

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

1. 編曲の記譜について

本章では、筆者が作成した編曲とその過程を示してゆくが、最初に、編曲を楽譜として記す上で筆者が留意した点についてまとめておきたい。

筆者の作成した楽譜では、基本的に大譜表の上下2つの五線への音の割り振り、左右の手への音の割り振りを一致させた。ただし、そのために記譜があまりに煩雑になる、もしくは声部の視認性が著しく損なわれる場合には、“L. H.”及び“R. H.”の表記で左右の手への割り振りを示す、あるいは五線を三段用いて記譜する、といった選択をした（譜例1）。

譜例1

《交響曲》第3楽章 398小節～

399小節のd²を5本の加線や音部記号の変更を用いてまで下段に記す必要性は低だろう。

《Pièce héroïque》165小節～

(譜例 1)

《 交響曲 》 第 3 楽章 426 小節～

Musical score for Example 1, measures 426-430. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand melody consists of eighth notes and quarter notes, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. The score includes dynamic markings such as *sempre, ff* and *p*, and articulation marks like accents (^) and slurs. Hand positions are indicated as LH and RH.

また、左右の手（及び譜表）への音の割り振りは、筆者自身の手大きさ（短 10 度までは届くが長 10 度は黒鍵どうか白鍵どうしでないと届かない）にも影響されているため（譜例 2）、奏者によっては筆者の記した割り振りが「最善のもの」でないことも多いだろう。

譜例 2

《 交響曲 》 第 2 楽章 184 小節～

Musical score for Example 2, measures 184-191. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand melody consists of eighth notes and quarter notes, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. The score includes dynamic markings such as *poco cresc.*, *p*, and *pp*, and articulation marks like slurs and accents. Hand positions are indicated as LH and RH. Circled notes in the original image indicate specific fingering or hand assignments.

○印の箇所での記譜の違いは、それぞれの音を、「筆者が弾きやすい方の」手に割り振ったことによる。白鍵と黒鍵にまたがる長 10 度が届く奏者なら、186 小節の *fis* を左手で弾くことも可能だろうし、逆に白鍵どうしの長 10 度を同時に奏することが困難な場合は 191 小節の *h* は右手で取った方が弾きやすいだろう。

こういった箇所での記譜は、強い拘束力のあるものではなく、提案の一つとして参考にした上で、作品の魅力を描き出す上でより有利な判断を奏者が下さることを期待したものである。

音価に関しては、声部の視認性を優先し、編曲上の意図を持った変更を除いて、出来る限り原曲の長さで記譜した。従って、筆者の記した音符には、最後まで指で保っていることが事実上不可能なものが比較的多く含まれており、ダンパーペダルを用いて音を延長することが前提となる（譜例 3）。

譜例 3

《 交響曲 》 第 1 楽章 16 小節～



《 Grande pièce symphonique 》 50 小節～



こういった記譜は「常時ペダルを用いながら演奏する」ことが定着した 19 世紀後半のピアノ音楽では（筆者の楽譜ほど頻繁ではないかもしれないが）ごく日常的に現れるものであるため、こういった音符に逐一ペダルの指示を対応させることはしていない。譜例 3 のような場面では、ペダルの「部分的な」踏み換えも効果的であろう¹。

また、譜例 3 と類似の場面の中で、ソステヌートペダルの使用が可能で、かつその効果がダンパーペダルの部分的な踏み換えを上回る可能性が高いと判断したケースでは、その提案を記した（譜例 4）。

¹ ピアノの低音域は中・高音域に比べて弦が長く太いため、ダンパーが弦に触れてから音が消えるまでの時間が長くなる。従って、保続低音を残したまま中・高音域の和音の「濁り」のみを消すことは、繊細な感覚さえ持ち合わせていればさほど難しいことではない。

譜例 4

《 Grande pièce symphonique 》 175 小節～

《 Pièce symphonique 》 6 小節～

これは、奏法（楽器の扱い方）という点では「フランクが念頭に置いていなかった可能性の高い」機構を活用したものであるため²、一見「フランクのピアノ書法」に反するようと思われるかもしれない。しかし、筆者は《 Prélude, choral et fugue 》でも 84 小節（及び類似の楽句）や 368 小節でソステヌートペダルを用いて演奏しており（譜例 5）、ソステヌートペダルは「特殊な機構」ではなく、指で保つことが困難な音を伸ばすためにダンパーペダルとの併用を常時視野に入れておくべき存在だと認識している。

譜例 5

《 Prélude, choral et fugue 》 83 小節～

² ソステヌートペダルのアイデア自体は 1844 年に考案されたものなので、フランクが全く知らなかったと断じることは難しい。しかし、少なくとも使用の指示や、用いなければ演奏不可能な譜面はフランクのピアノ音楽には現れない。

(譜例 5)

《 Prélude, choral et fugue 》 367 小節～



筆者は★の箇所ですステヌートペダルを使用している。

とは言え、中にはソステヌートペダルをある程度使い慣れていないと踏むタイミングを捉えにくい場合もあるため³、筆者の提案は拘束力を持つものではない。

和音に付したアルペジオ（あるいはタイで結ばれた前打音）によって打鍵のタイミングを「ずらす」指示には、大きく分けて2つの意味合いがある。

一つは、響きの構成上欠くことのできないもの。

譜例 6-1

《 交響曲 》 第2楽章冒頭



この区間のアルペジオは、17小節の“senza arpeggio”の指示とも呼応している。

《 Grande pièce symphonique 》 162 小節～



先の譜例 1 に挙げた 《 Pièce héroïque 》 165 小節以降のフレーズも同様。

³ 譜例 5 の 《 Prélude, choral et fugue 》 の例にしても、ダンパーペダルとソステヌートペダルを併用した演奏の経験があり、ソステヌートペダルを「バス声部のみに対して確実に踏む」自信があるのでなければ、「ダンパーペダルの繊細な扱い」に全てを託した方が無難だろう。

そして、必ずしも拘束力を持たない、すなわち先のソステヌートペダルと同じく「提案」の部類に属するもの。

譜例 6-2

《 Andantino 》 7 小節～

《 交響曲 》 第 1 楽章 210 小節～

213 小節のバス声部のオクターヴは「同時」でなく「アルペジオ」で奏することも可能だろう。

編曲譜に記したアルペジオ等の「提案」は、同時に奏することが困難な和音に付したものがほとんどであり、基本的には、先にも述べた「短 10 度は届くが長 10 度は黒鍵どうし・白鍵どうしでないと届かない」という筆者の手の大きさが基準となっている。ただし、譜例 6-2 の《 Andantino 》のケースのように、筆者自身は「ぎりぎり届く」ものの（問題の和音の最高音と最低音の音程は短 10 度）、和音のバランスをコントロールし適切な響きを得るためには手の体制が不十分なため、「届いたとしてもずらした方が現実的で、より良い演奏ができる可能性が高い」という判断を含んだものもある。

逆に、筆者自身は手の大きさが足りずずらして弾かざるを得ないものの、もし「届く」ピアニストがいるなら同時に打鍵することが望ましい、と感じられる場面では、長 10 度以上の和音に対してもあえてアルペジオを付さなかったこともある（譜例 6-3）。

譜例 6-3

《 Pièce héroïque 》 54 小節～



57 小節左手の和音は完全 11 度。

強弱や表情の指示に関しては、基本的に原曲の楽譜にフランクが記したものを踏襲したが、「奏者が十分な注意を払うべき要素」が編曲によって新たに生じた場合には、適切と思われる指示を追加した（譜例 7）。

譜例 7

《 交響曲 》 第 1 楽章 331 小節～



ここではテクスチュア（伴奏音型）を大きく変更したため、新たに“quasi una cadenza”という指示を追加した。これは、《 Prélude, choral et fugue 》で類似のアイデアが現れる場面の指示を意識したものである。詳しくは《 交響曲 》第 1 楽章譜例 40 を参照されたい。

筆者は、各々の奏者が独自に持ち合わせている奏法や表情付けの方法論は楽譜の書き手によって過度に限定されるべきではないと考えている。ここまで幾つか述べてきたような、編曲手法と不可分に結びついたもの、あるいは編曲によって生じた演奏上の困難への対処法を編曲者自らが明示しておく責任があると思われるケースでは、必要と思われる提案を記したが、それらは必要最小限

のものであり、いわゆる「演奏解釈」の領域には立ち入っていない⁴。本研究は、「演奏の多様な可能性を押し広げること」を目指すものである。よって、その成果の発表に際しても、より優れたヴァージョン、より優れた演奏の「足枷」となり得る要因は、出来る限り排除するべきであると考えた。

⁴ 従って、筆者の編曲譜は「記された指示に従えば確実に優れた演奏ができる」といった類のものでは決してなく、その記譜は時に「やや不親切なもの」と映るかもしれない。しかし、例えば後述の終章譜例 11 で触れるような演奏上の工夫は、奏者の個性や力量だけでなく、会場の音響（観客の有無によってリハーサルと本番で大きく変わることも珍しくない）や楽器の性格によって、時に瞬時の判断による変更を迫られることすらある不安定なものであり、「楽譜」という固定された伝達ツールに全てを盛り込むことには無理がある。原曲におけるフランク自身の表記以上の指示を逐一追加しなくとも、フランクの音楽を愛する奏者が、オリジナルのピアノ独奏作品の楽譜に対して払うのと同等の注意力や感受性を持って楽譜を読み込むとき、そこに原曲となった作品本来の魅力が立ち現れると、筆者は確信している。

2. 《 Pièce symphonique 》 FWV24-26 のピアノ編曲

フランクの死後《 L'organiste 2e volume 》として出版された遺作集に含まれる魅力的な小品の数々（作曲時期は 1858～1863 年で、ピアニスト引退後の比較的早い時期と言える）は、ともすれば忘れられがちである。確かにこの遺作集は、フランク自らが公開を意図していなかった作品群でもあり、内容も玉石混淆であるため、例えばフランクのオルガン作品の「全集」を謳った楽譜や録音にこれらの作品が収められていないことがあっても¹、何ら不自然なことではない。しかし、フランクの音楽に魅了された研究者や演奏家が、しばしばこの中からフランクならではの魅力をそなえた作品を「拾い上げて」いることから分かるように²、フランクの創作活動を俯瞰する上では、《 L'organiste 2e volume 》も、決して欠くことのできない重要な作品集である。

筆者が特に興味をひかれたのは、《 Pièce symphonique 》(第 26 番)である。英雄的にして悲劇的性格を帯びた曲調からは、後の《 Pièce héroïque 》とも通じるものが感じられるが、フランクの独創性は、曲の構造において、より一層はっきりと見て取れる。この作品を組み立てる上で用いられている構造上のアイデアは、晩年の作品である《 交響曲 》の第 2 楽章と極めて類似しているのである（図 1）。

¹ 例えば楽譜では、以下の 2 冊など。

C. Franck, *Œuvres complètes pour orgue*, edited by Marcel Dupré, Paris: Bornemann, 1955.

C. Franck, *Œuvres complètes pour orgue*, Paris: Durand, n.d.

録音では、以下の CD など。

C. Franck, *Complete organ works*, Marie-Claire Alain, Apex: 2564 61428-2 (CD), recorded 1976, released 2004.

² 例えば、以下のものが挙げられる。

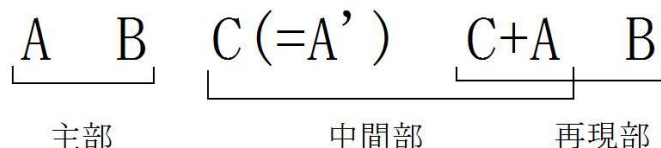
C. Franck, *Jörg Demus plays César Franck*, Jörg Demus, Platz: PLCC-549 (CD), track 7, recorded 1985, released 1993.

