

F. リストの自作歌曲ピアノ編曲作品における演奏解釈

東京藝術大学大学院音楽研究科
博士後期課程 鍵盤楽器研究領域（ピアノ）
平成 29 年度入学
2317903 北村明子

目次

序 4

第1章 リストの自作歌曲ピアノ編曲作品の概観 7

1. リストの作品の全体像 7
2. リストの創作における「編曲」の位置 13
3. リストの自作歌曲ピアノ編曲 19

第2章 リストの自作歌曲ピアノ編曲作品における演奏解釈 24

1. ノンネンヴェルトの尼僧房 Die Zelle in Nonnenwerth 29
2. ローレライ Die Lorelei 42
3. ラインの美しい流れに Am Rhein im schönen Strome 59
4. ミニョンの歌 Mignons Lied 67
5. トゥーレの王 Der König von Thule 83
6. 天より来たる汝よ Der du von dem Himmel bist 94
7. 金髪の小さな天使 Angiolin dal biondo crin 101
8. 彼は私をととても愛してくれた！ Il m'aimait tant ! 112
9. ペトラルカのソネット第47番 Sonetto 47 del Petrarca 119
10. ペトラルカのソネット第104番 Sonetto 104 del Petrarca 133
11. ペトラルカのソネット第123番 Sonetto 123 del Petrarca 142
12. 崇高な愛 Hohe Liebe 150
13. 至福の死（私は死んだ） Seliger Tod (Gestoben war ich) 160
14. おお、愛する限り愛せよ！ O lieb, so lang du lieben kannst! 166
15. アンダンティーノ（喜びに満ち 苦しみに満ち）Andantino (Freudvoll und leidvoll) 179
16. おお！私が眠るとき Oh ! quand je dors 184
17. 「どうやって」彼らは言った Comment, disaient-ils 192
18. 愛する者よ、もし私が王なら Enfant, si j'étais roi 199
19. もし素敵な芝生があるなら S'il est un charmant gazon 205

20. 墓と薔薇	La tombe et la rose	210
21. ガスティベルザ	Gastibelza	216
22. ロマンس（女たちの涙）	Romance（Les pleurs des femmes）	225
23. 君を愛す	Ich liebe dich	231
24. ハンガリー王の歌	Magyar Király-Dal — Ungarisches Königslied	237

第3章 リストのオリジナルのピアノ・ソロ作品における演奏への応用 244

1. ダンテを読んで——ソナタ風幻想曲	Après une lecture du Dante — Fantasia quasi sonata	244
2. コンソレーション 第3番	Consolation No. 3	249
3. 孤独の中の神の祝福	Bénédiction de Dieu dans la solitude	251
4. オーベルマンの谷	Vallée d'Obermann	252
5. タベの調べ	Harmonies du soir	254
6. ソナタ	Sonate（B minor）	258
7. バラード 第2番	Ballade No. 2	266
8. メフィストワルツ 第1番	Erster Mephisto-Walzer（Der Tanz in der Dorfschenke）	267
9. 波を渡るパオラの聖フランチェスコ	St. François de Paule marchant sur les flots	270
10. エステ荘の噴水	Les jeux d'eaux à la Villa d'Este	274

結論 279

参考文献 281

付録 成立過程表 1～15

序

本論文は、フランツ・リストの自作歌曲ピアノ編曲作品における演奏解釈を導き出そうとするものである。

ある日、リストのピアノ・ソロ作品のカタログの膨大な量の曲の中に、修士課程在学時歌曲伴奏法の授業で伴奏した曲のタイトルを見つけた。《愛の夢》と〈ペトラルカのソネット〉以外にも彼の自作歌曲の編曲作品があると知り、カタログを調べると、思い出の旅行で訪れたライン川を扱った作品や好きなゲーテの書いた詩による作品などがあり、非常に興味を持った。

リストの自作歌曲ピアノ編曲作品は、《愛の夢》第3番や〈ペトラルカのソネット〉以外はその存在すら十分に知られているとは言えない。1つの研究対象としてまとまって考察されたこともない。オリジナルのものよりも編曲を低くみるという20世紀の考え方も、編曲に関する研究が少ないことの要因の一つであろう。

そこで、本論文では、リストの自作歌曲ピアノ編曲作品の全曲を扱うこととした。考察を通じ、《愛の夢》や〈ペトラルカのソネット〉以外にどのような作品があるのか、全体像が明らかになるだろう。また、演奏家の立場から、演奏解釈に至るまでを論じたいと考え、詩の解釈および歌曲との比較を通して、目指すべき演奏スタイルを導き出すことを研究の目的と定めた。リスト自身が作曲した歌曲を彼自身がピアノ曲に編曲した作品を扱うが、作曲者本人の作品なので、編曲するにあたり、他者すなわち原作者に配慮する必要は全くない。リスト本人の表現の仕方を深く読み解くことで、オリジナルのピアノ・ソロ曲の演奏にも生かせると考える。

リストの自作歌曲ピアノ編曲作品は、《愛の夢》第3番や〈ペトラルカのソネット〉以外には日本語で読める数少ないリストの本にもほとんど記載されていない。訳注の充実しているエヴェレット・ヘルム著・野本由紀夫訳『リスト』（音楽の友社、1996年）でも同様である。福田弥著『リスト』（音楽の友社、2005年）では、末尾の作品表に、関連するピアノ曲と歌曲が新しいLW番号を用いて記載されている。

リストの歌曲に関する論文としては、①Dart, William J. “Revisions and Reworkings in the Lieder of Franz Liszt” (*Studies in Music (Australia)*, 8 1974)、②福田弥「F. リストの歌曲《プロ

ンドの小さな天使》の成立過程」(『芸術学』7号、2003年)、③同「フランツ・リストの歌曲《墓とバラ》の手稿譜——新たに所在が確認された手稿譜とその資料的価値」(武蔵野音楽大学研究紀要43号、2011年)、④長井進之介「F. リスト《ミニョンの歌》分析と解釈——改訂を通したミニョン像の変遷について」(『音楽研究』25号、2013年)、⑤同「フランツ・リストの歌曲における稿の問題——いくつかの例による整理の試み」(『音楽研究』27号、2015年)等がある。これらの論文からは、リストの作品を改訂するという特性や当該曲の成立過程を知ることができる。しかし、歌曲からピアノ曲に編曲された曲すべての把握には不十分と思われる。①⑤にはピアノ稿への言及もない。

自作歌曲ピアノ編曲作品に関する論文として、Cinnamon, Howard. “Chromaticism and Tonal Coherence in Liszt’s Sonetto 104 del Petrarca” (*In theory only*, 7(3) 1983)、Fowler, Andrew. “Franz Liszt’s Petrarch Sonnets: The Persistent Poetic Problem” (*Indiana theory review*, 7(2) 1986)、Wuellner, Guy. “Franz Liszt’s ‘Liebestraum’ No.3: A Study of ‘O Lieb’ and its Piano Transcription” (*Journal of the American Liszt Society*, 24 1988)、岡野説子「フランツ・リストのピアノ作品における標題と音表象に関する研究 (I) (II) (III)」(ペトラルカのソネット第104、47、123番)(広島大学教育学部紀要第二部40号1991年、45号1996年、46号1997年)、杉本安子「フランツ・リストのピアノ編曲作品について——歌曲からピアノ曲にリストが編曲した作品」(『洗足論叢』33号、2004年)等がある。これらは、詩の解釈や歌曲稿との比較分析を演奏に繋げることに於いて参考になるが、分析の対象としているのは《愛の夢》や〈ペトラルカのソネット〉のみである。

上記のように、リストの自作歌曲ピアノ編曲作品群の全貌を把握するうえで、現状ではなお研究の余地が残されているといえる。

本論文は、以下のように構成する。

第1章では、まず、リスト作品を概観し、次に、彼がどんな時にどんな目的で編曲しているかを見ていく。さらにその中で、自作歌曲ピアノ編曲の意義について論じたい。

第2章では、リストの自作歌曲ピアノ編曲作品の各曲について考察を行い、演奏家の立場から演奏解釈に至るまで論じる。調査の結果、この作品群は全部で24曲あることが分かった。この数は、元になった歌曲を1曲と数えた場合の曲数である。

各曲の成立過程を示した後、元になった歌曲に付された詩の解釈を行い、歌曲稿とピアノ稿との比較を行う。詩の理解を深め、歌曲稿とピアノ稿を丁寧に比較することにより、感覚

に頼る勝手な解釈ではなく、リスト自身の意志を汲んだ深い演奏解釈に繋がられるだろう。その手がかりを明らかにしたい。比較を通した演奏解釈をより深め確立していくために、いくつか原曲の歌曲伴奏も行う。考察と練習の過程で現れてきた筆者の肉体的・心理的变化を詳細に記録していき、実際の演奏に役立つ点を論じる。

これらを曲ごとにまとめて記載する。本論文の執筆を通してリストの様々な工夫を読み解き、音で実現してみたい。何よりも歌曲稿を見ることで、歌詞があることから、演奏する上でのイメージがより具体的になるのではないだろうか。

24 曲のリスト自作歌曲ピアノ編曲作品における演奏法の共通項として、メロディーと伴奏の弾き分けの重要性が挙げられる。リスト自身が華やかなヴィルトゥオーソとして活躍しただけに、リストの作品には技巧的な部分が多く、そういった超絶技巧の面に注目が集まりがちだ。しかし、リスト作品ではカンタービレの部分、すなわち歌う部分も重要な要素である。第3章では、主にカンタービレの部分に注目し、リスト自作歌曲ピアノ編曲作品における考察と練習の過程で得られた成果を、リストのオリジナルのソロ作品の演奏に生かす方法を提示することとしたい。

上記構成に従い、リストの自作歌曲ピアノ編曲作品における演奏解釈について論文を通じて明らかにしたい。

第1章 リストの自作歌曲ピアノ編曲作品の概観

第1章では、リストの自作歌曲ピアノ編曲作品について概観する。

まず、リスト作品全体を見渡し、特徴を捉える。リストの作品番号としては、長らくラーベ番号(R)とサール番号(S)が使われてきたが、新しくLW番号が発表されている。リスト自身が作った作品目録にも触れながら、今日のリスト作品の捉え方を提示したい。

次に、編曲とは何か、他の作曲家たちがどう編曲を扱ってきたかに触れ、リストはどんな時にどんな目的で編曲しているのかを見る。

さらに、リストの歌曲作品の特徴を説明する。彼の特徴といえる複雑な改訂の過程と動機が、自作歌曲ピアノ編曲作品においてどう表れているかを考察した後、なぜ、リストが自作歌曲をピアノ・ソロ曲へと編曲したのかに迫る。

1. リストの作品の全体像

リストの作品の特徴

ピアニスト、作曲家、そして聖職者として人生を歩んだフランツ・リスト(Franz Liszt 1811～1886)は、74年9カ月という生涯で膨大な量の作品を書いた。はっきり述べることは難しいが、曲集の中の曲も一つ一つ数えるとおよそ1500曲にもなる。

リストは当時最高のピアニストとされたので、作品には当然ピアノ曲が多い。ピアノ曲は生涯を通じて書き続けられた。旅するヴィルトゥオーソとして華々しく活躍したピアニスト時代には、作曲活動の中心がピアノ曲であった。続く、宮廷楽長としての活動と作曲、執筆活動を行ったヴァイマル時代(1848～1861年)には、「交響詩 Symphonische Dichtung」を創始する。また同時に、ピアニスト時代の作品を多く改訂した。リストは同じ曲を何度も改訂することがあり、その結果一つの曲に複数の稿が存在することも多い。また、彼は改訂する時に使用楽器も変更することが少なくない。改訂と編曲が結びついているのである。ローマ時代(1861～1869)以降は、宗教的な声楽曲を多く書いた。

リストの音楽の特徴は、詩的想念の重視、伝統的な形式からの解放、和声上の革新であり、それらは相互に関連している。1855 年、リストは「標題音楽 Programmusik」という用語を音楽史上はじめて使用した。「標題」とは、作曲家が作品の聴き手を勝手な詩的解釈から守り、あらかじめ詩的想念に注意を向けることを目指すものである。古典派の音楽の形式では主題の反復や展開が規則により決まっていたが、リストの標題音楽の形式では、主題の変化などが詩的想念によって決定され、「主題変容」の技法によって曲の統一を図る。彼は「標題音楽」の代表的なジャンルとして「交響詩」を創始した。リストの交響詩では、詩と音楽が密接に融合する。リストの標題には、彼の世界文学の傑作への志向性が見られる¹。しだいに革新的な和声への興味が高まっていき、最晩年には無調音楽へと至り、20 世紀を先取りすることとなった。

リストは 1830 年代はじめ、病院、カジノ、精神病院を訪れ、さらには牢獄に行き死刑囚の死刑執行さえ見た。社会思想から刺激を受け、実際の社会を見た。社会とのかかわりのなかで芸術、宗教を位置づけ、弱者に手を差し伸べるというのが、リストの基本姿勢である²。旧ユーゴの内戦中も戦禍の中にあえてとどまり演奏活動を続けたピアニスト、ケマル・ゲキチは、2004 年のインタビューの中で次のように述べている。

当時の音楽や聴衆に圧倒的な印象を与えたのは、リストの“ブリリアントなパッセージを弾きこなすヴィルトゥオーゾ”的な部分ではなかったのではないか。むしろ彼は「予言者のように人々の前に立ち、何が重要なのかを語る人」であり、人々はテクニックよりも、彼のそういう側面に衝撃を受けたのではないかと思います³。

「彼の優れた作品は、多くの場合、人間の本質や人間の救済というテーマを背景に感じさせるスケールの大きさを示している」⁴と福田弥が述べるように、リストの音楽からは人類の平和や幸福の希求が聴こえてきて、筆者はそこにリストの最大の魅力を感じている。

¹ デトレフ・アルテンブルク「リストの手からヴェルディの精神を——19 世紀ヨーロッパにおけるオペラ編曲と理念転換」、小林幸子訳、『言語文化』27、明治学院大学言語文化研究所、2010 年、53 頁。

² 福田弥『リスト』 東京：音楽之友社、2005 年、38～39 頁。

³ ケマル・ゲキチ談「鬼才ピアニストが語るリストの真実」、『音楽現代』第 34 巻 9 号、2004 年、118 頁。

⁴ 福田『リスト』、182 頁。

作品目録から見るリスト作品の全体像

1853 年にリスト自身がインチピト付きの作品目録を作っている。インチピトとは、曲の冒頭部の譜例のことである。この作品目録は、1855 年にブライトコプフから出版された⁵。目次は次のとおりである⁶。

第 1 部：ピアノとオルガン（ペダル・ピアノ）のための作品

1. 練習曲
2. ピアノのためのオリジナル作品
3. ハンガリー狂詩曲
4. 器楽化作品
5. オペラのもていふによるファンタジー
6. 演奏会用パラフレーズ
7. ピアノ・スコア
8. トランスクリプション
 1. 歌曲のトランスクリプション
 2. 器楽作品のトランスクリプション

第 2 部：声楽作品

第 3 部：オーケストラ作品

1. 交響詩
2. 行進曲

第 4 部：著作

付録 フランツ・リストについての著作

肖像画、胸像その他

⁵ 野本由紀夫「F. リスト研究の今日（3）新作品目録会議と日本」、『音楽芸術』第 50 巻 4 号、1992 年、75 頁。

⁶ Franz Liszt, *Thematisches Verzeichniss der Werke von Liszt*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1855. 日本語訳は、野本「F. リスト研究の今日（3）」、76 頁によった。

1877年に補完され、再度ブライトコプフから出版された⁷。リプリント版の目次は以下のとおりであり、ここに紹介する⁸。

第1章：器楽作品

1. オーケストラのための作品
 - a オリジナル作品
 - b 編曲
 - c ハンガリー狂詩曲、行進曲
2. ピアノとオーケストラのための作品
 - a オリジナル作品
 - b オーケストラ編曲（ピアノ・ソロ付き）
3. ピアノ・ソロのための作品
 - a オリジナル作品
 - b 編曲
 - c オペラのモティーフ、その他のモティーフに基づく 幻想曲、回想、イラストレーション、パラフレーズ、トランスクリプション
 - d ハンガリー狂詩曲、行進曲
 - e 交響曲、序曲などのクラヴィーア・スコア（ピアノ・スコア）
 - f 歌曲のトランスクリプション
 - g ピアノ4手のための編曲
4. 2台ピアノのための編曲
- 5a. ピアノとヴァイオリンのための曲
- 5b. チェロ、ピアノ、ハープ、ハルモニウムのための
- 6a. オルガン（ハルモニウム、ペダルフリューゲルを含む）のための作品と編曲
- 6b. ヴァイオリンとオルガンのための

⁷ 野本「F. リスト研究の今日（3）」、75頁。

⁸ Franz Liszt, *Thematisches Verzeichniss der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt, Neue vervollständigte Ausgabe*, London: H. Baron, Reprinted 1965.

第2章：声楽作品

7. ミサ曲、賛美歌、その他の教会音楽
8. オラトリオ
9. カンタータ、その他の合唱 オーケストラ付きまたはクラヴィーア伴奏
10. 男声（複数）のための歌曲（伴奏付きまたは伴奏なし）
11. ピアノ伴奏付き独唱曲
12. 朗唱 ピアノ伴奏

第3章

13. 著作
14. クラシック作品の改訂版

付録

- a. フランツ・リストについての著作
- b. 肖像画、胸像その他

目録と索引

- A. フランツ・リストの出版作品のシステマティックに整理された目録
- B. 器楽作品とトランスクリプションのアルファベット順に整理された目録、
目録C（厳密にいう編曲）を除く
- C. 作曲家の名前のアルファベット順に整理された器楽編曲の目録
- D. 主題カタログに翻訳されて載っている曲の目録
- E. タイトルによる声楽作品の目録
- F. 歌詞のはじめによる声楽作品の目録

この作品目録もインチピット付きで、本研究で扱う曲を捜すと、「3. ピアノ・ソロのための作品 a. オリジナル作品」の中に、《巡礼の年第2年イタリア 4-6. 3つのペトラルカのソネット》、〈ノンネンヴェルトの尼僧房〉(Deux Feuilles d'Album No.2) が掲載されている。

「第2章：声楽作品」の「11. ピアノ伴奏付き独唱曲」の中に〈ミニョンの歌〉、〈トゥーレの王〉、〈天より来たる汝よ〉、〈ローレライ〉、〈ラインの美しい流れに〉、〈金髪の小さな天使〉、《愛の夢》、〈喜びに満ち 苦しみに満ち〉、〈「どうやって」彼らは言った〉、〈おお、私が眠るとき〉、〈もし美しい芝生があるなら〉、〈愛する者よ、もし私が王なら〉、〈ノンネンヴェルトの尼僧房〉、〈君を愛す〉が載っている。巻末のシステマティックな作品表では、「3. ピア

ノ・ソロのための作品 f. 歌曲のトランスクリプション」の中にも、〈ミニョンの歌〉、〈トゥーレの王〉、〈天より来たる汝よ〉、〈ローレライ〉、〈ラインの美しい流れに〉、〈金髪の小さな天使〉、〈ノンネンヴェルトの尼僧房〉(Deux Feuilles d'Album No.2)、《愛の夢》の曲名が歌曲のページを示して掲載されている。

リスト作品の全体像をとらえる試みは、本人のものを含め何度か行われている。リストの作品番号としては、長らくラーベ番号(R)とサール番号(S)が使われてきた。ヴァイマル・リスト博物館の館長だったペーター・ラーベ(Peter Raabe 1872~1945)は、ヴァイマルにある膨大なリストの自筆資料と筆写資料を綿密に整理して作品目録を作った(1931年、改訂補遺1968年)⁹。ジャンル別(または編成別)に配列され、「オリジナル」と「編曲」とに分けていない¹⁰。ハンフリー・サール(Humphrey Searle 1915~1982)の目録は、『ニューグローヴ音楽事典』の「リスト」の項目の中で出版された(1980年、シャロン・ウィンクルホーファーによる改訂補遺1985年¹¹)。ラーベ以降に発見された曲が載っているが、ラーベの整理番号の下位区分が欠けており、作品配列のシステム自体にも問題があるといわれる¹²。

2001年、ラーベ番号とサール番号に代わり、新しくLW番号が*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition¹³で発表された。ブダペスト・フランツ・リスト記念博物館の館長および同リスト研究センターの所長を務めるマリア・エックハルト(Maria Eckhardt)が作成したものである。彼女は、リストの自筆資料についての世界的権威の一人で、1986年のリスト没後100年のブダペスト・シンポジウムの際『新リスト作品目録』を作る必要性を主張し、編纂のためのグループを編成して1988年から具体的な作業に入ったという¹⁴。リストの創作の特殊性ゆえに作業は複雑を極めたというが、著作、書簡、作品の各全集¹⁵との

⁹ Peter Raabe, *Franz Liszt, Bd. 2: Liszts Schaffen*, Berlin und Stuttgart: J. G. Cotta, 1931; 2. Aufl., Tutzing: Hans Schneider, 1986.

¹⁰ 野本「F. リスト研究の今日(3)」、77~78頁。

¹¹ Nicholas Temperley and others, *The New Grove early romantic masters 1: Chopin, Schumann, Liszt*, London: Macmillan, 1985.

¹² 野本「F. リスト研究の今日(3)」、78~79頁。

¹³ Maria Eckhardt and Rena Charnin Mueller, "Liszt, Franz: Works," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 14, pp. 785-872. (以下『ニューグローヴ音楽事典』第2版はNG2とする)

¹⁴ 野本由紀夫「F. リスト研究の今日(4) 新作品目録会議と日本」、『音楽芸術』第50巻5号、1992年、75頁。

¹⁵ 作品全集は、新リスト作品全集(NLE)。一般にブダペスト版と呼ばれる。1970年出版開始。

相互作業で進められたものである。本論文では、作品番号は基本的に LW 番号を用いることとする。

リスト自身の作品目録を見れば明らかなように、彼は、そこに出版作品のみを収め、未出版の作品は含めなかった。また、のちに発展的に改作したときは、前の稿を無効とし、版權や印刷プレートを買い戻したという。しかし、LW 作成者マリア・エックハルトは、「リスト自身が自分の作品をどのように分類したかだけでなく、没後 100 年を経てわれわれがリストの作品をどう見るか」と述べ（1991 年）¹⁶、野本由紀夫は、「リストの創作の〈全体像〉が明らかにされるべき」だから古い稿も「今日のわれわれは『作品』として数えるべきだろう」と主張する¹⁷。

本研究に際しては、のちに改訂されたピアノ曲も扱っている。リスト没後長らく未出版だった作品も扱った。これは、「リストの創作の全体像を明らかにする」という観点からも有意義であると考えている。

2. リストの創作における「編曲」の位置

編曲について

「編曲」とは、楽曲を本来の形態から他の演奏形態に改編することである。編曲は、音楽史のすべての時代にわたって数多く見られる。

1600 年頃までは、最も重要な編曲はインタヴォラトゥーラであった。モテトやシャンソンといった声楽曲を鍵盤楽器またはリュート用に編曲することで、各声部に書かれている原譜を総譜のような形にした。

続く 1600～1800 年ごろは、声楽曲を器楽に移す習慣は続いたが、バロック時代の特徴である器楽への関心の高まりによって器楽を器楽にという編曲が生まれた。作曲家が、形式、技法、演奏形態の学習として、他者の曲を編曲することもある。バッハ、モーツァルトは、

¹⁶ 野本「F. リスト研究の今日（3）」、76 頁。

¹⁷ 同前。

それにより協奏曲の作曲法を学んだ。また、楽譜印刷の発明で、次第に商業的な利益の面が重要になっていく。出版社は、人気作品の編曲に利益増大を期待した。この時代、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンらも、自作を編曲している。丸山瑤子は、ベートーヴェンが編曲に新しい独自の作品番号を与えるのを認め、彼が生半可な能力では質の高い編曲は作れないという主張をしていることから、編曲も独立した「作品」としての価値が認められていたと述べる¹⁸。さまざまな形の編曲が当時の音楽社会で一般的だった。

リストが活躍した 19 世紀は、コンサート用、家庭用の楽器としてのピアノの興隆を背景にピアノ編曲が行われた。他者の曲を編曲する行為は、リストを含め同時代の作曲家にとって普通のことであり、例えば、リストのライバルといわれたタールベルク（Sigismond Thalberg 1812～1871）がロッシーニのオペラの幻想曲を、リストの弟子ローゼンタール（Moriz Rosenthal 1862～1946）がシュトラウスの〈美しき青きドナウ〉の幻想曲を書いている。

20 世紀になると、和声の危機が生じ、例えばストラヴィンスキーがバッハやベートーヴェンの曲を編曲したように、作曲家たちは新しい音楽語法を求めて過去を探って編曲した。ブゾーニ（Ferruccio Busoni 1866～1924）がバッハの無伴奏ヴァイオリンのためのパルティータ第 2 番の終曲〈シャコンヌ〉をピアノ曲に編曲している。また、大ピアニスト、ホロヴィッツ（Vladimir Horowitz 1903～1989）は、自分好みの技巧的なものにするため様々な作曲家の作品を編曲した。室内楽曲、オーケストラ作品、オペラを広める媒体としてラジオや蓄音機がピアノ・トランスクリプションに取って代わる。著作権法で、原作者の許可なく編曲し出版することは違法となっているのが現状である。

ところで、「編曲」に私たちはどんなイメージを持っているだろうか。編曲はオリジナルより価値の低いものという、マイナスのイメージを抱いているかもしれない。これは、丸山瑤子の見解を借りるなら¹⁹、18 世紀末の「オリジナリティ」や「天才」を賛美する考え方、20 世紀の真正な資料に基づく「批判校訂版」編纂の動き、20 世紀後半に現れた、当時の演奏習慣を忠実にという古楽を中心とした風潮などによるものと考えられる。しかし、録音という技術がまだなかった時代、前述のように編曲はごく普通に行われていたことであり、リストの時代もそうであった。

¹⁸ 丸山瑤子「編曲と創造性その 2——ベートーヴェンも認めていた編曲の創造性」、PTNA、2017 年。

¹⁹ 丸山瑤子「私たちの音楽活動と編曲、歴史の中の編曲」、PTNA、2017 年。

編曲家としてのリスト

リストのピアノ曲には、編曲作品が多い。それらは生涯を通じて書かれ、大きく分けると2つに分類される。「トランスクリプション transcription」と「パラフレーズ paraphrase」である。「トランスクリプション」とは書き換えのことで(trans 移す、scription 書くの合成語)、編曲者の創造力を原曲の作曲者の精神の中で開花させる編曲である。「パラフレーズ」とは積義することで(para 同じ、phrase 楽句の合成語)、原曲に靈感を得て、新たに編曲者の創造性のもと創作される。

1839年3月8日、リストは西洋音楽史上初の独奏会を開催する。リサイタル形式を始めたのはリストである。当時は、一晚に演奏者が入れ替わりながら独奏、独唱、オーケストラの曲などが演奏されるのが普通だった。しかし、リストはそれをたった一人でピアノ1台でこなしたのである。したがって、自分のリサイタルのために、さまざまなジャンルの編曲が必要となった。

「リサイタル」という語自体も、1840年6月9日ロンドンのハノーヴァー・スクエア・ルームズで行われた独奏会で初めて用いられた。そのプログラムは、ベートーヴェンの《田園》A37c/6よりスケルツォとフィナーレ、シューベルトの〈セレナード〉A49/7 または A42/9、〈アヴェ・マリア〉A42/12、ベッリーニの《ヘクサメロン》A41、リストの〈ナポリのタランテラ〉A53/4、〈半音階的大ギャロップ〉A43であった。また、キエフで1847年に行った演奏会のプログラムは、ドニゼッティの《ランメルモールのルチア》の回想A22、ベッリーニの《ノルマ》の回想A77、ベートーヴェンの〈アンダンテ・コン・ヴァリアツィオーニ〉(ピアノソナタ第12番 As-dur Op. 26より第1楽章)、ロッシーニのタランテラ、ショパンのマズルカ、ベッリーニの《清教徒》からポロネーズA74、最後は、やはり人気作品〈半音階的大ギャロップ〉A43で構成されていた。

このように、さまざまなジャンルから成る伝統的な演奏会プログラムをピアノたった1台でこなすために、リストは編曲を行ったのだといえる。彼は、聴衆を感嘆させ楽しませるため、高度な演奏技術を凝らし、過去の名作や新作の原曲の魅力をピアノで引き出そうとした。また、ピアノという楽器でオーケストラのような響きを奏でたり、あたかも3本の手がある

かのような「3 手のトリック」²⁰を用いたりして、ピアノの可能性を追求した。聴衆は、その演奏に興奮し、熱狂する。中には失神した女性もいたという²¹。リストは、ピアノを右向きに置き、ふたを開け、原則として暗譜で演奏するという、今日のようなピアノ演奏会のスタイルを確立した。彼は全ヨーロッパを縦横に駆け巡り、聴衆に崇拜された。特に 1841 年のベルリンでのリサイタルは大成功で、ベルリンを去るときには、白馬に乗ったリストを一目見ようと群衆が押し寄せ、まるで国王のようであったという。

リストが編曲したのには、他の作曲家や彼らの曲を広めようとしたという側面もある。リストの他者の編曲作品からは、リストの編曲の仕方の多様性のみならず、彼がいかに多くの音楽家たちと関わったかを知ることができる。さらに、同時代の音楽家や次世代の音楽家を援助したという彼の一面も見えてくる。

リストは、ベルリオーズの《幻想交響曲》の編曲を行った（A16a、1833 年作曲）。当時オーケストラ作品の編曲は頻繁に行われていたが、リストのこの編曲は完全に原曲に忠実に行われている。このような正確な編曲をリストは「ピアノ・スコア」と呼んでおり、オーケストラの効果がピアノで得られるように書かれている。彼は、この曲の「標題」と「固定楽想」という革新性を認め、自分の演奏会で弾き、この曲が世に認められる大きな役割を果たした。リスト自演のピアノ編曲の方が原曲よりも効果的で、この曲の知名度が高まったと伝えられる。ベルリオーズの「標題」と「固定楽想」は、のちにリストが「標題音楽」として確立する「交響詩」というジャンルに大きな影響を与えた。また、ベルリオーズに薦められたゲーテの『ファウスト』を読み、ファウスト伝説を題材とした作品を書いていくこととなる。たとえば、ヴァイマル時代に結実する《ファウスト交響曲》G12 は、ベルリオーズに献呈されたものである。

当時のパリではベートーヴェンは人気のある作曲家とはいえず、ベートーヴェンのソナタをプログラムに入れるピアニストはいなかった。そのような中、リストはパリの演奏会で

²⁰ タールベルクが始めたといわれる「トリック」と名付けられた奏法。左右の手で伴奏を弾きながら、左右の手で主旋律を弾き歌わす。タールベルクがどのように弾いているかを見ようと、聴衆が席から立ったという。山口雅敏「リストからホロヴィッツまでの『ピアノ編曲』におけるピアノ技法の進化と、演奏効果についての考察」、『教育諸学研究』第 22 巻、2008 年、109 頁。

²¹ 浦久俊彦は、ブルジョワ的価値観が失神させたと述べている。浦久俊彦『フランツ・リストはなぜ女たちを失神させたのか』新潮社、2013 年、92～95 頁。

ベートーヴェンの《ハンマークラヴィーア》Op. 106 を弾いている。ベートーヴェンの《交響曲》A37²²も、完全に原曲に忠実であり、ベルリオズの《幻想交響曲》と同じく「ピアノ・スコア」と呼ばれる編曲である。今まで産み出されてきた多くのベートーヴェンの交響曲ピアノ編曲はその偉大さをピアノ独奏に移しかえることが出来ておらず、そのために同交響曲の編曲に挑戦してみるとリストは言及している²³。

リストの歌曲編曲といえば、まずシューベルトのトランスクリプションを思い浮かべる人が多いだろう。シューベルトは「歌曲の王」と呼ばれ、31 歳で亡くなるまでに 600 曲以上の歌曲を作曲した。リストは、シューベルトを「最高の音楽詩人」と呼んでいる。当時パリで十分に知られていなかったシューベルトに並々ならぬ関心と尊敬の念を持っており、1833 年から 1846 年までに 50 を超えるシューベルトの歌曲をピアノ曲に編曲した²⁴。〈魔王〉〈糸を紡ぐグレートヒェン〉〈セレナード〉等を含む《シューベルトの歌曲集》A42 (1838 年)、また、シューベルトの歌曲集から、その全曲または一部をピアノ編曲した《白鳥の歌》A49 (1838～1839 年)、《冬の旅》A50 (同)、《美しき水車小屋の娘》A128 (1846 年) などがある。

ロッシーニが友人との夜会のために書いた歌曲集《音楽の夜会》の忠実な編曲 A36 (1837 年)、有名な〈歌の翼に〉を含むメンデルスゾーンの歌曲 7 曲を編曲した《歌曲集》などもある A72 (1840 年、1874～1875 年改訂)。

ベッリーニのオペラ《ノルマ》の音楽内容を要約した《「ノルマ」の回想》A77 (1841 年)、物語の 3 つの局面を要約したモーツァルトの《「ドン・ジョバンニ」の回想》A80 (1841 年)、民族主題による作品〈ゴッド・セイヴ・ザ・クイーン〉A76 (1841～1849 年) など書いた。シューマンのリストによる編曲〈献呈〉A133 (?1846 年) も有名である。

1847 年、リストは名声の絶頂でヴィルトゥオーソとしての演奏活動から引退する。音楽活動の中心が華やかな演奏活動から作曲活動へと移行したのちも、編曲作品は書き続けられた。

²² A37a 第 3 番 葬送行進曲 初稿 1837 年作曲、1843 年出版。A37b 第 5～7 番 初稿 1837 年作曲、1840 年出版。A37c 第 1～9 番 1863～64 年作曲、1865 年出版。

²³ 伊藤憲孝「フランツ・リストの編曲法——ベートーヴェン/リスト編 交響曲第 7 番」、『エリザベト音楽大学研究紀要』29 号、2009 年、72 頁。

²⁴ 長岡功「シューベルト作曲/リスト編曲、『ウィーンの夜会第 6 番』をめぐって」、『岡山大学教育学部研究集録』113 号、2000 年、123～124 頁。

ヴァイマルの宮廷楽長となったリストは、同時代の作曲家への支援として、ヴァーグナーのオペラ《ローエングリン》、《タンホイザー》、ベルリオーズのオペラや交響曲など、彼らの作品を演奏し、関連する著作を発表する。これらの活動と相まって、関連するピアノ編曲作品が生まれた。

メンデルスゾーンが関心を示したバッハは、まだあまり知られていなかったが、リストはバッハの音楽精神と調和した編曲《オルガンのための6つの前奏曲とフーガ》A92(1850年)や〈「泣き、嘆き、憂い、おののき」前奏曲〉A198(1859年)を書いた。シューベルトのワルツに基づく《ウィーンの夜会》A131(1846～1852年)、ショパンの《6つのポーランド歌曲》A193(1857～1860年)、ヴェルディの〈「リゴレット」演奏会用パラフレーズ〉A187(?1855年)などもこの時期の作品である。

宮廷楽長の職を辞し、ローマに移住して宗教音楽を創作の中心においた頃には、グノーのミサ曲〈聖チェチリアへの賛歌〉A235(1866年)、ヴァーグナーの《トリスタンとイゾルデ》より〈イゾルデの愛の死〉A239(1867年)などが書かれた。

1869年から亡くなるまで、春はブダペスト、夏はヴァイマル、冬はローマという、リスト曰く「三分割の生活」であった。作曲活動のほか教育者としても積極的に活動し、東欧、北欧を含むヨーロッパに限らず、アメリカ、ロシアなどから学びに来た大勢の弟子たちに無償でレッスンを行った。この頃の編曲には、ヴェルディの〈シモン・ボッカネグラ〉回想A(1882年)、ヴァーグナーの《パルシファル》より〈聖杯への厳かな行進〉A315(1882年)などがある。

北住淳は、リストの編曲行為は単なる自らの創作行為のためのトレーニングを超えた大胆な音楽的提言である、と述べている²⁵。他者の作品の編曲は、上記のようなピアノ独奏曲への編曲に限らず、室内楽曲や管弦楽を伴う作品に編曲されたものもある。また、編曲の場合、他の作曲家の作品を対象とするだけでなく、自分が既に作曲した作品を対象とすることも当然含まれる。リストは自分の作品の編曲(＝改訂)を行っており、今回対象となる歌曲編曲もそこに含まれる。次に、リスト本人の歌曲について説明し、そのうえで彼の自作歌曲の編曲について触れる。

²⁵ 北住淳「“Transcription transcendante” 研究」、『愛知県立芸術大学紀要』40、2010年、138頁。

3. リストの自作歌曲ピアノ編曲

リストの歌曲創作

リストは、曲集の中の各曲も1曲と数えるならば、100曲ほどの歌曲を作曲した。彼は、民族的にはハンガリー生まれのドイツ人で、ハンガリー語を全く話せず、母国語はドイツ語であり、後にフランス語もほとんど母国語になった²⁶。コスモポリタンであったリストらしく、彼の歌曲の歌詞は、フランス語、ドイツ語、イタリア語、ハンガリー語、ロシア語、英語の詩による。

リストは、1839年から1884年まで独唱歌曲を作曲し続ける。後述のようにイタリア旅行の経験の影響があるだろう。ピアニストの時代に約半数を作曲し、ヴァイマル時代にその約半数を改訂した。初期の歌曲は、ピアノのパートを過度に強調し、単純な詩を過度に劇的にしたが、1870年代には、他の作品同様に簡素で抑制されたものになる。

自作歌曲のピアノ編曲

リストがピアノ曲に編曲した自作歌曲は24曲ある²⁷。原詩の言語の内訳は、ドイツ語のもの11曲、フランス語のもの8曲、イタリア語のもの4曲、ハンガリー語である。

リストは他のジャンルと同様、自作歌曲にもたびたび改訂を行った。本論文で扱う24曲の歌曲にも、歌曲自体の改訂が行われているものが15曲ある。中でも〈ノンネンヴェルトの尼僧房〉には歌曲稿が5つ、〈ミニョンの歌〉には歌曲稿が4つ（オーケストラ伴奏付き1つを含む）、〈天より来たる汝よ〉には歌曲稿が4つも存在する。それらは、リストお気に入りの作品といえるだろう。後の稿では、特にピアノ伴奏においてより平易になっている。歌曲集《歌の本》第1巻の改訂について、リストはシュレジンガーに宛てて「このようにしておけば、男性も女性もほとんどの歌手たち、伴奏者たちに受け入れられるし、おそらくこ

²⁶ 野本由紀夫「最近の研究にみるリスト像——ハンガリー人ではなかったリスト」、『音楽芸術』第44巻4号、1986年、41頁。

²⁷ 本論文、25頁参照。

れまでよりも広く販売できるだろう。」²⁸、「新しい稿で試みたように、ピアノ伴奏が弾き易く、歌手を支え続け、歌手が自由であり続ける必要がある。」²⁹と書いている（1855年12月18日）。改訂は、演奏者が演奏しやすく、効果的であるようにする目的で行われたのである。

リストは、特定の人のために改訂を行うこともあった。歌曲〈金髪の小さな天使〉には、楽譜の最後に「S. マルケージのために書かれた、1856年1月ヴィーンにて」とリストが書いた、バリトン歌手 S. マルケージのために書かれた自筆譜も存在する³⁰。

また、リストの作品には、*ossia*（または）が併記されているものもある。歌曲〈ラインの美しい流れに〉の第1稿の楽譜には、三連符による伴奏のほかに、*Ossia più difficile*（より難しいほう）として十六分音符による伴奏も一緒に書かれている（すなわち、5段譜である）。歌曲〈私は死んだ（至福の死）〉は、テノール用に作曲されたが、第20～24小節ではそれまでの3段譜の上に *Bariton oder Mezzosopran*（バリトンまたはメゾソプラノ）と書かれた1段が加えられており、バリトンかメゾソプラノが歌う場合にはそちらを歌うことになる。歌曲〈君を愛す〉では、1つの楽譜に3とおりの終わり方が書かれている。さまざまな場面を設定して書かれており、演奏者が各自の状況に合わせて選択できるようになっているのである。

歌詞に原詩と異なる言語での訳詞がついているものもあり、改訂においてその訳詞者が変更される場合もある。〈金髪の小さな天使〉はイタリア語による歌曲だが、初稿はリストの親友カウフマン（Philipp Kaufmann 1802～1846）、第2稿は弟子のコルネリウス（Peter Cornelius 1824～1874）がドイツ語訳詞を担当している。

〈ローレライ〉と〈ミニョンの歌〉にはオーケストラ付きの歌曲稿もあり、これらはヴァイマル時代に書かれたものである。2曲の原詩は、いずれも物語性の強い作品である。リストは自分の監督するオーケストラで、理想の響きを試してみたかったのだろうか。

また、24曲のうち、歌曲からピアノ稿に編曲した後、ピアノ稿自体の改訂が行われている作品もある。〈ノンネンヴェルトの尼僧房〉にはピアノ稿が4つ、〈ローレライ〉、3曲の《ペトラルカのソネット》にはピアノ稿が2つずつ存在する。後の稿は、弾きやすく、表現

²⁸ Franz Liszt. *Liszt Letters in the Library of Congress*, Franz Liszt Studies Series No. 10, introduce, translated, annotated, and edited by Michael Short, New York: Pendragon Press, 2003, p. 118.

²⁹ Ibid.

³⁰ 福田弥「F. リストの歌曲《ブロンドの小さな天使》の成立過程」、『芸術学』7号、2003年、29頁。

がより効果的になっている。リストのピアノ作品を全曲録音しているレスリー・ハワード³¹が、インタビューの中で「とりわけ 20 歳代に書かれた作品に関しては、しばしば後のヴァージョンで単純化されています。それは（その後の 20 年ほどの間に）ピアノという楽器が大きく変化したからです。」³²とやっているように、ピアノという楽器が大きくなり、アクションが重くなっていき、その結果、以前のように軽やかに弾くことができなくなったことも、ピアノ曲の改訂の理由一つとして挙げられよう。

以上、リスト自作歌曲における歌曲自体の改訂、ピアノ稿自体の改訂について論じてきた。では、なぜ、リストは自作歌曲からピアノ曲へと編曲したのだろうか。その理由を探ってみたい。

全 24 曲について、歌曲稿とピアノ稿の作曲年（初稿）を表にまとめてみた。曲の番号は、ピアノ稿の作曲開始年順（A 番号順）とし、本論文第 2 章の曲順と一致させた（年代が若干前後しているのは、曲集内だからである）。

リストの自作歌曲ピアノ編曲作品作曲年（初稿）

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A	81a	97/1	97/2	97/3	97/4	97/5	97/6	98	102/1	102/2	102/3	103/1
歌	1841	41	40	42	42	42	39	40-42	42-46	42-46	42-46	50
ピ	41	43	43	43	43	43	43	43	-46	-46	-46	50

13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
103/2	103/3	134	139/1	139/2	139/3	139/4	139/5	139/6	148	194	328
45-46	43*	44	42	42	44	44	44	44	?44	57	?83
?46*	50	47	47	47	47	47	47	47	48	?57-60	83

*初稿の作曲年を掲載

³¹ 1985 年からの 14 年間でリストのピアノ作品の全曲録音（CD95 枚）を行い、さらに、その後発見された曲も含めた生誕 200 年記念版（CD99 枚）を出した。その資料的価値は大きい。

³² レスリー・ハワード談「リスト・ピアニストその徹底ぶり」、『レコード芸術』第 54 巻 3 号、2005 年、186～187 頁。

表を見ると、24 曲のうち 19 曲は、ピアニスト時代に作曲した歌曲を、同じくピアニスト時代にピアノ稿に編曲したものであることが分かる。また、ピアニスト時代に作曲した歌曲をヴァイマル時代に編曲したものが 2 曲、ヴァイマル時代に作曲し編曲したものが 2 曲、晩年に作曲し編曲したものが 1 曲あることが分かる。

リストが初めて作曲した歌曲は、本論文第 2 章で 7 番目に扱う曲〈金髪の小さな天使〉であり、1839 年に作曲され（後に改訂）、1843 年にピアノ曲に編曲された。前述のとおり、リストは、1837 年にロッシーニの歌曲を、1838～39 年にシューベルトの歌曲をピアノ曲に編曲している。こういった他者の歌曲をピアノ編曲した経験から、自分の創作した歌曲の中から気に入ったものをピアノ編曲し始めたのではないだろうか。

彼が他者の歌曲をピアノ曲に編曲したのは、その作曲家や彼らの作品を広めるためでもあった。同様に、自作歌曲をピアノ編曲したのは、自身の曲をより多く世に広めるためでもあっただろう。自分の歌曲を人前に提供するときに、卓越したピアニストである彼が最も自己表現できるピアノ曲としたと考えられる。24 曲の編曲の仕方は、曲によりさまざまであり、ピアノという楽器の可能性を探求したにちがいない。そしてそれは、オリジナルのピアノ・ソロ作品を作曲する際のインスピレーションの源泉だったかもしれない。

第 1 章を要約すると次のようになる。

リストは膨大な量の作品を書いたが、ピアニスト時代にはピアノ曲、ヴァイマル時代には交響詩とこれまでの作品の改訂、ローマ時代以降は宗教的声楽曲と、作曲の中心が移っていた。音楽の特徴としては、詩的想念の重視、伝統的な形式からの解放、和声上の革新などが挙げられ、人間の平和を希求したテーマの作品を多く書いている。本研究ではのちに改訂されたピアノ曲も没後長らく未出版だった作品も扱ったが、これは、「リストの創作の全体像を明らかにする」という今日のリスト作品の捉え方を踏まえたものである。

編曲は音楽史のすべての時代にわたって数多く見られ、リストの時代においてはごく普通のことであり、編曲とオリジナルの優劣という感覚はなかった。リサイタルを創始したり

ストは、さまざまなジャンルから成る伝統的な演奏会プログラムをピアノたった 1 台でこなすため、また、他の作曲家の作品を広めるために編曲を行った。

リストはコスモポリタンであり、フランス語、ドイツ語、イタリア語、ハンガリー語、ロシア語、英語の詩による歌曲を書いた。1839 年から 1884 年まで独唱歌曲を作曲し続けたが、ヴァイマル時代にその約半数を改訂し、後の稿は他の作品同様に簡素で抑制されたものになった。ピアノ曲に編曲した自作歌曲は 24 曲で、原詩の言語は、ドイツ語、フランス語、イタリア語、ハンガリー語である。他のジャンルと同様、自作歌曲にもたびたび改訂を行ったが、それは、演奏者が演奏しやすく、効果的にする等の目的で行われた。

第 1 章での考察の結果として、リストは、他者の歌曲をピアノ編曲した経験を生かし、自分の歌曲の中から気に入ったものをピアノ編曲し始めたことを確認できる。自作歌曲をピアノ曲へと編曲したのは、自身の曲をより多く世に広めるため、ピアノという楽器の可能性を探求するためであると推察される。

これらを踏まえ、第 2 章では、全 24 曲の各曲について演奏解釈を論じる。

第 2 章 リストの自作歌曲ピアノ編曲作品における演奏解釈

第 2 章の構成

第 2 章の構成は、以下の通りとする。これらを、曲ごとにまとめて記載する。

- ・ 成立過程
- ・ 元になった歌曲に付された詩とその日本語訳
- ・ 詩の作者について
- ・ 詩の解釈
- ・ 稿の比較
- ・ 演奏に際して

記載するにあたり、リストの自作歌曲ピアノ編曲作品を全作品研究してこそ浮かび上がってきた各曲の特徴を重要視する。例えば、〈ノンネンヴェルトの尼僧房〉では曲の成立過程にある背景、〈ローレライ〉では詩と音楽の造りの密接な関係などである。リストを取巻く環境やリスト自身の個人的な人生経験、リストにとっての詩と音楽の関係、リストの作曲・改訂の仕方等、多面的に捉えることで、リスト作品への理解がいつそう深まる。筆者はそれらを演奏に生かしたいと考えている。

成立過程について

研究に際し、はじめに各曲の成立過程を調査した。成立過程に関するデータは、改訂を繰り返すというリストの創作の特性上、リスト研究の進展に伴い大きく変更される。『ニューグローヴ世界音楽大事典』1995 年日本語版と 2001 年の *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition では、差異が大きい。本論文に関する主な変更点は、以下のとおりである。

- ① S 番号順が LW 番号順になった。
- ② 《歌の本》第 2 巻の 6 曲が「未出版」ではなく、新全集 I/18 となった。
- ③ 全 24 曲において、作曲・改訂年や出版年が変更になったり加わったりした。
- ④ 〈ハンガリーの神〉が歌曲ではなく合唱曲に分類された。

調査の結果、リストの自作歌曲ピアノ編曲作品は 24 曲あることが分かった。この 24 という数は、元になった歌曲を 1 曲と数えた場合の曲数である。そのピアノ編曲稿、歌曲の第 2、第 3 稿、オーケストラ付き歌曲稿等も含めると、本研究で対象となる曲数は約 100 曲にも及ぶ。

ここで、歌曲稿もピアノ稿も両方あるが 24 曲に含めなかった曲とその理由について簡単に触れたい。

〈ヴァイマル民謡（第 1 番） Weimars Volkslied〉A191・B16・E6・G19・L10・M32・N53 : オリジナルは合唱曲で 1857 年 9 月 3 日のヴァイマルのカール・アウグスト記念碑の定礎式用であり、ピアノ曲は同時に作曲された³³。

また、〈ハンガリーの神〉A309/1・A309/2・E37・G40・L16・M37 を紹介しておきたい。作曲年は全ての稿で 1881 年である。前述のとおり、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第 1 版 1995 年では歌曲に分類されていたが、*The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition* の LW 番号では歌曲でなく世俗合唱曲に分類された。福田弥は、男性合唱の声部はアド・リビトゥムなので（バリトンのみでもよい）独唱歌曲に分類できると述べている³⁴。しかし、本論文では LW 番号の分類に従うこととした。

リストの作品は、彼の創作の特性ゆえに、研究者により稿の整理の仕方、作曲年や出版年の情報が異なるのが現状である。このことを、筆者は本研究を通して痛感した。本論文では、成立過程に関しては原則として *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition* に従い、その他の情報については、必要と思われる際に適宜記載することとした。第 2 章の

³³ Franz Liszt, *Piano Versions of His Own Works I*, New Liszt Edition, Series I, Vol. 15, edited by Imre Sulyok and Imre Mezö, Budapest: Editio Musica Budapest, 1982, pp. XII. (New Liszt Edition は再出の際 NLE とする)

³⁴ 福田弥「フランツ・リストの歌曲《墓と薔薇》の手稿譜——新たに所在が確認された手稿譜とその資料的価値」、『武蔵野音楽大学大学院紀要』43 号、2011 年、202 頁。

曲目順は、A 番号順、すなわち、ピアノ稿の作曲が開始された順とした。リストの興味が年齢を経てどのように移り変わっていったのか、また詩の扱い方、編曲・改訂の手法の違いが、年代の差によって生じたものなのかを見ることができると考えたからである。出版や自筆譜の所在については、マイケル・ショートとレスリー・ハワードによるリストの作品カタログ³⁵も使用し、付録とした。

詩の解釈

次に、原詩について解釈を行う。自作歌曲ピアノ編曲作品の理解を深めるために、元となった歌曲の詩の解釈は必須である。また、詩の解釈のためには、詩人について知ることも欠かせない考える。

日本語に訳す際は、演奏に役立つようにできるだけ原詩に近い直訳としたい。リストが、重要な単語にフレーズの最高音を当てていたり、アクセントを付けて強調したりしていることが分かる。また例えば、筆者が伴奏をしている時、いい歌手が「小川」という語を歌うと実際に小川が映像として目に浮かぶというようなことがよくあるため、日本語訳に際しては、できるだけ元の単語の意味を保持するよう心がける。左側に原詩、右側に日本語訳を記載するが、曲に訳を当てはめた時に何小節も前、或いは先のことになってしまうのを防ぐため、できるだけ各行の左右を対応させるような訳としたい。

リストは自分を、ゲーテが考える世界文学の、音楽における代弁者と認識していた³⁶。詩を解釈して楽譜を読むことにより、文学に精通していたリストが、音型やリズム、調性の変化を駆使し、原詩の特徴を音楽に生かそうとしたこと、また、その方法がはっきりと分かるのではないだろうか。

³⁵ Michael Short and Leslie Howard, *Ferenc Liszt, List of Works*, Quaderni dell' Istituto Liszt 3, Milano: Rugginenti Editore, 2004.

³⁶ アルテンブルク「リストの手からヴェルディの精神を」、53 頁。

歌曲稿との比較

元になった歌曲との比較は、音型やリズム、強弱、テンポ、音高等の変更箇所を主眼として行った。歌曲からピアノ稿へ編曲する際に、何がどう変わったのかを見ることで、リストのこだわりが見えてくるのではないか。比較を通した演奏解釈をより深め確立していくために、実際に原曲の歌曲伴奏も行った曲もある。歌曲稿とピアノ稿との比較から、ピアノという楽器で歌曲のような表情を効果的に生む工夫や、ピアノの魅力を引き出す工夫が見えるだろう。リストの様々な工夫を読み解き、音で実現したい。歌曲稿を見ることで、歌詞があるからこそ得られる具体的なイメージを演奏へ繋げることができるだろう。

頻出書誌情報は次のとおりである。

- ・旧全集 MW

Franz Liszt, *Musikalische Werke*, edited by F. Buzoni, P. Raabe, P. Wolfrum and others, Lipzig, 1907-36

- ・新全集 NLE

Franz Liszt, *New Edition of the Complete works*, edited by Z. Gárdonyi, I. Sulyok, I. Mező and others, Kassel and Budapest, 1970-

- ・リスト協会出版部 LSP

Liszt Society Publications, London, 1950-

演奏に際して

上記のような詩の解釈と歌曲稿との比較を通して、考察と練習の過程で現れてきた自分の肉体的・心理的变化、および、本番で実際に演奏して気づいたことを詳細に記録していく。演奏に際しての部分は、それらをもとに論じることとする。

タッチや聴き方は、非常に複雑で微妙であり、きわめて個人的な問題である。勿論すべての人に当てはまる訳ではないし、楽器や演奏する場所にもよる。長年ピアノを弾いてきた筆者が、リストの自作歌曲ピアノ編曲作品全 24 曲の考察と練習をとおして会得した現時点での一つの成果であり、あくまでも一例である。

ピアノ以前のチェンバロにおける指の動きのみによる奏法は、ピアノのテクニックとしても引き継がれた。19 世紀半ばには、リストをはじめとするロマン主義の作曲家たちは非常に高度なテクニックを要する作品を書き、聴衆も曲芸的な要素を求めるようになった。演奏会のスタイルが普及し、大きなホールでの演奏のためにピアノの鍵盤は重くなっていく。そのような中、ヴィルトゥオーソを目指して多くの若者が指のみによる奏法を訓練し続けた。しかし、そのような指のみによる奏法が主流であった時代でも、リストは指のみによらず手首や腕を自由に使いコントロールを容易にしていた³⁷。

筆者の感覚では、手首や腕を弛緩させればさせるほど指先のコントロールは容易になる。腕、肘、手首、手、指のみならず、首、肩、背中、腰に至るまでをフリーにすることは、ピアノを音楽的に弾く際に大切である。打鍵動作は複数の運動の組み合わせであり、鍵盤の下げ方を変えることで響きの多様性を生み出す。弾くことは、聴くことと連動して行われる。理想の音を自らの中に聴き（内的聴覚）、実際の音を聴く（外的聴覚）。それらが合致するように練習するのである。実際の演奏においては、弾き方、聴き方について頭の中であれこれと考えるのではなく、演奏者がピアノと、音楽と、聴衆と一体になることも確認しておきたい。

では、リストの自作歌曲編曲作品について、個々に見ていくことにしたい。なお、読者が読みやすくするために、掲載した譜例には執筆者の責任においてオリジナルのテキストを変えない範囲で軽微な印刷上の編集を施した。

³⁷ 酒井直隆『ピアニストの手——障害とピアノ奏法』 東京：ムジカノーヴァ、1998 年、39～42 頁。

1. ノンネンヴェルトの尼僧房 Die Zelle in Nonnenwerth

詩 フェリクス・リヒノフスキー Felix Lichnowsky ³⁸

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
N6	274/1	618a	歌 1st	1841	Köln: Eck 1843(2nd issue) ³⁹
A81a	534		ピ° 1st	1841 ⁴⁰	Paris: Latte 1843 first edition(以下 f) ⁴¹
A81b	(274/1)	(618a)	ピ° 2nd	1841	Köln: Eck 1843 f, 1844 ⁴² Paris: Schlesinger 1844 ⁴³ Leipzig: Hofmeister 1872
N6	301b	618b	歌 2nd	1844	Paris: Latte 1844 f ⁴⁴
N6	274/3	618c	歌 3rd	1845	unpubd ⁴⁵
A81c	167	64/2	ピ° 3rd	1849	Leipzig: Schubert 1850 f ⁴⁶
N6	274/2	618b	歌 4th	1858	Leipzig: Kahnt 1860 f ⁴⁷ Weimar: NFG(GSA) 1961 (facs.)
N6	274/2,3	618b,c	歌 5th	1860	Leipzig: Kahnt 1860 f ⁴⁸
A81d	534	213	ピ° 4th	?1880	Köln: Tonger 1883 f ⁴⁹ in <i>Neue Musik-Zeitung</i> iv1883 (rev.)
D21	382	463	Vn/Vc+Pf	?1883	Köln: Tonger 1883 f

³⁸ *LiederNet Archive*, s. v. “Die Zelle in Nonnenwerth,” accessed October 12, 2015, <http://www.lieder.net/lieder/>.

³⁹ この稿は 1843 年 12 月に出版、M. d’Agout に献呈された。“Die Zelle in Nonnenwerth für das Album von Gräfin Marie d’Agout geborne Gräfin von Flavigny, gedichtet von Fürst Felix Lichnowsky” とタイトルページに景色とともに書かれている。(Franz Liszt, *Bravourstudien nach Paganinis Capricen und andere Werke*, New Liszt Edition, Suppl. 12, edited by Adrienne Kaczmarczyk, Budapest: Editio Musica Budapest, 2013, p. XXXVI.)

⁴⁰ *NG* 2, vol. 14, p. 798. では、A81a は 1840 となっている。

⁴¹ F. Lichnowsky へ献呈。Élegie pour piano seul. (NLE, Suppl. 12, p. XXXVI.)

⁴² A81a とどちらが先に書かれたかは不明。この稿は 1844 年 3 月に出版され、M. d’Agout に献呈。タイトルページは歌曲第 1 稿と同様。1845 年の第 2 版は、献呈はなく、副題 Élegie が付いている。(Ibid.)

⁴³ タイトルは、Nonnenwerth, Romance san Paroles. (Ibid.)

⁴⁴ En ces lieux tout me parle d’elle (E. Monnier). (*NG* 2, vol. 14, p. 853.)

⁴⁵ Élegie (En ces lieux). (Ibid.)

⁴⁶ 1849 年に Paris: Edmond Mayaud により Feuille d’album pour piano というタイトルのもと出版。1849 年または 1850 年に Leipzig: Schubert により Duex Feuilles d’album pour piano の no. 2 として出版。(NLE, Suppl. 12, p. XXXVII.)

⁴⁷ E. Genast へ献呈。(NG 2, vol. 14, p.853.)

⁴⁸ E. Merian-Genast へ献呈。(NG 2, vol. 14, p.853.)

⁴⁹ 1883 年 10 月 1 日に Cologne: Tonger より Neue Musik-Zeitung の補遺 no.19 として出版。“letzte, sehr veränderte Ausgabe” とタイトルページに書かれている。(NLE, Suppl. 12, p. XXXVII.)

Ach, nun taucht die Klosterzelle
einsam aus des Wassers Welle,
und ich seh' in meinen Schmerzen,
daß die Zelle fremd dem Herzen.
Nicht die Burgen, nicht die Reben
haben ihr den Reiz gegeben,
nicht die wundergleiche Lage,
nicht Roland und seine Sage,
nicht die Wiege deutscher Gauen,
die von hier ich kann erschauen;
denn des Herbstes kühle Winde
und des Winters eis'ge Rinde
pochten an. Sie mußte flieh'n,
die den Zauber hat verliehen
dieser Zelle, die umfassen
hält der Rhein mit Liebesbängen.
Soll allein den Schmerz ich tragen,
allein mit der Zelle klagen,
wird sich zu mir Hoffnung neigen,
sollen meine Lieder schweigen.
Dies, das letzte meiner Lieder
ruft dir: komme wieder, wieder!

ああ、今修道院の小部屋が現れた
寂しく川の波間から、
私は苦しみながら眺める、
その部屋が私にとってなじみのないものだ。
城も、ぶどう畑も、
その部屋に魅力を与えなかった、
素晴らしい地形も、
ローラント（騎士）とその伝説も、
ドイツの川岸の揺りかごも、
ここから眺められるものたちは。
なぜなら、秋の冷たい風と
冬の氷の覆いが戸口を
叩いたからだ。彼女は逃れなければならなかった、
彼女は魔法をかけた
この部屋に、その部屋をライン川が
愛の不安で抱えこんでいる。
私が一人で苦しみに耐え、
一人でこの部屋のことを嘆かねばならないとしても、
私に希望が近づいてほしい、
私の歌は沈黙すべきとしても。
この、最後の私の歌を
君に叫ぶ、「戻ってきてくれ、戻ってきてくれ！」

フェリクス・リヒノフスキー（Felix Lichnowsky 1814～1848）について⁵⁰

この詩の作者フェリクス・リヒノフスキーは、1814年フラデツ（北部モラヴィア（現在の

⁵⁰ 以下の資料に基づく。Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden, Bd. 3, Mannheim: Bibliographisches Institut, 1971, s. v. “Auerswald, Hans von,” p. 20; Ibid., Bd. 15, 1975, s. v. “Lichnowsky, Felix Fürst,” p. 65; Meyers Neues Lexikon, Bd. 6, Mannheim: Meyers Lexikonverlag, 1993, s. v. “Lichnowsky, Felix Fürst,” p. 88; Deutsche Biographische Enzyklopädie, Bd. 6, München, 1997, s. v. “Lichnowsky, Felix Fürst, Politiker,” p. 372.

チェコの地方))に生まれ、1848年フランクフルト・アム・マインに没した侯爵 (Fürst)。彼の祖父は大の音楽愛好家で、ベートーヴェンを保護したことで知られるカール・リヒノフスキー (Karl Lichnowsky 1756～1814) である。F. リヒノフスキーは、スペインのカルリスタ派 (19世紀スペインでブルボン家のカルロスを王位につけようとした一派) の支援により 1847年に貴族としてプロイセン統一議会における保守派議員となり、1848年にはフランクフルト国民議会の議員となる。彼は、厳格な復古主義を主張した。ハンス・フォン・アウアースヴァルト侯 (Hans von Auerswald 1792～1848) とともに、マルメ (スウェーデン南部の港湾都市) における休戦協定の故に、激高した群衆によって殺害された。

リヒノフスキーとリストは、1840年7月23日のマインツでのコンサートで出会い、すぐに親しくなった⁵¹。

〈ノンネンヴェルトの尼僧房〉の原詩について

ノンネンヴェルトは、ライン川のボンとコブレンツの間に浮かぶ中州のことである。ノンネンヴェルト Nonnenwerth の die Nonne は修道女のこと、女子修道院を das Nonnenkloster という。Wert(h)は、グリム辞典によると、昔 (河・湖などの) 中州、(川中) 島という意味で使われていて消滅した古語・雅語で、今では専ら Werder の形で使用されている⁵²。そこには、700年前から有名なベネディクト修道会の女子修道院の跡がある⁵³。

まさにライン川に浮かび上がるような当時のノンネンヴェルトは、版画で見ることができる⁵⁴。福原信夫によれば、この地に伝わる以下のような物語がある。

⁵¹ NLE, Suppl. 12, p. XXXV.

⁵² Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, “Wert,” in *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 14-I-2, Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1960, p. 271, p. 470.

⁵³ Franz Liszt, *The complete music for violoncello and pianoforte*, rev. ed., 2nd ed., edited by Leslie Howard and Steven Isserlis, Liszt Society Publications, vol. 10, Edinburgh: The Hardie Press, 2009, p. vii. (Liszt Society Publications は再出の際 LSP とする)

⁵⁴ 歌曲第1稿の楽譜のタイトルページの絵で中央に浮かんでいる小島がノンネンヴェルトである。その他、エヴェレット・ヘルム著 野本由紀夫訳『リスト』 東京：音楽之友社、1996年89頁、Zsigmond László and Béla Mátéka, *Franz Liszt: A biography in pictures*. London: Barrie and Rockliff, 1968, p. 104、アンナ・アマリア大公妃図書館 Herzogin Anna Amalia Bibliothek (以下 HAAB と記載) 所蔵 ‘*Stammbuch Therese...*’ (Stb 951) でも見ることができる。

神聖ローマ帝国のカール大帝⁵⁵に仕えたローラント伯爵は、城主の娘ヒルデグントと結婚するが、あるときカール大帝の命によりスペインの宗教戦争に出陣する。夫ローラントが戦死したとの報せを受け、ヒルデグントは悲しみのあまりノンネンヴェルトの尼僧院に入り天主の花嫁になってしまう。しかし、ローラントは負傷したものの命はとりとめていた。彼は、もう彼女と暮らせなくなってしまうことを嘆き悲しみ、山の上に築城して毎日中州の尼僧院をながめて暮らした。尼僧院から悲しい弔いの鐘が聞こえてきた秋、ローラントは中州の方をながめながら静かに息をひきとった⁵⁶。

詩の作者フェリクス・リヒノフスキーも、ローラントの伝説を知っていたのであろう。詩の中でも、ローラントとその伝説のことに触れている。

詩の大意は、以下のとおりである。

詩人は今、滔々と流れるライン川、その中に現れる修道院の小部屋を眺めている。その小部屋は、詩人にとって心の通じない、自身を拒むようなものに見える。小部屋は寂しく現れ、詩人がそれを苦しみながら眺めることから、悲しみに満ちた詩であることが分かる。

城、ぶどう畑、素晴らしい地形、ローラントの伝説、川沿いの豊かな土地……。この地方にあって、ライン川の魅力を引き立てているものばかり。しかし、いずれもその小部屋に魅力を与えなかった。秋の冷たい風、冬の氷の覆いがそこに迫っていた（戸口をノックしていた）からだ。彼女の悲しみ、不安が増す。

彼女は、孤独から逃げなければならなかった。魔法がかけられた小部屋は、愛の不安で重苦しい。ライン川が、その中州にある小部屋を包み込んでいる。

詩人は、別れの苦しみに一人で耐えなければならぬとしても、もう歌を歌うことも許されずに沈黙を強いられるとしても、希望が近づいてほしいと願う。そして、最後の歌を彼女に叫ぶ。「戻ってきてくれ、戻ってきてくれ！」

⁵⁵ フランク王国の王（在位 768～814）。西ローマ帝国皇帝を兼任（在位 800～814）。

⁵⁶ 福原信夫『新版 ヨーロッパ音楽旅行案内』 東京：音楽之友社、1976 年、228 頁。

稿の比較

リストは、1841 年にノンネンヴェルトを見て、コンサートツアーの間に休むのに理想的な場所だと思った。以前女子修道院だった所はその時宿泊施設となっており、リストはいくつか部屋を借りる。1841 年 8 月 5 日から 11 月 1 日にマリー・ダグー伯爵夫人と、1843 年 7 月半ばから 2 カ月半マリーと長女ブランディースと滞在した。リストは、絶え間ない客に悩まされたようである。のちに伝記作家リナ・ラーマン（Lina Ramann）に、もう二度と鉄道や汽船で面会しやすい所を避暑地にしないと言っている⁵⁷。リストと伯爵夫人を訪ねた客の中に、リストの親友フェリクス・リヒノフスキーがいた。彼は、そこでの滞在に靈感を受けて詩を書いた。

リストは、ノンネンヴェルトで 30 歳を迎え、マリー・ダグー伯爵夫人やリヒノフスキー、他の友人たちが周年祝賀祭を開いてくれた。島の客たちからのリクエストにより、リストはニレ科の若木を植えた。リストはこれらに深く感動したという⁵⁸。

この曲は、再三に渡り改訂されている。1841 年頃から晩年まで、ずっとリストの頭を離れなかったのだ。音楽は本質的に同じであるものの異なる歌詞が付けられた稿を含む 5 つの歌曲稿、ピアノ曲 4 稿、チェロとピアノのための稿、それと同じピアノパートに書かれたヴァイオリンとピアノのための稿がある。稿や版により、タイトルや献呈も実にさまざまである（この曲のはじめの表の註を参照されたい）。

1844 年の春に、リストとマリー・ダグー伯爵夫人は別れる。のちの稿にマリーの名はなく、マリーへの献呈もないのは、そのためである。

レスリー・ハワードによれば、この曲のトランスクリプションは、歌の第 1 稿に基づいている⁵⁹。すなわち、第 1 稿を第 2 稿にし、その第 2 稿を第 3 稿に編曲するという編曲の仕方ではなく、第 1 稿を第 2 稿に、その後第 1 稿を第 3 稿に編曲するといった具合である。

⁵⁷ Christopher Howard Gibbs and Dana A. Gooley, *Franz Liszt and His World*, Princeton: Princeton University Press, 2006, p. 408.

⁵⁸ NLE, Suppl. 12, p. XXXV.

⁵⁹ Franz Liszt, *La romanesca, and other rare works for piano*, rev. ed., edited by Leslie Howard, Liszt Society Publications, vol. 7, Edinburgh: The Hardie Press, 2001, p. v.

1880年に作曲されたピアノ第4稿を演奏すると、曲の最後の部分で、今ではもうどうすることもできない何かを、ずっと脳裏に描いているような感じが筆者にはする。レスリー・ハワードは、ピアノ第4稿の解説として次のように述べている。

歌はもとは単純であったが、過ぎ去った時代に思いを馳せる、引き延ばされた、懐かしさを帯びるものとなった。晩年に、リストは彼の人生の最も幸せな時代のひとつをつくづく思い起こしたと推測される。それは、彼とダグー伯爵夫人が1841年と1843年の夏にノンネンヴェルトの島で彼らの子どもたちブランディーヌ、コジマ、ダニエルと休暇を過ごした時である——このように、非凡な家族が一同に会したのは、非常にわずかな機会しかなかった⁶⁰。

1883年に作曲されたチェロとピアノのための稿は、*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition に、「サールによれば真作かどうか疑わしいが、1885年3月16日にブダペストで初演された。」⁶¹とある。レスリー・ハワードは、チェロとピアノのための稿の解説で1883年の作とし、「リストと伯爵夫人は最終的に1844年に別れ、それ以来リストの子どもたちとの接触はかなり少なくなる。だから、リストがこの作品へ頻繁に立ち戻ったのは、いくらかノスタルジックな要素があるのだろう。」⁶²と述べている。

筆者は、このチェロとピアノのための稿を2017年夏のコンサートで、曲の成立の背景や内容について語った後に演奏した。この曲のメロディーにチェロの響きが非常によく似合うと感じた。ピアノの郷愁を帯びた和音がチェロの懐かしい雰囲気メロディーを支え、ひとつになり美しく響いた。チェロの演奏者は、「初めて楽譜を見てチェロだけで弾いてみた時は、かなり変わっていてとても不思議な曲だと思ったのですが、元の詩を読んで意味を知り、ピアノと合わせてみると、大変ファンタジーがあり、イメージが広がる素敵な作品であることが判りました。最初の葛藤する感情、かつての恋愛の明るい思い出の気持ちなどが、正にその音楽により明確に浮かび上がってきて、リストの才能の物凄さを実感しました。」と述べた。演奏会アンケートには、「チェロとピアノとの演奏は、まるでライン川の小島に立つ古城の景色を見ているようでした（60代以上男性）」とあった。

⁶⁰ LSP, vol. 7, p. v.

⁶¹ NG 2, vol. 14, p. 828.

⁶² LSP, vol. 10, p. vii.

同じコンサートで、1849 年作のピアノ第 3 稿も演奏した。アンケートでは、この曲について「初めて聴きましたが大好きになりました（40 代女性）」「とても素敵な曲だった（60 代以上女性）」等の感想を得られ、この稿が我々現代日本人に魅力的に映ると感じた。今後、広くコンサートで弾かれていくとよい稿ではないだろうか。そこで、演奏解釈についてはピアノ第 3 稿を扱い、論じることとする。

なお、ピアノ第 2 稿は、ピアノ第 3 稿の第 20～47 小節に相当する部分と、第 91～95 小節に相当する部分に高い技巧を要する *Ossia più difficile*（または、より難しい方）が付いており、ピアノ第 3 稿の第 96～110 小節の部分を除いてはピアノ第 3 稿とほぼ同じである。*Ossia*の方を弾けば、ヴィルトゥオーソとして活躍していた頃の他作品同様、技巧的な印象を与える作品となっている。

ジョゼフ・ブロック（Joseph Block）によれば、1911 年にブゾーニ（Ferruccio Busoni 1866～1924）がリスト生誕 100 年祝のオール・リスト・リサイタルを開き、その中で〈ノンネンヴェルトの尼僧房〉を弾いた。ブロックは、ブゾーニがもう 2 シーズンの間リサイタルプログラムにこの曲を入れているので、大きな成功を得たか特別な思いを持ったのだろうと述べている。また、ブゾーニが編集長の一人だったにもかかわらずブライトコプフ&ヘルテルのリスト版 33 巻（1907～1936）のどこにも印刷されていないこと、過去 20 年の〔筆者：この論文は 1973 年のものである〕リスト作品の膨大な再発見にもかかわらず見落とされてきたことを指摘している。ブゾーニがどの稿を弾いたのか述べられていないが、論文に *Ossia*の省かれたピアノ第 2 稿の楽譜が添えられている（第 102 小節なし）⁶³。

ピアノ第 4 稿がリスト協会出版部 7（1978 年）⁶⁴、7（2001 年）⁶⁵に、ピアノ第 3 稿とピアノ第 4 稿が新全集 I/17（1983 年）にあり、2013 年にピアノ第 1 稿とピアノ第 2 稿が新全集 Suppl.12 で出版されたが、この曲は十分に知られていないのが現状である。

上記のように、改訂を何度も繰り返したこと、稿や版によりタイトルや献呈がさまざまで、背景に愛人マリー・ダグー伯爵夫人、親友リヒノフスキーとの思い出や、マリーとの関係の

⁶³ Joseph Block, “Liszt’s Die Zelle in Nonnenwerth,” In *Piano quarterly*, 81 (1973), pp. 4-6.

⁶⁴ Franz Liszt, *Unfamiliar piano pieces*, Liszt Society Publications, vol. 7 (Source: Supplement to *Neue Musikzeitung*), London: Schott, 1978.

⁶⁵ LSP, vol. 7.

変化があるということが、24 曲の中でのこの曲の特徴といえる。また、旧全集にはなく、1983 年新全集にピアノ第 3 稿とピアノ第 4 稿が収められたのち、新たに 2013 年、新全集 Suppl. 12 で詳しい解説が付されてピアノ第 1 稿とピアノ第 2 稿が出版されたことも特徴といえよう。この曲のはじめの表に注を多く付けたのは、これらの理由による。

比較検討に使用した楽譜は、歌曲第 1 稿：エック⁶⁶、ピアノ第 1 稿：新全集 Suppl. 12、ピアノ第 2 稿：同、ピアノ第 3 稿：新全集 I/17⁶⁷、歌曲第 4 または 5 稿：旧全集 VII/3⁶⁸、ピアノ第 4 稿：新全集 I/17、ヴァイオリンとピアノ稿：リスト協会出版部 12⁶⁹、チェロとピアノ稿：リスト協会出版部 10⁷⁰である。歌曲第 1 稿：エック（1869 年頃）⁷¹、ピアノ第 2 稿：ホフマイスター⁷²、ピアノ第 3 稿：シューベルト⁷³、歌曲第 4 または 5 稿：カーント⁷⁴、ピアノ第 4 稿：リスト協会出版部 7（1978 年）および 7（2001 年）⁷⁵も参照した。

演奏に際して

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ第 3 稿のものを表す。この曲と原詩の特性上、曲と詩の対応する箇所が分かりにくいため、細かく区切って見ていくこととする。

第 1～11 小節

a-moll、6/8 拍子。前奏。ライン川に浮かぶノンネンヴェルトの情景を思い描いて弾き始め

⁶⁶ Franz Liszt, *Die Zelle in Nonnenwerth für das Album von Gräfin Marie d'Agout geborne Gräfin von Flavigny, gedichtet von Fürst Felix Lichnowsky*, Köln: Eck, n. d. (ca. 1843). 注および参考文献における推定年代は、使用した楽譜の所蔵図書館の目録に記されているものを使用する。

⁶⁷ Franz Liszt, *Piano Versions of His Own Works III*, New Liszt Edition, Series I, Vol. 17, edited by Imre Sulyok and Imre Mezö, Budapest: Editio Musica Budapest, 1983.

⁶⁸ Franz Liszt, *Musikalische Werke*, Serie VII, Bd. 3, edited by Peter Raabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922. (*Musikalische Werke* は再出の際 MW とする)

⁶⁹ Franz Liszt, *The complete music for violin and pianoforte, including the two pieces for violin and organ and the song with violin obbligato*, rev. ed., edited by Leslie Howard, Liszt Society Publications, vol. 12, Edinburgh: The Hardie Press, 2010.

⁷⁰ LSP, vol. 10.

⁷¹ Franz Liszt, *Die Zelle in Nonnenwerth für das Album von Gräfin Marie d'Agout geborne Gräfin von Flavigny, gedichtet von Fürst Felix Lichnowsky*, Zweite Auflage, Köln: Eck, n. d. (ca. 1869).

⁷² Franz Liszt, *Die Zelle in Nonnenwerth, Elegie für Pianoforte*, 3. Auflage, Leipzig: Hofmeister, n. d. (ca. 1880).

⁷³ Franz Liszt, *Feuille d'Album pour Piano*, Hamburg: Schuberth, n. d. (ca. 1850).

