

## &lt;研究ノート&gt;

## 鍵盤楽器の変遷に伴うベートーヴェンのピアノイズムの変化

—《悲愴》と《ワルトシュタイン》を中心に—

## Changes in Beethoven's Pianism with the Transition of Keyboard Instruments

— Focusing on *Pathetic* and *Waldstein* —

久元 祐子

HISAMOTO Yuko

ベートーヴェンが生きた18世紀後半から19世紀初頭は、鍵盤楽器が大きな変遷を遂げた時期と重なる。音楽家としてのキャリアをピアニストとしてスタートしたベートーヴェンにとり、ピアノの進歩と変化は、その創作活動に大きな影響を与え、楽器の特性は、作品と密接に結びついている。本研究では、ベートーヴェンの初期ピアノ作品の頂点とも言えるピアノ・ソナタ第8番《悲愴》と円熟期の代表作であるピアノ・ソナタ第21番《ワルトシュタイン》の比較を中心に、作曲時に使用された楽器が作品に与えた影響について考察する。前者はウィーン式アクションのピアノで作曲され、後者はイギリス式アクションのピアノで作曲された。音域、ダンパー解放の機構、タッチの重さ、音色などの違いが、ピアノイズムにどのような変化を与えたのかを奏者の立場から解明し、現代のピアノで演奏する際の一助としたい。

キーワード：ベートーヴェン、ピアノ・ソナタ、イギリス式アクション、ウィーン式アクション、エラール

## はじめに

筆者は、2020年度の国立音楽大学個人研究費（特別支給）を研究課題「鍵盤楽器の変遷に伴うベートーヴェンのピアノイズムの変化」により受け、その一環として演奏会を開催し、研究を進めた。

## 久元祐子ピアノリサイタル

日時：2020年11月12日（木）19:00開演

会場：紀尾井ホール

後援：オーストリア大使館、オーストリア文化フォーラム、日本モーツァルト愛好会、一般社団法人全日本ピアノ指導者協会

特別協賛：ベーゼンドルファー・ジャパン、一般財団法人セレモア文化財団

主催：プロアルテムジケ

## 【演奏曲目】

モーツァルト：

幻想曲 ハ短調 KV 475

ピアノ・ソナタ 第14番 ハ短調 KV 457

ベートーヴェン：

ピアノ・ソナタ 第8番 ハ短調 op. 13 《悲愴》

アンダンテ・ファヴォリ ヘ長調 WoO. 57

ピアノ・ソナタ 第21番 ハ長調 op. 53 《ワルトシュタイン》

【使用楽器：ベーゼンドルファー 280VC ピラミッドマホガニー】

このピアノは、ベートーヴェン（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）生誕250年である2020年に向け、ベーゼンドルファー工場の技術陣と共に音色、ハンマーの重量、微細なタッチ、最終調整に至るまで細部にわたり意見交換を重ねた末、2019年末に完成された。

モーツァルト（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-91）、ベートーヴェン、ショパン（Fryderyk Franciszek Chopin, 1810-49）らの時代では当然のことであった楽器制作者と演奏家の密な関係は、大規模な機械化と大量生産の仕組みによって希薄になってきたが、今回のピアノ制作のプロジェクトは、工場生産の中で失われつつある制作者と奏者の関係を見つめ直し、楽器作りの原点に立ち返ることを目指した。制作者が、奏者の表現に寄り添いながら、長い歴史と経験の中で築いてきた技術により、理想のウィンナー・トーンを求め楽器を完成させていく。その過程において、奏者である筆者自身、最弱音への意識、明晰な音の輪郭、音色の変化など、古典作品を現代のピアノで演奏する際の重要な要素を再確認するに至った。

演奏会は、この特別制作ピアノの披露演奏会でもあり、当日のライブ録音は、2021年5月に『ベートーヴェン：ピアノ・ソナタ第8番 op. 13 《悲愴》ピアノ・ソ

ナタ第21番 op. 53《ワルトシュタイン》』（マイスターミュージック MM-4092）としてリリリースされた。

またこの日のメインプログラムであるベートーヴェンの2曲のソナタを含む楽曲の解釈については、久元祐子『作曲家が愛したピアノからアプローチする演奏法～ベートーヴェン ピアノ・ソナタ op. 13《悲愴》、ピアノ・ソナタ op. 53《ワルトシュタイン》、WoO. 59《エリーゼのために》、ピアノ・ソナタ op. 110～』（学研プラス）として、演奏会に先駆け2020年7月に出版された。

プログラム前半は、ベートーヴェンがウィーン式アクションのピアノを使用していた時期の初期作品の中から《悲愴》ソナタを取り上げ、それに先立ち、この曲に大きな影響を与えたモーツァルトのハ短調の《幻想曲》KV 475 及びピアノ・ソナタ KV 457を演奏した。後半は、イギリス式アクションのピアノで作曲した《ワルトシュタイン》を取り上げ、初期作品とのピアノニズムの違いを浮き彫りにするとともに、円熟期のベートーヴェンがイギリス式アクションの楽器に出会うことで切り開いた、響きの世界における新境地を表現することを目指した。また当初《ワルトシュタイン》の第2楽章として作曲され、その後ソナタから切り離され、独立した小品として出版されることとなった《アンダンテ・ファヴォリ》を演奏し、第2楽章 *Introduzione* と並べることで、現在の《ワルトシュタイン》に至った軌跡を示した。

本研究では、ベートーヴェンが生涯にわたってどのようにピアノに関わったかを概観し、《悲愴》と《ワルトシュタイン》に代表される初期、中期作品のピアノニズムが、その時期愛用されていたピアノとどのように結びついているかを奏者の立場から具体的に解明するとともに、現代のピアノで演奏する際の表現法についても考察を行う。

## 1. ベートーヴェンとピアノ

ベートーヴェンは、少年時代、師であるクリスティアン・ゴットロープ・ネーフエ（Christian Gottlob Neefe, 1748-98）からクラヴィコードの指導を受け、めきめきと才能を発揮し、13歳で師ネーフエの代理としてチェンバロ奏者を務めるまでになり、翌年には宮廷オルガニストに就任している。様々な鍵盤楽器の経験を積む中で、ピアニストとしての地歩を築いたベートーヴェンだが、1792年のウィーン移住以降は、ピアノの大きな発展の中で音楽人生を歩むことになる。新しいピアノから得るインスピレーションは、作曲活動

へのエネルギーに繋がった。

しかしベートーヴェンは、手元にあったピアノに満足し安住することなく、そのときどきに相応しい表現に沿うピアノを求め、制作者らに意見をぶつけている。ベートーヴェンのピアノに対する飽くなき欲求は、制作者達の意欲を高め、丁々発止のやりとりから制作者達は切磋琢磨し、それがピアノの進歩につながったと考えられる。「理想のピアノ」への求道者でもあったベートーヴェンは、18世紀後半から19世紀前半にかけてのウィーンのピアノ制作の発展に大きく寄与したと言える。

