

<報告>

ベートーヴェン交響曲第5番の幾つかの編曲について

Über einige Bearbeitungen von Beethovens 5. Sinfonie

沢田 千秋 SAWADA Chiaki 沼口 隆 NUMAGUCHI Takashi

科学研究費の助成を受けた「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)では、同コレクションのうち、特に交響曲の編曲を焦点にして調査を進めてきた。その一環として2019年12月16日に国立音楽大学附属図書館で開催した「ライブラリー・レクチャー」では、交響曲第5番を対象に第1楽章のヴァイオリンとピアノ用編曲、第2楽章のピアノ1台4手編曲、第3・4楽章のピアノ4重奏曲編曲を演奏した。

本稿は、当該のレクチャー・コンサートでの演目を題材として取り上げ、その特色を検証したものである。交響曲の編曲においては、原曲における特徴的な楽器の音色をいかに置換するかといった問題のほか、音形の変更などに起因する相違も生じる。3つのサンプルの特徴と相違点を明らかにした。

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

はじめに

国立音楽大学附属図書館所蔵の「ベートーヴェン初期印刷楽譜コレクション Collection of Early Printed Editions of L. v. Beethoven」は、ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770～1827) の作品の1794年から1900年の間に出版された印刷楽譜を集めたもので、作曲家生前のものを500余点含み⁽¹⁾、総計で1429点を数えるという⁽²⁾。その中には、「作曲家から直接、原稿の提供を受けたオリジナルなもの」⁽³⁾である「原版 Originalausgabe」も多数含まれるが、一方では、作曲家とは無関係に作成された編曲版も含まれている。原版が、真純な作品像を追求する上での貴重な資料であるのに対し、編曲版は、そうした意味での価値は一切持っていない。ベートーヴェンの時代には、編曲譜は「どうやら著作権の保護対象にはまだなっていなかった」という指摘もあり⁽⁴⁾、そもそも元の作品とはまったくの別物と捉えられていた可能性もある。

編曲の存在意義は、作品を別な形で楽しむ点にある。交響曲を電子音楽に編曲する場合のように、まさに別の在り方を追求した結果もあるが、特に19世紀においては、原曲に接するのが容易ではない場合に、代替の形で楽しむための有力な手段でもあった。すなわち、録音のない時代にあつて、特に大編成の音楽を楽しむ手段が編曲版の演奏であった⁽⁵⁾。当然にして、なるべく原曲に近づけるということが志向されただろうが、そもそも代替物であることが前提となっているという点では、「真純な作品像」を追求することとは対極にあるような試みであったとさえ言えるだろう。

近年、こうした編曲版に対する関心が高まっていることは、音源や楽譜の発売状況にも如実に反映されている。これには、HIP (historically informed performance = 歴史的情報を踏まえた演奏) の定着も少なからず影響しているだろう。当初は「作曲された時代の楽器を使う」という程度の試みであったものは、作品の「あり得た形」、「あり得る形」を幅広く希求する試みへと変貌し、いまや演奏に関わるあらゆる局面に浸透しており、モダン楽器の演奏にも広く影響を及ぼしている。現代の我々が、昔の作品を昔のように聴くことは決してできない。求められているのは、作品の「可能な姿」、「我々にとって有効な (= 意味のある) 姿」である。それは無論、唯一の正しい姿であるはずはなく、むしろ可能な限り多くの作品像とさえ言えるだろう。「有効性」の度合いは、受け

手の感性によっても変わってくるであろうし、同じ受け手であっても、時期や置かれている環境によって変動することもあるだろう。19世紀に行われた編曲は、当然にして「あり得た形」であり、編曲演奏もまた、「昔の人は、どのように作品を楽しんでいたのか」ということへの関心であると同時に、現代の我々が楽しめる、新たな作品像を求める試みでもあるのだ。編曲自体は既存のものではあるが、その多くは長らく音になったことはなく、これもまた我々にとっては「新たな作品像を求める試み」の一端であると言って良いだろう。

交響曲第5番の編曲

本稿の執筆者は、日本学術振興会の科学研究費の助成を得て、「ベートーヴェン初期印刷楽譜コレクション」に含まれる交響曲の編曲を対象とした調査を進めてきた⁽⁶⁾。その一環として、2019年12月16日には、「室内楽で聴くベートーヴェン交響曲第5番『運命』作品67」と題し、国立音楽大学附属図書館においてレクチャー・コンサートを開催した。原曲との比較が容易になるよう、ベートーヴェンの交響曲の中でも最も知名度が高いものを取り上げ⁽⁷⁾、限られた時間内でなるべくタイプの異なる編成を体験することを目的として、楽章毎に編成の異なる編曲を取り上げた。ただし、当該楽曲は第3・4楽章の連続性が強いので、この2楽章は同じ編曲としており、対象となったのは3種類の編曲である。