⁷⁴ Franz Liszt, *Gesammelte Lieder in sieben Heften*, Heft 7, Leipzig: Kahnt, n. d. (1861).

⁷⁵ LSP, vol. 7 および LSP, vol. 7.

る（譜例 1）。古いチャペルの鐘の音が響く。a-moll の響きと f-moll の響きである。第 2 小節の As と第 3 小節の Gis（異名同音）が隣り合わせに出てくる。As は平行調の C-dur では準固有和音だが、a-moll では異質であり、‘fremd’「なじみのない」という感覚と合致する。第 3～4 小節のメロディー C-H-C-H-E⁷⁶ は、第 14～15 小節のメロディーである。左手は、そのメロディーを浮き立たせるためにメロディーの方はスピードをつけて弾き、和音の方は静かに力を抜いて弾く。この、ため息のモチーフ C-H は曲中に何度も現れ、第 59 小節の G-Fis が歌曲第 1 稿で ‘klagen’ 「嘆く」という歌詞に当たることとも関連する。

譜例 1（第 1～4 小節）

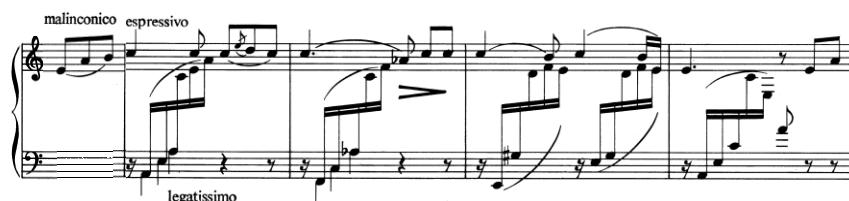


第 4～11 小節は、ピアノ第 2 稿とピアノ第 3 稿に見られる、詩人の悲しみや苦しみの深さを表現するような、ピアノスティックな部分である。丁寧に弾き始め、下行する十六分音符を速く弾き、八分音符のメロディーは弾き始めの基本のテンポに戻す。

第 11～19 小節

歌が始まる（譜例 2）。詩は「ああ、今修道院の小部屋が現れた / 寂しく川の波間から、/ 私は苦しみながら眺める、/ その部屋が私の心にとってなじみのないものだ」と語る。6/8 拍子で、のびのびとしたメロディーと波に揺れるような伴奏型から成っており、舟歌の典型である。十六分音符による伴奏は、1 拍目が十六分休符であることで不安をかきたてるような感じを与えている。また、f-moll の響きが a-moll と並列され、調性的なあいまいさが詩人の不安定な心情を表している。メロディーは *malinconico espressivo*（憂鬱に、表情豊かに）であり、第 12、16 小節の前打音を丁寧に奏する。伴奏は *legatissimo* で静かに奏する。

譜例 2（第 12～15 小節）



⁷⁶ 新全集 I/17 では低音部記号が欠けている（シューベルトにはある）。

第 20～28 小節

「城も、ぶどう畑も、/ その部屋に魅力を与えなかった、/ 素晴らしい地形も、/ ローラント（騎士）とその伝説も」

C-dur になり、ライン川の魅力を引き立てる景色の美しさを表す。右手のメロディーは、オクターブになる。豊かな音にし、レガートで奏でたい。第 26～28 小節で E-dur になり、「ローラントとその伝説」を強調する。第 26 小節第 1 拍目は *rinforz.* であり、歌曲第 1 稿で *rfz* \wedge （歌詞は ‘Roland’）（譜例 3）、ピアノ第 2 稿で *rinforzando appassionato* となっている。第 24 小節から徐々に感情を増していき、第 27 小節の *a piacere*（自由に）の ‘Sage’ 「伝説」という歌詞が相当する所で音量も感情も十分に弾く。この部分の音型は、イタリアの歌手が歌っているような表情を持つ。オクターブの 32 連符では、豊かな音でなめらかに弾くために、手首や肘の角度や動きを工夫し、手は緊張が持続しているように見えても 1 音ごとに必ず弛緩させる。

譜例 3（歌曲第 1 稿 第 17～21 小節）



第 28～36 小節

「ドイツの川岸の揺りかごも、/ ここから眺められるものたちは」

「ドイツの川岸の揺りかご」、すなわちドイツの各地にある川沿いの豊かな土地の発祥の地（＝元祖、典型の地、代表的な地）も、「魅力を与えなかった」と語る。演奏の際は、第 29～30 小節でライン川沿いの美しい川岸を思い浮かべて弾き、第 31～32 小節で悲しくなる。第 28 小節の $>$ の付いた E は、歌曲第 1 稿で E からメロディーが始まることから、スラーの終わりの音としてではなくアウフタクトとして扱う。第 33～36 小節はオクターブになるが、元の歌曲第 1 稿ではピアノ伴奏のみであった部分で、*Dolce melinconico* と書かれている。ピアノ第 3 稿では、第 35～36 小節で悲しみの感情が強まる。

第 36～47 小節

「なぜなら、秋の冷たい風と / 冬の氷の覆いが戸口を / 叩いたからだ」（譜例 4）

バスに長く続く E の八分音符の連打は、第 48 小節で現れる A-dur の属音である。この連

打は、曲の冒頭の第3小節にも現れていた。戸口をノックする音であるが、冒頭の鐘の音とも同じリズムを持っており、不安の象徴ともいえるだろう。第43小節は、歌曲第1稿ではディミヌエンドと *ritenuto*、ピアノ第2稿ではクレッシェンドと *ritard.* が記されている。ピアノ第3稿にはクレッシェンドのみ記されているが、ピアノ第2稿の *ritard.* を採用し、第44小節のアルペジオを勢いよく弾くと、第39小節からの *stringendo* で増大したエネルギーに合致する表情豊かな表現ができる。第46小節の装飾音は急がず、苦しい心情を吐露するかのように弾く。

譜例4 (第36～48小節)

第48～55小節

「彼女は逃れなければならなかった、 / 彼女は魔法をかけた / この部屋に、その部屋を
ライン川が / 愛の不安で抱えこんでいる」

冒頭のメロディーが、今度は A-dur、*dolce amoroso*（柔らかに、愛らしく）で現れる。詩では、ここで初めて「彼女」という言葉が登場する。それまで、調号はなかったが（すなわち a-moll の調号）、ここから曲の最後まで A-dur の調号で書かれている。音楽的なフレーズ感からも、それに合致する詩の区切りからも、第49小節の第5拍でペダルを改める。第51小節の第6拍では、ペダルを完全に上げていることに留意したい。Fis-dur に転調する。

第56～68小節

「私が一人で苦しみに耐え、 / 一人でこの部屋のことを嘆かねばならないとしても、 / 私
に希望が近づいてほしい、 / 私の歌は沈黙すべきとしても」

続いて、冒頭のメロディーは h-moll になり、H-dur を通り B-dur へ。第61小節では、交差した左手が右手のメロディーをなぞるが、ずっと続いてきた右手のメロディーの方を強く弾く。第65小節で、左手にメロディーが現れる（譜例5）。ここでは、右手はあえて膨ら

むことを避けるように弱音のままにすると、歌が沈黙するように感じる表現ができる。第 67 小節の最後は途切れたようになり、音のない空間を作っている。A-dur のナポリの六の和音として機能する B-dur の和音が中断される……。

譜例 5 (第 64～68 小節)



第 68～95 小節

次いで、B-dur と和声的に対斜の関係にある A-dur のドミナントが出る。和声的な対斜は、痛ましい歌詞でよく用いられる。詩は、「この、最後の私の歌を / 君に叫ぶ、『戻ってきてくれ、戻ってきてくれ！』」となる。この B と E のように対極にあるものを出すのは、前のことを否定する際によく採られる手法である。私の歌は沈黙すべきか、いや、そうでない、この最後の歌を歌うのだ、という詩人の決意と重なる。

第 73 小節 1 拍目は、‘dir’「君に」が対応する。第 73～87 小節は、「戻ってきてくれ、戻ってきてくれ！」の叫びであり、この曲のクライマックスである。リストはそこに、和音によるトレモロと、前奏で現れた速い十六分音符の下行形を置き、ピアノスティックにした。エネルギーの到達点に現れる第 81、82 小節のアクセントは、〈ラ・カンパネラ〉第 78～79 小節のトリルにおける A や、ツェルニーが「非常に長いトリルは、同じ間隔をあけてアクセントを何度もつけることによって、聴き手を惹きつける効果を増すことができます」⁷⁷とやっていることがヒントになるだろう（譜例 6）。リストは長いトレモロにアクセントをつけることで、叫びを発する詩人の心を表現し、聴き手をより惹きつけることを望んだと思われる。ノンネンヴェルトに響き渡るような、聴き手の心を捕らえるようなトレモロを響かせたい。

譜例 6 (第 79～83 小節)



⁷⁷ カール・ツェルニー『ツェルニー ピアノ演奏の基礎』 岡田暁生訳、東京：春秋社、2010 年、28 頁。

第 83～86 小節での下行形の再現と第 88 小節からの冒頭のメロディーの再現は、聴き手にとっても、はっきりと戻ってきたことが分かる。「戻ってきてくれ」という歌詞に音楽が応えている。ここでは、冒頭のメロディーを A-dur、dolce con grazia（柔らかに、優雅に）で用い、「この、最後の私の歌を / 君に叫ぶ、『戻ってきてくれ、戻ってきてくれ！』と最後にもう一度歌う。左手は右手のメロディーの抑揚に参加せず静かに弾き、右手は特にリストのクレッシェンドやディミヌエンドの指示がある部分において、美しく充実した響きとしたい。

第 96～116 小節

歌曲第 1 稿を見ることにより、この部分には‘Maria’が書かれていることが判明した（譜例 7）。恋人マリー・ダグーのことを指しており、この部分の歌詞はリヒノフスキーよりもリストに由来するだろう⁷⁸。左右の手に移るオクターブのメロディーラインをよくつなぎ、単語の切れ目を考慮しながら歌の抑揚どおりに奏でたい。なお、歌曲第 4 または 5 稿には‘Maria’は書かれていない（前述のとおり、二人は 1844 年には決別している）。

譜例 7（歌曲第 1 稿 第 74～77 小節）



最後は、perdendo（消えるように）、riten.、estinto（消えた）や、休符のフェルマータで遠のいてゆく。調性的な曖昧さや、A-dur が完全にはっきりとは解決されないことは、彼女が戻ってこないことを暗示しているかのようである。

⁷⁸ NLE, Suppl. 12, p. 90.

2. ローレライ Die Lorelei

詩 ハイネ Heinrich Heine ⁷⁹

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
N5	273/1	591a	歌 1st	1841	Berlin: Schlesinger 1843
A97	531	209	ピ	1843	Berlin: Schlesinger 1844
N5	273/2	591b	歌 2nd	1854-9	Berlin: Schlesinger 1856 Leipzig: Kahnt 1860
N5	369	647	歌 3rd (声+オケ)	1860	Leipzig: Kahnt 1862
A209	532	(209)	ピ	1861	Leipzig: Kahnt 1862

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

どうしてなのか、わからない、
わたしがこんなに悲しいのが。
古い時代から伝わった物語が、
わたしの頭から離れない。

Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

空気は冷たくあたりは暗くなり、
そしてライン川は静かに流れている。
山の頂は輝いている
夕日を浴びて。

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

美しい乙女が座っている
あの上に素晴らしい姿で。
彼女の金の飾りが輝き、
彼女は金の髪を梳かしている。

⁷⁹ Heinrich Heine, *Sämtliche Gedichte, Kommentierte Ausgabe*, Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek, 2006, pp. 115-116. リストのピアノ第 1 稿の楽譜に掲げてあるものでは、1 行目 soll's、13 行目 goldnem、20 行目 Höh'、24 行目 Lorelei である。

Sie kämmt es mit goldenem Kamme,
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.

彼女は金の櫛で髪を梳かし、
そしてそのとき歌を歌っている。
それは妖しく、
力強いメロディーを持っている。

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh.

小舟の舟乗りを
歌は激しい悲しみに襲う。
彼は岩礁を見ず、
高みを見るばかり。

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lore-ley getan.

わたしは思う、波がのみ込むと
しまいには舟乗りと小舟を。
そしてそれは彼女の歌で
ローレライがなしたこと。

ハイネ（Heinrich Heine 1797～1856）について⁸⁰

リストの曲集《歌の本》は、全6曲から成る。そのうち第1曲〈ローレライ〉、第2曲〈ラインの美しい流れに〉は、いずれもハイネのライン川に関する詩に作曲された。

ライン川は、ハイネの心の故郷でもある。1797年、ハイネはライン川沿いの都市デュッセルドルフに生まれた。フランス革命開始から8年たち、すでに前年の1796年から新生フランスの支配下となっていたデュッセルドルフには、自由の空気が入ってきていた。フランス精神は、旧体制を支える政治や宗教のみならず、ユダヤ人の公民権における差別からの解放をもたらした。檜山哲彦は、デュッセルドルフの少年時代に身についた、どんなことから

⁸⁰ 以下の資料に基づく。大澤慶子「ハイネ小傳」、鈴木和子編『生誕200年ハインリヒ・ハイネ展——生涯と作品』 東京：丸善プラネット、1997年、5～6頁。大澤慶子「生の全体性——ハインリヒ・ハイネ」、内藤道雄編『ドイツ詩を学ぶ人のために』 京都：世界思想社、2003年、88～91頁。岡田朝雄、リンケ珠子『ドイツ文学案内 増補改訂版』 東京：朝日出版社、2000年、58頁。木庭宏『ハイネ散文作品集』第1巻 京都：松籟社、1989年、307頁。鈴木謙三「ハイネ略年表」、内藤道雄編『ドイツ詩を学ぶ人のために』、161～165頁。手塚富雄『ドイツ文学案内』 東京：岩波書店、1963年、184～185頁。松下亮「ハイネとナポレオン」、『ハイネ全詩集』第4巻月報4、東京：角川書店、1973年、4～5頁。山崎良介『「若いドイツ」とハイネの世界——青年ドイツ派」研究序説』 東京：近代文藝社、2009年、129頁。

も自由でありたいという心のあり方が、詩人ハイネの特徴である批判や嘲弄を生み、詩の結尾部にしばしば見られる反転や自嘲は、自分自身からも自由でありたいという意思の産物であると述べている⁸¹。

ハイネはユダヤ名門一族の出だが、ハイネ家自体は裕福ではなかった。18歳の時、ヨーロッパ有数の大富豪である叔父ザロモンがハンブルクで経営する銀行で見習いになる。ザロモンの娘アマーリエに恋をし、その失恋が恋愛詩を生むこととなった。ザロモンの援助を受けて、ボン大学、ゲッティンゲン大学、ベルリン大学で法律を学び、ボン大学では、ドイツ・ロマン派の指導的理論家であったアウグスト・ヴィルヘルム・シュレーゲル（August Wilhelm von Schlegel 1767～1845）による文学の講義を聴講し、ペトラルカについて知った⁸²。詩の創作にも励む一方で、ベルリン大学では哲学者ヘーゲルの講義を聴講している。

ハイネは、よく旅をした。大澤慶子は、「ハイネの文学は『故郷を求めること』をその本質とすると言っても過言ではない。『旅』すなわち『異境にあること』は具体的にも精神的にも、ハイネにとって大きな意味をもつものであった。」⁸³と述べる。1824年には、ハールツ旅行の帰路、ヴァイマルにゲーテを訪ねている。

1825年、就職を有利にと洗礼を受けてプロテスタントに改宗し、ハリー（Harry）からハインリヒとなる。博士号を受け、ゲッティンゲン大学法学部を卒業。1827年、ハイネのベストセラーとなる詩集『歌の本 *Buch der Lieder*』が出版される。

1830年のフランスにおける「七月革命」に触発され、1831年、政治的・文化的にヨーロッパの新時代の道標であったパリへ移住した。1815年のナポレオン（かつてハイネが絶対的崇敬の念を抱いた）が敗退した後のドイツ圏は反動的なウィーン体制下であり、ハイネの執筆活動にも圧力がかかったためである。パリでは、祖国ドイツの進歩と解放を願う熱意から、フランスにはドイツの現状を、ドイツにはフランスの現状を評論などで伝えた。

また、リストやユゴー（Victor Hugo 1802～1885）、ジョルジュ・サンド（George Sand 1804～1876）、ショパンなど多くの芸術家たちと交際し、1834年に知り合ったクレサンス＝ユージェニ・ミラ（マティルデと呼んでいた）と1841年に結婚した。1848年から結核性髄膜炎で寝たきりになったが、死の1856年まで口述筆記を交えながら創作し続けた。

⁸¹ 檜山哲彦「ハイネについて」、『ハイネ詩集』 片山敏彦訳、東京：新潮社、1996年、216～217頁。

⁸² Manfred Windfuhr, “Heine und Petrarkismus: Zur Konzeption seiner Liebeslyrik,” in *Heinrich Heine*, edited by Helmut Koopmann, (Wege der Forschung, Bd. 289), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p.216.

⁸³ 大澤「生の全体性——ハインリヒ・ハイネ」、90頁。

以下のハイネの言葉からは、リストの演奏のイメージがはっきりと浮かび上がってくる。「フランツ・リストが穏やかな市民やのんびりしたナイトキャップたちのための静かなピアノ奏者でありえないことは自明のところである（ナイトキャップは俗物の換喩である）」⁸⁴。「現在の彼 [= リスト] はどんなに激しい雷雨を演奏しても、自身は超然とそびえ立っていて、まるで、嵐の吹き荒れる谷間をよそにアルプスの頂に立つ旅人のようである。黒雲ははるか彼の下に横たわり、稲光は蛇のようにその足元でとぐろを巻いている」⁸⁵。

ハイネの『歌の本』

ハイネの詩は、リストのみならず多くの音楽家たちの心を捉えた。彼の詩に付けられた曲は3,000以上あり、第2位のゲーテをはるかに超える。特に詩集『歌の本』（『若き悩み』『抒情挿曲』『帰郷』『ハールツ紀行から』『北海』から成る）からは、沢山の歌曲が生まれた。

メンデルスゾーンは、有名な〈歌の翼に〉等を作曲した。シューベルトは、死の1828年に親友ショーバーの家で催された朗読会でハイネの詩を知り、『帰郷』から6編に曲を付け、それらは死後出版社ハスリンガーにより歌曲集《白鳥の歌》にまとめられた。畑中良輔は、この6曲が《白鳥の歌》に収められてしまわず、「ハイネの詩によるリーダー・クライス」とでも名付けられて独立していたなら、ドイツ・リート史上におけるハイネの位置はもっと明確に印象づけられたはずだと述べる⁸⁶。シューマンは、9編を歌曲集《リーダークライス》Op.24に、『抒情挿曲』のうち16編を歌曲集《詩人の恋》にしている。ワーグナー、ブラームス、グリーグ、ヴォルフ、リヒャルト・シュトラウスらも作曲した。

また、ボロディン、キュイ、チャイコフスキー、リムスキー・コルサコフ、グラズノフ、ラフマニノフといったロシアの作曲家も、ロシア語訳詩に作曲している。園部三郎は、「おそらく、19世紀末のロシアの作曲家たちが、ハイネの苦悩と同じ時代変化の苦しみを体験していたので、ハイネの精神に深く共感したことから生じた現象ではないかと思われる」⁸⁷と述べている。

⁸⁴ 木庭宏『ハイネ ことばの絨毯 物と動物の形象表現に関する研究』 京都：松籟社、2007年、111頁。

⁸⁵ 同前、398頁。

⁸⁶ 畑中良輔「ハイネとシューベルト」、『ハイネ全詩集』第2巻月報3、東京：角川書店、1972年、4頁。

⁸⁷ 園部三郎「ハイネと音楽」、『ハイネ全詩集』第1巻月報1、東京：角川書店、1972年、5頁。

『歌の本』の初版は 1827 年、ハンブルクのホフマン・ウント・カンペ社から刊行された。ハイネが 1825 年頃までに書いて他の著書や雑誌に発表した抒情詩を、彼自身が一冊にまとめたものである。青年時代の恋愛詩だが、アマーリエとその妹テレーゼへの悲恋を客観的に皮肉や嘲笑をもって綴っている。生前に 13 版を重ね、19 世紀で最も成功した詩集とも言われる。

リストは、ハイネの詩による 2 曲、ゲーテの詩による 3 曲、ボチェッラの詩による 1 曲の計 6 曲から成る歌曲集《歌の本》第 1 巻、ユゴーの詩による 6 曲から成る同第 2 巻を出版したが、そのタイトルについて、1843 年 9 月 18 日のシュレジンガー宛ての手紙で、《歌の本》という「歌曲集のタイトルはハイネから（無断で）頂いた」と書いている⁸⁸。

〈ローレライ〉の原詩について

ハイネの詩集『歌の本』の中の『帰郷 Die Heimkehr』（1823～1824 年作詩）の 2 番目の詩である。他の詩と同様に題名はなく、詩の冒頭行を用いて“*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten*”と呼ばれていたが、有名になって以来、ハイネ自身が“*Die Lorelei von Heine*”と呼び、“*Die Lorelei*”という題名が定着している。死後 1933 年にナチスがハイネの著作を焚書の対象とした際も、この「ローレライ」だけは「作者不詳」として歌われ続けたという。わが国では、ジルヒャー（Friedrich Silcher 1789～1860）作曲・近藤朔風訳詞のものが明治 42（1909）年の『女声唱歌』に掲載され、早くから親しまれてきた。

ローレライは、ライン川中流の右岸にそびえる岩山の名であり、様々な伝説に登場する妖精の名前でもある。この辺りは川幅も狭く流れも急で、昔は舟がよく難破する水上交通の難所だったため、ライン川の下にもう一つの大河があり水が流れ込むという伝説も生まれた。また、この岩山は古くから「ルーレライ」と呼ばれていた。「ルーレ」は「待ち受ける」、「ライ」は「岩」という意味である。昔はカーブも急だったため、舟頭たちが迫る岩にこだまを楽しみ、空洞の岩にこだまが住んでいるという伝説も生まれた。中世の舟頭歌の中で、ルーレライというこだまを返す森の妖精が住んでいると歌われていたようだ。空洞にはニーベ

⁸⁸ Liszt *Letters in the Library of Congress*, p.28.

ルンクの宝が隠されているという伝説まである⁸⁹。

1801 年、ハイネと同じロマン派の詩人ブレンターノ (Clemens Brentano 1778～1842) が詩「ローレライ」を書いた。愛しい人に裏切られ、周りの男性たちを魅力で墮落させ、それを悲しむ魔女の物語である。中世の舟頭たちに歌われた妖精が、ブレンターノによって美しい女性に変わった。1810 年頃書かれた「森の対話」(1815 年に出版されたアイヒェンドルフ (Joseph von Eichendorff 1788～1857) の小説『予感と現在』に含まれる) でも、ローレライは魔女である。この詩は、シューマンの《リーダークライス》Op.39-3 の歌で知られる。

一方、1823 年に書かれたハイネの「ローレライ」は、岩の上において舟乗りを歌声で難破させる乙女ローレライという物語になっていて、彼女は妖しくも力のある歌を歌いはするが、歌っているだけで波に引き込まうとする悪しき魔女ではない。井上正蔵は、「ハイネが歌うローレライの歌は、よしんばアマーリエへの失恋の傷心から生まれたとしても、ここではただ冷静にいにしえの語り伝えの恋をうつすだけである。」⁹⁰と述べている。このことは、リストがレッスン中、弟子に「出だしは、悲しげではなく謎めいた感じで」、「『それはローレライが彼女の歌でなしたこと』のパッセージは、魔女であったかのようでなく素朴に歌っているように」⁹¹と言った事実と符合する。

筆者は、7 年前にリュードスハイムからゴアスハウゼンまでのライン川下りを楽しんだ。水面の深い緑色、穏やかな川の流れ、川岸に広がるブドウ畑や古城の風景、心地よい川風などを、今も鮮明に覚えている。クルーズのクライマックスに現れるローレライの岩。川は大きくカーブを描き、船内には世界的に有名なジルヒャーのメロディーが流れる……。

1838 年にジルヒャーが作曲した〈ローレライ〉は、同じメロディーを節の数だけ繰り返す有節歌曲である。檜山哲彦は、ジルヒャーは 2 節を一組にした 3 節の形としており、元の 1、3、5 節と 2、4、6 節とが同じ口調で語られるため、ハイネの意図は伝わらないと述べている⁹²。それに対し、リストの〈ローレライ〉は通作歌曲で、物語性が濃い。場面に応じた

⁸⁹ この辺りの記述は、山路朝彦「ドイツの詩歌でドイツ語を 14」、『ラジオドイツ語講座』、NHK 出版、2000 年、117 頁、檜山哲彦『ああ あこがれのローレライ』 東京：KK ベストセラーズ、2005 年、18 頁によった。

⁹⁰ ハイネ、ハインリヒ『ハイネ全詩集』第 1 巻 井上正蔵訳、東京：角川書店、1972 年、638 頁。

⁹¹ アウグスト・ゲレリヒ (August Göllicherich 1859～1923) は、1884～1886 年にリストのマスタークラスを記録した。Wilhelm Jeger, *The piano master classes of Franz Liszt, 1884-1886: Diary notes of August Göllicherich*, translated, edited, enlarged by Richard Lois Zimdars, Bloomington: Indiana University Press, 1996, p. 159.

⁹² 檜山『ああ あこがれのローレライ』、16～17 頁。

演奏表現がより可能になるのである。

ここで、ジルヒャーの曲に合わせた近藤朔風の有名な訳を紹介しておきたい。

近藤朔風訳（『女声唱歌』明治42年）⁹³

なじかは^し知らねど心^{こころ}わびて、
昔^{むかし}の伝説^{つたえ}はそぞろ身^みにしむ。
寥^{さび}しく暮^くれゆくラインの^{ながれ}流、
入^{いり}日に山々^{やまやま}あかく榮^はゆる。

美^{うるわ}し少女^{おとめ}の巖頭^{いわお}に立^たちて、
黄金^{こがね}の櫛^{くし}とり髪^{かみ}のみだれを、
梳^ときつつ口^{くちずき}吟^{うた}ぶ歌^{こえ}の、
神怪^{くすし}き魔力^{ちから}に魂^{たま}もまよう。

こぎゆく舟^{ふな}びと歌^{うた}に^{あこが}憧^{あこが}れ、
岩根^{いわね}も見^み為^やらず仰^{あお}げばやがて、
浪間^{なみま}に沈^{しず}むるひと^{ふね}も、
神怪^{くすし}き魔^ま歌^が謡^{うた}うローレライ。

檜山は、ハイネの詩では、初めと終わりの節で「わたし」を登場させることによって枠を作り、その間の4節で「語り伝え」を語る形で、なぜ悲しいのかの理由を「語り伝え」に語らせることにより自分の体験を間接的に伝えようとするが、朔風の訳では、第3番の歌詞に「わたし」の気配がみじんも感じられず、ハイネの意図が見えないと述べている⁹⁴。

リストの〈ローレライ〉では、ハイネが「ローレライ」で用いている詩の構造を非常によく実現している。そのため、詩の解釈は演奏する上で重要なヒントを与えてくれる。

第1節は、詩人の物悲しい気分が語られ、それが古い物語のせいだとされる。第2節では、その気分に対応するロマンチックな風景が描かれる。その風景は、「わたし」を取り

⁹³ 堀内敬三、井上武士編『日本唱歌集』 東京：岩波書店、1958年、138頁。

⁹⁴ 檜山『ああ あこがれのローレライ』、17頁。

まく風景であると同時に物語の中でローレライが現れる風景であり、現在から過去の物語へと巧みに移行していく。第3、4節からいよいよ昔の物語の世界が語られる。ゴールドのアクセサリー、金色の髪、金の櫛と、眩しいほどに光輝いている。そんな中、乙女が妖しく力強い旋律を歌っている。第5節では、小舟の舟乗りがその歌に激しい悲しみで捉えられる。第6節で再び詩人「わたし」が登場し、古い物語から離れる。最後の一文のみ現在完了形（hat...getan）で書かれ、物語全体を過去に押しやり、また、「ローレライ」という名前を初めて出して印象深く締めくくっている。

稿の比較

リストの《歌の本》は、6曲から成るが、改訂の変遷は曲により様々である。この第1曲〈ローレライ〉のみ、ピアノ稿に第2稿が存在する。先に掲げた表のように、歌曲第1稿→ピアノ第1稿→歌曲第2稿→オーケストラ付き歌曲稿→ピアノ第2稿という変遷をたどる。オーケストラ付き歌曲稿をも書いている（ヴァイマル時代）ことから、リストは、この〈ローレライ〉を大変気に入っていたと考えられる。ここでは、各稿との比較により導かれたピアノ第2稿の演奏解釈について論じることとする。

比較検討に使用した楽譜は、歌曲第1稿：シュレジンガー⁹⁵、ピアノ第1稿：新全集 I/15⁹⁶、歌曲第2稿：旧全集 VII/2⁹⁷、オーケストラ付き歌曲稿：カーント⁹⁸、ピアノ第2稿：新全集 I/15 である。歌曲第2稿：カーント⁹⁹、シュレジンガー¹⁰⁰、ピアノ第2稿：カーント（1863年頃）¹⁰¹、同（1877年頃）¹⁰²も参照した。尚、ピアノ第2稿は、大譜表の上部に歌詞が印刷されている。

⁹⁵ Franz Liszt, *Buch der Lieder Gedichte von Goethe, Heine, Victor Hugo etc. mit Begleitung des Pianoforte*, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1844).

⁹⁶ NLE, I/15.

⁹⁷ Franz Liszt, *Musikalische Werke*, Serie VII, Bd. 2, edited by Peter Raabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921.

⁹⁸ Franz Liszt, *Mignon, Die Lorely, Die drei Zigeuner für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters*, Leipzig und Zwickau: Kahnt, n. d. (ca. 1863).

⁹⁹ Franz Liszt, *Gesammelte Lieder in sieben Heften*, Heft 3, Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1856).

¹⁰⁰ Franz Liszt, *Gesammelte Lieder in sechs Heften*, Heft 3, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1860).

¹⁰¹ Franz Liszt, *Die Loreley für das Pianoforte*, Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1863).

¹⁰² Franz Liszt, *Die Loreley für das Pianoforte*, Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1877).

歌曲第 1 稿とピアノ第 1 稿、歌曲第 2 稿とピアノ第 2 稿は、それぞれ本質的に変わりはない。歌曲に要求される表現がピアノの演奏表現にそのまま当てはまると言える。

第 1 稿と第 2 稿とを比べると、ピアノ伴奏パートもピアノ・ソロにおいても第 2 稿の方が技術的に演奏しやすくなっている。その他の注目すべき主な違いを箇条書きで述べておく。

- ・ 前奏のモチーフと小節数
- ・ 詩の第 2 節、第 3 節の部分の拍子
- ・ 詩の第 5 節の部分の拍子と使用音符の音価
- ・ 曲の閉じ方

演奏に際して

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ第 2 稿（A209）のものを表す。

第 1～8 小節

前述のとおり、リストは、1886 年 6 月 21 日にヴァイマルで行ったレッスンで「出だしは、悲しげではなく謎めいた感じで」と言っている（譜例 8）。

譜例 8（第 1～7 小節）



歌曲およびピアノ第 1 稿は、2/4 拍子であり、ピアノ第 2 稿の第 16 小節で現れるモチーフによる 4 小節の前奏で開始した。それに対し、歌曲およびピアノ第 2 稿は 3/4 拍子のメロディックな 8 小節で始まっている。曲の冒頭がこのように変わったことによって、聴き手はより物語に引き込まれることになる。Nicht schleppend（引きずらないように）、mf。ローレイの岩の情景を頭に描いて弾き始め、大自然と同化したい。アラン・ウォーカーも指摘するように、この出だしは〈トリスタンとイゾルデ〉とよく似ている¹⁰³。左手の 7 度上がって下降する音型は、ソナタの開始部分のものと似ている。この曲は、主調 G-dur で始まらず、

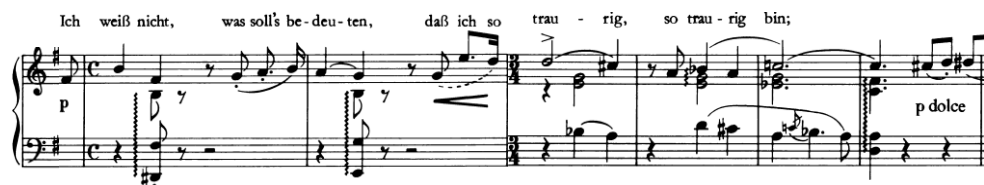
¹⁰³ Alan Walker, *Franz Liszt: The Man and His Music*, London: Barrie & Jenkins, 1976, p. 231.

導音 Fis で主調を暗示する。オーケストラ付き歌曲稿を見ると、左手のメロディーは、第 1～3 小節はチェロが奏し、第 5～7 小節は第 2 ヴァイオリンとヴィオラが奏することが分かる。また和音は、第 2～3 小節は第 1、第 2 ヴァイオリン（ピッツィカート）とヴィオラ、オーボエ、クラリネットが奏し、第 6～7 小節は第 1、第 2 ヴァイオリンとオーボエ、クラリネット、ファゴットが奏する。音色のコントラストを描きたい。

第 9～15 小節

朗唱が始まる（譜例 9）。歌曲およびピアノ第 1 稿では 2/4 拍子のままであったが、歌曲およびピアノ第 2 稿では第 9～10 小節の 2 小節間が 4/4 拍子になる。歌曲第 1 稿からピアノ第 1 稿に改訂する際に用いたアルペジオの伴奏は、歌曲およびピアノ第 2 稿でその位置をフレーズのおわりに移すことでメロディーが独立性を帯びた。語りの要素が強まり、第 33 小節から始まる詩の第 2 節との対比が一段と印象づけられることになった。このレチタティーヴォのアルペジオは、ロマン派の作曲家たちが共有していた、古い時代に吟遊詩人が堅琴を弾いて物語るというイメージである。この曲においても、原詩で詩人が語っているのは「古い時代から伝わった物語」であるため、リストが用いたと考えられる。メロディーは、細かな区切りが台詞を語っているような表情を生んでいる。

譜例 9（第 9～14 小節）



第 10 小節でフレーズの最高音 E が ich すなわち詩第 1 節で語る詩人「わたし」に当てられていることにも注目すべきだろう。先に述べたとおり、このハイネの詩は、初めと終わりの節で「わたし」を登場させることによって枠を作っているという特徴を持っている。第 14 小節は、主調 G-dur の V 度和音である。第 14～15 小節の八分音符は、メロディーとは違う dolce で奏する。まだ、G-dur I 度は登場しない。

第 16～22 小節

この音型（譜例 10）は、前述のとおり歌曲およびピアノ第 1 稿では冒頭にも用いられていた。スラーによる二音の音型は、一般的にため息のモチーフと言われるが、ここでは「こだま」ではないだろうか。ローレライが昔こだまを返す妖精だったことを表したのだと思われる。そのイメージで弾くと、2 つの八分休符が丁度よい長さになるし、高音域の和音を、

掛け合いを楽しみながら美しく奏でることができる。オーケストラ付き歌曲稿でも、弦楽器（第 1, 2 ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ）と木管楽器（フルート、オーボエ、クラリネット）の掛け合いとなっている。音色の違いを出すため、音色をイメージし、弦楽器部分は手首を低めに、木管楽器部分は手首を高めにすることも有効であろう。指の角度や重みの乗り方が変わること、響きの違いが生まれるからである。木管楽器部分の第 16～19 小節の高音域の和音は、ソプラノの D-H、Dis-H、を最も響かせながら、左手の Ais-H もたどりたい。

譜例 10（第 16～19 小節）



‘alten’「古い」に当てられた第 18 小節のアクセントは、歌曲第 1 稿にも存在した。歌曲第 1 稿では、‘alten’という語を繰り返していた。第 1 稿で ‘das kommt mir’ の H-C-E を二度繰り返していたことから、第 19 小節では左手の H からメロディーとしてしっかり響かせるべきと考える。第 10 小節でフレーズの最高音 E に ‘ich’ が当てられているように、ここでもフレーズの最高音 E に ‘mir’ が当てられており、詩人「わたし」を強く意識させる。

「古い時代から伝わった物語が、/ わたしの頭から離れない」と、語るようにメロディーを弾いた後は、その様子をトリルと細かいパッセージで奏でる。歌曲第 2 稿にはなく、ピアノの魅力を発揮している部分である。トリルの Fis や細かい音符が周りをとりまく Fis は、主調 G-dur の導音である。けれども、まだ G-dur への明確な終止は現れない。‘Ich weiß nicht’「わからない」という詩人の浮遊状態の心、漠然とした悲しみと、音楽が合致している。第 21 小節の左手の和音は、第 23 小節 1 拍目へと続く半音階のバスを意識していいリズムで奏したい。

第 23～32 小節

詩の第 2 節を導く経過部である。

歌曲およびピアノ第 1 稿では、6/8 拍子で 11 小節目に 7 小節目を頂点とするような 1 つの盛り上がりを作っていた。雰囲気を変えるための間奏の役割を果たしていたと思われる。歌曲第 1 稿は Andante quasi Allegretto. un poco marcato で、7 小節目は rinforzando であり、ピアノの存在感がある。ピアノ第 1 稿は un poco riten. il tempo. p で始め 2 および 4 小節目

右手にクレッシェンドを伴い 5 小節目で *cresc.* 7 小節目は *rinforz.* となる。左手に跳躍、右手には 6 度の重音を用いていて技巧的である。

一方、歌曲およびピアノ第 2 稿は 3/4 拍子で、より落ち着いた感じになり、経過的な要素が濃くなった。歌曲第 2 稿は *dolce*、*una corda*。右手の 3 連符ごとに折れ曲がる音型が、妖しい不思議な感じを作っている。ピアノ第 2 稿は *Ruhig* (穏やかに)、*p*、*una corda* である。第 23 小節からは経過的な部分であるから、第 22 小節最後で決して止まることなく、再びライン川の情景を思い描いて入りたい。右手の 1 小節ごとに下降を繰り返す 2 小節の音型は、遠くから悲しげな風が吹いてくる中で小舟を漕いでいるような感じがする。左手の 9/8 拍子 (3/4 拍子で書かれているが) と右手の 3/4 拍子のクロスリズムが、リズム的なぼかしの効果を生み、遠方というイメージを与えている。のちに第 65 小節、ローレイの歌を表す部分でこのメロディーの変容が現れるので、遠くからローレイの歌がかすかに聞こえる感じなのかもしれない。それは、第 27 小節で曲の冒頭の音型へと繋がる。第 29 小節は、詩の第 2 節の登場を告げる役目もあるので、クレッシェンドとアクセントを、はっきり表現したい。

第 33～52 小節

詩の第 2 節 (譜例 11)。ロマンチックな風景を描く。曲調は、メンデルスゾーンやショパンも書いた舟歌の定型であり、波や舟の揺れ動くような伴奏の上で、メロディーがなめらかな大きなカーブを描く。調性は、天国的な美しさを表す *E-dur* (主調 *G-dur* の平行調 *e-moll* の同主調) になった。4 つの稿すべてで *E-dur* の調号を用いている。しかし、拍子は、歌曲およびピアノ第 1 稿は 6/8 拍子であったが、歌曲第 2 稿は 9/8=3/4、ピアノ第 2 稿は 9/8 (3/4) となっている。また、テンポは、歌曲第 1 稿は *Un poco più lento*、ピアノ第 1 稿は *A quasi di balata-Im Balladentone* (バラード調に) *più ritenuto il tempo* であったが、歌曲第 2 稿は *Sehr ruhig aber nicht schleppend* (非常に穏やかに、しかし、引きずらないように)、ピアノ第 2 稿は *Ein wenig langsamer, sehr ruhig und gebunden* (わずかに遅く、非常に穏やかに、そして、なめらかに) となる。リストは、より穏やかな様子を表すために、拍子とテンポを変更したのであろう。それにより、第 76 小節以降との対比もいっそう明確になる。

この詩には、ローレイ自身の台詞や歌はない。しかし、第 33 小節からのメロディーは、実際にローレイが歌っているように感じられる。私たちが口ずさみたくなるような、一般の人々が親しみやすいメロディーであり、印象深い。第 105 小節以降の「そしてそれは彼女

の歌で / ローレライがなしたこと」の部分でも使用されることから、あたかもローレライが歌っているかのように美しく奏でたい。

譜例 11 (第 31～36 小節)

譜例 12 (ピアノ第 1 稿 第 37～42 小節)

第 33～42 小節は、「空気は冷たくあたりは暗くなり、/ そしてライン川は静かに流れている」と歌う。ピアノ第 1 稿 (譜例 12) と比べてメロディーが明確になるよう作曲の工夫がなされている。八分音符による伴奏部をかなり弱く弾いてメロディーを浮き立たせると、リストの意図を実現することができ、実際の歌のように聴こえる。第 33 小節のアウフタクトは、ピアノ第 2 稿においてのみ、四分音符である。このアルペジオの四分音符の Fis はメロディーの始まりであるから、ぼやけることのないようはっきり奏する。

第 43 小節から、右手は和音でメロディーを奏でる。音域も高くなり、「山の頂は輝いている / 夕日を浴びて」と歌いあげる。‘Berge’「山」は山型。‘funkelt’「輝く」および最高音が当てられた ‘schein’「光」は、アルペジオで輝かせる。情景を頭にはっきり思い描いて奏する。第 49～50 小節の左手の Cis-Ais-His-Cis は、歌曲第 2 稿ピアノ伴奏の右手にあるメロディーである。

第 51 小節は、右手 F-F-F-F-B が歌曲第 2 稿の歌のメロディー。左手にクレッシェンドと >があるのは、左手 Des-Des-C-B が歌曲第 2 稿ピアノ伴奏の右手にあるメロディーだったからである。調性は、この小節で一瞬 b-moll になる。E-dur の副 V である Cis-dur を読み換えた Des-dur の平行調である。フラット系になることで、物語が暗さを帯び、悲劇的な展開を暗示する。この小節の poco riten. - molto riten., smorz. は、大自然の絶景に感激していたが、ふと物語に意識を戻すような、気づかない程度に悲しみが暗示されるような、或いは小舟が

少し方向を変えてちょっと日陰に入るような、そんな感じがする。それがほんの一瞬なのは、第 52 小節 1 拍目が Des ではなくて D だからである（B-dur になる）。D をわずかに強めに弾く。

第 52～64 小節

さて、場面はいよいよローレライの描写となる（しかし、まだ「ローレライ」とは言わない）。

第 53 小節からのメロディーは、歌曲第 1 稿ではジグザグの音型、ピアノ第 1 稿ではそれをシンコペートしていたが、歌曲第 2 稿、ピアノ第 2 稿では、なだらかな動きとなっている。それにより、第 76 小節との対比がよりはっきりする。第 53 小節から 4 小節間は、歌のメロディーをピアノが先取りする部分である。オーケストラ付き歌曲稿ではクラリネットが奏する。続いて、第 57 小節からオクターブで歌詞を歌う。

第 63 小節は、左手の音型がそれまでと変わっていることやメロディーの 6 度下をなぞる声部の存在に着目し、歌曲第 2 稿において *poco rall.* であったように少し速度を緩め、丁寧に奏する。

第 65～75 小節

第 65～66 小節、第 69～70 小節は、第 23～26 小節のメロディーの変容である。*Poco a poco accelerando il tempo* は、*più accelerando*、*string.* と続くことから、第 76 小節の *Allegro molto* を目指して計画的に速度を上げていく。第 65～68 小節の「彼女は金の櫛で髪を梳かし、/ そしてそのとき歌を歌っている」という部分では、その様子を表現するために決して急がない。第 67 小節のアルペジオを伴った Es-C（C は第 67～68 小節の音型の最高音）は、ブダペスト版では印刷がずれているが、歌曲第 2 稿では「Lied」「歌」が当てられている（譜例 13）。クレッシェンドとアルペジオを生かして「Lied」を強調するように弾きたい。

譜例 13（歌曲第 2 稿 第 64～67 小節）



第 69 小節から、「それは妖しく、/ 力強いメロディーを持っている」という歌詞に相応しく、同じメロディーを繰り返す度に、強く、速くしていく。小舟の舟乗りが歌の魅力にどうしようもなく惹かれていくように、聴き手を音楽に引きつけようとするリストの意志が表

れている。第 71～72 小節の *più accelerando*、*crescendo* とクレッシェンド、第 73～74 小節の *string.*、*più cresc.*、*tre corde* の指示に従うことが、その表現に大変有効である。

第 74～76 小節の *ff* が、詩の第 5 節の登場を告げる。リストはレッスン中、「嵐の前の D と Cis は、強調されるべきである」と言った¹⁰⁴。この D は、*g-moll* の V 度であり、それは主調 *G-dur* の V 度でもあるのだが、このあと第 96 小節までの間、決して主調へと解決されることはない。舟乗りがローレライの術中にはまって逃げられなくなっている状態であり、ドミナントのまま解決することなく沈み込んでいく。舟乗りは、永久にローレライのところへ到達することはないのだ。

第 76～85 小節

詩の第 5 節。歌が舟乗りを激しい悲しみに襲う。舟乗りは高みをみるばかり。第 16～19 小節の「こだま」の音型が表情を変えて現れる。

歌曲第 1 稿とピアノ第 1 稿では、2/4 拍子で十六分音符による六連符の連打を基調としていた。一方、歌曲第 2 稿は、4/4 拍子で八分音符による三連符の連打を採用している。ピアノ第 2 稿では、歌曲第 2 稿同様に 4/4 拍子となる。歌曲第 2 稿のピアノパートで続いていた Cis の連打は、ピアノ第 2 稿では 1 小節間のみに変わるが、その後も三連符の音型の中に Cis が保持されている。その音型が 2 拍ごとに 1 オクターブを上下することにより、激しさを増しているのは、歌手が歌詞を歌うことで得られる緊迫感をピアノで表現するための工夫と言える。舟乗りの避けられぬ悲劇の運命が、よりはっきりと予告される。リストの *p*、クレッシェンド、*ff* 等の指定に従いつつ、歌曲第 2 稿が三連符の連打であったことをヒントに、三連符を体の内側で刻みながら奏する。第 76～83 小節では、第 84～85 小節の内声にある *Fis-G-A-B* へと続くアクセントを伴った *Cis-D-Es-E-F* の半音階のラインを響かせる。新全集の第 84 小節 1 拍目の \wedge は誤りであろう。タイで結ばれた音であり、カーント (1863 年頃)、同 (1877 年頃) でも \wedge は付いていない。

第 86～96 小節

詩の第 6 節に入る (譜例 14)。半音階を伴うトレモロで低音を轟かせる。同音だけを反復するよりも凄さを増している。「わたしは思う、波がのみ込むと」の部分で保持される D は、*g-moll* の V 度である。「しまいには舟乗りと小舟を」の第 90 小節には、*sf* と *rinforz.* とが書かれており、リストが誇張した表現を望んだことが分かる。1 拍目を強く響かせ、もはや D

¹⁰⁴ *Diary notes of August Göllerich*, p. 159.

をキープしない左手の十六分音符を猛烈な強さで弾いていき、第 91 小節でエネルギーを爆発させる。その後、上行する G-dur の属九の和音の同主調借用形のアルペジオで音量を ppp まで弱めながら上昇していき、ペダルを踏んだまま **lange Pause**（長い休止）で幻想的な響きとする（根音の D が保持される）。

譜例 14（第 86～96 小節）

Ich glau- be, die Wel- len ver- schlin- gen am En- de Schif- fer und Kahn;

sempr. ff sf rinforz. dim. pp ppp lange Pause

この部分では、視点の移動が起こる。舟乗りとともに水の中へ引き込まれて下に沈んだ弾き手、聴き手の意識が、水の中を上がっていき、何事もなかったようにライン川が流れている、という景色に戻る。同時に、物語の中に入り込んだ意識が、現実の、物語を聞いているという状況に戻るのである。アルペジオは、上へ上へと移動するイメージで、左右の手の受け渡しを滑らかに行い、体を左から右へとスムーズに移動する。

第 97～103 小節

第 9～15 小節の朗唱が、再び現われる（譜例 15）。「そしてそれは彼女の歌で / ローレイがなしたこと」。前述のとおり、リストは「魔女であったかのようにでなく素朴に歌っているように」と述べた¹⁰⁵。ここでは、最高音 E に ‘Lorelei’ 「ローレイ」を当てている。第 103 小節には、この稿のみ H-C が加えられている。はじめの第 15 小節目では見られなかった H-C を加えることにより、自然に主調の提示を迎えられるからであろう。

譜例 15（第 97～105 小節）

und das hat mit ih-rem Singen die Lore- lei ge- tan.

p Tempo I sf

¹⁰⁵ Diary notes of August Götterich, p. 159.



第 104～127 小節

第 104 小節 3 拍目～第 105 小節 1 拍目で、G-dur の V 度→ I 度を置き、ここで初めて主調 G-dur を確立する。したがって、バスの D-G をよく響かせたい。これまで、リストは何度も G-dur を暗示しておきながら、はっきりと提示してはいなかった。しかし、第 105～127 小節では、第 33～52 小節で現われたローレライが歌っているかのような美しい E-dur のメロディーを、今度は G-dur で奏する。ピアノ第 2 稿の楽譜のこの部分には、歌詞が印刷されていないが、歌曲第 2 稿では ‘und das hat mit ihrem Singen / die Loreley, die Loreley getan, die Loreley getan.’ と歌う。

このように作品の結末に重みを置くことは、ロマン派で好んで用いられた。できるだけ最後までトニックのはっきりした確定を見合わせることで、曲の終わりの方へ重みを移す。これは、リストのソナタ（1852～1853 年作曲）でも再現部の第 2 主題で故意に控えめに *mf* にしておき（ソナタ第 600 小節）、コーダの第 2 主題において強烈に *fff* で調を確立する（ソナタ第 700 小節）ことでも見られる。

今、第 33～52 小節のローレライが歌っているかのような美しい E-dur のメロディーを G-dur で奏することで、E-dur は幻想であったが G-dur は現実であり、詩人が物語を語っていたのだ、ということがはっきりと分かるのである。詩は、「そしてそれは彼女の歌で / ローレライがなしたこと」という最後の一文のみ現在完了形で書かれ、「ローレライ」という名前を初めて出して印象深く締めくくっている。終わりの方で初めて主調 G-dur を明確に提示して印象深いメロディーを G-dur で歌うという曲の構造に、完全に合致している。筆者は、練習の過程で、そのことに気づいた時、感動を覚え、この曲をますます好きになった。

第 122 小節で、途中から四連符になるのは、ぼかしの効果である。第 124～125 小節では、第 22 小節と同様に、歌曲第 2 稿にはないトリルと細かいパッセージでピアノの魅力を発揮する。

第 127～133 小節

第 127～130 小節では、第 23～26 小節のメロディーがここでもクロスリズムで現れ、ぼ

かしの効果を生み、距離的にも時間的にも遠方というイメージを与える。ローレライの歌が遠くへ消えていくような、小舟を漕いでいる自分がその場から遠のくような感じがする。

前述のとおり、第 1 稿から第 2 稿に至ると曲の閉じ方が大きく変更された。歌曲およびピアノ第 1 稿では、低い G へ降ることにより第 2 稿と比べて終わる感じが強い。一方、歌曲第 2 稿およびピアノ第 2 稿では、アルペジオの和音により余韻を増している。不思議なローレライへの憧れのようなでもある。

3. ラインの美しい流れに Am Rhein im schönen Strome

詩 ハイネ Heinrich Heine ¹⁰⁶

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
N3	272/1	567a	歌 1st	1840	Berlin:Schleginger 1843
A97	531	209	ピ	1843	Berlin:Schleginger 1844
N3	272/2	567b	歌 2nd	1855	Leipzig: Kahnt 1856 Berlin:Schleginger 1856(2nd) 1860(new)

Im Rhein, im schönen Strome,

Da spiegelt sich in den Welln,

Mit seinem großen Dome,

Das große, heilige Köln.

ライン川に、その美しい流れに、

その波に映るのは、

荘大な大聖堂を持つ、

大きく神聖なケルンの町。

¹⁰⁶ Heinrich Heine, *Sämtliche Gedichte Kommentierte Ausgabe*. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek, 2006, pp. 84-85. リストのピアノ稿の楽譜に掲げてあるものでは、1 行目 Am Rhein、2 行目 Well'n、4 行目 heil'ge (歌曲第 1、2 稿でも)、5 行目 Dom の後にコンマあり (同)、Bildnis の後にコンマなし (同)、6 行目 gold'nem。

Im Dom da steht ein Bildnis,	そのドームの中、そこに一枚の絵がかかっている、
Auf goldenem Leder gemalt;	金色の革に描かれて。
In meines Lebens Wildnis	それはぼくの人生の荒野に
Hat's freundlich hineingestrahlt.	優しく光を差し伸べた。

Es schweben Blumen und Englein	花々と天使たちが舞う
Um unsre liebe Frau;	聖母マリアの周りには。
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,	その目、その唇、その頬は、
Die gleichen der Liebsten genau.	ぼくの恋人にそっくりだ。

〈ラインの美しい流れに〉の原詩について

古くから交通の要衝であったライン川は、「父なる川」と呼ばれる重要な河川である。ライン川にまつわる伝説も多く、人々はその流れや川辺の風景の美しさに魅了されてきた。この曲の詩人ハイネの生家も、ライン川のほとりのデュッセルドルフにある。ケルンは、ライン川左岸にある都市で、ローマ軍の植民地であったことからフランスではコロニーと呼ばれている。ちなみに、オーデコロンは「ケルンの水」という意味で、ケルンで創製され、ナポレオンが好んだと言われる。

詩に登場するケルン大聖堂は、世界遺産に登録されているカトリックの大聖堂で、ゴシック様式の聖堂である。もともと東方三博士の聖遺物が置かれて巡礼者が多く集まった聖堂があったが、13世紀に焼失した。現在の大聖堂は、その年から建設が始まったが、16世紀に宗教対立を発端とする財政難で工事は途絶え、1842年に再建が始まり1880年に完成したという歴史を持つ。金色の革に描かれたマリアの宗教画は、ゴシック後期のドイツの画家シュテファン・ロッフォナー（Stefan Lochner 1400～1451）によるものである。

この詩は、ハイネの『歌の本』の中の「抒情挿曲 *Lyrisches Intermezzo*」（1822～1823年作詩）第11番の詩であり、原詩では題名はない。リストの歌曲のタイトルは、ブライトコプフ版では「*Im Rhein, im schönen Strome*」だが、*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition のリストの歌曲の作品表に書かれているとおり、初期のテキストには *Am Rhein*

で始まるものもある¹⁰⁷。ピアノ稿のタイトルは‘Am Rhein im schönen Strome’である。

詩は一般的に心象を歌うことが多いが、この詩は絵画的である。ライン川の流れ、大聖堂、花々と天使に囲まれたマリア像、その目、唇、頬、と目に浮かぶように具体的である。リストの曲〈ラインの美しい流れに〉も、それらを具体的に音に表している。

この詩をシューマンも歌曲集《詩人の恋》(1840年)の第6曲に用いている。シューマンの方は厳かで重々しい感じだが、リストの方は華やかである。先に、ハイネの『歌の本』は青年時代の恋愛詩で、アマーリエとその妹テレーゼへの悲恋を客観的に皮肉や嘲笑をもって綴られていると述べた。しかし、この詩は、純粹に恋人を想い、賛美している詩といえるだろう。山路朝彦は、「抒情挿曲」(序詩と第1～65番の詩、計66編)からシューマンが《詩人の恋》に選んだ16編を曲の順に①～⑩と並べ替え、一つの作品として読むと、ひとりの詩人が「美しい5月」に恋におち(①の詩から)、やがて裏切られて失恋し(⑦の詩から)、以降、悲恋の詩が続き、最後に、時間がたってかつてのこととして思い起こす、あるいは振り切って忘れようとする(⑩や⑩)ストーリーになっていることが分かり、この歌⑥は未だ幸せな恋に浸っている状態だと解釈していいと述べる¹⁰⁸。リストの〈ラインの美しい流れに〉の音からも、幸せな恋の心情が響いてくる。

稿の比較

この曲の作曲・改訂は、歌曲第1稿→ピアノ稿→歌曲第2稿という変遷をたどる。比較検討に使用した楽譜は、歌曲第1稿：旧全集 VII/1¹⁰⁹、ピアノ稿：新全集 I/15¹¹⁰、歌曲第2稿：旧全集 VII/2¹¹¹である。歌曲第1稿：シュレジンガー(1843年頃)¹¹²、同(1844年頃)¹¹³、

¹⁰⁷ NG 2, vol. 14, p. 852.

¹⁰⁸ 山路朝彦 筆者宛の手紙、2018年8月7日。

¹⁰⁹ Franz Liszt, *Musikalische Werke*. Serie VII, Bd. 1. Edited by Peter Raabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917.

¹¹⁰ NLE, I/15.

¹¹¹ MW, VII/2.

¹¹² Franz Liszt, *Am Rhein für Mezzo-Sopran oder Tenor-Baryton*, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca.1843).

¹¹³ *Buch der Lieder Gedichte von Goethe, Heine, Victor Hugo etc. mit Begleitung des Pianoforte*, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1844).

歌曲第2稿：カーント¹¹⁴、シュレシンガー¹¹⁵も参照した。

特筆すべきは、歌曲第1稿に2種類のピアノ伴奏が記譜されていることである。三連符によるものと、*Ossia più difficile*（または、より難しい方）と書かれた十六分音符によるものである。ピアノ稿は、その十六分音符による方の伴奏と歌のメロディーとを合わせた形で、原曲に忠実な編曲である。E-dur、3/4 拍子、*Mosso-Bewegt*（動きをもって 活発に）。曲の構造は物語性の強い〈ローレライ〉に比べシンプルであるが、詩の第3節の部分で情熱的な高まりが増すように作られている。16 小節間の後奏に情熱的な進展があることも特徴の一つと言える。

歌曲第2稿は、6/8 拍子、*Ruhig bewegt* に変わり、メロディーの変更箇所も多い。また、詩の第1節、第2節で伴奏に対旋律がついていること、詩の第3節は *pp*、*ppp* の部分が多いこと、静かで短い後奏であること等が、第1稿との主な違いである。

ここでは、ピアノ稿の演奏解釈について論じるが、歌曲第1稿とピアノ稿の違いだけでなく、ピアノ稿成立後に歌曲第2稿へどう変わるのかも見て、リストのこだわりを読み解いていく。

演奏に際して

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ稿のものとする。詩および曲の構造に合わせ、詩の節ごとに区切って見ていくこととする。

曲全体で、3つの横の流れを意識したい。オクターブまたは単音による歌のメロディー、アルペジオによる和音の響き、切れ目なく続く十六分音符の動き、の3つである。

前奏 第1～4小節

4小節間の前奏である。歌曲第1稿の三連符による伴奏では、*p dolce* で、アルペジオの和音の響きの中、1拍ごとに上行下行する三連符で同じ和音を奏し、ライン川の穏やかな流れを表している（譜例16）。歌曲第1稿の十六分音符による伴奏と同様の動きであるピアノ稿では、十六分音符が1拍ごとに下行しながら2小節1つの大きなアーチを描く（譜例17）。全身を脱力し、詩人ハイネの心の故郷でもあるライン川の美しい流れを想像して弾き始め

¹¹⁴ *Gesammelte Lieder in sieben Heften*, Heft 3, Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1856).

¹¹⁵ Franz Liszt, *Am Rhein für Tenor*, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1860).

る。Mosso-Bewegt であるが、dolce legato、sussurrante-lispelnd（ささやく んめく）というリストの指示に従い、決して慌てずに美しく奏する。

譜例 16（歌曲第 1 稿 第 1～5 小節）

譜例 17（第 1～5 小節）

詩の第 1 節 第 5～24 小節

歌が始まる。メロディーを浮き立たせるために、十六分音符をこれまで以上に弱くする。十六分音符が淀みなく流れるように、左右の手が交代する時には、初めの音にアクセントがつかないように注意する。オクターブのメロディーは、上声を強めに弾くが、上声ばかりでなく下声も響かせることでより豊かに響く。左手のアルペジオは、バスの音を一番強くし、必ずペダルで捉える。第 8、12 小節は、加速せずに 3 拍子を感じて下りていく。第 15～16 小節のアクセントの付いた 4 つの音には、歌曲稿では一単語 ‘Dome’ が当てられていることから、4 つの音を一つに感じ、上行するエネルギーをもって立派な大聖堂を表現したい。

第 17 小節は、歌曲第 1 稿からピアノ稿に改訂する際に加えられた 1 小節である。それにより、第 18～21 小節の「大きく神聖なケルンの町」が更に強調されることとなった。この後改訂される歌曲第 2 稿の伴奏では、十六分音符の三連符の流れを止め、ff で和音を鳴らすことになることから、リストがこの部分に重きを置いていることがはっきりと分かる。したがって、第 18～21 小節の ff grandioso（壮大に）は、時間をかけて十分に響かせたい。リスト唯一のピアノの師であるツェルニーも、多数のエチュードにおいて、音量を大きくした

い部分では音価を増やしているように、これまで八分音符であったバスは四分音符となる。

「大きく神聖なケルンの町」と歌うメロディーは、ここでは両手を駆使して中のラインを十分に響かせるようにすると、くっきりと浮かび上がる（譜例 18）。

譜例 18（第 18～21 小節）



詩の第 2 節 第 25～46 小節

第 5 小節と同じメロディーで始まる。前述の宗教画を想像して奏でる。più dolce とあるが、前の小節よりも弱くというより、詩の第 1 節の初めよりも弱く弾き始めたい。ここでも、歌曲第 2 稿が重要なヒントを与えてくれる。歌曲第 2 稿は、詩の第 1 節の歌は mf で始めたが、詩の第 2 節の歌は p、etwas zurückhaltend（少し控えめに）の指示を持つようになる。したがって、第 23 小節の dim. は第 21 小節のクレッシェンドに対する dim. であり、第 24 小節の dim. - - - は詩の第 1 節のベースとなる音量を弱める dim. で、第 25 小節の più dolce の準備と捉え、第 24 小節では少しゆっくり弾きながら弱めていく。詩の第 1 節で客観的に風景を描写していたのに対し、第 2 節では自分の心の内面に視点が向かう。音楽もそれに呼応して内面的な音になるのである。

第 33～46 小節では、「ぼくの人生の荒野に」と「優しく光を差し伸べた」をはっきりと対比させたい（譜例 19、20）。第 37 小節は、ピアノ稿に改訂する際に加えられた 1 小節であり、時間的な増幅によって対比が効果的になっている。più agitato、‘Wildnis’「荒野」に当てられた rinforz. と >、dim.、poco rall.、dolce espr. 等は、歌曲第 1 稿には見られなかったリストの指示である。それらに従うことにより、対比が明確になるだけでなく、歌手が歌っているような表情が可能になる。第 33 小節 1 拍目の E は、‘Ach,’「ああ、」という感嘆詞である。più agitato で強い感情を表している。第 36 小節の ‘Wildnis’ はアッポツジャトゥーラで、ハーモニーから逸脱した音を入れている。歌曲第 1 稿のクレッシェンドは、言葉のアクセントとも異なり、拍子とも違う（普通は 1 拍目が強い）。ピアノ稿では、rinfrz. と >、分散和音とジグザグの音型にすることで荒っぽさを表現している。

譜例 19 (歌曲第 1 稿 第 32～38 小節)

譜例 20 (第 33～40 小節)

この曲は、リストの特徴の一つでもあるが、転調が多い。第 1 節は、主調 E-dur のままで締めくくられ、ライン川の美しさもケルンの町の神聖さも歴史を通してずっと同じで変わらないことを表す。一方、第 2 節は、f-moll で荒野に象徴される虚無感を表した後、f-moll と対極にある H-dur すなわち主調 E-dur と密接に関係のある属調 H-dur でマリアの宗教画に象徴される安心感を表して締めくくる。別の次元に達した今、ラインの流れも聖堂も前とは違って見えるのである。第 44～45 小節はピアノ稿に至り増えた 2 小節であり、小節数を増やしてでもマリアの絵を眺めていたかったかのように感じられる。

詩の第 3 節 第 47～72 小節

ここで、二人の女性が登場する。描かれている「聖母マリア」はファンタジーであり、実際の「ぼくの恋人」はリアルである。第 47～60 小節は主調から離れており、現実の世界から遠ざかっている。第 61～64 小節「ぼくの恋人にそっくりだ」で、E-dur の属調のナボリの和音を置き、この増六度の和音が C-dur から E-dur へ、すなわち聖母マリアから彼女へと移るターニングポイントとなり、自然に E-dur へ帰る。第 64 小節の 'genau' 「まさに」の所で完全に E-dur の I 度の和音が置かれている。

「目」、「唇」、「頬」に付けられたソプラノのメロディーは、目、唇、頬を想像して奏でる。第 61～64 小節は、歌曲第 1 稿では *rinforz. con passione*（感情的に）で、ピアノ稿で十六分音符は上行形となっており、エネルギーを感じて奏したい。

この後、第 65～72 小節で詩の第 3 節の後半の 2 行「その目、その唇、その頬は、/ ぼくの恋人にそっくりだ」が繰り返される。リストは、そこに異なるメロディーを付けている（ただし、‘*der Liebsten genau*’「恋人のと まさに」の部分のメロディーは、まさに同じである）。この部分は、終始 E-dur である。詩人が、現実の世界における確かな幸せと恋人への気持ちを、揺らがない調で歌い上げる。右手は、左手のシンコペートされた和音を伴いながら、求めるように、情熱的に弾く。第 69～71 小節で右手がオクターブの保持音と 3 連符に変わることで更に高まった気持ちが、第 70 小節の *rinforz. assai* で急激に強まり、第 71 小節で溢れ出すように奏する。ここでは、感情と音量が増すにしたがい前傾姿勢をとっていき、メロディー音を肩は前へ、同時に肘は後ろへ動かすことで、熱い想いのこもった音を豊かに響かせたい。

歌曲第 1 稿との比較から、第 63、71 小節におけるフェルマータの位置に注目すべきである。歌曲第 1 稿では最高音 A にフェルマータが付されていたが、ピアノ稿では Cis にフェルマータが付されている。これは、ピアノで ‘*Liebsten*’「恋人」という単語を Cis まで一つに感じて、5 連符となったアルペジオと 1 拍分増えたアルペジオを情熱的に奏することをリストが望んだためであろう。

後奏 第 72～87 小節

先に述べたとおり、詩の第 3 節で大きなクライマックスがあったにも関わらず、後奏に情熱的な進展がある。歌曲第 1 稿でこの後奏は、あたかも伴奏しているピアニストの「見せ場」であるかのような印象を受ける。リスト自身が卓越したピアニストであったため、歌曲においてもピアノ奏者の役割を重視したといえる。*ff energico* で、第 81～83 小節の和音を目指す。詩の第 1 節、第 2 節の出だしと同じメロディーを十分に響かせる。バスは、再び四分音符となり、トレモロを用いて盛り上げる。

第 83 小節和音は、増六度の和音である。増六度の和音は、聖母マリアから彼女へと移るターニングポイントとして第 61 小節でも用いられていた。ここで、再び人類の救いであるマリアとぼくの救いである恋人との関連性を思い起こさせる。

情熱豊かに奏でた後は、最後の 4 小節を *p leggiero* で奏し、十六分音符が絶え間なく続いできたからこそ魅力的に響くスタッカティッシモで美しく曲を終える。

4. ミニョンの歌 Mignons Lied

詩 ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe ¹¹⁶

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
N8	275/1	592a	歌 1st	1842	Berlin: Schleginger 1843
A97	531	209	ピ	1843	Berlin: Schleginger 1844
N8	275/2	592b	歌 2nd	1854	Berlin: Schleginger 1856 Leipzig: Kahnt 1860
N8	275/3	592c	歌 3rd	1860	Leipzig: Kahnt 1863
N8	370	648	歌 4th 1v + orch	1860	Leipzig: Kahnt 1862

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn, 知っていますかあの国を、レモンの花が咲き、
 Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn, 暗い葉陰にこがね色のオレンジが燃えるように輝き、
 Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, 柔らかい風が青い空から吹き、
 Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht, ミルテは静かに、月桂樹は高く立っている、
 Kennst du es wohl? ご存知でしょう？
 Dahin! Dahin あそこへ！ あそこへ
 Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn! あなたと、ああ、愛しい人よ、行きたいのです！

Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein Dach, 知っていますかあの家を？屋根は円柱がささえ、
 Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach, 広間は輝き、部屋はほのかに光る、
 Und Marmorbilder stehn und sehn mich an: そして大理石像が立ち並び私を見つめている。
 Was hat man dir, du armes Kind, getan? みんなはおまえに、かわいそうな子よ、何をしたのか？
 Kennst du es wohl? ご存知でしょう？
 Dahin! Dahin あそこへ！ あそこへ
 Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn! あなたと、ああ、私を守ってくれる人よ、行きたいのです！

¹¹⁶ Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, Zweites Auflage, Bd. 7, Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1955, p. 145.
 リストのピアノ稿の楽譜に掲げてあるものでは、6, 13, 20 行目 Dahin! dahin、7, 14 行目 Möcht (アポストロフなし)、8 行目 Auf、10 行目 Dich (歌曲第 1 稿で dich、歌曲第 2、3 稿で mich)、18 行目 Flut の後は、
 21 行目 Weg の後は!、Vater の後は!。

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?	あの山とその雲の小道を知っていますか?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,	ラバは霧の中に道を探し、
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,	洞窟の中に太古の竜のやからが住み、
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut:	岩は切り立ちその上を水が滝のように流れる。
Kennst du ihn wohl?	ご存知でしょう?
Dahin! Dahin	あそこへ! あそこへ
Geht unser Weg; o Vater, laß uns ziehn!	私たちの道はつながっています、ああ、父なる人よ、共に 行かせてください!

ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe 1749～1832) について¹¹⁷

リストは、この曲集の《歌の本》という名をハイネの詩集『歌の本』から採った。しかし、ハイネの詩による曲は、はじめの2曲だけで、続く3曲〈ミニョンの歌〉、〈トゥーレの王〉、〈天より来たる汝よ〉の原詩はゲーテによる。1824年10月2日のゲーテの日記に「ゲッティンゲンからハイネ」と書かれており、二人は会ったことがある。26歳のハイネは尊敬の念を持ってゲーテを訪問したのだが、75歳のゲーテはまだ駆け出しの青年ハイネをあまり気に留めなかったという¹¹⁸。

ゲーテは1749年、マイン川岸の帝国都市フランクフルトに生まれた。赤井慧爾によれば、当時のフランケン地方は時勢遅れの都市で、それがゲーテに幸いし、他の地方ではもうなくなっていた民衆的な習慣の多くを体験できた。踊ったり歌ったりした子供の詩句や歌が、幼いゲーテに強い感銘を与えた¹¹⁹。裕福な家に育ったゲーテは、教育熱心な父や数人の私教師から多方面の教育を受け、才能を発揮する。父はフルートとリュートを弾き、母（フランクフルト市長の娘）はピアノを弾き、民謡を歌った。ゲーテ自身もピアノとチェロを学んでいる。子どもの頃にファウスト伝説にも触れ、詩も作り始めた。

¹¹⁷ 以下の資料に基づく。ゲーテ『ゲーテ詩集』 高橋健二訳、東京：新潮社、2010年、248～260頁。ゲーテ『ファウスト 第一部』 高橋義孝訳、東京：新潮社、1967年、296～302頁。ゲーテ『若きウェルテルの悩み』 高橋義孝訳、東京：新潮社、1972年、200～205頁。

¹¹⁸ 山崎『「若いドイツ」とハイネの世界——「青年ドイツ派」研究序説』、144頁。

¹¹⁹ 赤井慧爾『ゲーテの詩とドイツ民謡』 東京：東洋出版、1994年、4～5頁。

14 歳の時、食堂のウェイトレス、グレートヒェンに初恋の想いを寄せた。ゲーテは生涯に幾多の恋愛をしており、詩も恋愛を契機にしたものが多い。山口四郎は、「彼は決してドンファンではなかったから、恋のたびに喜び、苦しみ、悩み、その喜怒哀楽を詩として昇華させて来た」¹²⁰と述べている。また、金子章は、「女性を通して自分を発見し経験するという認識、自我が生成する過程であるという認識、そのような男性精神の〈解釈〉はゲーテの作品に驚くほど一貫している」¹²¹と述べる。そこで、ゲーテの生涯を彼の恋愛にも触れながら見ていくこととする。

1765 年、父の希望で法律を学ぶためライプツィヒ大学に入学する。旅館の娘アンナ・カトリーナ・シェーンコプフ（愛称ケートヒェン）との恋。1768 年、喀血し帰郷。親戚の婦人ズザンナ・フォン・クレッテンベルクの影響を受け、汎神論的宗教観を持つ。翌年、処女詩集『新歌集』が出版される。1770 年、学位を取得して法律家になるためシュトラーズブルク大学に入学。ゴットフリート・ヘルダーと知り合い、この出会いから疾風怒濤運動が起こる。ゼーゼンハイムの牧師の娘フリーデリケ・ブリオンを愛し、優れた詩を生む。しかし、自らこの恋人を捨て去る。1771 年、学位を取得し帰郷。1772 年にフランクフルトで未婚の少女が嬰兒殺しで死刑に処せられたことを素材とし、恋人を捨てた罪の意識が、のちに『ファウスト』に結実することとなる。

1772 年、法律実習のため 3 カ月の予定でヴェッツラルへ赴いた。そこでシャルロッテ・ブフ（愛称ロッテ）に恋をするが、彼女に婚約者がいたため身を引いた。ロッテへの苦しい情熱は、知人が人妻への愛に悩み自殺したのをきっかけに『若きウェルテルの悩み』を生んだ。1774 年に発表し、ゲーテは一躍有名作家となった。「トゥーレの王」は、ほぼ同年に書かれた。1775 年、銀行家の娘リリー・シェーネマンを深く愛し婚約するが解消。

1775 年、ヴァイマルの若い公子アウグストの招きでヴァイマルへ赴く。ヴァイマルは人口 6,000 の小さな田舎町だったが、アウグスト公らヴァイマル宮廷人に文化を愛好する雰囲気があった。ゲーテは枢密評議員を任命され、鉱山の仕事も担当し、地質学、鉱物学研究を始め、植物学、解剖学も研究。1779 年 30 歳の時、ヴァイマル公国の大臣となる。1884 年には人間の上顎間骨を発見。7 歳年上のシャルロッテ・フォン・シュタイン夫人への愛は、10 年以上続いた。彼女は、ゲーテ 26 歳で知り合った時すでに 7 人の子を産んでおり、ピアノ

¹²⁰ 山口四郎『新版ドイツ詩抄 珠玉の名詩一五〇撰』 東京：富山房インターナショナル、2008 年、247 頁。

¹²¹ 金子章「詩性のありどころ——ヨーハン・ヴォルフガング・ゲーテ」、内藤編『ドイツ詩を学ぶ人のために』、44 頁。

とリュートを弾いた。シュタイン夫人との多年にわたる相愛関係は世界の文学史上でも稀な例である。彼女は、若きゲーテの疾風怒濤期の激情を浄化し、この間にドイツ古典主義を代表する戯曲や夫人宛の情熱的な詩など多数の詩が生まれることとなった。「旅人の夜の歌」「ミニョン」は、この時期の作品である。

1786 年、ゲーテは単身イタリアへ向かう。翌年ミラノの女性マッダレーナ・リッジとの恋。1788 年、ヴァイマルに帰る。造花工場の女工クリスティアーネ・ヴルピウスと生活。39 歳のゲーテは 29 歳のシラーと会う。シラーは、『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』、『断片ファウスト』、『ファウスト第一部』の完成へとゲーテを勧奨し続けた。

1808 年、崇拝していたナポレオンに謁見した。1816 年、妻クリスティアーネが永眠。1819 年、富裕な銀行家の夫人で詩作もしたマリアンネ・フォン・ヴィレマーとの恋が詩集『西東詩集』を生む。1823 年、保養地マリーエンバートで 74 歳のゲーテは 17 歳の少女ウルリーケ・フォン・レヴェツォーに求婚するが受け入れられず、「マリーエンバートの悲歌」を生んだ。1829 年に『ヴィルヘルム・マイスターの遍歴時代』、1831 年に『ファウスト第二部』を完成させる。1832 年、風邪気味で床につき、6 日後肘掛椅子にもたれたまま 82 年の生涯を閉じた。

ゲーテにとって、文学と音楽は一体であった。彼は、自分の詩が作曲されるとき、曲は詩を深めるものでなければならないと考えていた。ライヒャルト（Johann Friedrich Reichardt 1752～1814）とツェルター（Carl Friedrich Zelter 1758～1832）の音楽はその点でゲーテの好みであり、また、モーツァルトを聴いて高く評価した。ベートーヴェンの天分も認めていたが、ゲーテにとっては力強すぎた。シューベルトはゲーテを尊敬し、友人がゲーテに手紙を書きシューベルトの 17 曲を同封したが、当時 19 歳のシューベルトをヴァイマルで知る人はおらず、返事はなかった。しかし、ゲーテは晩年ベートーヴェンやシューベルトの歌曲を優秀な歌手が歌うのを聴いて感嘆したという¹²²。

ゲーテの詩は、現代の日本人であるわれわれの心をも打つ。筆者は大学生の頃悩みを解消すべく、書店の自己啓発本（30 年前は、まだ現在ほど豊富ではなかった）コーナーでよく立ち読みをしていた。しかし、その中のどの本よりも心の支えとなったのは、外国文庫のコーナーにあった『ゲーテ格言集』（高橋健二訳 新潮文庫）である。ゲーテの言葉は、時を超え、国を超えて、心に響いた。

¹²² この辺りの記述は、赤井『ゲーテの詩とドイツ民謡』、52～63 頁によった。

赤井慧爾は、ゲーテは「運命と闘い、内面の矛盾を克服して大きく生長[原文ママ]して行った」とし、「ゲーテの詩がつきない泉のようにいつの時代の不安にも答えてくれるのは、やはり、ゲーテ自身の持つ偉大さのためであろう」¹²³と述べる。また、「ゲーテの考え方の中に、ヨーロッパ的なものばかりでなく、アジア的なそして世界的なものがあるのは、ゲーテが若いころから、すでに幅広い関心を抱いていたからである。」¹²⁴と述べている。星野慎一は、「詩人ゲーテのなかには、無常観も、神も、人間も、一つの調和的な宇宙を形づくっている。つまり、彼の詩には、西洋も東洋もおのずからなすがたで包容されている。」と述べる。また、「詩人の描いた詩的現実の空間が国境をこえ、時間をこえてわれわれの胸にもしみ入るのは、全体像が現実から遊離せず、現実をこえたリアル感にみちあふれているから」と述べ、例として「ミニョンの歌」を挙げている¹²⁵。

〈ミニョンの歌〉の原詩について

ゲーテの長編小説『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』の中で、12 か 13 歳のミニョンがヴィルヘルムに歌う歌である。遠い故郷（イタリア）への憧れを歌うが、それは、ドイツ人が持つといわれる南方への憧れやゲーテ自身のイタリアへの憧憬と重なる。小塩節は、「あの傲岸で勤勉で論理的で、科学的合理主義と規律と法を厳守してやまぬドイツ人の胸には、まことに非合理的なロマンチックな魂が住んでいて、彼らのもとはけっしてない、明るくて青く澄み切った大空の下、甘くて情熱的でありのままに人間らしく生きられるイタリア——、そこへの本能的な、父祖代々からの、激烈なほどの憧れがある。」¹²⁶と言う。この詩が書かれた時、ゲーテは、まだイタリアの地を踏んではいなかった。星野慎一は、この詩の「現実をこえたリアル感」は、「南国イタリアへよせるドイツ民族のあこがれのところ」とであると言明し、ゲーテには未知の世界であるが現実に根底をおく詩作態度をつらぬいているとする¹²⁷。

¹²³ 赤井『ゲーテの詩とドイツ民謡』、183～184 頁。

¹²⁴ 同前、6 頁。

¹²⁵ 星野慎一『近代ドイツ抒情詩の展開』 東京：同学社、1986 年、562～565 頁。

¹²⁶ 小塩節『愛の詩人・ゲーテ ヨーロッパ的知性の発見』 東京：日本放送出版協会、1999 年、160 頁。

¹²⁷ 星野『近代ドイツ抒情詩の展開』、564～565 頁。

この詩は、ドイツ人の心の歌であるだけでなく、韻律的にも美しい。そのため、ツェルター、ライヒャルト、ベートーヴェン、シューベルト、シューマン、ヴォルフらも歌曲を作曲した。ちなみに、リストは、このベートーヴェンの歌曲〈ミニョンの歌〉をもピアノ曲に編曲している（Beethovens Lieder von Goethe A161 第1曲、1849年作曲）。

ミニョンは、旅回りの曲芸団の座長から酷い仕打ちを受けているのを見かねてヴィルヘルムが金を払って引き取った少女である。素性も定かでなく、皆に「ミニョン（フランス語で、男女問わず子供などに用いる一般的な呼称）」と呼ばれていた。ミニョンは、恩人ヴィルヘルムを心から慕う。

この詩は、3節から成る。ミニョンは、ツィターを奏でながら「知っていますか」と歌い始める。詩の第1節では、色彩豊かな自然を描写する。レモンの花が咲く、暖かく、光溢れる地。イタリアへの激しい憧憬の表れである。「あなたと、ああ、愛しい人よ、行きたいのです！」と歌う。第2節では、第1節とは場面を変え、大きな邸宅を描く。イタリアの神殿や岸边に立つ別荘にあるような柱。広間には強い輝きがあり、部屋にはほのかな明るさがある。大理石の像が親しげに見つめ、「かわいそうな子、何をされたんだい？」と聞く。読み手にミニョンの切ない出来事を想像させる。今では遠くなってしまったその家の大理石像に思いを馳せ、辛い気持ちを打ち明けて涙するミニョンの姿を思い起こさせる。「あなたと、ああ、私を守ってくれる人よ、行きたいのです！」と歌う。第3節では陰しい道、洞窟に住む竜、岩、滝を描き、故郷への道は容易な道ではないと語る。「私たちの道はつながっています！ああ、父なる人よ、共に行かせてください！」と歌う。

わが国では、明治22（1889）年の『^{お も かげ}於母影』（森鷗外を中心とする新声社の訳詩集）に「ミニョンの歌」で初めて掲載された。檜山哲彦は、こう述べている。

この訳詞の題名によって、「ヨ」を大きく「ミニョン」と読むことが、こののち定着したのでもあるだろう。そもそも、文語であれば、あの当時、小文字が大きく書かれたのは当然であるけれど、音節の数もかかわっていたにちがいない。日本語では、四音ないし三音は落着きがいい¹²⁸。

¹²⁸ 檜山『ああ あこがれのローレライ』、79頁。

トマ（Ambroise Thomas 1811～1896）は、1866 年、ゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』に基づきながらミニョンに焦点をしぼり、歌劇《ミニョン》を作曲した。その第 1 幕でミニョンが歌う望郷の歌は、重苦しい雰囲気 avoided のであろうか、詩の第 3 節を省き、ゲーテの詩とは内容が異なる。「君よ知るや南の国」で始まる堀内敬三のロマンチックな訳詞は、こちらの方の訳である。

一方、リストは、ゲーテのリアリズムを忠実に反映させ、第 1 節、第 2 節、第 3 節と進むにしたがい重く暗くなっていくこの詩を、見事に音楽で表現している。また、リストは、「愛しい人よ」、「私を守ってくれる人よ」、「父なる人よ」と各節で変化する呼びかけの部分を、音で強調している。

小説の中、ゲーテはこの詩の後にミニョンの歌う様子を書いている。リストは、それを音楽で描写している。

彼女は各連の始めを、なにか特別なものに注意をうながすように、なにか重要なことをのべようとするように、おごそかな、ものものしい調子で歌った。三行目は暗く重苦しくなった。五行目の「きみ知るや」は、秘密めかしく、ゆったりと表現した。「かなたへ、かなたへ」には、あらがいがたい憧れがあった。最後の「ともに行かれまし」は、繰り返すたびに調子を変えて、ある時は乞い迫るように、ある時はかりたて、期待をもたせるように歌った。（山崎章甫訳）¹²⁹

小説ではこの後、ミニョンが実はイタリアの貴族の出であり、自らは知らずに近親相姦の過ちを犯した豎琴弾きの子どもだったということが判明する。また、ミニョンは若くして死んでしまう。この詩は「憧れの詩」といわれるが、この曲を演奏する際にはそんなミニョンの数奇な運命さえも表現するよう努めたい。リストはピアノ 1 台で何でも表現できと思っていた人であるから、ピアノ稿を演奏する際には、歌詞はなくとも、この詩を最大限に表現したい。

¹²⁹ ゲーテ『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代（上）』 山崎章甫訳、東京：岩波書店、2000 年、229～230 頁。

稿の比較

歌曲第 1 稿→ピアノ稿→歌曲第 2 稿→歌曲第 3 稿・オーケストラ付き歌曲稿という改訂の順である。比較検討に使用した楽譜は、歌曲第 1 稿：シュレシnger¹³⁰、ピアノ稿：新全集 I/15¹³¹、歌曲第 2 稿：旧全集 VII/2¹³²、歌曲第 3 稿：同¹³³、オーケストラ付き歌曲稿：カーント¹³⁴である。歌曲第 1 稿：コピストによる手稿譜¹³⁵、歌曲第 2 稿：カーント（1856 年）¹³⁶、同（1859 年頃）¹³⁷、シュレシnger¹³⁸、ブダペスト版歌曲選集（中・低声用）II 巻¹³⁹も参照した。第 2 章のはじめでも述べたとおり、リストの作品は、改訂を繰り返すという彼の創作の特性ゆえに、研究者によって稿の整理のし方、作曲年や出版年の情報が異なるのが現状であり、この曲でも同様である。

歌曲第 1 稿とピアノ稿は本質的に変わらないため、歌曲に要求される表現がピアノにもそのまま当てはまると言える。しかし、故郷への道の陰しさを表現する詩の第 3 節では、跳躍やオクターブの連続等があり、リストのピアノ曲特有の技巧が顕著である。

歌曲第 2 稿は、歌曲第 1 稿と比べて大きな違いはないが、歌も伴奏パートも易しくなっている箇所が所々に見られる。また、詩の第 3 節の ‘In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut, / Es stürzt der Fels und über ihn die Flut:’ では、調号が変えられている。

歌曲第 3 稿に至る時点で、これまでと同じような前奏の前に 3 小節の導入部が加わり、

¹³⁰ *Buch der Lieder Gedichte von Goethe, Heine, Victor Hugo etc. mit Begleitung des Pianoforte*, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1844).

