

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——

渡辺 裕

はじめに

西洋音楽の作品を演奏する上で、テンポの決定は非常に重要な問題である。同じ曲であっても、アレグロで演奏するのとアダージョで演奏するのでは、とても同じ曲とは思えないほどに印象が変わってしまう。だから作曲家は自らのテンポを的確に演奏家に伝えるために様々な工夫を施してきたし、演奏家もまた、自らが演奏する曲の適切なテンポを知るためのノウハウをみがいてきた。そこには作曲家が演奏家に適切なテンポを伝達するためのコミュニケーションのシステムが作られてきたと言ってもよいであろう。

今日われわれが理解するところでは、そのようなコミュニケーションは楽譜に書き込まれる速度記号によってなされる。アレグロ、アダージョ等の通例イタリア語による指示を楽譜の適切な箇所に書き込むことによつて、作曲家は自らが想定しているテンポを演奏者に伝えるのであるが、そういう視点でみる限りでは、作曲家たちは十九世紀の過程の中で、楽曲の随所に細かいテンポ指示を与えるようになり、自らの想定するテンポを過たずに伝えることへの志向を著しく強めるようになったようにみえる。たしかに、トスカニーニが非常に速いテンポで演奏した《ボレロ》を聴いたラヴェルが腹を立てて「あれは私のテンポではない」と言い、そのテンポでは演奏効果が出ないと反論したトスカニーニに「それなら演奏しなければいい」とやり返したという有名な逸話（ロン一九八五、二二——二三）に象徴的に示さ

れているように、作曲家がテンポを細かく規定してゆこうとするこうした動きが、作曲家が自らの作品を細部まで管理しようとする性格を強めてゆく動きと対応していた部分があったことは否定できない。それは言い換えるならば、演奏テンポという細部にわたるまで作曲家が規定しないと気が済まなくなつたということなのであり、そのことはまさに、音楽作品が作曲家の個人の表現の相関者として、その個性の結晶として位置づけられるようになったこの時代の動きを象徴的に示していると一応は言えるかもしれない。

このような見方をつきつめてゆくと、十九世紀以前の作曲家たちは大らかで、楽曲の細部に関しては無関心であつたのに対し、自己表現に目覚め、そういう状況に満足できなくなつた作曲家たちが徐々に厳密なテンポ指示を楽譜に書き込むようになり、それがエスカレートした果てに、ラヴェルのような作曲家が出てきたということになつてしまふのだが、果たして話はそんなに単純なのだろうか？　なるほど、最近の研究が明らかにしてきているように、バッハやモーツァルトといった作曲家は、われわれがこれまでずっと理解してきたほどには十九世紀的な意味での「近代的」な作曲家であつたわけではなく、注文主の要求に応じて仕事をする職人という側面が強かつたことは事実である。そういう意味で、自分自身の表現として作品を細部まで造形することを当然とするような十九世紀的なパラダイムとはちがつた状況の中で仕事をしていたということはもちろん、いくら強調しすぎてもしすぎることはないであらう。「近代的」なパラダイムの中にいるわれわれが、その音楽観や価値観の体系に基づく尺度で考えたために、これらの作曲家の生涯や作品について多くの誤解をしてきたという事実は、とりわけ第二次大戦後のバッハやモーツァルトの新全集の編集と関わりながら行われた最近の研究の中で様々な形で生じてきた「神話解体」を通していやというほど認識させられたことであつた。

しかしながら、そのような「神話解体」の流れの中で主張された斬新なバッハ像やモーツァルト像自体が、後世の音楽観や価値観を安易に適用したための誤解であつた部分もあることが、最近の研究では明らかになつてきている。晩年のモーツァルトが貧乏であつたという「神話」を解体したかにみえた、「モーツァルト・ギャンブラー説」をはじめ

めとする様々なテーゼ自体が、むしろその後の近代的な作曲家の生計の立て方や経済システムを前提とした結果の誤解という側面をもっており、そのまま鵜呑みにはできないということが明らかになってきていることはすでに別の機会に紹介したが（渡辺一九九六、二六〇—二六五）、同様な見直しは今、様々な場面で求められている。本論で扱おうとするテンポの問題もまた、そのような問題の一つである。たしかに、作曲家のテンポ指示が楽譜の上でどんな細かくなってゆくようにみえることを「自己表現の目覚め」として解釈することは一見ごく自然にみえるのだが、そうであるとなると、「自立していなかった」十八世紀までの作曲家たちは皆、テンポについてつきつめて考えることなく、適当なところで妥協していたということになるのだろうか。そのような考えは言うまでもなく、この時代の音楽が自己表現に目覚める後の時代にいたる前段階であったとするような進歩史観的な考え方に基づいている。そしてそういう中で、バッハやモーツアルトのような「一流」作曲家だけがこの時代の有象無象の作曲家たちとは異なって現代にも通じるような感覚で音楽を書いていたのだと考えてしまうとするならば、それはほとんどコペルニクスやケプラーを近代科学者のはしりとして捉えようとしてきた「勝利者史観」（村上一九九七、一七一—二三）的な安易な歴史認識に陥ってしまうことになるだろう。われわれに必要なのはむしろ、ある時代が他の時代を準備する前段階であったとかそこにいたる過渡期であったとかいうような進歩史観的な先入観自体を捨て去って、それぞれの時代にはそれぞれ共約不可能な音楽観や価値観があり、音楽家たちはそれぞれの時代のパラダイムの中でその可能性を十全に生かすべく活動していたと考えることから出発することではないのだろうか。そういう観点に立ってみるならば、このテンポの指示に関する問題もまた別の形でみえてくるのではないだろうか。

ベートーヴェンとメトロノーム

そのような観点からこの問題を考えてゆくとときに、どうしても考えなければならぬのがメトロノームの出現という問

題である。メトロノームという名称はヨーハン・ネポームク・メルツェルが一八一六年に発表した商品の商標名であり、メルツェルのこの機器が一般に普及したために、この商標名があたかも普通名詞のように使われるようになったわけであるが、一八世紀末から一九世紀初頭にかけてのこの時期には、メルツェル以外にも多くの音楽技術者たちが同様の機器の開発競争に参加していた。その状況自体、この時期を支配した「普遍性イデオロギー」とでも言うべきものの姿を垣間みさせるようで興味深い(渡辺一九九三)、これまでアレグロ、アダージョといった語を用いて曖昧な形でテンポを指示するほかなかった作曲家にとっても、メトロノームの客観的な数値によってテンポを指示することができるようになったことは、画期的なことであった。この時期、メトロノームの効能や利点をめぐって音楽雑誌には様々な記事が掲載されているが、この機器の導入に演奏家たちがやや及び腰であったのに対して、作曲家たちが非常に積極的であったことはその意味でうなずけることである(渡辺一九九三、一四一―一六〇)。ライプツィヒで刊行されていた週刊の音楽新聞である『一般音楽新聞 (Allgemeine Musikalische Zeitung)』には、一八一七年の九月に早速ジャン・バティスト・クラマーがすでに公にされていた自作の八四曲の練習曲のそれぞれに適切なテンポをメトロノーム表示したものを掲載している(Jg.19, 633-636)。その年の十二月には、今度はベートーヴェンが、自作の第八番までの交響曲(第九番はまだ未完)の各楽章冒頭などの主要部分につけるべきメトロノーム記号を一覧表にした記事を掲載している(Jg.19, 873-874)。