交響曲第5番の原版は、パート譜が1809年4月にライプツィヒのブライトコプフ&ヘルテル社から出ている⁽⁸⁾。総譜は、同社によって1826年3月に出版された。作品目録に挙げられている編曲は、編成面から見ると、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ各2本（チェロの1本はコントラバスも可）とフルートによる七重奏用〔2〕、弦楽五重奏用〔1〕、任意でフルート、ヴァイオリン、チェロを付けられる2手ピアノ用〔2〕、任意でフルート、ヴァイオリン、チェロを付けられる1台4手ピアノ用〔1〕、1台4手ピアノ用〔4〕、2手ピアノ用〔1〕がある。〔 〕で示したのは、同じ編成に複数のエディションが挙げられているもので、エディションの延べ数は11となる。「ベートーヴェン初期印刷楽譜コレクション」に含まれる交響曲第5番の編曲は13点確認できており、そのうちの4点は作品目録にも所蔵先として国立音楽大学附属図書館が明示されている。すなわち、任意でフルート、ヴァイオリン、チェロを付けられる2手ピアノ編曲（S11-986）と、4手ピアノ編曲（S11-987）1点、4手ピアノ編曲（S11-988, S11-989）2点である⁽⁹⁾。S11-988は、S11-989とプレート番号も同一で、内容的には同じものと見られるが、表紙頁に書かれた値段が若干上がっていることから、重版であろうと推定される⁽¹⁰⁾。これらの2手用編曲が、S11-986のピアノ・パートと基本的に同一であることは、作品目録も記すところである。当該レクチャーにおいては、S11-987の第2楽章とS11-986の第3・4楽章を演奏に用いたので、これらのエディションについては以下で詳述する。

該当楽章（交響曲第5番）	編成	編曲者	整理番号
第1楽章	ヴァイオリンとピアノ	ジャン・バプティスト・アンドレ	S13-200
第2楽章	ピアノ1台4手	フリードリヒ・シュナイダー	S11-987
第3・4楽章	任意でフルート、ヴァイオリン、チェロを付けられる2手ピアノ編曲	ヨハン・ネポムク・フンメル	S11-986

【表1】本稿で参照する「ベートーヴェン初期印刷楽譜コレクション」の資料

第1楽章のヴァイオリンとピアノ用編曲

交響曲が1台2手ピアノに編曲された例も多いことを前提とすれば、そこに旋律楽器を添えるという発想は非常に身近であったと考えられる。ベートーヴェンの交響曲では、第6番にもピアノとヴァイオリン（ないしはフルート）のための編曲があることが作品目録にも記載されている。

現代では「ヴァイオリン・ソナタ」として認識されるレパートリーも、18世紀においては基本的に「ヴァイオ

リン付きのクラヴィーア・ソナタ」であって、ヴァイオリンの参加は任意（アドリブ）の場合もあった⁽¹¹⁾。クラヴィーアは鍵盤楽器の総称であるが、この場合にはチェンバロかフォルテピアノを想定したことが多いであろう。楽曲の基本的な骨格は鍵盤楽器に委ね、旋律楽器によって音色に幅を持たせていたものと考えられる。ディアベリ Anton Diabelli (1781～1858) が編曲した《ベートーヴェンの人気作品からのポプリ Pot-Pourri aus Beethoven's Beliebtesten Werken》(1817年出版) は、その名の通り種々の作品からの引用が見られるもので、純粋な編曲作品とは言い難いが、交響曲第2番と第4番も引用されており、その編成はヴァイオリンまたはフルートとギターとなっている。ギターがピアノと同等の役割を果たし得るとは言えないが、和声的な骨格を担う楽器に旋律楽器を伴わせるという点では、発想の上では近い面があるであろう。

本稿で対象とする編曲 (S13-200) は、ライブツィヒのプライトコプフ&ヘルテル社が版權を持ち、同社とオフエンバッハ・アム・マインのヨハン・アンドレ社から出版された。この資料は、国立音楽大学附属図書館のホームページ上の資料説明において、現在は記載がない⁽¹²⁾。内部資料によれば、ジャン・バプティスト・アンドレ Jean Baptiste André (1823～82) の編曲とされているが、資料の表紙には「Julius André」と明記されている。内部資料における1838年という出版年代の推定も、資料の外観のみからは判断することができない。