¹³¹ NLE, I/15.

¹³² MW, VII/2.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ *Mignon, Die Lorely, Die drei Zigeuner für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters*, Leipzig und Zwickau: Kahnt, n. d. (ca. 1863).

¹³⁵ Franz Liszt, *Mignons Lied: copyist's manuscript, 1843 Apr.* (New York, The Morgan Library & Museum, C 0552).

¹³⁶ Franz Liszt, *Mélodies pour Chant avec accompagnement de Piano*, Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1856). HAAB のオンラインカタログでは R. 592a とあるが、歌曲第 2 稿のものであろう。ca. 1842 とあるが、他の曲と同様 ca. 1856 とと思われる。

¹³⁷ Franz Liszt, *Gesammelte Lieder in sieben Heften*, Heft 1, Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1859). 同カタログでは R. 592a とあるが、歌曲第 2 稿のものであろう。

¹³⁸ Franz Liszt, *Gesammelte Lieder in sechs Heften*, Heft 1, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1860). 楽譜には、メゾ・ソプラノ（Fis-dur）とアルト（Es-dur）の 2 つが収められている。同カタログでは、R. 592a とあるが、歌曲第 2 稿のものであろう。

¹³⁹ Franz Liszt, *Selected songs 2: For mezzosoprano or baritone voice*, edited by Füzeséry Tibor, Budapest: Editio Musica Budapest, 1999. Erste Fassung（初稿）（1843）と書かれているが、第 2 稿であると思われる。

後奏にも ppp のトレモロや ad libitum と書かれた ‘Dahin!’ が加わる。拍子は、6/4=3/2 拍子で始まり、ピアノ稿第 11 小節に相当する ‘Kennst du es wohl?’ の部分から 4/4 拍子になり、ピアノ稿第 17 小節の 5/4 拍子になるところで 6/4 拍子に戻る（詩の第 2、3 節でも同様である）。調号も、転調をはっきり示すかのごとく、変化の頻度が増えている。

オーケストラ付き歌曲稿は、歌曲第 3 稿と本質的に変わりはない。長井進之介は、リストがオーケストラ付き歌曲稿の方に重きを置いていたと捉えることも可能だと述べている¹⁴⁰。ピアノ稿の作曲から 17 年を経たの作曲ではあるが、リスト本人のオーケストラ付き歌曲稿を見ることは、ピアノ稿を演奏する際に大きなヒントを与えてくれる。

演奏に際して

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ稿のものとする。

Fis-dur、4/4 拍子。3 つの節から成る原詩を忠実に描写すべく、この曲は大きく 3 つの部分で構成されている。同じメロディーを節の数だけ繰り返しているが、各節において若干メロディーの異なる部分があり、伴奏型や表情が異なっており、有節変奏形式である。

この曲は小説の中でミニョンが歌う歌であるから、ピアノ稿を演奏する際にも何よりもメロディーが実際の歌のように聴こえるということが大切である。リストは、この曲を歌曲第 1 稿からピアノ稿へ編曲するにあたり、メロディー自体をほとんど変えていない。メロディーを歌のように聴かせるために、メロディーとそれ以外の音とを明確に弾き分けることだけでなく、頭の中で歌手が歌うのと同じように歌う、すなわち、情景をはっきりと頭に思い描き、ミニョンの気持ちになり、ブレスを意識することが大切である。

尚、ゲレリヒのレッスン日記では、1884 年 6 月 1 日（日）午後 4 時から 6 時までのマスタークラスで、リストがこの曲をレッスンしたことが分かる¹⁴¹。

詩の第 1 節 第 1～29 小節

第 1～10 小節

ミニョンになりきり、太陽の輝く美しいイタリアへの憧憬の思いを募らせ、歌い始めるか

¹⁴⁰ 長井進之介「フランツ・リストの歌曲稿における稿の問題——いくつかの例による整理の試み」、『音楽研究：大学院研究年報』第 27 号、国立音楽大学大学院、2015 年、28 頁。

¹⁴¹ *Diary notes of August Göllerich*, p. 20. リストによるコメントの記載はない。

のごとく弾き始めたい（譜例 21）。

Lento assai, stentato - Sehr langsam, überspannt（非常に遅く、大げさに）。歌曲第 1 稿では、Langsam, überspannt（遅く、大げさに）であった。歌曲第 2 稿では、Sehr langsam, sehnsuchtvoll（非常に遅く、憧れに満ちて）、歌曲第 3 稿とオーケストラ付き歌曲稿では、Sehr langsam und sehnsuchtvoll（非常に遅く、そして、憧れに満ちて）となる。

アルペジオは、ミニョンが奏でるツィターを模した音であろう。dolce con intimissimo sentimento（非常に親密な感情をもって柔らかに）。アルペジオの音量、速度を変えることで、遠い故郷への心からの憧れをより表現できる。

第 1 小節目の A は ‘du’ 「あなた」に当たるところに付いている。メロディーは、ヴィルヘルムに問うように弾くため、第 1、2 小節の D と第 5 小節の Ais は弱すぎないようにする。各音は順に ‘Land’ 「国」、‘blühen’ 「花が咲く」、‘glühen’ 「燃える」という語であることから、それらの音に向かうように弾くべきといえる。すべての歌曲稿において、第 2 小節 D の後 Ais の前、および第 7 小節 Ges の後 D の前でフェルマータがあることを意識し、そこで実際にブレスをしたい。

譜例 21（第 1～5 小節）



第 6 小節で視点が低い所へ移動し、それに伴い、メロディーの音も高くなっている。下行するアルペジオは、空から吹く「柔らかい風」を描写するかのような伴奏である。quasi arpa（ハープのように）の指示に従い 1 音 1 音が聴こえるように静かな軽い音で弾く。

第 8 小節は、D の連続が歌であり、ピアノ稿でのみ三連符となっている伴奏で、それに表情を与える（歌曲稿では四分音符である）。

第 9 小節 1 拍目の最高音 A は ‘hoch’ 「高く」が当てられており、「高い！」と思って弾くと高さを表現することができる。このアルペジオを弾く際、オーケストラ付き歌曲稿ではそこで全楽器が鳴ることも意識すると豊かに響く。

第 11～17 小節

ゲーテが小説の中で、ミニョンの歌う様子を「五行目の『きみ知るや』は、秘密めかしく、ゆったりと表現した。」と書いている部分である（譜例 22）。歌曲第 1 稿では Weniger Langsam（少しゆっくりと）、ピアノ稿では un poco animato である。このテンポ表示は、歌曲第 2 稿

では指示なし、歌曲第3稿では *Etwas bewegter* (少し活気をもって) と変化する。前の部分よりも少し速くという意味であり、ゲーテが「秘密めかしく、ゆったりと表現した」と書いているように、決して速くはない。

歌曲第1稿では、ピアノ伴奏と歌とのかけ合いであった。ピアノ稿では、それを左右の手に分担させることによって表している。第11、13小節の左手のメロディーは元がピアノ伴奏、第12、14～15小節の右手のメロディーは元が歌であった。演奏する際には、歌であった方を強めに、より表情をつけて弾くとかけ合いを表現できる。

また、第11、13小節は手を交差して弾くが、オーケストラ歌曲稿では、左手で弾くメロディーをチェロが、右手で弾く裏拍の八分音符を弦楽器が *arco* で奏する。したがって、裏拍のスタッカートは短すぎず、秘密めいた雰囲気を作りたい。

クレッシェンド、*poco riten.*、*accelerando molto*、クレッシェンド、*smorz.* というリストが望んだ変化は、ミニョンを演じるように弾くと上手くいく。‘*Kennst du es wohl?*’ と3回言うが、特に3回目は、リズムも変化しており、劇的である。「知っていますか?」「ねえ、知っている?」「知っているでしょう?」という感じだろうか。

譜例 22 (第11～17小節)



第18～29小節

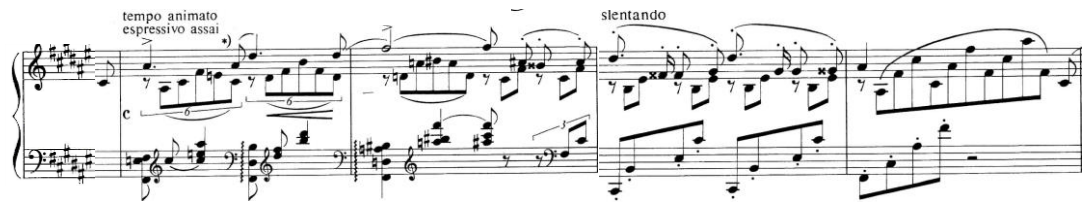
美しい自然の描写によりいっそう深められた憧れの気持ちを、第18小節から生き生きと歌い上げる (譜例 23)。

第18～19小節の ‘*Dahin!*’ 「あそこへ!」は、上行形である。ここでは、右手ソプラノの ‘*Dahin!*’ に呼応するように、交差した左手が高音部の和音を奏でる。リストは、歌詞のない分、遠いイメージをいっそう掻き立てるよう、高い音を置いたのだろう。

第19小節3拍目裏～21小節は、「あなたと、ああ、愛しい人よ、行きたいのです!」と言う部分で、詩の各節でヴィルヘルムへの呼びかけが「愛しい人よ」、「私を守ってくれる人よ」、「父なる人よ」と変化する所である。*slentando* (ゆるめて) とポルタートは歌曲第1稿でも見られたもので、呼びかけを強調するように、メロディーのポルタートを1音1音丁

寧に奏する。難しい箇所ではあるが、三連符の内声を弾く右手第 1、2 指は力を抜いてかなり弱く弾くことで、メロディーを浮き立たせたい。

譜例 23 (第 18～21 小節)



第 26 小節の ‘Geliebter,’ 「愛しい人よ、」が三十二分音符の六連符になっていることも、同様に呼びかけを強調するような効果をもたらす。太い音で、歌手が歌う時にこぶしが回るようなイメージで弾く。オーケストラ付き歌曲稿では、ここに *riten.* とある。*abbandonandosi* (われを忘れて、リズムやテンポに身をゆだねて) であり、拍の長さや時間にとらわれずに愛情を込めた音でたっぷりと歌いたい。

ミニョンが「ああ、愛しい人よ、行きたいのです！」と言い、第 27 小節で主調 Fis-dur のトニックに到達することで、空想の中でその場所に到達することを表す。

第 27 小節の上行形の三連符は伴奏であるから、オーケストラ付き歌曲稿の *a tempo* を採用し、第 28 小節の *smorz.* へ繋げる。ここは、天国や彼岸、遠い別世界といったハーブのイメージであり、上行形とアルペジオで遠くへの憧れを奏でる。

詩の第 2 節 第 30～60 小節

第 30～35 小節

色彩豊かな自然を描写した第 1 節とは変わり、大きな邸宅の描写となる。そこは、ミニョンがかつて住んでいた家の近くにある別荘である (小説の終わりの方に、ミニョンが遠くまで出歩いて帰ってくるとたいてい、近くにある別荘の表玄関の円柱のところに座っていて、それから大広間にかけて立像を眺めて帰ってくる、というくだりがある)。リストは、詩の第 1 節と同じメロディーを用いながらも内部にトレモロを置くことで場面転換を表している (譜例 24)。

歌曲第 1 稿では、詩の第 1 節は *una corda*、詩の第 2 節は *tre corde* である。また、歌曲第 2 稿の伴奏を見ると、詩の第 1 節のはじめは *pp*、詩の第 2 節のはじめは *mf* である。したがって、ピアノ稿では強弱の指示はないが、リストは詩の第 2 節のはじめに詩の第 1 節よりも大きな音量を望んでいたと思われる。

ヴィルヘルムへの問いかけであるメロディーを浮き立たせるために、トレモロは弱く弾く。

譜例 24 (第 30～33 小節)



第 34 小節の *con trasporto* (われを忘れて) は、大きな家の広間と部屋を表す部分である。

‘Saal’「広間」が相当する 1 拍目の G を強調する。詩の第 2 節に入ったら、*più in tempo* (*quasi andante*) の指示に従い、第 34 小節を目指して一息に弾きたい。歌曲第 1 稿でも、第 1 節とは異なり、そこまでフェルマータはない。

第 36～41 小節

第 36～37 小節は、大理石が立ち並びミニョンを優しく見つめている様子である。ミニョンの孤独感を印象づける。上下するアルペジオは、手首と肘を解放し自由にする。

第 38～40 小節は、「みんなはおまえに、かわいそうな子よ、何をしたのか?」と大理石像が問いかける。ミニョンの切ない出来事が想像される。さらわれたこと、座長にひどい目にあわされたこと……。詩の第 1 節の第 8～10 小節「ミルテは静かに、月桂樹は高く立っている」においての D-dur とは一変して、d-moll になる。*affrettando* (急いで)、トレモロ等を用いており、まるでオペラのように劇的である。第 38 小節のアルペジオの伴奏は、左手から右手への連続したものではなく、リズムに特徴がある。そのリズムを生かして弾くことで D が連続するだけのメロディーに迫るような表情を与えることができる。

第 42～60 小節

詩の第 1 節での同じ部分の繰り返しである。第 51、57 小節は詩の第 1 節と同じだが、呼びかけが「私を守ってくれる人よ」と変わったことを意識し、詩の第 1 節の時とは変えて「守ってほしい」という願望を込めて弾く。

詩の第 3 節 第 61～99 小節

第 61～70 小節

Tempo agitato, patetico, ben marcato la melodia (悲壮感をもって、メロディーをととてもはっ

きりと)。歌曲第1稿では、これまでのメロディーが伴奏パートに置かれ、歌は低めの声で恐ろしさを歌う。ピアノ稿では、その歌のメロディーを三連符の伴奏に暗示してはいるが、歌のメロディーそのものを採用してはいない（譜例 25、26）。quasi f で始め、più cresc. ed agitato、rinforz. assai、ff と曲は進んでいく。

詩の第1節ではアルペジオ、詩の第2節ではトレモロと変わってきた左手の伴奏は、詩の第3節では厚みのある和音による三連符になる。右手のメロディーはオクターブとなり、更にそれが1オクターブの跳躍を伴うことで激しさを増す。ラバは霧の中で道を探し、洞窟には昔からいる竜たちが住み、岩は崩落し、その上を水が滝のように流れる。故郷への道は、こんなにも大変なのだ。ここでは、ミニョンがドイツに連れてこられた時のアルプス越えの印象と彼女の辛い思い出がオーバーラップされており、恐ろしい体験や記憶が表出する。リストは、超絶技巧で物凄さを表現している。跳躍を伴う左手は、バスの響きを大事にし、低音の上に響きを積み上げるような感覚で弾く。

譜例 25（歌曲第1稿 第64～68小節）



譜例 26（第61～65小節）



第71～81小節

第71小節以降は、詩の第2節では詩の第1節と同じ12小節間が繰り返されたが、詩の第3節では変化する。しかし、Come prima（はじめと同じように）という指示のもと、同じメロディーで始まる。同じメロディーに戻ることで、安心感が与えられる。アルプス越えの恐ろしさに心を支配されていたミニョンが、ヴィルヘルムの存在に救いを見いだしているのだ。

第 74 小節には、*abandonandosi* とある。筆者は練習の過程で、第 74～81 小節は歌曲第 1 稿でのリストの指示をピアノ稿の楽譜に書き入れ、それに従うとリストが望んだ表現により近づくことができた（譜例 27）。また、オーケストラ付き歌曲稿では、伴奏の八分音符のポルタートは弦楽器が奏することや、第 75 小節に相当する小節の伴奏の所に *dolcissimo* と書かれていることも参考になった。

譜例 27（歌曲第 1 稿 第 77～85 小節）



第 82～91 小節

第 82 小節からの ‘Dahin! dahin’ 「あそこへ！ あそこへ」 は、非常に美しい。テーマを繰り返す際、伴奏を細かい動きに変更することはリストの曲にしばしば見られるが、ここではハーブの動きが別世界を暗示し、現実からの浮揚感に満ちている。第 85 小節まではメロディーをくっきりと浮かび上がらせ、決して急がずクレッシェンドせず、美しく奏でたい。歌曲第 1 稿では、ピアノ伴奏は *una corda* であることから、十六分音符の伴奏は、何か遠いところを思わせるような、距離感を感じるような響きを目指す。

第 87 小節は>>>で歌曲第 1 稿にも指示があるように少し遅くしながら最後までクレッシェンドして、第 88 小節の 1 拍目から *raddolcendo*（次第に甘く）したい。この瞬間、目の前にミニョンが茶目つ気たつぷりに現れる感じがする。ヴァーグナーが〈トリスタンとイゾルデ〉で用いているような半音階的進行が強烈な憧れを表現する。呼びかけは変わり、「父

なる人よ、あなたと行きたいのです！」と歌う。リストは、小説中のミニョンが小説の中で「期待をもたせるように歌った」ことを音楽で模倣したのだろう。

第 91～99 小節

第 91 小節から、リストはもう一度 ‘Dahin!’ を歌わせる。第 91、93 小節は、歌曲第 1 稿においてピアノ伴奏のみであった。Ais-D に対し D-Ais とエコーを置き、空間の感覚を暗示している。オーケストラ付き歌曲稿では、どちらもフルートとオーボエと一緒に奏する。その音色をイメージし、ほかの十六分音符から浮かび上がらせたい。

第 96 小節は、歌曲第 1 稿を見てどこまでが一つの単語なのかを把握し、それを生かす。リストは、第 96 小節から呼びかけを「父なる人よ」、「私を守ってくれる人よ」、「愛しい人よ」と登場とは逆の順序で配置し、‘Geliebter’ 「愛しい人」を最後に置き、この言葉に特別な重みを与えた（譜例 28）。ミニョンは、ヴィルヘルムに対して父親への愛情と恋愛感情が混ざったような気持ちを持っている。同時に、自分には手の届かない人だということも分かっている。故郷への「届かない」と想いをよせる人への「届かない」とが重なり合っているのだ。

譜例 28（歌曲第 1 稿 第 100～103 小節）



リストは、詩の第 3 節を、曲の冒頭とはかけ離れた激しさと始め、大きな距離感を感じるような美しさで終えている。遠い故郷は、ミニョンにとって心理的にも遠いということ、そして、隔たりが大きいほど憧れが強いということを表現したのではないだろうか。最後の 2 小節は、現実離れした調 Fis-dur の arpeggiando（アルペジオ）で、空間的な遠さを幾重にも強調する。ソプラノを響かせると「遠く」をととても美しく表現できる。この曲の終わり方は、明確なハッピーエンドではなく、悲しい運命を暗示している。ミニョンは故郷にも帰ることはできないし、ヴィルヘルムと一緒にすることもできないのである。

5. トゥーレの王 Der König von Thule

詩 ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe ¹⁴²

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
N9	278/1	594a	歌 1st	1842	Berlin: Schlesinger 1843
A97	531	209	ピ°	1843	Berlin: Schlesinger 1844
N9	278/2	594b	歌 2nd	1856	Berlin: Schlesinger 1856 Leipzig: Kahnt 1860

DER KÖNIG IN THULE

トゥーレの王

Es war ein König in Thule

昔トゥーレに王がいました

Gar treu bis an das Grab,

墓に入るまで誠実でした、

Dem sterbend seine Buhle

その王に妃は死ぬときに

Einen goldnen Becher gab.

金の杯をあげました。

Es ging ihm nichts darüber,

彼にはそれにまさるものはなく、

Er leert ihn jeden Schmaus;

宴のたびにそれで酒を飲みました。

Die Augen gingen ihm über,

目には涙があふれました、

So oft er trank daraus.

それで飲むたびに。

Und als er kam zu sterben,

そして死に至るとき、

Zählt' er seine Städt' im Reich,

国の町々を数えあげ、

Gönnt' alles seinem Erben,

すべてを世継ぎに与えました、

Den Becher nicht zugleich.

しかし杯だけは別でした。

¹⁴² Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, I. Abteilung, Bd. 1, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987, pp. 664-665. リストのピアノ稿の楽譜に掲げてあるものでは、2行目 das は sein、6行目 leert'、10行目 Städt、15行目 Rittersaale、18行目 Lebensglut の後、なし。

Er saß beim Königsmahle,
Die Ritter um ihn her,
Auf hohem Vätersaale,
Dort auf dem Schloß am Meer.

王は宴の席に腰掛け、
騎士たちはまわりを囲みました、
騎士の広間、
そこは海辺の城の上。

Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensglut,
Und warf den heil'gen Becher
Hinunter in die Flut.

年老いた酒豪はそこに立ち、
最後の命の火を飲み干し、
その聖なる杯を
海の潮へ投げました。

Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief ins Meer.
Die Augen täten ihm sinken,
Trank nie einen Tropfen mehr.

王は杯が落ち、水が流れ込み
海の中へ深く沈むのを見ました。
彼は目を閉じて、
もはや一滴も飲みませんでした。

〈トウーレの王〉の原詩について

ゲーテの戯曲『ファウスト』第一部の「夕べ」の場でグレートヒエンが歌う歌である。この詩は、1774年のライン旅行の際、古城を仰ぎ作られたと伝えられる。

『ファウスト』は、15、6世紀に実在したとされるドイツの錬金術師の伝説をもとに、ゲーテが24歳から死の前年82歳まで書き続けた生涯の大作である。ゲーテは、子どもの頃から伝説のファウスト博士物語に触れていた。また、グレートヒエンという名前は14歳のときの初恋相手のものと同じである。前述のとおり、1770年シュトラーズブルク大学に入学したゲーテは、ゼーゼンハイムの牧師の娘フリーデリケ・ブリオンを愛したが、自らこの恋人を捨て去った。この恋人を捨てた罪の意識が、1772年にフランクフルトで未婚の少女が嬰兒殺しで死刑に処せられたことを素材とし、のちに『ファウスト』に結実することとなった。戯曲の中で、グレートヒエンはファウストに恋をし、そのために破滅することになる。伝説のファウストの方は悪魔と契約して滅ぶのだが、ゲーテの『ファウスト』ではファウストは悪魔メフィストフェレスに魂を奪われることなく、グレートヒエンの祈りによって救われる。

我が国では、『ファウスト』は明治後期に森鷗外により日本語訳された。ここに、森鷗外訳「トゥーレの王」を紹介する¹⁴³。

昔ツウレに王ありき
盟^{かへ}渝せぬ君にとて、
妹は黄金^{いもこがね}の杯を
遺してひとりみまかりぬ。

こよなき寶の杯を
乾^ほしけり^{うたげ} 宴の度毎に。
此杯ゆ飲む酒は
涙をさそふ酒なりき。

死なん日近くなりし時
國^{あがた}の懸の數々を
世嗣の君に譲りしに、
杯のみは留^とめ置きぬ。

海に臨める城^きの上に
王は宴を催しつ。
壯士^{ますらを}あまた宮内^{みやぬち}に、
御座^{おまし}の下に集ひけり。

これを限^{かぎり}の命の火
盛れる杯飲み干して、
その杯を立ちながら
海にぞ王は投げてける。

¹⁴³ 森林太郎『鷗外全集』第12巻 東京：岩波書店、1972年、210～211頁。

落ちて傾き、沈み行く
杯を見てうつむきぬ。
王は宴の果てゝより
飲まずなりにき雪だに。

トゥーレは、古代以来極北の島にあったとされる伝説の国である。王は亡き後の形見の金杯を愛で、酒宴の度にその杯で酒を飲むと、その目からは涙があふれた。年老いた王は、最後の酒を飲み干し、その金杯を海に投げ捨てる。杯は深く沈んでゆき、王は目を閉じ、息を引き取る。

星野慎一は、「裏切らぬ人の生き方、それが、素朴に人の心を深く打つ」¹⁴⁴と述べる。グレートヒェンは、トゥーレの王のような永遠の愛に憧れ、生涯変わらぬ美しい夫婦愛を夢見つつ、着物を脱ぎながら歌い始める。この詩には古い単語や古い言いまわしが使われ、悲哀感が漂っており、リストも、そのような前奏をつけている。詩の中では、「金の杯」が夫婦愛の象徴となっている。ジークフリート・レンツは、王にとっては財でなくこの愛こそが人生の中で最も本質的な体験であったこと、それを死の瞬間に認識することがこの詩の趣旨であると述べる¹⁴⁵。リストは、曲中で「杯」を強調している。杯が海に沈んでいくことは、王のこの世との別れを意味しており、リストも、この部分で大変迫力のある音楽をつけている。

ライヒャルト、ツェルター、ベートーヴェン、シューベルトらもこの詩に作曲した。なお、リストは、そのベートーヴェンの歌曲〈トゥーレの王〉もピアノ編曲している（Beethovens Lieder von Goethe A161 第4曲、1849年作曲）。

稿の比較

作曲・改訂は、歌曲第1稿→ピアノ稿→歌曲第2稿という変遷をたどった。ピアノ稿は、歌曲第1稿の声楽パートと伴奏パートを同時にピアノ1台で弾く形の、原曲に忠実な編曲

¹⁴⁴ 星野『近代ドイツ抒情詩の展開』、567頁。

¹⁴⁵ Siegfried Lenz, “Johann Wolfgang von Goethe, Der König in Thule,” in *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*, edited by Marcel Reich-Ranicki, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 1994, pp. 63-65.

である。比較検討に使用した楽譜は、歌曲第 1 稿：シュレジンガー¹⁴⁶、ピアノ稿：新全集 I/15¹⁴⁷、歌曲第 2 稿：旧全集 VII/2¹⁴⁸である。歌曲第 1 稿：シュレジンガー（1843 年頃）¹⁴⁹、同（1850 年頃）¹⁵⁰、歌曲第 2 稿：カーント（1856 年頃）¹⁵¹、同（1859 年頃）¹⁵²、シュレジンガー¹⁵³も参照した。

演奏に際して

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ稿のものとする。

第 1～7 小節

f-moll、3/4 拍子。悲哀感の漂う前奏である（譜例 29）。ポルタートの八分音符の同音連打が催眠効果をもたらし、聴き手を昔の物語へと誘導する。1 拍目が四分休符となっており、拍節的にあいまいな感じを与えている。現実の時間に縛られることなく、遠い過去の世界へと誘われるのである。この連打は、理論上の拍節を出すことなく単調に弾くことで、物語のような効果を得ることができる。そのため、音質を均一にしたい。第 2 小節から上声部を伴ってもそれを保つようにする。

減七の和音が続いており、ハーモニー的に不安定で、死というものに対面した時の人間のはかなさや不安定さを表している。第 2 小節 2～3 拍目から現れる下行形の付点のリズムは悲哀感を表す。四分休符を実現するため第 3、4、5 小節の 1 拍目にはペダルを上げておく。

譜例 29（第 1～4 小節）



¹⁴⁶ *Buch der Lieder Gedichte von Goethe, Heine, Victor Hugo etc. mit Begleitung des Pianoforte*, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1844).

¹⁴⁷ NLE, I/15.

¹⁴⁸ MW, VII/2.

¹⁴⁹ Franz Liszt, *Es war ein König in Thule*, für Mezzo-Sopran oder Tenor, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1843).

¹⁵⁰ Franz Liszt, *Der König von Thule*, für Mezzo-Sopran oder Tenor, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1850).

¹⁵¹ *Mélodies pour Chant avec accompagnement de Piano*, Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1856).

¹⁵² *Gesammelte Lieder in sieben Heften*, Heft 1, Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1859).

¹⁵³ *Gesammelte Lieder in sechs Heften*, Heft 1, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1860).

第 8～18 小節

歌が始まる（譜例 30）。先の〈ミニョンの歌〉は、ミニョンがヴィルヘルムに問いかけて歌う歌であった。一方、この〈トゥーレの王〉は、グレートヒェンがたった一人で歌う昔の物語である。

ハーモニー的に不安定であった前奏に対し、この歌の部分では調性がはっきりしている。この曲は、f-moll で書かれている。リストが変奏曲の主題としたバッハのカンタータ第 12 番〈泣き、嘆き、憂い、おののき〉も f-moll であるように、f-moll はバロック時代から悲しみの調である。リストの音楽にしては和声が単純でスタティックであり、古い時代の音楽様式に寄り添っている。バスには、バロック時代のクラヴィーア組曲で用いられているオルガン・ポイントのように、連続する F や Es を置いている。ハーモニーを変えないことにより、時が止まったような感じを与え、古めかしさを表している。

右手はメロディーと伴奏を両方受け持つが、それらの役割を明確に弾き分けたい。特に、伴奏の方をできるだけ単調に平らに弾くことが大切である。このことは、筆者が歌曲第 2 稿を伴奏した時に、昔の感じや悲哀感を醸成するために伴奏を単調に平らに弾くことが役立った経験からも言える。メロディーの方は、前奏で同じ音型が現れた時にはディミヌエンドしていたが、‘Es war ein König in Thule’ という抑揚のとおりには奏でる。この右手は、メロディーと伴奏を対比させてそれぞれを思い描いたとおりに奏でることが技術的に難しいが、裏拍の八分音符を弾く第 2 指は決して強くなぬよう力を抜く。

譜例 30（第 8～11 小節）



歌曲第 2 稿では、第 11 小節に当たる部分は 1 小節プラスされ、そこから *poco rallentando* ----- となり、第 16 小節に相当する ‘einen goldnen Becher gab’ 「金の杯をあげました」の 2 回目の所で *a tempo* になる。リストが第 11 小節から雰囲気を変えること、「金の杯」を強調することを望んだことが判る。ピアノ稿を弾く際にも、過度にならない程度ではあるがこのテンポ変化を採用すると詩の内容に合致した表現ができる。

第 12～15 小節「その王に妃は死ぬときに / 金の杯をあげました」は、リストが愛をテーマにした曲に用いる調 As-dur であり、妃への愛を表している。

第 16～17 小節「金の杯をあげました」は、c-moll で語る（譜例 31）。マタイ受難曲の最後もそうであるように c-moll は墓の調である。この部分は、王妃の死であるが、ドラマチックにはせず、昔の感じを出している。第 17 小節 1 拍目は、右手を八分休符にすることで響くのは C のみになる。G-C は、シューベルトが宿命を表す所に用いた音型である。marcato で付点のリズムを用い、葬送行進曲を暗示している。そもそも、この曲のメロディーには付点が多く使われているが、この瞬間に付点の意味するものが死であることがはっきりするのである。

譜例 31（第 16～17 小節）



譜例 32（第 27～28 小節）



第 19～28 小節

第 22 小節には poco riten. - - が書かれている。第 11 小節と同様、歌曲第 2 稿では 1 小節プラスされ poco rallent. - - - - になることで、涙が目に溢れる様子が表され、「それで飲むたびに」と「杯」が強調される。

第 27～28 小節「それで飲むたびに」は cis-moll になる（譜例 32）。Gis-Cis の音型で、飲むたびに思い出すという宿命を表す。第 16～17 小節が主調 f-moll の属調 c-moll であったのに対し、遠隔調 cis-moll になることは王と妃との遠い距離感と結びつく。

第 28～35 小節

前奏と同じモチーフであるが、第 31～34 小節から「そして死に至るとき、/ 国の町々を数えあげ」となる。したがって、高音部は第 31 小節のアウフタクトからその前の 2 小節の間奏とは差をつけ、はっきりと歌であるように弾きたい。ここでも前奏と同じく減七の和音が続き、和声的な不安定さが死を前にした人間の不安定感と重なっている。いよいよ、王の死期が近づいた。第 35 小節では、4/4 拍子で時間の流れを変え、四分休符を挟まず、ストレッタで時が迫ってきた様子を表す。

第 36～45 小節

第 36 小節から調号を変えて A-dur に転調する。テンポを少し遅くし、*dolce con grazia*（柔らかく、優雅に）で雰囲気を変える。四六の和音で、解決はしないが、何かふっきたような感じがする。王は自分の運命を悟り、遺産の整理をする。「すべてを世継ぎに与えました、/ しかし杯だけは別でした」。体を少し鍵盤から離し、腕も少し伸ばし気味にして柔らかい音色にしたい。

歌曲第 1 稿では、第 36、38 小節はピアノ伴奏、第 37、39 小節は歌というように、ピアノと歌のかけ合いであった。ここで用いられているメロディーは、そのピアノ伴奏であった方で、第 12～15 小節「その王に妃は死ぬときに / 金の杯をあげました」と第 23～26 小節「目には涙があふれました、/ それで飲むたびに」の「杯」が強調される場面で使用されたメロディーである。リストは、ここでは歌の部分の音型をピアノ特有の速いパッセージに変えることにより、ピアノ独奏での対比を効果的に実現している。

第 40 小節から *b-moll* のゼクエンツで同じ言葉「すべてを世継ぎに与えました、/ しかし杯だけは別でした」を繰り返す。第 42 小節の付点二分音符は次の小節の C まで一単語であり、エネルギーを持続させて下りていく。

第 44～45 小節は、歌曲第 1 稿では 4/4 拍子に変えて「しかし杯だけは別でした」と歌のみで言う部分。ピアノという楽器で同じ表情を出すため、リストは拍子を変えずにこのような編曲を選択している（譜例 33、34）。BB の V は、‘Becher’「杯」に付いていたものである。

譜例 33（歌曲第 1 稿 第 41～45 小節）

譜例 34（第 41～46 小節）

第 46～53 小節

Des-dur の壮大なカデンツで王の宴の場面となる。第 28 小節での cis-moll の完全終止の後、初めての完全終止であり、Cis と Des は異名同音である。第 17 小節での完全終止の c-moll より半音上がっているのは、王妃の死を思いながら生き、自分の死を見つめて過ごした王が、ここで晩年に達するというストーリーが背景にあることと関連する。

歌曲第 1 稿でファンファーレの歌のメロディーであった部分に、王の権威と結びつくトランペットの音を三連符で鳴らす。リストは、果敢に処理をしている（譜例 35、36）。宮廷オペラで序曲が鳴ると王が居室から出て来て家来を連れて着座することを意識して作ったのだろう。

第 46 小節は、歌曲第 1 稿で *Tempo ritenuto ma deciso*（決然と）とあり、*marcato* で、2、3 拍目の 4 つの八分音符に ♩ が付いていた。鍵盤を押しつけずに鍵盤の戻りを感じるような感覚で弾き、1 つ 1 つよく響かせたい。

第 50 小節には、歌曲第 1 稿で *sempre f energico*（精力的に）が書かれていたことをも意識し、緊張感を持続させる。

譜例 35（歌曲第 1 稿 第 45～49 小節）



譜例 36（第 46～50 小節）



第 54～61 小節

再び、減七の和音による和声的に不安定な前奏のモチーフが現れる。死が人間を非常に不安定な状態におくことの一つの表現であろう。ここでは、死を前にした王が最後の一杯を飲み干す場面のイントロとして用いられており、*Molto animato*、*ff con agitazione* で激しい。

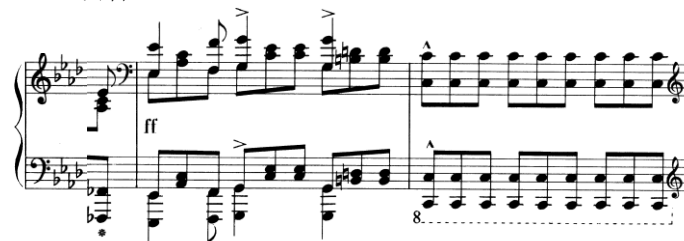
上声部と左手はよく聴こえるように、スピードのあるタッチで弾き、左手は3拍目の2つの八分音符まではっきり鳴らす。

第61～81小節

いよいよクライマックスを迎える。「年老いた酒豪はそこに立ち、/ 最後の命の火を飲み干し、/ その聖なる杯を / 海の潮へ投げました」。メロディーをはっきりと聴かせるため、右手の内声にある三連符をかなり弱く弾く。

第70～71小節は、*ff*でc-mollの完全終止G-Cがある（譜例37）。ここでの杯を投げ捨てたということと、王妃の死とが同じ音楽であり、杯が落ちていく下行音型と人が亡くなり埋葬されるイメージとが重なっている。

譜例37（第70～71小節）



第72～80小節は、歌曲第1稿では、伴奏は十六分音符による超絶技巧によるものと三連符によるOssia（または）の2とおりが書かれている（譜例38）が、ピアノ稿はそのOssiaの方である。杯が落ち、水が流れ込み、海の中へ深く沈む様子を、前奏と同じモチーフを用いて表す。落ち着きのない、漠然とした感じの前奏における不安定さは、海の波の不安定さと重なる。前奏が意味していたのは、舟人を飲み込む運命だったようにも思われる。波の力のメタファーだったのかもしれない。

譜例38（歌曲第1稿 第71～72小節）



歌曲稿第1稿および歌曲第2稿では、この部分は歌のパートの音もピアノ伴奏と共に低くなっていく。筆者が歌曲第2稿を伴奏した際には、低い音域を歌う声を消してしまわない

ようになんかなり弱めていく必要があった。しかし、ピアノ稿を奏する際は、単に音が下がっていく表情としてだけのディミヌエンドで、逆らえない運命を表現する。第 79～80 小節では、完全に沈む様子を表す。16 分音符は初めにアクセントをつけ、第 81 小節を目指して強く速いまま弾いていくと劇的な効果を得られる。

第 81 小節で鳴る音は、As のみである（譜例 39）。第 12～15 小節「その王に妃は死ぬときに / 金の杯をあげました」では、リストが愛をテーマにした曲に用いる調 As-dur で妃への愛を表していた。ここでは As-dur の主和音として現れはしないが、死において再び王妃と結ばれることを表しているのかもしれない。

譜例 39（第 79～84 小節）



第 82～96 小節

第 89～90 小節では、死の音型 G-C を初めて主調 f-moll で C-F と出し、「もはや一滴も飲みませんでした」と言う（譜例 40）。すなわち王の死を表す。第 89 小節の和音には、歌曲第 1 稿では楔形のスタッカートが付いていた。中の和音を短めに、ある程度強めに弾くことで、この小節に特別な感じを与え、聴き手の注意力を集めることができる。

譜例 40（第 89～90 小節）



第 95 小節は増六度の和音であり、V→I の完全終止のようにはっきり終わったという感じはない。この曲は平和や愛で終わるわけではなく、主調 f-moll で前奏の不安定な感覚が払拭されないまま、あいまいなまま終わる。それは、遠い昔の話というイメージであり、死に至るまでの忠実な愛に対する疑念、この後悲劇的な人生を送ってしまうグレートヒェンの幻想でもあるのだろう。

6. 天より来たる汝よ Der du von dem Himmel bist

詩 ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe ¹⁵⁴

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
N10	279/1	568a	歌 1st	1842	Berlin: Schlesinger 1843
A97	531	209	ビ°	1843	Berlin: Schlesinger 1844
N10	279/2	568b	歌 2nd	1849	Berlin: Schlesinger 1856
N10	279/3	568c	歌 3rd	1860	Leipzig: Kahnt 1860
N10	279/4	568d	歌 4th	1870	MW VII/2

WANDRERS NACHTLIED

旅人の夜の歌

Der du von dem Himmel bist,
 Alles Leid und Schmerzen stillest,
 Den, der doppelt elend ist,
 Doppelt mit Erquickung füllest,
 Ach! ich bin des Treibens müde!
 Was soll all der Schmerz und Lust?
 Süßer Friede!
 Komm, ach komm in meine Brust!

天より来たる汝よ
 すべての悩みと苦しみを和らげ
 2 倍に不幸な者を
 2 倍に元気を与えて満たす
 ああ！私は世の営みに疲れた！
 苦しみも喜びもすべて何なのか？
 甘い安らぎよ！
 来たれ、ああ私の胸に！

〈天より来たる汝よ〉の原詩について

この曲の原詩は、「旅人の夜の歌」という題名である。ゲーテは 1775 年 11 月 ヴァイマルに入り、26 歳の 1776 年 2 月 12 日夜、ヴァイマル近郊の小山エッタースベルクの山腹でこの詩を書いた。ゲーテは、シュタイン夫人に宛ててよく手紙を送っており、しばしばそこに

¹⁵⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, I. Abteilung, Bd. 2, Frankfurt am Mein: Deutscher Klassiker Verlag, 1988, p. 64. リストのピアノ稿の楽譜に掲げてあるものでは、5 行目 Ach の後、7 行目 Friede の後である。

詩を同封した。この詩も「1776 年 2 月 12 日 エッタースベルク山腹にて」と書かれ、シュタイン夫人宛てに送られている。

この「天より来たる汝よ……」で始まる「旅人の夜の歌」には、対になった詩がある。その詩は、シューベルトの〈さすらい人の夜の歌〉でも知られている、より有名なもので、リストはそれにも歌曲をつけている（1848 年作曲、1859 年改訂）。この 2 編の夜の歌は、完成された抒情詩として古くから高く評価されてきた。

もう一方の詩も見ておこう¹⁵⁵。

Über allen Gipfeln	全ての峰々の上には
Ist Ruh',	静寂があり、
In allen Wipfeln	全ての梢には
Spürest Du	風のそよぎも
Kaum einen Hauch;	感じられない、
Die Vögelein schweigen im Walde.	小鳥たちも森で静かに黙している。
Warte nur! Balde	しばし待て！ やがて
Ruhest du auch.	お前も安らえよう。

1780 年 9 月 6 日、31 歳の時、キッケルハーン山上の粗末な狩猟小屋の板壁に鉛筆で書き付けられた詩である。「Goethe は『人々の嘆き、欲求、救いがたい紛糾を避けようと』（作詩当日付、シュタイン夫人宛て書翰）この Gickelhahn 山上に来たと云っている。要するにさまざまな人間関係に倦んでの果てであり、当日の彼の心境は決して *ruhig* なものではなく、それだけに、平安そのものの自然の姿がいっそう心にしみたのであろう。」¹⁵⁶と、山口四郎は述べている。

ゲーテは 35 年後、1815 年の全集で「天より来る汝よ……」で始まる「旅人の夜の歌」と並べ、‘Ein Gleiches’「同じく」と題して併載するという形をとった。山口は、「前者を『汝天上より訪れ……』が作者の願望だったとすれば、この後者はその充足なのだとでも云えようか。」¹⁵⁷と解釈する。

¹⁵⁵ Goethe, *Sämtliche Werke*, 1. Abteilung, Bd. 2, p. 65.

¹⁵⁶ 山口四郎『ドイツ詩必携』 長野：鳥影社、2001 年、181 頁。

¹⁵⁷ 山口『新版ドイツ詩抄 珠玉の名詩一五〇撰』、255 頁。

死の前年 1831 年 8 月 27 日、82 歳の誕生日の前日に、ゲーテは再びそこを訪れた。板壁に記されたその詩を読むと、目に涙を浮かべ、ゆっくりと純白のハンカチをこげ茶色の上着から取り出し涙をぬぐって、悲哀のこもった静かな声で「そうだ、待てしばし、お前もまたやすらうのだ……」と言ったというエピソードがある。

シュタイガーは、「初期ワイマル時代の珠玉の詩としてわれわれは『月に寄す』、『さすらい人の夜の歌』を挙げることができるが、それは孤独の静けさを歌った黄昏の詩、何ものにも妨げられずにおのれの内に沈潜する魂の囁きであった。」¹⁵⁸と述べている。

詩人は、今、苦しみにも喜びにも疲れ果て、安らぎを希求している。初めの 4 行は「汝」（＝甘い安らぎ）への賛美である。次の 2 行では嘆きの言葉が挿入されており、最後の 2 行は「汝」（＝甘い安らぎ）への呼びかけである。リストは、そうした詩の構造を曲にそのまま反映させている。

稿の比較

歌曲第 1 稿→ピアノ稿→歌曲第 2 稿→歌曲第 3 稿→歌曲第 4 稿という変遷をたどる。歌曲は改訂が進むにつれ、リストの他の作品と同様に簡素なものになっていき、華麗さが減り、コラール風になっていく。ピアノ稿は歌曲第 1 稿の編曲で、声楽パートと伴奏パートを同時にピアノ 1 台で演奏する形の、原曲に忠実な編曲である。ピアノ稿と歌曲第 2 稿には、Invocation（祈り）と副題が付けられた。敬虔なキリスト教徒であったリストは、この詩をより宗教色の濃いものとしたのである。この歌曲を何度も改訂したのも、この曲がリストの人生におけるリスト自身の祈りであったからではないだろうか。

比較検討に使用した楽譜は、歌曲第 1 稿：旧全集 VII/2¹⁵⁹、ピアノ稿：新全集 I/15¹⁶⁰、歌曲第 2 稿：旧全集 VII/2¹⁶¹、歌曲第 3 稿：同¹⁶²である。歌曲第 1 稿：シュレシンガー¹⁶³、歌

¹⁵⁸ エミール・シュタイガー『ゲーテ』中 小松原千里他訳、京都：人文書院、1981 年、277 頁。

¹⁵⁹ MW, VII/2.

¹⁶⁰ NLE, I/15.

¹⁶¹ MW, VII/2.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ *Buch der Lieder Gedichte von Goethe, Heine, Victor Hugo etc. mit Begleitung des Pianoforte*, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1844).

曲第2稿：シュレジンガー¹⁶⁴、歌曲第3稿：カーント（1856年頃）¹⁶⁵、同（1859年頃）¹⁶⁶、シュレジンガー¹⁶⁷も参照した。

演奏に際して

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ稿のものを表す。

第1～8小節

E-dur、3/4 拍子、Lento-Langsam。この詩を読む時緩やかなテンポで読むように、この曲の演奏には緩やかな落ち着いたテンポが望まれる。しかし、ゲレリヒのレッスン日記によれば、1886年1月2日にローマでゲレリヒ自身がこの曲のレッスンを受けた際、リストが「遅すぎず」と言っている¹⁶⁸。この曲のテンポ設定は難しいが重要である。

譜例 41（第1～5小節）



前奏は、左右の手に現れるモチーフが特徴である（譜例 41）。左手は、Ais-H-Ais を 3 音のモチーフとして読むと、第 12 小節の H-C-H という言葉に ‘Schmerzen’ 「痛み」が相当することから、痛みを表す。Ais-H を 2 音のモチーフとして読めば上行形 2 音のスラーが痛みを表し、ルネサンスの音楽で半音が痛みや痛みを表すように、やはり痛みを表していると言える。ミサ曲のグローリアは「天には栄光、地には平安がありますように」という賛美と嘆願であるが、古典派のミサ曲のグローリアにおいてオルガン・ポイントが平安のない状態の「地」を表すように、H（主調 E-dur の属音）の持続音を用いて重苦しさを表している。右手は、2 音のスラーであるが、Fis-Gis-Gis-Fis のファソファから成り、左手の

¹⁶⁴ Franz Liszt, *Der du von dem Himmel bist: Invocation für Mezzo-Sopran oder Tenor*, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1856).

¹⁶⁵ *Mélodies pour Chant avec accompagnement de Piano*, Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1856).

¹⁶⁶ *Gesammelte Lieder in sieben Heften*, Heft 1, Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1859).

¹⁶⁷ *Gesammelte Lieder in sechs Heften*, Heft 1, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1860).

¹⁶⁸ *Diary notes of August Göllerich*, p. 133.

ラシラと関連する。したがって、前奏の左手は「地」すなわち苦しみを、右手は「天」すなわち安らぎを表している。

左手の八分音符は *sotto voce* であり、柔らかに弾く。第 3 小節 1 拍目の減七の和音のあとで内面的なクレッシェンドが現れ、第 5 小節のドミナントに向けて和声的にも緊張感が増す。平和を求める気持ちが高まる第 4 小節でオルガン・ポイントの H と Ais がぶつかることで苦しみ、痛みの感覚が強く表出する。そのあと、第 5～8 小節で安らぎが天から降ってくる。下降する十六分音符は、2 音ごとに手首をわずかに上下させ、二音のスラー（2 つ目の音は少し弱くなる）を表現する。

このように、前奏は、苦悩から発せられた祈りとそれに対する安らぎであり、この詩のテーマを集約しているといえる。

第 9～20 小節

歌が始まり、詩の初めの 4 行が歌われる。天の調 E-dur で、安らぎが自分のものになりつつある状態を表している。「汝」（＝甘い安らぎ）への賛美である。和声がしっかりとした足取りで運ばれる。

歌のパートに相当するメロディーは、右手第 5 指の連続による箇所が多いが、次の音に移るその瞬間まで音を聴き続け、美しく奏でたい。初めの第 9 小節ではメロディーがオクターブになっているが、上声部を強く弾くだけでなく下声部もある程度響かせることでより豊かな響きとなる。オクターブの音から次のオクターブの音へ平らに（手首を上下せず）移動する。手は緊張が持続しているように見えるが、必ず 1 音ごとに弛緩させる。平安の訪れを実感する内声の三連符は、メロディーの自然な抑揚のためのクレッシェンドやディミヌエンドには参加せず、静かに弾きたい。左手は、歌曲第 1 稿ではオクターブであったが、ピアノ稿では和音にすることで低音部の響きをより厚く豊かにしている。左手は、ここでは最低音のバスを他の 2 音より聴かせたい。それにより、全体がより豊潤な響きに満たされる（譜例 42）。

譜例 42（第 9～12 小節）



第 12 小節にはクレッシェンドと *rall. - -* があるが、ただ強くしたり遅くしたりするのではなく、クレッシェンドで ‘Schmerzen’ 「苦しみ」を、それに対し、*rall. - -* で ‘stillest’

「和らげる」を、それぞれ心から表現する。同様に、第 13～14 小節のクレッシェンドと第 15～16 小節の *poco riten.* は、「2 倍に不幸」と「2 倍に元気を与え」との対比である。

第 17～20 小節は、歌曲第 1 稿でピアノ伴奏のみであった 4 小節で、一息に奏したい。

第 21～37 小節

「ああ！私は世の営みに疲れた！/ 苦しみも喜びもすべて何なのか？」という 2 行の嘆きが挿入される。遠隔調 *c-moll* へ転調し、平安との距離を表す。満たされない気持ちを表すかのように、メロディーは上行するが下行する。第 23 小節の \wedge は、「all」 「すべて」に付けられている。*c-moll*、*gis-moll* と転調する。

歌曲第 1 稿では、歌のパートと伴奏パートの絡み合いがある。苦しみにも喜びにも疲れた詩人の心を、ピアノと歌とを組み合わせせたストレッタによって表現している（譜例 43）。リストはそれをピアノ稿に編曲する際に、それぞれのメロディーの音域を変えることで表現している（譜例 44）。第 25～26 小節のメロディーは元がピアノ伴奏、第 26～27 小節の内声に現れるメロディーは元が歌によるものであった。続く第 28～32 小節の下行形のメロディーは歌、第 29、31 小節の三連符による高音の上行形はピアノ伴奏であった。元が歌であった部分を手首を低めにして心から発する太い音で弾き、対比を明確にしたい。

譜例 43（歌曲第 1 稿 第 25～29 小節）



譜例 44（第 25～29 小節）



第 27 小節 3 拍目からは「苦しみも喜びもすべて何なのか？」という疑問形であり、第 37 小節目までずっとドミナントで書かれている。第 29、31 小節で右手に現れる高音の 2 音のスラーは、冒頭の左手が表していた「痛み」である。

第 25～27 小節と第 32～35 小節では、最大音量に達したいという衝動にかられるが、曲のクライマックスはまだ先である。ゲレリヒのレッスン日記から、リストも「第 25-32 (28-35?) [原文ママ] 小節は大きすぎず」¹⁶⁹と言っていることが分かる。

第 36～43 小節

第 36～37 小節は、調性的に見れば前の部分 (E-dur のドミナント) に属するが、前奏のモティーフでもあるので、同時に新たな部分の前奏の役割も果たしている。出だしの音型と同じだが、天から聞こえるようである。神秘的な光のような音、優しい音である。

第 38 小節から「甘い安らぎよ！/ 来たれ、ああ私の胸に！」と最後の 2 行が歌われる。「汝」(＝甘い安らぎ) への呼びかけである。調性に着目すると、第 37 小節までのドミナントの後、すぐに第 43 小節からの E-dur に行かず、G-dur を置き、引き延ばして解決を遅らせている。この第 38～41 小節の 4 小節間の G-dur は、第 21～24 小節の 4 小節間の世の中の苦しみを表した (主調 E-dur から遠い調で葛藤を表していた) c-moll と対照的に置かれている。苦しみから浄化されたような平静さであり、安らぎを静かに待っている状態といえる。

歌曲第 1 稿では、第 42 小節の前にフェルマータがあった。実際にブレスをし、安らぎを希求し、*assai riten.* - - で「来たれ、ああ私の胸に！」と語るように弾きたい。

第 43～64 小節

第 43 小節 1 拍目 ‘Brust’ 「胸」の Gis により、明るい天の響きとなる (E-dur)。第 43 小節に入ったら、第 56～57 小節のクライマックスを目指して気持ちを高めながら進み、「甘い安らぎよ！/ 来たれ、ああ私の胸に！」と歌い上げる。

譜例 45 (第 49～52 小節)



第 49～54 小節の右手のメロディーは、歌曲第 1 稿ではピアノ伴奏が担当していた。第 9 小節で現れた「汝」(＝甘い安らぎ) への賛美のメロディーである (譜例 45)。充実した響きで豊かに奏でたい。ゲレリヒのレッスン日記によると、リストは「第 49 小節では、テーマ

¹⁶⁹ *Diary notes of August Göllicherich*, p. 133.

はフォルテでかなり速く」¹⁷⁰と言った。このことは、リストの *espr. assai* の指示では必ずしも速度を落とさないということを示すといえる。

第 56～57 小節のクライマックスは、*ff con somma passione*（ありったけの感情を込めて）。歌曲第 1 稿では、完全にピアノ伴奏の音は止んで、歌だけが *ritenuto con somma passione* で「天より来たる汝よ」と歌う。その様子を表現すべく、1 拍目の Ais をかなり強く弾いてダンパーペダルを底まで踏み込み、その響きの上に和音を一つ一つ鳴らすように、体を前傾して各音を幾分長めに奏する。最上声を最も強く響かせるために、筆者は、右手第 5 指を最もスピードをつけて第 3 関節から動かす。同時に、右手全体にドアノブを回す時のような回転をかけることも有効であろう。

第 58～64 小節で、今度は *dolcissimo*（きわめて柔らかく）で「甘い安らぎよ！/ 来たれ、ああ私の胸に！」をもう一度歌う。第 58 小節は、歌曲第 1 稿に *calmato*（穏やかに）の指示がある。第 63～64 小節で左手がメロディーを担当して「来たれ、私の胸に！」と歌い、詩を締めくくる。

第 64～68 小節

後奏。心情を吐露した後の、心の穏やかさが訪れるかのようである。

7. 金髪の小さな天使 Angiolin dal biondo crin

詩 チェーザレ・ボチェッラ Cesare Boccella ¹⁷¹

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
N1	269/1	593a	歌 1st	1839	Berlin: Schlesinger 1843
A97	531	209	ピ	1843	Berlin: Schlesinger 1844
N1	269/2	593b	歌 2nd	?1849	Berlin: Schlesinger 1856 Leipzig: Kahnt 1860

¹⁷⁰ *Diary notes of August Göllerich*, 1996, p. 133.

¹⁷¹ Cesare Boccella, *Versi di Cesare Boccella*. Pisa: Presso Capurro, 1840, pp. 241-242. リストのピアノ稿の楽譜に掲げてあるものでは、1 行目 *crin*, (以下同様) をはじめ、多数の相違がある (後述のとおり)。

A UNA BAMBINA DI DUE ANNI

2歳の女の子に

Angiolin dal biondo crine

Che due verni hai visti appena,

Sia tua vita ognor serena!

Angiolin dal biondo crine,

Bella imagine d'un fior;

Che del Sol t'indori un raggio,

Che benigna aura del cielo

Ti carezzi in sullo stelo:

Angiolin dal biondo crine,

Bella imagine d'un fior.

Quando dormi, il tuo respiro

È qual soffio dell'amore:

Che ignorar possi 'l dolore,

Angiolin dal biondo crine,

Bella imagine d'un fior:

Che felice ognor ti bei

Di tua madre il dolce riso:

Tu le annunzi il Paradiso!

Angiolin dal biondo crine,

Bella imagine d'un fior.

Tu da Lei, crescendo, impara

Quanto han bello arte e natura:

Non impara la sventura,

Angiolin dal biondo crine,

Bella imagine d'un fior.

金髪の小さな天使

やっと冬を2回過ごした、

お前の人生が常に穏やかでありますように！

金髪の小さな天使、

一輪の花の美しい姿。

太陽の光がお前を黄金色に輝かせますように、

天の優しいそよ風が

茎の上のお前を愛撫しますように。

金髪の小さな天使、

一輪の花の美しい姿。

眠る時にお前の寝息は

愛の一吹き風の風と同じで、

苦しみに気づかないようにする力がある、

金髪の小さな天使、

一輪の花の美しい姿。

お前がいつも幸福でありますように

お母さんの優しい笑いで。

お前はお母さんに天国を知らせますように！

金髪の小さな天使、

一輪の花の美しい姿。

お前はお母さんから成長しながら学びますように

どんなに芸術と自然が美しいかを。

不幸は学びませんように、

金髪の小さな天使、

一輪の花の美しい姿。

E se avvien che il nome mio
Nell' udir, ti resti in mente;
Deh il redici a Lei sovente!
Angiolin dal biondo crine,
Bella imagin d'un fior .

もし私の名前を
耳にして心に残るなら、
おお、それをお母さんに度々繰り返し言うておくれ！
金髪の小さな天使、
一輪の花の美しい姿。

〈金髪の小さな天使〉の原詩について

コスモポリタンであったリストらしく、彼の歌曲の原詩に見られる言語は、フランス語、ドイツ語、イタリア語、ハンガリー語、ロシア語、英語と、多様である。そのうちイタリア語による歌曲は、3 曲の〈ペトルルカのソネット〉、この〈金髪の小さな天使〉、そして、〈真珠〉（ピアノ編曲なし）の 5 曲である。

〈金髪の小さな天使〉は、貴族（子爵）のチェーザレ・ボチェッラ（Cesare Boccella 1810～1877）による詩に作曲された美しい子守歌である。原詩は、1840 年ピサで出版された『詩集 Versi』に収められた第 17 番の詩で、「2 歳の女の子に」という題名である。

ここに、リストのピアノ稿の楽譜の冒頭に掲げられた詩を掲載する¹⁷²。

Angiolin dal biondo crin,
che due verni ai visti appena,
sia tua vita ognor seren,
Angiolin dal biondo crin,
Angiolin dal biondo crin,
bella imagine d'un fior.

Che del sol t'indori un raggio
che benign' aura del Cielo
ti carezzi in sullo stel,
Angiolin dal biondo crin,

¹⁷² NLE, I/15.

Angiolin dal biondo crin,
bella imagine d'un fior.

Quando dormi il tuo respiro
è qual soffio dell' amor
che ignorar poss' il dolore,
Angiolin dal biondo crin,
Angiolin dal biondo crin,
bella imagine d'un fior.

Che felice ognor ti bei di
tua madre al dolce riso
tu l' annunzi il paradiso
Angiolin dal biondo crin,
Angiolin dal biondo crin,
bella imagine d'un fior.

Tu da lei crescendo inipara
quant' han bell' arte e natura
non impara la sventura
Angiolin dal biondo crin,
Angiolin dal biondo crin,
bella imagine d'un fior.

E s' avvien che il nome mio
nell' udir ti rest' in mente
deh! il redici a lei sovente,
Angiolin dal biondo crin,
Angiolin dal biondo crin,
bella imagine d'un fior.

原詩にはないトロンカメント（語尾の切断）が多用されている。そして、第 1 節 2 行目 ‘hai’ では ‘h’ が抜けている（イタリア語では ‘h’ は無音であり、発音上 ‘ha’ は ‘a’ と同じ）。これらは、元になった歌曲第 1 稿でも同じである。また、第 4 節 1 行目最後の ‘di’ は、すべての行が 8 音節であることから第 4 節 2 行目の冒頭に来るはずである。第 3 節 1 行目 ‘tuo’ は、歌曲第 2 稿で ‘tua’ となっているが、それは誤りであると思われる。第 5 節 1 行目 ‘impara’ は、ピアノ稿のみ ‘inipara’ となっているが、それは誤りと思われる。

「リスト自作歌曲編曲作品」と一括りにしても、編曲の仕方は曲によりさまざまである。この曲は、本論文でこれまで扱ってきた〈ラインの美しい流れに〉、〈昔トゥーレに王がいた〉、〈天から来たあなた〉のような終始原曲に忠実な編曲とは異なり、ピアノ稿へ忠実に編曲されているわけではない。したがって、これらの綴りが出版されるまでのどの段階で変わったのかという調査は本論文では控え、言及するのみとした。

稿の比較

リストは歌曲〈金髪の小さな天使〉を、マリー・ダグーとの長女ブランディーヌのために 1839 年の夏イタリアで作曲した。ブランディーヌが 3 歳のときである。リナ・ラーマンは、世界中でこんなに甘美な子守歌はないと述べた¹⁷³。リスト自身も、1842 年 9 月 13 日にケルンでパンタレオーニの独唱の、また、1844 年 2 月 18 日にヴァイマルでゲッツェの独唱の伴奏をしている¹⁷⁴。

歌曲第 1 稿から第 2 稿に至り、付けられているドイツ語訳詞の担当者がリストの親友のカウフマンから弟子のコルネリウスに変わった。また、ピアノ伴奏がより平易になった。特に詩の第 6 節の音楽では、左手が十六分音符や八分音符の動きをやめてバスに A を保持した付点四分音符や付点二分音符によるものとなった。前述のように、リストは 1855 年 12 月 18 日のシュレジンガー宛ての手紙に「このようにしておけば、男性も女性もほとんどの歌手たち、伴奏者たちに受け入れられるし、おそらくこれまでよりも広く販売できるだろう。」¹⁷⁵、「新しい稿で試みたように、ピアノ伴奏が弾き易く、歌手を支え続け、歌手が自由

¹⁷³ Gibbs, *Franz Liszt and His World*, p. 379.

¹⁷⁴ 福田「F.リストの歌曲《ブロンドの小さな天使》の成立過程」、25 頁。

¹⁷⁵ *Liszt Letters in the Library of Congress*, p. 118.

であり続ける必要がある。」¹⁷⁶と書いた。演奏者が演奏しやすく、効果的であることを意図して改訂している。この手紙からは、リストが特定の歌手たちやローカルサークルを意識して第2稿を作っていることも分かる。

なお、テノールのための A-dur の歌曲第1稿と歌曲第2稿のほかに、メゾソプラノまたはバリトンのための F-dur の稿（1856年出版）があるが、ニューグローヴの作品表では言及されていない。F-dur の稿は、ただ移調しただけではなく、詩の第1節の音楽での伴奏の左手は右手のリズムを使用せず、バスに F を保持したものとなっている。バリトン歌手サルヴァトーレ・マルケージのために書かれた F-dur の稿もある（1856年作曲、未出版）¹⁷⁷。

ピアノ稿は、歌曲第1稿の編曲であるが、終始原曲に忠実な編曲とは異なる。後述の〈ペトラルカのソネット〉も原曲はイタリア語の歌詞を持つ。ピアノ稿に編曲する際に比較的自由にしているのは、この曲との共通点である。また、〈金髪の小さな天使〉は、後半に九連符を用いるなど、ピアノスティックに展開される。この曲を作曲した頃、リストは旅するヴァルトゥオーゾとして大活躍しており、聴衆を意識した高度な演奏技術が見られる。これは、《歌の本》第1巻におけるこの曲の最大の特徴といえる。

尚、比較検討に使用した楽譜は、歌曲第1稿：シュレジンガー¹⁷⁸、ピアノ第1稿：新全集 I/15¹⁷⁹、歌曲第2稿：旧全集 VII/2¹⁸⁰である。歌曲第1稿：手稿譜¹⁸¹、歌曲第2稿：シュレジンガー（1856年頃）¹⁸²、同（1860年頃）¹⁸³も参照した。

¹⁷⁶ *Liszt Letters in the Library of Congress*, p. 118.

¹⁷⁷ 福田「F.リストの歌曲《ブロンドの小さな天使》の成立過程」、29頁。福田弥は、新たに2点の手稿資料を発見し、調査を行った。福田によれば、次のように歌曲稿は4稿ある。

- | | | | |
|-------|-------|-------------|-----------------------|
| ① 第1稿 | A dur | 1839年作曲 | 1843年出版（シュレジンガー） |
| ② 第2稿 | F dur | 1856年1月作曲 | 未出版 ←マルケージ個人のために作成された |
| ③ 第3稿 | A dur | 1856年1月以降作曲 | 1856年出版（シュレジンガー） |
| ④ 第4稿 | F dur | | 1856?年出版（シュレジンガー） |

¹⁷⁸ *Buch der Lieder Gedichte von Goethe, Heine, Victor Hugo etc. mit Begleitung des Pianoforte*, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1844). テノールのための、A-dur。

¹⁷⁹ NLE, I/15.

¹⁸⁰ MW, VII/2.

¹⁸¹ Franz Liszt, *Angiolin dal biondo crin*, Manuscript, ca. 1839 (New York, The Morgan library & Museum, Cary 524).

¹⁸² Franz Liszt, *Angiolin dal biondo crin: Englein du mit blondem Haar. Romanza per Tenore e Piano*, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1856). テノールのための、A-dur。

¹⁸³ Franz Liszt, *Gesammelte Lieder in sechs Heften*, Heft 5, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1860). テノールのための、A-dur。および、メゾソプラノまたはバリトンのための、F-dur。

演奏に際して

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ稿のものとする。

第1～5小節

Andante placido（静逸に）の5小節間の前奏（譜例46）。リストが我が子への愛情で心がいっぱいになったことを想定し、弾き始めたい。pp *dolcissimo* の連続する和音は、ピアノ稿では歌曲第1稿よりも1オクターブ高くなっている。手の力を抜き、高音の柔らかに美しい響きを奏でたい。12/8拍子と和音のリズムで、子守歌の感じを出している。歌曲稿において、ピアノ伴奏は前半（詩の第3節まで）、2小節から成る間奏部分を除いては、ずっとこのリズムによる。歌の旋律をピアノ伴奏の和音の変化で豊かに彩っており、ピアノが和声で表現できる楽器であることを改めて実感する。ピアノ稿を弾く際も、終始、和声の持つ色合いやその移り変わりを意識したい。

第3小節は、1拍目の四分休符でエネルギーを感じ、愛情が溢れるかのように前奏の頂点であるFisを響かせる。第3～4小節の八分音符による下行は、ピアノ稿のみに見られる。響きが扇状に広がるようなイメージで柔らかい音で下りてくる。ペダルを第3小節の和音から第4小節の3つ目の八分音符まで踏み通す。このメロディーは、第44小節で訪れる曲のクライマックスで用いられる。

譜例46（第1～5小節）

The musical score for Example 46 (Measures 1-5) is written for piano. It is in 12/8 time and the key of D major. The tempo is marked 'Andante placido'. The dynamic is 'pp dolcissimo'. The score consists of five measures. The first measure has a quarter rest in the right hand and a half note D4 in the left hand. The second measure has a quarter note E4 in the right hand and a half note D4 in the left hand. The third measure has a quarter note F#4 in the right hand and a half note D4 in the left hand. The fourth measure has a quarter note E4 in the right hand and a half note D4 in the left hand. The fifth measure has a quarter note D4 in the right hand and a half note D4 in the left hand. The score ends with a 'smorz.' marking.

