OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	20世紀演奏史研究への解析的アプローチ : ベートーヴェン交響曲第8番を例として
Author(s)	荒川, 恵子
Citation	大阪大学, 1998, 博士論文
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.11501/3143712
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

２０世紀演奏史研究への解析的アプローチ
－ベートーヴェン交響曲第8番を例として－

An analytical approach
towards the research of 20th century performance history
using Beethoven's 8th Symphony as an example.

1997年12月22日提出
荒川恵子
大阪大学大学院文学研究科
芸術学専攻　音楽学
平成２年入学

目　次

はじめに		1
序章		2
第１節	演奏への解析的アプローチ導入の視点	2
第２節	測定及び分析	１５
２－１	解析対象曲	１５
２－２	選曲理由	１６
２－３	音源リスト	１６
２－４	測定方法	１９
２－４－１	テンポ解析について	１９
２－４－２	デュナーミク解析について	２０
２－４－３	音色について	２２
２－５	測定場所	２３
２－６	本研究で用いる楽譜について	２３
第１章	２０世紀前半の演奏様式の検証	２５
第１節	１９世紀末の演奏観	２５
第２節	２０世紀前半の演奏様式	３２
第２章	２０世紀演奏史における第１次パラダイムシフト	５６
第１節	トスカニーニの演奏様式	５６
第２節	カラヤン以降の演奏様式	６１
第３章	２０世紀演奏史における第２次パラダイムシフト	６９
第１節	オリジナル楽器の演奏様式	６９
第２節	1980年代以降のモダン楽器の演奏様式	８３
第３節	モダン楽器における新しい演奏様式の誕生	９１
第４章	まとめと今後の展望	１０１
あとがき		１０６
謝辞		１０７
参考引用文献		１０８
ディスコグラフィー		１２５
楽譜		１２９
概要（和文）		１３６
SUMMARY		１４０

はじめに

従来，西洋音楽学研究において，文献や楽譜を用いた歴史的研究や作品研究は盛んに行われてきたが，録音された演奏自体が研究対象となることはほとんどなかった。そもそも演奏は，音楽文化にとって必要不可欠な領域であるにも関わらず，永い間，西洋音楽学研究において学問的対象として取り扱われることが極めて少なかった。実際に演奏された音を対象として，一貫性のない１回ごとの演奏自体について考察するのは，アカデミックな研究意義が低いと考えられており，演奏を取り扱うのは，ともすれば趣味的な分野であると考えられていた。従って，西洋音楽学研究において，演奏自体に関しては，主観的な印象批評以上に踏み込むことはできなかったのである。

しかし，多くの音楽心理学的研究において，同一演奏家の同一曲の複数回演奏には，一貫性のあることが報告がされている。また，レコード，ＣＤ等の録音物は，演奏家が納得して発売しているという点で，演奏家の演奏芸術の典型例と規定してよいであろう。ということは，録音資料の解析を通して，演奏家の演奏様式，及びその時代的変遷を考察する研究について，理論的基盤が成立することになる。1877 年のエジソンによるフォノグラフ発明以来，歴史的名演奏家によって，膨大な録音資料が残されているが，これらは１９世紀から２０世紀にかけての演奏様式がどのようなものであるのかを伝える非常に有益な情報群である。有効な解析的アプローチを行うことができれば，印象批評をもとに認識されてきた演奏様式に関する一般通念が見直され，音楽史を書き換える大きな発見につながる可能性も充分に存在するだろう。録音された演奏に解析的アプローチを施して，２０世紀演奏史上の重要な問題について考察しようとする研究が，方法論として確立し，様々な蓄積を重ねていくことは，２１世紀の音楽学に向けて非常に意義深い成果となることに違いない。

このような観点から，本研究では，２０世紀に活躍した指揮者とオーケストラが録音したベートーヴェン交響曲第 8 番の一部にテンポ及びデュナーミク解析を行い，各指揮者の著述，言表，批評家の演奏批評なども参照しながら，２０世紀におけるベートーヴェン交響曲の過去，現在，未来を考察したいと考えている。

序章

第１節　演奏への解析的アプローチ導入の視点

近年，解析的アプローチを導入した２０世紀演奏史研究の試みが，様々な規模とレベルで行われ始めている。複数演奏家による同一曲の演奏を演奏史的観点から比較分析した初期の先行研究には，ĆERNY 1978，AMERSFOORT 1983 等があるが，1990 年代には大規模で広域に渡る解析を行い，大きな成果を挙げた研究が出てきた。PHILIP 1992，1994 と BOWEN 1996 である。

フィリップ曰く，２０世紀後半の人間が２０世紀前半の演奏を聴くと，それが名演奏家のものであっても，まるで素人のコントロールしきれない下手な演奏を聴いているように感じてしまう。これは，２０世紀の中盤頃に，テンポ観が大きく変化し，２０世紀前半の演奏は，現代では使われていない表現法によって行われているからなのである（PHILIP 1992:6)。そこで，フィリップは 1992 年の研究で，1900 年から 1950 年に録音された膨大で広範囲のジャンルの歴史的録音資料について，テンポの柔軟性，テンポルバート，ビブラート，ポルタメント等の演奏ファクターの具体的な分析を行い，実際には２０世紀前半の演奏様式はどのようなものであったかを実証した。テンポについて行った解析は，ストップウォッチで測定したデータから，小節ごとのテンポをメトロノーム換算して示し，録音間の同一箇所を比較したり，楽譜に示された作曲家の指示と比較するという簡易なものではあるが，イーゴル・ストラヴィンスキー（1882 ～ 1971）ら楽譜に忠実であることをうたった演奏家達のテンポが，実はあまり作曲家のメトロノーム指示に忠実ではなかったこと等を実証しており興味深い。ベートーヴェン交響曲については第 2 番，第 3 番，第 5 番の一部について，ごく簡単な分析がある。第 5 番の分析では，アルトゥーロ・ニキシュ（1855 ～ 1922）が 1913 年にベルリンフィルハーモニー管弦楽団と録音した演奏とリヒャルト・シュトラウス（1864 ～ 1949）が 1928 年にベルリン国立歌劇場管弦楽団と録音した演奏とを比較している。表 1 はその結果を示すものである。

表１　ベートーヴェン交響曲第 5 番におけるシュトラウスとニキシュのテンポ変化
（PHILIP　1992:30）

	Strauss	Nikisch
bar6	♩ = 92-104	84
bar44	108	92
bar63	84	80
bar109	108	92
bar221	92	76
bar484	80	80

シュトラウスはモーツァルトの交響曲第 40 番でもテンポを柔軟に取ることを示したが，ここでもニキシュより，かなり広い範囲でテンポ変化を行っていることが明らかになったとフィリップは言う。有名な冒頭 4 小節の後，第 5 小節目の冒頭は ♩ = 92 とゆっくり

始めるが，すぐに　♩ = 104 へと加速していく。その後，　♩ = 108 で一旦安定しているが，第 2 主題の冒頭第 63 小節目で突然　♩ = 84 へと落ちる。また，第 484 小節目を　♩ = 80 とゆっくり始めながら最後のフォルテッシモでは突然速くなると言うように，テンポ変動を頻繁に用いている。フィリップはこれを調や緊張の変化を強調する戦前の演奏様式の最も生き生きとした例であるとしている。ちなみにシュトラウスと比較されたニキシュのこの録音は，最古のオーケストラ録音として有名である。

バウエンも 1996 年の研究で，今世紀全般に渡る演奏様式の変遷を扱ったが，この研究の場合には方法論の確立が目的であったので，フィリップよりも精密で複雑な解析を数々行っている（BOWEN 1996）。彼は，Southampton 大学の Centre for the History and Recorded Music という部署に所属しているが，Stanford 大学のコンピュータを駆使してこの仕事を行ったと言う。どのような解析方法を呈示しているかいくつか上げてみることにする。

バウエンは，まず，今世紀の初頭から 1990 年代までに録音されたベートーヴェン交響曲第 5 番第 1 楽章及び第 2 楽章，モーツァルト交響曲第 40 番第 1 楽章，チャイコフスキー交響曲第 6 番第 1 楽章，マーラー交響曲第 4 番第 1 楽章，ブラームスピアノ協奏曲第 2 番等について，それぞれの所要時間を測定し，比較している。図 1-1 はベートーヴェン交響曲第 5 番第 1 楽章呈示部に関する結果である。縦軸が所要時間，横軸が録音年，黒丸がそれぞれの録音を示しおり，コンピュータの演算によって回帰直線が引かれ，時代とともに所要時間が短くなっている歴史的傾向が示されている。

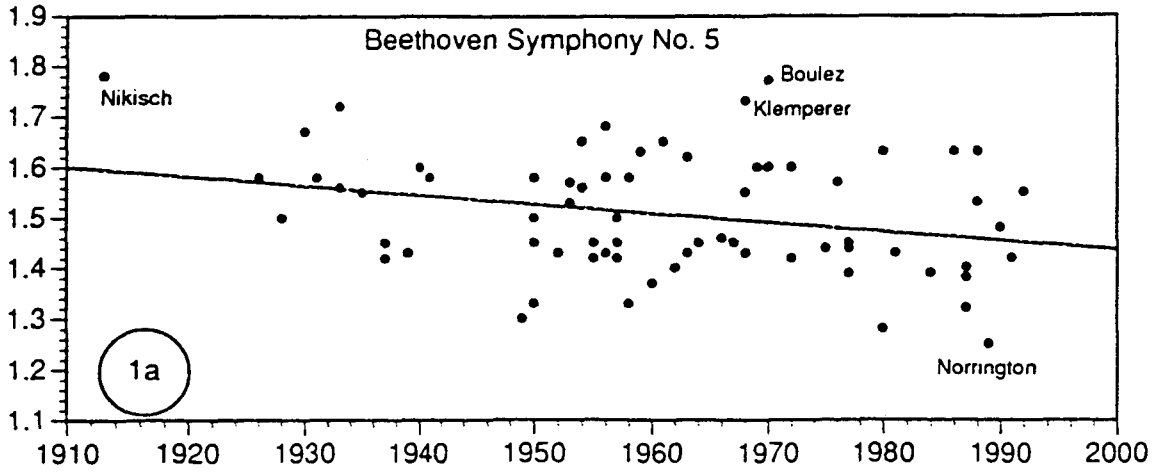


図 1-1　ベートーヴェン交響曲第 5 番第 1 楽章呈示部所要時間の歴史的変遷
（BOWEN　1996）　横軸　録音年　縦軸　所要時間

図 1-2 は同楽章内の第 1 主題，第 2 主題，終結部ごとのテンポの平均値を年代順に示したものである。第 1 楽章呈示部全体の所要時間と第 1 主題のテンポの平均値が必ずしも比例関係にはないことを知ったバウエンは，これら二つの要素を絡ませて演奏を分類した。

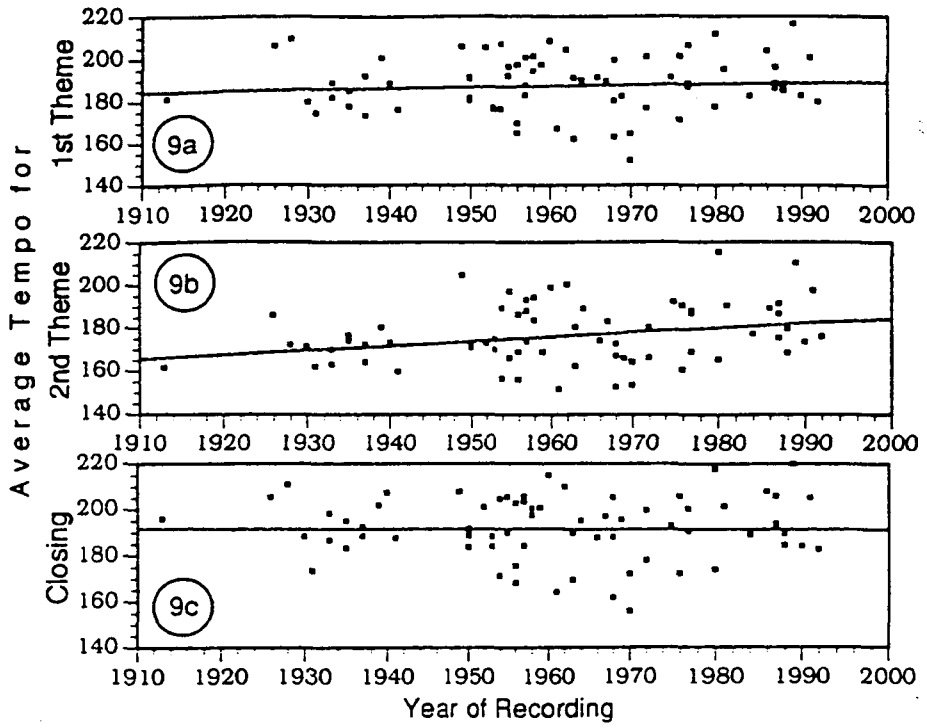


図 1-2　ベートーヴェン交響曲第 5 番第 1 楽章呈示部第 1 主題部，第 2 主題部，終結部所要時間の歴史的変遷　　横軸　録音年　縦軸　所要時間　(BOWEN 1996)

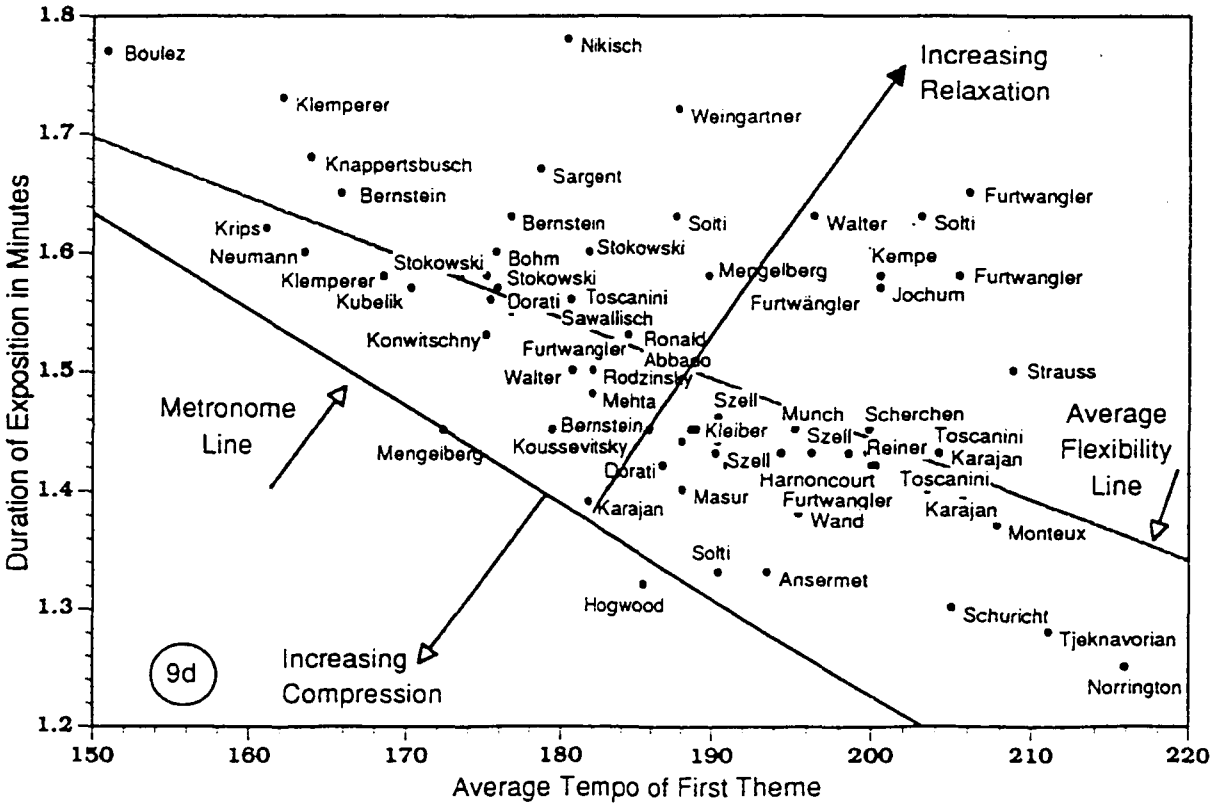


図 1-3　ベートーヴェン交響曲第 5 番第 1 楽章呈示部における各演奏家のテンポ揺らぎ
横軸　第 1 主題部平均テンポ　縦軸　呈示部所要時間　(BOWEN 1996)

図 1-3 はその結果である。縦軸が第 1 楽章呈示部全体の所要時間の値，横軸は第 1 主題のテンポの平均値である。ほとんどの演奏が，平均テンポから所要時間を機械的に算出して結んだ Metronome Line よりもかなり揺らぎの多いエリアに付置されている。Average Flexibility Line は，Metronome Line からかなり離れたところに引かれている。これらの図は，２０世紀におけるベートーヴェン第 5 番演奏様式の様相が一瞥できて，非常に有意義である。

しかし，この解析は，演奏の大まかな傾向は示せているが，細部でのテンポの緩急の情報を捨象している。例えば，メンゲルベルクのように個性的なテンポ緩急を頻繁に用いてる演奏家が，テンポの揺れのない Metronome Line に付置される等，演奏家のテンポ緩急の特性に関して充分に分析できているとは言えないのである。そこでバウエン自身，もっと細かいレベルでの分析，つまり小節ごとや拍ごとのテンポ変化の分析を精密に行い，各指揮者の演奏個性と歴史的全体的傾向の双方を踏まえながら分析する必要性を述べ，それを行っている。図 2 はトスカニーニとヴァルターが，モーツァルト交響曲第 40 番第 1 楽章呈示部を演奏した際の，テンポの時系列変化を示している。縦軸がメトロノーム拍数，横軸が小節数である。第 2 主題冒頭付近の第 43 小節目を比較すると，トスカニーニ（上）よりもヴァルター（下）の方が大きなテンポ下降を行っているのが分かる。このように，細部について比較検討できるのが，このグラフの利点である。

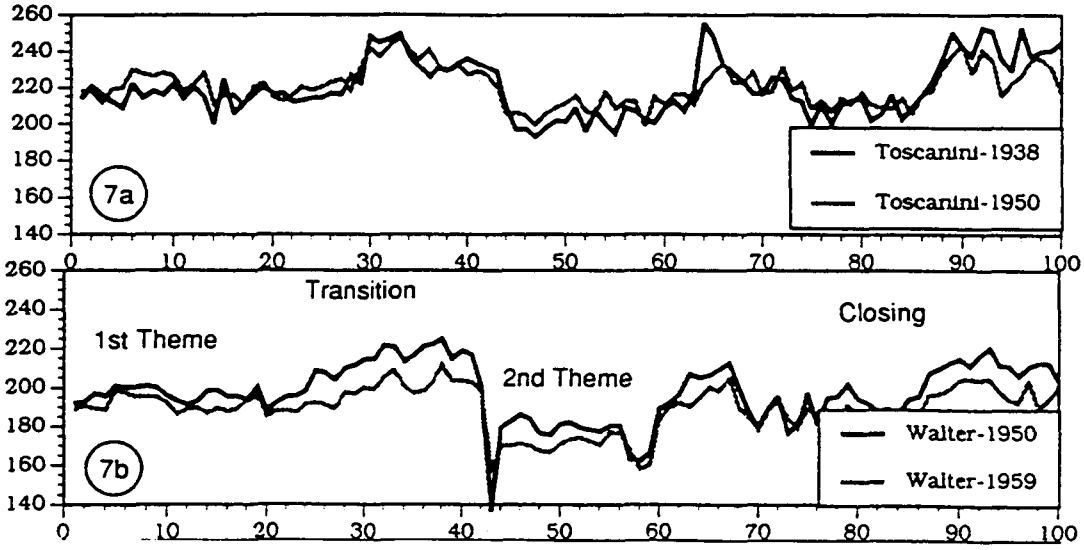


図 2　モーツァルト交響曲第 40 番第 1 楽章呈示部におけるテンポの時系列変化
縦軸　メトロノーム拍数　横軸　小節数（上　トスカニーニ　下　ヴァルター）
(BOWEN 1996)

また，彼の研究のユニークな点は，チャイコフスキーの第 6 番について第 1 楽章から第 4 楽章までのそれぞれの持続時間を測定し，全体との比を算出する方法も提案していることである。交響曲は，複数楽章で構成されており，楽章間でいかにテンポ緩急のコントラス

トをつけるかという点も演奏上の重要なテーマである。従って，ごく簡単な方法ではあるが，このような解析は交響曲演奏における指揮者の全体構想を知る上で，有効なのである。バウエンは，もう少し小さいスパンの解析にもこの手法を導入している。同曲第1楽章は，導入部にはアダージォ，第1主題にはアレグロ，第2主題にはアンダンテというように，区分ごとにメトロノーム指示が変更してつけられているが，その比較も同じ方法で行っている。図3はその結果を示すものである。上の図は，各演奏の所要時間，下の図はそれを比率で示したものである。下の図から明らかなように，比率で示すと，各演奏は同じ様な比率で演奏されている。つまり，この結果は，各指揮者は，それぞれに，アダージョ，アレグロ，アンダンテ等と対応する固有のテンポ感覚を保有しているということの証拠とも言えるのである。

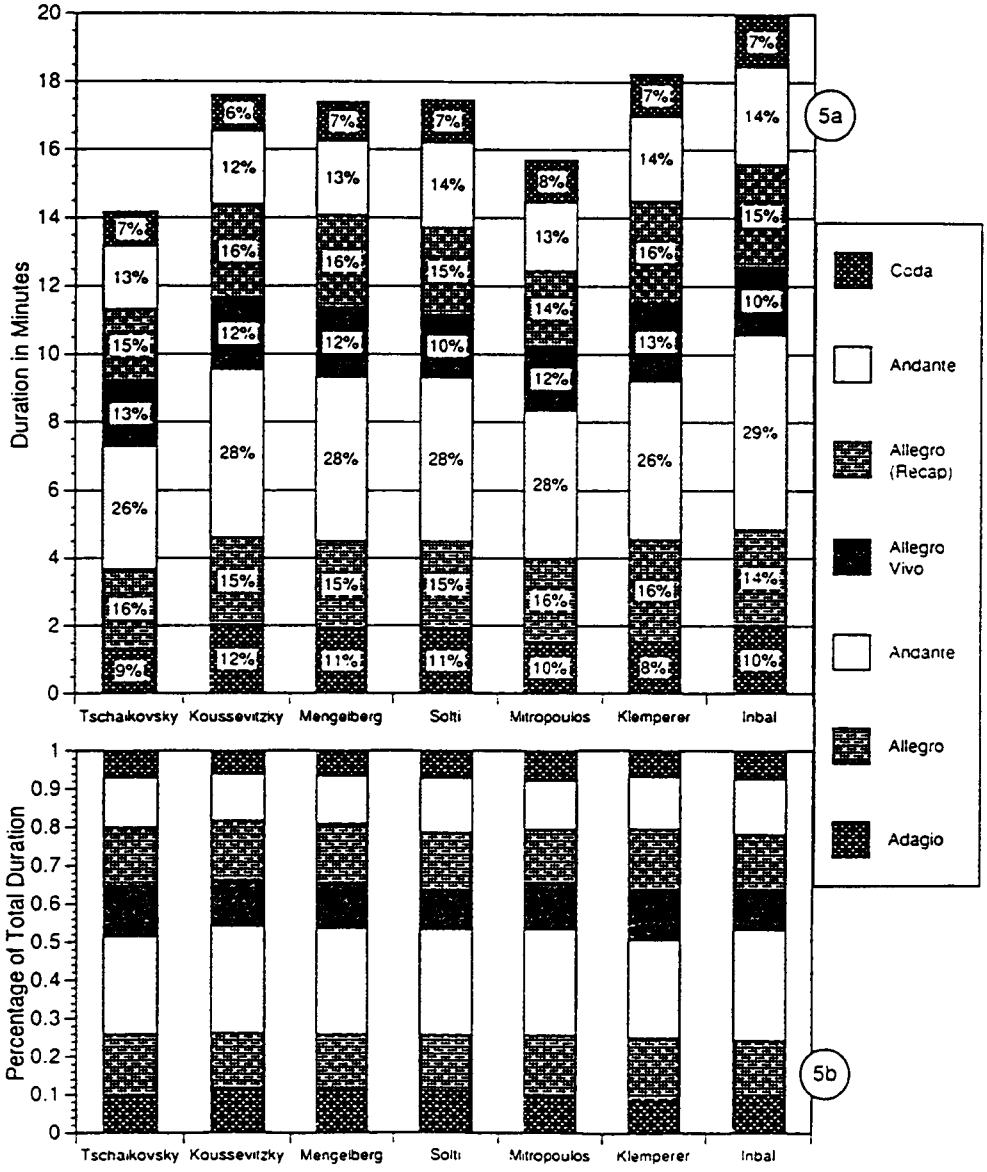


図3　各演奏家のチャイコフスキー交響曲第6番第1楽章における区分ごとの所要時間と第1楽章全体における各比率（BOWEN　1996）

バウエンは，様々な試行錯誤を繰り返しながらも，解析の方法論を確立できれば，次のような問題について，具体的アプローチができると語っている。例えば指揮者は年齢によってテンポが変わるのか？ピアノ協奏曲の場合，指揮者とソリストのどちらがテンポを決めているか？オーケストラと指揮者のどちらがテンポを決定するのか？同一指揮者のスタジオ録音とライブ演奏録音ではどの程度の差があるのか？等。これらの疑問は我々が興味を持っていて，様々に語りながらも実証することのできなかった問題である。定量的な解析は，これらについて研究することが可能であるばかりか，各指揮者の好みや伝統となっている演奏習慣とその行方について等，多くの問題にアプローチできる可能性があるのである。

ところで，ここまで見てきた音楽学における解析的アプローチの先行研究の場合，解析はテンポのみに限られている。これは様々な理由が重なっているからである。演奏表現の重要なファクターは，テンポ以外にもデュナーミク，アーティキュレーション，アクセンチュエーション，フレージング等もあるが，テンポというファクターは演奏における時代様式については実に雄弁なファクターである。また，テンポはミキシングによって加工されている可能性が少なく，録音条件にも左右されない。その上，ストップウォッチのような簡易な計測器で測定でき着手しやすい等，演奏史研究における内的必然性及び外的条件の双方の点で真っ先に取り組むべきファクターであるからなのである。多様なファクターが複雑に絡み合って表現されている演奏を，テンポのみによって解析するのは，あたかも華やかな化粧を取り去り，贅肉を削ぎ落として，骨格だけにしているようなものであるが，骨格だけであるからこそ，より多くのものが見えると言うこともあるのだ。

しかし，解析そのもののレベルに関して言うならば，音楽を科学的アプローチによって研究する分野では，テンポについても他の演奏表現ファクターについてもより高度な解析を行っている。この分野の近年の研究動向については大串健吾が 1996 年刊行の『音響学会誌』52-7 号に，田口友康が同誌 52-11 号に詳細な文献表とともに解説を掲載している。それらを参考にして，音楽を科学的アプローチによって研究する分野の先行研究を簡単に概説しておく。大串　1996 によると，音楽心理学における演奏表現に関する研究は，1930 年代に SEASHORE を中心にアイオワ大学で行われた。彼らは楽譜からの逸脱である芸術的逸脱（artistic deviation）を中心に研究し，成果は SEASHORE の Psychology of Music（1938）に収められている。第 2 次世界大戦による中断の後，1960 年代頃には，スウェーデンの音楽学者 BENGTSSON が中心となり，演奏パラメータ　－主として持続時間と強さ－　の変動が系統的であるかどうかが研究された。1970 年代の後半からは，大阪大学で難波精一郎（現宝塚造形芸術大学）が中心となって，音楽聴取における音の大きさに関する様々な研究が行われた。難波，中村，桑野は 1977 年の研究で，五人のピアニストが演奏したショパンのノクターンとワルツの演奏表現を解析し，同一演奏家の同一曲複数回演奏におけるデュナーミクには一貫性があり，演奏家の音の大きさは前後関係によっており，ｐと指定された音の大きさは，直前音がｆの場合よりも，後続音がｐｐの場合により大きいこと等を報告している。その後，演奏表現の解析的研究は世界各国で盛んに行われている。表 2 はその主要テーマと関連研究を示している。

表2　音楽を科学的アプローチによって研究する分野の主要テーマ
（　）内は関連研究

A「演奏家の解釈の一貫性」
(SEASHORE　1938，難波／中村／桑野　1977他)
B「アゴーギク,テンポの揺らぎ，ダイナミクス，ペダリングの様相」
(TODD　1985，　佐々木／石川／山田　1989，倉片／桑野／難波　1992，
難波／桑野　／山崎／西山　1992，田口／大串／大前／山崎／真木 1993，
SHAFFER　1995，田口／大槻／山崎／桑野／難波　1995，
末岡／大串／田口　1996，　YAMADA　1996他)
C「アゴーギグとダイナミクスが聴取者に及ぼす印象の優位性」
(奥宮／大串　1995，竹内　1994他)
D「演奏の非同期性」
(RASCH　1979，PALMER　1989他)
E「演奏表情の相違に関する解析」
(ASKENFELT　1986，SENJU／OHGUSHI　1987，
KENDALL／CARTERETTE　1990他)
F「演奏印象に与える視覚の影響」
(佐久間／大串　1994，　下迫／大串　1995他)
G「楽曲の統計処理的分析」
(松田／秋山／森　1994，　松田／秋山　1995，　松田／秋山／土井　1996他)
H「自動採譜」
(井口　1990他)　　等

田口　1996によると，演奏の解析的研究は，現在，知覚関連の分野の他，情報処理工学，知識工学，電気・電子工学，計測・制御工学などの諸工学，計算機音楽分野との広範囲な学際的性格を持ち，演奏分析の他に，演奏合成，演奏支援といったコンピューターによる自動演奏を目指す研究が様々な観点からなされつつある。今後，飛躍的に発展することが予測される分野である。この分野の研究者と有益な共同研究，もしくは解析の方法論と技術を自ら修得できれば，非常に膨大かつ広域な演奏情報を処理でき，音楽学における演奏研究へ大きな貢献をもたらすことができるであろう。それをなし得るには，音楽学者としての確たる学的基盤を持ちつつ，これら科学的アプローチによって音楽を研究する分野の学問を理解し，応用，発展できる能力を持つ研究者の存在が望まれる。これは非常に難解なことではあるが，近年，それを行えるニコラス・クックやヘルマン・ゴチェフスキーのような研究者も出始めている。ここでは，クックの研究に触れておこう。

クックは実に幅広い学問的興味と音楽に関する豊富な知識を持った研究者である。A guide to Musical Analysis（1992）では，伝統的な音楽分析の方法からシェンカー，マイヤー，セリー音楽理論までの詳細な解説を行い，L. van Beethoven: Symphony No.9（1993）では第九の受容史を著している。その一方で，音楽を享受する聴取者側の問題にも踏み込んでいきたいという意欲を持ち，Music, Imagination & Culture（1992）に成果をまとめた。

音楽知覚及び認知心理学者達による論文集である Musical Preceptions（1994）にも“Perception: A Perspective from Music Theory”という論文を納めている。彼が特に興味を注いでいるテーマは，従来，鵜呑みにされてきた音楽理論が，実は演奏及び音楽聴取の実態に即していないのではないかということである。従って，1995 年の研究では同様の問題意識から，解析的アプローチを導入して，フルトヴェングラーの演奏と，彼が傾倒し，実際に親交のあったシェンカーの第九に関する分析とが果たして合致しているかどうかを調べている。クックが分析対象に選んだのは，フルトヴェングラーがウィーン・フィルハーモニー管弦楽団と 1951 年と 1953 年に録音した演奏である。両録音は指揮者の晩年のものであり，どちらもライブ録音である。クックはこれらの小節ごとのテンポ変化を測定し，その結果を用いて議論を進めた。

図 5-1 ～図 5-4 はフルトヴェングラーの演奏の小節ごとのテンポ変化の時系列データである。太線が 1951 年の録音，細線が 1953 年の録音のデータである。クックはフルトヴェングラーの演奏は，第 427 小節目から第 512 小節目のテンポ変化に示されているように，構造上の一区分をアーチ型のテンポ変化によって際立たせていると考えた。(図 4-4 参照) 第 453 小節目，第 498 小節目には，下拍の和音を引き延ばし，次の小節で縮めて補正するという局所的変化を含んではいるが，これはテンポ・ルバートとして修辞的な意味あいはあるが全体のアーチ型を壊すものではなく，その中に位置づけられて統合されているのだと語る。フルトヴェングラーの演奏は，このように細部をきめ細かに処理しつつ同時に構造を際立たせていることが特徴であるとしている。シェンカー理論と合致した分割を一部示しつつも，細部において多くの相違点が見られることを指摘している。

例えば，シェンカーは第 1 小節目から第 35 小節目までを導入部と新しい区分として二つの区分に分割して論じたが，フルトヴェングラーは第 35 小節目までを緩やかなアーチ型のテンポ造形によって，一つに統合して演奏している。同様の相違は，第 35 小節目から第 79 小節目，第 80 小節目から第 159 小節目にも指摘されている。また，フルトヴェングラーは同時代のメンゲルベルク，ヴァインガルトナー，ヴァルターらが行っているのと同様に，第 282 小節目でテンポを緩め第 283 小節目でテンポを上昇させて補正をはかり，F-dur への移調を際立たせているが，これはシェンカーの考える構造には反している等。つまり，解析結果は，音楽学者の音楽理論と演奏家の演奏における理論との間には隔たりがあることを示しており，そこから，実際の音楽聴取における音楽構造の聞き取り方は，シェンカー理論通りではない結論を導くことになるのである。従って，シェンカー理論を拡大発展させたレールダール，ジャッケンドフらの音楽理論と，それを前提にしている音楽認知研究に一石投じるものでもある。

クックの解析結果の考察は，非常に音楽学的に緻密で前述のバウエンよりも示唆に富むものであった。音楽を科学的にアプローチする研究分野の場合には，現代のハイテク技術を駆使して，非常に高度な解析が行われているが，クックのように得られた解析結果を音楽構造と照らし合わせて深く考察し，演奏美学的，演奏史的意味づけを行うことはほとんどない。研究の目的と哲学的背景が異なっているために，当然，研究者の興味のベクトルが異なる方向へ向かっているからである。それ自体には，別に問題がなく，それぞれの分野における重要な学問的成果を上げているのだが，解析結果の考察をもっと緻密に音楽構造と絡ませて展開できれば，音楽学に対してより貢献できるに違いない。

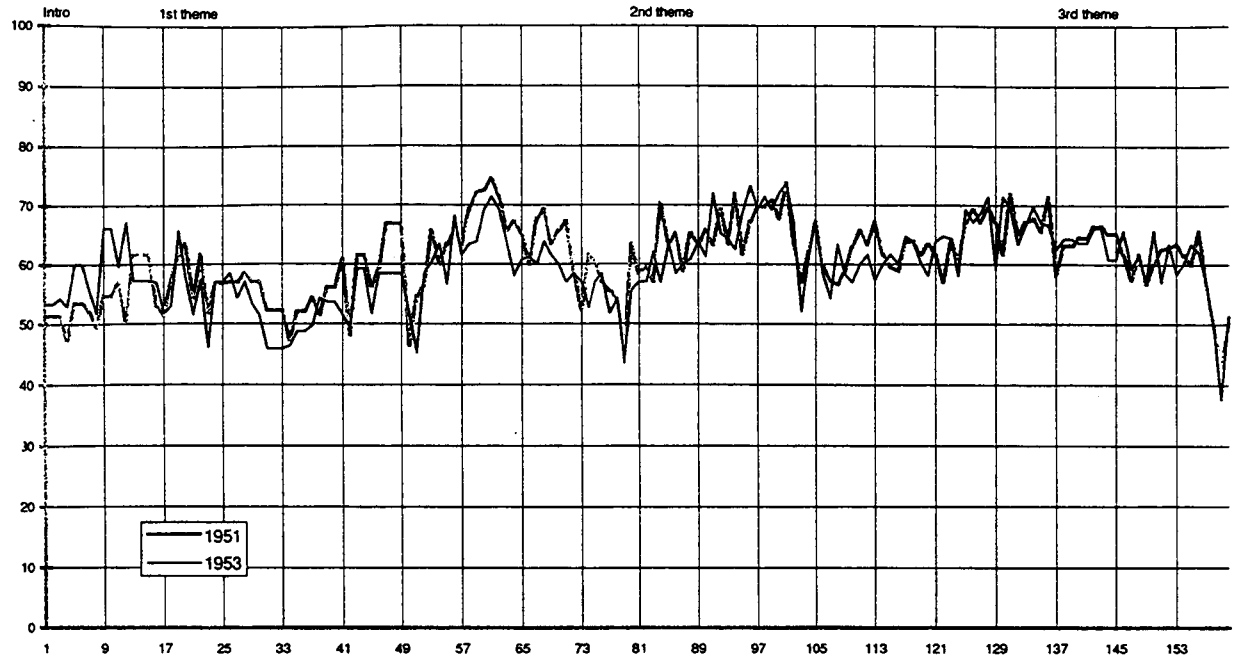


図 4-1　フルトヴェングラーの演奏のテンポ変化（ベートーヴェン交響曲第 9 番呈示部）
（COOK　1995）

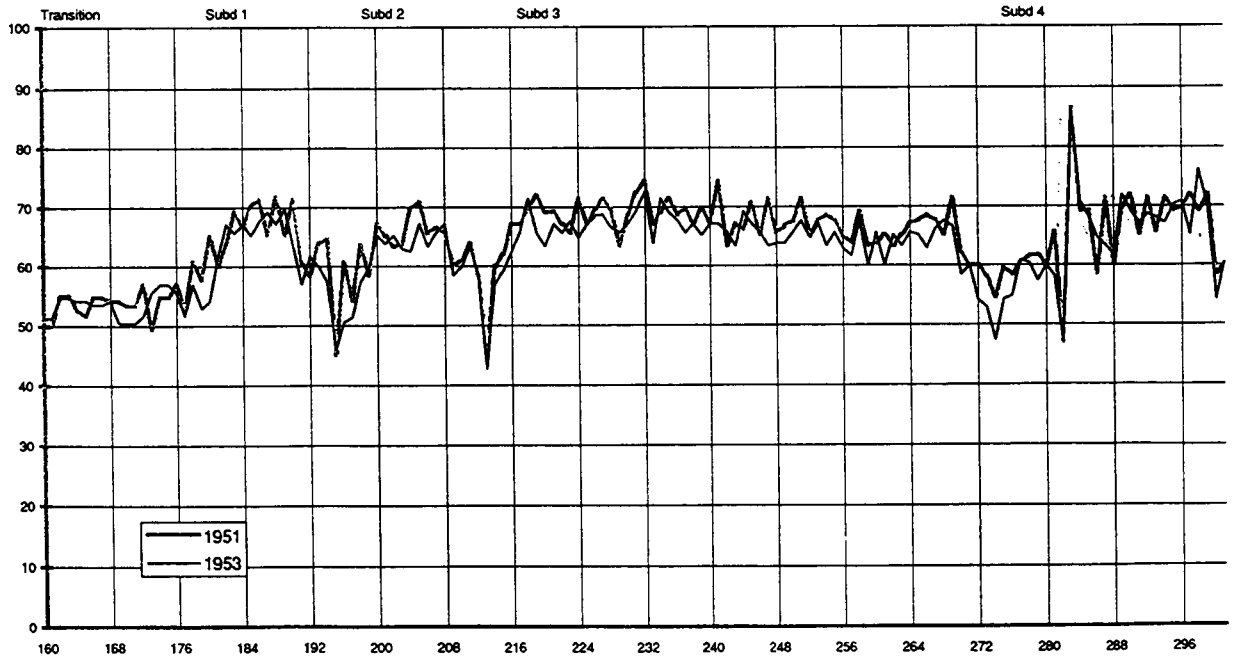


図 4-2　フルトヴェングラーの演奏のテンポ変化（ベートーヴェン交響曲第 9 番展開部）
（COOK　1995）

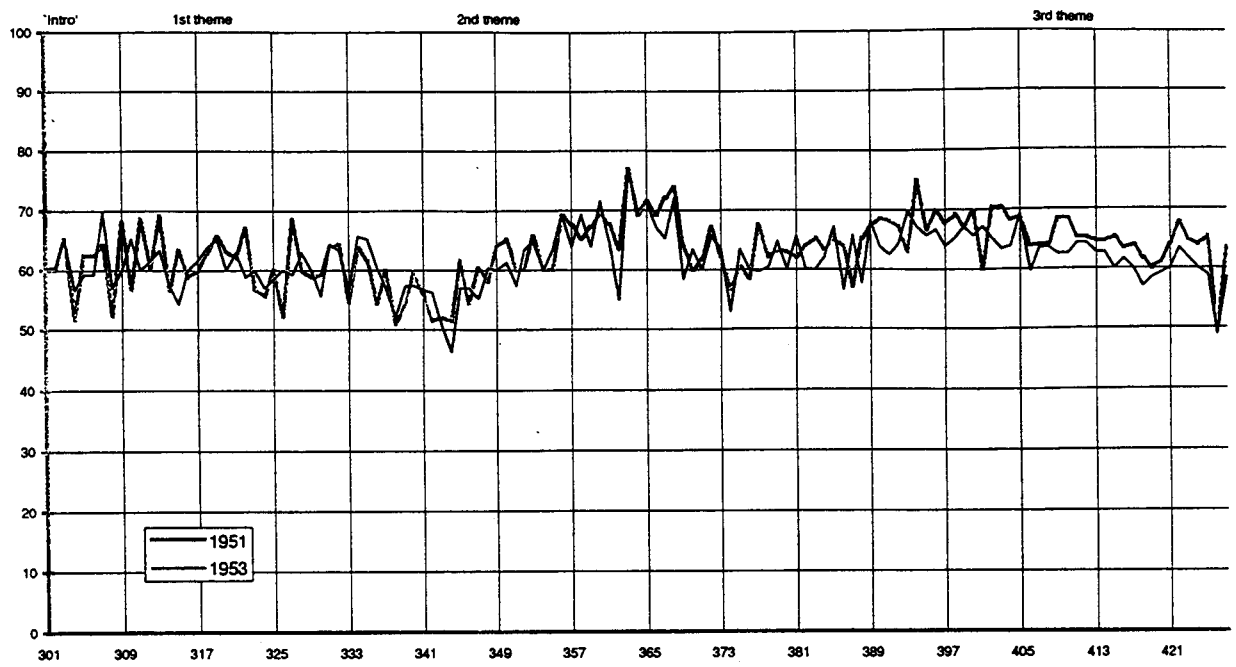


図 4-3　フルトヴェングラーの演奏のテンポ変化（ベートーヴェン交響曲第 9 番再現部）
（COOK　1995）

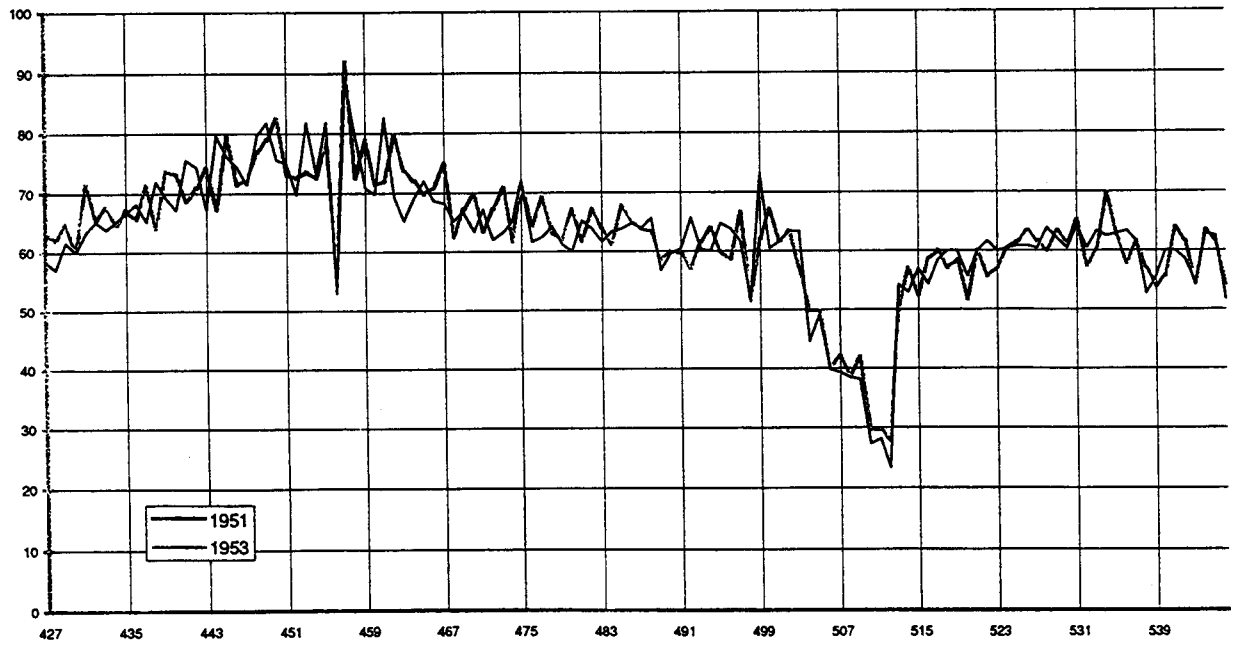


図 4-4　フルトヴェングラーの演奏のテンポ変化（ベートーヴェン交響曲第 9 番終止部）
（COOK　1995）

例えば，解析結果が，楽譜のどの箇所をどのように演奏したことを意味するのか？それは音楽構造上はどのような意味を持つのか？また演奏史上はどのような位置づけとなるのか？また，演奏家がどのような演奏観及び演奏意図を持ってその演奏を行ったかを，演奏家自身の言語表現と対応させて論じれれば理想的であろう。このような定性的ファクターにも力点を置き，主観的解釈も入れつつ考察を行わなければ，音楽学において有意義な解析的演奏史研究とならないであろう。本研究ではそれらを行うつもりである。従って，未だかつてなく，しかしながら今後音楽学における解析的演奏史研究が目指すべき方向性を示す研究となるであろう。それが本研究のオリジナリティである。先行研究概説の最後に演奏史的アプローチの点で最も厚みのある渡辺の研究に触れておこう。

渡辺の研究の場合，単に，どのように演奏されているかを解析するのが主目的ではなく，その背景にどのような演奏の論理を動かすメカニズムとイデオロギーが存在するのかを解明しようとしている。ベートーヴェンのメトロノームの問題を取り扱った 1997 年の研究は，渡辺の研究の枠組みと定量的解析を導入する理由を示すものでもある。渡辺が言うには，ベートーヴェンの時代は，バロック以来の古いテンポ観からメトロノームによる輪切り的発想の新しいテンポ観へとテンポ観のパラダイム変換が起こった時代である。しかし，新しいテンポ観のみで，彼のメトロノーム指示を解釈しようとするといろいろと解釈しきれない問題が多い。これをベートーヴェンが新旧両者のテンポ観を共存させて創作していた結果であるととらえ直すと整合性が認められる（渡辺　1997b:71-72)。そして，１９世紀から今日に至るまでに刊行された楽譜及び録音物の比較照合によって，ベートーヴェンの作品受容を読みとり，我々が「作品自体」と思い込んできたものは，作曲家が創作時に思い描いていた世界とは距離があり，演奏の論理やイデオロギーによって一人歩きをして作り上げてこられた世界であることを示して，西洋音楽研究に発想の転換を迫ろうとしているのである[1)]。何故なら，従来，西欧音楽研究では，楽譜を金科玉条のごとく信奉し，「作品自体」が客観的に存在するかのような前提に基づいて，議論を行ってきたからである[2)]。そのためには，従来の音楽学にはなかった方法論である定量的分析その他の研究方法を導入することの必要性と可能性を示している。このように，他の先行研究よりも，論理の枠組みが音楽学的で，解析対象の選曲，演奏の選択には演奏史上の知識が充分に活かされているので，考察方法も含めて多くの示唆を与えてくれる先行研究である。実際にどのような解析を行っているかを次にあげておく。

渡辺は，1990 年の研究でマーラ交響曲第 4 番を 20 演奏についてテンポ解析し，ワルターとメンゲルベルクの後進への影響を考察している。渡辺は，主題の描き分けを指揮者がどのように行っているかを知るために，Ａ－Ｂ－Ａ－Ｂ－Ａという構成になっている第 3 楽章全 353 小節を解析対象に選んだ。全体を音楽的に有意味な 45 セクションに分けて，各セクションごとのテンポをメトロノーム拍数に換算した上で，変動率や変動係数を算出した。変動率とは，ＡもしくはＢのセクションの，テンポの最大値と最小値を抽出し，（最大値／最小値）を算出した値である。値が大きければ大きいほどテンポの緩急が激しく，1 に近づけば近づくほどテンポは平板であることになる。変動係数とは，（Ｂ変動率／Ａ変動率）を算出した値である。表 3 はその結果である。

これによると，一般に平板といわれるワルターやワルター以降の演奏では，Ｂ／Ａ変動

表3　マーラー交響曲第4番第3楽章における各演奏家のテンポ変動　(渡辺　1990)

指揮者	部分	A最大値	A最小値	B最大値	B最小値	A変動率	B変動率	B/A変動係数
近衛　秀麿	1	60	55	72	50	1.09	1.44	1.32
	2	73	58	65	51	1.26	1.27	1.01
	3	122	42	・	・	2.90	・	・
メンゲルベルク	1	55	47	60	36	1.17	1.67	1.42
	2	80	60	64	42	1.33	1.52	1.14
	3	146	33	・	・	4.42	・	・
ワルター(1)	1	67	51	75	52	1.31	1.44	1.10
	2	80	74	72	62	1.08	1.16	1.07
	3	153	48	・	・	3.19	・	・
ベイヌム	1	56	49	72	50	1.14	1.44	1.26
	2	80	64	80	53	1.25	1.51	1.21
	3	133	42	・	・	3.17	・	・
クレンペラー(1)	1	73	53	72	55	1.38	1.31	.95
	2	80	65	80	62	1.23	1.29	1.05
	3	172	42	・	・	4.10	・	・
ライナー	1	64	46	72	51	1.39	1.41	1.01
	2	90	62	67	46	1.45	1.46	1.00
	3	133	53	・	・	2.51	・	・
バーンスタイン(1)	1	60	39	65	38	1.54	1.71	1.11
	2	75	60	72	46	1.25	1.57	1.25
	3	138	38	・	・	3.63	・	・
ワルター(2)	1	49	35	52	36	1.40	1.44	1.03
	2	65	55	65	48	1.18	1.35	1.15
	3	138	34	・	・	4.06	・	・
ショルティ(1)	1	57	45	60	41	1.27	1.46	1.16
	2	74	60	64	51	1.23	1.25	1.02
	3	125	42	・	・	2.98	・	・
クレンペラー(2)	1	74	64	72	50	1.16	1.44	1.25
	2	71	58	72	56	1.22	1.29	1.05
	3	133	48	・	・	2.77	・	・
スワロフスキー	1	60	55	55	38	1.09	1.45	1.33
	2	63	49	63	49	1.29	1.29	1.00
	3	132	46	・	・	2.87	・	・
アバド	1	49	40	55	44	1.23	1.25	1.02
	2	86	60	60	38	1.43	1.58	1.10
	3	132	38	・	・	3.47	・	・
カラヤン	1	51	45	49	38	1.13	1.29	1.14
	2	76	66	55	47	1.15	1.17	1.02
	3	138	38	・	・	3.63	・	・
テンシュテット	1	56	44	71	40	1.27	1.77	1.39
	2	88	65	72	43	1.35	1.67	1.24
	3	153	41	・	・	3.73	・	・
マゼール	1	60	46	72	41	1.30	1.76	1.35
	2	72	57	72	36	1.26	2.00	1.58
	3	115	35	・	・	3.29	・	・
ショルティ(2)	1	56	49	71	43	1.14	1.65	1.44
	2	80	60	69	53	1.33	1.30	.98
	3	132	37	・	・	3.57	・	・
インバル	1	56	49	80	42	1.14	1.90	1.67
	2	93	72	72	42	1.29	1.71	1.33
	3	132	41	・	・	3.22	・	・
バーンスタイン(2)	1	74	55	55	35	1.35	1.57	1.17
	2	73	58	65	44	1.26	1.48	1.17
	3	138	32	・	・	4.31	・	・
小沢　征爾	1	69	48	65	46	1.44	1.41	.98
	2	80	62	65	48	1.29	1.35	1.05
	3	133	38	・	・	3.50	・	・
ベルティーニ	1	55	48	63	42	1.15	1.50	1.31
	2	80	68	72	44	1.18	1.64	1.39
	3	138	37	・	・	3.73	・	・

係数が1に近く，やはり平板になっている傾向が見られた。恣意的であると言われるメンゲルベルクの演奏では，A変動率，B変動率，B／A変動率の全てが高く，緩急の多い演奏であることが示された。その結果，これ以降の演奏は，数値によって，対照的なA，Bを一貫したテンポで演奏するワルターの平板なマーラーを継承しているのか，A，B双方について大きくテンポを動かすロマン主義的演奏のメンゲルベルクへ回帰しようとしているのかに振り分けられることになるのである。

また，渡辺は更に細かい分析を行うために，Bの一部（第62小節目～第88小節目）を抽出し，小節ごとの経過時間を測定し，瞬間変動幅，標準変動幅，瞬間変動比率を算出した。瞬間変動幅とは（最大値－最小値）であり，局所的な変動の大きさを見ることができる。標準変動幅とは中央値を中心に全データの散布度を見，（上限25％値－下限25％値）を算出した値で，全般的な変動を見ることができる。この値は，統計学で四分位偏差と呼ばれる値の2倍である。瞬間変動率は，（瞬間変動幅／標準変動幅）を算出した値であり，局所的なテンポ変動がある場合には高い値になる。表2はその結果を示している。インバルを筆頭に，1980年代以降は局所的変動の大きい演奏が増えている。渡辺は，これを局所的なテンポ変動を効果的に使うことによって，ワルター以来の平板なモダニスト的マーラーを脱しているのだとする。そしてメンゲルベルクへの回帰でもない新たなポストモダン的なマーラー像を創造しつつあるという結論に達している。また，この新しいポストモダン的なマーラー像は，実はマーラーの意図した音の世界に極めて接近しており，永らく規範とされてきた平板なワルターのマーラの方こそ，大げさなテンポ変動を好ましくないとする新即物主義の時代に，マーラーが理解されるための代償であったと解釈している。

表4　マーラー交響曲第4番第3楽章（第62小節目～第88小節目）
における各演奏家のテンポ変動（渡辺1990）

小節 / 指揮者	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88
近衛秀麿	44	53	56	47	53	63	67	66	56	48	64	63	55	63	60	60	64	66	56	77	75	63	73	73	77	73	68
メンゲルベルク	39	53	57	48	40	36	35	40	37	41	58	56	35	37	53	57	59	49	42	62	67	52	51	49	48	53	44
ワルター(1)	58	56	59	54	49	52	57	62	50	50	62	57	47	56	56	58	60	57	50	67	73	63	63	67	66	63	60
ベイヌム	55	56	58	50	52	53	55	55	44	47	57	56	42	49	58	59	60	47	45	73	74	65	58	64	66	66	58
クレンペラー(1)	50	58	59	59	56	58	65	75	62	66	77	71	56	58	64	63	73	52	48	76	78	72	69	74	77	75	61
ライナー	50	57	53	52	53	60	57	57	44	53	62	57	46	45	58	60	61	55	56	69	73	73	70	73	75	65	58
バーンスタイン(1)	42	49	46	43	39	36	35	47	35	36	63	63	39	45	51	52	51	38	41	65	72	60	68	70	72	62	45
ワルター(2)	45	49	51	46	38	32	33	39	39	39	54	43	34	38	49	49	49	41	39	55	56	51	47	51	51	45	42
ショルティ(1)	47	48	51	43	37	37	39	46	39	45	57	52	40	45	55	54	54	43	43	64	63	55	50	47	45	49	43
クレンペラー(2)	49	59	56	54	42	49	55	59	44	46	61	58	48	49	56	59	59	51	49	74	76	76	67	70	69	65	58
スワロフスキー	42	44	45	40	38	45	47	49	42	36	38	37	36	40	44	48	48	38	32	48	51	49	50	55	58	54	50
アバド	35	51	49	49	42	46	46	52	41	43	52	45	39	42	51	51	53	47	36	56	59	52	53	58	58	55	44
カラヤン	40	42	42	40	38	38	39	40	36	37	51	47	40	41	48	46	45	42	44	47	51	50	46	44	45	43	42
テンシュテット	36	49	47	44	44	46	47	54	38	39	53	56	40	40	60	62	60	47	48	66	68	57	57	61	62	49	40
マゼール	34	47	49	45	39	44	43	46	33	41	54	51	39	36	54	51	53	45	43	53	70	65	59	58	56	54	45
ショルティ(2)	38	51	51	40	41	39	46	54	47	45	55	49	39	42	58	55	53	47	43	66	70	55	54	60	60	58	55
インバル	44	54	56	52	48	48	48	55	46	49	58	60	42	46	51	55	52	40	29	81	80	75	66	62	60	58	49
バーンスタイン(2)	36	42	43	40	33	39	36	40	32	33	46	44	33	40	45	45	47	37	36	59	62	50	42	48	48	47	34
小沢征爾	39	49	49	51	41	49	53	56	49	45	58	60	47	53	56	56	57	49	45	69	69	59	59	64	65	61	49
ベルティーニ	49	50	50	48	44	43	45	47	43	46	48	45	34	43	51	54	53	46	47	62	63	57	56	56	55	52	51

