

セザール・フランク：ピアノ書法の分析に基づくオルガン作品
及びオーケストラ作品のピアノ独奏編曲

東京藝術大学大学院音楽研究科 博士後期課程

鍵盤楽器（ピアノ）

喜多宏丞

目次

| | |
|---|-----|
| 序 | 4 |
| 第1章 フランクのオルガン作品・オーケストラ作品を ピアノ独奏編曲するに当たって | 8 |
| 1. レパートリーの拡充と補完 | 8 |
| 2. 編曲のコンセプトについて | 16 |
| 3. 作品の魅力を聴き手に届けるために | 25 |
| 第2章 フランクのピアノ書法の傾向 | 33 |
| 最高音域の使用頻度 | 35 |
| 最低音域の使用頻度 | 39 |
| 手の部分的な交差 | 41 |
| 広い音域を用いる頻度 | 53 |
| 片手あたりの使用音域の広さ | 57 |
| 音域の広さと運動性の高さの関連性 | 59 |
| 第3章 オルガン作品とオーケストラ作品のピアノ独奏編曲 | 72 |
| 1. 編曲の記譜について | 72 |
| 2. 《 Pièce symphonique 》 | 80 |
| 3. 《 Andantino 》 | 96 |
| 4. 《 Grande pièce symphonique 》 | 112 |
| 5. 《 Pièce Héroïque 》 | 147 |

| | |
|----------------------------|-------------|
| 6. 《 交響曲 》 | ・ ・ ・ ・ 161 |
| 第 1 楽章 | ・ ・ ・ ・ 161 |
| フランク自身によるピアノ 4 手版に由来するアイデア | ・ ・ ・ ・ 163 |
| 音域に関わる変更 | ・ ・ ・ ・ 210 |
| ピアノ独奏の特性を活かすための変更 | ・ ・ ・ ・ 237 |
| 第 2 楽章 | ・ ・ ・ ・ 257 |
| フランク自身によるピアノ 4 手版に由来するアイデア | ・ ・ ・ ・ 257 |
| 音域に関わる変更 | ・ ・ ・ ・ 277 |
| ピアノ独奏の特性を活かすための変更 | ・ ・ ・ ・ 314 |
| 第 3 楽章 | ・ ・ ・ ・ 333 |
| フランク自身によるピアノ 4 手版に由来するアイデア | ・ ・ ・ ・ 333 |
| 音域に関わる変更 | ・ ・ ・ ・ 347 |
| ピアノ独奏の特性を活かすための変更 | ・ ・ ・ ・ 406 |
| 第 4 章 編曲の客観的検証 | ・ ・ ・ ・ 432 |
| 最高音域の使用頻度 | ・ ・ ・ ・ 432 |
| 最低音域の使用頻度 | ・ ・ ・ ・ 433 |
| 手の部分的な交差 | ・ ・ ・ ・ 435 |
| 広い音域を用いる頻度 | ・ ・ ・ ・ 437 |
| 片手あたりの使用音域の広さ | ・ ・ ・ ・ 437 |
| 音域の広さと運動性の高さの関連性 | ・ ・ ・ ・ 438 |
| 終章 フランクのピアノ音楽を演奏するに当たって | ・ ・ ・ ・ 451 |
| 参考文献 | ・ ・ ・ ・ 476 |
| 別冊付録：編曲楽譜 | |

序

大多数のピアニストにとって、セザール・フランクは、欠くことのできない重要な作曲家の一人であり、筆者も含め、フランクの生み出したピアノ音楽が持つ独特の響きに魅了される者は多い。それにもかかわらず、我々ピアニストとフランクの音楽との接点は、決して多いとは言えない。というのも、フランクの遺したピアノ独奏作品のレパートリーは非常に少なく、加えて、創作活動のごく初期の真に個性的とは言い難い作品群から、ピアニストにとって重要なレパートリーとなっている晩年の傑作が生み出されるまでの間に、約40年にわたってピアノ作品がほとんど作曲されなかった、いわばピアノ音楽における「空白の期間」が存在しているのである。この期間は、鍵盤楽器では専らオルガン音楽が創作の対象となっていた。

本研究は、フランクのピアノ書法の詳細な分析に基づき、オルガン作品及びオーケストラ作品のピアノ編曲を作成・演奏することで、フランクの音楽が持つ魅力をより多くの側面から描き出すことを目的としている。本論文で取り上げた4つのオルガン作品は、そのいずれもが、ピアノ奏者にとっての「空白の期間」に生み出されたものである。これらのオルガン作品のピアノ独奏編曲は、フランクの創作をより包括的に、あるいは時間的な連続性の中で捉えたいと願うピアニストにとっての、ささやかな「道標」となるであろう。また、フランクの遺した最も重要な作品の一つである《交響曲》のピアノ独奏編曲を作成することは、本研究の集大成であるとともに、「ピアノ独奏」という演奏形態の持つ可能性への挑戦でもあった。各編曲の詳細は、第3章で解説する。

本研究は同時に、「ピアノ編曲」という行為そのものについても、新たな可能性を示そうとするものである。本論文で提示する5つの編曲は、「作品の魅力を聴き手に届ける」というピアノ奏者としての信念に基づいて行ったものであるが、作品の魅力を伝えることを最優先した編曲は、本質的に「演奏する」という行為の延長線上にあると筆者は考えている（このことは、第1章第3節で詳述する）。慎重な考察に裏打ちされた、そしてピアノという楽器の特性を活かした編曲を作成することは、作品の持つ魅力に、新たな角度から光を当てようと

する試みでもある。音楽の魅力を伝えるために演奏者が模索する多様な可能性をより一層押し広げる、という点においても、本研究の成果は極めて有益なものであると自負している。

編曲を作成するに当たって最も優先したのは、各々の作品を出来る限り「フランクのピアノ音楽」として響かせることである。そのためには、フランクの用いたピアノ書法を詳細に分析・検証する必要があった。ピアノ書法を単に「理解する」だけでなく、それを編曲に「応用する」という視点から考察することは、極めて有意義であった。

例えば、あるピアノ独奏音楽に次のような和音が含まれていたとする。

譜例 1



ハ長調の I 度の和音、第 1 転回形での強奏。和音は、第 3 音の重複を避けた常識的な配置となっている。

本研究に取り組む以前の筆者にとっては、以上のような簡単な考察でも十分なものであつたらう。あるいは、「和音一つだけを切り取って分析しても音楽の流れは見えてこない」と思考すら放棄していたかもしれない。

しかし、これでは「書法を応用する」という観点からは、極めて不十分なのである。譜例 1 の和音に対して「強奏にしては音が少ない」という感覚を抱くピアニストは少なくないだろう。そういった直観的な感覚こそが、和音（音楽）を「分析し理解する」だけでなく「自ら筆を取って楽譜に記そうとする」際には、何よりも重要なものとなる。

譜例 2



恐らく、“forte”という表情をより効率良く表現できるのは、譜例2のような和音であろう。しかし、譜例2に示したような「他の可能性」を検討した後に再び譜例1の和音を奏してみると、その響きに、譜例2のいずれとも異なった、ある種の「集中力」を伴った表情が宿っていることに気付かされる。ピアノ独奏という演奏形態の中で選択可能な多くの可能性の中から選ばれたのが、「左手であえて一音しか奏さない」譜例1の和音であった、と考えるべきなのである。

作曲であれ編曲であれ、「ピアノ音楽を生み出す」過程において上記のような思考を避けて通ることは不可能である。筆者の編曲においても《Grande pièce symphonique》64小節（譜例5）、《交響曲》第1楽章31小節（譜例21）、同第3楽章冒頭（譜例1）といった場面での判断は、テクスチャの構築における繊細な思考の、とりわけ顕著な例として挙げることができるだろう。こういった思考は瞬間的で感覚的なものであることが多く、場面ごとの音楽のイメージや前後関係にも大きく影響される。また、一見「特別なことが何も起こっていない」場面においても決して止めることの許されないものであるが故に、作曲家ごとの好みや傾向も表れやすい。和声や旋律、曲の構成といった、音楽作品の「骨格」を理解するだけでなく、そこへの「肉付け」に際して作曲家が行った細やかな思考を推察し、また自らも実践しながら検証を重ねてゆくことが、本研究のようなコンセプトでの編曲に際しては、必要不可欠なのである。

本論文では、フランクが「ピアノ書法」という「肉付け」を作品に纏わせる際に行ったであろう様々な思考を、2つの側面から考察している。

一つは、全体的な傾向である（第2章）。フランクのピアノ独奏のための2つの大曲《Prélude, choral et fugue》及び《Prélude, aria et final》を、ピアノ音楽において響きと密接な関係にある身体性（演奏時に奏者の身体にどのような動作が求められるか）を加味した複数の視点から分析・データ化する。そしてそれを、同じもしくは近い年代に活躍したリスト、ブラームス、アルカンと比較検証することにより、フランクがピアノ書法において「響きの密度」を重要視する傾向があったことを明らかにする。

そして、もう一つは、作品中に現れる様々な場面で、部分ごとのイメージに合わせてフランクが施した創意工夫の数々を、丹念に観察してゆくことである。

これは、筆者が編曲に際して直面した困難と同様の（あるいは類似した）問題が、フランクオリジナルのピアノ音楽においてどのように解決されているのか、という視点から、第3章で詳述される。

ピアノ音楽は、「ピアノの音」という一つの音色のみによって奏される。従って、オルガン音楽やオーケストラ音楽のように「異なる音色を用いる」という選択肢は存在しない。しかし、だからこそ、ほんのわずかな和音の配置や音型の選択の違いによって音楽の持つニュアンスは大きく変化し、また奏者や聴き手もテクスチュアの繊細な変化に対して極めて鋭敏な感覚を持っている。本論文では、従来の楽曲分析で重視されてきた、動機や旋律の動向、和声の変遷、楽曲全体の構造といった視点は、むしろ副次的なものとなる。そして、より奏者や聴き手の感覚と直結した、響きの印象やそれを生み出す和音あるいは声部の配置、使用する音域や伴奏音型の選択、といった視点からの分析が中心となる。ピアノ音楽に内包される、「ピアノ」という楽器の特性を活かすための創意工夫の数々は、決して音楽の「表層」などではなく、作品の本質、あるいは作曲家の個性と不可分なものである。そのことは、本論文におけるあらゆる分析・検証から、より一層明らかになるだろう。

本研究が考察対象とするのは、多分に感覚的な側面を内包した領域である。分析や編曲に際しては、「生み出された音が魅力的であるかどうか」という直感的な思考を判断の基準とした。上記の譜例1～2の検討例を含め、考察の出発点となるのは、常に「その音に対してどう感じるのか」ということである。音楽において、「論理的に整合性が取れていること」は決して唯一の指標とはなり得ない（むしろそれだけでは意味を成さない）。研究者自身の持つ聴き手や奏者としての感覚（直感、あるいは感想と言い換えても良いだろう）を起点とした検証は、音楽の響きや書法について考える上で、欠いてはならないものである。

本論文で提示する分析・編曲・演奏は、フランクの音楽のみならず、「ピアノ音楽」という極めて魅力的な分野そのものが更なる可能性を開いてゆく一助となることを目指したものである。

第1章

フランクのオルガン作品・オーケストラ作品を ピアノ独奏編曲するに当たって

1. レパートリーの拡充と補完

フランクの音楽家としてのキャリアは、ピアニストとして始まった。それにもかかわらず、我々後世のピアニストにとって、フランクの音楽と接する機会は限定的である。若き日の彼は、ヴィルトゥオーソ・ピアニストとして頻繁に演奏会を開いていた。そして、その場で自ら演奏するために生み出されたピアノ独奏作品も、一部が遺されている。しかし、フランクの音楽家としての天分は、華やかさよりも内面性を重視し、精神的な深みを追求していくことにあった。1846年、フランクはピアニストとしての活動を中止し、主として自作自演のために行ってきたピアノ音楽の創作も、長い中絶の期間へと入ってゆく。表1は、ダンディによる選集¹の巻頭に掲載されている作品表であるが、わずか62小節の小品《*Les plaintes d'une poupee*》を唯一の例外として、ピアノ作品の全く書かれていない「空白の期間」の存在が見て取れる。

¹ César Franck, *Selected piano compositions*, Edited by Vincent d'Indy, New York: Dover, 1976; originally published as *Piano compositions by César Franck*, Boston: Olivier Ditson, 1922.

表 1

COMPLETE LIST OF PIANO COMPOSITIONS
BY CÉSAR FRANCK

| | |
|--|---------|
| Trois esquisses (<i>premières compositions</i>) | 1836 |
| Eglogue (<i>Hirtengedicht</i>). Op. 3 | } 1842 |
| Duo sur le “God save the King,” à 4 mains. Op. 4 | |
| Grand caprice. Op. 5 | } 1843 |
| Souvenir d’Aix-la-Chapelle. Op. 7 | |
| Transcription de quatre mélodies de Schubert. Op. 8 | } 1844 |
| Ballade. Op. 9 | |
| Pièce, avec accompagnement de quintette à cordes (?). Op. 10 | |
| Première fantaisie sur Gulistan. Op. 11 | |
| Deuxième fantaisie sur Gulistan. Op. 12 | |
| Fantaisie pour piano (?). Op. 13 ¹ | } 1845 |
| Fantaisie sur deux airs polonais. Op. 15 | |
| Trois petits riens (<i>Duettino, Valse, le Songe</i>). Op. 16 | 1846 |
| Duo sur Lucile, à 4 mains. Op. 17 | 1865 |
| Les plaintes d’une poupée | 1875 |
| Les Eolides, transcription à 4 mains | 1883 |
| Le Chasseur maudit, transcription à 4 mains | 1884 |
| Les Djinns, transcription pour deux pianos, à 4 mains | 1885 |
| Danse lente | 1885 |
| Variations symphoniques, transcription pour deux pianos, à 4 mains | 1884–85 |
| Prélude, Choral et Fugue | 1885–86 |
| Prélude, Aria et Final | 1888–89 |
| Symphonie en ré mineur, transcription à 4 mains | |

¹ Although they appear under these numbers in the catalogue of seventeen early works prepared by Franck himself, there is no information obtainable concerning the pieces listed as Op. 10 and Op. 13. Probably they were not engraved, and the manuscripts are lost or mislaid. It is even possible that the Fantaisie listed as Op. 13 in this catalogue was never composed, or that it was used over again in the writing of the Fantaisie, Op. 15.