C. Franck, *Kleine Stücke*, edited by Wilhelm Mohr, Leipzig: C.F. Peters, 1943.

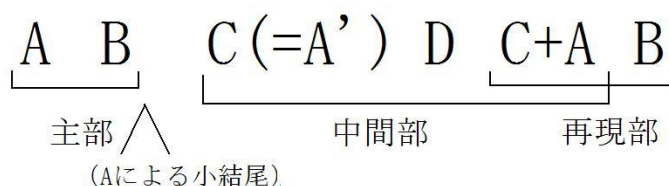
デームスの録音には第 16 番が、モールの小品集には第 9 番及び第 16 番が収められている。

図 1

① 《 Pièce symphonique 》 の構造



② 《 交響曲 》 第 2 楽章の構造



《 Pièce symphonique 》と《 交響曲 》第 2 楽章では、楽曲あるいは楽章の冒頭で、ともに短調と長調による対照性を持った 2 つの主題が提示され (A 及び B)、2 つの主題は同主調の関係にある。そして興味深いのは、2 つの主題の後に現れる、「中間部」の様相を呈した区間が持つ、構造上の性質である。《 Pièce symphonique 》においてはフガートの主題として現れ、《 交響曲 》では「緩徐楽章における、スケルツォ的性格をもった中間部」としばしば分析される³この部分 (C) は、ともに「冒頭の主題 (A) が変奏されたもの」という別の意味をも与えられており、後になって冒頭の主題とこの「変奏形」が同時に奏されることで (C+A) 聴き手にそのことが明かされるのである。また、この「主題と変奏形の合流」が最初に起こるとき、調性の上ではまだ「中間部」の領域にあり——《 Pièce symphonique 》では中間部の調性変ホ長調の「属調の同主調」に当たる変ロ短調、《 交響曲 》では「中間部の調性」そのもの (ト短調) となっている——、その後転調を経て「真の再現部」へと至っていることも、共通点である。

³ 例えば、以下の楽譜で巻頭に付された門馬直衛による解説。

C. フランク『交響曲ニ短調』東京：全音楽譜出版社、1979 年、18 頁。

あるいは、メイソンによるピアノ独奏編曲*でも、97 小節に “Introductory Scherzo Theme”、109 小節に “Scherzo begins” の注記が添えられている。

* C. Franck, *Symphony in D minor; transcribed for piano solo*, arranged by Daniel Gregory Mason, G. Schirmer, 1931, pp. 25-26.

《 Pièce symphonique 》では、(真の)再現部へと向かう転調の途中で一時的に「変奏形」が姿を消し、減七の連用による特徴的な響きが現れるが(譜例 1)、その中で主題が、偶成的にとはいえ、後にメシアンが提唱する「移調の限られた旋法」の第 2 番へと移旋されていることも、構造とはまた別の面で注目すべき点である。

譜例 1 96 小節～4

98 小節から「移調の限られた旋法」第 2 番が現れる。

機能和使用した作曲法の限界に挑み、表現の可能性を押し広げようとした 19 世紀の作曲家たちはしばしば、一見「調性」という枠組みで理解することが困難とさえ思える響きを生み出しているが、やはりフランクにおいても、こういった傾向は早くから現れていたのである。

そして、ピアノという楽器を通してフランクの創作活動を辿ろうと試みるとき、この時期の作品の特徴である、晩年の作品よりも幾分シンプルな和声語法(第 1 章第 1 節表 2 及びそれに続く詳説を参照のこと)と、後の作品へと繋がってゆく「閃き」とが共在した、この《 Pièce symphonique 》という作品は、

⁴ C. Franck, *Pièces pour orgue ou harmonium: L'organiste 2e volume*, edited by Charles Tournemire, Paris: Enoch & Cie, n. d., p. 57.

本論文では以降、《 Pièce symphonique 》の譜例は全て上記のエディションを用いる。

欠くべからざる重要な「道標」の一つとして、筆者の前に現れたのである。

この作品では、フランク自身によるレジストレーションの指定はなされていないが、彼のオルガン作品ではしばしば、手鍵盤は基音ストップ(8フィート管)、足鍵盤は8フィート管及び16フィート管を基本とし、適宜様々なパイプを併用してゆく、というスタイルが用いられており、このことは編曲に当たっても筆者が留意した点である。例えば、7小節や10小節におけるペダル声部(譜例2-1)は、記譜上の音符だけであればそのままピアノで奏することも可能であるが、「フランクの意図した音」にはもう1オクターヴ下の音(ペダルの16フィート管、G₁及びD₁)が含まれている可能性が極めて高く、何らかの形で編曲に反映させることが必要であった。

7・10小節⁵

譜例 2-1 7小節からのフレーズ

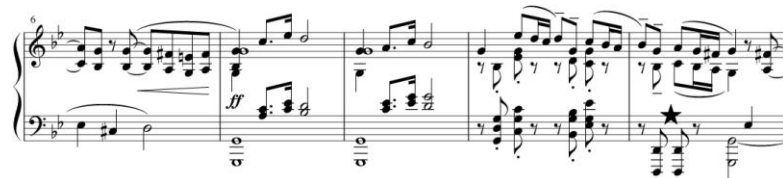
原曲

筆者による編曲 (6小節～)

⁵ 本章では編曲の詳説に際して多数の譜例を用いており、また、一つの事象について考察するために複数の譜例を示す必要があることも多い。本章では以降、便宜上、編曲において考察対象とする小節(複数小節にわたるフレーズの場合はその最初の小節)を、一連の考察の最初に挙げる譜例の左横に付した。これにより、譜例群のまとまりを明示することができ、別冊の編曲楽譜と照合する際の利便性も増すと考えた。

10小節では、原曲の左手下声（★）が、前小節から続くフレーズの一部となっており、編曲に際して、特に1拍目でこの音域の音（d）を省いてしまうことは好ましくない（譜例2-2）。

譜例 2-2 採用しなかったヴァージョン



原曲で9小節～10小節にかけて存在する短2度の進行（es - d）が、この編曲では複音程（短9度）となってしまう、一連のフレーズとしての「流れ」を聴き取ることが困難である。

ここでは、《 Prélude, fugue et variation 》のフランク自身によるハルモニウムとピアノのための編曲の129小節以下（譜例2-3）に倣ってバス声部にオクターヴの跳躍による変化を与えることで、足鍵盤の16フィート管の響きと声部進行の保持の両立を図った。

譜例 2-3 《 Prélude, fugue et variation 》129小節～
ハルモニウム・ピアノ版126小節～⁶（上ハルモニウム、下ピアノ）



⁶ C. フランク『フランク集2』イオルク・デームス編集・校訂、東京：春秋社、1996年、86頁。本論文では、《 Prélude, fugue et variation 》ハルモニウム・ピアノ版の譜例は、全て上記のエディションを用いる。

(譜例 2-3)

オルガン独奏版の同箇所 (130 小節～) ⁷



1 小節

譜例 3-1 冒頭のフレーズ

原曲



筆者による編曲



また、冒頭（及び 13 小節）の印象的なユニゾンは、「作品の核となる主題の確信に満ちた提示」という性格を持っており、オルガンによる演奏でも 16 フィート管の使用が十分に考えられる区間である。ピアノによる演奏では、2 つの音をオクターヴで重ねただけでは、この主題に相応しい充実した響きを得ることが困難であるため、もう 1 オクターヴ下の音を加え、2 オクターヴにわたる「3 段重ね」のユニゾンとした。

⁷ C. Franck, *Œuvres complètes pour orgue*, Paris: Durand, n. d., p. 55.

本論文では以降、《 Prélude, fugue et variation 》《 Grande pièce symphonique 》《 Pièce héroïque 》《 Pastorale 》の譜例は、全て上記の「全集」の楽譜を用いる。

このように旋律を「3段重ね」のオクターヴで奏する手法を、筆者は63～64小節、94～95小節及び124～125小節においても用いたが、こういったテクスチャは、フランク自身も様々な場面で効果的に用いており（譜例3-2）、決して使用頻度は高くないものの、彼のピアノ書法において重要な役割を果たしているものであると言えよう。

譜例 3-2

① 《 Prélude, choral et fugue 》 67小節～

この楽想は101小節でffでの強奏へと発展するが、その場面でルービンシュタインが下の譜例のように演奏し、「オクターヴ3段重ね」の響きをより一層際立たせていることは興味深い。ルービンシュタインの選択（あるいはわずかな変奏）は、この書法がフランク作品において重要な役割を担っていることを理解していてこそのものである。

ルービンシュタインの演奏⁸（101小節アウトタクト～）

⁸ C. Franck, *Prélude, choral et fugue*, Arthur Rubinstein, RCA Red Seal: 09026 63030-2 (CD), track 2, recorded 1952, released 1999. (The Rubinstein collection, v. 30)

(譜例 3-2)

② 《 ピアノとヴァイオリンのためのソナタ 》 第1楽章 84小節～9

Musical score for Example 3-2, measures 84-90. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano and violin part. The piano part has markings "con tutta forza" and "molto rit.". The violin part has markings "molto rit." and "a tempo". The score includes fingerings and a star symbol in measure 87.

③ 《 Prélude, fugue et variation 》 ハルモニウム・ピアノ版 86小節～

Musical score for Example 3-3, measures 86-90. The score is in G major and 2/4 time. It features a harmonium and piano part. The piano part has markings "dolce sostenuto". The score includes fingerings and a circled "8" in measure 86.

オルガン独奏版の同箇所

Musical score for the organ solo version of Example 3-3, measures 86-90. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano part with markings "P.". The score includes fingerings.

ペダルのレジストレーションは、ファンデーション 8 及び 16 フィート。ハルモニウム・ピアノ版でピアノの右手に当たる高さの音となる 4 フィート管は、使用していない。

⁹ C. Franck, *Sonate für Klavier und Violine*, edited by Monica Steegmann, fingering and bowing for violin by Yehudi Menuhin, fingering for piano by Hephzibah Menuhin, München: Henle, 1975, p. 9.

以降、《 ピアノとヴァイオリンのためのソナタ 》の譜例は全て上記のエディションを用いる。

また、譜例 3-2 ③の《 Prélude, fugue et variation 》の例は、フランクにとって、ピアノ音楽におけるオクターヴの積み重ねが、必ずしもオルガンのレジストレーションにおけるパイプの積み重ねと同じ意味を持っていないことを示している¹⁰。従って、筆者による編曲でも、オクターヴの積み重ねに関しては、時に想定したレジストレーションを含む原曲の響きから離れて、「ピアノ音楽としての響き」を優先した判断を行った。例えば、譜例 4 に示した 86 小節からのフレーズでは、左手下声に対してオクターヴ上の音を追加した（オルガンによる演奏では、左手下声のみに 4 フィート管を使用することは事実上不可能である）。

86 小節

譜例 4 86 小節からのフレーズ 原曲（85 小節～）

筆者による編曲（86 小節～）

これは、先述した「主題の合流」が起こるこの区間に相応しい、「ピアノ音楽としての」演奏効果を求めた結果である。

¹⁰ 譜例 3-2 ③のケースは、オルガン独奏で足鍵盤に 4 フィート管を加えることも充分可能な場面である。同様に、ハルモニウム・ピアノ版ピアノ・パートの右手の音を奏さなくとも、音楽の流れは充分成立する。フランクの遺した 2 つのヴァージョンの違いは一見些細なものであるが、譜例 2-3 や後述の譜例 5-1・5-2 のケースと同じく、フランクがそれぞれの演奏形態に合わせて最適なテクスチャを追いかけていたからこそ生み出されたものである。

ところで、ピアノで発音された音は時間とともに減衰するため、オルガン作品を編曲する際には、原曲において長く伸ばされる音の扱いには、特に注意が必要である。例えば、《 Prélude, fugue et variation 》のハルモニウム・ピアノ版において、フーガの直前に置かれた即興的なコラール風の楽句はピアノが受け持っているが（譜例 5-1）、フランクはここで、オルガン版にはないカデンツァ風のアルペジオの走句を用いている。これは、一つの和音を長く持続させるための手法が、ピアノとオルガンでは大きく異なることを示している。

譜例 5-1

《 Prélude, fugue et variation 》ハルモニウム・ピアノ版 51 小節～

The image shows a musical score for piano and organ. It consists of three systems of staves. The top system shows the piano part starting at measure 51, marked 'Lento' and 'ff'. The organ part is shown in the bottom system, starting at measure 57, marked 'rit.' and 'p'. The score includes various musical notations such as dynamics (ff, pp, p), articulation (dim. rall.), and performance instructions like '(con Ped.)' and '(sopra)'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

オルガン独奏版の同箇所

Lento

R. Fonds de 8 et 4 pieds
Anches de 8 et 4 pieds
P. Fonds de 8 et 16 pieds
Prestant
G.O. Fonds de 8 et 16 pieds
Prestant
PED. Fonds de 8 et 16 pieds.
Claviers accouplés.
Tirasses.

