令和元年度博士論文

フランツ・リストの《幻想交響曲》ピアノ・スコア研究
―演奏者の視点から見たリストの編曲技法―

京都市立芸術大学大学院音楽研究科博士（後期）課程
音楽専攻　器楽研究領域（ピアノ）

大久保　理紗

目次　i

凡例　iii

序論　1

第 1 章　リストの生涯――編曲家としての活動を中心に　3
1.1　出生～少年期（1811-1830）　3
1.2　パリ時代～活動初期（1830-1839）　4
1.3　ヴィルトゥオーソ時代（1839-1847）　5
1.4　ヴァイマル時代（1848-1861）　7
1.5　ローマ時代（1861-1869）　8
1.6　晩年（1869-1886）　9

第 2 章　リストの編曲カテゴリ　11
2.1　リストの編曲カテゴリについて　11
2.2　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」　12
2.2.1　アレンジメント　12
2.2.2　トランスクリプション　12
2.2.3　ピアノ・スコア　13
2.3　リストの言説　14
2.3.1　アレンジメント　14
2.3.2　トランスクリプション　14
2.3.3　ピアノ・スコア　19

第 3 章　《幻想交響曲》について　29
3.1　ベルリオーズの《幻想交響曲》　29
3.2　リストの《幻想交響曲》ピアノ・スコア　32
3.3　《幻想交響曲》出版の経緯　33

第 4 章　ベルリオーズの《幻想交響曲》とリストによるピアノ・スコアの比較考察　40
4.1　ベルリオーズの自筆譜に関して　40
4.2　2 つの《幻想交響曲》の比較　41
4.2.1　特殊な楽器法への対処　41
a）弦楽器の特殊奏法　41
b）楽器のユニークな配置　48

c）ティンパニ　49
d）新しい楽器編成への試み　53
4.2.2　演奏上の身体的問題への対処　61
a）原曲の管弦楽法の「再現」のための工夫　61
b）響きの面での配慮　67
c）ヴィルトゥオーソ的な技法による演奏効果　73
d）物理的問題への対処　75
e）リストによる音楽的な解釈　83
4.3　シューマンの評論にみるリストのピアノ・スコア演奏論　94
4.3.1　「名人たちのこまごました芸とは全然質を異にした演奏法」　94
4.3.2　「タッチの多様性」　96
4.3.3　「ペダルの効果的な使用法」　96
4.3.4　「編み合わされた声部の一つ一つの鮮明さ」　97
4.3.5　「多くの鍵盤を綜合的に押える」　98

結論　100

参考文献　102

謝辞　106

巻末付録　第 4 章で使用した Finale データ

凡例

1）本論文内における欧文の引用は、特に断りのないものについては拙訳とする。
2）本論文では、括弧は以下のように区別する。
《》：楽曲名
〈〉：曲集中の作品名
『』：書籍、雑誌の題名
「」：引用、強調
（）：人物の生没年、楽曲の作曲年、補足、出典
3）本論文におけるリストの楽曲の邦題は主に福田（2005）を参照した。ベルリオーズ《幻想交響曲》の邦題はデームリング／池上訳（1993）に従った。

序論

フランツ・リスト Franz Liszt（1811-1886）の人物像やピアノ作品について語られるとき、必ずと言ってよいほどヴィルトゥオーソ・ピアニスト、超絶技巧、などといった言葉がついて回る。近年では彼の編曲作品や教育活動についてなど、それ以外の姿にも注目が集まりつつあり、研究も進められてはいるが、いまだにリストに対する一般的なイメージは上述のようなものであるといえる[1]。演奏会やコンクールにおいても、オリジナルの作品のみならず編曲作品が演奏される機会が増えてはいるものの、そこで取り上げられるのはたいてい「ヴィルトゥオーソ・ピアニスト」としてのイメージに沿った特定の技巧的な作品に限られている。これは、ピアニストが聴衆に対して自らのテクニックを示すことをプログラム構成上の重要な要素とするためである。このように、演奏の場においても、リストのピアノ作品のごく一部を除いては、ほとんど関心を持たれていないのが現状である。

そこで本論では、作曲家、ピアニストとしてだけでなく、卓越した編曲家としても活躍したリストの姿に焦点を当て、エクトル・ベルリオーズ Hector Berlioz（1803-1869）による《幻想交響曲》のピアノ・スコアを対象として、演奏家の視点からその編曲技法の考察を行う。これによってリストの編曲作品、とりわけピアノ・スコアにみられる独自性の一端を明らかにし、リストの音楽の新たな一面に光を当てていくものである。ベルリオーズ《幻想交響曲》ピアノ・スコアに関しては、演奏機会に恵まれているとは言い難く、録音も数えるほどしか残されていない[2]。本研究では、これまで軽視されがちであった当該作品を詳細に考察することで、その音楽的価値を明らかにすることを目的としている。

これまで《幻想交響曲》ピアノ・スコアを取り扱った主要な研究としては、まず Kregor（2010）が挙げられる。これは、リストや周辺人物の書簡など歴史的資料を基に、豊富な譜例を挙げながら編曲家としてのリストの姿を包括的に描き出したものである。著作中では《幻想交響曲》ピアノ・スコアのみならず、ベートーヴェンの交響曲のピアノ・スコア、シューベルトの歌曲編曲、ワーグナーのオペラ編曲作品などにも言及しており、リストの編曲美学を知るうえで重要な位置づけにある著書である。

2 つ目に、Kim（2015）が挙げられる。Kim の論文は主にリストのピアノ・スコア全般と 2 台ピアノの編曲作品、さらにそこから彼のハンガリー狂詩曲にまで論を展開したものである。この中で Kim は、リストの編曲作品においてはその「忠実性」と「創造性」という一見相対する二つの要素が結びつき、相互作用をもたらしていると主張している。

その他、Hughes（1992）の博士論文も挙げられる。Hughes はリストによるベートーヴェンの交響曲のピアノ・スコア及びベルリオーズの《幻想交響曲》ピアノ・スコアについて、

---

[1] 福田は、リストの「広範囲に及ぶ多様な活動――ピアニスト、指揮者、作曲家、教育者、著述家など――は、19 世紀の西洋音楽史のさまざまな問題と結びついており、『リストは 19 世紀の音楽生活の縮図である』と言われるのも決して誇張ではない」としつつも、「20 世紀前半のロマン主義に対する反動は、リスト像を大きく歪めてしまった」としている。このような誤解が、今日のリストの一般的なイメージに結びついていると福田は指摘している（2005: 235f.）。

[2] レスリー・ハワード Leslie Howord（1948-）や、ロジェ・ムラロ Roger Muraro（1959-）、ニコライ・ペトロフ Nicolai Petrov（1943-2011）らが録音を残している。

（1）逐語的な編曲技法、（2）逐語的でない編曲技法（オーケストラのピッチの除外）、（3）逐語的でない編曲技法（オーケストラのピッチの変更）という 3 点に着目し、詳細な分析を行っている。

また、リストの編曲スタイルとそのジャンル論について述べた Van Dine（2010）も有用な先行研究の一つとして挙げられる。Van Dine はリストが創設した独自のピアノ・ソロのジャンルとしてピアノ・スコアを挙げたうえで、その例として《幻想交響曲》ピアノ・スコアに言及し、主にシューマンのベルリオーズ評論における分析を参照しつつ、このピアノ・スコアにおける編曲技法の考察を行っている。

以上、主だった先行研究を概観したが、そもそも《幻想交響曲》ピアノ・スコアを題材として取り上げた文献の数はきわめて少ない。また、演奏家としての視点から、具体的な運指の問題や身体の動きなどを交えてこの作品にアプローチしようとする試みはほとんどされていないと言ってもよい。

本論は、編曲家としての活動に着目しながらリストの生涯を概観する第 1 章、リストの編曲カテゴリについて、特に「アレンジメント」「トランスクリプション」「ピアノ・スコア」という名称を中心に論が展開される第 2 章、ベルリオーズとリスト、それぞれの《幻想交響曲》を巡る第 3 章、そしてベルリオーズ《幻想交響曲》とリストによるピアノ・スコアを比較考察する第 4 章から構成される。

まず第 1 章では、リストの編曲家としての活動に焦点を当て、その生涯を辿る。リストの生涯に関する記述は主に福田（2005）、『ニューグローヴ世界音楽大事典 *The new grove dictionary of music and musicians*』（1995; 2001）の「フランツ・リスト Franz Liszt」の項、Walker（1987-97）などを参照した。

第 2 章ではリストが用いたさまざまな編曲名称について考察する。本論では特に「アレンジメント」「トランスクリプション」「ピアノ・スコア」という 3 つの名称に着目し、19 世紀の音楽書やリストの言説を読み解くことで、改めて各概念を整理する。

第 3 章では、ベルリオーズとリスト、それぞれの《幻想交響曲》の成立について、歴史的資料をもとに概観し、その後リストのピアノ・スコアの出版史を整理する。

第 4 章においては、フランス国立図書館が所蔵するベルリオーズの自筆譜と、ヴァイマル古典財団が所蔵するリストのピアノ・スコア初版譜のリプリントを比較することによって、ピアノ・スコアにみられるリストの編曲技法の独自性を浮き彫りにする。この第 4 章では、ベルリオーズの原曲を楽譜浄書ソフト Finale によって大譜表に打ち出し、試奏による検証を交えながら考察を行う。

また、巻末付録として、第 4 章で使用した《幻想交響曲》の Finale データ（全 5 楽章）を掲載する。

第 1 章　リストの生涯――編曲家としての活動を中心に

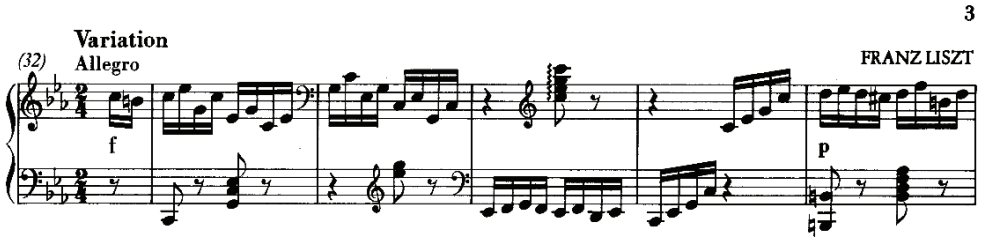
1.1　出生～少年期（1811-1830）

1811 年、フランツ・リストはハンガリー西部、現在のオーストリア・ブルゲンラント州に生まれた。父親のアダム・リスト Adam Liszt（1776-1827）はハンガリーの大貴族として知られるエステルハージ家に仕えており、アマチュア音楽家でもあった。フランツは 6 歳でピアノのレッスンを始めると、それからわずか 2 年足らずでバッハやモーツァルト、フンメルらの楽曲を弾きこなすようになり、9 歳の頃には公開演奏会を行った（福田 2005: 10）。

1822 年、リストは一家でウィーンへ移り、著名なピアノ教師であったカール・チェルニー Carl Czerny（1791-1857）に師事することとなった。彼が編曲活動を始めたのはこの頃である。同時にサリエリ Antonio Salieri（1750-1825）に作曲理論を師事し、1823 年にはパリ・コンセルヴァトワール入学のためパリへ居を移すが、リストほどの才能をもってしても入学を許可されることはなかった[3]。そのため、パエール Ferdinando Paer（1771-1839）、レイハ Antonín Rejcha（1770-1836）に作曲と音楽理論の個人指導を仰ぎ、イギリスへ複数回の演奏旅行に赴くなど、独自の音楽活動を展開した。1827 年、父アダムが腸チフスによりこの世を去ると、一家の経済状況が悪化したため、リストは演奏活動から離れ、フランス貴族の子女たちのレッスンを行うことで定期収入を得るようになった。

リストの少年期に書かれ、出版された編曲作品には《ディアベッリのワルツによる変奏曲》（1822）、《ロッシーニの主題による華麗なる 7 つの変奏曲》（1824）、《ロッシーニとスポンティーニの主題による華麗なる即興曲》（1824）などが挙げられる。《ディアベッリのワルツによる変奏曲》はリストの最初の出版作品だが、これはディアベッリ Anton Diabelli（1781-1858）の企画によるもので、自らの考案した主題による変奏曲を 50 名の作曲家に依頼し、それらをまとめて出版したものであった（譜例 1-1）[4]。これらは書法の単純さからみても、作曲理論を勉強している学生の習作のようなものだろう。

譜例 1-1　F. Liszt, *Variation über einen Walzer von. Diabelli,* S.147, m. 32-37.
（*Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie 2. Band 1. Budapest: Editio Musica Budapest）



[3] 当時、パリ・コンセルヴァトワールのピアノ科においては外国人が増加傾向にあったため、政府によって外国人入学者を制限するよう定められていた（福田 2005: 16f.; Walker 1987: 94）。

[4] この企画に賛同し、楽曲を投稿した作曲家の中にはリストの師であるチェルニーや、シューベルト Franz Schubert（1797-1828）らがいた。

1.2　パリ時代〜活動初期（1830-1839）

1830 年の七月革命以降、フランスでは産業革命が急速に推し進められ、ドイツ系、ポーランド系の政治亡命者や、経済的・政治的不安を抱える国、すなわちイタリアやボヘミア、ポーランド系の外国人たちが、労働の機会と収入を求めてこぞってパリへと移住を始めた（福田 2005: 24）。また、パリでは富裕層を中心とした華やかなサロン文化も栄え、詩人、作家、画家、そして音楽家と多岐にわたるジャンルの芸術家たちがサロンを拠点として集うようになった（福田 2005: 25）。パリのサロンはいわば当時のヨーロッパ芸術の中心地であった（福田 2005: 25）。

そのような環境のもと、リストはさまざまな芸術家と精力的に交流を結びあった（福田 2005: 25）。1830 年にはベルリオーズの《幻想交響曲》を聴き、まだ無名であったベルリオーズのために私財を投じてピアノ・スコアを出版するなどその音楽活動を支えた（Walker 1987: 180）。また、「パリのサロンの寵児」（福田 2005: 31）であったショパン Fryderyk Chopin（1810-1849）とは行動を共にすることも多かったようである（福田 2005: 34）。

この時期のリストに特に大きな影響を与えた人物の一人に、パガニーニ Nicolò Paganini（1782-1840）が挙げられるだろう。その超絶技巧、そしてミステリアスな風貌から、パガニーニは当時のヨーロッパ楽壇において伝説的な存在であったが、リストは 1832 年にパリで開催されたコンサートに赴き、大きな感銘と影響を受けた[5]。

また、この頃にマリー・ダグー伯爵夫人 Marie Catherine Sophie, Contesse d’Agoult（1805-1876）と恋愛関係を結び、3 人の子をもうけ、およそ 10 年の間生活を共にしたが、1844 年には伯爵夫人と決別した。

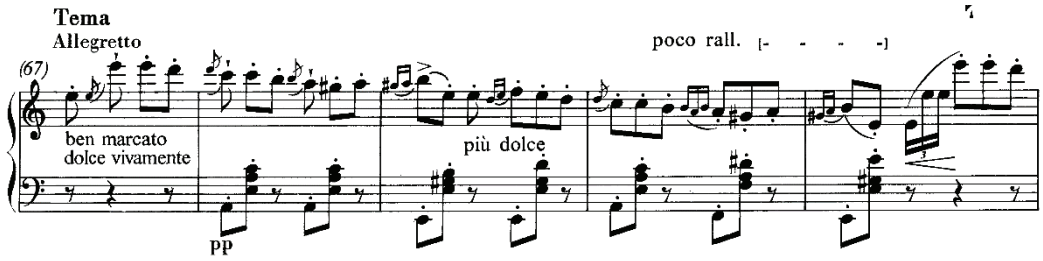
この時期のリストの代表的な編曲作品として、本論のテーマでもある《幻想交響曲》ピアノ・スコア（1833）が筆頭に挙げられる。これほどまでに巨大な交響曲をピアノ用に編曲しようという試みは、リストの編曲家としての活動の中でも特に重要な出来事として位置づけられるだろう。また、パガニーニからの影響を色濃く受けた作品として《パガニーニの鐘に基づく華麗なる大幻想曲》（1832-34）がある。リストは 1829 年にはすでに初のオペラ・パラフレーズ[6]ともいえる《オーベールの〈婚約者〉のチロルの旋律に基づく大幻想曲》を作曲しており、そこに盛り込まれた急速なアルペジオや重音、同音連打などのテクニックは、のちの「超絶技巧」の芽生えともいえるものだが、先述のパガニーニ体験をきっかけにさらなる超絶技巧の道へと舵を切ったことは明白である（譜例 1-2）。

---

[5] リストは弟子のウォルフに宛てた手紙の中でパガニーニを賞賛している。「〔…〕パガニーニの最新の演奏を聴いて以来、この偉大な人物の言葉が私のなかを去来して止みません。なんという人物！なんというヴァイオリン！なんという芸術家！神よ！この 4 本の弦に、いったいどれほどの苦悩、苦痛、堪え難き苦しみが込められていることでしょうか！」（福田 2005: 36）

[6] 主に 19 世紀の作品について、オペラの既存の旋律を拝借して書かれた技巧的な作品を「コンサート・パラフレーズ」あるいは「回想」「ファンタジー」と呼ぶ（佐々木 1994: 391; Sherr 2001: 69f.）。リストの編曲カテゴリについては次章にて詳しく述べる。

譜例 1-2　F. Liszt, *Grande fantasie di bravura sur la clochette de Paganini*, S. 420, m. 67-71.
（*Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie 2. Band 1. Budapest: Editio Musica Budapest）



1.3　ヴィルトゥオーソ時代（1839-1847）

1839 年頃から 1847 年頃までがヴィルトゥオーソ・ピアニストとしてのリストの絶頂期である。すべてのプログラムを暗譜で演奏し、演奏家が一人で行う「リサイタル」という形式は現代では当たり前の慣習となっているが、そのスタイルを確立したのはリストである（Walker 1987: 355f.）。

とりわけ 19 世紀初頭の公開演奏会においては、幅広いジャンルから楽曲が選ばれ、それを複数の演奏者が代わる代わる演奏するというスタイルが一般的とされていたが、リストはそのような慣習に決して囚われなかった（福田 2005: 67f.）。実際に、1840 年 6 月 9 日、リストがロンドンで行ったリサイタルの広告を見てみよう。

リストのピアノリサイタル

1840 年 6 月 9 日火曜日の朝〔原文ママ（sic)〕、2 時より、リスト氏が以下の曲目でピアノリサイタルを行う；

1. ベートーヴェン《田園》からスケルツォとフィナーレ
2. シューベルト《セレナード》
3. シューベルト《アヴェ・マリア》
4. 《ヘクサメロン》
5. 《ナポリのタランテッラ》〔※Walker 1987 では原文ママ（sic）とある〕
6. 《半音階的大ギャロップ》

チケットは１枚１０サンチーム６デシム。ピアノ近くの指定席は２１サンチーム。

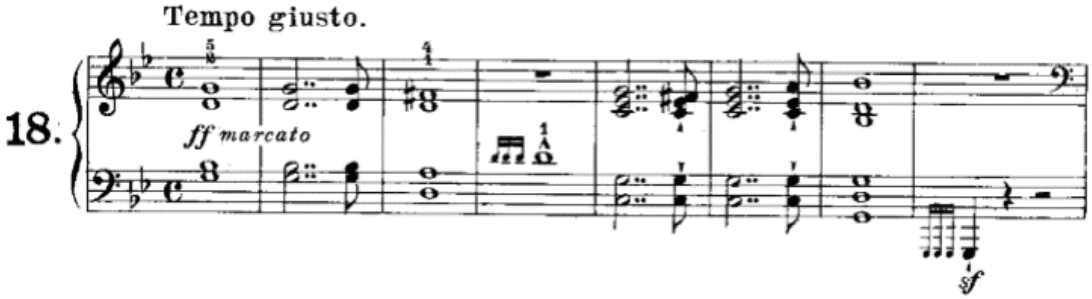
（Walker 1987: 356）

これを見ると、リサイタルの曲目は交響曲、歌曲、オペラ編曲、自作と、実に多彩なジャンルから選ばれている。この時期にリストが編曲作品を多数生み出した理由には、当時の公

開演奏会の慣習を踏まえながら、それをリサイタルにおいて一人で演奏するというリストの試みが大いに関係しているという（福田 2005: 70）。このヴィルトゥオーソ時代はリストの編曲作品がもっとも充実していた時期といえるが、その背景は、このようなリスト独自のリサイタルの流儀にあったのである。

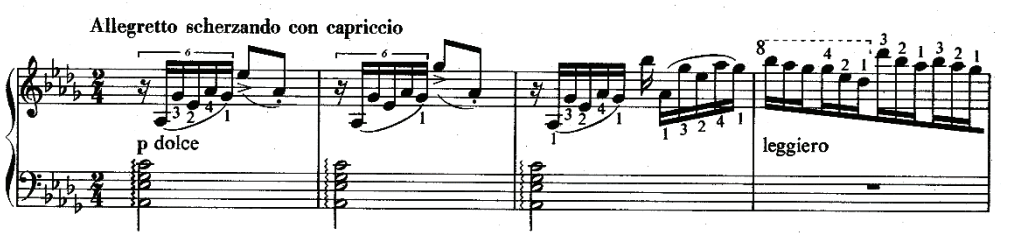
ヴィルトゥオーソ時代のリストの編曲作品には、ベッリーニ Vincenzo Bellini（1801-1835）やマイアベーア Giacomo Meyerbeer（1791-1864）らが作曲した、当時流行のオペラをベースとした技巧的な作品が目立つ。とりわけヴィルトゥオーソ時代のリストは自らの超絶技巧を売り物にしていたため、一般聴衆に人気のオペラを題材にした、技術的に難度の高い作品を次々と生み出したのだろう（譜例 1-3）。

譜例 1-3　V. Bellini/F. Liszt, *Réminiscences de Norma*, S.394, m. 1-8.
（*Klavierwerke, Band 8: Opern-Phantasien für Klavier zu zwei Händen*. Leipzig: Edition Peters）



また、シューベルトの歌曲の編曲もこの時代に集中して行われた。《白鳥の歌》（1838-39）、《冬の旅》（1838-39）、《シューベルトの 6 つのメロディー》（1844）、《美しき水車小屋の娘》（1846）など、主だった作品はこのヴィルトゥオーソ時代のものである。原曲と比較するとやや装飾過多な面もあることは否めないが、このような意欲的な取り組みからは、リストのシューベルトに対する高い評価がうかがえる（譜例 1-4）。

譜例 1-4　F. Schubert/F. Liszt, *6 Melodien von Franz Schubert, 6. "Die Forelle,"* S. 563, m. 1-4.
（*Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie 2, Band 7. Budapest: Editio Musica）



このヴィルトゥオーソ時代より少し前に、ベートーヴェンの交響曲のピアノ・スコア作成への取り組みが始まった点にも触れておきたい。実際に交響曲第 1 番（作品 21）から交響曲第 9 番（作品 125）までのピアノ・スコアは 1863 年から 1864 年に完成されたが、1837 年にはすでに交響曲第 3 番の葬送行進曲（作品 55）と、第 5〜7 番（作品 67、68、92）の初稿が書かれ、それぞれ 1843 年、1840 年に出版されていた。

1.4　ヴァイマル時代（1848-1861）

1848 年、リストはピアニストとしての活動を止め、ヴァイマルの宮廷楽長に就任した。宮廷演奏会や式典の企画と指揮、そして宮廷楽団の監督や王室関係者へのレッスンなどがリストの主な職務であった（福田: 2005: 85）。ヴァイマルでは、カロリーヌ・ザイン＝ヴィトゲンシュタイン侯爵夫人 Princess Carolyne von Sayn-Wittgenstein（1819-1887）の支えによって充実した作曲活動を行った。1855 年にリストは「ベルリオーズと彼のハロルド交響曲 Hector *Berlioz und seine Harold-Symphonie*」という論文を『音楽新報 *Neue Zeitschrift für Musik*』に発表し、自らの理想とする音楽の在り方として、「標題音楽」を主張した[7]。そして、それを体現する新しい管弦楽のジャンルとして「交響詩」を創始した。リストによれば、「標題とは、……作曲家が、自らの作品の聴き手を、気ままな詩的解釈から守り、あらかじめ、詩的理念つまり特定の芸術自体に注意を向けることをもくろむもの」（福田 2005: 96）である。

以上のような理想をもって創作活動を精力的に行っていたリストであったが、アンチ・リスト派による嫌がらせや妨害[8]に加え、子どもの死、ヴィトゲンシュタイン侯爵夫人との婚姻問題などさまざまなトラブルに巻き込まれたためか、宮廷楽長を辞し、1861 年にはローマへ移住することになる。

この頃のリストに多大な音楽的影響を与えた人物として、ヴァーグナー Richard Wagner（1813-1883）が挙げられる。ヴァーグナーは 1849 年に起こったドレスデンの三月革命に参加した罪で指名手配されていたため、リストはヴァーグナーをヴァイマルに匿った（福田 2005: 102）。その後ヴァーグナーはスイスへ逃れたが、逃亡先のチューリヒのヴァーグナー宅を訪ねるなど、この時期には特に親密な交流があったようである[9]（福田 2005: 102f.）。ヴァーグナーの楽劇の編曲もさかんに行われ、《〈タンホイザー〉序曲》（1847/1849?）、《〈タンホイザー〉から夕星の歌》（1849）や、《ローエングリン》から〈祝典と婚礼歌〉〈エルザの

---

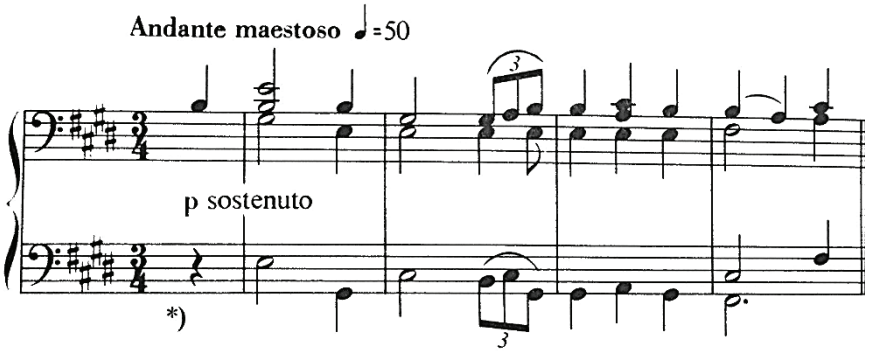
[7] 『音楽新報 *Neue Zeitschrift für Musik*』43; no.3: 25-32, no. 4: 37-46, no. 5: 49-55, no. 6: 77-84, no. 9: 89-97（1855）に掲載。

[8] 「標題音楽という新しい音楽の理想にむけて、交響詩というジャンルを生み出したリストだったが、彼のヴァイマルでの活動は長くは続かなかった。約 10 年で、ヴァイマルの宮廷楽長を辞任することになる。その直接的な原因は、1858 年 12 月 15 日に行なわれた、リストの弟子の作曲家コルネリウス（1824-74）のオペラ《バグダッドの理髪師》の初演だった。第一幕で起こった聴衆の口笛によって、上演が妨害されたのである。当時は、作品の真価とは別に、反対勢力による嫌がらせや妨害はめずらしいことではなかった。」（福田 2005: 108）

[9] ただし、ヴァーグナーとは娘コージマ Cosima Wagner（1837-1894）の恋愛スキャンダルーリストの高弟ビューロー Hans von Bülow（1830-1894）と結婚していたものの、ヴァーグナーと不倫関係に至ったーをきっかけに、次第に疎遠になっていった。

夢とローエングリンの叱責〉(1854)、《〈リエンツィ〉の動機による幻想曲》(1859)、《〈さまよえるオランダ人〉から紡ぎ歌》(1860) などが作曲された（譜例 1-5)。ヴァーグナーの作品をあえてこの時期に発表していたことは、リストのヴァーグナー支持の表明であるかのようにも思われる。

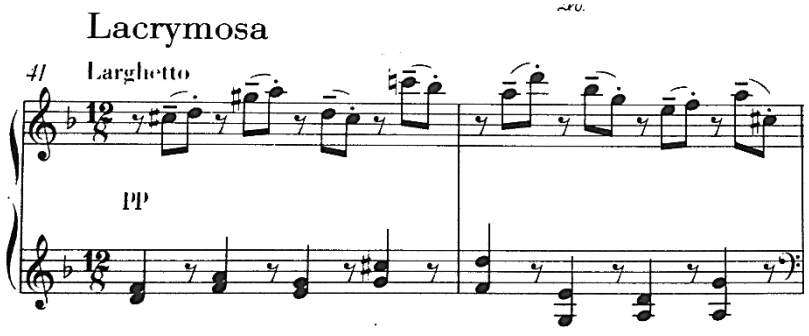
譜例 1-5　R. Wagner/ F. Liszt, *Ouvertüre zu Tannhäuser von Richard Wagner*, S.442, m. 1-4.
（*Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie 2. Band 23. Budapest: Editio Musica Budapest）



1.5　ローマ時代（1861-1869）

ローマに移り住んでから、リストの関心はもっぱらカトリックとその教義に関する問題に向いていた（福田 2005: 125)。移住後は宗教音楽の作曲に専心し、1865 年には剃髪を受けて修道院へ入った。1862 年に最初のオラトリオ《聖エリザベトの伝説》を完成させるなど、この時代の作品のほとんどは宗教色の強く感じられるものであったが、その傾向は編曲作品にも表れている。1861 年以降、いわゆる演奏会用のパラフレーズなどはすっかり鳴りを潜め、モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart（1756-1791）の《レクイエム》から〈Confutatis〉と〈Lacrymosa〉(1862?) や、《システィナ礼拝堂に》(1862)、またはオペラの華やかな編曲であっても、たとえばヴェルディ Giuseppe Verdi（1813-1901）による《〈ドン・カルロ〉から祭りの合唱と葬送行進曲》(1867-68) など、宗教的メッセージを強く持った作品が多い (譜例 1-6)。

譜例 1-6　W. A. Mozart/ F. Liszt, *Confutatis maledictis und Lacrymosa aus Mozarts Requiem*, S.550, m. 41-42.
（*Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie 2. Band 24. Budapest: Editio Musica Budapest）



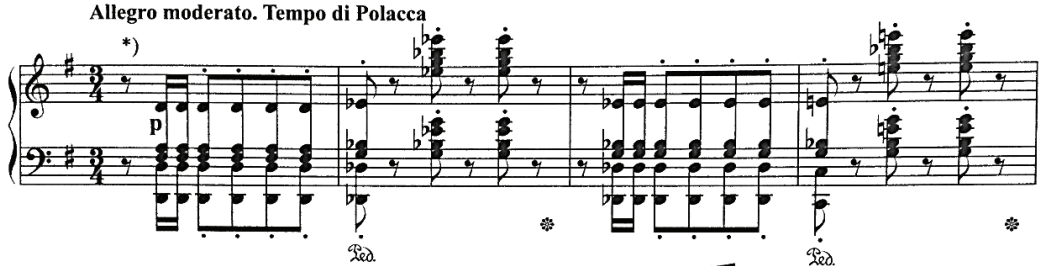
1.6　晩年（1869-1886）

1869 年、ヴァイマルの大公からの再三の要請を受け、リストはヴァイマルへ戻った。そこでリストは後進の指導の傍ら、作曲活動を継続した（福田 2005: 140）。1870 年にはハンガリーに滞在し、翌年にはハンガリー王立音楽アカデミーでも教鞭を取るよう依頼されたため、以降、ローマ、ヴァイマル、そしてハンガリーの三か所を定期的に巡る生活が始まった[10]。しばらくリストの創作活動は滞ったが、福田は「その原因は、生活環境の変化と過密スケジュールにあると考えるべきであろう」と指摘している（2005: 144）。このような生活は老齢のリストにとって肉体的、精神的負担を伴うものであった。

過密なスケジュールに加え、親しい知人たちが次々と世を去っていったこともリストを衰えさせる一因となった。死の気配を身近に感じるようになっていたためか、この時期の作品には調性の逸脱や和声の崩壊がみられ、リストの音楽は次第に前衛的な色を帯び始めた[11]。

晩年のリストの編曲作品に目を向けると、ヴェルディの《〈レクイエム〉からアニュス・デイ》（1877-82）を取り上げるなど、ローマ時代から引き続き宗教的な作品への傾倒がみられる。また、この時期にリストを慕って面会に訪れたロシアの若い作曲家たち[12]の作品を積極的に編曲しているのも興味深い。ヴィルトゥオーソ時代のコンサートツアーでロシアの地を踏んで以来、リストはグリンカ Mikhail Glinka（1804-1857）の《〈ルスランとリュドミーラ〉からチェルケス人の行進曲》（1843）を編曲するなど、ロシア音楽の紹介や普及に貢献してきたが、晩年にチャイコフスキー Peter Ilyich Tchaikovsky（1840-1893）やキュイ Cesarius-Benjaminus Cui（1835-1918）らの作品を編曲することは、彼らに対するリストなりの援助の形であった（譜例 1-7）。

譜例 1-7　P. I. Tchaikovsky/ F. Liszt, *Polonaise aus Tschaikowskis Oper "Jewgeny Onegin,"* m. 1-4.（*Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie 2. Band 15. Budapest: Editio Musica Budapest）



[10] 「リスト自身は、この生活を『3 分割の生活 vie trifurquée』と呼んでいる。」（福田 2005:141）

[11] 「1877 年頃からリストはいいようのない諦念と生にたいする虚脱感に苛まれるようになり、それとともに彼の作風は急激に前衛化し、1880 年代になると、その傾向はよりいっそう顕著になっていった。彼があずかっていた栄光とは裏腹に、心のなかでは不安、悲しみ、悔恨、絶望などがますます大きな口を広げていったのであろう。彼はすでに、不安や怖れなどを表現するために無調が有効な手段であることを見抜いていたにちがいない。」（福田 2005: 200）

[12] チャイコフスキーとは 1876 年にバイロイト祝祭劇場でリストと面会しており、長く書簡をやり取りしていたキュイとも同年に初めて顔を合わせている。その他、リムスキー・コルサコフ Rimsky-Korsakov（1844-1908）やボロディン Alexander Borodin（1833-1887）らとも交流を持った。（福田 2005: 155-159 を参照）

1880 年代に入ると、リストの健康状態は悪化の一途を辿っていった。1881 年 7 月には自宅の階段から落ちて大けがを負い、11 月には左目の白内障、慢性心臓病、肺水腫、喘息、不眠症の診断もついたが（福田 2005: 171; Walker 1997: 403f.）、それでもリストは体を休める暇もなく教育活動や創作活動のためにヨーロッパ各地を飛び回った。1886 年 7 月 21 日、音楽祭出席のためにバイロイトへ赴くも、出発の前からすでに体調は悪かった。25 日には熱の下がらぬままにヴァーグナーの《トリスタンとイゾルデ》観劇に出かけたが、それを最後にリストは公衆の前から姿を消す。幻覚を見、精神錯乱の症状を引き起こすなど苦しんだ果てに、7 月 31 日、息を引き取った。

以上、リストの生涯について、編曲家としての側面に重点を置きつつ概観した。次章では、リストが用いたさまざまな編曲の名称とその内実を検証する。

第 2 章　リストの編曲カテゴリ

2.1　リストの編曲カテゴリについて

リストの編曲作品[13]には、その編曲スタイルに応じて様々な名称が適用されているが、上山が指摘するように、今日のリスト研究においては、Walker による区分が一般的とされている。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[14]（上山 2015: 59）。

『ニューグローヴ世界音楽大事典 *The new grove dictionary of music and musicians*』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」はオペラなどの有名な旋律を借用し、演奏者の技量を示すために作られた 19 世紀のヴィルトゥオーソ音楽である（佐々木 1994: 391; Sherr 2001: 69f.）。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（1994: 5; Ellingson 2001: 692f.）。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（ボイド 1994: 434-437; Boyd 2002: 65-71）。以上は Walker の主張とおおむね一致している。先行研究を見ると、Kim は「アレンジメント」と「トランスクリプション」という 2 つの用語を厳密に区分けするのは不可能だとしつつも、「アレンジメント」は自由な編曲、あるいは忠実な編曲の両方に適用できる一方で、「トランスクリプション」は通常、より厳密な編曲にのみ使用されるという立場をとっている（2015: 9）。また、Kregor は 19 世紀の編曲について単なるカテゴライズによらない議論を展開しているが、シューベルトの歌曲に関して、リストがこれらを「トランスクリプション」として特徴づけたのは不十分だとし、「少なくともこの用語は《白鳥の歌》と《冬の旅》のプロジェクトの重要な刺激となるオペラ・ファンタジーを否定している」と指摘している（2010: 101-103）。このような記述からは、Kregor が「トランスクリプション」のもつ性質は「オペラ・ファンタジー」のような柔軟さを欠いていると考えていたとも読み取れる。

しかし、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」

---

[13] 上山によれば、リストの編曲作品の総数は 356 曲にのぼる。また、そのうちピアノのために書かれた編曲作品は 274 曲である（2015: 57, 64）。

[14] 「リストは多くのピアノ編曲 arrangement を作成した。それらは大きく 2 つのカテゴリーに分類される。パラフレーズ paraphrase とトランスクリプション transcription である。これらの用語はリスト自身によって作り出された。（中略）その意味は明瞭である。パラフレーズでは編曲者は原曲を自由に変化させ、そこに独自のファンタジーを織り込むことが出来る。トランスクリプションは他方で、原曲の忠実の再創造でなくてはならない。」（Walker 2001: 767f.; 上山訳 2015: 59）

と呼び、明確に区別したと主張している（2015：59f.）。筆者は、現代とリストの時代の用語の使い方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、リストはかなりの厳密さをもって作成した「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、本章では、《幻想交響曲》そのものを論じる前に、リストの編曲スタイルについて、特に「アレンジメント」、「トランスクリプション」、「ピアノ・スコア」に着目し、リストの言説とリストの弟子が残したカタログを手掛かりに、どのような意図でこれらの名称が使い分けられていたのか考察する。

2.2　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『音楽事典 *Musiklexikon*』（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。

2.2.1　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。

> 作曲者が書いた以外の楽器に作品を編曲すること。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「オリジナル作品」である。（Riemann 1900: 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『オリジナル作品』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。

2.2.2　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。

> 実際、他の楽器へのアレンジメントと同義であるが、この名称はしばしばパラフレーズやファンタジー（オペラのメロディなど）と同じ意味でも使われる。（Riemann 1900: 1156）

注目すべきなのは、この項で「アレンジメントと同義」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同じ意味でも使われる」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」についてのリーマンの見解は、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[15]。

2.2.3　ピアノ・スコア

リーマンの音楽辞典において、「ピアノ・スコア Partition de Piano」に対応するのは、「Clavier-Auszug」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。リーマンの事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『音楽事典 *Musikalisches lexikon*』（1802）において「ピアノ・スコア Clavier-Auszug」は既に登場しており、それによれば「ピアノ・スコア」とは、一般にオペラやカンタータ、その他人気の高い作品の総譜をピアノ用に書き換えたものであるとされている（Koch 1802: 342）。また、音楽愛好家や学習者が楽曲を研究したり練習したりする際に、総譜よりも安価であることについても言及されている（Koch 1802: 342）。19 世紀の編曲作品について、福田は「当時、管弦楽の編曲はきわめて頻繁に行なわれていたが、それらはアマチュアを対象とした稚拙なものが多かった」と指摘しているが（2005: 29）、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[16]。

以上、19 世紀の編曲にまつわる語句について、主にリーマンの事典を基に確認した。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。

---

[15] 「ピアノやオーケストラのためのオペラの旋律や、民謡の寄せ集めは、今日ファンタジーと呼ばれる。単旋律のパラフレーズ（華美な装飾を施された編曲）にも同様にこれを適用させるのがよい。」（Reimann 1900: 859）

[16] 19 世紀の「ピアノ・スコア」、また「アレンジメント」についてのまとまった論考は Van Dine（2010: 22-44）を参照されたい。

2.3　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。

2.3.1　アレンジメント

> 私が引き受けたベートーヴェンの交響曲のアレンジメント、あるいはもっと正確に言えばそのピアノ・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[17]は若く非常に才能ある作曲家シューマン氏のものです。より大衆の手に届きますし、私のパラフレーズ[18]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（大まかにいえば）オーケストラをピアノ譜に書き改めたものである。また、シューマンの編曲については、パガニーニの悪魔的なテクニックをピアノの構造に合わせて書き替えたものである。

2.3.2　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。

> もし間違っていなければ、《幻想交響曲》のピアノ・スコアでもって新しい編曲方法を最初に提唱したのは私です。〔…〕（Liszt 1989: 46; 上山訳 2008: 3）

---

[17] 1832 年に作曲されたシューマンの《パガニーニの奇想曲による練習曲》作品 3 を指すと考えられる。

[18] Walker は、パラフレーズについて、「パラフレーズは、その名が暗示するようにオリジナルに基づく自由な変奏だ。その目的は変容である。もっぱらひとつのテーマに集中し、さらに複雑な装飾を施すことができる。あるいは、オペラ全体を包含し、途中で素材を混ぜ、調合することでその作品の（いわば）俯瞰図を見せることもできる。リストによるヴェルディ、マイアベーア、そしてモーツァルトのパラフレーズは、この方法のよい例である。」と述べている（Walker: 1993: 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》（1839-42?）、《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（紛失？）、《〈魔弾の射手〉幻想曲》（1840）、《〈悪魔ロベール〉の回想》（1841）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。

> 私の《ラコッツィー行進曲》の“トランスクリプション”の真のタイトルは「交響的パラフレーズ」〔原文斜体〕であるべきという言葉を付け加えます。(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年に及ぶ（私がほとんど考案した）トランスクリプションの技術の実践は、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支えとなりました。(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」とし、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」は自分が最初に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. Lis*zt』（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譜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、「何も加えてはいけない」と弟子に語ったバッハの《6 つの前奏曲とフーガ》[19]（1842-50）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》[20]（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「編曲 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[21]。「編曲」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》（1866-72）や、前述した《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

---

[19] リストの自筆譜によれば、この作品はバッハの楽譜の上に直接音符を書き込むという方法で編曲作業が行われている。また、この作品について、リストは弟子のレッスンの際に「わたしは〔楽譜に〕*f* も *p* も何ら記していません。なぜなら偉大なバッハが何も書いていないからです。彼には何も加えてはいけません。〔何かを加えることは〕罪になります。フーガは *piano* で開始しなさい。」（Göllerich 1996: 161; 上山訳 2017: 95）と述べている。

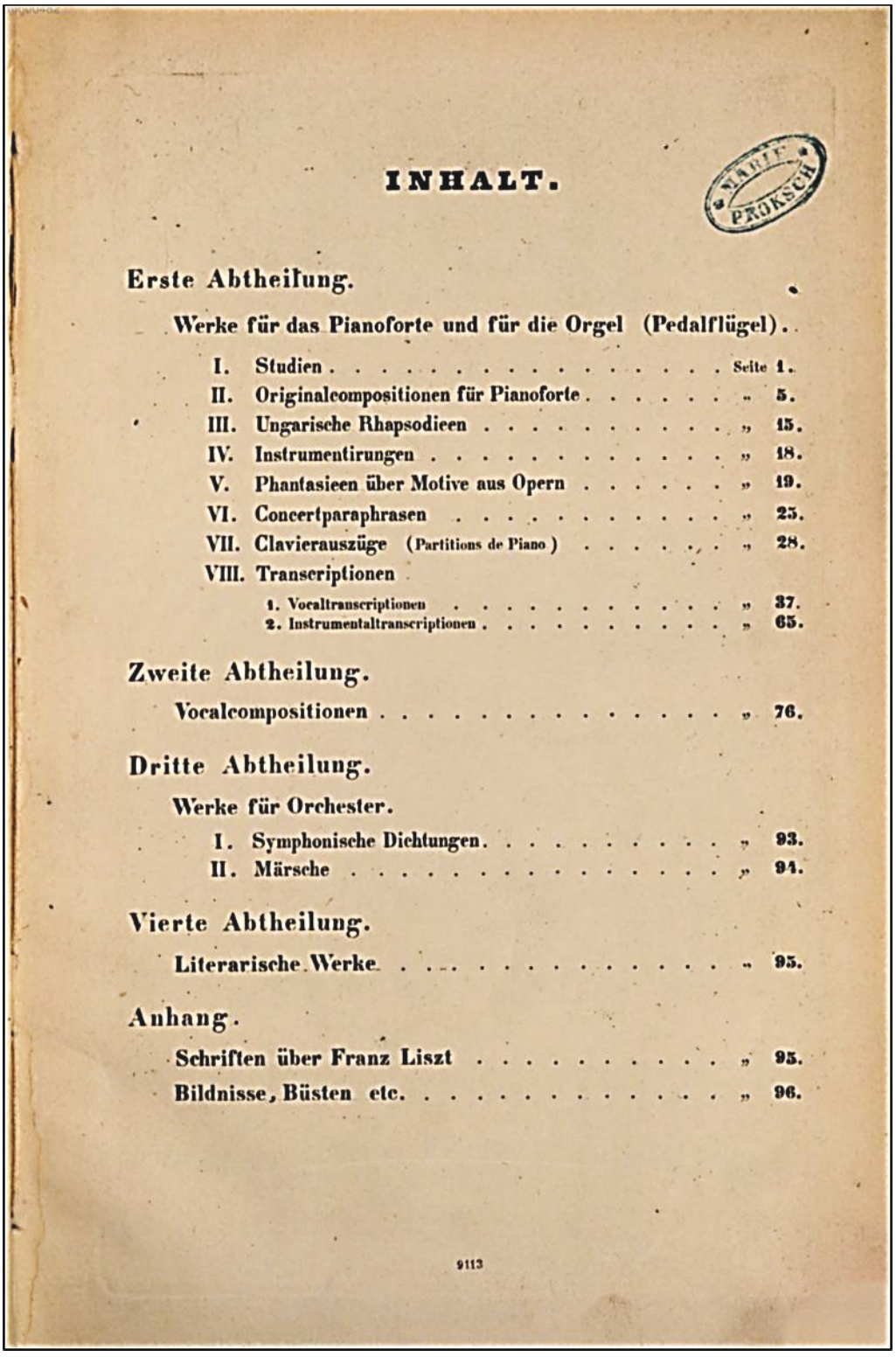
[20] ベルリオーズの《幻想交響曲》のイデー・フィクスを主題とし、それが自由自在に変容されていく作品である。

[21] Kregor は「編曲 Bearbeitungen」に収録された曲目に関して、オペラ、歌曲、オーケストラ曲以外にインスピレーションを得た作品であると指摘している（2010: 101f.）。

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「編曲」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「編曲」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「編曲」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「編曲」とは別のジャンルでありながら、「編曲」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。

図 1　Thematisches Verzeichniss der Werke von F. Liszt（1855）の目次
（Bayerische Staatsbibliothek München/shelf mark: Mus. th. 7355, pp. 7, urn: nbn:de: bvb:12-bsb 10600482-1）



INHALT.

PROKSCH

Erste Abtheilung.

Werke für das Pianoforte und für die Orgel (Pedalflügel).

I. Studien . . . . . Seite 1.
II. Originalcompositionen für Pianoforte . . . . . „ 5.
III. Ungarische Rhapsodieen . . . . . „ 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.

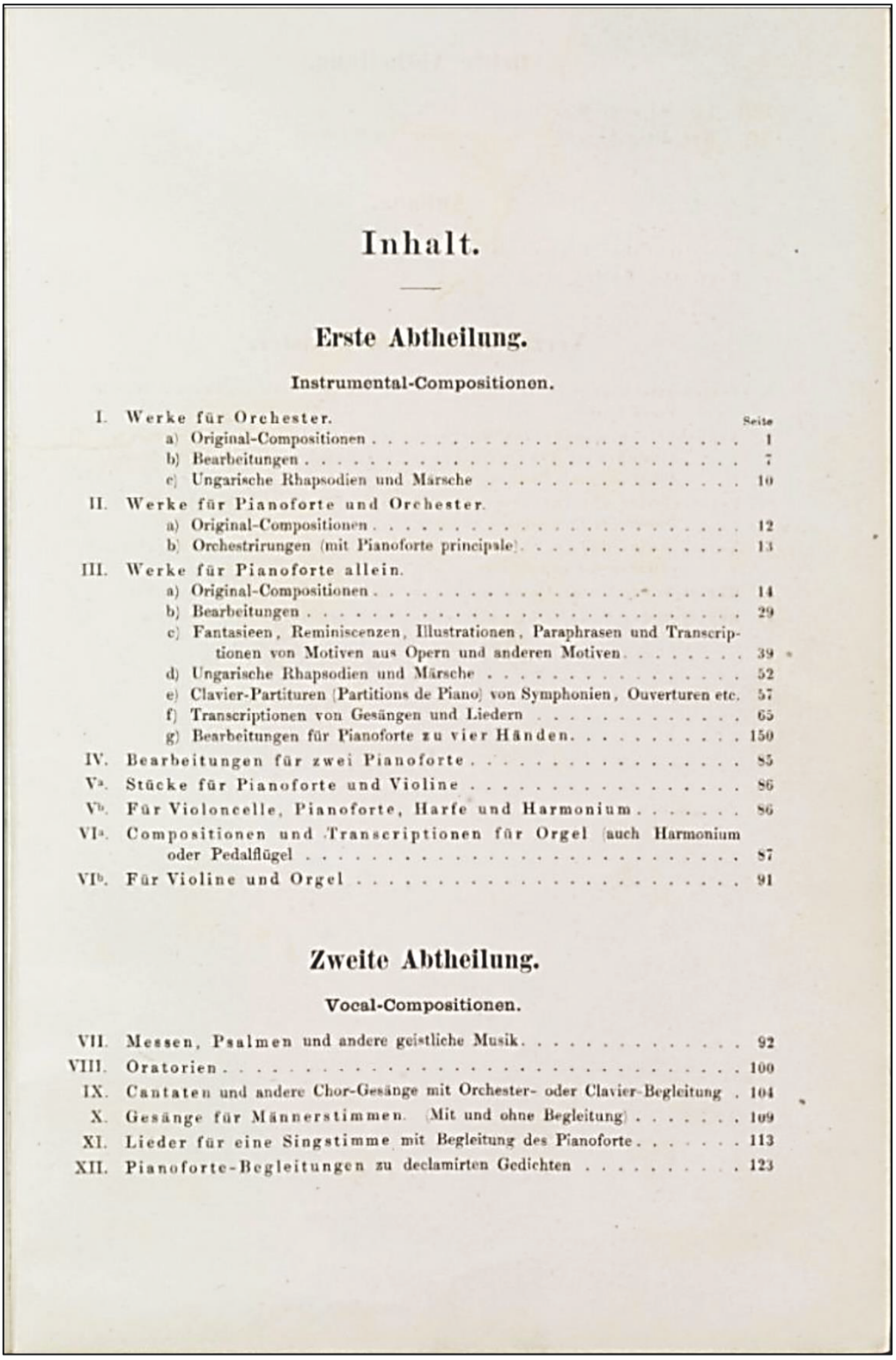
Anhang.

Schriften über Franz Liszt . . . . . „ 95.
Bildnisse, Büsten etc. . . . . „ 96.

9113

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: L 468）



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) Orchestrirungen (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
Va.	Stücke für Pianoforte und Violine	86
Vb.	Für Violoncelle, Pianoforte, Harfe und Harmonium	86
VIa.	Compositionen und Transcriptionen für Orgel (auch Harmonium oder Pedalflügel	87
VIb.	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

2.3.3　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 Adolphe Pictet（1799-1875）に宛てた手紙の中でこう示している。

> もし間違っていなければ、《幻想交響曲》のピアノ・スコアでもって新しい編曲方法を最初に提唱したのは私です。私は交響曲の音楽的枠組みに限らず、詳細な効果や楽器と律動の配合の多様性をもピアノに移し替えることにより、まるで神聖なテクストを翻訳するかのような厳正さで専念しました。〔…〕私はオーケストラを着実にたどり、そしてその音量と音色の多様性の範囲を超えた特別な処理を何ひとつ与えないという自分の意思を明らかにするために、その作品を「ピアノ・スコア」としました。ベルリオーズの交響曲でたどった手順を、私はいま、ベートーヴェンの交響曲に適用しています。（Liszt 1989:46f.; 上山訳 2008: 3）

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 21 曲が掲載されている（表 1、表 2）[22]。

[22] 表 1-4 におけるジャンル名については、主に福田（2005）の作品一覧を参照し、他者の作品のジャンルにも適用した。楽曲の作曲年代等については『ニューグローヴ世界音楽大事典　*The new grove dictionary of music and musicians*』（2001）の作品表による。また Searle（2004）を可能な限り参照し、違いを〔〕内に示した。大久保（2018）の表 1-4 には記載漏れなどがいくつかあるため、こちらの表を参照されたい。

表1　*Thematisches Verzeichniss der Werke von F. Liszt*（1855）
「ピアノ・スコア」曲目一覧

作品名	原作者名	原曲のジャンル	ピアノ稿の作曲年	ピアノ稿の出版年	編成
交響曲第3番　葬送行進曲	ベートーヴェン	管弦楽	1837〔1841〕（初稿）／1863-64（第2稿）	1843〔1841〕（初稿）／1865〔1865/66〕（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〔1839〕（初稿）／1865〔1865/66〕（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）〔1837（第2稿）〕／1863-64（第2〔3〕稿）	1840〔1839〕（初稿）〔1840（第2稿）〕／1865〔1865/66〕（第2〔3〕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〔1865/6〕（第2稿）	ピアノソロ
交響曲第9番（2台ピアノ稿）	ベートーヴェン	管弦楽	1851	1853	2台ピアノ
大七重奏曲	ベートーヴェン	管弦楽	1840〔1841（第1稿）／1841（第2稿）〕（ピアノソロ）／1840-42（ピアノ4手）	1842〔1886（第2稿）〕（ピアノソロ）／1842（ピアノ4手）	ピアノソロ／ピアノ4手
《幻想交響曲》	ベルリオーズ	管弦楽	1833（初稿）／c1876（第2稿）	1834（初稿）／c1876（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	1836/37-62〔？1836-37（2楽章の初稿）／1862-63（第2稿）〕	?（初稿）〔未出版〕／1866（第2稿）	ピアノソロ
《リア王》序曲	ベルリオーズ	管弦楽	1836-37〔1837〕	1987	ピアノソロ
《宗教裁判官》序曲	ベルリオーズ	オペラ	？1836-37〔1837〕	1844-45〔？1840〕	ピアノソロ
《イタリアのハロルド》	ベルリオーズ	管弦楽	1836-1850's前半〔1836（初稿／1877/78（第2稿）〕	?（初稿）／1879/80〔1879〕（第2稿）	ピアノ、ヴィオラ
《ウィリアム・テル》序曲	ロッシーニ	オペラ	？1838-41〔1838〕	1842〔1841〕	ピアノソロ
《魔弾の射手》序曲	ウェーバー	オペラ	1846〔？1846〕	1847	ピアノソロ
祝典序曲	ウェーバー	管弦楽	1846	1847	ピアノソロ
《オベロン》序曲	ウェーバー	オペラ	1846〔？1846〕	1847	ピアノソロ
《タンホイザー》序曲	ワーグナー	オペラ	1847/？1849〔1848〕	1849	ピアノソロ
ボンのベートーヴェン記念碑除幕式のための祝典カンタータ	リスト	管弦楽を伴う世俗的合唱曲	1845	1846	ピアノ4手
コラール《神はわがやぐら》に基づく教会祝典序曲	ニコライ	管弦楽を伴う宗教的合唱曲	1852	1852	オルガン独奏曲（またはペダルピアノ）

表２　*Thematisches Verzichniss 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	ピアノ稿の作曲年	ピアノ稿の出版年	編成
交響曲第1番	ベートーヴェン	管弦楽	1863-64	1865〔1865/66〕	ピアノソロ
交響曲第2番	ベートーヴェン	管弦楽	1863-64	1865〔1865/66〕	ピアノソロ
交響曲第3番	ベートーヴェン	管弦楽	1863-64	1865〔1865/66〕	ピアノソロ
交響曲第4番	ベートーヴェン	管弦楽	1863-64	1865〔1865/66〕	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〔1839〕（初稿）／1865〔1865/66〕（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）〔1837（第2稿）〕／1863-64（第2〔3〕稿）	1840〔1839〕（初稿）〔1840（第2稿）〕／1865〔1865/6〕（第2〔3〕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〔1865/66〕（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〔1865/66〕	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〔1865/66〕（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〔1841（第1稿）／1841（第2稿）〕（ピアノソロ）／1840-42（ピアノ4手）	1842〔1886（第2稿）〕（ピアノソロ）／1842（ピアノ4手）	ピアノソロ／ピアノ4手
七重奏曲	フンメル	管弦楽	1848	1849（初稿）／1869（第2稿）〔1866〕	ピアノソロ
《幻想交響曲》	ベルリオーズ	管弦楽	1833（初稿）／c1876（第2稿）	1834（初稿）／c1876（第2稿）	ピアノソロ
《幻想交響曲》から断頭台への行進	ベルリオーズ	管弦楽	1865〔？1866（第2稿）〕	1866	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	1836/37-62〔？1836-37（2楽章の初稿）／1862-63（第2稿）〕	?（初稿）〔未出版〕／1866（第2稿）	ピアノソロ
《宗教裁判官》序曲	ベルリオーズ	オペラ	？1836-37〔1837〕	1844-45〔？1840〕	ピアノソロ
《ファウストの劫罰》からシルフたちの踊り	ベルリオーズ	オペラ	1860〔1863〕	1866	ピアノソロ
《ウィリアム・テル》序曲	ロッシーニ	オペラ	？1838-41〔1838〕	1842〔1841〕	ピアノソロ
《魔弾の射手》序曲	ウェーバー	オペラ	1846〔？1846〕	1847	ピアノソロ
祝典序曲	ウェーバー	管弦楽	1846	1847	ピアノソロ
《オベロン》序曲	ウェーバー	オペラ	1846〔？1846〕	1847	ピアノソロ
《タンホイザー》序曲	ワーグナー	オペラ	1847/？1849〔1848〕	1849	ピアノソロ

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よくみられる流行のオペラや一般受けする曲種とは異なっており、「ピアノ・スコア」の作成においては、楽曲の精神性の高さを重視していたと考えられる。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、全ての作品をそのタイトルのもとに出版したわけではなかった[23]。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である。彼の交響曲は今日傑作として一般に認められている。知識を広げたい、または新しい作品を生み出したいと真剣に願うものは誰でも、この交響曲をじっくりと検討、そして研究して十分すぎるということはない。この理由から、これらを普及させ、一般に身近なものとするためのあらゆる方法には確かな有用性がある。〔…〕（Liszt 1992: 2; 上山訳 2008: 2）

リストのこの序文からは、彼がベートーヴェンをおおいに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、原典を「神聖なテクスト」とみなして編曲された。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だろう。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、当時一般的であった「Clavier-Auszug」とはその手法や目的が全く異なるのであるということを、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[24]。

---

[23] 大久保（2018）で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》のみが「ピアノ・スコア」として出版されたとしているが、その後さらに研究を進めたところ、ベルリオーズの《イタリアのハロルド》、またウェーバーの3つの序曲もそのタイトルのもとに出版されていたことが明らかになった。

[24] 「『ピアノ・スコア』の名称は、交響曲の原曲に限りなく忠実であることを出発点とする。オーケストラ曲をピアノで演奏するというよりも、ピアノでオーケストラを奏することを目的としたこの取り組みは、ほかの数多くの音楽愛好家向けの編曲と用途が異なるばかりでなく、編曲の手法そのものの根本的相違を意味する。それは、当時社会に出回っ

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」（これは保持され、ドイツ語で「Clavier-Partitur」あるいは「Pianoforte-Partitur」と翻訳されるべきでしょうか？）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〔音色の〕限られた範囲内で、朗々とした響きや様々な陰影を表現するということを。（Liszt 1894, 2: 57）

この中で、リストは「Auszug」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「Clavierauszüge」の表記を「Clavier-Partituren」に改めている（18 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 *Franz Liszt*』（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）

ゲレリヒの分類表（表 3、4）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

ていた編曲の最も重要な基準かつ当然の原則―アマチュアにとって演奏可能であることから、大きく逸脱するものとなった。」（上山 2008: 3）

んどなく、総譜が出版される際、譜例 2-1 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。

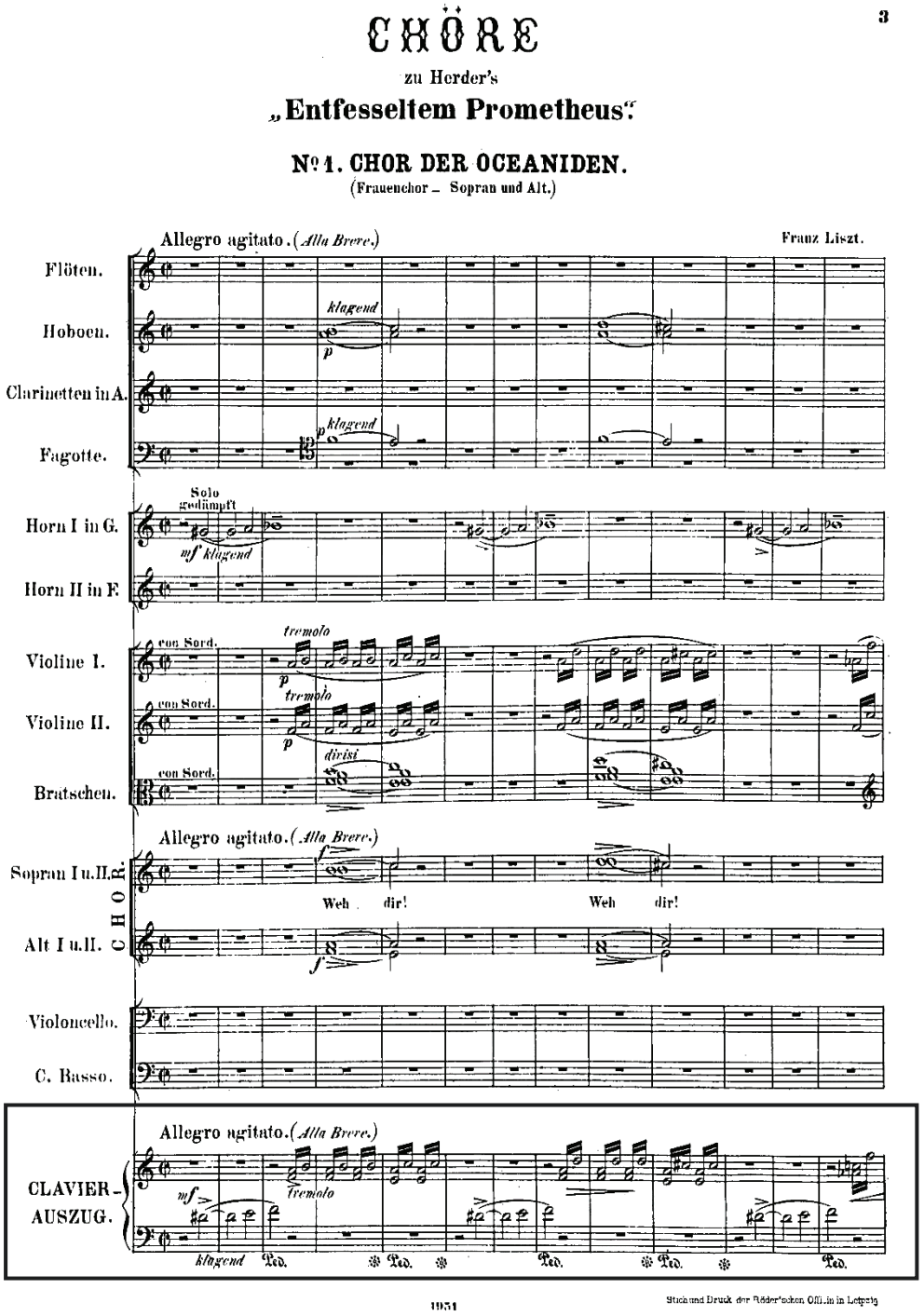
表3　ゲレリヒの「Klavier-Partituren」（ピアノ・ソロ）曲目一覧（記録なしの場合は空欄）

作品名	原作者名	原曲のジャンル	（独立した）ピアノ稿の作曲年	（独立した）ピアノ稿の出版年
大七重奏曲	ベートーヴェン	管弦楽	1840〔1841（第1稿）／1841（第2稿）〕（ピアノソロ）／1840-42（ピアノ4手）	1842〔1886（第2稿）〕（ピアノソロ）／1842（ピアノ4手）
交響曲第1－9番	ベートーヴェン	管弦楽	1863-64	1865〔1865/66〕
《コリオラン》序曲	ベートーヴェン	管弦楽	1846-47	
《幻想交響曲》	ベルリオーズ	管弦楽	1833（初稿）／c1876（第2稿）	1834（初稿）／c1876（第2稿）
《イタリアのハロルド》	ベルリオーズ	管弦楽	1836-1850s前半〔1836（初稿／1877/78（第2稿）〕	?（初稿）／1879/80〔1879〕（第2稿）
《リア王》序曲	ベルリオーズ	管弦楽	1836-37〔1837〕	1987
《宗教裁判官》序曲	ベルリオーズ	オペラ	?1836-37〔1837〕	1844-45〔?1840〕
七重奏曲	フンメル	管弦楽	1848	1849（初稿）／1869（第2稿）〔1866〕
レ・プレリュード	リスト	管弦楽	〔?1856／?1863（第2稿）〕（ピアノソロ）／1853-58（ピアノ4手）／1855?（2台ピアノ）	〔?1866〕（ピアノソロ）／1859（ピアノ4手）／1856（2台ピアノ）
レーナウの『ファウスト』から2つのエピソード　1）夜の行列	リスト	管弦楽	1870's前半〔?1873〕	1872〔?1873〕
揺りかごから墓場まで	リスト	管弦楽	1881	1883
グレートヘン（ファウスト交響曲第2楽章）	リスト	管弦楽	1857-74〔1875〕	1876（初稿）／1880（第2稿）
パストラル《解放されたプロメテウス》から羽入れ人夫の合唱	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〔ア・カッペッラ、または鍵盤楽器か室内楽による伴奏〕	1864〔?1864〕	1865〔1866〕
《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〔1862〕	1872〔1871〕
教皇賛歌	リスト	管弦楽を伴う宗教的合唱曲	1864〔?1864〕	1865
《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〔?1871〕	1872
栄えよ、ポーランド	リスト	管弦楽	?1863〔1883〕	1884
オラトリオ《聖スタニスラウス》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〔1870's〕	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）〕	1860（初稿）/1883（第2稿）
《アテネの廃墟》による幻想曲	リスト（ベートーヴェン）	協奏的作品	1852〔?1839（初稿）／?1852（第2稿）〕	1865〔1865（第2稿）〕
死の舞踏	リスト	協奏的作品	1839-65〔by1865〕	1865
《ウィリアム・テル》序曲	ロッシーニ	オペラ	?1838-41〔1838〕	1842〔1841〕
《タンホイザー》序曲	ワーグナー	オペラ	1847/?1849〔1848〕	1849
《魔弾の射手》序曲	ウェーバー	オペラ	1846〔?1846〕	1847
祝典序曲	ウェーバー	管弦楽	1846	1847
《オベロン》序曲	ウェーバー	オペラ	1846〔?1846〕	1847

表４　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	原作者名	原曲のジャンル	（独立した）ピアノ稿の作曲年	（独立した）ピアノ稿の出版年
ドン・サンシュ　または愛の館	リスト	オペラ		
サルダナパル	リスト	オペラ		
四大元素	リスト	世俗的合唱曲〔ア・カッペッラ、または鍵盤楽器か室内楽による伴奏〕		
鎌倉屋	リスト	世俗的合唱曲〔ア・カッペッラ、または鍵盤楽器か室内楽による伴奏〕		
さまよえるユダヤ人	リスト	独唱歌曲（ピアノ伴奏）		
火刑台のジャンヌ・ダルク	リスト	独唱歌曲（ピアノ、オーケストラ伴奏）		
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〔ア・カッペッラ、または鍵盤楽器か室内楽による伴奏〕		
ゲーテ生誕100年祭のための祝典アルバム 1）ゲーテ生誕祭のための祝典行進曲 2）光を、もっと光を 3）ヴァイマルの死者たち 4）すべての頂きに憩いあり 5）ゲーテの『ファウスト』から天使の合唱	リスト	管弦楽 世俗的合唱曲〔ア・カッペッラ、または鍵盤楽器か室内楽による伴奏〕 独唱歌曲（ピアノ、オーケストラ伴奏） 独唱歌曲または世俗的合唱曲〔ア・カッペッラ、または鍵盤楽器か室内楽による伴奏〕 世俗的合唱曲〔ア・カッペッラ、または鍵盤楽器か室内楽による伴奏〕	1849（初稿）／1859〔1857〕（第2稿）	1849（初稿）／1859〔1860〕（第2稿）／？1872（第2稿第2版）
芸術家に寄す	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の除幕式のための祝典合唱曲	リスト	世俗的合唱曲〔ア・カッペッラ、または鍵盤楽器か室内楽による伴奏〕		
ヘルダーの『解放されたプロメテウス』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）	
聖チェチリア	リスト	管弦楽を伴う宗教的合唱曲		
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）	
聖スタニスラウスの伝説	リスト	管弦楽を伴う宗教的合唱曲	（関連作品：Klavier-Partituren　オラトリオ《聖スタニスラウス》から2つのポロネーズ）	
ストラスブールの大聖堂の誕	リスト	管弦楽を伴う世俗的合唱曲		
聖フランチェスコの太陽賛歌	リスト	管弦楽を伴う宗教的合唱曲		
ボンのベートーヴェン記念碑除幕式のための祝典カンタータ（ベートーヴェン・カンタータ）	リスト	管弦楽を伴う世俗的合唱曲	〔1845（ピアノ4手）〕	〔1846（ピアノ4手）〕
ベートーヴェン100年祭のために（第2ベートーヴェン・カンタータ）	リスト	管弦楽を伴う世俗的合唱曲		
いざ楽しまん（フモレスケ）	リスト	管弦楽を伴う世俗的合唱曲	1869-70〔？1870〕／？1870（ピアノ4手）	1871〔1871-72〕／1872（ピアノ4手）
ヴァルトブルクの歌	リスト	管弦楽を伴う世俗的合唱曲		
グランのパ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		
ハンガリー戴冠式ミサ	リスト	管弦楽を伴う宗教的合唱曲	《ハンガリー戴冠式ミサ》から　ベネディクトゥス、オッフェリトリウム／1867	《ハンガリー戴冠式ミサ》から　ベネディクトゥス、オッフェリトリウム／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〔ア・カッペッラ、または鍵盤楽器か室内楽による伴奏〕		
詩編137	リスト	宗教的合唱曲〔ア・カッペッラ、または鍵盤楽器か室内楽による伴奏〕／宗教的独唱曲		
全能の神	シューベルト	管弦楽を伴う世俗的合唱曲		
リュートリの誓約	ドレーゼケ	管弦楽を伴う世俗的合唱曲	1870〔開除。「不完全なヴォーカル・スコアのため、演奏可能なアレンジメントではなく、2手ピアノ用でもない」とコメント有り〕	未出版

譜例 2-1　F. Liszt, *Chöre zu Helder's "Entfesseltem Prometheus,"* S. 69, m. 1-13.　（Leipzig: C.F. Kahnt）



このように、「Clavier-Auszug」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である。

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、リスト研究における一般的な認識は、実際と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、演奏形態の変更を伴う場合に使用された概念であることも明らかになった。

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、19 世紀の一般的な編曲譜がその対象をアマチュア音楽家としており、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、ピアノにおいてオーケストラの音響やその特性を探求するという目的を持った芸術作品であったことが浮き彫りになった。

第 3 章　《幻想交響曲》について

本章では、ベルリオーズの《幻想交響曲》ならびにリストによるピアノ・スコアの成立史を概観する。また、後者の出版に至るまでの経緯について整理する。

3.1　ベルリオーズの《幻想交響曲》

ベルリオーズを《幻想交響曲》の作曲に駆り立てた大きな要因として、のちに妻となったイギリス人女優のハリエット・スミスソン Harriet Smithson（1800-1854）への恋慕があるだろう。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。「劇詩人シェイクスピアが私に与えた感動に匹敵する」（ベルリオーズ 1981, 1: 111）と語るほどスミスソンに深く傾倒したベルリオーズは、彼女の舞台に足しげく通い、ファンレターを送り続けた。しかし、この若い駆け出しの作曲家はスミスソンにとって熱心なファンのうちの一人にすぎず、彼女が 1829 年にパリを去るまでの間、一度の逢瀬も叶わなかった。ベルリオーズは 1830 年 2 月 6 日付のフェラン Humbert Ferrand（1805-1868）宛の手紙の中で、このように語っている。

> 私の歌曲を締めくくる散文のエレジーの作曲によって、穏やかさが荒々しく乱されたしばらく後、私は動機も理由もなしに、果てしなく、抑えきれない情熱の苦悩のすべてに再び沈み込んでしまうこととなりました。彼女は相変わらずロンドンにいるにもかかわらず、私の近くにいると感じています。すべての記憶が目覚め、一緒になって私を引き裂きます。私は自分の心臓の鳴る音を聴き、その鼓動が蒸気機関のピストンを打つ音のように私を揺さぶります。身体中の筋肉が痛みに震えます。…むなしい！…恐ろしい！…ああ！不幸な人！もし彼女が一瞬でも、詩情のすべてを、このような愛の無限のすべてを想像することができたならば、たとえ彼女が私の抱擁で死にいたるとしても、この腕の中に飛び込んでくることでしょう。私は大きな交響曲（ある芸術家の生涯のエピソード）を始めようとしていました。ここでは私のすさまじい情熱の展開が描かれねばなりません。すべては私の頭の中にあるのですが、しかし何も書くことができません。…待ちましょう。（Berlioz 1882: 63f.）

