

# 「いっそうの普及と収益のために」 編曲家としてのベートーヴェン

土田英三郎

本稿の目的は、近年注目を集めつつあるベートーヴェン作品の編曲について、問題の所在を確認し、ベートーヴェン自身の編曲を概観しながら、彼がかなり積極的な編曲観をもっていたことを確認することによって、この問題への関心をいっそう促すことにある。<sup>(注1)</sup>

## 1. 編曲研究の意味

編曲というとオリジナル作品よりも一段低い存在とみなされるのが普通である。オリジナリティーやオーセンティシティーを標榜する 19 世紀的な美学からすれば、それも当然のことであろう。私たちは音楽史において必ずしもそうではない時代の方が長かったこと、「編曲」という概念設定そのものが近代的な意識に由来することを知っている。しかしそうではあっても、原曲と編曲の差異化が進んだ 19 世紀の音楽については、一般に研究の主たる目的はやはり原曲に向かわざるを得ない。

ベートーヴェンでも、編曲に関する研究はあまり盛んであるとは言えない。グスタフ・ノッテボームから今日にいたるまで、個々の興味深い編曲例の検証はそれなりにあるが、ある程度全体像を捉えようとしたものとしては、フリードリヒ・ムンター、フーベルト・ウンフェアリヒト、ヘルガ・リュウニングらによる概略的な論文や、唯一の本格的な研究であるマイアラン・シュウエイジャーの博士論文（及びそれに基づく幾つかの論稿）くらいしかない。<sup>(注2)</sup> 研究が遅れていることの影響には、膨大な出版譜を調査することの難しさに加えて、上記のような編曲に対する近代的な価値観と、ベートーヴェン自身が編曲には無関心だったという伝統的な誤解がある。

一方、音楽の社会史的研究や受容史的研究の進展とともに、楽譜出版の実態を詳細に追究する傾向が、19 世紀についても顕著になってきている。<sup>(注3)</sup> 正規の作品ばかりでなく、愛好家向けの無数のピアノ・ピースや編曲などの雑多な商業ベースの出版譜も、新しい研究対象として調査が要請されつつある。こうした文脈では、ベートーヴェンの編曲楽譜は当時における音楽の需要と供給の力学、作品の普及の在り方、作曲家の社会的・経済的ステータスなどを解明する有力な手掛かりとなる。

また、散発的とはいえ幾つかの研究から浮かび上がってきたのは、ベートーヴェンにいっそう固い問題である。すなわち、ベートーヴェン自身による編曲や監修は、(1)単なるトランスクリプションではなく、新たな創作に近い創造の契機を孕んでいることがある、(2)多くの場合においてベートーヴェン自身がかなり積極的に編曲に関わっている、(3)「正規」の作品とはまた別の角度から、彼の作曲手法や様式を垣間見ることができる、という見方である。従って、編曲について語ることはベートーヴェン研究の文脈でも十分な意味があることを、ここで強調しておきたい。当時の作品流布や楽譜出版の実態を知るためだけでなく、この作曲家の創作史の上でも重要な研究対象となり得るといえることである。

そもそも音楽学の根本的な次元において、作曲家と作品の関係、音楽作品そのものの在り方につ

いても、近年の多元主義的で複眼的な見方が大きな影響を及ぼしつつある。例えばかつては、ベートーヴェンにとって作品はどの時点で完成されたのか、複数の稿が存在する場合にどれが決定稿なのか、という問題設定ばかりだったが、今や「そもそも単一の決定稿なるものは存在し得るのか」という問いとなり、さらに音楽作品のアイデンティティーそのものが問われることも珍しくない。かつては傑作 Meisterwerk は閉じられた有機的な統一体という前提で分析や解釈が行われたが、社会や文化のコンテキストにおける音楽（作品）とその変容という問題意識も当たり前になりつつある。作り手側の意図という大前提も、時代とともに読み手とともに変化する作品という、受容論的、テキスト論的な問題意識からすれば、もはや絶対視されなくなってきている。<sup>(注4)</sup> 作品のテクニカルな流動性、その意味的多義性を視野に入れることは、編曲という問題児の再評価にも繋がるはずである。

## 2. ベートーヴェン作品の編曲の実態

### 1) 編曲譜の役割

19世紀の編曲は楽譜出版上の戦略と密接に関わっている。一つの作品を様々な編成で販売することは、作品そのものの普及に役立つばかりでなく、作曲者と出版業者の双方にとって、新しい販路の開拓、比較的手軽な手段による商品の増加、ひいては増収の可能性を意味した。室内楽やピアノなど小編成への編曲であれば、家庭やアマチュアの集まりでも容易にオペラや交響曲に親しむことができる。今日よりも大曲に接したり総譜を見たりする機会がはるかに少なかった時代にあっては、こうした編曲は曲を知る有効な手段でもあった。また、19世紀の前半は、そもそも音楽作品を一つの完結した形態として捉え、楽譜を侵すべからざる神聖なテキストと考える近代的な意識がまだ希薄な時代である。一つの作品をいろいろな編成で楽しむことが当然のこととして考えられてもいた。そういうわけで、編曲ものが音楽マーケットの重要な部分を形成していたことは少しも不思議ではなかった。当時の人々は、オリジナルの作品よりも、むしろこうした編曲に接する方が多かったはずである。出版業者はこぞって編曲のための材料を漁り、編曲作業の引き受け手を探した。

ベートーヴェンの場合、同じ一つの作品に複数の編曲があるのが普通なので、原曲の印刷譜よりも編曲譜の方が多く出回っていた。例えば彼の生前に大変な人気を博した七重奏曲 作品 20 を見てみよう(表1)。1802年の6月ないし7月に初版パート譜(ウィーンのホフマイスター商会、ライプツィヒのホフマイスター&キューネルのビュロー・ド・ミュージック社)が出た直後から作曲者没後の1830年代にかけて、少なくとも11種類もの編成で出版されている。管楽十一重奏、管楽九重奏、弦楽五重奏、フルート五重奏、ピアノ四重奏、ピアノ三重奏(作品38他)、ピアノとヴァイオリンの二重奏、4手ピアノ、2手ピアノ(全曲および個別楽章)、2ギター(個別楽章)、ヴァイオリンとギターの二重奏(個別楽章)。しかも、同じ編成でも編曲者を異にする複数の編曲があり(ピアノではチェルニー、フンメル、リースらによるもの)、同じ編曲でも再版や他社版が多数出されたのである。さらに印刷されず手稿譜のままに残っているものも、管楽十一重奏 Hess21(断片)、管楽七重奏、管楽六重奏、ピアノ五重奏(作品38)がある。

これほどの編曲合戦は楽譜出版の時代の現象である。既存の素材を使うこと自体は、音楽創造の一つの根幹として中世以来の長い歴史があるが、それはまだ独創性が創作行為の第一の要件として求められておらず、作曲と編曲の区別そのものが曖昧だった時代の話である。バロック時代にも、例えばバッハは多数の編曲やパロディーを行ったが、当時は出版のためというよりも、創作上の要

請のほか、自分や周辺の人々に対して音楽を次々と供給することこそが目的だった。古典派の時代になっても、モーツァルトの世代にはまだこれほどの商戦はなかった。そもそもウィーンで本格的な楽譜出版がアルタリア社によって始まったのが 1778 年という遅さだったこともあるが、モーツァルトの場合、生前の出版作品からしてけっして多いとは言えない。19 世紀初頭まで生きたハイドンは楽譜出版をビジネスとして捉え、そのシステムを積極的に利用した最初の大作曲家の一人だが、ベートーヴェンはその路線をさらに押し進めた。<sup>(注 5)</sup> 書簡の多くが出版社との交渉に割かれていることがそれを証明している。その中でも編曲に関する言及は少なくないのである。

## 2) 編曲版の調査

それではベートーヴェン作品の編曲はどれくらいあるのだろうか。その種類と量はあまりにも膨大なので、まだ包括的な調査は行われていない。キンスキー／ハルムの主題目録とドルフミュラーによる補遺<sup>(注 6)</sup>には各作品ごとに出版譜や編曲譜に関するかなりの情報が掲載されているが、しょせんは選択的なものでしかない。完全な目録化のためには、さしあたりは各地の図書館やアルヒーフの蔵書目録を丹念にあさるしかない。しかし、編曲楽譜の素性、楽譜相互の関係、テキストの変遷、それに編曲そのものの実際の評価、ということになると、結局は実物を調査しなければならず、共通の基準による国際的な協力が不可欠となる(ただ途方もない労力を費やしたところで、それに見合った有意の成果が得られるという保証はない)。我が国では国立音楽大学附属図書館所蔵のベートーヴェン初期楽譜コレクションが世界的に見ても貴重な集成である。これは多くの編曲版を含み、そのうちかなりのものは他の目録やコレクションにもない珍しいエディションである。現在スタッフによる徹底的な資料調査が進行中であり、しかもその情報整理は国際的な基準として通用するものなので、目録化が完了すれば編曲の本格的な研究にとっても大いに役立つに違いない。

