

ベートーヴェンのテンポ記号の受容をめぐって

——演奏史研究のための一試論——

渡辺 裕

はじめに

音楽の演奏を考える上でテンポという要素はきわめて重要である。同じ曲であっても、二倍のテンポで演奏すれば、ほとんど同じ曲とは思えないほどに楽曲の性格は変わってしまう。それにもかかわらず、西洋音楽研究の中で作品やその演奏を問題とするときに、テンポというテーマが正面に出てくる機会是比较的少なかつた。最近ではとりわけ原典資料研究が進んで、演奏に関しても原典版の使用というようなことがうるさく言われるようになり、譜面そのものに改変を加えたりすると、作曲者の意図や個性を汚したとして、ほとんど倫理的な問題であるかのような形で批判を受けたり、見識を問われたりするような場面があり、音楽学者も研究に当たってはスラーの開始位置や音符の符尾の付け方にいたるまで神経をとがらせているのであるが、テンポの問題はそれと比較すると信じられないくらいに雑に取り扱われてきた。

そのような考え方はもちろん、楽譜が作品を規定するという考え方に立つならば、ある意味では自然に出てくる考え方であるといつてもよい。西洋音楽の五線譜は、音の長さや高さについてはきわめて細かく規定できる精緻なシステムを形作っているのに対し、テンポの規定は、アンダンテ、アレグロといったきわめて曖昧なイタリア語を用いて

行うという、ひどく大まかに見えるやり方で行われるのが常であった。十九世紀にはいるとメトロノームが導入され、一見その数値を使ってテンポの規定が厳密にできるようになったかのような印象をもちがちであるが、それとても楽曲内部での細かいテンポの変化を逐一記録することはできないし、作曲家たちもそもそもそういう細かい変化を記録するような目的でメトロノームを使おうとはしなかった。十九世紀末にいたるまで、メトロノーム記号は楽曲の大まかなテンポを演奏者に伝えるための目安に過ぎなかったし、その目安とても無視されることが少なくなかった。演奏家はしばしば、この作曲家のメトロノームはこわれていたのだらうとか、そもそもメトロノームなどというものは数値などという人間の精神の機微を無視するような要素で人間をしばろうとする非人間的な器具であり、こんなものを使っていたのではろくな音楽ができないなどという、怪しげな理由を付けて、作曲家の書き込んだメトロノーム記号を公然と無視してきた。ベートーヴェンが自作に書き込んだメトロノーム記号などには、これまで演奏家が誰一人として守ったことがないというようなものすらいくつもある(1)。

このような状況に対して、これまでわれわれが行ってきた対応には二つの極が考えられよう。一方の極はいわば作曲家の側に立つような対応であり、作曲家がテンポ記号に込めた意図が守られず、作品の真の姿が歪められることを憂い、かくもテンポに関する意識が乏しく、かくも野放図な状態になっていることを嘆くという型の対応である。他方の極はいわば演奏家の側にたつような対応の仕方である。楽譜の規定が曖昧で、解釈を許容する幅の広いテンポこそは、演奏家が個性を発揮し、自らの想像力を自由に広げて新しい表現を生み出してゆくための格好の場であり、それをメトロノーム記号などという野蠻なものではろうとするところこそ理不尽であるとするような対応の仕方である。この二つの極端な態度は一見したところ真つ向から対立しているように見えるが、実は同一の前提を共有しており、極端に言えば同じ考え方の裏返しであるといってもよい。その考え方とは、演奏という行為を作曲者の作った作品と演奏家によるその解釈という二項の相関関係で捉えようとする考え方である。要するに作品は(作曲家の具体的な意

図に直接に帰せられるかどうかは別として）それ自体として何らかの固定した意図ないしイデーを内在させており、演奏においては演奏家の個性や表現がいわばその上に被さった形であらわれてくるという二層構造で考えようという姿勢は両者に共通しているのである。両者の差はそのどちらに力点を置くかという違いに過ぎない。

だが本当にそうなのであろうか。このような考え方を取るならば、一つの作品に対する多様な演奏解釈はそれぞれ「作品自体」との関係をベースにして存在しているということになり、そのあり方は常にその「作品自体」に照らして議論されることになるであろう。十九世紀の演奏であろうが、今日の演奏であろうが、その「作品自体」に対する解釈であるということに関しては等質であるということになり、その背景をなす演奏を取り巻く具体的なコンテクストの存在は背後に退いてしまうことになるであろう。このような議論で完全に欠けてしまうのは歴史的な軸である。もちろん、演奏様式が時代によって変化するというような議論はこれまでも様々な形でなされてきたのであるが、問題はそういう議論がしばしば、あたかも「作品自体」というものが客観的に存在するかのような前提に基づいてなされて、そのこと自体の問題が何ら問われてこなかったということである。その結果、たとえば十九世紀にはロマン主義的な演奏スタイルが横行し、「作品自体」のあり方を歪めたが、新即物主義以来、「作品自体」への回帰が叫ばれ、今ではオリジナル楽器運動に発展して、ようやくベートーヴェンの作品についての正しい認識がなされるようになったというような、進歩史観的・勝利者史観的な言説がまかり通ることになるのである。しかし、最近大手を振ってまかり通っているその種の言説を受け入れてしまうならば、十九世紀の人々が繰り広げてきた音楽実践は一体何だったのかという話になってしまふであろう。そのような議論の枠組みの中でそれらの音楽活動の意味を掘り出そうとするならば、「作品自体」という呪縛を否定するほかないのであり、結局、どんな解釈もそれはそれでいいではないかという「何でもあり」的・アナーキズム的な状況に陥らざるを得なくなってしまうのである。

どうもわれわれはどこかで議論の道筋を誤って来たように思われる。そういう議論の中で暗黙のうちに前提となっ

ていたこと自体を問わなければならないような状況に、われわれは今、さしかかっているのではないか。演奏解釈の問題を「作品自体」に照らして考えようとする発想、もつといえは「作品自体」などというものが存在するという発想自体を疑うこと、われわれが通常「作品自体」と考えているものが一体何なのかということであらためて問い直してみることに立つて、演奏の世界を動かしている論理やメカニズムを解明すること、そういうことが今も求められているのではないか。

そういう認識の上に立つて私は、ベートーヴェンの作品の演奏テンポというテーマを題材を選んでこの問題をあらためて問い直す試みを行うことにした。テンポに関して、ベートーヴェンの書いたメトロノーム記号ほど様々な議論を引き起こしたのも滅多にないし、結果としてこれほど無視されてきたものもまた少ないからである。この問題に対するアプローチとしては当面二つの方向のやり方が考えられるだろう。一つはいろいろ議論の多いベートーヴェンのメトロノーム記号の意味自体を歴史的なコンテクストの中で問い直すことであり、これに関する論文は本紀要の昨年の号に掲載した渡辺 1966)。ベートーヴェンのメトロノーム記号には常識から考えておかしなことが多々あり、また整合性にも欠けているから、信憑性がないといった議論が従来しばしばなされてきた。その結果、ベートーヴェンのメトロノームは壊れていたとか、彼は耳が聞こえなかったので適正なテンポを測ることができなかったといった俗説がまかり通っていたわけであるが、ベートーヴェンの時代の演奏法理論書を中心に、当時のテンポに関する考え方を調べてみれば、そこにはまだバロック時代以来の古いテンポ観の伝統が未だ生きていたのであつて、その中ではベートーヴェンのテンポに関する様々な指示はそれなりの整合性をもっていること、そしてわれわれにとつてそれが常識を外れているようにみえるとするれば、それはとりもなおさずわれわれが、テンポというものの捉え方自体がベートーヴェンの時代とは異なってしまった現代の側からものをみてしまっているがゆえのことであるということが明らかにする。そのことはまた、われわれが「作品自体」と考えているものが実はわれわれの時代の側から見た何の根拠もない

ものに過ぎなかったことを物語っていると言つてもできるであろう。

それに対して本論では、それとは異なった方向から同じ問題にアプローチしてみることにしたい。たしかに、ベートーヴェンの指示したメトロノーム記号がテンポをめぐる同時代のコンテクストの中ではそれなりの整合性をもっていたにせよ、その後の演奏史の展開の過程の中で、それとは異なった形で一定の演奏法の伝統が形成され、そのような土台の上になつた形でベートーヴェン像がづくりあげられてきたこと、そしてそのようなベートーヴェン像がアクトリアルなものとして機能し、歴史を動かしてきたことは紛れもない事実である。ベートーヴェンの楽曲と対峙して、人々が「作品自体」として認識してきたものはまさにそのようなものである。その「作品自体」のイメージそのものが歴史の流れの中で変化してきた過程が演奏の歴史なのである。その意味では、ベートーヴェンの「作品自体」を論ずるということは、このようなベートーヴェン像の変化の過程を動かしてきた論理やメカニズムを明らかにする作業を不可避免的に要求することになるであろう。本論で私が試みようとするのはこの、前論で明らかにしたような土台の上に出現したベートーヴェンのメトロノーム記号や様々なテンポ指示記号の意味がその後の演奏の歴史の中でどのように受容され、それぞれの時代状況と関わりながらどのように変容してきたかを説明することを通して、「作品自体」のイメージがうつろいゆくこの過程がどのような動因によつて動かされてきたかの一端を示すことである。そのことはまた、作品がアクトリアルな形を取つて現われ出る演奏や鑑賞の「現場」で動いている論理が、これまでの西洋音楽研究を支えてきた楽譜という「書かれたもの」の論理やそのベースの上に作り上げられてきた「作品」の概念が想定しているものとは非常に異なっていることを明らかにしてくれるはずである。

ベートーヴェン時代のメトロノーム記号

本論に入る前に、前論で考察したポイントを確認しておかなければならない。ペーラーヴェンの時代はテンポに関する考え方が大きな変動を起こした時代であった。それを象徴するのがメトロノームの導入である。このように一分間に何拍といった具合に「合理的」にテンポを測る発想が出現したことによって、それまでの「不合理」なシステムが駆逐されたかのようにみえるのであるが、今日の目から見ると「不合理」にみえるバロック時代以来のテンポ決定システムもじつはさほど不合理なものではなかった。ペーラーヴェンは、一方ではメトロノームという新しい合理的な機器にひかれてそれを積極的に利用したが、彼の基本的なテンポ感覚はそういうバロック以前の古い考え方に根ざすものであった。

