

平成 29 年度博士論文

コンサートレビューの分析による
「ピアニスト」マックス・レーガーの演奏スタイル研究

京都市立芸術大学大学院音楽研究科博士課程

音楽専攻器楽領域（ピアノ）

東山 洸雅

コンサートレビューの分析による
「ピアニスト」マックス・レーガーの演奏スタイル研究

目次 i

凡例 iii

目次

序論 1

1. レーガーの生涯 3

2. レーガーのピアノのための作品概観 6

2. 1. ピアノ独奏曲 6

2. 2. 連弾・2 台のピアノのための作品 14

2. 2. 1. 連弾のための作品 14

2. 2. 2. 2 台のピアノのための作品 15

2. 3. ピアノを含む室内楽作品 15

2. 4. ピアノ伴奏による独唱歌曲 18

3. レーガーの音楽教育歴とピアニストとしての演奏活動 22

3. 1. レーガーの音楽教育歴 22

3. 1. 1. 家庭での教育 (1885 年まで) 22

3. 1. 2. アダルベルト・リントナーの元での教育 (1885-1890 年) 22

3. 1. 3. フーゴー・リーマンの元での教育 (1890-1893 年) 23

3. 2. ピアニスト・レーガーの演奏活動 24

3. 2. 1. 演奏会への出演回数 24

3. 2. 2. 主要な演奏曲目 27

3. 2. 2. 1. 独奏曲 27

3. 2. 2. 2. 協奏曲 28

3. 2. 2. 3. 連弾や 2 台のピアノのための作品 29

3. 2. 2. 4. 室内楽曲	29
3. 2. 2. 5. 歌曲	29
3. 2. 3. 演奏活動に対する理念	30
4. コンサートレビューに見られるレーガーのピアノ演奏スタイルの特徴	33
4. 1. 資料と分析方法について	33
4. 2. 全般的な評価	37
4. 3. タッチ	41
4. 4. ダイナミクス	52
4. 5. テンポとリズム	62
4. 5. 1. テンポ	62
4. 5. 2. リズム	71
4. 5. 3. ルバート	76
4. 6. バッハ解釈における感情表現	81
結論	85
参考文献	89
引用レビュー一覧	97

凡例

略号一覧

B&B	Herta Müller and Jürgen Schaarwächter (ed.). 2011. <i>Briefe an den Verlag Ed. Bote & G. Bock</i> . Stuttgart: Carus-Verlag.
DjR	Susanne Popp(ed.). 2000. <i>Der junge Reger: Briefe und Dokumente vor 1900</i> . Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
Peters	Susanne Popp and Susanne Shigihara (ed.). 1985. <i>Max Reger: Briefwechsel mit dem Verlag C.F. Peters</i> . Bonn: Dümmler.
Schreiber 1	Ottmar Schreiber. 1981. <i>Reger konzertiert</i> . Bonn: Dümmler. [Max Reger in seinen Konzerten Teil 1]
Schreiber 2	Ingeborg Schreiber. 1981. <i>Programme der Konzerte Regers</i> . Bonn: Dümmler. [Max Reger in seinen Konzerten Teil 2]
Schreiber 3	Ingeborg Schreiber and Ottmar Schreiber (ed.). 1981. <i>Rezensionen</i> . Bonn: Dümmler. [Max Reger in seinen Konzerten Teil 3]

※本文で取り上げるレビューは、全て Schreiber 3 から引用し、筆者自身が翻訳したものである。隔字体印刷による強調はかぎ括弧（「」）によって表すなど、可能な限り原文の意図を汲み取るよう努めたが、必要な場合には原文を参照されたい。

※本文で 1 から 51 までの通し番号を付けて引用したレビューについては、参照ページを引用文の末尾に括弧に入れて示した。また、掲載紙と発行日、執筆者、演奏会の日時と場所及び演奏曲目の一覧を本稿の末尾に掲載した。

序論

本論文はマックス・レーガー Max Reger (1873-1916) がピアニストとして出演したコンサートレビューの分析を主な手法として、彼のピアノ演奏スタイルがどのようなものであったのか明らかにすることを目的としている。

レーガーは生前、リヒャルト・シュトラウス Richard Strauss (1864-1949) に比肩するほどの名声を勝ち得ていた作曲家であるにもかかわらず、今日ではいくつかのオルガン曲や弦楽器のための無伴奏作品などを除いて、彼の作品が演奏会で取り上げられることはまれである。しかし、後で見るようにピアノ曲は作曲家レーガーにとって主要な創作ジャンルの一つであったし、ピアノを含む室内楽や歌曲の分野でも膨大な数の作品を残している。また、レーガーは作曲家であるのみならず、ピアニストとしても精力的に活動していた。ソロで演奏することは多くなかったが、主に歌曲の伴奏者、室内楽奏者として、積極的に演奏活動を行っていた。レーガーにとって、ピアノは作曲と演奏の両面において極めて重要な楽器だったのである。

今日レーガーの作品が演奏の機会に恵まれないことについては、様々な要因が指摘されている。例えば Bohnenstengel は、レーガーの作品は複雑で難解であるという固定観念が広く流布していることを理由の一つとして挙げている (2008: 1)。また、ピアニストの Markus Becker¹はレーガーのピアノ独奏曲について、「指が折れてしまうような弾きにくさにも関わらず、演奏効果が上がらない」と述べている (2004: 229)。筆者自身もこれまでレーガーのピアノ曲を演奏してきたが、彼らの見解には同意せざるを得ない。上述の複雑さや難解さは、全てではないにせよ、レーガーの多くの作品に当てはまる特徴である。また、例えば三部形式によるピアノ小品において、第一部の再現に当たる第三部でレーガーが好んで用いたいくつかの変奏手法は、作品の理解や演奏をさらに困難にする要因になっている²。

レーガーの演奏スタイルに対する本考察は、難解であるとされる彼の作品を理解し、適切で効果的な演奏解釈を得るための有効な手段となる。演奏には彼が求めていた響きが反映されているため、彼自身の演奏の特徴を知ることによって作曲家の意図に沿った演奏解釈に近づくことが出来るだろう。また、レーガー自身のスタイルに則って演奏することで優れた演奏効果を発揮する作品も存在するに違いない。そして、そのような解釈を導き出すことは、難解であるという理由で敬遠されがちな彼の作品をより深く理解することでもある。

ここで、先行研究について述べておこう。わが国ではそもそもレーガーに関する研究がこれまでほとんどなされておらず、唯一の学位論文はヴァイオリンのための無伴奏作品を考察対象

¹ Becker はレーガーのピアノ独奏曲の全曲録音を行っている。Max Reger. *Das Klavierwerk*. Markus Becker. Thorofon, CTH 2311-2322.

² 本稿第 2 章第 1 節参照。

としている³。そのほか、声楽曲やオルガン曲などに対する研究⁴がわずかに存在するが、ピアノ曲についての詳細な研究は拙稿⁵以外に見当たらない。一方、英語圏やドイツ語圏では比較的研究が進んでいるが、大半はレーガーの作品の構造や作曲技法の特異性などに焦点を当てたものであり、彼の演奏家としての側面や作品の演奏解釈に重点を置くものはごくわずかである。本稿では演奏家の視点からレーガーの演奏スタイルについて考察することで、彼のピアノ作品、そしてピアノを含む室内楽や歌曲全般に対する解釈の手がかりを提示する。

本論は4章から成る。

まず第1章では、レーガーの生涯を概観する。

続く第2章ではレーガーのピアノ独奏曲、連弾や2台のピアノのための作品、ピアノを含む室内楽作品、そしてピアノ伴奏による独唱歌曲に焦点を当て、作品数や作曲時期などの概要とともに、作品の特徴や様式の変遷にも言及する。レーガーはピアニストとして自作自演も頻繁に行っていた。ピアノのための創作の概略的な理解を得ることは、彼の演奏について議論する上でも有益である。

第3章ではレーガーの音楽教育歴やコンサート・ピアニストとしての活動と理念について述べる。彼が受けた教育や演奏活動の実践は、演奏の具体的な特徴とも深く関わっている。

そして第4章ではコンサートレビューの分析を中心に、レーガーのピアノ演奏スタイルについて論じる。彼の演奏に対しては、記者や評論家などによる多数のレビューが残されている。これらの中にはかなり具体的な記述によって、レーガーの演奏の特徴を詳細に描き出しているものも多い。考察に当たっては必要に応じて作品の譜例を挙げるとともに、レーガー自身が書いた手紙や友人たちによる証言、楽譜に見られる演奏上の指示、彼のピアノロール録音なども適宜参照する。

³ 恵本季代子 2008 『マックス・レーガーの無伴奏ヴァイオリン作品研究——《無伴奏ヴァイオリンのための7つのソナタ op. 91》を中心に——』（東京藝術大学大学院音楽研究科博士学位論文）

⁴ 藤本いく代 1993 「マックス・レーガー研究-2 ——マックス・レーガーの歌曲の世界——」（『宮崎大学教育学部紀要 芸術・保健体育・家政・技術』第75号: 23-34.）や、広野嗣雄 1974 「Max Reger の自由形式によるオルガン作品について」（日本オルガン研究会『オルガン研究』第2号: 1-11.）などを参照。

⁵ 東山洸雅 2014 「M. レーガーのピアノ独奏曲《テレマンの主題による変奏曲とフーガ》研究——演奏論的観点から——」（『ハルモニア（京都市立芸術大学音楽学部・大学院音楽研究科研究紀要）』第44号: 3-24.）

1. レーガーの生涯

本章ではレーガーの生涯を、彼が主な居住地としていた町や都市によって7期に区切り、時代を追って概観する。各時代の名称に続けて、年代とレーガーの年齢を括弧に入れて示した。

(1) ヴァイデン時代① (1873-1890、0-17 歳)

ヨハン・バプティスト・ヨゼフ・マクシミリアン・レーガー **Johann Baptist Joseph Maximilian Reger** は1873年3月19日、オーバープファルツの小さな村ブラントに生まれた。彼の家系は、ローマカトリック信者である農民と職人の血筋であった。彼が2歳の時、父親ヨゼフ **Joseph** (1847-1905) が教員養成学校 *Präparandenschule* に教師として赴任することになったため、一家はヴァイデンに引っ越した。教育熱心な家庭で、レーガーはアマチュアの音楽家でもあった父からオルガンや弦楽器、母フィロメナ **Philomena** (1852-1911) からピアノや算数、文字の読み書きを教わった。

12歳の頃から⁶、レーガーはヴァイデンで教育者、ピアニスト、そしてオルガニストとして名高いアダルベルト・リントナー **Adalbert Lindner** (1860-1946) に師事した。彼は友人及び熱烈な支援者として、後にレーガーの伝記を著した⁷。

1886年の秋、レーガーは4年間の実科学校 *Realschule* での勉強を終えた。父親は経済的な理由から、息子にも教師になるよう望んでいたため、レーガーは教員養成学校に進学した。しかし、父の意向は裏切られることになる。1888年の8月、バイロイト音楽祭でヴァーグナー **Richard Wagner** (1813-1883) の《ニュルンベルクのマイスタージンガー *Die Meistersinger von Nürnberg*》と《パルジファル *Parsifal*》に深く感銘を受けたことが決定的な動機となって、レーガーは音楽家への道を志すことになった。彼はヴァーグナーの対位法的な書法を称賛するとともに、徐々に自身の即興や作品に半音階的な書法を取り入れるようになった。

1889年11月、リントナーは音楽家を志す弟子のために、レーガーの作品の楽譜を権威ある音楽学者であるフーゴー・リーマン **Hugo Riemann** (1849-1919) に送った。このことがきっかけとなって、レーガーは1890年からリーマンに師事することになった。

(2) ヴィースバーデン時代 (1890-1898、17-25 歳)

レーガーはリーマンのもとでの勉強を1890年4月にゾンダースハウゼンの音楽学校で始め

⁶ Bohnenstengel は、リントナーによるレッスンが始まったのはレーガーが11歳の時であるとしている (2008: 5)。

⁷ Adalbert Lindner. 1922. *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*. Stuttgart: J. Engelhorn's Nachf..

たが、秋にはリーマンがヴィースバーデンのフックス音楽院の教授に就任したため、レーガーは師の後を追ってこの音楽院に入学した。彼は教師としても勤務し、学費の一部を自分で賄った。

レーガーが師事したリーマンは、バッハ **Johann Sebastian Bach** (1685-1750)、ベートーヴェン **Ludwig van Beethoven** (1770-1827)、ブラームス **Johannes Brahms** (1833-1897) の音楽の強力な支持者であった。リーマンがレーガーに与えた影響が大きなものであったことは、レーガーが 1897 年にリントナー宛ての手紙の中で、自らを「バッハ、ベートーヴェン、ブラームスを熱烈に賛美する者」であるとして、「彼らの様式を発展させる」ことに努めると書いていることからもうかがえる (ヴィルト 1995: 154)。

1895 年の秋にリーマンがヴィースバーデンを離れライプツィヒに移った際、レーガーは師の後を引き継ぎ、音楽理論の教師としての職を得た。その後、レーガーは以前からの多量の飲酒と喫煙のために身体を壊し、経済的にも困窮したため⁸、1898 年 6 月から両親の住むヴァイデンに戻って静養することになった。

(3) ヴァイデン時代② (1898-1901、25-28 歳)

再びヴァイデンで過ごした 3 年の間には文化的・音楽的刺激にあまり触れることが出来なかったが、大都市から離れての穏やかな生活によって、レーガーは健康を回復することが出来た。この時期のとりわけ重要な出来事としては、オルガニストのカール・シュトラUBE **Karl Straube** (1873-1950) との出会いが挙げられる。1898 年に彼と出会って以来、レーガーはオルガン曲の創作に熱中し、今日傑作とされている多くの作品を完成させた。

(4) ミュンヘン時代 (1901-1907、28-34 歳)

父親が定年退職した 1901 年、レーガーは両親と共にミュンヘンに移り、ピアノ演奏や指揮、個人レッスンによって生計を立て始めた。レーガーはこの地でピアニストとして認められるようになった。生活も安定し、1902 年の終わりにはエルザ・フォン・ベルケン **Elsa von Bercken** (1870-1951) と結婚した。2 人の間に子供が生まれることはなかったが、彼らは後に 2 人の孤児クリスタ **Christa** とロッティ **Lotti** を引き取って養子にした。

1905 年、レーガーはミュンヘンの音楽アカデミー **Akademie der Tonkunst** でオルガンと作曲の教師の職を得たが、新ドイツ派の理論家や批評家たちから反発に遭い、わずか 1 年で辞職した。しかし、作曲家及び演奏家としての評価は徐々に高まり、多くの著名な芸術家とともに

⁸ レーガー自身は後にこの時期のことを「疾風酩酊時代 **Sturm- und Trankzeit**」と呼び表している (長木 1992: 19)。

コンサートを開いた。この時期は創作における冒険的な試みが特に多く見られ、一般に「ワイルドなミュンヘン時代 Wild Munich Period」と呼ばれている。

(5) ライプツィヒ時代 (1907-1911、34-37 歳)

1907 年 3 月、レーガーはライプツィヒ大学の音楽監督及び作曲科の教授の地位を得た。彼は教師として熱心に活動し、国際的な名声を得ることになった。1908 年にはイエーナ大学から名誉博士号を授与された。また、ピアニストとしても活躍し、1908 年にロンドンで行った自作の演奏会では好評を博した。彼の作品に対する評価もさらに高まり、1910 年 3 月にはドルトムントで、レーガーの作品のみを演奏するフェスティバルが開催された。

(6) マイニンゲン時代 (1911-1915、37-42 歳)

1911 年 12 月、レーガーはザクセン＝マイニンゲン公ゲオルク 2 世に任命されて、マイニンゲン宮廷楽団 *Meininger Hofkapelle* の指揮者に就任した。このオーケストラはハンス・フォン・ビューロー *Hans von Bülow* (1830-1894) によって 1880 年に設立され、演奏会用の音楽のみを取り上げていた。着任してからの 3 年間、レーガーはこのオーケストラを率いて冬の演奏会シーズンの間の演奏旅行を成功させ、夏の休暇は作曲に費やした。さらに、ライプツィヒでの教師の仕事も週に 1 回のみ続けていた。この 3 年間の激務による衰弱のため、1914 年の 2 月、レーガーはマイニンゲンでの地位を降りることを余儀なくされ、サナトリウムで療養することになった。しかしその後、彼は回復のためにほとんど時間を費やすことなく、再び大量の作品を書き始めた。

1914 年 7 月の第一次世界大戦勃発に当たって、レーガーは彼の母国を応援したいと思い軍隊に入った。しかし、近視のため前線には出られず、この年の夏の短い間だけ徴兵検査官として従事した。

(7) イエーナ時代 (1915-1916、42-43 歳)

1915 年の 3 月、レーガーはイエーナに居を移した。この大学都市は創作意欲の湧く環境であつたらしく、この時期の円熟した作品について、彼は自ら「自由なイエーナ様式 *Freier Jenaischer Stil*」と呼び表している (ヴィルト 1995: 154)。

オランダへの演奏旅行を終えた 1916 年 5 月 10 日の夜、ライプツィヒで旧友たちと会っていたレーガーは突然胃痛や呼吸困難を起こし、応急処置の後ホテルで休養していた。翌朝医師が訪れると、彼は苦しんだ様子もなく絶命していた。死因は心不全であると考えられている。

2. レーガーのピアノのための作品概観

レーガーの創作はオペラとバレエを除いて、同時代の主要な作曲家たちが手がけていた全てのジャンルにわたっている。彼は43年という短い生涯の内に多数の作品を残しており、その作品番号は147に上る。レーガーは作品を書き上げると、出来る限り早く出版させるとともに公開演奏を行ったため、時に濫作家 Vielschreiberei と揶揄されていた。《永遠にあなたのもの！ Ewig Dein!》のタイトルに添えられた Op. 17523 という作品番号は、そのような揶揄に対するレーガーの当てこすりである (Michalak 2007: 224)。

本章ではレーガーによるピアノのための独奏曲、連弾と2台のピアノのための作品、及びピアノを含む室内楽作品と歌曲に目を向けて、ピアニストでもあった彼がこの楽器のためにどのような作品を残したのか概観する。いくつかの作品を具体例として取り上げるが、本章の目的はレーガーのピアノのための創作に対する概略的な理解を得ることにあるため、作品の詳細な分析には踏み込まない。

2.1. ピアノ独奏曲

初めに、編曲作品を除くレーガーのピアノ独奏曲の一覧を示す。

ピアノ独奏曲一覧

作品番号	作品名	作曲年
WoO. III/1	6つの前奏曲とフーガ Sechs Präludien und Fugen	1890
WoO. III/2	プレリュードとフーガ ト短調 Präludium und Fuge g-moll	1890
WoO. III/3	演奏会用大ワルツ Grande Valse de Concert	1891
Op. 11	7つのワルツ Sieben Walzer	1893
Op. 13	綴じていないページ Lose Blätter	1894
Op. 17	青年時代より Aus der Jugendzeit	1895
WoO. III/4	全ての長短調による 111 のカノン 111 Canons durch alle Dur - und Molltonarten	1895
Op. 18	即興曲集 Improvisationen	1896
Op. 20	5つのフモレスケ Fünf Humoresken	1896
WoO. III/5	葬送行進曲 Trauermarsch	1898
WoO. III/6	若者への挨拶 Grüße an die Jugend	1898

WoO. III/7	愛の夢 Liebestraum	1898
WoO. III/8	アレグレット・グラツィオーソ ヘ長調 Allegretto grazioso F-dur	1898
WoO. III/9	小さなガヴォット Miniature Gavotte	1898
WoO. III/10	フモレスケ ト長調 Humoreske G-dur ⁹	1898
WoO. III/11	J. シュトラウスの「美しく青きドナウ」による即興曲 »An der schönen blauen Donau«. Improvisationen über den Walzer von Johann Strauß	1898
Op. 24	6つの小品 Six Morceaux	1898
Op. 25	水彩画集 Aquarellen	1897-98
Op. 26	7つの幻想小曲集 Sieben Fantasiestücke	1898
Op. 32	7つの性格的小品 Sieben Charakterstücke	1899
Op. 36	色とりどりの小品 Bunte Blätter	1899
Op. 44	10の演奏会用小品 Zehn kleine Vortragsstücke	1900
Op. 45	6つの間奏曲 Sechs Intermezzi	1900
Op. 53	7つのシルエット Sieben Silhouetten	1900
WoO. III/12	葉っぱと花 Blätter und Blüten	1900-02
WoO. III/13	左手のための4つの特別なエチュード Vier Spezialstudien für die linke Hand	1901?
WoO. III/14	即興曲 ホ短調 Improvisation e-moll	1901
WoO. III/15	無窮動 ハ長調 Perpetuum mobile C-dur	1901-02
WoO. III/16	ロマンツェ ニ長調 Romanze D-dur	1901-02
WoO. III/17	夜曲 Nachtstück	1901-02
Op. 79a	10の小品 Zehn Kompositionen	1901-03
WoO. III/18	夜に In der Nacht	1902
Op. 81	バッハの主題による変奏曲とフーガ Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach	1904
Op. 82	私の日記より Aus meinem Tagebuche	1904-12
Op. 89	4つのソナチネ Vier Sonatinen	1905, 08
WoO. III/19	無窮動 嬰ハ短調 Perpetuum mobile cis-moll	1905
WoO. III/20	スケルツォ 嬰ヘ短調 Scherzo fis-moll	1906

⁹ アダルベルト・リントナーとの合作。

WoO. III/21	奇想曲 嬰へ短調 Caprice fis-moll	1906
Op. 99	6つの前奏曲とフーガ Sechs Präludien und Fugen	1906-07
WoO. III/22	アレグロ・モデラート Allegro moderato	1907
WoO. III/23	永遠にあなたのもの！作品 17523 Ewig Dein! Op. 17523	1907
Op. 115	エピソード集 Episoden	1910
Op. 134	テレマンの主題による変奏曲とフーガ Variationen und Fuge über ein Thema von G. P. Telemann	1914
WoO. VIII/16	婦人慈善団体の行進曲 Marsch der Stiftsdamen	1914
Op. 143	炉端の夢 Träume am Kamin	1915
WoO. IV/17	古きオランダの感謝の祈り Altniederländisches Dankgebet	1915
WoO. III/24	ドイツの歌によるフゲッタ Fughette über das Deutschlandlied	1916

レーガーは147の作品番号の内、21をピアノ独奏曲に与えている。1894年に出版された《ワルツ集 Op. 11》を初めとして、死の前年に完成された《炉端の夢 Op. 143》まで、レーガーは生涯を通してピアノ独奏曲を書き、出版し続けた。その大半を占めるのはロマン派の伝統に則った小品集であり、複数の曲が一つの作品番号にまとめて出版された。最も大規模なのは4巻から成る《私の日記より Op. 82》で、計35曲が収められている。各曲は題名を持たないか、あるいは〈ラプソディー〉や〈フモレスケ〉など、ロマン派の作曲家達が一般的に用いていた表題を持つものが大多数である。また、大半が標準的な三部形式で書かれており、第一部が再現される第三部ではしばしば変奏を伴う。彼が頻繁に用いた手法である音価の細分化、複雑な音型や新しい対旋律の導入などによる変奏は、結果的に作品の弾きにくさを増すとともに、Beckerが指摘しているように、暗譜を困難にする要因ともなっている（2004: 231）¹⁰。

一方、《4つのソナチネ Op. 89》や《6つの前奏曲とフーガ Op. 99》、及び《テレマンの主題による変奏曲とフーガ Op. 134》などは、形式の点ではバロックや古典からの伝統を受け継いでいる。また、室内楽作品においてはソナタ形式を頻繁に用いているものの、ピアノのためのソナタをレーガーが書くことはなかった。

いくつかの例外はあるが、大半の作品番号は作曲年代が早いものから順に与えられている。Braussはレーガーのピアノ独奏曲を作曲年代と様式に基づいて初期（1900年以前）・中期（1900-1907年）・後期（1907年以後）の3つに分類しており、オルガンのための《B-A-C-Hによる幻想曲とフーガ *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* Op. 46》（1900）と管弦楽のため

¹⁰ 例として、《7つの幻想小曲集 Op. 26》の第4曲〈フモレスケ Humoreske〉などを挙げることが出来る。

の《ヒラーの愉快的な主題による変奏曲とフーガ *Variationen und Fuge für Orchester über ein lustiges Thema von J. Adam Hiller* Op. 100》(1907) を、彼の作曲様式の転換点にあたる作品と位置付けている(1994: 42, 47)¹¹。以下ではこの区分に沿って、各時期の作品の特徴や様式の変遷について述べる。

(1) 初期(1900 年以前)

1893 年に音楽院を卒業した後、レーガーは特にピアノ小品の創作に意欲を燃やしていたようだ。Op. 11 の《ワルツ集》(1894) から Op. 36 の《色とりどりの葉》(1899) までの内、10 の作品番号がピアノ小品集に当てられている。掛留音とシンコペーションを多用した対位法的書法や独特の和声進行など、レーガーの独自性が既に表れてはいるが、この時期の作品には概して過去の作曲家たち、とりわけシューマン Robert Schumann (1810-1856)、ブラームス、リスト Franz Liszt (1811-1886) からの強い影響が見られる。

レーガーはシューマンに対して、小規模な形式の作品では越えられない巨匠であるとして一目置いていたという(ヴィルト 1995: 154)。そのような態度が最も明確に表れているのが《青年時代より Op. 17》である。この作品は全 20 曲から成り、それぞれの曲には〈捕まえてごらん! Hasche mich!〉〈北欧の踊り Nordischer Tanz〉〈初めてのけんか Erster Streit〉などの表題が与えられている。また、大半の曲がごく短い上に技術的にも易しいため、教材作品としても有用である。レーガーはこの作品において、明らかにシューマンの《子供の情景 Op. 15》や《子供のためのアルバム Op. 68》などをモデルにしたと考えられる。

一方、既に多くの研究で指摘されているように、レーガーはブラームスの作品、中でも晩年の小品集の様式を自身の創作に採り入れた。《即興曲集 Op. 18》の第 4 曲(譜例 1、2)はその好例である。この作品の柔らかな曲調やアウフタクトからの開始、広音域にわたる左手の伴奏音型、そして中間部(第 18-35 小節)のカノンなどは、ブラームスの《6 つのピアノ小品 Op. 118》の第 2 曲(譜例 3、4)を思い起こさせる。また、後述する《6 つの小品 Op. 24》の第 6 曲〈ラプソディー〉も、レーガーが意識的にブラームスの様式を採り入れた例である¹²。

¹¹ 《10 の演奏会用小品 Op. 44》、《6 つの間奏曲 Op. 45》、《7 つのシルエット Op. 53》の 3 作品は 1900 年以前、《私の日記より Op. 82》と《4 つのソナチネ Op. 89》に含まれる数曲は 1908 年以降に作曲されたが、これらの作品は様式の観点から中期の作品に分類される(Brauss 1994: 47)。

¹² 本稿第 4 章第 3 節参照。

譜例 1 レーガー 《即興曲集 Op. 18》 第 4 曲 冒頭

4.

MAX REGER, Op. 18.

Andante semplice.

PIANO. *p dolce* *mf*

譜例 2 レーガー 《即興曲集 Op. 18》 第 4 曲 第 15-23 小節

una corda *poco rit.* *Più mosso, tra Corde*

dimin ed rit. pp p a tempo *f* *ff*

Più vivace. *f* *stringendo*

譜例 3 ブラームス 《6つのピアノ小品 Op. 118》 第 2 曲 〈間奏曲〉 冒頭

INTERMEZZO

Andante teneramente

p *p dolce*

譜例 4 ブラームス 《6つのピアノ小品 Op. 118》 第2曲〈間奏曲〉 第49-56小節



また、同じ曲集の第8曲は〈華麗な練習曲 Etude Brillante〉と題された技巧的な作品で、シンコペーションを伴うオクターブや和音の連続（譜例5）、そして中間部のメロディーを支える広音域のアルペジオ（譜例6）は、いずれもリストが頻繁に用いた書法である。題名からも窺えるように、この作品には華やかな演奏技巧に対するレーガーの関心が表れている。

上述の3人に加えて、特に演奏技巧や和声の点ではメンデルスゾーン Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) やショパン Frédéric Chopin (1810-1849) の影響も指摘されている（ヴィルト 1995: 154）。初期はレーガーにとって、主として先達の書法を採り入れながら独自の語法を模索していた時期であると言える。

譜例 5 レーガー 《即興曲集 Op. 18》 第8曲〈華麗な練習曲〉 冒頭
8. Etude brillante.

Allegro con brio. MAX REGER, Op. 18.

PIANO.

