

バルトーク校訂版 モーツァルト 《ピアノソナタ》

— バルトークがピアノ教育者として伝えたこと —*

田 中 宏 明

Abstract

While Bartók taught as a piano professor at the Royal Academy in Budapest, he edited and published the music scores of works by Bach and Mozart. These music scores by Bartók became the standard sets to be taught in music education in Hungary, and were disseminated spread as the foundation of piano lessons outside the Academy. In teaching, Bartók attached great importance that students play the piano with the correct sense of style. However, in Bartók's era, Mozart's "Piano Sonatas" were generally considered to be for beginners. Also, as not many piano educators were able to read and understand the correct style of Mozart's work from the original score, Bartók played the works himself and edited and published the scores.

Mozart's "Piano Sonatas", edited by Bartók, were published in 1912 by Rozsnyai in Budapest. A reading Bartók's remarks in the scores, especially on dynamics and pedaling, reveals his philosophy and ideas as an educator. In this study, we examine the music scores and consider what Bartók was trying to achieve as a piano educator.

はじめに

ベーラ・バルトーク (Béla Bartók) は、1907 年 1 月、ブダペスト音楽院のピアノ科教授に 25 歳で就任した。この異例の若さでの就任は、当時彼が卓越したピアニストとして評価され、多忙な演奏活動をしていたことを物語っている。在任中、彼はバッハをはじめ、クーペラン、スカルラッチェ、モーツァルト、ベートーヴェン、ショパン等の校訂楽譜を出版した。その中でとりわけ重要な作品はバッハの《平均律クラヴィーア曲集》である。これに次いでモーツァルトの《ピアノソナタ集(20 曲)》が挙げられる。この曲集は 1912 年にブダペストのカーロイ・ロジュニャイ社 (Károly Rozsnyai) から出版された。そしてバルトークが亡くなって 5 年後の 1950 年にはムジカブダペスト社に著作権譲渡された。さらにその後、アメリカのカルマス社がムジカブダペスト社からライセンスを取得し、複製版を出版した。この楽譜にはアレキ

サンダー・リップスキー (Alexander Lipsky)¹⁾の序文が加わった。

今日では 20 世紀を代表する作曲家の一人として知られているバルトークであるが、彼が作曲家やピアニストとしてだけではなく、ピアノ指導にもすぐれた業績を残していたことはあまり語られる機会がない。本稿では、バルトークが校訂したモーツァルトの《ピアノソナタ》に焦点を当てる。ちなみに、リップスキーはこの楽譜について次のように述べている。「豊富な演奏活動と教育の経験から、この仕事はバルトークにとっても適していた。」²⁾

考察の手順について。はじめに、バルトークの教育者としての姿勢について考察する。次に原典版からモーツァルト作品の演奏法をバルトークがどのように読み取り、それを校訂楽譜の編集に結びつけていったのかをリップスキーの序文³⁾を指標に探っていきたい。

Hiroaki TANAKA 藤女子大学人間生活学部保育学科非常勤講師




* Bartók as a Piano Educator: a Study on Mozart's "Piano Sonatas" Edited by B. Bartók by TANAKA, Hiroaki

1 バルトークのピアノ教授法

バルトークの弟子の一人であるウィルヘルミン・クリール・ドライヴァーは彼のレッスンについて以下のように述べている⁴⁾。「指の使い方という機械的な問題から、フレージング、音色とりわけリズムなどの、筆には表わされぬ微妙な細部にいたるまで、いかなる微細な点も先生の目を逃れることはなかった。」

同じくバルトークの弟子の一人であったユーリア・セーケイ (Júlia Székely) はこう述べている⁵⁾。「生徒が新しく勉強した曲をレッスンで弾く時、バルトークは演奏を途中で止めたりせず曲の終わりまで聴き続けた。音譜 (ママ) やリズムの読み間違いがあった場合はそれを正し、そのあと自ら隣のピアノで同じ曲を演奏するのであった。しかし同じ曲の2回目のレッスンでは、生徒の演奏をしばしば止めた。これはフレーズごとだけではなく時には1音1音細かく指示していったのである。生徒ができないときにはバルトークは何回も根気よく手本を示した。」

