

ドビュッシーの演奏美学

——ドビュッシーが校訂したショパン全集の指使いから——

愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程

海老原優里

目次

凡例.....	iv
序章.....	2
第1章：校訂版について.....	7
1.1.出版界の状況.....	7
1.2.校訂版における指使いの有無の調査.....	8
1.3.ショパン作品の校訂版について—ドビュッシーによる校訂版の位置づけ.....	12
1.3.1.初版.....	13
1.3.2.「原典版」以前.....	14
1.3.3.「原典版」以後.....	18
1.4.ドビュッシーによるショパン全集校訂出版の経緯.....	20
1.4.1.ドビュッシーとショパン.....	20
1.4.2.ドビュッシーによるショパン全集校訂出版の経緯.....	24
1.4.3.ドビュッシーが参照した版と本論で比較対象とする版.....	25
1.5.第1章のまとめ.....	27
第2章：ドビュッシーが校訂したショパン全集における指使いの特徴.....	29
2.1.先行研究によるドビュッシーの指使いの考察.....	29
2.2.筆者が比較対象とする校訂版.....	33
2.3. 筆者による指使いの考察.....	36
a) 第1の特徴—第4指の特異な使い方.....	36
b) 第2の特徴—強拍における親指使用の回避.....	42
c) 第3の特徴—ポジション保持.....	45
2.3.第2章のまとめ.....	48
第3章 ドビュッシーの指使いの根拠の検証.....	50
3.1.第1の特徴—(a) 第4指の特異な使い方の特徴の検証.....	50
3.2.第2の特徴—(b) 強拍における親指使用の回避の特徴の検証.....	53

3.3.第3の特徴— (c) ポジション保持の指使いの特徴の検証	55
3.3.1.指の独立の必要性	55
3.3.2.パリ音楽院の教育	57
3.3.3.旋律を音響としてとらえるドビュッシーの美学.....	59
3.4.実践による検証.....	62
3.5.ドビュッシー《ピアノのための12の練習曲》における指使い —3つの校訂版の比較 検討.....	62
3.6.第3章のまとめ.....	66
結論.....	68
参考文献	72
資料 ① ドビュッシーの指使いの記載があるバッハの作品抜粋	80
資料 ② 3社の出版社の指使い有無調査表.....	84
付録 ドビュッシー《ピアノのための12の練習曲》への指使い記載	102

凡例

音楽作品の曲集は《 》で示した。

音楽作品の曲集中の各曲は〈 〉で示した。

注は脚注とした。

表は引用元がないものは筆者によるものである。

日本語文献は『 』で示した。

本文中の音名は日本式音名で示した。

序章

序章

クロード＝アシル・ドビュッシー Claude-Achille Debussy (1862- 1918)は、1915年にフレデリック・ショパン Frédéric François Chopin (1810- 1849) のほぼ全作品の校訂出版をデュラン社からの依頼でおこなった。このショパン全集にはドビュッシーの指使いが詳細に残されている。そしてその指使いは、非常に特異である。普通、指使い¹というのは「弾きやすく」するため（技術的な理由）だったり、「フレージングを生かす」ため（音楽表現の理由）に考えられ付けられるのであるが、ドビュッシーの指使いはそういった観点からでは理解しにくい箇所が多くみられる。例えば、アウフタクトには普通親指以外をおいて次にくる表拍の強拍に第1指がくるようにするところを、ドビュッシーのつけた指使いにはアウフタクトに敢えて親指を指定している箇所がある（〈作品10-10〉冒頭）。また、音型が折り返す箇所にも指の折り返しや指くぐりが行われず、アーティキュレーションを生かす指使いではなくポジションを固定した指使いが見られる。さらにはじめの音の指使いが決まれば必然的に他の指使いも決定されるような箇所や、既出音型が再現する箇所においても、一音ずつに綿密な書き込みがなされている。これらはドビュッシーの中で指使いというものの重要度が高いということを意味しているのではないだろうか。他の校訂版をみると、原典版であるヘンレ版やエキエル版、またパデレフスキ版などは、再現部での既出音型に対して指使いはほとんどふられていない。ドビュッシーより以前に出版されたカール・ミクリ Carl Mikuli (1819- 1897) 校訂のシャーマー版やヘルマン・ショルツ Hermann Scholts 1845- 1918) 校訂のペータース版には既出音形に対して指使いがふられている傾向にはあったが、必然的にその指になると推測される箇所にも指使いがわざわざふられていることに関していえば、その傾向がもっとも顕著なのはドビュッシーである。

一方ドビュッシーの自作品を見ると、その自筆譜にはまったくと言っていいほど指使いが記されていない。パリ国立図書館に現存する整理されたすべての自筆原稿にはドビュッシーが書き込んだ指使いの数字はない²。《ピアノのための12の練習曲 Douze Études pour piano》（以下《練習曲》）の作業用自筆手稿には指使いが認められたが³、自筆稿と

¹ 指使いはピアノを演奏する際に、それぞれの音に対してどの指を用いるかを指示する番号である。鍵盤楽器の歴史と深く関わり楽曲と共に発展してきた。ピアノ奏者は指を通して楽器を鳴らすため、どの指で弾くかがその音楽の演奏表現に影響を与える。

² 沼田（1996：5）

³ 出版社に渡す前の作業用の手稿譜のこと。出版社へは指使いが削除された自筆稿がわたっている。第2曲《3度

デュラン原典版には一切書かれていない。ドビュッシーは自作の《練習曲》には、「人はみな手の構造が異なるので、指使いを強いるのは理屈にあわない」という序文を書いており、自作品の指使いはのちの解釈者に委ねようとしていたことがうかがえる。通常演奏者は作曲家が書いた指使いによって技術的な解釈や音楽観を読み取ることができるが⁴、ドビュッシーの全作品においては、ドビュッシー自身の指使いから彼の奏法や音楽観を読み取る手がかりを得ることができない現状である。

そのためドビュッシーのこだわりの強い指使いが書きこまれたショパン全集は、彼の演奏の美学や音楽観を考察する稀有な材料といえる。さらにマルグリット・ロン⁵ Marguerite Long（1874-1961）の証言「ドビュッシーがいつもあれほど関心をもっていた運指法⁶」や、作業用手稿譜には指使いが書かれていたことなどから、ドビュッシーが自作品の指使いに対しても強い意識をもっていたと考えられる。

そこで本論は、ドビュッシーが校訂したこのショパン全集に見られるドビュッシーの指使いからその独自性を読み取り、それをドビュッシーの自作品と照らし合わせることで、

のために》、第9曲《反復音のために》においてそれぞれ2箇所ずつ合計4箇所において指使いが認められた。次ページ脚注に楽譜を掲載。〈3度音程のための〉の59、62小節目と〈同音連打のための〉の49小節目に指使いが書かれていた。

上段：〈3度音程のための〉59小節目・62小節目 下段：〈同音連打のための〉49小節目

The image displays four staves of handwritten musical notation for Chopin's Étude Op. 10, No. 9. The top two staves represent the right hand, and the bottom two represent the left hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten numbers (1-5) are placed above and below notes to indicate specific fingering instructions. The paper shows signs of age and use, with some ink bleed-through and slight discoloration.

⁴ このことは「作曲家自身の指使いを知ることは、その作曲家の考えを知る良い手だてとなる」というネイガウスの言葉からも窺い知ることができる。（ネイガウス：2003：191）

⁵ フランスのピアニストでありピアノ教育者。ドビュッシーに直接レッスンを受け、その内容の回想録を執筆・出版した。

⁶ ロン（2008：63）

新しい側面からドビュッシーの演奏美学を明らかにすることを目的とする。また、ドビュッシーの《練習曲》に指使いが付加されている数少ない校訂版 3 点の指使いの検証も行う。

これまでドビュッシーの作曲書法から彼の音楽観は多く研究されているが、指使いの観点から考察されたものは、ショパン作品の校訂版について論じられた次の 3 点のみである⁷。1 点目は、ウー Wu のドビュッシーが校訂したショパンのバラードについての考察で、ドビュッシーが校訂したデュラン版のショパンのバラード 4 曲をあらゆる項目からヘンレ版と比較考察している。そしてウーは、ドビュッシーが校訂したショパンのバラードの指使いについて、「概して実用的であり、ドビュッシーの詳細な指使いは学生や演奏家にとって教育上ためになるだろう⁸」としている。

2 点目は、青柳⁹のドビュッシー校訂のショパンの練習曲につけられた指使いの考察である。青柳は、ドビュッシーがつけた指使いを、フリードマン校訂のブライトコプフ版と、ショルツ校訂のペータース版、一部ウィーン原典版と比較考察している。第 4 指の多用によるデリケートな奏法や、音色の変化に気を配っているなど、ドビュッシーの指使いの独自性を指摘している。

3 点目は沼田¹⁰によるドビュッシー校訂ショパンの練習曲における指使いの考察である。沼田はドビュッシーの《ピアノのための 12 の練習曲》の楽譜校訂の問題について、楽譜に残された情報のみによる解決には限界があることから、ドビュッシーの演奏技術に関する考え方を探ることによって解決しようと試みている。そこで沼田は、ドビュッシーが校訂したショパンの練習曲に書かれた指使いを検討した。校訂版の比較対象としては、ドビュッシーがインデックスの注で「ほとんどの指使いはショパン自身によるものである。」と記入していることから、ショパンの自筆稿と初版稿としている。沼田はドビュッシーのつけた指使いに関して 8 箇所例を挙げ、ドビュッシーの指使いの意図を考察している。詳細については第 2 章で紹介するが、ドビュッシーの指使いが自身の練習曲の演奏技術に通じていると例を挙げて論じている。沼田は、ドビュッシーのつけた指使いについて技術的な合理性を指摘しながらも、「ドビュッシーがショパンの音楽の音楽的な欲求を表現するためのもの」として捉えている。ただ、沼田の目的はドビュッシーの《練習曲》における校訂の問題をドビュッシーの演奏解釈から明らかにすることのため、指使いの考察はあくま

⁷ この版自体があまり普及していない現状がある。

⁸ Wu (1995 : 63)

⁹ 青柳 (2009 : 172)

¹⁰ 沼田 (1996 : 116-123)

で参考にとどめるとし、その考察は多岐にわたってはいない。

三者の、ドビュッシーのつけた指使いへのアプローチは、演奏家としての立場で行われており共感する部分が多い。しかし筆者は、ドビュッシーの指使いにはもっと深いドビュッシー特有の美学が存在しているように思う。さらに以上に挙げた3点のどの文献も、ドビュッシーのつけた指使いの特徴とオリジナル性を見出しているが、それらを特徴づけるための譜例材料が少ない点と、比較した校訂版はウーの場合はヘンレ版のみ、青柳の場合はペータース版とブライトコプフ版、一部でウィーン原典版のみ、沼田の場合は自筆稿と初版のみで比較対象が少ない。このことはドビュッシーの指使いのオリジナル性を見出すには不十分であり、より多くの比較対象を揃える必要があると考えられる。

筆者はドビュッシー校訂のショパン全集につけられた指使いから彼の音楽観を抽出するため、初版と、ドビュッシーが校訂する以前に出版された楽譜、そして原典版を数点選択し比較考察を行う。

まず第1章では、ショパン全集のドビュッシーの指使いを考察するにあたって、校訂版における指使いの変遷を示し、ドビュッシー校訂のショパン全集の位置づけを行う。そのためにまず楽譜における指使いの扱いや、出版譜における指使いの記載がいつ頃から一般化したのかを知るため、18世紀から現代まで長い歴史を持つ出版社3社を選択し、楽譜出版の歴史を調査する。その後、知人らの証言、幼少時のモテ・ド・フルールヴィル夫人 **Madame Maute de Fleurville** の教育、ドビュッシーがパリ音楽院で演奏した試験曲などから、ドビュッシーのショパンへの思い入れを探る。第1章の最後でドビュッシーが参照した版を書簡と校訂楽譜の序文から示し、本論で比較対象とする版を選定する。

第2章では、ドビュッシー校訂のショパン全集と筆者が第1章で選定した11の校訂版との指使いの比較考察を行う。その後第3章で、前章で浮かび上がった指使いの特徴の特異なものに焦点を絞って、その所以を探ることでドビュッシーの演奏技法に迫る。方法として、彼の自作品における作曲書法、またドビュッシーが音楽院時代に受けた教育等から彼がなぜその指使いを選択したのか推測する。このようにドビュッシーの音楽観を指使いという演奏の側面から論じることによって彼の演奏美学を明らかにすることを行う。第3章の終わりで現在出版されているドビュッシーの《ピアノのための12の練習曲》において、指使いの記載がある3つの校訂版の指使いに彼の音楽観が反映されているか検討し、付録にて本論の考察で得られたドビュッシーの音楽観を反映した指使いの考案を、実際に行う。

第 1 章

校訂版について

第1章：校訂版について

本章では、ショパンの作品につけたドビュッシーの指使いを考察するにあたって、ドビュッシーのショパン作品の校訂の歴史的な位置づけを行う。

まずはじめに 18 世紀から現代までの楽譜出版事情を概観し、校訂版における指使いの変遷を示す。そのうえで、ショパン作品の校訂版を初版から概観し、ドビュッシーが校訂したデュラン版ショパン全集の位置づけを行う。また、ドビュッシーがショパン作品の校訂作業を行った背景を示し、筆者が指使いを比較する対象となる校訂版を選定する。

1.1.出版界の状況

本節では、ドビュッシーのショパン作品校訂の歴史的な位置づけを明らかにするために、まず 18 世紀から 20 世紀にかけての楽譜の出版事情を概観する。

18 世紀中ごろまでのバロック時代においては、楽譜出版はもっぱら新しい作品、または、比較的新しい作品に集中しており、古い音楽の出版にはあまり関心が示されていなかった。

その後、18 世紀中ごろから、大規模な楽譜叢書がはじまった。この頃から銅板印刷が広い範囲にわたって商業的に使用されるようになり、ロンドン、パリ、ウィーン、ライプツィヒで盛んに楽譜出版が行われた。出版された楽譜の量は累積的に増加していき、それに伴って出版者間の競争も激しくなった¹¹。この時代に過去の作曲家の個人全集が作られるようになり、19 世紀に入ると、第 2 次世界大戦まで続く全集の興隆時代の幕が切って落とされた。このころ、ピアノの製造台数が増大し、それに比例して、ピアノ人口が爆発的に増えてゆき、そのことは楽譜出版に反映することになった¹²。そして、専門家でない一般のピアノ学習者の需要が高まったため、解釈版¹³がさかんに出版されるようになっていた¹⁴。ドビュッシーが校訂したのはこの時代にあたる。

¹¹ Donald W.Krummel (1993:374)

¹² 西原 (2010:66)

¹³ 解釈版について小山はこう述べている。「我々は偉大な「解釈者」の媒介によつて偉大な作曲家を体験するのであり、そこに従来窺い知ることのできなかつた、新しい世界を開き、偉大な「解釈版」によつて我々はそこに従来見なかつたものを見ることができるのである」(小山:1963:66) 古今出版されている楽譜には、作曲者が残したものを第三者の手を加えずなるべく忠実に再現しようとした原典版と、演奏者のための補助的な指示及び校訂者の解釈を反映させた解釈版がある。

¹⁴ 当時益々有力になってくる世俗的な演奏会および学校音楽におけるいわゆる音楽愛好家層が、あらゆる種類の運指法及び豊富な表記をもった「版」を要求しはじめ、ロマン主義的音楽観においては、音楽家は楽曲の再現に際し、今日の我々の音楽観が是認するより、はるかに多くの自己の楽曲解釈観を展開することが求められる時代だっ

1.2.校訂版における指使いの有無の調査

では、楽譜出版の歴史の中でいつ頃から出版される楽譜に指使いが書き込まれるようになったのだろうか。橋本によれば、バロック時代の手稿譜や当時出版された楽譜の大部分は、音符を記しただけでその他の注意や記号は加えられていない場合が多かった¹⁵。指の数字を楽譜に加えている例はとりわけ少なく、たまに初級者を対象にした説明の中で見られる程度だった。その時代の作品は作曲家自身によって演奏されることが多かったためもある。当時、指使いの項目を含む教則本は多量に出版されていたが、「作品」自体に指使いの記載がある例はほとんどないとされている。たとえば J.S.バッハ Johann Sebastian Bach (1685- 1750) の鍵盤曲の運指法を直接知ることができる材料は非常に少なく、彼自身の指使いの筆跡と信用できる楽譜は 10 歳の W.F.バッハ Wilhelm Friedemann Bach (1710- 1784) に教えるために作った《クラヴィーア曲集》(1720) だけである。また、J.S.バッハの手稿譜には、指使いが書かれているものもあるが、誰の手によるものかがはっきりしないものばかりである。バロック時代のクラヴィーア奏者なら、演奏法の知識や習慣を熟知しており、誰しも楽譜をみただけでどのように演奏するとよいかは見当がつき、作曲家がとやかく演奏者に細かく指示をするということは無礼であるとさえ思われていた時代だった¹⁶。

このように、演奏する人はある程度の知識と技術をもった人だけで、出版譜に指使いを書く必要性がなかったのがバロック時代だった。その後多くの校訂版に指使いが付与されることになったのだが、その時期や数においての調査資料がないため、楽譜の大量出版がはじまった 18 世紀中ごろから 20 世紀前半までに出版された楽譜の指使いの有無調査を行った。まず、表 1-1 は、18 世紀から 20 世紀前半における主な楽譜出版社を創業年代順に一覧にしたものである¹⁷。

た。(上田昭 (1976 : 59))

¹⁵ 橋本 (2011 : 84)

¹⁶ 井上道子 (2004 : 3)

¹⁷ 高橋 (1989 : 78- 161)

表 1-1 楽譜出版社一覧

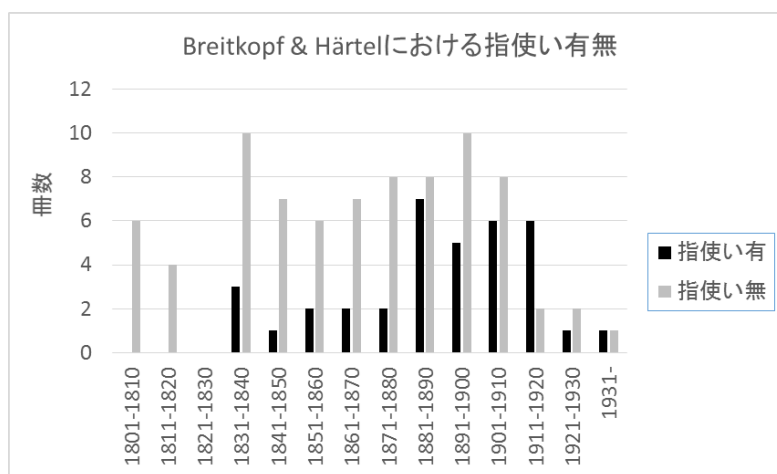
創業	出版社名	国・都市
1719	Breitkopf und Härtel	ドイツ・ライプツィヒ
1770	SCHOTT Musik International GmbH & Co.KG	ドイツ・マインツ
1800	Edition Peters	西ドイツ/東ドイツ/イギリス/アメリカ
1805	Richault	フランス・パリ
1808	Casa Ricordi	イタリア・ミラノ
1811	Novello&Co.,Ltd	イギリス・ロンドン
1817	Musikverlag Doblinger	オーストリア・ウィーン
1838	Bote & Bock	ドイツ・ベルリン
1841	Alphonse Leduc.	フランス・パリ
1847	Oxford University press	イギリス・ロンドン
1860	Chester Music	イギリス・ロンドン
1861	G.Schirmer→Hal Leonard Publishing Corporation	アメリカ・ニューヨーク
1869	Editions Durand	フランス・パリ
1872	Carl Fischer,Inc	アメリカ・ニューヨーク
1886	Editions Salabert	フランス・パリ
1901	Universal Edition	オーストリア・ウィーン
1907	Editions Max Eschig	フランス・パリ
1923	Bärenreiter-Verlag	ドイツ
1928	Polkskie Wydawnictwo Muzyczne	ポーランド
1930	Boosey & Hawkes Music Publishers Limited	イギリス/アメリカ
1948	G. Henle Verlag	ドイツ・ミュンヘン
1954	VEB Deutscher Verlag für Musik	ドイツ・ライプツィヒ
1964	Feber Music Ltd	イギリス・ロンドン

筆者は表 1-1 の出版社の中から、18 世紀から現代にわたって長い歴史を持つ出版社を 3 社取り上げて、出版された楽譜の指使いの有無を調査した。調査の対象は表 1-1 より、ブライトコプフ・ウント・ヘルテル社 Breitkopf&Härtel (ドイツ:ライプツィヒ 1719-)、ショット社 Schott (ドイツ:マインツ 1770-)、リショー社 Richault (フランス:パリ 1805-) とした。参照楽譜は、ペトルッチ楽譜ライブラリー International Music Score Library Project、IMSLP¹⁸ (以後 IMSLP と表記する) に拠っている。鍵盤楽器、もしくはそれを含む形態の作品を 3 社で合計 339 調査し、そのうち 124 の楽譜に指使いが認められた。同じ出版社の中でも、年代、作曲家によって違いが見られた。以下が各出版社の年

¹⁸ Edward W.Gu. *International Music Score Library Project, IMSLP*. <http://imslp.org/>. accessed September 7, 2015. (主にパブリックドメインとなった楽譜や、著作権が継続していても、作曲者によって、共有が希望される楽曲の楽譜などが無料で公開されているインターネットサイト。2015 年 8 月 17 日現在所収作品の作曲数は 13,000 人、そして 325,000 冊の楽譜を公開している。)

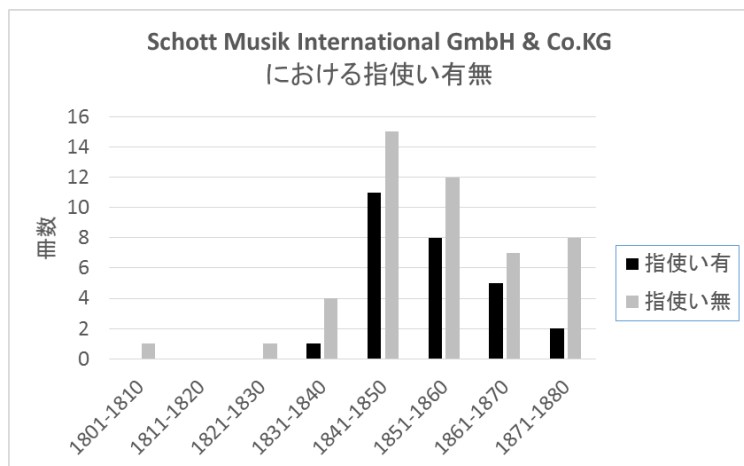
代ごとの指使いの有無のグラフである（グラフ 1-1, グラフ 1-2, グラフ 1-3）。IMSLP は、著作権の切れた楽譜が人々の投稿によって集められているインターネットサイトであり、作曲家の死後 50 年以内のものは基本的に掲載がない。そのため、2015 年現在 1965 年以降存命だった作曲家の作品は 1900 年代前半に作曲された作品でも閲覧できない状況である。

（グラフ 1-1）Breitkopf&Härtel



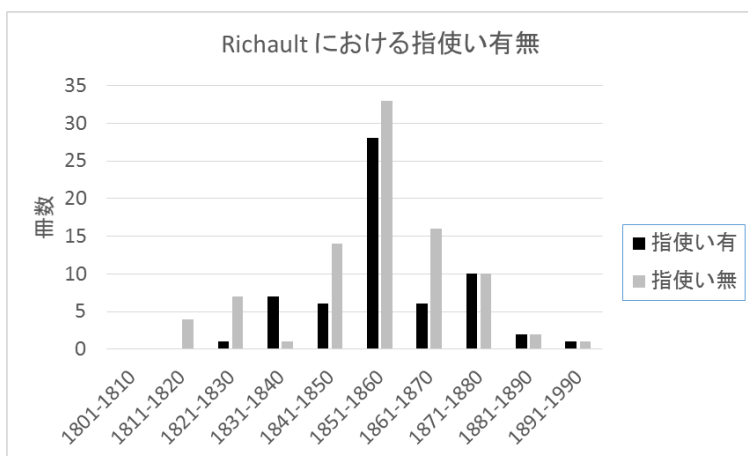
調査したブライトコプフ版の 105 の楽譜のうち、指使いの記載があったのは 33、記載がなかったものは 72 だった。全体的に指使いの記載がないものが多かったが、1880 年代から、指使いを記載するようになった例が増えている。

（グラフ 1-2）Schott



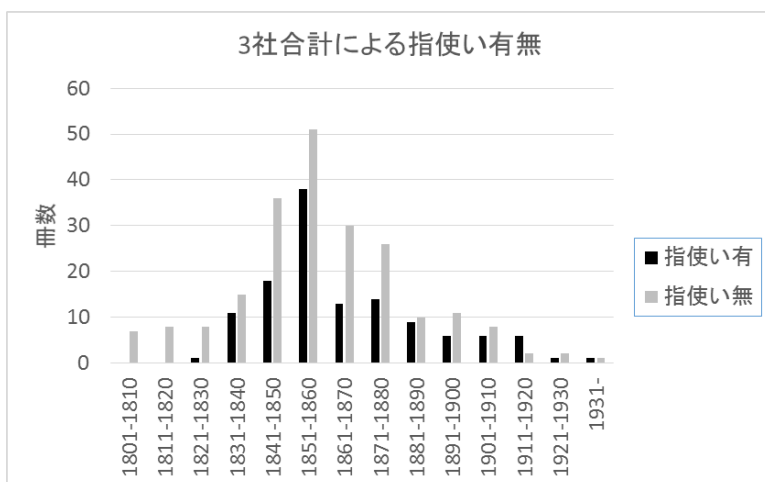
調査したショット版の 66 の楽譜のうち、指使いの記載があった楽譜は 24、なかった楽譜は 42 だった。ショット社では 1840 年頃から指使いの記載が多くなっているが、ないものの方が多い。

(グラフ 1-3) Richault



リショー社の楽譜 162 のうち、指使いの記載があったのは 64、ないものは 98 だった。指使いの記載は 1840 年代からみられるようになり、1850 年から急速に増えている。

(グラフ 1-4) 3 社合計



3社を総合した結果、1830年代から徐々に指使いの記載が増えている。同出版社で同時期に出版された楽譜でも、作曲家によって違いが認められた。

原典版という概念が見いだされたのは第二次世界大戦後であるので¹⁹、調査対象の時期に出版された楽譜の指使いには、校訂者の考えが多く反映されていると考えてよいであろう。次節で提示するショパンの校訂版においては、校訂者として著名なピアニストも加わって、実にさまざまな指使いが書かれている。こうした校訂者の音楽観が強く反映されている解釈版は、当時のスタイルや演奏美学を知るには貴重な資料であり、ドビュッシーの指使いも然りである。

1.3. ショパン作品の校訂版について—ドビュッシーによる校訂版の位置づけ

前節で18世紀から20世紀初頭までの出版譜における指使いの有無について調査したところ、校訂版における指使いは1830年頃から楽譜出版数の増大に伴って増えていた。本節ではドビュッシーが校訂する際に参照した版やショパン作品の校訂版の出版事情を理解するために、ショパンの校訂版にのみ焦点を絞り、調査した結果を示す。

さらに本論で筆者は、指使いの考察の対象としてショパンの《練習曲》、そして《夜想曲》を取り上げることとする。練習曲を取り上げる理由は、さまざまな技法がもりこまれたショパンの練習曲の考察は指使いを議論する上で不可欠だからである。さらに練習曲は、ドビュッシー自身の練習曲を作曲するきっかけにもなったと考えられているからである。もう一つの考察対象として夜想曲を取り上げるのは、練習曲にはない歌唱的で穏やかな楽想など別の側面がみられ、比較対象に適しているからである。

¹⁹ 高橋 (1989:58)

1.3.1.初版

ショパンの《練習曲》と《夜想曲》の初版²⁰は、1833年以降、フランス、ドイツ、イギリスからそれぞれ出版された。また、ヤン・エキエル Jan Ekier (1913-2014) とパヴェウ・カミンスキ Paweł Kamiński (?-) によるナショナル・エディションでは、現存する原資料(自筆譜・初版譜)についてそれぞれの刷による違いに言及しながら詳細な報告がなされている。今回考察対象として選択した《夜想曲》と《練習曲》のエキエルが信頼する原資料については、前田・多田(2010)に詳しく述べられている²¹。このうち筆者は初版として Chopin's First Editions Online (CFEO)²²の楽譜を参照した(表1-2)

表1-2 Chopin's First Editions Online で閲覧した初版譜の情報

op.10	出版社 出版年	Paris:Maurice Schlesinger 1833年6月.	Leipzig:Fr. Kistner 1833年8月	London:Wessel & Co 1835年-36年(初刷は不明)
op.25	出版社 出版年	Paris:Maurice Schlesinger 1837年10月	Leipzig:Breitkopf & Härtel 1837年10月	London:Wessel & Co. 1837年10月14日.
op.9	出版社 出版年	Paris:Maurice Schlesinger 1833年初旬	Leipzig:Fr. Kistner 1833年1月.	London:Wessel & Co. 1833年6月 (No. 3), 1840年~42年 (No. 1 & 2 (初刷不明)
op.15	出版社 出版年	Paris:Maurice Schlesinger 1833年12月	Leipzig:Breitkopf & Härtel 1834年1月~2月	London:Wessel & Co. 1834年5月
op.27	出版社 出版年	Paris:Maurice Schlesinger 1836年7月	Leipzig:Breitkopf & Härtel 1834年4月~5月	London:Wessel & Co. 1837年(初刷不明)
op.32	出版社 出版年	Paris:Maurice Schlesinger 1837年12月	Berlin:A. M. Schlesinger 1838年~40年3月 (No. 1), 1838年12 月 (No. 2)	London:Wessel & Co. 1837年11月21日
op.37	出版社 出版年	Paris:E. Troupenas & Co. 1840年6月	Leipzig:Breitkopf & Härtel 1840年6月~7月	London:Wessel & Co. 1840年6月19日
op.48	出版社 出版年	Paris:Maurice Schlesinger. 1841年12月	Leipzig:Breitkopf & Härtel. 1/1842-40.	London:Wessel & Co.. 1842年1月20日 (No. 1), 1843年~44年 (No. 2; 初刷不明).
op.55	出版社 出版年	Paris:Maurice Schlesinger 1844年8月21日	Leipzig:Breitkopf & Härtel 1844年8月	London:Wessel & Co. 1845年4月22日
op.62	出版社 出版年	Paris:Brandus & Co. 初刷は1846年11月13日。1853年に再版	Leipzig:Breitkopf & Härtel 1846年11月	London:Wessel & Co. 1846年10月7日

²⁰ ショパンは完成した作品をフランス、ドイツ、イギリスの3出版社にほぼ同時に送っている。(前田・多田(2007:149))

²¹ 現在、ショパンの資料研究における基本文献として必ずと言ってよいほど使用される文献は、1990年に出版された Chrominski&Turlo によるカタログである。このカタログはそれぞれの作品に対して「基本的なもの」と「補足的なもの」に分けて資料が掲載されている。このカタログにおいて示される資料は、すべて National Edition において使用されている。(前田・多田(2010:177))

²² <http://cfeo.org.uk/index.html>. accessed September 7, 2015.

