東京音楽大学リポジトリ
Tokyo College of Music Repository

ベートーヴェンが用いた漸次的強弱変化の指示の意図：ピアノ・ソナタにおける事例を通して

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2023-05-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 内﨑, 章太, Uchizaki, Shota メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1487

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漸次的強弱変化の指示の意図

―ピアノ・ソナタにおける事例を通して―

内﨑　章太（ピアノ）

はじめに

漸次的強弱変化の指示はバロック時代の音楽に決して多くはないが確認できる[1]。また、いわゆるテラス状デュナーミクが特徴の一つとして挙げられるバロック音楽においても、漸次的な強弱変化は重要な表現の一つであった。そのことはジュリオ・カッチーニ　Giulio Caccini（1551-1618）の《新音楽　*Le nuove musiche*》(1602)の序文に寄せた言葉からも明らかだろう[2]。

しかし漸次的強弱変化の指示を楽譜に書き込むことが珍しくなくなったのは 18 世紀半ばを過ぎてからである。特に鍵盤音楽においては、漸次的な強弱変化をつけることが難しいチェンバロに代わって、細かな強弱がつけられるフォルテピアノが主要な鍵盤楽器として用いられるようになってから増えたものと考えるのが普通であろう。つまり漸次的強弱変化の指示は、新たな鍵盤音楽の楽譜を特徴づける一つの要素と言える。

漸次的強弱変化の指示が楽譜に書き込まれるようになり、その指示によって作曲家はいかなる音楽表現を求めたのか、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン　Ludwig van Beethoven（1770-1827）の選帝侯ピアノ・ソナタ 3 曲と番号付きピアノ・ソナタ 32 曲、計 35 曲のピアノ・ソナタの事例を通して考察する。本研究では初版譜と、可能なかぎり自筆譜を参照した。

---

[1] バロック時代の音楽において漸次的強弱変化の指示がされた例については Donington(1974: 487-488)に詳しい。

[2] カッチーニは《新音楽》の序文において「声をふくらませたり弱めたり、また感嘆の叫びとするのは感情表現の根本である」と述べている（橋本 2005: 144）。

第１章　ベートーヴェンが用いた漸次的強弱変化の指示

ベートーヴェンがピアノ・ソナタにおいて書き記した漸次的強弱変化の指示を表１にまとめた。

表１：ベートーヴェンがピアノ・ソナタにおいて用いた漸次的強弱変化[3]

曲	作曲年	＜	crescendo	＞	decrescendo	diminuendo	calando	smorzand	mancando	総小節数
WoO47-1	1782-83									207
WoO47-2	1782-83		1							293
WoO47-3	1782-83									389
作品2-1	1793-94	20	2	16	2					330
作品2-2	1793-94	8	3	9	1		1			672
作品2-3	1794-95	6		4			2			779
作品49-1	?1797	10		8						274
作品49-2	1795-96									241
作品7	1796-97	47	9	29	6				1	784
作品10-1	1795-97	8	14	11	3		1			418
作品10-2	1796-97	11	17	14	1					522
作品10-3	1797-98	9	41	19	3			1		630
作品13	1797-98	5	37	7	6		1			593
作品14-1	1797-98	10	22	10	10					409
作品14-2	1799	5	38	5	10					544
作品22	1800	3	57	15	11					521
作品26	1800-01	3	50	15	6				1[4]	558
作品27-1	1800-01	1	39	2	15					451
作品27-2	1801	28	27	29	7					329
作品28	1801	27	53	33	13					864
作品31-1	1802	3	49	29	2	7				719
作品31-2	1802	11	56	17	5	13				730
作品31-3	1802	13	42	19	8		1			819
作品53	1803-04	3	59	17	29					873
作品54	1804	11	20	17	4					342
作品57	1804-05	23	29	31		19				720
作品78	1809	2	16	5		5				288
作品79	1809	11	16	14		8				352
作品81a	1809-10	15	31	28		9				493
作品90	1814	20	34	17		16				535
作品101	1816	4	43	11		9				557
作品106	1817-18	59	89	90		27		1		1167
作品109	1820	18	46	25	1	16				479
作品110	1821-22	15	34	20	1	19		1		487
作品111	1821-22	13	30	49		7				335

[3] 各指示の列における数字は、その指示がそれぞれの作品で使用されている個数を示している。使用されていない場合は空欄とした。

[4] 自筆譜では calando である。

ベートーヴェンがピアノ・ソナタにおいて用いた漸次的強弱変化は増加を指示するものと、減少を指示するものに二分できる。増加指示には、 （記号クレッシェンド）、crescendo（文字クレッシェンド）があり、減少指示には （記号デレッシェンド）、decrescendo（文字デクレッシェンド）、diminuendo（ディミヌエンド）、calando（カランド）、smorzando（スモルツァンド）、mancando（マンカンド）がある。本稿では および の双方を指す場合はこれらを「記号による指示」と呼び、それ以外のものをまとめて指す場合は「文字による指示」とし、呼び分けを行いたい。

ベートーヴェンがピアノ・ソナタにおいて初めて漸次的強弱変化の指示をした作品は、WoO47-2（1782-83）の第2楽章であった。それから作品111（1821-22）まで、ほとんどの作品の中で漸次的強弱変化を指示しており、創作時期を問わず用い続けたと考えてよいだろう。

第1節　それぞれの指示の意味

ベートーヴェンがピアノ・ソナタのなかで用いた漸次的強弱変化の指示がそれぞれどのような意味で用いられているか、18世紀後半から19世紀前半にかかれた鍵盤楽器のための教則本をもとに確認する。用いた教則本はダニエル・ゴットロープ・テュルク　Daniel Gottlob Türk（1750-1813）の『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奏法の手引き　*Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen*』（1789）、ヨーハン・ペーター・ミルヒマイアー　Johann Peter Milchmeyer（1750-1813）の『ピアノフォルテの正しい演奏法　*Die wahre Art das Pianoforte zu spieln*』（1797）、ヨハン・バプティスト・クラーマー　Johann Baptist Cramer（1771-1858）の『ピアノ・フォルテのための指導書　*Instructions for the Piano Forte*』（1812）、ヨハン・ネポームク・フンメル　Johann Nepomuk Hummel（1778-1837）の『ピアノ奏法のための詳しい理論的・実践的手引き　*Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*』（1828）、アンリ・エルツ　Henri Herz（1803-1888）の『完全なるピアノ・メソッド　*Méthode complète de piano*』（1838）、カール・チェルニー　Carl Czerny（1791-1857）の『理論的実践的ピアノフォルテ教本 作品500　*Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule Op.500*』（1839）の計6冊である。

第１項　増加指示

まずそれぞれの教則本の中で、 < と crescendo がどのように説明されているか、表２にまとめた。

表２　教則本における増加指示の説明[5]