十八世紀以前には、アレグロ、アダージョ等のテンポ記号は、今日の輪切りの発想とは異なり、拍子記号や楽想の様式、速い音符がどの程度まじっているかといった、楽曲のたまたま全体と連動しながらテンポを決定してゆくシステムになっていた。十八世紀の様々な音楽理論書から見る限り、同じアレグロと書かれていても、楽曲のタイプや拍子等に応じて、どのくらいのテンポで演奏するかはそれぞれ異なっていた。逆にいえば、テンポと拍子、それに長短の音符の配合の具合といったことが決まれば、たとえば四分の三拍子のアレグレットで十六分音符以下の短い音符が出てこないのはメヌエットのタイプといった具合に、その楽曲の雰囲気や性格がおおよそわかる仕組みになっていたのであり、その意味でテンポは楽曲の基本的な性格をぬきにしては論じられなかったのである。

クヴァンツのフルート奏法の理論書の記述から窺えるように、バロック時代のテンポの発想は楽曲に合わせてリズムを刻み、それが一分間にいくつであるかを測るような近代的な発想とは根本的に異なっていた。そこには *tempo giusto*、*tempo ordinario* 等の名で呼ばれる、あらゆる楽曲に共通する基本的なテンポ感覚（それはしばしば脈拍や歩く速さとして表象された）が先にあつて、楽曲の方をそちらに合わせて当てはめ、さらにそれを増減するような形でテンポを規定していた。脈拍一つの間を二分音符がいくつはいるのがアレグロ等々というようなのが基本的なテンポ

規定の仕方であり、それにアツサイ、ポコ等の付加語を付け加えたりして増減させることによって細かいテンポの調節を図っていたのである。それは今日のように自由な音楽があり、メトロノームで測ってそれぞれに適切なテンポを設定するというような発想とは根本的に異なるものであり、拍子の種類とテンポ用語、音符のたたくまいによって楽曲が類型化され、それぞれの類型にあつた形でテンポを刻む単位やその速さなどが決まってくるというあり方であった。作曲家の方もまた、そういう類型を踏まえて曲を書くことによつて、演奏家に正しくテンポを伝えることができたのである。それゆゑ演奏家にとつてはどの長さの音符を基準にして拍を刻むのか、つまり四分音符で数えるのか二分音符で数えるのかといったことがまず先決問題なのであり、それ次第では同じアレグロといつても全く違うテンポになつてしまふ。そしてまともな演奏家であれば、そういう場合に楽譜のたたくまいからきちんと判断を下すことができると思へられたのである。

ベートーヴェンはもちろん、そういう限定の中にとどまっていられる作曲家ではなかつた。彼がメトロノームに異常なまでの関心を示したのも、そういう *tempo giusto* 的な感覚的の制約にしばられた、以前のテンポ決定の仕方の限定を脱して、そこに新しい音楽表現の世界を開くことが可能なることを夢見てのことであつたともいえるが、他方で彼は最後まで、バロック時代から続くこのテンポ決定システムのあり方を基本に据えた形で音楽活動をしていた。彼が用いているアレグロ、アダージョ等のイタリア語の速度記号は、基本的にはそれ以前のやり方を踏襲しており、その意味はわれわれが今日考へるような輪切りの発想によるものとは根本的に異なつていた。アレグロであつても拍子や音符の配分の具合に応じてテンポが変動する、かつてのテンポ記号のあり方がベートーヴェンには残つて一方で、メトロノームという客観的表示法にも関心を示していた。そういう両面性がベートーヴェンにはあつたのであるが、そのことが、古い時代のテンポ決定システムの感覚を失つてしまつたその後の時代の人々の眼にはアレグロ、アダージョ等の表示とメトロノーム表示の数値が不整合であるかのような印象を与える結果につながり、結果的に、

ベートーヴェンのメトロノームは壊れていた等々の解釈を引き起こしてきたのである。

しかし、ヘルマン・ベックらの研究が明らかにしてきたように、古いテンポ観のパラダイムの中に置きながら彼のテンポ記号を丁寧に見直してみるならば、ベートーヴェンの与えたメトロノーム記号は、イタリア語のテンポ記号が拍子等々と連動しながら規定している楽曲の演奏テンポと概ね対応しており、整合的なシステムをなしていることが明らかにするのである。のみならず、このようにして類似した拍子やテンポ記号をもつ作品を並べてみると、そこには歴然と共通した性格・タイプの楽曲が集まってくる場合が多く、しかもそれがバロック時代などよりはるかに多様なカテゴリー化を伴っていることが認められ、ベートーヴェンが十八世紀的な発想の延長上でそれをさらに大規模にするような形で自らの作曲活動を展開していったことをみてとることができる。そのようなことからわれわれは、ベートーヴェンがメトロノーム記号をつけていない楽曲に関してもカテゴリーを頼りにおおよその演奏テンポを推測することが可能になるが、それ以上にベートーヴェンが当の楽曲をどのようなタイプのものとして、どのような別の楽曲を念頭に置いて構想していたかといったことが明らかになってくると、われわれがこれまで楽譜から抱いていた「作品自体」のイメージがベートーヴェン自身の考えていたものとは相当にずれていたのではないかということを痛感せずにはいられないのである。

本論で使用する資料について

バロック時代の名残を残した古いテンポ観と、その世界におさまりきれない多様な表現への欲求とがせめぎあうベートーヴェンの音楽世界は、その後の時代にはいかに理解されることになったであろうか。とりわけ彼がベースにおいていた前近代的なテンポ観と、それをのりこえる切り札として彼が注目したメトロノームという機器のもつ近代

的・合理主義的であり方との間に生じた齟齬はその後の時代にどのような形で受容されていったのであろうか。以下にわれわれは、ベートーヴェンの残した、言葉によるテンポ指示記号とメトロノーム記号の受容史を見てみることにしたいと思う。

そのような考察のために本論では、十九世紀から今日に至るまでに刊行されたベートーヴェンのピアノソナタの様々な楽譜など（とりわけ、通常「実用版」と呼ばれる演奏用の楽譜）につけられたメトロノーム記号を比較校合し、その変化の中に何が読みとれるかを考えてみるというやり方を中心にするにしたいと思う。比較に用いた楽譜（中にはメトロノーム記号の付されていないものもある）は表一に示している。この中で一番古いのはハースリッガー版で、一八二八年から刊行が始まったと思われ、メトロノームづけはベートーヴェンの弟子のチェルニーが担当したと考えられる（²）。チェルニーはまた、一八四二年に刊行したベートーヴェンの全ピアノ曲の演奏法に関する注釈書の中で各楽章にメトロノーム記号をつけているだけでなく、一八五六年に自らが校訂した楽譜を刊行しそこでももちろんメトロノーム記号をつけているが、それらの間にはかなり違いがある。一方、これまたベートーヴェンと親交のあったイグナツ・モシエレスも何度かにわたって校訂版の楽譜を刊行しており、ここにはその中の二種のものを示している。この二人はいずれもベートーヴェンの直接の関係者であることを強く意識しており、自らの指示が作曲者以来のオーセンティックな演奏の伝統に根ざしたものであることを序文等であらわしている。一方、ビューロー以後の楽譜には数多くのメトロノーム記号が書き入れられるようになる。メトロノーム記号は元来、楽章全体の基本テンポを設定するためのものであり、その内部でのテンポの上げ下げは基本的には書かれないのが普通であったが、ビューロー以後の楽譜、特にシュナーベルの楽譜などには夥しい数のメトロノーム記号が補われている。本論で問題にするのは楽章の基本テンポの設定についてであるから、それらは取り上げない。なお補助資料としてはベートーヴェンのピアノソナタの主として演奏法に関わる解説書や奏法理論書の類を用いた。

さらに本稿では、レコード、CD等の形で残された実際の録音資料も用いた。とはいえレコード録音が本格的に実用化されたのは一九三〇年代以降のことであるから、実際の演奏例をもとに作品の受容史を論じる可能性はきわめて限定されたものにならざるを得ず、本論でこれから述べる十九世紀から今世紀初頭の校訂楽譜に見られる動きを直接に実証するような録音資料は残念ながらまだほとんど手に入っていないのが現状である。しかしながら、後に述べるように、とりわけ第二次大戦前に録音された演奏には、十九世紀、場合によっては十八世紀の演奏慣習の名残を感じさせる要素がわずかながら残っている部分があり、現在のところ必ずしもうまく接続しているとは言い難い、文献や楽譜をもとにした十九世紀の演奏に関する研究と、このような実際の演奏記録に基づく今世紀の演奏をめぐる研究とが辛うじて接点をもつ可能性を見ることができるのである。

変化する演奏テンポ

以上のような前提を踏まえて、われわれはまず、ベックらの議論の基礎になっている、テンポをとる際の基本単位の問題を考えてみることはじめたいと思う。すでに述べたように、ベートーヴェンのテンポ感覚の基礎には *tempo giusto* 的な感覚が残っていた。四分の四拍子の曲のリズムを刻む際であっても、四分音符を単位に一、一二、三、四と刻んで一分間にいくつはいるかと数えるのではなく、脈拍等の一定の刻みの方が先にあり、それに最も合った長さの音符を当てはめ、さらにそれをより適切にしてゆくために増減するというのが、ベートーヴェンのテンポに関する発想法であった。したがって、クヴァンツが示したように、速い曲と遅い曲とは同じ拍子であっても異なった音符を単位にして拍を勘定するということが起こる。同じ四分の四拍子であっても、必ずしも四分音符で数えるわけではなく、速い楽曲の場合には二分音符で、さらに場合によっては全音符、つまり一小節を単位にして数えるようなことが

おこりうるわけであり、しかも拍子をとるということは、表の拍と裏の拍ができるということでもあるから、極端な場合には二小節でワンセットというようなケースもありうるわけである。第五交響曲の最終楽章のコーダの部分（これは二分の二拍子）についている全音符 \parallel —二二という指示はそういうことであり、この部分がプレストであるにもかかわらず—二二という比較的小さな数値しか出てこないのは、要するにこういうところで全音符を単位にしてこの程度の速さで一、二、一、二と刻むような感覚がプレストだということなのであって—二二という数値がプレストだということではないのである。ピアノ・ソナタにも同様の箇所がある（たとえば533の最後のプレスティモや、573の最後に出てくるプレスト。ただし後者は四分の二拍子）⁽³⁾。これらの箇所ではいずれも、楽曲の結びの部分で、それまでのテンポに対してほとんど一種のギア・チェンジのような感じで一小節単位で拍を刻む新しいテンポが導入され、一気に終結に導く効果を生み出している。この「ギア・チェンジ」の感覚がまさに、テンポを数える基本単位となる音符が変わるといふことなのである。どの音符を単位にテンポを数えるかという問題は、ベートーヴェンの音楽のテンポを考える上では欠かすことのできない重要な要素だったのであり、主題の対比等における表現効果もそういう感覚を前提にして計算されている場合が多い⁽⁴⁾。

