 106という難解な作品の伝承・受容にとって大きな存在であったことのみならず、その裏にロンドン原版の存在を垣間見ることになった。このように「演奏不可能」とも言われた作品の演奏を可能にした人物の裏に、ロンドン原版があったことに鑑みると、ロンドン原版が演奏を可能にするためのものとして重要な役割を担っていたことも明らかになる。Op. 106の受容にはロンドン原版の存在が不可欠だったのだ。つまり、ロンドン原版は、これまで言われてきた「一次資料としての重要性」だけでなく、Op. 106の「演奏を可能にした存在」としての新たな意義を獲得する。

今後の課題としては、現代においてOp. 106をどのように解釈し、演奏するのかである。一次資料がかなり限られてしまっているため、どちらの原版がベートーヴェンの意図を反映しているかの答えは簡単には出ない。どちらの形も良しとしたという事実だけが明らかである。J. Fischer (2016) には、次のような記述がある。このソナタは、「ロンドンとウィーンのアイデンティティを持っている。最終的に、2つのアイデンティティのいずれかを選択するのはピアニスト次第である」。数ある資料から、ピアニストが根拠をもって選び構築することが求められているのである。これは演奏家にとっての恐れでもあり、ベートーヴェンが与えてくれた解釈の可能性であると筆者は思う。ベートーヴェンの目指した世界に近づくため、今後は他の校訂楽譜も含めてより詳細な比較検討を進め、現代におけるOp. 106の作品像を考察していく。



## 註

- 1 *RIPM Online Archive*, EBSCOhost. 「and検索」を用い、次のような検索を試みた。“ ”の中はキーワード、( )内の数字の分母はヒット件総数、分子はビューローのOp. 106に関する記事の件数、年代はOp. 106が出版された1819年から第一次世界大戦終戦頃の1920年に絞った：“Beethoven” & “Hammerklavier” (1/12); “Beethoven” & “op. 106” (15/96)。 (2020年9月1日確認)。
- 2 本論の演奏会記録についての記述は、*RIPM*、Birkin 2011より調査、集計したものである。
- 3 ビューローは、1886年以降、Op. 106を後期5大ソナタの組み合わせではなく、Op. 120、Op. 129と組み合わせ、ベートーヴェンチクルスの第4夜として演奏することもあった。
- 4 Hinrichsen 1999やOppermann 2001を参照。
- 5 Wiener Urtext Edition 2018やBärenreiter 2019を参照。
- 6 楽譜だけでなく、様々な年代の録音資料を比較しても、a-aisのどちらの解釈も同じくらい存在し、テンポの解釈も様々であることから、これらの論争にはっきりとした答えが見出せない現状が明らかである。
- 7 Toveyは、文献学的見地からaが正しいとしながら、「もしベートーヴェンがそのこと [ais] は考えていなかったのだとしても、[...] 彼はそれを喜んだのではないか、という理屈で、我々はそれを弁護することができる！」と述べており、ais派であることを示唆している (トーヴィ注釈版 1931)。そのため、図中では矢印表記を行った。また同じ理由で、Rosenも同じ表記をしている。Rosenは、Toveyの意見に賛同し、aが正しいとしながらも、「A#の方がその楽音の音によりよくフィット」する、「Beethovenの音楽的な潜在意識がその誤りを惹き起こしたのではないか」、「ベンがスリップしたということは、本能が働きそのように仕向けたということの最も説得力のある証明であろう」などとaに対して疑いの目を持っている (Rosen 1997)。

## 参考文献

- 加畑奈美 2020 「ベートーヴェンのピアノ・ソナタのOp. 106のイギリス原版とその重要性について  
－そのリスト版、ビューロー版への影響の検討を通して－」『国立音楽大学音楽研究大学院研究年報第32輯』  
209-224頁。
- 沼口隆 2014 「ベートーヴェンのピアノ・ソナタOp. 106『ハンマークラヴィーア』の2つの初版とイギリス初  
版の意義」『国立音楽大学研究紀要第48集』25-33頁。
- 藤本一子 2001 「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」『国立音楽大学音楽研究所年報15』  
139-154頁。
- 渡辺裕 2001 『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』東京：春秋社。
- Badura-Skoda, Paul. 2012. “Should we play A $\flat$  or A# in Beethoven’s ‘Hammerklavier’ sonata, Opus 106?”,  
*Notes*, Vol. 68, No. 4 (June 2012), pp. 751-757. Music Library Association.
- Bartels, Ulrich. 2002. “Zwischen Ausgabe und Quelle. Zu den Beethoven-Editionen von Franz Liszt und  
Ignaz Moscheles mit textkritischen Überlegungen zur Hammerklaviersonate B-Dur op. 106”,  
*Musikalischen Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65.  
Geburtstag*. Ed. by Ulrich Konrad, pp. 375-90. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Birkin, Kenneth. 2011. *Hans von Bülow. A Life for Musik*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Czerny, Carl. 1839. *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, Künstler und Dilettanten. Op. 500*. Wien: A. Diabelli u. Comp.
- Dorfmüller, Kurt, Norbert Gertsch und Julia Ronge. 2014. *Ludwig von Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Revidierte und wesentlich erweiterte Neuausgabe des Verzeichnisses von Kinsky, Georg und Halm, Hans. München: G. Henle.
- Fischer, Johannes. 2016. *Ludwig van Beethoven Große Sonate für das Hammerklavier op. 106*. Begleitheft. Prien am Chirmsee: Edition Johannes Fischer.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. 1999. *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*. (Beiheft zum Archiv für Musikwissenschaft Bd. XL VI) Stuttgart: Steiner.
- Lenz, Wilhelm von. 1860. *Beethoven. Eine Kunst-Studie V*. Hamburg: Hoffman & Campe.
- Moscheles, Ignaz. 1841. *Life of Beethoven, II*. London: William Clowes and Sons.
- Newman, William S. 1969. "Some 19th-century consequences of Beethoven's Hammerklavier sonata, opus 106." *Piano Quarterly*, 18(67), spring, 1969. pp. 12-18.
- Oppermann, Annette. 2001. *Musikalische Klassiker-Ausgaben des 19. Jahrhunderts. Eine Studie zur deutlichen Editions-geschichte am Beispiel von Bachs Wohltemperiertem Clavier und Beethovens Klaviersonaten*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rosen, Charles. 1997. *The Classical Style*. New York: W.W. Norton.
- Schröter, Axel. 1999. "Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst". *Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption*. Teil I. Sinnzig: Studio.
- Sonnleitner, Johann. 2018. "Zu Beethovens Tempi und Metronomzahlen." In: *Beethoven Klaviersonate op. 106*. Ed. by Peter Hauschild. Wien: Wiener Urtext Edition, Mainz: Schott; Wien: Universal.
- Tyson, Alan. 1962. "The Hammerklavier Sonata and its English Editions", In: *The Musical Times* 103. pp. 235-37.