ベートーヴェン作品の編曲全体を扱う体制が整っていないので、ここではベートーヴェン自身が関わった編曲に限定せざるを得ない。それは他人による編曲をベートーヴェンとは関わりがないのだから無価値として切り捨てるということではない。19 世紀のベートーヴェン受容と当時の音楽生活を知るためには、それも欠かすことのできない対象ではある。しかし、現段階ではたまたま眼にとまった面白い例の、単なる紹介に終わってしまうおそれなしとしない。

## 3) 編曲の種類

ところで日本語で「編曲」と一口に言っても、その意味するところは様々である。いろいろな分類が可能だが、ベートーヴェンの場合は次のように整理しておこう。

- (1) 改訂、改作 (Überarbeitung, Umarbeitung): 楽器編成の変更のあるなしを問わず、原曲を徹底的に書き直したもの。新たな作曲と言えるほど創造的な場合が多い。《レオノーレ序曲》など。
- (2) いわゆる編曲 (arrangement, transcription, Übersetzung): 原則として音楽的実質はほぼそのまま、演奏媒体を移し換えたもの。大多数がこれに含まれる(表 2 参照)。
- (3) ピアノ編曲 (Klavierauszug): いわゆるピアノ・ヴォーカル・スコア(練習や簡易上演のために伴奏パートだけをピアノ化)やピアノ・スコア(全体をピアノ化)のこと。原理的には(2)の一種だが、特殊なケースとして独立させたい(表 2 参照)。

- (4) 他人の作品の編曲：形態としては本来(2)に含まれるが、ベートーヴェンの場合フーガなどの学習や研究というごく限定された意味しかないので独立させる(表3参照)。
- (5) 転用：原曲の一部または全体を別の作品に使用、しばしば音楽はほぼそのままで歌詞を変更(パロディー)。《アテネの廃墟》を《献堂式》に転用した例など(表2参照)。
- (6) 素材の活用(Bearbeitung)：原曲の主題や旋律などを使用して新たに作曲あるいは伴奏付けをすること。ピアノ協奏曲第3番フィナーレのコーダに基づくピアノのための《小コンツェルト・フィナーレ》Hess65(表1)や、ピアノ・ソナタ作品49-2第2楽章の主題を作品20の第3楽章に転用した例など。多数の民謡編曲もこれに含めてよい。

ここで問題としたいのは狭義の編曲である(2)と(3)である。ただし、音楽的実質のどの程度までの改変を(2)や(3)に含め、どこからを(1)とするか、スケッチ帳などにある大譜表の構想をどこまで(3)に含めるかは、判断の分かれるところであろう。管楽八重奏曲 作品103から編曲された弦楽五重奏曲 作品4のように(1)の改作に含めて少しもおかしくないほど創造的な例もある。ベートーヴェンの場合、より大きな編成から小編成への媒体変更が圧倒的に多い。特に室内楽への編曲は質量ともに重要である。

幾つかの作品はそもそも編曲を通してしか知られていない。ベートーヴェン自身による編曲では、表2で原曲が「消失」となっているものがそれにあたる。表にはないが、他人による編曲としてしか残っていないものがある。代表的な例は、「ベートーヴェン最後の楽想」として知られる弦楽五重奏のための八長調の断章 Hess 41である。楽譜資料としては、若干のスケッチと、ディアベリによって出版された2手、4手ピアノ編曲版 WoO 62(1838)しか存在しない。近年では弦楽五重奏による復元の試みも行われているが、正確な作曲の時期や全体の構想についても謎だらけの曲である(注7)。

#### 4) ベートーヴェン自身による編曲

誰による編曲か、編曲のオーセンティシティーも、作品の真偽と同様の問題がある。編曲者としては、作曲者自身の他、作曲者が承認した他の作曲家、出版業者が勝手に選んだ人物、それに出版業者自身(19世紀に入るとホフマイスター、クレメンティ、プレイエル、フンメル、ディアベリなど、作曲家が出版業に乗り出すことも稀ではなくなった)といったケースが考えられる。前記の作品20の場合、ベートーヴェン自身によることが確実なのはピアノ三重奏(作品38)だけで、手稿の管楽十一重奏の真偽が決定されていないほかは、全て他人による編曲である。近年、弟カスパー・アントン・カールが商才にたけた秘書役ばかりでなく、作曲や編曲も行っていたことが明るみに出た。(注8) そうなると、ベートーヴェンの疑作やあまり重要でない編曲で、彼がもっと関与したこともあったのではないかと、という疑いも生じてくる。今後の再検証が待たれるところだ。

ここでベートーヴェン自身による編曲を確認しておこう。表2は作曲者自身による編曲であると一般に考えられているもの。ベートーヴェン編曲とする根拠は、編曲稿の自筆譜やスケッチが残っている、印刷譜のタイトル・ページに明記されている、弟子のチェルニーやリース、それにシンドラーらの証言がある、そのほか格別疑いを差し挟む理由がなく、ベートーヴェンの編曲様式の痕跡が如実に顕われている、などである。ただし、ここには彼の編曲であると決定されていないものも若干含まれている。例えば交響曲第2番のピアノ三重奏版や、舞曲のピアノ・トランスクリプ

ションの幾つかがそうだ。前者の場合、印刷譜のタイトル・ページには「作曲者自身による par l'Auteur même」と明記されており、新旧のベートーヴェン全集にも収録されている。しかし、編曲そのものは機械的なトランスクリプションに近く、ベートーヴェンらしい想像力に欠け、書簡にも言及がない。真偽いずれも決定的な証拠はなく、《新全集》(IV/3, 1965, 付録)でも留保のコメントが付けられている。証拠不十分の場合には被告人の利益に、といったところか。

特定のパートだけが別の楽器のために書き直された例がある。代表的なのは、大曲ヴァイオリン協奏曲 作品 61 のソロ・パートを編曲したピアノ協奏曲(作品番号は同じ)である。これはロンドンのムツィオ・クレメンティの委嘱により成立したもので、原曲の自筆総譜にピアノ・パートが追記されていることはよく知られている。第1楽章のカデンツァで冒頭動機を叩くティンパニが登場するなど、この編曲独自のアイデアも少なくない。原曲とは独立した存在意義のある作品と言えるよう。<sup>(注9)</sup>

幾つかの作品では、原曲と編曲の二つのヴァージョンが同時に出版されている。ピアノ三重奏曲 作品 11、ピアノ五(四)重奏曲 作品 16、ホルン(チェロ)・ソナタ 作品 17、民謡主題と変奏曲 作品 105、107、それにピアノ三重奏曲 作品 38(これ自体七重奏曲 作品 20からの編曲)がそれにあたる。これらの例では、共通のピアノ・パートと、管か弦かいずれかを任意に選択できる各楽器パートが、同じ一つのセットとして出版されている。従って、代替えパートも作曲者によるものとするのが自然であろう。特に作品 16などはベートーヴェンらしい編曲スタイルが明らかである。

多くの編曲は初期作品からのものである。円熟期のベートーヴェンは作品に再度手を加える必要をあまり感じなくなったのかもしれない。しかし後期にも有名な例がある。他人(アントン・ハルム)の編曲に満足できなかったために成立した、《大フーガ》の4手ピアノ連弾編曲 作品 134である。ただ、それまでのやり方とはかなり性格を異にして、冒頭のピアノスティックなトレモロ和音の2小節挿入や、連弾による音域のオクターヴ拡張を除けば、4声の原曲そのままのトランスクリプションと言ってよい。そのため手の交差や跳躍が多く、ピアノに相応しいイディオムや弾きやすさといったことに配慮がなされていない。それよりも譜面上での対位法各声部の視覚的な動きや理論的な整合性が、第一義的に考えられているようである。自作品編曲としては特殊な例と言えるだろう。

## 5) 他人の編曲の監修

ベートーヴェンはしばしば他人が編曲したものをチェックしている(表4)。これは幾つかの場合、けっしておざなりなものではなく、かなり本格的な監修なので、自分で行った編曲に匹敵する重要性をもっている。代表的な例は作品 104である。現存するその筆写総譜には自筆で次のようなユーモラスなメモが記されている(図1)。「篤志家氏により3[4から訂正]声部の五重奏曲に編曲された三重奏曲。そして大いなるみすばらしさからそここの外見にまで高められるごとく、好意氏により見かけ上の5声部から真の5声部へと変貌せられた。1817年8月14日。注:元の3声部五重奏曲の総譜は厳かな燔祭の生贄として地下の神々に捧げられた。」「篤志家」というのはおそらく、楽友協会会員のアマチュア音楽家ヨーゼフ・カウフマン(1788~1860)のことであろう。<sup>(注10)</sup>つまり、元の編曲者が持ってきた楽譜は実質的に原曲の三重奏そのままなので、五重奏は見かけだけだった。そこで「好意氏」ベートーヴェンが完全な五重奏に仕立て直し、元の楽譜はユダヤ教の儀式のように焼き捨てられたのである(監修の実際については後述)。