この拍の基本単位をめぐる問題がその後の時代にどのように扱われるようになったかをよく示している例が、ピアノ・ソナタ第三番のケース⁽²³⁾である。この楽章は四分の四拍子になっているが、実際には二分音符を単位にテンポをとるタイプに属する曲である。十六分音符のかなり細かいパッセージが頻出しているものの、これらはほとんど分散和音、音階等の埋め草的なパッセージワークであり、楽譜にもスラーやスタカートなどのアーティキュレーション記号はほとんどつけられていないので、一つ一つの音に細かいニュアンスをつけることなく速いテンポで弾きとばすことができ、そのことが楽章全体をプリランテ的な性格のものにしている。ピアノ・ソナタで同じ四分の四拍子、アレグロ・コン・プリオの指示がある例は他にもあり⁽²²⁾⁽²³⁾⁽⁵³⁾、いずれも同様の特徴をそなえていること

からみて、共通の性格のカテゴリにはいるものとして位置づけられていたことを窺わせる。また、ピアノ・ソナタ以外では交響曲第二番(36/1)、弦楽四重奏曲第十一番(95/1)が同じカテゴリに属するが、この二曲にはベートーヴェン自身がメトロノーム記号の指示をつけており、前者には二分音符で100、後者には同じく二分音符で九六という表示がある。

このピアノ・ソナタのケースで、ベートーヴェンの死後に出版された諸版がどのようなメトロノーム記号をつけているかをみてみよう。表二はベートーヴェンのピアノソナタのうち二分の二拍子と四分の四拍子ものを選んでそれぞれについて諸版がどのようなメトロノーム記号を与えているかを一覧表にしたものである(5)。このソナタのケース(表の232)の項を参照のこと)では、チェルニーは二分音符で八〇という指示を与えており(ハースリンガー版は著作権の関係で出版されず)、モシエレスは七六になっている。いずれも九六や一〇〇よりはかなり遅い値であり、ベートーヴェンが想定したものよりはかなり遅くなっている可能性を否定できないが、それでも実はその後の時代よりはかなり速い。そしてピアノ・ソナタの同種の例として先程挙げたもの(221と531)についてもチェルニーとモシエレスの指示はほぼ共通している。その値はほぼ八四を中心に最大幅プラスマイナス八の範囲内で動いている。そことはこれらの楽章が共通の性格をもつものとして認識されていたことの結果であると思われる。

表からわかるように、その後の時代になると、この楽章のメトロノーム記号は徐々に遅くなってゆく。レーベルとダムが四分音符で一四四(二分音符に換算すると七二)となっており、さらにダルベールになると二三八(六九)、ラモンドでは一三三(六六)になっている。この中ではシュナーベルが一五二(七六)と比較的高い数値を示しているが、彼自身が実際に弾いた録音で測ったデータは一四二(七一)となっている。表三は私の手元にある九種類の全集CDのそれぞれについて本論に関連する楽章の演奏テンポを測定した値を示したものであるが、この楽章の項を見ると、多くが六〇代後半から七〇代前半の値を示しており、こうした傾向が現代の演奏にもほぼ反映していることが

わかる。実際われわれは、この楽章が七〇代後半のテンポで演奏されるのを聴くと、相当に速い印象を受けるのであるが（たとえばバドゥラースコダの七七）、それは、われわれが四分の四拍子と書いてあると無自覚的に四分音符を単位にして頭の中で拍を刻んでしまう習慣に深く染まってしまうからである。発想を転換して、二分音符でカウントしながら聴き、細かいパッセージワークにはあまりこだわらないようにすれば、決して速いとは感じられなくなるであろう。

おそらくこのソナタの伝承の過程の中でいつからか、この楽章のリズムを二分音符ではなく、四分音符を単位に刻む慣習が定着し、それと並行しながらテンポが遅くなる流れが進んでいったということが推測される。実際、チェルニーやモシエレスの校訂譜でのメトロノーム記号は二分音符で表示されていたのに対し、その後の時代の楽譜になると、この楽章のメトロノーム記号は四分音符で表示されるようになる。実際、先程挙げたこのタイプの楽章は三つとも個々の具体的なテンポの変化の過程は異なるものの、同じように途中から四分音符基準の表記に変わっている。もちろんメトロノームという機械の場合には当然のことながらメカニズム上の制約もあるし、その表記のしかたには多分に便宜的な部分があることは確かであるが、この便宜的な考え方、つまり何を単位にしようと数字的に合っていれば事実上は同じことだという合理的な考え方をもち込んだのがまさにこのメトロノームであったことも事実である。そういう意味では、このような合理主義の結果として、この楽章を二分音符を単位にして刻むことへのこだわりが薄れていったという側面もあるかもしれない。いずれにしても、十九世紀の後半から今世紀初頭にかけて、この楽章の演奏テンポがどんどん遅くなっていったという事態が、そのような拍子の感覚が失われていったことと相関していることは間違いない。

二分の二拍子と四分の四拍子

このあたりのことをもう少しよくみてみるために、二分の二拍子（アラ・ブレーヴェ）と四分の四拍子との関係の問題を考えてみよう。言うまでもなく、二分の二拍子と四分の四拍子は小節の長さが等しく、拍節構造もよく似ているが、その由来は異なるものである。二分の二拍子はアラ・ブレーヴェという名称と、Cの印に縦線を引いたその記号にその名残を残しているように、もともとは四分音符を単位とする拍子に一種の「デノミ」を施して、二倍に読みかえるという、ルネサンス時代の定量記譜法にいう「プロポルツィオ」の流れを汲んでいる。それゆえ、これは四分の二拍子であるものが便宜的に二倍に引き延ばして書かれているというのが本来の意味であるから、理論的に考えれば二倍のテンポで演奏されるべきことになる。十八世紀末にはそういう慣習はすでに失われていたようであるが、テュルクの《クラヴィーア奏法》などでもテンポを若干はやくとるということと同義であるかのような説明がされているなど（Türk 1789, 109）¹、速めに演奏するという慣習は残り続けていた。加えて、元来二分の一で書くべきものを引き延ばしているということから、十六分音符以下の短い音の動きがほとんど出てこず、短いスパンでの和声交替が起こらないなどの特徴があり、そのため、比較的荘重な楽想のものが多く、フーガなどで多用された。

ベートーヴェンの場合にも、このような使い分けがある程度行われていることは間違いないが、また、それに応じてテンポの取り方を変えることも前提されていたと思われる。彼がハ長調のミサ曲のグロリアが正しいテンポで演奏されないという理由で、四分の四拍子を二分の二拍子に書き換えたことはよく知られているが、演奏する側もそのあたりの差異を微妙に感じとっていたことは、チェルニーが演奏法の解説書で述べていることから知られる。たとえばチェルニーは再三にわたって（14-2/2、27-2/1¹、31-1/3などの楽章）、アラ・ブレーヴェで書かれているので速めのテンポを取るよう指示しているが（Czerny 1963(1842), 39, 43, 46）²、こうした感覚が時代を追って薄れてきたことがテンポの捉え方の変化を引き起こしていることは間違いない。たとえばチェルニーは、アラ・ブレーヴェのアレグレットなので全体を際立って速く、アレグロ・モルトくらいに感じて演奏するのがよいと述べているが（31-1/3について

の記述)、十九世紀末には同じ楽章について、例えばライネッケのように、アレグレットという指定があるにもかかわらず速いテンポで演奏することを批判する記述もあらわれてくる(Reinecke 1894, 55)。この楽章の場合、様々な校訂楽譜に記されたメトロノーム記号自体はさほど遅くなってくる傾向にはないが、実際の演奏例を見ると、とりわけ最近の演奏の方が遅めになってきている傾向が認められる。

一方、27221のケースでは、ライネッケも、また最近ではエドウィン・フィッシャーもアラ・ブレーヴェなのでテンポを引きずらないように気をつけよという注釈をつけているが、これもまた、実際の演奏テンポは、戦前にはまだかなりテンポの速い演奏もあつたのに対して、特に戦後になって下がる傾向が著しい。この、戦前と戦後の傾向の変化の問題については後にまた検討する。

ベートーヴェンの場合に、この二分の二拍子と四分の四拍子の問題が複雑なのは、この二分法だけできちが片づかないからである。すでに挙げた第三番のソナタの例も、四分の四拍子でありながら二拍子を単位に拍をカウントするという例であつたが、ベートーヴェンの場合には拍子と楽曲の性格の類型と言つても、表現領域の拡大に応じる形で様々なパターンがあり、実際にはさらに細かい峻別が求められる。逆に二分の二拍子で書かれていながら、実際には四分音符を単位にカウントすることが想定されているものもある。再び表二をみてみよう。14222のケースは、ハーシリンガー版では二分音符で六六となつていますが、同じ二分の二拍子アンダンテであるその下の27221のメトロノームづけを見ると四分音符で七二となつており、同じアンダンテでありながらほぼ二倍に近い差がある。明らかにテンポを数える感覚が異なっているのであり、前者が二分音符、後者が四分音符を基礎にしたアンダンテになっていると考えない限りはうまく説明がつかない(ハーシリンガー版の校訂者だつたと思われるチェルニーのメトロノームもベートーヴェンのものと同様に壊れていたと考えるわけにはゆくまい)。実際この両者の楽曲のタイプは非常に異なっている。前者が典型的なアラ・ブレーヴェ楽章で、分散和音的なパッセージワークを除くとほとんど細かい音符が出て

こないのに対し、後者には事実上四分の四拍子と考えた方がよいような、細かいアーティキュレーションを伴った短い音符が頻出してゐる。それにもかかわらずこれが二分の二拍子を取っているのはおそらく、音楽的には様々な変化を内包しながらも、進行のテンポそのものはゆっくりとしたペースにしたいという理由によつてである。

このような事例はその後の受容過程の中でどのような変化をたどつたのであろうか。興味深いのは、二分の二拍子であるにもかかわらず、四分音符単位で数える $2/2$ の方にはさほどの変化が起きていないのに対して、 $1/2$ の方はそれが二分音符を単位として数えられるものであるという前提が忘れられ、四分音符単位で数えられるような流れが形成されていったと思われるということである(表二)。チェルニーも奏法解説書と自身の校訂楽譜ではハースリッガー版の場合と異なつて、メトロノーム表記には四分音符を採用しているが、そのテンポには明らかに二倍に近い差が付けられている。一方、モシェレスの場合には最初から四分音符による表記であり、両者の差もチェルニーほど大きくはないが、 $1/2$ の方が明らかに速くなるような設定値になつてゐることは共通している。ところが、その後の時代になると $1/2$ のテンポはぐんぐん下がりはじめ、レーベルトでは四分音符で七六、ダルベールやシュナーベルでは七二と、ハースリッガー版の設定値のほぼ半分近くにまでゆつくりになつてしまふ。ダムやシュナーベルはこの二つの楽章に全く同じ数値を適用しており、ここではもはや両者の基準音符が異なつてゐたことは全く忘れられ、同じアンダンテとして理解されるようになってゐることが窺える。

