

2022 年度 愛知県立芸術大学大学院音楽研究科

博士学位論文

アルトゥール・シュナーベル校訂

ベートーヴェンのピアノソナタ全集の指使いについての一考察

愛知県立芸術大学大学院博士後期課程
音楽専攻 鍵盤楽器（ピアノ）分野

金丸友理絵

目次	
凡例	iv
序章	2
第1章：アルトゥール・シュナーベル	7
1. 1. シュナーベルの音楽活動	7
1. 1. 1. シュナーベルとベートーヴェン	12
1. 1. 2. シュナーベルの時代の演奏と音楽教育	14
1. 2. 楽譜をめぐる諸問題	15
1. 2. 1. ベートーヴェンのピアノソナタ全集について	15
1. 2. 2. 解釈版の価値について	19
1. 3. シュナーベル版について	21
1. 3. 1. 出版の経緯	21
1. 3. 2. 校訂作業の過程について	22
1. 3. 3. シュナーベルが参照した楽譜	24
1. 3. 4. シュナーベル版—原典志向の解釈版	26
1. 4. 本論で比較対象とする楽譜	27
1. 5. 第1章のまとめ	33
第2章：シュナーベル版の指使いにおける特異性についての考察	36
2. 1. シュナーベル版の校訂方針と彼の音楽理念	36
2. 2. ベートーヴェンのテキストとシュナーベル版の比較・考察	42
2. 2. 1. 指使い	42
2. 2. 2. スラー表記	49
2. 3. シュナーベル版の指使いの特異性について	52
a) 運指によるレガート	52
b) スラーの切れ目を表す指使い	57
c) 下行形ノンレガートにおける第4指の連続使用	60
d) タイの音の指換え	61
e) リズムのアーティキュレーションを表す指使い	64
f) デュナーミクに応じた指使いの選択	65
2. 4. 第2章のまとめ	69
結論	71
参考文献	76
参照楽譜	81
譜例集（別添資料）	

凡例

作品名は《 》、日本語の著作は『 』で示した。

文中の譜例は【 】で示した。

引用文は「 」で示した。なお、強調するキーワードも「 」で示している。

補足事項は（ ）で示した。

序章

序章

アルトゥール・シュナーベル Artur Schnabel (1882-1951) は、20 世紀を代表する著名なピアニストである。20 世紀前半、ヴィルトゥオーゾのピアニストたちが華々しく活躍する中、シュナーベルは幾度ものオール・ベートーヴェン・プログラムのコンサートや、ベートーヴェンのピアノソナタ全曲公開演奏、そして史上初となるベートーヴェンのピアノソナタ全曲および全ピアノ協奏曲のレコーディングを成し遂げたことにより、20 世紀のベートーヴェン弾きとしての名声を確立した。

彼の生涯を通しての音楽活動は多岐にわたっており、ピアニストとしてだけでなく、作曲家、教育者、そして楽譜校訂者としても重要な功績を残した。シュナーベルが校訂を行ったベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) のピアノソナタ全集（以下シュナーベル版）は、当初 1924 年にドイツのウルシュタイン社から出版され、シュナーベルの名が世界中に広まるとともに普及していった。

19 世紀後半から 20 世紀初頭は、演奏家などによって作品解釈が書き込まれた「解釈版 interpretative edition」と呼ばれる楽譜が多く生み出された時代であり、中には作品に大幅に手を加えたり、演奏効果を優先するためにテキストの一部を改変してしまうような楽譜も世に出回るようになっていた。こうした自由な展開を見せていた解釈版の校訂に対して、その編纂の態度を見直すべきだという見方が高まるにつれ、作曲家の記したテキストに忠実に基づくことを指針とした「原典版 Urtext」が生まれることとなった。1920 年前後に、音楽学の分野において楽譜校訂のための資料研究の重要性の認識が高まっていたこともあり、楽譜の在り方という問題に目が向けられるようになっていた。そのような中で生み出されたシュナーベル版は、彼によって加筆された強弱記号や表情記号などはベートーヴェンのテキストよりも小さめに記されるなど、作曲家によるものと校訂者による解釈とがある程度区別できるような配慮もされている。しかし一方で、作品の至るところに加筆されたスラーや、頻繁に変化するテンポの指示、そして細部にわたって指示された指使いなどから、いわゆる解釈版としてのイメージが定着しているのも事実である。

彼が書き入れた指示記号の中でも、彼の指使いは極めて特徴的であり、それは全 32 曲のソナタの細部にわたって指示されている。この特異な指使いについて、シュナーベル版の序文には、彼自身の言葉によって以下のような説明が記載されている。

この版では、いくつかの指使いが少し奇妙に見えるかもしれません。あまり一般的ではないものについて説明するならば、その選択は、技術的な能力のみを考慮して行われたのではなく、校訂者が演奏されるべきだと感じているように、問題となっているパッセージの音楽的表現を確保したい、あるいは少なくとも奨励したいという願望から生

まれたものであることが多いと言わざるを得ません¹（訳は筆者による）。

このように、シュナーベル版に見られる特異な指使いが、技術的な問題を克服するためだけでなく、音楽的表現を目的として書かれたものであるということがはっきりと述べられている。楽譜の校訂方針について記載されている序文の中で、彼がまず指使いの特異性について言及しているということからも、シュナーベル版の中で指使いがとりわけ重要な意味を持っているということが分かる。しかしながら、その特異性ゆえに、シュナーベルの弟子を含む演奏者や研究者から、時おり不可解とすら言われることもあり、従来の研究ではその指使いに込められた音楽的な意図について深く追求しようとした試みはほとんど行われてこなかった。

シュナーベルについての先行研究の中で、シュナーベル版の指使いについて触れられているものとしては、彼の弟子でピアニストであったコンラッド・ウォルフ Konrad Wolff (1907-1989) の記した『シュナーベル ピアノ奏法と解釈』(1974)²が挙げられる。この著書の草案は、ウォルフがシュナーベルに師事し始めた 1936 年に遡る。シュナーベルはその後数年かけて、ウォルフの草案のあらゆる箇所に通し、「アルトゥール・シュナーベルによる協力を得て」書かれたものとして出版されることを自ら希望していた³ことから、この著書はシュナーベルを研究する者にとって非常に有益かつ貴重な資料となっている。

ウォルフはこの著書の中で、モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)、ベートーヴェン、シューベルト Franz Schubert (1797-1828)、ブラームス Johannes Brahms (1833-1897) を中心に様々な作曲家の音楽作品を例に挙げ、各作品に対して譜例を使用しながら解説を行う形で、シュナーベルの音楽的解釈について述べている。彼の音楽理念を含め、作品を勉強するにあたってのアプローチの仕方など、ここまで具体的に述べられているものは他にはない。また、演奏に関するシュナーベルの考えについて言及する中で、指使いについての核心的な事柄についても触れている。しかしながら、その内容についてはわずかな言及にとどまっており、シュナーベルのベートーヴェン解釈が、彼の版の指使いにどう影響を与えているのか、シュナーベル版の表記内容と作品解釈の関連性については、ほとんど述べられていない。

一方、ドイツ出身のピアニスト、クロード・フランク Claude Frank (1925-2014) は、1941 年からニューヨークにてシュナーベルのもとで学び始め、シュナーベルが亡くなるわずか 3 カ月前の 1951 年 5 月までレッスンを受けていた。フランクは、「シュナーベルによるベートーヴェンのピアノソナタの楽譜⁴」という雑誌記事の中で、シュナーベル版に見られる様々な表記の一端として、独創的な指使いについて自身の見解を述べている。フランク

¹ Beethoven. 2014-2016. Editor's preface.

² Wolff, Konrad. 1972. *The teaching of Artur Schnabel: a guide to interpretation*. London: Faber and Faber.

³ ウォルフ. 1974: 7.

⁴ Frank, Claude. 1973-74. "Schnabel's Edition of Beethoven Sonatas." *The Piano Quarterly*. 84: 23-27.

は、シュナーベル版の指使いが演奏表現上どういう効果を生むのかといったことを、演奏者としての立場から解明しようと試みている。特異な指使いの中から主だった例をいくつか挙げ、かなり具体的な解説がなされているが、それはあくまでもフランク自身の身体的感覚に基づいた解釈となっており、主に指使いが生み出す演奏効果に焦点が当てられている。この他にも、シュナーベルの弟子の1人であったバンベルガーJeanne Bamberger (1924)⁵をはじめ、他の音楽家や研究者らがシュナーベル版の指使いについて言及することはあるものの⁶、そのほとんどが指使いの特異性についてわずかに触れている程度に収まっている。

シュナーベル版の指使いにおける従来の研究全般に言えることは、まず彼の指使いに焦点が当てられた研究が少ないということ、また、指使いの特異性にのみ焦点が当てられる傾向があり、そこに込められている音楽的な意図についての具体的な研究が行われていないということ、そして何よりも、指使いについてシュナーベル自身の音楽的解釈に即して解明しようとされていないという問題がある。シュナーベル版の指使いに込められた音楽的な意図や、その重要性について見過ごされることが多かったのは、その指使いの特異性ゆえに、シュナーベルの個人的見解として表層的にしか見られてこなかったことや、シュナーベル自身による指使いについての具体的な解説がほとんどなされていないことに起因していると考えられる。演奏家にとって、指とは楽器との唯一の接触点であり、作品の音楽的内容を実際の演奏として具現化するためのものが指使いであると考えられる。20世紀を代表するベートーヴェン弾きと言われた彼の版の指使いについて、その特異性の持つ意味や音楽的表現の具体的な内容を、彼自身の音楽理念や音楽的解釈に即して考察する必要があるのではないかと強く感じた。

そこで本論の第1章では、まずシュナーベルの多方面にわたる音楽活動について触れ、ピアニストとして精力的に活動を行う一方で、ひとりの教育者として当時の音楽教育や演奏の傾向に対して抱いていた問題意識について触れる。次に、ベートーヴェンの時代から現在に至るまでに出版されたピアノソナタ全集の出版の流れを概観し、それぞれの楽譜の特徴について述べるとともに、楽譜の在り方の時代的変遷について述べる。そして、ベルリン芸術アカデミーに保管されている資料をもとに、シュナーベルが校訂作業において参照した楽譜を示し、シュナーベル版の校訂作業から出版までの過程について述べる。その上で、19世紀後半から世に多く出回るようになった解釈版の中で、シュナーベル版がどのような位置づけにあるのかを検討する。その後、本論で比較対象とする楽譜を選出し、その根拠とともに示す。

第2章では、シュナーベル版の指使いにおける特異性について取り上げ、特異な指使いに込められたシュナーベルの意図、および指使いの目的である音楽的表現の具体的な内容

⁵ Bamberger, Jeanne. 1976. The musical significance of Beethoven's fingerings in the piano sonatas. *Music Forum*. Vol. 4. p. 237-280. New York: Columbia University Press.

⁶ ピアニストのクラウディオ・アラウ Claudio Arrau (1903-1991) や、Doris Kert Sossner (不詳) などの研究者もシュナーベル版に見られる特異な指使いについて言及している。詳細な書誌情報は参考文献に記す。

について検討する。先にも述べたように、シュナーベル版の指使いの中には、非常に特異なものや、意図的に難しい指使いが選択されている箇所も見受けられる。それらの指使いに込められた意図や具体的な表現内容について解明していくためには、彼自身の音楽理念や作品解釈について把握してはじめてその意図を理解できるものであると考えられる。

まずは、シュナーベル版の序文に記載されている内容、およびシュナーベルや彼の弟子たちの言説に基いて、彼の音楽理念や自身の版の指使いに対して抱いていた考え、また、作品を演奏する上でどのようなことを重要視していたのかということについて述べる。その中で、シュナーベル版の指使いと特に深く関わっており、なおかつ彼の作品解釈の中で最も独自の部分⁷であるとされる、アーティキュレーションとフレーズについて言及する。アーティキュレーションおよびフレーズに対するシュナーベルの考えは、彼の指使いの特異性について考察を深めていく上で、特に重要な鍵になると考えられる。

次に、シュナーベルの音楽理念や作品解釈が楽譜にはどういった形で表れているのか、そして彼の指使いにはどのように反映されているのか、ということ具体的に考察していく。そのために、2. 2. では、ベートーヴェンのテキストとシュナーベル版の比較を行い、①指使い、および②スラー表記の 2 つの観点から、シュナーベルがベートーヴェンのテキストに対して加筆や変更を行った箇所について考察する。シュナーベル版には多くのスラーが書き込まれているが、それは彼がベートーヴェンの作品に内在するアーティキュレーションやフレーズを可視化したものであり、それらのスラーとシュナーベル版の指使いは密接に関係していると考えられる。指使いとスラーの両方の要素について考察することで、作品解釈と演奏実践の両面から、彼の指使いについての考えが浮き彫りになると思われる。

その結果を踏まえた上で、2. 3. ではシュナーベル版の特異な指使いについて、彼自身の言説や弟子たちの証言に基づき、彼の音楽的解釈に即して分析を行う。また比較対象として選出した楽譜との比較を行いながら、シュナーベル版の指使いの特異性の意味について考察する。20 世紀を代表するベートーヴェン弾きと言われるなど、著名なピアニストでありながら、1 人の教師としての高い能力を兼ね備えていたシュナーベルであったが、その彼の具体的な教示が凝縮されているシュナーベル版を研究課題に取り上げ、特異な指使いが果たしている役割について考察することで、シュナーベル版の重要な功績について示したい。

⁷ ウォルフ. 1974: 25.

第1章

アルトウール・シュナーベル

第1章：アルトゥール・シュナーベル

1.1. シュナーベルの音楽活動

アルトゥール・シュナーベルは、1882年4月17日、オーストリアのシレジア地方、ビーリッツ・ビアラ郊外にあるリプニク（現ポーランド領）のユダヤ系の家庭に生まれた。彼が7歳のときに一家でウィーンに移住し、1888年から91年にかけてハンス・シュミット Hans Schmitt（1835-1907）に、そして91年から97年の約6年間は、当時名高い教師として多くの弟子を教えていたテオドル・レシェティツキ Theodor Leschetizky（1830-1915）にピアノを学んだ。作曲と音楽理論は、当時ウィーン楽友協会の資料室長であり、シューベルトやブラームスの作品全集の作成にも携わっていたオイゼビウス・マンディチェフスキ Eusebius Mandyczewski（1857-1929）のもとで学んだ。

シュナーベルの多岐にわたる音楽活動において、楽譜の校訂については1.3. で述べることとし、ここでは演奏、教育、作曲のそれぞれの観点からシュナーベルの音楽活動について説明する。

【ピアニストとして】

シュナーベルは、1890年にウィーンでモーツァルトのピアノ協奏曲 K. 466 を弾いてデビューした⁸。そこで成功を収めたシュナーベルは1900年にベルリンに拠点を移し、精神的なコンサート活動を展開するようになっていく。

ベルリンに移住した1900年から33年にその地を去るまで、シュナーベルの活動拠点はドイツ国内を中心に、イギリス、イタリア、フランス、オーストリア、チェコ、ハンガリー、スペイン、パレスチナ等にもおよんだ。シュナーベルは、ソロ・リサイタルのみならず、アルトゥール・ニキシュ Arthur Nikisch（1855-1922）指揮ベルリンフィルハーモニー管弦楽団をはじめ、イギリスのハンス・リヒター Hans Richter（1843-1916）指揮ハレ管弦楽団など、ヨーロッパ各地のオーケストラや弦楽四重奏団とも共演し、非常に高いレベルの演奏を披露した。その間にも、1921年12月にはアメリカのカーネギー・ホールでデビューし、ブルーノ・ワルター Bruno Walter（1876-1962）指揮シカゴ交響楽団と共演を果たした⁹。1923年からは、ソビエトやイギリスでも毎年コンサートを開催するなど、シュナーベルは国際的なピアニストとしてのキャリアを築いていくこととなった。

またシュナーベルは、室内楽ピアニストとしても積極的に活躍していた。1902年に結成したシュナーベル・トリオとは長期にわたって多くのコンサート活動を重ねた。シュナーベ

⁸ シュナーベル, 1974: 29.

⁹ ただし、シュナーベルがアメリカでの演奏活動を再開するのは、それから約10年後となる。

ル・トリオは幾度かメンバーの変更があった¹⁰が、第2期から演奏を共にすることになったヴァイオリニストのカール・フレッシュ Carl Flesch (1873-1944) とは1910年からデュオ活動を展開し、長い期間演奏を共にした。この他にも、生涯のパートナーである、妻でアルト歌手のテレゼ・シュナーベル Therese Behr Schnabel (1876-1959) とは約30年にわたって数えきれないほどのデュオ・リサイタルを開き、ドイツのリート芸術の普及にも重要な貢献を果たした。

1900年代初頭のベルリンでは、ピアニストのオイゲン・ダルベール Eugen d'Albert (1864-1932) やフェルッチョ・ブゾーニ Ferruccio Busoni (1866-1924)、フレデリック・ラモンド Frederic Lamond (1868-1948)、ヴァイオリンではヨーゼフ・ヨアヒム Joseph Joachim (1831-1907)、ウジェーヌ・イザイ Eugène Ysaÿe (1858-1931)、パブロ・デ・サラサーテ Pablo Martín Melitón de Sarasate (1844-1908) が、そして声楽ではテレゼ・シュナーベルやリリー・レーマン Lilli Lehmann (1848-1929) らが華々しく活躍していたことから、この時代のベルリンの音楽界のレベルの高さを図り知ることができる。シュナーベルは約33年におよぶベルリン生活において、彼らのような著名な音楽家たちと時を同じくして音楽活動を行っており、また当時第一線で活躍していた指揮者やソリストたちともたびたび共演したことで、彼らからも大いに刺激を受け、ピアニストとして飛躍的に成長を遂げたのである。したがって彼らはシュナーベルのベルリン時代でのキャリア形成に重要な役割を果たしていたと思われる。このように、ベルリン時代はシュナーベルのその後の音楽生活にも大きな影響を及ぼすような貴重な出会いが多くあった時期であった。

シュナーベルはナチス政権から逃れるために1933年5月にベルリンを去り、同年7月には妻テレゼとともにイタリアのトレメッツォに移り住むことになった。こうして、夏の間はトレメッツォ、シーズン中はイギリスに居住の地を移したシュナーベルは、それまで以上に活動の範囲を広げ、より活発なコンサート活動を繰り広げることになる。イギリスでは、ソロリサイタルやオーケストラとの共演の他に、サージェント Sir Harold Malcom Watts Sargent (1895-1967) 指揮ロンドン・フィルハーモニー管弦楽団とベートーヴェンのピアノコンチェルトなどのレコーディングにも積極的に取り組んだ。また、33年以降は毎年アメリカで演奏ツアーを行い、ピエール・モンテュー Pierre Monteux (1875-1964) をはじめ、ベルリン時代からの仲であったブルーノ・ワルター、オットー・クレンペラー Otto Klemperer (1885-1973) などの著名な指揮者とベートーヴェンやモーツァルトのピアノコンチェルトを中心に共演を重ねた。33年から第二次世界大戦が勃発する39年まで、シュナーベルの活動の拠点はイギリスとアメリカの2国間が中心となっていたが、その他にも、スイス、フランス、イタリア、オーストリア、アイルランドなどのヨーロッパ各地、ソビエ

¹⁰ 第1期 (1902-1904) のメンバーは、アルフレート・ヴィッテンベルク (Vn.)、アントン・ヘッキング (Vc.)、第2期 (1905-1914) はカール・フレッシュ (Vn.)、ジャン・ジェラルディ (Vc.)、そして第3期は (1914-1921) : カール・フレッシュ (Vn.)、フーゴー・ベッカー (Vc.) であった。

ト、そして 39 年にはジョージ・セル George Szell (1897-1970) とともに初めてのオーストラリアでの演奏ツアーも行った。このように世界を股にかけて演奏活動を行っていた 1930 年代は、シュナーベルのピアニストとしてのキャリアの最高潮に位置付けられている。

1939 年、第二次世界大戦勃発によりアメリカに移住することを余儀なくされたシュナーベルは、この頃作曲に夢中になっていたことや、体力的な問題もあったため、絶頂期の 30 年代に比べるとコンサートの数は少なくなっていた。とはいうものの、ソロリサイタルのみならず、ニューヨーク・フィルハーモニック、フィラデルフィア管弦楽団、シカゴ交響楽団など、アメリカ国内の主要オーケストラと共演するとともに、レコーディングも継続的に行っており、その質の高い演奏は当時から非常に高く評価されていた。しかし、アメリカでコンサート活動を重ねる中で、「ほとんど音楽に関心がなく、音楽への感受性もあまりなく、質への尊敬の気持ちはいささかも¹¹⁾ない、いわゆる商業主義的なコンサート・マネージャーたちに不満を募らせていたシュナーベルは、ついに 1943 年マネジメント会社との関係を打ち切り、事実上独立した形で演奏活動を続けることにしたのだった¹²⁾。その後も、ニューヨーク、シカゴ、サンフランシスコ、ロサンゼルスを中心にコンサートを行っていたほか、「ニュー・フレンズ・オブ・ミュージック¹³⁾」とたびたび共演したりもしていた。終戦後の 1946 年にヨーロッパに戻ることができたシュナーベルは、再びイギリス、ベルギー、オランダ、スイス、イタリア、エディンバラなどの国々でコンサートを行うなど、生涯にわたって演奏活動は続けられた。

【教師として】

シュナーベルのピアノ教師としての活動は、師のレシェティツキから弟子を頼まれたのをきっかけとして、わずか 14 歳にして始まり¹⁴⁾、生涯を通して数えきれないほど多くの人々を教えた。長年続けられた教師活動の中で、公的な教職が与えられたのは、**der Berliner Hochschule für Musik** (以下ベルリン高等音楽学校と表記) にて、1925 年から 31 年までの短い期間であった。19 世紀末から 20 世紀にかけてのドイツの芸術音楽の分野における一連の「新芸術教育運動」に伴い、国の影響下にあったベルリン高等音楽学校がシュナーベルを含め、著名な音楽家を教育現場に必要としていた。シュナーベルが、ユダヤ系の教師でありながら学校側から極めて優遇されていた¹⁵⁾というのも、当時からシュナーベルが名ピアニストとしての絶大な人気と教師としての高い能力を兼ね備えていたことの表れでもあ

¹¹⁾ シュナーベル. 1974: 187.

¹²⁾ 同上.

¹³⁾ 1936 年にアメリカの若き実業家ハーシュマンと、シュナーベルの弟子で後にハーシュマンの妻となるホーテンス・モナスがシュナーベルと協力して創立した室内管弦楽団。メンバーはシュナーベルが推薦した奏者たちから結成されており、指揮者にはフリッツ・シュティードリー Fritz Stiedry (1883-1968) がいた。シーズンごとに連続 16 回の室内楽コンサートを行い、その演奏プログラムは、バッハ、ヘンデル、モーツァルト、ベートーヴェン、シューベルト、シューマン、ブラームスを中心となっていた。

¹⁴⁾ シュナーベル. 1974: 64-65.

¹⁵⁾ 同上: 156-157. /Schenk. 2003: 157-170.

る。しかしながらナチス台頭に伴い、学校内の多くの教員たちの間にも徐々に「一種の国粋主義的ドイツ精神¹⁶」、いわゆるユダヤ人排斥の風潮が広がりはじめ、彼もたびたびその論争に巻き込まれることになってしまった。そのようなことが続き、教師活動にも支障をきたすようになってしまったため、シュナーベルは自ら職を辞すこととなった¹⁷。

1933年、30年以上にもわたる長いベルリン生活に終止符を打ったシュナーベルは、世界各地で演奏活動を行う傍ら、居住の地を移したイタリア・トレメッツォにて毎年夏季講習を行い、多くの生徒にピアノを教えたりもしていた。この頃には、すでにシュナーベルのピアニストとしての名声は世界に広まっており、35年に開かれた夏季講習にはアメリカからも新しい人材が押し寄せてくるなど、最盛期を迎えていた。1939年初頭、ニューヨークとサンフランシスコの両地でオール・ベートーヴェン・プログラムの演奏会を終えたシュナーベルは、当時シカゴ大学の学長を務めていたロバート・ハッチンスと知り合い、その後も様々なやりとりを通して親交を深めていった¹⁸。シュナーベルの考えに深く傾倒していたハッチンスは、彼にシカゴ大学で講演を行うことを何度も依頼し、シュナーベルはその依頼を受諾、1940年4月に同大学で3回の講義と、その5年後にも12回の連続講演会を行ったのだ¹⁹。

アメリカ移住を決めた頃から、シュナーベルはそれまでも増して教育にも力を入れたいと思っていたこともあり²⁰、1940年からはミシガン大学で夏季講習を行うことになった。これは当初、イタリア・トレメッツォでの夏季講習の代わりとして実験的に開始された教育セッションであったが、レッスンをを行う11名の生徒の他にも多くの学生が聴衆として集まり、大きな反響を呼んだ²¹。こうしてミシガン大学での夏季講習は、終戦の1945年までの5年間にわたって続けられた。シュナーベルのレッスンを受けようと海外からも人々が押し寄せてきていたが、ミシガン大学での授業を除けば、個人レッスンの対象となっていたのは、ごく少数の選ばれたプロや、すでに世に出ている若いピアニストに限られていた²²。シュナーベルはよく言葉やイメージ、美的感覚や詩的な暗示を用いて生徒にレッスンを行っていたとされるが、晩年になるとその教育内容はますます高度なものになり、哲学的でより難解なものになっていったという²³。本論でも扱う『シュナーベル ピアノ奏法と解釈』を通して、その教示のごく一部を知ることができるが、シュナーベルの作品解釈は深淵かつ複雑さを極めており、非常に難解であることが多い。シュナーベルのもとからは、クロード・フランクをはじめ、リリー・クラウス Lili Kraus(1905-1986)やクリフォード・カーズン Clifford

¹⁶ シュナーベル. 1974: 157.

¹⁷ 同上.

¹⁸ 2人間の話題は、芸術の哲学的・倫理的側面についてだけでなく、理想主義と物質主義の対立、当時のアメリカ社会における功利主義への問題提起、また人間の機能が文化的価値の生産者・創造者ではなく、強制的な消費者へと墮落していることなどにも及んでいたという。Saerchinger. n. d. : 266.

¹⁹ これらの講演内容はいずれも書籍として出版された。詳細は参考文献に記す。

²⁰ Saerchinger. n. d. : 264, 267.

²¹ シュナーベル. 1974: 185. /Saerchinger. n. d. : 267.

²² Saerchinger. n. d. 275.

²³ 同上.

Curzon (1907-1982)、レオン・フライシャー Leon Fleisher (1928-) 等の優れたピアニストたちが多く輩出された。

【作曲家として】

シュナーベルが最初に作曲を手掛けたのは 1896 年、14 歳の時であった²⁴。1901 年には、自ら作曲したピアノ協奏曲をベルリンフィルハーモニー管弦楽団と共演するなど、作曲家としても早くから才能を開花させた。シュナーベルの作曲活動は、二度の空白期間（1906 年から 1914 年の約 8 年間および、演奏家として最も活動し、楽譜校訂の編纂作業にも集中していた 1925 年から 35 年まで）を除いて、生涯にわたって続けられた。特に 1914 年から 1925 年までの間には、歌とピアノのための《ノットウルノ》（1914）の他、4 つの弦楽四重奏、ピアノと弦のための五重奏曲、ヴァイオリンソナタ、チェロソナタ、ピアノソナタなど次々と作品を生み出した。シュナーベルはこの頃から、アーノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg (1874-1951) や、若き作曲家エドゥアルド・エルトマン Eduard Erdmann (1896-1958)、ロジャー・セッションズ Roger Sessions (1896-1985)、エルンスト・クルシェネク Ernst Kronek (1900-1991) 等と頻繁に交流するようになり、新たな音楽の可能性について彼らから大いに影響を受けたとされる。それまでのシュナーベルの作品は後期ロマン派的な色合いが強かったが、和声的、リズム的にそれまでの束縛から解放された革新的な作品²⁵を書くなど、前衛的な作風へと移り変わっていった。

1935 年ウィーンで開催したリサイタルで、ヴァイオリニストのフーベルマン Bronisław Huberman (1882-1947) と共演したことをきっかけに、シュナーベルは作曲を控えていた 2 度目の空白期間から作曲活動を再開させた。その年には《ピアノとヴァイオリンのためのソナタ》を作曲し、ピアニストとしても演奏活動を繰り広げる傍ら、翌 36 年には《7 つの楽章によるピアノ小品》を作曲した。33 年にベルリンを去ってから、シュナーベルの活躍の場がイギリス、イタリア、そしてアメリカへと広がっていく中で、シュナーベルは交響曲の作曲にも取り組むようになっていく。アメリカへの移住を決めた 39 年以降になると、シュナーベルは作曲と教育により力を入れるようになり、交響曲の他にも、《オーケストラと合唱のための 2 つの作品》（1943）という斬新なアイデアによる作品や、《オーケストラのためのラプソディー》（1947）などの大きな作品を次々と生み出していった。

渡米してから作曲活動がより活発になったのは、ヨーロッパを拠点に活動していた頃よりもコンサート活動自体が減っていったことも考えられるが、それよりも、作曲家としても注目してほしいというシュナーベル自身の思いがますます強くなってきていた²⁶ということが一番の背景にある。アメリカで開かれた I. S. C. M. による国際現代音楽祭に聴衆として参加したり、同時代の作曲家の作品が初演される演奏会には必ず赴くなど、時代を切り開

²⁴ 《3 つのピアノ小品》。シュナーベル. 1974: 72./Saerchinger. n. d. : 325.

