

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

The relation ship between the Legato effect of the Damper Pedal used by Beethoven and the flow of the music : Through examples in his piano sonatas

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2023-01-31 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 内崎, 章太, Uchizaki, Shota メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1468

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



ベートーヴェンが用いたダンパー・ペダルの レガート効果と音楽の流れとの関わり —ピアノ・ソナタにおける事例を通して—

内崎 章太

キーワード：ベートーヴェン ピアノ・ソナタ ダンパー・ペダル レガート

要旨

本稿はベートーヴェンがピアノ・ソナタにおいて用いたダンパー・ペダルの「レガート効果」と音楽の流れとの関係を見ていくことを通して、どのような音楽の流れにおいて「レガート効果」が機能しているか明らかにすることを目的としている。

ベートーヴェンのダンパー・ペダルの役割として、レガートの補助を挙げる研究は少なくないが、その具体的な用法についてはいまだ十分議論されてきていない。そこで、ベートーヴェンがピアノ・ソナタにおいて用いたダンパー・ペダルの役割について、「レガート効果」という一貫した視点から考察することとした。

まず「レガート」の意味を、18世紀後半から19世紀前半において書かれた教則本から確認した。そして、本稿において「レガート」とは、①連続する音と音の間に隙間が生じないように奏すること、②滑らかに聴こえることを指すものとした。

分析として、まずピアノ・ソナタにみられるダンパー・ペダルの内、「レガート効果」が認められる箇所を抽出した。そして、その箇所における音楽の流れを強弱や音型、和声等から判断した。その上で、ペダルの「レガート効果」を得ることによる音楽への影響と、音楽の流れとがいかに関連しているか検討を行った。

分析の結果、ダンパー・ペダルの「レガート効果」は、「沈静化」、「対比」、「活発化」や「緊張からの解放」といった音楽の流れにおいて機能していることが明らかとなった。

隣り合った音と音を繋ぐ、あるいは、滑らかに聴こえることといったダンパー・ペダルの演奏効果は多様な音楽の流れと結びついており、ペダルの「レガート効果」が楽曲の構成上、重要な役割を果たしていると結論付けられる。

**The relationship between the Legato effect of the Damper Pedal used
by Beethoven and the flow of the music :
Through examples in his piano sonatas**

Shota Uchizaki

Abstract

The purpose of this research is to investigate the relationship between the legato effect of the damper pedal used by Beethoven in his piano sonatas and the flow of the music to determine the flow of the music in which “the legato effect” functions.

Several studies have pointed out the role of Beethoven's damper pedal in “the legato effect”; however, its specific usage has not yet been fully examined. Therefore, we decided to consider the role of the damper pedal in his piano sonatas from the consistent viewpoint of “the legato effect”.

First, the meaning of “legato” was confirmed from the instructional books written in the late 18th and early 19th centuries. In this paper, “legato” is used to refer to playing without gaps between successive notes and sounding smooth.

Next, for the analysis, we selected the damper pedals used in his piano sonatas for which “the legato effects” could be confirmed. Then, at the points where “the legato effects” could be confirmed, the flow of the music was assessed from the aspects of the dynamics, figure, and harmony. Finally, we examined the relationship between the influence of the pedal’s “legato effect” on the music and the flow of the music.

The findings indicated that “the legato effect” of the damper pedal functions in the flow of the music and can be expressed using terms such as “calming,” “contrast,” “activation,” and “releases tension.”

Thus “the legato effect”, such as the connecting adjacent notes and smooth sound, is associated with the various flows of the music. It can be concluded that the effect plays an important role in the composition of a piece.

ベートーヴェンが用いたダンパー・ペダルの レガート効果と音楽の流れとの関わり —ピアノ・ソナタにおける事例を通して—

内崎 章太

キーワード：ベートーヴェン ピアノ・ソナタ ダンパー・ペダル レガート

1章 はじめに

フォルテピアノの元となる「クラヴィチェンバロ・コル・ピアノ・エ・フォルテ *gravicembalo col piano e forte* (弱音と強音をもつチェンバロ)」がバルトロメオ・クリストーフォリ Bartolomeo Cristofori (1655-1732) によって発明されたのは 1690 年代のことであった。当時の楽器製作者たちは、この新しい楽器に興味を示し改良を重ねていった。そういった中で様々なペダル・システムが開発され、ダンパー・ペダルもその中の一つである¹。

ダンパー・ペダル²とは、ダンパーによる止音が行われないよう、全てのダンパーを上げた状態にする機構（ダンパー・リフティング・メカニズム）を利用するペダルのことを指す。この機構は、はじめはハンド・ストップや膝レバーによって操作されていたが、やがて足ペダルによる操作が定着した。ダンパー・ペダルはモダン・ピアノに標準的に備わっており、ピアノを演奏する者にとって馴染み深いペダルと言える。

開発されたが、消失していったペダル・システムも少なくない。淘汰されたペダルがある一方で、ダンパー・ペダルが定着していることは、作曲家や演奏家はその効果を利用し続けたことを示す何よりの証左であろう。

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) もダンパー・ペダルを自身の音楽の中で利用した人物の一人であり、ダンパー操作の指示を楽譜に書き記した初期の人物でもあった。《ピアノ協奏曲第1番》作品15 (1795-1800) において初めて出版譜にダンパー操作の指示を書き込んで以来、ベートーヴェンは多くの作品で指示を書き記し、その数は 800 箇所を越えるという (バノウェツ 1989: 163)。

多くの研究者によってベートーヴェンが用いたダンパー・ペダルの役割の分類がされてきており、「レガート効果」は役割の一つとしてよく挙げられる。ウィリアム・ニューマン William Newman (1912-2000) はベートーヴェンのダンパー・ペダルの基本的な役割として、①低音の響の保続、②良いレガート効果、③響の集合化や混合音響の創造、④ダイナミックス対比の履行、⑤楽節や楽章間の接続、⑥和声的な響の衝突を通して響に濁りを加える、⑦主題構成への関与の七つを挙げている (Newman 1988: 236、バノウェツ 1989: 169)。児島新 (1929-1983) もペダルの役割を分類し、「指だけではレガート演奏ができないような