著者	<	crescendo
Türk 1789	[crescendo の説明に続いて] これは次の記号 < によっても示される（117）	成長する、増大する(より強くなる)（117）
Milchmeyer 1797	短い crescendo（51）	だんだん強く(54)
Cramer 1812	crescendo の略号（44）	音量の漸次的増加、または <（44）
Hummel 1828	先端から広がった開口部に向かって演奏の強さが徐々に増すことを示している（55）	増加する（57）
Herz 1838	いくつかの音の強さが徐々に増大することを < で表し、その逆の効果を > で表す(28)	[松葉の説明の後に] 強弱の漸増・漸減がより広範囲に及ぶ場合は、次のイタリア語の単語、crescendo、decrescendo、diminuendo を使用するとよい（28）
Czerny 1839	crescendo は徐々に広がる角 < でも表わされる（141）	力の増加、膨張（140）

テュルクやクラーマー、チェルニーは < を、crescendo の略号とみなしていることが分かる。ミルヒマイアーとエルツの説明からは、 < は単なる略号ではなく、漸次的強弱変化が及ぶ範囲の長さに応じて、記号と文字による指示の使い分けが行われていたことが窺える。ベートーヴェンが < と crescendo を変化の範囲によって使い分けていたのか定かではない。しかし作品 109（1820）第 1 楽章 10 小節のように 1 拍にも満たない範囲であっても crescendo を使用している例もあるため、必ずしも変化の範囲の長さによって指示を明確に使い分けていたわけではなさそうである[6]。

図 1 と図 2 はベートーヴェンのピアノ・ソナタにおいて < と crescendo の後にどのような強弱指示が置かれているか調べ、まとめたものである。 < と crescendo の後に置かれる強弱指示を 10 のグループに分けた[7]。

---

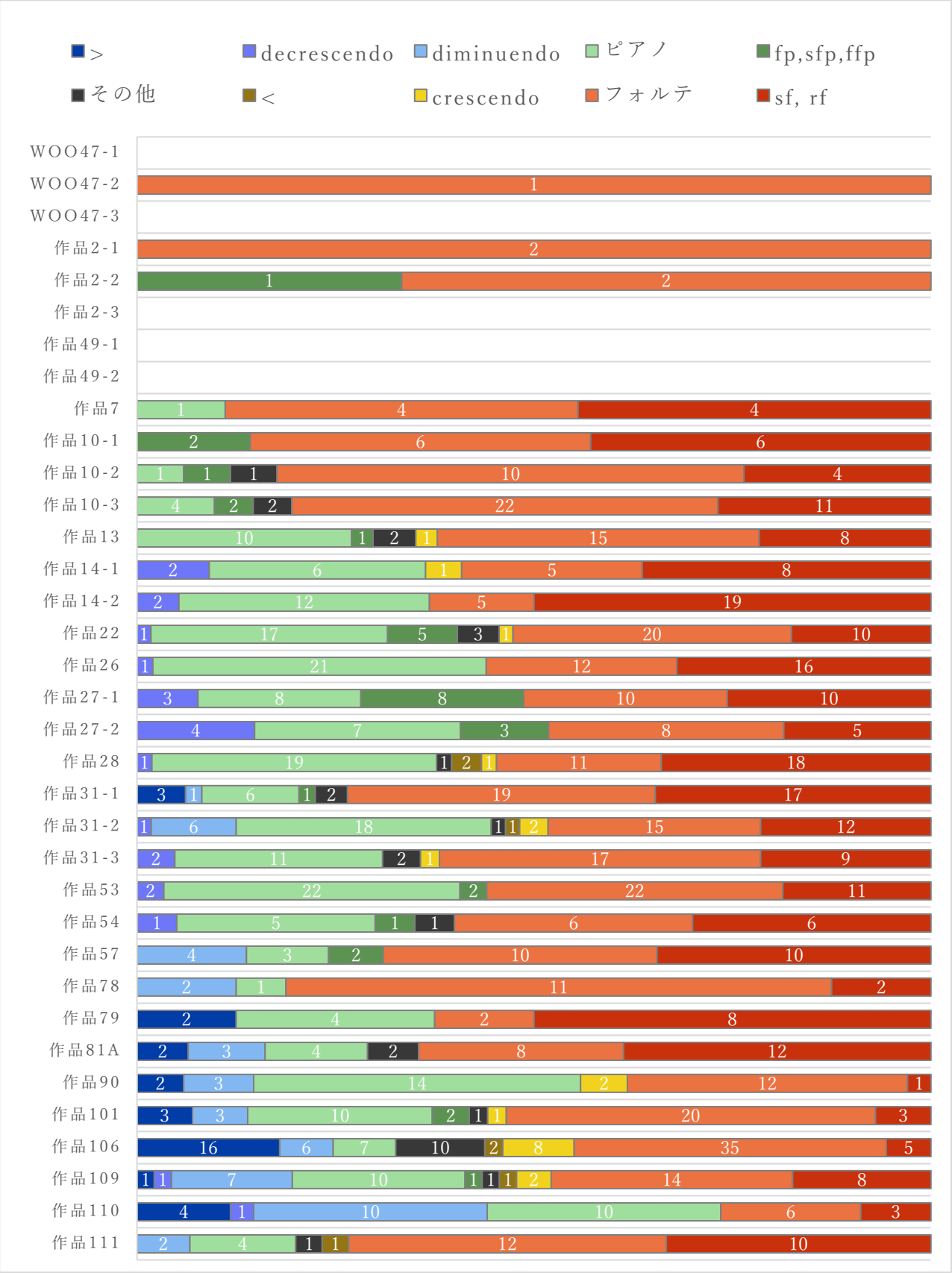
[5] 括弧内の数字はそれぞれの説明が記載されている頁を示している。

[6] 減少指示についても同様のことが言える。

[7] 「その他」のグループには、 < および crescendo の後に強弱指示が置かれていない場合、または強弱指示以外の指示が置かれていると考えられるものが該当する。

図１　　の後に置かれる強弱指示

図 2　crescendo の後に置かれる強弱指示



の後には が置かれる場合が多いことが分かる。特に作品 10-1 以降の作品では、 の後にはほとんど が置かれている。これは crescendo の後には様々な強弱指示が置かれているのとは対照的である。同じ漸次的増加を意味する指示であっても、 と crescendo では用いられる場面が違う傾向にあるようである。 の大半は音量が上がって下がるといった山型の強弱変化を形成する一部として用いられており、指示の前後による音量レベルの大きな変化を引き起こすような使用はほとんどないと言える。

この調査は強弱指示同士の共起性をみただけであり、その指示が書きこまれた箇所における様々な音楽的要素を捨象している点で問題がある。しかし強弱指示は、ベートーヴェンが楽譜に書き込むという行為を通じて、曲における強弱の構成をある程度明確にしたものであり、演奏者がデュナーミクの流れを組み立てる上で重要な道標である。従って強弱指示は楽曲構成を考える上で重要な一要素であり、それらがどのように配置されているかをみることは、それぞれの指示が用いられる場面の傾向を探る上で一助となるだろう[8]。和声進行や音型といった他の音楽要素を含めた各指示の使用傾向については今後の課題としたい。