ベートーヴェンが所有したピアノとしては、下記の3台が現存している<sup>(1)</sup>。

- ・1803年 フランス製のエラーール・ピアノ（Oberösterreiches Lands-Museum, Linz）
- ・1817年 イギリス製のブロードウッド・ピアノ（Budapest National Museum, Budapest）
- ・1825年 オーストリア製 グラーフ・ピアノ（Beethoven-Archiv, Bonn）

現在残っている楽器は上記3台であるが、ベートーヴェンは、生涯数多くのピアノに触れ、作品を完成させていった。

1700年頃フィレンツェの楽器作家クリストーフォリ（Bartolomeo Cristofori, 1655-1732）<sup>(2)</sup> によってスタートしたピアノの歴史は、ウィーン（跳ね上げ）式アクションとイギリス（打ち上げ）式アクションという2つの潮流で発展した<sup>(3)</sup>。上記3台のうち、エラーールとブロードウッドはイギリス式、グラーフはウィーン式のアクションを備えている。これらの楽器を含め、ベートーヴェンが使用したピアノは、下記の通り、年代順に5つの時期に分けられる。

### 第1期（1802年以前）

1787年ベートーヴェンは、訪問先のウィーンからの帰途、アウクスブルクでヨハン・アンドレアス・シュタイン（Johann Andreas Stein, 1728-92）の工房を訪れ、翌1788年には、後援者ワルトシュタイン伯爵からシュタインのピアノを贈られている。また1792年にウィーンに移り住んだばかりのベートーヴェンは、リヒノフスキー伯爵からフォーゲル（Sebastyan Antal Vogel, 1779-1837）のピアノを貸与されている。

そして1796年にはヨハン・アンドレアス・シュトライヒャー（Johann Andreas Streicher, 1761-1833）に宛てて、演奏会で使用するためのピアノを受け取った旨の手紙を残している<sup>(4)</sup>。

1800年頃にはヤケッシュ (Johann Jakesch, c1763-1840) のピアノを使用しているが、この頃弟子入りしたカール・ツェルニー (Carl Czerny, 1791-1857) は、ベートーヴェンの家を訪れた際「アントン・ヴァルター製のピアノがあった」と回想録で述べている<sup>(5)</sup>。いずれにせよベートーヴェンは1802年以前、ウィーン式アクションの5オクターヴのピアノ ( $F_1-f^3$ ) を用いていた。

## 第2期 (1803-08)

1803年にフランスのエラール社からイギリス式アクションの5オクターヴ半 ( $F_1-c^4$ ) のピアノが届けられた。この楽器は、第1期で使用していたウィーン式のピアノに比べ音域が拡大し、音量も増大し、足で操作する4本のペダルが備わっていた。ベートーヴェンはエラール・ピアノによって《ワルトシュタイン》《熱情》などそれまでの作品とは一線を画したダイナミックな作品を完成させたが、時を経ずして楽器に不満を持ち始め、楽器の改造を旧知の楽器制作家ナネット・シュトライヒャー (Nanette, Anna Maria Streicher, 1769-1833)<sup>(6)</sup> 夫妻に依頼している。

## 第3期 (1809-17)

1809年から翌年にかけて作曲されたピアノ・ソナタ op. 81a 《告別》では、エラールの最高音  $c^4$  より4度高い  $f^4$  を使っている。この時期はすでにエラールの楽器と決別し、ウィーン式アクションの6オクターヴ ( $F_1-f^4$ ) の楽器を借用していた可能性が高い。ナネット・シュトライヒャーをはじめとしたウィーン式の楽器がベートーヴェンの創作意欲を高め、ピアノ協奏曲第5番 op. 73 《皇帝》など円熟期の作品が生まれる原動力ともなった。後年ナネット・シュトライヒャーに宛てた手紙の中で「1809年以來いつもあなたの処の (ピアノ) を第一位に置いております」と述べている<sup>(7)</sup>。

## 第4期 (1818-22)

ベートーヴェン47歳の誕生日祝いとして、イギリスのブロードウッド社からイギリス式アクションのピアノがベートーヴェンのもとに届く。このピアノの音域も6オクターヴ ( $C_1-c^4$ ) ではあるが、第3期のウィーン式のピアノとは音高が異なり、最低音、最高音ともに4度低い音域となった。すでにピアノ・ソナタ op. 106 《ハンマークラヴィーア》の第3楽章の創作に入っていたが、この楽器を使い終楽章まで完成した後、最後の3つのソナタの作曲に取り組む。ベートーヴェン

は、終生このピアノを手元に置いていた。

## 第5期 (1823-27)

ウィーンの楽器制作家コンラート・グラーフ (Conrad Graf, 1782-1851) は、ウィーン式アクションの6オクターヴ+4度 ( $C_1-f^4$ ) の音域を持つピアノを制作した。この楽器は、1音に対し4本の弦を張るなど、聴力の衰えが著しいベートーヴェンのための特注ピアノだ。しかし最晩年のベートーヴェンは、もはやこの楽器でピアノ・ソナタやピアノ協奏曲などの大曲を作曲することは無かった。

現存する楽器3台は、第2期のエラール、第4期のブロードウッド、第5期のグラーフであり、第1期と第3期のウィーン式の楽器に関しては、書簡などの資料による。いずれにせよ、ウィーン式アクションのピアノでスタートしたピアノ遍歴は、イギリス式アクションの楽器を使用する期間を経て、最晩年にウィーン式の楽器に至る。

1796年に作曲された op. 16 《ピアノと管楽のための五重奏曲》では、*ff* でスタッカートの和音やスケールを弾く箇所、豊かに響かせるためのダンパー解放の指示が記されている。ピアノ・ソナタにおいては、1801年に完成したピアノ・ソナタ op. 26 《葬送》において初めてペダル記号が書きこまれるようになる。

ベートーヴェンがイギリス式の楽器を知ったのも1801年頃と考えられる。1800年末から翌年初め頃、ウィーンのヨーゼフ・ハイドン (Franz Joseph Haydn, 1732-1809) のもとに、エラールのグランドピアノが届けられたことが確認されており、ベートーヴェンがこの楽器に触れた可能性があるからだ。マホガニー製でプロンズの装飾が施されたエラールのグランドピアノ (製造番号28番) が1800年11月2日に出荷されたことが、エラール社の帳簿に記載されている<sup>(8)</sup>。

エラールの研究者アラン・ルーディエは、このイギリス式アクションのピアノに接したヴァルターが1802年から楽器にウナ・コルダ (シフト・ペダル) を取り付ける試みを始めた可能性を指摘している<sup>(9)</sup>。ベートーヴェンもハイドンのもとにあったエラールに大いに触発され、ウィーン式の膝レバーによるモデラート・ストップ (弱音装置) より、イギリス式ピアノが備えているウナ・コルダ (足ペダルで操作できるシフト・ペダル) の方がより優れていると考えた可能性がある。そしてヴァルターとの仲を取り持っていたニコラウス・ズメスカル男爵に宛てた1802年11月の手紙

