

# ベートーヴェン初期印刷楽譜におけるプレートの混在 彫版道具についての一考察

長谷川由美子

長い年月を費やしたベートーヴェンの初期楽譜目録のウェブ公開に続いて簡易日本語ガイドもようやく完成した。タイトルページの記述を追って、『ベートーヴェン作品総目録』（キンスキー＝ハルム編、ヘンレ社 1955 年）で確かめるだけで精一杯だった最初の頃に比べ、くる日もくる日もどっぷり 19 世紀の楽譜の世界に埋没していたせいだろうか、既存の書誌の使用等に一種職人的な「勘」が芽生えてきたことは確かである。また、書物や辞典類にみられるさまざまな初期楽譜についての記述を紙の上だけでなく、実感として体験出来た重みを感じている。このレポートではその中のひとつであるプレートを巡る問題の一部を取り上げて、私自身が主にベートーヴェンの楽譜を使って行った調査を報告したい。

## 1 彫版楽譜とは

ベートーヴェン時代の楽譜印刷は 3 種類の方法で行われていた。細々と続いていた可動細分活字による活版印刷、彫版印刷、そしてちょうどベートーヴェンの時代に登場するリトグラフによる印刷である。彫版の手法は 1500 年代の初めに発明され、多分この世紀の終わりには楽譜にも使われたらしい。楽譜は最初、銅版のプレートに鋼鉄製の彫刻針で直接彫られていたが、高価で扱いが難しい銅版から「しろめ」（錫と鉛あるいは銅との合金）にプレートが変わり、直接彫りに代わってパンチが使用されるようになった。パンチ（図参照）は先端に音部記号や音符、休符等、さまざまな記号付きの道具で、長さは約 7.5 cm から 9 cm、四角い軸の一边は 7.5 mm から 10mm 弱、右下の二重線はパンチの下辺を示し、調版師たちはここに親指を当てて先端をハンマーで打ってプレートに刻みを付けていった。<sup>(1)</sup>

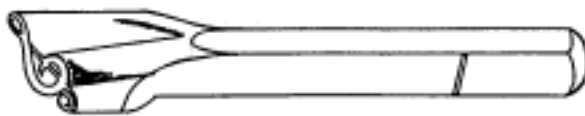


図1 ト音記号のパンチ<sup>(2)</sup>

<sup>(1)</sup> T. Ross: The Art of Music Engraving & Processing (Miami, 1970) p. 20

<sup>(2)</sup> Ross: p. 10

これらが広く使われ出したのはイギリスでは1696年ごろ、フランスでは1740年ごろ、ドイツでは1775年ごろであった。<sup>(3)</sup>このような方法で作られた楽譜を銅版に直接彫り込まれたものと区別して、彫版楽譜と呼んでいる。(実際には彫るのではなく打ち込むので、彫版という言葉は実態を表わすものではない)

「(彫版印刷は) 出版者にとって、必要とする部数を印刷した上で、望むだけの期間プレートを保管することができる印刷方法だった。(中略)間違ったパッセージは裏からプレートを叩きつぶす事で簡単に直せて、新しい楽譜がまた彫版可能であった。作曲家は内容の変更ができたし、編集者は指使いや、記号、トランスレイション、その他を校正したり付け加えたり削除したりした。疲弊したプレートや多くの改変を必要としたプレートは簡単に新しいものに取り替えられた。(中略)ある時期に彫版されたプレートは後に改訂されることもあっただろう。新しいプレートは後日取り替え可能だったし印刷も後で行われたかもしれない。可動細分活字による印刷では、事前に決められた印刷部数が刷り終わった時点で活字は解版された。再版の需要がある場合に、活字は又組み直されねばならなかった。これは高くついた。紙はあいかわらず高価だったが、彫版プレートは、楽譜出版社が少ない投資で営業できる出版業を可能にしたのだった。」<sup>(4)</sup>

### 彫版師たち

印刷方法を支えていた彫版師たちについての個人情報には例外的な何人かを除き、ほとんどまったく記録されていない。しかしタイトルページを製作する彫版師と楽譜本体を作る人々はたぶん同一人物ではない。前者は彼らの美的感覚にしたがって硬いプレートに直接彫りこんでいくデザイナーで、後者は一定の規則に基づいてプレートに様々なパンチやその他の補助道具を使って楽譜を仕上げていく職人だった。<sup>(5)</sup>

タイトルページを仔細に見ていくと非常に細い字体でこれらのデザイナーの名前が見つかることがある。ベートーヴェンの頃のタイトルページは1800年から1815年まで続くナポレオン戦争の影響を受けて、一世代前のような華やかな表紙を作る余裕はなくなっていたが、それでも戦争が終わった頃から渦巻き模様や数多くの飾り文字、時おり見られる小規模なヴィニエット等、単なる職人の仕事を超えた芸術的意匠がタイトルページを彩っている。そして、ごくたまに、職人の彫版師たちも楽譜第1ページや楽譜最終ページ下の隅に自らの名前を記していたりする。クランメルは彫版師たちが「出版社ごとに決まった一セットのパンチを使い分けていた」こと、「パンチは特にある版の彫版師を特定するのに役立つように思える」として見分けるポイントに触れている。しかしながら「年代確定によって、彫版師の認定が将来の研究の一分野として有望とは思えない。それは彫版師の経歴がほとんどまったく記録され