²⁵ 歌とピアノのための《ノットウルノ》（1914）は調性から解放され、小節線を持たない作品となっている。

²⁶ Saerchinger. n. d. : 291.

く新たな音楽作品に強く関心を寄せていた。それらの演奏会を通じて若い音楽家たちとの交流を深めたことで、作曲への意欲を大いに刺激されたのは事実である。それは晩年に、体調悪化に悩まされながらも作曲活動に余念がなかったことから窺える。当時、彼が作曲した全ての作品が出版に至ったわけではなかったが、近年はシュナーベルの作品についての注目が高まってきており²⁷、現在シュナーベル・ミュージック・ファンデーションの尽力により作品の出版が進められている。

1. 1. 1. シュナーベルとベートーヴェン

先述したように、シュナーベルは 1890 年にウィーンでデビューしたが、ピアニストとしての本格的な始動は 1897 年、15 歳を目前にウィーンのベーゼンドルファー・ホールで開かれたコンサートからであった²⁸。その時のプログラムは、バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750)、ベートーヴェン、シューマン Robert Schumann (1810-1856)、チャイコフスキー Pyotr Tchaikovsky (1840-1893)、ショパン Frédéric Chopin (1810-1849)、ルービンシュタイン Anton Rubinstein (1829-1894)、レシエティツキ、シュット Eduard Schütt (1856-1933) という、幅広い時代の作曲家たちの作品から構成されていた²⁹。また、翌年に開かれたベルリンでの初リサイタルで演奏した、ベートーヴェンのピアノ作品を含む、バッハ、シューベルト、シューマン、ショパン、ブラームスは当時非常に高く評価された。これらの作品は、ミュンヘン、ライプツィヒでのコンサートでも繰り返し演奏していたことから、この時からすでに、ベートーヴェンの作品はシュナーベルの主要なレパートリーの 1 つとなっていたことが想像される。1900 年代に入ると、シュナーベルはソロリサイタルだけでなく、著名な指揮者率いるオーケストラともベートーヴェンの作品を頻繁に共演するようになった。

シュナーベルは、1900 年代初め頃までベートーヴェンの作品と他の作曲家の作品を同じプログラムに組んでコンサートを行っていた。しかし彼の重点は徐々にロマン派の音楽からベートーヴェンやモーツァルトの音楽へと移るようになり、彼独自の作品解釈と、新たな演奏語法を探求するようになっていった³⁰。1911 年にハンブルクで開かれたリサイタルでは、彼自身初となるオール・ベートーヴェン・プログラムに挑み、ピアノソナタ作品 26、27-2、31-1、そして後期のソナタ作品 110、111 を演奏した³¹。1924 年に再びベルリンで開いたリサイタルでは、ベートーヴェンの後期の作品を含む 5 つのピアノソナタを演奏したが、その演奏は全く新しい感情と表現力の提示であり、その後のシュナーベルの音楽家とし

²⁷ シュナーベルの没後 50 年の 2001 年には、ベルリンでシュナーベルの作品を紹介する演奏会が企画されたほか、2008 年 4 月 19 日には、ベルリン芸術アカデミーにて、シュナーベルが生前愛用していたベヒシュタインのピアノを用いて彼の作品を上演する演奏会が開催された。

²⁸ Saerchinger. n. d. 36.

²⁹ 同上.

³⁰ 同上. 174.

³¹ 同上. 115.

ての方向性を示すようなものであったと言われている³²。

そして1927年にベルリンで開催された、ベートーヴェンの没後100周年を記念するコンサートで、シュナーベルはベートーヴェンのピアノソナタ全曲を演奏し、大きな注目を集めた。1932年2月には、ウォルター・レググ考案による大型企画であるピアノソナタ全集シリーズの録音に着手し、史上初となるベートーヴェンのピアノソナタ、およびピアノコンチェルトの全曲録音を成し遂げた。そのレコードはイギリスを始め、ヨーロッパ大陸、その後ニューヨークのR. C. A. レコードを通じてアメリカにも広まり、世界にシュナーベルのベートーヴェン演奏家という名声が広まる大きな契機となった。1932年11月から翌年4月にかけて、再びベルリンでベートーヴェンのピアノソナタ全曲演奏を行った時は、客席のチケットは全て完売となり、またその様子はラジオでも放送された³³。1933年の秋に行われたアメリカでの演奏ツアーでは、二度のオール・ベートーヴェン・プログラムの演奏会を開き、ワルター指揮、ニューヨーク・フィルハーモニックとの共演も果たした。翌34年にはイギリス、そして36年にアメリカでもベートーヴェンのソナタ全曲演奏を行ったことで、ベートーヴェン演奏家としての印象をさらに強めることとなった。

ベートーヴェンのピアノソナタ全曲演奏のコンサートはいつも全7回で構成されていた³⁴が、36年にニューヨークのカーネギー・ホールで開かれたピアノソナタ全曲演奏会は、7回ともほぼ満席であったという³⁵。それと並行して、シュナーベル校訂によるベートーヴェンのピアノソナタの楽譜が表れ始めたこと、また1932年以降積極的に行ってきた録音活動により、20世紀を代表するベートーヴェン弾きとしての名声が確立される頃には、弟子の数は数百人にも達していたほどであった。

アメリカに移住した1939年以降も、演奏会プログラムに積極的にベートーヴェンの作品を取り入れ、ジョージ・セル、F. チャールズ・アドラー Frederick Charles Adler (1889-1959)、アルトゥール・ロジンスキー Artur Rodziński (1892-1958) らの指揮により、ベートーヴェンのピアノコンチェルトのコンサートおよび録音にも積極的に取り組んだ。1951年1月、ニューヨーク市立大学のハンターカレッジ・コンサートがシュナーベル最後の公演となったが、その時演奏したのは、ベートーヴェンの作品13《悲愴》、作品53《ワルトシュタイン》、作品90、そして作品101の4曲のソナタからなる、オール・ベートーヴェン・プログラムであった。同年の3月と4月にニューヨークとシカゴで行われる予定だったリサイタルは、シュナーベルの体調の悪化により開催することはできなかったが、それに向けて彼はベートーヴェンの作品の再研究に没頭していたとされる³⁶。彼は亡

³² Saerchinger. n. d. :115.

³³ コンサートのチケットが買えず、演奏を聴くことのできなかった聴衆たちはこの放送を楽しみにしていたという。しかし、このラジオ放送は当時国家支配下にあったドイツ放送協会によるもので、ナチスによって放送中止の命令が下されたため、全7回のコンサートのうち最後の3回のコンサートの模様は放送されなかった。シュナーベル. 1974: 172.

³⁴ 同上: 171. / Saerchinger. n. d. 327, 328.

³⁵ Saerchinger. n. d. : 248.

³⁶ 同上: 302.

くなる直前までベートーヴェンの音楽に対する飽くなき探求心を持ち続けていたのだった。

1897年にピアニストとしての活動を本格的に始動したウィーンでのリサイタルに始まり、ニューヨークでの最後のリサイタルに至るまで、シュナーベルは生涯にわたってベートーヴェンの作品を演奏した。彼自身、特定の作曲家に特化したピアニストとしてのレッテルを貼られることに対しては快く思っていなかった³⁷が、彼にとってベートーヴェンという作曲家が人生を通して特別な存在であったことに違いはない。シュナーベルが20世紀を代表するベートーヴェン弾きと言われるようになった背景には、オール・ベートーヴェン・プログラムのリサイタルや、ベートーヴェンのピアノソナタ全曲演奏会、そしてベートーヴェンのピアノソナタおよびピアノコンチェルトの全曲録音などの音楽活動が、人々に対して「ベートーヴェン弾き」としてのイメージを根付かせたということがある。ベートーヴェンの様々な校訂版の中で、現在もなおシュナーベル版の知名度が高いのも、こうした彼自身の音楽活動と、その演奏によって確立された著名なピアニストとしての名声が大きな影響を与えたからなのである。

1. 1. 2. シュナーベルの時代の演奏と音楽教育

「君は決してピアニストにはならないだろう。君は音楽家なのだから。」これはシュナーベルが師事していたレシエティツキから言われた言葉である³⁸。レシエティツキの言ったピアニストとは、職業的ピアニスト、つまりヴィルトゥオーゾを指している。当時、彼と同時代の教師たちは生徒に対して、ヴィルトゥオーゾとしての道を歩ませるべきものと考えていた傾向があった³⁹。実際にシュナーベルがピアニストとして活躍していた頃は、ヴィルトゥオーゾたちの華やかな演奏が評価されていた時代でもあり、シュナーベルが得意としていたモーツァルトやベートーヴェン、シューベルト、ブラームスなどのレパートリーは、ヴィルトゥオーゾたちのそれとは対局にあった。

ヴィルトゥオーゾたちのテクニックが高いレベルまで引き上げられることとなった背景には、19世紀後半の第二次産業革命における科学技術の革新が、音楽研究の分野にまで影響を及ぼしたということが挙げられる。例えばピアノ奏法において、生理的ないしは解剖学的な視点からの研究が盛んに試みられるようになったのもこの時期のことであった⁴⁰。この科学的進歩が、演奏における精密な研究の基礎を作り、それに基づいた身体的トレーニングを促進させたことで、当時の演奏家たちのテクニックを相当なレベルまで引き上げる結果にもなった。当時のピアノコンテストでテクニックの華やかさがより評価されるという傾向にあることに対して、シュナーベルは問題意識を持っていた⁴¹。

³⁷ シュナーベル. 1974: 346, 353.

³⁸ 同上: 32.

³⁹ ウォルフ. 1974: 8.

⁴⁰ 同上. 21.

⁴¹ 同上. /シュナーベル. 1974: 228, 229.

一方ドイツでは、すでに 19 世紀後半頃から、教育学の観点からも音楽教育の内容を再検討すべきだとする動きが現れていた。1900 年を超えるあたりから、音楽教育に関する学術的な研究は急速に注目を浴びるようになり、新しい音楽教育の内容は、学術的な研究の確固とした理論に基礎づけられたものでなければならないという見解が現れ始めた⁴²。このような動きに伴って、音楽作品を理論的に分析する方法もますます多様化し、作品についての理論的な知識を身に着けることを重要視するような流れになっていった。

しかしながら当時の音楽教育は、演奏におけるテクニックと学術的研究に基づく作品解釈がそれぞれ分離された状態で教育されるという傾向にあり、これらの 2 つの分野を結びつけるような教育はされていなかった⁴³。シュナーベルは、真の意味でのアナリゼというものについて、「音楽的感覚の解明と強調、音楽的本能によって確立されるような正しい方向における付加的なもの⁴⁴」と捉えていた。音楽家にとって一番重要なのは、作曲家が作品に込めた精神を楽譜から深く読み取り、それを表現することなのであって、単なる身体的運動という意味でのテクニックや理論的な楽曲分析による作品解釈は、作品を学習していく上で演奏者を助けるようなことは少ないという考えであった⁴⁵。シュナーベルは、作品解釈とテクニックが分離して教育されることに問題意識を持ち、両者のバランスと協力こそが主要な教育的問題だとして、その隔たりをつなげることに努力すべきだとする見解を示していた。

1. 2. 楽譜をめぐる諸問題

1. 2. 1. ベートーヴェンのピアノソナタ全集について

ベートーヴェンは生前、自身の作品全集を出版することを切望していた。それは彼が出版社に当たった数々の手紙の内容から明らかになっている。1810 年にブライトコプフ社⁴⁶、1817 年と 1820 年にはジムロック社⁴⁷に出版の依頼を持ち込んでいたり、1822 年にはカール・ペータースに⁴⁸、そして 1825 年にはショット社⁴⁹に出版の依頼をしていたことが分かっている。しかしベートーヴェンが長年にわたって望んでいた作品全集の出版は叶わず、結果的に 2 つの全集が出版されたのは、彼の死後まもなくのことであった。

1 つは、ベートーヴェンの死からわずか 1 年後の 1828 年から出版が開始された、トビー

⁴² 供田武嘉津. 1991: 213.

⁴³ ウォルフ. 1974: 21.

⁴⁴ 同上. 17.

⁴⁵ ウォルフ. 1974: 16-19.

⁴⁶ Beethoven Briefe. 464, 465.

⁴⁷ 同上. 1084, 1400, 1403, 1407.

⁴⁸ 同上. 1468.

⁴⁹ 同上. 1949.

アス・ハースリンガーTobias Haslinger (1787-1842) が手掛けたもので、世に出た最初のベートーヴェンの作品全集となった⁵⁰。ハースリンガーによる全集は、全 21 シリーズで計画され、1828 年末に第 1 シリーズとしてピアノソナタから刊行が開始された⁵¹。このピアノソナタ (作品 2 の 3 曲と作品 106 を除く全てのソナタ) の出版について、具体的な出版年代は明らかになっていないが、複数回に分けて段階的に進められたとされている。ハースリンガー版のピアノソナタは、その後も幾度かの改訂を重ね、最終的にはトビアスの息子、カール・ハースリンガーCarl Haslinger (1816-1877) によって 1865 年頃にピアノソナタ全集として刊行された⁵²。この一連の改訂作業には、ベートーヴェンの直弟子であったカール・チェルニーCarl Czerny (1791-1857) が一貫して携わったとされている。このハースリンガー版が作成された経緯として分かっていることは、まずはできる限りオリジナルの資料を基に作ることから出発し、その後チェルニーによってメトロノームの指示、強弱記号、アーティキュレーションやフレージングなど、演奏する上での様々な解釈が段階的に書き加えられたということである。ベートーヴェンのピアノソナタ全集として世に出た最初のものでありながら、校訂者による演奏上の助言となり得る情報が書き加えられている点において、解釈版の先駆をなすものとなっている。

ここで解釈版について定義しておく必要がある。ニューグローブ世界音楽大事典によれば、「解釈版 interpretative edition」とは、「重要な演奏家の演奏スタイルの側面が記録されている楽譜」であり、作曲家による偉大な音楽が学習者たちに伝承される上で、重要な媒体的役割を担っていることが述べられている⁵³。ハースリンガー版のこうした解釈版としての性格は、20 世紀の多種多様な楽譜の作成方針へと受け継がれていくわけであり、チェルニーは解釈版の編纂態度の普及に大きな貢献をしたと言えるだろう。

そしてもうひとつ、初期に出版された全集として挙げられるのは、ベートーヴェンと親交の深かったイグナツ・モシェレス Ignaz Moscheles (1794-1870) が計画したもので、1858 年頃にピアノソナタ集が出版された。モシェレス校訂によるピアノソナタにも、全体的に指使いが細かく書き込まれ、メトロノームの指示やペダルの指示もあるなど、演奏する上での情報が豊富に盛り込まれている。

1857 年には、フランツ・リスト Franz Liszt (1811-1886) 校訂によるピアノソナタ全集も出版された。リスト、モシェレス共にベートーヴェンと直接関係のあった人物であり、彼らの校訂したピアノソナタ全集においてはほぼ同時期に出版されたわけであるが、両者の

⁵⁰ マーストン. 1997: 246.

⁵¹ このピアノソナタ集については、藤本. 2000. 『ハースリンガーによるベートーヴェン・ピアノソナタ全集の意義—国立音楽大学附属図書館所蔵の 2 つの初版を用いて—』の中で詳しく述べられている (文献の詳細は参考文献に記す)。なお、ハースリンガー版全集の企画や出版状況について Otto Erich Deutsch が記した、*Beethovens Gesammelte Werke. Des Meisters Plan und Haslingers Ausgabe.* (1930-31) は入手することができなかったため、ここでは藤本の文献を参照する。

⁵² このハースリンガー版は、1828 年に出版されてから 1865 年頃にカール・ハースリンガーによって全集として刊行されるまでに、少なくとも 2 回以上の改訂が行われたことが分かっている。その具体的な改訂箇所については、上記の藤本 (2000) の研究により明らかになっている。

⁵³ Grier. 2001. "Editing".

表記内容は大きく異なっている。演奏上の解釈が書き込まれたモシェレス版とは対照的に、リスト校訂の楽譜には、リストの個人的な解釈はほとんど書かれていないように見受けられる。しかし一方で、複数のピアノソナタにおいて拍子が書き変えられているなど、作品の中の主要な部分が変わられてしまっている⁵⁴。このように、校訂者によって作品が多様に解釈されるようになると、作曲家によるテキストそのものが変更されてしまうことがしばしば起こるようになっていた。

19世紀は、演奏表現においても作品解釈においても演奏家個人の自由な解釈が顕著になる時代であったが、それは楽譜校訂の分野にも及んだ。19世紀後半から20世紀初頭にかけて、ルイス・ケーラーLouis Köhler (1820-1886)、ハンス・フォン・ビューローHans von Bürow (1830-1894)、オイゲン・ダルベール、アルフレッド・カゼッラ Alfredo Casella (1883-1947)らが相次いで自身の解釈を盛り込んだ解釈版を出版した。演奏のみならず、指揮、作曲、教師活動と幅広く活躍していた彼らの校訂による楽譜には、いずれも演奏上の様々な解釈が豊富に書き込まれている。これらの楽譜は、ベートーヴェンのテキストと校訂者による個人的な解釈とが、ほとんど判別できないよう形で表記されているため、譜面を見るだけではどの表記がベートーヴェンによるものなのか、もしくは校訂者によるものなのかを判断することは難しい。さらに楽譜によっては、演奏効果を優先して作品の一部を改変したり省略してしまっているものも存在する。このような解釈版が世に出回るようになるにつれ、次第にそのように断りもなく作品に手を加える校訂方針に対して見直しの必要があるとの見方が広まってきた。

ハースリンガー版を皮切りに、校訂者による演奏上の解釈が書き加えられた楽譜が続々と出版され始めたわけだが、それと同時に、作曲家のテキストに忠実でなければならないとする思想もまた存在していた⁵⁵。ブライトコプフ社により、ベートーヴェンの考えに近いものとして、*Vollständige kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe*. (完全に批判・校訂された正しい版) いわゆる旧全集が1862年から65年にかけて(ピアノソナタは1862年から63年にかけて)出版された。この版は263作品が24のシリーズに分けて収められていたが、その後ノッテボームによって発見された46曲が加わり、1888年に補遺の巻として出版された⁵⁶。

この旧全集の出版は、19世紀の音楽学全体における大きな出来事であったとされる⁵⁷。しかしながら1911年にロンドンで開かれた国際音楽学会では、「完全に批判・校訂した」とは言えないとして、旧全集の改訂が要請されていた⁵⁸。つまり、旧全集のテキストには数多くの誤りがあること、そして作曲家のテキストと旧全集のテキストが異なっている場合

⁵⁴ 拍子が変わっているのは、作品10-1(第3楽章)、作品10-3(第1楽章)、作品14-2(第2楽章)、作品27-1(第1楽章)、作品27-2(第1楽章)、作品31-2(第1楽章)、作品106(第1楽章)、作品109(第3楽章、第5変奏)であり、その全てが2分の2拍子から4分の4拍子へと書き換えられている。

⁵⁵ ドリアン. 1978: 188.

⁵⁶ マーストン. 1997: 246.

⁵⁷ 同上.

⁵⁸ 同上.

において、現存する自筆譜や初期出版楽譜に由来する情報がないこと、そして作曲年や初演の年の伝記的情報など、現代の校訂版では必要不可欠な要素も記載されていないこと等が指摘の対象となっていた⁵⁹。

そのような流れの中、音楽学者のハインリヒ・シェンカー Heinrich Schenker (1868-1935) が 1921 年から 23 年にかけて、ユニヴェルザール社から原典版を出版した。シェンカーは、1913 年から 21 年の間にもベートーヴェンの「最後の 5 つのソナタ批判校訂版⁶⁰」を出版していたが、彼はその中で、19 世紀後半から見られたテキストを勝手に変更してしまうような解釈版の校訂方針に対して厳しい批判をしている。シェンカーの自筆譜、スケッチにまでおよぶ徹底した資料調査、資料批判を経て作成された原典版および批判校訂版は、楽譜校訂に文献学を応用したという点においても、出版楽譜の歴史の中で重要な位置を占めている。

なお、楽譜出版の分野で初めて「原典版 *Urtext*」の用語が用いられたのは、1895 年にブライトコプフ社から出版された、ベルリン王立アカデミーによる「クラシック音楽原典版 *Urtext-Ausgaben der Klassischer Musikwerke*」であったとされている⁶¹。ニューグローブ世界音楽大事典には、原典版とは、校訂者の介入なしに作曲家のテキストを再現しようとするもの⁶²と記載されている。また別の定義には、作曲家の意図を可能な限り明確かつ忠実に表し、校訂者の干渉を最小限にとどめるようにした版⁶³とある。いずれにしても原典版とは、作曲家以外の者による個人的解釈は出来る限り排除し、テキストの「真正性」を追究して作成されたものと捉えることができよう。つまり原典版は、19 世紀に自由な展開を見せていた解釈版の校訂に対しての見直しの必要があるとの見方が強まってきたことや、音楽学の分野において楽譜校訂のための資料研究の重要性の認識が高まっていた中で生まれたものなのである。

原典志向が高まりつつあった中、1923 年に出版されたフレデリック・ラモンド校訂による全集は、強弱記号や表情記号などの加筆が認められるため解釈版のひとつとして捉えられているが、ラモンドによる解釈は括弧つきで示されていたり、やや小さめに表記されるなど、ベートーヴェンの記したものと区別できるように配慮されていることから、明らかに 19 世紀後半に見られた解釈版とは表記の仕方に違いがみられる。楽譜校訂において、資料に基づいた学術的研究の重要性の認識が高まってきた、まさにこの時期に、シュナーベルは自身の校訂による楽譜をウルシュタイン社から 1924 年に出版した。シュナーベル版において重要な点は、「作曲家のテキストへの忠誠において際立っている⁶⁴」ということ、つまりベートーヴェンの意図に忠実に作成することを目標として校訂された楽譜である⁶⁵ということ

⁵⁹ マーストン. 1997: 246.

⁶⁰ 作品 106 に関しては自筆譜が消失してしまっているため、楽譜の校訂は実現しなかったが、作品 101、109、110、111 の 4 曲はユニヴェルザール社から出版された。詳細は参考文献に記す。

⁶¹ 畑野. 2009. 第 2 章第 1 節. p. 18.

⁶² Boorman. 2001. “Urtext”.

⁶³ マーストン. 1997: 247.

⁶⁴ Beethoven. 2014-2016. Publisher’s preface.

⁶⁵ シュナーベル版の出版社による前書きにも、そのように記載されている。

である。それは例えば、シュナーベルが資料批判を重ねて校訂を行ったことが脚注内で報告されていることや、ベートーヴェンのテキストとシュナーベルによる解釈が譜面上である程度区別できるように表記してあることにも、原典志向の楽譜としての性格が表れている。シュナーベルが行った校訂作業の詳しい過程については、本論文の 1.3. 「シュナーベル版について」の項目で述べるが、シュナーベルが作曲家の自筆譜や初版譜、およびその校正譜、原典版、批判校訂版、その他さまざまな校訂版を比較し、資料批判をしながら校訂作業を行っていたことが明らかとなっており、そこには、19 世紀後半から見られた、校訂者が作品に大幅に手を加えるような校訂の仕方への反省と、作曲家のテキストを重視する姿勢が表れている。

20 世紀半ばを超えると、原典志向はますます高まりを見せ、ヘンレ社、ペータース社、ユニヴェルザール社等から次々と原典版が出版された。作曲家のテキストをなるべく忠実に再現しようというのが原典版の基本方針であるわけだが、近年の原典版は、研究および演奏する者の双方にとって、ともに有用であることを目標としているのが特徴である。そのため、作曲家のテキストを提示するだけでなく、校訂者による演奏表現に関する表記の加筆もしばしば見られる。例えば、ペータース社から出されたクラウディオ・アラウ Claudio Arrau (1903-1991) 校訂の原典版は、指使いが比較的細かく指示されているほか、アクセントやテヌート、強弱記号の補足、わずかながらペダル記号も追加されるなど、演奏表現において助言となるような指示も随所に見受けられる。このような点において、近年の原典版は作曲家によるテキストを提示しつつ演奏する上での情報をも提供する、いわば実用的な原典版となっている。

一方、資料批判の作業がより徹底しているのは、「批判校訂版」と呼ばれるものである。近年ベーレンライター社から出版されたベートーヴェンのピアノソナタ全集は、作曲のテキストを忠実に再現することに徹しているため、譜面上には校訂者による演奏上の解釈は一切書かれていない。一方、校訂報告には、厳正な資料批判の行程において使用された出典資料が全て明記されているほか、自筆譜・筆写譜・校正譜・初版譜等のそれぞれの表記に違いが見られた場合、どのテキストに従ったのかについて、その理由も併せて記載されているなど、学術的にも大変価値のある楽譜となっている。

1.2.2. 解釈版の価値について

原典版のように、「作曲家の意図に忠実な楽譜を作成する」という規範に則っている楽譜がある一方、校訂者それぞれの解釈に基づいて作成された解釈版が存在する。それらはそれぞれ異なる方針によって校訂されたものであるが、少なくとも互いの性格を併せ持っているものである。作曲家のテキストに忠実なものを提供することを目的とする原典版だが、多くの判断を迫られる校訂作業において、そこには少なからず校訂者自身の解釈が介入するものである。また先述したように、近年の原典版は作曲家のテキストを提示するだけでなく、

演奏表現の助言となり得る情報も提供している。一方、解釈版のなかには、演奏上の都合を優先し、作曲家のテキストを変更してしまうものもあれば、シュナーベル版のように、作曲家の意図に忠実であることを第一義的な目的とした原典志向の楽譜も存在する。その多様性からそれぞれの解釈版を一括りにすることはできない。

原典版と解釈版を取り巻く諸問題について、渡辺（2001）は次のように述べている。解釈版というものを単に「原典版に解釈を付加したもの」と捉える、つまり原典と解釈を二層構造的に捉える考え方そのものに対して、現代の私たちは見直しの必要が迫られている⁶⁶。このような考え方になってしまった背景には、まず初期に作曲家の意図に近いものが出版され、その後演奏家などによる解釈が書き込まれた解釈版が多く出版されるようになると、それらのロマン主義的な自由な解釈への反省から原典版が作られるようになった、というように出版楽譜の歴史を短絡的に捉える傾向があるということである。しかしながら、解釈版が多く作られるようになった19世紀にも、原典主義の楽譜は同時に存在していたわけであり、必ずしも上記のような流れとなっていたわけではない。

1900年代後半から現代に至るまで、われわれ演奏家の間でも原典志向になっているのは事実である。それは先述したように、この両者の関係を「原典」に「解釈」を付加したものとす二層構造的に捉えてしまう傾向があることが要因の1つとなっていると考えられる。確かに、原典版や批判校訂版のように、作曲家のテキストに忠実に作られた楽譜は、資料学的にも価値の高いものであることに違いはない。しかしながら、演奏家にとっての楽譜の価値と学問的な資料的価値とを同じ物差しで測ることはできないのではないだろうか。

作曲家が楽譜に記したものは、作品の意図を適切には表し得ないさまざまな符号によって可視化したものにすぎないのであって、作曲家の内面にある音楽がすべて楽譜に記されているわけではない。シュナーベルをはじめとする多くの演奏家が編纂した解釈版には、ベートーヴェンの時代から口頭伝承的に受け継がれてきた作曲家の精神が譜面上に何らかの形で表れている可能性がある。つまり、その解釈版に書かれている内容について、校訂者の時代や流派に即して比較することで、「共通する作品像や、口頭伝承的に伝えられていった作品の伝承形態がしばしば認められる⁶⁷」のである。これまで、解釈版の資料的価値について、校訂者個人の音楽的見解の表明にしか見られない傾向にあったが、われわれはそういった解釈版に対する考え方を見直しを迫られている。これらのことから、それぞれの解釈版に対してのさらなる個別的な基礎研究が求められると考える。

以上を踏まえ、次の1.3. ではシュナーベル版の校訂作業の過程を辿り、その校訂方針を示すことで、シュナーベル版が解釈版の中でどのような立ち位置にあるのかを明確にする。シュナーベルがベートーヴェンのピアノソナタの校訂楽譜を出版することになった契機や、校訂作業の過程について詳細に述べ、また校訂の際にシュナーベルが参照したと思われる楽譜についても触れる。その上で、シュナーベル版がどのような性格を持った楽譜なのかと

⁶⁶ 渡辺裕. 2001: 141-159.

