

J. アンドレ《ベートーヴェン 交響曲 第5番 ハ短調 op. 67》ピアノとヴァイオリンのための二重奏編曲
— 国立音楽大学所蔵「ベートーヴェン初期印刷楽譜コレクション」より—

Beethoven Symphony No.5 in C minor Arranged for Piano and Violin by J. André
- From the Study of "The Collection of Early Printed Editions of L.v.Beethoven" in the Kunitachi College of Music -

沢田 千秋

SAWADA Chiaki

筆者は、国立音楽大学所蔵「ベートーヴェン初期印刷楽譜コレクション」の研究(科学研究費「国立音楽大学『ベートーヴェン初期印刷楽譜コレクション』の精査と研究(1)」基盤研究(C)、課題番号18K00137、2017~2020年)に携わり、その後も調査を進めてきた。2020年、研究の集大成として「室内楽編曲で聴くベートーヴェン」(於:東京藝術大学奏楽堂)を開催したが、コロナ禍での厳しい制限を余儀なくされた。その中で演奏したJ.アンドレによる「《ベートーヴェン交響曲第5番》ヴァイオリンとピアノのための」は、大変珍しく、19世紀における編曲文化を伝える上でも貴重な作品である。他に音源の存在しないこの作品が、当コレクションの中でも特別な光を放つ作品の1つであることを明らかにすることを目的とし、本研究にて収録及びオンライン配信を行った。

本稿では、この作品の演奏の際に見極めた編曲の特徴や現在の版との相違、演奏の際の工夫について述べる。

キーワード: ベートーヴェン、交響曲第5番、編曲、印刷楽譜、国立音楽大学

1. はじめに

J.アンドレ「《ベートーヴェン 交響曲 第5番》ピアノとヴァイオリンのための」は、国立音楽大学所蔵「ベートーヴェン初期印刷楽譜コレクション」の中でも特に目を引くものの一つと言えよう。オーケストラ作品のヴァイオリンとピアノの二重奏版と言えば、例えば、ストラヴィンスキーの《プルチネルラ》から抜粋曲により編まれた《イタリア組曲》という成功例があるが、交響曲を二重奏という形態に置換するアイディアは、原曲のオーケストラ演奏のイメージが浸透している現代においては、縮小版としての弦楽四重奏や五重奏版、または代用としての役割が定着しているピアノ独奏版の方が、アンサンブル、または集合体としての縮小という見方において妥当であるように思われる。

19世紀、まだ録音が無い時代では、コンサートで生演奏に接する以外、身近な楽器のための編曲という方法で作品の受容が行われていた。オーケストラ作品などの大規模作品は、ピアノ連弾や室内楽などに編曲され、音楽愛好家たちは「音楽」を求めて、それらの編曲楽譜を買い求めた。作品の初版が出ると、早ければ数ヶ月のうちに編曲譜が出版され、人気のある作品は、その後も長きにわたって様々に編曲、出版された⁽¹⁾。編曲の内容は、受け手となるユーザーのニーズに合わせたものや、編曲者の力量によって様々であるが、これらの目的として共通していることは、「作品(原曲)を伝えるため」に存在する、ということである。さらには、「作品(原曲)を楽しむため」や「普及のため」であった。編曲は、現代での再生資料、すなわち録音や映像の役割を果たしていたのであり、現代における編曲のそれとは完全に一致するものではない。そしてそれらは、楽譜出版社、ひいてはピアノの興隆に伴う大きな利益と絡んでいた⁽²⁾。

当コレクションに含まれるJ.アンドレ「《ベートーヴェン交響曲 第5番》ピアノとヴァイオリンのための」(S-200)は、ライプツィヒのブライトコプフ&ヘルテルと、オッフエンバッハ・アム・マインのヨハン・アンドレ社から出版されたもので、内部資料では、1838年の出版と記されている⁽³⁾。所蔵作品の中で最初に着目したこの作品を初めて音にしたのは、2019年、当時「国立音楽大学『ベートーヴェン初期印刷楽譜コレクション』精