しかし中にはダルベールのように両者の数値が逆転している例もあるとはいふものの、多くの場合にはやはり $1/2$ の方が若干速めに設定されている。中にはビューローの弟子であるボナミチの校訂譜のように、今世紀に入つてからの出版にもかかわらず、一〇四と六九という、チェルニーの最後の設定にほぼ近い形の指定が保たれてゐるケースもあり、この両者が本来もつていた演奏テンポの差が辛うじて伝承されてきてゐる状況を窺ふことができる。

ところがきわめて興味深いのは、このボナミチの楽譜では $2/2$ だけでなく、 $1/2$ の場合も、楽章冒頭の拍子記

号が四分の四拍子に書き換えられているということである。実は調べてみると、一九世紀の楽譜には、二分の二拍子が四分の四拍子に書き換えられたものがかなり多く目につくのである。表四に示したように、その傾向はベートーヴェンと直接交友のあつたモシエレスにおいてすでに顕著であり、チエルニーもその奏法解説書の譜例においていくつかの書き換えを行っている。全体として、ゆっくりした楽章の方に書き換えが多く、これらのケースでは二分音符を単位にリズムを取ることが不自然であると感じられ、四分の四拍子に書き直したということが想像される。ポナミチの場合にテンポ自体の伝承は比較的忠実に行われているにもかかわらず、このような拍子記号の書き換えが行われているということは、おそらく彼が、この両者のテンポの差を、それらが元来もつていた基本的な数え方のちがひとして原理的なレベルで認識していたのではなく、単なる速さと遅さの問題として現象的なレベルで認識していたということを示しているのだと考えられるのである。

このように、多くの楽譜において二分の二拍子が四分の四拍子へと書き換えられた例に関してわれわれはどのように解釈すればよいのであろうか。すでに見てきたことから、ベートーヴェンの死後、とりわけ一九世紀後半になってから、この二つの拍子の間の差異が見失われるような流れが生じてきたことは明らかである。もちろんこの二つの拍子記号が形態上きわめて近く、かつ当時の楽譜に誤植が多いことを考え合わせれば、単なる印刷ミスのケースなどの中にはあろうが、表四から明らかなように、二分の二拍子から四分の四拍子への書き換えがかなりの頻度であるのに対し、その逆はきわめてレアケースであることからみて、単に両者が混同されたとか区別がなくなったということではなく、従来二分音符を単位に数えていたリズム感覚を四分音符単位に切り替えることを促進するようなある種のペクトルが働いたのではないかということが推測される。そのことを考えるために、次にはメヌエツトの問題を例にして考えてみることにしよう。

メヌエツトの問題

テンポを刻む基準となる音符の音価に関してこれまでに述べたような前提を踏まえると、きわめてクリアーに事態を説明できる事例がある。それがメヌエツトのテンポをめぐる問題である。ベートーヴェンの残したメヌエツトをメトロノーム記号によつて整理してみると下の表のようになり、そこに明白に二つの系列のメヌエツトが存在することがわかる。メヌエツト、テンポ・デイ・メヌエツト等と銘打たれた楽章でベートーヴェン自身がメトロノーム記号をつけたものは全部で七曲あるが、そのうちの三曲には四分音符単位で一六から一二六までの間のメトロノーム記号がつけられている。一方、残りの四曲には付点二分音符単位（つまり一小節単位）のメトロノーム記号がつけられており、こちらはアレグレットからアレグロ・モルト・ヴィヴァーチェまであり、七六から一〇八までの値が割り振られている。メヌエツトはもちろん舞曲であるから、当然踊りのリズムと連関しており、前者の遅いメヌエツトの場合には四分音符一個がワン・ステップ、後者の速いメヌエツトの場合には一小節がワン・ステップということになる。

この二つのタイプは作曲家自身がメトロノーム記号をつけていない

op.59-3	3	1	Menzetto grazioso	4-3	4-116	
op.20	3	1	Tempo di Minuetto	4-3	4-120	
op.93	3	1	Tempo di Menzetto	4-3	4-126	
op.18-5	2	1	Menzetto	4-3	1.5-76	
op.18-4	3	1	Allegretto	Menzetto	4-3	1.5-84
op.60	3	1	Allegro vivace	Menzetto	4-3	1.5-100
op.21	3	1	Allegro molto vivace	Menzetto	4-3	1.5-108
op.18-2	3	1	Allegro	Scherzo	4-3	1.5-52
op.18-6	3	1	Allegro	Scherzo	4-3	1.5-63
op.36	3	1	Allegro	Scherzo	4-3	1.5-100
op.106	2	1	Assai vivace	Scherzo	4-3	1.5-80
op.18-1	3	1	Allegro molto	Scherzo	4-3	1.5-112
op.55	3	1	Allegro vivace	Scherzo	4-3	1.5-116
op.20	5	1	Allegro molto vivace	Scherzo	4-3	1.5-126

ベートーヴェン自身の与えたメトロノーム指示

ピアノソナタのケースでもはつきりと区別することができる。表五に示した上の四曲(31-33⁵、49-21¹、54/1それに223)は明らかに四分音符単位のもので、チェルニーやモシェレスのつけたメトロノーム記号も、後に問題となる31-33にチェルニーがつけたものを除くとすべて一〇八から一三二までの間に分布しており、ベートーヴェン自身がメトロノーム記号をつけた楽曲の場合とおおよそ対応する。チェルニーはこのグループに属する二曲のメヌエット(31-33⁵、223)に関して「実際の(舞曲)メヌエット *wirkliches (Tanz-)Menuet*」¹⁾と²⁾という言い方をしており(Czerny 1963(1842), 40, 49)³⁾ この「実際の舞曲」という言い方がこのタイプのものを指していると思われる。別の言い方をすれば、このタイプのものとはちがう *wirklich* でないメヌエットの存在が区別されたものとして意識されていたのであり、メヌエットの表記のあるもののうちの残りの二曲(2-13⁵、10-33)はそちらにあたる⁴⁾と考えることができる。

実は、この区別は必ずしもベートーヴェンだけの問題ではない。十八世紀の理論書の研究などを通して、メヌエットと呼ばれる楽曲には十八世紀以来、基本的にはイタリア起源とフランス起源の二つのタイプが存在することが知られており、ベートーヴェンのつけたメトロノーム記号の調査で明らかになったことは、この区分がベートーヴェンの時代にも未だ生きていたということなのである。ベートーヴェンだけでなく、同時代のフンメルやチェルニーにも同様な認識があったことがマロツクなどの最近の研究では明らかになっている(Mallloch 1988)。彼らがモーツアルトの交響曲の編曲版を出版するにあたってつけたメトロノーム記号が残されており、そこにはベートーヴェンの「速いメヌエット」にほぼ対応するような数値が設定されているのである。ちなみに、第四〇番の交響曲のメヌエットには付点二分音符単位でチェルニーが七二、フンメルが七六という指示をつけており、これは一拍ごとにリズムを刻む感覚が身についてしまっているわれわれにとつては相当に速すぎる印象があるのだが、モーツアルト自身がどのように認識していたかは取りあえずおくとして、ベートーヴェンの時代にモーツアルトのメヌエットがこのようなものとして認識されていた側面があったことはここから明らかになる。後にレオニード・クロイツァーは、この種のメヌエット

(7/3) のテンポを説明する際に、この楽章はメヌエツトであるからアレグロという表示は適切でないと述べるような事態が生じることに象徴されるように(クロイツァー 1969⁹ 36) 其後の時代には失われてしまふ「速いメヌエツト」の感覚が、ベートーヴェンの時代にはまだ生きていたのである。

この二つのタイプのメヌエツトの区分そのものは、その後の受容の過程の中でも基本的には保たれているのであるが、全体として、どちらのタイプのものにもテンポが落ちてゆく傾向がみられることははっきりしている。その中でとりわけ特異なあり方をしている楽章が 3133 である。この楽章は四分音符一個が一拍のゆっくりしたタイプのメヌエツトに属するものであり、楽章冒頭に「メヌエツト」の表示がある。チェルニーがすでにハースリンガー版以来、他のメヌエツト楽章と比較するとかなり低めのテンポ設定をしているので、それと比べると其後の時代の校訂楽譜のテンポもさほどはつきりと下がっているようにはみえないが、実際の演奏を調べてみると、書かれた数値よりもはるかにゆっくりしたテンポが取られていることが確認できる。シュナーベルは校訂譜では九六に設定しているが、実演では七八であるし、八八に設定しているアラウも実際には六九で演奏している(表三二⁶)。チェルニーの場合には八八から九六の設定ではあるが、彼自身の説明では「この高雅な舞曲特有のギャラント風のデリケートさと静かな優雅さをもって演奏すること。実際の舞曲メヌエツトと同じくテンポはゆっくり取る」とあり(Czerny, 1963[1842], 49)、その遅いテンポも、あくまでも速いタイプのメヌエツトとの比較で言われているに過ぎない。要するにあくまで通常の「遅いメヌエツト」のカテゴリに属するものであって、あとはモデラート・エ・グラツィオソという標語と楽想自体の雰囲気を通して増減可能な範囲内での一番ゆっくりしたテンポが選択されたとみることができらる。一八五六年に刊行されたエルンスト・フォン・エルトラーラインの解説書の中でもこの楽章はモーツァルト風のメヌエツトであるという説明がなされており、少なくともこの十九世紀中頃までの時点では、この楽章を伝統的な「遅いメヌエツト」のカテゴリの中で捉えるみかたが当然のこととして採用されていたことが窺えるのである。

ところが、その後の時代の中でこの楽章の捉え方は決定的に変化してゆく。一八七一年に刊行されたハンス・フォン・ビューローの校訂版につけられた注釈にはこのソナタの場合、メヌエツトが一種の緩徐楽章として、アンダンテないしはアダージョに代わる機能を果たしていることが述べられている(Bulow and Lebert 1894(1871), 358)。このソナタは四楽章構成であるが、中間二楽章は第二楽章がスケルツォ(二拍子)、第三楽章がメヌエツトという構成になっており、緩徐楽章が欠けている。それゆえ、第二楽章のスケルツォはアレグレットと書いてはあるが、事実上アレグロぐらいに速めに演奏し、それに対してメヌエツトは緩徐楽章の代わりの機能を果たすようにゆつくり演奏されなければならぬというのがビューローの主張なのである。実際、ビューローが楽譜に与えたメトロノーム記号を見てみれば、チェルニーやモシエレスの場合と両者の位置づけが完全に逆転していることをみとることができ、その後も基本的にそのようなやり方が引き継がれてきたことを確認することができる(表五)。この傾向は実演のデータではさらに顕著であり、とりわけメヌエツトの方は、六〇代から七〇代という、ほとんどメヌエツトとは思われないようなテンポで演奏しているピアニストも少なくない(表三)。ビューローのこのような認識以来、この作品の基本的な捉え方が変わってしまったのである。