ベートーヴェンがこのメトロノームにひとかならぬ関心を抱いており、この「ハイテク機器」に飛びついたことを証す事実には他にもいろいろある。翌一八一八年には彼はウイーンの『一般音楽新聞』にサリエリと連名でメトロノームの推薦記事を書いているが、その他、私信にもメトロノームの効能を絶賛したり、自作のテンポについてメトロノーム記号を用いて言及したりする記述が数多く見受けられる(Riehm 1979)。そういう中からは、テクノフィリアとも思えるほどの彼の新しいものの好きの性格(一)とともにこの新しい機器を用いて自作のテンポを可能な限り正確に規定しようとする意志が伝わってくるといつてもよい。

しかしその一方で、ベートーヴェンがこの新しい機器を完全に信頼して、テンポの指示を百パーセント依存するようになったとは思えない部分もある。メトロノームが世に出たのが彼の作曲時代の最後の頃であったという事情があるとはいえ、彼が自分でメトロノーム記号をつけているのは、交響曲全曲と作品九五までの十一曲の弦楽四重奏曲があるが目立つ程度で、それ以外は断片的にほんの数曲があるにすぎず、彼の全作品をカバーしているとはとても言えない状態である。何よりも、後期のピアノ・ソナタや弦楽四重奏曲をはじめとする、彼がメトロノームを知って以後の作品にもほとんどメトロノーム記号がつけられていないという事実は、一方で彼のメトロノームへの傾倒ぶりを知るわれわれにとつては意外とも思えるほどである。そのことは一見したところ、ベートーヴェンが一旦はこの新しい機器に飛びついたものの、結局それがあまり役に立たないとして捨ててしまったことを示しているようにもみえる。もちろん実際には、ベートーヴェン自身が晩年になってメトロノームに対して否定的になったという証拠はなく、むしろ死の前年になつても（第九）のテンポを細かくメトロノーム記号で指示した手紙を出版社のシヨットに書き送っているほどなのであるが、その後のベートーヴェン解釈の流れの中では、ベートーヴェンとメトロノームとの結びつきの意味はどちらかといえば否定的に評価され、彼が書き込んだメトロノーム記号の指示自体が過小評価されたり無視されたりする方向でその後の風潮が推移してきたことはたしかである。

そのようになったもう一つの大きな原因は、彼自身が自作につけたメトロノーム記号自体がとても信用できないように映つたということである。今日の目からみると異様に速いと思える指示が出てきたり、同じアレグロでありながら、ある曲は一分間に二分音符が八四と書かれているのに、もう一方の曲には四分音符が九六と、ほぼ倍に近い差があり、アレグレットでももつとはやい曲があつたりするという状況を前にして、多くの学者や演奏家が、ベートーヴェンの書き込んだ指示は到底受け入れることのできない信用ならないものだと考えるようになった。ベートーヴェンの弟子のシントラーはすでにこの混乱の原因をベートーヴェンがもつていた二つの異なつたメカニズムのメトロノームが混同して用いられ

たためだとする見解を出しているが (Schindler 1966 (1860))、その後になっても、当時のメトロノームは性能が悪く三十パーセントもの誤差があり、ベートーヴェンは〈第九〉に自分がつけたメトロノーム記号を改訂しようとしたときにはじめてそのことに気づいたのだ (Tovey 1931)、といった具合に、様々な形でベートーヴェンの指示が適正でないことを正当化するような方向での議論が行われてきた。

その結果、ベートーヴェンの演奏に関しては、そのメトロノーム記号の指示をほとんど無視するような形で演奏の伝統が形成されてきた。ペーター・シュタートレンはベートーヴェン自身のつけた一三六箇所のメトロノーム記号の指示に関して、それぞれ数種類ずつのレコードを用いて、演奏家たちが実際にそれをどのようなテンポで演奏しているかを計測した研究を発表しているが (Stadler 1982)、それによれば一三六箇所のうち六六箇所は全く守られていない (つまり、調査した全演奏がそれより速い、ないしは全演奏がそれより遅い) ような状況であった。

だが、この問題をどのように簡単に、メトロノームの不具合やベートーヴェンのミスのせいにして片付けてしまつてよいのだろうか。実際、楽譜の細部にいたるまで非常に神経質で、ちよつとした誤植にも神経をとがらせていたことと知られるベートーヴェンがこの問題に関してだけそんなに雑だったというのはいかにも不自然な話であるし、不具合のせいにするには、一曲の中に速すぎる指示と遅すぎる指示とが同居しているというのはいささか奇妙である。さらに、ベートーヴェンだけでなく、ほぼ同時代のフンメルやチェルニーがモーツアルトの交響曲のピアノ用の編曲楽譜を出版したときに書き込んだ、特にメヌエットのメトロノーム記号が異様に速いというような事実も知られており (Malloch 1988)、それらのことを総合するならば、すべてを誤りだとして片付けてしまつた態度はあまりにも安易だと言わなければならないだろう。

どうもわれわれはこれまで、自分たちのテンポの感覚が普遍的なものであると過信し、われわれのテンポの感覚を支えている様々な固定観念にしばられたまま、暗黙のうちにそれを無条件に是認することから出発しすぎてしまつていたの

ではないか。一見したところ速すぎたり遅すぎたりするように思えるテンポであつても、もしかしたらそれはわれわれのテンポのとり方が一定の約束事から出発してしまつてゐることをゆゑであつて、異なつた認識の枠組でみてみればそのようにはみえないということもあるのではないか。同じアレグロでもひどくばらつきがあつて、アレグレットよりも遅い表記のものもあるからおかしいというようなことはそもそも、たとえばアレグロはメトロノーム記号でおおよそいくつからいくつぐらゐまで、アレグレットはおおよそいくつからいくつぐらゐまでというような、「輪切り」的な発想を前提することから出発してゐるのであり、そういう前提自体が本当に無条件に成り立つのかどうかということ自体をまず問うてみる必要があるのではないだろうか。

以下においてわれわれは、ベートーヴェンとメトロノームとの関わりをめぐる一見謎とも思える事態やベートーヴェンのつけたメトロノーム記号の数値には、合理的な説明が可能であるということを最近の研究成果を援用しつつ明らかにした上で、メトロノームの出現も含めて、これら一連の事態がこの時代に生じたテンポ観の「近代化」とも呼ぶべき大きな変化と深く関わつてゐるということ、さらには、ベートーヴェンという作曲家が、そのはざまの古いテンポ観と新しいテンポ観とが微妙に入り交じつた状況を生きた両面的な存在であるということを示したい。まさにその状況の中でそれ以前の時代ともそれ以後の時代ともちがつたテンポ感覚を基盤にその可能性を極限まで展開しようとした存在として捉えたとき、われわれがこれまで現代の側からみていたベートーヴェン像とは異なるこの作曲家の一面がみえてくる。そしてそのことは、われわれの歴史の捉え方の根本的なあり方について考える材料を提供してくれることになるう。