査と研究(1)」の研究代表者であった沼口隆氏と共に行なった「室内楽編曲で聴くベートーヴェン交響曲第5番」(附属図書館ライブラリー・レクチャーコンサート vol. 5)⁽⁴⁾の際であった。この時は第1楽章のみの試演であったが、その翌年2020年「室内楽編曲で聴くベートーヴェン」(藝大プロジェクト2020～ベートーヴェン生誕250年記念～第2回)において、全楽章を実演する機会を得た。

科学研究費の助成を受けたこの研究は、ベートーヴェン生誕250年にあたる好機に、発表を計画することができた。コロナ禍による厳しい規制の中での開催により、限定的な招待客のみを対象とした公演であったが、この実演は「意外な面白み」を演奏者と聴き手に印象付け、反響は予想を上回るものであった。この作品から離れ難い想いと、楽譜の所蔵元でありながら本学での発表が叶わなかったことから、本研究にて、本作品の演奏録音と発信を行い、「新たな作品像を求める試み」に着手することを計画した⁽⁵⁾。

2. 編曲者について

編曲者のユリウス・アンドレ (Julius André, 1808～1880) は、作曲家、楽譜出版家として活躍したヨハン・アントン・アンドレ (Johann Anton André, 1775～1842) を父とし、ドイツの音楽出版社ヨハン・アンドレ社の創立者の孫として生を受けた。15人の兄弟のうち、何人かは家業に携わり、音楽家にもなった。ユリウス自身も、ピアニスト、オルガニストとして活躍する傍ら、兄カール・アウグスト・アンドレが経営するフランクフルトの店舗の支配人代理を務めた。和声学の教科書、当時よく使用されていたオルガンの教本、ペダル技法の教則本等を著し、声楽曲やピアノ、オルガンの小品なども書いている。編曲者としては、モーツァルトやハイドン、ベートーヴェンの交響曲の連弾編曲やピアノソナタの主に緩徐楽章のオルガン用編曲、連弾編曲を書いており、それらの一部は、IMSLP (International Music Score Library Project) で確認することができる。

J.アンドレが手がけたヴァイオリンを含む編曲は、現在情報の入手できる限りでは、本稿が研究対象としているベートーヴェン交響曲第5番の編曲のみである。同じくライプツィヒのプライトコプフ&ヘルテル社とオッフエンバッハ・アム・マインのヨハン・アンドレ社から出版されている楽譜 (c.1860) を大英図書館が所蔵しているが、現時点では、デジタルアーカイブで閲覧することは出来ない。

3. 編曲について

J.アンドレ「《ベートーヴェン 交響曲 第5番》ピアノとヴァイオリンのための」は、「全体を通して丁寧に置き換えられて」いるとして、第1楽章の幾つかの部分については、既に先行研究(沢田・沼口, 2020)で示した⁽⁶⁾。全楽章にわたって言えば、二重奏という交響曲からはかけ離れた編成という点以外では、概ね、ごく標準的な編曲であると言える⁽⁷⁾。

主な置き換えの方法として、ヴァイオリン・パートには、原曲のヴァイオリン・パートからのそのままの転用や、主要な旋律パートの配置といった原曲スコアからの部分移植を施しており、ピアノパートには、それ以外のパートを和声的に集約し、原曲の音型やリズムに合わせるといった手法が多く見られる。

