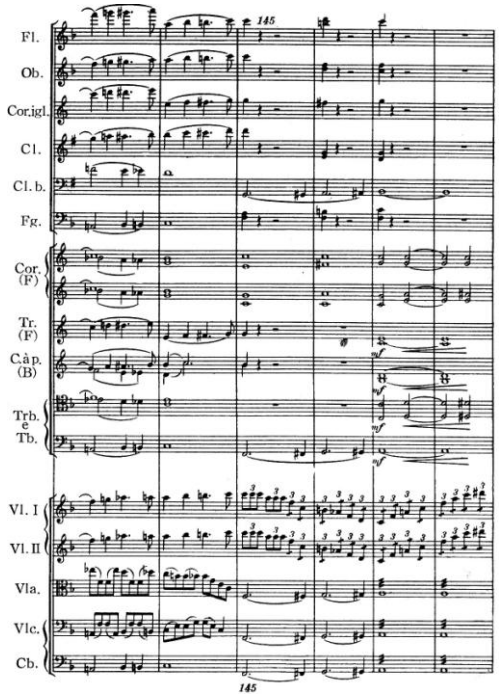
6. 《 交響曲 》 FWV48 のピアノ独奏編曲

第 1 楽章

《 交響曲 》がフランクの遺した最も重要な器楽作品の一つであることに、疑いの余地はないだろう。この素晴らしい作品の演奏に「ピアノ独奏によるもの」という新たなヴァリエーションを加えようとすることは、筆者のフランク研究の集大成であり、また、一ピアノ奏者としての、ピアノという楽器の持つ可能性への挑戦でもあった。

《 交響曲 》の既存のピアノ独奏版としては、ダニエル・グレゴリー・メイソンによる編曲がある[1]。しかし、この編曲はあくまで作品の大雑把な旋律や雰囲気をなぞるにとどめた、「容易に演奏できること」を優先したものであり[2]、その演奏によってフランクの音楽が持つ魅力や特質を「聴き手に届けられる」ものとは言い難い（譜例 1）。

譜例 1　第 1 楽章 145 小節からのフレーズ
オーケストラ版（143 小節～）

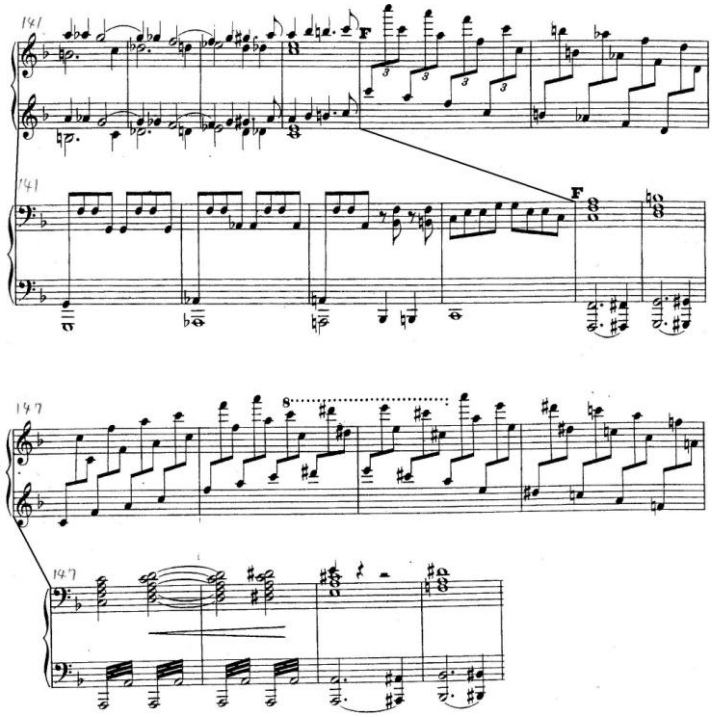


[1] C. Franck, *Symphony in D minor; transcribed for piano solo,* arranged by Daniel Gregory Mason, New York: G. Schirmer, 1931.

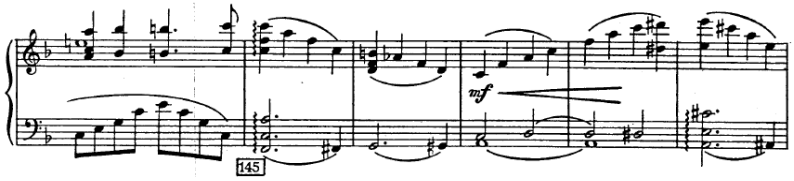
[2] こういった大曲を演奏するためにピアノ奏者（愛好家としての奏者も含む）に求められる多大な労力を払わずに作品の雰囲気を捉え、気軽に楽しむことを念頭に置くなら、メイソンの編曲は非常に優れたものである。

（譜例 1）

フランク自身によるピアノ 4 手版（141 小節～）[3]

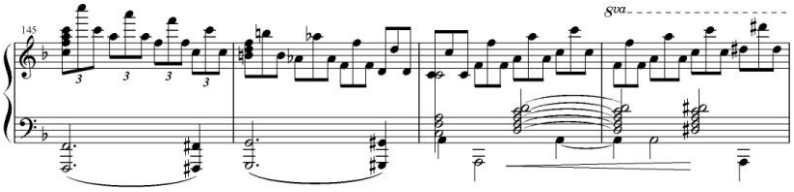


メイソンによるピアノ独奏編曲（144 小節～）



メイソンの編曲は、演奏の容易さを優先し、この区間の持つ「圧倒的なエネルギー」という要素をすっかり諦めてしまっていることが分かる。参考までに、同箇所の筆者による編曲も添えておく（この区間の編曲に関しては、譜例 4 及び譜例 17 で改めて詳述する）。

筆者による編曲（同 145 小節～）



[3] 以降、《 交響曲 》ピアノ 4 手版の譜例は、以下の楽譜を筆者がスコアの配置（上 Primo、下 Secondo）に加工したものを用いる。これは、筆者が実際に演奏に用いるために作成したものでもある。
César Franck, *Symphonie pour orchestre; Réduction pour piano à 4 mains par l'auteur,* Paris: J. Hamelle, 1890.

筆者によるピアノ独奏編曲は、オーケストラ版のスコアとフランク自身によるピアノ 4 手版、そして、フランクが様々な作品で用いているピアノ書法の丹念な観察・検証に基づいて新たに作成したものであり、フランクのピアノ・レパートリーのみならず、「ピアノ独奏」という演奏形態そのものの持つ魅力や可能性にも、新たな広がりをもたらすことを目指したものである。

フランク自身によるピアノ 4 手版に由来するアイデア

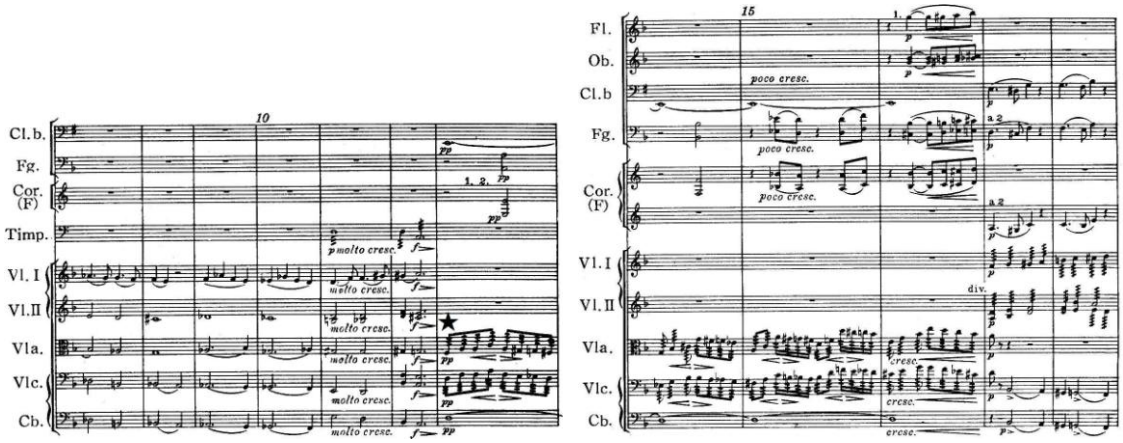
先にも述べたように、この《 交響曲 》をはじめとするフランクのオーケストラ作品では、フランク自身によるピアノ 4 手版において、「ピアノ音楽として」各々の作品を響かせるための優れたアイデアが多くの箇所で見受けられる。筆者はこれまでの編曲に際しても、これらの 4 手版の譜面を「フランクオリジナルのピアノ作品」として扱い、その書法を参考にしてきた。《 交響曲 》のピアノ独奏編曲に際しても、フランク自身による 4 手版に見受けられる創意工夫の数々を出来る限り活かしてゆくことは、非常に重要な課題の一つであった。

例えば第 1 楽章 13 小節以降のフレーズでは、オーケストラ版とピアノ 4 手版の譜面は大きく異なっている（譜例 2-1）。

13 小節

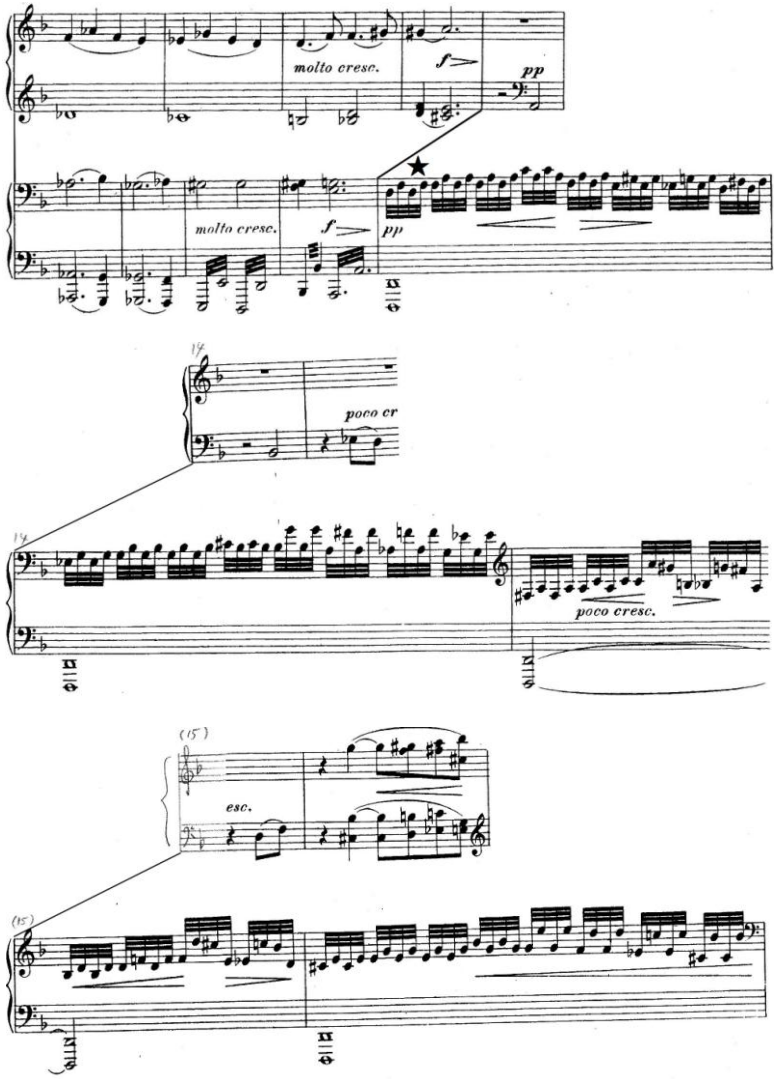
譜例 2-1　13 小節からのフレーズ

オーケストラ版（7 小節～）



（譜例 2-1）

4 手版（9 小節～）

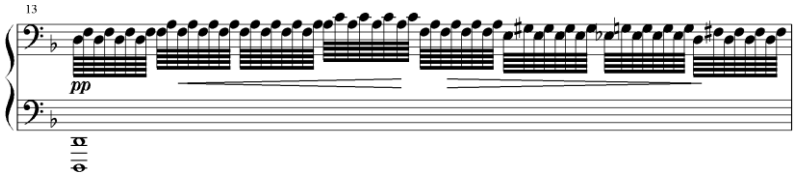


まず、4 手版のトレモロの速度が、オーケストラ版の「半分」である。現代の、より素早い連打が可能なピアノでの演奏を想定するなら、オーケストラ版と同じ「六十四分音符のトレモロ」も可能かもしれない（譜例 2-2）。しかしそのことを差し引いても、フランクが「ピアノ版では三十二分音符を選択した」という事実は興味深い。

譜例 2-2

六十四分音符のトレモロを用いた編曲例

（4 手版 Secondo として作成）



比較のための譜例であるため、フランクの 4 手版を踏襲して略記なしで記譜したが、実際に演奏に用いるなら、略記を用いた方が響きの全体像を把握し易く、演奏には有利であろう。

オーケストラによる演奏では、第 1 楽章冒頭のこの Lento の区間が極めて遅く、重く奏されることも珍しくなく、例えばカラヤンとパリ管弦楽団による録音[4]では、13 小節から 16 小節は四分音符＝45 前後で、「確信を持った遅さ」によって張りつめた雰囲気を描き出すことに成功している。しかしそれが、筆者も幾度か耳にした記憶のある、「ベッタリとした緩慢な」演奏と紙一重の、ある種の「危うさ」の上に成り立っていることを忘れてはならない。彼らが選択したのと同じテンポでピアノ 4 手版の譜面を演奏することは、音楽家としての感性を多少なりとも持ち合わせたピアニストには、到底できないだろう。トレモロがこの区間に相応しい「ざわめき」の効果を持って響き得る速度を大幅に下回ってしまうのである。もちろん、オーケストラとピアノ、それぞれの特性を活かすために「もう一方のヴァージョンでは不可能なテンポ」を選択すること自体は否定されるべきではなく、三十二分音符のトレモロを快適に奏することができる「ピアノ版ならではの」テンポ（筆者の感覚では四分音符＝60 前後）は、むしろオーケストラには「やや速過ぎる」可能性が高いとすら、筆者は感じている。それでも、オーケストラ版を演奏しようとする奏者が、自らに「果たして、フランクがピアノ版では三十二分音符を用いたことを知ってなお、確信を持って同様の遅いテンポで奏することができるだろうか？」と問うた時、もしその答えが「否」であるならば、上記の録音と同様の「重いテンポ」は、選択すべきではない。少なくとも、「フランクの頭の中にあったテンポ」が、「ピ

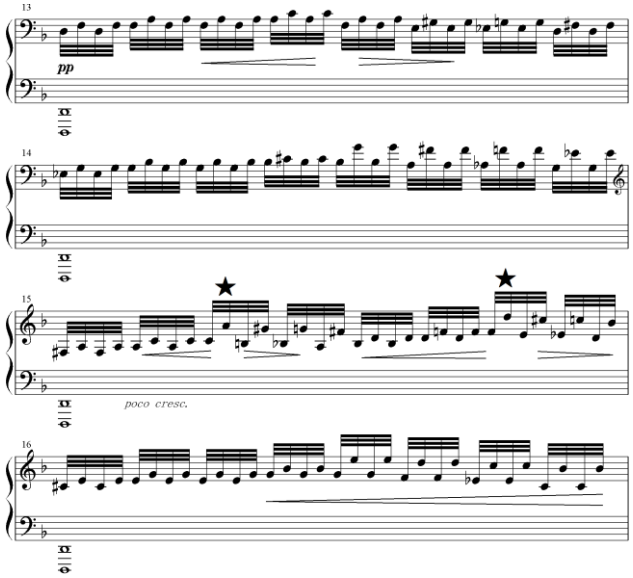
[4] C. Franck, *Symphony in D minor,* Herbert von Karajan, conductor, Orchestre de Paris, EMI Classics: TOCE-14135 (CD), track 5, recorded 1969, released 2008.