[8] 減少指示においても同様の調査を行った。その結果、 は文字による減少指示よりも、山型の強弱変化の一部として用いられる場合が多く、また一定の強弱レベルを示す指示が後に置かれる場合が少ない傾向にあることが分かったが、増加指示ほど顕著に記号と文字による指示の違いは現れなかった。

第２項　減少指示

次に減少指示について、教則本がどのように説明しているか表３にまとめた。

表３　教則本における減少指示の説明②

著者	＞	decrescendo	diminuendo	calando	smorzando	mancando
Türk 1789			減退する（117）		死んでいく。音の完全な消滅、死滅を指示する（117）	減少する(117)
Milchmeyer 1797	やや短い diminuendo や smorzando（51）	だんだん弱く(52)		音を徐々に弱くして（53）	次第に弱く(54)	だんだん弱く消えるように(55)
Cramer 1812	decrescendo の略（44）	音量の漸次的減少。＞ と略される(44)		時間を緩めながら段々と音を減少させていく(45)	音の窒息。鎮火(45)	音量を減少させる(45)
Hummel 1828	徐々に減少するように（55）	これらの言葉は、音量の低下を意味する（58） 減退	減殺	これらの言葉は音量の低下を意味する（58） 沈静	鎮火	
Herz 1838	いくつかの音の強さが徐々に増大することを ＜ で表し、その逆の効果を ＞ で表す(28)	[松葉の説明の後に] 強弱の漸増・漸減がより広範囲に及ぶ場合は、次のイタリア語の単語、crescendo、decrescendo、diminuendo を使用するとよい（28）		苦労して進む。引きずる（28）	時間と強度の両方を減少させる(28)	
Czerny 1839	crescendo 同様、diminuendo も閉じていく角 ＞ で表される(141)	段々消えていく（140）	力の減少（140）	主に力や音が徐々に低下することを指すが、時間や動きの遅れを意味する場合もある（145） 沈静	鎮火	

＞ を指す用語

＞ について、decrescendo を意味するだけでなく、ミルヒマイアーは smorzando と diminuendo、クラーマーとチェルニーは diminuendo として用いられる場合も想定している。従って、＞ は、decrescendo、diminuendo、smorzando の少なくとも三つのいずれかを指す場合があると考えられるが、記号をみただけではそれが何を指しているか判別することは難しい。いずれの指示の略号として ＞ が用いられているのか、作曲者や地域、時代ごとに考える必要がありそうである。しかし、いずれの用語を想定していたとしても、＞ が用いられている場合は音量の漸次的減少を意味する指示として用い

られ[9]、言葉の持つ本来の意味は捨象されている可能性が高い。もし、強弱の漸次的減少とともに、言葉の持っている意味合いを伝えたいのであれば、 の代わりに文字による指示をしたに違いないからである。

decrescendo と diminuendo の意味の違い

また、decrescendo と diminuendo の指示について、説明する上での表現の違いはあるが、その違いを演奏に反映させる具体的な方法を述べたものは確認できなかった。

ベートーヴェンはピアノ・ソナタにおいて文字による減少指示として主に decrescendo と diminuendo を用いているが、この二つの指示を異なるものとして使い分けてはいないと考えられる。それぞれの使用時期をみると、作品 57（1804-05）以降、decrescendo は使われなくなるが、それに代わるようにして diminuendo が漸次的減少を指示するものとして使用されるようになる。作品 109（1820）と作品 110（1821-22）においては両方を用いているが、decrescendo はそれぞれ一回ずつであり、基本的には diminuendo を使い続けている。従って、diminuendo は作品 57 以降、decrescendo の代わりとして用いられており、ベートーヴェンはこれら二つの指示を同じものとして用いたことが窺える[10]。

アゴーギグへの影響について

calando、smorzando について、これらの指示は現代の音楽用語辞典では、しばしば音量の減少だけでなく、テンポを徐々に遅くする意味をもった用語として説明される。しかし当時の教則本において、これらの指示は必ずしもアゴーギグへの影響を持った指示語として説明されてはいない。アゴーギグと関連して述べているのは、クラーマー（1812）の calando、エルツ（1838）の smorzando、チェルニー（1839）の calando、 smorzando で

---

[9] 現在 smorzando は音量の漸次的減少とともに、速度を次第に遅くする用語として用いられるが、18 世紀末では smorzando はアゴーギグへの影響はなく、decrescendo とほぼ同義で用いられていたと考えられる。イグナツ・プレイエル　Ignaz Pleyel（1757-1831）とヤン・ラディスラフ・ドゥシーク Jan Ladislav Dussek （1760-1812）共著の教則本『ピアノフォルテのためのメソッド　*Méthode pour le pianoforte*』（1797）においても、smorzando は と同時に「強いものから弱いものへの変化を示す」と説明されている（Pleyel, Dussek 1797: 66）。なお、この教則本は漸次的強弱変化の指示として扱っている用語が他の教則本と大きく異なるため、表 2 、表 3 に組み入れることは避けた。

[10] decrescendo と diminuendo の両方が使用されているピアノ・ソナタは作品 31-2、作品 31-3、作品 109、作品 110 であるが、これらの作品において decrescendo と diminuendo が明確な意図をもって使い分けが行われているかどうか定かではなかった。

あり、どれも 1810 年以降の教則本においてである。このことから、calando や smorzando は 19 世紀初め頃より次第にアゴーギグへの影響を意味に含む語として定着していったことが窺える[11]。

ベートーヴェンがこれら二つの減少指示について、アゴーギグへの影響を意図して用いたかどうか定かではない。ベートーヴェンは、これらの減少指示をピアノ・ソナタにおいて計 9 回用いたが、そのうち 7 回は 1802 年以前の作品である。そして 1803 年以降、作品 106（1817-18）において smorzando を用いるまで約 15 年間、アゴーギグへの影響を意味に含む可能性のある減少指示を用いていない。つまりベートーヴェンはこの二つの減少指示の多くを比較的初期の作品に多く用いており、そしてそれらの作品は、教則本において calando や smorzando がアゴーギグと関連して説明されるようになる以前に書かれたものである。教則本においてこれらの指示がアゴーギグと関連して述べられていないからといって、ベートーヴェンも同様であるとみなすことはできないが、彼もアゴーギグに関わる指示として用いていなかった可能性は高いだろう。

