

楽譜——西洋音楽史学の資料

星野宏美

楽譜とは何か 楽譜とは一般に「音楽を一定の約束に基づいて書きとめ、記録したものの」と定義される。^{*1} 録音技術の発明以前、楽譜が音楽の伝播と記憶化に果たした役割の大きさは計り知れない。しかし当然のことながら、音楽と楽譜の間には、根本的な相違がある。音楽とは本来、鳴り響いては消えていく時間芸術であり、楽譜はそれを固定化しようとするものだ。そこには聴覚から視覚へ、瞬間的時間から永続的時間へという大きな変換がある。変換にあたっては、当然こぼれ落ちる情報もあるために、細かいニュアンスを含め、音楽のすべての要素を楽譜に書き記すことは不可能である。したがって楽譜は、音楽そのものと同一視され得ない。楽譜と音楽の関係や、両者を

*1 「楽譜」『音楽大事典』
平凡社、一九八一—八三年。

めぐる作品概念は芸術学の古典的な論題であり、しばしば造形芸術と比較されてきた。いわく、「ダヴィンチのモナリザを盗むことはできても、ベートーヴェンの第九を盗むことはできない^{*2}」。一方、文芸学と比較するならば、たとえば「ゲーテのファウストを盗むことはできなくとも、彼の自筆原稿や初版本を盗むことはできる」。さらに、「後世の印刷本を所有することは容易い」。それと同じことが、ベートーヴェンの自筆楽譜や初版楽譜、後世の印刷楽譜についていえよう。

とはいえ、楽譜における「一定の約束」は、文字とは異なり、日常生活に不可欠なものではない。日本では、義務教育において西洋音楽の記譜法（楽譜の書き方）を習うので、誰でも一応の読譜能力はあるが、そうでなければ楽譜は単なる暗号にすぎず、何の意味も持たない。また、音楽が複雑化するほど楽譜は難解になり、読み解くためには相応の専門知識と技術を要する。しかし、「音楽の豊かさ」を味わう力は、そうした読譜能力とは全く別のものである。そもそも普段から楽譜を通して音楽に触れているのは、作曲家、演奏家、研究者、あるいはかなりマニアックな愛好家くらいで、たいていの人は楽譜とは無縁に音楽と付き合っている。西洋音楽から視野を拡げれば、世界には楽譜を有さない音楽もたくさん存在するし、西洋音楽にも楽譜のない領域はある。

*2 「盗む」は「所有する」ともいい換えられる。

創作の場としての楽譜　それでは、楽譜は二義的なものなのだろうか。確かに、楽譜を「音楽の不完全な記録」ないし「専門家のための特殊ツール」ととらえる場合はそうであろう。しかし、楽譜は「音楽を記述し記録する (Descriptive)」と同時に、「記録の対象である音楽そのものを規定する (Prescriptive)」ものである。楽譜が持つ、この二つの側面に注目したのはアメリカの民族音楽学者チャールズ・シーガー（一八八六—一九七九）だが、この二面性は何よりも西洋音楽に当てはまる。楽譜の母胎は古代にまで遡るが、西洋音楽が独自の記譜法を確立し、発展させ始めたのは九世紀頃のことであった。それは、単声のグレゴリオ聖歌をベースに多声音楽が誕生し、西洋音楽独特の世界を築き上げていく過程とほぼ重なっている。

楽譜は、音楽そのものの特徴（たとえば複雑な多声音楽は、楽譜なしでは成立し得ない）、作曲家の思考や作曲法（完全な調和や個性的な音楽を目指して、吟味し推敲する等）をも規定する。その意味で、楽譜は創作の場である。作曲家が自らの内面と対峙し、自己表現する場である。楽譜には音楽の鳴り響きのみならず、全体を貫く構成や作曲家の創造意志もが刻印されている。楽譜からそうした情報をも汲み取り、音響化することができるのが優れた演奏家といえよう。楽譜は音楽そのものではないとしても、音楽の営みに密着したものである。

メディアとしての楽譜 シーガラの理論は、楽譜を単なる「記録」の機能から脱却させ、創作を「規定」するものとして位置づけるものであった。とはいえ、彼の理論の枠組では、楽譜は依然として「専門家のツール」であり、「聴き手」には遠い存在にとどまっている。しかし、日常的には楽譜を介在させることなく音楽を楽しんでいる聴き手にとっても、楽譜は本質的に重要なものだ。聴き手が愛する「音楽のある日常」は、楽譜なしには成立し得ないからである。そもそも、西洋音楽が今日のように広範囲に普及したのは、楽譜の力によるところが大きい。楽譜は音楽を記録するだけでなく、複製し、伝播させる媒介（メディア）である。かつて楽譜は、書き写すという作業によって複製されたが、十五世紀後半より楽譜印刷技術が発達し、十六世紀には確立した。初期の印刷楽譜は非常に高価であったが、技術革命を経て次第に大量生産が可能になり、やがて楽譜といえは印刷されたものが主流になっていく。^{*}

よく「音楽は時空を超える」といわれる。しかし、時間芸術としての音楽は、本来はある時、ある空間にしか鳴り響かない。人間の記憶に頼っても、限られた範囲で反復、伝承されるのがせいぜいである。西洋音楽が「全人類の共通言語」として時空を超えることができたのは、優れたメディアを持ったからに他ならず、千年以上にわたってその役割を果たしてきたのが楽譜であった。意識するしないにかかわらず、聴き手が

* 3 楽曲の形態によっては、今日でも手書き楽譜の形で流通しているものもある。ある時点から印刷楽譜が手書き楽譜に取って代わったという単純な話ではない。

享受できる音楽は、楽譜を通して複製、伝播されたものに限られる（念のため確認するが、本稿はあくまで西洋音楽を対象に論を進めている。ポピュラー音楽等のあり方は自ずと異なる）^{*4}。その意味では、聴き手の音楽生活は楽譜に支配されているといえるが、ここで注意したいのは、逆もまた真なりということだ。つまり、複製される楽譜は需要と供給の關係に左右され、聴き手の趣味に支配される。このように、楽譜は音楽そのものではないとしても、音楽文化の中核をなすものである。