筆者注：この表は「ピアノのみによる」作品の一覧であるため、「ピアノを含む編成の」作品とその完成年も補っておく。

《 Prélude, fugue et variation 》 ハルモニウムとピアノのための編曲、1873年。

《 Rédemption 》 ヴォーカル・スコア（オーケストラのみの部分はピアノ4手）、1874年。

《 Les Béatitudes 》 ヴォーカル・スコア、1879年。

《 ピアノ五重奏 》、1879年。

《 ピアノとヴァイオリンのためのソナタ 》、1886年。

《 Psyché 》 ヴォーカル・スコア（オーケストラのみの部分はピアノ4手）、1887年。

1846年を最後にピアノのための創作が長く中断し、1865年のささやかな小品の後、1870年代から本格的な創作が再開されていることが分かる。ピアノ独奏の大作への「復帰」は、1885年まで待たねばならない。

この中断より以前、すなわち青年期の作品群の中にも、後の傑作へと通じる「閃き」が時折見受けられることは、リストが《ピアノ三重奏曲》を称賛していたことや²、ダンディの分析³からもうかがえる。しかし、魅力的なレパートリーを探し求めるピアノ奏者の一人として彼の青年期の作品と相對してみると、明らかに「物足りない」のである⁴。確かに彼の非凡さをうかがわせる瞬間はある。表現への情熱や、「魅力的ではない」とは言い切れぬだけの内容も感じられる。しかし、コルトーの「青年期の諸作品を無視しても、別に礼を失したり正当さを欠いたことにはならないであろう⁵」という言葉に象徴されるように、やはり筆者を含め多くのピアノ奏者にとって、これらの作品の大半は、「空白の期間」を経て約40年後に結実する圧倒的な成果への「遠すぎる序奏」に過ぎないのである。

円熟期のフランクが生み出したピアノ独奏のための2つの大作《Prélude, choral et fugue》と《Prélude, aria et final》は、ともにピアニストたちにとって重要なレパートリーであり続けている。とりわけ前者は、大多数のピアニストにとって、決して欠くことのできない「名曲」の一つであろう。しかし、この2つの傑作と、真に個性的とは言い難い青年期の作品以外に目を向けてみると、彼の遺したピアノ独奏のための作品は《Les plaintes d'une poupée》及び《Danse lente》(45小節)という、ささやかな小品2曲を残すのみとなってしまう。これは、筆者自身を始め、フランクの創作を多角的・包括的に捉えたいと願う者にとって、極めて不十分な状況であると言わざるを得ない。

² ヴァンサン・ダンディ『セザール・フランク』(Vincent d'Indy, “César Franck,” 1906) 佐藤浩訳、東京：音楽之友社、1953年、93～94頁。

³ 同前、88～106頁。

ダンディは《ピアノ三重奏曲》を含むフランク青年期の作品から興味深い楽曲を幾つか取り上げ、時折円熟期の作風とも関連付けながら分析を行っている。しかし同時に、真に個性的な作品やフレーズがこの時期の創作の中では限定的にしか存在しないことも指摘している。

⁴ この時期の多くの作品からは「自作自演のためのヴィルトゥオーソ・ピース」という側面が強く感じられ、後年に彼自身が生み出した作品に宿る、深い感動を呼ぶ確信に満ちた表情は見受けられない。一方で、華やかな演奏効果やドラマ性の面でも、リストやターレベルクほどの力強さは持ち合わせていない(これは後の作風とも共通する)。その結果として、どうにも宙に浮いたような、作曲者自身の中に「迷い」があるような印象を受けてしまうのだろう。

⁵ アルフレッド・コルトー『フランス・ピアノ音楽』(Alfred Cortot, “La musique française de piano,” 1930)、安川定男、安川加壽子共訳、東京：音楽之友社、1995年、45頁。

フランクが遺した他ジャンル——オルガン及びオーケストラ——の作品を、彼の用いた精緻なピアノ書法の詳細な検証に基づいてピアノ独奏へと編曲することは、ピアニストにとってのフランクのレパートリーを拡充し、また、ピアノという楽器を通してフランクの音楽が持つ様々な側面に触れることのできる、より多くの機会を生み出すであろう。そして、ピアノ奏者にとっての「空白の期間」に作曲されたオルガン作品の中から選び出した4曲に関しては、そのピアノ独奏編曲を作成することで、ピアノ音楽におけるこの時間的な断絶を多少なりとも補完しようとする狙いもある。

表2は、フランクオリジナルのピアノ独奏作品に本論文で筆者が編曲した作品を加え、各作品の主として冒頭付近において、「和声語法の複雑さ」の目安として「12音全てを使い切るのにどのくらいかかっているか」を調べたものである。

表 2

12音を使い切るまでを1サイクルとしたとき、6サイクルするまでにかかる小節数

| 作品 | 作曲年 | 「12種類目の音」が 6度現れるまでの小節数 | 1サイクルあたりの小節数 (小数点第2位四捨五入) |
|--------------------------|-----------|---------------------------|------------------------------|
| Pièce symphonique | 1858-1863 | 81 | 約 13.5 |
| Andantino | 1858 | (132) | (22) |
| Grande pièce symphonique | 1863 | 100 | 約 16.7 |
| Pièce héroïque | 1878 | 27 | 約 4.3 |
| Prélude, choral et fugue | 1884 | 20 | 約 3.3 |
| Prélude, aria et final | 1886-1887 | 29 | 約 4.8 |
| Symphonie | 1888 | 21 | 約 3.5 |

「曲の中でまだ用いられていない音」をチェックしてゆき（音域の違いは無視、異名同音は「同じ音」として扱う）、「12種類目の音」が用いられた次のタイミングで発音される音からを「次のサイクル」とした。取り上げた作品中で最も小規模な《Andantino》は「6サイクル目の途中」で曲が終わっているため、これを基準とし、他の作品で「6サイクル」が完成するまでの小節数をカウントした。例えば《Pièce symphonique》では、「12種類目の音」は12小節のgis・31小節のas・49小節のdes・56小節のcis・66小節のas・81小節のfesとなった。

筆者がこの分析を行ったのは、特に「サイクル」の短い円熟期の作品では作品の冒頭付近のみであるため、表 2 はあくまで「目安」の域を出ないものである。しかしそれでも、彼の和声語法が「ピアニスト引退後の比較的早い時期」と「円熟期」で大きく異なっていることは明らかであろう。

円熟期のフランクが用いた頻繁で多彩な転調を含む和声語法からは、「色彩を変化させるために転調する」というよりも、むしろ「転調すること」そのものを音楽を組み立てるための色彩の一つとして用いているかのような印象を受ける。一方で、《 Six pièces pour grand orgue 》⁶をはじめとする「比較的早い時期」の作品に関しては、彼がまだ、「転調」や「借用」に関して、「色彩を変えるための手段」という、より「一般的な」姿勢を軸として音楽を組み立てているように感じられる。もちろん、作品中全ての瞬間がそうであるわけではなく、譜例 1 に挙げた場面のように、円熟期の作風を思わせる「転調そのものを色彩として用いているかのような」フレーズは、この時期の作品にも時折現れる。

譜例 1 《 Grande pièce symphonique 》冒頭の和声進行

筆者による編曲（この区間では原曲の音を全てそのまま演奏）を用いた和声分析⁷

4 小節 4 拍目の減七の和音は、異名同音を読み換えることで「連続的な代理終始の行き先」と「半終止に向かう第 2 ドミナント」という 2 重の文脈で捉えることができる。この手の込んだ和声進行はあくまで「主調のフレーズ」に内包されたものであるため、音楽を「発展させる」意志はさほど強く感じられない。このことで、「転調（借用）すること」があたかも「一つ一つの和音」と同様に独立した色彩を持っているかのような印象が生み出されるのだろう。実際、表 2 の分析法でも作品冒頭のみで考えるなら「1 サイクル目」は 6 小節と比較的早く完成しており、瞬間的にかなり円熟期に近い書法が現れていると言える。

⁶ 1860～1863 年頃に生み出された作品群で、本論文で取り上げた《 Grande pièce symphonique 》はこの中の第 2 曲である。

⁷ 本論文では、和声に関する用語・表記は以下の理論書に倣ったものに統一する。
島岡讓他『総合和声：実技・分析・原理』東京：音楽之友社、1998 年。

しかし、こういった瞬間は晩年の作品ほど矢継ぎ早には現れず、トータルでは、譜例 1 で言えば 4 小節目後半を除いた部分のようなシンプルな和声進行が中心となっている。そのことが、この時期の作品に、晩年の「深遠な」作品よりも幾分「純粹な」味わいを生み出しているのであろう。

ダンディはフランクの作風の変遷に関して、《 *Rédemption* 》の完成（1874 年）までを「中期」、それ以降を「後期」と分類しており⁸、確かに表 2 でもその時期の前と後で大きな差異を確認することができる。また、ダンディが「中期と後期の境目」の作品として挙げた《 *Rédemption* 》の第 2 部第 1 曲〈 *Morceau symphonique* 〉（単独で「交響詩」として演奏されることも多い）で同様の分析を行うと、「37 小節」（1 サイクルあたり約 6.2 小節）となり、かなり「後期」に近づいていることが分かる。彼の作風が円熟期のものへと「たどり着いた」おおよその時期（1870 年代前半）に関しては、ダンディの見解は正確なものと考えて良いだろう。

しかし、フランクの和声語法がより複雑なものへと変化していったきっかけとしてダンディを含めて多くの研究者が指摘する「ヴァーグナーからの影響」に関しては⁹、確かにフランクとヴァーグナーの和声語法に類似点は多いものの、筆者はそれを「最大の要因」とは考えていない。というのも、先の分析を《 *Eine Sonate für das Album von Frau M.W.* 》（ヴァーグナーが作風を確立して以降では「小品」でない唯一のピアノ独奏作品）で行ってみると、「6 サイクル」が達せられるまでには 116 小節を要しており（1 サイクルあたり約 19.3 小節）、少なくともある一面ではフランクの「中期」と変わらない。フランクがヴァーグナーの音楽と出会う以前から類似の和声語法を既に用い始めていた、というトレヴィットの指摘¹⁰は、的確なものである。《 *Les Eolides* 》に見受けられる「ヴァーグナー風の」モチーフに象徴されるように（譜例 2）、彼が確かにヴァーグナーからも影響を受けたことは間違いないだろう。ヴァーグナーの音楽との出会いを通して、一見無関係とも思える隔たった和音を「各声部の論理的な進行

⁸ V. ダンディ『セザール・フランク』、85～86 頁。

⁹ 同前、78～79 頁。

¹⁰ ジョン・トレヴィット「フランク、セザール」、『ニューグローヴ 世界音楽大事典』 浅井香織訳、東京：講談社、1993 年、第 15 巻 240 頁。

に従ってつないでいく¹¹⁾」という手法の持つ大いなる魅力を、フランクが「より一層確信した」可能性も高い。しかし、フランクが晩年の傑作群を生み出す上で「ヴァーグナーの和声語法」が果たした役割を「決定的なもの」と考えるのは、物事の多面性を見落としていると言うべきだろう。

譜例 2

ヴァーグナー 《Tristan und Isolde》 第一幕前奏曲冒頭
(K.Klindworth によるヴォーカル・スコア)¹²⁾

Langsam und schmachkend.

フランク 《Les Eolides》 11 小節～ (フランク自身による 4 手版)¹³⁾

Primo

Secondo

17 小節 (Primo★の箇所) から 《Tristan und Isolde》 を思わせる動機 (旋律) が現れる。

¹¹⁾ 同前。

¹²⁾ Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, edited and arranged by Karl Klindworth, Mainz: B. Schott's Söhne, 1906, p. 1.

¹³⁾ C. Franck, *Les Eolides: Poème symphonique; transcrit pour piano à 4 mains*, Paris: Enoch Frères & Costallat, n. d., pp. 2-3. (Collection Litolf)

ここで今一度、最初に挙げた表 1（筆者の補足を含む）を見直してみよう。フランクの作風が「円熟期のもの」へと移行していった時期は、不思議なことに、ピアノのための創作が「再開」され始めた時期と一致している。また、ピアノのための「第 2 の」作品群の最初に《 *Prélude, fugue et variation* 》（オルガン独奏作品）、《 *Rédemption* 》（オラトリオ）、《 *Les Eolides* 》（交響詩）といった、主として「（ピアノを含まない）他の演奏形態」での演奏を念頭に構想された作品の「ピアノ（あるいはピアノを含む編成）のためのヴァージョン」が並んでいることも興味深い。ピアノが急速に普及・浸透していった 19 世紀には、新たな作品や人気のある作品の「ピアノ版」が音楽社会の中で極めて大きな役割を果たしていた¹⁴。従って、フランクの創作がより活発なものとなり始めたこの時期に「副次的なヴァージョンとしてのピアノ音楽」が多く現れること自体は、自然な成り行きである。しかし、彼が遺したピアノのための創作が、これらの「オルガン作品及びオーケストラ作品の別ヴァージョン」を皮切りに、室内楽、協奏的作品、ピアノ独奏作品へと進んでいったことを考えると、あくまで推論の域を出ないながらも、社会的な慣習に従って「ピアノ版」の作成を手がけたことが、彼を再び「最初からピアノのために構想された作品」の創作へと導いた可能性も、否定できないだろう。

フランクの創作活動を時間的な連続性の中で捉えること、そして、彼が円熟期の高みへと至る道程を「ピアノ独奏」という一貫した演奏形態で追体験できることは、《 *Prélude, choral et fugue* 》や《 *Prélude, aria et final* 》といった晩年の傑作の演奏に際しても、より一層の深みと感動をもたらすものであると、筆者は確信している。

¹⁴ 大崎滋生『音楽史の形成とメディア』 東京：平凡社、2002 年、76～77 頁。

2. 編曲のコンセプトについて

筆者の編曲は、原曲となった作品を、あくまで「フランクのピアノ音楽」として響かせることを目指したものである。従って、編曲の手法も、フランク自身が用いたピアノ書法を強く意識したものとなっている。こういったコンセプトでの編曲を行うために、筆者は彼のピアノ書法に関して様々な角度からの分析を行ったが、中でも、「ピアノという楽器をどのように扱うか」という観点からの考察は、とりわけ重要なものであった。編曲によって「フランクのピアノ音楽」の響きを生み出すためには、ピアノの特性を彼がどのように音楽に活かしていたかを理解し、また応用することが、是非とも必要だったのである。筆者にとって、フランク独自のピアノ書法を「観察・演奏する」だけでなく、「実際に用いて（用いようとしながら）」編曲に取り組むことは、フランクの音楽やその魅力を、より一層深く追求することでもあった。ピアノ書法について研究する上で、編曲等を通してその書法を実践し、応用例を探ることは、極めて有益なことなのである。

本論文においては、彼のピアノ書法を読み解くに当たり、オリジナルのピアノ独奏作品、協奏的作品、ピアノを含む編成の室内楽にとどまらず、オーケストラ作品のフランク自身によるピアノ4手版や《Prélude, fugue et variation》のハルモニウムとピアノのための二重奏版も含めた、(青年期のヴィルトゥオーソ・ピースを除く)全ての「ピアノのための創作」を研究の対象としている。

オーケストラ作品のピアノ4手版を「ピアノのための創作」に含めて考えることに関しては、多少議論の余地があるかもしれない。フランクが活動していた19世紀後半には、オーケストラ作品の発表に際して、作曲家自身もしくは出版者に所属する編曲家によって作成されたピアノ4手版が「簡易版」として同時に（もしくは先行して）出版されることが慣例となっていたが、この習慣は、音楽家の自発的な創作意欲というよりは、むしろ社会的な要求によるところが大きかったと言える。録音技術が実用化・一般化され、音楽を伝えてゆく「メディア」としての機能を果たし始める以前においては、場・時間・コストとも莫大なものを要する「オーケストラによる演奏」そのもの以外の手段で手軽に

オーケストラ音楽を耳にするためには、より小規模な編成で実現可能な、いわば「簡易版」での演奏に頼らざるを得なかった。こういったヴァージョンは、現代で言うところの CD や様々なメディアによる音楽配信サービスと同様の役割を、音楽社会の中で担っていたのである。それ故、「簡易版」の編成の代表格であった「ピアノ 4 手」のためのヴァージョンが持つ音楽的・社会的な役割も大きく、作曲家にとっても、自らの作品をより広く世間に知らしめるための有効なツールとして機能していた。フランクも例外ではなく、オーケストラ作品のピアノ編曲譜の出版は、全てスコアと同時期か、あるいは先立って行われている（表 1）。

表 1

『ニューグローヴ 世界音楽大事典』作品表¹より抜粋

| 円熟期のオーケストラ作品 | 作曲年 | スコアの出版年 | ピアノ 4 手版の出版年 |
|-------------------------|-----------|---------|--------------|
| Les Eolides | 1875-1876 | 1893 | 1892 |
| Les Djinns | 1882 | 1884 | 1884 |
| Variations symphoniques | 1884 | 1893 | 1892 |
| Le chasseur maudit | 1885 | 1893 | 1892 |
| Symphonie | 1886-1888 | 1896 | 1890 |

問題は、こういった「副次的なヴァージョン」にどの程度力を入れるかに、作曲家や出版者によってかなりのばらつきがあったため、一口に「オーケストラ作品のピアノ 4 手版」と言っても、その内容が玉石混淆だったことである。基本的に、作曲者以外によって編曲されたものは資料的・音楽的価値において劣ることが多いが、中には作曲家の弟子や友人といった関係者に 4 手版の作成が任されたケースもあり（フランクも、弟子の一人であるデュパルクの交響詩のピアノ 4 手編曲を手掛けている）、結局は楽譜を見て、あるいは実際に演奏してみても判断せざるを得ないのが実情だろう。

しかし、少なくともフランクのオーケストラ作品に関する限り、そのピアノ 4 手版は全て彼自身が作成しており、またそのテクスチャにも、ピアノ音楽史

¹ J. トレヴィット「フランク、セザール」、『ニューグローヴ 世界音楽大事典』、第 15 巻 242 頁。

に偉大な足跡を残した作曲家ならではの、優れた、また興味深いアイデアがしばしば見受けられる。フランク自身によるこれらのピアノ4手版は、間違いなく「フランクオリジナルのピアノ4手作品」としての価値を有しており、彼のピアノ音楽を包括的に捉えようとするなら、決して見落とすことの許されない重要な作品群なのである。

そして、これらのピアノ4手作品は、そのクオリティの高さ故、「オーケストラ版の存在するピアノ曲」としての分析が可能である。しばしば見受けられる興味深いアイデアは、彼のピアノ書法・オーケストラ書法双方を読み解く上で非常に貴重な情報源となる。例えば、交響詩《Le chasseur maudit》には、次のようなフレーズがある。

譜例 1

《Le chasseur maudit》37小節からのフレーズ オーケストラ版(30小節～)²

² C. Franck, *Le chasseur maudit: symphonic poem*, London; New York: Eulenburg, n. d., pp. 3-5.