⁶⁷ 同上.

いうことについて述べ、19 世紀後半から 20 世紀前半に多く出回っていた解釈版の中での位置づけについて検討する。

1. 3. シュナーベル版について

1. 3. 1. 出版の経緯

シュナーベルが楽譜の校訂に携わったのはベートーヴェンの作品が初めてではない。彼が最初に校訂を行ったのは、1912 年、モーツァルトのピアノとヴァイオリンのためのソナタ集⁶⁸であった。これは彼の友人でもあり、またシュナーベル・トリオのメンバーでもあった、ヴァイオリニストのカール・フレッシュとの共同作業によるものである。1928 年には、再びカール・フレッシュと共に、ブラームスのヴァイオリンとピアノのためのソナタ作品 78、作品 100、作品 108⁶⁹の校訂を行った。この他にも、モーツァルトのピアノソナタ全曲を校訂する計画もあった。しかしそれはシュナーベルの死によりすべてのソナタを校訂することはできなかったが、シュナーベルが晩年に校訂した 2 曲のソナタ⁷⁰はモーツァルトの生誕 200 年を記念して 1956 年に出版されたのであった。

本論で扱うシュナーベルによるベートーヴェンのピアノソナタの校訂版は、1924 年にベルリンのウルシュタイン社からの依頼によって企画されたものである⁷¹。当時ヨーロッパの中でも大手出版社であったウルシュタイン社は、新聞や雑誌、本の出版まで企業の範囲を拡張しており、さらに楽譜の出版の領域にも力を入れ、その活動をさらに拡大しようとしていた。その音楽分野での出版物はトーンマイスター版とよばれ、バッハからブラームスに至るまでのピアノ作品を出版しようとするものであった。それはそれぞれの音楽家に校訂を依頼する形をとっており、例えば J. S. バッハはエドウィン・フィッシャー Edwin Fischer (1886-1960)、W. A. モーツァルトはカール・フリートベルク Carl Friedberg (1872-1955)、F. シューベルトはコンラッド・アンゾルゲ Conrad Ansoerge (1862-1930)、F. ショパンはレオニード・クロイツァー Leonid Kreutzer (1884-1953) がそれぞれ校訂を行った。その中で、ベートーヴェンの作品の校訂をシュナーベルに依頼したウルシュタインは、当初、ベートーヴェンのすべてのピアノ作品の校訂を希望していたが、結果としてはディアベリ変奏曲作品 120⁷²、そして作品番号付きの 32 曲のピアノソナタが出版されることとなった。

⁶⁸ Wolfgang Amadeus Mozart. 1912. *Sonaten für Klavier und Violine*. Herausgegeben von Artur Schnabel und Carl Flesch. Leipzig: C. F. Peters.

⁶⁹ Johannes Brahms. 1928. *Sonaten für Violine und Klavier*. Herausgegeben von Artur Schnabel und Carl Flesch. Leipzig: C. F. Peters.

⁷⁰ Mozart. 1956. *Piano Sonatas in A major, K. 331 and C minor, K. 457, as interpreted by Artur Schnabel*. New York: Edward B. Marks.

⁷¹ シュナーベル. 1974: 156-158.

⁷² Beethoven. 1924. *Diabelli Variationen*. C-Dur op. 120. Herausgegeben von Artur Schnabel. Berlin: Ullstein.

シュナーベルがウルシュタイ社からベートーヴェンのピアノ作品の校訂の依頼を受けたのは 1924 年とされているが、実際にシュナーベルがピアノソナタの校訂に携わっていた具体的な時期は明らかになっていない。分かっているのは、楽譜校訂の編集作業はあまりにも過酷で、かつ労力を費やすことから、1925 年頃から 35 年のおよそ 10 年間は作曲活動を自粛し、楽譜の編纂に集中していたということである⁷³。

1. 3. 2. 校訂作業の過程について

シュナーベルはウルシュタイン社からベートーヴェンのピアノ作品の校訂の依頼を受け、ブライトコプフ社から出版された旧全集⁷⁴に書き込みをする形で校訂を進めたとされる。校訂作業を行う際に、シュナーベルは自著『わが生涯と音楽』の中でも述べているように、「できるだけ多くの自筆譜、ベートーヴェンが修正した、もしくは目をとおした印刷原稿、初版譜、再版等」（以下、これらの資料を一次資料と定義する）を調査したとされている⁷⁵。フランクフルト・アム・マインの友人であり、手稿譜収集家でもあったオットー・ルイス・コッホ Otto Louis Koch（生没年未詳）の所持する、ベートーヴェンの後期のピアノソナタやシュナーベルの最後の 3 つのソナタの自筆譜を含む貴重な資料に触れていたこと⁷⁶や、そのような資料に触れることが出来なかった場合は、資料を所持している個人または団体に直接手紙を送ったりもしていた⁷⁷ことから、シュナーベルが楽譜校訂にあたってベートーヴェンの一次資料をいかに重要視していたかが明らかである。

シュナーベルが一次資料を重視するようになった背景には、1920 年頃、資料研究に基づいた楽譜校訂の重要性の認識が高まってきたことに加え、若きシュナーベルを取り巻いていた環境が大きく影響していると思われる。シュナーベルが 10 代前半の頃、音楽理論と作曲を師事していたマンディチェフスキが楽友協会所属の文庫に赴く際、シュナーベルも同行し、そこに保管されていた「最も貴重な音楽資料——最大の作曲家たちの数多い自筆譜稿や、音楽史をそのまま示す作品の大コレクション」を好きなだけ見ることができたという⁷⁸。10 代前半にして、偉大な作曲家たちの自筆譜を直に見ることができた経験は、多感な時期のシュナーベルに大きな影響を与え、その後のシュナーベルが作曲家の意図に忠実な楽譜

⁷³ Sossner. 1986: 48.

⁷⁴ Sossner の論文によれば、シュナーベルは 1898 年に出版されたものに書き込みを行ったとされている (p. 49)。旧全集のうちピアノソナタ作品は全部 3 巻に収められており、そのうち現存する第 2 巻はワシントンにあるアメリカ議会図書館に、第 3 巻はベルリンの芸術アカデミーのシュナーベル・アルヒーフに保管されている。なお第 2 巻のコピー譜はベルリン芸術アカデミーでも閲覧することができる。Artur-Schnabel-Archiv. 1403, 1225.

⁷⁵ シュナーベル. 1974: 207.

⁷⁶ Sossner. 1986: 48.

⁷⁷ ベルリンの芸術アカデミーのシュナーベル・アルヒーフには、ピアノソナタ作品 31-2 やピアノソナタ作品 110 についてのある部分について、シュナーベルの詳細な質問と、それに対しての相手からの返答が記された文書が残されている。Artur-Schnabel-Archiv. 156.

⁷⁸ シュナーベル. 1974: 38.

作成を志向する考えに至る大きな契機になったと想像される。

シュナーベル校訂によるベートーヴェンのピアノソナタの楽譜は、まずウルシュタイン社から 1924 年から 27 年にかけて、各ソナタが 1 曲ごとに出版された⁷⁹。この頃、ベートーヴェンの没後 100 年にあたる 1927 年に続き、32 年、34 年と彼が開催したベートーヴェンのピアノソナタ全曲演奏会、そしてベートーヴェンのピアノソナタ全曲およびピアノコンチェルトのレコードを通じて、人々の間でシュナーベルのベートーヴェン弾きというイメージが確立されていた。彼の名声が広まるのと時を同じくして、このウルシュタイン社から出版されたシュナーベル版も広まっていったのである。1934 年に、シュナーベルは、ロンドン、パリ、南イングランドでリサイタルを行ったが、パリのサルガヴォーで開かれたベートーヴェン・リサイタルには、熱心なレコードファンや学生が殺到し、その多くが膝にシュナーベル版を載せていた⁸⁰というエピソードも残っている。

シュナーベルのアメリカ・デビューは 1921 年に遡るが、1933 年以降は毎年のようにアメリカでコンサートを行うようになり、シュナーベルにとってアメリカは重要な活動拠点のひとつとなっていった。そうした流れの中、当時音楽の出版物の領域にまで拡大していたアメリカの書籍出版社サイモン・アンド・シュスターは、ウルシュタイン社からシュナーベルのソナタの版權を買い、1935 年に 2 巻にまとめて出版することとなった⁸¹。しかしこの時すでにシュナーベルは、所持していたウルシュタイン社から出版された楽譜に多くの加筆・修正を行っていた⁸²。その多くは、音符の修正や、強弱記号、ローマ数字の加筆、脚注の訂正などで、それらはほとんどすべてのソナタの随所に書き込まれていた。シュナーベルは、その訂正箇所を全て別紙に記し、サイモン・アンド・シュスター社から改訂版を再出版することを要求していた。だがその訂正箇所があまりにも多かつたために受け入れられず、1949 年になってようやく、イタリアのクルチ社から改訂版が出版されたのであった。現在、シュナーベル版として最も普及しているのが、いわゆるクルチ版である。なお、ウルシュタイン版、サイモン・アンド・シュスター版、クルチ版の 3 つの版を比較した結果、シュナーベルによる改訂箇所というのは、印刷ミス訂正や、ベートーヴェンのテキストとシュナーベルによる加筆とを区別するための括弧の追加等であり、音楽的本質に関わるものではないと判断したため、本論ではクルチ社によって出版されたものをシュナーベル版として扱うこととする⁸³。

次項では、上述した一次資料のほかに校訂作業の過程でシュナーベルが参照していたと

⁷⁹ シュナーベル. 1974: 158.

⁸⁰ Saerchinger. n. d. : 240.

⁸¹ シュナーベル. 1974: 158.

⁸² Artur-Schnabel-Archiv. 1033-1035.

⁸³ 本論で扱うクルチ社から出版されたシュナーベル版は 2014 年から 16 年にかけて出版されたものであるが、1949 年の出版譜との差異は見受けられなかったことから、49 年以降改訂は行われていないと思われる。なお、クルチ社のホームページにも出版カタログは記載されておらず、再版の状況について全てを把握することはできなかったが、クルチ社の中でもシュナーベル校訂のベートーヴェン ピアノソナタ全集は現在もベストセラーとなってることから、おそらく印刷自体は頻繁にされているものと思われる。

思われるベートーヴェンのピアノソナタの他の版について具体的に述べる。

1. 3. 3. シュナーベルが参照した楽譜

シュナーベルは、先に述べたような徹底した一次資料の調査および厳正な資料批判により、当時から主流となっていた旧全集に対しても明らかに「間違っているもの」と思われるテキストについては、より「作曲家の意図に近い」「正しい」⁸⁴ものへと修正を行っていた。それらはすべてシュナーベル版の脚注にて、修正を加えた理由とともに報告されている。校訂作業には大変多くの判断が迫られるわけだが、そのための厳正な資料批判を重ねながら校訂を進める過程で、自筆譜等の一次資料以外に参照していた楽譜というのは、シュナーベル版の脚注に登場してくることから以下の校訂版と推定できる。

- ① チェルニー校訂
- ② ビューロー／レーベルト校訂
- ③ シェンカー校訂
- ④ 原典版

以下に、上記の楽譜についての情報を述べる。

① チェルニー校訂の楽譜について

カール・チェルニー Carl Czerny (1791-1857) が校訂に携わっていたとされるベートーヴェンのピアノソナタ全集としては、1. 2. 1. で述べたように、ベートーヴェンの死後まもなく出版されたハースリンガー版⁸⁵と、後年にボンのジムロック社から出版された全集⁸⁶が挙げられる。シュナーベルがどの版を参照していたのかを把握することはできないが、ハースリンガー版にはチェルニーによるテンポ指示や強弱記号、スラーなどが書き込まれている。

ベートーヴェンから直々に教えを受けていたチェルニーが校訂した楽譜は、ベートーヴェンが楽譜には書き表さなかった演奏上の解釈などの情報を提供するものであり、作曲家

⁸⁴ シュナーベル版の脚注の至る所に、彼自身の言葉でそう述べられている。シュナーベル. 1974: 207.

⁸⁵ ハースリンガーが出版したベートーヴェンのピアノ全集については、国立音楽大学図書館に所蔵されている「ベートーヴェンの初期印刷楽譜」資料を使用した。なお、ハースリンガー版にはチェルニーによる指使いの書き込みが見られなかったことに加え、このコレクションには作品 2 の 3 曲および作品 7 が含まれていなかったため、チェルニーのより具体的な解釈が記されている *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule* (詳細は参考文献に記す) を補足的に参照した。なおシュナーベルもこの著書を参照していたことが分かっている。ウォルフ. 1974: 107.

⁸⁶ ベートーヴェンの作品解釈をする上でチェルニーが演奏上の解釈を書き込んだとされるジムロック版は非常に貴重な資料であるが、入手することができなかった。

の意図を探ろうとする上で非常に有益であると考えられる。ただし、チェルニー校訂の楽譜にはベートーヴェンからの教示が反映されている可能性はあるものの、シュナーベルの時代の楽器、奏法との間には大きな違いがあるということを念頭に置かなければならない。したがって、シュナーベルがチェルニー校訂の楽譜を参照していたというのは、チェルニーの解釈をベートーヴェンからの教示そのものとして表面的に捉えていたのではなく、ベートーヴェンの作品が当時どのように解釈されていたのか、そしてベートーヴェンが楽譜には書き表さなかった具体的な演奏表現に関する事など、当時の演奏習慣を知るための媒体的な役割を果たすものとして参照していたのではないかと考えられる。

② ビューロー／レーベルト版

ベートーヴェンの解釈者としても高く評価されていたハンス・フォン・ビューローが校訂に携わった楽譜であり、演奏上の解釈が多く書き込まれているのが特徴である。一方で、難しいパッセージを弾きやすくするために、しばしば音符の配置が変更されていたり、リズムや指使いが書き直されている。それに加えて、この版で問題なのは、テンポを意図的に変化させていることや、リスト版同様、拍子が変わられてしまっていることである⁸⁷。シュナーベル版の脚注には、そのような演奏効果を優先してテキストを変更するという態度に対する厳しい批判が書かれている。また、シュナーベルの分析や音楽的感觉により、彼が誤りだと判断したテキストへの指摘も書かれているが、そこでもビューロー版への指摘箇所が比較的多く見られる。なお、シュナーベルが参照していたビューロー版が何年に出版されたものなのかまでは把握することができないが、1871年に出版されたものか、あるいは1894年に再版されたものと考えられる。

③ シェンカー版⁸⁸

ハインリヒ・シェンカーが校訂した原典版は、1921年から23年にかけてユニヴェルザール社から出版された。厳密な資料批判によってベートーヴェンの自筆譜の資料的意義が強調されたシェンカー版は、校訂者による強弱記号やフレーズなどの指示はすべて除かれている。徹底した原典主義で作成されたシェンカー版であるが、一方で校訂者による指使いが比較的細かく指示されているのも特徴である。そしてその指使いはシュナーベル版と共通する箇所も少なからず見受けられる。シュナーベル版の脚注では、旧全集やビューロー版などのテキストの誤りを指摘することが多いが、それとは対照的にシェンカー版のテキストを尊重する傾向がある。これらのことから、シュナーベルがシェンカー版に対して信頼を置いており、参考にした部分も多いのではないと思われる。

⁸⁷ 拍子が変わっているのは、作品 14-2 (第 2 楽章)、作品 27-2 (第 1 楽章)、作品 31-2 (第 1 楽章)、作品 49-2 (第 1 楽章)、作品 78 (第 1 楽章) であった。これらの作品において、4 分の 4 拍子から 2 分の 2 拍子に変更されている作品 78 を除いて、全てが 2 分の 2 拍子から 4 分の 4 拍子へと変更されていた。

⁸⁸ Sossner の論文によれば、1923 年にユニヴェルザール社から出版されたものとされているため、本論でも同年に出版された版を比較対象とした。Sossner. 1986: 49.

④ 原典版⁸⁹

シュナーベル版の脚注に、しばしば「Urtext (原典版)」が登場している。脚注内の原典版がどの版をさしているのかは不明だが、出版状況から考えると、先述した *Urtext-Ausgaben der Klassischer Musikwerke* だと考えることが妥当だと考えられる。

これらの 4 つの楽譜は、シュナーベルが校訂する過程で、テキストに疑問に感じた箇所および、他の版の間で見解の対立がある箇所において、脚注内で引き合いに出されていることから、これらの楽譜を参照していたということは明らかである。しかし、シュナーベル版の脚注には、しばしば「In many editions…」と書かれている。したがって、上記の楽譜の他にも、作曲家の意図に近いテキストを探求するために、複数の版を参照していたのではないかと考えられる。

そこで、ベルリン芸術アカデミーのシュナーベル・アルヒーフに保管されているシュナーベルの手書きによる手持ちの楽譜リストを調査した。その結果、ベートーヴェンのピアノ作品の楽譜については、ルイス・ケーラー、オイゲン・ダルベール、カール・フリートベルクそれぞれのピアニストたちが校訂した楽譜を所持していたことが分かった。これら 3 つの版は、いずれも校訂者による指使い、メトロノームの指示、強弱記号、スラー等の演奏上の指示が書き込まれた解釈版である。シュナーベル版の脚注の中では、これらの校訂版については直接触れられていないため推測の域を超えないが、シュナーベルの手元にあったとされるこれらの楽譜も、校訂作業の際に併せて参照していた可能性は高いと思われる。演奏録音が残されることが少なかった時代に、このような演奏家による実際の演奏法に関連した様々な情報が書き込まれた楽譜は、ベートーヴェンの作品がどのように解釈され、演奏されてきたかを知る重要な手がかりを提供してくれる、大変貴重な資料である。校訂するにあたって、シュナーベルが具体的にどのソナタにどの資料を用いたのかは明記されていないため、全てを把握することはできない。しかし、シュナーベルはテキストの真正性を見極めるために、ベートーヴェンの自筆譜等の一次資料だけでなく、ベートーヴェンの死後まもない頃から 20 世紀初頭にかけて出版された解釈版から批判校訂版まで、さまざまな方針によって作成された校訂版を幅広く調査していたことが想像される。

1. 3. 4. シュナーベル版——原典志向の解釈版

シュナーベル版の作成過程の全容を明らかにしたことで、シュナーベル版が一次資料の綿密かつ膨大な調査を行った上で作成されたものであること、そして様々な音楽家によって校訂された楽譜を幅広く使用しながら作成されたものであることがわかった。作曲家のテキストに忠実な版を作ることを基本方針としていたシュナーベル版は、譜面上にもその

⁸⁹ この原典版については今回入手することが出来なかった。

姿勢を認めることができる。例えばシュナーベルの解釈による強弱記号や表情記号などは、ベートーヴェンのものと思われるテキストよりもやや小さめに記されるか、もしくは括弧つきで表されるなど、作曲家と校訂者の表記を区別できるようになっている。それにベートーヴェンによる指使いやペダルの指示の多くは、脚注で作曲家による表記であることを提示するなど、学習者が作曲家の表記と校訂者の解釈が混同することのないように工夫がされている。また脚注には、シュナーベルが正確なテキストを追究するための、資料批判の過程で得た情報の提供や、「正しいもの」であると判断した根拠が提示されており、原典版の校訂報告と同じような役割を果たしているということにも注目すべきである。このように、楽譜校訂の作業において、ひとりの演奏家としてはかなり大規模な資料調査および資料批判を行って作成されたシュナーベル版は、「偽りのない原典を強制的に研究している比較的初期の例として歴史的に重要⁹⁰」であるとして、出版楽譜の歴史の中で重要な位置を占めている。

しかしながら、原典志向であるものの、シュナーベルの独自の指使いや、スラーが大量に加筆されていることから、やはり解釈版であることは否めない。シュナーベル版に見られる特異な指使いのいくつかは、彼自身によって加筆されたスラーを表現するために書かれたものである。シュナーベル版では作曲家のテキストと校訂者による解釈とを区別できるような工夫もされていたにもかかわらず、作品の構造や表現に関わる重要な要素であるスラーを、ベートーヴェンのスラーとは区別できないような形で大胆に書き加えた（場合によっては変更している箇所もある）ということは、シュナーベル版の校訂方針とは一見矛盾しているように思われる。次節では、これらのことを踏まえ、本論においてシュナーベル版との比較・考察の対象とする楽譜を選出する。

1. 4. 本論で比較対象とする楽譜

シュナーベル版に見られる特異な指使いについて考察するにあたり、本研究ではベートーヴェンの自筆譜、筆写譜、初版譜に加えて、17 におよぶ他の版との比較・考察を行う。指使いについて比較・考察するにあたって、まずはシュナーベル版に見られる様々な指示表記がシュナーベルによって加筆されたものなのか、あるいはベートーヴェンが記したものなのかを調査する必要がある。そのためには、ベートーヴェンの自筆譜や初版譜等の一次資料の他、厳正なる資料批判を重ねて校訂された批判校訂版も、比較対象に選ぶべきだと判断した。また、ベートーヴェンの時代から現在に至るまで、ピアノという楽器は大きく進化し、それと同時に演奏習慣や奏法も時代や楽派によってさまざまに変化してきた。指使いというのは、それぞれの校訂版が作成された時代の演奏習慣や奏法にも強く影響されるもので

⁹⁰ Loesch. 2003: 109.

あるため、シュナーベル版および他の版の指使いについて考察する際には、そのことも視野に入れて比較・考察を行う必要がある。

次の【表 1】は、本論でシュナーベル版の比較対象とする、一次資料以外の 17 の楽譜の校訂者、出版社、出版年、および指使いの書き込みの有無（ベートーヴェンによる指使いを記載している箇所を除く）について記したものである。楽譜の詳細情報は、本論の参照楽譜の一覧に記載した。

【表 1】本研究においてシュナーベル版の比較対象とする楽譜一覧（出版年代順に記載。）

	校訂者・編集者	出版社	出版年	校訂者による指 使いの書き込み の有無
①	Carl Czerny	Wien: Haslinger	1828-32?	×
②	Franz Liszt	Wolfenbüttel: Holle	1857	×
③	Ignaz Moscheles	Stuttgart: Hallberger	1858	○
④	Carl Reinecke (旧全集)	Leipzig: Breitkopf und Härtel	1862-65, 1888	×
⑤	Hans von Bülow/Sigmund Lebert	New York: G. Schirmer	1871/1894	○
⑥	Carl Friedberg	Mainz; Leipzig; London; Bruxelles; Paris: B. Schott's Söhne	c 1900	○
⑦	Eugen D' Albert	Leipzig: Forberg	c 1902	○
⑧	Louis Köhler	Leipzig: Peters	1910	○
⑨	Alfredo Casella	Milano: Ricordi	1919	○
⑩	Heinrich Schenker	Vienna: Universal Edition	1921-1923	○
⑪	Frederic Lamond	Leipzig: Breitkopf und Härtel	1923	○
⑫	Bertha Antonia Wallner	München: G. Henle	1952, 1980	○
⑬	Hans Schmidt-Görg, Joseph Schmidt-Görg (新全集)	München: G. Henle	1971-76	×
⑭	Claudio Arrau	Frankfurt: Henry Litolff's Verlag/ C. F. Peters	1973	○
⑮	児島新	春秋社	1985	○
⑯	Barry Cooper	London. W. C. ; The Associated Board of the Royal Schools of Music	2007	○
⑰	Jonathan Del Mar	Bärenreiter	2019	×

以下に、比較対象の楽譜についての補足的な説明と、選出した理由について述べる。

① *L. van Beethoven's Clavier-Sonaten zu 2 Händen. Neue wohlfeile Original-Ausgabe.* Wien: Verlag und Eigenthum von Carl Haslinger qm. Tobias.

チェルニーが校訂に携わったとされるハースリンガー版についての説明は 1.3.3. 「シュナーベルが参照した楽譜」の項目で詳細を述べたため、ここでは割愛する。

② *Sonaten für das Pianoforte solo. Erste Vollständige Gesamtausgabe unter Revision von Franz Liszt.* Wolfenbüttel: Holle.

フランツ・リストが校訂し、1857年にホレ社から出版された全集である。リストがベートーヴェンの直弟子カール・チェルニーに師事していたことを考えると、ベートーヴェンと

近い関係にあったリストが校訂したベートーヴェンのピアノソナタはベートーヴェンの意図により近いものが提示されている可能性があるのではないかと考えた。しかし全体的には、自筆譜や初版譜に書かれていないものは基本的には加筆されておらず、リスト自身の解釈はほとんど見られない。演奏上の指示が書き込まれているハースリンガー版とは対照的に、原典志向の楽譜と見受けられる。

だが先述したように、リスト版では作品の拍子を書き換えられているなど、曲の中の主要な要素までもが変更されてしまっている作品もいくつか見られる。現代における原典志向の楽譜校訂の方針からすると、作品の拍子を書き換えるというのは非常に大胆な変更だと捉えられるが、19世紀当時の楽譜作成の方針、あるいは楽譜校訂の概念そのものが如実に表れていると同時に、そこにはベートーヴェンから口頭伝承的要素として受け継がれてきたものが、リストの解釈によって何かしらの形として記されているという可能性も含めて比較対象とした。

③L. v. Beethoven's sämtliche Sonaten für Pianoforte. Neu herausgegeben mit Bezeichnung des Zeitmasses und Fingersatzes von Ignaz Moscheles. Stuttgart: Hallberger.

チェコ出身のピアニスト、指揮者、作曲家でもあったモシェレスが、1858年にハルベルガー社から出版した解釈版である。ベートーヴェンの作品を熱心に研究していた彼は、1808年にウィーンに移り住み、そこでベートーヴェンと親しくなった。ベートーヴェン自身から依頼を受け、1814年に作品72《フィデリオ》をピアノ曲に編曲したほか、指揮者として32年に作品123《荘厳ミサ曲》をロンドンで初演、また37年およびその翌年には交響曲第9番を演奏し大成功を収めた⁹¹。ベートーヴェンの晩年まで手紙のやりとりをするなど、その親交は長く続いた⁹²。

モシェレスのピアノ奏法は、固く鋭いタッチが特徴であり、フレーズは明瞭であったとされている⁹³。その彼が校訂した楽譜には、同時期に出版されたリスト版とは対照的に、指使いをはじめ、テンポ指示やスラー、ペダルなどの演奏上の解釈が随所に書き加えられ、解釈版としての性格が強い楽譜となっている。また、技術的に難しいパッセージを弾きやすくするために、ベートーヴェンのテキストに大胆な変更を加えている箇所も見られる。ベートーヴェンが楽譜に書き表さなかった真意を探ろうとする観点から、ベートーヴェンと近い関係にあり、演奏家としても活躍していたモシェレスが校訂した楽譜は非常に貴重な資料であると判断し、比較対象に選出した。

⁹¹ Jerome Roche / Henry Roche. 2001. "Moscheles, Ignaz".

⁹² 同上: 163-164.

⁹³ 同上: 163.

④ *Werke*. Vollständige kritisch durchgesehene überall berechtigte Ausgabe. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

旧全集はシュナーベルの校訂作業の基盤となっていたことから、彼が重要視していた楽譜のひとつであると言えるため、比較の対象に選んだ。楽譜の詳細については、1. 3. 3. で述べたため、ここでは割愛する。

⑤ *Sonatas for the Piano*. Revised and Fingered by Dr. Hans von Bülow and Dr. Sigmund Lebert. Translations by Dr. Theodore Baker. With a Biographical Sketch of the Composer by Dr. Theodore Baker. New York: G. Schirmer.

⑥ *Klavier-Sonaten*. Herausgegeben von Carl Friedberg. Mainz; Leipzig; London; Bruxelles; Paris: B. Schott's Söhne.

⑦ *Sonaten für Pianoforte*. Herausgegeben von Eugen D' Albert. Leipzig; London; Bruxelles; Paris: B. Schott's Söhne.

⑧ *Sonaten für Klavier zu 2 Händen*. Herausgegeben von Louis Köhler und Adolf Ruthardt. Leipzig: Peters.

⑩ *Klaviersonaten*: Nach den Autographen und Erstdrucken rekonstruiert von Heinrich Schenker. Vienna: Universal Edition.