第6～13小節

歌が始まる（譜例47）。*dolce con sentiment*（柔らかに、感情をこめて）。リズムカルな軽やかさを持つ伴奏は、響きすぎないように、ペダルへの繊細な配慮が求められる。毎回少しディミヌエンドになるように浅く踏み、必ずバスのAを捕える。第8小節の3つ目の八分音符Eは、アウフタクトではない。Eまでが歌曲稿で一つの単語である。

第9小節は、‘Angiolin dal biondo crin’「金髪の小さな天使」と愛情をこめて弾く。その際、ペダルをこれまでよりも深めにし、和音の変化（バスがここで初めて動く）を味わう。濁らないように最後の八分音符でペダルを上げる。

第 10 小節のメロディーのない所では、ペダルを短くする。次いで、メロディーは ‘Angiolin dal biondo crin’ と呼びかける。

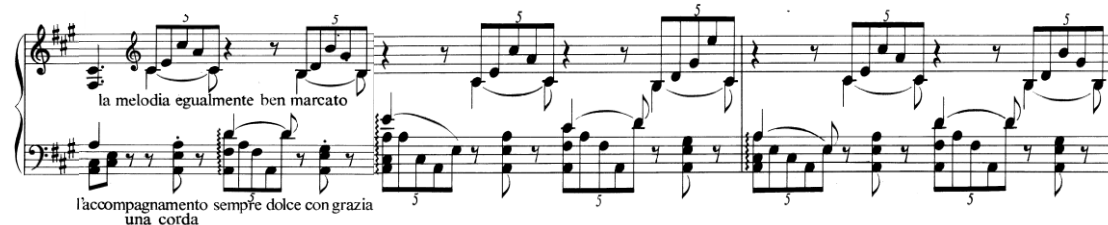
譜例 47 (第 6～10 小節)



第 13～22 小節

詩の第 2 節 (譜例 48)。メロディーは、真ん中にある。ここでは、五連符の刻みが特徴となっている。左右の手で交互に弾く伴奏の五連符は、伴奏であるとはいえ、ぼやけずに、ある程度の音量を保ちながら、速さを均一に奏でたい。八分音符の和音の伴奏は、弱く柔かい音色で弾く。

譜例 48 (第 13～15 小節)



第 22～31 小節

詩の第 3 節。両手ともに五連符となる。第 22～24 小節の右手の>は、歌のメロディーを表している。第 26 小節は、f、appassionato (熱情的に)、riten. であるが、‘Che ignorar possi ’l dolore,’ 「苦しみに気づかないようにする力がある」という歌詞が当たる (譜例 49)。この小節は、十分に時間をかけたい。特に 2 拍目の右手では、ピアノという楽器で歌曲のような豊かな表情をつけるリストの工夫が顕著である。

譜例 49 (第 26～27 小節)



まず、メロディー Fis-Ais-D は、歌曲第 1 稿では八分音符 3 つで書かれていたが、ピアノ稿ではリズムに動き (長さの変化) をつけている。長い音はより長く、短い音はより短く奏

したい。そして、強く弾かれるメロディーFis-Ais-D に特別な表情を加えるため、ピアノ稿には、それを彩るような十六分音符を配している。2 つ目の十六分音符で高い Fis を鳴らすことで、メロディーラインの Fis に膨らむような表情が生まれ、続くメロディーラインの Ais との高低差がより強調される。その 2 つ目の十六分音符の重音は強めに、5 つ目の十六分音符は弱めに弾く（ただし、その差は僅かである）。このメロディー以外の十六分音符は、メロディーFis-Ais-D に曲線を描くような表情を与えている。演奏する際は、この 2 拍目（付点四分音符を 1 拍として）の右手の表情を際立たせるために、左手はあえて 1 拍目より弱めに弾く（ただし、ごく僅かに）という工夫もしたい。

第 29～30 小節のメロディーは、歌曲稿で 2 回現れる「1 輪の花の美しい姿」の‘bella’「美しい」を歌手が *vivato* で 2 回歌う様子を *con somma passione*（ありったけの情熱を込めて）と \wedge とで表している。前傾姿勢をとり、たっぷりとした太い音を響かせたい。第 30 小節は、歌曲稿ではピアノ伴奏が一足早く *p dolce somorzando* になり、歌手の表現がより前面に出るように作られている。一方、ピアノ稿では、左右の手による五連符はメロディーを支えるように豊かな響きのまま自然に弱めていくようになっており、最後に *smorz.* の十六分音符を配している。この十六分音符の *smorz.* は、歌曲稿で歌手が「1 輪の花の姿」と柔らかに歌っていたことを念頭に置き、美しくチャーミングに奏する。

第 31～45 小節

詩の第 4 節。当時、旅するヴィルトゥオーゾとして大活躍していたリストの、聴衆を意識した高度な演奏技術は、いよいよ最高潮に達する（譜例 50）。

譜例 50（第 31～32 小節）

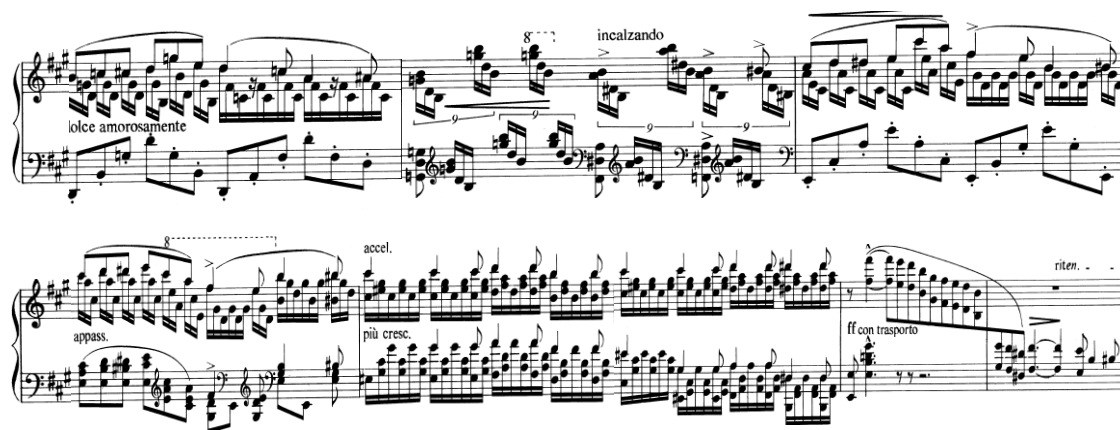


歌曲第 1 稿のピアノ伴奏は、右手が空中に浮かんでいるような八分音符の重音の動きであったが、ピアノ稿では九連符の上行するアルペジオとなる。詩の第 4 節では「天国」が出てくるので、天国のイメージを持つハーブのような音型を用いているのだろう。右手の九連符は、空中を舞っているような優しい響きを目指し、手の力を抜いて極めて軽く弾く。跳躍する八分音符による左手の伴奏は、ここでは跳躍後のオクターブがメロディーも担うため、

理想の響きとすることが技術的に難しい箇所である。そのオクターブの音が硬くなったり重くなったりしがちであるが、それは、前の和音をかなり弱く弾くことと右手の四分音符をよく聴くこととで克服でき、美しく奏でることができる。

第 34 小節 2 拍目（付点四分音符を 1 拍として）から、歌曲稿のメロディーを離れ、ピアノ稿独自の展開を始める。第 37 小節では、1 拍目で踏んだペダルを *dim. subito* で徐々に上げていき、最後の八分音符は次のフレーズであるから踏み替える。第 38、40、41 小節で歌曲第 1 稿最後から 11 小節目で現れる「1 輪の花の美しい姿」のメロディーを用い、クライマックスを目指していく（譜例 51）。

譜例 51（第 38～45 小節）



第 44 小節は、前奏の第 3 小節で現れた八分音符の下行から派生したものである。この曲のクライマックスであり、最大音量に達する。ペダルを底まで踏み込んで次の小節の 3 つ目の八分音符まで踏み通し、エネルギーを爆発させる。豊かな響きを全身で感じながら下りてくる。

第 46～59 小節

メロディーは強すぎず、静かに弾く（譜例 52）。このような部分では、「メロディーを出そう」という意識ではなく、「聴こう」という意識で弾くと大変美しく奏でられる。第 52 小節は内面的な音である。リストはここで音楽を終わらせず、唐突に閉ざされたようにしている。

譜例 52（第 46～48 小節）



第 55 小節では、前奏とクライマックスで用いたピアノ稿独自のメロディーを、主調 A-dur のドミナントのナポリ調である F-dur によって奏でる（譜例 53）。この詩の中には、詩の第 3 節の「苦しみ」、第 5 節の「不幸」の 2 箇所にはネガティブな言葉がある。歌曲第 1 稿を見ると、詩の第 3 節では、‘Che ignorar possi ’l dolore’ 「苦しみに気づかないようにする力がある」の「苦しみ」の部分（ピアノ稿第 26 小節 3、4 拍目に相当する）が fis-moll で書かれ、その前の部分で、fis-moll の前段階として F-dur に転調していることが分かる。同様に、歌曲第 1 稿において、詩の第 5 節では、‘Non impara la sventura’ 「不幸は学びませんように」の「不幸」の部分が fis-moll で、その前の部分で、fis-moll の前段階として F-dur に転調している。この曲の終わり近くで、F-dur によりネガティブな感じを少し回想することで、第 59 小節 1 拍目で戻る A-dur の満足感を一層高める効果をもたらしている。第 58 小節は、第 40、41 小節で使われたメロディー（「1 輪の花の美しい姿」のメロディー）であり、バスに置かれた連打の E の後、主調 A-dur に戻る。

譜例 53（第 55～56 小節）



第 59～62 小節

後奏は、Più lento（今までより遅く）、dolce armonioso（柔らかく、調和よく）。波線ではなく小さな十六分音符で書かれたアルペジオは、この世のものではない別世界との架け橋のようなツールであるハープのイメージであり、‘Angiolin’ 「天使」という言葉と合致する。una corda で静かに、丁寧に、リストの我が子への愛情をたっぷりと感じて奏でたい。第 61 小節から、ペダルは最後まで踏み通す。やさしい音が空間に漂うような、魅力に満ちた終わり方である（譜例 54）。

譜例 54（第 59～62）



《歌の本》第 1 巻は、すべて「愛」の曲であった。その終曲である第 6 曲をこのようにまとめたところに、作曲者リストの美意識を感じる。

8. 彼は私をととても愛してくれた！ Il m'aimait tant !

詩 デルフィーヌ・ゲー Delphine Gay ¹⁸⁴

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
N4	271	566	歌	1840-42	Mainz: Shott 1843
A98	533	203	ピ	1843	Mainz: Shott 1843

Non, je ne l'aimais pas ; mais de bonheur émue,

Ma sœur, je me sentais rougir en l'écoutant ;

Je fuyais son regard, je tremblais à sa vue :

Il m'aimait tant !

いいえ、私は彼を愛していなかった。でも心動かすような幸福に満たされ、

我が妹よ、私は彼の声聞いて顔が赤くなるのを感じた。

私は彼の視線を避けていた、私は彼の視線に動揺していた。

彼は私をととても愛してくれた！

Je me parais pour lui, car je savais lui plaire ;

Pour lui, j'ai mis ces fleurs et ce voile flottant ;

Je ne parlais qu'à lui, je craignais sa colère :

Il m'aimait tant !

私は彼のために着飾っていた、なぜならそうすれば彼が喜ぶことが分かっていたから。

彼のために花を飾った、そしてふわりとしたヴェールをかぶった。

私は彼にしか話しかけなかった、私は彼の怒りを恐れた。

彼は私をととても愛してくれた！

¹⁸⁴ *LiederNet Archive*, s. v. "Il m'aimait tant!," accessed May 27, 2019, www.lieder.net/lieder/. 10 行目 »の場所を改めた。リストの歌曲稿では、1 行目 pas の後、2 行目 ma、l'écoutant の後、3 行目 vue の後!、5 行目 plaire の後、6 行目 Pour, lui の後、なし、7 行目 colère の後、9 行目 «なし、10 行目 viendrez、»なし、...なし、pourtant の後、なし、11 行目 en、vain の後、m'attendit の後、...は、13 行目 demeure の後、14 行目 malheureux、Il、du、partant の後、15 行目 plus の後、pleure の後である。

Mais un soir il me dit : « Dans la sombre vallée
Viendrez-vous avec moi ? » Je le promis... pourtant,
En vain il m'attendit ; je n'y suis pas allée...
Il m'aimait tant !

でもある晩彼は私に言った。あの暗い谷間に
ぼくと一緒に行きませんか？ 私は約束した…… けれども、
彼は私をむなしく待つことになった。私はそこへ行かなかったのだ……
彼は私をととても愛してくれた！

Alors il a quitté ma joyeuse demeure.
Malheureux ! il a dû me maudire en partant ;
Je ne le verrai plus ! je suis triste, je pleure :
Il m'aimait tant !

だから彼は私の喜びに満ちた家を去った。
ひどいなあ！彼は別れの時に私を呪ったに違いない。
私は彼ともう会うことはないだろう！ 私は悲しい、私は泣く。
彼は私をととても愛してくれた！

デルフィーヌ・ゲー (Delphine Gay 1804~1855) について

デルフィーヌは10代で詩才を認められ、「ロマン派のミューズ」と言われた。その後、サロンの女王となる。彼女のサロンには、本論文にも登場する詩人ユゴーやハイネ、リストやショパンらの音楽家も集った。

1831年、デルフィーヌはエミール・ド・ジラルダン (Emile de Girardin 1806~1881) と結婚する。夫ジラルダンは、新聞『プレス』を創刊し「新聞界のナポレオン」と呼ばれた人である。彼女は1836年から1848年にかけてシャルル・ド・ローネイ子爵 (Charles de Launay) というペンネームで夫の『プレス』紙に週1回「パリ通信」を掲載した。それは、パリを中

心とする政治、経済、文学、芸術、社交界、モード等のさまざまな分野を採り上げたものであった。晩年は戯曲も書いたが、胃癌のため 1855 年に亡くなった¹⁸⁵。

以下の内容から、リストを知る読者は、デルフィーヌに対してより親しみの感情を持たれるかもしれない。

リストの愛人として有名なマリー・ダグー伯爵夫人は、1835 年にリストと駆け落ちして社交界から離れた。しかし、1839 年に二人の関係は終わる。ダグー夫人は、旧知の間柄であるデルフィーヌの招きで社交界に戻るが、作家としての評価を欲してデルフィーヌの夫ジラルダンの愛人となった。彼の後援を得て、ダニエル・ステルンのペンネームで『プレス』紙に記事を掲載し、小説や評論の分野で活躍した¹⁸⁶。

〈彼は私をととても愛してくれた！〉の原詩について

この詩は 4 節から成る。各節とも、12 音節から成る 3 行と 4 音節の 1 行という形をとり、4 行目の ‘Il m’aimait tant!’ 「彼は私をととても愛してくれた！」で締めくくられる。後述のとおり、リストは、この詩の構造を曲の構造と合致させている。

チャイコフスキーもロシア語に訳したこの詩に歌曲をつけている（6 つのロマンス Op. 28-4）。

稿の比較

比較検討に使用した楽譜は、歌曲稿：旧全集 VII/1¹⁸⁷、ピアノ稿：新全集 I/15¹⁸⁸である。歌曲稿：ショット¹⁸⁹も参照した。

¹⁸⁵ この付近の記述は、村田京子の「デルフィーヌ・ド・ジラルダンの生涯とその作品——『ロマン派のミューズ』からジャーナリストへ」、『女性学研究』15、2008 年、21～60 頁 によった。

¹⁸⁶ 同前、42 頁。

¹⁸⁷ MW, VII/1.

¹⁸⁸ NLE, I/15.

¹⁸⁹ Franz Liszt, *Il m’aimait tant, Mélodie, Paroles de M^{me} Emile de Girardin*, Mainz: Schott, 1843. 歌詞は、フランス語（上）とドイツ語（下）両方書いてある。

このピアノ稿は、‘Mélodie’ という副題を持つ。原曲の歌曲に忠実に編曲されており、小節数も同じである。ピアノ稿では歌曲のような豊かな表現ができるよう、いくつかの工夫がなされている。第 19～20 小節は、原曲のピアノ伴奏のトレモロを左手に任せることで、歌のメロディーをより豊かに響かせ、*cresc. assai*、クレッシェンド、*rinforz.* を実現することができる。また、第 56～57 小節ではメロディーがポルタートになっているが、これは原曲の *parlé*（語る）を表現するのに有効である。さらに、第 113 小節では、交差した右手の *secco*（乾いた）と *sf* で、よりドラマチックな表現を可能にしている。

演奏に際して

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ稿のものを表す。

この曲ではまず、曲の構造を見ていく。構造の把握は、演奏する上でとても重要な手がかりとなる。実際の演奏において、今、自分の弾いている箇所は曲の全体におけるどのような位置なのか、という認識によって生きたものとなる。数字は小節番号である。

1～4	前奏	Andantino	右手上声部がメロディーを担当
5～16	詩の第 1 節 1～3 行目		As:
17～22	詩の第 1 節 4 行目	Ritenuto il tempo	‘Il m’aimait tant !’ gis:
22～29	間奏	Come prima	
30～41	詩の第 2 節 1～3 行目		メロディーはオクターブ As:
42～47	詩の第 2 節 4 行目	Ritenuto il tempo	‘Il m’aimait tant !’ gis:
47～55	間奏	Come prima	
56～70	詩の第 3 節 1～3 行目	Agitato	メロディーはポルタート As:
71～77	詩の第 3 節 4 行目		‘Il m’aimait tant !’ E:→gis:
77～87	間奏	Molto animato quasi allegro	十六分音符
87～106	詩の第 4 節 1～3 行目	Moderato	十六分音符の伴奏 As:
107～114	詩の第 4 節 4 行目		‘Il m’aimait tant !’ As:
114～212	後奏	Come prima	

先に述べたように、元の詩は4節から成り、各節とも「彼は私をととても愛してくれた！」で締めくくられる。リストも詩の構造と曲の構造を合致させていることがはっきりと分かる。

調性は、各節とも、はじめの3行はリストが愛をテーマにした曲でよく用いる As-dur で書かれ、4行目の「彼は私をととても愛してくれた！」のリフレインは gis-moll で書かれている（第4節のみ As-dur）。この曲では回想を物語っているが、As-dur で楽しく幸せな思い出を表し、異名同音の同主短調 gis-moll で彼の不在とその悲しみを表している。他の曲に比べ原詩が単純で、このような単純な詩にもリストは曲を付けるのかと思うほどであるが、曲の方もリストにしては単純である。ショパンを思わせるような雰囲気を持っている。構造上、同じメロディーが繰り返されるが、演奏する際はリストの強弱やテンポの変化の指示に従い、詩の各節の内容を十分表現したい。

次に、演奏する上での主な留意点を挙げる。

第5小節 歌が始まる（譜例 55）。右手の上声部が元のメロディーを、右手の下声部と左手が元の伴奏を担当する。メロディーと伴奏の両方を弾く右手は、メロディーを最優先に考え、メロディーをレガートに奏することのできる指使いを選択したい。

譜例 55（第5～7小節）



第16小節 Fes-Es は、ため息のモチーフである（譜例 56）。同主短調の借用による Fes を用いて泣いている様子が表される。この、ため息のモチーフをきっかけとして、gis-moll の「彼は私をととても愛してくれた！」へ移行する。第41小節も同様である。

譜例 56（第16～18小節）



第 17～22 小節 ‘Il m’aimait tant !’ と 4 回言うが、その都度求められる表情も異なる。1 回、2 回、3 回と感情が高まり、伴奏を弱めて pp にした後、4 回目は a piacere（自由に）でおさめる。トレモロの伴奏は、安らぎのない、悲しみが渦巻く様子を表している。トレモロは、1 音 1 音をはっきり弾かず、振動するような響きを作り、メロディーの強弱と緩急に自由を与える。トレモロ自体も強弱や緩急をつける（メロディーの表現を超さないように）ことにより、ドラマチックな表情を増す。gis-moll から H-dur へと一瞬明るくなることで、悲しさはより一層強まる。

第 53～55 小節 第 53 小節は、内声にため息のモチーフがある。第 54～55 小節では、それがオクターブになっている。

譜例 57（第 54～59 小節）



第 56～57 小節 先に述べたとおり、メロディーがポルタートになっており（譜例 57）、原曲には *parlé* とある。したがって、リストがピアノ曲にポルタートを書く理由の一つとして、語るような表情を望んでいることが挙げられると言える。1 音 1 音丁寧に奏したい。

第 65～66 小節 メロディーは、‘en vain il m’attendit’ 「彼は私をむなしく待つ」という言葉が音符にどう対応しているのかを歌曲稿を参考にして奏する。

第 70～76 小節 *long silence*（フランス語で長い休止）の後、第 71 小節は鍵盤から体を遠ざけて腕を伸ばし気味にし、美しい *ppp* を実現する。ここでは、‘Il m’aimait tant !’ は 5 回歌われる。第 73 小節の *en élargissant*（広げて）は、拡大するような、増大するようなイメージで弾いていく。第 76 小節に、リストは、歌曲稿に書かれている *vibrato*（振動させて）を採用している。よく響かせたい。

第 92 小節 2～3 拍目「ひどいなあ！」は、彼の台詞である。歌曲稿には、そこに *précipité*（急いで）とある。

第 94 小節 歌曲稿にある *agitato* を採用する。

第 100～106 小節 第 100 小節は下声部、第 101～102 小節は中声部、第 103、104 小節に、Fes-Es のため息のモチーフが連続する。第 105 小節では、他の声部は前の小節から変化せず、上声部のみ Fes が F にかわることで明るくなる。第 104～106 小節の 3 小節は、原曲においてピアノ伴奏のみであった部分であり、最後の ‘Il m’aimait tant!’ に向けて、時間をかけて十分に弾く。

第 107～114 小節 これまで fis-moll であった ‘Il m’aimait tant!’ は、最後に As-dur となる。テンポをあげ、情熱的に奏する。第 111 小節でも、リストは、歌曲稿に用いた *vibrato* を採用している。ピアノ・ソロ曲に *vibrato* を用いることは珍しいが、第 76 小節でも、*en élargissant cresc. assai* の先で用いているように、リストは、ピアノをよく響かせることを意図していると思われる。第 113 小節は、前述のとおり歌曲稿と異なり、ピアノという楽器の特性を生かす工夫が見られる（譜例 58、59）。左手の速いアルペジオと同時に、交差した右手が低音を打楽器のように打ち鳴らす。その瞬間、感情が破裂し、幸福感が断ち切られる……。

譜例 58（歌曲稿 第 111～115 小節）

— lieb . te mich, ach, so sehr!
— il m'ai - mai! il m'aimait tant!

vibrato *rit.* *p*
rinforzando *colla parte* *Come primo.*

譜例 59（第 111～115 小節）

vibrato *rinforz.* *secco* *sf* *p* *p* *ritard. Come prima*

第 121～122 小節 最後は、充実した終わり方ではなく、はかなくて軽い感じである。

9. ペトラルカのソネット第 47 番 Sonetto del Petrarca no. 47

詩 ペトラルカ Francesco Petrarca ¹⁹⁰

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
*N14	270/1	578a	歌 1st	1842-46	Wien: Haslinger 1847 ¹⁹¹
*A102	158	10b	ビ°	-46	Wien: Haslinger 1846 Milano: Ricordi ?1846 ¹⁹²
**A55	161	10b/4	ビ°	-58	Mainz: Schott 1858
***N14	270/2	578b	歌 2nd	1864-82	Mainz: Schott 1883(2nd edn)

* Tre sonetti del Petrarca 2. Benedetto sia 'l giorno

**Années de pèlerinage, deuxième année, Italie 4. Sonetto del Petrarca no. 47

*** Tre sonetti del Petrarca 1. Benedetto sia 'l giorno

(池田廉訳¹⁹³)

LXI

61

Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno
e la stagione e 'l tempo e l'ora e 'l punto
e 'l bel paese e 'l loco ov'io fui giunto
da' duo begli occhi che legato m'anno;

祝福あれ かの日 かの月 かの年よ、
かの季節 かの時間 かの刻^{とき} かの瞬間よ
かの美^{うるわ}しの国 二つの眸に縛られて
その眼と契り結びし かの処よ。

e benedetto il primo dolce affanno
ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,
e l'arco e le saette ond'i' fui punto,
e le piaghe che 'nfin al cor mi vanno.

祝福あれ 初めての甘い苦しみ、
“愛”と結ばれて受けたる苦しみ
わが身突き刺せる弓も 矢も
心の底までとどいた深傷よ。

¹⁹⁰ Francesco Petrarca, *Rime e Trionfi*, seconda edizione, Torino: Tipografico-Editrice, 1960, p. 117. リストのピアノ第2稿の楽譜に掲げてあるものでは、14行目 si である。

¹⁹¹ Franz Liszt, *Années de Pèlerinage, deuxième année, Italie: (Frühfassungen); und andere Werke*, New Liszt Edition, Suppl. 13, edited by Adrienne Kaczmarczyk, Budapest: Editio Musica Budapest, 2010, p. XLVIII.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ ペトラルカ『カンツォニエーレ——俗事詩片』 池田廉訳、名古屋：名古屋大学出版会、1992年、107頁。

Benedette le voci tante ch'io
chiamando il nome de mia Donna ò sparte,
e i sospiri e le lagrime e 'l desio;

祝福あれ あまたの呼び声よ、
わが女人の名呼び 撒き散る声よ
溜息に 涙に 憧れに。

e benedette sian tutte le carte
ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio,
ch'è sol di lei, sì ch'altra non v'à parte.

祝福あれ かの人の名声高める
あまたの草稿に 他処には眼もくれず
ひたすら馳せゆく女への想いよ。

ペトラルカ（Francesco Petrarca 1304～1374）について¹⁹⁴

イタリアの大詩人ペトラルカは、1304 年トスカーナのアレッツォに公証人の長男として生まれた。ペトラルカはラテン語式につけた名前で、本名はペトラッコという。洗礼名のフランチェスコは、アッシジの聖人の名前に因む。

子どもの頃に祖父や父の知人の文豪ダンテに会ったことがうっすらとした記憶にあったらしい。私塾でラテン語の基礎などを学び、父の勧めによりモンペリエ大学で法学を学ぶ。母が 38 歳という若さで他界し、ペトラルカは処女作『亡き母を悼む短い哀悼詩』を書いた。その後、ボローニャ大学でローマ法を学び、法学のほかキケロやウェルギリウスのラテン文学の講義を受けた。

1326 年に父が亡くなり、遺産が管理人の手落ちなどによって激減し、聖職者となってコロンナ家に寄寓する。1327 年、アヴィニョンの教会で永遠の恋人ラウラとめぐり逢う。1337 年、息子ジョバンニ誕生（母親不詳）。1341 年には、ローマ、カンピドリオの丘で桂冠式が行われ、詩人として最高の名誉である桂冠を授かった。1343 年、娘フランチェスカ誕生。二人の子の母親は不詳で、同一人物かどうか不明。1348 年、ラウラ死去の報を受ける。

1374 年、発作に襲われてキケロの書物に顔を伏せて息を引き取ったという。

¹⁹⁴ 以下の資料に基づく。近藤恒一『ペトラルカ——生涯と文学』 東京：岩波書店、2002 年、巻末 7～11 頁。ペトラルカ『カンツォニエーレ——俗事詩片』 53～87 頁。ペトラルカ『わが秘密』 近藤恒一訳、東京：岩波書店、1996 年、316～322 頁。ペトラルカ『凱旋』 池田廉訳、名古屋：名古屋大学出版会、2004 年、巻末 14～24 頁。

ペトラルカは、執筆活動の他、司教座聖堂の参事会員や外交使節などの職も務めた。リユートの名手だったとも伝えられる。著作としては、『カンツォニエーレ』、『凱旋』の俗語作品のほか、『アフリカ』などの多くのラテン語作品がある。

ペトラルカの『カンツォニエーレ』

リストが作曲した3曲の〈ペトラルカのソネット〉の原詩は、いずれもペトラルカの抒情詩集『カンツォニエーレ』に含まれている。この詩集は、366編の詩から成り、当時の短詩形のほとんど全てが用いられている。317編のソネット、29編のカンツォーネ、9編のセスティーナ、7編のバッラータ、4編のマドリガーレが収められている。ソネットは、プロヴァンス語の「ソネ」（小さな調べ）に由来する、イタリア生まれの14行詩である。ペトラルカは、ソネットの名手として知られている。

『カンツォニエーレ』は、ペトラルカのラウラという女性への熱烈な想いを綴ったものである。その創作は1335年頃から始められ、亡くなるまで推敲を続け、何度も編纂した。

ペトラルカは、1327年4月6日、アヴィニョンの聖キアーラ（サン・クレール）教会でラウラとめぐり逢う。1348年5月19日、フランドル出身の音楽家である親友ルートヴィヒ・フォン・ケンペン（あだ名はソクラテ（ソクラテス））からラウラが4月6日に昇天したことが伝えられるが、詩人の愛は彼女の死後も変わらない。しかし、ラウラが実在の人物であったかどうかは、定かではない。近藤恒一は、「虚構か否かの詮索はむなし。恋人ラウラは実在したし、いまも生きている。ペトラルカ詩集のなかに。」¹⁹⁵と述べ、ラウラは詩人の心の中に生き続ける、まさに「永遠の恋人」であると評している。

ダンテやペトラルカなど中世ヨーロッパの詩人は、詩の中の寓喩を不可欠な要素とした。池田廉は、「中世詩の醍醐味は重層的な想像の遊びを味わうことにある」とし、ペトラルカの詩が当時いち早く耳目を集めた理由としてラウラ（Laura）という「名前の発見」を指摘し、次のように述べる。

¹⁹⁵ 近藤『ペトラルカ——生涯と文学』、97頁。

ラウラという名前はじつに美しい響きをもつ。そしてこの名から、小石が池に波紋を呼ぶように、豊かな連想の環が広がる。恋人のラウラ (l'aura) は「微風」であり、ラウロ (lauro) = 「月桂樹」であり、またアウレオ (aureo) = 「黄金の」とも結びつく。それらがさらに連想の環となって、「ゼフィロス (西風)」、あるいは「桂冠」、そして「金髪」や「太陽」というふうに波紋を広げる。そして「月桂樹」と「太陽」は、とうぜんのように古典神話の「ダフネ (月桂樹) とアポロン (太陽・詩人)」の愛を思い起こさせる¹⁹⁶。

ペトラルカが自分の精神的危機をきっかけに自身の救済のために書いた『わが秘密』という作品がある。それは、フランチェスコとアウグスティヌスの対話体で成っている。一般に、フランチェスコは著者ペトラルカと見られているが、近藤は「フランチェスコもアウグスティヌスも、ともにペトラルカの代弁者であり、それぞれにかれの人間性の一面を表現している」¹⁹⁷とし、「まさに詩人の人物や文学の『秘密』を解きあかす鍵ともいうべき作品である」と述べる¹⁹⁸。『わが秘密』の第3巻の中で、ペトラルカはアウグスティヌスに次のように語らせている。

じっさいきみは、彼女の肉体の美しさにもまして名前の輝きに魅了され、その名と同音のものはことごとく、信じられないほどの虚栄心をもってあがめるにいたった。そのため皇帝か詩人の^{ラウレア}月桂冠を、彼女も同名であるという理由から熱烈に愛しもとめた。[……] きみの蛍雪の功が約束してくれる詩人の桂冠をもとめ、恋人自身を愛慕するにもおとらずそれを熱望したのだ。(近藤恒一訳) ¹⁹⁹

ペトラルカは、『わが秘密』を友人たちにも読ませず、生前には流布させなかった。

ラウラが実在したのかという疑問は当時からあり、ペトラルカの親友ジャコモ・コロナですら彼女の実在を疑っていた。16世紀以降に、実在説が急浮上したという。

伝統的な宮廷風恋愛詩において、愛は貴婦人らに捧げる騎士道的な奉仕の愛で、生涯でただ一度の精神的な、高貴な愛であった。ダンテらの詩人の愛は、市民の婦人らに向けられる。

¹⁹⁶ ペトラルカ『カンツォニエーレ——俗事詩片』、669頁。

¹⁹⁷ ペトラルカ『わが秘密』、339頁。

¹⁹⁸ 同前、315頁。

¹⁹⁹ 同前、193頁。

ペトラルカはこうした伝統を引き継いだ。池田は、ラウラはおそらく既婚婦人と考えられると言う²⁰⁰。

ペトラルカは、ラウラの美しさを歌うが、それは彼女の精神面や人格面からの美である。彼女の高貴な心によって、詩人は高みを目指すよう導かれる。近藤は、ラウラは詩人にとって「憧憬の念をもって観想する理想的存在」だとし、次のように述べている。

ラウラのことばの甘美な調べも癒やしの力も、天使のような心のあらわれ、内に宿る美德の流露にほかならない。詩人の五感がとらえるラウラの美しさや魅力はすべて、天使的な心のあらわれなのだ²⁰¹。

稿の比較

リストの3曲の〈ペトラルカのソネット〉は、《愛の夢》第3番と同じく、原曲の歌曲よりもピアノ曲の方が有名である。ピアノ曲〈ペトラルカのソネット第104番〉は、その優雅さと情熱を併せ持つ曲調から、コンサートで単独でも弾かれることが多い。

まず、歌曲《3つのペトラルカのソネット》第1稿、ピアノ曲《3つのペトラルカのソネット》（本論文では、ピアノ第1稿と呼ぶこととする）が作曲された。曲の順番は、‘Pace non trovo’（のちの第104番）、‘Benedetto sia ’l giorno’（のちの第47番）、‘I’vidi in terra angelici’（のちの第123番）であった。*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition では、ピアノ稿（A102）の曲順が‘1 Benedetto sia ’l giorno, 2 Pace non trovo’となっているが、‘1 Pace non trovo, 2 Benedetto sia ’l giorno’の誤りであると思われる。

第1稿が出版されると、リストはすぐに改訂を始める²⁰²。次のピアノ稿（本論文では、ピアノ第2稿と呼ぶこととする）は、第47番、第104番、第123番と順番を変えて《巡礼の年 第2年 イタリア》（A55 全7曲。1838～58年作曲、1858年出版）に第4、5、6曲として

²⁰⁰ ペトラルカ『カンツォニエーレ——俗事詩片』、684～685頁。

²⁰¹ 近藤『ペトラルカ——生涯と文学』、102頁。

²⁰² NLE, Suppl. 13, p. XLVIII.

収められた（3 曲は、おそくとも 1852 年のはじめに《巡礼の年第 2 年イタリア》に入れられた²⁰³）。その後、歌曲《3 つのペトルルカのソネット》第 2 稿が作られた。

ピアノ第 1 稿からピアノ第 2 稿に至ると、弾きやすく、より整理された形になる。《巡礼の年第 2 年イタリア》は、リストが愛人マリー・ダグー夫人と 1837 年 7 月から 39 年 11 月にイタリアの各地を巡り、さまざまな芸術作品や文学作品に触れ、生まれた作品集である。各曲は元は異なる年に別々に出版されており、1858 年に《巡礼の年第 2 年イタリア》として出版された。第 1 番〈婚礼〉はラファエロの宗教画「マリアの婚礼」、第 2 番〈物思いに沈む人〉はミケランジェロの彫刻、第 3 番〈サルヴァトーレ・ローザのカンツォネッタ〉はローザ (Salvator Rosa 1615～1673) 作曲といわれる（実際にはボノンチーニ (Giovanni Battista Bononcini 1670～1747) 作曲といわれる²⁰⁴) カンツォネッタ、第 4～6 番はペトルルカのソネット、第 7 番〈ダンテを読んで—ソナタ風幻想曲〉はダンテの「神曲」からそれぞれ着想を得ている。

《巡礼の年第 2 年イタリア》は、声楽的な要素が強い。アドリエンヌ・カツマルツィク (Adrienne Kaczmarczyk) は、これまで器楽の音楽家であったリストにとってイタリア旅行の最も重要な音楽経験は声楽優位というイタリアの伝統との集中的な接触であると述べている²⁰⁵。リストは、1839 年に初めての歌曲《金髪の小さな天使》を作曲し、1884 年まで約 100 曲の歌曲を作曲し続ける。これは、イタリア旅行の成果であるといえる。また、晩年のレッスンで、イタリアのテノール歌手が歌っていることをイメージしてメロディーを弾くようにと弟子に言っていることも、イタリア旅行の経験によると思われる。

歌曲《3 つのペトルルカのソネット》は、歌手にとって難曲である第 1 稿の方が、よく歌われるようである。のちの歌曲第 2 稿に至ると、リストの他作品と同様、簡素な易しいものになる。

本論文で扱うリストのドイツ語による歌曲は、原詩のアクセントや各行の中の重要語句とメロディーラインがたいてい合致している。それに対し、イタリア語の歌曲《3 つのペトルルカのソネット》第 1 稿では、全体的にメロディーラインが自由に作曲されている。ま

²⁰³ NLE, Suppl. 13, p. XLVIII.

²⁰⁴ 野本由紀夫『リストピアノ曲集 I』新編世界大音楽全集 器楽編 17 東京：音楽之友社、1990 年、199 頁。

²⁰⁵ NLE, Suppl. 13, p. XLVIII.

た、《歌の本》第1巻のイタリア語による〈金髪の小さな天使〉がそうであったように、歌曲からピアノ曲に編曲する際も、編曲の仕方はドイツ語のものと比べ自由である。このように、リストが自身のイタリア語による歌曲のピアノ編曲において、詩の細かい部分にあまりとらわれず、自分の音楽的な感覚を優位にしたのは、イタリア語の特性からでもあるだろうし、また、リスト自身がイタリア語に長けていなかったからでもあろう。ローマに移住するのは、1861年になってからのことである。

筆者は、歌曲第1稿の3曲と、ピアノ第2稿の3曲（《巡礼の年第2年イタリア》第4、5、6曲）とを、同じ演奏会の中で演奏した。両者は、同じメロディーでありながら、違いも多く、それぞれに魅力的であると感じた。また、歌曲稿とピアノ稿とをどちらも同日に実際に演奏し、歌曲とピアノ曲の演奏は違うと改めて感じた。主な違いは、2つある。まず、歌の場合は長い音で進ませ、短い音を丁寧に歌うが、ピアノの場合は長い音をより長く響かせ、短い音を速く弾くことも多いこと。それから、上行形で頂点に向かう音型で、歌では加速するのに対し、ピアノではエネルギーが溜まっていくように伸びていくうたい方も有効であることだ。これらは、演奏会の準備段階で歌手とも話題に上った。

なお、このピアノ第2稿の3曲についている47番、104番、123番という番号は、ペトルカの『カンツォニエーレ』の中での61番、134番、156番という番号とは異なっている。不思議に思われることだが、これは、ペトルカが『カンツォニエーレ』をライフワークとして取り組み、推敲を重ね、何度も編纂したことによるのではないだろうか。制作年代の分野の最も優れた成果であるウィルキンズの仮説（1951年）によれば、『カンツォニエーレ』編纂の過程は9段階に及ぶという²⁰⁶。推定年代の表では、ラウラと出会ったのが1327年、最初の詩作の試み（約23篇）が1336年頃で、第9稿が1373年1月4日～74年7月18日（死の当日）とされている。池田は、その編纂について次のように述べる。

作者の創作の手順はおそらく次のようなことであったか。時々各詩片を書き溜める。折りにふれ旧稿を取り出して、手を加える。その一方、『詩片』²⁰⁷全体の体裁を構想する。出来上がった詩を全体の中にどう配列するか心に砕く。こうして編纂の

²⁰⁶ ペトルカ『カンツォニエーレ——俗事詩片』、682～683頁。

²⁰⁷ 『カンツォニエーレ』のこと。

一段階をひと先ず終える。そして、次の機会に新たに書き溜めた新作をさらにつけ加える。旧作に手を加え、一部を削除したりして、推敲を続ける。死の前年まで、こうして編纂の努力が続く²⁰⁸。

「最終稿でさえ、詩人にとっては未定稿だったかもしれない」と池田は推測する²⁰⁹。このように、ペトラルカは、編纂を繰り返した。リストは、おそらく最終稿ではない別の稿を用いたのではないだろうか。

1833 年のマリー・ダグー伯爵夫人への手紙にソネット第 137 番を引用しているように、リストはイタリア旅行（1837～39 年）前からペトラルカの『カンツォニエーレ』を知っていた。詩に曲をつけることについての記述は、1843 年 9 月のシュレジンガー宛ての手紙ではじめて見られるという²¹⁰。

では、〈ペトラルカのソネット第 47 番〉について見ていく。比較検討に使用した楽譜は、歌曲第 1 稿：旧全集 VII/1²¹¹、ピアノ第 1 稿：新全集 Suppl. 13²¹²、ピアノ第 2 稿：新全集 I/7²¹³、歌曲第 2 稿：旧全集 VII/3²¹⁴である。歌曲第 1 稿：ハスリンガー²¹⁵、ピアノ第 1 稿：旧全集 II/5²¹⁶、ハスリンガー²¹⁷、ピアノ第 2 稿：ショット²¹⁸、旧全集 II/6²¹⁹、歌曲第 2 稿：ショット²²⁰も参照した。なお、*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition で

²⁰⁸ ペトラルカ『カンツォニエーレ——俗事詩片』、682 頁。

²⁰⁹ 同前、684 頁。

²¹⁰ NLE, Suppl. 13, pp. XLVII-XLVIII.

²¹¹ MW, VII/1.

²¹² NLE, Suppl. 13.

²¹³ Franz Liszt, *Années de Pèlerinage II*, New Liszt Edition, Series I, Vol. 7, edited by Imre Sulyok and Imre Mezö, Budapest: Editio Musica Budapest, 1974.

²¹⁴ MW, VII/3.

²¹⁵ Franz Liszt, *Tre sonetti di Petrarca per la Voce*, Wien: Haslinger, n. d. (ca.1847).

²¹⁶ Franz Liszt, *Musikalische Werke*, Serie II, Bd. 5, edited by Peter Raabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917.

²¹⁷ Franz Liszt, *3 sonetti di Petrarca, composti per il Clavicembalo*, Wien: Haslinger, n. d. (ca.1846).

²¹⁸ Franz Liszt, *Années de Pèlerinage 2ème Année*. Mainz: Schott, n. d. (ca. 1858).

²¹⁹ Franz Liszt, *Musikalische Werke*, Serie II Bd 6, edited by Peter Raabe, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919.

²²⁰ Franz Liszt, Sonetto XXXIX (47), in *Tre sonetti del Petrarca (Deutsche Übersetzung von P. Cornelius)*, per Voce con accompagnamento di Pianoforte, Mainz: Schott, n. d. (ca. 1883).

は、ピアノ第1稿（A102）の全集の欄を見ると、新全集 I/7 とあるが、I/7 の楽譜の中にあるのはピアノ第2稿の方であり、また、旧全集 II/6 とあるが、それはII/5 の誤りと思われる。

演奏に際して

〈ペトラルカのソネット第47番〉は、『カンツォニエーレ』第61番の詩である。詩人の愛の歓びを歌い、恋の苦しみを祝福する。純愛から生まれるすべてのことを讃えている。

‘Benedetto’「祝福あれ」という宗教的な連想を引き起こす言葉からも、宗教的なイメージはこの曲を演奏する上で重要である。

ゲレリヒのレッスン日記によれば、1885年11月20日ローマで、ボヘミア生まれのドイツのピアニスト・作曲家ストラダール（August Stradal 1860～1930）がレッスンを受けている²²¹。また、1886年2月23日にペシュトでドイツのピアニスト、リューダース（Hermine Lüders）がレッスンを受けた際、リストは「曲全体で幾分速く激しく、大きなフェルマータなしに一息で」と述べている²²²。

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ第2稿のものを表す。

第1～5小節

前奏（譜例60）。4/4拍子、Preludio con moto（前奏、動きをもって）。調号は用いられておらず、和音の変化、下行するバスに支えられた和音の上行、この曲の特徴であるシンコペーションのリズムによって、聴き手はソネットの世界へと連れて行かれる。1スラーごとに書かれたクレッシェンド、crescendo molto、左手のテヌート、rall. - - -、フェルマータといった指示を実現しながら、5小節一息に弾く。

譜例60（第1～5小節）



²²¹ *Diary notes of August Göllicher*, p. 108.

²²² *Ibid.*, p. 140.

第 6～11 小節

結論部分である第 85～90 小節「他処には眼もくれず / ひたすら馳せゆく女への想いよ」で使用されるメロディーを、ピアノで歌う。アルペジオの伴奏や第 7 小節の休符での区切りが語っているような表情を出している。メロディーは跳躍やリズムによる抑揚をつけて太い音で弾く。伴奏のアルペジオは、バスを一番響かせる。調号が用いられ、Des-dur のドミナントである。

第 12～23 小節

Des-dur。拍子は、ショット²²³では 2/3(6/4)になる。旧全集 II/6²²⁴では 3/2(6/4)となっており (2/3 の誤りであろうか)、新全集 I/7 では分かりやすく 2/付点二分音符(6/4)としている。1 小節を 2 つに感じる。シンコペーションのリズムは、バスが響くことと 1 小節を 2 つに感じることで、ゴンドラに乗っているかのような感じが出て、より生きたものとなる (譜例 61)。

譜例 61 (第 12～17 小節)

第 13 小節 5 拍目裏 (四分音符を 1 拍として) から、「祝福あれ」と歌が始まる。ラウラと初めて会った時と場所を思い起こして歓ぶ。歌のメロディーを引き立てるために右手の内声を弱め、ポルタートやテヌート、アクセント、伴奏の音の動きを意識し、自然な揺らぎを持って奏したい。

第 14～15 小節 ‘Benedetto sia ’l giorno e ’l mese e l’anno’ 「祝福あれ かの日 かの月 かの年よ」は、小さな単位から大きな単位へ上り、第 16～17 小節 ‘e la stagione e ’l tempo e l’ora e ’l punto’ 「かの季節 かの時間 かの刻 かの瞬間よ」は、大きな単位から小さな単位へ下る。詩と音楽とが合致している。

²²³ *Années de Pélerinage 2ème Année*. Mainz: Schott, ca. 1858.

²²⁴ MW, II/6.

第 24～36 小節

詩の第 2 節。「初めての甘い苦しみ」を讃える。詩人にとっては、苦しみも嬉しい。

第 24 小節は、歌曲第 1 稿では 5 連符が書かれている（譜例 62）。こういった箇所は、イタリアの作曲家はたいていターンで書いている。歌手にとっては、勝手にこぶしが回る所にわざわざ 5 つの音符が書いてあり、不自由な感じがするそうである。リストは、やはりピアニストなのだろう。

譜例 62（歌曲第 1 稿 第 21～23 小節）



第 28～31 小節「わが身突き刺せる弓も 矢も」では、#系となり、鋭い、突き刺すようなイメージを表している。

第 36～52 小節

詩の第 3 節。dolcissimo とあるが、歌曲第 1 稿では sotto voce, religiosamente（敬虔に）であり、宗教的なイメージである。主調 Des-dur の対極にある調として G-dur が置かれる。これまで観念的な話であったのに対し、声という身体的な要素を伴った感情となる。

先に、「ペトラルカソネット」は全体的にメロディーラインが原詩の細かい部分にとられず自由に作曲されていると述べた。しかし、第 44～48 小節「わが女人の名呼び 撒き散る声よ」の部分には、リストのこだわりが見える（譜例 63、64）。

歌曲第 1 稿を見ると、原詩の ‘mia Donna’ がリストによって ‘Laura’ に変えられていることが分かる（‘il nome de mia Donna’ と ‘il nome di Laura’ の ‘de’ と ‘di’ の違いは、‘de’ が古語だからである）。ピアノ第 2 稿では、その呼ぶ様子を、八分休符を伴う付点二分音符を半音で上昇させながら 5 回鳴らすことで表現している。心の中のエネルギーが声という形で出てきて、転調がその声の揺れを表現している。第 46 小節の付点二分音符 As と第 47 小節の付点二分音符 A には > がついているが、そこは歌曲第 1 稿の ‘nome di Laura’ 「ラウラの名」に当たる。エネルギーを持って豊かな音で奏でたい。

なお、ピアノ第 1 稿には、楽譜の前に詩が掲げられているが、そこでは原詩のとおり ‘mia Donna’ となっており、のちのピアノ第 2 稿の冒頭に掲げられた詩でも、原詩のとおり ‘mia Donna’ である。のちの歌曲第 2 稿を見ると ‘mia Donna’ の部分の音楽は強調されていない

ことから、ピアノ第2稿は、歌曲第2稿の前段階のものというよりは、歌曲第1稿を元にしたものといえる。したがって、ピアノ第2稿の演奏の際には歌曲第1稿が大きなヒントを与えてくれる。

第48小節からD-durとなる。歌曲第1稿にあるvibratoをピアノ稿に採用し、vibrato assaiとしている。歌詞‘Benedette le voci tante ch’io chiamando il nome di mia Laura ho sparte’の中の‘mia Laura」「私のラウラ」を強調したかったのだろう。本論文で扱った〈彼は私をとて愛してくれた!〉の第76小節と第111小節でも見られたように、リストは、音量の大きな所でvibratoを使用しており、よく響かせることを意図していると思われる²²⁵。

譜例 63 (歌曲第1稿 第44~50小節)

ch'io chia-man - do il no - me di Lau - ra, di mia Lau - ra ho spar - te,

譜例 64 (第44~50小節)

p poco a poco cre-scen-do. molto. f vibrato assai

第53~61小節

recitando (レチタティーヴォのように歌うように)。リストは、ここに4段譜を採用している(譜例65)。下2段と上2段とを、全く違う次元のものとして扱い、同時に、それぞれの持続を意識させるための工夫であるだろう。演奏者にとっては、視覚的にも立体感をはっきりと認識することができ、表現がより豊かになる。

下段では、右手のメロディーを心の深い所から発するような太い音でよく響かせ、「溜息に 涙に 憧れに」と歌う。毎回アルペジオの強さと速さを変えることで、その都度表情を変える。上段では、和音を美しい弱音の、あたかも天から聴こえてくるような響きとしたい。

²²⁵ 本論文、117頁参照。

ここでもシンコペーションが用いられている。和音の中にある、メロディーに呼応する高音のラインを強めに響かせ、その他の音はできるだけ弱く美しく弾く。筆者は、このような1本の手で複数の音量・音質を弾き分けるには、指を第3関節から動かす意識を持つことで、より繊細なコントロールが可能になると感じる。

譜例 65 (第 52～54 小節)



第 59 小節は、‘lagrime’「涙」という語に相当する (譜例 66)。泣いているのである。リアルな、身体的な痛みを伴った悲しみの表れである。この詩は高尚なものであり、苦しみを経て、高い次元の世界へと向かうのである。

譜例 66 (第 59～62 小節)



第 61 小節右手の Gis は、第 60 小節最後の 4 分音符からの Cis-A-Gis の 1 単語 (‘desio’「憧れ」) の最後の Gis である (譜例 67)。

譜例 67 (歌曲第 1 稿 第 60～64 小節)



第 62～68 小節

その Gis が第 62 小節の連打で詩の第 4 節冒頭の ‘E’ 「そして」に移り変わっていく。E-dur で詩の第 4 節。ラウラについて書いた数多くの詩作（＝「^{かみ}草稿」）を讃える。

第 69～84 小節

第 68 小節ポルタートによる 3 つの四分音符に導かれ、Des-dur のドミナントになる。ここから最後まで、歌曲稿で「他^よ処には眼もくれず / ひたすら馳^{おみな}せゆく 女への想いよ」が繰り返しながら用いられる。メロディーが内声に置かれており、充実した響きで音の高低やリズムの持つエネルギーを感じて奏する。右手の八分音符は揺れることなく美しい響きとしたい。

第 77 小節の十六分音符によるターンは、イタリアの歌手が歌うように太い音で時間をかけて弾く。第 83 小節のΛの付いた E には ‘lei’ 「彼女」が当たる。歌曲第 1 稿では、Ossia が書かれている。

第 85～90 小節

結論（譜例 68）。f con somma passione（ありったけの情熱を込めて）。右手の上声が交差した左手へ受け渡して弾くメロディーは、身体に響くような太い音でしっかり奏する。オクターブのバスは、低い方を強めにして豊かな響きにする。第 89 小節のΛの付いた Ges から始まる八分音符群には ‘lei’ が相当するので、想いを込めて情熱的に響かせたい。

譜例 68（第 85～90 小節）



第 90～95 小節

主調 Des-dur に戻ることで、永遠に変わらない想いに戻り、次元が高められてまとまる。第 90 小節 1 拍目のメロディー音が主音 Des でなく第 5 音 As であり、そこにバスの Des を置かず 4 拍目にメロディーより遅らせて置かれることで、ラウラへの想いがこれからもずっと続くことを感じさせる。「祝福あれ」のテーマを使いながら、内的に収めていく。

最後は 4/4 拍子に戻り、コラルふうで宗教的である。すべての声部のバランスをとり、各声部を横に辿って、弧を描くように弾く。

10. ペトラルカのソネット第 104 番 Sonetto del Petrarca no. 104

詩 ペトラルカ Francesco Petrarca ²²⁶

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
*N14	270/1	578a	歌 1st	1842-46	Wien: Haslinger 1847 ²²⁷
*A102	158	10b	ビ	-46	Wien: Haslinger 1846 Moscow: Au Ménestrel ?1846 Milano: Ricordi ?1846 ²²⁸ Paris: Latte 1846 ²²⁹
**A55	161	10b/5	ビ	-58	Mainz: Schott 1858
***N14	270/2	578b	歌 2nd	1864-82	Mainz: Schott 1883(2nd edn)

*Tre sonetti del Petrarca 1. Pace non trovo

**Années de pèlerinage, deuxième année, Italie 5. Sonetto del Petrarca no. 104

***Tre sonetti del Petrarca 2. Pace non trovo

(池田廉訳²³⁰)

CXXXIV

134

Pace non trovo e non ò da far guerra,
e temo e spero, et ardo e son un ghiaccio,
e volo sopra 'l cielo e giaccio in terra,
e nulla stringo e tutto 'l mondo abbraccio.

平和な心がえられない 戦^{いくさ}を挑む力なく
恐れては望み 燃えては氷となる、
空高く翔けゆき 大地にひれ伏し
虚空を掴み 世界をしかと抱き締める。

Tal m' à in pregon, che non m' apre né serra,
né per suo mi riten né scioglie il laccio,
e non m' ancide Amore e non mi sferra,
né mi vuol vivo né mi trae d' impaccio.

かのひとが捕える牢獄^{ひとや}は 開きもせず 閉じもせず
仕掛けた罠は 囚人^{とらわれびと}を解きもせず 縛りもせず
“愛”の鎖^{あや}は殺めもせず 解きもせず
わが生きるを希わず 邪魔物から救いもせず。

²²⁶ Petrarca, *Rime e Trionfi*, p. 227. リストのピアノ第2稿の楽譜に掲げてあるものでは、3行目 cielo の後、である。

²²⁷ NLE, Suppl. 13, p. XLVIII.

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ ペトラルカ『カンツォニエーレ——俗事詩片』、239頁。

Veggio senza occhi e non ò lingua e grido,	めし 盲いて眺め 舌失くして泣き叫ぶ
e bramo di perir e cheggio aita,	滅びるを切に願い 助けを乞う
et ò in odio me stesso ed amo altrui.	自らに愛想をつかせ ひとを愛す。

Pascomi di dolor, piangendo rido,	悲しみを糧として 涙でほほ笑む
egualmente mi spiace morte e vita:	生きるも死ぬも どちらも嫌い、
in questo stato son, Donna, per vui.	あなたゆえに おみな 女よ このありさま。

稿の比較

〈ペトラルカのソネット第 47 番〉の**稿の比較**を参照されたい。〈ペトラルカのソネット第 104 番〉について比較検討に使用した楽譜は、歌曲第 1 稿：旧全集 VII/1²³¹、ピアノ第 1 稿：新全集 Suppl. 13²³²、ピアノ第 2 稿：新全集 I/7²³³、歌曲第 2 稿：旧全集 VII/3²³⁴である。歌曲第 1 稿：ハスリンガー²³⁵、ピアノ第 1 稿：旧全集 II/5²³⁶、ピアノ第 2 稿：ショット²³⁷、旧全集 II/6²³⁸、歌曲第 2 稿：ショット²³⁹も参照した。

演奏に際して

〈ペトラルカのソネット第 104 番〉について論じるが、本論文では前述のとおり、ピアノ曲《3 つのペトラルカのソネット》(A102) の第 1 曲 ‘Pace non trovo’ をピアノ第 1 稿、《巡礼の年第 2 年イタリア》(A55) 第 5 曲〈ペトラルカのソネット第 104 番〉をピアノ第 2 稿

²³¹ MW, VII/1.

²³² NLE, Supple.13.

²³³ NLE, I/7.

²³⁴ MW, VII/3.

²³⁵ *Tre sonetti di Petrarca per la Voce*, Wien: Haslinger, n. d. (ca.1847).

²³⁶ MW, II/5.

²³⁷ *Années de Pélerinage 2ème Année*, Mainz: Schott, n. d. (ca. 1858).

²³⁸ MW, II/6.

²³⁹ Franz Liszt, Sonetto XC (104), in *Tre sonetti del Petrarca (Deutsche Übersetzung von P. Cornelius), per Voce con accompagnamento di Pianoforte*, Mainz: Schott, ca. 1883.

と呼ぶこととする。小節番号は、特に断りのない場合ピアノ第2稿のものである。

原詩は、『カンツォニエーレ』第134番の詩である。詩の番号に関しては、本論文の〈ペトラルカのソネット第47番〉の稿の比較を参照されたい。詩は、ラウラに心を捕らえられた詩人の矛盾に満ちた内面を描いている。近藤は、ラウラへの報われぬ愛にしばられるペトラルカについてこう述べる。「詩人が愛をささげる人妻ラウラは、美德の鑑^{かがみ}であるがゆえに貞潔をつらぬき、詩人の愛に応えようとはしない。彼女への愛慕が募ればつ^つのるほど、満たされなさの思いもつ^つのり、報われぬ愛のみじめさも増す。」²⁴⁰詩人は、彼女の態度、表情に一喜一憂する。詩人にとってラウラは、悲しみや不幸の根源でもあるのだ。

〈ペトラルカのソネット第104番〉は、リストの3曲の〈ペトラルカのソネット〉の中、最も情熱的な華やかな曲で、カデンツァのようなパッセージが何度も現れることが特徴である。リストは、ピアノという楽器の表現の可能性を追求したのだろう。歌の歌詞をすべての部分にぴったりと当てはめられるわけではないが、特にカデンツァのような技巧的な部分において、そこにどんな歌詞が相当するののかを見ることで、より具体的なイメージを持って表情豊かに演奏することができると考える。

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ第2稿のものを表す。

第1～4小節

前奏（譜例69）。Agitato assai（十分に急迫して）、シンコペーションと減七の和音で、心乱れる様子を表す。協和音に解決しないことで安らぎのない状態が続き、それが上昇していく。シンコペーションは、正規の拍に逆らって進むことでエネルギーが蓄積する。2つの勢力が拮抗する状態を表すのに、シンコペーションは伝統的な表現方法である。出だしに調号を用いず、聴き手を詩の世界へ引き込むように上昇していくのは、〈ペトラルカのソネット第47番〉と同じである。歌曲第1稿には、precipitato（性急に）とある。左手の音程幅の広い和音を届かないためにアルペジオにするとしても、アルペジオはごく速く、バスの音の方を強めにして拍に合わせる。

譜例 69（第1～4小節）

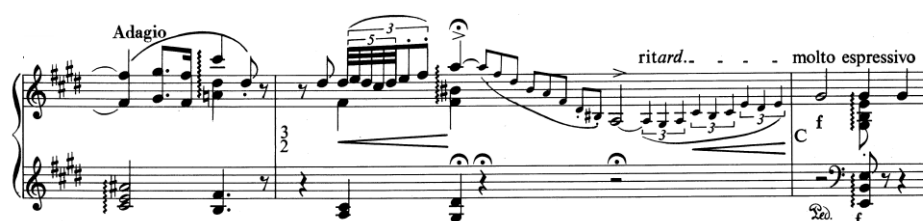


²⁴⁰ 近藤『ペトラルカ——生涯と文学』、106頁。

第 5～20 小節

詩の第 1 節（譜例 70）。歌曲第 1 稿では、詩の第 1 節の音楽はオペラのアリアの前に置かれるレチタティーヴォのようである。ピアノ第 2 稿第 5～6 小節の 2 小節間は、その始めの部分であり、Tempo ad lib.（自由なテンポで）、declamato（演説口調で）で「平和な心がえられない 戦を挑む力なく」と歌手が歌う所である。ラウラは甘美さで詩人を取りこなし、詩人の心の安らぎを奪う。E-dur のドミナントである。

譜例 70（第 5～7 小節）



第 5 小節は、Adagio。オペラでよく見られるように、Fis-Gis-Fis の 2 度は苦しみを表し、Fis-Cis の跳躍は心の叫びを表す。この Fis-Gis-Fis-Cis（2 度と跳躍）は、出だしの Fis-G-Fis-B（2 度と跳躍）に由来する。後に改訂される歌曲第 2 稿では、後奏にもこの第 5～6 小節の音楽を用い、曲を締めくくっている。

第 6 小節の四分音符の三連符は、第 36～37 小節でも用いられる。ピアノ第 1 稿の始めの部分でさかんに用いられたモチーフである。

歌曲第 1 稿では、「平和な心がえられない 戦を挑む力なく」と歌った後、レチタティーヴォ風の劇的な音楽が続く。一方、ピアノ第 2 稿では第 7～20 小節に、歌曲第 1 稿の詩の第 2 節で登場するメロディーが E-dur で現れる（譜例 71）。molto espressivo。伴奏が波線のアルペジオとなっており、語りの要素が強い。アルペジオの緩急によって、表情をより豊かにしたい。

譜例 71（第 7～10 小節）



この構造は、後の歌曲第 2 稿に受け継がれる。歌曲第 2 稿を見ると、4/4 拍子の 2 小節と 3/4 拍子の 4 小節が交替しており、愛の希望と不安という大きな感情の揺れを表すため、リ

ストが明確な対比を望んでいることが分かる。ピアノ第2稿では、4/4 拍子のまま拍子の交替はないが、第7～8小節と第9～10小節、第11～12小節と第13～14小節を十分対比させたい。

さらに、第7～8小節と第11～12小節は、伴奏のアルペジオの弾き方（速度、音量）の差で違いを表現したい。前者は左右同時のアルペジオ、後者は下から上へ順次に弾くアルペジオである。

調性は、E-dur から cis-moll を通って fis-moll、D-dur から E-dur へ。第8、12小節は、増三和音である。岡野説子は、第10、14小節の「フレーズの終止音は根音でなく、ソネットの内容である『報われない』愛の表象と言ってよい」²⁴¹と述べている。

第15小節から、メロディーは内声に移る。左右の手で適宜取りながら、イタリアの歌手が歌うイメージで弾く。アルペジオの伴奏は、第7～14小節とは異なり、2拍目に規則的に置かれる。

第21～37小節

詩の第2節（譜例72）。詩の第1節では矛盾した状況を表したが、第2節では、「愛」という概念が明確に語られる。音楽もそれに合致し、メロディーは第7～20小節よりも1オクターブ高くなり、伴奏は八分音符の六連符となる。ここでは、メロディーと伴奏の弾き分けが重要である。ラウラは、詩人を精神的な奴隷とし、苦しめる。

譜例 72（第21～24小節）



第35小節のカデンツァでは、詩人の苦しい胸の内が表出する。演奏する際にも、そのような感情を伴って弾くが、細かい音符の聴こえ方に留意し、ペダルを適宜薄くする。

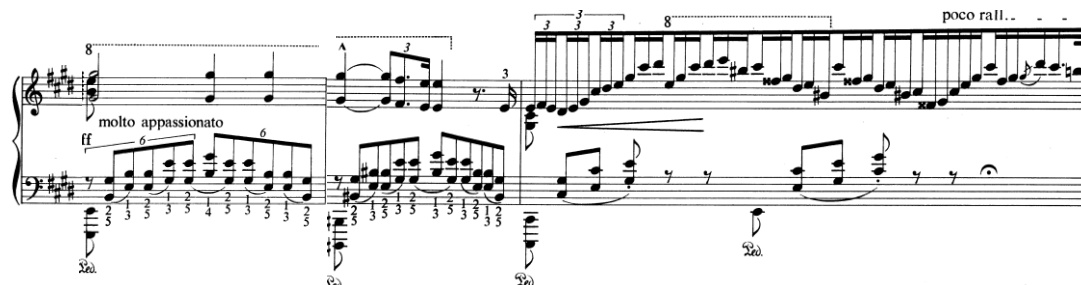
第38～53小節

詩の第3節（譜例73）。詩人の激しい心の葛藤から生じる行為が具体的になる。メロディーはオクターブで弾かれ、ff molto appassionato（きわめて熱情的に）となる。上声部はより

²⁴¹ 岡野説子「フランツ・リストのピアノ作品における標題と音表象に関する研究（I）——巡礼の年第2年イタリアより「ペトルカソネット第104番」を中心に」、『広島大学教育学部紀要』第2部40号、1991年、130頁。

高く、下声部はより低くなって音域の幅が広がり、同時に響く音（ペダルの使用による）も増えている。右手のオクターブのメロディーは、オクターブの上下のバランスをとり、充実した響きとしたい。上の方を強めにするが、下もある程度響かせた方が豊かに響く。左手のオクターブは、下の方を強めにし、全体の響きに厚みを出す。

譜例 73（第 38～40 小節）



この詩の第 3 節の部分には、華やかな技巧が多い。歌曲稿と原詩を見ることで、リストが以下のような技巧を用いて、詩人の感情の大きな揺れ動きを表現していることが分かる。リストの狙いを汲み、そのイメージを音で鮮やかに描きたい。

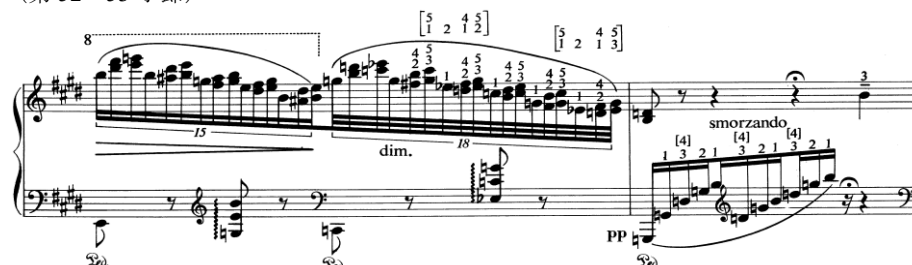
- ・ 第 40～41 小節：「舌失くして泣き叫ぶ」 十六分音符のパッセージ
- ・ 第 42～43 小節：「滅びるを切に願い」 オクターブの連打
- ・ 第 44～45 小節：「助けを乞う」 3 度の半音階やトリル
- ・ 第 52～53 小節：「他人を愛す」（「自らに愛想をつかせ」ながら） 十五連符と十八連符

歌曲第 1 稿では ‘a-----mo’ 「愛する」と伸ばす部分を、ピアノ第 2 稿では多数の音で持続を表している（譜例 74、75）。

譜例 74（歌曲第 1 稿 第 76～78 小節）



譜例 75（第 52～53 小節）



ここで、第 40 小節右手の最後から 2 つ目の Cis について触れておきたい。

新全集の校訂記録では、資料 A として Mainz: Schott, 1858、資料 B として資料 A の再版、資料 C として初版の出版社の原稿を用い、「第 40 小節：右手の最後の十六分音符グループの最初の音は、資料 A と資料 B では 3 点ホである。また、資料 C においても、元々は 3 点ホだった。しかし、のちにリストはこの音符を 3 点嬰ハに訂正し、より強調するために、その上に “cis” と書いた。」²⁴²とある。München: Henle, 1978 は、「初版では最後のグループの最初の音は 3 点ホである。しかし、製版者のコピーでは 3 点嬰ハに故意に変えられた」とし、Cis である²⁴³。München: Henle, 2010²⁴⁴でも Cis になっている。

しかし、次の版では E である。

初版 Mainz: Schott, 1858 (上記新全集資料 A)

Frankfurt am Main: Peters, 1945²⁴⁵

東京：春秋社、1974 年²⁴⁶

New York: Dover, 1988²⁴⁷

東京：教育芸術社、1999 年²⁴⁸

New York: Dover, 2000²⁴⁹

なお、ピアノ第 1 稿にここに相当する部分があるが、Vinna: Haslinger, n.d. (ca.1846)、Leipzig: Breitkopf & Härtel, II/5, 1917、Editio Musica Budapest, suppl. 13, 2010 のすべてで E である。また、リストの弟子フレデリック・ラモンド (Frederic Lamond 1868～1948) や、ウラディーミル・ソフロニツキ (Vladimir Sofronitsky 1901～1961)、クラウディオ・アラウ (Claudio Arrau 1903～1991)、ウラディーミル・ホロヴィッツ、ディヌ・リパッティ (Dinu Lipatti 1917～1950)、ジョルジュ・シフラ (Georges Cziffra 1921～1994)、アレクシス・ワイセンベルク (Alexis Weissenberg 1929～2012)、ラザール・ベルマン (Lazar Berman 1930～2005) ら、多くのピアニストは E を弾いている。

²⁴² NLE, I/7, pp. 125-126.

²⁴³ Franz Liszt, *Années de Pèlerinage, deuxième année, Italie*, edited by Ernst Herttrich, München: Henle, 1978.

²⁴⁴ Franz Liszt, *Zweites Petrarca-Sonett*, edited by Ernst Herttrich, München: Henle, 2010.

²⁴⁵ Franz Liszt, *Original Komposition II, Klavierwerke*, Bd. VI, edited by Emil von Sauer, Frankfurt am Main: Peters, 1945.

²⁴⁶ フランツ・リスト『リスト集』2 井口基成編集・改訂、東京：春秋社、1974 年。

²⁴⁷ Franz Liszt, *Années de Pèlerinage*, edited by J. Milstein: New York: Dover, 1988.

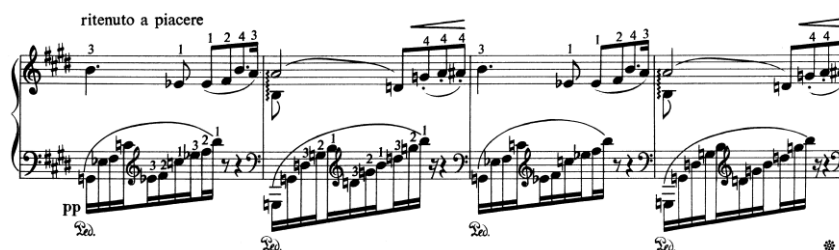
²⁴⁸ 長峰和子編『Fiori musicali＝音楽の花束 感性を磨き、音楽史を学ぶピアノ曲集 3 ロマン派 3』東京：教育芸術社、1999 年。

²⁴⁹ Franz Liszt, *Masterpieces for Solo Piano 13 Works*, edited by Yakov Mil'shteyn, New York: Dover, 2000.

第 54～63 小節

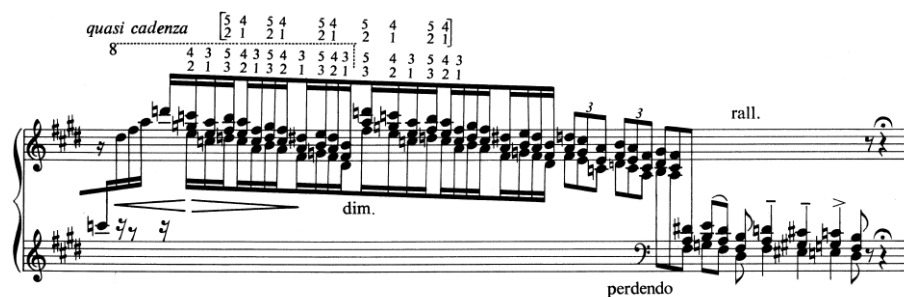
詩の第 4 節の「悲しみを糧として 涙ではほ笑む / 生きるも死ぬも どちらも嫌い」と歌う部分である（譜例 76）。

譜例 76（第 54～57 小節）



第 63 小節は、歌曲第 1 稿では、ピアノ伴奏が休止で歌手が「生きるも死ぬも どちらも嫌い」と歌う箇所であるが、リストはそれを *quasi cadenza* としている（譜例 77）。

譜例 77（第 63 小節）



第 64～68 小節

「あなたゆえに 女よ このありさま」（譜例 78）。*un poco più lento*、*accentuato assai*（十分にはっきり奏して）。結論を述べるように堂々と説得力を持って弾きたい。

譜例 78（第 64～68 小節）



ここでは、第 5～14 小節で現れたいくつかのモチーフが用いられている。第 64、66 小節のメロディーは第 5 小節より、第 65、67 小節の三連符は第 8、12 小節より、第 67 小節の 5 連符は第 6 小節より派生したものである。第 7～13 小節に八分音符＋八分休符という形で

置かれていた左手アルペジオの伴奏は、第 64～66 小節では八分休符＋八分音符というリズムに変えられ、裏拍に置かれて使用されている。

詩の第 3 節以来トニックから離れていて、詩の第 4 節目冒頭の第 54 小節では、まだトニックに戻ることはなかった。第 62～63 小節のドミナントを通り、第 64～68 小節の「あなたゆえに 女よ このありさま」の音楽でやっとトニックに戻る。

第 68 小節 1 拍目は E-dur の I 度で、メロディーにも根音が来ている。バスにも 1 拍目に根音 E が置かれており、同じ八分音符の六連符の伴奏型である第 21 小節 1 拍目では八分休符のあとで E が置かれているのに対し、よりはっきりと E-dur が確立する。これまで語ってきた感情の乱れの原因がはっきりと語られる場面の、ちょうど ‘vui’ 「あなた」という語が出る瞬間である。原因が明確にされる部分で音楽的に解決される。まさに、詩と音楽とが合致している。こうして、第 5～6 小節の音楽を第 64～68 小節でしっかりと主調 E-dur の I 度で閉じる形で用いることで、ここに輪が閉じるような終結感が訪れる。

第 68～79 小節

前述の八分音符の六連符の伴奏型にのせて、第 8 小節で現れたモチーフで上へ上へと昇っていく。第 68 小節 1 拍目で、はっきりと解決された後は、一度もドミナントは出てこない。

第 74～75 小節の 2 小節間には、リストが歌曲第 1 稿で原詩 ‘Donna’ を変えた ‘Laura’ が相当する（譜例 79）。歌曲第 1 稿とは和音は異なるが、どちらもサブドミナントであり、どちらもドミナントを経ることなく曲を終えている。

第 76～77 小節上声部の E-Fis-Gis のライン、最後第 79 小節の上声部に響く第三音 Gis の空中を浮いているようなイメージ、それらは宗教的な要素である。

譜例 79（第 74～79 小節）



11. ペトラルカのソネット第 123 番 Sonetto del Petrarca no. 123

詩 ペトラルカ Francesco Petrarca ²⁵⁰

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
*N14	270/1	578a	歌 1st	1842-46	Wien: Haslinger 1847 ²⁵¹
*A102	158	10b	ビ	-46	Wien: Haslinger 1846 Milano: Ricordi ?1846 ²⁵²
**A55	161	10b/6	ビ	-58	Mainz: Shott 1858
***N14	270/2	578b	歌 2nd	1864-82	Mainz: Shott 1883(2nd edn)

*Tre sonetti del Petrarca 3. I' vidi in terra angelici costumi

**Années de pèlerinage, deuxième année, Italie 6. Sonetto del Petrarca no. 123

***Tre sonetti del Petrarca 3. I' vidi in terra angelici costumi

(池田廉訳²⁵³)

CLVI

156

I' vidi in terra angelici costumi
e celesti bellezze al mondo sole,
tal che di rimembrar mi giova e dole,
chè quant'io miro par sogni, ombre e fumi;

e vidi lagrimar que' duo bei lumi
ch'àn fatto mille volte invidia al sole,
et udi' sospirando dir parole
che farian gire i monti e stare i fiumi.

地上で ふと眼にふれた天使の装い
世にかけがえのない天上の美
想い返せば喜び溢れ 悲しみに沈み
いずこ 何処を見ても映るは 夢か影か煙のごと、

眼に入るは 太陽も幾千度妬みを味わう
ひとみ 双眸の涙ぐむを、耳にするはその
ことばの 溜息まじりの囁きを、
かくて山も動き 川さえも流れ止めるか。

²⁵⁰ Petrarca, *Rime e Trionfi*, p. 253. リストのピアノ第2稿の楽譜に掲げてあるものでは、11行目 *undir*、12行目 *si* である。

²⁵¹ NLE, suppl. 13, p. XLVIII.

²⁵² Ibid.

²⁵³ ペトラルカ『カンツォニエーレ——俗事詩片』、270頁。

Amor, senno, valor, pietate e doglia
facean piangendo un più dolce concento
d'ogni altro, che nel mondo udir si soglia,

ed era il cielo a l'armonia sì intento,
che non se vedea in ramo mover foglia:
tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento!

“愛” “思慮” “淑徳” “慈悲” “悲哀”
それらが涙ながらに奏でた 一曲の協奏曲
いずこの世の人声よりも甘美にして、

天空も かかる和声に聞き惚れて
梢にさえ 葉のひとひらのそよぎなく
大気も風も 妙なる甘美に包まれており。

稿の比較

〈ペトラルカのソネット第 47 番〉の**稿の比較**を参照されたい。〈ペトラルカのソネット第 123 番〉について比較検討に使用した楽譜は、歌曲第 1 稿：旧全集 VII/1²⁵⁴、ピアノ第 1 稿：新全集 suppl. 13²⁵⁵、ピアノ第 2 稿：新全集 I/7²⁵⁶、歌曲第 2 稿：旧全集 VII/3²⁵⁷である。歌曲第 1 稿：ハスリンガー（1847 年頃）²⁵⁸、ピアノ第 1 稿：旧全集 II/5²⁵⁹、ピアノ第 2 稿：ショット（1858 年？）²⁶⁰、旧全集 II/6²⁶¹、歌曲第 2 稿：ショット（1883 年頃）²⁶²も参照した。

演奏に際して

〈ペトラルカのソネット第 123 番〉について論じるが、本論文では前述のとおり、ピアノ

²⁵⁴ MW, VII/1.

²⁵⁵ NLE, suppl. 13.

²⁵⁶ NLE, I/7.

²⁵⁷ MW, VII/3.

²⁵⁸ *Tre sonetti di Petrarca per la Voce*, Wien: Haslinger, n. d. (ca.1847).

²⁵⁹ MW, II/5.

²⁶⁰ *Années de Pélerinage 2ème Année*, Mainz: Schott, n. d. (ca. 1858).

²⁶¹ MW, II/6.

²⁶² Franz Liszt, Sonetto CV (123), in *Tre sonetti del Petrarca (Deutsche Übersetzung von P. Cornelius), per Voce con accompagnamento di Pianoforte*. Mainz: Schott, n. d. (ca. 1883).

曲《3つのペトラルカのソネット》(A102)の第3曲‘I’ vidi in terra angelici costume’をピアノ第1稿、《巡礼の年第2年イタリア》(A55)第6曲〈ペトラルカのソネット第123番〉をピアノ第2稿と呼ぶこととする。小節番号は、特に断りのない場合、ピアノ第2稿のものである。

原詩は、『カンツォニエーレ』第156番の詩である。詩の番号に関しては、本論文の〈ペトラルカのソネット第47番〉の稿の比較を参照されたい。詩は、愛の天上の美を歌っており、視覚から始まり、聴覚へ移っていく。詩人が感じた甘美なハーモニーを扱った詩を、リストが音楽という作品にした。甘美な繊細な響きが特徴である。

グレリヒのレッスン日記によれば、1884年6月11日(水)午後3時半から6時までのヴァイマルでのレッスンの中で、アメリカのピアニスト、フィッシャー(Augusta Fischer)がこの曲のレッスンを受けた際、リストはその一部を弾き、大胆な歌い方で特に壮大に開始のテーマを提示した²⁶³。また、1885年8月16日の午後にヴァイマルでドイツのピアニスト・作曲家・指揮者・教師シュタフェンハーゲン(Bernhard Stavenhagen 1862～1914)²⁶⁴、1885年11月20日にローマで1879年からリストの生徒であったシュマルハウゼン(Lina Schmalhausen 1864～1928)、1885年11月24日にローマでシュマルハウゼンがそれぞれレッスンを受けている²⁶⁵。

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ第2稿のものとする。

第1～14小節

前奏(譜例80)。Lento placido(静逸に)。第68～75小節「大気も風も 妙なる甘美に包まれており」の音楽である。身も心もリラックスし、広い空間をイメージして弾き始める。柔らかな甘い音で、甘い香りが漂うような雰囲気演出したい。交差した左手が奏でるF-F-F-Bのモチーフには、歌曲第1稿の終盤を見ると‘tanta dolcezza’「たくさんの甘美さ」という歌詞が相当することが分かる(譜例81)。

第5～7小節では、右手のオクターブと左手の内声が半音階で上昇する一方、左手のバスは半音階で下降し、空間的に広がっていく。この曲には、半音階が多い。第8～14小節も上声部は第7小節の音に続いて半音階で上昇していく。

²⁶³ *Diary notes of August Göllerich*, p. 32.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 96.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 110.