1.3.2. 「原典版」以前

次の表は初版以降出版されたショパン全集の楽譜一覧である（表 1-3）。ジム・サムスン²³ Jim Samson（1946- ）によれば、ショパン没後の 19 世紀後半に出版された楽譜の特徴は 2 つに分けられる²⁴。ひとつは校訂者の自由な解釈で校訂したもの、もう一方は作曲者の意図を忠実に再現しようとするものである。サムスンはその 2 つの傾向を分類している。表の A・B の分類は、ジム・サムスンによる校訂版の傾向で、A は「自由な解釈で校訂されたもの」、B は「ショパンの教えに忠実に校訂されたもの」としている。B のショパンの教えに忠実というのは、原典に忠実という意味ではなく、伝達されたショパンの奏法に倣うという趣旨のもので、現在の原典版と考え方は異なる。自筆譜や弟子の楽譜に書き込まれたショパンの指示や指使いを区別して整理されているエキエル版を参照しながら、主に指使いに焦点を絞り実際に筆者が手に入れることのできた各校訂版の特徴を考察する。

²³ 英国の音楽学者。2002 年よりロンドン大学ロイヤル・ハロウェイ・カレッジ教授をつとめる。西欧におけるショパン研究の中心的存在で、ペータース社から刊行中の新しいショパン全集の編者の 1 人でもある。

²⁴ サムスン（2012:385）

表 1-3 ショパンの楽譜

##	ドビュッシーが参照したと考えられる版	A:自由な解釈 B:ショパンに忠実(サムスンによる)	出版年	都市: 出版社	編集者	指使い	全集名
1		B	1860	Paris: S. Richault	T. D. A. Tellefsen		Collection des oeuvres pour le piano par Frédéric Chopin en douze livraisons
2		A	1860	Paris: Schlesinger	Fétis		
3	○	B	1860-63, 1887-89	Paris: Heugel & Cie	A.Marmontel		Édition Classique. 1ère, 2e, 3e, 4e et 5e séries des chefs-d'oeuvre classiques du piano accompagnés d'observations traditionnelles sur la manière d'exécuter ces oeuvres
4		A	1873- 1876	Moscou: P. Jurgenson	Charles Klindworth□		Oeuvres de Fr. Chopin
5		B	1879	Leipzig: Fr. Kistner	Carl Mikuli	Carl Mikuli	Fr. Chopin's Pianoforte-Werke
6	○	B	1879	Leipzig: C. F. Peters	Hermann Scholtz	Hermann Scholtz	Fr. Chopin's Sämmtliche Pianoforte-Werke
7			1878-80	Leipzig:Breitkopf & Härtel	Woldemar Bargiel, Johannes Brahms, Auguste Franchomme, Franz Liszt, Carl Reinecke, Ernst Rudorff		Friedrich Chopin's Werke
8			1879-80	Milano:Ricordi	R. Vitali		Raccolta delle composizioni per pianoforte di Frederico Chopin
9			1879-80	Milano: Ricordi	S. Golinelli		Fr. Chopin. Raccolta delle sue composizioni
10			1880-85	Leipzig:Breitkopf & Härtel	Carl Reinecke	Carl Reinecke	Pianoforte-Werke von Fr. Chopin
11		A	1880-85	Braunschweig: H. Litolf	Louis Köhler		Oeuvres pour piano de Fr. Chopin
12			1880-85	Hamburg, Leipzig:Aug. Cranz	Anton Door		Classikerausgabe des Wiener Conservatoriums. Pianoforte-Musik. Friedrich Chopin
13			1880-85	Berlin, Lienau (Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung)	Theodor Kullak	Theodor Kullak	Friedrich Chopin's Werke
14			1880-85	Leipzig:J. Schubert & Co.	Alfred Richter	Alfred Richter	Fr. Chopin
15			1880-85	Hannover-Leipzig:Steingraber	Mertke	Mertke	Fr. Chopin. Sämmtliche Werke für Pianoforte
16		B	1882	Warszawa:Gebethner i Wolff	Jean Kleczynski	Jean Kleczynski	Frédéric Chopin. Oeuvres de Piano. Édition nouvelle revue
17			1888	Stuttgart:J. G. Cotta	Wilhelm Speidl		Ausgewählte Werke für das Pianoforte von Friedrich Chopin
18			1890	Breslau:A. Fiedler	E. Bohn	E. Bohn	Prachtausgabe für instructive Zwecke. Ausgewählte Claviercompositionen von F. Chopin
19		A	1892-97	Leipzig:Bosworth & Co.	E. Biehl	E. Biehl	Friedrich Chopin's Werke
20			1894, 1915-18	New York:G. Schirmer Inc.	Rafael Joseffy	Rafael Joseffy	Frédéric Chopin. Complete Works for the Pianoforte
21			1901	Milano:Ricordi	Beniamino Cesi		Raccolta completa delle composizioni de Frederico Chopin
22			1902	Wien:Universal Edition	Raoul Pugno	Raoul Pugno	Fr. Chopin
23			1908, 1908-13	Leipzig: R. Forberg	E. D'albert	E. D'albert	Klavierabende
24			1911-25	Heinrichshofen's Verlag	Theodor Wiehmayer		F. Chopin. Piano solo
25	○		1913	Leipzig:Leipzig:Breitkopf & Härtel	Ignaz Friedmann□		Fr. Chopin Pianoforte-Werke
26			1941-47	Paris:Salabert	Alfred Cortot	Alfred Cortot	
27		B	1915- 16	Paris:Durand & Cie	Claude Debussy	Claude Debussy	Chopin. Oeuvres complètes pour piano
28	/		1949	Warszawa:Polskie Wydawnictwo Muzyczne	Ignazy J.Paderewski, Ludwik Bronarski, Józef Turczyński		Studies for piano
29	/		1951	Kraków : Polskie Wydawn. Muzyczne	Ignazy J.Paderewski, Ludwik Bronarski, Józef Turczyński		Nocturnes for piano
30	/		1966	München: G.Henle Verlag	Ewald Zimmermann	Hans-Martin	Nocturnes
31	/		1983	München: G.Henle Verlag	Ewald Zimmermann	Hermann Keller	Etüden : nach Eigenschriften, Abschriften und Erstausgaben
32	/		1973	Wien : Wiener Urtext Edition	Paul Badura-Skoda	Paul Badura-Skoda	Études op. 25. Trois nouvelles Études
33	/		1973	Wien : Wiener Urtext Edition	Paul Badura-Skoda	Paul Badura-Skoda	Études : op. 10
34	/		1980	Wien : Wiener Urtext Edition	Jan Ekier	Jan Ekier	Nocturnes
35	/		1999	Warszawa:Polskie Wydawnictwo Muzyczne	redakcja tomu. Jan Ekier, Paweł Kamiński		Étudy, op. 10, 25
36	/		1995	Kraków : Polskie Wydawn. Muzyczne	Jan Ekier, Paweł Kamiński		Nocturny
37	/		2003	London : Edition Peters	John Rink, Jim Samson, Jean-Jacques Eigeldinger		The complete Chopin : a new critical edition

①リショー版は12巻から成り、ショパンのノルウェーの弟子であるトマス・テレフセン Thomas Tellefsen (1823- 1874) によって1860年に編集されている²⁵。はじめにテレフセンによる校訂報告が1頁ある。スラーのかけ方は初版に従っており、指使いの記載もほとんどない。僅かに存在する指使いの記載の箇所も初版に倣っている。指使いはショパンの自筆譜に限定している傾向にあり、弟子の楽譜に書かれたショパンの指使いを採用していない。サムスンの述べるように全般的に独自の解釈で改編しようという意図は見られない²⁶。

③ウージェル版は1867年にアントワヌ・マルモンテル Antoine- François Marmontel (1816- 1898) によって編集された。マルモンテルはドビュッシーの音楽院時代の教師である。この版はフランス初版を基にしている。マルモンテルが1852年から1880年代末に至るまで出版し続けた「古典曲」集大成である《エコール・クラシック》École classique シリーズの一部(第4シリーズ)で、J.S.バッハ、ヘンデル、ハイデン、モーツァルトからメンデルスゾーン、ショパンにいたる約20名の作曲家の諸作品が収められている。これらは1864年の万博の教材部門でメダルを取っており、19世紀後半、古典曲のもっとも権威ある楽譜として非常に普及していた²⁷。エディションの表紙には、「模範的エディション Edition Modèle」という文言が掲げられており、この校訂版こそがスタンダードであるということを宣伝している。更に、「Marmontel」の名前の下には、「Approuvée par MM (以下各氏による賛同)」という記載があり、数々の音楽界の名士たちが名を連ねている。この中にはフランス学士院の音楽部門の構成員やパリ音楽院教授、院長、音楽院出身の著名なヴィルトゥオーゾ、教師たちの名前を認めることができる。

実際に《夜想曲》の楽譜を閲覧すると、初版にはない指使いの記載が数多くみられるが、スラーのかけ方は概して初版に従っているように見受けられる。ショパンはスラーをつけるとき、次の小節へのレガートが明らかに意図されている場合でも、古典的流儀に従って小節線の手前で終わることが多いが²⁸、この版ではこういったショパンのスラ

²⁵ サムソンはこの版の特徴は、ショパンの演奏法や教育法を再現しようとの企てであるとしている。(サムソン(2012:385))

²⁶ エキエルによれば、この版はフランス初版とおそらくドイツ初版をもとにしておりショパンのレッスンの中で得た訂正にできる限り注意を払って校訂されているが、テレフセンは音符や注釈のどちらの修正も区別して記載していない(Ekier: 1974:118)

²⁷ 上田泰史(2011:51)

²⁸ ショパン. 2007 《ショパン エチュード集》パウル・バドゥラ＝スコダ校訂・運指、東京：音楽之友社、5頁。

一のかけ方をそのまま採用している。指使いは基本的にショパンの自筆譜に書かれたものは採用しているが、時折それらとは違った指使いの記載もある。また、弟子の楽譜に書かれたショパンの指使いは採用していない。

1879年には、2つのドイツの版がライプツィヒで出版された。⑤キッシュナー版、そして、⑥ペータース版である。⑤キッシュナー版は、ショパンの弟子であるカール・ミクリによって編集されており、17巻からなる。彼自身や他の弟子がショパンのレッスンで受けた多くの解説が書き込まれた²⁹フランス初版とドイツ初版を基にしている。この版は、のちに1889年にモスクワのベッセル社と、1949年にニューヨークのシャーマー社から再版されている。ショパンの指使いと校訂者の指使いを区別せず同列に記載しているが、ミクリは「ショパンの指示を示した」と序文に説明している³⁰。⑥ペータース版は、ヘルマン・ショルツによって編集された12巻からなる版である。この版は、自筆譜とショパンの弟子であるR.フォン・ケネリッツ R.Konnerits (?) とジョルジュ・マティアス Georges Amedee Saint-Clair Mathias (1826- 1910) が所有するショパンの注釈つき出版譜を底本にしている³¹。指使いの記載は比較的多い。指使いは主にショパンの自筆譜のものにはしたがっている傾向にあるが、エキエル版における弟子の楽譜に書かれたショパンの指使いにはおおむねしたがっていない。スラーに関しては、リショー版やエキエル版とは大分異なる。ショパンの「小節の終わりでフレーズを閉じるスラーのかけ方」を採用しておらず、校訂者のショルツは小節の最後の音を次の小節に繋げている。こういったスラーはパデレフスキ版にもよく見られる。

⑦ブライトコプフ&ヘルテル社は1878年から80年の間に、ドイツの主要な作曲家の全集をつくる初めての大きなプロジェクトの一部として刊行された版である³²。213曲を含む14巻から成り、6人の編集委員³³により編集された。この版は、オリジナルの自筆譜、そして、ドイツ初版を基にしている。のちにこの版は、カルムス&リー社によっ

²⁹ サムスン (2012:386)

³⁰ 前田・多田 (2007: 150)

³¹ サムスン (2012:386)

³² 1850年以降、ブライトコプフ社は、主要作曲家の全集版シリーズを刊行し始めていた。(そして、40年ほどのちに、やっと完成する)。現代のある解説者は、このシリーズのことを「種々の作曲家の作品を1つの規範に収める、最初の大がかりで体系的な企て」だという。その劈頭を飾ったのはバッハとヘンデルで、その後はモーツァルト、ベートーヴェン、シューベルト、メンデルスゾーン、シューマンというふうにシリーズは続いた。ブライトコプフ社版全集のバッハから始まる作曲家の長い一覧表のうち、ドイツ系ではない作曲家は、ショパンとパレストリーナだけだった。サムスンによれば、ドイツはショパンをドイツ古典に囲い込もうとしていたようである。(サムスン:2012:396-397)

³³ Woldemar Bargiel, Johannes Brahms, Auguste Franck, Franz Liszt, Carl Reinecke, Ernest Rudorff.

て再版されている。

⑬テオドール・クラーク Theodore Kullak (1818- 1882) によるチャーマー版のノクターンは 1881 年に出版されている。ページ毎に詳細な説明が添付されており、a)b)といったアルファベットを記入しページ下部に説明を記している。その説明は奏法に関するもので、例えば右手の長い装飾的なパッセージをどう分割して弾くかの例といったものである。指使いの記載は全体的に多めで、弟子の楽譜の指使いは採用されていないが自筆譜のものはそのまま残されており、指使いは区別されず記載されている。楽譜の表紙に「Instructive 教育的な」とあるが、詳細な説明と多くの指使いがそれを裏付けている。

⑮フリードマン³⁴ Ignaz Friedman (1882- 1946) によって編集されたライブツィヒのブライトコプフ&ヘルテル社の版は、主にオリジナルの自筆譜をもとにしており、それ以外は基本的にそれまでに出版された版、最も初期の版、そしてオリジナルの版(3つの初版と考えられる)を基に校訂作業を行ったと校訂者であるフリードマンは述べている。この版は、ショパン全集であったが、殆ど絶版となり、ソナタ、ポロネーズ等一部だけがリプリントされている³⁵。

⑯アルフレッド・コルトー Alfred Denis Cortot (1877- 1962) によって編集されたパリのサラベール社の版は、詳細な注釈、指示、練習法、指使いが書かれている。

これまでに挙げた版は「原典版」という概念が広まる以前に出版されたもので、校訂者による加筆が多いものである。指使いは自筆譜に残されたショパンのもの以外にも多く記載されている。そしてほとんどの楽譜はその指使いがショパンのものか弟子の楽譜のものか、校訂者によるものか区別して記されていない。自由な解釈が求められた時代背景を、これらの出版譜からも見て取れる。ドビュッシーが校訂した楽譜も、ちょうどこの時期に出版されており、同様の校訂方法となっている。

1.3.3. 「原典版」以後

ショパンの作品において、原典版が出版され始めるのは 20 世紀後半からである。

³⁴ ポーランドのピアニスト・作曲家。ショパンのマズルカの録音は圧倒的な名演として有名。(サムスン:2012:387)

³⁵ この版は不世出のヴィルトオーズでコルトーを遥かに上回る鋭敏な感性を持ったショパン弾きとしてのフリードマンの強烈な個性を「ある程度」反映したもので、独特な運指法やヴァリエーション(異稿)を見出すことができるとしているが、これらはショパン演奏の一つの伝統に沿ったものとされている(香川:1991:250)

Urtext という言葉は用いられていないが、「自筆譜と初版に基づく」として 1949 年から 1961 年にかけて出版、完成された^{⑳㉑}パデレフスキ版からいわゆる「原典版の時代」とされているが³⁶、パデレフスキ版は実際には原典とは違ったスラーの修正などが多くみられ、完全な原典版とは言えない。しかし、典拠を明記し、指使いも作曲者のものと校訂者のものとを区別して記載することを始めた版として、原典版の先駆者として位置づけられている。パデレフスキ版は、ショパンの自筆原稿や初版譜に基づいて編集され、第二次世界大戦後にポーランドで上梓された大がかりで学術的な最初の全集である。校訂報告によると、ショパンの手稿譜、ショパンが認めた写筆譜、そしていくつかの初版をもとにしている。指使いに関しては、ショパン自身がつけたものは手稿譜や初版でもごく僅かしか見られないが、注釈で明確に記してある。また、フレージングについては、原則としてショパンに従っているがパッセージをより良く理解し正しく演奏するため、時にはスラーに修正を加えることもあったと校訂報告で述べている。表向きにはイグナツィ・ヤン・パデレフスキ Ignacy Jan Paderewski (1860- 1941)、ルドヴィク・ブロナルスキ Ludwik Bronarski (1890- 1975)、ユゼフ・トゥルチンスキ Józef Turczyński (1884- 1953) の校訂作業によるものとされているが、パデレフスキはこの企画が軌道に乗る前に亡くなっているため、実際にはブロナルスキの主導でつくられたものである³⁷。

原典版といわれる版は、^{⑳㉑}ヘンレ版³⁸、^{㉒㉓㉔}ウィーン原典版、^{㉕㉖}エキエル版³⁹、^㉗新ペーターズ版などがある。

ドビュッシーが校訂出版した以後に出版された、上記のいわゆる原典版と呼ばれる版は、4 つの原典版について原資料を基に比較考察した多田によると、それぞれに多くの違いがみられる⁴⁰。それは、原資料と呼ばれる楽譜がショパンの場合、複数存在するからである。ショパンは完成した作品を 3 出版社へ同時に送りつけていたため、その底本となる自筆譜、筆写譜が複数存在する。また出版時の製版ミスもあり、ショパンが校訂を行ったものと行

³⁶ 前田・多田 (2010:176)

³⁷ サムスンは、「ブロナルスキは、さまざまな資料から自由に原本を選び、自筆譜、(多くが自筆譜だと誤解されていた) 筆写譜、そして 3 つの初版から校訂をしているが、記譜法やフレージングが依拠しているのは、正統に伝承された資料ではなく、未確認の近年の諸版であり、特定の和声理論に照らしてなされた個人的な判断でさえあった」と述べている。(2012: 387)

³⁸ サムスは、この版を一貫した原則に基づいて種々の資料を扱うことを標榜しているにもかかわらず、1 つの「最良の」資料を選び、それに固執していることから欠陥があるとしている。(サムスン (2012: 388))

³⁹ サムスは、2 つの理由からこの版を演奏家に推奨できるものだと述べている。1 つめの理由は、この版がはっきり確認された 1 つの(「最良」)の資料に基づくものであって、いくつもの資料を合成したものではないということ。2 つめの理由は、まことに詳細な個別の註釈がついていて、重要な現存する種々の異稿を示し、(校訂者でなく)演奏者が選択できるようになっていることである。(サムスン (2012: 388))

⁴⁰ 前田・多田 (2010: 184)

っていないものがある。このように原資料となるものがいく種類もあることが、今日までショパン作品において1つの決定的な楽譜というものを作ることは出来ない現状を作り出している。

1.4.ドビュッシーによるショパン全集校訂出版の経緯

前項では校訂出版の歴史を概観し、1800年代からドビュッシーが校訂した時代までの校訂版における指使いの記載有無の調査をした。また、ショパン作品の出版事情を初版から現代までの出版譜について概観した。本項ではドビュッシーのショパン全集の校訂の経緯の詳細をまとめる。

1.4.1.ドビュッシーとショパン

まずはじめにドビュッシーがショパンに対してどのような考えを持っていたのかを探る。ドビュッシーのショパンに対する敬愛の念は既によく知られたことであり、尊敬の念をいただいていた作曲家の作品の校訂には当然こだわりを持って取り組んでいたに違いない。ショパンに対する思い入れは、知人らの証言から見て取れる。歌とピアノの生徒だった ジェラルール・ド・ロミイ夫人 Madame Gérard de Romilly は、1898年に「ショパンの舟歌は彼の大のお気に入りの曲の一つ。彼のこの曲についての説明や分析は見事なもので、それは細かいことにこだわらず、曲全体の演奏法に特化したものでした⁴¹。」と、また「これが私たちのあいだの荒々しい一場をつくった原因だったのです！私はショパンを大変ひどく演奏していました。とくに『舟歌』はドビュッシーがなんとしても私に何度も繰り返し練習させようとしてからというもの耐え難くなりました⁴²。」と述べている。また、イタリアの作曲家 アルフレード・カゼッラ Alfredo Casella (1883-1947) は、「芸術家としての人生の中で、彼の数々のショパンの演奏を聴けたことはもっとも幸せな出来事の一つだった。ショパンは彼の特別な偏愛の対象で、またすべての秘密を不思議なほどに探りあてた人だった⁴³。」と述べている。

また、ドビュッシーの弟子だったマルグリット・ロンは、「とくにショパンのことになる

41 Wheeldon (2008 : 62)

42 Debussy (2005: 1920) (1915年8月12日の注釈より)

43 Wheeldon (2008 : 62)

と、ドビュッシーの話はつきることがないのです。その演奏を通じてショパンの心が骨の髄までしみとおり、ショパンに憑かれているようでした。そして自分の演奏にも、ショパンの技法と考えられるすべてを求めているようでした⁴⁴⁾と述べている。

こういったドビュッシーのショパンへの傾倒は、幼少期から音楽院にかけての教育指導系譜の中で形成されていった。1871年、9歳の幼いドビュッシーはモテ・ド・フルールヴィル夫人からはじめてのレッスンを受けた。彼女はドビュッシーの音楽キャリアにおいて重要な役割を果たした人物である。一説にはショパンの弟子だったというが、それを立証する資料はない。しかしドビュッシーの書簡からやショパン独特の技法がドビュッシーの作品に反映されていることなどから、事実であろうと推測されている。彼女はドビュッシーの類まれな才能にいち早く気が付き、パリ音楽院への受験をすすめた。そして、彼女の指導のもとでドビュッシーは10歳で音楽院への入学を許可された。

ショパンの校訂作業中のドビュッシーが1915年1月27日にデュランに宛てた手紙の中で、モテ夫人についての記述がある。

モテ・ド・フルールヴィル夫人—私は彼女にピアノについての知識については殆ど負うところはありませんが—が亡くなったことは惜しむべきことです！彼女はショパンについて沢山のことを知っていました…⁴⁵⁾

また、1915年9月1日のデュランに宛てた手紙のなかでもこう述べている。

サン＝サーンスがショパンのペダルについて語っていることは—彼の年齢に対する尊敬を考慮に入れても—あまり正確ではない。私はモテ夫人が言っていたことを大変よく覚えているからだ。それによれば、ショパンは、練習のときはペダルなしで弾き、特別な場合の他は、踏みっぱなしにすることはめったになかった。ペダルを呼吸のように使う技術はローマでリストを弾いたときにも気づいたことだ⁴⁶⁾。[傍線筆者]

44 ロン (2008 : 22)

45 Debussy (2005: 1870) (訳 : 上田泰史)

46 Debussy (2005: 1927) (訳 : 青柳 (1998:76))

モテ夫人からショパンの技法を学んだドビュッシーは 10 歳でパリ音楽院に入学した。パリ音楽院でドビュッシーはショパンの作品を数多く学んでいる。試験曲の選曲は師であるマルモンテル⁴⁷の意向もあったと考えられるが、音楽院に入ってからショパンに多く触れた経験は、後の校訂作業に影響をあたえていると考えることができる。ドビュッシーがパリ音楽院在学中、1873 年から 1879 年に行われた試験で弾いた 23 曲のうちの 7 曲、つまり 1/3 弱がショパンの作品だった。他の作曲家はたった 1 度か 2 度選んでいるだけである。(資料 1-1,1-2) これらのレパートリーから、10 代の頃から彼がどの作曲家よりもショパンの音楽に接していたことがわかる。ドビュッシーと共に学び、1883 年のローマ賞を受賞したポール・ヴィダル Paul Vidal (1863- 1931) は、ドビュッシーの趣味嗜好はマルモンテル・クラスでのレパートリーによっておおよそ形成されたと述べている⁴⁸。マルモンテル・クラスではドビュッシーを含め彼の同門の弟子たちも、ショパンやシューマンといったロマン派の作品を学んでいた。ドビュッシーは 1874 年 7 月に行われたパリ音楽院の年度末修了試験においてショパンの〈ピアノ協奏曲 第 2 番〉を演奏し次席賞を受けている。翌年 1875 年 7 月の同じく年度末修了試験ではショパンの〈バラードへ長調〉を演奏し、レオン・ルモワヌ Léon Lemoine (1855- 1916) と第一次席賞を分け合った。この時の批評家は、「将来一流のヴィルテュオーズになるであろう十二歳の子供⁴⁹」と記した。対して、その翌年の試験でベートーヴェンの〈ピアノソナタ 作品 111〉の第 1 楽章を演奏した際には、ドビュッシーは何の賞も得ることができなかった⁵⁰。このように若い時期からすでにドビュッシーはレパートリーの嗜好を確立していた。ショパンの校訂版にはこうしたドビュッシーの経験と嗜好が反映されていると判断できる。

47 アントワーズ=フランソワ・マルモンテル Antoine-François Marmontel (1816- 1898) パリ音楽院時代のドビュッシーの師。ビゼー、ギロー、デュボワ、ドビュッシー、プーニョといった 19 世紀後半から 20 世紀前半に活躍した殆どのフランスの作曲家兼ピアニストたちの教育に携わり人々の尊敬を集めた。

48 Wheeldon (2008 : 61)

49 ルシュール (2003 : 29)

50 Wu (1995 : 11)

* (資料 1-1) 学期末試験 (ピアノ科男子クラス 51)

史料	年	付	日	記録された曲目(そのまま転記)
Paris, Archives nationales, AJ 37/233-1 ※2 Paris, Archives nationales, AJ 37/283 ※1	1873	1	29	Toccata sol mineur de Bach Concerto de Cramer
Paris, Archives nationales, AJ 37/283 ※1				6
Paris, Archives nationales, AJ 37/284 ※1	1874	1	23	Rondo de Mozart Fugue de Mozart
				6
Paris, Archives nationales, AJ 37/206-1 ※2 Paris, Archives nationales, AJ 37/284 ※1	1875	1	22	Fantaisie chromatique Chopin Rondeau op. 16
Paris, Archives nationales, AJ 37/238-2 ※2 Paris, Archives nationales, AJ 37/285 ※1				1876
Paris, Archives nationales, AJ 37/238-2 ※2 Paris, Archives nationales, AJ 37/285 ※1	1877	1	31	
Paris, Archives nationales, AJ 37/286 ※1				1
Paris, Archives nationales, AJ 37/238-2 ※2	1878	6	20	Scherzo sonate mi b Chopin Sonate de Thalberg [op. 56]*
				1879
	6	19	Fantaisie de Chopin op. 49	

N.B. ※1 は、教授が各生徒の演奏予定曲目と評価を書きこんだ名簿。実際には演奏されなかった曲も含まれている。つまり、生徒が複数の曲を用意して教授に通告した場合、教授はその内のどれかを当日指定して演奏させたということになる。※2 は、各審査員のメモ。各審査員のメモは、演奏された曲について書いてあるので、確実に生徒が演奏した曲。

(資料 1-2) 年度末修了試験 (コンクール) 課題曲 (ピアノ科男子クラス) 52
※上田泰史氏による

1874	Chopin	2e concerto en fa mineur
1875	Chopin	1er ballade
1876	Beethoven	Sonate op. 111 (1er morceau)
1877	Schumann	2e sonate sol mineur
1878	Weber	Sonate la b op. 39
1879	Chopin	Allegro de concert op. 49

51 作成は上田泰史氏のご厚意による。

52 Constant Pierre. 1900. *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués par l'auteur*. Paris: Imprimerie nationale, p. 584.

