

フランツ・リストの編曲カテゴリ再考 ー
「アレンジメント」「トランスクリプション」「ピ
アノ・スコア」を中心にー

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学音楽学部 公開日: 2018-03-23 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 大久保, 理紗 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15014/0000000182

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



論文

フランツ・リストの編曲カテゴリ再考
 — 「アレンジメント」「トランスクリプション」「ピアノ・スコア」を中心に —

大久保 理 紗

A reconsideration of Franz Liszt's "Arrangement," "Transcription" and "Partition de Piano"

OHKUBO, Risa

Various terms are applied to more than 300 pieces transcribed by Franz Liszt (1811-1886) according to their techniques and styles. However, it is not clearly known to what extent these terms were used properly because Liszt himself was not a formally trained musicologist. For this reason, the meaning of each concept has not been examined in detail in past research. The purpose of this paper is to reconsider the meaning of "Arrangement," "Transcription" and "Partition de Piano," and to then examine how Liszt applied those concepts to his works by reviewing Hugo Riemann's *Musiklexikon* (1882) and Liszt's letters, and also by analyzing his *Symphonie Fantastique* (1834) and *Göthe-Fest-Marsch* (1859).

1. 序

フランツ・リスト (Franz Liszt, 1811-1886) の 300 曲以上にものぼる編曲作品には、その編曲スタイルに応じて様々な名称¹⁾が適用されている。しかしながら、各概念がどのような意味を持つのかは今までの研究の中であまり詳細に検討されてこなかった。というのも、リスト自身が音楽学者ではなく演奏家であったため、どこまで厳密に名称を使い分けているか不明瞭だという問題が常に横たわっているからである。

上山 (2014: 59) が指摘するように、今日のリスト研究においては、アラン・ウォーカーによる区分が一般的に受け入れられている。それは、「アレンジメント Arrangement」という大きな枠組みの中に、自由な「パラフレーズ Paraphrase」と忠実な「トランスクリプション Transcription」という2つの対照的なカテゴリが存在するという認識である²⁾。

『ニューグローヴ音楽辞典』においても、これらの用語についての現代の一般的な理解が確認できる。それによれば、「パラフレーズ」は既存の旋律を素材として用いて作曲された19世紀の楽曲であり、華麗な装飾などを施すことで演奏者の技巧を誇示するように作られている。一方「トランスクリプション」は編曲の一方法であり、記譜法の変更や、楽譜形態、あるいは演奏形態の変更を伴うものである。また、「アレンジメント」は、ある一つの音楽作品を別の

形態に移し替えることや、演奏形態の変更を伴わなくても、作品を簡素に、あるいは複雑になるよう書き換えたりすることにも適応され、いわゆる「編曲」という行為を包括的に表した語句である。以上はウォーカーの主張とおおむね一致しているし、先行する編曲研究においても、これらの概念が一般的なものとして了解されている (Kregor 2010, Kim 2015)。しかしながら、上山は現代のこのような理解はリスト自身のそれとは異なっており、彼はパラフレーズ的な自由な扱いを施したものを「トランスクリプション」、一方で自由さを極力排した編曲を「アレンジメント」、更に厳正な態度でもって作成された編曲を「ピアノ・スコア *Partition de Piano*」と呼び、明確に区別したと主張している (2014: 59-60)。筆者は、現代とリストの時代の用語法に齟齬がある点について、上山の見解に異論はない。しかし、「トランスクリプション」が自由な編曲を指すものであるという主張には疑問がある。後述するように、リストは「まるで神聖なテキストを翻訳するかのように綿密に」作成した「ピアノ・スコア」に対して、「トランスクリプション」という語句を用いている一方で、「アレンジメント」という名称を適用している場合もあり、上山の主張とそぐわない点が見受けられるからである。

このような背景から、本稿は、リストの編曲スタイルについて、主に以下の三点について考察することで、改めて「アレンジメント」「トランスクリプション」「ピアノ・スコア」の各概念を整理することを目的とする。

- (1) 19世紀において、各語句が一般的にどのような意味合いで使用されていたか。
- (2) それぞれの言葉をリスト自身はどのような意味でとらえていたか。
- (3) リストの持つ概念が、実際の曲の中でどのように反映されているか。

なお、(3)については、リストが最初に「ピアノ・スコア」の名称を用いた《幻想交響曲》と、後述するゲレリヒによって「*Clavierauszüge*」に分類された《ゲートル生誕祭のための祝典行進曲》を例として取り上げ、分析を行う。

2. 19世紀における「アレンジメント」「トランスクリプション」「ピアノ・スコア」

まず、19世紀における用語法について、主にフーゴー・リーマン (Hugo Riemann, 1849-1919) の『音楽辞典』(1882) を用いて明らかにしたい。この辞典はリストの存命中に完成された、当時としては最大級のもので、改訂を重ねながら現在まで利用されているため、信頼性の高い資料といえる。

2.1. アレンジメント

「アレンジメント」については、次のように述べられている。

既存の作品を他の楽器に適應させて書かれたもの。例えば、オーケストラ作品のピアノ譜はアレンジメントである。同様に、ピアノ・デュオは独奏用に「アレンジ」される。また、

ピアノ作品がオーケストラ用に書き直されたものもアレンジメントと呼ばれる。アレンジメントの対義語は「オリジナル」である。(Riemann 1882: 48)

すなわち、19世紀において「アレンジメント」とは単に演奏形態の変更を指すものであった。また、「アレンジメントの対義語は「オリジナル」である」という一文から、「アレンジメント」とは編曲者の意思や自由な創意は含まないものであったとも読み取れる。

2.2. トランスクリプション

「トランスクリプション」に関する記述は以下の通りである。

オリジナル作品に対するアレンジメントのこと。この名称はしばしばパラフレーズやファンタジーという意味でも使われる。(Riemann 1882: 1156)

注目すべきなのは、この項で「アレンジメント」という言葉が登場している点、また「パラフレーズやファンタジーという意味でも使われる」という点であろう。

リーマンの理解に従えば、「トランスクリプション」と「アレンジメント」という語句はほぼ同じ意味合いということになる。すなわち、ある演奏形態から別の形態へ譜面を書き直す行為が「トランスクリプション」あるいは「アレンジメント」と定義されるのである。ただし、「トランスクリプション」の方がより広義な概念としても使用されていたと推察できる。これは、今日の我々の理解とは異なった用法である。なお、「パラフレーズ」と「ファンタジー」については、編曲者の自由な感性のもと、既存の楽曲に華やかな装飾を加えたもの、という現代の意味と同様であると考えてよい³⁾。

2.3. ピアノ・スコア

「ピアノ・スコア」に対応するのは、「Clavier-Auszug」あるいは「Clavierauszüge」⁴⁾という語句である（今日では「Klavierauszug」と綴られるのが一般的である）。「Auszug」とは要約、概要という意味を持つ。オーケストラ譜をピアノ・ソロ用に直した「ピアノ・リダクション版」という言葉がこれに近いだろう。リーマンの辞典の中にそれらの語句の掲載はなかったが、ハインリヒ・クリストフ・コッホ (Heinrich Christoph Koch, 1749-1816) の『音楽辞典』(1802)において「Clavier-Auszug」は既に登場しており、「総譜をピアノ用に書き換えたもの」と定義されている (Koch 1802: 342)。オーケストラや室内楽などの作品をピアノのみで演奏することは18世紀ごろから盛んに行われていた。このような編曲譜は、リハーサルや演奏会でオーケストラを用意することが困難な時に代替手段として用いられた。また、産業革命と近代市民社会の成熟に伴うアマチュア音楽家の増加により、流行の楽曲を家庭で気軽に演奏する

ための楽譜出版の需要も高まっていった。このような楽譜にある程度の省略や編集が施されていることは想像に難くない。「Auszug」という言葉に、それが総譜からピアノ譜に要約されたものにすぎない、というニュアンスがあることは、これらの楽譜がどのような目的で出版されたかを考えれば自然と了解されるであろう。

以上、19世紀の編曲にまつわる語句について、主にリーマンの辞典を基に確認した。現代において、「アレンジメント」とはより包括的な意味を持ち、その中に「トランスクリプション」など、様々な手法の編曲作品が存在する、というのが一般的な認識であった。しかしながら、19世紀にはむしろ「トランスクリプション」という大きな枠組みの中に、多様なジャンルの編曲作品が含まれていた、という実態が浮かび上がってくるのである。

3. リストの言説

次に、リストの書簡集を読み解くことで、リスト自身が各編曲名称をどのように使い分けていたか、また、リストの持っていた概念と19世紀の用語法とで異なる点はあったかを考察する。

3.1. アレンジメント

私が今手掛けているアレンジメント、もっと正確に言えばベートーヴェンの交響曲のピアノ・スコアについて、彼に話しました。(Liszt 1894, 1: 22)