しかし、先にも触れたように、注目すべきは「ヴァイオリンとピアノの二重奏」を、ベートーヴェン交響曲第5番に用いた点とも言える。この時代の最も多い編曲のスタイルは、連弾編曲であった。次いで、ピアノ(2手用または連弾)+弦楽合奏(ヴァイオリンとチェロ、これにヴィオラが入る場合もある)、弦楽四重奏や弦楽五重奏といった室内楽編成である。二重奏の編成では、他に第6番のフルート(またはヴァイオリン)とピアノによる二重奏編曲があり、もう少し後の時代ではあるが、ベートーヴェンの他の交響曲にも、ヴァイオリンとピアノの二重奏版が存在する⁽⁸⁾。ピアノ一台でも交響曲の編曲があったことを鑑みれば、それに旋律楽器としてのヴァイオリンやフルートが付されることは、「連弾+弦楽器」という編成があったことから十分に考えられることである。しかし、連弾編曲等と比べると、その数は圧倒的に少ない。それは、当コレクションの中において、

交響曲の連弾編曲が相当な数ありながら、ピアノとヴァイオリンの編成が、この編曲のみであることから、想像することができるだろう。仮に、二重奏編曲が出版されたとしても、「誰でも簡単に演奏できる」ものではなかったであろうし、売れ筋商品としての楽譜販売数は見込めない。どういった経緯でこの編曲が書かれたのかをここで明らかにすることは出来ないが、この編成のために施した編曲者の工夫については、触れることが可能な事柄である。

3-1. 編曲の特徴について

この編曲が丁寧に二重奏に置き換えられたことについては、先行研究でも第1楽章の例を取り上げて説明した。これより約10年前に出版されたフンメル編曲のピアノ四重奏版のように、ピアノ独奏版に弦楽器のオブリガートが付けられただけのものとは違い、この編曲は、ヴァイオリンが様々な楽器の役割を行き来して、ピアノと立体的に絡み合うように書かれている点が特徴的である。この編曲が出版された頃には、「ヴァイオリン・ソナタ」において、ベートーヴェンが「クロイツェル・ソナタ」で革新を行なったように、ヴァイオリンとピアノがすでに対等に扱われるようになっていた。二重奏という編成がスケールの大きな音楽を表現し得ることを、当時の聴衆は既に体験していたであろう⁽⁹⁾。ヴァイオリンとピアノが、互いを引き立て、親密に対話し、一体となって音楽の高まりを表現していく二重奏の妙技は、ヴァイオリン・ソナタの大きな魅力である。

編曲者J. アンドレは、原曲の音楽を忠実に表現するという誠実な仕事のいくつかの局面において、可能な限りの演奏効果を最大限に発揮しようとした。原曲の音楽そのものが求めていると言えるのかもしれないが、ヴァイオリン・パートを「助奏」に留まらず、壮大な世界観を二つの楽器で表現させようという意図が、随所に感じられる。それらの特徴が顕著にみられる箇所について、先行研究では取り上げなかった第2楽章以降から、幾つか挙げる。

3-1-1. 対話的書法：主要パートの交互配置

【譜例1】第3楽章 冒頭～第96小節

冒頭からいきなり不吉な予感が忍び寄るような低弦楽器による旋律主題と、そこに敢えて立ち向かうように再登場する「運命の動機」によるもう一つの主題は、2つで1つのまとまりを成している。何度か繰り返されるこれらのフレーズは、ピアノ→ヴァイオリン→ピアノ→ヴァイオリンのように、交互に終わるように配置されている。冒頭のチェロとコントラバスの不気味なユニゾン、ピアノによる低音域にそのまま移し替えられ、途中でヴァイオリンに渡されることなく、一旦、短いフレーズを終える。次のフレーズでは、重ねられたフルートの高音部の旋律はカットされているが、原曲通りにヴァイオリンへと受け渡され、フェルマータの後、ホルンによって力強く鳴り響く「運命の動機」をヴァイオリンのオクターブ・ユニゾンで表現する。しかし、フレーズの後半はピアノの和音に主体となる線が移り、ヴァイオリンが、クラリネットやファゴットのパートを引き継いで、締め括られる。始めの段落より発展性を持つ次のセクションでは、まずピアノが、さらに不吉な影を伴ってユニゾンで問いかける。ヴァイオリンは一度応えるが、すぐに切り替わり、弦楽器群による主体線をピアノがそのまま一手に受け持ち、フォルテでより切実さを伴った「運命の動機」出現までの18小節間の音楽を前進させる役割を担っている。同18小節間のヴァイオリンは、ホルン・パートのロングトーンをオクターブで、続く4小節では、第1ヴァイオリン、オーボエ、クラリネットのパートを集合させた重音奏法による和音で、クレッシェンドを効果的に演出している。そして迎える「運命の動機」は、原曲のようにヴァイオリンによってフレーズを結ばせず、最後の2小節でピアノにバトン渡し、自らは非常に重要な対旋律となるホルンパートを担う。主体線を交互に配置する、その絶妙なタイミングは、音楽の緊迫感を効果的に引き立てることに成功している。