もちろん、単にビューローの思いつきが歴史を動かしてしまったということではない。こういう認識が受け入れられるには、それなりの背景というものがある。そしてビューロー自身の場合にもまた、単独でこのような認識に到達したわけではない。ビューロー自身も言及しているように(Pfeiffer 1894, 45) これはワグナーが一八六九年に刊行したそのエッセイ『指揮について』の中で第八交響曲の演奏に関して述べていること(Wagner 1887(1869))からヒントを得ている。第八交響曲もまた、本来の緩徐楽章を欠いた、第二楽章アレグレット・スケルツァンド、第三楽章テンポ・デイ・メヌエツトという構成になっており、ワグナーは作品が全体として効果を上げるためには、このメヌエツトは遅いテンポによって前後の両楽章とのコントラストを作り出す必要があると論じたのである。

ワーグナーによれば、メヌエットは本来は非常にゆっくりしたテンポであるべきものだったにもかかわらず、ハイデルンが後期の交響曲の中でアタージュ楽章とフィナーレのアレグロ楽章とをつなぐものとして好んで用いたために、これを速いテンポで演奏する習慣ができてしまった。これはほとんどメヌエットと呼べるようなシロモノではなく、ただ慣習に従ってメヌエットという名がついているだけのことである。それに対して、ベートーヴェンはこの第八交響曲の中で、二つの速い楽章の中に位置づける形でメヌエットの本来のあり方を取り戻させようとし、しかもその意図を明瞭にするためにわざわざ「メヌエット」ではなく「テンポ・デイ・メヌエット」と表記したとワーグナーは言う。それにもかかわらず、多くの指揮者たちは何も深く考えることをせず、ただ慣習に従って機械的に速いテンポでこの楽章を演奏しており、その結果、この楽章は意味不明でわけのわからないものになってしまっているとして、彼はとりわけメンデルスゾーンの演奏を槍玉にあげながらこのような傾向を批判している。

ワーグナーのこの言表にはもちろん歴史的根拠はない、というよりメヌエットの起源についての全くの誤解から出発して議論していると言った方が適切であろう。彼には二種類のメヌエットに関する認識もないまま、ベートーヴェンの時代以来演奏されてきたテンポを何の根拠もない無反省的な実践の結果と決めつけているだけでなく、ベートーヴェン自身がこの楽章に与えた四分音符 \parallel 一二六というかなり速いメトロノーム指示の存在や、それがベートーヴェンや同時代の音楽実践の状況に照らしもっている整合性といったことをすべて無視した議論をしている。メンデルスゾーンの演奏が実際にどの程度の速さだったのかはよくわからないが、おそらくそれは、根拠のないものなどではなく、これまでに述べてきたようなメヌエットの演奏の伝統の主流をなすような演奏であり、そのような形で多くの人々が認め、また従ってきたものであったと思われる。その限りでは何の根拠もないのはワーグナーの方であったと言った方が適切であろう。

しかしそれにもかかわらず、ワーグナーの眼にメンデルスゾーン流の演奏が、意味も内容もない取るに足らないも

のであると映ったとすれば、それはこのような音楽を受け取る感性がそれ以前の時代とは変化してきたことのあらわれであると言えるのではないか。そして、それ以後ワグナーの提唱するこのようなテンポの取り方が主流になったとすれば、このことはワグナー個人と言うよりは、音楽文化を支える共同体全体の受け取り方の根本的な変化と捉えるべきなのではないだろうか。ワグナーがメンデルスゾーン流の演奏を批判しているのは、とりわけトリオの部分のチェロの三連符などの速いパッセージが弾ききれず、ただ音を出すだけでやっとなような状態になってしまい、その結果として何の音楽的意味も感じさせないものになってしまっているということである。個々の音に微妙な強弱の陰翳をつけたりアーティキュレーションを施したりすることができるとが適正なテンポであり、それがベートーヴェンの望んだテンポでもあるというのが彼の言わんとするところであるが、この「すべての音は意味深くあるべし」という考えは、ワグナー個人のものであることをこえて、この時代の音楽文化全体の流れを作る「イデオロギー」だったのではないか。

ビューローがこのワグナーの考え方を早速取り入れたというのも、彼がこのような「イデオロギー」を共有していたからに他ならない。ビューローは自らの校訂したこの曲の楽譜に様々なアーティキュレーションの記号や注釈を書き込んでいるが、そこにはたとえば弾き手は個々の部分に対して歌に満ちたレガートを一杯に吹き込まなければならぬとか、トリオの部分の短いスタカートと長い音符との対比は弦のピチカートと管の柔らかい響きとの対比のニユアンスで、といったことがいろいろ書きこまれている。これらはいずれも、従来のような速いテンポでは実現不可能なことであった。もつと言うなら、ビューロー自身がこの楽譜で指定した四分音符八八というテンポでも、そういうニユアンスを十分に表現しようと思つたら速すぎたと言わなければならない。その後の時代の様々な演奏がさらにテンポを落としてきたのは、そのような理由によつていのである。

もちろん、このような考え方はベートーヴェン自身はあずかり知らなかったことがらであらうし、ワグナーやビュ

ロー以前の多くの演奏家にとつても何の関わりもないことであつた。たとえばチェルニーは一八三九年に出版した演奏論の中で「プリランテなパッセージの表現について」という一章を設けて、そこでパッセージの類型わけを行い、この種のパッセージはスタカートで弾くのがよい等々といった議論を展開しているが(Czerny 1839, 38)。その中に取上げられている一種などは、個々の音には考慮を払ふ必要がなく、全体的な効果だけを生み出せばよいと述べられており、とりわけ速い部分の分散和音や音階のようなものに関しては、その後の時代と比較すると、一つ一つの音への注意がかなり稀薄であつたことを感じさせる。これらのケースでは（もちろん弾けないほど速いのがいいかどうかは別として）、個々の音にニュアンスを施すことよりも速いテンポによつて楽曲全体の性格や効果を確保することを優先させようとする発想になることはある意味では自然であつたらう。そのような音楽観の中では、今日の発想からすれば速すぎるように見えるベートーヴェン自身やチェルニーによるメトロノーム記号もごく自然に受け取られたにちがいないのである。もちろんこの問題はもはやメヌエットだけに關わるものではない。最初に取り上げた二分の二拍子の曲が四分の四拍子に書き換えられていたり、その演奏テンポが下がっていったりしたという事態も、このような「イデオロギー」と密接に關わつていたように思われ、その意味では、まさに演奏をめぐる考え方全体のパラダイム・チェンジの結果であると言つた方がよいのかもしれない。

しかしながら、ワグナーが登場し、メヌエットのあり方を誤解したことによつて、この曲の演奏様式が一夜にして変わってしまったというほど話は単純ではない。そのあたりの問題を、メヌエットの問題ともかかわる「月光」(《月光》の第二楽章)のケースを見ながら考えてみよう。

《月光》の第二楽章のテンポと性格

《月光》の第一楽章が二分の二拍子で書かれており、十九世紀半ば過ぎからそれが四分の四拍子で捉えられるようになり、それと並行して演奏テンポが徐々に遅くなる傾向が出てきたことはすでに述べた。しかしテンポが遅くなっていたという点に関してよりドラスティックな変化を示しているのは、第二楽章の方である。この楽章は四分の三拍子であるが、ハースリンガー版では一小節単位で八四、モシエレスでも七六であったテンポがビューロー以後、軒並み五〇から六〇代へと下がっていることが表五から見て取れる。この楽章の冒頭にはアレグレットという表示があるだけでメヌエットの表示はないが、弦楽四重奏曲第四番のメヌエット(1843)ときわめてよく似た同タイプのものであり、エルターラインがモーツアルト風のメヌエット楽章と呼んでいること(Eierlein 1856, 6)からみても、これが速いタイプのメヌエットと同じカテゴリーのものと考えられたことは間違いない。この弦楽四重奏曲の方にはベートーヴェン自身がつけた八四というメトロノーム指示があり、チェルニーの指示もこれと一致している。ちなみにチェルニーはこれをスケルツォと呼んでいるが(Czemy 1963(1842), 43)、とりわけ初期のピアノ・ソナタのスケルツォの表示のある楽章(22, 23)の場合には、事実上、速いメヌエットと区別がない。後になるとこうした「速いメヌエットないしスケルツォ」ラインの解釈は影を潜めてくる。リストがこの楽章を「両側の断崖の合間に咲く花」と形容したことは伝説的に有名になったが、ビューローもそれを引きつつこれを「アンチ・スケルツォの抒情的間奏曲」と呼んでいる(Bülow and Lebert 1894(1871), 258)。また、ライネツケはエルターラインがこれをモーツアルト風のメヌエットと位置づけたことを批判しつつ、ベートーヴェンが暗い楽章と激しい楽章に挟まれたこの位置に置く楽章として、いかにスケルツォ的なものを排して簡素で情感にあふれたものを作ろうとしたかを、リストの演奏を回想しつつ述べている(Reinecke 1894, 49)。このような言説の出現と並行しながら演奏テンポがどんどん下がってゆく動きが起こったことも、基本的にはこれまでに述べたメヌエット楽章の解釈をめぐる動きと共通した現象と考えられるが、このケースで面白いのは、残された録音から窺えるその後の実演の世界での動きがそれとどのように対応していたか

ということである。このような問題を考えることができるというのも、この曲の場合、他のソナタと比較して桁違いに多くの古い録音が残されているからである。

表七に示したのは、私がこれまでに集めた七五種の《月光》の録音について、各楽章の冒頭のテンポを計測したデータである。試みに第二楽章で八〇以上の数値が出ているものをピックアップしてみると面白いことがわかる。年代不詳のパデレフスキーのロールは措くとしても、目立つのは、第二次大戦以前、しかもホフマン、パデレフスキーなど、かなり古いタイプのピアニストがこの速いテンポをとっているということである。これらの録音はもちろん、ほとんどが一九二〇年代以降のものであるから、当然のことながらワグナーやビューローの洗礼を浴びたはるか後の録音なわけであり、同時代にフリートマンのように非常にゆっくりしたテンポを取るピアニストもいたのであるが、この時期になお、伝統的な「速いメヌエット」のテンポで演奏するピアニストたちが相当数いたことは興味深い。同じことは第一楽章に関しても言える。一九五〇年代にはいるとこのような速いテンポは姿を消し、六〇代からせいぜい七〇ちよつとくらいのテンポが定着する。そして再び八〇代のテンポが頻出するようになるのは一九八〇年代の後半になってからであり、そこにニューマン、ルービン、タン、キプニスの名がみえることからわかるように、オリジナル楽器による演奏が盛んに行われるようになってからのことであった。