このように、バルトークの弟子たちの記述から、バルトークの教育者としての良心と熱意が読み取れる。彼は非常に濃やかで手間を惜しまない指導法で生徒を育てていったのである。

また、バルトークは生徒の楽譜に鉛筆で「」(crescendo, decrescendo)、「」(staccato)、「」(tenuto)、等の記号による、多くの書き込みを行い、学習途中の生徒達が自ら学ぶ際、それらをより強固なものにした。

2 モーツァルト《ピアノソナタ》の校訂

2.1. バルトークが使用した底本

バルトークはモーツァルトのソナタを校訂する際に、どの楽譜を底本としたのだろうか。一つの可能性としては初版譜の入手が考えられる。この初版譜は1800年前後に出版されている。しかしバルトークの年代を考えると、この楽譜は入手困難であったと考えられる。次に、バルトークが校訂したソナタ K 189f⁶⁾の楽譜、第1楽章脚注に「*In der Breitkopf u. Härtel'schen*」という記述があった⁷⁾。これは彼がブライトコプフ版を入手できたことを示している。ブライトコプフ社の《ピアノソナタ》には、1877年から1883年にかけて出版さ

れた、いわゆる旧モーツァルト全集 (Alte Mozart-Gesamtausgabe Breitkopf & Härtels) による楽譜がある。海老澤敏によれば、「『旧モーツァルト全集』は、その後、モーツァルト演奏のもっとも重要な拠り所となり、今日に至る一世紀間の長い生命を享受してきた。」⁸⁾とある。したがってバルトークが校訂していた当時はこの旧全集が標準であったと推測される。また、現在入手することができる旧モーツァルト全集に基づく校訂版には、1900年のロベルト・タイヒミュラー (Robert Teichmüller)⁹⁾ によるものがあり、この版の脚注譜例にはバルトーク版との一致が多くみられる。

他に手掛かりはないかと考え、ブダペスト在住の音楽関係者に問い合わせを試みた¹⁰⁾。そして底本についてブダペストバルトークアーカイブに調査を依頼したが回答が得られなかった。しかしながらこれらの事象を勘案すると、バルトークが旧全集のブライトコプフ版を底本にしていたのは確実である。

2.2. バルトークが出版した背景

バルトークの書いた古典的なピアノ作品の校訂版をはじめに出版したのはカーロイ・ロジュニャイ社であった。当代きってのピアニストでブダペスト音楽院教授である、バルトークが教育用に校訂した古典作品の出版は当然意義深いと考えたのである。親交のあったフェルッチョ・ブゾーニの影響もあり¹¹⁾、モーツァルト《ピアノソナタ》の出版に先駆けて、バルトークは1908年、自身はじめての校訂楽譜としてバッハの《平均律クラヴィーア曲集》を出版した。

その後、翌年にかけて、バルトークはハンガリーとスロヴァキアの子供の歌をもとに4巻85曲からなる教育用作品《こどものために》を創作した。古典作品の校訂楽譜を先に出版したことによりその業績が評価され、自作品の出版もスムーズに運ぶこととなった。こうしてバルトークはロジュニャイ社と良好な関係を築いていった。

そしてこれらの楽譜の出版は、モーツァルトの《ピアノソナタ》へとつながって行く。広く大衆に受け入れられているモーツァルトの作品ではあるが、ピアノソナタは当時交響曲や協奏曲のような演奏会用作品ではなく、サロン風な作品として認識されていた。そのため、それほど高い演奏技術