¹ 当時のペダル・システムについては筒井 (2020) に詳しい。

² ペダル以外の操作方法もあるため、厳密にはペダルの用語を用いることは適していないが、本稿では操作方法を問わずダンパー操作を行う行為全般を指してダンパー・ペダルと呼ぶ。

跳躍や、分散和音を橋渡しする用法」を役割の一つとして挙げている(児島 1985:22)。また、チーフアン・チェン Chi-Fang Cheng (生年不詳) はピアノ独奏曲から室内楽、声楽曲まで幅広く調査し、ペダルの使い方が曲の構造、調、音型や強弱といった各要素とどのように関係しているか分析し、演奏効果についての考察を行った。そして、その中のいくつかでレガートの向上を使用効果として指摘している。

しかし、これらの研究では、ダンパー・ペダルの「レガート効果」について、その具体的な用法等については、十分に議論されていない。

ニューマンが、レガート目的の用法として示した例は《ピアノ・ソナタ第28番》作品101 (1816) の第3楽章の一つだけである。また、児島が示したものは、《「プロメテウスの創造物」の主題による15の変奏曲とフーガ》作品35 (1802)、《ピアノ・ソナタ第21番》作品53 (1803-04)、《ピアノ・ソナタ第23番》作品57 (1804-05) の三作品で、どれも1802年から1805年の作品である。これでは、両者ともにベートーヴェンのピアノ作品全体を見渡しているとは言えない。チェンはベートーヴェンが指示したペダルについて網羅的に分析を行っているが、すべての箇所において「レガート効果」の検討をしたわけではない。「レガート効果」という一貫した視点をもって分析することで、明らかになることが残されているだろう。

「レガート効果」について、具体的に論じられてきていない背景の一つとして、レガートを目的としたダンパー・ペダルの利用を、演奏者の技術的な未熟とする考え方が関係していると推察する。カール・チェルニー Carl Czerny (1791-1857) の「彼 [ベートーヴェン] は、ペダルを使わずに重音を繋ぐ方法を非常によく知っていた」という言葉(Nottebohm 1887: 356)からは、ダンパー・ペダルに頼らず、指によるレガートを是とする含意が読み取れる。また、レオナルド・ミウッチ Leonardo Miucci (1982-) は19世紀初頭に掲載された教則本のダンパー・ペダルに関する記述を参照し、「ダンパー・ペダルは音の理由だけでのみ、つまり柔らかい音響を作り出す、豊かな倍音を利用して音響を増幅させるといった表現のツールとして使用された。19世紀後半から多くのアマチュアが行ったような、レガートを生み出すために必要な指の代わりとして使用されてはならない」と述べている(Miucci 2019: 373)。このような、レガートを目的としたダンパー・ペダルの利用を可能な限り避けるべきであるといった考え方を背景に、ペダルの指示がある箇所において、「レガート効果」はあくまで副次的な効果であるとし、その効果の役割については等閑視されてきたのではないだろうか。

しかし、「レガート効果」はダンパー・ペダルのきわめて根本的な作用である。二つ以上の隣り合った音符に対してダンパー・ペダルを用いる場合、「レガート効果」の利用がその箇所におけるダンパー・ペダルの主目的ではなかったとしても、それらの音符は必然的にレガートとなる。従って、この効果が音楽に与える影響について見ていくことは、ペダルの役割や演奏効果を考える上で重要である。

ベートーヴェンはどのような意図でダンパー・ペダルを用いたのか。この問いに対して、多くの研究がされてきたが、筆者は「レガート効果」に着目することで、この問いにアプローチした。

まず、修士論文においてベートーヴェンのピアノ・ソナタを取り上げ、そこでみられるダンパー・ペダルの指示に対して、「レガート効果」という視点から分析を行った。その結

果、ベートーヴェンが用いたダンパー・ペダルの「レガート効果」には、①レガート困難な音型をレガートとする、②レガートティッシモを作り出す、③フレーズにニュアンスを与える、④音楽の流れと結びついたものの四つに分類できると指摘した³。しかし④について、具体的にどのような音楽の流れにおいて「レガート効果」が機能しているかについて十分に論じることができなかった。

そこで本稿では、ベートーヴェンがピアノ・ソナタにおいて用いたダンパー・ペダルの「レガート効果」と音楽の流れとの関係を見ていくことを通して、どのような音楽の流れにおいて「レガート効果」が機能しているか明らかにすることを目的としている。

2章 本稿で用いる「レガート」

分析に入る前に、18世紀半ばから19世紀前半にかけて書かれた教則本を参照し、本稿において用いる「レガート」の意味について確認しておく。

ダニエル・ゴットロープ・テュルク Daniel Gottlob Türk (1750-1813) は『クラヴィーア教本、あるいは教師と生徒のためのクラヴィーア演奏の手引き *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*』(1789)の中で、「レガート」の語を「音を繋いで [gebunden]」と説明しており(テュルク 2018:142)、具体的な奏法については「レガートされるべき音では、指は、その記譜音符の時価が完全に過ぎ去るまで、鍵を押さえたままにして、寸分の間隙(休み)も生じないようにする」と述べている(テュルク 2018:410)。ツェルニーも『初歩から最高度の完成へ段階的に進む理論的実践的ピアノフォルテ教本 *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule Op.500*』(1839)第3巻の中で、レガートの際は「次の音が入ってくるまで、楽器の性能が許す限り、出来るだけ長くすべての音をしっかり保つこと」と指示している(ツェルニー⁴ 2010:32)。これらの説明から、レガートとは、連続する音と音の間に隙間が生じないように演奏することであると言えるだろう⁵。