演奏行為の中の作品と個性

このことは何を意味しているのであろうか。演奏様式というものは実は、新しい考え方が出てきたから、それに伴って一度に変わるといふようなものとは違うのではないだろうか。もちろん古い時代の演奏慣習がそのままの形で残り続けるというようないふことはしないにしても、それが断片化したり、換骨奪胎されたりしながら、実はかなり長い期間

にわたって伝承され続けることがあるのではないだろうか。もちろん、その伝承を引き継いだ本人が本来のコンテクトを踏まえているかどうかは保証の限りではない。1722のケースで、二分の二拍子の元来のテンポに近いメトロノーム記号を書き入れているボナミチが、拍子記号の方は四分の四拍子に書き直してしまっていたのと同じように、パダレフスキーやホフマンもこのようなテンポを取りながら、もしかしたら、それが歴史的には速いメヌエットのテンポに由来するものだという認識を自分自身はもっていたわけではなく、子どもの時から聴き慣れ、また弾き慣れたテンポがほとんど自分の体にしみついたようになって、あたかもそれしかないかのように感じられるというだけのことなのかもしれない。基本的なテンポ設定というような、どちらかといえばかなり意識的に操作しやすい事柄でもこういう状態であるから、たとえば三拍子のリズムの基本的な刻み方とかフレージングの仕方といった、より意識的な操作がはいりにくい身体的な動作に近い問題では、古い感覚がそれ以上に残っているということが相当あるのではないかと思わされる。

このことはもちろん、演奏家だけの問題ではない。聴衆の側の意識もまた、同じような形で形成されている。子どもの頃からメンデルスゾーン流の速いメヌエットを聴き慣れてきた聴衆にとっては、ワーグナーのような演奏は異様に遅いと感じられたに違いなく、すぐには受け入れられないということも多かつたであろう。少しずつ聴衆の世代が変わってゆく中で、いつの間にかそちらの方が当たり前になってゆき、メンデルスゾーンの演奏など聴いたことがないというような世代が出てくる頃になってようやく自然なものとして定着する、そんなものではないだろうか。そしてそういう意味では現在もまた似たようなことが起こっているといつてよいだろう。今われわれは、八〇代のテンポで演奏される《月光》のメヌエットが再びほつあられはじめてくる時代を生きている。もちろん若い頃からケンプやバックハウスのベートーヴェンを聴き慣れて育った聴衆にとつては、抵抗感があり、「こんなものはベートーヴェンではない」と思えたりもするであろうが、若い世代の聴衆たちはおそらく、そういうものをもっと自然に

受け入れるであらう。そういう人にとつてはもしかしたら、逆にバックハウスの方がずっとエキゾチックな体験だということになるのかもしれない。そしてそういうものがいろいろ重なり合いながら全体として徐々に変わつてゆく、それが文化というものではないだろうか。

このような主張に対しては、これは芸術の問題、表現の問題であり、演奏家個人の個性や個人的な感覚と直接関わることはならないのか、それを民謡の旋律の伝承やポップスの嗜好の変化を論じるような形で論じていいのか、という疑問が出てくるだろうと思われる。もちろん私は、演奏が個人の表現であり、歴史の全体的な流れに解消できない要素をつねにもっていることを否定しようとしているわけではない。もう一度《月光》の第二楽章の録音のテンポの一覧表をみてみることにしよう。一九五〇年代から八〇年代中頃までほとんど八〇以上のテンポの演奏があらわれない一九六七年に一人だけ、八四というとてもないテンポで演奏しているピアニストがいる。グレン・グールドである。もちろんこれはグールドの個性である（戦略といった方がいいかもしれないが、いずれにしてもかなり意識的な行為の所産であることはたしかである）。しかしながら、もしこの演奏が一九二〇年代に行われていたとしたら（そういう仮定自体が無意味であるかもしれないが）どういうことになったであろうか。もちろん演奏はテンポだけの問題ではないが、少なくともこのテンポ自体に関してはグールドの個性だなどとは誰も言わないであろう。別の言い方をすれば、グールドのこのテンポが彼の個性の表現として成り立つのは、まさに彼がこの録音を行った一九六七年という時点で人々が抱いていたこの作品の性格やテンポに関する種の共通了解、つまりこの楽章は反スケルツォ的・抒情的間奏曲の性格をもつ中間楽章であり、六〇から七〇位のテンポがふさわしいというような了解が存在していたからなのである。そしてこのようなものはその時代に生きている人にとつては、ほとんど作品そのものの一部であるかのような形を取つてあらわれてくるのである。問題は、このような共通了解のあり方が時代によつて、場合によつては文化圏、弟子の系譜等々によつて変わるといふことである。これまでに述べてきたのはそれがどのように変

わるかということなのであり、その上に演奏家の個性的な表現がどのように成り立つかということに関してではない。

最初に述べたように、これまで演奏の問題を取り上げる際には、常に「作品自体」とその解釈という、この二層構造が暗黙のうちに前提されていた。音楽作品は楽譜によって規定される、そして楽譜には完全に規定しきれない箇所が多々あり、演奏家はその部分に個人の解釈を加えて作品を現実の音にしてゆくという、あの図式である。これまで音楽学研究が演奏の問題を十分に扱いきれてこなかったのは、このような二層構造の図式自体がそもそも実態に即していなかったからであると思う。そういう図式に従うならばテンポの問題は、作品が許容するある種のテンポの幅があり、その範囲の中で演奏家は自分の責任で一定のテンポを選択することになるであろう。しかし、これまでに見てきたように、《月光》の第二楽章の演奏テンポは四七から九一までほぼ二倍の幅にわたっている。いったいわれわれは《月光》という作品自体を考えると、このような（あるいはさらに広い）幅をもったものとしてイメージするのだろうか。そんなことはあり得ないのではないか。いかに楽譜が厳密に規定していないとは言っても、われわれが《月光》という作品自体をイメージするときには、もちろん多少の揺れはあるにしても、すでにテンポに関してもかなりクリアなイメージをもっているのではないだろうか。そしておそらくチェルニーもビューローもシュナーベルも、それぞれが相当にずれた「作品自体」のイメージから出発して自らの「個性」を發揮したのである。

このベートーヴェンのメトロノーム記号に関する一連の考察を通して明らかになってきたことは、このような作品の伝承の歴史は、ある意味では「誤解」の歴史にはかならなかつたということであつた。それはベートーヴェンの時代のテンポの感覚が徐々に忘れられ、ベートーヴェンが本来考えたのはちがった形で捉えられるようになってきた歴史であつたともいえるであろう。しかしながら、私は十九世紀後半から今世紀初頭にかけての時代がベートーヴェンの音楽を歪曲した時代であつて、今その誤りが明らかになりつつあるのだ、などと主張したいわけでは決してない。そんなことを言い出せば、ベートーヴェンの死後、厳密には誰一人として「正しい」演奏をしていない、というよう

なことになってしまふだろう。チェルニーもビュローもシュナーベルも、おそらく、皆それぞれ、「これこそが眞のベートーヴェンの音楽だ」という確信から出発したにちがいないのであり、それぞれの時代の人々は皆、そのことを疑うことはなかった、という事実を考え合わせるならば、われわれはむしろ、そのどれもが「正しい」ベートーヴェン像だという観点でものを考えるべきなのではないだろうか。もちろん、そのことはどんな演奏でも許容されるという意味ではない。それぞれの時点において、ベートーヴェン像の「正しさ」の規準はれっきとして存在する。ビュローの時代には、「速いメヌエット」など、そういう規準から外れたものとみなされたであろうし、現代にあつては逆に、そういうビュロー流の理解の方が「歪んだ」ベートーヴェン像だとみなされている。つまり重要なことは、「正しさ」の規準が作品自体の内に普遍的な形で内在することなどありえない、ということ、そういう規準自体が、作品の伝承の過程の中で、それぞれの時代の音楽観や文化状況とその都度関わりつつ、変容してゆくのだということなのであつて、いつの時代でも「正しい」演奏と「正しくない」演奏の区別は厳然として存在しているのである。

西洋の芸術音楽の研究はこれまで、あたかも作品自体のうちに普遍的なイデーが内在するかのような前提のもとに、楽譜を金科玉条にして「作品自体」を語るようなスタンスで展開されてきた。そしてその背景には、そのような音楽が、「作品」や「作者」の概念の確立していない、他の諸民族の音楽やポピュラー音楽などは基本的に異なるあり方をしているのだという暗黙の前提がかくれていた。演奏を考える際にもわれわれはともすれば、それが民謡などの場合とは違つて、作曲者の表現の「解釈」としてある、ということを当然の前提としてものを考えようとしてきた。だがその特殊性を強調するあまり、その伝承のあり方が基本的には民謡などの伝承と同じ構造によつて支えられているという最も根本的な事実が見逃されてきた。「正しい解釈」と「誤つた解釈」の境界線はどこにあるのかとか、「解釈の自由」と「作品への忠実」とはどのようにして両立しうるのか、といった疑似問題が生じてしまい、それに悩まされることになつたのは、まさにそのことの結果にはかならない。いまや西洋芸術音楽の研究は、演奏という行

為を介して作品が伝承されるメカニズムを、同様なテーマを取り扱っている民族音楽学やポピュラー音楽研究の方法論から学ぶべき時期に來ていると私は考へる。《ソーラン節》という曲が、時代によつてそのあり方を大きく変へ、しかしながら、それぞれの時代においては誰もが、自分の聴いているものをまさに《ソーラン節》そのものだと信じている、そういうモデルこそが、演奏という問題を考へるにはふさわしい。西洋芸術音楽の場合も決して例外ではない、ということ、この「メトロノーム問題」をめぐる考察は教えてくれる。