この2つ目のアレンジメント(バガニーニのカプリス第5番)は若く才能ある作曲家シューマン氏のものです。大衆の手に届きやすいですし、私のバラフレーズ⁵⁾よりもっと正確です。(Liszt 1894, 1: 28)

リストの「アレンジメント」に対する概念は、リーマンのものとおおよそ合致するだろう。リストは既存の楽曲を他の楽器用に再構成した場合、「アレンジメント」という言葉を用いているのである。ベートーヴェンの交響曲は(大まかには)オーケストラをピアノ譜に書き改めたものである。また、シューマンの編曲⁶⁾については、バガニーニの悪魔的なテクニックを、ピアノの構造に適した技法を用いて、その雰囲気を保ちながら書き換えたものである。

3.2. トランスクリプション

「トランスクリプション」について、リストの発言はさまざまである。

私は、《幻想交響曲》のピアノ・スコアにおいて、トランスクリプションの新たな手法を考案しました。[…](Liszt 1989: 46-47)

私の《ラコッツィー行進曲》のトランスクリプションは、正確には「交響的パラフレーズ」と呼ばれるべきでしょう。(Liszt 1894, 2: 416)

トランスクリプションにおいて、過度な創案は必要ありません。オリジナルに対して、ある種結婚への忠誠のようなものととらえるのが良いでしょう。[...] おそらく、50年に及び（私が考案した）トランスクリプションの技術を養ったことで、この分野における、過不足のないちょうどよいバランスを保つ方法がわかりました。(Liszt 1966: 231)

リストは厳正なる「ピアノ・スコア」を「トランスクリプション」の一手法としてとらえ、あるいは華麗なる「パラフレーズ」を「トランスクリプション」と呼び、のちにちょうどよいバランスを保つのを良しとしているのである。また、リストは「トランスクリプション」は自分が考案したとも述べている。

1855年、リストはブライトコプフ社から『フランツ・リスト作品目録 *Thematisches Verzeichniss der Werke von F. Liszt*』(図1)と銘打った出版カタログを出した。このカタログでは、それまでに出版された作品のうち重要なものを講例付きで紹介するという試みがなされているが、特に1855年のカタログの中で、リストは「トランスクリプション」という大きな項を設け、「何も変えていない」と弟子に語ったバッハの《オルガンのための6つの前奏曲とフーガ》⁷⁾(1850)から、ほとんどパラフレーズに近いベルリオーズの《アンダンテ・アモローソ》⁸⁾(1833)まで多種多様な作品を掲載している。また、1877年にはタイトルを『フランツ・リスト作品、編曲、トランスクリプション目録 *Thematisches Verzeichniss der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt*』(図2)と改め、いくつかの作品を追加あるいは変更して、同じくブライトコプフ社から再出版した。タイトルにある「*Bearbeitungen*」という言葉は、「オリジナル作品 *Original-Compositionen*」の対となるものとして、単に「オリジナルでない作品」ととらえることができる。「*Bearbeitungen*」には、その中にありながらも「トランスクリプション」と表記された《ラ・マルセイエーズ》(1872)や、前述した《オルガンのための6つの前奏曲とフーガ》が収録されているのである。リストは1855年のカタログでは「歌曲」と「器楽」という2つのジャンルにトランスクリプションを分類していたが、1877年のカタログを出版する際に、それを「オペラなどのモチーフによる」(ファンタジー、回想、イラストレーション、パラフレーズおよび)トランスクリプション、そして「歌曲」のトランスクリプションという分類に変更した。そして、どちらにも当てはまらないトランスクリプションをその他自作でないものとして「*Bearbeitungen*」に加えたのだろう。

ここで、1877年版のカタログのタイトルに立ち返ってみたい。このタイトルにおいて、リストは「*Bearbeitungen*」と「トランスクリプション」を別のものとしてとらえているわけで、これは「*Bearbeitungen*」の中にトランスクリプション作品が追加されている事実と矛盾して

INHALT.	
Erste Abtheilung.	
Werke für das Pianoforte und für die Orgel (Pedalflügel) . . .	
I. Studien	Seite 1.
II. Originalcompositionen für Pianoforte	5.
III. Ungarische Rhapsodien	15.
IV. Instrumentirungen	18.
V. Phantasieen über Motive aus Opern	19.
VI. Concertparaphrasen	25.
VII. Clavierauszüge (Partitions de Piano)	28.
VIII. Transcriptionen	
1. Vocaltranscriptionen	37.
2. Instrumentaltranscriptionen	65.
Zweite Abtheilung.	
Vocalcompositionen	76.
Dritte Abtheilung.	
Werke für Orchester.	
I. Symphonische Dichtungen	93.
II. Märsche	94.
Vierte Abtheilung.	
Literarische Werke	95.
Anhang.	
Schriften über Franz Liszt	95.
Bildnisse, Büsten etc.	96.

図1 Thematiches Verzeichniss der Werke von F. Liszt (1855) の目次 (Bayerische Staatsbibliothek München, shelf mark: Mus. th. 7355)

いるように思われる。しかし、どちらの言葉の使い方もリストにとって正しいものだったのだろう。「トランスクリプション」は「Bearbeitungen」とは別のジャンルでありながら、「Bearbeitungen」に含まれるものでもあったのだ。つまり、「トランスクリプション」という語句をリスト自身がかなり広義な意味で使用していたと考えることができるのである。

Inhalt.

Erste Abtheilung.

Instrumental-Compositionen.

	Seite
I. Werke für Orchester.	
a) Original-Compositionen	1
b) Bearbeitungen	7
c) Ungarische Rhapsodien und Märsche	10
II. Werke für Pianoforte und Orchester.	
a) Original-Compositionen	12
b) Orchestrungen (mit Pianoforte principale)	13
III. Werke für Pianoforte allein.	
a) Original-Compositionen	14
b) Bearbeitungen	29
c) Fantasieen, Reminiscenzen, Illustrationen, Paraphrasen und Transcriptionen von Motiven aus Opern und anderen Motiven	39
d) Ungarische Rhapsodien und Märsche	52
e) Clavier-Partituren (Partitions de Piano) von Symphonien, Ouverturen etc.	57
f) Transcriptionen von Gesängen und Liedern	65
g) Bearbeitungen für Pianoforte zu vier Händen.	150
IV. Bearbeitungen für zwei Pianoforte	85
V ^a . Stücke für Pianoforte und Violine	86
V ^b . Für Violoncelle, Pianoforte, Harfe und Harmonium	86
VI ^a . Compositionen und Transcriptionen für Orgel (auch Harmonium oder Pedalfügel	87
VI ^b . Für Violine und Orgel	91

Zweite Abtheilung.

Vocal-Compositionen.

VII. Messen, Psalmen und andere geistliche Musik	92
VIII. Oratorien	100
IX. Cantaten und andere Chor-Gesänge mit Orchester- oder Clavier-Begleitung	104
X. Gesänge für Männerstimmen. Mit und ohne Begleitung)	109
XI. Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	113
XII. Pianoforte-Begleitungen zu declamirten Gedichten	123

図2 Thematisches Verzeichniss der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt (1877)の目次 (Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek, shelf mark: L468)

3.3. ピアノ・スコア

「ピアノ・スコア」についてはリストが1837年9月にアドルフ・ピクテに宛てた手紙の中でその定義をはっきりと示している。

私は、《幻想交響曲》のピアノ・スコアにおいて、トランスクリプションの新たな手法を考案しました。まるで神聖なテキストを翻訳するかのように綿密に、交響曲の音楽的構造だけでなく、その詳細な音響効果、そして楽器とリズムの組み合わせの多様性をピアノに移し替えることに専心しました。[...] 私は、オーケストラを着実に辿り、その音量と音色の多様性を超える扱いはしないという意思を明確にするため、これを「ピアノ・スコア Partition de Piano」と呼ぶことにしました。(Liszt 1989:46-47)

つまり、「ピアノ・スコア」作成の目的は、楽曲そのものを忠実に辿り、オーケストラの音響を鍵盤上で表現することであるとリストは述べているのである。

3.2. で述べたリストの出版カタログの、1855年版の「ピアノ・スコア」の項にはベートーヴェンの交響曲を始めとする18曲が、1877年版には22曲が掲載されている(表1、表2)

数ある編曲作品の中で、特に「ピアノ・スコア」としてカタログに掲載されたものにはどのような特徴が見られるのだろうか。「ピアノ・スコア」とされた作品群を見ると、交響曲のほかに、《タンホイザー》序曲、《オベロン》序曲、《ファウストの劫罰》等、中世の伝説をテーマにしたものや、哲学的な性格が強い楽曲が大半を占めていることに気付く。これは、当時のアマチュア音楽家向けの編曲譜に見られる、流行のオペラや一般受けする曲種とは異なっている。また、リストの「ピアノ・スコア」の原曲は、そのほとんどが管弦楽のみで演奏されるもので、原曲のジャンルがオペラであっても、歌手の登場しない場面が選ばれている。このことから、リストは楽曲の精神性の高さという点に主眼を置きながら、純粋なオーケストラの響きを探求するという目的を持って「ピアノ・スコア」作成に取り組んでいたと推察できる。