また、ベートーヴェンは作品 10-1（1795-97）第 3 楽章の 105-111 小節において、calando と「リタルダンド　ritardando」を並記している。仮に calando にテンポを徐々に遅くする意味があるのであれば、リタルダンドを並記する必要はないだろう。さらに、ベートーヴェンは作品 31-3（1802）や作品 57（1804-05）、作品 90（1814）などの作品において、decrescendo（あるいは diminuendo）とリタルダンドを並記している。これは今日における「ペルデンドシ　perdendosi」のような、音量の漸次的減少とテンポを徐々に緩めることを同時に示す音楽用語が確立していなかったため、decrescendo とリタルダンドを並べて書いたとは考えられないだろうか。calando や smorzando などの減少指示にテンポを遅くする意味が定着していたのであれば、そのいずれかの指示を用いたのではないだろうか。

ベートーヴェンが calando と smorzando を使用している際にアゴーギグへの影響を意識していたかどうか、本研究では最終的な結論を導き出すには至らなかったが、演奏する上で、今日の辞書的な意味を安易に適用することの危険性を示す顕著な例であると言えよう。

---

[11] ハインリヒ・クリストフ・コッホ Heinrich Christoph Koch（1749-1816）の『音楽辞典 *Musikalisches Lexikon*』（1802）でも calando、smorzando はアゴーギグと関連して述べられていない（282,1399）。また、mancando について、smorzando や calando と同様、音量の減少とともにテンポを徐々に遅くする意味として説明されることもある。しかし本研究で確認した教則本ではアゴーギグと関連して説明したものは確認できず、コッホも「diminuendo」と説明していた（Koch 1802: 925）。

第 2 節　増加指示と減少指示の相違点

本節では増加指示と減少指示を比較し、その相違点について述べる。

ベートーヴェンがピアノ・ソナタにおいて用いた漸次的強弱変化の増加指示と減少指示を比べると、増加指示は ＜ と crescendo の二つであるのに対して、減少指示は ＞ 、decrescendo、diminuendo、calando、smorzando、mancando の計六つである。減少変化の方が多様な方法で指示されていると言える。

音楽用語は通常、日常的に用いていた単語の意味を音楽表現と結びつけることで生まれる。従って、decrescendo や smorzando は音楽用語としての意味は「音量の漸次的減少」であったとしても、本来それらの単語が持っていた意味に左右され、その変化の様態は異なるものとあるだろう。つまり増加指示よりも減少指示が豊富であるということは、ベートーヴェンは音量の増加よりも減少において、多彩な変化を求めたと考えられる。

また減少指示は、異なる減少指示同士が組み合わされて用いられる場合が多い。例えば作品 13（1797-98）第 1 楽章では 297 小節の ＞ の後、298 小節にある decrescendo を経て、「ピアニッシモ　*pp*」となる。作品 31-1（1802）第 3 楽章では 57 小節の decresendo と 58-60 小節にわたる calando とが組み合わされ、61 小節においてピアニッシモへといたる。これらは弱音を目指すなか、異なる減少指示同士が組み合せることによって、減少の様態を途中で変化させていると言えるだろう。増加指示同士がこのように組み合わされることはほとんどない。

作品 81a（1809-10）以降、文字による指示に対して「ピウ　*più*（一層）」や「ポコ　*poco*（少し）」といった副詞が伴うことがみられるようになり、増加変化においてもより細かく設計されるようにはなる[12]。

しかし副詞が用いられるようになる 1809 年以前から、減少指示においては、指示同士を組み合わせることで変化の細かい設計を行っている。

指示の種類が豊富であり、また増加変化よりも早い段階から減少指示同士を組み合わせることで変化の細かい設計を行うなど、ベートーヴェンは音量の減少変化においてより詳細な指示をしていると言えるだろう。

---

[12] 例えば 作品 101 （1816）第 2 楽章では 86 小節のセンプレ・ピアニッシモから、91-92 小節のポコ・クレッシェンドの後、93-94 小節にかけてピウ・クレッシェンドを経てフォルテとなる。

作曲に用いたピアノとの関係

減少指示の方が早くから細かい指示を行っている背景として、ベートーヴェンが作曲に使用していたピアノとの関係は考えられないだろうか。calando などの減少指示が 1802 年以前の作品において多く用いられ、1803 年以降約 15 年間にわたって、その他の減少指示がピアノ・ソナタにおいて使用されなくなることは既に述べた通りである。そしてそれらの減少指示が比較的多く使用されている時期はベートーヴェンがウィーン式ピアノを用いて作曲を行っていた時期であり、指示がみられなくなる 1803 年はベートーヴェンがイギリス式ピアノであるエラール社のピアノが贈られる時期と重なる[13]。

ウィーン式ピアノとイギリス式ピアノはアクションなどの構造の違いから、特徴を比較して述べられることが多い。フンメルはウィーン式ピアノについて「演奏者はあらゆるニュアンスを付けて演奏でき、はっきりと機敏に音を出すことができる」と述べ、イギリス式ピアノについては「音の持続性と豊かさという点ではもちろんその良さを認めなければならない。[……]このアクションには、ドイツの楽器ほど多彩な音のニュアンスが備わっていない」と述べている（フンメル 1998: 79-80）。またウィーン式ピアノの製造家として知られ、ベートーヴェンとも親交のあったナネッテ・シュトライヒャー Nannette Streicher（1769-1833）へ、ブライトコプフ・ウント・ヘルテル社が 1804 年 12 月に送った手紙には「当地にはあなたの楽器より強い音がする楽器を使って、しばしばコンチェルトや迫力ある伴奏をする愛好家が大勢います。彼らが好むのはもっぱらイギリス製ピアノ、フランス製ピアノ、シャンツ・ミュラーのピアノ、その他ドイツ人の親方によるピアノです」（筒井 2020: 80）とある。そして渡邊順生（1950-）はウィーン式ピアノの特徴として弱音におけるニュアンスの豊かさを挙げている（渡邊 2000: 557-558,667-668）。

これらからイギリス式ピアノが豊かな音量が特徴であるのに対して、ウィーン式ピアノは音量の豊かさはイギリス式ピアノに劣る部分があるが、ニュアンスに富んだ弱音による演奏が可能なことが特徴であると言えるだろう。そしてこのような特徴をもったウィーン式ピアノを用いて作曲したからこそ、ベートーヴェンは多様な減少の様態を求め、減少指示において豊富な指示語を用い、あるいは指示同士を組み合わせるなどして、増加変化よりも早く細かい指示を行うに至ったのだと考えられないだろうか。

現段階で、ピアノと関連させて考えることは仮説の域を出ず、この件についても今後の課題としたい。

---

[13] ベートーヴェンが用いていたピアノについては大宮（2009: iv,v）に詳しい。

第２章　漸次的強弱変化の意図

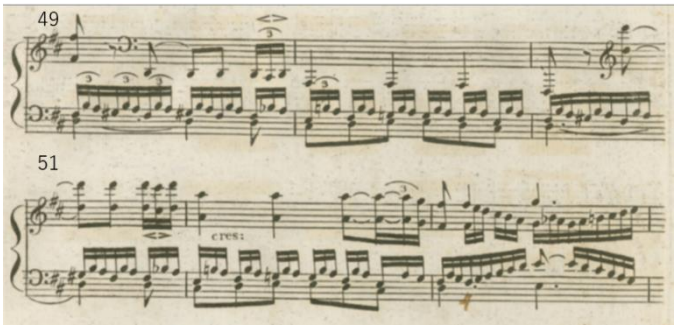
本章では漸次的強弱変化の指示がベートーヴェンのピアノ・ソナタにおいてどのような役割をはたしているか実例を通して検証する。