ユリウス・アンドレ (Peter Friedrich) Julius André (1808～1880) は、出版社を創立した Johann [Jean] André (1741～99) の孫で、その子 Johann Anton (1775～1842) の息子である。とりわけオルガニストとして成功し、著書『実践的オルガン教本 Praktische Orgelschule』作品25 (出版年不詳) には複数回の増版があったことが分かっている。編曲者としては、とりわけ W. A. モーツァルトの編曲で知られ、ベートーヴェンの交響曲第5番では、第2楽章冒頭をオルガン用に編曲もしている。

The image shows a page of musical notation for the first movement of Beethoven's Symphony No. 5, measures 25 to 57, arranged by J. André. The score is in G major, 4/4 time, and features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The music is marked 'cres.' and 'f'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

【譜例1】第1楽章第25～57小節 (J. アンドレ編曲)

当該編曲においては、どの楽章に関しても、かなり丁寧に二重奏に置き換えられている。18世紀のヴァイオリン・ソナタについては、上にごく簡単に触れたが、ヴァイオリン・ソナタにおけるヴァイオリンとクラヴィエアの関係も、W. A. モーツァルトのマンハイム期の作品から変化し始め、彼の後期作品に関しては、同時代人も両楽器の対等性を認めていたことが知られている。ベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタ イ長調 op. 47「クロイツェル」では、両者ともに技巧性の極みに達し、完全に対等な関係であることは広く知られているところだろう。19世紀初頭に、ヴァイオリンとピアノ⁽¹³⁾の関係が対等なものになっていたことは、かなりあとに作られた、こうした編曲にも浸透していると見てよいであろう。

【譜例1】の冒頭7小節は原曲では弦楽器のみによる部分で、最初の3小節間は、第1ヴァイオリンから第2ヴァイオリンを経てヴィオラへと動機が受け渡されてゆく場面であるが、動機を二つの楽器に振り分けようとしているのが認められるのと同時に、敢えて3小節目のヴィオラ・パートをヴァイオリンに割り当てることで、4小節目で低弦に代わるピアノの左手が上行音形によって呼応する際、ヴァイオリンとピアノの間に掛け合いが生まれるように工夫されている。

【譜例1】の8小節目(第32小節)、原曲ではオーボエ、クラリネット、ホルンが加わるが、当該の編曲ではヴァイオリンが、これを重音によって表現する(上の音が木管、下の音がホルン)とともに、即座に第1ヴァイオリンのパート(g-c-c-c)を連続させる。8小節楽句の最後に添えられた木管による音色を通じたアクセントと、次の楽句の歌いだしを切れ目なく行わなければならない、ヴァイオリンには表現力が求められる。その後ヴァイオリンは、【譜例1】の2段目8小節目(第43小節)まで、第1ヴァイオリンのパートをそのまま演奏しており、ピアノは右手で第2ヴァイオリンとヴィオラによる内声を担当するとともに、左手で木管楽器と低弦によるsfの和音を表現している。

ところが、【譜例1】の2段目9小節目(第44小節)になると、一転してピアノの右手が第1ヴァイオリンのパートを担うようになる。単音であるところだが高音域についてはオクターヴ並進行へと変更して迫力を増幅させている。ヴァイオリンは、当初は第2ヴァイオリンと同じだが、【譜例1】の3段目第2小節(第48小節)の第2八分音符からは、クラリネットに相当する重音を刻みで受け持つ。第44小節以降、木管楽器は和音を長く伸ばしているのだが、ピアノの左手のトレモロは、それをかなり異なるニュアンスで担っていることになる。

【譜例2】第1楽章第364～389小節(J. アンドレ編曲)

【譜例2】は、再現部末尾からコーダに入る部分であるが、一貫して *ff* であり、1段目の終わりから2小節目(第374小節)へのアフタクトからコーダに入ると、トゥッティによる和音の連続となる。ここは、有名なモットー動機の持つ律動のみに支配される部分で、旋律的な動きはほとんどない。ヴァイオリンは、高音が1オクターヴ下ではあるが、原曲通りの音を単音に代えて重音で鳴らし、「トゥッティのイメージ」の構築に最大限に寄与している。まさに二つの楽器が一体となって、トゥッティを表現している様子が分かるだろう。

この編曲の最大の特徴は、ヴァイオリンが単なるオブリガートではなく、ソロとしての輝きを放ち、さまざまな楽器が演奏する印象的な旋律を披露するところに認められるだろう。【譜例3】の2小節目からは、提示部の

【譜例3】第1楽章第58～78小節 (J. アンドレ編曲)