Cone によれば、この手紙を書いた時期に、ベルリーズはスミスソンが彼女のマネージャーと関係しているという悪意のある噂を聞きつけ、大きな失望を抱いた。しかし、皮肉にもこの体験が彼を創作へと向かわせる原動力となったのである（Berlioz 1971b: 7）。

また、スミスソンへの感情の他に、ベルリオーズが大規模な交響曲の作曲に取り組む要因となったのが、ベートーヴェン体験である[25]。1828 年 3 月、ベルリオーズはパリ音楽院にお

---

[25] 「交響曲を書くようになったのは、すべてベートーヴェンを見習ってのことである。〈幻想交響曲〉は、ベートーヴェンの交響曲の枠組みのなかに、劇的で詩的な楽想を慎重かつ意図的に組み込んだものと見ることができる。」（マクドナルド, 久納訳 1995: 385）

いてベートーヴェンの交響曲第 3 番作品 55 と第 5 番作品 67 のコンサートを聴いた。この時の印象を、ベルリオーズは次のように述べている。

> 芸術家の生涯においては、ときおり鋭い稲妻がたて続けに走るようなことがある。〔…〕私はシェイクスピアとヴェーバーの出現によってそれに気づいたところであった。ところがたちまち、今度は地平線の別の一角から、巨大なベートーヴェンが姿を現わすのをみた。私のそのときの衝撃は、以前のシェイクスピアのときの衝撃にも劣らないものであった。音楽的な新しい世界が開かれた。それは詩的な新しい宇宙が突如姿を現わしたあの（シェイクスピアの）ときとよく似ている。（ベルリオーズ 1981, 1: 123f）

それまではオペラや歌曲の作曲に専心していたベルリオーズであったが、この体験をきっかけに、自身初の交響曲である《幻想交響曲》の作曲に取り組むこととなった。

1830 年 4 月には同じくフェランに宛てて、《幻想交響曲》の各楽章について、標題ともいえるような文章を添え、最後の 1 音を書き終えた旨を述べている（Berlioz 1882: 65-69）。わずか 2 か月での完成となった事実を考えると、2 月の時点ですべてが頭の中にあった、という彼の言葉は真実であったのだろう[26]。

ベルリオーズは当初、1830 年 5 月末に《幻想交響曲》の初演を予定していたものの、様々な理由から、〈舞踏会〉と〈断頭台への行進〉のリハーサルを行ったのみで実際の演奏はキャンセルされた（Holoman 1980: 263）。その後、幾らかの改訂が施された後、初演は 1830 年 12 月 5 日にパリ音楽院において行われた。ベルリオーズは作曲家としてはまだ無名であったため、オーケストラも自身の手配による自主企画の公演であった（ベルリオーズ 2001: iv）。《幻想交響曲》以外にもベルリオーズによる様々な作品が演奏されたが、その中でも特に《幻想交響曲》は観客の熱狂をもって迎えられた[27]。

《幻想交響曲》はその後も改訂が続けられ、実際に出版されたのは 1845 年が最初であった。1855 年には後述する標題（プログラム）に関して、特に大規模な改訂が行われた。

ベルリオーズの《幻想交響曲》の斬新な手法のうちの一つとして挙げられるのが「固定楽想（イデー・フィクス）」である。これは、ある主題や音型を特定の人物や状況などと重ね合わせ、音楽の中に繰り返し登場させることで、聴き手にそのイメージを想起させるという手

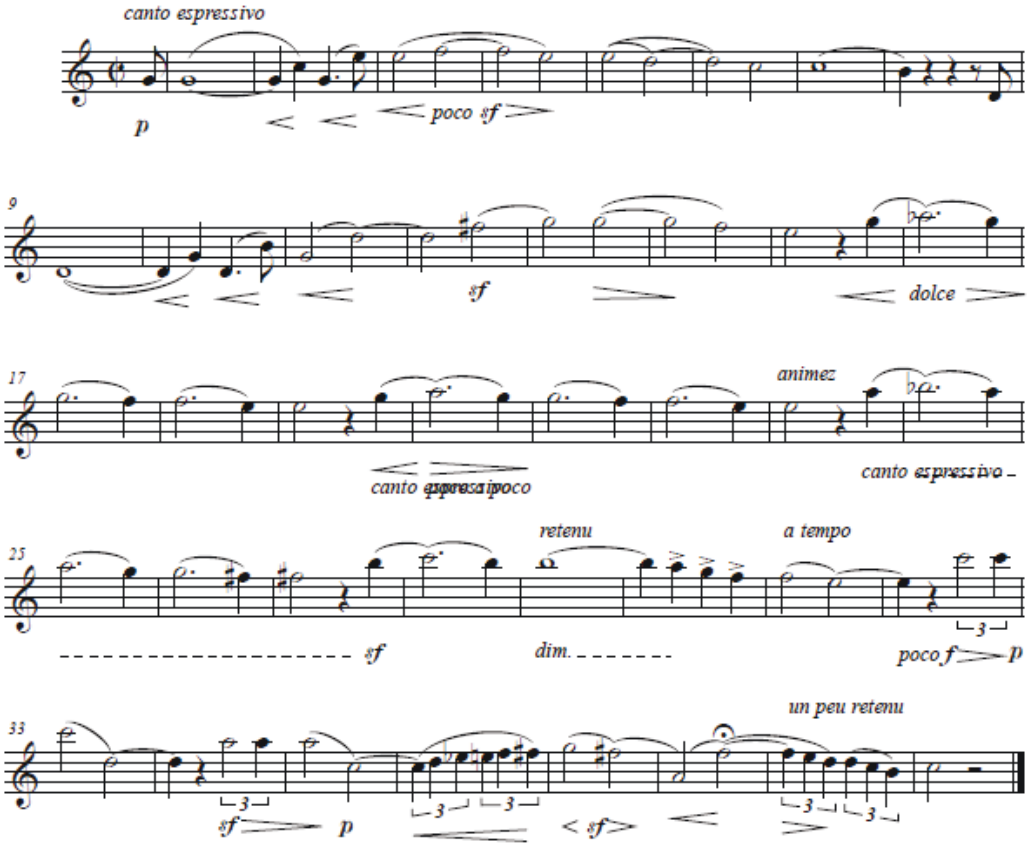
---

[26] 《幻想交響曲》の多くの部分に、ベルリオーズ自身の他の作品からの借用や関連性が見られるとの指摘がある（Berlioz 1971b: 10f.; ベルリオーズ 2001: iiif.）。2 か月という短期間で長大な交響曲を書き上げることができた背景には、このような事実も関係していると考えられる。

[27] 『回想録』では初演の様子が次のように述べられている。「『幻想交響曲』の 3 つの部分、つまり「舞踏会」と「死刑台への行進」〔〈断頭台への行進〉〕と「悪魔の夜宴」〔〈サバトの夜の夢〉〕とは大きなセンセーションをまきおこした。とりわけ「死刑台への行進」は満場をゆるがせた。ところが「田園の情景」〔〈野の風景〉〕は、まったく効果がなかった。実のところ「田園の情景」は今日では大分書き替えられている。私は、この直後に書き直す決心をしたのである。」（ベルリオーズ 1981, 1: 173）

法である。ベルリオーズは、《幻想交響曲》において主人公が愛した「恋人」の姿を、譜例 3-1 に示す旋律を用いて表現している。

譜例 3-1　《幻想交響曲》のイデー・フィクス



曲中では、この「固定楽想」は時には夢見るように奏でられ、また時にはグロテスクに変化した恋人の姿となって度々現れるのだが、福田によれば、リストはこのような手法に初期から注目しており、1833 年にリストが書いた《ベルリオーズの「固定楽想」に基づくアンダンテ・アモローソ》の中には、のちに彼の特徴的な作曲手法となる「主題変容」がすでに現れているという（2005: 29）。

また、《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）が添えられている。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図るが、致死量には足りず、意識が朦朧とする中で奇妙な幻想を見る。その夢で、恋人がある一つの旋律（イデー・フィクス）となって、時には芸術家の愛したままの姿で、またある時には醜悪な姿になって彼の前に現れる、というものである。これは事前に観客に配布され、深い音楽的理解を促すという役割を持っていた。

この標題には、3 種類の主要な稿が存在するといえる（デームリング 1993: 389）。まず、1830 年 4 月のフェラン宛の手紙に書かれたもの、次に、1830 年の初演時に観客に配布され、

1855 年まで使用されたもの、そして 1855 年の改訂時に用いられたものである。大方の内容は 3 つの稿に共通しているものの、そこにはいくつかの相違点がある。

第一に、フェラン宛の書簡に書かれたプログラムでは、第 2 楽章が〈野の風景〉、そして第 3 楽章が〈舞踏会〉になっており、この時点でのベルリオーズの構想は初演時とは異なっていたことがわかる。Holoman によれば、1830 年 5 月の中旬までにこれらの楽章の順序が改められた（1989: 106）。

第二に、第 1、2 稿は第 4、第 5 楽章だけがアヘン中毒による幻想の風景であるのに対し、1855 年の稿は、交響曲全体がアヘンによって芸術家の見た夢として描写されている（ベルリオーズ 2001: v）。これは、《幻想交響曲》の続編として作曲された《レリオ》（1831-1832 年作曲、1855 年出版）を続けて演奏するための措置であり、《幻想交響曲》単独で演奏する場合は標題を掲載しなくてもよいという注釈が作曲者自身によって添えられている（ベルリオーズ 2001: v）。

3.2　リストの《幻想交響曲》ピアノ・スコア

ベルリオーズとリストが初めて顔を合わせたのは、1830 年 12 月 4 日、パリ音楽院にて行われた《幻想交響曲》の初演前夜であった。『回想録』において、ベルリオーズはその様子を以下のように述べている。

> さて、この演奏会の前日に、リストが私に会いにきた。このときまでわれわれは面識がなかった。私はリストに、ゲーテの『ファウスト』の話をしたが彼はまだ読んでいないといった。やがてリストは、私同様に、『ファウスト』に熱中することになる。二人は互いに強い共感を分かち合った。以来、われわれの友情は、より緊密に、より強力なものになってゆくばかりであった。リストは演奏会にやってきて、すべての聴衆に抜きんでて熱烈に称賛を表明し喝采を送ってくれた。（ベルリオーズ 1981, 1: 173）

《幻想交響曲》における二人の協力関係は、この演奏会の直後から始まった[28]（Kregor 2010: 45）。1830 年 4 月にひとまずの完成を終え、12 月に初演が行われてからも、ベルリオーズは《幻想交響曲》の改訂に取り組んでいたが、リストにも自らのスコアを送ってアドバイスを求めていたようである[29]。

様々な改訂作業を経て、1832 年 12 月 9 日、リストも見守る中、《幻想交響曲》は再演の運びとなった。1833 年 5 月 2 日、パリでのコンサートにおいて再びこの作品が演奏される

---

[28] ベルリオーズとリストの協力関係という視座からの論考は、Kregor （2010: 41-74）に詳しい。

[29] ベルリオーズがリストに宛てた手紙には、「私の交響曲のスコアを早く送ることができませんでした。まだ私はピアノ用に編曲する舞踏会の場面を取っておくことを余儀なくされているのです。これらのチェックを大いに望み、お願いしたことが、あなたのお時間とご好意をすり減らしてしまっていると非常に心配しています。信じてください、ムッシュー、あなたがすでに私に与えてくださった激励と、お約束くださった助言への感謝に満ち溢れているのですよ。それらは私にとって計り知れない価値があるのです。」という記述がある（Berlioz 1972: 393）。

のを聴いたリストは、ついにこの巨大な交響曲をピアノ用に編曲する決意を固め、作業に取り掛かった。

こうして、《幻想交響曲》をピアノによって表現するという壮大な計画が始まったわけであるが、Kregor によれば、リストにとってこの作業は決して簡単なものではなかった（2010: 50）。1833 年 8 月、ベルリオーズは友人のフェランに宛てて、「リストは私の幻想交響曲をちょうどピアノ用に編曲したところで、驚くばかりだ」（Berlioz 1975: 113）と述べている。そして、その 2 か月後には、再び「リストは私の交響曲全体をピアノ・ソロのために削減したところだ」（Berlioz 1975: 128）とフェランに伝えている。これらから、リストはこの年の 8 月末までにすべての楽章を完成させることができなかったか、あるいは 9 月と 10 月に再び改訂が行われたと Kregor は指摘する（2010: 50）。

以上のような経緯から、リストの《幻想交響曲》は 1834 年 5 月までには完成をみたのである。

3.3 《幻想交響曲》出版の経緯

《幻想交響曲》出版の歴史は複雑な経緯をたどっている。リストのピアノ編曲版が 1834 年に出版された一方で、初演から 15 年以上の間、ベルリオーズのオーケストラ・スコアは出版されることがなかったのである。以下の年表は、両作曲家による《幻想交響曲》の楽譜出版についてまとめたものである[30]。

[30]Kregor（2010: 58）、Mező（Liszt 1996a: XI-XIII）に基づいて作成した。本論で使用した初版譜のリプリントは、Kregor では 1836 年頃に出版されたとしているが（2010: 54）、所蔵元のヴァイマル古典財団の表記は 1834 年頃となっているため、両方を記載した。

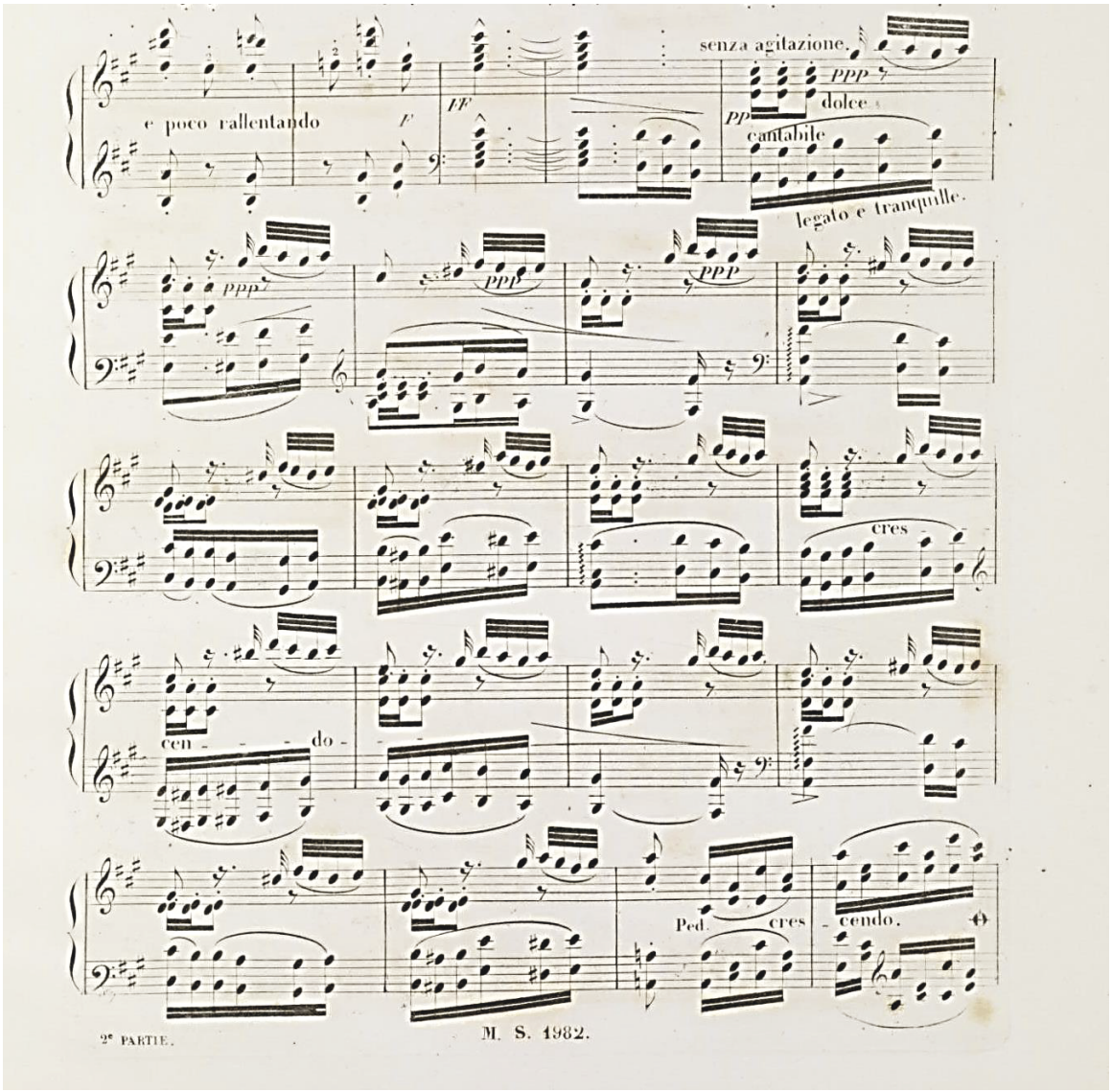
出版年	リスト	ベルリオーズ
1834年11月以前	第4楽章を単独で出版（Paris: Brandus et Cie）	
1834年11月	《幻想交響曲》を出版（Paris: Schlesinger）	
1834年頃（1836年頃？）	初版のリプリントを出版（Paris: Schlesinger）	
1836年	第2楽章、第4楽章のリプリントをそれぞれ出版（Paris: Schlesinger）	
	《幻想交響曲》を出版（Vienna: Trentsensky and Vieweg）	
1838年	第4楽章を単独で出版（Berlin: A. M. Schlesinger）	
1842年頃	第2楽章を単独で出版（Berlin: A. M. Schlesinger）	
1845年		《幻想交響曲》初版を出版
1846年頃（1843/44年）	《幻想交響曲》を出版（Vienna: A. O. Witzendorf）	
1855年		《幻想交響曲》を改訂
1866年	第4楽章を編曲し直し、序奏を付けて出版（Leipzig: Rieter-Biedermann）	
1876年または1877年	《幻想交響曲》第2稿を出版（Leipzig: Leuckart）	

先にも述べた通り、1834 年 11 月にパリ・シュレジンガー社[31]からリストのピアノ・スコアが出版された。出版に際しては、全楽章のものとは別に第 2、第 4 楽章がそれぞれ単独でも出版されていたようである。また、シュレジンガー社から楽譜が出版されるのに先立って、ブランデュ社から第 4 楽章が単独で出版されていた可能性があることが、Mező によって指摘されている（Liszt 1996a: XII）。

リストの《幻想交響曲》ピアノ・スコアは第 1 稿が異なる会社から複数回出版されている。また、1876 年頃には第 2 稿としてライプツィヒのロイカルト社から出版されたが、第 1 稿と比較するといくつかのペダリングなどに細かな違いが見られる。一例をあげると、第 2 楽章〈舞踏会〉のペダリングについて、第 1 稿では第 190 小節までペダルの指示が全く書かれていないのに対して（譜例 3-2）、第 2 稿では適宜ペダルを踏むように新たに記号が書き足されている（譜例 3-3）。この部分は原曲のオーケストレーションが拡大されているため、ペダルを用いて厚みのある響きを作るのがふさわしいとされたのだろう。

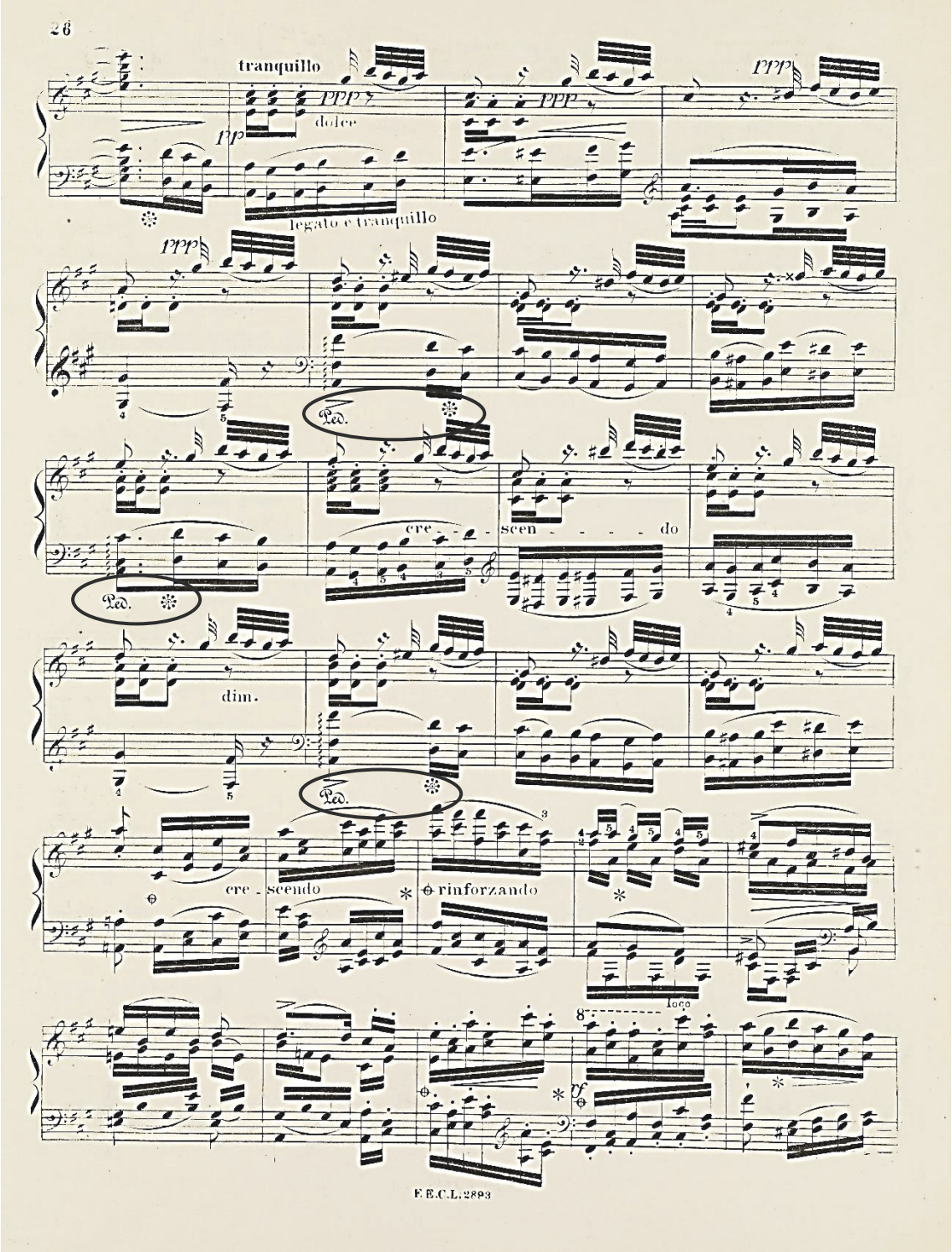
[31] パリのシュレジンガー社は、モーリス・シュレジンガー Maurice Schlesinger（1798-1871）によって 1821 年までに設立された（Tyson 1963: 183）。モーリスはベルリンで A. M. シュレジンガー社を経営していたアドルフ・マーティン・シュレジンガー（1769-1838）の息子であった（Tyson 1963: 182）。

譜例 3-2　パリ・シュレジンガー社の初稿　*"Un bal,"* m. 172-192.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



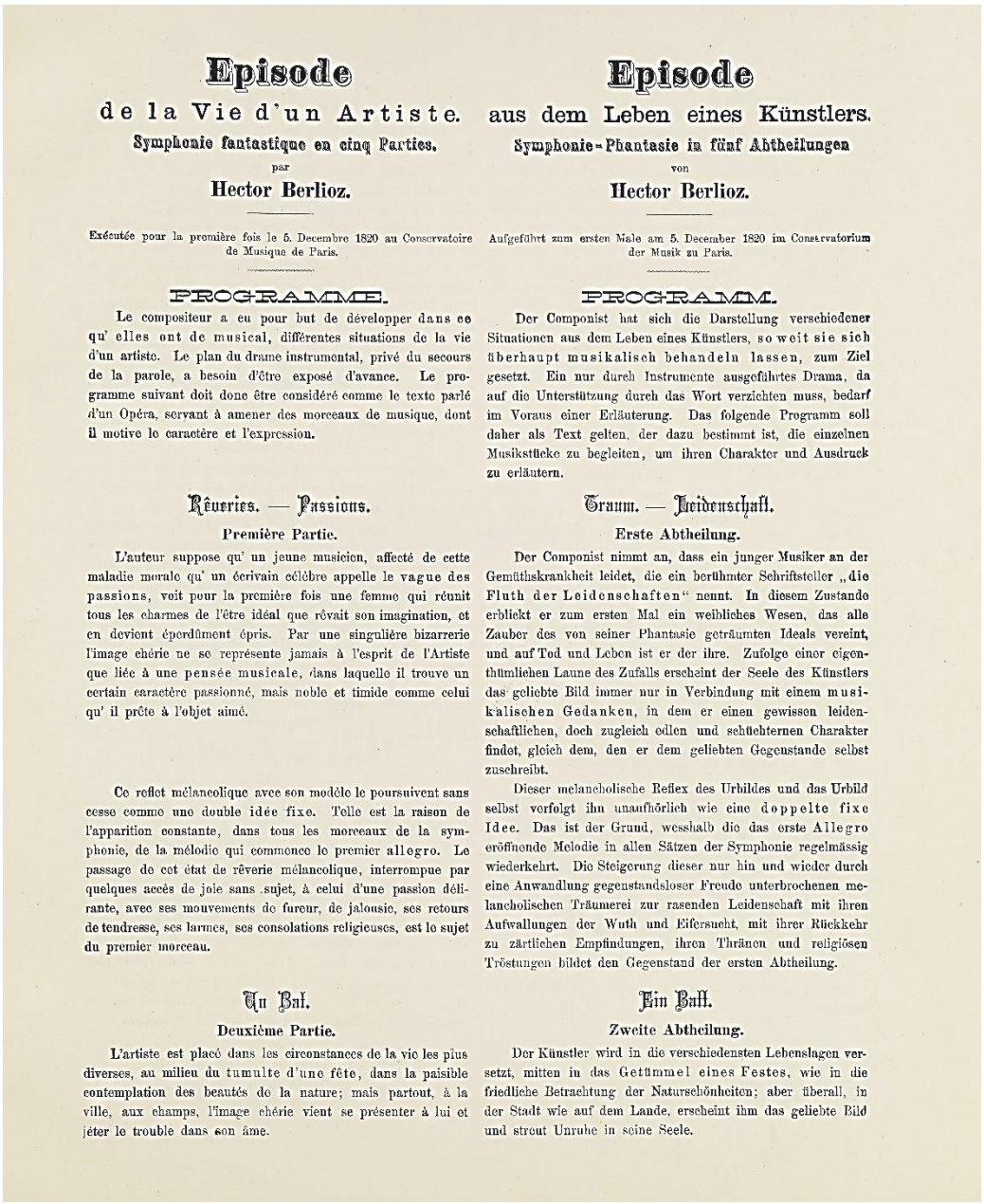
譜例 3-3　ライプツィヒ・ロイカルト社の第 2 稿　*"Un bal,"* m. 175-200.

（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: F gr 9322）



このような細かい改訂に加え、第 1 稿と第 2 稿の違いとして、ベルリオーズの標題を掲載している点が挙げられる（図 3）。「1830 年（1820 年とあるが、誤表記と考えられる）12 月 5 日の初演時に掲載されたもの」という但し書きが付けられている。

図 3　第 2 稿に掲載されたベルリオーズの標題
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: F gr 9322）



Episode
de la Vie d'un Artiste.
Symphonie fantastique en cinq Parties.
par
Hector Berlioz.

Exécutée pour la première fois le 5. Decembre 1820 au Conservatoire de Musique de Paris.

PROGRAMME.

Le compositeur a eu pour but de développer dans ce qu' elles ont de musical, différentes situations de la vie d'un artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un Opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et l'expression.

Rêveries. — Passions.

Première Partie.

L'auteur suppose qu' un jeune musicien, affecté de cette maladie morale qu' un écrivain célèbre appelle le vague des passions, voit pour la première fois une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination, et en devient éperdûment épris. Par une singulière bizarrerie l'image chérie ne se représente jamais à l'esprit de l'Artiste que liée à une pensée musicale, dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide comme celui qu' il prête à l'objet aimé.

Ce reflet mélancolique avec son modèle le poursuivent sans cesse comme une double idée fixe. Telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la symphonie, de la mélodie qui commence le premier allegro. Le passage de cet état de rêverie mélancolique, interrompue par quelques accès de joie sans sujet, à celui d'une passion délirante, avec ses mouvements de fureur, de jalousie, ses retours de tendresse, ses larmes, ses consolations religieuses, est le sujet du premier morceau.

Un Bal.

Deuxième Partie.

L'artiste est placé dans les circonstances de la vie les plus diverses, au milieu du tumulte d'une fête, dans la paisible contemplation des beautés de la nature; mais partout, à la ville, aux champs, l'image chérie vient se présenter à lui et jéter le trouble dans son âme.

Episode
aus dem Leben eines Künstlers.
Symphonie-Phantasie in fünf Abtheilungen
von
Hector Berlioz.

Aufgeführt zum ersten Male am 5. December 1820 im Conservatorium der Musik zu Paris.

PROGRAMM.

Der Componist hat sich die Darstellung verschiedener Situationen aus dem Leben eines Künstlers, so weit sie sich überhaupt musikalisch behandeln lassen, zum Ziel gesetzt. Ein nur durch Instrumente ausgeführtes Drama, da auf die Unterstützung durch das Wort verzichten muss, bedarf im Voraus einer Erläuterung. Das folgende Programm soll daher als Text gelten, der dazu bestimmt ist, die einzelnen Musikstücke zu begleiten, um ihren Charakter und Ausdruck zu erläutern.

Traum. — Leidenschaft.

Erste Abtheilung.

Der Componist nimmt an, dass ein junger Musiker an der Gemüthskrankheit leidet, die ein berühmter Schriftsteller „die Fluth der Leidenschaften" nennt. In diesem Zustande erblickt er zum ersten Mal ein weibliches Wesen, das alle Zauber des von seiner Phantasie geträumten Ideals vereint, und auf Tod und Leben ist er der ihre. Zufolge einer eigenthümlichen Laune des Zufalls erscheint der Seele des Künstlers das geliebte Bild immer nur in Verbindung mit einem musikalischen Gedanken, in dem er einen gewissen leidenschaftlichen, doch zugleich edlen und schüchternen Charakter findet, gleich dem, den er dem geliebten Gegenstande selbst zuschreibt.

Dieser melancholische Reflex des Urbildes und das Urbild selbst verfolgt ihn unaufhörlich wie eine doppelte fixe Idee. Das ist der Grund, weshalb die das erste Allegro eröffnende Melodie in allen Sätzen der Symphonie regelmässig wiederkehrt. Die Steigerung dieser nur hin und wieder durch eine Anwandlung gegenstandsloser Freude unterbrochenen melancholischen Träumerei zur rasenden Leidenschaft mit ihren Aufwallungen der Wuth und Eifersucht, mit ihrer Rückkehr zu zärtlichen Empfindungen, ihren Thränen und religiösen Tröstungen bildet den Gegenstand der ersten Abtheilung.

Ein Ball.

Zweite Abtheilung.

Der Künstler wird in die verschiedensten Lebenslagen versetzt, mitten in das Getümmel eines Festes, wie in die friedliche Betrachtung der Naturschönheiten; aber überall, in der Stadt wie auf dem Lande, erscheint ihm das geliebte Bild und streut Unruhe in seine Seele.

その他、全楽章の出版に加えて第 2、第 4 楽章のみが単独で複数回出版されていることも非常に興味深い。リストはベルリオーズの《幻想交響曲》を広く世に知らしめるという目的を持ってコンサートでこの曲を演奏したわけであるが、そのコンサートの開催記録からは《幻想交響曲》の全曲演奏というよりも、その中から第 2、4 楽章を抜粋して演奏していたことが読み取れる[32]。このようなコンサートの様子と、第 2、第 4 楽章の単独出版の事実から、リストが特にこれらの楽章を好んで演奏していたことが推察できる。

他方で、ベルリオーズのオーケストラ・スコアは作品の完成から 15 年もの時を経て出版された。その間、《幻想交響曲》の受容に貢献したのはリストによるピアノ・スコアであったことはいまや周知の事実である。《幻想交響曲》に対して、フランソワ＝ジョゼフ・フェティス François-Joseph Fétis（1784-1871）とロベルト・シューマン Robert Schumann（1810-1856）がそれぞれ批評と作品分析を行っているが[33]、その際に二人が参考にした楽譜はリストのピアノ・スコアであった。

[32]リストの《幻想交響曲》ピアノ・スコアの演奏記録については Kregor（2010: 60）や、Holoman によるベルリオーズのコンサートの記録（1989: 612-627）を参照されたい。Kregor は、とりわけリストの第 2 楽章への偏愛に関して、ベルリオーズの作品の輪郭を観客に示すことと、リストのカリスマ的な舞台での振る舞いを両立するのに第 2 楽章が最も適していたと指摘している（2010: 69f.）。

[33] フェティス『音楽評論 *Revue musicale*』(1835)、シューマン『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。

第 4 章　ベルリオーズの《幻想交響曲》とリストによるピアノ・スコアの比較考察

4.1　ベルリオーズの自筆譜に関して

前述したように、ベルリオーズの《幻想交響曲》は自筆譜が現存しているが、そこには多くの修正や、五線譜を上に貼り付けての置き換え、未完成のスケッチの跡などが見られる。Holoman によれば、第 1 楽章の一部と第 5 楽章は同じ種類の五線紙が用いられており（1980: 264）、この紙を用いて第 1 楽章全体の草案を書いた（1980: 266）。この楽章は 1830 年 5 月のリハーサルの後、初演までに第 1 楽章において改訂が行われ、その後もローマ滞在中か、少なくとも 1832 年のパリ初演が行われるまでに改訂作業が続けられ、1833 年までに現存する自筆譜の様相になった（1980: 266）。第 2 楽章は 1831 年から 1832 年にかけてのローマ滞在中に作曲された作品と同じ五線紙を使用しており、このことから、ローマで書き上げられた浄書である（1980: 265）。第 3 楽章は《メロローグ》（1831）の一部と同じ五線紙が用いられているが、これはおそらく 1832 年春にベルリオーズがローマから帰宅したあとに清書されたものではないかと考えられている（1980: 265）。第 4 楽章はもともと《宗教裁判官》の中の 1 曲として浄書されたものに、イデー・フィクスを付け足して、《幻想交響曲》の一部として 1829 年末または 1830 年初頭に書かれた[34]（1980: 265）。

また、Holoman によれば、ベルリオーズの《幻想交響曲》の改訂を巡っては、1830 年 5 月の最初のリハーサルから、わずかに改訂され 1830 年 12 月に演奏されたバージョン、ローマ滞在時（1831-1832）、初めの 3 つの楽章が徹底的に書き改められ、1832 年 12 月にパリで演奏されたバージョン（リストの編曲はこの時のものである）、1844 年から 1845 年にかけての先行版、1845 年に公的に出版されたバージョンという 4 つの段階を経ている（1980: 263f.）。

Holoman の言説に従えば、リストの編曲はベルリオーズのローマ滞在時（1831-1832）までに改訂されたものを基にしており、現存するベルリオーズの自筆譜もおおむねローマ滞在時までに書き上げられたものであると考えられる。従って、この自筆譜とリストによる初稿を考察の対象とするのが最も適切である。ベルリオーズの自筆譜はフランス国立図書館に所蔵されており、オンラインでも閲覧することができる。また、リストの初稿についてはヴァイマル古典財団から初版譜のリプリントを取り寄せることができたため、本章ではこれらを使用して考察を行う。

[34] ベルリオーズの自筆譜に関する詳細は Holoman（1980: 262-282）を参照。

4.2　2 つの《幻想交響曲》の比較

ここからは、実際にベルリオーズの《幻想交響曲》とリストのピアノ・スコアの比較考察を行う。その際、1）ベルリオーズ独自の管弦楽法をどのようにピアノで表現しているか、2）リストの編曲技法の特徴はどのような点にあるか、の二点に着目する。

《幻想交響曲》は、その管弦楽法において独創性が際立っている。すでに先行研究でも指摘されているが、ベルリオーズはベートーヴェンまでの交響曲には採用されることのなかった楽器群、例えばイングリッシュ・ホルン、Es 管クラリネット、ハープ、鐘などを当時のパリで流行していたグランド・オペラと軍楽隊から持ち込み、後世の作曲家に多大な影響を与えた（ベルリオーズ／シュトラウス 2006：559; Holoman 1989：102）。そのような音響効果をピアノ 1 台で表現しようと、リストは様々な工夫を凝らしたであろう。本論では、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、《幻想交響曲》における独創的な音響効果の顕著な例を拾い出し、リストがどのようにオーケストラの音色を創出しているかを探るとともに、《幻想交響曲》におけるリストの編曲技法の特徴について考察する。

4.2.1　特殊な楽器法への対処

a）弦楽器の特殊奏法

《幻想交響曲》では、弦楽器の特殊な奏法が様々な場面で用いられていることが特筆すべき点である。小鍛冶によれば、ベルリオーズは同時期のパリ音楽院におけるバイヨ Pierre Baillo（1771-1842）やアブネック François Antoine Habeneck（1781-1849）らによるヴァイオリンの運弓法の多様性を踏まえながら、自らの作品に実験的なハーモニクスや奏法を取り入れた（ベルリオーズ／シュトラウス 2006：559）。

第 1 楽章の第 17 小節（譜例 4-1）には「a punta d’arco　弓先で」という表記があるが、ベルリオーズによれば、これは軽さがはっきりと必要とされる場合の指示である（ベルリオーズ／シュトラウス 2006：40）。リストはこの奏法を、「staccato vivamente　快活なスタッカート」という発想標語で示し、直前までのウナ・コルダを使用した音色と一変させるように促している（譜例 4-2）。

また、ヴァイオリンのトレモロ奏法も曲中で効果的に使われている。特に第 5 楽章の第 485 小節から第 492 小節にかけては、ベルリオーズが「ピアノ、メゾフォルテ、フォルティッシモの強弱で苦悩、興奮、恐怖を表現することができる」（ベルリオーズ／シュトラウス 2006: 28）とした中音域のトレモロのよい例となるだろう（譜例 4-3）。

該当の部分を、リストは二通りの書法で示している（譜例 4-4）。「Main droite ad libitum」、すなわち右手は自由であるという意味で、どちらを選択するかはピアニストに委ねられている。実際に演奏してみると、上段は高音域へ移行する動きを伴うため、強弱の幅を大きくつけることが可能である一方で、ベルリオーズの意図する中音域の劇的な響きという点からはやや逸脱してしまうようにも思える。下段は同じ位置でのトレモロとなるため、強弱を

生み出しづらいという難点はあるものの、全体の音響としてはこちらの方が適切であるようにも感じられる。どちらにせよ、ピアニストは急速な強弱のコントラストを用いてこの場面にふさわしい狂気や興奮を十分表現する必要があるだろう。

第 5 楽章にはコル・レーニョ奏法がみられる。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。不明瞭な音が鳴るが、この奏法により打楽器的ともいえる効果を生み出すことができる。第 440 小節から弦楽器群にコル・レーニョ奏法[35]の指示がされているが、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滅多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）

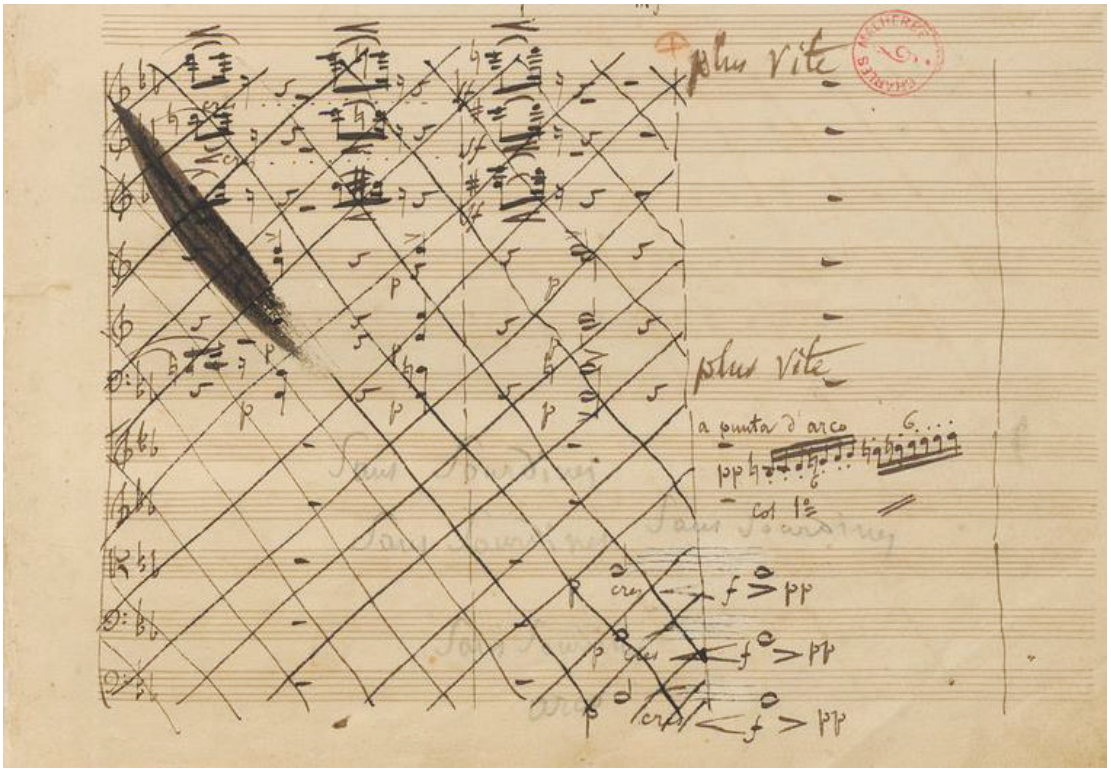
「不快でグロテスクな描写をしている交響的作品」というのは、まさに《幻想交響曲》の〈サバトの夜の夢〉である。コル・レーニョ奏法の交響曲への導入は、当時としては非常に独創的な試みであった（譜例 4-5）。

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 4-6）。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聴こえすぎてしまうだろう。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。ピアノ・スコアには指替えの指示があるが、指を替えながら同音連打を行うことによって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。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表現しようとしているのだ。

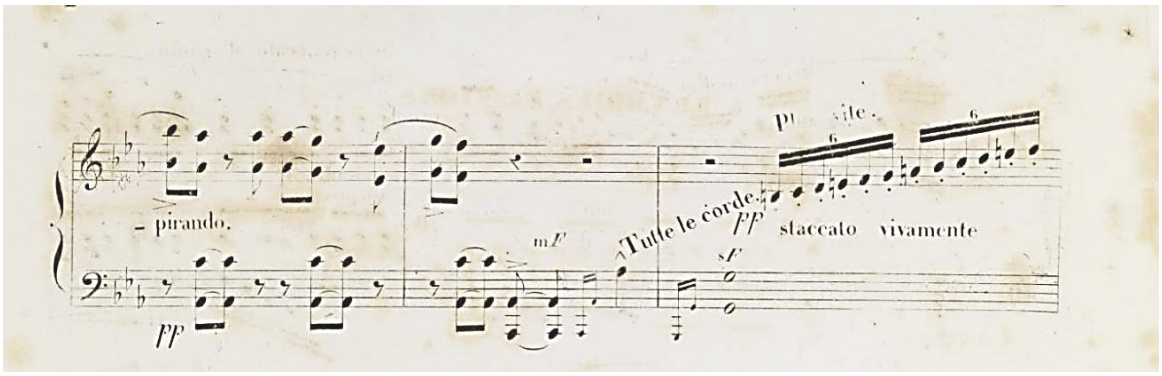
---

[35] 自筆譜では「frapper avec le bois de l’archet　弓の木の部分を使って打つ」と書かれている。

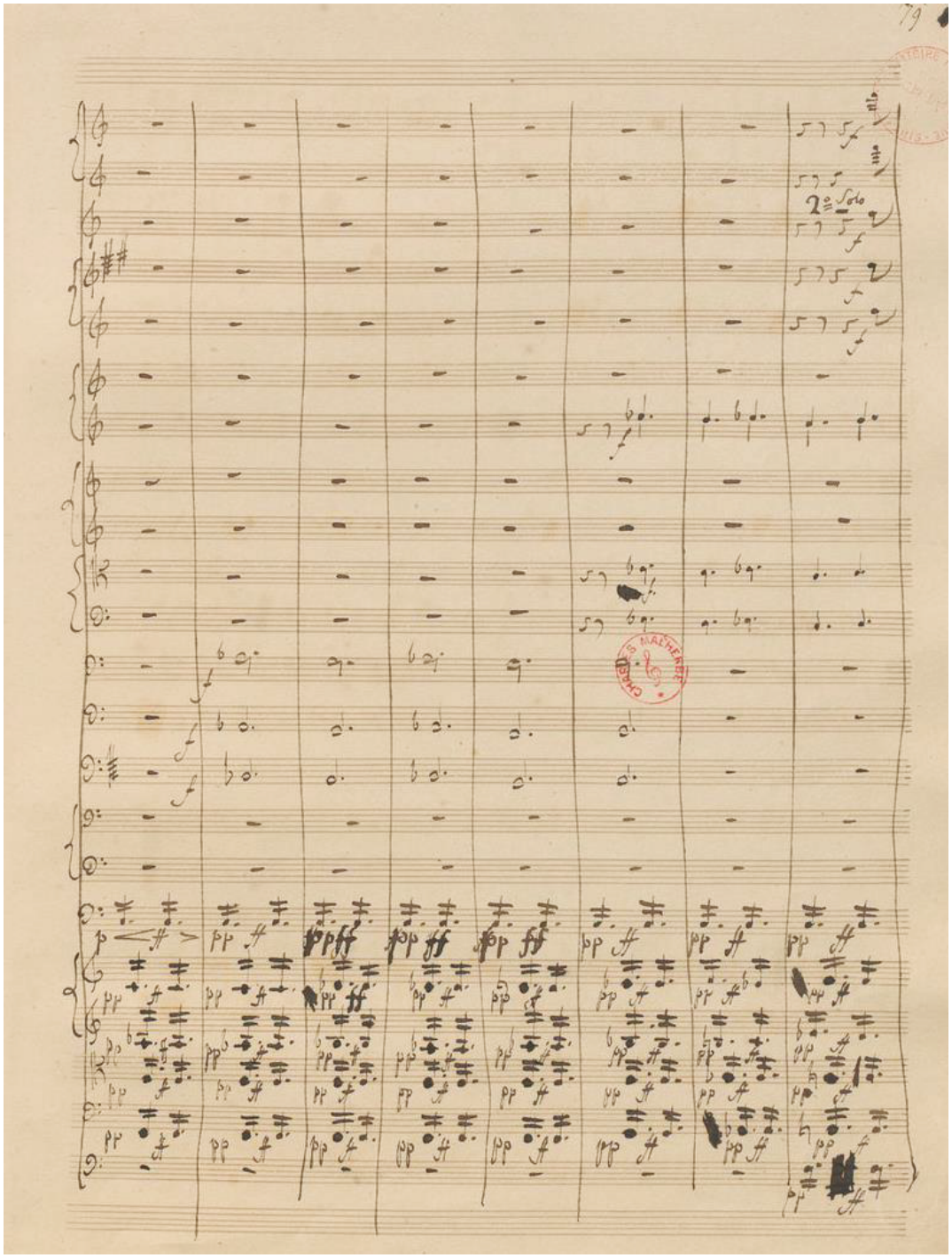
譜例 4-1　H. Berlioz, *Symphonie Fantastique, 1. mov. "Rêveries, passions,"* Autograph, m. 17.（Bibliothèque Nationale de France）



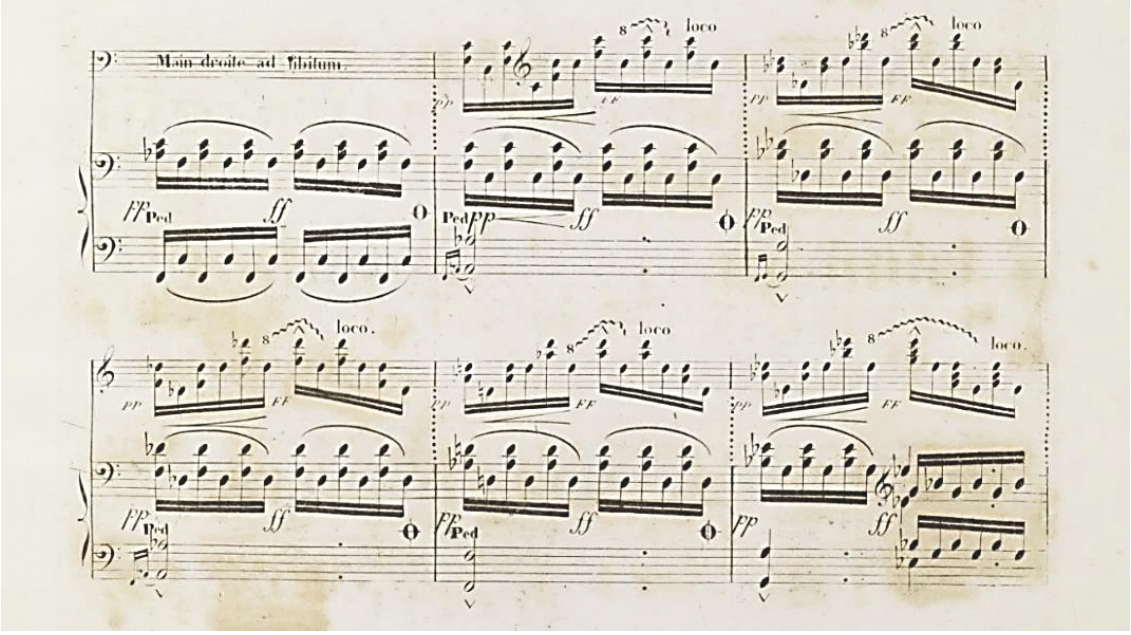
譜例 4-2　H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 1. mov. "Rêveries, passions,"* m. 15-17.（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



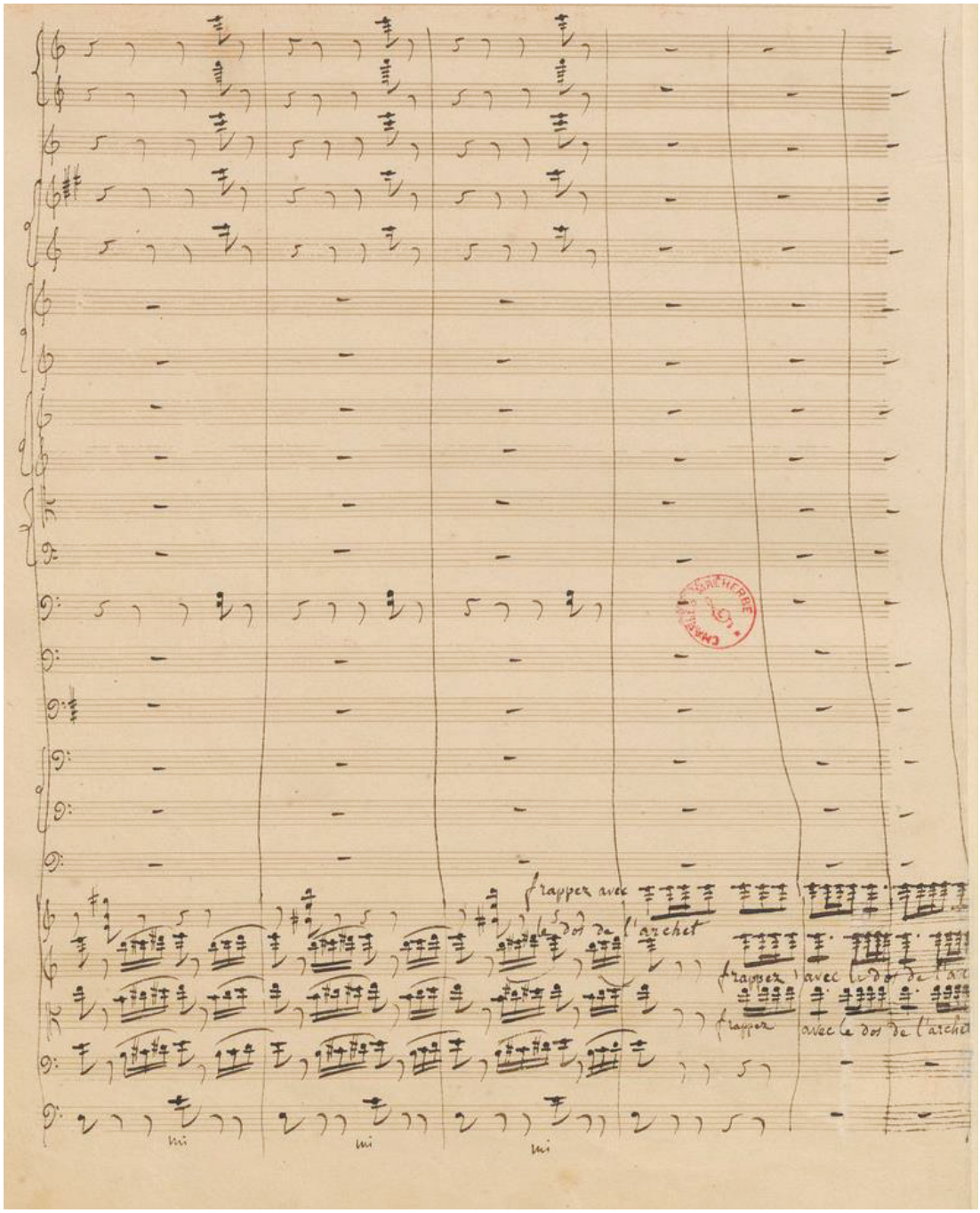
譜例 4-3　H. Berlioz, *Symphonie Fantastique, 5. mov. "Songe d'un nuit du sabbat,"* Autograph, m. 485-492.（Bibliothèque Nationale de France）



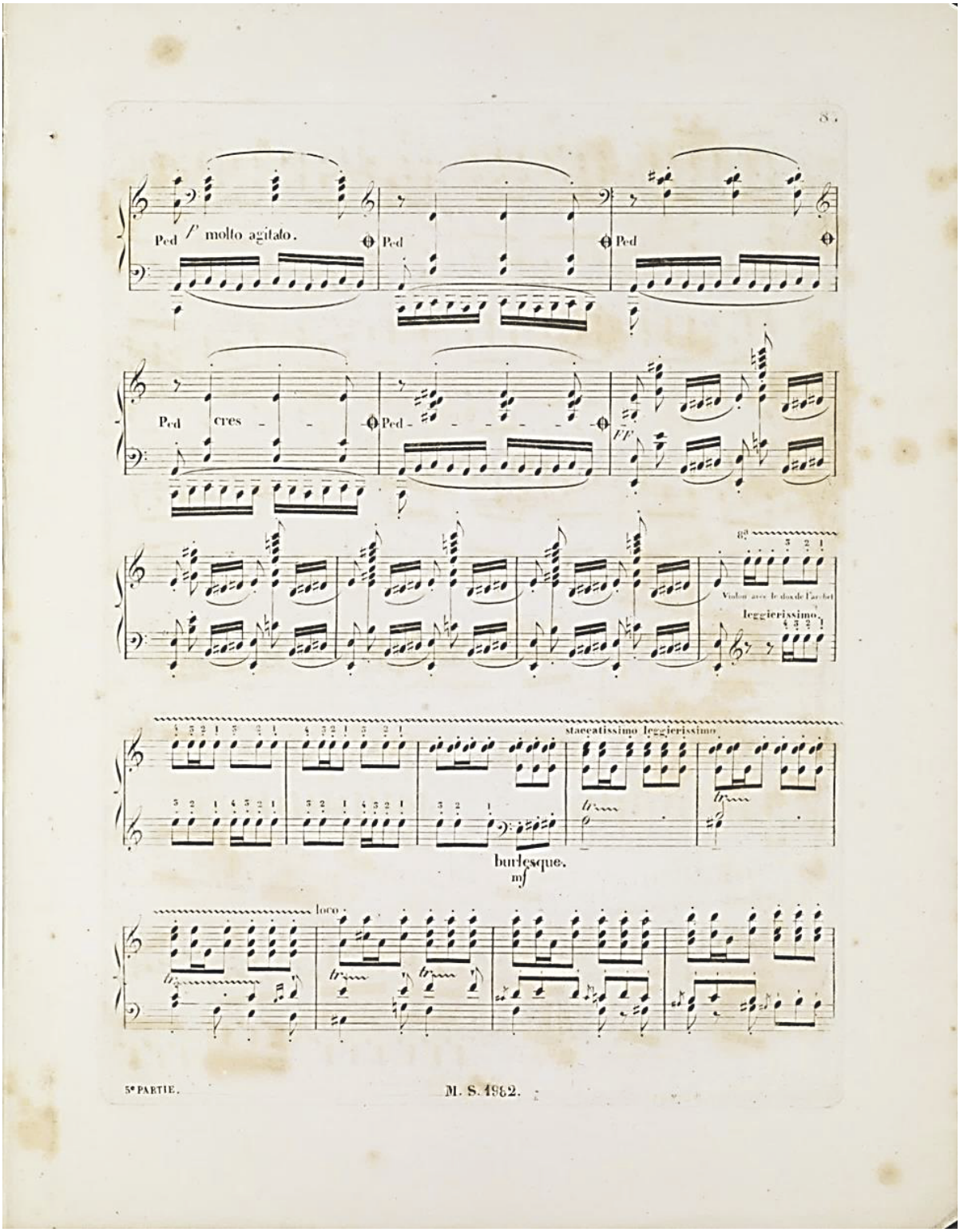
譜例 4-4　H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 5. mov. "Songe d'un nuit du sabbat,"* m. 485-490.（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



譜例 4-5　H. Berlioz, *Symphonie Fantastique, 5. mov. "Songe d'une nuit de sabbat,"* Autograph, m. 440-452.（Bibliothèque Nationale de France）



譜例 4-6　H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 5. mov. "Songe d'une nuit de sabbat",* m. 435-453.（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



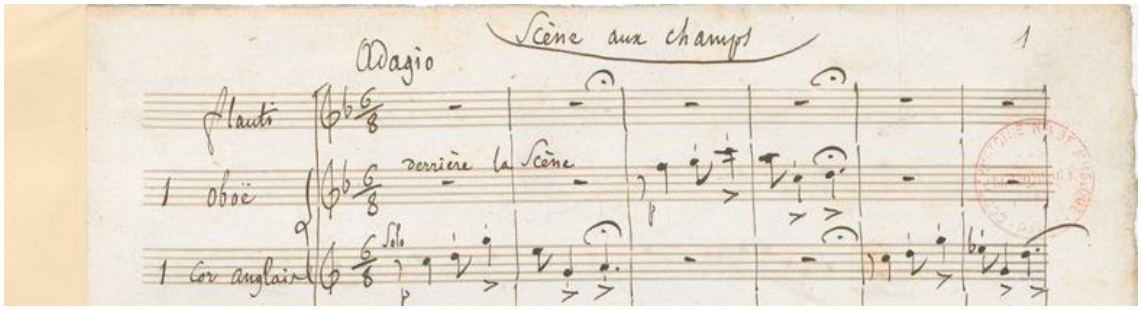
b）楽器のユニークな配置

第 3 楽章冒頭、オーボエのパートには「derrinière la scene　舞台裏で」という指示が記されている（譜例 4-7）。これは、第 2 楽章終了後、首席オーボエ奏者が舞台裏へ移動し、第 3 楽章冒頭の旋律を舞台上のイングリッシュ・ホルンと吹き交わすという非常にユニークな手法である。

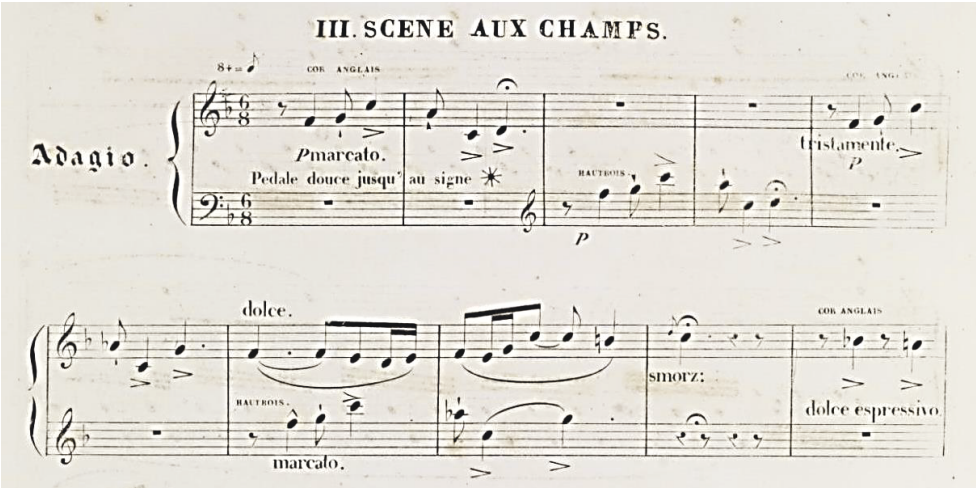
1 台のピアノでは、このオーボエ・パートとイングリッシュホルン・パートを物理的に隔てて演奏することは当然できないわけであるが、リストはこの特異な音響効果をさまざまな発想記号を記すことによってピアノ上で具現化しようとしている（譜例 4-8）。この二重奏の部分には、「marcato　強調して」や「tristamente　ひどく悲しんで」、そして「dolce　柔らかく」と様々な種類の表情記号が書かれており、また、「Pedal douce（ウナ・コルダ）」の指示もされている。ウナ・コルダを用いることでまず木管楽器を思わせる柔らかい音色を作り出すとともに、オーボエとイングリッシュ・ホルンのパートにそれぞれ異なった表情記号を記すことで立体的な音響効果を生み出すというねらいがあるのだろう。

また、特に第 3 楽章の冒頭部分では、舞台上のクラリネット・パートは右手、オーボエ・パートは左手で奏するように指示がされていることも興味深い。この左手のオーボエ・パートはかなり音高が高いため、演奏者は身体を捻った不自由なポジションを取りながらこの旋律を奏することになる。この「不自由さ」、そして左手で演奏することが、舞台裏のオーボエのくぐもった頼りなげな響きを作り出す助けとなるだろう。

譜例 4-7　H. Berlioz, *Symphonie Fantastique, 3. mov. "Scène aux champs,"* Autograph, m. 1-6.（Bibliothèque Nationale de France）



譜例 4-8　H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 3. mov. "Scène aux champs,"* m. 1-10.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



c）ティンパニ

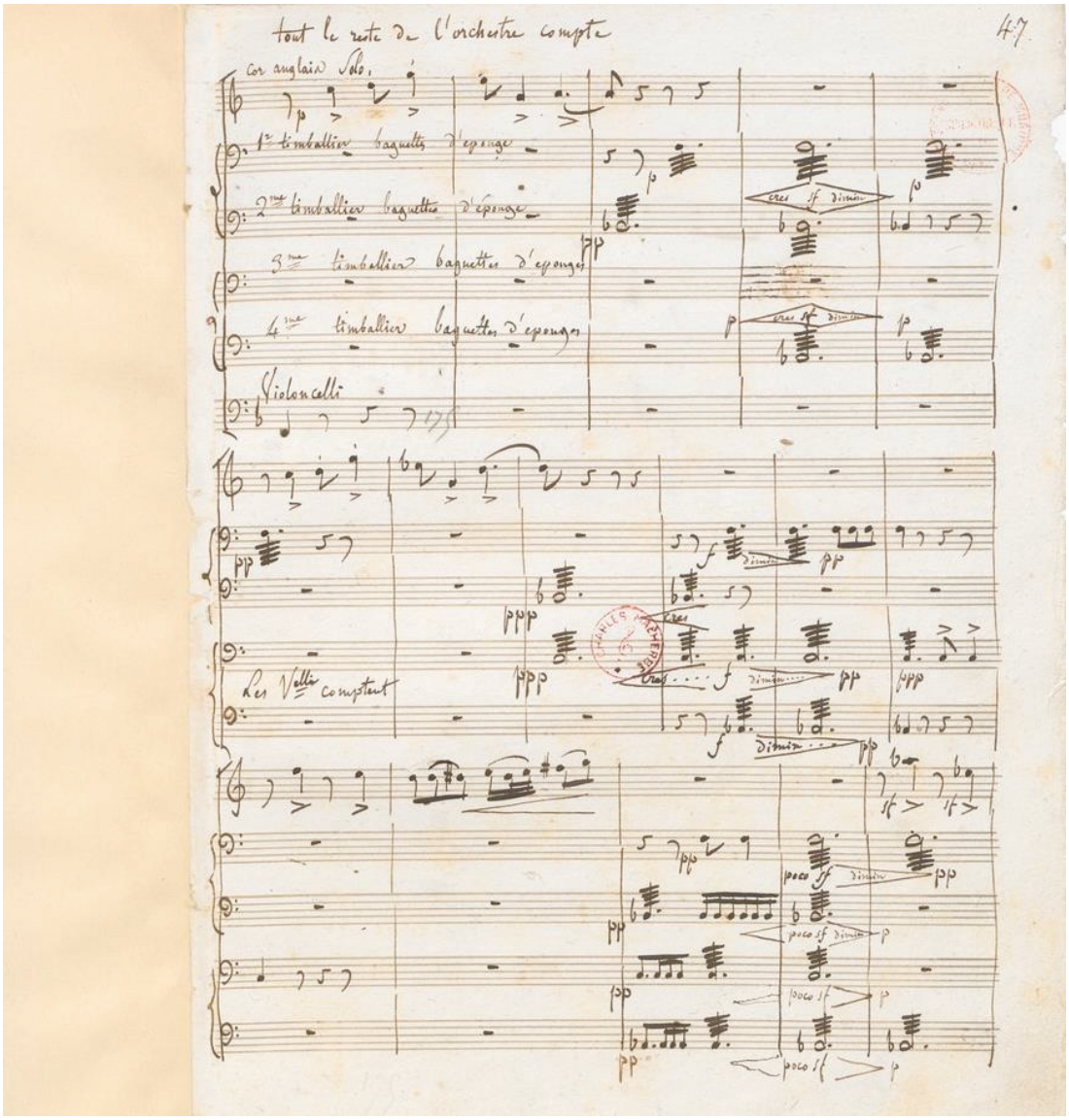
ティンパニの扱いに関しては、ベルリオーズは非常に強いこだわりを持っていたようである。『管弦楽法』では、ティンパニのバチについて、以下のような記述がある。

> ティンパニのバチには 3 種類ある。バチの種類によって楽器の音はかなり変わるため、作曲家がその総譜にどの種類のバチを使ってほしいかを指示しないのは、怠慢よりも始末が悪い。
> 頭部が木でできたバチは粗く、乾いた、硬い音を出し、激しい一撃、またはオーケストラがすさまじい音を出しているときくらいにしか適していない。木製の頭部が皮で包まれているバチはそれほど音が硬くなく、木のバチのような鋭い音ではないが、それでも非常に乾いた音がする。困ったことに、多くのオーケストラではこの種類のバチしか使われていない。最もよいのは頭部がスポンジでできているバチである。やわらかく、より音楽的な音を出せるこのバチは、最も頻繁に使われるべきだろう。このバチを使うと、ティンパニの音色はなめらかで暗くなり、音が非常に明瞭になるため、音高も非常にはっきりと聴こえるようになる。このバチは、他のバチでは聞き苦しい、あるいは少なくとも不適当な効果しか挙げることしかできないような、最もやわらかな音から大きな音までさまざまな音量で演奏できる。（ベルリオーズ／シュトラウス　2006: 486）

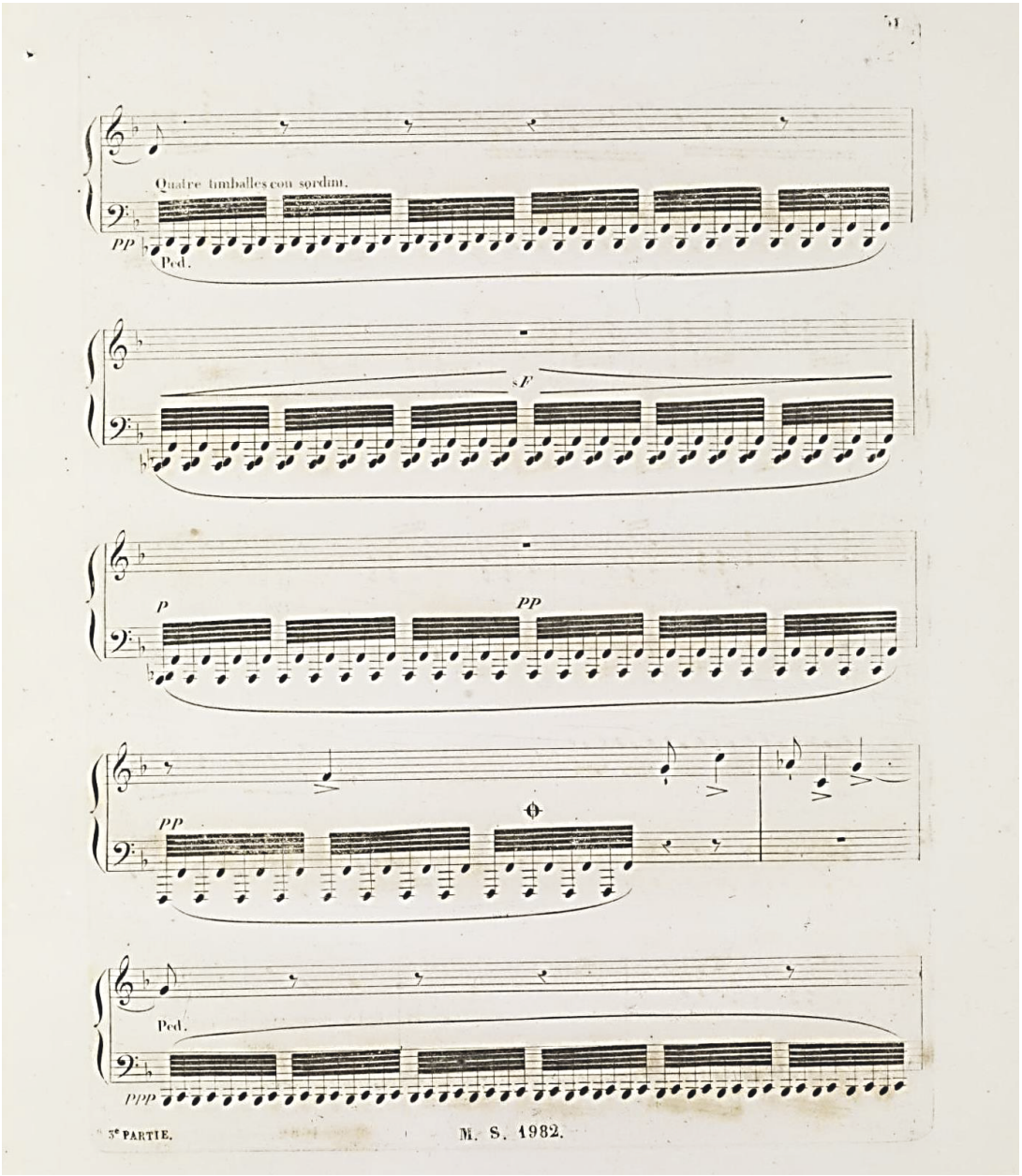
《幻想交響曲》には、ベルリオーズの示す 3 種類のティンパニのバチがそれぞれ目的とする音色によって使い分けられているが、ベルリオーズの言説からも読み取れるように、彼が最も評価していたのは頭部がスポンジでできているバチであった。とりわけ第 3 楽章にはこの種類のバチが効果的に用いられている顕著な例がみられる。

第 3 楽章の第 175 小節から第 183 小節にかけては、スポンジのバチを使い、4 人の奏者によって 4 台のティンパニが奏される（譜例 4-9)。これが標題中の遠雷の表現として用いられているのは明らかであるが、この遠雷がリストのピアノ・スコアではどのように表現されているだろうか。譜例 4-10 を見ると、ウナ・コルダを踏みながら、小節をまたぐダンパー・ペダルを使用するように指示がされている。ウナ・コルダの使用によって「なめらかで暗い」スポンジのバチの音色を再現することができ、また、このようなペダリングを行うことによって、音と音が混ざり合い、あたかも複数の奏者で演奏しているかのような効果を得ることができるのである。ただし演奏に際しては、リストが示したペダル指示そのままに踏み続けると響きが膨らみすぎてしまうきらいがある。そのため、リストのペダル指示を基本にしながらも、適宜浅くペダルを踏みかえ、明確なデクレッシェンドを創出するとよいと筆者は考えている。

譜例 4-9　H. Berlioz, *Symphonie Fantastique, 3. mov. "Scène aux champs,"* Autograph, m. 175-190.（Bibliothèque Nationale de France）



譜例 4-10　H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 3. mov. "Scène aux champs,"* m. 177-182.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



d）新しい楽器編成への試み

《幻想交響曲》では、第 2 楽章にハープが使用されている。前述したように、ハープがそれまでの交響曲の楽器編成に組み込まれることは非常にまれなことであった。この楽章で用いられているハープの技法について、ベルリオーズは次のように述べている。