1.4.2.ドビュッシーによるショパン全集校訂出版の経緯

ドビュッシーのショパン作品の校訂は、1914年の第一次世界大戦中にドイツ版の楽譜⁵³がもはや入手不可能になったため、それにとってかわるものとしてデュラン・エ・フィス社が古典派作品の大がかりな出版に踏み切ったことからなされたものである。デュラン社はフランスの著名作曲家たちの協力のもとで、"Édition classique Durand & Fils"の出版を行った。当時出版されていた校訂版の不出来な部分（多くのドイツの出版譜は校訂者による加筆が多かった⁵⁴）を改善するという意図もあったといわれている⁵⁵。デュラン社はカミーユ・サン＝サーンス Camille Saint-Saëns（1835-1921）、ガブリエル・フォーレ Gabriel Fauré（1845-1921）、ポール・デュカ Paul Dukas（1865-1935）など、そしてドビュッシーに依頼し、ドビュッシーはショパンとバッハ⁵⁶の校訂を引き受けた⁵⁷。ドビュッシーの校訂したショパン作品は、1915年から1917年にかけて出版され、とりわけ1915年1月から3月にかけてドビュッシーの仕事の焦点は、この校訂作業に当てられている。

オスカー・トンプソン Oscar Thompson（1887-1945）、レオン・ヴァラス Léon Vallas（1879-1956）らによれば、ドビュッシーははじめ経済的な理由で校訂の仕事を引き受けたといわれている⁵⁸。しかし何度もやり取りされるデュランとの手紙の中でショパンの自筆稿や他の校訂版を細かく研究している⁵⁹ことから、ドビュッシーの自信の作になったことがうかがえる。

⁵³ デジレ＝エミール・アンゲルブレヒトは、「このエディションは、受け入れがたいものと主張されたブライトコプフ版（ドイツの版）に決定的にとってかわるものであるはずだった。」と述べている。（Debussy（2005: 1870-脚注1より））

⁵⁴ 戦争が勃発したとき、デュランは音楽出版社ペーターズの総代表を務めていた。彼の従弟で協力者のガストン・ショワネルはこう思い描いていた。「古典作品の膨大なエディション制作を実行に移すことだ。それらはドイツの大多数のエディションがそうであったようにもはや編集上の付加で汚されることのないものだ。これらドイツのエディションはその上、戦争のために見つからなくなっている」（Debussy（2005: 1870））

⁵⁵ Wu（1995: 2）

⁵⁶ ドビュッシーは4月の末にJ. S. バッハの作品シリーズの校訂も引き受けていた。《6つのヴァイオリンとクラヴサンのためのソナタ》、《6つのヴァイオリンまたはフルートとピアノのためのソナタ BWV1014-1019》、《ヴァイオリンとクラヴサンのための2つのトリオ》、《ヴィオラ・ダ・ガンバとクラヴサンのための3つのソナタ BWV1027-1029》。彼は1915年4月28日に合計1000フランをデュランから受け取った。（Debussy（2005: 1904-脚注2より））

⁵⁷ サン＝サーンスはモーツァルト、フォーレはシューマン、ラヴェルはメンデルスゾーンのピアノ曲、アルベール・ルーセル Albert Charles Paul Marie Roussel（1869-1937）はメンデルスゾーンの室内楽曲、デュカはベートーヴェンのピアノソナタとヴァイオリンソナタ、そしてフローラン・シュミット Florent Schmitt（1870～1958）がハイドンのヴァイオリンソナタを校訂した。（ルシュール（2003: 376））

⁵⁸ Thompson（1937: 37）

⁵⁹ 1915年2月24日付、ジャック・デュラン宛ての手紙。（Debussy（2005: 1877））

また、筆者はドビュッシーが校訂したバッハの作品のうち 2 作品の楽譜⁶⁰を入手したが、指使いの記載は限られたごくわずかな範囲にとどまっており、ショパン作品に書かれた指使いとの差は歴然としたものだった。例えば 2 作品のうち指使いの記載が認められたのは、《ヴァイオリンとチェンバロのための 6 つのソナタ BWV1014-1019》では第 6 番の 3 曲目の *allegro* のみであった。また、その作品における指番号は 1 ページあたり 1 小節から 24 小節までで 38 箇所であったのに対し、ショパンの作品 9-1 の 1 小節から 24 小節までにおける指番号は 188 箇所もあった。この指番号の数からも、ドビュッシーがショパン全集の校訂版にかけた想いの強さがうかがえる。

1.4.3. ドビュッシーが参照した版と本論で比較対象とする版

ドビュッシーが、校訂の際に参照したとされる楽譜のすべては現在明らかになっていない。書簡からわかっている楽譜は以下の 3 点である。

- a. ショルツ校訂のペータース版
- b. フリードマン校訂のブライトコプフ版⁶¹
- c. フランス初版

- a. ショルツ校訂のペータース版
- b. フリードマン校訂のブライトコプフ版

ドビュッシーはペータース版について「ショルツ（ペータース版）の方は、愚劣です。」と述べており、またブライトコプフ版については「私は『フリートマン』版をか

⁶⁰ 《6 つのヴァイオリンまたはフルートとピアノのためのソナタ BWV1014-1019》、《ヴィオラ・ダ・ガンバとクラヴサンのための 3 つのソナタ BWV1027-1029》。これらはフランス国立図書館より入手した。巻末の資料にて指使いの記載のある個所を掲載した。

⁶¹ ペータース版には校訂報告がないが、ブライトコプフ版には校訂報告がある。ブライトコプフ版のノクターン集の校訂報告には、「主にオリジナルの自筆譜をもとにしているが、これらはどこでも手に入るわけではないので、基本は、これまでに出版されたエディションと、オリジナルエディションをもとにしている」と記載がある。

なり信頼しているのです。それは、先行する版すべてを知った上で作られていますし、また巨匠の芸術に対してひじょうに鋭い美的感覚を示しています⁶²。」と述べている。また1915年1月27日のデュランに宛てた手紙の中でも「フリードマンの序文(ペーター版よりはるかに優れたブライトコプフ版)では、ショパンのワーグナーに対する影響が初めて示されました。ドイツ人にとって、これは悪くないことです⁶³。」と述べ、2つの版について言及している。以下は、ドビュッシーが1915年3月7日にデュラン社からワルツ集を出版する前にデュランに宛てた手紙の引用であるが、フリードマン(ブライトコプフ版)を認めながらも、ドビュッシー独自の校訂の仕方ショパンの楽譜を調査し校訂していたことがうかがえる。

反対のページに、少なくともショパンを「創造する」ことを望んでいるのではないということを要点とする、ごく簡単な序文を載せました。私が意図的にショルツやフリードマン、その他の義侠の士たちの教えを避けたということを信じてください……。私は相変わらずこの種の不謹慎さに嫌悪を抱いています⁶⁴。(傍線筆者)

c. フランス初版

ワルツ集の序文にその根拠が認められる。その他の作品についてはわかっていない。

・前略・これまでの版の考証は「3つの」手稿譜に基づいているが、おそらくこのいずれもがショパンの手によるものではない。ショパンが生前に修正することのできたエディションに基づいて作成された。

あまりにも短命だった人生に娯楽が欠落していたことや、またおそらくは本人が信頼して口述で楽譜を書かせる習慣があったことを考慮に入れると(ショパンにはたくさんの生徒がいた……たぶん割り当てられた人数以上に)、楽譜の原本に指示も思いつくままの加筆も少ないことの説明がつく。我々はその天賦の才の

⁶² ルシュール (1999: 346)

⁶³ Debussy (2005: 1871)

⁶⁴ Debussy (2005: 1878) (訳: 上田泰史)

表出と思われるものをいったん脇に置き、最も確かな原典に忠実に従った⁶⁵。(傍線筆者)

「ショパンが生前に修正することのできたエディション」は、初版の中でフランスの版のみショパンが直接関わったことがわかっているため⁶⁶、フランスのシュレジンガー社とブランデュ社の版のことと考えられる。

1.5.第1章のまとめ

本章では、ショパン全集に記載されたドビュッシーの指使いを考察するにあたって、校訂版における指使いの変遷を示し、ドビュッシーが校訂したショパン全集の位置づけを行った。ドビュッシーがショパン作品の校訂作業を行った背景を調査し、またドビュッシーがいかに関心を持ってショパンに傾倒していたかを示した。ドビュッシーが校訂した時期があらゆる楽譜を厳密に精査して校正する原典版の時代以前で、むしろ校訂者の解釈を展開することが求められた時代だったことを考えると、彼が校訂したショパン作品にはそれまで培われてきたドビュッシー独自の美学が反映されているといえるだろう。

次章では、さまざまな観点から取り上げた比較対象とする校訂版とドビュッシーが校訂した版との指使いの比較考察をおこなう。

⁶⁵ Debussy (2005: 1878) (訳: 上田泰史)

⁶⁶ 1834年以降、ショパンの楽譜はフランス、ドイツ、イギリスの三か国でほとんど同時期に出版された。そのため、それぞれの作品につき3つの手稿譜が必要とされた。ほとんどの場合、フランスにおいては、ショパンが出版社に直接手稿譜を送り、初期と後期の作品についてはショパン自身が校正をおこなったとされている。しかし1835年から1841年にかけては、ショパンの体調不良のため幼馴染であるユリアン・フォンタナによって作られた複製が送られ、校正もほかの者が行うこととなった。ドイツの出版社にはショパンはフランス版の校正譜を1835年後半まで送り、1835年から1842年まではフォンタナによる複製を送った。イギリスの出版社へは、校正譜、複製、そして自筆サイン入りの手稿譜などさまざまなものが送られた。(Samson:1992:20-21) 今回対象とする《練習曲》は〈作品10〉が1833年、〈作品25〉が1837年出版で〈作品10〉のほうだけはショパンが直接かかわったといえる。また、《夜想曲》については、〈作品9〉、〈作品15〉のみショパンがかかわったといえる。(本論14頁表1-2より)

第2章

ドビュッシーが校訂した ショパン全集における指使いの特徴

第2章：ドビュッシーが校訂したショパン全集における指使いの特徴

本章では、3点の先行研究において考察されたドビュッシー校訂のショパン全集における指使いの特徴を紹介し、それを検証する。その後、筆者の考察によるドビュッシーの指使いの特徴を掲げる。

2.1.先行研究によるドビュッシーの指使いの考察

① ウー⁶⁷によるドビュッシー校訂のショパン作品の指使いの特徴

ウーはドビュッシー校訂の版からショパンのバラード4曲を、ヘンレ版と比較して考察した結果、以下の7つの項目を挙げそれをドビュッシーの指使いの特徴としている。ヘンレ版を比較対象とする理由として、「現在参照可能な最も信頼のおける楽譜として学者や演奏家から支持を得ている楽譜であり、さまざまな原典をもとにしていること、また情報を常に更新していることなどから、現在最高水準の楽譜の一つであるから」ということを挙げている。

1. ショパンとドビュッシー、どちらの指使いかを識別するための表示がない⁶⁹。
2. ドビュッシーは黒鍵に親指を置くことを避けていない。
3. ショパンの、「出来る限り指の置き換えをする」フィンガリング・メソッドと違って、ドビュッシーは、主に長い音符や和音を保持したりするとき指の置き換えを用い、一方レガート奏法のためにはそれを用いていない。
4. モデラートのテンポの時、連打音に違う指を用いている。対してショパンは同音反復について、「指先で、とても注意深く、指を変えずに弾くこと」を好んだ。

⁶⁷ Wu (1995 : 32)

⁶⁹ ドビュッシーの「指使い」の特徴ではない。

5. ときおり隣接した音では同じ指を用いる。それは旋律だけではなく、連続した階段状のパッセージでも用いている。ほとんどのケースで、これらのふたつの隣接した音は黒鍵から白鍵へすべらせて用いる箇所である。
6. 連続する同形の模倣は、すべてにおいて似たような指をあてはめる。
7. オクターヴのパッセージにおいて第5指,第4指,第3指を使う。

2.の特徴は、ドビュッシーに限らずショパン自身も多用していた指使いである。ウーはドビュッシーの版の指使いはきわめて詳細に記載されており、特に技術的に難易度が高い箇所にそのことが多く見られたと述べている。指使いの考察の最後に、ウーはショパンのバラードにつけられたドビュッシーの指使いは「非常に実用的だ」と結論付けており、これらの細目にわたる指使いを学ぶことは、学生や演奏家にとって教育上有益であるだろうと述べている。ウーの挙げた特徴はその当時技術的な問題を解決するために一般的に行われていたものがほとんどで、ドビュッシーの独自性が顕著にあらわれている例とはいえない。

② 青柳によるドビュッシー校訂のショパン作品の指使いの特徴⁷¹

青柳はドビュッシーの版を、フリードマン校訂のブライトコプフ版、ショルツ校訂のペータース版、および一部ウィーン原典版との比較考察を行っており、ドビュッシー版との指使いの特徴として以下の項目を挙げている。

1. より歌う指の第4指を用いることでデリケートな奏法となっている。(《練習曲作品10-3》冒頭)
2. 広い音域に隣の指同士を用い、指を拡げる指使いとなっている。
(1.2.ともにテンポの遅い曲の場合)(《練習曲作品25-6》第29小節目、第31小節目)
3. リピート音に同じ指を使うのを避け、音色の細かい変化に気を配っている。(《練

⁷¹ 青柳 (2009 : 172)

習曲作品25-7》冒頭)

青柳はドビュッシーの指使いを総じてデリケートなものとして捉えており、筆者が受けたドビュッシーの指使いの印象と似ている。

③ 沼田によるドビュッシー校訂のショパン作品の指使いの特徴⁷²

沼田はドビュッシー校訂のショパンの練習曲に特化して、指使いの考察を行い、以下の8点の特徴を見出している。ドビュッシーはショパンの練習曲の楽譜のインデックスで注を引き、「ほとんどの指使いはショパン自身によるものである」としているため、沼田はショパンのものとの相違点を抽出することでドビュッシーの版の特徴を見いだそうとしているのである。そのため、比較対象はショパンの自筆譜としている。

1. 〈作品10-3〉の38小節目の左手の4度音程に対して指の拡張が必要な第2-4指を使用することを避けている。指の拡張により腕が堅くなり、なめらかな4度の連続したパッセージの演奏が困難になることを避けるためである。
2. 〈作品10-5〉の66小節において、下段の和音を右手でとるように指示している。それは、旋律線と和音を同じ手で演奏し、さらに広い音域の使用の際の演奏技術を意識している。
3. 〈作品10-6〉の13-14小節で親指をずらす演奏技法がみられる。それは、ドビュッシーの自作の練習曲〈3度のための〉の3度の連続を演奏するための必要な演奏技術である。
4. 〈作品10-6〉の7小節におけるm.d.の記入とかぎ印によるその範囲の指定があるが、このような指示はドビュッシーの自作の練習曲に頻繁にみられるものである。
5. 〈作品10-6〉の冒頭の右手の指使いにおいて、3小節間でポジションの移動を最小限にとどめている。また、ポジションの移動の際に親指を使うことを避け、アク

⁷² 沼田 (1996 : 116-123)

セントがつくのを避けている。

6. 〈作品10-8〉の2小節目の左手の2拍目に中指を指定し、急激なポジション移動を避けている。これによって、アクセントの誘発を防いでいる。
7. 〈作品10-8〉の14小節目の上段で、16分音符4つを2つのポジションの交替により演奏するような親指の位置設定となっている。それは、クレッシェンドの最中にアクセントを各拍に記入され、音楽的な高揚を促された部分であり、ドビュッシーの指使いはその音楽的要求に自然に答えられる指使いとなっている。
8. 〈作品10-8〉の75小節の上段において、手のひらの無理な収縮を避けている。ショパンが3度の間隔に第2, 5指があてがわれているのに対し、ドビュッシーは第2,4指を記している。ドビュッシーの指使いのほうが高速で演奏するのに適している。

沼田はドビュッシーによる指使いを「現代のピアノ演奏技術にとって違和感のないものである」としながらも、ドビュッシーの自作の練習曲の技術に通じる例を挙げ、またショパンの音楽をどう捉えていたかわかりやすく説明している。5.および6.のアクセントの誘発を防ぐ指使いは、青柳の考察からのデリケートな指使いと通じているが、指を払げる指使いに関しては、青柳と沼田の主張は異なる。ただ、それぞれテンポの違う曲に対しての考察なので一概にそうとは言えない。沼田の目的はドビュッシーの《練習曲集》における校訂の問題をドビュッシーの演奏解釈から明らかにすることのため、指使いの問題についてはあくまで参考にとどめるとしている。

以上がドビュッシー校訂のショパン作品につけられたドビュッシーの指使いの先行研究である。序文でも述べたように三者のドビュッシーのつけた指使いへのアプローチは演奏家としての立場で行われており共感する部分が多い。しかし、ドビュッシーの指使いは「合理性」を求めたものだけでなく、また、「音楽的な欲求」についても、もっと深いドビュッシー特有の美学が存在しているように思われる。青柳の考察は筆者の考えるドビュッシーの特徴と同様の箇所があるが、それらを含めてこれから筆者が取り上げるものは、ドビュッシーの独自の美学が反映されていると考えられる指使いである。それらは他には見られない様な特異なものである。それらを示すためにショパン作品のさまざまな校訂版

とドビュッシー校訂版の指使いを比較し、考察する。

2.2.筆者が比較対象とする校訂版

比較対象とする校訂版は、以下の版とする（表2-1）。ドビュッシーの指使いの独自性を示すために、11の楽譜を対象とし比較考察を行う。マルモンテル版のうち、《練習曲》は現在手に入っていない。楽譜の詳細情報は本論の参照楽譜の78頁に記載した。また、本論では各版を以下のように略記する（例：ドビュッシー校訂のEdition Durand et Cie.は「8.D」といった様に表記する）。表中の「※」は3つの国からそれぞれ出版された初版で、エキエルの版の表記に倣っている。1.FE/Wfでは、FEが練習曲に対するフランス初版、Wfが夜想曲に対するフランス初版として並列させてある。2.GE/Wn、3.EE/Weも、それぞれのドイツ初版、イギリス初版として記してある。

表2-1

	略記	出版社	校訂者	都市	出版年(練習曲)	出版年(夜想曲)
1	FE/Wf※	Maurice Schlesinger, E.Troupenas&Co., Brandus&Co.	/	Paris	1833-1837	1833-1846
2	GE/Wn※	Breitkopf & Härtel, Fr.Kistner	/	Leipzig	1833-1837	1833-1846
3	EE/We※	Wessel & Co.	/	London	1835-1837	1833-1846
4	Ma	Heugel et Cie	A. -F. Marmontel	Paris	/	1860-61
5	Pe	C.F.Peters	Herrmann Scholtz	Leipzig	1879	1879
6	Mi	Kistner[1]	Carl Mikuli	Leipzig	1895	1894
7	B	Breitkopf & Härtel	Ignaz Friedman	Leipzig	1913	1913
8	D	Edition Durand et Cie[2]	Claude Debussy	Paris	1915	1915
9	Co	Edition Salabert	Alfred Cortot	Paris	1915	1915
10	Pa	Polskie Wydawnictwo Muzyczne[3] [4]	Ignazy J.Paderewski	Krakow	1949	
11	H	G.Henle Verlag[5][6]	Ewald Zimmermann	München	1983	1980
12	Ek	Polskie Wydawnictwo Muzyczne[7]	Jan Ekier	Warszawa	1999	

[1]	ショパンの指使いと校訂者の指使いを区別せず同列に記載しているが、「ショパンの指示を示した」と序文に説明している。
[2]	楽譜の目次 indexには「La plupart des doigtés indiqués sont de Chopin ほとんどショパンの指使いの指示である」とただし書きがある。
[3]	夜想曲)ショパンの手稿譜、彼が認めた筆者譜、初版以外に比較検討の資料として利用している版は、注解によると、クリントヴォルト版、オックスフォード版、ミクリ版、ブルニョーリ版、ショパンの姉のイエンジェイェヴィチ夫人所有の楽譜である。作品ごとに参照する版は異なっている。パデレフスキは指使いについては、「ショパン自身が付けた指使いは、手稿譜や初版でもごく僅かしか見られないが、注解で明確に記しておいた」と明記しており、楽譜上で校訂者とショパンの指使いの字体は分けておらず、巻末の注釈において指使いの典拠を記載している。
[4]	練習曲)ショパンの手稿譜、彼が認めた筆者譜、初版を基にしているが、比較検討の資料として、既出の校訂版も利用している。注解によると、ミクリ版、クリントヴォルト版、ショルツ版、ビューロ版、リーマン版、ビューニョ版、ブルニョーリ版、ブライトコプフ&ヘルテル版を参照している。校訂報告には、指使いについて、「ローマン体で印刷された数字は、ショパンの運指法を、イタリック体で印刷された数字は、パデレフスキによる運指法を示す」と記載がある。
[5]	校訂報告には、「イタリック体で書かれたものは自筆譜かもしれないがいくつかの初版から採用したもので、ショパン自身によるものである」と記載がある。
[6]	練習曲の校訂報告には、「この巻においては多数の本来の指使いが通常の字体で、校訂者によって付け加えられた指使いがイタリック体にて示されている。」という記載がある。
[7]	ショパンのオリジナルの指使いは少し大きめの直立した数字で記載されている。校訂者による指使いは小さめのイタリック体の数字で記載されている。括弧書きの指使いは、基本的な情報源から得られたものではないが、ショパンの弟子の楽譜に書き込まれたものである。

各版で指使いの表記の仕方が異なるため以下に示す(表 2-2)。原典版という概念が生まれる以前の校訂版は、ショパンのものと校訂者のものとを明確に区別していない傾向にある。

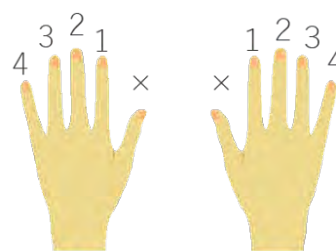
表 2-2 指使いの記載方法の分類

<p>ショパンの指使いと校訂者の指使いは異なった字体を用い厳密に区別して記載しているもの</p> <p>10. Pa (練習曲)、11. H (練習曲・夜想曲)、12. Ek (練習曲・夜想曲)</p>
<p>ショパンの指使いと校訂者の指使いを区別せず同列に記載しているもの</p> <p>1. FE, 2. GE, 3. EE, 4. Ma, 5. Pe, 6. Mi, 7. B, 9. Co, (練習曲・夜想曲)</p> <p>10. Pa (夜想曲)</p>

3つの初版においては指使いの記載は少ない。3つのうち比較的指使いの記載の多いイギリス初版では、それぞれの指に対応する指番号が異なる(資料①)。17世紀中頃からのイギリスの指番号は現在の大陸式指番号とは異なり、+、1、2、3、4を使っており、資料②⁷³のような指使いの表記を用いていた。ショパンの時代でも、引き続き採用されていた。資料①では、2拍目のハ音と変イ音の重音に対する「4.1」は、現在の「5.2」の指使いにあたる。「+」は、第1指である。



資料①イギリス初版の練習曲作品 10-10 冒頭
(1835-36 (London:Wessel & Co..))