資料としての楽譜 西洋音楽史学は、他の歴史学と同様に、資料を出発点とする学問である。過去の音楽を研究するために諸資料を調査・考証し、その成果を前提として歴史的評価（場合によっては美的評価も）を行う。西洋音楽史特有の資料としては、楽譜の他に楽器や演奏会場、さらに新しいメディアとしての録音などが挙げられる。その一方で、公文書や私文書、図像や理論書等の文書は、一般歴史学と共通する資料であろう。これらのうち、楽譜が突出した重要性を持つことは、以上の記述からも明らかであろう。ここまでスケッチしてきたように、楽譜はさまざまな特質を持つので、資料としても多様なアプローチが可能である。

かつては、西洋音楽史学の方法論として「資料研究」と「様式研究」の二つを挙げ、

*4 西洋音楽は千年以上にわたり、楽譜を主な記録・複製・伝播手段とし、楽譜と直結した生演奏を最重要視してきたが、ここ数十年、新たな音楽メディアの影響を急激に受けている。廉価なCDやネット配信によって音楽が流通し、さらには聴き手が自宅で簡単に音楽を複製可能になったために、ポピュラー音楽と同じ感覚で西洋音楽を楽しむ世代も出てきた。今後、音楽のあり方そのもの、そして西洋音楽史学の資料や方法論も変わってくるだろう。

両者を対置する見方もあった。資料研究が資料の外的・内的特徴を徹底的に吟味するのに対し、様式研究は音楽を資料から切り離して扱い、その自律した様式を論じるという見方である。「資料研究は客観的実証であり、様式研究は主観的解釈である」という二者択一的な極論が横行していた時代もあり、音楽の研究としてどちらが優れているかといった不毛な議論が戦わされたこともある。しかし実際には、両者は互いに補完し合うものだ。とくに、楽譜を資料として扱う場合、様式面を全く無視して研究を進めることはあり得ない。楽譜が音楽そのものにかぎりなく近いことを考えれば、これは当然であろう。いずれにせよ、資料に立脚しない様式研究はむなしく、音楽の内容に踏み込まない資料研究もまた無味乾燥である。

さて、研究の対象や目的によって楽譜資料の扱いも変わってくるが、ここでごく基本的な事項を整理しておこう。すでにこれまでの記述で使ってきた用語だが、楽譜は出版された印刷楽譜と手書きの手稿楽譜に大別され、手稿楽譜はさらに作曲者の自筆楽譜と他者による筆写楽譜に二分される。

一般歴史学の資料と同様に、楽譜もまた一次資料（原典資料、オリジナル資料とも）と二次資料に分けられる。一次資料とは一般に、作曲家存命中に本人の関与をもって作成されたものを指すが、研究の目的によってその内容は変わってくる。たとえば、「苦

鬨の作曲家として知られるベートーヴェンが第九をいかに構築していったか」を研究するには、彼の自筆楽譜（スケッチや草稿も含む）、同時代の筆写楽譜や印刷楽譜（彼の修正跡やコメントを含む場合がある）が一次資料であり、ベートーヴェン没後に成立した楽譜は考察の対象とはならない。これに対し、「第九が約半世紀後にどのように演奏され、当時の作曲家にいかなる影響を与えたのか」という課題を設定した場合は、この研究にとつて、後世の楽譜は不可欠の一次資料となる。

他にも楽譜を抛り所とする研究課題として、作品の真偽問題、校訂楽譜の作成、作品の成立年代および成立プロセスの解明、作曲家の創作の特徴とその全体像の把握、記譜法と演奏習慣の考察などが挙げられる。

楽譜資料の探索 課題設定後の次なるステップは、資料およびその所在を突きとめることである。楽譜は、もともとは資料として作成されたものではないため、一ヶ所にまとまって保管され、研究の便宜に資するというようなケースはまずない。研究の射程に入る楽譜の総数が確定していることも稀である。いつまでたっても行方不明の散逸資料がある一方で、新しい資料が発見されたというニュースにも事欠かない。資料探索の手引書として長い間使われてきたのがアイトナーの事典だが、一世紀以上前に

* 5 Robert Eimer, *Bio-*

graphisch-bibliographisches

Quellenlexikon der Musiker und

Musicgelehrten (Leipzig, 1900-04).

成立したものであり、内容は古くなっている。一九六〇年から編纂が始まった国際音楽資料総覧（RISM*）は、その膨大な作業量ゆえに、完結はまだ先になるだろう。いわゆる大作曲家についてはたいいてい作品目録があり、個々の作品に関する資料の情報も挙げられているが、その充実度は目録によつて差がある。世界各地の図書館の所蔵目録も同様である。こうしたレファランズ文献は、研究の取っかかりとしては適切だが、決して完璧な指針とはなり得ない。

結局、楽譜資料を探し出すためには、自ら多くの先行研究にあたり、関連機関等に照会していくしかない。その際には当然ながら、語学力とコミュニケーション力が問われる。厄介なことに、資料の発見や所在の変化は常に起こるので、最新情報を得る努力を怠ってはならない。また、細かい情報についてはどうしても誤りが避けられないため、他者の報告を鵜呑みにせず、自分の目で資料を確認することが重要である。さらに、楽譜資料は文化財的価値の高いものが多く、大作曲家の自筆楽譜ともなると億単位の価格が付く。公共機関の所蔵であれ個人蔵であれ、こうした資料の情報を得て、実際に調査するためには、研究者としてのみならず、人として信頼を得なければならぬ。資料探索には——今風の言葉を使うと——幅広い「人間力」が求められるのだ。

* 6 *Repertoire International
des Sources Musicales: Publié
par la Société Internationale de
Musicologie et l'Association
Internationale des Bibliothèques
Musicales* (Kassel, 1960ff.).