これらの楽譜はシュナーベルが校訂作業を行う際に手元にあったとされ、参照していた可能性が高いため、本研究で比較対象とする。それぞれの詳細については、1. 3. 3. で述べたため、ここでは割愛する。

⑨ *Sonate per pianoforte*. Elaborazione, trascrizione e revisione di Alfredo Casella. Milano: Ricordi.

イタリアで活躍したピアニスト、作曲家、指揮者でもあったアルフレッド・カゼッラの校訂による楽譜である。シュナーベルと同時代に活躍したピアニストであった彼が、シュナーベル版と同時期に出版した楽譜であるが、指使いやペダルの指示も多く書き込まれているほか、特にスラー表記に関してはシュナーベル版と同様に多くの加筆・変更が見られる。シュナーベル版の指使い、および指使いと関連しているスラーにも着目して研究をする筆者にとって、シュナーベルと同時代の音楽家がどのような解釈をしていたのかを知る上で貴重な楽譜だと判断した。

⑪ *Sämtliche Sonaten für Klavier zu zwei Händen*. Herausgegeben von Frederic Lamond. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

フレデリック・ラモンドはビューローの弟子であったが、ラモンド版は作曲家の表記と校訂者による解釈が区別できるようにしてある点で、その校訂方針はビューロー版とは大きく異なっている。1923年に初版が出版されたラモンド版は実用的な楽譜であるが、ベート

ーヴェンのテキストを尊重しようという姿勢は、同時期に出版されたシュナーベル版と共通している点が多いのではないかと考え、比較対象に選んだ。

⑫ *Klaviersonaten. nach Eigenschriften und Originalausgaben herausgegeben von Bertha Antonia Wallner; Fingersatz von Conrad Hansen. München: G. Henle.*

1952年に出版されてから現在に至るまで、最も多く流布している出版譜であると言える。原典版と銘打ったこの楽譜は指使い等の表記もあることから、資料学的観点からしても演奏者にとっても価値のある楽譜だと言える。しかしヘンレ版が教育現場においてもこれだけ普及している理由をはっきりと述べることができずに、原典版であるということからヘンレ版を使用している学習者は多いと思われる。本研究でシュナーベル版と比較することで、指使いも含め、現代の私たちの楽譜に対する考えや概念について、客観的かつ深く考察できるのではないかと判断した。

⑬ *Klaviersonaten. herausgegeben von Hans Schmidt. München: G. Henle.*

ボンのベートーヴェン・アルヒーフで着手され、ヘンレ社より出版された、いわゆる「新全集」と呼ばれる楽譜である。1961年に第1巻の出版が開始された。ピアノソナタに関しては、J. シュミット＝ゲルク Joseph Schmidt-Görg (1897-1981) が校訂を行い、1971年から出版された。旧全集とは異なり、作品の成立年や献辞等も明記されている。しかし、テキストに対する批判・校訂の重要性が高まってきていることに加え、批判校訂作業において、吟味すべき資料がますます増えていることにより⁹⁴、現在もピアノソナタの刊行は、作品2から作品57までの23曲にとどまっている。未だ刊行されていない作品の出版が待たれる中、2016年に現在所収されているピアノソナタの批判校訂報告書が出された⁹⁵。これまでテキストの大部分について額面どおり受け取ることはできなかつたわけだが、校訂報告が出版されたことにより、研究者や演奏者にとってより有益な情報を得られる楽譜であると判断したため比較対象とした。

⑭ *Sonaten für Klavier zu zwei Händen. Edited by Claudio Arrau. Frankfurt: Henry Litolf's Verlag/ C. F. Peters.*

著名なピアニストであったクラウディオ・アラウによって、この楽譜には演奏上の解釈が随所に書き加えられている。原典版でありながらも、指使いの表記やペダルの指示も多く見られるなど、演奏する上での情報が多く表記されている点で、実用的な原典版ということができよう。アラウはシュナーベルに直接学んだことはなかったが、シュナーベルの演奏をたびたび高く評価していた彼の音楽の理想は、シュナーベルと一致しているところが多いと

⁹⁴ マーストン. 1997: 247.

⁹⁵ Beethoven. 2016. *Klaviersonaten: kritischer Bericht.*

されている⁹⁶。またアラウは、「シュナーベルは、自身を満足させるためだけの表現の手段として音楽を捉えるという 19 世紀のヴィルトゥオーゾの音楽概念を完全に否定していた⁹⁷」と述べており、シュナーベルの作曲家のテキストに忠実であろうとするその精神に敬意を表している。これらのことから、アラウの音楽的概念にシュナーベルが与えた影響が大きかったことは明白であろう。原典志向でありながら、演奏上の解釈も表記するというアラウの校訂方針に、シュナーベル版と共通しているところがあるのではないかと考え比較対象とした。指使いのみならず、著名なピアニストによる解釈を比較する観点からも大変興味深く感じられた。

⑮ *Klaviersonaten*. herausgegeben und kommentiert von Shin Augustinus Kojima. Fingersatz von Friedrich Wilhelm Schnurr. 春秋社.

ベートーヴェン研究者、児島新の研究に基づいて校訂されたものである。同氏の死により全てのピアノソナタが校訂されることは叶わず、1985年に春秋社により17曲が出版された。ベートーヴェンが複数に使い分けていたというスタッカート記号について、ノッテボームが研究して以来長年議論の的になってきたが、児島氏は作曲家のテキストについて研究する中でその重要な問題に大々的に取り組んだ。ベートーヴェンが5種類のスタッカートを使い分けていたとする研究結果は、校訂楽譜にも表れている。その他、メトロノームの表示や、強弱記号、アーティキュレーション、ペダルの指示等、校訂者の解釈によるものは小さく表記されている。原典と他の校訂版の解釈、そして児島氏による解釈はそれぞれ明確に区別できるように脚注や解説で述べられており、学術的にも演奏する上でも大変価値のある楽譜である。シュナーベルですら手を付けることがなかったベートーヴェンの複数のスタッカート記号を始め、綿密な研究によって校訂された児島版は大変貴重な楽譜であると判断し、比較対象とした。

⑯ *The 35 piano sonatas*. Edited by Barry Cooper, fingering by David Ward.

ベートーヴェン研究者として著名なイギリスの音楽学者、バリー・クーパー Barry Cooper (1949-) が校訂したピアノソナタ全集である。作品番号の付いていない WoO47 の3曲を含む、全35曲のソナタが所収されている。クーパー版の序文には、テンポ、アーティキュレーション、デュナーミク、ペダルなどを含むそれぞれの解説と、演奏する上での助言となるような内容についても記載されている。校訂報告には、それぞれのソナタにおける作品の歴史、出典、資料批判だけでなく、演奏表現に関する具体的な記述もなされている。ベートーヴェンに関する数々の重要な著作を残してきたベートーヴェン専門家であるクーパーは、著名な学者でありながら、演奏家、作曲家でもあるわけだが、その彼の具体的な作品解釈について、楽譜という形によって知ることが出来るのは、われわれ演奏家にとっても非常に有

⁹⁶ Sossner. 1986: 60.

⁹⁷ Arrau. 1952: 31.

益だと思われる。指使いを記したデビッド・ワード David Ward (生没年不詳) は、ウィーン式のピアノフォルテと現代のピアノを駆使して指使いを考案したとされており⁹⁸、クーパー版における指使いのコンセプトについては次の4つの点に要約されている。a) 手のポジションや、学習者それぞれの手の大きさ、構造を考慮した指使い、b) デュナーミクに応じた指使い (例えばより大きな音、より強調された音には強い指を使うなど)、c) フレーズとアーティキュレーションを表現する指使い、そして、d) ペダルの使用を前提としないレガート奏法である。特に b)、c)、d) の点については、シュナーベル版の指使いの方針と共通しているという点からしても、大変興味深く感じた。シュナーベル版についての研究だけでなく、ベートーヴェンの作品を研究する上でも非常に有益な楽譜であると判断したため、比較対象として選出した。

⑰ *Sämtliche Sonaten für Klavier*. Herausgegeben von Jonathan Del Mar. Kassel: Bärenreiter.

厳正な資料批判により、オリジナルのテキストを忠実に再現しようとしている点で非常に信頼性の高い楽譜と言える。エディション研究を行うにあたって欠かすことのできない楽譜である。ピアノソナタに関しては、2012年から分冊で出版されていたが、2019年に全集として出版された。

筆者は、これらの楽譜を比較対象とすることで、膨大かつ綿密な調査によって批判校訂されたシュナーベル版に加えて貴重な情報を得ることができ、またシュナーベル版の様々な表記内容について、より客観的に考察できると判断した。楽譜の在り方について、ベートーヴェンの時代からどのような変遷をたどってきたのかを概観し、シュナーベル版の立ち位置を明確にする上でも、これらの楽譜とシュナーベル版との比較作業は重要であると思われる。

1.5. 第1章のまとめ

第1章では、シュナーベル版が出版された経緯や、楽譜作成における過程を示したことで、シュナーベルが楽譜校訂にむけて個人としてはかなり大規模な一次資料調査を行い、原典版および解釈版に至るまで、多くの資料批判を重ねて作成した原典志向の楽譜であることが分かった。校訂者の解釈が盛り込まれた楽譜が多く出回っていた中で、作曲家のテキストに厳密に忠実であることを基本的な指針としたシュナーベル版は、解釈版の中で異彩を放つ存在であることを述べた。

⁹⁸ Beethoven. 2007. Note on editorial fingering.

しかしながら、シュナーベル版が原典志向であることを示したことにより、シュナーベル版に見られる特異な指使いや、作品の構造や表現に関わる非常に重要な要素であるスラーが大量に加筆されるという矛盾が浮き彫りとなった。シュナーベルの特異な指使いの多くは、彼自身によって加筆されたスラーと結びついていると考えられる。ベートーヴェンのテキストに忠実であろうとし、また作曲家に由来するテキストと校訂者による解釈とを区別できるような工夫もシュナーベル版の表記から見られたわけだが、彼があえて書き加えた指使いやスラーには、シュナーベルが伝えなかった重要なことが表れているのではないかと思われる。彼がベートーヴェンの作品をどのように解釈していたのか、筆者は彼の特異な指使い、および指使いが密接に関係しているスラーにも着目すべきだと判断した。そこで第2章では、シュナーベルの特異な指使いについて取り上げ、それぞれの特徴について述べるとともに、シュナーベルの音楽的解釈に即して考察する。

第2章

シュナーベル版の指使いにおける特異性についての考察

第2章：シュナーベル版の指使いにおける特異性についての考察

本章で列挙する作品の譜例、および他の版の指使いとの比較一覧表は別添資料、譜例集に掲載している。

2.1. シュナーベル版の校訂方針と彼の音楽理念

シュナーベルは、生涯の後半に大学の講義で学生たちに向けて講演を行うなどしていたが、その中で、自身の音楽理念や演奏に対する考えについては、美学的見解として述べられることが多かった。また、彼自身は演奏に関する教授法を系統立てて書き残さなかった上に、自ら校訂したベートーヴェンのピアノソナタ全集についても、楽譜に書かれた解釈の内容について言及していることはほとんどない。それが、シュナーベル版についての研究が現在もほとんど進められていないことの要因となっている。

その中で、シュナーベル版の序文には、ベートーヴェンのピアノソナタ作品を学習する上での助言となるようなことや、指使いについての直接的な言及、また指使いが関連している音楽的表現の内容について、彼自身の言葉によって書かれている。それはシュナーベル版の校訂方針や自身の音楽の考えについての表明でもあり、非常に貴重なものである。この序文に書かれた内容から、彼の音楽理念や演奏に対する具体的な教示を紐解いていく必要があるのではないかと思われる。以下に全文を記載する。

この版では、いくつかの指使いが少し奇妙に見えるかもしれませんが。あまり一般的ではないものについて説明するならば、その選択は、技術的な能力のみを考慮して行われたのではなく、校訂者が演奏されるべきだと感じているように、問題となっているパッセージの音楽的表現を確保したい、あるいは少なくとも奨励したいという願望から生まれたものであることが多いと言わざるを得ません。

校訂者は、ペダルの響きに関する教育的概念—古典派のピアノ作品におけるペダルは控えめに使われており、必要な場合にのみ使用され、彩色の手段として使用されることはほとんどなかった—ということに強く導かれました。この版でペダルの表示がほとんど使われていないのは、この考え方に沿ったものです。ペダルという《接着剤》の助けを借りずに、メロディックな《カンタービレ》のパッセージを、一つの線を描くように試みるべきであり、またそれは可能なのです。

指使いとペダルの指示はほとんど例外なく校訂者によるものです。特に初期の作品の原典には、それらの指示はほとんど記されていません。初期の作品において、作曲家によるレガートのスラーやアクセント、タッチに関連した指示には、明らかに混乱を招くような不注意や過失が認められました。そこで校訂者は、音楽的な正当性によるものだけでなく、校訂者自身の最善の判断と感覚および音楽的な好みに応じて、省略、拡張、

補足などの変更をしなければならない責任があると感じていました。この類の変更については、特に明記されていません。校訂者による他のすべての加筆は、小さな字体または括弧で認識できます⁹⁹（訳は筆者による）。

まず序文には、一見奇妙な指使いが、技術的な問題を解決するためだけに考慮されたのではなく、音楽的な表現を目的として書かれたものであるということが明記されている。これは、シュナーベル版の特異な指使いについて考察する上での前提となる非常に重要な言説である。序文の冒頭から、指使いの特異性について述べられているということからも、シュナーベル版において、彼の思案した指使いがとりわけ重要な意味を持っているということが窺える。

さらにシュナーベルは、音楽的表現と奏法の関わりについて少し踏み込んだ内容にも言及している。序文には、ペダルの助けを借りずにレガートで演奏するべきだという主旨のことが書かれているが、これは指によってレガートで演奏することを意味していると考えられる。自身の版の指使いへの示唆でもあるこの文言によって、シュナーベル版の特異な指使いの中には、運指によるレガート奏法を示唆するためのものが含まれていると考えることができるだろう。このような音楽的表現に関連した奏法についての直接的な言及は、シュナーベル版の指使いについて考察していく上での重要な部分であると言える。

そして序文の後半には、スラーやタッチに関連する指示表記について、加筆や変更を行ったことの説明がなされている。ここで特に注目すべきなのは、「レガートのスラー」という言葉である。シュナーベルは、特に初期の作品において、ベートーヴェンが記したスラーが、レガートで弾くことを示すためのスラーとしては音楽的に正しく表記されていないと判断した箇所について、補足を行ったと述べている。シュナーベルが行ったスラーの加筆・変更には、ベートーヴェンによる筆跡の不明瞭さや印刷等のミス、明らかな省略に対する補填も含まれているが、概して補足的な書き込みが行われているというよりも、音楽的な意図から大胆に書き加えられている箇所の方が圧倒的に多い。これはシュナーベルが、ベートーヴェンの記したスラーの中に、レガート以外の意味合いを持つものが含まれていると解釈していたと考えることができる。それと同時に、彼が書き込んだスラーは、基本的にレガートで演奏されるべきだということを示唆していると考えられるだろう。

スラーの加筆・変更の詳細については本章の 2.2.2. で述べるが、ベートーヴェンの書き記した様々なスラーには、レガートを意味するものだけでなく、楽曲の構造的観点から書かれたものや、パッセージのまとまりを表すもの、また弦楽器に対して書かれるスラーと非常に似た構造をしたスラーなどもあり、それぞれのスラーに対して幅広い解釈が求められる。ベートーヴェンのスラーは、例えレガートで演奏することが前提となっていたとしても、上

⁹⁹ Beethoven. 2014-2016. Editor's preface. 序文はイタリア語、英語、ドイツ語の3つの言語で書かれている。この翻訳は英語の文章を訳したものであるが、ドイツ語で書かれた文章も参照したことを付け加えておく。

記のような、レガート以外の要素を優先的に記した場合もあると考えられる。そのため、全てのスラーをレガート・スラーとして解釈すると、例えばスラーの切れ目のたびに音を切っ
て弾いてしまったりと、音楽的に不自然な表現になってしまうことが起こり得る。そこでシュ
ナーベルは、「演奏する」ということにおける「音楽的に正しい」スラー、つまりレガ
ート・スラーとして書き変えたのだと考えられる。さらに、レガートは運指によって行われ
るものでなければならないというシュナーベルの見解からすると、これらの加筆・変更され
たスラーと、シュナーベル版の特異な指使いに強い関係性があることが窺える。このよう
に、序文の全体を通して、指使いに関連した内容が記載されていることから、シュナーベルはこ
こで自身の版の指使いの重要性を強調していることが分かる。

さらにシュナーベルは、指使いの特異性について、1945年にアメリカのシカゴ大学での
講義の際に行われた学生との質疑応答の際にこのようにも述べている。

私の版の指使いは、学生に無理にでもしばらくは考える余裕をあたえるという意図
から選ばれている場合が多いのです。その指使いはときおり、ひどく難しいもの
が選ばれていますが、それはそれが記されている箇所では特別の注意が求められてい
ることを示すためです。やさしい指使いですと、ある重要ではあるが隠れた要素の意味
が、学生に気付かれないかもしれないのです¹⁰⁰。

つまり、シュナーベル版の指使いは、音楽的表現を目指したものであると同時に、奏者自
身に作品の中の重要な要素に気付かせようとする教育目的の側面を持ち合わせていること
が明らかである。シュナーベル版の序文に記載されている内容や上記の言説は、シュナー
ベルが書き記した特異な指使いがどのような意図から選ばれたのか、また彼の指使いとはい
かなるものなのかという核心の部分を示す貴重な文言であり、シュナーベル版の指使いに
ついて具体的に追及していく上での重要な手がかりとなる。このような方針に基づいた楽
譜が作成されることになった背景として、シュナーベル版が最初にドイツのウルシュタイ
ン社から出版された時期（1924年から27年）と、彼がベルリン高等音楽学校で教鞭を執
っていた時期（1925年から31年）が重なっているという事も考慮されるべきである。シュ
ナーベル版に書かれている様々な解釈の中に、教育目的として書かれたものも含まれてい
ることから、彼のピアノ教師としての経験が校訂版の作成方針やその内容に影響を
与えた可能性も考えられる。

演奏することにおいても生徒を教える上でも、常にシュナーベルの念頭にあったのは、楽
譜から作曲家の意図を深く読み取り解明すること、そしてそれを実際の演奏表現に結びつ
けることであった。作曲家の意図することは全て譜面上に記されているとは限らない。ウォ
ルフの言説にもあるように、楽譜というものは「作品の精神を適切には表し得ない音楽的記

¹⁰⁰ この講義の内容はシュナーベル著『わが生涯と音楽』に記載されている。シュナーベル、1974: 207-208.

譜法におけるさまざまな符号によって理解されているにすぎない¹⁰¹」のである。シュナーベルは、作曲家が記したテキストを忠実に受け取ることと、楽譜の背後に隠されている作曲家の意図を読み取ることの双方を重視していたが、特に楽譜には書かれていないもの、つまり「隠れた要素」である音楽の本質の重要性について強く主張していた¹⁰²。隠れた要素である音楽的本質とは、例えば具体的な音の強さ、長さ、音色、連続した複数の音のグループ化、聴き手には認識されないほどの微細なアゴーギク、ハーモニーのバランスや色彩感、リズム感、拍子感、フレーズ、そして音楽全体の方向性といった、作品の精神を表すものである。演奏表現において最も精妙で複雑であるこのような要素について、彼がしばしば「楽譜の裏の裏まで見通して¹⁰³」と言っていたように、奏者は音楽的本能である「内なる耳」でその音楽を聴かなければならないとしていた。そういったシュナーベルの音楽に対する姿勢は、「まず聴き、それから弾け¹⁰⁴」という彼自身の言葉に表れている。

音楽作品の本質の部分を実際の演奏に結びつけることに努力を傾けていたとされるシュナーベルの姿勢は、演奏におけるテクニックへの向き合い方に表れている。一般的にテクニックというと、単に技術的なことを指すことの方が多いが、シュナーベルは、「内なる耳で聴いている音と実際に出した絶妙なる音とをつなげるチャンネルを確立する能力のこと¹⁰⁵」、つまり、作品の音楽的内容と演奏表現を結びつける能力こそが、真の意味でのテクニックだとしていた。第1章でも述べたように、シュナーベルの時代の教育現場においては、音楽性と技術面が分離され、それぞれが別の分野として教育されるという傾向にあった¹⁰⁶。当時の教育ではそれらが結びつけられることがされなかったが、シュナーベルはその隔たりをなくし、両者を結びつけ、学習者に「真のテクニック」を取得させることを教育目標としていた¹⁰⁷。シュナーベルの言う真のテクニック、つまり作品の音楽的内容を実際の演奏に反映させること、それを具現化するために重要な役割を担っているのが、指使いであると考えられる。シュナーベルが、楽譜から読みとった作品の本質的要素が、シュナーベル版では様々な符号によって表されているわけだが、その中でも特に、一見奇妙に見える指使いには、彼独自のベートーヴェン解釈が、演奏表現における具体的な教示として反映されていると考えられる。

それでは、楽譜には書かれていない隠れた要素を奏者に認識させるということにおいて、そこにシュナーベルの指使いが具体的にどう関わっているのだろうか。そして、彼独自の指使いは実際にどのような音楽的表現を目指して書かれたものなのか。それを解明していくために、まずはシュナーベルの作品解釈の中で最も重要な鍵になると思われる、アーティキュレーションとフレーズの解釈について把握する必要がある。

¹⁰¹ ウォルフ. 1974: 85.

¹⁰² 同上: 25-26.

¹⁰³ 同上.

¹⁰⁴ シュナーベル. 1974: 13.

¹⁰⁵ ウォルフ. 1974: 21.

¹⁰⁶ 同上.

¹⁰⁷ 同上: 20.

1) アーティキュレーションについて

アーティキュレーションとは、一般的に「演奏者が連続した音を単音またはグループで互いに分離すること、およびその方法のこと¹⁰⁸」と定義されている。

一方、シュナーベルはアーティキュレーションという用語を柔軟に用いていたとされる¹⁰⁹。ウォルフの記した『シュナーベル ピアノ奏法と解釈』には、シュナーベルのアーティキュレーションについての解釈が詳しく書かれている。その中で、彼はアーティキュレーションを「演奏者にとって利用可能なあらゆる方法、すなわち、音の長さ、大きさ、タイミング等によって、音楽の細部を明らかにすること¹¹⁰」として、演奏表現上のあらゆるニュアンスに影響を与えるものとして解釈している。それに、この著書では、全12章中5章がアーティキュレーションの項目に割かれており、旋律、和声、拍子、リズムそれぞれのアーティキュレーションについて記述されていることから、シュナーベルは、音を切るか繋げるかという問題にとどまらず、先述したような音楽的本質に直接的に関わるものとして捉えていたことが分かる。つまり、シュナーベルの考える真のテクニックは、アーティキュレーションの表現法にも直接的に関わっているということである。

彼はアーティキュレーションについて、その複雑さ、精妙さゆえに、楽譜に全てを正確に記すことは困難であると考えていた。そのためシュナーベルは、内なる心で聴いた旋律、和声、リズムの完全な抑揚を得るための指使い、手の位置、指や腕の動きを発見するために、個々のフレーズを何百回となく繰り返し練習していたなど、自分の練習時間の多くを、楽曲の正確なアーティキュレーションを見つけることに当てていた¹¹¹。彼はベートーヴェンの音楽に対しても、個々のパッセージに内在するアーティキュレーションを見出し、それに適した弾き方を見つけることにはかなりの努力を傾けていたわけだが、それを実際の演奏として表現するために考え抜かれた指使いは、シュナーベル版のベートーヴェンのピアノソナタにも示されているとされる¹¹²。

¹⁰⁸ Chew. 2001. “Articulation and phrasing”.

¹⁰⁹ ウォルフ. 1974: 25.

¹¹⁰ Wolff. 1972: 26.

¹¹¹ ウォルフ. 1974: 210.

¹¹² 同上: 206, 207. また、シュナーベルの弟子サーチンジャーは、シュナーベルがベートーヴェンのピアノソナタに記した指使いについて、「彼の指使いやその他の技術的な指示は、正しいアーティキュレーションを表したり、パッセージに表情を与えたりすることを意図している」として、シュナーベルの指使いが音楽的表現と結びついていることを強調している。Saerchinger. n. d.: 172.

2) フレーズについて

フレーズは、言語学の統辞論から取られた用語であり、音楽におけるフレーズとは、一般的にモチーフよりも長く、楽節よりは短いものとして定義されている¹¹³。またフレーズは通常、旋律線の細分化に適用されるため、旋律的な意味合いを持っているというのが一般的な概念とされている¹¹⁴。一方、ウォルフによれば、シュナーベルは「フレーズを示す本質的な記号は、聴き手の耳に、モチーフや主題や旋律などをそのとおりに確認させるもの¹¹⁵」として、楽曲分析的な視点というよりは、演奏者としての音楽的感覚に基づいた解釈をしている。シュナーベルは、演奏者はそれぞれのフレーズ構造を常に意識しながら演奏することが重要であるとしていた¹¹⁶。また、フレーズの途中でそれを中断させるようなことがあってはならないとたびたび忠告していたが¹¹⁷、それは例えば、手や指などの奏者個人の身体的な都合による音の中断（音の切れ）や不意なアクセント、また時には、下拍やアップジャッターをいくらか強調させるという伝統的な演奏習慣でさえも、フレーズを妨げる要因になるとしていた¹¹⁸。ひとつのフレーズはそれ自体が何の歪みも中断もなく、統一された美をもって表現されてこそ、フレーズとして認識されるのである。したがって、フレーズ法には、指使いを含めた演奏技巧も深く関わっているということである。

シュナーベルの息子でピアニストとしても活躍していたカール・ウルリッヒ・シュナーベル Karl Ulrich Schnabel (1909-2001) は、父シュナーベルがある特定の指使いにこだわっていたことについて、その理由はフレーズ法に影響を与えるものであったからだという証言を残している¹¹⁹。この発言は、先のフレーズ法に対するシュナーベルの考えや、作品の音楽的内容と演奏技巧（指使いを含む）とが合致していなければならないという彼の見解を強く裏付けるものである。これらのことから、シュナーベル版の指使いの中にも、フレーズを表すものが含まれている可能性は大いにあると考えられる。

以上のことを踏まえ、シュナーベルの音楽理念や作品解釈が楽譜にはどういった形で表れているのか、そして彼の指使いにはどのように反映されているのか、ということを次項で具体的に考察していく。そのために、ベートーヴェンのテキストとシュナーベル版を比較し、指使い、およびスラー表記の 2 つの観点から、シュナーベルがベートーヴェンのテキストに対して加筆・変更を行った箇所についての考察を行う。指使いとスラーの両方の要素について考察することで、作品解釈と演奏実践の両面から、彼の指使いについての考えが浮き彫りになると思われる。

¹¹³ Powers. 2001. "Phrase."

¹¹⁴ 同上.

¹¹⁵ ウォルフ. 1974: 137. この文言の中にある、「旋律をその通りに確認させる」という言葉は、シュナーベルがベートーヴェンの作品においてフレーズを決定するために、それぞれの旋律構造を深く観察し、さらにその中の「韻律の型」にも注目した、独自の手法に裏付けられたものであると考えられる。

¹¹⁶ ウォルフ. 1974: 18.

¹¹⁷ 同上: 40, 41, 43, 172.

¹¹⁸ 同上: 43.

¹¹⁹ K. U. Schnabel. 1973-1974: 12.