また、リストは多くの作品を「ピアノ・スコア」としてカタログに載せたものの、実際にそのタイトルのもとに出版したのはベートーヴェンの交響曲と、ベルリオーズの《幻想交響曲》のみであった。ベートーヴェンの交響曲を作曲するにあたって、リストは次のような序文を寄せている。

ベートーヴェンの名は芸術において神聖なものです。今日、彼の交響曲は傑作とみなされていますが、知識を得、新しい創造を試みたいと真剣に願っている人にとって、ベートーヴェンの交響曲を学ぶというのは深遠すぎるでしょう。したがって、すでにいくつか世に出ているこれらの編曲には、その本質的価値がほとんどないとしてもメリットはあるはずです。出来の悪いリトグラフや最悪の翻訳ですら、ミケランジェロやシェイクスピアといっ

表 1 *Thematisches Verzeichniss der Werke von F. Liszt (1855)*
 「ピアノ・スコア」曲目一覧⁹⁾(記録がない場合は空欄)

作品名	原作者名	原曲のジャンル	ピアノ編の作曲年	ピアノ編の出版年	編成
交響曲第3番 葬送行進曲	ベートーヴェン	管弦楽	1837 (初稿) / 1863-64 (第2稿)	1843 (初稿) / 1865 (第2稿)	ピアノソロ
交響曲第5番	ベートーヴェン	管弦楽	1837 (初稿) / 1863-64 (第2稿)	1840 (初稿) / 1865 (第2稿)	ピアノソロ
交響曲第6番	ベートーヴェン	管弦楽	1837 (初稿) / 1863-64 (第2稿)	1840 (初稿) / 1865 (第2稿)	ピアノソロ
交響曲第7番	ベートーヴェン	管弦楽	1837 (初稿) / 1863-64 (第2稿)	1840 (初稿) / 1865 (第2稿)	ピアノソロ
交響曲第9番	ベートーヴェン	管弦楽	1865-64 (ピアノソロ) / 1851 (2台ピアノ)	1865 (ピアノソロ) / 1853 (2台ピアノ)	ピアノソロ/2台ピアノ
大七重奏曲	ベートーヴェン	管弦楽	1840	1842	ピアノソロ
《イタリアのハロルド》から巡礼の行進	ベルリオーズ	管弦楽	1833 (初稿) / 1876 (第2稿)	1834 (初稿) / 1876 (第2稿)	ピアノソロ
《リア王》序曲	ベルリオーズ	管弦楽	1837 (初稿) / 1862 (第2稿)	1866 (第2稿)	ピアノソロ
《宗教裁判官》序曲	ベルリオーズ	管弦楽	1856-37	1987	ピアノソロ
《イタリアのハロルド》	ベルリオーズ	オペラ (未完)	?1836-37	1844-45	ピアノソロ
《ウィリアム・テル》序曲	ロウジニニ	管弦楽	1836		ピアノ、ヴィオラ
《醜聞の樹手》序曲	ウェーバー	オペラ	?1838-41	1842	ピアノソロ
祝典序曲	ウェーバー	オペラ	1846	1847	ピアノソロ
《オベロン》序曲	ウェーバー	管弦楽	1846	1847	ピアノソロ
《タンホイザー》序曲	ウェーバー	オペラ	1846	1847	ピアノソロ
ボンのベートーヴェン記念除幕式のための祝典カンタータ コラール《神はわがやぐら》に基づく教会祝典序曲	リスト	管弦楽を伴う世俗的合唱曲	1847/?1849	1849	ピアノソロ
	ニコライ	オルガン独奏曲	1845	1846	ピアノ4手

表2 Thematishes Verzeichniss der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt (1877)
「ピアノ・スコア」曲目一覧

作品名	原作者名	原曲のジャンル	ピアノ編の作曲年	ピアノ編の出版年	編成
交響曲第1番	ベートーヴェン	管弦楽	1863-64	1865	ピアノソロ
交響曲第2番	ベートーヴェン	管弦楽	1863-64	1865	ピアノソロ
交響曲第3番 葬送行進曲	ベートーヴェン	管弦楽	1837 (初稿) / 1863-64 (第2稿)	1843 (初稿) / 1865 (第2稿)	ピアノソロ
交響曲第4番	ベートーヴェン	管弦楽	1863-64	1865	ピアノソロ
交響曲第5番	ベートーヴェン	管弦楽	1837 (初稿) / 1863-64 (第2稿)	1840 (初稿) / 1865 (第2稿)	ピアノソロ
交響曲第6番	ベートーヴェン	管弦楽	1837 (初稿) / 1863-64 (第2稿)	1840 (初稿) / 1865 (第2稿)	ピアノソロ
交響曲第7番	ベートーヴェン	管弦楽	1837 (初稿) / 1863-64 (第2稿)	1840 (初稿) / 1865 (第2稿)	ピアノソロ
交響曲第8番	ベートーヴェン	管弦楽	1863-64	1865	ピアノソロ
交響曲第9番	ベートーヴェン	管弦楽	1863-64 (ピアノソロ) / 1851 (2台ピアノ)	1865 (ピアノソロ) / 1853 (2台ピアノ)	ピアノソロ / 2台ピアノ
七重奏曲	ベートーヴェン	管弦楽	1840	1842	ピアノソロ
《幻想交響曲》	フンメル	管弦楽	1848	1849 (初稿) / 1869 (第2稿)	ピアノソロ
《幻想交響曲》から《新頭台への行進》	ベルリオーズ	管弦楽	1833 (初稿) / 1876 (第2稿)	1834 (初稿) / 1876 (第2稿)	ピアノソロ
《イタリアのハロルド》から巡礼の行進	ベルリオーズ	管弦楽	1865	1866	ピアノソロ
《リア王》序曲	ベルリオーズ	管弦楽	1836-37	1866 (第2稿)	ピアノソロ
《宗教裁判官》序曲	ベルリオーズ	管弦楽	1836-37	1987	ピアノソロ
《ワリアム・テル》序曲	ベルリオーズ	オペラ (未完)	?1836-37	1844-45	ピアノソロ
《ファウストの踊り》から《シルフたちの踊り》	ベルリオーズ	(コンサート形式による) オペラ	1860	1866	ピアノソロ
《魔弾の射手》序曲	ロッシニ	オペラ	?1838-41	1842	ピアノソロ
祝典序曲	ヴェーバー	オペラ	1846	1847	ピアノソロ
《オペロン》序曲	ヴェーバー	管弦楽	1846	1847	ピアノソロ
《タンホイザー》序曲	ワーグナー	オペラ	1846 / ?1849	1847	ピアノソロ

た天才たちのアイデアを伝えてくれます。[…] (Liszt 1992: 2)

この序文からは、リストが自らの編曲を「本質的価値がほとんどない」と謙遜するほど、ベートーヴェンの交響曲を神格化していたことが読み取れる。また、リストが初めて「ピアノ・スコア」と呼んだベルリオーズの《幻想交響曲》は、「まるで神聖なテキストを翻訳するかのよう」に編曲された。おそらくリストは、これらの交響曲を特に神聖視していたのであろう。

リストの出版カタログは全体がドイツ語で書かれているが、それは、出版元のブライトコプフ社がドイツの楽譜出版社であったことが大いに関係している。しかし、「ピアノ・スコア」の項のみ、ドイツ語の後ろに括弧書きで「Partitions de Piano」と付記されている。つまり、当時一般的に行われていた「Clavierszüge」とは、その手法や目的が異なるものであるという意思を、自らが宣言した「Partition de Piano」という言葉を用いることで示してみせたのである（6頁の図1を参照）。

1863年、ブライトコプフ社に宛てた手紙の中で、リストは次のように述べている。

「ピアノ・スコア Partition de Piano」（ドイツ語に訳すならば、「Clavier-Partitur」あるいは「Pianoforte-Partitur」とでも言いませんか？）というタイトルのもとに、私はこのような意図を示したいのです。オーケストラの音響効果と演奏者の精神を結びつけるということ、そしてピアノの限られた可能性の中で、異なった響きや陰影を作り出すということ。 (Liszt 1894, 2: 29)

この中で、リストは「Auszüge」ではなく「Partitur」という言葉を用いている。また、実際に1877年のカタログでは「Clavierszüge」の表記を「Clavier-Partituren」に改めている（7頁の図2を参照）。つまり、リストは「ピアノ・スコア Partition de Piano」は、単なる「要約」に留まらない、一つの音楽的ジャンルだと考えていたのである。