なお、日本で西洋音楽史研究に携わるかぎり、課題設定をしたあとに資料探索に移るのが通常だが、稀に「初めに資料ありき」で研究の必要が生じるケースもある。とはいえ普通に生活していて、ある日突然、貴重な楽譜資料が転がり込んでくることはない。やはり、すべては日常の積み重ねから始まるのである。

メンデルスゾーン研究 研究の実例として、私が取り組んでいるメンデルスゾーン研究の一端を紹介したい。フェーリクス・メンデルスゾーン・バルトルディ（一八〇九〜四七）はドイツ・ロマン派を代表する作曲家である。音楽史上、モーツアルトと並ぶ神童といわれ、三八年の生涯において七五〇曲を越える作品を残した。^{*7}《ヴァイオリン協奏曲 ホ短調》や、ピアノのための《無言歌集》、《夏の夜の夢》の中の《結婚行進曲》等は、西洋音楽に詳しくない人でも、必ずどこかで耳にしたことがある。メンデルスゾーンはこのようにポピュラーな作曲家であるにもかかわらず、国際的にみても研究が遅れてきた。^{*8}とくに、自筆楽譜がほとんど手つかずのまま眠ってきたことは特筆に値する。というのも、いわゆる大作作曲家の自筆楽譜は研究され尽くした感があり、従来の定説に小さな発見や新たな解釈を少しづつ付け加えていくのが現状だからである。一方、メンデルスゾーンの場合、「この自筆楽譜を見るのは自分が初めて」

*7 作品総数の確定も、楽譜資料研究の重要な課題である。「七五〇曲を越える」というのは最新の研究成果であり、一九八〇年には「二五〇曲を越える」とされていた。「メンデルスゾーン」「ニューグローヴ世界音楽大辞典」講談社、一九九三〜九五を参照。ただし残念なことに、この項目記事は多くの誤りを含む。

*8 研究の遅れは、彼がユダヤ出自であったという事実と無縁ではない。

というケースが少なくない。

私がメンデルスゾーン研究に深く入り込んでいくきっかけとなったのは、大学の卒業論文だった。もともとは、中学・高校時代に歌った彼の宗教曲に感動したからという素朴な理由でテーマに選んだのだが、論文を書く過程で、この作曲家の学問的研究の必要性を強く認識した。大学院時代にドイツ留学の機会を得て、自筆楽譜をはじめとする一次資料の数々にじかに触れたことも大きな刺激になった。西洋音楽史の中に「メンデルスゾーン研究」という括りがあるわけではないが、恒常的に当該テーマの論文や著書を発表し、また学会で顔を合わせる「メンデルスゾーン研究者」は、世界的にみて二十名ほどであろうか。先述したように、資料研究には国際的なネットワークが絶対に必要なので、研究者たちは常に情報交換を行っている。

そうした国際的なメンデルスゾーン研究の場で最近大きな注目を集めたのが、日本で新発見された自筆楽譜である。

カサド・コレクシオン 西洋音楽の資料のほとんどは当然ながら欧米にあるが、実はアジア地域にも少なくない数の貴重な資料が存在する。日本では南葵音楽文庫、日本近代音楽館、国立音楽大学等が重要なコレクシオンの収蔵先として知られてきた。^{*9}そ

*9 日本における音楽資料については近年、再考の気運が高まっている。二〇〇五年十月の日本音楽学会第五六回全国大会でも、シンボジウム「日本の音楽資料——収集・整理と研究」が開かれた。機関誌『音楽学』五一巻三号にシンボジウム要旨が掲載されている。

ここに近年加わったのが玉川大学のカサド・コレクションである。

カサド・コレクションは、スペインのチェリスト、ガスパール・カサド（一八九七—一九六六）とその妻であった日本人ピアノリスト、原智恵子（一九一四—二〇〇二）の遺品を中心とした、西洋音楽資料の膨大なコレクションである。一九九〇年、原が長年生活したフイレンツェから日本へと帰国した際に、親族より玉川大学に寄贈され、同大学の教育博物館に収められた。そのおびただしい量ゆえに、コレクションの全貌はいまだ正確に把握されていないが、大まかにいって三千を越える楽譜を中心に、その他の数え切れない資料（文書・写真・録音等）が含まれている。楽譜のうち六百以上が手稿楽譜であり、資料価値の高いものも散見される。中でも、メンデルスゾーン後期の代表作《最初のワルプルギスの夜》（作品六〇）の自筆ピアノ譜は、約一五〇年にわたる行方不明となっていたものであり、これが日本で発見されたことに、世界中の研究者は驚きを隠さない。

新資料発見 玉川大学教育博物館の受入記録によると、この自筆楽譜は一九九〇年四月六日に原智恵子の親族より寄贈された。膨大な量のカサド・コレクション受入の可否を問う意味もあり、他の資料に先駆けて提供されたという。そうした経緯から、大

学内でもこの自筆楽譜のきわだった重要性は認識されていたものの、受入の事実は公表されなかった。カサド本人に関する資料の整理が優先された結果、メンデルスゾーン自筆楽譜の専門的鑑定が遅れたためである。

一九九〇年という、私自身は修士課程に在籍し、メンデルスゾーン研究に本格的に取り組み始めた時期である。とくに資料研究に重点を置き、日本におけるメンデルスゾーン関係資料の調査も行っていたが、若輩者の力不足ゆえ、国内に流れ込んだ貴重資料の存在を自ら突きとめることはできなかった。一方、玉川大学教育博物館では、一九九六年から二〇〇一年まで資料整理の実務を任された嘱託職員がとても熱心で、音楽学に関しては素人ながら、「メンデルスゾーンの手稿楽譜」とカサドの筆跡で注記されたこの資料を何とかしたいと思案していた。メンデルスゾーンの一次資料の大半は、ベルリン国立図書館とオックスフォードのボドリアン図書館に保管されているのだが、嘱託職員は独力でそのことを突きとめ、そのうち英語が通じるといふ理由でボドリアン図書館に個人的に手紙を送り、玉川大学の資料の存在を伝えた。この嘱託職員の真面目さに感服すると同時に、日本での音楽学の認知度の低さ、ネットワークの不十分さを痛感する次第である。