The image shows the organ solo version of the same musical passage. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Lento'. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, p), articulation (dim.), and performance instructions like 'G.O.' and 'PED.'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

同様にアルペジオを追加する手法は、同曲のフーガ終盤においても用いられているが（譜例 5-2）、ここでの手法は、減衰するピアノの音に合わせて用いられる三連符のアルペジオが持つ山型の音型が、直後に続く〈 Variation 〉で多用される山型のアルペジオ（譜例 5-3）への伏線ともなっている、という、作品全体の構成をも考慮した素晴らしいものである。

譜例 5-2

《 Prélude, fugue et variation 》 ハルモニウム・ピアノ版 126 小節～

オルガン独奏版 127 小節～

譜例 5-3

《 Prélude, fugue et variation 》 141 小節～

《 Pièce symphonique 》の編曲においては、24 小節で “Très largement” の圧倒的なフレーズ (25 小節以下) への橋渡しとなっている付点二分音符 (★) が、問題となった。

24・129 小節

譜例 6-1 21 小節～

原曲

筆者による編曲

直前の 22 小節においては、同様の付点二分音符の直後にある楽句（23 小節の出だし）を弱奏で始めることで、ピアノの音の減衰にそのまま“*decrecendo*”の表情を持たせることができる¹¹。従って、テクスチュアを書き換えなくとも、ピアノ音楽としての表現が成立する。しかし、24 小節を同じく原曲通りの「長い音符」で奏すると（譜例 6-2）、付点二分音符は「*decrecendo* としての表情」を持ってしまう。直前のフレーズによって表現の聴き取り方が「誘導」されてしまうのである。そしてそのことは更に、次の区間、25 小節からのフレーズが「唐突に始まる」ような印象をも生み出してしまうのである。

譜例 6-2

採用しなかったヴァージョン

The image shows a musical score for piano. The top system covers measures 21 to 24. Measure 21 has a dotted half note chord. Measures 22 and 23 have similar chords with some movement. Measure 24 has a dotted half note chord with a fermata. The bottom system covers measures 25 to 28. It is marked 'Très largement' and 'marcato'. It features a dense texture of chords and moving lines in both hands.

もちろんピアノ演奏においては、長い音符に対して、前後の強弱法や間合いの取り方を調節することで、「減衰のない持続」や“*crescendo*”に近い表情を持たせることも、ある程度可能ではある。しかしこの場面においては、そういった演奏面での工夫も、直前に奏した類似のテクスチュアがもたらす「ミスリード」によって効果が半減してしまう。この 24 小節の付点二分音符に対しては、先程挙げた《 *Prélude, fugue et variation* 》の例に倣ったような「書き換え」が必要不可欠であると判断した。すなわち、24 小節においては三連符のアルペジオによって音の間を埋め（譜例 6-1 ★1）、さらにその「兆候」（三連符の使用）を少し前から予備しておく（同★2）、という処理を行った。

¹¹ 演奏に用いる楽器の性格によっては、付点二分音符を実際の音価よりわずかに長く伸ばす等、間合いの面でも若干の工夫が必要な場合もある。

「三連符」という要素は、原曲において既に 17 小節及び 21 小節で登場しており、編曲によって生じた変更が唐突なものとならないための伏線となってくる。また、23 小節で筆者が新たに追加した「d - cis - d」のフレーズも、3～4 小節で準備された「2 度下行・2 度上行」の動機が、特に「短 2 度下へのゆれ」として、41～42 小節（及び類似のフレーズ）、更には 98 小節以降の印象的なフレーズ——譜例 1 で先述したように、一見、調性の枠組みから逸脱した響きとなっている——へと発展してゆく過程の一環と捉えることが可能で、作品の構成の中にこの「書き換え」を溶け込ませることに、ある程度成功しているのではないかと思う。

再現部の同箇所、129 小節では、再び現れた同様の楽句を近い性格で提示し、作品が本来持っているまとまりを保持する目的で、24 小節と同じく内声に三連符によるアルペジオを追加した（譜例 6-3）。

譜例 6-3 129 小節

原曲（126 小節～）

筆者による編曲（126 小節～）

他に、編曲上の工夫が必要だった「長い音符」は、134～135 小節の保続低音である（譜例 7-1）。

134 小節

譜例 7-1 134 小節からのフレーズ

原曲 (132 小節～)

筆者による編曲 (130 小節～)

ここでは、先述した 10 小節のペダル声部(譜例 2 の場面)と同じく、《 Prélude, fugue et variation 》の 129 小節を参考にしてバス声部に音域の変化を持たせ、更に直前のフレーズのリズム動機を引き継いだ音型を用いてバス声部を「変奏」した。これにより、音楽的な流れの整合性を保った上で、楽曲のクライマックスに相応しい迫力ある音響を実現しようとした。

興味深いのは、結果として現れた「ピアノ音楽としての」響きのイメージが、声部の積み重ね方等、音楽的には多数の相違があるにもかかわらず、《 Prélude, choral et fugue 》の 279 小節以降のフレーズ(譜例 7-2)と近いものとなったことである。

譜例 7-2

《 Prélude, choral et fugue 》 278 小節～

The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 278 and ends at measure 280. The second system starts at measure 281 and ends at measure 283. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The dynamic marking *fff* is present in the first system. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as grace notes and slurs.

これは、保続低音を含むフレーズを、ピアノという楽器でどのように響かせるのか、という、フランクの遺した「意思」とでも言うべきものの一端が、筆者の奏者としての感覚を通して、多少なりとも編曲に反映された結果ではないかと考えている。

3. 《 Andantino 》 FWV25 のピアノ編曲

この作品は、前節で取り上げた《 *Pièce symphonique* 》を含む《 *L'organiste 2e volume* 》と近い時期（1858年）に作曲されたものであり¹、数年後に作曲された《 *Prélude, fugue et variation* 》とも通じるような、シンプルな美しさを備えている。大規模な作品の構築力とはまた違った、フランクの音楽の持つもう一つの側面——小品に不可欠な旋律そのものの魅力や、澄んだ響きを生み出すバランス感覚——に触れることのできる作品の一つであり、こういったオルガン小品のピアノ編曲もまた、フランクの音楽をより多角的に捉える機会をピアニストに提供するものとなるだろう。

34小節までは編曲上の工夫は特に必要なく、原曲通りの譜面をピアノ2手で違和感なく奏することができる。

¹ 《 *L'organiste 2e volume* 》のケースと異なり、この美しい小品は、フランクの生前に出版され、破棄された形跡もないにもかかわらず、「オルガン作品全集」においてしばしば無視されてきた（《 *Pièce symphonique* 》脚注1で挙げた資料にも《 *Andantino* 》は収められていない）。確かに《 *Grande pièce symphonique* 》や《 *Trois chorals* 》といった作品と比べると《 *Andantino* 》は「取るに足らぬ小品」の部類に入るかもしれないが、「全集」と銘打っている以上は欠いてはならない作品のはずであり、この扱いは極めて不当なものである。

1 小節

譜例 1-1 冒頭からのフレーズ

原曲²

Andantino

Manuals

Ch. Pos.

Pedal

Sw. Récit.

p

筆者による編曲

Andantino

p

★

4 フィート管の音は、後に中間部（35 小節以降）に入る際に、原曲での音色の変化（右手がレシからポジティブに移る）に呼応して、旋律をオクターヴで奏するテクスチュアを「出現」させるため（次に述べる譜例 2 を参照のこと）、冒頭では演奏しないことにした。9 小節及び 32 小節ではやや無理のある音程（10 度あるいは 11 度）を弾かなければならないが（★）、こういった和音は、譜例 1-2 のようにフランク自身オリジナルのピアノ作品で常時使用しているも

² C. Franck eds, *Historical organ-recitals vol. 5 Modern composers: Franck to Reger*, edited by Joseph Bonnet, New York: G. Schirmer, 1929, p. 14.

本論文では以降、《 Andantino 》の譜例は全て上記のエディションを使用する。

のであり、編曲者が届かないからといって安易に回避してしまうと、ピアノ音楽としての「フランクらしい響き」を著しく損なう結果となるであろう³。

譜例 1-2

《 Prélude, aria et final 》 〈 Prélude 〉 105 小節～



右手に 10 度及び 11 度の和音が現れる。筆者は 105 小節右手の 11 度の和音は届かないため、e¹ を左手で奏している。

35 小節

譜例 2 35 小節からのフレーズ

原曲



筆者による編曲



長調への転調が印象的な中間部では、4 フィート管の響きを編曲に「復帰」させ、旋律をオクターヴで奏することで、響きに変化を持たせた。

³ このことに関しては、終章譜例 1～3 のところで詳述しているので、併せて参照されたい。

46・47小節

譜例 3-1 46小節以降

原曲 (41小節～)

筆者による編曲 (41小節～)

47小節からは、ペダル声部が復帰し響きが厚みを増すが、低音の重厚な響きと内声の充足感を保持した上で4フィート管の音をも奏するのは困難であり、諦めざるを得なかった。この結果、主旋律の音域に「隔たり」が生じてしまい、47小節以降のフレーズへと滑らかに移行するために何らかの工夫が必要となったため、直前の46小節において、フレーズの終りで旋律をオクターヴで奏することをやめ、下の音のみにする編曲とした。これは、《Prélude, aria et final》の〈Prélude〉174小節(譜例3-2)を参考にした手法である。

譜例 3-2

《 Prélude, aria et final 》 〈 Prélude 〉 171 小節～



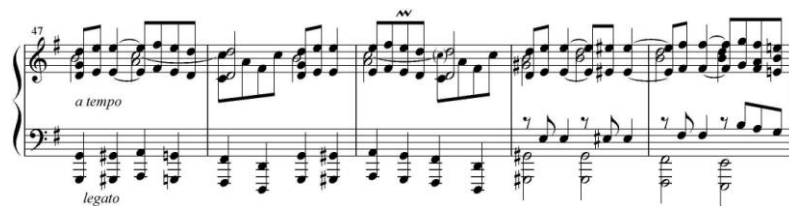
47 小節からの数小節は、原曲への忠実さを頑なに守るならば、譜例 3-3 のような編曲になるだろう。