音楽史的知識が豊富で，統計学にも明るい渡辺だからこそ得た結果であろう。解析結果の音楽構造上の意味づけについては，極めて簡潔な記述しかなされていないのが残念ではあるが，解析的アプローチを導入した演奏史研究は，解析結果の考察及び解釈に関しては，このように音楽学的枠組みによって議論を進めていくべきであろう。バウエンの膨大な解析結果が，渡辺のような議論によって意味づけられれば最も理想的な研究となるであろう。そこで，本研究ではバウエン同様の膨大な解析を行い，音楽学的な枠組みによって２０世紀ベートーヴェン交響曲演奏史を考察してみる。次に解析対象曲，選曲理由，音源リスト，測定方法，測定場所，取り扱う楽譜，引用する批評家の言葉の順で測定及び分析方法に関する記述を行う。

Ｐ12　注１）２）の記述は，著者の御好意によって分けて頂いた，公刊前の発表原稿（「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－」1997.3.15. 美学会東部会例会，於：東京大学）に基づいている。

第２節　測定及び分析方法

２－１　解析対象曲

今回，分析対象として選んだのは，ベートーヴェン交響曲の中でも，最も軽妙洒脱とされる第8番第1楽章呈示部（冒頭～第103小節目）である。第8番は第7番とともに1812年に書かれたベートーヴェン中期の傑作であり，ベートーヴェン自ら最も完成度が高いと自負していた作品である。次の4楽章から構成されており，第2楽章の主題は，ヨーハン・ネーポムーク・メルツェル（1772 ～ 1838）の考案したメトロノームのリズムを刻む音を模したとも言われている。また，第3楽章の演奏について，ヴァーグナーは1869年に刊行したエッセイ『指揮について』Über das Dirigieren の中で，ゆっくりしたテンポで演奏するべきであると記述している。そしてメンデルスゾーンが個々のニュアンスを全く無視したあまりにも速いテンポで演奏するのには異をとなえていた。

第1楽章　アレグロ・ヴィヴァーチェ・エ・コン・ブリオ　ヘ長調
　　4分の3拍子　ソナタ形式
第2楽章　アレグレット・スケルツァンド　変ロ長調
　　4分の2拍子　展開部のないソナタ形式
第3楽章　テンポ・ディ・メヌエット　ヘ長調
　　4分の3拍子　3部形式
第4楽章　アレグロ・ヴィヴァーチェ　ヘ長調
　　2分の2拍子　ソナタ形式

２－２　選曲理由

一般に，ベートーヴェンの奇数交響曲は勇壮剛毅で男性的，偶数交響曲は軽快優美で女性的と言われるが，第8番にはハイドンの音楽への懐古的趣味があり，古典的端正さがあるとされることもある。本研究の目的は，２０世紀におけるベートーヴェン交響曲演奏の

変遷を考察することである。各指揮者が実際にはどのようにベートーヴェン交響曲を演奏しているかを，演奏解析によって明らかにし，それはどのような指揮者の演奏観によっているかを，指揮者自身の言語表現や批評家の発言なども参考にしながら考察し，演奏史上の意味づけを行っていくつもりである。ベートーヴェンと言えば神格化された存在である。「ベートーヴェンらしさ」を表現するために，指揮者は恐らく威厳や重々しさを音楽表現に付加しようとする場合が多いだろう。従って，第3番，第5番，第9番を選択するよりも，第8番のような軽めの曲を分析対象に選ぶ方が，各指揮者がこの曲に付加価値として加える「ベートーヴェンらしさ」が明瞭に表れると判断した。しかし，これで何もかもが解明できるとは考えていないので，今後，ベートーヴェンの他の交響曲，また違う作曲家の交響曲等も同じように解析し比較検討していきたいと考えている。

また，今回解析した範囲は，第8番全曲中のほんの一部ではあるが，呈示部の解析結果から，指揮者が第1楽章の主要な問題点にどのような処理を行っているかを推測することができると考えている。この曲はソナタ形式であり，第1楽章中には，呈示部内の楽句が何度も繰り返されている。今回，各主題をどう描き分けているか，リタルダンドと直後のa tempo でどの程度の緩急をつけているか，ｆｆ－ｐのデュナーミク対比箇所ではどの程度のレベル差をつけ，テンポによるコントラストもつけているのか等を解析することになるが，これらは，第1楽章全般に渡っての重要な問題点でなのである。しかし，もちろん呈示部の分析のみで完結しているとは考えていないので，今後，様々な分析結果を蓄積していきたいと考えている。

また，第8番は第5小節目から第8小節目についてフェリックス・ヴァインガルトナー（1863 ～ 1942）が著書の中で，ハンス・フォン・ビューロー（1830 ～ 1894）のテンポ処理を否定していることから，１９世紀末～２０世紀初頭の演奏と比較する具体的指標があり，その上，1980 年代以降はオリジナル楽器演奏の録音が豊富に行われているので，現代的問題であるオリジナル楽器演奏の行方を考察することもでき，ベートーヴェン演奏の「過去」を振り返り，「現在」を位置づけ，「未来」を予測するには格好の対象である。

２－３　音源リスト

表6は今回解析を行った音源リストである。1927年のヴァインガルトナーから1995年のドラホシュまで61演奏を解析した。２０世紀演奏史を概観するためには，1920年以前の録音をもっと収集したいところだが，録音技術上の問題から，聴くに耐えうる録音資料がほとんど残存していないため，復刻版のＣＤが今後出る望みもないという状況だそうだ。録音技術史上，1920 年代頃まではラッパ録音と言われる形態を取っていた。録音技術に詳しいカラヤンの「音響再生技術」という文章によると，小さな録音室に直径1メートルの開口部と3メートルの奥行きのある，大きな漏斗（ラッパ）があり，この漏斗が音響をじかに振動板に導き，それがカッター板を駆動し，回転しているロウの円盤に音波が記録されるシステムとなっている。従って，この漏斗（ラッパ）の前で演奏しなければ音響は記録されないので，オーケストラ録音よりも遥かに問題が少ないピアノ等のソロ楽器演奏や声楽演奏などは頻繁に録音が行われたが，そもそもオーケストラの録音は頻繁には行われていない。オーケストラを録音する場合にも，まず指揮者はそれほど強力でもないオーケストラの音響を塞げないように脇の方に立ち，楽団員は全員立ったまま演奏し，時折，

漏斗の前へ出て演奏する者もいるといった状況であったらしい（エンドラー 1994:290-306)。そのような条件下で録音されているのであれば，1920 年以前の演奏を収集できたとしても，解析結果から何が読みとれるかについて，様々に考慮しなければならないことが多いので，今回 1920 年以前の録音を収集，解析できていない点については，それほどネガティブな問題ではないと考えている。今回の収集範囲は，1924 年に電気録音方式が開発されて以降の録音であり，特別録音状況の悪いものは無かった。録音技術はデジタル録音の開発など日進月歩を遂げており，年々録音状況の良いものが増加している。

また，吉井亜彦著『名盤鑑定百科　交響曲篇』（吉井　1997）には，1938 年のメンゲルベルクとアムステルダム・コンセルトヘボウの録音以来市販されたベートーヴェン第 8 番のディスクリストが掲載されているが，今回の音源リストから漏れているのは，表 5 の 21 演奏であった。つまり市販されている第 8 番の約 80 パーセンについて解析できた結果となる。アンドレ・クリュイタンス（1905 ～ 1967)，カルル・シューリヒト（1880 ～ 1967)，エルネスト・アンセルメ（1883 ～ 1969)，シャルル・ミュンシュ（1891 ～ 1968)，コリン・ディヴィス（1927 ～)，ラファエル・クーベリック（1914 ～)，オトマール・スウィットナー（1922 ～)，リッカルド・ムーティ（1941 ～)，ネヴィル・マリナー（1924 ～）以外は，音源リスト中に同指揮者の異録音がある。入手しようしたにも関わらず，廃盤その他の理由により，入手できなかったものもあった。

表 5　今回解析できていないベートーヴェン交響曲第 8 番の録音

1．トスカニーニ&ＮＢＣ交響楽団　1939 年録音　ＲＣＡ
2．トスカニーニ&ＮＢＣ交響楽団　1939 年録音　クラウンクラシックス
3．カラヤン&ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団　1946 年録音　ＥＭＩクラシックス
4．ヴァルター&ニューヨーク・フィルハーモニック　1951 年録音　ソニークラシカル
5．ベーム&ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団　1953 年録音　ロンドン
6．クリュイタンス&ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団　1957 年録音　ＥＭＩクラシックス
7．シューリヒト&パリ音楽院管弦楽団　1957 年録音　ＥＭＩクラシックス
8．アンセルメ&スイス・ロマンド管弦楽団　1964 年録音　ロンドン
9　アバド&ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団　1964 年録音　ロンドン
10．ミュンシュ&ボストン交響楽団　録音年不明　ＲＣＡ
11．Ｃ．ディヴィス&ＢＢＣ交響楽団　1972 年録音　フィリップス
12．ジュリーニ&ロンドン交響楽団　1972 年録音　ＥＭＩクラシックス
13．ショルティ&シカゴ交響楽団　1973 年録音　ロンドン
14．マズア&ライプツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団　1973 年録音　ビクター
15．クーベリック&クリーブランド管弦楽団　1975 年録音　ドイツ・グラモフォン
16．カラヤン&ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団　1976 年録音　ドイツ・グラモフォン
17．ヨッフム&ロンドン交響楽団　1978 年録音　ＥＭＩクラシックス
18．スウィットナー&ベルリン国立管弦楽団　1983 年録音　デンオン
19．ムーティ&フィラデルフィア管弦楽団　1987 年録音　ＥＭＩクラシックス
20．マリナー&アカデミー室内管弦楽団　1987 年録音　フィリップス
21．Ｃ．ディビス&ドレスデン国立管弦楽団　1993 年録音　フィリップス

表 6　使用音源リスト（ベートーヴェン交響曲第８番）

指揮者＆オーケストラ団体

録音年　ＣＤ番号

WEINGARTNER, F. v & ROYAL po. 1927/1/27-28 Columbia AX2406 L1903-5
SCHALK, F. & Wiener p. 1928/4/12-13.Preiserrecords MONO90111
BOULT, A.s. & BBC so 1932/7/21 Phonographic Performances 1PD12
PFITZNER, H. & Berliner po. 1933 Preiserrecords MONO90221
WEINGARTNER, F. v & Wiener p. 1936/2/25-26 Preiserrecords MONO90113
KOUSSEVITZKY, S & The Boston so. 1936/12/30 DANTE LYS 173
MENGELBERG, W. & Concertgebouw o. 1938/11/9 Teldec 4509-95515-2
MENGELBERG, W.& Concertgebouw o. 1940/4/18 (L) Philips PHCP-1407
WALTER, B. & New York po. 1942 Nuova era records ADD PH 5028
FURTWÄNGLER, W. & Stockholm po. 1948/11/13 (L) EMI MONO CDH 7 63034 2
MONTEUX, P. & San Francisco so. 1950/2/28 BMG 09026 61892 2
TOSCANINI, A. & The NBC so. 1952/11/8 KING KICC-2246 MONO
TOSCANINI, A. & The NBC so. 1952/11/10 BMG Japan BVCC-9916 MONO
FURTWÄNGLER, W. & Berliner po. 1953/4/14 (L) Polydor POCG-2355
FRICSAY, F. & Berliner po. 1953/4 Polydor POCG-3322
KEMPEN, P. v. & Berliner po. 1953/5/30-6/2 Philips PHCP3395
FURTWÄNGLER,W. & Wiener p. 1954/8/30 (L) Orfeo C 293 921 B
SCHERCHEN, H. & Royal po. 1954/9 MCA MCD80077
KLEMPERER, O. & Philharmonia o. 1957/10 EMI CDM7 63357 2
WALTER,B.& Columbia so. 1958/1-2 Sony SRCR-9968
JOCHUM, E. & Berliner po. 1958/4-5 Polydor POCG-3187
MONTEUX, P. & Wiener p. 1960/4 KING KICC 8547
SZELL, G. & The Cleveland o. 1961/4/15 Sony SRCR-9849
KARAJAN, H. v. & Berliner po. 1962/1 Polydor POCG-5034
CASALS, P. & The Marlboro Festival o. 1963/7/14 CBS Sony 28DC 5101
BERNSTEIN, L. & New York po. 1963 Sony SRCR-8977
SCHERCHEN, H. & RTSI (Lugano) o. 1965/2/26-3/19 ACCORD 204442
SCHMIDT-ISSERSTEDT, H. & Wiener p. 1968/9 KING K30Y 1521
LEINSDORF, E. & Boston so. 1969 BMG 74321 21279 2
BÖHM, K. & Wiener p. 1972 Polydor POCG-2296
KEMPE, R. & Münchener p. 1974 EMI CDE 5 68117 2

MAAZEL,L. & The Cleveland o. 1978/4/28 Sony SRCR-9526
BERNSTEIN,L. & Wiener p. 1978/11 Polydor 419 435-2
FERENCSIK, J. & Hungarian po. 1978-1981 Nippon Columbia COCO-78322
BLOMSTEDT, H. & Staatskapelle Dresden 1978/2/14-16 Tokuma Japan 32TC-208
SAWALLISCH, W. & NHK so. 1982 BMG 60534-2-RV
DOHNÁNYI, C. v.& The Cleveland o. 198310/22-23 Nippon Phonogram CD-80198
KEGEL, H. & Dresden p. 1982-1983 Nippon Columbia COCO-78673
KARAJAN, H. v. & Berliner po. 1984-1985 Polydor POCG-9361
TENNSTEDT, K. & London po. 1985/11 EMI CDD 7 63891 2
TILSON-THOMAS, M. & English Chamber o. 1985 EMI MDK 44789
NORRINGTON, R. & The London Classical Players 1986/7/28-30 EMI CDC 7 47698 2
HAITINK, B. & Consertgebouw o. 1987/12 Nippon Phonogram PHCP-10067
WAND, G. & NDR-so. 1987/2/25-27,3/2-6 BMG BVCC-8925
ABBADO, C. & Wiener p. 1987/2 Polydor POCG-1215
SOLTI, G. s. & Chicago so. 1988/10 Polydor FOOL-20494
NEUMANN, V. & Czech po. 1988/9/14-16 Nippon Columbia COCO-9049
GOODMAN, R. & The Hanover Band 1988/2/10 Nimbus NI5147
FRÜHBECK de BURGOS, R. & London so. 1989/4 Polydor 30192
HOGWOOD, C. & The Academy of Ancient Music 1989/5 MCPS 425 695-2
BRÜGGEN, F. & Orchestra of the 18th century 1989/11 (L) Philips PHCP-1052
PREVIN, A. & Royal po. 1990 RCA Victor 09026-61854-2
HARNONCOURT, N. & The Chamber o. of Europe 1990/6/29 (L) Warner WPCS-552
RÖGNER, H. & Yomiuri Nippon so. 1990/10/24-26 Tokuma Japan TKCC-30401
GARDINER,J.E.& Orchestre Revolutionnaire et Romantique 1992/12 PolydorPOCA-1107
ASAHINA, T. & Osaka po. 1992/8/17-19 Pony Canyon PCCL-00198
GIULINI, C. M. & La Scala po. 1992/9/20-22 Sony SRCR-9329
MASUR, K. & Gewandhaus o. Leipzig 1992/2/5-7 Phlips PHCP-3966
SAWALLISCH, W. & Concertgebouw o. 1993/6 (L) EMI TOCE-8371
GIELEN, M. & SWF-so. 1993/5 EMI 7243 5 60091 2 7
DRAHOS, B. & Nicolaus Esterházy Sinfonia 1995/6 HNH 8.553475

２－４　測定方法

測定には，レベルを測定するレベルレコーダ（RION HIGH SPEED GRAPHIC RECORDER LR-51）を用いた。紙送り速度，10mm/sec，時定数　0.01sec，Ａ特性で記録を行った。

２－４－１　テンポ解析について

演奏表現において，テンポというファクターが，実に演奏様式を語るのに雄弁なファクターであることは前述した（ｐ 7)。従って，本研究の演奏解析は，テンポ解析が中心となる。先行研究を参考にし，各指揮者の演奏個性を比較検討し演奏様式の変遷を考察するには，小節ごとのテンポ変化パターンを比較するのが有効であると考え，小節ごとの経過時間を測定した。測定の際に，演奏の再現音を聴きながら，小節の冒頭に記録をつけておいた。その記録から，小節間の経過時間を測定し，メトロノーム拍数に換算してグラフ化した小節ごとのテンポ変化の時系列のデータを用いる。

ところで，最近ではクックやバウエンが使ったように，細かいレベルの経過時間を測定できる演奏音の分析に便利なソフトがいろいろと出てきている。これらはＣＤを入れると，音を解析したデータ（周波数など）をコンピュータの画面上に写し出してくれ，自由に静止画面にして，小節の冒頭を決めていくことができるので，ＣＤと同スピードで小節の冒頭を確定している現在の方法よりも誤差が少ないように思われがちである。しかし，ピアノ音を解析する場合には，音の立ち上がりが明確なため，解析ソフトを用いると小節頭や拍頭を容易に限定することができ，精密な測定が可能であるが，オーケストラ音の場合にはピアノほど簡単に処理できない問題を抱えている。当然のことながらオーケストラは複数楽器で演奏されている。そのため，混合音となっているので，拍頭や小節頭を限定するのはピアノ音の場合ほど容易ではないのである。筆者は実際に試してみたが，小節の冒頭らしき候補箇所には，幅があり，様々な判断を加えて，人間の手で決定していくことになるのである。従って，このような解析ソフトを用いたからと言って，必ずしも正確に測定できているとは断言できない部分もあるのだ。また，本研究で取り扱うテンポ解析では，楽句ごとのテンポパターンは問題にするが，小節の経過時間の微少な差についてはほとんど問題としないので，従って，レベルレコーダのデータから作成したテンポ変化の時系列のデータは，多少の誤差を含んでいようとも本研究の目的の範囲内では，充分に有効であると考えている。

ところで，ＳＰレコードの場合には，一面一面を別々に録音していくために，長い曲の場合には，同一楽曲を何度にも分けて録音せざるを得ない場合がある。その場合には，フォーマットの長さが演奏のテンポに影響を与えている可能性もあり，そのようにつなぎ合わせた演奏を解析するにあたっては，様々に考慮すべき問題も多い。しかし，1933 年にはＲＣＡからＬＰレコードが発売されており，今回解析した音源にはＳＰレコード，ＳＰレコードからの再録がほとんどなかったため，その点については，あまり悩まされることはなかった。また今回の解析の目的は演奏様式を研究することにあるので，物理分析に限って行ったが，今後機会があれば，聴取印象との関係も調べていきたいと考えている。テンポをどのように変動すれば，どのように聞こえる効果があるかという心理学的な問題は，また演奏家にもフィードバックされ，それを計算に入れて演奏されることがありうるから

である。

２－４－２　デュナーミク解析について

デュナーミク解析に関しては，レベルレコーダのレベル変化の時系列データを用いることにした。測定の際にＡ特性をかけたが，Ａ特性とは人間の聴感的特性に最も近い周波数のウェイトをかけるものである。演奏のデュナーミクを解析するにあたっては，それが果たして演奏の本来の姿を伝えているかを巡る様々な問題がある。録音技術の発達していなかった時代のものについてはノイズが多く，また録音技術が発達してからの時代には，ミキシングによる加工が様々に行われているのではないかということも考えられる。また，レベル測定値は，録音マイクをホールやスタジオ内のどこにどのように置くか等の諸条件によって微妙に変化する。変動要素が多いことは事実である。果たして録音された演奏は演奏家の表現をどこまで実際に近いものとして伝えているのか？しかし，様々な変動要素が多いにせよ，ＣＤに録音し発売している演奏は，各演奏家が自らの芸術表現であると認めているものであることには相違ない。従って，このレベルデータには充分に意味があると考えている。ただ，測定の際に，それぞれの演奏のレベルを，最高音を同ｄＢ値にして揃えるということをしなかったので，各演奏どうしを量的に比較することはしない。しかし，レベルパターンの比較は行う。また，同一演奏内での量的比較は可能である。

今回の解析はテンポについてもデュナーミクについても物理分析に限っているが，テンポと同じ理由で，デュナーミクについても聴取印象と絡めた研究も必要であると考えている。筆者は 1995 年より，音楽聴取における音の大きさに関する共同研究に参加する機会を得，その感を更に強めている。その共同研究における最新の成果を上げておく。

荒川，水浪，桑野，難波，加藤の 1996 年の研究では，音楽聴取における大きさ判断は，前の音の影響を受けずに絶対的に行われるのか，それとも前の音の影響を受けて変化するのか（文脈効果）について調べた。被験者の大きさ判断は，カテゴリー連続判断法を用いて調べた。カテゴリー連続判断法とは，前述の難波，桑野らによって開発された時々刻々の大きさの印象を判断する方法である。被験者は防音室内で呈示された音及び音楽を聴きながら，時々刻々の印象を「1：非常に小さい」「2：小さい」「3：やや小さい」「4：どちらでもない」「5：やや大きい」「6：大きい」「7：非常に大きい」の中から選択してキーボードに打ち込んでいく。印象が変われればキーボードに新しい数字を打ち込むというようにして実験を進めていくシステムとなっている。音源には，チャイコフスキーの「スラブ行進曲」（カラヤン指揮ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団 1966 年録音）の一部を組み替えたものを使用した。「スラブ行進曲」の中の 5 ～ 20 秒の音楽的にまとまりのあるブロックを抽出して，約 5 秒間の無音部を挿入し，レベルの点で上昇系列，下降系列を作り，両系列の最後に同レベルのブロックを置いた。それを 20 名の被験者にカテゴリー連続判断法によって，大きさを判断させた結果，同レベルでも直前音がそれより小さくレベル上昇として聴かれる場合には，レベル下降として聴かれる場合よりも過大評価され，文脈効果の影響が見られた。図 5-1 はその実験における被験者 20 名の時々刻々の大きさ判断の平均値を示すものである。横軸は経過時間，左縦軸は音源の等価騒音レベル，右縦軸は被験者の決定した大きさのカテゴリ値を示している。図 5-2 は，同実験における被験者 20 名の大きさ判断の平均値の系列間比較を示している。この実験では，楽曲内で組み替えを

行って編集した音源を用いたが，被験者が不自然さを訴えず，音楽を音源にした場合と同じ様な実験を行うことができた。今後，デュナーミクの研究に関して，様々な仮説を証明する際に，必要に応じて音源をこの手法で作成できることになり，その意味で大きな収穫を得たと言えるであろう。今後，「どのように演奏が行われているのか？」という物理解析にとどまらず，「それがどのように聞こえるのか？」という聴取印象を調べるとともに，解析結果が演奏史や文化史的にはどのような意味や影響をもたらすのかといった点へと関連づけて掘り下げていければ，大きな枠組みで演奏における研究を進めていけるのではないかと考えている。

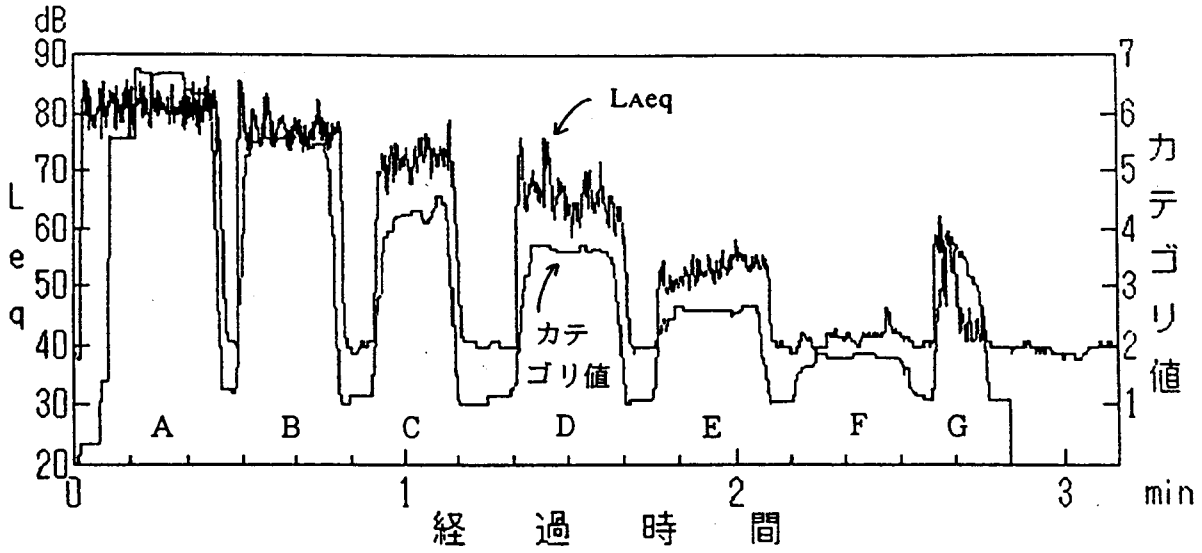


図 5-1　被験者 20 名の時々刻々の大きさ判断の平均値（下降系列）
（荒川，水浪，桑野，難波，加藤　1996）

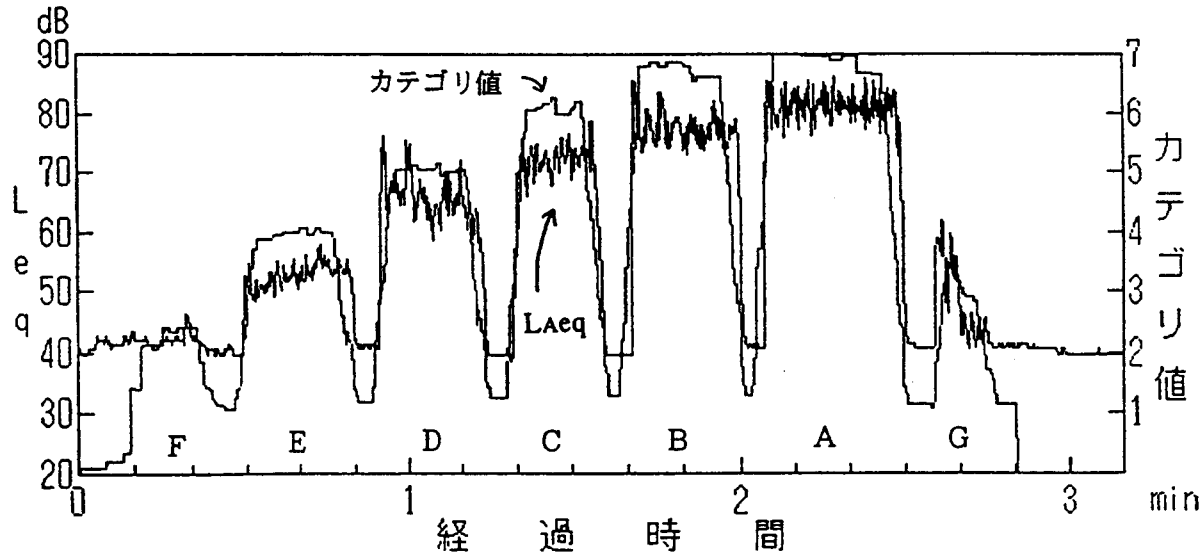


図 5-2　被験者 20 名の時々刻々の大きさ判断の平均値（上昇系列）
（荒川，水浪，桑野，難波，加藤　1996）

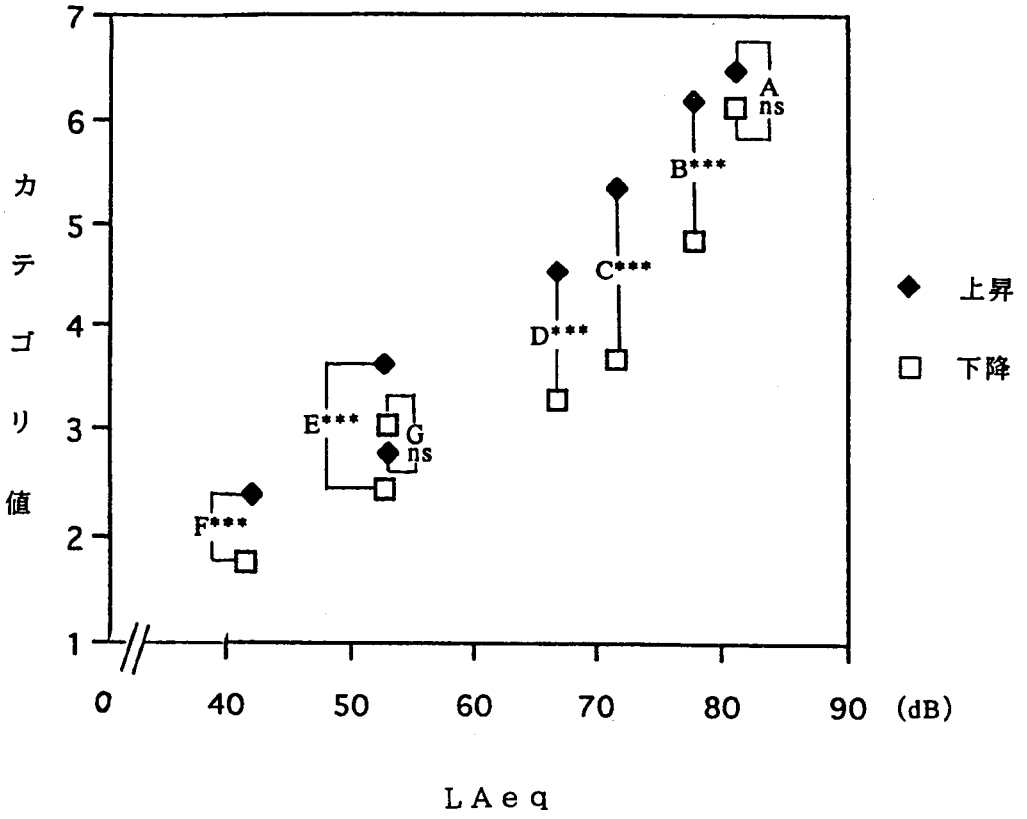


図 5-3　被験者 20 名の大きさ判断の平均値の系列間比較
＊は両系列のブロックＢ間，ブロックＣ間，ブロックＤ間，ブロックＥ間，ブロックＦ間において有意差が認められたことを示す。
（＊ 0.01 ＜Ｐ＜ 0.05，＊＊ 0.001 ＜Ｐ＜ 0.01，＊＊＊Ｐ＜ 0.001　ns は not　significant）
（荒川，水浪，桑野，難波，加藤　1996）

２－４－３　音色について

ところで，今回，音色の解析については行っていない。音色というファクターも，音楽表現上非常に重要なファクターではあるが，筆者がまだ解析できる修養を充分に積んでいないので，今回はそれを避けた。音色については，難波（難波　1967, 1971, 1993 他）や大串（SENJU / OHGUSHI　1987, 佐久間 / 大串　1994, 下迫 / 大串 1995, 奥宮 / 大串 1995, 末岡 / 大串 / 田口　1996 他）らが，数多く研究を行っている。今後の著者の課題であると考えている。そこで，本研究において，音色について言及せざるを得ない場合には，筆者の主観によって記述することにする。著者が丹念に聴きこんだ印象によると，61 演奏は，音色の点では「マッシブなベートーヴェン」と「エレガントでライトなベートーヴェン」に大別することができるように思えた。フルトヴェングラー&ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団の録音は，コントラバス等の低弦楽器，打楽器群の音量が大きく聞こえ，それらによるピンクノイズにも似た粗い厚みのある音の宇宙の中に，主題旋律を担う管楽器やヴァイオリンの音が埋没しているようで，筆者には「マッシブ」であるように感じられた。反対に，多くのウィーン・フィルハーモニー管弦楽団の演奏は，管楽器やヴァイオ

リンの艶やかな響きが前面へ出て，低弦楽器がそれほど大きくはないといった音量配分に感じられ，筆者には「エレガント」「ライト」であるように感じられた。このようなことが，定量的なデータとともに検証できれば，オーケストラ固有の音色や２０世紀ベートーヴェン交響曲演奏における録音の趣味の変遷について明らかにすることができるであろう。

２－５　測定場所

測定は，1997年3月，大阪大学人間科学部環境心理学講座で行った。

２－６　本研究で用いる楽譜について

ベートーヴェンの交響曲の楽譜には様々な版があるが，1862年～1864年にブライトコプフ社によって編纂された旧全集版を基本とする慣用版で演奏されるのがスタンダードであると言われている。（金子　1996:8）マズアのように，ＣＤに使用楽譜（新ペータース版）を明記している例もあるが，ほとんどの指揮者がそうではないので，各指揮者の用いた使用楽譜を特定することはできない。従って，スタンダード的楽譜とされるブライトコプフ&ヘルテル版を用いて，解析結果と照合して議論することにした。現在，ベーレンライター版のベートーヴェン交響曲全集も刊行中であり，第8番を入手している。ベーレンライター版とブライトコプフ&ヘルテル版とでは，微細な差はあるにせよ，全体としてのアーティキュレーション及びフレージングは基本的に同じである。最も大きな相違点は第13，15，17，21，23，25，27小節目のチェロ及びコントラバスの8分音符連打箇所に，ベーレンライター版にはスタカート指示があるが，ブライトコプフ&ヘルテル版にはないという点ぐらいであった。ベーレンライター版には詳細な校訂報告があるので，それを参照して，オリジナル楽器の解析結果に利用したいと考えている。今回，各楽譜間の相違点を綿密に研究することはしていないが，今後，イーゴル・マルケヴィッチ（1912～）による研究・実用版であるマルケヴィッチ版，グスタフ・マーラー（1860～1911）によるリオケーストレーションであるマーラー版，近衛秀麿によるリオーケストレーションである近衛版などを比較検討して研究できれば，２０世紀のベートーヴェン演奏における趣味の変化が，楽譜に追加された部分の相違から顔を覗かせるであろうと興味を持っている。

２－７　引用する批評家の言葉について

本研究では，各演奏に関する批評家の発言を引用することが多い。音源リスト中の演奏に関する批評は各ＣＤのラーナーノーツ他，国内だけでも，志鳥栄八郎著『大作曲家とそのＣＤ名曲名盤』（志鳥　1994），『諸井誠の交響曲名盤探訪』（諸井　1995），洋泉社MOOK『クラシック名盤&裏名盤ガイド』（石井　1997），吉井亜彦著『名盤鑑定百科　交響曲篇』（吉井　1997），『ＣＤ名曲名盤100交響曲』（小石　1994）等がある。各批評家には様々な思想，経歴，能力，立場，音楽的趣味のばらつきがあり，同一視はできないため，これらを無反省に引用することには問題が多いかもしれない。しかしながら，多くの音楽聴取体験を重ね，研ぎ澄まされた耳を持ち，個々の演奏に対して近視眼的にではなく，その演奏の時代的意味を位置づける知識も持つ彼らの発言には，指揮者が演奏に関して述べてい

る著述と同様の文献的価値があると考えた。また，本論文では，テンポ，デュナーミクといった定量的に解析できるファクター以外に，音色や全体の雰囲気のような定量化できないファクターについても言及せざるを得ない場合があるので，その際には，批評家の言葉は，著者の主観的な言葉を補強するものとして有効であると考えている。特に，本論文では，淺香淳編『レコード芸術・編　名曲名盤 300　ベストＣＤはこれだ！』の中の著述を多く引用する。この文献の場合，同一曲に多くの批評家の文章が寄せられており偏向的な見方に陥る可能性が薄い点と，1983 年，1987 年，1993 年のランキングが掲載されているために，オリジナル楽器台頭以来の趣味の変化が読み取れる貴重な資料であると考えたからである。

以上，序章では，先行研究との比較，本研究における測定及び解析方法を記述した。それによって本研究のオリジナリティについて示せたであろう。次章より本論に入ることにする。

第１章　２０世紀前半の演奏様式の検証

それでは，これより本論に入る。第１章では，２０世紀前半の演奏様式を検証する。まず第１節で，フェリックス・ヴァインガルトナー（1863 ～ 1942）が 1897 年にベートーヴェンの交響曲演奏について書いた著書をひもとき，今回の解析範囲に関する記述を丁寧に読み説いてみることにする。ヴァインガルトナーの「提言」を参考に，本研究で取り扱うべき演奏史的観点からの着眼点を明確にしておきたい。また，それは同時に彼がそのように「提言」せざるを得なかった１９世紀末～２０世紀初頭にかけての，演奏を取りまく状況と彼の格闘の意味について考察することにもなるであろう。そして第２節で，テンポ及びデュナーミクの解析結果を導入して，２０世紀前半の演奏様式について検証することにする。
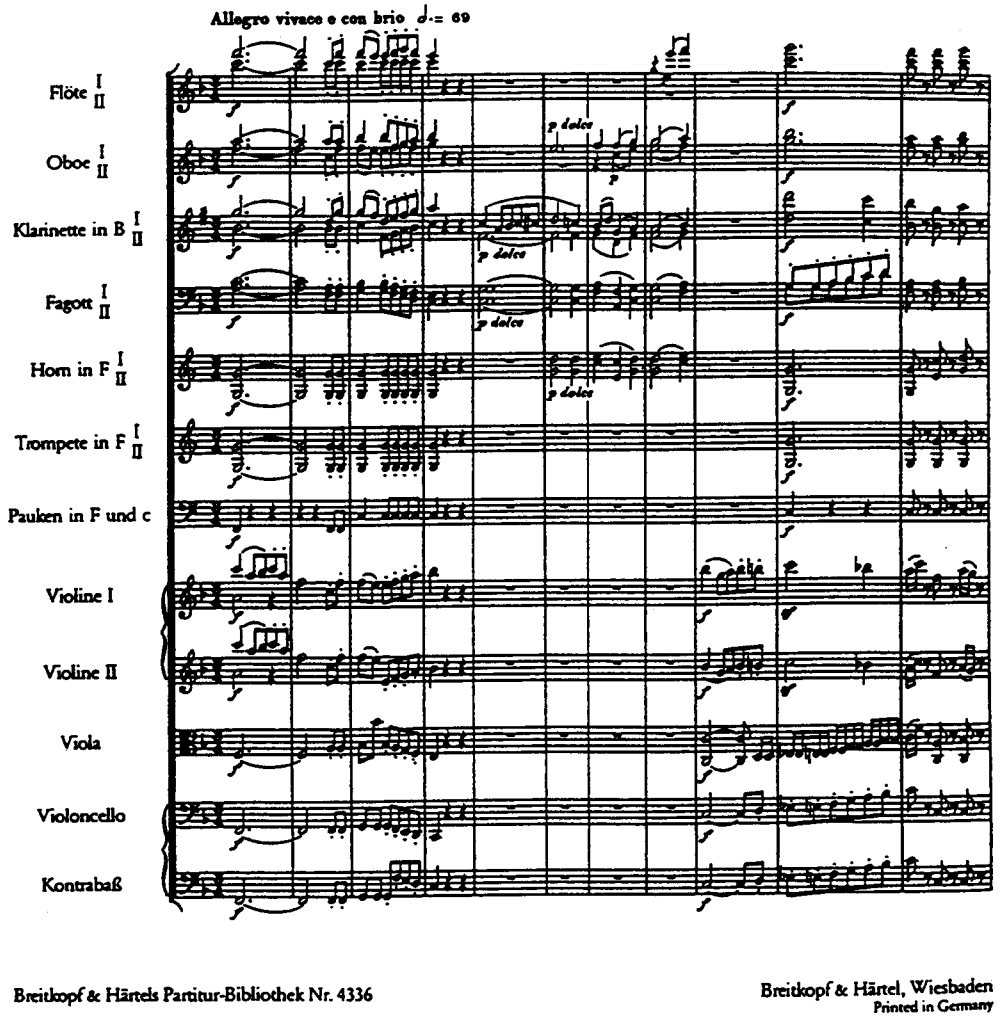
第１節　１９世紀末の演奏観

今回の音源リスト中，最古の録音の指揮者であるヴァインガルトナーは，１９世紀末から２０世紀初頭にかけて，最も傑出した古典的指揮者として知られる人物である。その彼が，ベートーヴェンの交響曲演奏について，1897 年に『ある指揮者の提言　ベートーヴェン交響曲の解釈』(Ratschläge für Aufführungen Klassischer Symphonien, Band 1 Beethoven) という著書を書いている。第 8 番に関する章で，第 5 小節目から第 8 小節目について次の「提言」を行っているが，これはテンポに関する当時の演奏を取り巻く状況をよく物語っている。

「急にこれら（5 小節～ 8 小節）の小節を極めてゆっくりと演奏し，9 小節になって再び主要テンポに入るというつまらない演奏法は，ビューローが一時採用していたけれども，これは避けるべきであり，主要テンポで表情ゆたかに演奏されねばならないのである。」（ワインガルトナー　1965:182）

ここで槍玉に挙げられている「つまらない演奏法」を行っていたハンス・フォン・ビューロー（1830 ～ 1894）は，ヴァーグナーの「テンポ・モディフィカツィオーン（Tempo Modifikation）」の影響を受け，非常にテンポの揺らぎの大きい演奏を行ったことで知られる指揮者である。「テンポ・モディフィカツィオーン」とはワーグナーが，1869 年に書いた指揮論の古典的名著『指揮について』(Über das Dirigieren) の中で展開している考え方である。テンポの基本はアダージョとそれを支える「持続する響き」にあり，基本となるアダージョの原理を究極まで突き詰めて「反対のものを受け入れたいというやみ難い必然と化した」ところにアレグロが生まれるとしている（ワーグナー　1990:323）。この実践技術を「テンポ・モディフィカツィオーン」と呼び，その後，２０世紀初めに至るまで，ロマン主義的な指揮の真髄としてハンス・フォン・ビューローの他にも，グスタフ・マーラー（1860 ～ 1911），リヒャルト・シュトラウス（1864 ～ 1949），ヴィルヘルム・フルトヴェングラー（1886 ～ 1954）などによって受け継がれていったとされている演奏原理で

ある。ビューローの演奏が実際にはどのようなものであったのかは録音資料がないので検証することはできないが，冒頭4小節を全合奏でファンファーレのように華やかに鳴らした後，続く第5小節目からのp，dolce と指示されたクラリネットとファゴットのみの4小節を，冒頭とは対照的にテンポを急激に落とし，陰影感を醸し出したのであろうと予想される。それがヴァインガルトナーによって「つまらない演奏法」と一刀両断されているところに，歴史性が伺えるのである。
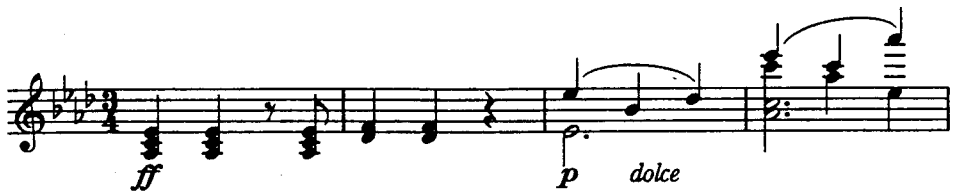


譜例1　ベートーヴェン交響曲第8番　冒頭部　ブライトコプフ&ヘルテル版

ヴァインガルトナーは自著『指揮の芸術』(Über das Dirigieren) の中でビューローが指揮芸術の発展に大きく貢献したことを認めつつ次のように批判している。

「自分自身が著名な指揮者であった大作曲家達の後で，指揮がひとつの芸術であり手先の技ではないという意識を広め，かつ強めたのは，ビューローひとりに帰せられる功績である。しかし，ビューローの仕事にも害を及ぼす危険な特徴があった。(中略) テンポの緩急調整が表情豊かなフレージングをするのに必要であった場合，聴いている人達にこの

緩急調整をはっきりと分からせるために，彼はそれを〈大げさにする〉ということがあったのだ。実際，彼は，全体の主要テンポを否定する，まったく新しいテンポを始めたのだ。」（バンベルガー　1997:120）

そこで，ヴァインガルトナーが挙げている「エグモント序曲」の指摘箇所は，第8番での指摘箇所と同じように，ｆｆから急に dolce なｐへと切り替わる箇所である。ヴァーグナーはここで，それまでの激烈なテンポをほんの少し緩め，「そうすることでオーケストラが大きな活力と思いに沈む自己充足との間で速く揺れ動く二つの主題を，はっきりめだたせるのにぴったりの時を持つように」（バンベルガー　1997:121）と指示をしている。ビューローはそれを更に過剰にやり過ぎて「つまらない演奏法」に堕しているとヴァインガルトナーは次のように批判するのだ。



譜例2　ベートーヴェン　エグモント序曲より　（バンベルガー　1997）

「問題の箇所で彼（ビューロー）は，決してほんの少しだけテンポをゆるめるのでなく，〈アレグロ〉からすぐに〈アンダンテ・グラーヴェ〉に跳んで，そのようにしてこの序曲の〈アレグロ〉において保持されるべき一定のテンポをこわすのだ。この〈アレグロ〉は，一般に冒頭に一定のテンポ記号を持つあらゆる楽曲の場合と同様，保持されなければならぬのだが。この箇所の適切な表現は，主要テンポを少しも変化させずに　－「ほんの少し」はあっても－　手に入れることができる。」（バンベルガー　1997:121）

この記述から明らかなように，ヴァインガルトナーは，あくまでも主要テンポを守ることを重視した。主要テンポを守りつつ同時に表情ゆたかに演奏することができると主張しているのだ。しかし，だからといってヴァーグナーのテンポ・モデフィカツィオーンを真っ向から否定するという強い論調でもない。「ほんの少し」のテンポ変化は許そうというのである。ただ，ビュローらによって行われていた極端なテンポ変化は，ヴァインガルトナーには，音楽の形式を破壊するものに思えたようである。ヴァイナガルトナーは自分の立場を次のように明言している。

「ヴァーグナーの論文は，テンポのあらゆる緩急調整や，またしたがって非常に生き生きとしたフレージングを厳格なメトロノームに合わせて窒息させる俗物根性と戦った。私自身の著書は，これに対して，このテンポの緩急調整が必要であることがしだいに認められるに到った後で，その誇張から生ずる誤りと戦った。これは，だから，むろんそう主張するが，ヴァーグナーの著作のひょうせつではなくて，それと相補い合うものあるいは，

そう言いたければ，われわれ自身の時代の精神におけるその続篇であった。ヴァーグナーが新しい道を開いたのなら，新しい道に沿って進むために草を踏みつぶす誤りを犯さぬよう人々に言うことが自分の義務であると私は信じたのだ。」（バンベルガー　1997:131）

ヴァインガルトナーの生きた時代は，ビューローらの影響が大きく，テンポにおける極端な緩急が多く，過度に濃厚な表情づけを行う演奏が定着していたとされている。ヴァインガルトナーには，１９世紀末から２０世紀初頭の演奏を取り巻くこの状況に対して危機意識があり，歯止めをかけようとしていたのである。ヴァインガルトナーは，ビューローを真似する後続の指揮者達には「テンポ・ルバート指揮者」のレッテルを貼り，彼らを次のように揶揄している。

「彼ら（テンポ・ルバート指揮者）は取るに足らない細部をほじくり出すことによって極めて明晰な箇所を曖昧にしようとした。いまやさほど重要でない内声部に，もともと決してそれに含まれていなかった意味が与えられることになる。いまやほんのかるく記号がつけられていただけのはずのアクセントが鋭い〈スフォルツァート〉になって現れた。しばしば，いわゆる「息つぎ」が挿入されるだろうし，特に〈クレシェンド〉の直後に〈ピアノ〉になる場合がそうで，まるでその音楽には〈フェルマータ〉がばらまかれているようである。これらのちょっとしたたくらみは，テンポを絶えず変えたり，ずらしたりすることで助長された。しだいに活気づくか静かに微妙に遅くすることが要求されるところで，－しばしばそうする口実がまったくなくても－　激しく，突発的に〈アッチェレランド〉されたり，〈リテヌート〉されたりした。」（バンベルガー　1997:127）

テンポ・ルバート指揮者のテンポ・ルバートぶりが詳細に語られており，非常に興味深い。ヴァインガルトナーは，彼らの演奏を聴く度に，強い使命感に燃えたのであろう。このような１９世紀末～２０世初頭の演奏状況的背景から，第 5 小節目から第 8 小節目への前述の「提言」が生まれたのであった。従って，第 43 小節目，第 51 小節目のリタルダンドについても同種の記述を行っている。

「(43 小節および 51 小節の) ritard.は，ただこの小節のみであって，事前になされるべきものではない。しかし，旋律の流れは極めてわずかに柔らかくテンポを抑えることを余儀なくさせるのである。だが，それはセンチメンタルな ritenuto であってはならないのである。」（ワインガルトナー　1965:182）

第 33 小節目のゲネラル・パウゼで音楽の流れがいったん途切れた後に，第 38 小節目から sempre　p と指示された弦楽器群によって第 2 主題が提示される。ここで取り上げられた 2 つのリタルダンドは，その第 2 主題呈示部と確保部のそれぞれの末尾にあるものであり，音楽的な区切りを示す役割を担っている。ヴァインガルトナーは，そこでは音楽の内的必然性によりテンポを少し緩ませるべきであるという見解を示しているが，決して過度にテンポを緩ませ過ぎてセンチメンタルに堕すべきではないと，念入りに注意書きを追加することも忘れていない。これは，こう書かなければ，テンポ・ルバート指揮者達の恣

意的な表現を誘う箇所であるからである。

以上，テンポについて確認できたことは，１９世紀末から２０世紀初頭にかけては，楽譜に指示がなくても，テンポ緩急が激しく行われており，第２節以降の解析結果で，テンポ緩急の多い演奏様式が出てくれば，それは１９世紀末的な演奏様式の継承と考えられるということである。

それでは，デュナーミクについてはどのような提言がなされているだろうか。引き続き，ヴァインガルトナーの「提言」を読んでみることにする。第8番の章の冒頭で，彼は次のようにこの交響曲に対する最大級の賛辞を述べていた。

「この交響曲はベートーヴェンのもっとも円熟した傑作の一つであり，その管弦楽法は素晴らしい完全さを示している。この交響曲のスコアを見たところでは，オーケストラのひびきに関してはもはやこれ以上望むことは何もない位である。この作品のもつ例えようもないユーモアを，自由にのびのびと完全な精巧さで再現することは，指揮者にとって非常に大きな課題であるが，それに引きかえ，ここで数多くの補足記入や　－多くの部分で有効なⅡホルン及びⅡトランペットの音を１オクターブ置き換えるのは例外であるが－いろいろな修正を行うことは，明りょうな演奏にとってあまり必要ではない。それ故この交響曲についての私の助言は，極めて狭い範囲に限定されるのである。」（ワインガルトナー　1965:181）

「オーケストラのひびきに関してはもはやこれ以上望むことはなにもない位である。」と語りつつ，改変を求めている「Ⅱホルン及びⅡトランペットの音を１オクターブ置き換える」手法は，この著書の中で，全交響曲を通じて，彼が頻繁に提示している方法である。楽器は周知の通り，ベートーヴェンの作曲時からは，大幅な改良が施されており，特に音量が豊かになっている。モダン楽器を用いて，ベートーヴェンの楽譜通りに演奏すると，しばしば作曲家の意図しなかった音量バランスを生み出すことがある。例えば，ある楽器が突出しすぎる，もしくは反対に際だつべき旋律を担っている楽器が，他の楽器の豊かな響きの中に埋没してしまうということが頻繁に起こりうるのである。このような場合に，不必要な音を突出させないために１オクターブ下の音に変更する，または，反対に必要な音を際だたせるために１オクターブ上の音に変更させる，追加する等の実際的な処置を行う必要があり，ワインガルトナーはそれを推奨しているのである。今回，解析を行う冒頭から第 103 小節目の提示部の範囲内に限っても，第 62，65，66，67，69，93，95 小節目のスフォルツァンド指示のある第2ホルンやトランペットには，その箇所だけが異様に突出しないよう一オクターブ下の音に転じるよう指示があった。ヴァインガルトナーの「提言」は，全般に渡って，このように実に具体的で，しかも音量のバランスを整えるための実際的な処置法を示していることが多い。他にも冒頭4小節の主題の一部を提示した箇所について次のような記述がある。

「私は多くの会場で，ヴァイオリンの主題が必要なだけの明りょうさで聞こえないとい

う経験をしたことがある。こうした場合には，すべての管楽器及びティンパニーに次のような補足記入をしたい。」（ワインガルトナー　1965:181）　譜例 1，3 参照



譜例 3　ベートーヴェン交響曲第 8 番　冒頭部　管楽器及びティンパニーへの補足記入
（ワインガルトナー　1965:181）

この箇所は元来，冒頭に f がついているだけである。冒頭の全合奏による F -dur の主和音を f で印象的に鳴らした後は，第 1 小節目の第 2 拍目から第 1，第 2 ヴァイオリンのみで奏される第 1 主題の主旋律が全合奏の響きの中に埋没してしまうことがしばしばある。その為，ヴァイオリンの主題旋律が際だつよう，ヴァインガルトナーは，和声的伴奏部にあたる管楽器及びティンパニーはすぐにデミニュエンドを行うように薦めている。しかし，再び主題の旋律を担う第 2 小節目の第 3 拍目からはクレッシェンドを行い，全体的な勢いに関しては減衰しないように配慮するべきであると提言しているわけである。このような配慮は恐らく演奏の現場で，多くの指揮者によって行われていることであろう。朝比奈隆が著書『朝比奈隆　ベートーヴェンの交響曲を語る』の中で，それについて触れている。朝比奈自身は，音符に作曲家が支持していない細かいニュアンスをつけることは，「いい趣味だとは思わないですなぁ。」（朝比奈　1993:176）と語り，基本的には楽譜通りに演奏したいとしつつ，一方で次のようにも語っている。

「特に，一小節目の管楽器のパートは（ヴァインガルトナー同様），ディミヌエンドするような感じでやりたいので，（呈示部終末の第 103 小節目が）ますます f f では（呈示部の繰り返しの冒頭がディミヌエンドできず）具合が悪いです。（中略）（ヴァインガルトナーは，他の箇所でも，主題旋律を担う楽器が際立つように同様の提言を繰り返しているが）私の師匠なんかもそのテでしたよ。昔の人はよくそういうことをやるんです。そういう演出は指揮者が作るものだということになっていました。それは色とりどりで面白くなるのは事実ですけれども。ワインガルトナーは本来そういうことをしてはいけないという前提に立っていながら，それでもあの程度やるわけですからね。」（朝比奈 1993:174-176）

つまり指揮者は常に「楽器間の音量バランスをどのようにコントロールすれば，自らが伝えたい音楽が最も効果的に美しく聴こえるか」という，音の立体的な造形デザインに注意を払っているものなのである。このような点については，指揮者がリオーケストレーションした版などを参照できると，ある程度，時代の傾向や指揮者の趣味があらわになるのであろうが，今回はそれは行っていない。今後の課題としたい。指揮者がどのような音響デザイン意図のもとに，どのように各楽器間の音量バランスを取っているかについは，非

常に実際的な問題であり，興味深いのではあるが，各々の楽器から個別的に出ている音量についてのデータが取れていないので，今回，これらの問題についてデータ解析によっても深く踏み込むことはできない。しかし，レベルレコーダに，A特性という人間の聴感的特性に最も近い周波数のウエィトをかけ，オーケストラの総和的な音量レベルの変化をとらえているので，次の2箇所のヴァインガルトナーの「提言」については，いろいろ問題はあるにせよ，解析によって踏み込む余地はあるであろう。ヴァインガルトナーは，第60小節目からの楽句と第73小節目からの楽句に次のような「提言」を与えている。

「この小節（60小節）から始まるcrescendoを完全に行うために，ｓｆは最初は極めてひかえめに演奏されなくてはならない。そして徐々にｆｆまで盛り上げられるのであるが，このことは非常に重要なことである。」（ワインガルトナー　1965:182）

「これらの小節（73小節～79小節）は終始ｐで保たれなくてはならない。これに続くｆｆの突然の出はじめは，決してcrescendoで準備されてはならないのである。」（ワインガルトナー　1965:182）

前者は呈示部第2主題推移部の末尾に当たり，いかにｓｆ及び暫時的なクレッシェンドによってパッションを自然に盛り上げて，その絶頂である第70小節目のｆｆを効果的に響かせることができるかという点に指揮者が心を砕くマンハイムオーケストラ以来追求されてきた表現法である。後者は，呈示部終止に2回出てくるｆｆ-ｐ対比箇所のｐ部であり，いかにすぐさま絶妙に直前のｆｆとの落差をつけてｐにできるかが見せどころのバロック時代のお決まりの表現法であったものだ。このように「変化」を必要とする箇所は，特に指揮者の力量を要求される箇所であり，また，オーケストラのアンサンブルの技術が低いと指揮者の要求通りに実現できない箇所でもある。ヴァインガルトナーが，くどいくらいにこと細かくデュナーミク表現に関する「提言」を繰り返すのは，そうせざるを得ない理由があったからであろう。しかし，この記述の範囲からだけでは，デュナーミクの問題について，テンポの問題ほど明確な演奏史的問題点が見出せない。そこで，第2章以降の解析を通して，演奏様式上の問題点を見つけていくことになるであろう。