譜例 80 (第 1～3 小節)



譜例 81 (歌曲第 1 稿 第 62～65 小節)



第 11、12 小節のスラーの付いた F-B は、第 2 小節の F-B と関連する (譜例 82)。バスには、V 度の Es が保持される。前の 2 曲と異なり冒頭から調号を用いているが、主調 As-dur の I 度がはっきりと現れるのは歌が始まる第 16 小節になってからであり、前奏全体が一貫して和声的に As-dur のドミナントの機能を持っている。

譜例 82 (第 11～14 小節)



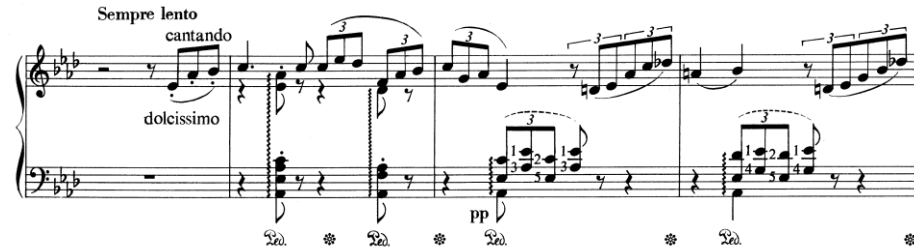
第 15～25 小節

詩の第 1 節 (譜例 83)。リストが愛をテーマにした曲によく用いる As-dur で歌が始まる。cantando (歌いながら)。歌のメロディーであるから、dolcissimo (きわめて柔らかに) であるが弱々しくなく暖かみのある深い音で弾きたい。シュマルハウゼンのレッスンで、リストは「第 16 小節のテーマのはじめの三連符は、速すぎぬよう、むしろ、それぞれの音符を十分に保持するように」と述べている²⁶⁶。

²⁶⁶ Diary notes of August Göllerich, p. 109.

伴奏は歌曲第1稿（譜例84）とは異なり、ピアノ第2稿では、よりメロディーを目立たせる形のアルペジオとなっている。メロディーをよく歌えるタイミングで奏する。

譜例 83（第15～18小節）



譜例 84（歌曲第1稿 第13～15小節）



第25～29小節

詩の第2節に入る（譜例85）。「眼に入るは 太陽も幾千度妬みを味わう / 双眸の涙ぐむを」。調性は、b-moll から Ges-dur へ移る。

第27小節3拍目から第29小節は、*cresc. molto* で「太陽も幾千度妬みを味わう」と歌い上げる。第27小節1～2拍目の「双眸」がそれほどのものであることを表している。

譜例 85（第25～29小節）



第30～40小節

第30～33小節は、「耳にするはその / ことばの 溜息まじりの囁きを」が相当する。第30～33小節 Ces-B-Ges-F は、‘sospirando’「溜息をつきながら」という語が当たる（譜例86）。下行するポルターートの十六分音符は、甘美な「溜息まじりの囁き」を表しているのだろうか。

un poco rall. e agitato

p
smorz.
pp
smorz.
pp

Ces. * Ces. * Ces. *

第 37～39 小節は、‘fiumi’「川」という歌詞が当たる。第 37 小節の内声の 2 音のスラーは、Gis-Fis-E が ‘fiumi’ という一つの単語であることを意識しつつ表現したい（譜例 87）。

譜例 87 (第 37~40 小節)

fiu - - - - - mi

ff

f vibrato

pizz.

arco

una corda

²⁶⁸ 本論文、117 頁、および、130 頁参照。

E-dur のカデンツの後、una corda による高音の E の連打によって、純粹で非常に美しい世界へと入っていく。

第 41～44 小節

歌曲第 1 稿でピアノ伴奏のみであった部分である。第 16～19 小節で奏した、詩の第 1 節の「地上で ふと眼にふれた天使の装い / 世にかけがえのない天上の美」のメロディーであり、ここではピアノの高音の美しさを *Più lento*、*ppp* で奏でる。

調号を変えて As-dur の 3 度上の C-dur になった。前の E-dur と C-dur も 3 度関係である。3 度の関係にある調で、現実から離れたロマンチックな世界を表現している。

第 45～48 小節

詩の第 3 節が始まる。「愛」「思慮」「淑徳」「慈悲」「悲哀」のメロディーは内声に置かれる。*il canto espressivo ed accentuato*（歌は表情豊かに、そして、はっきりと奏して）とある。歌曲第 1 稿には、*poco forte, con esaltazione*（高揚して）と書かれている。メロディーの高低とリズムの持つエネルギーを感じながら、豊かな感情に満ちた音を奏でたい。高音の *ppp* のポルタートを繊細で美しい光を放つような響きにして対比させたい。

第 48～60 小節

「それらが涙ながらに奏でた 一曲の協奏曲 / いずこの世の人声よりも甘美にして」。池田は、‘*concento*’ を「協奏曲」と訳し、「見事な調和」であると説明している²⁶⁹。音量を増し、速度を上げ、盛り上げていく。

第 52～60 小節は、第 11～14 小節が発展した形である。第 52～56 小節では、右手は八分音符による 2 音のスラー、左手はそれが拡大された四分音符による 2 音のスラーであり、前奏で現れた甘美のモチーフ F-B も見られる。左右の手に跳躍があり、技巧的である。ストレッタの第 56 小節にある *stringendo molto, crescendo molto* からは、一層情熱的に奏でる。

第 48～60 小節では、バスに Es が続いている。曲調は異なるものの、前奏と同様にこの部分全体が As-dur のドミナントである。

第 61～67 小節

詩の第 4 節に入る（譜例 88）。「天空も かかる和声に聞き惚れて / 梢にさえ 葉のひとひらのそよぎなく」 詩人は、詩の第 3 節での ‘*concento*’ を ‘*armonia*’ 「和声」と言い換えている。歌曲第 1 稿では波線で、このピアノ第 2 稿でもこれまで波線で書かれていたア

²⁶⁹ ペトラルカ『カンツォニエーレ——俗事詩片』、270 頁。

ルペジオは、ここでは16分音符で書かれている。この世のものではない別世界との架け橋のようなツールであるハープらしさを強調したのだろう。「天空」という言葉に合致している。静かに、落ち着いて、丁寧に弾き、別世界から聴こえてくるような響きを目指したい。

譜例 88 (第61～64小節)



第65小節は、五連符のポルタートで半音階で上昇していく。第66～67小節のトリルは、遠くで光が瞬いているような響きとする。

第67小節の *quasi cadenza* は、歌曲第1稿にはない1小節である。リストはピアノの魅力を最大限引き出そうとしたのだろう。*quasi niente* は、ほとんど何もないかのように、ということである。脱力し、美しい世界を表現したい。

第68～75小節

「大気も風も 妙なる甘美に包まれており」 前述のとおり、曲の冒頭と同じモチーフを用いている。歌曲第1稿を見ると、この部分で歌は終わり、その後はピアノ伴奏のみとなる。歌曲第1稿に *con intimo sentimento* とあるように、心をこめて甘美な世界を奏でたい。

第75～84小節

歌曲第1稿で、ピアノ伴奏のみで奏する後奏である。第75～76小節には、第17～19小節のモチーフが使われている。そのモチーフの最後の部分を用いて、アルペジオの伴奏による異世界の中に *ppp* で曲を閉じる。

12. 崇高な愛 Hohe Liebe

詩 ウーラント Ludwig Uhland ²⁷⁰

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
* N18	307	587	歌	1850	Leipzig: Kistner 1850
** A103	541	211	ピ	1850	Leipzig: Kistner 1850
1886 (2nd edn)					

* Drei Lieder für ein Sopran oder Tenor Stimme mit Begleitung des Pianoforte no. 1 Hohe Liebe

** Liebesträume 3 Nottornos für das Pianoforte no. 1 Hohe Liebe

Hohe Liebe

崇高な愛

In Liebesarmen ruht ihr trunken,
 Des Lebens Früchte winken euch;
 Ein Blick nur ist auf mich gesunken,
 Doch bin ich vor euch allen reich.

お前たちは愛の腕の中に酔いしれて安らぎ、
 人生の果実にさし招かれている。
 私の上にはたった一つのまなざしだけが注がれるだけだ、
 しかし私はお前たちの誰よりも豊かだ。

Das Glück der Erde miss' ich gerne
 Und blick', ein Märtyrer, hinan,
 Denn über mir in goldner Ferne
 Hat sich der Himmel aufgetan.

地上の幸福など喜んで捨てよう
 そして一人の殉教者としてまなざしを上へ向ける、
 なぜなら私の上には金色に輝くかなたに
 天国が開かれているのだから。

ウーラント (Ludwig Uhland 1787~1862) について²⁷¹

ウーラントは、南西ドイツのテュービンゲンに、テュービンゲン大学書記官の子として生

²⁷⁰ Ludwig Uhland, *Uhlands Werke, Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe*, Bd. 1, edited by Ludwig Fränkel, Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, 1893, p. 28.

²⁷¹ 以下の資料に基づく。岡田、リンケ『ドイツ文学案内 増補改訂版』、158 頁。梶木喜代子『ドイツ・リートへの誘い——名曲案内からドイツ語発音・実践まで』 東京：音楽之友社、2004 年、63~64 頁。国松孝二「ウーラント」、相良守峯編『ドイツ抒情詩集』 東京：思索社、1949 年、160~176 頁。手塚富雄編『ドイツ抒情詩集』 東京：河出書房、1952 年、393~394 頁。

まれた。1801 年からテュービンゲン大学で法律を学ぶが、ヘルダー（Johann Gottfried von Herder 1744～1803）の民謡集に導かれて文献学に熱中する。1810 年法学の学位を得て、パリに行き、王立図書館を利用して中世ドイツ文学を熱心に研究する。翌年、帰国して弁護士を開業した。1815 年、『詩集 Gedichte』を発表し、続いて詩作や劇作に従事した。詩作は、ほとんどが 1820 年以前のものに属し、それ以後詩人活動は乏しい。ウーラントは、深い感覚と繊細な自然感情とをそなえた、素朴な民衆的な抒情詩人であり、またドイツ有数の譚詩（＝バラード）詩人であった。1819 年からヴュルテンベルク州議会の議員を務め、自由主義思想に基づいた政治活動を行う。政治活動のかたわら、中世文学研究に専念し、すぐれた業績を残した。1829 年～32 年テュービンゲン大学でドイツ文学を講じる。1848～49 年、フランクフルトの国民議会の議員となり、ドイツ統一の議論に参加した。1850 年議会解散後は、晩年までドイツの民謡や伝説の研究に励み、学問上の著作に没頭し、1862 年に亡くなった。

ウーラントは、きわめて寡黙で非社交的であった。研究旅行の際など、しばしば敬意を表されることがあったが、いつもこれを迷惑と感じて、努めて避けるようにしていたほどであったという。

《愛の夢 3つの夜想曲》について

3 曲から成るピアノ曲《愛の夢 3つの夜想曲 Liebesträume 3 Nottornos für das Pianoforte》は、もともと歌曲であった。まず、1843 年に歌曲〈おお、愛せよ “O Lieb”〉が作曲され、これは 1847 年に出版された。1845～46 年に歌曲〈私は死んだ Gestorben war ich〉、1850 年に歌曲〈崇高な愛 Hohe Liebe〉が作曲され、これらは〈おお、愛せよ〉と合わせて《ソプラノまたはテノールとピアノのための 3つの歌曲 Drei Lieder für ein Sopran- oder Tenor- Stimme mit Begleitung des Pianoforte》として 1850 年に出版された。また、ピアノ稿が 1850 年に出版される際には、リストは 3つの歌曲のトランスクリプションというタイトルではなく、《愛の夢 3つの夜想曲》として出版されることを望んだ²⁷²。ピアノ稿に《愛の夢》という語が

²⁷² クリスティアン・ウーバー「序言」、フランツ・リスト『愛の夢』 ヨヘン・ロイター校訂、上山典子訳、ウィーン原典版 164、東京：音楽之友社、2013 年、III 頁。（Wien: Wiener Urtext Edition, 2011）

登場したわけである。リストは、単なる編曲ではない、もっと自由なピアノ独自の世界を求めたのであろう。

ピアノ曲《愛の夢 3つの夜想曲》は、3曲とも曲の冒頭に詩が掲げられている（新全集では各曲の開始の上の部分に印刷されているが、キストナー（1850年頃）では、詩のみ印刷された1ページが各曲が開始するページの前にある）。演奏者と聴き手に曲の性格を把握させるためである。副題の〈ノットウルノ〉は夜想曲、英語でノクターン。夜の情景を思わせる、19世紀のロマン派の小品である。ジョン・フィールド（John Field 1782～1837）が創始し、ショパンでピアノの技巧を生かしたノクターンが頂点を極め、フォーレも書いている²⁷³。クリスティアン・ウーバー（Christian Ueber）は、リストが‘Nocturne’〈ノクチュルヌ（フランス語）〉ではなく‘Notturmo’〈ノットウルノ（イタリア語）〉を用いたことは、演奏する上で重要であり、イタリアのオペラのような性質で理解できると述べる²⁷⁴。イタリアのテノール歌手が歌っているようなイメージで、豊かに演奏したい。

《愛の夢》は当時の雑誌で高く評価された。ヴァイマル時代以降、以前のように過度にヴィルトゥオーソ性が前面に出るのではなく、より詩的で高い次元の作品が書かれていくが、その幕開けとなった作品として位置づけられる。

〈崇高な愛〉の原詩について

ウーラントは、中世文学の研究に力を注いだが、ドイツで中世の文学が刊行され一般に鑑賞されるようになったのは古いことではない。学問的な研究の対象となったのは19世紀以後である。

この詩「崇高な愛」は、中世文学を熱愛したウーラントだからこそ書けた美しい詩であると感じられる。世俗の悦びに溺れる他者と対比して、俗世を捨て天国への道を歩む自己の歓びを歌っている。

お前たちは愛の腕の中に安らぎ、酔いしれ、人生の果実に差し招かれている、つまり、地上の幸福を求めて愛を手に入れている。しかし、私は、私の上に注がれるたった一つのまな

²⁷³ *Glove Music Online*, s. v. “Nocturne,” by Maurice J. E. Brown, accessed June 19, 2019.

²⁷⁴ クリスティアン・ウーバー「演奏のための覚え書」、ウィーン原典版164、V～VI頁。

ざしだけを追い求め、それだけで誰よりも幸せだ。そのまなざしのためなら地上の喜びなど喜んで捨てよう、一人の殉教者として命もいとわない。黄金色に輝くかなたの天国が、私のために開かれているのだから。

この詩を宗教的な文脈で読めば熱烈な信仰告白の詩ととらえることができるが、それを世俗的文脈におきかえれば、理想化された対象をひたすら追い求める気高き騎士の愛の歌とも読めるだろう。この詩の題名‘Hohe Liebe’「崇高な愛」からは、「高いミンネ Hohe Minne」という概念が連想される。

「高いミンネ」とは、中世ドイツの宮廷文学において、騎士が身分の高い女性に対して抱く、高潔な報われることのない愛である。すなわち、中世の騎士たちが、王妃や王女のような貴婦人に忠誠を誓い、その女性にふさわしい高潔な騎士となるべく、様々な試練に立ち向かい自己を高めていく愛である。しかし、彼女らの背後にいる皇帝や王への忠義を破ることはできないため、また、彼女たちを得てしてしまえば自己を高める目標自体がなくなるため、達成されてはならない愛でもある。こうして、かなわぬ愛を追い求め全てを投げ打つ努力の中で、ストイックな自己への愛が高まり、ついには自己陶醉にまで至るのである。

稿の比較

ピアノ稿は、A-A'-Coda の形である。歌曲稿に忠実に編曲した A（第 1～51 小節）と、歌曲稿を変奏し、細かいパッセージの多用によりピアノ曲としての魅力を発揮した A'（第 52～104 小節）、そして、コーダ（第 104～118 小節）から成る。

ピアノ稿の A の部分では、元の歌のメロディーを高音部に置き、元の伴奏も同時に奏する形をとっている。歌曲稿と比較すると、ピアノという楽器で歌曲のような豊かな表情を表現するための様々な工夫が随所に散りばめられていることが分かる。その主なものを挙げておく。

- ・バスの音を変える
- ・伴奏に休符を適宜配置する
- ・>やー、smorz. や un poco agitato の指示を書き込む

なお、マイケル・ショート＝レスリー・ハワードのカタログでは、1854 年に作曲されたもの（未出版）が歌曲第 2 稿 S307ii として記載されている²⁷⁵。

比較検討に使用した楽譜は、歌曲稿：旧全集 VII/2²⁷⁶、ピアノ稿：新全集 I/15²⁷⁷、である。歌曲稿：キストナー²⁷⁸、ピアノ稿：キストナー²⁷⁹も参照した。

演奏に際して

《愛の夢》第 1 番は、リストの最後の演奏会となった 1886 年ルクセンブルク音楽協会での演奏会で、リストが弾いている。小節番号は、特に断りのない場合ピアノ稿のものを表す。

A 第 1～51 小節

第 1～18 小節 A（詩の第 1 節）

愛をテーマにした曲にリストがよく用いる調性 As-dur で書かれている。Andantino espressivo assai である。自然な伸び縮みをして表情豊かに奏したい。ゲレリヒのレッスン日記によれば、リストがヴァイマルで 1884 年 6 月 20 日（金）の 3 時半から 6 時半にレッスンを行った際、オーストリアのピアニスト（女性）グライペル＝ゴルツ（Amalie Greipel-Golz）が《愛の夢》第 1、3 番のレッスンを受けている。リストは第 51 小節までを弾き、「まるでピアノのところに座っていないかのようにすっかり我を忘れて、完全にこの世を忘れて弾かなければならない。ライブツィヒ音楽院で 1, 2, 3, 4 とやっている感じではなく。」と言った²⁸⁰。

はじめの una corda、第 52 小節 A' のはじめの sempre una corda の指示から、リストが柔らかい音色を望んでいることが分かる。

第 1～2 小節の序奏は、八分音符の刻みが揺れないように静かに奏でる（譜例 89）。メロディーが開始したら、伴奏は更に弱く弾く。内声にある伴奏をできる限り弱く弾くことにより

²⁷⁵ Short and Howard, *List of Works*, p. 57.

²⁷⁶ MW, VII/2.

²⁷⁷ NLE, I/15.

²⁷⁸ Franz Liszt, *Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte*, Leipzig: Kistner, n. d. (ca. 1850).

²⁷⁹ Franz Liszt, *3 Nottornos für das Pianoforte*, Leipzig: Kistner, n. d. (ca. 1850).

²⁸⁰ *Diary notes of August Göllerich*, p. 46-47.

メロディーを浮き立たせ、歌手と伴奏者のように聴こえる効果をもたらす。上声にあるメロディーは、充実した響きとし、第3、11小節のC-Fの跳躍を十分表現し、第5、13小節の装飾音符を自然に緩める等、表情豊かに奏する。

譜例 89 (第1～6小節)

第7小節は、和声が歌曲稿と異なる。バスがEになることで、そこに相当する‘Lebens’「人生」に深みが増している。

第11小節では、バスのAsが1オクターブ低くなることでピアノ全体の響きがより豊かになり、たった一つの‘Blick’「まなざし」を強調している。

第13～14小節には *smorz.* が加わり、伴奏が二分休符になることで、「たった一つのまなざしだけが私の上に注がれる」と、次の「しかし私は誰よりも豊かだ」との対比がより明確になっている（譜例 90）。

譜例 90 (第13～17小節)

第16小節1拍目の‘allen’「すべての」の>と、そこへ向かうクレッシェンドを十分表現したい。

第19～51小節 A (詩の第2節)

第19～26小節は、歌曲稿ではバスが1小節ごとに置かれているのに対して、ピアノ稿では2小節ごとに置かれている（譜例 91、92）。それにより、メロディーの2小節間の持続感を増す。同時に、静かな感じを出している。詩が「地上の幸福など喜んで捨てよう」と言っているので、八分休符+3つの八分音符によるぼやけた感じの伴奏と共に、空中に漂う感じを出したかったのだろうか。調性もはじめのAs-durから三度調のH-dur (=Ces-dur) になっ

ている。三度調に行くことは、急に違う次元に行く時に用いられ、ここでは、地上から天上へと視点が転換されている。

譜例 91 (歌曲稿 第 19～22 小節)

譜例 92 (第 19～22 小節)

「地上の幸福など喜んで捨てよう」と 2 回歌うが、第 22 小節で歌詞に ‘ja!’ が加えられて第 23 小節でメロディー Dis-Gis が Dis-Ais-Gis と変化していることから、2 回目の方に確信と感情の高まりを設定する。第 23 小節は、歌曲稿の伴奏に mit dem Gesang (歌とともに) と指示があることから、Dis-Ais は時間を十分にかけて跳躍したい。

第 26 小節は、ピアノ稿では *smorz.* が加えられ、第 3 拍が休符となっており、次いで第 27 小節から *quasi recitativo* で「そして一人の殉教者としてまなざしを上へ向ける」と告げる。ここでは、*smorz.* と休符が、視点の移動という形のコントラストをつける効果を持っている。第 30 小節で加えられた *smorz.* と休符は、音のない瞬間を作り、弾き手が恍惚とし余韻を味わう効果や、聴き手が次の音に集中するような効果を持つ。もし、これらの *smorz.* と休符がなければ、より平坦なものになってしまうだろう。

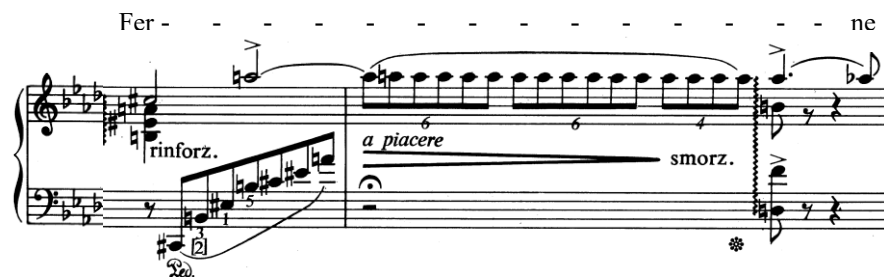
「そして一人の殉教者としてまなざしを上へ向ける」では、バスが半音階で下行する。これはバロック時代のラメントの形であり、苦悩を表すときの定番の表現である。メロディーのリズムをピアノ稿では三連符に変えているのも、殉教という苦悩の情感をピアノという楽器で表現するための工夫であると思われる。

第 35 小節には、初めて *cresc.* とある。上記のレッスン中、リストはこの部分をいくぶん強めにより情熱的に弾いたという²⁸¹。

第 37 小節の *Cis* の>は、‘*Ferne*’「遠方」に当てられている。ここでは故意に *As-dur* から遠い調を使い、「天国が開かれているのだから」の所で *As-dur* に帰る。それにより、「遠く」と「帰る」とがイメージされる。

第 45～46 小節は ‘*Ferne*’ である（譜例 93）。「私」にはこの地上ではなく、「遠く」が大事なのだということを表現している。歌手が高音を伸ばして響かせるように、ピアノ稿では *A* の連打で音の持続を表す。丁寧に始め、少し加速して *smorz.* へ。ゲレリヒによれば、リストは、第 46 小節の連打の *A* を強く弾き始め、弦をよく振動させて (*vibrate*)、音が消え去るにまかせた²⁸²。これは、リスト流のフィンガー・ヴィブラートで、ベーブング・エフェクト²⁸³を用いたということであろう。6 6 4 の数字はあくまでも目安であって、リストは自由に即興的な感じで弾いたにちがいない。

譜例 93 (第 45～46 小節)



A' 第 52～104 小節

A の変奏である（譜例 94）。メロディーは中声部に移り、上声部に三連符のアルペジオによる伴奏が加わった。かなわぬ愛へ全てを注ぐ自己への愛が高まり続け、ついには自己陶醉にまで至る。第 67～76 小節の *tr.* や三十二分音符のパッセージ、第 96 小節の 6 度による下行、第 103 小節のカデンツァなどは、そのような世界を背景にした美しい輝きが求められる。手首や腕の高さや向きを工夫することにより、理想の響きの実現を目指したい。また、

²⁸¹ *Diary notes of August Göllerich*, p. 47.

²⁸² *Ibid.*, p. 48. (原本はドイツ語である。Wilhelm Jeger, *Franz Liszt's Klavierunterricht von 1884-1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*, Regensburg: Bosse, 1975, p. 49.)

²⁸³ 近代ピアノにおいて、鍵が全部上がりきらないうちに再び鍵を抑えることによって生じる効果。リストの弟子たちが用いていたという。ジョーゼフ・ホロヴィッツ『アラウとの対話』野水瑞穂訳、東京：みすず書房、2003 年、45～46 頁。

杉本安子も指摘するようにピアノ稿の第二部分にはフェルマータが多い²⁸⁴。恍惚とした表現が望まれる。

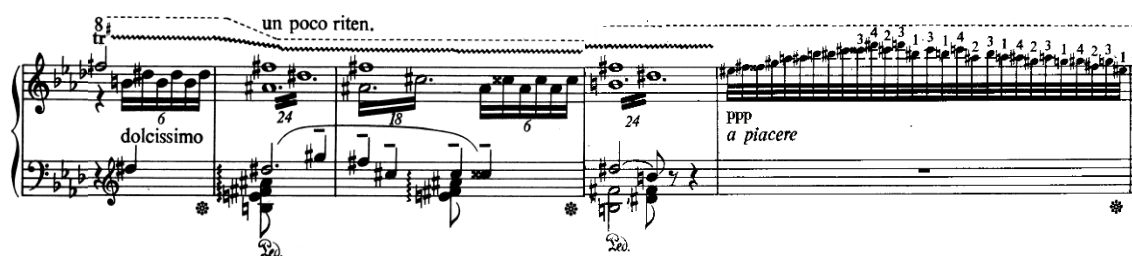
譜例 94 (第 52～55 小節)



第 52 小節からの *quasi arpa* (ハープのように) では、レッスン中、リストはいつもアルペジオの前でほんの一瞬待ったので、テーマがとても目立ったという²⁸⁵。ここでは、この世のものではない別世界との架け橋のようなツールであるハープらしい伴奏型を用いている。

地上のことは *As-dur* で普通の形で書かれているのに対し、第 67～76 小節では転調した *H-dur* で *tr.* や三十二分音符のパッセージを使って高いミンネを表現している(譜例 95)。まさに、夢見るような世界である。リストは、第 67～75 小節のトリルの所では沢山の音を入れるように言い、実際にやって見せたという²⁸⁶。左手のメロディーは、高低の動きが持つエネルギーの抑揚を感じて弾く。アルペジオの速さを変えることで、より表情が豊かになる。第 69 小節 3 拍目よりも第 68 小節 1 拍目の方に強調があり、このような落ち着いた場面では強調の方をゆっくり丁寧に奏する。

譜例 95 (第 68～71 小節)



第 71 小節および 75～76 小節の三十二分音符のパッセージは、全身の力を抜き、どこも止まることなく奏でたい。

第 84 小節は、最後まで加速し、次の小節は突然ゆっくりと弱く始める。殉教の苦しみと天国とを対比させるべく、がらりと変えたい。

²⁸⁴ 杉本安子「フランツ・リストのピアノ編曲作品について——歌曲からピアノ曲にリストが編曲した作品」、『洗足論叢』33 号、2004 年、34 頁。

²⁸⁵ *Diary notes of August Göllerich*, p. 47.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 48.

第 96 小節は、6 度の愛の二重唱である（譜例 96）。3 度や 6 度は、「寄り添う恋人たち」と言われる音程である。ここでは、達成されてはいないが、理想的な愛の達成を垣間見ているということを表している。彼方から聴こえるような甘美な響きを目指したい。

譜例 96（第 95～96 小節）



第 102～103 小節の長いペダルは、現代のピアノでは濁りすぎるため工夫が必要である（譜例 97）。筆者は、第 102 小節から踏み続けたペダルを第 103 小節の 2 つ目のフェルマータで踏み換え、二分音符に向けては浅くしていき、八分休符で踏み換える。楽器にもよるし、una corda の効き具合にもよるだろう。よく聴きながらコントロールすることが大切である。リストは、第 103 小節はパッセージが速すぎないようにと望んで、実にゆっくりと弾いて示した。完全に我を忘れていたという²⁸⁷。

譜例 97（第 102～104 小節）



コード 第 104～118 小節

ラメントバスが少し現れる。第 104～107 小節では、八分音符と二分音符による祈りのような、鐘のような C の連打を弾くごとに気持ちが強まるように弾き、4 小節で 1 つの大きな弧を描く。第 108～111 小節では、C の連打は決して音量を強めず、八分音符の入りが早くならぬように弾き、第 111 小節の C-F（冒頭のメロディーを回想する）のクレッシェンドを大事にしたい。

²⁸⁷ Diary notes of August Göllerich, p.48.

13. 至福の死（私は死んだ） Seliger Tod（Gestoben war ich）

詩 ウーラント Ludwig Uhland ²⁸⁸

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
* N18	308	588	歌	1845-1846	Leipzig: Kistner 1850
** —	540a	(211)	ビ°	?1846	NLE
*** A103	541	211	ビ°	1850	Leipzig: Kistner 1850 1886(2nd edn)
**** A233/1	192	60	ビ°	1865	Robert Lee 1963 EMB 1969

* Drei Lieder für ein Sopran oder Tenor Stimme mit Begleitung des Pianoforte no. 2 Gestorben war ich

** Gestorben war ich (Notturmo no.2 early version)

*** Liebesträume 3 Nottornos für das Pianoforte no. 2 Seliger Tod

**** Fünf kleine Klavierstücke 1. Sehr Langsam

Seliger Tod	至福の死
Gestorben war ich	私は死んだ
Vor Liebeswonne;	愛の恍惚のあまり。
Begraben lag ich	私は葬られた
In ihren Armen;	彼女の腕の中に。
Erwecket ward ich	私は目覚めさせられた
Von ihren Küssen;	彼女の口づけで。
Den Himmel sah ich	私は天国を見た
In ihren Augen.	彼女の目の中に。

²⁸⁸ Ludwig Uhland, *Uhlands Werke, Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe*, Bd.1, edited by Ludwig Fränkel, Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, 1893, (Bd. 1) p. 26. リストのピアノ稿（A103）の楽譜に掲げられているものでは、2行目 Liebeswonn'である。

〈至福の死〉の原詩について

ウーラントのロマンチックな抒情詩である。動詞はすべて過去形で書かれ、*Es war einmal ein Prinz...*（昔々あるところに一人の王子様がいました）で始まるメルヘンと同様の形式をとり、物語詩、短いながらバラードとなっている。第1節で愛の喜びのあまり死に、第3節で彼女のキスでよみがえるというストーリーになっている。最後の第4節の「彼女の瞳の中に天国を見た」とは、解釈としては、恍惚の中の死と蘇生を経て、彼女の瞳の中に、より高次の愛を見出したということであろう。ひたすら至高の愛へと、彼女と絶対的な愛の世界へと飛翔し続けることとなるのである。この詩は短く、直接法過去で書かれているために、一読しただけでは散文的なそっけない印象を与えるが、愛と死、恍惚と覚醒、さらには、彼女の腕、唇、瞳というような肉体的表現も際立つ、官能的な詩である。

稿の比較

ウーラントの詩‘*Seliger Tod*’「至福の死」に基づいているものの、一般に題名のない詩をその1行目で呼ぶように、キストナー²⁸⁹の歌曲稿では、‘*Gestorben war ich*’〈私は死んだ〉という曲の題名が書かれている。一方、ピアノ稿（A103）では、前述のとおり、曲の開始の前のページに‘*Seliger Tod*’「至福の死」という詩が掲げられている。

ピアノ稿は、序奏-A-A'-Codaの形である。A（第5～34小節）は歌曲稿にほとんど忠実に編曲しており、A'（第35～74小節）はそれを変奏し、十六分音符と三連符を用いて情熱的な表現としている。歌曲稿と比較すると、ピアノ稿では速さ、強さに関する表示や発想標語が多く、リストがピアノという楽器で歌曲のような豊かな表情を表現するために、テンポ、強弱、音色などの大胆な変化を望んだことが分かる。

この曲は、新全集では「第2稿」（2. Fassung）と書かれているが、それ以前のものが第1稿として同じ楽譜 I/15 の166ページに掲載されているからである。その自筆譜（ゲーテ・シラー・アルヒーフ所蔵）も同じ楽譜のXVIIIページに掲載されている。*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition にその稿の記載はないが、マイケル・ショート

²⁸⁹ *Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenor- Stimme mit Begleitung des Pianoforte*, Leipzig: Kistner, n. d. (ca. 1850).

=レスリー・ハワードのカタログに early version from the song S308・作曲年 ?1846・S540a・R (211) として記載されている²⁹⁰。

リストは、さらに、1865 年 1 月にはオルガ・フォン・マイエンドルフ (Olga von Meyendorff 1838~1926) のために改訂を行った (A233/1)。ロシアの外交官の妻であった彼女は、ピアノが上手で、リストの親しいサークル仲間の一人であった。この稿は、生前は出版されていない。自筆譜は、オルガ・フォン・マイエンドルフが 1905 年からコピーや出版を禁止して持っていた。《5 つのピアノ小品》に第 1 曲として収められているが、本来番号は与えられておらず作曲順である。はじめの 4 曲は 1928 年に《4 つのピアノ小品》として出版され、唯一題名を持つ 5 曲目の ‘Sospiri!’ 〈嘆き!〉は 1969 年に出版されている²⁹¹。

A233/1 は、Sehr Langsam (非常に遅く) で、やはりロマンチックな曲であるが、ピアノ稿 (A103) の A' に相当する変奏部分は見られず簡潔なものとなっている。

比較検討に使用した楽譜は、歌曲稿：旧全集 VII/2²⁹²、ピアノ稿：新全集 I/15²⁹³、である。歌曲稿：キストナー²⁹⁴、ピアノ稿：キストナー²⁹⁵も参照した。

演奏に際して

ゲレリヒのレッスン日記によると、ヴァイマルでの 1885 年 6 月 28 日 16 時から 18 時半のレッスンの中で、クラウディオ・アラウが「すばらしい音楽家」と評したドイツのピアニストで作曲家のコンラート・アンゾルゲ (Conrad Ansorge 1862~1930) がこの《愛の夢》第 2 番を弾いた。その際、リストは「アップライトピアノの音は、この曲にはクリアすぎる」と述べている²⁹⁶。1885 年 11 月 16 日 (日) には、ローマでイタリアのピアニスト、ルイージ・グッリ (Luigi Gulli 1859~1918) もこの曲のレッスンを受けている²⁹⁷。また、1886 年 5

²⁹⁰ Short and Howard, *List of Works*, p. 93.

²⁹¹ Franz Liszt, *Various Cyclical Works vol. 2*. New Liszt Edition, Serie I, Bd. 10, Edited by Imre Sulyok and Imre Mezö, Budapest: Editio Musica Budapest, 1980, p. XII.

²⁹² MW, VII/2.

²⁹³ NLE, I/15.

²⁹⁴ *Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenor- Stimme mit Begleitung des Pianoforte*, Leipzig: Kistner, n. d. (ca. 1850).

²⁹⁵ *3 Nottornos für das Pianoforte*, Leipzig: Kistner, n. d. (ca. 1850).

²⁹⁶ *Diary notes of August Gollerich*, p. 74.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 107.

月 30 日 16 時からヴァイマルで、クインテットの後、ゲレリヒ自身がリストの〈嘆き、悲しみ、悩み、おののき〉を弾き、リストたちはトランプ遊びをした。そこで、この《愛の夢》第 2 番が奏された²⁹⁸。

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ稿（A103）のものを表す。

序奏 第 1～4 小節

歌曲稿では *Langsam, träumerisch*（遅く、夢のように）、ピアノ稿では *Quasi lento, abbandonandosi*（われを忘れて リズムやテンポに身をゆだねて）。

主調 E-dur 属九の和音の同主調借用形による前奏で、H と C のぶつかりによって痛みや苦しみを表す（譜例 98）。歌曲稿で最後の C に A があることから、この序奏は第 4 小節目の C に向かってクレッシェンドする。

譜例 98（第 1～4 小節）



A 第 5～34 小節

第 5～12 小節 「私は死んだ / 愛の恍惚のあまり。 / 私は葬られた / 彼女の腕の中に。」

歌が始まる（譜例 99）。第 7～8 小節「愛の恍惚のあまり」と、第 11～12 小節「彼女の腕の中に」は、Gis-Fis-E という長 3 度の順次下行であり、安らぎや幸福を表している。第 5～6 小節「私は死んだ」第 9～10 小節「私は葬られた」というネガティブな言葉では、同じ 3 度の順次下行でも C-H-A という短 3 度の順次下行となっている。

譜例 99（第 5～8 小節）



歌曲稿に *Mit innigstem Gefühl*（心からの感情をこめて）と指示がある。ピアノ稿では *il canto accentuato assai*（歌は十分にはっきりと奏して）とあり、歌のメロディー部分は手首を

²⁹⁸ *Diary notes of August Göllerich*, p. 153.

低めにし、心の深い所から発するような太い音で奏する。歌曲稿で静かに軽く奏でられる和音の伴奏は、ピアノ稿では静かなアルペジオで旋律を彩る。第 5、7 小節も指が届かないためアルペジオになるが、速めに弾き、第 6、8 小節は両手同時のアルペジオを第 5、7 小節より遅めに弾く。それにより、緊張と弛緩という表情が生まれる。第 11 小節は、左手から右手 H へ繋げるアルペジオで、自然に遅くなる。これらのアルペジオは、より歌曲のような豊かな表現とするためのリストの工夫であるといえる。

第 13～17 小節 「私は目覚めさせられた / 彼女の口づけで。」

C-dur となり、雰囲気はがらりと変わる（譜例 100）。これまで、メロディーは C-H-A-Gis-Fis-E と下行してきたが、第 13～15 小節では上行するメロディーで目覚める感じを呼び起こす。ピアノ稿では第 13、15 小節において 3 拍目でも付点のリズムを用いることで、よりロマンチックになっている。第 13～14 小節は、歌曲稿ではピアノ伴奏者の奏でるメロディー、第 15～16 小節は声楽家が歌うメロディーである。リストはピアノ稿に編曲する際、それを声部と音域を変えることで表している。第 13～16 小節での伴奏は、アルペジオでなく同時に奏する。

第 17 小節の>のついた C は ‘Küssen’ 「キス」であり、「あなたの口づけで」という歌曲稿の 3 小節がこの 1 小節に凝縮されている。

譜例 100（第 13～19 小節）



第 18～26 小節 「私は天国を見た / 彼女の目の中に。」

安らぎや幸福を表していた Gis-Fis-E を発展させた Gis-Fis-E-Dis-Cis-H で盛り上がりを作っている。第 19 小節の最高音 Gis は ‘Himmel’ に当てられている。rinforz. appassionato（熱情的に）の指示のとおり至高の喜びを表現したい。第 19～20 小節「私は天国を見た」と第 21～22 小節「彼女の目の中に」で同じメロディーを繰り返している。天国と彼女の目がイコールの関係になっていることの表れであり、言葉に敏感に作曲されている。

この歌曲稿はテノールのために書かれているが、第 19～23 小節に相当する部分にはバリトンまたはメゾソプラノのためのメロディーも付されている（譜例 101）。

第 23～26 小節は、第 9～12 小節と同じメロディーである。はじめはネガティブな言葉に

対応する短3度 C-H-A であったが、ここでは「彼女の目の中に」に対応する長3度 Cis-H-A となり、左右の手で奏するオクターブの形となる。天国の調 E-dur に戻る。

譜例 101 (歌曲稿 第 20～24 小節)



第 27～34 小節

ピアノ伴奏のみであった部分。バスに E が保持される。第 31 小節ではメロディーは更に高くなる。天国を表すハーブを奏でるかのごとく、アルペジオも美しく弾きたい。

A' 第 35～69 小節

第 35～42 小節

A の変奏が始まる (譜例 102)。アルペジオの和音の伴奏は、16 分音符の伴奏に変わった。sempre marcato il canto (歌は常にはっきりと)、dolcissimo armonioso (きわめて柔らかく 調和的に) と指示があるように、メロディーと伴奏の差を十分につける。メロディーは充実した響きとし、十六分音符の動きはできるだけ弱く弾くことで、メロディーを浮き立たせる。3 拍目で交差した左手が高音の十六分音符を美しく奏でることで、柔らかな光が射しているような、この上なく美しい世界が広がる。

譜例 102 (第 35～38 小節)



第 42～61 小節

フェルマータでの深いブレスをきっかけとし、f grandioso (堂々と) で情熱的に奏する。un poco animato (少し生き生きと) とあるが、第 47 小節で string.、第 49 小節で rinforz. appassionato assai (十分に情熱的に) となるのを意識してテンポが速すぎぬように始める。熱い想いのこもったメロディーの太い響き、バスの深い響き、三連符の刻みの持続する響き、これら 3 つのバランスを上手にとりながら大きなクライマックスを迎える。左手は、バスの

響きを大事にし、低音の上に響きを積み上げるような感覚で弾く。右手のオクターブは、情熱溢れる豊かな音を響かせる。

第 53～55 小節では、第 53 小節の 1 拍目の \wedge と 1 小節間のスラー、第 54 小節の 1 拍ごとの $>$ とスラー、第 55 小節のディミヌエンドとフェルマータを表現しながら一息に弾く。

第 57 小節は、*rinforz. con passione* (感情をこめて)。遅すぎず、メロディーを太く奏する。

第 62～69 小節

sotto voce (声を和らげひそやかに)。交差した右手のメロディーは柔らかく、しかし、よく響かせる。オクターブになっても腕を楽に自由にし、甘い響きで弾く。再び三連符による伴奏になるが、柔らかく静かに弾く。第 68 小節の左手は、序奏を思い起こさせる。

Coda 第 70～74 小節

calmato (穏やかに)。左手に移った低いメロディーは *Cis* から始まり、幸福感をもたらす。最後の第 73～74 小節は *smorz.* (消えるように) で、右手の内声にある、この曲を集約しているといえる *Gis-Fis-E* のラインをたどる。アルペジオはその *E* が 1 拍目に聴こえるタイミングとし、満ち足りた安らぎの中に消えていく。

14. おお、愛せる限り愛せよ！ O lieb, so lang du lieben kannst!

詩 フライリヒラート Ferdinand Freiligrath ²⁹⁹

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
N18	298	589	歌	1843	Leipzig: Kistner 1847
				1850	1850(rev.)
A103	541	211	ピ	1850	Leipzig: Kistner 1850
					1886(2nd edn)

²⁹⁹ Ferdinand Freiligrath, *Freiligraths Werke in sechs Teilen*, herausgegeben mit Einleitung und Anmerkungen, versehen von Julius Schwering, 1 Teil, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong, 1909, p. 184. リストのピアノ稿の楽譜に掲げられているのは初めの 4 節で、1、2 行目 *lieb, so lang*、4 行目 *wo*、7 行目 *so lang*、8 行目 *in*、10 行目 *o, zulieb*、11 行目 *mach*、12 行目 *und, mach*、14 行目 *bald, hartes, entfloh'n*、16 行目 *der, weint* である。

O lieb', solange du lieben kannst!	おお、愛せる限り愛せよ！
O lieb', solange du lieben magst!	おお、愛したいだけ愛せよ！
Die Stunde kommt, die Stunde kommt,	時が来る、時が来るのだから、
Wo du an Gräbern stehst und klagst!	お前が墓の前に立ち嘆く時が！
Und Sorge, daß dein Herze glüht	だから心せよ、お前の心が燃えたち、
Und Liebe hegt und Liebe trägt,	愛を育み、愛を抱き続けるように、
Solang ihm noch ein ander Herz	未だお前の心ともう一つの心が
In Liebe warm entgegenschlägt!	愛の中で温かく高鳴り合う限り！
Und wer dir seine Brust erschließt,	お前に心を開いてくれる男に、
O tu ihm, was du kannst, zulieb'!	おお、彼のためにできるだけのことをやってあげなさい！
Und mach' ihm jede Stunde froh,	いかなる時も悦ばせ、
Und mach' ihm keine Stunde trüb!	いかなる時も悲しませるな！
Und hüte deine Zunge wohl,	そしてお前の舌に気をつけよ、
Bald ist ein böses Wort gesagt!	すぐに悪口を言ってしまうぞ！
O Gott, es war nicht böse gemeint, —	「ああ、そんなつもりはなかったのに」——
Der andre aber geht und klagt.	でも、相手は去って行って嘆くだろう。
O lieb', solange du lieben kannst!	おお、愛せる限り愛せよ！
O lieb', solange du lieben magst!	おお、愛したいだけ愛せよ！
Die Stunde kommt, die Stunde kommt,	時が来る、時が来るのだから、
Wo du an Gräbern stehst und klagst!	お前が墓の前に立ち嘆く時が！
Dann kniest du nieder an der Gruft	その時お前は墓のそばにひざまずき
Und birgst die Augen, trüb und naß,	悲しんでぬれた目を隠す
— Sie sehn den andern nimmermehr —	——その目は二度と相手を見ることはないのだ——
Ins lange, feuchte Kirchhofsgras.	長くしめった教会墓地の草で。

Und sprichst: O schau' auf mich herab,	そして言う。「おお、私の方を見てください、
Der hier an deinem Grabe weint!	あなたの墓のそばで泣く私を！
Vergib, daß ich gekränkt dich hab'!	あなたを傷つけたことを許して！
O Gott, es war nicht böß gemeint!	ああ、悪意はなかったの！」
Er aber sieht und hört dich nicht,	しかし彼はお前を見もしないし聞きもしない、
Kommt nicht, daß du ihn froh umfängst;	お前が喜んで彼を抱くようにやって来もしない、
Der Mund, der oft dich küßte, spricht	お前にしばしばキスしたその口は、
Nie wieder: Ich vergab dir längst!	決していわない、「とっくに許している！」とは。
Er tat's, vergab dir lange schon,	彼は許していたのだ、とっくの昔にお前を許していたのだ、
Doch manche heiße Träne fiel	あんなに多くの熱い涙を流したのに
Um dich und um dein herbes Wort —	お前とお前の辛辣な言葉のために——
Doch still — er ruht, er ist am Ziel!	だが静かに——彼は眠る、彼は終焉の地に至ったのだ！
O lieb', solange du lieben kannst!	おお、愛せる限り愛せよ！
O lieb', solange du lieben magst!	おお、愛したいだけ愛せよ！
Die Stunde kommt, die Stunde kommt,	時が来る、時が来るのだから、
Wo du an Gräbern stehst und klagst!	お前が墓の前に立ち嘆く時が！

< リストは初めの 4 節を用いて作曲した。 >

フライリヒラート（Ferdinand Freiligrath 1810～1876）について³⁰⁰

フライリヒラートは写実主義に属し、ロマンチックな詩も書いたが、特に政治詩人に位置づけられる詩人である。

デトモルトに貧しい教師の長男として生まれ、7 歳のとき母を失った。15 歳でギムナジウ

³⁰⁰ 以下の資料に基づく。梶木喜代子『続「ドイツ・リートへの誘い」ドイツ・リート名曲案内——より楽しむための理論と実践』東京：音楽之友社、2015 年、103 頁。手塚富雄編『ドイツ抒情詩集』、401～402 頁。岡田、リンケ『ドイツ文学案内』、168 頁。

ムを中退し、親戚の商家へ見習いとして働きに出て、独学で英語やフランス語、数学を学び、詩作もした。19歳のとき父が亡くなる。「おお、愛せよ」は、そのころ書かれた詩である。

1832年からアムステルダムの両替商の通信係となり、港に出入りする船乗りたちから聞いた異国の話などに刺激を受け、また、近代フランス文学に親しんで特にユゴーの影響を受け、優れた詩を書いた。それらは1833年に文芸誌に掲載され、フライリヒラートは高い名声を得る。1838年、彼の詩集『詩集 Gedichte』が大成功を収める。この成功により、1839年から文筆活動に専念できることとなり、1841年に結婚。

政治詩を書くようになり、1844年に『信条告白 Ein Glaubensbekenntniß』、1846年にフランス革命を題材とした詩集『サ・イラ！ Ça ira』を発表。そのため、国王から受けていた年金も断念してベルギー、スイス、ロンドンなどへ亡命する。その間マルクスと知り合い、彼と1848～49年にかけて『新ライン新聞』の編集をした。また、1845年にはスイスのマイエンブルクで彼の詩「おお、愛せよ」に曲をつけたリストの訪問を受けている。1861年にプロイセン国王による大赦令が出て帰国し、詩作やユゴーらの翻訳に専念した。1876年、心不全で亡くなった。

〈おお、愛せる限り愛せよ！〉の原詩について

フライリヒラートの詩集『墓のあいだ Zwischen den Graben』(1849年出版)に収められているものが、上に引用した原詩の底本とされる詩である。

リストの作品中最も有名な《愛の夢》第3番は、メロディーが素敵で、情熱的な盛り上がりもあり、大変ロマンチックなピアノ曲である。元となった詩の方でも、さぞ熱い愛を歌っているのだらうと、原曲が歌曲であることを知っている人でも思っていることが多い。筆者も修士時代にこの曲を伴奏するまでは、そう思っていた。当時、リストの曲を研究テーマにしていた筆者は、伴奏法の授業でもリストの歌曲をいくつか選び、声楽科の人たちに歌ってもらっていた。この歌曲をテノールの人に頼んだが、「この曲は女性と一緒に演奏しないように」と彼女に言われたからと、合わせを断られたほどである(彼女も、おそらく歌詞を知らなかったのだらう)。しかし、この詩は、愛する女性に向けて熱烈な愛を歌っているのではない。自分の恋人に向けてというよりは女性一般に向けて、「舌に気を付けなさい」、つまり「口の聞き方には注意なさい、ついひどいことを、そういうつもりでなくても言ってし

まうと、恋人は去ってしまうぞ」と教訓めいたことを言っている。別れや死も知っている大人の男性が、悲しみを知らない若い女性をたしなめているような詩である。

ゲレリヒの日記からは、レッスン中、弟子がどの程度ゆっくり弾いたのかは分からないが、リストがこの詩を生かした軽めの演奏を望んでいたことが分かる³⁰¹。愛をたっぷり込めて恋人に‘O lieb’「愛してくれ」とゆっくり語るのではなく、第三者に‘O lieb’「愛しなさい」と言うような感じに弾くべきであろう。

稿の比較

原詩は10節であるが、リストははじめの4節を用いて歌曲稿を作曲した。ピアノ稿にも、曲の冒頭にはじめの4節が掲げられている。歌曲稿とピアノ稿の決定的な違いは、ピアノ稿では作曲の際、詩の第4節の部分を用いていないことだ。すなわち、ピアノ稿には、歌曲稿の暗いレチタティーヴォ「そしてお前の舌に気をつけよ、/ すぐに悪口を言ってしまうぞ! / 『ああ、そんなつもりはなかったのに』/ でも、相手は去って行って嘆くだろう」という部分が存在しない。

歌曲稿では、すでに詩の第3節の後半部分で（歌曲第52小節から）、恋人を「いかなる時も悲しませるな!」のところが暗くなったり、それまでの流れるようなメロディーではなく結論を述べる時のような調子で「いかなる時も悦ばせ、/ いかなる時も悲しませるな!」と教訓めいたことを言ったりする。そこへ、暗いレチタティーヴォが続く。一方、ピアノ稿では、第49小節（歌曲稿の第52小節にあたる）より、それまでほとんど同じ音楽であった歌曲稿から離れて独自の展開を始め、非常に情熱的に愛の歓びを歌い上げるのである。ピアノ稿の方が人気である理由の一つでもあろう。（譜例103、104）

譜例 103（歌曲稿 第52小節～）



譜例 104（第49小節～）



³⁰¹ *Diary notes of August Göllicherich*, p. 48.

この部分における歌曲稿（第 52～74 小節）とピアノ稿（第 49～58 小節）を比較してみたい。

歌曲稿では、これまで歌とピアノ伴奏とが一緒に音楽を運んできたが、第 52～55 小節で歌をピアノが模倣し、第 56～57 小節で初めて和音による伴奏が出てレチタティーヴォとなり、第 58～66 小節でピアノと歌のかけ合い（どちらか一方は完全に休符）となっている。このようなかけ合いの効果はアンサンブルで特に発揮され、また、言葉を語るような効果は実際に言葉を発する歌で絶大であり、歌の特権でもある。

それに対し、ピアノ稿では、後述のように歌曲のその部分にあるモチーフと関連づけられるモチーフを使いはするが、決して立ち止まることなく、*appassionato assai*（十分に熱情的に）、*affrettando*（急いで）で華やかなクライマックスを作る。上行下行する八分音符による左手の速いアルペジオ、時に内声を伴う右手のオクターブの連続、第 54 小節での左右の手に見られる跳躍等の技巧や、幅広い音域の使用は、ピアノならではの。

こうして比較してみると、リストはこの曲を作曲する際、歌曲では歌の特性を、ピアノ曲ではピアノの特性を、それぞれ生かそうとしたのだと考えられる。その際、リストは詩を上手く使った、いわゆる「いいとこ取り」したのではないだろうか。

リストが使用したこの詩の第 4 節までを、ピアノ稿で使われていないところを省いて読んでみよう。詩の冒頭から第 3 節 3 行目までは、女性一般に向けて「時は迫っている、いずれ死が二人を割いてしまう運命なのだ、それまでは愛し続けなさい」と謳っている。ここまでであれば、時を惜しんで愛し合いなさいという、運命に割かれるまでの愛の勧めともいえる。しかし、歌曲稿では、第 3 節 4 行目と第 4 節があることで、教訓色がさらに加わった印象となっている。

このように、この曲は、全体として歌曲稿のような教訓色は弱く、マイナス面をモチーフで暗示しているだけであり、万人の懂れる愛の形を説いているといえる。したがって、クライマックスでは、この曲の原詩が教訓的な詩であると知っても、躊躇することなく情熱的に盛り上げるべきであろう。リストも後述のように、クライマックスでは熱烈に弾くようにと言っている。

歌曲稿は、1843 年 12 月の手紙によると《6 つの歌曲》の中の 1 曲として 1844 年にエックから出版される予定であった³⁰²。しかし、1847 年にキストナーから出版された。後に 1850 年に改訂稿が《ソプラノまたはテノールとピアノのための 3 つの歌曲》第 3 曲として出版

³⁰² NG 2, vol. 14, p. 854.

され、ピアノ稿も《愛の夢 3つの夜想曲》として同社から出版された。1850年8月8日の手紙で、リストは、ピアノ稿3曲について、「これらの作品は、本当にかわいらしく作られている」、「あまり技術的に難しくないで間違いなくたくさん売れるだろう」と言っている³⁰³。

なお、マイケル・ショート＝レスリー・ハワードのカタログでは、1843年に作曲され1847年に出版されたものが歌曲第1稿 S298i・R (589)・LW (N18/3) として、また、1850年以前に作曲され1850年に出版されたもの（ピアノ稿 S541/3 に編曲された）が歌曲第2稿 S298ii・R589・LW N18/3 として記載されている³⁰⁴。

比較検討に使用した楽譜は、歌曲稿（1850年版）：旧全集 VII/2³⁰⁵、ピアノ稿：新全集 I/15³⁰⁶、である。歌曲稿：キストナー（1847年頃）³⁰⁷、同（1850年頃）³⁰⁸、ピアノ稿：キストナー³⁰⁹も参照した。

演奏に際して

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ稿のものとする。

ガイ・ウェルナー（Guy Wuellner）は、「リストがこの曲を編曲する際に明らかにさまざまな手法を用いており、さまざまな色やタイプの声を想起させる」と述べ、ピアノ曲を男女の二重唱で歌うことを考案している。

第1～24小節 テノールの旋律を男性が歌う（第10～12小節は二重唱）

第26～35小節 ソプラノの旋律を女性が歌う

第36～60小節 プッチーニのようなオクターブの旋律を2人で歌い、華麗なクライマックスを作る

第61～76小節 ソプラノの旋律を女性が歌い、男性が各小節1拍目のバスを歌う³¹⁰

リストの望んださまざまな音色をイメージして奏したい。

³⁰³ Liszt *Letters in the Library of Congress*, p. 69.

³⁰⁴ Short and Howard, *List of Works*, p. 56.

³⁰⁵ MW, VII/2.

³⁰⁶ NLE, I/15.

³⁰⁷ Franz Liszt, “O lieb” *Lied von F. Freiligrath gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*, Leipzig: Kistner, n. d. (ca. 1847).

³⁰⁸ *Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenor- Stimme mit Begleitung des Pianoforte*, Leipzig: Kistner, n. d. (ca. 1850).

³⁰⁹ *3 Nottornos für das Pianoforte*, Leipzig: Kistner, n. d. (ca. 1850).

³¹⁰ Guy Wuellner, “Franz Liszt’s Liebestraum no.3 A study of O lieb and its transcription.” in *The Journal of the American Liszt Society* 24, 1988, P. 70.

第1～25小節 詩の第1節

第1～12小節 「おお、愛せる限り愛せよ！/ おお、愛したいだけ愛せよ！」

愛をテーマにした曲にリストがよく用いる As-dur で書かれている（譜例 105）。Poco allegro, con affetto（愛情をこめて）。前述のとおり、この曲は原詩を生かした軽めの演奏が望まれる。

《愛の夢》を3曲通して弾くと、この第3曲は、いくぶん前へ進むような感じに弾いた方が、3曲のバランスが良いと感じられる。

譜例 105（第1～4小節）



1884年6月20日にグライペルが《愛の夢》第1番と第3番のレッスンを受けた際、リストは、かなり前へ行くテンポでと主張し、「もっと『おお、愛せる限り愛しなさい』というように弾かなければならない。たいていそんなものだが、ふつうあまり長く続かない。だから、いくぶんもっと軽率に弾くように。」と言った³¹¹。また、1885年6月29日16時からのヴァイマルでのレッスンで、ドイツのピアニストで作曲家、オーエ嬢（Adele aus der Ohe 1864～1937）がこの曲を弾いた際、「この軽薄で、いくぶん歌のような作品は、まさにそのように弾かなければならない。私は軽い気持ちで書いた。道化芝居がハープにのせてチャーミングに演じられている。」と言った³¹²。色々な経験をしてきた73歳のリストは、この頃厭世的な気分で、もう何年も前に作ったものを皮肉の目で見ているのかもしれない。さらに、1885年7月10日16時から18時のヴァイマルでのレッスンで、アメリカのピアニスト、バグビー（Albert Morris Bagby 1859～1941）が弾いた際には、「全体をいくぶん軽く弾きなさい、そして小さな前奏を弾きなさい」と言い、3つの和音を弾いたという。この和音による小さな前奏とは、英訳に加筆されているように、曲を導くための当時の慣習である³¹³。そういえば、《愛の夢》の3曲中、この第3番のみ前奏がない（ピアノ稿）。1886年6月18日（金）ヴァイマルでドイツの作曲家でヴァイマルのオーケストラの第1チェロ奏者であったグリュッツマッハー（Leopold Grützmacher 1835～1900）が自身の編曲した《3つのチェロのための

³¹¹ *Diary notes of August Gollerich*, p. 48.

³¹² *Ibid.*, p. 76.

³¹³ *Ibid.*, p. 87.

愛の夢》（これらの編曲は出版されなかった）を弾いた際、第3番ではカデンツを導入として弾くように言っている³¹⁴。

この曲を軽く弾くとはいっても、3/8 拍子ではなく 6/4 拍子である。左右の手で適宜とるメロディーは、音の高低によるエネルギーを感じて抑揚をつけながら太い音で奏でたい。‘O lieb’ を2回言うが、歌曲稿のとおり2回目の‘lieb’ へ向かう。よく聴いて、左右の手の受け渡しをスムーズに行う。この、真ん中に歌のメロディーを置き、バスが支え、上声の八分音符の伴奏が彩る形は、前述の3本の手があるような効果であり、タールベルクが始めたといわれる「3手のトリック」というピアノ演奏技法である³¹⁵。右手の八分音符は、筆者の伴奏経験からも、揺れずに平らな感じに弾く。八分音符の伴奏をできるだけ弱く弾くことで、メロディーを浮き立たせることができる。バスを響かせることにより、メロディーも豊かに響く。これらすべての声部を、バランスをとりながら横に辿っていく。

第13～25小節 「時が来る、時が来るのだから、/ お前が墓の前に立ち嘆く時が！」

第13小節から調は3度ずつ上がり（譜例106）、as-moll へ行き着く。遠隔調に転調することで時間・空間の移動を表し、やがて来る未来のこと（死）・場所（墓）へ視点を向ける。第13小節のバス Fes は、伴奏経験からも、歌詞の表情に合致する和音の色を作るため大切に響かせる。

譜例 106（第13～16小節）



第20、21小節の Des-Ces は、嘆きのモチーフである。第22小節のΛは‘Gräbern’「墓」という言葉が当たり、第24小節1拍目のGまでが歌であるからそこまで気持ちを持続させる（譜例107）。ポルタートは、「墓の前に立ち嘆く」と言う。キストナー（1850年頃）³¹⁶では、第21小節5拍目裏の八分音符Bは、Desである。第25小節では、嘆いている。as-moll は、はじめの主調 As-dur のちょうど裏返しであり、愛と正反対の死を象徴している。歌曲稿でもリストはピアノの魅力を効かせているが、ピアノ稿では技巧的なカデンツァとして

³¹⁴ *Diary notes of August Göllerich*, p. 157.

³¹⁵ 本論文、16頁参照。

³¹⁶ *3 Nottornos für das Pianoforte*, Leipzig: Kistner, n. d. (ca. 1850).

いる。この細かい音符のカデンツァも、八分音符2つずつの嘆きの形から作られている。弱く弾き始め、上行、下行のエネルギーを感じながら弾きたい。

譜例 107 (歌曲稿 第 25～28 小節)



第 26～37 小節 詩の第 2 節

愛と対極の死を考え、より強い気持ちで愛すべきだと気持ちが高まり、はじめのメロディーは1段上がる(譜例 108)。この曲では、はじめのメロディーが4回現れるが、毎回性格が異なる。リストの弟子カール・ラハムント (Carl Lachmund 1853～1928) は、リストが「旋律の再現の度に演奏者が感情の相違を引き出し、作曲家がそこに付与した詩的意味合いを適切に表現するよう望んだ」と伝えている³¹⁷。ラハムントは、4回の再現はそれぞれ対照的な方法で愛と人生の発展段階を描いているとし、最初は「純粋な愛の表現で情熱的なものではない」、第26小節からは「人生の不断の奮闘と苦労を示す」と述べる³¹⁸。詩の第2節では増2度高くなり、調号を変えて H-dur になる。Più animato con passione (より生き生きと、感情をこめて) で、気持ちが高揚し、伴奏の八分音符は両手となり厚みを増す。第1節より音が増えた分、メロディーはより豊かに響かせたい。第29小節1拍目>の Dis は、‘glüht’「燃え立つ」が相当する。第32小節からバスが半音階で C-dur の属音 G まで下行し、ポルタート、*f* クレッシェンドのオクターブで「お前の心ともう一つの心が / 愛の中で温かく高鳴り合う」を表現する。しかし、立ち止まらず、先へと続く。

譜例 108 (第 26～29 小節)



³¹⁷ クリスティアン・ウーバー「演奏のための覚え書」、ウィーン原典版 164、V頁。

³¹⁸ 同前。

第 37～60 小節 詩の第 3 節

第 37 小節から調号を変えて C-dur になる。これまで伴奏は 1 小節に 2 つアーチを描いていたが、「お前に心を開いてくれる男に、/ おお、彼のために」の 4 小節間では 1 小節ごとにジグザグに下行する。第 38 小節から和音で奏でたメロディーが、第 41 小節では第 39 小節のように下行する代わりに、はじめのメロディーを E-dur で熱く鳴らす（譜例 109）。ラハムントは、「圧倒的な勝利を表現する」と述べている³¹⁹。このさらに上がったはじめのメロディーはオクターブとなっており、バスもオクターブ、伴奏も両手で、という華やかな状態である。この>を伴う 3 つの Gis は出だしの O lieb「おお、愛せよ」に対応するが、ここでは「できるだけのことをやってあげなさい！」と、これらの音楽的な変化で強調している。バグビーのレッスンで、リストは、クライマックスはとても速く弾くよう、第 41～50 小節の Gis が連続するパッセージは、火のように、熱烈に弾くよう言った³²⁰。ここから第 58 小節までの左手の動きは、規則的な動きではなく、まるでジェットコースターに乗っているように上がったたり下がったりカーブしたりし、聴き手の心を乱して興奮状態を導く。

譜例 109（第 41～44 小節）



第 45～46 小節の「いかなる時も悦ばせ」の後、第 49 小節から前述のように歌曲稿を離れ、独自の展開を始める。再び曲の冒頭の「リストの愛の調」As-dur の調号を用い、appassionato assai（十分に熱情的に）で第 58 小節の頂点を目指す。第 50、52 小節の As-G-F は、歌曲稿第 52 小節における「いかなる時も（悲しませるな）」の As-As-G-F を用いてはいるもののモチーフとして暗示しているだけで、一切暗い部分を排除している（譜例 110、111）。

第 50～51 小節、第 52～53 小節のメロディーは、歌曲稿第 58～60 小節では暗い A-C-B-A であるが、ピアノ稿では明るい As-C-B-As である。ピアノ稿第 5～6 小節（歌曲稿第 7～8 小

³¹⁹ クリスティアン・ウーバー「演奏のための覚え書」、ウィーン原典版 164、V 頁。

³²⁰ *Diary notes of August Göllerich*, p. 87.

節) の F-G-As-C-B-As による「愛せる限り愛せよ！」が、ここクライマックスでくっきりと浮かび上がるのである(譜例 111、112)。この音型の後半部分が、第 56～57 小節のバスに As-dur の属音 Es を保持した *affrettando* (急いで) で使用され、第 58 小節の頂点に達する。この和音とオクターブのスラーによる音型を弾く際は、和音の方で肘を後ろへ引くと同時に肩を前へ入れることによって、より情熱的な充実した響きを作ることができる。

譜例 110 (歌曲稿 第 52～55 小節)



譜例 111 (第 49～53 小節)



譜例 112 (歌曲稿 第 58～60 小節)



第 59～60 小節で再び技巧的なカデンツァとなる(譜例 113)。終わりの Es (As-dur の属音) を支えとした半音階の部分、は、歌曲稿第 76～77 小節と同じである(譜例 114)。最後の Es-H が、第 61 小節で再現されるメロディーの Es-C へと続く。

歌曲稿では、歌曲稿第 70 小節「でも、相手は去って行って嘆くだろう」という部分からカデンツァの前半まで、詩の第 1 節とほぼ同じ、すなわち短調であり、この半音階の部分で

長調へと戻る。歌曲稿では、はじめのカデンツァもこのカデンツァも嘆いている（譜例 107、114）。それに対し、ピアノ稿では、愛の歓びに溢れているのである。

譜例 113（第 59～60 小節）



譜例 114（歌曲稿 第 72～77 小節）



第 61～76 小節 「おお、愛せる限り愛せよ！」

第 61 小節で主調 As-dur に戻る（譜例 115）。ラハムントは、「来るべき人生の恭順のアポテーゼ、衰退が続く。そこにはもはや情熱はなく、安らぎに満ちた自身の思い出が差し出される」と述べている³²¹。メロディーは上声部に移り、交差した左手が小さな鐘のような響きの和音を奏でる。左手は、低音と高音を行ったり来たりし、地上のものと天のものとが結びつくような宗教的なイメージである。

譜例 115（第 61～64 小節）



メロディーの第 69～70 小節の C-F が、B-Es の ‘O lieb’、As-Des の ‘O lieb’ と降りていく。

第 76～85 小節 後奏

第 77 小節は、はじめのメロディーのモチーフである。最後はコラルで宗教的である。

³²¹ クリスティアン・ウーバー「演奏のための覚え書」、ウィーン原典版 164、V頁。

15. アンダンティーノ（喜びに満ち 苦しみに満ち）

Andantino (Freudvoll und leidvoll)

詩 ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe ³²²

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
N23	280/1	579a	歌 1st setting	1844	Wien: Haslinger 1848
A134	*	(579a)	ピ	1847	**
N23	280/2	579b	***歌 2nd setting	?1848	Wien: Haslinger 1848
N23	280/1	579c	歌 1st setting, 2nd ver.	1849	Leipzig: Kahnt 1860

* ショート＝ハワードのカタログによれば S. 166n

** EMB *Album-Leaves for Princess Marie von Sayn-Wittgenstein*

*** 別のメロディーである。

Freudvoll	喜びに満ち
Und leidvoll,	苦しみに満ち、
Gedankenvoll seyn;	思いに満ち。
Langen	手を伸ばし
Und bängen	心配する
In schwebender Pein;	揺れる心の痛みの中で。
Himmelhoch jauchzend	天にも届けと歓喜の声をあげ
Zum Tode betrübt;	死ぬほど気持ちを滅入らせる。
Glücklich allein	幸せなのは ただ
Ist die Seele, die liebt.	恋する魂だけだ。

〈アンダンティーノ（喜びに満ち 苦しみに満ち）〉の原詩について

詩「喜びに満ち 苦しみに満ち」は、ゲーテの戯曲『エグモント』の第3幕第2場で、ク

³²² *LiederNet Archive*, s. v. “Freudvoll und leidvoll,” accessed September 24, 2019, <http://www.lieder.net/lieder/>. リストの歌曲第1稿の楽譜では、3行目 sein、6行目 Pein の後、7行目 jauchzend の後、である。

クレールヒェンが歌う歌である。クレールヒェンは、自分の家の部屋の中を行ったり来たりしてこの歌を口ずさむ。頭の中はエグモントのことでいっぱい、一日中母親にエグモントのことばかり話したり歌ったりしている。

このゲーテの戯曲『エグモント』でモデルとなっている主人公ラモラル・ファン・エフモント伯爵 (Lamoraal van Egmont 1522～1568) は、実在したネーデルラント貴族で、オランダ独立運動の指導者、軍人である。エフモントをドイツ読みしてエグモントとも呼ぶ。ネーデルラントにカトリックを強制しようとするスペイン政府に対して抗議しようとしたが、反逆罪に問われて処刑された。ゲーテは、それを題材として 1775 年この戯曲に着手する³²³。第 2 章 4. で見たようにその年ゲーテはリリー・シェーネマンと婚約し解消するが、その恋愛が執筆につながる³²⁴。ハインリヒ・エグモント伯爵をクレールヒェンとの恋愛を織り交ぜて 5 幕の悲劇を書き、1787 年に完成した。

この戯曲には、ベートーヴェンが管弦楽曲《エグモント》作品 84 を付けている。序曲が単独で演奏されることが多く有名だが、全 10 曲から成っており、その第 5 曲が〈喜びに満ち 苦しみに満ち〉のリートである。ちなみに、リストは、その歌曲〈喜びに満ち 苦しみに満ち〉をもピアノ編曲している (Beethovens Lieder von Goethe A161 第 3 曲、1849 年作曲)。

詩「喜びに満ち 苦しみに満ち」は、「喜び」と「悲しみ」など、対になる言葉が特徴であり、恋する心の大きな揺れ動きが表現されている。森泉朋子は、この詩について、「楽しいこと、辛いことの両方があってこそ、恋であり、人生であり、それが幸せということなのです。生きることへの力強い肯定がここにはあります。」と述べている³²⁵。この詩の主題である‘liebt’「恋する」という言葉が最後に置かれている。

稿の比較

歌曲第 1 稿→ピアノ稿→歌曲第 2 稿という変遷を辿る。リストは、このほかにもう一つ、全く別のメロディーによる E-dur の歌曲〈喜びに満ち 苦しみに満ち〉を作曲している。

³²³ シュタイガーによれば、着手したのは 1775 年、もしかすれば 1773 年であるかもしれないという。エミール・シュタイガー『ゲーテ』上 三木正之他訳、京都：人文書院、1981 年、253 頁。

³²⁴ 谷友幸「解説 エグモント」、ゲーテ『ゲーテ全集』第 3 巻 岩淵達治他訳、京都：人文書院、1960 年、431～432 頁。

³²⁵ 森泉朋子『ドイツ詩を読む愉しみ』 長野：鳥影社、2010 年、32 頁。

ピアノ稿は、*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition の作品表³²⁶では、未出版とされているが、ブダペスト版の『マリー・フォン・ザイン＝ヴィトゲンシュタイン嬢のためのアルバムリーフ』³²⁷、および『リスト新全集補遺 9』³²⁸の中にある。また、*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition の作品表にサール番号の記載はないが、マイケル・ショートとレスリー・ハワードのカタログでは S. 166n と記載されている³²⁹。

このピアノ稿は、リストの2番目の愛人カロリーネ・フォン・ザイン＝ヴィトゲンシュタイン侯爵夫人（旧姓イヴァノフスカ、Carolyne von Sayn-Wittgenstein 1819～1887）の母であるパウリーネ・フォン・イヴァノフスカ（Pauline von Iwanowska）のために書かれたものである。リストが書いたピアノ稿の楽譜の下の部分に「イヴァノフスカのために、ヴォロニースの思い出に、'47年3月、F. リスト」と書かれている³³⁰。

1847年2月はじめにキエフでリストの演奏と作曲に深く心を動かされたカロリーヌは、彼女のたった一人の子どもマリー・フォン・ザイン＝ヴィトゲンシュタイン嬢の10歳の誕生日を口実に、リストをヴォロニースに招く。そこに、マリーの祖母パウリーネ・フォン・イヴァノフスカも招かれていた。マリア・エックハルトは、「パウリーネ・フォン・イヴァノフスカは、ロッシーニに師事したことがあり、歌が上手だったので、リストがマリーの誕生日に初めてヴォロニースを訪問した際、彼がまもなく出版する予定の歌と一緒に演奏したと大いに考えられる。」とし、「おそらくこの思い出として小さなピアノ曲を書いたのであろう。」と述べている³³¹。

一枚のメモリアルリーフに書き留められたこのピアノ稿は、マリーのアルバムのはじめに貼り付けられている。アルバムが購入される前に書き留められたためである。その赤い革のアルバムには、リストがマリーのために作曲した4つのピアノ小品（A135）のほか、マリーが1855年から1859年にかけて集めた、ベルリオーズ、ペーター・コルネリウス（Peter

³²⁶ NG 2, vol.14, p. 803.

³²⁷ Franz Liszt, *Album-Leaves for Princess Marie von Sayn-Wittgenstein*, edited by Mária Echardt, Budapest: Editio Musica Budapest, 2000.

³²⁸ Franz Liszt, *Harold en Italie and Other Works*, New Liszt Edition, Supple. 9, edited by Kaczmarezyk Adrienne and Mikusi Eszter, Budapest: Editio Musica Budapest, 2009.

³²⁹ Short and Howard, *List of Works*, p. 32.

³³⁰ *Album-Leaves for Princess Marie*, Editio Musica Budapest, p. 20.

³³¹ Mária Eckhardt, “Album-Leaves for Princess Marie von Sayn-Wittgenstein,” in *Album-Leaves for Princess Marie*, Editio Musica Budapest, pp. 13-14.

Cornelius 1824～1874)、ヨアヒム・ラフ (Joachim Raff 1822～1882)、アントン・ルビンシュタイン (Anton Rubinstein 1829～1894)、スメタナ、ヴァーグナー、ハンス・フォン・ビューロー (Hans von Bülow 1830～1894) ら、43 人の音楽家たちの作品が収められているという³³²。

1844 年に作曲された歌曲第 1 稿では、詩の「天にも届けと歓喜の声をあげ / 死ぬほど気持ちを減入らせる」の所で、歌とピアノ伴奏によって、起伏の激しい感情が巧みに表現される。わずか 21 小節のピアノ稿は、80 小節から成る歌曲第 1 稿を、その第 15～31 小節と、第 64～69 の 6 小節間を 4 小節に縮めたものとを連結させた形で編曲されている。歌詞を辿ってみると、「喜びに満ち / 苦しみに満ち、/ 思いに満ち。/ 手を伸ばし / 心配する / 揺れる心の痛みの中で。」「幸せなのは ただ / 恋する魂だけだ。」となる。

前述のような曲の成り立ちの背景からも、このごく短いピアノ稿は、記念にさらっと書いたものであろう。はたして、音楽的に完結しているのかどうか、とも思われる。しかし、リストが愛をテーマにした曲に用いる調 As-dur で書かれた美しい曲である。

比較検討に使用した楽譜は、歌曲第 1 稿：旧全集 VII/1³³³、ピアノ稿：ブダペスト版『マリー・フォン・ザイン＝ヴィトゲンシュタイン嬢のためのアルバムリーフ』（自筆譜も掲載されている）³³⁴、歌曲第 2 稿：旧全集 VII/2³³⁵である。歌曲第 1 稿：ハスリンガー³³⁶、ピアノ稿：新全集 Supple. 9、歌曲第 2 稿 (S. 280/1 R. 579c)：カーント (1856 年頃)³³⁷、同 (1859 年頃)³³⁸、シュレジンガー³³⁹、別のメロディーの歌曲稿 (S. 280/2 R. 579b)：ハスリンガー³⁴⁰、

³³² Mária Eckhardt, “Album-Leaves for Princess Marie von Sayn-Wittgenstein,” in *Album-Leaves for Princess Marie*, Editio Musica Budapest, pp. 13-14.

³³³ MW, VII/1.

³³⁴ *Album-Leaves for Princess Marie*, Editio Musica Budapest.

³³⁵ MW, VII/2.

³³⁶ Franz Liszt, *3 Gedichte von Goethe, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-Forte*, Wien: Haslinger, n. d. (ca. 1847). 曲のタイトルは、Lied aus Egmont (Freudvoll und leidvoll) 1^{te} Version で、同じ本の中に別のメロディーの〈喜びに満ち 苦しみに満ち〉である 2^{te} Version も納められている。

³³⁷ *Mélodies pour Chant avec accompagnement de Piano*, Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1856).