- (1) シュタートレンはベートーヴェン自身がメトロノーム記号をつけた楽曲の箇所すべてについて、いくつかのレコードの演奏テンポを調査した結果を発表しているが、それによればそのほぼ半数はまったく守られていない (Staten 1982)。その典型的な箇所の一つである (第九) 交響曲の第三楽章のテンポに関して、シュタートレンよりもサンプルを増やして私自身で調査してみたが、ベートーヴェンが四分音符で六〇という指示を記しているこの楽章の冒頭のテンポは、調査した七五種のCDの六割以上に当たる四六例がベートーヴェンの指示の三分の二を下回る四〇以下の遅いテンポであり、もともと遅いものだったのは、二五という、指示されたテンポの半分をはるかに下回るような状態であった。ハースリンガー版は何度か改版されており、少なくとも最低二つのヴァージョンがあることが確認されている。出版年が記載されていないため、改版の前後関係やその時期を細かく跡付けることはかなり難しい。ただ、途中で出版人がトビアス・ハースリンガーからカール・ハースリンガーに変わっており、カールになって以後のものには明らかに後のものであることが推定できる。また、メトロノーム記号に関しては、前の数値を削り取って新しい数値を書き込む際に消し方が不完全で古い数字の一部が読み取れるものがあるなどの手がかりもあり、前後関係に限って言えば、ほとんどのケースで推定が可能である。本論では以後、古いものを *Hastinger*、新しいものを *Hastinger2* と表記する。
- (2) 以下、本論ではベートーヴェンの作品の作品番号と楽章を指示する際に略号を用いる。S37、2-37は、それぞれ作品五三の第三楽章、作品二の三の第一楽章を意味する。
- (3) たとえば註1で例に挙げた第九交響曲の第三楽章のメトロノーム記号などからもそういう感覚がベースにあることを読み取ることができるだろう。この楽章ではベートーヴェンは、アダージョ・モルト・エ・カンタービレの指示のある第一主題部分に四分音符 \parallel 六〇、アンダンテ・モデラートの第二主題部分に四分音符 \parallel 六三の指示を与えている。速度記号にアダージョとアンダンテという対比が与えられているにもかかわらず、メトロノーム記号の数値にくくわずかの差しかないのは、第一主題(四分の四拍子)が二分音符を単位として拍を刻むような拍節感をベースにしているのに対し、第二主題(四分の三拍子)は四分音符を単位とした刻みに変わっており、この「ギア・チェンジ」の感覚が主題のテンポの対比の感覚を生み出しているからである。註1でも示したように、多くの演奏家たちが、この第一主題部分につけられた六〇という指示をアダージョにしては速すぎると感じて、メトロノーム記号を無視し、はるかにゆっくりしたテンポで演奏するような慣習を作るにいたったのは、その後の時代のテンポ観が、この「ギア・チェンジ」によってテンポの変化を作り出すという感覚を失ってしまったために、ベートーヴェンのメトロノーム記号を書き誤りだとしか認識できなくなってしまったからであると思われる。ちなみにコーリッッシュはこの第一主題のタイプものを「コラルル・タイプのアダージョ」と呼び、ヴァイオリン・ソナタ(30-22)、ピアノ・コンチェルト(73-2)、弦楽四重奏曲(59-22、131)等の様々なジャンルの楽曲から同種の例を挙げているが、彼も指摘しているように、これらの楽章はいずれも二分音符を単位として拍を刻む感覚で作られており(その多くは二分の二拍子)、元来は二分音符 \parallel 三〇から三三程度のテンポで演奏されるべきものであったにもかかわらず、その後の時代にはその感覚が失われてしまったために、もともとゆっくりしたテンポで演奏される習慣になった (Kollisch 1992, 14)。なお、この問題は、次に述べる二分の二拍子と四分の四拍子に関する問題と深く関わっているので、そちらの議論も参照されたい。
- (5) 私はベートーヴェンのピアノ・ソナタの全楽章の主要部分および、序奏等、主要部分とは明瞭に異なったテンポが設定されるようないくつ

の箇所(要するに、多くの楽譜にメトロノーム記号が書き込まれるような箇所)について、後世の主要な実用版楽譜がどのようなメトロノーム記号を設定しているかに関する一覽表を作成し、コーリツシュやベックの考え方を手がかりにしながら、それらを拍子別に分類し、さらに速度記号にしたがって大まかに並べ替えてみた。表二と表五はそれからの抜粋である。たとえば表二では、二分の二拍子と四分の四拍子のそれぞれの中で、類似のイタリア語の速度記号がつけられているように、同じグループには不思議なほどに似た性格の楽曲が集まってくるのを見ることが出来る。このようなやり方をとると、コーリツシュが述べているように、同じグループには不思議なほどに似た性格の楽曲が集まってくるのを見ることが出来る。このようなやり方で、ベートーヴェンの設定したメトロノーム記号等に問題のある楽曲に関して、他の楽曲との関係性のコンテクストの中に置きながら問題を解明しようとする研究が最近のベートーヴェン研究ではよく行われており、成果を上げている。代表的な研究には、第九交響曲のメトロノーム記号の問題点にこのやり方で鮮やかな仮説を提起したクライヴ・ブラウンの研究がある(Brown 1991)。なお、表の左側のインテックスは作品番号、楽章、小節、テンポ標語の順になっている。次の $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 等の記号は二分の二拍子、四分の四拍子等を示す。表本体については460、2100といった表記になっているが、これはそれぞれ、四分音符で一分間に60、二分音符で一分間に1000の意味である(15は付点二分音符、3は付点四分音符を示す)。

- (6) この校訂楽譜と実際の録音との間の差についてはいろいろ面白い問題があるが今回は触れない。この点に関しては拙稿(渡辺 1998)を参照(5)。

【参考文献】

- Brown, Clive. 1991. Historical Performance, Metronome Marks and Tempo in Beethoven's Symphonies. *Early Music* 19 (2):247-258.
- Bülow, Hans von, and Sigmund Lebert. 1894 (1871). *Beethoven Sonatas for the Piano*. Translated by Theodore Baker. New York: Schirmer.
- Czerny, Carl. 1963 (1842). *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke* (hg. von Paul

Badura-Skoda). Wien: Universal.

Czerny, Carl. 1839. *Von dem Vortrage (Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule, 3. Teil)*. Wien: Diabelli.

Elterlein, Ernst von. 1856. *Beethoven's Clavier-Sonaten*. Leipzig: Heinrich Matthes.

Kolisch, Rudolf. 1992. Tempo und Charakter in Beethovens Musik. *Musik-Konzepte* 76/77:3-100.

クロイツァー、レオニード（クロイツァー豊子、村上紀子訳）．1969. 芸術としてのピアノ演奏：ピアノ奏法の新しい美學。東京音楽之友社。

Malloch, William. 1988. Carl Czerny's Metronome Marks for Haydn and Mozart's Symphonies. *Early Music* 16 (1):72-

82.

Pfeiffer, Theodor. 1894. *Studien bei Hans von Bülow*. Berlin: Verlag von Friedrich Luckhardt.

Reinecke, Carl. 1894. *Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten*. Leipzig: Verlag von Gebrüder Reinecke.

Stadlen, Peter. 1982. Beethoven and the Metronome. *Soundings* 9:38-73.

Türk, Daniel Gottlob. 1789. *Klavierschule*. Leipzig: Auf Kosten der Verfassers.

Wagner, Richard. 1887(1869). Über das Dirigieren. In *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Leipzig: Verlag von F.

W. Fritsch.

渡辺裕、1998. 「実用版」楽譜とは何か？―演奏の伝統における「書かれたもの」と「書かれないもの」の相剋―

『音楽の宇宙 皆川達夫先生古稀記念論文集』、東京音楽之友社、二三四―三三〇頁

渡辺裕、1996. ベートーヴェンのメトロノーム記号が語るもの：テンポの「近代化」の中の作曲家、『美学藝術学研究

究』（東京大学美学藝術学研究室）第一五号、八一―一〇六頁

出版年	校訂者	出版社	略号
1828-32?	- (Carl Czerny?)	Tobias Haslinger (Wien) 1st edition	Haslinger1
?-?	- (Carl Czerny?)	Tobias Haslinger-Carl Haslinger 2nd edition	Haslinger2
1834?-39?	Ignaz Moscheles	Cramer & Co. (London)	MoschelesC
1842	Carl Czerny	*	Czerny
1856-68	Carl Czerny	Simrock (Bonn)	Simrock
1857	Franz Liszt	Ludwig Holle (Wolfenbüttel)	Liszt
1858?-67	Ignaz Moscheles	Eduard Hallberger (Stuttgart)	MoschelesH
1869	Louis Köhler	Peters (Leipzig)	Köhler
1871	Hans von Bülow Sigmund Lebert	J. G. Cotta (Stuttgart)	Bülow Lebert
1878	Carl Reinecke	Breitkopf und Härtel (Leipzig)	Reinecke
1878	Gustav Damm (Theodor Steingräber)	Theodor Steingräber (Leipzig)	Damm
1902-04	Eugen d'Albert	Otto Forberg (Leipzig)	d'Albert
1903	Giuseppe Buonamici	Augener (London)	Buonamici
1919-20	Alfredo Casella	G. Ricordi (Milano)	Casella
1923	Fredric Lamond	Breitkopf und Härtel (Leipzig)	Lamond
1924-27	Artur Schnabel	Ullstein (Berlin)	Schnabel
1944?	E. Alnaes	Wilhelm Hansen (Copenhagen)	Alnaes
1963	Paul Badura-Skoda	**	Badura-Skoda
1973-78	Claudio Arrau	Peters (Frankfurt/London/N.Y.)	Arrau
1987-89	Kendall Taylor	Allans (Melbourne)	Taylor

*Carl Czerny, Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Werke für das Piano allein, in: *Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule op.500, 4. Bd.* >Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren Klavierkompositionen<, Wien, 1842