で「もしもヴァルターが、マホガニー製のケースで、ウナ・コルダを備えている楽器を制作するなら30ドゥカーテン支払う」と書いている<sup>(10)</sup>。しかしこの交渉は成立せず、結局1803年ベートーヴェンのもとに届けられたのは、エラルのピアノだった。この楽器で作曲された最初のピアノ・ソナタが《ワルトシュタイン》である。

## 2. ウィーン式アクションのピアノで創作された初期作品

### 使用楽器

前述の分類中、第1期に作曲されたピアノ作品は、ウィーン式の5オクターヴの音域の楽器で創作された。ヴァルターに代表されるこの時期のウィーン式アクションのピアノには、細い金属弦が一本に対し2本張られており、現代のピアノのような金属フレームが無く、弦の張力は弱い。また弦が平行に張られており、音に混じりや濁りが生じないため、それぞれの音に透明感がある。キーディップ（鍵を押下げる際の深さ）は5mmほどで、現代のピアノの10mmに対して半分の浅さである。また最小の音量を得るための鍵を押す重量が25gで、現代のピアノのおよそ半分に相当する軽いタッチで弾ける。そのため、打鍵が敏感に楽器に伝わり、音の立ち上がり、音の切れが鮮明で、アーティキュレーションをはっきりと出すことができる。木芯に革が張られた華奢で軽いハンマーを跳ね上げる一連の動きは、木でできた共鳴体である楽器に敏感に伝わり、細やかなニュアンスに富んだ表現が可能である。

また現代のピアノのような足ペダルはついておらず、ダンパー解放は膝レバーを上下させる機構で行う。また弱音装置（モデラート・ストップまたはソルディーノ・ストップと呼ばれる）がついており、手動あるいは膝レバーの操作によって、ハンマーと弦の間に薄い布が押し出されてきて、その布を通して打弦し柔らかな音色に変化させる仕組みであった。

モーツァルトの18曲すべてのソナタは5オクターヴ(F<sub>1</sub>-f<sup>3</sup>)の音域に取まっているが、ベートーヴェンがモーツァルト時代と同様の5オクターヴの楽器を使っていたこの時期（1795-1802）の作品も、同じ音域で作曲されている。

### ピアノ・ソナタ 第8番 ハ短調 op. 13 《悲愴》

1799年に出版されたこのソナタは、ベートーヴェン自身によって *Grande Sonate Pathétique* (大ソナタ《悲愴》) のタイトルがつけられた。カール・ツェルニー

は「1799年、初めてベートーヴェン宅を訪れた際、出版されたばかりのこのソナタをヴァルターのピアノで演奏してくれたのを聴いた。それはその当時の最高の楽器だった」と述べている<sup>(11)</sup>。

この初版譜のタイトルページには、当時の出版習慣に従い「チェンバロまたはピアノフォルテのための作品」と記載されているが、筆者がチェンバロでこの作品を演奏してみたところ、音域、特にデュナーミクの変化という面で、困難を極めた。むしろクラヴィコードの方がデュナーミクの細かい変化への対応が可能であった。

モーツァルトがウィーンに出てきて購入したのもヴァルター制作のピアノだったが、《悲愴》ソナタは、モーツァルトのピアノ・ソナタ ハ短調 KV 457、及び《幻想曲》KV 475の影響が認められる。《悲愴》冒頭、Graveの導入部は、モーツァルトの《幻想曲》Adagioの冒頭と同じく重々しく開始され、テーマが3回和声を変えながら反復される。第1楽章の第1主題の上昇型の緊迫感も共通しており、第2楽章冒頭のテーマは、モーツァルト KV 457第2楽章24小節からの副主題の旋律と酷似している。

### 第1楽章 *Grave-Allegro di molto e con brio*

#### ・デュナーミク

Grave 導入部で、不協和音をぶつけながら緊張を孕む半音で上昇し、9小節1拍目スフォルツァンド（以降 *sf* と記述）で旋律の頂点を形成しすぐに *p* となる。その *sfp* のついた f<sup>3</sup> の音がヴァルターの最高音である。ヴァルター・ピアノ<sup>(12)</sup> の高音は、か細く、実際の音量は *sf* と言うには、甚だ弱い音しか出ない。しかしあえてその音に慟哭の *sfp* の記号をつけることで、苦悶の表情を描きだしている。疑問符を打ったような偽終止の後長い沈黙があり、ためらうようなパッサージュを経て、音密度を上げながら一気呵成に下降し、*as* のフェルマータで突然動きを止め、第1主題に雪崩れ込む。

モーツァルトの《幻想曲》冒頭に比べ、より劇的で激しい序奏に変容させている。ヴァルター・ピアノでこの曲を演奏すると、第1楽章冒頭の *fp* は、文字通り衝撃的な強音がすぐに減衰して弱音になる。この急激な減衰によって、深い嘆きが自ずと楽器から語られることになる。

この序奏のページのデュナーミクを見ると *sf* が6回登場し、強いアクセントを形成するが、それと同時に4小節に見られるような *sf* から急激に *p* にディミ



ニュエンドする指示なども含め、*p* が9回も使われている。これらのデュナーミク記号には、繊細なウィーン式の楽器から弱音と強音の変化と細やかなニュアンスを引き出そうとしていたベートーヴェンの意図が感じられる。また9小節、10小節に見られるホルタメントの記号を意識することで、柔らかなヴァルター・ピアノの音色を生かし、人の声のような効果を表すことができる。

#### ・トレモロの効果

続く2分の2拍子で始まる11小節からの第1主題では、右手のテーマが1音毎に和声を変えて上昇する。しかもそれぞれの音にスタッカートがついているため、膝レバーによるダンパー解放は使うことができない。ここでベートーヴェンが行ったのは、左手の伴奏型をトレモロにすることによってバスの音をより豊かに増幅するという語法だ。しかもそれによって *con brio* のたたみかけるような息遣いの表現にも成功している。15小節からのクレッシェンドの表現は、この左手のオクターヴ・トレモロの音量を強めていくことで、さらに効果が増す。それまでの楽器に比較し、ヴァルター・ピアノの低音は豊かに響いていたとはいえ、ベートーヴェンは、さらにドラマティックな表現のためにバスの音を求めていたことがわかる。モーツァルトでさえ、ヴァルターのピアノで《ピアノ協奏曲 第20番 二短調 KV 466》を演奏した際、楽器の下に足ペダルを差し込み、バスを補強しながら演奏したことが知られている。モーツァルトのドラマティックな短調の世界に憧憬を持っていたベートーヴェンは、低音の音量を倍増させる手法で、劇的な要素を強めようとしたと考えられる。

現代のピアノで演奏する際には、低音域のトレモロはともすると音が混じり、増幅しすぎて、重要なソプラノのテーマが埋もれてしまうおそれがある。左右の手の音量バランスに留意する工夫が必要となってくる。

27小節では突然 *p* に音量を落とす際に、バスの音を1オクターヴ高くし、全体の響きを軽くしながら3度(hとd)の軽やかな連打の上で、右手のオクターヴを *sf* で目立たせている。このような敏感な表現はヴァルターの得意とするところで、突然弱音にしたり、弱拍にあえて *sf* をつけたりして、たたみかけていく手法が取られている。