アノで六十四分音符のトレモロを余裕を持って奏することができる速さ」よりは速いものであった可能性が高い、ということは、論理的根拠を持った判断材料の一つとして、頭の片隅に留めておくべきなのである。

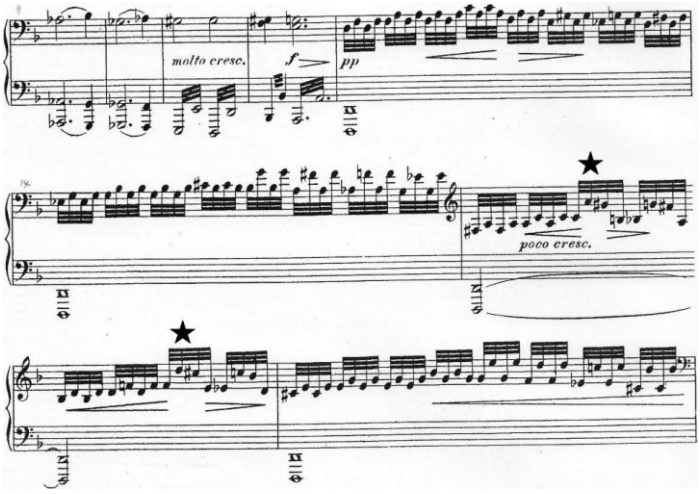
4 手版のテクスチュアのもう一つの重要な特徴は、トレモロの非常に細やかな方向転換がなされていることである。譜例 2-3 に示したような、ピアノ音楽としてのアイデアを追加していない編曲（筆者作成）と比べてみると、フランクの用いたテクスチュアが、繊細な色彩の変化を備えた表情豊かなものとなっていることが分かる（とりわけ 15 小節の響きの違いは顕著である）。

譜例 2-3

13～16 小節の編曲例（4 手版 Secondo として作成）



フランク自身による 4 手版 Secondo（9 小節～）

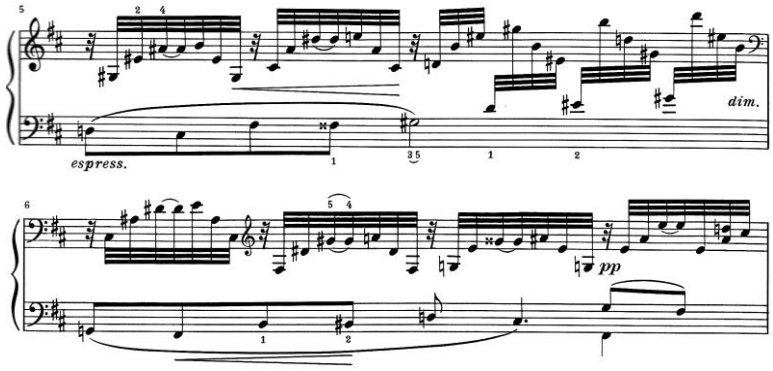


ピアノという楽器は、その特性上、直線的で変化の乏しい（あるいは単調な）表現に陥り易い。ここでフランクは、そのことに配慮し、弦楽器群の弱奏でのトレモロに特有の「ざわめき」と同質の効果を、ある種の「うねり」を伴ったテクスチュアをつくり出すことによって、「ピアノ音楽として」再構築しているのである。

また、その結果として生み出された 15 小節 2・4 拍目（譜例 2-3 ★）のテクスチュアは、《 Prélude, choral et fugue 》5 小節前半及び 6 小節（譜例 2-4）の響きを思い起こさせるものとなっている。

譜例 2-4

《 Prélude, choral et fugue 》5～6 小節



楽譜の印象は必ずしも類似してはいないが、演奏した際に現れる響きは近い雰囲気を持っている。双方のテクスチュアは、以下に示した共通の発想を基にしたものであり、そのことが響きの類似性を生み出すのだろう。

書法のアイデア：《 交響曲 》との比較

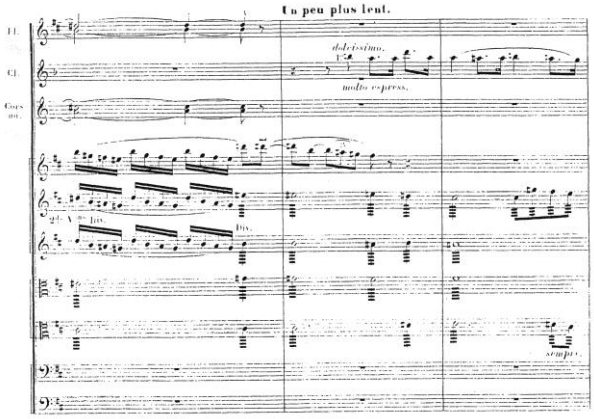
《 Prélude, choral et fugue 》　　《 交響曲 》

また、《 Prélude, choral et fugue 》5 小節後半の書法に関しても、《 Rédemption 》の〈 Morceau symphonique 〉の 4 手版において、「オーケストラ版では弦楽器群のトレモロが用いられている」場面に、類似したアイデアが見受けられる（譜例 2-5）。

譜例 2-5

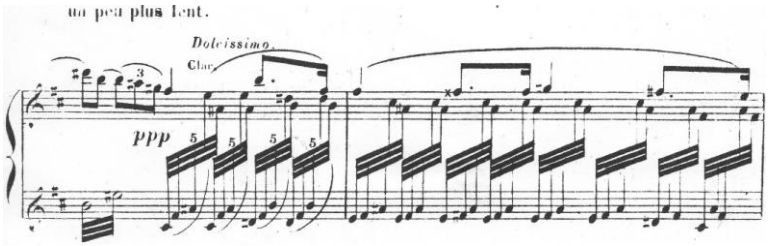
《 Rédemption 》〈 Morceau symphonique 〉
138 小節後半からのフレーズ

オーケストラ版（137 小節～）[5]



4 手版（138 小節～）[6]

Primo



Secondo

書法のアイデア：《 Prélude, choral et fugue 》との比較

《 Rédemption 》　　《 Prélude, choral et fugue 》

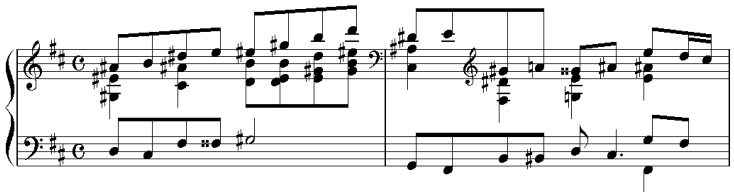
[5] Edouard Blau, C. Franck, *Rédemption: poème-symphonie,* München: Höflich, n. d., p. 152. (Repertoire explorer)
[6] E. Blau, C. Franck, *Rédemption: poéme-symphonie; partition piano et chant,* Paris: Au Ménestrel: Heugel, n. d., pp. 76-77.

《 Prélude, choral et fugue 》の 5〜6 小節において、音楽の「軸」となっている音は以下の譜例 2-6 ①に示した通りであるが、この「骨格」に、ここまで挙げてきたようなアイデアを用いて「肉付け」(あるいは変奏) を施したものが、フランクが最終的に世に出したヴァージョンなのである。

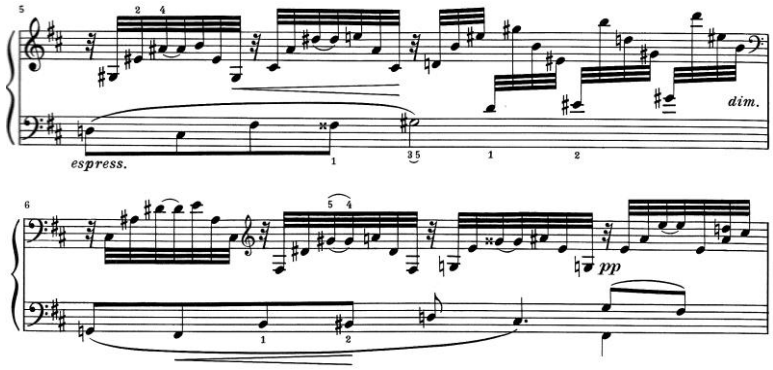
譜例 2-6

《 Prélude, choral et fugue 》5〜6 小節

①右手のパッセージを和音にまとめたもの



②フランクが実際に記した、ピアノ音楽としての譜面

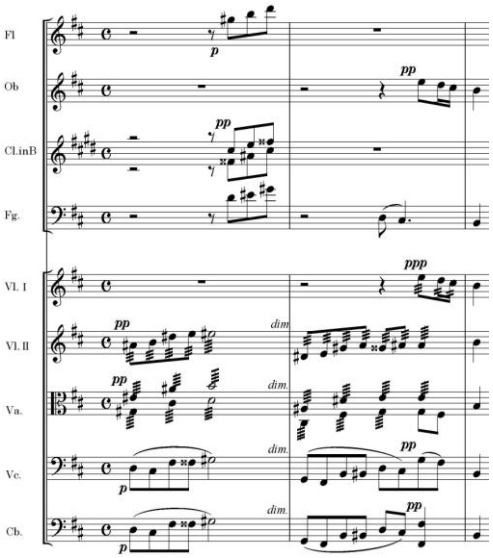


《 交響曲 》や《 Rédemption 》の例は、この場面での「肉付け」が、まさに「ピアノ音楽としての」ものであることを、はっきりと示している。仮にフランク自身が同箇所のオーケストレーションを行ったなら、「ピアノ独奏版」の右手の音符が全て保持されることは、まずあり得ないだろう。《 Prélude, choral et fugue 》のこの場面での「肉付け」に関して、フランクが遺した「ピアノ独奏版」だけでなく、《 交響曲 》や《 Rédemption 》を参考に譜例 2-7 のようなオーケストレーションをも想定して音楽を捉えることは、決して不自然なことではないだろう。

譜例 2-7

《 Prélude, choral et fugue 》5〜6 小節

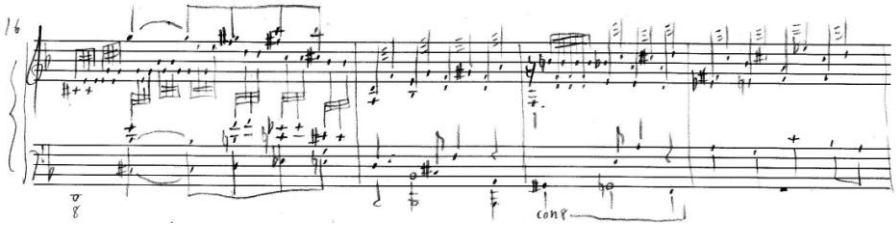
オーケストラ編曲例（筆者作成）



筆者による《 交響曲 》のピアノ独奏版では、トレモロを奏することが困難な 16 小節後半において（譜例 2-8）、《 Prélude, choral et fugue 》5 小節後半や《 Rédemption 》〈 Morceau symphonique 〉138 小節後半以降を意識したテクスチュアを選択したが（譜例 2-9）、これは、彼のピアノ書法とオーケストレーションの関連性についての、以上の考察に基づいている。

譜例 2-8

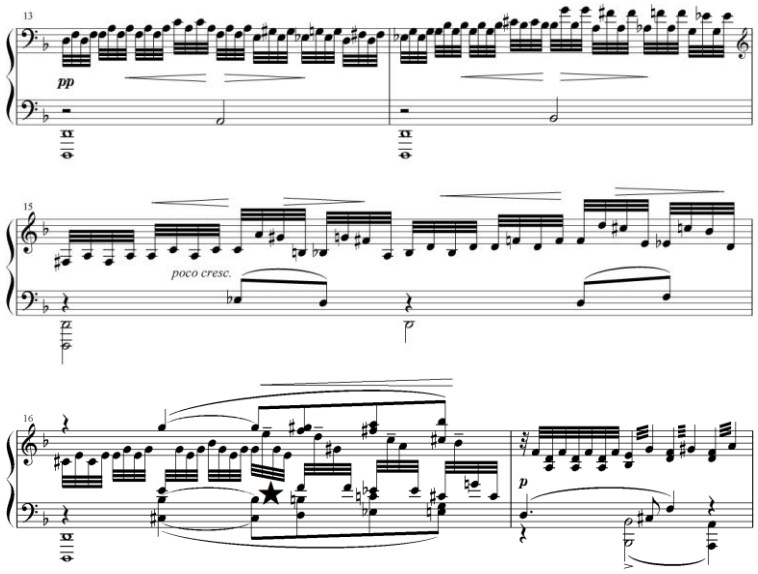
採用しなかったヴァージョン（草稿・16 小節〜）



4 手版のトレモロは、2 手でも（理屈の上では）演奏可能であるが、これをスムーズに演奏することは著しく困難である。

譜例 2-9

筆者による編曲（決定稿・13 小節～）



また、《 交響曲 》13～16 小節では、4 手版のバス声部にオーケストラ版よりも 1 オクターヴ低い音（D_1）が用いられており、筆者の編曲でもそれに倣った。ただし、オーケストラ版の「ピアノ版より 1 オクターヴ高いバス」はコントラバスの音域の制約によるものである可能性が高く（同じ楽想が 3 度上に移調された 61 小節では、コントラバスは F ではなく F_1 を奏している）、従って筆者の編曲は、正確には「4 手版に倣った」というよりは「原曲（フランクの意図した音）をそのまま踏襲した」ものだと言うべきだろう。

フランクのオーケストラ作品のスコアには、他にも、五弦あるいは C 装置付きのコントラバスであれば 1 オクターヴ下の音を奏することが望ましいと思われる箇所が散見される。この《 交響曲 》に現れる、編曲上の判断に関わってくるケースについてはその都度検討してゆくが、例えば第 2 楽章冒頭は、「フランクがもう 1 オクターヴ下の音を望んでいた」ことが、よりはっきりと確信できる例と言えるだろう（後述の第 2 楽章譜例 7 を参照のこと）。

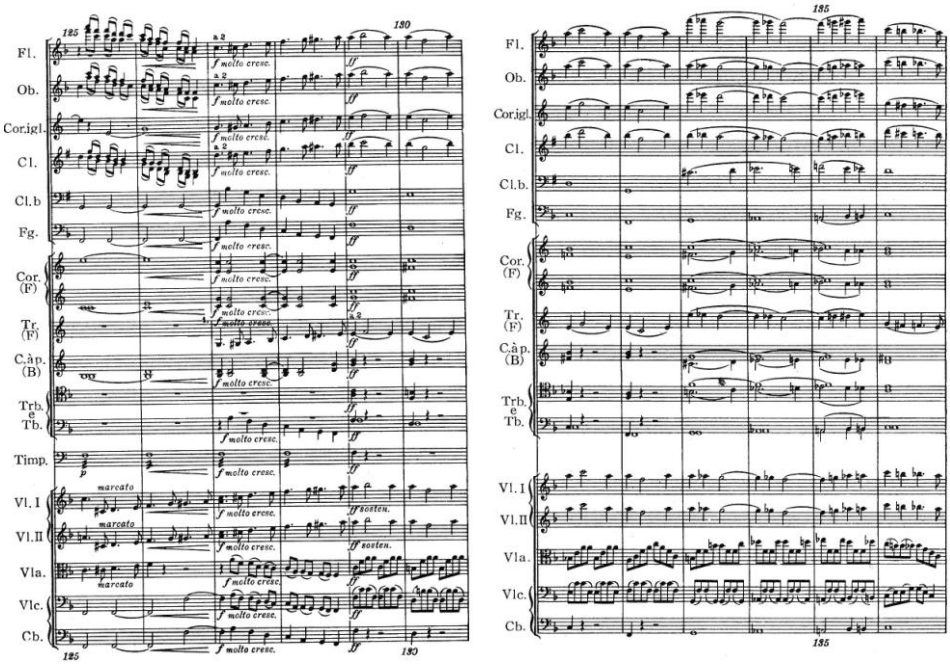
上記譜例 2 の箇所をはじめとして、フランクが 4 手版で用いた「ピアノ音楽としてのアイデア」の数々は、筆者のピアノ独奏版をつくり上げる上で、欠くことのできないものであった（譜例 3～9）。

129 小節

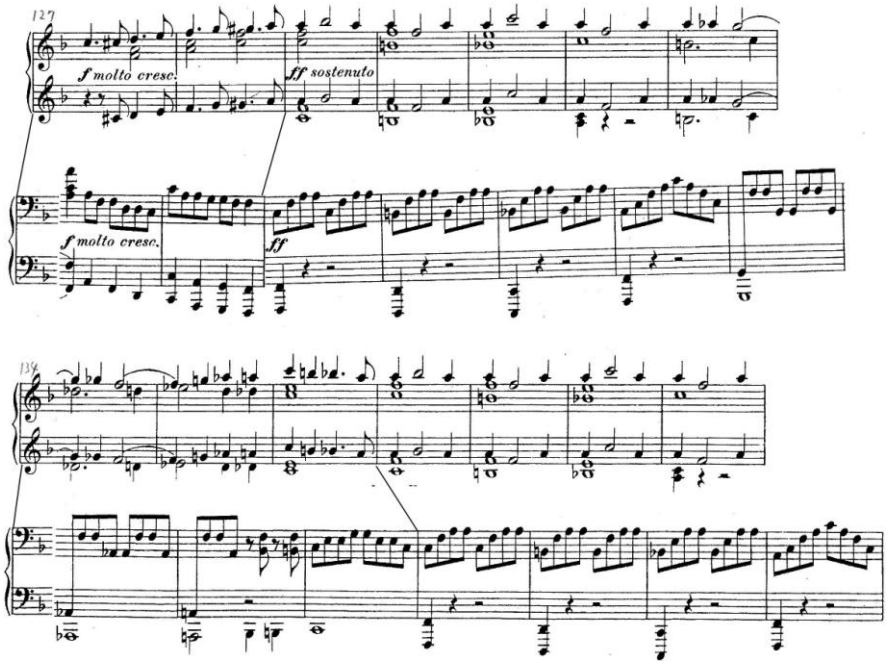
譜例 3-1

129～136 小節

オーケストラ版（125 小節～）

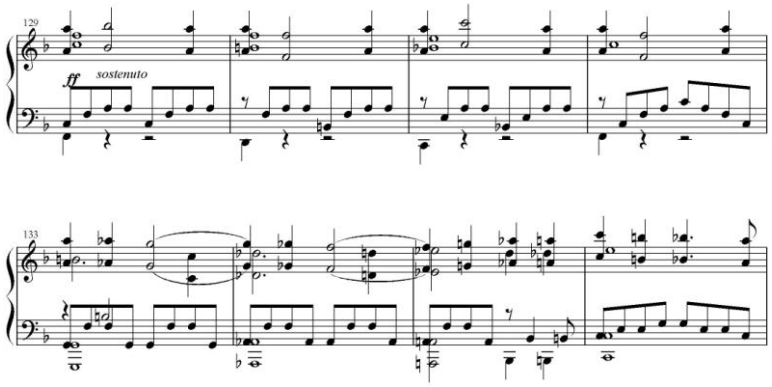


4 手版（127 小節～）



（譜例 3-1）

筆者による編曲（129 小節～）



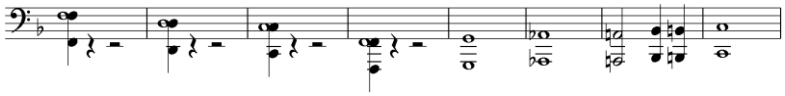
この楽章の第 2 主題が現れる 129 小節以降[7]、オーケストラ版でヴィオラとチェロが奏する八分音符の走句は、4 手版では Secondo 右手に配されている。その際、129～132 小節はヴィオラ、132～136 小節 2 拍目前半まではチェロ、136 小節 2 拍目裏で再びヴィオラ、といった具合に、区間ごとに片方のみを選択し一貫して 1 声で奏することで（この結果、136 小節に新たに「左右対称」の音型が出現している）、双方に含まれる重要なモチーフを維持したまま、煩雑な響きとなることを避けることに成功している（137～144 小節も同様）。

また、4 手版では、先の 13 小節からのフレーズと同じく、129～132 小節でバス声部にオーケストラ版より 1 オクターヴ低い音が用いられているが、この場面に関しては、必ずしも「オーケストラ版でコントラバスの音域に合わせた調整が行われた」とは言い切れず、むしろ「ピアノ 4 手版のための」アイデアである可能性が高い。

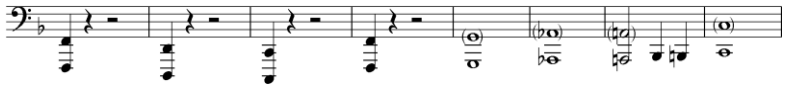
[7] 《 交響曲 》の第 1 楽章はソナタ形式であるが、形式上の区分に関しては幾通りかの分析が可能である。本論文では便宜上、48 小節までを第 1 主題、49～98 小節をその反復、99～128 小節を推移部、129～144 小節を第 2 主題、145～174 小節を推移部、175～190 小節を小結尾、191～330 小節を展開部、331～472 小節を再現部、473 小節以降を結尾とする。99～128 小節は「第 2 主題」として分析されることもあるが（例えば《 Pièce symphonique 》脚注 3 に挙げた門馬とメイソンの分析）、筆者自身の奏者としての感覚や第 2 楽章以降での役割の重さを考慮し、129 小節からを第 2 主題として扱うことにした。