---

<sup>(3)</sup> D. W. Krummel: Guide for Dating Early Published Music (Kassel, 1974). p. 96

<sup>(4)</sup> Krummel: p. 10

<sup>(5)</sup> Krummel: p. 100

ていない」ためであると続けて、パンチを出版年代の証拠として使うことに懐疑的である。(6)

### 調査方法

彫版師の経歴を追うことは不可能でも、当館が所蔵している豊かな楽譜のパンチの種類を詳しく調べることで、楽譜のプレートが作られた年代を推定できるのではないだろうか。今回は最も楽譜の種類が多く、そのほとんどすべてが彫版楽譜であり(7)、極めて短期間に様々な出版社が分裂、合併、版権の譲渡を繰り返していたウィーン音楽出版界の1786年から1830年までの状況を取り上げた。参考までに文末に1785年から1830年までのウィーン音楽出版界の社名変更や吸収合併、版権譲渡についての図を掲載した。経営者の名前や共同経営にまで言及すると図が煩雑になりすぎるため省いてある。詳しくは『ニュー・グローヴ世界音楽大事典』(以下ニュー・グローヴと記す)、『The New Grove Dictionary of Music and Musicians』第2版やワインマンの著作(8)を参照されたい。

一つの出版譜の中でプレートが混在している楽譜に調査の柱を置き、1830年までに出版された彫版楽譜のうち、ウィーンの出版物230余点を対象とした。再版等、初版とプレートが一致する楽譜は除いてある。大部分はベートーヴェンの作品であるが、所蔵する他の作曲家の作品とクランメルに掲載されている若干の譜例を加えた。また、出版社ホフマイスターはウィーンとライプツィヒにまたがり、彼の継続出版社も両地域にあったため、今回の調査に含めた。

### プレートの混在

プレートの混在は以下の3つの場合が想定できるが、本報告では1)と2)について考察した。

- 1) 複数の彫版師が協力した。『ニュー・グローヴ』にはトマス・クロス、ウィリアム・フォスター、それにリコルディの例が挙げられている。(9) 同じく『ニュー・グローヴ』の「ホフマイスター」の項目にひとつの作品のある部分はホフマイスターに、ある部分はアルタリアによって彫版されたことが述べられている。(10) ホーフシュテッターが作曲し、ハイドンの名前で出版された6曲セットの弦楽四重奏曲に2人の彫版師がかかわった事実も報告されている。(11)
- 2) 再版の際、劣化して使用できなくなったプレートを何箇所か新しく彫版しなおした。劣化は初期のウィーンのエディションに特徴的に見られる現象で、1000部を超えて印刷されると出現するといわれている。実際はもっと印刷回数が少なくても起こりうることはピアノソナタ《ワルトシュ

---

(6) Krummel: pp. 96-

(7) リトグラフの割合はその開始年1798年から約30年後の1830年に19%に達するが、この間のウィーンにおけるベートーヴェン作品の出版は当館所蔵ではわずかに1点で(《ウエリントンの勝利またはヴィットリアの戦い》1816年シュタイナー出版スコア原版譜【所蔵番号S12-104】)、ウィーンは圧倒的に彫版印刷の世界であった。

(8) Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe 2 (Wien, 1962-1985)

(9) 楽譜の印刷と出版《ニュー・グローヴ世界音楽大辞典第4巻》講談社1993. p. 366

(10) ホフマイスター《ニュー・グローヴ第16巻》pp. 86-87

(11) 大崎滋生「楽譜の文化史」音楽之友社1993. p. 98.

ティン》の例を見れば明らかである。<sup>(12)</sup> プレーートの劣化は、インクを付けた後でプレートを乾かすために拭き取ったり、印刷の後に汚れを取ることに原因があるのであって、回転印刷機の強い圧迫によって生じたのではない。しろめや鉛の柔らかいプレートは、銅や亜鉛といった強い材質のものより早く劣化した。しかしウィーンではこちらの方が好まれたのである。<sup>(13)</sup>

- 3) 別々に出版された楽譜が集められて新しい楽譜として出版された。歌のシートがアンソロジーに集められたり、オペラのナンバーが全曲にまとめられたり、別々に出版されたピアノソナタ等が分厚い一冊にまとめられたりした。<sup>(14)</sup>

#### 例 1

##### 《ピアノ三重奏曲》Op. 1 【所蔵番号 S11-645】

1795 年にアルタリア社から原版譜が出版され、その後『ベートーヴェン作品総目録』によればアルタリアで 3 回、アルタリアから独立した際版權が移ったカッピから 3 回も版を重ねている。当館の所蔵している楽譜はタイトルページの記述その他から判断すると第 5 番目の改題版にあたるが、改題版のもとの定義とは大幅にずれて非常に多くのプレートが混在する珍しい例である。(『ベートーヴェン初期印刷楽譜目録』では“第 2 版か?”とした) なお、正確な出版年はわからないが、幸運なことに使われた紙の透かしから 1812 年以降であることが判明している。<sup>(15)</sup>



図 2 ピアノ三重奏曲 Op. 1 に使われた紙の透かし

以下にプレートの混在の内訳を記した。

---

<sup>(12)</sup> 長谷川由美子「ベートーヴェンの初期印刷楽譜にみられる書誌的証拠としてのウォーターマーク」《国立音楽大学音楽研究所年報第 13 集(1999 年度)》p. 55.