【譜例1】第3楽章 冒頭～第96小節

また、第2楽章の第180小節以降のコントラバスとチェロからヴァイオラ、第2ヴァイオリン、第1ヴァイオリン、木管楽器へと連続して受け渡される、あたたかな憧れに満ちた上行形では、ピアノとヴァイオリンを交互に配置し、As-durの主題を喜びに満ちて歌い上げる Tuttiへと導く流れを形成している。これは、ごく順当な置き換え方であろうが、小川を滑らかに結び付けて大海へと送り出すような、素晴らしいワンシーンを効果的に演出している。（【譜例2】）

【譜例2】第2楽章 第180～191小節

3-1-2. Tuttiの表出：一体感の演出・原曲パートからの移植

先述の第2楽章では、第185小節以降、主題が Tutti で高らかに再現される。当楽章の中でも最も感動的なこのシーンを表現するには、と編曲者も力が入ったに違いない。原曲では木管群と第1・第2ヴァイオリンが、主題を2オクターブ間のカノンでかけ合い、内声部をオーボエ、ホルン、トランペットが、低音域と中音域をヴァイオラ、チェロ、コントラバスがトレモロで支える。ティンパニは、トランペットと同じ8分音符を刻み、全体を引き締めつつ気高さを添えている。編曲では、ヴァイオリンに木管群の役割を与えているが、敢えて、得意の高音域ではなく、クラリネットの音域を担わせ、ピアノの右手に担わせたオクターブの主題の中に配置させることにより、技術的にも一体となるように計算しながら、内側から湧き上がるような高揚感と立体感を再現している。しかしながら、ピアノの左手に置かれたトレモロ音型は、音響的にやや平板な印象を与えてしまうため、

ハーモニックな響きになるよう、配慮が重要である。(【譜例2】の1段目第6小節～)

また、それより少し戻る形になるが、第2主題が第1変奏の後にフォルティッシモで堂々と再現する場面では、ピアノの左右の手には、4オクターブの音域を音響的に全てカバーするような和音に置き換えて主題を配置し、ヴァイオリンには、3本の弦にわたる重音奏法で豊潤な響きを作る役割を与えている【譜例3】。しかし、実のところ、このヴァイオリンパートは、原曲の第1ヴァイオリンそのままである。ベートーヴェン自身によるオーケストラパートには、ヴァイオリン・ソナタに見られるようなソロ的な書法が細部に盛り込まれているとも言えるのかもしれない。他に、【譜例4】として挙げた終楽章の冒頭4小節間や、展開部のクライマックスにも同様のことが見られる。(【譜例5】)

This musical score snippet shows two systems of music. The first system features a piano part with a 'cresc.' (crescendo) marking and a violin part. The second system continues the piano part with 'ff' (fortissimo) dynamics and the violin part. The piano part consists of dense chords, while the violin part has a melodic line.

【譜例3】第2楽章 第145～159小節

This musical score snippet shows two systems of music. The first system is marked 'Allegro' and shows piano and violin parts. The second system is marked 'Allegro (f - 64.)' and shows piano and violin parts. The piano part has a rhythmic accompaniment, and the violin part has a melodic line.