2.2. ベートーヴェンのテキストとシュナーベル版の比較・考察

2.2.1. 指使い

まずは、ベートーヴェン自身がピアノソナタに書き入れた指使いについて示し、それをシュナーベル版がどの程度踏襲しているのかについて調査した結果を述べる。

本論の第1章において、シュナーベルがベートーヴェンのテキストに忠実な楽譜を作成しようと努めていた姿勢が明確になった。したがって、シュナーベル版ではベートーヴェンが書き記した指使いについても全て踏襲しているものと思われたが、ベートーヴェンとは別の指使いが併記されている作品が複数あることが確認された。表1(別添資料集参照)に、ベートーヴェン自身がピアノソナタ作品に書き込んだ指使い¹²⁰と、それをシュナーベル版がどの程度踏襲しているのかを一覧表にしたものを掲載した。

ベートーヴェンが指使いを書き込んだ作品は全32曲中14曲であり、それもごく限られた箇所につけられているため、指使いの書き込みの総数は多いとは言えない。だが、指使いが書き込まれている箇所というのは、技術的に難しい箇所のみならず、表現上のニュアンスなどを示唆している場合もあると考えられる。ベートーヴェンの指使いが書き込まれた箇所についてそれぞれシュナーベル版と照らし合わせたところ、14曲の全ての箇所においてベートーヴェンの指使いを踏襲していることが確認された。

ところが、表1(別添資料に掲載)の※記号で示した、ピアノソナタ作品2-1、2-2、31-2、53、110の5つの作品に関しては、ベートーヴェンの指使いを表記するとともに、シュナーベル自身による別の指使いが括弧内、もしくは脚注で提示されていることが確認された。ウォルフの証言によれば、シュナーベルはベートーヴェンの指使いに対して常に忠実であったが、ごくまれにベートーヴェンの示唆したものと違う指使いを進めていたことがある¹²¹ということであった。それはこの5つの作品を指していることになるであろう。

そこで、シュナーベルがあえてベートーヴェンとは別の指使いを提示した上記の5つの作品の中で、シュナーベル自身の解釈が顕著に表れており、他の版との比較においても特に強い独自性が見られた作品2-2、31-2、53の3曲に焦点を絞り、それぞれの指使いに込められた音楽的な意図について検討する。

¹²⁰ 自筆譜が消失してしまっている作品については、初版譜に表記されているものを作曲家の意図に最も近いものとして取り扱うこととする。ただし、自筆譜が残っている作品であっても、初版譜との間に差異が認められることがあるように、初版譜にベートーヴェンの意図が全て反映されているとは限らない。あるいは、初版譜が出版されるまでの過程でベートーヴェンが加筆・修正を行ったケースもある。したがって、本論に列挙した全ての作品については、自筆譜、初版譜の他に本研究で使用する全ての原典版および批判校訂版を参照した結果、ベートーヴェンが記したと推察されるものを記載する。

¹²¹ ウォルフ. 1974: 140. しかし、シュナーベルがなぜベートーヴェンの指示とは異なる指使いを薦めていたのか、その音楽的な理由については言及されていない。

① ピアノソナタ作品 2-2 第 1 楽章 オクターブの 3 連符の上行、下行

ピアノソナタ作品 2-2 の第 1 楽章の 84-85、88-89 小節、および 304-305、308-309 小節に、オクターブの 3 連符が連続して表れるところがある。この作品の自筆譜は残っていないが、初版譜【譜例 1】には上行、下行ともに右手だけで弾く指使いの指示がある。**Allegro Vivace** という急速なテンポの中で、オクターブの跳躍した 3 連符を片手で弾くのは決して容易ではない。この技術的に困難な問題を解決する策として、それぞれの 3 連符の最初の音を左手でとり、残り 2 つの音を右手で弾くという、両手で弾き分ける方法を推奨する楽譜は多く存在する。この合理的な奏法¹²²【譜例 2】を最初に考案したのはチェルニーであるわけだが、それはビューロー版を始め、その他の解釈版にも受け継がれることとなった。中でも、フリートベルク版、ダルベール版、ケーラー版、カゼッラ版に至っては、脚注で触れるどころか、ベートーヴェンの指使いを完全に省略してしまい、両手で弾き分ける方法を提示している。

一方、シュナーベル版では、ベートーヴェンの指使いを表記するとともに、彼自身による指使いが括弧内に記されている【譜例 3】。シュナーベルの指使いで着目すべきなのは、彼がベートーヴェンとは別の「片手で弾くための」指使いを提示しているということである。脚注でもこのパッセージについて触れられているが、この難しい箇所を片手で弾くために、何度も何度も試みることを学習者に促す趣旨のことが書かれている¹²³。シュナーベルがあえて片手で弾くという、いわば非合理的な指使いを提示しているということは、このパッセージを容易に弾くことを目指しているのではなく、片手で弾くということ自体に作曲家の本意を見出していることになる。そしてまた、その箇所には **non affrett.**（急がないこと）というシュナーベルの忠告も書き込まれていることにも注目すべきである。両手に分けて弾くよりも、片手で演奏する方が時間や労力を必要とするわけであるが、**non affrett.** の指示は片手で弾くことの意味を強めているものと考えられる。

シュナーベルは指使いについて、「特別なフレーズングをそれ（指使い）が指示していることがあり、速度やアーティキュレーションに影響を与えている¹²⁴」と考えていた。さらに、作曲家が記した指使いの中には、演奏者がそのパッセージを速く弾きすぎないように注意を促すためのものもある¹²⁵と解釈していた。したがって、このパッセージも同様に、ベートーヴェンが意図した片手で弾くことにおける意味を尊重しているものと考えられる。

多くの解釈版のように、3 連符の頭の音を左手で取ると、その音だけが異質な固い音の響きになり、3 連符の残りの 2 つの音と別物として聴こえてしまう可能性がある。また両手で安易に弾いてしまうことで、本来の重みに欠けたものとなり、このパッセージ全体が装飾的

¹²² Czerny. 1839. Bd. 4. Capitel 2. §. 11.

¹²³ Beethoven. 2014. Bd. 1. p. 31. シュナーベルは脚注の中で、片手で弾くことを強く推奨しているが、もっとも都合よく弾ける一般的な方法として両手で弾き分ける方法も記載している。

¹²⁴ ウォルフ. 1974: 140.

¹²⁵ 同上.

な性格のものになってしまいかねない。どんなに早いパッセージであっても、そこに音楽（旋律性）が失われてしまってはならない。シュナーベルは、片手で弾くことで1オクターブという音程の隔たりを奏者に意識させ、3連符の連続が単なる装飾ではなく、3つの音全てが「ひとつの旋律線」として全体の流れの中に組み込まれるように示唆したのだと考えられる。

そこで、シュナーベルがベートーヴェンと同様に「片手で弾く」という同じ目的を持ちながらも、あえて別の指使いを提示した理由についてであるが、シュナーベル版の指使いを見ると、黒鍵に1の指を使用していないベートーヴェンに対して、シュナーベルは積極的に1の指を使っているのが確認できる。つまり、下行形は1-5-2の指使い、上行形は2-5-1の指使いに統一することで、それぞれの3連符ごとに音質の斑が生じないようにできていると考えられる。片手で弾くという高い技術を要することによって演奏者に注意を向けさせ、ベートーヴェンが意図したパッセージの重要性を認識させると同時に、1音1音の華やかな響きと、3連符それぞれの音質の均一化を目指した方法であると言える。

② ピアノソナタ作品 31-2 第3楽章 左手の指使い

175-176、183-184、187-188 小節目の左手の音に対して、ベートーヴェンは指使いを書き記したとされている。ところが、この作品に関しては、初版譜から現在出版されている原典版や批判校訂版に至る様々な楽譜の間で、ベートーヴェンの指使いが表記されている箇所が出版社ごとに異なっているという問題がある。そこでまずは、それぞれの楽譜がどのような表記内容になっているのかということについて述べることにする。なお、各出版譜の指使いの一覧を比較表1に示した。

上記の問題は、作品31-2の自筆譜が現存していないという実情に加え、初版譜とその後出版された第2版の間で、指使いを含む様々な表記において多くの相違があることに起因している。作品31の1と2の初版は、1803年の4月にチューリヒのネーグリ社から出版された。しかしながら、これらの初版譜には非常に多くの誤植が含まれていたため、ベートーヴェン自身の強い要望もあって¹²⁶、同年の8月にボンのジムロック社から新たに「*Edition tres Correcte*（きわめて正確な楽譜）¹²⁷」と銘打った訂正版が出版された。それゆえ、現在ではこのジムロック版がベートーヴェンの意図を反映したものとして扱われている。ただし、ネーグリ版に見られた誤植がジムロック版にも認められたり、あるいはネーグリ版に表記されていたものがジムロック版では抜け落ちてしまっていたりすることも少なからずあ

¹²⁶ ネーグリ社から送られたソナタ（作品31-1と31-2）の試し刷りのコピーに非常に多くの誤植が見つかったため、ベートーヴェンは弟子のフェルディナント・リースに80箇所にもものぼる誤植修正リストを作成させ、ボンのジムロック版宛てに送り、初版の再出版を図ったとされる。Dorfmueller. 2014. Bd. 1: 186-188.

¹²⁷ Dorfmueller, Kurt. Gertsch, Norbert. Ronge, Julia. 2014. Ludwig van Beethoven: thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Mitarbeit von Gertraut Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn. G. Henle.

るため、ネーグリ版、ジムロック版の2つの出版譜に加え、1803年末にウィーンのG. カッピ社から出版された第3版¹²⁸（以下カッピ版）も含めて複合的に判断することが必要である。

これらの3つの楽譜の間で、ベートーヴェンが書き記したとされる指使いにおいても、それぞれの表記に相違がある。例えば、ネーグリ社の初版譜に指使いの表記は一切見られないが、その後ジムロック社から再版された楽譜には、175-176小節および183-184小節の左手バスの音に対して、5/5の指使いが記されている【譜例4】。そして、カッピ版には、175-176、183-184、187-188小節に対して5/5の指使いが書き込まれ、さらにバスの音に対してスラーがかけられている【譜例5】。

ジムロック版の表記に従っているのは、チェルニーが編纂作業に携わったハースリンガー版、およびヘンレ版（Antonia Wallner校訂）のみで、175-176小節と183-184小節に指使いが記されている。ところが、シュナーベルがベートーヴェンのピアノソナタを校訂する際に基盤としていたブライトコプフ社の旧全集では、175-176小節には指使いは記載されておらず、183-184小節と187-188小節にベートーヴェンの指使いが表記されている。シェンカー版、ペータース原典版（Claudio Arrau校訂）、ヘンレ社の新全集（ただし187-188小節の指使いは括弧つき）、クーパー版、ベーレンライター版については、カッピ版の表記と同じく、175-176、183-184、187-188小節の全ての箇所指使いが記されている。

一方シュナーベル版では、183-184小節187-188小節の5/5の指使いに対してのみ、ベートーヴェンの指使いであることが脚注で報告されている。第1章でも述べたように、シュナーベルはベートーヴェンが書き込んだとされるペダルや指使い等については譜面上でも必ず記載し、さらに脚注でもそのことを逐一報告している。しかし、175-176小節の2小節に関しては何も言及されていないことや、他の版の指使いとの比較の結果を鑑みると、おそらくシュナーベルは旧全集の表記に従ったのではないかと推察される¹²⁹。

このように、初版譜のみならず、原典版や批判校訂版などのいわゆるオーセンティックな楽譜の間でも表記の違いが認められるという問題が存在している。いずれにしても、ベートーヴェンの指使いは極めて限られた箇所に対して書かれているため、ここから何らかの音楽的意図を読み取るのは難しいが、ベートーヴェンがわざわざこの箇所指使いを記したということに音楽的な意図を見出すとすれば、次のような解釈が可能である。

95小節目から始まる展開部は、第一主題の音型を使用しながら、短いスパンで目まぐるしく転調を繰り返しながら発展していく。まず主調d-mollの下属調にあたるg-mollにはじまり、a-moll、d-moll、c-moll、そしてb-mollへと至る。その後As-durを経て、再び151

¹²⁸ 参照楽譜に記載。なお、クーパー版の校訂報告によれば、カッピ社はおそらくベートーヴェンによって修正されたネーグリ版のコピーをもとに楽譜を作成したのではないかとされている。Beethoven. 2007. II. Editorial notes. p. 30.

¹²⁹ 彼は、自筆譜が残っていない作品や、自筆譜と初版譜に相違が認められた場合は初版譜のテキストに従ったとされているが、なぜ初版のジムロック版やハースリンガー版ではなく旧全集の表記に従ったのかは不明である。

小節で **b-moll** にて主要主題があらわれる。特に 169 小節目からは、**a** 音をバスとするドミナントと **d** 音トニカ上の減七和音が交互に表れる。その後 173 小節目からは、それまでの 1 小節ごとのドミナントとトニカの交替から、ドミナント—減七の和音—属七の和音—トニカという 4 小節フレーズに拡張される。189 小節目以降になると、再び縮節によって盛り上がり、199 小節目からの再現部への準備に持ち込む。このように、169 小節目から再現部への準備に入る 198 小節目にかけては、1 小節ごとにハーモニーが変化するため、各小節のバスの存在がとても重要になってくる。おそらくベートーヴェンは、174 小節目から 198 小節まで、全てのバスの音に **5** の指を使用することを想定していたのではないと思われる。各小節のハーモニーを決定づけているバスの音に対して、ベートーヴェンがわざわざ **5** の指を書き込んだのも、重要なバスをきちんと固定して響かせたかったからだと解釈できる。また、**5** の指を常用することで、手の形を維持したままポジション移動することが可能になるため、それぞれの小節の分散和音を安定して掴むことができる。

比較表 1 を見ると、シュナーベル版以外の解釈版の指使いでは、ほとんどが **5/4** の指使いになっており、さらにそれらの音にはスラーが書かれている。これは、ドミナントトニカの和声構造を意識させ、これらのバスの音を繋いで弾くことを示唆するような指使いになっていると言える。しかし、ベートーヴェンが **2** つのバスの音に対してあえて同じ指を用いているという点を考慮すると、彼がこれらの音を繋いで弾くことを考えていた可能性は低いように思われる。

一方シュナーベル版【譜例 6】を見ると、175-176 小節目の **Cis-E-A/D-F-A** に対して、**3 (21)/42 (1)** という指使いが表記されている。そして、183-184 小節および 187-188 小節に関しては、ベートーヴェンの指使い **5(41)/5(31)** と併記する形で、シュナーベル自身の指使い **3 (21)/42 (1)** が書き込まれている。この **3 (21)** という指使いは、その和音の掴み方にしても、その前の小節の指使い (**541**) からの手の運びにしても、非常に大胆な選択だと言える。また、175 小節から 198 小節にかけて、シュナーベルが、**sf** のついている音に対してのみ **3** の指を使用していることにも注目すべきである。つまり、**sf** のついていない 189-190 小節、193-194 小節では **541/531** の指使い、**sf** のついた 175-176、179-180、183-184、187-188、191-192、195-196、197-198 小節は **321/421** というように、より強調させたいドミナントトニカに対して、執拗なまでにこの大胆な指使いを指示するというシュナーベルの妥協のない姿勢が見られる。

ここで、ベートーヴェンが書き入れた **5** の指とシュナーベルが提示した **3** の指で作り出す音楽的な表現の違いに着目すべきである。ベートーヴェンが記した指使い **5/5** は、バスの音をきちんと固定して鳴らすことができるとともに、各小節の和音を手の形を維持したまま掴むことができるのに対して、シュナーベルの指示した指使い **3 (21)/42 (1)** というのは、バスの音をしっかりと響かせながらも、ハーモニー進行による音色の変化を表したいという両方の要素を融合させた方法であると考えられる。**3** の指は手の真ん中に位置しているため、**5** の指に比べて腕の重みを乗せやすく、より豊かでのびやかな響きを生み出すことが

できる。殊に興味深いのは、3 (21) の指使いから次の小節の 4 指に移る時、その音色が実際にかかりと変わることである。音型が Fis/G (もしくは Cis/D) と上行しているのにもかかわらず、4 指が 3 指の下をくぐる「指くぐり」が行われるため、手はねじられるような動きになる。すると、本来弱い指である 4 指が 3 指の下をくぐって出す音は、3 指で弾いた音よりもかなり柔らかい音色に変わるため、緊迫した中での一瞬の緊張と緩和を生み出すことになる。321/421 という大胆な指使いにより、奏者は手の感覚からもハーモニーの変化を感じることが出来る。まさにシュナーベルの指使いは、実際の音の響きと、奏者の内なる感覚である「気付き」に焦点を当てたものであり、シュナーベル独自のピアノニズムから生まれた巧妙な手法だと言えるだろう。

③ ピアノソナタ作品 53 第 3 楽章 オクターブのグリッサンド

今日でも多くの演奏家を悩ませているこのオクターブのグリッサンド(465-474 小節)は、このパッセージを片手で演奏すべきかどうか意見が分かれていることで有名な箇所である【譜例 7】。ベートーヴェンがオクターブの連続する箇所を 1 と 5 の指で弾くように指示した箇所を、現代のピアノで難なく弾きこなせる演奏家はほぼいないと言っても過言ではないほど技術的に困難な箇所である。

オクターブのグリッサンドをどう弾くべきか、それを弾きやすくするための手段を最初に提案したのは、やはりチェルニーであった。【譜例 8】を見ても分かるように、チェルニーは、オクターブの内声部の音をなくしてしまい、単音で弾くという大胆な方法を提示している¹³⁰。一方ビューローは、左右の手に分けて弾くことを提案しているが【譜例 9】、特に上行形では右手の和音を押さえて置かなければならないため、左手のオクターブは単音になってしまっている。比較した楽譜の中では、カゼッラ版がビューロー版と全く同じ手法を取っているのが確認された。このように、演奏上の都合を優先して作曲家のテキストを省略してしまっている解釈版が存在する中で、シュナーベルは非常に興味深い方法をとっている【譜例 10】。

シュナーベルは脚注の中で、465 小節目の左手の和音の響きをペダルで保たせながら、オクターブを両手で弾き分けることを提示している。この方法に従って演奏すると、演奏者はベートーヴェンが記した音を 1 音も犠牲にすることなく弾くことができるのである。シュナーベルはこの脚注内で、「楽譜に書いてある音すべてを簡単に素早く、そして明瞭な音で弾くことができる方法¹³¹」としてこの奏法を推奨している。シュナーベルにとって、一番避けるべきなのは、奏者側の都合によって作曲家のテキストに勝手に変更を加えたり省略してしまうことであったが、そういった方針はこのパッセージの弾き方の説明内容に明確に

¹³⁰ Czerny. 1839. Bd. 4. Capitel 2. §. 28.

¹³¹ Beethoven. 2014. Vol. 2. p. 260.

表れている。指使いや奏法において、ベートーヴェンのテキストに自身の解釈を追加、もしくは代案として提示する場合において、シュナーベルは次のような見解を示している。

作曲家の意向を超越するためには、たとえ第二義的な要素であっても、音楽的な理由がなければならない。(中略) 演奏の正確さというものは、音やフレージングにおいて、できる限り、いかに楽譜に忠実であるかにかかっているのである¹³²。

シュナーベルの指使いは合理的に弾くことを第一の目的としているものでもなければ、また名人芸のごとくテクニックを披露するのが目的でもない。あくまでも作曲家の記したテキストを正確に、かつ音楽的に表現するための手段と捉えていた、ということが重要である。ベートーヴェンの指示した指使いを用いて現代のピアノで演奏することが困難であることを理由に、作曲者に断りもなしに音を省略したり変更してしまうことは許されないとシュナーベルは主張していた。つまり、指示された指使いで演奏するには、技術的にどうしても困難である場合は、示されたものとは異なる指使いを用いることで、作曲家のテキストに忠実に演奏することが優先されなければならないということを伝えたかったのだろう。ベートーヴェンが指示した指使いを絶対的に守るか否かが第一義的な問題なのではなく、その指使いの背景にある作曲家の意図を表現することこそが、シュナーベルが最も重要視したものなのである。

渡辺（1997）は出版譜の歴史的変遷における指使いの位置づけについて、次のような見解を述べている。メトロノームの速度指示や強弱記号、アーティキュレーションやフレージングなどは音楽表現に関わるものであるため、それらを書き換えてしまうことは作品全体を変容させてしまうと考えられていた。一方、指使いというのは表現以前の純粋にテクニック上の問題であり、表現には直接的には影響するものではないという考えが、ベートーヴェンの死後間もない頃にすでに一般化しつつあった¹³³と述べている。実際に、現在流布しているほとんどの原典版には、原典版と銘打っておきながらも、そこには校訂者による指使いが加えられていたり、あるいは原典的な性格が比較的強い楽譜であっても、ベートーヴェンによる指使いが省かれ勝手に変更されていたりすることから考えても、やはり指使いというものが、音楽表現とは別個にして考えられていることを否定できない。すでにチェルニーの頃には現れていた合理的な奏法や指使いが、時代が進むにつれて様々な演奏家に受け継がれ、19世紀後半頃からは演奏効果を優先してテキストが断りもなく変更されてしまうような楽譜も作成されるようになった。そうした流れの中で、多くの指使い記されているシュナーベル版もまた、個人の解釈が盛り込まれた楽譜のひとつとして、上記のような解釈版と一括りにされる傾向がある。しかし、本論の第1章、1.3.において、シュナーベル版が原典志向の解釈版であることを示すことができたこと、さらに本節において、ベートーヴェンの

¹³² ウォルフ. 1974: 142.

¹³³ 渡辺裕. 1997: 118-131.

指使いに対するシュナーベルの加筆から、作曲家の真意に忠実であろうとする姿勢を見出したことは、シュナーベル版の指使いについて追及する上で非常に意義深いことだと思われる。

2.2.2. スラー表記

シュナーベル版全体を通して見られる膨大な数のスラーも、彼の版を特徴付けている要素のひとつである。序文に記載されている内容から、シュナーベルがベートーヴェンのスラーに対して加筆・変更を行ったスラーは、基本的にレガートで演奏することが前提になっているということが確認された。

シュナーベル自身がレガート奏法を推奨しているということは、彼の記したレガート・スラーが、実際の演奏にきちんと反映されるような実践的な指示になっているということである。それらのスラーには、例えばアーティキュレーションやフレーズといった、シュナーベル独自の作品解釈、演奏語法、音楽の感じ方といったものが非常によく表れていると考えられる。つまり、シュナーベル版のスラーと指使いが密接に繋がっているということにより、彼の解釈そのものが、実際の演奏に直接的に結びつくようになっているのではないのだろうか。したがって、スラーが加筆・変更された箇所について考察することで、彼の作品構造の捉え方を把握でき、そして作品解釈をどのように演奏表現に結びつけようとしていたのかというシュナーベルの考えがより明確になると思われる。

ベートーヴェンがピアノソナタ作品に記したスラーには、アーティキュレーションを表すものから、小節線ごとに区切られた比較的短いもの、また 10 小節を超える長いもの¹³⁴まで実に様々な種類が存在する。しかしながら、スラーとは、その定義¹³⁵や使用目的、楽器による意味合いの違い、そしてそれが示す音楽的な表現において幅広い解釈が可能である。それに加え、ベートーヴェンのピアノ作品史の中でもスラーの表記の仕方が変化していること、また筆跡や印刷の不正確さや、明らかなスラーの省略等がその使用法の矛盾を生み出しており、ベートーヴェンのスラーを解明する上で大きな障壁となっている。ベートーヴェンの記したスラーが音楽的にどのような意図で書かれたものなのか、またどのように演奏すべきなのかは、現在においても研究者や演奏者にとって大きな課題となっている。

スラーに関しては非常に多くの問題をはらんでいるため、ここではあくまでもシュナー

¹³⁴ ピアノソナタ作品 28 の第 1 楽章 (11-20 小節) の左手に見られる。

¹³⁵ Geoffrey Chew. 2001. "Slur."ニューグローブ世界音楽大事典には、「slur スラー」について、「記譜法で一連の音符が、例えばレガートでの演奏やフレージングに関係して、ひとつのまとまりを成すものであるということを示すために、それらの音符の上または下に付ける弧線」というように定義されている。17 世紀からは、スラーは弦楽器のボーイングや息継ぎ、タンギングの新しい要素に関連し、器楽曲にも用いられるようになったが、19 世紀に入ると、さらにフレージングとしての意味も持つようになったとされている。いずれも、これらのスラーが厳密かつ体系的に用いられていないということから、ベートーヴェンを含む、古典派の作曲家の書いたスラーについては、特に幅広い解釈が必要である。

ベル版の指使いとスラーが関係していることが確認された作品に焦点を絞り、彼によって加筆・変更されたスラーの箇所や、その内容についての言及にとどめる。

シュナーベル版に表記されているスラーの中で、加筆・変更されたものについて考察した結果、それらのスラーの性質は主に以下の2点に集約できる。

- a) 旋律・和声・リズムのアーティキュレーションを表すスラーの加筆
- b) フレーズ（あるいはフレーズの一部）を示すスラーへの変更

a) のスラーの詳細については、次項目 2.3. において、指使いの特異性とあわせて述べることにし、ここでは b) のフレーズを示すスラーへの変更について述べる。

シュナーベル版において、スラーの書き込みについては脚注でもほとんど報告されておらず、また譜面上でもベートーヴェンのスラーとシュナーベルによるスラーとが区別できるような表記の仕方にはなっていないことが多い¹³⁶。その中で唯一、脚注での説明によりフレーズ・スラーと断定できるのは、全 32 曲の中で作品 31-3 の第 3 楽章のみとなっている【譜例 11】。冒頭 4 小節間にわたるスラーは、小楽節をひとまとまりとしたフレーズ・スラーとなっており、ベートーヴェンが記した小節ごとに区切られた複数のスラー【譜例 12】を覆うような形で書かれている。ただし、ベートーヴェンが記した小節ごとに区切られた細かいスラーに対しても所々加筆や変更が見られるなど、シュナーベル版ではベートーヴェンのスラーとシュナーベルのスラーとを完全に区別することは難しい。この他にも、フレーズ・スラーとは明記されていないが、おそらくフレーズあるいはその一部を示していると考えられるスラーは、例えば作品 2-1 の第 2 楽章冒頭【譜例 13】に見られる。「フレーズを示す本質的な記号は、聴き手の耳に、モチーフや主題や旋律などをそのとおりに確認させるもの」であるというシュナーベルの見解に基づいて解釈すれば、この作品 2-1 の第 2 楽章の冒頭に書かれた 2 小節間一区切りのスラーは、モチーフを可視化したものであるため、フレーズ・スラーとして捉えていいだろう。このようなフレーズを表すスラーへの変更はシュナーベル版に非常に多く見受けられる。

古典派の時代の記譜法では、モチーフやフレーズと一致したスラーが書かれることは非常に稀であり¹³⁷、【譜例 12】や【譜例 14】に記されているような、小節ごとに区切られたスラーは、モーツァルトやハイドン Joseph Haydn (1732-1809) の作品にもよく見られる。ベートーヴェンは古典派の作曲家の中でも、彼らに比べてより広範囲にわたって、より多様なスラーを書き記したが、ベートーヴェンのとりわけ初期のピアノ作品には、小節ごとに区切られたスラーが頻繁に書かれている。これはスラーが小節線を越えないという伝統

¹³⁶ ベートーヴェンのスラーと区別するために、シュナーベルによるスラーが全て括弧内に書かれているのが、ピアノソナタ全 32 曲中、1 曲のみ（作品 49-1）確認された。なぜこの作品だけがスラー表記において厳密に区別できるような書き方になっているのかは明らかになっていない。

¹³⁷ ケラー. 1980: 73. / Newmann. 1988: 136-137.

的な記譜法に則って書かれたものだと考えられる。しかし、これらの細かいスラーがベートーヴェンの時代においての一般的な意味合い¹³⁸である「レガート」としての機能しか果たしていないとすれば、スラーの切れ目で音を切らなければならなくなるが、それは明らかに音楽的に不自然な表現である。ベートーヴェンのスラーについての先行研究の中にも、鍵盤楽器作品に書かれたスラーが、レガート以外の意味合いを多分に含むものであるとして、スラーに込められた音楽的な意味について楽曲の構造的観点や演奏表現の観点から解明しようとするものが少なからず存在している¹³⁹。おそらくシュナーベルも、小節線で区切られたスラーが必ずしもレガートとしての意味合いを持って書かれたわけではないと判断した箇所に対して、フレーズ・スラーへと書き変えたのだと考えられる。

ここでは、シュナーベルが大量に加筆・変更をおこなったスラーについてはごく一部の言及にとどめたが、それらのスラーは、シュナーベルが自身の音楽的本能に基づいて、ベートーヴェンの作品に内在するアーティキュレーションやフレーズを可視化したものであるということが分かった。特にフレーズ・スラーについては、ベートーヴェンが記した小節線で区切られたスラーに対して、小節線を越えたスラーへと変更していることが非常に多く見受けられた。これらのスラーは、旋律の方向性を明確に示すものであったり、音楽のまとまり区切りを示すためのものであることが見出された。

以上のことを踏まえ、シュナーベルの作品解釈や音楽理念が彼の指使いと具体的にどのように関わっているのか、またそれはどのような音楽的表現を目指したものであるのかということについて検討する。

¹³⁸ 1750年から1850年にかけて、旋律を覆うスラーはレガートを示すというのが最も一般的な概念だったとされている。Geoffrey Chew. “Slur”.

¹³⁹ チェルニーは、ベートーヴェンの記した小節ごとに区切られたスラーをいかに演奏すべきかということについて、次のように解説している。「複数の音符の上にスラーが書かれている場合——スラーは繋がっているのではなく、いくつかに分かれている場合——は、それらは1つの音を形成しているとみなされ、知覚できるような分離は行われぬ。……各小節の最後の音は、短く弾いたり離したりしてはならず、逆に次の音とつながっていなければならない。もし作曲家がこの音を切り離そうとするならば、その上に点またはダッシュを付けるべきである（訳は筆者による）。」 Czerny. 1839: Bd. 1. Capitel 18. § 24.