**批評 すべてRIPM Online Archive, EBSCOhostによる。**

- Concordia*, Saturday, September 4, 1875, Vol. I, No. 19, pp. 299-300. Author: H. H. Stratham.
- Dwight's Journal of Music*, January 10, 1874. Vol. XXXIII, No. 20, p. 160. Author: [Anon.]
- Dwight's Journal of Music*, January 4, 1879, Vol. XXXIX, [Whole] No. 984, pp. 3-4. Author: [Anon.]
- Revue et gazette musicale de Paris*, 5 février 1860, 27e année, no 6, p. 44. Author: Adolphe Botte.
- Musikalisches Centralblatt*, 4. März 1881, I. Jahrgang, Nr. 9, pp. 92-93. Author: E. Schelle.
- Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig, den 19. Februar 1864. LX. Band Sechzigster Band. No 8, pp. 63-64. Author: Y. v. A.

*Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig, den 29. Juli 1864. LX. Band Sechzigster Band. No 31, pp. 271-73.

Author: L. Köhler.

*The Metronome: A Monthly Review of Music*, February 1874, Vol. III, No. 11, p. 83. Author: [Anon.]

**楽譜 すべてL. v. Beethoven作曲のOp. 106である。**

*Op. 106, Klaviersonate B-Dur*. Wien: Artaria und Comp. 1819.

*Grand Sonata, for the PIANO FORTE*. London: The Regent's Harmonic Institution. 1819.

*Sonaten für das Pianoforte solo. Erste vollständige Gesamtausgabe. Unter Revision von Franz Liszt*.

Wolfenbüttel: L. Holle. not before 1857.

*Grand Sonata. For the Pianoforte. Op. 106*. Ed. by Ignaz Moscheles. London: Cramer, Beale & Co, [1858, etc].

*Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16, Nr. 152* (pp. 55-96) Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1862-65.

*Clavier-Sonaten zu 2 Händen. Neue wohlfeile Original-Ausgabe*. Wien: C. Haslinger. [ca. 1865].

*Sonaten für das Pianoforte. Zweiter Band*. (pp. 171-213) Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1867.

*Sonate für das Pianoforte*. (pp. 23-74) Ed. by Hans von Bülow. Abdruck New York: Edward Schubert & Co. 1891. (Stuttgart: J. G. Cotta. n. d. ca. 1875. Plate 35.)

*Sonaten (Damm.) 5. Band*. (pp. 358-87) Leipzig: Steingraber. 1878.

*Sonaten für Pianoforte. Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet und herausgegeben von Carl Reinecke. Zwei Band. Band II*. (pp. 120-49) Leipzig: Breitkopf & Härtel. [not before 1891].

*Complete Piano Sonatas Vol. 2*. (pp. 511-56) Ed. by Heinrich Schenker. Wien: Universal Edition. 1918-21.

ピアノ・ソナタ集 第3巻 148-206頁。ハロルド・クラクストン編 ドナルド・トーヴィ注釈 山根銀二訳  
東京：全音楽譜出版 1931。

*32 Sonate per Pianoforte Vol. 3*. (pp. 117-90) Ed. by Artur Schnabel. Milan: Curci. [ca. 1949].

*Sonaten, für Klavier zu zwei Händen*. (pp. 229-74) Ed. by Claudio Arrau. Frankfurt: H. Litolf's Verlag, New York; London: C. F. Peters. 1978.

*Sonatas for Piano volume 2B (Sonatas 26-32)* (pp. 64-113) Critically rev. ed. with explanatory annotations and fingering by Eugen d' Albert. New York; Carl Fischer, Inc. 1981.

ピアノ・ソナタ 第29番 変ロ長調 作品106 「ハンマークラヴィーア」編集・校訂 園田高弘 東京：春秋社 2003。

*The 35 Piano sonatas volume 3* (pp. 131-77) Ed. by Barry Cooper, fingering by David Ward. London: Associated Board of the Royal Schools of Music. 2007.

*Klaviersonate op. 106*. Ed. by Peter Hauschild. Wien: Wiener Urtext Edition, Mainz: Schott; Wien: Universal. 2018.

*Grande Sonate in B dur op. 106*. Ed. by Jonathan Del Mar. Kassel: Bärenreiter. 2019.