十八世紀後半のテンポ観

ベートーヴェンのテンポ観を歴史的に位置づけるためには、われわれはまず、彼を取り巻いていた時代のテンポについての考え方を当時の理論書などを手がかりにおさえておくことからはじめなければならない。メトロノームの導

入以前に彼が使っていたイタリア語の速度記号の眞の意味を理解するためには、われわれが暗黙のうちに前提として
いる「輪切り」的な速度記号のシステムをとりあえずカッコに入れて、ベートーヴェンの直前の時代にこれらの速度
記号がどのような用いられ方をしていたかを明らかにしておく必要がある。ここでは十八世紀後半のテンポに対する
考え方を反映した代表的な理論書をいくつかとりあげてみるが、とりあえずこの時代のテンポ観の最大公約的な部
分を要領よく記述しているズルツァーの『諸芸術の一般理論 (Allgemeine Theorie der Schoen Künste)』の中の記述を
整理してみることははじめよう。芸術に関する百科全書的な性格をもったこの書物の美学史上の意義に関しては
まさら説明する必要はないであろうが、この書物には個別の芸術分野に関わる具体的な記述に関しても、貴重な証言
が数多く含まれている。ここではその中で、シュルツとキルンベルガーの執筆した「演奏 (Vortrag)」と「拍 (Takt
)」(Schulz 1774a; Schulz 1774b) という二つの項目をみてみたい。

「演奏」という項目でこの問題に関連した記述があらわれるのは、演奏はすぐれた弁論と同様の明瞭さ
(Deutlichkeit) をもっていなければならないということに関わる議論の箇所においてである。筆者は演奏の明瞭さに
関わる要因を五つ指摘しているが、そのうちの第一点に挙げられている「楽曲の拍の動き (Taktbewegung) をきち
んと捉えること」という項目での記述内容がテンポの問題と関わるのである。このように、この種の議論が弁論の明
瞭さといった問題の枠の中で論じられること自体、バロック時代の修辞学的音楽論の名残が感じられてなかなか興味
深いのであるが、ここではその問題はとりあえず置いておくことにして、この筆者が「楽曲の拍の動きをきちんと捉
える」ということをどのように理解していたかをみてみることにしよう。

筆者はまず、「アンダンテ、アレグロ、プレストといった語はその曲がゆっくり演奏されるべきか速く演奏されるべ
きか、あるいは中程度にゆっくり、中程度に速く演奏されるべきかということをごくおおまかに示しているに過ぎな
い。これらの語は速さや遅さの無限にある段階まで十分に手が届いているわけではない」と述べ、伝統的なイタリア

語のテンポ記号が不明瞭であることを認めるのであるが (Schulz 1774b, 701) その不明瞭さを補うべく、次のような記述が続く。「演奏者はまずその曲の音符の種類を見極めなければならない。アレグロと表記されている曲で、最も数多く最も速い音符が八分音符であるような曲は、それが十六分音符である曲よりもより速い拍の動きをもっている。それが三十二分音符であるならば、さらに遅いことになる。このことは他の動きの種類の場合でも同じことである」。そして、「こうすれば演奏者は楽曲の動きをほほきちんと捉えたことになるが、それを完全に正確に捉えるには、同時に楽曲の性格 (Charakter) と表現 (Ausdruck) とを視野におさめることが求められるのである」。ここで示唆されているのは、同じアレグロであっても、それがどの程度細かい音符を用いて書かれているかということによって、演奏すべきテンポが異なるということである。そして、そのことはテンポ単独の問題であるというわけではなく、楽曲全体の性格や表現とも関わっているというのである。

筆者は同様のことを、さらに別の形で言い表している。演奏において楽曲の性格と表現を獲得するためにまず必要なことの第一として、筆者は正しい動き (Bewegung) をとりあげる (Schulz 1774b, 707-8)。演奏家には「様々な音符の種類に固有の音価に加えて、それぞれの拍の種類に固有の動きを感じとることが求められる」のであり、「たとえば、八分の三拍子における八分音符は、四分の三拍子における四分音符ほどは長くないが、その場合の八分音符程には短くない。それゆえ、ある楽曲にヴィヴァーチェと表記してあるとき、それが八分の三拍子であれば、四分の三拍子の場合よりは生き生きとした動きになる」のである。そしてさらに「楽曲の性格や書法 (Schriftart) もまた考慮しなければならない。教会のためのアレグロは室内や劇場のためのアレグロほどの速い動きを許さない。また、拍子や音符の種類が同じであっても、交響曲の場合には歌曲や労作されたトリオよりは速く演奏される。」という。

ここに書かれていることを要約すると、まず、(1) 同じ速度記号がついていてもそれは拍子の種類によって増減する。単位となる音符が短い方がテンポが速くなる、(2) 最も短い音符が何で、それがどのくらい混じっているかと

いうことによつて演奏テンポは変わる。短い音符がたくさんはいつている方がテンポは遅くなる、(3)さらにそれらは楽曲の性格や種類と関わりつつ変化する、というようなことになるだろう。要するに、速度記号は単独で速度を示すわけではないのであり、拍子や支配的な音符の種類、楽曲の種類や性格などと連動して楽曲のあり方を定めるようになしくみになっているのである。それは近代科学的・要素主義的な考え方からみれば不合理であるともいえるが、逆の言い方をすれば、テンポはそれ自体として自立した一要素としてではなく、楽曲の性格規定と不可分に関わるものとして認識されていたということもできるかもしれない。この後の時代の中で、テンポ記号は近代科学的な意味での一要素として自立することによつて、楽曲の性格との直接的な結びつきを絶たれたともいえるのである。

「拍 (Takt)」の項では、そのような観点から拍子の体系を形作る、四分の四拍子、二分の二拍子といった各拍子の性格がそれぞれ論じられるのであるが、まずそれに先だつて論じられる「タクト」という概念自体に関する記述に注目しておく必要があるだろう。今日ではこの語は「拍」という意味で使われる場合と「小節」という意味で使われる場合があるが、筆者はここで「Takt」という語のもとに、両者が込みになったような「音楽の根源」(Schulz 1774a, 490)にかかわる事態を見ようとしている。「Takt」の根本にあるのは、同一の長さの音符が限りなく続いてゆくときに、それを、たとえば三つずつグルーピングするとか、二つずつグルーピングするといった具合に分節して知覚しようとする人間の性向である。そのような分節が行われるときには当然、アクセントがついたり、強弱や表裏の感覚^③が生まれてくるのみならず、全体の動きの重さや軽さ、速度といった要素も関わってくるのであって、四分の四拍子、二分の二拍子等の分類もこうした要素と密接に関わっているのである。

「ここから偶数拍子と奇数拍子をさらに、基準となる時間 (Hauptzeiten) がより長い音符や短い音符である様々な拍子へと下位区分することの利点がはつきりするであろう。なぜなら、このことによつてそれぞれの拍子は演奏において自らに固有の動き (Bewegung)、固有の重さ (Gewicht) を、そして同時に固有の性格 (Charakter) を獲得す