³³⁸ Franz Liszt, *Gesammelte Lieder in sieben Heften*, Heft 1, Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1859).

³³⁹ Franz Liszt, *Gesammelte Lieder in sechs Heften*, Heft 1, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1860).

³⁴⁰ *3 Gedichte von Goethe, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-Forte*, Wien: Haslinger, n. d. (ca. 1847). 曲のタイトルは、Lied aus Egmont (Freudvoll und leidvoll) 2^{te} Version.

旧全集 VII/1³⁴¹も参照した。

演奏に際して

小節番号は、ピアノ稿のものを表す。

As-dur、6/8 拍子。2 小節の前奏の後、歌が始まる。この詩の特徴である対比を、強弱と緩急によって明確に弾き分けることが大切である。伴奏は、和音が変化すること、バスが始まる段階でも和音の色が変わっているようにしたい。それにより対比を強めることができる。メロディーは、手首を低めにしてたっぷりとした太い音色で奏でる（譜例 116）。

譜例 116（第 1～6 小節）



第 3～4 小節では C-Es の長 6 度で「喜びに満ち」を、第 5～6 小節では Ces-Es 短 6 度で「苦しみに満ち」を表し、対比している。同様に、第 11～12 小節 C-Es で「手を伸ばし」、第 13～14 小節 Ces-Es で「心配する」を表す。

それまで As を保持していたバスが、第 15 小節から動く。

第 17 小節目の Dis は、‘Pein’「心の痛み」が当たる。〈ペトラルカのソネット第 47 番〉の第 28～31 小節「わが身突き刺せる弓も 矢も」で、# 系となり、鋭い、突き刺すようなイメージを表しているように、# 系で恋の心の痛みを表している。

それを異名同音で Es にして、1 音ごとに気持ちを高める。

最後の 4 小節は「幸せなのは ただ / 恋する魂だけだ」と歌い、甘美な肯定感を与える。

右手最後の主和音に ‘liebt’ 「恋する」。

³⁴¹ MW, VII/1.

16. おお！私が眠るとき Oh ! quand je dors

詩 ユゴー Victor Hugo ³⁴²

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
N11	281/1	569a	歌 1st	1842	Berlin: Schulesinger 1844
A139	536	210	ピ°	1847	NLE
N11	281/2	569b	歌 2nd	1849	Berlin: Schulesinger 1859 Leipzig: Kahnt ?1860

Oh ! quand je dors, viens auprès de ma couche, Comme à Pétrarque apparaissait Laura, Et qu'en passant ton haleine me touche... —	おお！私が眠るとき、私の寝床へ来てくれ、 ペトラルカのもとに現れたラウラのように、 そして通り過ぎる時お前の息が私に触れると……
Soudain ma bouche S'entr'ouvrira !	とたんに私の口は 開くだろう！
Sur mon front morne où peut-être s'achève Un songe noir qui trop longtemps dura, Que ton regard comme un astre se lève... —	私の曇った額におそらくは あまりに長く続く暗い夢にくすんだ私の額に、 星のようなお前の眼差しが射すと……
Soudain mon rêve Rayonnera !	とたんに私の夢は 輝くだろう！
Puis sur ma lèvre où voltige une flamme, Éclair d'amour que Dieu même épura, Pose un baiser, et d'ange deviens femme... —	そして炎と燃え立つ私の唇に、 神が浄化する愛の輝きよ、 口づけを与えよ、そして天使は女性となるがよい……
Soudain mon âme S'éveillera !	とたんに私の魂は 目覚めるだろう！

³⁴² Victor Hugo, *Œuvres poétiques, Tome I, Avant l'exil 1802-1851*, Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 1086-1087. 歌曲第1稿では、9行目は et soudain mon rêve である。ピアノ稿の冒頭に掲げられている詩、および、歌曲第2稿では et はない。

ユゴー (Victor Hugo 1802～1885) について³⁴³

日本で『レ・ミゼラブル』の小説家として知られるユゴーは、フランス本国では小説家というより国民的な大詩人である。

ユゴーは1802年、三男としてブザンソンに生まれた。父は庶民出で軍隊に入り、スペイン将校にまで昇進する。母はナントの富裕な商人の娘であった。ユゴーの幼少年時代には母はヴィクトル＝ラオリー（有力な軍人でヴィクトルの名付け親）と恋仲で、両親が不仲であった。ユゴーは早くから文学に熱中し、1817年、15歳で王党派の詩人として文壇にデビューする。

1822年、処女詩集『オード集』を出版。17歳の時に結婚の約束をした恋人アデルと結婚する。アデルに想いを寄せていたユゴーの兄は、嫉妬のあまり発狂してしまう。しだいに、自由主義的傾向を強めていく。1829年、異国趣味溢れる『東方詩集』を出版する。1830年、劇曲『エルナニ』が初演される。この上演は、「エルナニ合戦」という文学史上の事件として知られる。擬古典派とロマン派の間の騒ぎとなったのである。ユゴーは、この劇を成功させ、それによりロマン派の統率者としての地位を築き、その後13年間のロマン主義文学の隆盛をもたらした。

1831年、妻アデルと批評家サント＝ブーヴとの関係に悩む。1832年、ロワイヤル広場（現ヴォージュ広場）の邸宅に転居。ユゴーは品行方正だったが、サント＝ブーヴの出現で家庭の幸福が乱されると、心にぽっかりと穴があいたようになった。1833年に女優ジュリエット・ドルーエと知り合い、愛人関係が始まる。1843年、長女の死。女性関係が華々しくなる。1841年にアカデミー・フランセーズ会員、1845年に貴族院議員に選ばれ、政治の分野でも活躍するようになる。この時期に、小説『ノートル＝ダム・ド・パリ』（1831年）や

³⁴³ 以下の資料に基づく。阿部公彦、阿部賢一、楯岡求美、平山令二監修『世界の文豪の家』 東京：エクスナレッジ、2016年、80～83頁。稲垣直樹『「レ・ミゼラブル」を読み直す』 東京：白水社、2007年、12～18頁。大島博光『パリ・コミュニケーションの詩人たち』 東京：新日本出版社、1971年、219～224。鹿島茂『パリの王様たち——ユゴー・デュマ・バルザック三大文豪大物くらべ』 東京：文藝春秋、1995年。鹿島茂『「レ・ミゼラブル」百景』 東京：文藝春秋、2012年、488～491頁。賀陽亜希子『フランス人によるパリ小辞典』 東京：白鳳社、2002年、119、161～162頁。島田尚一、松下和則訳『ユゴー デュマ』世界の文学7 東京：中央公論社、1964年、610～616頁。辻和『ヴィクトル・ユゴーの生涯』 東京：潮出版社、1979年、76～133頁。辻和「あとがき」、『ユゴー詩集』 辻和、稲垣直樹訳、東京：潮出版社、1984年、418～425頁。辻和、丸岡高弘『ヴィクトル・ユゴー』人と思想68 東京：清水書院、1981年、75～79、210～220頁。ヴィクトル・ユゴー『レ・ミゼラブル』 辻和訳、東京：講談社、1987年、596～605頁。吉田加南子『フランス詩のひととき』 東京：白水社、2008年、165頁。

『秋の木の葉』(1831年)、『薄明の歌』(1835年)、『内なる声』(1837年)、『光と影』(1840年)などの詩集が出版された。この4つの詩集は、テーマに繋がりを持った一連の詩集である。1845年には、『レ・ミゼール』(のちの『レ・ミゼラブル』)の執筆を始めた。

ユゴーの政治的な主張は、時代ごとに大きく変化する。稲垣直樹は、「世界が——フランスとヨーロッパが——激動につぐ激動を重ねて、いわゆる『近代社会』を建設していき、そのただなかでユゴーは変化し、ユゴーの詩も変化していった。」と述べる³⁴⁴。次第に政治色を強め、ナポレオン3世のクーデターに反対したユゴーは、ジャージー島、ガーンジー島で亡命生活を送ることとなる。1853年、ジラルダン夫人がジャージー島に上陸し、ユゴー家に10日ほど滞在する。このジラルダン夫人とは、本論文第2章8.で扱った詩「彼は私をとっても愛してくれた！ Il m'aimait tant !」を書いたデルフィーヌ・ゲーである。ユゴーは彼女が持ち込んだ交霊術に熱中するようになり、それは、亡命時代の彼の神秘的な思想に影響を与えた。彼は、死後の世界の存在や神の存在を信じた。この亡命時代は、ナポレオン3世を批判した『懲罰詩集』(1853年)、抒情詩の傑作『静観詩集』(1856年)、小説『レ・ミゼラブル』(1862年)などを執筆し、ユゴーの創作活動が最も充実した時期であった。

1870年、共和政が成立し、ユゴーは民衆の歓呼に迎えられてフランスに帰国。1885年他界。その死は国葬の礼を受けた。

ユゴーは、恋愛、幻想、家庭、政治、社会、大自然、人類史、宗教的な宇宙観、と多種多様なテーマの詩を書いた。また、彼は作詞法の上でも改革を行う。フランス詩の主流を占める形式の一つであるアレクサンドラン(十二音綴)は、それまで6+6の区切り方が通例であったが、ユゴーは区切り方をある程度自由にした。また、詩句の意味が行末の脚韻で完結せずに次の行にまたがる「句またぎ」等を用いて詩句に柔軟性を与えた³⁴⁵。詩で扱う題材と言葉の使い方の面で自由度を高めたことで、フランス詩の歴史上重要な位置を占める。

稲垣は、ユゴーの詩を考える場合一番大切なことは、「あらゆる事象を歌おうとしたこと」であるとし、「あらゆる対象を歌うために、それまで厳密に制限されてきた詩の語彙を自由に拡大し、作詩法上の制限も大幅に緩和し、叙事詩、叙情詩、叙景詩と詩のジャンルも縦横

³⁴⁴ 稲垣直樹「ユゴーの詩業」、『ヴィクトル・ユゴー文学館 第1巻 詩集』 辻昶、稲垣直樹、小湯昭夫訳、東京：潮出版社、2000年、393頁。

³⁴⁵ 辻昶「あとがき」、『ユゴー詩集』、419～420頁。

無尽に越境し、古今の詩形を自由奔放に取捨選択した。」と述べている³⁴⁶。ユゴーのそのような点に、ピアノで何でもできると思っていたリストの、詩的想念の重視、伝統的な形式からの解放、和声上の革新といった作曲の特徴との共通性がある。19 世紀の大詩人であるユゴーの詩には、ラフマニノフ、キュイらも作曲した。

〈おお！私が眠るとき〉の原詩について

リストの《歌の本》第2巻は、ユゴーの詩につけられた6曲から成る。そのうち、第1曲〈おお！私が眠るとき〉、第2曲〈「どうやって」彼らは言った〉、第6曲〈ガスティベルザ〉の3曲の原詩は、彼の詩集『光と影』（1840年出版）に含まれている。

詩集『光と影』は、『秋の木の葉』から『薄明の歌』を経て『内なる声』に至る一連の詩集の最後をなすものであるとユゴー自身が言っている。『光と影』は、前の3つの詩集同様、自然、人間、政治、社会とさまざまな内容を扱っているが、詩人の社会的使命感をいっそう明瞭に歌っている。

歌曲〈おお！私が眠るとき〉はリストの歌曲の中でも有名で、日本では〈夢に來ませ〉というタイトルで知られる。1951年（昭和26年）の雑誌『音楽芸術』4月号に、畑中良輔が「日本でリストがリサイタルのプログラムに乗る[原文ママ]事は非常に珍しい事である。あつても[原文ママ]時々『夢に來ませ』の一曲位が、何らかの間にはさまれている位のものである。」と書いている³⁴⁷。

原詩は『光と影』の27番目の詩で、詩自体のタイトルはなく、1839年6月19日と付されている。この詩には、ペトラルカが比喻として登場する。リストは、本論文でも扱った〈ペトラルカのソネット〉を作曲していることから、ペトラルカに思い入れがあったのだろう。ユゴーの詩にはクレオパトラなど様々な人物が登場するが、そのような人物を詩の中に入れることで、読者に歴史的な広がりを与える効果をもたらす。リストは、3節から成るこの詩を、きちんとした3部形式にまとめるのではなく、比較的自由に作曲した。この詩には、ラロやビゼーも作曲している。

³⁴⁶ 稲垣直樹「ユゴーの詩業」、『ヴィクトル・ユゴー文学館 第1巻 詩集』、393頁。

³⁴⁷ 畑中良輔「リストの歌曲」、『音楽芸術』第9巻4号、1951年、83頁。

稿の比較

リストのピアノ曲集《歌の本》第2巻は、生前未出版であり、ここで使用する1985年の新全集 I/18³⁴⁸自体が初版である³⁴⁹。福田弥によれば、1846年の書簡からリストが出版を意図していた可能性はある。ピアノ稿6曲をまとめて《歌の本》というタイトルの下で出版する計画をたてていた証拠はないが、自筆譜では新全集の6曲と同じ順で書かれており、新全集の校訂者が歌曲集《歌の本》第2巻を参考にして出版したという³⁵⁰。資料となったこのゲーテ・ウント・シラー・アルヒーフ所蔵の自筆譜にはタイトルは書かれておらず、音楽は完結している（第3曲を除く）もののスラーや強弱記号などが歌曲稿を参考に加えられた³⁵¹。

第1曲から第4曲は、歌曲第1稿→ピアノ稿→歌曲第2稿、第5曲と第6曲は、歌曲稿→ピアノ稿という改訂の変遷をたどっている。第2曲の第2稿を除く全6曲の歌曲稿に、ドイツ語訳の歌詞も付けられている。

この第1曲〈おお！私が眠るとき〉は、歌曲第1稿のメロディーを中声部に置いた形の、原曲に忠実な編曲である。ただし、途中、歌曲のメロディーよりもピアノ伴奏パートのメロディーを採用している。

比較検討に使用した楽譜は、歌曲第1稿：旧全集 VII/1³⁵²、ピアノ稿：新全集 I/18、歌曲第2稿：旧全集 VII/2³⁵³である。歌曲稿第1稿：シュレジンガー³⁵⁴、ピアノ稿：自筆譜³⁵⁵、歌曲第2稿：カーント³⁵⁶、シュレジンガー³⁵⁷も参照した。

³⁴⁸ Franz Liszt, *Étude en douze exercices (Op. 6), Ungarische Nationalmelodien, Buch der Lieder II*, New Liszt Edition, Series I, Vol. 18, edited by Imre Sulyok and Imre Mezö, Budapest: Editio Musica Budapest, 1985.

³⁴⁹ 1995年の『ニューグローヴ世界音楽大事典』日本語版では未出版と記載されていた。

³⁵⁰ 福田「フランツ・リストの歌曲《墓と薔薇》の手稿譜」、208頁。

³⁵¹ NLE, I/18. pp. 221-224. 自筆譜は、*Skizzenbuch ("Hugo songs-Skizzenbuch") 1842-1845* (Weimar, Goethe-und Schiller-Archiv, GSA 60/N7).

³⁵² MW, VII/1.

³⁵³ MW, VII/2.

³⁵⁴ *Buch der Lieder Gedichte von Goethe, Heine, Victor Hugo etc. mit Begleitung des Pianoforte*, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1844).

³⁵⁵ *Skizzenbuch ("Hugo songs-Skizzenbuch") 1842-1845* (GSA 60/N7).

³⁵⁶ Franz Liszt, *Gesammelte Lieder in acht Heften*, Heft 4, Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1859).

³⁵⁷ Franz Liszt, *Gesammelte Lieder in sechs Heften*, Heft 4, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1860).

演奏に際して

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ稿のものを表す。

第1～6小節

E-dur、4/4 拍子。6 小節間の前奏である（譜例 117）。この曲の歌のメロディーの特徴でもある右手の跳躍は、エネルギーを持って距離感を表したい。第 4 小節は、歌曲第 2 稿で 2 倍の長さとなる。

譜例 117（第1～6小節）



第7～25小節 詩の第1節

歌のメロディーは、真ん中の声部に置かれており、左右の手で取って弾く。八分音符の伴奏がそれに絡まる形で彩りを添える。メロディーと伴奏とをはっきりと弾き分けたい。メロディーの第 8 小節 4 拍目の H と次の第 9 小節 1 拍目の Fis は、どちらも右手第 1 指で弾くが、第 8 小節 4 拍目裏の E-Gis の伴奏を弱く柔らかに弾くことで、H と Fis がより繋がって聴こえるようになる（譜例 118）。

譜例 118（第7～11小節）



第 8～9 小節と第 10～11 小節では、後者の方がメロディーの高さが高く跳躍の幅も広いことと、且つその 4 小節間全体で I → V → I であることを、どちらも表現したい。

第26～46小節 詩の第2節

第 26～34 小節は、歌曲第 1 稿におけるピアノ伴奏パートである。第 35～36 小節の左手の Es-E-F は、歌曲第 1 稿では付点四分音符であることから、その半音階の 3 つの音は少し主張する。第 36 小節のフェルマータは、歌曲第 1 稿の ‘longtemps’ 「長い間」の所で用いられたものであり、ここで鳴る和音の抵抗感と共に、長い間暗い夢が続いている様子を表す。

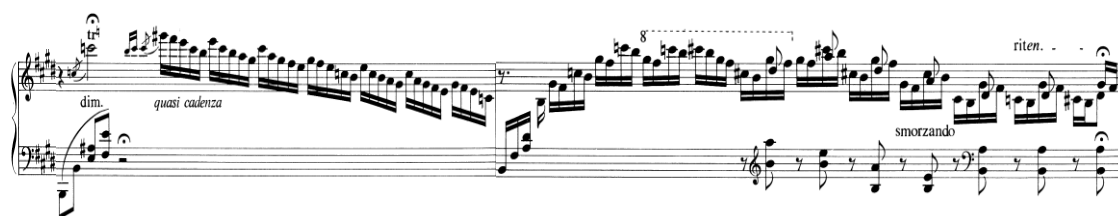
このフェルマータの演奏には、ラハムントが「リストのルバートは、さまざまな記号が付けられている音符の所で、突然、軽く時間が停止するかのようにであり、それによりフレーズが正しく理解されて説得力を持つように表現される」³⁵⁸と述べていることがヒントになる（譜例 119）。

譜例 119（第 34～36 小節）



第 30～37 小節「私の曇った額におそらくは / あまりに長く続く暗い夢にくすんだ私の額に」では、G-dur の準固有和音でフラット系の音を出し、第 38～44 小節「星のようなお前の眼差しが射すと…… / とたんに私の夢は / 輝くだろう！」では、H-dur になり、第 45 小節で E-dur に戻る準備をする。リストは、詩の言葉による変化と転調を一致させている。対比をはっきりと表現するため、第 38 小節に入ったら第 45 小節を目指し、con anima（生き生きと）、espr. assai（十分に表情豊かに）、クレッシェンド、sempre cresc. ed appassionato（熱情的に）に従いながら一息に盛り上げる。第 41 小節 3 拍目から再び歌曲第 1 稿においてピアノ伴奏パートであった部分である。第 45 小節のカデンツァは、ピアノという楽器の長所を生かした表現に変えられている。トリルの C は特別な音として急速に反復し長く響かせ、夢がキラキラと輝く様子を表現する。第 46 小節の途中で Cis になるも、最後から 2 拍目で再び出ている C にも留意したい（譜例 120）。

譜例 120（第 45～46 小節）



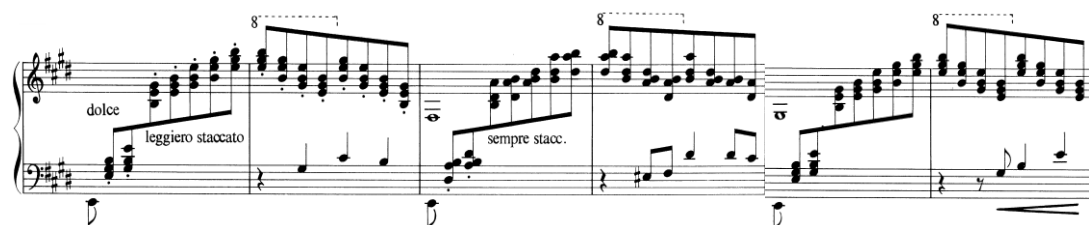
第 47～69 小節 詩の第 3 節

歌のメロディーは詩の第 1 節と同様、真ん中の声部にあり、左右の手でとって弾く。歌曲第 1 稿と同じく、スタッカート（ペダルを使用するので、実際には音は切れるわけではない。軽さを表現する。）による伴奏型がそれを彩る（譜例 121）。シューベルトのアヴェ・マ

³⁵⁸ Carl Lachmund, *Mein Leben mit Franz Liszt, Aus dem Tagebuch eines Liszt-Schülers*, Eschwege: Schroeder, 1970, p. 62.

リアを思わせる、この部分の上行し下行する伴奏型では、最高音の辺りを弾く時にソプラノの音を少し出すようにすると、「きらめき」を増すことができる。第 63～65 小節の Cis-dur I - V - I のバス、第 67～69 小節の E-dur V - I のバスを充実した響きにする。

譜例 121 (第 47～52 小節)



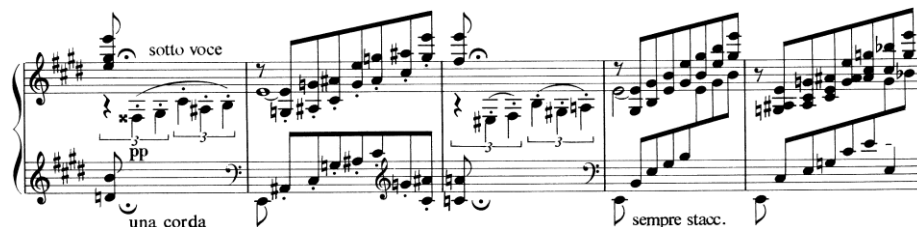
第 69～100 小節

この後は、原詩のとおりではない。

第 69～82 小節は、‘Oh, viens!’ 「来てくれ」を 2 回と詩の第 2 行目「ペトルルカのもとに現れたラウラのように」を 2 回。次いで、第 82～93 小節は、第 1 節の 1 行目「おお、私が眠るとき、私の寝床へ来てくれ」、第 3 節の 3 行目後半～5 行目「そして天使は女性となるがよい…… / とたんに私の魂は / 目覚めるだろう！」。最後に第 94～100 小節は、‘Oh ! viens!’ と 3 回言う。音楽も魅力に満ち、非常に美しい。リストは、ユゴーの官能詩の特性を自分の音楽に取り入れ昇華させたといえよう。

第 70～71 小節と第 72～73 小節は、‘Oh ! viens!’ 「来てくれ！」である。メロディーは、これまで Gis-Cis-H-Fis のようなアーチ型であったが、ここでは Gis-Cis-H-E と最後を上げる形に変えて呼びかける。第 82 小節は、十分にフェルマータを感じてから語り始めたい。このポルタートは、テンポを緩め、1 音 1 音鍵盤から手を離すようにして丁寧に弾き、ペダルも 1 音ずつ短めにつける。第 83 小節でテンポを戻す。第 84 小節も同様である (譜例 122)。

譜例 122 (第 82～86 小節)



第 91 小節 1 拍目の和音 E-H-Gis は、左手で Ais と E をとり、右手で H と Gis を弾くことを提案したい。第 93 小節 4 拍目では、メロディー音 Gis を太く、長く、想いをのせて響かせる。最後は *smorz.* で描くアーチと高音の美しいアルペジオで、優美な雰囲気漂わせる。

17. 「どうやって」彼らは言った *Comment, disaient-ils*

詩 ユゴー Victor Hugo ³⁵⁹

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
N12	276/1	570a	歌 1st	1842	Berlin: Schulesinger 1844
A139	535	204	ピ°	1847	NLE
N12	276/2	570b	歌 2nd	1849-59	Berlin: Schulesinger 1859 Leipzig: Kahnt ?1860

AUTRE GUITARE

別のギター

Comment, disaient-ils,

Avec nos nacelles,

Fuir les alguazils ?

— Ramez, disaient-elles.

「どうやって」彼らは言った、

「僕たちのボートで、

警官から逃げるのか？」

——「漕いで」彼女たちは言った。

Comment, disaient-ils,

Oublier querelles,

Misère et périls ?

— Dormez, disaient-elles.

「どうやって」彼らは言った、

「忘れるのか 争いごとや

悲惨なことや危険なことを？」

——「眠って」彼女たちは言った。

Comment, disaient-ils,

Enchanter les belles

Sans philtres subtils ?

— Aimez, disaient-elles.

「どうやって」彼らは言った、

「誘惑するのか 美女たちを

強い惚れ薬なしで？」

——「愛して」彼女たちは言った。

³⁵⁹ Victor Hugo, *Œuvres poétiques I*, p. 1079.

〈「どうやって」彼らは言った〉の原詩について

リストの《歌の本》第2巻の第1曲の原詩と同じく、ユゴーの詩集『光と影』の中に含まれる詩である。『光と影』の23番目の詩で、1838年7月18日と付されている。題名は「別のギター」である。詩の3行目‘*alguazil*’がスペインの警官を指すことからスペインふうの詩であることが分かる。ユゴーは子供の頃、母に連れられて父の赴任先スペインを訪れた。ちなみに、この1つ前の詩は、本論文で扱う〈ガスティベルザ〉の原詩「ギター」である。

この詩「別のギター」は、3節から成る。情けない男性たちが、答えを知っている女性たちに「どうやって」と尋ねる。女性たちは、ボートで警官から逃げるには「漕いで」、争いごと、悲惨なこと、危険なことを忘れるには「眠って」、美女たちを強い惚れ薬なしで誘惑するには「愛して」と答える。

ここで、ユゴーの書いた似ている詩を見てみたい。

(大森晋輔訳³⁶⁰)

Mes vers fuiraient, doux et frères,	私の詩は逃れ去るでしょう、そつとはかなく、
Vers votre jardin si beau,	あなたのあんなに美しい庭へと向かって、
Si mes vers avaient des ailes,	私の詩に翼があるのなら、
Des ailes comme l’oiseau.	鳥のような翼があるのなら。
Ils voleraient, étincelles,	私の詩は舞い上がるでしょう、火花となり、
Vers votre foyer qui rit,	笑いの広がるあなたの暖炉へと向かって、
Si mes vers avaient des ailes,	私の詩に翼があるのなら、
Des ailes comme l’esprit.	精霊のような翼があるのなら。
Près de vous, purs et fidèles,	あなたの傍らへと、無垢で誠実な
Ils accourraient nuit et jour,	私の詩は駆け寄るでしょう、昼夜を問わず、
Si mes vers avaient des ailes,	私の詩に翼があるのなら、
Des ailes comme l’amour.	愛のような翼があるのなら。

³⁶⁰ 大森晋輔『フランスの詩と歌の愉しみ 近代詩と音楽』 東京：東京藝術大学出版会、2012年、75頁。

各節で「私の詩に翼があるのなら」と繰り返しながら、第1節では「鳥のような」、次いで第2節では「精霊のような」と来て、第3節で「愛のように」となる。このように、ユゴーの詩には、繰り返しながら核心に迫るという特徴がある。「別のギター」でも、「どうやって」と繰り返しながら、「漕いで」、「眠って」、「愛して」と、核心に迫っている。リストが曲中に用いている調性は、この詩の持つ特徴と結びついている。

リストは、その男性たちの問いと女性たちの答えの形をそのまま曲の形に採用して曲の4分の3までを作曲し、あとの4分の1を女性の答えとカデンツァとで自由に作曲している。原詩の題名どおりギターを思わせる伴奏が付けられ、スペイン情緒に溢れている。

この詩には、ラロやサン＝サーンス、ビゼー、マスネも作曲している。

稿の比較

リストの《歌の本》第2巻の第2曲も、第1曲〈おお！私が眠るとき〉と同様に歌曲第1稿→ピアノ稿→歌曲第2稿という順序で改訂され、ピアノ稿は、原曲に忠実な編曲である。歌曲第1稿の歌のメロディーが、男性たちの問いで中声部に、女性たちの答えでは高音部に置かれている。対比をより明確にするためのリストの工夫であるといえよう。

比較検討に使用した楽譜は、歌曲第1稿：旧全集 VII/1³⁶¹、ピアノ第1稿：新全集 I/18³⁶²、歌曲第2稿：旧全集 VII/2³⁶³である。歌曲稿第1稿：シュレジンガー³⁶⁴、ピアノ稿：自筆譜³⁶⁵、歌曲第2稿：カーント³⁶⁶、シュレジンガー³⁶⁷も参照した。

³⁶¹ MW, VII/1.

³⁶² NLE, I/18.

³⁶³ MW, VII/2.

³⁶⁴ *Buch der Lieder Gedichte von Goethe, Heine, Victor Hugo etc. mit Begleitung des Pianoforte*, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1844).

³⁶⁵ *Skizzenbuch ("Hugo songs-Skizzenbuch") 1842-1845* (GSA 60/N7).

³⁶⁶ *Gesammelte Lieder in acht Heften*, Heft 4, Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1859).

³⁶⁷ *Gesammelte Lieder in sechs Heften*, Heft 4, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1860).

演奏に際して

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ稿のものを表す。

第1～18小節 詩の第1節

3/4 拍子。gis-moll で始まるが、第1小節は、何調か分からず、曖昧さがある。歌曲第1稿では和音に Ais が入っており、ピアノ稿に比べサブドミナントの機能が強い。第1～4小節は、スペイン情緒溢れるギターによる伴奏をイメージして弾く。軽さを出すために、両手ともに手首の力を抜くことが大切である（譜例123）。

譜例123（第1～6小節）



第5～10小節では男性たちの問いが真ん中の声部に置かれている。筆者は、連続する Gis を左手の 2-1 で弾く。第6小節1拍目の H は右手の 1 で取るので、このメロディーは左右の手を使って弾くことになる。

第13～18小節では上声部に女性たちの答え「漕いで」が置かれている。平行調 H-dur に転調し、対比をより効果的にしている。せわしない男性たちの問いと対比させ、優雅に奏する。右手はメロディーと伴奏の両方を受け持つが、ソプラノのメロディーは音の持続を意識した艶めく音にし、アルトの伴奏は手の力を抜いて弱く柔らかに弾く。Fis、H のバスの響きも大切である。交差した左手による Fis の跳躍は、歌曲稿にはなくピアノ稿で加えられたものであり、輝きや魅力を与えている（譜例124）。

譜例124（第13～18小節）



第19～38小節 詩の第2節

再び gis-moll で始まり、第31小節からは F-dur になる。第13～16小節の詩の第1節「漕いで」で現れた H-dur と対極にある調で「眠って」と言っている。現実のことばかり話題に

している男性に対し、女性たちが優越感を持っているかのようなのである。現実から離れた最も遠い夢の世界へ行き、より伸びやかでロマンチックな気分となる。第32小節の左右のアルペジオが弱いながらも響き合うようにしたい。この右手のアルペジオは、2拍目で手を左側へ移動させていくため2拍目が強くなりがちであるから、重みが乗らないように気をつける（譜例125）。

譜例 125（第31～38小節）



第39～57小節 詩の第3節

詩の第3節の開始で、As-durの調号を用いている。As-durは、リストが愛をテーマにした曲で用いる調である。これまで、詩の第1、2節をgis-mollで始めていたのは、のちにその異名同音の同主調As-durへ行くためだったのではないだろうか。第1、2節にgis-mollを用い、詩の核心である第3節で「リストの愛の調」As-durを用いることは、繰り返しながら本質に迫るというユゴーのこの詩の特徴と合致している。

第39小節から1小節ずつA-durのドミナントとAs-durが交替する。和音の色が緊張、弛緩と変化するのを、#系で書かれた小節の1拍目をスピードのあるタッチで弾いてディミヌエンドすることで表現する。ここでは、As-durの調号を用いているものの、一瞬As-durになるだけで、後でAs-durに行くことを軽く予告するにとどめている。

第45～49小節は、左手第1指がメロディーを担当する（譜例126）。テンポも速く、右手もジャカジャカと動く。しかも、第46小節1拍目左手は筆者は届かないのでアルペジオで取る必要もあり、2音のスラーもある（この2音のスラーを表現することにより、スペインふうの抑揚が増す）。音の上行下行の異同からも左右合わせると音の動き方が複雑に感じられる。そのような中、左手第1指を浮き立たせメロディーを魅惑的に弾くことが難しい。しかし、他の4本の指と付いている向きが違う第1指は自らの体の方へ引くように動かし、八分音符よりもスピードをつけて鍵盤を下ろし、八分音符をできるだけ弱く弾くことで、メロディーを魅力的な音で浮き立たせる。

譜例 126 (第 45～50 小節)



第 48 小節の *accel.* では、左手第 1 指を迫るように弾く。この問いは、男性たちが一番聞きたかったことである。第 49 小節は、右手を左手よりクレッシェンドすると高さをより表すことができ、核心に迫る表情を出すのに効果的である。

第 53 小節は、A-dur すなわち As-dur のナポリ調で女性が優雅に「愛して」と答える（譜例 127）。

譜例 127 (第 53～57 小節)



第 58～90 小節 Aimez, dormez, ramez, + quasi cadenza

第 58 小節から再び A-dur のドミナントと As-dur との交替となり、ここから最後までリストはずっと As-dur の調号を用いている。

歌詞に注目すると、ユゴーの詩に忠実ではなく、自由に作曲されている。第 59～60 小節では、‘Aimez’、‘dormez’、‘ramez’ と、リストは登場の順序とは逆の順序で採用している。本論文第 2 章 4. で扱った〈ミニョンの歌〉の最後でも、リストは呼びかけを「父なる人よ」「私を守ってくれる人よ」「愛しい人よ」と逆の順序で配置していた（〈ミニョンの歌〉第 96 小節から）。続く第 67～80 小節は、‘Aimez, aimez, disaient-elles, dormez, dormez,’ を 2 回、第 81～86 小節は、‘dormez, dormez, aimez, disaient-elles.’ となっており、自由に作られている。

また、音楽的にも自由にしてある。歌曲第 1 稿を見ると、ピアノ稿第 58～64 小節に相当する部分に *Ossia* がある。伴奏者が左手を技巧的により易しく弾けるようにし、歌をより引き立てることができるようにするためであろう。第 67～80 小節に相当する部分にも *Ossia* があるが、今度は、2 とおりの音楽から選べるようになっている（この部分の前半は 6 段譜になっている）（譜例 128）。

譜例 128 (歌曲第 1 稿 第 66～71 小節)

The musical score for Example 128, measures 66-71, is presented in a standard musical notation format. It consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 4/4. The vocal line includes the following lyrics in German and French:

appassionato
 Nur so, nur so, so al - lein, nur so,
 Ai - mez, ai - mez, di.saient - et - les dor - mez,
col canto
con grazia
 O liebt, lie.bet so al - lein! Nur dann
 Ai - mez, disaient - et - les, dor - mez,
p dolce

ピアノ稿第 59～66 小節は、技巧的である。第 59, 61 小節の三連符のモチーフ、第 66 小節のカデンツァは、歌手の表現をピアノという楽器で実現する工夫であろう。

第 66 小節のカデンツァは A-dur のドミナントで、第 86 小節の Cadenza ad lib. は As-dur である。

最後の 2 小節も、A-dur のドミナントと As-dur との交替である。和音だけでなく前奏から頻繁に現れていた 2 音のスラーの音型もギターの音色をイメージして聴かせると、より魅力的に曲を終えることができる。

第 58 小節から最後までずっと As-dur の調号を用いてはいるものの、完全に As-dur に収まるわけではなく、女性がはっきりと勝利を収める感じではない。一種のアイロニーであり、リスト独得の表情であるといえるだろう。リストは、ユゴーのこの詩を自分の音楽で解釈し、男女の駆け引きをユーモラスに表現している。

18. 愛する者よ、もし私が王なら *Enfant, si j'étais roi*

詩 ユゴー Victor Hugo ³⁶⁸

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
N24	283/1	571a	歌 1st	1844	Berlin: Schlesinger 1844
A139	537	205	ピ	1847	NLE
A24	283/2	571b	歌 2nd	1849	Berlin: Schlesinger 1859 LSP 6 Leipzig: Kahnt ?1860

À UNE FEMME

一人の女性に

C'est une âme charmante

それは魅力的な心

DIDEROT.

ディドロ

Enfant ! si j'étais roi, je donnerais l'empire,
Et mon char, et mon sceptre, et mon peuple à genoux,
Et ma couronne d'or, et mes bains de porphyre,
Et mes flottes, à qui la mer ne peut suffire,
Pour un regard de vous !

愛する者よ、私が王なら与えよう、王国と
私の馬車と私の王笏と私の臣民と
私の金の王冠と私の大理石の浴槽と
そして海に入りきれないほどの私の艦隊を
あなたの一度の眼差しのために！

Si j'étais Dieu, la terre et l'air avec les ondes,
Les anges, les démons courbés devant ma loi,
Et le profond chaos aux entrailles fécondes,
L'éternité, l'espace, et les cieux, et les mondes,
Pour un baiser de toi !

私が神なら、大地も空も海の波も
天使も私の掟に服する悪魔も
また多産な母胎が見せる深い混沌や
永遠も空間も天も世界も
君の一度の口づけのために！

³⁶⁸ Victor Hugo, *Œuvres poétiques I*, p. 761.

〈愛する者よ、もし私が王なら〉の原詩について

ユゴーの詩集『秋の木の葉』（1831 年出版）の 22 番目の詩である。この詩集には、1828 年から 1831 年の 3 年間に書かれた 40 編の詩が収められている。前述のような文学的な事件、エルナニ合戦の起こった時期に書かれたものである。また、ユゴーが父親の死や妻アデルとサント＝ブーヴとの関係に悩み苦しんだ頃でもあり、内容は、社会的なものよりも内面的な思索から生まれたものが多くなっている。

この詩は、1829 年 5 月 8 日と付されており、題名は ‘A une femme’ 「一人の女性に」である。‘Enfant!’ (enfant はフランス語で子供) は、ここでは恋人への呼びかけであり、我が子ではなく恋人への想いを歌った詩である。‘C’est une âme charmante’ 「それは魅力的な心」というディドロ (Denis Diderot 1713～1784) ³⁶⁹のエピグラフが付いている。詩は、2 節から成る。各節のはじめの 4 行は、アレクサンドラン (十二音綴) で書かれている。アレクサンドランは、1 行が 12 音節から成る、格調高い伝統的な形式である。一方、5 行目は 6 音節で書かれている。リストは、はじめの 4 行にリズムの刻みのしっかりした音楽を付け、5 行目には対照的なロマンチックな語りの音楽を付けている。

稿の比較

《歌の本》第 2 巻の第 1 曲、第 2 曲と同じく、原曲に忠実な編曲である。この曲は、資料にされた手稿譜では第 69 小節までしか書かれていない。第 70 小節以降は出版の際、リストの慣習に基づき、歌曲稿を参考にして付された³⁷⁰。

改訂の順は、歌曲第 1 稿→ピアノ稿→歌曲第 2 稿であり、歌曲第 1 稿とピアノ稿は 3/4 拍子で Andante だが、後の歌曲第 2 稿では 4/4 拍子、Quasi Allegro Moderato に変わる。

なお、マイケル・ショート＝レスリー・ハワードのカタログでは、この歌曲第 2 稿を 1859 年 (?) に作曲され 1859 年に出版された 3rd version・S283iii・R571b・LWN24/2 として、1850 年代に作曲されたもの (未出版) が 2nd version・S283ii・R (571b)・LW- として記載されている³⁷¹。

³⁶⁹ フランスの哲学者、美術批評家、作家。

³⁷⁰ NLE, I/18, p. 221, 223.

³⁷¹ Short and Howard, *List of Works*, P. 53.

比較検討に使用した楽譜は、歌曲第 1 稿：旧全集 VII/1³⁷²、ピアノ稿：新全集 I/18³⁷³、歌曲第 2 稿：旧全集 VII/2³⁷⁴である。歌曲第 1 稿：シュレジンガー³⁷⁵、ピアノ稿：自筆譜³⁷⁶、歌曲第 2 稿：カーント³⁷⁷、シュレジンガー³⁷⁸も参照した。

演奏に際して

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ稿のものを表す。

第 1～6 小節

前奏（譜例 129）。この曲も、リストの愛の調 As-dur で書かれている。前奏には、第 33～38 小節（詩の第 1 節 5 行目「あなたの一度の眼差しのために！」）、第 64～71 小節（詩の第 2 節 5 行目「君の一度の口づけのために！」）に付けられている音楽を使用している。筆者の個人的な感覚だが、この出だしを弾くとパリに行った時を思い出し、実際にそこにいるような気がする。この和音の響きからはパリの香りを感じ、リズムからはフランス語で語っているような雰囲気を感じる。リストが、この前奏でパリの雰囲気を出そうとしたのだろうか。

譜例 129（第 1～6 小節）



第 6～33 小節

詩の第 1 節が始まる（譜例 130）。メロディーが伴奏パートに絡まり、たどるべき音が、ある時は右手第 5 指に、ある時は右手第 1 指に、また、ある時は左手にというように複雑であ

³⁷² MW, VII/1.

³⁷³ NLE, I/18.

³⁷⁴ MW, VII/2.

³⁷⁵ *Buch der Lieder Gedichte von Goethe, Heine, Victor Hugo etc. mit Begleitung des Pianoforte*, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1844).

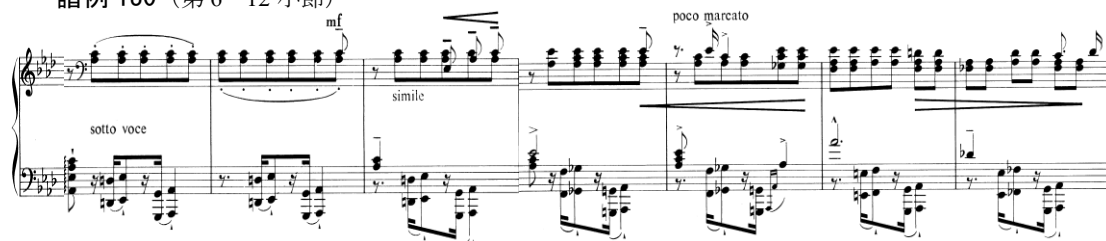
³⁷⁶ *Skizzenbuch* ("Hugo songs-Skizzenbuch") 1842-1845 (GSA 60/N7).

³⁷⁷ *Gesammelte Lieder in acht Heften*, Heft 4, Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1859).

³⁷⁸ *Gesammelte Lieder in sechs Heften*, Heft 4, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1860).

る。しかし、メロディー音は太く雄弁に響かせる。バスのオクターブによる 2 音のスラーは、17 世紀にリュリ（Jean-Baptiste Lully 1632～1687）が確立した王宮のフランス風序曲の付点リズムのイメージと結びつき、王の権威を表す。レガートで、堂々とした響きとする。八分音符の和音は、*sotto voce*（和らげた声で）のポルタートで、聴き手を夢に誘う時によく用いられる伴奏型であり、うっとりとした表情を持つ。弱く柔らかに奏したい。

譜例 130（第 6～12 小節）



第 19～20 小節、第 23～24 小節の右手の音型は、歌の出だしのモチーフである。ファンファーレであり、王の力を表す。第 26、27 小節の左手は、歌曲第 1 稿では八分音符であったのに対し、ここでは十六分音符となっており、より一層勢いを増す。

「私が王なら」と始まって、妄想がどんどん膨らみ、より王様らしさが際立ってくる。

第 33～39 小節

勇ましく盛り上がったところで、冒頭の優しい感じに戻り、「あなたの一度の眼差しのために」と歌う。原曲では、歌とピアノ伴奏とのかけ合いである。リストはそれを、音域を変えることと、歌は単旋律に、ピアノ伴奏は多声にすることとで表している（譜例 131、132）。

譜例 131（歌曲第 1 稿 第 33～38 小節）

dolce a piacere
für deinen Blick,
our un re- gard,
für dei- nen Blick da- hin, deinen Blick da- hin!
pour un re- gard de vous, un re- gard de vous.

譜例 132（第 34～39 小節）

dolce a piacere

元が歌であった第 33～34 小節、第 35～36 小節の単旋律の部分は、手首を低めにして密度の濃い音にしたい。第 36 小節 1 拍目の As を出し、第 37 小節 1 拍目内声の As も出すことで、歌のメロディーを明確にする。

第 38 小節は、実際に頭で歌詞を歌う。

第 39～64 小節

詩の第 2 節。詩は「私が神なら」となり、神という大きな力を持っている存在を表すために、トレモロやオクターブによる半音階の上行下行を用いている。ユゴーの詩の特色である、ロマン的な誇張や過度な感情表現を、リストは自らの音楽に反映させた。この部分の華やかさを表現するには、ユゴーが来客をもてなした豪華な赤のサロンを思い出すとよいだろう。家には、そこに暮らす人の趣味や個性がはっきりと表れる。コレクターでもあった彼は、自ら内装を手がけ、収集した装飾品や家具で各部屋を埋め尽くしたという³⁷⁹。

第 41 小節からは、左手第 1 指がメロディーを担当する（譜例 133）。右手第 1 指もある程度出すことで、両手の第 1 指によるオクターブとなり、より豊かに響く。

第 44～46 小節の *dim. subito*、*p sotto voce* は「天使」に、第 46～50 小節の *cresc. subito*、*f* は「私の掟に服する悪魔」に対応する。両者の対比をはっきりと表現する。*cresc. subito* はすぐにできるのだが、*dim. subito*、*p sotto voce* を実現するためには少し時間がかかる。第 45～46 小節では、筆者は *una corda* を用い、第 45 小節 1 拍目～第 46 小節 2 拍目までのトレモロは、高音の第 5 指をも少し響かせて「天使」の感じを出す。

譜例 133 (第 41～44 小節)

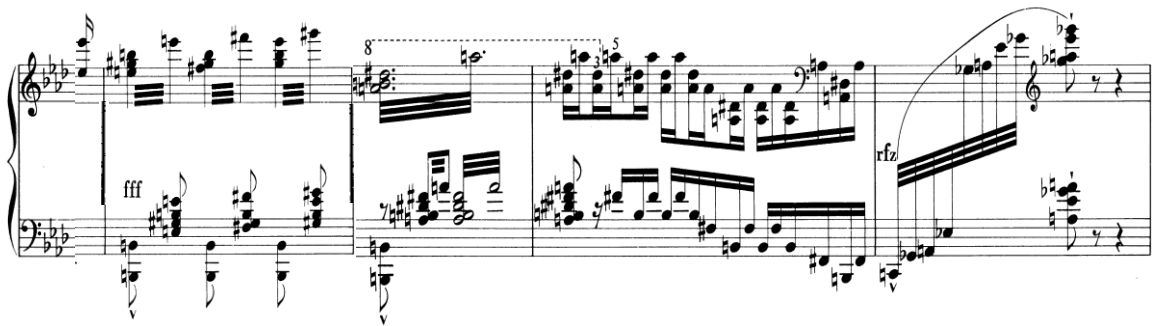


第 50 小節は、*tumultuoso* (騒々しく)。第 50～59 小節は、騒がしさを出すため、ペダルは 1 小節間踏み通し（楽器や会場の差による音量や濁りは耳で判断し、ペダルの深さをコントロールする）、小節ごとに踏みかえる。

³⁷⁹ 阿部公彦、阿部賢一、楯岡、平山監修『世界の文豪の家』、80～82 頁。

第 60～63 小節「天も世界も」で *fff* の最高点に到達する（譜例 134）。第 62 小節でのジグザグの音型による 3 オクターブの下行と、第 63 小節の急速な上行で物凄さを増している。抗いがたいエネルギーを感じる。

譜例 134（第 60～63 小節）



第 64～72 小節

「君の一度の口づけのために」。詩の第 1 節での「眼差し」という優しい表情は、ここでは「口づけ」という行動的な表情となり、その変化が *accelerando* を伴う音楽に反映されている。

第 64～67 小節は、原曲ではピアノと歌とのかけ合いである。第 33 小節からと同様に、元が歌であった単旋律の部分を太い音にすることでかけ合いを表現したい。

第 67 小節からは原曲の歌のメロディーがピアノパートの上声部と一致するので、上声部を太い音にする。

第 70 小節ではフェルマータでブレスをし、歌詞を頭で歌って弾く。

第 72～75 小節

誇大妄想的な表現は消え去り、宗教的な静かな感じになる。原曲では歌詞はついておらず、ピアノのみで詩の 1～2 行に付けられていた音楽を内面的な表現で奏する。この部分が終わりに付いていることで、感情を露わにするだけでなく、愛というものが高尚な次元のものとなる。

最後の 5 小節では、興奮はおさまり、歌のメロディーを回想する。

19. もし素敵な芝生があるなら S'il est un charmant gazon

詩 ユゴー Victor Hugo ³⁸⁰

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
N25	284/1	572a	歌 1st	1844	Berlin: Schlesinger 1844
A139	538	206	ピ	1847	NLE
N25	284/2	572b	歌 2nd	1849-59	Berlin: Schlesinger 1859 Leipzig: Kahnt ?1860

NOUVELLE CHANSON

新しい歌

SUR UN VIEIL AIR

ある古い唄で

S'il est un charmant gazon

もし空がうるおす

Que le ciel arrose,

素敵な芝生があるなら、

Où brille en toute saison

そこには一年中

Quelque fleur éclore,

花が咲き乱れ、

Où l'on cueille à pleine main

手いっぱい

Lys, chèvrefeuille et jasmin,

百合や葛やジャスミンを摘める（芝生があるなら）

J'en veux faire le chemin

それで道を作りたいものだ

Où ton pied se pose !

お前の足が歩くような！

S'il est un sein bien aimant

もし名誉の宿る

Dont l'honneur dispose,

慈愛の胸があるなら、

Dont le ferme dévouement

いつわりなく常にあなたを想う

N'ait rien de morose,

そういう胸が、

Si toujours ce noble sein

その高貴な胸が

³⁸⁰ Victor Hugo, *Œuvres poétiques I*, p. 875. この詩に関しては、意味を分かりやすくするため、各節のはじめの2行は行と対応させるような訳し方をしなかった。

Bat pour un digne dessein,
J'en veux faire le coussin
Où ton front se pose !

気高い思いで脈打っているなら、
それを枕にしたいものだ
お前の額が休むような！

S'il est un rêve d'amour
Parfumé de rose,
Où l'on trouve chaque jour
Quelque douce chose,
Un rêve que Dieu bénit,
Où l'âme à l'âme s'unit,
Oh ! j'en veux faire le nid
Où ton cœur se pose !

もし薔薇の香りに満ちた
愛の夢があるなら、
そこでは毎日
楽しいことを見だし、
神が祝福する、
魂と魂が結ばれる夢があるなら、
ああ、愛の巣を作りたいものだ
お前の心が落ち着くような！

<リストは第1節、第3節を用いて作曲した>

〈もし素敵な芝生があるなら〉の原詩について

この詩は、ユゴーの詩集『薄明の歌』（1835年出版）の22番目の詩である。「薄明」というフランス語「*crépuscule*」には、暁と黄昏の2つの意味がある。ユゴーは、光と闇が錯綜した状態と七月革命直後の非常に不安定な時代とを結びつけてこの題名をつけた。政治や社会、ジュリエットへの愛情などが歌われている。

〈もし素敵な芝生があるなら〉の原詩には、1834年2月18日と付されており、題名は「新しい歌——ある古い唄で」である。古くからある旋律を用いて替え歌が作られることがあるが、そういった意味合いであろう。各行の音節は、7 5 7 5 7 7 7で奇数となっており、伝統的な格調高いものではなく、より歌謡的である。《歌の本》第2巻第2曲の〈「どうやって」彼らは言った〉と同様に、「足」、「枕」、「愛の巣」としだいに本質へ向かう。リストは、この詩の第1節と第3節に作曲した。3節すべてを音楽にすると冗長な印象になり、退屈な感じになってしまうのを避けたのかもしれない。

この詩「新しい歌——ある古い唄で」には、フランク、サン＝サーンスも作曲している。フォーレは、〈愛の夢〉とした。

稿の比較

この曲も第1～3曲と同じく原曲に忠実な編曲であり、歌曲第1稿→ピアノ稿→歌曲第2稿という変遷を辿る。歌曲第1稿のメロディーは、ピアノ稿では高音部に置かれている。

比較検討に使用した楽譜は、歌曲第1稿：旧全集 VII/1³⁸¹、ピアノ稿：新全集 I/18³⁸²、歌曲第2稿：旧全集 VII/2³⁸³である。歌曲第1稿：シュレジンガー³⁸⁴、ピアノ稿：自筆譜³⁸⁵、歌曲第2稿：カーント³⁸⁶、シュレジンガー³⁸⁷も参照した。

演奏に際して

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ稿のものを表す。

第1～29小節 詩の第1節

リストの愛の調 As-dur。第1～2小節は、前奏である。第3小節から歌が入ることをはっきりさせるため、この2小節間はメロディー音を強くせず、あえて全て同じ音量で弾いておく。手や指の力を抜き、手首は上下でなく左右に動かす。ペダルを1拍ごとに薄く踏む（譜例135）。

譜例135（第1～4小節）



第3小節から歌が始まる。avec grace（優雅に）。原詩の題名が「新しい歌——ある古い唄で」であることや、歌謡的な詩であることを意識し、ピアノという楽器で歌を歌うような感

³⁸¹ MW, VII/1.

³⁸² NLE, I/18.

³⁸³ MW, VII/2.

³⁸⁴ *Buch der Lieder Gedichte von Goethe, Heine, Victor Hugo etc. mit Begleitung des Pianoforte*, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1844).

³⁸⁵ *Skizzenbuch ("Hugo songs-Skizzenbuch") 1842-1845* (GSA 60/N7).

³⁸⁶ *Gesammelte Lieder in acht Heften*, Heft 4, Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1859).

³⁸⁷ *Gesammelte Lieder in sechs Heften*, Heft 4, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1860).

覚で弾きたい。歌が始まったら、十六分音符をこれまでよりも更に弱くする。この曲ではメロディーは、強くするという意識ではなく、保持音がレガートで美しいラインを描けているかどうかを聴くような感覚で弾くと美しく弾くことができる。第4小節のAs-Esでは、Asの音が埋もれないよう留意し、肘を右方向へ動かす。

第11～18小節は、高音域に移る（譜例136）。*dolce senza agitazione*（柔らかく、急がずに）で、十六分音符を3/4拍子に感じる。「手いっぱい 百合や葛やジャスミンを摘める（芝生があるなら）」という様子を思い描いて、とてもロマンチックに美しく弾く。高音域のメロディーをこれまでよりも輝きを増した音色にしたい。

譜例 136（第11～14小節）



調性を見ると、第10小節でC-dur、第11小節からa-mollになり、第13小節からA-durに転調する。このA-durは、主調As-durからすると一見遠い調に行っているようだが、As-durのナポリの和音である。サブドミナントの機能を持っているので、一瞬でドミナントへ行き主調に戻れるわけで、これは、リストがよく使うトリックである。第17小節でd-mollに転調し、第18小節の終わり方は中途半端な状態である。

第19～21小節「それで道を作りたいものだ / お前の足が歩くような！」は、クロマティックで調は曖昧である。1拍目の八分音符にフェルマータが付いていて、十六分音符はあえて1拍目をはっきりさせずに弾くように記譜されている（十六分音符が拍節どおりに分けて書かれていない）。そのため、聴き手は拍節がよく分からない。*egualmente*（等しく、平静に）で、どこかのラインを出すのではなく、すべての十六分音符を同質に弾いていく。こういった箇所では、客観的に聴く意識が大切である（譜例137）。

第24小節でAs-durのV→Iを出し、1拍目もはっきりさせ、ようやく通常感覚に戻る。天のようなふんわりとしたぼんやりとしたイメージの現実離れした世界へ聴き手を誘っていき、（お前が足を）‘pose’「置く」の所で主調As-durのはっきりしたV→Iのカデンツを置き、拍節もはっきりとさせている。これはリストのトリックであり、非常によくできていると感ぜられる。

譜例 137 (第 18～25 小節)

第 25～29 小節は、歌曲第 1 稿ではピアノ伴奏のみで、詩の第 1 節の部分の後奏に当たる部分である。ソプラノを美しく響かせながら一息に、清らかな世界を奏でる。

第 30～70 小節 詩の第 3 節

詩の第 1 節同様に第 3 節でも、現実離れした夢のような世界を表す音楽で「もし」と夢の世界を語り、(お前が心を) ‘pose’ 「置く」の所にはっきりしたカデンツを置いて詩人の意志を表現している。

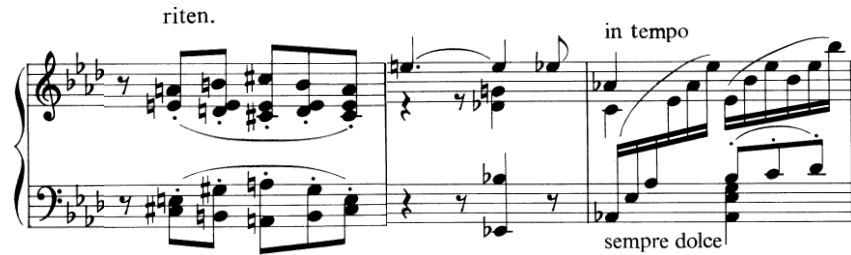
第 40 小節は、詩の第 1 節の第 11 小節に対応する部分である。ここでは、第 1 節での *dolce*、*senza agitazione* の指示だけでなく、歌のメロディーに *espressivo* の指示が加えられていることに注目すべきだろう。「神が祝福する、/ 魂と魂が結ばれる夢があるなら」を丁寧に歌う。

第 48 小節「ああ、愛の巣を作りたいものだ / お前の心が落ち着くような！」では、対応する詩の第 1 節の第 19 小節より 1 オクターブ高くなる。

前述のように、この詩は繰り返しながら次第に本質へ向かうという特徴を持つ。リストは、詩の核心部分を強調するかのごとく、第 56 小節から詩の第 3 節の最後の 2 行をもう一度、音楽を少しだけ変えて歌わせる。

第 62～64 小節では、A-dur から As-dur の V→I になり、トリックの種明かしをしている。この曲を凝縮したような構造で、聴き手がおさらいできるようになっている。第 63 小節では、E の後 4 拍目の伴奏の和音へ手を平行移動することで、メロディーの E-Es-As を継続したラインとしてより美しく描くことができる (譜例 138)。

譜例 138 (第 62～64 小節)



第 69～70 小節では、高音域のソプラノを他の声部よりもほんの少し響かせてメロディーをなぞる。パステル色の空間に希望が輝くような、素敵な印象を与える。

20. 墓と薔薇 La tombe et la rose

詩 ユゴー Victor Hugo ³⁸⁸

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
N26	285	573	歌	1844	Berlin: Schlesinger 1844
A139	539	207	ピアノ	1847	NLE

La tombe dit à la rose :

— Des pleurs dont l'aube t'arrose

Que fais-tu, fleur des amours ?

La rose dit à la tombe :

— Que fais-tu de ce qui tombe

Dans ton gouffre ouvert toujours ?

墓が薔薇に言った。

「朝焼けがお前にもたらす涙で

お前は何をするのか、愛の花よ？」

薔薇が墓に言った。

「落ちてくるものでお前は何をするのか？

いつも開いているお前の深い穴の中に」

³⁸⁸ Victor Hugo, *Œuvres poétiques I*, p. 1012-1013. 10 行目 Fleur は、歌曲稿では fleur であるが、ピアノ稿の楽譜の冒頭に掲げられているものでは Fleur である。

La rose dit : — Tombeau sombre,
De ces pleurs je fais dans l'ombre
Un parfum d'ambre et de miel.
La tombe dit : — Fleur plaintive,
De chaque âme qui m'arrive
Je fais un ange du ciel !

薔薇は言った。「暗い墓よ、
この涙から私は作る、暗闇の中で
琥珀と蜜のような香りを。」
墓は言った。「悲しげな花よ、
私のところに来るすべての魂から
私は天国の天使を作るのだ！」

〈墓と薔薇〉の原詩について

この詩は、32 編の詩から成るユゴーの詩集『内なる声』（1837 年出版）の 31 番目の詩である。「内なる声」とは「外界の声に答えるわれわれの心の中の声」という意味であると、ユゴーは序文で述べている。「外界の声」は、人間から沸き起こる心に訴えかける声、自然から沸き起こる魂に訴えかける声、政治・社会的な出来事から沸き起こる精神に訴えかける声の 3 つである。このように、『内なる声』は、心・魂・精神の 3 つの靈感によって作られている。リストの〈墓と薔薇〉も神秘的な響きをもっている。

詩「墓と薔薇」は、1837 年 6 月 3 日と付され、詩自体のタイトルはない。寓話のように、墓と薔薇が会話する。フランスでは薔薇を死者の安息を祈るために手向ける。2 節から成り、第 1 節は、墓が薔薇に問い、薔薇が墓に問う。第 2 節では、薔薇が墓に答え、墓が薔薇に答える。第 1 節と第 2 節の対比は、問いと答えという形だけでない。第 1 節は、「涙」「落ちてくるもの」「深い穴」という下へ沈むような暗いイメージである。それに対し、第 2 節は「香り」「天国の天使」という上昇を表現している。さらに、発音にも注目すると、第 1 節が曇った音が多く、第 2 節はだんだん明るい音に変わっていくように、内容が音とも連動している。

稿の比較

《歌の本》第 2 巻の初めの 4 曲と同様、原曲に忠実な編曲である。歌のメロディーは、中声部や上声部に置かれている。前述のとおり、《歌の本》第 2 巻のはじめの 4 曲には歌曲第 2 稿があるが、この曲にはない。

比較検討に使用した楽譜は、歌曲稿：旧全集 VII/1³⁸⁹、ピアノ稿：新全集 I/18³⁹⁰である。
歌曲稿：シュレジンガー³⁹¹、ピアノ稿：自筆譜³⁹²も参照した。

演奏に際して

この神秘的な曲の演奏には、曲の構造の把握が非常に大事と思われる。その上で、自分の中の感覚的なものと知的なものとのバランスを上手にとりながら演奏していくべきと考える。

先に述べたとおり、第1節は、墓が薔薇に問い、薔薇が墓に問う。第2節では、薔薇が墓に答え、墓が薔薇に答える。曲の題名を見て、ピアノ稿を一度聴いた位では、暗く重い響きの部分は墓で、明るく美しい響きは薔薇だと思うかもしれない。しかし、実際はもう少し複雑で、歌曲稿を見ると明らかになる。このピアノ稿を弾く時には歌詞はなくとも、三役を一人で演じるかのように弾きたい。墓、薔薇、そして、ナレーターのように。

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ稿のものを表す。この詩と音楽の特性上、細かく区切って見ていく。

第1～29小節 詩の第1節

第1小節 g-moll. 3/4 拍子。暗闇の中。小節の頭に置かれた重苦しいバス、拍へ向かう細かい動き、八分休符で作られる沈黙が、葬送行進曲のスタイルである。バスのアルペジオの和音は、最低音をほんの少しだけ強くして重々しく弾く。右手三連符の和音は、詩の第1節でナレーターが語る時に用いられる伴奏である。ソプラノを少し強くし、ペダルを薄くして、厳かな雰囲気を出す（譜例 139）。

第3小節 「墓が薔薇に言った」と、ナレーターが語る。バスは、歌が始まったので第1～2小節よりも弱く。ナレーターは、特段感情を交えないデクラマチオーン（朗唱）である。

³⁸⁹ MW, VII/1.

³⁹⁰ NLE, I/18.

³⁹¹ *Buch der Lieder Gedichte von Goethe, Heine, Victor Hugo etc. mit Begleitung des Pianoforte*, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1844).

³⁹² *Skizzenbuch* ("Hugo songs-Skizzenbuch") 1842-1845 (GSA 60/N7).

譜例 139 (第 1～6 小節)



第 7 小節 As-dur で墓が薔薇に問う (譜例 140)。愛の象徴である薔薇が泣いている。リストが愛をテーマにした曲で使用する As-dur がここでも用いられる。重さの感じられる音を、腕全体を低くして実現する。このメロディーは、第 13 小節まで一つに感じて進んでいく。問いかけは上行し、f-moll の半終止で答えを期待する。問いの音楽のお決まりのパターンである。単音の三連符の伴奏は、詩の第 1 節で墓と薔薇が歌う時の伴奏である。

譜例 140 (第 7～13 小節)



第 15 小節 E-dur の主和音が鳴り、あとで天国が出ることを予告する。più dolce の 2 つ目の八分音符 H はできるだけ弱くし、第 13 小節との対比を明確にする。

第 17 小節 「薔薇が墓に言った」と、再びナレーター。出だしの十六分音符 E の前は、区切って (音のない瞬間を作って) から入る。

A-dur、d-moll を通り、第 21 小節で主調の平行調 B-dur。墓が薔薇に問うたのと同じメロディーで、薔薇が墓に問う。優しい音で墓とのコントラストを描く。薔薇の問いかけも、上行し、半終止で答えを期待する。

第 29～68 小節 詩の第 2 節

第 29 小節 突然の f、前打音を伴う音型とトレモロで、雰囲気はガラッと変わる (譜例 141)。このドラムのロールのイメージであるトレモロ、左手の小さな十六分音符によるドラムのロールの模倣、第 1 拍目の付点ふうのリズムが葬送行進曲のスタイルを作っている。第 12 小節で現れたモチーフの縮小は、ひとつに感じて弾く。トレモロは、詩の第 2 節でナレーターの台詞と、薔薇と墓の呼びかけの伴奏として用いられる。トレモロ自体の強弱を変化させることで、緊張感を持続させ、劇的な表情を生むことができる。

譜例 141 (第 29～34 小節)



第 31～32 小節 上声部の 4 つの A は、ナレーターの「薔薇は言った」という declamato (演説口調で) の語りである。指を第 3 関節からスピードをつけて動かし、語りがトレモロから浮き立つように弾く。

第 33～34 小節で「暗い墓よ」と言った後、第 35 小節 3 拍目で g-moll VI 度の暗くこもった Es を明るくて軽い、キラキラした Dis に読み換える。

第 36 小節 「この涙から私は作る、暗闇の中で / 琥珀と蜜のような香りを」(譜例 142) 大きく捉えると、ここから第 40 小節までずっと天国の調 E-dur のドミナントである。歌曲稿にはない十六分音符の動きが現れ、景色がガラリと変わる。con grazia (優雅に) で、香りを広げる。左手の薔薇の歌が前面に位置し、右手の十六分音符がその背後にあるように、立体的にする。この薔薇の答えは、これまでと違うメロディーであるが、第 37 小節で第 12 小節のモチーフを用いており、第 36、38 小節もそこから派生したものであろう。

第 39、40 小節 アルペジオの和音は、2 つとも歌曲稿の歌詞の ‘parfum’ 「香り」に当たる場所に置かれている。香りが辺りに広がるように上昇していくイメージで弾く。琥珀は、特定の条件で燃やした時に松木を燃やしたような香りがするそうである³⁹³。

譜例 142 (第 36～39 小節)



第 41 小節 再び葬送行進曲の雰囲気に戻る。

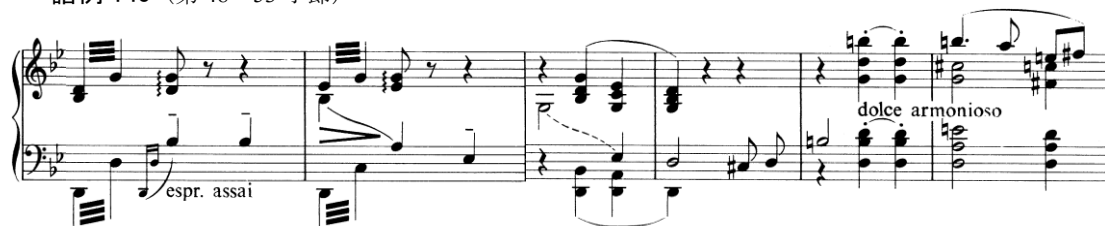
³⁹³ 琥珀は、天然樹脂の化石で、透明感のある黄金色の宝石である。ヨーロッパでは古くから知られ、宝飾品として珍重されてきた。日本では、久慈 (岩手県久慈市) の琥珀が有名で、筆者もペンダントを持っているが非常に魅力的な色合いである。

第 43～44 小節 内声の 3 つの E と F は、第 31～32 小節の 4 つの A 「薔薇は言った」に対応するナレーターの「墓は言った」という *declamato* の語りである。

第 47 小節 三十二分音符最後の 4 つは、はっきり弾いて迫力を増したい（そのために遅くなってよい）。

第 48 小節 墓の答えには、詩の第 1 節での墓の問いと薔薇の問いと同じメロディーが用いられる（譜例 143）。主調 *g-moll* で始まり、第 52 小節 ‘*je fais un ange du ciel !*’ 「私は天国の天使を作るのだ！」から *G-dur* になる。墓が歌う歌だが、第 52 小節で高音域に移っているのは、歌詞が「私は天国の天使を作るのだ！」だからであろう。歌曲稿のピアノパートを採用している。第 50～53 小節は、コラル的である。

譜例 143（第 48～53 小節）



第 54 小節 葬送行進曲のスタイルは続くが明るい。三連符の和音による伴奏は、曲の冒頭では B で現れていたが、H となっている。

第 55～56、59～60 小節のオクターブは、曲中何度も現れるモチーフである。

第 57、61 小節 「私は天国の天使を作るのだ！」を反復している。

第 64～68 小節 墓の問い、薔薇の問い、墓の答えで用いられたメロディーを回想し、曲を美しく終える。メロディーが第三音で終わっており、浮かんでいる状態で、天国を表す。死が終わりではないということを示しているのだろう。第 39、40 小節でアルペジオが「香り」に付けられていたように、最後もアルペジオで香りを漂わせているかのようである。最終音の低い G は、現実を表す。リストは、天国と現実の対比を表現したのではないだろうか。ユゴーは、死後、肉体を離れた魂は、別の肉体に宿るまでの間、天使のように光り輝きながら空にとどまっていると考えていたという³⁹⁴。

³⁹⁴ ユゴー 『ヴィクトル・ユゴー文学館 第 1 巻 詩集』、180、185 頁。

21. ガスティベルザ Gastibelza

詩 ユゴー Victor Hugo ³⁹⁵

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
N27	286	574	歌	1844	Berlin: Schlesinger 1844
A139	540	208	ピ	1847	NLE

GUIWARE

ギター

Gastibelza, l'homme à la carabine,

Chantait ainsi :

« Quelqu'un a-t-il connu doña Sabine ?

Quelqu'un d'ici ?

Dansez, chantez, villageois ! la nuit gagne

Le mont Falù.

— Le vent qui vient à travers la montagne

Me rendra fou !

ガスティベルザ、カービン銃を持つ男が、

このように歌った、

ドンナ・サビーヌを誰かご存知か？

ここにいる誰か？

踊れ、歌え、村人たち！夜がやって来る

ファルーの山に。

山を抜けてくる風によって

気が狂いそうになる！

« Quelqu'un de vous a-t-il connu Sabine,

Ma señora ?

Sa mère était la vieille maugrabine

D'Antequera,

Qui chaque nuit criait dans la Tour-Magne

Comme un hibou... —

Le vent qui vient à travers la montagne

Me rendra fou.

お前らの中で誰かご存知か、サビーヌを、

俺の彼女を？

彼女の母は年老いたムーア女だ

アンテケラ出の、

毎晩泣いていた、マーニュの塔の中で

ふくろうのように……

山を抜けてくる風によって

気が狂いそうになる。

³⁹⁵ Victor Hugo, *Œuvres poétiques I*, pp. 1076-1078. 1 スーは、昔の貨幣単位である。

« Dansez, chantez ! Des biens que l'heure envoie	踊れ、歌え！時が与える財産は
Il faut user.	使わなければならぬ。
Elle était jeune et son œil plein de joie	彼女は若く、喜びに満ちた目は
Faisait penser. —	何か考えているふうだった。
A ce vieillard qu'un enfant accompagne	子連れのこの年寄りに
Jetez un sou !... —	1 スーを！……
Le vent qui vient à travers la montagne	山を抜けてくる風で
Me rendra fou.	気が狂いそうになる。
« Vraiment, la reine eût près d'elle été laide	本当に、王妃といえど彼女と並べば醜く見えたことだろう
Quand, vers le soir,	夕暮れ時、
Elle passait sur le pont de Tolède	彼女がトレドの橋を渡るとき
En corset noir.	黒いコルセットをして。
Un chapelet du temps de Charlemagne	シャルルマーニュの時代の教会（のような飾りで）
Ornait son cou... —	首を飾って……
Le vent qui vient à travers la montagne	山を抜けてくる風で
Me rendra fou.	気が狂いそうになる。
« Le roi disait, en la voyant si belle,	王は言った、かくも美しい人を見て、
A son neveu :	その甥に、
— Pour un baiser, pour un sourire d'elle,	彼女のキス、ほほえみ、
Pour un cheveu,	一本の髪の毛のためなら、
Infant don Ruy, je donnerais l'Espagne	ドン・リュイ王子よ、私は、スペインと
Et le Pérou ! —	ペルーを与えると！
Le vent qui vient à travers la montagne	山を抜けてくる風で
Me rendra fou.	気が狂いそうになる。
« Je ne sais pas si j'aimais cette dame,	どれほどその婦人を愛したかおれは知らぬ、
Mais je sais bien	だが、俺はよく知っている
Que, pour avoir un regard de son âme,	彼女の心からの視線を得るために、

Moi, pauvre chien,
J'aurais gaîment passé dix ans au bain
Sous le verrou... —
Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou.

« Un jour d'été que tout était lumière,
Vie et douceur,
Elle s'en vint jouer dans la rivière
Avec sa sœur,
Je vis le pied de sa jeune compagne
Et son genou... —
Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou.

« Quand je voyais cette enfant, moi le pâtre
De ce canton,
Je croyais voir la belle Cléopâtre,
Qui, nous dit-on,
Menait César, empereur d'Allemagne,
Par le licou... —
Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou.

« Dansez, chantez, villageois, la nuit tombe.
Sabine, un jour,
A tout vendu, sa beauté de colombe,
Et son amour,
Pour l'anneau d'or du comte de Saldagne,
Pour un bijou... —

俺、つまらぬ犬は、
喜んで10年牢屋に入るだろう
錠をかけられて……
山を抜けてくる風で
気が狂いそうになる。

ある夏の日、すべてが輝き、
生き生きとして甘い日に、
彼女は川に水遊びにやってきた
彼女の妹と、
俺は見た、彼女の妹の足、
そして膝を……
山を抜けてくる風で
気が狂いそうになる。

俺、牧人の俺がこいつを見ると
この州の、
俺は美しきクレオパトラをみているように思えた、
彼女について人は言う、
カエサルやドイツの王を引きつけた、
綱で引くように……
山を抜けてくる風で
気が狂いそうになる。

踊れ、歌え、村人たち、夜がやって来る。
サビーヌはある日、
全てを売った、その鳩のような美しさ、
そしてその愛を、
サルダーニュの伯爵の金の指輪と、
宝石を得るために……

Le vent qui vient à travers la montagne	山を抜けてくる風で
Me rendra fou.	気が狂いそうになる。
« Sur ce vieux banc souffrez que je m'appuie,	俺がこの古いベンチに(よりかかって)いても辛抱してくれ、
Car je suis las.	俺は疲れているのだ。
Avec ce comte elle s'est donc enfuie !	伯爵と一緒に彼女は逃げた！
Enfuie, hélas !	逃げたのさ、ああ！
Par le chemin qui va vers la Cerdagne,	セルダーニュへの道を通って、
Je ne sais où... —	どこに行ったか知らぬ……
Le vent qui vient à travers la montagne	山を抜けてくる風で
Me rendra fou.	気が狂いそうになる。
« Je la voyais passer de ma demeure,	彼女が俺の家から出て行くのを見た、
Et c'était tout.	それで終わりさ。
Mais à présent je m'ennuie à toute heure,	今俺はずっとうんざりしている、
Plein de dégoût,	憎しみに溢れ、
Rêveur oisif, l'âme dans la campagne,	ぼんやりと夢を見て、魂は田園に、
La dague au clou... —	短剣はくぎに……
Le vent qui vient à travers la montagne	山を抜けてくる風で
M'a rendu fou ! »	気が狂ってしまった！

<リストははじめの3節と終わりの3節を用いて作曲した>

〈ガスティベルザ〉の原詩について

この曲の原詩のタイトルは「ギター」であり、《歌の本》第2巻の第1曲、第2曲と同じユゴーの詩集『光と影』に含まれている。前述のとおり、この次の詩は第2曲〈「どうやって」彼らは言った〉の原詩「別のギター」である。ユゴーは子供の頃、父の赴任先スペイン

を訪れ、しばらく滞在した。彼の『東方詩集』（1829年）にもスペインの思い出をもとにした詩がある。

行ごとに10音節と4音節とを繰り返しており、同時に、女性韻と男性韻を繰り返している。それにより、一定のリズムを持っている。各節の7～8行目は「山を抜けてくる風で / 気が狂いそうになる」というリフレインとなっており、最後の節のみ「気が狂ってしまった！」となる。

この詩は、ユゴーがスペイン風に作ったもので、一つ一つの言葉にはそれほどこだわらなくてよいだろう。リストはこの詩から戯れ歌を作り、歌曲稿には〈ボレロ〉という副題を与えた。ボレロは、1780年頃起こったスペインの民族舞踏。3/4拍子でテンポは中庸であり、ギターの伴奏が付き、踊り手はカスタネットを持つ。原詩は11節あるが、リストはそのはじめの3節と終わりの3節を扱い、歌曲を作曲した。《歌の本》第2巻第4曲〈もし美しい芝生があるなら〉を、3節のうち第1節と第3節とで作曲したように、すべてを音楽にするとう冗長な印象となってしまうのを避けたのだろう。ピアノ稿の楽譜の冒頭にも、6節の詩が掲げてある。

ジョルジュ・ブラッサンがシャンソンをつけているが、曲は、リストのとは全く違う雰囲気である。

稿の比較

この《歌の本》第2巻の第6曲〈ガスティベルザ〉は、曲集の終曲に相応しく、華やかな曲である。ピアノ稿では、歌詞を用いず効果的に編曲するため、場面によって歌曲の歌のパートを置く声部を変えたり冗長な印象を与えないよう同じ音楽の繰り返しを避けたりしている。曲の構造を大きく捉えると、歌曲稿は、前奏-A（詩の第1節）-A（詩の第2節）-B（詩の第3節）-A（詩の第9節）-B（詩の第10節）-C（詩の第11節）-コーダ（リフレインの部分）。それに対し、ピアノ稿は、前奏-A-B-A-C-コーダである。

筆者は、演奏会でこの歌曲稿の伴奏をした。ピアノ稿は、歌曲稿に比べ、よりヴィルトゥオーソふうになっている。また、歌詞のない分、ピアノで豊かな表現をする工夫が見られる。

比較検討に使用した楽譜は、歌曲稿：旧全集 VII/1³⁹⁶、ピアノ稿：新全集 I/18³⁹⁷である。
歌曲稿：シュレジンガー³⁹⁸、ピアノ稿：自筆譜³⁹⁹も参照した。

演奏に際して

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ稿のものを表す。

第1～11小節 前奏

第1～2小節は、ギターが奏でるようなイメージで、十六分音符をくずさずに弾く（譜例144）。第3～4小節は、Λを効かせてレガートで奏する。第5～6小節は、ボレロのリズムを手首を柔軟に保って弾く。

譜例 144（第1～6小節）



第12～49小節 A

第12小節から歌が始まる（譜例145）。伴奏は今までより弱くし、伴奏の3拍目のEs-Dは右手第1指で軽く弾く。第15小節は、フェルマータでブレスする。次いで、歌のメロディーは真ん中の声部に移る。

譜例 145（第12～15小節）



³⁹⁶ MW, VII/1.