以上，ワインガルトナーの「提言」を読み進むことで，１９世紀末から２０世紀初頭の演奏を取り巻く状況に言及し，第8番を演奏史的観点から分析するにあたっての着眼点を明確にした。これらのことを踏まえて，テンポ変化及びデュナーミク変化の解析結果を導入して演奏様式の分析を行うことにする。前述のようなコンテクストから生まれたワインガルトナーの「提言」であるが，その後約１世紀を経て，どのように第8番演奏が変化していったのかを考察するのが本論文の主目的である。続く第１章第２節では，２０世紀前半の演奏様式を検証し，第２章では現代的演奏の始祖とも言われるトスカニーニの演奏をカラヤンの演奏との比較において検証する他，２０世紀中盤の演奏様式を検証する。そして，第３章では，1980年代以来，台頭してきて根強い人気を誇り続けるオリジナル楽器演奏の演奏様式を検証する予定でいる。

第２節　２０世紀前半の演奏様式

この節では，テンポ変化及びデュナーミク変化のデータを用いて，２０世紀前半の演奏様式を検証してみる。

ベートーヴェンの交響曲を演奏する際に，指揮者がまず直面する難問は，冒頭テンポの設定をどうするかである。第 8 番の楽譜の冒頭には ♩. = 69 と書かれている。これは，ベートーヴェン自身がつけたメトロノーム指示である。1817 年 12 月 17 日に，ライプツィッヒで刊行されていた『一般音楽新聞』(Allgemeine Musikalische Zeitung) に，第 1 番から第 8 番までの交響曲の各楽章冒頭他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た。他にも，交響曲第 9 番と作品 95 までの弦楽四重奏曲等数曲に，ベートーヴェン自身がメトロノーム記号をつけている。従って，何の問題もないように思えるが，これらのテンポ指示のほとんどは，非常に速い。そのため，しばしば彼の用いていたメトロノームは壊れていたのではないかとさえ言われている。渡辺は，「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－」と題する論文で，この問題に取り組んでいる。渡辺によると，ベートーヴェンのメトロノーム記号に我々が不整合を感じるのは，現代馴染んでいるテンポ観，つまりメトロノームによる輪切りのテンポ観のみによってベートーヴェンを理解しようとするからである。メトロノームはベートーヴェン晩年に開発されたため，ベートーヴェンがメトロノーム記号をつけた当時は，まだ新旧のテンポ観が交錯する過渡期的状況であった。従って，バロック以来受け継がれてきたテンポ観，つまり脈拍や普通に歩く速さを基盤に規定される共通のテンポ観と組み合わせて理解すれば，それなりの整合性があると言うのである（渡辺　1997b)。この文献は，テンポ観に関する伝統とベートーヴェンのメトロノーム記号に関する研究史が詳細に概説されていて興味深い。

第 8 番は作曲家自身によって　♩. = 69 と指定されてはいるが，新旧のテンポ観を組み合わせて考えるべきだということになれば，適性テンポはどれくらいになるだろうか。それが分かれば，その後の演奏家による作品受容の変遷と比較でき，渡辺がマーラー交響曲第 4 番を用いて行ったような骨太い演奏史研究を行うことができる（渡辺 1990)。例えば，ヴァインガルトナーの第 8 番演奏はベートーヴェンの描いた世界に近づいているのかそれとも離れているのか，フルトヴェングラーは？トスカニーニは？カラヤンは？オリジナル楽器演奏は？といった視点からの議論を導入できるわけである。それができれば演奏史研究としては非常に理想的な形となるであろう。しかし，現在，著者はこの問題について研究を始めたばかりであるので，ベートーヴェンが第 8 番に希望したテンポに関する確固たる見解を持っていない。従って，それについては，今後の課題とすることにし，本研究では，ヴァインガルトナー以降の第 8 番演奏様式の解析結果から，２０世紀ベートーヴェン交響曲演奏史における趣味の変化を丹念に探っていきたいと考えている。

それでは，まず，前節で「提言」を考察したヴァインガルトナーの演奏様式を分析してみよう。彼は，青年期にヴァーグナーとリストに深く影響されたと言われているが，著書の中で再三に渡って，過度にテンポを動かし，センチメンタルで濃厚な表情づけの演奏に

陥らないようにと「提言」していることから明らかなように，音楽的立場については彼らと異なる立場を取っていた。明晰で無駄のない指揮ぶりや誇張を排した解釈，正確なテンポの点で際だっていたとされ，１９世期末から２０世紀初頭にかけての最も傑出した古典的指揮者として知られている。実際にはどのような演奏を行っているだろうか。

ヴァインガルトナーは，冒頭テンポについて，さきほどの『ある指揮者の提言』で，「メトロノーム指示 ♩. = 69 はあまりに速いテンポである。そこで私はおよそ ♩.= 56 を採りたい。」と語っている（ワインガルトナー 1965:181.）。各指揮者がどのようなテンポを選択しているのかを調べるために，第 1 主題呈示部冒頭 12 小節のみ，テンポの平均値を取って比較してみた。表 7 にその結果を示す。それを参照しながらヴァインガルトナーのテンポについて考察してみることにしよう。

表 7 によると，1965 年に録音されたヘルマン・シェルヘン（1891 ～ 1966）とルガノ管弦楽団による録音を除いて，ほとんどの指揮者がベートーヴェンのメトロノーム指示通りには演奏せず，それよりは格段に遅いテンポを選択していることが明らかである。シェルヘンの演奏は，ベートーヴェンの指示通り ♩. = 69 を選択しているが，テープの早送りを聴いているかのようで，「怪速」とでも呼びたい演奏である。「パロディなのか？」という疑問も浮かぶが，このＣＤの解説書には，シェルヘンのテンポについて一言も触れられていないので，指揮者の意図は闇に包まれたままである。彼は，この録音の 11 年前の 1954 年に，ロイヤル・フィルハーモニック管弦楽団と録音した際には，♩. = 58 を選択している。11 年間の間にシェルヘンの考えを新たにする何が起こったのかは不明である。

同一指揮者の複数回録音に関して言うと，他にヴァインガルトナー，ウィレム・メンゲルベルク（1871 ～ 1951），ヴィルヘルム・フルトヴェングラー（1886 ～ 1954），ブルーノ・ヴァルター（1876 ～ 1962），アルトゥーロ・トスカニーニ（1867 ～ 1957），ピエール・モントゥー（1875 ～ 1964），レナード・バーンスタイン（1918 ～ 1990），ヘルベルト・フォン・カラヤン（1908 ～ 1989），ヴォルフガング・サバリッシュ（1923 ～）も行っている。フルトヴェングラーを除いて，そのほとんどがほぼ同じようなテンポを選択しているので，シェルヘンのこの例の方が異質である。しかし，そのことは，シェルヘンが，気ままにテンポを選択していることを指しているわけではないだろう。いかなる場合も，指揮者はテンポを自らの芸術的必然性によって選択する。恐らく，現代音楽に深い造詣を持ち，音楽的実験に積極的であったとされる彼のことであるから，「ベートーヴェンの指示通りに演奏するとどういう音楽が生まれるか」という，ひとつの実験的試みとして 1965 年の「快速」録音に取り組んだのだろう。しかし，それによって，多くの人々に「何故，指揮者はベートーヴェンの指示通りには演奏しないのか」という解答を示してくれたとも言えるであろう。

一方，全音源中最も遅かったのは 1992 年に録音した朝比奈隆（1908 ～）と大阪フィルハーモニー管弦楽団の演奏であった。♩. = 43 と，他の演奏に比べて，飛びきり遅いテンポを選択している。朝比奈のテンポ設定理由については，第３章で言及する予定にしている。シェルヘンから朝比奈まで指揮者は様々なテンポを選択しているが，♩. =51 前後のテンポを選択する指揮者が最も多かった。表 7 の ♩. = 51 のテンポを取る演奏の欄には２０世紀前半，中盤，後半のどの時代の演奏も入っている。全体的傾向としては，♩. = 54 以上の速いテンポを選択しているのは主に 1980 年以降に台頭したオリジナル

表 7　ベートーヴェン交響曲第 8 番第 1 楽章呈示部冒頭 12 小節間における各指揮者のテンポの平均値

指揮者＆団体，　（　）内録音年，　●はオリジナル楽器演奏

＊＋指揮者のイニシャルは同一指揮者の複数回録音



シェルヘン＆ルガノ管弦楽団（1965）

61

●ホグウッド＆ジ・アカデミー・オブ・エンシェント・ミュージック（1989）

59

カザルス＆マールボロ・フェスティバル管弦楽団（1963）

●グッドマン＆ハノーヴァー・バンド（1988）

●ガーディナー＆オルケストル・レヴォリュショネル・エ・ロマンティク（1992）

58

＊ＳＨ　シェルヘン＆ロイヤル・フィルハーモニー管弦楽団（1954）

ギーレン＆南西ドイツ放送交響楽団（1993）

56

●ノーリントン＆ザ・ロンドン・クラシカル・プレーヤーズ（1986）

55

クーセヴィッキー＆ボストン交響楽団（1936）

＊ＫＨ　カラヤン＆ベルリン・フィルハーモー管弦楽団（1984 ～ 1985）

ヴァント＆北ドイツ放送交響楽団（1987）

54

＊ＷＦ　ヴァインガルトナー＆ロイヤル・フィルハーモニー管弦楽団（1927）

フリッチャイ＆ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団（1953）

●ブリュッヘン＆ 18 世紀オーケストラ（1989）

53

＊ＷＢ　ヴァルター＆ニューヨーク・フィルハーモニック（1942）

＊ＫＨ　カラヤン＆ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団（1962）

＊ＷＢ　ヴァルター＆コロンビア交響楽団（1958）

ケーゲル＆ドレスデン・フィルハーモニー管弦楽団（1982）

ハイティンク＆王立アムステルダム・コンセルトヘボウ管弦楽団（1987）

アーノンクール＆ヨーロッパ室内管弦楽団（1990）

ドラホシュ＆ニコラウス・エステルハージ・シンフォニア（1995）

52

＊ＷＦ　ヴァインガルトナー＆ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団（1936）

＊ＴＡ　トスカニーニ＆ＮＢＣ交響楽団（1952）

セル＆クリーヴランド管弦楽団（1952）

ティルソン・トーマス＆イングリッシュ室内管弦楽団（1985）

ショルティ＆シカゴ交響楽団（1988）

レーグナー＆読売日本交響楽団（1990）

51

＊MW　メンゲルベルク＆王立アムステルダム・コンセルトヘボウ管弦楽団（1940）

＊ＦＷ　フルトヴェングラー＆ストックホルム・フィルハーモニー管弦楽団（1948）

＊ＭＰ　モントゥー＆サンフランシスコ交響楽団（1950）

＊ＦＷ　フルトヴェングラー＆ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団（1953）

クレンペラー＆フィルハーモニア管弦楽団（1957）

ラインスドルフ＆ボストン交響楽団（1969）

ケンペ＆ミュンヘン・フィルハーモニー管弦楽団（1974）

＊ＢＬ　バーンスタイン＆ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団（1978）

＊ＳＷ　サヴァリシュ＆ＮＨＫ交響楽団（1982）

ドホナーニイ＆クリーブランド管弦楽団（1983）

テンシュテット＆ロンドン・フィルハーモニー管弦楽団（1985）

マズア＆ライプツィッヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団（1992）

＊ＳＷ　サヴァリシュ＆ 王立アムステルダム・コンセルトヘボウ管弦楽団（1993）

50

＊MW　メンゲルベルク＆ 王立アムステルダム・コンセルトヘボウ管弦楽団（1938）

＊ＴＡ　トスカニーニ＆ＮＢＣ交響楽団（1952）

ヨッフム＆ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団（1958）

＊ＭＰ　モントゥー＆ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団（1960）

＊ＢＬ　バーンスタイン＆ニューヨーク・フィルハーモニック（1963）

シュミット＝イッセルシュテット＆ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団（1968）

マゼル＆クリーヴランド管弦楽団（1978）

フェレンチク＆ハンガリー国立交響楽団（1978）

ブロムシュテット＆ドレスデン国立歌劇場管弦楽団（1978）

49

シャルク＆ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団（1928）

ボールト＆ BBC 交響楽団（1932）

ベーム＆ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団（1972）

アバド＆ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団（1987）

ノイマン＆チェコ・フィルハーモニー管弦楽団（1988）

フリューベック・デ・ブルゴス＆ロンドン交響楽団（1989）

ジュリーニ＆ミラノ・スカラ座フィルハーモニー管弦楽団（1992）

48

ケンペン＆ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団（1953）

＊ＦＷ　フルトヴェングラー＆ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団（1954）

47

プレヴィン＆ロイヤル・フィルハーモニック管弦楽団（1990）

46

プフィッツナー&ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団（1933）

43

朝比奈隆&大阪フィルハーモニー管弦楽団（1992）

楽器演奏と２０世紀中盤以降の演奏である。２０世紀前半の演奏でここに入っているのは，ヴァインガルトナーの両録音，セルゲイ・クーセヴィッキー（1874 ～ 1951），ヴァルターらで ♩. = 52 ～ 55 を選択している。他の２０世紀前半の演奏は ♩. = 51 以下のテンポを選択している。特に，1930 年代前後の演奏である，フランツ・シャルク（1863 ～ 1931），エイドリアン・ボールト（1889 ～ 1983），ハンス・プフィッツナー（1869 ～ 1949）らは ♩. = 46 ～ 49 を選択している。また，♩. =49 以下の演奏の半数は 1980 年代以降のモダン楽器演奏であった。と，いうことは，２０世紀前半には，♩. = 51 よりも遅い演奏が多かったが，２０世紀中盤から後半へ向けて時代とともに若干速くなる傾向を示し，その後 1980 年頃からは，オリジナル楽器演奏はその精神に基づいて速く，モダン楽器演奏はその反動によるのか遅い演奏が増えてきたということになるだろうか。２０世紀中盤の傾向については第２章で，1980 年代以降の傾向については，第３章で更に詳しく考察する予定である。

再びヴァインガルトナーの演奏分析に戻ることにしよう。ヴァインガルトナーは，自分の「提言」よりは若干遅い ♩. = 54（ロイヤル・フィルハーモニー管弦楽団と 1927 年に録音），♩. = 52（ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団と 1936 年に録音）を選択している。全音源中でも速い方のテンポを選択しており，２０世紀前半の他の演奏と比べるとクーセヴィッキー，ヴァルターと並んで極めて速いテンポを選択していたことになる。それでは，演奏の中身について検証してみよう。解析対象箇所である呈示部の構造は表 8 に示しておく。図 6-1 はヴァインガルトナーの演奏の小節ごとのテンポ変化の時系列データである。太実線が 1927 年にロイヤルフィルハーモニック管弦楽団と録音した演奏のデータ，細実線が 1936 年にウィーン・フィルハーモニー管弦楽団と録音した演奏のデータである。縦軸はメトロノーム拍数，横軸は小節数を示している。また図 6-2，図 6-3 は，それぞれの演奏のレベル変化の時系列データである。

表 8　第 8 番第 1 楽章呈示部音楽構造（T は小節を指す）

第 1 主題提示	T 1 ～ T 12	
推移	T 13 ～ T 37	
第 2 主題提示	T 38 ～ T 45	（T43 はリタルダンド，T44 は a tempo ）
第 2 主題確保	T 46 ～ T 51	（T51 はリタルダンド，T52 は a tempo）
推移	T 52 ～ T 69	
終止	T 70 ～ T 103	

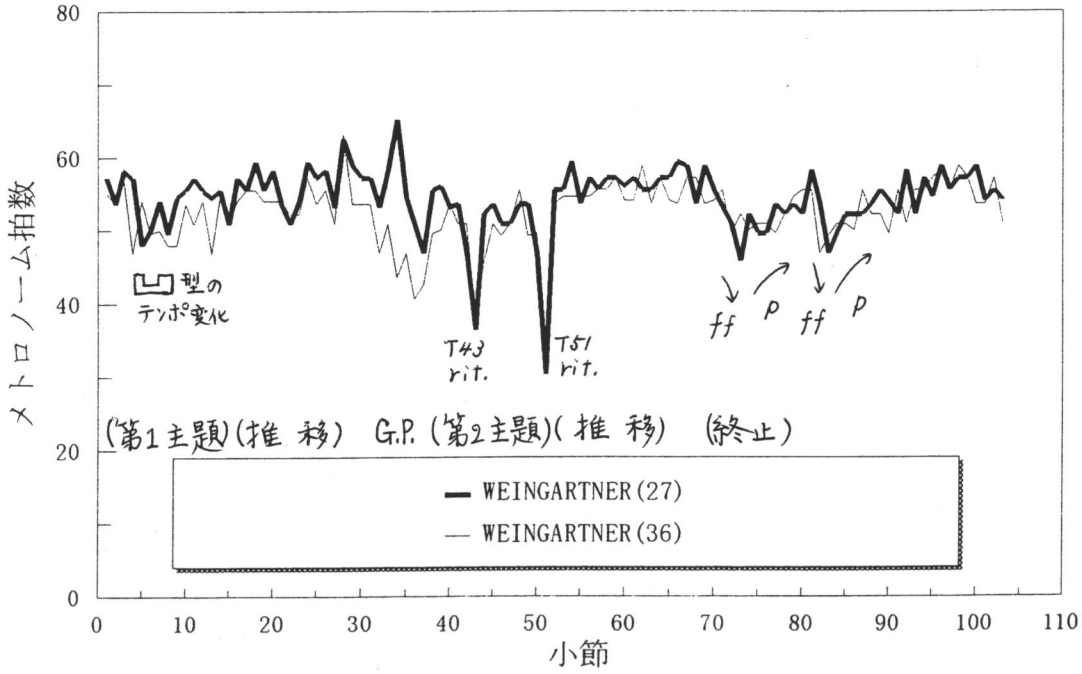


図 6-1　小節ごとのテンポ変化の時系列データ（ヴァインガルトナー）
太実線　ロイヤルフィルハーモニック管弦楽団　1927 年録音
細実線　ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団　1936 年録音

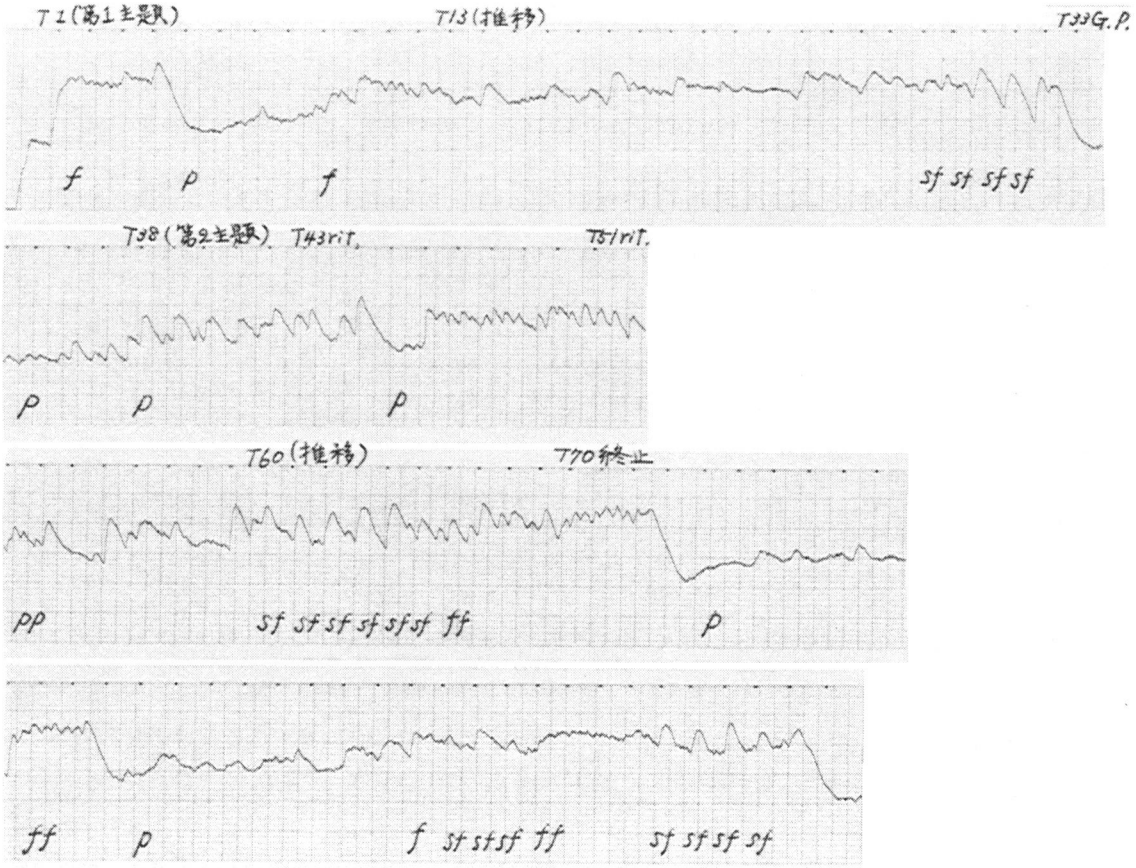


図 6-2　レベル変化の時系列データ（ヴァインガルトナー　1927 年録音）

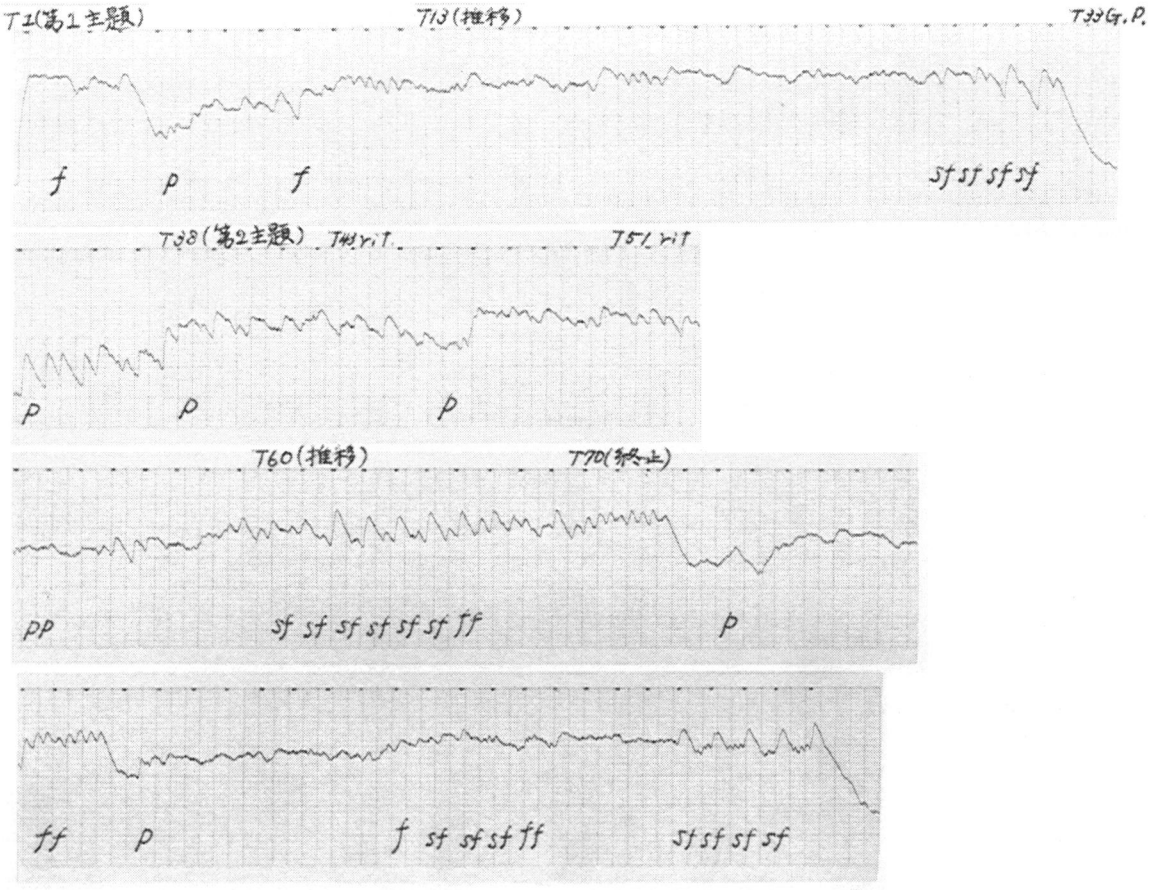


図 6-3　レベル変化の時系列データ（ヴァインガルトナー　1936 年録音）

前節で触れたように，ヴァインガルトナーは，「古典的指揮者」として知られている。彼と同時代の「テンポ・ルバート指揮者」達のような恣意的なテンポを廃絶し，その対極に位置する演奏を行うとされている。しかし，1927 年，1936 年の両録音ともに，全般に渡ってかなり大きなテンポ変化，デュナーミク変化を行っている。第 5 節目～第 8 小節目に関しても，ビューローのように極めてゆっくり演奏して第 9 小節目で主要テンポに戻すような「つまらない演奏法」は行わないようにと苦言を呈していたが，彼自身凹型のテンポ変化を示している。このことについては，後でまた考察する。

しかし，ヴァインガルトナーのテンポ及びデュナーミク変化は無計画に行われているのではないらしい。秩序がある。2 つの拮抗する主題，推移部，終止部などのそれぞれのソナタ形式の区分が，テンポ及びデュナーミクのコントラストによって性格づけらているのだ。例えば，第 2 主題では，動的な第 1 主題との性格のコントラストを強調している。第 38 小節目第 2 主題呈示部以降のレベル変化が目まぐるしいのは，バイオリン，フルート，オーボエで，ゆったりとしたテンポで，かつ一つ一つの音に表情をつけてこの箇所を歌うように演奏しているからである（図 6-2，図 6-3）。その後，推移部に当たる第 52 小節目以降をテンポ，レベルともに少し引き上げて緊張を保ち，力強い全合奏を聴かせている。ただ，そのためか「提言」では，第 60 小節目からのクレッシェンドを完全に行う為には，頻繁に出てくる s f の最初の部分は極めて控えめに演奏しなくてはならないと言っていたが，両録音ともにその前の第 58 小節目のクレッシェンドで一旦大きくなってしまってからは，レベルは保持されている（図 6-1 ～図 6-3）。しかし，終止部に当たる第 70 小節目

からの2回のｆｆ－ｐのデュナーミク対比については，テンポ，レベルの2点で「提言」通りに明確なコントラストを示せており，その後は緩急のうねりを繰り返してクライマックスを作り，変化に富む演奏となっている（図 6-1 ～図 6-3）このような伝統的なソナタ形式をテンポ，デュナーミクによって堅固に構築する演奏様式は，彼固有の演奏様式なのだろうか，それとも２０世紀前半の演奏の共通傾向なのだろうか。それを調べるために，主題間のテンポ比を比較してみることにした。

まず，第8番第1楽章第1主題提示部全12小節分（冒頭12小節）のテンポ平均値と，第2主題提示部全8小節分（第38小節～第45小節）のテンポ平均値の比を主題比としようとしたが，これは不適当という結論に至った。それぞれの区分内でのテンポ変動が大きいため，算出した値はその影響を受け，テンポ変化の情報を相殺し合うので，それらを比較しても主題比の考察はできないと判断した。例えば，図 6-1 のヴァイナガルトナーの場合，第1主題提示部は凹型のテンポ変化を示し，第２主題提示部の末尾第 43 小節目にはリタルダンド，第44小節目にはa tempoがあるため，局所的にV字型のテンポ変化がある。相殺し合う情報が多く，これらを単純には取り扱えない。そこで，各主題を印象づける部分のテンポの平均値を算出し，その比を主題比とすることにした。

第1主題の場合には，冒頭4小節間のテンポが印象を大きく左右する。冒頭4小節については朝比奈隆も「(言いたいことをずばりと言いながら出るような開始部ですと言う東条の言葉に対して)《エロイカ》「五番」もそうでしたね。《田園》も慎ましそうな顔をしていながら，ずばりと出てきました。ベートーヴェンの一つの特徴になりますかな。」と言っている（朝比奈 1993:172)。そこで，冒頭 4 小節間を平均したテンポを第 1 主題のテンポとして代表させることにした（A)。第2主題も冒頭4小節分（第38小節目～第41小節目）を平均したテンポを第 2 主題のテンポとして代表させることにした（B)。そしてA／Bを主題比として表9に示した。主題比1は，主題間にテンポの差がないことを示しており，主題比が1より大きくなればなるほど第2主題でのテンポ下降が大きくなる。反対に,主題比が1より小さい値になればなるほど第2主題でのテンポ上昇が大きくなる。

このデータの場合，序章で述べたBOWEN 1996のように多くの情報を捨象してしまっているので，ごく大まかな傾向しかつかめないが，大まかな傾向としては次の通りである。全音源中，メンゲルベルクが第2主題で最も大きくテンポを落としている。他にフルトヴェングラー，ルードルフ・ケンペ（1910 ～ 1976)，パウル・ファン・ケンペン（1893 ～ 1955)，ヴァルター，オイゲン・ヨッフム（1902 ～ 1987)，ヤーノシュ・フェレンチク（1907 ～ 1984)，ヘルベルト・ブロムシュテット（1927 ～)，クルト・マズア（1927 ～)，等もそうである。２０世紀前半の演奏のほとんどは，主題比 1.01 以上，つまり第 2 主題のテンポを下降させて演奏するグループに含まれている。主題比1つまり主題間のテンポを変えないのは，トスカニーニの2演奏，ジョージ・セル（1897 ～ 1970)，オットー・クレンペラー（1885 ～ 1973)，ハンス・シュミット＝イッセルシュテット（1900 ～ 1973）ら２０世紀中盤の演奏である。主題比が1以下，つまり第2主題の方が明らかにテンポが速いのは，フランス・ブリュッヘン（1934 ～)，ヘルベルト・フォン・カラヤン（1908 ～ 1989)，朝比奈隆（1908 ～)，クラウディオ・アバド（1933 ～)，ミヒャエル・ギーレン（1927 ～）らによる 1980 年以降の演奏であった。これらの個別の演奏様式については，後に触れることになる予定である。

表９　ベートーヴェン交響曲第８番呈示部主題間のテンポ比

指揮者＆団体，　（　）内録音年，　●はオリジナル楽器演奏

＊＋指揮者のイニシャルは同一指揮者の複数回録音

A／B

1.23　　第２主題で大きくテンポ下降

＊MW　メンゲルベルク＆王立アムステルダム・コンセルトヘボウ管弦楽団（1938）

1.15

＊MW　メンゲルベルク＆王立アムステルダム・コンセルトヘボウ管弦楽団（1940）

1.14

＊ＦW　フルトヴェングラー＆ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団（1953）

1.1

＊ＦW　フルトヴェングラー＆ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団（1954）

1.08

ケンペ＆ミュンヘン・フィルハーモニー管弦楽団（1974）

1.07

ケンペン＆ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団（1953）

＊WB　ヴァルター＆コロンビア交響楽団（1958）

1.06

ヨッフム＆ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団（1958）

フェレンチク＆ハンガリー国立交響楽団（1978）

ブロムシュテット＆ドレスデン国立歌劇場管弦楽団（1978）

マズア＆ライプツィッヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団（1992）

1.05

＊ＳH　シェルヘン＆ロイヤル・フィルハーモニー管弦楽団（1954）

1.04

フリッチャイ＆ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団（1953）

カザルス＆マールボロ・フェスティバル管弦楽団（1963）

ケーゲル＆ドレスデン・フィルハーモニー管弦楽団（1982）

ヴァント＆北ドイツ放送交響楽団（1987）

ハイティンク＆王立アムステルダム・コンセルトヘボウ管弦楽団（1987）

ノイマン＆チェコ・フィルハーモニー管弦楽団（1988）

レーグナー＆読売日本交響楽団（1990）

ドラホシュ＆ニコラウス・エステルハージ・シンフォニア（1995）

1.03

＊ＦW　フルトヴェングラー＆ストックホルム・フィルハーモニー管弦楽団（1948）

＊ＳW　サヴァリシュ＆ＮＨＫ交響楽団（1982）

ティルソン・トーマス＆イングリッシュ室内管弦楽団（1985）

●ホグウッド＆ジ・アカデミー・オブ・エンシェント・ミュージック（1989）

●ガーディナー&オルケストル・レヴォリュショネル・エ・ロマンティク（1992）

1.02

シャルク&ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団（1928）
クーセヴィッキー&ボストン交響楽団（1936）
＊ＷＢ　ヴァルター&ニューヨーク・フィルハーモニック（1942）
＊ＫＨ　カラヤン&ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団（1962）
＊ＭＰ　モントゥー&ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団（1960）
ラインスドルフ&ボストン交響楽団（1969）
テンシュテット&ロンドン・フィルハーモニー管弦楽団（1985）
＊ＳＷ　サヴァリシュ&コンセルトヘボウ（1993）

1.01　★↑ここより上は第2主題でテンポ下降
＊ＷＦ　ヴァインガルトナー&ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団（1936）
＊ＭＰ　モントゥー&サンフランシスコ交響楽団（1950）
マゼル&クリーヴランド管弦楽団（1978）
フリューベック・デ・ブルゴス&ロンドン交響楽団（1989）
プレヴィン&ロイヤル・フィルハーモニック管弦楽団（1990）

1　★主題間でテンポ変化をつけていない
＊ＳＨ　シェルヘン&ルガノ管弦楽団（1965）
＊ＴＡ　トスカニーニ&ＮＢＣ交響楽団（1952 A）
＊ＴＡトスカニーニ&ＮＢＣ交響楽団（1952 B）
セル&クリーヴランド管弦楽団（1952）
クレンペラー&フィルハーモニア管弦楽団（1957）
シュミット＝イッセルシュテット&ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団（1968）

0.99　★↓ここより下は第2主題テンポ上昇
＊ＷＦ　ヴァインガルトナー&ロイヤル・フィルハーモニー管弦楽団（1927）
プフィッツナー&ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団（1933）
＊ＢＬ　バーンスタイン&ニューヨーク・フィルハーモニック（1963）
ベーム&ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団（1972）
＊ＢＬ　バーンスタイン&ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団（1978）
●ノーリントン&ザ・ロンドン・クラシカル・プレーヤーズ（1986）
ショルティ&シカゴ交響楽団（1988）
●グッドマン&ハノーヴァー・バンド（1988）
アーノンクール&ヨーロッパ室内管弦楽団（1990）
ジュリーニ&ミラノ・スカラ座フィルハーモニー管弦楽団（1992）

0.98

ボールト& BBC 交響楽団（1932）
ドホナーニイ&クリーブランド管弦楽団（1983）

ギーレン&南西ドイツ放送交響楽団（1993）

0.97

アバド&ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団（1987）

0.96

朝比奈隆&大阪フィルハーモニー管弦楽団（1992）

0.95

＊ＫＨ　カラヤン&ベルリン・フィルハーモー管弦楽団（1984 ～ 1985）

0.93

●ブリュッヘン& 18 世紀オーケストラ（1989）

ヴァインガルトナーは，表 9 によると，1936 年のウィーン・フィルハーモニー管弦楽団との演奏では，主題比 1.01 であるので，第 2 主題でテンポを下降していることになる。これは聴感と合致していると感じられる。1927 年のロイヤル・フィルハーモニー管弦楽団との演奏では，主題比 0.99 であるので，冒頭 4 小節よりも第 2 主題ではテンポを上昇していることになる。しかし，これは聴感とは一致していないように思える。図 6-1（太線）からも明らかなように，1927 年の録音では，第 33 小節目のゲネラルパウゼへ向かって徐々にテンポが上昇していき，第 2 主題呈示部直前の第 37 小節目へ向けてテンポが下降する。第 33 小節目付近で聴くテンポを覚えているせいか第 2 主題ではテンポが以前よりも下降したように感じられるのである。やはり，ほとんどの部分を捨象してしまったこの主題比の数値だけでは，演奏様式を特定するのに不十分である。小節ごとのテンポ変化のデータと重ね合わせながら，２０世紀前半の演奏様式を考察していくことにする。

それでは，ヴァインガルトナーの主題比（0.99，1.01）に近接している値の演奏とヴァインガルトナーの演奏とを比較してみよう。まず，主題比が 1 であるシュミット＝イッセルシュテットの演奏と比較し，次に主題比が 1.02 であるヴァルターの演奏と比較することにしよう。

シュミット＝イッセルシュテットは２０世紀中盤頃に最盛期を迎え，リズムに厳格なことで知られる指揮者である。この 1968 年の演奏は奇しくもヴァインガルトナーの 1936 年の録音と同じく，ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団との録音によるものである。名盤の誉れも高く，ヴァインガルトナーの系譜を引くとされている演奏である。1993 年 5 月に音楽之友社から発行された『レコード芸術編　名曲名盤 300』には，シュミット＝イッセルシュテットのこの録音が，渡辺學而，樋口隆一，出谷啓，岡本稔，小石忠男らによって，ベートーヴェン交響曲第 8 番のベストＣＤとして堂々の一位に挙げられている。1983 年のランキングの際にも，3 位に入っており，根強い人気を伺わせている。1993 年のランキングの際に出谷啓が次のような文章を寄せている。一般的な認識のされ方を知る材料としてあげておく。

「Ｓ＝イッセルシュテットは，名門ＶＰＯ（ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団）をそれらしく鳴らせて，実に粋なウィーン・スタイル，あのワインガルトナーの描いた世界

に，最も近い懐かしさから挙げることにした。こういう演奏も，昔々にはありました。」（淺香　1993:40）

それでは，実際にシュミット＝イッセルシュテットの演奏はヴァインガルトナーと似ているかどうか演奏様式を検証してみよう。図 7-1 は，シュミット＝イッセルシュテットが 1968 年にウィーン・フィルハーモニー管弦楽団と録音した演奏の小節ごとのテンポ変化の時系列データである。図 7-2 はそのレベル変化の時系列データである。ヴァインガルトナーに比べるとシュミット＝イッセルシュテットの方がテンポ変化が格段に小さい。シュミット＝イッセルシュテットの演奏は，第 43 小節目，第 51 小節目のリタルダンド指示によるテンポ下降以外，ほとんど大きなテンポ変化ははない。図 6-1，図 7-1 をもとに，33 小節目のゲネラルパウゼまでを比べると，ヴァインガルトナーの演奏の場合には，第 13 小節目以降は 2 小節で一区切りの音楽的区分となっているので，2 小節単位のテンポ緩急を繰り返しながら全体としてはテンポが上昇していく過程が認められる（図 6-1）。ビオラ，チェロ，コントラバスの八分音符連打がこのテンポ上昇によって，効果的に緊張感を高めている。しかし，シュミット＝イッセルシュテットの演奏にはそれはなく，第 13 小節目から第 33 小節目までの推移部のテンポ変化は非常に平板である（図 7-1）。シュミット＝イッセルシュテットの場合には，この箇所はインテンポで優雅に粛々と音楽が進められていく。最も大きな相違は主題間のテンポ設定の相違である。ヴァイナガルトナーは，第 2 主題を第 38 小節目で始める際に，第 1 主題の基本テンポよりも少しテンポを落としているが，シュミット＝イッセルシュテットは全くテンポを落としていない（図 6-1，図 7-1）。また，図 6-1，図 7-1 の第 70 小節目から第 90 小節目までのｆｆ－ｐ対比箇所を比べてみても，ヴァインガルトナーの場合はｆｆ箇所でテンポが下降し，ｐ箇所で上昇して戻るというＶ字形のテンポ変化を示しているが，シュミット＝イッセルシュテットの場合には，ｆｆ部は基本テンポのままで，ｐ部で少し上昇するという，最小限のテンポ変化しか行っていない。

以上の比較によって，ヴァインガルトナーの演奏様式の特性が浮き彫りになったことであろう。シュミット＝イッセルシュテットに比べて，ヴァインガルトナーのテンポ変化，デュナーミク変化の起伏は圧倒的に大きい。主題比 1 と 1.01 でこれだけ大きな相違があった。にもかかわらず，ヴァインガルトナーの演奏は，２０世紀初頭の聴衆にはテンポ変化の少ない古典的演奏として聴かれているのだ。それは前節でも触れたように，彼が揶揄し，是正しようとした彼と同時代の「テンポ・ルバート指揮者」達と比較しての評価であったからなのであろう。このことは，演奏様式の研究は，歴史性を除去して並列的に考察するだけでは不十分で，その演奏の生まれた歴史性を踏まえて，当時の演奏を取りまく状況を考慮し，同時代の他の演奏と比較した上で，研究していくことが望ましいことを教えてくれる。ヴァインガルトナーの 1936 年の演奏とシュミット＝イッセルシュテットの 1968 年の演奏は，全く違う演奏様式である。しかし，出谷のように，同様の演奏様式に思える人間がいるのは，両録音でのウィーン・フィルハーモニー管弦楽団のヴァイオリンが，約 30 年の歳月を経ているというのに，よく似た細くしなやかな響きを聴かせているからなのかもしれない。

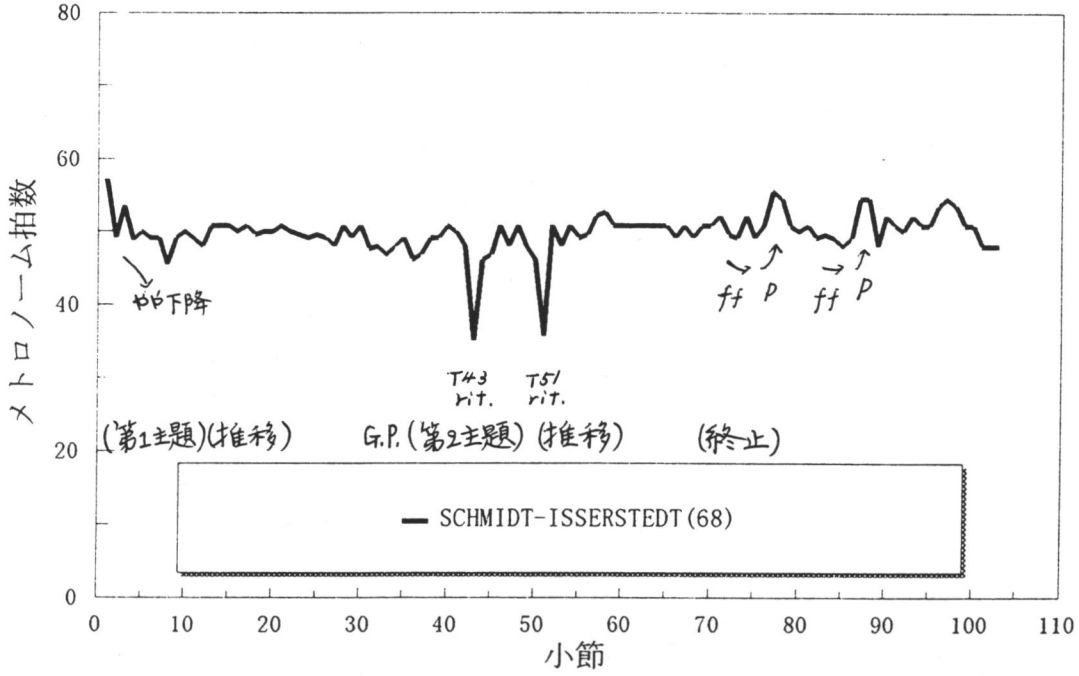


図 7-1　小節ごとのテンポ変化の時系列データ（シュミット＝イッセルシュテット）
ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団　1968 年録音

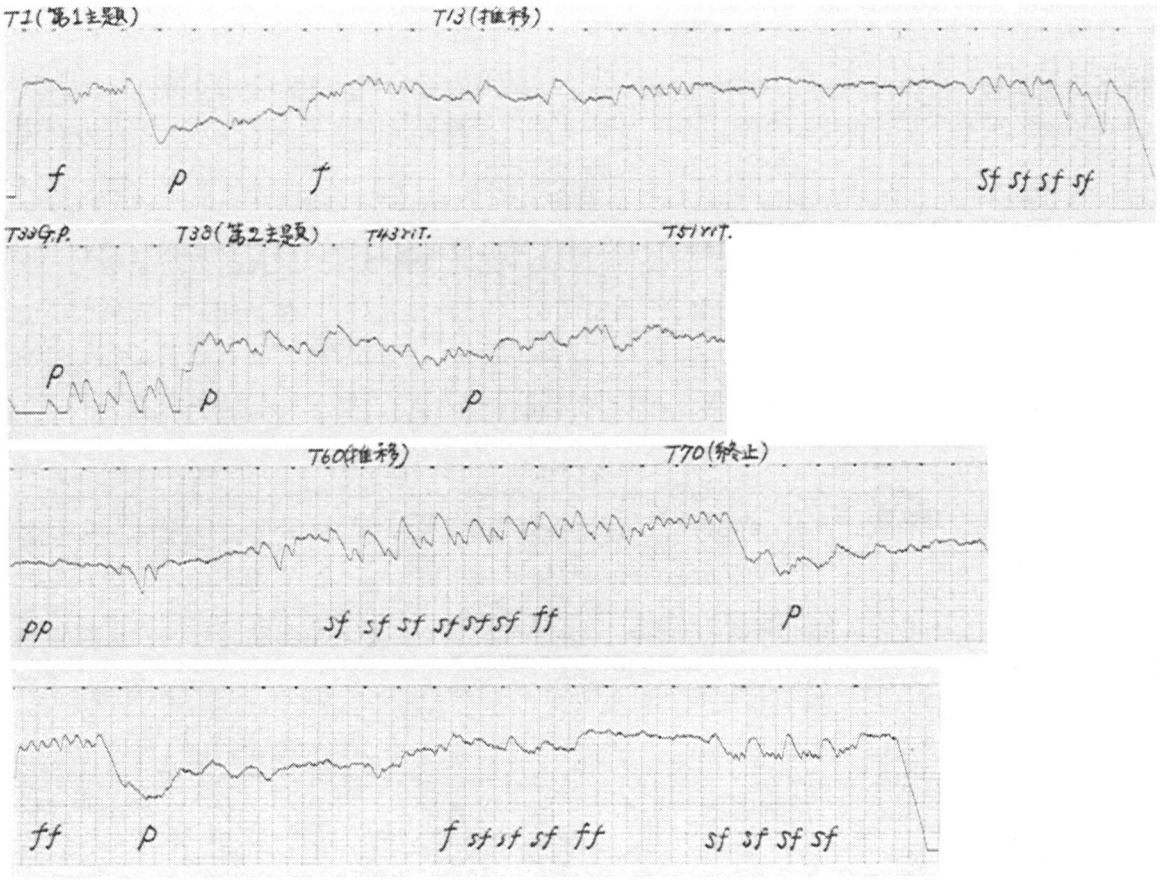


図 7-2　レベル変化の時系列データ（シュミット＝イッセルシュテット　1968 年録音）

次に，ヴァルターの演奏様式と比較してみよう。図 8-1 はヴァルターが録音した演奏のテンポ変化の時系列データである。太実線が 1942 年にニューヨーク・フィルハーモニックと録音した演奏データ（主題比 1.02），細実線が 1958 年にコロンビア交響楽団と録音した演奏データである（主題比 1.07)。図 8-2，図 8-3 は，それぞれのレベル変化の時系列データである。1942 年の録音はＳＰレコードの復刻盤であり，1958 年の録音は，ＬＰレコードがモノフォニックからステレオフォニックへ移行したばかりの時期に，80 歳を過ぎたヴァルターの録音をステレオで残そうとしたＣＢＳレコードのプロデューサー，ジョン・マックルーアによる一連の企画の一環の仕事であった。共演のコロンビア交響楽団は，この録音のためにロスアンジェルス・フィルを主体に編成された団体である。
序章で，述べたようにＳＰレコードの場合には，一枚一枚を継ぎ足して録音するために，特にテンポにおける演奏様式については，いろいろと考慮しなければならない問題がある。しかし，図 8-1 によると，フォーマットの異なる両録音のテンポ変化は高い類似性を示している。従って，この場合にはほとんど問題がないと考え，今まで同様の考察を行うことにした。

図 8-1 によると，ヴァルターの両録音の演奏は，ヴァインガルトナーよりもテンポ変化が少ないように見える。しかし，ヴァインガルトナーより明瞭に，ソナタ形式の各区分の輪郭つまり第 1 主題部，第 2 主題部，推移部，終止部の区分を，テンポによって描き分けている。従って，ヴァインガルトナーと共通の傾向が見られる。しかし，ヴァルターは，区分間にはテンポ変化をつけているが，終止部を除く区分内については，ヴァインガルトナーよりも比較的安定したテンポを取っている。特に第 33 小節目のゲゼラルパウゼまでは，ヴァインガルトナーに比べるとかなり平板である。しかし，興味深いのはしばしば局所的なテンポ緩急を用いていることである。ビューロー以来，問題となっている冒頭では，第 4 小節までを一気にテンポ上昇して駆け上がり，第５小節目で急下降させている。従って，「言いたいことをずばりと言いながら出る」効果が出ている（朝比奈　1993:172)。そして，第５小節目から第８小節目までは，下降したままのテンポで対比的に dolce な p が奏され，第９小節目では，冒頭ほどではないがテンポ上昇し，それ以降はこのテンポをほぼ保っている。また，終止部の第 70 小節目から第 90 小節目の間にある 2 回のｆｆ－ｐのデュナーミク対比箇所ではヴァインガルトナー同様，レベル，テンポともに対比をつけ，第 90 小節目以降のテンポの高揚はヴァインガルトナーよりも急激であるように思われる。平板なテンポである部分が多いだけに，しばしば起こる局所変化は，聴感上は大きく印象に残る。

ここで，全音源中最も大きな主題比を示したメンゲルベルクの演奏では，ソナタ形式の各部分はどのように演奏されているのかを考察してみよう。図 9-1 は，メンゲルベルクの演奏のテンポ変化の時系列データである。太実線が 1938 年にアムステルダム・コンセルトヘボウ管弦楽団と録音した演奏データ（主題比 1.23），細実線が 1940 年に同管弦楽団と録音した演奏データである（主題比 1.15)。図 9-2，図 9-3 は，それぞれのレベル変化の時系列データである。

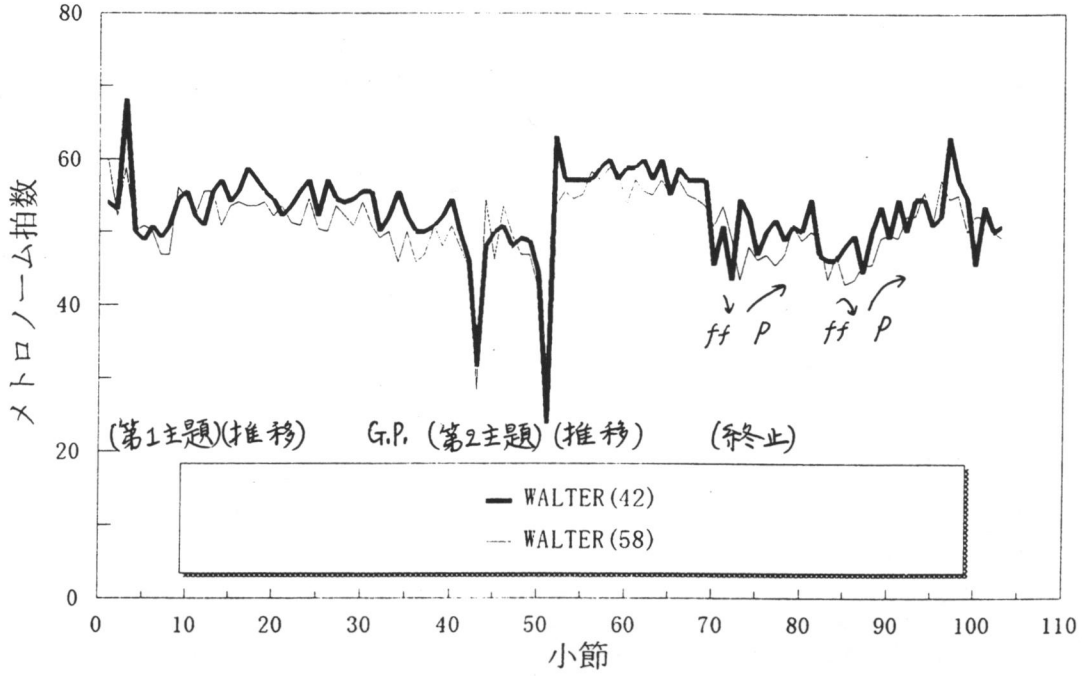


図 8-1　小節ごとのテンポ変化の時系列データ　（ヴァルター）
太実線　ニューヨーク・フィルハーモニック　1942 年録音
細実線　コロンビア交響楽団　　1958 年録音

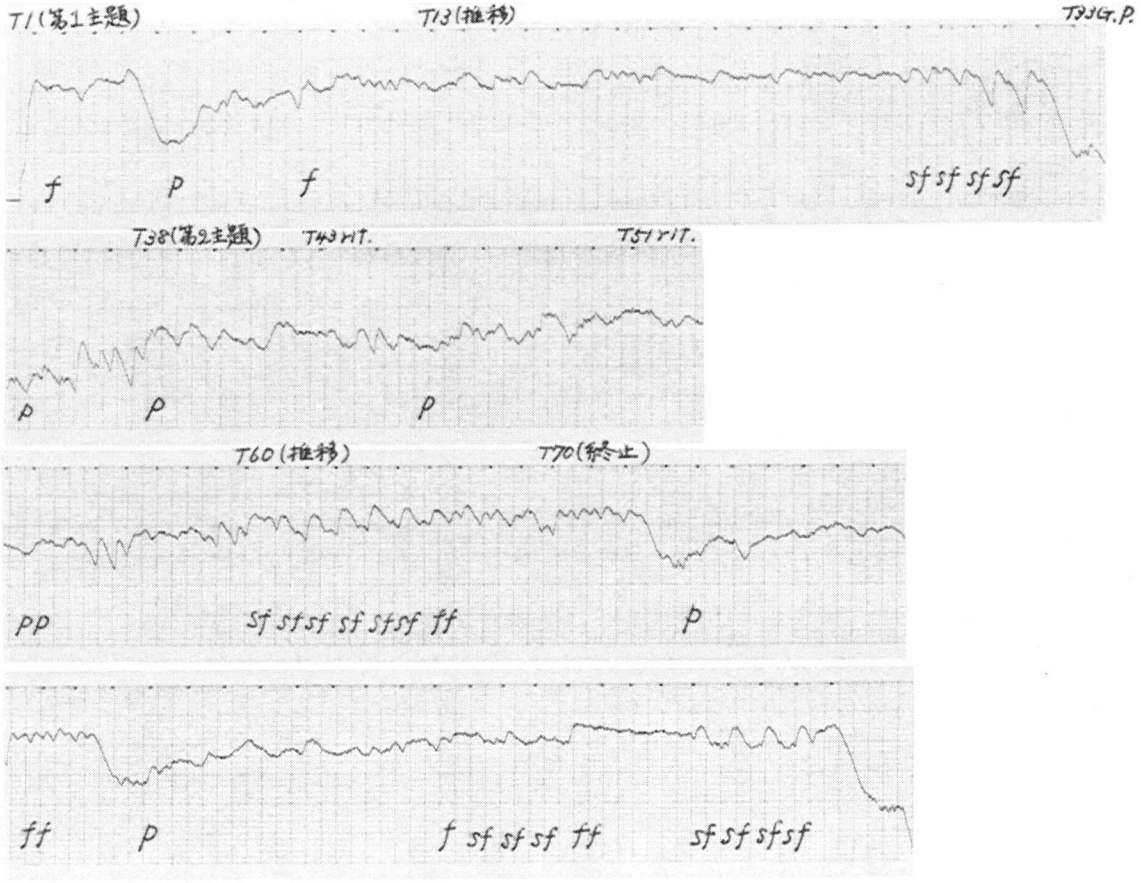


図 8-2　レベル変化の時系列データ　（ヴァルター　1942 年録音）

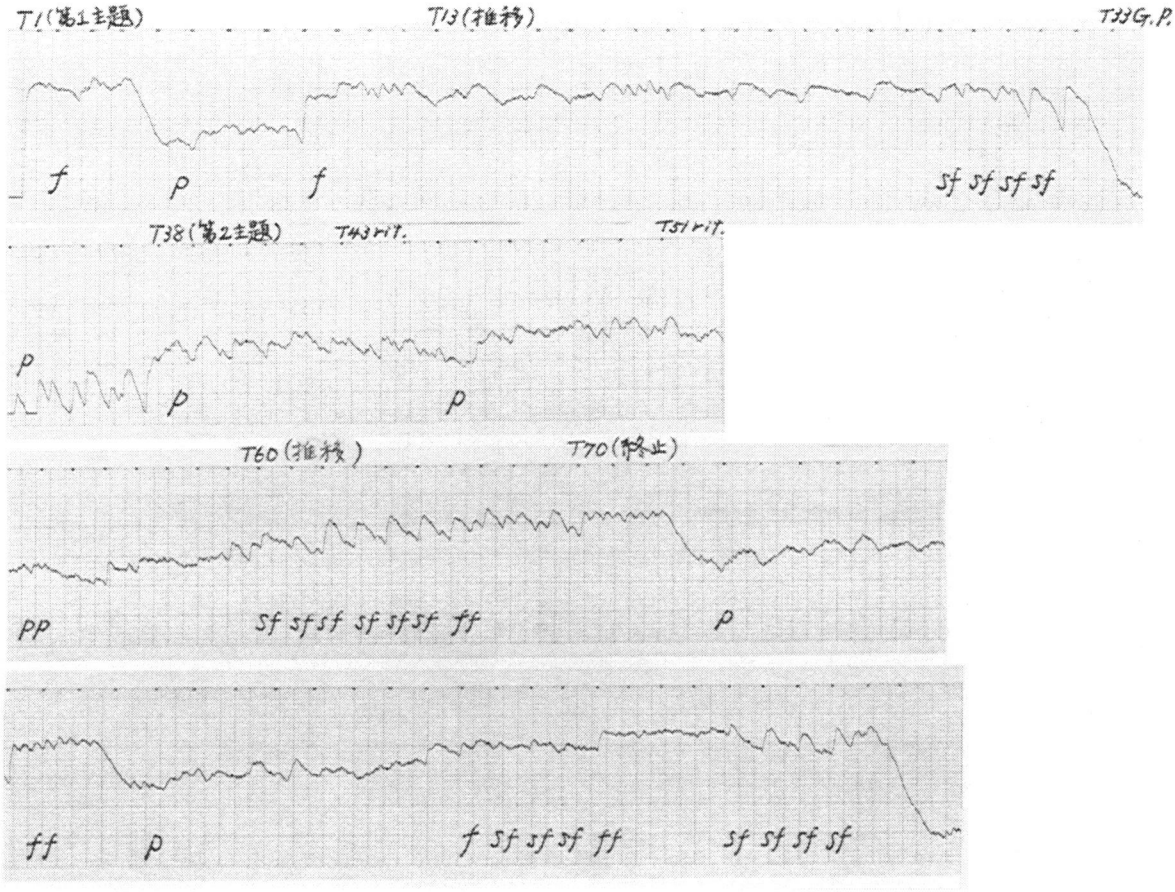


図 8-3　レベル変化の時系列データ　（ヴァルター　1958 年録音）

メンゲルベルクの演奏は，ソナタ形式の各区分である第 1 主題，第 2 主題部，推移部，終止部の冒頭に必ず極端なテンポ緩急を行う。それによって，各区分に区切りを作っており，やや分断的に感じられるほどである。例えば，ゲネラルパウゼ後の第 36 小節目で大きなテンポ下降を行い，第 2 主題提示部に入る前に区切りをつけ，今までの主要テンポよりも遅いテンポ設定で第 2 主題を始めている。また，その際にテンポとデュナーミクとが連動している。図 9-2，図 9-3 に示されているように，第 2 主題提示部である第 38 小節目から第 51 小節目までは，全音源中，最もレベル変化に富んでおり，フルート，オーボエ，ファゴットによる第 2 主題旋律は充分に歌われる。リタルダンド前後の第 42 小節目から第 43 小節目，第 50 小節目から第 51 小節目では，テンポとともにレベルも緩やかに下降させている。テンポ，デュナーミク双方の点で非常に濃厚な表情づけが行われている。その後，第 2 主題推移部冒頭である第 52 小節目では非常に大きなテンポ上昇を行い，第 53 小節目からは第 1 主題より少し速いテンポに設定しなおしている。第 70 小節目から第 90 小節目における f f － p 箇所のコントラストについてもテンポ，デュナーミクの両面で非常に強調している。