リストの弟子であり、秘書であったアウグスト・ゲレリヒ (August Göllerich, 1859-1923) の著書『フランツ・リスト』(1908)からも、リストのこのような意図をうかがい知ることができる。ゲレリヒはこの本の巻末に、「Verzeichnis der Werke Franz Liszt」という項を設けてリストの作品をジャンル分けしているのだが、そこでは「Klavier-Partituren」と「Klavier-Auszüge」がはっきりと区別されているのである。

Erste Abteilung: Instrumental-Kompositionen

(省略)

IV. Werke für Klavier allein zweihändig

a) Original-Kompositionen

b) Bearbeitungen

1. Von Volkes-Melodien

2. Übertragungen von Meister-Melodien

(Opern-Phantasien und Transkriptionen von Gesängen)

3. Klavier-Partituren

4. Klavier-Auszüge

(Göllerich 1908: 273)

ゲレリヒはリストの最晩年、この作曲家と親しい関係にあり、リストの作品目録を作成するなどの功績を残した人物である。したがって、リスト本人によるものではないものの、ゲレリヒがその意思を汲んでこのようなジャンルの分け方をしたということは十分考えられる。

ゲレリヒの分類表(表4、5)からは、ある傾向が見えてくる。「Klavier-Partituren」に分けられた楽曲は、リストの出版カタログに、更に本人の原作による作品を加えたもので、おおむね管弦楽曲の編曲である。一方、「Klavier-Auszüge」の作品群は、ほぼすべてが合唱曲や歌曲の編曲であった。これらはピアノ・ソロ用の楽譜として独立して出版されたものはほとんどなく、総譜が出版される際、【譜例1】のように一番下に書かれていたり、総譜とは別にヴォーカル・スコアが出版されていたりしたようである。

このように、19世紀に当たり前に行われていた「Clavierauszüge」と、リスト独自の「Partition de Piano」ははっきりと区別されるものだったのだ。

以上、19世紀の用語法と、リストの言説について確認した。はじめに述べた通り、リスト研究において常識とされている概念と実際は、異なる点があったようだ。具体的には、「トランスクリプション」の内実である。これまで「トランスクリプション」は原曲を忠実に書き換えたものだと考えられてきた。しかしながら、リスト、更に言えば19世紀において、「トランスクリプション」とはより広義で自由な意味合いを持つ語句だったのである。また、19世紀の「アレンジメント」は、楽器形態の変更を伴う場合に使用された言葉であることも明らかになった。つまり、19世紀から現代に至る過程のどこかの時点で、この2つの語句の意味が取り違えられてしまったのである。

また、「トランスクリプション」と「アレンジメント」について、編曲ジャンルとしてリストが認識していたのは「トランスクリプション」であり、「アレンジメント」はどちらかといえば単に「編曲したもの」という意味で使用していた面が強いのではないだろうか。「トランスクリプションを発案したのは自分である」というリストの発言と、彼の出版カタログにおける記載の有無は、そうした解釈を裏打ちしているように思われる。

「ピアノ・スコア」については、当時出回っていたアマチュア音楽家向けの編曲譜が、誰もが気軽に楽しめるような「要約」された楽譜であったのに対し、リストの「ピアノ・スコア」は、ピアノにおけるオーケストラの音響の表出の可能性を見出すという目的を持った芸術作品で

表 4 ゲレリヒの「Klavier-Partituren」(ピアノ・ソロ) 曲目一覧 (記録なしの場合は空欄)

作品名	原作者名	原曲のジャンル	ピアノ稿の作曲年	ピアノ稿の出版年
大七重奏曲	ベートーヴェン	管弦楽	1840	1842
全ての交響曲	ベートーヴェン	管弦楽	1863-64 (第2稿)	1865 (第2稿)
《コロオラン》序曲	ベートーヴェン	管弦楽		
《幻想交響曲》	ベルリオーズ	管弦楽	1833 (初稿) / 1876 (第2稿)	1834 (初稿) / 1876 (第2稿)
《イタリアのハロルド》	ベルリオーズ	管弦楽	1836	
《リア王》序曲	ベルリオーズ	管弦楽	1836-37	1987
《宗教裁判官》序曲	ベルリオーズ	オペラ (未完)	?1836-37	1844-45
七重奏曲	フンメル	管弦楽	1848	1849 (初稿) / 1869 (第2稿)
交響詩《レ・プレリュード》	リスト	管弦楽		
レーナウの『ファウスト』より《夜の行列》(フロイント編の改作)	リスト	管弦楽	?1873	?1873
ゆりかごから墓場まで	リスト	管弦楽	1881	1883
《ファウスト交響曲》第2楽章から《グレートヘン》	リスト	管弦楽	1857-74	1876 (初稿) / 1880 (第2稿)
《解放されたプロメテウス》から《バストラル》	リスト	管弦楽を伴う世俗的合唱曲	1861	1861
クリスマスの歌II キリストは生まれ給えり	リスト	宗教的合唱曲	1864	1865
《聖エリザベトの伝説》から3曲	リスト	管弦楽を伴う宗教的合唱曲	1857-62	1872
《キリスト》から2曲	リスト	管弦楽を伴う宗教的合唱曲	1862-66	1872
栄えよ、ポーランド	リスト	管弦楽	?1863	1884
オラトリオ《聖スタニスラス》から2つのポロネーズ	リスト	管弦楽を伴う宗教的合唱曲	?1880-84	1983
祝祭前奏曲	リスト	管弦楽	1856	1857
シラー祭のための芸術家の行列	リスト	管弦楽	1859-60	1860 (初稿) / 1883 (第2稿)
ベートーヴェンの《アテネの廃墟》による幻想曲	リスト	協奏的作品	1852	1865
死の舞踏	リスト	協奏的作品	1865	1865
《ウィリアム・テル》序曲	ロッシーニ	オペラ	1841	1842
《タンホイザー》序曲	ワーグナー	オペラ	1847/?1849	1849
《魔弾の射手》序曲	ウェーバー	オペラ	1846	1847
祝典序曲	ウェーバー	管弦楽	1846	1847
《オペロン》序曲	ウェーバー	オペラ	1846	1847

表5 ゲレリヒの「Klavier-Auszüge」(ピアノ・ソロ) 曲目一覧(記録なしの場合は空欄)

作品名	原作曲名	原曲のジャンル	ピアノ編の作曲年	ピアノ編の出版年
ドン・サンシュ	リスト	オペラ		
サルダナパル	リスト	オペラ		
四女元祿	リスト	世俗的合唱曲		
鐘巻娘	リスト	世俗的合唱曲		
さまよえるユダヤ人	リスト	独唱歌曲		
夕陽台のジョンス・ダルク	リスト	独唱歌曲		
リナルド	リスト	管弦楽を伴う世俗的合唱曲		
巨人	リスト	世俗的合唱曲		
ゲーテ生涯100年祭のためのFestalbum	リスト	管弦楽	1849 (初稿) / 1859 (第2稿)	1849 (初稿) / 1859 (第2稿)
1) ゲーテ生涯祭のための祝典行進曲		世俗的合唱曲		
2) 光を、もっじ光を		独唱歌曲		
3) ウェイマルの死者たち		独唱歌曲		
4) すべての目に悪いあり		世俗的合唱曲		
5) ゲーテの「ファウスト」から天使の合唱		世俗的合唱曲		
芸術家に祈す	リスト	管弦楽を伴う世俗的合唱曲		
ヴァイマルにおけるヘルダー記念碑除幕式のための祝典合唱曲	リスト	世俗的合唱曲		
ヘルダーの「解放されたフロメテウス」への合唱	リスト	管弦楽を伴う世俗的合唱曲		
聖エリザベトの伝説	リスト	管弦楽を伴う宗教的合唱曲	(関連作品: Klavier-Partituren 《聖エリザベトの伝説》から3曲)	
キリスト	リスト	管弦楽を伴う宗教的合唱曲	(関連作品: Klavier-Partituren 《キリスト》から2曲)	
聖スタニスラスワウスの伝説	リスト	管弦楽を伴う宗教的合唱曲 (未完)	(関連作品: Klavier-Partituren オフトリオ《聖スタニスラスワウス》から2つのポロネーズ)	
ストラスブルの大聖堂の鐘	リスト	管弦楽を伴う世俗的合唱曲		
脚スランチエスコの大鐘楼歌	リスト	管弦楽を伴う宗教的合唱曲		
ペートル・カンタナダ (ボフのペートル・ヴェネ記念除幕式のための祝典カンタタ)	リスト	管弦楽を伴う世俗的合唱曲	1845	1846
第2ペートル・ヴェネ・カンタタ (ペートル・ヴェネ100年祭のために)	リスト	管弦楽を伴う世俗的合唱曲		
いさ葉しまん (フモレスケ)	リスト	管弦楽を伴う世俗的合唱曲	1869-70	1871
ヴァルトブルクの歌	リスト	管弦楽を伴う世俗的合唱曲		
グランのバジリカの献堂式のための荘厳ミサ	リスト	管弦楽を伴う宗教的合唱曲		
ハンガリー一編譯式ミサ	リスト	管弦楽を伴う宗教的合唱曲	1867	1871
詩編13	リスト	管弦楽を伴う宗教的合唱曲		
詩編18	リスト	管弦楽を伴う宗教的合唱曲		
詩編116	リスト	宗教的合唱曲		
詩編137	リスト	宗教的合唱曲		
全館の神	シューベルト	独唱歌曲		
リュネトリの誓約	ドレーゼク	管弦楽を伴う世俗的合唱曲	1870	未出版

CHÖRE

3

zu Herder's

„Entfesseltem Prometheus“

Nº 1. CHOR DER OCEANIDEN.

