らいを見せる方ではなかったからだ。妻のタンバリンの音よりも声高に自分を吹聴して回っていた。当然シュタイベルトはわざわざベートーヴェンを訪問したりしなかった。そんなことをすれば沽券にかかわるというわけだ。二人はついにフリース伯爵邸で出会う。ベートーヴェンは新作の変ロ長調の三重奏曲のピアノパートを弾いた。シュタイベルトは鷹揚な態度で聴いたあと、偉大な作曲家がもう一人の偉大な作曲家に対するように、「君、悪くないじゃないか」といった類のお世辞を述べた。次にシュタイベルトがピアノの前に座り、自分の曲を弾き始めた。当時まだ新しいアイディアだった自慢のトレモロを駆使して大いに効果を発揮した。ベートーヴェンは耳を傾けていたが、自分もソロを弾こうとはしなかった。1週間後に二人は再びフリース邸で会った。今回のためにシュタイベルトは、ピアノと弦楽器のための素晴らしい幻想曲を用意していた。主題は前回聴いたベートーヴェンのピアノ三重奏曲からとられていた。シュタイベルトのファンたちは狂喜した。戦いは始まった。ベートーヴェンが力を見せる番だ。ベートーヴェンはピアノに向かって歩いて行く途中でシュタイベルトが披露した曲のチェロのパート譜を掴み、それをピアノの楽譜立てに逆さに置くと、ばかにしたように一本指で一つの主題を叩き出した。そして即興を始めた。怒り、興奮し、発奮した彼の演奏はどんなであったことか。ベートーヴェンが演奏を終える前にシュタイベルトはこっそりと部屋を抜け出していた。ベートーヴェンとは二度と顔を合わせないよう、ウィーンではどこに現われるにもベートーヴェンが招かれていないことを条件にした。

新たな効果を生み出し、すべての規範を破り、驚くほど広い強弱の幅を用い、その演奏が表現に富んでいたという点において、ベートーヴェンはロマン派のピアニストに直接つながっているのである。律儀なモーツァルトやクラマーと違い、ベートーヴェンは、感じるままに、音の間違いから何から古典派らしくない演奏をした。おそらく、最も良いときでさえ、正確に弾くピアニストでは決してなかったし、聴力を失う前でも演奏がひどく雑なことがよくあったと思われる。彼は「作曲家のように弾いた」。英雄を崇拝したシンドラーも、「純粋に技術的な点では」その演奏は完全に満足のできるものではなかったと認めざるを得なかった（編注：現在ではシンドラーがベートーヴェンに関して書いたことは、信憑性がほとんどないことが研究で明らかになっているが、本書では原書に従って訳出した）。だが、とシンドラーはすぐに付け足す。「彼の手によって奏でられるものはすべて新しい創造の過程を経ているように感じられた。これらの素晴らしい効果は、彼の演奏において際立った特徴の一つである、一貫したレガート奏法に負うところが大きかった」。モシェレスのような潔癖家以外、ベートーヴェンのテクニック上の粗さをとやかく言う者はいなかったようだ。しかし彼の演奏が正確さや明瞭さに欠けることに不満を述べたモシェレスは、ベートーヴェンを1814年に初めて聴いたのである。ベートーヴェンはその頃には聴力をほとんど失っていた。難聴のために公開演奏の場を減らさざるを得なくなる1805年までの演奏については証言が多く、彼の演奏スタイルをかなり正確に再現することが可能である。