また、ヨハン・バプティスト・クラマー Johann Baptist Cramer (1771-1858) は『フォルテピアノ指導書 *Instructions for the Pianoforte*』(1812)の中で「レガート」を「滑らかで繋がったタッチで [a smooth and connected touch.]」と(Cramer 1812:44)、「滑らか」という言葉を用いてレガートを説明している。レオポルト・モーツァルト Leopold Mozart (1719-1787)の『ヴァイオリンの基礎的入門の試み *Versuch einer gründlichen Violin-Schule*』(1756)では、スラーが掛けられた音は、「すべての音を一弓でひき、決して弓を途中で上げたり押さえたりせず、ひとつにまとめて演奏しなくてはならない」と述べ(モーツァルト 2017:48)、スラー部分はレガートとして奏することを示唆している。その上でスラーやスタッカート等の記載がない場合、「趣味よく、そして正しい所で、音を滑らかに [Schleifen]、あるいは切って [Stossen] ひけるようにならなくてはならない」と主張している(モーツァルト 2017:252)。この説明からも、レガートとして奏された音型が滑らかな印象を持つ

³ 修士論文ではこれら4つを①レガート困難な音型と結びついたもの、②響きと結びついたもの、③旋律と結びついたもの、④音楽的文脈と結びついたものと呼んでいる。

⁴ 本文では「ツェルニー」でなく「チェルニー」とするが、引用の際は参照元の表記に従う。

⁵他にバッハ(2000:182)、ミルヒマイヤー(2018:52)、Clementi(1801:8-9)、Cramer(1812:44)、Hummel(1828:54)の教則本で同様の説明を確認できる。

傾向にあることが窺える⁶。

以上の点から、本稿において「レガート」とは、①連続する音と音の間に隙間が生じないように奏すること、②滑らかに聴こえることを指す。

すなわち「ダンパー・ペダルのレガート効果」とは、①と②のいずれか⁷、あるいは双方を補助するペダルの使用効果だと言える。

3章 分析

ベートーヴェンがピアノ・ソナタにおいてダンパー・ペダルを指示した箇所分析を行った。指示がない箇所においても、ベートーヴェンがペダルを用いたことは十分考えられる。しかし楽譜に指示されたペダルでないかぎり、作曲者が意図したものか否か最終的な判断を下すことは難しい。そこで本稿ではペダルの指示のある箇所のみを分析対象とした。

従って、ベートーヴェンがダンパー操作の指示を書き込んだピアノ・ソナタである作品 26 (1800-01)、作品 27-1 (1800-01)、作品 27-2 (1801)、作品 28 (1801)、作品 31-2 (1802)、作品 53 (1803-04)、作品 57 (1804-05)、作品 78 (1809)、作品 79 (1809)、作品 81a (1809-10)、作品 101 (1816)、作品 106 (1817-18)、作品 109 (1820)、作品 110 (1821-22)、作品 111 (1821-22) が分析の対象作品である。

分析として、まず対象作品の中のダンパー・ペダルが指示されている箇所において、「レガート効果」の有無を検討した。次に、「レガート効果」が確認できるペダルについては、その指示がある箇所の音楽の流れを、強弱や音型、和声等から判断した。これらの過程を経て、「沈静化」、「対比」、「活発化」、「緊張からの解放」といった音楽の流れにおいてペダルの「レガート効果」が機能している例を見つけた。本章各節ではそれぞれの音楽の流れと、ダンパー・ペダルによって「レガート効果」を得たことによる影響、すなわち「レガート効果」を得た前後での音楽の変化とがいかに関連しているか考察していく。

また、分析には初版譜⁸と、残存するものについては自筆譜を参照した。

3章1節 沈静化

ダンパー・ペダルの「レガート効果」が、沈静化といった音楽の流れと関連している例がいくつか確認できた。沈静化とは、ダイナミクスが「デクレッシェンド *decrescendo*」等の指示によって、漸次的に「ピアノ *pp*」へと向かっている音楽の流れを指している。

譜例1は、作品26の第4楽章の終結部である。160小節の「ピアノ *p*」から、164小節の「デクレッシェンド *decresc.*」を経て、168小節ではピアノ *pp* となる。ダイナミクスは漸次的に減少しており、そういった音楽の流れの中、「センツァ・ソルディーニ *Senza*

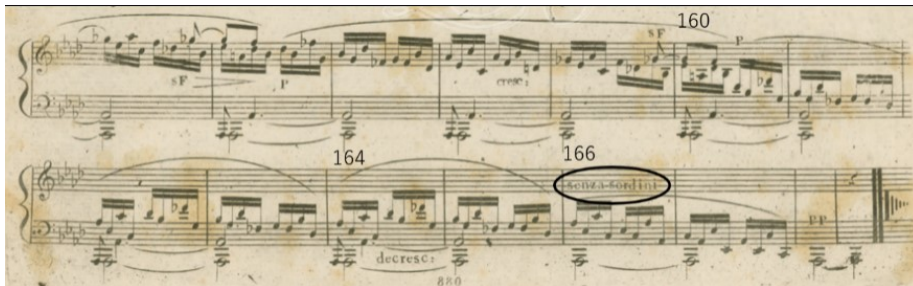
⁶ 他にレガートを「滑らかな」という語を使って説明しているものとして Hummel (1828: 64)、Clementi (1801: 8-9)、Kalkbrenner (1841: 11) などが挙げられる。

⁷ 必ずしも①と②両方を満たす必要はないと考える。例えばバッハは、ポルターートの指示がある音符について「レガートされるが、その一つ一つはそれと同時に明確にアクセントをつけられる」と述べており (バッハ 2000: 184)、このことはレガートにおいて①であるが、②ではない場合を示しているだろう。