> ハープが複数台あり、オーケストラでひとつのまとまったパートとして扱われて単に独奏楽器や声楽ソロの伴奏として使われているのではない場合、普通は第 1 ハープと第 2 ハープに分け、2 つの異なるパートを演奏させる。こうすることでパートとしての音が深みを増す。（ベルリオーズ／シュトラウス 2006: 183）

譜例 4-11 を見ると、ベルリオーズは『管弦楽法』で述べたとおり、ハープを複数台に分け、それぞれ別のパートを演奏させている[36]。多数のハープを配置することで、1 台で演奏する場合よりも華麗で、効果的な音響を作り出すことができるのである。

また、ハープそのものの音色に関して、『管弦楽法』では次のように述べられている。

> 巧みに使われる複数のハープ以上に、神秘的な輝きや宗教的な儀式を描くのに適した音はないだろう。〔…〕ヴェールがかかったような神秘的で美しいハープの低弦は（最低音域の弛んだ鈍い響きの弦を除く）、もったいないことに、左手でのバス声部の伴奏以外にはほとんど使われることがない。〔…〕最も高いオクターヴの弦は、繊細で透明感のある魅惑的な新鮮さを保った音で、妖精のような優雅な描写や、美しい旋律で内に秘めた秘密をささやいたりするのに適している。ただし、力任せに弾いてガラスが砕け散るような不快で痛々しく乾いた硬い音にならないよう、気をつけなければならない。（ベルリオーズ／シュトラウス 2006: 182f.）

このようなハープ・パートをピアノ・スコア上でどのように表しているのか見てみよう（譜例 4-12）。リストは、さざめくような弦楽器群の伴奏を *pp* のトレモロで表現しながら、「un poco marcato　少し強調して」という発想記号を右手のハープ・パートにのみ記している。このような標語を付加することで、奏者の意識をこのハープ・パートに引き付け、特別な意味を持たせるように仕向けることができるのは明らかであるが、注意したいのは、ここでいう「強調」の意味である。ベルリオーズが著書の中で指摘するように、彼がイメージするハープの音色とは神秘的で、優美でデリケートなものである。とすると、この「強調」とは単に音量の問題ではないことは明白で、あくまでも周りの音響の中に埋没してしまわないようにする、といった程度の意味で理解するべきだろう。

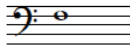
---

[36] 訳注によれば、《幻想交響曲》第 2 楽章のほか、マイアベーアの《悪魔ロベール》（1831）にこのような手法が見られる。（ベルリオーズ／シュトラウス 2006: 183）

また、第 4、第 5 楽章にはオフィクレイドが使われている。この楽器はもともと軍楽隊の低音を受け持つ金管楽器であったが、ベルリオーズはこれをオーケストラに持ち込んだ（ベルリオーズ 2001: vii）。

ベルリオーズが指摘するオフィクレイドの音色とは、低音は粗く、高音部では荒々しく響くが、特に金管楽器の一群に混ざって低音部を担当させた場合、素晴らしい効果を生む、というものである（ベルリオーズ／シュトラウス 2006：431）。また、同じく第 5 楽章には、これも現代の編成では使用されないセルパンの指示がある。

第 5 楽章の第 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言うよりは、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。〔…〕マイアーベーアが低い 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、のちの出版譜に「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。」と注釈を添えている（Berlioz 1971a: 115）。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。（譜例 4-13）。

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 4-14）。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、鐘を打つ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、ピアノで演奏する場合にはダンパー・ペダルを踏む、という意味である[37]。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。リストのピアノ・スコア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。

リストのピアノ・スコアにおいて、このシーンの冒頭に「Dies Irae Burlesque」と書かれているが、「Burlesque」という言葉はオリジナルの楽譜には書かれておらず、ベルリオーズのプログラムから引用されたものである。「Burlesque」とは「パロディ、滑稽な模倣」といっ

[37] ベルリオーズ 2001: 106 の注を参照。

た意味であるが、リストはプログラム中の言葉による指示を与えることで、こ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。このような工夫により、リストは 1 台のピアノから音色の豊かさを引き出そうとしているのだ。

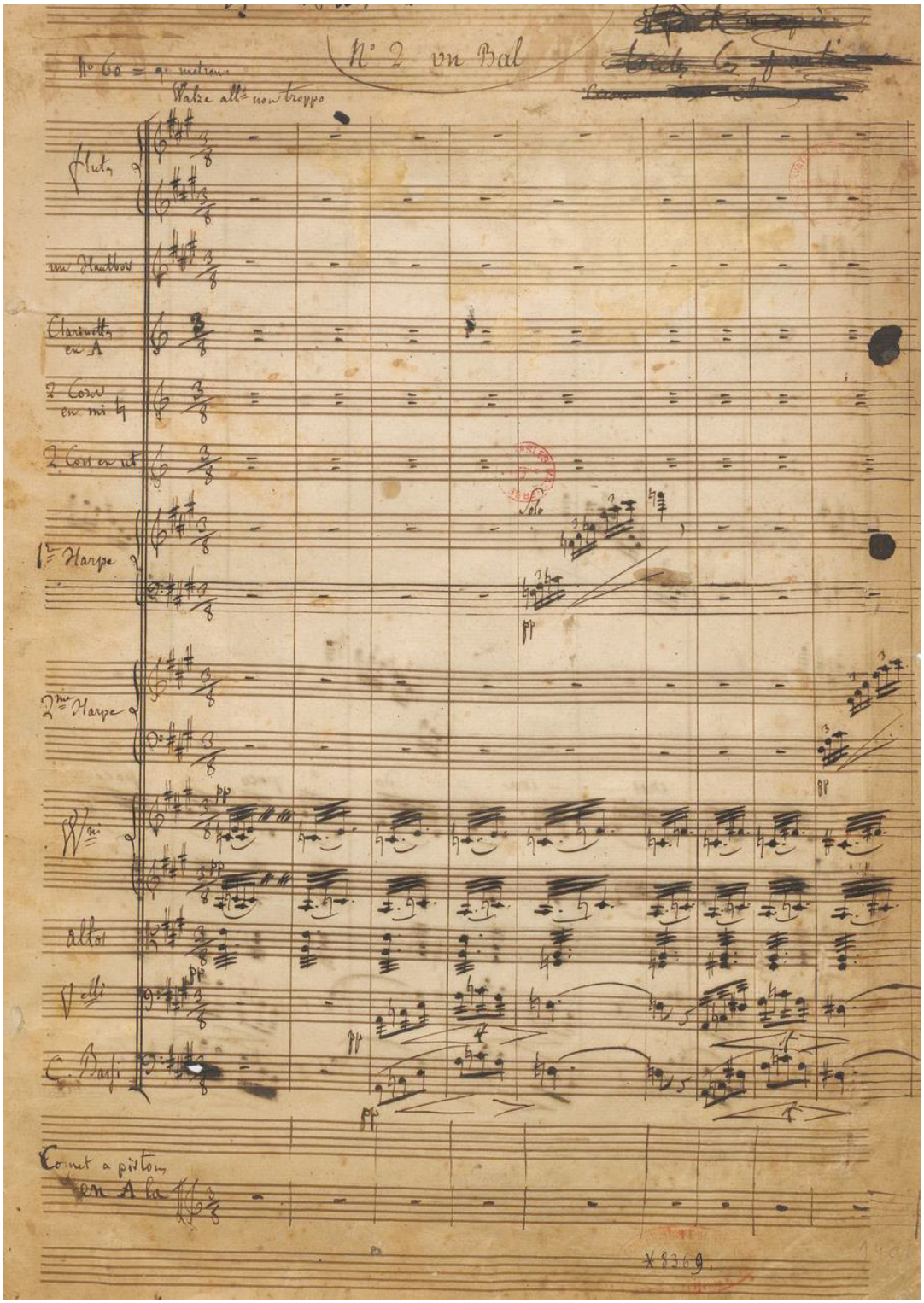
サバトの夜宴に姿を現した「彼女」の、変わり果てた姿を表現したのが第 5 楽章の第 40 小節から始まる Es 管クラリネットの旋律である。ベルリオーズはこの楽器について以下のように述べている。

> 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）堕落させるために 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）

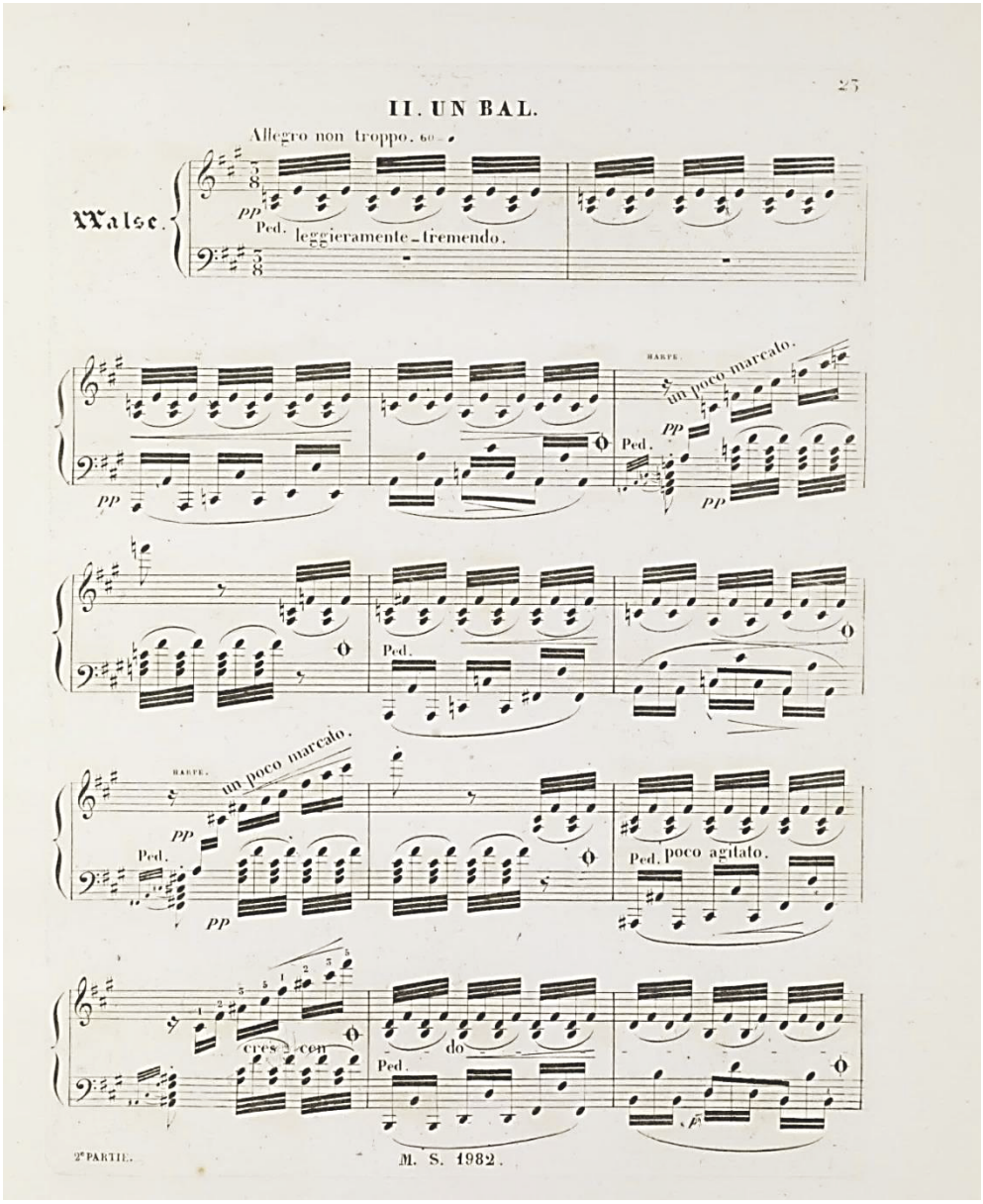
「現代のある交響曲」とは《幻想交響曲》のことを指している。〈サバトの夜の夢〉において、恋焦がれた「彼女」がグロテスクな化物として主人公の前に現れ、サバトの宴に加わるという異様な場面でこの楽器が用いられている（譜例 4-15）。

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 4-16）。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堕落した 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。

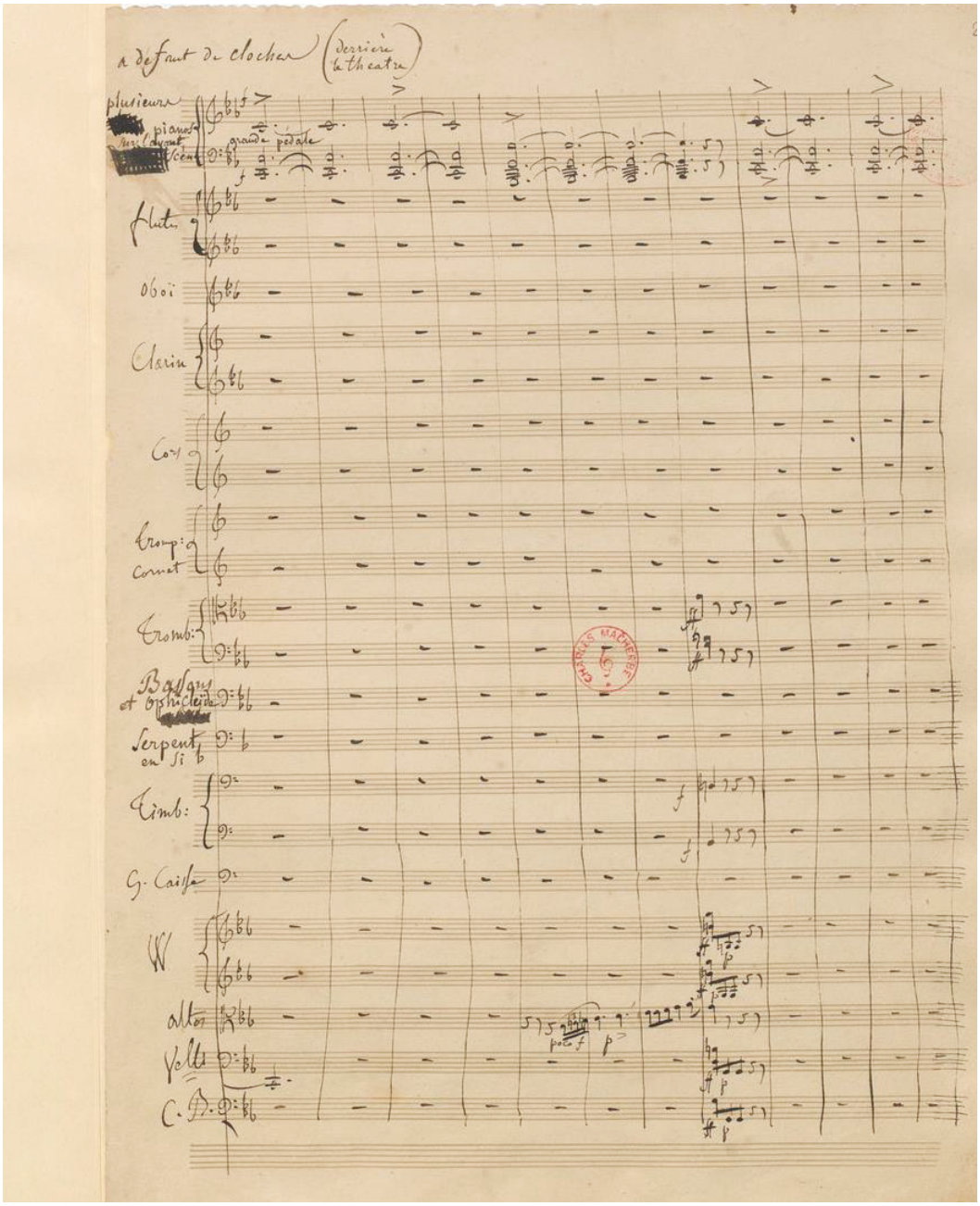
譜例 4-11　H. Berlioz, *Symphonie Fantastique, 2. mov. "Un bal,"* Autograph, m. 1-9.
（Bibliothèque Nationale de France）



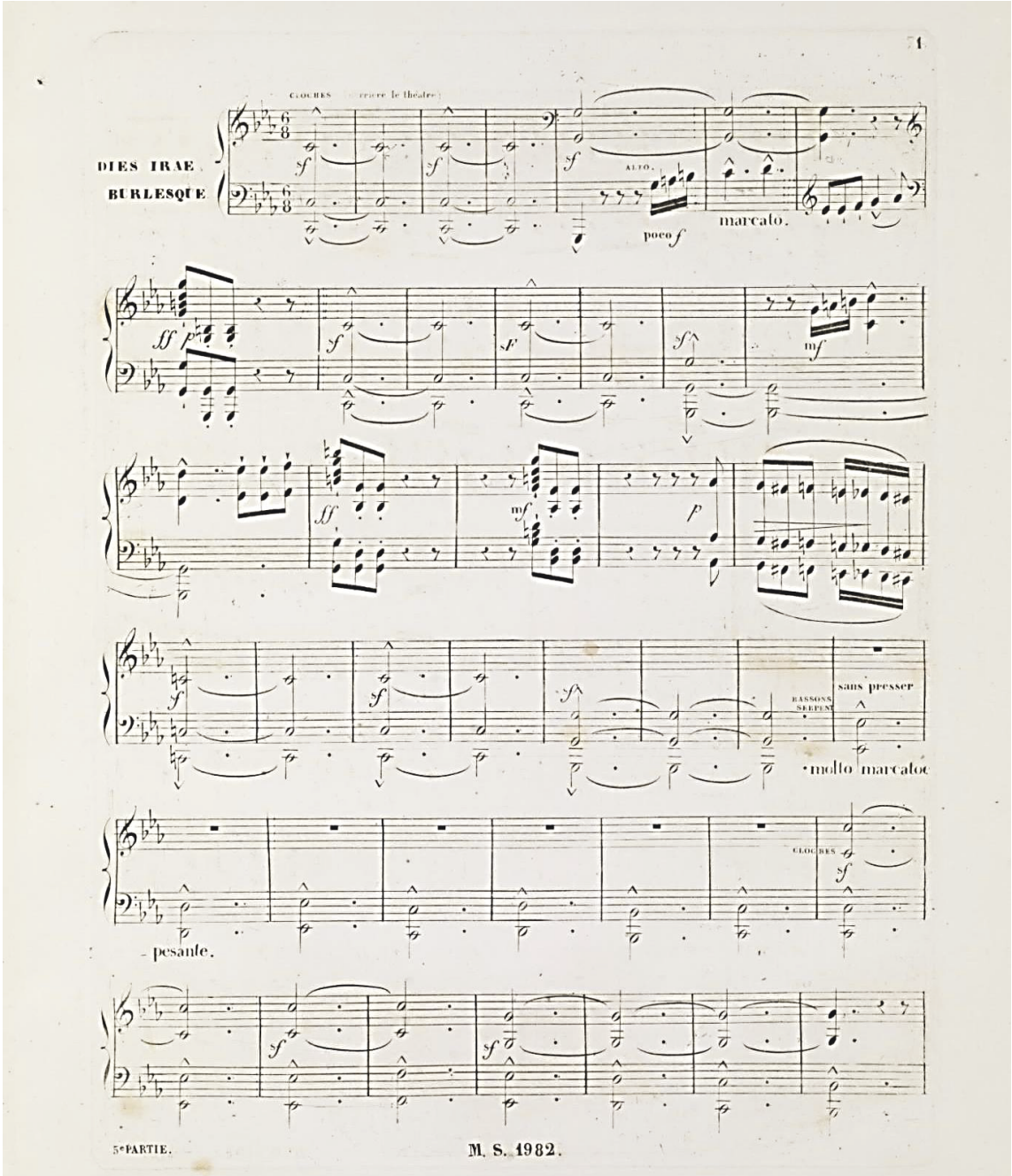
譜例 4-12　H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 2. mov. "Un bal,"* m. 1-14.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



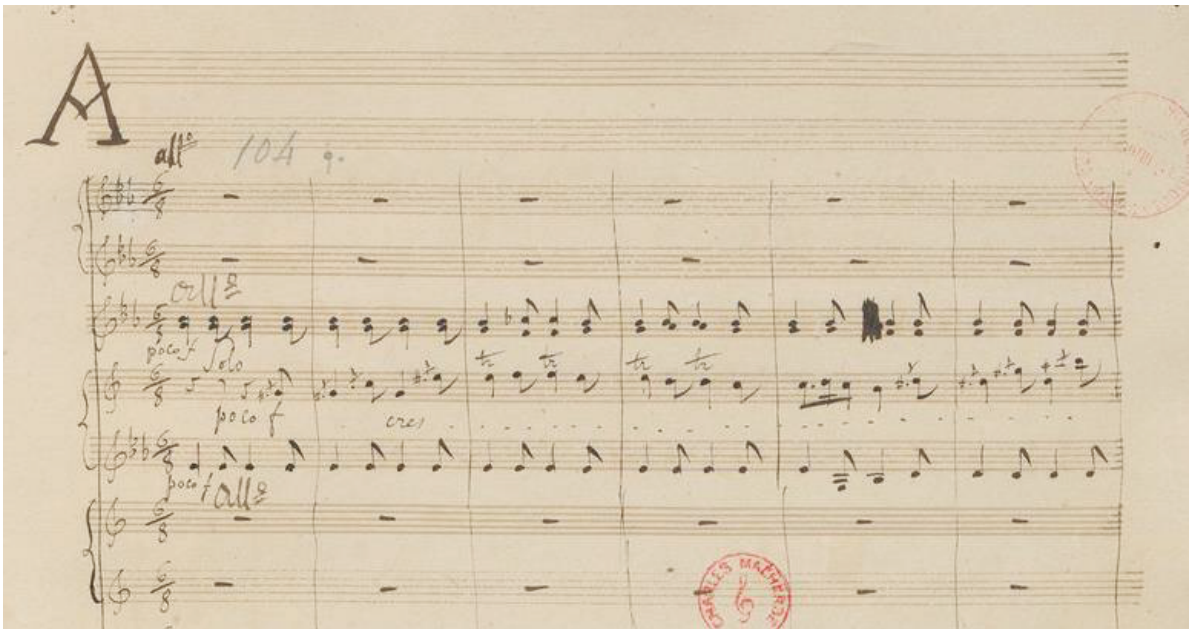
譜例 4-13　H. Berlioz, *Symphonie Fantastique, 5. mov. "Songe d'une nuit de sabbat,"* Autograph, m. 102-113.（Bibliothèque Nationale de France）



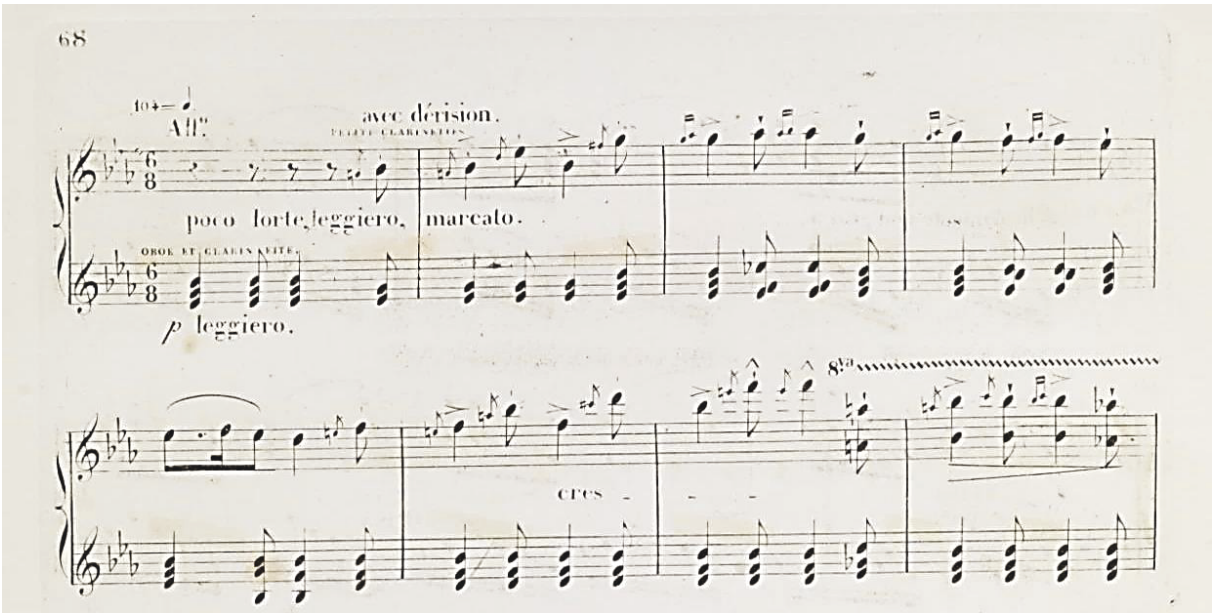
譜例 4-14　H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 5. mov. "Songe d'une nuit de sabbat,"* m. 102-141.（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



譜例 4-15　H. Berlioz, *Symphonie Fantastique, 5. mov. "Songe d'une nuit de sabbat,"* Autograph, m. 40-45.（Bibliothèque Nationale de France）



譜例 4-16　H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 5. mov. "Songe d'une nuit de sabbat,"* m. 40-47.（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



4.2.2　演奏上の身体的問題への対処

ここからは、リストの編曲技法に関して、運指等のピアノ演奏上の問題に着目しながら《幻想交響曲》原曲とリストのピアノ編曲を比較していく。リストが《幻想交響曲》を編曲するにあたっては、スコア・リーディングのように実際にピアノで演奏しながら作業が進められていったと考えられる。その中で、演奏上の問題からさまざまな工夫を凝らしたり、時には妥協せざるを得なかった点があったりしたはずである[38]。それらを確認するため、まず自筆譜を基に原曲を楽譜浄書ソフト Finale で大譜表に打ち出した。これは可能な限りピアノ奏者一人での演奏を想定して各音を配置している。そしてこの楽譜とリストのピアノ・スコアとを試奏によって検証することで、筆者の演奏家であるという観点から、リストがピアノ演奏における現実的・物理的な問題にどのような編曲技法をもって対処したかを明らかにする。ここで特に注目するのは、a）原曲の管弦楽法の「再現」のための工夫　b）音域の重複など、響きの面での配慮　c）ヴィルトゥオーソ的な技法による演奏効果　d）物理的問題への対処　e）リストによる音楽的な解釈、という 5 つの点である。なお、原曲については、ピアノ演奏上の身体的な問題に焦点を当てるため、各楽器のスラーやスタッカート等のアーティキュレーション、強弱や表情記号等を割愛している。

a）原曲の管弦楽法の「再現」のための工夫

《幻想交響曲》の特徴的な管弦楽法をリストがさまざまな方法で再現しようと試みていたことは前節で述べたが、ここでは独自の管弦楽法という視点ではなく、リストが一般的なオーケストラの管弦楽法をどのような工夫をもって再現していたかに着目する。

第 1 楽章の第 311 小節から第 314 小節において、リストはチェロの主旋律（G-Fis-E-Dis-E-G-C-Ais-H-Fis-A-Dis-Fis-H-Cis-Dis）を右手で演奏するよう促すことで、この弦楽器でじっくりと歌う旋律をより浮きだたせるように仕向けている（譜例 4-17）。必然的にヴァイオリンの対旋律（四角で囲った部分）は左手を交差させて演奏することになるが、その場合に原曲通りの音高を弾こうとすると、演奏者は極端に脇を締めた窮屈な姿勢を取らざるを得ず、双方の手のコントロールが難しくなる（図 4 を参照）。そこでヴァイオリンの対旋律の高さを 1 オクターヴ下に変更することにより、奏者の動きにゆとりが生まれ、主旋律を右手で朗々と歌わせることができる（図 5 を参照）。第 317 小節からも同じように音高の変更がみられるが（右手 4 拍目からの対旋律、E-Fis-Gis-A-A-A）、仮に原曲の通りに演奏すると、もっぱら対旋律に第 2、3、4、5 指が割り当てられ、主旋律は第 1 指もしくは第 2 指を交互に、もしくは連続して使うことになる。このような指使いは、弦楽器の滑らかに繋がれる音を再現するにはややふさわしくないだろう（譜例 4-18）。

このような個別の楽器に対する表現の工夫の他に、Kim が指摘するように、フォルテとピアノのパッセージを、前者を 1 オクターヴ低く、後者を 1 オクターヴ高く配置することで

[38]「リストは単に『演奏可能性』を得るために、検討中の作品の本質に関して妥協することに消極的であったが、多くのパッセージは変更なしにソロ・ピアノに編曲することがどうしてもできない」と Hughes は指摘する（1992: 76）。

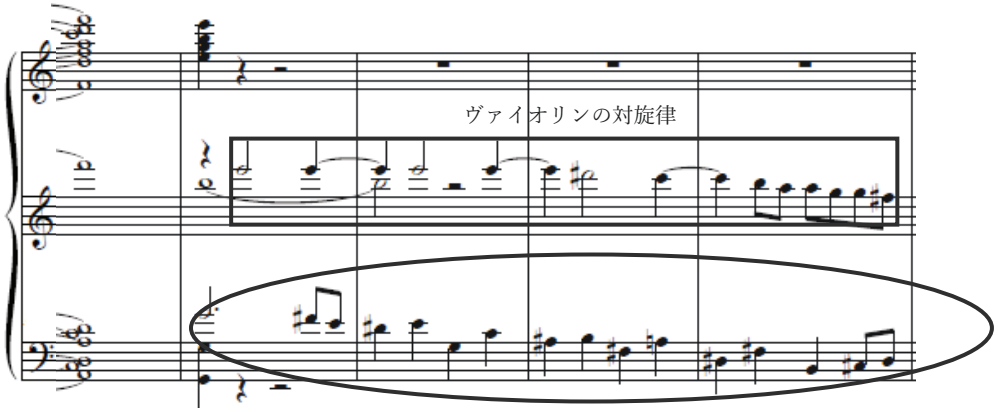
各々のコントラストを高めたり、ソロとトゥッティのパッセージの違い、あるいは弦楽器群と管楽器群の違いといった、各楽器間の対比を音域の高低で表したりするという手法が用いられている（2015: 151）。これに加えて、音域の高低をつけることでオーケストラ全体の様々な音域、そしてその厚みを表現しようという試みが見られることを指摘したい。

いくつか例を挙げると、まず第 2 楽章の第 28 小節から第 29 小節、そして第 30 小節から第 31 小節において、それぞれの楽器の音高は 2 小節にわたって変わらない。一方リストのピアノ編曲では、まず第 28 小節から第 29 小節で、Dis-Fis-A-C で構成される減七の和音がアルペッジョで駆け上がるようなパッセージに変更され、それがさらに第 29 小節で 1 オクターヴ高い位置に移行する。また、第 30 小節から第 31 小節では、まず右手の A-Cis-E の主和音が原曲より 1 オクターヴ高い位置から下行し、第 31 小節の 3 拍目では原曲より 1 オクターヴ低い音域にまで至っている。左手は原曲よりも 1 オクターヴ低い和音で始まり、それが原曲と同じ高さ、そして再び 1 オクターヴ低い位置を通り、最終的には原曲より 2 オクターヴ低いところに行き着く（譜例 4-19）。

また、第 4 楽章の第 114 小節から第 121 小節にかけて、原曲ではフルート、オーボエ、クラリネットが 6 連符で副旋律を奏するが、これらの音高は常に一定である。対して、リストの編曲ではこの旋律が低音部から高音部へとかなり広い音域を移行していく（譜例 4-20）。

これらの個所を原曲のように演奏したとすると、もっぱら同じ音型の連続となり、とりわけピアノで演奏した場合は単調な響きに聴こえる。リストが示したように、高音から低音までの広い範囲を巡ることで豊かな響きを得ることができる。また演奏者の腕もかなり大きな広がりと動きをみせることとなり、視覚的にもアピールが可能であることから、リストのこのような処理はオーケストラの音響を表現するにあたって有効であるといえる。

譜例 4-17　第 1 楽章　原曲（m. 310-314）



H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 1. mov. "Rêveries, passions,"* m. 310-314.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）

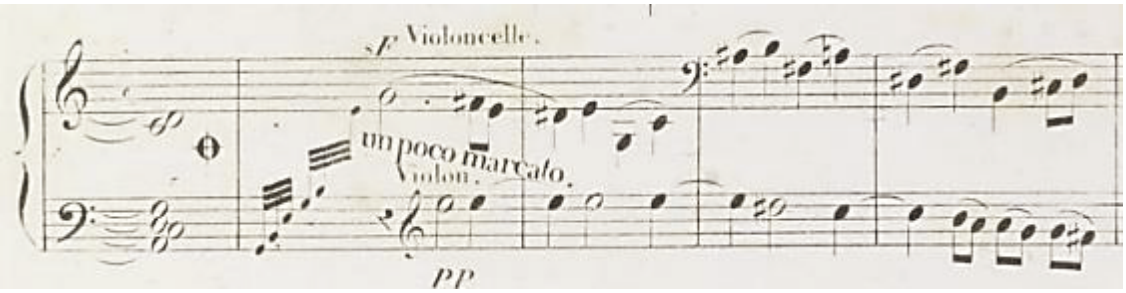
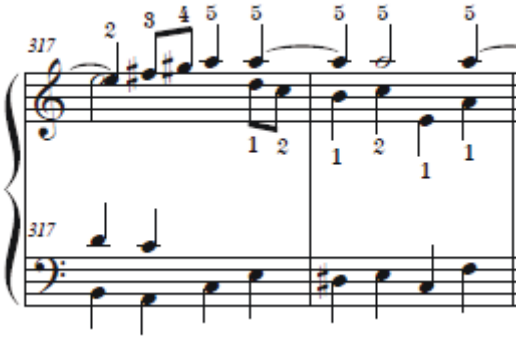


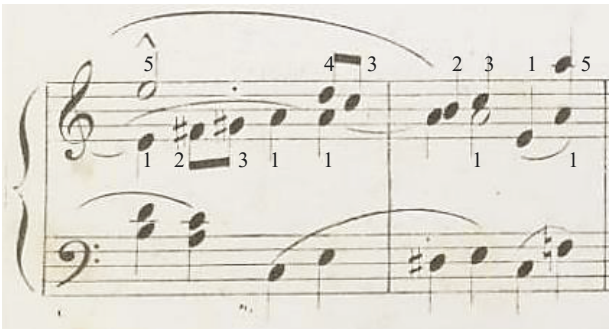
図４　原曲のポジションによる「脇を締めた窮屈な姿勢」

図 5　リストの編曲による腕のポジション

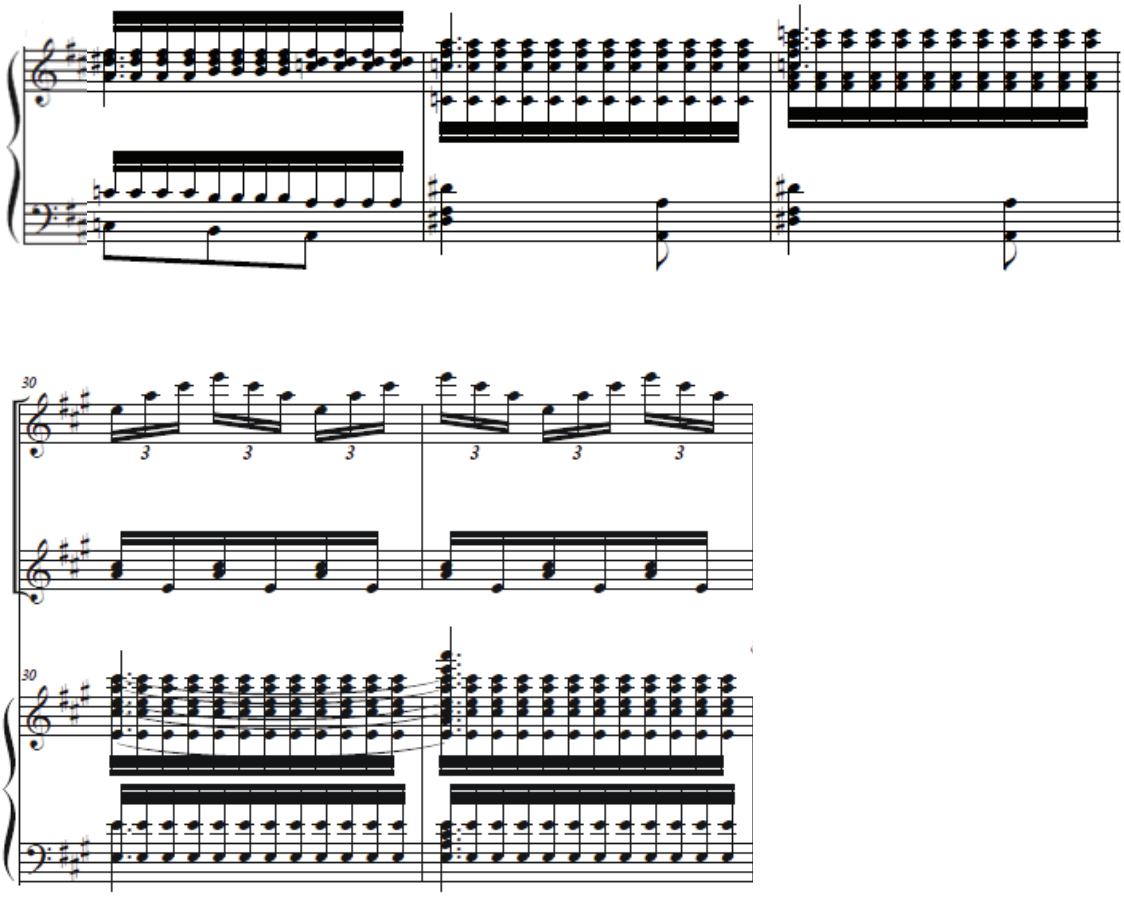
譜例 4-18　第 1 楽章　原曲（m. 317-318）



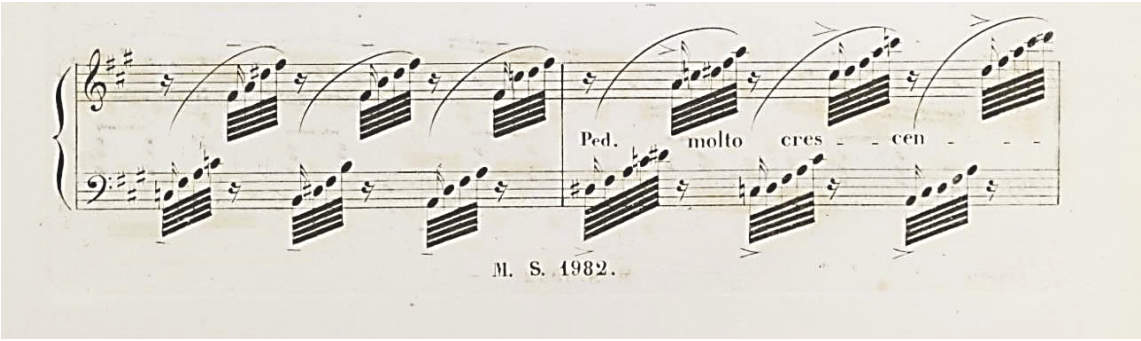
H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 1. mov. "Rêveries, passions,"* m. 317-318.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



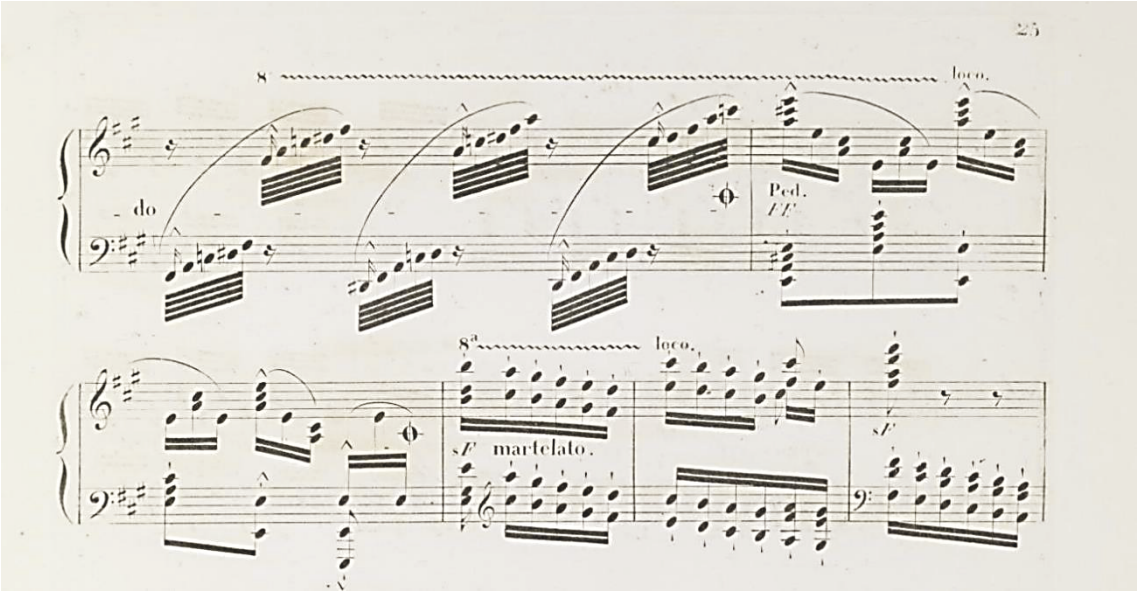
譜例 4-19　第 2 楽章　原曲（m. 27-31）



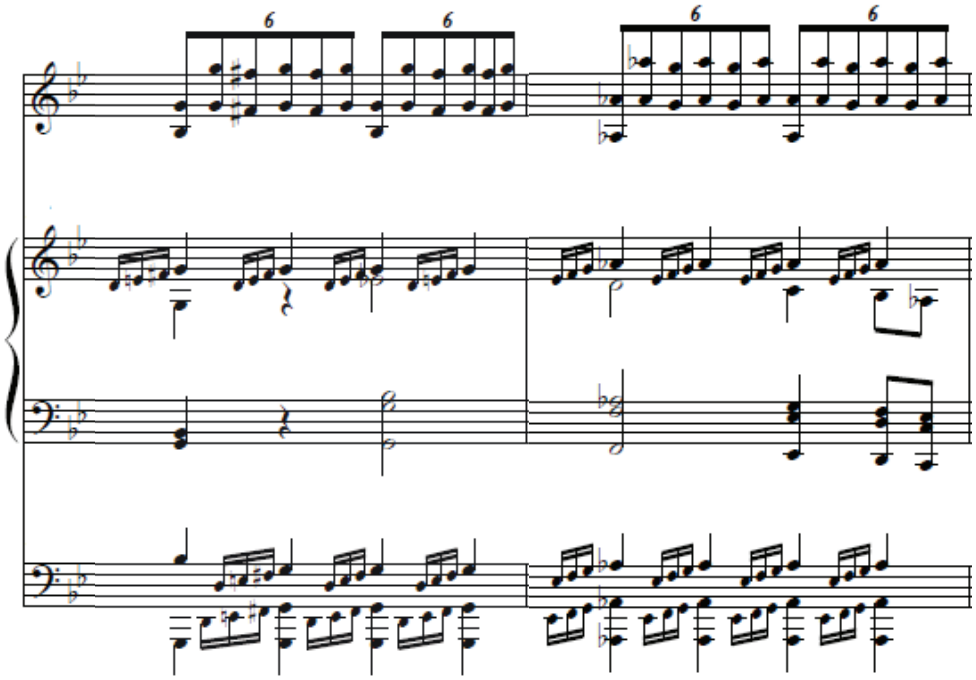
H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 2. mov. "Un bal,"* m. 27-34.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



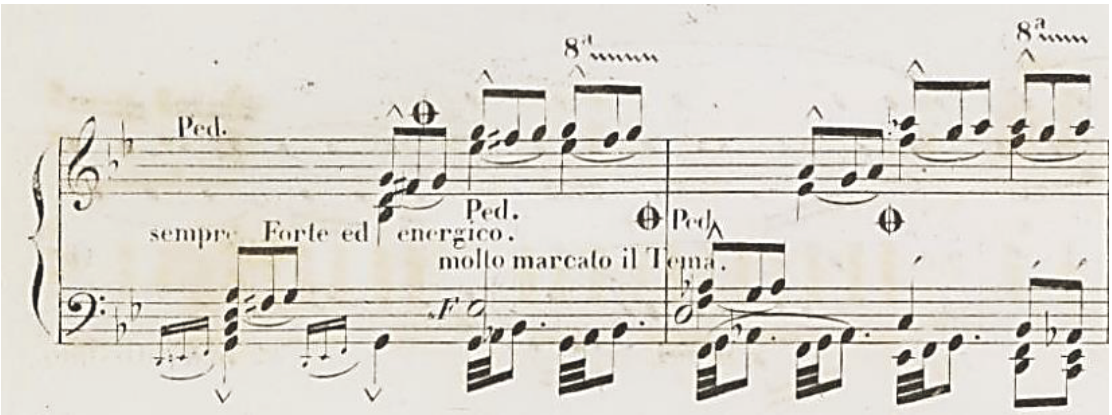
H. Berlioz/F. Liszt, Symphonie Fantastique, 2. mov. *"Un bal,"* m. 27-34. （続き）
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



譜例 4-20　第 4 楽章　原曲（m. 114-115）



H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 4. mov. "Marche au supplice,"* m. 114-115.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



b）響きの面での配慮

交響曲では各楽器の音色が異なるために、たとえ同じ音域を演奏したとしても各楽器の響きは失われづらい。しかし、ピアノ 1 台でこれを演奏しようとするとき、音域が重複するために各々の旋律が混ざり合い、埋没してしまうことがある。リストはこのような問題に原曲の音域を変更することで対応した[39]。この作品を扱った先行研究では、特に「オーケストラの音域の変更」について言及されている[40]。この項では、各楽器の音域の重複に対して、具体的な演奏者の運指の問題を交えながら、響きの面からリストがどのような配慮をもって編曲を行ったかを再確認する。

その一例として、第 3 楽章〈野の風景〉の第 131 小節から第 134 小節を挙げる（譜例 4-21）。ここで、リストは原曲の管楽器群の旋律（四角で囲った部分）を省略している。おそらく、第 1 ヴァイオリン（32 分音符の細かい刻みの音）、第 2 ヴァイオリンの旋律（C-D-E で始まる主旋律）を優先したのだろう（ヴァイオリン・パートについて、原曲の譜例には指番号を付記し、リストの編曲譜においては丸で囲った）。原曲のまま演奏すると、まず 32 分音符の刻みで頻繁に第 1 指をまたぐ指使いを選ぶことになる。その結果、演奏者は第 5 指のみを主旋律に用いることになり、また、第 2 ヴァイオリンの主旋律が第 1 ヴァイオリンと比較的遠い場所で動くことが多いため、第 5 指の保持が難しく、この主旋律を滑らかに繋げて演奏することができない。また、第 133、134 小節では大きな跳躍を迫られる場面もある。そのため、第 2 ヴァイオリンの主旋律を 1 オクターヴ下げ、運指上に不都合のないように取り計らったわけだが、リストはここで第 1 ヴァイオリンの旋律を一部変更している。試奏した限りでは、第 2 ヴァイオリンの主旋律を 1 オクターヴ下げた状態でこの 32 分音符を

[39] 「他の旋律や伴奏声部に近接し、ピアノ版では不明瞭になってしまう旋律を明確にするために、リストは音域を変更する必要性を度々感じていた。」(Hughes 1992: 143)

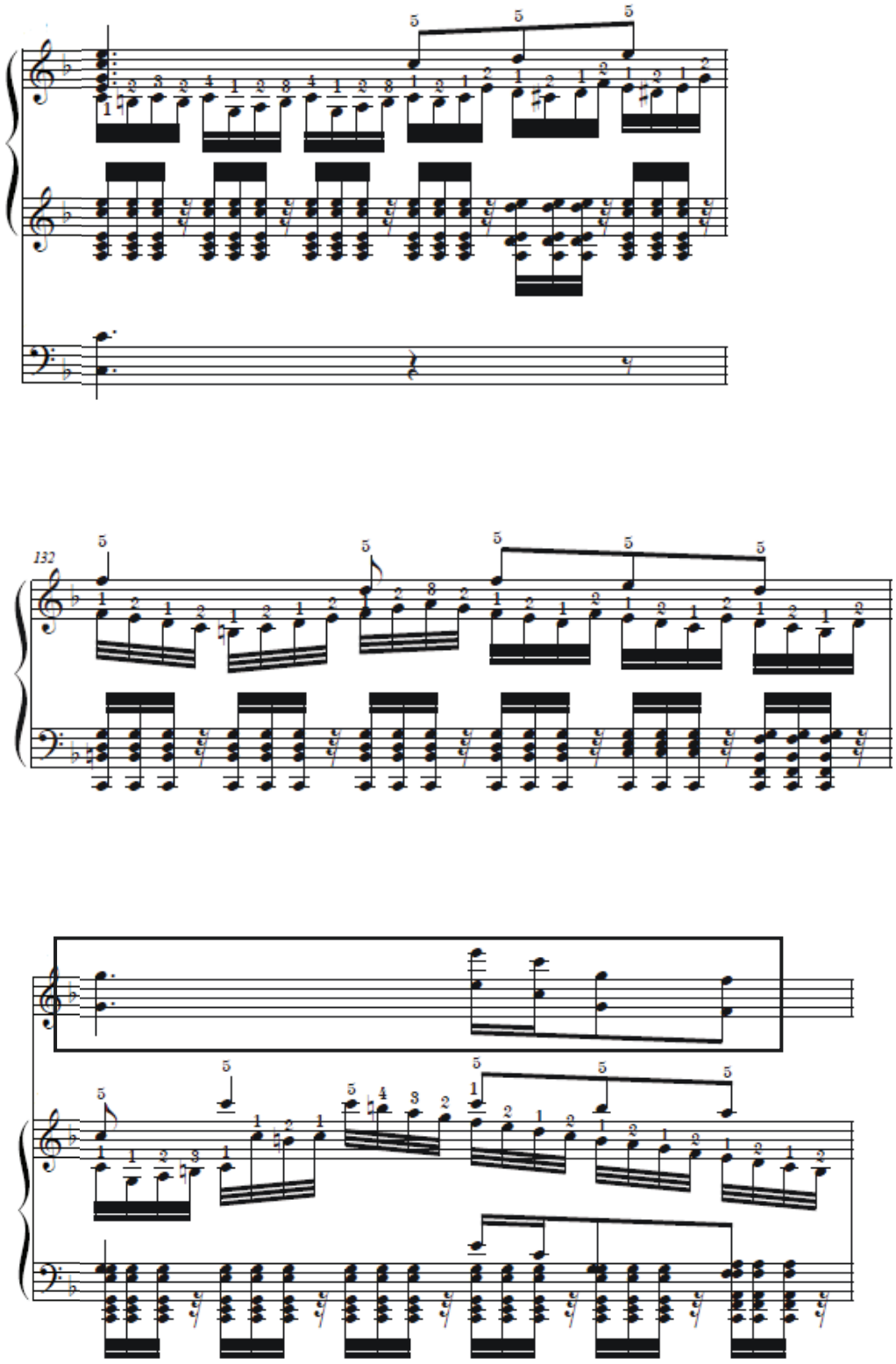
[40] Hughes（1992）、Van Dine（2010）、Kim（2015）。

そのまま演奏した場合、第 2 ヴァイオリンの主旋律よりも音高が高い位置を幾度か奏することになり、これによって主旋律が埋没しがちになる。また、とりわけ第 131 小節の第 4、5、6 拍目において、原曲では 32 分音符の 4 つのまとまりのうち 2 番目に主旋律と同じ音を弾き直さなければならず、奏者の指は鍵盤からすぐ離れることになる。主旋律を長く保持できないため、これを際立たせる目的で主旋律の各音を打楽器的なやや強いタッチで弾くことになるが、このようなタッチは弦楽器の滑らかな音質に適しているとは言い難い。主旋律の滑らかさを保ちながら次の音へ移行することを念頭に置いたときに、リストの編曲版のような音型の方が指でより長くこの旋律を保つことができ、また上行形に伴う腕の動きもその助けとなる。そのためリストはこのような書き換えを行ったのではないだろうか[41]。

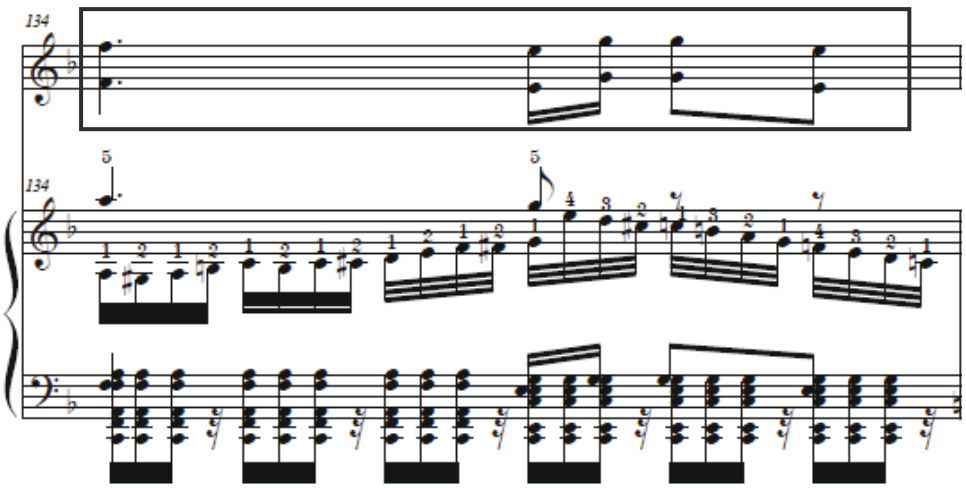
また、第 1 楽章の第 28 小節から第 29 小節にかけても、音域に対するリストの配慮がうかがえる（譜例 4-22）。ここでは、フルートとクラリネットによる 6 連符の副旋律が編曲版では 1 オクターヴ高い音域に移されているのだが、原曲の通りに演奏した場合、弦楽器による主旋律（G-G-As-G-G-F-F-Es-Es-D…）と音域が重複するために各旋律が混ざり合ってしまい、そのうえ演奏に際して両手を頻繁に交差させる不自由な形をとることになる。具体的には、まず第 28 小節の第 1 拍目、右手の最後の音（Es 音）から、下行する副旋律と上行する主旋律の動きのために両手の交差が起きる（図 6 を参照）。同じ小節の第 4 拍目の途中から、今度は副旋律が上行し、主旋律が下行するためこの交差を元に戻す必要が生じるが、このとき演奏者はとりわけ第 1 指の動作に引っかかりを感じるだろう（図 7 を参照）。第 29 小節の第 4 拍でも主旋律の上行、副旋律の下行が起こるため、奏者は再び手の交差をしなければならない。これを避けるため、リストのピアノ編曲ではオクターヴが単音に変更され、さらに第 28 小節の第 2 拍目から第 29 小節の第 1 拍目にかけて 1 オクターヴ音域を高くしているのである。これによって、冒頭のテーマを模した最も重要な主旋律を埋没させることなく聴かせることが可能になると同時に、演奏のスムーズさをも獲得できる。

[41] 該当箇所への言及は Kim の論文（2015）にもみることができる。Kim はリストの行った変更について、「ヴァイオリンの主旋律の音域を 1 オクターヴ下げる」、「低音の弦楽器群にオクターヴの跳躍を追加し、伴奏を変形させる」、「主題をよりはっきりさせるため、対旋律のように作用する管楽器群を完全に削除する」、という 3 つの項目を挙げている（146）。これらの変更は、ヴァイオリンで奏される主旋律をより際立たせ、弦楽器群のテクスチュアを明確にするための運指上の処理であると Kim は指摘している。また、第 135 小節以降については、第 131 小節から第 134 小節と比較して、（1）1 オクターヴ下に置かれていたヴァイオリンの旋律をもとの位置へ戻し、（2）削除されていた管楽器群を復帰させ、（3）伴奏のパターンをさらに変化させたと述べ（147）、これらは「2 つの部分の効果的なコントラストを生み出すためである」（147）としている。

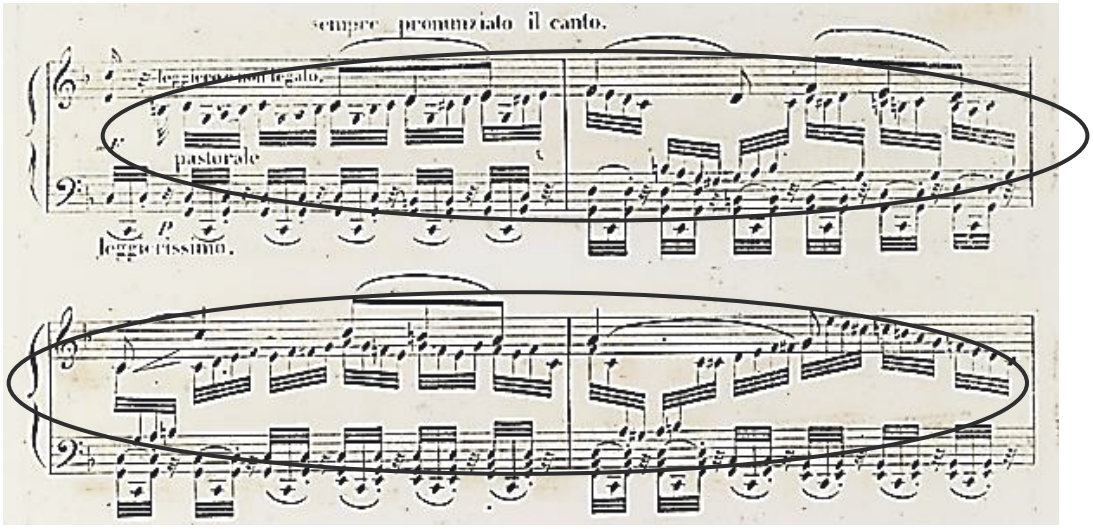
譜例 4-21　第 3 楽章　原曲（m. 131-134）



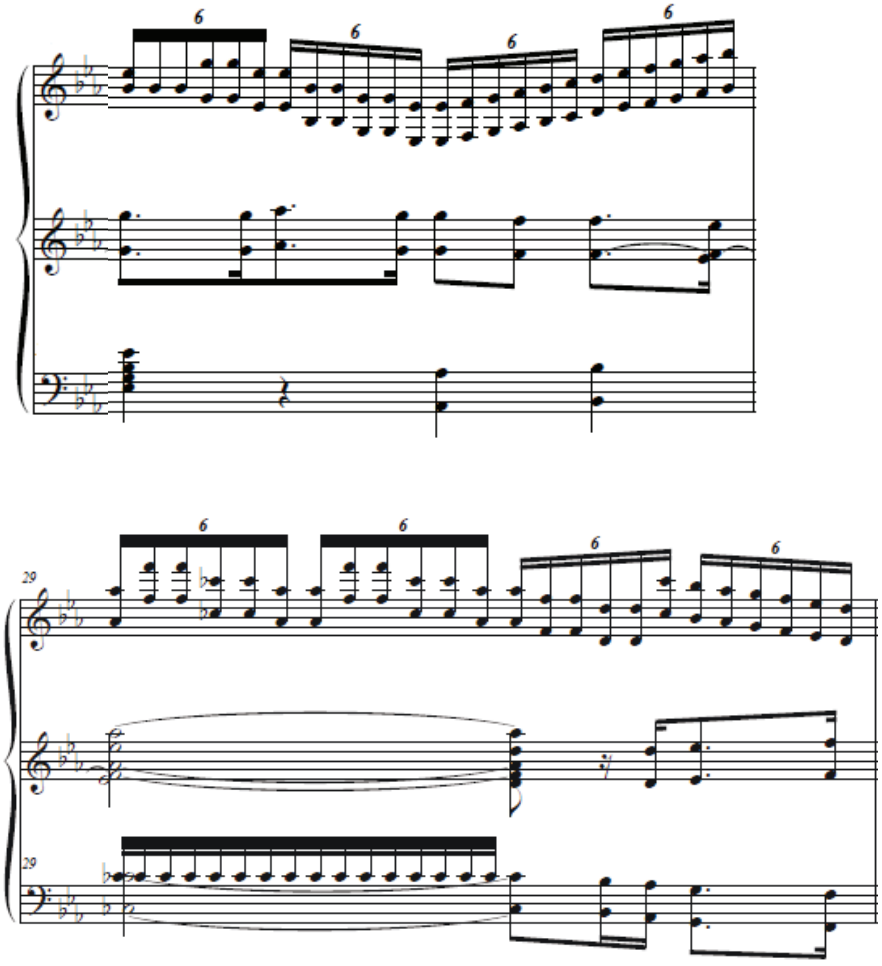
譜例 4-21　第 3 楽章　原曲（続き）



H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 3. mov. "Scène aux champs,"* m. 131-134.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



譜例 4-22　第 1 楽章　原曲（m. 28-29）



H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 1. mov. "Rêveries, passions,"* m. 27-30.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）

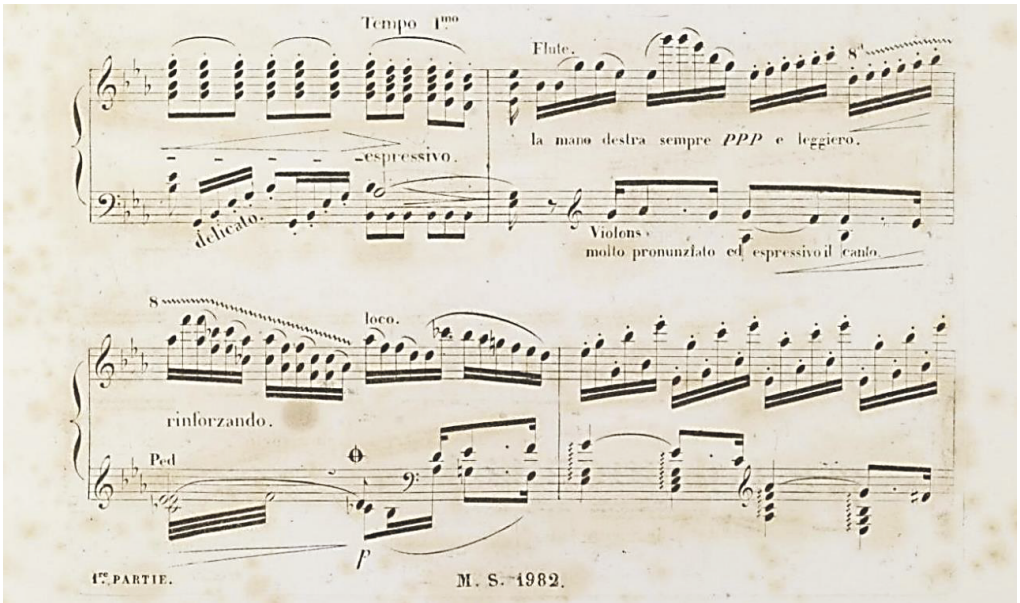


図 6　「両手の交差」

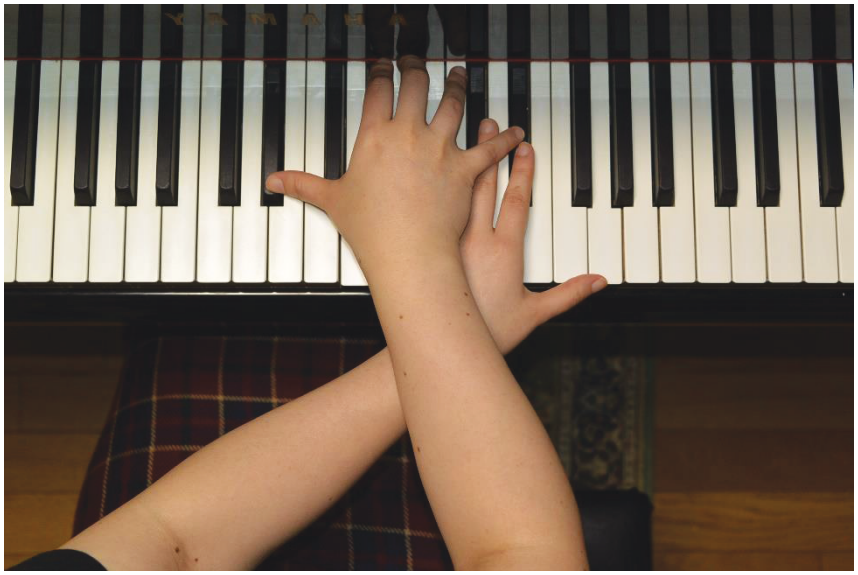


図 7　「第 1 指の引っ掛かり」

c）ヴィルトゥオーソ的な技法による演奏効果

「リストは彼の編曲プロセスにおいて、ピアノの技巧的な能力と範囲を広く理解していた。彼のピアニスティックな考慮は、ピアノにおいてオーケストラ的音響により近いものを創造すると同時に、オーケストラ的な効果に匹敵する彼の卓越した演奏能力を証明しようとする試みから発生したものである。」（2015: 107）と Kim が指摘するように、リストは自らのヴィルトゥオーソ・ピアニストとしての知見を活かした手法をこの作品の編曲に多く取り入れ、高い演奏効果を得ることを試みた。

リストのヴィルトゥオーソ・ピアニストとしての技法がみられる箇所として、まず第 1 楽章、第 481 小節（第 482 小節[42]）から第 484 小節（第 485 小節）が挙げられる（譜例 4-23）。原曲では急速な各声部の掛け合いが行われるが、これをピアノで演奏しようとするとき、とりわけ右手の下行を含むオクターヴの連続においてこの「急速さ」の表現は困難である。そこでリストは、自らが開発したというオクターヴの技法を用いている[43]。これは左右交互に急速なオクターヴを演奏するテクニックであり、リストはオリジナルの作品でもこの手法を多用している。このようなオクターヴのテクニックは、単純なオクターヴの連続と比べて左右の手に時間的なゆとりが生まれるため、ピアノ演奏者にとっては比較的容易に弾きこなすことができるテクニックである。

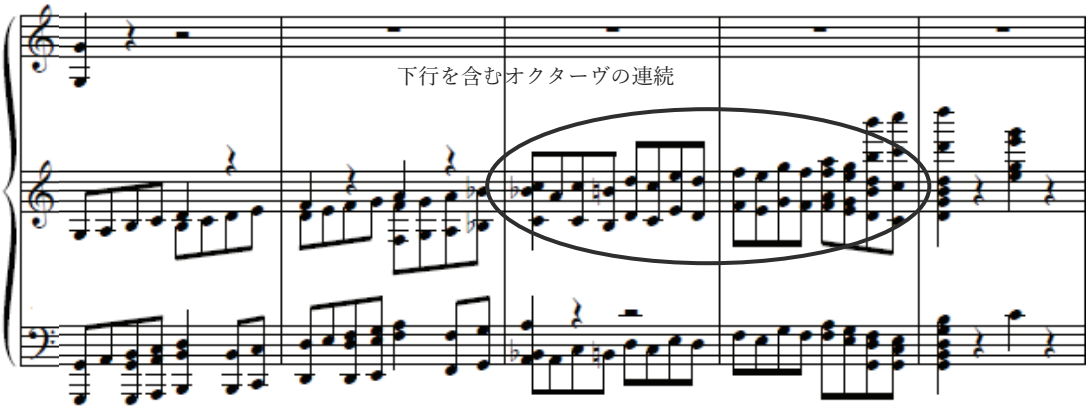
このほかに、第 1 項と重複するが、鍵盤の広い範囲を巡る高速のアルペッジョが多く用いられていること（譜例 4-19 を参照）、そして手の交差のテクニックを挙げる（譜例 4-24）。とりわけ高速のアルペッジョについては、前項で指摘したような豊かな音響を得るという目的のほかに、聴衆に対して身体の動きを交えた技巧性をアピールするという側面もあったと考えられる。鍵盤を目にもとまらぬ速さで移動する手の動き、あるいは腕を交差させ、身体を捻るようにしながら大きく跳躍する手の動きは聴衆にとって大きな興奮を感じさせる。演奏を「見」聴きする場としての当時のコンサートの性格を考えれば、リストのこのような手法は視覚的な効果を狙った演出の一種であると解釈することが可能であろう。

---

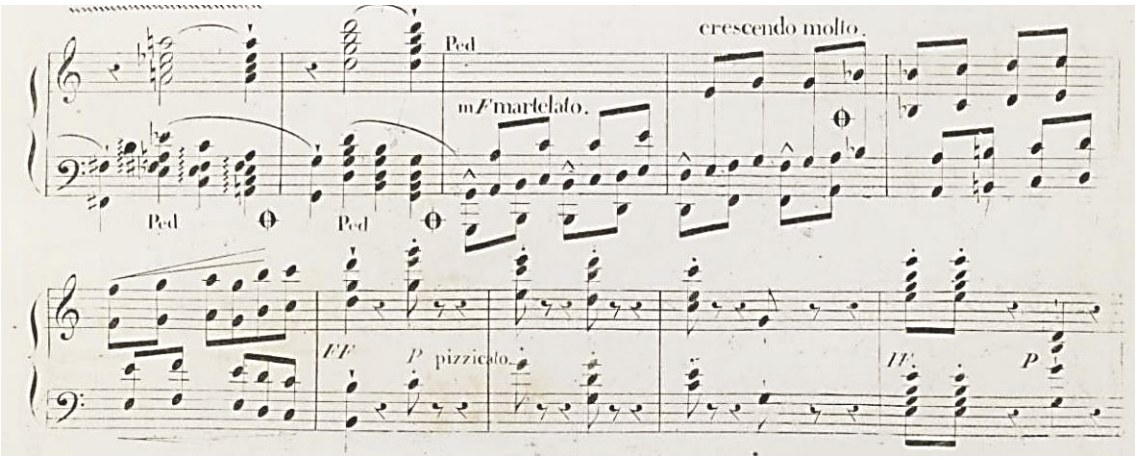
[42] 原曲は自筆譜を参照して入力したが、第 1 楽章について、リストの編曲版第 331 小節に当たる部分が自筆譜では「×」が付けられ、削除されている。そのため小節数にずれが生じるので、以降、第 1 楽章の第 331 小節以降に言及する場合、括弧内にリストの編曲版の小節数を併記することとする。

[43] 「『ああ、私はとても多くのことを発明したのです。』リストはさりげなく言って―『たとえばこのような』―そして彼はピアノの低音部から半音階でオクターヴのダブル・ロールを弾き始めた。」（Fay 1886: 241）Hamilton は、チャイコフスキーやラフマニノフなどといった後世の作曲家たちの書法に関して、このようなリストのオクターヴや和音のテクニックがその先駆けになっていると指摘している（2008: 231）。

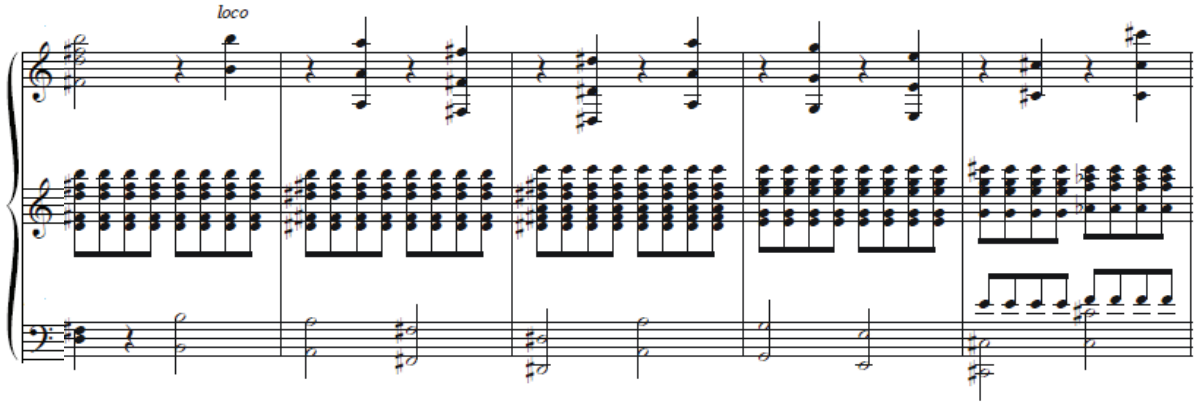
譜例 4-23　第 1 楽章　原曲　m. 481-485.