(Frauenchor – Sopran und Alt.)

Allegro agitato. (*Alla Breve*) Franz Liszt.

Flöten.

Hoboen. *klagend*
p

Clarinetten in A.

Fagotte. *klagend*
p

Horn I in G. *Solo zwölftupft*
mf klagend

Horn II in F.

Violine I. *con Sord.*
tremolo
p

Violine II. *con Sord.*
tremolo
p

Bratschen. *con Sord.*
divisi

Sopran I u. II. *Allegro agitato. (Alla Breve)*
Weh dir! Weh dir!

Alt I u. II.

Violoncello.

C. Russo.

CLAVIER-AUSZUG. *Allegro agitato. (Alla Breve)*
mf
tremolo
klagend

1954

Stich und Druck der "Röder'schen" G. in Leipzig

譜例 1 F. Liszt, Chöre zu Helder's "Entfesseltem Prometheus," m. 1-13.

あったことが浮き彫りになった。

本節では各編曲名称に関してリストの言説を基に考察を行ったが、その中で、彼が「ピアノ・スコア」に対しては特別なこだわりを持っていたことが明らかになった。そこで、次節では「ピアノ・スコア」の起源となった《幻想交響曲》を一例に、原曲とリストの編曲を比較し、実際の楽曲の中でリストの意思がどのように反映されているかを検証したい。また、ゲレリヒの分類から「Clavierauszüge」に掲載されている《ゲーテ生誕祭のための祝典行進曲》も取り上げ、「ピアノ・スコア」とのスタイルの違いについて確認する。《ゲーテ生誕祭のための祝典行進曲》は「Clavierauszüge」中唯一の純粋な管弦楽曲であり、独立したピアノ譜も出版されているため、「ピアノ・スコア」との比較に適しているといえる。

4. 《幻想交響曲》

4.1. 成立過程

1830年2月から4月にかけて、ベルリオーズは《幻想交響曲》の作曲に取り組み、同年12月にパリ・コンセルヴァトワールにて初演が行われた。作品に感銘を受けた当時19歳のリストはすぐさまこの交響曲の「ピアノ・スコア」作成に取り掛かる。この「ピアノ・スコア」は1833年9月に完成され、1834年にパリのシュレジンガー社から出版された¹⁰⁾。リスト自身も演奏会で積極的にこの編曲作品を取り上げた。一方、《幻想交響曲》原曲のオーケストラ・スコアが出版されたのは初演から15年後の1845年であった。したがって、この作品の受容に対してリストの「ピアノ・スコア」が果たした功績は大きく、1835年に発表されたロベルト・シューマン (Robert Schumann, 1810-1856) の著名な評論¹¹⁾も、オーケストラではなくリストの編曲をもとに書かれた。リストの「ピアノ・スコア」はその後何回かに渡って版を重ねたが、第2楽章〈舞踏会〉、第4楽章〈断頭台への行進〉は単独でも出版された。

4.2. 標題 (プログラム)

《幻想交響曲》にはベルリオーズが自ら書いた標題 (プログラム) が添えられており、それに沿って音楽が進んでゆく。その内容は、ある若い芸術家が失恋し、アヘンによって服毒自殺を試みるが、致死量には足らなかったため、奇妙な幻想を見る。その中で、恋人がある一つの旋律となって、姿形を変えながら現れる、というものである。この恋人を示す旋律はイデー・フィクス (固定楽想) と呼ばれ、個々の楽章に分かれた作品を有機的に結びつける役割を担っている。この標題はベルリオーズ自身の体験を投影したものだとしばしば指摘されている¹²⁾。

4.3. 《幻想交響曲》第5楽章〈サバトの夜の夢〉比較分析

分析をするにあたって、本稿では特徴的な管弦楽の音色と奏法がどのように「ピアノ・スコア」として書き換えられているか、という点に着目する。《幻想交響曲》は、その管弦楽法に

において独創性が際立っている。音響効果をピアノ1台で表現しようと、リストは様々な工夫を凝らしたのであろう。第5楽章〈サバトの夜の夢〉は全曲の中でも特に興味深い管弦楽法が多数盛り込まれているため、分析対象として取り上げることとした。本稿では、ベルリオーズの著した『管弦楽法』（リヒャルト・シュトラウス編によって1905年に出版）を参照しながら、リストがどのような編曲手法でオーケストラの音色を創出しているか考察する。また、書き足しや変更点が見られる箇所についても、「神聖なテキスト」になぜそのような手を加えたのか、原曲と比較することでリストの意図を探ってみたい。

第5楽章の標題は、以下のとおりである。

彼はサバト〔魔女たちの夜宴〕の席で、恐ろしい亡霊や、魔女や、あらゆる化物たちに囲まれている自分の姿を見る。彼の葬式に集まってきたのである。異様な物音、うめき声、けたたましい笑い声、遠くの叫び声、それに答えるような笑い声。恋人の旋律がふたたび現れるが、高貴で控えめな性格は失われている。それはもはや下劣で、野卑で、グロテスクな踊りの旋律でしかない。これがサバトの席に姿を現した彼女なのだ……彼女の到着を喜ぶうめき声……彼女はこの悪魔的な乱痴気騒ぎに加わる……吊いの鐘、「ディエス・イレ」を下賤に茶化したパロディー、「サバトのロンド」が続く。サバトのロンドとディエス・イレがいっしょになる。（ベルリオーズ 2001: xii、井上さつき訳）

なお、以下の分析において、ピアノ譜は1834年のシュレジンガー社（パリ）による初版を使用する。オーケストラ譜については、ベルリオーズの自筆譜も存在するのだが、そこにはかなりの加筆修正の跡が見られる。自筆譜が最初に書き上げられた後、いつ、どのように手が加えられていったかを明らかにすることは本稿の目的を大きく超えるため、ペーレンライター社による新全集版（1971）をもとに分析する。

4.3.1. 特徴

ピアノ・スコアの特徴として、対応する楽器が細かく書かれている点が第一に挙げられる。リストによる《幻想交響曲》の自筆譜は現存しないため確認が困難だが、ベートーヴェンのピアノ・スコアの自筆譜を見ると、リスト自ら楽器名を書き込んでいることがわかるため、《幻想交響曲》についてもリストの手によるものであると推察される。このような試みは他の作曲家にはほぼ見られず、当時としては非常に斬新であった¹³⁾。

また、リストの発言通り、譜面は原曲に忠実に作成されている。もちろん、運指の都合上やむなく一部の楽器のパートを省いたと思われる部分も散見されるが、全ての音をできる限り鍵盤上に移し替えており、小節の付け加えや削除は一切ない。

4.3.2. Ossia

〈サバトの夜の夢〉ピアノ・スコアには3か所の Ossia が存在する。リストの Ossia はより簡易に改められたものであることが多いが、この曲の場合の Ossia は明らかに通常よりもテクニックを必要とするものである（譜例2）。おそらく、リストとしては Ossia の方が本来望んだ響きであったのだろう。譜例2では *pp* から *ff* までの急速なコントラストを生み出す目的でこのような Ossia を書いたと考えられる。しかしながら、演奏するにあたってあまり合理的でないとの判断で、これらは Ossia に留め置かれたのだろう。

The image shows a page of a musical score for the piano part of 'Songe d'une nuit de Sabbat' by Franz Liszt. The score is written for the left hand (bass clef) and right hand (treble clef). It features complex rhythmic patterns and dynamic markings, including *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). There are also markings for 'loco' (ad libitum) and 'Main droite ad libitum'. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some decorative elements like slurs and accents. At the bottom of the page, it says '5^e PARTIE.' and 'M. S. 4982.'