るのである。ある楽曲が軽い演奏を、しかしながら同時にゆっくりとした動きをもつ必要がある時には、作曲家は軽くないしはより軽い演奏の性状に合わせて短い時間からなる拍子を選び、そこに自然な拍の動きよりはゆっくりとした楽曲の動きを要請するようなアンダンテ、ラルゴ、アダージョといった語を用いればよい。他方、楽曲が重く演奏され、しかし同時に速い動きをもつ必要があるときには、演奏の性状にあわせて重い拍子を選び、それにヴィヴァーチェ、アレグロ、プレスト等の表示を加えればよい。経験を積んだ演奏家がそのような楽曲の音符の種類を見極めることができるならば、彼はその楽曲の演奏と動きを作曲家の考えとぴったり一致した形で適合させることができるであろう。少なくとも、他の記号や他の語によってより明確になるような指示が与えられる必要がないくらいに正確に適合させることができるのである」(Schulz 177a, 494)。

要するに拍子、テンポ、音符の種類等は相互にかかわり合いながら、楽曲のたたずまいを形成してゆく。その両者を一体化する結び目となっているのが「動き」という概念であり、そういう単なる要素的な速さに還元されないテンポがとりもなおさず楽曲の性格を規定すると考えられているのである。別の言い方をすれば、楽曲の性格はそのような拍子、テンポ、音符の種類等の結びつきによってある程度類型化が可能なのであり、演奏家はそれらを修得することによって、特段の指示がなくても、そういったものを手がかりに作曲家の考えたテンポ、重さ等を適切に知ることができるといのがここで展開されている考え方である。言ってみれば、これこそが、メトロノームが登場する以前に作曲家から演奏家へのテンポの伝達を保証するシステムだったのであり、それはメトロノーム風の「輪切り」のシステムよりはるかに非合理的にみえるにせよ、決して単なる曖昧で不完全なシステムなどではなかったのである。

この「Take」の項では、それにつづく部分で個々の拍子についての個別的な論述が展開される。その詳細についてはここでは述べないが、それぞれの拍子はそれと結びつく動きや性格との関連のうちで論じられている。特に面白いのは、四分の四拍子に関する記述である。筆者はここで四分の四拍子を「大四分の四拍子 (große Viererteltakt)」と

「小四分の四拍子 (Kleine Vierteltakt)」とに区分している (Schulz 1774a, 496-497)。前者は最も短い音符がせいぜい八分音符であり、荘重で崇高さを特徴とし、教会音楽、とりわけ合唱やフーガに適する。それに対し後者はより軽い拍子であり、速い動きを特徴とするもので、室内や劇場音楽に適するものであるというのである。さらにここでは四分の四拍子のもう一つの種類として、四分の二拍子の二つの小節が合成されることよってできた「接合的な四分の四拍子 (zusammengesetzte Vierteltakt)」が挙げられており (Schulz 1774a, 500)、これは一拍目と三拍目の二箇所にアクセントがつくことを特徴とすることが述べられている。このように表記上は同じ拍子であっても、楽曲の性格と関連したいくつもの種類があり、それぞれに固有のテンポがある。このようなケースでは演奏者は、その動きの特徴をいちはやく見極めることによって、それに最も適切なテンポやアクセントの付け方、拍の刻み方等を見抜くことが求められたのである。

このような考え方はこの時代の理論書には様々な形でみられるのであるが、基本的には十七世紀以来保たれてきた考え方である。ここではベートーヴェンの時代のテンポ観を問題としているので、それ以前の時代に関しては立ち入らないが④、一つだけ言及しておきたいことがある。それは拍を刻む基本テンポをどのように設定するかという問題である。十九世紀以後のメトロノームの感覚では、基準となる音符の単位もその速さも恣意的に決定できるように思ってしまうが、この時代にはそうではなかった。そのことを最もよく示しているのがクヴァンツのフルート奏法論 (Quantz 1752; クヴァンツ 1976) にあるテンポに関する記述である。

十八世紀中葉に著されたクヴァンツのこの書物でも、その内容は基本的にはシユルツの場合とほぼ同様な、拍子と速度記号、それに音符の種類との相関関係で演奏テンポが決められてゆく原理を説明しているのであるが、面白いのはクヴァンツがここでそれを説明する際のしかたである。クヴァンツはテンポを説明するに当たって、人間の脈拍を基準にして説明をする。彼によれば、四分の四拍子などの偶数拍子の場合、アレグロ・アツサイは一脈拍の間に半小節、

アレグレットでは一脈拍の間に四分音符一個、アダージョ・カンタービレでは一脈拍の間に八分音符一個、アダージョ・アツサイでは二脈拍の間に八分音符一個というのが基本になるのであり、それがアラ・プレーヴェになると、アレグロ・アツサイで一脈拍に一小節といった具合に、その二倍の速さになるといふことになる(Quantz 1752, 264)。もつとも、これは最低限の基本的な原理であつて、実際には、アレグロ・アツサイはパッセージが十六分音符および八分音符の三連符からなるものであるとか、声楽作品やあまり速いパッセージのない器楽作品に出てくるアレグロはアレグロ・アツサイとアレグレットの中間で、一脈拍に八分音符三つがはいり、四つめの八分音符は二拍目にはみでるといつた例外規定が山ほど出てくる。それにもかかわらず、あらゆる種類のテンポを脈拍を基準にして説明しようとするやり方は今日の目から見るといささか奇異に感じられさへする。

しかもその脈拍を基準にすることについての説明のしかたがまたおもしろい。クヴァンツは当然出てくると思われる、脈拍には個人差や条件による違いがあるという反論に先手を打つ形で、そういう誤差をなくするための基準を設定する(Quantz 1752, 266-267)。「昼食の後晩まで、それも陽気で元気がよく、ややホットで激しやすく、もしこう言つてよければ、胆汁質で多血質の人の脈拍を基礎にすれば正しいものが得られる。意気消沈した、悲しげな、また冷たい、怠惰な人は、楽曲の速度を決めるに当たつて自分の脈拍よりも幾分はやめに取るとよい」。そしてそれに続けて言う。「これで不十分であるといふのであれば、もつと厳密に規定しよう。一分間に約八十回打つ脈拍を基準にするのがよい」。

このような議論の順序は今日のわれわれからみるときわめて奇異にうつる。一分間に八十という基準があるのなら、脈拍の話など長々とせず、なぜ最初からそのように設定しないのだろうか。そして例外規定を設けなければ説明できない部分や割り切れない部分があれば多いのに、なぜ脈拍によつて一元的に説明することにこだわるのだろうか。クヴァンツの議論の仕方を仔細にみると、これをそのまま「四分の四拍子のアレグロ・アツサイの場合には二分