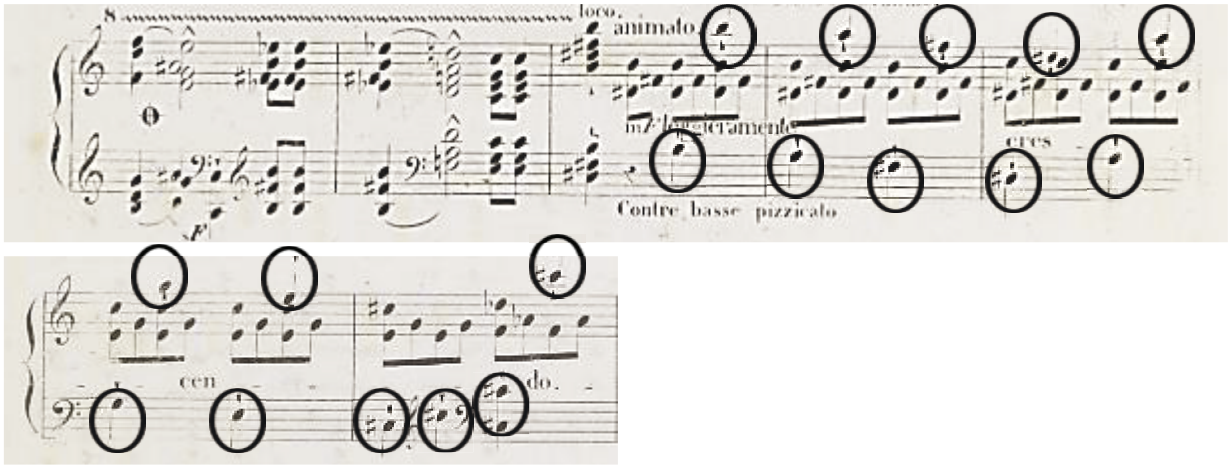
H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 1. mov. "Rêveries, passions,"* m. 480-489.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



譜例 4-24　第 1 楽章　原曲（m. 437-441）



H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 1. mov. "Rêveries, passions,"* m. 436-442.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



d）物理的問題への対処

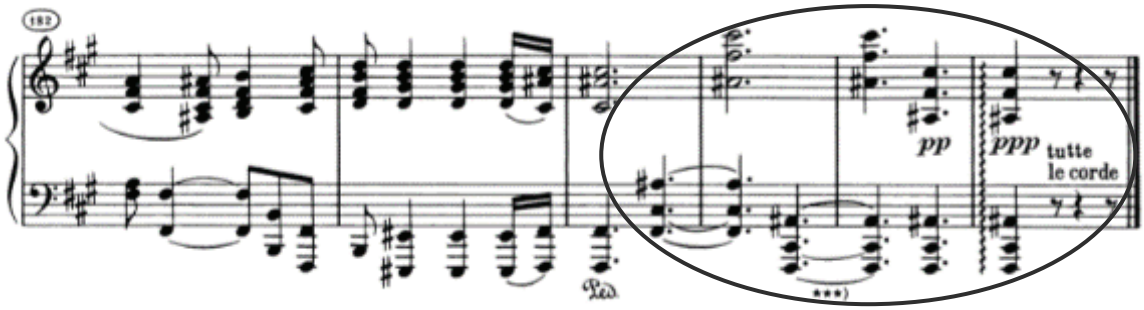
原曲をすべてピアノで演奏しようと試みる時、当然のことながら、物理的に演奏が不可能である、あるいは手の広がりの限界等、ピアノ演奏者にとって困難を感じる、という場面はしばしば現れる。この項では、演奏時の物理的困難や、運指にまつわる問題という観点からリストの編曲技法について論じる。

演奏に際しての手の問題は、リスト自身の手のサイズがどのようなものであったかを抜きにして語ることはできない。リストの手は巨大であった、というのは今や通説ともいえるが、リストのアメリカ人子弟であったカール・ラクモンド Carl Lachmund（1853-1928）の証言からは、現代の我々の認識とはまた別のリストの姿が浮かび上がってくる。

> ゆっくりと 4 回繰り返される最後の和音で、私は彼の手を見ていた。彼はいつも、慣習にとらわれずルールを無視するということを抑制していた。彼の両手は和音を崩すことなく、そっと、かろうじて 10 度を覆い、演奏するに足りたような気がした。また、彼が内心〔私と〕同じように感じたとも思った。私は正しかったわけだが、彼はゆっくり体を起こし始め、一瞬ためらってから後ろへ下がり、こう言った。「一般の人は私の手がとても大きいと信じているのですが、この通り、単にこの 10 度を静かに弾いて届かせることができるのです。そうされるべきであるように。」
>
> 私たちがそれを見ることができるように、こうして彼は再び和音に指を置いた。彼の手指は細く、「詩的」なタイプであり、どちらかといえばルビンステインやダルベール、ローゼンタールのような典型的なピアニストの手ではなかった。彼の指の関節は肉厚で広がりがあるというよりも詰まっていて、親指は手のひらから伸びるどころかむしろ寄り添い、手のひらの外側にも筋肉や肉はなかった。（Lachmund 1995: 164f.）

以上の証言は、リストがベートーヴェンのピアノ・ソナタ第 29 番《ハンマークラヴィーアソナタ》を演奏したときのものである（譜例 4-25）。

譜例 4-25　L. v. Beethoven, *Piano Sonata No. 29 mov. 3*, m. 182-187.
（*Klaviersonaten, Band II*. Munich: G. Henle Verlag）



「ゆっくりと 4 回繰り返される最後の和音」

この証言はリストが 70 歳を過ぎた頃のものであるため、例えば彼のピアニストとしての全盛期よりも手の肉厚さや柔軟性などは多少失われていた可能性はあるだろう。しかし、この 10 度の和音を「静かに弾いて届かせることができる」という状態は、筆者のような大きな手を持つわけではないピアニストとそう変わらない。このようなリストの反応や、「『詩的』なタイプの手」というラクモンドの表現に、「巨大で強靭な手の持ち主」たるリスト像は見られない。当時のリストの風刺画には、リストの手が誇張した大きさで描かれたものもしばしば見受けられる（図 8）。図の中央、ピアノを弾いている人物がリストを表しているが、周りの人物よりも手指が長く、かなりの広がりをもって演奏しているように描かれている。このような誇張した表現が、ヴィルトゥオーソ・ピアニストとしての数々の伝説と相まって半ば真実のように語られてきてしまったという背景があるのではないだろうか。

図 8　*Galop chromatique Caricature de Franz Liszt jouant un concerto au cours d'un concert 1843.*（BnF, Bibliothèque-musée de l'Opéra, MUSEE 382）

ラクモンドの証言と実際の楽曲を重ね合わせてみると、リストはおよそ短 10 度までが手の拡張の限界だと考えていたようである。楽曲全体を通して見ても、それより広い範囲を一度で押さえなければならない箇所はほとんど見当たらず、原曲が短 10 度より広範囲に及ぶ場合、あるいはその範囲内であっても音の数が多かったり、音の配置によって手の拡張が難しい場合は、適宜音を置き換えたり省略したりすることで対処している。譜例 4-26 は第 1 楽章の冒頭部分であるが、第 2 小節では左手の音が取り換えられている。最低音から最高音までの音程は短 10 度であり、これはリストの手の拡張の可能な範囲内に収まっているようにも思えるのだが、もし左手で原曲通りの C、C、Es の各音を押さえようとする場合、普通は低音から順に第 5 指、第 2 指、そして第 1 指を割り当てることになる。しかしここで第 5 指と第 2 指に過剰な拡張が生じるため、よほど手の大きな奏者でない限り、たいていはこれをアルペッジョで分割せざるを得ないだろう（図 9 を参照）。そこで、これらを C、G、Es 音に置き換えることで（手の小さい奏者を除いては）一度で押さえることが可能になる（図 10 を参照）。

また、とりわけ低音部のコントラバス・パートは運指上の問題からしばしば割愛される（譜例 4-27）。コントラバスはチェロと同一の旋律を奏でることが多いが、そのうちコントラバス・パートが省略されがちであるのは、この楽器の軽視という意味ではないだろう。低

音部の旋律を演奏する際にはピアニストの左手の第 5 指か第 4 指が主に使用され、残りの指が他の旋律の演奏に割り当てられる。該当箇所について、もしコントラバスのパートも含めようと試みた場合、他旋律をかなり広い音域のアルペッジョを用いて弾く必要があるため、譜例のようにスピードを要する箇所ではとても現実的な奏法ではなく、仮にゆっくりとした部分であっても、アルペッジョの分散した音調のために交響曲が本来備えていたテクスチュアからは逸脱したものになってしまうだろう。それゆえにこのような省略が必要とされたと考えられるが、低音が省かれたことで全体に響きが軽く、薄くなって聴こえるという弱点がある。リストの手が特別に大きなものでなかった可能性があることは先に述べたが、彼自身を含めた一般的なピアニストの手に対する限界、という現実的な問題に対処するために一部の響きを犠牲にしなければならなかったのである。

リストは原曲を「神聖なテクスト」として扱い、すべての音を移し替えたと語ったが、一人のピアノ奏者が一台のピアノで演奏するという物理的な制約から、必ずしもすべての音を組み込めたわけではなかった。Hughes は、「これらの苦境では、各パッセージの複雑さへの慎重な検討が彼の粘り強くピアニスティックな創意工夫と結びつき、オーケストラ・スコアの本質をおおよそ捉える申し分ない解決策を生み出した」としている（1992:110f.）。しかし、リスト自身はこれに完全には満足せず、実際には演奏しないが、省かざるを得なかった音を追加の五線を用いて表し、ピアニストにその旋律の欠落を気付かせることを試みたとも Hughes は指摘する（1992: 111）。譜例 4-28 はそのようなリストの試みの一例である。原曲では弱音器付きティンパニが絶え間ないリズムを刻むが、ピアノ編曲版では五線を 1 段加えてこのリズムが記されている。Hughes の指摘通り、これらは運指上の都合から演奏されることはない。

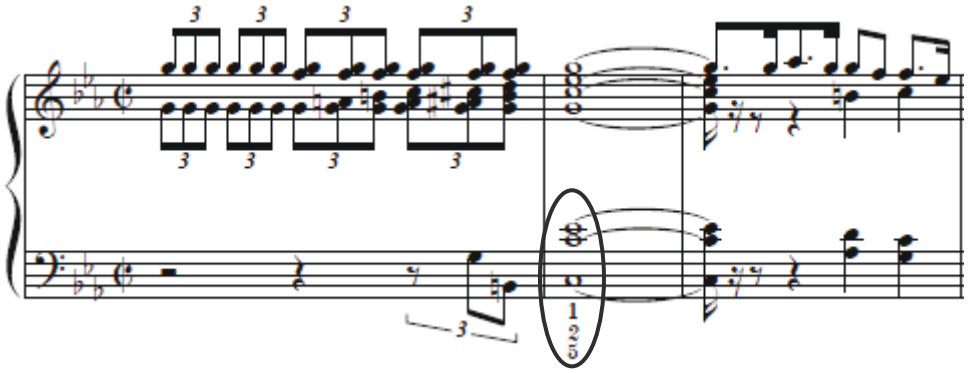
しかし、第 1 楽章の第 357 小節（第 358 小節）から第 405 小節（第 406 小節）においては、演奏者自身の工夫の余地があると筆者は考える。譜例の通り、原曲はかなり複雑なテクスチュアとなっており、演奏するにあたって明らかに現実的な記譜ではない。一方リストの編曲版を見ると、ここからは大譜表の下にもう一段五線が引かれ、木管楽器群の旋律が示されている。先ほどの Hughes の言説に従えば、これは演奏を目的とするものではなく、原曲の旋律をピアニストに意識させるものである。また、それと同時にこのような旋律の付記には、楽曲の研究用としてのピアノ・スコアの一面を垣間見ることができる。この木管楽器群の旋律をまったく省いてしまうと、高音部の響きが薄く物足りなく聴こえるうえに、同じ音型が狭い音域で繰り返されるため冗長に感じられるという問題があるため、筆者はリストの編曲版の大譜表を主に左手で演奏し、右手で五線内のオーボエの旋律を加えながら左右の手で適宜 3 連符の伴奏を補うことを試みている[44]（譜例 4-29）。

本節の冒頭でも触れたが、リストがこの交響曲の編曲作業を推し進める中、フル・オーケストラの音響をさまざまな創意工夫によって再現することに成功した一方で、ソロ・ピアノ

[44] このような補足はしばしばピアニストたちによってなされている。この方法を試みるにあたっては、ロジェ・ムラロの CD（Decca, 4764176）等を参考にした。

による「演奏可能性」のために犠牲にされたものも少なくはなかった。しかし、演奏者自身が時には楽譜に書かれている以上のことに踏み込むことで、ベルリオーズの音響世界をより深く表現することが可能になるだろう。

譜例 4-26　第 1 楽章　原曲（m. 1-3）



H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 1. mov. "Rêveries, passions,"* m. 1-3.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）

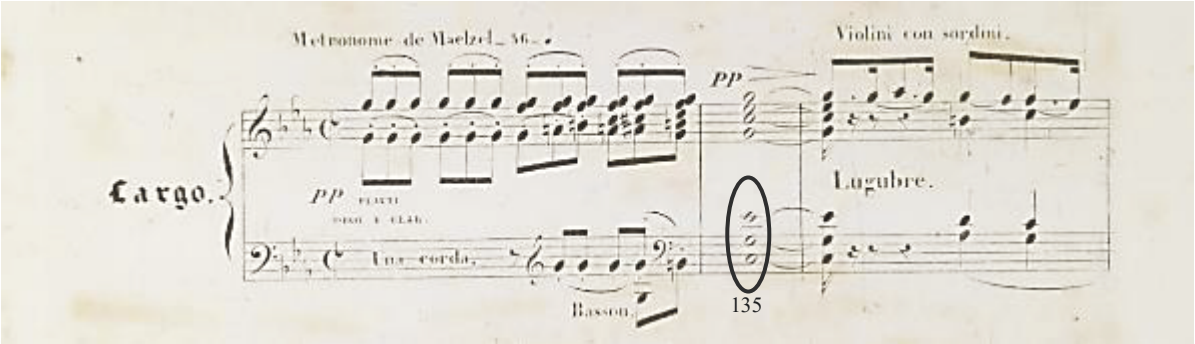
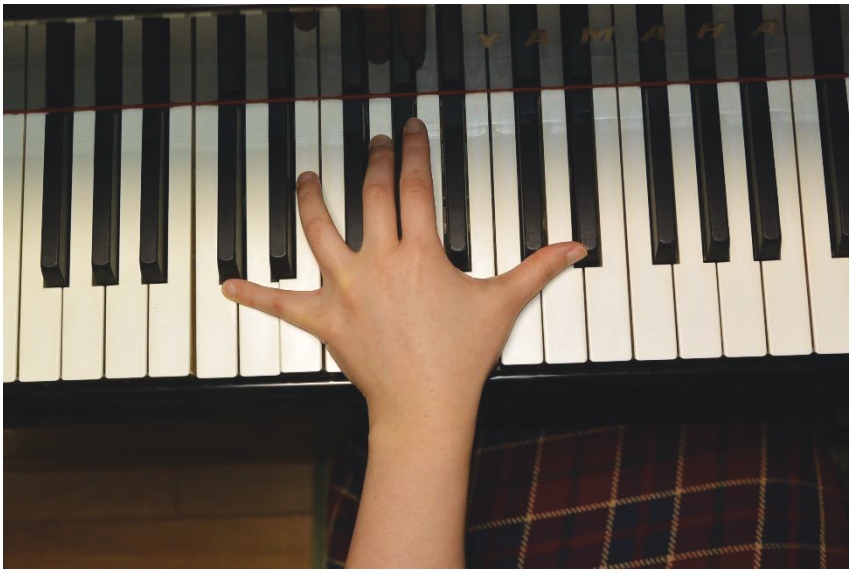
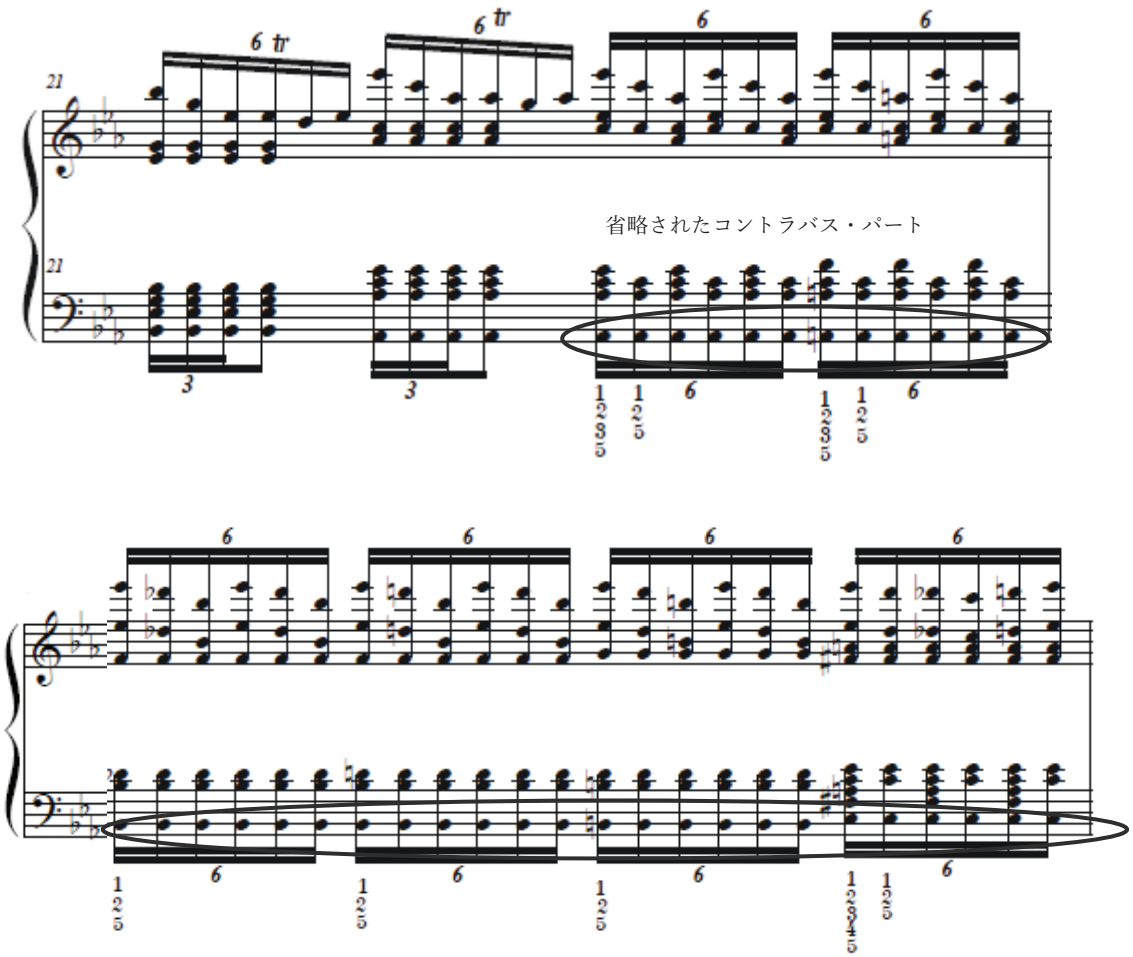


図 9　C、C、Es の指の拡張

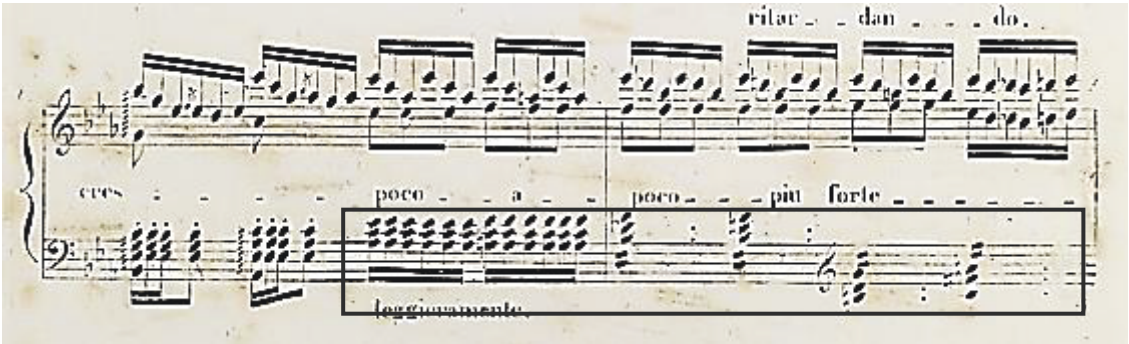
図 10　C、G、Es の指の拡張



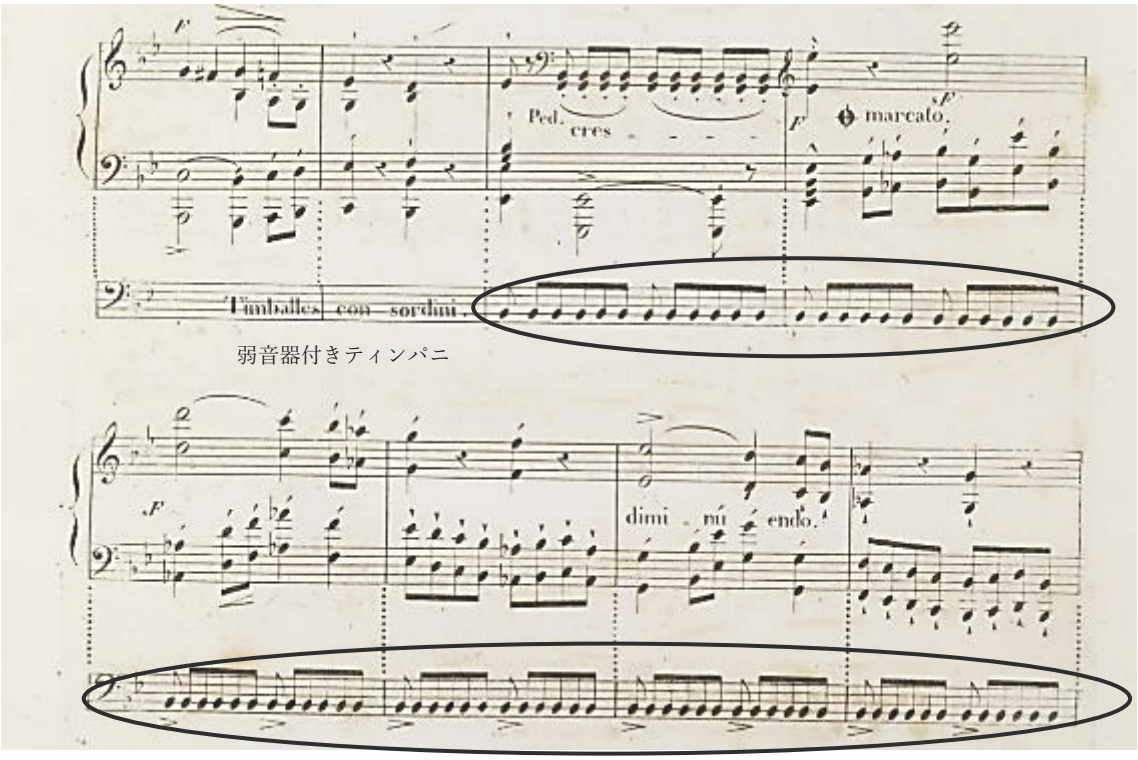
譜例 4-27　第 1 楽章　原曲（m. 21-22）



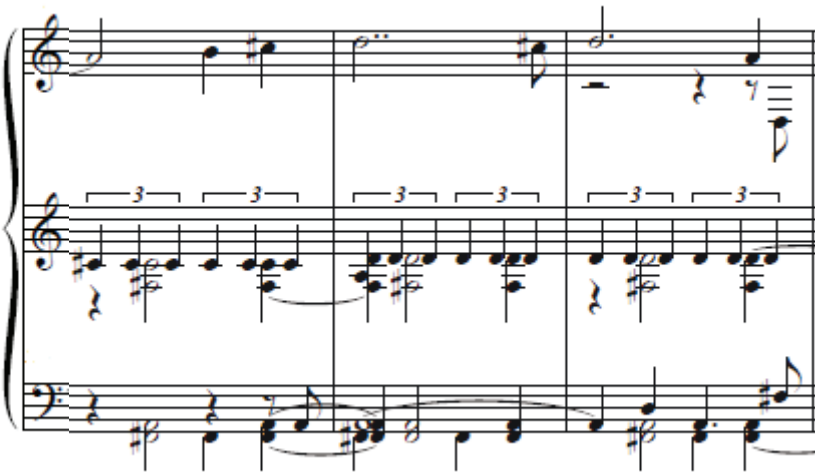
H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 1. mov. "Rêveries, passions,"* m. 21-22.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



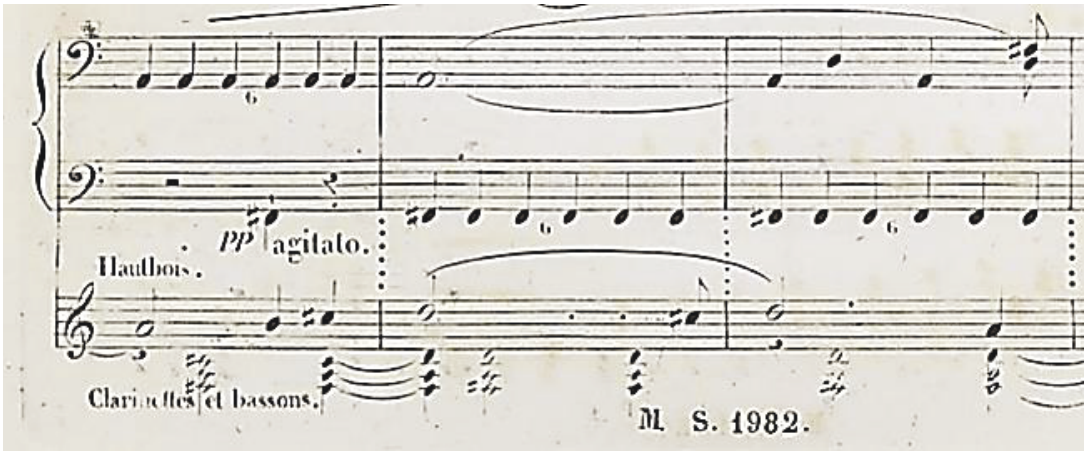
譜例 4-28　H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 4. mov. "Marche au supplice,"* m. 30-37.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



譜例 4-29　第 1 楽章　原曲（m. 358-360）



H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 1. mov. "Rêveries, passions,"* m. 359-361.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



e）リストによる音楽的な解釈

これまで、本論ではピアノ一台で交響曲を演奏するという現実的な制約の中で、リストがベルリオーズの生み出した音響世界を可能な限り再現しようという努力がうかがえることを指摘してきた。しかし、リストは独自のアイディアをこの編曲に一切盛り込まなかったわけではなかった。

それが現われている顕著な例として、リストがこの各楽章に書き記した Ossia が挙げられる。イタリア語で「または」「もしくは」という意味を持つ Ossia は、演奏困難な箇所を簡易に演奏できるような配慮として書かれていたり、とりわけリストの楽曲においてはより演奏効果を高めるための選択肢として付記されたりするものである。楽曲の中にこのような Ossia が書かれているとき、演奏家はどちらのパターンを選ぶか自らの判断によって決定するが、たいていの場合は Ossia を演奏するよりも楽曲の本筋に従って進めることが多いように思われる。

Hughes の指摘にもあるように、第 2 楽章、第 320 小節から第 337 小節にかけて記されている Ossia（譜例 4-30）は、Facilité（容易にする）と書かれている通り、演奏者の負担を減らすために用意されたものである（1992: 122）。しかし、この「Facilité」を詳細に見たとき、まず第 320 小節から第 325 小節では原曲の和音の密度が運指の都合上の省略を除いては忠実に再現され、続く第 326 小節から第 337 小節でも、原曲の同音連打の作り出すある種の「単調さ」をよく表している。一方、リストの編曲では第 320 小節から第 325 小節では広い音域のアルペッジョが連続して使われており、かなり華麗な印象を与えるものとなっている。第 326 小節から第 337 小節でも、原曲の音域の下限を超えた素早い跳躍が左手に現われるなど、全体的にヴィルトゥオーソ的な技巧を誇示するかのような書法になっている。つまり、ここでは付け足された「簡易な」Ossia の方がむしろ原曲に近いのである。

他方で、第 2 楽章第 270 小節から第 271 小節の Ossia、あるいは第 5 楽章における 3 つの

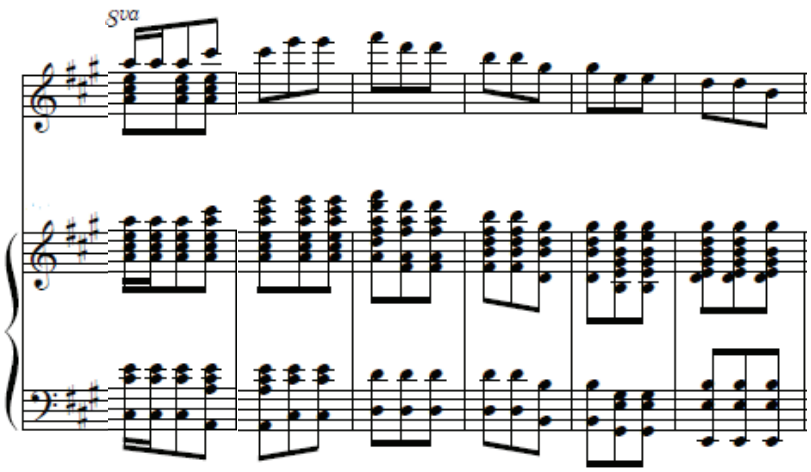
Ossia（第 396 小節から 402 小節、第 429 小節から第 434 小節、第 486 小節から第 492 小節）は、より技術的に複雑になっている。

まず第 2 楽章第 270 小節から 271 小節の Ossia（譜例 4-31）は、原曲にない非常に即興的でピアニスティックなパッセージである。一方、第 5 楽章の第 396 小節から第 402 小節の Ossia（譜例 4-32）では原曲の和音の分厚さをより再現しているように思われる。しかし、前項で述べたようなリスト自身の手の大きさの問題から、彼がこの Ossia を選択することはなかったと推測される。第 429 小節から第 434 小節の Ossia（譜例 4-33）では、6 度と 3 度のグリッサンドというやや困難さを伴うテクニックが用いられている。第 486 小節から第 492 小節の Ossia（譜例 4-34）では、原曲が音域の変化を伴わない同音のトレモロであるのに対して、この Ossia は、右手の重音を含むアルペッジョが原曲の音域をはるかに超えた高音まで達する。

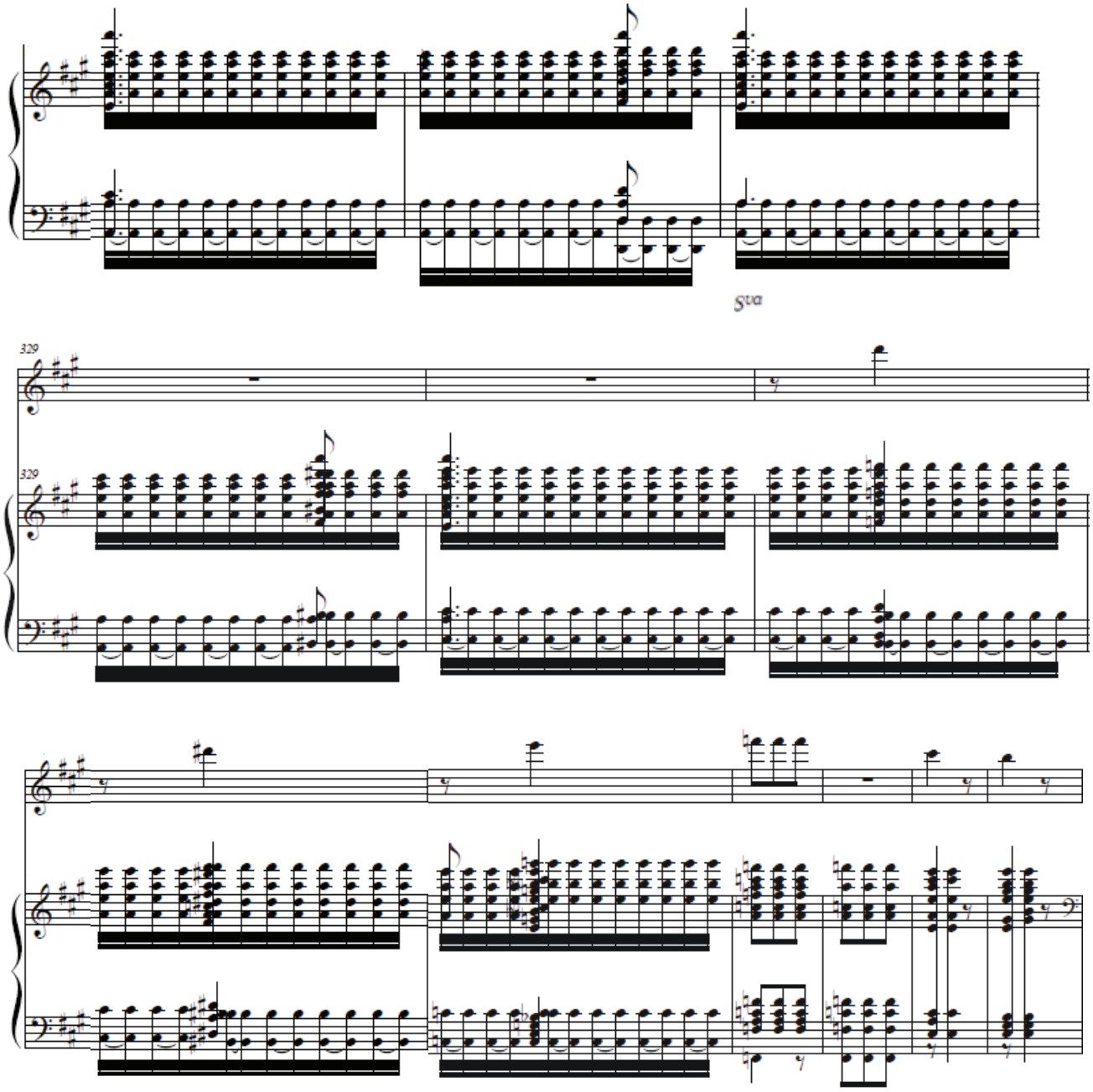
このように、リストが特定の場所に 2 つの選択肢を与えた理由として、Hughes は「主にリスト自身がどちらのパッセージが最適であるかを決定できなかった場合に Ossia のパッセージを含めた」（Hughes 1992: 130）と指摘する。筆者もそのような見方におおむね賛成するが、これらのパッセージの中で、特に原曲からの逸脱が著しかったり、「演奏可能性」が疑わしかったりするものに関しては、たとえ演奏目的ではなくともそのアイディアを示すために Ossia の方に振り分けられていると推察される。

ここまで見てきたように、リストの編曲に対する基本的な方針は、自らの宣言の通り、原曲を「神聖なテクスト」として扱いながら、「演奏可能性」とのせめぎあいの中でオーケストラ曲の音楽的特徴を最大限表現しようと試みることであった。しかし、それと同時に、《幻想交響曲》に対する編曲者独自の音楽的アイディアや解釈がみられることもまた確かである。

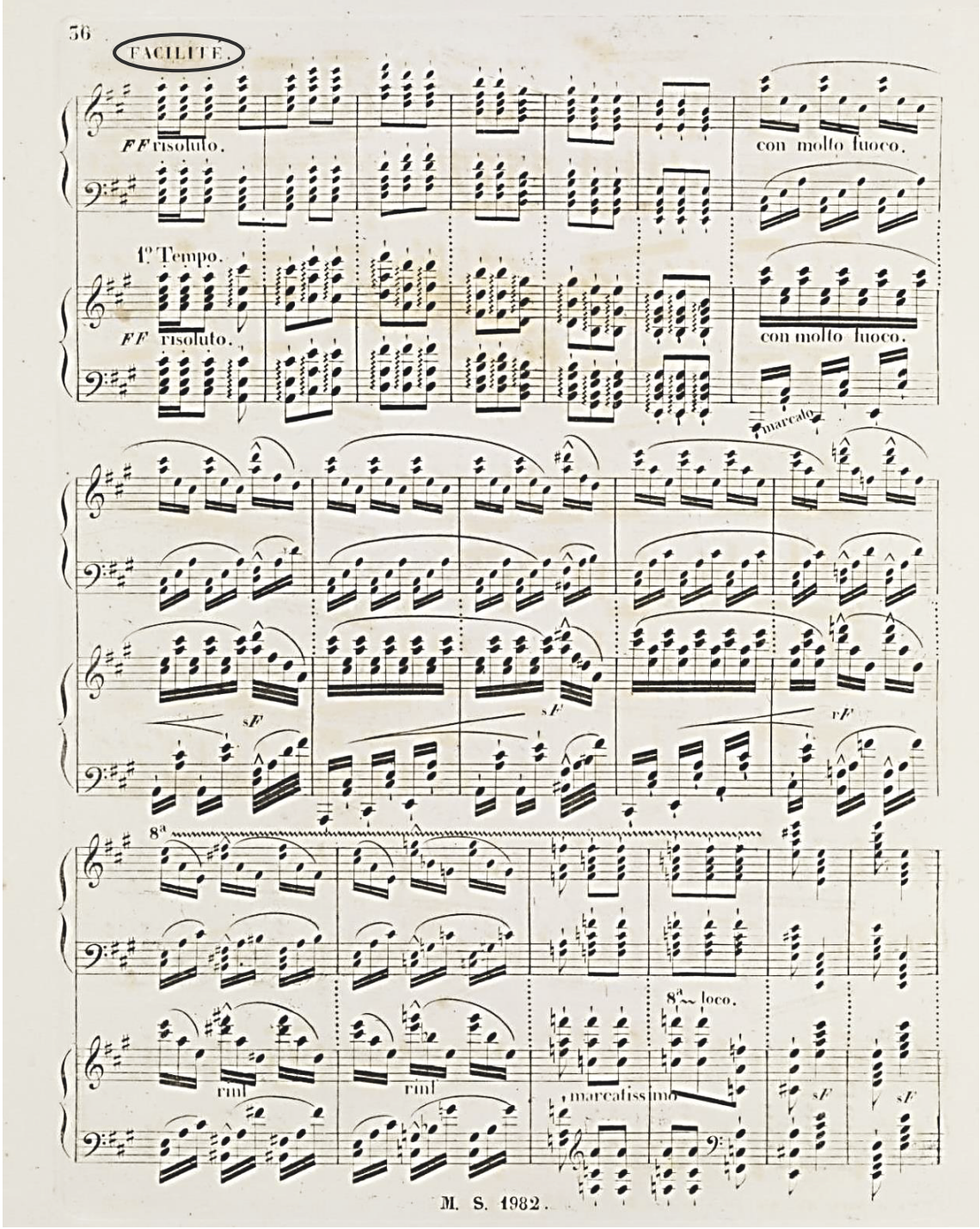
譜例 4-30　第 2 楽章　原曲（m. 320-337）



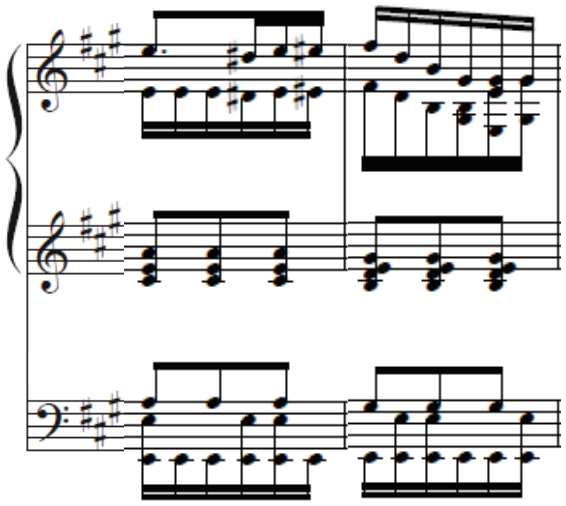
譜例 4-30　第 2 楽章　原曲（続き）



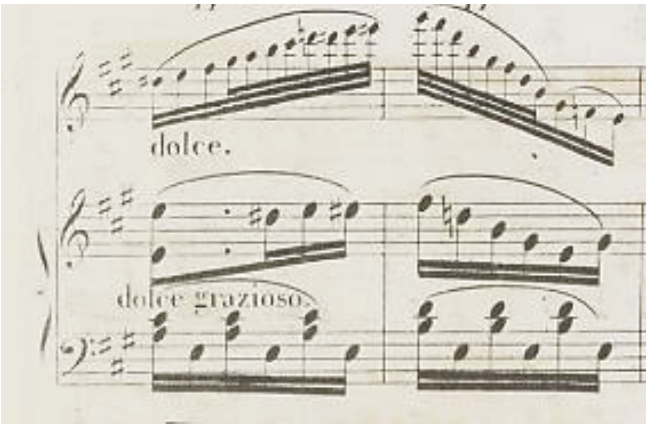
H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 2. mov. "Un bal,"* m. 320-337.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



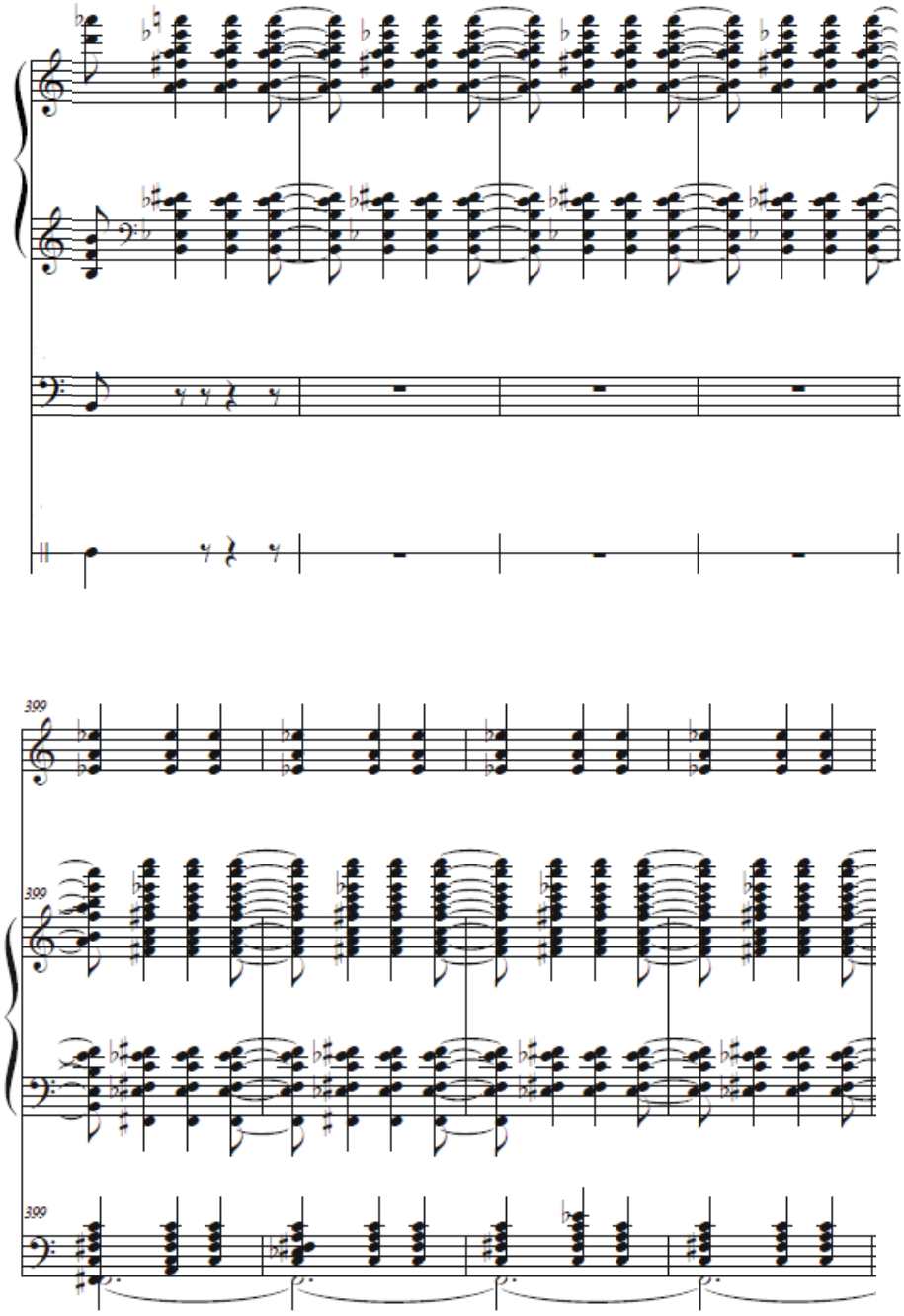
譜例 4-31　第 2 楽章　原曲（m. 270-271）



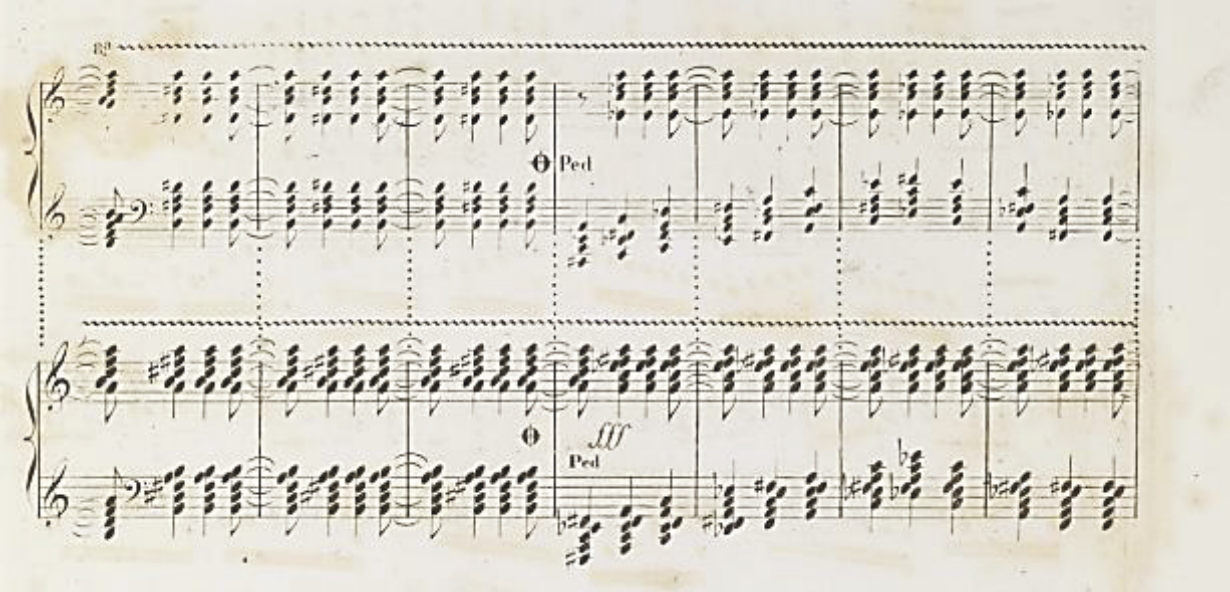
H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 2. mov. "Un bal,"* m. 270-271.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



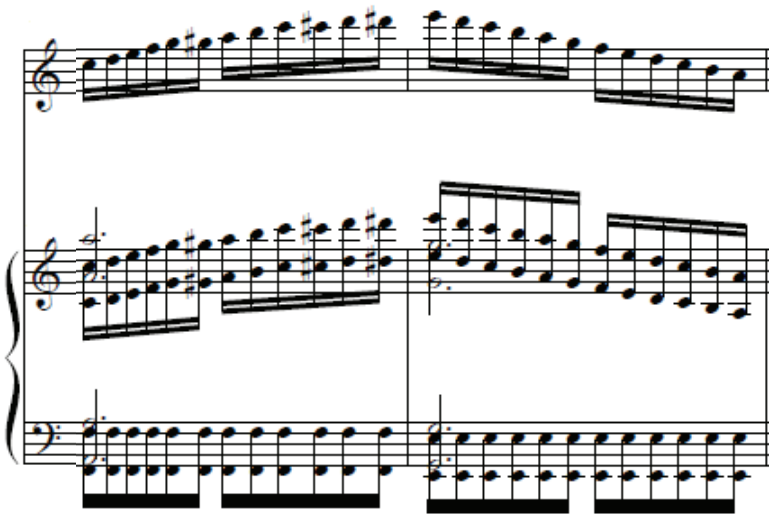
譜例 4-32　第 5 楽章　原曲（m.395-402）



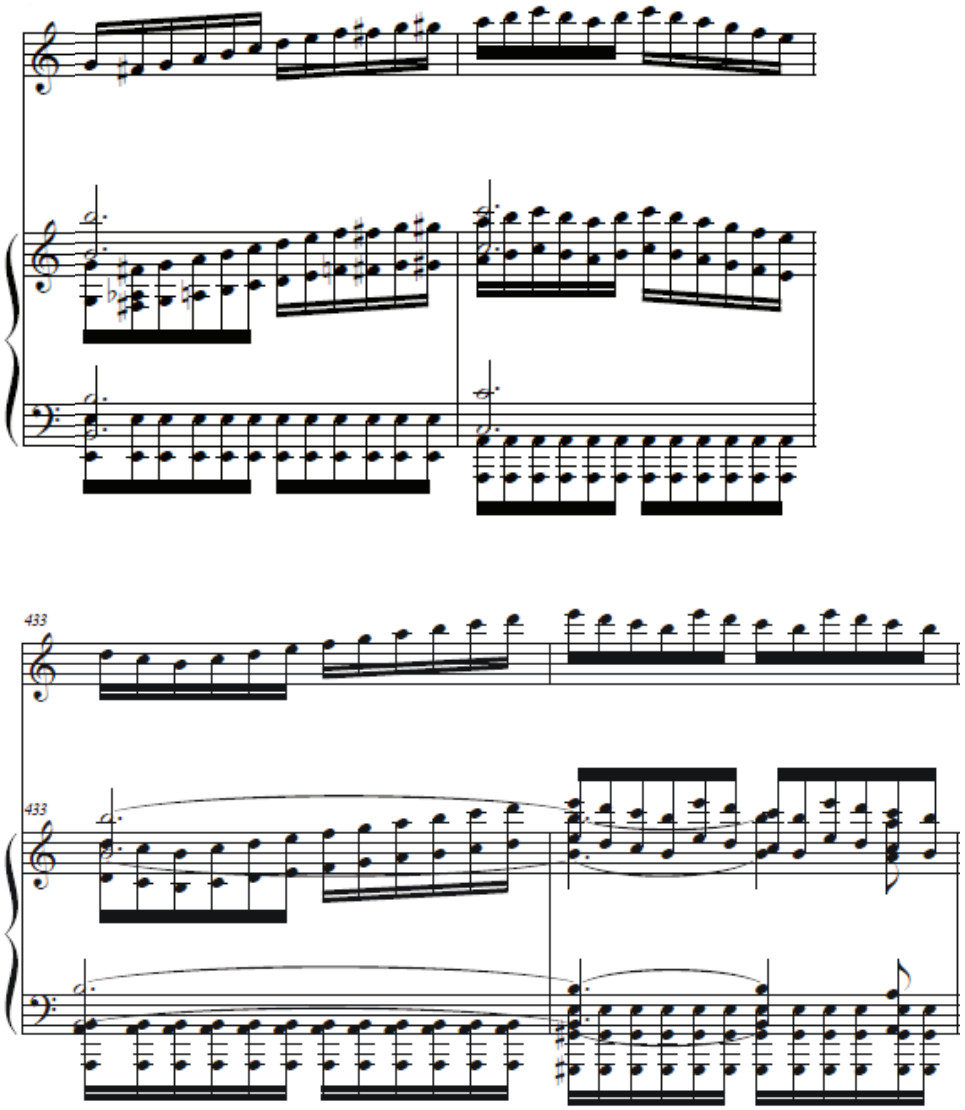
H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 5. mov. "Songe d'une nuit de sabbat,"* m. 396-402.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



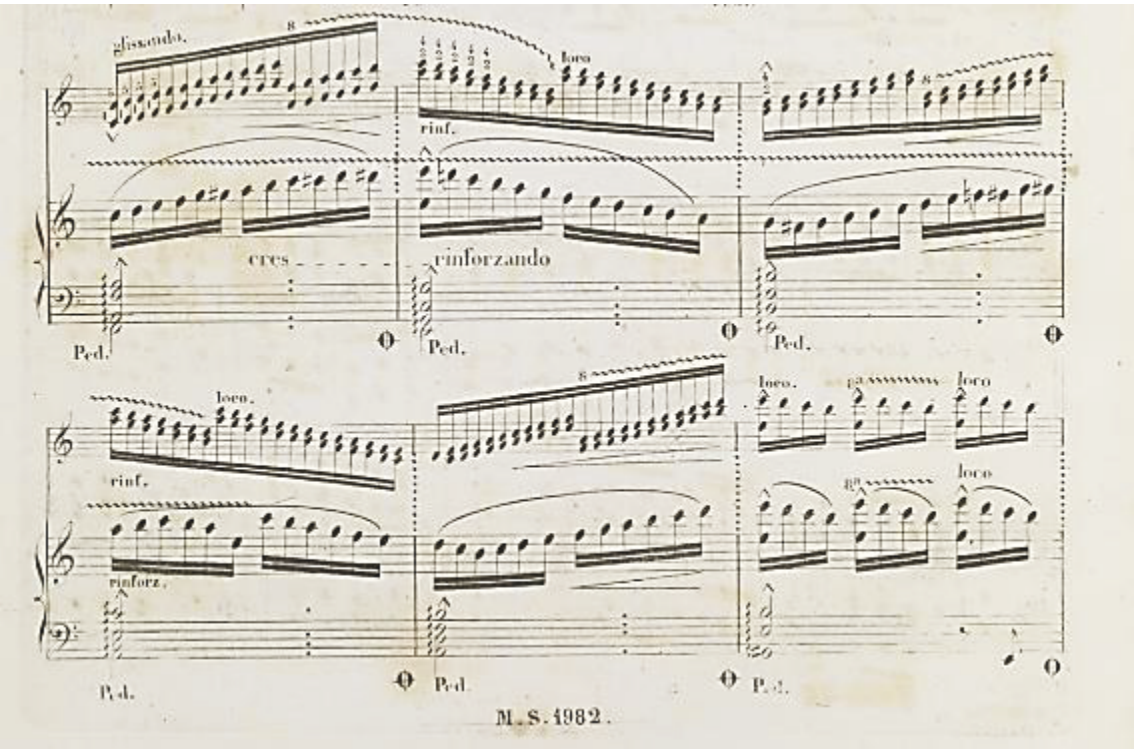
譜例 4-33　第 5 楽章　原曲（m. 429-434）



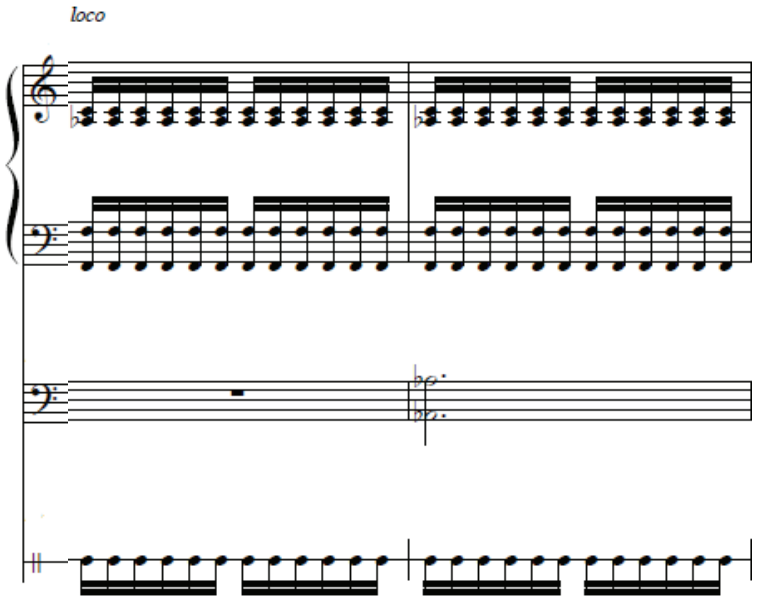
譜例 4-33　第 5 楽章　原曲（続き）



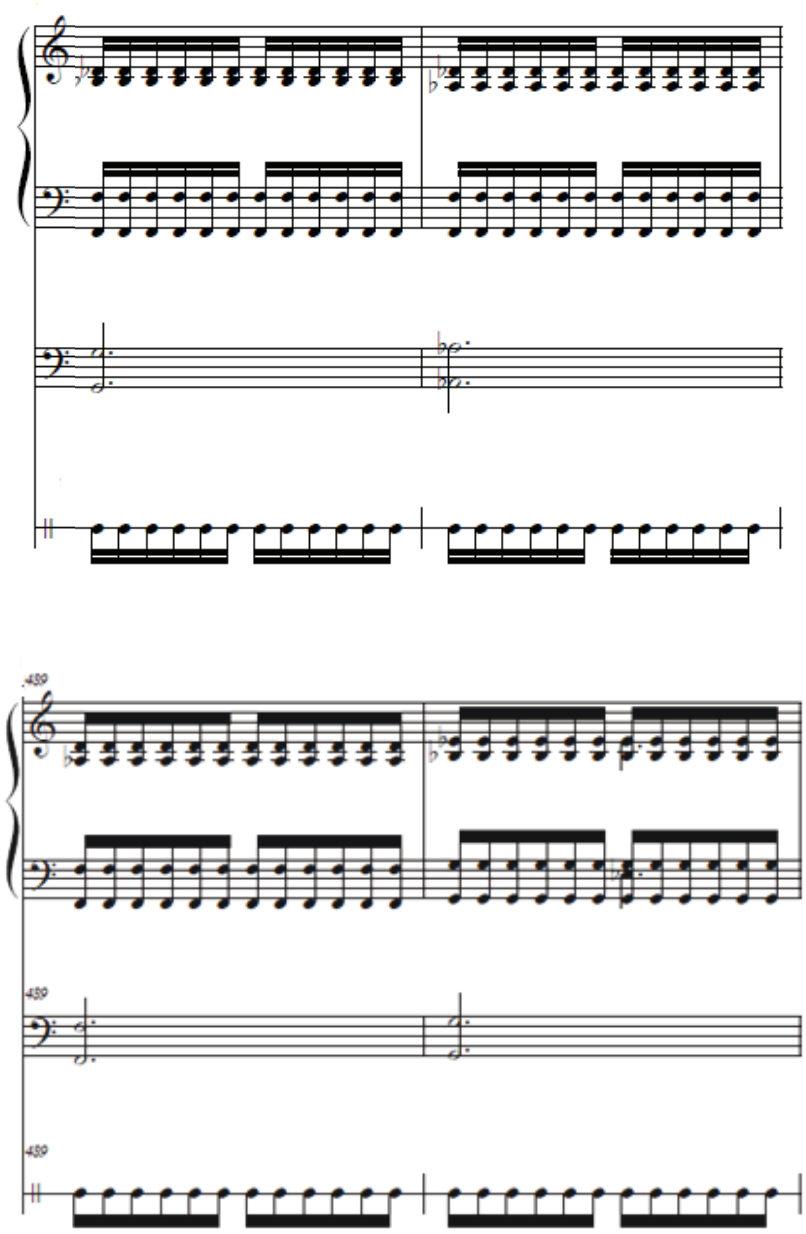
H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 5. mov. "Songe d'une nuit de sabbat,"* m. 429-434.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



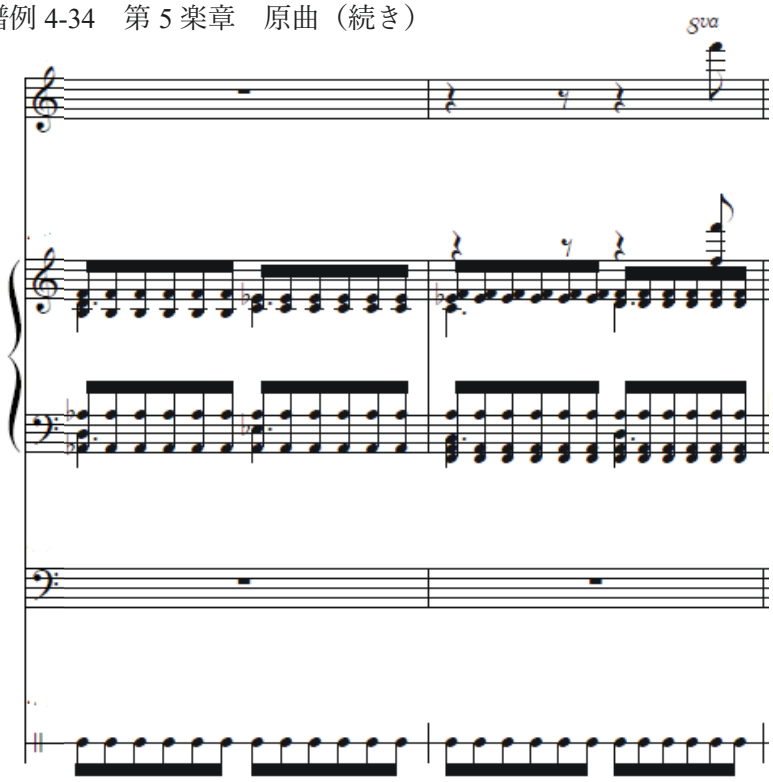
譜例 4-34　第 5 楽章　原曲（m. 485-492）



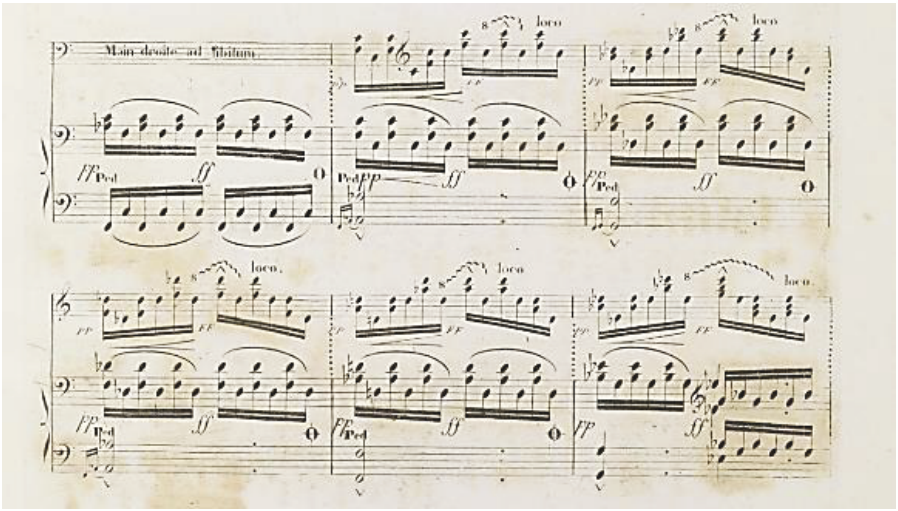
譜例 4-34　第 5 楽章　原曲（続き）

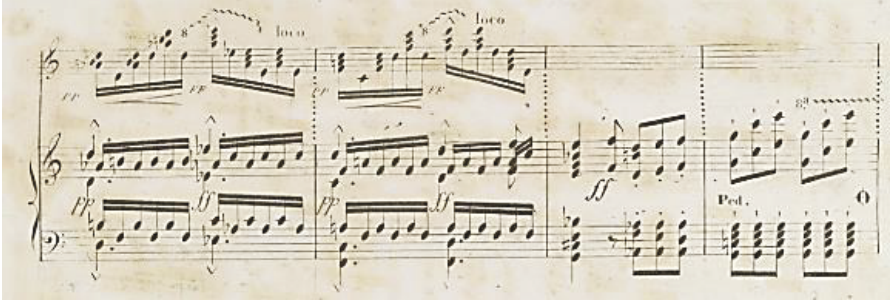


譜例 4-34　第 5 楽章　原曲（続き）



H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 5. mov. "Songe d'une nuit de sabbat,"* m. 485-492.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）





4.3　シューマンの評論にみるリストのピアノ・スコア演奏論

シューマンは、『音楽新報 *Neue Zeitschrift für Musik*』（1835）のベルリオーズ評論の中で、リストのピアノ・スコアそのものについてこう評価している。

> リストは、この仕事に全く勤勉と熱意を打ちこんでいたから、これはピアノによるスコア演奏法の実地教育として、彼の深い研鑽の結晶たる一個の創作として見るべきものである。この抜萃のような、名人たちのこまごました芸とは全然質を異にした演奏法や、これに要するタッチの多様性、ペダルの効果的な使用法、編み合わされた声部の一つ一つの鮮明さ、多くの鍵盤を綜合的に押えることなど、要するにピアノが今なおうちにひめている多くの秘密や、手法の知識というものは、ひとり演奏の大家にして天才たる人のみが手がけるべきことであって、この点にかけては、リストこそ万人が口を揃えて推奨する人物である。だから、このピアノ抜萃は、オーケストラの演奏とならんで堂々と聴かせることができる。（シューマン 1958: 70）

シューマンの言葉からは、リストの《幻想交響曲》ピアノ・スコア演奏に関するいくつかのキーワードが浮かび上がってくる。それはすなわち、1）名人たちのこまごました芸とは全然質を異にした演奏法、2）タッチの多様性、3）ペダルの効果的な使用法、4）編み合わされた声部の一つ一つの鮮明さ、5）多くの鍵盤を綜合的に押える、以上の 5 つである。ここまで、リストが提唱したピアノ・スコアについて、ベルリオーズの管弦楽法と、リスト独自の編曲手法という観点から考察を行ってきた。次節では、ピアノ奏者でもある筆者の視点から、《幻想交響曲》ピアノ・スコアについて、シューマンの評論にみられる 5 つのキーワードをもとに演奏の手掛かりを探ってみたい。

4.3.1　「名人たちのこまごました芸とは全然質を異にした演奏法」

シューマンの評論が書かれた 1830 年代は、聴衆がパガニーニをはじめとするヴィルトゥオーソ演奏家たちに熱狂し、その妙技をある種「見る」ためにコンサートへ足を運んだ時代であった。この「ヴィルトゥオーソ」という言葉はもともと「徳のある者」という意味を持ち、「卓越した音楽家」であるという意味で使われていたが、19 世紀には否定的なニュアンスが込められることも多かった（岡田 2003: 215f.）。上田（2010）は、この時代の一般的なヴィルトゥオーソ観については、1840 年にヴァーグナーが『ガゼット・ミュジカル *La Revue et Gazette Musical*』に寄稿した記事[45]から読み取ることができると指摘している。

> ヴィルトゥオーゾの最大の美点は、演奏する作品の音楽的着想を深く理解すること、そこに自分が作ったいかなる変更も加えないということにあるのだ。〔...それにもかかわらず〕彼らは、この間違った傾向をむやみに取り入れ、自分が解釈する〔作曲家の〕思

[45] 『ガゼット・ミュジカル La Revue et Gazette Musicale』（1840 年 10 月 18 日）495-498 に掲載。

> 考を自分たちの思考に置き換えるために、しばしばあらゆる手を尽くしたという点で、厳しい非難に値する。作品に対してヴィルトゥオーゾに認められた不当な優勢的立場は、一般的に演奏家が大衆的な輝きを付与したがって〔楽譜〕テクストを好きなように変更する権利を十分に利用するのを認める結果をもたらしてしまった。（上田訳 2010）

つまり、この頃のヴィルトゥオーソたちは、技巧的ではあるが、その内実は作曲家の意図を無視した表面的な演奏にすぎないとヴァーグナーは批判しているのである。このようなヴィルトゥオーソたちに対する否定的な捉え方は、シューマンの「名人たちのこまごました芸」という表現からもうかがい知ることができる。

シューマンがリストの演奏について記した別の評論[46]には以下のような記述がみられる。

> 彼はまず、ベートーヴェンの《田園交響曲》のスケルツォとフィナーレとで始めた。この選択は実に突飛極まるもので、いろいろな点からみて、成功とはいえなかった。〔…〕この広間のように大きくて、しかも今までにこの交響曲をオーケストラの完全な演奏で幾度もきいていたところでは、当然楽器の弱点が一層あらわに感じられた。また同じピアノに移すにしても、簡単な編曲でただ軽く暗示するにとめておいたなら、あるいはもっとよい効果を生んだかも知れないが、オーケストラの音量の強さまでも再現しようとしたので一層失敗だった。〔…〕獅子はその後からようやく物凄い面目を発揮してきた。これは彼が恐ろしい勢でひきまくった《パッチ―ニの主題による幻想曲》に充分うかがわれた。（シューマン 1958: 158）

ここでシューマンは、ベートーヴェンのピアノ・スコアの演奏を「失敗だった」とする一方で、パッチーニのオペラ編曲には本来の名技をみることができたと述べている。Walker はこのときリストは体調不良であったと指摘しており（1987: 349）、この「失敗」にはそれも関係していると考えられる。しかし、ここで着目したいのはシューマンの「楽器の弱点が一層あらわに感じられた」、「オーケストラの音量の強さまでも再現しようとしたので、一層失敗だった」という表現である。これらの記述から、シューマンがリストのピアノ・スコアの演奏に対してヴィルトゥオーソの技巧性を期待していたわけではなく、音量を気にするあまり、リストの演奏にはオーケストラの多彩な音響が欠けていたと感じていたことが読み取れる。つまり、シューマンの提唱するピアノ・スコアの演奏法とは、作曲家の意図そのものともいえるオーケストラの音響効果に対し、忠実さをもって再現することにあるのではないだろうか。このような演奏への姿勢はヴァーグナーが批判した当時のヴィルトゥオーソたちの名人芸とは一線を画するものであり、さらにリスト自身が持っていたピアノ・スコアの概念とも合致する。

---

[46] シューマン『音楽新報 Neue Zeitschrift für Musik』12: 118-120（1840）に掲載。

このような演奏法に要するものとして、シューマンは次に述べるタッチの多様性を挙げた。

4.3.2 「タッチの多様性」

これまで、ピアニストやピアノ教師の間ではピアノのタッチと音色という問題についてさまざまな議論が交わされてきた。筆者自身も、多彩な音色とはいったいどういう状態を指すのか、どのような鍵盤の扱いをすればよいのかを模索し続けてきた。

近年の研究では、具体的にどのような鍵盤への触れ方がピアノの音色に影響を及ぼすのか、少しずつ明らかになってきている。古屋は、ピアノの音色の変化には、ピアノのハンマーのしなり、そしてタッチ・ノイズが大きく関わっているとしている（2012: 211-215）。同じ打鍵のスピード、そして同じ音量であっても、「鍵盤の加速のしかたによって、ハンマーのしなりかたが変わるので、ピアノの弦とハンマーが違った当たりかたをする」（2012: 212）と古屋は指摘している。具体的には、腕の筋肉を固くして打鍵した場合と柔らかく打鍵した場合では、人間が聴き分けられるほど音色の違いが現われるというのである（古屋 2012: 212）。また、タッチ・ノイズとは打鍵時に生じる鍵盤の表面を指が叩くときの音であるが、このタッチ・ノイズや、鍵盤が底に衝突したときの雑音を混ぜる、あるいは雑音を出さないで奏することで、聴き手に対してさまざまな音色への印象を持たせることが可能になるのである（古屋 2012: 214f.）。

シューマンの指摘する《幻想交響曲》ピアノ・スコアにおけるタッチの多様性とは、現代におけるピアノの音色への追求の先駆けだとみなしても良いだろう。本章で指摘したようなコル・レーニョ奏法への指示など、リストはベルリオーズの多種多様な楽器の音色を、あらゆる工夫を凝らしてピアノ・スコア上で示唆した。当然、実際に演奏するにあたっても各楽器の持つ音調を多彩なタッチで表現しようと努めただろう。打鍵時に指のどの部分を使うのか、どの程度の指の角度で当てるのか、打鍵のスピードをどのくらいにするか、鍵盤を叩くか叩かないかなど、奏者によってもその方法はさまざまで、まさにこのピアノ・スコアにはピアニストが切望する音色の探求への無限の可能性が秘められているといえよう。

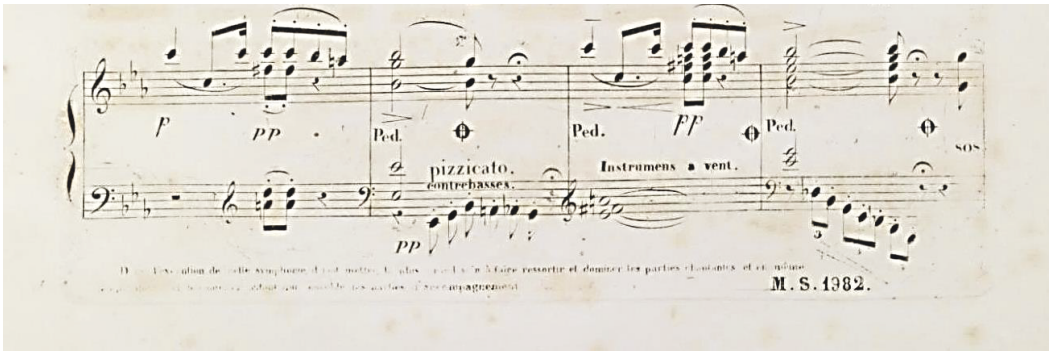
4.3.3 「ペダルの効果的な使用法」

これまでの考察から、《幻想交響曲》ピアノ・スコア演奏に際して、リストの指示によるダンパー・ペダル、ソフト・ペダルを有効に使用することで、オーケストラの多彩な音色をペダルの助けによっても生み出せることが明らかになった。こうしたペダルの使用はリストによってかなり詳細に指示が書き込まれており、ときには小節にまたがってペダルを踏んだままにするなど、一見大胆にも思えるが、オーケストラの響きの豊かさや、場面ごとに必要な音色の変化などが考え抜かれて設計されているという点において、リストの編曲技法は高く評価されるべきであろう。

さらに筆者は曲中に使用指示の一切ないソステヌート・ペダルを適宜用いることで、より有意な効果が得られる可能性を指摘したい。ソステヌート・ペダル使用の一例として、第 1 楽章の第 12、14 小節を取り上げてみよう（譜例 4-35）。

第 12、14 小節では、1 拍目に置かれた長く伸ばす和音から、突如湧き出るようにコントラバスのピッツィカートが奏される。ダンパー・ペダルを 2 拍目もしくは 3 拍目まで踏むように指示されているものの、それに従うとピッツィカートのはじくような音の効果はほとんど失われてしまうだろう。そこで、このような箇所では 1 拍目にダンパー・ペダルを踏む代わりにソステヌート・ペダルを踏み、ピツィカートがすべて明確に聞こえるようにするべきであると考える。ただし、ここで想起されるのは、4.3.1 で述べた「望ましくない」ヴィルトゥオーソの姿である。このような変更は作曲者の意図の改ざんになり得るだろうか。筆者は、そうはならないと考えると。このピアノ・スコアが書かれた当時はソステヌート・ペダルが開発されていなかったため、上記のような奏法は不可能であった。リストがこれらの小節にコントラバスのピツィカートである旨を書き添えている点を考慮すると、むしろソステヌート・ペダルを用いることによって、よりリストの望んだ響きへと近づけるのではないだろうか。