を求められていない良家の子女によって演奏されることが多かった。しかしバルトークはこのソナタを、高い芸術的な価値をもって演奏すべきであると考えていた。また、当時ハンガリー国内では彼が理想とする校訂楽譜はなかった。バルトークによれば、「一般の人々だけではなく、音楽教育者たちや芸術家たちの大部分でさえもが、(中略)不正確な楽譜にすっかり慣れ切って」¹²⁾いたのである。この背景があったため、彼は自らの手による校訂楽譜を編集しようと考えたのであろう。

3 バルトーク校訂版モーツァルト《ピアノソナタ》

3.1. バルトークが手掛けた項目

バルトーク版では、元来原典版に記載されている発想記号などは太字で印刷され、彼自身が書き込んだ記号は小さい文字や細字(文字ポイントが少ない)で示されている。バルトーク版の書き込み量の多さは、ペータース社などから出版されている他の校訂楽譜と比べて明らかに群を抜いている。ちなみに、日本では全音や春秋社などから校訂楽譜が出版されているが、やはり書き込み量はバルトーク版ほど多くはない。



さて、リブスキーはバルトーク校訂版モーツァルト《ピアノソナタ》で注目すべき点として、1)ダイナミクスとアゴーギグ、2)装飾音、3)フィンガリング、4)ペダル記号、5)楽曲分析、を挙げている¹³⁾。以下これらの項目に基づき、論旨を進めていきたい。

3.1.1. ディナーミック

バルトークは楽譜にかなり細かく強弱記号を書き込んだ。加えてアーティキュレーションについて、バルトークが信じたモーツァルトの意図を明

確に伝えるため、「>」(*accento*)や「-」(*tenuto*)等の記号も頻繁に使用した。モーツァルトの時代は、楽譜にほとんど *p* や *f* の記号を書かなかった。ちなみにバドゥーラ＝スコダはこう述べている。「モーツァルトは *pp* から *ff* に至るすべてのダイナーミック段階 (*pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*) を知っていた。しかし彼は伝統に従い、ダイナーミックはだいたいを示すにとどめている」¹⁴⁾。

これについて作曲家自らが著した楽譜を基にして出版されたウイーン、ヘンレなどの原典版では、確かに強弱記号の殆どは *p* と *f* の表示であり、*mp* と *mf* は使用されていない。ごくたまに *pp* が表示されているが、*ff* はソナタ全曲を通して K 300d (310) イ短調 第1楽章展開部にみられる2か所のみであった。また、その使用頻度は大変少なく、最小限にとどまっている。中には K 545 ハ長調のように全楽章を通じて一切 *f* や *p* の表示がない楽曲もある。バルトーク版のこの楽曲は、音楽用語がすべて細字で記されていることから、前項(2.1.)で触れた旧モーツァルト全集本来の記述を尊重していることがここでも確認できる。

次に、原典版において *crescendo* や *decrescendo* など文字のみの強弱表示はたまに見ることができる。しかし *decrescendo* と同義語である *diminuendo* の表示は一切ない。また、「」「」のような記号は皆無である。

モーツァルトの時代の強弱記号は様式上、音量そのものよりもコントラストを示そうとしていた。しかしバルトークの周辺には、モーツァルトの様式感に基づく正しい演奏ができる指導者が少なかった。そのため彼は楽譜に多くのダイナーミックを書き込み、正しい様式感とは何かを示したのである。