譜例2 H. Berlioz/F. Liszt, Symphonie Fantastique, 5. "Songe d'une nuit de Sabbat," m. 485-490. (Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek, shelf mark: L1485)

4.3.3. 管弦楽の扱い

① 鐘の使用

第102小節以降、弔鐘としてベルの使用が指示されている。この楽器を交響曲に導入することは、当時としては革新的な試みであった。ベルリオーズは『管弦楽法』の中で、鐘について以下のように述べている。

この楽器は純粋な音楽的効果のためというよりは、ドラマティックな効果を与えるためにオーケストラに導入された。低いベルの響きは厳粛で堂々たる場面にしかふさわしくない。[...] マイアベーアが低いF音のベルを《ユグノー教徒》第4幕の大虐殺の合図として使っているのは、このためである。(ベルリオーズ、シュトラウス 2006: 492)

また、ベルリオーズは《幻想交響曲》第5楽章の鐘について、「書かれている3つのC音のうち一つと、3つのG音のうちの一つを出すのに十分低い音の2つの鐘が見つからなければ、舞台上に複数のピアノを置いて使った方がよい。その場合、鐘のパートをダブル・オクターヴで書かれている通りに演奏せよ。」¹⁴⁾と注釈を添えている (Berlioz 1971: 114)。つまり、ベルリオーズが想定していたのは、まさに「厳粛で堂々たる」低音の鐘の響きであった。葬送の賛歌である「ディエス・イレ」が嘲るように奏される中、鐘が厳粛に鳴り響くことでこのパロディーがより引き立つのである (譜例 3-1)。

この鐘の響きを、リストはどのようにピアノで表したのだろうか。まず、注目すべきは *sf*、そして山型のアクセントで奏するよう指示がされていることだろう (譜例 3-2)。オリジナルには *f* とアクセントの指示があるが、おそらくリストは、鐘の突き刺すような鋭いアタックを表現するため、より強調された意味合いを持つ *sf* と山型のアクセントを用いたのではないだろうか。そうした指示に従って演奏することで、より明瞭で重厚な響きを生み出すことができるだろう。また、オリジナルにある「Grand pédal」は、ピアノで弾かれた場合にはダンパー・ペダルを踏む、という意味である。こうすることで鐘のような深い響きが得られるとベルリオーズは考えていたのだろう。リストの編曲版にそのような指示はないが、同様にダンパー・ペダルを使用するのがふさわしいと思われる。

リストの編曲譜において、このシーンの冒頭に「Dies Irae Burlesque」と書かれているが、これはオリジナルには書かれていない言葉である。Burlesque とは「パロディー、滑稽な模倣」といった意味であるが、リストは言葉による指示を与えることで、この「下賤に茶化したパロ

The image shows a page of a musical score for the 5th movement of H. Berlioz's Symphonie Fantastique, titled "Songe d'une nuit de Sabbat". The page number is 127. The score is for Trombone (Tromb.), Timpani (Timb.), Bells (Cloches), Violins (Vns), Violas (Viles), and Cymbals (C.-B.). The Bells part is marked "f Grande pédale" and features a prominent bell sound. The Violins and Violas parts are marked "soli" and "poco f". The Cymbals part is marked "ff" and "p".

譜例 3-1 H. Berlioz, Symphonie Fantastique, 5. "Songe d'une nuit de Sabbat," m. 102-114.

The image shows a page of a musical score for the fifth movement of Franz Liszt's 'Symphonie Fantastique', titled 'DIES IRAE BURLESQUE'. The score is written for piano and features several systems of music. The first system includes the title and the instruction 'CAMBRES (cours le théâtre)'. The music is in a 6/8 time signature and a key signature of two flats. The score includes various dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, and *pp*, as well as performance instructions like 'poco f', 'marcato', 'sans presser', and 'molto marcato'. The score is divided into sections labeled 'CAMBRES' and 'SANS PRESSER'. The page is numbered '5^e PARTIE.' at the bottom left and 'M. S. 1982.' at the bottom center.

譜例 3-2 H. Berlioz/F. Liszt, Symphonie Fantastique, 5. "Songe d'une nuit de Sabbat," m. 102-141.
(Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek, shelf mark: L1485)

ディー」の場面に対する演奏者のイメージをより膨らませようと試みたのだろう。ピアノが「限られた可能性」を持つ楽器であることはリスト自身が述べているが、このような工夫により、音色の豊かさを引き出そうとしているのだ。

② Es 管クラリネット

サバトの夜宴に姿を現した「彼女」の、変わり果てた姿を表現したのがこの Es 管クラリネットの旋律である。ベルリオーズはこの楽器について以下のように述べている。

小さな Es 管クラリネットの音は甲高く、五線より上の A 音より高い音ではやや下品にも聴こえる。現代のある交響曲では、作品の劇的な意味合いが必要としていた奇妙な旋律の変質を、パロディー化し、品位をわざと落とし、(ひどい表現をお許しいただければ) 墮落させるために Es 管クラリネットの音が使われている。(ベルリオーズ、シュトラウス 2006: 265)

「現代のある交響曲」とは《幻想交響曲》のことを指している。〈サバトの夜の夢〉において、恋焦がれた「彼女」の上品で優しい姿はもうそこにはなく、グロテスクな化物として主人公の前に現れ、サバトの宴に加わるという異様な場面でこの楽器が用いられている (譜例 4-1)。

譜例 4-1 H. Berlioz, Symphonie Fantastique, 5. "Songe d'une nuit de Sabbat," m. 40-47.

リストのピアノ・スコアを見ると、Poco f のあとに *leggiero*、そして *marcato* と記され、アクセントも付加されている。これは、まるでクラリネットの奏者の明瞭で軽やかなタンギングを鍵盤上で再現しているかのようである (譜例 4-2)。また、リストは *avec dérision* (嘲笑するように) という言葉も付け加えている。この Es 管クラリネットの響きを表すのに、例えば「下品な *vulgaire*」などの直接的な言葉を使わなかったのはなぜだろうか。おそらくリストは、その部分が単に下品で墮落した Es 管クラリネットの音であるというよりも、「彼女」を

譜例 4-2 H. Berlioz/F. Liszt, Symphonie Fantastique, 5. "Songe d'une nuit de Sabbat," m. 40-47.
(Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek, shelf mark: L1485)

含む魑魅魍魎が主人公を囲み、嘲り笑っている場面である、ということを奏者に意識させたかったのではないだろうか。

③コル・レーニョ奏法

コル・レーニョとは弦を弓の背で打つ弦楽器の特殊奏法である。当然明瞭な音は出ないのだが、打楽器的な効果を生み出すことができる。ベルリオーズはこの奏法について、こう述べている。

弓の木の部分を用いて弦を叩くことで、不快でグロテスクな描写をしている交響的作品がある。[...] このような奇怪な方法はめったに用いるべきでなく、本当に適した場面でのみ使うべきである。この奏法は大オーケストラで使われる場合のみ効果的である。多数の弓が弦を叩くことでカシャカシャいう音を作り出すことができるのだが、これを少数のヴァイオリンでやっても、音が弱く短かすぎてほとんど聴こえない。

(ベルリオーズ、シュトラウス 2006: 41)

「不快でグロテスクな描写をしている交響的作品」というのは、まさに《幻想交響曲》の〈サバトの夜の夢〉である。コル・レーニョ奏法の交響曲への導入は、当時としては非常に独創的な試みであった(譜例 5-1)。

156

440

P. Fl.

Fl.

Hb.

P.Cl. (Md)

Cl. (Ut)

Bsn

M1

Vns

Altos

Viles

C.-B.

446

Fl.

Hb.

Cl. (Ut)

Bsn

Vns

Altos

Viles

C.-B.

譜例 5-1 H. Berlioz, Symphonie Fantastique, 5. “Songe d'une nuit de Sabbat,” m. 440-452.

このコル・レーニョ奏法特有の不明瞭で乾いた打音を、リストは *leggierissimo* と *staccatissimo* という2つの言葉で表そうとしている（譜例5-2）。仮にこの部分に何の指示もなければ、ピアノで奏した場合実音が聞こえずぎてしまうだろう。この奏法の目的ははっきりと音程のある音ではなく、木と金属のぶつかる雑音を生み出すことなのである。リストの指示にあるように演奏することで、ピアニストの指先と鍵盤は素早くぶつかり合い、そこにある種の雑音が発生することになる（わざとそのような音を発せよというわけではないが）。リストはオリジナルにない表記をあえて付け加えることで、むしろベルリオーズが望んだ響きをピア

ノで再現しようとしているのだ。

84

Ped / molto agitato. Ped Ped Ped

Ped cres Ped

Violon avec le slide d'acier

leggierissimo

leggierissimo

burlesque. mf

lento

5e PARTIE. M. S. 4862.