譜例 3-3 採用しなかったヴァージョン



しかし、実際にこの編曲で演奏してみると、直前の区間との響きの釣り合いが取れない。響きの厚みが増すはずのフレーズであるにもかかわらず、「ピアノ 2 手」の演奏における音域の制約や、長い音価の音符におけるピアノ特有の減衰によって、逆に貧弱な響きになってしまうのである。そこで、オクターヴ進行とする声部を内声から上声へと置き換えることで、声部進行の聴き取り易さと響きの充実感を両立させることにした（譜例 3-4）。

譜例 3-4 決定稿



53 小節

譜例 4-1 53 小節からのフレーズ

原曲 (51 小節～)

筆者による編曲 (52 小節～)

53 小節からは、《 Prélude, fugue et variation 》ハルモニウム・ピアノ版の 170 小節からのフレーズ（譜例 4-2）に倣い、原曲において響きが薄くなるタイミングに合わせてペダル声部の 16 フィート管の音をカットした。これには、響きに適度な変化を持たせる狙いがある。

譜例 4-2 《 Prélude, fugue et variation 》170 小節～
ハルモニウム・ピアノ版（上ハルモニウム、下ピアノ）

オルガン独奏版の同箇所（ペダルはフルート 8 及び 16 フィート）

記譜上は似通った印象を受けるが、最低音はハルモニウム・ピアノ版の方が 1 オクターヴ高く、前後のフレーズに比べて響きが「軽く」なっている。

また、同箇所原曲ペダルの四分休符は、バス声部の進行を *marcato* にはっきりと響かせるためのものであり、音が減衰することに加えて発音時にハンマーが弦を打つ打撃音の入るピアノ独奏においては不要との判断から、1 オクターヴ上で同じ進行をしている原曲の左手最下声と同様に二分音符を用い、響きの構成を楽譜から読み取る上で有利な、一つの声部での記譜とした。ただし、フランクの狙いを奏者が認識し、演奏に反映させる必要はあるため、“*poco marcato il basso*” の指示を追加した。

63 小節

譜例 5 63 小節からのフレーズ

原曲 (61 小節～)

The original score for measures 61-63 shows a piano part. The right hand (treble clef) has a melody with some grace notes and slurs. The left hand (bass clef) has a bass line with some grace notes. The tempo is marked *poco rall.* and then *a tempo*. There are markings for *Ch.* and *Pos.* in the right hand.

筆者による編曲 (63 小節～)

The editor's arrangement for measures 63-66 shows a piano part. The right hand (treble clef) has a melody with some grace notes and slurs. The left hand (bass clef) has a bass line with some grace notes. The tempo is marked *a tempo* and then *poco rall.*

35 小節からのフレーズ（譜例 2 の場面）と同様の楽想であるが、ここでは原曲右手の 4 フィート管の音よりも、35 小節にはなかった、16 フィート管を用いたペダルによる重厚なバスの響きを優先するべきであると判断した（両方を 2 手で捉えることは事実上不可能である）。これに伴い、旋律がオクターヴ進行でなくなる分の響きの充足感を少しでも補うため、曲本来の声部進行を妨げない範囲で和声音を充填した。

72小節

譜例 6 72小節からのフレーズ

原曲 (71小節～)

筆者による編曲 (69小節～)

72～73小節のフレーズでは、*crescendo*に合わせて4フィート管の音を「復帰」させた。これは、続く74～75小節において、中間部全体の統一感を出すために、譜例3で述べた45～46小節と同様の「フレーズの後半でオクターヴ進行を下声のみとする」処理を行ったこととも関係している。すなわち、「75小節アウフタクトから用いるのをやめる音域」の音（原曲の4フィート管の音）が、直前の74小節だけでなく、もう少し前の区間から自然な形で存在している必要があったのである。また、69～73小節の間、同じ楽想の譜例3の場面と同様に、旋律の1オクターヴ下の音を奏する編曲を行ったため、結果的に、72～73小節では旋律がオクターヴの間隔で「3段重ね」となるテクスチャが出現することになった。この「3段重ね」のテクスチャは、前節《Pièce symphonique》の譜例3のところでも述べたように、フランクのピアノ書法において重要な役割を担っているものであり、73小節の印象的なフェルマータをピアノによる演奏で効果的に響かせるための助けとなるだろう。

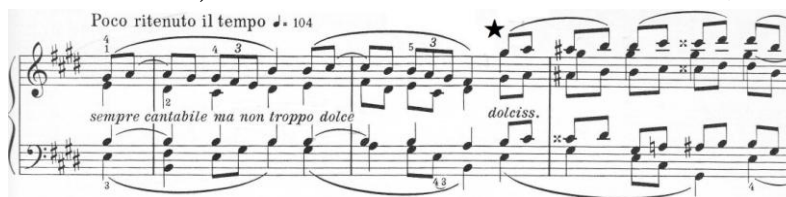
ところで、フランクのピアノ音楽では、最上声の旋律をオクターヴで奏する際、特に2手作品においては他の声部が間に入り込んでいることが多く（譜例7-1）、和音の一番上の音と上から2つ目の音との間隔を完全8度とし透明感のある響きを生み出す配置——《Andantino》の編曲でも譜例2の場面（中間部冒頭）で用いている——は、音色を変化させるための効果的な手段として、むしろ限定的に用いられている印象を受ける（譜例7-2）。

譜例 7-1

《Prélude, choral et fugue》9小節～



《Prélude, aria et final》〈Prélude〉43小節～



譜例 7-2

《Prélude, choral et fugue》67小節～



(譜例 7-2)

《 Prélude, aria et final 》 〈 Aria 〉 72 小節～



《 Andantino 》の編曲では、中間部冒頭において譜例 7-2 のような「旋律のユニゾンの間に音が入らない」配置を積極的に用いることで「長調への転調」を効果的に響かせようとしたが、再現部（76 小節以降）では異なるテクスチュアを用いることにした（譜例 8-1）。

76・84 小節

譜例 8-1 76 小節からのフレーズ

原曲



筆者による編曲



再現部では、《 Prélude, aria et final 》の〈 Final 〉131小節からのフレーズ（譜例 8-2）で効果的に用いられているような、主題を再現させる際にオクターヴ高い音を加える手法に倣って、4 フィート管の音を編曲に「復帰」させたが、フレーズの途中、82 小節 2 拍目に、「右手で旋律以外の和声音を弾かざるを得ない」場面（譜例 8-1★）が現れたのをきっかけとして、それ以降のフレーズでは要所で和声音を補い、譜例 7-1 に挙げたのと同様の「上声のオクターヴの間に他の声部が入り込んだ」配置へと移行することにした。これには、同質の響きが必要以上に連続するのを避ける狙いがある⁴。

譜例 8-2

《 Prélude, aria et final 》〈 Final 〉130 小節～

同じ楽想が最初に現れる部分（同 21 小節～）

⁴ 譜例 4 の場面でバス声部の響きを一時的に軽くしたことと、この場面でオクターヴのユニゾンの間にフレーズの途中から和声音を織り交ぜてゆくことは、書法のアイデアとしては全く別物であるが、ピアノ音楽としての響きが「変化に乏しいベツタリとした」ものとなるのを避ける、という点で、感覚的には類似した判断である。

84 小節以降での和声音の補い方は、《 ピアノとヴァイオリンのためのソナタ 》 第 2 楽章 102 小節以降のフレーズ（譜例 8-3）に倣った。

譜例 8-3

《 ピアノとヴァイオリンのためのソナタ 》 第 2 楽章 100 小節～

Musical score for Example 8-3, measures 100-103. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment and a violin line. The piano part includes dynamics such as *ff* and *forte con passione*. The violin part has a star marking at measure 102. The score is presented in two systems, with measure numbers 100, 102, and 103 indicated.

105・109 小節

譜例 9-1 105 小節からのフレーズ

原曲（101 小節～）

Musical score for Example 9-1, measures 101-109. This is the original score. It features a piano accompaniment and a violin line. The score includes markings such as *Ch. Pos.*, *pp*, *Sw. Récit.*, and *p*. The score is presented in two systems, with measure numbers 101 and 105 indicated.

筆者による編曲（101 小節～）

Musical score for Example 9-1, measures 101-109. This is the editor's arrangement. It features a piano accompaniment and a violin line. The score includes markings such as *pp* and *cresc.*. A star is placed under the piano part at measure 108. The score is presented in two systems, with measure numbers 101 and 107 indicated.

105 小節からは、《 Prélude, fugue et variation 》ハルモニウム・ピアノ版 129 小節以降に現れる「1 小節 1 往復のトレモロ」（譜例 9-2）に倣い⁵、保続バスにオクターヴの変化を加えた。「2 小節 1 往復のトレモロ」に変奏した、と言
い換えても良いだろう。

譜例 9-2

《 Prélude, fugue et variation 》ハルモニウム・ピアノ版 126 小節～

The musical score for measures 126-131 consists of two systems of grand staff notation. The first system (measures 126-127) shows a right-hand melody with a tremolo and a left-hand bass line with octave changes. The second system (measures 128-131) continues the piece with similar textures. Performance markings include 'cresc.', 'en élargissant', and 'f'. A star symbol is placed under a note in measure 128.

オルガン独奏版 127 小節～

The musical score for measures 127-131 is for organ solo. It features a right-hand melody with a tremolo and a left-hand bass line with octave changes. Performance markings include 'En élargissant un peu', 'a Tempo', and 'cresc.'.

⁵ 《 Prélude, fugue et variation 》のこのフレーズは、《 Pièce symphonique 》の譜例 2 の場面でも参考にしたものである。《 Pièce symphonique 》10 小節のケースでは、1 オクターヴ下への跳躍進行が生み出すある種の「リズム感」を活用したのに対し、ここでは「音が一定の周期で連続的に上下動する」というアイデアに着目している。

また、その4小節先の109小節（譜例9-1★）からは、更に小節途中（4拍目）での「弾きなおし」も加えることで、ささやかな変奏によるテクスチャの変化をより一層際立たせる編曲とした。これは、デームスによる《Prélude, fugue et variation》のピアノ独奏編曲の〈Variation〉において、同様の手法が効果的に機能していることにヒントを得てのものである（譜例9-3）。

譜例 9-3

《Prélude, fugue et variation》147小節～ デームスによるピアノ独奏編曲⁶

原曲（オルガン独奏版）の同箇所（146小節～）

原曲（ピアノ・ハルモニウム版）の同箇所（146小節～）

⁶ 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、9頁。

132 小節

譜例 10-1 132 小節 (結尾)

原曲 (126 小節～)

筆者による編曲 (125 小節～)

132 小節で最後の和音を高音域の弱奏とし、ピアノの高音域特有の煌きのある音を用いて曲を締めくくる手法は、《 Prélude, aria et final 》の結尾(譜例 10-2)に倣った。

譜例 10-2

《 Prélude, aria et final 》〈 Final 〉 249 小節～

また、バス声部の最後 2 音のみをオクターヴとすることに関しては、同じく《 Prélude, aria et final 》結尾において、ボレットやデームスが譜例 10-3 のように演奏していることからヒントを得た。

譜例 10-3

デームスの提案⁷ (デームス自身及びボレットの演奏⁸も同様)

The musical score consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'dolcissimo' and 'poco rall.'. The right hand part begins with a melodic line starting on G4, moving through A4, B4, and C5. The left hand part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Performance instructions include '(pp)', '(cédéz a tempo tranquillo)', and 'ppp'. Pedal markings '(con Ped.)' and '(Ped.)' are used. A star symbol is placed below the bass line at measure 547.

⁷ 同前、76 頁。

⁸ C. Franck, *Prélude, aria et final*, Jörg Demus, Platz: PLCC-549 (CD), track 22, recorded 1970, released 1993.