メンデルスゾーン研究者でもあるボドリアン図書館員のペーター・ウオード・ジョー

ンズは連絡を受け、研究者間で通常交わされる内容を返信した。しかし、そうした専門的内容に対して囑託職員から期待される返事はなく、その後まもなく連絡自体が途絶えたため、ウオード・ジョーンズは事の次第を訝り始めた。もちろん、資料の発見とその公表は——少なくとも海外では——研究者の間で競争的な意味合いもあり、微妙な問題を含んでいる。ウオード・ジョーンズは数年間静観したあと、他の研究者とも相談の上、日本でメンデルスゾーン研究に取り組んでいる私に、玉川大学の情報を回してきたのだ。

以上の経緯により私は、二〇〇〇年夏にこの自筆楽譜の存在を知り、同年十一月に玉川大学にて現物を確認した。その後、自筆楽譜の来歴の調査、関連資料との比較検討を経て、二〇〇二年十一月に日本音楽学会創立五十周年記念国際学会において口頭発表したのが、この自筆楽譜の正式な公表の場となった。いい換えれば、この自筆楽譜は公には「星野宏美により二〇〇〇年に発見され、二〇〇二年に発表された」ということになってしまったのである。

資料の発見はほとんどの場合、研究者の名と結びついているが、実際はこのように何らかの仲介者がいるのが普通である。しかしながら、公には仲介者の名は上らない。^{*10} 部外者からみるとフェアでないように思われるかもしれないが、研究において重要な

*10 もちろん、仲介者の立場によってはその名が挙げられるし、場合によっては仲介者と研究者の共同発見として公表される。

のは、資料を専門的に鑑定し、その価値を明らかにすることだからである。これは、「資料を抛り所とした客観的実証」を信条とするはずの資料研究における問題そのものを反映しているようで興味深い。つまり、資料そのものは自ら語らないし、すべての事実を明らかにすることもない。後世の者が重要視したことのみが書かれて残っていくのであり、その他の「書かれなかった事実」は忘れ去られていく。場合によっては、後世の者にとって不都合な事実が人為的に封印されることもある。歴史にはつきもののこの根本問題を考えさせる出来事が、『最初のワルプルギスの夜』の自筆ピアノ譜の来歴を巡っても存在した。

《最初のワルプルギスの夜》　メンデルスゾーンの『最初のワルプルギスの夜』は、ゲートの詩を用いた独唱と合唱、オーケストラのための大作である。序曲の後に九曲の声楽曲が続き、全体で演奏時間三十五分ほどになる。一八三〇年、メンデルスゾーンが二十一歳の時に作曲が始められ、一八三三年初演の第一稿を経て、十年後の一八四三年に第二稿が初演され、翌一八四四年に出版された。出版にあたっては、当時の慣例にならない、総譜のみならず、作曲者自身によるピアノ譜も一緒に刊行された。ピアノ譜とは大規模なオーケストラ作品をピアノで弾けるようにした楽譜であり、『最初の

ワルブルギスの夜》では序曲は四手連弾用に、続く声楽曲は一人で伴奏できるように編曲されている。録音や放送のない時代、作品普及のメディアとしてピアノ譜は絶大な意味を持っており、それゆえメンデルスゾーンも自ら編曲に取り組んだのである。

玉川大学収蔵の自筆ピアノ譜は一八四三年七月前半に作成され、同十七日にメンデルスゾーンからライプツィヒの楽譜出版社キストナーに初版ピアノ譜の版下として提供された。過去に研究の対象となつたことがない新発見資料であり、《最初のワルブルギスの夜》の手稿楽譜を詳細に扱ったクリストフ・ヘルムントの論文でも未確認とされている。ヘルムント以外の文献では言及されたことさえなく、メンデルスゾーンの作品に関して現時点でもっとも詳細で信頼のおけるジョン・マイケル・クーパーの目録^{*12}にも挙げられていない。編曲楽譜とはいえ作品全体の自筆楽譜であり、成立史の最終段階を説明する上で数々の手がかりを含むという点でも、高い資料価値を有する。

自筆ピアノ譜の来歴 この貴重資料が日本に到着した経緯を簡単に要約しよう（図版1参照）。

先ほど言及したヘルムントの論文では、初版楽譜の版下として用いられた後、この自筆ピアノ譜の行方は全く不明とされていたが、一八九一年三月にベルリンのリープ

* 11 Christoph Hellmund,

"Mendelssohns Arbeit an seiner Kantate *Die erste Walpurgisnacht*. Zu einer bisher wenig beachteten Quellen," in *Felix Mendelssohn Bartholdy: Kongress-Bericht Berlin 1994*, edited by Ch. M. Schmidt (Weisbaden, 1997), pp. 76-112.

* 12 John Michael Cooper, "Mendelssohn's Works: Prolegomenon to a Comprehensive Inventory," in *The Mendelssohn Companion*, edited by D. Sartori (Weisport, 2001), pp. 701-785.