メンゲルベルクの演奏は耳で聴いていると，全合奏の f f から管楽器の dolce な p に切り替わる第 72 小節第 3 拍目と，それに続く第 73 小節第 2 拍目の間に大きなテンポ下降が

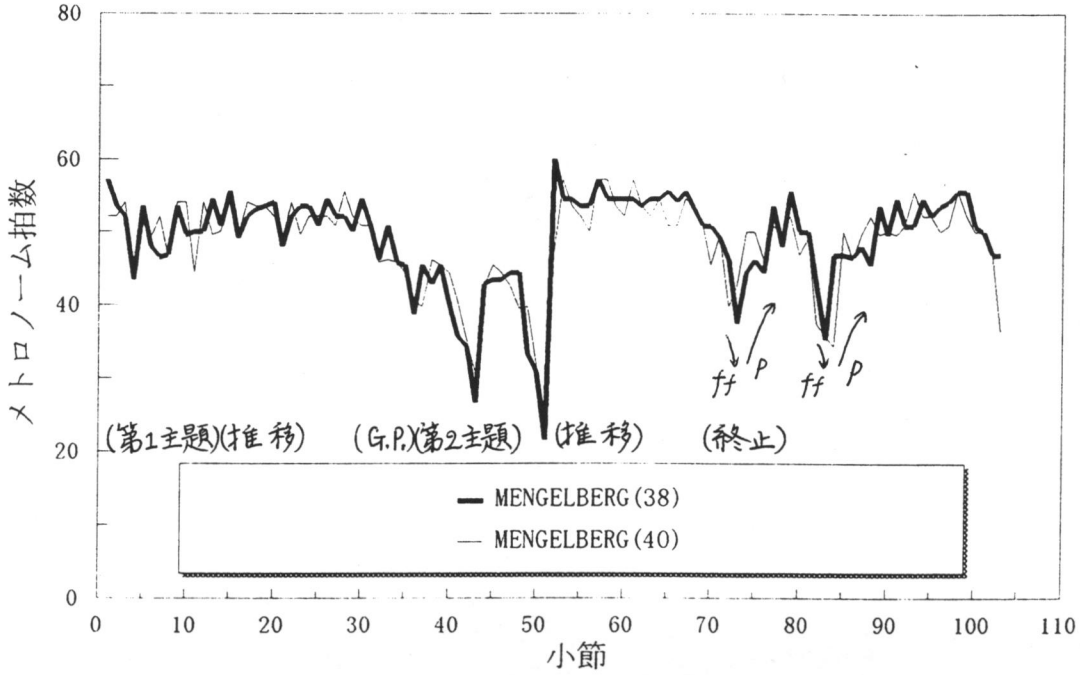


図 9-1　小節ごとのテンポ変化の時系列データ（メンゲルベルク）
太実線　アムステルダム・コンセルトヘボウ　1938 年録音
細実線　アムステルダム・コンセルトヘボウ　1940 年録音

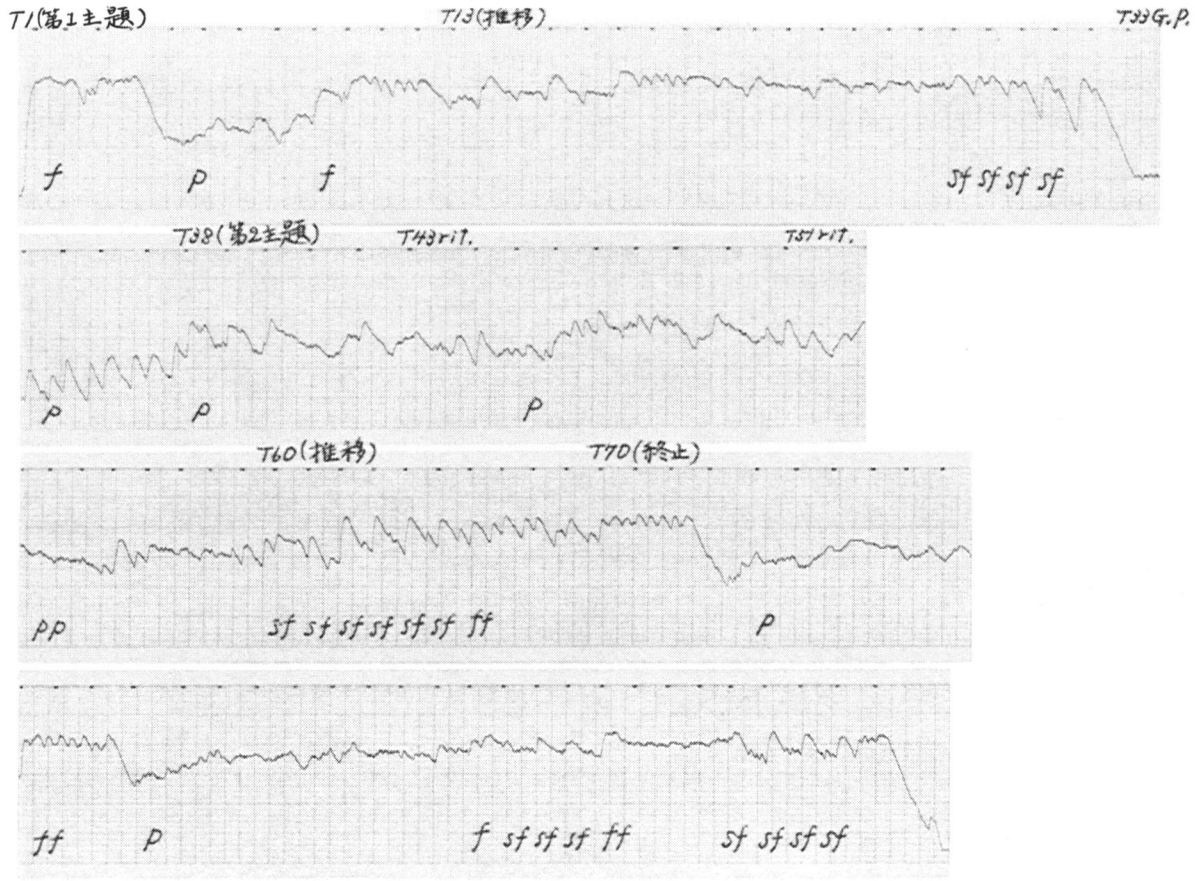


図 9-2　レベル変化の時系列データ（メンゲルベルク　1938 年録音）

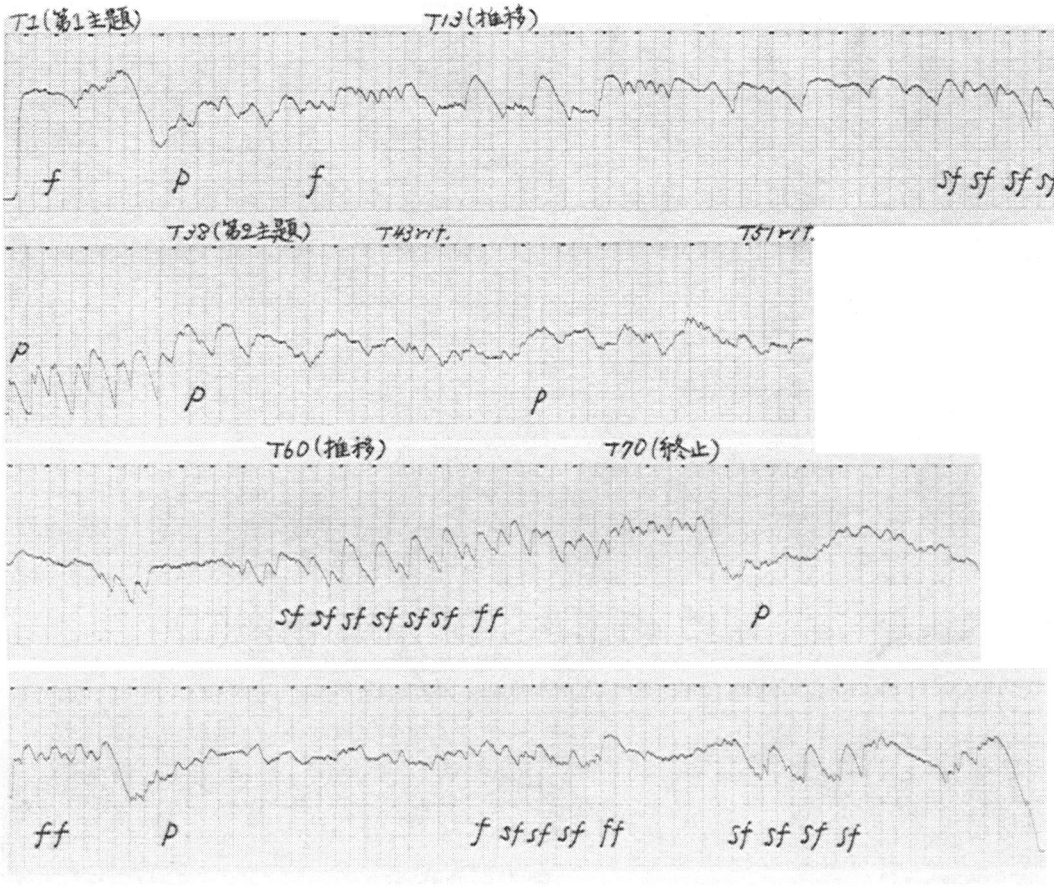


図 9-3　レベル変化の時系列データ　（メンゲルベルク　1940 年録音）

あり，その直後の第 73 小節第 3 拍目に急激なテンポ上昇があるように感じられ，この箇所でのコントラストが非常に大きな効果を上げていることが分かる。しかし，今回の 1 小節ごとの変化をとったデータでは，小節内の微妙な緩急については，相殺されて計算される結果となってしまう。従って，図 9-1 では，微妙な緩急の聴かれる第 73 小節目は，後続のテンポに至る途中段階のようなデータになっており，メンゲルベルクの演奏様式の特徴の幾分かを除去している結果となっている。これは第 82 小節第 3 拍目から第 83 小節目についても同じことである。今回よりも更に細かい 1 拍ごとの変化のデータをとれば，これらの点を明確に指摘することができるのであるが，それはまた今後の課題としたい。今回のように，小節ごとの変化を取ったデータでは，このように演奏の特徴について言い尽くせない部分もあるが，多くの場合に，極めて重要な点について指摘できていると言うことから，演奏様式の解析にとって充分有効であると考えている。

メンゲルベルクの最大の特徴は，このように極端なテンポ緩急にある。2 年の歳月を経たこの 2 回の演奏で，ほぼ同じテンポ設定を選択し，同じ場所で同じ変化幅の緩急を行っていることが，図 9-1 に示されているが，これは彼のテンポ緩急が単なる気まぐれから発しているのではなく，充分に計算され尽くした結果であることを示している。彼が必要と考えた場合には，ためらうことなく作曲家の指示を変更し，鬼軍曹のごとく綿密なリハーサルにこだわったことは有名である。恐らく，彼が予め準備している綿密な計算による音楽の鋳型に，オーケストラをがんじがらめに押し込んでいくような調子であったのだろう。

だからこそ，彼の演奏は，あれほどの極端な緩急を導入していながら，毎回判で押したように再現できるのであろう。

ところで，このようなメンゲルベルクの対極にあるされるのがフルトヴェングラーの演奏である。フルトヴェングラーは，演奏ごとの差異の大きさ，つまり即興性が個性であるかのようにしばしば言われる。1953 年録音のＣＤのライナーノーツの中でも出谷啓が「フルトヴェングラーの即興性」について，次のように触れている。一般的見解として上げておく。

「ジャズの世界では，楽譜どおりに演奏するのを「ストレート・ミュージック」と言って軽蔑するが，フルトヴェングラーの演奏も「ストレート・ミュージック」を拒絶する。要するに彼も「2 度と同じ声で鳴かない」鴬であり，ある意味では最もジャズ的な指揮者だったといえるだろう。（中略）こう考えてみるとフルトヴェングラーの録音に，同曲異盤が氾濫し，またそれらが等しくファンから求められるというのも，分かるのではあるまいか。つまり 2 度と同じ声で鳴かなかった鴬だったからこそ，その一声一声が意味を持ち，興味の対象となり得るのだろう。これはその段階段階でのベストを盤面に刻み込もうとした，カラヤンなどとはまったく違った発想である。カラヤンの夥しい録音は，ある意味ではクロノジカルに，価値判断が可能だが，フルトヴェングラーの場合は，クロノジカルにどれがベストであり，どれがベターなどとは判断ができない。要するにいずれもが違った演奏であり，方向性を持っていないので，そのどれもが重要だということになる。」（出谷　1985:3）

フルトヴェングラーには，即興的な部分が多いので，その意味で最もジャズ的な指揮者であると言うのである。粋な見解であるが，果たしてそうであろうか。

フルトヴェングラーの場合には，ベートーヴェンの第 8 番について，レコード化したものの全てである 3 録音を収集することができた。表 7，表 9 によると，3 録音における彼の冒頭 12 小節のテンポ設定，主題比には確かにばらつきがある。全音源中，同一指揮者が違うオーケストラと年月を隔てて録音したデータは，前述したように他にも多くあるが，しかし，そのほとんどがほぼ同じ様な主要テンポ設定とテンポ造形を示しているので，むしろフルトヴェングラーのこの例は例外的だと言えるのである。これはこの 3 録音全てが，ライブ録音であるということも若干関係しているのかもしれない。しかし，この主題比の値は多くの情報を捨象しているので，小節ごとのテンポ変化とレベル変化とを重ねて丹念に見ていくことにする。

図 10-1 はフルトヴェングラーの 3 録音の演奏のテンポ変化の時系列データである。点線は，1948 年にストックホルム・フィルハーモニー管弦楽団と録音した演奏データ（主題比 1.03），太実線は 1953 年にベルリン・フィルハーモニック管弦楽団と演奏したデータ（主題比 1.14），細実線は彼の死の前年，1954 年にウィーン・フィルハーモニー管弦楽団を公の場で振った最後の演奏のデータである（主題比 1.1）。図 10-2，図 10-3，図 10-4 はそれぞれのレベル変化の時系列データである。

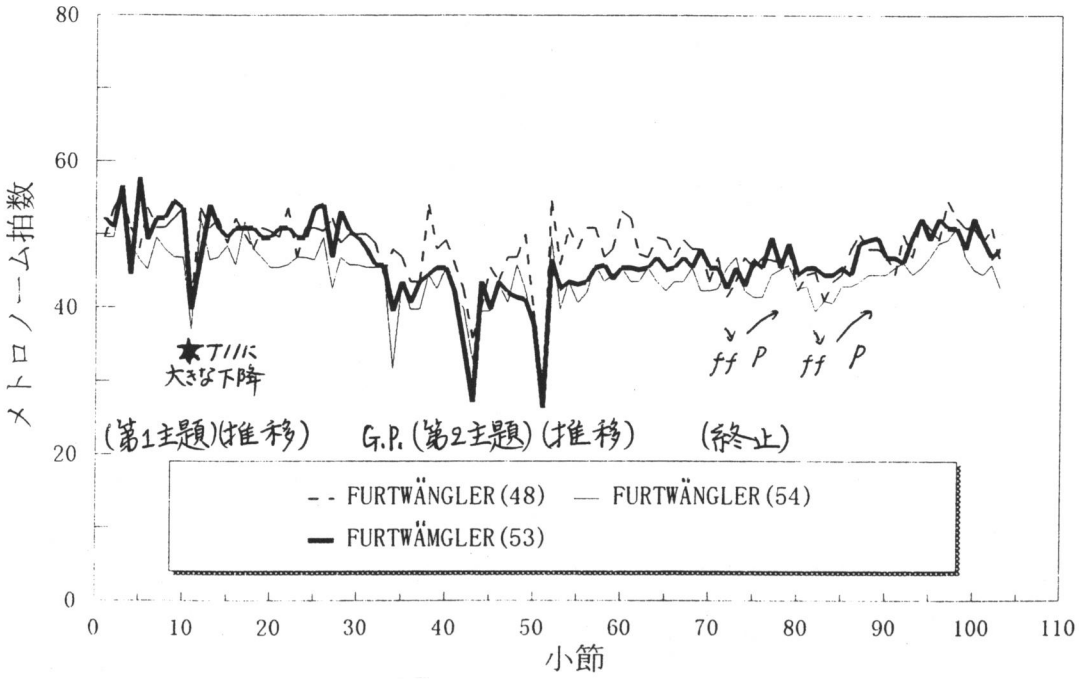


図 10-1　小節ごとのテンポ変化の時系列データ（フルトヴェングラー）
点線　　ストックホルム・フィルハーモニー管弦楽団　1948 年録音
太実線　ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団　1953 年録音
細実線　ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団　1954 年録音

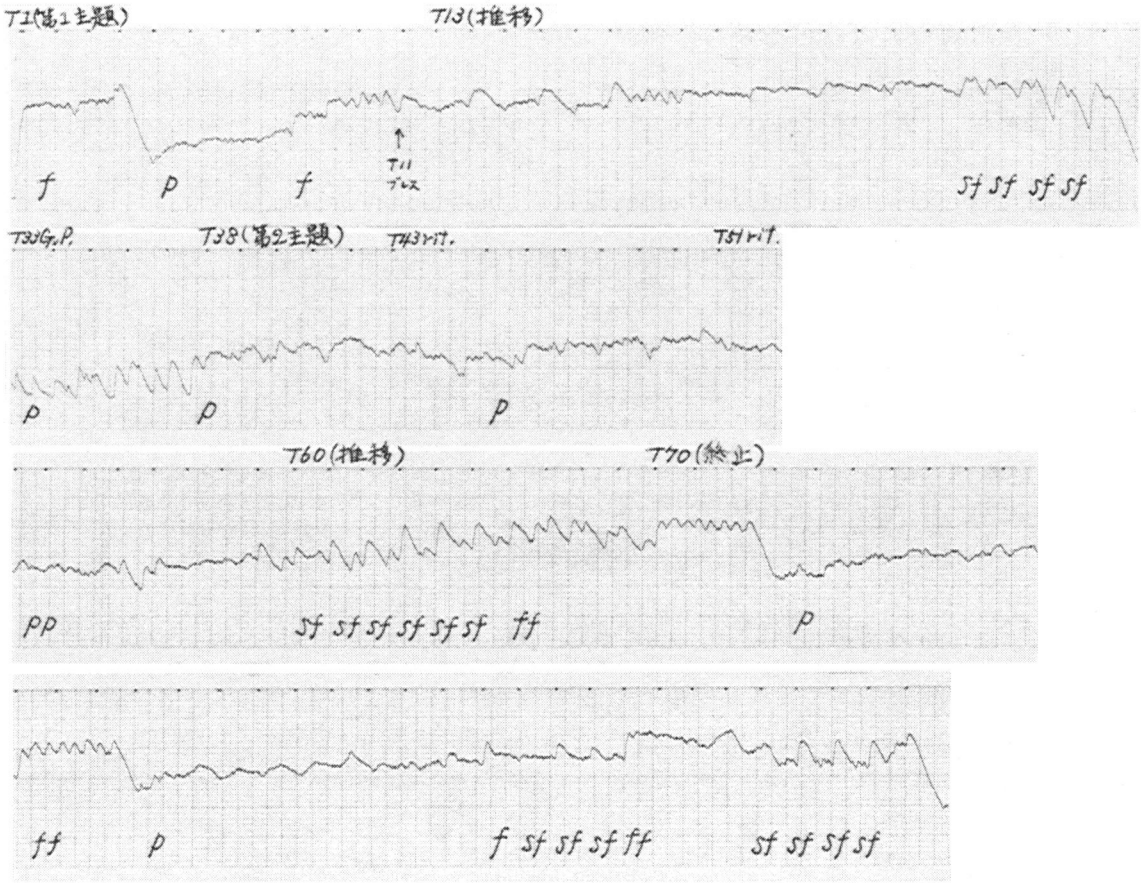


図 10-2　レベル変化の時系列データ（フルトヴェングラー　1948 年録音）

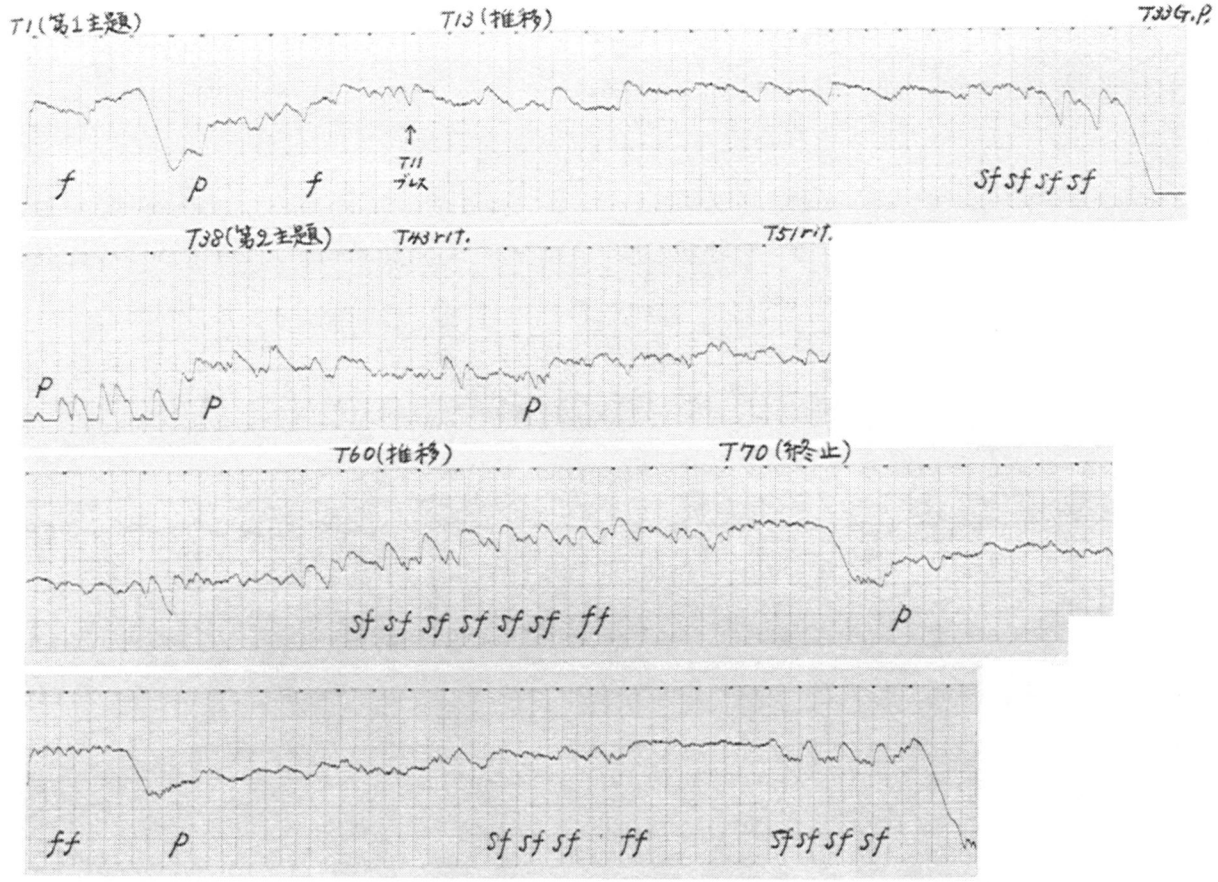


図 10-3　レベル変化の時系列データ　（フルトヴェングラー　1953 年録音）

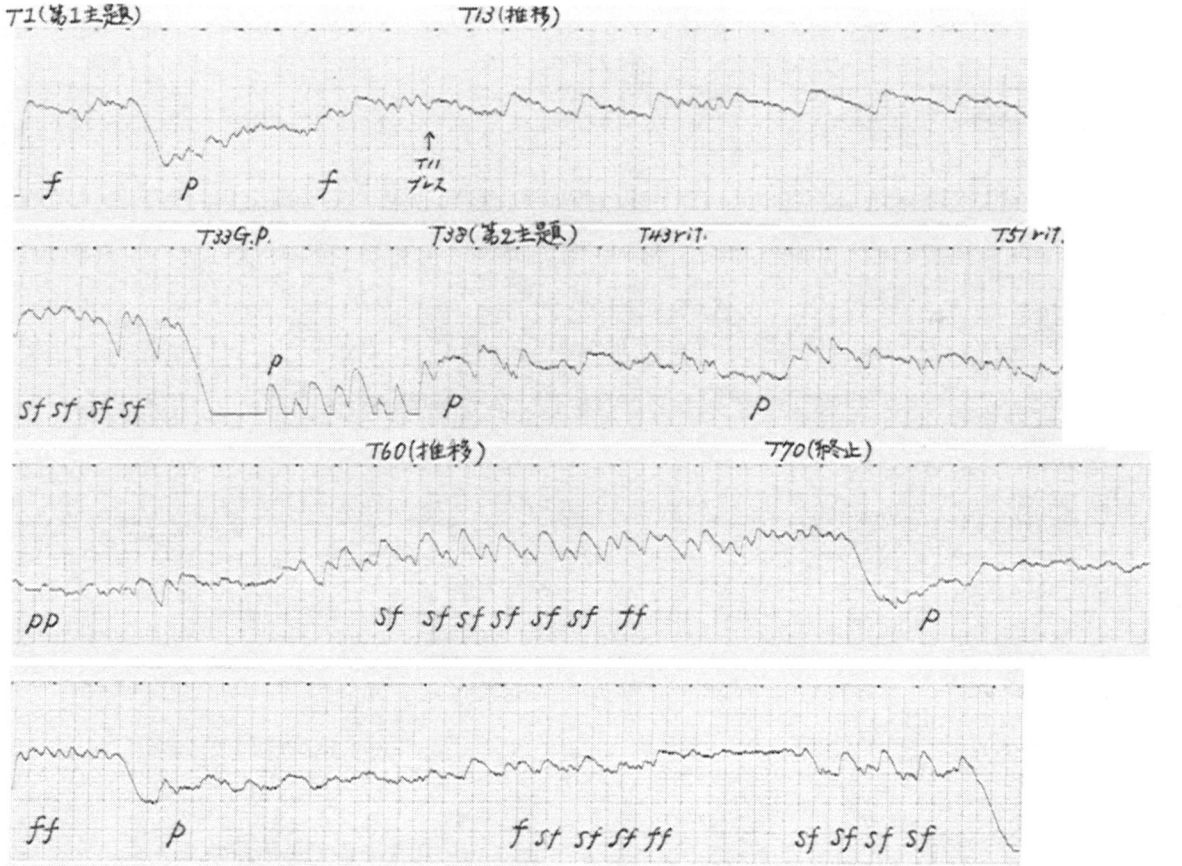


図 10-4　レベル変化の時系列データ　（フルトヴェングラー　1954 年録音）

フルトヴェングラーの3録音は出谷が言うように，全く方向性を持たない何もかもが異なる演奏などではない。一見そのように見えるが，その実，多くの共通点を見いだすことができるのである。まず，図 10-1 によると，3 録音とも，第 1 主題呈示部の末尾間際の第 11 小節目に，非常に大きなテンポ下降が認められる。耳で聴くと第 11 小節第 3 拍目の八分休符の箇所に，後続の第 12 小節目以降の推進力のエネルギーをためるようなブレスを取っているように感じる。このような演奏は，他の指揮者では聴かれない。プフィッツナーに若干その傾向があるように聴こえる程度である。従って，フルトヴェングラーの個性が突出して表れている箇所と言えよう。3 録音ともに，共通して同じ箇所に同じテンポ下降が見られるのは，それが非常に重要な表現であった証拠である。

他にも，3 録音とも，第 33 小節目のゲネラルパウゼ以降，第 2 主題提示部へ向けて徐々にテンポを下降し，第1主題とのテンポ及びデュナーミク対比を作ろうとしている点が共通している。1948 年に録音したストックホルム・フィルハーモニーとの演奏データでは，第 38 小節直前に局所的なテンポ上昇がみられるが，ここでテンポ上昇することによって，続く第2主題提示部のテンポが下降して聴こえる効果を上げていると言えよう。そして，第 52 小節目の第 2 主題推移部でテンポを引き上げた後は，終止部に向かって徐々にテンポを上昇させ，図 10-2，図 10-3，図 10-4 に見られるように，第 60 小節目から第 70 小節目にかけての長大かつ暫時的なクレッシェンドに成功している点も共通している。この箇所は，耳で聴いてもｓｆが大変効果的に作用して，音のうねりが増幅されてく箇所である。第 70 小節目以降の終止部でも，徐々なるテンポ変化が，暫時的なレベル上昇との相乗効果によって，音のうねりの増幅を効かせている。従って，一見方向性が無いかのように見えた3録音であるが，ヴァインガルトナー，ヴァルター，メンゲルベルクらと同じく，伝統的なソナタ形式を構築する演奏様式を踏襲している点で共通しているのである。

フルトヴェングラーは，以上見てきたように，テンポ緩急を積極的に行う指揮者である。彼がベートーヴェン演奏においてテンポ変化を重要視していることは，1918 年に執筆した「ベートーヴェンの音楽について」という文章に明確に示されている。

「ここで私がまず第一に考えているものは，ベートーヴェンの音楽が要求するあの目立たぬ，しかも恒常的なテンポの変化である。ひたすらこの変化によって，あの堅苦しい，古典的な，いわば印刷された手本に従って演奏される一片の音楽から音楽本来の姿，すなわち生成と成長，ひとつの生きた有機体的な過程を取り出すことが可能となるのである。」（フルトヴェングラー　1997:17）

フルトヴェングラーの演奏は，テンポ変化に富んでいるが，決してメンゲルベルクのように各部が分段的な形では造形されない。徐々なるテンポ変化，暫時的なクレシェンドによって各部が互いに分かち難く結合しているような造形となっている。これは彼の演奏観に起因しているようである。1942 年に書いた「ベートーヴェンの世界的価値」の中の文章にこのような記述がある。

「ベートーヴェンは自己の内部に，完全で複雑な人間の全てを蔵している。彼は真の意味において包括的である。彼はモーツァルトのように際立って歌唱的ではなく，バッハの

ように際立って建築学的・音響的ではなく，またヴァーグナーのように劇的・官能的でもない。ベートーヴェンは－これこそ彼の持ち味なのだが，－同時にこれらの一切であり，それぞれの要素を然るべき場所で生かせている。しかし，正しく考察してみるとき，これはまさに驚嘆すべき事柄である。すなわち音楽のヨーロッパ的な展開をあまねく見渡してみても，異なる要素である，歌唱的なものと純構造的なもの，つまり柔らかさと堅さとが－両者の協力によってはじめて生きた自然の有機体が形成されるのだが，－かくも自然に根ざした統合を見せている音楽は他に存在しないのである。」（フルトヴェングラー 1997:199-200）

フルトヴェングラーは，ベートーヴェン演奏にとって最も重要であるのは，音楽に内包された様々な対比を明確化することではなく，それらの葛藤が生み出す，緊張と弛緩のうちに対比が統合され，あたかも生命体のような力に漲っていることだと考えているのである。1951 年に書いた「ベートーヴェンと私たち－『第五シンフォニー』第一楽章についての省察－」という文章にも同様の記述がある。

「驚嘆に値するのはベートーヴェンにそもそも対立の宿されていることではない。対立はハイドン以来，すべての絶対音楽にとって，常に楽曲展開のための重要な手段であった。しかし，これらの対立がかくも鮮やかに一つの全体を形成する，まさにこの点が観察者にとって驚嘆の的となるのである。ここで特筆すべきは第一主題それ自体でもなければ，第二主題，第三主題でもなく，ひたすらこれらの主題の相利共生の存在様式なのである。（中略）ベートーヴェンの音楽は，統一的であると同時に，変化にも富んでいる。男性的なものと女性的なもの，堅固さと柔軟さ，最小の部分と遠大な地平，すべてがここでは絶妙な均整のうちに統合されている。」（フルトヴェングラー 1997:250-252）

フルトヴェングラーの演奏が，メンゲルベルクのように分断的ではなく，徐々なるテンポ変化，暫時的なクレッシェンドによって対比的な部分を統合しているように聞こえるのは，この演奏観を反映しているからなのであろうか。

以上，２０世紀前半の演奏様式を検証する為に，代表的な数例を考察した。初めに前節で著書を通して演奏観を考察したヴァインガルトナーの演奏様式を検証した。ヴァインガルトナーの演奏様式は，第１主題，第２主題，推移部，終止部という伝統的なソナタ形式の各区分を，テンポ及びデュナーミクのコントラストによって堅固に造形するものであった。この演奏様式がヴァインガルトナー固有の傾向なのか，時代に共通の傾向であるのかを調べるために，２０世紀中盤の演奏であるシュミット＝イッセルシュテット，２０世紀前半の演奏であるヴァルター，メンゲルベルク，フルトヴェングラーらの演奏と比較した。その結果，メンゲルベルクは，区分間のコントラストが極めて大きく，ヴァルターはコントラストがそれほど大きくない。また，フルトヴェングラーは，コントラストの大きさが演奏ごとに変わる等，コントラストのつけ方は指揮者によって様々であったが，伝統的なソナタ形式の構造を，テンポ及びデュナーミクのコントラストによって堅固に造形している点では一致しており，この演奏様式が２０世紀前半の演奏において，共通傾向として見

られることが明らかになった。表 9 より第 2 主題でテンポを落とす傾向は，1920 年代から 1950 年代までのほとんどの演奏において見られることが確認された。他に，冒頭 12 小節間は凹型のテンポ変化を示す演奏が多かった。ビューローが，第 5 小節目から第 8 小節目までを大きくテンポ下降し，第 9 小節目でもとの主要テンポに戻る「つまらない演奏法」を行っていたとして，ヴァインガルトナーは著書で苦言を呈していたが，ヴァインガルトナーにも凹型のテンポ変化は見られた。実際のビューローがどの程度のコントラストをつけていたのかは不明であるが，彼の演奏法の名残であると考えることもできる。また，第 70 小節目から第 90 小節目までに 2 回表れる f f － p のデュナーミク対比箇所で，f f 部でテンポが下降し，p 部でテンポが上昇するというＶ字型のテンポ変化，つまりテンポにおけるコントラストが見られる場合が多かった。従って，テンポの緩急が随所で効果的に使われており，２０世紀前半の演奏様式は，テンポ変化に富んでいると言われる一般的な見解を検証する結果となった。第 2 主題でテンポ下降する演奏様式は，その後すぐに消失したわけではなく，カザルス（1963 年，主題比 1.04），ケンペ（1974 年録音，主題比 1.08），フェレンチク（1978 年録音，主題比 1.06），ブロムシュテット（1978 年録音，主題比 1.06），マズア（1992 年録音，主題比 1.06）にその名残が見出されるが，２０世紀前半ほど多くは見られなくなった。第２章では，その理由について考察することにする。

第２章　２０世紀演奏史における第１次パラダイムシフト

前章では２０世紀前半の演奏様式を検証することを目的とした。ヴァインガルトナー以来の演奏様式，つまり伝統的なソナタ形式の構造を，テンポ及びデュナーミクのコントラストによって堅固に構築する演奏様式の伝統が，継承されている様子を，データ解析結果及び指揮者や批評家の発言等を参照しながら検証することができた。本章では２０世紀中盤の演奏を検証したいと考えている。まず，第１節では，フルトヴェングラーの対極にあるとされ，２０世紀後半の演奏の始祖として位置づけられるアルトゥーロ・トスカニーニ（1867 ～ 1957）の演奏を検証することを試みる。続く第２節では，ヘルベルト・フォン・カラヤン（1908 ～ 1989）ら２０世紀中盤から 1980 年代までの演奏様式を検証することにしたい。

第１節　トスカニーニの演奏様式

トスカニーニは，印刷された楽譜を神聖視したことで有名であり，それに関する数々の逸話を残している指揮者である。トスカニーニのこの姿勢は，彼の生地イタリアのオペラの伝統への強烈な反発から生まれた。当時のイタリアオペラは歌手本位の公演であり，歌手達が，気分や調子によって楽譜を好きなだけ改変し，観客の好む高音を異様に伸ばしたり，ポルタメントを頻繁にかけたり，劇中で何度もアンコールに応えたりの文字通りのしたい放題であった。それらに強烈な嫌悪感をもよおしたトスカニーニは，様々な悪習の撤廃を目指したのであった。この姿勢は，奇しくもトスカニーニの時代の芸術思潮と合致していた。

トスカニーニの時代の芸術思潮とは，新即物主義　Neue　Sachlichkeit のことである。新即物主義は，第 1 次世界大戦後のドイツで，1920 年代に表現主義への反動として起こった。美術に端を発し，その後文学，建築，音楽に及んでいったとされるが，その実態については曖昧な部分が多い。新即物主義は「現実に忠実」であることを掲げたので，音楽において，トスカニーニのように主観を拝した「作品に忠実な（werktreu）」演奏様式の確立を目指した演奏家達の演奏様式も新即物主義とされることもある。（石田 1993:353-354）いずれにせよ werktreu という演奏観は，当時の演奏家達に，大きな影響を与えることになる。ドイツのフルトヴェングラーは 1934 年に書いた「作品解釈について－音楽の宿命的な問題」の中で次のようにこの werktreu について批判を試みている。

「音楽の演奏に関して私たちが現代社会で出くわすものは，主として「楽譜に忠実な演奏」の理論，および「創造的な再現」の理論という二つのスローガンである。（中略）道しるべの目標としては，この「楽譜に忠実な再現」はあまりに貧弱に見えるし，「理想」だとすれば，せいぜい字句熱狂者ないしは生来の気どり屋にとっての理想にすぎない。加うるに，それは実践面では，ごく単純な場合ですらも実現が困難なのである。たとえば原作者のテクストは，本来フォルテやピアノが意図する強さ，一つのテンポが実際に求める速度に対して，最小限の手がかりをも提供してくれない。いかなるフォルテも，また速い

テンポや緩慢なテンポにしても，演奏される空間，当該のオーケストラの編成や大きさに応じて，実演の際には適度の変更を必要とするからである。（中略）おおよそ「楽譜に忠実な演奏」の理論は，全体として音楽的な構想というよりも，むしろはるかに文学的・知的な構想なのである。この理論は要するに退屈であり，これについて言葉を費やすことは無意味である。」（フルトヴェングラー　1997:82）

フルトヴェングラーはここに示されている通り，楽譜をただ厳密に追うのではなく，音楽の内的意味と原理を表出することに価値を置き，前章に示したように，実際にテンポを自由にとって，しかしながら対比的な部分の寄せ集めに堕するのではなく，なおかつ全体を統合した生命ある有機体として作品を造形することを目指した。では，トスカニーニは，彼自身が掲げた理論通り，そして一般に考えられているように，今世紀前半の濃厚な表情づけを取り去り，即物的な演奏を行ったのだろうか。それをここで再考してみよう。

図 11-1 は，トスカニーニがＮＢＣ交響楽団と 1952 年 11 月 8 日，と 2 日後の 10 日に録音した演奏のテンポ変化の時系列データである。図 11-2，11-3 はそれぞれのレベル変化の時系列データである。このようなほんの 2 日違いの録音がレコード化されている例は，非常に珍しいと思われる。2 録音は冒頭のテンポ設定が若干違うが，全体のパターンは酷似している。8 日の録音では２０世紀前半の録音にはよく見られるように，呈示部の反復が行われていないが，10 日の録音では反復が行われているという相違点はある。8 日の録音のＣＤのライナーノーツに大木正純は「今回のその 8 日の録音では呈示部の最後のところにちょっと妙な音が入っているのが謎めいている？」と記している（大木　1992:5)。確かに，8 日の録音では，呈示部の終止部末尾にヴァイオリンの a 音が飛び込み，呈示部第 1 主題旋律が中断されたように聴こえる。しかし，これは，恐らく，演奏前に交わされた「提示部は反復しない。」と言う約束を忘れていた楽員が思わず飛び出して，すぐに気がついて中断したのであろう。実際には反復しているのに，後に電気的に処理を施したという代物ではないことは，同箇所の他のパートの音が，既に展開部を演奏していることからすぐに了解できる。それでは，2 日しか違わないのに，何故，一方は呈示部を反復し，他方はしていないのかという点に疑問が残るが，これには，恐らく，演奏における様々なコンディション上の具体的な問題が密接に絡んでいるのだろう。いずれにせよ，今，問題にすべきなのは，呈示部のテンポパターンに見る演奏様式の変遷であるから，呈示部の反復のあるなしについては，これ以上議論を深める必要はないであろう。ちなみにＮＢＣ交響楽団は，放送用の特設オーケストラで，トスカニーニが 70 歳の 1937 年からの 17 年間，死の 3 年前に引退するまで主要な活躍の場となった彼の手兵ともいえる団体である。

図11-1 によるとトスカニーニの演奏には，まず第 1 主題呈示部中の第 5 小節目から第 8 小節目で大きなテンポ下降が認められる。これはヴァインガルトナーが，ハンス・フォン・ビュローの好ましからざる影響として嫌い，著書の中で「つまらない演奏法」と注意を促した演奏法である。にも関わらず，２０世紀前半の演奏には頻繁に見られた傾向であった。同様の傾向がトスカニーニにも見られたわけである。しかし，２０世紀の前半の

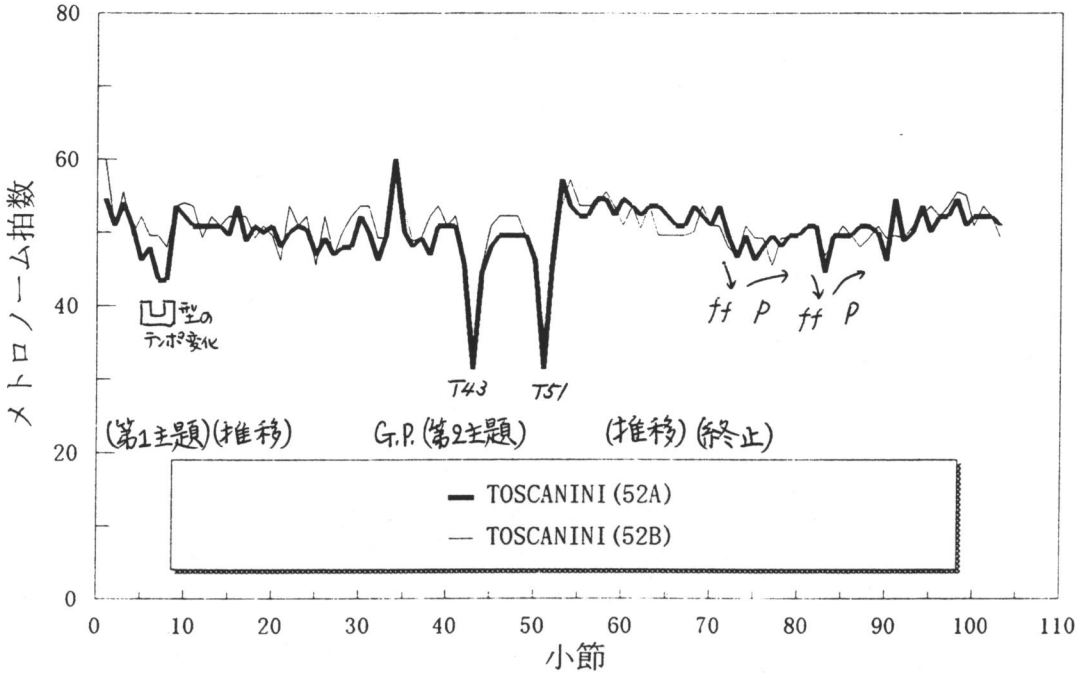


図 11-1　小節ごとのテンポ変化の時系列データ（トスカニーニ）
実線　　ＮＢＣ交響楽団　　1952 年 11 月　8 日録音
点線　　ＮＢＣ交響楽団　　1952 年 11 月 10 日録音

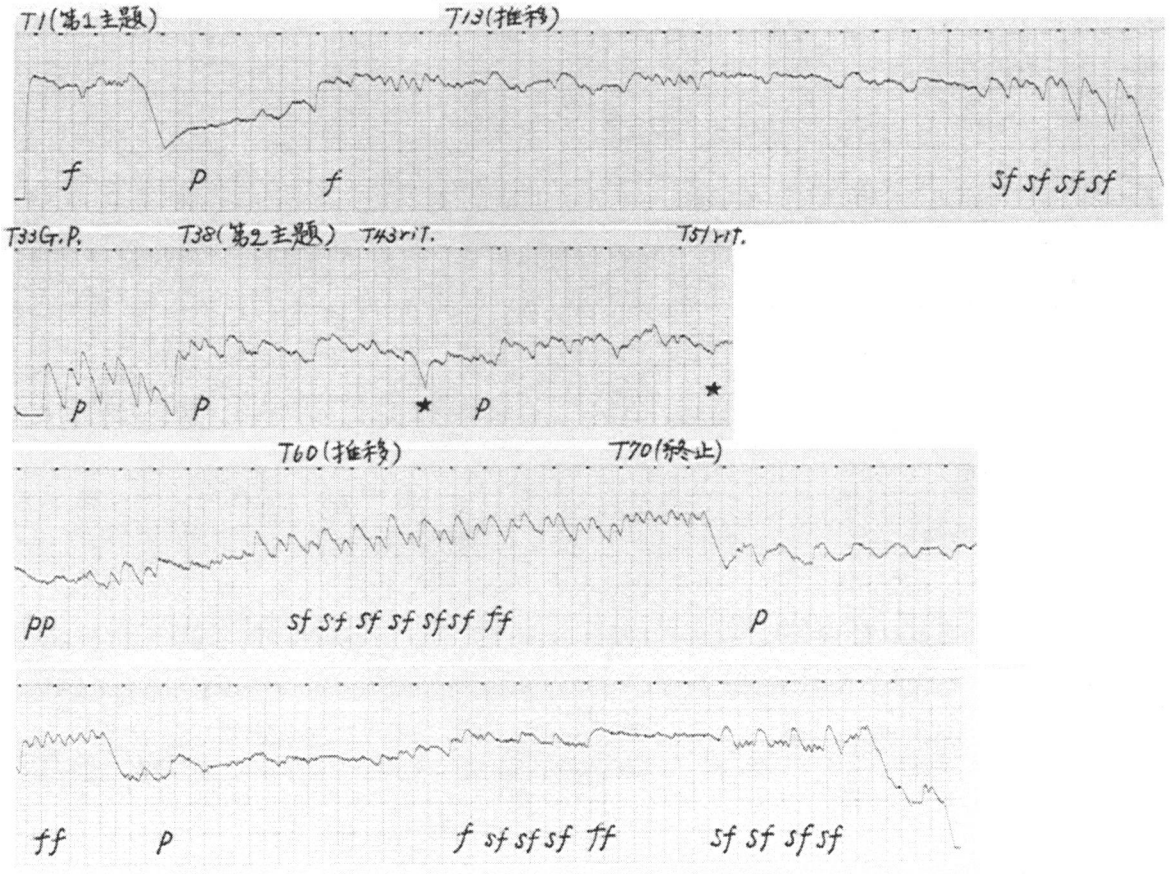


図 11 － 2　レベル変化の時系列データ（トスカニーニ　1952 年 11 月 8 日録音）

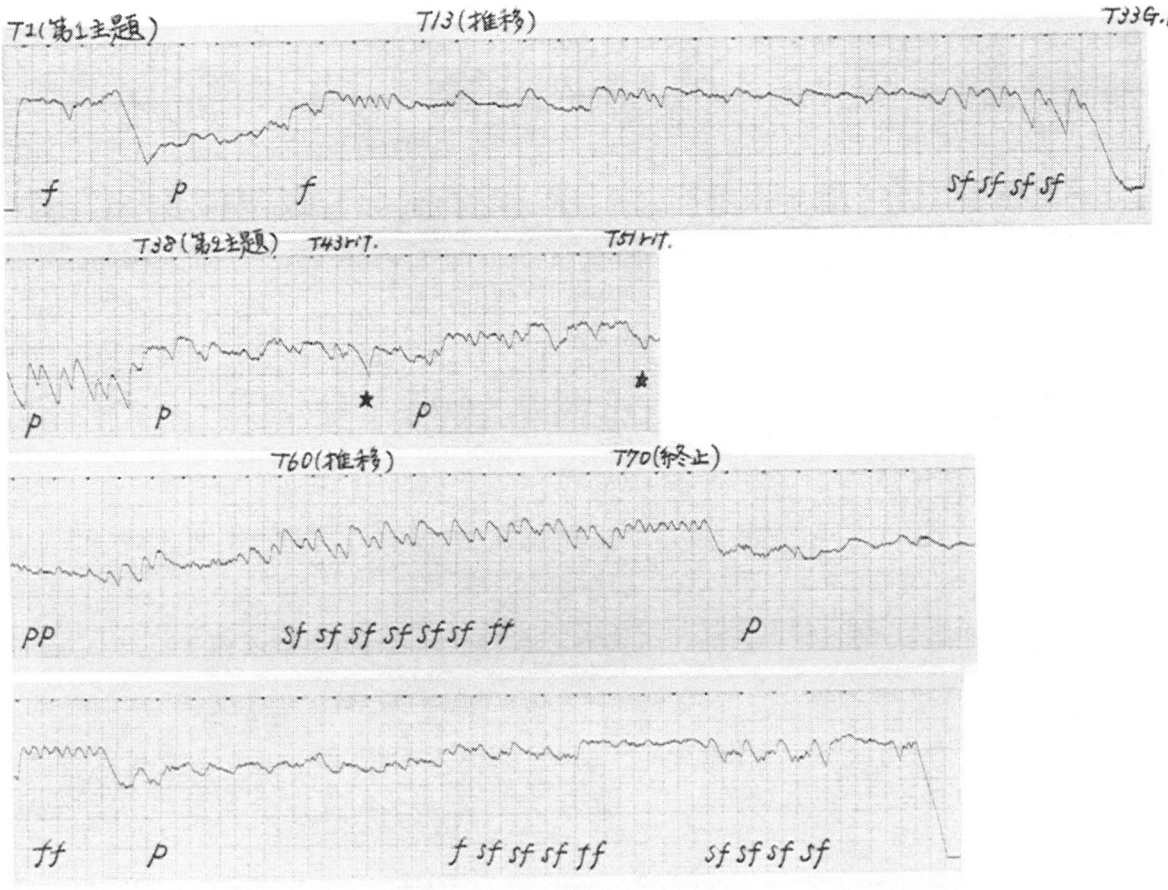


図 11-3　レベル変化の時系列データ（トスカニーニ　1952 年 11 月 10 日録音）

演奏では必ず見られた第 2 主題の冒頭でのテンポ下降については，全く行っていない。前章の表 9 の主題比も 1 であった。トスカニーニは，前述したように「楽譜に忠実」であることに厳格だったので，ベートーヴェンによるテンポ指示のないこの箇所でテンポを下降させることを意図的に避けたことは容易に推測される。しかし，図 11- 2，図 11-3 に見られるように第 2 主題を呈示する第 38 小節目以降のレベルの起伏が大きめで，２０世紀前半のほとんどの演奏と同じく，この箇所をカンタービレに処理しているのである。例えばリタルダンド指示のある第 43 小節目や第 51 小節目では，テンポ下降と同時に注意深くデミニュエンドを行い，余韻を残す効果をあげている。第 52 小節目からの推移部は図 11-1 に見られるようにテンポを少し引き上げ，また図 11-2，図 11-3 に見られるように第 60 小節目付近からの暫時的なクレッシェンドがそれに相乗効果を付加して，明瞭にこの区分の性格づけが行われている。また第 70 小節からの終止部でも，マルカート気味に演奏されたｆｆ部とそれとは対称的なカンタービレのｐが対比的に繰り返され，図 11-1 に見られるようにテンポの上でも緩急の対比がつけられており，今世紀前半の演奏様式と共通の特徴が多く見られたのだった。

また，今回のデータでは示せないことだが，トスカニーニのこの 2 演奏では，第 13 小節目以降の第 1 主題推移部，第 96 小節目からの終止部末尾での第 2 バイオリン，ビオラ，チェロの十六分音符のアタックが非常に目立っている。やや無骨にも思えるそれが曲全体の推進力を生み出し，10 日の録音のライナーノーツで諸石幸生が「作品の本質にストレ

ートに肉薄していく明快で英雄的な演奏」（諸石　1997:1）と評しているような効果を生み出しているのではないだろうか。しかし，また次のようなネガティブな受けとめ方もあるので挙げておく。

「トスカニーニの絶え間のない過度の緊張状態は，演奏，ことにある一定の容赦ないテンポやほとんど粗暴ともいえるアタックの激しさに，不運にも反映されている。これは活動の最後の時期，とくにとりわけウィーン古典派作曲家の演奏に顕著である。これらの演奏は無味乾燥で，締めつけられるような音質が際立っており，ＮＢＣの有名なスタジオ８Ｈで行われた当時の録音のほとんどが，こうした特徴を持っていた。」（CAIRNS 1993:474-475）

ＮＢＣ管弦楽団との録音は，トスカニーニのキャリアの最晩年のもので，トスカニーニの演奏を２０世紀の遺産として残そうとする企画のためのものだったが，しばしば，上記のように彼の最盛期である 1930 年以前の演奏よりも，自由さに欠けると評価されることがある。今回は，彼の 1930 年以前の録音を入手することができなかったが，渡辺　1992 では，トスカニーニが 1938 年，1944 年，1952 年にＮＢＣ交響楽団と録音したベートーヴェンの交響曲第九番を分析しているのでそれを参考に考察してみよう。

渡辺は，ベートーヴェンの第９番の最終楽章で「歓喜の歌」のテーマが出現し，正確に４回反復されるうちに徐々に高揚するフレーズを解析箇所として選び，トスカニーニの演奏はフルトヴェングラーらと同じパターンを示していることを検証した。各回は 24 小節であり，規則的な４小節構造の楽節が６回積み重ねられている為，４小節ごとのテンポの平均値を算出して比較している。例えば 1938 年の録音ではＡ－Ａ’－Ｂ－Ａ’－Ｂ－Ａ’の箇所について１回目はそれぞれ 64 － 66 － 69 － 67 － 69 － 67，２回目は 70 － 69 － 71 － 69 － 70 － 68，３回目は 70 － 71 － 72 － 70 － 73 － 71 となっている。そこで渡辺はトスカニーニのテンポ設定は常に一定ではなく，微妙に変化しており，最初のＡ－Ａ’のあとＢでテンポ上昇し，続くＡ’でテンポ下降するという変化のさせ方をしていることに注目している。これは 1944 年，1952 年でも同じ結果を得ているが，このテンポ造形はフルトヴェングラーを始めとする多くの指揮者が踏襲してきた伝統的なパターンであると指摘している。また，４回の反復のそれぞれの回の平均テンポが 1938 年の録音の場合には，67 － 69 － 71 － 73，1944 年の録音の場合には 71 － 72 － 73 － 76，1952 年の録音の場合には 77 － 76 － 77 － 80 と全体として着実なテンポアップをはかっていることも指摘し，トスカニーニの演奏はフルトヴェングラーと同類の演奏様式であると結論づけている。この渡辺の 1992 年の研究の正当性を，今回の解析結果は証明したことになるだろう。