<sup>(13)</sup> Krummel: p. 35

<sup>(14)</sup> Krummel: p. 99

<sup>(15)</sup> 長谷川論文: p. 63

## プレート1



図3 ピアノ三重奏曲 Op. 1-1. p. 1

ピアノ・パート： pp. 1-8, 11-12, 14-17, 20-22, 23-24, 29-31, 33, 35-36, 39-43, 45-46, 48-51, 53, 56-64.

プレート番号なし。処々に太い亀裂あり。原版譜。ピアノ・パートのみに使用。

同じパンチを使った例は1795年から1802年までにアルタリア、モッロ、トレークから出版された当館所蔵のすべての楽譜22冊に見ることができる。ト音記号、8分休符、4分休符、ピアノ、フォルテ、クレッシェンド、デクレッシェンドはそれが楽譜に現われる限り、すべて同じ形である。

## プレート2



図4 ピアノ三重奏曲 Op. 1-2. p. 44

ピアノ・パート： p. 44.

ヴァイオリン・パート： pp. 4, 7, 9, 11-13.

チェロ・パート： pp. 6-7, 10, 12-13, 17.

プレート番号なし。かすかな亀裂あり。

ト音記号その他のパンチとも1797年から1803年までのカッピ、アルタリア、ホフマイスター(ウィーン、ライプツィヒとも)等、当時の出版社の楽譜に広く使われている。ただしこの楽譜のへ音記号は他に使われたパンチとは異なっている。

### プレート3



図5 ピアノ三重奏曲 Op. 1-1. p.9

ピアノ・パート： pp. 9-10, 18, 25-28, 32, 37, 47, 52, 55, 65.

ヴァイオリン・パート： pp. 8, 14, 15.

チェロ・パート： pp. 4-5, 14.

プレート番号 563。かすかな亀裂あり。

ト音記号は美術工藝社から 1810 年に出版された 2 つの楽譜と同じである。他のパンチは原版譜に似ているものの、同じではない。

### プレート4



図6 ピアノ三重奏曲 Op. 1-1. p.13

ピアノ・パート： p.13.

ヴァイオリン・パート： pp. 1-3, 5-6, 17, 19-21.

チェロ・パート： pp. 1-2, 8-9, 11, 16.

プレート番号 563。亀裂なし。

ト音記号が一致する楽譜はなかったが、ピアノとフォルテは 1802 年から 1808 年まで出版された美術工藝社の 21 点の楽譜(ピアノソナタ《ワルトシュタイン》やピアノソナタ第 22 番を含む)や 1810 年カッピ出版のピアノソナタ《悲愴》と同じである。

## プレート5



図7 ピアノ三重奏曲 Op. 1-2. p.34

ピアノ・パート： pp. 34, 38.

プレート番号 563。亀裂はなく、インクの色は鮮明。

ト音記号と8分休符、4分休符、フォルテが一致する楽譜は1810年カッピ出版のピアノソナタ《悲愴》。アルタリア出版1814年の《フィデリオ》ピアノ・ヴォーカル・スコア<図12>とはピアノ、フォルテが異なる。

## プレート6



図8 ピアノ三重奏曲 Op. 1-3. p.54

ピアノ・パート： p. 54.

ヴァイオリン・パート： pp. 10, 16, 18.

チェロ・パート： pp. 3, 15.

ヴァイオリン・パートの10ページだけにプレート番号が付く。亀裂はなくインクの色は鮮明。

ピアノ・パートの大括弧（ブレス）が現在と同じ形に変わっている。チェロ・パート15ページのト音記号は<プレート5>と同一。<プレート5>と<プレート6>は同じ彫版師の製作だろう。8分休符、4分休符、フォルテはプレート5と同様、1810年や1814年出版の楽譜と同じものである。モッロ出版のヴァイオリンソナタ《春》の第2版（1812年以降）<sup>(16)</sup>やホルンソナタ（後述）にも同じパンチが使われ

<sup>(16)</sup> タイトルページは原版譜と同じだが、プレートが一新されたことが武蔵野音楽大学図書館所蔵の楽譜との比較

ている。サンプルが少ないため限定は出来ないが、たぶん一番遅く取り替えられた分であろう。

## 例 2

### 《ホルンソナタ》Op. 17【所蔵番号 S11-761】

原版譜は 1801 年にモッコより出版。プレート番号は 147 だったが、1802 年から 1804 年の間にモッコから再版されたときには 947 に変わっていた。1808 年にモッコから再度出版。このときプレート番号は 1101 になり、第 6、7 ページが新しいプレートに取り替えられた。なお当館はピアノ・パートしのみ所蔵。

ここにも 3 種類のプレートが混在している。

#### プレート 1



図 9 ホルンソナタ Op. 17 p. 3

プレート番号 M. 1101 : pp. 3, 4, 5, 8, 10, 11.