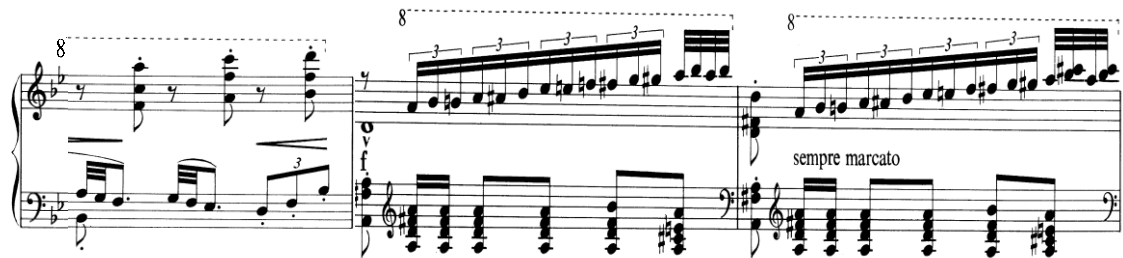
³⁹⁷ NLE, I/18.

³⁹⁸ *Buch der Lieder Gedichte von Goethe, Heine, Victor Hugo etc. mit Begleitung des Pianoforte*, Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1844).

³⁹⁹ *Skizzenbuch* ("Hugo songs-Skizzenbuch") 1842-1845 (GSA 60/N7).

歌曲稿を実際に伴奏した経験から、第 19 小節 3 拍目の前でブレスし、第 20～27 小節の「踊れ、歌え、村人たち」の勢いを増したい（譜例 146）。第 23～25 小節の∧の付いた D は、歌曲稿での‘ah!’「ああ！」である。

譜例 146（第 19～21 小節）



第 29～32 小節「夜がやって来る / ファルーの山に」。歌のメロディーは左手が担当し、低い音へと下降する。

第 34 小節の Fis-G-A-B の不吉な感じのするモチーフが聴こえると、風が吹いてくる（譜例 147）。第 34～39 小節「山を抜けてくる風で」は、*precipitato*（性急に）で風を表す。第 38～39 小節は、ヒューッと音を立てて吹き荒ぶイメージで、自然な揺らぎとクレッシェンドをつけて弾く。

譜例 147（第 34 小節）



第 40～42 小節は、*f energico*（精力的に）で「気が狂いそうになる」。

第 50～88 小節 B

詩の第 3 節の音楽である。

譜例 148（第 50～52 小節）



第 50 小節から *Animato* (生き生きと)。高音部譜表は 9/8 拍子、低音部譜表は 3/4 拍子になる。左右の拍の感じ方の違いで、陽気な感じが出る。*scherzando* (たわむれるように) で、「踊れ、歌え、時が与える財産は / 使わなければならぬ」と歌う。時を無駄にせず、踊れ、歌え、すなわち、今を生きよう！ということである。

この踊りには、第 34 小節で現れたモティーフが使われており (第 51 小節 3 拍目、第 52 小節 2 拍目など)、踊りの中にも不吉な要素が含まれていることがはっきりする (譜例 148)。

この曲を弾いていると、自分自身がガステibelザに変装して、実際に村人の前で歌っているような気がしてくる。第 57 小節の *rall. a capriccio* (次第に遅く、気まぐれに) は、「そう、使わなければならぬよ～」と村人の一人に近寄って歌っているように感じられる。第 62 小節の *rall. a capriccio* では、楽しんでノッて歌っていたが、ふと彼女のことを思い出す。「そう、何か考えているふうだったんだ」と自分の中で思い出しているようである。音楽が途切れて別の時間へ飛ぶ感じである。

第 63 小節からどちらの譜表も 6/8 拍子になり、*Più animato* (より生き生きと)。これまで 1 小節を三つに感じていたのを二つに感じることで、引き締まった感じになる。自分を不幸に思う気持ちが増大し、しだいに狂気になっていく。第 73～74 小節は 9/8 拍子。

第 75～79 小節では、歌曲稿第 105～107 小節と見比べるとヴィルトゥオーソ風になっている。詩のリフレインでは、3/4 拍子に戻る。

第 81～84 小節は、一つ一つのハーモニーの変化が聴き手に分かるように、1 拍ごとに変化する音の開始を意識して弾きたい。

第 88～123 小節 A

詩の第 9 節にあたる。第 99～100 小節は、「サビーヌはある日、/ 全てを売った」と歌う歌曲稿第 125～127 小節に対応している。詩の内容と合致し、これまでの同じ音楽の部分よりも劇的になる (強弱も *f* から *ff* に変わる)。前述のとおり第 19～20 小節 (歌曲稿第 19～20、50～51 小節が相当する) では、ブレスをして *D-F-B-D* をクレッシェンドで勢いよく弾いていた。しかし、伴奏経験からいえることだが、第 98 小節 3 拍目～第 99 小節 1 拍目ではブレスせずに弱め、歌曲稿第 125 小節でフェルマータであったように緊張感を持って休止する。そして、「サビーヌはある日、/ 全てを売った」を語るように 1 音 1 音はつきりと、*a capriccio rall.* で聴き手を惹きつけるように弾きたい (譜例 149、150)。

譜例 149 (歌曲稿 第 124~127 小節)

schon. ——— Doch ei. nes Ta - ges ver - kauf - te Sa
lou. ——— Sa - bi. ne un jour a tout ven - du, sa beau -

declamato *a capriccio rallent.*

ff

譜例 150 (第 98~100 小節)

a capriccio rall. [- - -] *ff*

ピアノ稿第 99 小節と歌曲稿第 125~126 小節を見比べると、リストが編曲する際の工夫が見られる。歌曲稿第 126 小節では、D の連続で歌手に台詞を語るように歌わせる。一方、ピアノ稿第 99 小節では、歌曲稿第 125~126 の 2 小節を凝縮し、和音の弾き方 (*a capriccio rall.*、クレッシェンドで弾く) で効果的に表現しようとしている。

第 117~119 小節は第 38~39 小節を拡大した形である。風がヒューッと音を立てて吹き荒ぶイメージで、自然な揺らぎとクレッシェンドをつける。〈ダンテを読んで——ソナタふう幻想曲〉第 324~325 小節と同じように、抑揚をつけて弾きたい。

第 124~157 小節 C

詩の第 11 節の音楽 (譜例 151)。第 123~124 小節の低い G で無気力になる。不吉なモチーフが三連符で用いられている。

譜例 151 (第 123~127 小節)

Più moderato *dim.* *dolce* *dolce*

第 136 小節 *sotto voce* は、嵐の前の静けさのようである。第 144～146 小節は、歌曲稿でピアノ伴奏のみである部分。*stringendo* で蓄えられたエネルギーが、第 146 小節の不吉なモチーフで炸裂する。

第 158～168 小節 コーダ

「気が狂ってしまった」ガステibelザのように、勢いよく、派手に弾く。

最後は、歌曲稿で *g-moll* の I 度、一方、ピアノ稿で *G-dur* の I 度である。この違いが曲の印象を変える。筆者が伴奏したバス歌手は、「逃げた女を追う、裏切られた男の狂気に満ちた怒りを歌う」と述べたが、ピアノ稿では、より客観的な皮肉に変わっているように感じられる。

22. ロマンズ Romance

詩：カロリーナ・パヴロワ *Karolina Pavlova*⁴⁰⁰

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
N30	301a	638a	歌	?1844	Moscow: Grotrian 1844 Leipzig: Tonger 1878 (rev.)
A148	169	66a	ヒ°	1848	Wien: Hofmeister 1908
*A234	189		ヒ°	1866	LSP (1988)
**A299	527	66b	ヒ°	1880	Hannover: Simon 1881
**D16a,b,c	132	467a	va/vn/vc,pf	1880	Hannover: Simon 1881
**W9	712		orch	1881	Hannover: Bachmann n.d.

*Piano Piece, *As-dur*

**Romance oubliée 忘れられたロマンス (W 番号は疑わしい作品)

⁴⁰⁰ *LiederNet Archive*, s. v. “Les pleurs des femmes,” accessed March 13, 2019, <http://www.lieder.net/lieder/>.

Les pleurs des femmes

女たちの涙

Oh ! Pourquoi donc, lorsqu'à leurs routes
Les doux bonheurs ne manquent pas,
Pourquoi donc pleurent-elles toutes,
Ces pauvres femmes d'ici-bàs ?
Ne jetez pas sur ce mystère
Votre dédain froid et cruel,
Et par le rire de la terre
N'insultez pas aux pleurs du ciel.

Ce qui soudain déborde en elles,
Nul de vous ne l'éprouverait;
Mais vous laissez ces esprits frêles
Se bercer de leurs deuil secret !
Ce n'est pas crainte involontaire,
Ni regret, ni malheur réel,
Mais par le rire de la terre
N'insultez pas aux pleurs du ciel.

C'est un breuvage de leurs âmes,
Une exigence née ailleurs ;
Il faut souvent des pleurs aux femmes
Comme il faut de la pluie aux fleurs.
Arrosé par l'ondée amère
Leur amour fleurit, éternel,
Oh par le rire de la terre
N'insultez pas aux pleurs du ciel.

Savez-vous si ce don suprême
Luit en vain dans d'humides yeux ?

ああ、一体どうして、彼女たちの人生には
甘い幸運がないわけでもないのに、
一体どうして彼女たちは皆泣くのでしょうか、
現世にいるあの気の毒な女性たちは？
その謎に対し投げかけないでください
あなた方の冷たく残酷な輕蔑を、
そして下卑た笑いで
高貴な涙をさげすまないでください。

彼女たちの内側から突然あふれ出るものを、
あなた方の誰も感じることはないでしょう。
しかし妨げないでください 彼女たちのもろい精神が
ひそやかな悲しみで自らをなぐさめるのを！
それは思いがけない恐怖でも、
後悔でも、実際の不幸でもないのです、
しかし下卑た笑いで
高貴な涙をさげすまないでください。

それは女性の魂の飲み物であり、
必要に迫られたものなのです。
女性たちにはしばしば涙が必要なのです
花に雨が必要なように。
つらいにわか雨に濡れて
彼女たちの永遠なる愛の花は咲くのです、
おお 下卑た笑いで
高貴な涙をさげすまないでください。

ご存知ですか この最高の贈り物が
潤んだ目の中でむなしく輝いているのかどうかを？

Si ce n'est pas un saint baptême,	それは聖なる洗礼、
Un sacrement religieux ?	秘跡ではないのでしょうか？
Ne jetez pas sur ce mystère	その謎に対し投げかけないでください
Votre dédain froid et cruel,	あなたの冷たく残酷な軽蔑を、
Et par le rire de la terre	そして下卑た笑いで
N'insultez pas aux pleurs du ciel.	高貴な涙をさげすまないでください。

カロリーナ・パヴロワ（Karolina Pavlova 1807～1893）について⁴⁰¹

カロリーナ・パヴロワ（旧姓ヤーニシ）は、1807年7月22日（旧暦7月10日）にロシア西部のヤロスラヴリで生まれ、モスクワで育った。父親はロシアに帰化したドイツ人医化学教授で、母親は声楽教師であった。彼女は優れた教育を受け、母語であるドイツ語とロシア語の他、フランス語や英語その他ができ、ヨーロッパの歴史や文学に親しんだ。

19歳の時、モスクワきっての文化的サロンでポーランドの詩人アダム・ミツキェヴィチ（Adam Mickiewicz 1798～1855）に出会う。ショパンと親交のあった、あのミツキェヴィチである。恋人となり、彼から求婚されるがおじの反対で結婚には至らず、この悲恋は後にカロリーナの幾編もの詩を生んだ。

アレクサンドル・プーシキン（1799～1837）らの作品をドイツ語に翻訳し、彼女自身のオリジナルの詩を添えた詩集『北極光』（1833年）がドレスデンとライプツィヒで刊行される。様々な外国語で書かれた詩をフランス語に訳し、自作の詩を添えた詩集『プレリュード』（1839年）をパリで刊行し、優れた翻訳家として認められる。

1836年おじの遺産を受け継ぎ、1837年新進作家として期待されたニコライ・パヴロフと結婚した。1840年頃から開いた彼女のサロンには、多彩な文化人たちが集った。演奏旅行で訪露中のリストを迎え、「女たちの涙」に曲を献呈された。抒情詩や長編詩が雑誌に掲載されたり、1848年に最初の長編作『ふたつの生』を出版したりと、女性文学者としては順調にキャリアを築く。

しかし、後半生はうって変わり厳しいものとなる。賭博癖の夫パヴロフの浪費と女性問題で家庭は崩壊。カロリーナはロシアを去り、ヨーロッパを転々とした後、ドイツのドレスデ

⁴⁰¹ カロリーナ・パヴロワ『ふたつの生』 田辺佐保子訳、横浜：群像社、2014年、176～185頁に基づく。

ンに落ち着く。アレクセイ・トルストイ（Aleksey Tolstoy 1817～1875）の知遇を得て、彼の作品をドイツ語に翻訳した。

カロリーヌが 1893 年に亡くなった時、気にとめる者はいなかった。1915 年にロシアの作家ワレリー・ブリューソフ（Valery Bryusov 1873～1924）が彼女の作品集を出版し、再び評価されることとなった。

〈ロマンス〉の原詩について

原詩は、‘Les pleurs des femmes’「女たちの涙」または‘Oh ! Pourquoi donc’「ああ、一体どうして」と呼ばれている詩である。単に嘆きという悲しみではなく、涙そのものに含まれる純粋さや美しさの方が前面に出ている。4 節から成り、最終行は全て同じである。リストはこれを、有節歌曲とした。

稿の比較

この 1848 年に作曲されたピアノ曲〈ロマンス〉は、1908 年になるまで未出版のままであった。ハノーファーの出版社ジモンが年老いたリストにこの〈ロマンス〉を印刷する許可を求めた時、リストは断り、代わりに改作〈忘れられたロマンス〉を送ったという⁴⁰²。

〈忘れられたロマンス〉は、ピアノ稿の他に、ヴィオラとピアノのための稿、ヴァイオリンとピアノのための稿、チェロとピアノのための稿があり、いずれもジモンがただちに出版している。ゲレリヒのレッスン日記からは、リストが 1886 年 3 月 6 日にペストでの最後のレッスンを行った際、ゲレリヒ自身が〈忘れられたロマンス〉のレッスンを受けたことが分かる⁴⁰³。〈ロマンス〉のテーマを使いながらも違う曲のように展開される〈忘れられたロマンス〉は、1880 年に作曲され、本論文で扱った〈ノンネンヴェルトの尼僧房〉ピアノ第 4 稿と同じ頃の作品である。遠い過去を思い出しているかのような雰囲気、厭世的な気分、次第

⁴⁰² LSP, vol. 7, p. v.

⁴⁰³ *Diary notes of August Göllicher*, p. 145.

に遠のいていくような終わり方、テーマに使われているモティーフなど、共通する点が見られる。

〈ロマンス〉は、原詩と同様に大変美しい曲である。これからコンサートで広く弾かれてよい曲ではないだろうか。したがって、ここでは、この〈ロマンス〉の演奏解釈について述べることにしたい。

原曲の歌曲は、前奏の2小節の後、リピート記号を用いて全く同じものを繰り返すようになっており、詩の第1節と第2節が歌詞として書かれている。一方、ピアノ稿では、1回目は単音のメロディーと八分音符による伴奏、2回目は、オクターブのメロディーと原曲同様の三連符の八分音符による伴奏となっている。

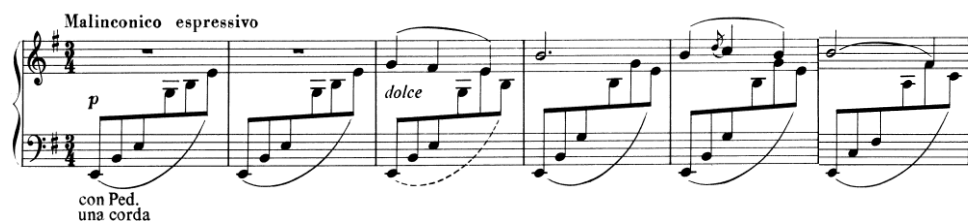
なお、比較検討に使用した楽譜は、歌曲稿：手稿譜⁴⁰⁴、ピアノ稿：新全集 I/11⁴⁰⁵である。忘れられたロマンス（A299）：新全集 I/12⁴⁰⁶、ジモン⁴⁰⁷、忘れられたロマンス（チェロとピアノ稿・D16）：ジモン⁴⁰⁸も参照した。

演奏に際して

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ稿〈ロマンス〉（A148）のものを表す。

e-moll、3/4 拍子。Malinconico espressivo（憂鬱に 表情をつけて）（譜例 152）。曲全体で、una corda と tre corde は、リストの指示に従う。

譜例 152（第1～6小節）



⁴⁰⁴ Franz Liszt, *Oh pourquoi donc lorsqu'à leurs routes; V, pf; e-moll; R638a, 1843-1844 (ca.)* (Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, N. Mus. Ms. 318).

⁴⁰⁵ Franz Liszt, *Individual Character Pieces I*, New Liszt Edition, Series I, Vol. 11, edited by Imre Sulyok and Imre Mezö, Budapest: Editio Musica Budapest, 1979.

⁴⁰⁶ Franz Liszt, *Individual Character Pieces II*, New Liszt Edition, Series I, Vol. 12, edited by Imre Sulyok and Imre Mezö, Budapest: Editio Musica Budapest, 1978.

⁴⁰⁷ Franz Liszt, *Romance oubliée, Piano seul*, Hannover: Arnord Simon, n. d. (ca. 1881).

⁴⁰⁸ Franz Liszt, *Romance oubliée, Violoncelle & Piano*, Hannover: Arnord Simon, n. d. (ca. 1881).

第 31～38 小節、第 68～77 小節は、原詩の最終行 ‘N’insultes pas les pleurs du ciel’ 「高貴な涙をさげすまないでください」が相当する。歌曲稿の歌詞はリストにより少しだけ変更られて ‘N’insultes pas N’insultes pas les pleurs du Ciel les pleurs du Ciel’ となっている。第 31～33 小節「さげすまないでください」の *gis-moll* の *Dis* を *Es* と読み替えて、第 34 小節から「高貴な涙を」を愛の調 *As-dur*、次いで、天国の調 *E-dur* で歌う。転調を印象深く弾きたい。‘les pleurs du ciel’ は、直訳すれば「天国の涙」で、涙が天に由来する高貴なものであることを示し、天国の調 *E-dur* と合致している。この *E-dur* の部分は、歌詞のないピアノ稿では歌曲稿よりも 1 オクターブ高くなることで、より表現されている（譜例 153）。

譜例 153（第 31～38 小節）

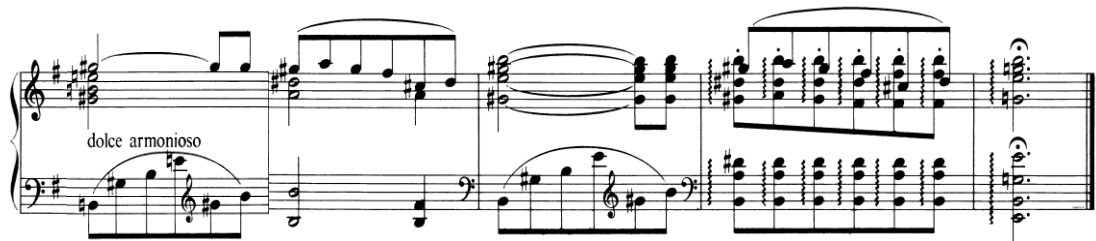


第 54 小節は、同主短調の借用による *Es* があり、陰りをもった *G-dur* である。

曲の終わりの方で次々に転調していく（転調の速さが速い）のも、この曲の特徴である。

第 75 小節 1 拍目の右手の和音はアルペジオで弾くが、*E* は前のフレーズの最後の音であり、高い方の *Gis* は次のフレーズの最初の音である。それらを意識し、低い方の *Gis* と高い方の *H* を弱く弾くことで、メロディーが受け渡され美しく響く（譜例 154）。

譜例 154（第 73～77 小節）



第 77～78 小節で、天国を表すハープのイメージのアルペジオを奏でる。最後は *e-moll* で涙を表すが、ポジティブなものが宿っている涙である。愛する故の涙であり、宗教的な浄化されたイメージである。

23. 君を愛す Ich liebe dich

詩 リュッケルト Friedrich Rückert ⁴⁰⁹

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
N52	315	617	歌	1857	Leipzig: Kahnt 1860
A194	542a	211a	ピ	?1857-60	NLE

Ich liebe dich, weil ich dich lieben muß;
 Ich liebe dich, weil ich nicht anders kann;
 Ich liebe dich nach einem Himmelsschluß;
 Ich liebe dich durch einen Zauberbann.

ぼくは君を愛す 愛さねばならないから
 ぼくは君を愛す それ以外できないから
 ぼくは君を愛す それが天の定めだから
 ぼくは君を愛す そうするように魔法をかけられたから。

Dich lieb ich, wie die Rose ihren Strauch,
 Dich lieb ich, wie die Sonne ihren Schein;
 Dich lieb ich, weil du bist mein Lebenshauch;
 Dich lieb ich, weil dich lieben ist mein Sein.

君をぼくは愛す 薔薇が茂みを愛するように
 君をぼくは愛す 太陽が光を愛するように
 君をぼくは愛す 君はぼくの生命の呼吸だから
 君をぼくは愛す 君を愛することがぼくの存在だから。

⁴⁰⁹ *LiederNet Archive*, s. v. “Ich liebe dich,” accessed September 24, 2019, <http://www.lieder.net/lieder/>. リストのピアノ稿の楽譜に書かれているもの、歌曲稿では、5～8行目 lieb’ である。

リュッケルト (Friedrich Rückert 1788~1866) について⁴¹⁰

リュッケルトは、1788 年、宮廷法律家の息子としてシュヴァインフルトに生まれた。1805 年から父の希望によりヴュルツブルク大学で法律を学ぶが、言語学に転向し、1811 年イエーナ大学で学位を取得した。1814 年に『ドイツ詩集』で愛国詩人として詩界に登場する。1818 年、イタリア旅行の帰路、ウィーンで東洋学者ハンマー・プルクシュタル (Hammer-Prugstall 1774~1856) に会い、本格的に東洋文学の研究を始めた。1821 年、ルイーゼ・ヴィートハウス＝フィッシャー (1797~1857) と結婚。彼女への愛は詩集『愛の春』(1823 年出版) で表現されている。1822 年、ゲーテの『西東詩集』の影響を受けた東洋的な抒情詩集『東方のバラ』を出版する。1826~41 年、エアランゲン大学、1841~48 年、ベルリン大学で東洋学の教授。1833~34 年には相次いで二人の子供を亡くし、1834 年にその心境を語った『亡き子を偲ぶ歌』を書く (1872 年出版、内 5 曲にマーラーが作曲している)。晩年は穏やかな日々を送った。

リュッケルトは、詩作において非常な多作家である。簡素な民謡調の詩、神聖ローマ帝国解体後の愛国主義の高まりを反映した政治的な詩、東洋的な詩など、多種多様な作品を書いた。また、東洋語を中心とした 40 以上の言語に通じており、アラビア、ペルシャ、インドなどの文学を翻訳し紹介した。

彼の詩には、シューベルト、シューマン、ブラームス、リヒャルト・シュトラウスらも歌曲を作曲している。シューマンの 26 曲から成る歌曲集《ミルテの花》作品 25 は、結婚の前夜に愛するクララに捧げたものであるが、その第 1 曲はリュッケルトの詩に付けた〈献呈〉(1840 年作曲、題名はシューマンによる) である。リストは、この〈献呈〉をピアノ曲に編曲している (A133)。

⁴¹⁰ 以下の資料に基づく。梶木喜代子『ドイツ・リートへの誘い』、93、202 頁。梶木喜代子『続「ドイツ・リートへの誘い」』、91 頁。国松孝二「リュッケルト」、相良守峯編『ドイツ抒情詩集』、192~199 頁。手塚富雄編『ドイツ抒情詩集』、394 頁。門馬直美「ミルテの花 Op.25 より」、作曲家別名曲ライブラリー 23『シューマン』 東京：音楽之友社、1995 年、267~268 頁。渡辺国彦「忘れられていた詩人リュッケルトの多面性——『子供の死の歌』に表れた 1 つの面』、『東京音楽大学紀要』37 号、2013 年、49~70 頁。

〈君を愛す〉の原詩について

第1節で‘Ich leibe dich’、第2節で‘Dich lieb ich’がリフレインされる8行詩という素朴な形式である。

各行の後半の部分が異なるが、2行ずつがペアとなり、第1行と第2行、また第7行と第8行は同じ接続詞‘weil’「なぜならば」に導かれる複文がつき、第5行と第6行も同じ‘wie’「のように」による例示の文がつく。第3行目と第4行目は、‘nach’「～によれば」、‘durch’「～によって」という前置詞に導かれている。

第3行目の‘Himmelsschluß’の‘Schluß’は、「閉ざす」という意味ではない。zu einem richtigen Schluß kommen（正しい結論に達する）の用法に近く、‘Himmelsschluß’は「天が決めたこと」となる。この場合の前置詞‘nach’は、nach dem Gesetz（法律によれば）のnachであり、‘nach einem Himmelsschluß’は、「天の定めにより（君を愛す）」の意味となる。いわば、君を愛することは自分にあらかじめ決められた定めに従うことなのであり、神が定めた神聖な、避けることができない運命なのだという意味になる。

同様の意味は、最後の第8行目にも見られる。‘dich liben ist mein Sein’は、君を愛するところこそが自分の存在のすべてであり、生きる意味であるという意味である。自分の存在意義をかけて愛するという高らかな宣言となっている。

リストは、この詩に忠実に作曲している。前奏も後奏もつけていない。小節数も規則的である。詩の第1節は、4+3小節を3回と、4+4小節から成り、詩の第2節は、3+4小節を3回と、3+5小節から成っている。

稿の比較

ピアノ稿の楽譜の中には、〈ローレライ〉第2稿と同様に歌詞が付いている。曲の冒頭に詩を掲げて演奏者に概念を与える形ではなく、楽譜の中に歌詞を書き込むことで、その部分が具体的に何を表しているのかが演奏者に明確になる。この〈君を愛す〉では、実際に愛する人に向けて、ピアノという楽器で愛を語るような表現を意図しているのだろう。

歌曲稿とピアノ稿は、本質的には変わりはない。先に述べた小節数の構成も、全く同じである。歌に要求される表現がピアノにそのまま当てはまると言える。歌曲稿では、曲の閉じ方が3通りある。愛の告白の場面に応じて使い分けられるかのようである（譜例 155）。

比較検討に使用した楽譜は、歌曲稿：旧全集 VII/3⁴¹¹、ピアノ稿：新全集 I/15⁴¹²（これが初版）である。歌曲稿：カーント⁴¹³も参照した。

譜例 155（歌曲稿 第51～58小節）

演奏に際して

熱烈な愛を歌うこの曲も、やはりリストが愛をテーマにした曲に用いる As-dur で書かれている。3/4 拍子。Langsam, Leidenschaftlich（熱烈に）。楽譜に歌詞が付いているため、練習の際、実際に歌いながら弾くことはとても有効である。

この曲には una corda および tre corde の指示があり、リストの指示に従う。una corda は、全 58 小節中 51 小節で用いられるようになっており、f の所でも una corda と tre corde の指示があることから、リストが una corda を単に音量を弱めるためだけに用いたのではないことは明白である。

本論文第 2 章 13. で扱った《愛の夢》第 2 番〈至福の死〉と比べると、音楽が途切れ途切れであり、それによりドラマチックな緊張感が出ている。完全な安らぎの中にいるのではなく、おそらく成就していない愛なのであろう。歌うというより語る感じである。強弱の指示は ff から ppp まで使われており、恋する男性の感情の揺れの激しさが表現されている。

⁴¹¹ MW, VII/3.

⁴¹² NLE, I/15.

⁴¹³ *Gesammelte Lieder in sieben Heften*, Heft 7, Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1861).

小節番号は、特に断りのない場合ピアノ稿のものとする。

詩の第1節 第1～29小節

‘Ich liebe dich’「君を愛す」と4回言うが、4つの異なる表情をよく弾き分けたい。‘Ich liebe dich’の前の休符や和音では、感情が心から沸き起こる（譜例156）。

歌曲稿では第5小節は *p* であるが、ピアノで弾く場合、そこが弱々しく聴こえてしまわないように留意する。

譜例156（第1～7小節）

Langsam, leidenschaftlich

Ich lie - be dich, weil ich dich lie - ben muß;

una corda

第16～18小節の‘Ich liebe dich’では、アルペジオを伴うだけでなく、歌曲稿で C-C-B-B であるメロディーがピアノ稿で As-C-B-B となっている。歌のメロディーのとおりではピアノでは単調になってしまうので、このように音を変化させて上行するエネルギーを生み、盛り上がりが出るようにしたのだろう。また、同音を反復するよりも音を変えることで言葉を語るような表情も生まれる。ピアノという楽器で歌のように豊かに表現するためのリストの工夫であるといえる（譜例157、158）。

譜例157（歌曲稿 第15～18小節）

cresc.

ich lie - be dich

譜例158（第15～18小節）

Ich lie - be dich

f

第19小節では *tre corde* で、両手ともに>の付いた和音で多くの音を鳴らすことで、これまでよりも音量、感情を増す。毎回腕を後ろへ弾くと同時に肩を前に入れる感覚で、情熱的な力強い響きにしたい。

第20小節の \wedge を伴う *ff* の‘Himmelsschluß’「天の定め」が詩の第1節の部分（第1～29小

節)の最大音量である。瞬発力を用いて響きのよい音を鳴らしたい。リストは、ピアノ稿ではバスに歌曲稿には見られなかった前打音を用いてより豊かに表現している。

第24～25小節では、内側にあるメロディーライン以外の音を弱くする(特に第24小節3拍目左手のHに留意する)ことで、メロディーがよく繋がって聴こえるようにする。

詩の第2節 第30～58小節

詩の第1節では‘Ich liebe dich’「ぼくは君を愛す」であったが、第2節では‘Dich lieb ich’「君をぼくは愛す」となる。リストの楽譜ではピアノ稿も歌曲稿もここで‘liebe’の母音が省略された‘lieb’となっている。‘lieb’は‘Dich liebe ich’とすると母音がぶつかるからだと思う。また、‘lieb’には「可愛い」、「愛しい」の意味もあるので、‘dich lieb’という「可愛い君」、「愛しい君」という語感も浮かんでくるように感じられる。リストの音楽から、このような第1節との違いをも音で表現しているように感じる(譜例159)。

譜例159 (第30～36小節)

第31～32小節、第38～39小節では、メロディーは歌曲稿より1オクターブ高い。第31～32小節では、歌曲稿でC-C-Gであるメロディーがピアノ稿でC-E-Cに、第38～39小節でも、Des-Des-AsがDes-F-Desになっている。第16～18小節と同様の、ピアノという楽器で表情を豊かにするための工夫が見られる。美しい高貴な音色を、詩人の想いをのせて奏でたい。

第30～31小節のCの連打は、歌曲稿ではピアノ伴奏である。第31小節3拍目のメロディーのCは、それらと差をつけてはっきり弾く。第38小節も同様である。保持音を伴う八分音符の伴奏は、できるだけ弱く弾くことで、メロディーが浮き立つ。

また、第35～36小節、第42～43小節の短い和音の伴奏は、歌曲稿よりも1オクターブ高くなっている。輝くような美しい響きを奏したい。

第47～50小節ではメロディーはなく、歌曲稿と異なる。アルペジオと *smorz.* を用いることで、続く第51～53小節での最後の‘Dich lieb ich’をより劇的に表現できる効果をもたらしている。

詩の最後の1行は、詩の第2節(第30～58小節)のクライマックスであり、この曲全体

のクライマックスでもある。第 51 小節では、十六分音符のアルペジオで一気に 4 オクターブ駆け上がる。この 1 小節間で、*smorz.* から *ff* に到達する。譜面上で唐突に見える *ff* が必然的であるように演奏するには、第 49～50 小節の *smorz.* と 2 つの四分休符での時間的な自然さが大切である。続いて、それを追いかけるように減七の和音のアルペジオで上昇し、最後の三連符で抵抗感をさらに増幅させる。第 53 小節で感情が炸裂する。

非常に劇的な最後の ‘Dich lieb’ ich’ に続き、「君を愛することがぼくの存在だから」と語る（譜例 160）。*una corda* ではあるが、メロディーを説得力のある音で弾きたい。第 56 小節 1 拍目は、メロディーではなく伴奏であることに留意する。メロディーの最後の *Es* は ‘Sein’ 「存在」であり、想いを込めて弾く。

譜例 160（第 54～58 小節）



24. ハンガリー王の歌

Magyar Király-Dal — Ungarisches Königslied

詩 コルネール・アーブラーニ Kornél Ábrányi

LW	S	R	稿	作曲・改訂	出版
N81	340	636	歌	?1883	Budapest: Táborszky & Parsch, 1884
A328	544	215	ビ°	1883	Budapest: Táborszky & Parsch, 1884
B60	626	345	ビ° 4 手	1883	Budapest: Táborszky & Parsch, 1884
L17	93	563	男声合唱 アカペラ	1883	Budapest: Táborszky & Parsch, 1885
			混声合唱 アカペラ		
			男声合唱+ビ°		
			混声合唱+ビ°		
			男声・混声合唱+オケ オケ		
			少年少女合唱		

Magyar Király-Dal (Egy régi Magyar dallam után)

Szövegét írta ifj. Ábrányi Kornél

Áldott legyen magyarok királya,
Tündököljön az egész világra.
Országában a jog és igazság
Hirdesse: itt lakik a szabadság!

Isten után a legszentebb:

Fölkent koronázott királyunk.
Életünket és vérünket
Érte készek adni, hő vágyunk!

Föl! ha vész jő magyarok a királyért!
A hazáért, a magyar koronáért!
Kárpátoktól Ádria partig,
Győző tábor harc-zaja hangzik:
Isten áldd meg fegyverünket!

A király szava szól, keze hív, szeme int,
Ez után sietünk, rohanunk, vele mind!
Büszkén zengi ezer ajk, annyi száj:
Éljen, éljen a király, a király!

Ungarisches Königslied (Nach einer alten ungarischen Weise)

Aus dem Ungarischen des Kornél Ábrányi jun. übersetzt von Ladislaus Neugebauer

Sei gesegnet König der Magyaren!
Mög' der Erdball Deinen Ruhm erfahren!
Künden mögen es von Deinem Thron'
Wahrheit und Recht: daß hier die Freiheit wohn'.

Heilig bist Du uns geweiht,
Glanz die Krone Dir verleihet,
Unser Blut Dir, unser Leben:
Freudig sei es hingegeben.

Auf! Magyaren, wenn Gefahr der Krone droht;
Für den König, für den Thron frisch in den Tod!
Siegeshymne schmettere, dröhne;
Von Ost nach Westen brausend töne:
Segne Himmel unsre Waffen!

Der König spricht, er rufet uns mit Wort und Blick,
Nach stürzen wir ihm all', keiner bleibt feig' zurück;
Stolz erklinget tausendstimmig der Sang:
Gott erhalte unseren König lang'!

ハンガリー王の歌——古いハンガリーのメロディーで

コルネール・アーブラーニ ジュニアのハンガリー語からのラディスラウス・ノイゲバウアーによる翻訳

ハンガリーの王に祝福あれ！	さあ！ハンガリー人、王位に危険が迫ったら、
世にあなたの名が知られますように！	王のために、玉座のために決然と死を！
真理と正義があなたの王座から宣言	勝利の賛歌よ鳴り響け、轟きわたれ、
しますように、「ここに自由が宿る」と。	東から西へと高らかに鳴り渡れ、
	「われわれの武器に祝福あれ！」
あなたは聖なるものとしてわれわれに祝別され、	
王冠はあなたに輝きを与えます、	王は語り、言葉と眼差しでわれわれを呼び、
あなたにわれわれの血、われわれの命を、	われわれはみな王に付き従い、怯むことはありません。
「喜んでそれを捧げましょう。」	たくさんの歌声が誇らしげに響き渡ります、
	「神よ われわれの王をずっと守りたまえ！」

〈ハンガリー王の歌〉について

この曲は、王への賛歌であり、これまで見てきた 23 曲とは明らかに異質であるが、晩年にリストがこのような曲を書いたことを知ることができる。また、これまでコスモポリタンであるリストを見てきたわけだが、リストがハンガリーを心の故郷と思っていたという側面を見ることもできる。リストは、ハンガリーのドボルヤーン（現オーストリア領ライディング）という小さな村で生まれ、12 歳でパリに行き、ヨーロッパ文化に触れて教養人になった。1838 年、ハンガリーが大洪水にみまわれたとき、復興のために演奏会を開き、得た報酬を寄付している。1839 年、ハンガリーで帰国演奏した際熱狂的に歓迎され、ハンガリーとの結びつきがより強まった。

リストは、ブダペストのハンガリー・ロイヤル・オペラハウスのオープニング（1884 年 9 月 24 日）のために、メインの稿（下記の 6.）を書くよう依頼された。しかし、テキストに

革命的なモチーフを含んでいたため、オペラハウスのディレクターが認めなかったという⁴¹⁴。プレスブルクにて 1884 年 12 月 21 日に初演された⁴¹⁵。

ここで歌われているハンガリーの王は、フランツ・ヨーゼフ 1 世のことである。1867 年、オーストラリア皇帝フランツ・ヨーゼフ 1 世は改めてハンガリーの王としての戴冠式を行い、オーストリア＝ハンガリー帝国皇帝となった。それまでハンガリーはオーストリアの一部であったが、これをもってオーストリアと同格の王国となり、自治権を持つに至った。

リストの楽譜には、Táborszky & Parsch、新全集ともにハンガリー語とドイツ語とが併記されており、ここでは、ドイツ語をもとに和訳した。ハンガリー語とドイツ語の違いは、実質的にはないと考えられるが、ハンガリー語第 3 節 3 行目「カルパティア山脈からアドリア海岸へ」がドイツ語第 3 節 4 行目「東から西へ」となっている。ドイツ語訳においてハンガリー人のことを Ungarn ではなく Magyarén としているのは、ハンガリー人の自称を尊重したのだろうか。

全ての稿は、おそらく 1883 年以降に書かれた。リストは、次の 9 つの稿を出版社に伝えている。

1. オーケストラ 歌なし
2. 男声合唱 テノールとバス 伴奏なし
3. 混声合唱 ソプラノ、アルト、テノール、バス、伴奏なし
4. 男声合唱（ピアノまたはオーケストラ）伴奏付き
5. 混声合唱（ピアノまたはオーケストラ）伴奏付き
6. バリトン ソロ ピアノまたはオーケストラ伴奏付き
- 7-8. ピアノ トランスクリプション ソロ、4 手
9. 少年または少女合唱（ピアノまたはオーケストラ）伴奏付きまたは伴奏なし

⁴¹⁴ NLE, I/17, p. XV.

⁴¹⁵ NG 2, vol. 14, p. 846.

比較検討に使用した楽譜は、歌曲稿：旧全集VII/3⁴¹⁶、ピアノ稿：新全集I/17⁴¹⁷、ピアノ4手：Táborszky & Parsch⁴¹⁸、男声合唱 ピアノ伴奏付き：同⁴¹⁹、混声合唱 ピアノ伴奏付き：同⁴²⁰、混声合唱 オーケストラ伴奏付き：同⁴²¹である。ピアノ稿：同⁴²²も参照した。

演奏に際して

小節番号は、ピアノ稿のものである。

第1小節 歌曲稿と同じく *Allegro marziale*（行進曲風に）♩=92。これまで見てきた23曲ではメトロノーム記号は見られなかったが、この曲では比較検討した稿すべてに見られる。歌曲稿が4/4拍子であるのに対し、ピアノ稿は2/4拍子である。ユニゾン、バスを強めることで、威厳のある王らしい音を響かせることができる。

第9小節 「ハンガリーの王に祝福あれ！」と、e-mollで歌が始まる。

第30小節 詩の第2節。Un poco ritenuto ♩=66。

第34小節 *espressivo* の所には、ピアノ4手の稿のPrimoに別の高音のメロディーがある。

第54小節 詩の第3節。Molto più mosso ♩=120。同主調E-durの調号を用いる。

第64小節 このun poco accel.は歌のメロディーとは異なるが、「勝利の賛歌よ鳴り響け、轟きわたれ、/ 東から西へと高らかに鳴り渡れ、/ 『われわれの武器に祝福あれ！』」が相当する。

第80小節 詩の第4節。E-durで「たくさんの歌声が誇らしげに響き渡」る様子を、豊かな響きで奏でる。指から手ではなく、指から腕までをすべて、さらには上半身すべてを使う感覚で、体の重みをのせて弾く。

⁴¹⁶ MW, VII/3.

⁴¹⁷ NLE, I/17.

⁴¹⁸ Franz Liszt, Ungarisches Königslied (Gedicht von Cornél Ábrányi jun.), nach einer alten ungarischen Weise, 4 Ausgaben: 2. Pianoforte vierhändig, Budapest: Táborszky & Parsch, n. d. (ca. 1885).

⁴¹⁹ Liszt Ferencz, Magyar Király-Dal (Szövegét írta ifj. Ábrány Kornél), egy régi Magyar dallam után, 1. Férfi karra. Vezérkönyv, Budapest: Táborszky és Parsch, n. d. (ca. 1884).

⁴²⁰ Liszt Ferencz, Magyar Király-Dal (Szövegét írta ifj. Ábrány Kornél), egy régi Magyar dallam után, Budapest: Táborszky és Parsch, n. d. (1883-1884).

⁴²¹ Liszt Ferencz, Magyar Király-Dal (Szövegét írta ifj. Ábrány Kornél), egy régi Magyar dallam után, Négyféle kiadásban: 4. Összvezérkönyv, Budapest: Táborszky és Parsch, n. d. (ca. 1884).

⁴²² Liszt Ferencz, Magyar Király-Dal (Szövegét írta ifj. Ábrány Kornél), egy régi Magyar dallam után, Négyféle kiadásban: 1. Zongorára két kézre, Budapest: Táborszky és Parsch, n. d. (ca. 1884).

第 137 小節 歌曲稿は、第 136 小節に該当するところまでである。男声合唱 ピアノ伴奏付き、混声合唱 ピアノ伴奏付き、混声合唱 オーケストラ伴奏付きも同様である。Tempo I ♩ =92 で厳かに。

第 152 小節 第 30 小節と同じ音楽を E-dur の平行調 cis-moll で奏する。

第 176 小節 第 54～136 小節と同様の音楽。壮麗なファンファーレである。

本章でリストの自作歌曲ピアノ編曲作品全 24 曲について考察を行った結果、特に注目したい点について述べたい。

成立過程に関しては、第 1 章で述べたような特徴をより具体的なものとして捉えることができた。また原詩の解釈は、各曲の演奏に生かすために始めたものであるが、リストがいかに文学に精通していたかを強く実感した。彼は、当時のヨーロッパの音楽・文学の中心的な存在であったと改めて確認できる。

にもかかわらず彼の自作歌曲編曲は、《愛の夢》第 3 番と〈ペトラルカのソネット〉以外はその存在すら十分に知られていない。なぜ、見過ごされてきたのか。筆者の推測は以下のとおりである。

《愛の夢》第 3 番や〈ペトラルカのソネット第 104 番〉は、単純に大衆受けする。美しいメロディーがあり、技巧的な華やかな部分が存在する。優美と情熱とが共存しており、人々の心を動かす。一方、他の作品には、大衆の理解が及ばないものもある。また、リスト作品は、彼自身が卓越したピアニストであったため少ない労力で大きな表現力を発揮できるという特徴を持つが、《愛の夢》第 3 番や〈ペトラルカのソネット第 104 番〉と比べると、他の作品は労力の割に合わない気がするし、ピアノ編曲稿よりも歌曲（多くは第 2 稿で）の方が演奏表現が容易で効果的であるように感じられる。20 世紀の音楽界が 19 世紀ヴィルトゥオーソと編曲ものを演奏の世界から排除したことも要因の一つであろう。勿論、24 曲中 9 曲は、生前未出版だったという背景もある。

筆者の考察の結果、リストが自作歌曲を作曲・編曲する際には、元になった詩によって一定の傾向があることが明らかになった。ドイツ語のもの、特に、ゲーテ、リュッケルトの詩は、原詩や原曲に忠実に作曲・編曲し、フランス語のものは自由に、イタリア語のものはかなり自由に創造的に作曲・編曲されている。リストは、ヨーロッパ各国の国民的な様式に深い関心を持っており、音楽におけるそれぞれの国の伝統に取り組んだ⁴²³。そのことを改めて確認できた。

リストは、愛をテーマにした詩の多くに *As-dur* を用いて作曲している。歌曲稿とピアノ稿の比較を通して、強弱やテンポ、音高の変化など、ピアノという楽器で歌曲のような表情を効果的に生むためのリストの様々な工夫を読み解くことができた。

第2章の考察を通じ、リスト作品の演奏には多様な表現が求められることを改めて実感し、豊かな表現を実現するために、指先から腰に至までの人間の体の動きの可能性を最大限に活用することの重要性を痛感した。

歌曲編曲作品を演奏する際は、歌のメロディーと伴奏を明確に弾き分けることが肝要である。特に、カンタービレの部分では、歌のような持続する太い音を浮かび上がらせ、一方で背景となる音をぼやけさせる。それを同時に片方の手だけで行うことや、中声部に置かれたメロディーをその上下に伴奏を絡めて彩ることもある。

第3章では、主にこういったカンタービレの部分におけるリストのオリジナルのピアノ・ソロ作品との共通点に着目し、第2章での考察をどういった部分に生かせるかを具体的に述べたい。

⁴²³ アルテンブルク「リストの手からヴェルディの精神を」、53頁。

第3章 リストのオリジナルのピアノ・ソロ作品における演奏への応用

第2章でも見てきたように、24曲のリストの自作歌曲ピアノ編曲作品における演奏法の共通項として、メロディーと伴奏の弾き分けの重要性が挙げられる。

リストの作品には、自身が華やかなヴィルトゥオーソとして活躍しただけに、技巧的な部分が多い。熱狂する聴衆の前で披露した彼の超絶技巧は、一朝一夕で身につけたものではない。時代が求める芸術家になるべく、熱心な練習で培い、磨き上げたものである。同時に読書で内面を豊かにしたことも忘れてはならない。リストは、豊かな精神から生まれた高度な技術がもたらす表現の可能性を追求したのである。

そういった華麗な超絶技巧の面と同様に、リスト作品ではカンタービレの部分、すなわち、歌う部分も重要な要素である。そこで、第3章では主にカンタービレの部分でのメロディーと伴奏の弾き分け方に着目し、リストのオリジナルのソロ作品をいくつか取り上げる。それらと24曲は、同じようなテクスチャを持つ箇所に共通のイメージがあり、そのイメージを鮮やかに描くことでより豊かな表現へと繋げられるのではないだろうか。各曲について、カンタービレの部分を中心に、その他の共通項にも触れながら、リスト自作歌曲ピアノ編曲作品における考察と練習の過程で得られた成果を、リストのオリジナルのソロ作品の演奏に生かす方法を提示したい。なお、弾き方、聴き方は、第2章で述べたとおり、あくまでも一例である。

1. ダンテを読んで——ソナタ風幻想曲

Après une lecture du Dante — Fantasia quasi sonata

〈ダンテを読んで〉は、《巡礼の年第2年イタリア》A55の第7曲であり、コンサートで単独で弾かれることも多い。《巡礼の年》は、《第1年スイス》、《第2年イタリア》、《ヴェネツィアとナポリ》（第2年補遺）、《第3年》の4集から成り、いずれもリストがイタリアやスイスで自然、芸術、文学に感銘を受けて作曲された。〈ダンテを読んで〉は、1837年にスケッチ、1839年に初演され、1849年に改訂されて、《巡礼の年第2年イタリア》に収められ

た。タイトルは、ユゴーの詩集『内なる声』の中の「ダンテを読んで」という詩から取られている。のちに《ダンテ交響曲》G14（1855～1856年作曲）も作曲しているように、リストはダンテの『神曲』から強い印象を受けたのであろう。そのイメージを音楽にした。〈ソナタ風幻想曲〉という副題を持ち、単一楽章のソナタ形式で書かれている。

〈ダンテを読んで〉第136～139小節の弾き方は、〈天より来たる汝よ〉第9小節の弾き方を生かすことができる。〈天より来たる汝よ〉第9小節は、「汝」（＝甘い安らぎ）への賛美の所である⁴²⁴。〈ダンテを読んで〉第136小節で現れるメロディーは、第103小節に提示部の第二主題として *fff*、*precipitato*（急激に）で現れたテーマの変容である。展開部の中に *Andante* で現れ、「アヴェ・マリアの動機」とも呼ばれる。どちらも、右手はオクターブでメロディーを奏しながら同時にその内側にある分散和音の伴奏でそれを彩り、左手は和音を奏でる。落ち着いた雰囲気の場合であり、音の美しさ、なめらかさが大切である（譜例161、162）。

あたかも歌であるかのように聴こえるよう演奏するために、以下のような工夫をしたい。

オクターブのメロディーは、充実した響きとし、オクターブの上下のバランスをとる。〈天より来たる汝よ〉では、第10小節以降ソプラノがメロディーを担当していくことになるため、それに繋がるようオクターブの上の方を強めにする。下の方もある程度響かせた方が豊かに響く。〈ダンテを読んで〉は、第139小節最後の八分音符以降内声にメロディーが引き継がれるため、オクターブの下の方を出す。上もある程度響かせた方がより豊かな響きに感じられる。声楽家が歌っているかのように、オクターブのメロディーが持続して聴こえるようにするために、次の音へ手首を上下させず平らに移動する。ただし、手は緊張が持続しているかのように見えても、1音ごとに必ず弛緩させることが大切である。ピアノの構造上、ハンマーが弦を打ち、弦から離れていくのは、音の出始めの瞬間であるから、音の出始めを注意深く聴くことは大切である。ただし、音の出始めのみを聴くのではない。特に、このようなカンタービレの部分では、声楽家が歌っているかのようにメロディーが持続して聴こえるようにするために、次の音へ移るその瞬間までずっと聴き続けることが重要である。内側にある八分音符の動きは柔らかに静かに弾く。できる限り弱く弾くことで、オクターブのメロディーを浮き立たせ、歌手と伴奏者のように聴こえる効果をもたらす。1本の手で同時

⁴²⁴ 本論文、98頁参照。

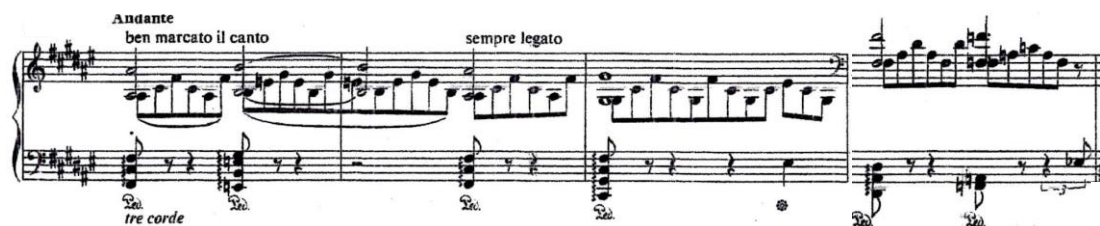
に何種類かの音量・音質を弾き分けるには、各指は第3関節から動かすとスピードや重さをよりコントロールすることができる。左手の和音の伴奏は、バスを響かせて他を弱める。

これらオクターブのメロディー、内側の八分音符の動き、和音の伴奏を、よく聴きながらバランスをとって弾く。このように、リストの場合、カンタービレの部分ではメロディーと伴奏という2つの単純な分け方ではなく、メロディー以外の伴奏が幾重にも重なり合うような多声であることも少なくない。そのような場面では、すべての声部を理想の音量・音質で弾く（それらのバランスをとる）ために、筆者の場合は、声部に応じて聴く集中力をバランスよく配分する。多声のすべての声部を辿って聴きながら弾くのだが、そのすべてを100パーセントの集中力で聴くのではない。一番大切なメロディーを最も集中して聴き、他もすべて実現したい濃淡のバランスの集中力で聴くというような感覚である。ごく微妙な差異なのだが、聴き方で鳴る音楽が変わるのである。勿論、この聴き方は誰にでも当てはまる訳ではないだろう。筆者の場合には、より立体的になり、納得のいく状態となる。

譜例 161 (〈天より来たる汝よ〉第9小節)



譜例 162 (〈ダンテを読んで〉第136~139小節)



〈ダンテを読んで〉第141、144小節は、〈ミニョンの歌〉第26小節や、〈ペトラルカのソネット第47番〉第77小節と似ており、弾き方を生かすことができる⁴²⁵。〈ダンテを読んで〉と〈ペトラルカのソネット第47番〉は、《巡礼の年第2年イタリア》に収められている。また、〈ミニョンの歌〉は、ミニョンが故郷イタリアに想いを馳せて歌う歌である。これらの

⁴²⁵ 本論文、78頁、および、132頁を参照。

部分は、イタリアのベルカントを彷彿とさせる、オペラのアリアでもよく出てくるお決まりの形であり、イタリアの歌手が歌うように弾きたい（譜例 163、164、165）。

〈ミニョンの歌〉第 26 小節に *abbandonandosi*（われを忘れて、リズムやテンポに身をゆだねて）とリストが書いているように、拍の長さや時間にとらわれず、自由に、時間をたっぷりかけて弾く。メロディーは、よく通る声のような太くて豊かな響きが望まれる。ターンは、歌手が歌う時にこぶしが回るのをイメージしてなめらかに弾く（時間的にかなり伸びる）。伴奏は、和音が鳴るだけで細かく動きはしない。それにより、演奏者はメロディーを自由に伸び縮みして歌うことができ、聴き手はメロディーに集中して聴くことになる。バスはV度なので抵抗感を持って弾き、それ以外の音を弱く弾く。

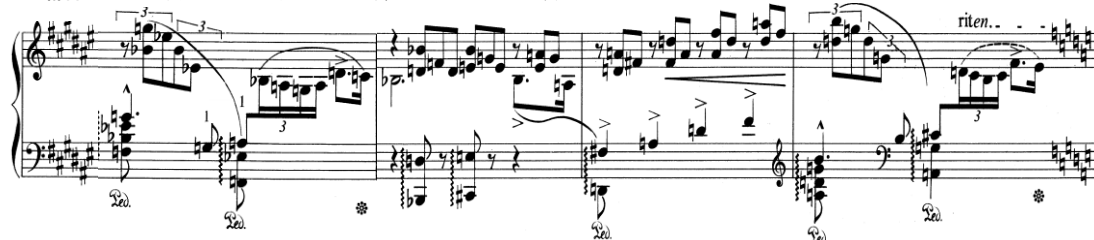
譜例 163 （〈ミニョンの歌〉第 26～27 小節）



譜例 164 （〈ペトラルカのソネット第 47 番〉第 76～77 小節）



譜例 165 （〈ダンテを読んで〉第 141～144 小節）



〈ダンテを読んで〉第 290～295 小節には、〈崇高な愛〉第 68～70、73～75 小節を生かすことができる。どちらも、左手にアルペジオを伴うメロディーがあり、右手に高音のトリルまたはトレモロが輝く。〈崇高な愛〉第 68～70、73～75 小節は、同じメロディーが初めて現れる第 19～26 小節で述べたように、「地上の幸福など喜んで捨てよう」という歌詞が当た

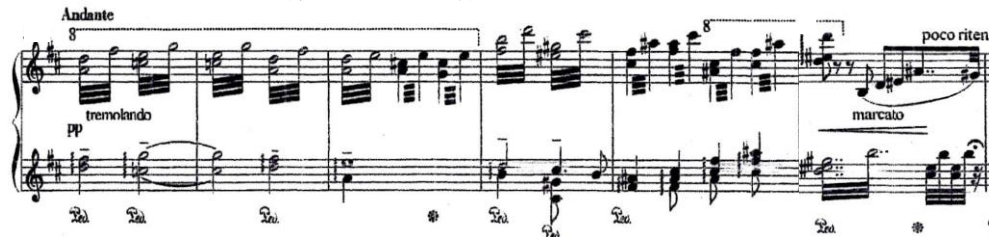
り、三度調に行くことで地上から天上へと視点が転換される部分である⁴²⁶。〈ダンテを読んで〉第 290～295 小節では、先に述べた、〈ダンテを読んで〉第 103 小節で登場したテーマの変容として現れた、第 136～141 小節の「アヴェ・マリアの動機」と呼ばれるメロディーと同じメロディーである。ここでは、幸福感に満ちた再現部の開始に、Andante、pp で現れる。天からコラールが聴こえてくるようであり、宗教的なイメージを持っている（譜例 166、167）。

メロディーには、テヌートが書かれている。〈崇高な愛〉第 23 小節で時間を十分にかけて跳躍するように、メロディーの高低の動きが持つエネルギーの抑揚を十分に感じる。左手は、メロディー以外の音を弱く弾くことで、メロディーをより浮き立たせることができる。アルペジオの場合は、その速さを変える。〈崇高な愛〉では、第 69 小節 3 拍目より第 68 小節 1 拍目の方に強調がある。〈ダンテを読んで〉では、第 290 小節 1 つ目より 2 つ目の方に強調がある。強調には、アルペジオの各音をゆっくり丁寧に弾く方法と速く勢いをつけて弾く方法など、音量の差も相まって方法は一つではないが、筆者としては、落ち着いた表情の場合ではゆっくり丁寧に弾くことにより強調する方法がしっくりくる。右手は、高音の急速な回復で、暖かみのある幸福感に満ちた輝きを静かに響かせる。手首が楽に感じられるように手首の高さと位置を工夫する。これらすべてを、よく聴きながらバランスをとって弾く。また、自分の中で理想の響きを聴き、「こう弾こう」と思って弾き、出た音を聴き、フィードバックし、次の理想の音を聴く、という繰り返しの中で弾くのだが、「こう弾こう」という意識と「聴こう」という意識のバランスがよい時に、筋肉が固くなく楽に感じられ、心地よく弾くことができる。演奏が格段に芸術性を帯びたものとなる。

譜例 166 (〈崇高な愛〉第 68～70 小節)



譜例 167 (〈ダンテを読んで〉第 290～295 小節)



⁴²⁶ 本論文、158 頁参照。

2. コンソレーション 第3番 Consolation No. 3

1850年に出版された6曲から成る《コンソレーション》(副題〈6つの詩的瞑想〉を持つ) A111bの第3番。ノクターンふうの作品で、穏やかで美しく、単独で弾かれることも多い。1844年から作曲された初稿 A111a では、第3番は《ハンガリー狂詩曲》第1番の初稿であった。改訂の行われた1849年に、この曲に差し替えられたと考えられている。「コンソレーション」とは、「慰め」のことである。タイトルの由来は、サント＝ブーヴ (Sainte-Beuve 1804～1869) の詩集『コンソレーション』(1830年)、または、ラマルチーヌ (Alphonse de Lamartine 1790～1869) の詩集『詩的で宗教的な調べ』(1830年)の中の「涙または慰め Une larme, ou Consolation」の2説があるという⁴²⁷。第1、2、5、6番が天国の調 E-dur で、中間に挟まれた第3、4番が Des-dur となっており、久元祐子も述べているように⁴²⁸、6曲を通して弾くことでこの曲の魅力がさらに増すと感じられる。

この曲の演奏には、〈ペトラルカのソネット第123番〉がヒントとなる。Lento placido (静逸に) も同じで、2曲はよく似た雰囲気を持っている。

〈ペトラルカのソネット第123番〉の第15小節には cantando (歌いながら) と書かれ、そこから歌が始まる。同様に《コンソレーション》第3番の第3小節4拍目にも cantando と書かれ、そこからメロディーが始まる。夢見るような雰囲気ではあるが、〈ペトラルカのソネット第123番〉と同様に、メロディーは弱すぎず、暖かみのある深い音で弾きたい。1885年12月1日のローマでドイツのピアニスト・作曲家・指揮者・教師であるシュタフェンハーゲン (Bernhard Stavenhagen 1862～1914) が《コンソレーション》第3番のリストのレッスンを受けた際、ゲレリヒは「テーマはとても幅広く、弱すぎずに」とレッスン日記に書いている⁴²⁹ (譜例 168、169)。

⁴²⁷ 福田『リスト』、195頁。

⁴²⁸ 久元祐子『名器から生まれた名曲③ リストとベーゼンドルファー・ピアノ』 東京：学研プラス、2016年、65頁。

⁴²⁹ *Diary notes of August Göllicher*, pp. 113-114.

譜例 168 (〈ペトラルカのソネット第 123 番〉第 1 小節、第 15～17 小節)

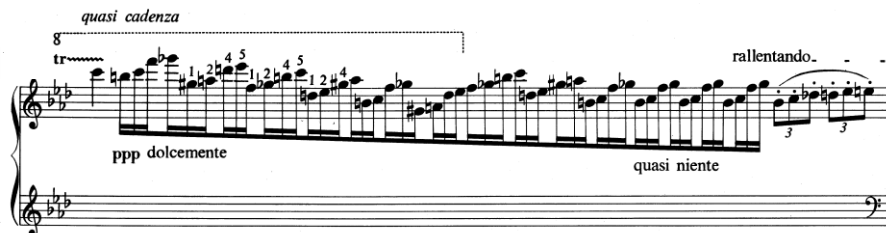


譜例 169 (《コンソレーション》第 3 番 第 1～4 小節)



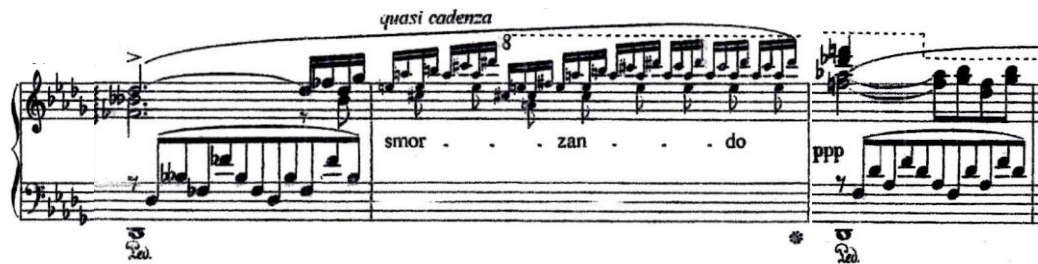
曲の終盤に、どちらも *quasi cadenza* と書かれたパッセージがある。〈ペトラルカのソネット第 123 番〉の第 67 小節は、*ppp dolcemente* で始め、*quasi niente* (何もないかのように)、*rallentando* であり、「天空も かかる和声に聞き惚れて / 梢にさえ 葉のひとひらのそよぎなく」という歌詞の後で挿入される、歌曲第 1 稿にはない 1 小節である。その歌詞の部分の伴奏は、波線でなく 16 分音符で書かれたアルペジオでハープらしさを強調しており、「天空」という言葉と合致している⁴³⁰。《コンソレーション》第 3 番の第 56 小節では、*smorzando* で高音へと上昇していき、*ppp* へと続く。ここでは〈ペトラルカのソネット第 123 番〉の第 67 小節と同様のイメージで、静かに、落ち着いて、丁寧に、別世界から聴こえてくるような、ピアノの高音の魅力を生かした美しい響きとしたい(譜例 170、171)。

譜例 170 (〈ペトラルカのソネット第 123 番〉第 67 小節)



⁴³⁰ 本論文、148～149 頁参照。

譜例 171 《コンソレーション》第3番 第55～57小節



3. 孤独の中の神の祝福 Bénédiction de Dieu dans la solitude

10 曲から成る《詩的で宗教的な調べ》A158 の第3 曲（1853 年出版）である。この曲集は、大変複雑な改訂を経て現在の形となった。第3 曲〈孤独の中の神の祝福〉は、《詩的で宗教的な調べ》A61（1847 年完成・1997 年出版）の第11 曲が初期の稿である。標題として、交流のあったラマルチーヌの詩集『詩的で宗教的な調べ』からとられた詩が冒頭に掲げられている。神の祝福を讃えるこの曲は、信仰と祈りに基づくリストの内面的な表現が顕著であり、彼の宗教的な作品の中でも傑作といわれる。辺りを金色の光で包むかのような非常に美しい曲で、コンサートで単独で弾かれることも多い。

〈孤独の中の神の祝福〉第1～18 小節は、〈ペトラルカのソネット第47 番〉の第69～75 小節を生かすことができる⁴³¹。左手は、下声部にバスと上声部にメロディーを持ち、それらはアルペジオでとる。右手は、重音の八分音符による伴奏である。どちらもメロディーに *cantando* の指示がある。〈ペトラルカのソネット第47 番〉第69～75 小節は「他処には眼もくれず / ひたすら馳せゆく女への想いよ」という歌詞が対応するが、原詩の各節冒頭の ‘Benedetto’ 「祝福あれ」という言葉が宗教的な連想を引き起こすことから、曲全体で宗教的なイメージが重要である⁴³²（譜例 172、173）。

⁴³¹ 本論文、132 頁参照。

⁴³² 同、119～120 頁参照。

メロディーは、空間に広がりゆくような充実した響きとし、音の高低やリズムのエネルギーを十分感じて抑揚をつけ、長い持続感を持って弾く。バスは、四分音符で書かれているが、実際にはペダルで捉えて長く響くこととなる。〈ペトラルカのソネット第 47 番〉では、はじめ半音で動き、〈孤独の中の神の祝福〉では、Fis が続いた後、第 9 小節から動く。右手は、メロディーより弱く、心が澄んでいくような響きとし、八分音符の動きが揺れないようにしたい。メロディーの方に感情を込め、八分音符の動きの方は客観的に響きを聴くような感覚で弾くと、メロディーと伴奏とがより立体的になる。

譜例 172 (〈ペトラルカのソネット第 47 番〉第 69～72 小節)



譜例 173 (〈孤独の中の神の祝福〉第 1～4 小節)



4. オーベルマンの谷 Vallée d'Obermann

9 曲から成る《巡礼の年第 1 年スイス》A159 の第 6 曲。この曲集は、マリー・ダグー伯爵夫人との 1835 から 36 年かけてのスイス旅行での印象から作曲され、成立過程は大変複雑である。〈オーベルマンの谷〉は、6 曲から成る《巡礼の年第 1 年スイス》の第 4 曲として 1841 年に出版後、19 曲から成る《旅人のアルバム》A40 の第 4 曲として 1842 年に出版され、1848～1855 年に改訂されて 9 曲から成る《巡礼の年第 1 年スイス》の第 6 曲として 1855 年に出版されたものである。

この曲には、標題としてフランスの作家セナンクール（Etienne Piver de Senancour 1770～1846）の『オーベルマン』（「高地の人」の意）から第 63 書簡、第 4 書簡が引用されている。セナンクールの『オーベルマン』（1804 年出版）は、スイスの自然を放浪する絶望した青年の不安や倦怠を扱った書簡体の長編小説で、発刊当初は評価されなかったが、1832 年サント＝ブーヴが論説にとり上げたのをきっかけに評価される。翌年彼の序文付きで再版された時にはジョルジュ・サンドが論評を発表し、さらに再版（第 3 版）された時にはサンドの序文が付けられた⁴³³。また、この曲には、標題としてイギリスの詩人バイロン（Gerge Gordon Byron 1788～1824）の詩も書かれている。

第 1 稿の時点から、下行形が多く使われているのが特徴である（出だしの下行音型は、ソナタの冒頭にも通じる）。リストの孫弟子クラウディオ・アラウは、リストが書いた中でもおそらく最も美しいものだろうと述べている⁴³⁴。

〈オーベルマンの谷〉第 119～127 小節の弾き方は、曲の背景にある内容の重さ、深さは異なるものの、〈彼は私をととても愛してくれた！〉第 17～22 小節と〈墓と薔薇〉第 29～35、41～50 小節の弾き方がヒントを与えてくれる⁴³⁵。〈オーベルマンの谷〉第 119～127 小節は *Retitativo* であり、伴奏はトレモロとなっている。〈彼は私をととても愛してくれた！〉第 17～22 小節では、リフレインにおいて、メロディーが ‘Il m’imaint tant!’ という度に表情を変える下で、トレモロの伴奏は、安らぎのない、悲しみが渦巻く様子を表している。また、〈墓と薔薇〉第 29～35、41～50 小節では、詩の第 2 節において、ナレーター、薔薇、墓が語る時、トレモロが伴奏として置かれており、第 31 小節は *declamato*（演説口調で）である（譜例 174、175、176）。

メロディーは、まるで演説のように、歌手のレチタティーヴォをイメージして主張のある音で緩急自在に奏する。トレモロの伴奏はリズムを刻む訳ではないのでメロディーの緩急に自由を与える。スネアドラムやティンパニをイメージし、特に、音の弱い場面では鍵盤が完全に上がりきらないようにし、トレモロ自体もメロディーの表現を超さない程度に強弱や緩急をつけることで、緊張感やドラマチックな表情を増したい。

⁴³³ 佐藤夏生「セナンクールの自然——『オーベルマン』をめぐる」、『人文研究』171 号、2010 年、80～83 頁。

⁴³⁴ クラウディオ・アラウ他『ピアノを語る』 井本响二訳、東京：シンフォニア、1984 年、67 頁。

⁴³⁵ 本論文、117 頁、および、214 頁参照。

譜例 174 (〈彼は私をととても愛してくれた!〉第 17~22 小節)



譜例 175 (〈墓と薔薇〉第 29~31 小節、第 41~43 小節)



譜例 176 (〈オーベルマンの谷〉第 119~121 小節)



5. タベの調べ Harmonies du soir

《超絶技巧練習曲》A172 の第 11 番。1826 年、15 歳のリストは《すべての長短調による 48 の練習曲》A8 を完成させる (12 曲のみ)。これらの曲には、師であるツェルニーの影響が見られる。1837 年、それらを非常に難しい練習曲に改訂した《24 の大練習曲》A39 を作る (実際には 12 曲)。これは、「史上最高に難しい練習曲」といわれ、作曲の背景には、1832 年にはじめて聴いた「ヴァイオリンの鬼才」パガニーニへの驚嘆、ヴィルトゥオーソとしての編曲、同時代の音楽家たちのエチュード・ブームなどがあるといわれる。《48 の練習曲》では Es-dur であった第 7 番が、Des-dur に移調され第 11 番となった。さらに、ヴァイマル時代の 1851 年、今度はそれよりも簡単な技巧で効果的に響くようにした《超絶技巧練習》

（12 曲）とし、各曲のタイトルもここに至り付けられた。〈夕べの調べ〉は、シューマンが全 12 曲の中で最も印象的であると述べている。

〈夕べの調べ〉は、第 2 稿（1837 年）で、開始の部分に「鐘」と書かれていることから、鐘の音から広がる夕暮れの美しい情景がイメージされる。曲のタイトル ‘*Harmonies du soir*’ 〈夕べの調べ〉の ‘*Harmonies*’ は、美しい調和のことである。〈ペトラルカのソネット第 123 番〉でも詩の第 4 節の ‘*ed era il cielo a l’armonia sì intento, / che non se vedea in ramo mover foglia:*’ 「天空も かかる和声に聞き惚れて / 梢にさえ 葉のひとつひらのそよぎなく」において ‘*l’armonia*’ という言葉が使われており、相通ずるものがある⁴³⁶。その部分には、歌曲第 1 稿でアルペジオの伴奏がついており、ピアノ第 2 稿でもアルペジオを伴っている。しかも、〈コンソレーション〉でも述べたとおり、それまで波線で書かれていたアルペジオは 16 分音符で書かれ、ハープらしさを強調しており、「天空」という言葉に合致している。〈夕べの調べ〉も曲全体でアルペジオを奏するが、ハープをイメージし、この世のものとは思えないような美しい響きを目指したい。

〈夕べの調べ〉に現れる様々なアルペジオの奏法には、〈ミニョンの歌〉での弾き方を生かすことができる。〈ミニョンの歌〉はミニョンがツィターを奏でながら歌う歌で、曲中にツィターを連想させるアルペジオが使われており、アルペジオの音量、速度、音の質感を変えることで表現の幅が広がる。リストの弟子マルティン・クラウゼ（*Martin Krause* 1853～1918）は、その弟子たちにリストの和音分散の仕方を何通りか教えたという。ゆっくりと始めて、加速しながら最高音に至る、あるいは最高音までクレッシェンドする、ディミヌエンドする、ルバートによって自由にするなどである⁴³⁷。アルペジオは、バスを響かせるとより豊かに響く。波線のアルペジオは、細かい音符で書かれたアルペジオよりも速く弾くが、各音を聴く。手首と腕は上下でなく、左右にスムーズに動かし、場合によっては体を横へ自然に移動させることで、でこぼこせず、均整のとれた美しいアルペジオを奏でることができる。あえて弾きにくくしているように感じる箇所は、そこに困難や、苦しみや、到達不可能な様子を表現していることがある。また、アルペジオの開始の低音から到達点の高音までが遠い

⁴³⁶ 本論文、148～149 頁参照。

⁴³⁷ ジョーゼフ・ホロヴィッツ『アラウとの対話』、45 頁。

場合には、現実と離れた遠い世界との距離感、憧れ等を表現していることがある。〈ミニョンの歌〉の終わり第 98～99 小節のように、〈夕べの調べ〉の終わりの第 143 小節以降のアルペジオは、ソプラノを響かせるとより高さを表現でき、大変美しい（譜例 177、178）。

譜例 177 (〈ミニョンの歌〉第 98～99 小節)



譜例 178 (〈夕べの調べ〉第 143～155 小節)



〈夕べの調べ〉第 59 小節からの中間部の弾き方は、〈ミニョンの歌〉第 38 小節がヒントになる。どちらもソプラノにメロディーがあり、伴奏はリズムに特徴のあるアルペジオである（譜例 179、180）。

〈ミニョンの歌〉第 38 小節は、哀れなミニョンに「みなはおまえに何をしたのか？」と大理石像が問いかける場面で、アルペジオの伴奏は、リズムに特徴があり、リズムを生かして弾くことで、単調なメロディーに迫るような表情を与える⁴³⁸。〈ミニョンの歌〉第 38 小節とはテンポや強弱、表情は全く異なるが、〈夕べの調べ〉第 59 小節からの中間部においても、l'accompagnamento quasi arpa（伴奏はハープのように）と書かれたアルペジオの伴奏はリズムに特徴がある。この部分については、1886 年 1 月 5 日にローマでスコットランド出身のピアニスト・教師のラモンド (Frederic Lamond 1868～1948) がリストのレッスンを受けた際、ゲレリヒがレッスン日記に「第 59 小節からの偉大な歌は極端に遅くし、保持し、伴奏はまったく短く。」と書いている⁴³⁹。また、1886 年 5 月 21 日金曜日ヴァイマルでのレ

⁴³⁸ 本論文、79 頁参照。

⁴³⁹ *Diary notes of August Göllerich*, pp. 134-135.

ッスンの際、「歌うようなレチタティーヴォはよく目立たせるように、伴奏は短く切るように。」と書いている⁴⁴⁰。伴奏のアルペジオは、リズムを生かし、タイミングよく速く短く弾くことで、たつぷりと歌うメロディーに豊かな表情と魅力を与える。

譜例 179 (〈ミニョンの歌〉 第 38 小節)



譜例 180 (〈夕べの調べ〉 第 59～64 小節)



〈夕べの調べ〉 第 132 小節からのメロディーの弾き方には、〈ロマンス〉 第 75～77 小節を生かすことができる。〈ロマンス〉 第 75～77 小節は曲の終わりで、第 71～72 小節、第 73～74 小節 のメロディーを最後にもう一度繰り返し、静かにおさめていく。〈夕べの調べ〉 第 132～134 小節はクライマックスの後、次第に穏やかになっていく所であり、第 59 小節の中間部に *Più lento con intimo sentimento*（親密な感情を持ってより遅く）で現れ、第 98 小節に *fff* で現れたメロディーを回想する。どちらも 1 本の手で和音を弾きながらその内声にあるメロディーを歌わせる。ゲレリヒも上記レッスン 5 月 21 日のリストのレッスンの際、「第 132 小節の *clmato* では、右手の中声部を歌のように浮き立たせる」と記録している⁴⁴¹（譜例 181、182）。

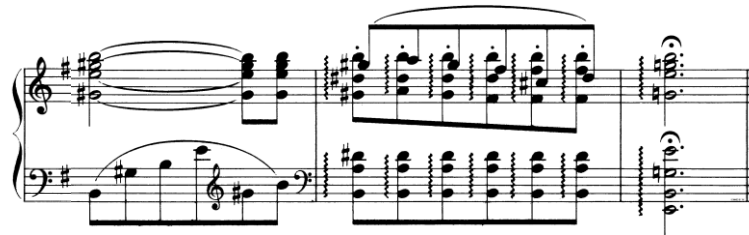
1 本の手で同時にメロディーと伴奏を弾き分ける際の手・指をフリーにするという感覚は、重要である。手首や腕を弛緩させればさせるほど指先のコントロールは容易になる。その上で、〈ロマンス〉 第 75～76 小節のように、メロディーのみ鍵盤を下げるスピードを速くす

⁴⁴⁰ *Diary notes of August Göllerich*, pp. 148-149.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 149.