証言をもう一つ挙げておこう。「編曲は私ではありません。しかし私が目を通し、ところどころでそっくり修正しましたが。だから私が編曲したなんて書かれると困ります。さもないと嘘をつかれることになります。私には編曲する時間も根気も全くありませんし。- よろしいですか?」(1803年9月20日頃、ライブツィヒのホフマイスター・ウント・キューネル宛、『書簡全集』157<sup>(注11)</sup>)。該当する編曲はおそらく、3ヶ月と4ヶ月後に同社から出されたセレナーデ 作品 41 とノットゥルノ 作品 42 のことである。実はこれらは4ヶ月前、秘書役の弟カールがブライトコプフ・ウント・ヘルテルやジムロックに提供しようとした編曲に含まれていたと思われる。「クラインハインツ氏が兄の監督の元で幾つかのピアノ音楽を四重奏に、若干の器楽を[オブリガート]伴奏付きピアノに編曲しました」(5月21日、『書簡全集』138)。編曲者は以前から音楽家のフランツ・クサーヴァー・クラインハインツ(1765~1832)であると推測されている。

近年話題となっているのはピアノ協奏曲第4番のピアノ六重奏ヴァージョンである。ハンス=ヴェルナー・キューテンが《新全集》のピアノ協奏曲の校訂作業をしていた1988年に、その存在を「発見」したというもの。この協奏曲の自筆総譜は現存しないが、ヨーゼフ・クルンパール(A. タイソンのいうコピストD)による両端楽章の筆写総譜(ウィーン楽友協会 A 82 b)が残っている。これにはベートーヴェン自身による加筆訂正が施されており、特に独奏パートは大幅に改訂されている。これとは別に、オーケストラ・パートを弦楽五重奏用に編曲したパート譜(プロイセン文化財ベルリン国立図書館 Mus. ms. 1264/3)とそのコピー(同 1264/2)が存在する。これはウィーンのヴァイオリニスト・作曲家のフランツ・アレクサンダー・ベッシンガー(ca.1767~1827)の編曲(消失)に基づいて、ベートーヴェンの主要コピストの一人ヴェンツェル・ランブル(ランペル、1783~1830以後、タイソンのいうコピストB)が作成したものである。キューテンはこの弦楽五重奏譜と筆写総譜のピアノ・パート最終稿とがペアであったと考えて、ピアノ六重奏用の楽譜を作成している(私家版1995、録音1997)。一方、これに先立ってバリー・クーパーは筆写総譜のピアノ・パート改訂はあくまでも協奏曲としてのものであるとして、ピアノ協奏曲第4番そのものの改訂稿を想定し(録音1994)、その後キューテン説に対しては異義を唱えている。現状ではいずれが正しいとも決定することはできないが、1807年3月の「L[ロブコヴィツ?]侯爵」邸における2回の演奏会でこの協奏曲が私的に初演された後、いずれかのヴァージョンが成立したことは確かなようである。<sup>(注12)</sup>

他人の編曲の監修は、その関与の程度は様々であろうが、表2 や他人による編曲と言われていたものの中にもかなりあると思われる。例えば交響曲のピアノ編曲版は、少なくとも幾つかがそうではないかと考えられる。証拠があるのは第7番と第8番の2手ピアノ編曲だけだが。

この2曲は、総譜とパート譜の他、管楽九重奏、弦楽五重奏、ピアノ三重奏、2台ピアノ(チェルニー編)、4手ピアノ(第7番はディアベリ編、第8番はハースリンガー編)、2手ピアノ(同)の各編曲が、それぞれ1816年と翌年にウィーンのS. A. シュタイナー商会から同時出版されている。第7番でベートーヴェンは、当時同商会の校正係をしていたディアベリによる2手ピアノ編曲に「綿密に目を通したあとで編曲者に若干の箇所を変更」させた(1816年6月11日、ロンドンのリース宛、『書簡全集』940)。第8番の場合は、共同経営者ハースリンガーによる2手ピアノ用編曲をディアベリが筆写した印刷用原稿が残っている(かつてブラームスが所蔵し、ウィーン楽友協会に遺贈されたもの)。これにはチェルニーとベートーヴェンによる修正の痕がある。幾つかの書簡からも、ベートーヴェンがこの編曲にかなり関わっていたことが窺われる。「明日の早朝に

朝食に来て下さい。朝食はいつでもできています。貴方と話さねばならないことがありますので、へ長調交響曲のピアノ編曲を持ってきて下さい。貴方の家に行ってもよいのですが、貴方が在宅の時間はいちばん都合が悪いのです」(1817年1月9日、チェルニー宛、『書簡全集』1062)。

チェルニーはベートーヴェンの全交響曲を2台ピアノ用に編曲しているが、ベートーヴェンはそれらの多くに目を通したことだろう。《献堂式》序曲の2手と4手ピアノ編曲もベートーヴェンが編曲を依頼しているくらいなので、出版前に目を通さなかったはずはない。彼が弟子の編曲を高く評価していたことは、幾つかの書簡から窺われる。

アルタリア社は《フィデーリオ》のピアノ・ヴォーカル・スコア、声楽なしのピアノ・スコア、管楽九重奏版を出版したほか、弦楽四重奏編曲も計画していた。ベートーヴェンはそれを監修しているはずだが(1816年1月、S. A. シュタイナー宛、『書簡全集』884-886) これは結局出版されなかったようである。

この他、編曲監修についての証言はリースやチェルニー、モシェレスらの書簡や回想に散見される。そもそも、自作の出版に際して非常に神経質だったベートーヴェンが、編曲といえど正規の出版である限り、その中味に無関心だったとは考えにくい。

### 3. ベートーヴェンの編曲観

ベートーヴェン自身は編曲に対してどのような姿勢をとっていたのだろうか。一般的な見方は、「彼は自作の編曲というもの自体にあまり興味がなかったようである」<sup>(注13)</sup> というものである。そうしたイメージは、次のようなよく知られた書簡や新聞記事に基づいている。

「... 編曲ものにつきましては、貴方がこれを拒否されたのは心からうれしく思います。ピアノ曲までヴァイオリン 両者は結局のところ互いに全く正反対の楽器です に移植しようという、昨今の人々の不自然な編曲熱は、冷めてほしいものです。きっぱりと申し上げますが、モーツァルトだけが自身の曲をピアノから他の楽器に移し変えることができるのです。そしてハイドンも。 この偉大な二人と私と一緒にするつもりはありませんが、私のピアノ・ソナタについても同じことを主張します。全ての箇所をすっかり取り去ったり書き換えねばならないだけでなく、さらに書き加えなければならないからです。ここに厄介なつまずきの石があります。それを克服するためには、自身大家でなければならず、あるいは少なくとも大家と同じくらい練達で着想に富んでいなければなりません。 私は1曲だけ自作のソナタ [作品 14-1] をヴァイオリン [弦楽] 四重奏に直しました。そのように懇請されたからです。他人がそうたやすく私のまねをできないことはよくわかっています。」(1802年7月13日、プライトコプフ・ウント・ヘルテル宛、『書簡全集』97)

「お知らせ。 / 私は以下の件を公に告知することが、世間並びに私自身に対して義務であると考えます。二つの五重奏曲、すなわちウィーンのモッロ氏から出版された八長調(私の交響曲 [第1番] からの編曲)と、ライプツィヒのホフマイスター氏から出版された変ホ長調(私のおなじみの七重奏曲 作品 20 からの編曲)は、いずれもオリジナルの五重奏曲ではなく編曲にすぎないこと、編曲は出版業者氏によるものであること。 そもそも編曲というものに対しては昨今(編曲が盛んな私たちの時代にあっては)、作曲者が抵抗してもせんのないことです。

しかし少なくとも、編曲である旨をタイトル・ページに告知するよう出版業者に要請し、それによって作曲者の名誉が汚されず、世間が欺かれぬようにすることは、作曲者に与えられた権利でありましょう。以上、今後とも同様のことが起きないようにするために。同時に、私の作曲になる新しいオリジナルの五重奏曲 八長調 作品 29 がまもなくブライトコプフ・ウント・ヘルテルから出版されることをお知らせします。」(『ヴィーン新聞』1802年10月30日号；『総合音楽新聞』1802年11月3日号、「情報欄 Intelligenz-Blatt」11月号、No. IV、15)

前掲 1803年9月の書簡もここに含めてよいだろう。いずれの場合も、これらの文章だけを見ると、編曲に対して否定的に考えているように読める。しかし、記述のシチュエーションを確認してゆくと、それぞれが個別的な対応であることがわかる。そうすると、かなり違った読み方もできるだろう。

1802年7月の書簡はそもそも、まず作曲者の方から(弟カスパー・カールを通じて)業者に編曲の出版を提案し(6月1日、『書簡全集』90)、ブライトコプフ側が謝絶した(6月8日、同91)、それに対する返事なのである。芸術家として編曲を軽視するふりをしながら、どこか言い訳めいたところがないだろうか。商売人としてのしたたかさも窺えないだろうか。彼はブライトコプフのような大出版社からの出版を切望していた。一般に出版社への書簡から窺えるのは、初期の接触で彼はかなり低姿勢を装い、すぐに提供できる作品もまだ計画中の作品も、とにかく多めに列挙して、いろいろな可能性を探るといった傾向である。ちなみに、同社からの最初のベートーヴェン作品である作品29(新聞記事参照)が出版されるのはこの年の12月のことである。