また，ハーヴェイ・サックスも『トスカニーニの時代』(Reflections on Toscanini) の中で，デジタル・メトロノームの測定値をもとにベートーヴェン交響曲第７番を解析した結果，フレージング，旋律あるいはリズム音型のグルーピングとアーティキュレーション，ダイナミックレベルの設計において，トスカニーニとフルトヴェングラーは著しく似ていると指摘している（サックス　1995:263）。彼の場合は，測定区分についての詳細な記述がなく，データによる裏付けのないままの主観的な記述が多く，渡辺のような緻密な議論を行えていないのが難点であるが，トスカニーニの演奏様式再考を掲げた点で重要である。

以上，トスカニーニは，**werktreu** を掲げ，一般にテンポ変化の極めて少ない演奏様式であったと認識されているが，実はそうではなかったことが検証された。この節の最後に，トスカニーニのテンポに関する興味深い言葉を挙げておく。ＮＢＣ交響楽団が存在していた 17 年間の間，トスカニーニの下で演奏し，自身も指揮者であったサミュエル・アンテクの回想録の中に挙げられているもので，信憑性は高いと考えても良いであろう。

「正しいテンポーそれは大切なことだー正当なテンポ！おお何と難しいのだろう！しかし嬉き，これもまた・・・とても大切だ！テンポは変わらなければならないージグザグ縫って進むように。しかしいつもぴったり合い，いつも元に帰るのだ。そう。音楽では，付随するあらゆることを抜きに，ただもう正しいテンポをとるというのは何の意味もない。」（バンベルガー　1997:343）

やはり，トスカニーニは闇雲に「楽譜に忠実」であることを守り，一旦選択したテンポを頑固に守り抜く指揮者ではなかったようである。

第２節　カラヤン以降の演奏様式

前節ではトスカニーニの演奏様式について検証した。この節ではその後の２０世紀中盤の指揮者たちの演奏様式を検証する。まず 1960 年代以降の主流であるカラヤンの演奏様式を見てみよう。図 12-1 は，カラヤンが録音した演奏のテンポ変化の時系列データである。実線が 1962 年にベルリン・フィルハーモニー管弦楽団と録音した演奏（主題比 1.02），点線が 1984 年から 1985 年にかけて同オーケストラと録音した演奏である（主題比 0.95）。図 12-2，図 12-3 はそれぞれのレベル変化の時系列データである。

図 12-1 は，カラヤンの演奏様式が，２０世紀前半の演奏様式とは全く異質なものであることを示している。カラヤンは，ヴァインガルトナー，ヴァルター，メンゲルベルク，フルトヴェングラーらが行ったように，伝統的なソナタ形式の各区分を，テンポ，デュナーミクのコントラストによって描き分けてはいない。1962 年の録音は，主題比が 1.02 であるが，冒頭のテンポよりも若干下降した第 12 小節目以降のテンポを継承しているためであり，２０世紀前半の演奏のように第 2 主題の冒頭でテンポ下降しているわけではない。1984 年から 1985 年にかけての演奏では，むしろ第 2 主題でテンポが上昇している。また，第 43 小節目，第 51 小節目のリタルダンドでもごく最小限度のテンポ下降しか行っていない。前章であげたシュミット＝イッセルシュテット（ｐ 44，図 7-1，図 7-2）の同箇所におけるテンポ下降と同じ程度であるが，他の箇所でのテンポの揺らぎがカラヤンの方が若干大きいため，カラヤンのリタルダンド箇所での停滞感は極めて希薄である。カラヤンの冒頭 12 小節のテンポの平均値は，1980 年以降台頭してきた一連のオリジナル楽器指揮者やシェルヘン，カザルスらに次いで速い（ｐ 34　表 7 参照）。1962 年の録音のものが ♩. ＝ 53 で全リスト中 16 位，1984 年，1985 年の録音のものが ♩. ＝ 55 で 10 位になっている。従って，その速いテンポのまま，極めてあっさりと演奏されているということである。

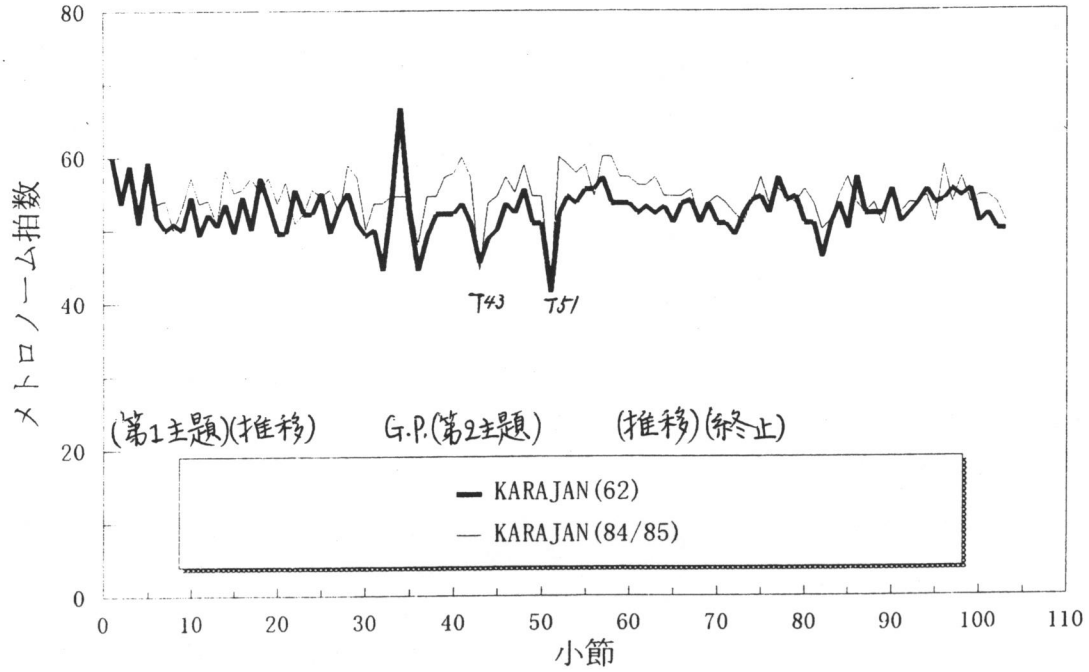


図 12-1　小節ごとのテンポ変化の時系列データ　（カラヤン）
実線　ベルリンフィルハーモニー管弦楽団　1962 年録音
点線　ベルリンフィルハーモニー管弦楽団　1984 年～ 1985 年録音

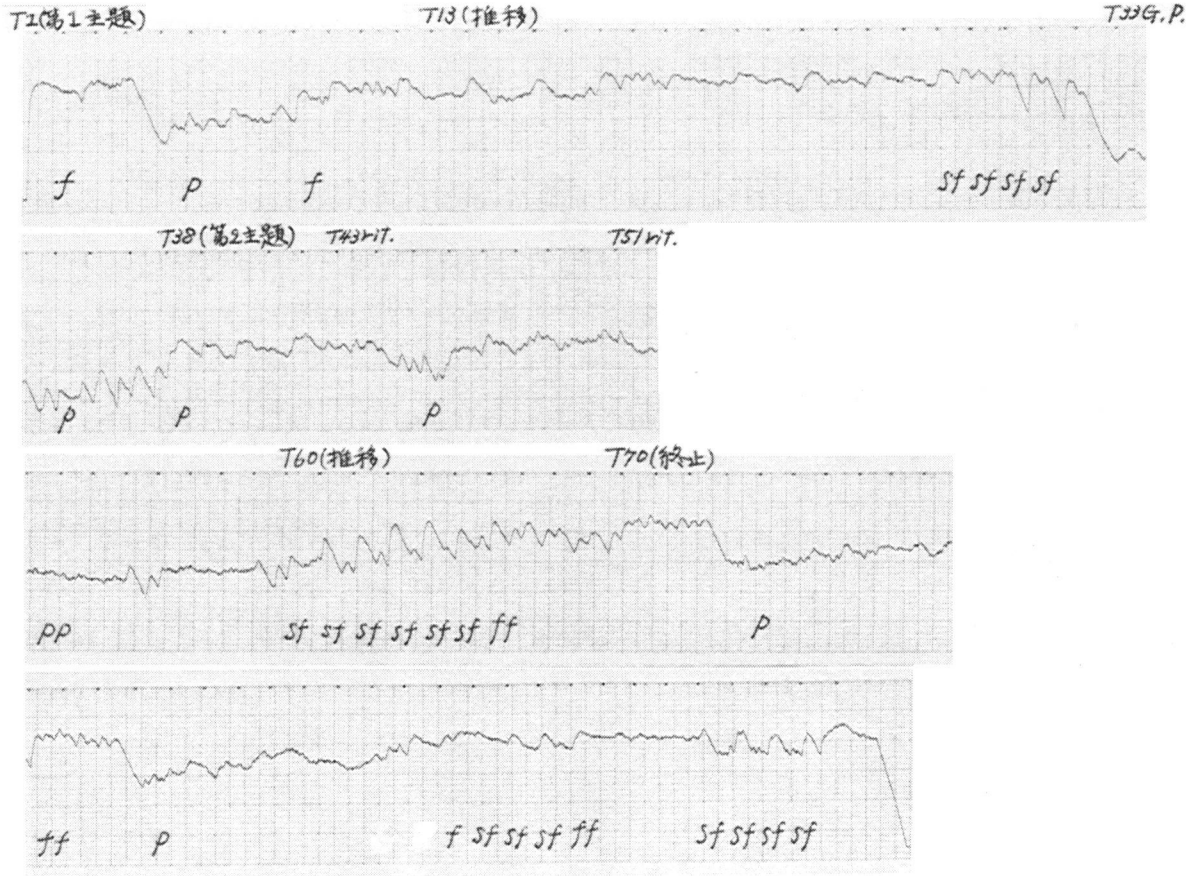


図 12-2　レベル変化の時系列データ　（カラヤン　1962 年録音）

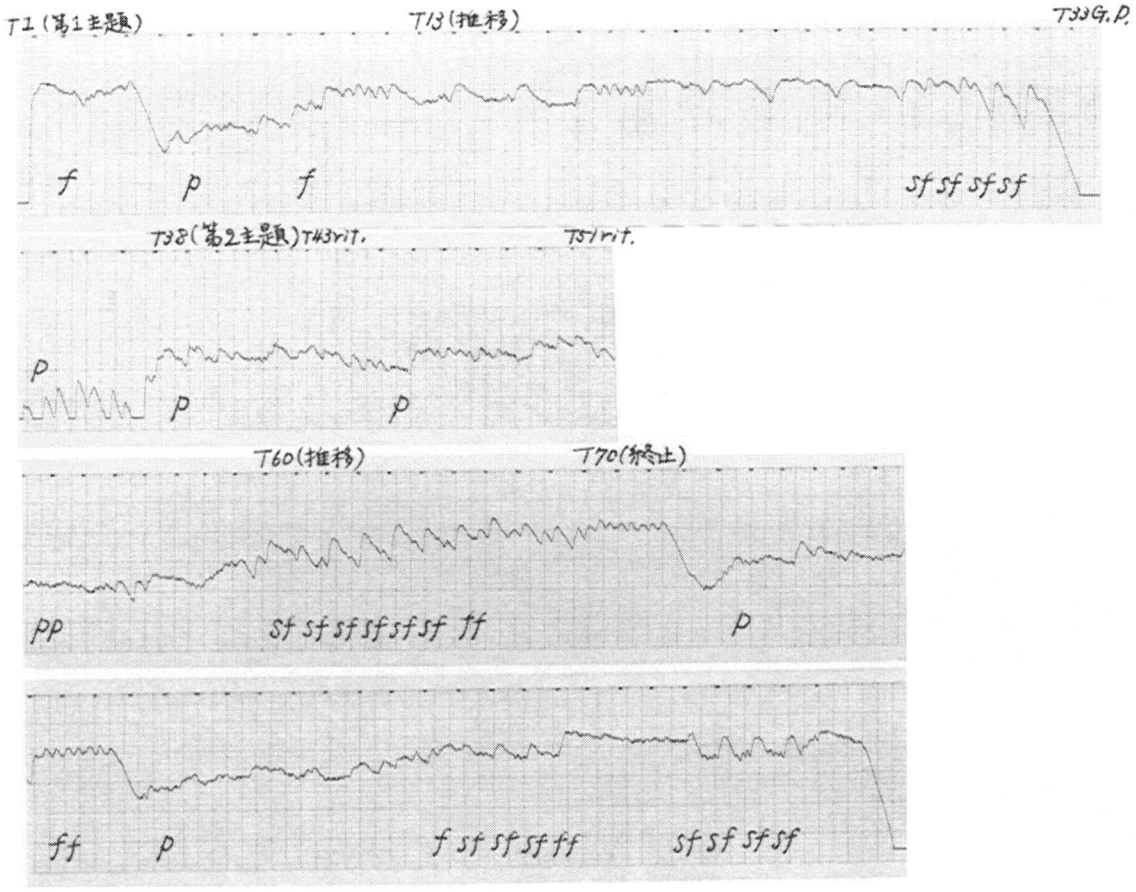


図 12-3　レベル変化の時系列データ　（カラヤン　1984 年～ 1985 年録音）

また，図 12-2，図 12-3 に示されているように，両録音とも第 38 小節目以降のヴァイオリンやフルート，オーボエで第 2 主題を呈示する箇所のレベル起伏も極めて少ない。つまりヴァインガルトナー，メンゲルベルクらが行っていたように，この箇所をゆったりとは歌わせずに，均質な音で，前述したように第 1 主題と変わらない速めのテンポ，あるいはそれより更に速く，また，リタルダンドでもその流れが断絶されることなくサラリと流しているのである。これは，この第 2 主題提示部で，大きくテンポ下降して思い入れたっぷりに歌わせていた２０世紀前半の演奏とは大きく異なっている。その相違にこそカラヤンの演奏の特徴が集約されていると言っても過言ではないだろう。聴衆にそれまでの演奏とは異質の，洗練された新鮮な印象を与えたのも，この相違に起因している。カラヤンの演奏の新しさについて，平野昭が 1962 年の録音のライナーノーツに，次のような文章を寄せている。

「(ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団の音楽監督として）フルトヴェングラーの後を継いだカラヤンは，その音楽観は前任者とは正反対の生き方で，当時人気を分かちあっていたトスカニーニの方により近かったとも言えるのである。音楽に妥協を認めない姿勢はまず楽譜に忠実な音楽の再現にあった。そうしたカラヤンの演奏による 1960 年代初期

のベートーヴェン交響曲から受けた印象は，つい先年ホグウッドがオリジナル編成オーケストラの演奏で私たちに与えた衝撃的な新鮮さにも匹敵するものであった。テクスチャーの細部までもがすべてクリアーに浮き彫りにされ，それ以前の大方のベートーヴェン演奏がマッシブな音による重厚さに焦点を置いていたのと異なり，同じトゥッティの強奏和音でも弦楽器の響きと管楽器の響きにそれぞれの性格が与えられ，まさに音色をも考慮したハーモニーの美しさが具現されたのであった。各管楽器セクションの洗礼化とセクション間のバランス及び性格的コントラストこそ，ベートーヴェンの交響曲にとって最も重視されなければならないことであるのを，演奏を通して教えてくれたのがカラヤンであった。彼のそうした解釈は細部の表情は別として，60 年代以降現在に至るまでのベートーヴェン解釈の基本姿勢になるほど大きな影響を与えたといっていいだろう。」（平野　1990:4）

ホグウッドの演奏の新しさについては次章で考察することになるが，カラヤンによって２０世紀前半の演奏様式に共通に見られた，いわゆるロマン的な濃厚な色合いが払拭され，ベートーヴェン演奏における趣味の転換がはかられたのは事実であろう。カラヤンはマッシブなベートーヴェンからの脱却をはかり，軽やかなベートーヴェンを誕生させたとも言えるであろう。しかも，カラヤンの軽やかなベートーヴェンは，聴衆によって指示された。『レコード芸術編　名曲名盤 300』の 1983 年及び 1987 年のランキングでは，カラヤンがベルリン・フィルハーモニー管弦楽団と 1976，1977 年に録音した演奏が，連続 1 位に輝いている。この録音は手を尽くしても手に入れることができなかった。1993 年のランキングでは今回の音源リストにある 1984 ～ 1985 年の録音が，7 位にランキングされている。1983 年からの 10 年の間に，1 位から 7 位になった理由については次章で考察することにするが，ここで岡本稔が寄せている次の文章は，カラヤンの演奏に対して，多くの聴衆が持った印象を代弁していると言えるであろう。

「カラヤンの録音では，その流線型の美学の極地の姿が示されている最後の八四年録音がベスト。整備のいきとどいたポルシェでアウトバーンを疾走するような演奏で，そうした解釈に抵抗をもつ人もいるだろうが，一度病みつきになったらやめられない魅力があるのもまた事実だろう。」（淺香　1993:40）

カラヤン自身は自らの音楽について次のように語っている。

「私がいつも美しい音を追っかけている，などと言われると，わたしはむしろ賛成するし，それを非難ではなく，わたしが必死で獲得したものに対するお愛相だと思っている。わたしがなんでも角を丸くする，などと言われると，いつもこう考えることにしている。わたしの確信によれば，音楽のなかにはなにも丸くするものはない，と。私の手柄だと言われる，あるいは一見非難めいて言われるカラヤンの音というのは，まったく自然に出てくるものだ－つまりわたしがオーケストラに要求するものは，作曲家が書いたすべての音符を完全に弾き切ること，そして具体的に指示されている長さの終わるまでは音を弱めないこと，だ。しかしそうすると当然のことに，ほかの非常に多くの録音とはちがった音の印象があらわれる。でもわたしはここのところに固執する。」（エンドラー　1988:230）

カラヤンは，ただ，自分は作曲家が楽譜に書いた通りのことを実行するように努力しているだけで，そうすると結果的に自然に「カラヤンの音」になったのだと言うのである。前章で言及したように，フルトヴェングラーは楽譜についての見解を文章に残したが，カラヤンも「プローベ」と題された遺稿の中に，楽譜に関して，次のような文章を残している。

「プローベとは，狙いを定めた，体系的な作業を行って，ある作品の形式，内容，とりわけその音楽的，技術的な流れを整えて上演できるようにすることを意味している。プローベは，本来は作曲家が自分の内的体験を楽譜に表現しようと試みる，その瞬間に始まる。私たちが用いている楽譜は音の高さを決定するほかは，ただ暗示とか指針のようなものしか与えられないことは，私がすでに何回も説明を試みたことだ。作曲家が文字を使って楽譜の背後に隠れている意味を表現しようとするように，指揮者も楽譜から正しい音響像とそのいきいきした流れを突きとめる必要がある。」（エンドラー　1994:277）

「正しい音響像」という言葉を用いているところが，夥しい録音を残したカラヤンらしいと感じさせる文章である。カラヤンのもうひとつの遺稿「音響再生技術」（エンドラー 1994:290-306）には，録音技術とその歴史に関する彼の深い知識と尽きることのない興味が示されており，それらに対する並々ならぬ情熱とこだわりを感じさせられる。前述の平野が指摘するように，カラヤンがテクスチュアーを細部まで浮き彫りにする，弦楽器と管楽器の響きの性格的コントラストを徹底させる，音色を豊富に用いる等の音響像設計上の問題に敏感であったというのは，録音技術の進歩とともに，音量の小さい楽器の音や微妙な表現を納めることが可能になったという点を充分に意識しているからなのかもしれない。メディアやフォーマットに関する技術躍進，音楽聴取文化の変容が，２０世紀における演奏様式の変化に少なからず影響を与え，カラヤンの軽やかなベートーヴェン誕生の遠因である可能性もあるが，これらを関係づけて検証するには，まだ多くの材料を集める必要がある。今回の範囲ではこれ以上踏み込まないことにするが，今後の課題としたい。

カラヤンは「トスカニーニの正確さとフルトヴェングラーのファンタジー」との一体化を模索していると自ら語っていた（BRUNNER　1993:32）。しかし，実際に彼が生み出したのは，どちらの演奏様式からも脱却した新しい演奏であった。それは，宇野功芳らによって解釈に奥行きがないとしばしば批判されることにもなるが，軽やかさを志向していた。カラヤンに呼応する演奏は，同時代のシュミット＝イッセルシュテット（前章図 2-1，図 2-2）やセルにも見られる。

図 13-1 は，セルが 1961 年にクリーブランド管弦楽団と録音した演奏のテンポ変化の時系列のデータである。図 13-2 はそのレベル変化の時系列データである。セルは非常に厳しい練習によって，クリーブランド管弦楽団のアンサンブルを磨き抜き，世界最高峰のオーケストラに育て上げたと言われているが，特にヴァイオリンのやや細目で生硬に思える音は，非常に晴れやかな印象を与えており，この録音の特色となっている。恐らく少し高めのピッチに設定しているのではないかと思う。テンポについては，やはり，カラヤン同

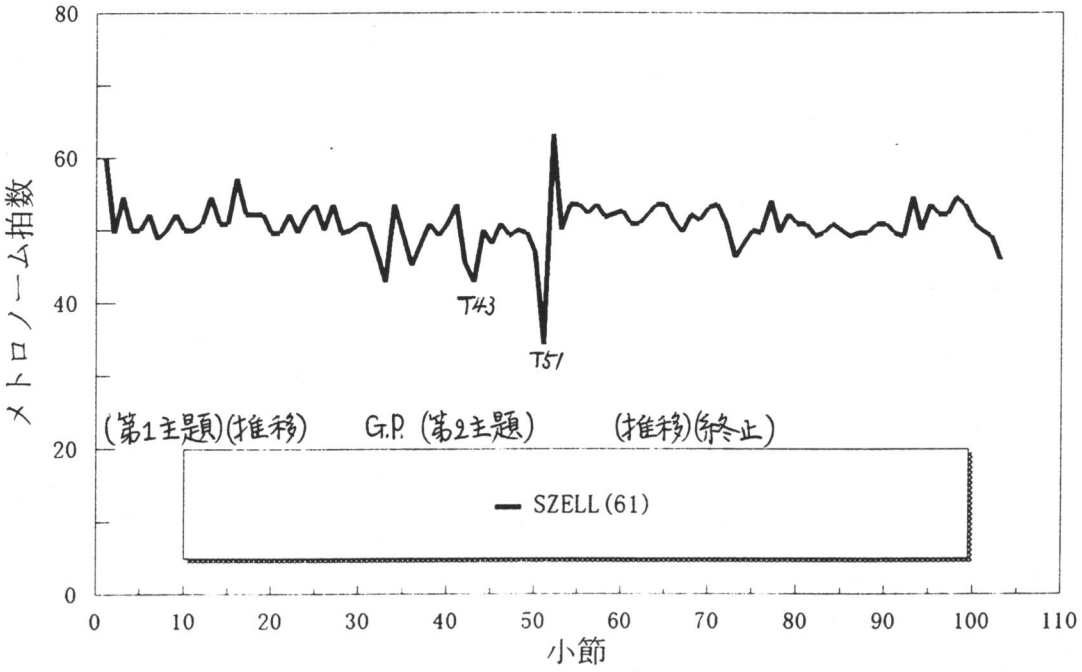


図 13-1　小節ごとのテンポ変化の時系列データ（セル）
クリーブランド管弦楽団　1961 年録音

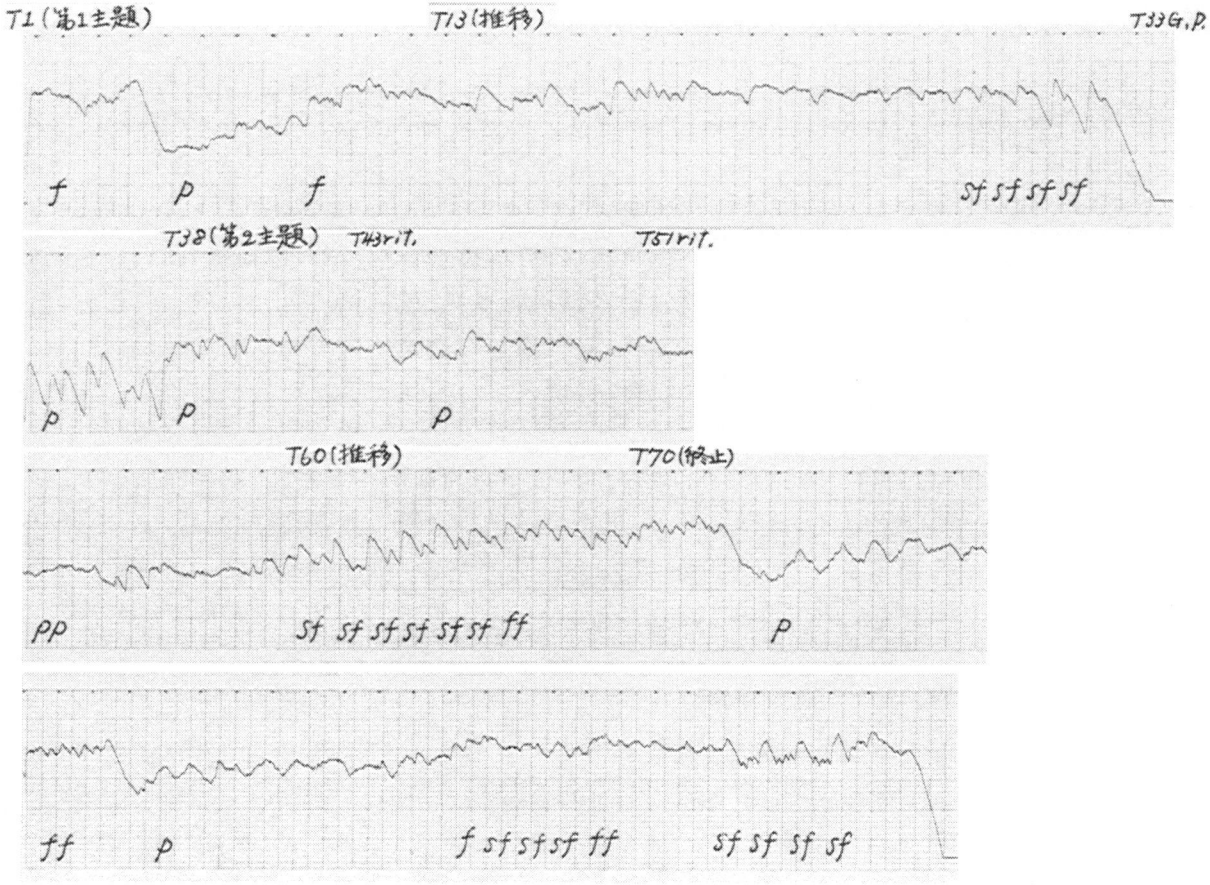


図 13-2　レベル変化の時系列データ　（セル　1961 年録音）

様，変化が少なく，第2主題でも目立ったテンポ下降はなく，第43小節目，第51小節目のリタルダンドでも最小限のテンポ下降しか行っていない。全体の中では，第51小節目，第52小節目の局所変動が最も大きい変動である。リタルダンド箇所で，一旦，テンポを緩めた後に，チェロ及びコントラバスのFis-a-c-esというFis-durの減七の和音を駆け昇る八分音符で急激にテンポ上昇することによって，推移部への場面転換を告げるのに効果を発揮している。しかし続く第53小節目では，すぐさま元のテンポに戻っている。

レベル変化については，基本的にカラヤンと同様であるが，ｐもしくはｐ並びにdolceと指示された第5小節目～第8小節目，第34小節目～第50小節目，第73小節目～第79小節目，第83小節目～第89小節目を除いたほとんどの箇所でリズミックに演奏しているので，図13-2に見られるようにカラヤンよりも拍頭アクセントの立ち上がりが急峻である場合が多い。これは前述したクリーブランド管弦楽団のヴァイオリンの特色ある鋭角的な響きと関係していることが推測される。

吉田秀和がこのＣＤのライナーノーツにセルの音楽を評して次のように書いている。

「この（クリーブランド管弦楽団と共演した）中でのセルは，いってみれば，中国の陶器，それも元宋から明清初期にかけてのあのひんやりした清らかさとなめらかな光沢を具えた硬質の感触が特質だった。それは，いわゆる日本趣味の－あの茶の湯で尚ばれる不規則な曲線にみちたいびつで，ざらつく手ざわりの茶碗とは正反対の美学に根ざしたものだった。」（吉田　1961:2）

まさにその通りである。セルのこの録音には，吉田の評する，美しい陶器の表面にも似た透明感，気品が溢れている。それは，ヴァイオリン等の磨き抜かれた弦のアンサンブルによって醸し出されているものである。そして，フルトヴェングラーら，２０世紀前半の演奏によく聴かれた低弦のマッシブな響きはなく，テンポの高揚による切迫観もあまり感じられず，カラヤン，シュミット＝イッセルシュテット同様，軽やかなベートーヴェンなのである。

1960年頃から1980年代にオリジナル楽器が台頭してくるまでの他の演奏様式について，主に共通してみられた特徴は，主要テンポが速い（ｐ34，表7），第2主題でテンポが下降しない（ｐ40，表9）であった。シェンルヘンがルガノ管弦楽団と「快速」録音を行ったのもこの時期である。これらは，werktreuな演奏を志向しており，２０世紀前半の演奏様式とは全く逆方向へとベクトルが向けられている。

トスカニーニはwerktreuを掲げつつ，その実，フルトヴェングラーらと共通する２０世紀前半の演奏様式との共通点を多く持っていた。しかし，ある一部の指揮者を除いて，カラヤン及びカラヤン以降の指揮者の演奏のほとんどに，２０世紀前半の演奏様式の痕跡が見られなくなってきた。大げさに言えば，演奏様式の上では，カラヤンの登場によって断絶が見られるのである。従って，カラヤンの演奏こそが，今世紀前半の演奏様式とは大きく袂を分かつ分岐点であり，トスカニーニではなくカラヤンこそ，今世紀後半の演奏様式の始祖ということになるであろう。このことはバウエンも1992年の研究で，第5の分

析を通して指摘している。この演奏様式上の断絶を急ピッチで推進させたのは，**werktreu**という演奏観の浸透であろう。この演奏観に影響されて，２０世紀演奏史における最初のパラダイムシフトが起こったと言えるであろう。このパラダイムシフトがその後どうなっていくかを次章で考察する。

第３章　２０世紀演奏史における第２次パラダイムシフト

前章では，主に 1960 年代から 1980 年代の演奏様式を検証することを目的とし，第１章同様，データ解析結果及び指揮者や批評家の発言等を参照しながら考察を進めた。２０世紀後半の演奏は，トスカニーニらによる werktreu という演奏観の影響を受け，パラダイムシフトが行われたとされている。そこで，まず，werktreu の中心的人物であり，２０世紀後半の演奏の始祖として位置づけられているトスカニーニの演奏を検証した。トスカニーニの演奏は，一般的にテンポ緩急の多いフルトヴェングラーの演奏の対極にあるとされている。しかし，解析結果から，その一般通念を覆す結果を得た。トスカニーニの演奏様式は，新しい要素を導入しつつも，フルトヴェングラーを始めとする２０世紀前半の伝統的な演奏様式，つまりソナタ形式の構造をテンポ，デュナーミクのコントラストによって堅固に構築し，テンポ緩急を多用する演奏様式の名残を多く残すものであった。２０世紀前半の演奏様式を完全に解体したのは，1960 年代のカラヤン，シュミット＝イッセルシュテット，セルらであった。彼らの「軽やかなベートーヴェン」は，２０世紀前半の演奏様式とは断絶を示しており，２０世紀演奏史における第１次パラダイムシフトの幕開けを告げていた。本章では，その後の変遷と，1980 年代以降のオリジナル楽器演奏台頭に伴う，第２次パラダイムシフトを迎えた演奏の現代を検証することを目的としている。従って，第１節では，オリジナル楽器の演奏様式を検証し，第２節では同時代のモダン楽器の演奏様式を検証する。そして第３章ではモダン楽器にオリジナル楽器の表現法を積極的に導入し，今日ヨーロッパにおいて絶大な支持を得ているニコラス・アーノンクール（1929～）の著書を通して，彼の演奏観を考察したい。

第１節　オリジナル楽器の演奏様式

まず，この章で問題の中心となる，オリジナル楽器演奏の歴史について，ニュー・グローブ音楽大事典の「古楽」の項（市川　1993:461）を参照しながら，簡単にまとめてみよう。

オリジナル楽器とは，作曲家がある作品を創作する際に念頭に置いた楽器，また当時その作品の演奏に用いられた楽器を指す。そこから拡大して，それと同じ様式で作られた楽器，あるいはそれをモデルに作られた現代における複製楽器をも含む概念として用いられる。これらは，「古楽器」と呼称されることもあるが，厳密に言えば，「古楽器」とは 1850 年頃までに作られた楽器のことに限定されてしまう（市川　1993:461）。そこで，本論文では，より広い概念である「オリジナル楽器」を用いることにした。オリジナル楽器演奏とは，オリジナル楽器を用いて，ある作品が作曲された時代の様式と慣習に立ち返り演奏する理念のもとに展開された運動のことを指す。

オリジナル楽器演奏のルーツは，1710 年頃，ロンドンに設立された「古楽アカデミー Academy of Ancient Music」を中心とする，18 世紀の古代音楽収集派とその流れを組んで起こった 19 世紀の批判学派に遡ることができる。20 世紀のオリジナル楽器演奏運動の実質的な父は，アーノルド・ドルメッチ（1858 ～ 1940）であった。彼は 20 世紀初頭，オリジナル楽器演奏への関心を甦らせるために大いに貢献した。彼の流儀は門弟や信奉者が継

承している。

オリジナル楽器演奏の系統的な教育機関が設立され始めたのは，1930 年代のことである。1933 年には，スイスの指揮者パウル・ザッハー（1906 ～）によって，バーゼルに演奏，教育，研究の為の専修機関「バーゼル・スコラ・カントルム」が設立された。「バーゼル・スコラ・カントルム」からは，指揮者兼チェンバロ奏者のグスタフ・レーオンハルト（1928 ～）をはじめとするすぐれた人材が，今日までに多数輩出され続けている。1950 年代以降は，オランダのアムステルダムやハーグ，ベルギーのブリュッセル，ロンドンなどの音楽院から，またオクスフォード大学やケンブリッジ大学などからも多数の人材が輩出された。1960 年代から 70 年代にかけては，前述の「バーゼル・スコラ・カントルム」，アーノンクール率いる「ウィーン・コンツェントゥス・ムジクス」，レオンハルト率いる「レーオンハルト・コンソルト」，デヴィッド・マンロウ（1942 ～）率いる「ロンドン古楽コンソート」，「ミュンヘン古楽スタジオ」，「ニューヨーク・プロ・ムジカ」などが，バロックとそれ以前の音楽に中心を置き，時代の様式に基づいた演奏法を開拓した。また，「コレギウム・アウレウム」のように古典派の音楽にまでレパートリーを拡大していた団体もある。

その後も続々とオリジナル楽器演奏のアンサンブルが結成された。クリストファー・ホグウッド（1941 ～）はハープシコード奏者でもあるが，1973 年にアカデミー・オブ・エンシェント・ミュージックを結成した。1978 年から 1985 年にかけてオリジナル楽器による初のモーツァルト交響曲全集（全 70 曲）録音という画期的なプロジェクトを完成した。

また，リコーダ及びフルート奏者でもあるフランス・ブリュッヘン（1934 ～）は，1981 年に世界中の第一級のオリジナル楽器奏者たちを集めて「１８世紀オーケストラ」を結成し，ハイドン，モーツァルト，ベートーヴェンなどの作品を当時の編成と様式で再現している。ブリュッヘンと１８世紀オーケストラの活動のユニークな点は，年に 2 回程度の大きな演奏旅行のみによって結ばれていることだ。同じプログラムを世界中で演奏し，最も磨きがかかり音楽が深くなった最終日に，彼らの本拠地であるオランダでライブ録音をするシステムを取っている。実に合理的なこの活動システムは，団員のほとんどが複数のオリジナル楽器演奏グループを掛け持ちしている現実によっている。実は，オリジナル楽器演奏の奏者は複数団体を掛け持ちしていることが多い。それについて，森康彦が『鳴り響く思想　現代のベートーヴェン像』の中に書いている「現代におけるベートーヴェン演奏の可能性」によると，1980 年代にイギリスで相次いで行われたオリジナル楽器演奏団体ーハノーヴァーバンド，ノリントン&ロンドン・クラシカル・プレーヤーズ，ホグウッド&アカデミー・オブ・エンシェント・ミュージックーによるベートーヴェン演奏の録音は，ほとんど同じ奏者によるものであり，練習時間の節約をはかるために，同じ曲の録音が続けて行われた（森　1994:490-495）。森論文に掲載されたイギリスにおけるその録音記録は，1980 年代の急激なオリジナル楽器ブームを雄弁に物語る資料である。表 10 にそれを転載しておく。このような潮流の中で，ベートーヴェン第 8 番録音史上，記念すべき初のオリジナル楽器演奏録音が誕生した。1986 年にロジャー・ノーリントン（1934 ～）がオリジナル楽器オーケストラであるロンドン・クラシカル・プレーヤーズと行った録音がそれである。1990 年代には，これらの団体の活発な活動が引き金となり，初期ロマン派のレパートリーまで，オリジナル楽器演奏の射程範囲が延びだしている。

表10　オリジナル楽器演奏によるベートーヴェン交響曲の録音記録（森　1994より）
●は今回解析した演奏

1982. 1	ハノーヴァーバンド	交響曲第1番
1983. 5	ハノーヴァーバンド	第5番
.10	ハノーヴァーバンド	第2番
.11	ホグウッド	第1番
1984 .8	ホグウッド	第2番
1985 .8	ホグウッド	第3番
1986 .7	ノリントン	第2番，●第8番
.8	ホグウッド	第4番，第5番
1987 .2	ホグウッド	第9番
.2	ノリントン	第9番
.8	ハノーヴァーバンド	第6番
.9	ホグウッド	第6番
.9	ノリントン	第1番，第6番
.10	ノリントン	第3番
.11	ハノーヴァーバンド	第3番
1988 .2	ハノーヴァーバンド	第4番，●第8番
.4	ノリントン	第4番，第5番
.4	ハノーヴァーバンド	第9番
.8	ノリントン	第7番
.8	ハノーヴァーバンド	第7番
1989 .5	ホグウッド	第7番，●第8番

今回，ノリントン&ロンドン・クラシカル・プレーヤーズ（1986 年録音），ホグウッド&アカデミー・オブ・エンシェント・ミュージック（1989 年録音），ブリュッヘン&１８世紀オーケストラ（1989 年録音），ガーディナー&オルケストル・レヴォリュショネル・エ・ロマンティク（1992 年録音）グッドマン&ハノーヴァーバンド（1988 年録音）の５つのオリジナル楽器演奏を解析した。オリジナル楽器演奏の場合，指揮者はどのような編成を選択するかという問題があるが，それについてザイフェルトが『鳴り響く思想　現代のベートーヴェン像』の「演奏史研究と新しい演奏実践の試み」という論文で触れている。それによると交響曲第 8 番は 1814 年 2 月 27 日に大レドゥーテンザールで初演された際には，ヴァイオリン 36，ヴィオラ 14，チェロ 12，コントラバス 7，倍管編成でコントラファゴットも使われていた。表 11 にザイフェルト　1994 からの楽器編成を転載したが，各指揮者の姿勢がそれぞれに表れていることをザイフェルトは指摘している。グッドマン(ハノーヴァーバンド）は初演の編成を記しながら，それが同時に演奏された「ウェリントンの勝利」の為であると解釈し，当時の通常の規模である 48 名編成を採用している。ホグ

ウッドは編成については決定的なものをあげることができないとしながらも，ほぼ初演通りの 98 名編成を採用している。ノリントンは個別の具体的な事例ではないが，歴史的状況に基づいて 60 名編成を採用している。ブリュッヘンは見解を示していないが，グッドマンに近い46名編成を採用している（ザイフェルト　1994:456)。

表11　オリジナル楽器によるベートーヴェン交響曲録音全集の楽器編成
（ザイフェルト　1994より）

	初演時	ブリュッヘン	ノリントン	ホグウッド	グッドマン
第１ヴァイオリン	36	10	10	36	9
第２ヴァイオリン		9	10		9
ヴィオラ	14	6	8	14	5
チェロ	12	5	6	13	5
コントラバス	7	3	6	7	3
フルート	倍管	2	2	4	2
オーボエ		2	2	4	2
クラリネット		2	2	4	2
ファゴット		2	2	4	2
ピッコロ			1		
トロンボーン		2	2	4	4
ホルン		2	3	4	3
トランペット			2	2	1
ティンパニー		1	1	2	1
コントラファゴット	2				
総数		46	57	98	48

ここで，オリジナル楽器演奏の分析に先駆けて，オリジナル楽器の演奏が，一般的にどのように認識されているのか，確認しておこう。作品研究を熱心に行うことで知られているモダン楽器の指揮者ベルナルド・ハイティンク（1929 ～）が，インタビューでノリントンの「第9」について尋ねられ，次のように答えている。

「彼（ノーリントン）は，ベートーヴェンの第9番で力を抑制し，古い楽器を使い，メトロノームに忠実に演奏しました。そうした試みは全て魅力的です。（中略）ごく最近まで採られていた非常にロマン派的な19世紀後期から20世紀初期の匂いの強いアプローチを大幅に変えるのに役立つでしょう。」（ハイティンク　1988:13）

また，タラスキンは，フルトヴェングラー，トスカニーニ，クレンペラー，ヴァルター，カラヤン，ルネ・レボビッツ（1913 ～ 1972），ノリントンらの第９演奏におけるテンポを一部簡易に測定し，ベートーヴェンのメトロノーム指示との比較分析を行った。その際，ノリントンはベートーヴェンのメトロノーム指示を守り，テンポを変えずに演奏し，先に録音した第２番，第８番とともに２０世紀後半におけるオーセンティックな演奏のあり方を示したと語っている（TARUSKIN　1989:241-256）。このように，オリジナル楽器演奏は，ベートーヴェンの指示したメトロノーム通りの速いテンポを取り，今世紀前半の濃厚な表情づけを払拭した平板なテンポによって，モダン楽器とは対照的に，淡泊な演奏を行っているのだと一般に認識されているのである。

また第1章から度々話題にしている『レコード芸術編　名曲名盤300』の，1993年のベートーヴェンの第8番ランキングでは，出谷啓が，ホグウッドを1位，ノーリントンを2位に挙げ，次のように語っている。

「ホグウッドやノリントンのオリジナル楽器による演奏を知ってしまうと，もはやベートーヴェンの交響曲といえど，このスタイルを無視して通る訳にはいかない。やはり真摯に耳を傾けると，オリジナル楽器による演奏の方が何となく説得力を感じるから不思議なものだ。本来このように爽快で，楽しく味わえるのがベートーヴェンの交響曲で，余りに立派で威圧的な演奏は，どこかウソっぽく感じられてしまう。」（淺香　1993:40）

ここでも，オリジナル楽器演奏のベートーヴェンは「爽快で楽しく味わえる」つまりスポーツ感覚の極めて軽やかなベートーヴェンとして捉えられており，聴く側の眉間に皺が寄りそうな「余りに立派で威圧的な演奏」とは，全く相入れない対照的な演奏として位置づけられている。前章で，1960 年代には，２０世紀前半の演奏様式と断絶した形で，カラヤンの「軽やかなベートーヴェン」が誕生したと書いた。1983 年，1987 年のこのランキングでは，連続 1 位を誇っていたカラヤンが，突如 1993 年のランキングで 7 位にまで凋落している。それは，出谷や前章で触れた平野（ｐ 63-64）のように，オリジナル楽器演奏のベートーヴェンに，新鮮な魅力を覚えた人間が増え，ベートーヴェン演奏における趣味の変化が起きたことが最大の原因と考えられるのである。

それでは，オリジナル楽器による演奏が，実際にはどのようであるのかを考察してみる

ことにする。図 14-1 はノリントン(1934 ～　)が 1986 年にロンドン・クラシカル・プレーヤーズと録音した演奏の小節ごとのテンポ変化の時系列データである（主題比 0.99)。図 14-2 はそのレベル変化の時系列データである。ノリントンはイギリスの指揮者で，1962 年から 1970 年にかけてはプロのテノール歌手としても活躍したが，後に歌手活動を断念して，指揮に専念した経歴を持つ。ハインリヒ・シュッツの合唱作品を数多く紹介したことで知られていたが，1978 年にロンドン・クラシカル・プレーヤーズを結成し，オリジナル楽器演奏を勢力的に続けている。図 15-1 はカラヤンが 1984 年から 1985 年にベルリン・フィルハーモニー管弦楽団と録音した演奏の小節ごとのテンポ変化の時系列データであり，図 15-2 は，そのレベル変化の時系列データである（主題比 0.95)。ほぼ同年に録音されたノリントンとカラヤンの演奏を比較しながら，オリジナル楽器演奏の特殊性を考察していくことにする。

カラヤンとノリントンは主要テンポ設定がほぼ同じである。冒頭 12 小節のテンポの平均値を比べると，ノリントンはオリジナル楽器指揮者の中では最も遅いテンポを選択し(♩. ＝ 56)，カラヤンはモダン楽器オーケストラの指揮者の中では，速いテンポを選択している。(　♩. ＝ 55，1984 ～ 1985 年録音／ ♩. ＝ 53，1962 年録音　p 34 表 7 参照)。　図 14-1，図 15-1 を比較した結果，ノリントンの演奏は，カラヤンよりも小節ごとのテンポ変化の揺らぎが大きく，特に後半に向けて局所的変化が激しくなる傾向がみられた。第 38 小節目からの第 2 主題の呈示部ではカラヤン同様，テンポを下降させずにむしろテンポ上昇している。しかし，リタルダンドと a tempo ではカラヤンより大きく緩急をつけている。これによって，カラヤンのように旋律が流麗に流れるのではなく，一瞬流れが淀むような効果を生み出している。また，第 51 小節目のリタルダンドでテンポを緩めた直後に，第 52 小節目で急激にテンポを上昇させており，その結果，低弦による 8 分音符の連打が飛び込んでくるように感じられ，推移部への場面転換を明確に告げる効果を上げている。そして第 96 小節目から第 100 小節目に向けて弦の 16 分音符が急激にテンポを上昇させる箇所などで効果的なクライマックスを作っており，全体に渡って非常にテンポ変化に富む演奏を行っている。ノリントンの演奏のテンポ造形は，局所的で急激なテンポ変化が頻繁に起こるという点では，カラヤンとは異質のものである。

しかし，２０世紀前半の演奏様式とも全く異なるものである。２０世紀前半のほとんどの演奏は，第２主題でテンポ下降し，動的な第１主題に対して第２主題に静的な性格を与えた。また，推移部では若干テンポを上昇させ，緊張を保ち，終止部に２回繰り返されるｆｆ－ｐ対比箇所でデュナーミク，テンポの連動によるコントラストをつけ，クライマックスを形成していくという演奏様式が多かった（p37, p38, 図 6-1 ～ 6-3, p46, p47 図 8-1 ～ 8-3, p48, p49 図 9-1 ～図 9-3, p51,p52 図 10-1 ～ 10-4)。つまり伝統的なソナタ形式の各部分をテンポ，デュナーミクの点で堅固に構築する造形意図が基盤にあり，その上で，テンポ緩急が多用されたのであった。しかし，ノリントンの演奏には，ソナタ形式の各部分をコントラストによって描き分けるというような造形意図はないようである。第 38 小節目からの第 2 主題提示部でもテンポのコントラストは見られず，第 51 小節目から第 69 小節目までの推移部も同様である。従って，２０世紀前半の演奏様式を解体し，前述したようにカラヤンとも異なるということから，全く新しい演奏様式であると言えるのである。

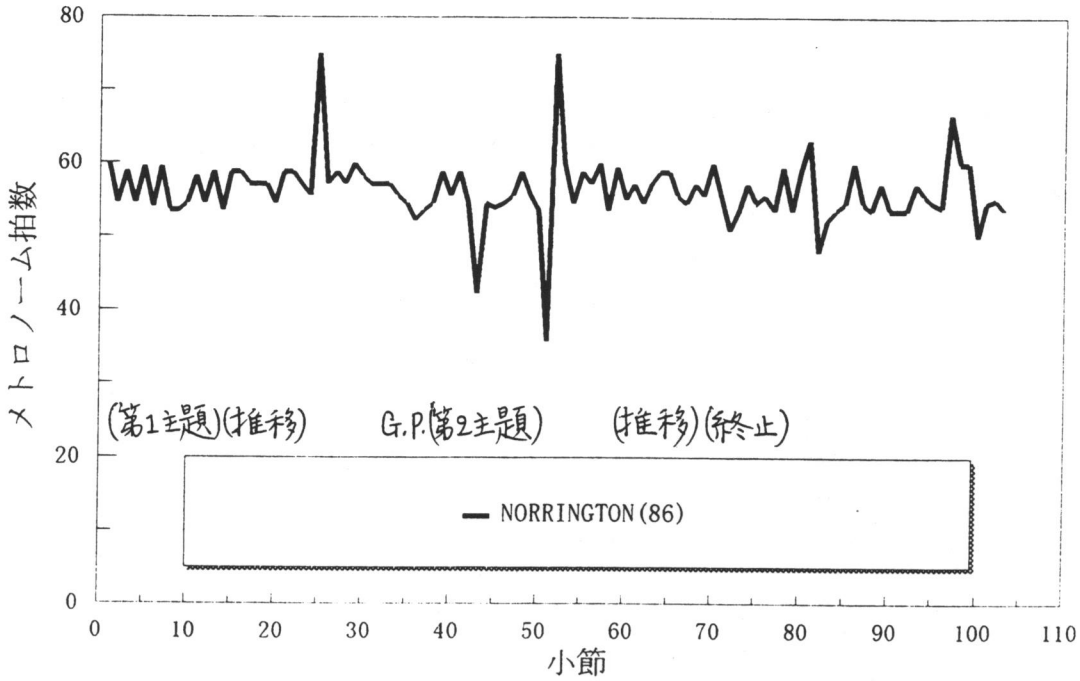


図 14-1　小節ごとのテンポ変化の時系列データ（ノリントン）
ロンドン・クラシカル・プレーヤーズ　1986 年録音

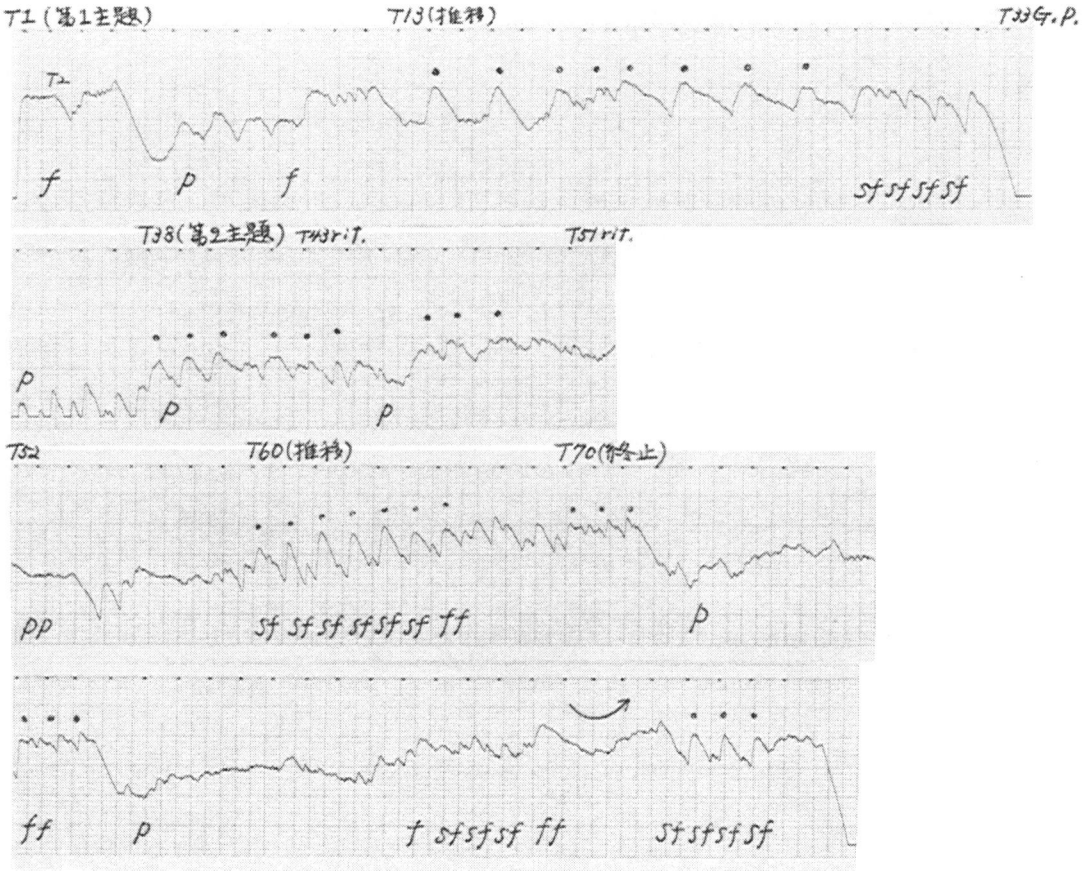


図 14-2　レベル変化の時系列データ（ノリントン　1986 年録音）

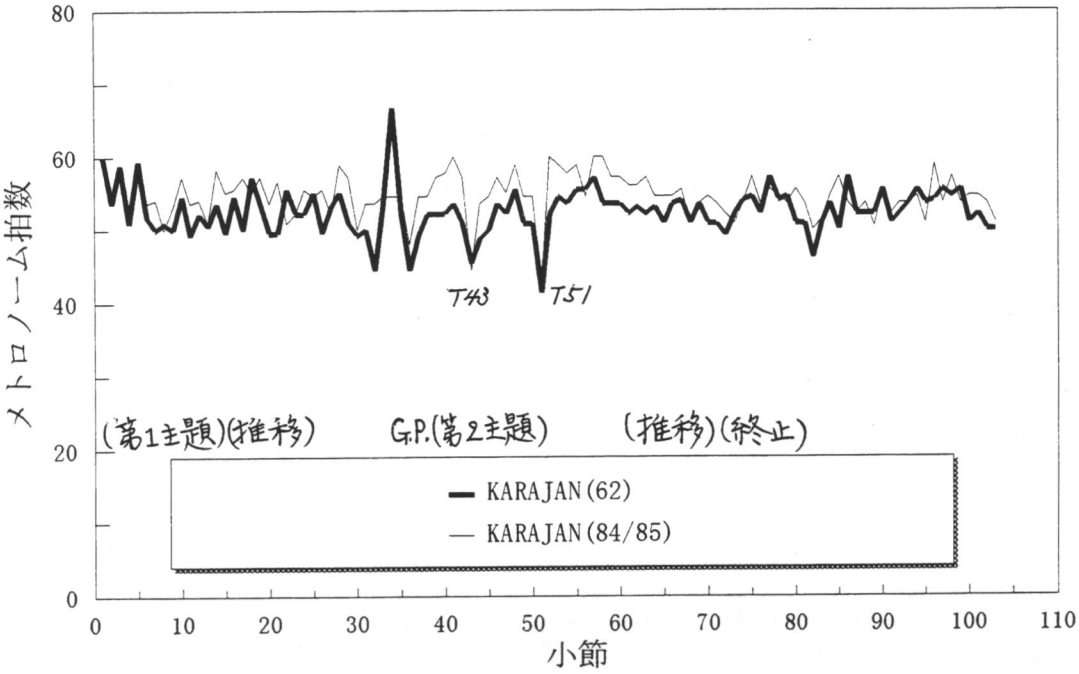


図 15-1　小節ごとのテンポ変化の時系列データ（カラヤン）
ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団　1984 年～ 1985 年録音