【譜例4】終楽章 冒頭～

This musical score snippet shows two systems of music. The first system is marked 'Tempo 150' and shows piano and violin parts. The second system is marked 'Tempo 180 dim.' and shows piano and violin parts. The piano part has a rhythmic accompaniment, and the violin part has a melodic line.

【譜例5】終楽章 第136～156小節

第2楽章及び終楽章の言及箇所では、スコア通りのヴァイオリンパートの移植が Tutti の一体感の演出で功を奏したが、次の例では、編曲者の工夫によって Tutti の迫力を創出しようとしたことが見て取れる。【譜例6】ここでは、1段目9小節目から2段目5小節目までのヴァイオリン・パートは、原曲の第1ヴァイオリン・パートのままであるが、そのあとの力強く下降していく「運命の動機」は、ピアノの両手オクターブ・ユニゾンに任せ、ヴァイオリンには、クラリネット・パートの減7度の重音を弦楽器群と同じトレモロのリズムで掻き鳴らせる役割を与えている。このやり方は、この場面の緊迫感と迫力を作り出すのに一役買っており、同じ楽章の他の似たような場所でも用いられ、大変効果的な演出であると言える。



【譜例6】第1楽章 第280~300小節

3-2. 現代の版との相違

次に、現代の版との相違について、述べておく。

3-2-1. 音の書き換え

原曲ではホルン・パートである、【譜例7】の第4小節目第4拍のG音（第5小節目のアウトタクト）は、実際にはE音であり、その直前のファゴットからの同フレーズの呼びかけに対し、E-Cの6度音程で受け応える。しかし、ヴァイオリンには、このE音は出せないため、楽器の最低音であるG音を用い、ファゴットの呼びかけに対し、全く同じフレーズで応えるという、書き換えを行っている。



【譜例7】終楽章 第316~324小節

3-2-2. 小節の不一致について：第3楽章 初版との相違

【譜例8-1】を見ていただきたい。第6小節目の第3拍目（リピート記号前のアウトタクト）から続くフレーズの先に、2小節間にわたって付けられた大きなバツ印がある。おそらくは、この楽譜を所有していた者が付けたものであろうが、この大きな変更は、原曲のパート譜の出版後、ベートーヴェン自身によって次のように指示されたことに由来する。（第240~241小節にあたる部分。）

「次のような間違いをハ短調交響曲の中に見つけました。つまり、第3楽章、4分の3拍子の、ナチュラル記号3つの長調の後で再び短調になってゆくところ（実際に6小節の譜例を手書き）、このバス声部で私が×印で消した2小節が余分でしたので削除されなければなりません。もちろん、全休止の他の全ての声部の2小節も削除です。」⁽¹⁰⁾

交響曲第5番の初版パート譜は、1809年にブライトコプフ&ヘルテル社から出版されているが、その誤りについての訂正を、ベートーヴェンが同社に書き送ったものである。【譜例8-2】は、初版のヴァイオリン・パートの当該部分で、小さく書かれた「arco」の補足には、ベートーヴェンによって削除するように指示された「余分」な2小節が書かれている。この後、後続版では修正がなされた。