譜例 4-35　H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 1. mov. "Rêveries, passions,"* m. 11-14.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



4.3.4　「編み合わされた声部の一つ一つの鮮明さ」

4.2 で行ったベルリオーズの《幻想交響曲》の音をピアノ譜に移し替える、という作業を行う中で、リストがいかにその音響効果を失わないようにしながら複雑なテクスチュアを処理していったか、そしていかにピアノを弾く指とすり合わせてピアノ・スコアを作り上げていったかを本論で明らかにした。演奏可能な運指法とオーケストラの音楽的特徴の表現という 2 つの目的を果たすために、リストは各声部を実に緻密に処理した。しかし、このようなリストの卓越した編曲技法を実際に演奏するにあたっては、奏者には各声部の扱いに対する深い理解が求められるだろう。リストのピアノ・スコアは適切に省略が施されているとはいえ、その譜面は極めて読みにくく、また、充実した内声のために主要な旋律線を 4 指

や 5 指を用いて演奏せざるをえない箇所も多くみられる。そのため、各声部のどの旋律を最も目立たせるかなど、バランスにはより一層気を配る必要があるだろう。ときには記されている発想記号と異なる強弱や音色を選択するという大胆さも必要とされるかもしれない。これは、先に述べた多様性のあるタッチ、そしてペダリングとも密接に関わってくるのである。

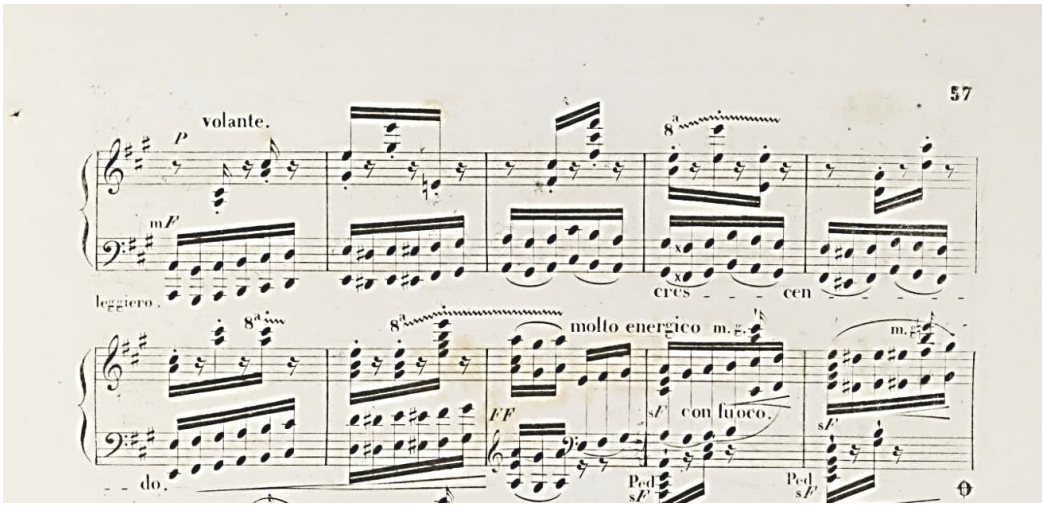
4.3.5 「多くの鍵盤を綜合的に押える」

《幻想交響曲》ピアノ・スコアの演奏に取り組む者にとって、これまで述べてきた事柄のほかに、技巧的な困難の克服という現実的な課題がある。重音やトレモロなどのあらゆるピアノのテクニックを身に付けていることを前提に、さらにそれらが多様に組み合わされてさまざまな音域や音量、そして手のポジションで現れるのである。シューマンの「多くの鍵盤を綜合的に押える」という言葉は、まさにこのようなピアノ・スコア演奏の特徴を明快に表しているといえよう。

岡田（2003: 274）が指摘するように、オペラ・パラフレーズなどのいわゆるヴィルトゥオーソ音楽はテクニックのパターン化が可能である。このような音楽は、難技巧が一定の小節間で（原則的に）1 つのパターンのみ現れ、それが次々に繰り出される、さながら「技術の展示術の妙味」（岡田 2003: 275）を楽しむものであった。このような技法によってヴィルトゥオーソの音楽の整った絢爛さが生まれ、現代に至るまで聴衆にも、そして演奏者たちにも広く受け入れられてきたのであろう。このようにピアノ演奏用に完璧に合理化されたヴィルトゥオーソのピアノ音楽は、訓練に時間は必要なものの、ピアニストにとっておそらくそう難しいものではないだろう。ところがこのピアノ・スコアはそのようなピアノ音楽とは趣を異にしており、それがこの演奏にあたっての「弾きづらさ」を感じる一因になり得るのである。譜例 4-36 は第 2 楽章のコーダ冒頭であるが、ここでピアニストは「左手によるオクターヴの素早い移動」と「右手の幅広い跳躍」に同時に挑むことになる。特に右手の跳躍はさまざまな音高を移動せねばならず、押さえなければならない重音の音程もそれぞれ異なるため、これを弾きこなすのにピアニストは困難を感じるだろう。しかし、このようなテクニック上の困難さを克服した先に、リストの意図する音響が浮かび上がってくるのである。

《幻想交響曲》のピアノ・スコア演奏に取り組むものが直面するであろう演奏上の困難は、ピアノの運指とオーケストラの音響の具現化という、方向性が異なる二つの要求のはざまから生まれた、一種の「ひずみ」である。しかしその「ひずみ」は、このリストによるピアノ・スコアの弱点や限界を露呈しているというよりも、ピアノの演奏の中にさらなる可能性と表現を突き詰めるよう、ピアニストを促すものなのである。

譜例 4-36　H. Berlioz/F. Liszt, *Symphonie Fantastique, 2. mov. "Un bal,"* m. 338-347.
（Klassik Stiftung Weimer/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/shelf mark: L 1485）



結論

本論においては、ベルリオーズの《幻想交響曲》によるリストのピアノ・スコアについて、その独自性を明らかにし、リストの音楽の新しい側面に眼差しを向けるという目的のもと、原曲の自筆譜との比較考察を行った。

第 1 章では、まずリストの生涯を、その編曲活動に着目しながら概観した。リストは少年期から編曲活動を始めているが、とりわけヴィルトゥオーソ・ピアニスト時代においては自らが演奏会で演奏するためのレパートリーであり、ヴィルトゥオーソ・ピアニストしての技巧を存分に発揮できるような華やかな作品が多数作曲された。リストの編曲スタイルは、オリジナルの作品同様、年を経るにしたがって次第に変化していった。超絶技巧を用いたオペラ・パラフレーズなどの創作は控えられ、ローマ時代以降はリストの宗教観に沿った編曲作品に注力した。また、リストの編曲活動には、生涯を通じてさまざまな芸術家たちと交流した点も大きな影響を与えていた。本論で取り上げた《幻想交響曲》ピアノ・スコアは、ベルリオーズとの交友関係から生まれた。ヴァイマル時代にはヴァーグナーの作品を多数編曲し、晩年は若きロシアの作曲家たちの作品を編曲する形で支援を行っていた。

第 2 章では、リストの編曲カテゴリについて、特に「アレンジメント」、「トランスクリプション」、「ピアノ・スコア」の三つの名称に着目し、リーマンの『音楽事典』およびリストの言説を精査することで、各概念の整理を試みた。今日、リストの編曲カテゴリは Walker の示す区分が一般的とされており、先行研究においても、このリストの編曲カテゴリにまつわる諸問題についてはあまり詳細に議論されてこなかった。本論では、リスト自身による「アレンジメント」や「トランスクリプション」の概念への理解が、今日のそれとは異なっていた可能性を示した。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「Clavier-Auszug」とは明確に区分けされるべきものであったことを再確認した。

第 3 章では、ベルリオーズ《幻想交響曲》ならびにリストの《幻想交響曲》ピアノ・スコアの成立について概観した。リストとベルリオーズの書簡のやり取りから、《幻想交響曲》ピアノ・スコアが二人の協力関係のもとに作られていったことが浮き彫りになった。また、このピアノ・スコアの出版に関しては、第 2、第 4 楽章がそれぞれ単独で複数回出版されるなど、やや複雑な経緯を持つが、これに対し、当時のリストの演奏記録から、彼のピアニストとしての活動との関連性を指摘した。

そして第 4 章では、ベルリオーズの自筆譜とリストのピアノ・スコアの初版譜リプリントを用いて、演奏家としての視点から二つの比較考察を行った。ベルリオーズはオーケストラの各楽器の用法や音色の持つイメージに対して強いこだわりを持っており、それを自ら『管弦楽法』を記すことで示した。それに対して、リストは各楽器の音色や特性を示唆する発想標語を楽譜の随所に記し、演奏者の意識をそこへ向けるよう促していたことが明らかになった。また、ベルリオーズのオーケストラ譜を大譜表に写し、リストの編曲技法について a）

原曲の管弦楽法の「再現」のための工夫　b）響きの面での配慮　c）ヴィルトゥオーソ的な技法による演奏効果　d）物理的問題への対処　e）リストによる音楽的な解釈、という 5 つの点に特に注目しながらその特徴を探った。リストの編曲に対する基本的な考え方は、ピクテに宛てた書簡の中で宣言したように、原曲にできる限り忠実に従うことであった。しかしそこにはピアノでの「演奏可能性」という現実的な問題が常に横たわっていた。運指を考慮するピアニストとしての合理的判断と、《幻想交響曲》という管弦楽曲の音響的、音楽的特性を可能な限り再現しようというせめぎあいの中で、リストは自らの音楽的アイディアも取り込みながら編曲作業を進めていったであろうことを第 4 章では確認した。さらにこの章では、シューマンの評論にみられるリストのピアノ・スコア評を手掛かりに、筆者のピアニストとしての知見を交えながら、《幻想交響曲》ピアノ・スコア演奏論を展開した。リストはベルリオーズの《幻想交響曲》を「神聖なテクスト」として、それまでの編曲作品とは全く異なるものである、という意図を明確にするために「ピアノ・スコア　Partition de piano」という名称を新たに生み出した。この作品を演奏する者に求められることは、オーケストラ曲の色彩の豊かさや各声部の書き分け、響きの奥行きなど、その音楽的な特性をピアノ演奏の中に追求するという姿勢であろう。これを実現するために、ピアニストはさまざまなタッチや、ペダリングを模索し、ときには楽譜に書かれている指示に背くことすら必要とされるかもしれない。ピアニストが鍵盤上でさまざまな探求を行うこと、そうしてこのピアノ・スコアの持つ多くの演奏上の困難を乗り越えることによって、ピアノ演奏の新たな可能性が拓かれるのである。

本作品を巡っては、その長大な演奏時間、音楽的内容の複雑さ、ピアニストにかかる肉体的負担の大きさなどから、リストの編曲作品の中でも注目が薄く、演奏される機会もほとんどなかったといえる。しかし、本論ではその音楽的価値の一端を明らかにし、このピアノ・スコアを演奏するためのひとつの指針を示すことができた。

また、ベルリオーズの《幻想交響曲》が完成から複数回にわたって手を加えられていったことは先に述べたが、現代において自筆譜を用いて演奏される機会はほとんどないだろう。Kregor は「事実、リストの編曲は、ベルリオーズの幻想交響曲のもはや存在しない、あるいは、少なくともはや習慣的に演奏されることのないベルリオーズの《幻想交響曲》の版の証人であることがしばしば見過ごされる」（2010: 52）と指摘しているが、リストによる《幻想交響曲》ピアノ・スコアは、ベルリオーズの《幻想交響曲》の初期のアイディアを伝える役割を担っているという点において、貴重な歴史的資料ともなり得るものである。

参考文献

伊東信宏、大久保賢、大地宏子、岡田暁生、小岩信治、近藤秀樹、筒井はる香　2003　『ピアノを弾く身体』　岡田暁生監修　東京：春秋社。

上田泰史　2010　「パリ音楽院のピアノ教育と『ヴィルトゥオーゾ』その 2」　一般社団法人全日本ピアノ指導者協会（PTNA）ホームページ。〈www.piano.or.jp/report/02soc/ued_chpn/2010/12/10_11749.html〉〈2019 年 9 月 23 日閲覧〉。

大久保理紗　2018　「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―」　『京都市立芸術大学研究紀要　ハルモニア』48: 27-59。

上山典子　2008　「リストの《ベートーヴェンの交響曲　ピアノ・スコア》考」　『音楽表現学』6: 1-16。

上山典子　2015　「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。

上山典子　2017　「リストのマスタークラスにおける編曲の役割」　『静岡文化芸術大学研究紀要』17: 87-97。

サール、ハンフリー　1995　「リスト，フランツ」　『ニューグローヴ世界音楽大事典』19: 390-416　野本由紀夫訳　柴田南雄、遠山一行監修　東京：講談社。

デームリング、ヴォルフガング　1993　『ベルリオーズとその時代』（大作曲家とその時代シリーズ）　池上純一訳　東京：西村書店。

シューマン、ロベルト　1958　『音楽と音楽家』　吉田秀和訳　東京：岩波書店。

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。

古屋晋一　2012　『ピアニストの脳を科学する　超絶技巧のメカニズム』　東京：春秋社

ベルリオーズ、エクトル　1981　『ベルリオーズ回想録』全 2 巻　丹治恆次郎訳　東京：白水社。

ベルリオーズ、エクトル／シュトラウス、リヒャルト　2006　『管弦楽法』　小鍛治邦隆監修、広瀬大輔訳　東京：音楽之友社。

ボイド、マルコルム　1995　「編曲」　『ニューグローヴ世界音楽大事典』16:434-437　西原稔訳　柴田南雄、遠山一行監修　東京：講談社。

マクドナルド、ヒュー　1995　「ベルリオーズ，エクトール」　『ニューグローヴ世界音楽大事典』16: 383-404　久納慶一訳　柴田南雄、遠山一行監修　東京：講談社。

（原著者名明記なし）　1994　「トランスクリプション」　『ニューグローヴ世界音楽大事典』12: 5　柴田南雄、遠山一行監修 東京：講談社。

佐々木勉　1994　「パラフレーズ」　『ニューグローヴ世界音楽大事典』13:391　柴田南雄、遠山一行監修 東京：講談社。

Berlioz, Hector. 1882. *Letteres intimes.* Paris: Calmann Lévy.

Berlioz, Hector. 1972. *Correspondance Générale I: 1803-May 1832.* Ed. Pierre Citron. Paris: Flammarion.

Berlioz, Hector. 1975. *Correspondance Générale II: June 1832-September 1842*. Ed. Frédéric Robert. Paris: Flammarion.

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.

Eckhardt, Maria. Muller, Rena Charnin. 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.

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.

Fay, Amy. 1886. *Music-study in Germany from the home correspondence of Amy Fay*. Ed. Peirce Fay. Chicago: A.C. McClurg and Company.

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.

Hamilton, Kenneth. 2008. *After the golden age.* New York: Oxford University Press.

Holoman, D. Kern. 1980. *The creative process in the autograph musical documents of Hector Berlioz, c. 1818-1840.* Michigan: UMI Research Press.

Holoman, D. Kern. 1989. *Berlioz*. Cambridge: Harvard University Press.

Hughes, Walden Dale. 1992. *Liszt's solo piano transcriptions of orchestral literature.* D. A diss., University of Northern Colorado.

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.

Lachmund, Carl. 1995. *Living with Liszt: from the diary of Carl Lachmund and American pupil of Liszt 1882-1884.* Ed. Alan Walker. New York: Pendragon 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 sammlungen 1835-1886.* Ed. Margit Prahács. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Liszt, Franz. 1989. *An artist's jorney: 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 Winklhofer.* 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.

Tyson, Alan. 1963. "Maurice Schlesinger as a publisher of Beethoven, 1822-1827". In *Acta Musicologica.* vol. 35, fasc. 4 (Oct. - Dec. 1963). 182-191.

Van Dine, Kara Lynn. 2010. *Musical arrangement and questions of genre: A study of Liszt's interpretive approaches.* PhD diss., University of North Texas.

Walker, Alan. 1987. *Franz Liszt. The virtuoso years 1811-1847.* Ithaca, New York: Cornell University Press.

Walker, Alan. 1993. *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.

使用・参考楽譜、図、CD

ベルリオーズ、エクトル　2001　『幻想交響曲　作品 14』　井上さつき解説
東京：音楽之友社。

Beethoven, Ludwig van. 1976. *Klaviersonaten*, Band II. Munich: G. Henle Verlag

Berlioz, Hector. 1830. *Symphonie fantastique.* Autograph.

Berlioz, Hector. 1971a. *Symphonie fantastique.* Kassel: Bärenreiter. [6th printing ed. Nicholas Temperley, 2012.]

Berlioz, Hector. 1971b. *Fantastic symphony.* Ed. Edward T. Cone. New York: W. W. Norton & Company.

Liszt, Franz. 1834. *Grande symphonie fantastique par Hector Berlioz.* Paris: Schlesinger.

Liszt, Franz. 1886? *Episode de la vie d'un Artiste; Grande symphonie fantastique par Hector Berlioz.* Leipzig: F. E. C. Leuckart.

Liszt, Franz. 1877. *Chöre zu Herders entfesseltem Prometheus.* Leipzig: C.F. Kahnt.

Liszt, Franz. 1917. *Klavierwerke, Band 8: Opern-Phantasien für Klavier zu zwei Händen*. Leipzig: Edition Peters.

Liszt, Franz. 1984. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie 1. Band 14. Ed. Imre Mező and Imre Sulyok. Budapest: Editio Musica Budapest.

Liszt, Franz. 1988. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie 2, Band 7. Ed. Imre Mező and Imre Sulyok. Budapest: Editio Musica.

Liszt, Franz. 1990. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie 2. Band 1. Ed. Imre Mező and Imre Sulyok. Budapest: Editio Musica Budapest.

Liszt, Franz. 1992. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie 2. Band 17. Budapest: Ed. Imre Mező and Imre Sulyok. Editio Musica Budapest.

Liszt, Franz. 1996a. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie 2. Band 16. Ed. Imre Mező and Imre Sulyok. Budapest: Editio Musica Budapest.

Liszt, Franz. 1996b. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie 2. Band 23. Ed. Imre Mező and Imre Sulyok. Budapest: Editio Musica Budapest.

Liszt, Franz. 1998. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie 2. Band 24. Ed. Imre Mező and Imre Sulyok. Budapest: Editio Musica Budapest.

Liszt, Franz. 2003. *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie 2. Band 15. Ed. Imre Mező and Imre Sulyok. Budapest: Editio Musica Budapest.

Anonymous. 1843. *Galop chromatique Caricature de Franz Liszt jouant un concerto au cours d'un concert.* Classes le site pédagogique de la BNF. 〈classes.bnf.fr/essentiels/grand/ess_2381.htm〉〈2019 年 9 月 23 日閲覧〉

Howard, Leslie, pianist. 2011. Liszt: The Complete Piano Music. Hyperion Records. CDS44501/98. CDs.

Muraro, Roger, pianist. 2011. *Berlioz/Liszt Symphonie fantastique.* Decca 4764176. CDs.

Petrov, Nikolai, pianist. 2009. *Berlioz: Symphonie Fantastique (Piano Transcription).* Mezhdunarodnaya Kniga Musica. CDs.

謝辞

本研究の過程において、本学音楽学部音楽学科ピアノ専攻准教授　野原みどり先生には主任指導教員として論文・実技の両面からご指導を賜り、いつも温かく見守っていただきました。心より御礼申し上げます。

リサイタル審査をお引き受けいただき、多くのご助言を賜りました本学音楽学部音楽学科ピアノ専攻教授　阿部裕之先生、副指導教員及びリサイタル審査員に加わっていただき、熱心に論文をご精読くださいました本学音楽学部音楽学科ピアノ専攻教授　上野真先生、論文指導教員として論文完成までひとかたならぬご支援、ご助言を賜りました本学音楽学部音楽学科音楽学専攻准教授　池上健一郎先生に、厚く御礼申し上げます。

本学名誉教授　柿沼敏江先生には、博士課程進学の準備にあたって論文の基本的な執筆方法を一からご教授いただきました。心より感謝申し上げます。

リストの研究を進める中で、慶應大学文学部美学美術史学専攻准教授　福田弥先生からは示唆に富んだご意見、ご助言を多数頂戴しました。静岡文化芸術大学文化政策学部芸術文化学科准教授　上山典子先生には、先生のご研究への質問に対して丁寧にご回答いただきました。両氏に深く感謝申し上げます。

本学音楽学部音楽学科音楽学専攻講師　中井悠先生には本論文要旨の英訳チェックを快くお引き受けいただきました。心から感謝申し上げます。

巻末付録

第 4 章（4.2.2）で使用した Finale の全データ

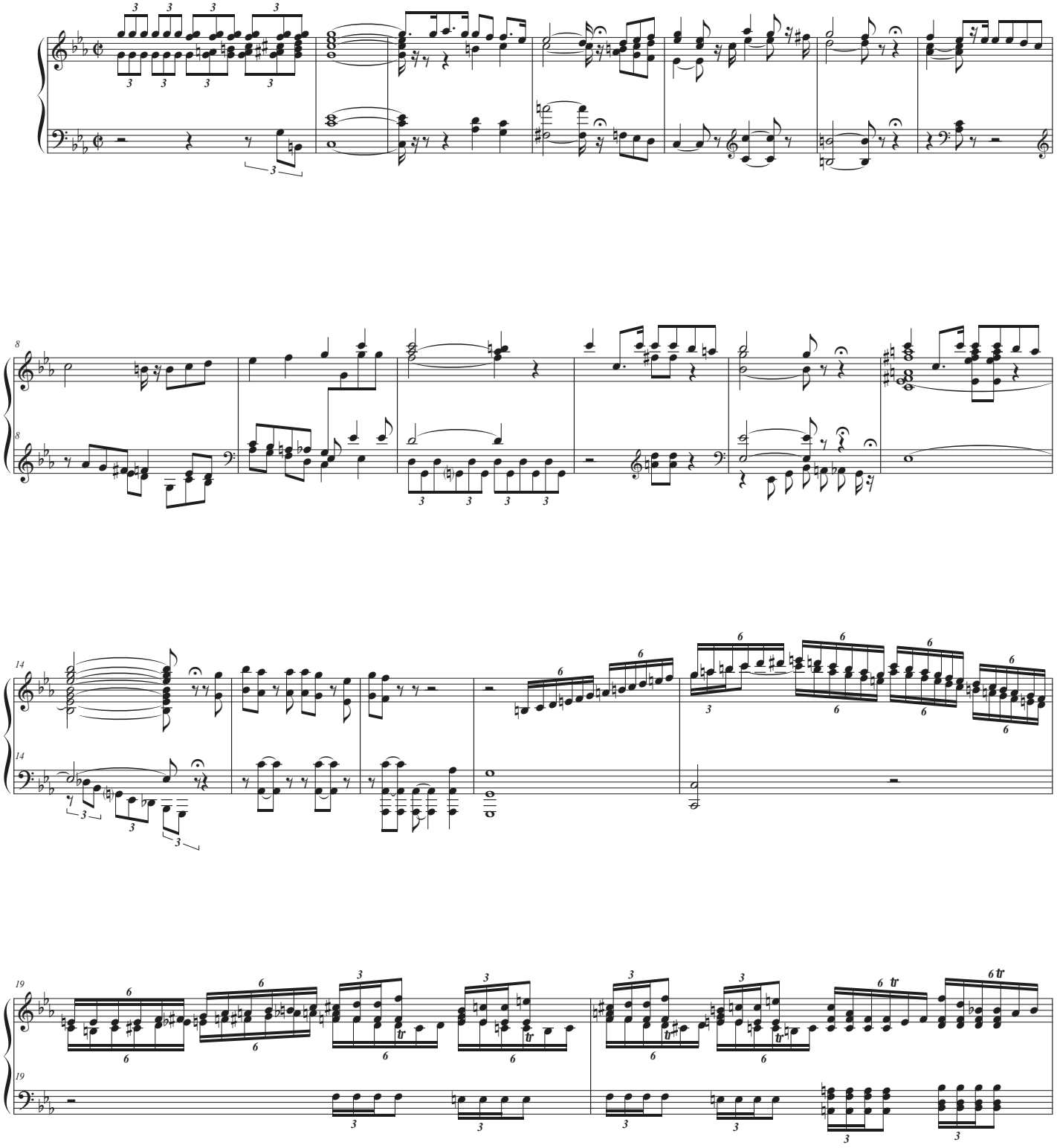
第 1 楽章　〈夢――情熱〉（p. 107-123）

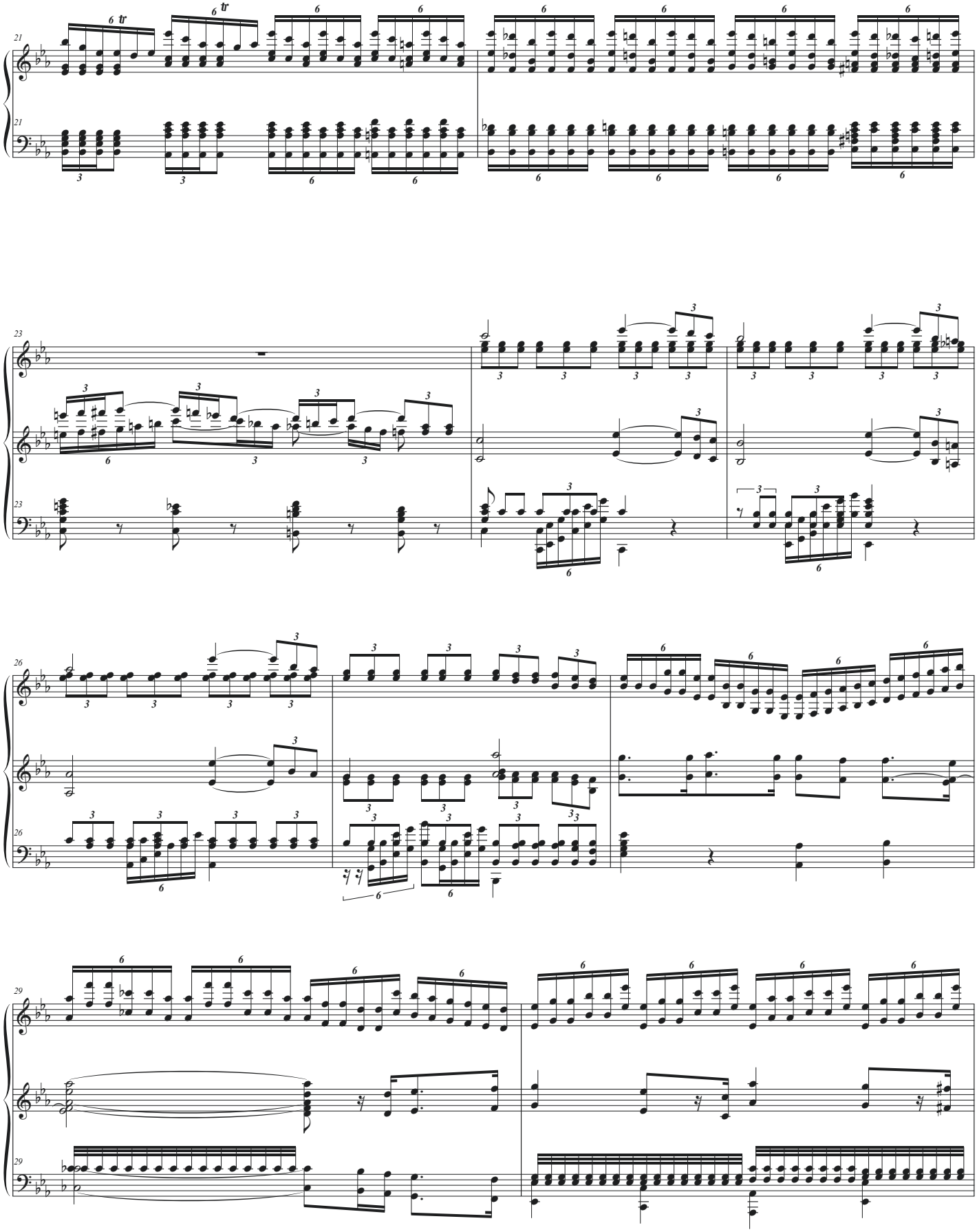
第 2 楽章　〈舞踏会〉（p. 124-135）※ピストン・コルネットのソロを除く

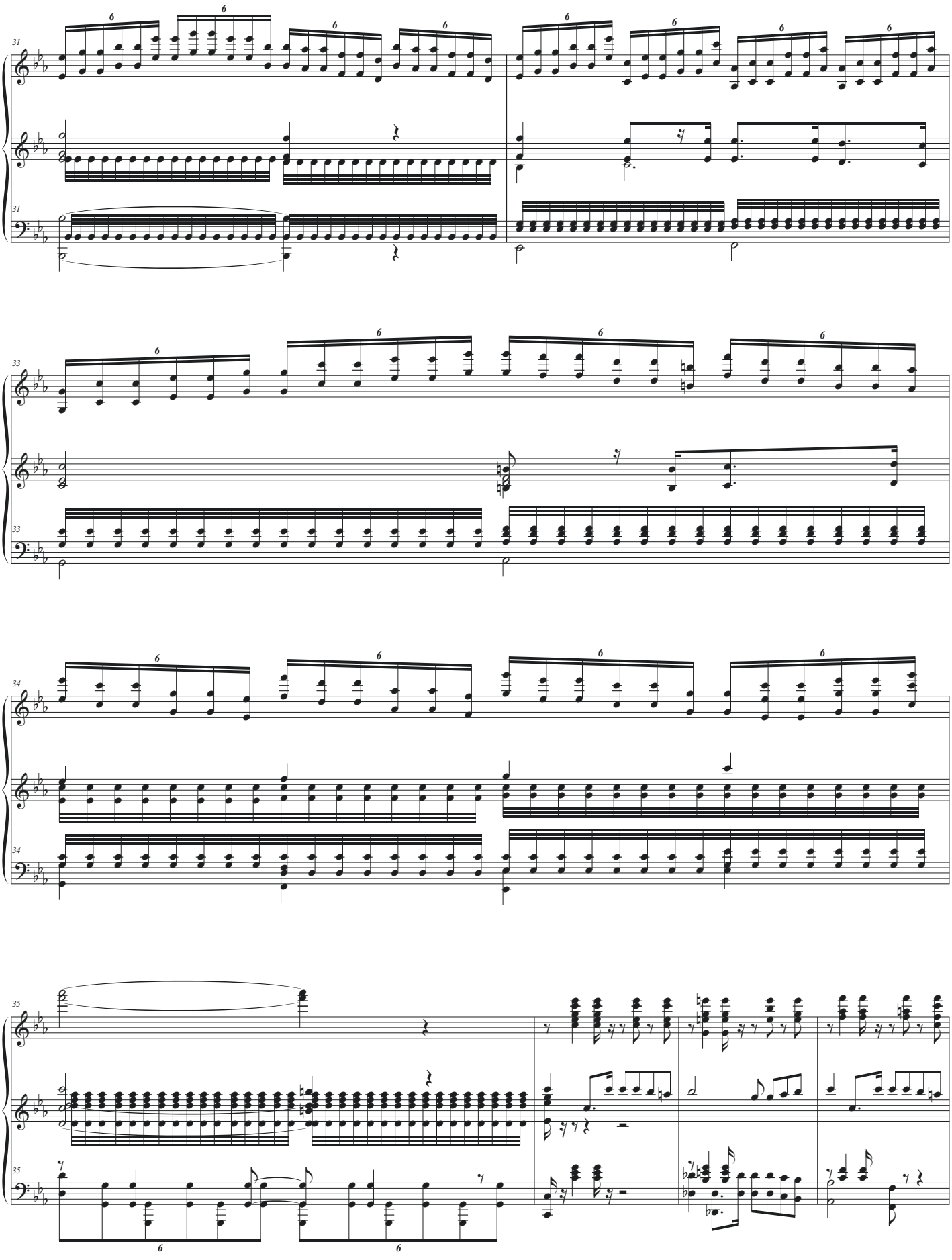
第 3 楽章　〈野の風景〉（p. 136-146）

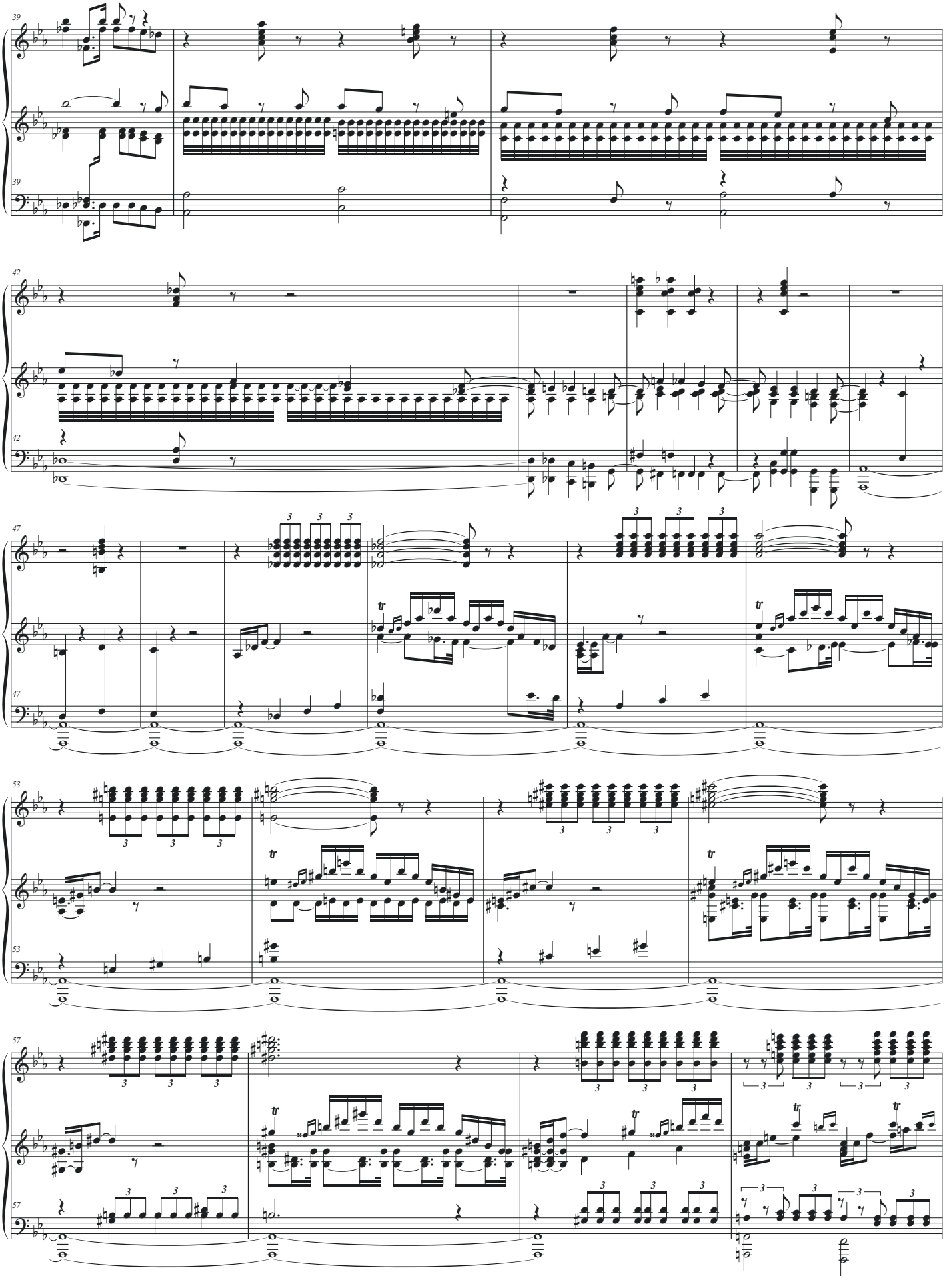
第 4 楽章　〈断頭台への行進〉（p. 147-156）

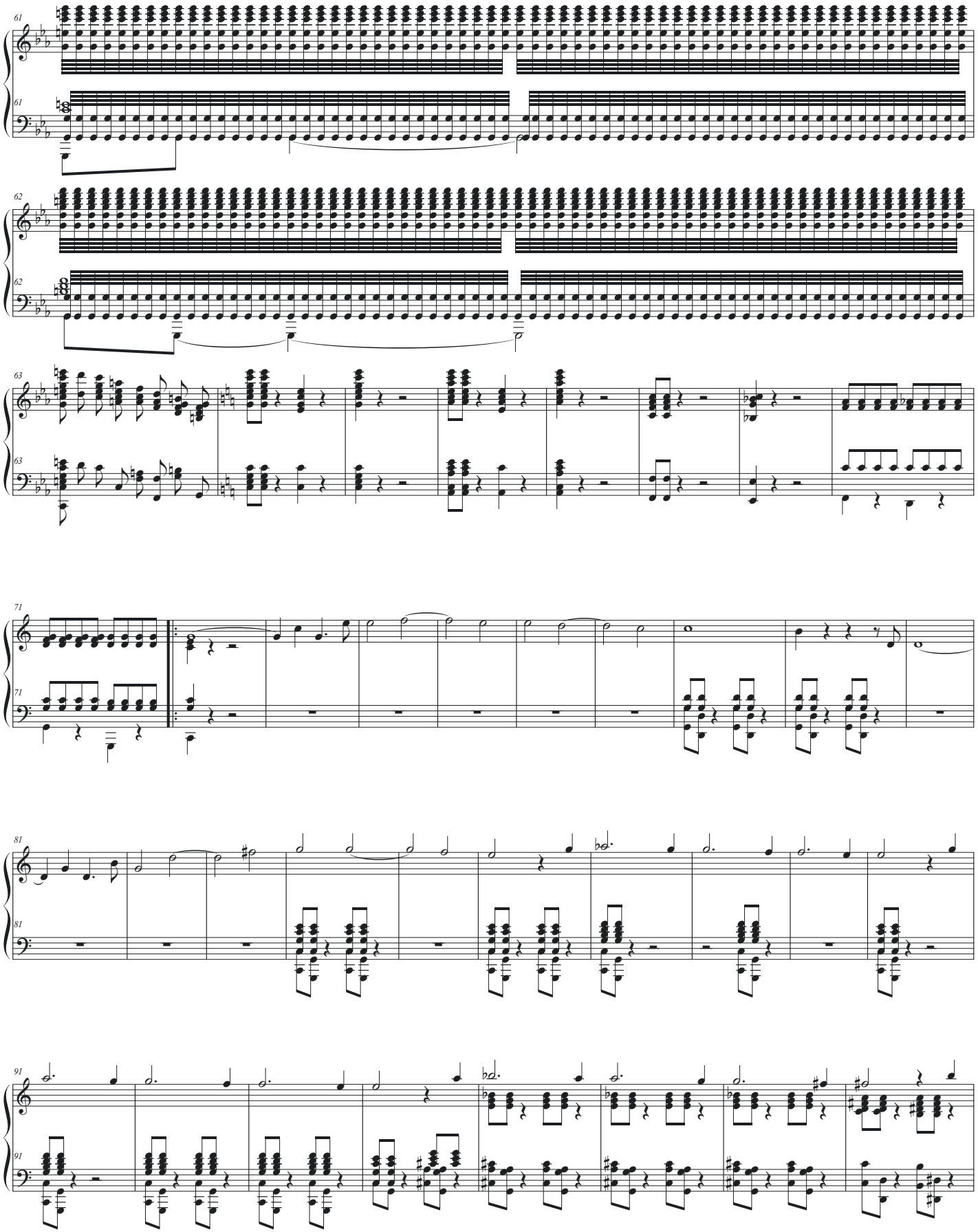
第 5 楽章　〈サバトの夜の夢〉（p. 157-176）

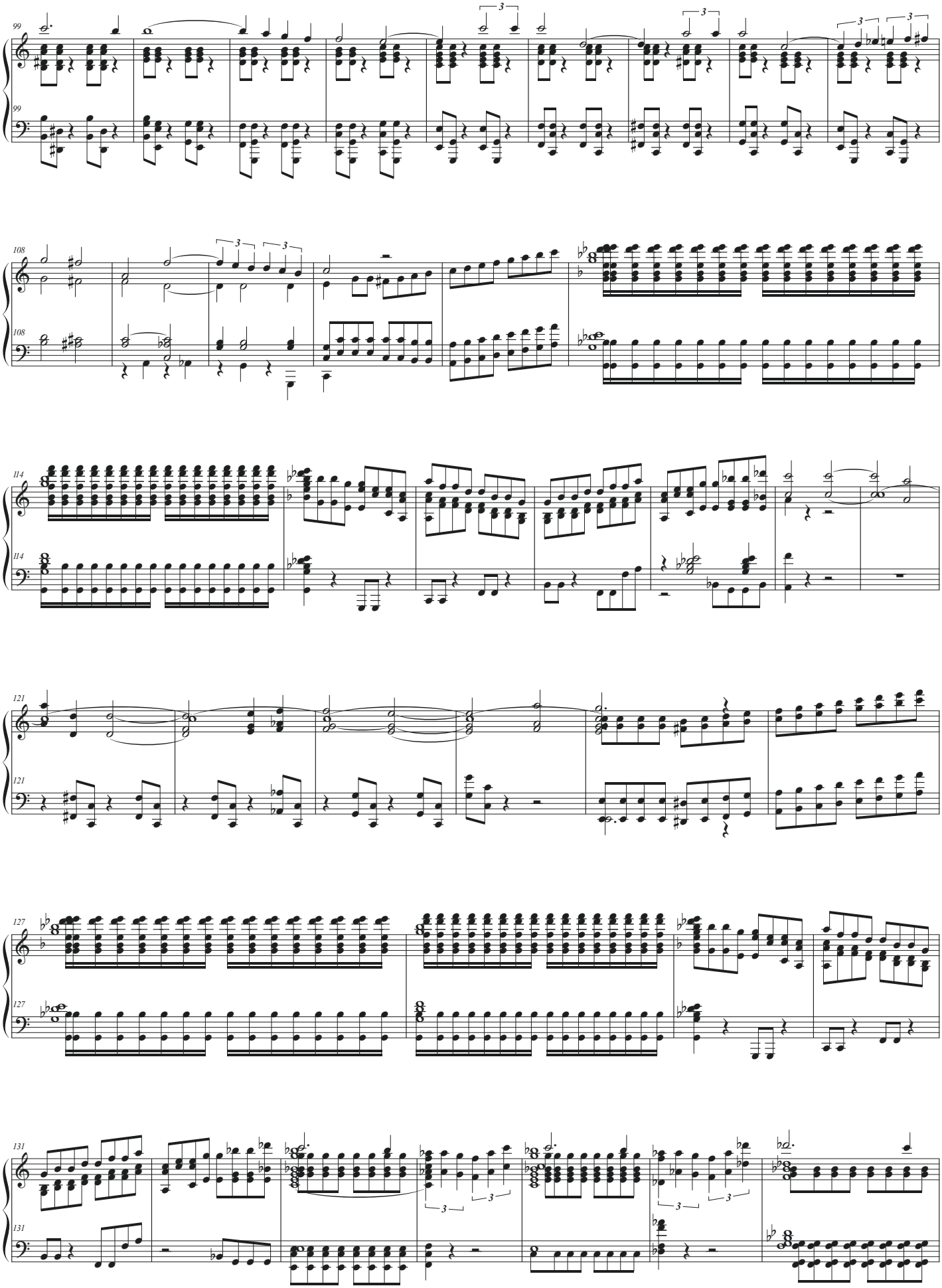


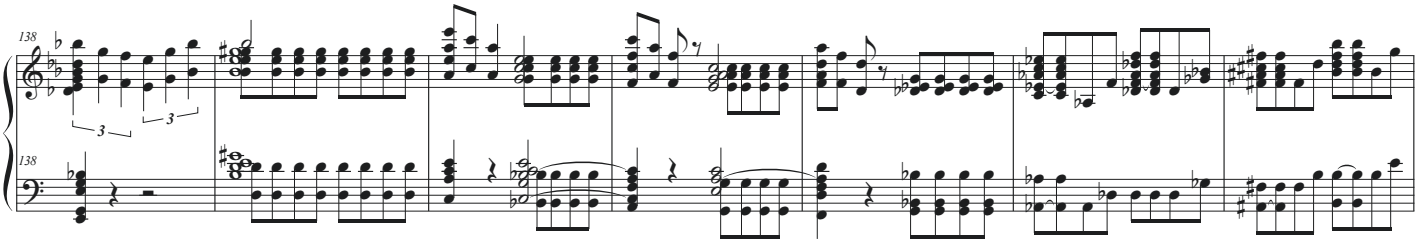


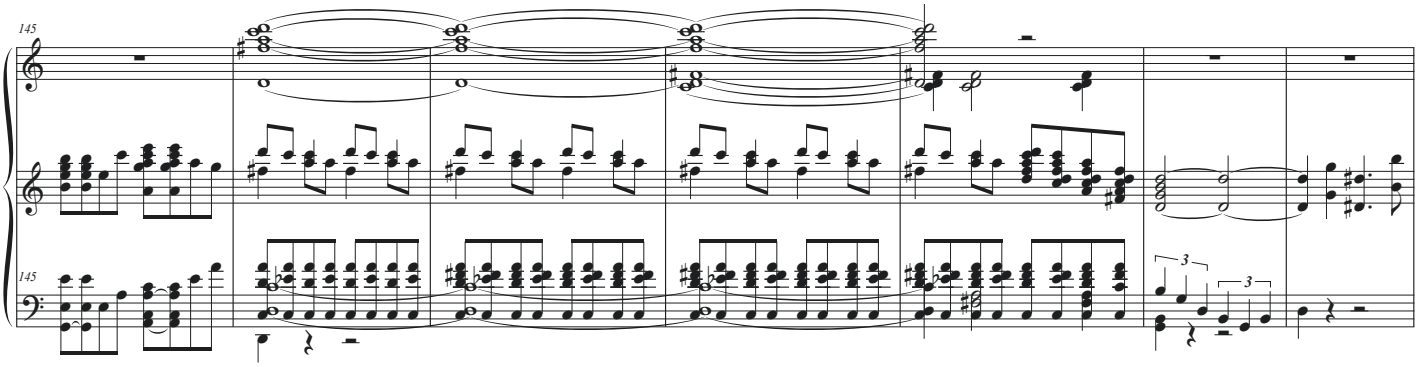


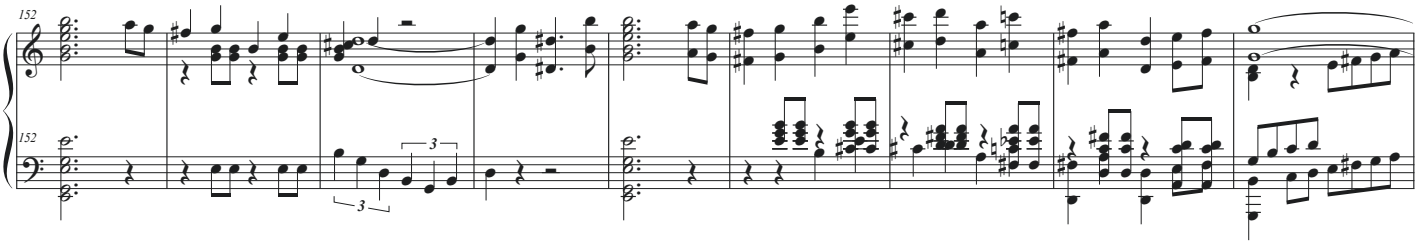


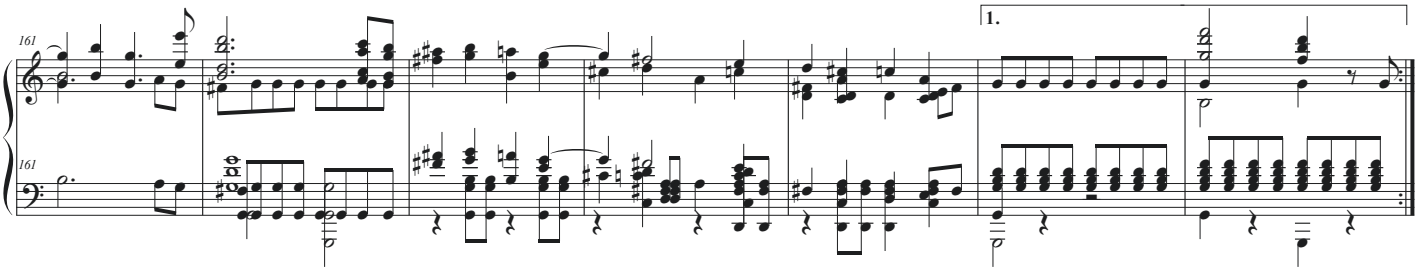


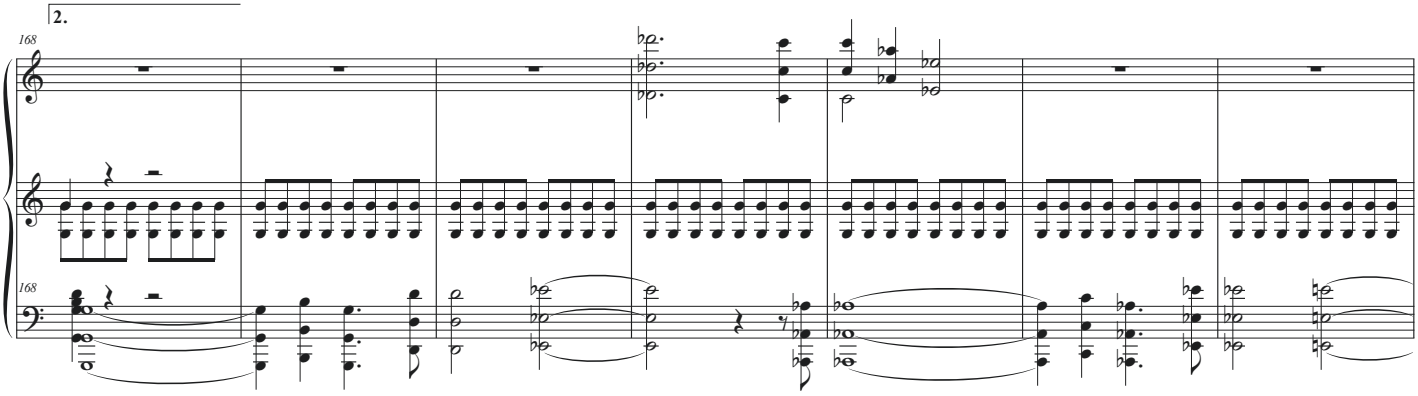

99
99
108
108
114
114
121
121
127
127
131
131

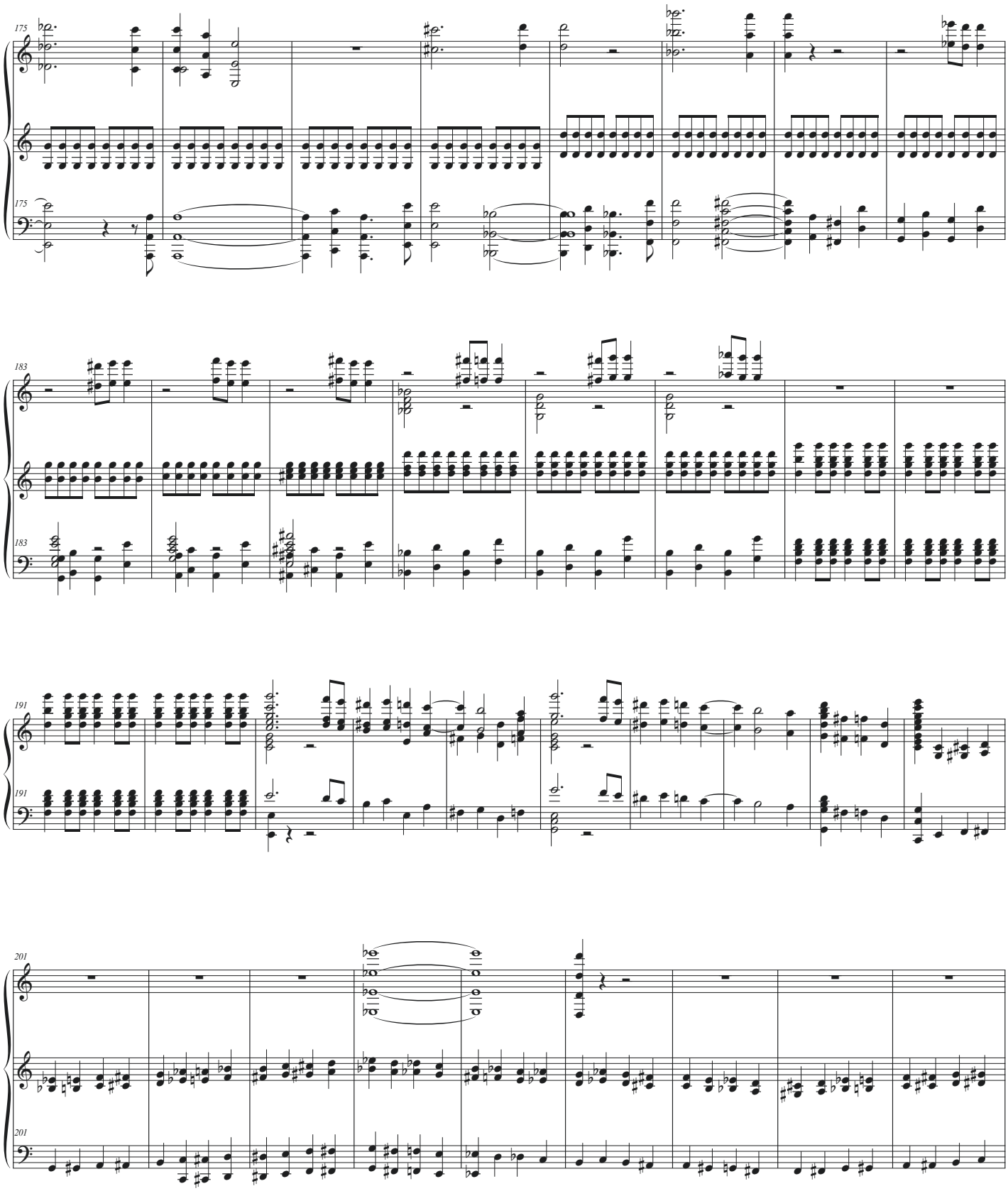

138
138
3
3

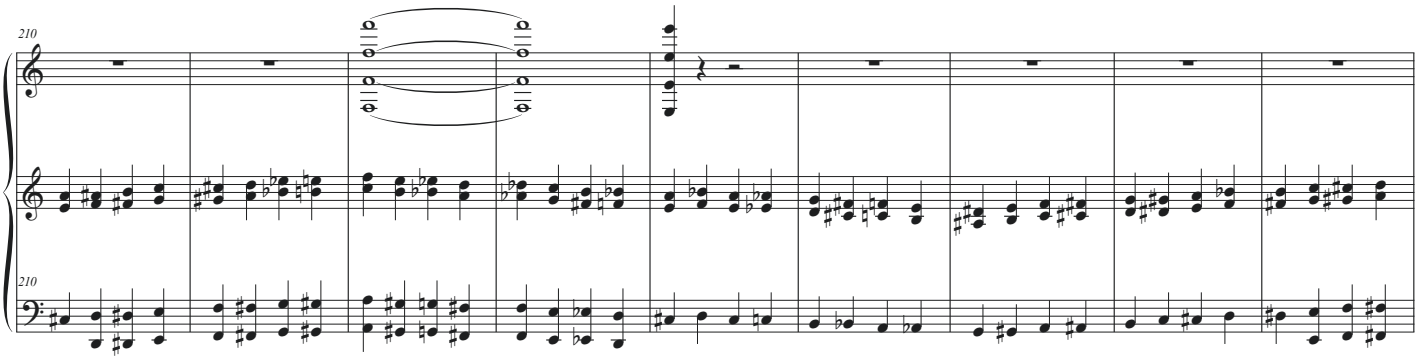

145
145
3
3

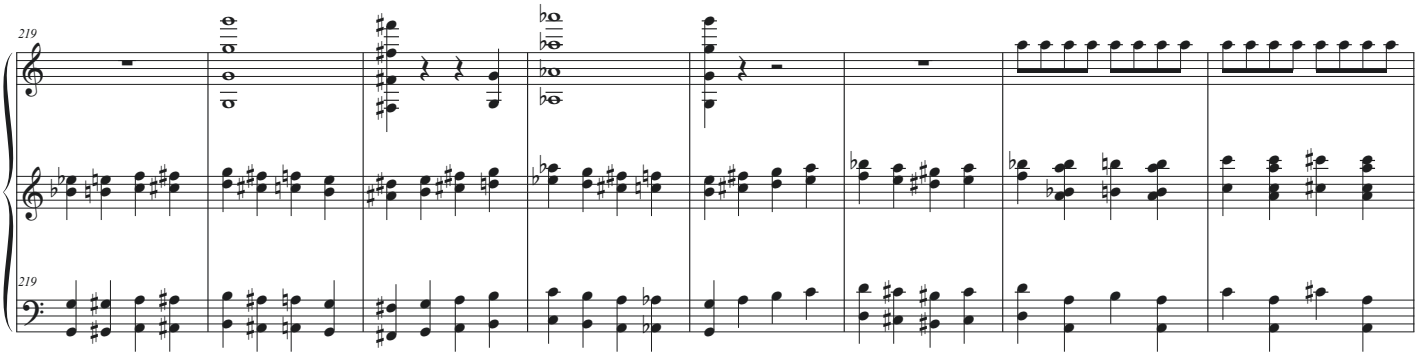

152
152
3
3

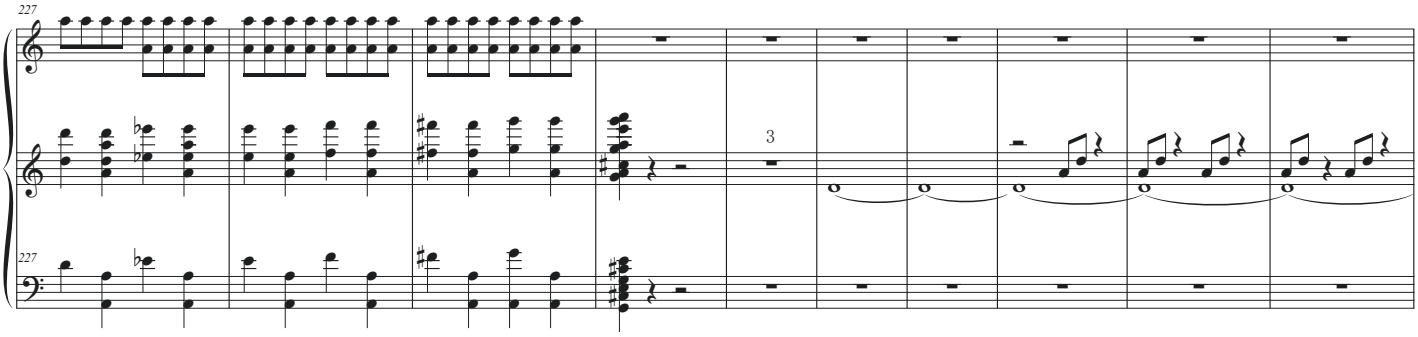

161
161
1.