譜例 5-2 H. Berlioz/F. Liszt, Symphonie Fantastique, 5. "Songe d'une nuit de Sabbat," m. 435-453. (Klassik Stiftung Weimar/Herzogin Anna Amalia Bibliothek, shelf mark: L1485)

5. 《ゲーテ生誕祭のための祝典行進曲》

5.1. 成立過程

《ゲーテ生誕祭のための祝典行進曲》は、もともと1849年、リストがヴァイマルの宮廷楽長を務めていた時期に、ゲーテ生誕100年記念祭用の楽曲としてピアノ・ソロ用に作曲された。そのオーケストレーションはアウグスト・コンラーディ (August Conradi, 1821-1873) とヨアヒム・ラフ (Joachim Raff, 1822-1882) の2人によって行われ、同年8月28日のゲーテ生誕100周年記念祭ガラ・コンサートにて演奏された。その後、1857年にはリストによるオーケストラ稿初稿およびピアノ稿の第2稿、またピアノ4手稿初稿への取り組みがなされ、それらは1859年に出版された。更に1872年にはピアノ稿第2稿に小規模な変更が加えられ、新たな版として出版された。

5.2. 《ゲーテ生誕祭のための祝典行進曲》比較分析

上に述べたように、《ゲーテ生誕祭のための祝典行進曲》には複数の稿が存在する。本論では、オーケストレーションとピアノ編曲の両方をリスト本人が行っていることから、1859年に完成されたオーケストラ稿とピアノ稿を分析の対象として扱う。また、使用する楽譜は、ピアノ譜は1859年の第2稿初版¹⁵⁾、オーケストラ譜はブライトコプフ版(1915)とする。

5.2.1. 特徴

オーケストラ稿とピアノ稿ではいくつかの相違点がある。まず、ピアノ稿の第89小節と、第260小節において、1小節多く同じ形が反復されている(譜例6-1)。この2か所は提示部と再現部の対応する部分で、同じ構造をしているため、編曲された際のミスである可能性は少ないと考えられる。また、再現部の直前、オーケストラ稿は2分の3拍子のままトレモロで和音を変化させていくのに対し(譜例6-2)、ピアノ稿はいささか簡素な構成で、拍子、そして和音すら異なり、小節も4小節分拡大されている(譜例6-3)。この部分をオリジナルのように演奏しようと試みた場合、おそらく重音のトリルを強音で弾くことになるため、あえて全く違うも

譜例 6-1 F. Liszt, Göthe-Fest-Marsch, m. 86-90.

(75) 21

0

22 (76)

Klar.

Fag.

Hr. u. B.

3 Hörn. u. Tuba.

Tr.

Tempo I.

mf

dim.

mf

dim.

mf

dim.

pizz.

mf

dim.

Tutti I

譜例 6-2 F. Liszt, Fest-Marsch zur Goethe-Jubiläum-Feier, m. 183-195.



譜例 6-3 F. Liszt, Göthe-Fest-Marsch, m. 186 (163)-197.

のに書き換えることでそれを避けたのではないだろうか。他方で、オーケストラ稿の第 292 小節にあたる部分がピアノ稿には存在しない。このような小節数の増減というのは、〈サバトの夜の夢〉には見られなかった。

運指の問題がないと考えられるにも関わらず、音を変えている点が多数存在するのも特徴的である。例えばピアノ稿の第 71 小節など、原曲通りに Fisis-Gis-H-Dis-Cis-Cis-E-Gis のメロディーを演奏したとしても特に問題はないように見えるが、リストは音を取り換えている（譜例 6-4）。リストの意図がどのようなものであったか正確に知ることはできないが、オクターヴの動きをより簡易にするための修正ではないかと推察される。

また、リズムを自由に変化させている箇所も散見された。ピアノ稿の第 79 小節における左手のリズムは、オーケストラ稿に厳密に書かれるのであれば第 85 小節と同じ形になると考え



譜例 6-4 F. Liszt, Göthe-Fest-Marsch, m. 71-72.

られるが、リストは単調さを嫌ったのであろうか、3連符を用いて滑らかさを演出しているのである（譜例 6-5）。

譜例 6-5 F. Liszt, Göthe-Fest-Marsch, m. 78-85.

5.2.2. Ossia

《ゲーテ生誕祭のための祝典行進曲》にも Ossia が存在するが、その音楽的性格は〈サバトの夜の夢〉とは異なっている。こちらの Ossia は即興的で、カデンツァ風の雰囲気をもっているものである（譜例 7）。これは、おそらく演奏効果を狙って書かれたものだろう。

5.2.3. 管弦楽の扱い

《ゲーテ生誕祭のための祝典行進曲》ピアノ編曲版は、《幻想交響曲》とは異なり、対応する原曲の楽器に関する記述が一切ない。

また、それぞれの楽器の音色に対して、弦楽器が滑らかに奏する部分には *dolce grazioso*、*tutti* の場面では *marcattissimo* などの演奏記号は書かれてはいるものの、〈サバトの夜の夢〉にあった、演奏者の想像力をかき立てるような指示は見られない。

6. 結語

今日、リストの編曲カテゴリはウォーカーの示す区分が一般的とされてきた。しかしながら、本論では 19 世紀のこれらの用語の実情とリストの言説を精査することで、当時リストが持っていた「アレンジメント」「トランスクリプション」の概念と、現代における我々の概念が反対のものであった可能性を示した。加えて、リストが提唱した「ピアノ・スコア」に関して、19 世紀に盛んに行われていた「Clavierauszüge」とは明確に区分けされるべきものであった

譜例 7 F. Liszt, Göthe-Fest-Marsch, m. 101-108.

ことを再確認した。

そのうえで、リストが最もこだわりを持っていた「ピアノ・スコア」から、その原初である《幻想交響曲》第5楽章〈サバトの夜の夢〉を具体例として挙げ、ゲレリヒによって「Clavierauszüge」にカテゴリ化された作品である《ゲーテ生誕祭のための祝典行進曲》との比較を行い、それぞれの音楽的特徴を考察した。結果、どちらの作品も原曲に対して変更を行っている点がいくつか見受けられたが、その目的は相異なるものであったことが明らかになった。《幻想交響曲》ピアノ・スコアにおいて、オリジナルに対する加筆はピアノの技術的な問題という点だけでなく、演奏者の音響に対するイメージーションをも高める工夫であり、少なくとも演奏者のイメージの中でオーケストラの響きを再現するため必要な作業であった。一方で、《ゲーテ生誕祭のための祝典行進曲》は、オーケストラの音響というよりも、ピアノで演奏することを念頭に置いたつくりとなっていた。それは、テクニックが単純化されたり、ピアノスティックな *Ossia* が置かれたりしている点によく現れている。

それぞれの作品におけるこのような違いが何故生まれたのかは、各編曲作品がどのような目的で完成されたかによるところが大きいだろう。《幻想交響曲》ピアノ・スコアは、そもそも当時無名であったベルリオズの原曲を世に広く伝えるために作成されたものである。それゆえ、演奏にあたっては、ピアノ曲としてでなく、あたかもオーケストラ作品を演奏しているかのように演奏者が想像すること、そして聴衆に想像させることが求められたのだろう。一方、

《ゲーテ生誕祭のための祝典行進曲》は、1849年にはラフらによるオーケストラ稿が既に公開演奏されており、ピアノ編曲の存在意義は、楽曲の普及というよりも、アマチュアの演奏家に家庭やサロン、レッスンの場で演奏してもらうことの方にあったのではないだろうか。それは、同時期にピアノ4手用の編曲が書かれたことからもうかがえる。このような楽譜には、原曲に対してある程度の省略や編集が施されているであろうことは2.3.で述べたが、この《ゲーテ生誕祭のための祝典行進曲》においては、ピアノでの弾きやすさを重視した編曲技法が用いられているのである。

本論において、リストの編曲ジャンル、特に「ピアノ・スコア」についてある程度定義づけることができた。今後は《幻想交響曲》の比較分析を更に深化させながら、その成立にまつわるリストとベルリオーズの関わりや、改訂の詳細についても明らかにすることを課題とし、結びとする。

注

- 1) リストが用いた編曲名称には、序論で触れたもののほかに「回想 *Réminiscence*」「ファンタジー *Fantasia*」「イラストレーション *Illustrationen*」などがある。
- 2) 「リストは多くのアレンジメントを生み出した。それらは大きく2つにカテゴリ分けされる。すなわち、パラフレーズとトランスクリプションである。[...] パラフレーズでは、編曲者はオリジナルを自由に変化させ、自らのファンタジーを織り込むことができる。一方、トランスクリプションは原曲に忠実に再構成されなければならない。」(Walker 2001: 767-768) なお、特に断りのない限り、引用文の翻訳はすべて拙訳によるものである。
- 3) 「オペラの旋律や、民謡を寄せ集めたもののアレンジメントは、今日ファンタジーと呼ばれる。パラフレーズ（華美な装飾を施された作品）と称した方がよいものもある。」(Reimann 1882: 859)
- 4) 本稿では、リストの出版カタログに基づき、基本的に「*Clavierauszüge*」の名称を用いる。
- 5) ウォーカーは、パラフレーズについて、「その名が暗示する通り、オリジナルに基づいた自由な変奏である。もっぱらある一つのテーマに集中して、それに複雑な装飾を施す。あるいは、ある一つのオペラを曲中の様々な素材を混ぜながら展開し、その作品の俯瞰図を見せることもできる。リストによるヴェルディやマイアベーア、モーツァルトのパラフレーズは、このような手法のよい例である。」と述べている (Walker: 1989: 158)。また、リストは「ファンタジー」として、《ノルマ》の回想(1841)、《ドン・ジョヴァンニ》の回想(1841)、《夢遊病の女》の動機に基づく幻想曲 (?1842)、《マオメット2世》および《エジプトのモーゼ》の主題に基づく作品(ともに未完成)を挙げている (Liszt 1894, 1: 54)。これを見ると、リストは「ファンタジー」と「回想」をほぼ同一視していたのだろう。1877年の『フランツ・リスト作品、編曲、トランスクリプション目録』を見ても、「ファンタジー」、「回想」、