譜例 3-2　バス声部の動き

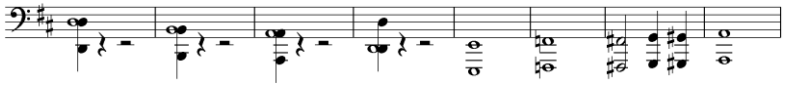
オーケストラ版提示部（129～136 小節）



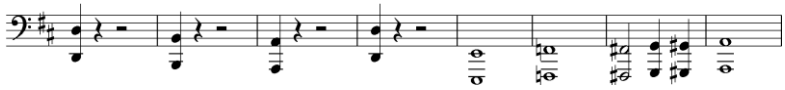
4 手版の同箇所



オーケストラ版再現部（419 小節～426 小節）



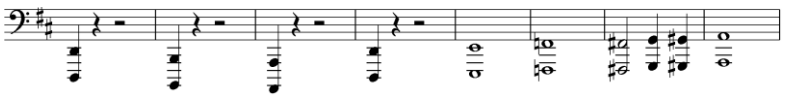
4 手版の同箇所



オーケストラ版は、上声ファゴットとチューバ、下声第 3 トロンボーンとコントラバス。4 手版の括弧内は、走句に組み入れられている音。

オーケストラ版と 4 手版、あるいは提示部と再現部のバス声部を比較してみると、響きを最適なものとするための細かな調整が見て取れる。特に 4 手版再現部で、提示部のバス声部をそのまま短 3 度下に移調することが可能であるにもかかわらず（譜例 3-3)、フランクがそうしていないことには注意すべきである。

譜例 3-3　4 手版提示部のバスを移調したもの



フランクは、ピアノという楽器の最低音（A_2）は「この場面に用いるには低すぎる」と判断したのである。

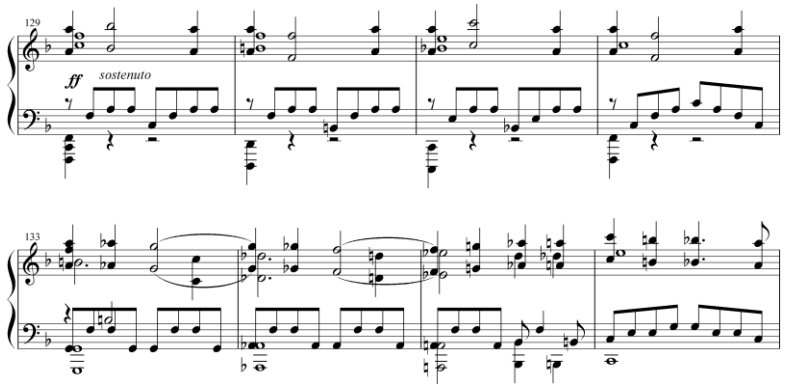
そして、フランクが「ピアノ 4 手」に関して下したこの判断は、筆者の 2 手編曲に際しての判断とも重なる部分がある。4 手版提示部の「低いバス」は 2 手でも充分演奏可能であり、また捨て難い魅力を持ってもいたのだが[8]、編曲を

[8] 筆者は、決定稿にかなり近い段階まで、譜例 3-4 に示した「採用しなかったヴァージョン」で演奏していた。

「ピアノ独奏の音楽」として改めて俯瞰してみると「いかにも 4 手ならではのもの」とも取れる重厚な響きが長く続きすぎており、「ピアノ独奏らしさ」の点でやや難があるように思われた。

譜例 3-4

筆者による編曲（採用しなかったヴァージョン）

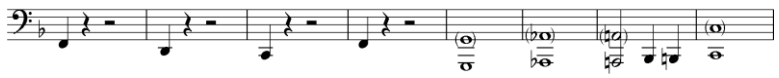


ピアノ独奏では、ピアノ 4 手に比べて一度に発音できる音の数が限られており、従って一度に奏することができる和音の厚みにどうしても限界がある。この制約の中で表現の「幅」を確保するためには、「最大限に厚みのあるテクスチュア」の使用に関して、4 手よりも慎重に（あるいは消極的に）なる必要があると筆者は考え、また編曲・演奏を通して実感してもいる。4 手版再現部に関してフランクが「A_2 は（たとえ 4 手であってもこの場面には）低すぎる」と判断したのと同様、提示部をピアノ独奏で奏するに当たって、同箇所の 4 手版に現れる C_1 は、「(2 手でこの場面を奏するには）低すぎる」ように、筆者には感じられたのである。

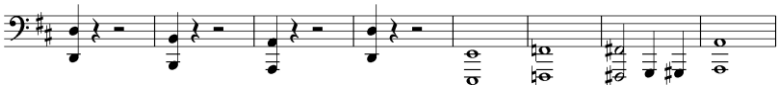
譜例 3-5

筆者による編曲（決定稿）のバス進行

提示部



再現部



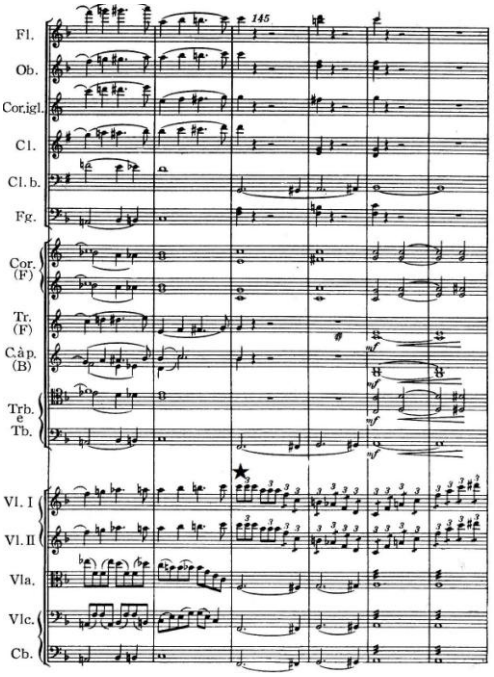
筆者の編曲では、131～132 小節（及び 421～422 小節）の進行は提示部・再現部とも「4 度上行」に統一された 4 手版に倣い、また、133 小節の、オーケストラ版でフルート、イングリッシュホルン、トランペット（クラリネット、ヴァイオリンとともに最上声の主旋律を担当している）が 1 オクターヴ上へ跳躍進行することで「使用音域が広がる」（これは 4 手版・筆者の 2 手編曲とも反映されていない）タイミングに、同じく使用音域を広げることになる「短 7 度下行」のバス進行を配することで、2 手編曲なりに「厚みに適度な変化のあるバランスの取れた響き」を実現しようとした。筆者が最終的に採用した「最低音域の使用区間をフレーズ後半の 4 小節に限った」ヴァージョン（譜例 3-5）は、次の譜例 4 で扱う区間の怒濤のごとく押し寄せる迫力あるフレーズを「ピアノ独奏の音楽としてより魅力的に」響かせることの助けともなるだろう。

尚、再現部の同箇所（419～434 小節）では、4 手版でのバス声部の使用音域が提示部よりやや高いことに加え、続く区間（435 小節以降）で「オーケストラ版より低いバス」を（フランク自身による 4 手版、筆者による独奏編曲とも）用いているため、「特別な低い音域」の使用を抑制しなくとも充分な演奏効果が期待できると考え、バス音域の変更は行わなかった。

145 小節

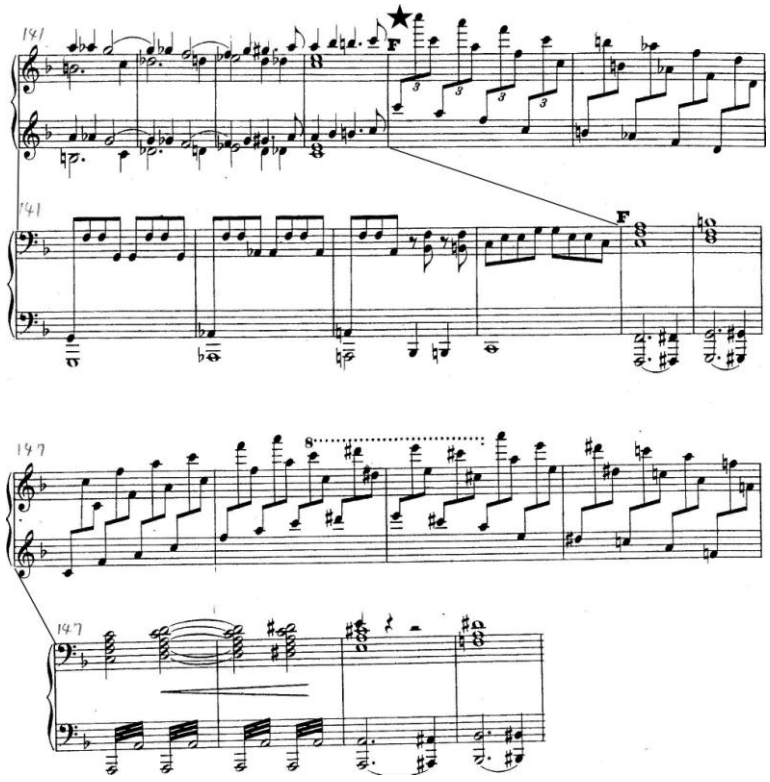
譜例 4　145～158 小節

オーケストラ版（143 小節～）

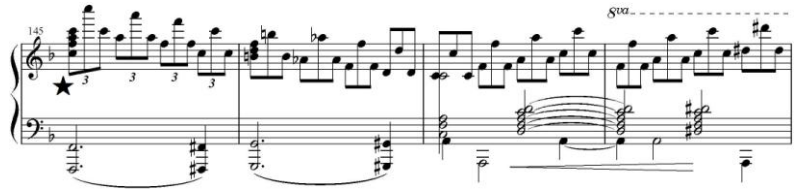


（譜例 4）

4 手版（141 小節～）



筆者による編曲（145 小節～）



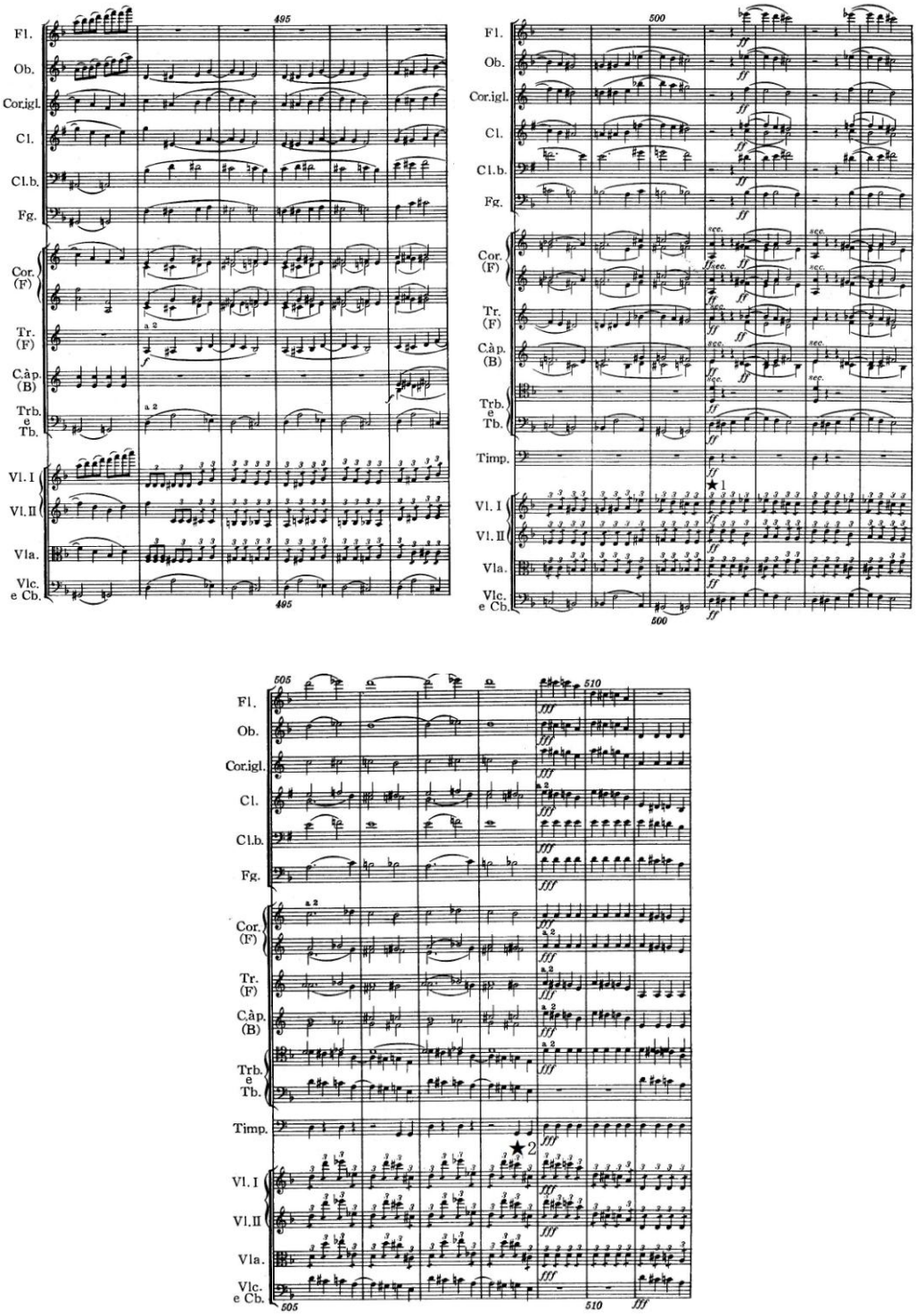
弦楽器群による三連符のトレモロをピアニスティックな変奏音型に置き換え、ピアノならではのヴィルトゥオジティを発揮している。再現部の同箇所（435～448 小節）も同様である。更に、同じ発想の変奏音型は、楽章の終盤にも現れる（譜例 5）。

493・501・508 小節

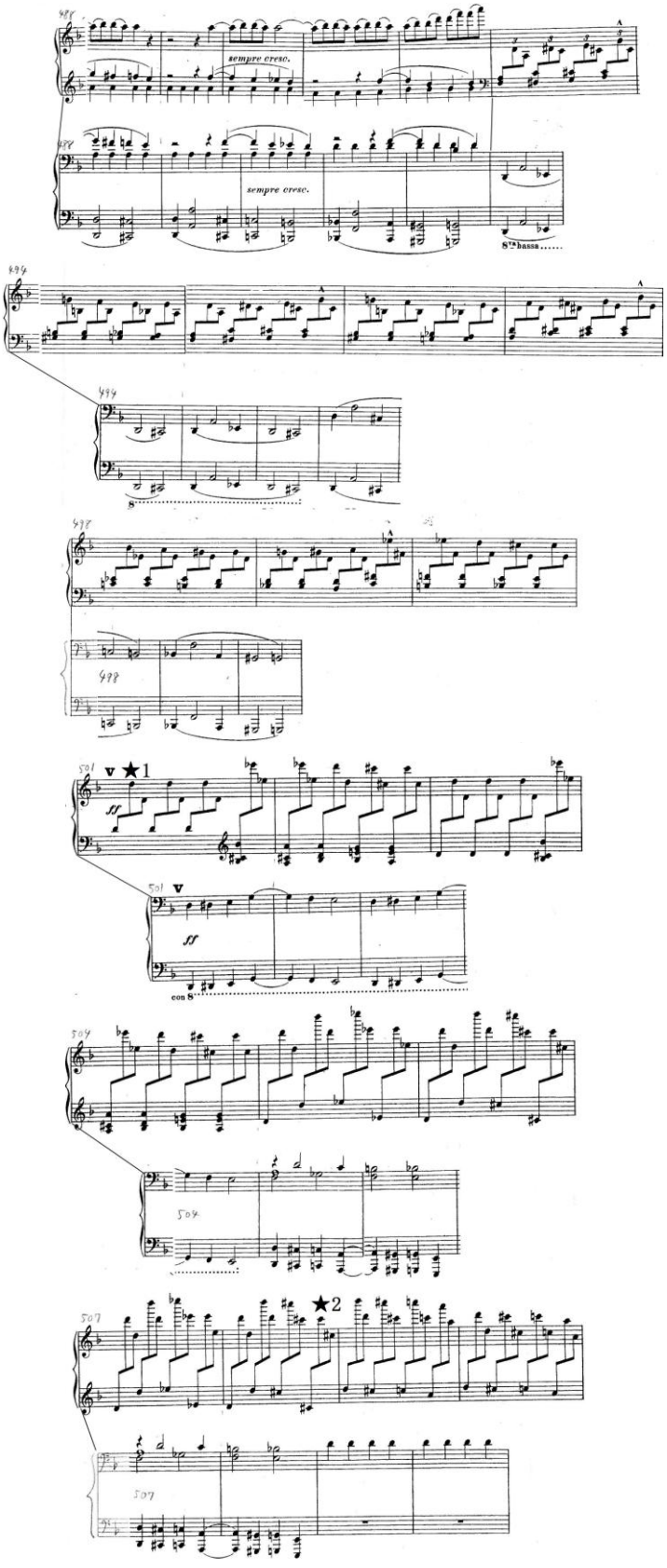
譜例 5-1

493～512 小節

オーケストラ版（492 小節～）

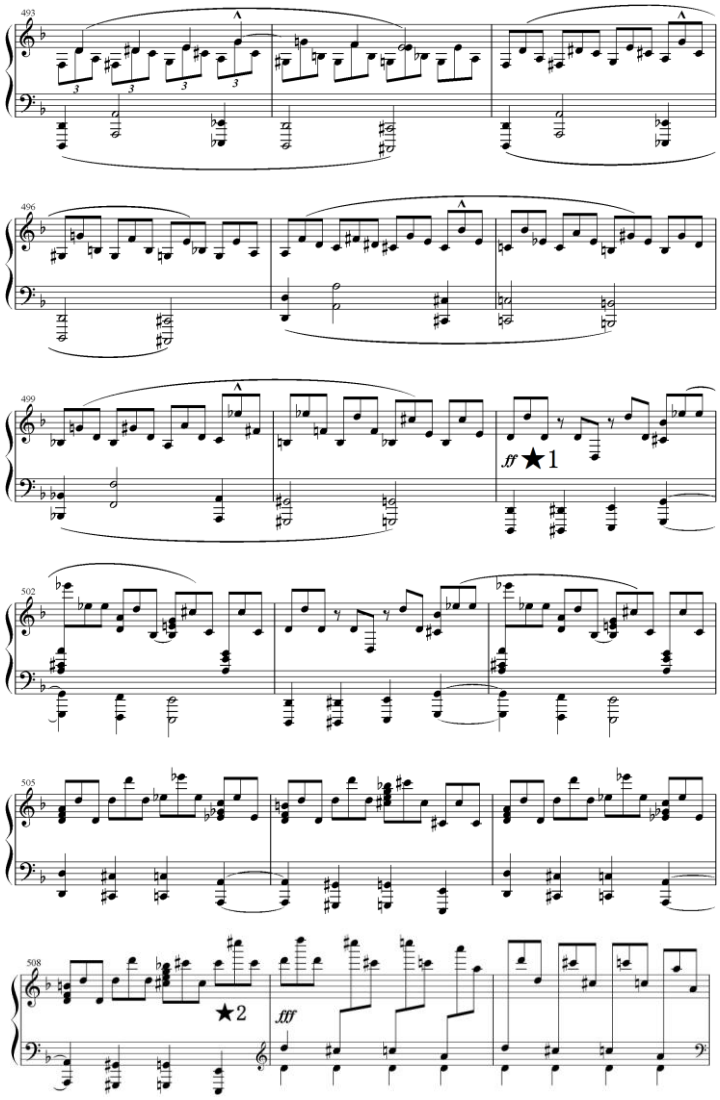


（譜例 5-1）　　4 手版（488 小節～）



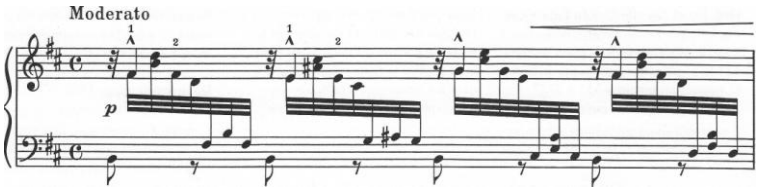
（譜例 5-1）

筆者による編曲（493 小節～）



493～500 小節のフレーズでは、4 手版において、譜例 4 の場面と類似した、音の上下動を伴う動きを用いた「変奏」を行った結果として、《 Prélude, choral et fugue 》冒頭（譜例 5-2）を思わせる、「旋律が走句に組み込まれ、かつ旋律が本来持っている拍節よりも走句の音価 1 つ分遅れて奏される」というテクスチュアが現れている。