** Czerny(1842)のリプリント版(1963, Universal, Wien)につけられた注解に記されたもの

表1 比較の対象とした楽譜一覧

			Schubert	Kempp	Niz	Backhaus	Gulda	Heldnick	Ashkenazy	Aruna	Belms-Blocke	Gould					
op.31-3	3	1	Moderato e grazioso	Minuetto	4-3	4-78	4-78	4-107	4-94	4-97	4-96	4-99	4-89	4-89	4-91	4-98	4-107
op.49-2	2	1	Tempo di marcia	4-3	4-117	4-06	4-135	4-112	4-99	4-121	4-108	4-113	4-90	4-87	4-88	4-127	
op.54	1	1	In tempo d'un momento	4-3	4-91	4-109	4-90	4-94	4-93	4-87	4-83	4-84					
op.22	3	1	Minuetto	4-3	4-104	4-121	4-122	4-113	4-125	4-122	4-110	4-108	4-125				
op.2-1	3	1	Alliegretto	4-3	1-5-54	1-5-63	1-5-59	1-5-70	1-5-76	1-5-70	1-5-58	1-5-62	1-5-60	1-5-49			
op.10-3	3	1	Alliegretto	4-3	1-5-87	1-5-72	1-5-74	1-5-78	1-5-73	1-5-82	1-5-71	1-5-75	1-5-81				
op.2-2	3	1	Alliegretto	4-3	1-5-53	1-5-56	1-5-57	1-5-70	1-5-75	1-5-61	1-5-65	1-5-68	1-5-61	1-5-55			
op.2-3	3	1	Alliegretto	4-3	1-5-101	1-5-81	1-5-88	1-5-100	1-5-108	1-5-86	1-5-87	1-5-83	1-5-84	1-5-63			
op.106	2	1	Allegro vivace	Scherzo	4-3	1-5-67	1-5-68	1-5-68	1-5-68	1-5-71	1-5-68	1-5-68	1-5-70	1-5-69			
op.26	2	1	Alliegro molto	Scherzo	4-3	1-5-101	1-5-87	1-5-86	1-5-92	1-5-107	1-5-87	1-5-88	1-5-87	1-5-78			
op.28	3	1	Alliegro vivace	Scherzo	4-3	1-5-101	1-5-92	1-5-98	1-5-92	1-5-108	1-5-85	1-5-89	1-5-89	1-5-78			
op.14-1	2	1	Alliegretto	4-3	1-5-49	1-5-65	1-5-69	1-5-64	1-5-76	1-5-46	1-5-65	1-5-82	1-5-68	1-5-66			
op.10-2	2	1	Alliegretto	4-3	1-5-59	1-5-68	1-5-68	1-5-70	1-5-73	1-5-67	1-5-53	1-5-63	1-5-66	1-5-57			
op.27-2	2	1	Alliegretto	4-3	1-5-67	1-5-72	1-5-79	1-5-63	1-5-66	1-5-75	1-5-74	1-5-74	1-5-69	1-5-84			
op.7	3	1	Alliegretto	4-3	1-5-67	1-5-63	1-5-65	1-5-76	1-5-75	1-5-72	1-5-70	1-5-69	1-5-69				
op.27-1	2	1	Alliegro molto e vivace	4-3	1-5-142	1-5-94	1-5-98	1-5-97	1-5-132	1-5-123	1-5-111	1-5-97	1-5-103	1-5-125			
op.31-3	2	1	Alliegro vivace	Scherzo	4-2	4-105	4-94	4-97	4-96	4-113	4-89	4-97	4-91	4-98	4-107		
op.31-3	3	1	Moderato e grazioso	Minuetto	4-3	4-78	4-78	4-107	4-79	4-99	4-87	4-89	4-88	4-88	4-71		
op.14-2	2	1	Andante	2-2	2-35	2-80	2-48	2-46	2-53	2-55	2-51	2-38	2-56	2-59			
op.27-1	1	1	Andante	2-2	4-67	4-88	4-95	4-79	4-70	4-81	4-63	4-57	4-85	4-45			
op.31-1	3	1	Alliegretto	2-2	2-105	2-86	2-93	2-95	2-96	2-84	2-86	2-83	2-84	2-89			
op.2-3	1	1	Alliegro con brio	4-4	2-71	2-72	2-69	2-69	2-71	2-64	2-75	2-61	2-77	2-77			

表3 全集練習における各楽章の基本テンポ

2/2-4/4

	Ernst	Gabel	Hallinger	Czerny	Moscheles	Liszt	Kühler	Billow	Lebert	Reinecke	Demm	Dahlert	Baumgart	Lamond	Caella	Schnabel	Arrau	Taylor
op.31-2	1	1	Largo	.	.	+	.	+	.	+	.	+	.	+
op.27-2	1	1	Adagio sostenuto	.	.	+	.	+	.	+	.	+	.	+
op.14-2	2	1	Andante	.	.	+	.	+	.	+	.	+	.	+
op.27-1	1	1	Andante
op.31-1	3	1	Allergro
op.49-2	1	1	Allergro ma non troppo
op.14-1	3	1	Allergro con moto	.	.	+	.	+	.	+	.	+	.	+
op.13	3	1	Allergro
op.2-1	1	1	Allergro
op.81a	1	17	Allergro
op.106	1	1	Allergro
op.13	1	11	Allergro di molto e con brio	.	.	+	.	+	.	+	.	+	.	+
op.10-3	1	1	Presto
op.10-1	3	1	Prestissimo
op.2-1	4	1	Prestissimo
op.53	3	403	Prestissimo

4/4-3/2

op.106	4	1	Largo
op.13	1	1	Grave
op.110	3	1	Adagio ma non troppo
op.111	1	1	Messteteo
op.78	1	5	Allergro ma non troppo
op.106	4	3	Allergro
op.14-1	1	1	Allergro
op.10-3	4	1	Allergro
op.111	1	17	Allergro con brio ed spensante
op.2-3	1	1	Allergro con brio
op.22	1	1	Allergro con brio
op.53	1	1	Allergro con brio
op.2-2	4	1	Graveteo
op.27-2	3	1	Presto agitato
op.26	3	1	Messteteo furente
op.101	2	1	Vivace alla marcia

(8/8)

表4 2分の2拍子と4分の4拍子に関わる拍子記号の書き換え(十は書き換えあり)

Bedtype1	Bedtype2	Cherry	Stanza	Mandarin	Mandarin2	Shore	Laurel	Diana	Princess	Demencia	Lantern	Quartz	Sandal	Alum	Black-Gold	Alum	Other
op113	3	1	Madrone e giardino	Madrone	4-3	3-66	4-96	4-88	4-86	4-112	4-112	4-112	4-88	4-112	4-88	4-88	4-96
op142	2	1	Tempo di tramonto	4-3	4-112	4-112	4-112	4-112	4-112	4-112	4-112	4-112	4-112	4-112	4-112	4-112	4-112
op14	1	1	In tempo d'ora tramonto	4-3	4-126	4-120	4-120	4-126	4-126	4-126	4-126	4-126	4-126	4-126	4-126	4-126	4-126
op22	3	1		Madrone	4-3	4-126	4-120	4-126	4-132	4-126	4-126	4-126	4-104	4-104	4-104	4-104	4-104
op21	3	1	Allegro	Madrone	4-3	1,580	1,569	1,572	1,572	1,572	1,572	1,572	1,563	1,563	1,563	1,563	1,563
op103	3	1	Allegro	Madrone	4-3	1,584	1,563	1,566	1,566	1,566	1,566	1,566	1,558	1,558	1,558	1,558	1,558
op22	3	1	Allegro	Madrone	4-3	1,580	1,563	1,566	1,566	1,566	1,566	1,566	1,558	1,558	1,558	1,558	1,558
op106	2	1	Assai vivace	Scherzo	4-3	1,580	1,563	1,566	1,566	1,566	1,566	1,566	1,558	1,558	1,558	1,558	1,558
op26	2	1	Allegro molto	Scherzo	4-3	1,5104	1,580	1,580	1,580	1,580	1,580	1,580	1,580	1,580	1,580	1,580	1,580
op28	3	1	Allegro vivace	Scherzo	4-3	1,5104	1,592	1,592	1,592	1,592	1,592	1,592	1,588	1,588	1,588	1,588	1,588
op141	2	1	Allegro	Scherzo	4-3	1,576	1,572	1,572	1,572	1,572	1,572	1,572	1,569	1,569	1,569	1,569	1,569
op102	2	1	Allegro	Scherzo	4-3	1,576	1,572	1,572	1,572	1,572	1,572	1,572	1,569	1,569	1,569	1,569	1,569
op27	2	1	Allegro	Scherzo	4-3	1,584	1,580	1,580	1,580	1,580	1,580	1,580	1,588	1,588	1,588	1,588	1,588
op27:1	2	1	Allegro molto e vivace	Scherzo	4-3	1,538	1,526	1,512	1,512	1,512	1,512	1,512	1,510	1,510	1,510	1,510	1,510

表5 前後につけられたメトローム番号(4分の3拍子)

(op113の隣を黒く塗りつぶす)

		1	2	3			1	2	3
Paderewski1	R	68	89	76	Heldsleck	1967	53	75	89
Lhevinne	R	43	75	94	Gould	1967	75	84	104
Friedhelm	1912	55		89	Gulda2	1967	41	66	89
Hofmann	1916	59			Backhaus4	1968	55	66	83
Hofmann	1919R	55	86	86	Zechlin	1968	53	77	97
Bauer	1926	64	67	103	Gilels1	1969	38	52	86
Friedman1	1926	44	49	99	Brendel2	1972	50	61	84
Friedman2	1927		47	99	Horowitz2	1972	51	58	89
Paderewski2	1927-9R	62	80	72	Lupu	1972	40	60	83
Kempff1	1932	49	70	96	Vedernikov	1974	41	52	89
Schnabel	1934	63	67	99	Bilson	1976	45	78	90
Paderewski3	1937	53	76	75	Binns	1978	44	56	90
Petri	1937	66	76	94	Ashkenazy	1980	47	74	84
Kreutzer	1942	52	87	85	Gilels2	1980	48	66	88
Solomon1	1945	38	88	104	Rosel	1982	52	65	88
Neuhaus	1948-50	57	75	94	Nikorayeva	1983	52	65	88
E.Fischer	1949	55	62	92	Goode	1983	50	68	94
Arrau1	1950	42	67	95	Immerseel	1983	48	61	96
Anda	1955	51	76	92	Barenboim	1983	48	71	89
Nat	1955	56	79	56	O'Connor	1985	50	68	87
Richter-Haser	1955	58	64	84	Smith	1985	48	79	84
Solomon2	1956	40	91	103	Ogdon	1986	44	87	89
Dohnanyi	1956	46	67	92	Newman	1988	52	90	91
Kempff2	1956	53	72	77	Levinas	1988	37	82	98
Horowitz1	1956	46	70	96	Badura-Skoda	1988	52	69	90
Gieseking	1956	46	63	90	Oppitz	1989	44	67	94
Gulda1	1957	36	60	87	Faron	1989	55	78	78
Backhaus2	1957	51	64	85	Lubin	1989	49	80	85
Casadesus	1957	57	67	90	Frantz	1990	34	60	84
A.Fischer	1958	42	72	88	Pollini	1991	45	65	94
Backhaus3	1959	52	63	82	Istomin	1991	57	59	86
Rubinstein	1962	45	54	95	Pommier	1992	51	77	83
Brendel1	1962	52	69	81	Lubimov	1992	62	64	78
Arrau2	1962	42	64	87	Batk	1992	45	70	84
Serkin	1962	42	67	95	Brendel3	1993	52	65	82
Klien	1964	40	64	98	Bunin	1993	44	68	78
Kempff3	1965	54	71	82	Tan	1993	58	86	86
Moravec	1966	44	63	93	Kipnis	1994	52	81	79
Novaes	1966	55	67	81					

表6 録音にみられる27-2/1の各楽章の基本テンポ