第１節　ニュアンス

漸次的強弱変化の指示は、指示が書かれている箇所の表現のニュアンスを示している。

例えば譜例１をみたい。49 小節や 51 小節にみられる <　> は、二つとも Cis 音の強調を示すアクセント的な指示であると言えるだろう。

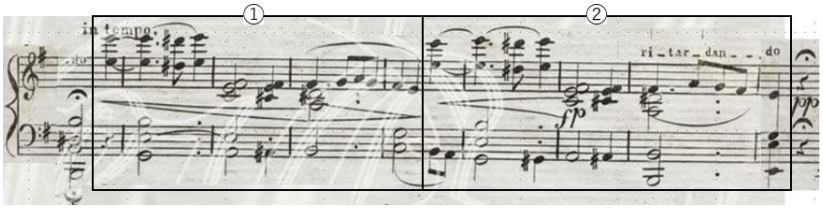
譜例１　作品 106 変ロ長調
第３楽章 49-53 小節



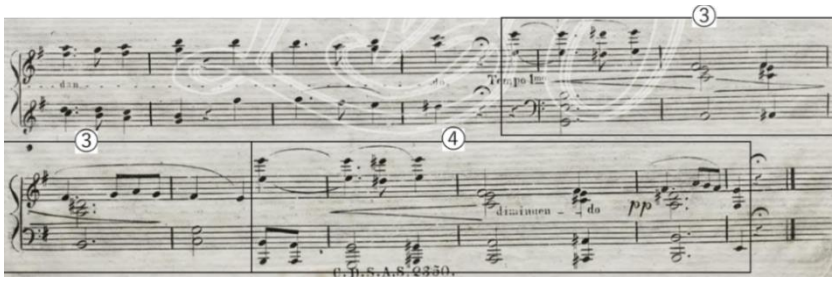
<　> が指示された D 音－Cis 音－D 音において、単に Cis 音が前後の D 音よりも大きいだけでは、＞（アクセント）などの指示による強調と変わらない。この箇所では、音量が D 音から Cis 音に向かって増加し Cis 音から D 音にかけて減少するといった山型の強弱変化のなかで生まれる密接な前後関係において、中心の Cis 音が強調されることが期待されているだろう。従って、この箇所でベートーヴェンは <　> を用いることによって、＞（アクセント）や「スフォルツァンド　*sf*」とも異なるニュアンスの強調表現を要求していると考えられる。

次に譜例 2-1 と譜例 2-2 をみたい。同じフレーズであっても漸次的強弱変化を用いることで、微妙な表現の違いを表わしている例である。

譜例 2-1 作品 90 ホ短調
第１楽章 16-24 小節



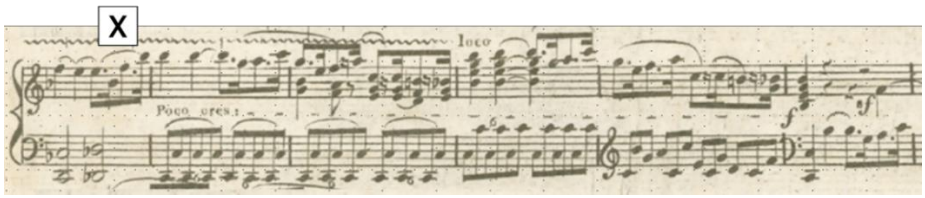
譜例 2-2 作品 90 ホ短調
第 1 楽章 234-245 小節



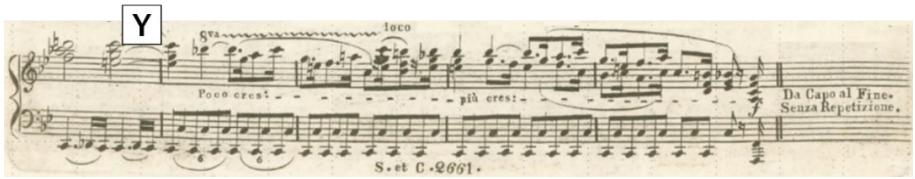
譜例 2-1 ならびに譜例 2-2 には、四つの似たフレーズがあるが、どこまで増加変化をかけるか、どこから減少変化へと転じるかさまざまである。また減少変化においては①と③は ＞ 、②は「フォルテピアノ　*fp*」、④は diminuendo が用いられており、指示を使い分けることによって、変化の様態の違いを表現していると考えられる。

譜例 3-1（X）と譜例 3-2（Y）も強弱指示の違いによって、表現のニュアンスが異なる例である。作品 101 第 2 楽章はダ・カーポの伴う A－B－A の 3 部形式であるが、X は A 部分にあり、Y は B 部分の終わり、つまり A 部分に回帰する直前の場面である。

譜例 3-1　作品 101 イ長調 第 2 楽章（ヘ長調） 35-40 小節

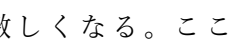


譜例 3-2　作品 101 イ長調 第 2 楽章（ヘ長調） 90-94 小節



X と Y は、ほぼ同じ旋律が奏でられる。またベースに置かれた属音である C 音がトレモロによって保続されることで生まれる緊張状態のなか、crescendo がかけられることも一致する。しかしそのクレッシェンドのかけ方に違いがある。X では 4 小節間の「ポコ・クレッシェンド　Poco cres:」であるのに対して、Y ではポコ・クレッシェンドからフレーズの途中で「ピウ・クレッシェンド　più cres:」となる。強弱指示に副詞を使うことによって同様のフレーズであっても、そのニュアンスは異なるだろう。

そして、このクレッシェンドのかけ方の違いは、楽曲構成の面からみると極めて効果的だと言える。XはA部分であり、リピート記号によって繰り返されるため、Xを既に二回奏した後にYは奏される。従ってB部分の終わりになってトレモロが始まると、聴き手はすぐにXを想起し、それが繰り返されることを期待するだろう。そして聴き手の期待通り途中までの展開は同じである。しかし途中でポコ・クレッシェンドからピウ・クレッシェンドとなり、音量増加は激しくなる。ここで聴き手は記憶にあるXからの逸脱を感じるはずである。実際に鳴っている音楽の緊張状態も最高潮に達するのに加え、その記憶との差異は音楽を感受する際に刺激となって聴き手の印象に働きかけ、冒頭への回帰をより効果的なものとするだろう。漸次的強弱変化によるニュアンスの違いが主題回帰といった楽曲の構成と関わったものとして興味深い例である。