副次主題であるが、ヴァイオリンが、原曲ではホルンが奏する印象的な「b-b-es-fb」を高らかに歌う。ちなみに、8小節目(第65小節)からは重音となるが、上の音は原曲ではヴィオラが担当している。原曲において、モットーのようなホルンを引き継いで旋律を奏するのは第1ヴァイオリンであるが、【譜例1】でも見られたように、ヴァイオリンのパートを敢えてヴァイオリンではなくピアノに担当させ、1段目の最後から3小節目(第67小節)以降でヴァイオリンが担当するのはクラリネット・パートである。同じ旋律を引き継ぐのは、原曲ではフルートだが、これはピアノの右手がオクターヴ並進行で担当し、この際にヴァイオリンが保続している *b* 音はホルン・パートであり、重音となる後半2小節の上の音は第2ヴァイオリンと一致している。しかし、譜例の最後の4小節(第75～78小節)になると、ヴァイオリンは第1ヴァイオリン・パートと完全に一致している。このように、

【譜例4】第1楽章第256～268小節 (J. アンドレ編曲)

音高のみに拘泥せず、楽器間の遣り取りを二つの楽器に代替させることで、原曲の持つ立体的な音響を最大限に表現しようという意図が窺われる。2段目の2小節目（第71小節以下）でピアノの右手が重音になっているのは、フルートと第1ヴァイオリンの重なる再現と見られるが、可能な限り原曲に忠実であろうとする真摯さの表れであると同時に、音響面に変化と奥行きを与える効果も認められるだろう。

交響曲第5番の最も印象的な瞬間のひとつは、再現部に忽然と現れるオーボエのソロであろう。ヴァイオリンとピアノの編成の中で、これをヴァイオリンに担わせるのは順当な感はあるが、形式分析では説明できない得も言われぬ瞬間を再現する手段として、ヴァイオリン・ソロは実に効果的である（【譜例4】のAdagioの部分）。

【譜例5】第2楽章第139～152小節（J. アンドレ編曲）

ヴァイオリン・パートの変幻自在の活躍ぶりは、全楽章に亘って確認することができる。第2楽章の例をひとつだけ見ておこう。第132小節からの木管だけのアンサンブルが続くところでは、フルートをピアノの右手、オーボエをヴァイオリン、クラリネットの重奏をピアノの左手が担当し、いわばピアノがヴァイオリンを包み込むような一体化した音響が形成される。ところが、【譜例5】の2段目、4小節目（第148小節）へのアウフタクトからは、ヴァイオリンは直前のfの部分でホルン・パートのオクターヴの重音を担当していたかと思いきや、ffの部分からは第1ヴァイオリンのパートとなる。3重音を含むヴァイオリン・パートは、原曲のままなのだが、木管や金管にも似た動きが多い部分で、他の楽器の音色を代替する効果も生み出している。

第2楽章のピアノ1台4手用編曲

ピアノ1台4手という編成が、交響曲の編曲において圧倒的に多かったことは、「ベートーヴェン初期印刷楽譜コレクション」の内容においても明らかであるし⁽¹⁴⁾、たとえばブラームスが自身の交響曲全4曲をみずから手で4手用に編曲したことにも反映されている。音の数は十分に確保できることから、楽曲の骨格を再現することは容易であるが、異なる楽器どうしの掛け合いの分配方法や、長い保続音をどのような音型に置き換えるなど、考慮すべきことは少なくない。

レクチャー・コンサートで用いたエディション（S11-987）は、原版パート譜を出版したブライトコプフ&ヘルテル社が出版したもので、それと同時に広告が出ている⁽¹⁵⁾ことから、売り上げが限定的な大編成楽曲の販売

30

【譜例6】第2楽章第129～149小節（旧全集版原曲総譜より、上からFL、Ob、Cl[B]、Fg.のパート）

収益を補填するため、また作品を普及させるために、出版社が独自に委嘱した編曲譜を同時発売したものと推測される。出版は、原版パート譜に遅れること僅かに3ヶ月、1809年4月であった。S11-987には編曲者名が書かれていないが、作品目録によれば重版には編曲者名が付加されたということであり、S11-987は初版・初刷である可能性がある。編曲者のフリードリヒ・シュナイダー (Johann Christian) Friedrich Schneider (1786～1853) は、長らくベートーヴェンのピアノ協奏曲第5番変ホ長調 op. 73 (「皇帝」) の初演時の独奏者と考えられてきた人物で⁽¹⁶⁾、厳密には初演ではないにせよ、実際に最初期 (1811年11月28日) の独奏を委ねられたことは、文化都市ライプツィヒにおいても重要な音楽人であったことを物語っている。1820年にはオラトリオ《最後の審判 Das Weltgericht》で成功を収め (ゲヴァントハウスで3月6日に初演)、1821年にはデッサウの宮廷楽長となって、この町の音楽生活にも幅広く貢献をした。デッサウでは、F. シューベルトの《冬の旅 Winterreise》などの詩人として知られるミュラー Wilhelm Müller (1794～1827) とともに、リーダーターフェル Liedertafel も創立している。1830年には、ハレ大学とライプツィヒ大学から名誉博士号を授与された。