譜例 6 レーガー 《即興曲集 Op. 18》 第 8 曲〈華麗な練習曲〉第 33-38 小節



(2) 中期 (1900-1907 年)

《10 のピアノ小品 Op. 79a》や《私の日記より Op. 82》など、小品集は前期に引き続いて作曲されたが、中期には《4 つのソナチネ Op. 89》や《6 つの前奏曲とフーガ Op. 99》など、古典派以前の伝統に立脚する作品も書かれた。この時期の作品では特に半音階的書法が顕著になり、極めて大胆な和声進行や転調¹³、複雑な対位法、和音やオクターブの多用による分厚い響きが主な特徴として挙げられる。レーガーの音楽は一般的に重厚で複雑、そして難解であると見なされているが、そのような典型的な印象に最もよく合致するのがこの時期の作品である。

《バッハの主題による変奏曲とフーガ Op. 81》(以下、《バッハヴァリエーション》) はこれらの諸特徴が最も端的に表れた、レーガーの代表作である。主題はバッハの《カンタータ第 128 番 BWV128》の aria 〈神の全能を究めることは Sein Allmacht zu ergründen〉に基づいている。主題と 14 の変奏、フーガから成るこの作品は、演奏に約 30 分を要する大作である。Brauss は次項で言及する《テレマンの主題による変奏曲とフーガ Op. 134》と共に、この作品を「レーガーのピアノ独奏曲のハイライト」とであると述べている (1994: 6-7)。また、「ヴィルトゥオーソ的」(Schreiber 1: 72) な作品であるとレーガー自身が言っている通り、和音やオクターブの連続的な打鍵や両手のポジションの素早い交代、跳躍などの高度な技術が要求さ

¹³ 1903 年に出版された『転調指針 *Beiträge zur Modulationslehre*』で、レーガーは慣例に反するような転調の仕方をいくつも例示しているが、音楽学者のハインリヒ・シェンカー Heinrich Schenker (1868-1935) はハ長調から嬰ハ長調及び嬰ハ長調への転調を例に取って、そのような進行は「到底許容出来ない」と批判している (1996: 117)。

れ、演奏は困難を極める。

さらに、この作品は変奏技法の点でも注目に値する。対旋律の追加や和声の変化などによる伝統的な手法も用いられている一方で、いくつかの変奏では主題の形式や構造が放棄され、動機や旋律の断片が自由に展開するという、コラール幻想曲のような手法も見られる (Voss 2004: 227)。変奏曲の枠組みに従来の作品ではほとんど見られなかった手法¹⁴を採り入れたこの作品に対して、Schenker は変奏曲と幻想曲を混同しているという批判を投げかけている (1996: 116)。とはいえこの作品には、ブラームスの時代には既に時代遅れとされつつあった変奏曲形式の伝統を継承・発展させようとしていたレーガーの意志が反映されているのではないだろうか。

(3) 後期 (1907 年以降)

後期の作品では管弦楽曲や室内楽曲の比重が大きくなっているため、ピアノ曲はあまり多くない。この時期は中期に比べて明快な形式や和声的な書法が目立ち、いくつかの作品については新古典主義の傾向を指摘することが出来る (Bohnenstengel 2008: 7)。

1914 年に完成された《テレマンの主題による変奏曲とフーガ Op. 134》(以下、《テレマンヴァリエーション》) はレーガーの後期のピアノ独奏曲を代表するものであり、中期の《バッハヴァリエーション》と好対照を成している。主題はテレマン Georg Philipp Telemann (1681-1767) の《ターフェルムジーク *Tafelmusik*》(1733) 第 3 集の〈序曲〉から採られている。主題に 23 の変奏が続き、8 小節の短い移行部を経て、フーガによって全曲が閉じられる。ブラームスの《ヘンデルの主題による変奏曲とフーガ Op. 24》をモデルにしたと考えられるこの作品は、《バッハヴァリエーション》とは打って変わって伝統的で厳格な変奏の原理に従っており、大半の変奏は主題の構造や和声進行を保持している。また、全音階的書法が支配的で、重厚な響きを生み出す和音や複雑な対位法はあまり用いられず、以前の作品に比べて響きはより軽く透明である。Schmalzriedt はこの作品を「18 世紀のスタイルの回顧」であるとして、ラヴェル Joseph-Maurice Ravel (1875-1937) の《クープランの墓 *Le tombeau de Couperin*》(1914-17) に先立って書かれた、新古典主義による最初のピアノ曲と位置付けている (2000: 61)。

以上、レーガーのピアノ独奏曲を 3 つのグループに分けて概観し、各時期の作品の典型的な様式についても言及した。彼のピアノ独奏曲の大半は曲種や形式の点で古典派やロマン派の伝

¹⁴ Voss はこの作品における主題の自由な扱い方について、レーガーがシューマンの《交響的練習曲 *Sinfonische Etüden* Op. 13》をモデルにした可能性を示唆している (2004: 226)。

統から逸脱するものではない。しかし、中期の大胆な和声進行や転調、《バッハヴァリエーション》における慣習を逸脱するような形式の扱い方、そして後期の作品に見られる新古典主義的な書法は、レーガーが示した独自性や革新性として注目に値する。

2. 2. 連弾・2 台のピアノのための作品

レーガーはこのジャンルにおいて、同時代の作曲家達の中では比較的多くの作品を残した。以下は編曲作品を除く連弾及び 2 台のピアノのための作品の一覧である¹⁵。

連弾・2 台のピアノのための作品一覧

作品番号 (Op.)	作品名	作曲年
9	ワルツ・カプリス集 (連弾) Walzercapricen	1892
10	ドイツ舞曲集 (連弾) Deutsche Tänze	1893
22	6 つのワルツ (連弾) Sechs Walzer	1898
34	5 つの絵画的小品 (連弾) Cinq Pièces pittoresques	1899
58	6 つのブルレスケ (連弾) Sechs Burlesken	1901
86	ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ (2 台ピアノ) Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven	1904
94	6 つの小品 (連弾) Sechs Stücke	1906
96	序奏、パッサカリアとフーガ ロ短調 (2 台ピアノ) Introduction, Passacaglia und Fuge h-moll	1906
132a	モーツァルトの主題による変奏曲とフーガ (2 台ピアノ) Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart	1914

2. 2. 1. 連弾のための作品

レーガーは連弾のために 6 つの作品を残した。その内の《ワルツ・カプリス集 Op. 9》、《

¹⁵ 《モーツァルトの主題による変奏曲とフーガ Op. 132a》は管弦楽のための同名の作品 Op. 132 をレーガー自身が編曲したものであるが、固有の作品番号が与えられている。いくつかの音型やテンポ指定の変更に加えて、第 8 変奏が全く異なる音楽に書き換えられているなど、管弦楽版とはいくつかの相違点があるため、本稿では 2 台のピアノのためのオリジナルの作品として扱う。

ドイツ舞曲集 Op. 10》、《6つのワルツ Op. 22》の舞曲集はシューベルト Franz Schubert (1797-1828) の《4つのレントラー D. 814》(1824) やブラームスの《4手のためのワルツ集 Op. 39》(1865) と同じ系統に連なる作品である。全体的に高度な技術は要求されず、家庭音楽としての側面が大きい。一方、《6つのブルレスケ Op. 58》や《6つの小品 Op. 94》はより技巧的な作品であり、複雑なリズムや転調、重層的な対位法が盛り込まれ、コンサートピースとしての性格がより前面に打ち出されている。

2.2.2. 2台のピアノのための作品

レーガーによる2台のピアノのための作品は数こそ多くはないものの、どれもが高度な演奏技術を必要とする大作である。批評家たちにもおおむね好意的に受け入れられ、ピアニスト・レーガーの重要なレパートリーとなった。

《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ Op. 86》は主題と12の変奏、フーガから構成されている。主題はベートーヴェンの《11のバガテル 11 Bagatellen Op. 119》の第11曲に基づいており、各変奏はテンポや拍子、調性などが主題と異なることも多い。レーガーは出版社に宛てた手紙の中でこの曲について説明しており、技術的には《バッハヴァリエーション》よりもはるかに易しく、むしろ「家庭音楽」であると述べている (Schreiber 1: 72)。ただし次章で詳しく述べるように、レーガーはこの作品を幾度も演奏会で取り上げていたので、「家庭音楽」という表現は一種の誇張と解するべきだろう。この作品は《バッハヴァリエーション》と同じく1904年に完成され、複雑な対位法や半音階的書法など、様式上の共通点も多い。

《序奏、パッサカリアとフーガ Op. 96》も同様に複雑さや重厚さが前面に押し出された、典型的なレーガーの中期の作品である。序奏やパッサカリアの主題では、半音階の下行音型が重要な動機となっている。また、オクターブや和音が非常に多く用いられており、ピアノ2台が生み出す響きが最大限に活用されている。一方、1914年に作曲された《モーツァルトの主題による変奏曲とフーガ Op. 132a》は《テレマンヴァリエーション》と同じく明快な形式による作品で、新古典主義への接近が見られる点も共通している。

2.3. ピアノを含む室内楽作品

室内楽作品はレーガーの創作における主要なジャンルの一つであり、ピアノ独奏曲と同じく生涯にわたって作曲された。彼は弦楽四重奏曲や弦楽器のための無伴奏作品も多数残しているが、本節ではピアノを含む室内楽作品のみを扱う。以下がその一覧である (遺作を除く)。

ピアノを含む室内楽作品一覧

作品番号 (Op.)	作品名	作曲年
1	ヴァイオリンソナタ ニ短調 Sonate für Violine und Klavier d-moll	1891
2	ピアノ三重奏曲 ロ短調 Klaviertrio e-moll	1891
3	ヴァイオリンソナタ ニ長調 Sonate für Violine und Klavier D-dur	1892
5	チェロソナタ ヘ短調 Sonate für Violoncello und Klavier f-moll	1892
28	チェロソナタ ト短調 Sonate für Violoncello und Klavier g-moll	1898
41	ヴァイオリンソナタ イ長調 Sonate für Violine und Klavier A-dur	1899
49	2つのクラリネットソナタ Zwei Klarinettensonaten	1901-03
64	ピアノ五重奏曲 ハ短調 Klavierquintett c-moll	1901
72	ヴァイオリンソナタ ハ長調 Sonate für Violine und Klavier C-dur	1903
78	チェロソナタ ヘ長調 Sonate für Violoncello und Klavier F-dur	1904
79d	ヴァイオリンとピアノのための子守歌、カプリッチョといわずら Wiegenlied, Capriccio u. Burla für Violine und Klavier	1901-02
79e	チェロとピアノのためのカプリスと小ロマンツェ Caprice u. Kleine Romanze für Violoncello und Klavier	1901
84	ヴァイオリンソナタ 嬰ヘ短調 Sonate für Violine und Klavier fis-moll	1905
87	ヴァイオリンとピアノのためのアルバム of 綴りとロマンツェ Albumblatt B-dur u. Romanze für Violine und Klavier	1905
93	ヴァイオリンとピアノのための古い様式による組曲 Suite im alten Stil für Violine und Klavier	1906
102	ピアノ三重奏曲 ホ短調 Klaviertrio e-moll	1907-08
103a	ヴァイオリンとピアノのための組曲 イ短調 Suite a-moll für Violine und Klavier	1908
103b	2つの小さなヴァイオリンソナタ Zwei kleine Sonaten für Violine und Klavier	1909
107	クラリネット（またはヴァイオリン、ヴィオラのための）ソナタ 変ロ長調 Klarinettensonate B-dur (auch für Viola bzw. Violine u. Klavier)	1908-09

113	ピアノ四重奏曲 ニ短調 Klavierquartett d-moll	1909-10
116	チェロソナタ イ短調 Sonate für Violoncello und Klavier a-moll	1910
122	ヴァイオリンソナタ ホ短調 Sonate für Violine und Klavier e-moll	1911
133	ピアノ四重奏曲 イ短調 Klavierquartett a-moll	1914
139	ヴァイオリンソナタ ハ短調 Sonate für Violine und Klavier c-moll	1915

レーガーの全室内楽作品の内、約 5 分の 3 がピアノを含む編成のために作曲されている。中でも多いのがヴァイオリンとピアノのための二重奏曲で、9 曲のヴァイオリンソナタに加えて、《2 つの小品 Op. 87》などの小品集も存在する。その他の編成のための主要な作品としては、4 曲のチェロソナタや 3 曲のピアノ四重奏曲、同じく 3 曲のクラリネットソナタなどが挙げられる。

ピアノを含む室内楽作品は、その多くが形式や楽章構成の点でウィーン古典派、特にベートーヴェンから受け継いだ伝統を踏襲している¹⁶。急緩急の 3 楽章制も見られるが、大半は 4 楽章から成り、ソナタ形式による第 1 楽章、緩徐楽章、舞曲やスケルツォの第 3 楽章、自由な形式による終楽章という構成が一般的である。

しかし、ピアノ独奏曲の場合と同じく、これらの作品は形式の点では概して保守的でありながら、特に中期頃の作品では大胆な転調や半音階的な和声などの前衛的な試みが盛り込まれ、聴衆や批評家からの理解が得られないことも多かった。レーガーの「最も前衛的で向こう見ずな *avanciertesten und rücksichtslosesten*」(Popp 2016: 183) 作品の一つとされる《ヴァイオリンソナタ ハ長調 Op. 72》は、初演当時「最も独自性があり、美しく、しかし一般的な聴衆にはおそらく最もとっつきにくい現代曲」(Schreiber 3: 35) と評された。さらに、この作品で繰り返し用いられている Es (S) -C-H-A-F-E と A-F-F-E の音列による動機には、それぞれドイツ語の *Schaf* (まぬけ) と *Affe* (サル) という単語が含まれているが(譜例 7)、これらは自分の作品を否定的にとらえる批評家たちに向けられたレーガーからのメッセージだったという (Schreiber 1: 43)。作曲技法の点だけでなく、保守的な批評家たちに対する批判が込められているという点でも、この作品には革新性を追求するレーガーの意欲的な態度が表れていると言える。

¹⁶ 《ヴァイオリンソナタ ニ短調 Op. 1》の緩徐楽章については、レーガー自身がベートーヴェンの様式で書いたと語っている (DjR: 99)。

譜例 7 レーガー 《ヴァイオリンソナタ ハ長調 Op. 72》 第 1 楽章 第 17-24 小節

A - F - F - E
 S - C - H - A - F - E
 S - - - C - H - A - F - E
 A - F - F - E S - - - C - H - A - F - E

一方、彼が残した弦楽器のための無伴奏作品の多くがそうであるように、ヴァイオリンとピアノのための《組曲 Op. 103a》（1908）はウィーン古典派よりもむしろバロックの伝統に則っている。前奏曲、ガヴォットやアリアなどから成る組曲全体の構成や、メヌエットやジグなどの繰り返しを伴う二部形式は、明らかにバロックのスタイルをモデルとしたものである。

2. 4. ピアノ伴奏による独唱歌曲

ピアノ伴奏による独唱歌曲もレーガーが生涯を通して創作を続けたジャンルで、彼の全作品番号の内 27 を占める。大半は同じ作品番号に複数の曲を収めた歌曲集として出版された。以下はその一覧である（遺作を除く）。

ピアノ伴奏による独唱歌曲一覧

作品番号 (Op.)	作品名	作曲年
4	6つの歌曲 Sechs Lieder	1890-92
8	5つの歌曲 Fünf Lieder	1892-93
12	5つの歌曲 Fünf Lieder	1894

14b	私は湖を眼下に佇んでいる Ich stehe hoch über'm See	1898
15	10 の歌曲 Zehn Lieder	1898-99
23	4 つの歌曲 Vier Lieder	1898
31	アンナ・リッターによる 6 つの詩 Sechs Gedichte von Anna Ritter	1898-99
35	6 つの歌曲 Sechs Lieder	1899
37	5 つの歌曲 Fünf Gesänge	1899
43	8 つの歌曲 Acht Lieder	1899
48	7 つの歌曲 Sieben Lieder	1900
51	12 の歌曲 Zwölf Lieder	1900
55	15 の歌曲 Fünfzehn Lieder	1901
62	16 の歌曲 Sechzehn Gesänge	1901-02
66	12 の歌曲 Zwölf Lieder	1902
68	6 つの歌曲 Sechs Gesänge	1902
70	17 の歌曲 Siebzehn Gesänge	1903
75	18 の歌曲 Achtzehn Gesänge	1903
76	素朴な歌 Schlichte Weisen	1903-12
79c	8 つの歌曲 Acht Lieder	1900-01
88	4 つの歌曲 Vier Gesänge	1905
97	4 つの歌曲 Vier Lieder	1906
98	5 つの歌曲 Fünf Gesänge	1906
104	6 つの歌曲 Sechs Lieder	1907
105	2 つの宗教的な歌 Zwei geistliche Lieder	1907
137	12 の宗教的な歌 Zwölf geistliche Lieder	1914
142	5 つの新しい子供の歌 Fünf neue Kinderlieder	1915

Mercier と Nold はレーガーの歌曲を総括して、それぞれの作品が詩の要求に応じて独自の世界を創り出していると述べ、その多彩さを称賛している（2008: 31）。彼の歌曲には民謡をモデルとしたような素朴な作品も存在するが、一方ではより複雑で、伴奏者にも高度な技術や表現力を要求するものも多い。

アダルベルト・リントナーによれば、レーガーは《3 つの合唱曲 Op. 6》の創作において、ブラームスのドイツ民謡集からインスピレーションを得ていた（Popp 2016: 61）。ブラームスはある時、民謡こそが歌曲の理想形であると述べたが（Morik 1965: 265）、レーガーの歌曲に

も民謡のような素朴さを持つ作品は多い。例として《素朴な歌 Op. 76》の第1巻より、レーガー自身が特に頻繁に演奏した第3曲〈森の孤独 Waldeinsamkeit〉（譜例8）を見てみよう。《素朴な歌》は全5巻60曲から構成されており、第1巻は1904年に出版された。〈森の孤独〉はフランケン地方の民謡に基づいており、詩の語り手が夕方に森の中で恋人と逢引きをしたという内容である。有節歌曲形式で付けられた曲は概して全音階的で、素朴な美しさを湛えている。また、この曲のピアノパートはシンコペーションや対位法的書法がいくらか特徴的ではあるものの、上声はほとんど常に歌と同一の旋律を受け持っており、基本的には歌の旋律を支えることに主眼が置かれたシンプルなものであると言える。

譜例8 レーガー 《素朴な歌 Op. 76》第1巻 第3曲〈森の孤独〉 冒頭

Waldeinsamkeit.
THE QUIET OF THE WOODS. Für mittlere Stimme.
Für mittlere Stimme.
For Medium Voice.

Volkslied aus Franken.
English Words by Edward Ozenford.

Max Reger, Op. 76 No. 3.

Smoothly.
Zart bewegt. *sempre espressivo*

Ge - stern A - bend in der stil - len Ruh'
Midst the qui - et of the woods last night

sempre espressivo

sempre ben legato

sah ich im Wald - einer Am - sel zu; als ich da so saß.
I grew ab - sorbed in a black - bird's flight; While I rested there,

cre

cre

p

次に、〈森の孤独〉と同時期に書かれ、同じく頻繁に演奏されていた《4つの歌 Op. 88》（1905）の第3曲〈笛吹き女 Flötenspielerin〉（譜例9）に目を向けてみよう。詩はレーガーと同時代の作家であるエフェルス Franz Evers（1871-1947）の作で、詩の語り手は黄昏時に響くフルートの柔らかい音や不安げな揺れに惹きつけられ、耳をそばだてているという内容である。〈森の孤独〉と特に大きな違いを見せているのが、そのピアノパートである。左手は和音によって響きを作り、時に歌の旋律をなぞっている。それに対して、右手は高音域で多数のタイやシン

コペーションを伴う自由に漂うような旋律を奏し、歌のパートとは全く異なる動きを見せている。この旋律は明らかに詩に登場するフルートの音を表現したものであり、演奏の際は可能な限りフルートに近い音色を生み出すことが求められる。加えて、レーガーはこのピアノパートの冒頭にイタリア語で「十分にデリケートに、かつ常に表情豊かに」、さらにドイツ語で「常にとても柔らかい音で、しかししっかりと際立たせて」と、ある意味では相反するような演奏上の指示を書き込んでいる。技巧的な作品ではないが、伴奏者には優れた表現力やバランス感覚が必要とされる。

譜例 9 レーガー 《4つの歌曲 Op. 88》 第3曲〈笛吹き女〉 冒頭

Flötenspielerin
(Franz Evers)

Max Reger, op. 88,3

Sehr langsam und ausdrucksvoll (♩ = ungefähr 60), *doch nie schleppend* *sempre espressivo*
assai delicato e sempre espressivo; immer sehr weich im Ton und doch gut markiert *p* Wei - che

Singstimme

Klavier *p*

sempre con Pedale, ma assai poco ritardando

3 Flo - ten - tö - ne, tief ver - träum - tes

p *poco ritardando*

delicato

5 Gir - ren, wie auf Däm - mer - flü - geln ins

p *a tempo* *pp* *molto*

a tempo

ここで取り上げた〈森の孤独〉と〈笛吹き女〉の2曲は、作曲時期やレーガー自身による演奏頻度の点では似通っているが、作風は大きく異なっている。この2作品からは、歌曲創作においてレーガーが展開した多彩な世界の一端を窺い知ることが出来る。

3. レーガーの音楽教育歴とピアニストとしての演奏活動

本章ではレーガーが受けた音楽教育と、彼が行った演奏活動について述べる。

3. 1. レーガーの音楽教育歴

3. 1. 1. 家庭での教育 (1885 年まで)

レーガーに最初の音楽教育を施したのは両親であった。先述の通り、レーガーの父ヨゼフは学校の教師であるとともにアマチュアの音楽家でもあった。彼はオルガン、バスクラリネット、オーボエの演奏に加えて、和声の教科書を執筆するなど、多方面に才能を発揮していた。また、勤務していた学校のオルガンが 1885 年に新しいものと交換された際には、古い楽器を譲り受けて室内用に作り替え、自宅に設置した。この楽器を用いて、レーガーは父親からオルガンのレッスンを受けた。さらに、父親はヴァイオリンとチェロの基礎的な指導も行った。

一方、ピアノを教えるのは母親の役割だった。母親の指導によってレーガーは瞬く間に上達し、彼女を追い越したという (Popp 2016: 31)。レーガーが 12 歳の頃から、ピアノのレッスンはアダルベルト・リントナーが引き継ぐことになった。

3. 1. 2. アダルベルト・リントナーの元での教育 (1885-1890 年)

リントナーはヴァイデンのピアニスト、オルガニストであり、レーガーの父ヨゼフの教員養成学校時代の生徒でもあった。1879 年からヴァイデンで教師として勤めていたリントナーはレーガーの才能に興味を抱き、1885 年の初夏頃からピアノのレッスンを行うことになった。

リントナーによるピアノのレッスンは、まずクラマー Johann Baptist Cramer (1771-1858) やツェルニー Carl Czerny (1791-1857) などの練習曲、クレメンティ Muzio Clementi (1752-1832) の《グラドゥス・アド・パルナッスム *Gradus ad Parnassum*》などの基礎的な教材から始まった。次にレーガーが学んだのは、モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) やベートーヴェンのソナタ、そしてバッハの《インヴェンション *Inventionen*》などである。これらの作品に続いて、リントナーはロマン派の独奏曲や連弾作品を勉強させた。さらに、レーガーは師の助力を受けながら室内楽曲や管弦楽曲をピアノ連弾用に編曲することで、当時大都市でしか上演されていなかった数多くの作品を学ぶとともに、連弾作品の作曲や編曲のための技術を身に付けることが出来た。リントナーによる指導は、まず基本的な演奏技術を身に付けることから始まり、バロックや古典派の作品を学んだ上でロマ

ン派の作品にも取り組ませ、さらにピアノ曲だけでなく室内楽曲などにも目を向けさせる、体系的でバランスの取れたものであったと言える。

このようにしてピアノを学ぶ傍ら、レーガーは13歳の頃からリントナーの代理として、ヴァイデンの教区教会のオルガニストを務めた。この経験によってレーガーはオルガンの演奏技術を向上させるとともに、カトリックの典礼やミサなどの成り立ちを徹底的に学んだ。典礼の間には、詩篇頌やレスポンソリウムから主題を採った自由な間奏を即興で演奏していたという（志村 1974: 28）。

1886年の秋から通い始めた教員養成学校では、声楽、オルガン、ヴァイオリンや和声法などのレッスンを受け、学内のオーケストラではチェロを演奏した。リントナーによるピアノの指導も受け続け、1887年の5月に出演した生徒によるコンサートでは、シュルホフ Julius Schulhoff (1825-1898) の《ソナタ へ短調 Op. 37》を演奏した。これがレーガーのピアニストとしての初舞台となった。

1888年11月、リントナーは当時ハンブルク音楽院で教鞭を執っていたフーゴー・リーマンにレーガーの初期の作品である《序曲ロ短調》を送り、弟子の音楽的素質について意見を求めた。このことがきっかけとなり、レーガーはリーマンの元で研鑽を積むことになった。1890年に本格的な指導が始まるまで、彼はリーマンの教本を熱心に学んで過ごした。

3.1.3. フーゴー・リーマンの元での教育（1890-1893年）

リーマンはドイツの音楽学者であり、有名な『音楽事典 *Musik-Lexikon*』（1882年）の編集者である。彼はリズムやダイナミクス、和声などに関する体系的な論考によって、音楽理論の発展に多大な貢献を果たした。また、教師でもあった彼はハンブルク音楽院やヴィースバーデン音楽院などでピアノや音楽理論を教えた。さらに、彼は作曲も手掛けていた。リントナーによれば、リーマンの《オクターブの手の開きを必要としない、ピアノのための6つのソナチネ *Sechs Sonatinen ohne Oktavenspannungen für Klavier Op. 42*》を学んだことが転換点となって、レーガーはより真剣にピアノに取り組むようになったという（DjR: 37）。

先述の通り、リーマンはバッハ、ベートーヴェン、ブラームスの熱烈な支持者であった。彼は若い頃はリストの音楽に夢中になっていたことを認めているが、徐々に「屈強なオークの木」（Hyer 2001: 365）ブラームスをドイツの偉大な伝統の継承者と見なすようになった。リーマンは絶対音楽を擁護する一方、リスト、ヴァーグナー、ブルックナー Anton Bruckner (1824-1896) や新ドイツ派に属する作曲家達を拒絶し、当時の進歩的な試みの多くを歴史的に不合理で退廃的なものであると見なしていた。彼は指導を開始する前の手紙でも、レーガー

にバッハとベートーヴェンを勉強することを勧め、一方でヴァーグナーの影響は彼にとって危険であると忠告している（Popp 2016: 38）。

1890 年の 4 月初め、レーガーはゾンダースハウゼンの音楽学校に入学し、リーマンの元での勉強を始めた。レーガーは極めて勤勉な性格だったらしく、父ヨゼフはリーマンに手紙を書き、「ピアノと作曲のことになる」と食事や散歩を忘れてしまう」レーガーが「ピアノを弾きすぎないように注意」してほしいと頼んだ（DjR: 62）。同年の 9 月に入学したヴィースバーデンのフックス音楽院では、レーガーはピアノと音楽理論を専攻しながら、ピアノとオルガンの教師として勤務した。彼はリーマンのレッスンを週に 2 回受けながら熱心にピアノに取り組み、ショパンやモシェレス Ignaz Moscheles（1794-1870）の練習曲、シューマンの《クライスレリアーナ *Kreisleriana* Op. 16》などに加えて、リーマンによる分析に刺激を受けて、バッハの《平均律クラヴィーア曲集 *Das Wohltemperierte Klavier*》も勉強した。また、音楽院の学生による試演会 *Vortrags-Übungen* や公開演奏会にもたびたび出演し、1891 年 11 月 21 日には自作の《ヴァイオリンソナタ ニ短調 Op. 1》の初演でピアノパートを演奏するなど、公開の場での演奏経験を積んだ。

1893 年 2 月 20 日の卒業試験で、レーガーはベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第 4 番ト長調 Op. 58》を演奏した。その数日前にリントナーに宛てた手紙には、作曲を第一としながら同時にピアニストとしての道をも歩むというレーガーの決意が表明されている（DjR: 137）。

3. 2. ピアニスト・レーガーの演奏活動

本節ではレーガーの演奏活動について述べる。ドイツでは特に 1890 年頃から鉄道が各地に延伸され、交通や輸送の範囲が拡大していた。レーガーは鉄道を大いに利用して、ドイツ国内だけでなくベルギーやオランダ・ハンガリー・ロシアなどへも演奏旅行を行った。以下、演奏会への出演回数、主要な演奏曲目、演奏家としての理念の 3 点から、レーガーの演奏活動の実践について見てみよう。

3. 2. 1. 演奏会への出演回数

Schreiber はレーガーが出演した演奏会の日時や会場、共演者や演奏曲目などのデータを集成している（Schreiber 2）。以下は Schreiber 2 に基づいて作成した、レーガーのピアニストとして、オルガニストとして、そして指揮者としての年代ごとの出演回数の表である。作成にあたって、曲目が不明であるなどの理由でレーガーが出演したことが確実でない演奏会がある

場合は、それら全ての演奏会に彼が出演したと仮定した場合の出演回数を括弧に入れて併記した。また、例えば同一のコンサートにおいて、ある作品ではピアノを演奏し、別の作品では指揮を執った場合、ピアニストと指揮者の両方で1回ずつ出演したものとみなした。

レーガーの年代別出演回数表

年代	ピアニスト	オルガニスト	指揮者
1887-89	3	0	0
1890 ¹⁷	0 (5)	0	0
1891	2 (13)	0	0
1892	5 (6)	1	0
1893 ¹⁸	15	0	0
1894	3	1	0
1895	0	1	0
1896	1	0	0
1897	0	0	0
1898	1	0	1
1899	1	0	0
1900	1	0	0
1901	6	0	0
1902	11	1	0
1903	20	1	0
1904	23	2	0
1905	43	2	1
1906	40	0	4
1907	42	2	11
1908	44	0	10
1909	47	1	8