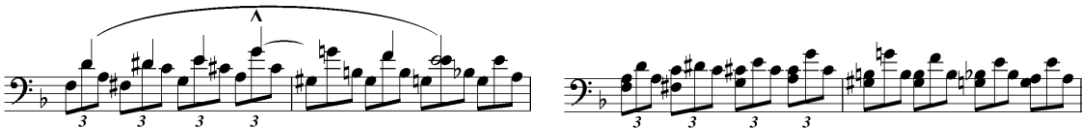
譜例 5-2 《 Prélude, choral et fugue 》冒頭



筆者の編曲では、4 手版のテクスチュアを片手（右手）で全てそのまま奏するのは困難なため、フランクのアイデアを活かした上で、一部の音を省いている（譜例 5-3）。4 手版の音型は、筆者が省いた音と同じ音がもう一度現れるものとなっているため、その「片方」を省いても、和声進行に支障は出ない。

譜例 5-3

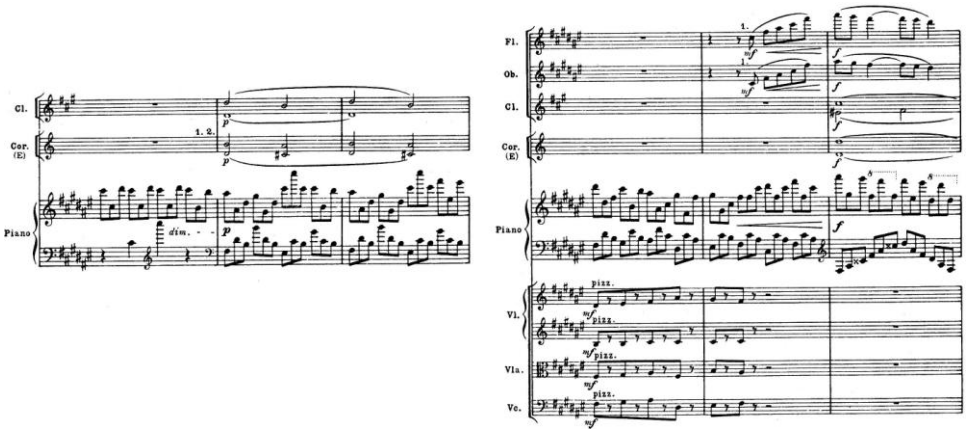
筆者の編曲右手　　4 手版 Primo の音を一段にまとめたもの



また、501 小節からは響きの充足感（あるいは重厚さ）を確保するため、パッセージの軸となる音域は 1 オクターヴ下げざるを得なかったが（★1）、この場面と近い音型を用いた《 Variations symphoniques 》322 小節からのフレーズ（譜例 5-4）を参考に音域の変化を付けることで、より高い運動性を生み出し、4 手版の持つヴィルトゥオジティ溢れる響きをピアノ独奏でも再構築しようと試みた。

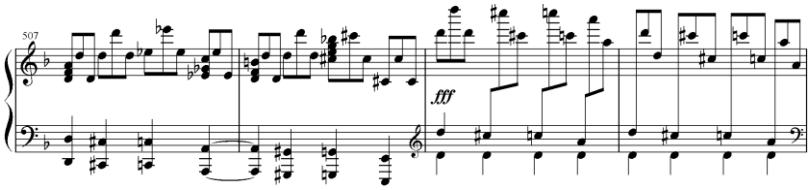
譜例 5-4

《 Variations symphoniques 》321 小節～



508 小節の最後（★2）は、上に述べた音域変更の結果、フレーズの「継ぎ目」で使用音域があまりに大きく隔たってしまうこと（譜例 5-5）を避けるため、高い運動性は保持した上で「下行」を「上行」へと反転させることにした。

譜例 5-5　「原曲の進行」に固執した編曲例

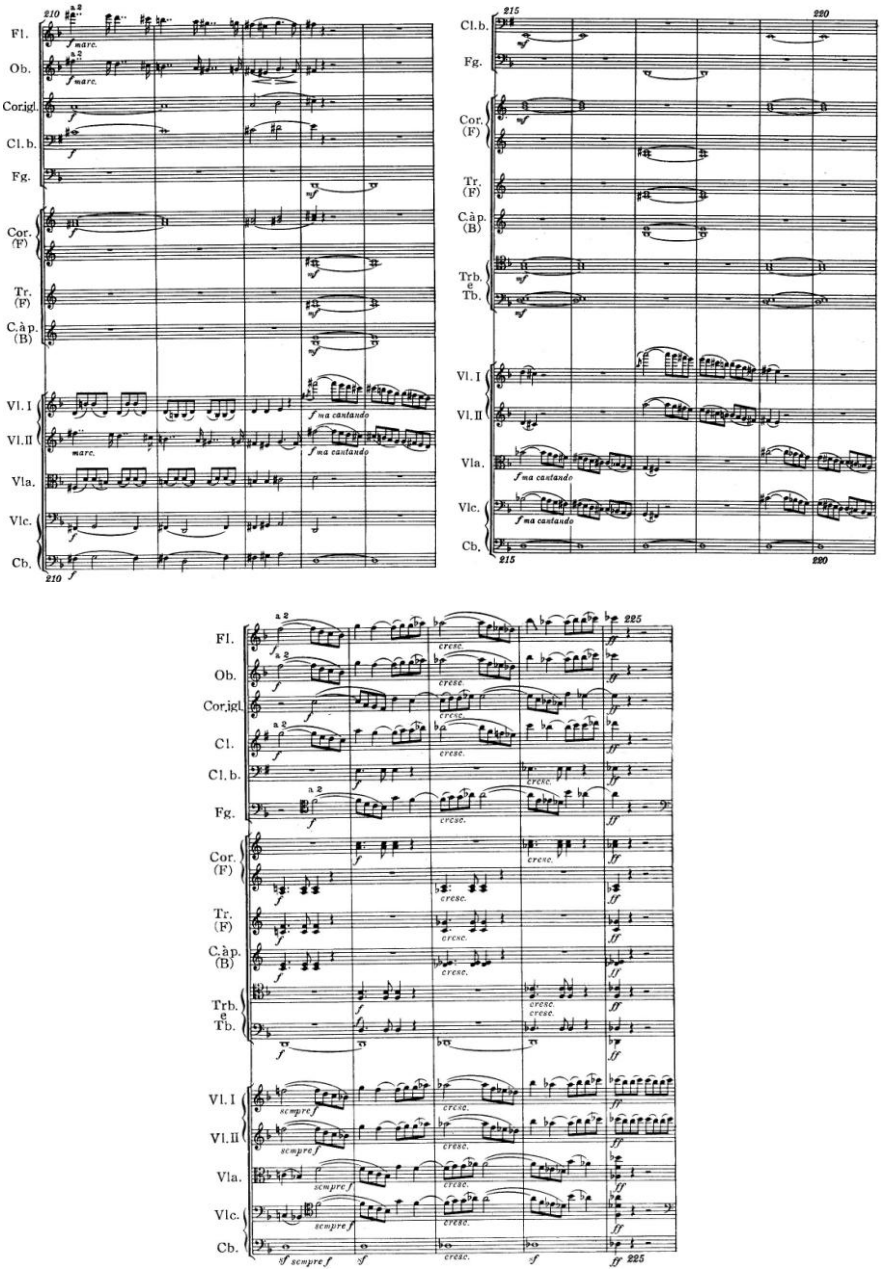


この編曲だと、演奏のスムーズさと響きの連続性の面で大きな問題がある。

213 小節

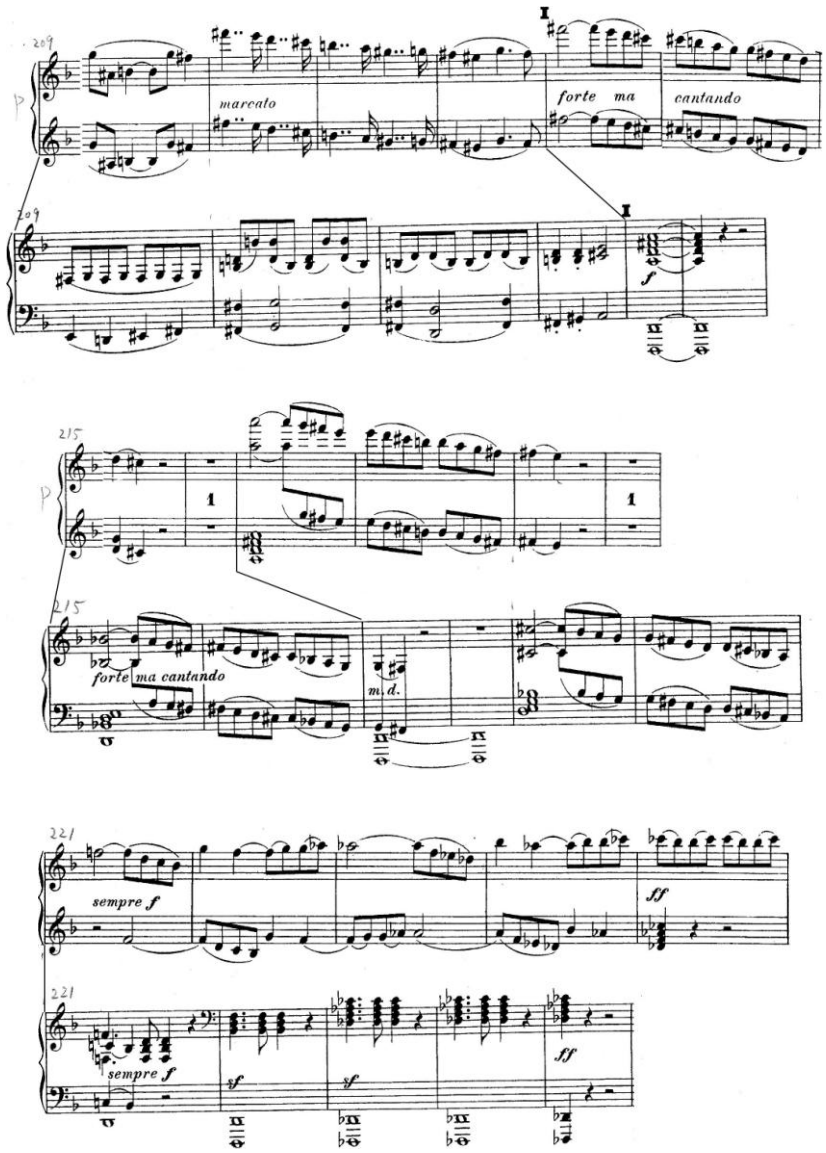
譜例 6-1　213～225 小節

オーケストラ版（210 小節～）



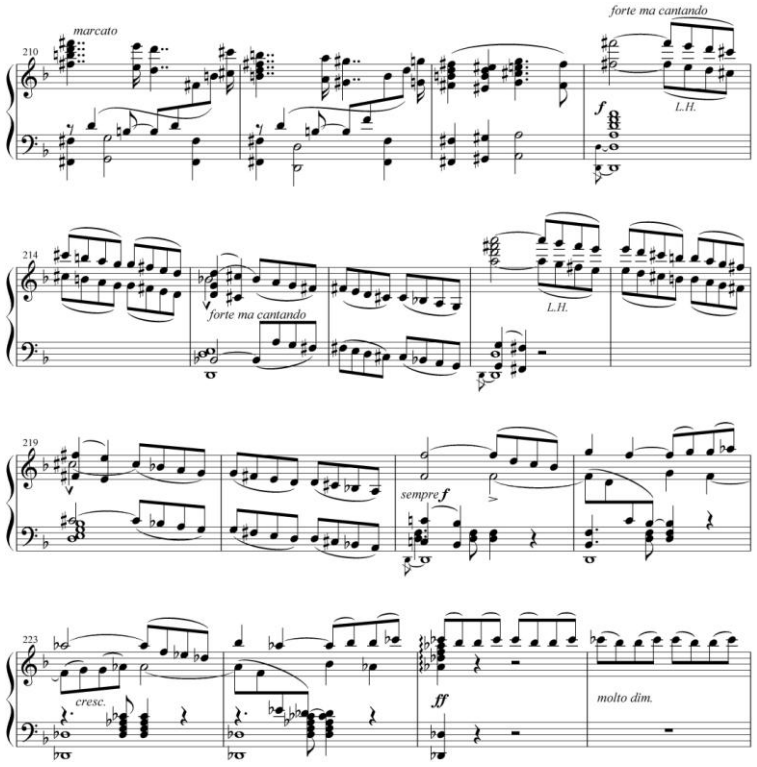
（譜例 6-1）

4 手版（209 小節～）



（譜例 6-1）

筆者による編曲（210 小節～）

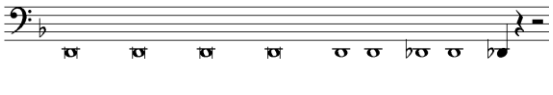


この区間の 4 手版では、213 小節・217 小節・221～225 小節において、オーケストラ版より 1 オクターヴ低いバスを用いて響きに変化を持たせている（譜例 6-2①及び②）。しかし、2 手で同様の音を捉えることは現実的でないため、「響き（バス声部の音域）の変化」という 4 手版のアイデアは残しながら、区間全体での最低音に関しては「オーケストラ版の音域」を用いることにした。