原版譜。図の左にみるように大きな亀裂が目立つ。ト音記号を除く他の記号が作品 1 の原版譜<図 3>とまったく同じである上、ト音記号もよく似ている。ハイドンが 1800 年に自費出版した《天地創造》の豪華なスコア原版譜 (S12-772) にも同じパンチが使用されているが、ト音記号とピアノ、フォルテのサイズは一回り小さい。

#### プレート 2



図 10 ホルンソナタ Op. 17 p. 6

---

で判明した。紙はピアノ三重奏曲と同様の透かしを持つことから印刷年は 1812 年以降としてある。



プレート番号 M. 1101 : pp. 6, 7.

1808年に新しく作られたプレート。多少亀裂がある。モッロ出版のヴァイオリンソナタ作品23の17ページ目(1808年に製作か)や同じく1810年モッロ出版の作品76、1804年美術工芸社出版の作品45が同じパンチを使用している。この4曲のプレートはト音記号、8分休符、4分休符、ピアノがまったく同じ形で、フォルテが2つの楽譜に共通し、クレッシェンドが3つの楽譜に共通している。

### プレート3



図 11 ホルンソナタ Op. 17 p. 2

プレート番号 1101 : pp. 2, 9, 12, 13

作品1の第6番目のプレートやヴァイオリンソナタ作品24《春》の第2版<sup>(17)</sup>と同じ種類である。左手最初のト音記号は彫版の際付け忘れられたが、後の所有者によって鉛筆で書き入れられた。データが少ないためはっきりいえないが、プレート製作年は1814年に近いのではないだろうか。

### 例 3

#### 《フィデリオ》Op. 72 2種類のピアノ譜とピアノ・ヴォーカル・スコア

ピアノ譜1 : 1814年アルタリア出版【所蔵番号 S12-022 と S12-024】

ピアノ・ヴォーカル・スコアの〈図 12〉と同じパンチを使用。序曲には細かな亀裂が目立つ。

ピアノ譜2 : 亀裂が入ってしまった序曲が新しいプレートに入れ替えられた。1818年以降にアルタリアより出版【所蔵番号 S12-023】。プレートはピアノ・ヴォーカル・スコアの〈図 15〉と同じもの。

ピアノ・ヴォーカル・スコア【所蔵番号 S12-015】は4種類の異なったパンチによるプレートから構成されているが、各ナンバー(ナンバーごとにプレート番号が異なる)は同じ種類のパンチで統一されている。また、ヘッドタイトルは実にさまざまな書き方がされていて、『ベートーヴェン作品総目録』と

---

<sup>(17)</sup> : (16) 参照

異なる記述がかなりあるが、プレートの種類とヘッドタイトルの表記の間に何らの関係を見つけることはできなかった。

### プレート1

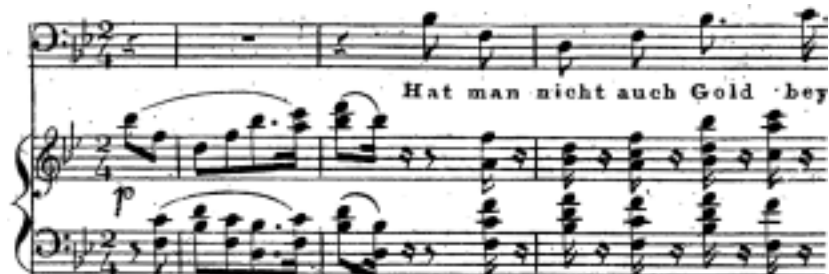


図12 《フィデリオ》Op. 72 ピアノ・ヴォーカル・スコア 第4番 プレート番号2331 p. 1

プレート番号 2331, 2332, 2333, 2335, 2336, 2338, 2342.

1814年のピアノ譜と同種類のパンチで製作されている。ピアノ三重奏曲の<図10>と同種だが、ピアノ、フォルテのパンチが新しくなった。この2つの記号の組み合わせは1808年頃からモッコ、アルタリア、カッピ、カッピ&ディアベッリでかなり長い間使われた。特に特徴のあるピアノのパンチは4社に加えてリードル、シュタイナーと幅広くウィーンの出版社で好まれた。

### プレート2



図13 《フィデリオ》Op. 72 ピアノ・ヴォーカル・スコア 第1番プレート番号2328 p. 1

プレート番号 2328, 2329, 2330, 2334, 2337, 2339, 2340, 2341.