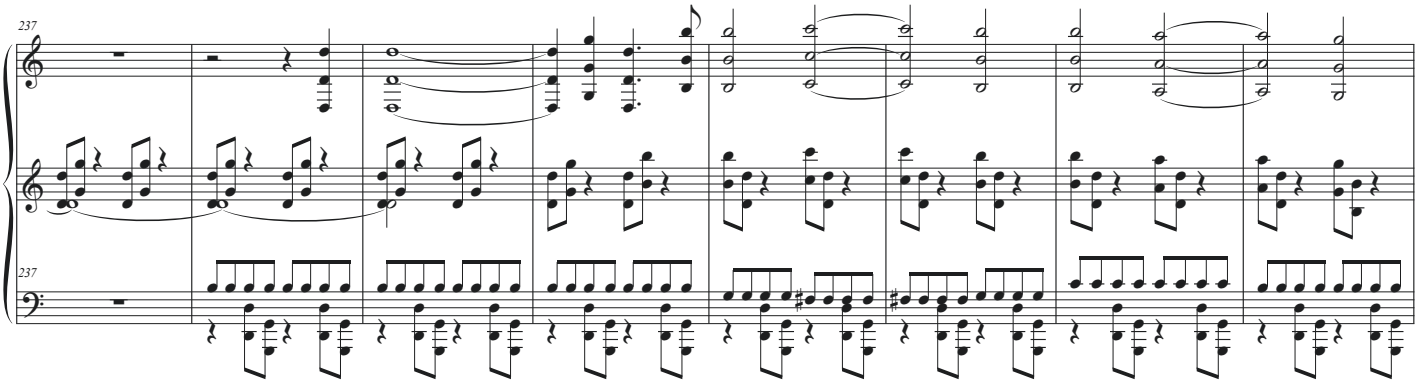

2.
168
168

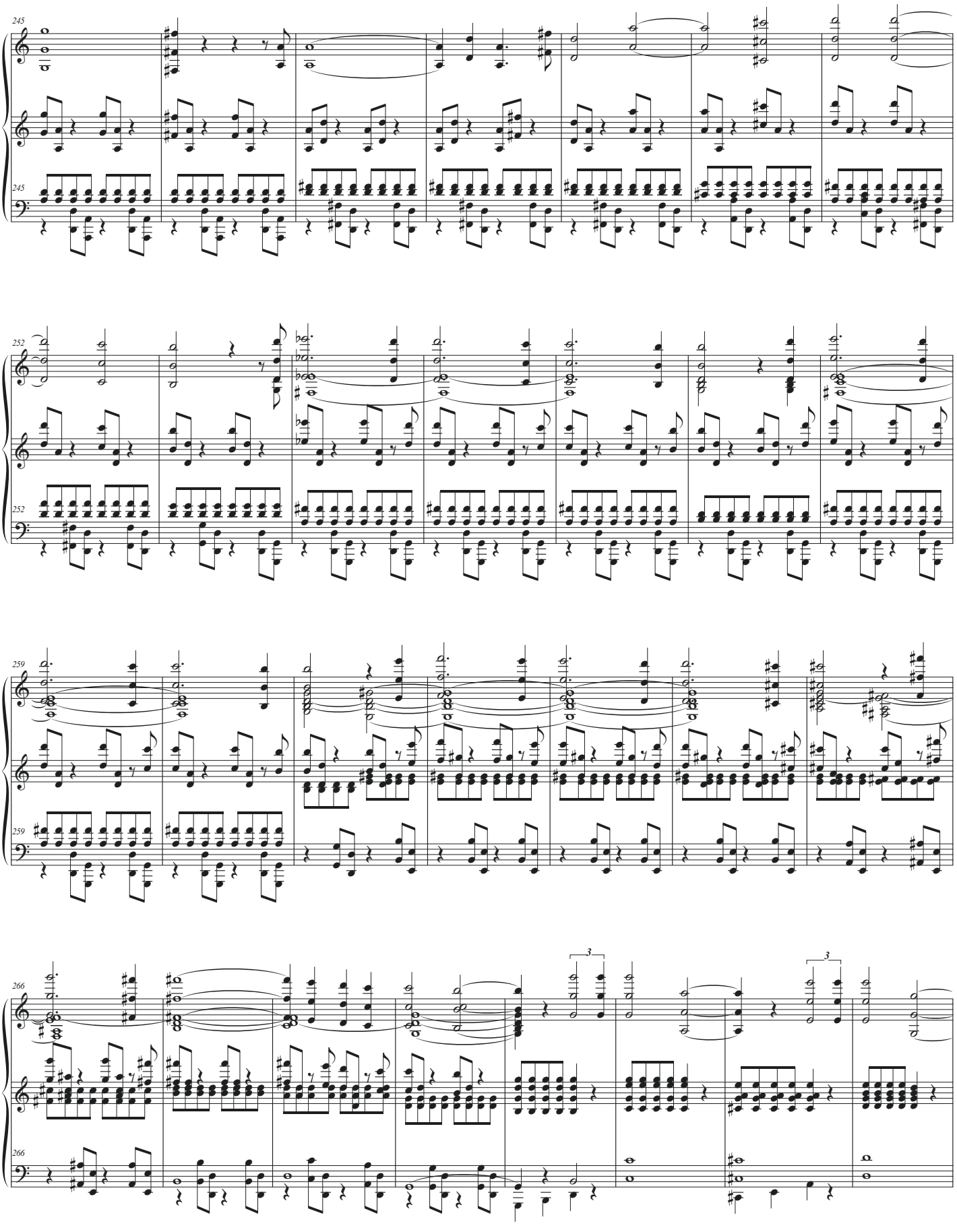

175
183
191
201

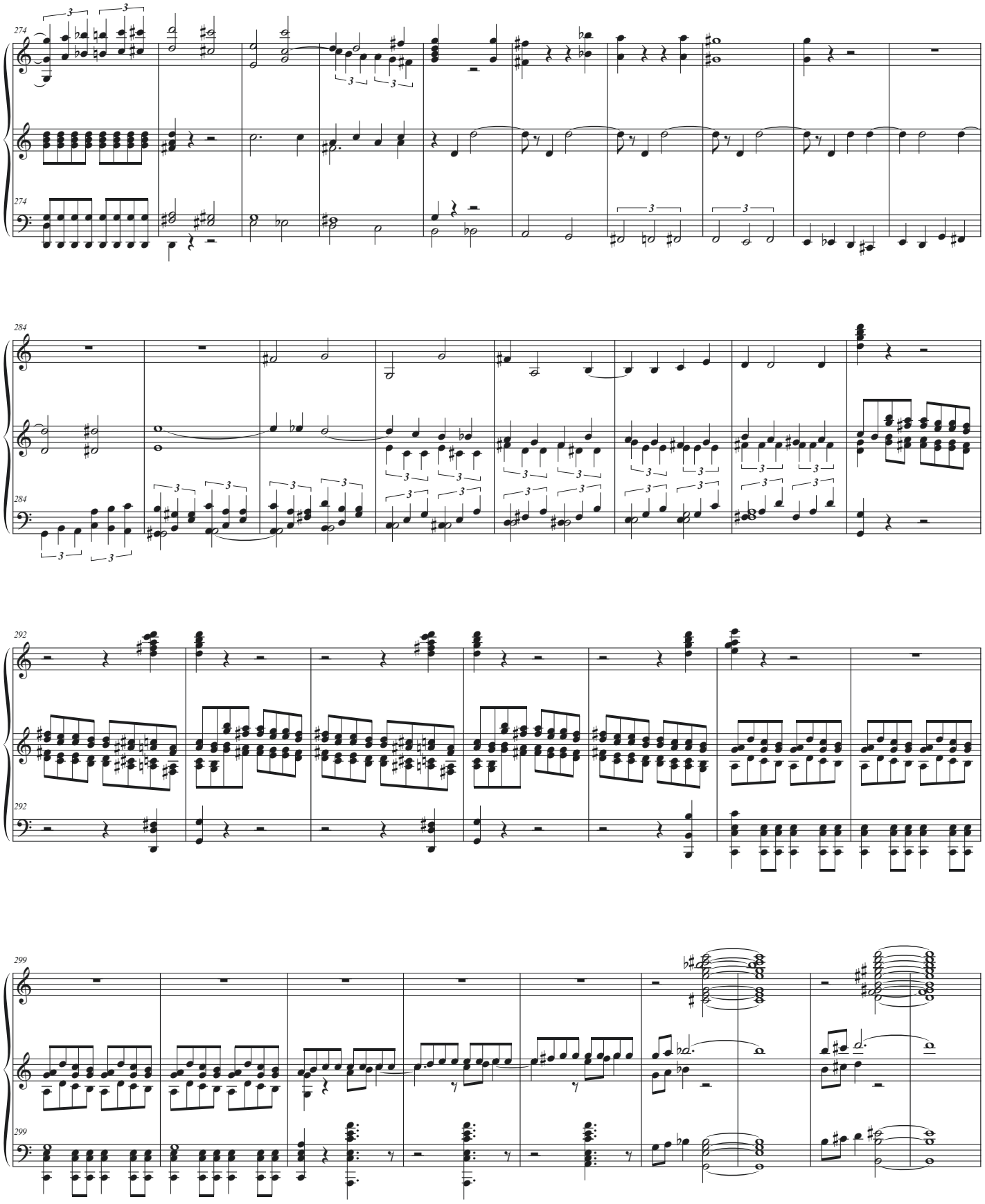

210
210

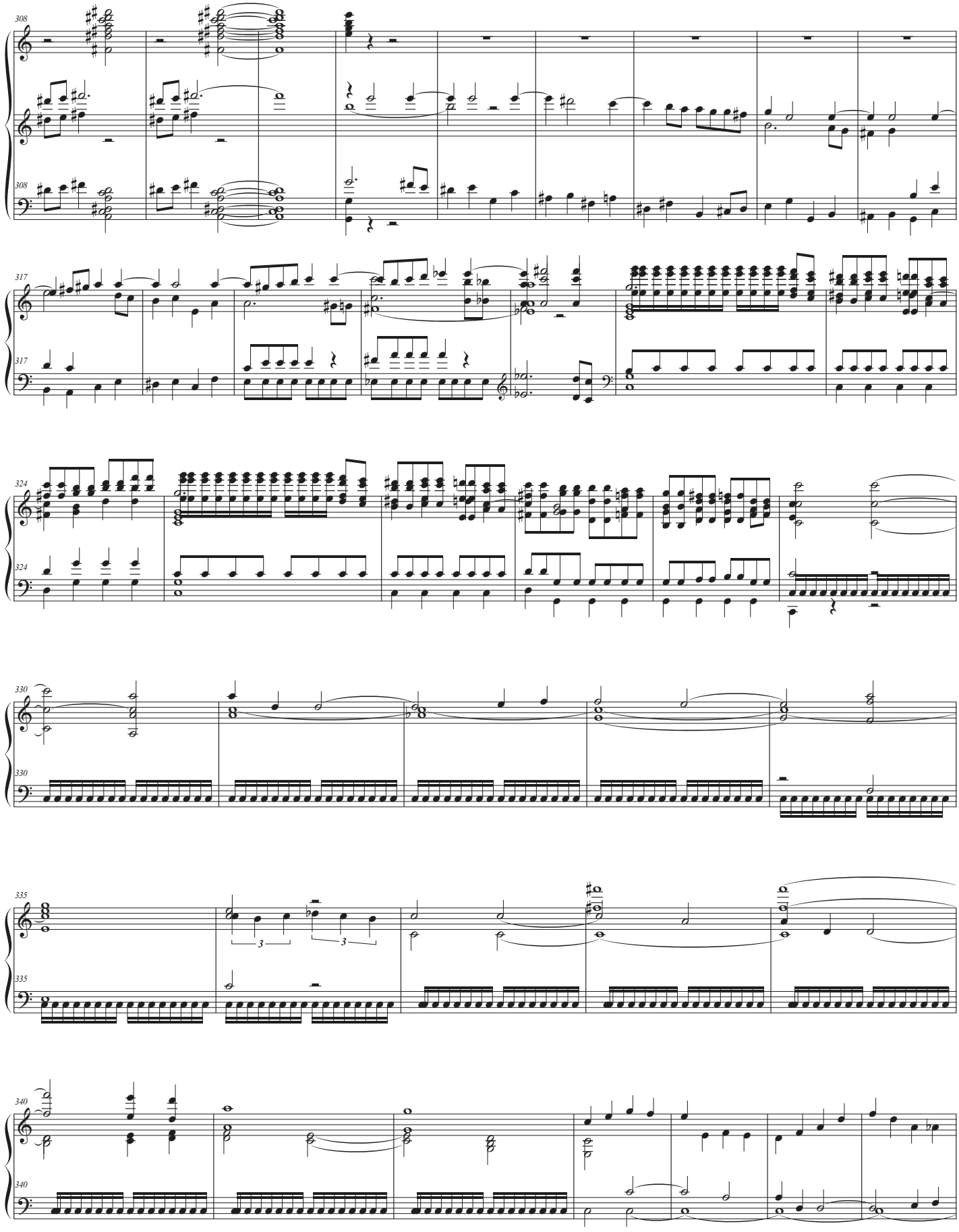

219
219

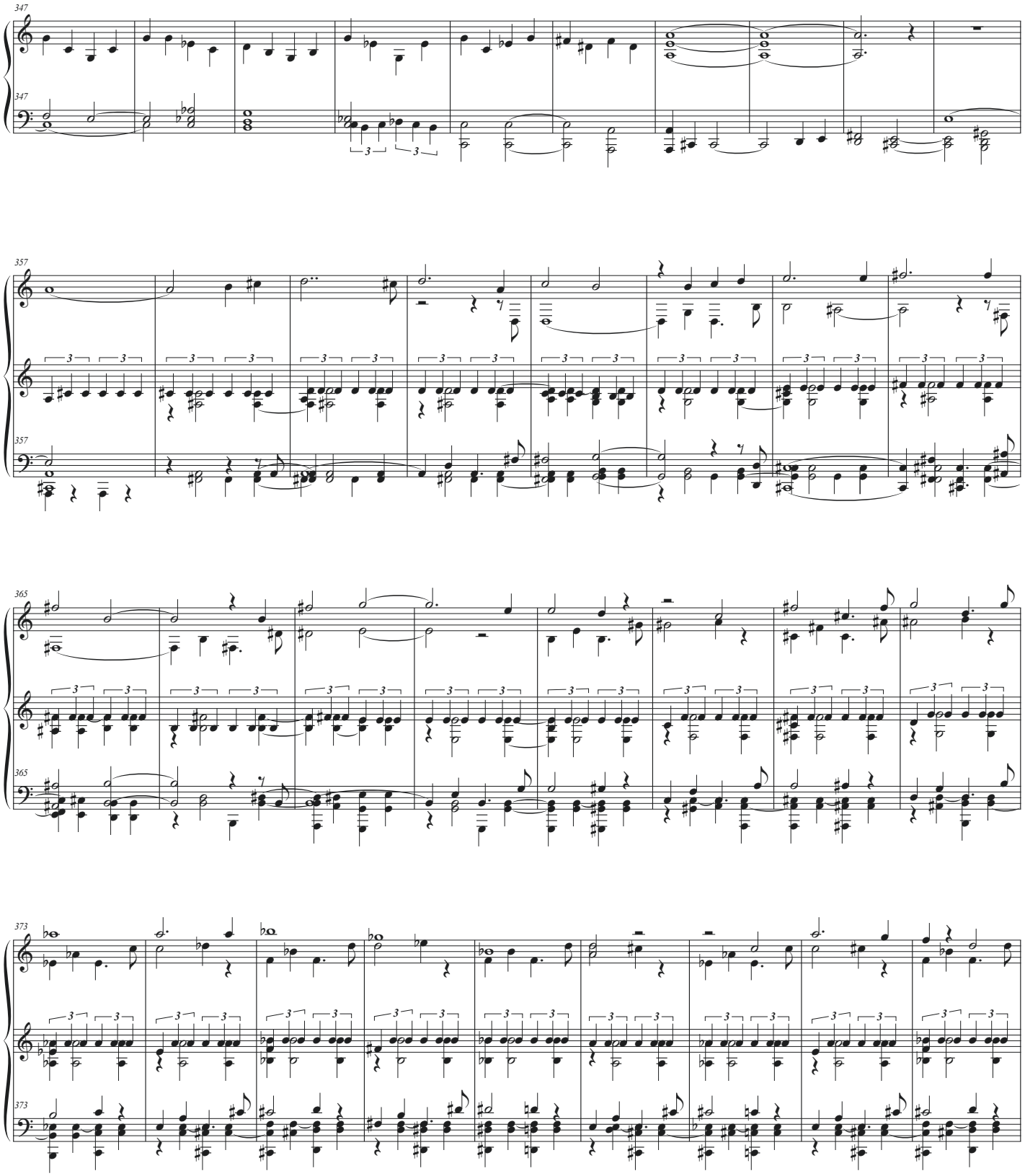

227
3
227

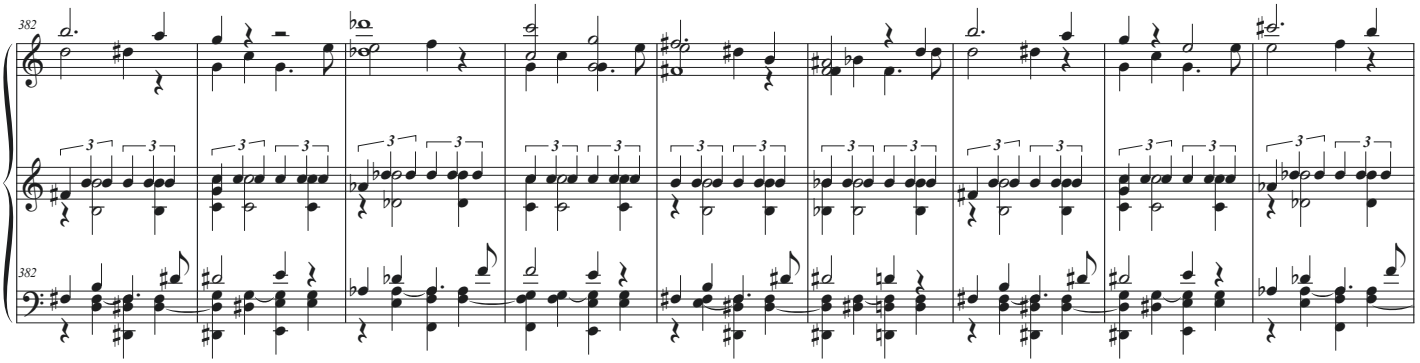

237
237

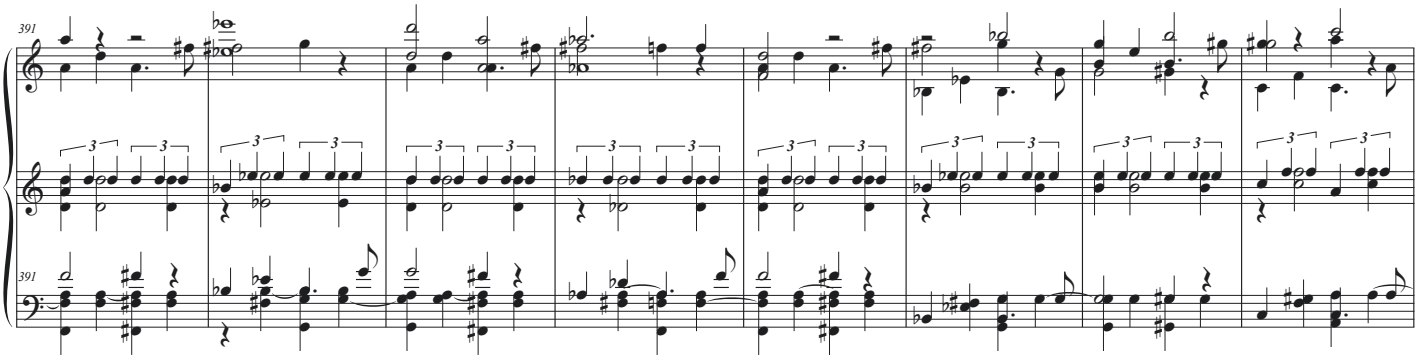

245
245
252
252
259
259
266
266
3
3

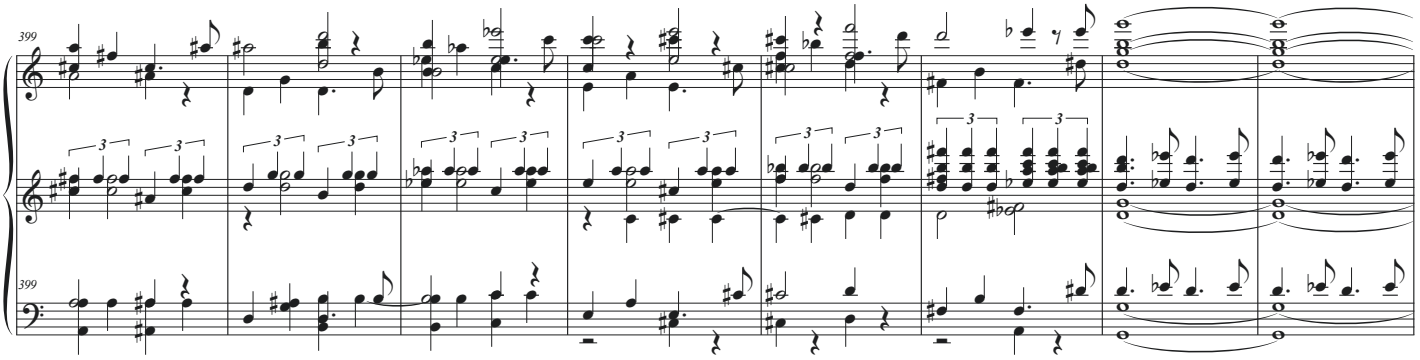

274
284
292
299

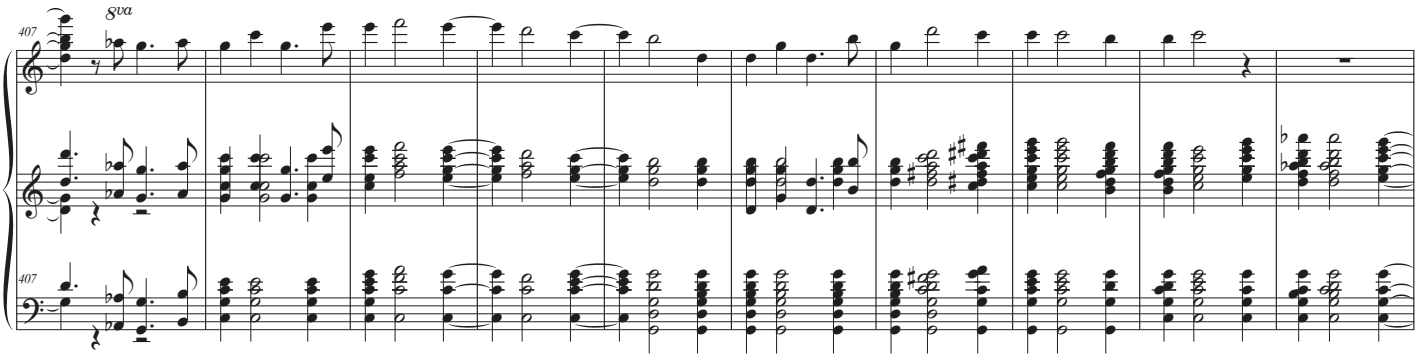

308
317
324
330
335
340

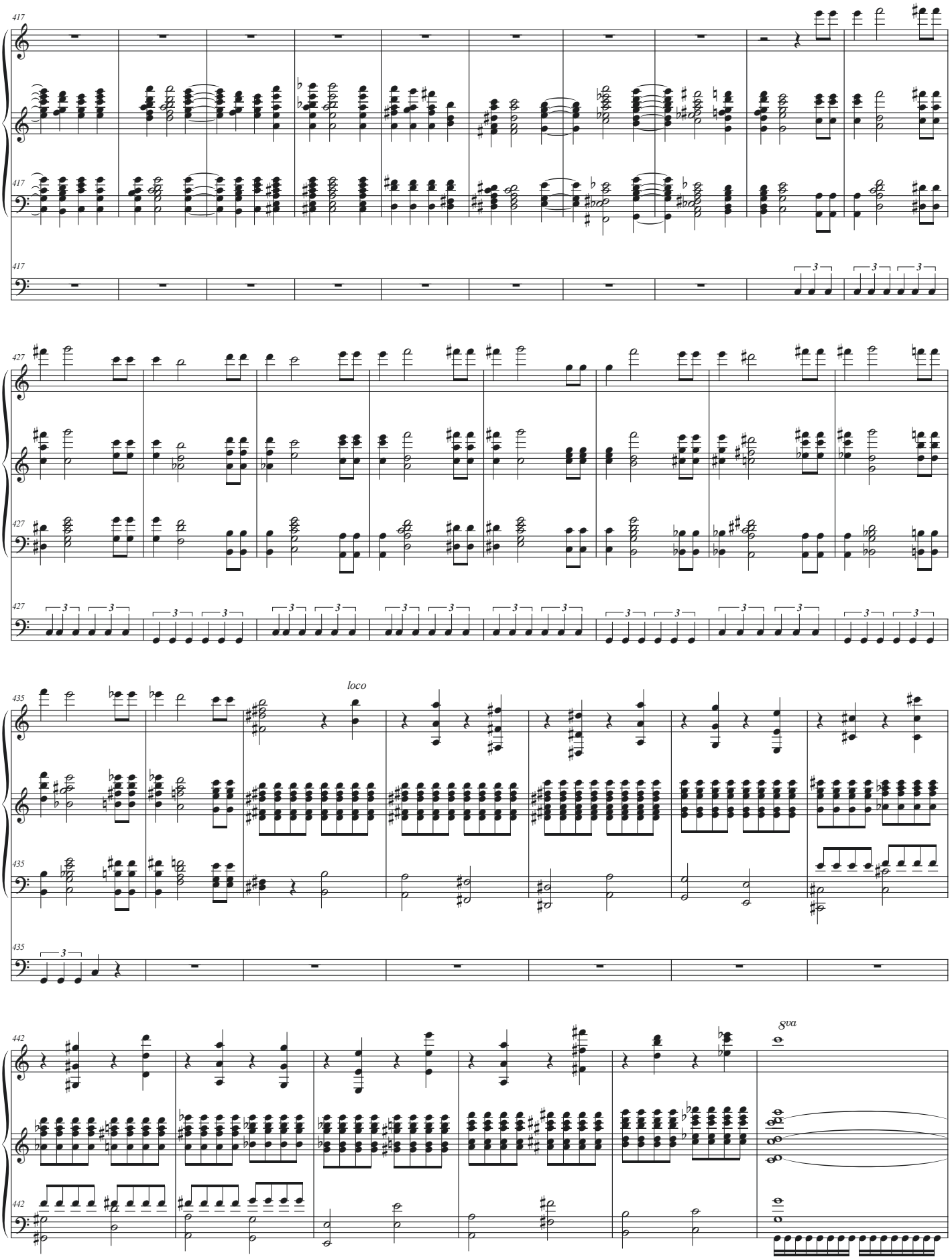

347
347
357
357
365
365
373
373

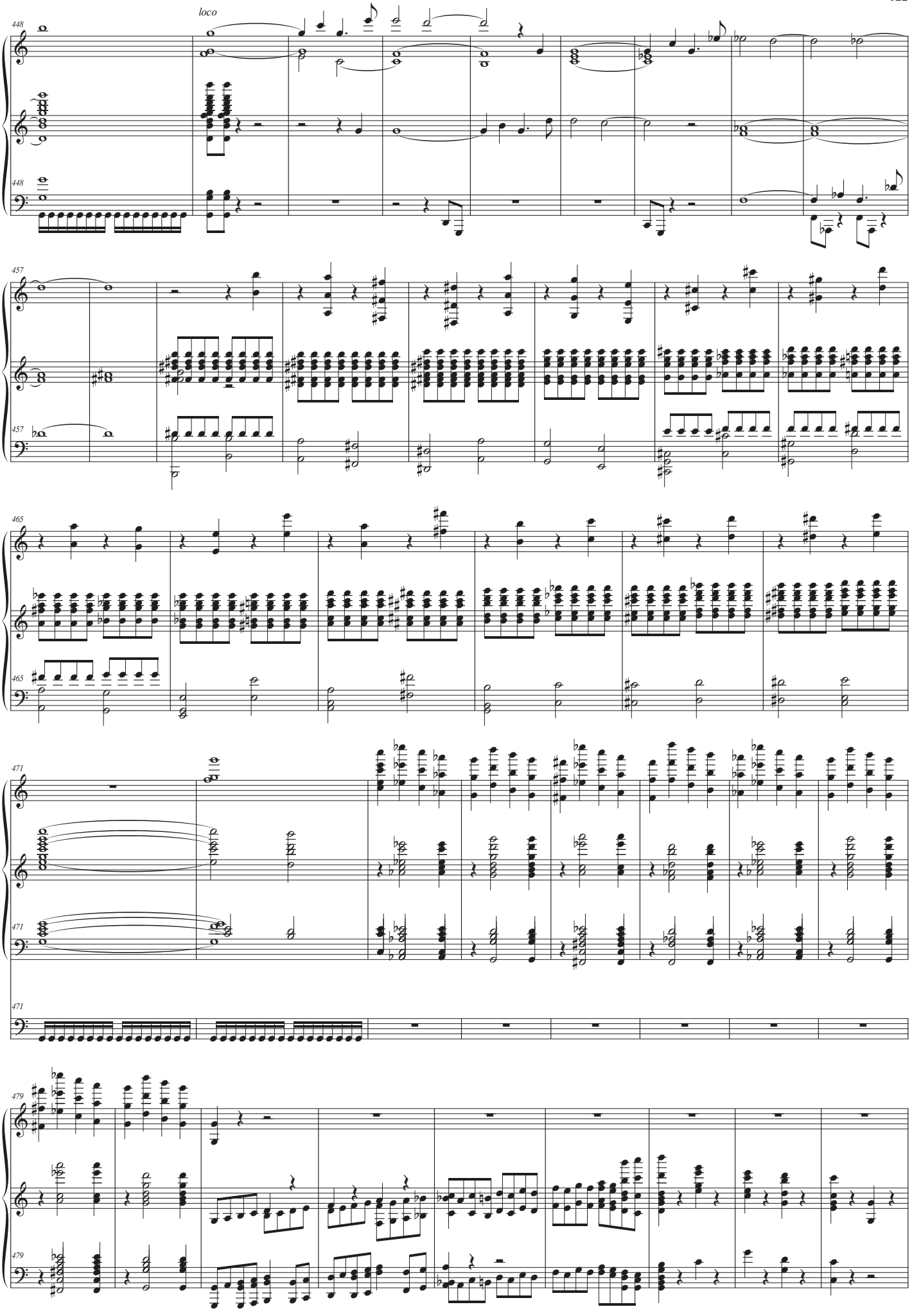

382
382

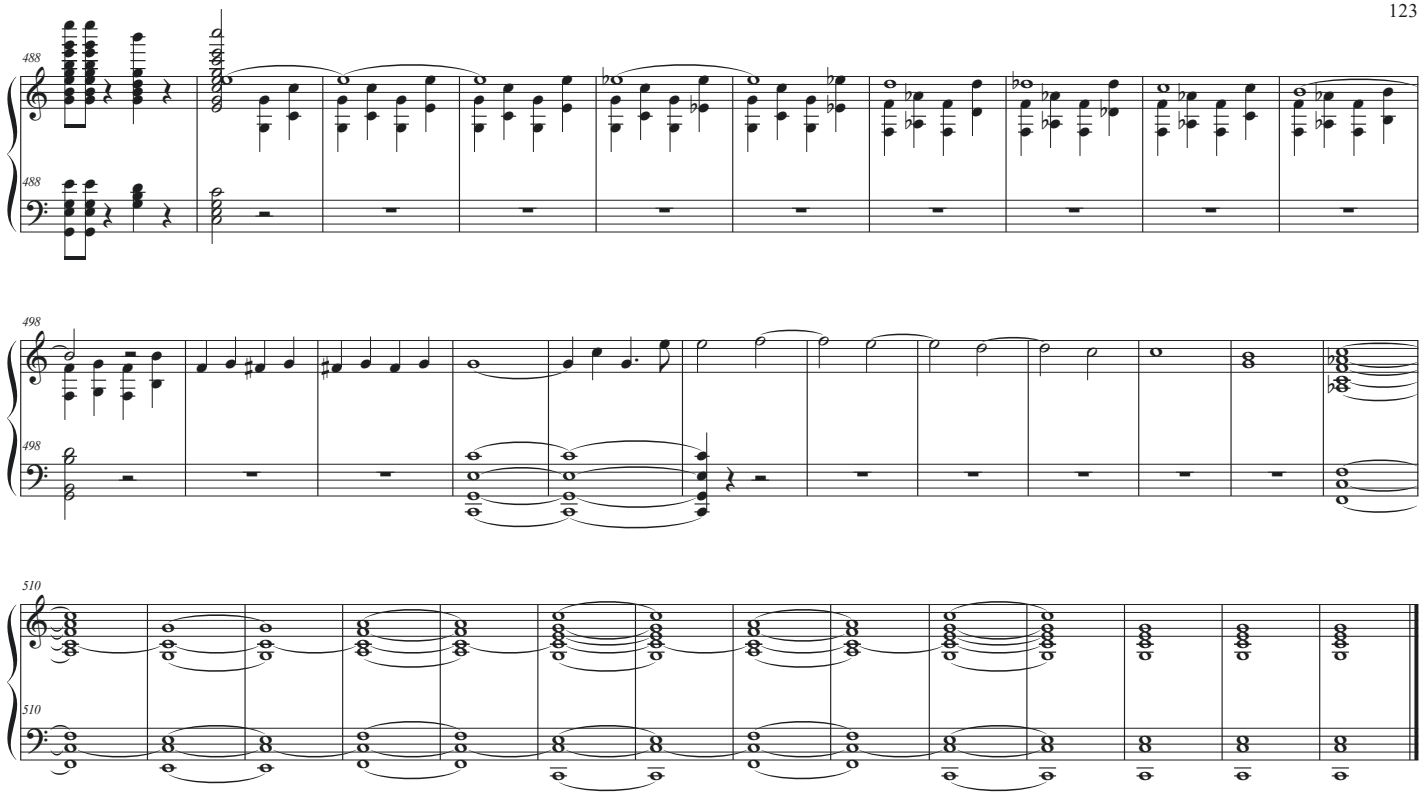

391
391

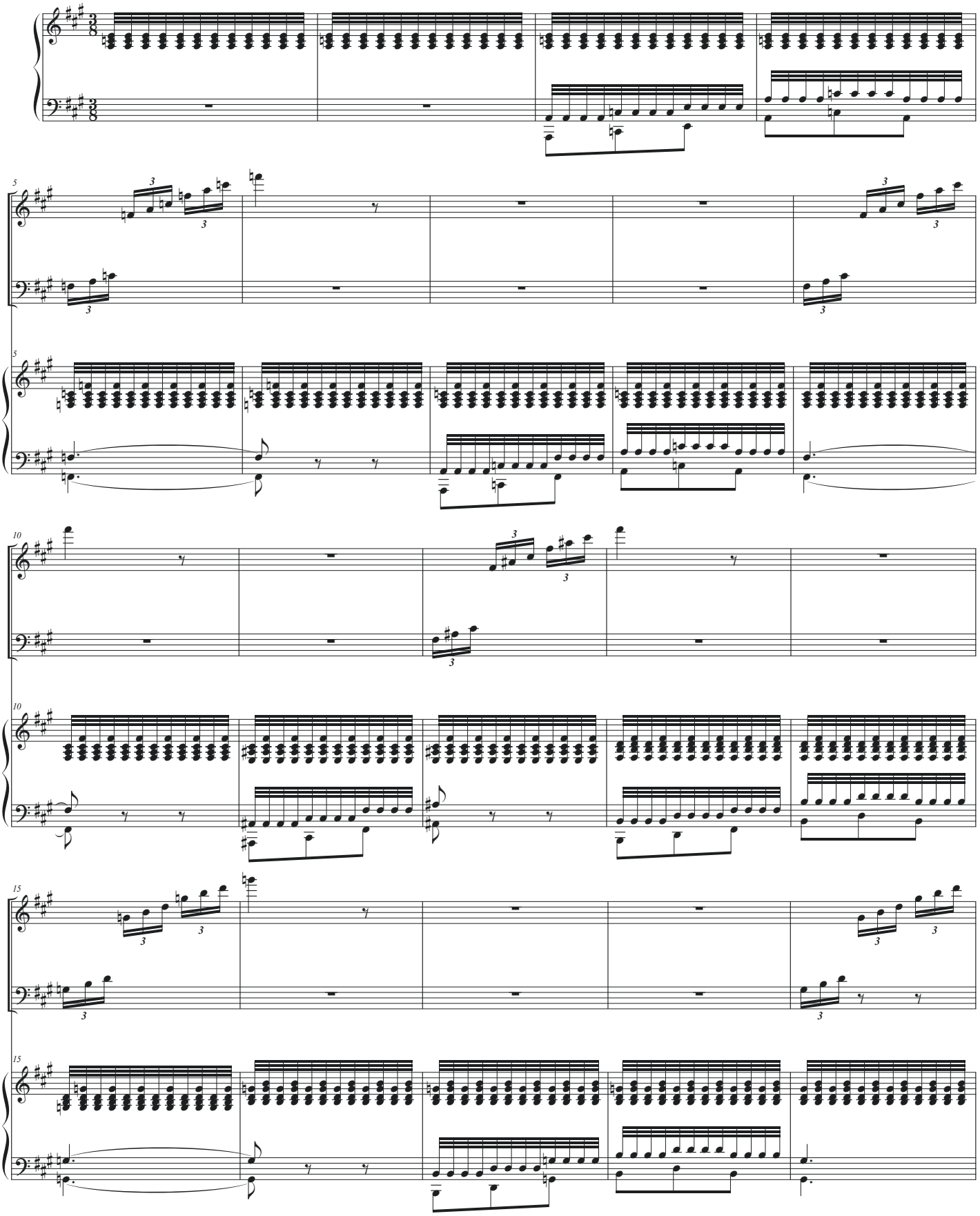

399
399

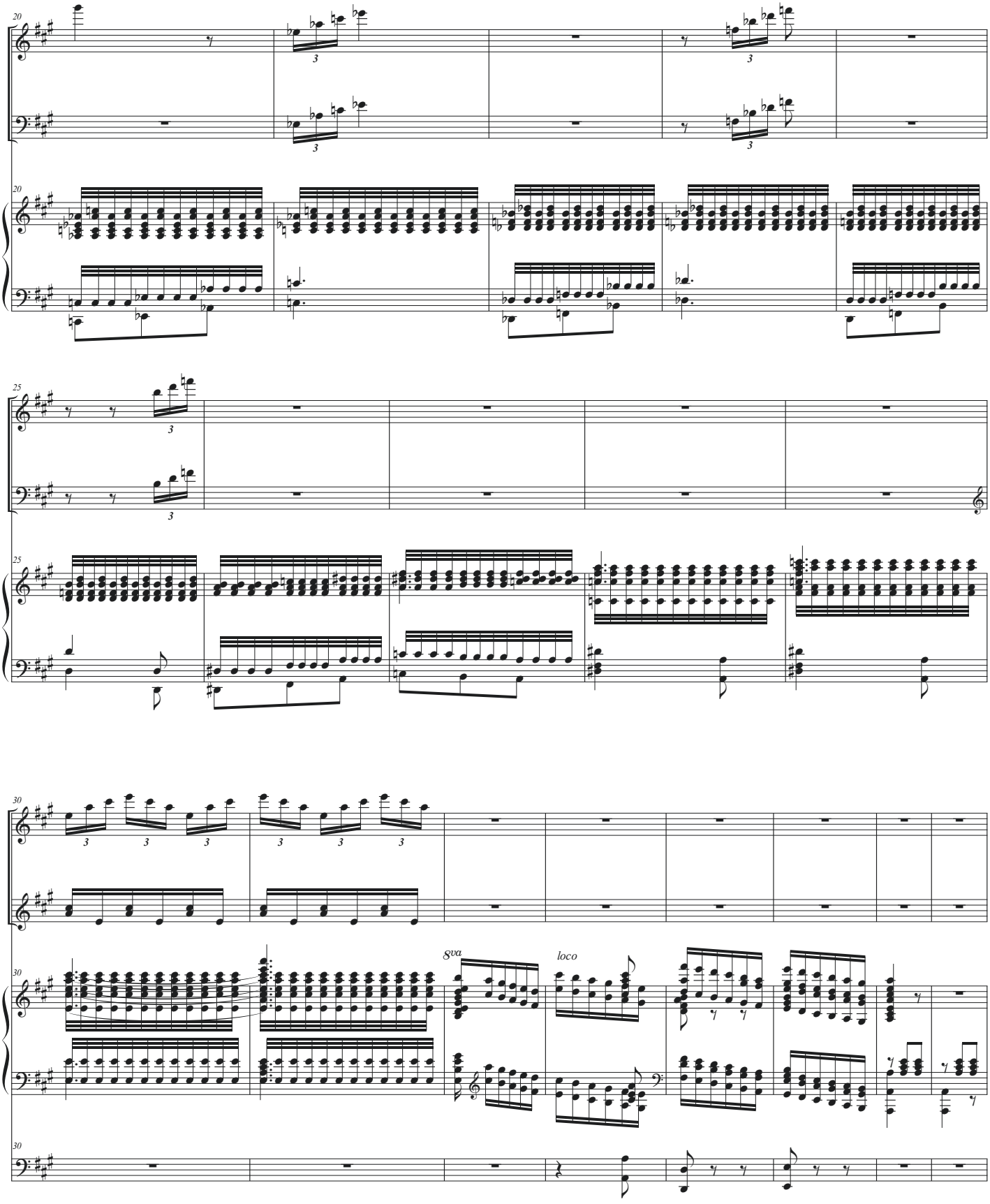

8va
407
407

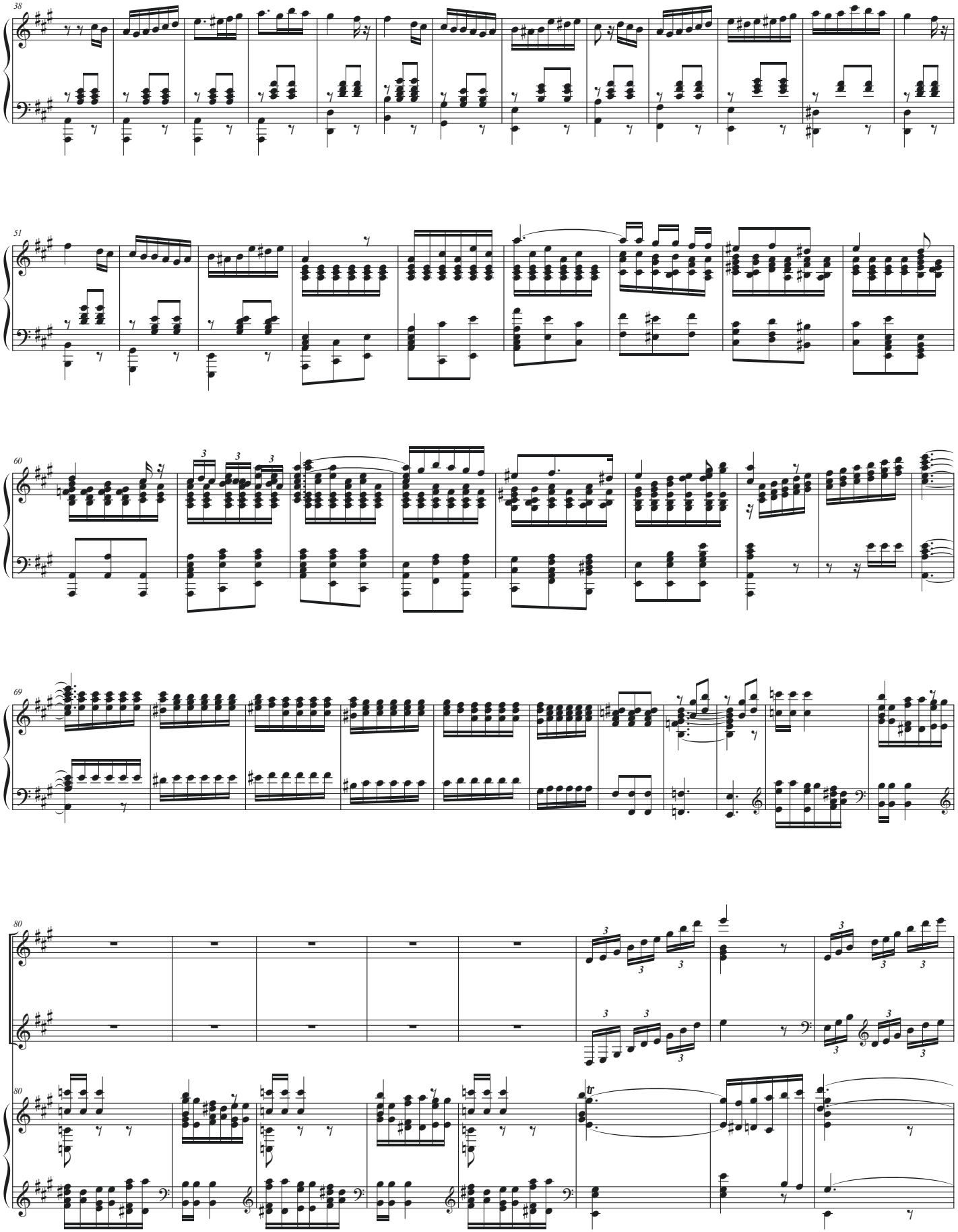

417
427
435
loco
442
8va

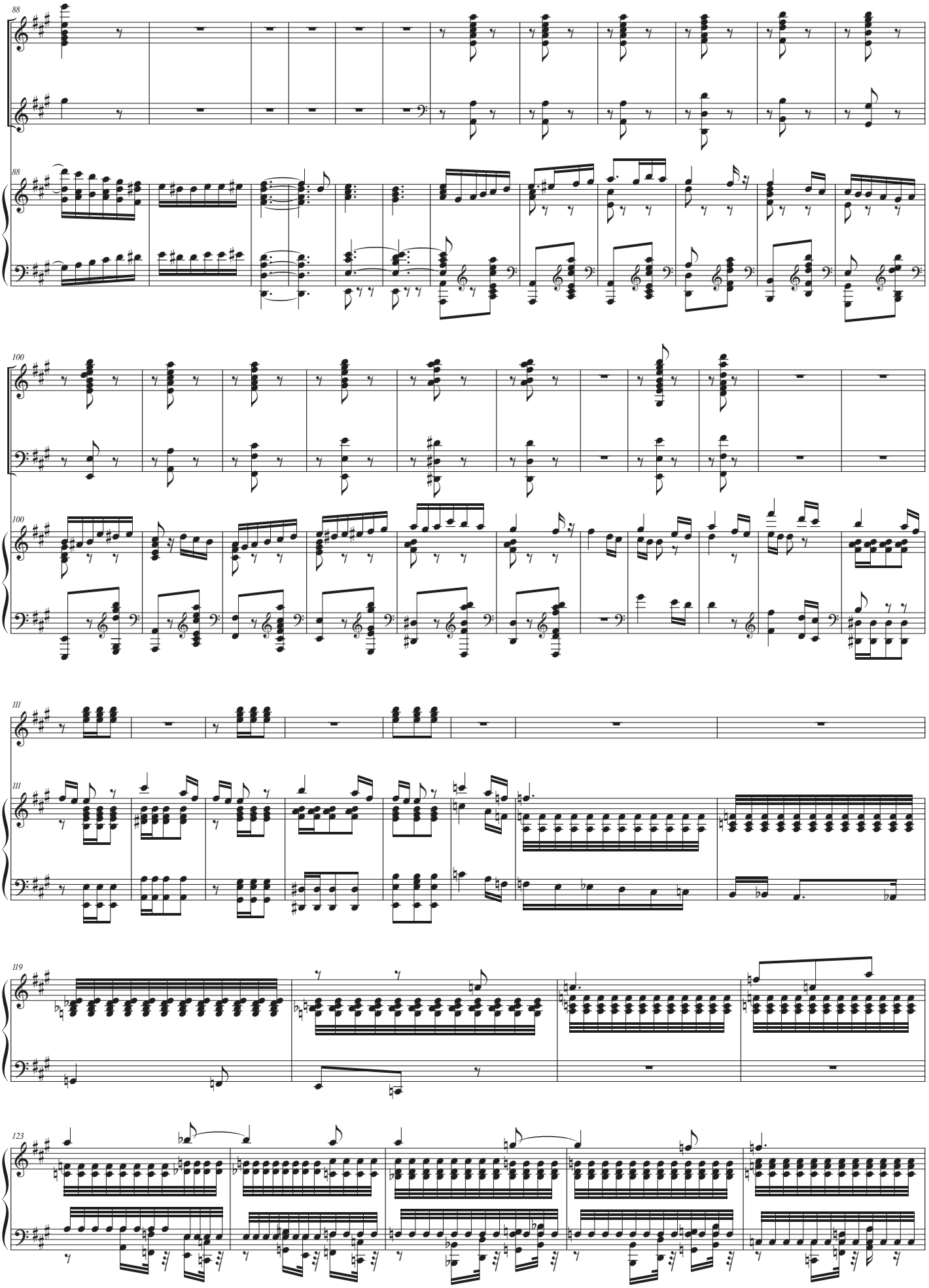

loco
448
457
465
471
479

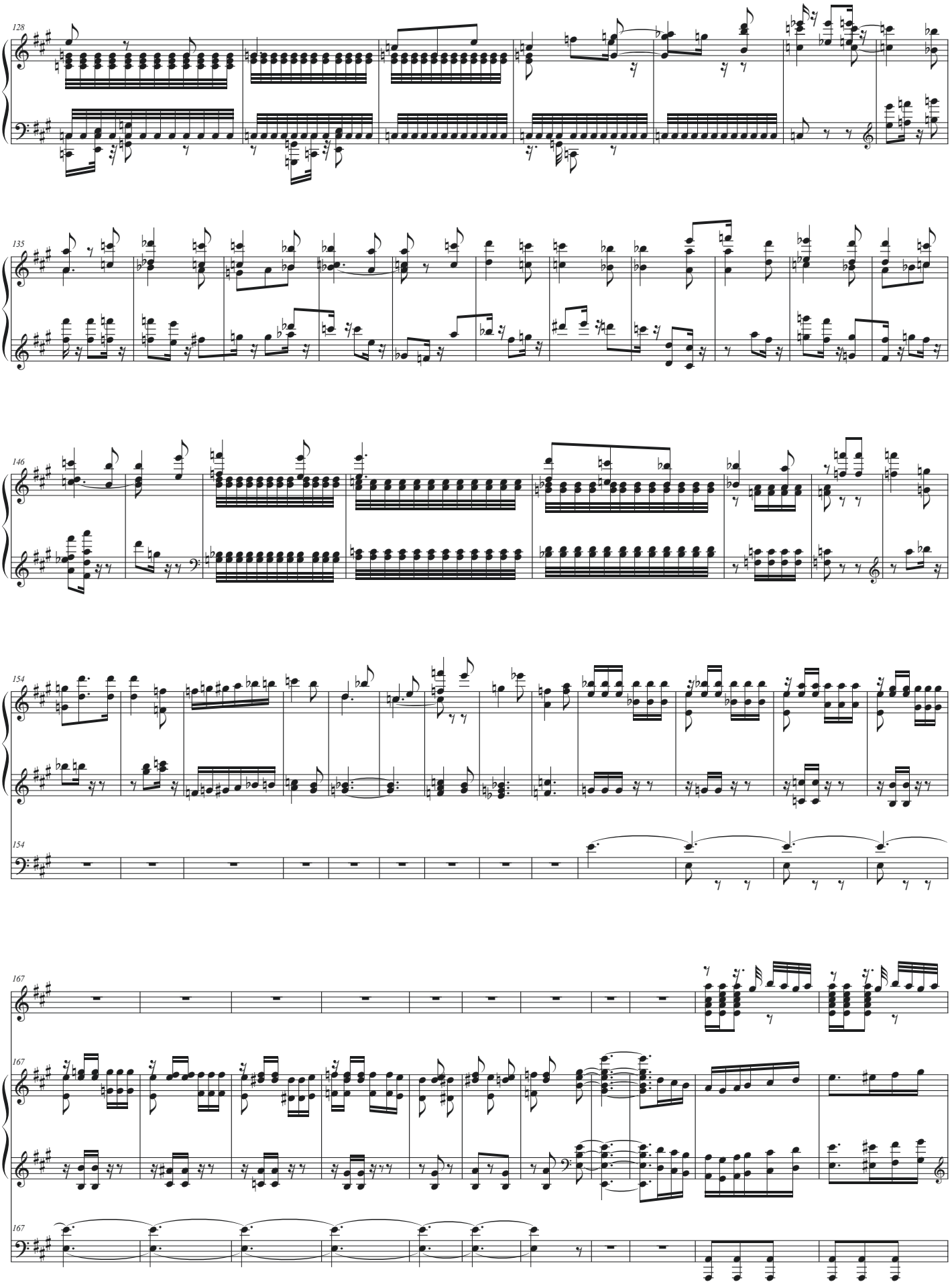

488
488
498
498
510
510

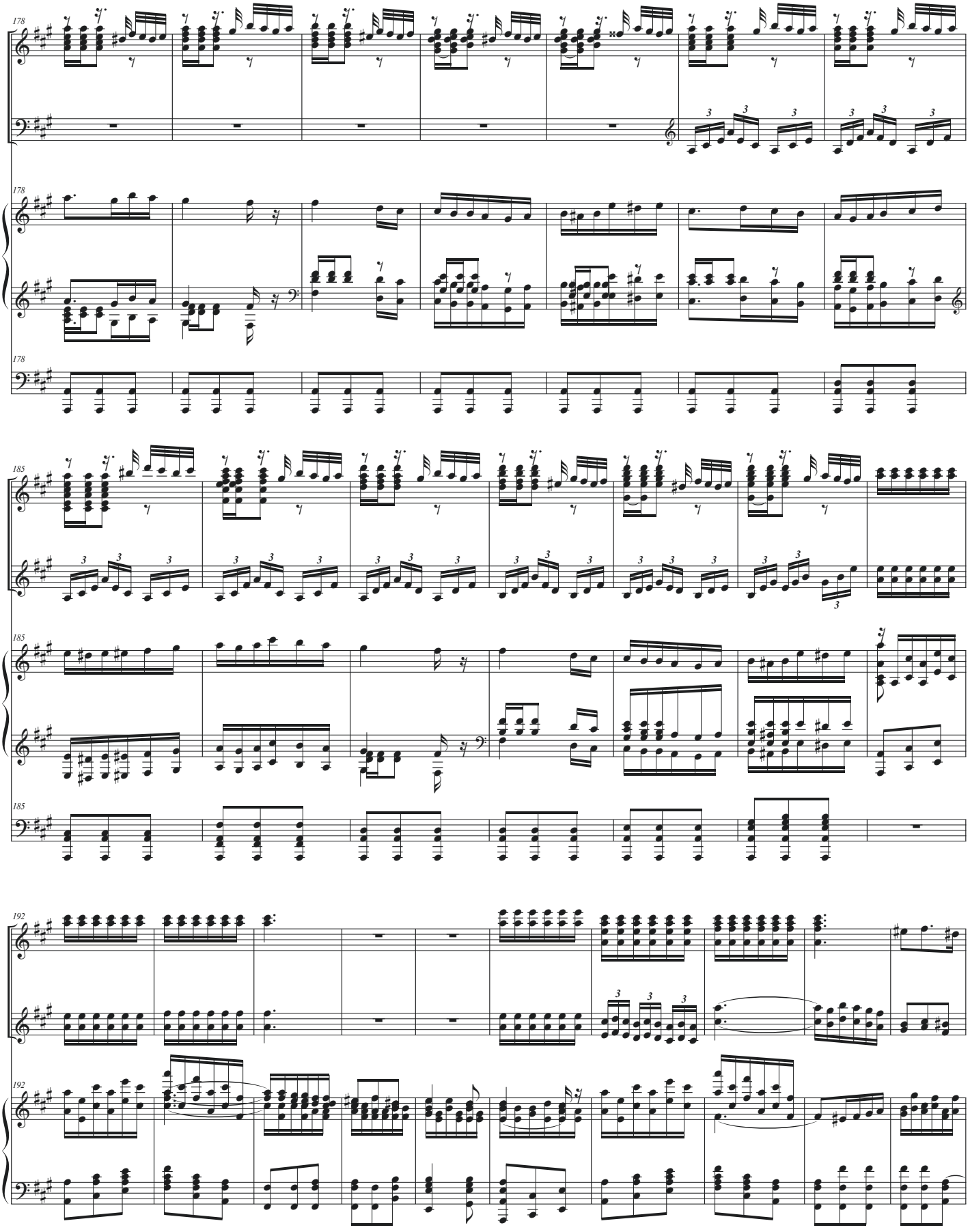


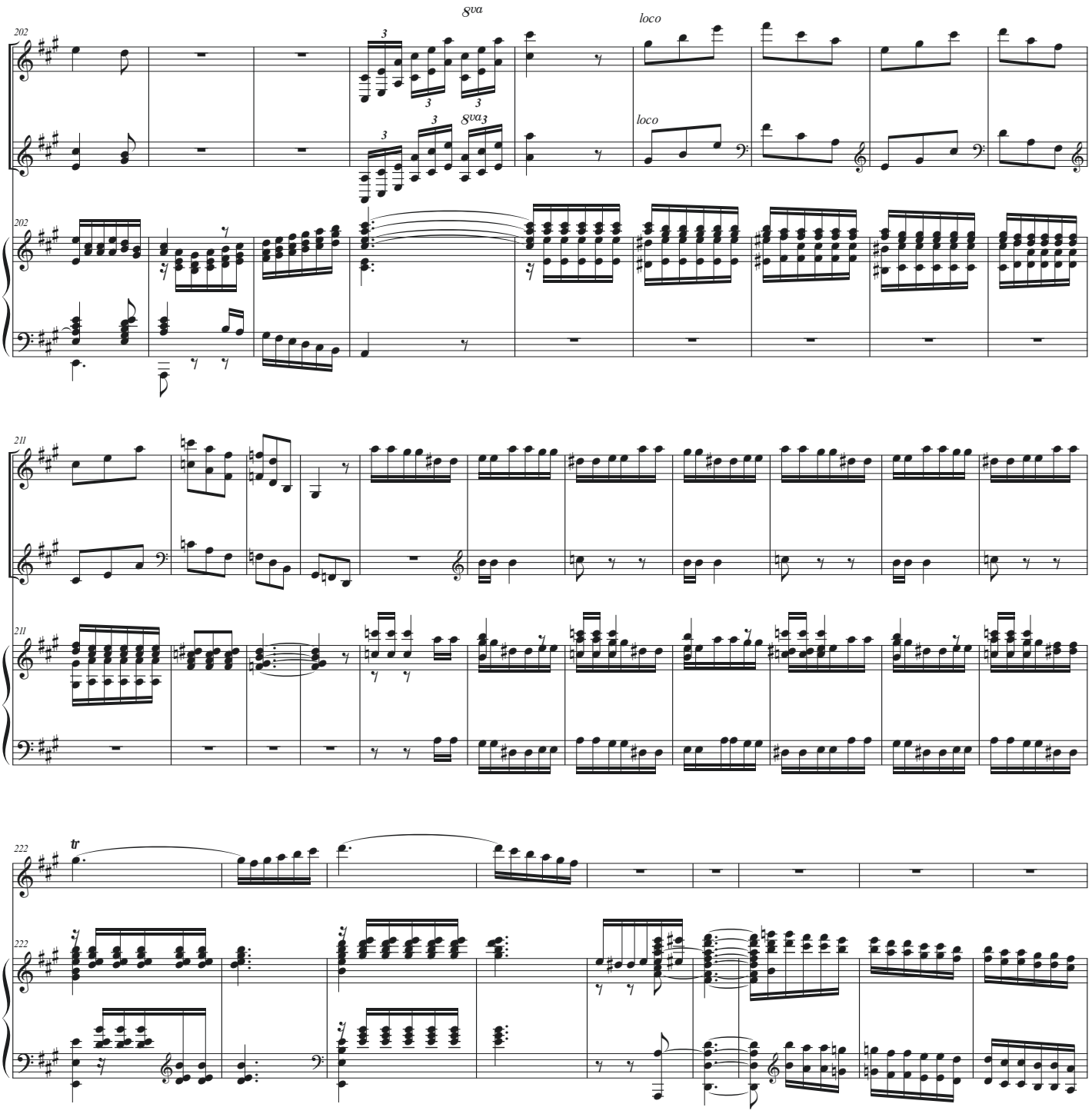

20
3
3
20
25
3
3
25
30
3
3
3
3
3
3
8va
loco
30
30

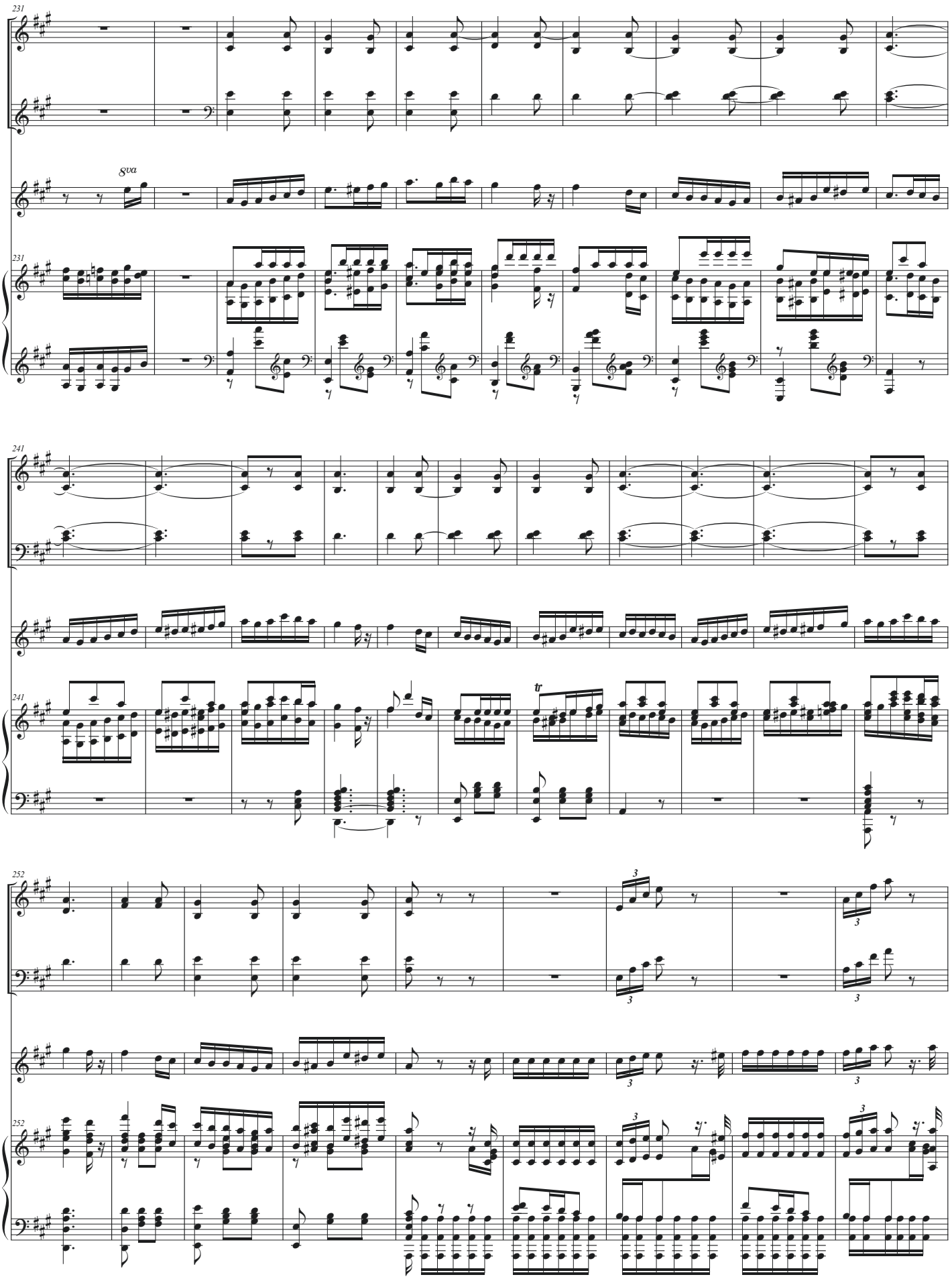

38
51
60
69
80
80
tr

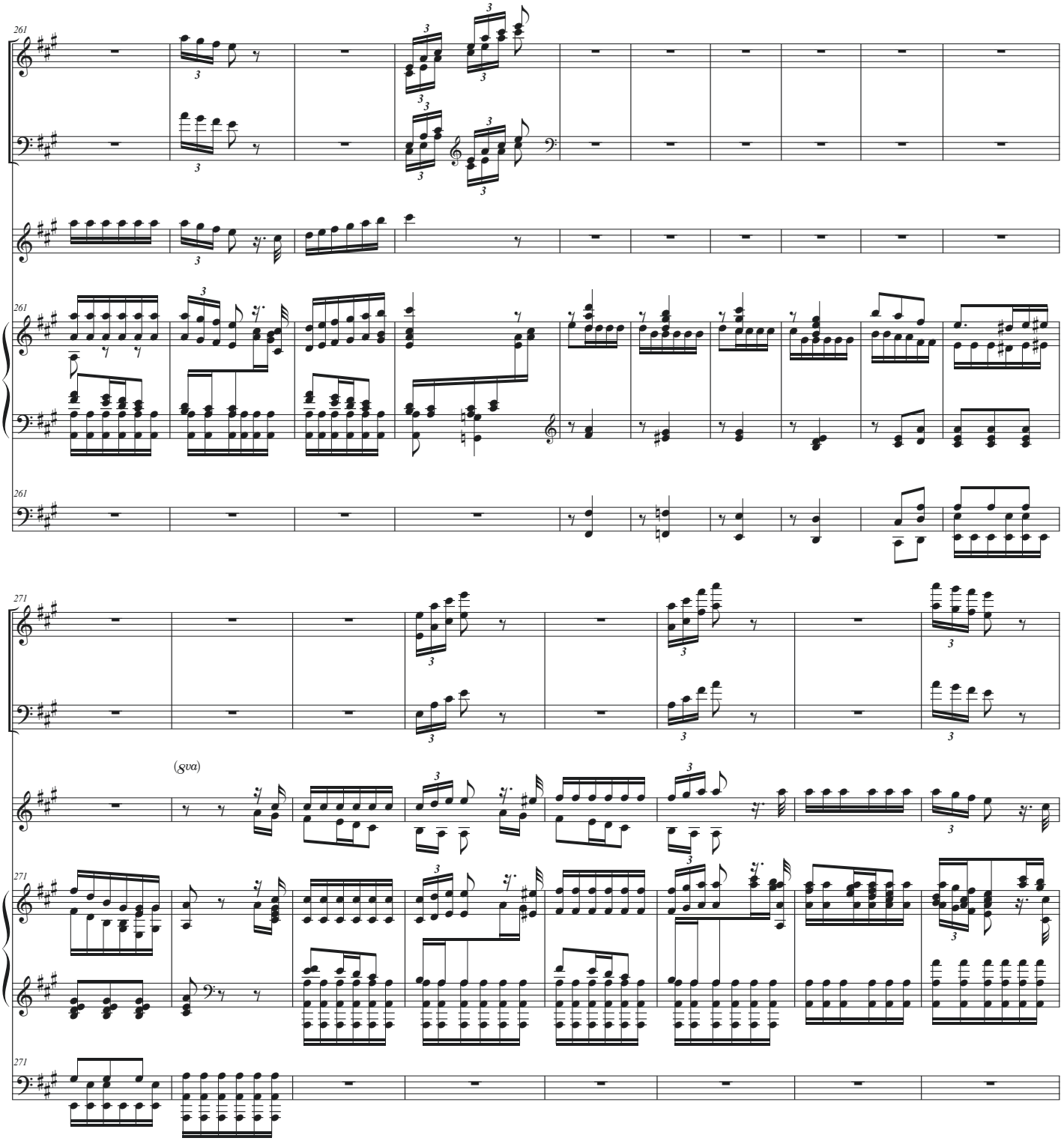

88
88
100
100
111
111
119
123

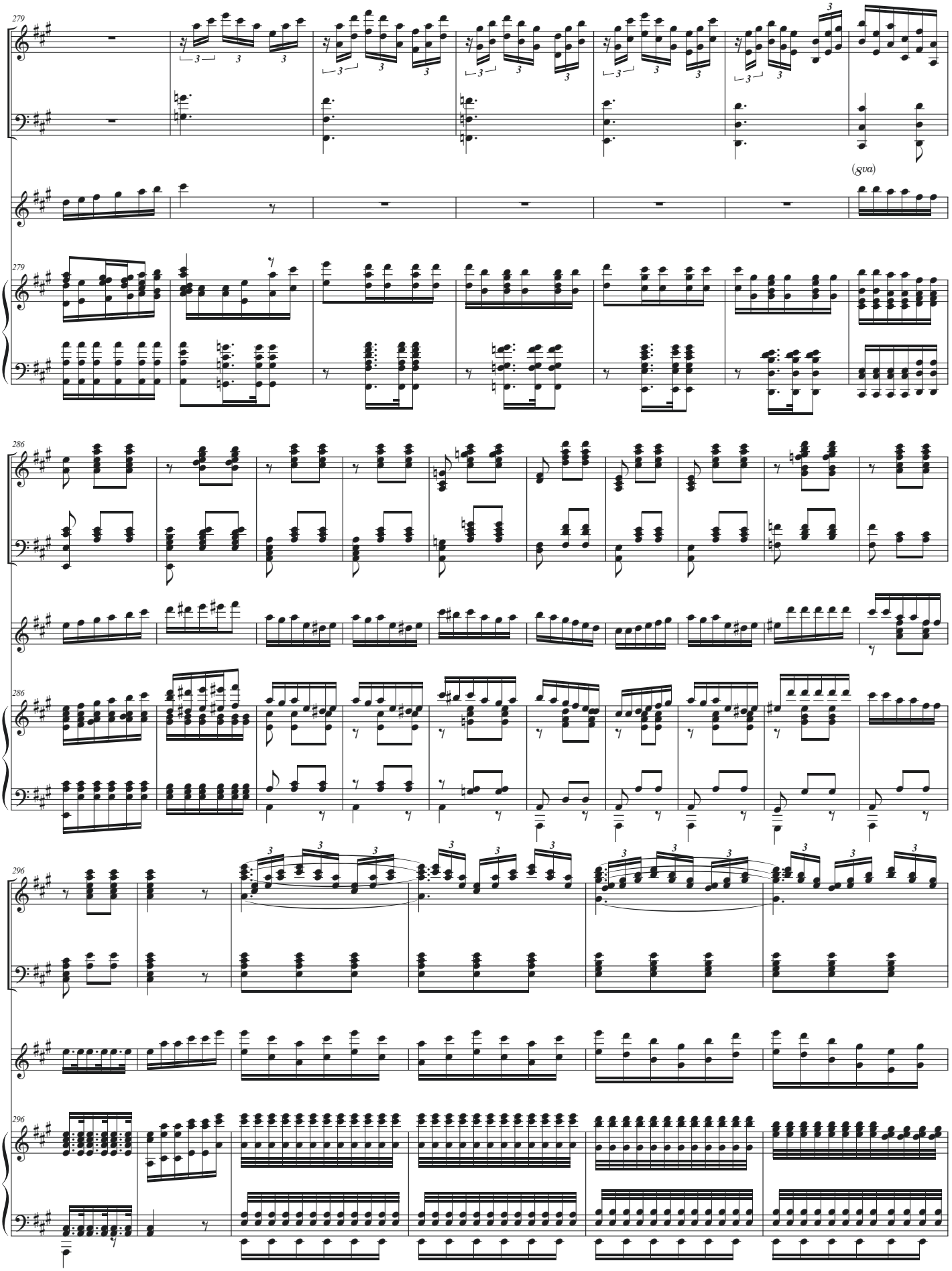

128
135
146
154
154
167
167
167

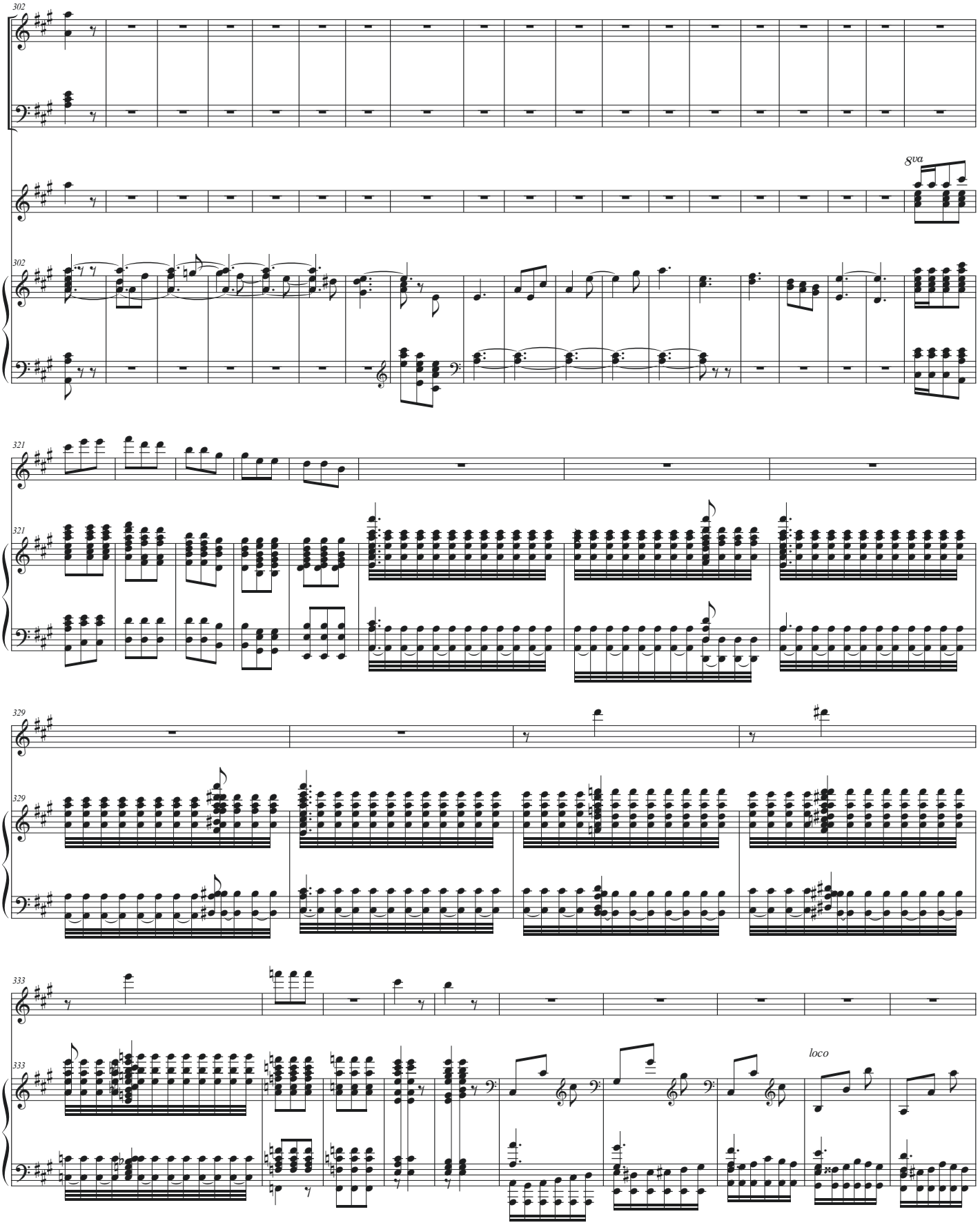

178
178
178
185
185
185
192
192

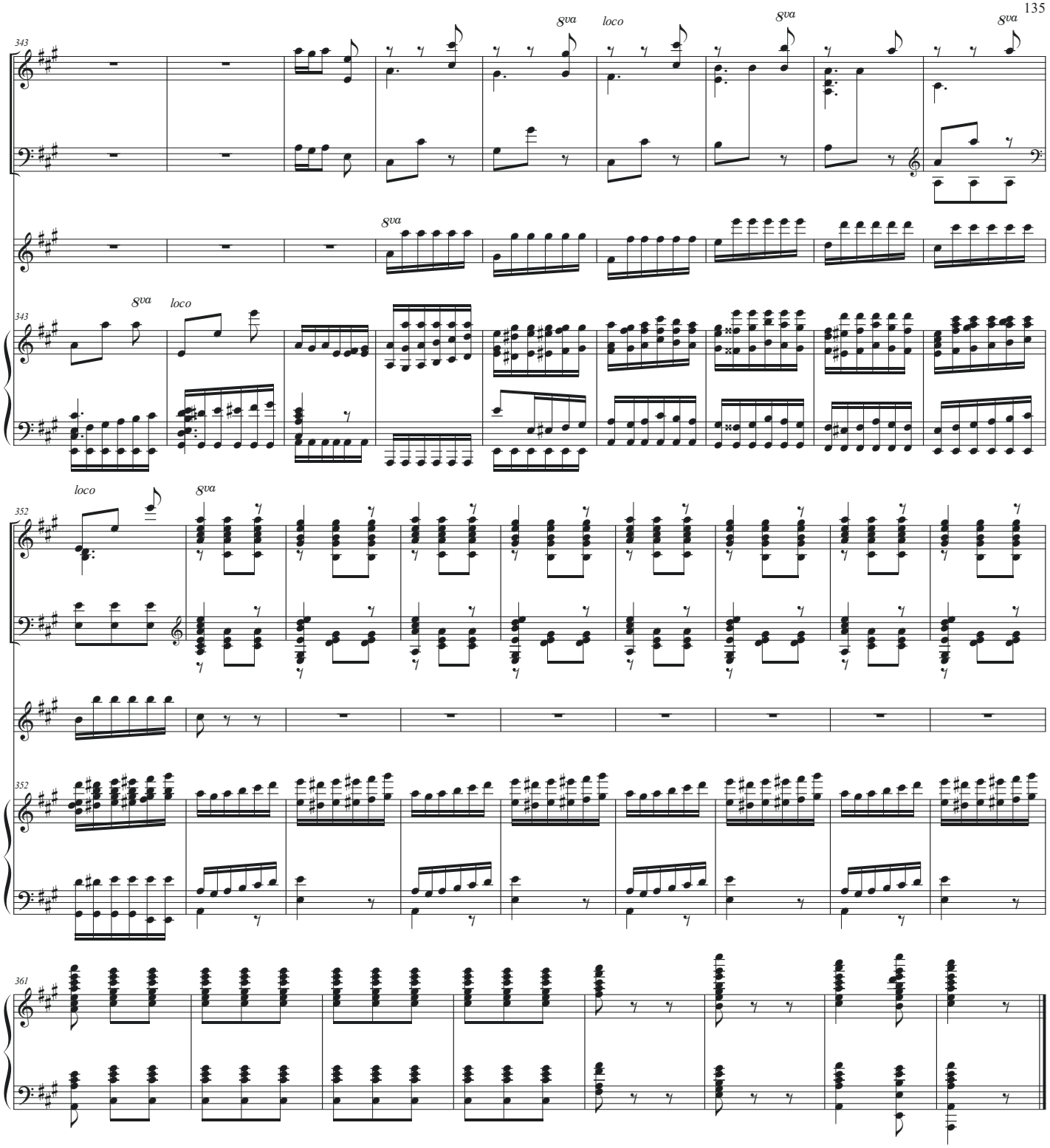

8va
loco
8va
loco
202
202
211
211
222
222
tr

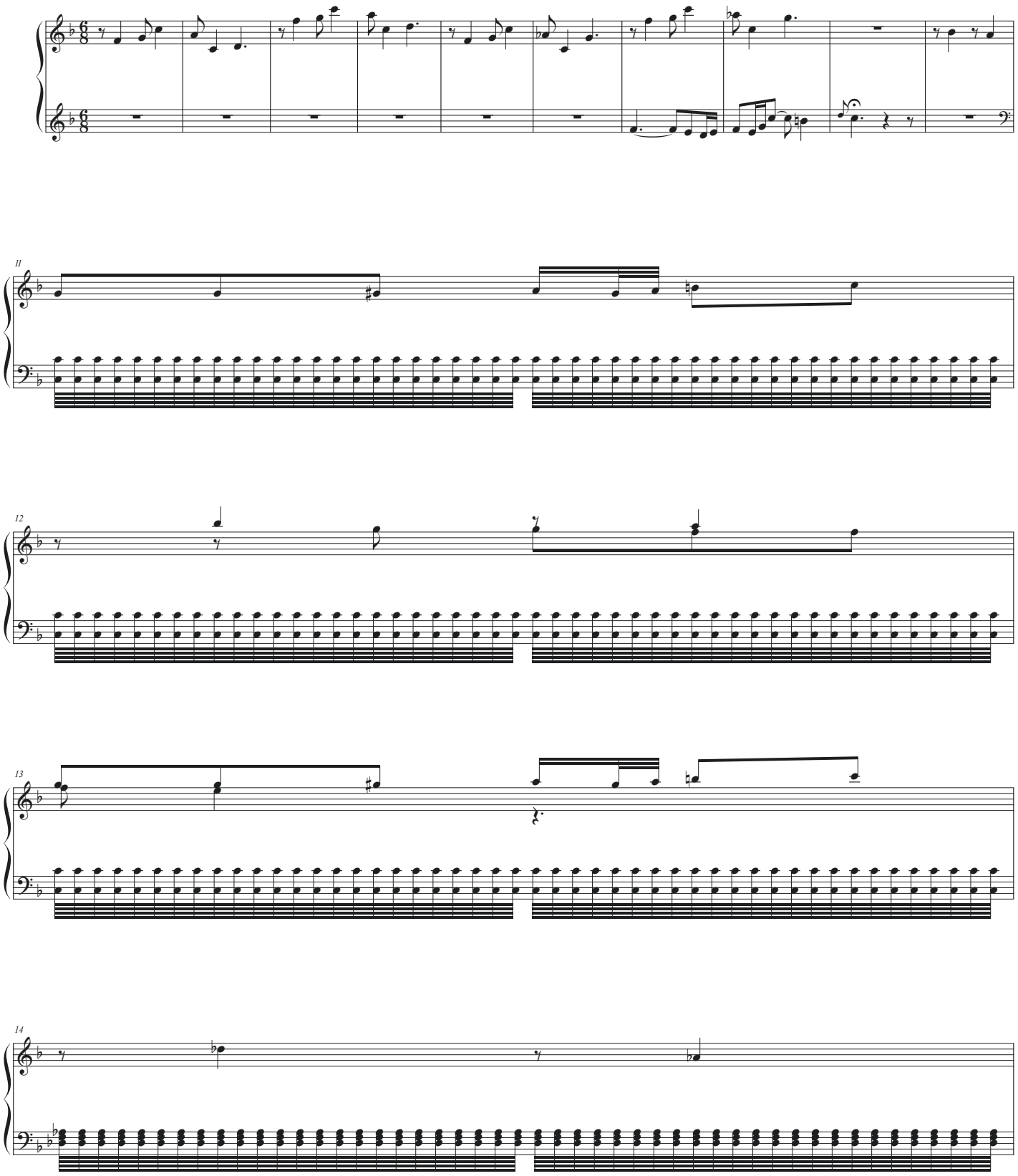

231
8va
231
241
241
tr
252
252

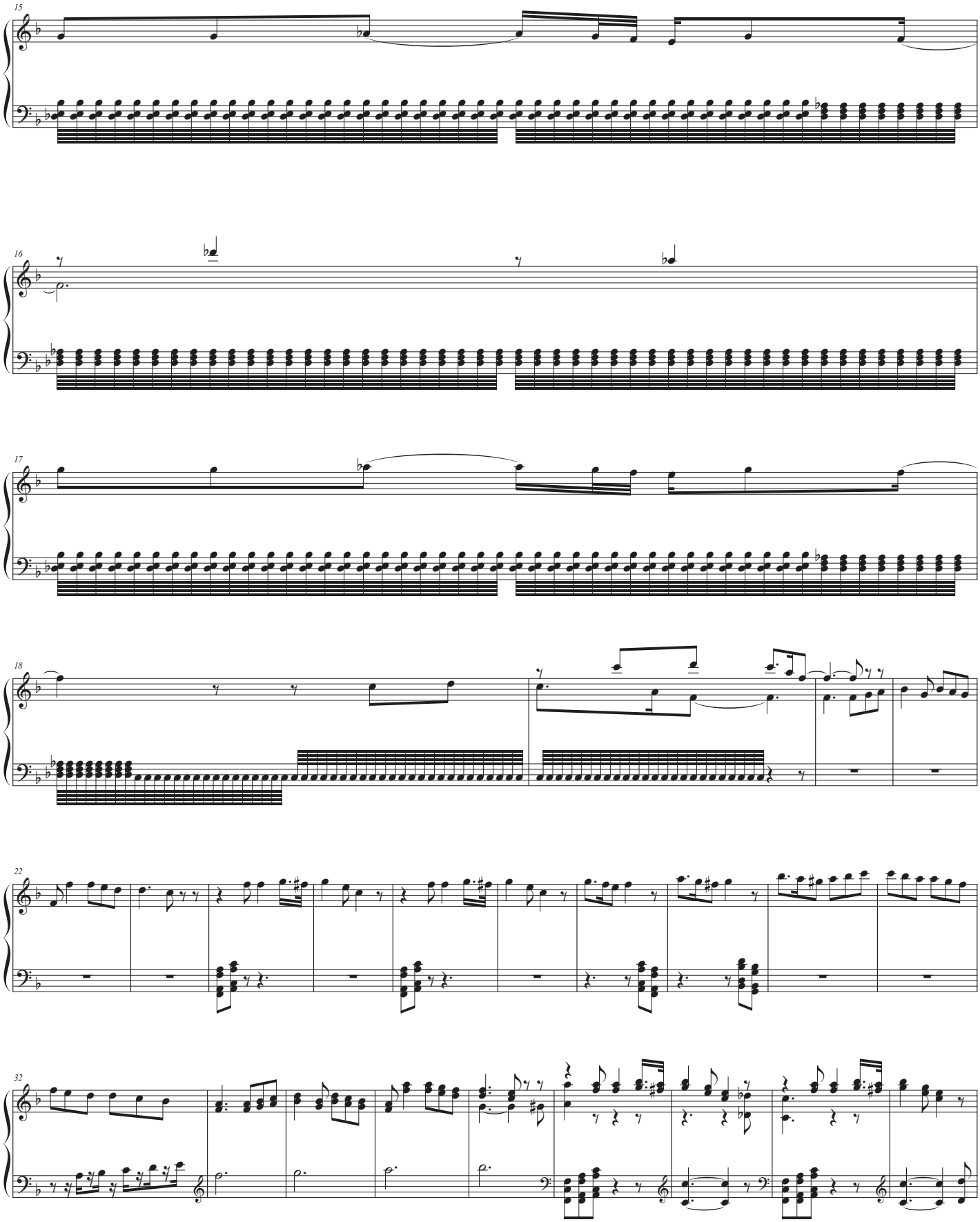

261
261
261
271
271
271
(8va)