ベートーヴェンは、若い頃は十分な演奏技術を身につけていた。チェルニーは、彼が音階や二重トリル、跳躍などは、誰にも（フンメルにさえ）負けない速さで弾くことができたと伝えている。シンドラーは、ベートーヴェンが用いる関連の薄い音程や調性の組み合わせと、それらを強調する特徴的なリズムやスタッカート、そしてそれらを引き立たせるレガートについて書いている。「音を引き出すことに努めるシュタイベルトやドゥシークやほかの何人かの同時代人と違い、ベートーヴェンは途切れた音を投げ出すことによって、四方に霧を撒き散らしながら溢れ出る噴水のような効果を出した。一方で彼は、旋律的なエピソードも保持し、両者は好対照を成していた」。ほかのピアニストについてよく使われる「歌うようなスタイル」という表現をベートーヴェンについて用いる人はいなかった。そう表現するには彼の演奏はダイナミック過ぎた。ベートーヴェンはまた、ペダルを他のピアニストよりはるかに多用した。チェルニーによれば、1803年に（まだ聴力があったときで演奏家として活躍中だった）ハ短調の協奏曲の「緩徐楽章全体を」通してペダルを踏み変えなかったという。使用していたのが、響きがすぐに消えてしまう軽いウィーン式ピアノであったにせよ、やはりこの証言には驚かずにいられない。公開演奏のストレスのためにピアノのイロハを忘れて足をペダルに置いたままにしてしまったのか。しかし、ニ短調のソナタ（作品31の2）の冒頭部分に彼自身が書いたペダル表示が示しているように、ベートーヴェンがペダルをふんだんに使ったことは知られている。チェルニーはベートー

ENGRAVING by JOHANN NEIDL, BASED on a LOST PORTRAIT by G.STEINHAUSER

１８０１年頃の若きベートーヴェン。この頃は作曲家としてだけでなくピアニストとしてもよく知られていた

ヴェンが、「作品に指示しているよりはるかに多く」ペダルを使ったと述べている（アルトゥール・シュナーベルが、彼自身が校訂したベートーヴェン・ソナタ集の序文に、「古典派のピアノ音楽においては、色彩を添える手段としてのペダルは滅多に使われなかったという事実……」などと書いたのは妙なことだ）。

シンドラーによる伝記で最も興味深い部分の一つが、ベートーヴェンが自分の作品をどのように演奏したかをフェルディナント・リースが観察している部分である。リースは１８０１年から１８０４年までベートーヴェンにピアノを師事し、のちにロンドンに落ち着いた。リース自身がよいピアニストであったかどうかはともかく――ベートーヴェンの弟子であったから当然高い評価を得ていたが、レンツは彼を「木こり」と呼び、たいていの専門家がそれに同意した――彼は訓練された観察者であった。ピアノに向かうベートーヴェンのスタイルについて大変興味をそそることを言っている――

ENGRAVING by BLASIUS HÖFEL, after L.LETRONNE

１８１４年のベートーヴェン。聴力を失い演奏家としての日々はすでに過去のものとなっていた。それでもこの４年後に手に入れた立派なブロードウッドのピアノには大喜びした

概して彼は自分の作品を非常に気ままに演奏したが、ごく稀にテンポをアッチェレランドする（だんだん速める）以外は、きっちりと正確なテンポを保った。その一方、クレッシェンドのパッセージを弾くときにリタルダンドする（だんだん遅くする）ことがあり「現代の純粋主義者の主張とは相容れないが」、それが、美しく非常に印象的な効果を生んだ。特定のパッセージの演奏には、この上なく素晴らしく誰にも真似のできない表現が満ちていた。楽譜の中に書かれていない音符や装飾音を加えることは滅多になかった。

シンドラーはさらに、自分がベートーヴェンの演奏で聴いた曲はほぼ例外なく完全に自由かつ柔軟であった、と付け加えている。「彼はテンポ・ルバートが本来意味する奏法を、主題や状況に応じて用いた。滑稽さが入ることは決してなかった」。シンドラーはこの奏法を「最も明瞭で分かりやすい朗読」に例えている。

シンドラーは、ホ長調とト長調ソナタ（作品14の1と2）をベートーヴェンがどのように演奏したかについて詳しい分析をしている。シンドラーによるベートーヴェンの伝記は手に入りにくいものではないが、今日の多くのピアニストがこの重要な分析とそれが持つ意味に気付いていないようだ。伝記の中のこの部分は長いが、省略せずに引用すべき内容が多い。なぜなら、これは答えよりも、多くの問題を読者に投げかけるものであり、もしシンドラーの書いていることが正確であれば（そうでないと考える理由はない）、ベートーヴェン自身の音楽についての考えと、今日我々が忠実に弾いているというその音楽への向き合い方との間に、隔たりが見えてくるからである――