(譜例 1 オーケストラ版つづき)

ピアノ 4 手版³

Primo (31 小節～)

³ C. Franck, *Le Chasseur Maudit: Poème symphonique*; transcription pour le piano à quatre mains, Paris: Grus, 1882, pp. 2-5.

(譜例1 ピアノ4手版つづき)

Secondo (32小節～)

The musical score is presented in four systems. The first system shows the beginning of the piece with a bass clef staff and a treble clef staff. It includes markings for *lourf*, *dim*, *sempre.*, *Ped.*, and *p.*. A *cantabile.* marking appears in the second system. A star marker ★1 is placed above a note in the second system. The third system begins with a star marker ★2 and includes markings for *poco*, *a poco*, and *cresc.*. The fourth system continues the complex texture.

オーケストラ版の譜面は、Gの保続低音上でII₇（もしくはIV₊₆）とV₇を弦楽器群と管楽器群が1小節ずつ交互に演奏し、そこにチェロの旋律が浮かび上がる（★1）、という構図になっている。また、第1ヴァイオリンのオブリガートが加わり、フランク独特の曲がりくねった和声が展開されてゆく45小節（★2）以降でも、「弦楽器群と管楽器群の交代」は保持されている。

次に、4手版を見てみよう。Secondoのテクスチャは、明らかに、《Prélude, choral et fugue》の〈Choral〉69～76小節及びそれと類似の部分、もしくは《Prélude, aria et final》の〈Aria〉冒頭、といった部分を連想させるものとなっている（譜例2）。

譜例 2

《 Prélude, choral et fugue 》 67 小節～⁴

Musical score for measures 67-74 of 'Prélude, choral et fugue'. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'm.g.' (moderato) and 'sempre'. The dynamics include 'dim.' (diminuendo) and 'pp' (pianissimo). A star symbol is placed above measure 68. The score is divided into two systems: measures 67-70 and 71-74.

《 Prélude, aria et final 》 〈 Aria 〉 冒頭⁵

Musical score for the introduction of the 'Aria' section of 'Prélude, aria et final'. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Lento' and 'quasi forte'. The dynamics include 'dim.' (diminuendo) and 'rall.' (rallentando). The score is divided into three systems: measures 1-4, 5-8, and 9-12. The tempo changes to 'Animato' in measure 5.

⁴ C. Franck, *Prélude, choral et fugue*, Edited by Ernst-Günter Heinemann, fingering by Klaus Schilde, München: G. Henle, 1995, p. 10.

本論文では以降、《 Prélude, choral et fugue 》の譜例は、特に注記がない限り全て上記のエディションを用いる。

⁵ C. Franck, *Prélude, aria et final*, Edited by Ernst-Günter Heinemann, fingering by Klaus Schilde, München: G. Henle, 1991, p. 12.

本論文では以降、《 Prélude, aria et final 》の譜例は、特に注記がない限り全て上記のエディションを用いる。

ここでフランクが用いたアルペジオのテクスチュアには、音楽を「ピアノに語らせる」ためのフランク独特のアプローチの一端が表れている。オーケストラ版において1小節ごとに交代している弦楽器と管楽器の音色の違いは決して小さくなく、これに近い効果をピアノで実現するのは非常に困難である。ごく一般的な解決方法としては、譜例3のように、音域を変化させる手法が考えられる。

譜例3

音域の変化を用いた編曲例（筆者作成）

The musical score for Example 3 consists of two systems of piano and cantabile parts. The piano part (top system) is marked *poco marcato* and *p* (piano), with the instruction *sempre Ped.* (pedal always). The cantabile part (bottom system) is marked *cantabile* and *p*, also with *sempre Ped.*. Both parts are in G major and 4/4 time. The piano part features a sequence of chords: G4-B4-D5, A4-C5-E5, B4-D5-G5, and C5-E5-G5. The cantabile part features a melodic line: G4-A4-B4-C5, D5-E5-F5-G5, A5-B5-C6, and D6-E6-F6-G6.

しかし、この方法は、この区間に関する限り、音楽の流れや落ち着いた雰囲気といった点で、少しばかり難があると言わざるを得ない。というのも、ピアノの音は、打鍵後は減衰一辺倒であるため、こういった「まばらな」和音群は、なるべく同じ音域で連続させてゆかないと、「つながり」が生まれずバラバラになってしまう、結果として、まとまりや落ち着きのない印象になってしまうのである。音域を変えずに音色を大きく変化させる方法としてはウナ・コルダ・ペダルの使用も考えられなくはないが、少なくともこの場面に関しては、チェロの一貫した旋律が置かれているため、現実的ではない。

フランクが実際に用いたテクスチュアは、こういった問題を見事に解決している。まず、音色の変化に関しては、打鍵のタイミングをずらし、和音の構成音一つ一つを聴き手によりはっきりと認識させることで、「和声の変化に伴う色彩感の変化」が浮き彫りとなる。この結果、「弦楽器群と管楽器群の対比」は「和声の色彩感」によって補われる。また、多数の音を同時に打鍵しないことにより、ピアノで奏する厚い和音に特有のアタックの強さを緩和し、横方向の「つ

ながり」を確保することにも成功している。特に 45 小節以降、2 つの楽器群が交替しながら連綿と紡いでゆく和声の細やかな移ろいに対してこの手法が発揮する効果は絶大で、その説得力はオーケストラ版に匹敵する、あるいは凌駕さえしている、と言っても過言ではない。そこには、和声進行に対応した音色の細やかな変化や横方向の「つながり」が表現において大きな役割を担う楽想を、オルガンや弦・管楽器のように音を減衰させずに保持したり、目指す音色によって楽器やストップを使い分けたりすることのできないピアノにおいても実現するための彼独自の方法論が、存在しているのである。

多くのピアノ奏者にとって、演奏しようとする作品の、ある部分のテクスチャに対して、「もしこれが、オーケストラ作品のフレーズであったなら」といった想像をはたらかせることは、極めて日常的な思考の一つである⁶。しかし、上に述べたような、見事な、そして個性的なピアノ書法の数々は、オーケストラ作品、あるいはオルガン作品の譜面に対する、「もしこれが、ピアノ作品であったなら」という想像を、呼び起こしはしないだろうか⁷。筆者の編曲は、この新たな方向からの思考（想像）と、フランクの魅力をより深く知るための、より充実したレパートリーを求める願いとが、交わることで生み出されたものでもある。

ピアノ書法とオーケストレーションやレジストレーションとを関連付け、あらゆる方向から検証・考察することは、編曲の作成において欠くことのできない重要なプロセスである。それは、フランクの音楽が持つ魅力に、新たな角度から光を当ててゆくことにもつながる。筆者自身、編曲作成のための試行錯誤を経た後に、再び《 *Prélude, choral et fugue* 》や《 *Prélude, aria et final* 》

⁶ 筆者自身にとっても、フランクのピアノ独奏作品のあらゆるフレーズに対して、オーケストレーションやオルガンのレジストレーションをイメージすることは、より良い演奏を目指す上で欠くことのできない重要なプロセスの一つであった。

⁷ 「ピアノの演奏を通してオルガンやオーケストラの音をイメージすること」と「オルガン作品・オーケストラ作品からピアノ音楽のテクスチャをイメージすること」は、ほとんど同類と言って良い思考である。しかし、録音の普及以前から常に重宝されてきた前者に対し、後者の視点は、リストをはじめとする偉大なピアノ編曲家達の数々の功績にもかかわらず、明らかに軽んじられている。例えば、フランクのオーケストラ作品の作曲者自身によるピアノ 4 手版のテクスチャを、オーケストラ版の演奏に際してテンポやフレーズの組み立ての重要な手掛かりと考える指揮者がどのくらいいるだろうか？ このことに関しては、第 3 章の《 交響曲 》第 1 楽章譜例 2 の詳説も参照されたい。

の楽譜と相対したとき、そこから感じられる音楽のイメージは、より多彩に、そして鮮明になっていた。

フランクのピアノのための本格的な創作が、「他のヴァージョンの存在するピアノ曲」から順に「再開」されていったことは、先にも述べた通りである。そのタイミングは、彼の個性が比類のない高みに達し、より一層大きく花開いてゆこうとする、まさにその時期と一致する。上に述べたような、「オルガン作品やオーケストラ作品からピアノの響きを想起する」といった方向の思考がフランクの頭の中にもふとした瞬間に宿っていた可能性がある、とまで言うのは、さすがに想像力をはたらかせすぎかもしれない。この時間的な「一致」が全くの偶然に過ぎない可能性も、もちろん大いにあるだろう。しかし、もしそうであったとしても、その「(偶然の)一致」が、フランクにとってピアノという楽器の存在がいかに大きなものであったかを暗示するには十分なものであるように思えてならない。彼は、紛れもなく「ピアニストとして」音楽界にデビューした人物なのだから。

筆者が行った一連の考察と、その成果としての「フランクの書法に則った」編曲は、レパートリーの拡充によってフランクの音楽の持つ多様な側面を描き出すことに加え、「他のヴァージョン（オルガン版・オーケストラ版）の存在するピアノ音楽」という側面からも、フランクの音楽作品やピアノ書法、あるいはそれらの持つ魅力に光を当てようとするものである。

3. 作品の魅力を聴き手に届けるために

本論文に収められた筆者の編曲作品は、フランクの、あるいはピアノ音楽のレパートリーを拡充するために、彼のピアノ書法の分析に基づいて作成したものであるが、同時にこれらは全て、一ピアノ奏者としての筆者の、一貫した信念に基づいて生み出されたものでもある。それは、「演奏する」という行為の本質をなすとともに、全ての演奏家の使命でもあると筆者が考えている、「音楽（あるいは音楽作品）の魅力を聴き手へと届ける」という目的を達しようとしたことである。つまり、本論文において筆者が行った編曲は常に、本質的には「演奏する」という行為の延長線上にあるものだと考えることができる。

そもそも、一つの音楽作品には、その作品を演奏しようとする演奏者の数、あるいは演奏される機会の数だけの多様な演奏が存在する。それは、速めのテンポによるものであったり、ゆったりとした語り口のものであったり、またヴィルトゥオジティが前面に出ることもあれば、叙情性や内面性を重視した演奏となることもあるだろう¹。音楽において、「誰がどのように演奏するか」という要素は非常に大きな役割を担っている。そして、最も重要なのは、作品が演奏される場において、聴き手がその曲の魅力を受け取り、楽しむことができるかどうかである。演奏者は、これを満たすために、演奏（あるいは表現）におけるあらゆる可能性を排除せず、模索してゆかなければならない。

この演奏の多様な可能性の中には、「作曲者自身によって生み出された別のヴァージョン」や「後世の音楽家によって生み出された新たなヴァージョン」による演奏も含めるべきであると、筆者は考えている。

例えば、フランクのオーケストラ作品は、その全てにおいてフランク自身によるピアノ4手版が存在しているが、こうした場合には、「オーケストラによる演奏」「ピアノ4手による演奏」といった、演奏形態そのものの多様な可能性に

¹ ブゾーニの「作品の演奏も一の転写（トランスクリプション）である*」という記述は、このような「演奏の多様性」を踏まえてのものである。本研究は、編曲（トランスクリプション）を演奏行為の延長として捉え、「広義の演奏行為」の一部と見做す考え方に立脚したものであるが、この（編曲をも含めた）「広義の演奏行為」という概念は、ブゾーニの言う（作曲・編曲・演奏全てを含めた意味での）「転写（トランスクリプション）」と、極めて近いものと言えるだろう。
* フェルッチオ・ブゾーニ『新音楽美学論』(Ferruccio Busoni, “Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst,” 1907) 二見考平訳、東京：共益商社書店、1929年、30頁。

についても、検討されて然るべきなのである。フランク自身によるオーケストラ作品のピアノ4手版のテクスチュアに、「オリジナルのピアノ4手作品」としての優れたアイデアが数多く見受けられることは、先述した通りである。また、ブラームスやドヴォルジャーク、チャイコフスキーといった作曲家たちも、フランクと同じく、自身のオーケストラ作品の優れたピアノ4手編曲を遺しており、筆者は、それらを『ピアノ連弾で聴く交響曲』という演奏会シリーズ（角野裕主幸）²に参加し、演奏してきた。そして、それらの演奏が、作品の魅力を十分に語ることに成功していることは、聴衆の反応からも明らかであり、またこのシリーズに毎回足を運ぶ「固定客」が年々増え続けていることも、我々がともすれば陥ってしまいがちな、「原曲の響きこそ至高のものであり、編曲版など取るに足らぬものである」といった考え方に対して一石を投じるに十分な成果であると言えよう。作曲家自身による優れたピアノ4手編曲は、間違いなく、作品の魅力を聴き手に届けることのできる、重要な「ヴァージョン」の一つなのである。

そして更に、同様の考え方は、「後世の音楽家によるヴァージョン」についても可能であり、そのことは、筆者自身の子供の頃の体験にも表れていたように思える。

もし、10歳から12歳頃の筆者に「ベートーヴェンの第5交響曲で好きな演奏はどれか」と尋ねたなら、迷いなくリスト編曲のピアノ独奏版をグレン・グールドが演奏したもの³を挙げただろう。もちろん、そう答える理由には、自らも多少ピアノを弾く者として「ピアノ音楽」や「ピアノによる演奏」そのものに共感を持ちやすかったこと、あるいはピアノを自在に扱うことの難しさを知る者としてグールドの演奏力・表現力に驚嘆の念を抱いていたこと、といった要素も多少含まれていたはずである。しかし、少なくともリストの編曲を用いたグールドの演奏が、ベートーヴェン《交響曲第5番》の「多様な演奏」の一角を担っていることを筆者が何の疑いもなく受け入れ、純粋に『運命交響曲』

² 演奏会シリーズ第3回以降の録音が、以下のウェブサイトで見聴できる。

Kakunoclass・Youtube, <<https://www.youtube.com/user/Kakunoclass>>, accessed July 29, 2014.

³ Ludwig van Beethoven, transcribed by F. Liszt, *Symphonie no. 5 for Piano*, Glenn Gould, Sony Classical: SRCR-8928 (CD), tracks 1-4, recorded 1967-1968, released 1992.