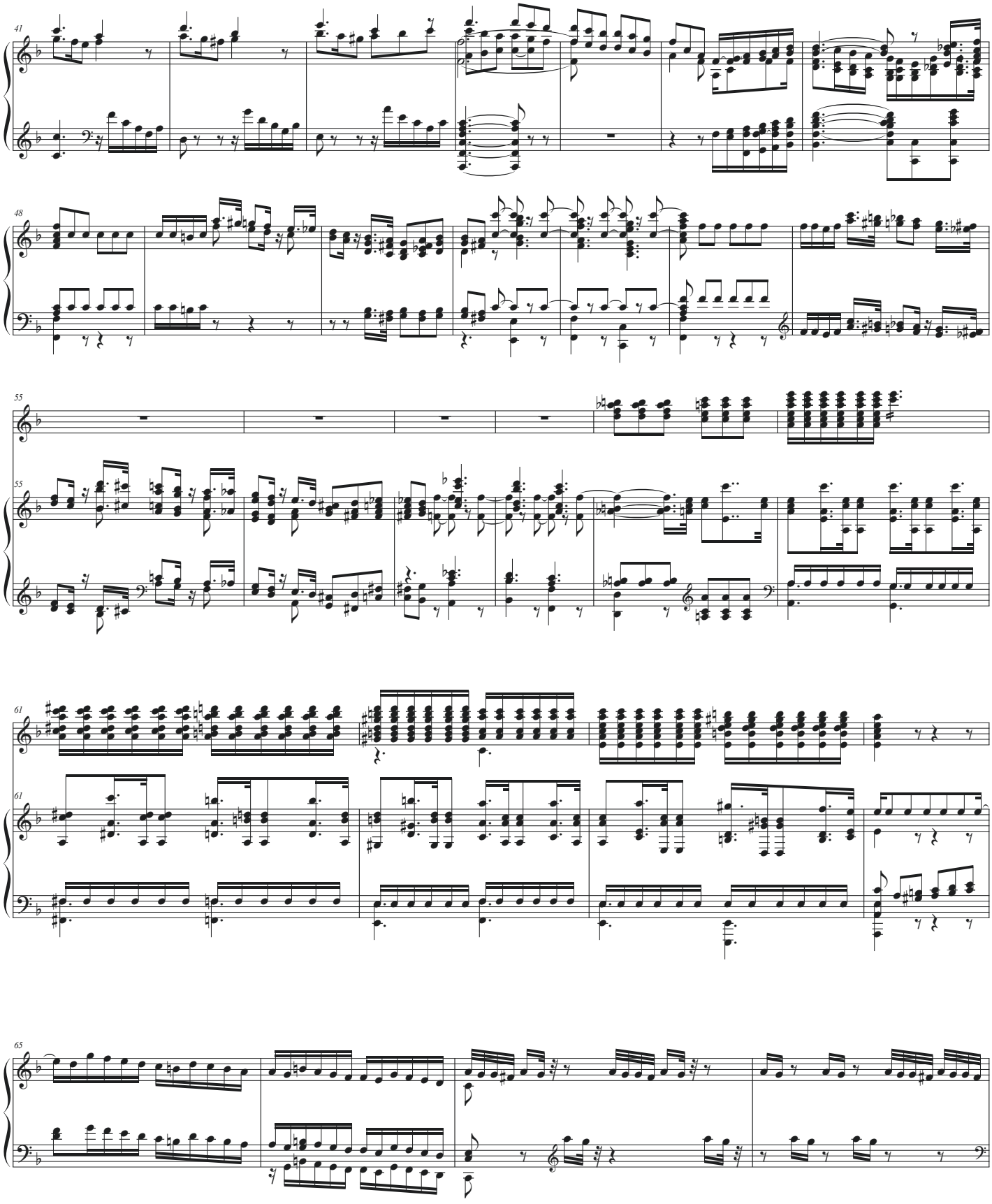

279
(8va)
279
286
286
296
296

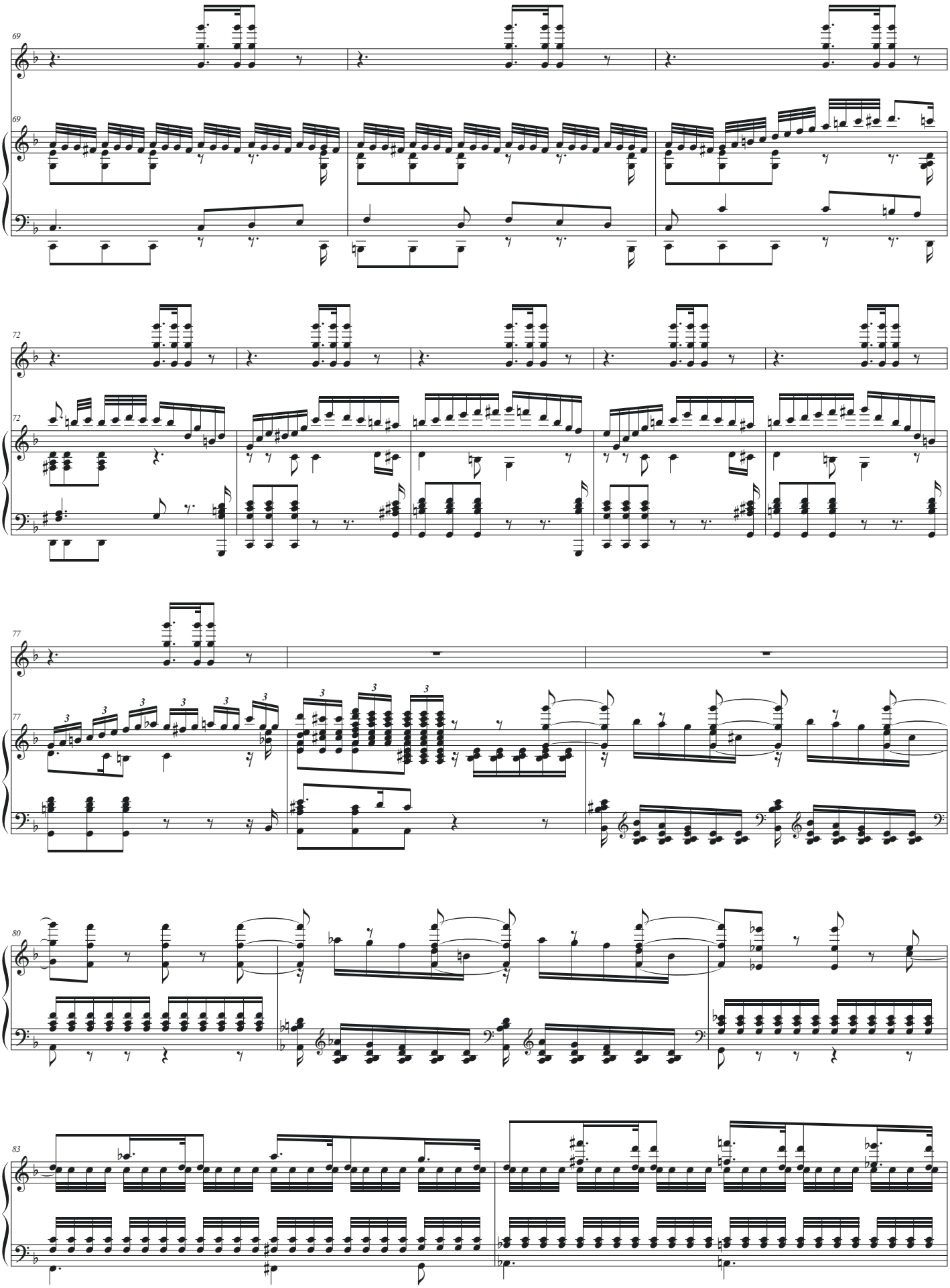

302
8va
321
329
333
loco

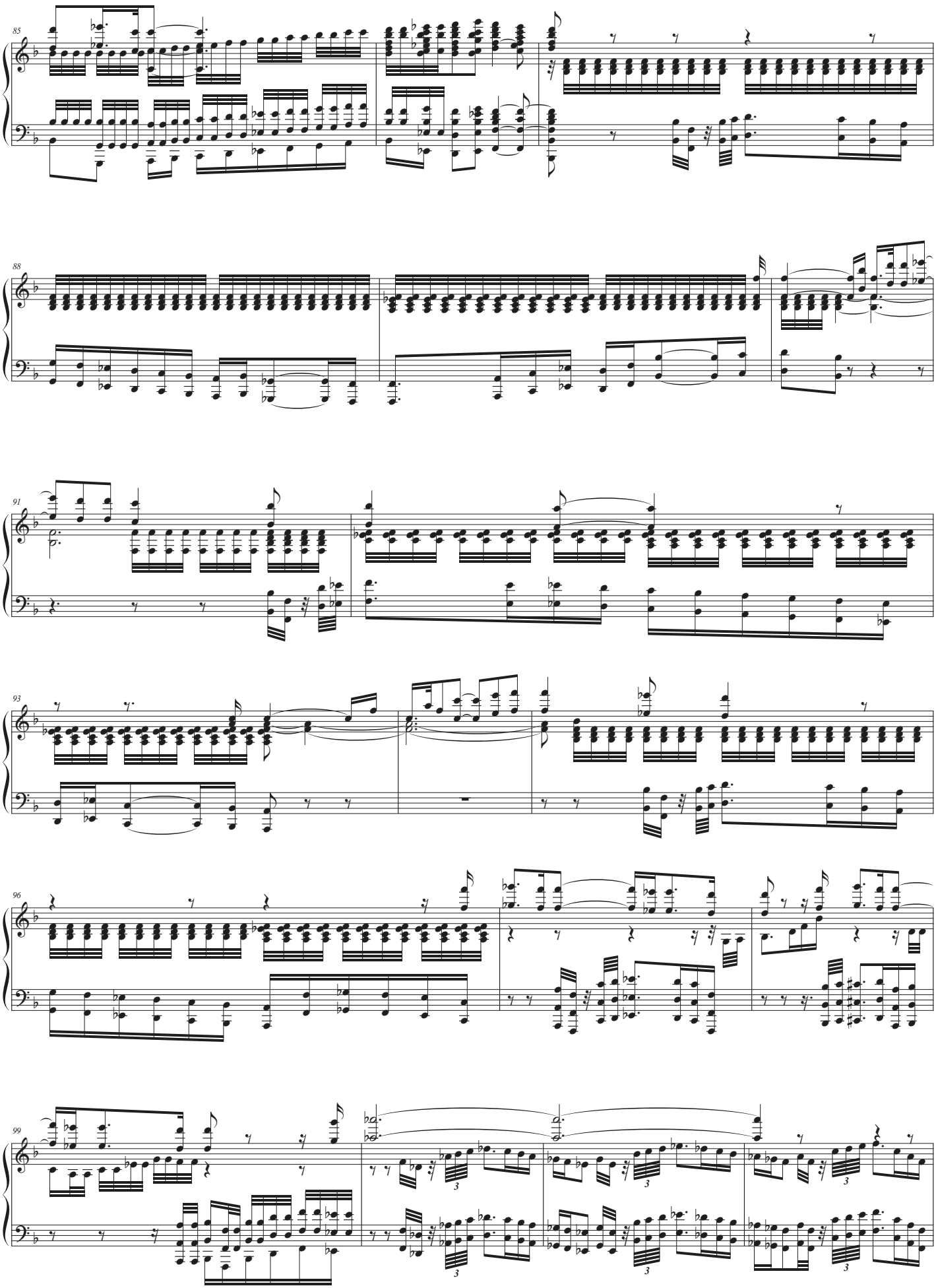

343
8va
loco
8va
8va
8va
8va
loco
343
loco
8va
352
352
361

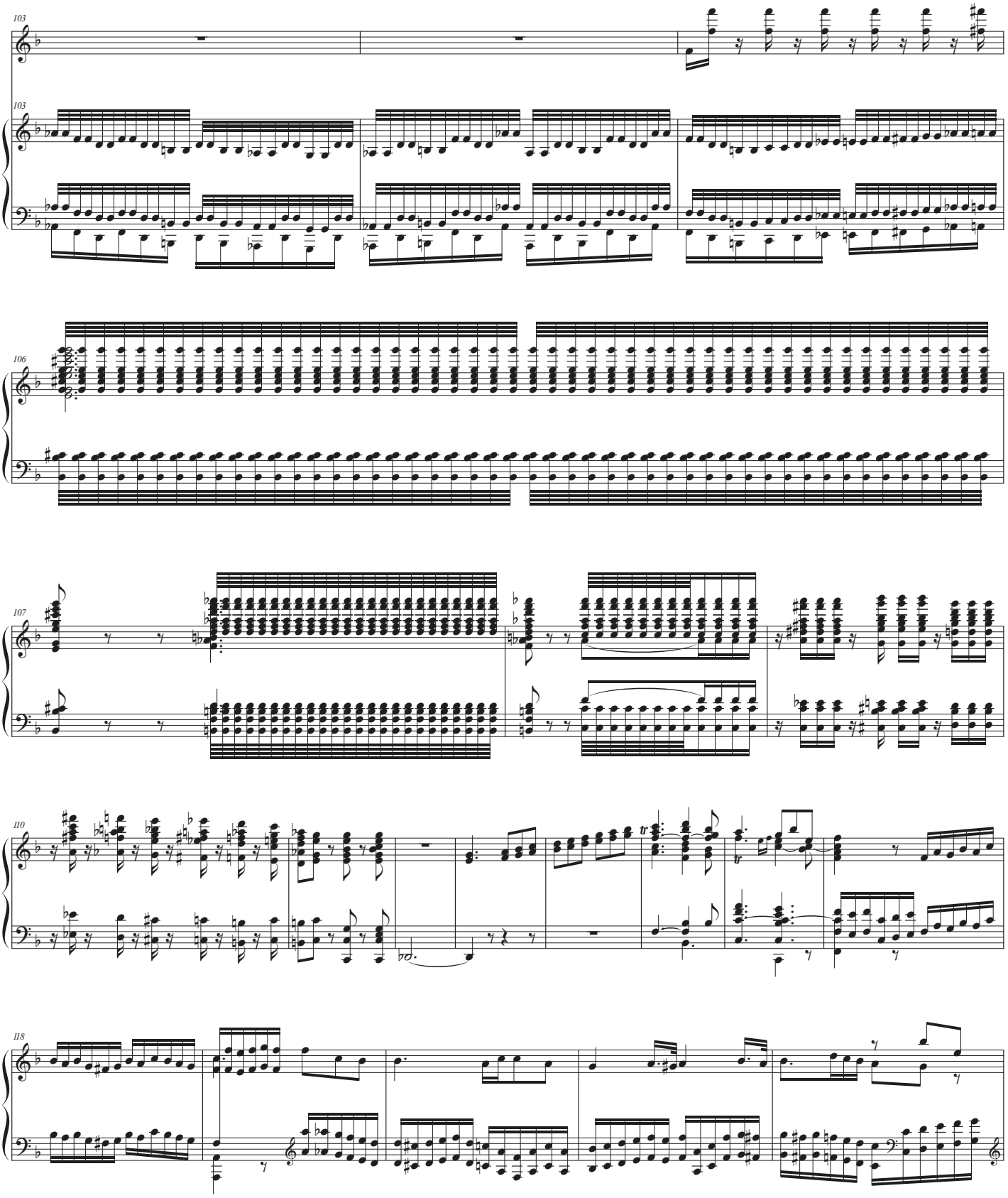


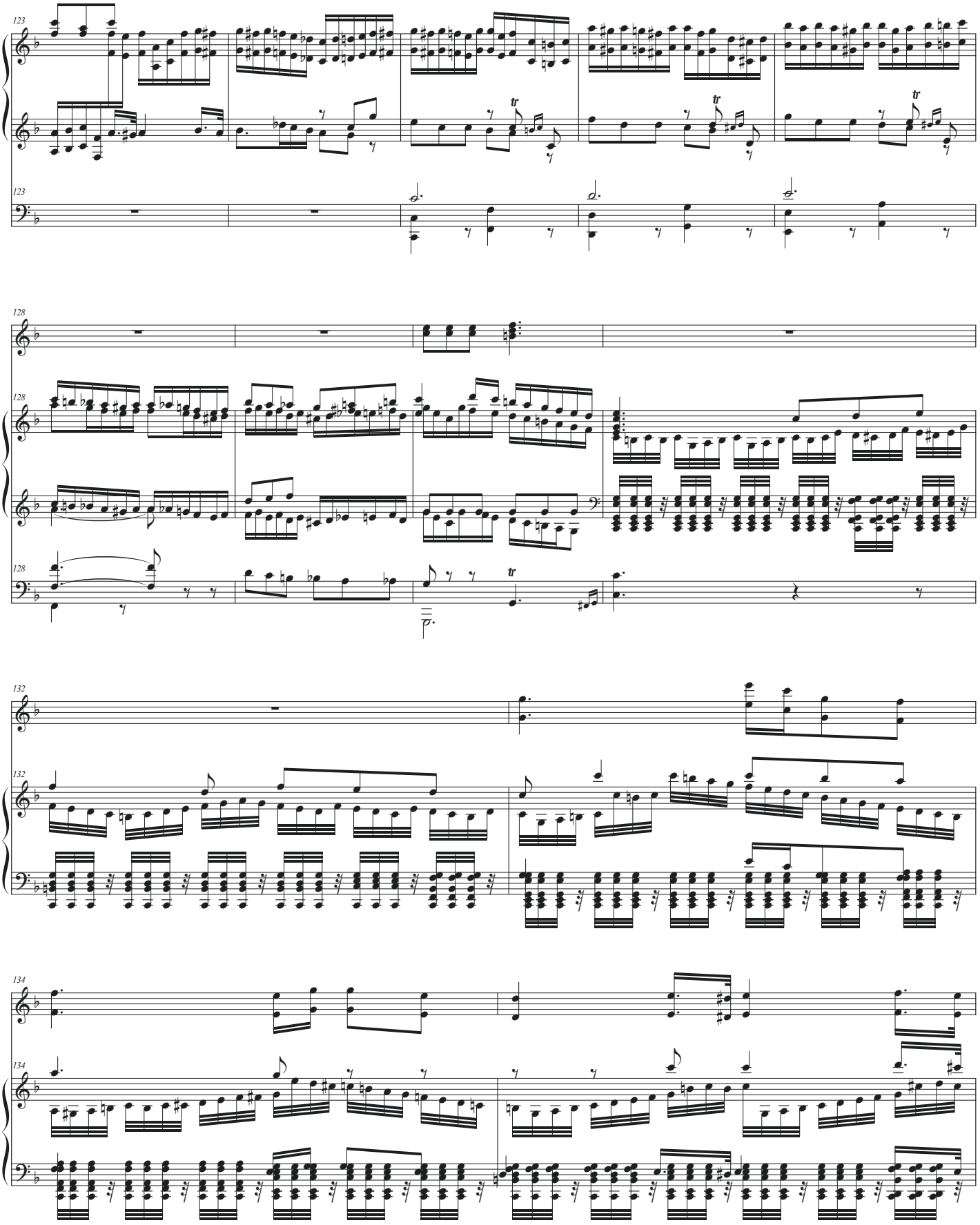

15
16
17
18
22
32

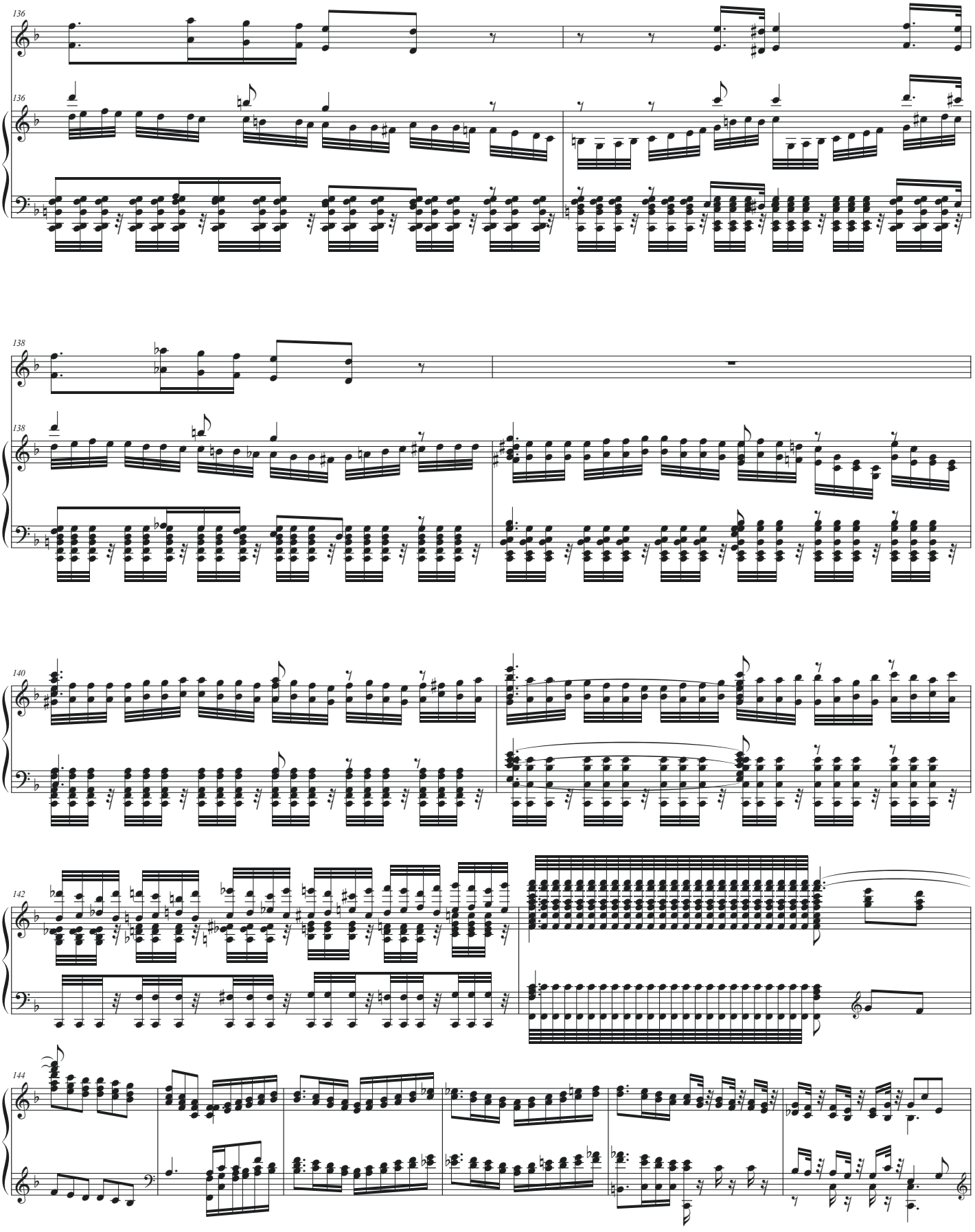


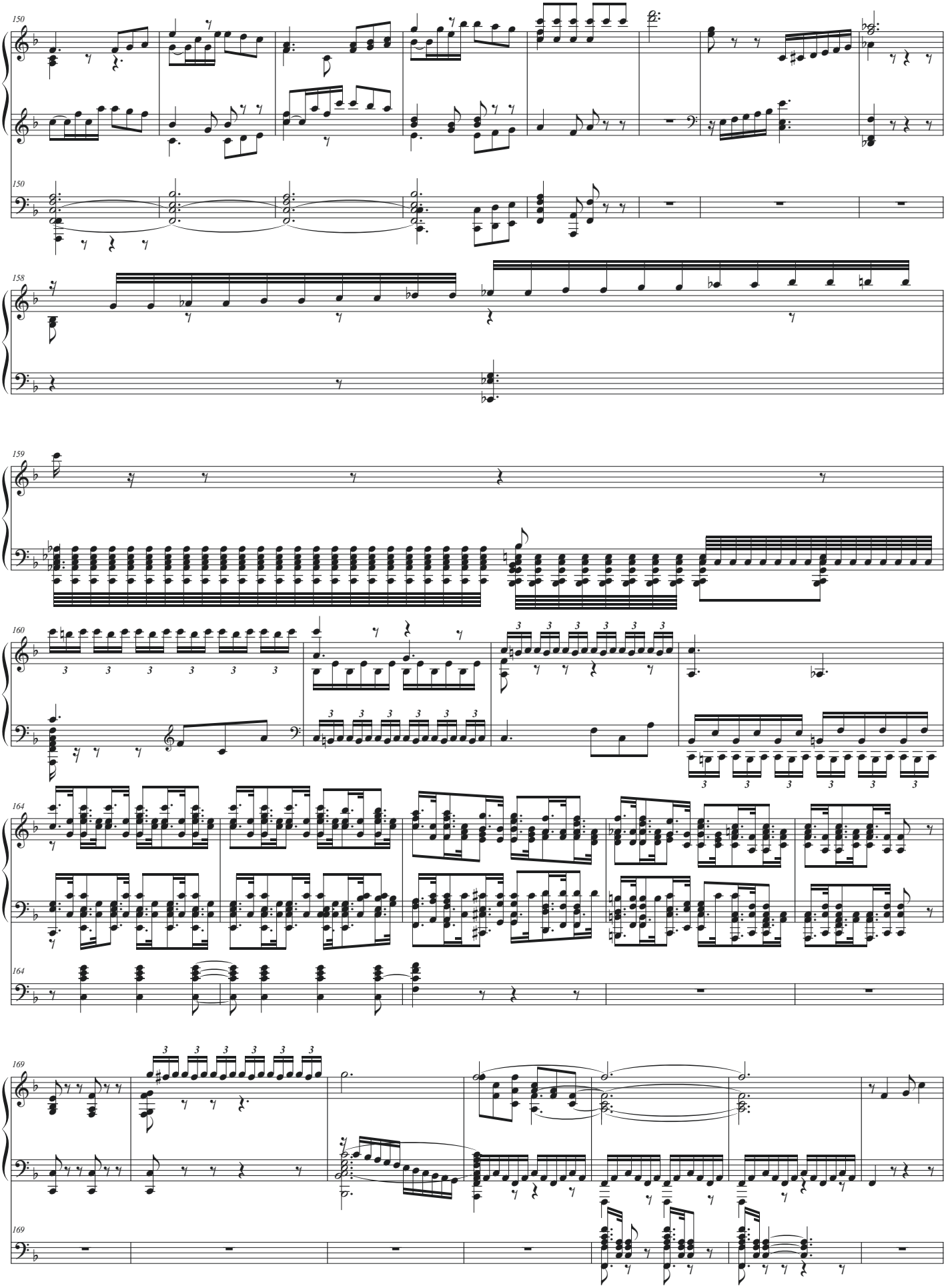


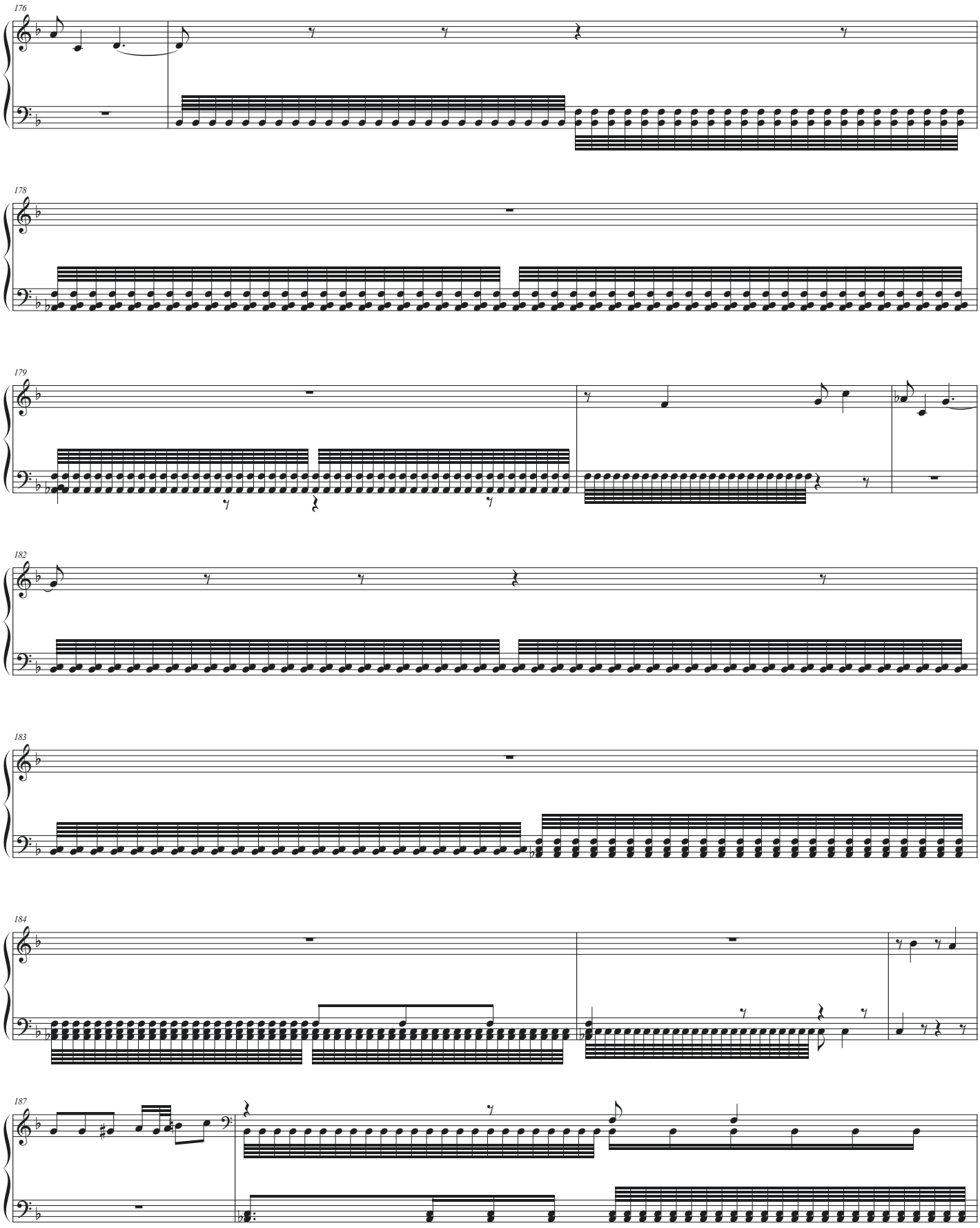

85
88
91
93
96
99

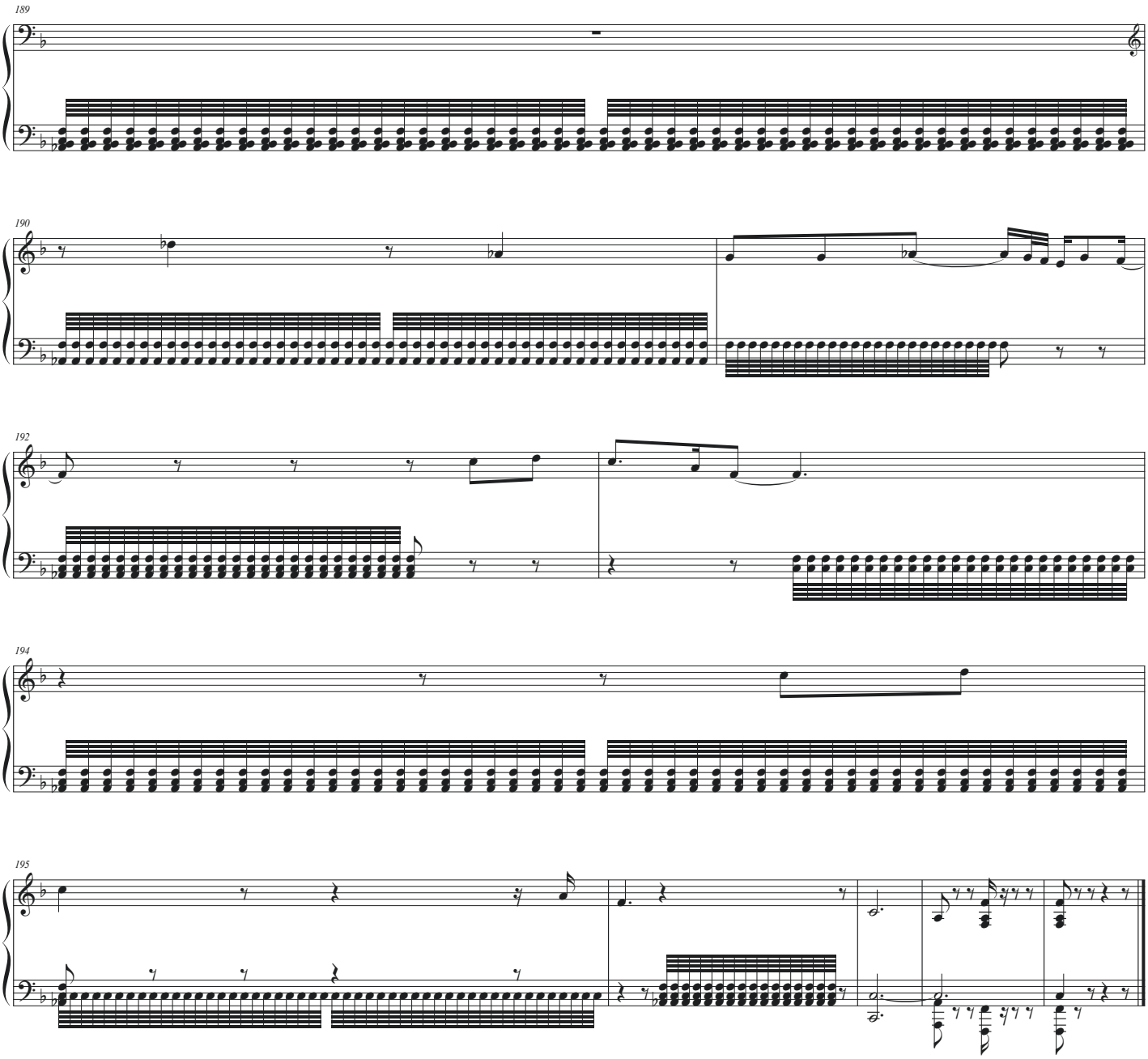

103
103
106
107
110
118

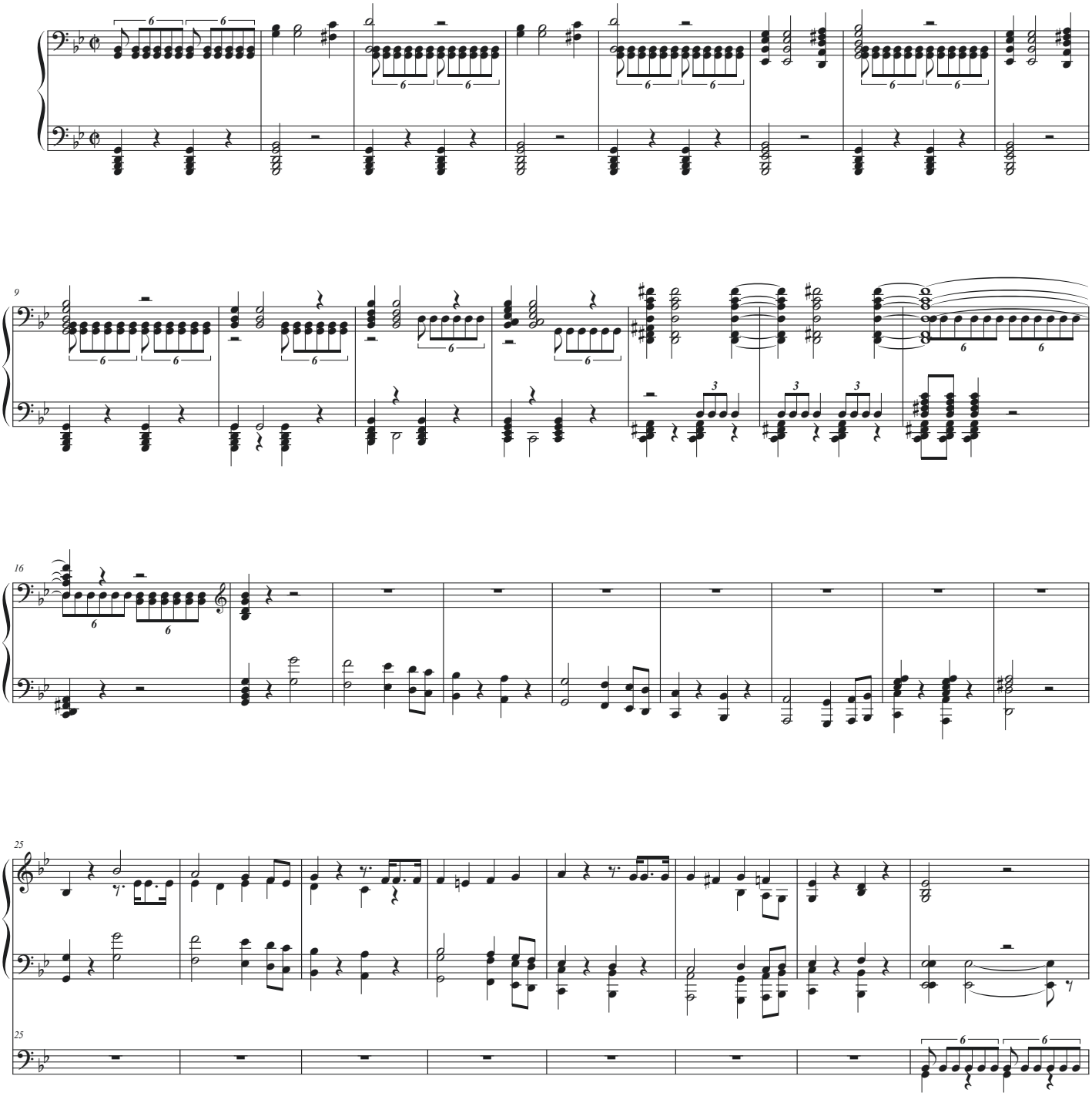

123
128
132
134

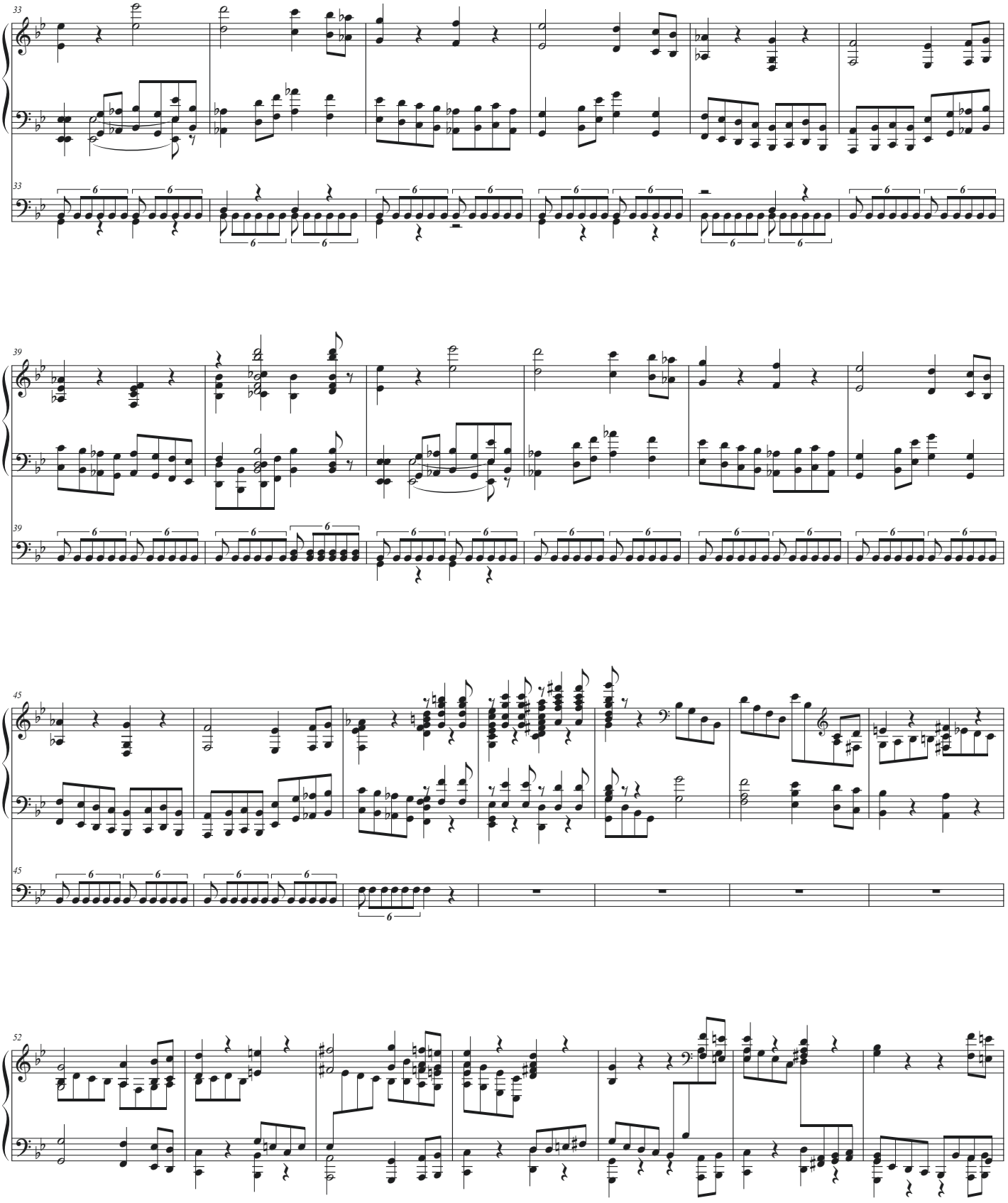

136
136
138
138
140
142
144

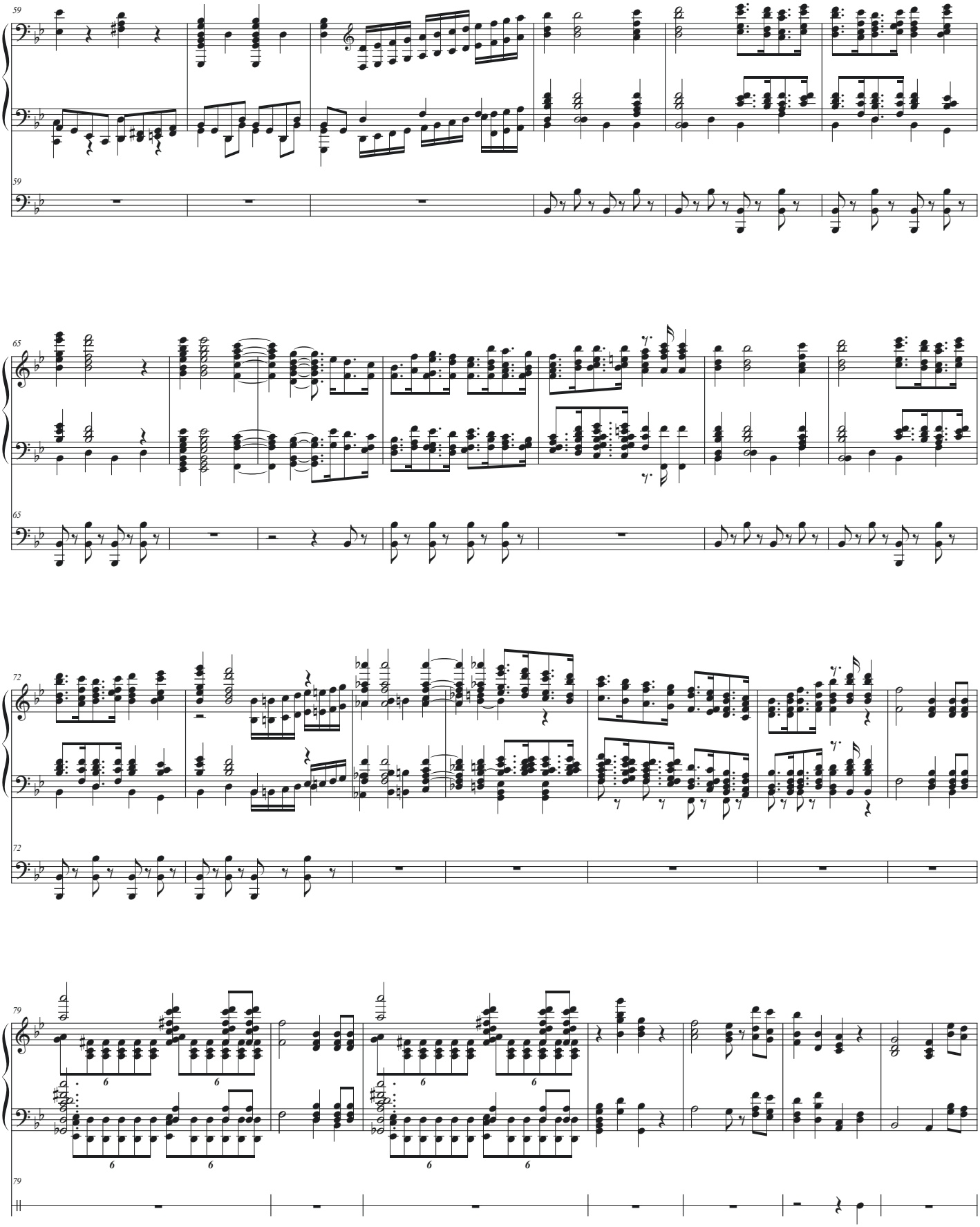

150
150
158
159
160
164
164
169
169

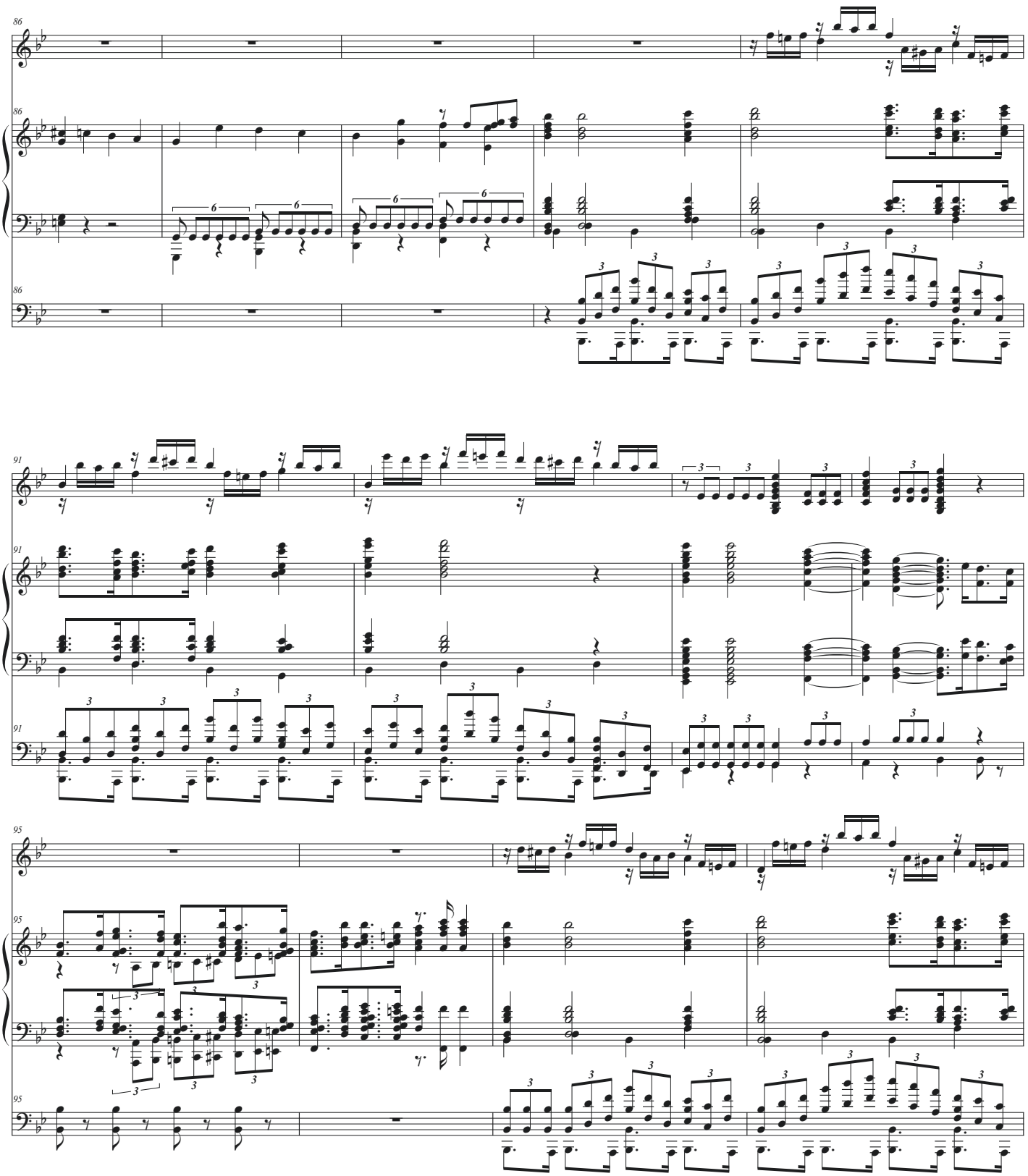

176
178
179
182
183
184
187

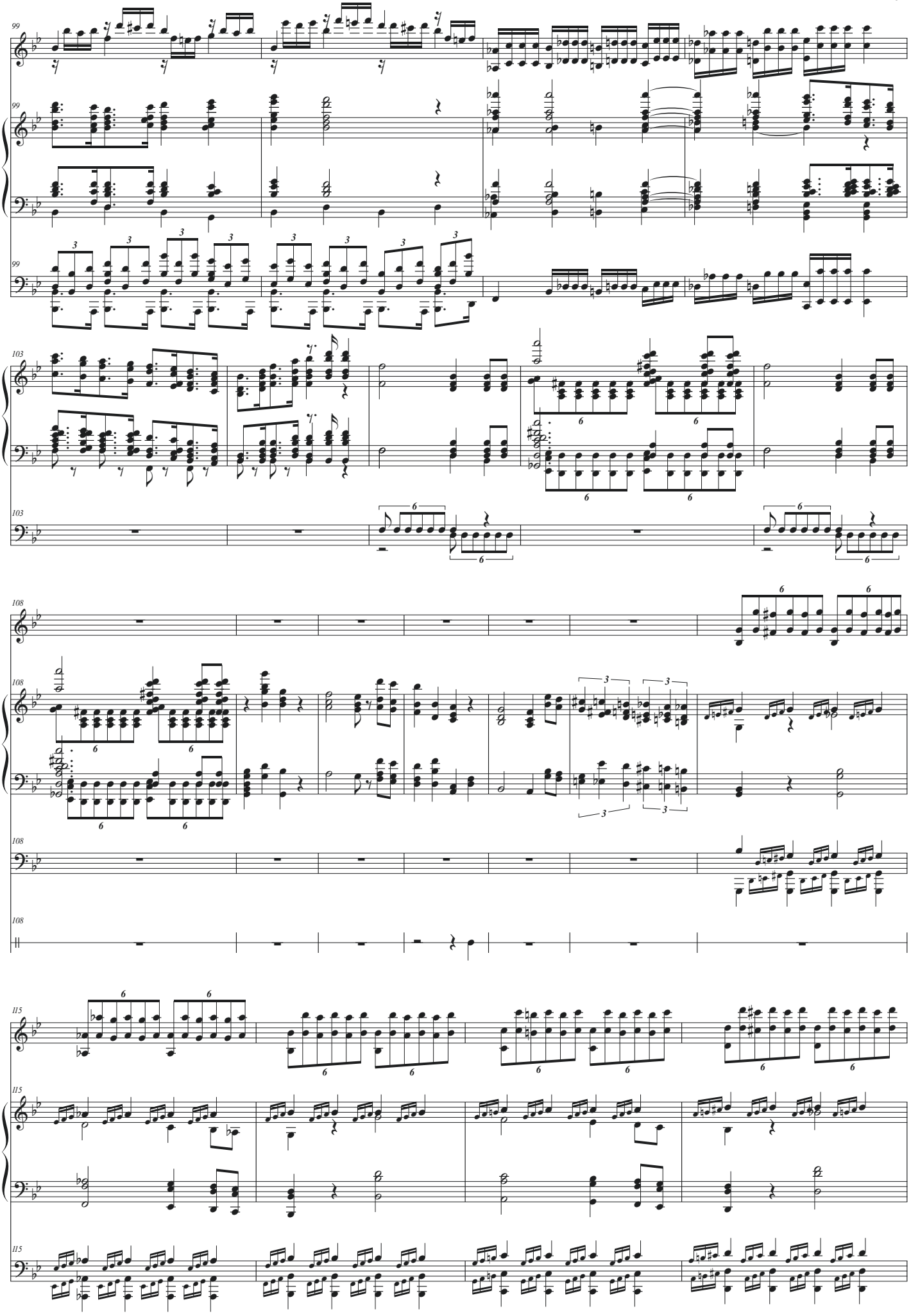

189
190
192
194
195

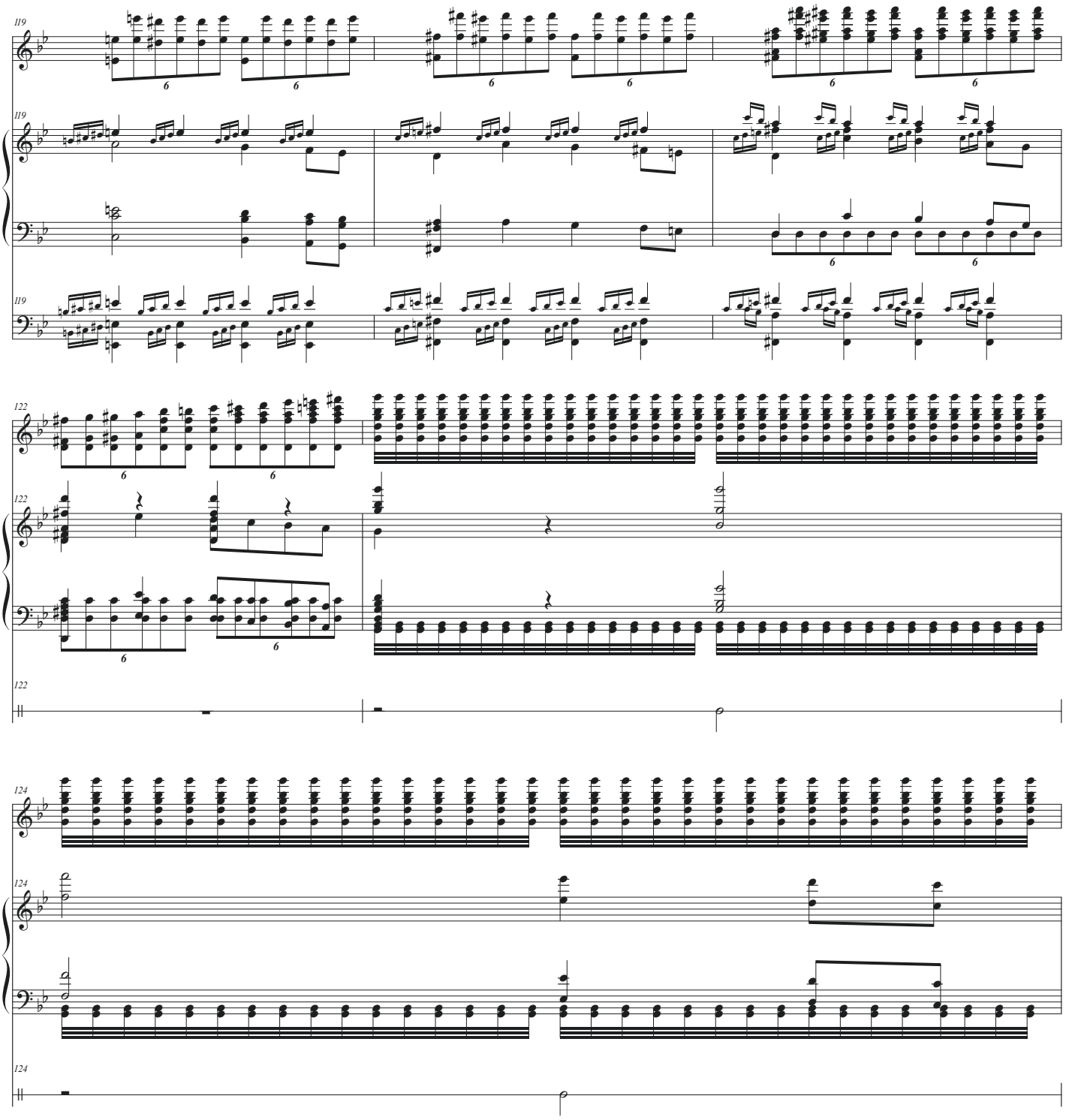


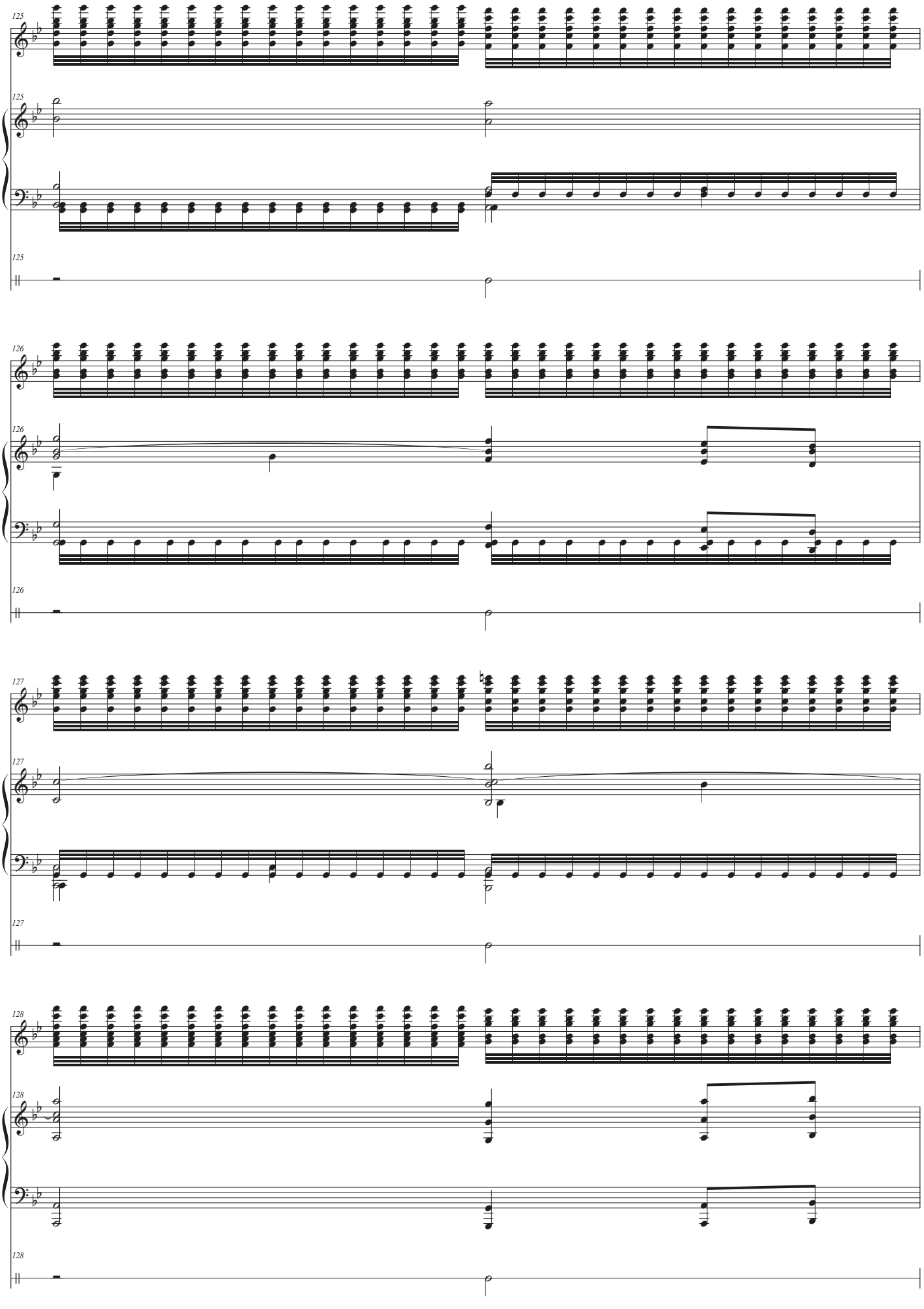


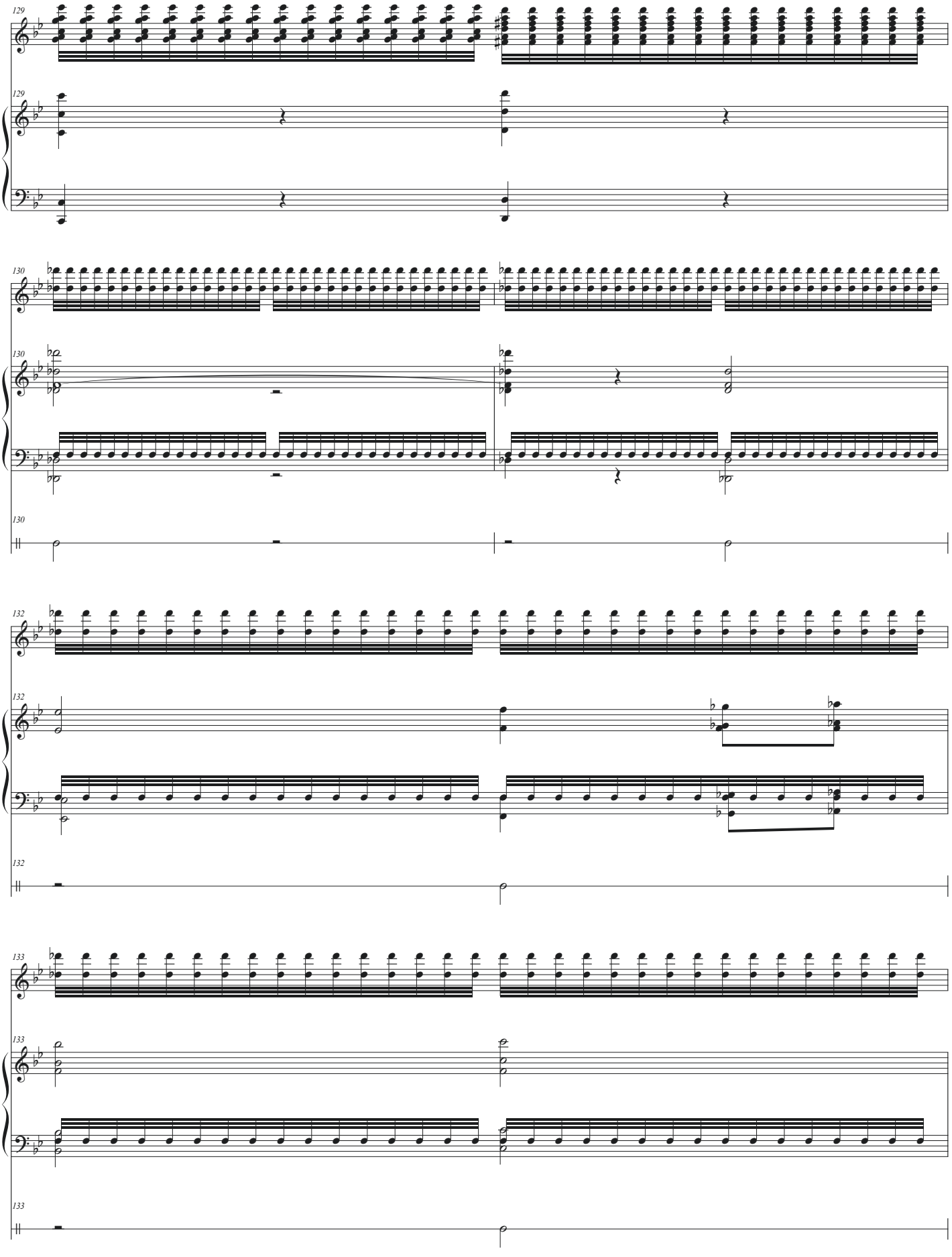


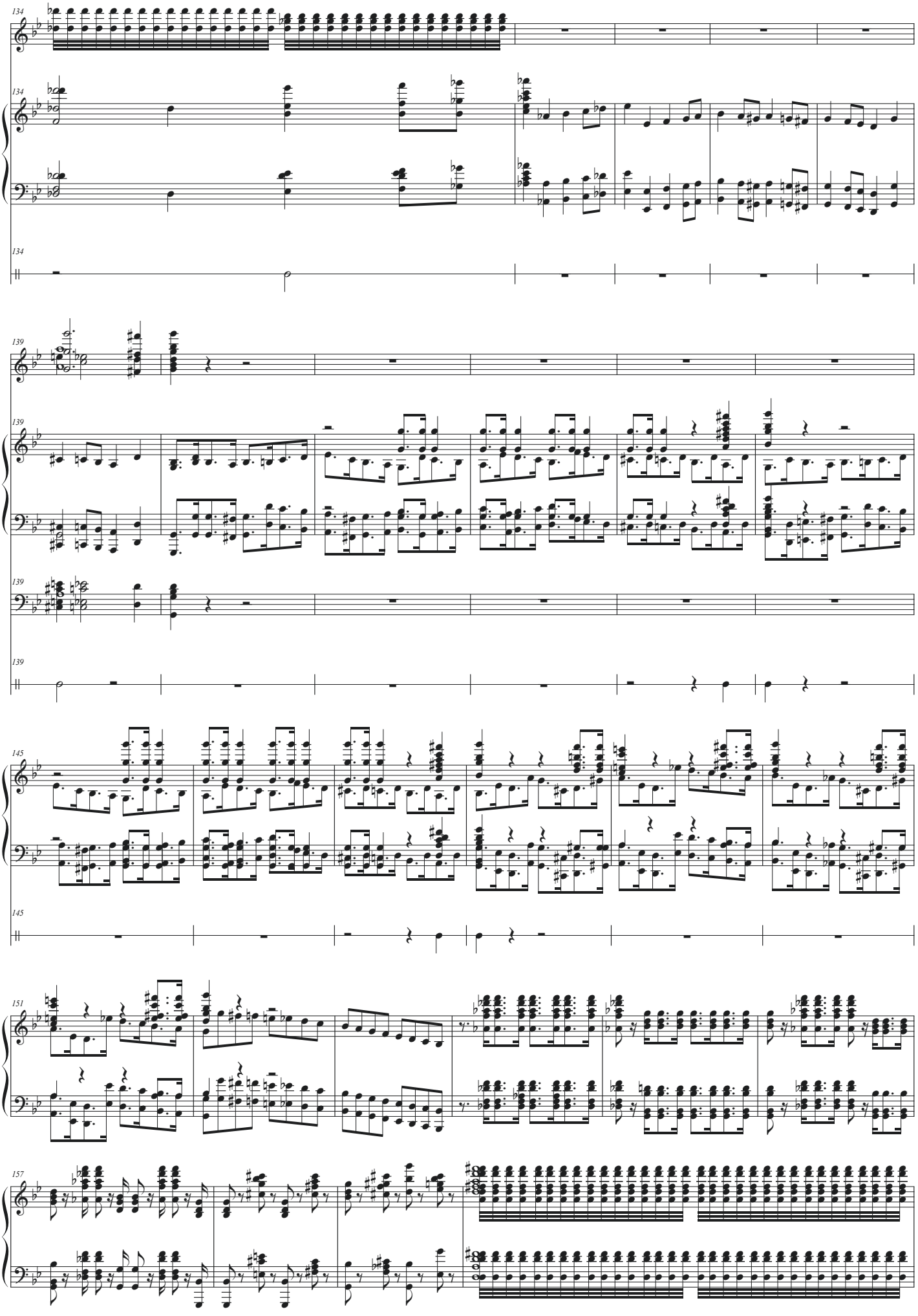

86
91
95

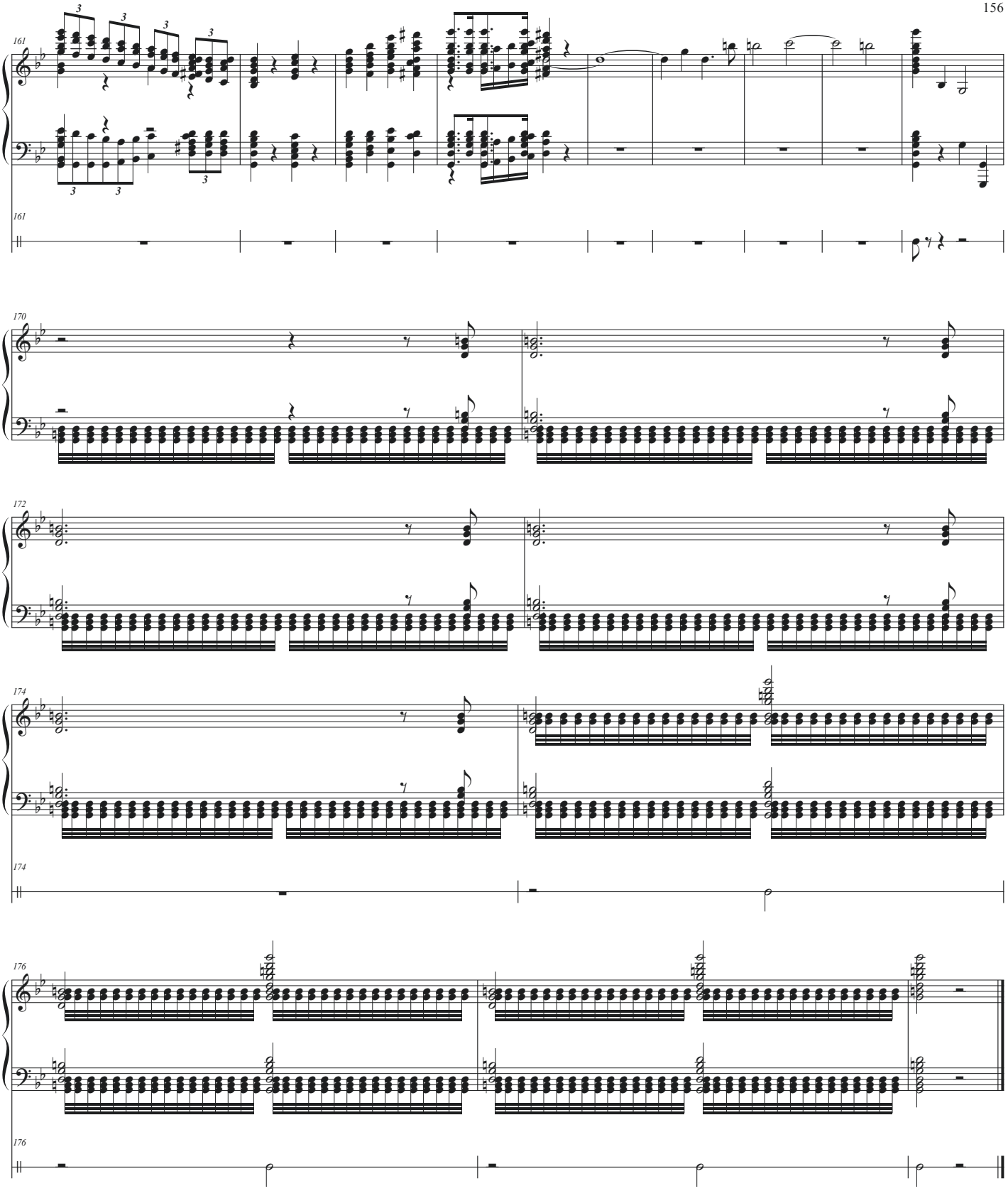


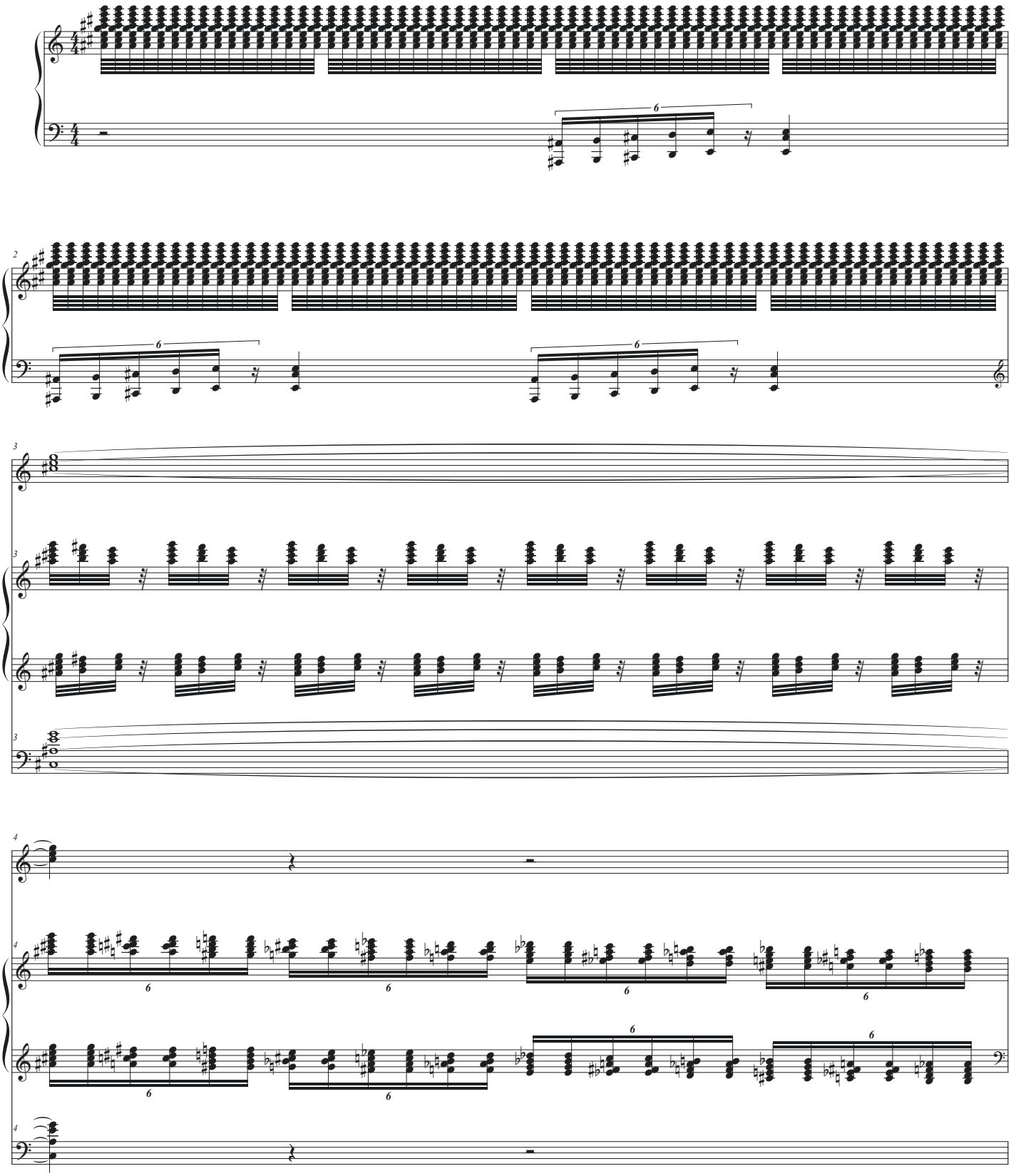

119
119
119
122
122
122
124
124
124

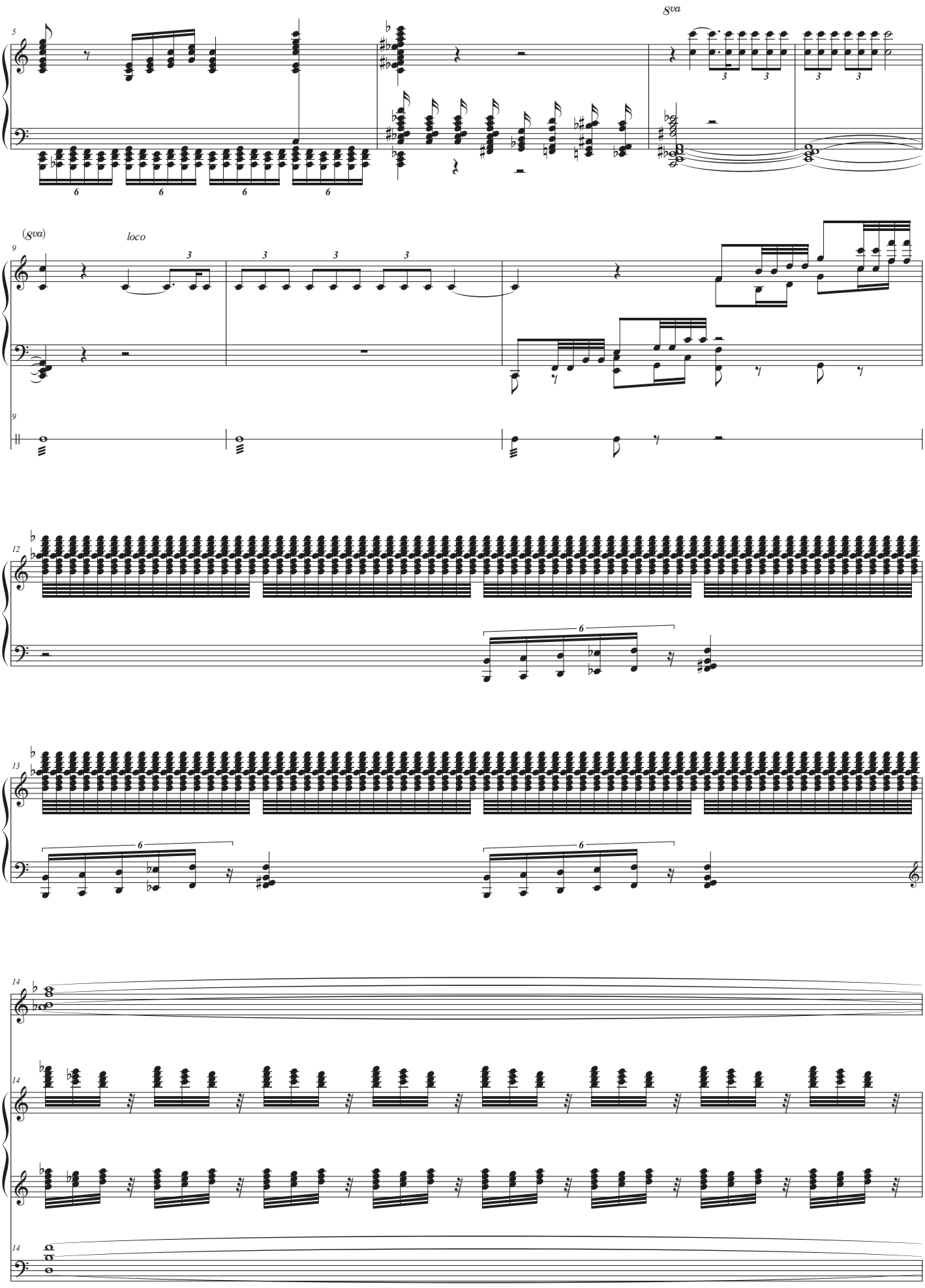

125
125
125
126
126
126
127
127
127
128
128
128

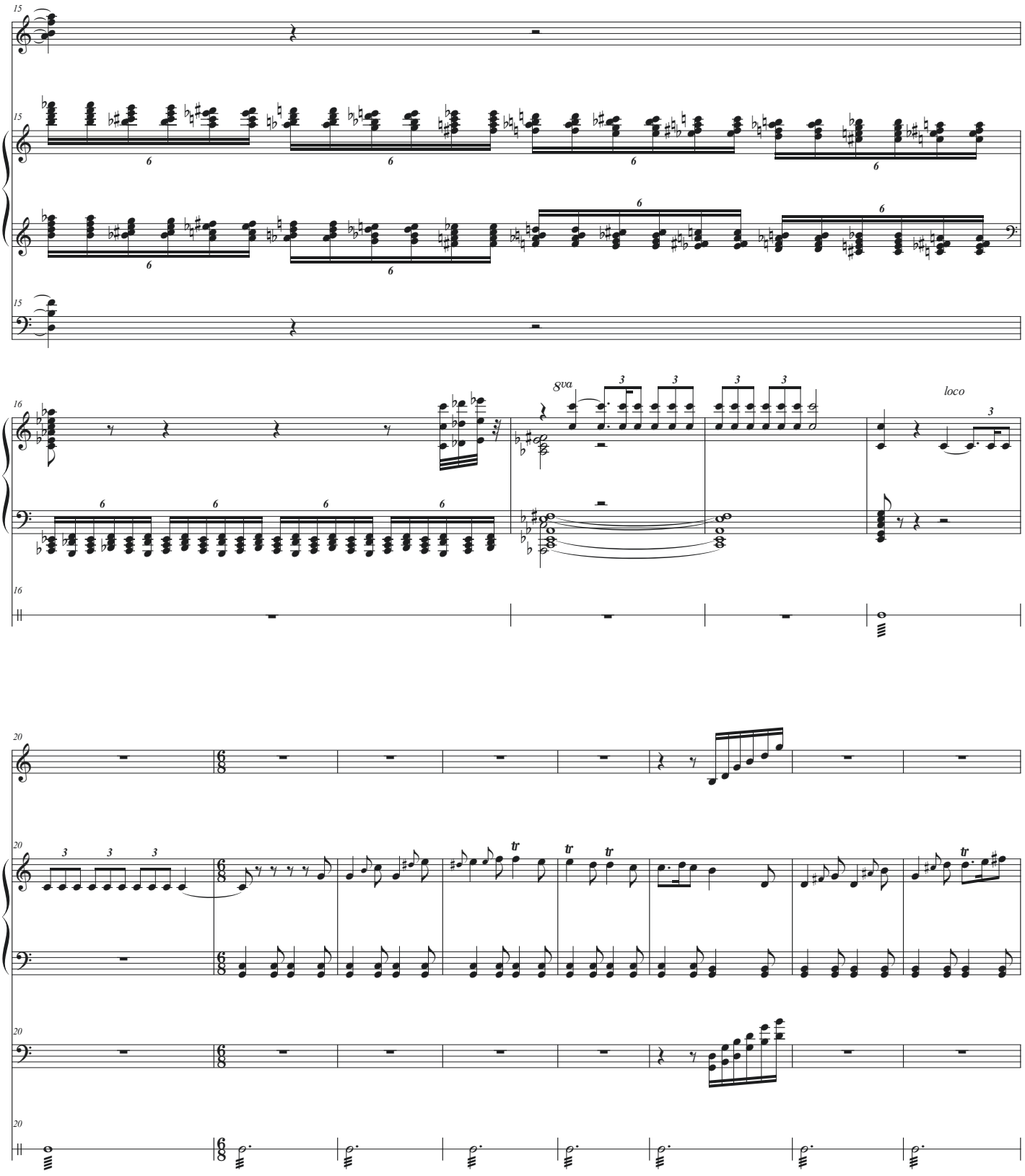

129
129
130
130
130
132
132
132
133
133
133

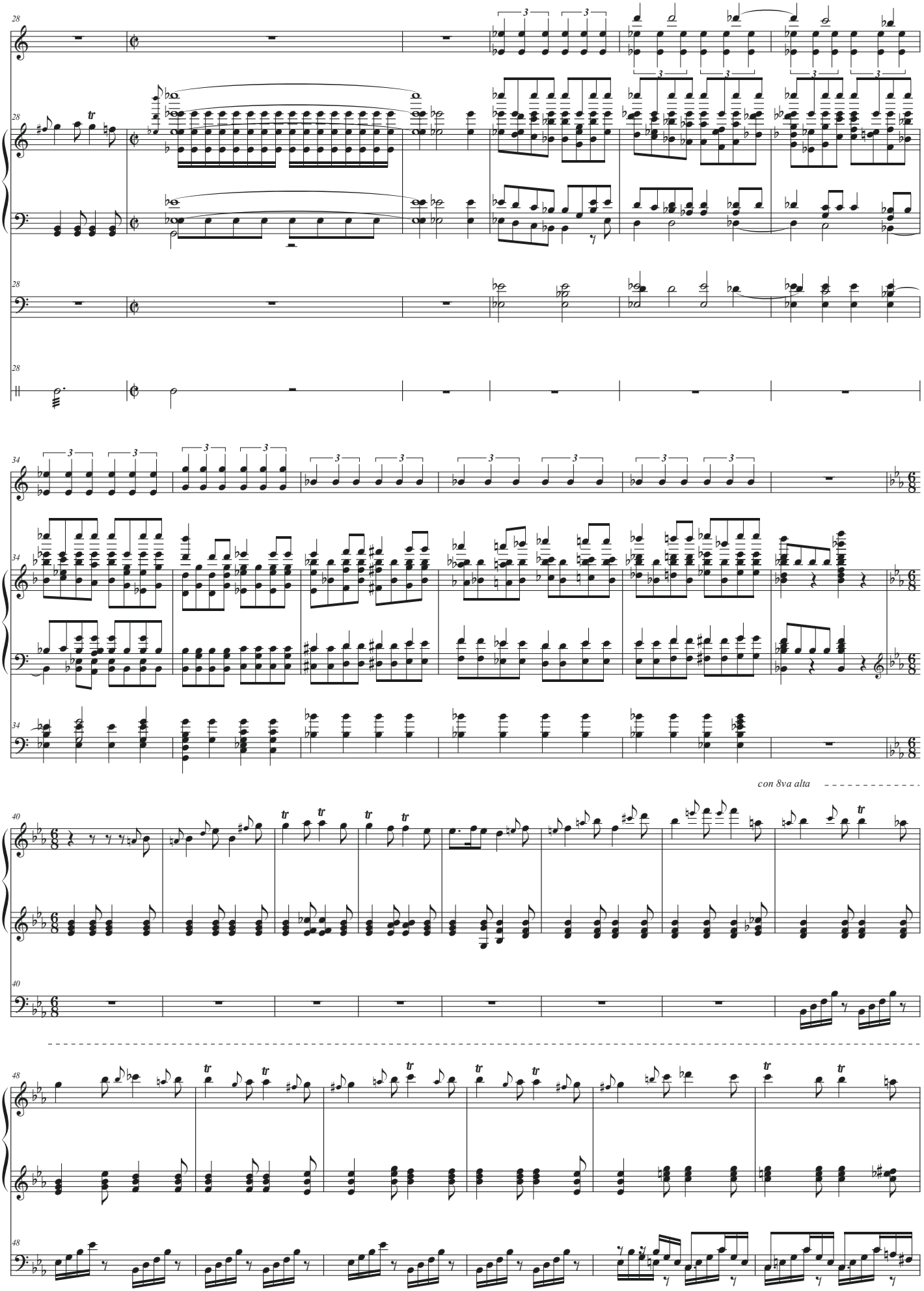