C. Franck, *Prélude, aria et final*, Jorge Bolet, London: POCL-3549 (CD), track 6, recorded 1988, released 1989.

4. 《 Grande pièce symphonique 》 Fwv29 のピアノ編曲

《 Grande pièce symphonique 》は、リストをして「バッハの傑作と肩を並べる」と言わしめた¹ 《 Six pièces pour grand orgue 》 (Fwv28～33) の第2曲であり²、フランクの遺した最も大規模なオルガン独奏作品である。また、この作品は、260小節までを序奏付きのソナタ形式による第1楽章、261～423小節を軽快な中間部（「スケルツォ的な性格を持つ区間」と言い換えても良いかもしれない）を持つ緩徐楽章、424小節以降を、循環形式を締め括る終楽章と捉える事ができ（以下の分析参照）、その規模から考えても、事実上の「オルガン交響曲」と言って差し支えないものである。

《 Grande pièce symphonique 》の構成

第1楽章（1～260小節）

序奏　：1～63小節

提示部：64～182小節

第1主題：64～84小節

推移部　：85～141小節

（64～141小節を一連のフガートと捉えることもできる）

第2主題：142～178小節（平行調のイ長調で提示）

小結尾　：179～182小節（序奏の6小節からの楽句による）

展開部：183～216小節（主として第1主題による）

再現部：217～260小節

第1主題：217～230小節

第2主題：231～254小節（主調の嬰へ短調に移旋される）

結尾　　：255～260小節（提示部小結尾と同じく、序奏の楽想による）

※提示部と再現部の結尾で序奏の要素を回帰させる手法は、例えばベートーヴェン《ピアノソナタ第8番》の第1楽章を思わせるものである。

¹ V. ダンディ『セザール・フランク』、113頁。

² 本論文で既に何度か取り上げてきた《Prélude, fugue et variation》のオルガン独奏版は、同曲集の第3曲である。

《 Grande pièce symphonique 》の構成

第 2 楽章 (261～423 小節)

主部 : 261～302 小節 (冒頭の主題は、第 1 楽章序奏 25 小節最上声のモチーフによる)

中間部 : 303～401 小節 (主として第 1 楽章序奏冒頭のモチーフの反行形による)

再現部 : 402～423 小節

※緩徐楽章の中間部として軽快な動きを持つ楽想を用いることでスケルツォに代表される「軽快な楽章」に近い要素を含める手法は、後の《 交響曲 》とも共通している³。

第 3 楽章 (424～593 小節)

各主題の回帰 : 424～500 小節

フーガ : 501～538 小節 (フーガの主題は、第 1 楽章序奏 46 小節のモチーフによる)

結尾 : 539～593 小節

※終楽章冒頭でそれまでに登場した要素を順に「振り返る」手法は、ベートーヴェン《 交響曲 第 9 番 》に倣ったものとも言える。ただしここでは、第 1 楽章の第 1 主題が、他の各要素の「仕切り」の役割を担っており、424～500 小節を構成する全ての要素が既出のものということになる (ベートーヴェンのケースでは、レチタティーヴォという「新たな要素」が各主題の間を繋いでいる)。

この《 Grande pièce symphonique 》は、フランスにおけるオルガン交響楽派の先駆けとなった、歴史的に見ても非常に重要な作品である。トムソンは、ヴィドールのオルガン交響曲の「源流」となった作品として、フランクの《 Grande pièce symphonique 》とアルカンの《 交響曲 》(エチュード集作品 39 の第 4～7 番) の 2 曲を挙げており⁴、実際この 2 曲は「鍵盤楽器独奏のための交響曲」が極めて魅力的なジャンルたり得ることを見事に証明している。フランクのこの「オルガン独奏のための交響曲」が「ピアノ独奏のための交響曲」を生み出したアルカンに献呈されていることは、決して偶然ではないだろ

³ 《 交響曲 》第 2 楽章中間部を「スケルツォ」と分析した例については、《 Pièce symphonique 》脚注 3 を参照されたい。

⁴ Andrew Thomson, “Widor, Charles-Marie Jean Albert,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Second Edition), vol. 27, p. 360.

う。この作品は、フランクがピアノのための創作から遠ざかっていた期間におけるとりわけ重要な作品である。そしてそのことと同時に、作品の成立に際して、ピアノ音楽（アルカン《交響曲》）が構想の「モデルケース」として関わっていた可能性が高いこともまた、この作品をピアノで演奏してみたい、という欲求へと筆者を駆り立てたのである。

尚、この作品では、既にブランシュ・セルヴァによるピアノ独奏版⁵が存在しており、この編曲も、原曲への忠実さにおいては高く評価できるものである。しかし、この作品を「ピアノ音楽として」響かせるために必要な工夫に関してはほとんどなされていないと言って良く、セルヴァによる編曲譜のテクスチュアからはどうしても、「他ジャンルの作品をピアノで試奏している」という印象を受けてしまう。フランクの音楽が持つ魅力を、ピアノ編曲を通して追体験、もしくは再提示したいと願うとき、より詳細な検討や考察を重ねた新たなピアノ独奏版の作成は、筆者自身にとっても必要不可欠なものであった。

これまでにも幾度か述べてきたように、オルガン音楽のピアノ編曲において多くの場面で工夫が必要となるのが、譜例 1-1 の場面に現れるような、長く伸ばされた音である。

⁵ C. Franck, *Grande pièce symphonique; réduction pour piano 2 mains*, arranged by Blanche Selva, Paris: Durand, n. d.

46 小節

譜例 1-1 43 小節からのフレーズ

原曲 (38 小節～)

筆者による編曲 (43 小節～)

問題となったのは、46 小節（原曲★）からの保続低音である。46～47 小節では、43～45 小節に現れる「3 拍目から（次の小節の）1 拍目へのタイ」というリズムを引き継ぐ（あるいは応用する）、という発想で 1 小節に 1 回、3 拍目のみで「弾きなおす」編曲とした（★1）。46 小節・47 小節それぞれの前半では、右手が届かない音域にある内声の音を左手で奏するが、その間保持し続ける d の音（筆者編曲版の下から 2 番目の声部）は、ペダルを踏みかえても保続低音を途切れさせないためのものである。この音は、45 小節から約 3 小節の間保持し続けることになるが、その間、1 オクターヴ下の D を「弾きなおす」度に弦が共振し、響きが持続するため、途中で改めて打鍵する必要はないと判断した。その後、48～49 小節では、crescendo を補助するために、オクターヴ上の d も含めて「弾きなおし」を増やしてゆくことにした（★2）。また、48～49 小節に

おけるオクターヴの変化を伴ったバスは、《 Prélude, fugue et variation 》ハルモニウム・ピアノ版の 129 小節からのフレーズに倣ったものでもある（譜例 1-2）。

譜例 1-2

《 Prélude, fugue et variation 》ハルモニウム・ピアノ版 126 小節～

詳しくは《 Andantino 》譜例 9 の場面を参照のこと。

ピアノ音楽としての響きを考えるとき、より一歩踏み込んだ大胆な編曲が必要だったのが、56～59 小節である（譜例 2）。

56 小節

譜例 2-1 56～59 小節

原曲（51 小節～）

筆者による編曲（55 小節～）

この場面では、カヴァイエ=コルのオルガンに特有の、厚いスウェル・シャッターと足によるレジストレーションの操作（パイプの追加）を併用した劇的な *crescendo* が行われるのであるが、こういった表現は、ピアノという楽器には極めて不向きなものである。セルヴァの編曲で使用されている「トレモロ」というシンプルな手段も確かに効果的ではあるのだが（譜例 2-2）、「ピアノ音楽らしさ」という観点から考えると、更なる工夫が必要であると思われた。筆者の編曲では、《 *Prélude, aria et final* 》の〈 *Aria* 〉3~4小節（譜例 2-3）に倣った「響きの拡張」を行い、そのフレーズの中に、直後の区間で提示されるフガート主題のリズム動機をも織り込むことで、自然で説得力のあるテクスチャを目指した（譜例 2-4）。

譜例 2-2

セルヴァによる編曲（55小節～）

Allegro non troppo e maestoso

pp molto cresc. *ff*

譜例 2-3

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

Lento *quasi forte* *Animato*

dim. *rall.*

《 *Pièce symphonique* 》譜例 5-1 に挙げた《 *Prélude, fugue et variation* 》ハルモニウム・ピアノ版 51 小節からのフレーズも類似したアイデアなので、併せて参照されたい。

譜例 2-4 編曲のアイデア

原曲のバス声部



追加したモチーフ

フガート主題



原曲においてこの区間の持つ存在感は、「まさにオルガンならではの」表現がなされていることもあって非常に大きなものとなっており、それをピアノ音楽として再構築する際には、音響的に *crescendo* のサウンドを再現するだけでなく、譜例 2-3 のような、ダンパーペダルを持つピアノならではの表現を駆使したり、「次の区間への橋渡し」という音楽的な意味合いを拡張したりすることも必要であると判断した。

同様に、165～170 小節も、足による操作でストップの増減を行う区間である（譜例 3）。

165・171 小節

譜例 3-1 165 小節からのフレーズ

原曲（159 小節～）



Anches du G.O. Anches du G.O.

Anches G.O. Anches G.O. Anches G.O. Otez tous les jeux a'Anches excepté ceux du R. *f* *dim.*

p *pp*

(譜例 3-1)

筆者による編曲 (162 小節～)

The musical score for Example 3-1 consists of three systems of piano and right-hand parts. The first system (measures 162-165) features a piano part with a melodic line and a right-hand part with chords. A star symbol (★1) is placed above the piano part at measure 165, indicating a specific performance instruction. The second system (measures 166-169) shows the piano part continuing with a melodic line and the right-hand part with chords. A star symbol (★2) is placed above the piano part at measure 169. The third system (measures 170-177) shows the piano part with a melodic line and the right-hand part with chords. The score includes dynamic markings such as (sf), f, dim, p, and pp, and performance instructions like 'ped. sosten.' and 'L.H.'.