として楽しんでいたことは紛れもない事実であり、それは、リストの編曲やグールドの演奏が、ベートーヴェンの作品が持つ魅力を存分に発揮させることに成功している、という何よりの証であるように思えてならない。

もっとも、聴き手がこういった「純粋に作品を楽しむ」感覚を持てるかどうかは、そのヴァージョンが作品の持つ魅力を不足なく提示し得るものであるかに大きく左右される。一口に「後世の音楽家による新たなヴァージョン」と言っても、その成り立ちや目的は様々であり、今挙げたリストの《ベートーヴェン 交響曲 ピアノ・スコア》のような、相当の技量を持った演奏家（もちろんグールドもその一人であろう）が、作品の魅力を聴き手に届けようとする強い信念を持って演奏することを前提とし、またそうすることで見事な効果を上げる、といった類のものから、一般の愛好家が優れた作品を自ら演奏する喜びを味わうための、演奏の困難さを可能な限り抑えたものまで、幅広い（譜例 1）。

譜例 1

ベートーヴェン 《 交響曲第 6 番 》 第 1 楽章

①原曲のスコア（26 小節～）⁴

②松山祐士編曲（37 小節～）⁵

⁴ L. v. Beethoven, *Symphony No. 6 in F Major, Op. 68 "Pastoral"*, Braunschweig: Henry Litolf's Verlag, n. d.; Reprint, New York: Dover Publications, 1989, p. 2.

⁵ 松山祐士編著『ピアノで弾く NHK 名曲アルバム』東京、ドレミ楽譜出版社、2001 年、17 頁。

(譜例 1)

③リストによるピアノ・スコア (32小節～) 6

演奏の容易さを優先した松山の編曲と、原曲の持つ要素を2手による演奏能力の許す限り弾き切ろうとしたリストの編曲では、譜面の様相が全く異なることが分かる。

本論文で時折参照している、フランク作品の、後世の音楽家による（既存の）ピアノ独奏編曲に関しても、上に挙げたような両極端の例のちょうど中間に位置し、「手軽に演奏できること」を念頭に置きながらも「作品のデモンストレーション」としての使用にもある程度は堪え得るもの（《 *Pièce héroïque* 》のデュランによる編曲⁷）、筆者が専ら試みたのと同じく、作品の魅力を語り尽くし、フランクを愛するピアノ奏者としての使命を果たそうとするもの（《 *Prélude, fugue et variation* 》のデームスによる編曲⁸）、ピアノ音楽として作品の魅力を発揮させることよりも、原曲の譜面に書かれた音符をなぞることが優先されており、主として学習者による試奏を意識していたと思われるもの（《 *Grande pièce symphonique* 》のセルヴァによる編曲⁹）、といった具合に、編曲の目的は多岐にわたっている。

⁶ ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン『リスト編曲ベートーヴェン交響曲全集 II』フランツ・リスト編曲、丸山桂介、小林仁校訂、東京：春秋社、1983年、2頁。

⁷ C. Franck, *Pièce héroïque; transcription pour piano*, arranged by Jacques Durand, Paris: Durand, n. d.

この編曲によって作品の魅力をある程度味わうことができるのは、デュランの編曲手法というよりは、原曲の譜面が偶然「ピアノにも適した」ものだったことによる部分が大きいと思われる。

⁸ C. フランク『フランク集 2』イヨルク・デームス編集・校訂、東京：春秋社、1996年、18～42頁。他には、同じくデームス編曲の《 *Trois chorals* 》第2番(FWV39)*¹やクロスリー編曲の同第3番(FWV40)*²も、極めて優れた、作品の魅力を雄弁に語った編曲作品である。

*¹ 同前、2～13頁。

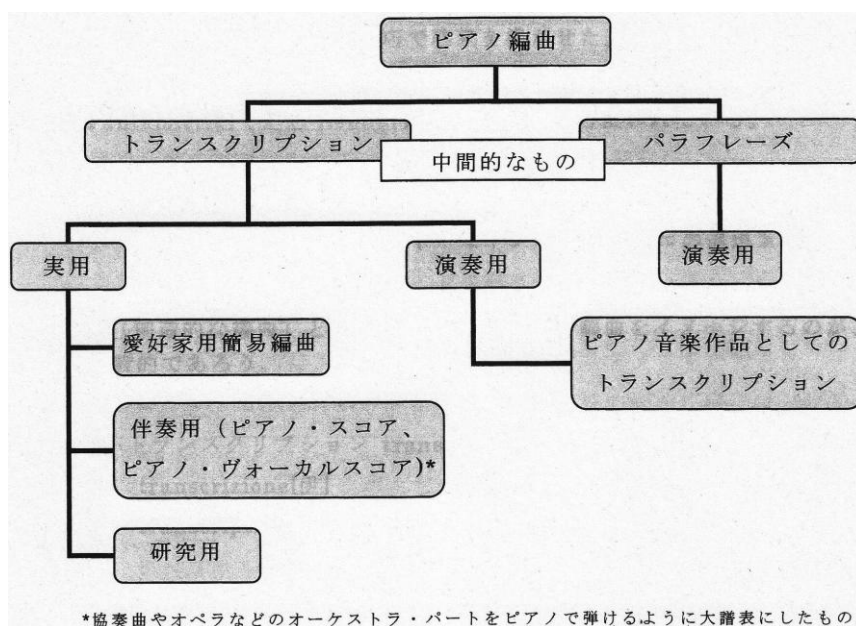
*² C. Franck, *Choral no. 3, en la mineur*, Paul Crossley, Sony Classical: SRCR 9738 (CD), track 11, recorded 1993, released 1994.

⁹ C. Franck, *Grande pièce symphonique; réduction pour piano 2 mains*, arranged by Blanche Selva, Paris: Durand, n. d.

こういった種々の編曲が、我々の音楽体験を非常に豊かなものとしてくれることは確かであるが、ここで今一度、筆者自身の立場でもある「ピアノ奏者」の視点から考えてみたい。

沢田は、ピアノのための編曲作品を幾つかの категория に分類しているが(図1)、ピアノ奏者にとって、演奏(表現)の可能性を広げてゆく上で最も有益なのは、「ピアノ音楽作品としてのトランスクリプション」である。

図1 沢田によるピアノ・トランスクリプションの分類¹⁰



ここに挙げられたピアノ編曲のうち、本論文で扱うのは専ら「トランスクリプション」である。先に挙げた編曲作品をこの図に当てはめるなら、《 *Pièce héroïque* 》のデュランによる編曲は本質的には「愛好家用簡易編曲」でありながら「ピアノ音楽作品としてのトランスクリプション」に近い演奏効果も多少は持ち合わせたもの、《 *Prélude, fugue et variation* 》のデームスによる編曲は「ピアノ音楽作品としてのトランスクリプション」、《 *Grande pièce symphonique* 》のセルヴァによる編曲は「研究用」、ということになるだろう。また、他ジャンルの作品の作曲者自身によるピアノ版には、編曲作成の(社会的な)目的は「実用」でありながら、音楽の内容は「ピアノ音楽作品」としての高い価値をそなえた優れた編曲作品が多く含まれることも、ここまでに述べてきた通りである。

¹⁰ 沢田千秋『ピアノ・トランスクリプション再考：リスト《 ベートーヴェン 交響曲 ピアノ・スコア 》にみる編曲の独創性と、その演奏に際しての提言』博士論文、東京藝術大学、2007年、12頁。

沢田は同時に、「演奏用の作品として作られたトランスクリプション」が「創造的な」(同14頁)ものであり、かつ『『作品』としての重みを持つ』(同25頁)ものであること、そしてそれらの編曲が「ピアノという異なる媒体を通してでも、原曲の中に息づく精神性を失わないよう、注意して」(同26頁)生み出されたものであることを指摘している。

音楽作品の持つ魅力を、自らが発信者となって聴き手に届けることができる喜びは、ピアノ奏者のみならず、全ての演奏家の知るところであろう。そして、「演奏すること」の意義を、単に「音を出す」ことではなく、「音楽（音楽作品）の魅力を語る」ことにこそ見出すことができる奏者、すなわち演奏・表現への確かな情熱とこだわりを持った演奏家にとっては、「作品の魅力を提示する」ことを最優先したヴァージョン（編曲）こそが重要なのである。

こういったヴァージョンが、「音楽を聴き手に届ける」という意味において、「演奏」という行為そのものの延長線上にあることは先述した通りであるが、そうして生み出されたピアノ編曲には、他の目的によって生まれたものと一線を画する大きな特徴がある。それは、生み出された作品が「真のピアノ音楽」だということである。原曲の響きを、ピアノという楽器を用いて模倣することにとどまらず、例えばオーケストラ作品なら、「オーケストラならではの語法」を「ピアノならではの語法」に積極的に「翻訳」し、ピアノ音楽として再構築することが、「作品の魅力を提示することを優先したヴァージョン」を生み出すためには必要不可欠なのである。ピアノ音楽において「オーケストラ的」と言われる書法が実のところ極めて「ピアノスティックな」（すなわちオーケストレーションしにくい）ものであることをトラスコットが指摘し¹¹、またチャイコフスキー《*Serenade dlya strunnogo orkestra*》のピアノ独奏編曲を作成した角野が、自身の編曲方針に関して「たとえそれが可能であっても、原曲の音のすべてを忠実にピアノに移植することが最善の編曲ではないことは、響きの点ひとつを取っても言を俟たない¹²」と述べていることも、音楽の魅力を「ピアノを通して」聴き手に届ける上で「ピアノならではの表現」を積極的に活用することがいかに重要であるかを示していると言えるだろう。こういったプロセスには多大な情熱と労力を要するが、そうすることで初めて、原曲となった作品の

¹¹ Harold Truscott, “De l’écriture orchestrale d’Alkan,” in *Bulletin de la Société Alkan* No. 12 (July 1989), pp. 5-9.

トラスコットが主として念頭に置いているのはアルカン《協奏曲》であるが、フランクのピアノ音楽でも、先程挙げた《*Le chasseur maudit*》4手版のアルペジオのテクスチュアなどは、「オーケストレーションしにくい書法」の一例と言えるだろう。

¹² ピョートル・イリイチ・チャイコフスキー『弦楽のためのセレナーデ：ピアノ独奏版』角野裕編曲、東京：東京藝術大学出版会、2009年、4頁。

魅力を「雄弁に語る」ことができるようになるのである。

そして、ピアノ音楽として十分に練り上げられた編曲は、作品の持つ魅力に新たな角度から光を当てることをも可能にする。ピアノという楽器の長所は、一音一音が常に、アタックを持った明確な音として発音されることである¹³。旋律や和声といった音楽の「輪郭」を形づくる諸要素が鮮明に、はっきりと刻まれてゆく様子は、間違いなくピアノ音楽の最も魅力的・効果的な一面となっている。先述した「演奏の多様性」の中に、「輪郭のはっきりした演奏」「細やかな陰影まで明晰に描き出した演奏」といった可能性を見出すなら、「ピアノによる演奏」は、それを実現するための非常に優れた手段の一つと考えることができる¹⁴。音楽の魅力をより多くの側面から楽しみたい、あるいは提示したいと願うとき、「よく考えられた編曲」という選択肢は、作曲者自身によるもの、(演奏者自身も含めた)後世の音楽家によるもの双方ともに、極めて重要で有益な存在となり得るのである。

先にも述べたように、録音技術が普及する以前、大規模なオーケストラのための楽曲をより身近に楽しむためのツールとして「ピアノ編曲版」が担っていた役割は非常に大きく、フランクやブラームスをはじめ、ピアノが急速に普及し始めた19世紀以降の作曲家たちは、自らのオーケストラ作品を積極的にピアノ(主として4手)のために編曲していた。また、ベートーヴェンの交響曲の全てをピアノ独奏編曲したリストのように、優れた音楽作品をより広く紹介するために、ピアノのための編曲を作成・演奏し続ける、あたかも自らを(あらゆるジャンルの音楽の)「伝道師」と位置付けているかのようなピアニストも存在していた。

現在、我々はCDや様々なメディアによる音楽配信を通して、いつでも、手軽に「オーケストラの音」を耳にできる。しかし、ここまで述べてきたように、「ピアノによる演奏」は、それが「優れたヴァージョン」である限り、作品の魅力を語るのに十分なものであるばかりか、その魅力に新たな光を当てること

¹³ ただし、的確な表現(表情)を伴った演奏でなければ、この特徴がちどころに「短所」となってしまうことは言うまでもない。

¹⁴ 先に挙げたベートーヴェン《交響曲第5番》の例に関しても、筆者がリストの《ピアノ・スコア》による演奏に惹かれていた最も大きな理由の一つは、「音楽の流れが細部に至るまで明確に聴こえてくる(分かり易い)」というものであった。

すら可能にするものである。オーケストラ作品の持つ圧倒的な響きを、それに相応しい大きなホールで楽しむことが、この上なく魅力的な音楽体験であることに疑いの余地はない。しかし一方で、同じ音楽作品のピアノ編曲版を用い、演奏者と聴衆の距離が近い親密な空間で、作品の魅力が一台のピアノを通して語られるとき、そこにもやはり、「ピアノによる演奏」ならではの特別な音楽体験が存在している。様々なジャンルの音楽をピアノに託したピアニスト達の情熱は、録音のなかった時代の遺物として忘れ去ってしまうべきものではない。音楽の魅力を伝えるために自ら編曲・演奏を行う「伝道師としてのピアノ奏者」の役割は、遠い過去に終わったものなどでは決してなく、むしろ音楽の楽しみ方が多様化した現在にこそ、より一層必要とされるものであると、筆者は考える。繰り返しになるが、我々音楽家は「音楽の魅力を伝えること」を何よりも優先すべきである。演奏（及びその延長としての編曲）も、分析や研究も、そのためになされる限りにおいて、はじめて価値があるものとなる。

筆者による一連のピアノ独奏編曲が、ピアノ独奏のための作品の数に限りがあるフランクという作曲家の魅力を、より深く知り、またより広く伝えてゆきたい、という願い——ピアノ奏者としての表現への欲求・衝動、と言い換えても良いだろう——から生まれたことは、既に述べた通りである。しかし、それは同時に、「演奏すること」の多様な可能性を、より一層押し広げようとする試みでもある。本論文は、フランクの音楽（音楽作品）のみならず、「演奏」という行為そのものの持つ意義や価値、あるいはその在り方についても、今一度の再考を促すものであり、そのことによって、「ピアノのための編曲作品」という分野に、更なる発展のきっかけをもたらすことを目指すものでもある。

第2章

フランクのピアノ書法の傾向

ピアノ音楽のテクスチュアは、和声法や対位法、動機の活用法といった、音楽の骨格を形づくる諸要素と不可分なものである。従って、フランクに限らず、ピアノ書法の分析は、様々な局面において、音楽的なアイデアを活かすために作曲家が行った創意工夫を一つ一つ丹念に観察する、という方式で行われてきた。これは、作曲家の独創性を明らかにする上で非常に有効なやり方である¹。

しかし、フランクの作品から感じられる響きの印象や演奏者としての実感の中には、場面ごとに事象を検証してゆくだけでは「何故そう感じたか」を突き止めることが困難なものもある。

例えば、フランクのピアノ音楽に関して、「落ち着きのある響きで、リストのような華やかさはない」という印象を持つ者は多いだろう。しかし、フランクのピアノ音楽にも輝かしく力強いテクスチュアはしばしば現れるし、リストの音楽も場面によっては静かに淡々と語りかけるような性格を持っている。楽譜を場面ごとに細かく読み込むことが作曲家あるいは作品の特質を捉える上で必要不可欠なのは言うまでもないが、一方で、今述べたような「曲全体から何となく」感じられる印象に関しては、特定のフレーズにその「原因」を求めるのは難しい。我々は、ともすると「特徴的な楽句」や「印象深いアイデア」ばかりに注意を向けてしまいがちだが、作曲家達の個性（あるいは好み）は、一見どこにでもあるような「ごく当たり前の」選択肢の中から音を選び出すときにも存分に発揮されている。理想とする響きを「全体的な印象」という側面からも実現させるバランス感覚こそが数々の「閃き」を支えている、ということ、忘れてはならない。