資料②イギリスの指番号
岳本 (2002:53) 参照

⁷³ 岳本 (2002:53)

5.Pe と 7.B は、ドビュッシーが参照したことが確実にわかっている版という理由から取り上げる（本論第 1 章参照）。この 2 つの版との相違点が見つかった箇所はそこからドビュッシーのなんらかの意図を読み取ることができると考える。

6.Mi は校訂者のミクリがショパンの直接の弟子だったことから、また、ショパンの正統的系譜として一時代前にはよく使われており、ショパンの考えが他の版より反映されていると推測されるため、間接的にドビュッシーとショパンの相違点を探ることが可能であると考える。

10.Pa は、ドビュッシーが校訂した以降に出版された楽譜だが、これまで日本において広く流布し、多くのピアノ学習者が使用している版である。現代のピアニストが多く用いているであろう指使いとドビュッシーのそれとを比較することは、ショパンの奏法に新たな視点を見出すことになる。

原典版と銘打って初めて一般化した 11.H と、その後に出版された原典版である 12.Ek も比較対象とする。12.Ek は、弟子の楽譜の書き込みにある運指などが全て分類して書かれているという点と、3 つの初版の違いについて言及している唯一の原典版として取り上げる。これらは確実にショパンのものと比較できるし今日広く流布している版ということも比較対象とする理由である。

ドビュッシーのパリ音楽院での直接の師である 4.Ma も対象とする。ドビュッシーが音楽院時代に師事した先生の版ということから対象とした。比較してみると、相違点が多く、ドビュッシーが参考にしている可能性は低い様に思われる。

これらの版を用いて、次節では 12 の版を比較する。

2.3. 筆者による指使いの考察

ドビュッシーの独自の美学が反映されていると考えられる特異な指使いとして次の 3 つの特徴があげられる。

- a) 第 4 指の特異な使い方
- b) 強拍における親指使用の回避
- c) ポジション保持

それぞれの特徴について、例を挙げながら考察する。なお、譜例にはデュラン版を使用した。指使いを示した表において、指摘した音自体に指使いが書かれていない場合は「*」と記載した。また、その音を含むそのフレーズ全体に指使いの記載が全くない場合は「/」と表記した。12.Ekにおいては、エキエルの楽譜への記載方法と同様に記した（表 2-1[7]参照）。また、3.EE/Weのイギリス初版においては、資料①、②で示したように、指番号の記載方法が他の版と異なるが、現代の指使いの表記に直して記した。

a) 第 1 の特徴——第 4 指の特異な使い方

8.D では例えば以下の箇所において、第 4 指を意図的に用いていると見受けられる箇所が多くあった。先行研究の青柳も同様の指摘をしている。その例も含め挙げていく。

- | | | | |
|-------|-----|---------|-------------|
| (a-1) | 練習曲 | 作品 10-3 | 冒頭（青柳と同様の例） |
| (a-2) | | 作品 10-6 | 冒頭 |
| (a-3) | | 作品 10-9 | 21 小節目 |
| (a-4) | 夜想曲 | 作品 15-2 | 12-13 小節目 |
| (a-5) | | 作品 15-2 | 冒頭 |
| (a-6) | | 作品 9-3 | 冒頭 |
| (a-7) | | 作品 72-1 | 冒頭 |

(a-1) 練習曲 作品 10-3 冒頭 (青柳と同様の例)

第 1 小節目の 1 拍目 e に対し、8.D と 6.Mi のみ、第 4 指を指定している。3.EE/We においては、第 4 指、第 5 指と、2 つのパターンの記載がある。青柳が指摘した箇所と同様である。

譜例 (a-1) 練習曲 作品 10-3 冒頭

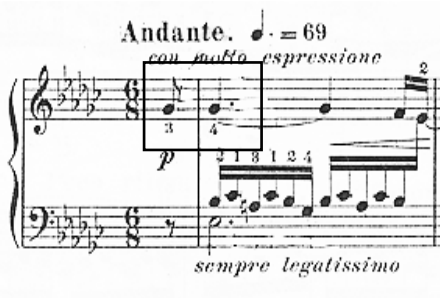


		e
1	FE/Wf※	/
2	GE/Wn※	/
3	EE/We※	4・3
4	Ma	/
5	Pe	5
6	Mi	4
7	B	5
8	D	4
9	Co	5
10	Pa	5
11	H	5
12	Ek	/

(a-2) 作品 10-6 冒頭

第 1 小節目の 1 拍目においても同様に、意識的に第 4 指を 1 拍目に用いている。8.D と同じものは 6.Mi と 9.Co である。5.Pe と 12.Ek は第 3 指を用いている。

譜例 (a-2) 練習曲 作品 10-6 冒頭

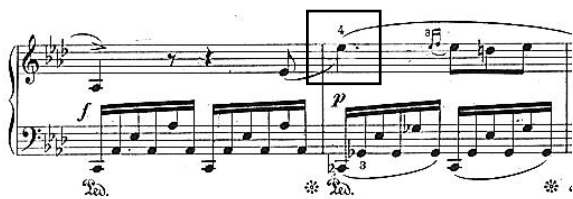


		g	g
1	FE/Wf※	/	/
2	GE/Wn※	/	/
3	EE/We※	/	/
4	Ma	/	/
5	Pe	4	3
6	Mi	*	4
7	B	/	/
8	D	3	4
9	Co	3	4
10	Pa	/	/
11	H	/	/
12	Ek	*	3

(a-3) 練習曲 作品 10-9 21 小節目

(a-3) では、オクターヴを弾く際により指を上げる指使いとなっている。6.Mi と 9.Co も同様である。

譜例 (a-3) 練習曲 作品 10-9 21 小節目



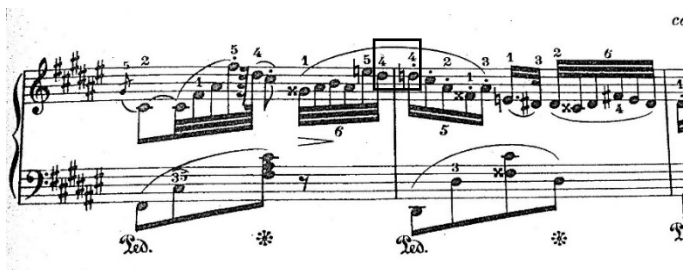
		e
1	FE/Wf※	/
2	GE/Wn※	/
3	EE/We※	/
4	Ma	/
5	Pe	5
6	Mi	4
7	B	/
8	D	4
9	Co	4—5
10	Pa	/
11	H	/
12	Ek	/

「—」は指の持ち替えを示す

(a-4) 夜想曲 作品 15-2 12-13 小節目

12~13小節にまたがる嬰二音と二音に対して両方第4指を用いているのは8.Dと7.Bのみである。7.Bは、4と4の数字を横線(—)で繋いでいる。他の版はすべて、13小節目の1拍目の二音に対して第5指を記している。この場合、嬰二音と二音に同じ第4指を用いることで半音の音程を意識させることになる。

譜例 (a-4) 夜想曲 作品 15-2 12-13 小節目



		dis	d
1	FE/Wf※	/	/
2	GE/Wn※	/	/
3	EE/We※	/	/
4	Ma	/	/
5	Pe	4	5
6	Mi	4	5
7	B	4	4
8	D	4	4
9	Co	/	5
10	Pa	4	5
11	H	*	5
12	Ek	4	5

(a-5) 夜想曲 作品 15-2 冒頭

冒頭第 1 小節目の第 4 指は、8.D はアウフタクトを第 4 指から開始すると必然であるが、敢えて第 4 指を記している。4.Ma、6.Mi、7.B、10.Pa、12.Ek は一拍目の嬰イ音に記載がないが、アウフタクトの指使いから第 4 指を用いるであろう。1 小節目の嬰イ音に対して第 4 指を記載しているのは 8.D 以外では 5.Pe と 9.Co のみである。ただ 5.Pe は、アウフタクトを「3・1」と用いる指使いで指くぐりを行う。また、9.Co は、アウフタクトに「3・5」を用いており、同じ嬰イ音でもアウフタクトと一拍目と異なる指使いになっている。

譜例 (a-5) 夜想曲 作品 15-2 冒頭



		ais	h	ais
1	FE/Wf※	/	/	/
2	GE/Wn※	/	/	/
3	EE/We※	/	/	/
4	Ma	4	*	*
5	Pe	3	1	4
6	Mi	4	5	*
7	B	4	5	*
8	D	4	*	4
9	Co	3	5	4
10	Pa	4	*	*
11	H	*	*	5
12	Ek	4	*	*

以上譜例 (a-1) から (a-5) までの複数の例から、8.D がアウフタクトのあとの強拍の表拍に第 4 指を用いる傾向があることが見受けられた。

(a-6) 夜想曲 作品 9-3 冒頭 (a-7) 夜想曲 作品 72-1 冒頭

左手においても、8.D は第 4 指にこだわりをもっている箇所が認められた。譜例 (a-6) では、2 拍目の嬰へ音に第 4 指を用いると第 3 指で弾くよりも指間を広げる必要がでてくる。第 4 指を指定しているのは他では 5.Pe のみで、6.Mi、9.Co、10.Pa、

11.H、12.Ekにおいては第3指を指定している。譜例(a-7)の場合も、8.Dは二度とも第4指を指定しているが、6.Mi、10.Pa、11.Hにおいては自然に置かれる第3指を指定している。5.Peと7.Bは8.Dと同様である。

譜例(a-6) 夜想曲 作品9-3 冒頭

		fis	f
1	FE/Wf※	/	/
2	GE/Wn※	/	/
3	EE/We※	/	/
4	Ma	/	/
5	Pe	4	4
6	Mi	3	3
7	B	/	/
8	D	4	4
9	Co	3	3
10	Pa	3	3
11	H	3	*
12	Ek	3	*

譜例(a-7) 夜想曲 作品72-1 冒頭

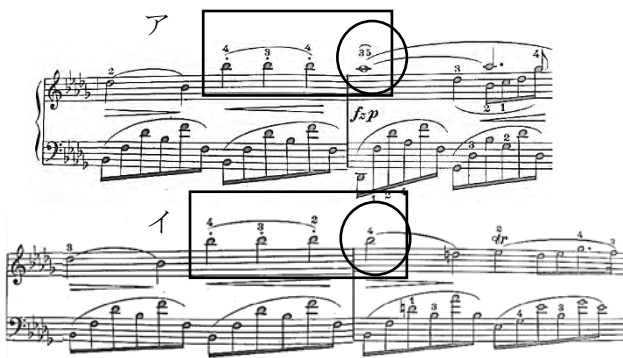
		e	e
1	FE/Wf※	/	/
2	GE/Wn※	/	/
3	EE/We※	/	/
4	Ma	/	/
5	Pe	4	*
6	Mi	5	*
7	B	4	*
8	D	4	4
9	Co	5	*
10	Pa	5	*
11	H	5	*
12	Ek		

(a-8) 夜想曲 作品9-1 4-5小節目、12-13小節目

8.Dは、類似のメロディ音型が二度繰り返される箇所、最初に出る変ニ長調の主和音に解決する変ホ音に対しては第3指を用い、2度目にでてくる変ホ短調のドミナントの根音のニ音に対しては、第4指に変えている。はじめの解決する変ホ音に対してスフォルツァンドが指示されており、一方2度目の変口音は和声が解決しておらず、またスフォルツァンドの指示もない。ここで8.Dは、変イ音と変口音に対して音質の変化を期待して異なる指使いをつけたと考えることができる。6.Miと4.Maは2度目にでてくる変口音に対し

て記載がないが、5.P、9.Co、11.He においては、同じ指使いの3を指定している。

譜例 (a-8) 夜想曲 作品 9-1 4-5 小節目、12-13 小節目



	ア	イ		
	b-b-b	as	b-b-b	b
1	FE/Wf※	/	/	/
2	GE/Wn※	/	/	/
3	EE/We※	/	/	/
4	Ma	4**	3-5	4**
5	Pe	434	3-5	434
6	Mi	***	4-5	***
7	B	/	/	/
8	D	434	3-5	432
9	Co	324	3-5	324
10	Pa	434	3-5	4**
11	H	4**	3-5	***
12	Ek	/	/	/

「—」は指の持ち替えの指示

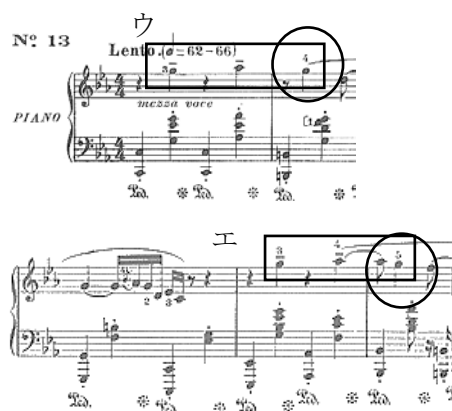
(a-9) 夜想曲 作品 48-1 の冒頭、5-6 小節目

8.D は、四角で囲った3つめのト音（○印）に対して、同様なフレーズが出てきた際、異なる指を指定している。2小節目の1拍目の左手のバスのロ音は1度目はハ短調の属七の導音で転回形となっており不安定な印象、対して2度目の6小節目の1拍目の変ロ音は、変ホ長調の属七の根音となっており幾分ゆるやかで穏やかな印象となっている。5.Pe の場合は、どちらも同じ指を指定している。4.Ma は、はじめの音にのみ記載があるが、1-2小節目が「343」、5-6小節目が「232」と推測される。4.Ma の場合は、不安定なト音に第3指を、ゆるやかなト音に第2指を用いている。10.Pa と12.Ek は、3つの音に対して「333」を指定している。10.Pa の場合は、巻末の注解によれば、オックスフォード版の指使いを採用しており、その指使いはショパンによるものとしている。また、12.Ek はこの箇所の指使いを括弧書きで、ショパンの弟子の楽譜に書き込まれたものとして記している。

同じ指の連続で奏するショパン特有のピアニズムを8.D は採用していない。8.D は1小節目の4拍目の変イ音には記載していないが、第4指が用いられるだろう。不安定な緊張感のある2小節目1拍目のト音を、5.Pe のように第5指ではなく、再度第4指で弾きなおすことで、ハーモニーの変化をより表現することができる。2度目に出てくる6小節目

のト音は、後続する音形と変イ音からト音まで休符がなくタイで繋がっていることを考慮すると、必然的に第5指、もしくは第3指を用いることになる。この場合、冒頭の2小節目のト音を前の変イ音と同じ第4指を指定しているが、筆者が手に入れた自筆譜のファクシミリには、指使いの記載がない。

譜例 (a-9) 夜想曲 作品 48-1 の冒頭、5-6 小節目



		ウ	工
		g-as-g	g-as-g
1	FE/Wf※	/	/
2	GE/Wn※	/	/
3	EE/We※	/	/
4	Ma	3 **	2 **
5	Pe	3 4 5	3 4 5
6	Mi	/	/
7	B	/	/
8	D	3 *(4)	3 (4) 5
9	Co	3 3 5	3 4 5
10	Pa	3 3 3	/
11	H	3 * 5	** 5
12	Ek	(3 3 3)	(3 3) *

b) 第2の特徴——強拍における親指使用の回避

8.D では以下の箇所において、強拍に親指を避ける指使いを用いている。

- (b-1) 練習曲 作品 10-10 1 小節目
- (b-2) 練習曲 作品 10-8 1 小節目
- (b-3) 夜想曲 作品 9-3 8-9 小節目
- (b-4) 夜想曲 作品 9-1 14 小節目

(b-1) 練習曲 作品 10-10 1 小節目

練習曲作品 10-10 冒頭ではアウトタクトに第1指をおき、1拍目に第3指というような特異な指使いを 8.D のみ選択していた。10.Pa と 11.H と 12.Ek も第1指をアウトタクトに指定しているが、次の強拍の変イ音も第1指 (10.Pa によればショパン自身のもの) で

ある。

譜例 (b-1) 練習曲 作品 10-10 1 小節目

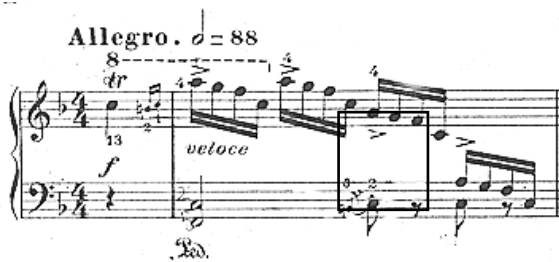


	es	as
1 FE/Wf※	/	/
2 GE/Wn※	/	/
3 EE/We※	/	/
4 Ma	/	/
5 Pe	2	1
6 Mi	2	1
7 B	2	1
8 D	1	3
9 Co	2	1
10 Pa	1	1(シヨ/パン)
11 H	1	1
12 Ek	1	1

(b-2) 練習曲 作品 10-8 1 小節目

1 小節目の 3 拍目左手の前打音の口音とハ音に対して、8.D は 3—2 と指定している。指使いの記載がある 5.Pe と 9.Co は 2-1 となっており、10.Pa は 2 種類記載があり、8.D と同様 3—2、そして 3—1 となっている。

譜例 (b-2) 練習曲 作品 10-8 1 小節目



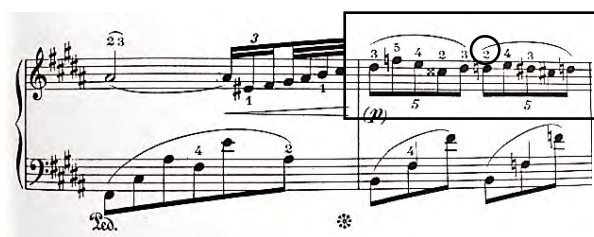
	h-c
1 FE/Wf※	/
2 GE/Wn※	/
3 EE/We※	/
4 Ma	/
5 Pe	2—1
6 Mi	/
7 B	/
8 D	3—2
9 Co	2—1
10 Pa	Pa...3-2、3-1
11 H	/
12 Ek	/

「—」は前打音と 3 拍目のハ音を結ぶ

(b-3) 夜想曲 作品 9-3 8-9 小節目

狭い空間をぬうような半音階的なパッセージのとき、○印の二音に 8.D は第 2 指を指定している。8.D と同じ指使いは、9.Co のみである。ほとんどの版は 2 フレーズ目の頭に第 1 指を用いている。7.B は 2 フレーズ目のはじめの二音・ホ音に「2・5」を用いている。

譜例 (b-3) 夜想曲 作品 9-3 8-9 小節目

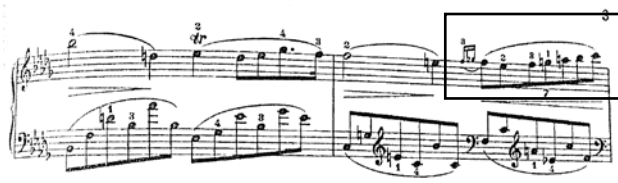


		dis-f-e-cisis-dis	d-e-dis-cis-d
1	FE/Wf※		
2	GE/Wn※	/	/
3	EE/We※	/	/
4	Ma	35423	1432*
5	Pe	35423	14***
6	Mi	35423	14***
7	B	35423	253**
8	D	35423	243**
9	Co	35423	24323
10	Pa	35*23	14***
11	H	***2*	14***
12	Ek	*5*1*	14*2*

(b-4) 夜想曲 作品 9-1 14 小節目

右手の旋律に対しては 8.D のみ第 1 指の使用を極力控えていることが見受けられる。8.D は、前打音の始まりを第 3 指で弾くことによって、へ音やホ音に第 1 指がくるのを避けている。前打音以外の音に対して、8.D 以外のほとんどは 2 回以上第 1 指を用いる指使いとなっている。11.H は、イ音に対してのみ指使いを指定しているが、1 拍目のへ音に対して第 2 指を指定しており、4 拍目からの指使いは「23 2123123」となり、2 回第 1 指を使用することになる。また、4.Ma は、へ音に対してのみ第 1 指を指定しているが、4 拍目からの指使いは「34 3212345」となり、第 1 指は 1 度のみ使用である。4.Ma のほうは、7 連符の 2 つ目のホ音からへ音へ折り返した際にへ音に第 1 指を用いているのに対し、8.D は、ホ音からへ音に折り返す際に指くぐりを行っていない。

譜例 (b-4) 夜想曲 作品 9-1 14 小節目



		f-ges	f-e-f-g-a-b-c
1	FE/Wf※	/	/
2	GE/Wn※	/	/
3	EE/We※	/	/
4	Ma	**	**1***5
5	Pe	23	1231***
6	Mi	23	1231234
7	B	13	21*31**
8	D	3*	*231***
9	Co	23	1231235
10	Pa	13	2***1**
11	H	**	****1**
12	Ek	**	**** / **
		(23	2123123)

c) 第 3 の特徴——ポジション保持

本論でポジション保持の指使いとは、一続きの旋律を弾く際に通常一般的に指くぐりや指越えをする箇所においてそれを行わず、和音を掴むように指の位置を固定させる指使いのこととする。8.D は、以下の箇所において、ポジションを保持し指を置いたまま弾く指使いを用いている。

- (c-1) 練習曲 作品 25-2 1 小節目
- (c-2) 夜想曲 作品 9-3 7 小節目
- (c-3) 夜想曲 作品 9-2 11 小節目

(c-1) 練習曲 作品 25-2 1 小節目

8.D と 7.B においては、ポジションを保持した指使いとなっているが、対して 6.Mi は常に親指が第 2 指の下に潜る指使いとなっている。5.Pe に関しては、ポジションを保持した指使いと、括弧書きで指をくぐらせる指使いを記載している。ただし、ポジションを保持した方は、3 拍目の「c-des-h」に対して、1-3-1 を指定しており、不自然な指使いとなっている 12.Ek は、アウフタクトの第 2 指はショパンのオリジナルとして記載しているが、2 種類ある指使いは校訂者によるものとしている。下段の指使いは、8.D と同様にポジション保持の指使いとなっている。

譜例 (c-1) 作品 25-2 1 小節目



		c	c-des-h-c-es-des-c-des-h-c-fis-g
1	FE/Wf※	/	/
2	GE/Wn※	/	/
3	EE/We※	/	/
4	Ma	/	/
5	Pe	3	2** *** 131 24*
		2	142 1** *42 1**
6	Mi	*	1** 1** 1** 1**
7	B	3	231 243 2** 245
		3	142 132 1** 1**
8	D	3	2*1 *4* 2** 24*
9	Co	1	231 243 1(2)31 245
10	Pa	2	132 132 132 145
11	H	2	131 *** 131 *4*
12	Ek	2	132 1** 132 1**
		2	231 24* 2** 245

(c-2) 夜想曲 作品 9-3 7 小節目

8.D と 6.Mi は 5 本の指のポジションをそのまま保持した指使いとなっている。一方、5.Pe、4.Ma、10.Pa、11.H、7.B、12.Ek はどれもどこかで第 1 指を人差し指の下にくぐらせる指使いになっている。10.Pa は、3 拍目の嬰イ音と 4 拍目のロ音に両方第 3 指を指定しており、4 拍目からのフレーズの始まりを新たに感じさせる指使いとなっている。

譜例 (c-2) 作品 9-3 7 小節目



		gis-ais	h-cis-h-ais-h-dis-cis
1	FE/Wf※	/	/
2	GE/Wn※	/	/
3	EE/We※	/	/
4	Ma	1*	****143
5	Pe	2*	143214*
6	Mi	12	3**235*
7	B	**	14321**
8	D	12	3**235*
9	Co	23	1432143
10	Pa	*3	3***143
11	H	2*	143*15*
12	Ek	2*	143*1**

(c-1)、(c-2) 共に 8.D のポジション保持の指使いはドビュッシーが校訂した以前の版によるものの中でも見られたが、ドビュッシー自身が選択したという事実から彼の考えが反映されているとみてよいであろう。

(c-3) 夜想曲 作品 9-2 11 小節目

8.D は第 5 指からスタートし、3 拍目でポジション移動する指使いである。5.Pe の 4 拍目の a は第 4 指の下を第 5 指がくぐる指使いとなっている。4.Ma は 1 拍目の変ロ音に記載がないが、6.Mi と同じ第 5 指か 5.Pe と同じ第 4 指を用いたと考えられる。この指使いにおける 8.D のオリジナル性は、他の版がすべて 1 小節を 1 つにとらえる指使いとなっているのに対して、1、2 拍と 3、4 拍にフレージングを分けるような指使いとなっているところである。この指使いによって、3 拍目の和声（バスがホ音からへ音になる）が変化することをより感じるすることができる。

譜例 (c-3) 夜想曲 作品 9-2 11 小節目



		b-a-g	f.a- d.b
1	FE/Wf※	/	/
2	GE/Wn※	/	/
3	EE/We※	/	/
4	Ma	* 5 *	3.5 3.2
5	Pe	4 5 4	3.5-1 4.2
6	Mi	5 5 4	3.5-1 4.2
7	B	/	/
8	D	5 4 3	5-1 4.2
9	Co	/	/
10	Pa	5 5 *	3.5 4.2
11	H	4 5 *	5 4
12	Ek	4 (5) *	3.5 4

「」は 2 音の重音に対して
「-」は指の持ち替えの指示

2.3.第2章のまとめ

ドビュッシーの版では、参照した他の校訂版とは異なる指使いが各所で見いだされ、そこからドビュッシーの指使いの独自性は明らかである。考察の結果、ドビュッシーの指使いの特徴として明らかになったのは次の3点であった。

- a) 第4指の特異な使い方
- b) 強拍における親指使用の回避
- c) ポジションを保持

これらの特徴は、ドビュッシーの音楽における音響への志向性と関連づけられると筆者は考えている。それについての考察を第3章で行う。

第 3 章

ドビュッシーの指使いの根拠の検証

第3章 ドビュッシーの指使いの根拠の検証

この章では第2章の考察から得られたショパンの校訂版におけるドビュッシーの指使いの特徴3点を検証し、ドビュッシーの選択した指使いの所以を考察することで彼の演奏美学を明らかにする。ドビュッシーが19世紀末から20世紀初頭までの調性音楽の波から離脱し、新しい和声語法を編み出したことは広く知られることである。それによって、機能
和声によって方向づけられていた旋律はその支配から解放され、対等に関係しあうようになった⁷⁴。

このようなドビュッシーの音楽語法とショパン作品につけられたドビュッシーの指使いと関連性があるのかどうか、第2章で得られた3つの特徴をそれぞれ検証していく。

3.1.第1の特徴—(a)第4指の特異な使い方の特徴の検証

ドビュッシーの指使いの特徴の1つは、アウフタクトを持つ強拍に第4指が使われていることであった。(第2章の譜例 a-1~a-5)。第4指は弱くコントロールが困難な指だが、繊細で表現性に優れている⁷⁵。ほとんどの版が第5指で弾くところを、わざわざ指を拡げ第4指を用いるところにドビュッシーの指に対するこだわりがみられた。

3の指と4の指の共通の腱は、その上5の指とも横の腱で結ばれているためコントロールが困難だが、この指に親指との結合感を与えることが第一の助けとなる⁷⁶。1の指と4の指とで弧線状を作るとすぐに4の指を意識して感じられるようになる。譜例(a-3)〈練習曲 作品10-9〉 21小節目のオクターヴを第1指と第4指でとる方法は、第5指を用いるより指を拡げる必要があるためあとの方の変ホ音を意識できる指使いとなっている。ドビュッシーがオクターヴの跳躍の音程間隔を敏感に捉えていたことがうかがえる。

また、考察から第4指を緊張感のある和音の時に用いており、旋律の指使い選択に下声部の和声が影響を与えていたことがうかがえた(譜例 a-8、a-9)。これに関連するドビュッシーの証言がある。ドビュッシーの弟子であるロンによれば、彼は全体のハーモニーを充

⁷⁴ 熊谷 (1987: 64)

⁷⁵ 青柳は第4指を「より歌える指」と述べている。(2009: 172)

⁷⁶ ランゲンハーゲン(1998:28) (アンナ・ヒルツェル・ランゲンハーゲン Anna Hirzel-Langenhahn (1874- 1951) ツェルニーの弟子のテオドル・レシェツキ Theodor Leschetizky (1830- 1915) の弟子。)

分考えにおかないで歌を浮き上がらせるように弾かれることに対してのあてつけで、「名演奏家の第5指は、玉に傷だ」と述べた。そして彼は、ハーモニーはメロディーを重視する考えの風下に立つものではなく、2つは一心同体の関係にあるもので、歌はたんにぼかし浮彫りくらいの味付けの役割しかもたないものであると考えていた⁷⁷という。ドビュッシーは旋律をとらえるときその下の響きを重要視しており、旋律はそれに付随するものでしかないと捉えていたのだ。ドビュッシーは、響きに応じて上声部で奏する旋律に音質の変化を要求し、指使いを選択していた。

上声部の旋律が下の音響に付随しているドビュッシーの自作品の例としては、ドビュッシーの自作品《映像第2集》の第1曲目〈葉ずえを渡る鐘〉が挙げられる。譜例(3-1)冒頭3小節目では、すべての声部が全音音階で成っておりドビュッシーの独特な響きが特徴的な箇所である。最上部の旋律は声部の都合上第5指で奏されるが、下声部の全音音階によって創りだされる音響に付随している。

譜例(3-1) 《映像第2集》の第1曲目〈葉ずえを渡る鐘〉冒頭

ショパンの音楽においては、緊張感のある左手の響きに敏感に反応し、その上にくる音に思い入れの強い第4指を用いたと推測する。

また、譜例(a-6)左手の分散和音における第4指の使用については、指間を広げる第4指を用いることで、より意識されたタッチで四分音符の長い音価を表現するねらいがあったと考えられるが、もう一つの可能性としては、ドビュッシーの手指の特徴や演奏法に起因すると思われる。それはドビュッシーの推奨した指使いについてのロンの証言からわ

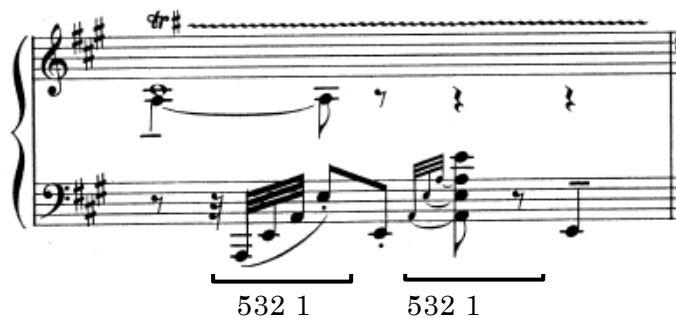
⁷⁷ ロン (2008 : 23)