#### ・フィンガー・ペダル

全楽章を通じて、モーツァルト同様、ペダル記号は

一切記されていない。その代わりに、フィンガー・ペダル（奏する音の中で一番低いバス音を奏した後も鍵盤の底で残しておき、響きの補強を行う）の手法を51小節から92小節にかけてずっと行っている。51～52小節は、右手が鋭い立ち上がりのスタッカート奏するためダンパーを解放することはできないが、バスの支えは重要なので、右手の鋭いスタッカートとバスの響きを両立するための表現方法と言える。さらに113小節で右手がスケールを奏する時にもこの手法を使い、*c, as, b, es* という大切なバスの音を強調しながら、和声の変化を鮮明に浮き彫りにする工夫を行っている。

#### ・装飾によるアクセント

レガートで結ばれた2つの音が下降する「ため息の音型」において、最初の音を強く奏するのは必然である。撥弦楽器であるチェンバロにおいては、この目立たせたい方の音に装飾音をつけることによって強—弱と感じさせる装飾法が用いられていた。ベートーヴェンは、77小節からこのバロック的装飾法を用いることで、細やかな息遣いを表している。このような弱音における細かな素早い装飾は、ヴァルター・ピアノの敏感で返りの良いアクションがあって初めて実現できたと考えられる。

ヴァルターは、打弦後、戻ってきたハンマーを受け止めるバックチェックという機構を加え、それによってハンマーが二度打ちするのを防ぐようにした。装飾音を伴う素早いパッセージは、明瞭なアーティキュレーションを得意とするウィーン式アクションの楽器の特性を生かした表現と言える。

#### ・形式

古典のソナタ形式で書かれた楽曲の設計の中で、クライマックスは展開部の最後、つまり再現部に戻る直前ということが多い。頂点に向けて上昇、高揚し、全体の3分の2あたりのところで、その頂点に達し、もとのテーマに再帰した後、鎮静、減衰していく、という定石だ。このクライマックスの形成過程の始まりにおいて、ベートーヴェンは、最弱音を使った(167小節)。しかもバスの音は、164小節でヴァルターの最低音  $F_1$  まで下降する。そして再現直前にソプラノが絞り出すかのように3回連呼する *sf* (181小節から)は、ヴァルターの最高音の  $f^3$  を使う。まさに楽器の音域を限界まで使い、5オクターヴを疾風のように駆け下りて再現部に入る。楽器の特性を知り尽くした作曲技法と言える。

## 第2楽章 *Adagio cantabile*

### ・カンタービレ奏法

弦楽四重奏の響きを思わせる美しいカンタービレの緩徐楽章である。この楽章は、クラヴィコードで弾くと、指先から伝わる重さを通じてその細やかなニュアンスやレガートの各声部の旋律が表現しやすい。ベートーヴェンが触れた最初の鍵盤楽器がクラヴィコードであることも大いに関係している可能性が考えられる。鍵から重さを伝え、想いを表現するレガート・カンタービレ奏法を得意としたベートーヴェンのピアノイズムが発揮された音楽だ。変イ長調は、後年《ピアノ・ソナタ第31番 op. 110》においても使われる調であるが、美しくロマンティックな場面で使用されることが多い。

ヴァルター・ピアノはシュタイン・ピアノの歯切れの良い軽快さに比較すると、柔らかで細やかなニュアンスに富んだ音色を持っている。歌うような息遣いを表現するためには、ピアノ自身がレガートを受け止める繊細なタッチとふくよかな音色を持っている必要がある。ベートーヴェンが高く評価していたヴァルターのピアノは、このようなカンタービレの楽章でも力を発揮したと考えられる。

### ・繊細なテクスチュア

たとえば22小節の細やかな音型は、微細なタッチに添えてくれる楽器だからこそ可能な表現だ。裝飾音3音を伴いながら1拍目は32分音符で入る。cとbはスラーで結ばれており、bで一瞬アーティキュレートした後gに6度上行し、順次進行で32分音符がレガートで下降する。この心の翳を表すような複雑な動きとニュアンスに富んだ表現は、ヴァルター・ピアノの温かい音色と、繊細なタッチを敏感に伝えるアクションによって可能となる。

### ・pp への傾倒

ウィーン式アクションのピアノが持つ弱音の美しさを知っていたベートーヴェンは、内声がそれまでの16分音符より細かい3連符に変わる箇所ではppの指示を書いている。37小節で変イ長調から変イ短調に変わり、神秘的な陰りを帯びる。光から闇への突然の移行は、音色変換装置としてのモデラート・ストップの使用によって、雰囲気を一変させることができるだろう。

42小節からはfis-h-eと4度上行するオクターヴがsfで鳴らされ闇から光に転換し、45小節でホ長調の平安の世界がppで現れる。

48小節でバスが深淵からの呻きのように減七アルペッジョをスタッカートで奏でるが、この不気味なバスの開始音は、ヴァルターの最低音のF<sub>1</sub>で、地底の限界の音を表している。

### ・細やかなアーティキュレーション

50小節でテーマが再帰する際には、内声が3連符となり、提示部より細やかな伴奏型になる。この3連符には、それぞれ最初の2つの音をレガートでつなげ、2つ目と3つ目の音を同音反復でアーティキュレートしながら進むような指示になっている。音が透明で、それぞれの音が明瞭に独立して聴こえるヴァルターのピアノは、軽やかな指先5mmの上下運動をハンマーに敏捷に伝え、効果的なアーティキュレーションを表現してくれる。ハンマーの返りの良さや音の切れの良さがあってこそ、この同音反復をスムーズに行うことが可能になる。音が混じることなく、独立性を持っているヴァルター・ピアノが得意としている音型である。

## 第3楽章 *Rondo Allegro*

### ・明瞭な音型の輪郭

ベートーヴェンの主題労作の手法はこの楽章にも現れており、冒頭のスタッカート3つの音からなる音型は、第1楽章51小節の3つのスタッカートの音型から取られている。また83小節からの右手で2度繰り返される5度下降の音型は、第2楽章の5小節から8小節のソプラノの動きと関連している。聴き手に音型をはっきりと認識させる上で、各音が明瞭に分かれて聴こえるヴァルターの楽器は好都合である。輪郭がぼやけたり、音が混じったりすると、音型がわかりにくくなるからだ。

### ・左手伴奏につけられた細かいスラー指示

ハーモニーの変化を明確に伝えるためには、左手のバスの動きが重要になる。このバスの音を印象付けるために、ベートーヴェンは一つ一つの和声を形成する一塊の音符をスラーで結んだ。たとえば1小節から始まる左手のそれぞれ4つの音にかけられた3回のスラーは、各々を一つのハーモニーとして捉えることを示した指示でもある。優雅で軽やかなタッチを持つヴァルターで弾く場合、バスの音の重さを強めにし、鍵の底でその音を保つフィンガー・ペダルの手法を使うのが相応しい。なぜならば、ダンパーを解放して音を響かせてしまうと、右手の旋律が濁ってしまうからだ。