また、筆者は、ブラームスとフランクの作品を続けて演奏した際に、フランクを演奏中の肩の位置が、ブラームスと比べてやや後方にあると感じ、また別の機会には、リストと比べて肩が高い位置にあるように感じた。この感覚は、

¹ 第3章で詳述するように、筆者の作成した編曲も、この「観察」の上に成り立っているものである。

様々な作品を繰り返し演奏する中で、より確かなものとなっていったのであるが、同時に、それが特定のパッセージからではなく、全体的な傾向として感じられるものだという事も明らかになった。ピアノを演奏中の肩の位置は、常時あらゆる方向に動きまわっているが、その平均的な位置が作曲家によって少しずつ異なっていたのである。

この筆者の実感は、誰もが同様に感じるような類のものではないだろう。肩の動きに限らず、作曲家が示した音（強弱やニュアンスも含む）を奏するために必要な演奏動作は場面ごとに（時には一音ごとにさえ）常時変化し続けるものであり、丸山も指摘しているように²、分析対象とすること自体が容易ではない。加えて、ピアノの演奏法には奏者によっても極めて大きな個人差があり、ここで取り上げた事象についても、筆者と正反対の感想を持つピアニストがいたとしても何ら不思議なことではない。しかしながら、ピアノという楽器の持つ特性として、「楽器をどう響かせるか³」ということと、「演奏者がどう体を動かすか」ということが非常に密接な関連性を持っていることもまた事実である。使用されている音域の傾向や手の動きまわる範囲といった、演奏動作と直接的に関わってくる要素に着目した分析を行うことは、筆者の「奏者としての直感」を客観的に検証するだけでなく、ピアノという楽器にフランクがいかなる響きを求めていたかを理解する助けにもなるであろう。

本章では、フランクのピアノ音楽について、「響きの印象」や「奏者としての直感」を起点とし、また「瞬間的な閃き」よりも「全体的な傾向」、すなわち「何が起きているか」よりも「それがどの程度の割合（頻度）で起きているか」に着目した分析を行う。そしてそれを、他のピアノ音楽の大家達と比較検証することで、フランクのピアノ書法の特徴を、より明確で論理的な根拠とともに明らかにしてゆく。

フランクとの比較対象とする作曲家は、以下の4つの条件を満たす作曲家の中から選び出した、フランクとの比較検証がとりわけ有益と思われる、ブラー

² 丸山慎「音楽を修辞する身体の技法——演奏家の身振りと表現に関する事例的検証——」、日本認知科学会編『認知科学』Vol. 14 No. 4 (December 2007)、472頁。

³ 一つの楽器でテクスチュアの全てを演奏するピアノ独奏においては、「音楽をどう響かせるか」ということと直結している。

ムス、リスト、アルカンの3人である。すなわち、①フランクがピアノ独奏のための作品を再び発表し始めた1865年からその生涯を閉じる1890年までの間にピアノ独奏作品を発表していること、②ピアノ独奏のための大作（演奏時間が15分程度を超える作品）を作曲していること、③フランクとある程度近い年代（フランクの前後15年以内である1807年～1837年）に生まれていること、そして、④「ピアノ音楽の作曲家」として今日認知されていること（「ピアノ作曲家作品事典」⁴に項目が設けられているかどうかを基準とした）。⁵

また、サンプルとして扱う楽曲は、作品中であらゆる表現を駆使する必要があり、ピアノ書法の全体的な傾向が表れやすい、との観点から、フランクは《Prélude, choral et fugue》と《Prélude, aria et final》の2つの大作、他の3者については、それぞれの作曲家が遺した最も大規模なピアノ独奏作品とした⁶。

最高音域の使用頻度

次頁表1は、ピアノの最高音域の音——19世紀後半の楽器で「もう1オクターヴ高い音を奏する」という選択肢が存在しなくなる b^3 あるいは ais^3 以上の音——を使用している小節が、作品中にどの程度含まれているかをまとめたものである。

⁴ 中村菊子、大竹紀子 『ピアノ作曲家作品事典：152人の作曲家たちとピアノ曲のすべて』 東京：ヤマハミュージックメディア、2003年。

⁵ 4つの条件を全て満たす作曲家は、アルカン、クララ・シューマン、サン＝サーンス、スメタナ、バラキレフ、ブラームス、リスト、ヴァーグナーの8人。

⁶ リストは《ソナタ》、ブラームスは《ソナタ第3番》Op. 5、アルカンは《協奏曲》Op. 38第8～10番。

表 1

b³ または ais³ 以上の音を使用している小節の割合

| 作曲家・作品 | 合計(該当小節/全小節) | 楽章 (区分) | | |
|--------------------------------------|-----------------------|---------------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|
| Franck : Prélude, choral et fugue | 11 / 379 約 2.9% | Prélude 2 / 57 約 3.5% | Choral 0 / 58 0% | Fugue 9 / 264 約 3.4% |
| Franck : Prélude, aria et final | 3 / 553 約 0.5% | Prélude 0 / 189 0% | Aria 2 / 107 約 1.9% | Final 1 / 257 約 0.4% |
| Liszt : Sonate h-moll | 112 / 760 約 14.7% | 1-330 小節 44 / 330 約 13.3% | 330-459 小節 22 / 129 約 17.1% | 460-760 小節 46 / 301 約 15.3% |
| Brahms : Sonate Nr.3 f-moll Op.5 | 111 / 1255 約 8.8% | 第 1 楽章 47 / 293 約 16.0% | 第 2 楽章 6 / 201 約 3.0% | 第 3 楽章 41 / 343 約 12.0% |
| | | 第 4 楽章 1 / 53 約 1.9% | | 第 5 楽章 16 / 365 約 4.4% |
| Alkan : Concerto Op.39-8,9,10 | 334 / 1852 約 18.0% | 第 1 楽章 234 / 1342 約 17.4% | 第 2 楽章 3 / 192 約 1.6% | 第 3 楽章 97 / 318 約 30.5% |

フランク 2 曲の合計 : 14 / 932 = 約 1.5%

百分率での数値は、小数点第 2 位を四捨五入したもの。《 Prélude, choral et fugue 》の区分では、便宜上、フーガの前に置かれたフーガ主題のモチーフによる即興的な区間 (116~157 小節) 及び長大な結尾の区間 (287 小節以降) も《 Fugue 》に含めて扱った。《 Prélude, aria et final 》の《 Aria 》では、楽譜に“Aria”と表記する位置が 17 小節アウフタクトの位置から「即興的な区間」の最初に移されたが (訂正時の筆跡が異なるためフランク自身の判断かどうかは不明⁷⁾、これと上記の「116 小節からを《 Fugue 》と見做す」筆者の判断は、便宜上「音楽の切れ目」から区間の始まりと見做す、という点で類似している。尚、ブラームス《ソナタ 第 3 番》の小節数は、記譜上のものではなく全てのリピートを含めて演奏した際に実際に奏される小節数である。

⁷ C. Franck, *Prélude, aria et final pour piano: manuscrit autographe*, Presented by Jeanne Roudet, Courlay, France: J.M. Fuzeau, 2000, pp. 10-11.

本章で用いる分析法では、「曲全体に対する割合」を算出するために「小節」という単位で音楽を区切って扱っており、これが少々乱暴なやり方であることは筆者自身も承知している。しかしながら、我々の扱っている音楽作品の記譜において、作曲家がこの「小節」という区分を、音楽の根底にある時間的な周期性を拍節という形で表し、「一連の要素」として捉えるべき単位を示す手段として用いていることは確かであるし、また、分析における実際的な問題として、動機やフレーズ、和声進行による区分のように分析者の主観に左右されることなく客観的に音楽を区分することのできる唯一の目印が「小節線」であることもまた事実である。音楽の構成と小節線による区分が必ずしも一致していない譜例1のような箇所が存在など確かに問題点もあるが、最高音域を用いたフレーズがどのくらいの頻度で現れるのか、あるいは、奏者が鍵盤の右端いっぱい奏することができる体勢を取っていない時間がある程度どの程度の割合を占めるのか、といった傾向を探る上で目安とするには、妥当な単位であろう。

譜例 1

《 Prélude, choral et fugue 》 254 小節～

255 小節後半以降と 261 小節以降は同一の楽想であるが (★1)、記譜上は半小節ずつずれている。ここでは 265 小節で拍節の「調整」が行われているが、同様の四分の二拍子の小節は、例えば 255 小節前半・259 小節後半・265 小節の 3 箇所 (★2) とすることも可能であり (実際、筆者はそのように認識して演奏している)、フランクが実際に選択した記譜は、煩雑さを避けるために四分の二拍子の小節を必要最小限の 1 箇所 (265 小節) のみにしたものと考えられる。

表 1 で取り上げた 4 人の中で最高音域の使用頻度が最も高いのはアルカンで、リストがそれに続く。ブラームスは高音を上記 2 人ほど積極的には用いていない。そしてフランクの値は他 3 者と比べて極めて低く、彼が最高音域の使用に関して消極的であったことがうかがえる。

このデータは、各作曲家に対して我々が抱いている「華やかさ」のイメージと直結していると言って良いだろう。ヴィルトゥオジティの高い表現を積極的に活用するリストやアルカンに対して、より落ち着いた、あるいは淡々とした語り口に「フランクならではの魅力」を感じる者は多い。もちろん筆者は、ピアノの高音域に特有の煌きのある (あるいはやや硬質な) 音を多用すれば高いヴィルトゥオジティを発揮できる、などと議論を単純化してしまうつもりは毛

頭ないが、それでも、フランクがピアノ音楽を生み出すに当たって「高音域の音」への執着を持ち合わせていなかったことが、彼の音楽に特有の落ち着いた雰囲気と決して無関係でないことは確かであろう。

最低音域の使用頻度

同様の視点で、最低音域についても見てみよう。

表 2

As₁ または Gis₁ 以下の音を使用している小節の割合

| 作曲家・作品 | 合計(該当小節/全小節) | 楽章 (区分) | | |
|--------------------------------------|-----------------------|---------------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|
| Franck : Prélude, choral et fugue | 101 / 379 約 26.6% | Prélude 11 / 57 約 19.3% | Choral 35 / 58 約 60.3% | Fugue 55 / 264 約 20.8% |
| Franck : Prélude, aria et final | 109 / 553 約 19.7% | Prélude 39 / 189 20.6% | Aria 30 / 107 約 28.0% | Final 40 / 257 約 15.6% |
| Liszt : Sonate h-moll | 171 / 760 22.5% | 1-330 小節 73 / 330 約 22.1% | 330-459 小節 36 / 129 約 27.9% | 460-760 小節 62 / 301 約 20.6% |
| Brahms : Sonate Nr.3 f-moll Op.5 | 348 / 1255 約 27.7% | 第 1 楽章 95 / 293 約 32.3% | 第 2 楽章 33 / 201 約 16.4% | 第 3 楽章 118 / 343 約 34.4% |
| | | 第 4 楽章 13 / 53 約 24.5% | | 第 5 楽章 89 / 365 約 24.4% |
| Alkan : Concerto Op.39-8,9,10 | 284 / 1852 約 15.3% | 第 1 楽章 163 / 1342 約 12.1% | 第 2 楽章 41 / 192 約 21.4% | 第 3 楽章 80 / 318 約 25.2% |

フランク 2 曲の合計 : 210 / 932 = 約 22.5%

フランクの2つの大作で数値にやや開きがあるが、その要因となっているのが〈 Choral 〉である。〈 Choral 〉で多用される両手を交差させたアルペジオ（譜例2）は極めて印象的であり、第1章でも触れたように、「ピアニスト・フランク」ならではの素晴らしいアイデアである。しかし同時に、その「閃き」が彼のピアノ書法の「平均値」とは必ずしも合致するものでない⁸、ということが、表2に示した区間ごとの数値の変動から読み取れる。

譜例2

《 Prélude, choral et fugue 》 67小節～

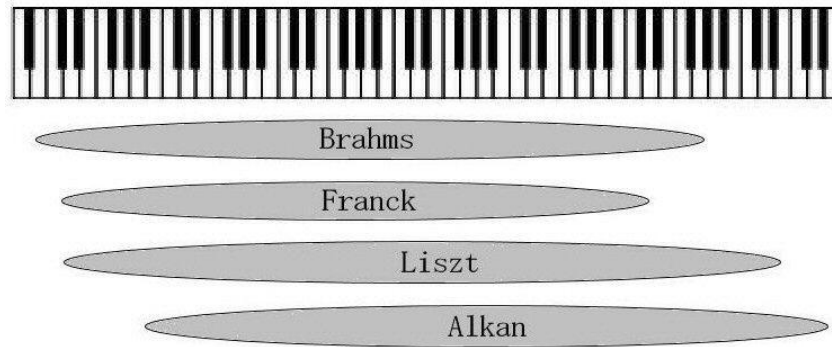
他の作曲家を見てみると、ブラームスが最低音域を最も積極的に活用している⁹。一方、最も消極的なのはアルカンで、4人の中でただ一人、最低音域の使用頻度が最高音域のそれを下回っている。これは、アルカンの際立った特徴と言って良いだろう。表1と表2を組み合わせると、ピアノの鍵盤の「右端」をより積極的に活用したアルカン、「左端」を活用したブラームスとフランク、その中間、高音と低音の両方をバランス良く用いたリスト、という構図が浮かび上がってくる（図1）。

⁸ このアイデアは、常時広い音域を用い続けるため、「鍵盤の端の方」の音域が頻繁に用いられる確率が極めて高くなる。〈 Choral 〉の場合は、それが「最低音域」の方に高い数値として表れたことになる。

⁹ 数値の上では一見フランクの《 Prélude, choral et fugue 》とさほど変わらないように見えるが、本章でサンプルとして取り上げた作品の中ではブラームスの《 ソナタ 第3番 》が最も作曲年代が早く、最低音が C₁ までの楽器が一般的だった時期の作品である。このことを考えると、ブラームスの「低音」への執着は表2の数値以上に大きなものだったと言うべきだろう。

図 1

各作曲家の使用音域のイメージ



ピアノという楽器に求める響き（あるいは音色）は作曲家ごとに異なるが、彼らの「好み」（あるいは個性）の一端は、使用音域の傾向にも確かに反映されているのである。

手の部分的な交差

次に、演奏動作、すなわち楽曲の持つ身体的な側面とより密接に関連した現象について検証してゆきたい。表 3 は、左右の手が部分的に交差した状態（写真 1 参照）で音を出すことが求められる区間を含む小節が、作品中にどれだけ含まれているかをまとめたものである。

表 3

左右の手が部分的に交差（交錯）する箇所がある小節の割合

| 作曲家・作品 | 合計(該当小節/全小節) | 楽章（区分） | | |
|--------------------------------------|-----------------------|---------------------------------|---------------------------------|----------------------------------|
| Franck : Prélude, choral et fugue | 30 / 379 約 7.9% | Prélude 6 / 57 約 10.5% | Choral 7 / 58 約 12.1% | Fugue 17 / 264 約 6.4% |
| Franck : Prélude, aria et final | 54 / 553 約 9.8% | Prélude 14 / 189 約 7.4% | Aria 14 / 107 約 13.1% | Final 26 / 257 約 10.1% |
| Liszt : Sonate h-moll | 27 / 760 約 3.6% | 1-330 小節 11 / 330 約 3.3% | 330-459 小節 2 / 129 約 1.6% | 460-760 小節 14 / 301 約 4.7% |
| Brahms : Sonate Nr.3 f-moll Op.5 | 41 / 1255 約 3.2% | 第 1 楽章 9 / 293 約 3.1% | 第 2 楽章 12 / 201 約 6.0% | 第 3 楽章 2 / 343 約 0.6% |
| | | 第 4 楽章 3 / 53 約 5.7% | | 第 5 楽章 15 / 365 約 3.7% |
| Alkan : Concerto Op.39-8,9,10 | 247 / 1852 約 13.3% | 第 1 楽章 180 / 1342 約 13.4% | 第 2 楽章 37 / 192 約 19.3% | 第 3 楽章 30 / 318 約 9.4% |