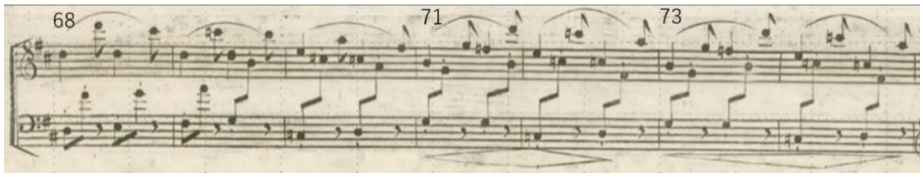
本節では漸次的強弱変化の指示が、その指示が付されている箇所のニュアンスに関わる例を見てきた。譜例1は  が示すニュアンスのアクセントを要求し、譜例2と譜例3は同様のフレーズであっても漸次的強弱変化の指示の違いによって、ニュアンスの違いを示している例であった。

第2節　フレーズの拡大

漸次的強弱変化は始まりと終わりをもつ変化であるため、漸次的強弱変化が生じている間は複数のフレーズであってもそれらをまとめて、一つの流れとして感じさせることが可能である。

譜例4は漸次的強弱変化のそういった効果を利用しフレーズを大きくとった例と言える。

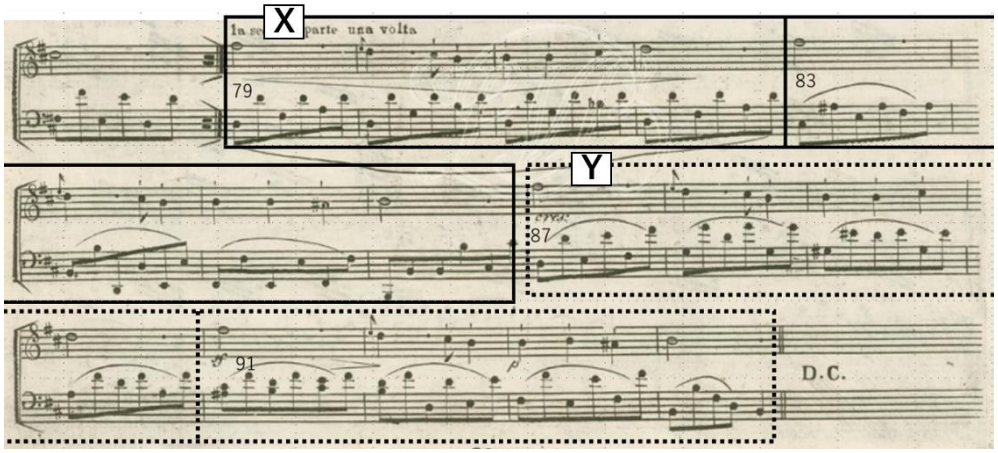
譜例4　作品28 二長調 第4章 68-74小節（一部改訂）



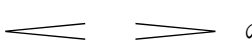
68-74小節においてスラーが1小節ずつかかっており同音型が繰り返される。68-70小節はスラーに則って、1小節単位でフレーズをとると思われる。しかし71小節以降は が2小節単位で書かれているため、アーティキュレーションの面では変化はなくとも、2小節ごとのフレーズとして感じられるようになるだろう。

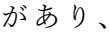
譜例５も漸次的強弱変化がフレーズを拡大した例と言える。

譜例５　作品 28 ニ長調　第３楽章（トリオ）78-94 小節



８小節単位の楽段構成をとっている。楽段Ｘと楽段Ｙを見比べると、旋律は同じだが指示されている漸次的強弱変化の違いによってフレーズの取り方の違いが見えてくる。

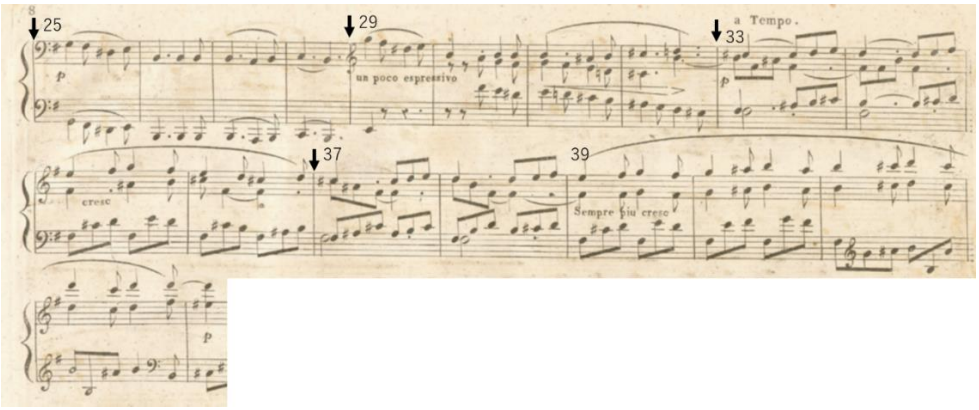
楽段Ｘについて、前楽節には  の指示があり、伴奏部へのスラーからみても、前楽節と後楽節でフレーズが分かれていると判断しても間違いではないだろう。

一方、楽段Ｙの強弱指示をみると、87 小節から crescendo がかけられ、スフォルツァンドの指示が書かれている Fis 音を最強音とし、その後は  を経てピアノにいたるという強弱変化となっている。つまり、前楽節と後楽節にまたがるデュナーミクの変化によって、両楽節は有機的に結び付けられており、その結果、ＹはＸよりも楽段通して一つのフレーズであるといった側面が強くなっている。

Ｙの前楽節にかかれた crescendo は、後楽節の１音目である Fis 音に向けた音量増加をねらったものであり、crescendo によるエネルギーの高まりが両楽節を結び付ける働きをしていたと言えるかもしれない。

譜例６でも強弱の増加変化がフレーズを拡張するエネルギーとして働いていると考えられる。

譜例６　作品 109 ホ長調 第２楽章 25-43 小節[14]



アンリ・ゴナール　Henri Gonnard（生年不詳）は、作品 109 第 2 楽章が四小節単位の周期で音楽が進んでいるとし、その周期から初めて離脱するのが第 2 楽想に入った 2 つ目の楽段であり、6 小節で構成される 37-42 小節の部分だと指摘している。このことを、ゴナールはピエール・ブーレーズ　Pierre Boulez（1925-2016）が用いた「局所的無規律（indiscipline local）」[15]の語を敷衍し、「全体的規律」であった四小節枠を捨てさることで「局所的無規律」が生まれたのだと説明している。また「全体的規律」があることによって「局所的無規律」を意味あるものになると述べ、そして「全体的規律」が消失し「局所的無規律」が生まれたのは「[楽想 B[16]へと受け継がれてきた]楽想 A のヴァイタリティが、ここにきて[四小節枠を超えて]溢れ出たから」[18]だという（ゴナール 2015: 78）。ヴァイタリティが溢れ出るさまは、39 小節に書かれた「センプレ・ピウ・クレッシェンド　sempre piu cresc [譜例ママ]」といった漸次的強弱変化の指示にも端的に表れているだろう。ピウ・クレッシェンドによって引き起こされる急速な増加変化は、四小節枠は破壊しフレーズを拡張するエネルギーの一つとなっている[19]。