また、アメリカの音楽学者ウィリアム・ニューマン William Newman (1912-2000) は、ベートーヴェンがピアノ作品に記したスラーについて、「レガートが優位であるという一般的な表示よりも、はるかに具体的なものである」という見解を示したうえで、ピアノソナタ作品22の第4楽章冒頭に書かれたスラーを例に挙げて分析している。彼によれば、冒頭部分に記された小節線で区切られたスラーは、サブ・フレーズの区分を表す「下部レベルのスラー」だとしている。つまり、2小節目と4小節目の下拍にある非和声音を明確に示すことを目的とした、楽曲の構造的観点から書かれたスラーであると解釈する。

Newmann. 1988: 136. 一方、ヘルマン・ケラー Hermann Keller (1885-1967) は自身の著『フレーズとアーティキュレーション』の中で、モーツァルトやベートーヴェンの作品によく見られる小節線を越えないスラーについても触れている。そこでは、鍵盤楽器作品に書かれたスラーの中には、弦楽器のスラー（ボーイングを示す）から転用されたものもあるため、スラーの切れ目で音を切るべきではない（ただし全てのスラーがそれに当てはまるというわけではなく、拍頭に強勢を持たせる目的のものもある）という見解を示している。ケラー. 1980: 74-75. その他、ベートーヴェンのスラーに関する先行研究については参考文献に記す。

2. 3. シュナーベル版の指使いの特異性について

シュナーベル版に見られる特異な指使いについて分析した結果として、以下の 6 つの点が挙げられる。

- a) 運指によるレガート
- b) スラーの切れ目を表す指使い
- c) 下行形ノンレガートにおける第 4 指の連続使用
- d) タイの音の指換え
- e) リズムのアーティキュレーションを表す指使い
- f) デュナーミクに応じた指使いの選択

以下、これらの指使いについて作品の具体例を挙げながら説明し、シュナーベル自身の音楽的解釈に即して考察する。

a) 運指によるレガート

シュナーベル版の序文に、「ペダルの助けを借りずに、メロディックな《カンタービレ》のパッセージを、一つの線を描くことを試みるべきであり、またそれは可能である¹⁴⁰」と書かれていることから、シュナーベルはとりわけ運指によるレガートの重要性について伝えたかったのだと思われる。また弟子のウォルフの証言からも、可能な限り完全な運指によるレガートが用いられるべき¹⁴¹であり、ペダルが瞬間的なテクニック上のすべりや、レガートの不完全さをおおい隠すために用いられてはいけない¹⁴²ということ、シュナーベルが常々主張していたことが分かっている。

レガート奏法を示唆する指使いについて考察した結果、スラーが書かれている箇所（ベートーヴェンが記したスラーおよびシュナーベルが加筆・変更したスラーの両方を含む）は可能な限り運指によるレガートを徹底する傾向があることが確認された。またそれに伴って、レガートに弾くための頻繁な指換えも見られた。これは、シュナーベル版のベートーヴェンの全ピアノソナタ作品に共通していることである。他の版と比較してみても、運指によるレガートがここまで徹底しているものは他にはない。

それが最も分かりやすい形で表れている例として、ピアノソナタ作品 22 の第 4 楽章【譜例 15】の 115-118 小節目の左手に書かれた指使いが挙げられる。この箇所は、曲の冒頭の主題が左手によって再現される場所であり、主旋律 (a) とバスの副旋律 (b) を片

¹⁴⁰ Beethoven. 2014-2016. Editor's preface.

¹⁴¹ ウォルフ. 1974: 129.

¹⁴² 同上: 191.

手で同時に弾かなければならない。シュナーベルは (b) の旋律にもスラーを加筆し、主旋律、副旋律ともに1音たりとも音が切れることなく、全ての音をレガートで弾けるような指使いを記している。そうすると、左手の指の間をかなり広げて演奏することになるため、演奏の難易度は高くなる。しかし、技術的な困難が生じることになっても、ペダルを使用しない運指によるレガートを遂行しようとするシュナーベルの意思がここに表れている。

シュナーベル自身が加筆したスラーに対して、運指によるレガートを示唆しているものとしては、ピアノソナタ作品28の第4楽章を例に挙げることが出来る【譜例16】。冒頭3小節目の右手の内声部 (A、H) には、彼によって旋律のアーティキュレーションを表すスラーが加筆されている。上声部には2回の指換え (4-5) が指示されていること、そして内声部のHの音には2の指番号が書かれていることから、奏者はこの上声部の指換えが内声部の音 (A、H) をレガートで弾くための方法であることに気付かされるのである。

このような指使いを記した理由として考えられるのは、シュナーベルが内声部の各音を縦の線 (和音の構成音の一部) としてではなく、横の線 (AからHへの旋律線) として捉えているためだと考えられる。その証拠に、3小節目から4小節目の内声部 (A-H-G-G-Fis) に対して、これらの音をわずかに強調する意を込めて小さな斜線が記されている¹⁴³。つまりシュナーベルは、内声にも旋律線を見出し、それらの音に横の線としてのつながりを持たせようとしていたと考えることができる。これらの指示により、上声、内声、低声の3声部がそれぞれ別の楽器で演奏されているように、それぞれの声部に旋律としての意味が与えられることになる。ただし、この楽章のテンポは遅くないため、シュナーベルの指使いに従って演奏すると、時間的余裕が無い中で素早く指換えをしなければならない。穏やかな曲想の中で、指を瞬時に、しかも連続して変えるというのは技術的にも決して容易いことではない。しかし、技術的な問題よりも音楽的な内容を表現することを第一優先とするべきだとしていたシュナーベルの姿勢が、この指使いにも反映されていると考えられる。

比較表2に見られるように、比較対象とした楽譜の大半は、ベートーヴェンが記した上声部のスラーに対してのみ、レガートで弾けるような指使いになっている。しかし、その楽譜の多くが、3小節目の第4拍目E、Hの重音のE音に2の指を指定しているため、必然的に内声のH音は1の指で弾くことになる。この内声のHを1の指で弾くと、シュナーベルがスラーを加筆した、内声のAからHの音を繋いで弾くことは不可能である。したがって、これらの楽譜の校訂者たちが、奏者に内声の旋律の認識まで促していたかどうかは、指使いから窺い知ることは難しい。

上記の作品同様、内在する旋律を認識させるスラーに対し、レガートで弾くことを示唆す

¹⁴³ Beethoven. 2014-16. シュナーベル版の序文の後には、「Explanation of the signs used by A. Schnabel in the musical text (シュナーベルによる、音楽テキストの中で用いられる記号についての説明)」が記載されている。この中で、斜線 (/) の意味することについては、「校訂者の考えにより、わずかに強調されるべき音に記す。しかし、その音に与える強勢は決して誇張されたものであってはならない。」という説明がなされている。

る指使いが記されている例としては、作品 7 の第 4 楽章を挙げることができる【譜例 17】。この楽章には、両手ともにシュナーベルによる多くのスラーの加筆が認められるが、特に冒頭 2 小節目から 4 小節目にかけての左手に書かれたスラーおよび指使いに注目されたい。

まず、2 小節目後半からの左手部分に、符尾が上向きに書き足されているのが確認できる。シュナーベルによって加筆された上向きの符尾は、これらの音を 1 つの旋律線として浮き立たせて弾くことを示唆しているものだと解釈できる。その中で、譜例の 3 小節目に見られる、重音の最下部の音 (F、Es) と 4 小節目の頭の B 音に対して小さな斜線が書き込まれているが、この斜線は、左手の旋律の主軸となる音、D・Es・G・F・Es・B の流れを奏者に認識させるためにシュナーベルが記したものである¹⁴⁴。

3 小節目のシュナーベルの指使いに着目すると、特に斜線の書かれた F・Es の音に対して 4 指から 3 指への「指のとびこえ」が見られる。一見すると、この指の飛び越えは不自然であるように思われるが、これは 4 小節目頭の B の音まで一本の線となるように繋いで弾くための策であると考えられる。左手部分に書き足された上向きの符尾、小さな斜線、そしてレガート奏法を示唆する指使いから推察すると、シュナーベルは【譜例 18】のように、a の分散和音と b の旋律の二重構造として捉えていたのではないかと考えられる。さらにこの箇所には、彼によって *crescendo* / *diminuendo* の指示も加えられていることで、左手の伴奏部分にも表情豊かな旋律線が見出され、右手の旋律に寄り添う旋律の存在が明確になっている。このようにシュナーベル版では、スラーを含めた様々な表記が組み合わせられ、さらにそれを表現できるような指使いが記されていることで、作品解釈が実際の演奏に直接結びつくよう、より具体的かつ実践的な指示となっている箇所が多く見受けられる。

一方、シュナーベル版以外のほとんどの楽譜では、3 小節目の G 音に 2 の指を用いているため、必然的に As・F の重音 (2 と 3 の指を使用¹⁴⁵) までに音が切れることになっている (比較表 3)。このことから、左手のパートにも旋律線を見出しているというよりは、おそらくそれぞれの重音を、和声全体の響きとして捉えているのではないかと考えられる。

運指によるレガートが、シュナーベルによって加筆されたフレーズ・スラーにおいて実行されている例としては、ピアノソナタ作品 22 の第 4 楽章【譜例 19】を挙げることができる。この作品の冒頭部分にシュナーベルが加筆したスラーは、2 小節構造のモチーフが 1 つにまとめられているため、彼自身の見解¹⁴⁶に基づいて解釈するならば、フレーズを表すスラーだと捉えることができる。おそらくシュナーベルは、先に挙げた作品 2-1 の第 2 楽章冒頭のスラーと同様、ベートーヴェンが記したスラー【譜例 20】がレガートを示すものではなく、小節線を越えないという伝統的な記譜法に則ったもの、または構造的観点から区切

¹⁴⁴ シュナーベルが斜線を記したのが重音の最下部の音になっているのは、この F、Es の音と、それぞれ右手の音との「不協和音程」としてのぶつかりを、あえて認識させるためのものだと考えられる。

¹⁴⁵ As・F の重音に対して、フリートベルク版、カゼツラ版、ラモンド版は 3 指のみを記載しているが、この場合、3 の指番号は重音の下の F 音に対して書かれたものだと考えられる。したがって、シュナーベル版以外のほとんどが、この重音を 2 と 3 の指で弾くことを指示していることになる。(表 4)

¹⁴⁶ 「フレーズを示す本質的な記号は、聴き手の耳に、モチーフや主題や旋律などをそのとおりに確認させるもの」というシュナーベルの解釈による。

られたスラーであると解釈し、1-2小節目および3-4小節目のスラーの切れ目で音を切る必要はないと判断したのだと考えられる。その証拠に、1小節目から2小節目にかけての、A-B-H-Cと上行する4つの音に対して、シュナーベルは2-(3)-4-5という隣り合った指を使っている。3小節目から4小節目にかけてもまた同様である。1の指を使うと、その際に手首の上下運動を強いられるため、1の指で弾いた音に微細なアクセントがついてしまうおそれがある。それを2-3-4-5と弾くことで、手の動きは横移動のみで、手首の高さも一定に保たれるため、よりなめらかな上行の線を描くことができる。シュナーベルはこの上行する半音階進行の美しさをより際立たせるために、小節線をまたぐスラーへと変更し、そして旋律の美しさを最大限に生かす指使いを選択している。ひとつのフレーズ内における旋律の統一性やバランスの美を求めていたシュナーベルにとって、ベートーヴェンが記したスラーの切れ目で音を切って弾いてしまったり、あるいは2小節目と4小節目の下拍の非和音を強調しすぎたりすることによって、フレーズ内の音楽の流れが途切れてしまうことを避けたかったのだろう¹⁴⁷。

なお、他の版との比較において、シェンカー版およびラモンド版もシュナーベル版と同様に、A-B-H-Cの順次進行に対して隣り合った指を指示しているのが確認された(比較表4)。しかしながら、3小節目後半から4小節目にかけてのB-C-Cis-Dの音に対しては、途中で1の指を使用するなど、隣接した音であるにもかかわらず隣り合った指を使っているわけではないことが分かる。これは、黒鍵の前後にある白鍵には1の指を用いるという、いわば一般的な指使いだと見て取れる。しかしこのような点から、シュナーベルのように徹底的に音型に合わせた指使いにこだわるという一貫した姿勢は見出すことが出来なかった。

シュナーベル版の序文の中で、運指によるレガート奏法が示唆されていたわけだが、彼の指使いについてスラー表記とあわせて考察したことにより、それは実際に譜面上にも明らかに示されていることが確認された。彼は音楽のあらゆるテキストに旋律性を見出そうとしており、それらを奏者に認識させるためにスラーとして可視化したということが見出された。そして、そのスラーに準じた指使いは、単に音を繋いで弾くということだけでなく、隠れた旋律の強調や、フレーズ内における旋律の統一性やバランスを美しく保たせるように工夫されたものであるということが導き出された。

シュナーベルが運指によるレガートを徹底して行う理由には、次の2つのことがあると考えられる。ひとつは、シュナーベル自身の演奏家としての経験に基づいた音楽的感覚によるものと、もうひとつは序文にも書かれていた、ベートーヴェンの時代の演奏習慣に由来しているということである。

彼は、例えばペダルを使用したままスタカートで弾くと、それはレガートとしてではな

¹⁴⁷ 本章2.1.の2) フレーズの項目において、シュナーベルが下拍やアップジャットウーラをいくらか強調して弾くという、いわゆる伝統的な演奏習慣でさえも、フレーズ内の音楽を止めてしまう原因となり得るとして、そのような習慣は排除すべきであるという見解を持っていたことを述べた。この作品22の第4楽章冒頭にも同様の解釈を当てはめることができよう。

く、むしろスタッカートとして聴こえ得るとしていた¹⁴⁸。筆者の経験から述べると、たとえペダルを使用していたとしても指でレガートに弾いていなければ、1つ1つの音に角が立ってしまい、完全なレガートとして聴こえることはない。指でレガートに弾いた時と、ペダルを使用してレガートのように弾いた時とでは、音としての聴こえ方に明らかに大きな違いが出る。演奏者側の内なる感覚は音の響きとして如実に表れるものである。

モーツァルトや初期のベートーヴェンの時代には、書かれた音価よりもわずかに短く奏するノンレガート奏法が一般的であったとされているが、ヨハン・バプティスト・クラマー **Johann Baptist Cramer** (1771-1858) が生み出した表情豊かなレガート奏法は多くの演奏家に感銘を与え、ベートーヴェンさえも絶賛するほどであった。このレガート奏法は、ベートーヴェン自身も得意としており、弟子たちが完全なレガートを習得するようにベートーヴェンは大変心を砕いていた¹⁴⁹。当時の演奏習慣であった、書かれた音符の長さよりも幾分短めに弾く奏法がまだ色濃く残っていたこともあり、ベートーヴェンは演奏者に対して、音価をきちんと守り、レガートに弾くことを伝える目的でスラーを書くことがあった¹⁵⁰ともされている。当時の演奏習慣からしてみれば、ピアノに歌わせるようなレガート奏法は画期的な表現方法であったわけである。

本章の 2.1. で述べたように、真の意味でのテクニックが内面性と演奏技術を結びつけることだと考えていたシュナーベルの見解からすると、レガートに弾こうとする奏者の精神性と身体的なもの（指使い）が合致していなければ、内面にある音楽を真に表現したことにはならない。ペダルが音を繋ぐための手段となっただけとはいけないというのは、まだレガート奏法が浸透していない時代に、ベートーヴェンのレガートが心から歌うことを必要とする特別な表現であったからこそ、演奏者は作曲家の精神性に対して忠実にならなければならない、ということを学習者に伝えたかったのではないだろうか。それはたとえ、ベートーヴェンがレガート・スラーとして記していない箇所であっても、「作曲家が書かないままでおいたものに対して心配らなければならない¹⁵¹」として、作品に内在するアーティキュレーションやフレーズを見出し、それを実際の演奏に反映できるような指使いを記した、ということがシュナーベル版における重要な功績のひとつだと言えよう。

¹⁴⁸ ウォルフ. 1974: 129.

¹⁴⁹ ドリアン. 1978: 175.

¹⁵⁰ ただし、すべてのスラーがレガートで弾くことを示唆しているということではない。Paul Badura Skoda. 1988. "A Tie Is a Tie Is a Tie: Reflection on Beethoven's Pairs of Tied Notes". *Early Music*. Vol. 16, No. 1. pp. 84-88. この中で、ベートーヴェンの時代の奏法や演奏習慣、またスラーの表記のことについて詳しく述べられている。

¹⁵¹ ウォルフ. 1974: 19.

b) スラーの切れ目を表す指使い

レガート奏法を示唆する指使いとシュナーベル版のスラーが密接に関係しているということは、スラーの切れ目において、必然的に音が切れるような指使いになっている箇所も存在することになる。例えばピアノソナタ作品 22 の第 3 楽章の冒頭部分【譜例 21】に見られるように、スラーの終わりの音と次のスラーの始まりの音での指のとびこえ (3-2 や 4-3) や、あるいは同じ指を使うことによって音が切れるようになっている箇所が確認された。2 つの異なる音に対して同じ指を用いたり、指のとびこえをすることでスラーの切れ目を表現するといった方法は、シュナーベル版に表記されているアーティキュレーションのスラーだけでなく、彼が加筆したフレーズを示すスラーの両方に見られる特徴である。

アーティキュレーションのスラーの切れ目を表す指使いは、ピアノソナタ作品 28 の第 3 楽章の冒頭部分【譜例 22】や、作品 81-a の第 1 楽章冒頭部分【譜例 23】の他に、作品 31-2 の第 1 楽章の第 39-46 小節目などに見られた。いずれの場合も、スラーの最後の音と、その次の音に同じ指が用いられることによって、物理的な音の分離が可能になっている。この方法は、上記の作品のように、楽譜どおりにアーティキュレーションを付けて弾くには時間的余裕があまりなく、技術的にも比較的容易ではない箇所に対して行われていることが多い¹⁵²。他の版と比較した結果、スラーの切れ目を表すような指使いはシュナーベル版以外は見受けられなかった (比較表 5、6)。

シュナーベルの弟子でピアニストのクロード・フランクは、雑誌記事「シュナーベルによるベートーヴェンのピアノソナタ楽譜¹⁵³」の中で、シュナーベル版に見られる特異な指使いについて取り上げている。その中で、シュナーベル版に見られる、2 つの異なる音に対して同じ指を用いる方法については、ピアノソナタ作品 81-a 第 1 楽章の冒頭を例に挙げ、演奏効果としての観点と、身体的感覚としての観点の両面から解明しようと試みている。フランクの個人的見解は以下のとおりである。

- ① (第 2 小節目から第 3 小節目にかけての **Es-As-G** の音に書かれた) 2-4-4 というシュナーベルの指使いは物理的、身体的な問題を解決するものである。ベートーヴェンのスラーの指示がなければ、演奏者は本能的に、このフレーズを途中で切らずに弾こうとするだろう。一方で、楽譜に書いてあることに対して忠実に弾くことに専念すれば、乾いた

¹⁵² 2 つの異なる音に対し、同じ指を使用することによって音を切るというアーティキュレーションの方法は、すでに 18 世紀後半から存在していた。D. G. テュルクの「クラヴィーア教本」にも、同じ指を使うことによって音を切る奏法があることが記載されているほか、初期のフォルテ・ピアノを演奏する際にも用いられていたとされている。シュナーベル版に見られる異なる 2 つの音を同じ指で弾く奏法は、上述したように 18 世紀後半からベートーヴェンの時代へと受け継がれたアーティキュレーションの奏法と共通したものと見受けられるが、シュナーベルが伝統的な奏法をそのまま受け継いでいると安易に結びつけるよりも、彼が考案したアーティキュレーションを表現するための方法が、結果的にバロック時代や古典派の時代に行われていた奏法と共通していた、と捉える方が妥当であると考えられるだろう。

¹⁵³ Frank. 1973-74: 23-27.

響きになってしまう。そこでシュナーベルは、双方の問題を解決するために、この独創的な指使いを考案した。この方法によって、奏者は楽譜に書かれたアーティキュレーションを守りながら、1つの動きの中で、そして1つのフレーズで弾くことができる。

- ② この部分 (Es-As-G) を、例えば 1-3-2 のような強い響きを出すことができる指で弾いてしまうと、主要テーマ「Lebewohl」の3つの音との音色の差があいまいになってしまう。2-4-4 という重さの軽い指で弾くことにより、この曲の重要なフレーズとの響きの違いを明確に生み出すことができるのである。(訳は筆者による。)

フランクはこの特異な指使いについて、アーティキュレーションを音楽的に表現するため、そして指の特質を生かして、前の小節との音色の違いを生み出すためのものであると解釈している。楽譜に書いてあるとおりにスラーの切れ目で音を切ろうとすると、フランクが述べているように乾いた音になってしまったり、わざとらしいアーティキュレーションがついてしまう可能性がある。だが、シュナーベルが指示しているように同じ指を使用したり、指のとびこえを利用することで、そこには絶妙な間が生まれ、あからさまな音の分離を防ぐことができる。とくにこの場合、シュナーベルは4指や5指といった、比較的弱い指を連続して用いているため、繊細な響きをもってアーティキュレートすることが可能となる。つまり、楽譜に書いてある通りにアーティキュレーションをつけて弾くということと、あくまでも音楽的に自然なニュアンスの中で表現するというを同時に実行できる指使いとなっている。

他にも、ピアノソナタ作品 49-1 第1楽章の 21-26 小節目【譜例 24】においても同様に、同じ指を用いたり、指のとびこえをすることでスラーの切れ目で音が分離できるようになっている。ただしこの場合、シュナーベルの指使いは、スラーの切れ目で音を切るということだけでなく、スラーでまとめられた複数の音からなるグループを、手のポジションを維持したまま弾くことを示唆しているように見受けられる。シュナーベルの指示した指使いを見ると、スラーでまとめられたグループ内で、1の指を使う「指くぐり」はほとんど行われていないため、1つのグループはひとつの手の動きの中で弾くことができるようになっている。シュナーベルの弟子の1人であったバンベルガーは、ピアノソナタ作品に記されたベートーヴェンの指使いについての論文の中で、シュナーベルから受けたレッスンについても回想しており、彼の指使いについては次のように述べている。

シュナーベルはレッスンの中で時おり、**fingerings** (指使い) よりも **handings** (手の動き) について話していた。彼は、**handings** はフレージングあるいはグルーピングに反映されなければならない——可能な限り、1つのグループは1つの手の位置の範囲内に収まるように弾かれるべきである——ということを強調していた。(訳は筆者によ

バンベルガーの言説にあるシュナーベルの見解は、ピアノソナタ作品 49-1 の例に当てはめることができるだろう。1 の指の使用が極力控えられていることにより、旋律の途中で不用意にアクセントが付くことが避けられ、グループ内での旋律の統一感が生まれる。こうして、手をポジション移動させて音楽を運んでいくことで、このフレーズ全体が平坦な音の羅列にならずに、生き生きとしたアーティキュレーションを表現することができる。

一方、作品の主題を明確に提示することを目的として加筆されたと考えられるスラーに対しても、その区切りを明確にするための指使いが書かれている。ここではピアノソナタ作品 79 の第 3 楽章を例に挙げて説明する。このロンド形式の楽章の主題を特徴付けているのは、8 分音符と 16 分音符の組み合わせられたリズムカルなモチーフである。36 小節目には再び第 1 主題が戻ってくるわけだが、その前の経過部は主題のモチーフが断片的に表れた後、そのモチーフが右手だけで 6 小節間繰り返され、再び第一主題が表れる。ベートーヴェンの自筆譜【譜例 25】には、31-33 小節の 3 小節間にスラーが書かれ、そして 34 小節目から第 1 主題の開始（36 小節目）にかけてスラーが繋がっているように見受けられる。この部分のスラーについては、以下のように解釈できる。経過部において主題のモチーフが断片的に表れるが、その後、経過部の終わり部分から第一主題の途中までを一つのスラーにまとめることで、第一主題との境界をあえてぼかすような効果をねらったのではないかと思われる。したがって、それまでの音楽の流れの中で、聴き手が知らない間に自然と第一主題へと戻っていくような導入を意図したスラーだと考えられる。

一方シュナーベル版【譜例 26】では、30 小節目にローマ数字の「I」が、35 小節目には「VI」という数字が書き込まれていることから、6 小節の長さを持った楽節が 35 小節目で終わることを示している¹⁵⁴。そこでシュナーベルは、この不規則な長さをもつ楽節が終わり、第一主題が再び現れることを明確にするため、35 小節まででスラーを切り、主題の始まる 36 小節目からスラーを開始させている。

シュナーベル版の指使いを見ると、35 小節目の最後の D 音と次の小節の最初の H 音の両方の音に対して、同じ 3 の指が用いられている。これは、前の音と主題の開始音が繋がってしまい、主題の開始が演奏者に認識されないことを物理的な方法によって防ぐためと考えられる。この指使いで演奏すると、必然的に音が切れることになるため、スラーで区切られた主題の開始が明確になる。また、あえて同じ指を用いることによってその音に注意を向けさせることで、演奏者にフレーズの区切り、主題の開始を認識させるという、奏者の内面

¹⁵⁴ Bamberger. 1976: 242.

¹⁵⁵ シュナーベル版では作品の至る所にローマ数字が書き込まれているが、「Explanation of the signs used by A. Schnabel in the musical text」（前出）でも説明されているように、伝統的な楽節区分ではない不規則な長さの楽節構造を示すためにシュナーベルが用いた独自の記譜法によるものである。このローマ数字で表された区分は彼独自の解釈によるものであるため、作曲学的に必ずしも正しくない箇所もあるが、シュナーベル自身が加筆・変更したスラーやフレーズと深い関わりを持っていると考えられる。

に働きかける目的があったという可能性がある。

そして、この指使いが生み出す演奏効果にも着目すべきである。主題の前にあからさまに音を切ろうとすると、乾いた響きとなって音の流れが中断され、ベートーヴェンが意図したであろう「自然な導入」を表現することができない。しかし、フレーズの終わりの音と次の主題の開始音を同じ指で弾くことによって、そこに音色に差が生じることが避けられ、音楽の流れの中断を防ぐことができる。つまり、「自然な導入」を踏まえつつも、主題の開始を音の分離によって明確にするという、2つの相反する要素を融合させた方法であると考えられる。

c) 下行形ノンレガートにおける第4指の連続使用

ベートーヴェンのピアノソナタ作品の中で、音型が下行し、なおかつノンレガートになっている箇所において、シュナーベルは4の指を連続して使う傾向がある。例えば、ピアノソナタ作品28第1楽章の第160/161小節【譜例27】や、作品31-1第2楽章の第26小節後半部分【譜例28】のほか、作品110の第3楽章（第1変奏、22小節目）にも確認された¹⁵⁶。先述したb) スラーの切れ目を表す指使いと同様に、同じ指を連続して使うということにより、物理的に音を切るということが可能である。しかし何よりも、「同じ指を連続して使用する」ということ、そして4の指という弱く不安定な指を用いることによって生まれる音楽的な表現に着目すべきである。

単に音を分離して弾くということであれば、違う指を使う方が容易く弾くことができる。しかしそこで、同じ指を連続して用いることによって、1つ1つの音色を揃えて弾くことが可能になる。またそれに連動したペダルの指示がされていることにより、乾いた音色にならずに、丸みを帯びた繊細な響きを残しながら弾くことができるのである。

さらにシュナーベルは、第4指という弱い指だからこそ生み出すことのできる、繊細で柔らかい響きに注目していたのではないだろうか。指それぞれの特徴を捉えた上で、音楽的脈絡に沿った指使いを選択するということにシュナーベル独自の感性が表れている。この独創的な指使いについて、弟子のフランクは、それを演奏効果および身体的感覚の観点からの解釈を試みている。フランクは、下行形ノンレガートで同じ指を使っていることについて、シュナーベルはこの部分を「浮いているように」、または「空気のように」表現することをイメージしており、鍵盤を叩かずに、かつリズムに下行するためにこのような指使いにしたものと解釈している¹⁵⁷。

また、異なった音に対して同じ指を連続して使うということは、物理的にも時間を要する

¹⁵⁶ 作品90の第1楽章の104-107小節目にかけて、シュナーベルは両手にメゾ・スタッカートを書き込んでいる。この箇所はノンレガートではないが、同様に4の指（右手）を連続して使用しているのが確認された。

¹⁵⁷ Frank. 1973-74: 23-27.