ではここで、バルトークが校訂版で使用した主な音楽用語を表にまとめてみる。

表1 バルトーク版に使用されている音楽用語

| | |
|----------|--|
| 強弱に関するもの | <i>piu f</i> , <i>piu p</i> , <i>dim.</i> , <i>p subito</i> , <i>cresc.</i> <i>Molto</i> , <i>sempre f</i> , <i>mf</i> , <i>mp</i> , <i>poco f</i> , <i>poco dim.</i> , <i>f subito</i> , <i>poco piu f</i> , <i>poco sfz</i> , <i>sempre dim.</i> , <i>meno f</i> , <i>decresc.</i> , <i>sfz</i> , <i>dim.</i> <i>Molto</i> , <i>mf subito</i> , <i>sempre ff</i> , <i>ppp</i> , <i>assai f</i> |
| 速さに関するもの | <i>poco rit.</i> , <i>pochiss. allarg.</i> , <i>calando</i> , <i>rit.</i> , <i>poco rubato</i> , <i>poch. rit.</i> , <i>piu adagio</i> , <i>ritenuto</i> , <i>L'istesso tempo</i> , <i>smorzando</i> |
| 発想記号 | <i>dolce</i> , <i>marcato</i> , <i>agitato</i> , <i>non legato</i> , <i>cantabile</i> , <i>pesante</i> , <i>scherzando</i> , <i>espr.</i> , <i>legatissimo</i> , <i>tranquillo</i> , <i>grazioso</i> , <i>quasi espr.</i> , <i>deciso</i> , <i>semplice</i> , <i>risoluto</i> , <i>tenuti</i> , <i>vivo</i> , <i>leggero</i> , <i>molto legato</i> , <i>vigoroso</i> , <i>energico</i> , <i>piu vivo</i> , <i>sostenuto</i> , <i>sonore</i> , <i>dolcissimo</i> , <i>martellato</i> , <i>molto tranquillo</i> , <i>con bravura</i> , <i>leggerissimo</i> , <i>raddolcendo</i> , <i>sempre molto quieto</i> |

これらの音楽用語 (*dolce*、*calando* の 2 語を除く) はいずれも原典版では使用されていない。しかしながらバルトークは上記にあるかなりの種類の用語を校訂版に書き込んでいたのである。

実際の例として、K 300h (330) 第 1 楽章展開部冒頭を挙げよう。元々原典版にある記号は太字で

書かれた *p* と *sf* のみであり、他の記号はバルトークによるものである。彼は譜例 1 の高音部譜表で *cantabile* 表示に加えて 1 フレーズごとに *mp*、*p*、*piu p*、*mf*、*mp*、と細かく書き込み、色彩の変化を表現している。

譜例 1 ソナタ K 300h (330) 第 1 楽章

ところで、原典版では楽曲の冒頭に強弱記号が書かれていない楽章も多く見られる。これはその楽曲が示す音形から、様式上 *p* で始めるべきか *f* であるべきか容易に推察できたからである。しかしバルトークの時代になると、本来の様式感が欠落した演奏に出くわすこともしばしばあったため、

彼は冒頭には敢えて強弱記号を書き込んだのである。さらに、モーツァルトが記した冒頭の強弱記号は *f*、*p*、記載なし、の三種類のみであったが、バルトークはしばしば原典版には書かれていない *mp*、*mf* を使用している。次にその譜例を示す。

譜例 2 K 284c (311) 第 2 楽章

バルトークはしばしば各声部ごとに強弱記号を書いた。上記譜例の 1 小節目第 1 拍には、旋律部

分に *mp*、和声部分に *p* と記入されている。

譜例 3 K 533/494 第 2 楽章

次は *fp* の使用例である。モーツァルトの *fp* についてスコダによれば、「*sf* と似たような意味を

モーツァルトのフォルテピアノ記号 *fp* も持っている。その音符は鋭く奏せられ、ただちに急に音を小さくする。だからけっして今日しばしば耳にするような、しだいに弱まるデクレッシェンドのように演奏してはならぬのである。」¹⁵⁾ とある。この譜例にある *fp* は本来原典版にはなく、バルトークによる書き込みである。しかしながらこの *fp* の記載は、モーツァルトの意図にかなうものである。