「私はここで、言葉での表現が許す範囲で、ベートーヴェンが作品14の二つのソナタを弾く際に、彼自身が用いていた奏法のアイディアについて伝えてみたい。この二つの曲の彼による素晴らしい演奏は、一種の音楽的な朗読であった。（ソナタを形成する対照的な）二つの主題は、腕のよい演説者の柔軟な声によって朗唱される二役の対話のように、はっきりと違ったものに聞こえた（訳注：ここからシンドラーはまず作品14の2について論じている）。

彼は冒頭のアレグロを、活気をもって弾き始め、第6小節目と次のパッセージでこの活発さを緩めた（91ページ譜例1）。

ここでは少しリタルダンドして、懇願するような動機をそっと導入した。このフレーズ（譜例2）は、優美に陰りをつけて弾き、続く小節（譜例3）ではベートーヴェンのいくつかの音の押さえ方は一種の柔らかい、滑るようなタッチ

と相まって、非常に生き生きとした色彩感を醸し出した。聴き手には実際に恋人が生きた姿となって目の前に現われ、強情な愛人に語りかけるかのように聞こえた。次の16分音符（譜例4）では、六つの音符のグループのうち、それぞれ四つ目に強いアクセントをつけ、パッセージ全体に嬉々とした表情を与えた。そして、それに続く半音階のパッセージでは本来のテンポに戻り、次のフレーズ（譜例5）に至るまでその速度を維持した。ここはテンポ・アンダンティーノで演奏し、低音部と上声部の3度の音程を（譜例の最後の2小節で示しているように）美しく強調することで、二つの動機の違いを聴き手にはっきりと示した。9小節目（譜例6）に来ると、バスを著しく際立たせ、続く属和音への終止をもとのテンポで締めくくり、そのテンポのまま前半［2重線までの部分］※の終わりまで行った。

後半では、ベートーヴェンは変イ長調のフレーズを、先立つ2小節のリタルダンドで準備した。彼はこの変イ長調のフレーズを勢いよくアタックし、輝く色彩をあたりにちりばめた。次の高音域で奏でられるフレーズは、それぞれの小節の最初の音に強いアクセントを付け、記譜されているよりも長めに弾いて魅力的な表情にした（譜例7）。