この区間で、フランクが意図した音をピアノで演奏するためには、リード管が一斉に追加される（発音される）タイミング——165・167・169小節の3拍目——で、1拍目と同じ和音をもう一度強奏で弾きなおすことが必要である。ここでは、その「弾きなおし」をアルペジオで行うことで（★1）、ピアノによる和音の強奏において避けることのできない強烈なアタック音——特に、多くの音を同時に奏すると、和音は各構成音の持つ意味合いよりも「音の塊」としての側面が強調されたものになってしまう——を幾分和らげ、また「弾きなおし」そのものに時間をかけることで、音の減衰するピアノにおける「音の持続感」をも補うことを狙った。

筆者はこのアルペジオのテクスチュアを、続く 171～177 小節においても活用したのであるが（★2）、これまでも幾度か述べてきたように、これはフランクオリジナルのピアノ音楽においても、非常に印象的な用いられ方をしているものである（譜例 3-2）。

譜例 3-2

《 Prélude, choral et fugue 》 67 小節～

《 Prélude, aria et final 》 〈 Aria 〉 冒頭

《 Le chasseur maudit 》 ピアノ 4 手版 Secondo 32 小節～

第 1 章第 1 節の譜例 1～2 を併せて参照のこと。

打鍵のタイミングをずらすことでハンマーが弦に衝突する際に発する打撃音を拡散させるとともに和音の構成音を 1 つ 1 つ明示し、和声の繊細な変化を際立たせるこの手法は、リズムの変化が少なく、和音どうしの横方向への「つながり」が重要な役割を果たすコラール風の楽句においては、特に効果的である。筆者は《 Grande pièce symphonique 》 171～177 小節の編曲において原曲にない音域の音を追加しているが（左手で奏する各和音の最高音）、より充実したアルペジオのテクスチュアを実現するためのこの変更は、原曲において（レジストレーションの指示も含めて）フランクの意図していた音や音域を意識しつ

つも、それのみにとらわれずに、ピアノ音楽としてのテクスチャに必要な音の積み重ね方を模索した結果である。

そして、筆者の編曲には、今述べた区間以外にも、編曲に際して原曲の音域に変更を加えたところが何箇所か存在する。

26小節

譜例 4-1 26小節からのフレーズ

原曲 (21小節～)

筆者による編曲 (24小節～)

27～31小節では、ペダル声部をオクターヴで奏する際、記譜音の下方（原曲で用いられている16フィート管の音域）ではなく上方に音を重ねた（★1）。これは、バスをオクターヴで奏することによる充実した響きを保った上で、29～31小節で原曲の手鍵盤の音を無理なく奏するための変更である。26小節及び31小節4拍目でバスを単音にし（★2）、声部進行における急激な「段差」を目立たなくする手法は、《交響曲》ピアノ4手版第1楽章の405小節（譜例4-2）に倣ったものである。

譜例 4-2

《 交響曲 》 ピアノ 4 手版

第 1 楽章 397 小節～ (Secondo)

オーケストラ版の同箇所 (403 小節～) 6

406 小節以降、ピアノ 4 手版ではチェロ及びコントラバスの音がオーケストラ版より 1 オクターヴ下になっているが、「境目」となる 405 小節 4 拍目の Ges を単音とすることで、バス声部の「Ges・F」の進行は途切れることなく、「短 2 度下行」（「短 9 度」ではなく）として認識される。

6 C. フランク『交響曲ニ短調』 東京：全音楽譜出版社、1979 年、75 頁。
本論文では以降、《 交響曲 》（オーケストラ版）の譜例は全て上記のエディションを用いる。

64 小節

譜例 5-1 64 小節からのフレーズ

原曲 (60 小節～)

All^o non troppo e maestoso

G⁴ CHŒUR

ff

pp

R.

筆者による編曲 (60 小節～)

Allegro non troppo e maestoso

ff

pp

譜例 5-2

セルヴァによるピアノ独奏版 (64～76 小節)

64 小節からのフガート主題の提示は、原曲のレジストレーションを反映させるならば、16 フィート管の音を加えたオクターヴのユニゾンとなる（実際、セルヴァの編曲では、そのように処理されている）。しかしここでは、次第に声部数が増加し 83 小節の力強い響きを持った和音へと至る過程を明確に示す必要がある。また、作品の核となる主題の提示に相応しい集中力の高さも、むしろ単音による集約された響きによって、より効果的に表現できると感じられたため、単音で主題を提示することを選択した。

157・208・243 小節

譜例 6-1 157～164 小節

原曲 (152 小節～)

(譜例 6-1)

筆者による編曲 (152 小節～)

Musical score for Example 6-1, measures 150-162. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 150-155) features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The second system (measures 156-161) continues this pattern with some harmonic changes. The third system (measures 162) concludes with a *ff* dynamic marking and includes a section for the right hand (R.H.) and left hand (L.H.) with a *ff* dynamic marking.

譜例 6-2 208～212 小節

原曲 (208 小節～)

Musical score for Example 6-2, measures 208-212. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 208-212) features a melodic line in the right hand with a *cresc.* dynamic marking and a bass line in the left hand. The second system (measures 208-212) continues the melodic line in the right hand with a *pp* dynamic marking and a bass line in the left hand with a *R.* marking.

筆者による編曲 (205 小節～)

Musical score for Example 6-2, measures 205-209. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 205-209) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 205-209) continues the melodic line in the right hand with a *cresc.* dynamic marking and a bass line in the left hand with a *pp* dynamic marking.

譜例 6-3 238～245 小節

原曲 (230 小節～)

The original score for measures 230-245 is presented in two systems. The first system (measures 230-235) features a 'molto sostenuto' marking. The second system (measures 236-245) includes 'cresc.' and 'dim.' markings, indicating a dynamic shift.

筆者による編曲 (239 小節～)

The editor's arrangement for measures 239-245 is shown in two systems. The first system (measures 239-243) includes 'cresc.' and 'f' markings. The second system (measures 244-245) includes 'dim.' and 'p' markings, showing a dynamic decrease.

これらの区間でバス声部に持たせたオクターヴの変化は、譜例 1 の場面と同じく、《 Prélude, fugue et variation 》ハルモニウム・ピアノ版の 129 小節以下に倣ったものである。譜例 6-3 の場面、238～242 小節に関しては、crescendo をより効果的に響かせることと、演奏のスムーズさを考慮した結果、16 フィート管の音を編曲に反映させるのは、243 小節まで「待つ」ことにした。

原曲

R. Fonds et jeux d'Anches.
P. Cromerne 8, Bourdon 8, Flûte 8.
GO. Fonds 8 et 16.
PED. Fonds 8 et 16.
Claviers séparés.
Tirasses du G.O.

筆者による編曲

Andante

「第 2 楽章」の主部（261～302 小節）では、落ち着いた響きを生み出す無理のない演奏動作と内声の充足感を優先し、ペダル声部は基本的に、8 フィート管の音のみ、もしくは（原曲にない）オクターヴ上の音を加えての演奏とした。その上で、より充実した低音の響きが必要な場面でのみ、16 フィート管の音を「復帰」させることにした（譜例 7-2）。

譜例 7-2 274～275 小節

原曲 (271 小節～)

筆者による編曲 (273 小節～)

274～275 小節の間、響きを充実させるためバス声部を本来の音域に戻した (★)。それに伴い、音域の移行をスムーズにするため、273 小節後半バス声部の二分音符を分割し、1 拍分のアウトタクトを創出した。282～283 小節、295 小節、297～300 小節も、同様にバス声部の音域を「一時的に低くした」区間である。

402～423 小節 (「第 2 楽章」の再現部) における 32 フィート管の扱いも同様で (原曲にはピアノの持つ音域よりも低い音が含まれていることになる)、編曲への反映は、422～423 小節のみとした。

譜例 7-3 402 小節からのフレーズ

原曲

Andante

R. Voix céleste
P. Voix céleste
PED. Flûtes 8, 16, 32.
Accoup! du R. au P.

筆者による編曲

Andante

402

pp

ped. sosten.

内声に追加した変奏については、譜例 14 で詳述する。

463 小節

譜例 8 463 小節

原曲 (458 小節～)

R. Voix céleste
P. Fonds de 8 et 16
G.O. Fonds de 8 et 16
Accoup! du R. au P.
et du P. au G.O.

Rall. Andante Très lent

R. ppp

R. ppp

cresc.

Otez la Tirasse

筆者による編曲 (457 小節～)

457 Poco lento

pp

cresc.

Andante

rall. ppp

ped. sosten.

463

Très lent

(譜例 8)

採用しなかったヴァージョン

457 *Poco lento* *pp* *cresc.* *ped. sosten.* *rall.* *Andante* *ppp* ★

463 *Très lent* ★

463 小節（及びそのアウフタクト）を「採用しなかったヴァージョン」のように編曲すると、右手と左手の間がかなり離れることになる。このことにより、「原曲左手の音が本来の音域で演奏できない」という「ピアノ 2 手」の制約に由来する響きの欠点⁷があまりに露骨に感じられてしまうため、原曲ペダル声部の音域を一時的に 1 オクターヴ上に移すことで対処した。

501 小節

譜例 9 501 小節からのフレーズ

原曲（501 小節～）

レジストレーションは Grand chœur (Tutti)

⁷ 第 2 章で確認したように、フランクはピアノ独奏において、響きの「輪郭」よりも「内部の充実」を優先する傾向がとりわけ強かった作曲家である。「輪郭」を重視していたブラームスやアルカンであれば、「採用しなかったヴァージョン」のようなテクスチャが一時的に生じることも許容した可能性があるが、少なくともこの場面でフランクが生み出した、穏やかで充足感のある響きをピアノで表現しようとするためには、相応しい響きとは言えないだろう。

(譜例 9)

筆者による編曲 (499 小節～)

譜例 5 の場面と同じ理由で、フーガ主題の提示は、単音による集中力の高いテクスチュアとした。手鍵盤 16 フィート管の響きは、作品のクライマックスへと向かう 538 小節以降で「復帰」することになる。

編曲に際して、音域そのものよりもむしろ、レジストレーションの意味する音楽の「内容」が問題となるケースもあった。

277・297 小節

譜例 10-1 277～280 小節

原曲 (276 小節～)

筆者による編曲 (276 小節～)

譜例 10-2 297～300 小節

原曲 (294 小節～)

筆者による編曲 (296 小節～)

異なるストップを選択した2つの鍵盤（ポジティブとレシ）を右手が行き来するこれらの区間で、筆者がまず検討したのは、《 Prélude, aria et final 》の〈 Prélude 〉51小節以降の区間（譜例 10-3）に倣ったような編曲であった。

譜例 10-3 《 Prélude, aria et final 》〈 Prélude 〉50 小節～

旋律以外の声部で音域の一貫性を保持したテクスチャ（51～52小節）と、全ての声部が一斉に音域を変えるテクスチャ（53小節以降）が見事に使い分けられている。しかしこれは、旋律そのものが、フレーズの途中で音域の変化をつけ易いものとなっていて初めて効果的に機能する書法でもある。

譜例 10-1 と譜例 10-2 の場面では、原曲のペダル声部及び左手に、常に一貫性のある響きが存在しており、加えて、主旋律に関しても、用いるパイプは変化するものの、音域は変化せず一貫している。このことで生み出されるある種の「落ち着き」をピアノによる演奏でも実現しようとする、「音色（ストップ）の変化」を単に「音域の変化」へと置き換えた編曲は効果的でないと判断した。筆者の編曲では、2 回ずつ反復される旋律のうち 1 回目（277・279・297・299 小節）をオクターヴのユニゾンで演奏し、2 回目（278・280・298・300 小節）ではその片方（上声）のみを、編曲に際して新たに追加した「オブリガートの声部」へと置き換えることで、「音域（響き）の一貫性」と「変化のある反復」という 2 つの要素の両立を図っている（譜例 10-4）。

譜例 10-4

編曲のアイデア

原曲



277 小節：ポジティブ

(クロモルヌ 8、ブルドン 8、フルート 8)

筆者の編曲



278 小節：レシ

(ファンデーション及びリード管)



音域やレジストレーションの反映とは少々事情が異なるが、524 小節 4 拍目から 527 小節にかけての長いトリルも、編曲に際して工夫の必要な部分であった。

525 小節

譜例 11-1 525 小節アウフタクトからのトリル

原曲 (523 小節～)

筆者による編曲 (521 小節～)

本来、トリルやトレモロといった、音を細かく反復させるテクスチュアは、ピアノが（むしろオルガン以上に）得意とする表現である。しかしこの場面では、手鍵盤 16 フィート管の音や途切れることなく連続するトリルといった、音楽の軸となる声部進行を欠損なく奏すること以外の多くの要素を諦めてもなお、「ピアノ 2 手」の演奏力をほぼ使い切らざるを得ない。トリルを原曲通りに演奏することは、事実上不可能なのである。ここでは、《 Variations symphoniques 》 154 小節以降のピアノ・パート、あるいは《 Prélude, choral et fugue 》 362 小節の左手、といった箇所（譜例 11-2）を参考に、八分音符で奏される上 2 声の間に内声の音（fis¹）を「挟んで」ゆくことで、原曲のトリルが持つ「音の震え」という要素を保持しようとした。

譜例 11-2

《 Variations symphoniques 》 153 小節～8

《 Prélude, choral et fugue 》 362 小節～

最後に、編曲に際して筆者が行った変更の中で、作品全体を見渡した上での判断に基づくものをまとめておきたい。

これまでも述べてきたように、オルガン音楽においては、「どのストップを選択して演奏しているか」が非常に大きな意味を持っている。そしてこのことは、「レジストレーションを変更して反復する」ということに対して、しばしば「変奏」に近い意味を与えており⁹、作品の構成に大きな影響を及ぼしている。フランクの作品においても、一度提示された主題が再び現れる際に施される変奏に関しては、オルガン作品に比べ、「音色」の変化しないピアノ作品の方が、より積極的に「音を増やしてテクスチャそのものを大きく変えている」印象を受ける（譜例 12）。

⁸ フランク、セザール 『交響的変奏曲』 東京：全音楽譜出版社、2004年、20頁。（オイレンブルク・スコア）

本論文では以降、《 Variations symphoniques 》の譜例は全て上記のエディションを用いる。

⁹ 先述した譜例 10 の箇所における筆者の判断は、この発想を反映したものとも言える。

譜例 12-1 オルガン作品での例

① 《 Fantasie 》

初出：冒頭

2 回目：41 小節

Poco lento

R. *p*

Ajoutez les jeux d'Anches du R.
et les Fonds de 16 pieds

G.O.