かる。ロンは、《喜びの島》（譜例 3-2）で「作曲家のすすめている運指法」（作曲家＝ドビュッシー）として譜例のような指使いを記載しており⁷⁸、通常「531 2」といったように指くぐりを行う箇所であるが、ドビュッシーはそれを行わず（譜例 3-2）のように指を拵げて 12 度の音程幅を一気に弾ききる。ドビュッシーは、右手は不器用だったが左手については「《指の間が並はずれて広がる》みごとな左手⁷⁹」というロンによる証言があり、ショパンの左手における第 4 指の使用は、ドビュッシーの手指の身体的な特徴にも起因するのかもしれない。

譜例 (a-6) 夜想曲 作品 9-3 冒頭（再掲）



譜例 (3-2) 喜びの島 8 小節目



⁷⁸ ロン (2008:53-54)

⁷⁹ ロン (2008: 71)

3.2.第2の特徴— (b) 強拍における親指使用の回避の特徴の検証

第2章の比較考察で「強拍における親指使用を回避」する指使いが明らかになった。譜例 (b-3) 及び (b-4) では、右手の旋律に対しては 8.D のみ第1指の使用を極力控えており、繊細な指の運びとなっている。指くぐりも最小限になっており、なるべくアクセントがつかないような指使いとなっている。ここで注目することは、8.D は旋律の動きに沿わない指使いになっているということである。旋律が折り返す際に、その音形に沿って指くぐりを行わないことでアクセントが付きにくく旋律線の動きが強調されない。

このように旋律を捉えるドビュッシーの考え方は、ショパンよりはるか遡りバロック時代のバッハの音楽との繋がりと考えられる。ドビュッシーの旋律に対する考え方がうかがえる言葉が残っている。それは、「バッハの音楽にあってはひとを感動させるのは 旋律の性格ではない、その曲線である。」さらにしばしば、いくつかの平行した動きだ。それらの線の出会いが、偶然であるにせよ含意の一致にせよ、感動を誘う⁸⁰」(傍線筆者) というものである。ドビュッシーがバッハの音楽において、旋律のもつ性格より、その旋律そのものの曲線、形、すなわち音のまとまり(オブジェ)としての美しさに意味を見出していることがうかがえる。ショパンの音楽における旋律も同様にとらえていたことが親指を避ける指使いからうかがえる。

こうしたドビュッシーの旋律を一つのオブジェととらえる考え方は、オクターヴを6等分する全音音階や、旋律の中の方向の強制力のない教会旋法の愛用にも通ずるところがある⁸¹。ドビュッシーが音階構成音間の音程を等しくすることによって、音から定まった方向性を剥奪しようとしたことはよく知られていることである。譜例(3-3)の《子供の領分》の第5曲目〈小さな羊飼ひ〉冒頭の右手のどこか物悲しげな空気感を作りだしている旋律は、ニ音を中心音とするリディア旋法である。かつての調性音楽がもつはっきりとした音楽の方向性は存在せず、並べられた音によってたゆたうような雰囲気を作りだされている。こうした旋律の扱いが、ショパンの作品を捉える際にもあらわれているのではないだろうか。

⁸⁰ ドビュッシー (1996: 69-70)

⁸¹ ドビュッシーは当時線の芸術であるアール・ヌーヴォーの美学に深くひかれていた。(Lockspeiser: 1962: 116-121)

譜例 (3-3) 3) ドビュッシー《子供の領分》(1908) より〈小さな羊飼い〉冒頭

V.. The little Shepherd

The image shows the beginning of the piano part for 'The little Shepherd' by Debussy. The tempo is marked 'Très modéré'. The music is in 4/4 time and G major. The first staff is the right hand, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second measure contains a half note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The third measure contains a half note A5, followed by a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note B5. The fourth measure contains a half note A5, followed by a quarter note G5, a quarter note F#5, and a quarter note E5. The fifth measure contains a half note D5, followed by a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The sixth measure contains a half note G4, followed by a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The seventh measure contains a half note C4, followed by a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The eighth measure contains a half note F#3, followed by a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The ninth measure contains a half note B2, followed by a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2. The tenth measure contains a half note E2, followed by a quarter note D2, a quarter note C2, and a quarter note B1. The eleventh measure contains a half note A1, followed by a quarter note G1, a quarter note F#1, and a quarter note E1. The twelfth measure contains a half note D1, followed by a quarter note C1, a quarter note B0, and a quarter note A0. The piece ends with a fermata over the final note. The piano part is marked 'PIANO' and includes dynamic markings: *p* *très doux et délicatement expressif*, *< mf >*, and *p*.

また、譜例 (b-1) 〈練習曲 作品 10-10〉の冒頭でも強拍に第 1 指を避けているが、それによってアウフタクトの属音から 1 拍目の主音への和声進行を感じにくくなっており、機能和声のカデンツの機能が希薄なドビュッシーの作曲語法と通じている。

3.3.第3の特徴— (c) ポジション保持の指使いの特徴の検証


本節では第2章の指使いの考察から得られた第3の特徴「ポジション保持」の指使いの特徴に焦点を当てる。この特徴は他の特徴とくらべて特異であり、なぜそのような指使いやフレーズを指定したのか疑問が残った。

3.3.1.指の独立の必要性

第2章で取り上げた〈練習曲 作品 25-2〉(譜例 c-1)の冒頭で、他の版では、第1指を支点とした指使いが用いられている。一方、ドビュッシーの指使いは、特に2,3拍目で第2,3,4指がイレギュラーに動き、他の版に比べてコントロールが容易ではない。ドビュッシーのような指使いがコントロール上難しくなる理由は、隣り合う指同士の腱間結合がコントロールに影響するためである。

なぜ隣り合う指同士の連続がコントロールの困難を引き起こすかは手指の筋肉の構造を見てみるとわかる。第2,3,4,5指の関節を動かす筋肉は、総指伸筋、示指伸筋、小指伸筋という筋の3種類である。総指伸筋は手関節より始まり、親指以外の各指に付着し、各指の関節を伸展させる働きをしている。この筋肉は先端の方で各指同士のつながりがあるのが特徴である。伸筋腱の間を橋渡しする組織があり、各腱同士がしっかりと結びついている。その結合は第4指と第5指の間がもっとも厚くしっかりしており、第3指と第4指の間がそれに次ぎ、第2指と第3指の間の腱間結合がもっとも薄くて弱い⁸²。

このように、指同士がこういった腱間結合によって結ばれているため、隣り合う指は互いに影響されやすい。

〈練習曲 作品 25-2〉(譜例 c-1)の冒頭に戻ってみると、ドビュッシーがふった指使いは隣り合う指同士の連続が非常に多いことがわかる。(下記の表 ) 隣り合う音に隣り合う指を用いることはそれぞれの指が独立していることが必要になる。※は、隣り合う指だが、指くぐりを行う箇所であるので含めない。

⁸² 酒井 (2000 : 16)

作品 25-2

ドビュッシー	2	3	1	2	4	3	2	3	1	2	4	5
多くの他の版	1	3	2 ※	1	4	3	1	3	2 ※	1	4	5

〈夜想曲 作品 9-3〉の二箇所の場合も同様で、第 1 指を他の指の下にくぐらせることを避け、3.4.5 の指のコントロールが必要になる。

作品 9-3 8-9 小節目

ドビュッシー	3	5	4	2	3	2	4	3	2	3
多くの他の版	3	5	4	2	3	1	4	3	2	3

作品 9-3 7 小節目

ドビュッシー	1	2	3	4	3	2	3	5	4	
多くの他の版	2	3	1	4	3	2	※	1	4	3
多くの他の版	1	2	3	4	3	2	※	1	4	3

他の多くの版が採用している指使いは隣り合う指をあまり用いていないため、打鍵時に他の指の影響を受けにくく楽に指を動かすことができることがわかる。対してドビュッシーの指使いは、隣同士の指を多く用いることで指を独立してコントロールする技術が必要となる。一見すると不自然で弾きにくいように見えるが、このような指使いを指定した理由はなぜだろうか。

3.3.2. パリ音楽院の教育

第一に考えられるのは、ドビュッシーが音楽院時代に受けた教育による影響である。というのは、パリ音楽院はドビュッシーが師事したマルモンテルの時代、なおも指の独立の取得を重視し続けていたからである。指の独立の練習曲を書いたムツィオ・クレメンティ Muzio Filippo Vincenzo Francesco Saverio Clementi (1752- 1832) やフリードリヒ・ヴィルヘルム・ミヒャエル・カルクブレンナー Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner (1785- 1849) の影響を受けているマルモンテルにドビュッシーは師事していた。

マルモンテルは、『ピアノ芸術⁸³』において「完全に独立した指の動作はまさにメカニズムの第一条件である」と述べており、彼の「メカニズム」教育の基礎にあるのは、「指の独立」であった⁸⁴。それぞれの手の5指が独立に動くこと、また各指で自在に強弱などのニュアンスをコントロールができる状態を目指していた。19世紀前半以来、パリ音楽院の「メカニズム」教育において「指の独立」は非常に重視されてきた観点であったとされている。ショパンの演奏技法をモテ夫人から受けついでドビュッシーは、パリ音楽院でのこうした旧態然たる教育に失望した⁸⁵とされているが、このように、当時パリ音楽院では「メカニズム」教育の基礎として「指の独立」が非常に重視されていた。ドビュッシーはそういった教育を受けていたため、ポジションを保持する指使いは外見上指の独立を企図しているように見える。

しかし、ドビュッシーが演奏において技術的に欠陥があり、ピアニストとして成功しなかったことを考慮しなければならない。パリ音楽院での試験の結果は芳しくなく、彼を知る複数の人たちの証言からも、ドビュッシーのテクニック上の不器用さがうかがえる。パリ音楽院の同級生のポール・ヴィダルは「トリルを難しそうに弾いたが、これに対して左手は器用に動き、並外れたひろい音域をつかむことができた⁸⁶」(傍線筆者)と回想している。トリルは隣り合った指を素早く打鍵する技法で、指を均等に動かすことが必要である。

また、ピアノ科の同級生のガブリエル・ピエルネ Gabriel Pierné (1863- 1937) はドビ

⁸³ A.-F.マルモンテル 1886 『古典派および現代のピアノ芸術——ピアノの技術教育および美学に関するある教授の助言』のこと。(上田泰史(2011: 51))

⁸⁴ 上田泰史(2011: 58)

⁸⁵ 青柳(1998: 77)

⁸⁶ 青柳(2008: 51)

ュッシーの演奏をこう回想している⁸⁷。

マルモンテルのピアノのクラスでは、彼は風変わりな演奏で私たちに驚かしたものだ。生まれつきのぶきっちょか、それとも内気からかは知らないが、彼は鍵盤に文字どおり襲いかかって、あらゆる効果を無理強いした。むずかしいところを弾くときは、騒々しく息を切らし、衝動的な身振りで突慳貪な弾きかたをして、まるで楽器を相手にむかつ腹を立てているみたいだった。ときおり、びっくりするほどふっくらと優しい効果を出して見せました。欠点と美点の両方から、彼の演奏は、いつも何か非常に特異なものだったのである。(傍線筆者)

このように、ドビュッシーはピアノの演奏に関しては不器用で、特に右手のコントロールに難があったようである。ドビュッシー自身の〈5本のための〉練習曲には、独立した指のテクニックが必要な箇所がみられるが⁸⁸、この練習曲はドビュッシーが「ツェルニー氏にならって」という副題をつけてハ長調から練習をはじめめるツェルニーを皮肉ったものである。これに続く全12曲の練習曲は、必ずしも指の独立や鍛錬だけを目的としてはいない⁸⁹。

こうしたことから、ドビュッシーのポジションを保持する一見弾きにくい指使いは、ドビュッシー自身が身に着けた演奏法や癖などから自然につけられたとは考えにくい⁹⁰。ま

⁸⁷ Nichols (1992: 4) (訳: 平島正郎 (1987))

⁸⁸ 1つは〈5本の指のための〉の30小節目の右手の指使いは必然的に「214 534 214」となるが、2.3.4.5指のイレギュラーな動きはコントロールが容易ではない。また、同じ曲の48小節目の左手におけるパッセージも、下声に2分音符のfesがあるため、上の16分音符の指使いは「432 123 212 321」となる。下で第5指を押さえたままで均等に粒を揃えて奏することが難解な箇所である。

⁸⁹ 上田は、19世紀からのパリ音楽院でのピアノ教育における練習曲の扱い方について、1805年に出版されたルイ・アダンの《ピアノ・メソッド》を挙げ論じている。「ピアノ演奏において身体能力としての「メカニズム」偏重に陥ることなく、作品固有の性格を尊重しなければならないという考え方は、とりわけ教育的なジャンルである練習曲(集) etude(s)にも見ることができる。練習曲は字義通りには指の訓練を主たる目的とするジャンルであるが、1830年以降、「メカニズム」と同時に作品の表現法を重視する練習曲が次々と出版されている」(上田:2011:49) たとえばアダンの系統を受け継ぐマルモンテルの《24 Études Caractéristiques op.25》(1849)

の、「Caractéristiques」は日本語では「特徴的な、個性的な」という意味で、マルモンテルが「各曲の特徴を正しく理解し、それぞれのスタイルにあった音楽表現の習得を目指す」ものであり、単にメカニカルな指の鍛錬だけを目指していたわけではない。こうしたパリにおける練習曲の扱いの傾向は、ドビュッシーの練習曲にも見られる。

⁹⁰ ドビュッシーの師であるマルモンテルは、指が独立して動くことで各指で自在に強弱などのニュアンスをコントロールできる状態を目指していたが、その目的はフレーズ構造を際立たせることだった。マルモンテルは『ピアノ芸術』の「指の独立」の項目において次のように述べている。「前略一片手ずつであれ両手であれ、それぞれの指が個別に、あるいは同時にまとまりとして動くにせよ、指と耳をリズムによる拍の分割、強拍のアクセント付け、シンメトリックなデッサンのアクセント付けに慣らし、またそれらを主な打鍵方法、響きの多様性に馴染ませて、得られた音の美点を感じ取り、次第に動きを速められるようにしなければならない。」(上田:2011:60) このように、マルモンテルはすべての指を完全にコントロールし、フレーズ構造を際立たせる種々のアクセントを可能にするために、「指の独立」を推し進めた。ドビュッシーの指の独立が必要な指使いはアーティキュレーションを曖昧にする効果が得られるため、こういった理由からも、音楽院での教育の影響であるとはいえない。

た、第 2 章の指使いの考察において、マルモンテル校訂のウージェール版とドビュッシーの指使いとは相違点が多かったことから、音楽院の教育の影響は薄いと思われる。

3.3.3. 旋律を音響としてとらえるドビュッシーの美学

前項でドビュッシーのポジション保持はパリ音楽院での訓練、教育に由来しているのではないかという推測を否定した。

本項では、彼自身の作品の作曲書法の側面からその所以を探ることとする。先の譜例〈練習曲 作品 25-2〉（譜例 c-1）で、ドビュッシー以外の校訂者の第 1 指を支点とする指使いの方が腱間結合の影響が少ないためコントロールが容易であると述べたが、もう一つのメリットがある。それは、旋律の動きを明確にすることができることである。この音形はハ音を中心としその経過音でできている。変二音からロ音への減 3 度の音程が狭いという感覚を表現するためには、ドビュッシーの第 3 指から第 1 指を用いるより、他の多くの版が採用している第 3 指から第 2 指を用いたほうがよい。またロ音からハ音に向かうときは、音形が来た道を折り返しているように第 2 指から第 1 指と指を被せる形をとった方が、折り返しの感じが出やすい。このようにメロディ音形のニュアンスをより出すことができるのはドビュッシー以外の校訂者が選択した指使いである。また譜例（c-2）の〈練習曲 作品 9-3〉でも 4 拍目の二音に他の多くの版は第 1 指を用いているが、それは 5 連符のフレーズのアーティキュレーションを明確にするためだと考えられる。

譜例（c-1）ショパン：練習曲 作品 25-2（再掲）



譜例（c-2）ショパン：〈練習曲 作品 9-3〉（再掲）

譜例 (c-1)												
ドビュッシー	2	3	1	2	4	3	2	3	1	2	4	5
多くの他の版	1	3	2	1	4	3	1	3	2	1	4	5
譜例 (c-2)												
ドビュッシー	3	5	4	2	3	2	4	3	2	3		
多くの他の版	3	5	4	2	3	1	4	3	2	3		

このように、他の版の指使いの方が、ドビュッシー校訂版よりも音形ニュアンスを伝えやすいといえる。一方、ドビュッシーの校訂版はまったく正反対の効果を生む。〈練習曲 作品 25-2〉のパッセージは音形の音程幅を感じさせず、〈夜想曲 作品 9-3〉(譜例 c-2) ではフレーズのアーティキュレーションも曖昧にしている。

このことは、ドビュッシーの自作品の特徴と呼応している。自作の練習曲を概観すると、フレージングの単位が小節と一致していることが見受けられた。〈装飾音のための〉(譜例 3-4) では、左手はもちろん、右手のメロディーも、小節単位で完結している。全曲通して次の小節までまたがるフレージングは皆無である。また、〈アルペジオのための〉(譜例 3-5) でも、左手の下声のメロディーは音楽的には2小節がひとつになっているのだが、フレージングは小節で区切られている。ドビュッシーの練習曲は、1つのモチーフをパターン化し、それを反復することでできている。モチーフのほとんどは、手をそのポジションに置いてまるで一筆書きのように描く音の塊になっている。その塊の単位は短いものが多い⁹¹、調性音楽のように次へと有機的な繋がりを持たない。したがって音響の塊が並置された楽譜通りに、手指も一フレーズごとにポジションを移動していく。どこで指をくぐらせるとか考える必要がなくなってしまうのである。こういった自作品にみられるような、小さな単位のモチーフが一つ一つの音響となって組み合わせられて形成される音楽構造の特徴がショパン作品においてもドビュッシーの指使いに表れているのではないだろうか。

⁹¹ 熊谷も、〈亜麻色の髪の乙女〉を分析する中で、ドビュッシーの音楽のモチーフは総じて断片的であると述べている。(熊谷:1987:58)

譜例 3-4 ドビュッシー：練習曲〈装飾音のための〉12-17 小節目

Poco animando
p semplice
pp murmurando
p
Rit. . . . // au Mouvt
ppv
dolce sonore

譜例 3-5 ドビュッシー：練習曲〈アルペジオのための〉7-8 小節目

pp
m.g.

3.4.実践による検証

考察で明らかにしたドビュッシーの指使いの特徴で実際に演奏をしてみると、どのように音になるのか検証してみる。

ロンは、ドビュッシーに教えられてやっとわかったこととして「手は継続的であるのはもちろん、深く押す力を持つこと」そして「ドビュッシー独得のやり方で、鍵盤にぴったりついて離れないこと」を挙げている⁹²。鍵盤から極力指を離さずに弾くためには、なるべく指くぐりや指越えがない、「ポジション保持」のフォームが必須である。ポジション保持の特徴としてあげた〈練習曲 作品 25-2〉や、親指回避の特徴とポジション保持両方の特徴としてあげた〈夜想曲 作品 9-3〉を、ドビュッシーがつけた指使いで弾いてみると、旋律のニュアンスよりも、音の連なりが1つの響きとして浮かび上がってくるように聴こえる。〈夜想曲 作品 9-3〉の場合、4拍目に第1指を置かないことで、スラーで5連符をまとめているものの、スラーの始まりの二音が強調されずに流れにとけ込むことで10の音の連なりがひとつの響きとして聴こえてくる。〈練習曲 作品 25-2〉の冒頭も同様で、ドビュッシーの指使いで弾くと、行ったり来たり細かく動く旋律線が強調されることがなく、手指の動きも静かになり、1小節がひとつの音響として存在するようになる。ドビュッシーはショパンの音楽も、独自の音楽観でとらえていたことが見て取れる。旋律も方向性が失われ、音の集合体がひとつの響きとして存在しているドビュッシーの音楽観は、ショパンの音楽の中でも捉えられたと筆者は推測する。

3.5.ドビュッシー《ピアノのための12の練習曲》における指使い

—3つの校訂版の比較検討

現在出版されているほとんどのドビュッシーの練習曲集には校訂者による指使いが記載されていない。それは校訂者がドビュッシーの「指使いは自分で探すこと」という趣旨の序文に忠実にしたがっているという見方があるが、その考えは間違っていると筆者は考えている。ドビュッシーは序文で「指使いは自分で探すこと」と述べているが、後の解釈

⁹² ロン (2008: 34)

者一演奏者のみならず校訂者に対しても一に委ねたということだと筆者は解釈している。ドビュッシーは自作の練習曲の序文において自身の指使いを遺さない理由として「作曲家自身」が指使いを指定することが演奏者の解釈の可能性を奪ってしまうからとしていた。ドビュッシー自身は、一解釈者としてショパンの校訂を行い、ショパンの音楽に指使いを付けた。今度は私たちを含め楽譜を校訂する者も一解釈者としてドビュッシーの作品に向き合っていくべきではないだろうか。

筆者自身は、本論で導きだしたドビュッシーの演奏美学や音楽観を反映する指使いを提案する。なぜなら、ドビュッシーの練習曲はただ単に演奏技術を追及したものではないため、弾きやすさや合理性を超えた表現に沿った指使いを選択する必要があるからである。本論の付録にて、明らかになったドビュッシーの音楽観を根拠とし、ドビュッシー自身が意図的に記載していない自作の練習曲への指使いをつけることを試みた。

本節ではこれまでの考察によって明らかになったドビュッシーの美学が、現在出版されている《ピアノのための12の練習曲》の楽譜において反映されたものかどうかの検討を行う。序章で述べたように、これまでに出版されたドビュッシーの練習曲の楽譜には、初版のデュラン版はじめ、出版された楽譜には作曲者の意向を酌んで指使いが記載されていないものがほとんどで、指使いの記載があるものも校訂者の独自の判断によるものと考えられる。指使いの記載がある数少ない版の中で、今回は中井の校訂によるショパン版と、クレム校訂によるペータース版、そしてハイネマン校訂、テオポールドによる指使いのヘンレ版の指使いを取り上げる。

ショパン版を「C」、ペータース版を「Pe」、ヘンレ版を「H」と記載する。ここでは、ドビュッシーの練習曲〈装飾音のための〉と〈半音階のための〉における指使いを考察することとする。

〈装飾音のための〉冒頭

○印の指使いは、C ははじめの二音からハ音までを「54321」でとる指使いとなっている（譜例 3-6）。H ははじめの二音と次のハ音に対して第5指を用いている。二音を次の4音の前打音のように扱っている。また、指を上げなくても楽に掴める指使いとなっている。Pe においては、はじめの二音に対して第5指か第4指、2つの可能性を示している。2つとも、「二音」と「ハ音・イ音・ヘ音・ハ音」を分けた指使いである。C のみははじめの二音からハ音までをポジション保持した指使いとなっている。ここの指使いは、第2

章で、(a) 第4指に表現性を持たせる指使いを用いていることと、(c) ポジションを保持する特徴も考慮すると、Cの指使いを採用したい。

譜例 3-6 〈装飾音のための〉 冒頭

C	54***	3**
Pe	5(4)5**1	321
H	55**1	3*1

同じ曲の16小節の○印のフレーズの指使いで、Cはイ音からロ音に移る際に第3指の下を第1指がくぐる指使いとなっている（譜例3-7）。PとHはト音からイ音に移るときに指をくぐらせる指使いである。どの版も、この一続きのメロディーの動きの輪郭をはっきりさせる指使いになっている。しかし、ドビュッシーの一続きのメロディーを1つの響きとしてとらえる音楽観を反映させると、「1234-543」という様にポジションを保持した指使いが妥当だといえる。この指使いを用いることで、この7音で構成されるハーモニーが音響として前面に浮き上がってくる。この響きこそドビュッシーが目指したものではないだろうか。

譜例 3-7 ドビュッシー：〈装飾音のための〉16小節目

C	1**1542
Pe	2*1****
H	2*1****

また同じ曲の中（譜例3-8）の12小節目の○印の Passage にも同様なことが言える。Peは二音からロ音に移る際に第1指の上を第2指が超える指使いとなっている。C

と H は、はじめのイ音からロ音まで、第 5 指から第 1 指を順番に用いるポジション保持の指使いとなっている。ショパン校訂に見られるドビュッシーの考え方を踏襲するならば、C と H の指使いを採用したい。

譜例 3-8 ドビュッシー：〈装飾音のための〉 11-12 小節目

C	5** *1
Pe	4** 12
H	5** 21 2

〈半音階のための〉

(譜例 3-9) 印では、P はト音に対して第 1 指を用い、それを支点として演奏する指使いだが、C は変イ音にたいして第 1 指を用いており、「1-2-3-2」というポジション保持の指使いとなっている。この場合、変イ音・ト音・嬰へ音・ト音という並んでいる音のニュアンスよりも、ペダルの中でこの 4 音の響きが浮かび上がるような音響効果を狙っていると考えられるので、C の指使いが妥当だと考える。H ははじめの変イ音に対してのみ第 2 指を指定しており、小節最後のト音 (○ 印) に第 1 指を記載しているので「2131」という指使いになると考えられる。こちらも旋律のニュアンスを重視した指使いとなっている。

譜例 3-9 〈半音階のための〉 77-79 小節目

C	1***
Pe	3131
H	2***

同じ曲の 13・15 小節目譜例 (3-10) は半音階の下降の指使いだが、C と Pe は、第 3 指と第 1 指を主に交互に用いる指使いで、32 分音符の音符一つ一つの粒立ちがはっきり

と聴こえるような指使いとなっている。H ははじめの 2 拍は第 4 指を拍のはじめに用い
 おり、拍を感じる指使いとなっている。ただ、半音階で作りだされる 1 つの響きを重
 視するならば、H のような、拍を感じさせる指使いは避けたほうが良いように思われ
 る。また、C と Pe のような粒立ちをはっきりさせる指使いも同様である。拍を感じさせ
 ず、またなるべく指くぐりや指越えのない指使いとなると、「3143 2132 1432 1321」と
 いうような指使いが考えられる。「4321」と「321」を組み合わせ、指越えを拍の頭に行
 わず、尚且つ指越えの回数を減らし、同じポジションをなるべく保持できる指使いであ
 る。この指使いを用いると、1 小節の半音階の下降音形が、ひとつの響きとして浮かび上
 がる。

譜例 3-10 〈半音階のための〉 13-15 小節目

C	3131	313*	*313*131
Pe	3131	***2	13**213*
H	4***	4***	3**3 **4*

以上のような観点で、これまでに明らかにしたドビュッシーの音楽観を反映した指使い
 を記載し、本論の付録として添付した。なお、今回導き出した特徴が多く反映することが
 可能だと筆者が判断した 4 曲〈5本の指のための〉、〈半音階のための〉〈装飾音のための〉
 〈アルペジオのための〉に絞って指使いの考案をおこなった。

3.6.第 3 章のまとめ

以上の考察から、ドビュッシーの音楽と演奏法は互いに密接に関連しあっており、ドビ
 ュッシーの音楽観が、ショパン校訂の際の指使いに反映されていることが明らかになった。
 第 1 の特徴— (a) 第 4 指の特異な使い方—については、より歌える第 4 指を緊張感のある
 音響の際に用いることで旋律が音響の上に成り立っている作曲語法と通じていた。また、
 第 2 の特徴— (b) 強拍における親指使用の回避—で、旋律の方向性をあいまいにしその調

性感をはく奪した。それはドビュッシー独自の作曲語法である五音音階や教会旋法と通じていた。また最後の第 3 の特徴— (c) ポジション保持—の特徴も、アーティキュレーションに沿った指越え指くぐりを行わないことで旋律のニュアンスを不鮮明にし、それにより音の集合で作られる音響が浮かび上がった。

このようにドビュッシーの音楽観は 3 つの指使いの特徴すべてにつながっており、その指使いの独自性は、ドビュッシー音楽の特徴—音響があらゆる他の要素より重要視され、従来の機能と和声によらず音響の併置によって成り立っているという特徴、また旋律の音の方向性を曖昧にする特徴—に呼応するものであった。そして、実際に演奏して音にしてみると、ドビュッシーがショパンの音楽を、自作品同様に捉えていたと考えることができた。これらの考察結果が、ドビュッシー自身が意図的に記載していない自作品の指使いを選択する根拠となり、ドビュッシー作品の演奏の領域に新たな視点を投げかけることができよう。