その間、バスは徐々に柔らかさを増し、這うような手の動きで演奏された。

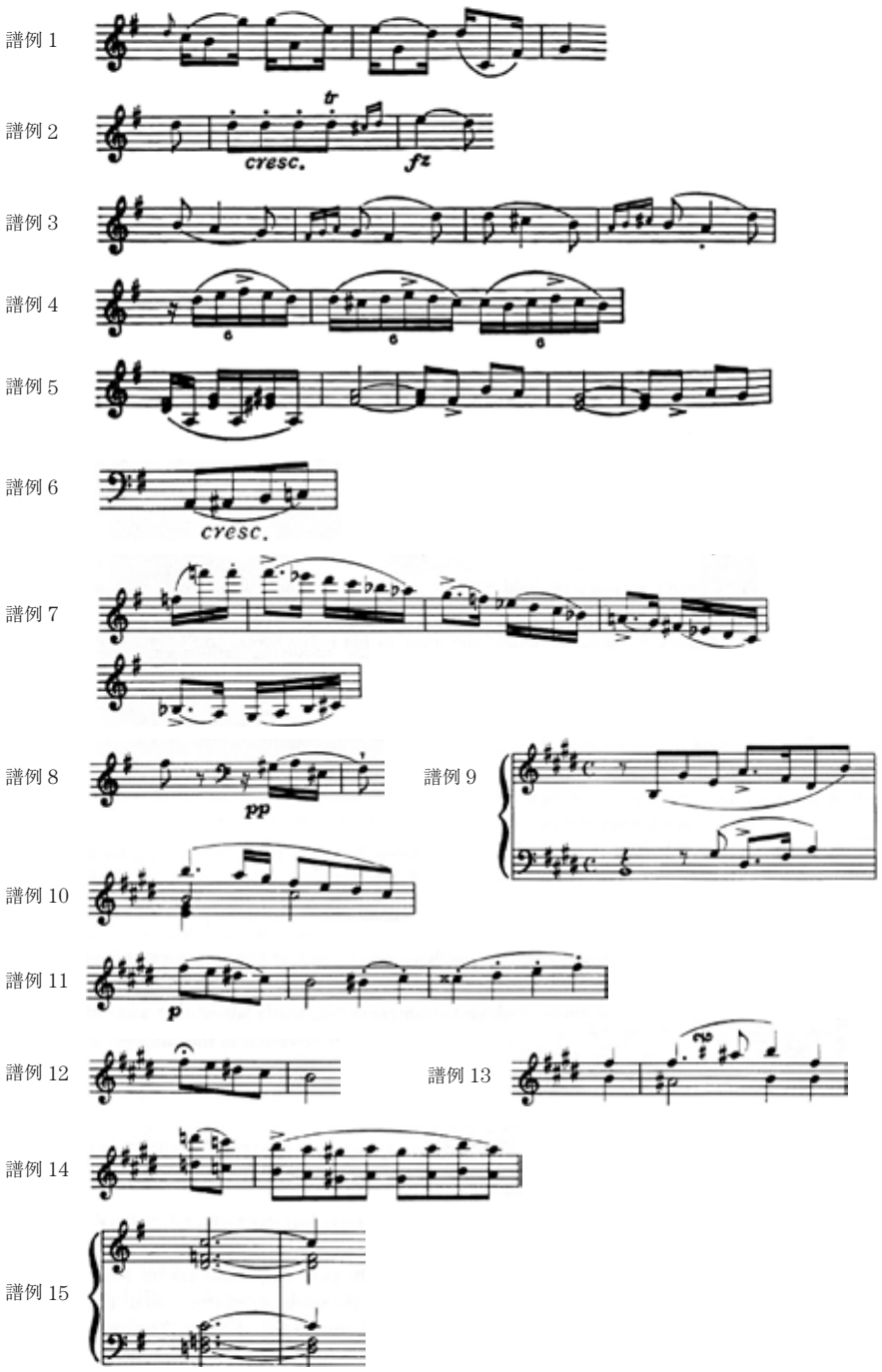
続くパッセージを彼は輝くような響きで演奏した。このパッセージはデクレッシェンドとリタルダンドでしめくくられた。続くフレーズ（譜例8）はアンダンテで始まり、5小節先からはややアッチェレランドし、音量も増した。6小節先ではもとのテンポに戻った。楽章の残りでは、ベートーヴェンは冒頭と同じ速度を守った。

ベートーヴェンがこの楽章に導入したテンポは様々であったとはいえ、すべて見事に準備され、言ってみれば色彩が繊細に混ざり合った演奏だった。彼が、ほかの作品ではより崇高で飛翔するような表情を与えるために度々用いた急な変化は、ここでは全くなかった。この申し分のない楽章の精神に完全に入り込めるひとは、前半を繰り返さない方がよいと感じるだろう。この省略は差し支えないし、確実に聴き手の満足感を強めるはずだ。逆に、同じフレーズを何度も繰り返すことは、この満足感を減少させてしまう恐れがある（以下略）。

もう一つのホ長調のソナタ（作品14の1）は、前述のソナタに主題が似ており、ここではベートーヴェンがいくつかの

※提示部





パッセージをどのように弾いたかについてのみ書くことに留めておく。第1楽章アレグロの7小節目(譜例9)、そして8小節目ではテンポを緩め、より強めに弾き、五つ目の8分音符を譜例に記したようにアクセントを付けた。このようにして彼は、言葉では言い表わせないほどの真摯さと威厳をフレーズに与えた。

9小節目(譜例10)は、始めのテンポに戻り、表情の力強さはまだ保たれていた。10小節目ではディミヌエンドし音をやや長引かせた。第11と第12小節は直前の2小節と同じように演奏された。

中心部分[第1楽章の第2主題]の始まりに来ると(譜例11)、対話は感傷を帯びた。主なテンポはアンダンテだったが必ずしも保持されておらず、下記の動機が登場するときには毎回このように(譜例12)最初の音にわずかなフェルマータが置かれた。次のフレーズ(譜例13)は、喜びに満ちた表情で演奏された。もとのテンポ通りに続けられ、前半の終わりまで速度は変わらなかった。