行為であり、素早く弾くことはできない。それに、弱く不安定な指であるからこそ、奏者にはより細やかな神経が必要とされることになる。そのため、その箇所に対し時間をかけるべきだということも、指使いを通して示唆しているのだと考えられる。実際にこのような指使いになっている箇所には、*poco calando* などの速度を落とすような指示記号がシュナーベルによって書き加えられているケースが多い。他の版と比較したことによって、連続する2つ以上の音符に対して同じ指を連続して使うといった方法が、シュナーベル版だけに見られる極めて独自性の強いものであることが確認された。

d) タイの音の指換え

シュナーベル版において、右手にタイが連続して現れる箇所では、いずれもタイの音のたびに指換えが行われている。

それは、ピアノソナタ作品 26、第 1 楽章の第 4 変奏（1-4 小節目【譜例 29】）や、作品 28 の第 1 楽章（135-140 小節、256-266 小節、411-415 小節【譜例 30】）、作品 90 の第 1 楽章（9-15 小節、110-113 小節、152-158 小節【譜例 31】）に確認された。通常は指換えをする場合、指の都合上どうしてもレガートに弾けないような箇所に対して、次の音に繋げるための手段として行われる。しかし、音程や手の構造から考えると、これらの作品はいずれも指換えをしなければ音が切れてしまうような箇所ではないと判断できる。つまり、シュナーベルの指換えは次の音に繋ぐための手段としてではなく、何らかの音楽的な意図によって指を換えるということを指示しているのだと考えられる。

では、なぜそのような一見非合理的な指使いにしたのだろうか。それを解明するには、ピアノソナタ作品 110 第 3 楽章のレチタティーヴォに表れる、連続したタイの音に書かれたベートーヴェンの指使いに対して、シュナーベルが解釈した内容から手がかりを得ることができる。

次頁【譜例 32】にあるように、タイで繋がれた 2 つの音に対して、ベートーヴェンは 4 指から 3 指へと指換えを指示している。タイになっているにもかかわらず、指換えが指示してあることによって、繋がれた音をどう扱うべきか、現在でも演奏者によって意見が分かっている箇所である。シュナーベルはベートーヴェンの指換えの意味を、内面にある感情の表現として、次のような独自の解釈をしている。

【譜例 32】 ピアノソナタ作品 110 第 3 楽章 5 小節目 (ベートーヴェンの自筆譜)



指使いの 4-3 はベートーヴェンによるものである。3 の指で鍵盤に触れるとき、現実と非現実の間でさまよっているような響きを作り出すべきである。しかし、3 の指で出す音は聴こえるものでなくてはならない。このような時にイメージの助けとなるような適切な言葉として、例えば、“Du”〔訳注：ドイツ語で二人称を意味する〕を当てはめるといいかもしれない。その母音となる音は感情のこもった強調であり、優しい空気のようなため息から、情熱的な嘆願の声と変わるのである¹⁵⁸。(訳は筆者による)

このように、シュナーベルはタイで繋がれた 2 つの音の表現方法に対して、言葉を当てはめるという独自の解釈をしている。この中で特に、タイで繋がれた 2 つ目の音（つまり母音となる音）が「感情のこもった強調」であるという考えは、先述した作品にも当てはめて考えることができよう。実際にシュナーベルが指換えを指示した箇所は、彼自身によって *tranquillo*、*delicato*、*dolce*、*cantando* などの音楽の表情を与えるような指示が書き加えられているように、穏やかに歌うような表現が求められている箇所である。したがって、タイの音に対して指換えを指示したのは、その音に対して特に感情を込めて弾くよう、奏者に認識させるためにシュナーベルが考えた方法だと考えられる。

そして、もう一つの解釈として、タイで繋がれた 2 つ目の音の長さが短くなってしまふことを防ぐための方法だと捉えることができる。ここではピアノソナタ作品 26 第 1 楽章の第 4 変奏を例に挙げて説明する【譜例 29】。タイの指換えが指示してあるこの箇所を見ると、シュナーベルによって、タイで繋がれた 2 つ目の音の次の音に対してテヌートが書かれているのが確認できる。テヌートがつけられているのはスラーの終わりの音であるが、これは音価よりも短く弾いてしまったり、弱くなってしまふことを防ぐものであると同時に、

¹⁵⁸ Beethoven. 2016. Vol. 3: 236.

音楽が先へと向かっていく推進力を失わせないようにするためのものと考えられる。実際にシュナーベルは、スラーの最後の音を短く弾いてしまう傾向があることについて、生徒たちに戒めていたことも分かっている¹⁵⁹。

しかし、このテヌートのついている音だけを、ただ楽譜に書いてあるとおりに強調しようとすると、拍が前倒しのようになってしまう、タイで繋がれた 2 つ目の音が本来の音の長さよりも短くなってしまふ危険性がある。つまり、テヌートの音を意識して弾こうとする際、タイの 2 つ目の音の長さをきちんと確保していなければ、拍節の縦の軸が崩れ、音楽の流れが不自然になる。したがってシュナーベルの指換えは、タイで繋がれた音の次の音をどう弾くかということにも関わっているのではないかと考えられる。

指を換えるというのは、いわば時間を要する行為であり、それはタイで繋がれた鳴らざる音を心の中で意識するための時間が与えられることになっている。つまり、指換えによって、鳴らざる音をあらためて弾くと同時に、タイの音を奏者自身が聴くということである。そうして、タイで繋がれた 2 つ目の音の長さを十分に保たせながらも、次の音への推進力を失わせないことで、結果的に音楽の流れが細切れにならず、大きなフレーズで弾くことができるようになるのである。

タイの音の指換えについて他の版と比較した結果、シェンカー版、フリートベルク版、ダルベール版においても、しばしばタイの音での指換えが指示されていたことが確認された(表 11、12、13)。シュナーベルの指使いと全く同一ではないにしても、指換えをしているという点においては、これら 3 つの版に共通点を見出すことができよう。本論の第 1 章でも述べたように、シュナーベルはベートーヴェンのピアノソナタの校訂作業において、所持していたフリートベルク版およびダルベール版を参照していた可能性が高い¹⁶⁰。またシェンカー版については、シュナーベルもたびたび自身の版の脚注内で引き合いに出すなど、シェンカー版を参考にしていたことも事実である。したがって、タイの音の指換えに関しても、これらの楽譜から何らかの影響を受けた可能性は大いにあると考えられる。そこで筆者は、タイの音での指換えの意味、そしてシュナーベル版との類似性を探るため、脚注内でもたびたび言及されていたシェンカー版に着目し、シェンカーの弟子のひとりである著名なピアノニスト、著述家、音楽学者でもあったパウル・バドゥラ・スコダ Paul Badura Skoda (1927-2019) に生前インタビューを行うことができた。

スコダの見解によれば、シュナーベル版とシェンカー版に見られたタイの音の指換えには 2 つの理由があると述べている。1 つは、先に挙げたソナタ作品 110 第 3 楽章のレチタティーヴォの A 音に書かれたタイと同様、その音に対して特別な感情を持って弾くこと、またタイの第 1 音目を衝撃を与えずに弾くことがねらいであるとしている。そしてもう 1 つの理由は、タイで繋がれた 2 つ目の音の長さが短くなってしまふことを防ぐ効果がある、ということであった。これは、シュナーベル版のタイの音の指換えが、音楽的な表現を目的

¹⁵⁹ ウォルフ. 1974: 96, 127-128.

¹⁶⁰ 本論 1. 3. 3. 「シュナーベルが参照した楽譜」に記載。

としながら、楽譜に書かれた音の長さを守って弾くという、教育的な観点からも考えられた方法だとする筆者の解釈と一致する。しかしながら、シュナーベルの指使いが直接的にシェンカーから影響を受けたものかどうかについては、明確な回答を得ることはできなかった。この指使いを含め、シュナーベル版では全体的にシェンカー版のテキスト内容を尊重する傾向が見られたため、両者の関係については今後の課題として引き続き追求していきたい。

e) リズムのアーティキュレーションを表す指使い

シュナーベル版のピアノソナタ作品 2-3 第 1 楽章の 13-20 小節にかけての左手部分には、初版譜にはない細かいスラーが書き込まれている【譜例 33、34】。その中で 15-16 小節目の左手に見られる、スラーでまとめられた 2 つの 8 分音符のグループに対しては、2 と 3 の指を交互に繰り返して奏するように指示されている。

シュナーベルは、スラーでまとめられた 2 つの音のまとまりを、「**fingering mark** (運指記号)¹⁶¹」と呼び、指を交互に (例えば 3 指と 2 指) 使うことによって、2 つの音のグループごとのまとまりを明確にしていた。それと同時に、スラーでまとめられた 2 つの音を演奏する際の注意点として、作曲家によって 2 つ目の音にスタッカートなどの指示がされていない場合、奏者は 2 つ目の音を短く弾いてはならないということも強調していた¹⁶²。おそらく、この作品の左手のパッセージについても同様に考えていたと捉えていだろう。つまり、2 指と 3 指のような、それぞれの強さが異なる指を交互に使うことで、2 つの音の間には自ずと音の強さや音色に差が生まれることになる。したがって 2 つ目の音をあえて短く切らずとも、指それぞれの強さの違いによって、2 つの音のグループを自然な抑揚をもってアーティキュレートすることが可能となるのである。この方法は、ソナタ作品 31-2 の第 1 楽章の冒頭部分 (**Allegro**) にシュナーベルが書き込んだ指使い (3-2、3-2)【譜例 35】の他に、作品 31-3 第 1 楽章の 57-60 小節目の右手にも見られた。

上記の作品について他の版と比較を行ったところ、2 つの指を交互に使っている版は比較的多く見られたが、ピアノソナタ作品 2-3 の第 3 楽章 (13-20 小節) の左手のパッセージに関しては、カゼッラ版やラモンド版のように、スタッカート表記になっている楽譜もあることが確認された (比較表 14)。スタッカートとして表記されているこれらの楽譜の指使いについては、上記の説明内容により、リズムのアーティキュレーションを表す目的として書かれた意味合いは薄いのではないかと思われる。

¹⁶¹ ウォルフ. 1974: 79.

¹⁶² 同上.

f) デュナーミクに応じた指使いの選択

シュナーベル版の特異な指使いの中には、アーティキュレーションやフレーズを表すものの他に、特にデュナーミクを表現することを目的としたものがあると考えられる。デュナーミクに応じた指使いとは、指それぞれの特性を生かして音楽的な脈略にあった指使いを選択しているということである。それには、①1 や 3 の強く安定した指使いを使用する場合と、②4 や 5 の比較的弱い指を使用する場合の 2 つの傾向が見られた。以下に詳しく説明する。

① 1 や 3 の強く安定した指を使用する箇所

- ・音量の豊かさが求められている音
- ・拍の頭やアクセントのついている重みのある音

ピアノソナタ作品 81-a 第 3 楽章の 37-44 小節【譜例 36】のシュナーベル版の指使いを見ると、譜例の前半（37-40 小節）と後半（41-44 小節）とで、指示されている指使いに明らかな違いが見られる。前半では 1 つ 1 つの音に sf が付いていることから、シュナーベルは、指の中で最も強い 1 の指を用いている。腕全体の重みを 1 の指に乗せて弾くことで、豊かで弾力的な響きを出すことができる。一方で、後半部分（41-44 小節）は sf の指示はないために 1 の指を連続して使っていない。前半は個々の音を強調する効果があり、後半は旋律の流れを意識して表現することができるような指使いになっていると言える。なお、シュナーベル版の譜例の前半にのみ sf が表記されているのは、初版譜の表記内容に従っているものだと推察される。

この箇所の指使いについて他の版を見てみると（比較表 16）、アラウ版はシュナーベル版と同様に 1 の指を使用しているが、譜例の前半と後半における sf の表記の違いによって指使いを変更しているわけではないことが分かる。フリートベルク版およびカゼッラ版に関しては、37-44 小節の全ての音に対して同じ指を用いているが、これは、譜例の後半部分（41-44 小節）のそれぞれの音に対して、初版譜にはない sf の指示が書き足されていることによるものだと考えられる。しかし、豊かな音が求められている箇所でありながら、例えば 2 の指といったように強い指を使用しているわけではないため、シュナーベル版のように、それぞれの音の響きに即した指使いを選択しているとは言い切れない。

この他に、ソナタ作品 10-3 第 2 楽章の 43 小節目【譜例 37】の指使いにも、デュナーミクを表現するための指使いが記されている。この楽章は、軽快な第 1 楽章とは対照的に、苦しみや悲しみの感情に満ちた音楽である。まず第一主題は d-moll という厳しい調で始まり、その後は a-moll に転調する。展開部になると、それまでとはうって変わって F-dur の暖かい響きに包まれるが、35 小節目ですぐに、g-moll の属九の厳しい和音が鳴り響く。すると、

g-moll のバスの響きの上を、右手の涙の動機が静かに漂う。それが主調 d-moll への回帰準備として、a 音上の属和音で繰り返される。右手の弱々しく消え入りそうな断片的な旋律が表れたかと思うと、43 小節目で突如悲しみと憤りを伴った嘆きの感情へと変わる。その頂点の B 音には sf がついており、なおかつ主調 d-moll の属九の第九音にあたるため、非常に強い感情がこもった音にしなければならない。通常は、前の音 (Cis) から B にいく時には指を広げなければならないため、モシェレス版やフリートベルク版等のように B 音を 5 指で弾く方が自然な手の運びになる (比較表 17)。しかしシュナーベルは、B 音に 1 の指を使用し、その後は半音階的下行に移るために 5 の指へ持ち換えるいう方法を取っている。おそらくシュナーベルは、この魂の叫びとも言える B 音に対し、とても 5 の指のような弱い指では支えきれないと判断したのだと思われる。彼自身がこの音に対して、ペダル記号とともに rubato と書き込んだのも、そしてあえて 1 の指を用いるという大胆な選択をしたのも、この B 音により強い感情を込めてほしいと伝えたかったからなのではないだろうか。

一方で、比較的弱い指を使うことで音楽的表情を作り出そうとしている指使いには、以下のような特徴が挙げられる。

② 4 や 5 の比較的弱い指を多く使用する箇所

- ・ 繊細さや優しさが求められるところ
- ・ フレーズの終わりの音
- ・ 緊張感や不安感などの表現が求められ、より演奏者に注意力が必要な箇所

例えば、ピアノソナタ作品 31-2 第 1 楽章の第 152-158 小節のレチタティーヴォの部分にはそれが顕著に表れている。【譜例 38】を見ると、シュナーベル版では 4 や 5 の指を多く用いているのが確認できる。このような比較的弱く不安定な指を多く使うと、繊細な音色を生み出すことができることに加え、奏者には独特の緊張感と特別な注意力が必要とされることで、幻想的な響きの中で歌われるこの旋律の悲痛な感情を表現できるのである。シュナーベルはこの箇所において、強い指である 1 や 3 の指を使用することを極力控えているように見受けられるが、他の版ではそのような傾向は見られなかった (比較表 18)。特に、155 小節目の 2 つ目の Des の音に対しては、ほとんどの版が、前の音との繋がりから 1 の指を使用している中で、シュナーベルはあえて 4 の指を用いている。

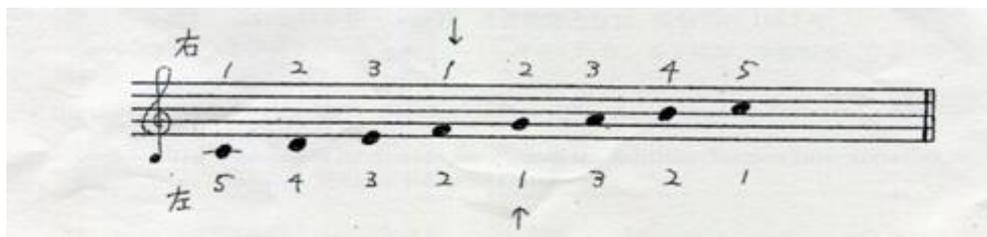
153 小節目の Largo のアルペジオで開始される和音 (平行調 F-dur の属和音の六の和音) の響きは、ベートーヴェン自らのペダルの指示によって、レチタティーヴォ全体にわたって覆われることになる。シュナーベルはこのペダルの指示について、Largo の 4 つの音から構成される和音の響きを、次の Allegro に行くまでにベートーヴェンができるだけ長く響か

せるように望んでいたのではないかと解釈している¹⁶³。したがって、和音の幻想的な響きに包まれた中でレチタティーヴォの旋律を弾くには、それぞれの音の輪郭を和らげ、その和声に共通する色彩に統一しなければならない。特にこのレチタティーヴォにおいては、手や指の都合を優先させるのではなく、1つ1つの音に対してどのような音色で弾くべきか、そのためにはどの指を用いるべきかといったことを深く追求していたシュナーベルの姿勢がよく現れていると言える。その結果として、156小節目や、157小節目の最後の音から158小節目の頭の音にかけて見られるような、隣接した音を隣にない指で弾く、「指とぼし」がoccurすることもしばしばある。

他にも、作品109第3楽章、第1変奏の32小節目で4の指を多用している箇所がある。この箇所は、*mezza voce* というベートーヴェンの指示に加え、シュナーベルによって *molto tranquillo* と書き加えられているように、4の指を多く使うことで非常に繊細な響きを生み出そうとしていたことが分かる。またこの箇所における指使いは、先述したスラーの切れ目を表す指使い（同じ指を用いたり、指の飛び越えによって音を切る方法）にもなっていることから、アーティキュレーションとデュナーミクの両方の意味合いを含んだ指使いになっている。

このように、それぞれの指の特質を理解した上で、指の個性を生かしながら音楽的脈絡に沿った指使いを選択するべきであるといった彼の主張は、C-durの音階の伝統的な指使いに対する、最も基本的な説明において裏付けられる¹⁶⁴。

【譜例 39】



【譜例 39】は、C. P. E. バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) の頃から現代にも受け継がれてきた C-dur の音階の一般的な指使い¹⁶⁵（音符の上方に記してあるのが右手の指番号、下方に記してあるのが左手の指番号）である。この伝統的な指使いに対してシ

¹⁶³ ウォルフ. 1974: 100, 101. ここで解説されているのは、同作品における1つ目のレチタティーヴォ（143-148小節）に対してであるが、本論で取り上げた2つ目のレチタティーヴォの場合も同様の解釈として捉えていだろう。

¹⁶⁴ 1945年にシカゴ大学での講義の最後に行われた、聴衆との質疑応答の際に行われたやりとりの内容である。シュナーベル. 1974: 204, 205.

¹⁶⁵ バッハ. 2000. 2014. この教本では第1章が運指法に割かれている。そこでは左右の手それぞれ3種類の指使いが示されているが、C-durの音階を右手で弾く際、Fの音に親指を持ってくるのがより一般的な指使いである、との記述がある。シュナーベルもこの指使いを「伝統的なもの」と捉えていた。シュナーベル. 1974: 204, 205.

シュナーベルは次のような考えを持っていた。左手の指使いは、属音に 1 の指がきているのに対し、右手は下属音に 1 の指がきているため、和声的観点からすると、右手だけが音楽的に不自然な箇所にアクセントがついてしまうおそれがある。音楽的に弾くのであれば、左手と同様に右手も属音に 1 の指を使うべきだということである。つまり、最も強い指である 1 の指を不用意に使うと、音楽的ではないところ、あるいは意図的ではないところに不自然なアクセントがついてしまいかねない。そのような音楽的脈絡のないアクセントがついてしまうことに対して、シュナーベルは神経質なほど気を使っていたという¹⁶⁶。

とはいえ、シュナーベルは伝統的な奏法に対して、決して否定的な態度を取っていたわけではない。彼は、「規則」や「規格」といったものだけを単純化して捉え、作品本来の音楽的な中身や意味について自身の頭で考えずに杓子定規のルールに従って演奏することや、そのような教育が行われていることに対して批判していた。伝統的なルールに従うことによって、その音楽的内容を犠牲にしてしまうことは許されず、奏者は常に作品に内在する音楽的内容を表現するというを第一優先として考えるべきだというのが彼の主張であった。そのひとつの例えが C-dur の音階の指使いに対する考えだったのである。

シュナーベルは、「他に類を見ない想像力を持って、指使い、物理的な手の動き、または音符の精神的なグループ化など、常に新しい方法を見つけ出し、内心で聴いたアーティキュレーションの微細で美しいニュアンスを引き出すために、特定の効果があれば、伝統的でない演奏方法を避けることはなかった¹⁶⁷」とされている。これまで論じてきたように、シュナーベル版の指使いには、作品の音楽的内容を実際の演奏として表現するために徹底的に追究していた彼の姿勢が顕著に表れている。シュナーベル版の指使いはまさに独創的なものであったが、それは彼が「内なる耳で音楽を聴く」と言っていたように、精神的な洞察によって楽譜から音楽を深く読み取ることによって生まれたものである。シュナーベル版の指使いを含む様々な表記は、われわれ演奏者に対して、作品に対してどう向き合うべきか、そして楽譜から作曲家の意図を深く理解し、それをどのように表現すべきか、ということを演奏者が自発的に考え、自身の答えを見つけていけるように、教え導いていくものである。

¹⁶⁶ ウォルフ. 1974: 43. 彼は、音楽的な意図があれば、黒鍵に対しても 1 の指を使用することを厭わなかった。黒鍵に対して決して親指を使ってはいけないという指示はただばかげているに過ぎないとしていた。シュナーベル. 1974: 205.

¹⁶⁷ Wolff. 1973-74: 587-594.

2. 4. 第 2 章のまとめ

本章において、シュナーベル版の指使いについて分析した結果、a) 運指によるレガート奏法、b) スラーの切れ目を表す指使い、c) 下行形ノンレガートにおける第4指の連続使用、d) タイの音の指換え、e) リズムのアーティキュレーションを表す指使い、f) デュナーミクに応じた指使いの選択の 6 つの特徴があることを見出せた。これらの特徴について、シュナーベルの弟子たちの言説や、シュナーベル自身の音楽的解釈に即して考察したことにより、特異な指使いに込められた意図や、彼が目的としていた音楽的表現の具体的な内容について示すことができた。

結論

結論

本論では、シュナーベルが校訂したベートーヴェンのピアノソナタの指使いにおける特異性に着目し、そこに込められたシュナーベルの意図、および指使いが生み出す音楽的表現の具体的な内容について探ってきた。

第1章では、シュナーベルの生涯における音楽活動において、ピアニスト、教育者、作曲家として重要な功績を残したことについて述べ、その中で彼がベートーヴェンの音楽とどのように関わってきたのかということについて言及した。また、シュナーベルが自身の音楽活動を通して、当時の音楽教育における問題、特に作品の音楽的内容と演奏技術が切り離されて教育される傾向があることについて強い問題意識を持っていたことについても触れた。

次に、シュナーベル版が出版されるに至った経緯および校訂作業の過程を示し、解釈版としてのベートーヴェンのピアノソナタの楽譜の中での位置づけについて検討した。まずは、ベートーヴェンの時代から現在に至るまでのベートーヴェンのピアノソナタ全集の出版の流れを概観し、それぞれの楽譜の特徴について述べるとともに、原典版と解釈版をめぐる諸問題について述べた。19世紀後半から20世紀初頭にかけて、演奏家によって校訂された解釈版が普及するに伴い、校訂者個人の解釈により演奏効果を優先して作曲家のテキストを改変してしまうような楽譜も出現し始めた。シュナーベルがそのような解釈版の在り方に対して厳しい批判の姿勢をとっていたことを示した上で、彼がどのような方針のもとに楽譜の校訂を行ったのかを探るため、シュナーベル版が出版されるまでの経緯、そして楽譜の校訂作業において彼が参照したとされる資料や出版譜について調査した結果を述べた。シュナーベルは楽譜校訂に際して、個人としてはかなり大規模な資料調査を行い、一次資料をはじめ、シュナーベル版と同時代に出版された複数の解釈版に至るまで、多くの資料批判を重ねていたことが分かった。その作成過程を辿ったことにより、シュナーベル版が「偽りのない原典を強制的に研究している比較的初期の例として歴史的に重要¹⁶⁸」であることの根拠を示すことが出来た。しかしながら、彼自身によって様々な解釈が書き込まれている楽譜であることは事実であり、その中でも特に、彼が書き記した指使いの中には非常に特異なものが多く見受けられる。ベートーヴェンの意図に忠実であろうとしていたシュナーベルが生み出した独創的な指使いには、彼が伝えようとしていたことが具体的な教示として表れているのではないかと思われた。そこで、シュナーベル版の指使いの特異性について考察するにあたり、第1章の最後で、本論においてシュナーベル版の比較対象とする楽譜を選出し、その根拠とともに示した。

第2章では、まずシュナーベル版の序文に記載されている内容から、楽譜の校訂方針や、彼の音楽の考え方について考察した。序文には、シュナーベル版に見られる特異な指使いが、技術的観点からだけではなく、音楽的な表現を目的として考え出されたものであるという

¹⁶⁸ 前出. Loesch. 2003: 109.