1802年から1814年までのアルタリアやカッピ出版の7つの楽譜と同じパンチで彫版されている。細いト音記号、調号の間隔が離れていること、拍子記号の上の数字が大きいことなどが特徴である。ピアノソナタ《月光》の原版譜（カッピ1802年）も同じパンチを使って製作されている。

### プレート3



図 14 《フィデリオ》Op. 72 ピアノ・ヴォーカル・スコア終曲 プレート番号 2343. p. 1

プレート 2、3 と同じト音記号、ピアノ、フォルテだが、休符はまったく異なる。拍子記号の<C>は《月光》の原版譜第 1 楽章と同じ形である。<図 14>と同種のパンチで彫版された楽譜はなかったが、年代的には<図 13>のプレートに近いだろう。

#### プレート 4



図 15 《フィデリオ》Op. 72 ピアノ・ヴォーカル・スコア序曲プレート番号 2327. p. 1

1818 年版ピアノ譜の序曲と同じものである。プレート 2 と同じト音記号だが、8 分休符、4 分休符が異なる。拍子記号 C の先端の小さな飾りが目に付くが、これも<図 13>と同種のプレートには見られなかった新しい特徴である。同じ種類のパンチは 1816 年から 1819 年までのアルタリア、P. カッピ、シュタイナーの 12 の楽譜に使われている。序曲はピアノ・ヴォーカル・スコアにもピアノ譜にも使用可能で、他の部分に比べてプレートの疲弊度が高かったため、アルタリアは新しく版をおこしたのだろう。同じプレートから印刷されているが、ピアノ譜の序曲と比べると細かな亀裂が目立つ。

### 考察

#### その 1：パンチの使用年限

3 つの例によって、彫版道具であるパンチの使用はある限定された期間だということがわかる。サンプルが少ないためその期間の上限や下限を明確にできないケースも多多あるが、おおよその期間をさし示

すことは可能であろう。たとえばピアノ三重奏曲のプレート1(図3)と同じパンチを用いた楽譜は1795年から1802年の間に出版されている。1793年以前のアルタリアの楽譜でも同じパンチのセットが使われていたがピアノとフォルテの形が異なっている。同じ例は《フィデリオ》のピアノ・ヴォーカル・スコアの〈図14〉、〈図15〉、〈図16〉に見ることができる。これらの図のト音記号は1802年から1819年までの比較的長い期間使用された。しかし休符やピアノ、フォルテの使用が2つのグループに分けられ、年代もそれに呼応している。一本のパンチの使用期間を明言することは出来ないが、私が調査した範囲内では30年に満たない年数だった。ト音記号を例にとると、1786年から1830年までの間にウィーンで使われた数は36である。一本のパンチが磨耗によって使用不可能になると、活字のように鋳造されてコピーのパンチが作られたのではなく、その都度新しいパンチが彫刻されたのだろう。明らかに以前に使われた形とペアーかと思われるものもあるが、一つ一つ手作りだったため微妙に細部が異なる。しかし、時代が進むにつれて専門の彫版会社やパンチメーカーが設立されるようになる。<sup>(18)</sup> 私が調査したベートーヴェンの時代はパンチで年代をある程度限定できた期間だったのだろう。

## その2：彫版師と出版社

彫版師は克蘭メルが述べたように出版社ごとに決まった一セットのパンチを使い分けていたのだろうか。

美術工芸社の1803年から1806年までの12の楽譜は同じ一セットのパンチが使用されていた。〈図19〉参照。



図19 ピアノソナタ《ワルトシュタイン》Op. 53 原版譜 p. 2 <sup>(19)</sup>

この期間の美術工芸社のト音記号と4分休符は非常に特徴的で、簡単に見分けられる。同社の1805年から1808年にかけての8つの楽譜にはこの特徴的なト音記号に代わって大ぶりの記号が登場するが、あとのパンチは同じ種類である。〈図20〉参照。

<sup>(18)</sup> Gamble:p. 85, pp. 109-および E. Austin: The Story of Music Printing(London) 写真ページ参照

<sup>(19)</sup> 1805年美術工芸社出版【所蔵番号 S11-920、S11-921】



図20 ピアノソナタ第22番 Op. 54 原版譜 p. 2<sup>(20)</sup>

その他、1814年頃から1823年頃にシュタイナーから出版された17の例<図21>や、1809年と1810年のアルタリアの6例<図22>などが一セットのパンチを使って製作された楽譜では数が多い。



図21 ピアノソナタ27番 Op. 90 原版譜 p. 2<sup>(21)</sup>



図22 メヌエット WoO 7-8<sup>(22)</sup>

8種類のパンチのうち、3ないし4つの記号が一致する楽譜はもっと多かった。このような例からはガンプルが述べた「自分たちの出版物に特色ある形式をのぞんだ出版社側がどのパンチを使用するかを決