「ベートーヴェン初期印刷楽譜コレクション」には、延べ8点のピアノ1台4手用編曲が含まれるが、このうち4点はベートーヴェンの弟子でもあったカール・チェルニー Carl Czerny (1791～1857) の手になるもので、編曲者は、シュナイダー、チェルニーのほか、先に言及したジャン・バプティスト・アンドレ、カール・フリードリヒ・エーバース Carl Friedrich Ebers (1770～1836)、カール・ブルヒャルト Carl Burchard (1818～1896) の都合5人となる。

PRIMO. 17

3 *loco.*
pp

dolce.

cres. *p* *cres.* *Ped. ff*

【譜例7-1】 第2楽章第124～147小節プリモ（チェルニー編曲）

16 SECONDÓ. 1

sempre pp *f* *dolce.*

cres. *f Ped.* *ff Ped.*

【譜例7-2】 第2楽章第124～150小節セコンド（チェルニー編曲）

5人の編曲を比較すると、ある程度の傾向のようなものを認めることができる。【譜例6】で挙げた木管楽器群のアンサンブルを、4手にいかに分配しているかを一例として見てみよう。チェルニーの編曲（S11-911）では、プリモが【譜例7-1】の冒頭から、右手でクラリネット、左手でファゴットを担当して掛け合いをした後、フルートとオーボエの並進行をほぼ忠実に再現する。しかし、2段目7小節目（第144小節）へのアウフタクトからの4音は第1・第2ヴァイオリンのパートで、その後は右手でフルートとオーボエ、左手でクラリネットの重音を担当する。一方、セコンド（【譜例7-2】）は、弦楽器の和音連打を担った後、2本のクラリネットを片手ずつで受け持つ。譜例2段目の第5小節は、上述の第144小節であるが、ヴィオラ、チェロ、コントラバスのパートを

dol. *p*

1346

【譜例8】 第2楽章第128～142小節プリモ（シュナイダー編曲）

担当し、ffのトゥッティに入る前にホルン・パートを担う。弦楽器パートの2分割や、セコンドが途中からプリモにクラリネット・パートを委ねる一方、ホルンを受け持つことに顕著なように、この編曲においては、2人の奏者への負担を均等に分配し、各パートが演奏しやすくなるように配慮している様子が窺える。似たような傾向は、ここでは譜例は挙げないが、ブルヒャルトの編曲にも認めることができる。アンドレ編曲では、クラリネットを両手とはせず右手のみに担当させている点で、4手ではなく3手に分配しているとも言えるが、基本的な考え方には近似する面がある。一方、シュナイダー編曲（【譜例8】）では、木管アンサンブルを全面的にプリモに委ねてしまっており、セコンドは10小節に亘って休止している。木管楽器をプリモに、弦楽器をセコンドに委ねるような傾向は、エーバースの編曲にも認められるが、管楽器のパートを引き立てる効果が認められる一方で、音響が分離しがちな傾向があり、4手のアンサンブルにおいても平板になり易いことが考えられる。

第3・4楽章の任意でフルート、ヴァイオリン、チェロを付けられる2手ピアノ編曲

自身が名うてのヴィルトゥオーソでもあり、作曲家としても優れた作品を残したヨハン・ネポムク・フンメル Johann Nepomuk Hummel (1778 ~ 1837) の編曲は、数ある編曲譜の中でもかなりよく知られた存在であり、近年では楽譜や音源も発表されるようになってきている⁽¹⁷⁾。作品目録も巻末の「作品集 Sammelausgaben」の節で、14の例のひとつとしてフンメルの編曲集を挙げている⁽¹⁸⁾。それによると、フンメルに編曲を依頼したのは、ロンドン在住の楽譜商で出版仲業者だったヨハン・ラインホルト・シュルツ Johann Reinhold Schul(t)z なる人物で、イギリスの出版社にモーツァルトやベートーヴェンの作品を紹介するのに尽力していたのだという。フンメルによる編曲は、いずれも同一の編成で、第8・9番を欠いている。