¹⁷ 1890年から92年の間に、レーガーはフックス音楽院の上級クラスによる公開試演会と公開試験 *Prüfungskonzert* に頻繁に出演した。しかし、プログラムには出演者の名前が明記されていない場合が多く、レーガーの正確な出演回数は不明である。

¹⁸ 1893年、レーガーはヴィースバーデンの作曲家協会 *Wiesbadener Tonkünstler-Verein* の演奏会に幾度も出演したが、正確な出演回数は不明であるため、表の数字には含まれていない。

1910	50	1	12
1911 ¹⁹	62	0 (2)	24 (26)
1912 ²⁰	59 (60)	1 (2)	83 (84)
1913	48	4	72
1914 ²¹	15 (26)	8 (19)	33 (44)
1915	30	3	15
1916	33	1	5
計	605 (634)	30 (44)	279 (293)

この表からは、レーガーの演奏活動の中心は大半の時期においてオルガンや指揮ではなくピアノにあったこと、そして生涯における総出演回数についても、ピアニストとしての出演回数が他の2つを大きく上回っていることが読み取れる。

まず、ピアニストとしての演奏活動について見てみよう。1893年までは、音楽学校や音楽院の学生による演奏会への出演が中心である。その後のヴィースバーデンでの教職期間や1898年からのヴァイデンに滞在していた時期には、ほとんど演奏活動を行っていない。しかし、1900年12月11日にミュンヘンで行われた演奏会で自作の《ヴァイオリンソナタ イ長調 Op. 41》の演奏が高く評価されたことが契機となり、1901年の9月にミュンヘンに居を移してから、出演回数が徐々に増加していく。レーガーがコンサート・ピアニストとして最も活発に活動しているのは1905年以降である。1914年は演奏旅行の中断と療養のため²²比較的出演回数が少なくなっているが、それ以外は毎年30回以上、継続的に舞台に上っている。

一方、コンサートでオルガンを演奏する機会はピアノや指揮に比べるとはるかに少なかった。その理由の一つとして、オルガニストのカール・シュトラウベの存在が挙げられる。1898年に出会って以来、レーガーとシュトラウベは終生友情を保ち、レーガーは自作のオルガン曲の演奏をほとんどシュトラウベに任せていたという（志村 1974: 36）。このジャンルの重要な作曲家として知られるレーガーだが、コンサートオルガニストとして公開の場に登場する機会は

¹⁹ 1911年5月28日にダルムシュタットで開かれた2回公演の演奏会では、オルガニストか指揮者、あるいはその両方として出演した。

²⁰ 1912年4月20日にハンブルクの教会で行われたコンサートに出演しているが、プログラムは不明である。

²¹ 1914年の8月から9月の間に、レーガーは音楽による祈り *Musikalische Andacht* と題して、12回のチャリティーコンサートをテューリングゲン地方で催した。9月27日の演奏会ではオルガニストとして出演したことが判明しているが、それ以外の日時やプログラムは明らかにされていない。

²² 本稿第1章を参照。

限られていた。

より重要なのは指揮者としての演奏活動であり、1905年頃から徐々に出演回数が増加している。これはレーガーが《シンフォニエッタ イ長調 *Sinfonietta A-dur* Op. 90》を1905年に完成させて以来、次々と管弦楽曲を創作していく時期と重なっている。指揮者としての活動が最も活発になるのは1912年と1913年で、マイニンゲン宮廷楽団の指揮を執っていた時期である。

表のデータからは、1912年と1913年の2年間はレーガーの演奏活動のピークと言える。この時期にはコンサートを終えた夜の内に移動することも多く、「1か月のうち25回別のベッドで眠ることもしばしばであった」（長木 1992: 22）。また、一つのコンサートでピアノと指揮の両方を担当することは珍しくなかったし、場合によってはオルガンが加わることもあった。例えば1913年6月25日にハイデルベルクで開催されたコンサートでは、バッハのカンタータ《しりぞけ、もの悲しき影よ *Weichet nur, betrübte Schatten* BWV202》ではオルガン、同じくバッハの《ブランデンブルク協奏曲第5番ニ長調 BWV1050》では自身による編曲版のピアノパートを演奏し、さらに自作の《詩篇第100番 *Der 100. Psalm* Op. 106》では指揮を務めた。レーガーは自ら作曲や編曲を行い、さらにピアニストだけでなくオルガニストや指揮者としても舞台に立つことで、多彩な側面を持つ音楽家として演奏活動を行っていたことが分かる。

3. 2. 2. 主要な演奏曲目

本節ではレーガーがコンサート・ピアニストとして演奏した主要な曲目について述べる。

3. 2. 2. 1. 独奏曲

レーガーは主に室内楽や歌曲の分野で活動したピアニストであり、独奏曲を演奏することはほとんどなかった。ソロで出演する機会が比較的多かったのは、1887年5月の初舞台から1894年頃まで、及び1910年以降である。

1894年までに出演したコンサートは主に学校の公開試験や試演会で、演奏曲目は専ら他の作曲家の作品である。レーガーが特に力を入れていたのはブラームスの作品で、《ピアノソナタ第1番ハ長調 Op. 1》と《ピアノソナタ第2番嬰ヘ短調 Op. 2》、及びOp. 116から119の小品集などを公開の場で演奏している。また、先述のシュルホフの《ソナタヘ短調 Op. 37》に加えてベートーヴェンの《ピアノソナタ第14番嬰ハ短調 Op. 27-2「月光」》や《ピアノソナ

タ第 15 番ニ長調 Op. 28「田園」》、ショパンの《スケルツォ第 2 番変ロ短調 Op. 31》、シューベルトの《ピアノソナタ第 21 番変ロ長調 D. 960》の第 1 楽章などもプログラムに上っているが、ほとんどの作品は一回演奏されるに留まり、レパートリーとして定着することはなかった。例外はブラームスの《2 つのラプソディー Op. 79》で、〈第 1 番ロ短調〉は 5 回、〈第 2 番ト短調〉も 3 回演奏された記録が残っている。

1910 年以降は自作を演奏する機会も増えた。主要なレパートリーは《私の日記より Op. 82》と《即興曲集 Op. 115》であり、主に小さな町での演奏会で頻繁に取り上げられた (Michalak 2007: 23)。一方、自作以外で唯一レパートリーとしていた独奏曲はバッハの《平均律クラヴィーア曲集》である。特に第 1 巻の〈ヘ短調 BWV857〉、〈嬰ヘ長調 BWV858〉、〈嬰ヘ短調 BWV859〉、及び第 2 巻の〈ハ短調 BWV871〉、〈嬰ヘ短調 BWV883〉、〈変イ長調 BWV886〉が頻繁に演奏された。

3. 2. 2. 2. 協奏曲

《ピアノ協奏曲ヘ短調 Op. 114》はレーガーが完成させた唯一のピアノのための協奏曲であるが、彼はこの作品を指揮することはあったものの、ピアノパートを自分で演奏することにはなかった。一方、他の作曲家の作品ではベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第 4 番ト長調》やモーツァルトの《ピアノ協奏曲第 9 番変ホ長調 KV 271「ジュノム」》、同じくモーツァルトの《ピアノ協奏曲第 26 番ニ長調 KV 537「戴冠式」》などを演奏した記録が残っている。また、バッハの《チェンバロのための協奏曲ニ短調 BWV1052》は最晩年のレーガーの重要なレパートリーであり、1915 年 12 月 1 日に初めて公開の場で演奏してから翌年の 3 月 26 日までの短い期間に、計 7 回取り上げている。

しかし、レーガーが好んで演奏したのは上に挙げたような独奏協奏曲ではなくむしろ合奏協奏曲であり、バッハの作品がその中心を占めていた。彼がバッハの作品を特に頻繁に取り上げるようになったのは 1904 年以降のことだが、プログラムの中心にバッハを据えた演奏会は当時では珍しく、そのことを賞賛する批評が聞かれることもあった (Popp 1998: 230-31)。彼はバッハの作品を演奏する際にも、チェンバロではなく専らピアノを使用した。《2 台のチェンバロのための協奏曲ハ短調 BWV1060》と《2 台のチェンバロのための協奏曲ハ長調 BWV1061》、そしてチェンバロ、フルート、ヴァイオリン及び弦楽合奏のための《ブランデンブルク協奏曲第 5 番》は、ピアノで演奏するためにレーガーが自ら編曲を行い、繰り返しプログラムに加えた作品である。特に、生涯で 50 回を超える《ブランデンブルク協奏曲第 5 番》の演奏は、レーガーがバッハの編曲者及び演奏者として広く認識される要因となった。

3. 2. 2. 3. 連弾や2台のピアノのための作品

自作の連弾のための作品も、その大半はコンサートで演奏される機会に恵まれなかった。唯一の例外は《5つの絵画的小品 Op. 34》であり、1904年に作曲されて以来1913年までほぼ毎年プログラムに加えられた。

より重要なレパートリーは2台のピアノのための作品で、自作の《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ Op. 86》、《序奏、パッサカリアとフーガ Op. 96》、そして《モーツァルトの主題による変奏曲とフーガ Op. 132a》はいずれもレーガー自身によって頻繁に演奏された。特に Op. 86 については、彼自身が演奏会の締めくくりに適した作品であると述べており (Schreiber 1: 73)、生涯の演奏回数は130にも上った。これらの自作に加えて、ブラームスの《ハイドンの主題による変奏曲 Op. 56b》も繰り返し演奏された。

3. 2. 2. 4. 室内楽曲

前章で述べたように、レーガーはヴァイオリンとピアノのための作品を多数残した。演奏会でもこの編成の作品を取り上げることが多く、アンリ・マルトー Henri Marteau (1874-1934) やアドルフ・ブッシュ Adolf Busch (1891-1952) などの著名なヴァイオリニストと共に、自作の《ヴァイオリンソナタ ハ長調 Op. 72》、《ヴァイオリンソナタ嬰へ短調 Op. 84》、《ヴァイオリンとピアノのための古い様式による組曲 Op. 93》、《ヴァイオリンとピアノのための組曲イ短調 Op. 103a》などをたびたび演奏した。また、自作以外のヴァイオリン曲のレパートリーも広く、バッハやモーツァルト、ベートーヴェン、ブラームスのヴァイオリンソナタも頻繁にプログラムに組み込まれた。

ヴァイオリンとの二重奏以外では自作の《チェロソナタ イ短調 Op. 116》や《クラリネットソナタ変ロ長調 Op. 107》、そして《ピアノ三重奏曲ホ短調 Op. 102》も頻繁に演奏された。他の作曲家の作品としてはベートーヴェンの《ピアノ三重奏曲ニ長調 Op. 70-1》やシューベルトの《ピアノ五重奏曲イ長調 D. 667「鱒」》などに加えて、このジャンルでもブラームスの作品に重点が置かれており、《ホルン三重奏曲変ホ長調 Op. 40》や《ピアノ四重奏曲ハ短調 Op. 60》なども重要なレパートリーとして挙げることが出来る。

3. 2. 2. 5. 歌曲

自作の歌曲の伴奏も、ピアニスト・レーガーの演奏活動の重要な一側面である。ミュンヘン

に移ってからピアニストとして認められるようになるまでの数年間、彼は主に歌曲の伴奏者として演奏活動を行っていた。その後も自作の歌曲を積極的にプログラムに取り入れ、自らが伴奏を弾くことで作品を紹介し続けた。

レーガーの歌曲の大半は複数の曲を一つの作品番号にまとめた歌曲集として出版されているが、コンサートでは抜粋して演奏されるのが常だった。特に頻繁に演奏された作品として、〈私の夢 Mein Traum Op. 31-5〉、〈民謡 Volkslied Op. 37-2〉、〈エオリアンハーブ Aeolsharfe Op. 75-11〉、〈森の孤独 Waldeinsamkeit Op. 76-3〉、〈私の恋人 Mein Schätzelein Op. 76-14〉、〈幼子の祈り Des Kindes Gebet Op. 76-22〉、〈笛吹き女 Flötenspielerin Op. 88-3〉、〈村 Das Dorf Op. 97-1〉、〈天の目から Aus den Himmelsaugen Op. 98-1〉などを挙げる事が出来る。

自作以外では、レーガーは主にドイツ・リートを伴奏していた。特に頻繁に演奏されたのはシューベルト、ブラームス、ヴォルフ Hugo Wolf (1860-1903) の作品であるが、具体的な作品名は明らかでない場合も多い。

本節ではピアニスト・レーガーの主要な演奏曲目について述べた。彼は作曲家兼ピアニストとしてソロよりもアンサンブルに重点を置いて、自作のヴァイオリンソナタや歌曲などを繰り返し演奏した。また、バッハとブラームスの作品がとりわけ重要なレパートリーであったことは、バッハとレーガーの夕べ Bach-Reger-Abend やブラームスとレーガーの夕べ Brahms-Reger-Abend と銘打った演奏会が幾度も開催されていたことにも表れている。

3. 2. 3. 演奏活動に対する理念

(1) 自分自身の宣伝

レーガーは 1909 年 2 月 19 日にボーテ・ウント・ボック社 Verlag Bote & Bock に宛てた手紙で、自作の室内楽作品などの演奏によって自分自身の宣伝 Selbstpropaganda を行うことで、各地に熱狂的なファンを作り、後に利益を得ることが出来ると書いている (B&B: 42)。

レーガーの演奏活動には、自身の作曲家としての能力を証明するという目的が伴っていたようだ。彼はそのために、コンサートのマネジメントをしばしば自分自身で行っていた。多大な労力を費やしながらも自らコンサートを企画・運営することで、彼は自分の新作もプログラムに入れ続けることが出来た²³。また、彼はある時、「偉大な」声楽家やヴィルトゥオーソでも、音楽のことはほとんど何も理解しておらず、レーガーの作品を歌えないような人々とは関わり

²³ レーガーは自分が組んだプログラムについて干渉されると、激昂することもあった (Schreiber 1: 75)。

たかないと述べている (Schreiber 1: 89)。レーガーは有名な演奏家よりも、音楽の面で自分が認める相手と共演することを望み、とりわけ自作を美しく演奏してくれるパートナーを求めている。この言葉にも、自作を携えて演奏活動を行うことによって演奏家と作曲家の両面において自身の能力をアピールしようとするレーガーの意図が表れている。

(2) 音楽文化の振興

レーガーはある時、「音楽が盛んな巨大都市では私は必要とされていない、小さな町でこそ音楽文化を広め、良い音楽をする手助けが必要とされるのだ」 (Schreiber 1: 70) と語った。この言葉通り、彼は大都市だけでなく、演奏会があまり催されない小さな町にも積極的に赴いて演奏活動を行った。そのような場合、彼はその土地の無名の音楽家とも快く共演した。また、レーガーは安い報酬でも演奏したし、自分が指揮する場合もオーケストラメンバーの演奏と同等に扱い、特別な要求をすることはなかったという (Schreiber 1: 65)。レーガー自身もあるコンサートについて、他の出演者の出演料は 100 マルクや 300 マルクであったのに対して、自分は 50 マルクしか受け取らなかったと述べている (Popp 2010: 1371-72)。レーガーは時に報酬の額を度外視して、音楽文化を広めるという理念に基づいて演奏会を開催していたと考えられる。

(3) 自作の演奏解釈の規範を示すこと

1906 年 12 月 26 日、レーガーはペータース社 Verlag Peters のアンリ・ヒンリクセン Henri Hinrichsen に宛てて、次のコンサートシーズンの演奏会の開催地について交渉しつつ、以下のように書き送っている。

〔主要な音楽都市で演奏することによって〕私は自分自身を宣伝するだけでなく、私が自作をどのように演奏することを望んでいたのか分かるよう、伝統を築き上げなければならないのです！このような伝統は、絶対に必要なのです！ (Peters: 136、強調は原文のママ)

レーガーは自作の模範的な演奏解釈を示したいと強く望んでいた。その一端は、彼が楽譜に演奏上の指示を詳細に書き込んだことにも表れている。また、1911 年 12 月 30 日にザクセン＝マイニンゲン公ゲオルク 2 世に宛てた手紙でも、レーガーは演奏会とその練習によるハードスケジュールに言及した後、それでも自作の演奏解釈の「伝統を作り出すために」コンサートを開かなくてはならないと書いている (Schreiber 1: 69)。レーガーはこの理念に突き動かさ

れるように、続く 1912 年と 1913 年には生涯で最も活発に演奏活動を行い、その結果 1914 年 2 月 28 日にハーゲンで行われたコンサートの直後には、神経衰弱に陥ることになった。演奏活動によって自作の解釈の規範を示すという目的は、レーガーにとって自身の健康を犠牲にしても達成しなければならない、極めて重要なものであったと考えられる。

4. コンサートレビューに見られるレーガーのピアノ演奏スタイルの特徴

4.1. 資料と分析方法について

本章では、レーガーが具体的にどのようなピアノ演奏スタイルを持っていたのか考察する。ここではまず、本章で用いる主な資料とその分析方法について述べる。

(1) コンサートレビュー

本研究の最も重要な資料となるのは、レーガーが出演した、あるいは彼の作品が演奏された 241 のコンサートに対する 457 ものレビューを収録したレビュー集 (Schreiber 3) である。前章で紹介した Schreiber 2 を併せて参照することで、それぞれのコンサートの日時や出演者、演奏曲目などを踏まえた上で各レビューを読むことが出来る。収録されているレビューはほぼ全てがドイツ語で書かれたもので、日本語訳は出版されていない。

前章で述べた通り、レーガーはピアニストとして活発な演奏活動を行っていたため、彼のピアノ演奏に対しては数多くのレビューが残されている。Schreiber 3 には当時の新聞や雑誌、会報などの様々な媒体に掲載されたレビューから、レーガーの作品や演奏についての記述が含まれる部分のみが抜粋して収録されている。各レビューの執筆者は、雑誌記者や音楽評論家、演奏家など多岐にわたる。序文において可能な限り多様な評価を下しているレビューを集めたと述べられている通り²⁴、実際にレーガーの同じ演奏に対する複数のレビューにおいてその賛否が分かれている場合も多い。なお、このレビュー集にはレーガーが指揮者として出演した際や、あるいはレーガー以外の演奏家が彼の作品を演奏した際のレビューも含まれているが、後で見るように、これらも時にレーガーのピアノ演奏スタイルを探るための手がかりを提供してくれる。

レビューの中には、レーガーの演奏についてお互いに相反する特徴を挙げているものも多く存在する。例えばレーガーのテクニックについての記述では、「名人芸」「ヴィルトゥオーソ的」などと述べているものとそれを否定するものの両方が、ほぼ同じくらいの割合で見られる。このように意見が分かれている場合、当然ながらどちらか一方のみを取り上げてレーガーの演奏スタイルの特徴とするわけにはいかない。しかし、多くのレビューアが繰り返しある特徴を報告しており、かつそれと相反する見解を述べているレビューアがほとんど見当たらないような場合には、レーガーが実際にそのような演奏スタイルを持っていたとみなすことが出来る。本章では多数のレビューでほぼ一貫した記述が見られる演奏上の特徴を探っていく。

²⁴ Ingeborg Schreiber and Ottmar Schreiber (ed.). 1981. *Rezensionen*. Bonn: Dümmler.

(2) レーガー自身の言葉、及び彼の友人や共演者などの証言

レーガーが友人や共演者、あるいは出版社に宛てた多数の手紙は、書簡集として出版されている²⁵。また、時には彼が執筆した原稿やアンケートに対する回答などが雑誌に掲載されることもあった²⁶。これらの資料からは、演奏に対するレーガー自身の見解を読み取ることが出来る。また、レーガーの友人や共演者たちの証言も、彼の演奏スタイルに迫る手がかりを与えてくれる²⁷。

(3) 楽譜上の演奏に関する指示

レーガーが行った活発な演奏活動には、自作の演奏解釈の規範を示すという理念が伴っていた。彼が自作の楽譜に書き込んだ演奏に関する指示も、この理念を達成するための重要な一手段であったに違いない。

レーガーがアーティキュレーションやダイナミクス、テンポの変化などの指示を詳細に書き記していたことはよく知られている。さらに、彼の作品の楽譜には独自の記号を用いている例もある。《ヴァイオリンソナタ ニ短調 Op. 1》（譜例 10）や《ピアノ三重奏曲ロ短調 Op. 2》などにおいて、彼はいくつかの音符や休符に ^ という記号を付けており、注釈で「記号 ^ は *sf* [スフォルツァンド] ではなく、それが付された音をわずかに伸長させることを意味する」²⁸と説明している。似た意味を持つ記号としてテヌートが挙げられるが、同一の曲の中でテヌートとこの記号が使い分けられている場合もあるため、レーガーはテヌートとは異なるニュアンスを厳密に表すためにこの記号を創案したと考えられる。

なお、レーガーは《3つの合唱曲 Op. 6》（1892）以降、演奏上の指示を赤のインクで書き込んでいる。以下に図版 1 として示した例は、《三重奏曲イ短調 Op. 77b》の手稿譜のファクシミリ版である。赤のインクを使用することで音符と演奏指示を明確に書き分け、出版社による混同を防ぐという目的があったと考えられる。これらの演奏上の指示には、自作の解釈を厳密に示すというレーガーの意図とともに、彼自身の演奏スタイルが反映されている。

²⁵ Susanne Popp. (ed.). 1993. *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn* T. 1. Bonn: Dümmler.などを参照。

²⁶ Max Reger. 2006. *Selected writings of Max Reger*. Ed. and translated by C. S. Anderson. New York: Routledge.

²⁷ Adalbert Lindner. 1922. *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*. Stuttgart: J. Engelhorn's Nachf..などを参照。

²⁸ Max Reger. *Werke für Klavier und Streicher*. Revidiert von Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1958. [Sämtliche Werke, Band 19] p. 1.

譜例 10 レーガー 《ヴァイオリンソナタ ニ短調 Op. 1》冒頭

Herrn Dr. Hugo Riemann gewidmet

Erste Sonate <d[♯] moll>

Max Reger, op. 1

Allegro maestoso

Violine

Klavier

7

12

* Das Zeichen \wedge bedeutet kein *sf*, sondern eine gelinde Dehnung der Note, über der es steht.

Verlagsigentum B. Schott's Söhne, Mainz M. R. 19

図版 1 レーガー 《三重奏曲イ短調 Op. 77b》自筆譜第 1 ページのファクシミリ
 (Max Reger. *Trio a-Moll Op. 77b: Faksimile der Handschrift, herausgegeben aus Anlaß des 100. Geburtstags Max Regers, Nachdruck des Originals*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel. p.1.)



(4) ピアノロールによる演奏録音

ピアノロールとは演奏を記録・再生するための装置で、通常は紙製のロールである。ロールに穿孔することによって演奏を記録した後、このロールを専用のアタッチメントのついたピアノにセットすることで、再生を行うことが出来る。レーガーは「ヴェルテ・ミニョン Welte-Mignon」という商標名で 1905 年に売り出された自動演奏ピアノを用いて、同年 12 月 8 日にピアノロールの作成を行っており、《5 つのフモレスケ Op. 20》や《間奏曲集 Op. 45》など、彼自身の作品から 10 曲を抜粋して演奏した。

ヴェルテ・ミニョンは当時多くの演奏家やピアノ製造者たちから注目を集めていた。パデレフスキ Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) やドビュッシー Claude Debussy (1862-1918)、リヒャルト・シュトラウスなど、多数の演奏家たちがヴェルテ・ミニョンによる録音を残していることから、この装置は演奏をかなりの程度まで忠実に再現することが出来たと考えられる。レーガー自身も、ヴェルテ・ミニョンは「あらゆる楽器が未だに到達出来ていない理想であり、教師、生徒、聴衆、そしてあらゆる音楽家にとっても計り知れない意味を持つ発明だ」(Popp 2010: 1381) と賛辞を贈っている。さらに、レーガーが第 2 回目のピアノロールの作成を計画

していたことから²⁹、自作の演奏習慣の伝統を打ち立てるという理念を持って演奏活動を行っていた彼がこのピアノロールの技術を高く評価し、その再現度に対してかなりの信頼を置いていたことは確かである。この録音も、レーガーの演奏スタイルの特徴を探るためのきわめて重要な資料である。

以上の資料を分析しながら、次節からはレーガーのピアノ演奏スタイルの特徴を探っていこう。

4. 2. 全般的な評価

まず本節では、レビューで語られているレーガーの演奏の全般的な特徴について述べる。以下の3点については、多くのレビューの記述が一致している。

- (1) 形式や構成について
- (2) ポリフォニー演奏について
- (3) フレージングについて

順番に見ていこう。

- (1) 形式や構成について

レビュー1

レーガーのピアノ演奏はそれよりもはるかに良く・・・いや、本当に素晴らしかった。[...] 両芸術家による演奏を聴くことは喜びそのものであり、レーガーのピアノ演奏の技量、素晴らしいタッチ、非凡な構成の才には心から感心したし、ヴォルフムはこれまで通り、レーガーのパートナーを見事に務め上げた。(224、傍点は引用者による)

上に引用したのは、自作の《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ》の演奏に対するレビューである。このコンサートに出演したピアニストのヴォルフム Philipp Wolfrum

²⁹ 当初は 1913 年に計画されており、バッハの《平均律クラヴィーア曲集》第 1 巻から 4 曲のプレリュードとフーガ、及びレーガーの《私の日記より Op. 82》から 12 曲を演奏することになっていたが、レーガーの体調不良や第 1 次世界大戦などのために延期が重なり、結局実現には至らなかった (Michalak 2007: 25)。

(1854-1919) はレーガーの最も重要な共演者の一人であり、レーガーによる 2 台のピアノのための作品やバッハの 2 台のチェンバロのための協奏曲を幾度も演奏した。レビューの執筆者 Eschmann は引用部分の前で、直前に演奏された自作の《ヴァイオリン協奏曲イ長調 Op. 101》でのレーガーの指揮について、オーケストラがまとまっていなかったなどと苦言を呈している。しかし、ピアノ演奏については肯定的に評価しており、特にレーガーの構成力に対して感嘆の意を表明している。

レビュー2

レーガーによるソナタのピアノパートの演奏は、その素晴らしく明確な形式感と美しい響きによって改めて聴衆を魅了し、感激させた […] (205)。

ブラームスの《ヴァイオリンソナタ第1番ト長調 Op. 78》の演奏に対するこのレビューでは、響きの美しさと共に「明確な形式感」が特徴として挙げられている。レーガーはリーマンの元で熱心に音楽理論を学んでいた。また、レーガーは自分を絶対音楽の旗手と見なしていた (Brauss 1994: 2)。彼の作品の多くが伝統的な形式に則っていることは既に述べた通りであるが、彼はソナタなどの演奏においても、形式の明確さを重視していたと考えられる。

次に引用するのは、レーガーとヴァイオリニストのアンリ・マルトーの演奏に対するレビューである。

レビュー3

両芸術家は、音楽界において現代の古典演奏家としての名声を得ている。なぜなら彼らは古典と現代の両方の精神を際立たせる能力を持っているからだ。二人はお互いに幸福な出会いを果たした。それは単に形式美に対する豊かなセンスが彼らに特有のものであるからというだけでなく、むしろ彼らが各々の本質的に異なる音楽的個性を、お互いにいい形で補いあえるからでもある。そのような事情から、彼らが最初にバッハのヘ短調ソナタを選んだのはごく自然なことに思われる。形式の重要性に対する理解の点ではレーガーが優れており、音の美しさと堅実なテクニックの点ではマルトーがその真価を発揮するのだが、この作品では両者が手を取り合うことが出来る。(218、傍点は引用者による)

このコンサートでは、バッハの《ヴァイオリンとチェンバロのためのソナタ第5番ヘ短調 BWV1018》、及びモーツァルトの《ヴァイオリンソナタ第40番変ロ長調 K. 454》やレーガーの《ヴァイオリンとピアノのための組曲イ短調 Op. 103a》などが演奏された。レビューの

記述からは、レーガーとマルトーがバロックや古典派の作品の演奏を得意とする「現代の古典演奏家」として、高く評価されていたことが読み取れる。それに続く部分ではレーガーとマルトーが比較され、両者が「形式美に対する豊かなセンス」を持っており、さらに形式に対する理解の点ではレーガーに軍配が上がると述べられている。これらのレビューから、レーガーは作品の構成や形式を十分に理解し、その美しさを演奏によって明確に表現することに長けていたと考えられる。

(2) ポリフォニー演奏について

レビュー4

レーガーはJ. S. バッハのブランデンブルク協奏曲を演奏し、この古典作品の演奏では真に彼と真に張り合えるような者がほとんどいないことを示した。バッハの作品において、彼はピアノソロのパートを本当に見事に演奏する。ペダルを使いすぎず、他のソロ楽器とも完璧に協調しながら、ポリフォニーを極めて美しく明確に、はっきりと際立たせ、聴衆が最も深い芸術の喜びを感じてしまうような、ヴィルトゥオーソなどとは全く異なる完全に音楽的な演奏を成し遂げた […]。(296)