新聞への投稿記事は編曲そのものに対する不満よりも、編曲であること、それも他人によるものであることを明記しなかったことへの抗議にほかならない。既にホフマイスターとの最初のコンタクトにおいて、ベートーヴェンは「もっと頻繁に演奏されるために」作品20を弦楽七重奏に改変する可能性を示し(1800年12月15日、『書簡全集』49)、その後も「作品のいっそうの普及と収益のために」ピアノ編曲を示唆している(1801年1月15日頃、同54)。次に今度はホフマイスターの側から、モーツァルトのピアノ・ソナタを弦楽四重奏のために編曲する計画を提示し(1月24日、同55、書簡は現存せず)、それに対してベートーヴェンはこう返答する。

「モーツァルトのソナタを四重奏に編曲するのはあなたの面目になるでしょうし、きっと採算も取れることでしょう。私自身そのような機会があれば喜んでもっと協力したかったところです。しかし私はだらしない人間で、どんなに努めても全て忘れてしまいます。ですが、それについてあちこちで話したところ、どこでも大賛成の感触を得ました。もし御同輩が七重奏曲をそのまま出版されるばかりでなく、フルートのために例えば四重奏としても編曲されるならば、とても結構なのですが、そうすればフルート愛好家たち 実は彼らからもう請われているのですが にとって有用でしょうし、彼らは虫が群がるように殺到して味わうことでしょう」(1801年4月22日、『書簡全集』60)。

この時、ベートーヴェンによる編曲はどれも実現せず、6月か7月に作品20の原曲がヴィーンとライプツィヒのホフマイスターの2社から、その後まもなくの8月に、おそらくホフマイスター



の編曲になる前述の弦楽五重奏版が出版された（図2）。この編曲について作曲者が了解していたことを示す形跡はないので、先の投稿記事は無断で編曲を出版したことへの抗議も含まれてはいたはずである。

ベートーヴェンが提案ないし提供しようとしたが実現しなかった編曲もかなりの数になる。幾つかの例を拾っておこう。

ピアノ・ソナタ作品 53、54、57 にオブリガート・パートの追加を提案（1804年8月26日、ブライトコプフ・ウント・ヘルテルに、『書簡全集』188）

幾つかの交響曲の弦楽四重奏版と五重奏版の送付を示唆（1810年7月17日、エディンバラのジョージ・トムソンに、同 457）

《月光ソナタ》第1楽章にヨーハン・ゴットフリート・ゾイメの『祈る女』をテキスト付けすることに同意（1816年末～17年初頭、カッセルの友人ゲオルク・クリストフ・グロースハイムに、同 1352 参照）

《アデライーデ》の管弦楽伴奏化を約束（1815年1月、テノール歌手のフランツ・ヴィルトに）  
（注14）

《ミサ・ソレムニス》、管弦楽伴奏付き歌曲数曲のピアノ伴奏化、《タルペヤ》の 勝利の行進曲 Wo0 2a などのピアノ伴奏化、変奏曲（管楽三重奏）Wo0 28 の編曲などを提案（1822年6月5日、C. F. ペータースに、『書簡全集』1468）

《献堂式》序曲と第9交響曲のピアノ編曲を提案（1824年3月10日、H. A. プローブストに、同 1788）

1823年にはベルリン・ジングアカデミーの指揮者カール・フリードリヒ・ツェルターから《ミサ・ソレムニス》のア・カペラ化を要請されたが（2月22日、『書簡全集』1577）、ベートーヴェンはそのプランに賛成の素振りを見せながら、ツェルターに自分で編曲することを勧めている（3月25日、同 1621）。

ベートーヴェンは他人の編曲でも聴いたり弾いたりすることを拒まなかった。1803年4月16日には、シュパンツィクの所で「クラインハルス [クラインハインツ? ] が弦楽四重奏に編曲した彼のピアノ・ソナタ」のリハーサルに立ち会っている（プラーハの医師ヨーハン・Th. ヘルトの自伝）。  
（注15） チェルニーによれば、1816年頃に始まったチェルニー邸での日曜コンサートにはベートーヴェンが毎回のように参加し、彼の交響曲もたびたび2台ピアノで演奏されたという。（注16）

こうして見てくると、編曲に関してはむしろベートーヴェンの側から積極的に提案していることがわかる。実際、書簡をそれぞれのコンテキストにそって読んでゆくと、1800年頃から晩年に至るまで、編曲肯定派としてのベートーヴェンが見えてくる。前掲二つの引用のどちらにも共通しているのは、編曲者が誰であるかということへのこだわりである。時間的余裕があれば自分の編曲がいちばんである。しかし、他人による編曲はたとえ気が進まなくとも、そのこと自体に反対していたわけでもない。編曲者の能力と、どのように編曲したか、それを自分がどれだけコントロールできるかこそが問題だった。

#### 4. 第二の作曲

編曲の実際はどうか。編曲は原曲の音をそのまま別の楽器に割り振れば済むというものではない。解決しなければならない問題として、（1）器数の変化に伴う調整：パート数の減少に伴って原曲

のどのパート、どのフレーズをどの楽器に担当させるか、パート数が増加する場合には新しい対位旋律やその他の充填をどうするか、(2) イディオマティックな変更：楽器の性格が異なる場合（管楽器、弦楽器、鍵盤楽器の間で）、新しいジャンルにふさわしい声部書法やそれぞれの楽器に適したイディオムにどう変更するか、などが考えられる。

ベートーヴェンによる本格的な編曲では、これらの処理にあたってかなり思い切った措置が採られるのが普通である。しばしば見られるのは、音域を上下にずらす、音階や分散和音による装飾、強拍で始まる旋律にアウフタクトからの音型を付加する、フレージングを変更するといった常套的な方策ばかりでなく、長い休符を模倣的な対位句で充填する、新しい旋律、それも主要主題と関連のある動機を重ねる、強弱法をもっと表出的なものに変えるなどして、音楽によりいっそうの流れと運動性を与える手法である。

原曲と年代が離れている場合、その間の作曲家としての成長が自然に反映されていることが多い。一方、作曲後まもない編曲のケースでは、その時点での彼の問題意識に基づいて、自作を少しでも改善しようという意欲が感じられる。後者の典型的な例は弦楽五重奏曲 作品 4 であろう。各楽章の大幅な拡張やメヌエットにおける第 2 トリオの追加といったことばかりでなく、動機の徹底的な活用、テクスチュアの濃密化、原曲にはない遠隔調への転調や和声の複雑化など、1795 年頃のベートーヴェンの様式転換が如実に顕われている。<sup>(注 17)</sup> 作曲者はこの編曲の方を重要視していた。原曲の管楽八重奏曲 作品 103（ハルモニウムジークの傑作）は生前には出版されず、作品番号も付けられなかったからである（「103」は知られる限り 1851 年が初出）。原曲の簡潔な美しさは失われてしまったが、弦楽四重奏曲に挑戦しようとしていた彼にとって初の本格的な弦楽重奏曲であり、独自の価値をもった「作品」である。

演奏媒体の変更のうち最もやっかいなのは、先の書簡でも示唆されているように、鍵盤楽器と弦楽器の間の場合である。ピアノ・ソナタ 作品 14-1 から編曲された弦楽四重奏曲 ヘ長調 Hess 34 は、その問題解決の好例と言えるだろう（図 3）。原曲のホ長調から半音上に移されたのは、弦楽器の音域の問題もあるが、ヴィオラとチェロの最低音である八音を開放弦で響かせたいという、音色上のねらいがあったことは間違いない。原曲と小節数は同じだが、原曲にない対位旋律の効果的な追加、各所における強弱法のラジカルな変更、フィナーレ・ロンド主題の伴奏声部におけるリズムの本質的な変更などが目立っている。フィナーレの第 2 エピソードでは、原曲で単なる三連リズムによる分散和音だったところが、音階の連続に直されたばかりでなく、ロンド主題の末尾動機が重ねられた（譜例 1）。その結果、部分間の関連の網目が強化されたほか、この中間部分が展開的な性格を帯びることによって、1800 年以降のピアノ・ソナタと同様の円熟したソナタ・ロンド形式に変貌している。音色への配慮は弦楽器に適した柔軟な強弱法からも窺える。<sup>(注 18)</sup> 第 1 楽章で再現部が始まる前後が好例である（譜例 2）。強弱法が要所で逆転しているほか、2 分音符動機のさらなる堆積（第 84～85 小節）、8 分音符動機の変形と内声部のカウンタービレ化（第 85 小節以降）、音階音型の屈折化（第 91 小節以降）などにも注目されたい。Hess 34 は最初の弦楽四重奏曲集である作品 18 を書き上げた後での、次の弦楽四重奏曲への挑戦の試みとしても位置付けられるだろう。

原曲と時間的に離れている例としては作品 104（1817）がある。22 年も前の傑作であるピアノ三重奏曲 作品 1-3 の編曲である。これは前述のようにカウフマンの編曲がきっかけで成立したもののだが、編曲監修の中でも最も注目すべき例の一つと言える。それは第一に、カウフマンの編曲が残