	↓ 実証可	↓ 推測
1843 (Leipzig)	Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 – 1847)	
		↓ 初版の版下として提供
1843 – 1891 (Leipzig)	Verlagshaus Kistner	
		↓ 競売 (Liepmannssohn, Berlin, 9. März 1891)
		↓ 落札?
1891? – 1917? (Berlin?)	Robert von Mendelssohn? (1857 – 1917)	
		↓ 相続?
1917? – 1926 (Berlin)	Giulietta Gordigiani von Mendelssohn (1871 – 1955)	
		↓ 譲渡
1926 – 1966 (Berlin-Rom-Firenze)	Gaspar Cassadó (1897 – 1966)	
		↓ 相続
1966 – 1990 (Firenze)	原智恵子 (1914 – 2001)	
		↓ 親族によって寄贈
1990 – (東京)	玉川大学 (教育博物館収蔵)	

図版1 《最初のワルブルギスの夜》 自筆ピアノ譜の来歴

マンスゾーン社の競売にかけられたことが判明した。競売目録の記載から、競売品を提供したのは楽譜出版社キストナーであることは間違いない。つまり、一八四三年から四〇年近く、自筆ピアノ譜はキストナーのアルヒーフに保管されていたことになる。

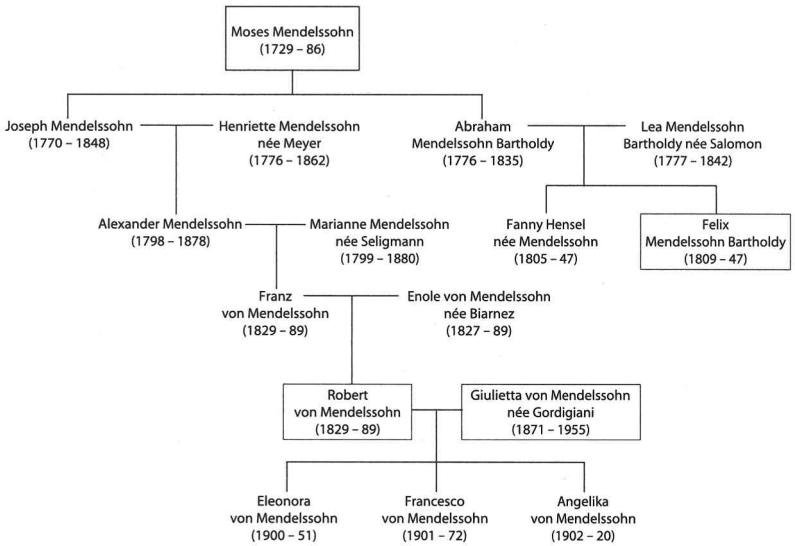
一方、競売で《最初のワルプルギスの夜》の自筆ピアノ譜を入手した人物については記録に残っていない。しかし幸運なことに、玉川大学への寄贈時には一枚のメモ用紙が付されており、そこにはジュリエッタ・ゴルディジャーニ・フォン・メンデルスゾーンという人物からカサドあての贈呈の言葉が「一九二六年、ベルリン」という日付とともに記されていたのだ。

ジュリエッタ・ゴルディジャーニ・フォン・メンデルスゾーンは、名前から推し量られるようにイタリア出身で、ベルリンのメンデルスゾーン家に嫁いだ女性である。生前のカサドと親交のあった日本人音楽家が口々に回想するように、彼女はカサドの強力なパトロンであり、夫の死後、後半生は故郷フイレンツェに戻り、一九三四年から同地でカサドとともに暮らした。自身ピアノリストであり、一時はカサドの伴奏も務めている。玉川大学のカサド・コレクションには、彼女の美貌を伝える多くの写真とともに、カサドと共演したレコード等も残っている。現在のところ証拠はないが、一八九一年の競売で《最初のワルプルギスの夜》の自筆ピアノ譜を落札したのはおそ

らく、ジュリエッタの夫ローベルト・フォン・メンデルスゾーンであったと考えられる（ただし、この時点では二人は結婚前であった）。

家系図（図版2）に記したように、ローベルトの曾祖父ヨーゼフは、作曲家フェーリクスの叔父にあたる。ヨーゼフはメンデルスゾーン銀行を設立した人物で、その直系は代々銀行の経営に携わり、莫大な富と名声を築いた。彼らはまた、高名な哲学者モーゼス・メンデルスゾーン以来の一族の伝統にならない、幅広い教養と芸術的素養を身につけ、自宅で質の高いサロンを主宰していた。とくにローベルトはチェロを巧みに弾きこなし、また父フランスと同じように芸術の大パトロンであったことが知られている。^{*13}父の代からサロンの常連であった高名なヴァイオリニスト、ヨーゼフ・ヨーアヒム（一八三二—一九〇七）は、ローベルトそしてジュリエッタとともに演奏することを楽しみにしていた。音楽および一族の伝統に対する関心からも、また財力的な面からも、ローベルトが《最初のワルプルギスの夜》の自筆ピアノ譜を購入したことはほぼ疑いない。そしておそらく彼の死後、未亡人のジュリエッタがこれを相続し、一九二六年に当時親密な関係になり始めていたカサドに贈与した。ベルリンでこの自筆ピアノ譜を受け取ったカサドは、当時住んでいたローマに持ち帰り、一九三四年にはフィレンツェに移ってジュリエッタと同居を始めた。ジュリエッタの死後、カサドはフィレン

*13 二〇〇五年に東京と神戸で開催された「ベルリンの至宝展」にあたって、十九世紀後葉にベルリンの博物館島に建てられたナシヨナルギャラリーが印象派絵画を精力的に収集したことは、非常に先見の明があったと話題になった。当時の館長のブレーンとして近代絵画の収集を薦め、時にはそのための資金援助を惜しまなかったのがローベルトであった。



図版2 メンデルスゾーン一族の家系図（関係人物のみ抜粋）

ツエ内で居を改め、日本人ピアニスト原智恵子を妻に迎える。そしてカサドの死後、原は他の遺産とともにこの自筆ピアノ譜を相続したのである。

ジュリエッタの謎 実は、二〇〇二年の国際学会において、海外からの参加者よりジュリエッタに関する鋭い質問をいただいた。「反ユダヤ主義が強まっていく難しい時代にメンデルスゾーン一族と結婚したという点で興味がある。彼女もまたユダヤ人だったのであるか」というものである。その時、私は「ジュリエッタに関する情報はごくわずかしかなく、詳しいことはわからない」と答えた。実際、彼女に言及した文献をどんなに探してみても、従来の文献には断片的な記述しかなく、全部あわせても数行にしかならない。内容的には、フィレンツェ出身のピアニストであり、家庭に入ってから自宅のサロンで活躍したという程度である。後半生にカサドのパトロンになったという事実は欧米の文献には記されておらず、日本人による回想や玉川大学のカサド・コレクションの資料で確認できるだけだった。没した年も場所も不明とされている。メンデルスゾーン一族に関しては、さまざまな視点から幅広く研究が進んでいるにもかかわらず、ジュリエッタのように魅力的な人物に関する情報量がこのように少ないのは、何かおかしいと私も感じていた。