フランク 2 曲の合計： 84 / 932 = 約 9.0%

写真 1

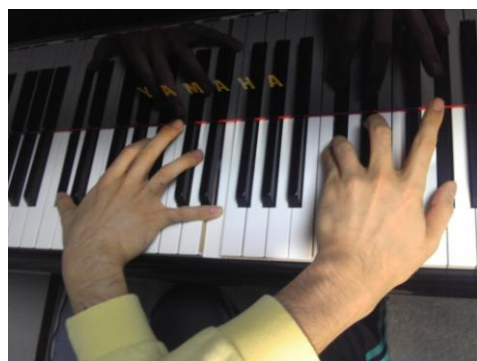
《 Prélude, choral et fugue 》 98 小節 3 拍目での手の配置



ここで言う「部分的な交差」には、写真 2 のような「完全な交差」は含まれない。恐らく、写真 1 のような現象に対して演奏者が持つ感覚は、「交差」というよりも「交錯」という言葉が、より相応しいものであろう。

写真 2

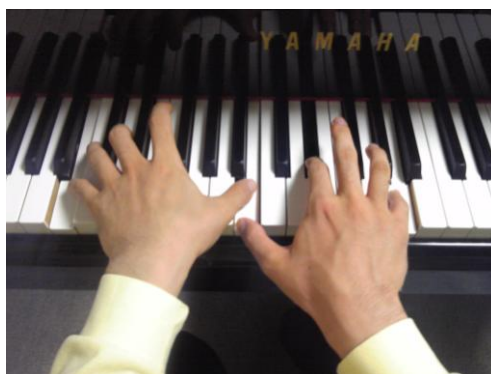
《 Prélude, aria et final 》 〈 Prélude 〉 28 小節 2 拍目での手の配置



また、身体性を中心に考えた分析であることを踏まえ、写真3のように左右の手で同じ音を弾く場合も、左右の手が互いを上下に避けながら奏さなければならない点は同じであることから、これも「手の交錯」と見做すことにした。

写真3

《 Prélude, aria et final 》 〈 Prélude 〉 93小節1拍目での手の配置



演奏者によっては、大譜表の2つの五線（例外もあるが、基本的に「右手」と「左手」を意味する）に同じ音が記されているにもかかわらず、片方の手のみによって打鍵する、という選択をすることもあるだろう。しかし、その場合でも、奏者が「演奏動作を考慮に入れた判断」を行わざるを得ないことになりはたなく（つまりこの場合、もう一方の手とぶつからないよう上や下に避ける動きの代わりに、運指を変更して「横方向に避ける」ことが選択されたことになる）、また、こういった場面では、その周辺においても、左右の手の距離が、互いの動作が干渉し影響を受けるところまで接近している可能性が極めて高い。そして、これと同じ観点から、この「交錯」には更に、記譜された音を最後まで伸ばすことなく、もう一方の手で奏する音のために場所を譲らなければならない譜例3のようなケースも含めて考えるべきであると判断し、同様の現象の起こっている小節も全て「手の交錯を含む小節」としてカウントしている。

譜例 3

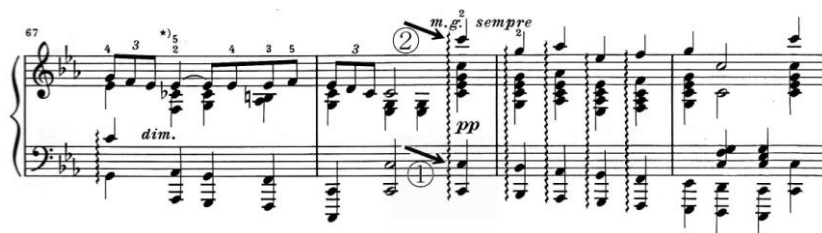
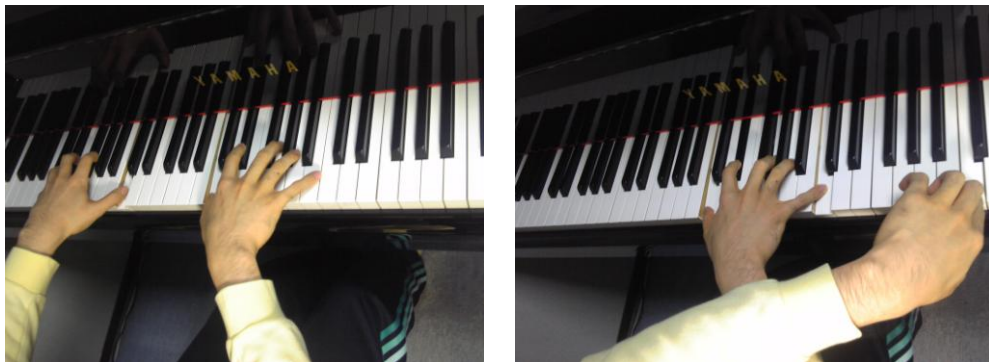
《 Prélude, aria et final 》 〈 Final 〉 180 小節～
180 小節・182 小節を「交錯」としてカウント



この「交錯」の判定は原則として記譜された音価によって行ったが、写真4のような箇所は除外し、逆に、写真5のようなケースは楽譜に直接現れてはいなくとも「交錯」と見做した。いずれも、ピアノを演奏する者にとって、より自然であると感じられる判断であろう。

写真 4

《 Prélude, choral et fugue 》 69 小節アウフタクト



左が譜例の矢印①、右が矢印②の音を演奏しているところ。記譜上は下記譜例のような状況と類似しているが、奏者に求められる動きは全く別物である。



写真 5

《 Prélude, aria et final 》 〈 Final 〉 17 小節 2 拍目裏



記譜上の音価では音は交差していないが、それぞれの手が事実上の休符になっている部分で交錯を回避する動きを取ることは、時間的な短さから考えて不可能である。

さて、改めて表 3 を見てみると、「交錯」の頻度が低いブラームスとリストに対して、フランクとアルカンでは頻繁に左右の手が重なる場面があることが分かる。手が部分的に交差した状態は演奏者にとって決して快適なものではない。しかし、例えば写真 1 の場面を譜例 4 のように「交錯」を解消して演奏してみると、声部ごとの進行を認識することが、途端に難しくなってしまう。

譜例 4

《 Prélude, choral et fugue 》 98 小節～
「交錯」を解消したヴァージョン



これらの「交錯」は、全ての場面において（もちろん、リストやブラームスにおいても）音楽的な必然性によって生まれているため、安易に「交錯」を避けようとする、多くの場合「手が重なり合った状態で打鍵する」ことよりも大きなデメリットが発生してしまう。最も数値の高かったアルカンにしても、例えば譜例 5 のような場面で、「交錯を解消したヴァージョン」の方が弾き易いと感じるピアニストはほとんどいないだろう。

譜例 5

アルカン 《 協奏曲 》 第 3 楽章 10 小節～10

交錯を解消したヴァージョン（筆者作成）

あるいは

アルカンはこのような、手を部分的に交差させることを前提としたアイデアをしばしば用いており、時には「手の交錯」そのものがアイデアの出発点となっているようにすら感じられることもある。

¹⁰ Charles Henri Valentin Alkan, *Douze études dans les tons mineurs op. 39 Deuxième suite*, Paris: Gérard Billaudot, n. d., p. 92.

本論文では以降、アルカン《 協奏曲 》の譜例は、特に注記がない限り全て上記のエディションを用いる。

譜例 6 アルカン 《 Barcarolle 》 Op.67-6 34 小節～¹¹



本章で分析対象とした作品ではないが、左右の手を「あえて交錯させる」ことをアルカンが表現の選択肢の一つと考えていたことがとりわけ顕著に確認できる例である。この場面で「交錯」を回避する手段はいくつか考えられ、左手上声に主旋律を置くのが最も現実的だろうが、それだと今度は「右手で奏する旋律を左手で伴奏する」という記譜通りのニュアンスで奏することが難しくなり、結局は「手が重なった状態で奏する」ことと同等の集中力を要することになる。

アルカンに次いで高い頻度で手の交錯が起こっているフランクに関しては、アルカンのように「積極的に手を交錯させる」意図は（少なくとも筆者には）感じられないが、それでも、フランクの音楽にしばしば見受けられるポリフォニックなテクスチャを明晰に描き出そうとするなら、先の写真 1（及び譜例 4）の場面を含め、手が多少交錯したとしても左右の手への声部の配分を前後と同じに保った方が有利な場面は多い（譜例 7）。

譜例 7

《 Prélude, choral et fugue 》 278 小節～



《 Prélude, aria et final 》 〈 Aria 〉 38 小節～

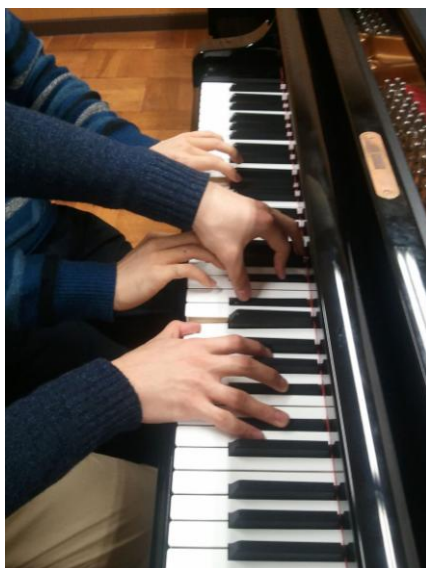


¹¹ シャルル・ヴァランタン・アルカン他 『フランス・ピアノ曲集 I』 東京：音楽之友社、1993年、26頁。

また、フランクのピアノ音楽では、4手のための作品においても、Primoの左手と Secondoの右手が交錯する場面が非常に多く(写真6)、音楽を形づくる様々な要素が複雑に絡み合い、緻密に組み上げられてゆく様を、ピアニストどうしの身体的な連携を通して体感することができる¹²。

写真6

《交響曲》4手版 第1楽章3小節3拍目での手の配置



Primo 菅原望、Secondo 筆者

Secondo¹³

Primo

手と手が重なり合う、という現象は、奏者が響きの構築を身体的にも認識できる、という興味深い側面をも内包した、フランクのピアノ書法における重要な特徴の一つと言えるだろう。

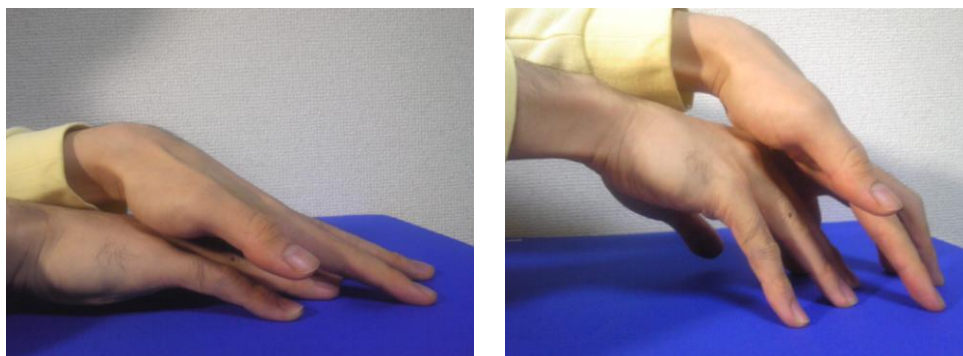
¹² この特徴のために、フランクのピアノ4手作品の演奏に際して、2人の奏者の間で他の作曲家の連弾作品よりもはるかに綿密な打ち合わせが必要となることは言うまでもない。

¹³ C. Franck, *Symphonie pour orchestre; Réduction pour piano à 4 mains par l'auteur*, Paris: J. Hamelle, 1890, p. 2.

Primoは同3頁。

そして、この特徴は、筆者の抱いた「フランクの作品は肩の位置を高めにしておくと弾きやすい」という感覚とも強く結び付いている。写真7で示すように、左右の手が上下に重なった状態では、手の角度をやや垂直に近づけた方が、それぞれの手を自由に動かせる空間を確保し易いのである。

写真7



これは直接的には「手首の位置が高めになる」ことを意味するが、肩の位置を低く保ったまま手首のみ（もしくは手首と肘のみ）を高く持ち上げた姿勢は、少なくとも筆者にとってはかなり不自然なものであり、長時間、もしくは高い頻度でそういった姿勢を取るよりは、肩の位置をその都度少し持ち上げた方が、効率が良かったのである。もちろん、作品の中には様々な場面があり、「手の交錯」はその一部分に過ぎないのであるが、それでもフランクの作品において、左右の手が極端に接近し、上下に空間を使い分ける必要のある状況に置かれている時間的な割合が高いことが、結果として肩の平均的な位置を引き上げ、前述の感想を筆者に持たせるに至ったのであろう。

奏者が作品を演奏する際に抱く感想や、より良い演奏を目指して体得した経験則には、極めて大きな個人差があり、それ自体と作品の特質を結びつけて語ることは一見困難である。しかし、筆者の「肩の位置（上半身の姿勢）」に関する感想、あるいは、フランクを弾くときには左右の手の上下方向への（反対の手を避けるための）動きをある程度計画しておかないと演奏に破綻をきたす危険性がある、という経験を起点とした分析によって「複数の要素を、音域の重複を恐れることなく彼独特の近い距離間で配置する」というフランクのピアノ

書法の特徴が浮かび上がった。奏者や聴き手の感覚・感想・経験を検証し、その「源」が何であるのかを慎重に見極めることは、作品あるいは作曲家の個性（あるいは魅力）について考える上で、非常に有益なことなのである。

尚、この「交錯」の項目に関しては、写真1～5に挙げた以外にも、実際に該当箇所を奏してみても判断が必要だったケースがいくつかあるので、以下に列挙しておく。

譜例 8

《 Prélude, aria et final 》 〈 Final 〉 204～225 小節

★印の付いた7箇所を「交錯」としてカウント。

ここでは、大譜表上での音の割り振りにおいて、声部の視認性が優先されているように見受けられ、必ずしも上の五線が右手、下の五線が左手を意図しているものではないと考えられるため、上記譜例に筆者が書き加えた運指(筆者が演奏時に使用しているもの)に基づいてカウントした。

譜例 9 ブラームス《ソナタ 第3番》第1楽章 27小節～14

32・34小節をカウント

明らかに演奏時の動作（「交錯」にどう対処するか）を奏者に対して指示した記譜となっており、声部進行の視認性を重視した記譜の多いフランクであれば、○印の音符はより長い音価（1小節分）で記した可能性が高い。分析の目的は記譜法ではなく身体性の違いを明らかにすることであるため、「交錯」としてカウントした。類似の箇所及び第2楽章 104小節も同様。

譜例 10 リスト《ソナタ》161小節～15

162・164小節はカウントせず

純粹に演奏動作の指示である上記のブラームスのケースと異なり、右手下声が意図的に短い音価で記されており（2分音符でも左手の邪魔にはならないはずである）、また、左手が接近しない周辺の小節でも記譜が統一されている。「右手下声の和音は声部としての役割を担っていない」という音楽的なメッセージが読み取れるため、全音符での記譜の可能性は考慮すべきではないと判断した。

¹⁴ Johannes Brahms, *Sonaten, Scherzo und Balladen*, Edited and fingering by Walter Georgii, München: Henle, 1984, p. 75.