「イラストレーション」、「パラフレーズ」を「オペラなどのモチーフによる」編曲作品としてひとまとめにしているため、これらの楽曲の音楽的特徴は共通していると考えられる。

- 6) シューマンは1832年に《バガニーニの奇想曲による練習曲》作品3を完成させた。カプリス5番のアレンジメントは曲集の1番目に置かれている。
- 7) この作品について、リストは弟子のレッスンの際に「私は*f*も*p*も記していません。なぜなら偉大なるバッハが何も書かなかったからで、彼には何も付け加えるべきではありません。(もしそうしたらなら)それは罪です。」(Göllerich 1996: 161)と述べている。
- 8) ベルリオーズの《幻想交響曲》のイデー・フィクスを主題とし、それが自由自在に変容されてゆく作品である。
- 9) 表1-4におけるリストの曲目の邦題および原曲のジャンル名については、主に福田(2005)の作品一覧を参照した。
- 10) 詳細な出版情報は以下の通り。Épisode de la vie d'un Artiste/Grande Symphonie Fantastique/PAR/HECTOR BERLIOZ/ŒUV 4^{ME}/Partition de Piano/PAR/F. Liszt/MAURICE SCHLESINGER/M. S. 1982.
- 11) 『音楽新報 *Neue Zeitschrift für Musik*』3, no. 1: 1-2, no. 9: 33-35, no. 10: 37-38, no. 11: 41-44, no.12: 45-48, no. 13: 49-51 (1835)に掲載。ここでシューマンは《幻想交響曲》を詳細に分析し、非常に好意的な感想を寄せている。
- 12) 標題の主人公はベルリオーズ自身、恋人はイギリス人女優のハリエット・スミスソンがモデルだとされている。1827年、スミスソン演じる『ハムレット』のオフィーリアを見て、ベルリオーズはたちまち恋に落ちた。彼女の舞台に足しげく通い、ファンレターを送り続けるも、逢瀬は叶わなかった。《幻想交響曲》が書かれた1830年頃は、このスミスソンへの失恋と女性ピアニストのカミーユ・モークとの新しい恋という2つの恋愛のさなかにおり、それが作品に影響を与えたと言われている。
- 13) シャルル・バネリエ(Charle Bannelier, 1840-1899)も《幻想交響曲》ピアノ4手版を残しているが、オリジナルの楽器について鐘の音以外は記していない。
- 14) “Si l'on ne peut trouver deux cloches assez graves pour l'un des trois Ut et l'un des trois Sol qui sont écrits, il vaut mieux employer plusieurs pianos sur l'avant-scène. Ils exécuteront alors l partie de chloche en double octave, comme elle est écrite.”
- 15) 詳細な出版情報は以下の通り。FEST-MARSCH/zur Göethe Jubiläum-Feier/für/großes Orchester/componirt von/Franz Liszt./Partitur Pr. 1 2/5 rf./Pr. 2/3 rf. Edit. Für Piano à 2/ms. Edit. Für Piano à 4/ms. Pr. 1 rf./Edit. Für Piano abgekürzte Pr. 1/2 rf./Uebertragen für Pianoforte vom Componisten./Eigenthum der Verleger./J. Schubert & C°./HAMBURG, LEIPZIG & NEW-YORK./2416.

参考文献

- 上山典子 2014 「リストによるヴァーグナーのオペラ編曲法と『トランスクリプション』『アレンジメント』『ピアノ・スコア』の独自名称」『静岡文化芸術大学研究紀要』15: 57-66。
- 福田弥 2005 『リスト』(作曲家 人と作品シリーズ) 東京: 音楽之友社。
- Berlioz, Louis Hector. 1865. *Mémoires*. Trans. David Cairns. New York: Random House.
〔丹治恒次郎訳 1981 『ベルリオーズ回想録』全2巻 東京: 白水社〕
- Berlioz, Hector. 1905. *Instrumentationslehre, von Hector Berlioz*. Ed. Richart Strauss. Leipzig: Peters.
〔小鍛治邦隆監修、広瀬大輔訳 2006 『管弦楽法』 東京: 音楽之友社〕
- Boyd, Malcolm. 2001. "Arrangement." In *The new grove dictionary of music and musicians*. 2nd ed, vol. 2. Ed. Stanley Sadie. 65-71. London: Macmillan Publishers.
- Ellingson, Ter. 2001. "Transcription." In *The new grove dictionary of music and musicians*. 2nd ed, vol. 25. Ed. Stanley Sadie. 692-694. London: Macmillan Publishers.
- Göllerich, August. 1908. *Franz Liszt*. Berlin: Marquardt&co.
- Göllerich, August. 1996. *The piano master classes of Franz Liszt, 1884-1886: Diary notes of August Göllerich*. Trans. Richard Zimdars. Bloomington: Indiana University Press.
- Kim, Hyun Joo. 2015. *The dynamics of fidelity and creativity: Liszt's reworkings of orchestral and gypsy-band music*. PhD diss., Indiana University.
- Koch, Heinrich Christoph. 1802. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere.
- Kregor, Jonathan. 2010. *Liszt as transcriber*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Liszt, Franz. 1855. *Thematisches Verzeichniss der Werke von F. Liszt*. Leipzig: Breitkopf&Härtel.
- Liszt, Franz. 1877. *Thematisches Verzeichniss der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt*. Leipzig: Breitkopf&Härtel.
- Liszt, Franz. 1894. *The letters of Franz Liszt*. 2 vols. Ed. La Mara. Trans. Constance Bache. New York: Charles Scribner's Sons.
- Liszt, Franz. 1966. *Briefe aus ungarischen saammlungen 1835-1886*. Ed. Margit Prahács. Kassel: Bärenreiter.
- Liszt, Franz. 1989. *An artist's journey: letters d'un bachelier ès musique, 1835-1841*. Trans. Charles Suttoni. Chicago: The University of Chicago Press.
- Riemann, Hugo. 1882. *Musiklexikon*. Leipzig: Verlag. [5th edition by Max Hasse. Leipzig, 1900.]
- Seale, Humphrey. 2004. *Ferenc Liszt (1811-1886): list of works: comprehensively expanded*

- from the catalogue of Humphrey Searle as revised by Sharon Winkhofer*. Ed. Leslie Howard and Michael Short. Milano: Rugginenti Editore.
- Sherr, Richard. 2001. "Paraphrase." In *The new grove dictionary of music and musicians*. 2nd ed, vol. 19. Ed. Stanley Sadie. 69-70. London: Macmillan Publishers.
- Walker, Alan. 1987. *Franz Liszt. The virtuoso years 1811-1847*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Walker, Alan. 1989. *Franz Liszt. The Weimar years 1848-1861*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Walker, Alan. 1997. *Franz Liszt. The final years 1861-1886*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Walker, Alan. 2001. "Liszt, Franz." In *The new grove dictionary of music and musicians*. 2nd ed, vol. 14. Ed. Stanley Sadie. 755-877. London: Macmillan Publishers.

参考楽譜

- ベルリオーズ、エクトル 2001 『幻想交響曲 作品14』 東京：音楽之友社。
- Bannelier, Charles. n.d. *Symphonie fantastique en cinq parties: op. 14 par Hector Berlioz; réduction pour le piano à quatre mains par Ch. Bannelier*. Paris: Brandus et Cie.
- Berlioz, Hector. 1971. *Symphonie fantastique*. Kassel: Bärenreiter.
- Liszt, Franz. 1834. *Grande symphonie fantastique par Hector Berlioz*. Paris: Schulesinger.
- Liszt, Franz. 1859. *Festmarsch zur Goethe-Jubiläumfeier*. Hamburg: Schubert & Co.
- Liszt, Franz. 1877. *Chöre zu Herders entfesseltem Prometheus*. Leipzig: C.F. Kahnt.
- Liszt, Franz. 1915. *Musikalische Werke. Serie 1, Band 11*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Liszt, Franz. 1984. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie 1. Band 14*.
- Liszt, Franz. 1990. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie 2. Band 1*.
- Liszt, Franz. 1992. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie 2. Band 17*.
- Liszt, Franz. 1996. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie 2. Band 16*.