これらの *fp* が低音部譜表のオクターブ音形にかかるかすると、無理なく音量コントロールはできるが、ここでの *fp* は上声のスラーがついた長い音符にもかかっている。では、音価の長い減衰音で *fp* を一体どう表現するのだろうか。通常は強弱記号である *fp* だが、この譜例からはバルトークが伝えようとしたペダリングを感じるのである。彼はここには特にペダル記号を記入してはいないが、この *fp* は、「3.1.4. ペダリング」の項で後述する「音を増幅させるペダル」の反対、「音を減衰させるペダル」としての機能を持つ記号でもある。

3.1.2. トリル

スコダは、「18世紀後半の理論書をそのままモーツァルトに利用するなら、モーツァルトのト

リル開始はなんら問題はない。副次音から始めればよいのである。」¹⁶⁾ と述べている。これは例えば弦楽器の奏法を考えるとよくわかる。トリルは倚音から主要音へ向かって下げ弓で奏する方が自然で弾きやすいのである。しかし20世紀初頭には、モーツァルト作品を演奏する多くの演奏家たちは、深く考えず、感覚的に主要音から始めることが多くなってきたのである。バルトークの校訂版の欄外脚注が、すべてのトリルが主要音から開始されていることから、彼もこの考えの一人であったと考えられる。

また、リップスキーは「バルトークは一般的に長いトリルについて主要音から始める。」¹⁷⁾ (譜例4) と述べている。しかし、バルトークが新たに書き込んだ装飾音がどれであるかを特定するのは困難である。各声部やフレーズの細部にまでこだわり、熱心に校訂していたバルトークもまた、思慮に欠けるトリルを書き記したことは意外なことである。しかし私は、その責はバルトークに求めるべきではないと考える。バルトークの校訂版にあるトリルは、もともとブライトコプフ版の脚注にあったものをそのまま継承し、書き込んだものが大部分であると考えられる。


譜例4 K 284c (311) 第2楽章

3.1.3. フィンガリング

ディナーミクの記号が、元来ブライトコプフ(太字)、バルトーク(細字)のように活字の大小で記入者が判別できるのに対して、指番号はひと種類の活字でのみ記されている。そのため、どの指使いが元々底本にあったものか、どこからがバルトークが書き込んだものであるかは判然としない。しかしながら、「REVIDIERT UND MIT FINGERSATZ VERSEHEN VON BARTÓK BÉLA」¹⁸⁾ という記述があることから、バルトークが書き込んだことは確実である。

3.1.4. ペダリング

リップスキーは「バルトークのペダル記号は素晴らしい。しかし書かれている箇所は少なすぎる。生徒はこの版に記されたよりももっと多くのペダルを使用しなくてはならないだろう。」¹⁹⁾ と述べている。確かにバルトークのペダル記号は多くはない。しかしそこには彼のピアノ教育者としてのこだわりの姿勢が見られる。

バルトークのペダリングはダンパーペダルの使用法について「」で記されている。これは一般的なペダル効果である、1) 音を増幅させる、そして2) 特殊な響きをつくる、3) オーケストラ的な効果、の3つに分けて考えることができる。

1) 音を増幅させるペダル
ペダル使用法としては最も多い事例である。ち

なみに、以下の例はこの曲集の中で最も長いペダル記号をバルトークが書き込んだ箇所でもある。

譜例5 K 533/494 第1楽章 99-102小節



ほぼ4小節続くこのペダル記号は、展開部及び再現部の末尾の同一音形にも同じく書かれている。バルトークはペダルの深さについて特に指示をしていないが、実際にこのようには踏まないであろう。彼が記したペダル記号は「┌───┐」の1種類であるが、もしかしたら「┌─┐」の記号も当

時すでに存在していたなら使用していたのかもしれない。しかしながらこのペダルの効果により、提示部の最後が劇的に盛り上がり、次の *p* の単音で始まる展開部とのコントラストが極めて美しく醸し出されているのである。

2) 特殊な響きをつくるペダル

譜例6 K 284b (309) 第1楽章



上記譜例における43小節目低音部譜表の16分音符には、非和声音が多く混ざっているため、一般的にペダルを掛けるべきではないと考えがちである。しかしバルトークはペダリングによって敢えて音を澁ませ、独特なハーモニーを形成させているのである。