そこでその後、視野を拓げて情報収集に努めたところ、二〇〇三年夏、ベルリン国立図書館に、ジュリエッタに関連する未踏の一次資料が存在することがわかった。^{*14}ジュリエッタの情報という探し方でなく、彼女の周辺人物の資料を探し求めるうちに辿り着いたのである。ローベルトとジュリエッタには三人の子供がいたが、そのうち、エレオノーラとフランチェスコの二人が成人した。ベルリン国立図書館の一次資料は、この二人と親しかった人物のプライベートな手紙の収集である。そこにはこの二人の手紙のみならず、ジュリエッタの手紙、さらに同時代人たちの貴重な証言も収められていた。

ベルリン国立図書館の一次資料から明らかになったのは、上流階級特有の気位の高さをもったジュリエッタと、リベラルでデカダンスな生き方を選んだ子供たちの間の感情のもつれであり、埋めようのない溝であった。ジュリエッタはユダヤ系ではなく、正統的なイタリア・カトリックだった。困難な政治的・社会的情勢下で、親子の確執はますます深刻化していく。一九三三年にナチスが政権を握ると、ユダヤ系ドイツ人であるメンデルズゾーン一族の歴史に暗い影が差した。女優として活躍していたエレオノーラと、チェリストであったフランチェスコの二人もドイツを離れることを余儀なくされ、やがてはアメリカへと渡る。一方、ジュリエッタはカサドと同居するため

* 14 MA Depos. MG Nachlass
5 (Nachlass des Basler Kunsthändlers
Christoph Bernoulli).

に、一九三四年にフィレンツェへと帰郷したが、子供たちは彼女の選択にせいせいしたようだ。彼らの証言によると、ジュリエッタはムッソリーニの熱烈な崇拜者であるばかりか、メンデルスゾーン一族と結婚したにもかかわらず、ナチスの協力者であり、反ユダヤ主義を信奉していたのである。

ユダヤ問題 主にエレオノーラの手紙に記されていることだが、ジュリエッタは、ローベルトが建てたベルリンの豪華な邸宅をゲシユタポ（ドイツの秘密警察）に廉価で売却し、この邸宅は戦時中に中枢機関として用いられた。彼女はさらに、ローベルトの遺品の高価な絵画をナチスあるいはヒトラー個人に次々と売っている。その中にはレンブラントやコロロー、ドガ、モネ、マネらのオリジナルが何点も含まれていたという。この行為がナチスによるいわゆる強制買い上げだったのか、あるいはジュリエッタの自由意志だったのか、その判断は難しい。困難な時代を生き延びるための「隠れみの」であったという解釈もあってしかるべきだろう。しかしながら、現存する手紙や同時代人の回想を読むかぎり、ジュリエッタはきわめて自己中心で、繊細さの欠けた人物であったようだ。政治的情勢を見据えて、機敏に立ち回るような思慮はなかったと推測される。

また、長女のエレオノーラは戦後、ジュリエッタがナチスに売却した絵画を取り戻そうと画策したが、ジュリエッタがナチスの信奉者であった可能性を払拭することができず、失敗に終わった。エレオノーラはエレオノーラで、これらの絵画をアメリカで転売して儲けようと考えていたようだ。彼女は弟と同様に自活力がなく、借金を重ね、金銭工面のためローベルトの遺品を売りさばき、結局は多額の借金を残して自殺した。彼女は長年モルヒネ中毒に苦しみ、一方の弟は重度のアルコール依存症で、戦後は廃人同様の生活を送った。彼女は四度結婚したが子供はなく、弟は同性愛者だったため、ローベルトとジュリエッタの子孫はこの代で絶えた。^{*15}

ベルリン国立図書館の一次資料に記録された、これらの生々しい証言のうち、エレオノーラとフランチェスコの数奇な運命については、リベラルなユダヤ系アメリカ人により紹介されたこともある。しかしジュリエッタに関しては、「一族の恥」として固く封印されてきたのであろう。やがて彼女を知る者もいなくなり、彼女の消息は夫の死後不明とされてきたのである。背景に複雑なユダヤ問題が絡むことに気づいた私は、調査結果を明らかにして良いものかどうか、一瞬悩んだ。しかし、奇しくも同時期に同じ一次資料を調査する研究者が複数いることを知り、まさに今、封印が解かれつつあることを実感した。ジュリエッタに関しては、玉川大学のカサド・コレクショ

*15 ローベルトの遺品は、以上の経緯でそのほとんどが散逸したと考えられるが、ジュリエッタ・カサド經由で日本に到着したものが他にもあるかもしれず、今後の調査が求められる。

ンに未踏の文書資料が含まれるはずであり、今後、広い意味でのメンデルスゾーン研究に貢献することであろう。^{*16}

自筆楽譜から何が読みとれるか さて、《最初のワルプルギスの夜》の自筆ピアノ譜は、作品成立の最終段階で作成された編曲楽譜であるが、多くの修正跡を含むという点で学術的に価値が高い。メンデルスゾーンの自筆楽譜は、つい百五十年ほど前のもので概して保存状態がよい。手で触って裏返したり、電気や太陽光にあてて透かしてみるのが基本的に許されているので、修正跡も含めて肉眼でだいたい判読できる。もちろん、メンデルスゾーンの筆跡自体が、端正で読みやすいという利点も大きい。修正跡も念入りに処理されているが、逆に修正以前の段階が透けて見えるように残っている。この自筆ピアノ譜も例外ではない。とはいえ、自筆楽譜は唯一無二の貴重資料であり、誰もが手にとつて見ることを許されるわけではない。原則として訓練を積んだ研究者のみ、それも自筆楽譜の検証が不可欠の課題を提示した場合にのみ、閲覧が認められる。実物を閲覧すると、どんなに細心の注意を払っても少しずつ傷んでしまうので、神経質にならざるを得ない。実物が閲覧できない場合は、マイクロフィルム等の複製を注文することになるが、たいていは白黒のため、微妙な色合い等の違い