⁸ 初版譜については参考資料を参照されたい。また譜例として用いる際は、必要に応じて一部編集を行っている。

Sordini (ダンパーなしで)」という語で、166小節からダンパー操作を行うことが指示されている。

【譜例1】 作品26 第4楽章 164-169小節⁹



ここで注目したいのは、右手によって奏される分散和音である。この分散和音は、第4楽章全体を通して用いられる音型であるが、曲の最後において、ペダルなしの分散和音からペダルありの分散和音となる。つまり、166-167小節の分散和音は、ペダルによって「レガート効果」を得た状態で奏される。勿論、ペダルが踏まれる以前の分散和音も、スラーが掛かっているため、指によってレガート奏法がなされるだろう。しかし、ペダルが伴うことによって多くの音が重ねられていき、一つ一つの音の立ち上がりは目立たなくなり、「より滑らか」な分散和音として聴こえてくる。ヨハン・ネーポムク・フンメル Johhan Nepomuk Hummel (1778-1837) は『ピアノ奏法のための詳しい理論的・実践的手引き-最初の初歩の基礎教育から完全な修得に向けて Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur Vollkommensten Ausbildung』(1828) 第3巻の中で「ペダルを使わない時には一つ一つの音がはっきり聞こえるが、ペダルを使った時にはたくさんの音が混じり合って雑然とした響きしか聞き取れない」と述べている(フンメル 1998: 77)。この箇所におけるペダルは、まさにたくさんの音が混じり合った響きを作り出し、一つ一つの音がはっきり聞き取れなくなる聴覚効果を利用したものだと言える。

譜例2は作品28(1801)第1楽章の展開部である。

【譜例2】 作品28 第1楽章 244-257小節



音楽の流れは、右手は同和音を繰り返すなか、251小節のピアノから、253小節のデクレ

⁹ 以後すべての譜例において、ダンパー・ペダルの使用開始の指示は丸で、離す指示は四角で囲っている。

ッシェンドを経てピアノッシモとなり、256小節のフェルマータで音楽は一端止まるというものである。そういった中、252小節でペダルが踏まれ、256小節にある「コン・ソルディーノ *con sordino* (ダンパーありで)」の指示によってペダルは離され、再現部に向かって音楽が再び動き出す。音楽が沈静化していくなか、ペダル無しの同和音連打から、ペダルが踏まれ「レガート効果」を得た同和音連打へと移っていく様子がみて取れるだろう。

以上二つの例は、同一音型を繰り返しながら音楽が沈静化していくなか、ペダルを使用し、その音型により高い「レガート効果」を与える手法と言える。

譜例3は作品53(1803-04)第3楽章の229-239小節である。「Ped.」でペダルを使用し、「O」の記号でペダルを離すことが指示されている。

229小節の「フォルティッシモ *ff*」から235小節のピアノッシモに向かって、次第に穏やかになっていく音楽の流れである。この場面も、沈静化におけるダンパー・ペダルの「レガート効果」の利用だが、その用法に変化がみられる。

【譜例3】 作品53 第3楽章 229-239小節



229-239小節を①から③の三つの部分に分けた。①から③はそれぞれ、同じ音型がハーフ・スタッカートで奏される¹⁰。そして①はペダル無しで、②はペダル有り、③は②よりも長いペダルが伴う。①はペダル無しであるため、隣り合った音は切り離れたハーフ・スタッカートとなる。②においてもハーフ・スタッカートであるが、ダンパー・ペダルが伴うことによって、隣り合った音同士は隙間なく結ばれる。そして③では、長いペダルによって、②よりも多くの音を保持しながら奏されるため、一つ一つの音の立ち上がりが目立たない、より滑らかなハーフ・スタッカートとなる。つまり、ピアノッシモに向かって沈静化していくなか、三段階のハーフ・スタッカートがダンパー・ペダルの「レガート効果」によって作り出されているのである。

先の作品26と作品28では、ダンパー・ペダルの有無による変化であったが、この箇所においては、ペダルの有無だけでなく、ペダルの長さによってもレガートを段階的に深めていると考えられる。

このように曲が沈静化していくなか、ダンパー・ペダルの有無や長さによってレガートの程度を深めていく手法は、作品53の第2楽章として作曲された《アンダンテ・ファヴォリ》WoO57(1803)や作品81a第2楽章でもみられる。

同一音型を繰り返しながら沈静化していく音楽の流れのなか、ペダルを用いてその音型により高いレガート効果を与えるという手法は、ピアノ・ソナタにおいては作品26第1、

¹⁰ ハーフ・スタッカートとはスラー付きスタッカートのことを指す。初版譜において②はハーフ・スタッカートでないが、自筆譜ではハーフ・スタッカートとして書かれている。

3、4 楽章、作品 28 第 1 楽章、作品 53 第 3 楽章、作品 81a 第 2 楽章、作品 106 第 1 楽章においてみられる。ベートーヴェンがダンパー操作の指示を楽譜に書き記すようになった最初期の作品から後期の作品に至るまで、作曲時期を問わず用いられた手法と言える。

用法の変化としては、作品 53 以降、ペダルの有無だけでなく、長さを変えることによって、より段階的にレガートを深める手法がみられるようになったことが挙げられる。

チェルニーは、アーティキュレーションには主にレガート・ティッシモ、レガート、ハーフ・スタッカート、スタッカート、マルカーティッシモの五段階があるとし、「これら 5 つの表現段階の間にも無数の陰影があります」と述べている（ツェルニー 2010: 31-33）。ペダルによって、レガートにおいても「無数の陰影の中」から、より多様なレガート表現を抽出することが可能となった。ベートーヴェンは、ダンパー・ペダルの「レガート効果」を有効的に活用し、沈静化という漸次的で微妙なニュアンスの変化が求められる音楽の流れにおいて、アーティキュレーションの細やかな変化を生み出していると言えるだろう。