音符が一分間に八十」といった具合にメトロノーム的感觉に「翻訳」してしまうのは誤りなのではないかと思えてくる。散々脈拍をめぐる曖昧な議論を重ねた後で最後に「一分間に八十」という規定が出てくるということは、彼がこの「一分間に八十」という命題を「一分間に七十」や「一分間に九十」といった選択肢の中から選択したのではないということ、つまりそういう感覚でテンポを選択したらたまたま脈拍と一致したという話ではそもそもないということを示している。彼にまず所与として与えられていたのは脈拍の方であり、その脈拍のリズムにどのように音符をはめ込むかという発想で考えているのである。アレグロ・アッサイとアレグレットの違いは、一分間に一六〇数えるのと八〇数えるのとの違いではなく、八〇数える際に、どの長さの音符を基本単位にとるかということの違いなのである。クヴァンツはどのような場合にはどれを基本単位にして脈拍に合わせたらいいかということを経々と論じているのであり、さらにそれでもうまく測れないようなケースに関して例外的な数え方を記述しているのである。そう考えれば、一見奇異で錯綜したものにも見えるクヴァンツの記述の仕方も、ごく自然な順序と内容をもっているように思えてくる。それが奇異に思えてしまうのは、われわれがメトロノーム的なテンポの取り方に慣れきってしまったからなのである。

クヴァンツのこのようなテンポ観のベースにあるのは、この時代にいたるまでずっと支配的であった *tempo giusto*、*tempo ordinario* と呼ばれるような概念である。つまり、この時代までのヨーロッパ音楽ではあらゆる楽曲に共通する基本的なテンポ感とでもいうべきものが共有されていたのであり、それをこれらの概念であらわしたのである⁽⁵⁾。それらは「普通に歩く速さ」、「脈拍の速さ」等の形で言い表されるのが常だったのであり、クヴァンツの記述はまさにそのような伝統をふまえているのである。このようなテンポ観の中にあつて、速い楽曲を記譜するときには作曲家は、基本テンポを速くすることによって対応するのではなく、基本テンポ自体は保ったまま、十六分音符等の音価の短い音符を用いることによって対応した。もつとも、あまり音符が細かくなるとゴチャゴチャして見にくくなるので、そ

の際には一種の「デノミネーション」が行われ、長い音符で記述したまま全体のテンポを二倍にして演奏するような措置がとられた。これはルネサンス期の定量記譜法で「プロポルツィオ」とよばれたものの名残であるともいえ、二分の二拍子がアラ・ブレーヴェ（ブレヴィス）二分音符を単位に、の意）と呼ばれ、それを示す記号が四分の四拍子を示すCの記号に縦線を入れるという、定量記譜法のプロポルツィオの記号をそのまま受け継いでいるのは、そのような理由に依っている。その後の時代に楽曲が多様化し、テンポのあり方が変わってくる中でも、そのようなルネサンス時代以来の伝統的な発想法は変容しながらも様々な形で残り続けてきたのである。

シユルツやクヴァンツのテンポをめぐる記述を見ると、そのような前時代的なもの名残をいたるところに見出すことができる。八分の三拍子が同じ三拍子でも四分の三拍子よりも速く演奏されるというのは、このような経緯に照らしてみれば当然のことといえるであろう。イタリア語の速度標語もまた、このような *tempo giusto* の存在を前提とした上で、それを上下させるための記号であったから、それが単独で「輪切り」的にテンポを規定するものとなりえないのはある意味では当たり前のことであった。速度記号以前に、どの長さの音符を基本単位として勘定するか、それをどのように *tempo giusto* に当てはめた拍子の取り方をするのかという問題がまずあり、そのベースの上ではじめて速度標語は機能したのである。シユルツの中に見られる、同じ四分の四拍子にもいくつかの異なったタイプがあるという記述は、そういう基本単位の設定と拍子の取り方による種差の違いを示していると考えられるのであり、その種が異なれば同じ速度標語がついていても見かけ上の演奏テンポは異なってくることになるわけである。

このような考え方はいつごろまで残り続けたのであろうか。一七八九年に刊行されたテュルクの『クラヴィーア奏法』においてもテンポに関する基本的な記述のあり方はほとんど変わっておらず (Türk 1789, 108-114) 三十二分音符の混じるアレグロは八分音符だけのアレグロよりも遅い、といったお馴染みの記述が多い。十九世紀にはいつて刊行された、クレメンティ (Clementi 1801) の「クラーマー (Cramer 1825) のフンメル (Hummel 1828) のピア

ノ奏法理論書にはこのような記述は見られなくなる。もともと、これらはいずれも、どちらかといえば理論書というよりは実践的な教則本の色合いが強く、理論的な記述は簡略で、記号の読み方や意味の簡単な説明をしている程度のものであるから、そこに記述がないからと言ってただちに、テンポの決定に関するシステムの機微が失われてしまったと即断できるものではない(クレメンティはもちろんのこと、クラマーもまた、メトロノームについても何も触れていない)。一方、一八三九年に刊行されたチェルニーのピアノ奏法理論書になるとかなり様子が異なっている。その拍子に関する記述の部分(Czemy 1839, Bd. 1, 80-83)をみると、そこにはもはや四分の四拍子の中の種差を見ることができないばかりか、四分の四拍子と二分の二拍子とが、おそらくは同じ四分音符四個分の音価を含むという理由によって、一括されて分類されているのである。そこにあるのは四分音符四個分の長さが一小節をなすという極めて機械的な小節のイメージであり、そこでの拍の刻みが速度標語と連動しながら全体の動きを作り出してゆくというかつての考え方はほとんど姿を消し、要素主義的なテンポ観に置き換わっているように思われる。テンポに関する記述をみても、かつては特権的な位置を占めていた *giusto* という語にも「節度をもって (*mit Mass*)」という簡単な用語説明がなされているだけで、もはや *tempo giusto* が多様な標語のうちの一つとして認識されているに過ぎないことを窺わせる (Czemy 1839, Bd. 1, 118-119)。しかしながら、そのことはただちに、十八世紀までのテンポについての考え方が完全に消え去ってしまったことを意味しているわけではない。たとえば「それぞれの作品にとって適切な正しいテンポについて」と題された章 (Czemy 1839, Bd. 3, 50-57) には、正しいテンポを見出す手がかりとして、「第一に楽曲の性格 (Character)、第二に一つの小節の中に出てくる最も速い音符の数と音価」が挙げられている。そして、同じアレグロの楽曲でも、一番速い音符が十六分音符の三連符の場合にはそれが普通の十六分音符である場合よりも遅いテンポをとる、十六分音符の場合には八分音符の場合よりも遅いテンポをとる、といった説明がなされているのであり、十八世紀に行われていた演奏実践上のこのような慣習が未だ続いていたことを窺わせるのである。べ

ベートーヴェンの弟子であるチェルニーの世代にして、このような慣習が受け継がれていたことは、システムとしての程度機能していたかとはかくとして、少なくとも個々の楽曲の演奏テンポを具体的に決定する場面でこの種の要素が経験則として作用していた時期は相当後まで続いていたことを示していると言つてよいだろう。

ベートーヴェンのテンポ感覚

さて、以上のようなことを踏まえた上で、ベートーヴェンのテンポ観の問題にもう一度話を戻してみることにしよう。ベートーヴェンが作曲活動を展開した一七八〇年代から一八二〇年代の時代がちょうど、前章で概観したテンポに対する考え方の大きな転換期に当たっていたことは間違いない。そういう中でベートーヴェンはこの問題に対してどのようなスタンスを取つたのだろうか。正確なところはわからないが、かなりはつきりしているのは、楽曲の多様性や幅が従来の作曲家と比較して比べものにならないくらい大きかつたベートーヴェンが、*tempo giusto*の感覚をベースにしたような従来のテンポの記述システムに不自由を感じていたということである。彼がメトロノームという新發明に飛びついたのも、そのような理由が大きかつたと思われる。彼は一八二六年十二月に、弦楽四重奏曲作品一二六にメトロノーム記号をつけたものを後日送る旨の手紙を出版社のシュット社にあてて出しているのだが、その中で次のように述べている。