前章で述べた通り、《ブランデンブルク協奏曲第5番ニ長調 BWV1050》はレーガーが自ら編曲し、バッハの作品の中でも特に頻繁に演奏した作品である。レビュー4の執筆者であるGeißlerは、この作品に関してはレーガーの演奏が卓越していると述べ、彼のポリフォニー演奏の明確さを称賛している。

レビュー5

最初のプログラムは「和声の祖先」バッハだった。彼の芸術を伝える現代の使徒、そして対位法演奏の天才は、バッハのロマンティックな音楽の力を若い内から存分に吸収している。 […] どこまでもバッハの精神に則りながら、現代のピアノの大音量やペダルの効果などのあらゆる手段を用いたレーガーの演奏は、明確で才気あふれるものだった (380)。

レビュー5はバッハの《平均律クラヴィーア曲集第2巻》の〈ハ短調〉、〈嬰へ短調〉、〈変イ長調〉の演奏に対する批評である。このレビューでも「対位法演奏の天才」という表現が用いられ、レーガーの演奏の明確さが称賛されている。これらのレビューの記述から、レーガーの演奏はポリフォニーの各声部が適度な独立性を保ち、その進行を明確に聴き取ることが出来る

ものだったと考えられる。

また、以下に引用するのは自作の《ヴァイオリンソナタ嬰へ短調 Op. 84》や《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ》の演奏に対するレビューであり、執筆者の Belsky がレーガーに対して投げかけた質問と、その回答が記されている。

レビュー6

私が彼に、あなたは一体どんな名人の元で学んだのかと尋ねると、彼は落ち着き払って「バッハの元で」と答えた。そして私が、あなたはどんな名ピアニストの元でその並外れたポリフォニーの演奏技術を手に入れたのかと尋ねると、彼は再び「バッハの元で」と答えた。[...]彼が真実を述べていたことは、レーガーの音楽を聴いてはっきりと分かった (128)。

このレビューからもレーガーのポリフォニーの演奏技術が高く評価されていたことが窺えるが、それに加えて、レーガーが創作だけでなくポリフォニー演奏の点でもバッハの音楽に啓発されたことが述べられており、興味深い。

(3) フレージングについて

以下はバッハの《音楽の捧げもの BWV1079》の演奏に対するレビューである。

レビュー7

昨日、マクシミリアン・シュヴェードラー Maximilian Schwedler とアンリ・マルトー、そしてマックス・レーガー博士は《音楽の捧げもの》より、バッハがフリードリヒ大王から与えられたテーマに基づいて驚くほど巨大で自由な創造力によって書き上げたフルートとヴァイオリン、通奏低音のためのハ短調のフーガを演奏した。響きは豊かで美しく、フレージングは表情に富み、ダイナミクスのニュアンスは様式を守った節度のあるもので、聴衆の気分は高揚し、感覚と魂は真の芸術の喜びへと広げられた (226)。

このレビューでは響きやダイナミクスについての特徴とともに、表情豊かなフレージングが指摘されている。

レビュー8

レーガーとアンリ・マルトーは、この途轍もなく重量感があり、レーガーの独自性の全てが表れている作品を素晴らしく演奏した。レーガーは全く独特な演奏スタイルを求めている

る。彼自身の弾き方に耳を傾け、そのフレージングの具象性と表現力、各声部の明確な弾き分けに注意を払うことは、ピアニスト達にとって有益である（52）。

このコンサートで演奏された曲はレーガーの《ヴァイオリンソナタ第4番ハ長調 Op. 72》である。レビューアの Ehlers は、レーガーの作品の解釈においては作曲者自身の演奏スタイルに注目することが重要であると示唆しているようである。演奏の特徴として、前項でも言及した各声部の明確な弾き分けに加えて、フレージングがはっきりとしていて、表情に富んでいたことが挙げられている。このようなフレージングの巧みさも、レーガーの演奏の全般的な特徴であるといえる。

4. 3. タッチ

本節からは、より具体的な演奏上の特徴を探っていく。まずはレーガーのタッチがどのように評価されていたのか見てみよう。ここではタッチという用語の一般的な用法に従って、ピアノを演奏する際の打鍵の仕方だけでなく、それによって変化する音質や音色、響きについても考察する。

(1) 柔らかさ

レーガーのタッチが持つ特徴としてとりわけ頻繁に挙げられているのが、その柔らかさである。

レビュー9

魅力的だったのが、作曲者〔レーガー〕による歌曲の伴奏だ。彼のタッチはとても柔らかく、音にはとても気品があり、人々は何の迷いもなく、作曲家としての彼に対するのと同じぐらい、ピアニストとしての彼に尊敬の念を抱くことが出来る（181）。

このレビューでは、レーガーの音が持つ気品とあわせて、タッチの柔らかさが長所として挙げられている。このコンサートでは2台のピアノやヴァイオリンとピアノのための作品などと共に、レーガーの歌曲が10曲演奏されたが、特に歌曲の伴奏においては、タッチが柔らかいことは大きなメリットになったのではないだろうか。ピアノは弦をハンマーで叩いて発音する楽器であり、その音は歌に比べると硬質である。歌と美しく溶け合う響きを得るためには、タッチの柔らかさは必要不可欠である。レーガーは歌曲伴奏者としても高く評価されていたが、

彼のタッチの柔らかさがそのために果たした役割は大きいと考えられる。

レビュー10

アレグロ楽章はいくらか色あせたような印象で、2 台のピアノと弦楽オーケストラがうまくブレンドされず、響きの一体感が実現されなかったと言えるかもしれない。そのため、それぞれのコンチェルトで、弦楽オーケストラがとても控えめに伴奏したり、あるいはまったく休止していたりする *Adagio* と *Largo* が最も気に入った。レーガーがメロディーを長く受け持った部分では、柔らかに情緒に満ちたタッチで聴衆を感動させた (154)。

レビュー11

二人のピアノ演奏自体についてこれ以上詳細に述べるのも、同様に余計なことだ。ピアノからオルガンのチェレスタの音色を引き出すような、レーガーのこの上ない柔らかさが、ヴォルフムルの崇高さや偉大さと統合され、素晴らしい結びつきを生み出した (2 台の立派なイバッハ *Ibach*³⁰のピアノは共に歌い、歓声を上げた)。(330)

この 2 つのレビューも同様に、レーガーのタッチや音の柔らかさを評価している。レビュー 10 はバッハの《2 台のチェンバロのための協奏曲ハ短調 BWV1060》と《2 台のチェンバロのための協奏曲ハ長調 BWV1061》、レビュー 11 はレーガーの《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ》に対するレビューである。レーガーの柔らかいタッチは、歌曲の伴奏に限らず、協奏曲や室内楽の演奏でも極めて頻繁に指摘された特徴である。

レビュー 11 の引用部分の前では、レーガーがオーケストラのために作曲した有名な《ヒラーの愉快な主題による変奏曲 Op. 100》よりも、《ベートーヴェンの主題による変奏曲》が「天才的」と高く評価され、この作品についてそれ以上は述べる必要がないと称賛されている。このレビューでとりわけ目を引くのが、レーガーの柔らかい音が「オルガンのチェレスタの音色」、すなわちヴォワ・セレスト *voix céleste*³¹に例えられていることである。このような例えは、当然オルガニスト、そしてオルガン曲の作曲家としてのレーガーを意識したものと考えられる。

また、このレビューではコンサートで使用されたイバッハのピアノについても言及されている。イバッハはレーガーが最も好んで演奏したピアノであり、このコンサートの前年にあたる 1911 年にはヴォルフムルと共に、その柔らかに変化に富んだ音を称賛する鑑定書をしたため

³⁰ ドイツのピアノとオルガンの製造会社で、1794 年にヨハン・アドルフ・イバッハ *Johann Adolf Ibach* (1766-1848) によって設立された。

³¹ オルガンのレジスターの一種で、片方をわずかに高く調律した 2 本のパイプ列によって、その音高の違いに由来する波を伴った音を出す。

ている (Schreiber 1: 107)。また、ある時はイバッハ社に宛てた手紙で、「いつも頼んでいるように、演奏会で用いるピアノは出来る限り柔らかく調整するように」と要望を伝え、「そうすることで音は力を失ってしまうのではなく、むしろ表現力を得る」と説明している

(Schreiber 1: 108)。このことから、レーガーはタッチだけでなく楽器の選択や調整の仕方にも注意を払い、極めて意識的に柔らかい音を求めていることが分かる。

タッチの柔らかさは大半のレビューで好意的に評価されているが、一方では以下のような、音が柔らかすぎることに對する批判も見られる。

レビュー12

多数の聴衆に対する、いくらか敵意のこもったまなざしと表情。態度や礼には、天才の感覚を持つ者のぞんざいな無関心さ。しかし、何よりもその途方もなく柔らかなタッチ——このホールの奥行きでは恐らくあまりにふわふわとして、精彩に欠けていた——、まるで異世界のもののような、自身にすっかり没入し、夢の中で完全に包まれてしまった魂の神秘的な深淵から湧き出るような演奏。(283)

このレビューでは、レーガーの舞台上での振る舞いに対する印象の後、やはりレーガーの柔らかなタッチについて言及されている。引用部分の後半ではレーガーの演奏が持つ内面性や深遠な内容を肯定的に評価していると思われるが、タッチについては「このホールの奥行きでは」と前置きをした上で、その「途方もなく柔らかなタッチ」の弊害を述べている。特に広い空間では、レーガーのタッチはあまりに柔らかすぎて、時に安定感や表現の明確さを欠くこともあったと考えられる。

レビュー13

ピアノ伴奏はマックス・レーガーが担当した。聞こえるか聞こえないかの瀬戸際までたどり着くことが数回あり、雑音がとても多いベルゼンザール Börsensaal では、全体的に柔らかすぎ、そしてあまりに繊細すぎた。(40)

レビュー14

さらに彼 [レーガー] の柔らかなタッチは、ピアノの響きを可能な限りチェンバロ的に変化させるのに素晴らしく向いていた。ただし私には、この芸術家がおそらくこのオペラハウスの音響を知らなかったためだが、音をいくらか極端に弱めすぎて、バッハの声部進行が持つ健康的な堅固さを時折失いかけてしまったように思われた。(356)

この2つのレビューも、雑音や会場の音響という条件を考慮に入れた上で、音やタッチが柔らかすぎたと批判している。その結果、危うく音が全く聞こえなくなりそうだったり、解釈として不適當であると感じられたりしたようだ。このような評価を受けた理由として、音量が大きな要因となっているのはもちろんだが、タッチの柔らかさも大きく関わっているだろう。レビュー14のコンサートではバッハの《ブランデンブルク協奏曲第5番》が演奏され、レーガーが柔らかなタッチによってチェンバロを思わせる響きを生み出したことが称賛されているが、その極端な柔らかさは各声部の進行を不明瞭にした上に、作品の性格にもそぐわないものであったと感じられたようだ。このように、会場の音響などの条件によっては否定的にとらえる意見も見られるが、レーガーのタッチが際立って柔らかいものだったことは確かである。

なお、レーガーが創作においてブラームスから強い影響を受けていたことは既に述べたが、タッチの柔らかさという点では、演奏スタイルにもブラームスとの共通性が表れている。クララ・シューマン Clara Schumann (1819-1896) の弟子でもあったピアニストのフローレンス・メイ Florence May はその回想録の中で、ブラームスによるピアノのレッスンについて『もっとやさしく、もっと柔らかく』が、レッスン中ブラームスの口癖だった」と語っている（メイ 2004: 167）。また、シューマンの四女であるオイゲーニエ Eugenie Schumann も、ブラームスがレッスンで親指の柔軟性を重視し（シューマン 2004: 44）、親指をくぐらせる練習にかなりの時間を当てていたと述べている（シューマン 2004: 9-12）。

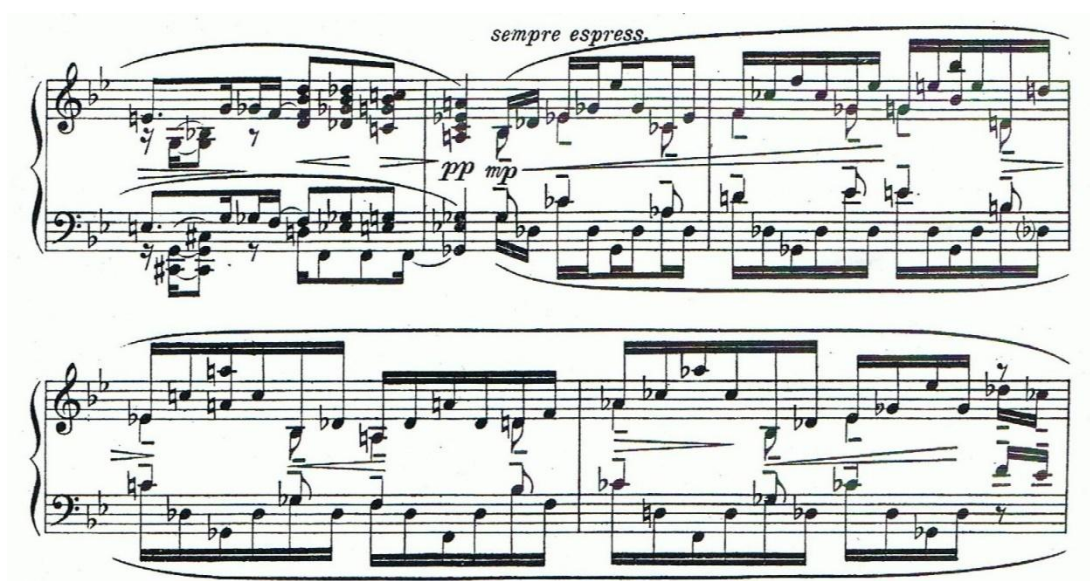
手が硬直していると柔らかい音を生み出すことが出来ないだけでなく、技術的な面で問題が生じることもある。第2章で述べたように、幅広い音域にわたる左手の伴奏音型はブラームスのピアノ書法の典型的な特徴であるが、手に無駄な力が入って柔軟性が失われている場合、例えば《8つの小品 Op. 76》の第8曲（譜例11）に見られるような音型の演奏は著しく困難になる。レーガーの作品にもこのような音型は頻繁に登場するが、「J. ブラームスの英霊に Den Manen J. Brahms'」と記された《6つの小品 Op. 24》の第6曲〈ラプソディー〉（譜例12）では特に多用されている。また、広瀬はブラームスの《51の練習曲 WoO. 6》についての論考で、分散和音を弾きながら中音域で親指が旋律を奏するというブラームスが頻繁に用いた音型を例に挙げながら、彼の作品の演奏にはとりわけ親指の柔軟さ（「融通性」）が要求されることを指摘している（1994: 34）。親指の柔軟さが要求される例は、レーガーの作品においても枚挙に暇がない。例えば《エピソード集 Op. 115》の第2曲の中間部（第13-25小節、譜例13）では、両手が分散和音と内声に埋め込まれたメロディー（各音にテヌートが付されている）を奏するが、長いスラーや *sempre espressivo* の指示に従うためには、親指や手全体の柔らかさやしなやかさが不可欠である。このように、タッチが柔らかいというレーガーの演奏の特徴は、

ブラームスがレッスンで生徒に求めた演奏スタイルとの共通性を有しており、両者の作品で要求される演奏技術とも深く関わっている。

譜例 11 ブラームス 《8つの小品 Op. 76》 第8曲 第48-54小節

譜例 12 レーガー 《6つの小品 Op. 24》 第6曲〈ラプソディー〉 冒頭

譜例 13 レーガー 《エピソード集 Op. 115》 第 2 曲 第 12-16 小節



(2) 音の持続性

レーガーのタッチについて報告されている他の特徴として、この柔らかさと大きく関係するものがある。それは、音の持続性である。以下はレーガーが自作の《序奏、パッサカリアとフーガ Op. 96》などをピアニストのパウル・アーロン Paul Aron (1886-1955) と共演した際のレビューである。

レビュー15

ともかくもマックス・レーガーとパウル・アーロンは、注目に値する 2 曲の新作と、マックス・レーガーの天才的で巨大な、醜さを神格化したような Op. 96 の、巧みで、部分的には見事とも言うべき、真に尊敬に値する演奏を成し遂げたが、それに加えて彼らは大量の音を処理し、一瞬の隙もなく鍵盤を操り続けた上に、とても持続力のある *ausdauernd* タッチで美しく弾くという点においても本当に並外れており、だからこそ彼らの全ての演奏は、正当に大きな拍手喝采で報われた。(231-232、傍点は引用者による)

ここでは持続力という言葉に注目してほしい。ピアノの音は打鍵した瞬間から徐々に減衰していく。上の記述からは、レーガーの音が比較的ゆっくりと減衰し、長い時間持続しやすいものだったと考えられるが、筆者はレーガーのタッチが持つ柔らかさがこのような音を生み出す大きな要因となったと考える。減衰の速さはタッチによって大きく変化するが、一般に打鍵の

際の打撃音が強く聞こえる、いわゆる「硬い」音³²はすぐに減衰してしまう一方で、柔らかいタッチによる打撃音の少ない音はなかなか減衰せず、よく持続する音と感じられやすい。また、別のレビューではヴォルフムと共にレーガーが「音が長く持続する現代のピアノの芸術家」(Schreiber 3: 303)であると評されている。レーガーはその柔らかいタッチで、以前の楽器に比べて音がより長く持続するという当時の新しい楽器の特徴をよく引き出し、表現に活かしていたと考えられる。

(3) 多彩な音色

タッチや音の柔らかさはピアニスト・レーガーの演奏全般に見られる顕著な特徴として、レビューの中で頻繁に言及されているが、より具体的な表現について述べた以下のようなレビューもある。

レビュー16

バッハの鍵盤楽器、フルート、ヴァイオリンと弦楽オーケストラのための協奏曲ニ長調(ブランデンブルク第5番)で、マックス・レーガーがピアノパートを演奏した。レーガーは並外れたピアニストだ。彼は明らかな名人芸を持っている。彼が望んだものをその通りにピアノで表現出来る、天性の名人芸だ。弦を歌わせるあの言い表せない雰囲気、彼の指には備わっている。[...] フルートとのデュエットではフルートの音色、ヴァイオリンとは競うように嘆き歌い、バスのピチカートは彼らよりも上手に弾きさえする。(199)

レビュー17

二夜連続のレーガーのコンサートは、現在精力的に活動しているらしいこの作曲家の、ピアニストとして、そして指揮者としての演奏を聴く機会となった。私は何の迷いもなく、ピアニスト・レーガーに軍配を上げる。テクニック面での細部までのこだわりはそれほど精密ではないが、彼はそれを極めて独特なタッチの芸術で補っており、これが彼の演奏に精妙な音色を与えている。私はこう言いたいと思う、レーガーはピアノでレジストレーションをしていると。レーガーの音楽に近づきたいと願う全ての者に、この独特の、ほとんど常にレガートを好み、一見奇妙に思われるいくつもの表現を全く自然なものとして聴かせる演奏スタイルを学ぶことをお勧めする……。 (264)

³² 古屋らは、熟練したピアニストが手のある程度の高さまで持ち上げてから叩くように打鍵した場合と、鍵盤に指を触れてから押し下げるように打鍵させた場合では、後者の音の方が柔らかいと感じられることを明らかにし、そのような違いを生むと考えられる要因の一つとして、指が鍵盤と接触する際のノイズを挙げている (Furuya 2010: 13)

レビュー16の執筆者である Loewengard はレーガーの表現力を「天性の名人芸」と呼び、フルート、ヴァイオリン、バスのピチカートそれぞれの引き合いに出して、彼がメロディーを表情豊かに演奏し、ピアノから多彩な音色を引き出していることを称賛している。第2章で言及した〈笛吹き女〉のピアノパートを演奏する際にも、レーガーはそのタッチによって、フルートを思わせるような音色を生み出すことが出来たのではないだろうか。また、レーガーは自作の《ピアノ四重奏曲第1番ニ短調 Op. 113》のピアノパートを演奏した際のレビューでも、「私はこれほど弦楽器にピアノの響きを合わせる術を心得ている者を他に知らない」

(Schreiber 3: 278) と評された。レーガーのタッチが持つ様々な音色は、多彩な表現のためだけでなく、アンサンブルにおいて他の楽器と響きを合わせるためにも発揮されていたようだ。

レビュー17はベルリンで開かれた二夜にわたるコンサートに対するもので、レーガーは1日目にピアニスト、2日目には客演指揮者として出演した。レビューアの Bekker は両方のコンサートを聴いた上で、指揮者よりもピアニストとしてのレーガーを高く評価している。ここではレーガーの「精妙な音色」を生み出すタッチの独自性、そしてレジストレーションと言いつつ表すことの出来るような、画然とした音色の変化とその多彩さが称賛されている。

レビュー11ではレーガーのタッチの柔らかさがオルガンのヴォワ・セレストの音色に例えられていたが、ここでは彼のタッチが生み出す多様な音色について、同様にオルガンのレジスターの比喩が用いられている。彼のオルガン演奏や作曲の経験がこのような音色の変化を生み出す技術の発展に寄与したと考えるのは、ごく自然なことだろう。レーガーは幼少の頃からオルガンに触れる機会を得ていたし、彼にピアノを教えたリントナーもオルガニストであった。さらに、レーガーと同じ年に生まれ、彼のオルガン作品の最も重要な演奏者となったカール・シュトラウベの存在も忘れてはならない。シュトラウベのオルガン演奏については、多くの批評家が独特のレジストレーションと色彩の豊かさを際立った特徴として指摘している

(Anderson 2003: 60)。レーガーがシュトラウベの演奏を高く評価していたことは、先述の通りレーガーが自作のオルガン曲の演奏をほとんど彼に任せていたことから明らかである。さらに彼は演奏者の立場からレーガーに忠告を与え、レーガーはそれによって作品を書き直すこともあった(広野 1974: 6)。オルガニストとしての経験やオルガン作品の作曲、そしてシュトラウベとの交流が多様な音色とその変化に対するレーガーの感性や想像力を養い発展させたであろうことは、想像に難くない。

また、彼のタッチが持つこのような特徴は、対位法的な書法が多用されているレーガーの中期の作品の演奏では、特に有利に働いたであろう。彼の演奏についてはポリフォニーの明確さがしばしば特徴として挙げられていたのは既に見た通りである。多彩なタッチによって各声部の

音色に差をつけることは、声部の進行を明確にするための有効な手段である³³。また、レーガーはバッハの作品を演奏する際にもチェンバロではなく専らピアノを選び、そのための編曲まで行っていた。彼は多彩な音色を生み出せるというピアノの利点を活用し、各声部に異なる音色を与えながら、明確な対位法演奏を実現していたと考えられる。

(4) 多彩な陰影やニュアンス

レビュー18

芸術家としてのレーガーの別の側面、つまり彼のずば抜けて優秀なピアノの能力について、私はここでさらに言及したい。マックス・レーガーは素晴らしいピアニストであるということ。その事実は、もしかするとまだ十分に評価されているとは到底言えないかもしれない。その音楽をここで説明することは出来ない。彼の演奏には、聴衆を直接的に感動させ、その心をとらえ続けることが出来る全てのものが備わっている。さらに、あらゆる陰影をつけ、美しい柔らかさと大きな音量を同じ程度に作り出せるタッチ、そして彼の、ピアノを本当に歌わせることが出来る芸術。[レーガーのヴァイオリン] ソナタ ハ長調の演奏は、その作品に見合う素晴らしいものだった。(60)

レビュー19

レーガーはマックス・フィードラー Max Fiedler という自身と対等の共演者を得た。フィードラーは今回、彼が素晴らしい楽長であると同時に、卓越したピアニストでもあるということを思い出させた。二人の芸術家の演奏、そして極めて強い打鍵にも耐え、タッチのニュアンス付けの多彩な段階を可能にする二台の素晴らしいスタインウェイの響きに耳を傾けることは、大きな楽しみだった。[...] 彼女 [声楽家アンナ・エルラー＝シュナウト Anna Erler-Schnaudt] の最も注目すべきライバルはレーガーだった。というのも、彼は自作の歌曲のピアノパートをそれ自体十分に意義深いものにすることを完全にやっていたからだ。レーガーはピアノから驚くべき柔らかさと美しさを持った魅力的な響きを引き出した。彼のいくつかのビロードのように柔らかな和音・・・まさしく望んでいた音調だ！ (172-173)

³³ シェーンベルクはまさしくこのように、各楽器の音色の違いによってポリフォニーを明確にすることを意図して、バッハの作品を管弦楽のために編曲した。彼は 1930 年にシュティードリー Fritz Stiedry に宛てた手紙の中で、音色（の違い）は声部の進行を明確にするためのもので、対位法的なテクスチャにおいては極めて重要であると主張している (Choki 2000: 317)。

この二つのレビューからは、レーガーのタッチが他の楽器やオルガンのレジスターに例えられるような音色の変化だけでなく、様々な陰影やニュアンスを加えるという、より細やかな表現の点でも優れていたことが読み取れる。レビュー18では自作の《ヴァイオリンソナタ ハ長調 Op. 72》の演奏について、陰影や音量を自在にコントロールできるレーガーのタッチが称賛されている。レビュー19ではスタインウェイの長所として、強い打鍵にも耐えられることに加えて、多彩なニュアンスを付けられることが挙げられている。このことは、レーガーがフィードラーとともにタッチのコントロールによって楽器の能力をよく引き出し、微妙な陰影などを表現することに長けていたことを示唆している。

このことは、シュミット＝リントナー August Schmidt-Lindner がレーガーの演奏に対して述べた以下の言葉からも確認出来る。彼は《バッハヴァリエーション》を初演したピアニストであり、レーガーとも《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ Op. 86》を幾度も共演した。

彼には重要なテクニック上の条件が生まれつき備わっている。関節の自然な弛緩、ピアノを弾くのに都合のいい手のサイズの比率、関節に感覚を鋭敏に伝達するような皮膚の柔らかさ。自然から与えられたこれらの天分によって、彼はほとんど苦勞なく、極めて繊細にタッチを変化させることが出来るが、このようなタッチの利点は多くのピアニストにとって、つらい練習をしたところで手に入らないものである。彼がピアノから、まさに彼自身の作品にとって極めて大切な音量の段階をどれほど豊富に引き出すことが出来るか、言葉では言い表せない。(Schreiber 1:102)

以上のレビューや証言からは、タッチやダイナミクスの繊細なコントロールによる多彩な陰影やニュアンスもレーガーの演奏の特徴であったことが読み取れる。

(5) ピアノを歌わせるような音

ここまで見てきた諸特徴に加えて、レーガーのタッチについてさらにもう一点指摘しておこう。レビュー20はレーガーが声楽家のローリッツ Joseph Loritz の伴奏に加えて、ブラームスやリスト、自作の独奏曲を演奏した際の批評である。一方、レビュー21はレビュー18などと同様、《ヴァイオリンソナタ ハ長調 Op. 72》の演奏に対するものである。

レビュー20

声楽家にぴったりと寄り添う心のこもった伴奏で、彼の成功をより完全なものにしたマッ

クス・レーガーは、天才的で機知に富んだ音楽家だ。彼が演奏したブラームスのラプソディ、リスト、そして彼自身の2つの作品には、彼の卓越した技術、作品の精神への深い没入、そして驚くべき記憶力が表れていた。彼にとって、ベルデュー Berdux 社の好意で用意された素晴らしいコンサートピアノの長所を引き出すのはたやすいことだった。レーガーの驚くほどしなやかなタッチは、ピアノの部分で楽器を実際に「歌わせる」ことに成功した。(10)

レビュー21

マックス・レーガーはアンリ・マルトーと一緒に、自作のヴァイオリンソナタを演奏した。何物にも代えがたい楽しみだった。レーガーほど詩情にあふれ、完全に音楽的なタッチを持ち、ピアノから歌を意のままに引き出すピアニストを、私は他に知らない。(47)

「ピアノを歌わせる」あるいは「ピアノから歌を引き出す」という表現は、レーガーの演奏に対するレビューの中で最も頻繁に登場するものの一つである。上の2つのレビューに加えて、前に引用したレビュー11や18でも、同様の記述が見られる。

ピアノで歌う、あるいはピアノを歌わせるなどの表現は、情感のこもった演奏に対するごく定型的な賛辞ではあるが、なぜレーガーの演奏は繰り返しこのように称賛されたのだろうか。ピアノがあたかも歌っているかのように感じさせるには様々な要因があり、ダイナミクスの微妙なコントロールやアーティキュレーションなどももちろん重要であるが、筆者はタッチこそが決定的な役割を果たすと考える。ピアニストのシャンドール Gyorgy Sandor (1912-2005) は歌うような音を作り出すタッチに関して、柔らかくて歌う響きは柔らかく弾力的な関節から生まれると述べ、さらに響きがよく持続することを「歌う音」の要件として挙げているし(2005: 242-243)、実際にレビュー20でもレーガーは「しなやかなタッチ」によってピアノを歌わせたと述べられている。このことから、本節で指摘した歌と溶け合う響きの柔らかさ、そして音の持続性というタッチの特徴こそが、レーガーがピアノの音を歌の響きに近づけることが出来た大きな要因であると考えられる。また、レーガーのタッチは多彩なニュアンスや陰影に富むものであったが、それらは発話における母音や子音のニュアンスや、人間の声のイントネーションなどを思い起こさせるものであったのかもしれない。レビュー20に見られる、歌曲の伴奏に対して「声楽家にぴったりと寄り添う」という評価は、ピアノを「歌わせる」タッチがあったからこそ得られたものだろう。