っているため、原曲 カウフマン編曲 ベートーヴェン編曲の三者三様を比較できるからである。現存する最重要資料は、カウフマンの編曲を二人の写譜職人が筆写し、その同じ譜面上にベートーヴェンが手を加えたもの。つまり、二つの異なる層が同居した筆写総譜である（図1）。ベートーヴェンにとって許容できるものとできないものが何であったか、この資料は如実に語ってくれる。第二に、編曲の編曲とも言うべき徹底的な修正が施されているからである。カウフマンは対位旋律を加えたり、ヴィオラに重音奏法を要求するなど、それなりに工夫を凝らしてはいるが、基本的には逐語的なトランスクリプションに近い。一方、ベートーヴェンは他の優れた編曲の場合と同様の手直しをしている。ただ、カウフマンによるアイデアを全て無視することはなく、時にそのまま使用したり、さらに発展させたりしているのが興味深い。

ベートーヴェンはオリジナル作品でも絶え間なく改訂を施すのが常だった。それは出版で一段落する（さらに出版後にもなお手が加えられることもあった）。次が編曲である。「作品のいっそうの普及と収益のために」という商売上の思惑や、何らかの外的なきっかけで行われることも多かったが、別の演奏媒体で作品の可能性を汲み尽くそうという芸術的な衝動も、時にはたしかにあったのである。そうした場合には、編曲といえども原曲と同格か、あるいは少なくとも十分に独立した存在価値が認められる。

近年、オリジナルの作品ばかりでなく、編曲の演奏や録音が増えてきている。珍しいものならなんでも発掘してしまえという風潮に、眉を顰める向きもあるだろう。しかし肯定的に捉えるならば、レパートリーの拡大を目指す演奏家にとって、編曲ものは無尽蔵の宝庫である。作曲者自身が編曲している場合には「オーセンティックな」というお墨付きがある。そうでなくとも、同時代の編曲であれば時代的にオーセンティックである。そうした正当化などせずとも、これらの編曲は新鮮で面白い。そして何よりも、ベートーヴェン自身による最良の編曲では、オリジナル作品にも匹敵する創意が発揮されている。原曲至上主義に捉われてこれらの宝の山を無視するのは、いかにももったいないというものである。

#### 【注】

(1) 本稿は下記の論文に大幅な加筆を施したものである。

土田英三郎「ベートーヴェンの番外作 焼き直しの美学」、前田昭雄他編『ベートーヴェン全集』第10巻（東京：講談社、2000）、49-64。

(2) Gustav Nottebohm, "Die Clavierstimme zu Op.61", in *Zweite Beethoveniana* (Leipzig: C. F. Peters, 1887), 586-590; Friedrich Munter, "Beethovens Bearbeitung eigener Werke", in *Neues Beethoven-Jahrbuch* 6 (1935), 159-173; Myron Schwager, *Beethoven's Arrangements. The Chamber Works* (Diss. Harvard Univ., 1971); *idem*, "A Fresh Look at Beethoven's Arrangements", in *Music and Letters* 54/2 (1973), 142-160; *idem*, "Some Observations on Beethoven as an Arranger", in *The Musical Quarterly* 60/1 (1974), 80-93; Hubert Unverricht, "Original und Bearbeitung. Ein Beitrag zu Beethovens eigenen Bearbeitungen seiner Kammermusikwerke", in Rudolf Klein (ed.), *Beiträge '76-78. Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation und Aufführungspraxis* (Kassel: Bärenreiter, 1978), 190-196; Helga Lühning, "Beethoven als Bearbeiter eigener Werke", in Johannes Fischer (ed.), *Münchener Beethoven-Studien* (München: Katzschlichler, 1992), 117-127.

なお、ベートーヴェンが以前に作曲した作品の素材を再使用した例（編曲を含む）を包括的に論じたものに次の文献がある。Leilani Kathryn Lutes, *Beethoven's Re-uses of his Own*

- Compositions, 1782- 1826* (Diss. Univ. of Southern California, 1974).
- ( 3 ) 19世紀には文献や楽譜の量があまりにも膨大になるため、RISM (国際音楽資料総目録) のプロジェクトも早々に目録化を断念していたが、コンピュータ時代に入ってデータベースとしての公開が容易になるとともに、「1800年まで」という制限は取り払われようとしている。
- ( 4 ) 特に英語圏における近年の音楽学の新しい諸傾向をある程度詳しく概観できる文献として次のものがある。Nicholas Cook & Mark Everist (eds.), *Rethinking Music* (Oxford: Oxford Univ. Press, 1999).
- ( 5 ) 土田英三郎「ベートーヴェンと楽譜出版」、大宮真琴、谷村晃、前田昭雄 監修『鳴り響く思想 現代のベートーヴェン像』(東京: 東京書籍, 1994), 406-436 参照。
- ( 6 ) Georg Kinsky, *Das Werk Beethovens. Thematisch- bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Komposition*, completed/edited by Hans Halm (München: Henle, 1955); Kurt Dorfmueller (ed.), *Beiträge zur Beethoven- Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky- Halm* (München: Henle, 1978).
- ( 7 ) 詳細は下記を参照。  
Martin Staehelin, “Another Approach to Beethoven's Last String Quartet Oeuvre. The Unfinished String Quintet of 1826/27”, in Christoph Wolff et al. (eds.), *The String Quartets of Haydn, Mozart and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1980), 302- 323; 平野昭, 土田英三郎, 西原稔 編著『ベートーヴェン事典』(東京: 東京書籍, 1999), 352f. の拙稿による解説。
- ( 8 ) Shin Augustinus Kojima, “Zweifelhafte Authentizität einiger Beethoven zugeschriebener Orchestertänze”, in Harry Goldschmidt et al. (eds.), *Bericht über den Internationalen Beethoven- Kongreß... 1977 in Berlin* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1978), 307- 322; *idem*, “Kaspar Anton Karl van Beethoven als Musiker. Leben und Werke”, in *Annuario* 14 (Roma: Istituto giapponese di cultura in Roma, 1978), 邦訳: 「音楽家としてのカスパール・アントン・カール・ヴァン・ベートーヴェン」, 平野昭訳, 児島新『ベートーヴェン研究』(東京: 春秋社, 1985), 245-303.
- ( 9 ) 作品 61 の編曲についての文献は少なくないが、特に《新全集》の「ピアノ協奏曲のカデンツァ」(VII/7, 1967, ヨーゼフ・シュミット=ゲルク校訂)、「ヴァイオリンとオーケストラのための作品」(III/4, 1973, 児島新校訂)とその校訂報告(1994, 児島の原稿に基づきエルンスト・ヘルトリヒが完成)、それに以下の論文を参照。Shin Augustinus Kojima, “Die drei Solovioline- Fassungen von Beethovens Violinkonzert op.61 in morphologischem Vergleich”, in *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970* (Kassel: Bärenreiter, 1971), 472- 474; *idem*, “Die Solovioline- Fassungen und -Varianten von Beethovens Violinkonzert op.61. Ihre Entstehung und Bedeutung”, in *Beethoven- Jahrbuch* 8, 1971/72 (1975), 97-145; 児島新「ヴァイオリン協奏曲について 独奏部の諸ヴァージョンについて」, 児島新『ベートーヴェン研究』, 144-156 (初出『フィルハーモニー』1980年6月号)。
- ( 10 ) この編曲について詳細に論じているのはアラン・タイソンである。Alan Tyson, “The Authors of the Op.104 String Quintet”, in Alan Tyson (ed.), *Beethoven Studies* 1 (New York: Norton, 1973), 158- 173。  
ヨーゼフ・カウフマンはウィーンの上級裁判所調書官(後にその長)で、1814~35年に楽友協会の執行部会員(ヴァイオリン)に登録されている(『書簡全集』(注11参照)1158, n.2参照)。
- ( 11 ) 『書簡全集』: Sieghard Brandenburg (ed.), *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe* (München: Henle, 1996-98).
- ( 12 ) キューテンによる《新全集》「ピアノ協奏曲 II」(III/3, 1996)と校訂報告(1996)の他、以下を参照。Barry Cooper, “Beethoven's Revision to his Fourth Piano Concerto”, in Robin Stowell (ed.), *Performing Beethoven* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994), 23- 48; Hans-Werner Küthen, “The Newly Discovered Authorized 1807 Arrangement of Beethoven's Fourth Fortepiano Concerto for Fortepiano and String Quintet. An Adventurous Variant in the Style of Late Cadenzas”, in *Beethoven Journal* 13/1 (1998),

2-11; Barry Cooper, "Beethoven's Fourth Piano Concerto Revisited: a response to Hans-Werner Küthen", in *Beethoven Journal* 13/2 (1998), 70-72.