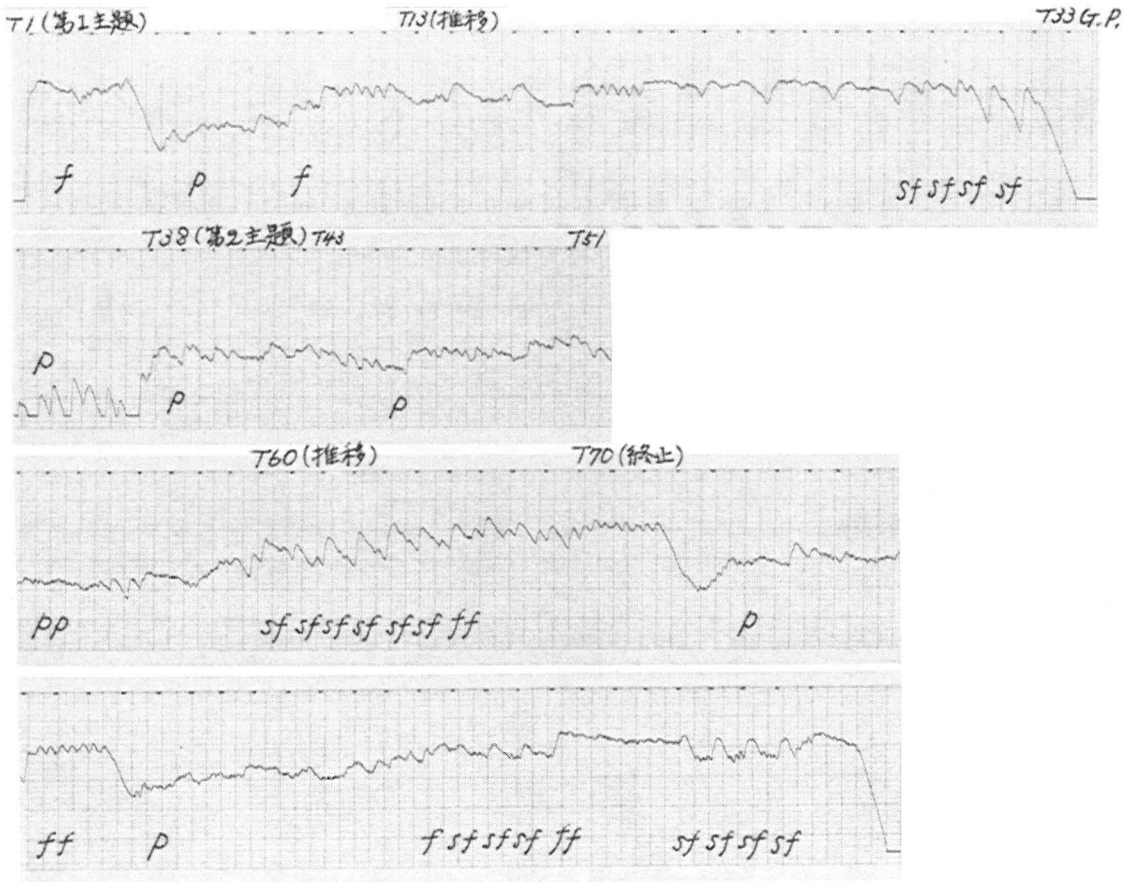


図 15-2　レベル変化の時系列データ（カラヤン　1984 年～ 1985 年録音）

また，図 14-2 には，ノリントンが，カラヤンらモダン楽器オーケストラの指揮者達とは全く違う旋律の分節化を行っている箇所が，数カ所に渡って見られた（図 14-2 の・印箇所)。まず，第 2 小節第 1 拍目から第 2 拍目にかけての F-dur の I の和音を全合奏で伸ばす箇所に，モダンオーケストラよりも大きめで急激なレベル下降が見られる。この結果，第 2 小節第 1 拍目の拍頭のアクセントが非常に目立つ結果となっている。これ以降，第 1 拍目の拍頭のアクセントが他の演奏よりも際立っている効果は，管楽器のみで dolce　p と指示された第 5 小節目から第 8 小節目の区分や，再び全合奏に戻った第 12 小節目以降にも，第 14，16，18，22，24，26，28 小節目の拍頭アクセントや第 38 小節目以降の第 2 主題呈示部にも見られ，それぞれに効果をあげている。図 15-2 のカラヤンの録音には，このような局所的な急峻なレベル変化が全く見られない。非常に大きな相違点である。ノリントンの演奏に，局所的レベル変化が頻繁に見られるということは，それが，カラヤンの演奏の特徴である長大なフレージングやレガートとは無縁であることを物語っている。

特に，第 14 小節目以降第 28 小節目まで，2 小節間隔で現れる拍頭アクセントは非常に際だって聴こえており，カラヤンら他モダン楽器オーケストラとは違う旋律の分節化を行っていることを印象づけている。他に，第 2 主題推移部第 60 小節目以降のスフォルツァンド指示のある箇所でのレベル変化も，際だって急峻である。また，第 96 小節目以降の一旦レベルが下降してから上昇するデュナーミク変化はモダンオーケストラには見られないものである（図 14-2)。この箇所は弦楽器による F-dur の属和音ｃ－ｅ－ｇのアルペジオ連打の上に管楽器の同和音が 4 小節に渡って鳴らされる箇所である。第 97 小節目にはｆｆの指示がある為，モダンオーケストラの場合には，　図 15-2 のカラヤンのように，第 97 小節目から同じ様な高いレベルが維持され，第 100 小節第 1 拍目に向けて，緊張が持続する。ノーリントンはこの 4 小節間に素早くデミニュエンドとクレッシェンドを行うことによって，よりクレッシェンドを強調し，緊迫感を与えているのである。そして第 100 小節目拍頭のスフォルツァンドでも大きくレベルを下降させ，やはりカラヤンのように音が流麗に流れて消え去るのではなく，耳に引っかかるようなと言う意味での刺激を生み出す効果を上げている。

ところで，このようなノリントンの演奏様式の特徴，つまりモダン楽器オーケストラにはない急峻で局所的なテンポ変化，モダン楽器オーケストラとは異なる旋律の分節化による独特のレベル変化は，他のほとんどのオリジナル楽器演奏においても共通に見られる傾向であった。図 16-1，図 16-2 はホグウッドが 1989 年にアカデミー・オブ・エンシェント・ミュージックと録音した演奏の小節ごとのテンポ変化及びレベル変化の時系列データ（主題比 1.03)，図 17-1，図 17-2 は，ブリュッヘンが，18 世紀オーケストラと 1989 年に録音した演奏の小節ごとのテンポ変化及びレベル変化の時系列データ（主題比 0.93)，図 18-1，図 18-2 は，ジョン・エリオット・ガーディナー（1943 ～）が 1992 年にオルケストル・レヴォリュショネル・エ・ロマンティクと録音した演奏の小節ごとのテンポ変化及びレベル変化の時系列データである（主題比 1.03)。これらのデータは，全てノリントンと同じ箇所に，急峻で局所的なテンポ変化及び独特のレベル変化が見られる。

しかし，同じオリジナル楽器演奏でも，今までに示した演奏よりも滑らかで，インテンポに思える演奏もある。図 19-1，図 19-2 は，ロイ・グッドマン（1951 ～　　）がハノー

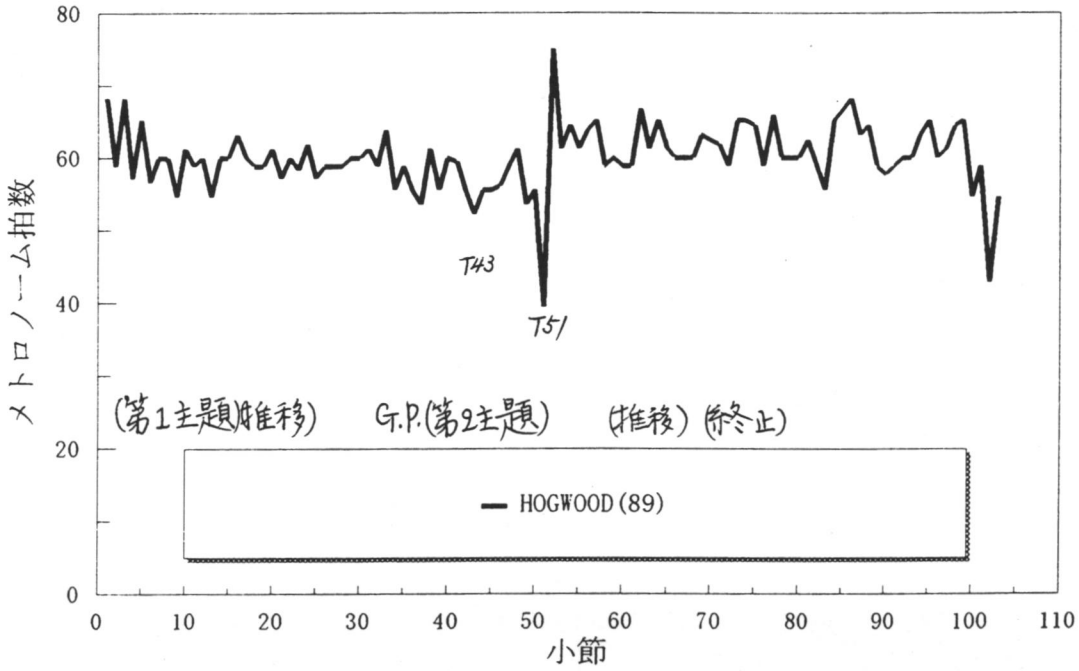


図 16-1　小節ごとのテンポ変化の時系列データ（ホグウッド）
アカデミー・オブ・エンシェント・ミュージック　1989 年録音

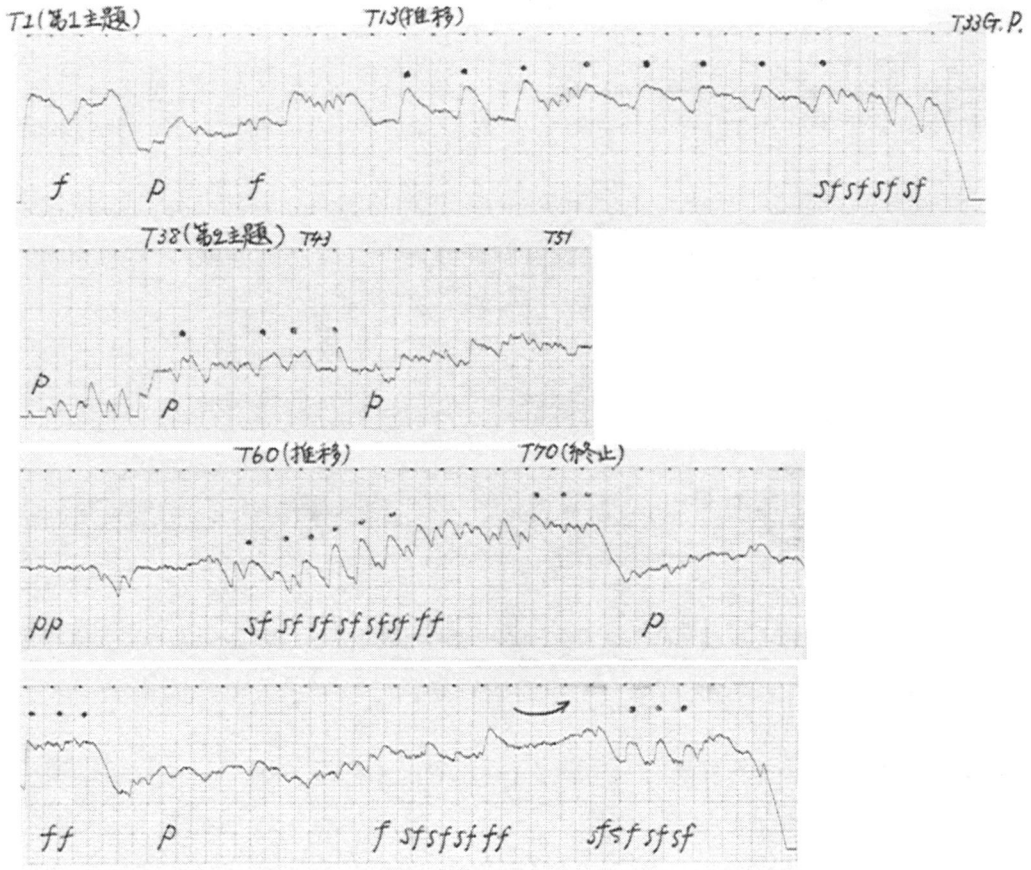


図 16-2　レベル変化の時系列データ（ホグウッド　1989 年録音）

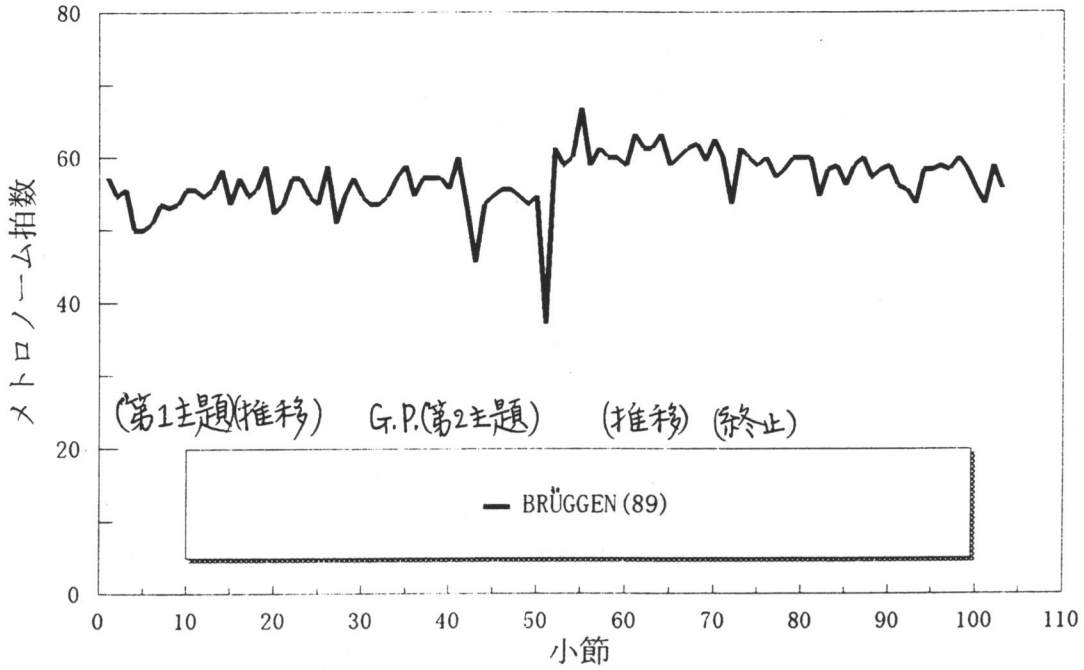


図 17-1　小節ごとのテンポ変化の時系列データ（ブリュッヘン）
18 世紀オーケストラ　1989 年録音

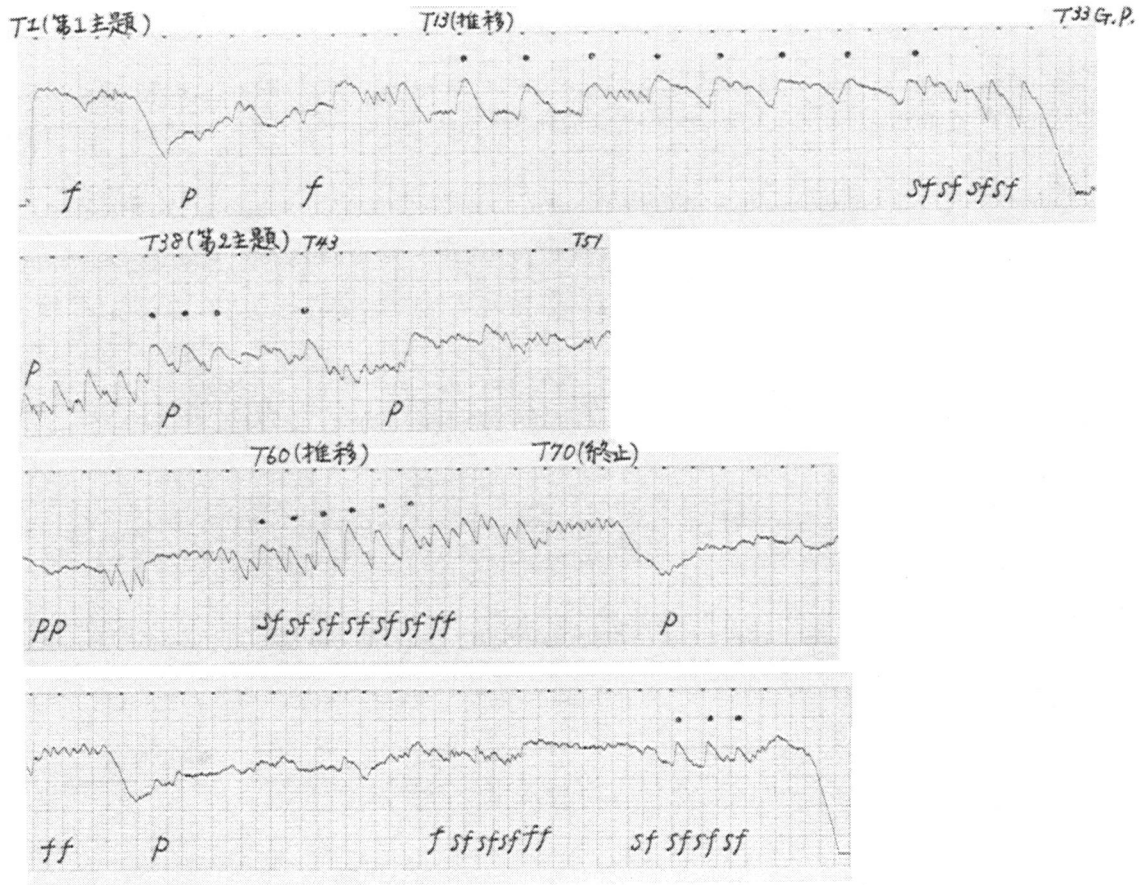


図 17-2　レベル変化の時系列データ（ブリュッヘン　1989 年録音）

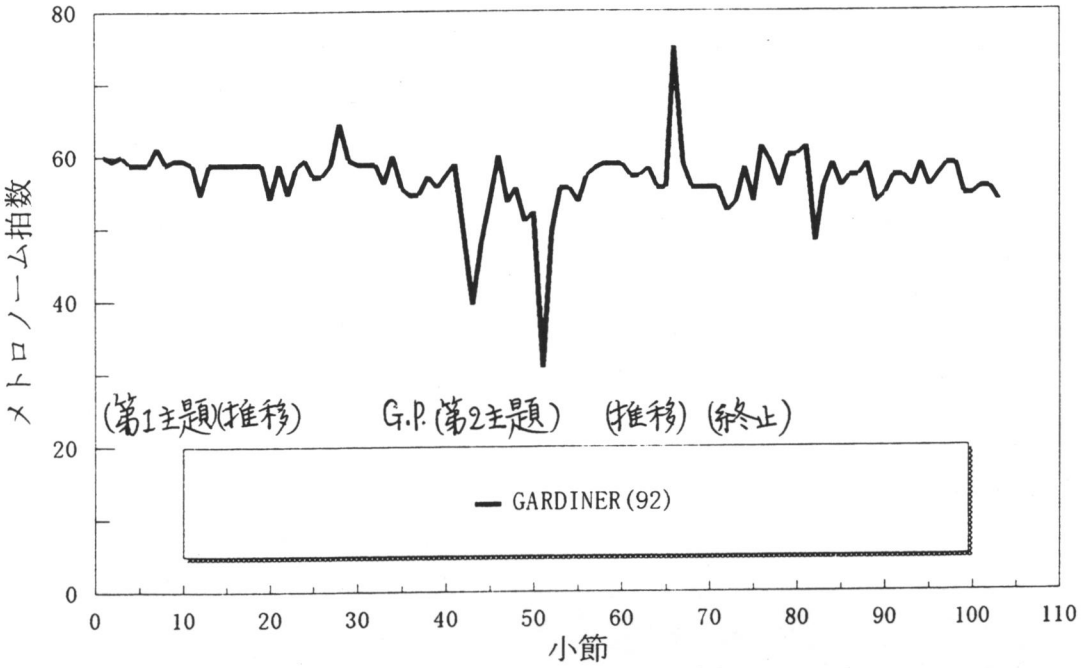


図 18-1　小節ごとのテンポ変化の時系列データ（ガーディナー）
オルケストル・レヴォリュショネル・エ・ロマンティク　1992 年録音

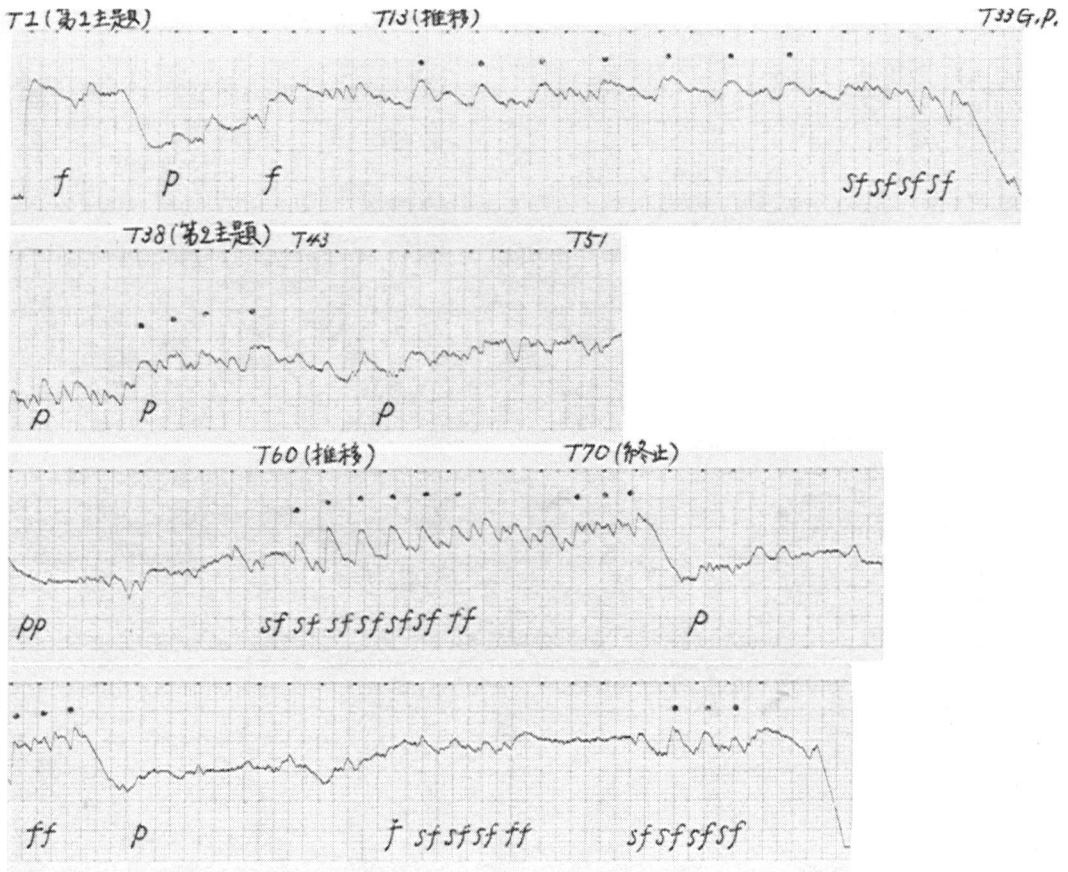


図 18-2　レベル変化の時系列データ（ガーディナー　1992 年録音）

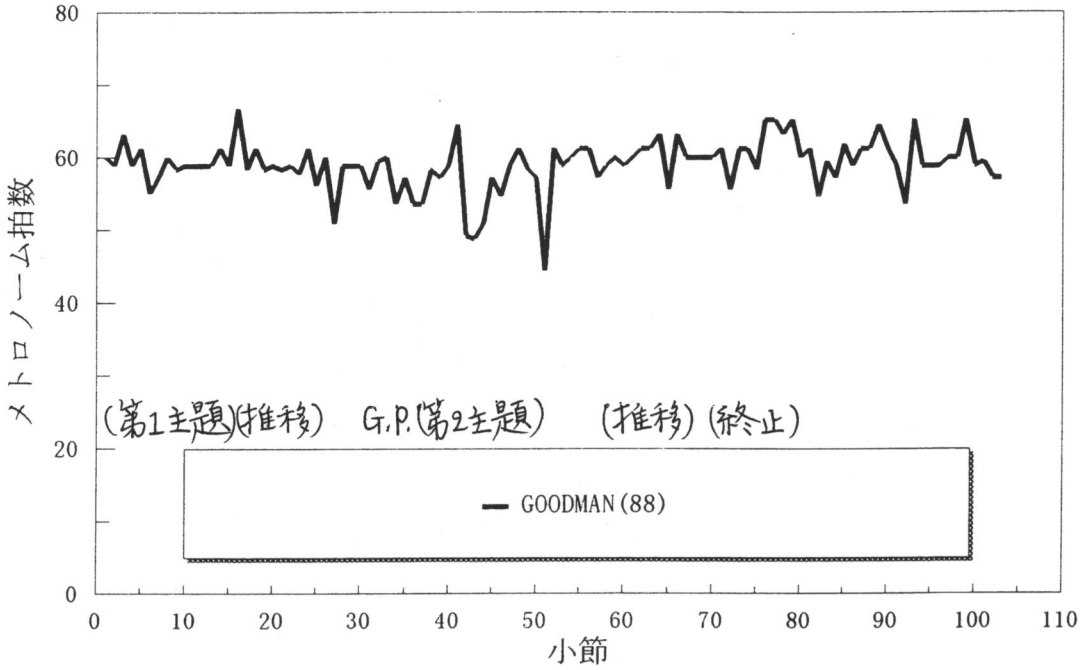


図 19-1　小節ごとのテンポ変化の時系列データ（グッドマン）
ハノーヴァーバンド　　1988 年録音

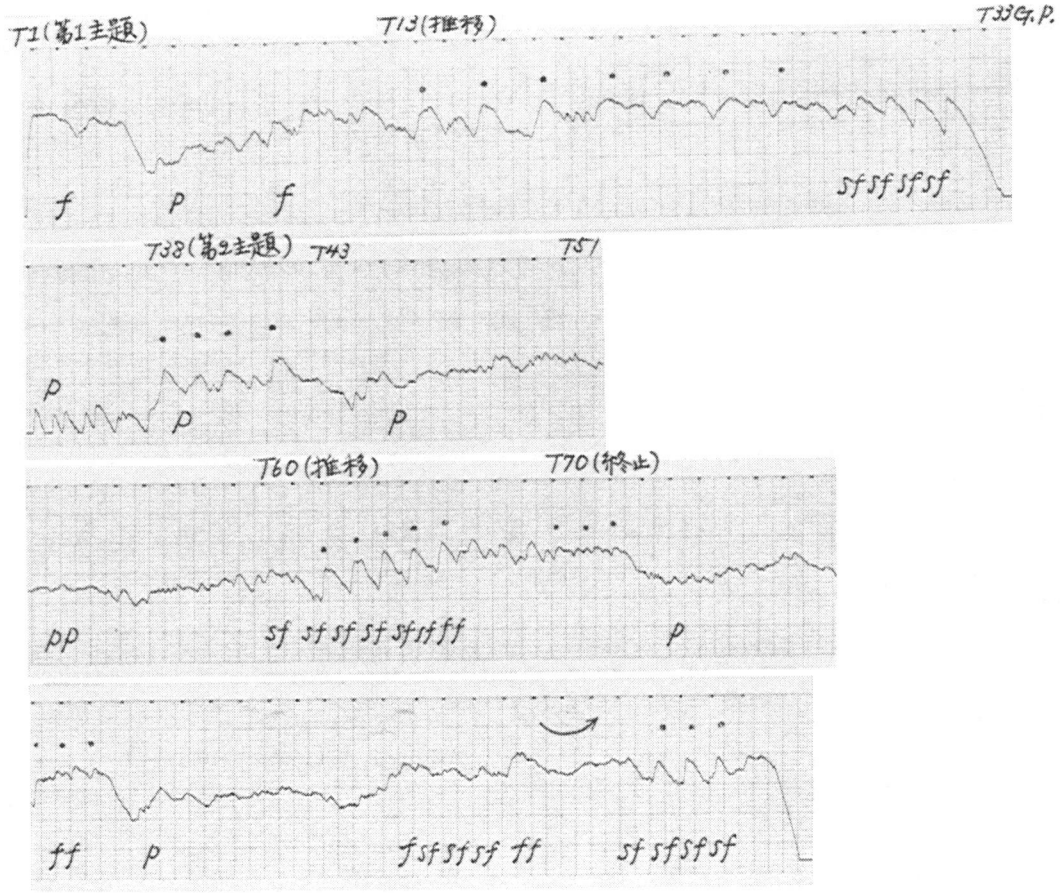


図 19-2　レベル変化の時系列データ（グッドマン　1988 年録音）

ヴァーバンドと 1988 年に録音した演奏のテンポ変化及びレベル変化の時系列データである（主題比 0.99)。グッドマンの演奏は，テンポ変化の点では，全体的に主要テンポが守られるカラヤンやセル（p66 図 13-1,13-2）の演奏により近い。しかし，レベル変化の点では，他のオリジナル楽器と同じ傾向を示している。しかし，ノーリントンやホグウッドに比べて局所的なレベル変化の度合いがやや小さい為に，彼らに比して滑らかな印象を受ける。

オリジナル楽器指揮者のほとんどが，モダン楽器オーケストラとは異なる局所的急峻なテンポ変化，レベル変化を用いている結果となるのは，モダン楽器オーケストラが滑らかに旋律を繋いでいくことに注意を払っているのに対して，オリジナル楽器演奏ではアクセントやシンコペーションが際だつような旋律の分節化を積極的に行っているからなのであろう。これは，オリジナル楽器の音量が小さく音が減衰しやすいという楽器音響特性上の制約から生じている可能性も考えられる。恐らく，オリジナル楽器は，モダン楽器とは異なり，レガートによって均一な音を保ち，長大なフレージングを作るのが容易ではないのだろう。しかし，今の著者の研究の段階では，オリジナル楽器が，「どのように」モダン楽器と違う旋律の分節化を行っているかについては，ある程度指摘できるが，「何故」そのように処理するかについては，これ以上踏み込んだ原理的議論を展開することはできない。今後，個々のオリジナル楽器の音響特性を調べて，精密な議論を展開していく必要があるとは考えている。

以上，データ解析結果により，オリジナル楽器演奏は，ハイティンク，タラスキン，出谷の指摘に見られるよう，平板，淡泊，爽快等，単純な演奏であるように認識されてきたが，実は，テンポの上でもデュナーミクの上でもそうではなかったことが明らかになった。オリジナル楽器演奏は，アクセントやシンコペーションを際だたせるといった，モダン楽器オーケストラとは異なる旋律の分節化を行っている為に，急峻で局所的なテンポ及びレベル変化に富んでいた。今世紀前半の伝統的なソナタ形式をテンポ及びデュナーミクのコントラストによって堅固に造形した演奏様式とも異なり，カラヤンらの旋律が流麗に流れていく「軽やかなベートーヴェン」とも異なる演奏様式であった。モダン楽器オーケストラの指揮者である，ダニエル・バレンボイムは，オリジナル楽器指揮者たちの目的を次のように語った。

「オリジナル楽器に関わってきた優れた演奏家達は単にそのような楽器を使うことだけに専心したのではなく，その様な楽器が 18 世紀に持っていた表現力（アーティキュレーション，フレージング）を追究し，試みようとしてきた。」
（バレンボイム　1994:285）

オリジナル楽器が１８世紀に持っていた表現力がどのように現代に生かされようとしているかについて，第３節で再び詳細に検討することにしたい。

第2節　1980年代以降のモダン楽器の演奏様式

前節では，オリジナル楽器の演奏様式を検証した。本節では，オリジナル楽器が台頭した1980年代後半から1990年代にかけてのモダン楽器の動向について考察したい。この時代のモダン楽器の指揮者は，オリジナル楽器の台頭をどのように受けとめるかという問題を背負うこととなる。モダン楽器を用いながらも，テンポを速くするなど，オリジナル楽器演奏へと歩み寄った表現を選択するか，それともモダン楽器で演奏することをポジティブにとらえて，その持ち味を活かした表現を選択するか，等。その選択は指揮者によって様々であるが，朝比奈隆（1908 ～）が後者の立場を取る理由を語った貴重なインタビューがあるのであげておく。これは，最上鉦三郎編『朝比奈隆　栄光の軌跡』の中に納められている「朝比奈隆，七度目の全集に向けてふたたびベートーヴェンを語る　ベートーヴェンの頭の中で響いていた音楽を目指して」と題されたインタビューである。インタヴュアーは，辛口の音楽批評家として知られ，自ら指揮も振る宇野功芳である。

朝比奈　「(ベートーヴェンの）第二はめったにやらないけど，この間やった時もあの曲の長さと音楽のしたたかさに，あらためて圧倒されましたものね。オーケストラが上手になっていますから，すごい音がしたんですよ。」

宇野　「なるほど。今までしなかったような音がした。」

朝比奈　「昔，ギコギコやっていた時とははるかに違う堂々たる音がして，演奏している我々も，もちろん聴いている方々も，同じくすごい感銘を受けるんです。これはえらいことなんですよ。」

（中略）

宇野　「ベートーヴェンが書いたメトロノーム記号に少しでも近づけようとかいうことはなさいますか。」

朝比奈　「メトロノーム記号は，失礼だけれども，あまり見ないことにしています。あれはあまりにも速い。何か考え違いしたんじゃないかなぁ。今だって，メトロノームは二つとして同じものはないでしょう。並べて同時に動かしても必ずずれる。当時のメトロノームならなおさらです。精密に作られている今のものでさえ，そうなんですからね。」

宇野　「今，古楽器の指揮者たちは皆，メトロノーム記号を忠実に守っているんです。」

朝比奈　「だいたいあのメトロノーム記号をすべてベートーヴェンが書いたのかどうかわからないでしょう。絶対に本人が書いたという証拠のあるものもあるんでしょうが，証拠のないものも随分あるようですね。だからそれに固執するというのは一種の偏向じゃないかな。」

宇野　「偏向ですね。」

朝比奈　「へ理屈ですよ。しかも，古い楽器でやればいいという風潮に至っては言語道断だと思う。」

宇野　「初演の時と同じメンバーの数でやるという考えは・・・。」

朝比奈　「やったってしょうがないと思う。今の演奏を見れば「すごいなぁ」とベートーヴェンはびっくりすると思いますよ。」

宇野　「喜びますよね。」

朝比奈　「喜びますよ。あの人の頭の中で響いている音楽はもっと立派だったかもしれません。」

（最上　1997b:69-72）

このインタヴューで，朝比奈隆は彼のベートーヴェン観を明確に示している。つまり，朝比奈はメトロノーム記号の厳守，当時の楽器の使用，当時の編成，その他ベートーヴェン時代の音楽を再現するファクターを尊重することについては何の価値も見いださない。何故なら，ベートヴェンが現代に生きていれば，厚みがあり，音量の豊富なモダン楽器オーケストラで，豪華に堂々と自分の曲が演奏されることを望んだはずだと確信しているからである。従って，オリジナル楽器を用いて，歴史に忠実にベートーヴェンを演奏するよりも，モダン楽器オーケストラでベートーヴェン演奏の可能性を追求する方が，作曲家が目指し，頭の中で鳴らしていた理想の音楽に近づけるという考え方をしているのである。

図 20-1 は，朝比奈隆が 1992 年に大阪フィルハーモニー管弦楽団と録音した演奏の時系列データである（主題比 0.96）。図 20-2 はそのレベル変化の時系列データである。朝比奈は，冒頭 12 小節のテンポの平均値が $\dot{\text{♩}}$ = 43 と，音源リスト中，他の演奏とかけ離れた，非常に遅いテンポを選択している（p 34 ～ 36 表 7 参照）。その緩やかなテンポにのせて，豊かで滔々とした音の流れが聴こえてくる。第 43 小節目，第 51 小節目を除いて，全体的にテンポは平板であるが，オリジナル楽器演奏では決して聴くことのできない，非常にのびやかな弦による表現が特徴的な演奏である。オーケストラがこのテンポで持ちこたえきれる実力があるからこそ実現できた演奏と言えるであろう。朝比奈隆は，1997 年の秋からベートーヴェン交響曲の 7 回目の全曲録音を行っている。今回，解析を行ったのは，その前回のチクルスのものであった。

1980 年代のオリジナル楽器演奏台頭以来，多くのモダン楽器の演奏様式は，全体的に小節ごとのテンポ変化が少ないという点で，1960 年代に現れたカラヤンらの演奏様式を継承している。しかし，第 43 小節目，第 51 小節目でのリタルダンド及び a tempo の緩

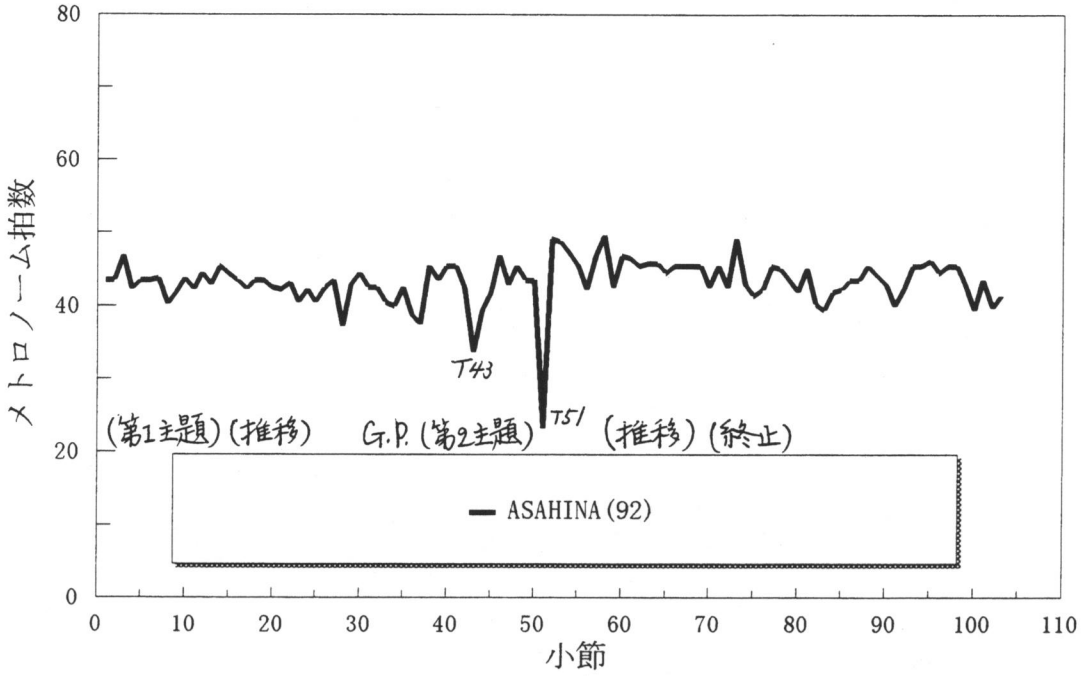


図 20-1　小節ごとのテンポ変化の時系列データ　　(朝比奈隆)
大阪フィルハーモニー管弦楽団　1992 年録音

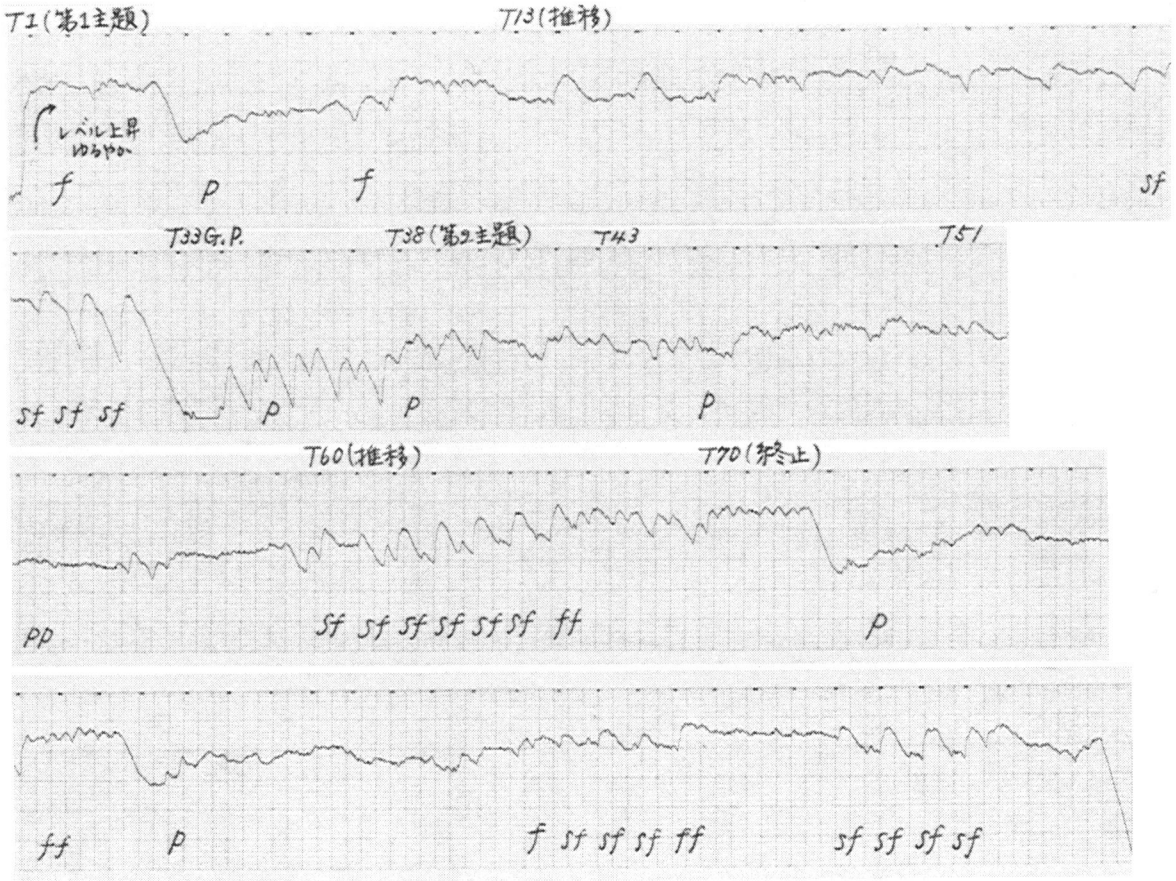


図 20-2　レベル変化の時系列データ　　(朝比奈隆　1992 年録音)

急は激しい演奏が増えている。モダン楽器の動向を，ひとくくりにして語ることは難しいが，第1章で，冒頭12小節のテンポの平均値を解析した際には，1980年代以降のモダン楽器オーケストラには遅い演奏が多く見られることを指摘した（p34 ～ 36 表 7)。冒頭12小節を，クラウディオ・アバド（1933 ～），ヴァーツラフ・ノイマン（1920 ～），ラファエル・フリューベック・デ・ブルゴス（1933 ～），カルロ・マリア・ジュリーニ（1914 ～）は＝ 𝅗𝅥. 49，アンドレ・プレヴィン（1929 ～）は 𝅗𝅥. = 47，そして朝比奈隆が 𝅗𝅥. = 43で演奏していた。彼らには，朝比奈同様，ベートーヴェンをモダン楽器で演奏することに迷いがないのであろう。彼らの演奏がどのようなものであるのかは，ジュリーニを例に取って考察してみよう。

図21-1は1992年にジュリーニがミラノ・スカラ座フィルハーモニー管弦楽団と録音した演奏の小節ごとのテンポ変化の時系列データである（主題比 0.99)。図21-2はそのレベル変化の時系列データである。ジュリーニはこのミラノ・スカラ座フィルハーモニー管弦楽団と，ベートーヴェン交響曲全集録音に取り組んでいる。

ジュリーニの演奏は非常に柔らかい Fdur の和音で始められ，カンタービレな演奏であることを印象づける。図 21-2 に示される冒頭での緩やかなレベル上昇のカーブは，それによるものである。冒頭には，全合奏による F-Dur の和音を f で鳴らすように指示がある為，アクセントがついているように演奏する指揮者が多く，トスカニーニのように冒頭のレベル変化が先鋭化しているケースの方が多い（p58 図 11-2，図 11-3)。第38小節以降の第2主題のレベル起伏が豊かなのも，この箇所を充分にカンタービレに演奏しているからである。図21-1に示されるよう，全般に渡って，テンポの上では，かなり平板であるが，第43小節目，第51小節目のリタルダンドでは，カラヤンよりかなり大きなテンポ下降を行っており，音の余韻を作っている。しかし，終止一貫してレガートで間延びしているわけではなく，随所に歯切れの良いスタッカートも聴かせて，引き締める効果も上げている。1992年の録音のライナーノーツに浅里公三も次のように語っている。

「まったく隙のない緻密な演奏でありながら，のびやかにうたわれる旋律や全曲にみなぎる生命力など，新鮮な魅力が素晴らしい。ジュリーニのベートーヴェンは以前から遅めのインテンポであるが，オーケストラの引き締まった明快な響きと表情の変化も見事であり，彼がスカラ座フィルを選んだ意図も充分に納得できる。」（浅里　1993:4)

浅里も指摘するようジュリーニの演奏は，「のびやかにうたわれる旋律」が特徴であり，その点では，朝比奈隆とも共通しているが，やや無骨に聴こえる朝比奈のベートーヴェンに比べると，弦が細めでデリケートな感触がするように思える。そういう意味では，むしろ典雅な香りがすると評価された，1968 年のシュミット＝イッセルシュテットとウィーンフィルハーモニー管弦楽団との録音によく似ている。これは，オーケストラが普段ミラノスカラ座でオペラの演奏をしており，歌手のアリアに合わせて，カンタービレに伴奏する技を知り抜いている点と関係しているのかもしれない。ジュリーニのベートーヴェンを表現するには，この団体が最も適しているということなのかもしれない。アバドら前述した演奏家達の他にも，ハインツ・レーグナー（1929 ～）が 𝅗𝅥. = 52，ハイティンクが

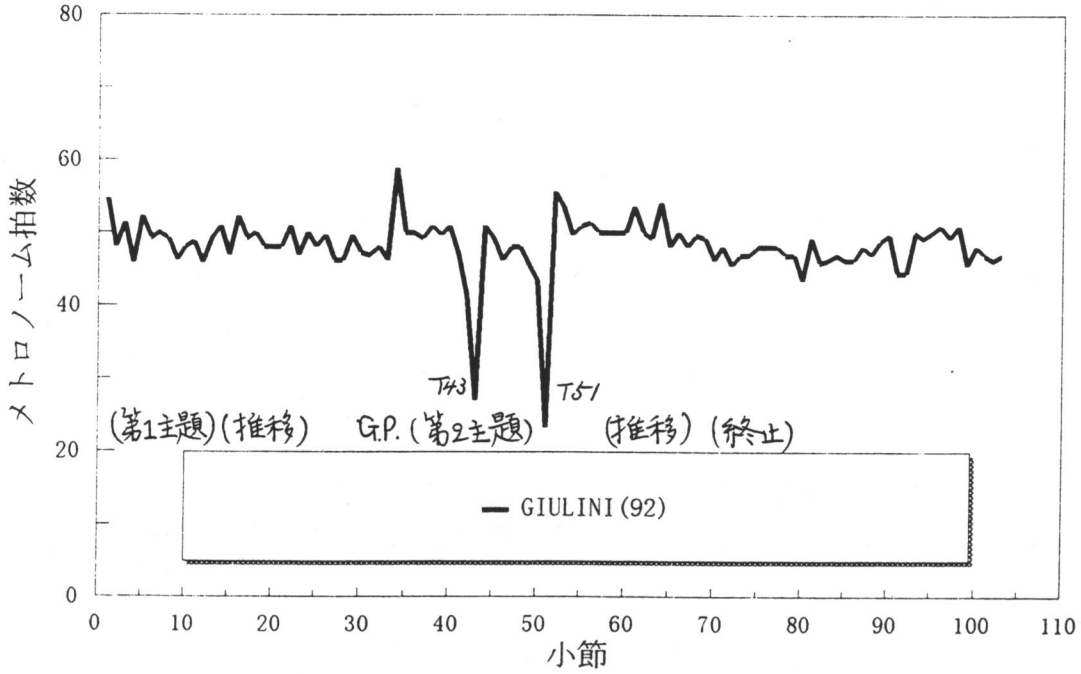


図 21-1　小節ごとのテンポ変化の時系列データ　（ジュリーニ）
ミラノ・スカラ座フィルハーモニー管弦楽団　1992 年録音

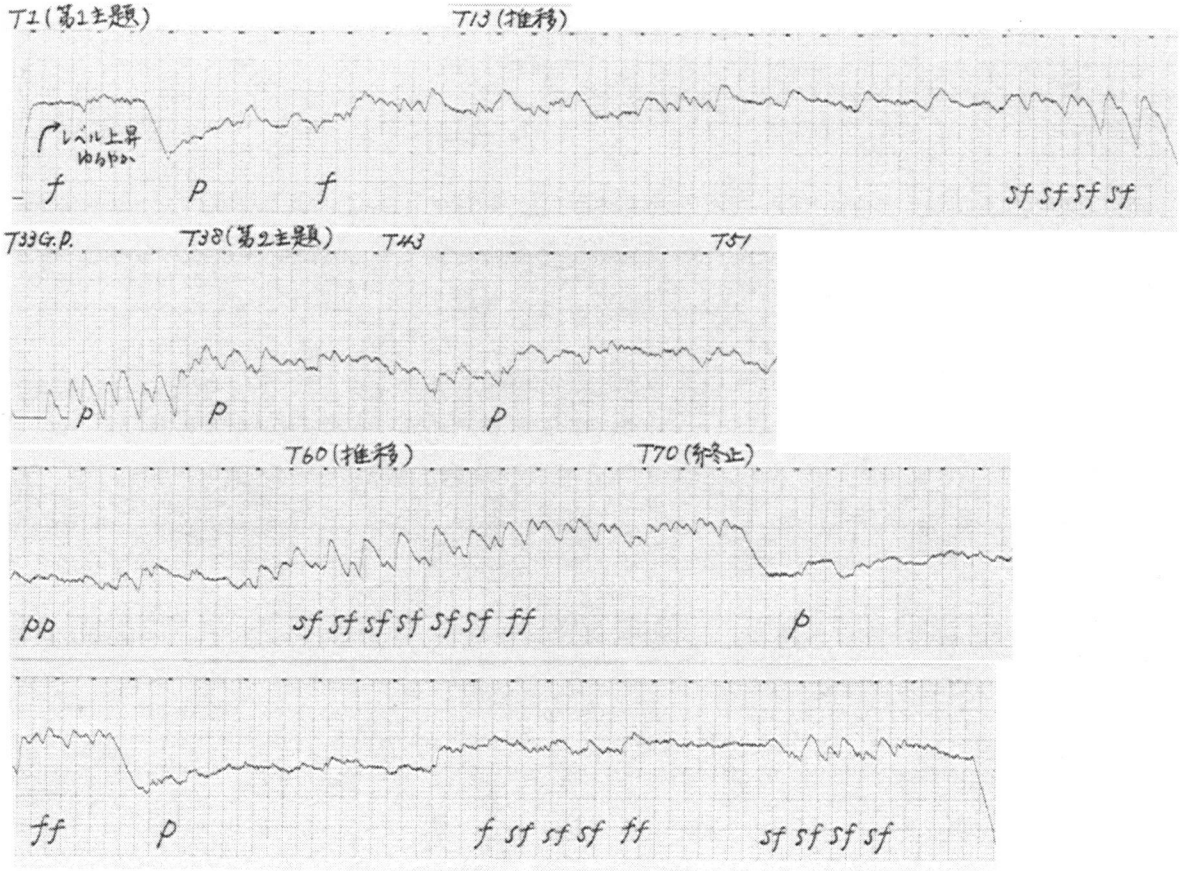


図 21-2　レベル変化の時系列データ　（ジュリーニ　1992 年録音）

♩. =53 とジュリーニよりは若干速いテンポながら同様の演奏を行っている。そしてこれらの演奏からは，フルトヴェングラーに聴かれたような打楽器，低弦楽器の，あたかも地の底から沸き上がってくるような分厚いマッシブな響きは聴かれない。やはり，基本的に，1960 年代のカラヤン以来の「軽やかなベートーヴェン」が継承されているということなのであろう。その上で，音を保持しにくいオリジナル楽器では決して聴くことのできない伸びやかな弦のレガートが強調され，優美な表現がますます磨かれている。オリジナル楽器演奏に一切媚びることなく，モダン楽器の特性を存分にいかし，モダン楽器でしか表現できないベートーヴェン演奏を追求しているということであろう。

一方，一部のモダン楽器の中には，オリジナル楽器の演奏に呼応した動きが見られた。図 22-1 は，太実線がカラヤンが 1962 年にベルリン・フィルハーモニー管弦楽団と録音した演奏，細実線がギュンター・ヴァント（1912 ～ ）が 1987 年に北ドイツ放送交響楽団と録音した演奏（主題比 1.04），点線がミヒャエル・ギーレン（1927 ～）が 1993 年に南西ドイツ放送交響楽団と録音した演奏（主題比 0.98）のそれぞれの小節ごとのテンポ変化の時系列データである。図 22-2 は，ヴァントのレベル変化の時系列データである。図 22-3 はギーレンのレベル変化の時系列データである。ヴァントはカラヤンよりやや速めのテンポ設定，ギーレンはそれ以上に速いテンポ設定を選択し，ともに前出したジュリーニら同様，第 43 小節目，第 51 小節目のリタルダンド箇所で，カラヤンより格段に大きいテンポ緩急を見せている。

ヴァントは，このＣＤの解説書に納められているフランス「ディアパゾン」誌のためのインタビューで，次のように答えている。

「私が望むのは，自分が行っていることすべてが楽譜に盛りこまれているのだ，と言えるようになること。私のすべての音楽的選択は，単に楽譜を読むだけで説明されうるものでなければなりません。それがすべての基礎です。」（ヴァント　1990:6）

従って，彼のテンポ設定は，ベートーヴェンの指示を意識しての結果であることが推測され，そこにはオリジナル楽器に対する意識も見えかくれしているのである。しかしヴァントの場合は，演奏様式そのものについては，モダン楽器の域からは決して脱していない。そのことは，図 22-2 のヴァントのレベル変化データが，他のモダン楽器の場合と同様のパターンを示していることから明らかである。ところが，図 22-3 のギーレンのレベル変化データには，前節で検証したオリジナル楽器のレベルパターンと酷似した傾向が見られる。局所的で急峻なレベル変化が，オリジナル楽器演奏の場合と同様の箇所に見られ，特に第 14 小節以降の拍頭アクセントにそれが顕著に示されている。また，図 22-1 の小節ごとのテンポ変化においても，オリジナル楽器演奏の場合と酷似したパターンを示しており，実際にはモダン楽器であるはずの南西ドイツ放送交響楽団は，ギーレンの指揮のもと，オリジナル楽器演奏特有の表現法が随所に聴かれる演奏となっているのだ。これはギーレンの来歴と関係しているのかもしれない。彼はブエノスアイレスでピアニストとして活動を開始し，1949 年には，シェーンベルクの全ピアノ作品演奏を皮切りに，20 世紀の音楽作

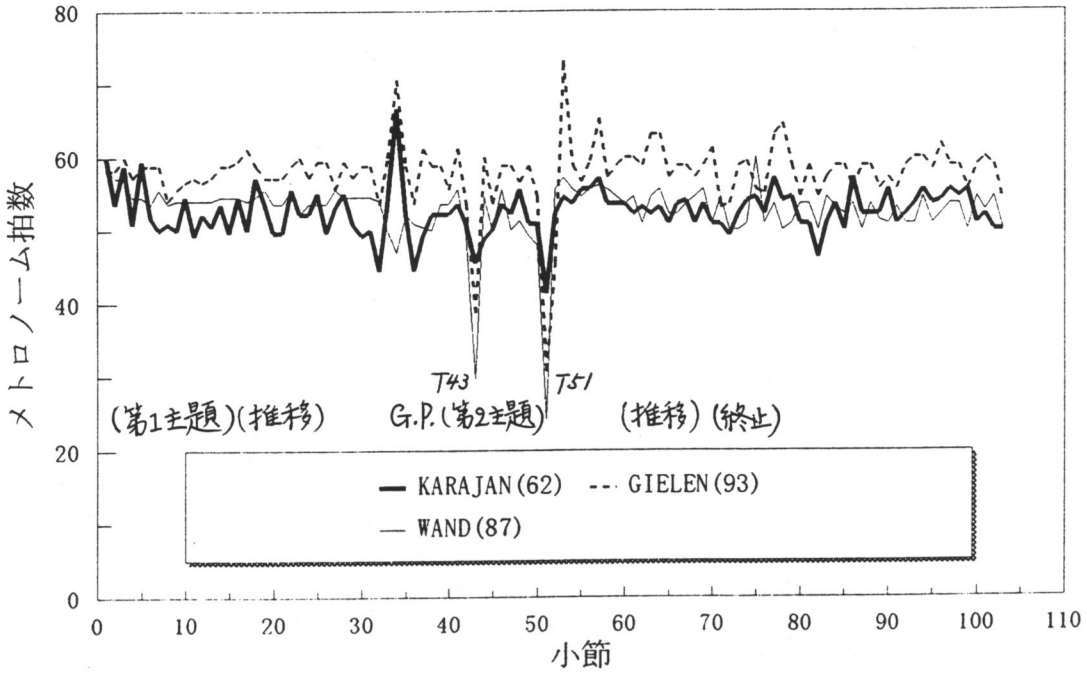


図 22-1　小節ごとのテンポ変化の時系列データ
太実線　カラヤン&ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団　1962 年録音
細実線　ヴァント&北ドイツ放送交響楽団　1987 年録音
点線　　ギーレン&南西ドイツ放送交響楽団　199 3年録音