*16 玉川大学教育博物館で未整理状態の段ボールを漁っていた時に、ヒトラーの顔写真付の宣伝用ハガキが何枚も出てきて驚いたことがある。これらはジュリエッタと関係すると思われる、このことから、彼女がナチスの信奉者であったという子供たちの証言を裏付けることができよう。

が判別できず、万全ではない。

《最初のワルプルギスの夜》の自筆ピアノ譜は、その重要性ゆえにファクシミリ（写真複製）版の刊行がかない、カラー高画質によって複雑な修正箇所や、インクの濃淡も精密に再現された。^{*17} 学術論文的な記述はファクシミリ版解説に譲り、本稿ではいくつかの具体例に限って考察したい。その際、修正の跡が観察できるだけでなく、それらを書いたり消したりした際のメンデルスゾーンの様子が目の前に浮かぶような例を取り上げよう。

机に向かうメンデルスゾーン 自筆ピアノ譜全四八ページのうち、まずは三六ページを見てみよう（図版3）。

メンデルスゾーンは、オーケストラ付の声楽曲を作曲する際、総譜ではソプラノ、アルト、テノールの声楽パートにハ音記号を用いたが、ピアノ譜では、演奏現場の便宜を考慮してト音記号に書き換えるのが通例だった。《最初のワルプルギスの夜》も、この習慣に従っている。ハ音記号とは、ト音記号やヘ音記号と同じく音部記号と呼ばれるもので、各段の冒頭に記され、記号の真ん中がハ音を指し示す。素人には見慣れない記譜法だが、専門家にとっては日常的に目にしてしている記号である。

*17 星野宏美編・解説『玉川大学教育博物館所蔵メンデルスゾーン自筆ピアノ譜——ゲーテの詩にもとづく《最初のワルプルギスの夜》（作品60）』（雄松堂、二〇〇五年）。



図版3 自筆ピアノ譜 36 ページ (玉川大学カサド・コレクションより)

図版3の修正跡を自筆総譜の該当箇所(図版4)と比較すると明らかだが、自筆ピアノ譜では、テノール・パートをテノール記号の記譜で書き始め、その後すぐにト音記号の記譜に訂正している。各音符が最初、二度ずつ高く記譜されているが、最後の音を書きかけた際にメンデルズゾーンは誤りに気づき、全体を斜線で消し、残ったスペースに正しく記譜し直しているのがわかるだろう。ただし、小節線を越えてしまったたり、八分音符のハタが欠けていたり、修正は少々不正確である。いずれにせよ、この二度のずれは、総譜からそのまま機械的に写してしまったゆえの書き誤りであることは疑いない。

テノール合唱

バス合唱

図版4 自筆総譜 82 ページ (ライプツィヒ市立音楽図書館旧蔵)

メンデルスゾーンが自筆総譜を手元に置き、そこから声楽パートを書き写しつつ、オーケストラ・パートをピアノ用に編曲していった様子が窺いとれる。

ピアノに向かうメンデルスゾーン 自筆ピアノ譜の四〇ページ、第七曲の「アンダンテ・マエストロ」に入ったところでは、ピアノ・パートに興味深い修正が見られる。ここでは二小節ごとに基本的に同じフレーズが繰り返されるが、それぞれの一小節目に共通の変更がある(図版5)。

総譜ではオーボエ、トロンボーン、ヴァイオリン、コントラバスが奏する複付点のリズムを、メンデルスゾーンは初めピアノの右上声と左手バスに与え、その一方で、ヴァイオラとチェロによる十六分音符の分散和音を右手内声に受け持たせていた。ところが後に複付点の二つ目の点を取り消し、三二分音

符のハタを塗りつぶして十六分音符にして、複付点を付点へと変更している。総譜では複付点は保持されており、このリズム変更はピアノ譜独自の変更である。この変更によつて、ピアノ・パート内声の十六分音符と外声の付点リズムが合うようにされた。

ここで興味深いのは、自筆ピアノ譜の最初のリズム変更はインクでなされているが、続く二ヶ所では鉛筆が用いられているという点だ。実際の作業を想像してみると、最初インクで変更したあと、すぐに鉛筆に持ち変えて同じ変更を続けるとは考えにくい。それゆえ、最初の変更と続く二つの変更の間には時間的隔たりがあり、おそらくは鉛筆による二つの変更の方が、時間的に先なのではないかと私は考える。

というのも、彼の鉛筆使用状況について次のように推測できるからである。そもそも、なぜ鉛筆なのかという問いが浮かぶが、それは、インクではなく鉛筆しか用いることができない状況にあったからと考えられる。おそらく彼は、出来上がったピアノ譜をピアノに向かって試奏し、音響的效果と指の都合などを確認していたのだ。そうやってピアノを弾きながら、思いついたことをすぐに書き込めるように、その際いちいちインク壺とペンのある机へと移動せずに済むように、彼は手元に鉛筆を置いていたに違いない。この箇所に関しては、メンデルスゾーンは実際に弾いてみて、ピアノ編曲では複付点リズムの効果があまりないことに気づき、それよりもピアノの弾きや

Handwritten musical score for piano, showing two staves with notes, rests, and dynamic markings like "Pargltono", "Dissoluto", "Allegro", and "Allegro molto". The score is written in ink on aged paper.