左手の伴奏は、スラーをつける場所とつけない場所が明確に書き分けられている。冒頭3つのスラーの後には、スラーが書かれていない。そのような箇所では、ノンレガート気味のタッチで一つ一つの音の動きがわかるように弾くことで、ハーモニー的な伴奏と旋律的な伴奏を弾き分けることができる。また12小節から4小節にわたって書かれている左手スラーは、長いフレージングを表している。*f*で奏される16小節のスタッカートの和音に向けて、一気呵成にたたみかけるようにクレッシェンドをかけながら前進する。それまでの半小節または1小節刻みの伴奏音型が、4小節に引き伸ばされることで音楽が高揚していく。ここでは、ハーモニーの変化の際に細切れにならないよう、息で弾くことが求められている。

#### ・息遣いの表現

ロンド主題の喘ぐような旋律につけられたスラーの指示、訴えるような同音反復の挿入、ためらうような強拍のスタッカートは、細やかな息遣いと感情を直に伝えてくれる。5度下降がしばしば現れ、大きな嘆息を示すが、5～6小節ではスラーの最初の音についての装飾音符によって、嘆きの様相をさらに強めることに成功している。このような速いテンポにおいて弱音で奏されるテーマに、さらに細かな装飾音符を加えるというのは、ヴァルターの軽いタッチの中で生まれた表現と言える。現代のピアノはヴァルター・ピアノに比べるとキーディップは倍、鍵の重さも倍なので、ヴァルター・ピアノであれば容易であった表現も現代のピアノで演奏する際は、とするとテンポが重くなりがちになる。前へ前へと進む2分の2拍子であることを忘れず、ため息のモチーフで、息を抜くべき弱音が強くならないよう留意しなければならない。

#### ・*sf* と *fp* の区別

18小節のへ短調ドミナントの和音に付けられているのが *sf*、22小節の変ホ長調ドミナントの和音に付けられているのは *fp* である。同じ全音符の長さであっても短調の緊張を孕んだ和音と、抒情的な変ホ長調の第2主題への呼び水となる和音とでは、色を変えて奏することが求められている。音の減衰が速い華奢な楽器なので、その減衰に任せることで *p* にすることは難しくない。*p* にするというより、*p* になるのだから。しかし *sf* においては直前の休符がもたらす無音の緊張感の後にくる衝撃を表現し、*fp* においては第2主題に続く表情や色の変化を出し、方向転換が行われる

ことへの意識を向ける必要がある。このような微細な音色の違いを、ただ均一にアクセントの表現として片づけてしまってはならない。

#### ・dolce の音色

悲愴なロンド主題と対照的におかれた第2主題では、dolce と指示があり、なめらかなレガートで弧線が描かれる。当時、作曲家自身がヴァルターのニュアンスに富んだ柔らかく温かな音色を生かして、美しい演奏を披露したのであろう。44小節からのコラール的な落ち着いた和音もふくよかに一つ一つの音を大切に愛でるよう、ポルタメントの指示が書かれている。苦悩に満ちた音色と平安な音色、その差が大きければ大きいほど、演奏は魅力的になる。

#### ・極限 $f^3$ への想い

普段88鍵の現代の楽器を弾いている者にとって、 $f^3$  は楽器の限界でも高い音でもない。まだ上に鍵盤が1オクターヴ半残っているからだ。筆者はモーツァルトの曲やベートーヴェン初期の作品を練習する際、ときどきこの  $f^3$  より上の鍵盤を黒紙で覆って練習することになっている。これより上には行けないという思いで弾くのと、まだまだ余裕がある中で弾くのとでは、演奏態度が変わってくるからだ。

57小節から4回はずみをつけながら、頂点の  $f^3$  に *ff* で飛び込む。それを支えるバス *g* との距離はおおよそ5オクターヴ。楽器を驚掴みにするように激しい演奏を練り広げたであろうベートーヴェンの姿を彷彿とさせる箇所だ。曲の大詰め193小節からは *sf* が11回連続して打ち付けられた後に、極限の  $f^3$  が *ff* で鳴らされる。それまでに登場した変ホ長調、変イ長調の平安の響きが回想されるが、それらを打ち砕くかのように、 $f^3$  からハ短調の主和音に雪崩落ちるようにして終局を迎える。

### 3. エラールとの出会いから生まれた《ワルトシュタイン》

#### 使用楽器

1803年製エラール・ピアノ（製造番号133）は、ヴァルター・ピアノの5オクターヴの音域より高音域が広がり、 $F_1-c^4$  の5オクターヴ半に拡大された。イギリス式アクションを持ち、1音につき3本の弦が平行に張られている。マホガニー製のケースで、足で操作する4本のペダルを搭載している。それぞれの用途は以下の通りである。

1. シフト・ペダル：鍵盤をスライドさせ、1本の弦（ウナ・コルダ）のみ打弦し音量を弱めることができる。
2. ダンパー・ペダル：すべてのダンパー（止音装置）を上げることにより、弦を解放させ倍音が共鳴し、音量をフォルテにする。
3. リュート・ペダル：アタッチメントを動かすことにより、打弦距離を短くしリュートのような音を出す。
4. ミュート・ペダル：柔らかい皮革がハンマーと弦の間に押し出され、弦の振動を抑えることにより消音効果をもたらす。

1800年代初頭のウィーン式アクションとイギリス式アクションのキーディップの平均値を比較すると、前者が5.6mm に対し、後者は7.42mm<sup>(13)</sup>。ウィーン式のピアノの浅く軽いタッチとは対照的に、イギリス式のタッチは、深く、重かった。ウィーン式のような細かなニュアンスのコントロールは困難だが、イギリス式は弦の張力が強いいため、和音が豊かに響き、バスも充実した音量を持っていた。

### ピアノ・ソナタ 第21番 ハ長調 op. 53 《ワルトシュタイン》

1803年11月から翌年1月にかけて作曲されたこのソナタは、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ全32曲の中でも、最も充実した内容を持つ傑作として知られる。前年、弟宛てに書かれた書簡「ハイリゲンシュタットの遺書」には、死を思い至るほどの苦悩を克服し、音楽の道を生き抜くことへの強い決意表明が綴られており、確固たる構築性の中に漲るエネルギーと推進力には、当時のベートーヴェンの心境が見事に昇華されている。このソナタは、ボン時代からの後援者であるワルトシュタイン伯爵に献呈された。

#### 第1楽章 *Allegro con brio*

##### ・同音反復

冒頭の8分音符連打は一度聴いたら忘れられない個性的な出だしである。低音で和音が規則的に刻まれる中、突然高い音が稲妻のように光る。エラーールが1821年に特許をとった「ダブルエスケープメント機構」は、打鍵後、鍵をもとの高さまで戻さなくても次の音を鳴らすことができる画期的な技術革新で、現在のピアノの礎となった。しかしベートーヴェンのもとに届いた1803年製エラーール・ピアノにはまだその機構はついて