なお、クルンパールは 1806~08 年にベートーヴェンのコピストを務め、交響曲第 5 番や第 6 番の総譜と初演パート譜も作成した。ペッシンガーはベートーヴェンの信頼が篤く、交響曲第 4 番の弦楽五重奏への編曲（プロイセン文化財ベルリン国立図書館所蔵 Art. 220）や、《フィデーリオ》最終稿の弦楽四重奏への編曲（同 Art. 221）も行っている。

- (13) Anne-Louise Coldicott, "Arrangements of his own music; miscellaneous works", in Barry Cooper (ed.), *The Beethoven Compendium. A Guide to Beethoven's Life and Music* (London: Thames and Hudson, 1991), 272f., 邦訳: アン＝ルイズ・コールドディコット「自作の編曲およびその他の作品」, 横原千史訳, バリー・クーパー編『ベートーヴェン大事典』(東京: 平凡社, 1997), 209-213.
- (14) Elliot Forbes, *Thayer's Life of Beethoven* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1964, 2/1967), II, 610.
- (15) *Ibid.*, I, 331.
- (16) Carl Czerny, *Erinnerungen aus meinem Leben*, edited by Walter Kolneder (Strasbourg: P. H. Heitz, 1968), 37; Forbes, II, 680.
- (17) Douglas Johnson, "1794-1795. Decisive Years in Beethoven's Early Development", in Alan Tyson (ed.), *Beethoven Studies* 3 (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1982), 1-28, ダグラス・ジョンソン「ベートーヴェンとハイドン ベートーヴェン初期様式の決定的な節目」, 土田英三郎編訳, 前田昭雄他編『ベートーヴェン全集』第 2 巻(東京: 講談社, 1998), 70-83; 『ベートーヴェン事典』(東京: 東京書籍, 1999), 282-284 の拙稿による解説も参照。
- (18) Lewis Lockwood, "Beethoven as Colourist. Another Look at his String Quartet Arrangement of the Piano Sonata, Op.14 No.1", in Sieghard Brandenburg (ed.), *Haydn, Mozart, & Beethoven. Studies in the Music of the Classical Period. Essays in Honour of Alan Tyson* (Oxford: Clarendon Press, 1998), 175-180.

表 1 七重奏曲 変ホ長調 作品 20 の編曲（原曲の編成：Cl, Fg, Hr, Vn, Va, Vc, Kb）

出版譜（下線は国立音楽大学所蔵，\* は Kinsky/Halm, Dorfmueller に情報がないもの）

管十一 (Fl, Petite Cl, 2Cl, 2Hr, 2Fg, Tp, Serpent, Tb)

Bern. Crusell 編, Leipzig: Peters, 1825.

管九 (2Ob, 2Cl, 2Hr, 2Fg, Kfg)

Georg Druschezky 編, Wien: Magasin de l'imprimerie chimique (S. A. Steiner), ca.1812; 改題版, Wien: Haslinger, 1826-.

弦五 Wien: Hoffmeister / Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, 1802;

改題版, Leipzig: Kühnel, 1806-; Leipzig: Peters, 1814-.

新版, London: Clementi, Banger, Hyde, Collard & Davis, 1807?; London: Clementi, ca.1819. Paris: Pleyel; Paris: Janet & Cotelie; Paris: Imbault.

Fl 五 (弦四) Wien: Joseph Czerny, 1829; ? ? ? , ? J. Mahr ? ? , Wien: J. Witzendorf, -1851.

Pf 四 (弦三) C. F. Schwencke 編, Hamburg: Böhme, -1817 (後の刷, -1841).

新版?, Wien: Mollo, 1825.

Pf/ Pf 四 (Fl 三)

J. N. Hummel 編, London: Birchall, Chappell, Goulding, Latour, 1827.

J. N. Hummel 編, 新版, Leipzig: Peters, 1829 (後の刷, 1837-).

Pf 三 (Cl/Vn,Vc)

Beethoven 編, Op.38, Wien: Bureau d'Arts et d'Industrie, 1805;

改題版, Wien: J. Riedl, 1815-[ Pf パートのみ ]; Op.20, Wien: S. A. Steiner, 1822-; Wien: T. Haslinger, 1826-.

- 新版, Op.15, Berlin & Amsterdam: Hummel, - 1817; Op.38, Mainz: Schott (Zulehner?) [ 後の版, 1871-\* ] ; Offenbach: André 1809 (Schott 版と同一プレート番号); Offenbach: André / London: Ewer, 1839-\*; Paris: Pleyel, ca.1805-09; Bonn: Simrock, 1822; Paris: Sieber, 1828; Frankfurt aM: Dunst, 1830- [ 総譜初版 ] ; London: Monzani & Hill, ca.1820.
- Pf 三 (Vn,Vc) C. G. Belcke 編, Leipzig: Peters, 1844-45\*.
- Pf, Vn X. Gleichauf 編, Leipzig: Peters, 1837 [ Pf パートのみ ].  
H. M. Schletterer 編, Offenbach: André, 1856-58\*.
- Pf 4手, Vn, Vc Carl Burchard 編, Offenbach: André / London: Augener, 1869\* (後の刷, 1871-).
- Pf 4手 Fr. Mockwitz 編, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1815;  
後の版, 1821\*; 後の版, ca.1833\* (後の刷, 1871-); Amsterdam: Theune, ca.1855\*.  
Carl Czerny 編, Wien: Cappi & Diabelli, 1823; 改題版, Wien: Diabelli, 1828 (後の刷?).  
Wien: Mollo, 1816?  
新版, Berlin: Lischke (改題版?, Paez); Hamburg: Cranz, 1827; Leipzig: Peters, 1832 (改題版\*, 後の刷, 1841-).  
*Menuet favori*, Carl Czerny 編, Wien: Diabelli, 1829.  
London: Clementi, 1817?; G. E. Griffin 編, London: Regent's Harmonic Institution, 1819?
- Pf 2手 Carl Czerny 編, Wien: Diabelli, 1825.  
J. N. Hummel 編, Leipzig: Peters, 1828.  
F. Ries 編, Paris: Pleyel, - 1828.
- 同, 抜粋 *5 Variations* (第4楽章), Bonn: Simrock, - 1802.  
*Menuetto*, Wien: Artaria, 1806; 新版, Bonn: Simrock, 1808.  
*Adagio, Finale, Thema mit 4 Variationen*, Leipzig: Hofmeister, - 1819.  
*Variations favorites*, Wien: P. Mechetti, 1816; Wien: P. Cappi, 1816; 新版, Offenbach: André, - 1828.
- ギター 2, 抜粋 *Variations favorites*, V. Schuster 編, Wien: Cappi & Diabelli, 1819; 改題版, Wien: Diabelli, - 1828.
- Vn, ギター, 抜粋 *Variationen*, A. Diabelli 編, Wien: Mollo, - 1828; 改題版, Wien: Haslinger.
- 手稿譜
- 管十一 (Fl, Cl in Es, 2Cl, 2Hr, Tp, Tb, 2Fg, Kfg)  
断片, Hess 21, ボン: ベートーヴェン・ハウス SBH 758.
- 管七 (Fl, 2Cl, 2Hr, 2 Fg)  
*Parthia*, I (Adagio), II (Allegro con brio), IV (Tema Andante con Variazioni, Menuetto), ca.1810 (RISM), レーゲンスブルク: トゥルン・ウント・タクシス 宮廷図書館.
- 管六 (2Cl, 2Hr, 2 Fg)  
Carl Czerny 編, 1805, プロイセン文化財ベルリン国立図書館 Art.219.
- Pf 五 (Vn, Va, Vc, Vc/Fg) [Op.38]  
Op.86, ca.1810 (RISM), バルテンシュタイン, ホーエンローエ=バルテンシュタイン侯アルヒーフ.
- 不明  
*ein Violin- Quintett* [?]  
Beethoven 編 (Franz Gerhard Wegeler & Ferdinand Ries, *Biographische*

*Notizen über Ludwig van Beethoven (Koblenz, 1838, 2/ 1845), 93* による。  
おそらくリースの思い違い)

表2 ベートーヴェンによる自作品の編曲 ( )内は生前出版年。「同時」は原曲と同時出版

#### 室内楽への編曲

管楽八重奏曲 作品 103 弦楽五重奏曲 作品 4 (1796)  
弦楽三重奏曲 作品 3 (1796) ピアノ三重奏曲 Hess 47 (未完)  
ピアノ五重奏曲 [Pf, Ob, Cl, Hr, Fg] 作品 16 (1801) ピアノ四重奏曲 [Pf, Vn, Va, Vc] 作  
品 16 (1801: 同時)  
ピアノ三重奏曲 [Pf, Cl/Vn, Vc] 作品 11 (1798: 同時)  
ピアノ・ソナタ 作品 14-1 (1799) 弦楽四重奏曲 Hess 34 (1802)  
ホルン・ソナタ 作品 17 (1801) チェロ・ソナタ 作品 17 (1801: 同時)  
七重奏曲 [管弦] 作品 20 (1802) ピアノ三重奏曲 [Pf, Cl/Vn, Vc] 作品 38 (1805)  
交響曲第2番 作品 36 (1804) ピアノ三重奏曲 作品 36 (1806)  
6つの民謡主題と変奏曲 [Pf, Fl/Vn] 作品 105 (1819: 同時)  
10の民謡主題と変奏曲 [Pf, Fl/Vn] 作品 107 (1820: 同時)