また、沈静化と結びついたペダルの運用は作品 26 や作品 81a、作品 106 では楽章の終わりに、作品 28 では再現部直前にみられるなど、曲の重要な箇所においてみられることが多く、ダンパー・ペダルの「レガート効果」が楽曲の構造とも深く関わっていることが窺える。

3章2節 対比

ダンパー・ペダルの「レガート効果」は、対比といった音楽の流れにおいても有効である。対比とは、対となるフレーズや音型において、曲想が大きく変化しているものを指している。

譜例 4 は作品 79 (1809) 第 1 楽章の展開部である。

【譜例 4】 作品 79 第 1 楽章 59-74 小節¹¹

①59-66 小節と②67-74 小節は対となっている。ともに同じ音型を繰り返すものであるが、①は 65 小節まではフォルテ¹²で、左手は 2 拍目に「スフォルツァンド *sf*」を伴って歯切れよく奏される。①の最後の小節である 66 小節においてピアノとなるが、①の基本的なダイナミクスはフォルテである。一方②では、66 小節におけるピアノを引き継いだまま、67 小節では「ドルチェ *dolce*」となる。また、②は 2 拍目のスフォルツァンドがなく、アー

¹¹①と②の比較をするため、ペダルの指示がない①についても、②においてペダルの指示がある箇所と対となる箇所に丸と四角でマークをしている。

¹² 52 小節にフォルテの指示がある。

ティキレーションの面でも①とは大きく異なる。

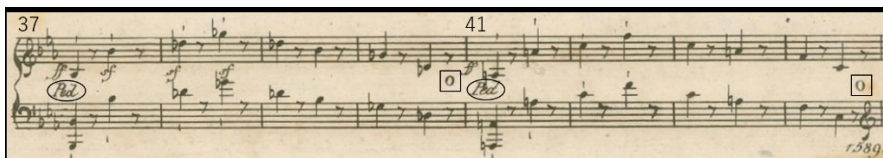
そういった中、②においてダンパー・ペダルが踏まれる。つまり①では歯切れよく奏されていた音型が、②ではレガート効果が与えられ、滑らかに奏されることとなる。

①と②は、同音型でありながら、きわめて対照的な曲想であり、この箇所における対比を作り出しているのは、ダイナミクスだけでなく、レガートであるか否かの違いも大きな要因の一つとなっていることは間違いない。

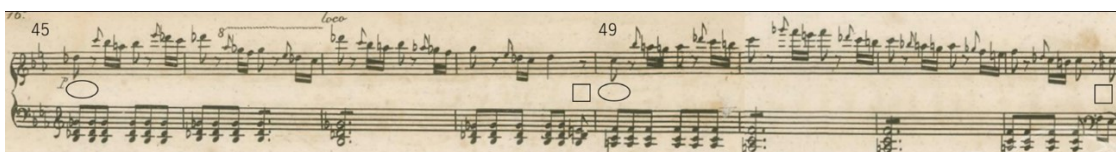
この例から対比という音楽の流れにおいて、ダンパー・ペダルの「レガート効果」が重要な要素となっていることが窺える。

対比と結びついた用法は作品 81a 第3楽章でも確認できる。①37-44小節（譜例5）と②45-52小節（譜例6）はそれぞれ山型の分散和音からできており、対比の関係にある。①はフォルティッシモで壮大に奏するが、②ではピアノとなる。

【譜例5】① 作品 81a 第3楽章 37-44小節



【譜例6】② 作品 81a 第3楽章 45-52小節¹³



①は山型の分散和音を上行はスタッカートで、下行はスタッカートこそ消えるが、音符と音符の間に休符があるため、両手のユニゾンは全て切り離しを意識して演奏される。しかし、ダンパー・ペダルが踏まれるため、音と音の間に隙間は存在せず、スタッカート奏法によるアタックのニュアンスを持ちつつも、レガートな音型として聴こえてくる。一方、②ではペダルが離され、山型の分散和音は装飾が施され軽やかに奏される。ペダルによってレガートである部分とレガートでない部分の違いを明確にすることで、対比の関係にある二つの楽段の曲想の違いがより顕著なものとなっているだろう。

作品 106 第1楽章の 17-23小節（譜例7）も、対比と結びついた用法の例である。

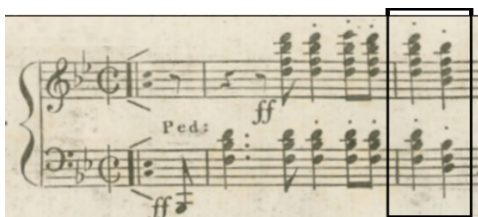
¹³ ①（譜例5）と②（譜例6）の比較をするため、ペダルの指示がない②についても、①においてペダルの指示がある箇所と対となる箇所に丸と四角でマークをしている。

【譜例7】 作品106 第1楽章 17-22小節



17小節、19小節、21小節、23小節（以後これら四つの小節を指して奇数小節と呼ぶ）はフォルテで奏され、それぞれに続く18小節、20小節、22小節、24小節（以後、偶数小節と呼ぶ）はピアノとなる。奇数小節も偶数小節も、主題末尾の和音による三度下行の動機（譜例8）を元としている。

【譜例8】 作品106 第1楽章 1-2小節



奇数小節はダンパー・ペダルの指示があるため、重音による下行音型は「レガート効果」が与えられるが、偶数小節ではペダルが離されスタッカートで奏される。このことによって、同じ動機に基づくフレーズの対比が、ダイナミクスだけでなく、アーティキュレーションにおいても明確となっている。

作品79と作品81aにおいては、前者は同じフレーズが3度下で繰り返されるもの、後者はユニゾンで奏した山型の分散和音を装飾しながら、伴奏とともに奏するものであり、どちらも変奏反復としての側面が色濃い。つまり、ペダルは変奏の要素の一つとして用いられていると言える。一方で作品106の例は、最小単位とも呼べる動機のレベルでの対比の履行である。また短い間隔で対比が繰り返される点も、他の例と異なる点であろう。