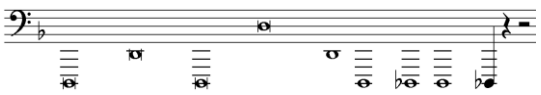
譜例 6-2

バス声部の動き（最低音のみ）

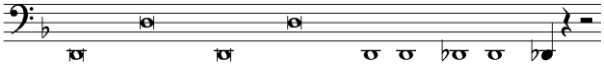
①オーケストラ版



②4 手版



③筆者の編曲

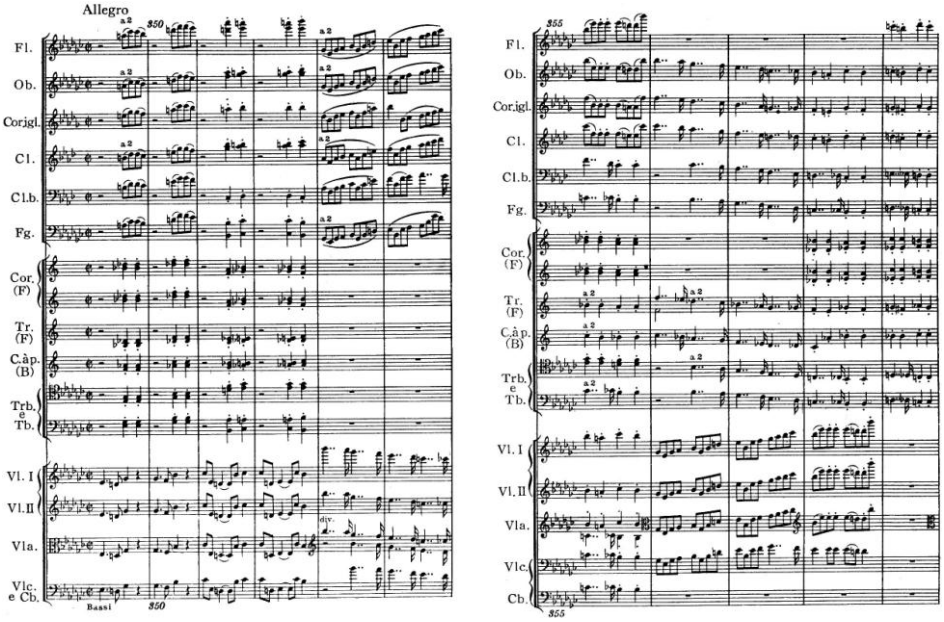


尚、214 小節・218 小節で前小節からタイで伸ばされる保続低音に関しては、左手で演奏可能な音域で弾きなおす等しなくとも、心理的に補完できると判断した。

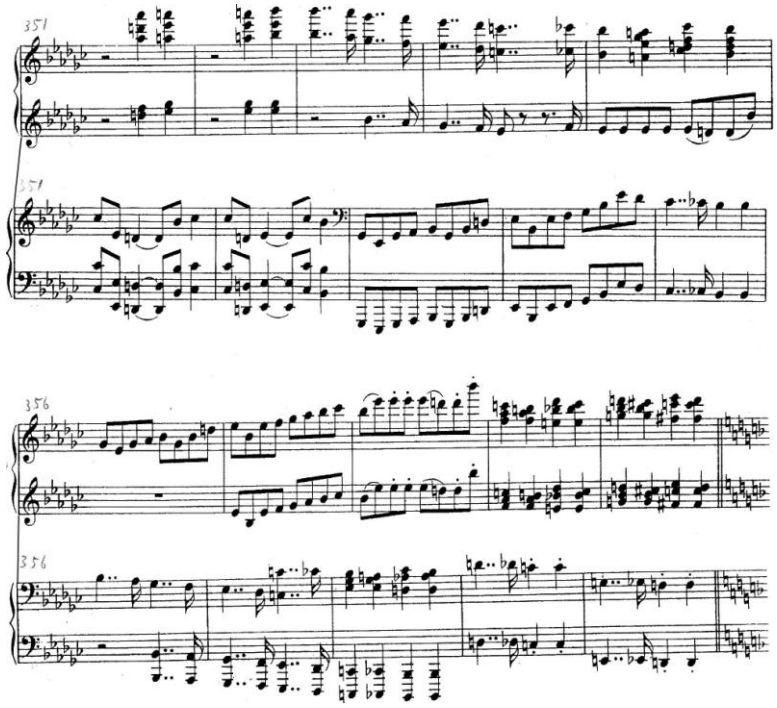
353 小節

譜例 7-1　353 小節からのフレーズ

オーケストラ版（349 小節～）

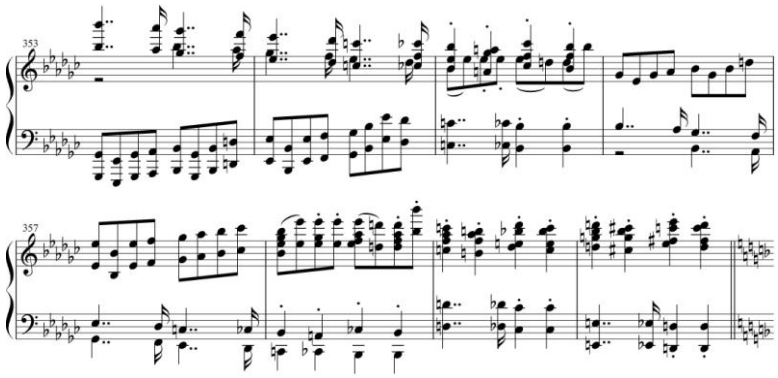


4 手版（351 小節～）



（譜例 7-1）

筆者による編曲（353 小節～）

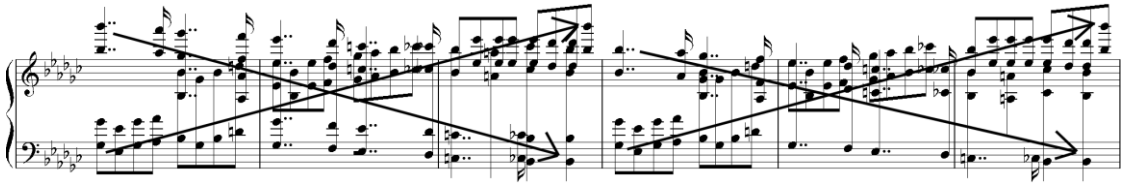


この場面では、音域の組み立て、あるいは声部の配置に関して、オーケストラ版と 4 手版は大きく異なっている（譜例 7-2）。

譜例 7-2

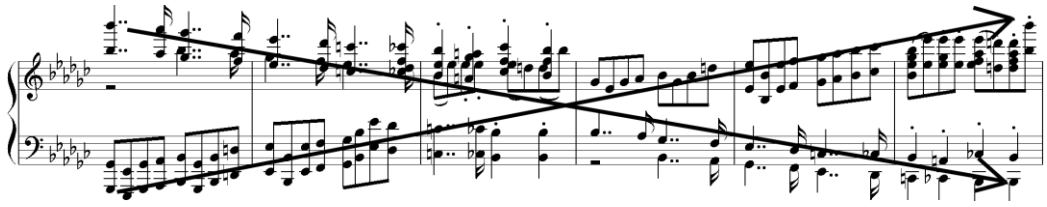
353 小節からのフレーズ

オーケストラ版の主要な要素



筆者の編曲

（フランク自身による 4 手版と同じ組み立て）

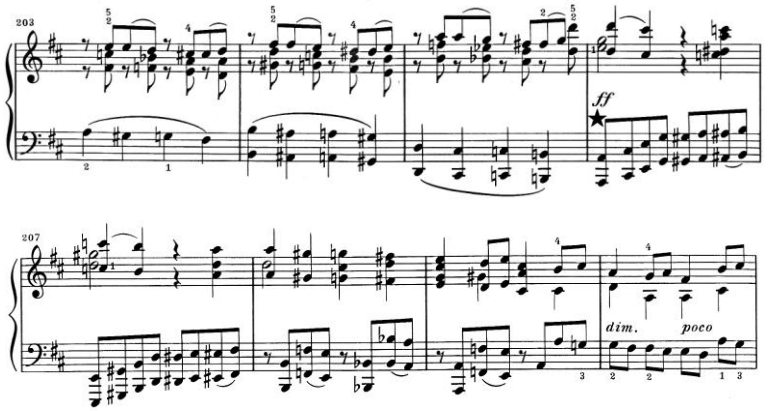


上行する声部と下行する声部が「すれ違う」、という特徴的なフィギュレーションは共通しているが、オーケストラ版ではこの「クロス」が「管楽器群と弦楽器群の役割を入れ換えて 2 回」描かれるのに対して、「ピアノ版」では「一つの長く大きなクロス」が現れる。更にこの結果として、4 手版 353～354 小節（「ク

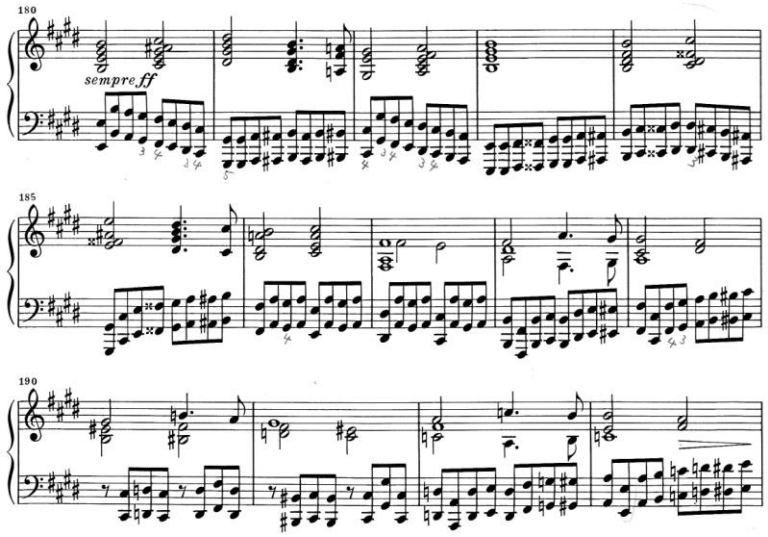
ロス」の前半）で、運動性のあるバスがオーケストラ版より 1 オクターヴ下に配置されることになり、《 Prélude, choral et fugue 》206 小節以降、《 Prélude, aria et final 》〈 Final 〉 180 小節以降、《 Les djinns 》223 小節以降、といった場面と同質の響きが現れている（譜例 7-3）。

譜例 7-3

《 Prélude, choral et fugue 》206 小節～

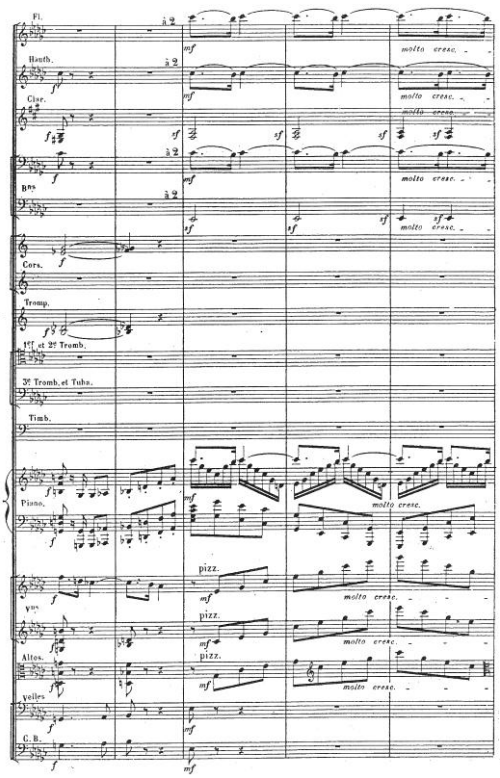


《 Prélude, aria et final 》〈 Final 〉 180 小節～



（譜例 7-3）

《 Les djinns 》223 小節～[9]



また、この「クロス」の最後、358 小節では、オーケストラ版の複付点のリズムを、4 手版では四分音符 2 つのシンプルなものに変更することで、半拍ごとに変化してゆく和声を、ピアノの低音の持つ力強さを活かして明快に響かせている。2 手編曲では、響きのバランスを考えると 4 手版で「クロスの後半」に（「前半」と同様に）現れる「オーケストラ版より低いバス」に関しては諦めざるを得なかったが、この 6 小節で描かれる「ピアノのための」フィギュレーションと（358 小節の）リズムは踏襲している。

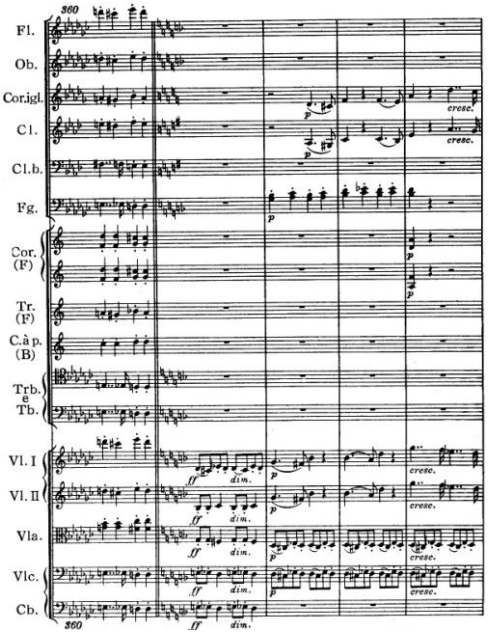
9 C. Franck, *Les Djinns: poème symphonique pour piano et orchestre,* München: Höflich, n. d., p. 27.
本論文では以降、《 Les djinns 》の譜例は全て上記エディションを用いる。

362 小節

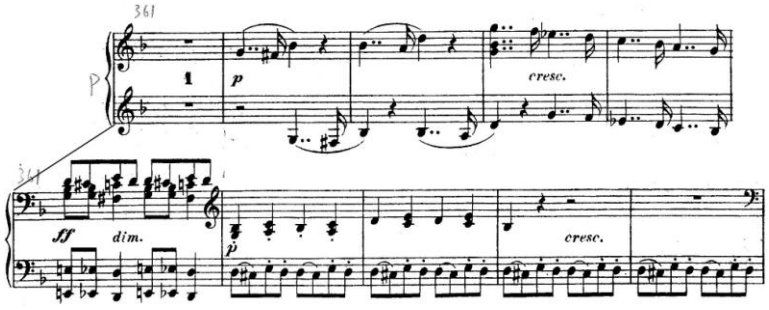
譜例 8

362～363 小節

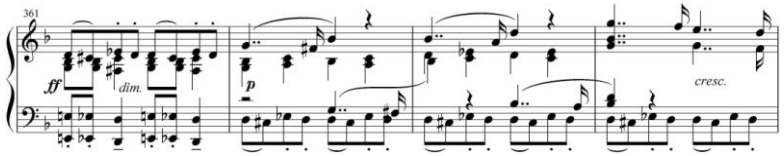
オーケストラ版（360 小節～）



4 手版（361 小節～）



筆者による編曲（361 小節～）



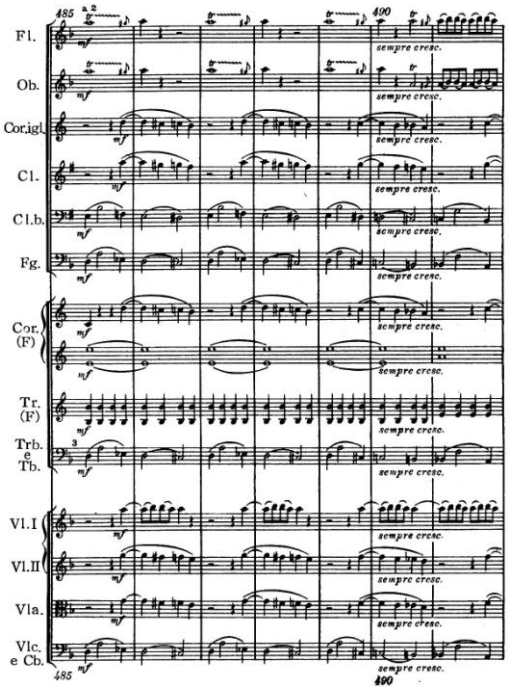
362～363 小節では、オーケストラ版の付点のリズムに替わって、4 手版では複付点のリズムが現れる。これにより、八分音符の「刻み」（ヴィオラとチェロ・Secondo 左手）と、ヴァイオリン（Primo 右手）とイングリッシュホルン及びクラリネット（Primo 左手）によるカノン風の楽句とを、「音色が一つしかない」ピアノでも、別々の要素として明確に分離して響かせることができる。

485 小節

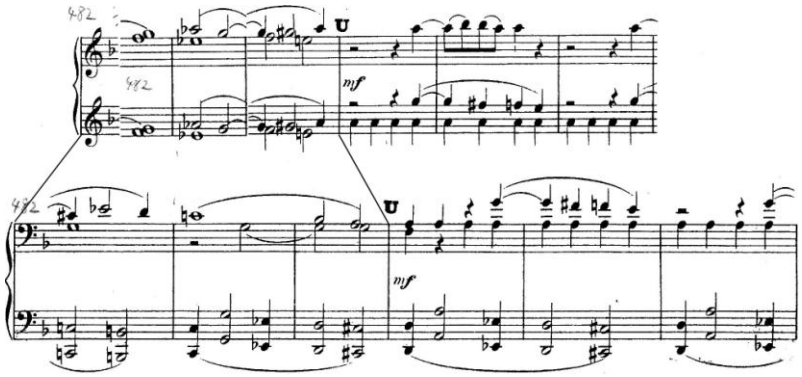
譜例 9

485 小節からのフレーズ

オーケストラ版（485 小節～）

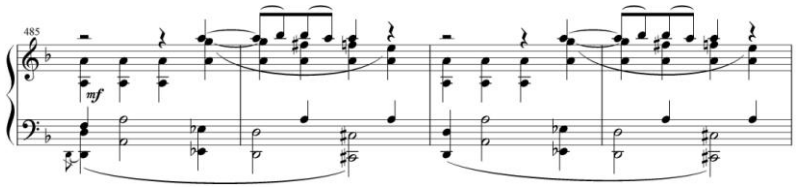


4 手版（482 小節～）



（譜例 9）

筆者による編曲（485 小節～）

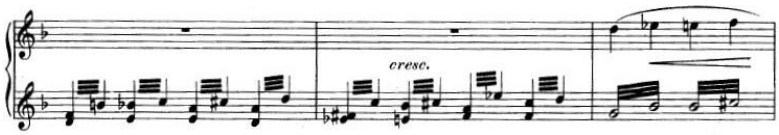


フルート及びオーボエのトリルは、同箇所の 4 手版で Primo の右手が休止していることからも分かるように、充分ピアノ 4 手の演奏能力の範疇に収まっているが、4 手版には現れない。錯綜した響きを避けるための、妥当な判断であると思う。尚、筆者の編曲では 485 小節途中まで、第 1 トランペット（Primo 左手下声）の音もカットしたが、これは直前の区間で最上声の音域を 1 オクターヴ下に変更したこと（後述の譜例 31 参照）を受けて、485 小節への進行に際する響きの変化を保持するための変更である。

ところで、フランク円熟期のピアノ独奏作品では、オーケストラ作品のピアノ 4 手版の多くの箇所で散見されるトレモロ――譜例 2 のところで述べた《 交響曲 》第 1 楽章 15 小節 2・4 拍のように、変容の結果もはや「トレモロ」とは呼べなくなっているようなものを除いた、譜例 10 のような、シンプルで、必要とあらば略記も可能な類のもの――は、ほとんど見受けられない。

譜例 10

4 手版 18～20 小節 Primo



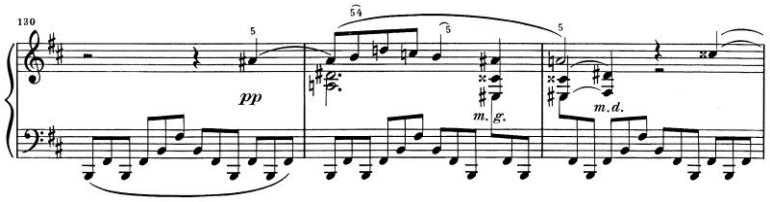
この差異が、純粋に「2 手」と「4 手」という各々のジャンルの書法上の制約の違いによるものなのか、それともこれらの「ピアノ 4 手のための作品」が他ジャンル（オーケストラ）のために計画された作品の「別ヴァージョン」である（すなわち「真にピアノのために構想された音楽」ではない）こととも関係しているか、という問いに対する答えを、我々が知ることは不可能である（フランクは「真にピアノ 4 手のために構想された」作品を遺してはいないのだか

ら)。しかし、少なくとも、2 手と 4 手の演奏に際しての制約の違いが、こういった「長く持続するトレモロ」の使用頻度の極端な差異と直接的に関わる重要な要因となっていることは、確かである。