「メトロノームづけは次回に送ります。それまでお待ち下さい。われわれの世紀はたしかにそのようなものを必要としているのです。私はまたベルリンから、私の交響曲（引用者註：第九交響曲のこと）の初演が熱狂的な喝采に迎へられて成功裡に終わったという手紙を受け取つたのですが、その成功もまた大部分はメトロノームづけのおかげなのです。時代が自由な天才の想念の方に向かつて方向付けられねばならなくなつた今、われわれはもはや、*Tempo ordinario*をめぐつたなどでもありません。」（Riehn 1979, 84）

この発言は、tempo ordinarioをベースになりたつてきたこれまでのテンポ観の世界に対する一種の訣別宣言とも受け取ることができる。そしてメトロノームこそは、tempo giustoという拠り所を失つたこの作曲家にとつて、テンポに關する新しい拠り所を提供してくれるものとなつたと解釈することが可能だろう。しかしそれは事柄の一面に過ぎない。それならばなぜ、彼はメトロノームを手に入れて以後に書かれた諸作品にメトロノーム記号をつけなかつたのか。もしかしたら、彼のテンポ観自体、未だ古いテンポ・システムの中心によりどころをもつていたのではないのか。考えてみれば、彼がこの手紙の中でtempo ordinarioということについて述べているということ自体、われわれの時代とは違つて、そういう感覚の名残が音楽文化の随所に残つていたということの証であろう。そういう中で音楽活動を展開していたベートーヴェンがいかに革新的だつたとはいへ、われわれの時代と同じテンポ感覚をもつていたなどと考えることの方がむしろ不自然だろう。さらに一世代下つたチェルニーの中にさえ、古い感覚の名残が残つていたことを思えば、ベートーヴェンがクヴァンツやスルツァー、テュルクらの中に述べられているようなテンポ観のかんりの部分を共有していたとしても決して不思議なことではない。そういう観点からベートーヴェンのテンポ記号やメトロノーム記号をめぐる問題を捉えなおしてみるならば、またちがつたことがみえてくるのではないだろうか。

一見したところ、一貫性を欠いたものにみえるベートーヴェンのメトロノーム指示の中に、その後のテンポ観では捉えることのできなくなつてしまつた法則性が隠されていることを明らかにする画期的な研究となつたのが、ヘルマン・ベックの『ベートーヴェンのテンポへの注釈』と題された論文(Beck 1955/6)であつた。ベックはまず、ベートーヴェンの初期の作品である、いわゆる《選定侯ソナタ》(一七八二—三)を題材にして、そこにつけたベートーヴェンの速度標語が、クヴァンツが説明しているテンポと楽曲の性格との關係にびつたり当てはまることを示す(Beck 1955/6 31-34)。ベックによれば、《選定侯ソナタ》第二番の第一楽章(主部)と第一番の第一楽章はいずれも四分の四拍子であり、前者にはアレグロ・アツサイ、後者にはアレグロ・カンタービレの表示があるが、細かい

音符の混じり方などを勘案しつつ判定すると、前者はクヴァンツが一脈拍に半小節とする（つまり一分間に二分音符が八〇）、つまり二分音符を単位とした *tempo ordinario* に当たり、小節の前半と後半とを表拍と裏拍としてワンセットで認識するようなテンポ感覚をベースにして成り立っているのに対し、後者はクヴァンツがアレグレットとの中間の遅めのアレグロと呼んでいるものにあたり、こちらは一脈拍に四分音符一個半が適正なテンポとなる（一分間に二分音符が六〇）。こちらの場合には前者とは拍の感覚が異なっており、四分音符を単位とするアレグレットに近い形態となり、小節後半は裏拍ではなく、そこにもアクセントがついて、四分音符で数えるようなテンポ感覚となる。このように、楽曲の性格、単位となる音符、速度記号等を相互に関連させることによって、メトロノーム記号がつけられていなくてもおおよそどのくらいのテンポで演奏したらよいかとわかるというのである（6）。

ベックはベートーヴェンのその後の作品にも同様なテンポ観が引き継がれており、ベートーヴェン自身がつけたメトロノーム記号に関してそのような観点から考察してみると、それらのメトロノーム記号の示す数値が実はきわめて整合的になっているということを示そうとしている。たとえば、同じ四分の二拍子の楽曲でアレグロと書いてあるものであっても、四分音符を単位としてリズムを取るものと、二分音符を単位としてリズムを取るもの、それに中間的な形態のものがあり、メトロノーム的な意味でのテンポは異なる。例えば弦楽四重奏曲作品一八の二の第一楽章には一分間に四分音符九六という表示があるのに対し、弦楽四重奏曲作品七四の第四楽章は二分音符八四（四分音符に換算すれば二六八）という表示になっており、数値だけ見ると非常に異なっているようであるが、その主たる原因は前者が四分音符を基本単位とする、一小節の前半と後半で表裏を形成するタイプのリズムを刻むものであるのに対し、後者は二分音符（一小節）を基本単位とし、二小節で表裏を形成するものであるということにある。つまり同じアレグロといっても、一方は四分音符を単位として九六のアレグロ、他方は二分音符を単位として八四のアレグロなのであって、しかもこの九六と八四という違いもまた、同じアレグロであっても、単位となる音符が短い方が速くな

るといふ、この時代の一般原則にかなっているといふのである。

ベートーヴェンのつけた速度記号には、この「アレグロ」にさらに、「マ・ノン・トロッポ」、「コン・プリオ」等の付加語がつけられているものも多いが、それらもまた、この基準となる単独の「アレグロ」のテンポをベースに増減したものになっており、たとえば第九交響曲の第一楽章が四分音符を基本とする単位のアレグロ（九六）よりややテンポを減じた四分音符八八になっているといった具合に整合的になっているとベックは述べ、それらを一覧表にして示している（Beck 1955/6, 39）。

ベックと同様の発想は、ルドルフ・コーリツシュの研究（Kolisch 1992）¹¹にもみられる。彼はベートーヴェンのほとんどの楽曲について、拍子と速度記号を手がかりに楽曲を類型化して分類することを試み、このように分類すると、同じ分類項の中には同様の性格をもった楽曲が集まってくることをつきとめ、その同一項に属する楽曲は基本的に同一のテンポで演奏されるはずであることから、メトロノーム記号の付されていない楽曲に関しても同一項にメトロノーム記号の付された楽曲があれば、その適正な演奏テンポが推測できるとして、すべての楽曲についてそのテンポを設定することを試みた。ヴァイオリン奏者であったコーリツシュの場合には、ベックと比較するとその記述は直観的で、歴史的根拠を欠いているくらいがあり、その分類も細部に関してはいろいろ問題がないわけではないが、その基本的な考え方がベックとほとんど重なっていることは興味深い。とりわけコーリツシュが議論の柱に立てた拍節単位（Takeinheit）とテンポ単位（Tempoeinheit）という概念（Kolisch 1992, 12）は重要である。拍節単位は拍子の基準となる単位（八分の六拍子であれば八分音符）を示すのに対し、テンポ単位はテンポをとる際に基準とする単位（八分の六拍子では一般的には付点四分音符）を指し、この両者はしばしば食い違うというのである。ベックの述べている、同じ四分の二拍子にも基本単位が四分音符のものと二分音符のものとがあるという事態は、コーリツシュの用語を用いるならば、四分の二拍子の楽曲の拍節単位は四分音符であるが、そのテンポ単位が四分音符と二分