いなかった。「エラーール＝速い同音反復が可能なダブルエスケープメント」というイメージが浸透しているが、ベートーヴェンはまだその恩恵に浴してはいない。同音反復が容易ではない重い楽器で、あえて反復を行うことによって、遠くから雨雲が不気味に近づいてくるような独特の効果を上げたことが推察される。

##### ・長いフレーズ感

初期の頃にはごくまれにしか見られなかった「小節をまたぐような長いスラー」が多用されるようになった。36小節でコラルのようなホ長調の第2主題が登場する際には、*dolce e molto legato* と記し、和音を柔らかく響かせながら歌うように弾くことが要求されている。和音をレガートで響かせるには、ダンパー・ペダルを効果的に使うことが求められる。ペダリングの技術により和音を繋げ、長いフレーズで謳いあげることが可能になった。「音の減衰が速い楽器から残響が豊かな楽器へ」という変化が、音楽にも影響を与えていることを示している。

##### ・弱音へのこだわり

自筆譜を見ると冒頭で右手にも左手にも *pp* が書かれており、*ff* が出てくるのは62小節が最初である。力強く突き進む肯定的な音楽においても、決して *ff* を多用するのではなく *pp* や *decresc.* を所要所で効果的に使っている。この弱音を真の弱音にして初めてベートーヴェンの大きなドラマを表現できることを忘れてはならない。特に現代のピアノは連打によって音量が増幅するため、この冒頭の箇所が *mf* になりがちだが、強い意志を持って弱音に臨むことで、ベートーヴェンが求めた表現に近づくことができる。

##### ・音量の増大

112小節から141小節まで続く3連符の波形は、クライマックスに向け音量とテンションを高めていく。張力が強くなったエラーールからインスピレーションを得たベートーヴェンは、バスの豊かな響きと右手アルペジオのパスサージュを組み合わせることによって、単音でありながら豊かな響きの伽藍を創りだしている。

145小節からは、左低音 *g* に小さなスケールで下降する音型を組み合わせ、駒のように回転させ続ける。このドミナントの響きの高揚が限界に達したところで、*sf* ではずみをつけ、155小節で左右を5オクターヴ離れた地点から逆行させるといった手法だ。このよう



なドラマは、突き上げ式ハンマーのパワーと豊かな低音の響きがなければ実現しなかったであろう。

## 第2楽章 *Introduzione: Adagio molto*

### ・低音の響き

楽器の最低音  $F_1$  から始まるこの楽章は、まさに深い暗闇での模索と逡巡の様相を示す。低音の響きが厚みを増したことで、たとえ *pp* にした時にも存在感のあるバス而降線が印象的に響く。高音より低音が響くことで、印象は暗いものとなる。この暗く重い表現は、軽やかなウィーン式に比べイギリス式の方に軍配が上がる。そして楽章後半、32分音符で繰り返される低音はドミナントの緊張感を高め、第3楽章で高音のロンド・テーマが入った時の解放感はより大きなものとなる。

### ・残響の豊かさ

音の減衰が速く透明感のある音色のウィーン式では、音を響かせ続けることは難しかった。しかしこの楽章ではイギリス式の豊かな残響を生かして、冒頭の6度上行した音に *ten.* をつけ、10小節から始まる息の長いフレーズは、*rinforzando* で豊かな歌を目指している。歌に時折挿入される *sf* は、時として不協和な響きにつけられている。その強い衝撃は、協和音に戻った時の解放感に繋がる。弦の張力が高まったことで、不協和音のぶつかりから協和音への解決がドラマティックに示される結果となった。

楽章最後の *g* の音には *sf* とフェルマータがつけられている。豊かな響きを残すことができた楽器だからこそその表現であり、この特別な *g* の属音を境にハ長調の息の長いロンド主題に入っていく。

## Andante Favori WoO. 57: *Andante grazioso con moto*

このソナタにおける緩徐楽章のベートーヴェンの当初のアイディアは、優雅なへ長調の205小節からなる *Andante* がおかれる予定だった。しかし友人らの「長すぎる」などの意見を受け、現在の28小節の *Introduzione* に凝縮されることとなり、もともとの *Andante* は、独立した小品として出版された。自然を体現した《田園》シンフォニーと共通のへ長調で書かれ、伸びやかな歌心が美しい佳作である。小節をまたぐ長いスラーが書かれ、柔らかな音で心地よく歌うようなテーマで始まる。一種の変奏曲のスタイルで書かれており、テーマは登場するたびに変化するが、101小節では左手パートがチェロの音域で雄弁に語り、

効果的な対旋律を作っている。

ベートーヴェンは、68小節で変二長調 *pp* の神秘的な響きに変える際、重要なバスの音を1小節間鍵底で保つ指示をしている。これはちょうどフィンガー・ペダルの効果であり、ウナ・コルダで薄くなった響きを補強するための語法と思われる。

また長いスラーの合間に、初期の作品に見られたような短いスラーや細かいアーティキュレーションも混在しているため、現代のピアノで弾く際には、テンポが重くならないように留意したい。

## 第3楽章 *Rondo: Allegretto moderato - Prestissimo*

### ・ペダル指示

このソナタの自筆譜冒頭ページ右余白を見ると、まずベートーヴェン自身による NB<sup>(14)</sup> の記述が目に入る。「Ped. の指示でダンパーを解放し、○の箇所ではペダルを上げダンパーを戻せ」という念を押すような指示は、ペダルへの意識が非常に強いことを示している。特にこの楽章では、Ped. 記号が多用され、ロンドのテーマにおいては、1小節から8小節1拍目まで踏み続ける指示となっている。この長いフレーズの中には、I度とV度という異なる和声が含まれ、古典派演奏の常識では、あり得ないペダル指示だ。現代の奏者の解釈も分かれる箇所であり、「当時のピアノより響きが濁ってしまう現代のピアノにおいては、このペダル記号に従うべきではない」という意図で、几帳面にハーモニー毎の踏み変えを行う奏者も多い。しかし異なる和声を弱音の中で混在させる指示は、絵具の色を重ね合わせるような独特の響きを生み、神秘的な雰囲気醸し出す。そこで筆者はベートーヴェンのイメージ表出を大切にしたいと考え、現代のピアノのダンパーをフルに踏み込むのではなく半分ほどの深さにコントロールしながら、オープンダンパーにして演奏した。

またコーダに入る直前378小節にも *sempre ff* とともに Ped. の指示が書かれ、395小節の2拍目の4分休符で Ped. を上げるよう指示されている。この結果、この18小節間は、休止符であっても無音ではなく、踏み続けるペダルの中で一つの響きが残っていることになる。音の切れ目がほかさされ、長いフレーズを響かせ続ける手法は、すでにロマン派への入り口に立っていたことを示している。

### ・ *sempre pp*

*sempre pp* の指示がつけられたロンド・テーマを奏

する際、ベートーヴェン自身おそらくウナ・コルダを使用したことだろう。ウィーン式のピアノにおける弱音装置（モデラート・ストップ）は、古くは手で、後に膝レバーで操作したので、演奏中の素早い操作が不便だったこともあり、極端に音色変換が必要な箇所でのみ使われていた。しかしイギリス式のエラールでは、足先を数センチ下げるだけで打弦の本数を3本から1本にできる。このウナ・コルダはベートーヴェンが待ちに待ったツールであった。Ped. 記号と sempre *pp* の両方の指示は、テーマが登場するたびに書かれている。ここでは、ダンパー・ペダルとシフト・ペダルを同時に踏むことによって、柔らかく美しい弱音のテーマが空間に広がる。