【譜例8-1】第3楽章 第230～248小節



【譜例8-2】1809年初版 第3楽章 第232～246小節 ヴァイオリン・パート譜

4. 演奏について

編曲作品の演奏には、奏者によって選択されるアプローチの方法がいくつかある。最たるものは、編曲の目的からも考えられるように、原曲を準えて演奏するというのが標準的であろう。この場合には、編曲の内容が音楽の再現性を大きく左右する。編曲が精緻で、置き換える編成先の書法に通じているほど、再現される音楽の可能性は豊かになる。一方、愛好家向けに書かれた簡易的な編曲や、編曲者によるやや過干渉なこだわりによる書き換えは、原曲の音楽を伝えるという用途よりも、原曲とは異なった印象を受け手に与える。このことは、演奏解釈にも同様のことが言えるが、特に、録音による原曲の姿が定着している現代においては、19世紀的な編曲の役割は不要であることから、むしろ自由に解釈されることの方が多い。そのため、編曲作品の演奏には、十分な配慮が必要であるとの認識がされつつある一方で、「代用品」という編曲が持つ副次的イメージが常に付きまとうことからは、逃れることが出来ないでいる現実があるとも言える。しかしながら、精巧に出来た編曲と精緻な演奏解釈のコラボレーションは、原曲の魅力を彷彿とさせるだけでなく、独立した音楽作品としての新鮮な喜びをもたらすものである。そのため、編曲の演奏には、その編成における優れた表現を模索するという姿勢が不可欠である。⁽¹¹⁾

本稿の対象作品を2020年に研究発表として演奏した際、筆者とヴァイオリンの吉岡麻貴子氏は、この二重奏編成で表現する交響曲に対し、オーケストラで演奏する際に目指す一体感、緊張感、高揚感、そして、原曲の様々な楽器によるパートが、どのように配分され、置き換えられているかということを読み解くことにより、原曲からイメージされる立体感をできる限り表現しようと努めた。その背景には、それぞれの演奏経験が最大限、活用されている。吉岡氏は、東京都交響楽団の副首席ヴァイオリン奏者として長年活動しており、当然のことながら、ベートーヴェンの交響曲演奏の経験は豊富である。一方、筆者は学生時代からピアノ編曲作品（ピアノ・トラン

スクリプション)を研究しており、特にリスト編曲のベートーヴェン交響曲については長らく関心を寄せ続け、演奏してきた。吉岡氏とは、デュオや室内楽作品での共演を重ねてきたが、この二重奏編曲の演奏には、オーケストラの各奏者が指揮者の棒の下に心をついに弾きあげるような方法が、原曲の雰囲気に近い方法であろうと予測し、双方の意見も一致した。

実際に、この方法は非常に有効であった。《運命》というタイトルで、その音楽もろとも世界中に最も浸透しているこの作品のイメージには、一体感は何より欠かせない要素である。

それに加え、リハーサルを重ねる中では、他のアプローチの可能性も試した。この編曲の特徴でもある、ヴァイオリン・ソナタ的な書法を生かし、フレーズやモチーフに室内楽的な対話の要素を織り交ぜ、音色感や音の運び、語り口の上でも魅力を持たせること、また、時にはヴァイオリン・パートにソリスト的な勢いを持たせ、音楽や演奏そのものにメリハリを付けるなどを実践した。

今回、これらの方法を原曲の音楽のねらいから逸脱しないように、慎重に部分的に使用する配慮を常に持ちながら、音楽シーンを準えるだけに留まらない、新たな表現の魅力の発見に努めた。二重奏編曲だからこそその「面白み」の探究は、この編曲の作品としての輝きをより一層増すものであったが、ヴァイオリン・パートには、原曲と同じものがそっくり移植されていても、その表現に即して弾き方を変えねばならない工夫が、随所で必要となった。「トレモロ・パート」もその一つである。オーケストラの弦楽器パートに多用される「トレモロ」だが、吉岡氏は、オーケストラ・パートにおけるそれとは違う、「この編曲のための」表現にこだわっていたことは、とても印象的であった。原曲はオーケストラという集合体のために書かれた音楽であるにも関わらず、その旋律には、「個」としてのヴァイオリンが奏であることを許容するような味わいがあった。ベートーヴェンの音楽の懐の深さを感じ、編成というジャンルを超えた音楽の普遍性に感動する瞬間が多々あったことを、最後に書き添えておきたい。