② 《 Grande pièce symphonique 》

初出：261 小節

2 回目：283 小節

Andante

P.

R. *p*

R.

3 回目：403 小節

4 回目：463 小節

Andante

R.

pp

R.

Andante

ppp

Otez la Tirasse

※463 小節は「終楽章における回帰」

(譜例 12-1)

③ 《 Pastorale 》

初出：45 小節

Musical score for the first appearance of 'Pastorale'. It consists of three measures. The right hand (RH) starts with a fortissimo (pp) staccato texture, marked 'R.' and 'pp staccato'. The left hand (LH) plays a steady eighth-note accompaniment. The second measure is marked 'simile'. The third measure continues the texture with some chromatic movement in the RH.

2 回目：69 小節

Musical score for the second appearance of 'Pastorale'. It consists of three measures. The right hand (RH) plays a fortissimo (pp) texture. The left hand (LH) continues with eighth-note accompaniment. The texture is marked 'pp'.

3 回目：98 小節

Musical score for the third appearance of 'Pastorale'. It consists of three measures. The right hand (RH) starts with a piano (P) texture, marked 'a Tempo' and 'P.'. The left hand (LH) continues with eighth-note accompaniment. The second measure is marked 'simile'. The third measure continues the texture.

4 回目：121 小節

Musical score for the fourth appearance of 'Pastorale'. It consists of three measures. The right hand (RH) starts with a fortissimo (R.) texture. The left hand (LH) continues with eighth-note accompaniment. The second measure is marked 'simile'. The third measure continues the texture.

5 回目：129 小節

Musical score for the fifth appearance of 'Pastorale'. It consists of three measures. The right hand (RH) starts with a piano (P) texture, marked 'sempre staccato' and 'P. dolce'. The left hand (LH) continues with eighth-note accompaniment, marked 'cantabile'. The second measure is marked 'simile'. The third measure continues the texture.

譜例 12-2 ピアノ作品での例

① 《 Prélude, choral et fugue 》

〈 Fugue 〉

初出：203 小節

2 回目：353 小節

② 《 Prélude, aria et final 》

〈 Prélude 〉

初出：冒頭

2 回目：24 小節¹⁰

3 回目：69 小節

4 回目：147 小節

5 回目：159 小節

6 回目：171 小節

¹⁰ 「2 回目」の譜例のみ、改段箇所の関係で筆者が浄書し直した。他はこれまでと同じく、以下のエディションによる。

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

(譜例 12-2 ②)

〈 Final 〉 180 小節 (7 回目)

〈 Final 〉 204 小節 (8 回目)

※ 〈 Final 〉 の 2 箇所は「終楽章における回帰」

この、ピアノ音楽とオルガン音楽における「(記譜音そのものによる) 変奏に対する積極性」の差異は、各々の部分のテクスチャをピアノ音楽へと再構築する限りにおいてはさほど問題にはならなかったのだが、構造・構成も含めて作品を見渡したときに、「編曲全体からそれとなく感じられる、ピアノ音楽としての物足りなさ」として、筆者に突き付けられたのである。このことを踏まえ、筆者は、以下に挙げる幾つかの部分で、「より積極的な変奏」を追加することにした(譜例 13~15)。

179・255 小節

譜例 13

① 179~180 小節

原曲 (174 小節~)

(譜例 13)

筆者による編曲 (175 小節～)

Musical score for the author's arrangement, measures 175-180. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a *pp* dynamic. The right hand has a melodic line with triplets and a fermata, while the left hand provides harmonic support with sustained notes and a *ped. sosten.* marking. The piece concludes with a *ppp* dynamic.

②255～256 小節

原曲 (247 小節～)

Musical score for the original work, measures 247-256. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a *ppp* dynamic. The right hand has a melodic line with triplets and a fermata, while the left hand provides harmonic support with sustained notes and a *ped. sosten.* marking. The piece concludes with a *ppp* dynamic. The score includes the instruction "Fonds de R. et Hautbois" and "ôtez anches R." with a *R.* marking. The tempo markings *Rall.* and *Molto lento* are also present.

筆者による編曲 (254 小節～)

Musical score for the author's arrangement, measures 254-259. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a *ppp* dynamic. The right hand has a melodic line with triplets and a fermata, while the left hand provides harmonic support with sustained notes and a *ped. sosten.* marking. The piece concludes with a *ppp* dynamic. The score includes the instruction "ad libitum" and the tempo marking *Molto lento*.

楽想の初出箇所は作品冒頭付近（「第 1 楽章」序奏にあたる区間）で、6～9 小節、15～16 小節（前半のみ）、17～20 小節の 3 回、転調を伴って連続的に（一連の楽想として）提示される。ここに示した 2 箇所は、それぞれ提示部と再現部の結尾であり、「構造上の節目に序奏の要素が現れる」区間である。

譜例 13 の各区間で行った変奏は、ごくささやかなものであるが、それでも、本節冒頭の分析で示したように、「第 1 楽章」の構造の中で重要な役割を担うこれらの部分に「再提示」の意味合いを強める工夫を行うことは、非常に有効であろう。

402 小節

譜例 14-1 402～423 小節

原曲

Andante

R. Voix céleste
P. Voix céleste
PED. Flûtes 8, 16, 32.
Accoup^t du R. au P.

Otez le 32 p.

Rall. Poco più lento

Mettez les 32 p.

Rall.

(譜例 14-1)

筆者による編曲

Andante

pp

ped. sosten.

★1

★2

rall.

Poco più lento

★3

rall.

「第2楽章」の再現部に当たる区間である。原曲では、主部とレジストレーションが変更され、構成もコンパクトになる（主部の長さは42小節、再現部は22小節）。しかし楽譜（記譜音）の様相はほとんど変化しておらず、主部・再現部ともに、シンプルな印象を受けるものである。

「第2楽章」の再現部では、《Prélude, aria et final》の〈Aria〉後半に現れる変奏音型を意識した声部を追加した。新たに追加した変奏は、〈Aria〉における、57小節から八分音符が加わり（譜例14-2 ★1）、それが61小節からの三連符（★2）に、更に85小節からの十六分音符（★3）へと発展してゆく、という流れをモデルとしたものである。譜例14-1 筆者編曲版の★1～3は、それぞれ譜例14-2の★1～3と対応しており、各部分でフランクのアイデアを筆者が応用して用いたことを示している。また、三連符を用いた変奏には、わずかに音程をずらしたパイプ（Voix céleste）によってこの区間全体に生じる「うなり」の要素を、407小節以降で生じる「2:3のポリ・リズムが生み出す（リズムの上での）うなり¹¹」という形で、多少なりとも編曲に反映させる狙いもある。

譜例 14-2 《Prélude, aria et final》〈Aria〉57小節～

同 84小節～

¹¹ 「ポリ・リズムの生み出すうなり（うねり）」の効果に関しては、本章第6節《交響曲》第3楽章の譜例12-4を併せて参照されたい。

577 小節

譜例 15-1 577～593 小節

原曲 (577 小節～)

Musical score for the original piece (577 measures onwards). It consists of three systems of piano and bass staves. The first system includes markings for "Rall." and "a Tempo". The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature.

筆者による編曲 (575 小節～)

Musical score for the editor's arrangement (575 measures onwards). It consists of five systems of piano and bass staves. The score includes measure numbers 575, 578, 581, 585, and 589. There are three star markers (★1, ★2, ★3) indicating specific points of interest. The music is in the same key and time signature as the original piece.

577～579 小節及び 587～590 小節においては、《 Prélude, aria et final 》の〈 Prélude 〉 121～122 小節 (★1) を、582～586 小節では《 Prélude, choral et fugue 》の 369 小節以降 (★2) を参考にした変奏を行い、また、結尾も《 Prélude, choral et fugue 》に倣ったものとする (★3)、曲を締め括るに相応しい、華やかで力強い響きを目指した。譜例 14 と同じく、譜例 15-1 と譜例 15-2 の★1～3 も、それぞれ対応している。

譜例 15-2

《 Prélude, aria et final 》 〈 Prélude 〉 121 小節～

《 Prélude, choral et fugue 》 367 小節～

これらの部分で行った変奏は、その区間自体における響きの充足感だけでなく、該当区間の持つ（構成上の）存在感をも高め、作品全体の音楽的な流れの中で各部分が果たす役割をより確かなものとすることを目指して行ったものである。これらの工夫は、編曲の持つ「ピアノ音楽としての」説得力をより一層高めてくれるものであると、筆者は考えている。

5. 《 Pièce Héroïque 》 FWV37 のピアノ編曲

この作品は、カヴァイエ=コルが 1878 年のパリ万国博覧会に際して建設したオルガンの落成式のために作曲された《 Trois pièces pour grand orgue 》の第 3 曲で、フランクのオルガン作品の中でも比較的演奏機会の多い作品である。前節の《 Grande pièce symphonique 》を含む《 Six pièces pour grand orgue 》から円熟期に至るまでの間に作曲された作品の一つであり、ここまで取り上げてきた 3 曲に比べ、和声語法が円熟期のものに近い、より複雑で頻繁な転調を含むものとなっている¹。フランクの創作を連続的に捉える上でも、重要な作品である。

既存のピアノ独奏編曲としてはジャック・デュランのものがあり²、ピアノを通してこの作品の魅力に触れること自体は、現状でもある程度は可能である。しかし、譜例 1 のように、音楽の本質に関わる変奏を（恐らく演奏の困難さを理由に）すっかりやめてしまうなど、このヴァージョンが、原曲への忠実さやピアノ音楽としての響きよりも、「家庭で気軽に」演奏できることを念頭に置いていたことは明らかである。

譜例 1 145 小節からのフレーズ

原曲（145 小節～）



デュランによるピアノ独奏編曲（144 小節～）



¹ 第 1 章第 1 節の表 2 を参照のこと。

² C. Franck, *Pièce héroïque; transcription pour piano*, arranged by Jacques Durand, Paris: Durand, n. d.