結論

結論

本論において、ドビュッシーが校訂したショパン全集に見られるドビュッシーの指使いからその独自性を読み取ることで、新しい側面からドビュッシーの演奏美学を検討してきた。

第1章では、ショパンの全集のドビュッシーの指使いを考察するにあたって、校訂版における指使いの変遷を示し、ドビュッシー校訂のショパン全集の位置づけを行った。そのためにまず楽譜における指使いの扱いや、出版譜における指使いの記載がいつ頃から一般化したのかを知るため、楽譜出版の歴史を調査した。18世紀から現代まで長い歴史を持つ出版社3社を選択し指使いの有無調査を行った結果、約339の楽譜のうち124の楽譜に指使いの記載が認められた。指使いの記載は18世紀中ごろから次第に増え、楽譜出版数の増大に関連していることが見受けられた。その時代に自由に編集を加えた解釈版が求められたが、ドビュッシー校訂のデュラン版の出版もその時代の出版物に該当する。そのためドビュッシーの指使いには彼独自の考えが反映されている可能性が高いと判断した。また、知人らの証言、幼少時のモテ夫人の教育、ドビュッシーがパリ音楽院で演奏した試験曲などから、ショパンがドビュッシーにとって特別な思い出のある作曲家だったことを裏付けた。このように、デュラン版の校訂作業時における楽譜出版事情とドビュッシーのショパンへの傾倒から、デュラン版から彼自身のピアノリズムを探ることは妥当なことだということを示した。第1章の最後でドビュッシーが参照した版を示し、本論で比較対象とする版を選定しその根拠と共に示した。ドビュッシーが参照した版については、彼の書簡と校訂楽譜の序文から導き出した。

第2章では、ドビュッシー校訂のショパン全集と筆者が第1章で選別した11の校訂版における指使いの比較考察を行った。そこから、3つの指使いの特徴—a) 第4指の特異な使い方 b) 強拍における親指使用の回避 c) ポジション保持—が得られた。

そして第3章で、これらの特徴がドビュッシーの音楽語法に通じていたことを検証した。その音楽語法とは「音響」が他の要素より常に優位にたっていること、そして旋律の持つ方向性や調性感をなくし旋律を一つの塊として捉えていたことで、それはどちらもドビュッシーが開拓した新しい音楽語法であった。第1の特徴—a) 第4指の特異な使い方の特徴について検証した結果、ドビュッシーの指使いは、敢えて指を拡げて第4指を用いる箇所が多く、意識的に音色に気を配るドビュッシーの意図がうかがえた。また、第4指を緊

張感のあるハーモニーの時に使う傾向から、下声部の音響に敏感に反応していたことがわかった。このことに関して、ドビュッシーは旋律をとらえる際その下で支えるハーモニーの方が優位にたっていると考えていたという旨の証言を残しており、ドビュッシーは、響きに応じて上声部で奏する旋律に音色の多様性をもたせていると結論づけた。第2の特徴—b) 強拍における親指使用の回避の特徴について検証した結果、旋律の動きに沿わない指運びとなることから、あえて旋律の持つ方向性を消し去ろうとする意図があったと仮定した。ドビュッシーの証言から、彼は旋律に関してそれが持つ性格よりその形を重要視していることを示し、その考え方がショパン作品の指使いに表れていると結論づけた。

最後に、c) ポジション保持の特徴については、他の特徴と比較して特異であったため、その根拠を示すのに複数の側面から検証を試みた。まず、このポジション保持の指使いが不自然で弾き辛く、それぞれの指が独立している必要があることを指の構造を示しながら説明し、その指使いの所以をパリ音楽院で受けた教育の影響であると仮説をたてた。しかしドビュッシーのピアニストとしての技術的な問題があったこと、マルモンテル版との相違点の多さから、受けた教育の影響を否定した。このポジション保持の指使いが、第2の特徴 b) 強拍における親指の使用を避ける指使いの効果と同様に、旋律の方向性を曖昧にする効果があることを述べた。

実際にポジションを保持する指使いでショパンの音楽を奏すると、旋律線が強調されず1フレーズが一つの音響となって響いた。こういった考察によって、ドビュッシーがショパンの作品を彼独自の音楽美学—先の時代の調性音楽から離脱し「音響」を前面に出すことで旋律の方向性を曖昧にすること—によって解釈していたことが読み取れた。

そして、第3章の終わりで現在出版されているドビュッシーの《ピアノのための12の練習曲》において、指使いの記載がある3つの校訂版の指使いに彼の美学が反映されているかの検討を行った結果、弾きやすさや合理性を優先した指使いが多くみられた。3つの校訂版の中では、ヘンレ版がドビュッシーの音楽観に近い指使いが見られたが、ドビュッシーの美学が反映する意図でつけられているようには見受けられなかった。

音響を重視するドビュッシーの作曲書法についてはこれまでも多く論じられてきたことだが、本論文で彼自身の指使いという演奏法の観点という新しい側面においてその美学を論じることができた。このことは、紙の上だけでなく、演奏という実践においてもドビュッシーが自分の美学を表現していたことを意味している。音楽は、楽譜に書かれたものを楽器で演奏して音となって初めて音楽として存在しうる。その音楽を表現するのに指使

いという手段は重要な役割を担っている。ドビュッシーはショパンやリストと同様にピアノを弾く作曲家であったことから、ピアノ作品を書くときには必ず「弾く」行為が前提にあって作曲をしていたと思われる。本論においてショパンの音楽に書かれたドビュッシーの指使いによって彼の演奏法と音楽観との結びつきが強固であることが明らかになり、ドビュッシーの自作品の指使い選択に有用な手掛かりをつかむことができた。

ドビュッシーの校訂したショパン全集は現在広く流布しておらず、使用される機会は少ない。それは第1章で述べたように、この全集が解釈版だと考えられているためであろう。しかし、解釈版は当時の演奏法、また作曲家が楽譜に書かなかった当時の共通認識、そしてその時を生きた音楽家達がどう作品を解釈したかを知る貴重な資料である。作曲家でもあるドビュッシーが校訂したショパン全集は、ドビュッシーの演奏法や音楽美学を違う側面から知る手がかりとして、もっと注目され活用されるべきではないだろうか。そこから、ドビュッシーが考えていた新しいショパン観が浮き彫りになり、さらに当時のパリにおける一般的なショパンの解釈をもみることができよう。「ショパンの音楽においてほどフランス流の思考と感覚が、かくも深く理解されて表現されたことはない」とコルトーは述べている⁹³。またサムスンによれば、ショパンの音楽はショパンが好んだサロンの陰影に富む洗練された芸術であるフランスバロック時代の伝統と、ドビュッシーやラヴェルとを繋ぐのに欠かせない存在となっているとのことである⁹⁴。そういった意味で、本論で取り上げたドビュッシー校訂のショパン全集は、フランスの伝統と思考を知るうえでも貴重な資料と言ってよいであろう。本考察から見出したドビュッシーの美学は、フランスの伝統的な感性を受け継いだものかもしれない。そういった意味で、ドビュッシー校訂のショパン全集はショパン演奏の新しい地平を開拓する可能性を秘めているが、これに関しては、本研究の及ぶところではないので今後取り組むべき課題となるであろう。

⁹³ サムスン (2012:394)

⁹⁴ サムスン (2012:394)

参考文献

使用・参照楽譜

参考文献

- Berthiaume Gerald Bernard. 1989. *Practice and performance techniques for the Douze etudes of Claude Debussy*. D. M. A. diss., University of Washington.
- Clarke, Eric. Parncutt, Richard. Raekallio, Matti. Sloboda, John. 1997. "Talking fingers: an interview study of pianists' views on fingering" *Musicae Scientiae*, vol 1,no.1, pp.87-107.
- Debussy, Claude. 2005. *Correspondance : 1872-1918*. France: Gallimard.
- Ekier, Jan. 1974. *Introduction to the Polish National Edition of the works of Fryderyk Chopin (WN) part 1. Editorial Issues*. Translated by John Comber, Towarzystwo Im.Fryderyka Chopina Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Lockspeiser, Edward. 1962. *Debussy : his life and mind*. London : Cassell.
- Long, Marguerite. 1972. *At the piano with Debussy*. Translated [from the French] by Olive Senior-Ellis. London: Dent.
- Newman, William S. 1982. Beethoven's Fingerings as Interpretive Clues. *The Journal of Musicology*, vol.1, No.2, pp.171-197. University of California Press.
- Nichols, Roger. 1992. *Debussy remembered*. London:Faber and Faber.
- Peterson, William J. 1981. *Debussy's Douze Etudes: A Critical Analysis*. Ph.D. diss., Berkeley: The University of California.
- Samson, Jim. 1992. *The Four Ballades*. Cambridge University Press. Cambridge: University of Cambridge.
- Thompson, Oscar. 1937. *Debussy: Man and Artist*. New York: Docc, Mead & Company.
- Vallas, Leon. 1958. *Claude Debussy et son temps*, Nouvelle ed, Paris: Albin Michel.
- Wheeldon, Marianne. 2008. *Debussy's Late Style- Musical Meaning and Interpretation*: Indiana University Press.
- Wu, Wei. 1995. *The Debussy edition of the four Ballades of Chopin*. D. M. A. diss., The Ohio State University.

- 青柳いづみこ 1998 「ショパンとドビュッシー—ドビュッシーはショパンのピアノリズムと書法をいかに受容したか—」 『音楽現代』 東京：芸術現代社 第28巻第12号 76-78。
- . 2008 『ドビュッシー—想念のエクトプラズム』 東京：中央公論新社。
- . 2009 『指先から感じるドビュッシー』 東京：春秋社。
- . 2013 「interview ”しっ尾”にロマン主義を残しているような皮膚感覚のドビュッシー」 『レコード芸術』 東京：音楽之友社 第62巻第2号 69-71。
- 浅香淳 1982 『原典版の手引』 東京：音楽之友社。
- 雨宮さくら 2012 「繊細さを愛した、音楽史の中の革命児：ドビュッシー ピアノ・ソロ作品」 『音楽現代』 東京：芸術現代社 第42巻11号。
- 網干毅 2005 「ピアノ『エチュード』小考」 『人文論究』 第55巻 42-56頁。
- 井上道子 2004 「原典版の活用法についての試論—バッハのクラヴィーア作品を中心に—」 『尚美学園大学芸術情報学部紀要』 第4巻 1-13。
- 上田昭 1976 「いわゆる「原典版」および「解釈版」をめぐる問題について」 『新潟大学教育学部長岡分校研究紀要』 第22巻 59-65。
- 上田泰史 2011 「19世紀後半のパリ音楽院におけるピアノ教育—「様式」と「メカニズム」の問題をめぐって—」 『地中海学会研究』 東京：地中海学会 第34巻 47-66。
- エーゲルディンゲル、ジャン＝ジャック 2005 『改訂増補 弟子から見たショパン—そのピアノ教育法と演奏美学』 米谷治郎・中島弘二訳 東京：音楽之友社。
- 大崎滋生 1993 『楽譜の文化史』 東京：音楽之友社。
- 岡田暁生 2003 『ピアノを弾く身体』 東京：春秋社。
- . 2008 『ピアニストになりたい！—19世紀 もうひとつの音楽史』 東京：春秋社。
- 小河原美子 1992 「ドビュッシーの作品における音の体系とゆれについて」 『国立音楽大学研究紀要』 第27巻 65-82。
- 小河原美子 1995 「ドビュッシーの和声について」 『国立音楽大学紀要』 第30巻 95-112。
- . 1998 「ドビュッシーの《ピアノのための12の練習曲》より、「4度のため」について」
- 香川正人 1991 「ピアノ奏法における実用的運指法の可能性—ベートーヴェン・ショパン・リスト等における原典版と解釈版の現状」 『日本私学教育研究所紀要』 第27巻第2号 237-266。
- 加藤一郎 2004 『ショパンのピアノリズム』 東京：音楽之友社。
- 川上晃 1996 「ショパンにおける旋律と運指の関係」 『群馬大学教育学部紀要 芸術・技術・体育・生活科学編』 第32巻 111-125。

- 熊谷彌由紀 1987 「クロード・ドビュッシー：その音楽の形成原理をめぐって」 『フィロカリア』
大阪：大阪大学 第4巻 54-73。
- グラウト、D.J.、パリスカ、C.V. 1998 『グラウト/パリスカ新西洋音楽史 下』 戸口幸策、津上
英輔、寺西基之訳 東京：音楽之友社。
- 小山郁之進 1963 「バッハの無表記クラヴィア—作品に関する覚書」『新潟大学教育学部高田分校研
究紀要』 第8巻。
- 酒井直隆 2000 『ピアニストの手—生涯とピアノ奏法』 東京：ムジカノーヴァ。
- サムスン、ジム 2012 『ショパン 孤高の創造者』 大久保賢訳 東京：春秋社。
- ソーズマン、E 1993 『20世紀の音楽』 松前紀男、秋岡陽訳 東京：東海大学出版会。
- 高橋淳 1989 『楽譜の正しい選び方』 東京：春秋社。
- 岳本恭治 2002 「探検編 ピアノの指使いの歴史—ルネサンスから近代まで (特集 「指使い」 を考え
る)」『ムジカノーヴァ』 東京：音楽之友社 第33巻第9号 52~57。
- 多田純一 2006 「アルフレッド・コルトー版に見られる指使いに関する一考察—ショパン作品の場合」
『財団法人日本ピアノ教育連盟紀要』第22巻 東京：日本ピアノ教育連盟 97-111。
- デ・ラ・モッテ、ディーター 1980 『大作曲家の和声』 滝井敬子訳 東京：シンフォニア。
- 徳永隆男 1997 「20世紀への移行期におけるドビュッシーに関する参考資料」 『慶應義塾大学日
吉紀要 H 人文科学』慶應義塾大学 第12巻 39-60。
- ドビュッシー、クロード 1996 『ドビュッシー音楽論集—反好事家八分音符氏』 平島正郎訳 東京：
岩波書店。
- 西沢昭男 1972 「ドビュッシーの和声法について—そのカデンツの変容と崩壊—」『横浜国立大学教
育紀要』横浜国立大学 第12巻 110-123。
- 西原稔 2012 「ドビュッシーの革新：緻密な論理で組み立てられているドビュッシーの作品 (特集
生誕150年記念 クロード・ドビュッシー：アニヴァーサリーな音楽家(Vol.10))」 『音楽現
代』 東京：芸術現代社 第42巻第11号 56-58。
- 西原稔 2010 『ピアノ大陸ヨーロッパ—19世紀・市民音楽とクラシックの誕生』 東京：アルテス
パブリッシング。
- 沼田宏行 1996 『ドビュッシー《練習曲集》の原典研究と演奏解釈に基づく校訂—再現芸術における
楽譜の信頼性と可能性』 東京藝術大学大学院博士終了論文。
- 2007 「ドビュッシーの美しさの秘密 勉強する？感動する？」 『レッスンの友』 東京：レ
ッスンの友社 第45巻 第2号 22-28。

- ネイガウス、ゲンリッヒ 2003 『ピアノ演奏芸術—ある教育者の手記—』 東京：音楽之友社。
- 橋本英二 2011 『バロックとその前後の鍵盤音楽の運指法：便利で合理的な弾き方を演奏実践に生かす』 東京：音楽之友社。
- 樋口隆一 1993 「原典版」 柴田南雄、遠山一行編 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 東京：講談社 第6巻 387頁。
- 平島正郎 1987 『ドビュッシー』 東京：音楽之友社。
- ブラウン、H.M 1993 「校訂」 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 東京：講談社 第6巻 458頁。
- 前田菜月 2013 「ドビュッシーの和性美と象徴主義における一考察—「ベルガマスク組曲より 月の光」の楽曲分析とともに—」『目白大学人文学研究』第9号 273-282。
- 前田則子、多田純一 2007 「ショパン作曲《Etudes op.10》における指使いの変遷—ショパンの自筆譜から現代のエディションまで—」『奈良教育大学紀要 人文・社会科学』奈良教育大学 第56巻第1号 147-162。
- . 2010 「ショパン作曲《Etudes op.25》の原典版楽譜の研究—No.1、No.2の原資料に基づいて—」『奈良教育大学紀要 人文・社会科学』奈良教育大学 第59巻第1号 175-186。
- 前田美樹 2011 「ドビュッシー；ピアノ作品「12の練習曲集」—パウル・クレーの「造形思考」によるアプローチの可能性」『青森中央短期大学研究紀要』青森中央短期大学 第24巻 79-84。
- . 2007 「ドビュッシーピアノ作品にみられる音楽的生成—束縛と解放の狭間に—」『青森中央短期大学紀要』青森中央短期大学 第20巻 11-18。
- 安田香 1975 「Debussyの音楽語法とその背景」『滋大紀要』第25号 110-117。
- . 2010 「ドビュッシーにおける異国主義・象徴主義—ガムランとの関係を視点に—」『音楽表現学のフィールド』日本音楽表現学会編 東京：東京堂出版 24-33。
- 安田啓子 1974 「ドビュッシーと全音々階」『愛媛大学教育学部紀要 第2部 人文・社会科学』第7巻 103-114。
- 山崎孝 1999 「ドビュッシーの音楽 ピアノ作品と演奏技巧の関係 楽譜の作成と権威—作曲家自筆譜、写本と初版 原典版と校訂版の存在—練習曲 チェルニー氏にならって五本の指のための」『くらしき作陽大学・作陽短期大学研究紀要』倉敷：くらしき作陽大学 第32巻第1号 27-57。
- . 2000 「ドビュッシーの音楽—ピアノ演奏技巧と基本」『くらしき作陽大学・作陽短期大学研究紀要』倉敷：くらしき作陽大学 第33巻第2号 83-96。
- ランゲンハーン、アンナ・ヒルツェル 1998 『ピアノのための指の訓練：弾くことと理解すること』

- 原田吉雄訳 東京: 全音楽譜出版社。
- ルシュール、フランソワ 2003 『伝記・クロード・ドビュッシー』 笠羽映子訳 東京: 音楽之友社。
- . 1999 『ドビュッシー書簡集 1884-1918』 笠羽映子訳 東京: 音楽之友社。
- ロン、マルグリット 2008 『ドビュッシーとピアノ曲—天才が名演奏家に直接託した技法と「こころ」の稀有な記録』 室淳介訳 東京: 音楽之友社。
- 渡辺裕 2001 『西洋音楽演奏史論序説—ベートーヴェンピアノ・ソナタの演奏史研究』 東京: 春秋社。
- Calais-Germain, Blandine 1995 『動きの解剖学』 仲井光二訳 東京: 科学新聞社。
- Krummel, W. Donald 1993 「出版」『ニューグローヴ世界音楽大辞典』 東京: 講談社 第8巻 370頁。

使用・参照楽譜

- Bach, Johann Sebastian. 1917. *6 Sonates violon et piano Nos 1 à 9*. Edited by Claude Debussy. Paris : Durand.
- . 1923. *3 sonates pour piano et violoncelle*. Edited by Claude Debussy. Paris : Durand.
- Chopin, Frédéric. 1860. *3 nocturnes Op.9*. Edited by A. -F. Marmontel. Paris: Heugel et Cie.
- . 1861. *13e Nocturne Op. 48 no. 1*. Edited by A. -F. Marmontel. Paris: Heugel et Cie.
- . 1879. *Sämtliche Pianoforte-Werke, Band I*. Edited by Herrmann Scholtz. Leipzig: C. F. Peters.
- . 1879. *Sämtliche Pianoforte- Werke, Band II*. Edited by Herrmann Scholtz. Leipzig: C. F. Peters.
- . 1894. *Complete Works for the piano vol. 4*. Edited and Fingered, and provided with an Introductory by Carl Mikuli. New York: G.Schirmer.
- . 1895. *Complete Works for Piano, Vol.7*. Edited by Carl Mikuli. New York: G. Schirmer.
- . 1913. *12 Etudes*. Edited by Ignaz Friedman. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- . 1913. *Nocturnes*. Edited by Ignaz Friedman. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- . 1915. *Ballades & impromptus*. Edited by Claude Debussy. Paris: Durand.
- . 1915. *Etudes*. Edited by Claude Debussy. Paris: Durand.
- . 1915. *Nocturnes*. Edited by Claude Debussy. Paris: Durand.
- . 1915. *Polonaises*. Edited by Claude Debussy. Paris: Durand.

- . 1980 . *Nocturnes*. Edited by Ewald Zimmermann. Fingered by Hans-Martin Theopold. München: Henle Verlag.
- . 1983. *Etüden*. Edited by Ewald Zimmermann. Fingered by Hermann Keller. München: Henle Verlag.
- . 1989. *Nokturny na fortepian : według autografów i pierwszych wydań*. Edited by Ignace Jan Paderewski, Ludwik Bronarski, Józef Turczyński. Warszawa: Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- . 2010. *Etiudy op.10, 25*. Edited by Jan Ekier, Paweł Kamiński. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- . 2010. *Nokturny op.9, 15, 27, 32, 37, 48, 55, 62*. Edited by Jan Ekier, Paweł Kamiński. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- ショパン、F、 1992. 《エチュード：自筆譜と初版に基づく》イグナツィ・ヤン・パデレフスキ、ルドヴィク・ブロナルスキ、ユゼフ・トゥルチヌスキ校訂 ワルシャワ：ジェスク音楽文化振興会、東京：アーツ出版。(Chopin, Frédéric . 1992. *Etiudy na fortepian : według autografów i pierwszych wydań*. Edited by Ignace Jan Paderewski, Ludwik Bronarski, Józef Turczyński. Warszawa: Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.)
- . 1989. 《ノクターン：自筆譜と初版に基づく》イグナツィ・ヤン・パデレフスキ、ルドヴィク・ブロナルスキ、ユゼフ・トゥルチヌスキ校訂 ワルシャワ：ジェスク音楽文化振興会、東京：アーツ出版。(Chopin, Frédéric. 1989. *Nokturny na fortepian : według autografów i pierwszych wydań*. Edited by Ignace Jan Paderewski, Ludwik Bronarski, Józef Turczyński. Warszawa: Instytut Fryderyka Chopina, Polskie Wydawnictwo Muzyczne.)
- . 2007. 《ショパン エチュード集》パウル・バドゥラ＝スコダ校訂・運指 東京：音楽之友社。
- Debussy, Claude. 1916. *Douze études pour le piano*. édition originale. Paris: Durand.
- . 1970. *Douze études*. Edited by Eberhardt Klemm. Leipzig: C. F. Peters.
- . 1994. *Douze études*. Edited by Ernst-Günter Heinemann, Preface by François Lesure, Fingering by Hans-Martin Theopold. München: Henle.
- . 2006. *Images, Ire série*. Edited by Roy Howat. Paris: Durand.
- . 2005. *Images, 2e série*. Edited by Roy Howat. Paris: Durand.
- ドビュッシー、クロード 2007. 《12の練習曲 = Douze études》 中井正子校訂 東京：ショパン。

自筆譜

- Chopin, Frédéric. 1986. *Deux nocturnes op. 48 ; Polonaise-fantaisie op. 61 : autographes en fac-similé avec une introduction* de Jean-Jacques Eigeldinger. Areuse: Jean-Jacques Eigeldinger.
- . komentarz źródłowy, Jeffrey Kallberg. 2010. *Nocturne, op. 62, no. 1 : facsimile edition of the manuscript held in The Newberry Library, Chicago (Vault Case MS 7Q 104)*, Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Debussy, Claude. 1989. *Etudes pour le piano: facsimilé des esquisses autographes(1915)*. Introduction de Roy Howat. Geneve: Edition Minkoff.

資料
付録

資料 ① ドビュッシーの指使いの記載があるバッハの作品抜粋

Bach, Johann Sebastian. 1915. *6 Sonates violon et piano Nos 1 à 9*. Edited by Claude Debussy. Paris : Durand.
(Catalogue en ligne de la Bibliothèque nationale de France)

Allegro
Cembalo Solo

poco f

43

D. & F. 9460

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains several measures of music, including a complex sixteenth-note passage. The bass staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature, providing a steady accompaniment.

The second system continues the piece. The treble staff features a series of sixteenth-note runs, while the bass staff maintains a consistent rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The third system shows more intricate melodic lines in the treble staff, with some notes marked with fingerings (e.g., 2, 1, 2, 1). The bass staff continues with its accompaniment, including some sixteenth-note passages.

The fourth system features a variety of note values and rests. The treble staff has several measures with eighth and sixteenth notes, while the bass staff has longer note values and rests.

The fifth system contains complex rhythmic patterns in both staves. The treble staff has a series of sixteenth-note runs, and the bass staff has a more active accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The sixth system concludes the piece. The treble staff has a final melodic flourish with sixteenth notes, and the bass staff provides a final accompaniment with eighth notes.