5. まとめ

本研究では、以下の様に収録と公表を行なった。

収録日：2023年3月15～16日

場所：府中の森芸術劇場ウィーンホール

演奏：吉岡麻貴子（ヴァイオリン、東京都交響楽団第1ヴァイオリン副首席奏者）

沢田千秋（ピアノ）

ピアノ調律：小野寺仁志（KAWAIアーティストサービス）

録音・バランスエンジニア：川西広文（Westriver Recording）

曲目解説：沼口隆（東京藝術大学准教授、本学非常勤講師）

機材提供：川西哲夫（Westriver Amplifier）

公表方法：オンライン配信「19th Century Piano Transcriptions Project」

URL：<https://youtu.be/hOFWuNgl0Y4>

J. アンドレ《ベートーヴェン 交響曲 第5番》ピアノとヴァイオリンのための」は、2017年に学内にて第1楽章を試演し、2020年に「藝大プロジェクト2020～ベートーヴェン生誕250年記念～第2回＜室内楽編曲で聴くベートーヴェン＞」のプログラムとして全楽章を演奏したが、この試演が、少なくとも日本初演に近い形であったことは、想像に難くない。CDやレコード収録の記録も見つけることができなかったことから、今回の収録は、世界初録音の可能性も少なくないと思われる。さらに言えることは、この作品は「一流の」音楽家による「一流の」

作品ではない。しかしながら、本作品の演奏に本気で向き合うことで表現される世界は、原曲に宿るベートーヴェンの精神性を無しとしない。J. アンドレは、二重奏という交響曲とは真逆の編成に、ベートーヴェンの音楽を置換することに真摯に向き合った。本研究において、そのことが明らかにできていることを願う。

国立音楽大学所蔵「ベートーヴェン初期印刷楽譜コレクション」が所蔵する1429点の楽譜のうち、約4分の1以上が編曲作品である。その中には、今回の研究対象のように、19世紀における編曲文化の一端を明らかにできるような重要な作品が含まれているなど、研究の可能性は十分であろう。コレクションの解明と最新のベートーヴェン研究の発信のため、かつて専門研究部門として多くの偉業を成し遂げた「ベートーヴェン研究所」⁽¹²⁾が行ってきたように、豊かな研究基盤を持つ本学の利は生かされるべきであるし、様々に協力を仰ぐことができるなら、本コレクションは、想像以上の成果を生むに違いない。そして、そこに含まれる編曲作品の研究は、精査と共に、楽譜を「音に起こす」ことによって、当時の音楽文化のみならず、ベートーヴェンや周辺の音楽家への理解をさらに深めることへと繋げていくことが可能であるに違いない。