音符のものとが言い換えることができる。そしてコーリツシユはそのような分類を行うことによって、表記の上では同一の拍子にみえる楽曲も様々に類型化することができ、それが楽曲の性格と密接に関わっていることを示したのである。

ベックやコーリツシユによつて提示されたベートーヴェンのテンポに関するこのような研究は、ベートーヴェンの作品の演奏に関わる最近の研究の中でさらに展開され、具体的な演奏テンポの研究に様々な新しい成果をもたらしている。とりわけベートーヴェンの記入したメトロノーム記号が疑問視されていたためにその指示がほとんど守られてこなかったような部分に関して、実際の演奏実践の場でも新しい研究成果を撰取してそれを守つて演奏するような試みが行われており、そのことが新しい演奏スタイルを生み出すというような形での副産物も生まれている⁽⁵⁾。

しかしそれ以上に重要なのは、このような研究を通じて、テンポ観が大きく転換する時代の中でベートーヴェンという作曲家がそれによつて対応しようとしたかということがはっきりした形で浮き彫りになってきたということであろう。ベートーヴェンはたしかに、*tempo giusto*をベースにした十八世紀的なテンポのあり方に限界を感じており、もつと自由にテンポを設定することによつて自らの表現世界を広げてゆこうとする野心を抱いていた。メトロノームという機器を積極的に取り入れ、新しいテンポ表示の仕方を考案しようとしたこともそのあらわれであることは間違いない。しかし、彼自身が基本的に採用していたテンポ表示のやり方が一貫して十八世紀的な考え方の延長上にあつたということもまた事実である。そればかりではない。ベックやコーリツシユが明らかにしたようなベートーヴェンの様々な楽曲が形作るテンポのシステム自体が、クヴァンツやテュルクにみられたような、拍子や音符の種類と楽曲の性格が微妙に絡まり合つたテンポ・システムのもつていた潜在的な可能性を大規模に追求したことの結果として出てきたものであると言えるのではないだろうか。少なくとも、ベートーヴェンが表記したメトロノームの数字だけからは、ベックやコーリツシユが見せてくれたような、テンポと楽曲の性格とが不可分な形で結びつくことによつて見え

てくる彼の諸作品のおりなす壮大な世界はみえてこない。そこにあるのは、たしかに単一の *tempo giusto* ではないが、そういう *tempo giusto* 的な感覚を拡大し、その可能性を徹底的に追及することによって出てきた世界なのである。そういう意味ではベートーヴェンは古い世界に半分以上足を置いていた作曲家なのである。

その後の時代の流れの中で、十八世紀的なテンポ感覚は消えてゆく。そしてメトロノームの普及と並行しながら「輪切り」的なテンポ観が定着してゆくとともに、西洋音楽はベートーヴェンが目指したのとは違った方向に展開しはじめることになる。ベートーヴェンの時代には機能していた共通了解事項が徐々に消えてゆく中でベートーヴェンの音楽の演奏テンポもまた、ベートーヴェンが想定したのとは違った形で理解されるようになってくる。ベートーヴェンの書き込んだメトロノーム記号が誤りだと受けとめられ、それを無視した形で演奏の伝統が作られるようになってきたのも、そういうことの結果であつたと言えるだろう。もちろん、そういう変化は一足飛びに生じたわけではない。ベートーヴェンの没後に出版された様々な楽譜に後世の演奏家や学者が書き込んだメトロノーム記号の変遷をみてみるならば、そのことはよくわかる。たとえば、ピアノ・ソナタ作品二の三の第一楽章をみてみよう。この楽章は四分の四拍子で、メトロノーム記号はなく、アレグロ・コン・プリオの表示があるだけであるが、明らかに二分音符を単位にしてテンポをとるタイプのものであり、メトロノーム表示のある曲としては第二交響曲の第一楽章（二分音符で一〇〇）、弦楽四重奏曲作品九五の第一楽章（二分音符で九六）と同タイプのもので考えられる。ベートーヴェンの弟子のチェルニーはベートーヴェンの全ピアノ作品の演奏法を論じた書を一八四二年に公刊しているが、その中で、一〇〇よりはかなり遅い数値ではあるが、二分音符で八〇というテンポを推奨しており（Czerny 1963 (1842)）一八五六年に自らの校訂で出版した楽譜にもその値を記している。やはりベートーヴェンと親交のあったイグナツ・モシエレスもまた一八五八年出版の校訂譜に、七六というやはり二分音符を単位としたメトロノーム指示を記入している。ところがそれ以後の出版譜になると、二分音符ではなく四分音符を単位にした指示が行われるようになり、それ

とともに指示される数値もどんどん下がってくるのである。ジークムント・レーベルト（一八七一）とグスタフ・ダム（一八七八）の校訂譜ではともに四分音符で一四四（二分音符では七二）、ウジェーヌ・ダルベール（一九〇二）では一三八（六九）、さらにフレデリック・ラモンド（一九二三）では一三二（六六）といった具合である。明らかに、この曲が二分音符を単位にテンポを測るタイプの曲であるという事実が忘れられ、四分音符を単位に測る感覚になることによって、従来のテンポでは速すぎると感じられるようになってきたのである。また、同じタイプのアレグロ・コン・ブリオの楽曲である作品二二や作品五三のピアノ・ソナタの第一楽章に関しても同様に表記の単位が四分音符に変わり、それとともに、それまでは共通していた各曲の演奏テンポがばらつきはじめるという事実は、これらの曲が一定の性格を共有するものとして類型化されて認識されていたということ自体がもはや忘れられてしまったということを示していると考えてよいであろう。新しいテンポ観が浸透してゆく中でヨーロッパ音楽は、古いテンポ観の世界に半ば以上身を置いていたベートーヴェンの求めていた方向とは違う方向に動き始め、そちらの側から理解され、解釈されるようになったのである。

このようなベートーヴェンの歴史上の位置をどのように理解したらよいのであろうか。素朴に言うならば、彼が生きた時代はテンポ観に関しての「過渡期」の時代であったということになるだろう。しかし、過渡期であるということとは、ともすれば現代の側からみて思ってしまうがちであるような、不十分な時代、中途半端な時代であるということでは決してない。ベートーヴェンがそういう両義的な状況の中で開こうとしたテンポに関わる新しい可能性に満ちた世界は、その後の時代の主流になった方向からは外れてしまったとはいえ、紛れもなくその時代のアクチュアルな活動が行き着いた先だったのであり、そういう点からすれば、彼の活動を音楽史の現代に至る過程としてみてしまうとしたら、その意味を見失ってしまうことになるであろう。そういう進歩史観的な固定観念を取り払って考えしてみるならば、「過渡期」などというものは存在しないのかもしれないし、あるいはどんな時期も「過渡期」であると