D. & F. 9460

15

2

3

1

2

1

5

1

2

1

5

D. & F. 9460

Breitkopf & Härtel

出版年	指使い 有無	プレートNo.	Ed. No.	作曲者	作品名
1802	/	52		Hoffmeister	Notturmo No.4
1802	x	97		Woelfl	3 Piano Sonatas, Op.22
1803	x	168		Spohr	Violin Concerto No.1, Op.1
1805	/	266		Danzi	3 String Quartets, Op.29
1805	x	222		Reicha	Piano Trio, Op.47
1806	x	384		Louis Ferdinand	Piano Quartet, Op.6
1807	x	462		Dussek	Concerto for 2 Pianos, Op.63 (parts)
1809	/	1401		Mozart	Die Zauberflöte, K.620
1809	x	1507?		Sterkel	Piano Trio, Op.47
1809	/	1337		Beethoven	Symphony No.6, Op.68
1809	/	1329		Beethoven	Symphony No.5, Op.67
1810	/	1603		Beethoven	Leonora Overture No.3, Op.72b
1810	/	1383		Cramer	3 Piano Sonatas, Op.44
1810	/	1556		Ebell	String Quartet in F minor (parts)
1812	x	1787		Kuhlau	Piano Sonata with Violin ad lib., Op.6b
1813	x	2651		Dussek	3 Trio Sonatas, Op.2
1818	x	3609		Martin	Nocturne, Op.8
1818	/	2722		Neukomm	Symphony, Op.19 (parts)
1819	/	3010		Praeger	Airs choisis arrangés, Op.29
1820	x	3159		Haeser	Piano Sonata No.3 in E-flat major
1823	/	3571		Barth	Oboe Concerto, Op.12 (parts)
1826	/	4302		Beethoven	Symphony No.5, Op.67
1828	/	4592		Spohr	Octet, Op.32 (arr. Mockwitz)
1830	/	4989		Reissiger	Ouverture de la tragédie Neron
1831	x	5206		Kalliwoda	Divertissement in F major, Op.28
1831	/	5144		Gährich, W.	Viola concertino, Op.2 (red. va/pf, va&pf pts)
1832	/	5306		Schneider	String Quartet, Op.90 (parts)
1833	/	5423		Gährich, W.	Piano Quartet in C minor, Op.4 (sc&pts)
1834	x	5560		Bobrowicz	Introduction et variations sur l'air polonais, Op.20
1835	x	5644		Kalkbrenner	Septet, Op.132
1837	○	5813		Schumann	Carnaval, Op.9
1837	x	5800		Spohr	Duo concertant, Op.95 (parts)

○: 指使いの記載があったもの x: 指使いの記載がなかったもの
 /: 一覧には書誌データがあるが閲覧できなかったもの及び鍵盤楽器を含まない楽曲
 △: 指使いの記載はあったが数か所のみでごく少数だったもの

資料② 3社の出版社の指使い有無調査表

1837	×	5843		Henselt	Variations de Concert on a Theme of Donizetti's 'L'elisir d'amore', Op.1
1838	×	5908		Kalkbrenner	Souvenir de 'Guido et Genevra' de Halevy, Op.142
1839	×	6016		Schumann	Kinderszenen, Op.15
1839	×	6004		Rosenhain	4 Romances, Op.14
1839	/	6175		Veit	String Quartet No.3, Op.7 (parts)
1839	○	6059		Bertini	Piano Sextet No.4, Op.114
1840	○	6198		Reissiger	Grande Cello Sonata, Op.147
1840	×	6320		Mendelssohn	Piano Trio No.1, Op.49
1840	×	6419		Chopin	Waltz in A-flat major, Op.42
1841	/	6515		Kummer	2 Concert Duos for Violin and Cello, Op.67 (pts)
1841	/	6595		Schumann	Symphony No.1, Op.38
1842	×	6740		Reichel	4 Preludes and Fugues, Op.3
1842	/	6683		Schumann	Symphony No.1, Op.38, piano 4 hands
1843	/	6841		Voss	Exaucement, Op.33
1843	×	6899		Schumann	Piano Quintet, Op.44
1845	×	7203		David	Andante and Scherzo capriccioso, Op.16 (version with piano)
1845	×	7219		Thalberg	Décameron, Op.57
1846	×	7366		Thalberg	Fantasia on Rossini's 'Barber of Seville', Op.63
1846	/	7528		Gade	String Quintet, Op.8 (parts)
1847	×	7562		Schumann	Piano Trio in G minor, Op.17
1847	/	7560		Spohr	String Quintet No.6, Op.129
1849	×	7718		Chopin	Cello Sonata, Op.65
1850	○	8067		David	12 Salonstücke, Op.24 (Vol.2)
1850	/	8116		Mendelssohn	String Quartet No.6, Op.80
1851	/	8411		Wagner	Lohengrin, WWV 75
1851	/	8347		Mendelssohn	Symphony No.4, Op.90
1851	×	8336		Mendelssohn	Symphony No.4, Op.90
1853	△	8715-17		Heller	24 Preludes, Op.81
1853	/	8638		Taubert	String Quartet No.2, Op.93 (parts)
1853	/	8795		Schumann	Symphony No.4, Op.120
1853	/	8545		Schumann	Symphony No.1, Op.38
1854	○	8853		Thalberg	Florinda, Op.71 (transc. for solo piano)
1854	×	8836		Brahms	Scherzo, Op.4
1854	○	8877		Liszt	Piano Sonata in B minor, S.178
1856	×	9226		Brahms	4 Ballades, Op.10

1856	×	9243		Gade	4 Phantasiestücke, Op.31
1857	/	9510		Hermann	String Quartet, Op.8 (parts)
1858	×	9616		Heller	Rondoletto sur la Cracovienne, Op.12
1859	×	9933		Gade	Frühlingsbotschaft, Op.35 (piano 4-h arr.)
1860	/	9942		Wagner	Tristan und Isolde, WWV 90
1860	/	10000		Wagner	Tristan und Isolde, WWV 90 (full score)
1861	×	10382		Bruch	2 Piano Pieces, Op.14
1861	/	10125		Bruch	String Quartet No.2, Op.10
1861	/	10211		Mendelssohn	String Octet, Op.20 (arr. pf Tscherlitzky)
1861	×	10164		Brambach	Piano Sextet, Op.5
1861	/	10198		David	String Sextet, Op.38
1862	×	10380		Bruch	6 Piano Pieces, Op.12
1863	○	10547		Naumann	Piano Trio, Op.7
1865	/	10668-76		Liszt	Symphonies of Beethoven
1865	○	10722		Bargiel	Suite No.2 for Piano, Op.31
1866	×	11097		Hiller	Gavotte, Courante, Sarabande, Op.115
1866	×	11111		Abert	Astorga (piano reduction ed. Herrmann)
1868	×	11513		Street	Cello Sonata Quasi Fantasia, Op.22
1870	/	10923		Mozart	Die Zauberflöte, K.620
1870	×	12081		Bargiel	Piano Trio No.3, Op.37
1871	/	12303		Mozart	Die Zauberflöte, K.620 (Red. A. by Horn)
1871	/	11665		Wagner	Tristan und Isolde, WWV 90
1872	×	12768		Scharwenka	Piano Trio No.1, Op.1
1873	×	12779		Chopin	Nocturnes, Op.27
1873	/	13100		Wagner	Lohengrin, WWV 75
1874	×	13446		Comellas	A'dieu à la Havanne, Op.2
1874	/	13604		Henschel	Serenade für Streich-Orchester in Canonform, Op.23
1875	×	13907		Rensburg	Konzertstück in B minor, Op.1 (cello/pf, 1st version)
1875	/	14081		Rauchenecker	String Quartet No.1 in C minor (1st ed. parts)
1875		13982		Thalberg	Pianoforte-Werke zu zwei Händen Vol.3
1877	×	14523		Röntgen	Neckens Polka, Op.11
1877	/	14641		Heller	Pianoforte-Werke zu 2 Händen, Band 3
1877	×	14571	2569	Fauré	Violin Sonata No.1, Op.13
1878	○	14924		Schröder	School of Trills and Staccatos, Op.39
1878		418		Beethoven	Piano Sonatas (ed. Carl Reinecke)
1878	/	14737		Roeder	Piano Trio, Op.14 (score & parts)

1878	○	14810		Urspruch	Variationen über ein eigenes Thema, Op.10
1879	×	14972		Parry	Piano Trio in E minor
1880	×	15374		Beliczay	3 Pieces in Hungarian Style, Op.22
1880	/	15351		Naumann	String Quintet No.2, Op.13
1880	/	15297		Fiedler	String Quintet (parts)
1881	×	15782		Scharwenka	Piano Concerto No.2, Op.56 (full score)
1881	×	15815		Beliczay	Nocturno, Op.24
1881	/	15127		Mozart	Horn Concerto in E-flat major, K.495
1881	/	15653		Mozart	Horn Concerto in D major, K.412/386b
1881	○	15683		Beliczay	Variations on a Hungarian Folk Song, Op.23
1882	/	16069		Wagner	Lohengrin, WWV 75
1882	○	16202		Beliczay	Aquarellen, Op.26
1882	/	16057		Rauchenecker	Symphony No.1 in F minor
1882	×	15951		Rubinstein	Viola Sonata, Op.49
1883	/	16206		MacDowell	Second Modern Suite, Op.14
1883	×	16293		Götze	Piano Trio, Op.25
1883	/	16337		Naumann	String Trio, Op.12
1884	○	16506		MacDowell	Piano Concerto No.1, Op.15
1884	/	16415		Reinecke	König Manfred, Op.93 (ballet music)
1884	○	17023		Beliczay	3 Stammbuchblätter, Op.31
1884	/	16643		Nicodé	Symphonische Variationen, Op.27 (full score)
1885	×	16998		Röntgen	Piano Trio, Op.23
1887	○	17519		Maas	Piano Concerto, Op.12 (arr. 2 pianos)
1887	/	17729		Bödecker	Impromptu über ein wendisches Lied, Op.31 (parts)
1887	×	17683		Knorr	Piano Quartet, Op.3
1888	×	17897		Röntgen	Phantasie, Op.24
1888	/	17923	2916	Klengel	Suite in D minor, Op.22
1889	/	18444		Naumann	Pastorale, Op.16 (score)
1889	/	18558		Gade	String Quartet No.1, Op.63 (full score)
1889	/	18324		Jadassohn	Symphony No.4, Op.101 (full score, part-B.)
1889	×	18418		Brucken Fock	Viola Sonata, Op.5 (score & part)
1890	○	18683		MacDowell	Piano Concerto No.2, Op.23 (2-piano reduction, first edition)
1890	○	18562		Klengel	Piano Trio, Op.25
1890	/	18910		Cherubini	String Quintet in E minor
1891	×	19070		Roberti	Piano Quartet
1891	×	19356		Zemlinsky	Ländliche Tänze, Op.1

1891	×	19033		Wolfrum	Piano Trio, Op.24
1891	/	18508		Beethoven	Violin Concerto in D major, Op.61
1892	/	19563		Wagner	Tristan und Isolde, WWV 90
1893	/	20066		Schumann	Amor und Psyche, Op.3 (score of an orchestral excerpt)
1893	×	20341		MacDowell	8 Songs, Op.47
1893	○	19801		MacDowell	Piano Sonata No.1, Op.45
1894	/	20719		Klengel	String Quartet No.2, Op.34 (parts)
1895		20778		Boccherini	Cello Concerto No.9, G.482, B-flat major
1895	×	20952		Litzau	Organ Works
1895	○	21116		Scharwenka	Violin Concerto, Op.95 (piano score & violin part)
1896	○	21422		Scharwenka	Suite for Violin and Piano, Op.99 (score&part. P. Scharwenka)
1896	○	21511		Scharwenka	Valse-Impromptu, Op.76, No.2 . X. Scharwenka
1897	×	21550		Weber	Concertino in E-flat major, Op.26
1897	○	21777	3479	Bach	Orchestral Suite No.3 in D major, BWV 1068
1897	×	21781		Jadassohn	Notturmo, Op.133 (score & part)
1897	/	21880	3477	Bach	Orchestral Suite No.1 in C major, BWV 1066
1898	/	21919	3478	Bach	Orchestral Suite No.2 in B minor, BWV 1067
1898	×	22059		Tinel	Franciscus, Op.36 (Trauermarsch arr.Org by De Pauw)
1898	/	22181		Thouret	Alter Reitermarsch 'Prinz von Coburg' (score)
1898	×	22203		Jadassohn	Capriccio for Flute and Piano, Op.137
1900	×	22957		Jenner	Werke von G. Jenner: Clarinet Sonata, Op.5, 9 Kinderlieder, Op.6, 6 Lieder, Op.7
1901	○	22643		Bendix	Piano Sonata, Op.26
1902	/	23939		Liszt	Dante Symphony, S.109
1904	×	24262	3966	Klengel	Concertino No.2 in G major, Op.41
1904	/	24556		Sinigaglia	Rapsodia piemontese, Op.26
1904	×	24627		Grieg	Violin Sonata No.2, Op.13
1905	×	25033		Sinigaglia	2 Pieces for Horn and Piano, Op.28
1905	×	24913		MacDowell	Suite No.2, Op.48
1907	×	25769		Pitt	2 Pieces, Op.45
1910	○	30164	3419	Reger	Blätter und Blüten
1914	○	29023	5238	Liszt	Grandes études de Paganini, S.141 (no.1, arr. Busoni)
1914	○	29024	5239	Liszt	Grandes études de Paganini, S.141 (no.5, arr. Busoni)
1914	×	27268		Volkman	Cello Concerto, Op.33
1915	○	27461	4215	Bach	Goldberg-Variationen, BWV 988

1916	○	27885	4839	Liszt	Grandes études de Paganini, S.141 (trans. of Liszt's etude no.3 by Busoni)
1916	/	27455	4307	Bach	Englische Suiten Nr. 1-3, BWV, 806-808 (ed. Petri)
1916	○	28526		Henselt	Wiegenlied, Op.45
1917	○	27978	4958	Liszt	Grandes études de Paganini, S.141 (no.2, arr. Busoni)
1917	/	27456	4308	Bach	Englische Suiten Nr. 4-6, BWV, 809-811 (ed. Busoni)
1917	×	27465	4319	Bach	Praludien und Fugen (ed. Busoni)
1920	/	27464	4318	Bach	Tokkaten, Fantasie, und Fuge a moll (ed. Busoni)
1921	×	28646		Schoeck	2 Klavierstücke, Op.29
1923	○	28731	5206	Liszt	Grandes études de Paganini, S.141 (no.4, arr. Busoni)
1926	/	29600		Machaut	Ballades
1926	/	29478-79		Thomas, K.	String Quartet, Op.5 (score&pts)
1926	/	29475	2665	Weigl	String Quartet in C minor, Op.20 (score)
1927	×	29620		Böhm	Complete Works for Organ and Harpsichord
1942	/	31142	3340	David, J. N.	Symphony No.3, Op.20 (f.s.)
1952	/	31373	5809	Cilenšek, Johann	Piano Concerto (arr. D. Zechlin for 2pf)
1989	/	8561		Mussorgsky	Night on Bald Mountain - piano transcription by Chernov
1812?	○	2326		Hummel	6 Easy Pieces, Op.42
1816??	/	3439		Mozart	Die Zauberflöte, K.620 (?)
1876/77	/	14421		Naumann	String Quartet, Op.9 (pts)
1895*	○	18866		Scharwenka	Neuer Romanzero, Op.64
1923*	/	27458	4310	Bach	Partiten Nr. 4-6, BWV 828-830 (ed. Petri)
1923*	/	28726-27		Beethoven	Piano Sonatas, ed. Lamond

Schott Musik International GmbH & Co.KG

出版年	指使い 有無	プレートNo.	Ed. No.	作曲者	作品名
1820	/	1395		Küffner	12 Duos for 2 Guitars, Op.87 (parts)
1822	/	1649-51		Mazas	3 String Quartets, Op.7
1822	/	1709		Heuschkel	6 Pieces pour Trois Cors, Op.9
1826	/	2321		Beethoven	Symphony No.9, Op.125 (orch. parts, 1st ed.)
1826	/	2322		Beethoven	Symphony No.9, Op.125 (full score, 1st ed., 226 p.)
1826	/	2469		Küffner	60 Lessons for 2 Guitars, Op.168
1829	×	2918		Neukomm	Hymne de la Nuit, Op.60 (f.s.)
1829	/	3194		Paganini	Duo Merveille (Guhr edition)
1832	/	3609		Ries	Grand quintuor, Op.167 (parts)
1837	/	4534		Küffner	35me Potpourri, Op.266
1837	/	4655-56		Walckiers	12 petits duos pour deux flûtes, book 1, Op.55
1838	×	4947		Küffner	Humoreske, Op.276
1838	×	5004		Boehm	Variations sur un air tyrolien, Op.20
1839	×	5291-92		Fessy	Fantaisie sur 'Le cheval de bronze' (score and part)
1839	○	5551		Thalberg	Divertissement on a Theme from Benedict's 'The Gypsy's Warning', Op.34
1840	/	5740		Lachner, V.	String Quintet, Op.8 (parts)
1840	×	5842		Ernst	Thème allemand varié, Op.9
1841	×	6223		Kalliwoda	Concertino for Oboe, Op.110 (oboe, pf. version)
1841	×	6358		Batta	Fantasia pour Violoncelle et Piano
1842	/	6541		Lachner, V.	Waldhornruf, Gedicht von Schnezler
1842	×	6631		Vieuxtemps	Fantaisie-Caprice, Op.11 (for violin and piano)
1843	×	6986		Lindblad	Piano Trio, Op.10
1844	○	7648		Liszt	Feuilles d'album, S.165
1844	×	7739		Servais	Souvenir de Spa, Op.2 (score & part)
1844	×	7740		Servais	Comte Ory, Caprice, Op.3
1844	×	7741		Servais	Fantaisie et Variations, Op.4
1845	○	7925		Kufferath	Piano Trio, Op.9
1845	/	7953		Bertini	Violin Sonata No.2, Op.153
1845	×	8068		Dreyschock	L'Inquiétude, Op.29
1845	○	8315		Berlioz-Liszt	Ouverture des Francs-Juges, S.471
1846	×	6787		Lachner	Catharina Cornaro, Op.71 (v.s., "neue auflage" 1846)
1846	×	8501		Prudent	Caprice-Etude de Concert sur la 'Sonnambula' de Bellini, Op.23
1846	○	8529		Schulhoff	Grande valse brillante, Op.6
1846	○	8710		Schulhoff	Caprice sur des airs bohémiens, Op.10
1846	/	8715		Rosellen	Trio Concertante, Op.82

1846	×	8805		Parish-Alvars	Souvenir de Pischek, Op.89
1846	×	8877		Bériot	Violin Concerto No.5, Op.55 (vn/pf)
1847	○	8928		Goria	Fantaisie brillante sur Norma et Sonnambula, Op.22
1847	○	9071		Ravina	12 Études de Style et de Perfectionnement, Op.14
1847	○	9141		Rosellen	Fantaisie brillant sur l'opera de Rossini Le Barbier de Seville, Op.91
1847	○	9166		Rosellen	Nocturne et Tarantelle, Op.92
1847	○	9222-24		Bertini	3 Solos de concours, Op.167
1848	×	9503		Servais	Le Barbier de Séville, Op.6 (score & part)
1848	○	9831		Schulhoff	Carnaval de Venise, Op.22
1849	/	8954		Lachner	Psalm 133, Op.91 (score & pts)
1849	/	9917		Mendelssohn	Lauda Sion, Op.73
1849	×	9918		Tulou	Grand Solo No.13, Op.96
1850	×	10419		Bériot	Violin Concerto No.6, Op.70 (arr. for vn, pf)
1851	×	10121		Briccialdi	Fantasia on 'Lucrezia Borgia', Op.56
1851	×	10310		Stainlein	Fantaisie, Op.4 (cello/pf red.)
1851	○	11183		Gottschalk	Le Mancenillier, Op.11
1852	×	11369		Paganini	Violin Concerto No.2, Op.7 (vn, pf red.)
1852	/	11371		Paganini	God Save the Queen
1852	×	11467		Briccialdi	Morceau de concert, Op.61
1852	○	11509		Burgmüller	25 Études faciles et progressives, Op.100
1853	×	11908	7003	Adam	La poupée de Nuremberg
1853	×	12262		Ascher	Danse Espagnole, Op.24
1854	×	12210		Schubert	Les Archers du Roi, Op.101
1854	×	12211		Schubert	Les soirées parisiennes, Op.128 (No.1 of the set)
1854	/	12818		Hetsch, L.	Quodlibet (pf.red.)
1855	/	13010		Klier	Methodo para Cornetta, Clarim, ou Saxhorn de 3 Pistoes
1855	/	13430		Ulrich	Symphonie triomphale, Op.9 (full score)
1855	/	13431		Ulrich	Symphonie triomphale, Op.9 (orch. parts)
1856	○	14061		Pauer	Quintuor, Op.44
1856	○	14076		Bülow	Ballade, Op.11
1856	/	14102		Servais	Souvenir de St Pétersbourg, Op.15 (orchestral part arr. for strings)
1856	×	14178		Ascher	Grande Paraphrase de Concert on 'God save the Queen', Op.50
1857	×	13153		Lachner	6 Duets for a Soprano and Alto with piano, Op.106
1857	○	13733		Herz	Piano Concerto No.5, Op.180 (piano solo and orch. parts)
1857	○	14584		Schulhoff	Aubade, Op.42
1858	×	14947		Rubinstein	Triumphal Overture, Op.43 (arr. piano 4-hands)
1858	×	15040		Boehm	Andante for Flute and Piano, Op.33
1858	○	15225		Leybach	Grande valse brillante No.2, Op.20

1860	○	14755		Herz	Marche and Rondo on Verdi's 'Ernani', Op.189
1861	/	16152		Wagner	Das Rheingold, WWV 86A (vocal score, 1st ed.)
1861	×	16337		Hiller	Piano Sonata No.2, Op.59
1861	/	16401		Fétis	String Quintet No.1 (parts)
1862	×	16254		Terschak	Grande Valse de Concert, Op.14
1862	○	16713		Beethoven	Piano Concerto No.3, Op.37 (cadenza by Anton Rubinstein)
1862	×	16983		Alard	Fantaisie sur 'Un ballo in maschera', Op.40
1863	/	16748		Rubinstein	Triumphal Overture, Op.43 (full score)
1863	○	17200		Ketterer	Boute-en-train, Op.121
1864	×	17486		Vieuxtemps	Duo Brillant, Op.39 (reduced score)
1864	/	17734		Ketterer	Le Chant du Bivouac, Op.139 (Scharfenberg copub.?)
1865	×	17852		Briccialdi	Fantasy on Themes from La Sonnambula, Op.110
1865	/	17995		Wagner	Die Walküre, WWV 86B (vocal score, arr. Klindworth, 1st ed.)
1865	/	18034		Hiller	Symphony, Op.67
1865	/	18049		Abert	Symphony No.4, Op.31 - full score
1865	○	18386		Reinecke	Cello Concerto, Op.82 (arr. for cello and piano)
1866	×	18495		Satter	L'union, Op.73
1866	○	18560		Wagner	Die Meistersinger von Nürnberg, WWV 96 (prelude, piano duet arr. by Tausig)
1866	/	18576		Stainlein	String Quintet, Op.16 (full score)
1866	/	18854		Bessems	String Trio, Op.90 (parts)
1866	/	18975		Wagner	Die Meistersinger von Nürnberg, WWV 96 (vocal score arr. by Tausig)
1867	×	17106		Lux	Fantaisie de Concert sur 'O Sanctissima', Op.29 (ed.Peace)
1867	/	18469		Wagner	Die Meistersinger von Nürnberg, WWV 96 (parts)
1867	/	19075		Stainlein	String Sextet, Op.20 (parts)
1867	○	19905		Herz	Piano Concerto No.7, Op.207 (piano solo, with cues for orch.pts.)
1868	/	19214		Lachner	Suite No.4 in E-flat major, Op.129 (full orchestral score)
1869	/	19365		Gounod	Menuet
1869	/	19413		Raff	Symphony No.2, Op.140 (full score)
1869	/	19883		Heinefetter	Macbeth, Op.13 (score)
1870	/	20078		Bezekirsky	Allegro du 1er Concerto de Paganini
1870	/	20238		Balakirev	Transcription of Glinka's Song 'The Lark'
1871	/	20326		Wagner	Siegfried, WWV 86C (vocal score, 1st ed.)
1871	×	20401		Ritter	8 Clavierstücke, Op.5
1873	○	20608		Wagner	Die Meistersinger von Nürnberg, WWV 96 (arrangement for pf4h, no text, by Horn)
1873	/	20800		Wagner	Das Rheingold, WWV 86A (full score, 1st ed.)
1873	×	21011		Gernsheim	Piano Trio No.1, Op.28
1874	/	21170		Wagner	Die Walküre, WWV 86B (full score, 1st ed.)
1874	×	21264		Doppler	Andante et rondo, Op.25

1874	×	21284		Jensen	Suite for Violin and Piano, Op.3
1875	/	21500		Wagner	Götterdämmerung, WWV 86D (vocal score, 1st ed.)
1875	×	21593		Urspruch	5 Fantasiestücke, Op.2
1875	○	21672		Wagner	Die Meistersinger von Nürnberg, WWV 96 (arr. for piano quintet)
1875	×	21774		Kowalski	Marche hongroise, Op.13
1876	/	21544		Wagner	Siegfried, WWV 86C (full score, 1st ed.)
1876	×	21793		Goldmark	Violin Sonata, Op.25
1876	/	21929		Massenet	Scènes pittoresques (full score)
1876	/	21953		Wagner	Götterdämmerung (full score, 1st ed.)
1880	×	21436.1		Tricklir	Cello Sonata in F major (sc&pt)
1959	/	10686	6242	Searle	Aus dem Tagebuch eines Irren (v.s.)
1780s		27		Hoffmeister	6 sonates concertantes pour deux flûtes traversières, Op.1
1800-10	×	681, 695-96		Dusseck	Piano Trios, Op.29 (parts)
1859-60	×	15437		Dancla	6 Airs variés, Series I, Op.89 (publ. over a span)
	/	12061	636	Léonard	24 Etudes Classiques, Op.21 (Sauret ed.)

Richault

出版年	指使い有無	プレートNo.	作曲者	作品名
1805		31	Call	Sérénade, Op.66 (parts)
1808	/	83-85	Benincori	3 Piano Trios, Op.6 (parts)
1810	/	129	Call	Flute Trio, Op.2 (parts)
1812	×	177	Ries	2 Fantasies on Themes from 'Le Nozze di Figaro', Op.77 (no.1)
1814	/	201	Küffner	25 Sonatines ou exercices faciles à l'usage des commençants pour la guitare, Op.80
1819	/	525	Krommer	String Trio, Op.96 (parts)
1819	/	525	Praeger	String Trio, Op.14 (parts)
1820	×	236	Drouet	Fantaisie très facile, Op.39 (sc&pt)
1820	×	564	Hummel	Piano Trio No.6, Op.83 (parts)
1820	×	593	Hummel	Serenade No.2, Op.66 (parts)
1819/20	/	214	Drouet	3 Fantaisies, Op.35
1819/20	/	227	Drouet	2 Fantaisies, Op.38
1819/20	/	228	Duvernoy, F.	Barcarolle vénitienne
1819/20	/	234	Drouet	Fantaisie, Op.37
1821	×	707	Mayseder	Piano Trio No.1, Op.54 (parts)
1824	×	896	Ries	Piano Quartet No.3, Op.129 (parts)
1825	×	1144	Moscheles	Introduction et rondeau ecossais, Op.63 (score & pts)
1827	×	1307	Alkan	Variations on a Theme of Steibelt, Op.1 (edited reissue)
1827	/	1591	Mayseder	Concert Variationen, Op.43 (parts)
1827	○	1601	Czerny	Impromptu or Variations on a Theme from Weber's 'Oberon', Op.134
1827	/	1638	Reissiger	Rondeau grazioso, Op.37
1827	/	1639	Reissiger	Rondo alla polacca, Op.39
1827	/	1681	Müller	Don d'amitié, Op.25
1828	/	1793	Czerny	Introduction, variations et polonaise sur la cavatine, 'Tu vedrai la sventurata', Op.160 (orch.parts)
1827/28	×	1741	Czerny	3 Sonatinas for Piano 4-Hands, Op.156 (No.3)
1829	/	1827	Giuliani	Grand duo concertant, Op.136
1829	×	2039	Czerny	Sonatina in A major, Op.167
1830	×	2070	Beethoven	Symphony No.7, Op.92 (arr. p4h Czerny)

1830	/	2143	Ries	Polonaise from the Räuberbraut, Op.158, No.3
1830	/	2750	Czerny	Rondeau national allemand, Op.181
1831	○	2697	Dancla	Piano Trio No.2, Op.37
1831	○	2867	Czerny	6 Rondeaux d'amusement, Op.201 (no.6)
1831	○	2868	Czerny	Piano Concerto No.1, Op.214 (solo piano part)
1831	/	2881	Maurer	Variations, Op.58
1831	/	2886	Czerny	Introduction et Variations brillantes (pf/orch), Op.234 (pts?)
1831	○	2889	Reissiger	Piano Quartet No.2, Op.70 (parts)
1832	/	2253	Mayer	Variations on a Waltz by Count Gallenberg
1832	/	2915	Czerny	Rondo à la barcarolle, Op.255
1832	/	2938	Marschner	Rondino scherzando, Op.71
1832/33	/	3012	Reissiger	Piano Trio No.6, Op.77 (parts)
1833	/	3046	Reber	String Quartet No.1, Op.4 (parts)
1833	/	3048	Ries	String Quintet No.5, Op.171
1833	/	3062	Kalliwoda	Souvenir de danse, Op.31
1833	/	3071	Schaffner	String Quartet, Op.28 (Lettre D. Parts)
1833	/	3087	Czerny	Introduction, variations et presto finale sur un thème favori de l'opéra de 'Norma', Op.281 (parts)
1833	/	3122	Czerny	Intro. & variations brillantes sur un thème de Vivenot, Op.303
1834	/	3148	Drouet	3 Duos concertants, Op.204
1834	○	3177	Czerny	Piano Sonata No.10, Op.268
1834	/	3190	Burgmüller	Souvenir de Mulhausen, Op.2
1834/35	/	3257	Fürstenau	Concertino (No.3?), Op.100 (pts)
1835	○	3301	Chopin	Introduction et polonaise brillante, Op.3
1835	/	4522	Coste	Souvenirs de Flandres, Marche, 4 Valses et un Rondeau, Op.5
1836	×	3374	Czerny	Souvenir de Boieldieu, Op.352
1837	/	3644	Mayseder	Air varié (violin & orch. - parts), Op.54
1838	○	2251	Alkan	2 Concerti da Camera, Op.10 (piano solo red. of No.1)
1840	/	7137	Kummer	Violoncell-Schule für den ersten Unterricht, Op.60 (French-language edition)
1841	×	3915	Verroust	Caprice pour Hautbois et Piano, Op.15
1841	○	4643	Liszt	Album d'un voyageur, S.156 (No.2b)
1842	×	4872	Czerny	2 Grande fantaisies sur des motifs favoris de l'opera 'Norma', Op.689 (no.2)