3) オーケストラ的な効果

比較的短いペダル記号はこの場合左手で演奏する4分音符にかかる。例えば弦楽器の下げ弓奏法を意識した音価の保持を求めていると考える。

譜例7 K 576 第1楽章 20-23小節



次の譜例では、1小節もの間続く比較的長いペダル記号は、同一和声の響きを維持する役割に加え

て、ペダル使用の直前のフレーズと比較して明らかに楽器編成の規模が大きくなることを示している。

譜例 8 K 300d (310) 第1楽章 87-89小節



ところで、ペダルの用法にはもう一つ、「音を
つなぐペダル」がある。ダンパーペダルを使用
すると音が過度に増幅される場合、それを避けるた
めのペダリングがある。いわゆるフィンガーペ
ダルである。バルトークはかなり頻繁にフィンガー
ペダルを書き込んでいる。時にはそれがあまりに
も自然に書かれているため、あたかも原典版にも

そのように記されていると錯覚することすらある。
例えば、次のようにバルトークが低音部譜表の8
分音符に4分音符の声部を書き込んでいる。この
ことによって滑らかなバス進行を形成し、高音部
譜表にあるシンコペーション旋律と10度音程の
美しい2声の響きを表現することができるのであ
る。

譜例 9 K 189h (283) 第1楽章 23-26小節 原典版による楽譜



譜例 9.1. 同 バルトーク版



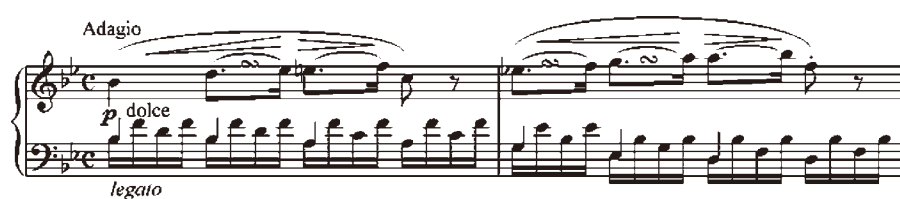
つぎの例は、アルベルティ・バスである。ダン
パーペダルを使用するとやはり響きが増大するた

め、バルトークはフィンガーペダルを楽譜に書き
込んでいる。

譜例 10 K 300k (332) 第2楽章 冒頭 原典版による楽譜



譜例 10.1. 同 バルトーク版



上記譜例の低音部譜表上の4分音符の符鉤はバルトーク自らが書き込んだものである。尚、低音部譜表第4拍到4分音符を書き込んでいないのは、フレーズの終わりや高音部譜表の8分休符の響きを意識させるためであると考えられる。

3.1.5. 楽曲分析

リップスキーはカルマス版の序文で、「このソナタの楽曲分析において、バルトークは多くの配慮と洞察力を示している。」²⁰⁾と述べている。確かにこの版には、主題(Ft)や展開部(Fdt)のように、ハンガリー語の略字を用いた楽曲分析用語が書き込まれている。ちなみにブダペスト社版にこれらの記号は記載されていない。

おわりに

バルトークが活躍していた20世紀初頭のハンガリーでは、一般的に鍵盤作品においてはリストやショパンなどの技巧的で華やかな楽曲が中心であることが多く、サロン的な作風で書かれたモーツァルト《ピアノソナタ》のような作品は、演奏会用のプログラムとして取り上げられる機会が多くはなかった。これはバルトークを除く殆どのブダペスト音楽院教授陣も同様の傾向があった。華やかで目をひく楽曲の指導に時間を割くあまり、弟子たちに正しいモーツァルト演奏とは何かを積極的に伝えようとはしなかったのであろう。