本学が所蔵する「宝」を、大学教育や社会へ伝えることへと変換していくことが、本研究の課題であると認識している。

謝辞

この研究は、2022年度国立音楽大学個人研究費（特別支給）の助成を受けました。

ここに心より感謝の意を表します。

註

- (1) 例えば、第5番の場合、初版のパート譜が出版された、わずか3ヶ月後にはFriedrich Schneider (1786-1853)による4手連弾編曲が出ている。その後出版されたものは、本学の当コレクションだけでも11種の編曲を所蔵している。(2023年、沢田による再調査後の数。)
- (2) 土田英三郎『「いっそうの普及と収益のために」—編曲家としてのベートーヴェン』、『国立音楽大学音楽研究所年報』第14巻(2000)や、沼口隆『「19世紀におけるベートーヴェンの交響曲の編曲」—国立音楽大学所蔵の『ベートーヴェン初期印刷楽譜コレクション』の研究に向けて』を参照されたい。
- (3) 1838年出版とされているが、「少なくとも楽譜資料からは、年代推定の根拠となるようなものは見出すことができない。」オンライン配信「19th Century Piano Transcriptions Project」交響曲第5番 op. 67、ユリウス・アンドレ編曲、沼口氏による作品解説より。
- (4) 2017年の国立音楽大学附属図書館ライブラリーコンサートでは、J. アンドレ編曲による第1楽章の他に、F. シュナイダー編曲の連弾版による第2楽章、ファンメル編曲によるピアノ四重奏版から第3楽章及び終楽章を、当時の学部生5名に協力依頼し、試演した。この時の成果は、筆者と沼口隆氏との共著「ベートーヴェン交響曲第5番の幾つかの編曲について」(国立音楽大学研究紀要第55集、2020)にて報告している。
- (5) 2020年11月1日、ベートーヴェン生誕250周年の年に「室内楽編曲で聴くベートーヴェン」を東京藝術大学奏楽堂で開催した。この日のプログラムは、第5番の編曲の他に、カール・ブルヒャルト編曲による「《エグモント》序曲」、リース編曲による《交響曲第2番》が演奏された。この時の様子は、東京藝術大学ミュージックアーカイブ (<http://arcmusic.geidai.ac.jp/10051>)にて観ることができる。この研究の代表者は、沼口隆氏(東京藝術大学准教授)。共同研究者には、筆者の他、安田和信氏(桐朋学園大学准教授)がいる。
- (6) 前掲書、p. 192。
- (7) ここで言うところの「標準的」というのは、当時の編曲文化の中で、作品の普及を目的とした編曲、すなわち、「原曲の概要」を伝えるのに足りる編曲であり、作品の基本的な情報、リズムや音域など、原曲のままに、またはそれに

沿った形で移し替えられたものである。楽器の語法や表現力に則した書法への書き換えや、編曲にも芸術性を持たせようとする創造の意匠を含んだ編曲は、これらとは種を異にする。

- (8) ベートーヴェン交響曲のヴァイオリンとピアノのための編曲は、Hans Sitt (1850-1922) により書かれた全9曲の編曲が存在する。
- (9) ベートーヴェンが付けた表題は、"*Sonata per il Pianoforte ed uno violino obbligato in uno stile molto concertante come d'un concerto*" 『きわめて協奏曲のように、協奏曲の形式によるヴァイオリン助奏つきのピアノソナタ』である。
- (10) 平野昭『ベートーヴェン（作曲家・人と作品シリーズ）』東京：音楽之友社、p. 120。
- (11) 沢田・沼口、前掲書、p. 199。また、編曲作品演奏に関する問題については、拙稿『ピアノ・トランスクリプション再考—リスト《ベートーヴェン交響曲ピアノ・スコア》にみる編曲の独創性と、その演奏に際しての提言』、東京藝術大学音楽博士學位論文（2006年度、博音97号）でも取り上げている。
- (12) 「ベートーヴェン研究所」は、2000年～2006年、国立音楽大学音楽研究所の歴史研究部門として設けられていた。その業績は、本学図書館ホームページ内に特設された専用サイトで閲覧することが可能である。（<http://www.ri.kunitachi.ac.jp/lvb/index.html>）

参考文献および参照資料

- 沢田千秋、沼口隆「ベートーヴェン交響曲第5番の幾つかの編曲について」国立音楽大学研究紀要第55集、2020年、pp. 189-200。
- 土田英三郎「『いっそうの普及と収益のために』—編曲家としてのベートーヴェン」、国立音楽大学音楽研究所年報第14集、2000年。
- 沼口隆「『19世紀におけるベートーヴェンの交響曲の編曲』—国立音楽大学所蔵の『ベートーヴェン初期印刷楽譜コレクション』の研究に向けて」国立音楽大学研究紀要第52集、2018年。
- 平野昭『ベートーヴェン（作曲家・人と作品シリーズ）』東京：音楽之友社。
- 藤本一子「国立音楽大学附属図書館所蔵のベートーヴェン初期楽譜コレクション——その概要と研究意義について」国立音楽大学音楽研究所年報第13集、1998年。
- Beethoven, Ludwig van. *Symphony no. 5 op. 67*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d.1809 (IMSLP, 2023年8月16日閲覧)