しかし現代のピアノでは、左足で操作するシフト・ペダルを深く踏み込んでも1本打弦ではなく2本打弦となる仕組みなので、その分、指先のコントロールに留意し、サウンドポイントぎりぎりの8mmくらいまでの打鍵で奏する必要がある。弱音にこだわったベートーヴェンの *pp* の表出ができないと、全体のデュナーミクの変化は結果的にスケールの小さなものになってしまうように感じる。

#### ・劇的な変化

主音 *c* を低音ユニゾンがフォルテで鳴らすのを合図にコーダが始まる。Prestissimo で書かれたコーダは、この大曲を締めくくるのに相応しい激情が溢れている。まず dolce で *p* のロンド・テーマが回想され、431小節で高音域の sempre *pp* にした後、441小節で突然低音域の *ff* を打ち鳴らす。バスの響きが豊かなイギリス式アクションの面目躍如たるどころだ。

461小節の *ppp* の指示は、まさしく深い谷底から天空に飛翔するようなアルペジジョで、シフト・ペダルとダンパー・ペダルを併用して奏する。

#### ・オクターヴで行うグリッサンド

終盤の難所の一つが、465小節に登場するオクターヴで行うグリッサンドだ。この左右のオクターヴ連続にベートーヴェンは1と5のフィンガリングを記している。軽いタッチのウィーン式の楽器であれば無理なく弾けるが、現代の楽器で1オクターヴ手を広げた状態のグリッサンドができるのは、相応の大きな手の持ち主のみとなる。イギリス式の重いアクションを快く思っていなかった節があるベートーヴェンだが、10mmのキーディップを持つ現代のピアノに比較すればまだタッチは軽く、グリッサンドも可能だったこと

が窺える。ツェルニーは、手の小さい人は単音にして弾くことを勧めている<sup>(15)</sup>。筆者は、オクターヴを両手に分け、結果としてなめらかなグリッサンドに聴こえるよう滑らかなタッチで弾くようにしている。

#### ・増大した低音の音量

175小節からのハ短調の副主題は、左手がスタッカートでオクターヴで旋律を奏し、その拍間で右手が合いの手を打つことによって緊張感を高めている。この打楽器的な語法は、ハンマーを軽やかに跳ね上げるウィーン式では迫力が乏しいが、イギリス式のまさに突き上げるハンマーで弾くことでリズムミクな効果が倍増する。その後183小節からの左手の3連符は、さらに追い打ちをかけてうねるような波の様相を示す。張力、弦数ともに増加し、低音の響きが豊かになった楽器によって、バス単旋律の sempre forte が可能になった。

また352小節からの両手の3連符が続く sempre *piu forte* は、音密度の高さ、左手の密集度、後半で挿入される *sf* の指示から見ても、ベートーヴェンがかなりの興奮度を示す演奏をしたことは想像に難くない。楽器のデュナーミクの幅が広がったことで、曲の大詰めにおいて音響的效果がさらに増すことに繋がった。

## おわりに

最初に述べたように、ベートーヴェンとピアノの関係は、ウィーン式アクションに始まり、ウィーン式アクションで終わる。しかし1803年イギリス式アクションのエラール・ピアノで《ワルトシュタイン》、《熱情》などを作曲し、1818年にイギリス式アクションのプロードウッド・ピアノを贈呈された後、最晩年のソナタの創作に打ち込むことになる。

イギリス式アクションに出会ったことで、ベートーヴェンのピアノズムは大きな変容を遂げた。ウィーン式の楽器が持つ繊細さ、敏感さ、細やかなニュアンス、温かい音色、弱音の美しさなどに生涯魅力を感じながら、なおかつイギリス式アクションの楽器が搭載していたウナ・コルダに惹かれ、張力の強い楽器が持つ豊かな響き、大きな音量も要求した。「いいピアノを弾くか、さもなくば一切弾かないか」<sup>(16)</sup> という極端に激しい性格のベートーヴェンにとり、繊細さと堅牢さの両方を兼ね備えた夢のピアノを常に求め続けた遍歴と言える。

幼い頃からクラヴィコードに親しみ、微細なニュアンスの表現やレガート奏法を会得していたベートー

ヴェンにとって、イギリス式ピアノの沈み込みが深いキーや重いタッチは不満の種だった。残されたベートーヴェン所蔵のエラール・ピアノの分析の結果、78パーセントの弦は、張り替えられた形跡が残っているという<sup>(17)</sup>。切弦と交換を繰り返しているピアノは、いわば瀕死の状態と言える。ベートーヴェンは修理を依頼し、他の楽器を借りる算段をするようになる。

19世紀初頭、オーストリアには200を超えるピアノ制作会社が鋳を削っていたと言われる。しかし現在では、唯一1828年創業のベーゼンドルファー社のみがウィーンでピアノ制作を続けている。創立者イグナツ・ベーゼンドルファー (Ignaz Bösendorfer, 1796-1859) が制作した1829年製のベーゼンドルファー・ピアノ (筆者所蔵) は、繊細な弱音と敏感な反応を持つと同時に、将来のフラッグモデルであるインペリアルをすでに想定して出発したかのような豊かさを持っている。

歴史に「もしも」という言葉は意味が無い想定であるが、もしもベートーヴェンがベーゼンドルファーのピアノを知っていたら、おそらく「繊細さと力強さ」を併せ持つ楽器として高く評価したのではないだろうか。歌うような温かさを持つウィナー・トーンはベートーヴェンのロマンティシズムの発露に相応しい。

ベーゼンドルファーの楽器はその後も進化を続ける。ベーゼンドルファー・ピアノをこよなく愛した一人にフランツ・リスト (Franz Liszt, 1811-86) がいる。リストは各地でピアノを壊すほどの熱演を披露したと伝えられるが、ベーゼンドルファー・ピアノの堅牢さを絶賛した。このような強さと豊かさの要素は、ベートーヴェンにとり、まさに理想のウィーン式アクションの楽器に成り得たかもしれない。しかしベートーヴェンは、1828年のベーゼンドルファー社創設を待たず、その前年に世を去った。

### 【今後に向けての課題】

本研究では、5オクターヴのウィーン式ピアノで作曲された初期作品とイギリス式ピアノに出会った後に作曲された中期の作品を比較しながら、鍵盤楽器の変遷に伴うベートーヴェンのピアノリズムの変化について考察した。

今後、最後の3つのソナタ (op. 109, 110, 111) について、当時ベートーヴェンが所蔵していたイギリス式アクションのブロードウッド・ピアノとの関連について研究を進めていきたいと考えている。この時期の作