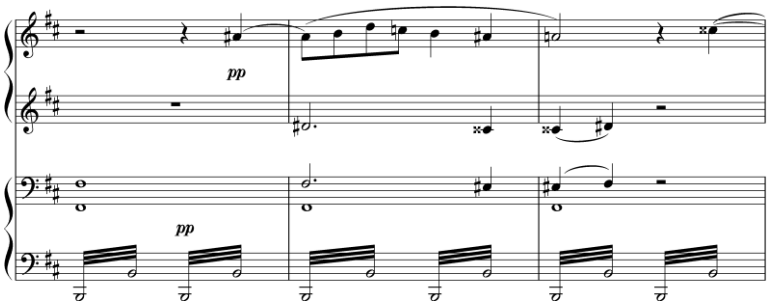
言うまでもなく、この種のトレモロは鍵盤上の手の位置を一箇所に留めておかなければ奏することができない。フランクの音楽においては、複数の要素を多層的に同時進行させることが魅力の源となっている場面が非常に高い割合で存在するが、ピアノ独奏の場合、そういった場面で 2 本しかない手の片方を長く一箇所に留めておくことは、現実的ではない。実際、フランクのピアノ独奏作品にも、演奏効果としては明らかにトレモロと同質か極めて近い響きを想定していながら、その役割を担う手で他の要素を一緒に奏する必要がある、という 2 手特有の制約によってトレモロが採用されなかったことをうかがわせる場面が、時折見受けられる（譜例 11)。

譜例 11-1

《 Prélude, choral et fugue 》130 小節～

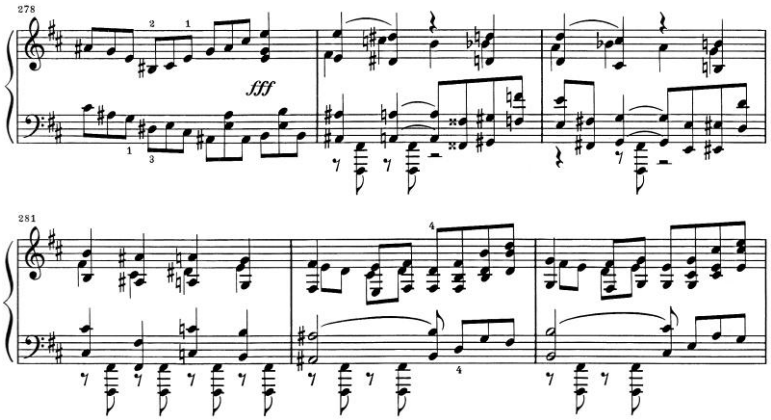


筆者による 4 手編曲例

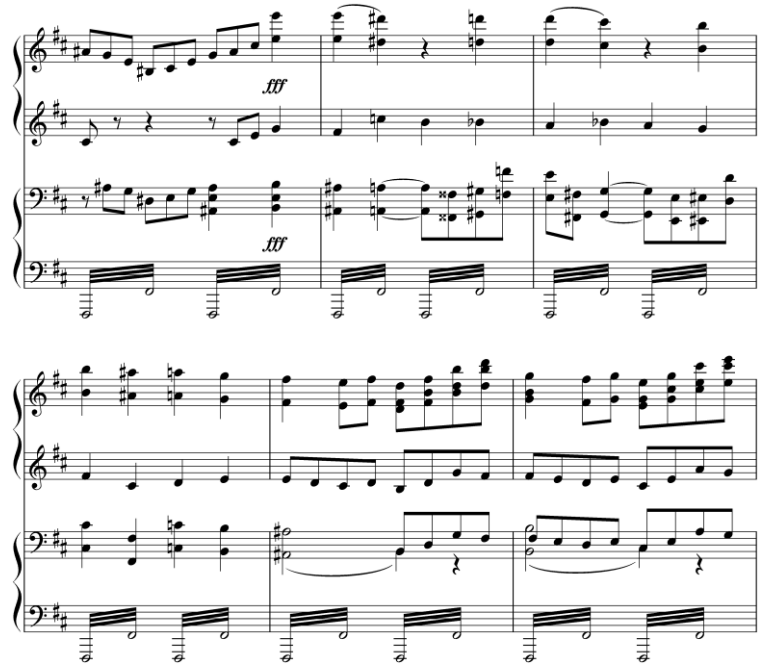


譜例 11-2

《 Prélude, choral et fugue 》278 小節～

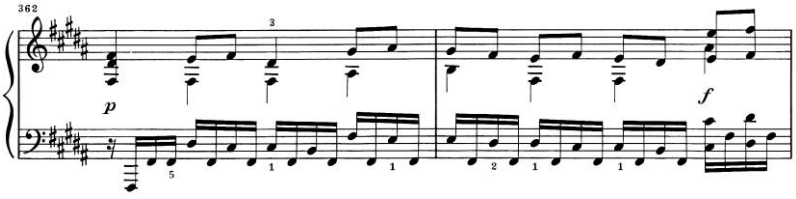


筆者による 4 手編曲例

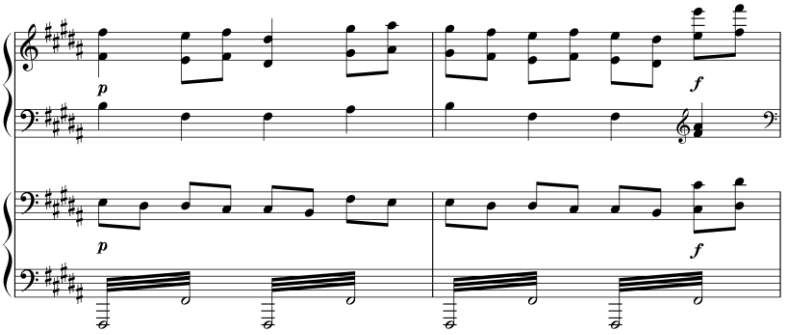


譜例 11-3

《 Prélude, choral et fugue 》362 小節～

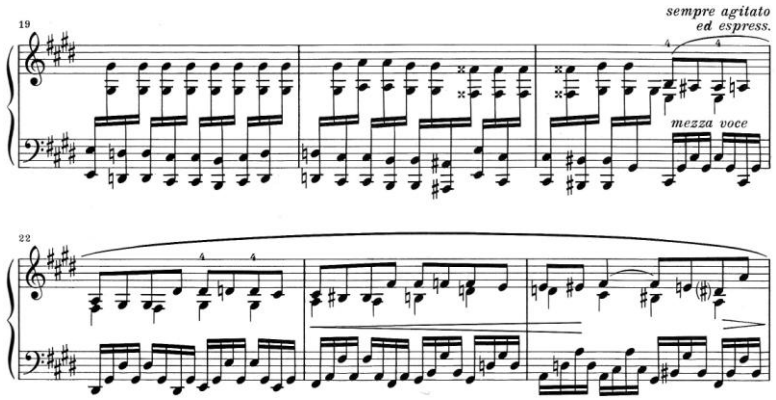


筆者による 4 手編曲例



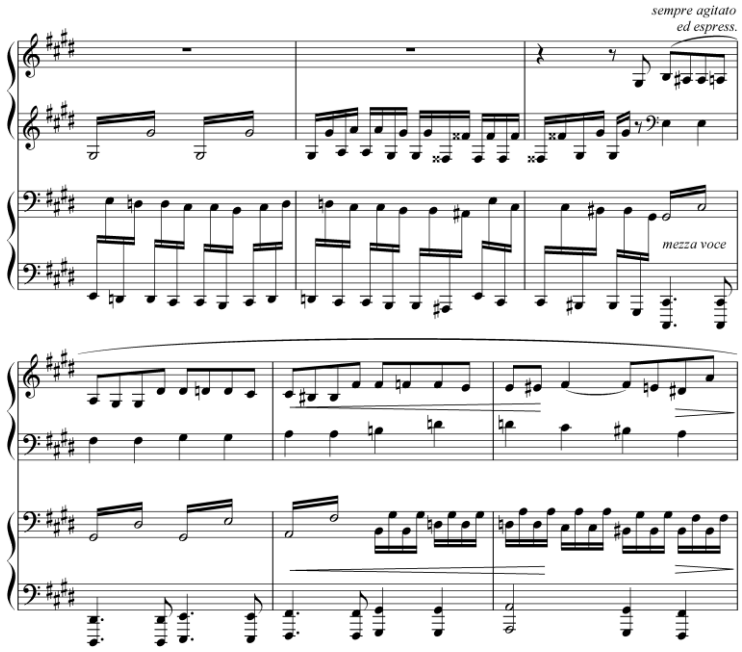
譜例 11-4

《 Prélude, aria et final 》〈 Final 〉 19 小節～



（譜例 11-4）

筆者による 4 手編曲例

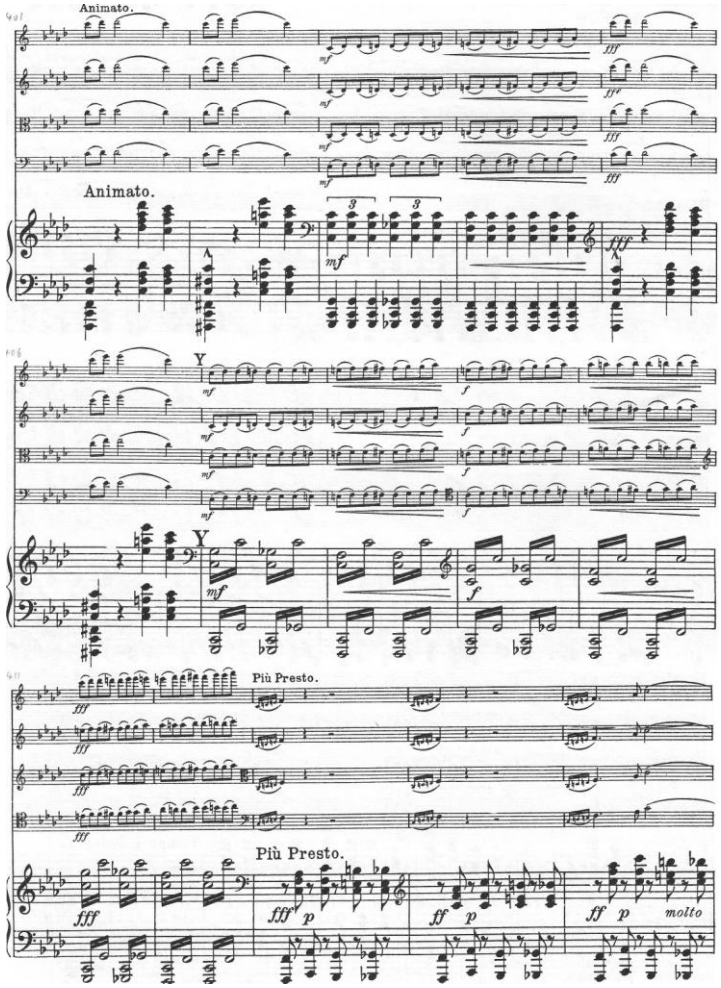


この 4 番目のケースでは、フランクが「トレモロとバス融合形」として、譜例 2 の場面で述べたのと類似の「うねりの音型」を用いていることも注目に値する。

こういったケースの存在から、フランクにとって「シンプルなトレモロ」というテクスチュアは、それを用いようとする作品が「オーケストラ作品の別ヴァージョン」であるかどうか以前に、そもそも「4 手に比べて 2 手では用いにくい」ものだったことがうかがえる。譜例 12 に挙げた《 ピアノ五重奏 》第 1 楽章終盤のフレーズは、「真にピアノのために」書かれたトレモロの数少ない例の一つであるが、これも、トレモロで奏する「シンプルな和音伴奏」以外の要素を他の奏者に「任せる」ことができる条件が整った場面に現れたものである。

譜例 12

《 ピアノ五重奏 》第 1 楽章 401 小節～[10]



「トレモロ」というアイデアは、フランクのピアノ独奏音楽においては、たとえトレモロの生み出す効果をその場面に用いることが極めて魅力的に感じられたとしても、使用機会そのものが非常に限られてしまう書法の一つだったのではないかと、筆者は推察している。

以上の考察から、筆者の編曲では、4 手版でトレモロが使われている場面のうち、フランクが「ピアノ版のために」配置した和音の構成音を 2 手でもほぼそのまま弾ききることが可能な場面に限ってトレモロを採用し（譜例 13)、そうでない場合、すなわち、他に表現（演奏）するべき音や要素が存在する場面――

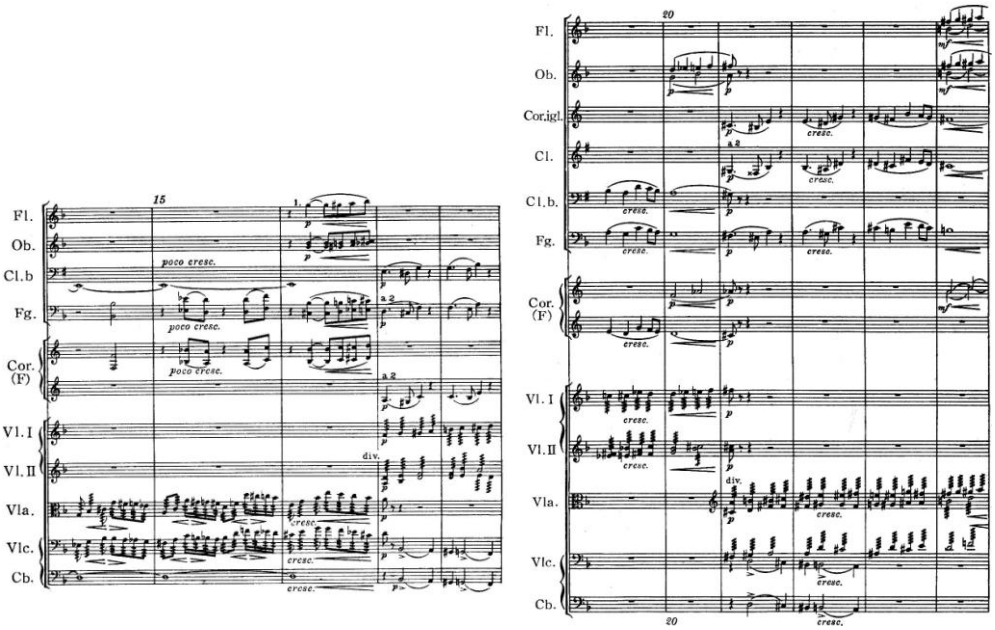
[10] C. Franck, *Quintett für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello f-moll,* Frankfurt: Peters, n. d., pp. 34-35.

やはりこちらが圧倒的に多数であり、譜例 13 とそれに付随する数箇所は「例外的なケース」だと言える――においては、譜例 11 で取り上げたような、「ざわめき」「震え」「うねり」といった表現と、複数の要素や広い音域に散らばった和音の響き等を両立させる「ピアノ独奏ならではの」テクスチュアを積極的に用いることにした（譜例 14～20）。

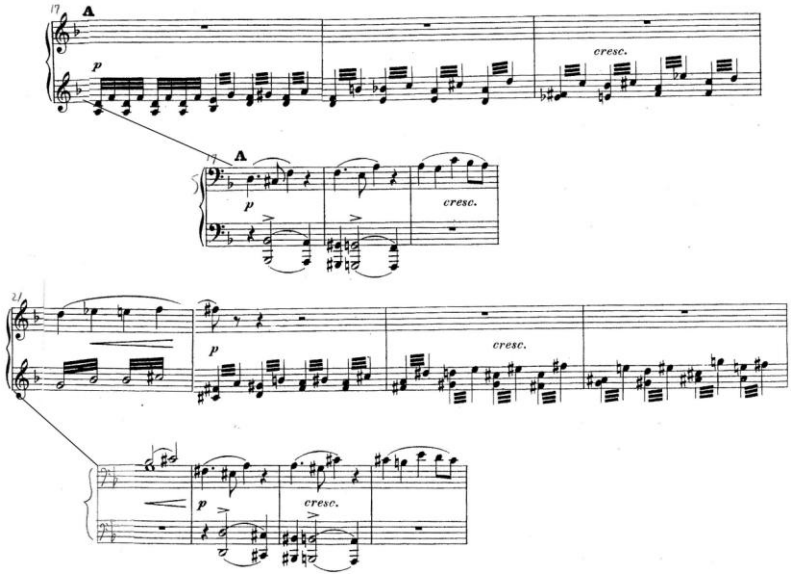
17 小節

譜例 13-1

17 小節からのフレーズ
オーケストラ版（14 小節～）

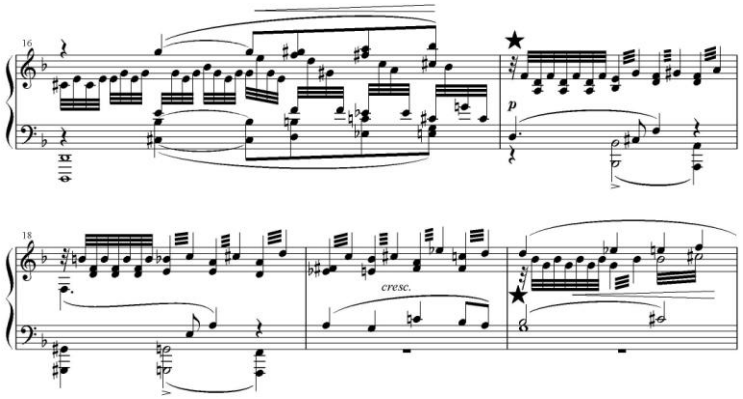


4 手版（17 小節～）



（譜例 13-1）

筆者による編曲（16 小節～）

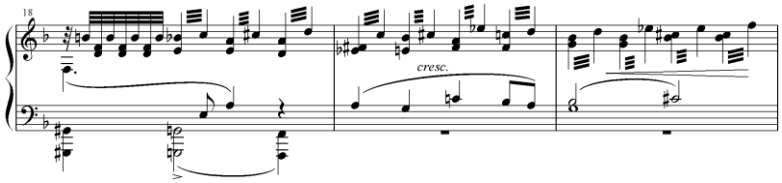


この区間（譜例箇所からその後 27 小節までの間）では、4 手版のトレモロをほぼそのまま採用したが、17 小節及び 20 小節（24 小節も同様）では、小節最初の音を（例えば 18 小節等と異なり、演奏が可能であるにもかかわらず）休符へと置き換えた（★）。理由は、先の譜例 3 の場面と同様、ピアノ 4 手とピアノ独奏の演奏・表現能力の特性の違いである。ピアノ独奏では、一度に発音できる音の数が限られているため、「テクスチュアの厚み」に関して、「薄い部分と厚い部分の落差」を充分に保とうとするなら、「より薄い響き（テクスチュア)」を（4 手に比べて）積極的に用いる必要があるのだ。これらの休符が、何らかの意図を持った「休止」として聴き手に認識されることはないだろう。しかし、その効果は、直前の 16 小節から 17 小節へ進むときのダイナミックレンジの落差としてだけでなく、後の強奏部（例えば 27 小節）においても、確かな説得力となって現れるであろう。わずか 3 つの三十二分休符の追加ではあるが、その役割は決して小さなものとは言えないのである。