S11-986には、ショット社 (Fils de B. Schott) によりマインツ、パリ、アントワープで出版されたと記されており、「2414」「2625」と二つ記されているプレート番号の前者は同定できていないが、後者は作品カタログにも掲載されている初版のものと同じ

であり、重版でないとするれば、1827年12月に出た初版ということになるだろう。表題には複数の種類があるらしく、S11-986が掲げる「GRANDE SINFONIE」もその一つである。フンメルは、海賊版を防止するために、自作品においてもドイツとフランスで同時発売ができるように配慮しており、それは編曲においても同様であった。この時、同時発売を可能にしたのは、1826年3月にパリに支社を設立したばかりだったマインツを本拠とするショット社であった。イギリスでは、チャッペル社 (Chappel & Co.) が出版しており、書籍出版業組合 (Stationer's Hall) への届出は1827年8月10日付となっている。

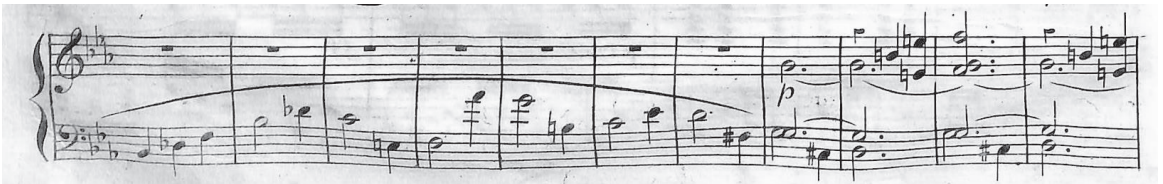
この編曲の大きな特色は、ピアノ・パートのみで演奏が可能で、その形で

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system has five staves (treble and bass clefs) and the second system has four staves (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'a tempo.' and 'pp'. The score is presented in a clear, professional layout.

【譜例9-1】第3楽章第53～61小節（旧全集版原曲総譜）

も販売されたことである。これが売り上げを伸ばすための販売戦略であったことは想像に難くないが、当然にしてピアノは（原曲において休止でない限り）常に鳴り続けており、他の楽器の参入に配慮してテクスチャーを薄くしたり、あるいは休止にしたりという箇所がない。したがって、室内楽アンサンブルが生み出す魅力に欠ける面は否めず、音響的には平面的な印象を残す。全般的に見れば、フルートにオブリガト的な役割を与えて彩りを加え、チェロにはバスを補強させてコントラバスにも近い役割を与え、ヴァイオリンは、内声や副旋律を補強したり、トレモロなどにおいて弦に特有の摩擦音を加えたりしている。付加される楽器に対するパートの配分や、音の移植の仕方には、フンメルに特有とも言える面が認められる一方で、独創性を通り超えて勝手な改変とも思われるような箇所もある。

【譜例9-1】において、左部分の音部記号と調号は、すべて右部分で記されているものと同一で、チェロとコントラバスが分かち書きされた状態で始まっており、そこにヴィオラが加わり、最後にオーボエとホルンが入ってくる。ピアノ譜（【譜例9-2】）では、弦の旋律を左手の単旋律に反映させ、左手はやがてホルンの低い方のg音も掛け持ちする。フンメルの編曲において、他の楽器がいかなる貢献をするかを見てみると、フルートは第53～59小節の7小節間は休止で、その後にオーボエのg音の保続を表現する役割を担う。他方、【譜例9-2】の第4小節3拍目から第6小節2拍目（第56～58小節）が突如としてヴァイオリンに割り当てられ、第6小節3拍目以降はチェロによって引き継がれる。アウフタクトを強調するユニークな解釈ではあるが、フレーズを分断していることは否めないだろう。

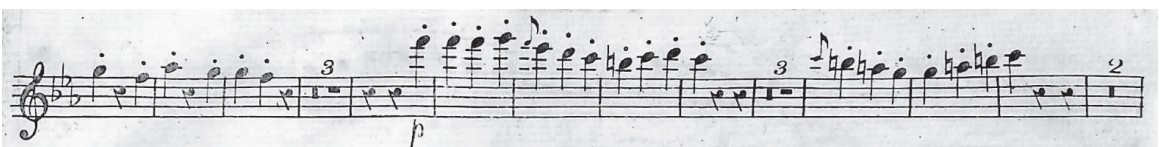
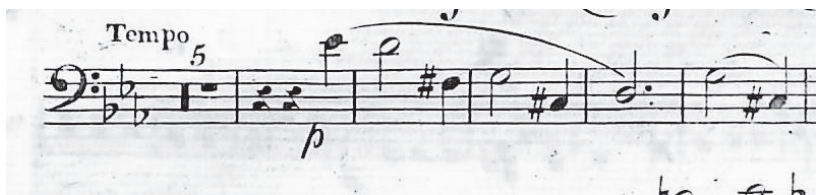