134
134
134
139
139
139
139
145
145
151
157

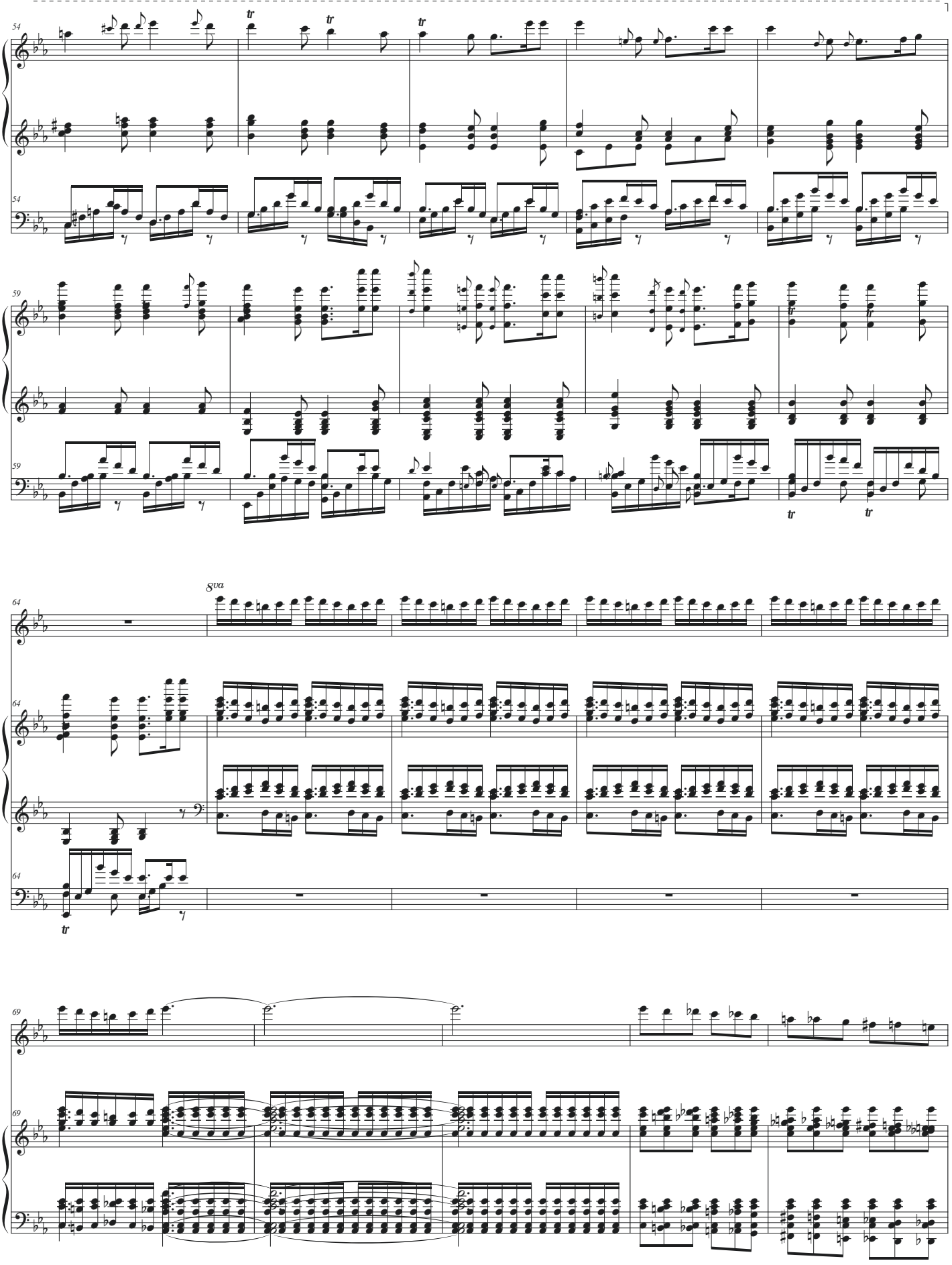

161
161
170
172
174
174
176
176

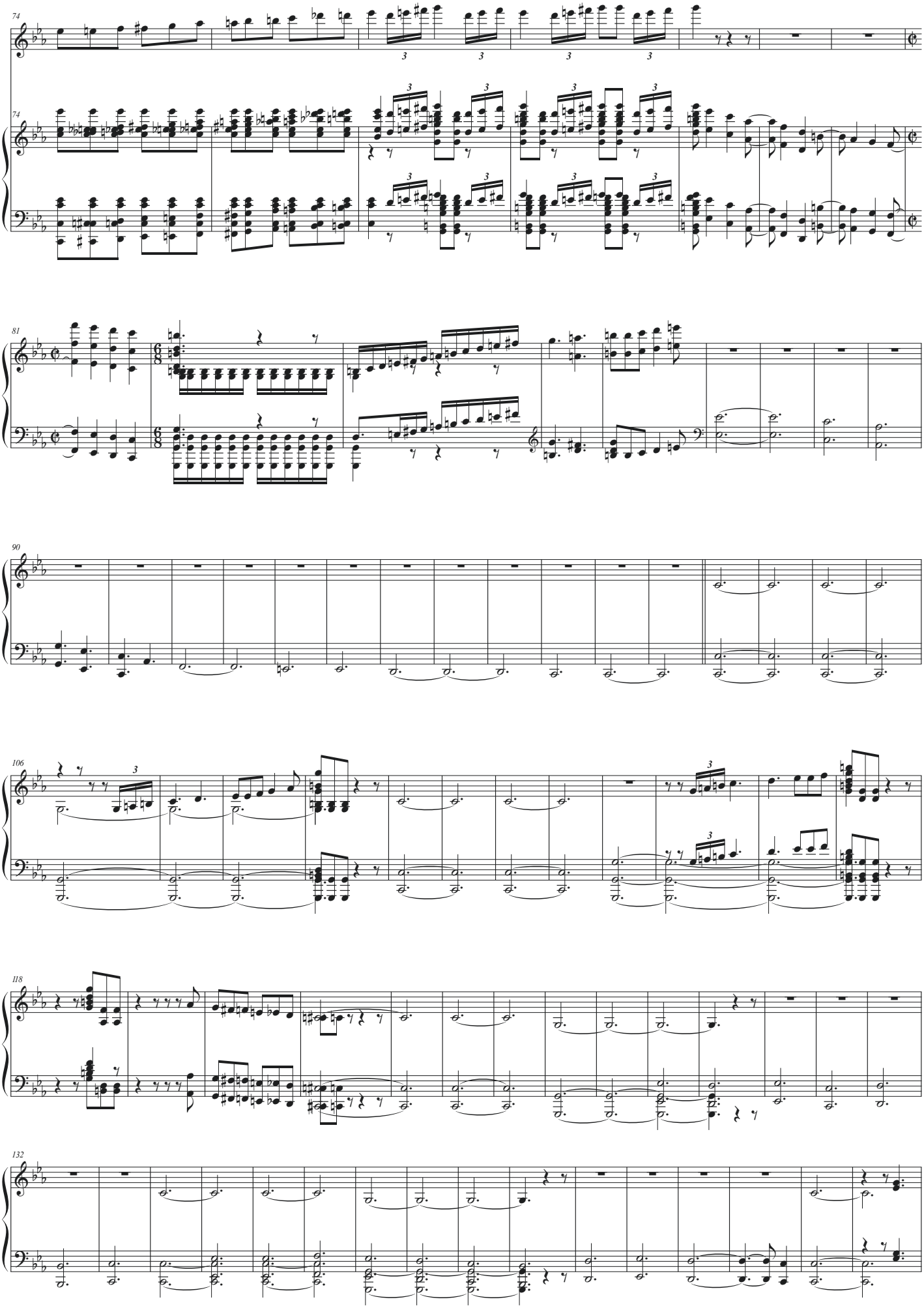


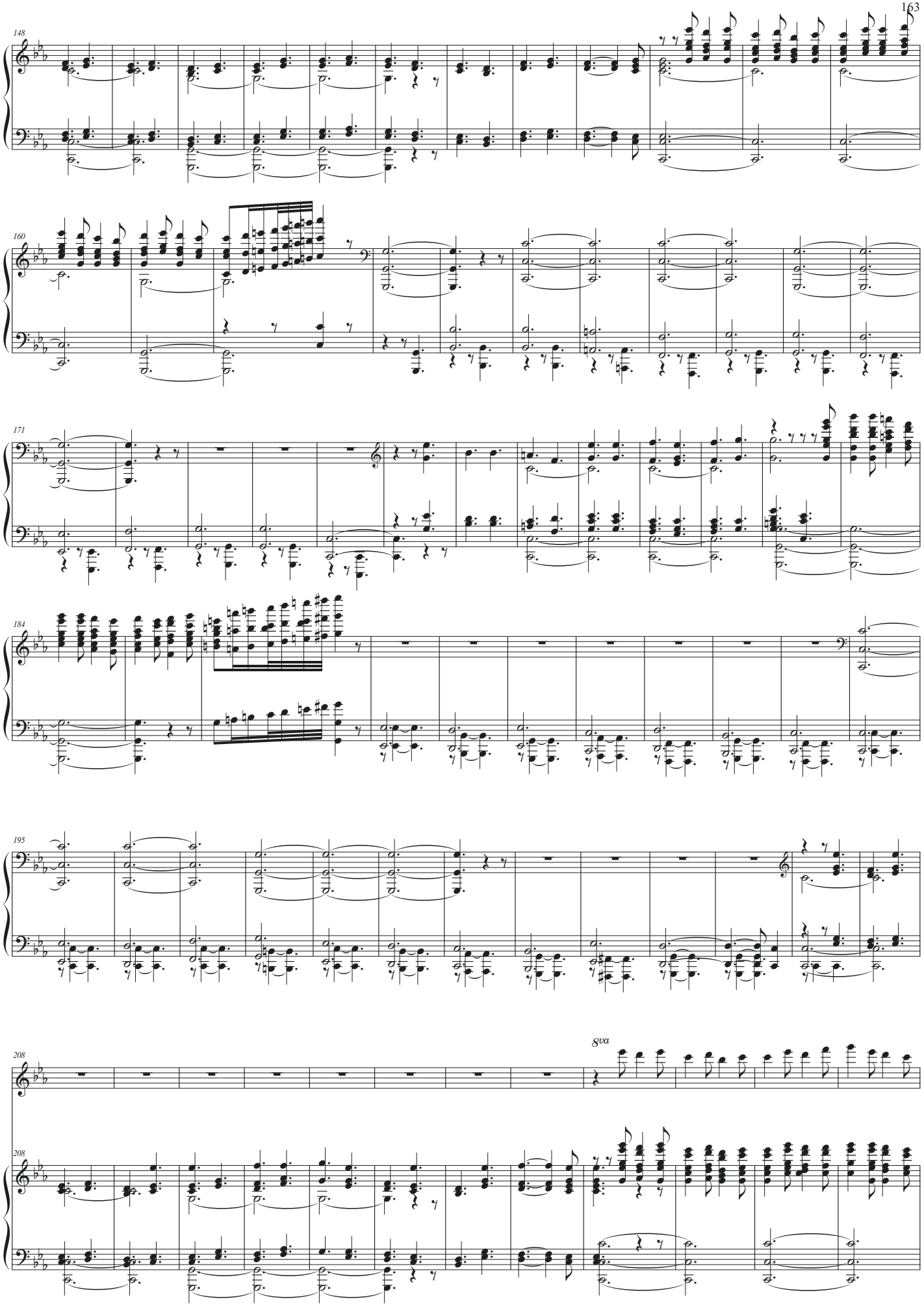

8va
(8va)
loco

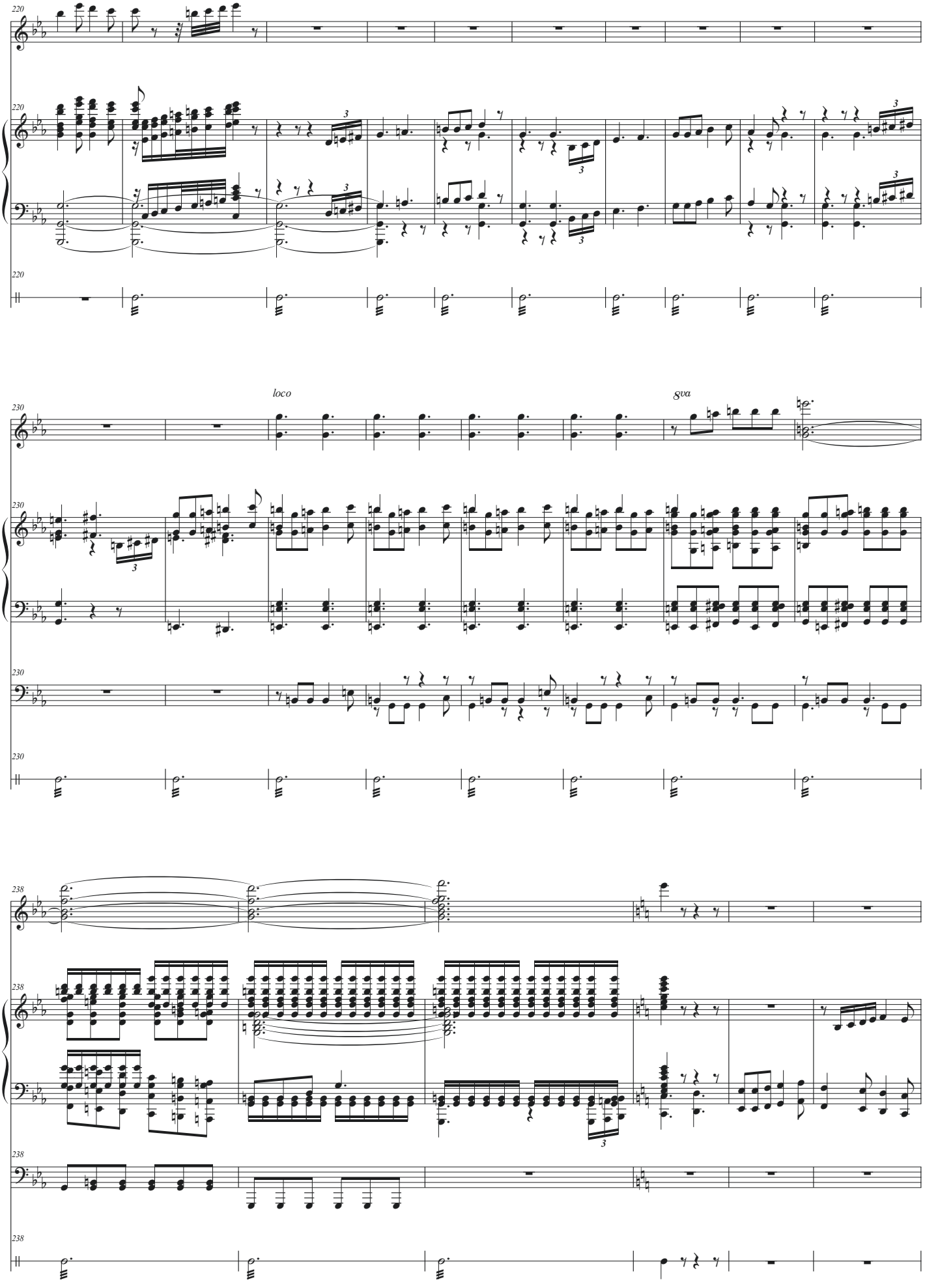

15
15
16
8va
loco
16
20
20
20
20

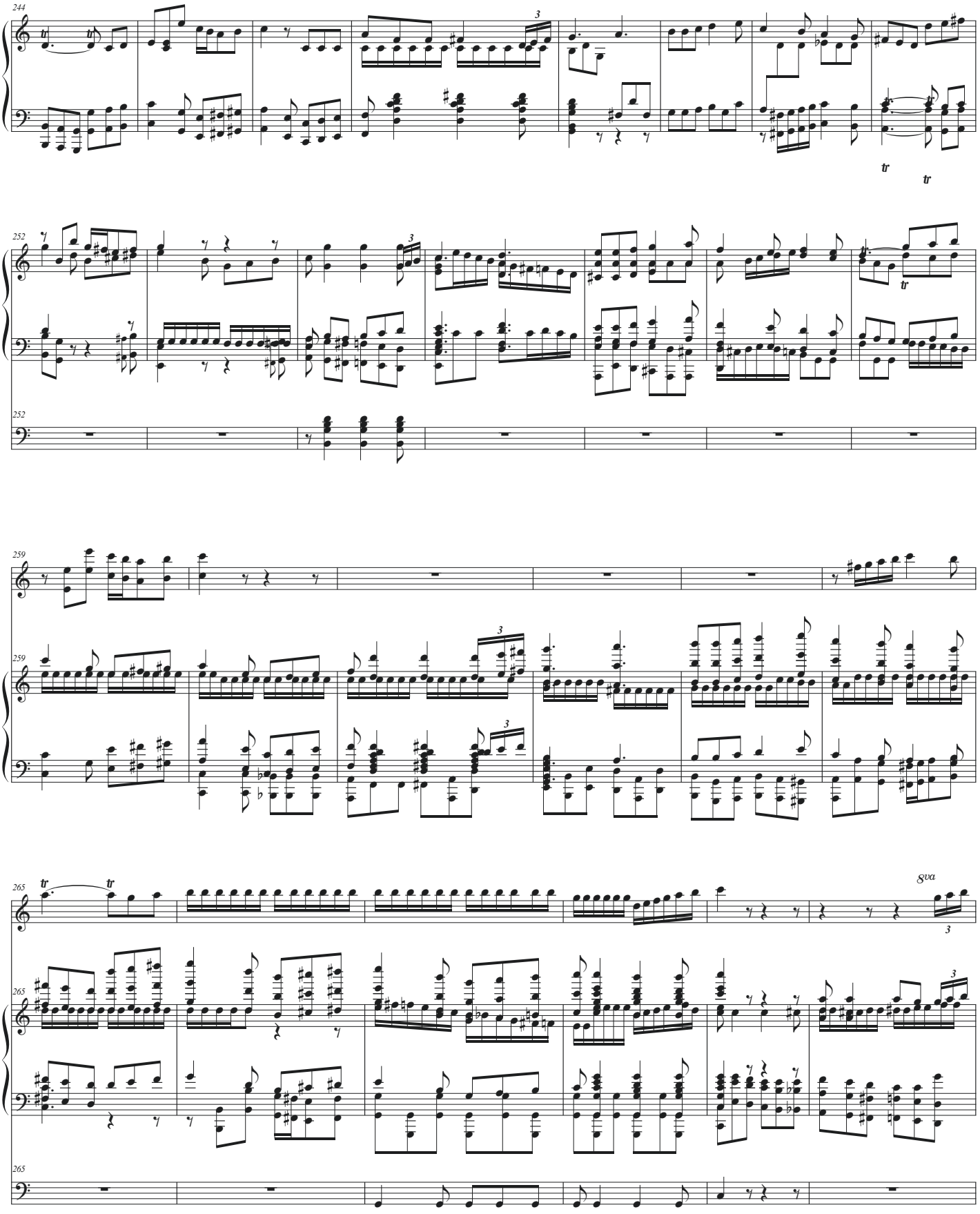

con 8va alta

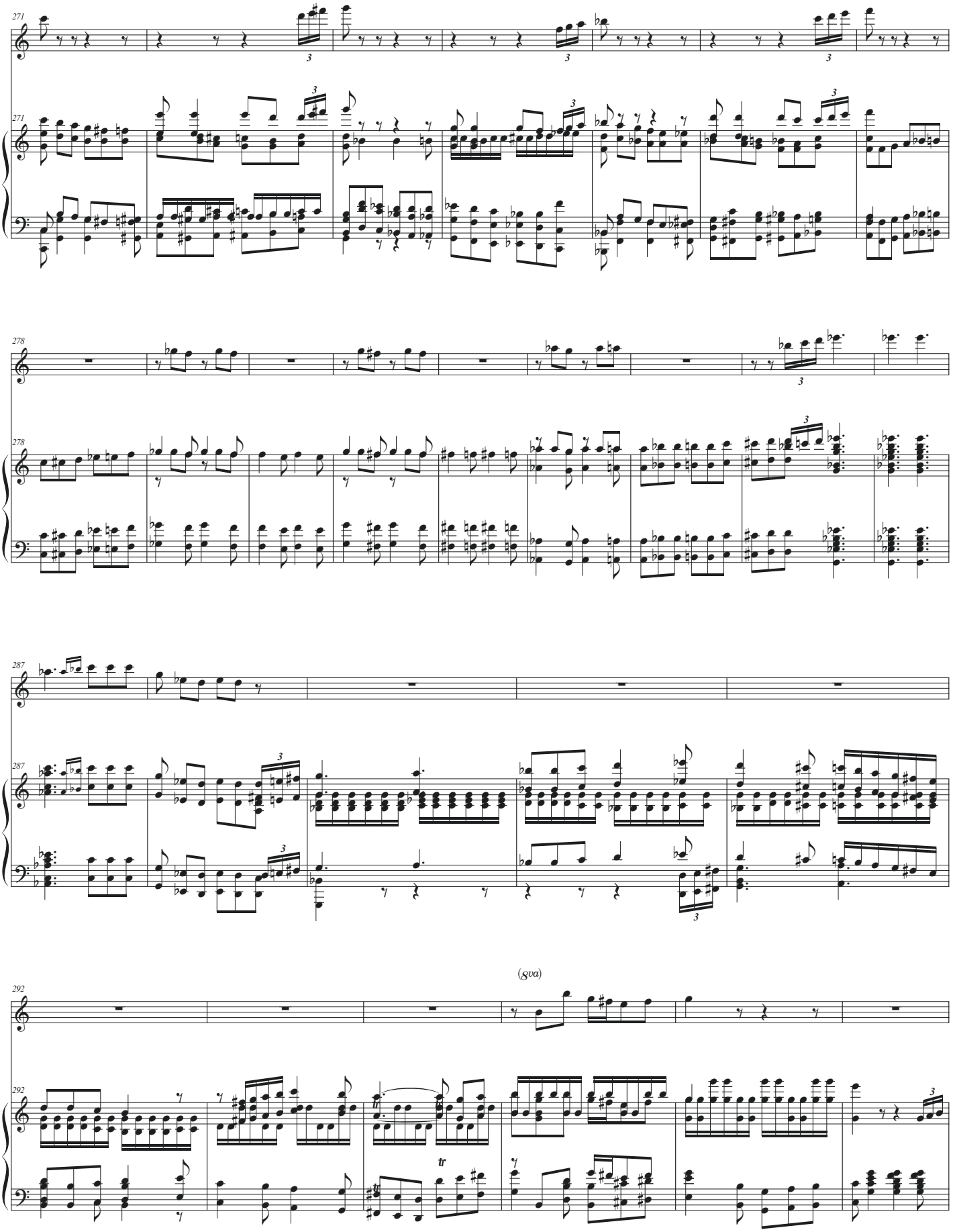

54
tr
tr
tr
54
59
tr
tr
59
8va
64
64
tr
64
69
69

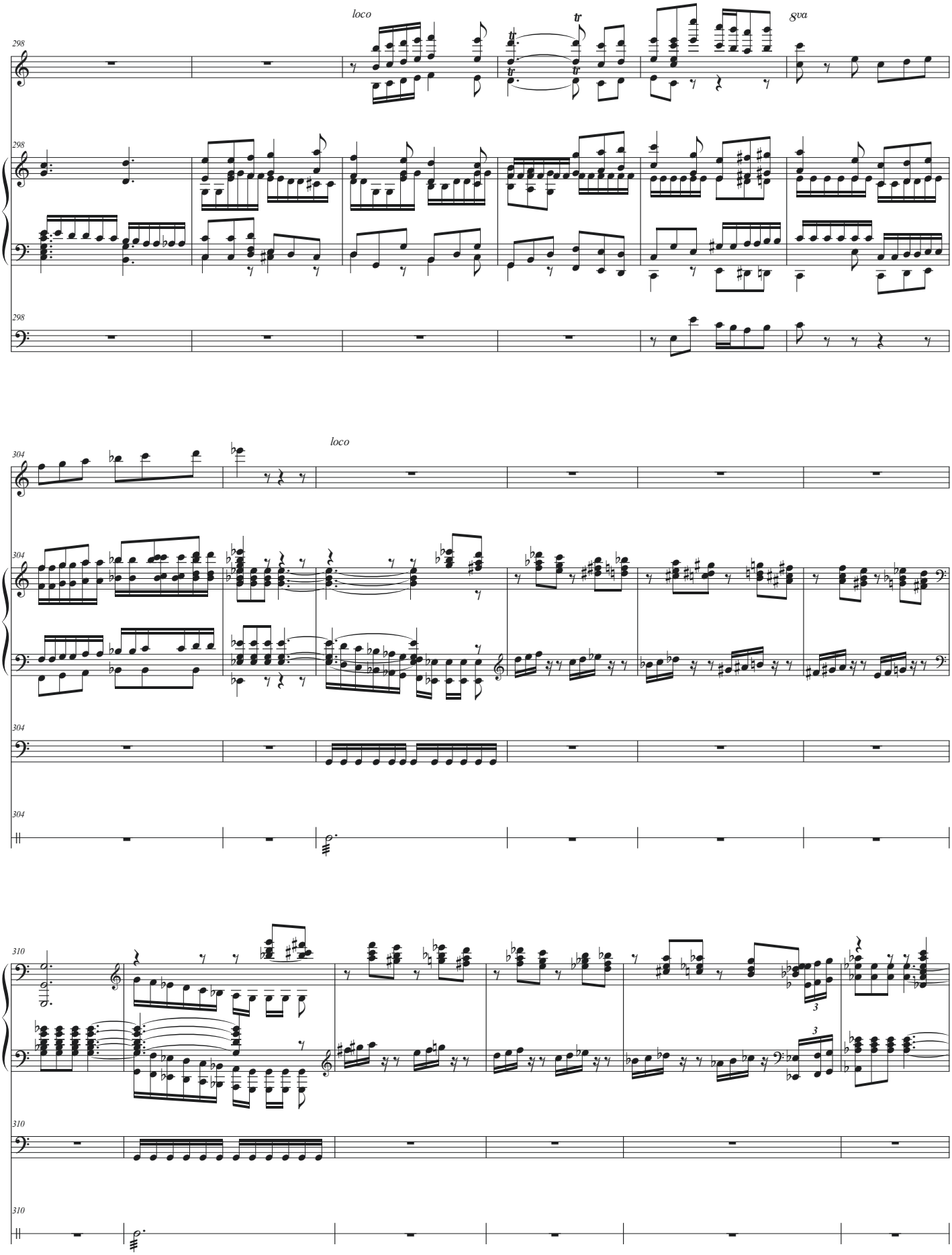

74
74
81
90
106
118
132

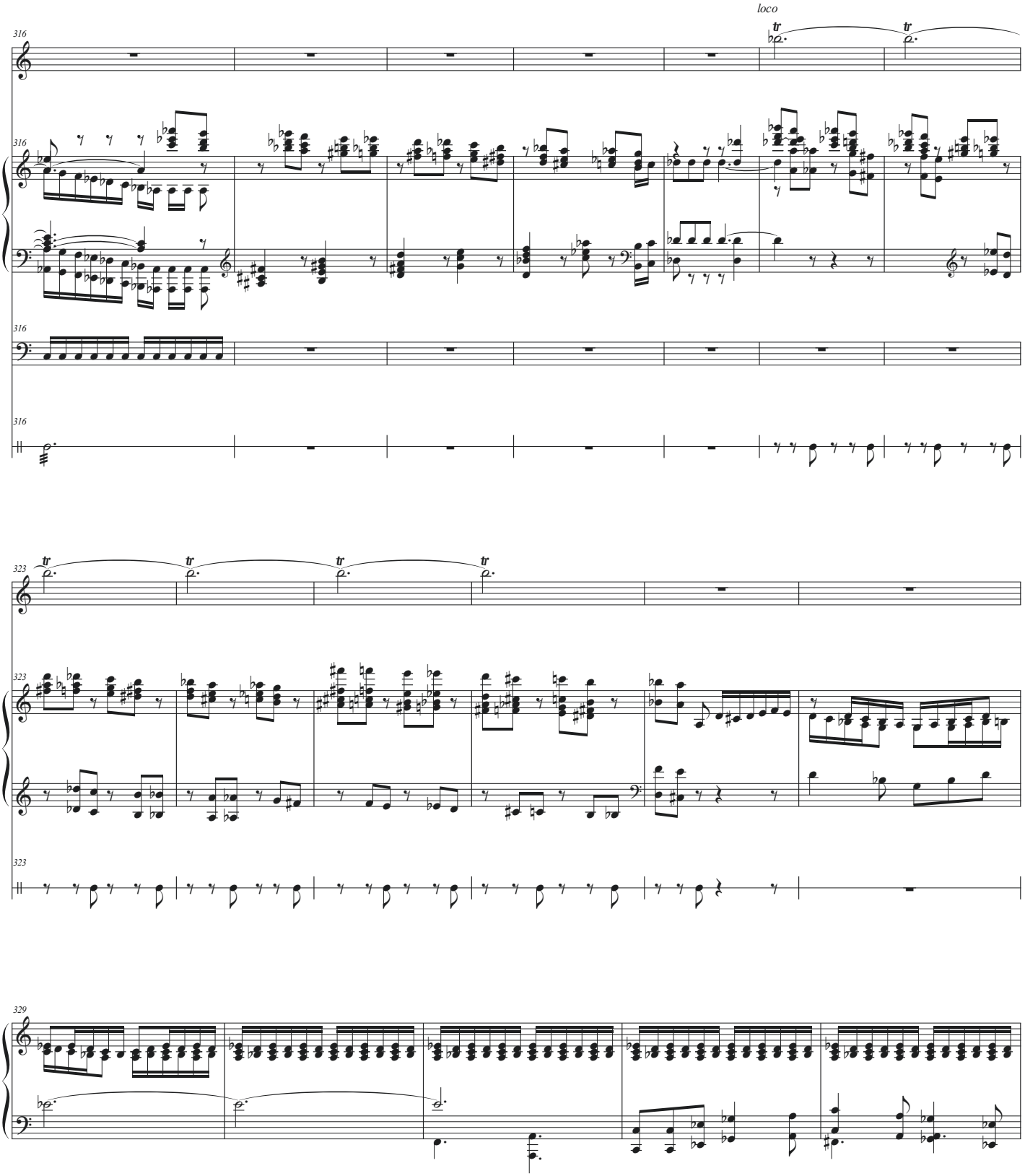

148
160
171
184
195
208
8va
208

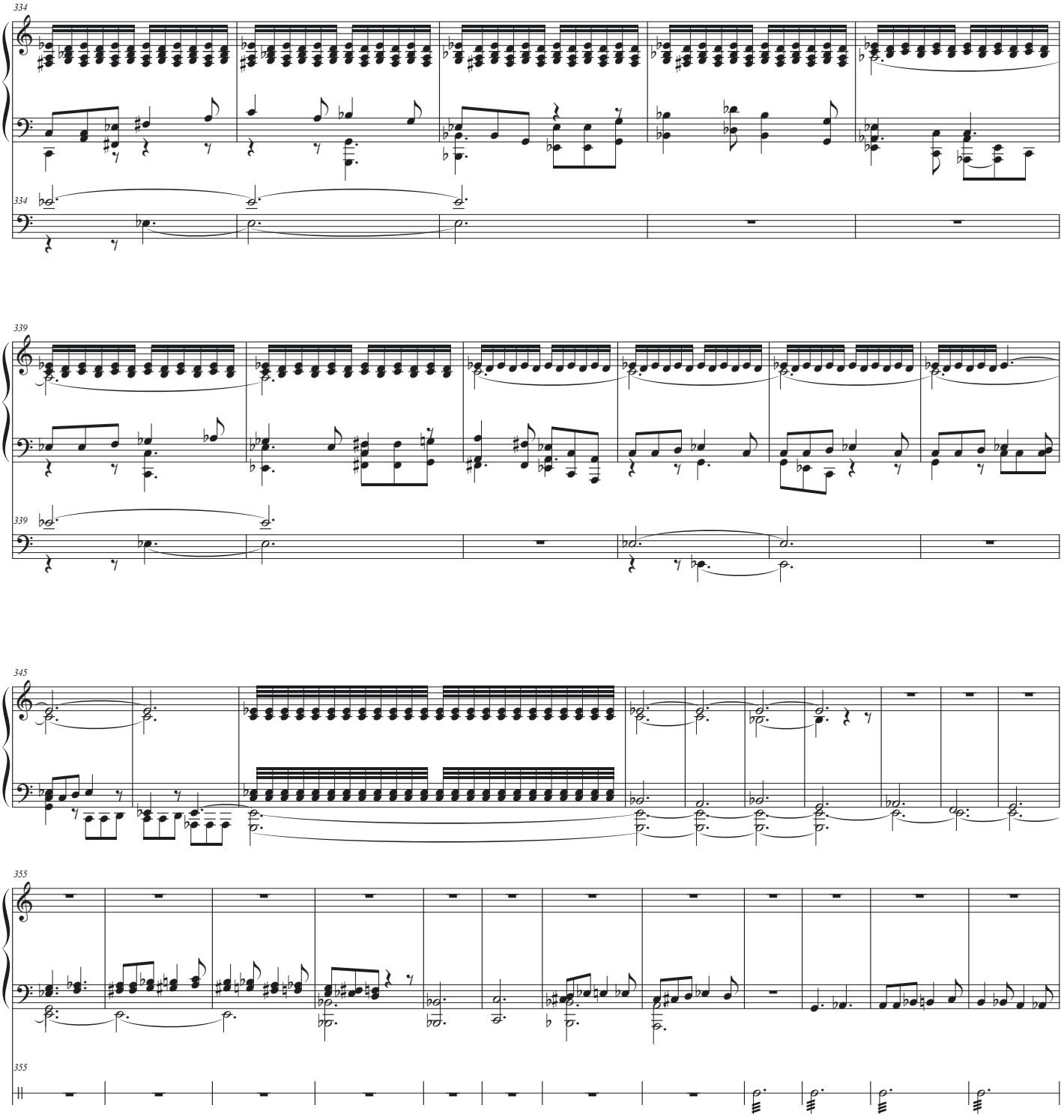

220
220
220
loco
8va
230
230
230
230
238
238
238
238

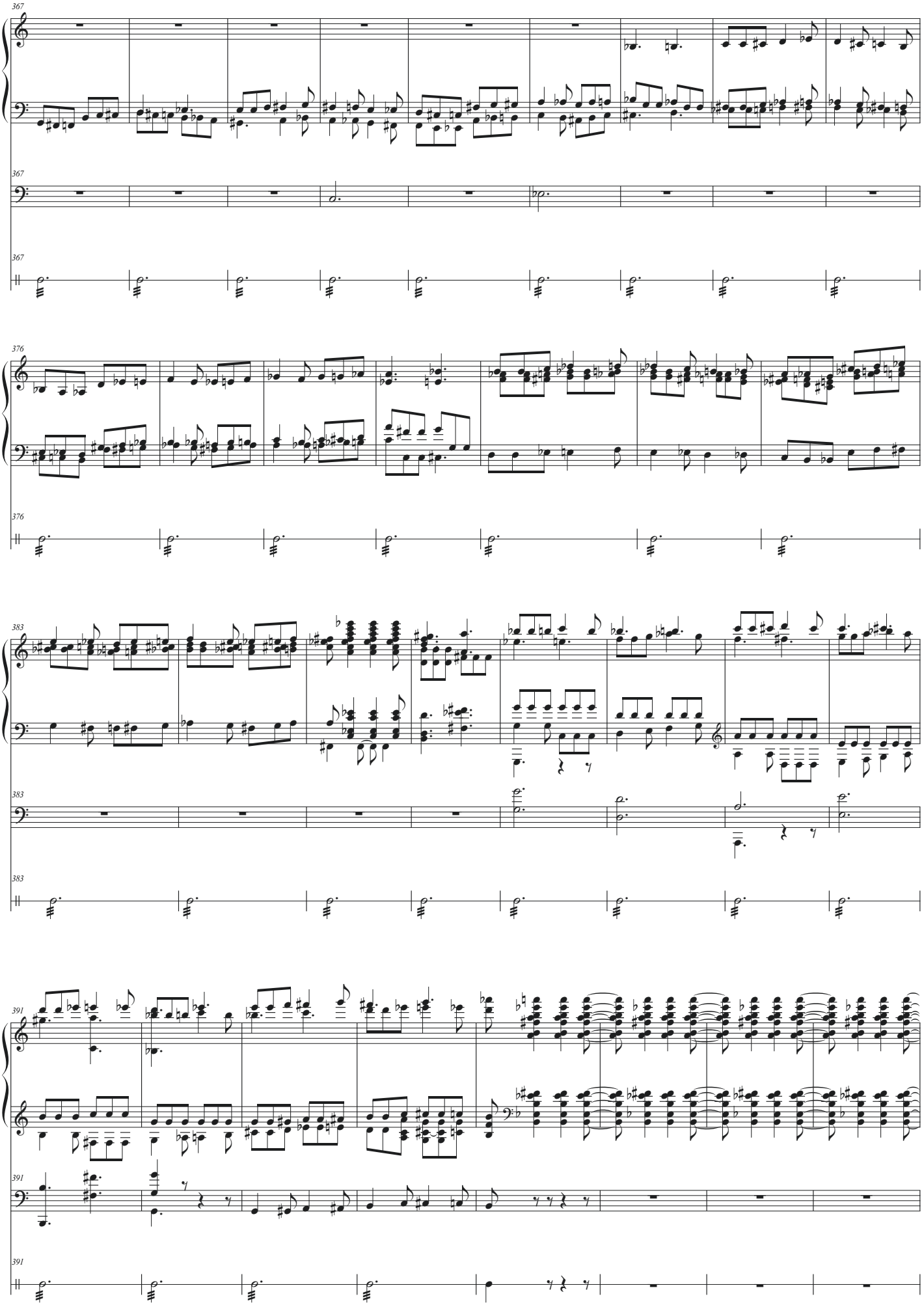

244
252
259
265
tr
8va

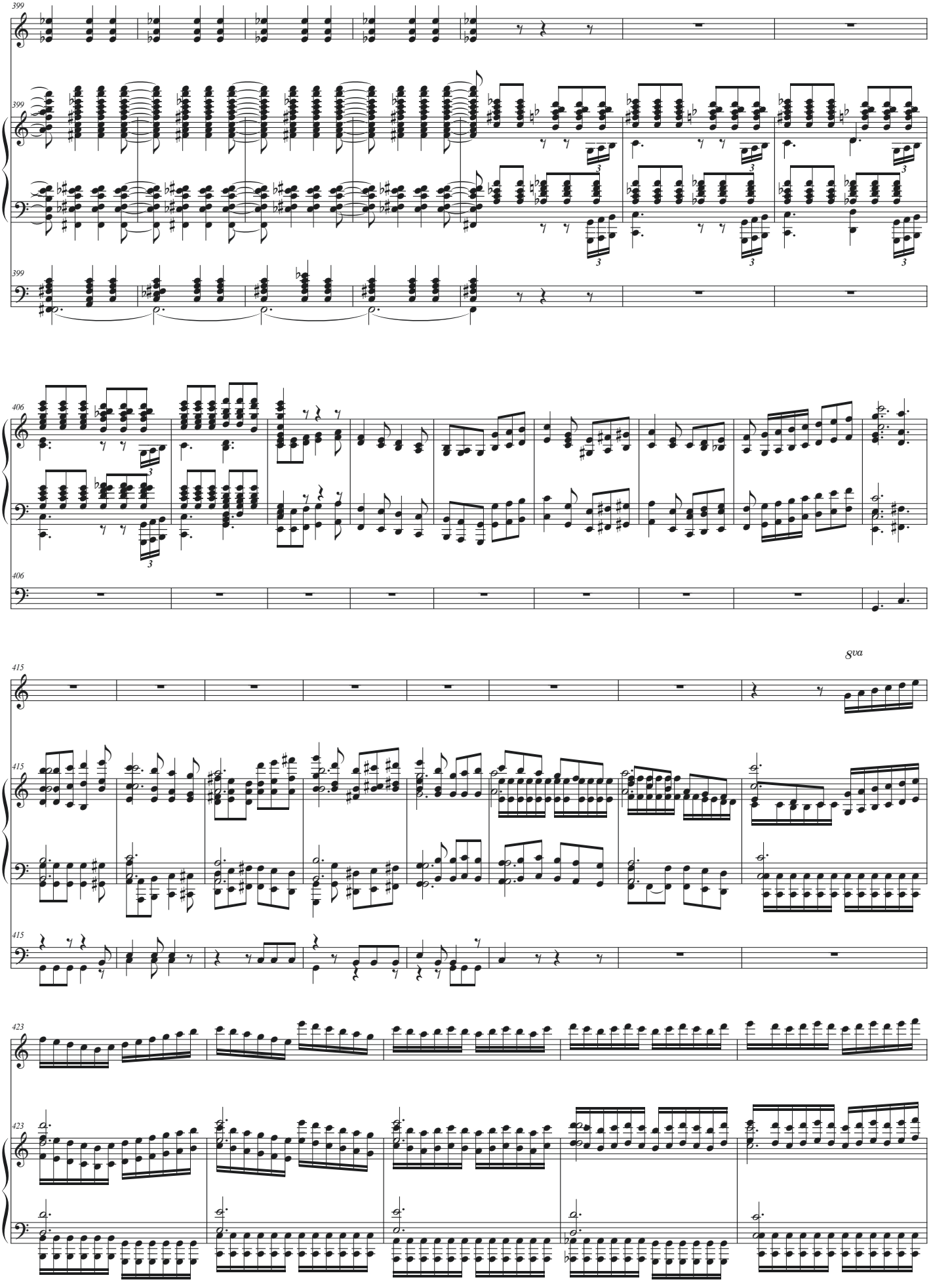

271
278
287
(8va)
292
tr

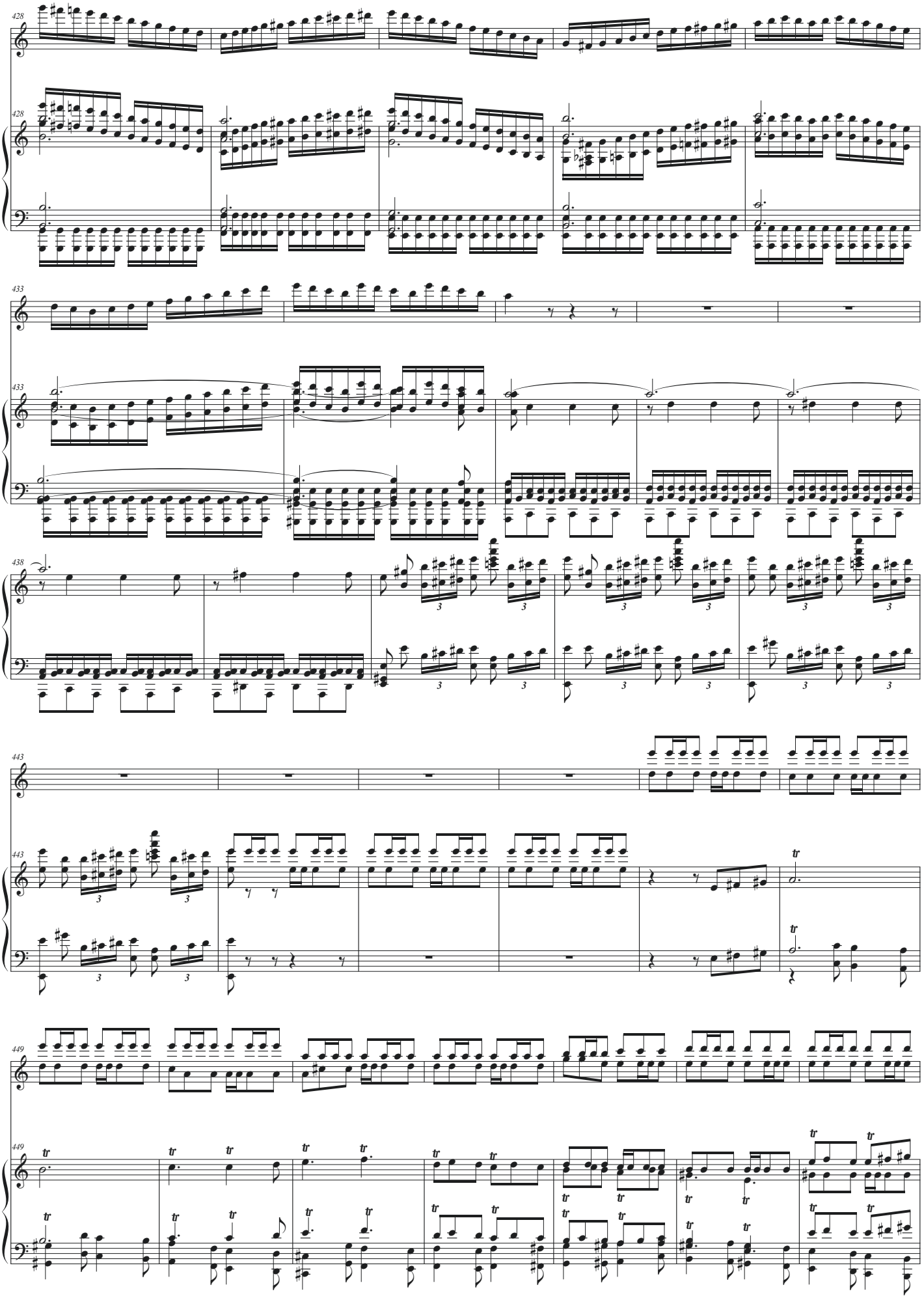

loco
8va
298
298
298
loco
304
304
304
304
310
310
310

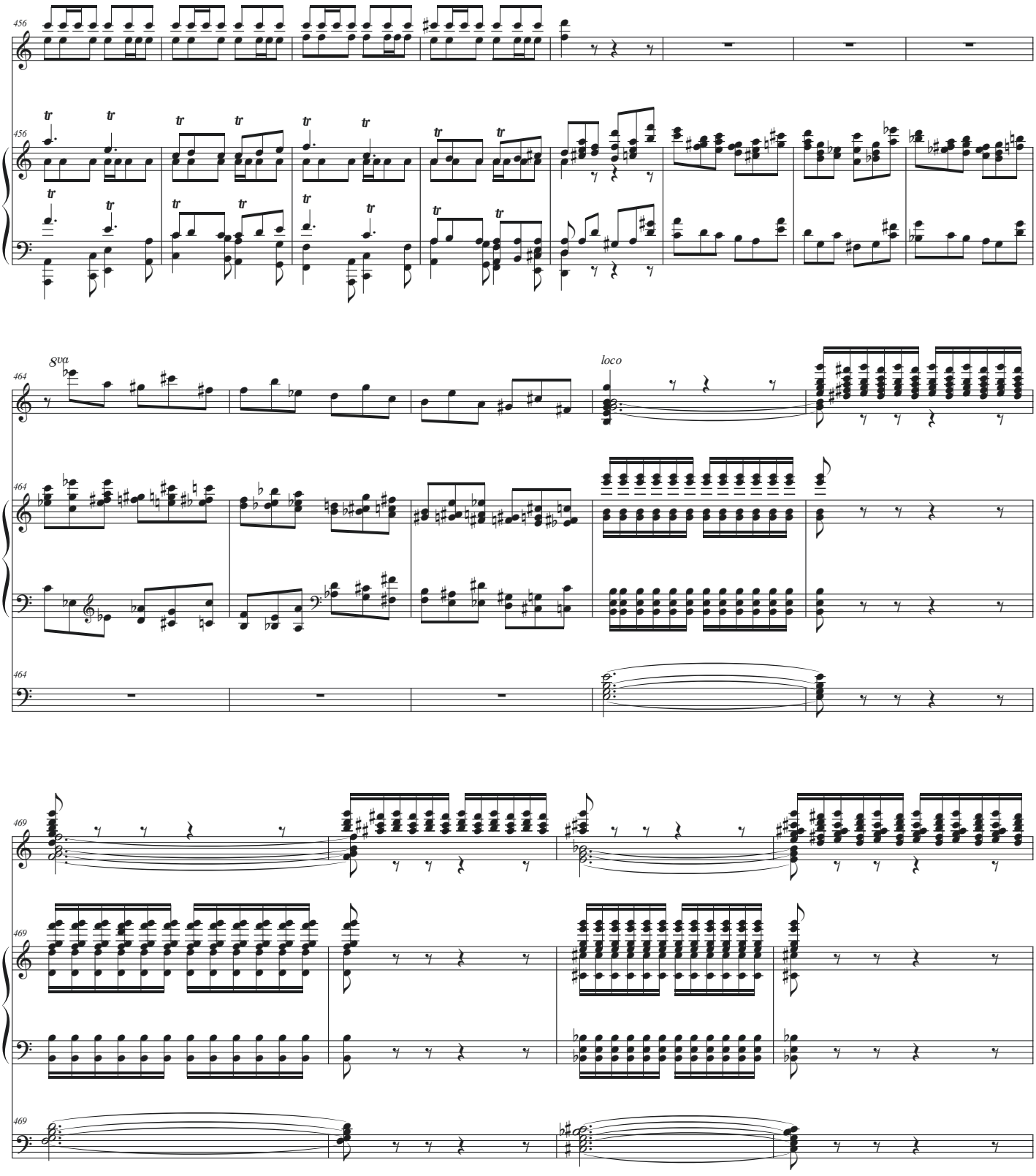

loco
316
316
316
316
323
323
323
329

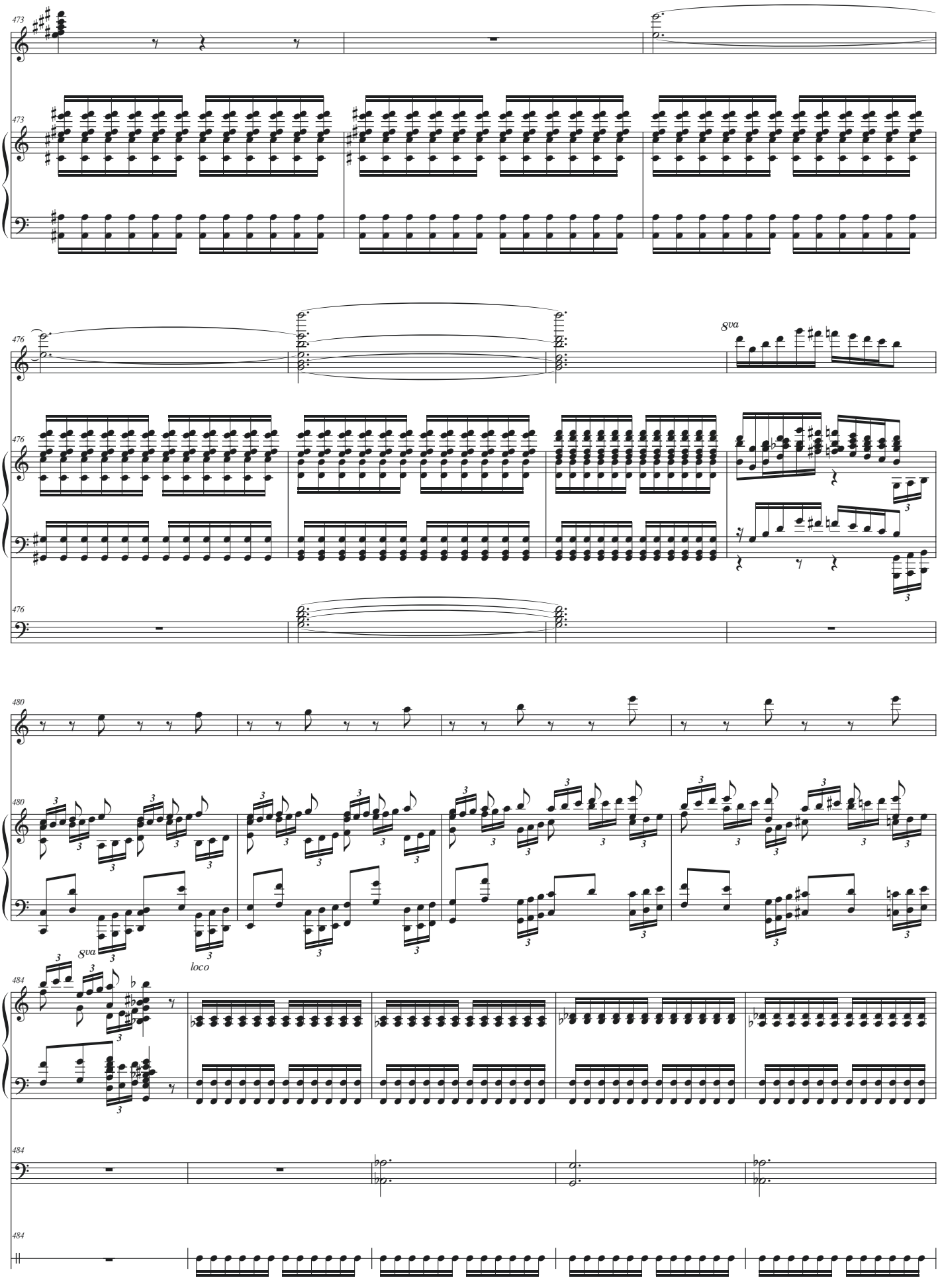

334
339
345
355

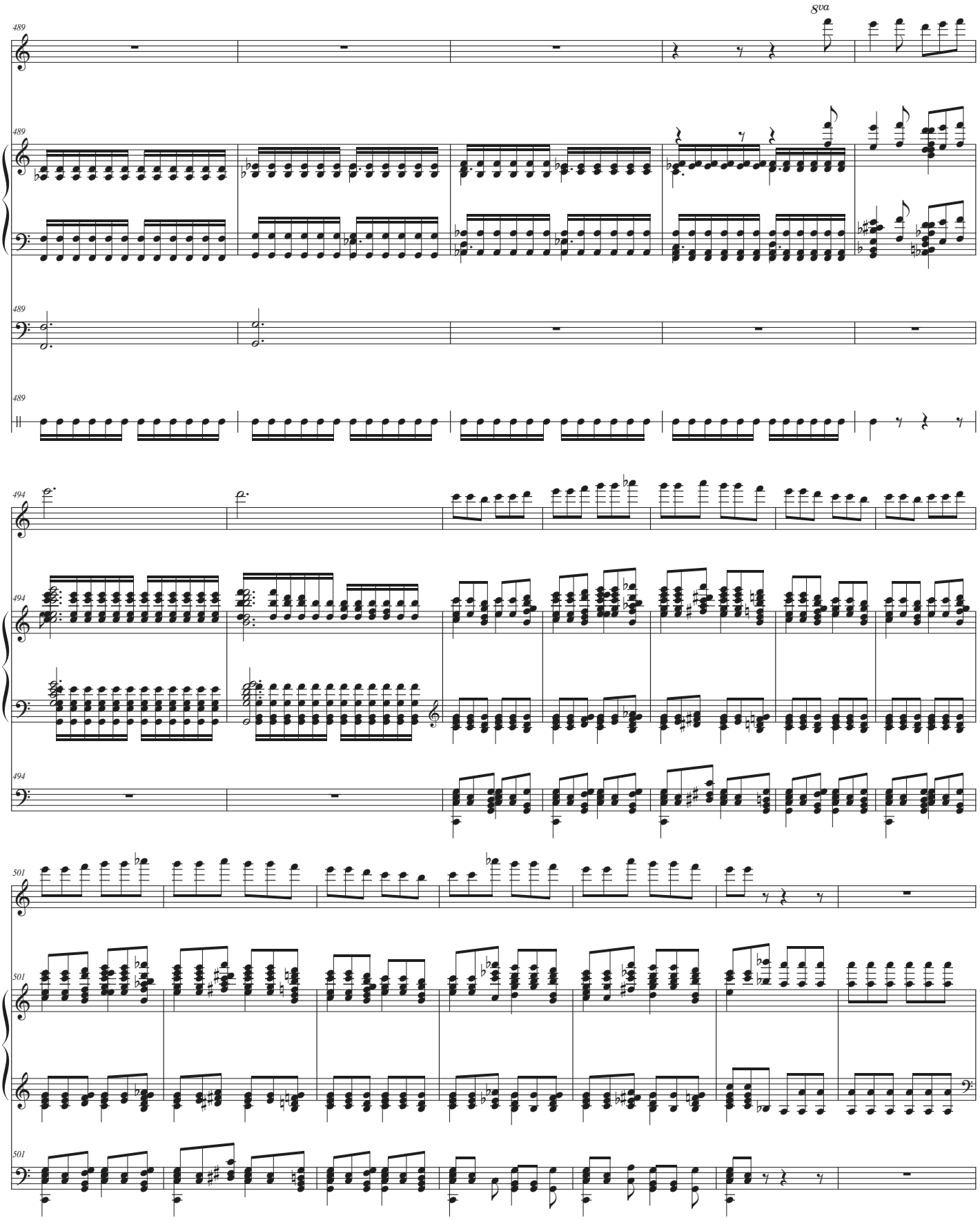

367
367
367
376
376
383
383
383
391
391
391

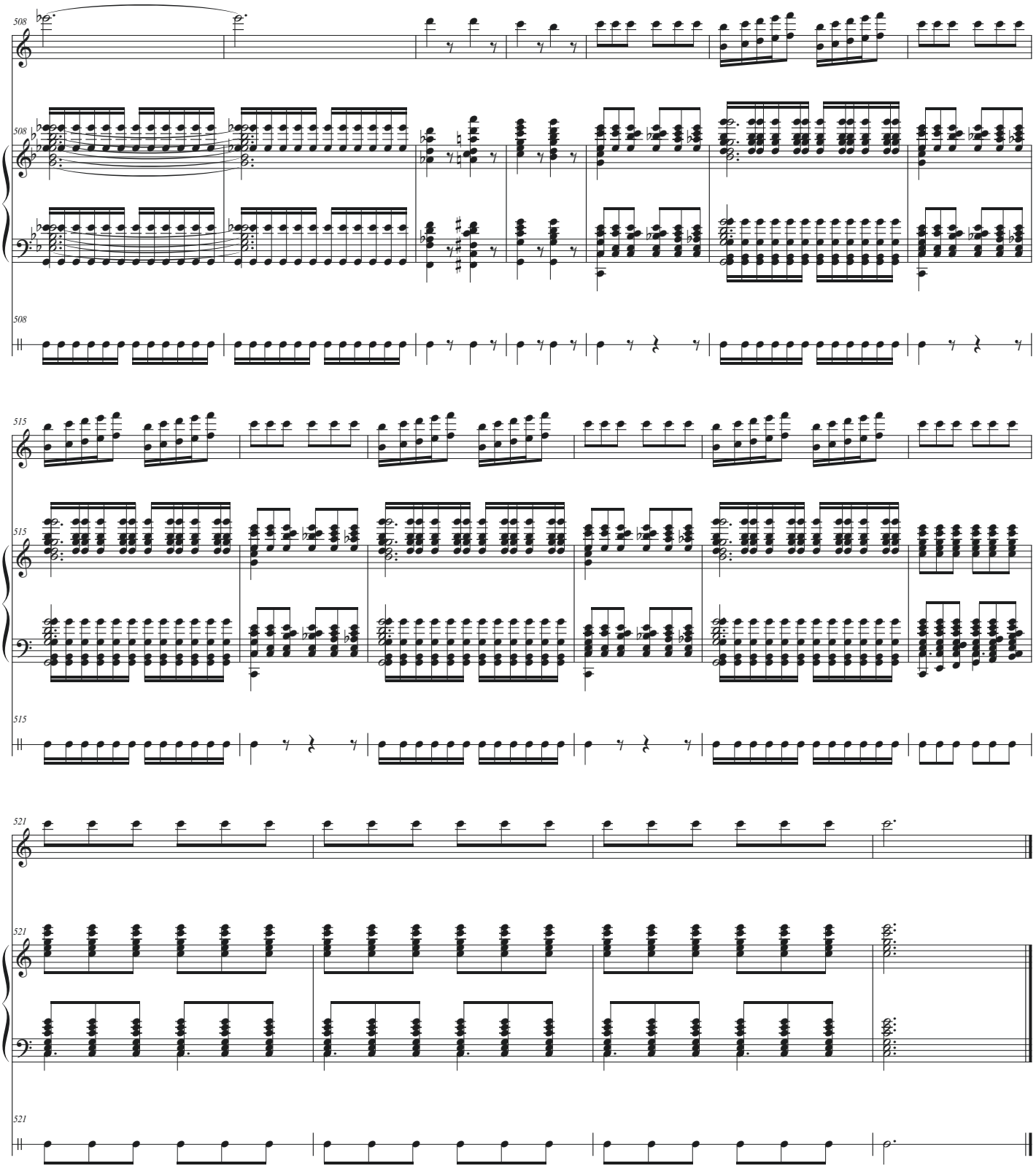

399
399
399
406
406
415
8va
415
415
423
423


428
428
433
433
438
443
443
449
449


456
456
tr
8va
464
464
loco
464
469
469
469


473
473
476
8va
476
476
480
480
8va
loco
484
484
484


8va
489
494
501


508
508
508
515
515
515
521
521
521