本節では漸次的強弱変化の指示によってフレーズが拡大された例をみた。漸次的強弱変化が複数のフレーズを一つの流れの内にまとめる働きをしていた。また増加変化が、前楽節と後楽節を結び付けることや、「全体的規律」から離脱させ「局所的無規律」を生むエネルギーの一つとして機能した例もみられた。

---

[14] 4 小節周期の区切りを矢印でマークした。

[15]「局所的無規律」についてはブーレーズ（1977: 92-106）を参照されたい。

[16] 楽想 A は第 1 楽想を、楽想 B は第 2 楽想を指す。

[18] [　]内の言葉は訳者による補足である。

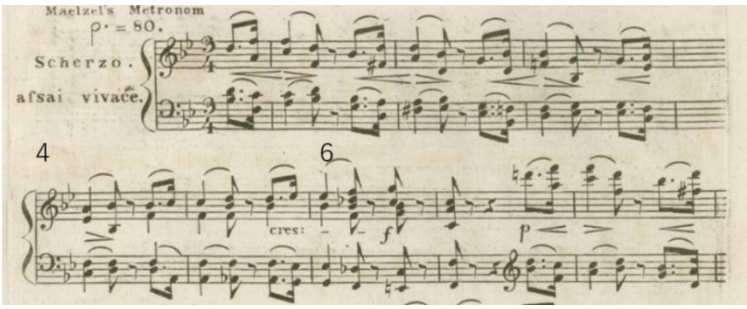
[19] 譜例 8 に関してはゴナール（2015: 72-79）を参照した。

第 3 節　リズム

同じ漸次的強弱変化が繰り返されることでリズムが生まれる場合がある。デュナーミクの一定の型が繰り返されることで生まれるリズムであることから、本稿ではそのようなものを指して「デュナーミク・パターンのリズム」と呼びたい。

譜例 7 をみたい。＜　＞ といったデュナーミクの型が繰り返されることでデュナーミク・パターンのリズムが生まれている。

譜例 7　作品 106 変ロ長調
第 2 楽章 1-8 小節



仮に指示がなかったとしても、上行－下行の音型であることから、拍の頭を頂点に＜　＞ のニュアンスを付けて演奏をするのが自然だろう[20]。演奏習慣と一致するような指示をあえて書き込んだねらいとして、＜　＞ の強弱変化の強調が考えられる。その結果、＜　＞ の強弱変化は明確になり、その繰り返しによるデュナーミク・パターンのリズムがはっきりと感じられるようになるだろう。

そしてデュナーミク・パターンのリズムを明確に示すことは、その次の展開と合わせて効果的である。＜　＞ が四回繰り返された後、5 小節の crescendo によってそのパターンは崩される[21]。同様の音型を繰り返しながらも、それまでは ＞ が付されていた箇所にいたってもなおクレッシェンドは続きフォルテに達する。デュナーミクのパターン・リズムが崩れることで聴き手の期待は裏切られ、フォルテの箇所はより印象に残るものとなるだろう。

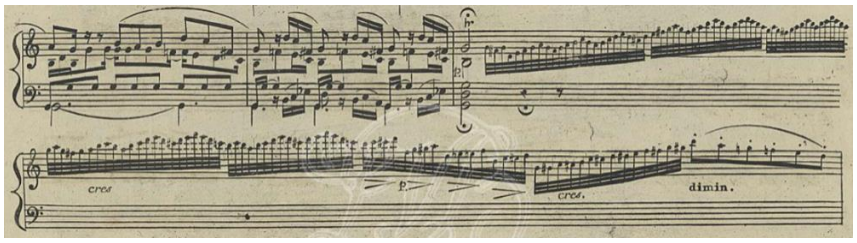
---

[20] チェルニーは「すべての上行パッセージは通常クレシェンドし、また下降パッセージはディミヌエンドします」と述べている（ツェルニー 2010: 25）。

[21] 再現部の 118-119 小節には ＜　＞ があるため、4-5 小節にまたがる ＜　＞ の指示がないのは作曲者の書き忘れの可能性が考えられる。

譜例８では 90 小節における拍節から離れた長いパッセージの中、 ＞ が四回繰り返されることで、デュナーミク・パターンのリズムが生まれ、この箇所で拍感覚を取り戻したように聴こえるだろう[22]。

譜例８　作品 31-1　ト長調　第２楽章　88-90 小節



このように拍節から離れたパッセージのなかにリズムの要素が挿入されることで、このパッセージを変化に富むものにしている。

本節では漸次的強弱変化の指示によってデュナーミク・パターンのリズムが作り出されている例を二つみた。前節でも用いた「規律」と「無規律」を使って説明するならば、譜例７の例はまさに漸次的強弱変化がデュナーミク・パターンのリズムといった規律を作ることによって、そのパターンが崩れる無規律の部分を強調していると考えられる。また譜例８の場合はそれとは逆に、拍節の感じ難い長いパッセージという無規律のなかに、デュナーミク・パターンのリズムが規律を作り出すことによって、そのパッセージに立体感を与えていると言えるだろう。

第４節　まとめ

本章では漸次的強弱変化とそれを示す指示がベートーヴェンのピアノ・ソナタにおいてどのような働きをしているか概観した。漸次的強弱変化には、指示のあるフレーズにおけるニュアンスを示す働きをするもの、フレーズを拡大する働きをするもの、デュナーミク・パターンのリズムを作り出す働きをするものがみられた。

漸次的強弱変化の指示は、ニュアンスに関わるものと、楽曲構造に関わるものに大別できるだろう。

ニュアンスに関わるものとは、その指示がある箇所の表現方法を示すものである。本稿

---

[22] もちろん ＞ と一緒に繰り返される上行音型の繰り返しも、拍感覚を取り戻したように感じさせる要素の一つである。

でみた例で言えば、アクセントと捉えられる ＜ ＞ や、同様のフレーズであっても強弱指示によって微妙な表現の違いが示されていた譜例 2 がニュアンスに関わる漸次的強弱変化の指示に該当するだろう。

そして楽曲構造と関わるものとは、局所的なニュアンスに留まらず、部分と部分とを関連付けるような働きをしているもの、あるいは曲の展開を作り出す一要素としての働きをしているものである。譜例 3-2 ではＢ部分からＡ部分に向けたピウ・クレッシェンドであり、また強弱変化のニュアンスの違いが冒頭回帰を印象的なものとしていた。譜例 5 では漸次的強弱変化の指示が二つの楽段における前楽節と後楽節の関係の違いを作り出しており、また譜例 6 は「全体的規律」のからの離脱という曲の展開においてピウ・クレッシェンドが一役担っており、いずれも楽曲の構造面と関わりが深い。譜例 7 では、一つだけでは局所的なニュアンスを示すだけに留まったであろう ＜ ＞ が繰り返されることによって､それぞれの部分はデュナーミク･パターンのリズムという関係で結ばれた。また ＜ ＞ の繰り返しは、そこからの逸脱を印象付ける布石ともなっており、漸次的強弱変化が曲の展開に関わっていた例と言えるだろう。