【譜例9-2】 第3楽章第53～63小節ピアノ（フンメル編曲）



【譜例9-3】 第3楽章第44～58小節ヴァイオリン（フンメル編曲）

【譜例9-4】 第3楽章第53～62小節チェロ（フンメル編曲）



【譜例10】 第3楽章第296～314小節フルート（フンメル編曲）

上述の箇所と同様に、フレーズを分断して恣意的な補強を行っている例として、【譜例10】のフルート・パートも挙げることができる。この部分では、第1ヴァイオリンの旋律を部分的になぞるような形となっているが、譜例の8小節目（第303小節）へのアウトタクトに関しては、アウトタクトとして解すること自体にも大いに疑問の余地があり、後半に現れる2つの音形は、類似した箇所への介入であるにも拘わらず、音形に齟齬がある点も無視できないだろう。

さらには、単なる恣意的な強調に止まらず、創作と言っても過言ではないような例もある。第4楽章の展開部前半で副次主題が展開されていく場面では、編曲のヴァイオリン・パートを総譜の音形と合致させることは、もはやできない（【譜例11】）。とりわけ1段目の終わりから2小節目（第106小節）以下で、原曲にある3連符の下行に、敢えて3連符の上行を重ねているのは、新たな効果を狙ってのことかも知れないが、上下行のせめぎあい自体が楽曲の本質を成しているような箇所において、原曲にはない反進行を織り交ぜることは、あるべき効果を薄めることにもなる。ピアノ・パートによって基本的な要素が出揃っているだけに、付加声部に無理に役割を与えようとしたことが、こうした不自然な結果を招いた理由として推測されるだろう。



【譜例11】 第4楽章第97～117小節ヴァイオリン（フンメル編曲）

まとめ

演奏を行うまでの漠然とした印象では、大まかに言えば響きの充実している4重奏がもっとも効果を発揮するように期待された。しかし、結果としては、現代では一番馴染みが薄いようなヴァイオリンとピアノの二重奏に意外な面白みがあった。そこにはまた、ヴァイオリンとピアノのアンサンブル自体が19世紀の初頭までに大きく発展していたことも大きく反映されている。無論、ピアノを含む室内楽も、たとえばベートーヴェン自身のピアノ三重奏曲が如実に反映している通り、19世紀初頭から目覚ましく発展し始めていたが、フンメルの編曲の場合には、4重奏という編成に必然性がないという点が決定的な弱みになっている面がある。

編曲は、原曲の存在を前提としている以上、それをどの程度に反映できているかが注目されるのは必然だが、独立した作品としての側面も持っており、それぞれの編成における優れた表現を模索することが不可欠である。これは当然、演奏者にも期待されることであり、どのパートがなぜ自分に割り当てられていて、それを最良の形で表現するにはどうすべきかが常に考えられていなければならないだろう。

ともすれば、原曲の代替品のようにも捉えられる可能性のある編曲だが、常に原曲との比較という面はあるにせよ、それ自体としても十二分に鑑賞に値するひとつの独立したジャンルであるとも言えよう。19世紀における編曲は、あまりに数が膨大であり、完全に選別してゆくことは不可能な課題であろうが、過去のものとして眠らせておくのは、あまりにもったいない。絶えず興味深いものを選出する試みを重ねることが、音楽演奏・享受にさらなる広がりをもたらすことになるであろう。