本節では、レーガーのタッチについて考察してきた。時に否定的にとらえられることもあつ

たタッチの柔らかさや、それに深く関係する音の持続性、あるいは音色の多彩さや陰影づけの巧みさなど、レビューからは様々な特徴を読み取ることが出来たが、それらはしばしばチェンバロやオルガン、弦楽器などピアノ以外の楽器、あるいは歌を思い起こさせるものだった。オルガニストとしての経験も大きな影響を及ぼしたと考えられるレーガーのタッチは、ピアノという楽器に留まらない、豊かな響きの世界を生み出すことが出来た。そのような独特のタッチが、レーガーのピアノ演奏スタイルの注目すべき個性だったのである。

4. 4. ダイナミクス

本節では、ピアニスト・レーガーの演奏スタイルがダイナミクスの点でどのような特徴を持っていたのかを探る。

(1) ピアニッシモの極端さ

まずは以下のレビューを見てみよう。

レビュー22

レーガーが魅力的なピアニストだということは確実だ。彼のピアニッシモの香りには魔力があり、フォルティッシモの力は、騒がしくなることなく、オーケストラの勢いを備えている。(166)

レビュー23

彼はただ鍵盤に指を載せさえすればよい、そうすれば柔らかく充実した音が空間に響く。とても柔らかなピアニッシモでは生き生きと、歌うように。活気のあるフォルティッシモでは満ち足りた心地よい音が。(199)

どちらのレビューも、レーガーのピアニッシモとフォルティッシモのそれぞれの魅力を描き出している。フォルティッシモが「騒がしくなることなく」「満ち足りた心地よい音」で演奏出来るのは、前節で見たレーガーのタッチが持つ柔らかさのおかげでもあるだろう。

とはいえ、実はこのようにレーガーのフォルテについて述べているレビューは比較的少なく、むしろピアノやピアニッシモについての記述が圧倒的に多い。特に興味深いのが、ピアニッシモの極端さに対する以下のような批判である。

レビュー24

レーガーによるソナタと歌曲の伴奏は、いつも通り素晴らしいものだった。ただ、彼は極端なピアノッシモ（もちろん彼の演奏はそのような部分で特に卓越しているのだが）のニュアンスを誇張しすぎないようにするべきだろう。というのは、どんなに注意を集中しても全く何も聞こえなかったり、あるいはあまりに小さく不明瞭で、歌のパートが和声の支えも全く無く、ただただ空中に漂っているように聞こえたりすることがしばしばあったからだ。(135-136)

レビュー25

マックス・レーガーがささやくように伴奏することでどれほど魔術的な効果を生み出すことが出来るかということはよく知られているが、ほとんど絶え間なくピアノッシモを崇拝し続けるせいで和声の土台が聞き取れず、しばしば推測するしかなくなるほどに度を越すと、その最も優れた効果を失ってしまう。(291)

これらのレビューに見られるように、レーガーはピアノッシモの演奏に「卓越して」おり、「魔術的な効果を生み出すことが出来る」と高く評価されていたが、その極端さに対しては苦言を呈する者も多かった。全く何も聞こえなくなるほどのピアノッシモは、表現として極端すぎるというだけでなく、時として聴衆にとって作品の明確な理解を妨げるものでもある。レーガーはしばしば自作の歌曲や室内楽曲のピアノパートを演奏したし、自ら初演を行うことも多かった。良く知られている作品の演奏ならまだしも、特に新作の演奏では、まず聴衆に作品自体を理解させることが肝要である。初演の場合、レーガーの極端なピアノッシモの弊害は特に大きかったのではないだろうか。

このような批判がとりわけ多く見られるのは、歌曲の伴奏においてである。レーガーは歌曲の伴奏者としても高い評価を受けていたが、次に引用するレビューにも見られるように、その特徴として主に挙げられていたのは慎重さ、控えめさ、あるいは繊細さなどだった。

レビュー26

レーガーは慎重ではあるが、彼個人の特色を欠くことのないように伴奏し、特に素晴らしい作品である〈望まれず Unbegehrt〉³⁴は成功を収めた。(104)

³⁴ レーガーの《アンナ・リッターによる 6 つの詩 Op. 31》の第 3 曲。

レビュー27

ピアノパートはマックス・レーガーが演奏した。彼はピアノ伴奏だけでなく、合唱の響きまでも体験させてくれた。おしつけがましくなく、控えめだが、それにもかかわらず彼は声楽家の能力をより一層引き立たせ、比類のない柔らかさによってピアノパートに若々しい歌と命をもたらした。ここミュンヘンには、彼に比肩する歌曲伴奏者はいない。(27)

これらのレビューでも使われている慎重 *diskret*、控えめ *zurückhaltend* という表現は、レーガーの歌曲伴奏に対する典型的な評価である。レーガーは歌曲を伴奏する際に、歌のパートと対等に自分の存在を強く主張するよりも、歌を引き立たせることに重点を置くことが多かったと考えられる。声楽家によく寄り添った伴奏だと称賛されることも多かったが、自分は一步背景に退いて歌のパートを際立たせるという傾向も、聴く者によってはピアノニッシモが極端に小さすぎると感じられた理由の一つであろう。

レーガーの歌曲の楽譜に見られる指示は、このような推測を裏付けるものである。例として、レビュー26 のコンサートで演奏されたレーガーの《5つの歌曲 Op. 98》の第1曲《天の目から *Aus den Himmelsaugen*》(譜例14)を見てみよう。

譜例 14 レーガー 《5つの歌曲 Op. 98》 第1曲〈天の目から〉 冒頭

Tief bewegt; ziemlich langsam (♩ = ungefähr 68—76) Max Reger, op. 98, 1

p espressivo

Singstimme

Aus den Him - mels - au - gen

Klavier

pp

sempre con Pedale

3

dro - ben fal - len zit - ternd gold - ne

molto espressivo quasi f

5

Fun - ken durch die Nacht, und mei - ne

p mp

Verlagsgesellschaft C. F. Peters M.R. 34

冒頭のピアノパートには *pp* の指示があるが、歌のパートのダイナミクスは *p* である。また、ピアノパートの内声にも歌と同じ旋律が埋め込まれているにもかかわらず、*espressivo* と指示されているのは歌のパートのみである。さらに、第7小節でもピアノパートの *pp* に対して、歌のパートには *mp* と書かれている。これらの演奏上の指示の差に、ダイナミクスや表情の点ではっきりと歌に主導権を与え、ピアノ伴奏にはより控えめな演奏を要求するレーガーの意図が表れている。これと同様に、同じコンサートで演奏された《12の歌曲 Op. 51》の第3曲〈夢見よ、夢見よ、私の甘き生命よ！子守歌 Träume, träume, du mein süßes Leben! Wiegenlied〉(譜例15)のピアノパートにも、歌のパートの *p* に対して *pp*、あるいは *più p* に対して *più pp* など、ほとんど常に歌のパートよりも弱いダイナミクスの指示が書き込まれている。さらにこの作品で特筆すべきは、ピアノパートの音の数の多さである。これほど多くの音を弾きながら全体として *pp* や、後の部分で書かれている *ppp* で演奏するためには、一つ一つの音の音量は極限まで抑えられなければならない、その結果として「あまりに小さく不明瞭」な演奏になって

しまったとも考えられる。こうした彼自身による楽譜上の指示からも、繊細で控えめで、多くの場合歌に対して一歩背景に退いているようなレーガーの歌曲伴奏のスタイルが想像される。

譜例 15 レーガー 《12 の歌曲 Op. 51》

第1曲〈夢見よ、夢見よ、私の甘き生命よ！子守歌〉 冒頭

Träume, träume, du mein süßes Leben! Wiegenlied
(Richard Dehmel) Max Reger, op. 51,3

Sehr ausdrucksvoll; ziemlich langsam, aber nie schleppend

Singstimme

Klavier

Träu - me,

sempre una corda, assai delicato e quasi vivacissimo

pp

con Pedale

2

più p

träu - me,

più pp

dolciss.

一方で、そのような演奏スタイルにはメリットも確かにあったと考えられる。

レビュー28

レーガーのピアノ演奏は言葉の最良の意味で音楽的かつ客観的で、彼はいかなる外面的な効果も求めず、まるで「公共のために」ではなく何人かの信頼できる聴衆に自身の体験を伝えようとしているかのように弾く。せいぜい、ダイナミクスの点でもう少し遠慮しないでほしいというぐらいのことは言えるかもしれないが、しかしピアノの響きと弦楽器との親密な結婚は、まさにこの慎重さのおかげかもしれない。(324-325)

このコンサートではレーガーの《クラリネットとピアノのためのソナタ変ロ長調 Op. 107》のヴィオラ版などが演奏された。このレビューでは、レーガーが音量を抑えて演奏していたのはピアノの音を弦楽器（ヴィオラ）の響きに合わせるためであるという可能性が示唆されてい

る。ここで話題に上っているのはヴィオラとのアンサンブルだが、レーガーは歌曲の伴奏でも同様に歌と響きを合わせるという目的で、あえて控えめなダイナミクスを選んでいただと考えられる。前節で見たように、レーガーはそのタッチによってピアノの響きを歌や他の楽器とうまく溶け合わせていたが、ダイナミクスの点での慎重さにも同様の効果があっただろう。

また、レーガーの伴奏は音量こそ全体的に控えめだったかもしれないが、表現に乏しく、メロディーに対してただ付き従っているだけの、文字通りの「伴奏」だったというわけではないようだ。レビュー26と27からは、レーガーの伴奏が控えめだということだけでなく、歌のパートを引き立てつつ、それと同時に自身の個性も発揮し、ピアノパートの魅力や美しさも引き出していたことが読み取れる。だからこそ、レーガーは歌曲伴奏者としてミュンヘン随一とまで称賛されていたのだろう。

(2) ピアニッシモの頻繁さ

特に歌曲の伴奏においてしばしば否定的に評価されたレーガーのピアニッシモだが、その極端さだけでなく、そのような弱音をあまりにも頻繁に用いたという批判も見られる。レビュー25でも「ほとんど絶え間なくピアニッシモを崇拝し続ける」という記述があったが、以下のレビューもその一例である。

レビュー29

ベートーヴェン・ヴァリエーションでは他の曲以上に、個々の部分の終わりで頻繁にピアニッシモの効果を使っていたことが、たとえ重大なものではないとしても、私には弱点として目についた。この効果をレーガーは《エピソード集 Op. 115》（第1巻）でさらにたっぷりと用いた。その結果、作曲家が柔らかい音で表現豊かに演奏したにもかかわらず、特にその旋律の内容がかなり薄くなり、幾分疲れているかのように聞こえてしまった。

(285-286)

レビューアの Klatte はレーガーの演奏を「表現豊か」と評価しつつも、ピアニッシモの部分があまりに多すぎたり、各部分の終わりごとに音量を落とすすぎたりしたことを弱点ととらえている。レーガーのピアニッシモは確かに表現として効果的だったようだが、そのような表現も頻繁に使いすぎれば単調な演奏になり、その効果も薄れてしまうだろう。レーガーは《ベートーヴェン・ヴァリエーション（ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ）》で、12の内8つの変奏の末尾で *pp* や *ppp* を、第12変奏に至っては *pppp* を書き込んでいる。さらにその内6つの変奏では、リタルダンドの指示も伴っている。一つの変奏が終わる度にテンポを

過度に緩め、音量を落とすすぎると、単調な演奏になるだけでなく、各変奏の独立性が際立ちすぎて、作品全体における各変奏の関連性や発展性が損なわれてしまう可能性もある。レビューとこれらの演奏指示を見る限り、レーガーは作曲者として楽譜通りの演奏をしていたと考えられるが、そのピアノッシモは時として演奏効果を半減させ、作品の構成感を失うというリスクを伴うほど極端なものであったようだ。

このように、レーガーのピアノッシモの極端さと頻繁さはしばしば批判されていたが、一方で以下のような意見も見られる。

レビュー30

彼の真珠を転がすように流暢なタッチは時に、息を止めなければ全く聞こえないほどのかすかな息吹にまで弱められる。彼ほどの卓越した芸術家でなければ、意図的にこのような弾き方をするとわざとらしくなってしまうが、レーガーの場合は彼の作品に合っている。

(297)

このレビューはレーガーの演奏だけでなく作品のスタイルも考慮しており、「息を止めなければ全く聞こえないほどの」極端なピアノッシモも、彼自身の作品に合ったものとして好意的に受け止めている。それに加えて、それほどのピアノッシモをわざとらしくなく、説得力のある表現として演奏しているレーガーの「卓越した芸術家」ぶりを評価している。

なお、レーガーが特に弱音という点で個性的であったのはピアノ演奏に限ったことではない。

レビュー31

彼はそのピアニストとしての演奏芸術を既に幾度となく証明してきたが、今や指揮者としての解釈でも、同様の繊細さや確実さを示している。ここでも、彼がしばしば神秘的なピアノッシモへ没入することを好んでいるのが目立つ。しかしこれは彼が効果を求めているのではなく、彼の魂に備わった特別な素質なのだ。(317-318)

レビュー32

揺るぎないアンサンブル——ビューローによってその基盤が築かれた——は、そのピアノッシモの音質が既にレーガーの特質を完全に備えている一方で、どれほど柔軟になっても、決して崩れるような素振りを見せなかった。レーガーのピアノ伴奏の静かな夢想のように、柔らかく繊細に響く。(316)

この2つのレビューはレーガーが指揮者として、ベートーヴェンの《交響曲第3番変ホ長調 Op. 55「英雄」》や自作の《ヒラーの愉快な主題による変奏曲とフーガ Op. 100》などを演奏したときのものである。前述のように、レーガーはピアニストだけでなく指揮者としても活動しており、特に1911年12月にマイニンゲン宮廷楽団の指揮者に就任してからは、指揮者としてステージに上がる機会も多かった。これらのレビューはレーガーのピアノ演奏に対する批評ではないが、彼の繊細さやピアノッシモへの偏好などの特徴が指揮をする際にも見られたことを示しており、興味深い。

(3) ダイナミクスの繊細なコントロール

レビュー33

私にとってレーガーのピアノ演奏は、ずっと前からコンサートホールで味わえる最も魅力的な体験の一つになっている。[...] 彼は対位法の演奏と、いくらか小音量の強弱の段階を、全く個性的な巨匠の域まで発達させた。(243)

このレビューでは、レーガーのダイナミクスには特に弱音から中ぐらいの音量の間で多彩な段階があったことが述べられている。前節でレーガーのタッチが持つ陰影やニュアンス付けの巧みさを称賛する批評を見てきたが、彼はダイナミクスの面でも繊細で精巧なグラデーションを作り出すことが出来たと考えられる。レーガーがどちらかといえばテンポの速い曲よりも遅い曲の演奏を得意としていたことも、このことを裏付けている。一般に、テンポが遅い曲では速い曲に比べて、より情感にあふれ、ダイナミクスや音色の点で陰影に富んだ演奏が要求される。レーガーはモーツァルトの《2台のピアノのための協奏曲変ホ長調 K. 365 (316a)》や、とりわけ彼が頻繁に演奏したバッハの《ブランデンブルク協奏曲第5番ニ長調》では、特にその緩徐楽章の演奏を高く評価されることが多く、「柔らかく内的な音」(Schreiber 3: 210)「ピアノで歌った」(Schreiber 3: 91)などと称賛されていた。前節で引用したレビュー10も同様の例である。レーガーは特にゆっくりとしたテンポの曲において、そのタッチとダイナミクスのコントロールによる繊細な表現によって真価を発揮するタイプのピアニストだったと考えられる。

レーガーのダイナミクスに対する精緻な感覚は、彼の作品の楽譜に書き込まれた演奏上の指示にも表れている。例として、レビュー33のコンサートで演奏された《ヴァイオリンソナタ第5番嬰へ短調 Op. 84》(譜例16)の第1楽章を見てみよう。

音量をどれぐらい変化させるのか、そしてデクレッシェンドによってどこまで音量を落とすべきかという到達点まで細かく指示している。このようなきめ細かい指示からも、レーガーがダイナミクスの微妙なコントロールに対して細心の注意を払っていたことが分かる。

譜例 17 レーガー 《バッハの主題による変奏曲とフーガ Op. 81》 第3変奏冒頭

本節では、ダイナミクスに関するピアニストとしてのレーガーの演奏スタイルの特徴を見てきた。レビューの記述がはっきりと示しているように、レーガーはフォルテよりも、ピアノやピアノッシモの部分で際立った個性を見せていた。彼のことを「選ばれしピアノ奏者であり、才能のないフォルテ奏者である」(Schreiber 3:266) と評するレビューもある。

レーガーのピアノッシモは時に極端すぎて、音が全く聞こえないこともあったし、頻繁にピアノッシモを使いすぎるせいで、その効果が失われてしまうこともあった。しかし、彼のピアノッシモが「魔術的」と形容されるような独特の魅力を持っていたのも、また事実である。そして、レーガーはピアノやピアノッシモの中でも、多様な強弱のグラデーションを作り出すことが出来た。特に弱音の演奏で彼が発揮したダイナミクスに対する細やかな感覚と、それによって生み出される陰影こそが、ピアニスト・レーガーの大きな魅力であったと言える。

4. 5. テンポとリズム

4. 5. 1. テンポ

(1) テンポ設定について

本節では、テンポに関する特徴について考察する。まずはレーガーのテンポ設定についての記述が見られる以下のレビューを見てみよう。

レビュー34

若き芸術家〔レーガー〕はもう何年も前から当地の音楽関係者の間で、多才で教養のある優れた音楽家として知られている。彼はピアニストとしても、優れたテクニック、色彩豊かなタッチ、そして成熟した理解を伴った大いに賞賛すべき演奏を成し遂げた。ただ、彼がいくらか持っている、思い悩んだりこだわりすぎたりする傾向には用心してほしい。澁濶とした青年時代には、コップから時に泡があふれてしまうことがあったとしても、しかつめらしい顔をしてあれこれ考え込むよりはましだ。それを最も感じたのはコンチェルトの第1楽章で、テンポをあまりにも遅く取り過ぎたため、いくらかぎこちなく、素っ気なく聞こえてしまった。(1・2)

上に引用したのは1893年2月のフックス音楽院の卒業試験に対するレビューであり、レーガーは当時19歳だった。レビューの前半からは、若きレーガーが既にヴィースバーデンで高い評価を受けていたことが読み取れる。レビューアの Rehbaum はレーガーの年齢も考慮した上で、第1楽章のテンポが遅すぎたと述べているが、単に年齢にそぐわない解釈だったというのではなく、そのせいで演奏自体が「ぎこちなく、素っ気なく」聞こえたとも主張している。

次に引用するのも協奏曲の演奏に対するレビューで、オーケストラと指揮者の演奏の均整が取れたフレージングや精緻なニュアンスなどを称賛した後、以下の引用部分が続く。

レビュー35

ソリストたちの演奏は、見劣りのするものだった。その一人がマックス・レーガーだ。それにしても、彼のモーツァルトの協奏曲変ホ長調 KV 271 の演奏にはひどく失望させられた。その活気がなくつまらないざわめきのような演奏 Gesäusel は、レーガーのような男からは考えられもしないものだった。引きずるようなテンポで、表現もなく、生命もなく、色彩もない、極めて不愉快なものに終わった。音楽学校の生徒でも、もしこのように弾いたら教師にひどく叱責されることだろう。(294、傍点は引用者による)

1911年4月に行われたコンサートに対するレビューである。レーガーは当時38歳になっていたが、テンポについてはレビュー34と同様、遅いテンポを好む傾向が指摘されている。このレビューではレーガーの演奏に対して厳しい非難が向けられており、「引きずるようなテンポ」に加えて、表現や色彩を欠いていたという指摘も見られる。

ただし同じ演奏に対する別のレビューでは、対照的な評価が下されている。

レビュー36

芸術家〔レーガー〕は昨晚の演奏会に、作曲家、そしてピアニストとして出演した。プログラムの半ばで、彼はモーツァルトの、1777年に書かれ、形式の自由な扱いと明確で情熱的な表現が特徴的な第1楽章、深く激しい心の痛みを吐露するアンダンティーノ、そして愛らしく微笑ましいエピソードが真珠のように連なるロンドの終楽章から成る変ホ長調の協奏曲を演奏した。精緻なモーツァルトの伝記作家オットー・ヤーン Otto Jahn がザルツブルクの巨匠の最も重要な作品であると述べたこの協奏曲に、レーガーは説得力のある解釈を与えた。彼がその演奏によって、どのようにこの有名な作品が持つ感情の価値を強調したか。節度のあるテンポの選択によって、どのように瞑想的なものに正当性を与え、光と影を効果的に配分したか。それらはあの、ヴォルフガング・アマデウスからいつでもどこでも戯れているようなロココの精神を作り出そうとするやり方よりも、よりモーツァルトの感覚に近いかもしれない。(294)

このレビューでは、レーガーが「節度のあるテンポの選択」をしたと述べられている。それに続く「瞑想的なものに正当性を与え」、あるいは「いつでもどこでも戯れているようなロココの精神」よりも「モーツァルトの感覚に近いかもしれない」という記述から、ここで言われている「節度」とは、あまり速くないテンポ設定という意味であると解釈すべきだろう。

このコンサートで演奏されたモーツァルトの《ピアノ協奏曲第9番変ホ長調 KV271「ジュノム」》は、モーツァルトが初めて緩徐楽章を平行短調で書いたピアノ協奏曲であり、アンダンティーノの第2楽章ではいわゆる「ため息の音型」がふんだんに用いられている。「深く激しい心の痛みを吐露する」という描写から、レビューアの Birgfeld はこの楽章に「いつでもどこでも戯れているようなロココの精神」よりも、むしろ悲劇的な性格を強く認めているようだ。この2つのレビューに見られる相反する評価には、作品に対するレビューア自身の解釈の違いも大いに反映していると考えられるが、いずれにせよ、両者ともにレーガーのテンポの遅さを指摘している点は注目に値する。

(2) 曲中でのテンポの変化について

次に、曲中でのテンポの変化について述べている以下のレビューを見てみよう。

レビュー37

レーガー〔の演奏〕は、フーガが最も深い内面に打ち明ける全てのものを、それもしばしば強い哀しみを伴った柔らかい表現によって現出させると言い表せるだろう、そのためフーガの建築物のような骨格はそれと引き換えに薄れてしまうが。レーガーのバッハ解釈は、ほとんどフェミニズム的と言っていい性格を有しており、そのことはへ短調と嬰へ短調のフーガではとても有利に働いたし、嬰へ長調のフーガには愛らしさが注ぎ込まれた。

レーガーとエリー・ネイ＝フークストラテン Elly Ney-Hoogstraaten のような、こんなにも異なる 2 つの個性が、プログラムの最後の《2 台のチェンバロのための協奏曲 ハ長調〔BWV1061〕》で「結合双生児のような siamesisch」共演を見せてくれるわけがないと思われた。ネイはレーガーの柔らかさに対して男性的原理を受け持ち、自分の曲では——サン＝サーンスのように——あとでテンポを上げるためにゆっくり弾き始めることを好むレーガーがリズムの手綱をいい加減にしてしまった時は、彼女が再び引き締めた。ただし、第 2 楽章では心の痛みでやつれたようなレーガーの弾き方が勝り、ネイの演奏も涙を誘った。(340、傍点は引用者による)

ここではレーガーとネイ＝フークストラテンの演奏が、それぞれ「フェミニズム的」「男性的原理」という言葉によって対比的に描写されている。

このレビューの後半で言及されている「曲をゆっくりと弾き始めることを好む」という特徴は、レーガーの共演者たちの証言やピアノロールの録音からも確認出来る。1915 年にレーガーの《モーツァルトの主題による変奏曲とフーガ Op. 132a》を共演したオルガニストのブंक Gerard Bunk によれば、レーガーはフーガの冒頭を、彼が想像していたテンポよりも 2 倍遅く弾き始めたという (Schreiber 1: 116)。さらに、レーガーとたびたび 2 台のピアノのための作品を共演したジンケルツ Willi Jinkertsz は、レーガーは自分が書いたフーガをいつもきわめてゆっくりと、ほとんどレーガー自身にしか聞こえないほどのピアノッシモで弾き始めたと言っている (Schreiber 1: 116)。ピアノロールの録音でも、レーガーは大半の作品をいくらかゆっくりと弾き始め、徐々にテンポを上げている。また、《7 つのシルエット Op. 53》の第 2 曲の中間部 (第 17-30 小節) のように、曲の途中でテンポが変化する場合にも同様の例が見

られる。

レーガーは《バッハヴァリエーション》のフーガでもそのような演奏を望んでいたと考えられる。このフーガの冒頭には *Sostenuto*、♩=68 と書かれているが、その後レーガーは *Più moto* や3回にわたる *stringendo* の指示によってテンポを徐々に加速しており、フーガの第56小節目では♩=108まで到達させている。このような楽譜の指示にも、曲をゆっくりと弾き始めて徐々にテンポを上げていくことを好むレーガーの演奏スタイルが反映されている。

レビュー38

中間楽章は特にそのゆっくりとしたテンポによって、素晴らしく美しく響いた。両端楽章については、その極めて表面的な解釈——音楽の呼吸が駆り立てるようなテンポによって追い出されてしまった——にひどく失望させられたが、おそらくその責任はレーガーにもある。彼のピアノ演奏は、特に中間楽章で書かれていない声部を付け加えることによって、とても表情豊かになった。第1楽章のカデンツァでの予期せぬテンポの変化は、その根拠が感じられないままだった。(169)

レビュー39

第1楽章のピアノソロパートの解釈にはいくつもの疑問を抱いた。というのは、レーガーはこの楽章の第2部、特別なピアノソロを、その前に記されていないゆっくりしたテンポで、しかも作品の理念にはふさわしくないような柔らかすぎるタッチで演奏したからだ。第2楽章と第3楽章は素晴らしかった。ソロヴァイオリンが1回ミスをしたのを除けば、アンサンブルもとても良かった。(205)

この2つのレビューは、どちらもレーガーがバッハの《ブランデンブルク協奏曲第5番ニ長調》のピアノパートを弾いたときのものである。1つ目のレビューでは、第2楽章についてはゆっくりとしたテンポ設定とそれによって生み出された響きの美しさが称賛されているのに対して、第1楽章と第3楽章についてはレーガーが速すぎるテンポで演奏したことが示唆されている。

レビュー38の引用部分の末尾では「カデンツァでの予期せぬテンポの変化」、レビュー39では「特別なピアノソロを、その前に記されていないゆっくりしたテンポで」演奏したという記述が見られる。確かに、バッハ自身は第154小節から開始されるピアノパートのカデンツァに対して、テンポに関する指示を何も残していない（譜例18）。また、この作品のレーガーによ

る校訂版³⁵でも、このカデンツァについては直前に *poco rit.*、そしてカデンツァの冒頭に *a tempo* の指示が見られるのみである（譜例 19）。ただし、レーガーはここに「この素晴らしいカデンツァをエチュードに貶めてしまわないよう、くれぐれも注意するように」³⁶という注釈を付けている。このことからレーガーはこのカデンツァを、技巧を見せびらかす練習曲のようにではなく、表現豊かに演奏すべきであるとみなしており、その結果としてテンポがその前の部分よりも遅くなったと推測出来る。しかしながらそのようなテンポの変化は、少なくともこの 2 人のレビュアーに対して十分な説得力を持つものではなかったようだ。

譜例 18

バッハ 《ブランデンブルク協奏曲第 5 番ニ長調 BWV1050》 第 1 楽章 第 153-157 小節

The image shows a musical score for Example 18, which is measures 153-157 of the first movement of J.S. Bach's Brandenburg Concerto No. 5. The score is in D major and 3/4 time. It features a solo for the keyboard (Cembalo) and a section marked 'Solo senza stromenti' (Solo without instruments). The score is written for a solo instrument (likely a harpsichord or spinet) and a keyboard (Cembalo). The solo instrument part is in the upper staves, and the keyboard part is in the lower staves. The solo instrument part is marked 'Solo senza stromenti' and the keyboard part is marked 'Cembalo'. The score shows measures 153-157, with measure 153 starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

³⁵ Johann Sebastian Bach. *Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D-Dur BWV 1050 für Klavier, Flöte und Violine mit Streichquintettbegleitung*. Bearbeitet von Max Reger. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1915.

³⁶ Ich warne dringendst davor, diese wundervolle Cadenz zur Etüde zu erniedrigen. レーガーは“dringendst”という単語を用いて、演奏者に強い注意を喚起している。

譜例 19 バッハ 《ブランデンブルク協奏曲第 5 番ニ長調》（レーガーによる校訂版）

第 1 楽章 第 153-159 小節

poco rit. . . a tempo

espress.

pp Cembalo solo senza stromenti

*Ich warne dringendst davor, diese wundervolle Cadenz zur Etüde zu erniedrigen.
Part. B. 2343.