おわりに

本研究を通じ、漸次的強弱変化の指示を考える上で以下のことが重要であると考える。

まず、作曲者がその指示をいかなる意味で用いたか確認することである。時代によって指示が意味する音楽表現が微妙に異なる場合があり、今日の辞書的な意味を安易にあてはめることは危険であることは第 1 章で述べた通りである。

そして作曲者がその指示を通して達成したかった音楽表現を考察することである。単に指示に従って音量を漸次的に変化させるだけでは不十分であり、その箇所において求められている音楽表現と符合するニュアンスを持った強弱表現をしなければならない。そして、その変化が局所的なものに留まるものであるのか、またより大きな範囲に影響を及ぼし楽曲構造と関わるものであるのか見極める必要もあるだろう。

また指示をもとに演奏された音を聴き手はどのように感受するか考えることも大切である。特に聴き手の「期待」について考えるといいだろう。一曲を通して同じフレーズが何度か奏される場合、聴き手は二度目となると、既に記憶にあるフレーズを思い浮かべ、それが繰り返されることを期待する。またデュナーミク・パターンのリズムが作り出されて

いる間も、聴き手はそのパターンが続くと期待するだろう。期待とは曲の展開における見通しのよさであり、それは聴き手の音楽理解を助ける。しかし、「わかりやすさ」は時として、その音楽が単調であると聴き手に感じさせるかもしれない。そこで「わかりやすさ」を保ちながらも、強弱変化によって期待とは微妙に異なる表現がなされたとき、あるいは保たれていたパターンが崩れたとき、聴き手は驚きを覚え、音楽は多様な表現をもったものとして感受されるだろう。そのような点で、漸次的強弱変化とは、「わかりやすさ」と「表現の多様性」の共存を可能とする手法の一つといえる。

指示の正しい意味を模索し、その指示を通して作曲者が達成したかった音楽表現を解釈し、その解釈を音にしたとき聴き手はそれをどのように感受するか考察する。演奏者は漸次的強弱変化の指示を、このような段階を経て読み解く必要があるだろう。

参考資料

楽譜

Beethoven, Ludwig van（ベートーヴェン，ルートヴィヒ・ヴァン）

自筆譜

作品 27-2、作品 28、作品 53、作品 78、作品 79、作品 90、作品 101、作品 111 はベートーヴェン-ハウス・ボン Beethoven-Haus Bonn のデジタル・アーカイブ（https://www.beethoven.de/en/archive/list）で入手可能。

ピアノ・ソナタ 第 12 番 作品 26 変イ長調

Biblioteka Jagiellońska, Mus. ms. autogr. Beethoven, Grasnick 12, DIGMUZ000068, https://jbc.bj.uj.edu.pl/publication/242461

ピアノ・ソナタ 第 23 番 作品 57 ヘ短調

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)

ピアノ・ソナタ 第 30 番 作品 109 ホ長調

Washington, D.C., The Library of Congress, ML30.8b.B4 op. 109 1820 Case. https://lcweb2.loc.gov/diglib/ihas/loc.natlib.ihas.200033155/default.html

ピアノ・ソナタ 第 31 番 作品 110 変イ長調

Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz,

Musikabteilung,Mus.ms.autogr. L. v. Beethoven Artaria 196; Artaria 196.

http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001762000000000

初版譜

すべて、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（https://www.beethoven.de/en/archive/list）で入手可能。

その他にも以下の楽譜を参照した。

1975a *Klaviersonaten.* Band Ⅰ. Bertha Antonia Wallver ed. (München: G.Henle)

1975b *Klaviersonaten.* Band Ⅱ. Bertha Antonia Wallver ed. (München: G.Henle)

教則本

Cramer, Johann Baptist（クラーマー，ヨーハン・バプティスト）

1812 *Instructions for the Piano Forte; First edition.* (London: Chappell & Co.)

Czerny, Carl（チェルニー，カール）

1839 *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule Op.500.* (Wien: A. Diabelli & Comp.)

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)]

Herz, Henri（エルツ，アンリ）

1838 *Méthode complète de piano.* (Paris: J. Meissonnier)

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

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

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)]

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

1797　*Die wahre Art das Pianoforte zu spieln.* (Dresden:Carl Christian Meinhold) [「J.P.ミルヒマイアー『ピアノフォルテの正しい演奏法』（1797 年）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』2018/2, 39-78], [「J.P.ミルヒマイアー『ピアノフォルテの正しい演奏法』（1797 年）第 3-6 章」　小沢優子，久保田慶一　訳　『日本チェンバロ協会年報』2019/3, 37-80]

Pleyel, Ignaz; Dussek, Jan Ladislav（プレイエル，イグナツ; ドゥシーク，ヤン・ラディスラフ）

1797　*Méthode pour le pianoforte.* (Paris: Pleyel)

Türk, Daniel Gottlob（テュルク，ダニエル・ゴットロープ）

1789　*Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen.* (Leipzig und Halle) [『テュルク　クラヴィーア教本』　東川清一　訳　（東京: 春秋社 2018）]

参考文献

ブーレーズ，ピエール（Boulez, Pierre）

2012　『意志と偶然　ドリエージュとの対話』新装版　店村新次　訳（東京: 法政大学出版局）[*Par volonté et par hasard,* entretiens avec Célestin Deliège. (Paris: Éditions du Seuil, 1975)]

Donington, Robert

1974　*The Interpretation of Early Music.* new version. (London: Faber and Faber)

ゴナール，アンリ（Gonnard, Henri）

2015　『理論・方法・分析から調性音楽を読む本』　藤田茂　訳（東京: 音楽之友社）[*Introduction à la musique tonale, Perspectives théoriques, méthodologiques et analytiques.* (Paris: Éditions Honoré Champion, 2011)]

橋本　英二

2005　『バロックから初期古典派までの音楽の奏法　当時の演奏習慣を知り、正しい解釈するために』（東京: 音楽之友社）

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)

Koch, Heinrich Christoph（コッホ, ハインリヒ・クリストフ）

1802　*Musikalisches Lexikon.*(Frankfurt am Main: A.Hermann d.j.)

村田　千尋

2016　『西洋音楽史再入門 4つの視点で読み解く音楽と社会』(東京: 春秋社)

大宮　眞琴

2009　『新版ピアノの歴史　楽器の変遷と音楽家のはなし』(東京: 音楽之友社)

筒井　はる香

2020　『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: 株式会社アルテスパブリッシング)

渡邊　順生

2000　『チェンバロ・フォルテピアノ』(東京: 東京書籍)