いっぽう、1883年に旧モーツァルト全集がまとまり、モーツァルト演奏の一つの指標ができたことにより、バルトークはこれを底本にし、原典版のみでは読み取ることが困難であったモーツァルトの様式美を、正しく再現しようとしたのである。なぜなら当時のハンガリーで、様式感に乏しいモーツァルト作品の演奏にバルトークは多く出会い、逆に彼らがどうしてそのように解釈して演奏するのだろうかと考えたからである。レッスンではバルトークが直接指導する生徒達にしかモーツァルトの様式感を伝えることが出来ないが、彼が校訂版を執筆することによって、多くの演奏者及び指導者を正しく導くことができると考えたのであろう。バルトークの音楽的な考えを体現した楽譜によって、広く後世に伝えようとしたのである。

ピアニスト、作曲家、音楽院教授としてすでに地位も名声も得ていたバルトークであったが、不

遇な扱いを受けていたモーツァルト《ピアノソナタ》に再び光を当てようと多忙な中、地道な校訂を行っていた。そこには教育者としての良心と熱意、そして、まだ見ぬ「生徒」への温かなまなざしが感じられるのである。

【注】

- 1) 1900年 ワルシャワ生。音楽学者、作曲家、ピアニスト。コロンビア大学で学ぶ。1985年没。彼が執筆した序文には、他にハンス・ビシュホフ校訂バッハ《インヴェンションとシンフォニア》などがある。
- 2) Lipsky, A., Educational Foreword of “Mozart Twenty Sonatas edited by B. Bartók” Kalmus edition, p.1
- 3) 前掲2), p.1
- 4) スティーブンス, H. 『バルトークの生涯』志田勝次郎, 宇山直亮, 飯田正紀(訳), 紀伊國屋書店, 1961年, p.44
- 5) セーケイ, J. 『バルトーク物語』羽仁協子, 大熊進子(訳), 音楽之友社, 1992年, pp.165-166
- 6) ムジカブダペスト版には1862年にケッヘルにより刊行された『モーツァルト全作品年代順主題目録』の初版番号ではなく、1937年にアルフレート・アインシュタインによるケッヘル第3版の番号が記されている。
- 7) Mozart, W. A., Bartók, B. “Klaviersonaten I” Editio Musica Budapest, 1950, p.92
- 8) 海老澤敏, 吉田泰輔(監修) 『モーツァルト事典』東京書籍, 1991年, p.11
- 9) ドイツのピアニスト, 音楽学者。1863年生。1939年没。
- 10) 2012年1月, ムジカブダペスト社にバルトーク版モーツァルト《ピアノソナタ》の底本について問い合わせたところ, 主任編集者ユディット・ペーテリ (Judit Péteri) によれば, それについては分からないとのことであった。
- 11) プゾーニは1891年にバッハ《インヴェンションとシンフォニア》の校訂楽譜を出版している。1908年バルトークはのちに作品6となる「14のバガテル」を作曲し, プゾーニのところへ持っていった。彼は「真に新しいものが見ついに現れた」(前掲4, p.49)と褒めて, この若い作曲家バルトークにブライトコプフ・ウント・ヘルテル社への推薦状を与えた。
- 12) バルトーク, B. 『バルトーク音楽論集』岩城肇(訳), お茶の水書房, 1988年, p.416
- 13) 前掲2), p.1
- 14) バドゥーラ=スコダ, E.&P. 『モーツァルト演奏法と解釈』渡辺護(訳), 音楽之友社, 1963年, p.28

- 15) 前掲 14), p.31
- 16) 前掲 14), p.114
- 17) 前掲 2), p.1
- 18) 前掲 7), p.1
- 19) 前掲 2), p.1
- 20) 前掲 2), p.1

【引用楽譜】

- W. A. Mozart, *Sonaten für Klavier I*, edited by
Béla Bartók (Editio Musica Budapest, 1950)
- W. A. Mozart, *Sonaten für Klavier II*, edited by
Béla Bartók (Editio Musica Budapest, 1950)