レビュー40

チェロとピアノのためのソナタ イ短調〔Op. 116〕を、レーガーとドルトムントのマイスナー Martin Meißner 氏は驚くべき一体感を持って共演した。レーガーの演奏に合わせるのとは全くもって簡単なことではないだろう。彼はテンポの取り方を完全に一瞬の感性に任せてしまう […]。(297)

ここではレーガーがテンポの取り方を「一瞬の感性」に任せてしまうことや、それに合わせて演奏することの難しさが指摘されている。レーガーは自作を演奏する場合にも、曲中でテンポを突然変化させることがあったと考えられる。

以下はレーガーがピアニストのバルダス Otto Bardas と共に、自作の《ヴァイオリンソナタ第 5 番嬰へ短調 Op. 84》や、2 台のピアノのための《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ Op. 86》を演奏した際のレビューである。

レビュー41

そしてもちろん彼ほどのピアニストでなければ、これほど明確で明晰に、ある時は柔らかく、ある時は力いっぱい、時には献身的に、そしてまたある時は制御出来ない一瞬の

インスピレーションに従って、全てを表現することは出来ない。その点レーガーは私にルビンステイン³⁷を思い起こさせる、演奏のたびに一瞬の魔法のような印象を残していた彼を。それゆえ、私たちの地元の素晴らしいピアニストであるバルダスが、演奏の至る所でレーガーのこのような専制に従うことが出来たという功績は称えられるべきだ、なぜならレーガーは時々自分が指定したものと矛盾するテンポを取っていたのだから。(129、傍点は引用者による)

執筆者の Belsky はルビンステインを引き合いに出しながら、レーガーのテンポの取り方について言及している。レーガーが時には一瞬の「感性」や「インスピレーション」によってテンポを取ることと、それによってアンサンブルが困難になることが指摘されているという点で、レビュー40 と 41 は共通している³⁸。

ここではレビュー41 末尾の「自分が指定したものと矛盾するテンポ」という言葉に注目したい³⁹。このレビューの記述が事実だとすれば、なぜレーガーは自分自身の指示と異なるテンポで演奏したのだろうか。このことについては我々がレーガーの作品や演奏上の指示を解釈する際にも重要なポイントになるので、以下で詳しく検討しよう。

レーガーは多くの作品でメトロノームの数字によってテンポを指定しているが、後になって訂正することも多かった。例えば 1904 年には自作の《ヴァイオリンソナタ ハ長調 Op. 72》をアンリ・マルトーと共演しているが、練習の際にメトロノーム指示を二人で再検討したところ、レーガーは緩徐楽章以外のテンポ指定が速すぎたことを認めた (Schreiber 1: 113)。また、シュミット＝リントナーによれば、レーガーは自分が書いた演奏上の指示を変更してしまうことが頻繁にあり、時には異なる表現効果がもたらされることにレーガー自身驚いていたという (Michalak 2007: 276)。さらに、レーガーは 1912 年にブラームスの作品を演奏した際、テンポをあまりにも幅広く取り過ぎたとして批判を受けたが、彼はそのことに対して以下のように弁明している。

³⁷ アントン・ルビンステイン Anton Rubinstein (1829-1894) を指すと思われる。

³⁸ レーガーが歌曲の伴奏者だけでなく室内楽奏者としても高く評価されていたことはすでに述べたが、彼が室内楽のピアノパートや合奏協奏曲のコンチェルティーノを演奏した際にテンポの面でアンサンブルの一体感を乱したという記述は、ここには引用しなかったいくつかのレビューでも見られる。なお、このような指摘は歌曲を伴奏した際のレビューではほとんど見当たらない。

³⁹ 執筆者である Belsky は、バルダスのことを「私たちの地元のピアニスト」と呼び、レーガーがこの演奏会の 2 年後に再びプラハで演奏した際にも同じ Prager Tagblatt にレビューを書いている。このことから、彼はプラハの批評家で、当時すでに出版されていたこの作品の楽譜を把握した上でこのレビューを執筆したと思われる。

作品のテンポは作曲家の指示のみならず、和声の充実度、ポリフォニー、演奏する空間、そして可能な限りの明確さを求めるという原則によって決定される・・・ブラームスはあまりにも頻繁に、速すぎるテンポを書いている。激しい内面を持つ作曲家は、そのような興奮にそそのかされて速すぎるテンポを指定してしまう。私自身も、自分で指定しておいたにもかかわらず、後になってそれよりもはるかに遅いテンポを取ってしまう場合があることは自覚している！（Schreiber 1: 115-116）

レーガーのピアノロール録音は、このような彼自身の言葉を裏付けている。録音が残されている 10 曲の内、メトロノームの数字によってテンポが指定されているものは 6 曲だが、これらのテンポ指定とピアノロール録音の演奏テンポを比べてみると、レーガーは大半の作品を自分で指定したテンポよりも遅く弾いている。Brauss は《バッハヴァリエーション》にレーガーが記した注釈⁴⁰に対して注意を促し、レーガーが書き込んだメトロノームの数字は額面通りに受け取らず、テンポの上限を示していると解釈すべきだと述べている（1994: 190）⁴¹。

例として、レーガーによる《私の日記より Op. 82》第 1 巻第 10 曲（譜例 20）のピアノロール録音に耳を傾けてみよう。彼は冒頭に *Andante innocente*（♩=56）と指示を書き込んでいるが、それよりも大幅に遅い、およそ♩=40 のテンポで演奏している。さらに興味深いことに、彼はこの三部形式による作品の第一部冒頭の 5 小節と第三部冒頭の 5 小節（第 27-31 小節、譜例 21）において、メトロノームの数字では同一のテンポを指定しているにも関わらず、第三部でより遅いテンポを取っており、前者を約 22 秒 73、後者を約 24 秒 83 かけて演奏している⁴²。第一部の再現に当たる第三部では半音階的な対旋律の導入による変奏が行われているが⁴³、このような場合にテンポを第一部よりも若干遅く設定することには、聴き手が対位的で複雑なテクスチャを明確に理解しやすくなる効果がある。上の引用文でも作品のテンポを決定する要因としてポリフォニーが挙げられているが、レーガー自身の演奏スタイルに則ってテンポの取り方に幅を持たせることは、演奏の明快さを高めるための有効な手段となる。

⁴⁰ Max Reger. *Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach Op. 81*. Edited by Egon Voss. München: Henle, 1998. フーガの冒頭 (p. 35) には、以下のような注釈が記されている。「全てのメトロノームの指示は厳格に受け取らないでほしい、特に動きのある（速い）変奏や、とりわけ常に幅広いテンポを取ることが適切なフーガでは、演奏の明確さが損なわれない限りで、一般に許容される最も速いテンポを示していると見なしてもよい。」

⁴¹ ただし、Popp はレーガーの音楽的ユーモアについての論考で、レーガーの音楽が持つウィットは彼自身のテンポ指定通りに演奏した時にのみ効果を発揮すると述べている（2000: 111）。

⁴² 同じ曲集の第 6 曲の第 18-20 小節も同様に、レーガーが第三部を第一部よりも遅いテンポで演奏している例として挙げることが出来る。

⁴³ 第 2 章第 1 節で述べたように、レーガーは三部形式によるピアノ小品の第三部で同様の手法を頻繁に用いている。

譜例 20 レーガー 《私の日記より Op. 82》第 1 巻第 10 曲 冒頭

Andante innocente (♩ = 56)
sempre espress.
p
sempre con Pedale
poco rit. - a tempo
p *mp*

譜例 21 レーガー 《私の日記より Op. 82》第 1 巻第 10 曲 第 26-31 小節

poco a poco rit. - a tempo - sempre espress.
p
poco rit. - *p*

ちなみにダイナミクスの点でも、レーガーは常に自身の指示通り演奏していたわけではない。例えば《6つの間奏曲 Op. 45》の第3曲（譜例 22）において、彼は第3小節の3拍目に *p* の指示を書き込んでいるが、録音では3拍目に向かってむしろ音量を増し、*f* で決然とフレーズを閉じている。

譜例 22 レーガー 《6つの間奏曲 Op. 45》第3曲 冒頭



確かにレーガーは楽譜に夥しい数の演奏上の指示を書き込むことによって、自作の演奏解釈を細部に至るまで規定してはいたが、《ヴァイオリンソナタ ハ長調 Op. 72》のテンポ指定の訂正やレーガー自身の弁明、そしてピアノロールの録音は、彼が自作に一旦与えた指示に固執していたわけではないことを示しているし、シュミット＝リントナーの証言からは、レーガーが常に自作の演奏解釈の新たな可能性を探っていたことも窺える。また、レーガー自身がテンポと「演奏する空間」の関係について述べており、レビューにも一瞬の「感性」や「インスピレーション」という記述が見られることから、レーガーがテンポを設定する際には作品のテクスチャや楽譜上の指示に加えて、その時々演奏場所や演奏中の瞬間的なひらめきをも重視していたと考えられる。第3章で述べたように、レーガーの演奏活動の大きな目的は、自作をどのように演奏すべきかを実践的に示すことにあった。しかし、それは必ずしも自作の譜面に書き込んだ詳細な演奏上の指示を忠実に再現するということを意味しているわけではない。むしろ、上掲のレーガーの言葉からうかがえるのは、演奏の一回性を重視しながら、柔軟な感性をもって常に新たな可能性を模索することをより重視する、彼の演奏家としての美学である。

4.5.2. リズム

ここまではテンポに関するレーガーの演奏スタイルの特徴を考察してきたが、次にリズムについての記述があるレビューを見てみよう。

レビュー42

食傷気味の聴衆が何人もいたようだが、さらにブラームスの《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ Op. 78》が続いた。雨の歌の動機とともに、その魅力的な主題が終楽章で広がっていくこの作品を、ブラームスは数十年前、自ら好んで演奏会で弾いていた。レーガーはこの偉大な先駆者を無意識に真似たせいで、ブラームスがしばしば非難されて

いたように、リズムを鋭くせず、左手の小指をあまりにも優しくいたわりすぎたのだろうか？似たものを感じ取ったように思う。(283)

このコンサートでは引用部分で取り上げられているヴァイオリンソナタの前に、レーガーの歌曲や合唱曲、さらに《クラリネットソナタ変ロ長調 Op. 107》や《ヴァイオリンとピアノのための古い様式による組曲へ長調 Op. 93》なども演奏された。レーガーは長いプログラムのコンサートを好んで企画していたが (Schreiber 1: 78)、そのために「食傷気味」になる聴衆も少なくはなかったようだ。

このレビューではブラームスが引き合いに出され、レーガーが同じように左手の小指をいたわりすぎたせいでリズムの鋭さが欠けていたと述べられている。このような特徴は、先述のタッチの柔らかさとも無関係ではないだろう。レビュー37でも「リズムの手綱をいい加減に失ってしまった」と指摘されていたように、レーガーの演奏はリズムが欠けている、あるいは明確でないという批判を受けることが多かった。

ここで、レビューで言及されているブラームスの《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ第1番ト長調》(譜例23)の第1楽章を見てみよう。

譜例 23 ブラームス 《ヴァイオリンソナタ第1番ト長調 Op. 78》 第1楽章 終結部

The image shows a page of a musical score for the ending of the first movement of Johannes Brahms' Violin Sonata No. 1 in D major, Op. 78. The score is written for violin and piano. It consists of three systems of staves. The first system starts at measure 233 and ends at measure 235. The second system starts at measure 236 and ends at measure 239. The third system starts at measure 240 and ends at measure 243. The violin part features various ornaments and a piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics like 'poco f' and 'f' are indicated.

この楽章は4分の6拍子で書かれているが、コーダの第235-239小節では、ヴァイオリンの旋律が部分的にスラーによって2分音符（付点4分音符+8分音符）ごとに分けられている。通常は付点2分音符（4分音符×3）を1拍として小節を2つに分割する4分の6拍子に対して、2分音符を1拍として小節を3つに分割する、いわゆるヘミオラのリズムである。一方、ピアノの左手は第237小節まで、そのアーティキュレーションによってはっきりと付点2分音符（4分音符×3）ごとに分けられているが、第238-239小節では音型が変化しており、付点4分音符（8分音符×3）ごとのグループに分かれていると考えることも出来る⁴⁴。このようにとらえるならば、この部分では付点4分音符を1拍として小節が4つに分割されることになる。ここで8分音符3つのグループ毎の最初の音（譜例では丸囲みで示した音符で、普通は第5指で奏する）をいくらか鋭く打鍵することで、元の4分の6拍子とヴァイオリンの2分の3拍子に対するピアノパートの拍子のずれ、そしてそれらによって生み出されるリズムの複雑さが明確に表現され、第240小節の*f*に向かって効果的に緊張を高めることが出来るだろう。レビューでは曲中の特定の部分が明示されているわけではないが、レーガーの演奏は例えばこのような部分で、左手の小指をいたわりすぎていてリズムの鋭さが足りないという印象を抱かせたのではないだろうか。

レビュー43

第1楽章は情けないほどにリズムが欠けており、その責任は主としてピアノパートにある。バッハはくすんだ響きになってしまっただけとはいけない、音はもちろん、リズムにおいてはさらにそうだ。レーガーのカデンツァは解釈の点でも演奏の点でも独特だった、ここでも左手が各声部の中でもっと鋭く目立ってもよかったのだが。しかしアンサンブルでは、彼は伴奏する時には急ぎ、自分が引っ張っていく時にはテンポを引きずった。音がとても美しかったのが第2楽章（ソロトリオ）だ。終楽章ではまたリズムがずれていた。(109-110)

レビュー44

彼は素晴らしいバッハの識者だ。彼は弦楽合奏によって伴奏されるこの巨匠の二短調協奏曲〔BWV1052〕を編曲し、自ら演奏した。ただし、演奏は編曲のレベルには及ばなかった。純粋にテクニク的な部分で、レーガーには大いに責任がある。多くの音が無視されてしまい、演奏は無愛想で、リズムの表現力が欠けていた。生き生きとしたリズ

⁴⁴ 右手には既にその直前の部分でもこれと対称的な動きをする音型が使われているが、第238-239小節では両手がこの音型を奏するため、付点4分音符ごとのグループ化が一層際立つことになる。

ムを持ち、その指揮によってソリストたちに芸術家としての喜びを感じさせたわが市の楽長にとって、この有名な同業者は全くうらやむに値しなかった。彼の能力と統率力のおかげで、オーケストラは総音楽監督〔レーガー〕と「足並みをそろえて」進むことが出来た。(378)

上掲の2つのレビューは、レーガーによるバッハの演奏について、ともに「リズムがずれていた」、あるいはその「表現力が欠けていた」点を指摘している。レビュー43では、そのようなリズムの取り方がバッハの作品の解釈にはそぐわないという点から批判されている。他方のレビュアーはレーガーの編曲を高く評価しつつ、それと対比させながら演奏について述べており、リズムだけでなくテクニックの面に関してもレーガーの演奏を批判している。さらに、同じ演奏に対する別のレビューでも、レーガーのリズムが「勝手気まま」であったという指摘や、準備があまり入念でなかったのではないかという印象を受けたという記述も見られる

(Schreiber 3: 378)。

レーガーによる《5つのフモレスケ Op. 20》の第5曲（譜例24）のピアノロール録音は、とりわけリズムや拍子の点で注目に値する。

譜例 24 レーガー 《5つのフモレスケ Op. 20》第5曲 第1-20小節

Vivace assai

sempre *pp* ed assai leggiero una corda

pp

sempre una corda

pp

poco

ff tre corde

ff

stringendo -

ffz

diminuendo e ritardando al tempo primo

una corda

assai delicato

レーガーの演奏では各拍子の長さが一定に保たれておらず、例えば第1小節や第3小節の5拍目と6拍目などでは急に加速して、なだれ込むように次の小節に移っている。また、第6、7小節や第10、11小節の16分音符が連続するパッセージも、直前の部分に比べて唐突に速く流れるように弾いているため、旋律の上行や下行によるエネルギーや躍動感が強調される一方、

拍子を明確に感じることは困難である。拍子自体がこのような極めて流動的であるため、第1小節や第3小節で右手が奏するヘミオラのリズムは、その効果をあまり発揮していない。さらに、レーガーは第18小節の長さを5拍分延ばし、この1オクターブ下行する音型を記譜よりも5回多く演奏している。この録音には、彼の演奏におけるリズムの自由さ、あるいは「勝手気まま」さが明白に表れている。

また、以下に引用するのはレーガー自身ではなく、彼の《ピアノ協奏曲へ短調 Op. 114》や《テレマンヴァリエーション》などを初演したピアニストであるクヴァスト＝ホダップ Frieda Kwast-Hodapp らによる、レーガーの《ピアノ三重奏曲ホ短調 Op. 102》の演奏に対するレビューである。

レビュー45

レーガーの三重奏曲〔の演奏〕にテンポを引きずったりリズムをぼやけさせたりする傾向を認めることが出来たら、それは演奏者が作曲家の意図に対して忠実に従おうとしたからだと思えて差し支えない。というのは、レーガーが例えば第1楽章において固定的なテンポやアクセントの利いたリズムを望まなかったことについては、ほとんど疑いの余地はないからだ。(212)

このレビューはレーガー自身の演奏について述べたものではないが、彼が自作の演奏解釈について「固定的なテンポやアクセントの利いたリズムを望まなかった」ということが、確信を持って語られている。これらのレビューや証言、ピアノロールの録音は、レーガーが鋭いリズムや厳格に拍子を取ることをあまり好まなかったことを示している。

4. 5. 3. ルバート

次に取り上げるのは、ルバートである。*The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2. ed.) の“Rubato”の項によれば、ルバートは表現のためにリズムやテンポを変化させることであり、もともとは①伴奏が厳格に拍子を保つ一方でメロディーの各音の音価を変化させることを意味する用語であったが、後期ロマン派の頃にはしばしば②音楽全体のテンポを徐々に速めたり、あるいは遅くしたりすることをも意味するようになっていった (Hudson 2001: 832-834)。また、平凡社出版の『音楽大事典』のルバートの項では、「19世紀を通じて、とくにピアノ音楽でのテンポ・ルバートは、基礎テンポと旋律声部のずれという本来の意味から、表現の強調のための種々のテンポの増減へと変質した」(柴田 1983: 2766)とされている。本

稿で引用したレビューは 19 世紀の終わってから 20 世紀の初めのものであり、ルバートという用語は既に元来の①の意味よりは、むしろ②の意味で使われていたと考えるのが自然だろう⁴⁵。

以上を踏まえて、ルバートについての記述を含む以下のレビューを見てみよう。

レビュー46

しかしながら、バッハの鍵盤楽器とヴァイオリン、フルートのための協奏曲ニ長調については残念に思った。それぞれにふさわしいものがある *jedem das Seine*⁴⁶——バッハは意味と理解によって演奏するのがふさわしいのに、レーガーは「感情」によって演奏し、厳格な音楽をあまりにも甘ったるくゆがめてしまった。いくつものダイナミクスのニュアンスや、第 1 楽章のあまりに長すぎるピアノシモは、正当な理由のないものだった。しかし、さらに様式を損ねたのは中間楽章のアーモンドのような、“*Affetuoso*”と書かれているにしても甘すぎるアルペジオ演奏とルバートだ。それに加えて、レーガーはひどく勝手にオクターブを追加した。通奏低音の部分なら異論は無いが、ソロの部分では全くもって邪魔だった。(159)

レビュー47

2 番目のプログラムはより素朴で、より純粋なバッハだった。《平均律クラヴィーア曲集》の第 2 巻からハ短調、嬰ハ短調、変イ長調、そして第 1 巻からは嬰ハ短調の、4 曲のプレリュードとフーガが抜粋された。テンポ設定の点でレーガーは完全に古典の伝統的な考え方に立脚しており、アレグロに今日的な活発さを与えない。その音楽的な処理の仕方には、計算機とはかけ離れた、生き生きとして変化に富んだ感情に影響される人格をバッハに見出す現代の巨匠の姿が認められた。彼のタッチは魅惑的なほどの柔らかさを生み出せる。テーマの内容を鋭く浮き彫りにし、対位法の各声部を明確にコントロールしているのに対して、かなりのルバートをを用いていたのは、音楽的には完全に正当と思われるが、厳格なバッハの弟子たちの多くは奇妙な感じを抱くかもしれない。しかしおそらく、レーガーのようにバッハを学んだものは、この古き巨匠の魂からこそより多くを読み取る術を心得ることになる、それについて何も教えてくれないようなつまらない慣習からよりも。(368、傍点は引用者による)

⁴⁵ ただし渡辺は、①の意味でのルバートの概念は、演奏法に関する理論書では 19 世紀のかなり早い段階で消えていったように見えるが、音楽家の実践の場面ではすぐに消えてしまったわけではなく (2001: 314)、1920 年代の SP 録音の演奏にもその名残と思われるものを見出せる例があると述べている (2001: 322-323)。

⁴⁶ 各人に対して各々の分に応じたものを与えるべきであるという意味の格言。

この2つは、どちらもレーガーのバッハ演奏に対するレビューである。レビュー46のレビューアーはバッハの演奏解釈についての自身の考えを述べた上で、例えば「甘すぎる」アルペジオ演奏などの例を挙げながら、レーガーがバッハの厳格な様式をゆがめてしまったと批判している。レーガーが楽譜に書かれていない場合でもしばしば和音を分散化して演奏していたことは他のレビューの記述からも明らかであるし⁴⁷、ピアノロールの録音からも、彼が右手と左手のタイミングをわずかにずらして演奏することを好んでいたことが分かる⁴⁸。打鍵のタイミングにこのようなずれが存在する場合、例えばアルペジオ演奏されたある和音の最低音と最高音のどちらが拍子のパルスと同時に奏されたのか、全ての音を同時に打鍵した場合ほど明白ではない。このような特徴も、前述のリズムが不明瞭であるという批判を受ける一因となり得るものである。

では、ルバートについての記述を見てみよう。レビュー46では、バッハの音楽にそぐわないような甘すぎるルバートが様式を損ねたと批判されている。一方レビュー47では、バッハの作品の演奏解釈に対して厳格な態度を取る者にとってはルバートが多すぎると感じられるかもしれないが、「音楽的には完全に正当」であるとして、レーガーの解釈が肯定されている。ここでも賛否は分かれているが、レーガーが時には批判されるほどルバートを多用していたことは確かである。

ルバートを多用するというレーガーの特徴について、ここではフレージングという観点から考察を加えたい。本章第2節で述べたように、レーガーはしばしばフレージングの巧みさを称賛されていたが、自作に対する演奏指示からもそのフレージング法的一端を読み取ることが出来る。例えば、《炉端の夢 Op. 143》の第9曲（譜例25）において、レーガーはスラーによって示されたフレーズの終わりに頻繁に *poco ritardando* と書き込み、次のフレーズが始まる際に *a tempo* と指示することによってテンポを戻している。また、レーガーの生徒であったベルシェ Alexander Berrsche は以下のように述べている。

レーガーはとりわけメロディストとして理解されるべきである。一見あらゆる種類の分散和音から出来ているような彼の主題の大きなスラーがストリンジェンドとリタルダンドによって明確になった時、初めて全てを古い歌のように小声で口ずさめるようになり、いわゆるレーガー的な複雑さを明確かつ自然に演奏出来るようになる。(Michalak 2007: 277)

⁴⁷ 例えば1906年5月14日にレーガーが自作の《ヴァイオリンソナタ嬰へ短調 Op. 84》を演奏した際にも、彼の「アルペジオの癖」が批判されている (Schreiber 3: 133-134)。

⁴⁸ このような傾向は、特に自作の《私の日記より Op. 82》の第1巻の第10番などで顕著である。

ベルシェによれば、レーガーが書いた主題のスラーは「ストリンジェンドとリタルダンドによって」明確になり、そうすることでレーガーの複雑な音楽は自然に演奏出来るようになる。レーガーが与えたリタルダンドの指示に従うことで、わずかなテンポの変化が生じ、それによってフレーズの終わりと次のフレーズの始まりをはっきりと描き出すことが出来るというわけだ。さらにベルシェは、それぞれのフレーズの中心に向かってわずかなストリンジェンドを用いることをも推奨しているようである。このような細かい単位でのテンポの伸縮は、フレーズを明確に表現するための有効な手段となる。また、ここではダイナミクスの指示も見落としではない。レーガーは第3・4小節や第6・7小節などで、クレッシェンドとデクレッシェンドによってフレーズの中心に向かって音量を増し、続けて音量を落としながらそのフレーズを終えるよう指示している。

譜例 25 レーガー 《炉端の夢 Op. 143》 第9曲 冒頭

The image shows a page of a musical score for Max Reger's Op. 143, No. 9. The title at the top is 'Larghetto (♩=58) espressivo' and 'Max Reger, op. 143, 9'. The score is in 4/4 time. It features piano (p), piano-piano (pp), mezzo-forte (mf), and mezzo-piano (mp) dynamics. There are also tempo markings: 'poco ritardando' and 'a tempo'. The score is written for piano and includes a vocal line with lyrics 'do' at measure 7. The score is divided into measures 1-4, 5-8, and 9-11. The first measure is marked 'p'. The second measure is marked 'p'. The third measure is marked 'pp'. The fourth measure is marked 'pp'. The fifth measure is marked 'p'. The sixth measure is marked 'p'. The seventh measure is marked 'mf'. The eighth measure is marked 'p'. The ninth measure is marked 'p'. The tenth measure is marked 'pp'. The eleventh measure is marked 'pp'. The score ends with a 'crescendo' marking.

レーガー自身による《7つのシルエット Op. 53》の第2曲（譜例26）の演奏からは、このようなテンポとダイナミクスの変化をはっきりと聴き取ることが出来る。例えば冒頭の11小節は、第1・2小節、第3・4小節、第5・8小節、そして第9・11小節という4つのフレーズから構成されており、各フレーズにはクレッシェンドとデクレッシェンドの指示が書き込まれている。レーガーはフレーズごとに自身の指示通り音量を増減させるとともに、上述のようなわずかな

ストリンジェンドとリタルダンドを行っているため、フレージングは極めて明確である。

譜例 26 レーガー 《7つのシルエット Op. 53》第2曲 冒頭



レーガーの師であるリーマンは、作曲家はダイナミクスの指示を十分に書き込むことでフレーズ同士の境界を定めることが出来ると述べている (Riemann 1884: 255)。前述のピアノやピアノッシモの中での精妙なダイナミクスのコントロールは、フレージングの明確化や繊細な陰影付けにも寄与する特徴である。ルバートの多用を指摘するレビューやピアノロールの録音からは、ダイナミクスやテンポの操作によって明確で表情豊かなフレージングを実現しようとするレーガーの意図を読み取ることが出来る。

また、レーガーの作品にはメロディーのフレーズが非対称的であるもの、あるいは小節数が不規則になっているものが数多く存在する⁴⁹。不明瞭な楽節にはフレージングによって意味を与えることが出来るというリーマンの言葉通り (ホフマン 1995: 507)、特にそのようなレーガーの作品を演奏する際には、明確なフレージングは作品の構造を聴き手にはっきりと理解させるための有効な手段となる。

⁴⁹ Michalak はレーガーのピアノ小品についての論考で、慣習から逸脱するような自由な拍節構造は彼の独特な表現様式であると述べている (2007: 271-272)。

ここまで、テンポ・リズム・ルバートの観点からレーガーの演奏について考察した。彼はテンポを比較的遅く設定することを好み、自作であってもしばしば自身の指定より遅いテンポで演奏していた。また、曲をゆっくりと開始して徐々に加速したり、曲中でテンポを変化させたりすることも多かった。さらに、彼は鋭いリズムを好まず、ルバートを多用していた。レーガーは演奏において、一定のテンポや厳格なリズムに固執するのではなく、音楽の流れを柔軟に変化させていたようだ。テンポやリズムに関しては否定的な評価を受けることも多かったが、いくつかの特徴は彼の対位法演奏やフレー징の明確さといった長所にも大きく関係していたと考えられる。

4. 6. バッハ解釈における感情表現

本節では、レーガーによるバッハの演奏解釈について述べる。彼はバッハの作品を幾度も演奏会で取り上げ、編曲や校訂でも多くの業績を残した。《ブランデンブルク協奏曲》

(BWV1046-1051) 全 6 曲の連弾版⁵⁰や、《ゴルトベルク変奏曲 BWV988》のラインベルガー Joseph Rheinberger (1839-1901) による 2 台ピアノ版の改訂⁵¹などは、その一例である。「第二のバッハ」(Schreiber 3: 328) とも呼ばれていたレーガーは、ピアニストとしてバッハの作品をどのように演奏していたのだろうか。前節までの考察を踏まえた上で、本節では特に注目すべき点について指摘しておきたい⁵²。

前節で引用したレビュー46 では、レーガーが感情のせいで「厳格な音楽をあまりにも甘ったるくゆがめてしまった」、そしてレビュー47 では「生き生きとして変化に富んだ感情に影響される人格をバッハに見出」したと、いずれもバッハ作品の解釈という文脈で、演奏における感情表現について述べられている。レーガーのバッハ演奏に対するレビューでは、感情表現に関するこのような記述が際立って多い。以下に引用する 3 つのレビューも同様の例である。

レビュー48

レーガーとヴォルフムム [...] は徹底して音楽家であり、響きの効果に対する感性に恵まれ、優れた構成力を備えている。純粹にピアニスティックな面や、直接的な感情表現

⁵⁰ J. S. Bach. *Brandenburgische Konzerte: für Klavier zu vier Händen*. Bearbeitet von Max Reger. Frankfurt: C.F. Peters, 1905-06.