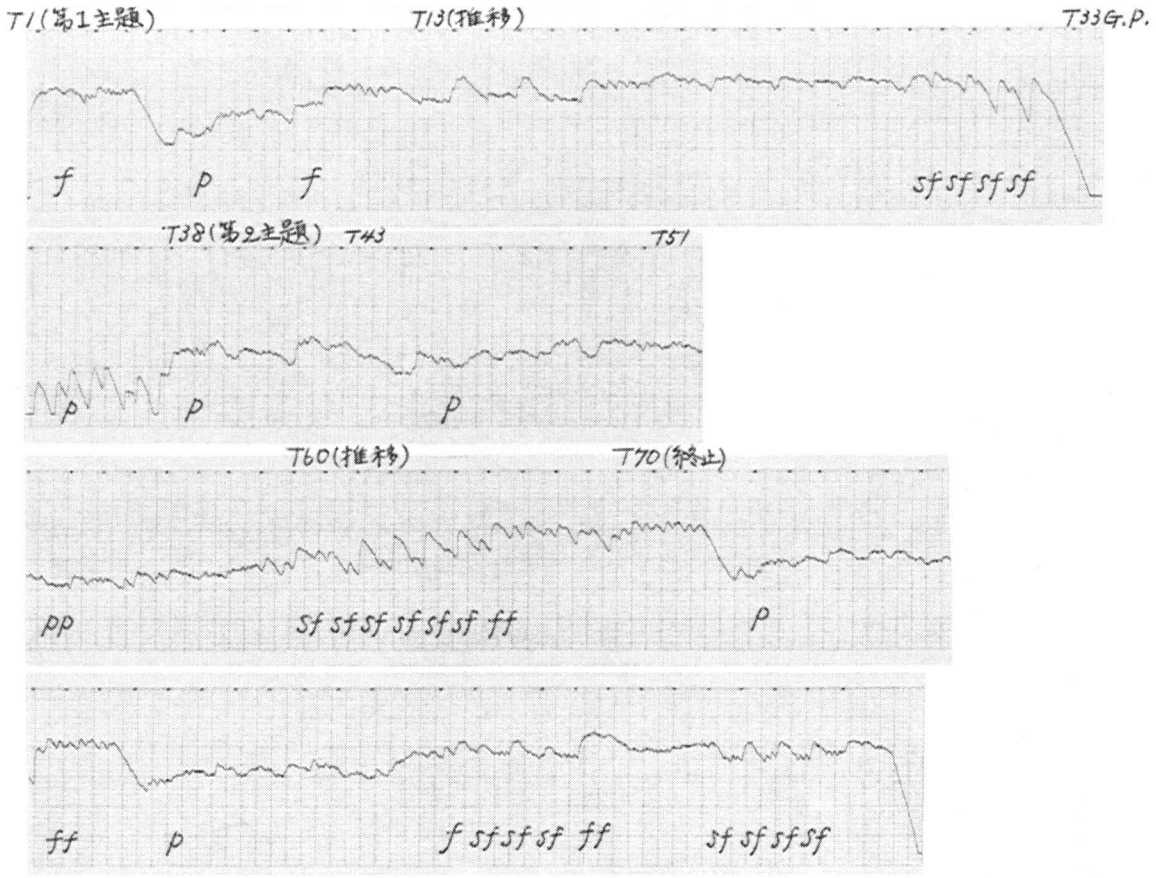


図 22-2　レベル変化の時系列データ（ヴァント　1987 年録音）

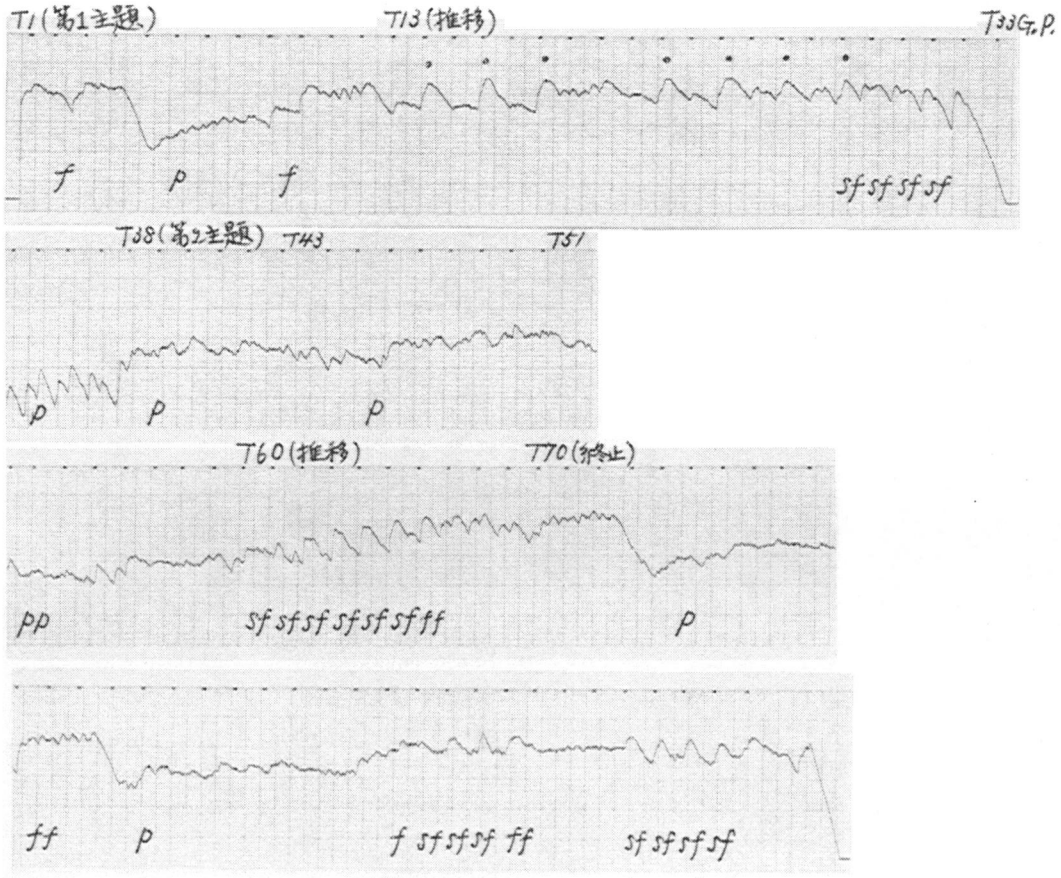


図 22-3　レベル変化の時系列データ（ギーレン　1993 年録音）

品の演奏者として，国際的に非常に高い評価を受けている。そして作曲家でもある。現代音楽の演奏者として，また作曲家として，常に新しい表現を求め続けている彼にとって，モダン楽器の従来のイディオムでベートーヴェンを演奏するのはありきたりすぎてつまらなく感じられたのだろう。モダン楽器にオリジナル楽器のイディオムを導入することによって，現代に生きる新しいベートーヴェン像を模索したということなのかもしれない。同様の傾向がアーノンクールにも見られた。彼の場合には，著書があり，演奏観を明確に語っているので，それをもとに次節で詳しく考察することにする。

第３節　モダン楽器における新しい演奏様式の誕生

本節では，アーノンクールの演奏様式の検証を行い，彼の著書から彼の演奏観に関する文章を読み解き，それが現代の演奏においてどのような意味を持っているかについて考察していきたい。それでは，まず，アーノンクールの活動歴について簡単に触れておこう。

アーノンクールは，1952 年にウィーン交響楽団へチェロ奏者として入団したが，この頃から，オリジナル楽器の研究に取り組み始めた。「オリジナル楽器」という用語を初めて用いたのは，アーノンクールであるとされている。ヴィオラ・ダ・ガンバの奏法を極め，バロック・ヴァイオリン奏者の夫人や，ウィーン交響楽団の仲間達と 1957 年に，オリジナル楽器演奏グループ「ウイーン・コンツェンツゥス・ムジクス」を結成し，精力的な演奏活動を展開した。1969 年にはウィーン交響楽団を退いて，オリジナル楽器演奏に専念していたが，1983 年からはアムステルダム・ロイヤル・コンセルトヘボウ管弦楽団を指揮するようになる。以降，モダンオーケストラとも勢力的に仕事を行い，今回解析対象となったヨーロッパ室内管弦楽団やウィーン・フィルハーモニー管弦楽団，ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団でも活躍している。

アーノンクールの演奏は，地道な音楽学的探求心によって支えられているが，彼の研究の徹底ぶりは，1980 年にエラスムス賞を受けたバッハのカンタータ全集の録音の際によく示されている。やはりオリジナル楽器指揮者のレオンハルトと半分ずつ録音を担当して，オブリガードに用いられた特殊な楽器を丹念な資料及び文献調査によって復元する，各都市のオルガン，管楽器の異なるピッチを考慮して曲の調性を決定する他，合唱，管弦楽のサイズ，その配置，演奏習慣などを根底から検討し直して，録音に臨んだのであった。

さて，このように徹底した研究を行うアーノンクールであるが，彼がベートーヴェン交響曲第 8 番では，どのような演奏を行っているのかを検証してみよう。図 23-1 は，アーノンクールが 1990 年にモダン楽器オーケストラであるヨーロッパ室内管弦楽団と録音した演奏の小節ごとのテンポ変化の時系列データである。図 23-2 は，そのレベル変化の時系列データである（主題比 0.99)。図 23-1 から，アーノンクールの演奏は，オリジナル楽器のノリントン（p 75，図 14-1，図 14-2)，ホグウッド（p 78，図 16-1，図 16-2)，ガーディナー（p 80，図 18-1，図 18-2）ほど局所的な急激なテンポ変化は見られないが，ブリュッヘン（p 79，図 17-1，図 17-2）と同程度にテンポ変化の多い演奏であることが認められる。冒頭のテンポは ♩. ＝53（p 34 参照）とノーリントンよりも遅めだが，第 38 小節目の第 2 主題でテンポ下降はせず，第 43 小節目，第 51 小節目のリタルダンド，続く a tempo 箇所でカラヤンより大きな緩急をつけている。また，図 23-2 に示されているように，第 14 小節目からの拍頭アクセントも図 14-1 のノリントンらと同様，非常に際だたせて効かせており，それ以降も拍頭のアクセントが強調されている。第 70 小節目から第 90 小節目のｆｆ－ｐの対比箇所でもノーリントン同様，ｆｆ箇所のシンコペーションの強調が特徴的であり，そこから，少し間をおいてｐ箇所の dolce を緩やかに演奏することで対比効果を生み出している。このようにカラヤンのような滑らかで長大なフレージング処理とは無縁で，オリジナル楽器同様の旋律の分節化が随所に認められる。実際，アーノンクールの演奏は，今までに体験したことのない音楽表現に思え，耳には非常に新鮮に感じられる。モダン楽器を用いていながらギーレン以上にオリジナル楽器の表現法を駆使し，新

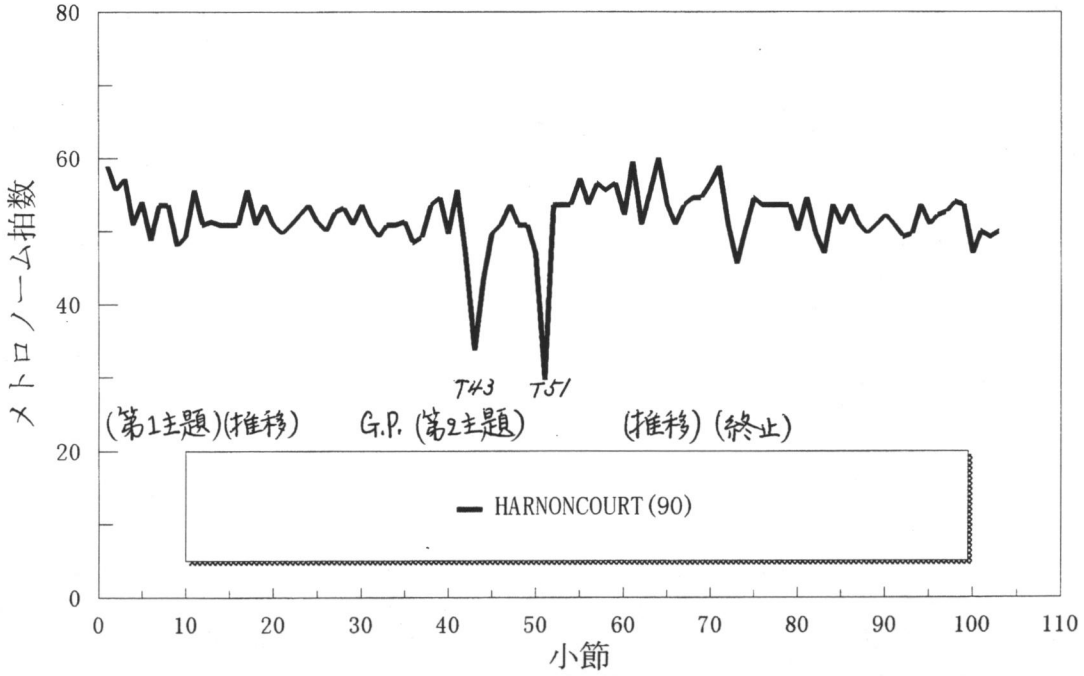


図 23-1　小節ごとのテンポ変化の時系列データ（アーノンクール）
ヨーロッパ室内管弦楽団　　1990 年録音

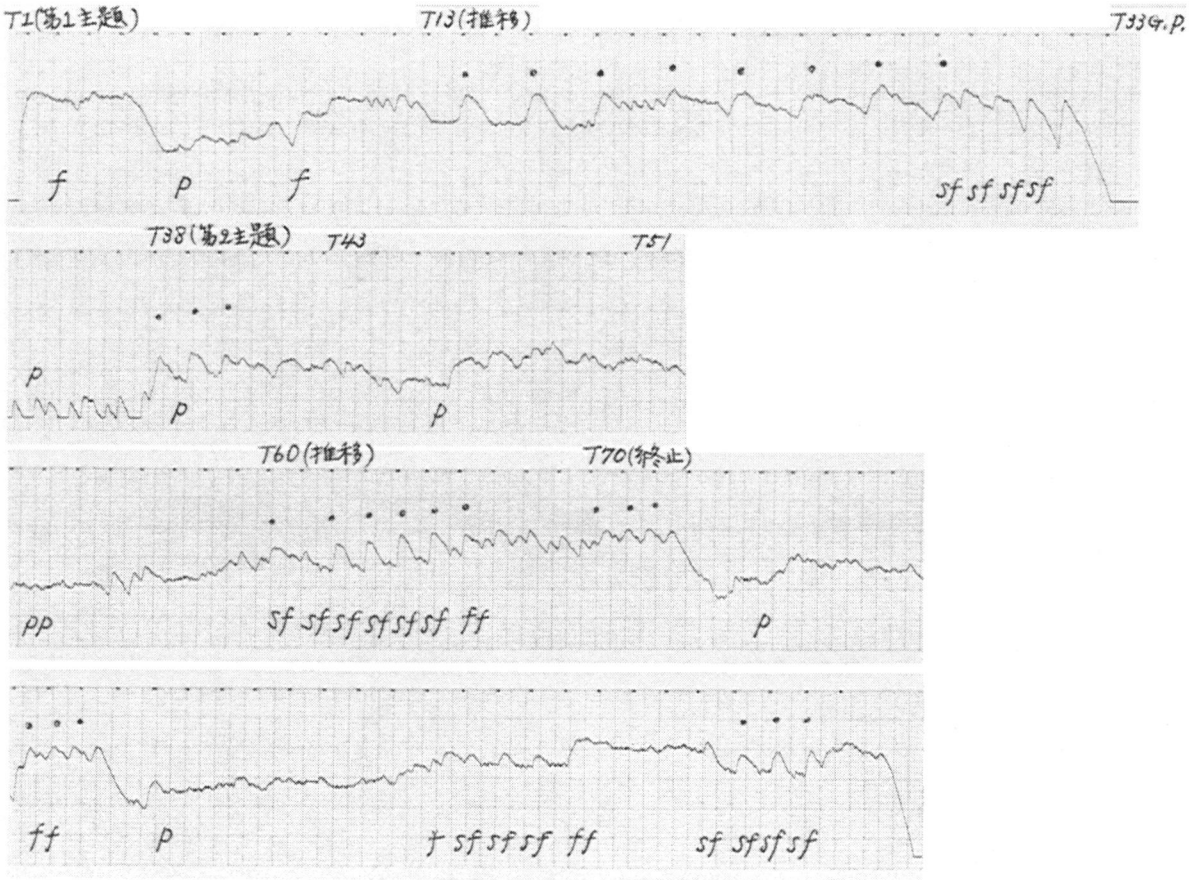


図 23 － 2　レベル変化の時系列データ（アーノンクール　1990 年録音）

しい音楽表現がなされているからなのであろう。他のモダン楽器のベートーヴェン演奏とは全く異なる演奏に仕上がっている。

では，何故彼はこのようなことを行うのであろうか？彼の二大主要著書『古楽とは何か』Musik als Klangrede,『音楽は対話である』Der musikalische Dialog の中に，アーノンクールの演奏観を明瞭に示した記述があるので，それを引用しながら彼がモダン楽器オーケストラにオリジナル楽器の手法を執拗なまでに取り入れる理由を明らかにし，その現代的意義を考察してみたい。ちなみに，『古楽とは何か』の中から引用されるのは，1980 年にエラスムス賞を受賞した時の講演原稿である「音楽と解釈への基本的考察」の部分である。

アーノンクールは，次のように，オリジナル楽器によって何をしようとしているのかを明言している。

「われわれは古い音楽そのものを当時の姿で見，それゆえにその作品を忠実に表現するように努めねばならない。それは博物館的な理由からではなく，それが今日，古い音楽を生き生きと，しかもその価値にふさわしいかたちで再現するための唯一の正しい道であると思われるからである。しかしながら，ある演奏が作品に忠実となるのは，その演奏がその作品が書かれたときの作曲者のイメージに近づいたときに初めてそうなるのである。このことがある程度までしか実現できないことは明らかである。（中略）作曲者の意志を知る手がかりとしては，演奏記号，楽器法，さまざまな演奏習慣がある。こうした演奏習慣は常に変化を遂げてきたし，作曲者は同時代人たちがそれを知っていることをもちろん前提としていたのである。われわれにとってこのことは広範な研究を意味しているが，そのために，古い音楽をただ知識からのみ演奏するという危険な過ちに陥ることもありうるのである。そこで生じるのは歴史的には非難の余地がないが，いかなる生命もないといういわゆる音楽学的演奏である。それよりは歴史的には全く誤りでも，音楽的には生き生きした演奏の方がましだ。音楽学の知識というものは当然ながら自己目的ではなく，最良の演奏のための手段だけを我々に委ねるものであるべきなのである。何故なら，演奏が作品に忠実となるのは，その作品が最も美しく，しかも最も明解に表現された時のみなのであり，また知識と責任意識が，深い音楽的感情とひとつになったときのみそうなるからである。」（アーノンクール　1997:17-18）

上記引用文中の「ある演奏が作品に忠実となるのは，その演奏がその作品が書かれたときの作曲者のイメージに近づいたときに初めてそうなるのである。」という箇所については，前節冒頭での朝比奈隆の発言，つまりベートーヴェンの頭に鳴り響いていた音を求めていきたいとする姿勢と精神的には同じものであると考えられる。アーノンクールは，自分が志向している音楽は，歴史崇拝のもと，現代の聴衆において何らの影響力も持たない，かびくさい博物館的演奏を再現することなのでは決してないのだとここに明言している。それについては，「古楽とは何か」の訳者あとがきで，樋口隆一も次のように書いている。

「世間は安直に彼（アーノンクール）のことを古楽ないし，古楽器の復興者として位置づけてきたが，彼はむしろ，古楽器（オリジナル楽器，ピリオド楽器）を用いればそれで

事足れり，という風潮には批判的である。楽器の選択よりさらに重要なのは，当時の歴史的背景や当時の音楽観，演奏習慣を知り，しかもなお自らの芸術的良心に従って現代の聴衆に向けて演奏することなのである。したがって彼は，単なる博物館的興味のみに基づいた古楽演奏をよしとしない。重要なのは，その音楽家がなぜその楽器を用いるかという，芸術的必然性なのである。では彼自身はなぜ古楽器を用いるのだろう。まさにそうした自問自答こそが，本書の主題であり，生命である。」（アーノンクール　1997:324）

それでは，アーノンクールにとって，「非常に豊かな芸術的刺激の泉」（アーノンクール　1997:173）であるオリジナル楽器の演奏法をモダン楽器に導入する芸術的必然性はどこにあるのだろうか？以下，考察していくことにする。

アーノンクールは，ベートーヴェンの第8番と第6番をカップリングしたＬＤのリハーサル風景の中で，カラヤンの指揮のもとで，チェロを弾いていたウィーン交響楽団の演奏は「ルーティンだった」と批判している（Harnoncourt & Beethoven　1990）。彼には「機械的な均質を保ち続ける」（アーノンクール　1997:62）現代的演奏は非常に単調に感じられ，このマンネリズムから何とかして脱却したいと常々考えていたことを明らかにしている。『古楽とは何か』には，何故，現代的演奏がそのように単調に感じられ，どうすればその単調さから脱却できると考えたかを詳しく次のように述べている。

「ほぼ 1800 年以降の音楽の音は，それがソステヌートで弾かれることによって，私には二次元的ないし平面的に思える。他方においてそれ以前の音楽の理想的な音は，それに内在する強弱法によって肉体的に語りかける。つまり三次元的なのである。」（アーノンクール　1997:66-67）

ここで言う，1800 年以前の音楽の肉体に語りかける「内在する強弱法」とは，アーティキュレーション，つまり旋律を分節するための強弱法を指している。アーティキュレーションとは本来，単語の音韻と音節とをはっきりと発音することを指している。音楽におけるアーティキュレーションは，一般的会話のイントネーションを模倣しようとして，レガートとスタッカート，さらにはそれらの混合によって行われる。

分節された旋律が「三次元的」であると語っているのは，レガートで繋がれる滑らかな表現のことを「二次元的」と語っているので，滑らかではなくスタッカートやアクセントによって先鋭的な部分を含んでいると言う意味で用いているのだろう。彼にとっては，1800 年以前の音楽，つまりバッハ，ヘンデル，テレマンのドイツ後期バロックの演奏は，旋律の分節化によって「喋るような演奏，小さな音符における単語を模倣したアーティキュレーション，個々の音に即した，そしてアーティキュレーションの手段としての強弱法」（アーノンクール　1997:153）が聴かれ，それらの三次元的な音楽は肉体に語りかける音楽だった。しかしながら，現代の演奏会のプログラムで最も頻繁に取りあげられ，我々が最も耳馴染んでいる 1800 年以降の音楽，つまり中期及び後期のベートーヴェン，ヴェーバー，メンデルスゾーンらの演奏は，「ディティールにおけるアーティキュレーションが，大きく平面的なレガートや線の中で解消され，喋るのではなく描くような響き」（アーノンク

ール　1997:153）が聴こえ，非常に退屈で，肉体的に語りかけるもののない空虚な音楽だった。
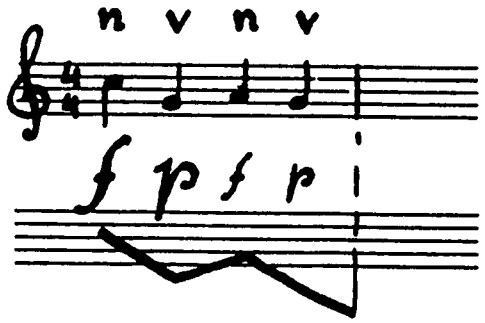
アーノンクールは，先ほども触れたように，闇雲に歴史的再現を志向する指揮者ではない。たとえそれが歴史的に非の打ちどころが無くても，聴衆に何の影響も与えないと彼が感じる退屈な音楽を，演奏する気などこにもないのである。それゆえに，アーノンクールは，まずカラヤンのような均質な音による滑らかで長大なフレージングで満たされた演奏表現を捨てた。そして，アーノンクールは，主要著書の原題を Musik als Klangrede（音による言語としての音楽），Der musikalische Dialog（音楽的対話）としているように，ことの他，この「音楽における語ること」つまりアーティキュレーションにこだわりを見せている。

それでは，アーノンクールは，どのような理由でアーティキュレーションが，肉体的に語りかけることができると考えているのだろうか？それについては，次のように述べている。

「しばしば書かれていることに，聴き手が音楽によって変えられるということがある。こうしたことが起きるのは，音楽が聴き手の肉体と精神に作用する場合のみである。属七和音を想像していただきたい。この和音を聴くと人は肉体的にも緊張を感じるのである。聴き手のこうした肉体的運動，緊張と弛緩に，作曲家は手を加えるのである。音楽を聴くと，必然的に身体を動かそうという束縛から逃れられるものはいない。それは自分でも感じるし，あらゆる演奏会場で観察することもできる。このことは音楽体験の一部なのである。その結果として分かることは，アーティキュレーションの総体は単に演奏の問題ではなく，聴取の問題でもあるということである。上手にアーティキュレーションを施された音楽は，平板に演奏された音楽とまったく違って聴こえる。そうした音楽はわれわれの肉体感覚や運動感覚に語りかけ，われわれの精神を積極的で対話に満ちた聴取へと向かわせるのである。」（アーノンクール　1997:70-71）

カラヤンのように音楽を長いフレージングで繋げるのではなく，アーティキュレーションによって旋律を短く区切ったり，また繋いだりを繰り返していると，演奏は局所的で急峻なテンポ変化及びレベル変化に満ちる。また，オリジナル楽器を用いるとトラヴェルソの音は，フォーク・フィンガリングによって不揃いな音色を出し，バロック弓は上げ弓と下げ弓では音色が異なり，きれいなソステヌートが弾けない為に，かえって様々なニュアンスの音に満ちる。このように1800年以前の音楽は，それ以降の退屈な音楽とは異なり，属七和音とその解決を聴いて感じるような緊張と緩和の刺激に満ちており，だからこそ肉体感覚や運動感覚に大いに語りかけてくると言うのである。アーノンクールの言う1800年以前の三次元的で立体的な音楽の方が，それ以降の二次元的で平面的な音楽よりも雄弁に肉体に語りかけてくるという話は，音楽聴取における心理的効果に関する話なのである。アーノンクールは，音楽聴取における緊張と弛緩の構造を次のように彼なりに整合性を持って説明している。

「十七・十八世紀の音楽著作家たちによれば，ふつうの四分の四拍子のなかには良い音と悪い音，〈高貴 nobiles〉と〈卑しさ viles〉とがあった。つまり，高貴な第一拍，悪い第二拍，それほど高貴でもない第三拍，そして惨めな第四拍というわけである。尊卑の概念はもちろん強調と関係する。(譜例４）一種の重みづけの曲線としてのこの強調の図式は，バロック音楽の根本的な骨格である。この図式は〈拡大〉され，小節群にも応用された。(〈良い〉小節群は〈悪い〉小節群によって応答された)。われわれは一小節に見られるこの曲線を，全楽章，いや全曲にさえあてはめることができる。それらはこのようにして，緊張と弛緩をはっきりと認識できる構造を手に入れるのである。(中略）全てのバロック音楽がこうした厳格な強調の図式に従って，演奏されるならば，おそらくとても退屈で単調なものになるであろう。それはおそらく，今日広く行き渡っている機械的な均質を保ち続ける演奏とほとんど同じくらい，単調なものとなるだろう。　－単調ほど完全に反バロック的な概念はないのである。どちらのやり方も間違いであり，退屈である。というのは，ほんの十小節もゆけば，その後の半時間もそれが続くことがはっきりと分かってしまうからである。ありがたいことに，こうした単調な強調法を再び解消する，より上位のヒエラルキーがいくつか存在する。なかでも最も強力なのは，和声法である。不協和音はそれが悪い時点に置かれていても常に強調されねばならない。不協和音の解決は　－不協和音はそれぞれ解決を持っている－　強調されてはならない。(中略）さらに二つの下位のヒエラルキーがあって，それらが興味深いやり方で主要な強調を撹乱する。リズムと強勢法である。短い音符の後にそれより長い音符が続く場合，たとえそれが強調されない〈卑しい〉拍にあたっていても，後者は基本的に強調される。そのことによって跳ね返るようなシンコペーションのリズムが浮き立つのである。(中略）それがなければやや退屈な秩序が，再三に渡っておもしろく撹乱され，多層的な生命を与えられるように思えるのである。」(アーノンクール　1997:61-63)



譜例４　バッロク音楽における強調の構造（アーノンクール　1997:61)
高貴 noviles=n　卑しい viles=v

つまり，バロック音楽の四分の四拍子の場合ならば，高貴な第一拍，悪い第二拍，それほど高貴でもない第三拍，そして惨めな第四拍という構造になっており，強－弱－中強－弱というリズムとデュナーミクが根本に存在する。しかし，強－弱－中強－弱のリズムと

デュナーミクのまま，何の変化もなく延々と続けられるのでは，均質な音が延々と続くカラヤン同様，単調で退屈な音楽となってしまうというのだ。何故なら先の先の先まで今と同じであると予測されてしまうからである。そこで，この単調さを打破する必要があり，その最も強力な方法が，不協和音であるというのだ。前述の議論によると，解決を待つ不協和音を聴くと人間には肉体的緊張が生じるからである。そしてその次に強力な方法が，リズムと強勢法であり，例えばシンコペーションによる強弱の交代は，それまでの「やや退屈な秩序が，再三に渡っておもしろく撹乱され，多層的な生命を与えられるように思える」ほど威力を発揮すると言うのである。

アーノンクールは，図 23-1，図 23-2 に示されたように，ベートーヴェンの第 8 番の演奏において，オリジナル楽器演奏と同様，第 13 小節目以降に幾たびも出てくる三拍目の十六分音符をことのほか際立つように演奏している。幾分短めではないかと思う。それによって，三拍子が悠然と進み続けるのではなく，カタンと耳にひっかりができ注意を払うようになる効果をもたらしている。恐らく，前述の議論と同じ目的で，聴取側の予測を裏切り，肉体的緊張を生じさせる「攪乱」効果を狙ったのであろう。アーノンクールの言葉によると，「この聴き手に緊張感と注意力を与える『攪乱』は，ちょうど牡蛎のなかで撹乱が 1 個の真珠を生むよう」（アーノンクール　1997:63）なものである。このような攪乱によってこそ，音楽が珠玉のごとき美しさを獲得すると言いたいのであろう。アーノンクールの第 8 番演奏で，「攪乱」は，確かにそのような効果を上げているように思える。

ところで，アーノンクールが特に十六分音符を際だたせている第 13 ～ 18 小節目，第 20 小節目～第 30 小節目は，ブライトコプフ&ヘルテル版にも，ベーレンライター版にも，アクセントやスタッカートの指示がない。また，ベーレンライター版の校訂報告にも，今までに指示があったという記述がない箇所である。しかし，アーノンクールは，楽譜に記されなかったアーティキュレーションその他，消失している演奏習慣にも，注意を払うべきであるという点を指摘している。18 世紀の楽譜には強弱法はほとんど含まれず，テンポの表示やその他の指示についても最小限の記述しかなく，フレージングやアーティキュレーションもほとんど書かれていない。それは，原則としてこれらの表現は演奏家に任されており，作曲家は一般的な演奏習慣の伝統と明らかに異なる演奏法を望む箇所にだけ，指示を施したからである。演奏者によって当然補完してもらえるものとして，作曲家が楽譜にわざわざ書かなかった箇所を，楽譜通りに演奏することは，楽譜に忠実ではあっても，作品に忠実ではないと次のように指摘している。

「残念ながらわれわれは 50 年このかた，いわゆる〈作品に忠実〉という危険な流行の処方箋を与えられている。そして書かれた楽譜の正しい解釈をいまだに伝えてくれるすべての良い伝統を，単なる楽譜のために忘れたり排除したりしている。1910 年頃はまだ，古いレコード録音（例えばブルーノ・ワルターの練習風景）が示すように，付点リズムをどのように演奏すべきかを知っていたし感じていた。グスタフ・マーラー以来はじめて，あるがままを厳密に演奏しなければならないという要求から，こうした知識はしだいに失われていったのである。〈楽譜に忠実〉の思想が真の作品への忠実さを抹消した結果，かつてはまだ生きた知識だったものの多くを忘れさせたということを，私は残念に思ってい

る。いまはじめてわれわれは，こうした知識を苦労して再発見しなければならないのである。同様なことは当然ながらアーティキュレーションにもあてはまる。今日，多くの音楽家たちは，アーティキュレーション記号がない場合は，作曲家への忠実を守るために，つまり作品ではなく音符の再現を追求するようないわゆる作品への忠実さから，何も書かれていない音符のグループを，そのまま，いかなるアーティキュレーションもつけずに演奏するべきだと考えている。しばしば引用されるこの〈作品に忠実〉こそは，そもそも良心的な解釈の最大の敵だと私には思えるのである。というのは，そうすることで書かれたもののみを　－その背後に意図されたものを伴わぬまま－　音に移すことが試みられるからである。楽譜それ自体は，そもそも音楽作品を再現することはできず，そのための手がかりにすぎないのである。言葉の本当の意味で作品に忠実なのは，まさに作曲家が音符で意図していることが何であるかを知り，そのように演奏する人のことなのである。」（アーノンクール　1997:77-78）

そして，1800 年以前の三次元的立体的音楽の適用範囲については，古典派音楽までをその射程に入れるべきであると次のような見解を示している。

「バロック音楽のために既に発見された，また発見されつつある新解釈が適用される範囲は，ウィーン古典派音楽までである。もちろんここにはどんな音楽家や聴衆の目にも明らかな，看過できない様式上の大きな断絶がある。（中略）古典派音楽はシューベルトもブラームスも知らず，むしろバロック音楽のイディオムに通じた音楽家や聴衆のために書かれたという前提から，われわれは出発する必要がある。つまり，当然のことながら古典派音楽はバロックの音楽表現上の語彙に大きく負っており，古典派音楽においてそれ以前の音楽と異なるものはすべて，当時の人間の目からすれば新しく，特別で，スリリングであった。われわれにとってはそうではない。シューベルトやブラームスなど後の作曲家を知る耳で古典派音楽を聴いても，それは当時の人々とは違う聴き方になる。」（アーノンクール　1997:198-199）

ウィーン古典派のハイドン，モーツァルト，ベートーヴェンを演奏する際には，バロック音楽のイディオム，つまり当時のアーティキュレーションを適用することは，極めて正統であると言うのだ。しかし，アーノンクールは，歴史的忠実さを重視しているのではなく，むしろ現代における演奏の開拓者として，次々と新しい試みを行っているのである。途絶えていた伝統であるバロック音楽のイディオムの上に立ったウィーン古典派の音楽を聴くことは，現代の聴衆にとっては非常に珍しく新鮮に聴こえるという戦略も当然あるのである。だからこそ，オリジナル楽器演奏に留まらずに，モダン楽器オーケストラによって，バロック音楽のイディオムによるベートーヴェンを演奏するのだ。彼が何故このような新しい試みを行うかという理由の 1 つに，聴衆に対する危機意識があるようだ。現代において，音楽会のプログラムは，同時代の作品ではなく，モンテヴェルディ，バッハ，モーツァルト，ベートーヴェン，シェーンベルク，ストラヴィンスキー，といった固定的な過去の作品で占められてきた。そして次のような危機的状況に陥ったというのである。

「本来聴き手の驚きに根ざす音楽の効果は失われてしまった。すでによく知られた作品ばかり聴くようになった結果として，当然ながら，未知の作品や新しい作品をまったく聴かなくなる方向へとしだいに進み，まれにしか演奏されない作品もついには拒否され，そして最後には，おそらくはもうすぐそうなるのだろうが，そもそも音楽を聴くことや音楽を理解することが忘れられてしまうのである。ここでレコードが最後のチャンスである。ーあるいはチャンスであった。聴き手は自宅で，興味のある作品を聴きたいだけ聴く機会があり，それを身近なところに留めておくことができる。しかし彼はこうした機会を極めてまれにしか利用しない。なぜなら，常に知っている作品ばかり聴き回しているうちに，そのローテーションはそのたびごとに閉鎖的になり，新しい出会いを求める欲望は萎えてしまうからである。（中略）だからわれわれとしては，新しい聴衆に希望をつなぐほかはない。もしかして再び，新しい音楽も古い音楽も聴く用意があり，きっと新しい音楽美学をも容認するような新しい聴衆に。」（アーノンクール　1997:146-147）

以上がアーノンクールの演奏観である。彼は，カラヤンの指揮のもと，チェロを弾きながら，均質な音が長大なフレージングによって延々と続けられる 1800 年以降の音楽にマンネリズムを感じていた。彼にとっては，そのような二元的で平面的な音楽よりも，1800 年以前の喋るような三次元的で立体的な音楽の方が，数倍も芸術的刺激に満ちていた。何故なら，上手にアーティキュレーションを施された音楽は，人間の肉体と精神に攪乱を起こし，緊張と緩和を絶え間なくもたらすことができ，雄弁に語りかけることができると感じたからである。そして，バロック時代に用いられたアーティキュレーションは，もともとそのイディオムによって演奏されていたハイドン，モーツァルト，ベートーヴェンらウィーン古典派音楽の演奏に適用されても，歴史的には誤りではないとしている。当時，慣習に従うアーティキュレーションについては，演奏家に一任されており，補完されるべきものとして作曲家がわざわざ指示していない場合が多いので，それらについては大いに勉強して補完せよと主張している。アーノンクール自身，アーティキュレーションについての研究の成果を，『音楽は対話である』に詳細に記している。

そして彼は，「楽譜に忠実に」を掲げた新即物主義の浸透によって，多くの演奏家が「楽譜に忠実」であることを選択した為に，上記のような理由で楽譜に書かれなかった演奏習慣を喪失し，「作品に忠実」ではなくなったことを憂いてもいる。しかしながら，彼が目指している音楽は，博物館的な演奏を歴史的厳密さによって再現することではない。彼が希求するものは，1800 年以前のアーティキュレーションの威力によって，人々の肉体に雄弁に語りかける影響力のある音楽表現なのである。これらが，アーノンクールがモダン楽器演奏にポジティブにオリジナル楽器のアーテキュレーションを導入し，新しいベートーヴェン像を示す芸術的必然性なのである。そして，この改革によって，現代の聴衆の音楽聴取に対する興味の減退に歯止めをかけ，新しい音楽聴取文化の地平を切り開いていこうとしているのだ。

２０世紀末を迎えた今日，1980 年代のオリジナル楽器演奏の台頭を契機に，カラヤンらによって生み出された「軽やかなベートーヴェン」から，アーノンクールやギーレンによる「お喋りなベートーヴェン」へと演奏の趣味が移りつつある。カラヤンらのパラダイムシフトを推進させたのは「楽譜に忠実な」という理論の浸透であったが，アーノンクー

ルは，その表層性に疑問を持ち，楽譜に忠実であることが即ち作品に忠実であるとは限らないことに目覚めた。また，同時にカラヤンらの演奏表現にマンネリズムを感じていたところ，1800 年以前の古い音楽のイディオムの中に現代に通じる影響力ある表現を見つけた。そこで，それらを自家薬籠中のものとして，現代の聴衆にとって影響力があり，斬新に思える演奏を次々と提示し続けている。新しい芸術表現が，常にその時代の理論や様式を否定したところから生まれていくのは，歴史が繰り返してきたことである。しかしながら，アーノンクールの試みは，古い音楽の中に，彼が感じていた現代における演奏の行き詰まりを打破する活路を見出したところに特徴がある。アーノンクールは最近では，シューベルト，ブラームス作品にも射程距離を伸ばし，今後の動向が最も注目されている指揮者である。恐らく，彼の演奏革命はこの先，ますます推進され支持を得ていくのであろう。我々は，20 世紀演奏史における第 2 次パラダイムシフトのさなかで，21 世紀を迎えようとしている。

第４章　まとめと今後の展望

本研究では，２０世紀に活躍した指揮者とオーケストラによる 61 録音のベートーヴェン交響曲第 8 番第 1 楽章呈示部（冒頭～第 103 小節）のテンポ及びデュナーミク解析を行った。各指揮者自身による言語表現，批評家による発言なども参照しながら，２０世紀におけるベートーヴェン交響曲演奏の過去，現在，未来を考察した。以下，各章の要約を行いながらまとめと今後の展望を述べる。

序章第１節　演奏への解析的アプローチ導入の視点

1990 年代には，PHILIP 1992, 1994, BOWEN 1996, COOK 1995, 渡辺 1990, らの解析的演奏史研究が相次いで公刊された。それら音楽学における解析的演奏史研究と「音楽を科学的アプローチによって研究する分野」の演奏関連の先行研究群に触れながら，音楽学にとって有意義な研究の方向性を考察した。解析的アプローチを導入した演奏史研究が，音楽学にとってより有意義な成果となるためには，得られた解析結果を音楽構造と緻密に絡ませて分析し，演奏家自身の言語表現と対応づけて演奏観，演奏意図との関連をも論じ，その演奏美学的，演奏史的意味づけを堅固に行う必要があるだろう。従って，本研究では，その方向を目指すことにした。

序章第２節　測定及び分析方法

今回の解析対象曲であるベートーヴェン交響曲第 8 番は，1812 年に書かれた中期の傑作であり，作曲家自ら最も完成度が高いと自負していた作品である。軽妙洒脱とされているが，だからこそ重厚な曲以上に，指揮者が付加価値として加える「ベートーヴェンらしさ」が表れやすいと判断し選曲した。音源は，1927 年（ヴァインガルトナー&ロイヤル・フィルハーモニー管弦楽団）から 1995 年（ドラホシュ&ニコラウス・エステルハージ・シンフォニア）までの 61 演奏であった。測定には，レベルレコーダ（RION HIGH SPEED GRAPHIC RECORDER LR-51）を用いた。紙送り速度 10mm/sec ，時定数 0.01sec，A特性で記録を行い，デュナーミク解析に関しては，そのレベル変化の時系列データのグラフを用いた。テンポ解析に関しては，レベルを測定する際につけておいた小節冒頭の記録から，小節間の経過時間を測定し，メトロノーム拍数に換算して作成したテンポ変化の時系列データのグラフを用いた。測定は 1997 年 3 月大阪大学人間科学部環境心理学講座で行った。

第１章　２０世紀前半の演奏様式の検証

第１節　１９世紀末の演奏観

フェリックス・ヴァインガルトナー（1863 ～ 1942）は，1897 年に『ある指揮者の提言ベートーヴェン交響曲の解釈』（Ratschläge für Aufführungen Klassischer Symphonien, Band 1 Beethoven）を書いている。この著書は，１９世紀末から２０世紀初頭の演奏を取りまく状況をあらわにした貴重な資料である。２０世紀初頭，リヒャルト・ワーグナー（1813 ～ 1883）やハンス・フォン・ビューロー（1830 ～ 1894）らの影響によって，恣意的にテンポ緩急をつけ，過度に表情をつける演奏が多かった。ヴァインガルトナーはそのような

センチメンタルで濃厚な表情づけの演奏に陥らないようにと「提言」し，歯止めをかけようとし，この啓蒙的著書を書いた。今回の解析範囲における彼の具体的「提言」から，解析における演奏史的問題点の立て方を学んだ。

第２節　２０世紀前半の演奏様式

テンポ及びデュナーミク解析結果を導入して，２０世紀前半の演奏様式について検証した。随時，各指揮者自身による言語表現，批評家の発言等も参照した。まず，今回の音源リスト中，最古の録音である 1927 年のヴァインガルトナー&ロイヤルフィルハーモニック管弦楽団の演奏を分析した結果，2 つの拮抗する主題，推移部，終止部などのそれぞれの区分が明確にテンポ及びデュナーミクのコントラストによって性格づけられており，伝統的なソナタ形式の構造を堅固に構築する演奏様式であることが明らかになった。ウィレム・メンゲルベルク（1871 ～ 1951）の演奏はコントラストが極めて大きいが，ブルーノ・ヴァルター（1876 ～ 1962）の演奏はコントラストがそれほど大きくはなく，平板化の兆しが見えている。ヴィルヘルム・フルトヴェングラー（1886 ～ 1954）はコントラストの大きさが演奏ごとに若干変化する等の点を指摘しながら，この演奏様式が 1920 年代から 1950 年代にかけて多く見られる様子を検証した。これは PHILIP 1992, 1994 でも指摘された「２０世紀前半の演奏はテンポ変化に富んでいる」と言う定説を検証する結果となった。

第２章　２０世紀演奏史における第１次パラダイムシフト

第１節　トスカニーニの演奏様式

２０世紀後半の演奏では「楽譜に忠実な werktreu」という演奏観の影響を強く受け，演奏観におけるパラダイムシフトが行われたとされている。アルトゥーロ・トスカニーニ（1867 ～ 1957）は，「楽譜に忠実な」を終生，厳格に掲げた指揮者であった。従って，彼の演奏についても，その演奏観を反映しているとして，フルトヴェングラーの対極にあるとされ，２０世紀後半の演奏の始祖として一般的に位置づけられている。しかし，今回の解析結果によって，そうではないことが明らかになった。トスカニーニの演奏様式は，主題ごとのテンポ設定を変えない等，新しいパラダイムに基盤を置くかのようにも考えられるのだが，その一方で，フルトヴェングラー同様，楽譜には指示の無いテンポ変化が数カ所に見られ，伝統的なソナタ形式の構造を堅固に構築する演奏様式の名残を多く残していた。

第２節　カラヤン以降の演奏様式

２０世紀前半の演奏様式では，第２主題で必ず大きなテンポ下降が行われ，思い入れたっぷりのカンタービレで演奏されていたのだが，ヘルベルト・フォン・カラヤン（1908 ～ 1989）の演奏は，それとは無縁の様式であり，リタルダンドですら最小限のテンポ下降しか行われない。均質な音が断絶されることなく，速めのテンポでサラリと流れ，「軽やかなベートーヴェン」を聴衆に印象づけ支持された。カラヤンらの演奏様式は，いわゆるロマン的な濃厚な色合いを払拭し，２０世紀前半の演奏様式と明らかに断絶を示すものである。ここに見られるのは，演奏における趣味の変化であり，２０世紀演奏史における

第１次パラダイムシフトであった。２０世紀前半の演奏様式を完全に解体したのは，トスカニーニではなく，1960 年代のヘルベルト・フォン・カラヤン，ハンス・シュミット＝イッセルシュテット（1900 ～ 1973）ジョージ・セル（1897 ～ 1970）らであった。

第３章　２０世紀演奏史における第２次パラダイムシフト

第１節　オリジナル楽器の演奏様式

1980 年代以降台頭してきたオリジナル楽器演奏の演奏様式を検証し，モダン楽器演奏との相違点を確認した。オリジナル楽器演奏は TARUSKIN　1989 に見られるように，一般に速いテンポで演奏され，テンポ変動も少なく平板であると認識されている。しかし解析の結果，カラヤンよりも小節ごとのテンポ変化の揺らぎが大きく，テンポ，デュナーミクともに局所的で急峻な変動が多いことが明らかになった。それは，モダン楽器演奏とは異なる旋律の分節化に起因している。その結果，カラヤンのように流麗な旋律ではなく，一瞬，流れが淀むような効果を生み出している。彼らの演奏におけるテンポ造形は，局所的で急激なテンポ変化が頻繁に起こるという点では，カラヤンの演奏様式とは異質のものであるが，メンゲルベルクら２０世紀前半の演奏様式のように，伝統的なソナタ構造にも基づいておらず，むしろそれを解体していた。

第２節　1980 年代以降のモダン楽器の演奏様式

1980 年代以降のモダン楽器の演奏様式を検証した。オリジナル楽器演奏台頭以来，同時代のモダン楽器オーケストラの指揮者は，オリジナル楽器演奏の台頭をどう受けとめるかという問題を背負うことになった。十把一からげに論じるのは困難であるが，朝比奈隆（1908 ～）やジュリーニ（1914 ～）のようにモダン楽器でベートーヴェンを演奏することをポジティブにとらえている指揮者は多い。彼らの場合には，モダン楽器の特性を活かして，より伸びやかに弦のレガートが強調される優美な演奏がなされている。これは，音を保持しにくいオリジナル楽器では決して聴くことのできない表現である。リタルダンドではカラヤンよりも大きなテンポ下降を行い，音の余韻を作っているが，その他の点では，基本的にはカラヤンらの「軽やかなベートーヴェン」を継承していると考えて良いだろう。一方，ギュンター・ヴァント（1912 ～），ミヒャエル・ギーレン（1927 ～），アーノンクール（1929 ～）らのように，オリジナル楽器演奏に呼応する演奏も出現した。彼らは速いテンポを選択し，オリジナル楽器演奏の旋律の分節化を積極的に取り入れる等，モダン楽器にオリジナル楽器演奏の新しい音楽表現を組み込んでいる。

第３節　モダン楽器における新しい演奏様式の誕生

モダン楽器にオリジナル楽器の表現法を積極的に導入し，今日のヨーロッパにおいて絶大なる支持を得ているニコラウス・アーノンクール（1929 ～）の著書を通して，彼の演奏観を考察した。アーノンクールは自らの演奏に対する芸術的必然性も含めて演奏観を著書『古楽とは何か』(Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis)，『音楽は対話である』(Der musikalische Dialog) に明確に著している。彼は，均質な音が長大なフレージングによって延々と続く 1800 年以降の平面的な音楽にはマンネリズムを感じていた。しかし，1800 年以前の，アーティキュレーション（旋律の分節化）によって，立体

的に聴こえる音楽には芸術的刺激をかきたてられた。アーノンクール曰く，上手にアーティキュレーションを施された音楽は，緊張と緩和を絶え間無くもたらすことができ，人間の肉体と精神に撹乱をおこし，それらに雄弁に語りかけることができる。彼が希求するのは，歴史的には厳密であるが人間に何ら影響を与えない博物館的な演奏ではなく，そのように人々の肉体に語りかけ影響を与える音楽だった。1960年代のカラヤンへの支持同様，1990年代の聴衆のアーノンクールへの支持は，演奏における趣味の変化を物語っている。２１世紀には，アーノンクールの演奏様式が主流となる日が到来することであろう。我々は，２０世紀演奏史における第2次パラダイムシフトのさなかで，２１世紀を迎えようとしている。

今後の展望

以上，２０世紀に活躍した指揮者とオーケストラによる 61 録音のベートーヴェン交響曲第8番第1楽章呈示部のテンポ及びデュナーミク解析を行い，２０世紀におけるベートーヴェン交響曲演奏の過去，現在，未来を考察した。２０世紀前半の演奏様式は，伝統的なソナタ形式の構造を，明確にテンポ，デュナーミクのコントラストによって堅固に構築し，随所にテンポ変化を取り入れる演奏様式であった。しかし，２０世紀中盤頃には，カラヤンによって，均質な音が速めのテンポで断続されることなく流れていく「軽やかなベートーヴェン」が誕生した。これは，「楽譜に忠実な」という演奏観の浸透とともに，２０世紀前半の演奏様式が解体され，第１次パラダイムシフトが行われた結果であった。1980 年代には，「作品に忠実な」という演奏観のもと，オリジナル楽器及びベートーヴェン時代のイディオムを用いる演奏法が出てきた。オリジナル楽器演奏は，モダン楽器とは異なる旋律の分節化を行い，それまでのモダン楽器の演奏様式とは全く異なる演奏様式を誕生させ，第2次パラダイムシフトを始動させ始めた。最近では，アーノンクールらによる，モダン楽器にオリジナル楽器の演奏法を導入した演奏が聴衆に支持され，来る２１世紀に向けて，この演奏様式がますます発展していく事態を予感させている。と，このように２０世紀演奏史を概観した。

これらの演奏史観自体は，従来認識されてきた事柄と基本的に相違はない。しかし，このような規模で解析結果が導入され，演奏家による差異が音楽構造や各演奏家の演奏観と密接に結びつけて論じられ，実証的に時代的変遷が後づけられた研究は，ほとんどなかった。特に，トスカニーニの演奏様式とオリジナル楽器の演奏様式に関しては，従来語られてきた認識と異なる点を指摘でき，大きな成果を得ることができた。また，「２０世紀前半の演奏様式はテンポの揺らぎが多い」と語られることはあっても，本研究のように，解析結果をもとに，誰のどの演奏はどの箇所がどのようにテンポ及びレベル変化を起こし，それは他の演奏家と比べてどのような差異であり，音楽構造上，演奏史上は何を意味しているのかが論じられたことはほとんどなかった。加えて，「アーノンクールはモダン楽器にオリジナル楽器の演奏法を導入している。」と語られることはあっても，オリジナル楽器の演奏様式はどのようなものであり，どの点をアーノンクールは取り入れているのかを具体的に指摘した研究もほとんどない。従って，各演奏家の演奏様式を解析結果をもとに具体的に詳細に分析した点に，本研究のオリジナリティは存在するだろう。

従来，西洋音楽学研究においては，文献や楽譜を用いた歴史的研究，作品研究等は盛ん

に行われてきたが，このように録音された演奏自体が研究対象となることはほとんどなかった。しかし，1990年代になって相次いで先行研究が出てきていることが物語るように，この分野の研究は関心を集めており，将来急発展する可能性を含んでいる。1877年のエジソンによるフォノグラフ発明以来，歴史的名演奏家達によって，数々の貴重な録音資料が残されている。１９世紀から２０世紀にかけて演奏様式がどのようなものであるかを伝えるこれら有益な情報群に対して，有効な研究が展開されることが待ち望まれている。本研究の次は「ベートーヴェン第８番の他の楽章の場合は？」「ベートーヴェン第８番以外の交響曲の場合は？」「他の作曲家の交響曲の場合は？」「他のジャンルの演奏の場合は？」「バロック作品，古典派の作品，ロマン派の作品では傾向は違うのか？」「個人様式の変遷とその比較は？」等々，著者の仕事は無限に存在している。

これらの成果は，演奏家の演奏表現にフィードバックでき，特に職業音楽家を育成する為の演奏教育には直接貢献できることであろう。それだけではなく，演奏評価に関する指標を与えることともなり，一般聴衆の教育にも印象批評以上に貢献できることであろう。また，自動演奏における基礎資料を提供することにもなり，「個別の演奏家らしさ」を表現できる自動演奏ソフト開発へと，応用発展できる日が将来訪れるかもしれない。他にもホールの設計等，演奏に関するあらゆる方面へと向けて直接的，間接的に応用可能であると考えている。

我々は，２０世紀中に発展を遂げてきた録音や録画の技術のお蔭で，膨大な資料を手にすることができる。それらを有効に活用できる研究方向を探るのは，マルチメディア時代の音楽学にとって，当然の成り行きであるとも言えるであろう。従って，今後は，映像資料も積極的に取り入れて研究を行いたいと考えている。また，音楽学及び芸術学全般に渡る歴史的，美学的研究に関する理解をますます深め，芸術と文化に関する事象に広くアンテナを巡らし，「芸術を科学するアプローチ」の研究成果を貪欲に吸収し，これら全てを有効に取り入れて研究することができれば，将来，一層広がりのある展開を期待できるのではと考えている。尚一層の精進を重ねたい。

あとがき

著者は，修士論文の際に，本研究に至る基礎的発展的段階として，1906 年（リリー・レーマン）から 1958 年（ディートリッヒ・フィッシャー＝ディースカウ）に録音されたシューベルト「魔王」の 30 演奏のテンポ解析的研究を行い，２０世紀演奏史研究の方法論の確立を試みた。その時点では，自分が向き合うべき問題の全貌がつかめてはいなかったが，突きつけられた膨大な将来的課題を前に，「必ず克服し，未だかつて見たことのない世界をこの目で見るのだ」という，武者ぶるいのような興奮と感動に満ちた瞬間を味わうことができた。修士論文の末尾を「音楽学にとって，重要な仕事である演奏の研究は，音楽学と音響学及び心理学の学際的共同研究によって，将来性のあるものとなると考える。今後，音響学及び心理学のストラテジーを，よく身につけることで，演奏の研究に新しい地平を開きたい。」と精一杯気負って結んだことを昨日のことのように覚えている。

その後，5 年の歳月を経て，本論文を提出することができた。この間，山口修教授，渡辺裕助教授（現，東京大学助教授）の御指導のもと音楽学における学問的修養を継続する傍ら，1995 年からは大阪大学人間科学部環境心理学講座の難波精一郎教授（現，宝塚造形芸術大学教授），桑野園子教授，追手門学院大学人間学部の加藤徹助教授，大阪大学人間科学研究科の水浪田鶴さんらと，音楽聴取における大きさの知覚に関する一連の共同研究に参加できる機会を頂けたのは大変に幸運なことだった。論文の筋の混乱を避けるために，共同研究の成果については，一部に関して先行研究として触れるだけにとどまったが，この共同研究によって，多くの事柄を学べ，研究者として有意義な経験ができたと感謝している。

修士論文執筆時よりも「音楽及び芸術，人間を科学的アプローチによって研究する分野」に関しての視野が広がり，自らの学問的立場を認識できるようになるにつれて，今度は，真に実りある学際的研究を展開していくために，著者が最も行わなければならないのは，自分のフィールドの地固め，つまり芸術，文化的事象に関する知見及びその研究に対する理解を深めることなのだと感じるようになった。それによってこそ，今までの歩みの全てが有機的に関連づけられ，発展性のある展開が期待できるという見解に至った。

修士論文執筆以来，様々な歩みを経て，本研究を行えたことは著者にとって，非常に幸福なことであった。科せられる課題は拡散的に増える一方ではあるが，その分，豊かな可能性が無限に広がっているようにも思え，希望に満ち，胸が高鳴っている。何よりも演奏という行為，及びその歴史を様々なアプローチによって解明していけるのは，著者にとって，非常にスリリングで魅惑に満ちた仕事である。再び，武者ぶるいを覚えた修士論文執筆時の初心に戻り，より一層広い視野を持ち，オリジナリティの高い研究ができるよう，生涯に渡って，全身全霊励んでいきたいと決意を新たにしている。

謝　辞

大学院入学以来，御指導頂きました大阪大学文学部　山口修教授，東京大学大学院人文社会系研究科　渡辺裕助教授に深くお礼申し上げます。音楽聴取における大きさの知覚に関する一連の共同研究で御指導頂き，本研究においても，随時，有益な御助言を頂きました宝塚造形芸術大学　難波精一郎教授，大阪大学　桑野園子教授，追手門学院大学　加藤徹助教授に深くお礼申し上げます。一部音源を提供し，録音の便宜を取りはからって頂きました大阪芸術大学大学院　坂野博之氏，測定及び解析などに御協力頂きました大阪大学人間科学部環境心理学講座　山崎晃男助手ならびに研究室の方々，文献収集に当たって便宜を取りはからって頂きました国立音楽大学図書館樋口眞規子さんに深く感謝致します。最後になりましたが，ゼミで御討論頂きました大阪大学大学院文学部研究科音楽学研究室の方々に深く感謝致します。

文献

アドルノ（ADORNO, Theodor W.）

1997　『ベートーヴェン　－ 音楽の哲学』大久保健治訳、東京：作品社。
Beethoven: Philosophie der Musik（Frankfurt: Suhrkamp Verlag:1993）の邦訳。

相沢昭八郎

1985　「ＣＤで聴くベートーヴェン演奏の名演再発見　－トスカニーニ、フルトヴェングラー、ヴァルターにみる」
『音楽現代』15-5:121-132.