ことが、彼自身の言葉によって明記されていた。さらにその中で、シュナーベルが運指によるレガート奏法を推奨していること、そして、彼自身が加筆・変更したスラーがレガートで弾くことを前提としていることが示されていた。このことから、スラー表記と彼の指使いが深く関わっていることが見出されるとともに、シュナーベル版の特異な指使いの中に、レガート奏法を示唆するものが含まれているということが導き出された。

また、演奏者に作品の重要な要素に気付かせるために、あえて難しい指使いを選択したというシュナーベル自身の言説を引用し、シュナーベル版の特異な指使いが、音楽的表現を目的としながら、教育的な示唆を含んでいるものであることを示した。上記のことを踏まえ、指使いについての考察を深めていく上で重要な手がかりとなる彼の音楽理念や、指使いを含む演奏技術に対する考えについて述べた。その内容に基づいて、彼の指使いが目的としている音楽的表現の具体的な内容、そして、作品の重要な要素を認識させるということにおいて、シュナーベル版の指使いがどのように関わっているのかということについて考察をすすめた。

2. 2. では、ベートーヴェンのテキストとシュナーベル版について、①指使いと②スラー表記の2つの観点から比較・考察を行った。指使いについては、シュナーベルがベートーヴェンの指使いとはあえて別の指使いを記した、作品 2-2、作品 31-2、作品 53 に焦点を絞り、指使いに込められた音楽的な意図や、その指使いが生み出す演奏効果について考察した。シュナーベルは、演奏上の都合を優先して音を省略したり変更してしまうような解釈版に対して厳しい批判をしていたが、彼のそうした姿勢は、上記の作品において、作曲家の記したテキストを正確に演奏できるような指使いを指示していることに明らかに示されていた。さらに、ベートーヴェンの意図を踏まえながらも、シュナーベル自身の解釈と独自のピアノリズムを融合させ、なおかつ作品の中の重要な要素について、奏者に認識を促すような指使いになっているということが見出された。

また、スラー表記についても比較・考察し、ベートーヴェンのスラーに対する加筆や変更の多くが、小節線で区切られたスラーに対して、フレーズを表すスラーへと拡張されていることが確認された。それらのスラーは、旋律の方向性や音楽のまとまりを明確に示すものであり、さらにそれが実際の演奏表現に繋がるように、スラーに準じた指使いが記されていることを示した。指使いとスラーの両方の観点から比較・考察を行ったことにより、作品解釈と演奏実践の両面から、シュナーベルの指使いについての考えが浮き彫りになった。

それまでの結果を踏まえ、2. 3. では、シュナーベル版の指使いの特異性について、第1章で選出した17の楽譜と比較しながら考察を行った。その結果として、a) 運指によるレガート、b) スラーの切れ目を表す指使い、c) 下行形ノンレガートにおける第4指の連続使用、d) タイの音の指換え、e) リズムのアーティキュレーションを表す指使い、f) デュナーミクに応じた指使いの選択の6つの特徴が見出された。これらの点について、それぞれシュナーベル自身の音楽的解釈に即して考察した。a) 運指によるレガートは、序文でも述べられていたように、シュナーベル版の中で最も多く見られた特徴の1つであった。レガート奏

法を示唆する指使いは、彼が「内なる耳」によって見出した、作品に内在するアーティキュレーションやフレーズを可視化したスラーと強い結びつきがあることが譜面上からも確認された。また、それらのスラーに準じた指使いは、単に音を繋いで弾くということだけではなく、隠れた旋律を浮きだたせるようなものであったり、フレーズ内における旋律の統一性やバランスを崩さないようにするためのものであるということが見出された。b) スラーの切れ目を表す指使いについては、スラーの終わりの音と次の音に同じ指を用いたり、指のとびこえをすることによって音を切り、アーティキュレーションやフレーズの輪郭を明確に表現していることが確認された。しかし同時に、同じ指を続けて使用するということにより音色が統一されるため、スラーの切れ目におけるあからさまな音の中断や音色の差が生まれることが避けられるということが確認された。したがって、アーティキュレーションやフレーズの区切りを明確にしながらも、自然なニュアンスの中で音の分離が可能となるように、相反する要素を融合させた指使いとなっていることを示した。c) 下行形ノンレガートにおける第4指の連続使用について考察した結果、他の版には一切見られない極めて独創的な指使いであることが示された。同じ指を連続して使うことによって物理的に音を分離して弾くことの他に、それぞれの音の音色・音質を揃えるということ、そして4の指というあえて弱い指を用いることによって、繊細で柔らかい響きを生み出そうとしていたシュナーベル独自の感性が見て取れた。さらに、下行形ノンレガートで4の指が連続して用いられている箇所には、彼自身によって速度を落とす指示が書かれていることが多いことが確認された。このことから、指を連続して使用することによって奏者に特別な注意を向けさせることで、そのパッセージのテンポに影響を与える指示にもなっているということが見出された。d) タイの音の指換えについては、作品110の第3楽章のレチタティーヴォに表れる、連続するA音のタイに書かれたベートーヴェンの指使い(4・3の指換え)に対するシュナーベルの解釈を基に、その音楽的な意図を読み解いていった。シュナーベルが言葉と結び付けて解釈していたように、タイになっている音は「感情のこもった強調」であり、その鳴らざる音をあらためて弾くということを通して、奏者にその認識を促すようなものであることが見出された。またそれと同時に、タイになっている音の長さが短くならないようにするという教育的な示唆を含んでいることを、作品の具体例とともに示した。e) リズムのアーティキュレーションを表す指使いについては、シュナーベルが2つの音のグループに対して「**fingering mark** (運指記号)」と呼んでいたように、強さの異なる指を交互に使用することによって、2つの音のアーティキュレーションを表現していることが確認された。そして、f) デュナーミクに応じた指使いの選択については、指それぞれの特徴を生かし、豊かな響きや強勢を持たせたい音には1や3などの強い指を、また優しく繊細な響きが求められる音には4や5の弱い指を用いる傾向があることが確認された。そこには、奏者側の弾きやすさを優先させるのではなく、作品の内容を表現することを第一義的に考え、音楽的脈絡に沿った指使いを徹底的に追及していたシュナーベルの姿勢が表れていた。

概して、シュナーベル版の指使いの中には、通常ではあまり考えられないような指や手の

運び、時には音楽的内容を表現するために、伝統的な演奏習慣を排除しようとする指使いを選択することもあった。他の版との比較を通して、彼の指使いが極めて特異であることが浮き彫りになった。しかし、これらの指使いは、隠れた旋律の強調や、個々の旋律の個性を特徴づけるものであったり、和声進行における音色の変化、リズムの生き生きとした動きを表現するもの、また、音楽のまとまりや方向性を示すものなど、音楽のあらゆる表情を生み出すようなものであることが見出された。それは、作品に内在する音楽の本質的部分を見抜く鋭い洞察力、そして非常に繊細な感覚と多彩な感性を持ち合わせていたシュナーベルだからこそ生まれたものなのである。本論において、シュナーベルの音楽理念や作品解釈と関連付けて考察したことにより、シュナーベル版の指使いが生み出す演奏効果や音楽的表現の具体的な内容を提示するとともに、指使いの特異性の意味についても具体的に論じることが出来た。シュナーベル版は、現在もクルチ社から毎年のように出版されるなど、ベートーヴェンのピアノソナタ全集として世界に広く知れ渡っている。しかし、その表記内容について深く追求されることは少なく、特に指使いについては、「不可解で奇妙なもの」として認識される傾向がある。それはシュナーベル版の解釈版としてのイメージが強く根付いているからであろう。しかしシュナーベルは、演奏、教育、楽譜の在り方、また作品への取り組み方など、当時の音楽界における様々な側面に対して問題意識を持っていた。その中でも特に彼が強く主張していたのが、作曲家が書き記したテキストを正しく読み取ること、その背後に隠されている作曲家の本意を深く読み取ること、そしてそれを演奏表現に結びつける真のテクニックを身に着けることの重要性であった。

彼は、ベートーヴェンが楽譜には記していない作品に内在する音楽の本質的部分を、様々な指示記号を用いて譜面上に可視化し、さらにそのような指示記号だけでは表しきれないような、演奏における最も複雑で精妙なものを実際の演奏表現として具現化するために指使いを書き記した。つまり、彼の言う「真のテクニック」である、作品に内在する音楽の本質と演奏技術を繋ぐチャンネルを自身の版において確立させようとしたということが、シュナーベル版における最も大きな功績であると言えるだろう。そして彼の指使いは、演奏者に身体的感覚を通して作品の中の重要な要素について「気付き」を与えるような、教育的な観点からも考えられた非常に意義深い教示であることが見出された。20世紀を代表するベートーヴェン弾きと言われたシュナーベル独自の演奏語法やベートーヴェン解釈が凝縮されているシュナーベル版は、われわれ演奏家にとって非常に貴重かつ有益であろう。

本研究においてシュナーベル版の指使いについて考察する上で、シュナーベル版の指使いが彼自身によって加筆されたスラーと密接な繋がりがあることが示された。本論ではスラーについて深く掘り下げることはしなかったが、シュナーベルが書き込んだ多くのスラーもまた、特徴的な構造をしており、そこにも彼独自のベートーヴェン解釈や演奏語法そのものが映し出されていると考えられる。今後の展望として、シュナーベルが加筆・変更を行ったスラーについても考察を深め、彼のベートーヴェン解釈のさらなる研究へと繋げていきたい。

参考文献・参照楽譜

参考文献

- 猪野純雄. 2004. 「演奏の場における原典版 (1)」. 『名古屋芸術大学研究紀要』. 第 25 卷. p. 15-20.
- _____. 2006. 「演奏の場における原典版 (2)」. 『名古屋芸術大学研究紀要』. 第 27 卷. p. 9-24.
- _____. 2008. 「演奏の場における原典版 (3)」. 『名古屋芸術大学研究紀要』. 第 29 卷. p. 37-57.
- 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 卷. p. 59-65.
- ウォルフ, コンラッド. 1974. 『シュナーベル ピアノ奏法と解釈』. 千蔵八郎訳. 音楽之友社.
- 海老原優里. 2012. 「指使いから読み解くドビュッシーのピアニズム : 彼自身によるショパン作品の校訂版を中心に」. 『愛知県立芸術大学紀要』. 第 42 卷. p. 181-197.
- _____. 2015. 「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—」. 愛知県立芸術大学博士論文.
- 大崎滋生. 1993. 『音楽演奏の社会史 よみがえる過去の音楽』. 東京書籍.
- 大城了子. 2009. 「ベートーヴェンの楽譜出版者—ピアノ・ソナタの場合」. 『ムーサ : 沖縄県立芸術大学音楽学研究誌』. 第 10 卷. p. 51-64.
- _____. 2012. 「ベートーヴェン楽譜校訂者としてのチェルニーの記録資料」. 『ムーサ : 沖縄県立芸術大学音楽学研究誌』. 第 14 卷. p. 41-49.
- 大宮眞琴, 谷村晃, 前田昭雄監修. 1994. 『鳴り響く思想 : 現代のベートーヴェン像』. 東京書籍.
- 大類朋美. 2008. 「シュナーベルのベートーヴェン・ピアノソナタ校訂版の実用性と価値について—Op. 57 を中心に—」. 『洗足学園音楽大学 洗足論叢』. 第 37 卷. p. 15-32.
- 伊東信宏他. 2003. 『ピアノを弾く身体』. 岡田暁生監修. 春秋社.
- 岡田暁生. 2008. 『ピアニストになりたい! —19 世紀 もう一つの音楽史—』. 春秋社.
- _____. 2009. 『音楽の聴き方 聴く型と趣味を語る言葉』. 中央公論新社.
- 小野亮祐. 2007. 「18 世紀から 19 世紀初頭にかけての鍵盤楽器奏者と当時の音楽教授について—ベートーヴェンの言葉「偉大な鍵盤楽器奏者は偉大な作曲家であった」の意味するもの—」. 『音楽表現学』. 第 5 号. p. 1-10.
- 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 卷第 2 号. p. 237-266.
- ケラー, ヘルマン. 1980. 『フレージングとアーティキュレーション—生きた演奏のための

- 基礎文法』．植村耕三，福田達夫共訳．音楽之友社．
- 児島新．2005．『ベートーヴェン研究』．春秋社．
- サムソン，ジム．1998．『西洋の音楽と社会（9）世紀末とナショナリズム』．三宅幸夫監音楽之友社．
- シェンカー，ハインリヒ．2012．『ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第30番 op. 109: 批判校訂版: 分析・演奏・文献』．山田三香，西田絃子，沼口隆訳．音楽之友社．
- _____．2013．『ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第31番 op. 110: 批判校訂版: 分析・演奏・文献』．山田三香，西田絃子，沼口隆訳．音楽之友社．
- _____．2014．『ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第32番 op. 111: 批判校訂版: 分析・演奏・文献』．山田三香，西田絃子，沼口隆訳．音楽之友社．
- _____．2015．『ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第28番 op. 101: 批判校訂版: 分析・演奏・文献』．西田絃子，堀朋平訳．音楽之友社．
- シュナーベル，アルトゥール．1974．『わが生涯と音楽』．和田旦訳．白水社．
- 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．p. 97-111．
- 千蔵八郎．1991．『20世紀のピアニストたち』．音楽之友社．
- ツェルニー，カール．2001．『ベートーヴェン 全ピアノ作品の正しい奏法』．パウル・バドゥラ・スコダ編・注釈．古荘隆保訳．全音楽譜出版社．
- _____．2010．『ピアノ演奏の基礎』．岡田暁生訳．春秋社．
- テュルク，ダニエル・ゴットロープ．2000．『クラヴィーア教本』．東川清一訳．春秋社．
- 供田武嘉津．1991．『西欧音楽教育史』．音楽之友社．
- ドリアン，フレデリク．1978．『演奏の歴史』．福田昌作，藤本黎時共訳．音楽之友社．
- ドルメッチ，アーノルド．1966．『17、8世紀の演奏解釈』．浅妻文樹訳．音楽之友社．
- 西原稔．2000．『「楽聖」ベートーヴェンの誕生：近代国家がもとめた音楽』．平凡社．
- _____．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』．アルテスパブリッシング．
- 畑野小百合．2009．「A. シュナーベル校訂『ベートーヴェン ピアノ・ソナタ全集』に関する一考察」．東京学芸大学修士論文．
- _____．2012．「アルトゥール・シュナーベルの音楽思想に関する一考察」．東京芸術大学大学院音楽研究科．音楽文化学論集．第2号．p 109-119．
- 橋本英二．2005．『バロックから初期古典派までの音楽の奏法——当時の演奏習慣を知り、正しい解釈をするために』．音楽之友社．
- _____．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』．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』．講談社．第6巻．387頁．

- 平野昭. 1985. 『ベートーヴェン』. 新潮社.
- 廣瀬鐵雄. 1982. 『ドイツの音楽教育』. 音楽之友社.
- バッハ, カール・フィリップ・エマヌエル. 2000. 2014. 『正しいクラヴィーア奏法』. 1巻, 2巻. 東川清一訳. 全音楽譜出版社.
- フィッシャー, エドウィン. 1977. 『音楽を愛する友へ』. 佐野利勝訳. 新潮文庫.
- 藤本一子. 2000. 「ハースリンガーによるベートーヴェン・ピアノソナタ全集の意義——国立音楽大学附属図書館所蔵の 2 つの初版を用いて」. 『国立音楽大学音楽研究所年報』. 第 14 巻. p. 97-114.
- ブレー, マルウィーヌ. 1973. 『レシェティツキー・ピアノ奏法の原理』. 北野健次訳. 音楽之友社.
- マーストン, ニコラス. 1997. 「作品の出版譜」. 横原千史訳. バリー・クーパー監修. 『ベートーヴェン大事典』所収. 246 頁. 平野昭, 西原稔, 横原千史訳. 平凡社.
- 松村洋一郎. 2001. 「フォルテピアノの復興とベートーヴェン作品」. 『国立音楽大学音楽研究所年報』. 第 15 巻. p. 169-184.
- モルゼン, ウリ. 1986. 『文献にみるピアノ演奏の歴史』. 芦沢尚子訳. シンフォニア.
- 柳沢信芳. 1997. 「ベートーヴェン・ピアノソナタにおけるスラーの解釈について」. 『静岡大学教育学部研究報告 人文・社会科学篇』. 第 48 巻. p. 55-64.
- リヒトヴァルク, アルフレッド. 1985. 『芸術教育と学校』. 岡本定男訳. 明治図書出版株式会社.
- 渡辺裕. 1997. 『音楽機械劇場』. 新書館.
- _____. 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』. 春秋社.
- 渡辺順生. 2000. 『チェンバロ・フォルテピアノ』. 東京書籍.
- 和田紘平. 2009. 「ハインリヒ・シェンカーの『ピアノ演奏論』に関する考察」. 『国立音楽大学大学院研究年報』. 第 21 巻. p. 141-156.
- _____. 2012. 「ベートーヴェンの楽譜を読む 立体的な音響を生むためのアプローチ：H. シェンカーの音楽論、ピアノ演奏論を参考に（「楽譜を読むチカラ研究部門）」」. 『国立音楽大学音楽研究所年報』. 第 25 巻. p. 193-214.
- Adler, Guido. 1919. *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Arrau, Claudio. 1952. “Artur Schnabel: Servant of Music.” *Musical America*.
- Bamberger, Jeanne. 1976. The musical significance of Beethoven’s fingerings in the piano sonatas. *Music Forum*. Vol. 4. p. 237-280. New York: Columbia University Press.
- Barth, George Robert. 1992. *The pianist as orator: Beethoven and transformation of the Declamatory Style*. Cornell University Press.

- Beethoven, Ludwig van. 1996-1998. Ludwig van Beethoven Briefwechsel Gesamtausgabe. Bd. 1-7. Herausgegeben von S. Brandenburg. München: G. Henle.
- Botstein, Leon. 2001. Artur Schnabel and the Ideology of Interpretation. *The Piano Quarterly*. 85(4). p. 587-594.
- Boyden, David D. 1965. *The History of Violin Playing from its origins to 1761*. Oxford University Press.
- Clementi, Muzio. 1974. *Introduction to the art of playing on the piano forte : containing the elements of music, preliminary notions on fingering, and fifty fingered lessons*. Sandra P. Rosenblum. New York : Da Capo Press.
- Czerny, Carl. 1839. *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*. op.500. https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/44/IMSLP317669-PMLP513421-czerny_pschule1.pdf (Vol. 1) https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/76/IMSLP317672-PMLP513421-Czerny_Pschule4.pdf (Vol. 4)
- _____. 1963. *Über den Richtigen Vortrag der Sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*: Czerny's "Erinnerungen an Beethoven" sowie das 2. und 3. Kapitel des IV. Bandes der "Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule op. 500". Herausgegeben und kommentiert von Paul Badura-Skoda. Universal Edition.
- Dorf Müller, Kurt. Gertsch, Norbert. Ronge, Julia. 2014. *Ludwig van Beethoven: thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Mitarbeit von Gertraut Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn. G. Henle.
- Frank, Claud. 1973-74. "Schnabel's Edition of Beethoven Sonatas." *The Piano Quarterly*. 84. p. 23-27.
- _____. 2003. Schnabel's Lighter Side. *Artur Schnabel Bericht über das Internationale Symposium Berlin 2001*. Series: Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, Band 6. 1. Published by: Hofheim: Wolk. p. 143-148.
- Grier, James. 2001. "Editing." In *New Grove Dictionary of music and musicians*. 2ond. Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. 7: 885-895. London: Macmillan.
- Grünzweig, Werner. 2003. Artur Schnabel: *Bericht über das Internationale Symposium Berlin 2001*. Series: Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, Band 6. 1. Published by: Hofheim: Wolk.
- Loesch, Heinz von 2003. Briosso, stringendo, liberamente. Zur Beethoven-Ausgabe Artur Schnabels. *Artur Schnabel Bericht über das Internationale Symposium Berlin 2001*. Series: Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, No. 6, 1 Published by:

- Hofheim: Wolk. p. 109-120.
- Newman, William S. 1982. Beethoven's Fingerings as Interpretive Clues. *The Journal of Musicology*. Vol. 1, No. 2. p. 171-197. University of California Press.
- _____. 1988. *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way*. New York: Norton.
- Redshaw, Michael John. 1990. "Characteristic Articulation in Beethoven's Piano music: a performer's approach." PhD diss. University of Alberta.
- Saerchinger, Cesar. o. D. *Artur Schnabel-A Biography*. New York: Dodd, Mead&Company.
- Schenk, Dietmar. 2003. Artur Schnabel und die Hochschule für Musik. Eine Konstellation im Berlin der zwanziger Jahre. *Artur Schnabel Bericht über das Internationale Symposium Berlin 2001*. Series: Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, No. 6, 1 Published by: Hofheim: Wolk. p.157-170.
- Schnabel, Artur. 1952. The Hand and the Keyboard. *Etude*. 70, Nr. 2.
- _____. 1961. *My Life and Music*. London: Longmans, Green.
- _____. 1969. *Music and the Line of Most Resistance*. New York: Da Capo press.
- _____. 2009. *Aus dir wird nie ein Pianist*. Herausgegeben von Werner Grünzweig und Lynn Matheson. Hofheim: Wolk.
- Schnabel, Karl Ulrich. 1973-1974. "My father". An interview with Karl Ulrich Schnabel. *The Piano Quarterly*. 84. p. 10-18.
- Skoda, Paul Badura. 1988. "A Tie Is a Tie Is a Tie: Reflection on Beethoven's Pairs of Tied Notes". *Early Music*. Vol. 16, No. 1.
- Sobotzik, Werner. 2005. *Artur Schnabel und die Grundfragen musikalischer Interpretationspraxis*. Norderstedt: Books on Demand GmbH.
- Sossner, Doris Kert. 1986. "Revisiting Artur Schnabel: Artur Schnabel as Performer, Teacher, Editor, Composer, with special Focus on Seven Pieces for Piano Solo 1947". PhD diss. University of California.
- Türk, Daniel Gottlob. 1789. *Klavierschule*.
<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1d/IMSLP273876-PMLP144200-klavierschulecode00trkd.pdf> (Accessed on December 22th, 2022)
- Wolff, Konrad. 1972. *The teaching of Artur Schnabel : a guide to interpretation*. London: Faber and Faber.
- _____. 1973-74. "Artur Schnabel". *The Piano Quarterly*. 84. p. 587-594.

参照楽譜

一次資料

Beethoven, Ludwig van. 2014-2016. *32 Sonate per Pianoforte*. Edizione Tecnico-Interpretativa di Artur Schnabel. Vol. 1-3. Milano: Edizioni Curci.

自筆譜

Beethoven, Ludwig van. *Klaviersonate As-dur, Opus 26*.

<https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/242461/edition/230797/content>

(Accessed on December 22th, 2022)

_____. *Klaviersonate cis-moll, Opus 27-2*.

http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/07/IMSLP51037-PMLP01458-Op.27-2_Manuscript.pdf (Accessed on December 22th, 2022)

_____. *Klaviersonate D-dur, Opus 28*.

http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c6/IMSLP51039-PMLP01460-Op.28_Manuscript.pdf (Accessed on December 22th, 2022)

_____. 1984. *Klaviersonate C-dur "Waldstein" Op. 53*. Faksimile-Ausgabe des im Beethoven-Haus Bonn befindlichen Autographs. Mit einem Vorwort in deutscher und englischer Sprache in Neuauflage herausgegeben von Martin Staehelin. Bonn: Beethoven-Haus.

_____. 2011. *Klaviersonate f-moll "Appassionata" Op. 57*. Faksimile nach dem Autograph der Bibliothèque nationale de France, Paris. Mit einem Kommentar von Wolfram Steinbeck. Laaber-Verlag.

_____. *Klaviersonate. G-dur, Op. 79*.

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP51255-PMLP01482-Op.79_Manuscript.pdf (Accessed on December 22th, 2022)

_____. *Klaviersonate e-moll Op. 90*.

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/ba/IMSLP51270-PMLP01484-Op.90_Manuscript.pdf (Accessed on December 22th, 2022)

_____. 1998. *Klaviersonate A-dur Op. 101*. Faksimile nach dem Autograph im Besitz des Beethoven-Hauses Bonn. Commentary by Sieghard Brandenburg. München: Henle.

_____. 2011. *Klaviersonate E-dur Op. 109*. Faksimile nach dem Autograph der Library of Congress, Washington. Mit einem Kommentar von Siegfried Mauser. Laaber-Verlag.

_____. 2011. *Klaviersonate As-dur Op. 110*. Faksimile nach dem Autograph der

Staatsbibliothek zu Berlin--Preussischer Kulturbesitz. Mit einem Kommentar von Siegrfried Mauser. Laaber-Verlag.

Beethoven, Ludwig van. 2011. *Klaviersonate c-moll Op. 111*. Faksimile nach dem Autograph der Staatsbibliothek zu Berlin--Preussischer Kulturbesitz. Mit einem Kommentar von Siegrfried Mauser. Laaber-Verlag.

初版譜

Beethoven, Ludwig van. 1989. *The 32 Piano Sonatas*. In reprints of the first and early editions, principally from Anthony van Hoboken Collection of the Austrian National Library, with prefaces by Brian Jeffery. Volume I - V. London: Tecla Editions.

比較対象の楽譜

Beethoven, Ludwig van. [ca. 1804]. *Trois Sonates pour le Clavecin ou Piano Forte*. Oeuvre 29. No. 2. Wien: G. Cappi. [S11-845] (国立音楽大学図書館所蔵)

_____. [ca. 1865]. *Clavier Sonaten zu 2 Händen*. Wien: Verlag und Eigenthum von Carl Haslinger qm. Tobias. [S11-459, S11-460] (国立音楽大学図書館所蔵)

_____. 1857. *Sonaten für das Pianoforte solo*. Erste Vollständige Gesamtausgabe unter Revision von Franz Liszt. Wolfenbüttel: Holle. [S11-463, S11-464] (国立音楽大学附属図書館所蔵)

_____. 1858. L. v. Beethoven's sämtliche Sonaten für Pianoforte. Neu herausgegeben mit Bezeichnung des Zeitmasses und Fingersatzes von Ignaz Moscheles. Stuttgart: Hallberger. [S11-468] (国立音楽大学図書館所蔵)

_____. 1862-65, 1888. *Werke*. Vollständige kritisch durchgesehene überall berechnete Ausgabe. Leipzig: Breitkopf und Härtel.

_____. 1894. *Sonatas for the Piano*. Revised and Fingered by Dr. Hans von Bülow and Dr. Sigmund Lebert. Translations by Dr. Theodore Baker. With a Biographical Sketch of the Composer by Dr. Theodore Baker. New York: G. Schirmer.

_____. 1902. *Sonaten für Pianoforte*. Herausgegeben von Eugen D' Albert. Leipzig: Forberg.

_____. o. D. [ca. 1910] *Sonaten für Klavier zu 2 Händen*. Herausgegeben von Louis Köhler und Adolf Ruthardt. Leipzig: Peters.

_____. 1919. *Sonate per Pianoforte*. Vol. 1, 2. Edited by Alfredo Casella. Milano: G. Ricordi.

_____. 1920. *Klavier Sonaten*. Herausgegeben von Carl Friedberg. Mainz, Leipzig,

- London, Bruxelles, Paris: B. Schott's Söhne.
- Beethoven, Ludwig van. 1921-23. *Klaviersonaten*: Nach den Autographen und
Erstdrucken rekonstruiert von Heinrich Schenker. Vienna: Universal Edition.
- _____. 1923. *Sämtliche Sonaten für Klavier zu zwei Händen*. Herausgegeben von
Frederic Lamond. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- _____. 1924-1927. *32 Klaviersonaten*. Herausgegeben von Artur Schnabel. Berlin:
Ullstein.
- _____. 1931. *Sonatas for Pianoforte*. Edited by Harold Craxton. Commentaries and
Notes by Donald Francis Tovey. Bedford Square, London. W. C.: The
Associated Board of the Royal Schools of Music.
- _____. 1945. *Beethoven 32 Sonate per Pianoforte*. Edizione Tecnico-Interpretativa di
Artur Schnabel. Milano: Edizioni Curci.
- _____. 1952. 1980. *Klaviersonaten*. Edited by Bertha Antonia Wallner. Fingering by
Conrad Hansen. München: G. Henle.
- _____. 1973. *Sonaten für Klavier zu zwei Händen*. Band 2. Edited by Claudio Arrau.
Frankfurt: Henry Litolf's Verlag/ C. F. Peters.
- _____. 1985. *Klaviersonaten*. herausgegeben und kommentiert von Shin Augustinus
Kojima. Fingersatz von Friedrich Wilhelm Schnurr. 春秋社.
- _____. 2007. *The 35 piano sonatas*. Edited by Barry Cooper, fingering by David Ward.
London: Associated Board of the Royal Schools of Music.
- _____. 2019. *Sämtliche Sonaten für Klavier*. Herausgegeben von Jonathan Del Mar.
Kassel: Bärenreiter.

その他の参照楽譜

- ベートーヴェン. L. v. 1999. 『ピアノ・ソナタ集』. ペーター・ハウシルト校訂. 平野昭訳.
ウィーン原典版. 音楽之友社.
- Beethoven. Ludwig van. 2006. *Piano Sonatas*. Edited by Stewart Godon. Alfred Music.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. 1956. *Piano Sonatas* in A major, K. 331 and C minor, K. 457,
as interpreted by Artur Schnabel. New York: Edward B. Marks.

謝辞

本論文は、筆者が愛知県立芸術大学大学院音楽研究科音楽専攻博士後期課程に在籍中の研究成果をまとめたものである。

愛知県立芸術大学音楽学部音楽科器楽専攻ピアノコースの熊谷恵美子先生には、主任指導教員としてご指導いただき、演奏、研究の両面から大変多くのことを学ばせていただいた。

副指導教員としてご指導頂いた同大学音楽学部音楽科作曲専攻音楽学コースの井上さつき先生には、研究の方向づけや論文の構成について貴重な意見をいただいた。

同大学音楽学部音楽科声楽専攻の中巻寛子先生には、副指導教員としてご指導いただき、ベートーヴェンの作品に関する研究の深部から、論文の書き方などの細部にわたるまで大変多くのご指導をいただいた。

同大学音楽学部音楽科作曲専攻音楽学コースの安原雅之先生には、大学院博士前期課程からご指導いただき、博士後期課程での研究に導いていただいた。

同大学音楽学部音楽科作曲専攻作曲コースの山本裕之先生には、ベートーヴェンの作品について、作曲学の視点から貴重なご意見をいただいた。

同大学音楽学部音楽科作曲専攻音楽学コース非常勤講師の黄木千寿子先生には、研究の方向づけから論文の書き方の細部にいたるまで、大変多くご指導いただき、常にあたたかく見守っていただいた。

音楽学部在籍中からご指導いただいていた、同大学音楽学部音楽科器楽専攻ピアノコースの松本総一郎先生には、博士後期課程に在籍してからも多くのご協力をいただき、大変あたたかく見守っていただいた。

宇都宮短期大学音楽学科客員教授の今井顕先生には、ベートーヴェンのピアノ作品の奏法に関する貴重なご意見をいただいた。さらに、今は亡きパウル・バドゥラ・スコダとの仲介も快く引き受けて下さり、スコダに直接ご意見を伺えるという非常に貴重な機会を与えてくださった。

ベルリン芸術アカデミーのシュナーベル・アルヒーフの責任者であるヴェルナー・グリエンツヴァイク博士には、シュナーベルについての貴重なご意見をいただいただけでなく、シュナーベルが実際に愛用していたベヒシュタインのピアノを弾かせて頂くなどの大変貴重な経験をさせていただいた。また、シュナーベルに関する資料調査において多くの職員にご協力、ご配慮いただいた。

南山大学外国語学部ドイツ学科専任講師の畑野小百合先生には、ベルリンでの資料調査に際して現地でも多くのご協力をいただき、シュナーベルに関する研究の方向性を決定づけるきっかけを与えていただいた。

愛知県立芸術大学情報センター図書館の皆様には、本研究に関する国内外の資料や書籍等の取り寄せに何度もご協力いただいた。

国立音楽大学附属図書館の皆様には、ベートーヴェンの初期印刷楽譜コレクションの関

覧に際して多くのご協力をいただいた。

本研究に当たり、公益財団法人日東学術振興財団より第 33 回（平成 28 年度）研究助成を受けた。心より御礼を申し上げますとともに、ここに研究の成果を謹んでご報告申し上げます。

そして、これまで多くのご協力や励ましをいただいた博士後期課程の皆様、研究を見守り支えてくれた家族に心から感謝する。