⁵¹ J. S. Bach. *Goldberg-Variationen für zwei Klaviere BWV 988*. Bearbeitet von Joseph Rheinberger. Revidiert von Max Reger. Leipzig: Fr. Kistner, 1915.

⁵² レーガーによるバッハの演奏解釈については、以下の論考に詳しい。Christopher Anderson. 2004. "Reger in Bach's Notes: On Self-Image and Authority in Max Reger's Bach Playing," in: *The musical quarterly* 87/4 (winter, 2004): 749-770.

の面では、レーガーの方が明らかに優れている。ヴォルフムはすでにその外面にも表れている落ち着きを反映して、よりアカデミックな演奏家であるという印象を時々与える。しかし究極的には、二人はバッハへの深く根ざした愛と、彼の音楽の独創性に対する成熟した理解を合致させる。彼らは明確な音と申し分のない技術を持ち、細部まで精巧に作り込まれた演奏で、真のバッハの偉大さと表現力を伝えた。ハ長調の協奏曲の第2楽章だけは、あまり拍手を得られなかった。レーガーはここで、バッハの健康的で素朴な芸術とは反対に、柔らかい気分と感情に耽溺し、その上ピアノの音を単なる囁き声まで落としてしまった。そしてヴォルフムはレーガーの重要なパートナーとしてその意志に従い、バッハの音楽を曖昧なものにする手助けをしてしまったようだ。幸いなことにハ短調のコンチェルトのアダージョは、より活気のある演奏だった。(305-306、傍点は引用者による、以下同じ)

レビュー49⁵³

気分の戯れ、感情的印象への没我的で夢想的な没頭、あらゆる思考の本質がかすんで溶解するといったレーガー〔の作品〕の傾向が彼の演奏の仕方にも反映されている様子を観察すると、奇妙な感じを覚える。彼がバッハのフーガを軟体動物のように柔らかく、不自然なまでに洗練された、ささやくような響きで演奏するさま——そして驚くほど精妙なタッチの陰影のコントロールは、説得力があるというよりむしろ啞然とさせる。

(342-343)

レビュー50

偉大な芸術家というものは皆、過去の作品や、あるいは全く別の巨匠たちの作品を演奏する際、独自の解釈を表現する。レーガーもまた、その繊細な感受性を伴った演奏で聴衆を魅了した。彼の演奏はどんな作品でもきらめくようなものにするというわけではない——そのような演奏はもちろんこの作品にとっても適さない——が、彼は自らの芸術に深く没入し、ピアノから豊富な感情を引き出す。〔…〕プログラムの最後の、生き生きとした2つの楽章の間に愛情のこもったアダージョが挟まれているハ短調の協奏曲でも、それ〔その前に演奏された《ゴルトベルク変奏曲》や《平均律クラヴィーア曲集》を指す〕に劣らぬ新鮮な共感が得られた。この曲の「レーガー的な解釈」もまた、この2人の芸術家が成し遂げた最大の功績の一つだった。(366)

⁵³ 1913年4月29日に行われたレーガーの作品のみの演奏会に対するレビューからの引用だが、執筆者の Bekker はその前日に同じ会場で開催されたバッハの夕べで、レーガーによるバッハの《平均律クラヴィーア曲集》などの演奏を聴いている。

これらのレビューでは「直接的な感情表現」「感情的印象への没我的で夢想的な没頭」などの各々の表現で、レーガーのバッハ演奏から伝わってくる「感情」が目を引いたことが述べられている。このような演奏は「バッハの健康的で素朴な芸術」とは反するなど批判されることもある一方、「レーガー的な解釈」として好意的に受け取られることもあった。

レーガー自身はバッハの演奏解釈に対してどのような理念を持っていたのだろうか。以下に引用した彼の言葉からは、この点に関する彼自身の見解を窺い知ることが出来る。

つい先日ハイデルベルクで演奏した《ブランデンブルク協奏曲第5番》を、この手紙と共に送ります。要するに、私の「もしかするとあまりに個性的な」弾き方や、そのような校訂の仕方が、つまらないというすのろども、あるいはより丁寧に言うなら、ファンタジーに乏しく石頭な知識人の皆様 *phantasiearme Buchstabengelehrten* の非難を大いに巻き起こすであろうということを、あなたには前もって知っておいてほしいのです。彼らは私の豊富なニュアンス付けや「ルバート」をあまりに近代的すぎるととらえ、バッハは「クラシカルに」演奏するべきだといって、怠惰な思考の裏に身を隠します。こういった必要以上に厳格すぎる手合いは救ってやらなくても良いのです。私は「Dr. med.⁵⁴」として、美的センスの便秘状態 *Geschmacksverstopfung* に効く薬でも処方してやりましょう。(Popp 1998: 228)

愚鈍な演奏というものは *f* や *p*、<> [クレッシェンドとデクレッシェンド] に縛られているが、私が思うに、演奏の芸術は行間の読み方を理解するところから始まるのであり、それによって「語られていないもの」を明るみに引き出すことが出来る。[...] バッハはきわめて非人間的で退屈に、そしてそれが様式にかなっていると誤解して演奏されてしまい得る。私の考えでは、バッハは血と肉、生命の体液と力に満ちた人間であり、決して冷たい形式主義者などではなかった。(Choki 2000: 315)

最初に引用した出版社への手紙で、レーガーは自身のバッハ演奏について、そのニュアンス付けやルバートを非難する人々を「必要以上に厳格すぎる」、あるいは「ファンタジーに乏しく石頭」であると述べている。また、2番目に引用したザクセン＝マイニンゲン公に宛てた手紙からは、レーガーはバッハの作品を演奏する際に、書かれている音符や記号、作品の形式のみに注意を払うのではなく、それ以上の「語られていないもの」をも表現することを望んでい

⁵⁴ Doctor Medicinae の略で、デンマークの総合大学から授与される医学博士号。

たことが分かる。バッハの「非人間的で退屈な」演奏を批判するレーガーのそのような姿勢の一端が、譜面には書かれていない「豊富なニュアンス付け」や「ルバート」として演奏に表れていたのだろう。

先述のように、レーガーのピアノ演奏の特徴である明確で表情豊かなフレージングには、精緻なダイナミクスのコントロールとルバートが大きな役割を果たしていたと考えられる。また、本章第3節で述べたように、レーガーはそのタッチによって演奏に人間の声のような柔らかさやニュアンスを与えていた。レーガーの演奏が持つこれらの特徴こそが、彼のバッハ演奏の「豊富な感情」や「柔らかい気分と感情」への「耽溺」などに対するレビュアーたちの賛否両論を巻き起こす要因となったのではないだろうか。確かにレーガーの演奏スタイルは、バッハの様式にふさわしくないと批判されることもあった。しかし他方では、以下のレビューに見られるように「感情の芸術家」の「人間的な」魅力に溢れるものともみなされていたのである。

レビュー51

レーガーは以前その比類のないバッハ演奏で、既に聴衆の心をつかんでいた。それはバッハの鍵盤楽曲の演奏と解釈の新しい時代の予兆であり、全ての無味乾燥なものや練習曲的なもの、取るに足らないことにこだわる教師のわざとらしい押しつけの精神から解放され、最も偉大で人間的な巨匠の一人による詩情の発露として、そして魂の啓示として、今後また我々に幸福をもたらしてくれる。「大川も小川も氷から解き放たれた⁵⁵」——この意味で、どこまでも人間であり、感情の芸術家 *Empfindungskünstler*、そして音の詩人であるレーガーは、ニ長調のブランデンブルク協奏曲第5番を演奏した。人々は彼の演奏、音の柔らかさとそこに込められた愛情、タッチの心地よさに魅了されるとともに、ここでもまたこの芸術作品の様式が再び誕生するのを経験した。(204)

⁵⁵ “Vom Eise befreit sind Strom und Bäche”。ゲーテ Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) の『ファウスト *Faust*』第1部の第904節を引用したものと考えられる。

結論

本稿ではレーガーについて、コンサートレビューの分析によるピアノ演奏スタイルの研究を中心に、彼の作品や演奏活動の実践などを含む多様な側面に目を向けながら考察を行った。

まず第1章では、彼の生涯をごく簡単に概観した。

第2章ではレーガーがピアノのために残した主な作品について述べた。ピアノ独奏曲については作曲時期による作風の違いや作品の特徴に加えて、形式や様式の点での伝統性と革新性にも言及した。彼のピアノ独奏曲は大半がロマン派の小品集をモデルとしており、それ以外の作品も形式の点でバロック、古典派の伝統に則っているものが大多数である。しかし、特に中期の作品で頻繁に見られる大胆な和声進行や、後期の作品に表れている新古典主義の傾向などには、レーガーの作曲家としての革新性が表れている。また、2台のピアノのための作品や室内楽曲、歌曲などにも目を向け、彼がピアニストとして自作自演を行っていた主な作品の全体像と特徴を描き出した。第2章の内容は、彼の有名なオルガン曲や弦楽器のための無伴奏作品の陰に隠れがちなこれらの作品の普及を促すという点でも、一定の成果を上げるだろう。

第3章第1節では、レーガーの音楽教育歴を概観した。彼の音楽教育は両親による熱心な指導から始まっており、少年レーガーはピアノだけでなく、オルガンやヴァイオリン、チェロも教わることが出来た。続けて、リントナーの元ではピアノの基礎的な演奏技術と幅広いレパートリー、室内楽曲や管弦楽曲までを含む体系的な教育を受け、さらにオルガニストとしての演奏経験を積んだ。そして音楽学者リーマンからは、ピアノや音楽理論の指導を受けるとともに、バッハやブラームスへの敬愛を受け継いだ。

第3章第2節ではレーガーのコンサートへの出演回数や主なレパートリー、そして演奏活動の理念について述べた。レーガーはオルガニスト・指揮者としても活動したが、ピアニストとして最も多く舞台に上り、ドイツ国内のみならずベルギーやロシアなどへも演奏旅行を行った。特に1905年以降は演奏会への出演回数も多くなり、1916年に急死する直前まで精力的な演奏活動を続けた。とりわけ重要なレパートリーはバッハとブラームスの作品、そして自作であった。創作や演奏会のマネジメントに忙殺されながらも演奏活動を続けたレーガーは、音楽家としての自分自身の宣伝、音楽文化の振興、そして自作の演奏解釈の伝統を打ち立てるという理念に突き動かされていたと考えられる。

第4章ではコンサートレビューの分析を中心に、レーガーの演奏スタイルについて考察した。多数のレビューが一貫して描き出している具体的な特徴を探るとともに、共演者の証言や楽譜に見られる演奏上の指示、ピアノロールの録音なども参照した。本研究によって明ら

かになったレーガーの演奏の主な特徴は、以下の通りである。

(1) 全般的な特徴について (第2節)

- ・形式や構成の明確さ
- ・対位法演奏の巧みさ
- ・明確で表現豊かなフレージング

(2) タッチについて (第3節)

- ・際立った柔らかさ
- ・オルガンやピアノ以外の楽器を思わせるような、音色の多彩さ
- ・陰影やニュアンスづけの精妙さ
- ・持続力のある音
- ・ピアノを歌わせるような音

(3) ダイナミクスについて (第4節)

- ・極端なピアノシモの頻繁な使用
- ・室内楽や歌曲の伴奏での控えめな音量
- ・中音量以下でのダイナミクスの繊細なコントロール

(4) テンポとリズムについて (第5節)

- ・比較的遅いテンポ設定
- ・遅いテンポによる曲の開始と、その後の加速
- ・曲中での急なテンポの変化
- ・自作の演奏指示とは矛盾するテンポ
- ・鋭さを欠くリズム
- ・ルバートの多用

(5) バッハの演奏解釈について (第6節)

- ・感情表現豊かなバッハ解釈

これらの特徴から、レーガーは作品の形式や構造をよく理解し、速くてリズムカルな曲よりはむしろテンポが遅く叙情的な作品において、その真価を発揮するタイプのピアニストで

あったと推察される。彼のタッチは極めて柔らかく、持続力のある歌うような音をピアノから引き出すことが出来た。また、彼のピアノッシモは「魔術的な効果」を生み出すものであったし、多彩な音色や陰影、特に中音量から弱音の範囲でのダイナミクスの精妙なグラデーションも彼の大きな魅力であった。さらに、彼はルバートやダイナミクスの繊細なコントロールによって、明確なフレージングを行いながら演奏することが出来た。一言で言えば、ピアニスト・レーガーは多彩な音色を駆使しながら柔らかく感情豊かに歌うような演奏スタイルを持っており、だからこそバッハの作品の演奏においては感情表現の点で、様式にそぐわないという批判をしばしば招いたのである。

極端なピアノッシモや弱音の精妙なコントロール、あるいはバッハへの集中的な取り組みなどは、ピアニスト・レーガーの際立った特徴である。また、オルガンや他の楽器を思わせるような多彩な音色、形式やフレージングの明確さなどについては、リントナーやリーマンによる指導の影響も見過ごすわけにはいかない。とはいえ、楽器を「歌わせる」テクニック、テンポやリズムの点での自由さ、ルバートの多用、感情を重視した解釈など、上記の多くの特徴はリスト派やレシエティツキ Teodor Leszetycki (1830-1915) 派のピアニスト達の傾向と一致している。彼らは 19 世紀後半から 20 世紀最初の四半世紀にかけて、ピアノ演奏の支配的な潮流を成していた。このことから、レーガーの演奏は後期ロマン派時代の一般的なスタイルから大きく逸脱するものではなく、20 世紀を通して徐々に主流になっていく「楽譜そのものが演奏家にとって何よりも重要な手引きであるという近代的態度」(ショーンバーク 2015: 393) に即したものではなかったと言える⁵⁶。本論で取り上げた《5 つのフモレスケ》第 5 曲のピアノロール録音には、そのことが最も端的に示されている⁵⁷。このようなレーガーのピアニストとしての演奏スタイルとその評価、そして演奏史上の位置付けは、これまで多くのレーガー研究者が提起してきた問題——幅広いジャンルにわたって大量の作品を残し、シェーンベルクやプロコフィエフ Sergei Prokofiev (1891-1953)、ヒンデミット Paul Hindemith (1895-1963) などにも高く評価され、国際的にも活躍していたレーガーが、死後なぜ急速に影が薄くなってしまったのか——に取り組む際にも、一つの興味深い視点となるだろう。

また、本研究によって明らかになったレーガーの演奏の特徴は、彼が求めていた響きや、演奏によって示そうとしていた自作の解釈を反映していると考えられるため、彼の作品を演

⁵⁶ ショーンバークはレーガーと同年代のピアニストであるラフマニノフ Sergei Rachmaninov (1873-1943) やホフマン Josef Hofmann (1876-1957) を例に挙げ、彼らの演奏はリスト派やレシエティツキ派に比べて「楽譜通りの演奏の手本のようにだった」と述べている (2015: 393)。

⁵⁷ 本稿 74-76 頁を参照。

奏するための手がかりとして大きな意義を持っている。例えば、レーガーの極端なピアノッシモはしばしば否定的に評価されたが、一方で多くの聴衆や批評家を魅了していたのも事実である。引用したいいくつかのレビューでも示唆されている通り⁵⁸、レーガーの作品が彼自身のスタイルに則って弾くことでこそ効果的な演奏となるように意図して作曲されていることは、彼が演奏活動によって自作の演奏解釈の伝統を作るという理念を持っていたことから明らかである。

複雑で難解とされるレーガーの作品を理解し、その魅力を発揮させるためには、優れた演奏解釈が不可欠である。彼のピアノ演奏スタイルを知ることは、そのための重要な鍵となるだろう。

⁵⁸ レビュー17や30を参照。

参考文献

【和書・和雑誌類】

- 伊藤るみ子 1996 「H・リーマンの音楽美学に於ける Form と主観的体験の関係について——エネルギー論の萌芽として——」 東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美学芸術学研究室『美学藝術学研究』14: 101-125.
- ヴィルト、ヘルムート 1995 「レーガー」長木誠司監修・校閲 『ニューグローブ世界音楽大事典』第20巻: 152-157 東京：講談社
- 恵本季代子 2008 『マックス・レーガーの無伴奏ヴァイオリン作品研究——《無伴奏ヴァイオリンのための7つのソナタ op. 91》を中心に——』（東京藝術大学大学院音楽研究科博士学位論文）
- クーパー、ピーター 1987 『ピアノの演奏様式』竹内ふみ子訳 東京：シンフォニア
- クランマー、マーガレット 1995 「イバッハ」中道忠雄監修・校閲 『ニューグローブ世界音楽大事典』第1巻: 561 東京：講談社
- 柴田純子 1983 「ルバート」 『音楽大事典』第5巻: 2766 東京：平凡社
- 志村拓生 1974 「オルガン音楽作曲家としてのマックス・レーガー」 『武蔵野音楽大学研究紀要』第7号: 24-41.
- シャンドール、ジョルジ 2005 『シャンドール ピアノ教本——身体・音・表現』佐野仁美訳 東京：春秋社
- シューマン、オイゲーニエほか 2004 『ブラームスと私』天崎浩二編訳、関根裕子共訳 東京：音楽之友社（ブラームス回想録集第3巻）
- ショーンバーク、ハロルド C. 2015 『ピアノ音楽の巨匠たち』後藤泰子訳 東京：シンコーミュージック・エンタテイメント
- 高杉康樹 1997 「バルトーク《第1弦楽四重奏曲》Op.7 についての一考察 ——レーガー《弦楽四重奏曲》Op.74 との比較において——」 『武蔵野音楽大学研究紀要』第29号: 103-119.
- 長木誠司 1992 「マックス・レーガー——シュトルム・ウント・トラシクの作曲家——」公益財団法人NHK交響楽団『フィルハーモニー』1992年4月号: 18-24
- ドニントン、ロバート 1995 「ルバート」 『ニューグローブ世界音楽大事典』第20巻: 63 東京：講談社

- バートン、アントニー 2016 『ロマン派の音楽 歴史的背景と演奏習慣』 東京：音楽の友社
- 東山洸雅 2014 「M. レーガーのピアノ独奏曲《テレマンの主題による変奏曲とフーガ》研究——演奏論的観点から——」 『京都市立芸術大学音楽学部・大学院音楽研究科研究紀要 ハルモニア』 第44号: 3-24.
- 広瀬泰子 1994 「ピアノ学習者におけるブラームスの『51の練習曲』の音楽的・技術的意義に関する研究——指の訓練用練習曲に内在するブラームスの音楽——」 日本ブラームス協会『赤いはりねずみ』 第24号: 30-39.
- 広野嗣雄 1974 「Max Reger の自由形式によるオルガン作品について」 日本オルガン研究会『オルガン研究』 第2号: 1-11.
- 藤本いく代 1993 「マックス・レーガー研究-1——マックス・レーガーに至るドイツ音楽の流れ——」 『宮崎大学教育学部紀要 芸術・保健体育・家政・技術』 第73号: 1-12.
- 藤本いく代 1993 「マックス・レーガー研究-2 ——マックス・レーガーの歌曲の世界——」 『宮崎大学教育学部紀要 芸術・保健体育・家政・技術』 第75号: 23-34.
- ホフマン、マルク 1995 「リーマン、(カール・ヴィルヘルム・ユーリウス・) フーゴ」 本田脩訳 『ニューグローブ世界音楽大事典』 第19巻: 506-507 東京：講談社
- ホランド、フランク W. 1995 「プレイヤー・ピアノ」 白砂昭一監修・校閲 『ニューグローブ世界音楽大事典』 第15巻: 479-480 東京：講談社
- メイ、フローレンスほか 2004 『ヨハネス・ブラームスの思い出』 天崎浩二編訳、関根裕子共訳 東京：音楽之友社（ブラームス回想録集第1巻）
- レーガー、マックス 1955 『転調指針』 小松清訳 東京：東京創元社 [Reger, Max. 1903. *Beiträge zur Modulationslehre*. Leipzig: C. F. Kahnt.]
- 渡辺裕 1997 『音楽機械劇場』 東京：新書館
- 渡辺裕 2001 『西洋音楽演奏史論序説——ベートーヴェンのピアノ・ソナタの演奏史研究』 東京：春秋社

【洋書・洋雑誌類】

- Anderson, Christopher. 2003. *Max Reger and Karl Straube: perspectives on an organ performing tradition*. Aldershot: Ashgate.
- Anderson, Christopher. 2004. "Reger in Bach's Notes: On Self-Imager and Authority in Max Reger's Bach Playing," in: *The musical quarterly* 87/4 (winter, 2004): 749-770.

- Andrieux, Françoise. 1989. "Max Reger und Frankreich," in: *Colloque franco-allemand/Deutsch-französisches Kolloquium*, ed. by Susanne Shigihara, pp. 151-171. Stuttgart: Carus-Verlag. [Reger-Studien, Nr. 4]
- Becker, Markus. 2004. "Ein Riss geht durch den Salon: Einige Anmerkungen zu Regers Klaviermusik," in: *Festschrift für Susanne Popp*, ed. by S. Schmalzriedt and J. Schaarwächter, pp. 229-237. Stuttgart: Carus-Verlag.
- Bittmann, Antonius. 2004. "Brahms, Strauss, Sheep, and Apes. Reger's "Heroic" Struggle with Tradition," in: *The musical quarterly* 87/4 (winter, 2004): 708-731.
- Bohnenstengel, Christian. 2008. *Max Reger's Telemann variations, op. 134: Analysis and critical evaluation of editions, including an examination of Reger's performance style based on concert reviews*. Ann Arbor: University Microfilms International. [Outstanding diss., Univ. of Nebraska]
- Botstein, Leon. 2004. "History and Max Reger," in: *The musical quarterly* 87/4 (winter, 2004): 617-627.
- Brauss, Helmut. 1994. *Max Reger's music for solo piano: an introduction*. Edmonton: University of Alberta Press.
- Brinkmann, Reinhold. 2004. "A "Last Giant in Music." Thoughts on Max Reger in the Twentieth Century," in: *The musical quarterly* 87/4 (winter, 2004): 631-659.
- Cadenbach, Rainer. 1991. *Max Reger und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Choki, Seiji. 2000. "Zwei Aspekte der Bach-Rezeption um die Jahrhundertwende: Reger und Busoni," in: *Musikalische Moderne und Tradition: Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 2000*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. [Reger-Studien 6]
- Danuser, Hermann. 1989. "Im Spannungsfeld zwischen Tradition, Historismus und Moderne—Über Max Regers musikgeschichtlichen Ort," in: *Colloque franco-allemand/Deutsch-französisches Kolloquium*, ed. by Susanne Shigihara, pp. 137-149. Stuttgart: Carus-Verlag. [Reger-Studien, Nr. 4]
- Frisch, Walter M. 1990. "The "Brahms Fog." On Analyzing Brahmsian Influences at the Fin de Siècle," in: *Brahms and His World*, pp. 81-102. Princeton: Princeton University Press
- Frisch, Walter M. 2001. "Reger's Bach and historicist modernism," in: *19th-century music* 25/2-3 (Fall-spring, 2001): 296-312.
- Frisch, Walter M. 2004. "Brahms: From Classical to Modern," in: *Nineteenth-Century*

- Piano Music*, 2nd ed, pp. 356-394. Ed. by R. Larry Todd. New York: Routledge.
- Furuya, Shin'ichi, Eckart Altenmüller, Haruhiro Katayose and Hiroshi Kinoshita. 2010. "Control of multi-joint arm movements for the manipulation of touch in keystroke by expert pianists," in: *BMC neuroscience*, 11(82).
- Grim, William E. 1988. *Max Reger: A bio-bibliography*. Westport: Greenwood.
- Hyer, Brian and Alexander Rehding. 2001. "Riemann, (Karl Wilhelm Julius) Hugo," in: *The New Grove dictionary of music and musicians (2nd. ed.) Vol. 21*, ed. by Stanley Sadie; executive editor, John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 362-366.
- Holliman, Jamesetta. 1975. *A stylistic study of Max Reger's solo piano variations and fugues on themes by Johann Sebastian Bach and Georg Philipp Telemann*. Ph. D. diss., New York Univ.
- Hopkins, William Thomas. 1971. *The short piano compositions of Max Reger (1873-1916)*. Ph. D. diss., Indiana Univ.
- Hudson, Richard. 2001. "Rubato," in: *The New Grove dictionary of music and musicians (2nd. ed.) Vol. 21*, ed. by Stanley Sadie; executive editor, John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 832-835.
- Krummacker, Friedhelm. 1989. "Zwischen Avantgarde und Konvention. Regers Kammermusik in der Gattungsgeschichte," in: *Colloque franco-allemand/Deutsch-französisches Kolloquium*, ed. by Susanne Shigihara, pp. 193-217. Stuttgart: Carus-Verlag. [Reger-Studien, Nr. 4]
- Krummacker, Friedhelm. 1993. "Auseinandersetzung im Abstand: Über Regers Verhältnis zu Bach," in: *Beiträge zur Regerforschung*, ed. by S. Shigihara, pp. 11-39. Stuttgart: Carus. [Reger-Studien Nr. 5]
- Langen, Dietrich. 2004. "Zum Briefwechsel zwischen Max und Elsa Reger," in: *Festschrift für Susanne Popp*, pp. 169-199. ed. by S. Schmalzriedt and J. Schaarwächter. Stuttgart: Carus. [Reger-Studien Nr. 7]
- Mead, Andrew W. 2004. "Listening to Reger," in: *The musical quarterly* 87/4 (winter, 2004): 681-707.
- Mercier, Richard and Donard Nold. 2008. *The songs of Max Reger: a guide and study*. Lanham: Scarecrow Press.
- Michalak, Agnes. 2007. *Max Regers Charakterstücke für Klavier zu zwei Händen*. Karlsbad: Karlsbader Verlagsgesellschaft.

- Mickisch, Stefan. 1993. "Max Reger und seine Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach op. 81 für Klavier solo," in: *Beiträge zur Regerforschung*, ed. by S. Shigihara, pp. 153-188. Stuttgart: Carus. [Reger-Studien Nr. 5]
- Müller, Herta (ed.). 1998. *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn* T. 2. Bonn : Dümmler.
- Müller, Herta and Jürgen Schaarwächter (ed.). 2011. *Briefe an den Verlag Ed. Bote & G. Bock*. Stuttgart: Carus-Verlag.
- Popp, Susanne and Susanne Shigihara (ed.). 1985. *Max Reger: Briefwechsel mit dem Verlag C.F. Peters*. Bonn: Dümmler.
- Popp, Susanne. (ed.). 1993. *Briefe an die Verleger Lauterbach & Kuhn* T. 1. Bonn: Dümmler.
- Popp, Susanne. 1998. "So unakademisch als nur möglich': Regers Bachspiel," in: *Auf der Suche nach dem Werk: Max Reger—Sein Schaffen, sein Sammlung. Eine Ausstellung des Max-Reger-Instituts Karlsruhe in der Badischen Landesbibliothek zum 125. Geburtstag Max Regers*. pp. 225-231. Karlsruhe: Badische Landesbibliothek.
- Popp, Susanne (ed.). 2000. *Der junge Reger: Briefe und Dokumente vor 1900*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Popp, Susanne. 2000. "Sein Ernst ist schon bizarr genug': Regers musikalischer Humor," in: *Musikalische Moderne und Tradition: Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe*, ed. by Susanne Popp, Alexander Becker and Gabriele Gefäller, pp. 103-119. Stuttgart: Carus-Verlag.
- Popp, Susanne. (ed.). 2005. *Max Reger: Briefe an den Verlag N. Simrock*. Stuttgart: Carus-Verlag.
- Popp, Susanne (ed.). 2010. *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke Max Regers und ihrer Quellen: Reger-Werk-Verzeichnis (RWV)*. München: Henle.
- Popp, Susanne. 2016. *Max Reger: Werk statt Leben. Biographie*. 2. verb. Aufl. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Puchelt, Gerhard. 1973. *Variationen für Klavier im 19. Jahrhundert. Blüte und Verfall einer Kunstform*. Hildesheim: Georg Olms.
- Rathert, Wolfgang. 2000. "Der Komponist als Interpret. Überlegungen zu einem neuen Musiker-Typus bei Reger und Hindemith," in: *Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998*, ed. by A. Becker, G. Gefäller and S. Popp, pp. 55-61. Stuttgart: Carus. [Reger-Studien Nr. 6]

- Reger, Max. 2006. *Selected writings of Max Reger*. Ed. and translated by C. S. Anderson. New York: Routledge.
- Riemann, Hugo. 1884. *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik*. Hamburg: D. Rahter.
- Schenker, Heinrich. 1996. "A counter-example: Max Reger's variations and fugue on a theme by Bach, op. 81, for piano." translated by John Rothgeb, in: *The masterwork in music. A yearbook II (1926)*, pp. 106-117. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schlüter, Ann-Helena. 2011. *Die Goldberg Variationen von Johann Sebastian Bach in der Bearbeitung von Josef Rheinberger und Max Reger: Eine Vergleichsstudie*. Hamburg: Diplomica Verlag.
- Schmalzriedt, Siegfried. 2000. "Max Regers Telemann-Variationen op. 134," in: *Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998*, ed. by A. Becker, G. Gefäller and S. Popp, pp. 55-61. Stuttgart: Carus. [Reger-Studien Nr. 6]
- Schreiber, Ingeborg. 1981. *Programme der Konzerte Regers*. Bonn: Dümmler. [Max Reger in seinen Konzerten Teil 2]
- Schreiber, Ingeborg and Ottmar Schreiber (ed.). 1981. *Rezensionen*. Bonn: Dümmler. [Max Reger in seinen Konzerten Teil 3]
- Schreiber, Ottmar. 1981. *Reger konzertiert*. Bonn: Dümmler. [Max Reger in seinen Konzerten Teil 1]
- Schumann, Otto. 1969. *Handbuch der Klaviersmusik*, 2. Aufl.. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.
- Sievers, Gerd. 1973. "Die Klavierkompositionen von Max Reger," in: *Mitteilungen des Max-Reger-Instituts* (1973): 34-43.
- Stephan, Rudolf. 1989. "Max Regers Kunst im Zwanzigsten Jahrhundert—Über ihre Herkunft und Wirkung," in: *Colloque franco-allemand/Deutsch-französisches Kolloquium*, ed. by Susanne Shigihara, pp. 173-191. Stuttgart: Carus-Verlag. [Reger-Studien, Nr. 4]
- Voss, Egon. 2004. "Stein des Anstoßes: Zu Max Regers Bach-Variationen op. 81," in: *Festschrift für Susanne Popp*, pp. 219-228. ed. by S. Schmalzriedt and J. Schaarwächter. Stuttgart: Carus. [Reger-Studien Nr. 7]

Wünsch, Christoph. 2000. "Zur Variationstechnik von Max Reger," in: *Musikalische Moderne und Tradition. Internationaler Reger-Kongress Karlsruhe 1998*, ed. by A. Becker, G. Gefäller and S. Popp, pp. 21-36. Stuttgart: Carus. [Reger-Studien Nr. 6]

【引用楽譜】

Bach, Johann Sebastian. *Brandenburgische Konzerte für Klavier zu vier Händen*. Bearbeitet von Max Reger. Frankfurt: C.F. Peters, 1905-06.