(譜例 1)

同箇所の筆者による編曲 (145 小節～)

従って、「作品の魅力を聴き手に（余すところなく）届ける」というピアニストとしての信念に基づいてフランクのピアノ・レパートリーを拡充しようとする本研究の観点では、デュランの編曲は不十分なものと言わざるを得ない。新たな、フランクの音楽に忠実であることを目指した編曲が必要である。

3・7・13 小節

譜例 2 冒頭からのフレーズ

原曲

Récit (R.) Jeux de fonds et jeux d'anches.
Positif (P.) Jeux de fonds de 8 pieds. (Jeux d'anches préparés).
Grand Orgue (G.O.) Jeux de fonds de 8 et 16 pieds. (Jeux d'anches préparés).
Pedale Jeux de fonds de 8 et 16 pieds. (Jeux d'anches préparés).
Accouplement du R. au P. et du P. au G.O. Tirasses du G.O. et du I.

筆者による編曲

冒頭付近では、グランドルグの 16 フィート管の音も含め、ピアノ独奏で原曲の全ての音を捉える事ができる³。その上で、「音が持続せず減衰してゆく」というピアノの音の特徴に鑑み、細かな変更を幾つか行った。

まず、3 小節で、上声の fis¹ を弾きなおしたが (★1)、その際、単音ではなくオクターヴのユニゾンとした (原曲では、ポジティブに 16 フィート管は用いていない)。また、7~8 小節でも、上声に対して、原曲にはない 1 オクターヴ下のユニゾンを追加した (★2)。オルガンによる演奏では、これらの箇所において staccato で奏される内声の音が「なくなる」瞬間に、上声の音が「途切れずに持続している」ことをはっきりと聴き取ることができ、そのことがフレーズの魅力と直結していると感じられる。よって、ピアノ音楽としての響きをより魅力的なものとするためには、要所で上声の存在感を増す (響きの印象の上での「減衰」を少しでも遅らせる) ための工夫を施すことが必要であると判断した。

13 小節において、上から 2 番目の声部に対して 1 オクターヴ下のユニゾンを追加したのも同様の理由で (★3)、上声 (cis²) とバス声部 (Fis 及び fis) の音が減衰してゆくことで「小節の後半に進むにしたがって響きが痩せてゆく」という印象が生じるのを防ぐことが目的である。

³ 厳密に言えば、6 小節左手のトリルと後打音は、編曲では「8 フィート管の音のみ」となっていることになるが、これは、ピアノ奏者の感覚としては「変更」や「割愛」の範疇に入らない、演奏形態に合わせた極めて些細で自然な変化である。

14・18小節

譜例 3-1 14小節からのフレーズ

原曲 (14小節～)

レジストレーションは冒頭から変化していない。

筆者による編曲 (11小節～)

14小節2拍目（譜例 3-1 ★1）の最低音は、原曲の記譜上だけを見ると a となっているように思えるが、実際には右手（グランドルグ）で奏される 16 フィート管の fis である。左手がここで譜例 3-2 のように記されていないのは、同音が重複して奏されることを避けるためである（2小節先も同様）。

譜例 3-2

同音の重複に配慮しなかった場合の例

ピアノによる演奏では、旋律の16フィート管の音を常時編曲に反映させることは、和音伴奏と音域が重複するため、現実的ではない。それでも、このfisの音だけは演奏されるべきなのである。これまで幾度も述べてきたように、オルガン作品では、五線上に書かれた音符だけでなく、レジストレーションの指示も含めて「フランクの書いた音」を捉えなければならない。同箇所デュランによる編曲（譜例3-3）は、編曲時の楽譜の読み込みの不充分さを露呈してしまっていると言えよう。

譜例 3-3

デュランによる編曲（12小節～）

18小節3拍目（譜例3-1 ★2）からは、バス声部の進行をより明瞭に描き出すとともに、crescendoをより効果的に響かせる目的で、バス声部の軸となる音に1オクターヴ下のユニゾンを追加した。

33小節

譜例 4 33小節

原曲（28小節～）

筆者による編曲

33小節では、crescendo⁴ を効果的に響かせるため、上声の「弾きなおし」を追加した。これは、譜例 1 で述べた幾つかの変更と共通する判断である。

46・48小節

譜例 5-1 46小節・48小節

原曲 (43小節～)

筆者による編曲 (46小節～)

46小節では、内声の充足感を補うため、各拍の裏で和声音（原曲左手の16フィート管の音）を充填した（★1）。このことで生じた左手の「跳躍進行」が、「慌ただしさ」という余分な（そして好ましくない）表情を持ってしまわないよう、“poco rallentando”の指示を追加した。

48小節では、（編曲版）左手の Fis と fis のオクターヴにアルペジオを付した（★2）。このアルペジオには、オクターヴの和音が、原曲の「ペダル」と「左手」の2つの声部から成ることを示す狙いがある。筆者は《Prélude, aria et final》の〈Prélude〉34小節でも、保続低音とその上の声部それぞれの進行をより聴き取り易くする目的で譜例 5-2 ②のように演奏しており、《Pièce héroïque》の編曲で用いたアルペジオはその応用と言えるものである。

⁴ この場面では 29小節の crescendo の後、32小節に“forte”と指示されており、この“forte”が一見 crescendo の「到達点」であるかのように見えるが、これはスウェル・シャッターを「開け終わる」タイミングを示したものであり、実際には 34小節までの間に用いるパイプが増えてゆくため、音楽の流れの上での「crescendo のニュアンス」は、まだ継続している。

譜例 5-2

① 《 Prélude, Aria et Final 》 〈 Prélude 〉 31 小節～

32・33・35 小節 1 拍目の左手の和音（それぞれ完全 12 度・長 10 度・長 13 度）は、筆者の手の大ききで同時に奏するのは不可能だが、34 小節 1 拍目の「オクターヴ」は例外である。

② 筆者の演奏（32 小節～）

しかし、34 小節左手最初のオクターヴの和音をあえて前後の小節と同様にずらして演奏することで、以下に示す 2 つの要素（声部）をそれぞれ明瞭に描き出すことができる。

60 小節

譜例 6-1 60 小節からのフレーズ

原曲 (59 小節～)

Musical score for Example 6-1, Original (measures 59-64). The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 59-62) features a melody in the right hand starting with a star and '1' above it, and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 63-64) features a melody in the right hand starting with a star and '2' above it, and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *p* and *dim.*

筆者による編曲 (58 小節～)

Musical score for Example 6-1, Editor's arrangement (measures 58-64). The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 58-62) features a melody in the right hand starting with a star and '1' above it, and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 63-64) features a melody in the right hand starting with a star and '2' above it, and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *dim.* and *p*.

60 小節 (★1) からは、原曲より 1 オクターヴ高い音を用い (原曲の同箇所では 4 フィート管は用いていない)、何かを嘆くような印象的なフレーズを、ピアノの高音域特有の細く艶のある音を用いて効果的に響かせようとした。次の楽想に移る直前の 64 小節 (★2) では、《 Andantino 》 譜例 3 の場面と同様に、《 Prélude, aria et final 》 の 〈 Prélude 〉 174 小節 (譜例 6-2) に倣った手法を用い、次のフレーズへの滑らかな移行を助ける編曲とした。

譜例 6-2

《 Prélude, aria et final 》 〈 Prélude 〉 171 小節～

Musical score for Example 6-2, measures 171-174. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 171-172) features a melody in the right hand starting with a star, and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 173-174) features a melody in the right hand starting with a star, and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *doce*.

111・121小節

譜例 7-1 111小節

原曲 (105小節～)

筆者による編曲 (109小節～)

111小節（及び同様の箇所）では、内声の音を奏するため小節最初の音のみバスを1オクターヴ高くしており（★）、瞬間的に響きが薄くなる。しかし我々の聴覚は、こういった「隙間」を埋め合わせ、連続的な音響として捉えることができる。121小節以降の、編曲版左手の八分休符も同様である（譜例 7-2）。

譜例 7-2 121小節からのフレーズ

原曲 (119小節～)

筆者による編曲 (121小節～)

フランクは、ピアノ音楽におけるこういった「実際に奏していない音の幻影」の活用に関しては、概して消極的であるように見受けられる⁵。それでも、《ピアノとヴァイオリンのためのソナタ》第2楽章の222小節からの数小節や、《Prélude, aria et final》の〈Prélude〉156小節のように、実際には存在しない音が聴き手の脳内で補完されることによって音楽が完成されることを期待したテクスチュアも、若干とはいえ用いている（譜例7-3）。

譜例 7-3

《ピアノとヴァイオリンのためのソナタ》第2楽章 222小節～

補完によって「完成」された音楽（ピアノ左手）

《Prélude, aria et final》〈Prélude〉154小節～

補完によって「完成」された音楽（156小節左手）

⁵ 逆に、ピアノ音楽において「聴覚による補完」を最も効果的かつ頻繁に用いた作曲家は、恐らくリストであろう。

《 Pièce Héroïque 》の編曲では、111小節からのフレーズではカノン進行や内声のオクターヴ進行を、121小節からのフレーズでは響きの「輪郭」となる上声とバスの響きを優先し、八分音符の声部が持つ音域・音響上の連続性は聴覚的な補完に任せることが、編曲に際してより多くの音楽的要素を保持する上で適当であると判断した。

139小節

譜例 8-1 139～140小節

原曲（139小節～）

筆者による編曲（137小節～）

139～140小節は、以下の譜例 8-2 のように、原曲ペダルの 8 フィート管の音をカットしてバスを単音で奏する編曲も考えられる。これは、各小節 1 拍目で「fis・h」という余分な進行が生じてしまう危険性を抑え、原曲のペダルと左手それぞれの声部進行を明瞭に、そしてより容易に「弾き分ける」ことができるヴァージョンである。

譜例 8-2 採用しなかったヴァージョン

しかしフランクは、ピアノにおける低音でのバス声部には好んでオクターヴ進行を用いており、そのオクターヴの間に上の声部が一時的に「入り込む」ことを回避せず、響きの充足感を優先していることも多い（譜例 8-3）。

譜例 8-3 《 Prélude, choral et fugue 》 332 小節～

334～335 小節で、バス声部のユニゾンの上声よりも、コラール主題及びフーガ主題のユニゾンの下声の方が低い音域にあり、互いの和音の中に「入り込む」形になっている。

《 Pièce héroïque 》139・140 小節の冒頭において単独で奏されるバスには、ある程度重みのある響きが必要と判断し、譜例 8-2 のように「声部の交錯」を回避することはせず、8 フィート管の音を原曲通りに（16 フィート管の音とともにオクターヴで）奏することにした。この編曲は、演奏に際して、奏者が各声部の進行をより明瞭に弾き分けることに留意し、譜例 8-3 の場面を奏する際と同様にバランスや音の質感をコントロールすることで、より効果的なものとなるだろう。

165・173・181 小節 譜例 9-1 165 小節からのフレーズ

原曲（163 小節～）

(譜例 9-1)

筆者による編曲 (165 小節～)

Più lento

165 小節以降、曲のクライマックスで現れるコラールには、《 Prélude, choral et fugue 》69 小節からのフレーズ（譜例 9-2）をはじめ、フランクのピアノ音楽の様々な場面で使用され、それぞれの楽句を極めて印象的なものとしている、特徴的なアルペジオのテクスチュアを採用した。

譜例 9-2

《 Prélude, choral et fugue 》 67 小節～

第 1 章第 1 節の譜例 1～2 及び《 Grande pièce symphonique 》の譜例 3 も併せて参照のこと。

173 小節からペダル声部へと移る旋律（主題）は、より充実した響きを目指して「3 段重ね」のユニゾンとし（譜例 9-1 ★1）、「ペダルのソロ」となる 179～182 小節のフレーズでは、フレーズの後半で更にもう 1 オクターヴ高い音を加えることで（★2）、曲の結尾に相応しい、輝かしく迫力のある響きを目指した。