品については、1818年に贈られたブロードウッド・ピアノの音域より高い音が曲中に含まれるなど、解明されていないことも多い。

しかし筆者所蔵のブロードウッド・ピアノ (1810年頃製、ベートーヴェン使用の楽器と同型) は、バスの豊かさや、低音域、高音域を別々にダンパー解放できる装置、2段階に分けて使えるシフト・ペダルなどを備えている。このような楽器の特性は、まぎれもなく最後の3曲のソナタに生かされている。当時、ベートーヴェンがブロードウッド・ピアノからどのようなインスピレーションを受け、この偉大な作品の創作に繋げたのかなど、作品と楽器との関連をさらに掘り下げていきたい。

### 【謝辞】

本研究は2020年度国立音楽大学個人研究費 (特別支給) の助成をいただきました。深謝申し上げます。

研究を進めるにあたり、ベートーヴェンの書簡に見られる当時の貨幣単位などにつきましてヨーロッパ文化史研究の小宮正安先生のご指導を賜りました。また国立音楽大学楽器学資料館の不動真優さんには歴史的鍵盤楽器に関して様々なご示唆をいただき、陣内みゆきさんにはエラール・ピアノに関する文献資料について大変お世話になりました。厚く御礼申し上げます。

### 註

- (1) 所蔵する博物館を ( ) 内に示す。
- (2) クリストーフオリによるピアノフォルテの発明は、シピオーネ・マッフェイ侯爵の論文によってヨーロッパ各地に広まった。マッフェイは、この楽器に対し「Gravecembalo col piano e forte」(弱音と強音を出せる大型チェンバロ) という名称を使った。本研究では、「ピアノ」と記載することとする。
- (3) アクションとは、鍵盤楽器における発音機構を指す。ピアノの場合、弦をハンマーで打つことにより音を出す、その際の機構をアクションと呼ぶ。
- (4) William S. Newman, "Beethoven's Pianos Versus His Piano Ideals" *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 23, No. 3 (California: University of California Press on behalf of the American Musicological Society 1970), p. 487.
- (5) カール・ツェルニー『ベートーヴェン全ピアノ作品の正しい奏法』古荘隆保 (訳) パウル・バドゥラ＝スコダ (編) (東京: 全音楽譜出版社, 1971), 9頁。
- (6) ナネッテ・シュトライヒャーは、アウグスブルクの

名工、ヨハン・アンドレアス・シュタインの娘。1792年父の死後、弟マテウスと共に工房を継承。作曲家アンドレアス・シュトライヒャーと結婚後、ウィーンへ移住。1802年マテウスが工房を去った後は、夫と共にシュトライヒャー社の発展に尽くし、ウィーンを代表するピアノ・メーカーとなる。ベートーヴェンを公私ともに支えた存在でもあった。

- (7) 小松雄一郎訳編 『ベートーヴェン書簡選集 下』(東京:音楽之友社 1979年)、511頁。( )内は、筆者による補筆。
- (8) Alain Roudier and Alain Moysan, "Le piano français de BEETHOVEN" in *Sébastien ERARD, 1752-1831 ou La rencontre avec le pianoforte* ed. by François Lesure (Luxeuil-les-Bains: PUBLI-LUX, 1993), p. 60.
- (9) Ibid, p. 61.
- (10) A. C. Kalischer, *Beethoven's Letters with Explanatory Notes*. (New York: Dover Publications, 1972), p. 44.  
なおヨーロッパ文化史研究の小宮正安氏によると「当時は1ドゥカーテン=4.5グルデン、つまり30ドゥカーテンは、135グルデンとなる。ちなみにベートーヴェンがリヒノフスキー侯爵から得ていた年金が1年あたり600グルデン。出版社からの支払いは400~500グルデンなので、たとえば年収を1000グルデンとすると、その15パーセント弱という計算になる。」
- (11) Mario Aschauer, *Notes on performance practice* (Kassel: Bärenreiter, 2012), 楽譜解説 p. 5.
- (12) アントン・ヴァルター／1795年モデル (ウルバーノ・ペトロゼリ Urbano Petroselli 制作) 筆者蔵。
- (13) Kenneth Mobbs, "A Performer's Comparative Study of Touchweight, Key-Dip, Keyboard Design and Repetition in Early Grand Pianos, c. 1770 to 1850" *The Galpin Society Journal*, (London: Galpin Society, 2001), p. 27.
- (14) NB は、ラテン語で nota bene の略。「よく注意せよ」の意。
- (15) カール・ツェルニー、前掲書 78頁。
- (16) 1810年11月にピアノ制作家シュトライヒャー氏に宛てた手紙の中の言葉。  
Alain Roudier and Alain Moysan, "Le piano français de BEETHOVEN" in *Sébastien ERARD, 1752-1831 ou La rencontre avec le pianoforte* ed. by François Lesure (Luxeuil-les-Bains: PUBLI-LUX, 1993), p. 64.
- (17) Tilman Skowroneck, "Beethoven's Erard Piano: Its Influence on His Compositions and on Viennese Fortepiano Building" *Early Music*, Nov. 2002, Vol. 30,

No. 4, (Oxford University Press 2002), p. 530.

#### 参考文献

- Adelson, Robert. *Erard: A Passion for the Piano*. New York: Oxford University Press, 2021.
- Aschauer, Mario. *Notes on performance practice*. Kassel: Bärenreiter, 2012.
- Beghin, Tom. *Beethoven and His French Piano*. Evil Penguin Records Classic, EPRC 0036, released 2020, CD.
- Kalischer, A. C. *Beethoven's Letters with Explanatory Notes*. New York: Dover Publications, 1972.
- Lockwood, Lewis. *Beethoven's Lives, The biographical Tradition*. NY: The Boydell Press, 2020.
- Lockwood, Lewis. *Beethoven, The Music and the Life*. New York: W. W. Norton Company 2003.
- Mobbs, Kenneth "A Performer's Comparative Study of Touchweight, Key-Dip, Keyboard Design and Repetition in Early Grand Pianos, c. 1770 to 1850" in *The Galpin Society Journal*, Galpin Society 2001.
- Newman, William S. "Beethoven's Pianos Versus His Piano Ideals" in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 23, No. 3, California: University of California Press on behalf of the American Musicological Society 1970, pp. 484-504.
- Skowroneck, Tilman. "Beethoven's Erard Piano: Its Influence on His Compositions and on Viennese Fortepiano Building." in *Early Music*, Nov. 2002, Vol. 30 No. 4, Oxford University Press 2002.
- 大崎滋生 『ベートーヴェン像再構築』 東京:春秋社 2018
- 筒井はる香 『フォルテピアノ19世紀ウィーンの製作家と音楽家たち』 東京:アルテスパブリッシング 2020
- パウル・バドゥラ=スコダ 『ベートーヴェン ピアノ・ソナタ演奏法と解釈』高辻知義・岡村梨影(共訳) 東京:音楽之友社 1970
- 横原千史 『ベートーヴェン ピアノ・ソナタ全作品解説』 東京:アルテスパブリッシング 2013
- 渡邊順生 『チェンバロ・フォルテピアノ』 東京:東京書籍 2000