Bach, Johann Sebastian. *Sechs Brandenburgische Konzerte*. Herausgegeben von Heinrich Bessler. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1956. [Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig, Serie 7 (Orchesterwerke, Band 2)]

Bach, Johann Sebastian. *Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D-Dur BWV 1050 für Klavier, Flöte und Violine mit Streichquintettbegleitung*. Bearbeitet von Max Reger. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1915.

Bach, Johann Sebastian. *Goldberg-Variationen für zwei Klaviere BWV 988*. Bearbeitet von Joseph Rheinberger. Revidiert von Max Reger. Leipzig: Fr. Kistner, 1915.

Brahms, Johannes. *Klavierstücke*. Herausgegeben und mit Fingersatz von Walter Georgii. München: Henle, 1976.

Brahms, Johannes. *Sonaten, Klavier und Violine*. Herausgegeben von Hans Otto Hiekel, Fingersatz und Strichbezeichnung von Hans-Martin Theopold und Karl Röhrig. München: Henle, 1967.

Reger, Max. *Aus meinem Tagebuch: kleine Stücke für Klavier Op. 82*. Band 1. Berlin: Bote & Bock, 1932.

Reger, Max. *Schlichte Weisen für Singstimme und Klavier Op. 76*. Revidiert von Fritz Stein. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1965. [Sämtliche Werke, Band 33]

Reger, Max. *Silhouetten: 7 Stücke für das Klavier zwei Händen Op. 53*. Munich: Jos. Aibl Verlag, 1929.

Reger, Max. *Six morceaux pour le piano Op. 24*. Frankfurt: C.F. Peters, 1982.

Reger, Max. *Sologesänge mit Klavier*. Revidiert von Fritz Stein. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1955. [Sämtliche Werke, Band 31]

Reger, Max. *Sologesänge mit Klavier*. Revidiert von Fritz Stein. Wiesbaden: Breitkopf &

Härtel, 1967. [Sämtliche Werke, Band 34]

Reger, Max. *Sonate C-dur für Violine und Klavier Op. 72*. Berlin: Bote & Bock, 1905.

Reger, Max. *Trio a-Moll Op. 77b: Faksimile der Handschrift, herausgegeben aus Anlaß des 100. Geburtstags Max Regers, Nachdruck des Originals*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1973.

Reger, Max. *Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach Op. 81*. Edited by Egon Voss. München: Henle, 1998.

Reger, Max. *Variationen und Fuge über ein Thema von Ludwig van Beethoven für zwei Klaviere zu vier Händen Op. 86*. Berlin: Bote & Bock, 1932.

Reger, Max. *Werke für Klavier und Streicher*. Revidiert von Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1958. [Sämtliche Werke, Band 19]

Reger, Max. *Werke für Klavier zu zwei Händen*. Revidiert von Helmut Wirth. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1957. [Sämtliche Werke, Band 9]

Reger, Max. *Werke für Klavier zu zwei Händen*. Revidiert von Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1959. [Sämtliche Werke, Band 10]

Reger, Max. *Werke für Klavier zu zwei Händen*. Revidiert von Gerd Sievers. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1965. [Sämtliche Werke, Band 11]

【録音資料】

Reger, Max. *The Welte Mignon Mystery, Vol. 5: Max Reger and Frieda Kwast-Hodapp today playing their 1905/1920 interpretations*. Max Reger and Frieda Kwast-Hodapp. Tacet, LC 07033.

Reger, Max. *Das Klavierwerk*. Markus Becker. Thorofon, CTH 2311-2322.

引用レビュー一覧

本稿で引用したレビュー1～51について、以下の項目を一覧にして掲載する。作成にあたっては Schreiber 2 と Schreiber 3 を参照した。

- (1) レビューの掲載紙と日付、巻号等
- (2) レビューの執筆者
- (3) レビューが執筆された演奏会の日時と場所
- (4) 演奏会のプログラム⁵⁹

レビュー1

- (1) Neue Badische Landeszeitung, 25. 11. 1908.
- (2) Karl Eschmann
- (3) 1908 年 11 月 23 日 ハイデルベルク
- (4) ブラームス：《交響曲第 1 番ハ短調》
レーガー：《ヴァイオリン協奏曲 Op. 101》
《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ Op. 86》

レビュー2

- (1) Leipziger Zeitung Nr. 68, 1. Beilage, 23. 3. 1908.
- (2) Arthur Smolian
- (3) 1908 年 3 月 22 日 ライプツィヒ
- (4) ブラームス：《ヴァイオリンソナタ第 1 番ト長調 Op. 78》
レーガー：《ピアノ三重奏曲ホ短調 Op. 102》
ベートーヴェン：《弦楽四重奏曲イ短調 Op. 132》

レビュー3

- (1) Prager Tagblatt Nr. 308, 8. 11. 1908.
- (2) Wenzel Ritter von Belsky
- (3) 1908 年 11 月 7 日 プラハ
- (4) バッハ：《ヴァイオリンソナタ ヘ短調 BWV1018》

⁵⁹ 煩雑さを避けるため、レビュー20 と 37 については一部省略した。

モーツァルト：《ヴァイオリンソナタ第40番変ロ長調 K. 454》

レーガー：《無伴奏ヴァイオリンソナタ ニ長調 Op. 91-2》

《ヴァイオリンとピアノのための組曲イ短調 Op. 103a》

レビュー4

(1) Die Musik 10 (1911), 16, 259.

(2) Friedrich A. Geißler

(3) 1911年4月21日 ドレスデン

(4) レーガー：《古い様式による組曲 Op. 93》

歌曲 5 作品

《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ Op. 86》

歌曲 5 作品

ブラームス：《ヴァイオリンソナタ第1番ト長調 Op. 78》

レビュー5

(1) Kölnische Zeitung Nr. 338, Mittag-Ausgabe, 1. 4. 1916.

(2) 記載なし

(3) 1916年3月31日 ケルン

(4) バッハ：《平均律クラヴィーア曲集》第2巻より

〈ハ短調〉、〈嬰へ短調〉、〈変イ長調〉

《無伴奏チェロ組曲第1番ト長調 BWV1007》

ウンゲル Unger：歌曲

レーガー：歌曲

ランペ Lampe：ピアノ小品

レーガー：《モーツァルトの主題による変奏曲とフーガ Op. 132a》

レビュー6

(1) Prager Tagblatt Nr. 50, 20. 2. 1906.

(2) Wenzel Ritter von Belsky

(3) 1906年2月17日 プラハ

(4) レーガー：《ヴァイオリンソナタ嬰へ短調 Op. 84》

《弦楽四重奏曲ニ短調 Op. 74》

《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ Op. 86》

レビュー7

- (1) Leipziger Zeitung Nr. 7, 3. Beilage, 11. 1. 1909.
- (2) Arthur Smolian
- (3) 1909 年 1 月 10 日 ライプツィヒ
- (4) バッハ：《音楽の捧げもの BWV1079》より 〈トリオソナタ ハ短調〉
 《パルティータ第 4 番ニ長調 BWV828》
 《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ第 1 番ト短調 BWV1001》
 《ヴァイオリンソナタ ホ長調 BWV1016》

レビュー8

- (1) Musikalisches Wochenblatt 35 (1904) Nr. 26, 478 f..
- (2) Paul Ehlers
- (3) 1904 年 5 月 31 日 フランクフルト・アム・マイン
- (4) レーガー：《ヴァイオリンソナタ ハ長調 Op. 72》
 ゾンマー Sommer、ローデ Rohde、ヘス Heß、ヴォルフフルムの歌曲
 テュイレ Thuille：《ヴァイオリンソナタ ホ短調 Op. 30》

レビュー9

- (1) General-Anzeiger für Bonn und Umgegend Nr. 6087, 28. 2. 1907.
- (2) Josef Schumacher
- (3) 1907 年 2 月 27 日 ボン
- (4) レーガー：《6 つの小品 Op. 94》より
 歌曲 5 作品
 《古い様式による組曲へ長調 Op. 93》
 歌曲 5 作品
 《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ Op. 86》

レビュー10

- (1) Heidelberger Zeitung Nr. 284, 4. 12. 1906.
- (2) E. H.

- (3) 1906 年 12 月 3 日 ハイデルベルク
- (4) バッハ：2 台のチェンバロのための《協奏曲ハ短調 BWV1060》
2 台のチェンバロのための《協奏曲ハ長調 Op. 1061》
レーガー：《セレナーデ Op. 95》
《序奏、パッサカリアとフーガ Op. 96》

レビュー11

- (1) Konstanzer Zeitung Nr. 348, 17. 12. 1912.
- (2) K. F.
- (3) 1912 年 12 月 16 日 コンスタンツ
- (4) バッハ：《ゴルトベルク変奏曲 BWV988》
モーツァルト：2 台のピアノのための《ソナタ ニ長調 KV448》
レーガー：《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ Op. 86》

レビュー12

- (1) Gothaer Tageblatt, 7. 11. 1910.
- (2) E. M.
- (3) 1910 年 11 月 5 日 ゴータ
- (4) レーガー：《クラリネットソナタ変ロ長調 Op. 107》
アルトのための歌曲
《古い様式による組曲へ長調 Op. 93》
男声合唱のための《10 の歌 Op. 83》より
ブラームス：アルトのための歌曲
《ヴァイオリンソナタ第 1 番ト長調 Op. 78》
合唱曲

レビュー13

- (1) Schlesische Zeitung, 16. 12. 1903.
- (2) Ernst Flügel
- (3) 1903 年 12 月 14 日 ブレスラウ
- (4) ベーア＝ヴァルブルン Beer-Walbrunn：歌曲 3 作品
ツンペ Zumpe：歌曲 3 作品

シリングス Schillings : 歌曲 4 作品

レーガー : 歌曲 10 作品

レビュー14

(1) Berliner Lokal-Anzeiger Nr. 617, 5. 12. 1913.

(2) Wilhelm Klatte

(3) 1913 年 12 月 4 日 ベルリン

(4) レーガー : 《A. ベックリンによる 4 つの交響詩 Op. 128》

バッハ : 《ブランデンブルク協奏曲第 5 番ニ長調 BWV1050》

レーガー : 《ヒラーの愉快な主題による変奏曲とフーガ Op. 100》

モーツァルト : 《交響曲第 38 番ニ長調 KV504》

レビュー15

(1) Leipziger Zeitung Nr. 19, 25. 1. 1909.

(2) Arthur Smolian

(3) 1909 年 1 月 24 日 ライプツィヒ

(4) モーツァルト : 《ソナタニ長調 KV448》

ハッセ Hasse : 2 台のピアノのための《変奏曲 Op. 1》

フーバー Huber : 2 台のピアノのための《愉快なソナタ ト長調 Op. 126》

レーガー : 《序奏、パッサカリアとフーガ Op. 96》

レビュー16

(1) Hamburgischer Correspondent, Morgenblatt, 1. Beilage, 4. 2. 1908.

(2) Max Loewengard

(3) 1908 年 2 月 3 日 ハンブルク

(4) バッハ : 《ブランデンブルク協奏曲第 5 番ニ長調 BWV1050》

レーガー : 歌曲 4 作品

《ヒラーの愉快な主題による変奏曲とフーガ Op. 100》

ブラームス : 歌曲 5 作品

ベートーヴェン : 《エグモント Op. 84》より 〈序曲〉

レビュー17

- (1) Allgemeine Musik-Zeitung 37 (1910) Nr. 10, 244.
- (2) Paul Bekker
- (3) 1910年3月3日 ベルリン
- (4) ブラームス：《ヴァイオリンソナタ第2番イ長調 Op. 100》
レーガー：《無伴奏ヴァイオリンソナタ イ短調 Op. 91-7》より
バッハ：《ヴァイオリンソナタ イ長調 BWV1015》
レーガー：《クラリネットソナタ変ロ長調 Op. 107》（ヴィオラとピアノ版）

レビュー18

- (1) Leipziger Tageblatt, 21. 11. 1904
- (2) Eugen Segnitz
- (3) 1904年11月19日 ライプツィヒ
- (4) ハイドン Joseph Haydn (1732-1809)：《弦楽四重奏曲第番ト短調 Op. 74-3》
レーガー：《ヴァイオリンソナタ ハ長調 Op. 72》
シューベルト：《弦楽五重奏曲ハ長調 Op. 163》

レビュー19

- (1) Hamburger Nachrichten, Abendausgabe, 6. 2. 1907.
- (2) Rudolf Birgfeld
- (3) 1907年2月5日 ハンブルク
- (4) レーガー：《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ Op. 86》
歌曲 5 作品
《序奏、パッサカリアとフーガ Op. 96》
歌曲 5 作品
《古い様式による組曲へ長調 Op. 93》

レビュー20

- (1) Nördlinger Anzeigebblatt, 9. 8. 1901.
- (2) 記載なし
- (3) 1901年8月5日 ネルトリンゲン
- (4) ブラームス：《2つのラブソディー Op. 79》

レーガー：《6つの小品 Op. 24》より

〈私の夢 Op. 31-5〉

リスト：《超絶技巧練習曲集》より 〈夕べの調べ〉

他

レビュー21

(1) Hamburger Nachrichten, 8. 6. 1904.

(2) Ferdinand Pfohl

(3) 1904年5月31日 フランクフルト・アム・マイン

(4) レーガー：《ヴァイオリンソナタ ハ長調 Op. 72》

ゾンマー、ローデ、ヘス、ヴォルフフルムの歌曲

テュイレ：《ヴァイオリンソナタ ホ短調 Op. 30》

レビュー22

(1) Tagespost, Graz, Morgenblatt, 16. 1. 1907.

(2) Ernst Decsey

(3) 1907年1月14日 グラーツ

(4) レーガー：《ヴァイオリンソナタ嬰へ短調 Op. 84》

歌曲 5 作品

《古い様式による組曲へ長調 Op. 93》

歌曲 5 作品

《序奏、パッサカリアとフーガ Op. 96》

レビュー23

(1) Hamburgischer Correspondent, Morgenblatt, 1. Beilage, 4. 2. 1908.

(2) Max Loewengard

(3) 1908年2月3日 ハンブルク

(4) バッハ：《ブランデンブルク協奏曲第5番ニ長調 BWV1050》

レーガー：歌曲 4 作品

《ヒラーの愉快的な主題による変奏曲とフーガ Op. 100》

ブラームス：歌曲 5 作品

ベートーヴェン：《エグモント Op. 84》より 〈序曲〉

レビュー24

- (1) Münchner Neueste Nachrichten Nr. 472, Morgenblatt, 9. 10. 1906.
- (2) Rudolf Louis
- (3) 1906 年 10 月 6 日 ミュンヘン
- (4) タルティーニ Tartini : 《ヴァイオリンソナタ ニ長調》
 ヴェーバー Karl Maria von Weber (1786-1826) : アリア
 モーツァルト : 《ヴァイオリンソナタ ハ長調》
 レーガー : 《ヴァイオリンソナタ嬰へ短調 Op. 84》
 シューベルト : 歌曲 3 作品
 レーガー : 歌曲 4 作品

レビュー25

- (1) Signale für die musikalische Welt 69 (1911) Nr. 9, 291 f..
- (2) August Spanuth
- (3) 1911 年 2 月 14 日 ベルリン
- (4) ベートーヴェン、シューベルト、リスト、ヴォルフ、ブラームス、シューマン、プフィツナー Hans Pfitzner (1869-1949)、シュトラウス、レーガーの歌曲

レビュー26

- (1) Münchner Neueste Nachrichten Nr. 559, 30. 11. 1905.
- (2) Hugo Daffner
- (3) 1905 年 11 月 28 日 ミュンヘン
- (4) シューベルト、ブラームス、ヴォルフ、レーガーの歌曲

レビュー27

- (1) Allgemeine Zeitung, München, Nr. 85, 26. 3. 1903.
- (2) 記載なし
- (3) 1903 年 3 月 25 日 ミュンヘン
- (4) シューベルト : 歌曲 17 作品

レビュー28

- (1) Allgemeine Musik-Zeitung 39 (1912) Nr. 44, 1150 f..
- (2) Ludwig Misch
- (3) 1912 年 10 月 24 日 ベルリン
- (4) フックス Fuchs : 《ヴィオラソナタ ニ短調 Op. 86》
 ヴィターリ Vitali : 《シャコンヌ》
 レーガー : 《クラリネットソナタ変ロ長調 Op. 107》 (ヴィオラとピアノ版)

レビュー29

- (1) Berliner Lokal-Anzeiger, 1. 12. 1910.
- (2) Wilhelm Klatte
- (3) 1910 年 11 月 30 日 ベルリン
- (4) レーガー : 《組曲イ短調 Op. 103a》
 《エピソード集 Op. 115》第 1 巻
 無伴奏ヴァイオリンのための《プレリュードとフーガ ホ短調 Op. 117-3》
 《素朴な歌 Op. 76》より第 5 巻〈子供の世界から〉(第 44-51 曲)
 《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ Op. 86》

レビュー30

- (1) Aachener Anzeiger Nr. 236, 1. Blatt (Vorabendausgabe), 7. 10. 1911.
- (2) C. W.
- (3) 1911 年 10 月 4 日 アーヘン
- (4) ブラームス : 《ハイドンの主題による変奏曲 Op. 56b》
 レーガー : 歌曲 4 作品
 《チェロソナタ イ短調 Op. 116》
 歌曲 5 作品
 《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ Op. 86》

レビュー31

- (1) Vossische Zeitung Nr. 152, morgens, 23. 3. 1912.
- (2) Max Marschalk
- (3) 1912 年 3 月 19 日 ベルリン

(4) レーガー：《喜劇的序曲 Op. 120》

ベートーヴェン：《交響曲第3番変ホ長調 Op. 55「英雄」》

レーガー：《ヒラーの愉快的な主題による変奏曲とフーガ Op. 100》

レビュー32

(1) Hamburger Nachrichten Nr. 136, Morgenausgabe, 21. 3. 1912.

(2) Hugo Draber

(3) 1912年3月19日 ベルリン

(4) レーガー：《喜劇的序曲 Op. 120》

ベートーヴェン：《交響曲第3番変ホ長調 Op. 55「英雄」》

レーガー：《ヒラーの愉快的な主題による変奏曲とフーガ Op. 100》

レビュー33

(1) Berliner Tageblatt Nr. 165, Abendausgabe, 31. 3. 1909.

(2) Leopold Schmidt

(3) 1909年3月29日 ベルリン

(4) バッハ：《ヴァイオリンソナタ ホ長調 BWV1016》

無伴奏ヴァイオリンのための〈シャコンヌ〉

レーガー：無伴奏ヴァイオリンのための《ソナタ イ長調 Op. 42-2》

《ヴァイオリンソナタ嬰へ短調 Op. 84》

レビュー34

(1) Rhein. Kurier, Wiesbaden, Nr. 52. Abendausgabe. 21. 2. 1893.

(2) Theodor Rehbaum

(3) 1893年2月20日 ヴィースバーデン

(4) ベルリオーズ Hector Berlioz (1803-1869)：《エジプトへの逃避 H. 128》

ベートーヴェン：《ピアノ協奏曲第4番ト長調 Op. 58》

ブラームス：《ドイツレクイエム Op. 45》

レビュー35

(1) Altonaer Tageblatt, 2. Beilage, 8. 4. 1911.

(2) W. M.

(3) 1911 年 4 月 6 日 アルトナ

(4) ブラームス：《交響曲第 2 番》

レーガー：歌曲 5 作品

モーツァルト：《ピアノ協奏曲第 9 番変ホ長調 KV271 「ジュノム」》

レーガー：《素朴な歌 Op. 76》より第 44-51 曲

ヴァーグナー：《タンホイザー》より〈序曲〉

レビュー36

(1) Hamburger-Nachrichten, Abend-Ausgabe, 7. 4. 1911.

(2) Rudolf Birgfeld

(3) 1911 年 4 月 6 日 アルトナ

(4) ブラームス：《交響曲第 2 番》

レーガー：歌曲 5 作品

モーツァルト：《ピアノ協奏曲第 9 番変ホ長調 KV271 「ジュノム」》

レーガー：《素朴な歌 Op. 76》より第 44-51 曲

ヴァーグナー：《タンホイザー》より〈序曲〉

レビュー37

(1) Kölnische Zeitung Nr. 498, Mittags-Ausgabe, 29. 4. 1913.

(2) Otto Neitzel

(3) 1913 年 4 月 28 日 ボン

(4) ヴィヴァルディ Antonio Vivaldi (1678-1741)：《3 つのヴァイオリンのための協奏曲
へ長調 RV551》

バッハ：無伴奏ヴァイオリンのための《パルティータ第 3 番ホ長調 BWV1006》

スカルラッティ Domenico Scarlatti (1685-1757)：《ソナタ ニ短調》、《ソナタ
ハ長調》、《ソナタ ハ長調》

バッハ：《平均律クラヴィーア曲集》第 1 巻より〈へ短調〉、〈嬰へ短調〉、〈嬰へ長調〉

バッハ：《2 台のチェンバロのための協奏曲ハ長調 BWV1061》

他

レビュー38

(1) Schwäbischer Merkur, Schwäbische Chronik, Nr. 30, 18. 1. 1907.

- (2) Karl Grunsky
- (3) 1907 年 1 月 17 日 シュトゥットガルト
- (4) バッハ：《ブランデンブルク協奏曲第 5 番ニ長調 BWV1050》
レーガー：《セレナーデ Op. 95》
プフィッツナー：《キリストになった小悪魔》
ハイドン、シューマン、ヴァインガルトナー Weingartner、グートハイル Gutheil の
歌曲とアリア

レビュー39

- (1) Musikalische Wochenblatt 39 (1908) Nr. 8, 206 f.
- (2) Emil Krause
- (3) 1908 年 2 月 3 日 ハンブルク
- (4) バッハ：《ブランデンブルク協奏曲第 5 番ニ長調 BWV1050》
レーガー： 歌曲 4 作品
《ヒラーの愉快的な主題による変奏曲とフーガ Op. 100》
ブラームス： 歌曲 5 作品
ベートーヴェン：《エグモント Op. 84》より 〈序曲〉

レビュー40

- (1) Aachener Anzeiger Nr. 236, 1. Blatt (Vorabendausgabe) , 7. 10. 1911.
- (2) C. W.
- (3) 1911 年 10 月 4 日 アーヘン
- (4) ブラームス：《ハイドンの主題による変奏曲 Op. 56b》
レーガー：《チェロソナタ第 4 番イ短調 Op. 116》
《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ Op. 86》
歌曲 9 作品

レビュー41

- (1) Prager Tagblatt Nr. 50, 20. 2. 1906.
- (2) Wenzel Ritter von Belsky
- (3) 1906 年 2 月 17 日 プラハ
- (4) レーガー：《ヴァイオリンソナタ第 5 番嬰へ短調 Op. 84》

《弦楽四重奏曲第3番ニ短調 Op. 74》

《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ Op. 86》

レビュー42

(1) Gothaer Tageblatt, 7. 11. 1910.

(2) E. M.

(3) 1910年11月5日 ゴータ

(4) レーガー：《クラリネットソナタ第3番変ロ長調 Op. 107》

アルトのための歌曲

《ヴァイオリンとピアノのための古い様式による組曲へ長調 Op. 93》

《10の歌 Op. 83》より2曲

ブラームス：アルトのための歌曲

《ヴァイオリンソナタ第1番ト長調 Op. 78》

合唱曲

レビュー43

(1) Mainzer Tagblatt Nr. 346, 21. 12. 1905.

(2) K. G.

(3) 1905年12月20日 マインツ

(4) バッハ：《ブランデンブルク協奏曲第5番ニ長調 BWV1050》

レーガー：歌曲9作品

《シンフォニエッタ Op. 90》

レビュー44

(1) Mainzer Journal, 6. 1. 1916.

(2) L. F.

(3) 1916年1月5日 マインツ

(4) バッハ：《チェンバロ協奏曲ニ短調 BWV1052》

レーガー：《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ Op. 86》

シュトラウス：《アルプス交響曲 Op. 64》

レビュー45

- (1) Signale für die musikalische Welt 66 (1908) Nr. 42, 1296
- (2) August Spanuth
- (3) 1908 年 10 月 6 日 ベルリン
- (4) レーガー：《ピアノ三重奏曲第 2 番ハ短調 Op. 102》

レビュー46

- (1) St. Petersburger Zeitung, 4., (17.) 12. 1906.
- (2) -to.
- (3) 1906 年 12 月 15 日 サンクトペテルブルグ
- (4) グルック Christoph Willibald Gluck (1714-1787)：《アルセスト》より〈序曲〉
 レーガー：《セレナーデ Op. 95》
 《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ Op. 86》
 バッハ：《ブランデンブルク協奏曲第 5 番ニ長調 BWV1050》

レビュー47

- (1) Casseler Allgemeine Zeitung Nr. 6, 6. 1. 1915
- (2) F. G.
- (3) 1915 年 1 月 4 日 カッセル
- (4) バッハ：《ゴルトベルク変奏曲 BWV988》（ラインベルガーによる 2 台ピアノ版）
 《平均律クラヴィーア曲集》第 2 巻より〈ハ短調〉、〈嬰ハ短調〉、〈変イ長調〉、
 第 1 巻より嬰ハ短調
 《ヴァイオリンソナタ第 5 番ハ短調 BWV1018》
 《2 台のチェンバロのための協奏曲ハ短調 BWV1062》

レビュー48

- (1) General-Anzeiger für Halle und den Saalekreis Nr. 267, 12. 11. 1911.
- (2) Paul Klanert
- (3) 1911 年 11 月 10 日 ハレ
- (4) バッハ：《2 台のチェンバロのための協奏曲ハ長調 BWV1061》
 《2 台のチェンバロのための協奏曲ハ短調 BWV1062》
 《ゴルトベルク変奏曲 BWV988》（ラインベルガーによる 2 台ピアノ版）

レーガー：《ベートーヴェンの主題による変奏曲とフーガ Op. 86》

レビュー49

- (1) Frankfurter Zeitung Nr. 122, Abendblatt, 3. 5. 1913.
- (2) Paul Bekker
- (3) 1913 年 4 月 29 日 ボン
- (4) レーガー：《弦楽四重奏曲第 4 番変ホ長調 Op. 109》

歌曲 8 作品

《ピアノ四重奏曲ニ短調 Op. 113》

レビュー50

- (1) Oberhessische Zeitung Nr. 272, 20. 11. 1914.
- (2) -m.
- (3) 1914 年 11 月 17 日 マールブルク
- (4) バッハ：《ゴルトベルク変奏曲 BWV988》（ラインベルガーによる 2 台ピアノ版）
《平均律クラヴィーア曲集》第 2 巻より 〈ハ短調〉、〈嬰ヘ短調〉、
〈変イ長調〉、〈ロ長調〉
《2 台のチェンバロのための協奏曲ハ短調 BWV1062》

レビュー51

- (1) Hamburger Nachrichten Nr. 87, Abendausgabe, 4. 2. 1908.
- (2) Ferdinand Pfohl
- (3) 1908 年 2 月 3 日 ハンブルク
- (4) バッハ：《ブランデンブルク協奏曲第 5 番ニ長調 BWV1050》
レーガー：歌曲 4 作品
《ヒラーの愉快的な主題による変奏曲とフーガ Op. 100》
ブラームス：歌曲 5 作品
ベートーヴェン：《エグモント Op. 84》より 〈序曲〉