対比と関連した「レガート効果」の利用が最初に確認できるピアノ・ソナタは作品79である。他には作品81a、作品106においてみられた。初出が作品79であり、沈静化と結びついた用法と比べると、後年において用いられた手法ということが分かる。また、作品106においては、きわめてミクロな部分での対比とペダルが関わっていた。

ベートーヴェン作品の特徴として、同じ音型を繰り返すことや、動機労作によって曲を組み立てていることがよく指摘される。対比と関連したダンパー・ペダルの用法は、同じ音型、同じ動機によって統一感は保ちながら、曲想に大きな変化を与えるものである。このことから、ベートーヴェン作品の特徴とも深く関わったペダルの用法と言えるだろう。

3章3節 その他「活発化」、「緊張からの解放」

これまでにダンパー・ペダルの「レガート効果」が、沈静化や対比といった音楽の流れに対して用いられた例をみてきたが、その他の流れにおいても重要な役割を果たしている例が確認できた。

作品53第3楽章の①9-12小節（譜例9）と②39-42小節（譜例10）におけるダンパー・ペダルの指示を比較したい。

①は単旋律、②はオクターブであるがともに同じ旋律であり、和声進行も一致するが¹⁴、両者ではダンパー・ペダルの扱い方が異なる。①では、4小節間ダンパー・ペダルを踏み続けるのに対して、②では、途中の41小節目の頭でペダルを切るように指示がなされている。オクターブによる旋律を完全なレガートとして演奏することは難しいため、むしろ②においてペダルを長く使うほうが自然に感じられるかもしれない。

【譜例9】①作品53 第3楽章 8-12小節



【譜例10】②作品53 第3楽章 39-42小節



作品53の第3楽章はA-B-A-C-D-A-B-A(Coda)のロンド形式である。最初の主題部は1-62小節までであり、それを30小節まで(A1)と、31小節から54小節まで(A2)と、55小節から62小節まで(A3)の三つのセクションに分けることができる。

A1からA3にかけて主題が何度も繰り返される中、音楽は次第に盛り上がりを見せる。

A1はピアノ・モテであり、旋律は単音である。伴奏は十六分音符の分散和音であり、e-g¹の音域で奏される。A2は変わらずピアノ・モテだが、旋律はオクターブとなる。十六分音符の分散和音による伴奏が、A1よりも広い音域C-g¹の間で奏される。そしてA3ではフォルティッシモとなり、トリルによって豊かな音響を確保しながら力強く旋律を奏でる。伴奏形態は、上行では三十二分音符、下行ではスタッカートが付いた十六分音符のスケールとなり、A2よりもさらに広い音域C-c²を使うものとなる。

このようにA1からA3における、それぞれのダイナミクス、旋律や伴奏の形態をみる

¹⁴ 他に①と②の違いとして、①における手の交差や、11-12小節の伴奏が十六分休符以上を伴ったものであるといったことが挙げられるが、分析する上で大きな影響はないと判断した。

と、A1 から A3 にかけて徐々に音楽が活発化していることが分かる。

①は最も静的な A1 に属している。長いダンパー・ペダルの使用によって、音が重ねられた響きの中で奏される旋律はきわめて滑らかに聴こえるだろう。また、旋律全体に対してペダルが踏まれ続けるため、フレーズの変化は少なく、A1 の静的な曲想と符合する。一方②においては、オクターブによる旋律をペダル有り状態で奏していた状態から、ペダル無しで奏する状態となる。旋律の途中でアーティキュレーションに変化が生まれ、そのことは①よりもフレーズに動きを感じさせるだろう。そしてその変化は A3 に向けて、徐々に活発化している A2 に相応しい表現である。

ダンパー・ペダルをどこまで作用させるかによって、同じ旋律であってもアーティキュレーションに違いを生み、そのことが音楽の流れと結びついている。ダンパー・ペダルの「レガート効果」が「活発化」といった音楽の流れと関連した例と考えられる。

沈静化と関連した用法は、ペダルが無い状態から、ペダルを使用することによってレガートの段階を深める手法であった。対して活発化と関連した用法は、ペダルが踏まれた状態から離すことによって、アーティキュレーションの変化を作り出す手法である。沈静化と活発化は音楽の流れとして対照的なものであるが、それらと結びついたペダルの用法もまた、対照的な手法であると言えるだろう。

次に作品 106 第 1 楽章 190-197 小節（譜例 11）をみたい。

190-197 小節間は、①から④の四つに分割することができ、八分音符のアウトタクトをもつ主題（譜例 12）に基づく音型が四回繰り返されている。また、①から③は小節の頭でペダルを踏み始め、アウトタクトの八分音符は切り離される。一方④では、アウトタクトの八分音符から踏み始めるため、小節の頭の和音と八分音符は隙間なく結ばれる。

【譜例 11】 作品 106 第 1 楽章 190-197 小節

【譜例 12】 作品 106 第 1 楽章 1-2 小節

この箇所は、フォルティッシモで奏され、展開部において最も盛り上がりを見せる場面である。そういった中で四回にわたって繰り返される音型は、それぞれ微妙にニュアンス

が異なる。①は長三和音で奏され、②では減七和音となり緊張感が増す。③になると、それまでは二音だった開始音が四つの重音となり、さらに緊張感が高まる。そうして迎えた④では再び長三和音となり開放的な響きが広がる。

このように、①から③までは緊張感が増していくのに対して、④では緊張からの解放と捉えることができる。そのことを踏まえると、①から③までのアウフタクトの八分音符が、ペダルなしで鋭く演奏されることは、緊張感を表現する上で理に適っている。そして④では、ペダルによってアウフタクトの八分音符からレガートになることで、フレーズの初めから十分に歌うことが可能となる。そのことによって緊張からの解放が効果的に演出されているだろう。