後半は、このパッセージ(譜例14)からよりゆったりとしたリズム感とより力強い音質が特徴的だったが、さらにあとには素晴らしく繊細なピアニッシモに絞られた。それによって、無理な想像をせずとも、曲の中の対話の意味が理解しやすくなった。

第2楽章のアレグレットは、ベートーヴェンの演奏ではどちらかというとアレグロ・フリオーゾに近く、次の和音(これを彼は非常に長く伸ばした：譜例15)にたどり着くまで、同じテンポを保った。

長調の部分では、テンポはそれほど速くなく、ベートーヴェンはそれを美しく表現豊かに弾いた。一音として足さなかったが、ほかの演奏家なら思いつかなかったであろうアクセントをいくつもの音につけた。アクセントといえば、一般にベートーヴェンはすべてのアポッジャトゥーラを、短2度のときには特に、そして速いパッセージのときさえ、かなり強く弾いた。また、緩徐楽章では主音への移行が、まるで歌手が歌うように繊細になされた。

この同じソナタのロンドでは、ベートーヴェンは一つ目と三つ目のフェルマータのある小節に来るまで表示通りのテンポを保った。この二つの小節ではリタルダンドした。

作品14の二つのソナタ、作品2の1のソナタ(ヘ短調)、作品10の1のソナタ(ハ短調)、作品13の《悲愴》ソナタ(ハ短調)、作品27の嬰ハ短調の《幻想曲風ソナタ》、そのほか数

注：「作品14の1に関するこの部分では、原書において小節数が違っているため、ここでは譜例に合わせて修正してある。



曲は、すべて感情を描いたものであり、すべての楽章において、ベートーヴェンは気持ちの変化に合わせてテンポを変えて弾いた。

どうだろう。シンドラーの書いていることを読まなくとも推測できたはずのことだが、ベートーヴェンはメトロノームではなかったのだ。ただし、今日彼のようにこれらのソナタを弾くことには一つだけ問題がある。彼のように弾くピアニストは、無能で、スタイルに関して無学で、ベートーヴェンの演奏について何も知らないと笑われ、基本のテンポを保つこともできない下手くそとしてステージから退場させられるはずだ。だが、ベートーヴェンは「厳格に速度を守った」というリースの証言は相対的なものとして理解すべきだ。当時としては厳格とされた拍子が、今日の基準では聴くに堪えないものとなりうるだろう。ベートーヴェンが我々のスタイルについて知らなかったように、20世紀のピアニストはベートーヴェン自身の演奏スタイルを知らないのだ。今日彼が再び現われたとしても、その演奏は我々にとってめちゃくちゃなものにしか思えないかもしれない。逆に、彼が今日のベートーヴェン専門家の演奏を聴いたとしたら、無味乾燥で非音楽的で全く表現に欠けると感じるだろう。

ベートーヴェンは、自らの演奏においては自由だったが、弟子には、古典派の手本にそって訓練するよう心を砕いた。私の言うようにしなさい、私がするようにしてはならない、と。「手は鍵盤上で指を必要以上に上げなくてよいような位置に置きなさい。この方法によってのみ奏者は音色を『作り出す』ことを学べるのだ」。ベートーヴェンはレガート奏法にこだわったことでクレメンティに倣ったと言える。モーツァルト式の古い奏法は「指の踊り」とか「手をやたらと動かして空気を切っているようだ」などと言った。ベートーヴェンは甥のカールだけは自分の弟子にしなかった。カールの指導はチェルニーに任せ、進歩を注意深く見守った。そして教え方について常に注文を付けた。カールにはまず指使いに集中するよう教えるべきである、次にリズム、そして「かなり正確に」音符を、と。また、「小さな間違いのために、弾いている途中で止めてはならない。曲を弾き終えたところで注意するよう」強調した。

ベートーヴェンは、甥のために適当と思われる練習曲を書いてやったりもした。若い頃はいつもカール・フィリッ