本研究は、科学研究費の基盤研究(C)（一般）の助成を受けている（課題番号：18K00137）。

註

- (1) 国立音楽大学附属図書館のホームページの情報による：<http://www.ri.kunitachi.ac.jp/lvb/cat/first-j.html> (2020年9月19日確認)。
- (2) 2015年に国立音楽大学附属図書館が実施した現物確認の情報に基づく。
- (3) 大崎滋生『ベートーヴェン像再構築』(全3巻) 東京：春秋社、2018年、第1巻：45頁。「原版」という概念を規定する意義は、それが必ずしも時間的に最初に出版されたものであるとは限らない点で、「初版」という言葉よりも厳密である点にある。
- (4) 大崎、前掲書、95頁。
- (5) ただし、小編成のものを、より大きな編成に編曲するという場合も当然にしてある。例えばベートーヴェンの《悲愴の大ソナタ Grande Sonate pathétique》ハ短調 op. 13に関しては、作品目録が挙げている印刷譜だけでハーモニウム、弦楽五重奏、弦楽四重奏、ピアノ1台4手、ピアノ伴奏歌曲がある。作品目録は、基本的に1830年頃までの編曲譜しか挙げていないため、19世紀全体で見れば、より多くの編曲があった可能性が高い(ちなみに、上記の弦楽四重奏曲用編曲は、やや例外的に1838年刊である)。当該曲に関して作品目録は、オーケストラ用とピアノ四重奏用の編曲の手稿資料も挙げている。Kurt Dorf Müller, Nobert Gertsch and Julia Ronge (Hrsg.), *Ludwig van Beethoven, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München: G. Henle, Bd. 1, S. 70-71. 「ベートーヴェン初期印刷楽譜コレクション」には、弦楽五重奏用の編曲が3点含まれており、いずれに関しても、国立音楽大学附属図書館が所蔵機関として作品目録に記載されている。
- (6) 研究代表者は沼口が務め、研究分担者には沢田のほか、安田和信氏(桐朋学園大学准教授)がいる。
- (7) 交響曲の中でも最も有名な楽曲のひとつであることは論を俟たないが、それに加えて国立音楽大学では、学部1年次の必修授業「音楽史概説」において、交響曲第5番が必ず取り上げられている。
- (8) 以下、文中で「作品目録」とある場合には以下の文献を指し、作品に関する情報もそれに依拠している：Kurt Dorf Müller, Nobert Gertsch and Julia Ronge (Hrsg.), *Ludwig van Beethoven, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München: G. Henle.
- (9) 「S11-986」のように、最初に「S」のついた記号は、国立音楽大学における資料の整理番号である。
- (10) 表紙頁には著しい混乱が生じており、S11-988が「第3番ハ短調」としている一方で、S11-989では「第5番ニ長調」とされている。ただし、この番号付けは、ベートーヴェンの交響曲の番号ではなく、シリーズ内のものである可能性もあるが、そうであったとしても資料からはシリーズの全体像を窺い知ることができない。また、S11-989の第1楽章冒頭には「5me (第5番)」と書かれており、何もないS11-988に対して、むしろS11-989の方が後続版であるかのような印象を与える。表記の混乱に鑑みると、値段を誤記した可能性や、何らかの理由で若干の値下げがあった可能性も排除はできないだろう。
- (11) ベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタにおいて、10曲中の8曲までがこうした趣旨の表題を持っていることは、同様のジャンルが非常に定着したものであったことを窺わせる。ベートーヴェンの作品においては、ヴァイオリンの役割も大きく、およそ「添え物」とは言い難いが、9曲目の「クロイツェル」においてすら、いまだヴァイオリンの位置づけは「オブリガート」とされている。
- (12) <http://www.ri.kunitachi.ac.jp/lvb/cat/cat.html> (2020年9月20日確認)
- (13) ベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタ op. 12の初版の表題においてなお「チェンバロあるいはクラヴィーアのための3つのソナタ」と記されているが、ベートーヴェンが(その都度の楽器の改良・変遷の問題が絡んでいるとはいえ)一律にフォルテピアノを想定していたことは間違いないだろう。これ以後、「ピアノ」という表記で一貫させることとする。
- (14) 拙稿「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：183-194)を執筆した時点で確認した121点の交響曲の編曲譜のうち、ピアノ1台4手編曲は実に76点に上る(ただし、ほぼ同一のエディションも多く含まれている)。
- (15) *Intelligenzblatt 8 zu: Allgemeine musikalische Zeitung* 11 (1808/09), 1809.04.
- (16) 現在の作品目録では、1811年1月13日にロプコヴィツ侯爵邸で行われた予約演奏会において、ルドルフ大公をソリストとして初演されたとなっているが、これは2013年に公刊された同時代人のコテク Johann Nepomuk Chotek の日記に基づいて明らかになった情報である：Rita Steblin, *Beethoven in the Diaries of Johann Nepomuk Chotek*, Bonn: Beethoven-Haus, 2013 (Schriften zur Beethoven-Forschung, 24).
- (17) 音源としては、Van Swieten Societyによるもの(QUINTONE: Q14002)を挙げることができる。また、以下の楽譜には、フンメルによる第5番の編曲が含まれている：Nancy November (Ed.), *Chamber Arrangements of Beethoven's Symphonies: Symphonies Nos. 1, 3, and 5, arranged for Quartet Ensembles*, Middleton/WI: A-R Editions, 2019 (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Twentieth Centuries).
- (18) Kurt Dorf Müller, Nobert Gertsch and Julia Ronge (Hrsg.), *Ludwig van Beethoven. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München: G. Henle, Bd. 2, S. 716-718.