同じ音型であっても、ペダルの違いがどの音からレガートにするかを区別し、そのことが音楽の流れと結びついている。ダンパー・ペダルの「レガート効果」が「緊張からの解放」といった音楽の流れと関連した用法として考えられる。

本節で確認した「活発化」や「緊張からの解放」と結びついた用法は、沈静化や対比のように、ピアノ・ソナタにおいて複数確認できるものではない。しかしダンパー・ペダルの「レガート効果」が、より多様な音楽の流れと結びついていることを窺い知ることができた。

4章 終わりに

本稿では、ベートーヴェンがピアノ・ソナタにおいて用いたダンパー・ペダルの「レガート効果」と音楽の流れとの関わりについて、いくつかの例をみてきた。その結果、ダンパー・ペダルの「レガート効果」は、「沈静化」、「対比」、「活発化」、「緊張からの解放」といった音楽の流れにおいて機能していることが明らかとなった。

2章において、本稿で用いる「レガート」は、①連続する音と音の間に隙間が生じないように奏すること、②滑らかに聴こえることを指すと確認した。それぞれの音楽の流れと関連した用法が、①と②のいずれの「レガート効果」を狙った傾向にあるかを考察し、まとめたい。

沈静化と関連した用法は、アーティキュレーションの「無数の陰影」から深いレガート表現を得ること、つまり音を繋ぐというよりも、ペダルを用いることで、より滑らかな聴覚効果を得ることが目的であった。

対比と関連した用法は、レガートであるかレガートでないかの区別であり、音が繋がっているか否かに要点がある。

活発化はペダルによって滑らかに奏していた旋律に対して、途中からペダルを離すことによって、アーティキュレーションの変化を生むものであった。つまり、滑らかな聴覚効果を得ることが主要な役割だと考えられる。

緊張からの解放は、同じ音型であっても、ペダルによって音を繋ぐか否かが重要な要素であった。

このように、「隣り合った音と音を繋ぐ」、あるいは「滑らかに聴こえる」といったダンパー・ペダルの演奏効果が多様な音楽の流れと結びついており、ペダルの「レガート効果」が楽曲の構成上、重要な役割を果たしていることは明らかである。

今後は、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ以外のピアノ独奏曲やピアノ協奏曲、ピアノ

を用いた室内楽作品等にみられるダンパー・ペダルの分析を、引き続き「レガート効果」という視点から行っていきたい。そしてダンパー・ペダルの「レガート効果」が本稿で論じた以外の音楽の流れと結びついている例はないか、またアンサンブル作品ならではの用法はないかどうかについて調査することをこれからの課題としたい。

また、ベートーヴェンの同時期の作曲家たちが用いたペダルの用法についても研究し、他者と比較し相対化することでみえてくるベートーヴェンのダンパー・ペダルの用法の特徴についても明らかにしたい。

参考資料

自筆譜

Beethoven, Ludwig van

- n. d. “*Sonate für Klavier (As-Dur) op. 26.*” Cracow, Biblioteka Jagiellońska, Mus. ms. autogr. Beethoven, Grasnick 12. <https://jbc.bj.uj.edu.pl/publication/242461>
- n. d. “*Sonate für Klavier „Sonata quasi una Fantasia“ (cis-Moll) op. 27, 2.*” Bonn, Beethoven-Haus Bonn, BH 60. <https://www.beethoven.de/de/media/view/6442239777570816>
- n. d. “*Sonate für Klavier (C-Dur) op. 53.*” Bonn, Beethoven-Haus Bonn, HCB Mh 7. <https://www.beethoven.de/de/media/view/5660448623951872>
- n. d. “*Sonate für Klavier (f-moll) Op.57.*” Staatsbibliothek zu Berlin- Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. Beethoven, L. v., Mendelssohn-Stiftung 15 (5). Facsimile ed. Beethoven, Ludwig van. 2011. *Klaviersonate f-Moll “Appassionata” Op. 57; Faksimile nach dem Autograph der Bibliothèque national de France, Paris.* (Laaber: Laaber)
- n. d. “*Sonate für Klavier (Fis-Dur) op. 78.*” Beethoven-Haus Bonn, HCB Mh 9 <https://www.beethoven.de/de/media/view/5607672065818624>
- n. d. “*Sonatine für Klavier (G-Dur) op. 79.*” Bonn, Beethoven-Haus Bonn, HCB BMh 1/41. <https://www.beethoven.de/de/media/view/6057952712589312>
- n. d. “*Sonate für Klavier (A-Dur) op. 101.*” Bonn, Beethoven-Haus Bonn, NE 219. <https://www.beethoven.de/de/media/view/6696224245678080>
- n. d. “*Sonate für Klavier (E-dur)op.109.*” Washington, D.C. , The Library of Congress, ML30.8b.B4 op. 109 1820 Case. <https://lcweb2.loc.gov/diglib/ihms/loc.natlib.ihms.200033155/default.html>
- n. d. “*Sonate für Klavier (As-Dur) op. 110, 3. Satz.*” Bonn, Beethoven-Haus Bonn, HCB BMh 2/42. <https://www.beethoven.de/de/media/view/6292680963260416>
- n. d. “*Sonate für Klavier (c-Moll) op. 111,1. Satz.*” Beethoven-Haus Bonn, BH 71 <https://www.beethoven.de/de/media/view/5129936813686784>

初版譜 ベートーヴェン・ハウス・ボン Beethoven-Haus Bonn のデジタル・アーカイブにて、Originalausgabe (原版) と表されているものを用いた。作品 26 のみアーカイブ上に原
版がなかったため Titelaufgabe (改題版) を用いた。