<sup>(20)</sup> 1805年美術工芸社出版【所蔵番号 S11-922】

<sup>(21)</sup> 1815年シュタイナー出版【所蔵番号 S12-461 と S12-101】

<sup>(22)</sup> 1808年アルタリア出版【所蔵番号 S12-589】

めた。つまり趣味の問題だったのだろう。」<sup>(23)</sup> という主張がもっともだと思える。しかしウィーンの場合厳密に行われていたとは言いがたい。同じ曲が同じ彫版師シェーファーによって別の出版社から出た《アダライーデ》のような例もある。<sup>(24)</sup> 多くのパンチがウィーン音楽出版社の状況を示すがごとく錯綜していた。アルタリア、カッピ、モッロは同じ系列とも考えられるので、同じパンチがこの3社に共通していることは容易に想像できるが、別系列と思われるトレークや美術工芸社、シュタイナー等およそウィーンの出版社すべてが彫版師も彼らが使う道具も共用していたようである。それは《アダライーデ》の例でみるようにウィーンだけでなくライプツィヒのホフマイスター&キューネルにまで及んでいた。ト音記号では錯綜ぶりが比較的少ないが、他の記号はより広い範囲に散らばっていた。1830年以降、出版社はさらに統合される。この傾向が続くのかどうか今後の調査を待ちたい。

### その3：複数の彫版師？

《ピアノ三重奏曲》のヴァイオリンとチェロ・パートにはまったく<図3>が使われていない。両パートの原版譜は<図3>だったのだろうか、それとも彫版者が他にいたのだろうか。一部のパートが他と異なるパンチで製作された楽譜は他にもある。《ヴァイオリンとピアノのため3つのソナタ作品12》(アルタリア1799年原版譜S11-723)と《弦楽五重奏曲作品4》(モッロ1796年原版譜S11-681)である。しかしこれらがパート譜別に2種類のパンチで彫版されているのに比べて、《ピアノ三重奏曲》のヴァイオリン譜とチェロ譜のプレートの混ざり方はあまりにも複雑である。ピアノ譜のように目だって多いプレートがない上、プレートの疲弊度はピアノに比べるとわずかである。したがって原版譜はすべてプレート1だったのではないかと私は思う。

ではひとつのパートが完全に2種類に分かれる場合、複数の彫版師が協力したのだろうか？<図3>と<図4>、それに作品12と作品4のプレートと同じパンチで彫版されている他の楽譜を調べたところ、意外な事実がわかった。<図3>と<図4>の見かけはまったく異なる。したがって異なる彫版師によって製作されたように見える。

---

<sup>(23)</sup> W. Gamble: Music Engraving and Printing (New York, 1971) p. 107

<sup>(24)</sup> 原版譜は1797年アルタリア出版。ファクシミリの一部がH. Lühning: Adelaide und die Verleger der Beethoven-Zeit. 《Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 7, 1990》pp. 56-57.)に掲載。1803年にライプツィヒのホフマイスターウントキューネルから後続版(S11-895)が出版。両者は全く異なる。



図 16 ピアノソナタ第 13 番 Op. 27-1 原版譜<sup>(25)</sup>

図 16 をごらんいただきたい。1802 年にカッピから出版されたピアノソナタ第 13 番の原版譜であるが、この楽譜の第一ページ下には“Jos. Schäfer sc”と珍しく彫版師の名前が記してある。同じパンチによる楽譜は他にもたくさんの例があり、特に<図 16>にみられるト音記号、へ音記号、拍子記号の「C」はセットになって使われる場合が一番多い。しかしへ音記号や拍子記号が他のト音記号である<図 3>や、<図 9>とともに使われたり、<図 4>のト音記号が<図 3>のへ音記号とともに使用されているケースが多く楽譜に見られた。つまり<図 3>と<図 4>、それに<図 9>は同じ彫版師によって作製されたプレートである可能性が高いのである。一人の彫版師なのか、シェーファーを中心とする彫版工房なのかは判断できない。彫版師の名前が記してあっても必ずしも個人の製作とは限らないからである。<sup>(26)</sup> 彫版師「シェーファー」の楽譜の一番早い例は 1791 年に音楽専門出版社ではないアルベルティから出された当時の人気作曲家による歌曲選集 (S12-774, S12-775) であろう。たぶんに遊び心のある彫版師だったらしく、下図のように終止に様々な装飾が施されていたりする。

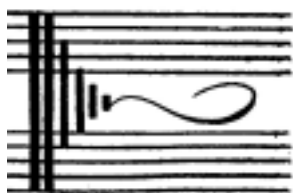


図 17 ピアノソナタ《悲愴》Op. 13 原版譜の 1 楽章終止



図 18 《あこがれ》Wo0134 終止<sup>(27)</sup>

<sup>(25)</sup> B. Jeffery ed.: Ludwig van Beethoven The 32 piano sonatas: in reprints of the first and early editions, principally from the Anthony van Hoboken Collection of the Austrian National Library (London, 1989) vol. 1

<sup>(26)</sup> 楽譜の印刷と出版《ニューグローヴ》p. 366

<sup>(27)</sup> 1812 年以降美術工芸社?【所蔵番号 S12-305】

それに対して4つのプレートが混在する《フィデリオ》は事情が多少異なる。序曲の作製時期が他の3つより遅いことは確かであるが、この3つのプレートは時期的に重なっている。〈図 13〉と〈図 14〉は同じ工房で作られたのだろう。分量の多いピアノ・ヴォーカル・スコアを複数の彫版師が作製したのかもしれない。ちなみにボンのベートーヴェン・アルヒーフ所蔵の楽譜も当館と同じプレート構成である。