また、この場面では、4 手版において 17～19 小節と 20 小節でトレモロの書法が異なることにも注意すべきである。オーケストラ版の 20 小節ではオーボエが加わることで上声の明瞭性が増すため、一見「それをピアノ譜に置き換えただけ」と早合点しそうになるが（もちろん上声の明瞭性の差異も重要な要素の一つであり、双方のヴァージョンでフランクが意識していたことに間違いはないだろうが)、4 手版の楽譜をより注意深く、「ピアノ音楽の譜面」として見直してみると、このテクスチュアの変化にもう一つの側面があることが分かる。

譜例 13-2

トレモロの書法を一貫させた編曲例（18 小節～）



2 手編曲として作成、18 小節右手 1 拍目の休符以外 4 手版と同じ。

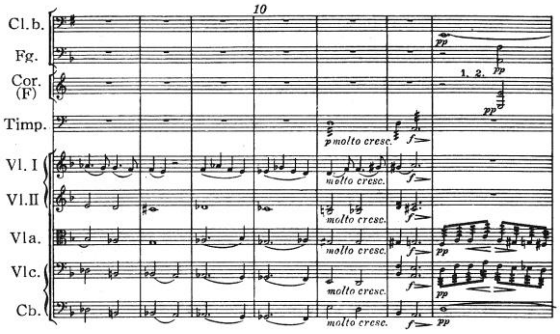
譜例 13-2 は 20 小節の書法を「周囲と同じにそろえた」編曲例であるが、このように奏してみると、20 小節のみ、拍節感がやや不安定に感じられることが分かる。この印象は、19 小節までは全ての拍のタイミングで必ず「トレモロ以外の声部」のどれかが何らかの形で打鍵されるのに対して、20 小節ではそれが 1 拍目と 3 拍目のみとなっており、2 拍目・4 拍目で音響上の軸となるべき最上声の音が三十二分音符 1 つ分遅れて現れていることに起因する。「ピアノ書法」という視点からフランクの 4 手版を見てみると、「他に音響上の軸となる音があるかどうか」を基準に、「上声が三十二分音符 1 つ分遅れて現れる」書法と「上声が毎拍のまさにその瞬間に打鍵される」書法とが使い分けられている、という事実が浮かび上がってくる。先の譜例 2 のところで述べた「三十二分音符か六十四分音符か」という視点も含め、フランクがこれらのトレモロを、4 手作品（あるいはオーケストラ作品の 4 手版）の中で「ピアノ書法のアイデア」の一つとして扱い、また、それが奏されたときにどう響くかについて少なからず気を配っていたことを、我々は正しく認識すべきなのである。

同じ楽想がそのまま移調された 65～75 小節、345～347 小節も、譜例 13-1 と同様の編曲とした。この楽章の再現部に当たる 311 小節からのフレーズ（譜例 40）及び結尾の 513 小節からのフレーズ（譜例 42）も、理屈の上では「4 手版のトレモロをそのまま採用可能」なケースに当てはまるが、これらに関しては後で詳説するので、それぞれの該当箇所を参照されたい。

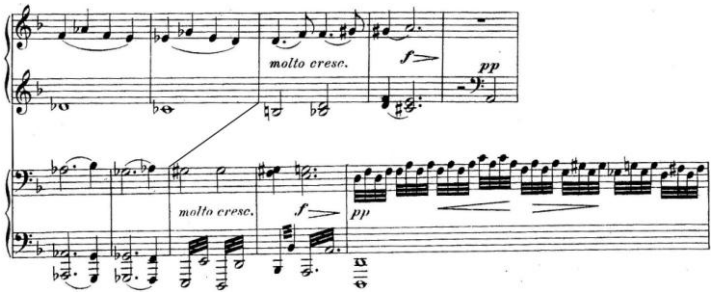
11 小節

譜例 14-1　11～12 小節

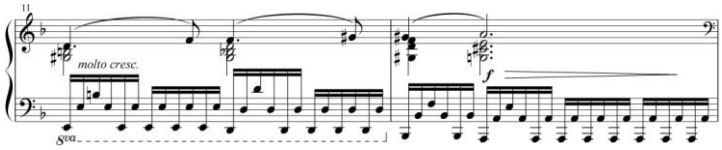
オーケストラ版（7 小節～）



4 手版（9 小節～）



筆者による編曲（11 小節～）



12 小節では、オーケストラ版でチェロが受け持ち（上声）、4 手版で Secondo 右手の下声に配置された声部を、ピアノ独奏では左手に無理なく組み入れる編曲とした。また、この変更が唐突なものにならないよう、11 小節のテクスチュアも同様のものとした結果、内声に若干の変更（音の追加）が生じている。

譜例 14-2

11～12 小節内声

原曲　　筆者の編曲

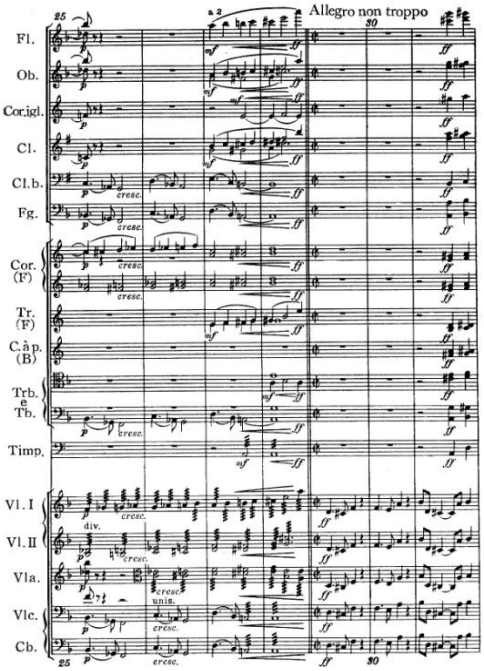
括弧内の小音符はオーケストラ版のみ

トレモロの速さを抑えたことには、13 小節以降（譜例 2 参照）の三十二分音符をより新鮮な感覚で響かせる狙いもある（実際、オーケストラ版では 13 小節からトレモロが「ティンパニの三十二分音符」から「弦楽器群の六十四分音符」へと変化している）。同じ楽想が移調された 59～60 小節も同様である。

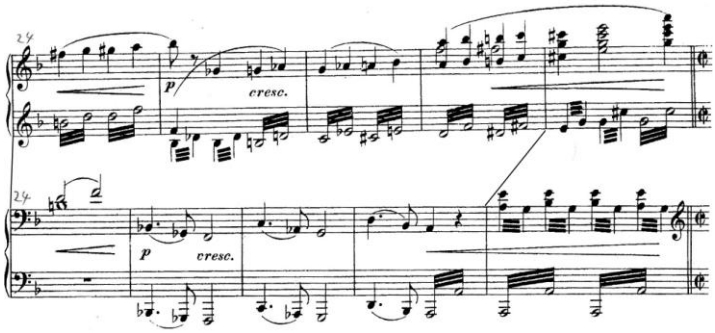
28 小節

譜例 15-1　28 小節

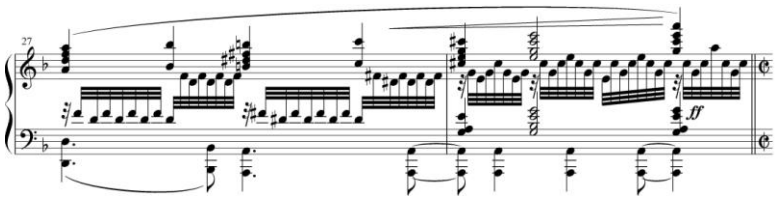
オーケストラ版（25 小節～）



4 手版（24 小節～）



筆者による編曲（27 小節～）

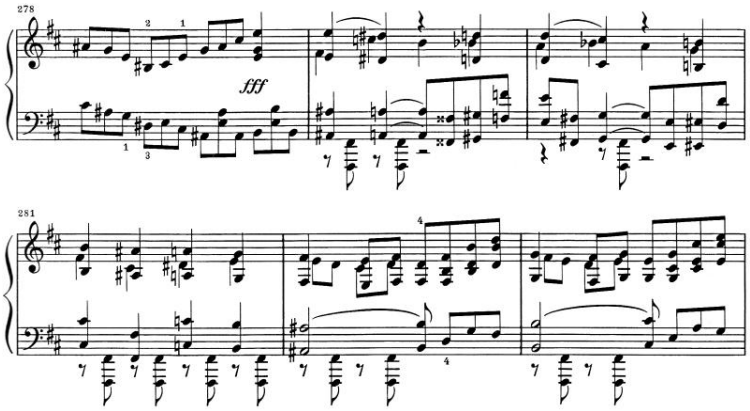


28 小節では、右手はより広い音域にわたる音を奏することが可能な音型を用い、左手は《 Prélude, choral et fugue 》279 小節からのフレーズ（譜例 15-2）に倣ったテクスチュアを採用した。76 小節、348 小節も同様である。

譜例 15-2

《 Prélude, choral et fugue 》278 小節～

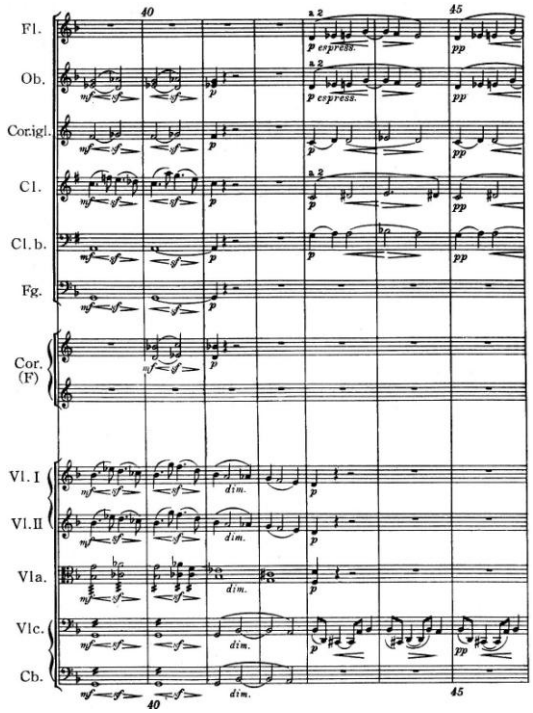
譜例 11-2 を併せて参照のこと。



39 小節

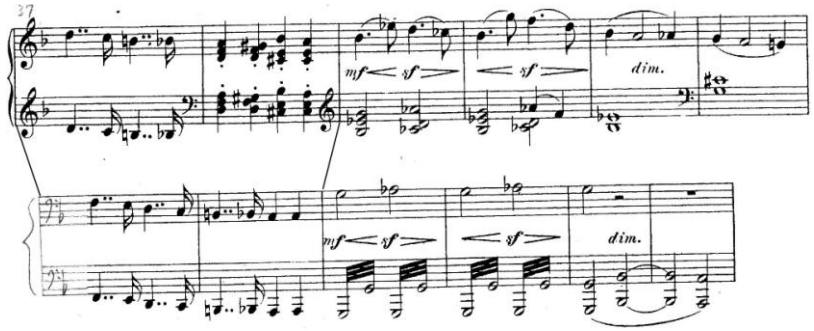
譜例 16-1　39～40 小節

オーケストラ版（39 小節～）

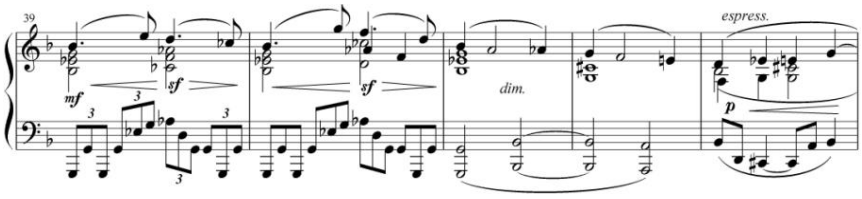


（譜例 16-1）

4 手版（37 小節～）



筆者による編曲（39 小節～）

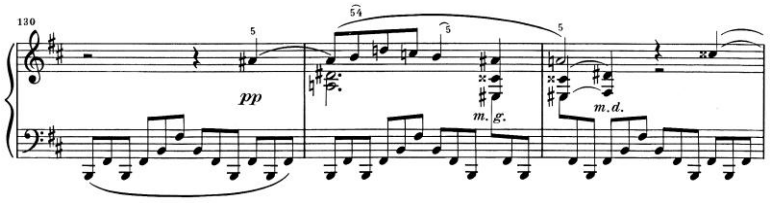


39～40 小節では、《 Prélude, choral et fugue 》131 小節からのフレーズ（譜例 16-2）を参考にしたパッセージを用いて、内声とバス声部を「融合」させた。87～88 小節、375～376 小節も同様である。

譜例 16-2

《 Prélude, choral et fugue 》130 小節～

譜例 11-1 を併せて参照のこと。

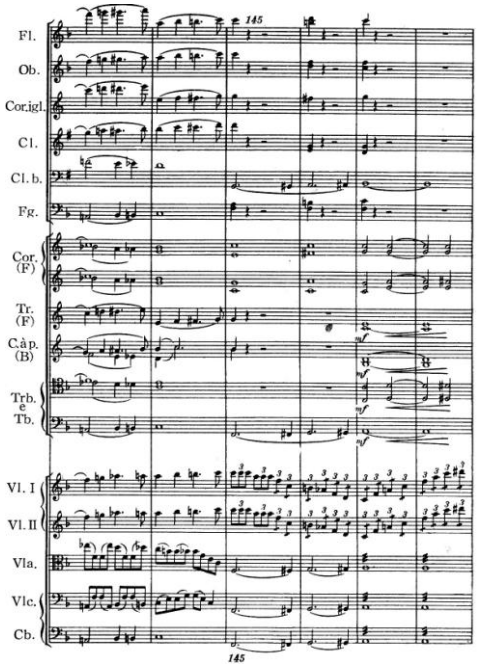


147 小節

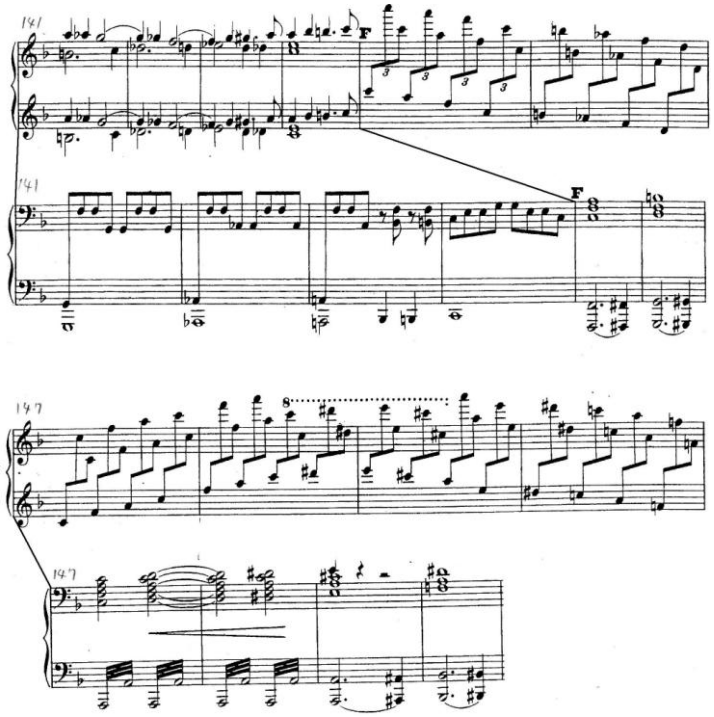
譜例 17

147～148 小節

オーケストラ版（143 小節～）

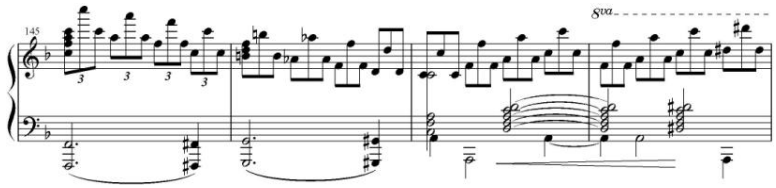


4 手版（141 小節～）



（譜例 17）

筆者による編曲（145 小節～）



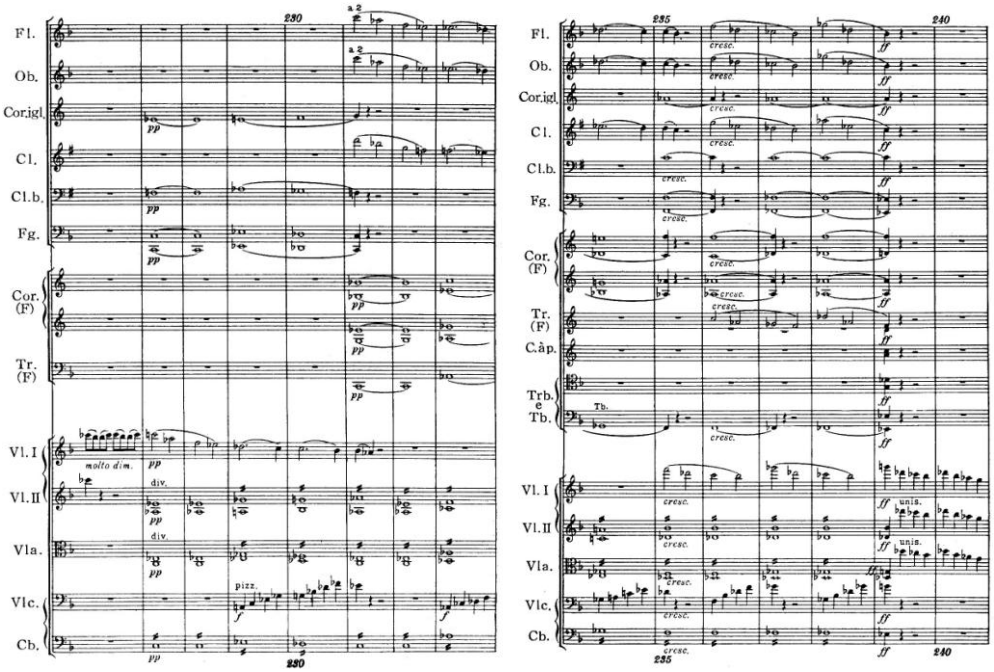
筆者編曲版右手に関しては譜例 4 で述べた通りであるが、147～148 小節で 4 手版 Secondo の要素を左手のみで奏するに当たり、28 小節（譜例 15）と同じ手法を用いることで、「（編曲によって新たに生じた）リズム動機」の統一を図った。151～152 小節、437～438 小節、441～442 小節も同様である。