図版5 自筆ピアノ譜 40 ページ (玉川大学カサド・コレクションより)

すさを優先させたのだろう。

さらに細部に目を向けると、三つ目の複付点の左手は、インクで書き込まれた際、点自体は二つあるがハタが一本足りず、誤って十六分音符として記譜されていることがわかる。もしかしたらメンデルスゾーンは、ピアノ試奏中にこの記譜上の誤りに気づき、それがヒントになって、複付点を付点に変更しようと思いついたのかもしれない。その際、同じ段の二小節前の複付点まで遡って変更したものの、その前の段の複付点は修正し忘れ、後に机の上で再び全体を見直した際に気づき、インクを用いて変更を書き入れたとも考えられよう。

メンデルスゾーンはその他にも数ヶ所、鉛筆を用いて音符を修正している。そのいづれもが、ピアノの弾きやすさや音響的效果を考慮した改変なので、やはり同様にピアノの試奏中に書き直したと推測される。

推敲するメンデルスゾーン 以上を踏まえて、四五ページを観察したい(図版6)。

これは、自筆ピアノ譜におけるもつとも大規模な修正箇所である。二段目終わりから終結合唱が始まるが、メンデルスゾーンは当初ここに「第十曲」と書いていた。後から鉛筆で「第九曲」に修正したが、二つある番号のうち上方のものは修正し忘れていた。こうした曲番号の修正、さらには歌詞の正書法やページ番号の記入等にも鉛筆が使われているが、これらの二次的な書き込みは、ピアノ試奏中の修正とは違う時期になされたと考えられる。

ここでインクによって派手に書き込まれた修正の原理は実は単純であり、メンデルスゾーンは第九曲の冒頭フレーズの入りを半小節早めている。三段目冒頭の半小節分を斜線で消して二段目終わりに持っていき、もとの小節線を削除して、新たな小節線を引いているのがわかるだろう。このような念入りな抹消跡も、よく見ると肉眼で判読可能である。さらに注意深く観察すると、下段冒頭のソプラノとアルトのパートに

The image shows a page of handwritten musical notation for piano. The score is written on multiple staves. At the top left, there is a tempo marking "Allegretto". The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as "p", "pp", "ppp", "f", "mf", and "dim". There are several instances of heavy black scribbles obscuring parts of the music, particularly in the middle and lower sections. Handwritten annotations in Japanese are present throughout the score, including "No. 10", "Andante maestoso", "No. 9 Andante con moto", and "Constante". The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

図版6 自筆ピアノ譜 45 ページ (玉川大学カサド・コレクションより)

鉛筆でも斜線が引かれている。おそらくメンデルスゾーンは、ピアノで試奏した際に第九曲の入りを半小節早めることを思いつき、覚え書きとして鉛筆で印を付け、その後、机の上でインクを用いて丁寧に修正したのでろう。

《最初のワルプルギスの夜》は、キリスト教が広まる前のドイツを舞台とし、五月一日前夜に生贄の儀式を行おうとするゲルマンの土着宗教と、その野蛮な行為を取り締まろうとするキリスト教の対決を描く。第八曲では、異教徒の儀式を制圧するために見張りに立ったキリスト教徒たちが、逆に異教徒が扮する悪魔の姿に脅かされ、逃げまどう。第八曲終結では、テノール独唱とテノール合唱、バス合唱が互いに「逃げろ」と歌い交わしつつ、音量を落としていき、闇夜へと消え去る様子が見事に描写される。そこに覆い被さるように第九曲の混声合唱が歌い始め、異教徒による輝かしくも荘厳な賛美の合唱となる。第九曲は、第八曲から途切れなく続くが、メンデルスゾーンは第九曲の入りをさらに半小節早めることによって、劇的転換の効果をより高めようとしたのであろう。

なお、自筆総譜の該当箇所を見ると、ピアノ譜と同様の修正がインクで書き込まれている。メンデルスゾーンは、両者を並べて、修正作業を行ったと思われる。しかし、自筆総譜の修正はそれでは終わらず、後にさらなる修正が書き加えられた。実はメン

デルスゾーンはピアノ譜の作成中のみならず、出版社にこれを提供したあとも度重なる改変を行い、校正の段階で初版楽譜にそれらの改変を反映させていったのである。

創作の場としての自筆ピアノ譜 最初に述べたように、《最初のワルプルギスの夜》の自筆ピアノ譜は、出版のために作成された編曲譜であり、その時点で作品は基本的に完成していた。しかし、この自筆楽譜には、ピアノ編曲のための試行錯誤のみならず、作品の構造に関わる重要な改変も含まれている。それらの改変を、自筆総譜および初版楽譜各種の該当箇所と比較することにより、作曲の最終段階を明らかにすることが可能である。こうした考察にはいささか専門的知識が必要なので、本稿では軽く触れるにとどめたが、^{*18}《最初のワルプルギスの夜》の自筆ピアノ譜は、メンデルスゾーンが徹底的な推敲型の作曲家であったことを示すとともに、彼が最終稿に到達するまでいったい何を問題にしていたのかを、具体的に考察するための土台となることを強く調したい。

楽譜資料の研究は、確かに細かい作業の連続である。しかしその研究は、ある音が微妙に書き直されているとか、細部に書き誤りがあるとかいうマニアックな世界に終始するものではない。創作の現場に立ち会うような心躍る体験であるとともに、自分

*18 詳細は前掲のファクシミリ版（註17）解説を参照。

自身の音楽理解を問い直すことにもつながっていく。私がメンデルスゾーンの楽譜の研究を続けているのは、彼の音楽に惹かれていたからに他ならず、楽譜研究を通して作品と作曲家に新たな光を当てられると信じるからだ。西洋音楽史学の資料としての楽譜は、音楽そのものと同様に、真の意味で創造的な研究の源泉である。

謝辞

資料掲載許可をいただいた玉川大学教育博物館と、資料の画像データを提供いただいた雄勝堂出版に深く感謝の意を表します。

●さらなる学習のために（参考文献）●

大崎滋生『音楽史の形成とメディア』（平凡社、二〇〇二年）

小林義武『バッハ 伝承の謎を追う』（春秋社、一九九五年）

樋口隆一『原典版のはなし』（全音楽譜出版社、一九八六年）