#### その4：ピアノの大譜表で使われるブレースの形の定着

ウィーンでブレースが現在一般に使われているような形に定着するのは、ロンドン、ドイツ各地、パリに比べてきわめて遅い。しかしデンマーク、スウェーデン、チェコに比べると早く導入されたことが克蘭メル〔各国レポート〕<sup>(28)</sup>を分析してわかった。ウィーンでも出版社によって多少の違いがあるが、美術工芸社では1807年ごろから、モッロ社では1808年などが早い例である。しかしながら、1785年という最初期のアルタリア出版物であるヴァンハルのOp. 31《アリエッタと12の変奏曲》(S10-449)には現在のようなブレースが使われていて、楽譜第一ページには彫版師ヒューベルティ(Anton Huberty)の名前が記されている。<sup>(29)</sup>ブレースはウィーンを囲む他の国と同様な形であったが、1791年のヒューベルティの死後変化し、再び1807年ぐらいから現在の形に定着したのだろう。

#### その5：直線から曲線へ

プレートを年代順に並べて観察してみると、直線的だった8分音符の旗や8分休符、4分休符が後に彫版されたプレートでは曲線で現されるようになっていく。他のパンチも同じ傾向をもっていて、ピアノ、フォルテのパンチも硬い活字体から、丸みを帯びた字体が好まれるようになった。

#### その6：入り乱れる音部記号、多種多様な形のリピート記号

図 13 の声楽パートがテノール記号で彫版されていることにお気づきだろう。ソプラノ記号、アルト記号、テノール記号は珍しくない。これはベートーヴェンの自筆譜に従って彫版されるためであるが、1814年《フィデリオ》は各音部記号で、1816年《遙かな恋人へ》はト音記号で、1823年《ミサ・ソレムニス》は各音部記号でといったように自筆譜自体も一定していない。《ミサ・ソレムニス》の場合、1827年ショット社出版の原版譜は各音部記号だが同年同社によるピアノ・ヴォーカル・スコア(S12-196)はすべてト音記号とヘ音楽記号で彫版されている。ピアノ・ヴォーカル・スコアが現在のように2つの音部記号へ移行する時期だったのだろう。

リピート記号では他のパンチと異なって、パターンは見出せなかった。ピアノ三重奏曲のプレート1(図

---

<sup>(28)</sup> Krummel : pp. 125-247

<sup>(29)</sup> 彼はウィーンに彫版楽譜印刷の方法を導入した人物といわれており、1791年に亡くなるまでアルタリアの彫版師を勤めた。(ニューグロヴ中のヒューベルティとアルタリアの項)



3) と同種のプレートは一番数が多いが、リピート記号に関してはさまざまである。2つの点、2つの四角、4つの点、4つの四角、2つの長方形・・・と現在の点にあたる形もさまざまな上、非常に装飾的に彫られているので、パンチではなく、直接プレートに彫ったのではないかと思う。1830年までの楽譜を見る限り、現在の形へはまだ移行していない。

## 結論とその応用

彫版印刷は出版者にとって実に便利な出版形態であったが、私のように目録作成者にとってはなんと厄介な代物である。楽譜の年を考えてみよう。第1版から第2版の出版の間には次のようなさまざまな「年」がある。第1版のプレートが作られた時、プレートに直しが入った時、プレートが疲弊したため一部が取り替えられた時、出版社が著作権譲渡によって変わった時、プレート番号が変えられた時、値段が変わった時、出版社の住所表示が変わった時、タイトルページのデザインが変わった時、そしてそれぞれの「時」の間には内容の変更がまったくない後刷りがはいることもある。その後やっと第2版の発行によって一つの楽譜出版は終わりになる。ところが実際に楽譜の年代がカタログその他で明らかになるのはプレート製作の年と、タイトルページのデザイン変更時の年で、その他の変更年や増刷の年がわかることは大変少ない。<sup>(30)</sup>

さらに第2版でも落とし穴がある。まったく同じタイトルページ、プレート番号をもちながらプレートがすべて取り替えられた版、つまり第2版が待ち構えていたことも一度や二度ではない。第1版があれば話は簡単であるが、普通はタイトルページとプレート番号で版を判断するため、結果として出版年に間違いが生じてしまうこともある。