#### ピアノ編曲

メヌエット [弦楽四重奏] Hess 33 ? Hess 88  
《騎士バレエ》Wo0 1 Hess 89  
12のメヌエット Wo0 7 Hess 101 (1795)  
12のドイツ舞曲 Wo0 8 Hess 100 (1795)  
6つのメヌエット Wo0 10 (消失) Wo0 10 (1796)  
7つのレントラー Wo0 11/Hess 27 (消失) Wo0 11/Hess 27 (1799)  
12のドイツ舞曲 Wo0 13/Hess 5 (消失) Wo0 13/Hess 5  
12のコントルダンス Wo0 14/Hess 102 (1802) Wo0 14/Hess 102 (1802)  
行進曲 [管楽六重奏] Wo0 29 ? Hess 87  
ピアノ協奏曲第3番 作品 37 (1804) フィナーレ 「小コンツェルト・フィナーレ」Hess 65 (1821)  
《プロメテウスの創造物》作品 43 (序曲 1804) Hess 90 (1801)  
《ウェリントンの勝利》作品 91 (1816) Hess 97 (1816: 同時)  
交響曲第7番 作品 92 (1816) 第1楽章 [第46小節まで] Hess 96  
《ボヘミア守備隊行進曲》第1番 Wo0 18 (1818-19) Hess 99  
弦楽四重奏曲《大フーガ》作品 133 (1827 没後) [4手連弾] 作品 134/Hess 86 (1827: 同時)

#### ピアノ・ヴォーカル・スコア、ピアノ伴奏

《エグモント》作品 84 (1810, 12) 第4曲 Hess 93 他  
《奉献歌》作品 121b (1825) Hess 91 (1825: 同時)  
《盟友歌》作品 122 (1825) Hess 92 (1825: 同時)

#### 管弦楽への編曲

ピアノ・ソナタ 作品 26 (1802) III. 葬送行進曲 《レオノーレ・プロハスカ》Wo0 96-4 (葬  
送行進曲)  
《ウェリントンの勝利》[パンハルモニコン用] Hess 108 作品 91 第2部 (1816)

#### その他

ヴァイオリン協奏曲 作品 61 (1808) ピアノ協奏曲 作品 61 (1808: 同時期)  
《奉献歌》Hess 145/Wo0 126 (1808) [三重唱/合唱/器楽; 独唱/合唱/器楽] 作品 121b (1825)  
行進曲 [管楽六重奏] Wo0 29/ Hess 87 音楽時計用 Hess 107 (1812-19)

《アテネの廃墟》作品 113 (序曲 1823) 《献堂式》Hess 118: 作品 124 (1825), WoO 98, 作品 114 (1826) を含む

表3 他人の作品の編曲 ( )内は編曲年

ヘンデル《ソロモン》序曲のフーガ部 弦楽四重奏 Hess 36 (1798 頃)  
J.S.バッハ《平均律》第1巻 変口短調フーガ 弦楽五重奏 Hess 38 (1801-02)  
J.S.バッハ《平均律》第1巻 口短調フーガ 弦楽四重奏 Hess 35 (断章)(1817)  
モーツァルトの2クラヴィーアのためのフーガ K 426 筆写しながら総譜化 Hess 37 (不明)

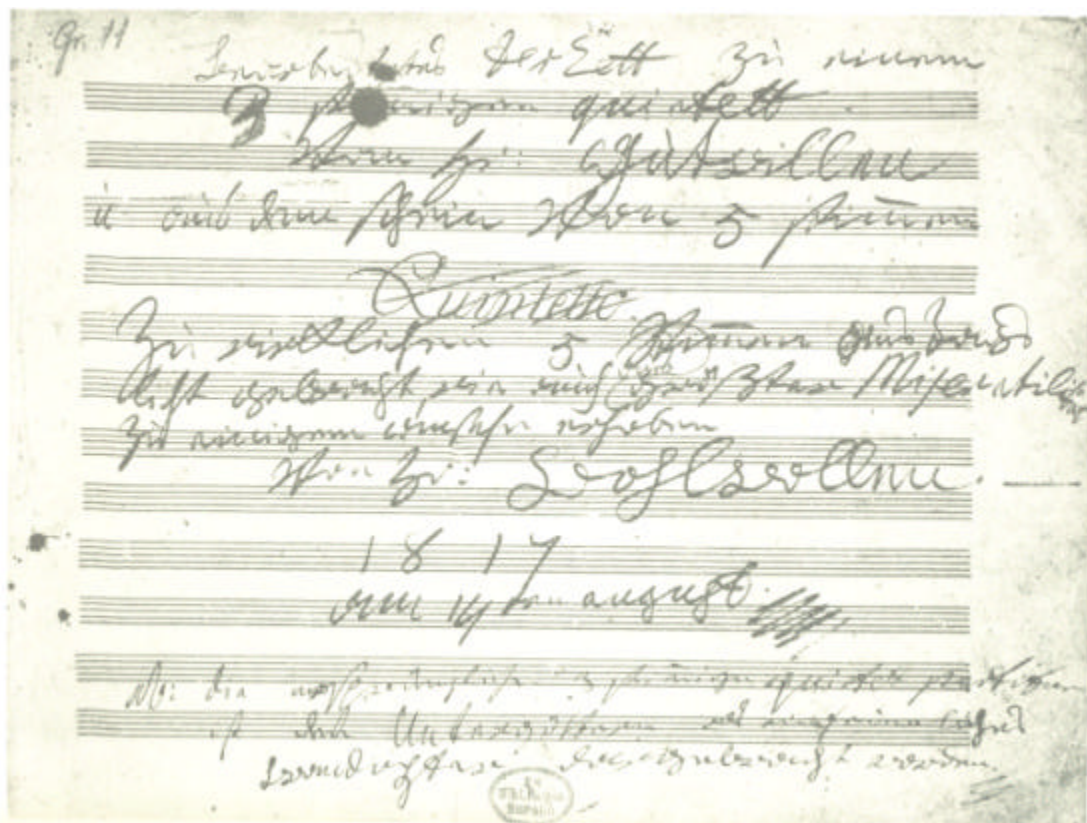
表4 他人の編曲の監修(主な例) ( )内は生前出版年

ピアノ三重奏曲 作品 1-3 (1795) 弦楽五重奏曲 作品 104 (1819)【カウフマン編】  
セレナーデ [弦楽三重奏] 作品 8 (1797) ノットウルノ [Pf, Va] 作品 42/Hess A 13 (1804)【ク  
ラインハインツ編】  
セレナーデ [Fl, Vn, Va] 作品 25 (1802) セレナーデ [Pf, Fl/Vn] 作品 41/Hess A 12 (1803)【ク  
ラインハインツ編】  
ピアノ協奏曲 第4番 作品 58 (1808) ピアノ六重奏曲? [Pf, 2Vn, 2Va, Vc](手稿譜: 1807 年  
初夏までに成立)【Pf パートは作曲者改訂、弦パートはペッシンガー編】  
《フィデーリオ》作品 72 のピアノ・ヴォーカル・スコアと歌詞なしのピアノ・スコア (1814)【モシ  
エレス編】  
《ウェリントンの勝利》作品 91 (1816) トルコ軍楽 (1816: 同時)【ディアベッリ編】  
交響曲第7番 作品 92 (1816) 2手ピアノ (1816: 同時)【ディアベッリ編】  
交響曲第8番 作品 93 (1817) 2手ピアノ (1817: 同時)【ハースリングガー編、チェルニーとベー  
トーヴェンにより修正】

表5 疑義のある編曲(例)

弦楽五重奏曲 作品 4 (1795) ピアノ三重奏曲 作品 63/Hess A 14 (1806)【クラインハインツ編?】  
弦楽三重奏曲 作品 3 (1796) チェロ・ソナタ 作品 64/Hess A 15 (1807)  
七重奏曲 [管弦] 作品 20 (1802) 管楽十一重奏曲 Hess 21 (断片)  
ヴァイオリン・ソナタ 作品 30-3 (1803) 五重奏曲 [Fl, Vn, 2Va, Vc] Hess A 8 (1811)  
ピアノのための《アンダンテ・ファヴォリ》WoO 57 (1805) ロンドー [弦楽四重奏] Hess A 10  
(1806 頃)【リース編? ホフマイスター編?】  
三重奏曲 [2ob, Ehr] 作品 87 (1806) 弦楽三重奏曲 [2vn, va] 作品 87 (1806: 同時)【作曲者承  
認】