1842	○	4883	Batiste	50 Pièces d'orgue, Opp.24, 25 (Suite No.1 (1-25))
1842	/	4935	Kalliwoda	3 Etudes for Violin, Op.64
1843	×	5047	Rosenhain	Piano Trio No.2, Op.32 (score and parts)
1843/44	/	6947	Marschner	Piano Trio No.1, Op.29 (parts)
1844	/	5420	Croisez	Claire la peureuse
1844	×	7271	Fesca	La Sylphide, Op.19
1845	/	5335	Berlioz	Les francs-juges, H 23 (arr. piano solo Liszt)
1845	×	5419	Czerny	6 Fantaisies brillantes sur des mélodies favorites, Op.741 (no.5)
1845	×	5450	Demersseman	Cavatine, Op.47
1845	○	5546	Alkan	3 Andantes romantiques, Op.13 (edited re-issue)
1845	×	5547	Alkan	3 Morceaux dans le Genre pathétique, Op.15
1845	○	5548	Alkan	3 Scherzi di bravoure, Op.16 (edited re-issue)
1845	×	5589	Verroust	Fantaisie originale, Op.1
1845	○	6131	Alkan	Variations à la vielle (after Donizetti) (edited re-issue)
1845	×	6917	Kreutzer	Grand Piano Trio, Op.5 (score and parts)
1845	○	7347	Lefébure-Wély	Méthode pour l'Harmonium
1845	×	9300	Léonard	Souvenir de Haydn, Op.2 (score & parts)
1845	×	12094	Kalliwoda	Piano Trio No.2, Op.130 (parts)
1846	/	9430	Schulhoff	2 Scherzi, Op.7
1846	/	9551-53	Bordèse	Le Bouquet (3 Songs, words by Plouvier)
1846/47	/	12261	Reichel	Piano Sonata No.2, Op.9
1846/47	/	12278	Reichel	Piano Sonata No.1, Op.4
1847	×	7633	Dancla	Piano Trio No.4, Op.51 (score and parts)
1847	/	7964	Gouvy	Symphony No.2, Op.12 (full score)
1847	×	8040	Mendelssohn	Piano Trio No.1, Op.49 (score and parts)
1847	/	11041	Spoehr	Piano Sonata, Op.125
1848	×	4360	Chopin	Cello Sonata, Op.65 (arr. Ferdinand David)
1848	/	7443	Mayer	12 Études mélodiques
1848	/	9822	Czerny	Sonate en style de dominico Scarlatti, Op.788
1849	/	7471	Willmers	Nocturne, Op.62
1850	/	7603	Briccialdi	Flute Concerto in F major (orch. pts.)
1850	/	10343	Briccialdi	Il Rimprovero, fantaisie, Op.12 (fl&pf parts)
1850	/	10388-93	Czerny	6 Hymnes de Mozart arr. p. piano duet
1850	/	10507	Schmitt	Fantaisie pathétique, Op.112

1851	×	10411	Lalo	Piano Trio No.1, Op.7 (score & parts)
1851	×	10441	Neukomm	À la mémoire de notre ami Fr. Chopin
1851	×	10716	Hassenhut	Piano Trio, Op.6 (score & parts)
1851	/	10960	Pauer	Caprice en forme de tarentelle, Op.30
1852	/	7686	Léonard	Violin Concerto No.2, Op.16 (vn/pf)
1852	×	7713	Dreyschock	Morceau caractéristique, Op.45 (possibly a re-issue from 1847?)
1852	/	11222	Berlioz	Marche funèbre pour la dernière scène d'Hamlet, H 103 (full score)
1852	/	11276	Berlioz	Ouverture du Corsaire
1852	/	11326	Gouvy	Sérénade, Op.11
1853	×	12537	Lacombe	Piano Trio No.2, Op.41 (sc&pts)
1853	○	12556	Tellefsen	3 Valses brillantes, Op.5
1853	×	12557	Tellefsen	Tarentelle, Op.6
1853	○	12636	Tellefsen	Élégie, Op.7
1853	×	12671	Tellefsen	Nocturne, Op.11
1853	×	12673	Tellefsen	Adagio et Rondo, Op.10
1854	○	11765	Tellefsen	Piano Concerto No.2, Op.15 (solo pf. red.) pub. date per HMB
1854	/	12814	Walckiers	Flute Quintet, Op.90 (parts)
1855	/	12841	Eller	2 Études de concert, Op.2
1855	×	12842	Tellefsen	3 Feuilletts d'album, Op.16
1855	×	12843	Tellefsen	Nocturne, Op.17
1856	×	8876	Saint-Saëns	6 Bagatelles, Op.3
1856	/	12927	Walckiers	3 Trios for 3 Flutes, Op.93 (parts)
1856	×	12957	Alkan	Salut, Cendre de Pauvre, Op.45
1856	×	12959	Gouvy	Piano Trio No.2, Op.19 (score and parts)
1856	×	12966	Tellefsen	Violin Sonata No.1, Op.19 (score)
1856	×	12991	Servais	Souvenir de St Pétersbourg, Op.15 (cell/piano)
1856	×	13005	Blanc	Cello Sonata No.2, Op.13 (score & part)
1856	/	13006	Blanc	Flute Trio, Op.14
1856	○	13018	Tellefsen	Allegretto, Op.20
1857	/	13061	Verroust	24 Études mélodiques, Op.65
1857	×	13067	Blanc	Piano Trio No.3, Op.24 (sc&pts)
1857	○	13072	Tellefsen	Cello Sonata, Op.21 (score)
1857	○	13086	Tellefsen	Toccata, Op.22
1857	×	13091	Indy	Piano Trio, Op.15 (sc&pts)

1857	×	13105	Kontski	Grande fantaisie, Op.27 (score & part)
1857	/	13153	Blanc	String Trio No.1, Op.25 (parts)
1857	×	13168	Alkan	3 Marches quasi da Cavalleria, Op.37
1857	○	13169-70	Alkan	Recueil de Chants, Op.38
1857	○	13171	Alkan	12 Etudes in All the Minor Keys, Op.39
1857	○	13172	Alkan	3 Marches, Op.40
1857	○	13173	Alkan	3 Petites fantaisies, Op.41
1857	○	13174	Alkan	Sonate de Concert, Op.47
1857	/	13155	Blanc	Piano Sonata, Op.26
1857/58	/	6777	Aerts, F.	Chant d'allégresse, polka
1858	×	13160	Verroust	Grande valse pour hautbois et piano, Op.66 (score & part)
1858	○	13208	Tellefsen	La petite mendiante, Op.23
1858	○	13209	Tellefsen	Grande Mazurka, Op.24
1858	○	13210	Tellefsen	Grande Etude, Op.25
1858	×	13217	Litolff	Piano Trio No.1, Op.47 (sc&pts)
1858	×	13254	Verroust	Solo de concert No.1, Op.73
1859	/	13264	Gouvy	String Quartet, Op.16 No.1 (parts)
1859	×	13292	Verroust	Solo de concert No.2, Op.74
1859	○	13294	Alkan	Capriccio alla soldatesca, Op.50 (edited re-issue)
1859	○	13295	Alkan	3 Minuets, Op.51 (edited re-issue)
1859	○	13296	Alkan	Super flumina Babylonis, Op.52
1859	○	13297	Alkan	Quasi Caccia, Op.53 (edited re-issue)
1859	○	13298	Alkan	Benedictus, Op.54 (edited re-issue)
1859	○	13299	Alkan	Une Fusée, Op.55 (edited re-issue)
1859	○	13300	Alkan	Petit conte (edited re-issue ?)
1859	○	13305	Alkan	2 Concerti da Camera, Op.10 (No.2 arr. piano solo, edited re-issue)
1859	×	13306	Verroust	Solo de concert No.3, Op.76
1859	○	13310	Alkan	Marcia funèbre, sulla morte d'un Pappagallo
1859	○	13316	Walckiers	Trio in D minor, Op.97 (score and parts)
1859	×	13337	Verroust	Solo de concert No.5, Op.78
1859	×	13338	Verroust	Solo de concert No.6, Op.79
1859	×	13359	Verroust	Solo de concert No.7, Op.81
1859	/	13390	Blanc	Piano Sonata No.2, Op.32
1859	/	13392	Blanc	Violin Sonata No.3, Op.34 (score & pt)

1859	×	13393	Blanc	Piano Trio No.4, Op.35 (score and parts)
1859	○	13400-01	Alkan	2 Nocturnes, Op.57 (edited re-issue)
1859	○	13402-03	Alkan	2 Petites pièces, Op.60 (edited re-issue)
1859	○	13405	Alkan	Nocturne 'Le Grillon', Op.60bis (edited re-issue ?)
1860	×	13239	Verroust	Solo de concert No.8, Op.82
1860	/	13398	Blanc	Septuor, Op.40 (parts)
1860	×	13417	Verroust	Solo de concert No.9, Op.83
1860	○	13418	Tellefsen	Ballade, Op.28
1860	×	13430	Demersseman	6 Morceaux caracteristiques, Op.9
1860	×	13434	Verroust	Solo de concert No.10, Op.84
1861	×	13098	Oechsner	Piano Quartet, Op.21 (score & parts)
1861	/	13238	Fémy	String Quartet, Lettre C. (parts)
1861	○	13475	Alkan	Sonatine, Op.61
1861	○	13476	Alkan	Esquisses, Op.63
1861	○	13482	Mozart	Piano Concerto No.20 in D minor, K.466 (arr. solo piano Alkan)
1861	×	13484	Tellefsen	Marche triomphale, Op.29
1861	×	13485	Tellefsen	Grande Valses, Op.30
1861	/	13548	Blanc	String Trio No.2, Op.41 (parts)
1862	/	6171	Bordèse	Le jardin du cœur
1862	×	13541	Demersseman	6 Petites fantaisies, Op.28 (score and parts)
1862	○	13556	Tellefsen	Piano Trio, Op.31 (score)
1862	×	13585	Walckiers	Piano Trio, Op.104 (score and parts)
1862	×	13600	Tellefsen	Berceuse, Op.32 No.1 (score)
1863	×	5946	Roubier	Puebla, Op.37
1863	×	9173	Oechsner	6 Romances sans paroles, Op.24 (score & parts)
1863	×	13652	Gouvy	Hymne et marche, Op.35 (full score/pf4h arr)
1863	×	13691	Tellefsen	Joyeux Refrain, Op.32 No.2 (score)
1863	×	13698	Verroust	Solo de concert No.12, Op.86
1863	×	13702	Demersseman	Fantaisie originale, Op.43
1864	×	13711	Verroust	Solo de concert No.11, Op.85
1865	×	8281	Oechsner	Piano Trio No.2, Op.26 (score & parts)
1865	/	13713	Gouvy	Piano Duet Sonata No.1, Op.36
1866	/	8355	Blanc	String Trio No.3, Op.48 (parts)
1867	○	8367	Alkan	11 grands préludes et 1 transcription du Messie de Hændel, Op.66

1868	○	15333	Tellefsen	Au travers d'un Songe, Op.34
1868	×	15515	Léonard	Souvenirs de Bade, Op.30 (sc&pt)
1870	×	15518	Gouvy	40 Poésies de Ronsard
1872	○	14061	Alkan	Recueil de Chants, Op.67 (edited reissue)
1872	○	15604	Tellefsen	Violin Sonata No.2, Op.37 (score)
1872	○	15614	Alkan	Chapeau bas!
1872	○	15617	Alkan	Recueil de Chants, Op.70 (edited reissue)
1872	○	15640	Tellefsen	Impromptu, Op.38
1872	○	15641	Tellefsen	Nocturne No.4, Op.39
1872	○	15660	Gouvy	6 Duettos, Op.50 (score and part)
1872	○	15671	Alkan	Bombardo-Carillon, Op.47 (edited reissue)
1872	×	15688	Gouvy	Sonate No.3, Op.51
1872	○	15740	Roubier	Riant souvenir, Op.49
1872	×	15786	Gévin	Carnaval de Venise, Op.14 (score and part)
1876	/	15491	Grison	Pièces d'orgue (volume 1)
1876	×	15819	Hitz	Le secret d'une fleur (arr. violin and piano)
1876	×	15831	Grandval	Suite for Flute and Piano (score and part)
1876	/	15852	Reber	Suite de morceaux, Op.31 (No.8)
1876	○	15864	Gouvy	Variations sur un thème original, Op.52
1876	/	15922	Taudou	Trio pour flûte, alto et violoncelle (parts)
1876	×	15931	Gouvy	Variations sur un air français, Op.57
1876/77	/	15933, 46	Méreaux	String Quartet, Op.121 (score, parts)
1877	/	15929	Weckerlin	Six mélodies et un duetto
1877	/	15930	Gouvy	Symphonie brève, Op.58
1877	×	16634	Agnel	Trio, Op.2
1877	/	16640	Raff	Scherzo, Op.148
1877	/	16646-51	Batiste	12 Offertoires, Opp.36-41
1878	×	16658	Gouvy	Marche, Op.63
1878	/	16692	Reber	Suite de morceaux, Op.31 (No.9)
1878	/	16695	Reber	Suite de morceaux, Op.31 (No.10)
1878	×	16709	Oechsner	Stabat Mater, Op.35 (vocal score)
1878	×	16828	Oechsner	Concerts de famille (no.13)
1879	/	16784	Grandval	Ronde de nuit (full score)
1879	/	16792	Sabon	12 Etudes for Oboe

1879	△	16805	Ries	Piano Trio No.5, WoO 86 (sc&pts)
1879	×	16808	Wenner	Montagnarde, Op.6 (score and part)
1882	○	16841	Gouvy	Clarinet Sonata, Op.67 pub. date per HMB
1882	○	16871	Roubier	Heureux présage!, Op.55 pub. date per HMB
1884	/	17252	Millet, A.	Ce n'était qu'un enfantillage
1885	×	17195	Lemaigre	Nouvelles pièces pour orgue
1885	/	17257	Wenner	2 Pièces pour alto, Op.13
1885	/	17270	Battanchon	12 Études dans le manche, Op.49
1885	×	17271	Grandval	2 Pieces for Clarinet and Piano (score and part)
1886	/	17418	Casella fils	Danse bohémienne, cello & piano (score & part)
1890	/	19270	Reicha	Quintet, Op.99 No.1 (parts)
1894	×	19518	La Tombelle	Ego sum resurrectio et vita, Op.34 (score & parts)
1894	○	19551-56	Deshayes	Pièces d'orgue, Opp.17-22
1894	/	19607-08	Sinigaglia	Hora mystica (score&pts)
1895	/	19652	La Tombelle	Piano Quartet, Op.24 (score&pts)

付録 ドビュッシー《ピアノのための12の練習曲》への指使い記載

ドビュッシー《ピアノのための12の練習曲》より

第1番〈5本の指のための〉

第7番〈半音階のための〉

第8番〈装飾音のための〉

第11番〈アルペジオのための〉

本論の第2章で導き出したドビュッシーの指使いの特徴3点を反映できる箇所を中心に、指使いを考案、記載した。それぞれの特徴が当てはまる箇所には (a) 第4指の特異な使い方, (b) 強拍における親指使用の回避, (c) ポジション保持と付加して (番号のみ) 指使いを記載した。また補足として説明書きを必要に際して付加した。

尚、楽譜は初版のデュラン版を使用。(Claude Debussy. 1916. Douze études pour le piano. édition originale. Paris: Durand.)

Book I

I. Pour les "cinq doigts" — d'apres Monsieur Czerny

Sagement

p ben legato

Musical score for the first system, titled "Sagement". It features a treble and bass clef with a 4/4 time signature. The music is marked *p ben legato*. The bass line consists of a steady eighth-note pattern, while the treble line has a more complex melodic line with some rests.

Accelerando

(2/4)

(6/16) Animé (Mouvt de Gigue)

molto dim.

Musical score for the second system. It begins with an *Accelerando* section in 2/4 time, followed by an *Animé* section in 6/16 time, which is noted as a "Mouvt de Gigue". The *Animé* section includes a fingering sequence (c) 2 1 3 5 and a dynamic marking of *mf*. The piece concludes with a *molto dim.* marking.

(a)

simile (c) 5

Musical score for the third system. It starts with a *1° Tempo* section in 4/4 time, marked *p*. This is followed by a *brusquement* section with a dynamic marking of *p*. The section includes a fingering sequence (c) 5 and a dynamic marking of *mf e cresc.*. The piece ends with a *simile* section marked (c) 5.

(6/16) Animé

Musical score for the fourth system, titled "(6/16) Animé". It features a treble and bass clef with a 6/16 time signature. The music is marked *p* and includes a dynamic marking of *mf e cresc.*. The bass line has a steady eighth-note pattern, while the treble line has a more complex melodic line.

(a)4

Musical score for the fifth system, titled "(a)4". It features a treble and bass clef with a 4/4 time signature. The music is marked *p* and includes dynamic markings of *poco a poco cresc.*. The piece concludes with a *poco cresc.* marking.

(c)

(12) (16) *f* 214 534 215 *dim. molto*

Rubato - - - // *Mouv* *Molto rubato* *Mouv*

p *rinf.* *p* *p leggiero legato*

214 512 312 124

(a) 5 4 (c) 542 315 432 312 542 312

più p *pp* *p*

(b) 212 341 231 234 1234

p *cresc.* *f*

(b) 321 432 143 2134

強拍に第1指を用いない。一続きのスラーのバッセージを一つの響きとして捉える

Rit. - - - // *Mouv*

f *sf* *dim.* *f* *f* *dim.*

右手と左手の指ぐりの箇所をずらし4音を3音に分割されて聴こえるのを避ける

2312 345

4 *Rit.* - - - //

(c) 5432 121

Mouv (b) ポジション保持よりスラーを一つの響きとして捉えるため強拍の第1指を避ける (a) *pp* 2 4 3 2 5 2 3 4

pp leggierissimo

第2指と第4指指の間を拡げる

5

(a) *cresc.*のある4拍目の変トのオクターヴには第1指と第4指を。
*dim.*のオクターヴには手指を少し弛緩させる第5指と第1指を。

(c) 234 543 234 542

1 5 1 4 5 1 5 1 1 5 1 4 1 5

rinf. *molto*

543 234

pp (a) 4

p (c) 143 234 323 432

(a) 4 5

p *mf*

p *cresc.* - *molto*

f

(c) 54 231 132 435

f *p* **Rubato** - - - - //

(c) 1234 5432 **Mouvt**

pp *p* *più p* (a) 5 4 1

Mouvt 並外れて広がるドビュッシーの指

Cédez //

Poco meno mosso

pp sempre
p scherz.

Tempo (meno mosso)

più pp
pp

Cédez // Tempo (meno mosso)

più pp
m.d.

sempre pp
sff

sff
p
pp

poco a poco accelerando e cresc. . . .

ppp

(c) 5 4 3 2 1

必然的にポジション保持

molto cresc.

Book II

VII. Pour les degrés chromatiques

Scherzando, animato assai

PIANO *pp*

半音階の行ったり来たりする旋律線の動きを強調せず、半音階が連なって生まれる響きを優先するためにポジション保持の指使いを選択。

(c) 3 2 4 3 2 3 2 1

3 2 ドビュッシー 2 5
4 3 の拡がる左手

(a) *sempre leggierissimo*

dolce espress. - - - - (un peu en dehors)
(b) 2 4

(b) 3 1 4 3 2 1 3 2 (1 4 3 2 1 4 3 2)

(b) 3 4 3 5 4 3

(b) 2 3 4 1 2 3 4 5 1 2 3 1 2 3 4 1

pp 極力強拍に第1指を用いない。そして指くぐりの箇所を右左ずらし拍感を曖昧にして一小節を一つの響きに

(b)4321 3143 2132 1321

5 4 3 1

pp

(b)2123 4123 1 2 3 4123

5(c)及び左手の指が拡がるドビュッシーの特徴

rinforzando

(c)322

33

4 1 2 3 4 5

5 4 5 4

(b)1 2 3 4 2 3 4

p *p*

(a)及び左手の指の拡張

4 1 2 3 4 5

pp subito

4

5 3 1

1 2 4(a)

1 3 5 2 4

pp

7 7 4

(a)

3 2 1

5 4

3 5 4(a)

cresc.の先のmfで
左手が休符にな
り緊張感が増す

subito.pで
左手の和音が入り少し
だけ緊張が緩む

5

4

mf *p* *m.d.*

dolce, in poco marcato

p

4(a)

(b) 1 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 5

p

できる限り強拍に第1指を用いず

p *dim.*

2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5

2 3 1 2 1 2 3 1 2 3 4 5

4

4

più p *pp*

sempre leggierissimo

(b) 5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

In poco più sonore
pp sempre leggieriss.

p

poco rinf.

pp

First system of musical notation. Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with sustained chords. Dynamics include *p* (piano) and *sfz* (sforzando). A fermata is present over a chord in the bass line.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of three flats. The music continues with intricate melodic patterns and a bass line with sustained chords. Dynamics include *p* (piano).

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of three flats. The music features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with sustained chords. Dynamics include *f* (forte), *acuto* (acuto), and *sfz* (sforzando). A fermata is present over a chord in the bass line.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of three flats. The music features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with sustained chords. Dynamics include *p subito* (piano subito) and *p* (piano). Fingerings are indicated as (a) 4 5 4 2 and 5 4 3 2.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of three flats. The music features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with sustained chords. Dynamics include *pp* (pianissimo). Fingerings are indicated as (a) 4 4 4 4.

Sixth system of musical notation. Treble clef, key signature of three flats. The music features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with sustained chords. Dynamics include *pp* (pianissimo). Fingerings are indicated as (a) 4.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of flowing sixteenth-note passages in both hands, with a key signature of two flats and a common time signature.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings such as *pp* and *8a bassa*. The notation features complex rhythmic patterns and fingerings, with some notes marked with numbers 3 and 4.

Third system of musical notation. It contains the instruction *8a bassa* and the number 54. A blue annotation reads: 指くぐりを最小限にとどめる (Keep the fingerings to a minimum). Below the staff, the sequence (c) 5 4 3 2 1 3 2 is written.

Fourth system of musical notation. It includes the instruction *lointain.....* and the dynamic marking *pp*. A blue annotation reads: (c) 折り返しで指くぐりをおこなわない (Do not perform fingerings with a turn-back). Below the staff, the sequence (b)(c) 4 3 2 3 is written.

Fifth system of musical notation. It includes the dynamic marking *piu pp* and the sequence (b)(c) 4 3 2 3. The notation shows complex rhythmic patterns with fingerings 4, 5, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5.

Sixth system of musical notation. It includes the instruction *smorzando* and the sequence 2 1 3 2 1 4 3 2. The notation features a final melodic phrase with fingerings 5, 4, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2.

VIII. Pour les agréments

二音を前打音として捉えずスラーを一続きの響きとしてとらえる

※また、本論の譜例 (b-1) 練習曲 作品10-10 1小節目でアウフタクトの属音から1拍目の主音に向けてのカデンツの機能を希薄にしていた例から、こちらの二音も続く分三和音と一つの響きとしてとらえることとする

(c) 5 4 3 2 1

Lento, rubato e leggiero

同左

Poco animando (c)5 4321

(c)

1 2 3 4 5 432 1 2 3

p semplice
pp murmurando
1 5 2 4 (b) 1 3 2 4 3 5 1 3 2 4 3 5

4 3 2 3 4 2 3 *p*
3 2 4 2 3 4

(c) 1234 5 42

Rit. - - - - // au Mouvt

p *pp* *dolce sonore*
5 3 4 2

(pas en dehors) (a) 4 2 5

pp *p* *p léger et dansant*

5 3 4 3 4 5 4 5 3 2 4 *mf marqué* (a) 2 3 2 3 4 5

Tempo (poco animando) 5 4 3 2 1

dolce semplice
pp come prima

(c) 1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 3

(c) 1 2 3 4 5 4 2

Cédez - - - -

p *cresc.*

1er Mouvt

p souple et ondoyant
dolce sostenuto
cresc.

Rubato (poco scherzando)

mf *f m.g.* *pp subito* *pp*
m.d.

in poco stretto - - - - //

Quasi cadenza

mf sonore *p*

Rit. . . . // 1^{er} Mouvt animando poco a poco

p *piu p* *p* *molto leggero* *pp* *expressif*

(a) 4
2

mf *p ma sonore*

sempre animando con fuoco

mf *p* *cresc.* *mf* 1432 5 4

mf *f* *mf* *f* *Cédez* *au Mouvt* *p*

5 *Molto rit.* 5 (a) 4 - //

p *pp* 3 4 5 4 5

(c)5 4321 212

1^{er} Mouvt

pp

4(a)

5 4

pp

pp

Stretto 必然的にポジション保持

p

m.d.

p

pp

m.d.

pp

(6/8) Cadenza

ere - scen - do mol - to

au Mouvt

molto dim.

p

pp

a peine

XI. Pour les arpèges composés

(c) 3 5 4 2 1 2

dolce e lusigando

6 6 6

2 3

1 2 3 5

rf *pp*

7 (a)4 2

rf

7 (a)4 2

pp *m.g.*

5 53235 (b) 5 4 2 1

m.g.

5 5 4 2 1

(c)

5 3 2 1 5 3 2 1

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two measures. The first measure has a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second measure features a *p* dynamic marking and a descending melodic line in the treble staff. Fingerings are indicated as 3, 2, 4 (a) in the first measure and (a)4, 5 in the second measure.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two measures. The first measure has a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second measure features a *p* dynamic marking and a descending melodic line in the treble staff. Fingerings are indicated as 4, 5 in the first measure and *m.d.*, *m.d.*, *m.d.* in the second measure. A *mf sonore* dynamic marking is present in the second measure.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two measures. The first measure has a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second measure features a *p* dynamic marking and a descending melodic line in the treble staff. Fingerings are indicated as 3, 4, 3, 3 in the first measure and (a) 2, 4 in the second measure. Dynamics include *mf*, *molto dim.*, *p*, and *expressif*. *m.d.* markings are present in the bass staff.

左手の拡がり

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two measures. The first measure has a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second measure features a descending melodic line in the treble staff. Fingerings are indicated as 5, 3, 2, 5 in the first measure and 5 in the second measure.

(c) 12345

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. The system contains two measures. The first measure has a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second measure features a descending melodic line in the treble staff. Fingerings are indicated as (a) 24, 5 in the first measure and 2, 242, 5 in the second measure.

(a) 45

poco a poco cresc.

43 4 3

Lumineux

sec *ff* *mf* *f*

m. g. *m.s. dim.*

(a) 124 35 4 2 1

421 4 4

staccato marcato *elegante, in poco pomposo*

p *m.d.* *p* *mf*

8 5432 234 8

Giocoso **Scherzandare**

f *dim.* *p* *pp*

23 4 2 3 43 1

Musical score system 1, featuring piano (p) and pianissimo (pp) dynamics. The system includes a treble and bass clef staff. Fingerings are indicated as (c) 5 3 2 1 2 5.

Musical score system 2, featuring mezzo-forte (m.f.), piano (p), and forte (f) dynamics. It includes a treble and bass clef staff. Fingerings (a)4 and triplets (3) are present.

Musical score system 3, featuring forte (f), piano (p), and pianissimo (pp) dynamics. It includes a treble and bass clef staff. Fingerings 2345432, 5, and 321432 are shown. A *Rit.* (ritardando) marking is present.

Musical score system 4, featuring piano (p) and sforzando (sfz) dynamics. It includes a treble and bass clef staff. Fingerings (a) 5 4 3 2 1 and (a) 4 3 5 4 5 are indicated.

Musical score system 5, featuring piano (p), piano-piu (più p), and pianissimo (pp) dynamics. It includes a treble and bass clef staff. Fingerings (a)4 and *Rit.* (ritardando) markings are present.

Tempo rubato

sempre pp

pp

24

Molto rit.

Tempo 1°

sempre pp e lusigando

rinf.

pp

m.g. 4 2

pp

(a)
2 4

Rit. . . . //

Tempo I^o

più pp

5

同形のパッセージでも
バスの音によって指をかえ
る。二度目は緊張感のある
和音なので第4指を用いる

(a) 4

più pp

6

pp

7

ppp

m.d.

laissez vibrer

m.g.

m.d.