<https://www.beethoven.de/en/archive/list>

Beethoven, Ludwig van

- n. d. “Sonate für Klavier (As-Dur) op. 26,” Cappi, 880. Beethoven-Haus Bonn, C 26 / 41.
- n. d. “Sonate für Klavier (Es-Dur) op. 27, 1,” Cappi. Beethoven-Haus Bonn, C 27 / 58.
- n. d. “Sonate für Klavier (cis-Moll) op. 27, 2,” Cappi, 879.
Beethoven-Haus Bonn, J. Van der Spek C op. 27 (a).
- n. d. “Sonate für Klavier (d-Moll), op. 31, 2,” Nägeli, 5.
Beethoven-Haus Bonn, HCB C Md 31.
- n. d. “Sonate für Klavier (C-Dur) op. 53,” Bureau des Arts et d'Industrie, 449.
Beethoven-Haus Bonn, C 53 / 26.
- n. d. “Sonate für Klavier (f-Moll) op. 57,” Bureau des Arts et d'Industrie, 521.
Beethoven-Haus Bonn, J. Van der Spek C op. 57.
- n. d. “Sonatine für Klavier (G-Dur) op. 79,” Breitkopf und Härtel, 1568.
Beethoven-Haus Bonn, C 79 / 11.
- n. d. “Sonate für Klavier (Es-Dur) op. 81a,” Breitkopf und Härtel, 1588-1589.
Beethoven-Haus Bonn, C 81a / 12.
- n. d. “Sonate für Klavier (A-Dur) op. 101,” Steiner, 2661.
Beethoven-Haus Bonn, HCB C op. 101.
- n. d. “Sonate für Klavier (B-Dur) op. 106,” Artaria, 2588.
Beethoven-Haus Bonn, C 106 / 1.
- n. d. “Sonate für Klavier (E-Dur) op. 109,” Schlesinger, 1088.
Beethoven-Haus Bonn, C 109 / 3.
- n. d. “Sonate für Klavier (As-Dur) op. 110,” Schlesinger, 1159.
Beethoven-Haus Bonn, C 110 / 1.
- n. d. “Sonate für Klavier (c-Moll) op. 111,” Schlesinger, 1160.
Beethoven-Haus Bonn, C 111 / 10.

教則本 (IMSLP において入手したものは、その識別番号を示した。)

バッハ, カール・フィリップ・エマヌエル (Bach, Carl Philipp Emanuel)

- 2000 『正しいクラヴィーア奏法 第一部』 東川清一 訳 (東京: 全音楽譜出版社)
[*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1. theil.* (Berlin: 1753)]

Clementi, Muzio

- 1801 *Introduction to the Art of Playing the Pianoforte, Op.42*(London: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis), IMSLP96189-SIBLEY1802.

Cramer, Johann Baptist

- 1812 *Instructions for the Pianoforte; First edition.* (London: Chappell & Co.) ,
IMSLP522851-PMLP603608.

ツェルニー, カール (Czerny, Carl)

- 2010 『ツェルニー ピアノ演奏の基礎』 岡田暁生 訳 (東京: 春秋社)
[*Dritter Teil aus Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule Op.500.*
(Wien: A. Diabelli & Comp., 1839)]

Hummel, Johann Nepomuk

- 1828 *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*
(Wien: Tobias Haslinger, 1828), IMSLP104933-PMLP214298.

フンメル, ヨハン・ネポームク (Hummel, Johann Nepomuk)

- 1998 『フンメルのピアノ奏法 クラシックからロマン派へ』 朝枝倫子 訳
(東京: シンフォニア) [*Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum*
Piano-Forte-Spiel, 3. Theil. (Wien: Tobias Haslinger, 1828)]

Kalkbrenner, Friedrich Wilhelm

- 1841 *Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen Op.108, Neue*
Auflage (Leipzig: Fr. Kistner), IMSLP253019-PMLP410000.

ミルヒマイヤー, ヨーハン・ペーター (Milchmeyer, Johann Peter)

- 2018 「ピアノフォルテの正しい奏法 第1-2章」 小沢優子, 久保田慶一 訳
『日本チェンバロ協会年報』2018/3, 39-78 [*Die wahre Art das Pianoforte zu*
spielen. (Facsimile ed. Utrecht: Musica Repartita, 2006)]

モーツァルト, レオポルト (Mozart, Leopold)

- 2017 『ヴァイオリン奏法』 久保田慶一 訳 (東京: 全音楽譜出版社)
[*Versuch einer gründlichen Violinschule.* (Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756.)]

テュルク, ダニエル・ゴットリーブ (Türk, Daniel Gottlieb)

- 2000 『テュルク クラヴィーア教本』 東川清一 訳 (東京: 春秋社)
[*Klavierschuleoder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit*
kritischen Anmerkungen. (Leipzig und Halle: 1789)]

参考文献

バノウェツ, ジョーゼフ (Banowetz, Joseph)

- 1989 『ピアノ・ペダルの技法』 岡本秩典 訳 (東京: 音楽之友社)
[*The Pianist's Guide to Pedalling.* (Bloomington: Indiana University Press, 1985)]

Cheng, Chi-Fang

- 2020 “Beethoven’s Pedal Markings.” (University of Manchester, Ph.D. dissertation)

平野 昭

- 2012 『作曲家 人と作品 ベートーヴェン』 (東京: 音楽之友社)

児島 新

- 1985 『ベートーヴェン研究』 (東京: 春秋社)

Miucci, Leonardo

- 2019 “Beethoven’s pianoforte damper pedalling; a case of double notational style.” *Early*
Music 47/3, 371-392.

Newman, William

1988 *Beethoven on Beethoven; Playing his Piano Music his Way.*
(New York: W. W. Norton & Company)

Nottebohm, Gustav

1887 *Zweite Beethoveniana.* (Leipzig: C.F. Peters)

筒井 はる香

2020 『フォルテピアノ 19世紀ウィーンの製作者と音楽家たち』
(東京: 株式会社アルテスパブリッシング)

内崎 章太

2022 『ベートーヴェンのピアノ・ソナタにおけるレガート・ペダルー教則本に
書かれる以前の用法の解明—』 (東京音楽大学; 修士論文)