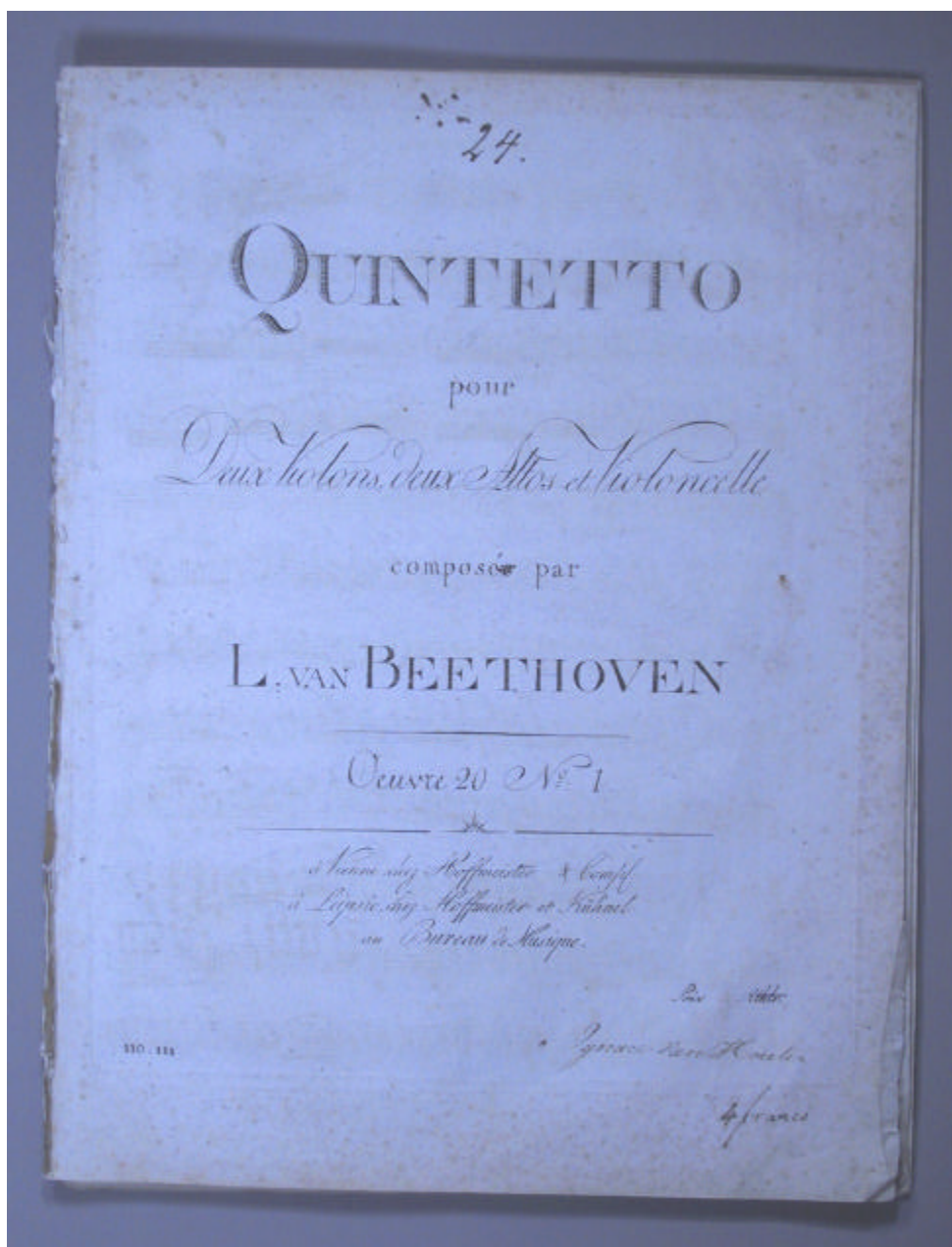




弦楽五重奏曲 作品 104 (ピアノ三重奏曲 作品 1-3 のカウフマンによる編曲) の筆写総譜からタイトル・ページ (fol. 1r)。プロイセン文化財ベルリン国立図書館所蔵 (Grasnick 11)。バートーヴェンによるユーモラスなメモ。

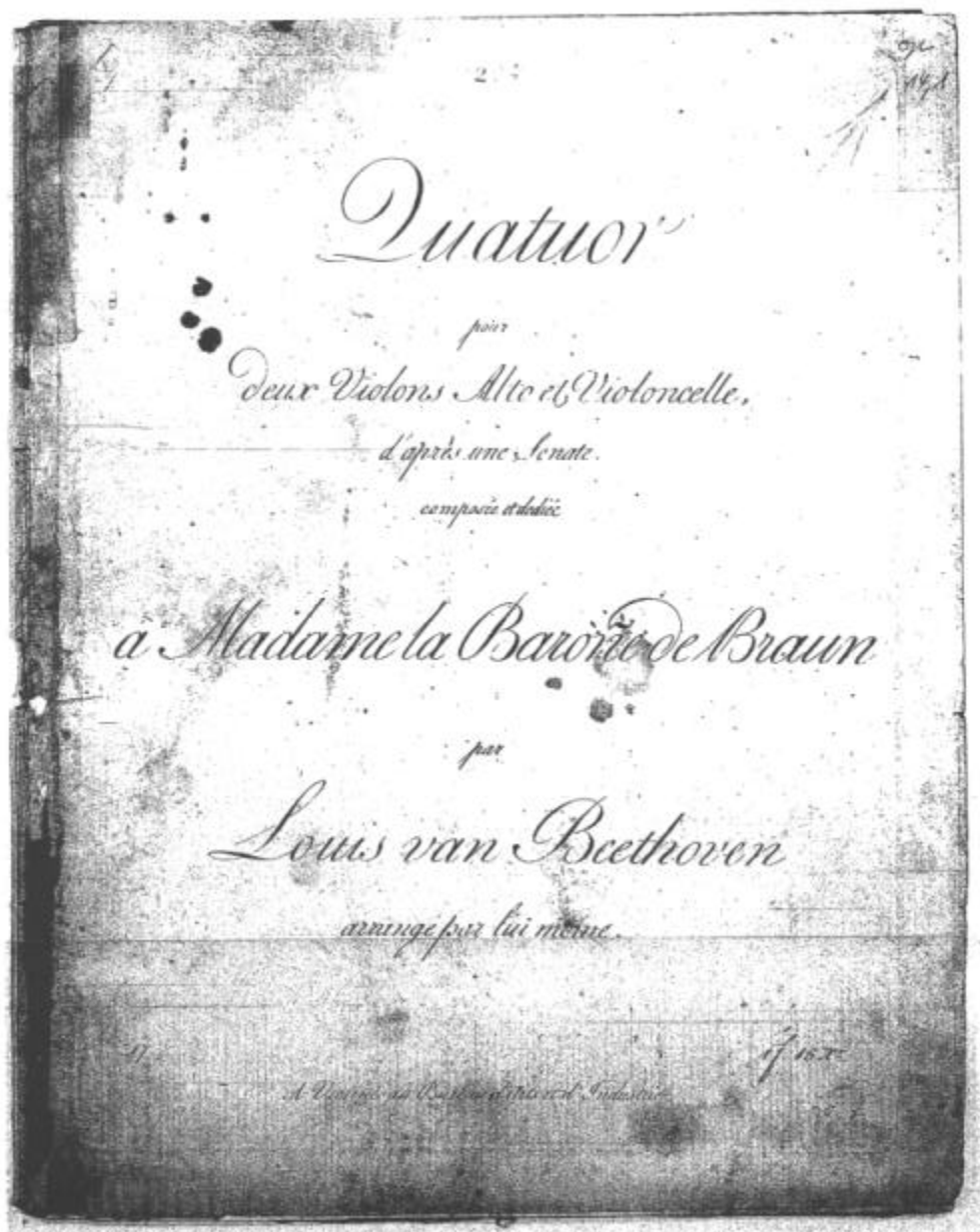
? Bearbeitetes terzett zu einem / 3 [4] stimmigen quintett / von Hr: Gutwillen / u aus dem schein von 5 stimmen / ~~Quintette.~~ / zu wirklichen 5 Stimmen ans Tags / licht gebracht, wie auch aus größter Miserabilität / zu einigem Ansehen erhoben / von Hr: Wohlwollen. - / 1817 / am 14ten august. mpr / Nb: die ursprüngliche 3 stimmige quintett partitur / ist den Untergöttern als ein feierliches / Brandopfer dargebracht worden. ?

図 2



弦楽五重奏曲 作品 20(七重奏曲 作品 20 のホフマイスターによる編曲)初版のタイトル・ページ。国立音楽大学図書館所蔵。「編曲」であることはどこにも記されていない。

図 3



弦楽四重奏曲 Hess 34 (ピアノ・ソナタ 作品 14-1 の作曲者による編曲) 初版 (ウィーン的美術工芸社、1802年) 後刷のタイトル・ページ。国立音楽大学図書館所蔵。

譜例 1

ピアノ・ソナタ 第9番 作品14の1 第3楽章

Musical score for Piano Sonata No. 9, Op. 14 No. 1, 3rd Movement. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a 46-measure rest in the right hand. The main melody begins in the right hand with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

弦楽四重奏曲 Hess 34 第3楽章

Musical score for String Quartet Hess 34, 3rd Movement. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a 3-measure rest in the first violin part, marked with a crescendo (cresc.) and a triplet of eighth notes. The first violin part then plays a melodic line with a forte (f) dynamic. The second violin part has a similar melodic line. The first and second violins play in unison. The first and second violas play in unison. The first and second cellos play in unison. The first and second double basses play in unison. The score includes dynamic markings such as cresc. and f.

譜例 2

ピアノ・ソナタ 第9番 作品14の1 第1楽章(上)と弦楽四重奏曲 Hess 34 第1楽章(下)

The musical score is divided into two main sections. The upper section, for Piano Sonata No. 9, Op. 14 No. 1, First Movement, includes staves for Piano (P), Violin I (Va. I), Violin II (Va. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). The lower section, for String Quartet Hess 34, First Movement, includes staves for Violin I (Va. I), Violin II (Va. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). The score features various dynamics such as *p*, *pp*, *cresc.*, *decresc.*, and *sf*, along with performance markings like *rit.* and *rit.*.

	[再現部]					
小節	81	85	87	89	91	94
ピアノ・ソナタ	<i>p</i>			<i>decresc.</i>	<i>f</i>	<i>sf</i> $\rightarrow$
弦楽四重奏曲	<i>p</i>	<i>cresc.</i>	<i>pp</i>	<i>cresc.</i>	<i>p sf sf f (sf)</i>	