以降、ブラームス《ソナタ 第3番》の譜例は全て上記のエディションを用いる。

¹⁵ フランツ・リスト『リスト ピアノ作品集 オリジナル作品編 第3巻』東京：ヤマハミュージックメディア（ムジカ・ブダペスト社ライセンス版）、2001年、95頁。

以降、リスト《ソナタ》の譜例は全て上記のエディションを用いる。

譜例 11 ブラームス 《 ソナタ 第 3 番 》 第 1 楽章 96 小節～

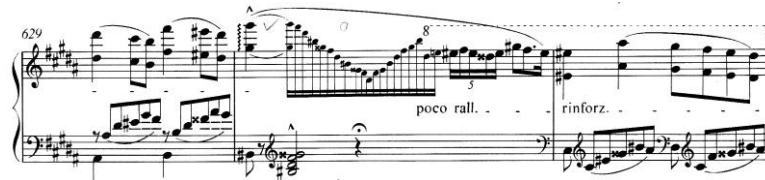
98 小節カウント、99 小節カウントせず



99 小節 1 拍目の裏では、左手は下声の打鍵のために上声を離しており、実際に手が交錯することはない。98 小節は指で記譜通りの音価を保つことが可能なため、カウントした。

譜例 12 リスト 《 ソナタ 》 629 小節～

630 小節をカウント



休符の位置やフェルマータの用い方など変則的な記譜であるが、「右手の邪魔になるタイミングで左手が場所を譲る」という動作上の指示と読み取れるため、カウントした。

譜例 13 アルカン 《 協奏曲 》 第 1 楽章 481 小節～

481・482 小節をカウント



左手を四分音符で記譜しても音楽の「内容」は変化しない（むしろ記譜の煩雑さを避けるために単純化して記した可能性が高い）ため、音価の上では「交錯」していなくともカウントすべきと判断した。

広い音域を用いる頻度

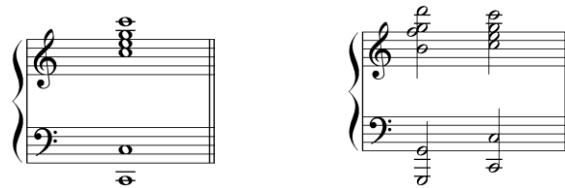
次に、同じく演奏時の姿勢とも関連する要素である、「広い音域にわたる音を同時もしくは短時間のうちに使用している頻度」に注目したい。まず、1 小節の間に 4 オクターヴを超える音域を使用している小節をカウントし、全小節に占める割合をまとめたものが、表 4 である。

表 4

4 オクターヴを超える音域を奏している小節の割合

| 作曲家・作品 | 合計(該当小節/全小節) | 楽章 (区分) | | |
|--------------------------------------|-----------------------|---------------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|
| Franck : Prélude, choral et fugue | 54 / 379 約 14.2% | Prélude 7 / 57 約 12.3% | Choral 22 / 58 約 37.9% | Fugue 25 / 264 約 9.5% |
| Franck : Prélude, aria et final | 35 / 553 約 6.3% | Prélude 11 / 189 約 5.8% | Aria 3 / 107 約 2.8% | Final 21 / 257 約 8.2% |
| Liszt : Sonate h-moll | 152 / 760 20% | 1-330 小節 55 / 330 約 16.7% | 330-459 小節 32 / 129 約 24.8% | 460-760 小節 65 / 301 約 21.6% |
| Brahms : Sonate Nr.3 f-moll Op.5 | 272 / 1255 約 21.7% | 第 1 楽章 107 / 293 約 36.5% | 第 2 楽章 28 / 201 約 13.9% | 第 3 楽章 80 / 343 約 23.3% |
| | | 第 4 楽章 11 / 53 約 20.8% | | 第 5 楽章 46 / 365 約 12.6% |
| Alkan : Concerto Op.39-8,9,10 | 407 / 1852 約 22.0% | 第 1 楽章 252 / 1342 約 18.8% | 第 2 楽章 13 / 192 約 6.8% | 第 3 楽章 142 / 318 約 44.7% |

フランク 2 曲の合計 : 89 / 932 = 約 9.5%



筆者が感覚的に「標準的な音域の広さ」として認識し得る限度として左のような和音を想定し、それを超える右のような小節を「広い音域を使用した区間」と見做した。

譜例 14 のようにペダルで延長された音に関しては、身体性を考慮に入れた分析であることから、前の小節で最後の音を打鍵する瞬間まで指で保っていることが可能な（もしくはそう意図されている）音に限って、「音域の広さ」に加えることにした（後述の表 5 以降でも同様）。

譜例 14

ブラームス 《 ソナタ 第 3 番 》 第 1 楽章 34 小節～
37 小節をカウント

36 小節で最後に打鍵される音は右手の es¹ であり、その瞬間まで左手の Es を指で保っていることが可能である。これを踏まえ、本章の分析では、37 小節左手に「Es から as² への跳躍進行が含まれている」と見做し、Es を「37 小節の使用音域」に含めて考えている。

判断基準のイメージを反映した記譜（36～37 小節）

表 4 からは、一度に広い音域を使うことに対してフランクがやや消極的であることが読み取れる。これは、高音域と低音域の使用頻度を基に各作曲家の使用音域の傾向をまとめた図 1 で、フランクが音域を最も「コンパクトに」用いていたこととも一致する結果である。フランクの中で唯一高い値を示している〈 Choral 〉で「平均値から外れた」書法が多用されていることは既に述べたが、そのことで《 Prélude, choral et fugue 》全体の数値が引き上げられていることを差し引いても¹⁶、《 Prélude, aria et final 》の数値は極めて低いと言えよう。確かに筆者自身、《 Prélude, choral et fugue 》に比べ《 Prélude, aria et final 》にはより落ち着いた雰囲気を感じ取っており、また演奏に際しても体力

¹⁶ 〈 Prélude 〉と〈 Fugue 〉のみの合計だと、「広い音域を使った区間」は 32 / 321 小節で約 10.0%となる。

的な負担がやや少ないと感じている。しかしこの特徴は、先の「最高音域の使用に対して消極的である」という特徴と同じく、ともすればピアノという楽器の性能（もしくは奏者の演奏能力）を使い切っていない、という印象にもつながりかねない。実際、コルトーは《 *Prélude, aria et final* 》に関して、「表現のために、ピアノが特にどうしても取り上げられざるを得ない楽器であったという印象を、私は受けない。」と述べている¹⁷、円熟期に生み出された2つの大作のうち《 *Prélude, choral et fugue* 》の方が格段に多くの演奏機会を得ていることも、恐らく偶然ではないのだろう。2つの作品の演奏機会の多さに差異があることの要因として「こちらは最後が *fff* で締め括られるのにたいし、もう片方の作品はドルチッシモで消えるように終わること」を挙げたような一見安易な解説¹⁸も、「ヴィルトゥオジティ」や「華やかさ」といった側面における作品ごとの違いをある意味象徴的に捉えていると言うことができ、一概に「浅はかなもの」と切り捨ててしまうことはできないのである。とは言え、筆者自身は《 *Prélude, aria et final* 》の「落ち着いた響き」にこそ作品固有の魅力を感じており、ある種の華やかさを合わせ持つ《 *Prélude, choral et fugue* 》との対照性もまた、フランクの音楽を聴いたり演奏したりする喜びの一環として捉えてもいるのであるが……。

¹⁷ A. コルトー『フランス・ピアノ音楽 1』、102頁。

¹⁸ マイケル・スタインバーグ「Cortot-②情熱的で確信に満ちたピアニズム」、『20世紀の偉大なピアニストたち』、木村博江訳、東京：ユニバーサルミュージック、2000年。

以下のCDの解説として書かれた文章。

Alfred Cortot, *Alfred Cortot II (Great pianists of the 20th century; 21)*, Universal Music: PHCP2066970 (CD), recorded 1923-1935, released 2000.

片手あたりの使用音域の広さ

そして上記の現象は、使用音域の広さに関して筆者が行ったもう一つの分析とも関連している。表 5 は、1 小節の間にどちらか一方の手が 2 オクターヴを超える音域を演奏している小節の割合を示したものである。

表 5

左右どちらかあるいは両方の手が 2 オクターヴを超える音域を奏している小節の割合

| 作曲家・作品 | 合計(該当小節/全小節) | 楽章 (区分) | | |
|--------------------------------------|-----------------------|---------------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|
| Franck : Prélude, choral et fugue | 136 / 379 約 35.9% | Prélude 24 / 57 約 42.1% | Choral 39 / 58 約 67.2% | Fugue 73 / 264 約 27.7% |
| Franck : Prélude, aria et final | 97 / 553 約 17.5% | Prélude 46 / 189 約 24.3% | Aria 21 / 107 約 19.6% | Final 30 / 257 約 11.7% |
| Liszt : Sonate h-moll | 212 / 760 約 27.9% | 1-330 小節 91 / 330 約 27.6% | 330-459 小節 40 / 129 約 31.0% | 460-760 小節 81 / 301 約 26.9% |
| Brahms : Sonate Nr.3 f-moll Op.5 | 278 / 1255 約 22.2% | 第 1 楽章 85 / 293 約 29.0% | 第 2 楽章 55 / 201 約 27.4% | 第 3 楽章 54 / 343 約 15.7% |
| | | 第 4 楽章 12 / 53 約 22.6% | | 第 5 楽章 72 / 365 約 19.7% |
| Alkan : Concerto Op.39-8,9,10 | 389 / 1852 約 21.0% | 第 1 楽章 207 / 1342 約 15.4% | 第 2 楽章 14 / 192 約 7.3% | 第 3 楽章 168 / 318 約 52.8% |

フランク 2 曲の合計 : $233 / 932 = 25\%$

フランクの2曲における数値の差異は、両手で広い音域を使おうとすると、必然的にそれぞれの手が担当する音域も広がる、ということを示している。また、片手で2オクターヴにわたる範囲の鍵盤を同時に奏することは事実上不可能であり、必然的に手の位置を左右に動かすことが求められる。この分析でカウントした小節は、いわば「運動量の多い小節」ということにもなり、先程述べた筆者の体力面での感想には、この「片手あたりの運動量」の違いも、間違いなく関わっているはずである。

しかし、ここで他の作曲家を見てみると、広い音域の使用に消極的であったはずのフランクの数値が、実は決して低くないことが分かる。フランク2曲の「平均」は25%でリストに次いで高く、作品ごとのばらつきはあるにせよ、少なくとも他3者と同じ水準だと言って良いだろう。表5のデータは一見、作曲家の個性とは無関係なようにも見えるが、これを表4の「両手で使用している音域」と組み合わせた様々な視点から検証してみると、彼らのピアノ書法が、それぞれに興味深い特徴を持っていることが明らかになる。

音域の広さと運動性の高さの関連性

まず、片手あたりの運動量が多いにもかかわらず、全体の音域は特別に広くはなっていない、という現象について見てみよう。

表 6-1

片手で 2 オクターヴを超える音域を奏しており、かつ全体の音域が 4 オクターヴ以内に収まっている小節の（曲全体に占める）割合

| 作曲家・作品 | 合計(該当小節/全小節) | 楽章（区分） | | |
|--------------------------------------|-----------------------|---------------------------------|---------------------------------|----------------------------------|
| Franck : Prélude, choral et fugue | 86 / 379 約 22.7% | Prélude 17 / 57 約 29.8% | Choral 18 / 58 約 31.0% | Fugue 51 / 264 約 19.3% |
| Franck : Prélude, aria et final | 69 / 553 約 12.5% | Prélude 38 / 189 約 20.1% | Aria 18 / 107 約 16.8% | Final 13 / 257 約 5.0% |
| Liszt : Sonate h-moll | 85 / 760 約 11.2% | 1-330 小節 49 / 330 約 14.8% | 330-459 小節 8 / 129 約 6.2% | 460-760 小節 28 / 301 約 9.3% |
| Brahms : Sonate Nr.3 f-moll Op.5 | 125 / 1255 約 10.0% | 第 1 楽章 4 / 293 約 1.4% | 第 2 楽章 41 / 201 約 20.4% | 第 3 楽章 32 / 343 約 9.3% |
| | | 第 4 楽章 3 / 53 約 5.7% | | 第 5 楽章 45 / 365 約 12.3% |
| Alkan : Concerto Op.39-8,9,10 | 155 / 1852 約 8.4% | 第 1 楽章 93 / 1342 約 6.9% | 第 2 楽章 9 / 192 約 4.7% | 第 3 楽章 53 / 318 約 16.7% |

フランク 2 曲の合計： 155 / 932 = 約 16.6%

表 6-2

片手で2 オクターヴを超える音域を奏している小節に占める、
全体の音域が4 オクターヴ以内に収まっている小節の割合

| 作曲家・作品 | 合計(該当小節/全小節) | 楽章 (区分) | | |
|--------------------------------------|----------------------|--------------------------------|------------------------------|----------------------------------|
| Franck : Prélude, choral et fugue | 86 / 136 約 63.2% | Prélude 17 / 24 約 70.8% | Choral 18 / 39 約 46.2% | Fugue 51 / 73 約 69.9% |
| Franck : Prélude, aria et final | 69 / 97 約 71.1% | Prélude 38 / 46 約 82.6% | Aria 18 / 21 約 85.7% | Final 13 / 30 52% |
| Liszt : Sonate h-moll | 85 / 212 約 40.1% | 1-330 小節 49 / 91 約 53.8% | 330-459 小節 8 / 40 20% | 460-760 小節 28 / 81 約 34.6% |
| Brahms : Sonate Nr.3 f-moll Op.5 | 125 / 278 約 45.0% | 第1楽章 4 / 85 約 4.7% | 第2楽章 41 / 55 約 74.5% | 第3楽章 32 / 54 約 59.2% |
| | | 第4楽章 3 / 12 25% | | 第5楽章 45 / 72 62.5% |
| Alkan : Concerto Op.39-8,9,10 | 155 / 389 約 39.8% | 第1楽章 93 / 207 約 44.9% | 第2楽章 9 / 14 約 64.3% | 第3楽章 53 / 168 約 31.5% |

フランク 2 曲の合計 : $155 / 233 =$ 約 66.5%

曲全体に占める割合でもフランクが高めの値を示しているが、特筆すべきは表 6-2 に示した、「運動量の多い小節」の中に「音域の広くない小節」の占める割合で、フランクのみが突出して高い数値となっている。これは、使用音域はコンパクトでありながらも（図 1 及び表 4）、運動性の高さ（あるいは表現の活気）は存分に——他 3 者と遜色なく——発揮されている（表 5）、という特徴を、よりはっきりと裏付けるデータである。フランクの音楽は、厚みのある充実した響きが魅力の一つとなっているが、それは、ある区間で使用している音域の広さに対して、その中に収めることのできる最も濃密な表現を、彼が常に求め続けていたことによって生み出されたものなのだ。彼の興味は、響きの華やかさよりも、その「密度」に向けられていたのである。そう考えると、表 4 から読み取れる「広い音域の使用に対する消極性」もまた、フランクのピアノ音楽が持つ比類のない価値を形づくるために欠くことのできない要素の一つとして再認識することができるだろう。

この「密度」を重視するフランクの姿勢は、先程の「交錯」の分析でフランクが高い値を示していたこととも合致する。決して広くない空間を 2 本の手が活発に動き回った結果として、必然的にその運動範囲がしばしば重なり合う、という現象が起こったのだ。

また、フランク以上に「交錯」の頻度が高かったはずのアルカンがこの項目では「普通の」（むしろ低い）割合を示していることは、「手の交錯」そのものを表現手段の一つとして活用したアルカン、ポリフォニックな組み立ての中で自然な成り行きとして「交錯」が発生するフランク、という、先に述べた筆者の感想（演奏時の感覚）を裏付けるものと言える。各々の要素（声部）に用いる音域の広さは維持した上で、それらを近い距離間でコンパクトに組み立てるバランス感覚は、フランクのピアノ書法の大きな特徴の一つと言って良いだろう。

次に、表 6 と類似したもう一つの視点、「1 小節で 4 オクターヴを超える音域を使用しているが、片手ずつの演奏範囲は 2 オクターヴ以内に収まっている」という現象についての検証を行いたい。