AMERSFOORT, Cornelis van Zwol

1983　"Bruckners Achte Symphonie: Ende und neuer Aufang. Ihre Fassungen, Ausgaben, Kurzungen, Aufnahmen und Interpretationen".
In Bericht über Bruckner Symposion 1982.
(Linz: Linzer Veranstaltungsgesellschaft GmbH)

荒川恵子

1994a　「声楽演奏における演奏様式の定量的分析　－ シューベルト『魔王』の歴史的録音資料を用いて－」
『音楽学』40-3:181-193.

1994b　「２０世紀後半における声楽の演奏様式　－ シューベルト『魔王』の定量的分析」
『日本音響学会音楽音響研究会資料』資料番号　MA94-23:1-8.

1997　「指揮者の個性（その１）　ベートーヴェン交響曲第８番演奏史分析を通じて」
『日本音楽知覚認知学会　平成９年度春季研究発表会資料』:23-30.

荒川恵子 ／ 水浪田鶴 ／ 桑野園子 ／ 難波精一郎

1995a　「音楽演奏の聴取最適レベルを決定する要因」
『音楽知覚認知研究』1:33-42.

1995b　「聴取最適レベルに及ぼす音色の影響」
『日本音楽知覚認知学会　平成７年度秋季研究発表会資料』:1-8.

荒川恵子 ／ 水浪田鶴 ／ 桑野園子 ／ 難波精一郎 ／ 加藤徹

1996　「音楽聴取における大きさの文脈効果」
『音楽知覚認知研究』2:18-26.

朝比奈　隆 ／ 東条碩夫

1993　『朝比奈隆　ベートーヴェンの交響曲を語る』東京:音楽之友社。

淺香　淳（編）

1993　『レコード芸術・編　名曲名盤３００　ベストＣＤはこれだ！』東京:音楽之友社。

1995　『クラシック　不滅の巨匠たち　ＣＤに生き続ける名演の時代』東京：音楽之友社。

1996a　『指揮者のすべて　世界の指揮者名鑑　最新版』東京:音楽之友社。

1996b　『カラヤン全軌跡を追う』東京：音楽之友社。

1996c　『The orchestra 世界のオーケストラ１２３』東京：音楽之友社。

浅里公三

1993　「ジュリーニのベートーヴェン」
BEETHOVEN: Symphonies Nos.2 & 8, GIULINI/ La Scala Philharmonic, Sony Classical GmbH（SRCR 9329）の解説書。

ASKENFELT, Anders.

1986　"Measurement of Bow Motion and Bow Force in Violin Playing"
In Journal of the Acoustical Society of America, 80:1007-1015.

バンベルガー（BAMBERGER, Carl）編

1997　『指揮者の領分』福田達夫訳、東京:　音楽之友社。
The Conductor's Art（New York: Mcgraw-Hill Book Company, 1965）の邦訳。

バレンボイム（BARENBOIM, Daniel）

1994　『音楽に生きる　ダニエル・バレンボイム自伝』蓑田洋子訳、東京：音楽之友社。
A Life in Music (London: George Weidenfeld & Nicloson Ltd, 1991）の邦訳。

バーンスタイン（BERNSTEIN, Leonard）

1995　『バーンスタイン　音楽を語る』岡野　弁訳、東京:全音楽譜出版社。
The Infinite Variety of Music（New York: The Leonard Bernstein Foundation Inc, 1966）の邦訳。

ベーム（BÖHM, Karl）

1982　『私の音楽を支えたもの』井本向二訳、東京:　シンフォニア。
Begegnung mit Richard Strauss（Musikverlag Ludwig DOBLINGER KG）の邦訳。

ボールト（BOULT, Sir Adrian）

1970　『指揮を語る』岡崎昭子訳、東京:誠文堂新光社。
Thoughts on Conducting（Aldine Press, 1963）の邦訳。

BOWEN, Jose Antonio

1996　"Tempo, Duration, and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance"
In Journal of Musicological Research 16-2:111-156.

BRUNNER, Gerhard

1993　「カラヤン」
『ニュー・グローブ音楽大事典』浅里公三訳、東京:講談社、5:32.
The New Grove Dictionary of Music and Musicians
（London: Macmillan Publishers, 1980）の邦訳。

バートン（BURTON, William Westbrook）

1997　『バーンスタインの思い出　－１９人が語るマエストロの人間・音楽・作品』山田治生訳、東京:音楽之友社。
Conversations about Bernstein（London: Oxford University Press, 1995）の邦訳。

CAIRNS, David

1993　「トスカニーニ」
『ニュー・グローブ音楽大事典』浅里公三訳、東京:講談社、11:473-475.
The New Grove Dictionary of Music and Musicians
（London: Macmillan Publishers, 1980）の邦訳。

CERNY, Miroslav K.

1978　"Zur heutigen Beethoven-Interpretation, ihrer Untersuchung und Auswertung (Op. 106, erster Satz)"
In Bericht über den Internationalen Beethoven Kongress 1977.
(Leipzig: VEB Deutscher Verlag fur Musik):415-421.

チェスターマン（CHESTERMAN, Robert）編

1995　『マエストロ達の会話』中尾正史訳、東京：洋泉社。
Conductors in Conversation（Robson Books, 1990）の邦訳。

COOK, Nicholas

1992 A guide to Musical Analysis.
New York: Georgr Braziller.

1993 Beethoven: Symphony No.9.
Cambridge: Cambridge University Press.

1994 "Perception: A Perspective from Music Theory."
In Musical Perceptions (Oxford Unversity Press)
(1998 刊行予定『音楽の認知心理学（仮題)』大串健吾監訳、
東京：誠信書房。)

1995 "The Conductor and the Theorist: Furtwängler, Schenker and the First Movement of Beethoven's Ninth Symphony "
In The Practice of Performance Studies in Musical Interpretation.
(Cambridge: Cambridge University Press):105-125.

クック（COOK, Nicholas)

1992 『音楽・想像・文化』足立美比古訳、東京：春秋社。
Music, Imagination and Culture (Oxford: Clarendon Press, 1990)の邦訳。

クリッチュリー／ヘンスン (CRITCHLEY, Macdonald / HENSON, R.A.)

1983a 『音楽と脳 Ｉ』柘植秀臣、梅本尭夫、桜林 仁 監訳。
Music and the Brain: Studies in the Neurology of Music (London: William Heineman Medical Books Ltd. 1977)の邦訳。

1983b 『音楽と脳 ＩＩ』柘植秀臣、梅本尭夫、桜林 仁 監訳。
Music and the Brain: Studies in the Neurology of Music (London: William Heineman Medical Books Ltd. 1977)の邦訳。

ダールハウス（DAHLHAUS, Carl)

1997 『ベートーヴェンとその時代』杉橋陽一訳、新潟:西村書店。
Ludwig van Beethoven und seine Zeit, 2. Auflage（Laaber-Verlag, 1987）の邦訳。

Del Mar, Jonathan

1997 Critical Comentary : Ludwig van Beethoven Symphonie Nr.8 in F-dur.
Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG

ドイチュ（DEUTSCH, D.）

1987a　『音楽心理学（上)』寺西立年、大串健吾、宮崎謙一共訳。
The Psychology of Music (New York: Academia Press, Inc., 1982)の邦訳。

1987b　『音楽心理学（下)』寺西立年、大串健吾、宮崎謙一共訳。
The Psychology of Music (New York: Academia Press, Inc., 1982)の邦訳。

ドリアン（DORIAN, Frederick）

1964　『演奏の歴史』福田昌作訳、東京：音楽之友社。
The History of Music in Performance (W. W. Norton & Company, Inc. New York, 1942)の邦訳。

El-Khodary, Mohamed

1989　Untersuchungen über die Gestaltung des Rhythmus und das Verhältnis von Norm und Realisation, dargestellt an drei Interpretationen der Polonaise A-Dur von Chopin
Regensburg: Gustav Bosse Verlag.

エンドラー（ENDLER, Franz）

1988　『カラヤン自伝を語る』吉田仙太郎、東京：白水社。
Herbert von KARAJAN: Mein Lebensbericht（J & V Edition Wien）の邦訳。

1994　『カラヤンの生涯』高辻知義訳、東京:福武書店。
KARAJAN: Eine Biographie（Hamburg: Hoffman und Kampe Verlag.）の邦訳。

福田達夫

1981　『演奏とは何か　ー演奏解釈における今日の問題』東京：東海大学出版会。

福永陽一郎　「名指揮者にみるベートーヴェン演奏の変遷　ーディオニソスとアポロの相克の歴史」
1985　『音楽現代』15-5:93-.131

フロッチャー（FROTSCHER, Gotthold）

1992　『バロック音楽の演奏習慣』山田　貢訳、東京：シンフォニア。
Aufführungspraxis alter Musik（Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag）の邦訳。

フルトヴェングラー（FURTWÄNGLER, Wilhelm）

1997　『音と言葉』芦津丈夫訳　東京：白水社 。

Ton und Wort-Aufsätze und Vorträge, 1918 bis 1954 (Wiesbaden: F.A.Brockhaus, 1956)の邦訳。

GOTTSCHEWSKI, Hermann

1993 "Tempoarchitektur: Ansätze zu einer speziellen Tempotheorie oder; Was macht das "Klassische in Carl Reineckes Mozartspiel aus ?" In Musiktheorie, 8-2: 99-118.

ハイティンク (HAITINK, Bernard)

1988 「ベルナルト・ハイティンクへのインタビュー」 BEETHOVEN: The Symphonies, HAITINK/ Royal Concertgebouw Orchestra, Philips Classics Productions (442 073-2) 解説書

アーノンクール (HARNONCOURT, Nikolaus)

1992 『音楽は対話である　モンテベルディ、バッハ、モーツァルトを巡る考察』那須田務、本田優之訳、東京：アカデミア・ミュージック株式会社。
Der musikalische Dialog (Salzburg: Residenz Verlag, 1984) の邦訳。

1997 『古楽とは何か』樋口隆一、許光俊共訳、東京：音楽之友社。
Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis (Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1982) の邦訳。

ハスケル (HASKELL, Harry)

1992 『古楽の復活　音楽の「真実の姿」を求めて』有村祐輔監訳、東京:東京書籍。
Early Music Revival (London: Thames and Hudson Ltd, 1988) の邦訳。

波多野誼余夫 (編)

1987 『音楽と認知』東京：東京大学出版会。

平野　昭

1990 「カラヤンのベートーヴェン」 BEETHOVEN: Symphonien Nr.7 & 8, KARAJAN / Berliner Philharmoniker, Tokyo: PolyGram K.K., Hamburg: Polydor International GmbH. (POCG-5034)

市川信一郎

1993 「古楽」 『ニュー・グローブ音楽大事典』東京:講談社:6:461.

池内　智 ／ 佐々木　実／ 北村音壱
1984　「リズム並びにテンポのゆらぎの数量化に関する研究　－　あるギター曲のメロディを例にとった場合」『日本音響学会誌』40(4):228-234.

井口征士
1990　「音楽の記録－自動採譜による歌唱の楽譜化」
『音の科学』東京：朝倉書店：124-130.

石田一志
1993　「ノイエ・ザッハリヒカイト」
『ニュー・グローブ音楽大事典』東京:講談社:12:353-356.

石井慎二
1997　『クラシック名盤&裏名盤ガイド』東京:洋泉社。

出谷　啓
1985　「フルトヴェングラーの即興性」
BEETHOVEN: Symphonien Nr. 7 & 8, FURTWÄNGLER / Berliner Philharmoniker, Tokyo: Polydor K.K., Hamburg: Polydor International GmbH.（POCG-2355　427401-2）の解説書。

金子建志
1992　「交響曲におけるテンポの問題について　－〈悲愴〉のフィナーレを中心に」
『フィルハーモニー』64-4:10-17.

1996　『こだわり派のための名曲徹底分析　ベートーヴェンの〈第９〉』東京：音楽之友社。

ケラー（KELLER, Hermann）
1996　『フレージングとアーティキュレーション　－生きた演奏のための基礎文法』植村耕三、福田達夫訳、東京:音楽之友社。
Phrasierung und Artikulation: Ein Beitrag zu einer Sprachlehre der Musik（Kassel/ Basel, Bärenreiter-Verlag, 1955）の邦訳。

KENDALLI, R.A. / CARTERETTE, E.C.
1990　"The communication of musical exprssion"
In Music Perception, 8:129-164.

キーワード事典編集部（編）
1991a　『クラシックの快楽　新譜&名盤聴き比べガイド』東京：洋泉社。

1991b　『指揮者とオーケストラ』東京:洋泉社。

1992　『指揮者の光芒』東京:洋泉社。

小林克人 ／ 大串健吾
1990　「かたい声・やわらかい声の心理学的分析とスペクトル分析」
『日本音響学会　平成２年度春季研究発表会　講演論文集』: 485-486.

小石忠男　『ＣＤ名曲名盤１００　交響曲』東京：音楽之友社。

KOLISCH, Rudolf
1943　"Tempo and Character in Beethoven's Music."
In Musical Quarterly, 29:169-187,291-312.

児島　新　「ベートーヴェン自筆稿のファクシミリとその意義について」
1982　『音楽学』27-1:68-73.

倉片憲治 ／ 桑野園子 ／ 難波精一郎
1992　「ピアノ演奏における“粒の揃った”との印象を決定する要因」
『日本音響学会　平成４年度秋季研究発表会　講演論文集』: 597-598.

1993　「振幅変調音に対する聴覚情報処理　ー変調周波数ならびに変動パターンの影響ー」
大阪大学博士論文。

レブレヒト（LEBRECHT, Norman）
1996　『巨匠神話　だれがカラヤンを帝王にしたのか』河津一哉、横佩道彦、東京：文藝春秋。
The Maestro Myth : Great Conductors in Pursuit of Power
（Tokyo: The English Agency Japan Ltd,1991）の邦訳。

マーリンク, クリストフ＝ヘルムート（MAHLING, Christoph-Hellmut）／ 大崎滋生
1989　『オーケストラの社会史』東京:音楽之友社。

丸山桂介
1984　『プロメテウスのシンフォニー』東京:春秋社。

松田稔 ／ 秋山好一 ／ 森　和義
1994　「日本の楽曲の基本的特徴」
『日本音響学会誌』50:897-905.

松田稔 ／ 秋山好一
1995　「日本の楽曲の基本的特徴（その２）　－音高及び音価について－」
『日本音響学会誌』51:271-281.

松田稔 ／ 秋山好一 ／ 土井滋貴
1996　「日本の楽曲と旋律ゆらぎ」
『日本音響学会誌』52:99-104.

松田稔 ／ 秋山好一
1996　「単旋律の進行パターンに基づく調性判別と主音推定」
『日本音響学会誌』52:253-260.

目黒惇（編）
1997　『クラシック　現代の巨匠たち』東京:音楽之友社。

宮本英世
1995　『続クラシックの名曲　２００選』東京:音楽之友社。

水越　伸　『２０世紀のメディア　①エレクトリック・メディアの近代』徳島：株式会社ジャストシステム。

最上鉦三郎（編）
1997a　『クラシック　不滅の名盤８００　２０世紀を感動させた２１世紀への遺産８００タイトル』東京:音楽之友社。

1997b　『朝比奈隆　栄光の軌跡』東京：音楽之友社。

諸井　誠
1995　『諸井誠の交響曲名盤探訪』東京:音楽之友社。

諸石幸生
1997　「輝ける永遠の指針」
BEETHOVEN: Symphonies No.7 & No.8, TOSCANINI / NBC Symphony, Tokyo: BMG Entertainment（BVCC 9916 74321-45623-2）の解説書。

諸石幸生（監修）
1992　『クラシック音楽の２０世紀　第３巻　演奏家の思想』東京:音楽之友社。

ミュンシュ（MÜNCH, Charles）
1994　『指揮者という仕事』福田達夫訳、東京：春秋社。
Je suis chef d'orchestre（Paris, Editions du Conquistador, 1954）の邦訳。

森　康彦
1994　「現代におけるベートーヴェン演奏の〈可能性〉」
『鳴り響く思想　現代のベートーヴェン像』
大宮眞琴、谷村晃、前田昭雄監修、東京、東京書籍:482-501.

中川　真　『ベートーヴェンの交響曲の様式的研究』大阪大学修士論文。

中島祥好 ／ 難波精一郎
1980a　「ある演奏会にいたるまでの演奏の変化について」日本音楽学会
第31回全国大会総覧
『音楽学』26(2+3):146-147.

1980b　「音楽作品の解釈について　－ 同一演奏団体による演奏の追跡」
『日本音響学会　昭和５５年度春季研究会　講演論文集』:713-714

中島祥好 ／ 西村直人 ／ 寺西立年
「楽譜に記された時価と演奏家の実現する長さとの系統的なくい違いについて」
『日本音響学会誌』43-7: 478-487.

中村敏枝 ／ 難波精一郎 ／ 八木素子 ／ 桑野園子 ／ 加藤　徹 ／ 石橋　博
／桜林　仁
1979　「ピアノ演奏技法の評価について　－レベルレコーダによる分析と鑑賞態度との関係」『大阪大学教養部研究集録（人文、社会科学）』27:21-37.

難波精一郎（編）
1984　『聴覚ハンドブック』京都:ナカニシヤ出版。

1990　『音の科学』東京:朝倉書店。

難波精一郎
1967　「感覚における属性の問題」
『大阪大学教養部研究集録』15: 3-18.

1971　「感覚における属性の問題（続）－ Semantic differential による各種感覚属性の比較－」
『大阪大学教養部研究集録』19: 1-12.

1993　『－環境研究上極めて重要なテーマを科学的に解説した－音色の測定・評価法とその適用例』東京:応用技術出版。

難波精一郎／桑野園子
1980　「時々刻々の大きさを規定する時間範囲並びに全体評価との関係
－　カテゴリー連続判断法による実験」
『大阪大学教養部研究集録』28:3-13.

1988　「連続記述選択法による音楽演奏の評価」
『京都市立芸術大学研究紀要ハルモニア』18:6-38.

難波精一郎 ／ 桑野園子 ／ 山崎晃男 ／ 西山慶子
1992　「錯覚現象としてのレガートの印象」
『日本音響学会　音楽音響研究会資料』資料番号　MA91-30:25-30.

難波精一郎 ／ 中村敏枝 ／ 桑野園子
1992　「ピアノ演奏音の解釈　－大きさを手がかりとして」
『大阪大学教養部研究集録（人文、社会科学)』25:25-43.

200 ＣＤ指揮者とオーケストラ編集委員会（編）
1996　『200 ＣＤ指揮者とオーケストラ』東京:アルク出版企画。

1997　『200 ＣＤクラシック音楽の探求　古楽への招待』東京：立風書房。

野村長一
1981　『名曲決定版（上）（下)』中公文庫、東京：中央公論社。

大串健吾
1996　「音楽演奏とコミュニケーション」
『日本音響学会誌』52-7: 558-562.

大串健吾 ／ 中山剛 ／ 福田忠彦
1991　『テレビジョン学会編　画質と音質の評価技術』東京：昭晃堂。

奥宮陽子 ／ 大串健吾
1995　「ピアノ演奏の表情について」『日本音響学会　音楽音響研究会資料』資

料番号 MA95-38.

大木正純
1992 BEETHOVEN: Symphonies No.6 "Pastorale" & No.8, TOSCANINI / NBC Symphony, Tokyo:King Record (KICC 2246) の解説書。

大宮眞琴 ／ 谷村晃 ／ 前田昭雄
1994 『鳴り響く思想 現代のベートーヴェン像』東京:東京書籍。

大崎滋生
1993 『音楽演奏の社会史 よみがえる過去の音楽』東京：東京書籍。

PALMER, Caroline
1989 "Mapping Musical Thought to Musical Performance" In Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance, 15-12:331-346.

PHILIP, Robert
1992 Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance 1900-1950. (Cambridge: Cambridge University Press)

1994 "Traditional Habits of Performance in Early-twentieth-century Recordings of Beethoven." In Performing Beethoven (Cambridge: Cambridge University Press) :195-204.

RASCH, R.A.
1979 "Synchronization in Performed Ensemble Music" In Acustica, 43:121-131.

レコード芸術編集部（編）
1995 『ＣＤでたどる名曲への旅』東京:音楽之友社。

リーツラー（RIEZLER, Walter）
1981 『ベートーヴェン』筧潤二訳、東京：音楽之友社。 Beethoven (Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag AG.)

サックス（SACHS, Harvey）
1995 『トスカニーニの時代』高久 暁訳、東京:音楽之友社。 Reflections on Toscanini (New York: Weidenfeld, 1991) の邦訳。

斉田正子
1992 『１９世紀イタリアベルカントオペラの歌唱について　－　狂乱の場を中心として』東京芸術大学博士論文。

佐久間真理 ／ 大串健吾
1994 「打楽器演奏における演奏者の意図の伝達－視覚と聴覚の相互作用－」『日本音響学会学会誌』50:613-622.

佐々木　實 ／ 石川智子 ／ 山田真司
1989 「等時価からなる楽譜のピアノ演奏における時間的ゆらぎ　－芸術的対メトロノーム的演奏の一分析」

佐々木節夫
1997 「アーノンクール、ガーディナーらの新しい試みと今後」『音楽芸術』55-11:34-39.

ショーンバーグ（SCHÖNBERG, Harold C.）
1980 『偉大な指揮者たち　－指揮の歴史と系譜』中村洪介訳、東京:音楽之友者。
The Great Conductors（Simon and Schusters 1967）の邦訳。

1984 『音楽批評』野水瑞穂訳、東京:みすず書房。
Facing the Music（New York: Summit Books, 1981）の邦訳。

SEASHORE, C. E.
1938 Psychology of Music.
New York : McGrawHill.

ザイフェルト（SEIFERT, Herbert）
1994 「演奏史研究と新しい演奏実践の試み」藤本一子訳・補
“Studien zur Aufführungspraxis und Versuche einer Neuinterpretation”の邦訳。
『鳴り響く思想　現代のベートーヴェン像』
大宮眞琴、谷村晃、前田昭雄監修、東京、東京書籍:437-460.

関根敏子（監）
1993 『クラシック音楽の２０世紀　第四巻　古楽演奏の現在』
東京：音楽之友社。

SENJU, Mariko ／ OHGUSHI, Kengo
1987 "How are the player's ideas conveyed to the audience ? "
In Music Perception, 4-4:311-324.
SHAFFER,L.H.
1995 "Musical Performance as Interpretation"
In Psychological Music. 23:17-38.

志鳥栄八郎
1994 『大作曲家とそのＣＤ名曲名盤（上)』東京:音楽之友社。

下迫晴加 ／ 大串健吾
1995 「ピアノ演奏の印象評定における視覚と聴覚の相互作用」
『日本音響学会音楽音響研究資料』資料番号 MA95-25.

白石奏人
1996 『リヒャルト・ワーグナーの指揮観 －エッセイ『指揮について』をめぐって－』大阪大学卒業論文。

末岡智子 ／ 大串健吾 ／ 田口友康
1996 「ピアノ演奏の聴取印象と演奏の物理的特徴」
『日本音響学会学会誌』52:333-340.

田口友康
1996 「音楽音響研究の最近の動向」
『日本音響学会誌』52-11: 885-890.

田口友康 ／ 大串健吾 ／ 土居知子
1991 「計算機支援のピアノ演奏表現 －ショパンの夜想曲を用いた研究」
日本音響学会聴覚研究会資料 資料番号 H-91-52. 音楽音響研究会資料
資料番号 MA91-22.:1-6.

田口友康 ／ 大串健吾 ／ 大前 努 ／ 山崎広子 ／ 真木ゆき
1993 「ピアノの計算演奏に対する聴取者の反応」
『日本音響学会誌』49:19-27.

田口友康／大槻克也／山崎晃男／桑野園子／難波精一郎
1995 「ピアノ演奏音の音質－止音を変えた場合」
『日本音響学会 平成７年度秋季研究発表会 講演論文集』:641-642.

高橋準二 ／ 武山智子
1988 「ピアノ演奏における音価の伸縮 －十六分音符をどのように弾いているか」
『大阪音楽大学音楽研究所年報 音楽研究』6:115-131.

竹内好宏
1994 「グループ構造を明示する演奏変数の研究 － Mozart の K.331 sonata の２つの Edition をめぐって－」
『日本音響学会音楽音響研究会資料』資料番号 MA94-22.

谷村晃
1971 『ウィーン古典派音楽の精神構造』東京：音楽之友社。

TARUSKIN, R.
1989 "Resisting the Ninth"
In 19th-Century Music 12-3:241-56.

TODD, Neil
1985 "A Model of Expressive Timing in Tonal Music"
In Music Perception. 3:33-58.

外山雄三 「外山雄三が語るベートーヴェンのシンフォニー」
1985 『音楽現代』15-5:68-82.

植村 攻
1996 『巨匠たちの音、巨匠たちの姿 － 1950 年代・欧米コンサート風景』東京：東京創元社。

梅本堯夫
1996 『音楽心理学の研究』東京：誠信書房。

宇野功芳 「メンゲルベルクの人と芸術」
1977 BEETHOVEN: Symphonies Nos.5,8 & 9, "Fidelio" Overture, MENGELBERG / Amsterdam Royal Concertgebouw Orchestra, Philips Classics Productions (PHCP-1407 ～ 8) の解説書。

ワーグナー (WAGNER, Richard)
1990 「指揮について」『ワーグナー著作集 1 ドイツのオペラ』三光長治監修、東京：第三文明社:187-324.
Über das Dirigieren.
In Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner, 8:261-337

(Leipzig: Verlag von F. W. Friztsch,1887. Reprint, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1976) の邦訳。

ワインガルトナー (WEINGARTNER, Felix)

1965 『ある指揮者の提言　ベートーヴェン交響曲の解釈』糸賀英憲訳、東京: 音楽之友社。
Ratschläge für Aufführungen Klassischer Symphonien, Band 1 Beethoven (Leipzig) の邦訳。

ヴァント (WAND, Gunter)

1990 「ギュンター・ヴァント、大いに語る (8)」
BEETHOVEN: Symphonies 7・8・9 "Choral", WAND / NDR - Sinfonieorchester, Tokyo: BMG Entertainment (BVCC-8925　74321-38402-2) の解説書。

渡辺　裕

1989 『聴衆の誕生』東京:春秋社。

1990a 「ワルター神話を超えて　－《第四》演奏史の分析－」
『文化史のなかのマーラー』東京：筑摩書房：192-220.

1990b 「斎藤メソッドが残した課題　小澤征爾と日本の音楽教育」
『小澤征爾大研究』東京：春秋社。

1992 「新即物主義再考　－　トスカニーニと現代の指揮者たち」
『指揮者の光芒』　キーワード事典編集部編、東京：洋泉社。

1997a 「西洋音楽研究とフィールドワーク的知」
『大阪大学文学部人文学科芸術学芸術史講座　フィロカリア』14:21-43.

1997b 「ベートーヴェンのメトロノーム記号が語るものーテンポの「近代化」の中の作曲家」
『東京大学美学芸術学研究室紀要』:51-77.

山田真司 ／ 武田　寛

1991 「ピアノ小曲演奏における時間的間隔ゆらぎについての物理的・心理的類似度評価」日本音響学会聴覚研究会資料　資料番号 H-91-48.　音楽音響研究会資料　資料番号 MA91-18.:1-8.

YAMADA, Masashi

1996 "Temporal Control Mechanism in Equaled Interval Tapping"
In Applied Human Science, 15(3):105-110.

山川正光

1992 『オーディオの一世紀』東京:誠文堂新光社。

横原千史

1992 「ベートーヴェン"第５"の運命 －西洋における受容史－」
『フィルハーモニー』64-10:20-27.

吉田秀和

1961 「ジョージ・セルの音楽」
BEETHOVEN: Symphony No.3 "Eroica" Symphony No.8,
Szell /Teh Cleveland Orchestra, Tokyo: Sony Entertainment Inc.（SRCR 9849）
の解説書。

吉井亜彦

1997 『名盤鑑定百科 交響曲篇』東京: 春秋社。

参照楽譜

Beethoven, Ludwig van

1997 Symphonie Nr.8 in F-dur.
Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG

Beethoven, Ludwig van

Symphonie Nr.8 in F-dur.
Wiesbaden: Breitkopf & Härtel Partitur -Bibliothek Nr.4336

ディスコグラフィー
「ベートーヴェン交響曲第8番」

ABBADO, C., [1987]: Wiener Philharmoniker, Polydor （POCG-1215）.

ASAHINA, T., [1992]: Osaka Philharmonic Orchestra, Pony Canyon, （PCCL-00198）.

BERNSTEIN, L. [1963]: New York Philharmonic, Sony （SRCR-8977）.

BERNSTEIN, L., [1978]: Wiener Philharmoniker, Polydor （419 435-2）.

BLOMSTEDT, H., [1978]: Staatskapelle Dresden, Tokuma Japan（32TC-208）.

BÖHM, K., [1972]: Berliner Philharmoniker, Polydor,（POCG-2296）

BOULT, A. s., [1932]: BBC Symphony Orchestra, Phonographic Performances （1 PD12）

BRÜGGEN, F., [1989]: Orchestra of the 18th Century, Philips （PHCP-10524）.

CASALS, P., [1963]: Marlboro Festival Orchestra, CBS Sony, （28DC 5101）.

DOHNÁNYI, C., [1983]: The Cleveland Orchestra, Nippon Phonogram （CD-80198）.

DRAHOS, B., [1995]: Nicolaus Esterházy Sinfonia, NHK,（8. 553475）.

FERENCSIK, J., [1978-1981]: Hungarian Philharmonic Orchestra（COCO-78322）.

FRICSAY,F., [1953]: Berliner Philharmoniker, Polydor（POCG-3322）.

FRÜHBECK de BURGOS, R., [1989]: London Symphony Orchestra, Polydor （30192）.

FURTWÄNGLER, W., [1948]: Stockholms Philharmonic, Orchestra EMI
(MONO CDH 7 63034 2）.

FURTWÄNGLER, W., [1953]: Berliner Philharmoniker, Polydor （POCG-2355）.

FURTWÄNGLER, W., [1948]: Wiener Philharmoniker, Orfeo（C 293 921 B）.

GARDINER, J., E., [1992]:Orchestre révolutionnaire et romantique, Polydor,（POCA-1107）

GIELEN, M., [1993]: Südwestfunk Sinfonieorchester, Baden-Baden,EMI (7243 5 60091 2 7)

GIULINI, M., [1992]: La Scala Philharmonic Orchestra, Sony (SRCR-9329) .

GOODMAN, R., [1988]: The Hanover Band Nimbus (NI5147) .

HAITINK, B., [1987]:Royal Concertgebouw Orchestra, Nippon Phonogram (442 073-2) .

HARNONCOURT, N., [1990]: The Chamber Orchestra of Europe, Warner (WPCS-5526) .

HOGWOOD, C., [1989]: The Academy of Ancient Music, MCPS (425 695-2).

JOCHUM, E., [1958]: Berliner Philharmoniker, Polydor, (POCG-3187) .

KARAJAN, H. v., [1962]: Berliner Philharmoniker, Polydor, (POCG-5034)

KARAJAN, H. v., [1984-1985]: Berliner Philharmoniker, Polydor, (POCG-9361)

KEGEL, H., [1982-1983]: Dresden Philharmonic, Nippon Columbia (COCO-78673) .

KEMPE, R., [1974]: Münchner Philharmoniker, EMI (CDE 5 68117 2) .

KEMPEN, P., V.[1953]: Berliner Philharmoniker, Philips (PHCP3395) .

KLEMPERER, O., [1957]: The Philharmonia Orchestra, EMI (CDM7 63357 2) .

KOUSSEVITSKY, S., [1936]: The Boston Symphony Orchestra, DANTE (LYS 173) .

LEINSDORF, E., [1969]: The Boston Symphony Orchestra, BMG (74321 21279 2) .

MAAZEL, L., [1978]: The Cleveland Orchestra, Sony (SRCR-9526) .

MASUR, K., [1992]: Gewandhausorchester, Leipzig, Philips (PHCP-3966) .

MENGELBERG, W., [1938]: Royal Concertgebouw Orchestra, Teldec (4509-95515-2) .

MENGELBERG, W., [1940]: Royal Concertgebouw Orchestra, Philips (PHCP-1407) .

MONTEUX, P., [1950]: San Francisco Symphony, BMG (09026 61892 2) .

MONTEUX, P., [1960]: Wiener Philharmoniker, KING, (KICC 8547) .

NEUMANN, V., [1988]: Czech Philharmonic Orchestra, Nippon Columbia (COCO-9049) .

NORRINGTON, R., [1986]: The London Classical Players, EMI, (CDC 7 47698 2) .

PFITZNER, H., [1933]: Berliner Philharmoniker, Preiserrecords (MONO90221) .

PREVIN, A., [1990]: Royal Philharmonic Orchestra, RCA Victor (09026-61854-2) .

RÖGNER, H.,[1990]: Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, Tokuma Japan (TKCC-30401)

SAWALLISCH, W., [1982] NHK Symphony Orchestra, BMG (60534-2-RV)

SAWALLISCH, W., [1993], Royal Concertgebouw Orchestra, EMI (TOCE-8371) .

SCHALK, F., [1928]:Wiener Philharmoniker, Preiserrecords (MONO90111) .

SCHERCHEN, H., [1954]: Royal Philharmonic Orchestra, MCA (MCD80077) .

SCHERCHEN, H., [1965]: Orchestre de la RTSI de Lugano, ACCORD (204442) .

SCHIMIDT-ISSERSTEDT, H., KING (K30Y 1521) .

SOLTI, G., s., [1988]: Chicago Symphony Orchestra, Polydor (FOOL-20494) .

SZELL, G., [1961]: The Cleveland Orchestra, Sony (SRCR-9849) .

TENNSTEDT, K., [1985]: London Philharmonic Orchestra, EMI (CDD 7 63891 2) .

TILSON-THOMAS, M., [1985]: Englisch Chamber Orchestra, EMI (MDK 44789) .

TOSCANINI, A., [1952/ 11/8]: The NBC Symphony Orchestra, KING (KICC-2246) .

TOSCANINI, A., [1952/ 11/10]: The NBC Symphony Orchestra, BMG Japan (BVCC-9916)

WAND, G., [1987]: Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks, BMG (BVCC-8925)

WALTER, B., [1942]: New York Philharmonic, Nuova era records (ADD PH 5028) .

WALTER, B., [1958]: Columbia Symphony Orchestra, Sony（SRCR-9968）.

WEINGARTNER, F. v., [1927]: Royal Philharmonic Orchestra, Columbia （AX2406　L1903-5）

WEINGARTNER, F. v., [1936]: Wiener Philharmoniker, Preiserrecords （MONO90113）.

指揮者に関するＬＤ

KARAJAN, H.,「1967-1977」:“Karajan & Berliner Philharmoniker, Ludwig van Beethoven, 9 Symphonies, Overture: Egmont & Coriolan”, PolyGram K.K.

HARNONCOURT, N., [1990]:“Harnoncour, & Beethoven, The Concert Symphonies No.8 & No.6 Pastoral: The Making of the Symphonies, The Chamber Orchestra of Europe ” Teldec Video（WPLS-4008 4509-91120-6）.

指揮者に関する記録映像もしくはオムニバス作品

[1992]『世紀の指揮者　大音楽会』東京: 日本クラウン(WMLB-27)1992

[1992]『音楽記録映画　フルトヴェングラー　その生涯の秘密』東京: 日本クラウン (DMLB-23)。

[1992]『フルトヴェングラーと巨匠達』東京: 日本クラウン(DMLB-20)。

[1993]『新版　世紀の指揮者２１』東京: 日本クラウン (WMLB-32).

[1994]“The Art of Conducting Great Conductors of the Past” Hamburg, Teldec, Classics International GmbH,）WPLS-4009（4509-95038-6）

[1996]“The Great Conductors Rehearsal, SDR,（TOLW-3751-54）.

概　要

２０世紀演奏史研究への解析的アプローチ
－ベートーヴェン交響曲第8番を例として－

荒川恵子

従来，西洋音楽学研究においては，文献や楽譜を用いた歴史的研究，作品研究等は盛んに行われてきたが，録音された演奏自体が研究対象となることはほとんどなかった。しかし，1877 年のエジソンによるフォノグラフ発明以来，歴史的名演奏家達によって，数々の貴重な録音資料が残されており，１９世紀から２０世紀にかけて演奏様式がどのようなものであるかを伝える有益な情報群の研究が待ち望まれている。加えて，２０世紀中に発展を遂げてきた録音や録画の技術のお蔭で，膨大な資料を手にすることができるのが現状となっている。こうした資料に対して有効なアプローチを行うことができれば，従来語られてきた演奏様式の定説が見直され，音楽史を書き換える大きな発見につながる可能性も充分に存在するであろう。従って，録音された演奏に有効な解析的アプローチを施し，２０世紀の演奏史上の重要な問題について考察する研究は，２１世紀の音楽学に向けて意義深い領域である。

本研究では，このような観点から，２０世紀に活躍した指揮者とオーケストラによる61録音のベートーヴェン交響曲第8番第1楽章呈示部（冒頭～第103小節）のテンポ及びデュナーミク解析を行った。各指揮者自身による言語表現，批評家による発言なども参照しながら，２０世紀におけるベートーヴェン交響曲演奏の過去，現在，未来を考察しようとするものである。

序章第１節では，1990 年代に相次いで公刊されてきた PHILIP 1992, 1994, BOWEN 1996, COOK　1995，渡辺　1990，らの先行研究に言及しながら解析的アプローチの視点を明らかにした。解析のレベルに関して言うならば音楽を科学的アプローチによって研究する分野の方が，より高度なレベルで行っている。そこで，音楽学における解析的演奏史研究と「音楽を科学的アプローチによって研究する分野」の演奏関連の先行研究群に触れながら，音楽学にとって有意義な研究の方向性を考察した。解析的アプローチを導入した演奏史研究が，音楽学にとってより有意義な成果となるためには，得られた解析結果を音楽構造と緻密に絡ませて分析し，演奏家自身の言語表現と対応づけて演奏観，演奏意図との関連をも論じ，その演奏美学的，演奏史的意味づけを堅固に行う必要があるだろう。従って，本研究では，その方向を目指すことにした。

序章第２節では，測定及び分析方法について記述した。今回の解析対象曲であるベートーヴェン交響曲第 8 番は，1812 年に書かれた中期の傑作であり，作曲家自ら最も完成度が高いと自負していた作品である。軽妙洒脱とされているが，だからこそ重厚な曲以上に，指揮者が付加価値として加える「ベートーヴェンらしさ」が表れやすいと判断し選曲した。音源は，1927 年（ヴァインガルトナー＆ロイヤル・フィルハーモニー管弦楽団）から 1995 年（ドラホシュ＆ニコラウス・エステルハージ・シンフォニア）までの 61 演奏であった。測定には，レベルレコーダ（RION HIGH SPEED GRAPHIC RECORDER LR-51）を用いた。紙送り速度 10mm/sec ，時定数　0.01sec，Ａ特性で記録を行い，デュナーミク解析に関し

ては，そのレベル変化の時系列データのグラフを用いた。テンポ解析に関しては，レベルを測定する際につけておいた小節冒頭の記録から，小節間の経過時間を測定し，メトロノーム拍数に換算して作成したテンポ変化の時系列データのグラフを用いた。測定は 1997 年 3 月大阪大学人間科学部環境心理学講座で行った。

第１章第１節では，フェリックス・ヴァインガルトナー（1863 ～ 1942）が，1897 年に書いた『ある指揮者の提言ベートーヴェン交響曲の解釈』(Ratschläge für Aufführungen Klassischer Symphonien, Band 1 Beethoven) をひもとき，１９世紀末から２０世紀初頭の演奏を取りまく状況を確認した。２０世紀初頭，リヒャルト・ワーグナー（1813 ～ 1883）やハンス・フォン・ビューロー（1830 ～ 1894）らの影響によって，恣意的にテンポ緩急をつけ，過度に表情をつける演奏が多かった。ヴァインガルトナーはそのようなセンチメンタルで濃厚な表情づけの演奏に陥らないようにと「提言」し，歯止めをかけようとし，この啓蒙的著書を書いた。今回の解析範囲における彼の具体的「提言」から，解析における演奏史的問題点の立て方を学んだ。

第１章第２節では，テンポ及びデュナーミク解析結果を導入して，２０世紀前半の演奏様式について検証した。随時，各指揮者自身による言語表現，批評家の発言等も参照した。まず，今回の音源リスト中，最古の録音である 1927 年のヴァインガルトナー&ロイヤルフィルハーモニック管弦楽団の演奏を分析した結果，2 つの拮抗する主題，推移部，終止部などのそれぞれの区分が明確にテンポ及びデュナーミクのコントラストによって性格づけられており，伝統的なソナタ形式の構造を堅固に構築する演奏様式であることが明らかになった。ウィレム・メンゲルベルク（1871 ～ 1951）の演奏はコントラストが極めて大きいが，ブルーノ・ヴァルター（1876 ～ 1962）の演奏はコントラストがそれほど大きくはなく，平板化の兆しが見えている。ヴィルヘルム・フルトヴェングラー（1886 ～ 1954）はコントラストの大きさが演奏ごとに若干変化する等の点を指摘しながら，この演奏様式が 1920 年代から 1950 年代にかけて多く見られる様子を検証した。これは PHILIP 1992, 1994 でも指摘された「２０世紀前半の演奏はテンポ変化に富んでいる」と言う定説を検証する結果となった。

第２章第１節ではアルトゥーロ・トスカニーニ（1867 ～ 1957）の演奏様式を検証した。２０世紀後半の演奏では「楽譜に忠実な werktreu」という演奏観の影響を強く受け，演奏観におけるパラダイムシフトが行われたとされている。トスカニーニは，「楽譜に忠実な」を終生，厳格に掲げた指揮者であった。従って，彼の演奏についても，その演奏観を反映しているとして，フルトヴェングラーの対極にあるとされ，２０世紀後半の演奏の始祖として一般的に位置づけられている。しかし，今回の解析結果によって，そうではないことが明らかになった。トスカニーニの演奏様式は，主題ごとのテンポ設定を変えない等，新しいパラダイムに基盤を置くかのようにも考えられるのだが，その一方で，フルトヴェングラー同様，楽譜には指示の無いテンポ変化が数カ所に見られ，伝統的なソナタ形式の構造を堅固に構築する演奏様式の名残を多く残していた。

第２章第２節では，　ヘルベルト・フォン・カラヤン（1908 ～ 1989）らの２０世紀中盤からオリジナル楽器演奏が台頭する 1980 年代までの演奏様式を検証した。２０世紀前半の演奏様式では，第２主題で必ず大きなテンポ下降が行われ，思い入れたっぷりのカンタービレで演奏されていたのだが，カラヤンの演奏は，それとは無縁の様式であり，リタ

ルダンドですら最小限のテンポ下降しか行われない。均質な音が断絶されることなく，速めのテンポでサラリと流れ，「軽やかなベートーヴェン」を聴衆に印象づけ支持された。カラヤンらの演奏様式は，いわゆるロマン的な濃厚な色合いを払拭し，２０世紀前半の演奏様式と明らかに断絶を示すものである。ここに見られるのは，演奏における趣味の変化であり，２０世紀演奏史における第１次パラダイムシフトであった。２０世紀前半の演奏様式を完全に解体したのは，トスカニーニではなく，1960 年代のヘルベルト・フォン・カラヤン，ハンス・シュミット＝イッセルシュテット（1900 ～ 1973）ジョージ・セル（1897 ～ 1970）らであった。

第３章第１節では，1980 年代以降台頭してきたオリジナル楽器演奏の演奏様式を検証し，モダン楽器演奏との相違点を確認した。オリジナル楽器演奏は TARUSKIN 1989 に見られるように，一般に速いテンポで演奏され，テンポ変動も少なく平板であると認識されている。しかし解析の結果，カラヤンよりも小節ごとのテンポ変化の揺らぎが大きく，テンポ，デュナーミクともに局所的で急峻な変動が多いことが明らかになった。それは，モダン楽器演奏とは異なる旋律の分節化に起因している。その結果，カラヤンのように流麗な旋律ではなく，一瞬，流れが淀むような効果を生み出している。彼らの演奏におけるテンポ造形は，局所的で急激なテンポ変化が頻繁に起こるという点では，カラヤンの演奏様式とは異質のものであるが，メンゲルベルクら２０世紀前半の演奏様式のように，伝統的なソナタ構造にも基づいておらず，むしろそれを解体していた。

第３章第２節では，1980 年代のモダン楽器の演奏様式を検証した。オリジナル楽器演奏台頭以来，同時代のモダン楽器オーケストラの指揮者は，オリジナル楽器演奏の台頭をどう受けとめるかという問題を背負うことになった。十把一からげに論じるのは困難であるが，朝比奈隆（1908 ～）やカルロ・マリア・ジュリーニ（1914 ～）のようにモダン楽器でベートーヴェンを演奏することをポジティブにとらえている指揮者は多い。彼らの場合には，モダン楽器の特性を活かして，より伸びやかに弦のレガートが強調される優美な演奏がなされている。これは，音を保持しにくいオリジナル楽器では決して聴くことのできない表現である。リタルダンドではカラヤンよりも大きなテンポ下降を行い，音の余韻を作っているが，その他の点では，基本的にはカラヤンらの「軽やかなベートーヴェン」を継承していると考えて良いだろう。一方，ギュンター・ヴァント（1912 ～），ミヒャエル・ギーレン（1927 ～），アーノンクール（1929 ～）らのように，オリジナル楽器演奏に呼応する演奏も出現した。彼らは速いテンポを選択し，オリジナル楽器演奏の旋律の分節化を積極的に取り入れる等，モダン楽器にオリジナル楽器演奏の新しい音楽表現を組み込んでいる。

第３章第３節では，モダン楽器にオリジナル楽器の表現法を積極的に導入し，今日のヨーロッパにおいて絶大なる支持を得ているニコラウス・アーノンクール（1929 ～）の著書を通して，彼の演奏観を考察した。アーノンクールは自らの演奏に対する芸術的必然性も含めて演奏観を著書『古楽とは何か』（Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis），『音楽は対話である』（Der musikalische Dialog）に明確に著している。彼は，均質な音が長大なフレージングによって延々と続く 1800 年以降の平面的な音楽にはマンネリズムを感じていた。しかし，1800 年以前の，アーティキュレーション（旋律の分節化）によって，立体的に聴こえる音楽には芸術的刺激をかきたてられた。アーノン

クール曰く，上手にアーティキュレーションを施された音楽は，緊張と緩和を絶え間無くもたらすことができ，人間の肉体と精神に撹乱をおこし，それらに雄弁に語りかけることができる。彼が希求するのは，歴史的には厳密であるが人間に何ら影響を与えない博物館的な演奏ではなく，そのように人々の肉体に語りかけ影響を与える音楽だった。1960 年代のカラヤンへの支持同様，1990 年代の聴衆のアーノンクールへの支持は，演奏における趣味の変化を物語っている。２１世紀には，アーノンクールの演奏様式が主流となる日が到来することであろう。我々は，２０世紀演奏史における第２次パラダイムシフトのさなかで，２１世紀を迎えようとしている。

以上のように，２０世紀におけるベートーヴェン交響曲演奏の過去，現在，未来を考察した。

SUMMARY

An analytical approach towards the research of 20th century performance history using Beethoven's 8th Symphony as an example.

ARAKAWA Keiko

In the research of Western music up to now, much attention has focussed on historical research or the research of music compostion using written documents or musical scores. However, research on performance itself through an examination of recordings has hardly been undertaken. After the invention of the phonograh by Edison in 1877, many valuable recordings by performance artists in the past have been preserved. Consequently the potential contribution of these recordings in revealing performance style from the 19th to the 20th centuries is considerable. In addition, thanks to the advance of film and sound recording technology, it is now possible to obtain a considerable amount of research material. If it is possible to establish an approach towards studying this material, it should also be possible to re-evaluate general ideas about performance practice which have hitherto been based on impressions. Similarly there is a real possibility that some real discovery will be made which could lead to a rewriting of parts of music history. Consequently, it should be possible to undertake a valid analysis of recorded performance and, from this, research which considers important problems of 20th century performance should open up new and meaningful research areas for musicology in the 21st century.

This research here deals with an analysis of tempo and dynamics from the beginning to the 103rd bar, namely the first movement, of 61 recordings of Beethoven's 8th Symphony performed by orchestras and conductors in the 20th century. As well as referring to the comments of various conductors and musical critics, this research attempts to consider past present and future performances of Beethoven's 8th Symphony.

As well as considering previous research be Philip (1992, 1994), Bowen (1996), Cook (1995) and Watanabe (1990), in the first section of the opening chapter, the analytical approach is clarified. Here it is determined that a scientific analysis of the music operates at a higher level but the analytical result obtained has virtually no meaning from a musicological standpoint. This is because, even if one treats the analysis of a performance in the same way, the research purpose is different and the scientific result goes into a different direction to that of the researcher's interest. In

the second chapter, which considers what is, in fact, performance history, research, which employs a meaningful analytical approach in music, the analytical method and quantification method are described. Beethoven's 8th Symphony, which is the object of analysis here, is a masterpiece written in 1812, his middle period, which the composer himself acknowledged as his most highly perfected composition As a result of Beethoven's acknowledgement, conductors have similarly over-judged this composition to be the most Beethoven like.

The 61 sources used range from a 1927 recording by the Royal Philharmonic Orchestra under the baton of Weingartner to a 1995 recording with Drahos and the Nicolaus Esterharzy Symphonia. Measurements were made using a Rion High Speed Graphic Recorder LR-51. The speed of the paper movement was 10mm/second, the time constant was 0.01 seconds. With respect to the analysis of dynamics, a graph showing the level of change on a time axis was used. In order to analyse the tempo, measurements of the time duration between bars were made from recorded points at the beginning of bars placed at the time when the level of the tempo was recorded. These were converted to metronome pulses and the results displayed on a graph showing tempo change on a time axis. Measurements were conducted in March 1997 in the Laboratory of Environmental Psychology in the Faculty of Human Sciences at Osaka University.

In the first bar of the first movement, I consider the publication Ratschläge für Aufführungen Klassischer Symphonien-Band 1: Beethoven written in 1897 by Felix Weingartner (1863-1942) and how this description is related to the analysis undertaken here. This clarifies the aim of the analysis from the viewpoint of performance history. At the same time, it shows the circumstances surrounding performance practice at the beginning of the 20th century which resulted in Weingartner's proposal. His pursuit of meaning is also observed here. As a result of the influence of Richard Wagner (1813-1883) and Hans von Bulow (1830-1894) at the beginning of the 20th century, performances were characterised by excessive expression and arbitrary increases in tempo. Weingartner proposed that performance should not fall into this tendency for overt sentimentality and he tried to halt this excessive expression of emotion. In the second section of the first chapter, the results of the analyses of tempo and dynamics are introduced and I observe performance practice in the first half of the 20th century. In addition, the comments and statements of various conductors and music critics are also referred to.

Firstly, the results of the analysis of the oldest recording, the 1927 Weingartner and Royal Philharmonic Orchestra performance, are given and it is shown that the various divisions between the two rival themes, the transitional section and the conclusion are clearly demarked according to tempo and contrasts in the dynamics. It is also shown that the piece is constructed following the traditional pattern of sonata form. The contrasts in the performance of Willem Mengelberg (1871-1951) are extremely large whereas those of Bruno Walter (1876-1962) are not so great and there is a hint of greater stability. In the performance of Wilhelm Furtwängler (1886-1954), the size of the contrast changes somewhat from performance to performance, I verify similar features in performance style between 1920 and 1950 which can be seen in many examples during this period. Philip (1992, 1994) also notes these characteristics and proves the hypothesis that there was considerable tempo change in performances of the first half of the 20th century.

In the first section of the second chapter, the performances of Arturo Toscanini (1867-1957) who, in contrast to Furtwängler, was the father of performance for the latter half of the 20th century, are examined. Similarly, in the second section of the second chapter, I examine the performance style of the main instrument performances by Herbert von Karajan (1908-1989) and others up to 1980. It is believed that performances in the latter half of the 20th century were influenced by the performance ideal of fidelity to the score and that this itself represents a paradigmatic shift in the attitude towards performance. Toscanini also believed in fidelity to the score towards the end of his life. This is at least the held thinking about Toscanini. However, the analysis of his conducting carried out here shows that this is in fact not the case.

Toscanini's performance style can be thought of as having, for example, unchanging fixed tempos for each theme which places it within a new paradigmatic base. On the other hand, in the same way as Furtwängler, tempo changes with no indication in the score can be seen in several places. Traces of performance style structured on traditional sonata form have also been frequently retained. Toscanini did no completely dismantle performance style in the first half of the 20th century. Instead, that task fell to conductors who were predominant in the 1960s, namely Herbert von Karajan, Hans Schmidt-Isserstedt (1900-1973) and Georg Szell (1897-1970). In the first half of the 20th century, performance style was characterised by a dramatic drop in tempo in the second movement and a marked

cantabile style. However, in the performances of these conductors, the relationship to this early 20th century style is severed and there is only a ritardendo in the final bar. A homogenous sound did not become extinct and the flow of the tempo was light and smooth. Listeners were left with the impression of a "light Beethoven". In the performance style of von Karajan, thick romantic lustres are purged and there is a clear break with the early styles of the first half of the 20th century. In other words, a clear paradigmatic shift in performance taste can be seen here and this marks a significant break in music performance history in the 20th century.

In the first section of the 3rd chapter, I examine the performance style of original instrument pieces from the 1980s and confirm the differences in modern instrumental performance. In the second section, I examine Nicholas Harnoncourt (1929-) view of performance as gleaned from his written works. Harnoncourt introduced original instrumental music expression on modern instruments and received a lot of support in Europe for this. As can be seen in Taruskin (1989), the tempo was generally fast in original instrument performance and there was little tempo change. However, the results of the analysis here show that, from Karajan on, tempo change from bar to bar was considerable and there were sharp sectional changes in tempo and dynamics. This itself was the result of sectionalisation of the melody which was different from modern instrumental performance. Consequently there were not fluent melodies as in Karajan's performance but rather the flow would, in an instant, become sluggish. The tempo structure in their performances were of a different nature to the performance style of Karajan in that there were frequent sectional changes in the tempo. As for the performance style of Mengelberg in the latter half of the 20th century, these were not based on traditional sonata form but rather, they dismantled that form. However, the problem arises as to how conductors of modern instrument orchestras of the same period accepted the original instrument performances. It is difficult to explain this in just one sweeping statement. There are many conductors like Asahina Takashi (1912-) and Carlo Maria Giulini (1914-) who take a positive attitude to performing Beethoven on modern instruments and created elegant performances which emphasised legato on the strings. In the ritardando, there is a much greater drop in tempo than that of the Karajan performances and the sounds are made to reverberate.

However, these composers essentially continue Karajan's light Beethoven style. On the other hand, there emerge performances which hark back to the original

instrument performances as in the case of Günter Wand (1912-), Michael Gielen (1927 ～) and Harnoncourt. These conductors choose a fast tempo and introduce segmentation of the melody as in original instrument performances on modern instruments. Harnoncourt clarifies his ideas on performance which includes this artistic inevitability in his Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis and in his Der musikalische Dialog. He felt there was mannerism in music after 1800 in which an equal sound level continued according to very long phrasing. However, before 1800, as a result of articulation, people were aroused by an artistic stimulus in the music which could be heard as a more three dimensional entity. As Harnoncourt states, music which skilfully employs articulation is always able to bring about both tension and relaxation and stir both the mind and the body. Harnoncourt desired not a museum like performance of historical accuracy which does nothing for the listener, but music which influences and begins to speak to the listener. As for Karajan in the 1960s, the support for Harnoncourt in the 1990s speaks of the interest for change in performance. This second paradigmatic shift in 20th century performance history leads us to performance style in the 21st century.