言った方がよいのかもしれない。どんな時代にも、それぞれの状況の中でその可能性を最大限に展開してゆこうとするような形の活動が存在しているだけだ、そんな風に考えた方がよいのかもしれないということをこのケースはわれわれに教えてくれる。

註

- (1) 彼はまた、メルツェルの製作した自動演奏楽器にも大きな関心を示していた。(ウエリントンの勝利)がメルツェルの作ったオーケストリオンである「パン・ハルモニコン」のために作られた作品であったことはよく知られているとおりである。
- (2) たとえば、(第九)の第四楽章の第七六三小節につけられている一二〇というテンポ指示は速すぎるとして守られず、多くの指揮者が九〇から一一〇でとっているが、そのあとの第八五一小節の一二三は、今度は遅すぎると思われるため、大半の指揮者が一五〇から一七〇前後で演奏している。
- (3) Tak はしばしば二拍でワンセットと考えられ、手の上げ下げによって示されるのが慣例であった。十八世紀においてはTak という語自体が手の上げ下げとして定義されることすら少なくなかった (Michling 1993, 21-22)。日本語で弱起と訳される Aufakt という語の語源もここにある。また、この表裏ワンセットの考え方は詩の韻律の問題とも重ね合わせて考えられており、thesis-arsis という対概念もしばしば説明に用いられている。
- (4) ミーリンクの最近の研究 (Michling 1993) を参照のこと
- (5) この二つの語の意味は厳密には異なっていた。tempo giusto が個々の曲のテンポを言い表すのに用いられたのに対し、tempo ordinario は一般的なテンポ感覚を言い表す語であったようであるが、ほぼ同義に使われることも多かった。これらの語については Michling 1993, 326-331 に詳しい。
- (6) 十九世紀前半に出版された、チャルニーがメトロノーム記号をつけたと思われるハースリングガー社版の楽譜では、それを裏書きするように、前者に二分音符が八〇、後者に二分音符が六九というメトロノーム記号がつけられている。
- (7) コーリツシュのこの研究の最初の形のもは、すでに一九四三年に発表されているが (Kotisch 1943)、この研究を終生の課題とした彼は晩年にいたるまでそれに改訂を加え続けた。一九九二年に発表されたものは、コーリツシュの残した遺稿をもとに没後編集されたものである。
- (8) その中で特に注目されるのは、クライヴ・ブラウンの (第九) の演奏テンポに関する研究 (Brown 1991) である。ブラウンは (第九) の中で特に問題とされていた二つの箇所、第一楽章のトリオの部分 (第四一二小節以下) と第四楽章のトルコ行進曲風の部分 (第三三一小節以下) につけられたメトロノーム記号の問題をベックらの理論の延長線上で説明しようとし

た。たとえば第二楽章のトリオの部分には「プレスト」の指示があり、主部からアッチェレランドしてそこにはいるようになっていながらもかわらず、ベートーヴェンの指示は二分音符が一一二という異様に遅いものであったために物議をかもしできた。ベートーヴェンがこの楽譜を出版したシヨット社に手紙でこのメトロノーム指示を送る過程にいろいろ問題があった可能性があることが判明し(Stadlen 1967)、これが実は全音符が一一二という二倍のテンポなのではないかという疑義も出たのだが、こちらはあまりにも速すぎるため、結局多くの演奏家たちはその中間のテンポで演奏してきた。私が七五種類のCDについて測定したところでは、その三分の二以上にあたる五三種が全音符で七〇から九〇(二分音符で一四〇から一六〇)という、両者の中間のテンポにおさまっていた。ブラウンの研究は全音符で一一二というテンポを支持するものであり、ヘンジャミン・サンダーがこの成果を取り入れた演奏をCDにしている。

【引用文献】

- Beck, Hermann. 1955/6. Bemerkungen zu Beethovens Tempi. *Beethoven-Jahrbuch* 2:24-54.
- Brown, Clive. 1991. Historical Performance, Metronome Marks and Tempo in Beethoven's Symphonies. *Early Music* 19 (2): 247-258.
- Clementi, Muzio. 1801. *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte*. London: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis.
- Cramer, Johann Baptist. 1825. *Instructions for the Piano Forte*. 4th Edition. London: Chappell.
- Czerny, Carl. 1963 (1842). *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke* (Hg. von Paul Badura-Skoda). Wien: Universal.
- Czerny, Carl. 1839. *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule*. 3 vols. Wien: Anton Diabelli.
- Hummel, Johann Nepomuk. 1828. *Ausführliche theoretische-practische Anweisung zum Piano-forte-Spiel*. Wien: Tobias Haslinger.
- Kolisch, Rudolf. 1943. Tempo and Character in Beethoven's Music. *Musical Quarterly* 29:169-187, 291-312.
- Kolisch, Rudolf. 1992. Tempo and Character in Beethoven's Music. *Musik-Konzepte* 76/77: 3-100.
- ロン・マルグリット。一九八五。ラヴェル：回想のピアノ (Marguerite Long: Au piano avec Maurice Ravel, Julliard, 1971)。北原道彦、藤村久美子訳、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.
- Michling, Klaus. 1993. *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
- 村上陽一郎。一九九七。科学史の新しい見方 (NHK人間大学テキスト) 東京：日本放送出版協会。
- Quantz, Johann Joachim. 1752. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Berlin: Voss.
- クヴァンツ、ヨハン・ヨアヒム。一九七六。フルート奏法試論：バロック音楽演奏の原理。石原利矩他訳。東京：シンフォニア。一〇五

- Riehn, Rainer. 1979. Beethovens Verhältnis zum Metronom: Eine Dokumentation von Rainer Riehn. *Musik-Konzepte* 8: 70-84.
- Schindler, Anton Felix. 1966 (1860). *Beethoven as I Knew Him* (ed. Donald W. Macardie). Translated by Jolly, Constance S. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Schultz, Johann Abraham Peter. 1774a. "Takt". In *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, edited by J. G. Sulzter. Leipzig: Weidemann.
- Schultz, Johann Abraham Peter. 1774b. "Vortrag". In *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, edited by J. G. Sulzter. Leipzig: Weidemann.
- Stadlen, Peter. 1982. Beethoven and the Metronome. *Soundings* 9:38-73.
- Stadlen, Peter. 1967. Beethoven and the Metronome I. *Music and Letters* 48:330-49.
- Tovey, Donald Francis. 1931. *Beethoven Sonatas for Piano-forte*. 3 vols. Vol.3. London: Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Türk, Daniel Gottlob. 1789. *Klavierschule*. Leipzig: Auf Kosten der Verfassers.
- 渡辺裕一 一九三二「機器のもたらす音楽の「近代化」：「一般音楽新聞」にみるメトロノームの完成と普及」。『待兼山論叢美学篇』27:1-25。
- 渡辺裕一 一九九六「新装増補版 聴衆の誕生：ポストモダン時代の音楽文化」。東京：春秋社。