表 7-1

曲全体に占める、全体の音域が 4 オクターヴを超えており、
かつ片手で奏する音域が 2 オクターヴ以内に収まっている小節の割合

| 作曲家・作品 | 合計(該当小節/全小節) | 楽章 (区分) | | |
|--------------------------------------|----------------------|---------------------------------|------------------------------|----------------------------------|
| Franck : Prélude, choral et fugue | 4 / 379 約 1.1% | Prélude 0 / 57 0% | Choral 1 / 58 約 1.7% | Fugue 3 / 264 約 1.1% |
| Franck : Prélude, aria et final | 7 / 553 約 1.3% | Prélude 3 / 189 約 1.6% | Aria 0 / 107 0% | Final 4 / 257 約 1.6% |
| Liszt : Sonate h-moll | 25 / 760 約 3.3% | 1-330 小節 13 / 330 約 3.9% | 330-459 小節 0 / 129 0% | 460-760 小節 12 / 301 約 4.0% |
| Brahms : Sonate Nr.3 f-moll Op.5 | 119 / 1245 約 9.6% | 第 1 楽章 26 / 293 約 8.9% | 第 2 楽章 14 / 201 約 7.0% | 第 3 楽章 58 / 343 約 16.9% |
| | | 第 4 楽章 2 / 53 約 3.8% | | 第 5 楽章 19 / 365 約 5.2% |
| Alkan : Concerto Op.39-8,9,10 | 173 / 1852 約 9.3% | 第 1 楽章 138 / 1342 約 10.3% | 第 2 楽章 8 / 192 約 4.2% | 第 3 楽章 27 / 318 約 8.5% |

フランク 2 曲の合計 : 11 / 932 = 約 1.2%

表 7-2

4 オクターヴを超える音域を使用している小節に占める、
片手の音域が 2 オクターヴ以内に収まっている小節の割合

| 作曲家・作品 | 合計(該当小節/全小節) | 楽章 (区分) | | |
|--------------------------------------|----------------------|--------------------------------|-----------------------------|----------------------------------|
| Franck : Prélude, choral et fugue | 4 / 54 約 7.4% | Prélude 0 / 7 0% | Choral 1 / 22 約 4.5% | Fugue 3 / 25 12% |
| Franck : Prélude, aria et final | 7 / 35 20% | Prélude 3 / 11 約 27.3% | Aria 0 / 3 0% | Final 4 / 21 約 19.0% |
| Liszt : Sonate h-moll | 25 / 152 約 16.4% | 1-330 小節 13 / 55 約 23.6% | 330-459 小節 0 / 32 0% | 460-760 小節 12 / 65 約 18.5% |
| Brahms : Sonate Nr.3 f-moll Op.5 | 119 / 272 約 43.8% | 第 1 楽章 26 / 107 約 24.3% | 第 2 楽章 14 / 28 50% | 第 3 楽章 58 / 80 72.5% |
| | | 第 4 楽章 2 / 11 約 18.2% | | 第 5 楽章 19 / 46 約 41.3% |
| Alkan : Concerto Op.39-8,9,10 | 173 / 407 約 42.5% | 第 1 楽章 138 / 252 約 54.8% | 第 2 楽章 8 / 13 約 61.5% | 第 3 楽章 27 / 142 約 19.0% |

フランク 2 曲の合計 : 11 / 89 = 約 12.4%

曲全体に対する割合でも、「広い音域を使用している区間」に対する割合でも、ブラームスとアルカンが高い割合、フランクとリストが低い割合となっている。確かにブラームスやアルカンの作品には、譜例 15 のような、右手と左手が離れた音域にあり、かつそれぞれの手がその音域から移動しない、という特徴的なテクスチュアを効果的に使用している場面が多く、そのことが全体的な傾向としての分析結果にも反映されたのであろう。

譜例 15

ブラームス 《 ソナタ 第 3 番 》 第 5 楽章 5 小節～



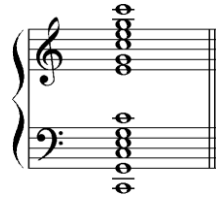
アルカン 《 協奏曲 》 第 1 楽章 80 小節～



ピアノ独奏では、同時に発音できる和音の配置に大きな制約がある。作編曲に際して譜例 16-1 のような和音を想起したとしても、そのまま奏することは不可能であり、「2 本の手で捉え切れない音」は諦めざるを得ない¹⁹。

¹⁹ もちろん、本章で扱っている 4 人の作曲家達は、アルペジオや素早いパッセージ等を駆使して、「同時に打鍵する」以外の手段で譜例 16-1 のような響きを体現する術も持ち合わせている。しかし、そのことでこの制約そのものがなくなるわけではなく、ピアノ独奏の創作に際しては、「音を捨てる」ことに関する判断力・バランス感覚も不可欠である。

譜例 16-1



ピアノ独奏で実現可能な和音の例



表 7 のデータからは、音の取捨選択を迫られた際に各作曲家が何を優先する傾向があったかを推察することができる。すなわち、ブラームスとアルカンは響きの「輪郭」を、フランクとリストは「内部の充実」を優先していたと考えられる（譜例 16-2）。

譜例 16-2

音の取捨選択に際しての優先順位のイメージ

Brahms/Alkan

Franck/Liszt



言い換えれば、「外側から内側へ向かって」響きを組み立ててゆくブラームスとアルカンに対して、フランクとリストは「内側から外側へと」響きを組み立てていった、ということになるだろう²⁰。

²⁰ リストよりも音域をコンパクトに用いようとする（広げようとしない）フランクは、「内側を重視する」姿勢がより強いと言える。また、「外側へと音域を広げてゆく」際に、それが鍵盤の「左方向」に偏ることも特徴である（表 1・表 2・図 1 参照）。

更に、この分析結果は、「ブラームスに比べフランクを演奏中の肩の位置が後ろにある」という筆者の直感——筆者は同様の感想（肩の位置が他の作曲家より後方にあるという感覚）をリストの作品に対しても持っている——をも裏付けるものである。左右の手で奏する音が離れてゆくに従って肩の位置も前へと移動してゆく、という現象は、極めて自然な成り行きである（写真8）。

写真8



従って、一時的に左右の手が離れたとしても、すぐに（本章の分析法と合致する言い方をすれば「その小節が終わる前に」）その内側にある「空間」を、左右どちらか、もしくは両方の手の活発な移動によって埋め合わせようとする傾向の強いフランクやリストにおいては、肩の平均的な位置がブラームスに比べ相対的に後ろへと下がったように感じられたのであろう。

この、広い音域を奏する際に運動性をどの程度高めるかの差異は、「広い音域の使用」と「高い運動性の活用」それぞれにおける積極性（表4と表5のデータ）とも密接に関わっている。

表 8

表 4 および表 5 より抜粋

| 作曲家 | 使用音域が 4 オクターヴを超える小節 | 片手の使用音域が 2 オクターヴを超える小節 |
|--------|---------------------|------------------------|
| Franck | 約 9.5% | 25% |
| Liszt | 20% | 約 27.9% |
| Brahms | 約 21.7% | 約 22.2% |
| Alkan | 約 22.0% | 約 21.0% |

表 8 は、表 4 と表 5 から数値を抜粋したものであるが、「広い音域を用いた小節」の割合を「運動性の高い小節」の割合が明らかに上回っているフランクとリスト、拮抗しているブラームスとアルカン（アルカンに至っては「広い音域を用いた小節」の割合が「運動性の高い小節」の割合を上回っている）、といった具合に、「広い音域」と「高い運動性」それぞれに対する積極性と、左右の手が「離れたままになる」ことをどの程度許容するのかが、見事に相関関係を成していることが分かる。

これと同じ特徴（関係性）は、表 6 と表 7 からも見て取れる。

表 9

表 6 および表 7 より抜粋

| 作曲家 | 全体 4 オクターヴ超・片手 2 オクターヴ以内 | 全体 4 オクターヴ以内・片手 2 オクターヴ超 |
|--------|--------------------------|--------------------------|
| Franck | 約 1.2% | 約 16.6% |
| Liszt | 約 3.3% | 約 11.2% |
| Brahms | 約 9.6% | 約 10.0% |
| Alkan | 約 9.3% | 約 8.4% |

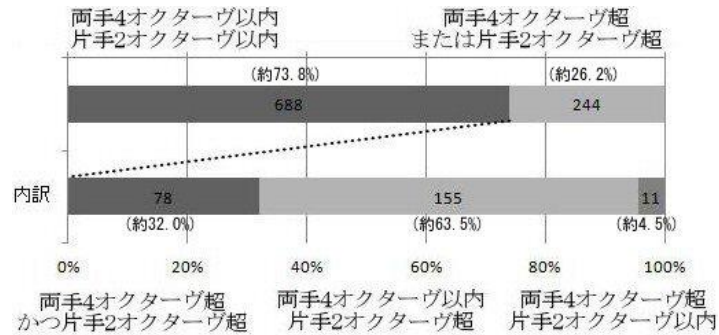
表 8 と同じく、フランクとリストは 2 つの数値に開きがあり、ブラームスとアルカンでは拮抗し、アルカンのみ、割合が「逆転」している。

「限られた音域の中で高い運動性を発揮する」とことと「たとえ内声の充足感が犠牲になっても広い音域を用いる」ことは、一見、別々の場面で起こる無関係な出来事のように思える。しかし、そこに作曲家ごとに共通の特徴が浮かび上がったのである。このことは、ピアノ音楽の巨匠達にとっては、彼らが目指す響きの全体像の中で、表 9 にまとめた 2 つの現象が「相反する要素としてバランスを取る（独自のバランスを見つけ出す）」べきものだったことを示している。「広い音域の使用」と「高い運動性」は、いずれも高い演奏効果（あるいはヴィルトゥオジティ）を発揮するためには不可欠な現象（「手段」と言い換えても良いだろう）であるが、場面ごとにそのどちらを優先するかには、音楽的な必然性だけでなく、作曲家達の好みや個性が少なからず反映されているのである。

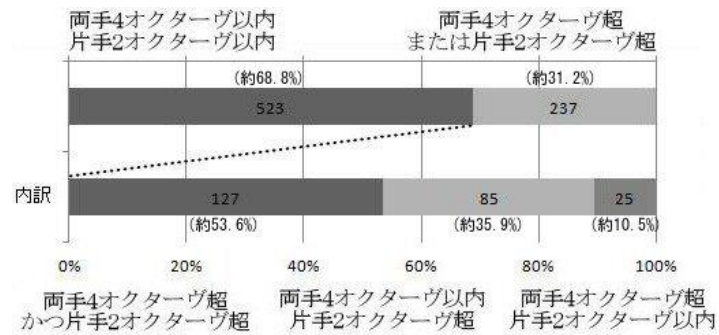
最後に、「4 オクターヴを超える音域を使用」「片手で 2 オクターヴを超える音域を使用」のいずれかの現象が起こっている、すなわち「ヴィルトゥオジティを発揮する条件が整った」場面（小節）の割合と、その中で各々の作曲家が選択したテクスチャ——広い音域を豊富な運動量で鳴らし切る、使用音域は広げずに高い運動性を発揮する、中央に多少「空間」が開いても音域の広さを優先する、という 3 つの現象——の内訳をまとめておく（図 2）。

図 2

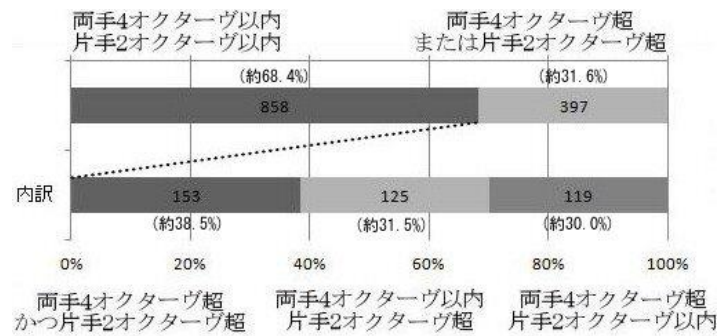
Franck (2曲の合計)



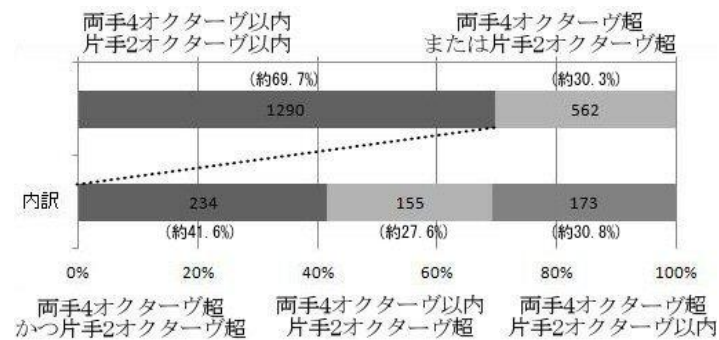
Liszt



Brahms



Alkan



フランクのピアノ音楽では曲全体に占める「控えめなテクスチャの」区間がやや多くなっており、また「内訳」の項目を見ても、「広い音域を活発に動きまわる区間」の割合が低めであることが確認できる。本章の分析においてフランクは「華やかさ」の指標と言える項目でしばしば控えめな数値を示してきたが、「運動性の高い小節」のみを取り出した場合は例外であり（表5参照）、それは図2の「内訳」の項目にも割合の高さとして反映されている。リストと共通の、「両手が離れたままになる」危険性をはらんだ表現への消極性については表7～9のところで既に述べた通りである。図2には、楽器の性能や奏者の演奏力（身体能力）をどのようにして使い切るのか、ということに関する作曲家ごとの差異が、はっきりと表れている。

ここまでの一連の分析を通して明らかになったフランクのピアノ書法の特徴は、高音よりも低音の活用に軸足を置いたコンパクトなテクスチャによって落ち着いた響きを生み出し、しかしその中で音楽を構成する各々の要素の活気を損なうことなく近い距離間で配置することで、濃密で充実した表現を実現する、というものである。

本章で行った分析は、響きや身体性に関する筆者の経験と感覚を起点としたものであり、これまで「直観」以外の具体的な根拠とともに語られることの少なかった、(身体的側面も含めた)「響きの組み立て方」に焦点を当ててきた。聴き手や奏者の持つ感覚に大きな個人差があることは既に幾度か述べてきたが、その向こう側にある「感覚をもたらした原因」に目を向けることで、「(個人差のある)直感」は「(客観的な検証が可能な)根拠」として認識することが可能になる。筆者の分析は、フランクのピアノ書法において「テクスチャの密度」という側面が非常に重要な役割を果たしていることを明らかにしたが、これは、より多くのピアニストや研究者が自らの経験・感想・直感——それらは他人と共通している必要も、場合によっては理解される必要すらない——の「源」を探り当て、様々な視点からの考察を積み重ねてゆくことで、より確かなものとなってゆくだろう。その意味で、一見検証を困難にしているかのように思える「個人差」は、むしろ歓迎すべきものだと言える。

大久保は、「ショパンに代表されるヴィルトゥオーソ・ピアニストたち」のピアノ音楽に関して、「作品を弾く際の『手の軌跡』にこそ、彼らの音楽の独自性は刻印されている²¹」と述べ、奏者の演奏体験を加味した分析の重要性を指摘している。大久保が言うところの「手のドラマ」は、彼が主として考察対象としたヴィルトゥオジティにとどまらず、作品全体の雰囲気や響きの構築といった、音楽を構成するあらゆる要素と密接に結びついている。本章の分析からも明らかのように、一見ヴィルトゥオジティとは無縁のフレーズにも、作曲家の個性は確かに「刻印」されているのである。

ピアノ音楽に限らず、奏者や聴き手の感覚と直結した「実感を伴う」視点は、とりわけ「書法」の研究には不可欠なものである。本章で行った一連の分析及び考察は、フランクのピアノ書法のみならず、「作曲家の個性を見極めること」についても、新たな側面からの一考を促そうとするものである。

²¹ 大久保賢 「手のドラマ——ショパン作品を弾いて体験する」、岡田暁生監修『ピアノを弾く身体』、東京：春秋社、2003年、185頁。