る。また、1本の手で同時にメロディーと伴奏とを弾き分けるには、筆者の場合は、各指を第3関節から動かす意識を持つことで、自在なコントロールが可能となり、メロディーを浮き立たせ、伴奏に望みどおりの陰影をつけることができる。これは、〈トゥーレの王〉第46小節、〈愛する者よ、もし私が王なら〉第8小節で内声をくっきりと響かせるように練習の過程で工夫した経験からもいえる。こうして浮き立たせたメロディーを歌のように持続して聴こえるように、次の音へ移る瞬間までずっと聴き続ける。

譜例 181 (〈ロマンス〉第75～77小節)



譜例 182 (〈夕べの調べ〉第132～134小節)



6. ソナタ Sonate (B minor)

〈ソナタ〉A179は、リストのピアノ音楽の最高傑作の一つとして位置づけられる。1852年に着手し1853年2月2日に完成された。15年ほど前の《幻想曲》Op. 17の献呈に対する返礼として、シューマンに献呈されている。〈ダンテを読んで〉と同じく単一楽章のソナタ形式で書かれているが、演奏時間は半時間にも及ぶ。1857年にハンス・フォン・ビューローによって初演されると、大論争が巻き起こる。単一楽章で書かれた幻想曲ふうの作品で、構造が巨大で複雑、通常のソナタの概念から逸脱しているために、評価が大きく分かれたのである。評論家エドゥアルト・ハンスリック (Eduard Hanslick 1825～1904) は厳しく批判し、一方、ヴァーグナーは賞賛した。これは、リストのヴァイマル時代に彼を中心として活動した「新ドイツ楽派」対ブラームスらの保守派という、当時ヨーロッパを二分するほどの党派

の対立の反映でもあった。構造の解釈は研究者によりさまざまであるが、筆者は演奏するにあたり、単一楽章のソナタ形式の中に 4 楽章から成るソナタの構造が見られ、「主題変容」の技法と伝統的な調性構造に基づくテーマの役割と配置の構造が、曲に一貫性をもたらしていると捉えている。苦悩から歓喜の流れの中で、結末では光が射し、きわめて純粋な気持ちになる。

〈ソナタ〉第 125～140 小節の演奏には、〈崇高な愛〉第 3～18 小節を生かすことができる。〈崇高な愛〉については、リストがレッスン中に「まるでピアノのところに座っていないかのようにすっかり我を忘れて、完全にこの世を忘れて弾かなければならない。ライプツィヒ音楽院で 1, 2, 3, 4 とやっている感じではなく。」と言っている⁴⁴²。ソナタ第 125～140 小節は、第 105 小節 D-dur、Grandioso の第 2 主題の提示後に現れる、第 8～13 小節 f のテーマ（ファウストにも例えられるテーマ）の変容であり、pp、dolce con grazia（柔らかく、優雅に）である（譜例 183、184）。

まず、〈ソナタ〉第 125～128 小節と〈崇高な愛〉第 3～6 小節を見ると、どちらも、メロディーが上声部にあり、伴奏は、〈ソナタ〉では単音、〈崇高な愛〉では左右の手による二重奏という違いはあるが、どちらも八分音符で、2 小節目と 4 小節目が全休符⁴⁴³である。メロディーは、〈崇高な愛〉で第 3、11 小節の C-F の跳躍を十分表現し、第 5、13 小節の装飾音符を自然に緩める等、表情豊かに奏するように、〈ソナタ〉でも第 127 小節 1 拍目の A に向かうことを、第 126 小節のターンに自然な抑揚をつけながら十分表現し、第 127～128 小節の G-F-D-B を自然に緩める等、しなやかに表情豊かに奏する。伴奏は、八分音符の刻みが揺れないように静かに奏でる。伴奏の八分音符が全休符になる所は、左手の動きがない分、より右手は自由になり、聴き手は右手のメロディーに集中することとなる。音楽の持続を意識して、丸みのある充実した音でメロディーを奏でたい。次に、〈ソナタ〉第 129～132 小節を見ると、コラールのような形で書かれている。和音の変化や旋律の動きから緊張・弛緩が生じる。

〈ソナタ〉第 125～140 小節には、〈崇高な愛〉がそうであったように、宗教的な要素があるだろう。〈崇高な愛〉同様に、うっとり、自然な伸び縮みをして奏したい。

⁴⁴² 本論文、154 頁参照。

⁴⁴³ 〈崇高な愛〉第 4 小節ではペダルを使用するので、実際には左手の響きは鳴り止まずに第 3 小節の響きが継続する。

譜例 183 (〈崇高な愛〉第 1～6 小節)



譜例 184 (〈ソナタ〉第 125～128 小節)



〈ソナタ〉第 200 小節には、〈ローレライ〉第 2 稿の第 22 小節、第 124～125 小節、〈ペトルカソネット第 123 番〉第 66～67 小節を生かすことができる。いずれも右手は、高音のトリルに十六分音符または三十二分音符の速いパッセージが続く。歌曲稿には見られず、ピアノという楽器の魅力を生かしている部分である⁴⁴⁴ (譜例 185、186、187)。

〈ローレライ〉第 22 小節は、「古い時代から伝わった物語が / わたしの頭から離れない」と語るようにメロディーを弾いた後のトリルと細かいパッセージ、第 124～125 小節は、曲の終盤で「そしてそれは彼女の歌で / ローレライがなしたこと」と繰り返し歌う間に挿入されるトリルと細かいパッセージである。舟乗りを惑わせて死に至らしめるほどの歌とそれを歌うローレライの不思議な魅力を、曲のはじめと終わりで表す効果を持っており、妖しく魅力的な美しい音で奏でる。いずれも、歌曲稿第 1 稿、第 2 稿のこの部分に相当する部分には見られない。ピアノ第 2 稿で登場する。

〈ペトルカソネット第 123 番〉第 66～67 小節は、〈コンソレーション〉〈夕べの調べ〉でも述べたとおり、「天空も かかる和声に聞き惚れて / 梢にさえ 葉のひとつひらのそよぎなく」と歌った後に挿入される *quasi cadenza* で、幻想的な効果をもたらしており、天空も聞き惚れるような、この世のものではない美しい響きを奏でる。歌曲第 1 稿には見られない。

⁴⁴⁴ 本論文、52 頁、および、149 頁参照。

〈ソナタ〉第 200 小節は、*Allegro energico*、*ff* の第 1 展開部に入る前の美しい場面である。左手のメロディーは官能的である。このトリルと速いパッセージは、恋の伴奏者であるナイトンゲールに例えられることもある。〈ローレイイ〉第 22 小節、第 124～125 小節、〈ペトラルカのソネット第 123 番〉第 66～67 小節と同様に、次元の違う美しさが求められる。

〈ローレイイ〉第 22 小節では、トリルをディミヌエンドした後速いパッセージは *p con grazia*、〈ペトラルカのソネット第 123 番〉第 66～67 小節では、トリルを *dim.* した後 *ppp dolcemente* であるように、速いパッセージに *dolcissimo* とある〈ソナタ〉第 200 小節でも、同様にトリルの最後を弱めてから入ると素敵である⁴⁴⁵。長いトリルは、強弱により手首の高さを微調整する。速いパッセージは、トリルと同じように手首が楽に感じられるように手首の高さと位置を工夫する。肘を楽にして弾いていくと美しい。

譜例 185 (〈ローレイイ〉第 2 稿 第 22 小節、第 124～125 小節)

譜例 186 (〈ペトラルカのソネット第 123 番〉第 66～67 小節)

⁴⁴⁵ 〈ソナタ〉第 204 小節では速いパッセージが *accelerando*、*cresc. molto*、クレッシェンドで *ff* に向かうので、長いトリルは第 201～202 小節でクレッシェンド、第 203 小節でディミヌエンド、第 204 小節はクレッシェンドとするのも有効であろう。

譜例 187 (〈ソナタ〉第 200 小節)



〈ソナタ〉第 301、306 小節には、〈ローレライ〉第 9～14 小節、第 97～102 小節、〈ペトラルカのソネット第 47 番〉の第 6～11 小節、第 85～90 小節、〈ペトラルカのソネット第 104 番〉の第 5～6 小節、第 64～68 小節を生かすことができる（譜例 188、189、190、191）。

〈ローレライ〉第 9～14 小節は「どうしてなのか、わからない、 / わたしがこんなに悲しいのが」、第 97～102 小節は「そしてそれは彼女の歌で / ローレライがなしたこと」と「わたし」が語る。〈ペトラルカのソネット第 47 番〉の第 6～11 小節は歌詞はないが第 85～90 小節のメロディーであり、第 85～90 小節は「他処には眼もくれず / ひたすら馳せゆく女への想いよ」というこの詩の結論である。〈ペトラルカのソネット第 104 番〉の第 5～6 小節は第 64 小節のモチーフを用いて「平和な心がえられない 戦を挑む力なく」と言い、第 64～68 小節は「あなたゆえに 女よ このありさま」という結論である。いずれの箇所も朗唱である。細かな区切り、音の上行下行、リズム、スタッカートやスラー、アクセント、クレッシェンドやディミヌエンド、アルペジオの伴奏が台詞を語っているような表情を生んでいる。〈ソナタ〉緩徐楽章前の第 301、306 小節の *Recitativo* も同様であり、オペラのレチタティーヴォをイメージして奏したい。語っているような表情を出すため、右手のメロディーは主張のある太い音でしっかり奏し、音の繋がりや切れ目を明確にする。第 301 小節はじめのフェルマータ前まで、第 306 小節のフェルマータまでは、左右の手の上行形が心に訴えるような力を持っている。右手はスラーと楔形のスタッカート、クレッシェンドとΛを、はっきり表現する。左手の分散和音が語りの要素を強めている。レチタティーヴォのアルペジオは、ロマン派の作曲家たちが共有する、昔吟遊詩人たちが豎琴を弾いて物語っていたイメージである。ここでは、*appassionato*（熱情的に）を実現するため *f* で奏する。バスを分散和音の中で一番強くし、半音階で下りていくラインを辿っていく。

譜例 188 (〈ローレライ〉 第 9～14 小節)

Ich weiß nicht, was soll's be-deu-ten, daß ich so trau - rig, so trau - rig bin;

譜例 189 (〈ペトラルカのソネット第 47 番〉 第 85～90 小節)

f con somma passione

ff

p dolce

p

譜例 190 (〈ペトラルカのソネット第 104 番〉 第 64～68 小節)

un poco più lento
accentuato assai

Adagio

a tempo

譜例 191 (〈ソナタ〉 第 301、306 小節)

Recitativo
ritenuto

f appassionato

poco rall.

Recitativo
ritenuto

f appassionato

〈ソナタ〉第 331～334 小節の弾き方は、〈ペトラルカのソネット第 47 番〉の第 94～95 小節の弾き方を生かすことができる。〈ソナタ〉第 331～334 小節は、*Andante sostenuto* の緩徐楽章（第 331～459 小節）のはじめであり、このメロディーは、第 394～397 小節に *fff* で、緩徐楽章の中のクライマックスとしても用いられる。〈ペトラルカのソネット第 47 番〉は、宗教的なイメージを持つ曲で、第 94～95 小節は曲の最後である。どちらも、コラールふうであり、穏やかな、祈りのような気持ちで弾く（譜例 192、193）。

クレッシェンド、ディミヌエンドをつけて弧を描くように弾き、最後の和音は起き上がったようなイメージで弾く。すなわち、テンポを緩めすぎず、音量を弱めすぎず、響きを上方向に感じて弾く。ソプラノの旋律を心の深い所から発するような、太くて丸い音で奏でる。オクターブのバスは充実した響きとし、オクターブの下の方を強めにする。ただし、上もある程度響かせた方が豊かに響く。すべての声部のバランスをとり、各声部を横に辿っていく。

譜例 192（〈ペトラルカのソネット第 47 番〉第 94～95 小節）



譜例 193（〈ソナタ〉第 331～334 小節）



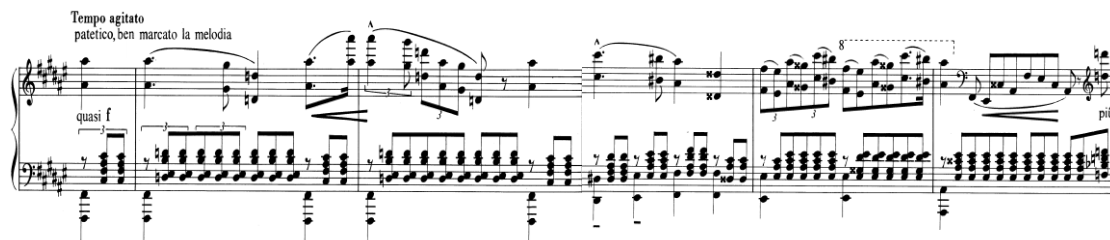
〈ソナタ〉第 367～375 小節、第 380～385 小節は、〈ミニョンの歌〉第 61～70 小節を生かすことができる。〈ミニョンの歌〉第 61～70 小節は、詩の第 3 節で、陰しい道、洞窟に住む竜、岩、滝が描かれ、故郷への道は容易な道ではないことが語られる場面である⁴⁴⁶。左手の伴奏は第 1 節、第 2 節とは異なり、第 3 節では厚みのある和音による三連符の刻みに変わり、低いオクターブのバスが重苦しさをだし、跳躍を伴うことで凄みを出す。右手のメロデ

⁴⁴⁶ 本論文、79～80 頁参照。

イーはオクターブとなり、更にそれが1オクターブの跳躍を伴うことで激しさを増す。〈ソナタ〉第367～375小節、第380～385小節は、緩徐楽章の中のクライマックスへ向かっていく場面であるが、そこでも、左手は厚みのある和音の刻みで低いオクターブのバスからの跳躍を持ち、右手はオクターブのメロディーである。この右手のメロディーは、他の部分で現れる時には2小節目は下行するが、ここでのみ7度跳躍して（第368小節 H-A、第381小節 C-B、第383小節 Cis-H）、辛さ、激しさを表している（譜例194、195）。

左手は、バスの響きを大事にし、低音の上に響きを積み上げるような感覚で弾く。右手のオクターブは、跳躍を意識し、音の高低やリズムのエネルギーを十分に感じたい。充実した響きになるよう、毎回腕を後ろへ引き、同時に肩を前へ入れるような感覚で弾く。

譜例 194 (〈ミニョンの歌〉第61～65小節)



譜例 195 (〈ソナタ〉第367～371小節、第380～385小節)



7. バラード 第2番 Ballade No. 2

リストは、2曲のバラードを書いた。第2番 A181 は〈ソナタ〉と同じ頃の作品で、1853年に作曲された。両者は、同じロ短調である。バラードは、物語ふうに展開される楽曲である。リストは、この曲には標題を書いていないが、クラウディオ・アラウは、ヘーローとレアンドロスの神話を想定する解釈がリストの専門家たちにはよく知られていたと述べている⁴⁴⁷。神話の内容は以下のとおりである。レアンドロスは、アフロディテの女神官ヘーローと恋仲になる。毎夜彼は灯台の光（あるいはヘーローが塔の上で燃やしたいまつの光）をたよりに、海峡を泳ぎ越えてヘーローのもとに通った。ところが、ある晩、嵐のために火が消え、方角を見失って溺死する。ヘーローは、悲しみのあまり塔から実を投げた⁴⁴⁸。

〈バラード〉第2番の曲中に頻繁に現れる半音階の演奏には、〈トゥーレの王〉第79～80小節、第84～85小節、〈ローレライ〉第90～92小節を生かすことができる。

〈トゥーレの王〉第79～80小節、第84～85小節は、杯が海の中へ深く沈む様子と、王が亡くなる場面である。ここでは、杯が沈むことと人が亡くなることとが重なっており、それを波のような両手による半音階の下行と上行とで表している。〈ローレライ〉第90～92小節は、舟乗りと小舟を波が飲み込む場面で、ローレライの歌による舟乗りの避けられぬ悲劇の運命である。左手に半音階のトレモロが轟く。

〈バラード〉第2番からも、波のようなエネルギーと人間の運命とが重ね合わさって感じられる。半音階や半音階のトレモロが、上行したり下行したり、時には六連符になったり休符を伴ったりしながら、音楽が進んでいく。波が寄せては返し、水の底へと深くもぐり、しぶきをあげ、引き込まれるような力強さもあり、美しい静けさもある……、正に人生のようである。加速と減速、音量の増加と減少を組み合わせ、逆らえないような大きなエネルギーを感じながら弾いていく。

〈バラード〉第2番の第254～262小節の弾き方は、《愛の夢》第3番を生かすことができる。どちらも真ん中にあるメロディーを左右の手で適宜取って弾き、バスが支え、上声部

⁴⁴⁷ ジョーゼフ・ホロヴィッツ『アラウとの対話』、164頁。

⁴⁴⁸ 山室静『ギリシャ神話』 東京：社会思想社、1981年、222頁。

に八分音符の伴奏が彩る。これは、ターレベルクが始めたといわれる「トリック」と呼ばれるピアノ演奏技法であり、3本の手があるかのような効果をもたらす（譜例 196、197）⁴⁴⁹。

〈バラード〉第2番の第254～262小節の *cantabile* と指示されたメロディーは、曲の冒頭のテーマの変容である。暗闇を進み、挑むようなはじめの *h-moll* のテーマが、ロマンチックな *H-dur* のメロディーに姿を変えている。メロディーは、音の高低によるエネルギーを感じて抑揚をつけながら、太い音で弾く。よく聴いて左右の手の受け渡しをスムーズに行う。八分音符の伴奏をできるだけ弱く弾くことでメロディーを浮き立たせることができ、バスを響かせることによりメロディーも豊かに響く。これらすべての声部を、バランスをとりながら横に辿っていく。

譜例 196 (《愛の夢》第3番 第1～4小節)



譜例 197 (〈バラード〉第2番 第254～258小節)



8. メフィストワルツ 第1番 (村の居酒屋の踊り)

Erster Mephisto-Walzer (Der Tanz in der Dorfschenke)

前述のとおり、リストはベルリオーズが薦めたゲーテの『ファウスト』を読み、《ファウスト交響曲》や本論文で扱った〈トゥーレの王〉を書くこととなった。ファウスト伝説は、ゲーテの『ファウスト』だけでなく多くの文学作品を生んでいる。24のエピソードから成るレーナウ (Nikolaus Lenau 1802～1850) の『ファウスト』(1833～1835年) もその一つで

⁴⁴⁹ 本論文、16頁参照。

ある。リストは、そこから2つのエピソード「踊り」「夜の行進」を選び、オーケストラ作品《レーナウの『ファウスト』からの2つのエピソード》G16（1857～1861年作曲）を書いた。その第2曲が〈村の居酒屋の踊り〉である。これまでは、ピアノ用の〈村の居酒屋の踊り〉A189はその編曲とされてきたが、2001年の *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition では、ピアノ曲（1856～1861年作曲）に基づいてオーケストラ稿が書かれたとされている⁴⁵⁰。

〈メフィストワルツ〉第1番の第551～554小節の左手の弾き方は、〈「どうやって」彼らは言った〉第45～46小節が生かせる。どちらも、左手第1指がメロディーを担当する（譜例198、199）。

〈「どうやって」彼らは言った〉の第45～46小節は、『「どうやって」彼らは言った、/『誘惑するのか 美女たちを / 強い惚れ薬なしで？』と男性が問う場面であり、左手第1指を浮きたたせて魅惑的に弾く⁴⁵¹。〈メフィストワルツ〉第1番の第551～554小節では、左手の2拍目にメロディーを置き、八分音符を2拍目から次の1拍目へ1つに書き、1拍目に置いた Ges-As からメロディー音までの距離感を変えることで、魅惑的なニュアンスを出すというリストの工夫が見られる。第1指は他の4本の指と付いている向きが違うが、自らの体の方へ引くように動かすようにし、八分音符よりもスピードをつけて鍵盤を下ろすことと八分音符を弱く弾くことでメロディーを浮き立たせる。リストの工夫を十分に表現し、表情豊かに奏したい。

譜例 198 （〈「どうやって」彼らは言った〉第45～46小節）



譜例 199 （〈メフィストワルツ〉第1番 第551～554小節）



⁴⁵⁰ NG 2, vol. 14, p. 808, p. 833.

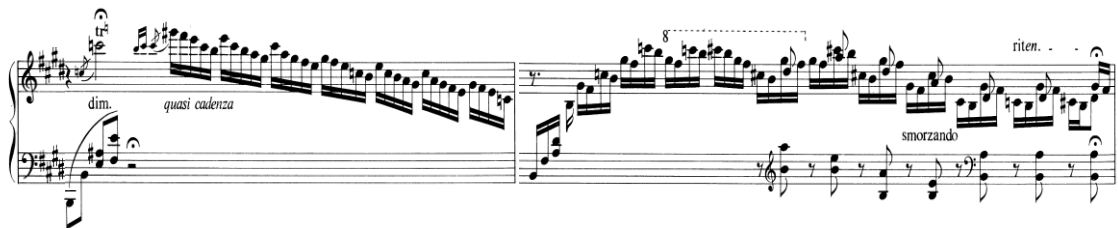
⁴⁵¹ 本論文、196 頁参照。

〈メフィストワルツ〉第1番の第851～856小節は、〈おお、私が眠るとき〉第45～46小節がヒントになる。どちらもトリルがある（譜例200、201）。

〈おお、私が眠るとき〉の原詩はユゴーによる官能的な詩である。第38～44小節「星のようなお前の眼差しが射すと…… / とたんに私の夢は 輝くだろう！」の後、第45～46小節において、ピアノ稿では歌曲第1稿よりもピアノという楽器の長所を生かした表現に変えられている。「輝く」ということでキラキラした様子をイメージし、トリルのC-Dを明るい音で急速に反復し長く響かせ、夢がキラキラ輝く様子を表現できる。明確なイメージを持つことは、表現を深めることに繋がるのである。

〈メフィストワルツ〉第1番には、標題としてレーナウの官能的な詩が付されている。リストの標題音楽は描写音楽ではなく、曲は物語の進行と合致してはいないが、詩を読むことでイメージが具体的になる。第851～856小節は、トリルを伴う *quasi cadenza* であるが、詩の「かすみのかかった茂みの中からフルートを吹くかのような歓喜の歌をナイチンゲールが歌い上げ、あたかも悪魔に雇われた歌手のように、陶醉した二人の喜びをより熱く高める。」という描写と合致している。ナイチンゲールは、恋の伴奏者であり、愛の証人としてドイツ詩にしばしば現れる。このトリルは「フルートを吹くかのような」（オーケストラ稿では実際にフルートが奏する）、「熱く」、「悪魔に雇われた歌手」をイメージすることで、ふさわしい音色で反復する速度に変化をつけ表現する。オーケストラ稿にあるように、第851小節のトリルは *p*、クレッシェンドし、第853小節のトリルは *p*、クレッシェンド、クレッシェンドとすると良い表情が生まれる。

譜例 200 (〈おお、私が眠るとき〉第45～46小節)



譜例 201 (〈メフィストワルツ〉第1番 第851～856小節)



本研究で扱ったリストの自作歌曲ピアノ編曲全作品中、〈ローレライ〉と〈ミニョンの歌〉にオーケストラ付き歌曲稿、〈ハンガリー王の歌〉にオーケストラ付き世俗合唱曲が存在する。それらの作品同様に、オーケストラ稿の使用楽器を見て音を想像することが、ピアノ稿を演奏する際の大きなヒントとなる。

9. 波を渡るパオラの聖フランチェスコ

St. François de Paule marchant sur les flots

《二つの伝説》A219 の第 2 番で、1863 年に作曲された。カロリーネとの結婚が叶わず絶望したリストは、次第に宗教に傾倒していき、1863 年には修道院に入り、1865 年ついに下級聖職者となる。この曲にはピアノ稿とオーケストラ稿 G27（1863 年作曲）のどちらが先に書かれたかという問題が存在する⁴⁵²が、*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition（2001 年）ではピアノ稿が先とされている⁴⁵³。なお、簡易稿（1866 年作曲）の楽譜が新全集 I/10 にある⁴⁵⁴（ショート＝ハワードのカタログには LW（A219）として記載されている⁴⁵⁵）。

リストのフランツという名は、このパオラの聖フランチェスコからとられている。この曲には標題文がついており、ドイツの画家シュタインレ（Eduard von Steinle 1810～1886）の絵に感興を得て作曲したことが分かる。また、パオラの聖フランチェスコがメッシーナ海峡の荒れた波にマントを広げ、マントの舟で波を渡ったという、ジュゼッペ・ミッシマツラの『パオラの聖フランチェスコの生涯』第 35 章から引用文が付されている。リストが宗教的な感動を音楽にする時に用いる天国の調 E-dur で書かれている。

⁴⁵² リスト『2つの伝説』 野本由紀夫校訂、渡辺健二運指、東京：全音楽譜出版社、2010 年、6～7 頁。

⁴⁵³ NG 2, vol. 14, p. 834.

⁴⁵⁴ NLE, I/10, p. 150.

⁴⁵⁵ Short and Howard, *List of Works*, p. 35.

〈波を渡るパオラの聖フランチェスコ〉第6小節からのトレモロの弾き方には、〈彼は私をととても愛してくれた！〉第17小節からの弾き方を生かすことができる（譜例202、203）。

〈彼は私をととても愛してくれた！〉第17小節からのリフレインのメロディーを伴奏する tremolo のように、〈波を渡るパオラの聖フランチェスコ〉第6小節からの tremolando もトレモロの1音1音をはっきり弾かず、鍵盤が完全に上がりきらないようにして振動するような響きを作る。それにより、メロディーをはっきりと浮かび上がらせ、メロディーの強弱と緩急に自由を与える。ゲレリヒも、1885年12月19日にローマでシュタフェンハーゲンが〈波を渡るパオラの聖フランチェスコ〉のレッスンを受けた際、「ここ（テーマの開始第6小節）では、左手のトレモロを三十二分音符に分けずに弾く」とレッスン日記に書いた⁴⁵⁶。

譜例202 〈彼は私をととても愛してくれた！〉第17～18小節



譜例203 〈波を渡るパオラの聖フランチェスコ〉第6～9小節



〈波を渡るパオラの聖フランチェスコ〉第32～35小節、第79～94小節、第127～129小節で現れる半音階は、〈ローレイ〉第2稿、〈トゥーレの王〉がヒントになる（譜例204、205、206）。

〈ローレイ〉第86～92小節、〈トゥーレの王〉第79～80小節、第84～85小節の半音階は、〈バラード〉第2番の曲中に頻繁に現れる半音階の弾き方の所で述べたように、波のようなエネルギーと人間の運命とが重ね合わさって感じられる⁴⁵⁷。〈波を渡るパオラの聖フ

⁴⁵⁶ *Diary notes of August Göllerich*, pp. 125-126.

⁴⁵⁷ 本論文、56～57頁、および、92～93頁参照。

ンチェスコ」でも、半音階が単に波を表すだけでなく、波と奇跡とが重なりあっていると思われる。加速と減速、音量の増加と減少を組み合わせ、逆らえないような大きなエネルギーを感じながら弾いていきたい。

譜例 204 (〈ローレイ〉第2稿 第86～90小節)

譜例 205 (〈トゥーレの王〉第79～80小節、第84～85小節)

譜例 206 (〈波を渡るパオラの聖フランチェスコ〉第32小節、第79小節、第127小節)

〈波を渡るパオラの聖フランチェスコ〉第139～155小節には、〈ローレイ〉第2稿の第97～103小節の弾き方を応用できる。どちらも、クライマックスの後に長い休止があり、満を持して、レチタティーヴォで大事なことを語る(譜例207、208)。

〈ローレイ〉第2稿では、はじめて「ローレイ」の名を出し、「そしてそれは彼女の歌で / ローレイがなしたこと」と歌う朗唱である。〈波を渡るパオラの聖フランチェスコ〉の第139小節に相当する所に、オーケストラ稿では「Charitas!」と大きく書かれている。

「カリタス (愛徳)」は、パオラの聖フランチェスコの宗教画に必ず記入されるモットーである。このメロディーは、リスト自身の宗教合唱曲《パオラの聖フランチェスコによせて》

J13 の中で、男声四重唱で歌われる⁴⁵⁸。このピアノ曲〈波を渡るパオラの聖フランチェスコ〉では、アルペジオの伴奏を伴うピアノでの朗唱となっている。

ゲレリヒによれば、上記 12 月 19 日のシュタフェンハーゲンのレッスンでリストは「第 139 小節の祈りの所ではかなり強く、とても幅広く。伴奏のスタッカートと和音は、あまりぶっきらぼうに切らないで」と述べた⁴⁵⁹。

メロディーは、抑揚をつけ、太くしっかりと弾きたい。

和音の伴奏は、第 139～140、143～144、147～148 小節では楔型のスタッカートがついている。第 139～140、143～144 小節では左手のみアルペジオとなっており、第 151、154 小節の両手に渡る波線のアルペジオよりも速く奏でる。〈ローレイ〉第 97、98 小節は、オーケストラ付き歌曲稿では第 1 ヴァイオリン、第 2 ヴァイオリン、チェロによるピッツィカート、一方、〈波を渡るパオラの聖フランチェスコ〉第 139、140 小節は、オーケストラ稿では第 1 ヴァイオリン、第 2 ヴァイオリン、コントラバスのピッツィカートである。コントラバスが入っていることから、p ではあるが左手の低音を響かせた厳かな響きとしたい。

譜例 207 (〈ローレイ〉第 2 稿 第 96～99 小節)



譜例 208 (〈波を渡るパオラの聖フランチェスコ〉第 137～142 小節)



⁴⁵⁸ リスト『2つの伝説』、10～11 頁。

⁴⁵⁹ *Diary notes of August Göllicher*, p. 128.

10. エステ荘の噴水 Les jeux d’eaux à la Villa d’Este

7 曲から成る『巡礼の年第 3 年』A283 の第 4 曲で、演奏会で単独で弾かれることも多い。1877 年に作曲されたのち、改訂されて 1883 年に出版された。リストは 1869 年から 1885 年にかけて、冬はローマ近郊の壮麗なエステ荘に住んだ。そこには多くの噴水がある。リストは、この館をたいへん気に入っていたという。リストは噴水からインスピレーションと感動を得たであろう。大きな噴水、小さな噴水、太陽の光が射したり、日陰になったり、背景が透けて見えたりと、噴水は実にさまざまな表情を持つ。〈エステ荘の噴水〉は、20 世紀の印象主義音楽を先取りした作品であり、この曲に影響を受けてラヴェル (Maurice Ravel 1875～1937) は「水の戯れ」を、ドビュッシー (Claude Debussy 1862～1915) は「水の反映」を書いた。リスト晩年の作品で、宗教的である。

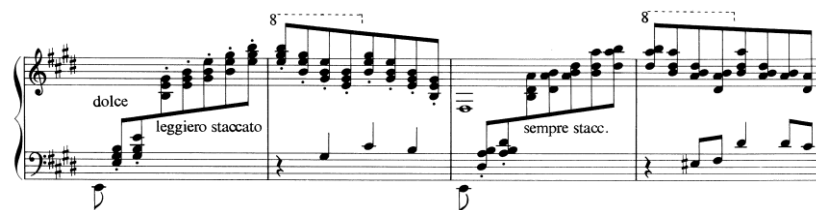
曲中のいたるところで宗教的な要素が見られる。曲の中程に、「……私を与える水はその人の内で泉となり、永遠の命に至る水がわき出る」(新共同訳) という新約聖書『ヨハネによる福音書』第 4 章第 14 節が書かれている。続く第 144 小節は、メロディーが波線のアルペジオとなっており、リストの自作歌曲編曲で見てきたように、ハープのイメージである。ここは、単純で長い音符、狭い音域となっており、教会の聖歌隊のイメージである。それにハープが加わることで天国のイメージが強調される。また、第 182～194 小節はカノンふうであり、対位的な音楽は、教会音楽でよく用いられる。

〈エステ荘の噴水〉第 54～119 小節の右手に現れる和音のスタッカートは、〈おお、私が眠るとき〉の第 47 小節から現れる和音の弾き方が生かせる。〈エステ荘の噴水〉ではメロディーは下に、〈おお、私が眠るとき〉ではメロディーは下またはスタッカートの和音が絡まる形で配置されているという違いはあるものの、どちらも *leggiero* でスタッカートの和音が上行下行する。1885 年 6 月 29 日月曜日の 16 時にヴァイマルで行われたレッスンで、ブルマイスター (Johanna Burmeister?) が〈エステ荘の噴水〉のリストのレッスンを受けた際、ゲレリヒは、「テーマは穏やかに弾き、右手は常によく響くように、はねる三度は本当に活発でリンリンと鳴るベルのように」とレッスン日記に記入している⁴⁶⁰。メロ

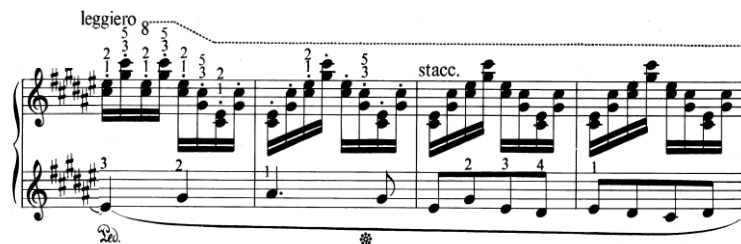
⁴⁶⁰ *Diary notes of August Göllerich*, p. 74.

ディーは、動きの穏やかなラインをなめらかに弾く。それに対し、*leggiere* のスタッカートは、上がったたり下がったりと舞うような音型を透明な明るい音で弾く。筆者は子供の頃に噴水をじっと見ていて、てっぺんの水が丸い粒となりキラキラ輝いているのを発見したが、その時の感動を今でも覚えている。軽さを出すために、手、手首、腕を楽にすることが大切である。〈おお、私が眠るとき〉第 47 小節からの部分は、歌詞が「そして炎と燃え立つ私の唇に、/ 神が浄化する愛の輝きよ、/ ロづけを与えよ、そして天使は女性となるがよい…… / とたんに私の魂は / 目覚めるだろう！」であり、詩に「神」、「天使」が出てくると合致した、シューベルトの「アヴェ・マリア」を思わせるような音型となっている。そこでは、最高音の辺りを弾く時にソプラノの音を少し出すようにして「きらめき」を増すようにする⁴⁶¹。同様に、宗教的要素の強い〈エステ荘の噴水〉第 54～61 小節の最高音の Cis など、音型の最高音にきらめきを与えたい（譜例 209、210）。

譜例 209 (〈おお、私が眠るとき〉第 47～50 小節)



譜例 210 (〈エステ荘の噴水〉第 54～57 小節)



〈エステ荘の噴水〉第 144～171 小節、第 182～197 小節は、〈ペトルルカのソネット第 47 番〉の第 53～58 小節を生かすことができる（譜例 211、212）。

リストは、〈エステ荘の噴水〉第 144～171 小節、第 182～197 小節に三段譜を用いている。第 158～171 小節では、左手が高い 2 点嬰ハ音まで何度も出てくることも要因の一つと思わ

⁴⁶¹ 本論文、190～191 頁参照。

れるが、〈ペトラルカのソネット第 47 番〉の第 53～58 小節が 4 段譜を用いている⁴⁶²ように、メロディーと伴奏とを次元の違うものとして扱うことを明確にするためと考えられる⁴⁶³。

〈エステ荘の噴水〉第 144～171 小節では波線を描くようなアルペジオの伴奏が下 2 段に書かれ、和音のメロディーが一番上の段に書かれている。演奏者にとって、視覚的にも立体感がはっきりする。〈エステ荘の噴水〉第 182～197 小節では、オクターブのメロディーは低音に移り、一番下の譜表に書かれる。内声にもメロディーが現れ、それは、真ん中の譜表に書かれる。伴奏が一番上の譜表に書かれている。完全に立体的に弾き分けることが望まれる。ここでは立体的に聴こえるように演奏するために、次のような工夫をしたい。

オクターブのメロディーを充実した太い音で弾く。オクターブの下の方を強めにしてより響きの深みを増し、右手の高音との距離感を出す。中声部は、下にあるオクターブのメロディーに呼応するカノンふうのメロディーであり、はっきりと浮かび上がらせる。第 3 関節から動かす意識を持つことで、下にあるオクターブのメロディーと異なる音色にすることができる。伴奏は手をフリーにし、できるだけ弱く弾くことで、メロディーをより聴かせることができる。4 小節で一つのアーチを描くが、各アーチの最高音の辺りのソプラノをほんの少し出して輝かせると美しい。筆者の場合は、これらすべての声部を光と無数の陰影のように弾き分けるために、鍵盤の下げ方の違いにより響きの多様性を生み出し、声部に応じて聴く集中力をバランスよく配分する。

譜例 211 (〈ペトラルカのソネット第 47 番〉の第 53～55 小節)

⁴⁶² 本論文、130～131 頁参照。

⁴⁶³ 〈ペトラルカのソネット第 104 番〉の中にも、第 21～35 小節に〈エステ荘の噴水〉第 144～171 小節と同様の、右手にメロディー、左手にアルペジオの 6 連符で上行下行する形がある。そこでは、2 段譜で書かれており、第 29～31 小節、第 33～34 小節の左手にはト音記号とヘ音記号が交互に用いられる。

譜例 212 (〈エステ荘の噴水〉 第 144～146 小節、第 182～184 小節)



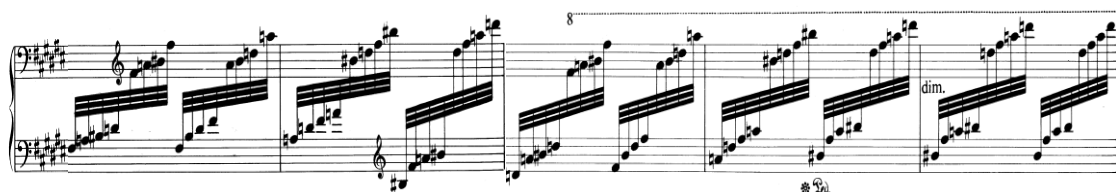
〈エステ荘の噴水〉 第 238～243 小節は、〈ローレイ〉 第 2 稿の第 94～96 小節を生かすことができる。強弱は異なるが、どちらも水を扱っており、クライマックスの後アルペジオで上昇し *dim.* である (譜例 213、214)。

〈ローレイ〉 第 2 稿の第 94～96 小節は、舟乗りとともに水の中へ引き込まれて下に沈んだ弾き手、聴き手の意識が、水の中を上がっていき、何事もなかったようにライン川が流れている、という景色に戻る場面である⁴⁶⁴。〈エステ荘の噴水〉では、勝利を誇るような歓喜の渦から、明るく美しい世界へと上昇する。アルペジオは、左右の手の受け渡しを滑らかに行うことが大切である。上へ上へと移動するイメージで弾く。低音から高音へと上昇する際に、体を左から右へとスムーズに移動し、最後の方では体が鍵盤から遠ざかるようにすると自然な *dim.* ができる。

譜例 213 (〈ローレイ〉 第 2 稿 第 94～96 小節)



譜例 214 (〈エステ荘の噴水〉 第 238～242 小節)



⁴⁶⁴ 本論文、56～57 頁参照。

本研究で扱ったリストの自作歌曲ピアノ編曲作品全 24 曲は、元が歌曲であるため、カンタービレの部分がメインとなる。第 3 章では、主にカンタービレの部分について、リストの自作歌曲ピアノ編曲作品の演奏解釈を彼のオリジナルのピアノ・ソロ作品の中に生かす方法を提示した。

オリジナルのピアノ・ソロ作品に、自作歌曲ピアノ編曲での技法が使われていることが明らかになった。筆者は当初、24 曲の中に登場するテクスチュアとそっくりな箇所がたくさんあるのではないかと考えたが、予想に反して少なかったことで、リストの技法の多彩さには驚くべきものがあると実感した。自作歌曲ピアノ編曲作品は、歌詞があることで具体的なイメージを持つことができるが、オリジナルのピアノ・ソロ作品においても、テクスチュアの似ている箇所に共通のイメージがある。そのイメージを鮮やかに描くことで、純器楽曲でも具体的な表現ができるのである。

リストは次のように述べる。

器楽が進歩発達し、[……] もはや単なる音の組み合わせではなく詩的な言語 (langage poétique) となる。我々の内にある慣れ親しんだ地平を踏み越えるすべてのもの、分析の枠に収まらぬすべてのもの、不滅の欲望、無限の予感の近づきがたい深淵へと揺れ動くすべてのものを表現するのに、この詩的な言語は詩それ自体よりもおそらくはるかに適しているのだ⁴⁶⁵。

詩的であるリストの作品の背景にあるものを読み解き、五感を伴い具体的にイメージする。それにより、こう弾きたいという欲求がさらに高まり、弾き方、聴き方の工夫によって自らが思い描く音・音楽に近づいていく。特に、詩的であるリストの音楽の場合、このような繰り返しの中で、演奏は限りなく高まっていくことを実感した。

⁴⁶⁵ 坂本千代、加藤由紀『ジョルジュ・サンドと四人の音楽家 リスト、ベルリオーズ、マイヤベーア、ショパン』 東京：彩流社、2013 年、31 頁。

結論

本論文では、膨大な量のリスト作品の中で、《愛の夢》第3番と〈ペトルルカのソネット〉以外はその存在すら十分に知られていなかったリストの自作歌曲ピアノ編曲作品群に焦点を当てた。曲数、各曲の成り立ちや背景、さらに、演奏家の立場からの演奏解釈、といったことを全作品において明らかにした。

第1章では、リストの自作歌曲ピアノ編曲作品について概観した。

リストは、膨大な量の作品を書いた。ピアニスト時代にはピアノ曲、ヴァイマル時代には交響詩とこれまでの作品の改訂、ローマ時代以降は宗教的声楽曲と、作曲の中心が移っていった。音楽の特徴としては、詩的想念の重視、伝統的な形式からの解放、和声上の革新などが挙げられる。本研究に際して、のちに改訂されたピアノ曲も没後長らく未出版だった作品も扱ったが、これは「リストの創作の全体像を明らかにする」という今日のリスト作品の捉え方を踏まえたものである。

編曲は音楽史のすべての時代にわたって数多く見られ、リストの時代において編曲はごく普通のことであり、編曲とオリジナルの優劣という感覚はなかった。さまざまなジャンルから成る伝統的な演奏会プログラムをピアノたった1台でこなすため、また、他の作曲家の作品を広めるために編曲を行った。

コスモポリタンであったリストは、フランス語、ドイツ語、イタリア語、ハンガリー語、ロシア語、英語の詩による歌曲を書いた。1839年から1884年まで独唱歌曲を作曲し続けたが、ヴァイマル時代にその約半数を改訂している。ピアノ曲に編曲した自作歌曲は24曲で、原詩の言語は、ドイツ語、フランス語、イタリア語、ハンガリー語である。他のジャンルと同様、自作歌曲にもたびたび改訂を行った。それは、演奏者が演奏しやすく効果的にする等の目的で行われた。

第1章での考察の結果として、リストは、他者の歌曲をピアノ編曲した経験を生かし、自分の歌曲の中から気に入ったものをピアノ編曲し始めたことを確認できる。自作歌曲をピアノ曲へと編曲したのは、自身の曲をより多く世に広めるため、ピアノという楽器の可能性を探求するためであることが明らかになった。

第2章では、リストの自作歌曲ピアノ編曲作品全24曲について、考察を行った。

成立過程については、第 1 章で述べたような特徴をより具体的なものとして捉えることができた。

各曲の演奏に生かすために始めた原詩の解釈であったが、リストがいかに関文学に精通していたかを強く実感した。彼は、当時のヨーロッパの音楽・文学の中心的な存在であったと改めて確認できた。

考察の結果として、リストが自作歌曲を作曲・編曲する際には、元になった詩によって一定の傾向があることが明らかになった。ドイツ語のもの、特に、ゲーテ、リュッケルトの詩は、原詩や原曲に忠実に作曲・編曲し、フランス語のものは自由に、イタリア語のものはかなり自由に創造的に作曲・編曲されている。

リストは、愛をテーマにした詩の多くに *As-dur* を用いて作曲している。歌曲稿とピアノ稿の比較を通して、強弱やテンポ、音高の変化など、ピアノという楽器で歌曲のような表情を効果的に生むためのリストの様々な工夫を読み解くことができた。

歌曲編曲作品を演奏する際は、歌のメロディーと伴奏を明確に弾き分けることが肝要である。特に、カンタービレの部分では、歌のような持続する太い音を浮かび上がらせ、一方で背景となる音をぼやけさせる。それを同時に片方の手だけで行うことや、中声部に置かれたメロディーをその上下に伴奏を絡めて彩ることもある。

第 2 章での考察により、リスト作品の演奏には多様な表現が求められることを改めて実感し、豊かな表現を実現するために指先から腰に至るまでの人間の体の動きの可能性を最大限に活用することの重要性を痛感した。

第 3 章では、リストの超絶技巧の面と同じく重要であるカンタービレの部分に注目し、リストの自作歌曲ピアノ編曲作品の演奏解釈を彼のオリジナルのピアノ・ソロ作品の中に生かす方法を提示した。オリジナルのピアノ・ソロ作品に、自作歌曲ピアノ編曲での技法が使われていることが確認できた。自作歌曲ピアノ編曲作品は、歌詞があることで具体的なイメージを持つことができるが、オリジナルのピアノ・ソロ曲においても、似ているものに共通のイメージがあり、純器楽曲でも具体的な表現ができるのである。

詩的であるリストの作品の背景にあるものを読み解き、具体的にイメージすることは、演奏者の弾き方、聴き方の工夫をより高度なものに導き、リストのメッセージをより明確に聴衆に伝えるものとなるだろう。本論文での筆者の考察、および結果として提示した新たな視点が、リスト作品をより音楽的に演奏する一助となれば幸いである。

参考文献

本論文では楽譜を① 単純に楽譜として、② 解説・校訂記録を文献として、③ ①②双方で、のように使用した。

(1) 邦文文献

赤井慧爾『ゲーテの詩とドイツ民謡』 東京：東洋出版、1994 年。

阿部公彦、阿部賢一、楯岡求美、平山令二監修『世界の文豪の家』 東京：エクスナレッジ、2016 年。

アラウ、クラウディオ他『ピアノを語る』 井本响二訳、東京：シンフォニア、1984 年。

アルテンブルク、デトレフ「リストの手からヴェルディの精神を——19 世紀ヨーロッパにおけるオペラ編曲と理念転換」、小林幸子訳、『言語文化』27、明治学院大学言語文化研究所、2010 年、44～55 頁。

伊藤憲孝「フランツ・リストの編曲法——ベートーヴェン/リスト編 交響曲第 7 番」、『エリザベト音楽大学研究紀要』29 号、2009 年、67～77 頁。

稲垣直樹『ユゴーの詩業』、『ヴィクトル・ユゴー文学館 第 1 巻 詩集』 辻昶、稲垣直樹、小瀬昭夫訳、東京：潮出版社、2000 年。

稲垣直樹『「レ・ミゼラブル」を読み直す』 東京：白水社、2007 年。

ウーバー、クリスティアン「演奏のための覚え書」、フランツ・リスト『愛の夢』 ヨヘン・ロイター校訂、上山典子訳、ウィーン原典版 164、東京：音楽之友社、2013 年、V～VII 頁。(Wien: Wiener Urtext Edition, 2011)

ウーバー、クリスティアン「序言」、フランツ・リスト『愛の夢』 ヨヘン・ロイター校訂、上山典子訳、ウィーン原典版 164、東京：音楽之友社、2013 年、III～IV 頁。(Wien: Wiener Urtext Edition, 2011)

浦久俊彦『フランツ・リストはなぜ女たちを失神させたのか』 新潮社、2013 年。

大澤慶子「生の全体性——ハインリヒ・ハイネ」、内藤道雄編『ドイツ詩を学ぶ人のために』 京都：世界思想社、2003 年。

大澤慶子「ハイネ小傳」、鈴木和子編『生誕 200 年ハインリヒ・ハイネ展——生涯と作品』 東京：丸善プラネット、1997 年。

- 大島博光『パリ・コミュニューンの詩人たち』 東京：新日本出版社、1971 年。
- 大森晋輔『フランスの詩と歌の愉しみ 近代詩と音楽』 東京：東京藝術大学出版会、2012 年。
- 岡田朝雄、リンケ珠子『ドイツ文学案内 増補改訂版』 東京：朝日出版社、2000 年。
- 岡野説子「フランツ・リストのピアノ作品における標題と音表象に関する研究（Ⅰ）——巡礼の年第 2 年イタリアより「ペトラルカのソネット第 104 番」を中心に」、『広島大学教育学部紀要』第 2 部 40 号、1991 年、127～132 頁。
- 岡野説子「フランツ・リストのピアノ作品における標題と音表象に関する研究（Ⅱ）——巡礼の年第 2 年イタリアより「ペトラルカのソネット第 47 番」を中心に」、『広島大学教育学部紀要』第 2 部 45 号、1996 年、141～147 頁。
- 岡野説子「フランツ・リストのピアノ作品における標題と音表象に関する研究（Ⅲ）——巡礼の年第 2 年イタリアより「ペトラルカのソネット第 123 番」を中心に」、『広島大学教育学部紀要』第 2 部 46 号、1997 年、67～73 頁。
- 小塩節『愛の詩人・ゲーテ ヨーロッパ的知性の発見』 東京：日本放送出版協会、1999 年。
- 梶木喜代子『ドイツ・リートへの誘い——名曲案内からドイツ語発音・実践まで』 東京：音楽之友社、2004 年。
- 梶木喜代子『続「ドイツ・リートへの誘い」 ドイツ・リート名曲案内——より楽しむための理論と実践』 東京：音楽之友社、2015 年。
- 鹿島茂『パリの王様たち——ユゴー・デュマ・バルザック三大文豪大物くらべ』 東京：文藝春秋、1995 年。
- 鹿島茂『「レ・ミゼラブル」百景』 東京：文藝春秋、2012 年。
- 金子章「詩性のありどころ——ヨーハン・ヴォルフガング・ゲーテ」、内藤編『ドイツ詩を学ぶ人のために』 京都：世界思想社、2003 年。
- 賀陽亜希子『フランス人によるパリ小辞典』 東京：白鳳社、2002 年。
- 北住淳「“Transcription transcendante” 研究」、『愛知県立芸術大学紀要』40、2010 年、137～148 頁。
- 木庭宏『ハイネ ことばの絨毯 物と動物の形象表現に関する研究』 京都：松籟社、2007 年。
- 木庭宏『ハイネ散文作品集』第 1 巻 京都：松籟社、1989 年。
- 国松孝二「ウーラント」、相良守峯編『ドイツ抒情詩集』 東京：思索社、1949 年。

- 国松孝二「リュッケルト」、相良守峯編『ドイツ抒情詩集』 東京：思索社、1949 年。
- ゲキチ、ケマル談「鬼オピアニストが語るリストの真実」、『音楽現代』第 34 巻 9 号、2004 年、117～119 頁。
- ゲーテ『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代（上）』 山崎章甫訳、東京：岩波書店、2000 年。
- ゲーテ『ゲーテ詩集』 高橋健二訳、東京：新潮社、2010 年。
- ゲーテ『ファウスト 第一部』 高橋義孝訳、東京：新潮社、1967 年。
- ゲーテ『若きウェルテルの悩み』 高橋義孝訳、東京：新潮社、1972 年。
- 近藤恒一『ペトラルカ——生涯と文学』 東京：岩波書店、2002 年。
- 酒井直隆『ピアニストの手——障害とピアノ奏法』 東京：ムジカノーヴァ、1998 年。
- 坂本千代、加藤由紀『ジョルジュ・サンドと四人の音楽家 リスト、ベルリオーズ、マイヤベーア、ショパン』 東京：彩流社、2013 年。
- 佐藤夏生「セナンクール其自然——『オーベルマン』をめぐる」、『人文研究』171 号、2010 年、77～115 頁。
- 島田尚一、松下和則訳『ユゴー デュマ』世界の文学 7 東京：中央公論社、1964 年。
- シュタイガー、エミール『ゲーテ』上 三木正之他訳、京都：人文書院、1981 年。
- シュタイガー、エミール『ゲーテ』中 小松原千里他訳、京都：人文書院、1981 年。
- 杉本安子「フランツ・リストのピアノ編曲作品について——歌曲からピアノ曲にリストが編曲した作品」、『洗足論叢』33 号、2004 年、29～45 頁。
- 鈴木謙三「ハイネ略年表」、内藤道雄編『ドイツ詩を学ぶ人のために』 京都：世界思想社、2003 年。
- 園部三郎「ハイネと音楽」、『ハイネ全詩集』第 1 巻月報 1、東京：角川書店、1972 年、3～5 頁。
- 谷友幸「解説 エグモント」、ゲーテ『ゲーテ全集』第 3 巻 岩淵達治他訳、京都：人文書院、1960 年。
- ツェルニー、カール『ツェルニー ピアノ演奏の基礎』 岡田暁生訳、東京：春秋社、2010 年。
- 辻昶「あとがき」、『ユゴー詩集』 辻昶、稲垣直樹訳、東京：潮出版社、1984 年。
- 辻昶『ヴィクトル・ユゴーの生涯』 東京：潮出版社、1979 年。
- 辻昶、丸岡高弘『ヴィクトル・ユゴー』人と思想 68 東京：清水書院、1981 年。

- 手塚富雄編『ドイツ抒情詩集』 東京：河出書房、1952 年。
- 手塚富雄『ドイツ文学案内』 東京：岩波書店、1963 年。
- 長井進之介「フランツ・リストの歌曲稿における稿の問題——いくつかの例による整理の試み」、『音楽研究：大学院研究年報』27 号、国立音楽大学大学院、2015 年、17～32 頁。
- 長井進之介「F. リスト《ミニョンの歌》分析と解釈——改訂を通じたミニョン像の変遷について」、『音楽研究：大学院研究年報』25 号、国立音楽大学大学院、2013 年、93～108 頁。
- 長岡功「シューベルト作曲/リスト編曲、『ウィーンの夜会第 6 番』をめぐって」、『岡山大学教育学部研究集録』113 号、2000 年、121～128 頁。
- 長峰和子編『Fiori musicali＝音楽の花束 感性を磨き、音楽史を学ぶピアノ曲集 3 ロマン派 3』 東京：教育芸術社、1999 年。
- 野本由紀夫「最近の研究にみるリスト像——ハンガリー人ではなかったリスト」、『音楽芸術』第 44 巻 4 号、1986 年、39～43 頁。
- 野本由紀夫『リストピアノ曲集 I』新編世界大音楽全集 器楽編 17 東京：音楽之友社、1990 年。
- 野本由紀夫「F. リスト研究の今日（3）新作品目録会議と日本」、『音楽芸術』第 50 巻 4 号、1992 年、74～80 頁。
- 野本由紀夫「F. リスト研究の今日（4）新作品目録会議と日本」、『音楽芸術』第 50 巻 5 号、1992 年、72～79 頁。
- ハイネ、ハインリヒ『ハイネ全詩集』第 1 巻 井上正蔵訳、東京：角川書店、1972 年。
- パヴロワ、カロリーナ『ふたつの生』 田辺佐保子訳、横浜：群像社、2014 年。
- 畑中良輔「ハイネとシューベルト」、『ハイネ全詩集』第 2 巻月報 3、1972 年、3～6 頁。
- 畑中良輔「リストの歌曲」、『音楽芸術』第 9 巻 4 号、1951 年、78～83 頁。
- ハワード、レスリー談「リスト・ピアニストその徹底ぶり」、『レコード芸術』第 54 巻 3 号、2005 年、186～189 頁。
- 久元祐子『名器から生まれた名曲③ リストとベーゼンドルファー・ピアノ』 東京：学研プラス、2016 年。
- 檜山哲彦『ああ あこがれのローレライ』 東京：KK ベストセラーズ、2005 年。
- 檜山哲彦「ハイネについて」、『ハイネ詩集』 片山敏彦訳、東京：新潮社、1996 年。

- 福田弥「フ란ツ・リストの歌曲《墓と薔薇》の手稿譜——新たに所在が確認された手稿譜とその資料的価値」、『武蔵野音楽大学大学院紀要』43号、2011年、201～217頁。
- 福田弥『リスト』 東京：音楽之友社、2005年。
- 福田弥「F. リストの歌曲《ブロンドの小さな天使》の成立過程」、『芸術学』7号、2003年、24～43頁。
- 福原信夫『新版 ヨーロッパ音楽旅行案内』 東京：音楽之友社、1976年。
- ペトラルカ『カンツォニエーレ——俗事詩片』 池田廉訳、名古屋：名古屋大学出版会、1992年。
- ペトラルカ『凱旋』 池田廉訳、名古屋：名古屋大学出版会、2004年。
- ペトラルカ『わが秘密』 近藤恒一訳、東京：岩波書店、1996年。
- ヘルム、エヴェレット『リスト』 野本由紀夫訳、東京：音楽之友社、1996年。
- 星野慎一『近代ドイツ抒情詩の展開』 東京：同学社、1986年。
- 堀内敬三、井上武士編『日本唱歌集』 東京：岩波書店、1958年。
- ホロヴィッツ、ジョーゼフ『アラウとの対話』 野水瑞穂訳、東京：みすず書房、2003年。
- 松下亮「ハイネとナポレオン」、『ハイネ全詩集』第4巻月報4、東京：角川書店、1973年、4～6頁。
- 丸山瑤子「編曲と創造性その2——ベートーヴェンも認めていた編曲の創造性」、PTNA、2017年。
- 丸山瑤子「私たちの音楽活動と編曲、歴史の中の編曲」、PTNA、2017年。
- 村田京子「デルフィーヌ・ド・ジラルダンの生涯とその作品——『ロマン派のミューズ』からジャーナリストへ」、『女性学研究』15、2008年、21～60頁。
- 森泉朋子『ドイツ詩を読む愉しみ』 長野：鳥影社、2010年。
- 森林太郎『鷗外全集 第12巻』 東京：岩波書店、1972年。
- 門馬直美「ミルテの花 Op.25 より」、作曲家別名曲ライブラリー23『シューマン』 東京：音楽之友社、1995年。
- 山口四郎『新版ドイツ詩抄 珠玉の名詩一五〇撰』 東京：富山房インターナショナル、2008年。
- 山口四郎『ドイツ詩必携』 長野：鳥影社、2001年、181頁。
- 山口雅敏「リストからホロヴィッツまでの『ピアノ編曲』におけるピアノ技法の進化と、演奏効果についての考察」、『教育諸学研究』第22巻、2008年、107～121頁。

山崎良介『「若いドイツ」とハイネの世界——「青年ドイツ派」研究序説』 東京：近代文藝社、2009 年。

山路朝彦「ドイツの詩歌でドイツ語を 14」、『ラジオドイツ語講座』 NHK 出版、2000 年。

山路朝彦 筆者宛の手紙、2018 年 8 月 7 日。

山室静『ギリシャ神話』 東京：社会思想社、1981 年。

ユゴー、ヴィクトル『ヴィクトル・ユゴー文学館 第 1 巻 詩集』 辻昶、稲垣直樹、小潟昭夫訳、東京：潮出版社、2000 年。

ユゴー、ヴィクトル『レ・ミゼラブル』 辻昶訳、東京：講談社、1987 年。

吉田加南子『フランス詩のひとつとき』 東京：白水社、2008 年。

リスト、フランツ『リスト集』2 井口基成編集・改訂、東京：春秋社、1974 年。

リスト『2 つの伝説』 野本由紀夫校訂、渡辺健二運指、東京：全音楽譜出版社、2010 年。

渡辺国彦「忘れられていた詩人リュッケルトの多面性——『子供の死の歌』に表れた 1 つの面」、『東京音楽大学紀要』第 37 号、2013 年、49～70 頁。

(2) 欧文文献

Block, Joseph. “Liszt’s Die Zelle in Nonnenwerth.” In *Piano quarterly*, 81 (1973), pp. 4-6.

Boccella, Cesare. *Versi di Cesare Boccella*. Pisa: Presso Capurro, 1840.

Cinnamon, Howard. “Chromaticism and Tonal Coherence in Liszt’s Sonetto 104 del Petrarca.” In *In theory only*, 7/3 (1983), pp. 3-19.

Dart, William J. “Revisions and Reworkings in the Lieder of Franz Liszt.” In *Studies in Music (Australia)*, 8 (1974), pp. 41-53.

Deutsche Biographische Enzyklopädie, Bd. 6, München: Saur, 1997. s. v. “Lichnowsky, Felix Fürst, Politiker.” p. 372.

Eckhardt, Mária. “Album-Leaves for Princess Marie von Sayn-Wittgenstein.” In *Album-Leaves for Princess Marie*. Edited by Mária Eckhardt. Budapest: Editio Musica Budapest, 2000.

Eckhardt, Maria and Rena Charnin Mueller. “Liszt, Franz: Works.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 14, pp. 785-872.

Fowler, Andrew. “Franz Liszt’s Petrarch Sonnets: The Persistent Poetic Problem.” In *Indiana theory review*, 7/2 (1986), pp. 48-68.

- Freiligrath, Ferdinand. *Freiligraths Werke in sechs Teilen*. Herausgegeben mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Julius Schwering. 1 Teil. Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong, 1909.
- Gibbs, Christopher Howard and Dana A. Gooley. *Franz Liszt and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke*. I. Abteilung, Bd. 1. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Sämtliche Werke*, I. Abteilung, Bd. 2, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988.
- Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*. Zweites Auflage, Bd. 7. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1955.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm. "Wert." In *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 14-I-2, Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1960, p. 271, p. 470.
- Grove Music Online*, s. v. "Nocturne," by Maurice J. E. Brown, accessed June 19, 2019.
- Heine, Heinrich. *Sämtliche Gedichte. Kommentierte Ausgabe*. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek, 2006.
- Hugo, Victor. *Œuvres poétiques. Tome I, Avant l'exil 1802-1851*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.
- Jeger, Wilhelm. *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886: Dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*. Regensburg: Bosse, 1975.
- Jeger, Wilhelm. *The piano master classes of Franz Liszt, 1884-1886: Diary notes of August Göllerich*. Translated, edited and enlarged by Richard Lois Zimdars. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- Lachmund, Carl. *Mein Leben mit Franz Liszt: Aus dem Tagebuch eines Liszt-Schülers*. Eschwege: Schroeder, 1970.
- László, Zsigmond and Béla Mátéka. *Franz Liszt: A biography in pictures*. London: Barrie and Rockliff, 1968.
- Lenz, Siegfried. "Johann Wolfgang von Goethe. Der König in Thule." In *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen*. Edited by Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1994, pp. 63-65.

- LiederNet Archive*, s. v. "Die Zelle in Nonnenwerth," accessed October 12, 2015,
<http://www.lieder.net/lieder/>.
- LiederNet Archive*, s. v. "Freudvoll und leidvoll," accessed September 24, 2019.
- LiederNet Archive*, s. v. "Ich liebe dich," accessed September 24, 2019.
- LiederNet Archive*, s. v. "Il m'aimait tant !," accessed May 27, 2019.
- LiederNet Archive*, s. v. "Les pleur des femmes," accessed March 13, 2019.
- Liszt, Franz. *Album-Leaves for Princess Marie von Sayn-Wittgenstein*. Edited by Mária Echardt. Budapest: Editio Musica Budapest, 2000.
- Liszt, Franz. *Am Rhein für Mezzo-Sopran oder Tenor-Baryton*. Berlin: Schlesinger, n. d. (ca.1843).
- Liszt, Franz. *Am Rhein für Tenor*. Berlin: Schlesinger, n. d. (ca.1860).
- Liszt, Franz. *Angiolin dal biondo crin: Manuscript, ca.1839* (New York, The Morgan library & Museum, Cary 524).
- Liszt, Franz. *Angiolin dal biondo crin: Englein du mit blondem Haar. Romanza per Tenore e Piano*. Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1856).
- Liszt, Franz. *Années de Pèlerinage, 2ème Année*. Mainz: Schott, n. d. (ca. 1858).
- Liszt, Franz. *Années de Pèlerinage II*. New Liszt Edition, Series I, Vol. 7. Edited by Imre Sulyok and Imre Mező. Budapest: Editio Musica Budapest, 1974.
- Liszt, Franz. *Années de Pèlerinage, deuxième année, Italie*. Edited by Ernst Herttrich. München: Henle, 1978.
- Liszt, Franz. *Années de Pèlerinage*. Edited by J. Milstein. New York: Dover, 1988.
- Liszt, Franz. *Années de Pèlerinage, deuxième année, Italie (Frühfassungen) und andere Werke*. New Liszt Edition, Suppl. 13. Edited by Adrienne Kaczmarczyk. Budapest: Editio Musica Budapest, 2010.
- Liszt, Franz. *Bravourstudien nach Paganinis Capricen und andere Werke*. New Liszt Edition, Suppl. 12. Edited by Adrienne Kaczmarczyk. Budapest: Editio Musica Budapest, 2013.
- Liszt, Franz. *Buch der Lieder. Gedichte von Goethe, Heine, Victor Hugo etc. mit Begleitung des Pianoforte*. Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1844).
- Liszt, Franz. *Der du von dem Himmel bist: Invocation für Mezzo-Sopran oder Tenor*. Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1856)

- Liszt, Franz. *Es war ein König in Thule, für Mezzo-Sopran oder Tenor*. Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1843).
- Liszt, Franz. *Der König von Thule für Mezzo-Sopran oder Tenor*. Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1850).
- Liszt, Franz. *Die Loreley für das Pianoforte*. Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1863).
- Liszt, Franz. *Die Loreley für das Pianoforte*. Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1877).
- Liszt, Franz. *Die Zelle in Nonnenwerth für das Album von Gräfin Marie d'Agout geborne Gräfin von Flavigny, gedichtet von Fürst Felix Lichnowsky*. Köln: Eck, n. d. (ca. 1843).
- Liszt, Franz. *Die Zelle in Nonnenwerth für das Album von Gräfin Marie d'Agout geborne Gräfin von Flavigny, gedichtet von Fürst Felix Lichnowsky*. Zweite Auflage. Köln: Eck, n. d. (ca. 1869).
- Liszt, Franz. *Die Zelle in Nonnenwerth: Elegie für Pianoforte*. 3. Auflage. Leipzig: Hofmeister, n. d. (ca. 1880).
- Liszt, Franz. *Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenor- Stimme mit Begleitung des Pianoforte*. Leipzig: Kistner, n. d. (ca. 1850).
- Liszt, Franz. *Étude en douze exercices (Op. 6), Ungarische Nationalmelodien, Buch der Lieder II*. New Liszt Edition, Series I, Vol. 18. Edited by Imre Sulyok and Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985.
- Liszt, Franz. *Feuille d'Album pour Piano*. Hamburg: Schuberth, n. d. (ca. 1850).
- Liszt, Franz. *Gesammelte Lieder in acht Heften*. Heft 4. Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1859).
- Liszt, Franz. *Gesammelte Lieder in sechs Heften*. Heft 1. Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1860).
- Liszt, Franz. *Gesammelte Lieder in sechs Heften*. Heft 3. Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1860).
- Liszt, Franz. *Gesammelte Lieder in sechs Heften*. Heft 4. Berlin: Schlesinger, n. d. (ca. 1860).
- Liszt, Franz. *Gesammelte Lieder in sechs Heften*. Heft 5. Berlin: Schlesinger, ca. 1860.
- Liszt, Franz. *Gesammelte Lieder in sieben Heften*. Heft 1. Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1859).
- Liszt, Franz. *Gesammelte Lieder in sieben Heften*. Heft 3. Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1856).
- Liszt, Franz. *Gesammelte Lieder in sieben Heften*. Heft 7. Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1861).
- Liszt, Franz. *Harold en Italie and Other Works*. New Liszt Edition, Supple. 9. Edited by Kaczmarczyk Adrienne and Mikusi Eszter. Budapest: Editio Musica Budapest, 2009.
- Liszt, Franz. *Il m'aimait tant, Mélodie, Paroles de M^{me} Emile de Girardin*. Mainz: Schott, 1843.
- Liszt, Franz. *Individual Character Pieces I*. New Liszt Edition, Series I, Vol. 11. Edited by Imre Sulyok and Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1979.

- Liszt, Franz. *Individual Character Pieces II*. New Liszt Edition, Series I, Vol.12. Edited by Imre Sulyok and Imre Mező. Budapest: Editio Musica Budapest, 1978.
- Liszt, Franz. *La romanesca, and other rare works for piano*. Rev. ed. Edited by Leslie Howard. Liszt Society Publications, vol. 7. Edinburgh: The Hardie Press, 2001.
- Liszt, Franz. *Liszt Letters in the Library of Congress*. Franz Liszt Studies Series No. 10. Introduced, transrated, annotated, and edited by Michael Short. New York: Pendragon Press, 2003.
- Liszt Ferencz. Magyar Király-Dal (Szövegét írta ifj. Ábrány Kornél), egy régi Magyar dallam után. Budapest: Táborosky és Parsch, n. d. (ca. 1833-1884).
- Liszt Ferencz. Magyar Király-Dal (Szövegét írta ifj. Ábrány Kornél), egy régi Magyar dallam után. 1. Férfi karra. Vezérkönyv. Budapest: Táborosky és Parsch, n. d. (1884).
- Liszt Ferencz. Magyar Király-Dal (Szövegét írta ifj. Ábrány Kornél), egy régi Magyar dallam után. Négyféle kiadásban: 1. Zongorára két kézre. Budapest: Táborosky és Parsch, n. d. (1884).
- Liszt Ferencz. Magyar Király-Dal (Szövegét írta ifj. Ábrány Kornél), egy régi Magyar dallam után. Négyféle kiadásban: 4. Összvezérkönyv. Budapest: Táborosky és Parsch, n. d. (1884).
- Liszt, Franz. Ungarisches Königslied (Gedicht von Cornél Ábrányi jun.), nach einer alten ungarischen Weise. 4 Ausgaben: 2. Pianoforte vierhändig. Budapest: Táborosky & Parsch, n. d. (ca. 1885).
- Liszt, Franz. *Masterpieces for Solo Piano 13 Works*. Edited by Yakov Mil'shteyn. New York: Dover, 2000.
- Liszt, Franz. *Mélodies pour Chant avec accompagnement de Piano*. Leipzig: Kahnt, n. d. (ca. 1856).
- Liszt, Franz. *Mignons Lied: copyist's manuscript, 1843 Apr.* (New York, The Mogan Library & Museum, Cary 0552).
- Liszt, Franz. *Mignon, Die Lorely, Die drei Zigeuner für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters*. Leipzig und Zwickau: Kahnt, n. d. (ca. 1863).
- Liszt, Franz. *Musikalische Werke*. Serie II, Bd. 5. Edited by Peter Raabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917.
- Liszt, Franz. *Musikalische Werke*. Serie II, Bd. 6. Edited by Peter Raabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919.
- Liszt, Franz. *Musikalische Werke*. Serie VII, Bd. 1. Edited by Peter Raabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917.

- Liszt, Franz. *Musikalische Werke*. Serie VII, Bd. 2. Edited by Peter Raabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921.
- Liszt, Franz. *Musikalische Werke*. Serie VII, Bd. 3. Edited by Peter Raabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1922.
- Liszt, Franz. *Oh pourquoi donc lorsqu'à leurs routes; V, pf; e-moll; R638a, 1843-1844(ca.)* (Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, N. Mus. Ms. 318).
- Liszt, Franz. "O lieb" *Lied von F. Freiligrath gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*. Leipzig: Kistner, n. d. (ca. 1847).
- Liszt, Franz. *Original Komposition II*. Klavierwerke, Bd. VI. Edited by Emil von Sauer. Frankfurt am Main: Peters, 1945.
- Liszt, Franz. *Piano Versions of His Own Works I*. New Liszt Edition, Series I, Vol. 15. Edited by Imre Sulyok and Imre Mező. Budapest: Editio Musica Budapest, 1982.
- Liszt, Franz. *Piano Versions of His Own Works III*. New Liszt Edition, Series I, Vol. 17. Edited by Imre Sulyok and Imre Mező. Budapest: Editio Musica Budapest, 1983.
- Liszt, Franz. *Romance oubliée, Piano seul*. Hannover: Arnord Simon, n. d. (ca. 1881).
- Liszt, Franz. *Romance oubliée, Violoncelle & Piano*. Hannover: Arnord Simon, n. d. (ca. 1881).
- Liszt, Franz. *Selected songs 2: For mezzosoprano or baritone voice*. Edited by Füzeséry Tibor, Budapest: Editio Musica Budapest, 1999.
- Liszt, Franz. *The complete music for violoncello and pianoforte*. Rev. ed., 2nd ed. Edited by Leslie Howard and Steven Isserlis. Liszt Society Publications, vol. 10. Edinburgh: The Hardie Press, 2009.
- Liszt, Franz. *The complete music for violin and pianoforte, including the two pieces for violin and organ and the song with violin obbligato*. Rev. ed. Edited by Leslie Howard. Liszt Society Publications, vol. 12. Edinburgh: The Hardie Press, 2010.
- Liszt, Franz. *Thematisches Verzeichniss der Werke von Liszt*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1855.
- Liszt, Franz. *Thematisches Verzeichniss der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt, Neue vervollständigte Ausgabe*. London: H. Baron, Reprinted 1965.
- Liszt, Franz. *3 sonetti di Petrarca, composti per il Clavicembalo*. Wien: Haslinger, n. d. (ca.1846).
- Liszt, Franz. *Tre sonetti di Petrarca per la Voce*. Wien: Haslinger, n. d. (ca.1847).

- Liszt, Franz. *Tre sonetti del Petrarca (Deutsche Übersetzung von P. Cornelius), per Voce con accompagnamento di Pianoforte*. Mainz: Schott, n. d. (ca. 1883).
- Liszt, Franz. *Unfamiliar piano pieces*. Liszt Society publications, vol. 7 (Source: Supplement to *Neue Musikzeitung*). London: Schott, 1978.
- Liszt, Franz. *Various Cyclical Works vol. 2*. New Liszt Edition, Series I, Vol. 10. Edited by Imre Sulyok and Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1980.
- Liszt, Franz. *Zweites Petrarca-Sonett*. Edited by Ernst Herttrich. München: Henle, 2010.
- Liszt, Franz. *3 Gedichte von Goethe. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-Forte*. Wien: Haslinger, n. d. (ca. 1847).
- Liszt, Franz. *3 Nottornos für das Pianoforte*. Leipzig: Kistner, n. d. (ca. 1850).
- Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden*, Bd. 3, Mannheim: Bibliographisches Institut, 1971. s. v. "Auerswald, Hans von," p. 20.
- Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden*, Bd. 15, Mannheim: Bibliographisches Institut, 1975. s. v. "Lichnowsky, Felix Fürst," p. 65.
- Meyers Neues Lexikon*, Bd. 6, Mannheim: Meyers Lexikonverlag, 1993. s. v. "Lichnowsky, Felix Fürst," p. 88.
- Petrarca, Francesco. *Rime e Trionfi*. Seconda edizione. Torino: Tipografico-Editrice, 1960.
- Raabe, Peter. *Franz Liszt, Bd. 2: Liszts Schaffen*. Berlin und Stuttgart: J. G. Cotta, 1931; 2. Aufl. Tutzing: Hans Schneider, 1986.
- Short, Michael and Leslie Howard. *Ferenc Liszt, List of Works*. Quaderni dell' Istituto Liszt 3. Milano: Rugginenti Editore, 2004.
- Skizzenbuch ("Hugo songs-Skizzenbuch") 1842-1845* (Weimar, Goethe-und Schiller-Archiv, GSA 60/N7).
- '*Stammbuch Therese...*' (Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Stb 951).
- Temperley, Nicholas and others, *The New Grove early romantic masters I: Chopin, Schumann, Liszt*. London: Macmillan, 1985.
- Uhland, Ludwig. *Uhlands Werke. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe*. Bd. 1. Edited by Ludwig Fränkel. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1893.
- Walker, Alan. *Franz Liszt: The Man and His Music*. London: Barrie & Jenkins, 1976.

- Windfuhr, Manfred. "Heine und der Petrarkismus: Zur Konzeption seiner Liebeslyrik." In *Heinrich Heine*, pp. 207-231. Edited by Helmut Koopmann. (Wege der Forschung, Bd. 289) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.
- Wuellner, Guy. "Franz Liszt's 'Liebestraum' No.3: A Study of 'O Lieb' and its Piano Transcription." In *Journal of the American Liszt Society*, 24 (1988), pp. 45-73.

謝辞

本論文の執筆にあたり、終始研究過程を温かく見守っていただき、演奏家として常にこの上なく貴重なご指導を賜りました渡辺健二教授に心から感謝いたし、厚く御礼申し上げます。

丁寧かつ熱心な、多大なるご指導を賜りました大角欣矢教授、温かく適切なご教示を賜りました角野裕教授に、心より深く感謝申し上げます。

フランス語の詩につきまして大森晋輔教授、イタリア語の詩につきまして畑瞬一郎教授に有益なご助言をいただきました。心より感謝申し上げます。
ドイツ語の詩に関しまして、獨協大学ドイツ語学科山路朝彦教授にひとかたならぬご指導を賜りました。心より感謝申し上げます。

研究を進めるにあたり、博士リサイタルで素晴らしい共演をしてくださいましたテノールの大澤一彰氏、バスの小野和彦氏に、心より感謝申し上げます。

2 度の博士リサイタルおよび博士学位審査演奏会において、スタッフをしてくださいました渡辺健二教授門下生の皆様に、心より感謝申し上げます。
応援してくださいましたすべての皆様に、心より感謝申し上げます。

皆様のご指導ご鞭撻がなければ、本論文の完成と学位審査演奏会の成功はありませんでした。ここに感謝の意を表します。

誠に有難うございました。