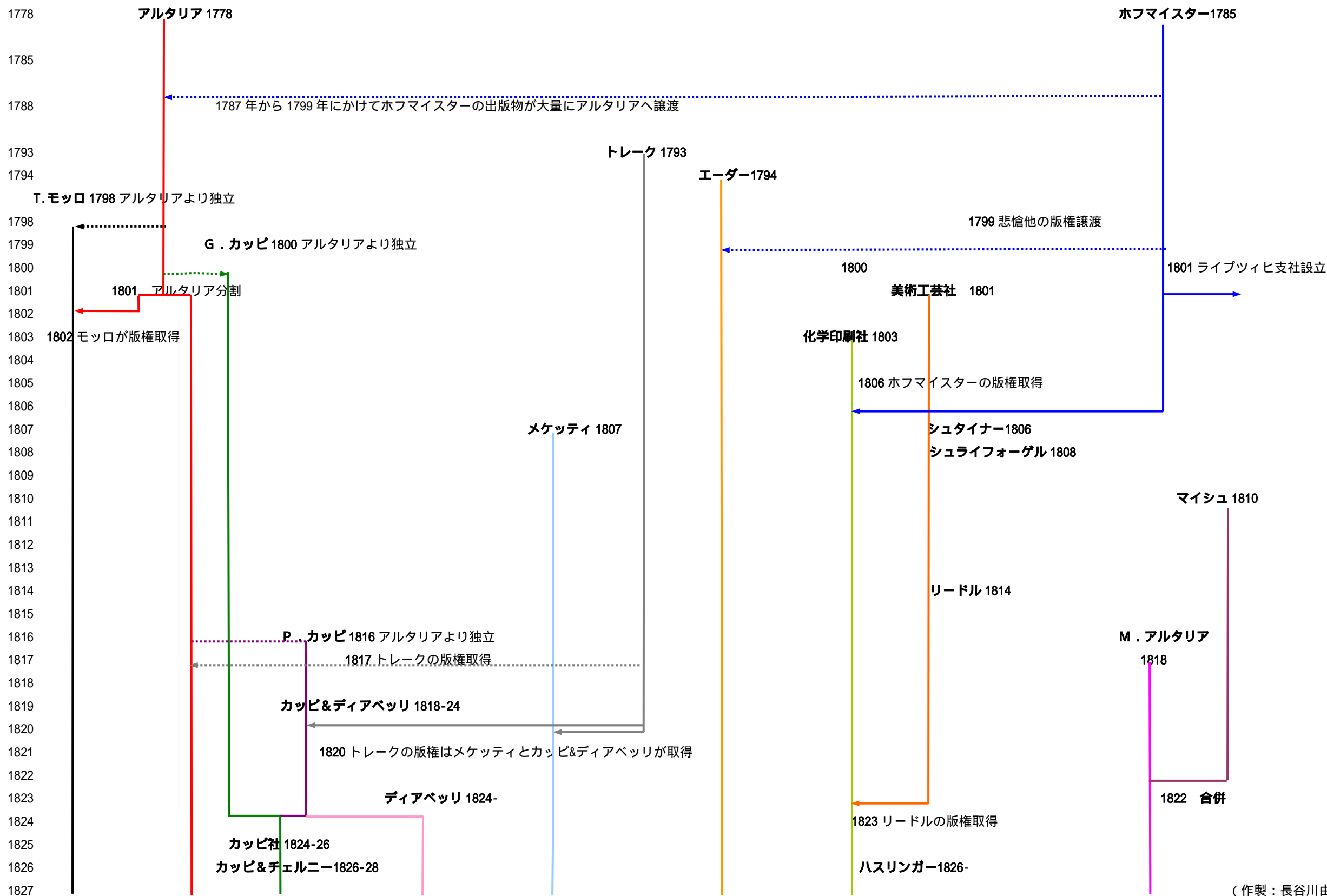
この報告は作品1のピアノ三重奏曲を整理した際、そのあまりのプレートの種類の多さに驚愕し、各プレートの製作時期がわからないだろうかと思ったことがきっかけである。はっきりした年代を探り出すには至らなかったが、プレート製作で使用されるパンチは、ある限定された期間にだけ現れることが分析を通して明白になった。もちろん、長い経験から、目録作成中も楽譜の表面を見て大雑把な年代が推定できることもあったが、それはまったくの「感」であり、理論的根拠を欠いたものだった。しかし、このレポートを通してウィーンの出版界の錯綜した状況がますます明らかになっただけでなく、目録作成者にとって最も判断がしにくい解題版や第2版を正しく見分けられる手段が一つ増えた事は大きい。事実私は自分の作った目録の間違いをいくつか発見して既に直してある。今回の調査では時間の制約からウィーンに限ったが、今後ウィーンについて当館の所蔵の多いプロイセン各地に広げようと思っている。プロイセンの楽譜にプレートの混在はほんのわずかな例しか見られないし、プレートの質の違いからか、

---

<sup>(30)</sup> ただ、増刷に関しては既に長谷川論文1999で述べたとおり、紙の質や透かしが年代推定にかなり有効な書誌的証拠として働くだろう

亀裂の入った疲弊したプレートも非常に少ない。また、版は再版を重ねるより、短期間に2版、3版と版を新しくして出版されている。これ以外にパンチの使用に何らかの違いが見られるかどうか、興味のあるところである。また、各パンチの比較は音楽上の変更につながる場合もあるし、いくつか気づいた点はあるが、今回はそこまで考察が至っていない。今後の機会を待つことにしたい。

1778年から1828年におけるウィーン音楽出版社と著作権の流れ



(作製：長谷川由美子)