227 小節

譜例 18-1

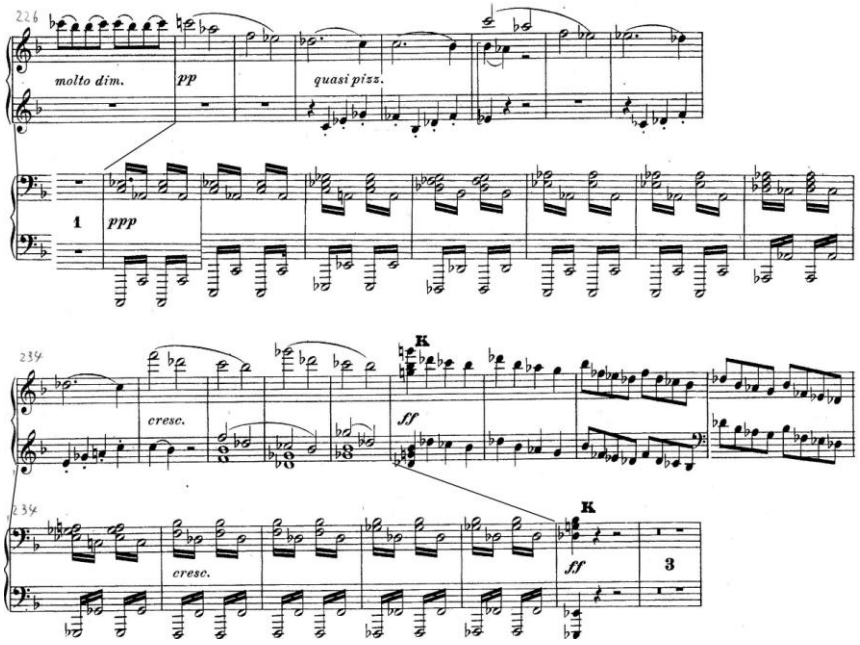
227～238 小節

オーケストラ版（226 小節～）

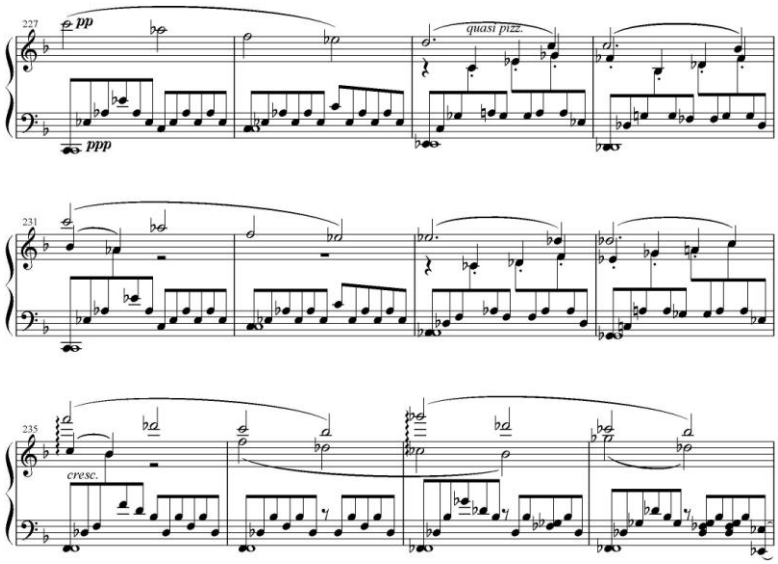


（譜例 18-1）

4 手版（226 小節～）



筆者による編曲（227 小節～）

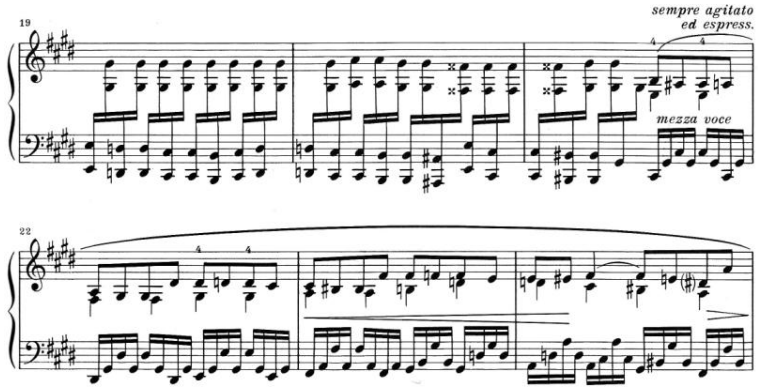


この区間では、《 Prélude, aria et final 》の〈 Final 〉22 小節以降（譜例 18-2）を参考に、バス声部の進行と内声の充足感を両立させ、かつ、より繊細な響きや運動性を生み出すことが可能なテクスチュアとした。

譜例 18-2

《 Prélude, aria et final 》〈 Final 〉 19 小節～

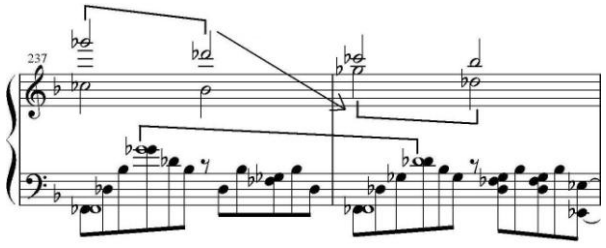
譜例 11-4 を併せて参照のこと。



この、トレモロよりも細やかなコントロールを奏者に要求するパッセージの、より効果的な演奏を可能にするため、バスの音域を上げ、手の移動距離を抑える処理も行うことにした。237～238 小節では、パッセージに重音を織り交ぜて厚みを増すとともに、内声に「モチーフの拡大形」を用いてより高い運動性を生み出すことで（譜例 18-3）、235 小節から始まる crescendo を効果的に描き出せるようにした。

譜例 18-3

編曲のアイデア



原曲で模倣（カノン）を用いて重ねてゆくモチーフ（右手）を、追加で左手の走句にも拡大して織り込むことで、音響だけでなく「同時進行する要素の多さ」によってもテクスチュアの厚みを演出する。

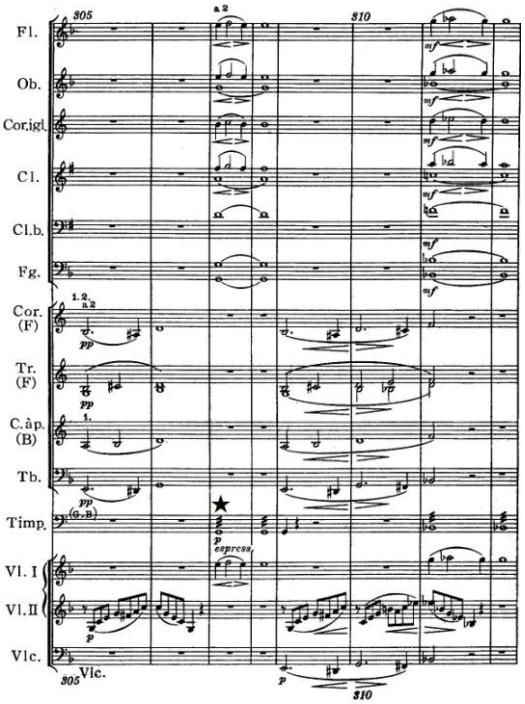
また、4 手版が類似のテクスチュアとなっている 271～272 小節と 277～278 小節（この 2 箇所は書法だけでなく上声の旋律に用いられているモチーフも同じ）、371～372 小節も、同様の手法を用いて編曲した。

307 小節

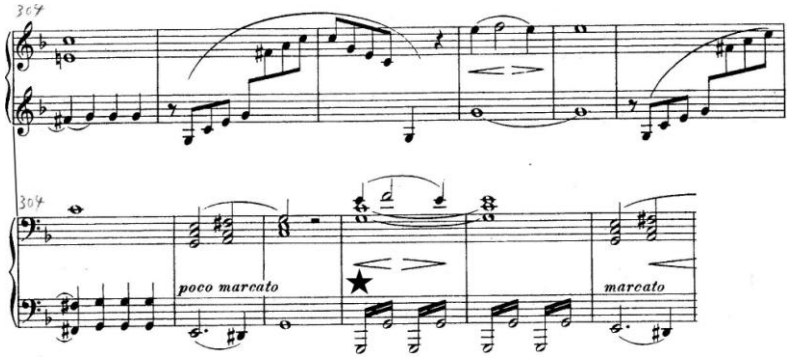
譜例 19-1

307～308 小節

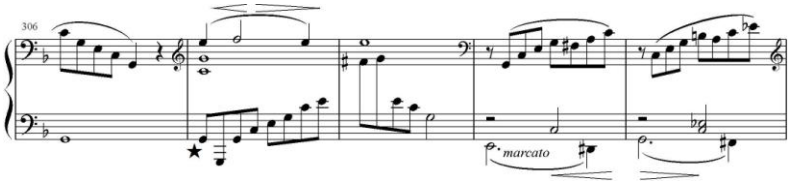
オーケストラ版（306 小節～）



4 手版（304 小節～）



筆者による編曲（301 小節～）

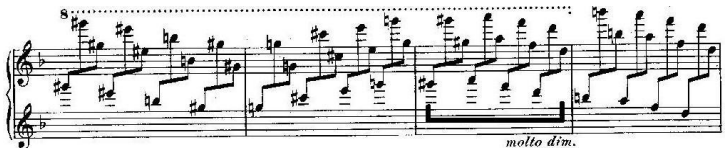


307～308 小節では、オーケストラ版でその 2 小節前（305～306 小節）に第 2 ヴァイオリン（4 手版 Primo）が奏している走句を模倣し、よりピアニスティックな表現を目指した。311～312 小節、315 小節も同様である。筆者が新たに作り出したパッセージには、157 小節で最上声に現れるモチーフ（譜例 19-2）を織り込んでおり、大きく改変した再現部冒頭（331 小節以降、譜例 40 で詳述）で用いるパッセージへの伏線の役割も担っている。周辺の区間も含めた音域設計の見直しについては譜例 28 で後述する。

譜例 19-2

4 手版 Primo・155 小節～

（オーケストラ版では第 1・第 2 ヴァイオリンが担当）

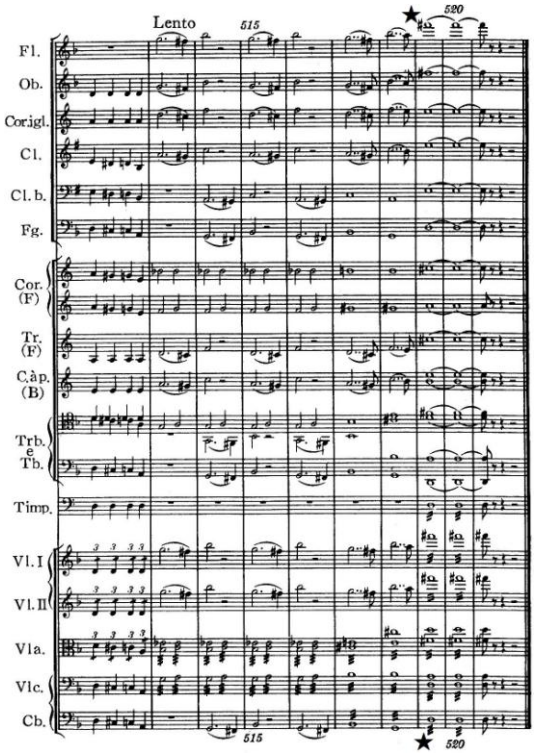


519 小節

譜例 20

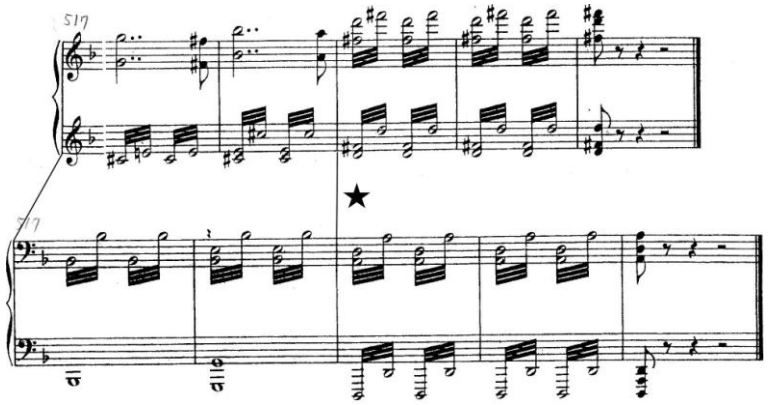
519～521 小節

オーケストラ版（512 小節～）

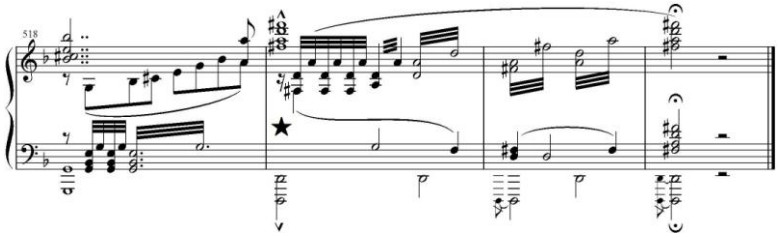


（譜例 20）

4 手版（517 小節～）



筆者による編曲（518 小節～）



4 手版の、鍵盤の広い範囲に散らばった配置の和音をトレモロで鳴りわたらせるテクスチュアは、まさに「4 手でなければ不可能な」アイデアである。筆者による独奏版では、この圧倒的な音響効果に代わる「インパクトのある締めくくり方」を模索した結果として、音域に変化を持たせたトレモロと、「第 2 主題（のモチーフ）の思いがけない“凱旋”」という劇的効果を高める手法とを組み合わせて用いることにした。

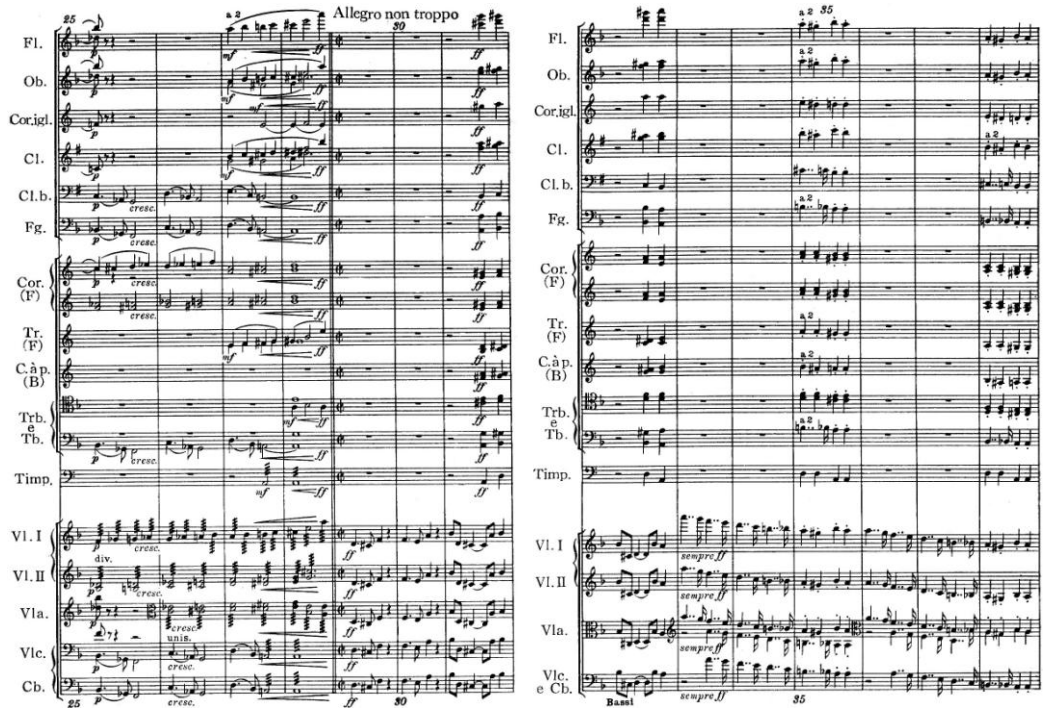
音域に関わる変更

ここまで、フランク自身の「ピアノ 4 手のための」アイデアを活かした編曲を行った箇所と、その延長として、4 手版で「トレモロ」というアイデアが用いられている場面での判断について述べてきた。ここからは、それ以外で、「2 手」という制約への対応や「ピアノ独奏」という演奏形態の特性を活かすことを念頭に置いて行った、オーケストラ版や 4 手版からの変更について述べてゆきたい。

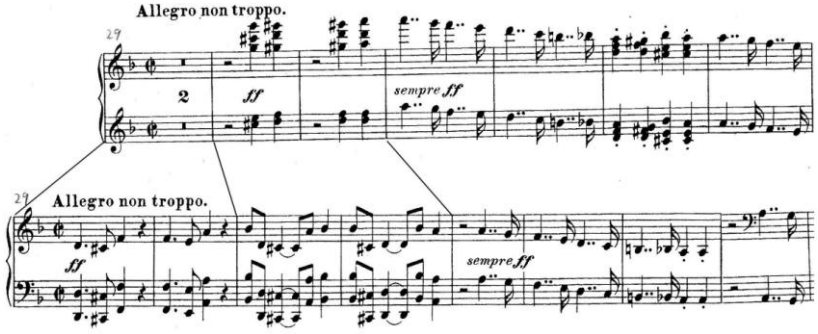
譜例 3・5・6・8・18 といった場面で「ピアノ 2 手」という演奏形態で作品の魅力を語るために音域の変更が是非とも必要となったことは既に述べてきたが、まずは、これらの箇所と同様の、音域に関する変更点を挙げてゆく。

31 小節　　譜例 21-1　31～35 小節

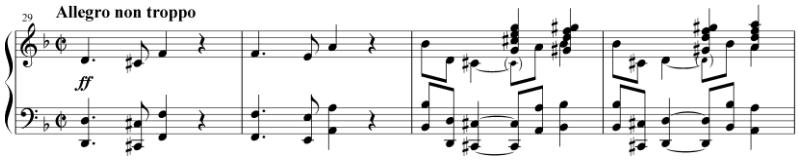
オーケストラ版（25 小節～）



4 手版（29 小節～）



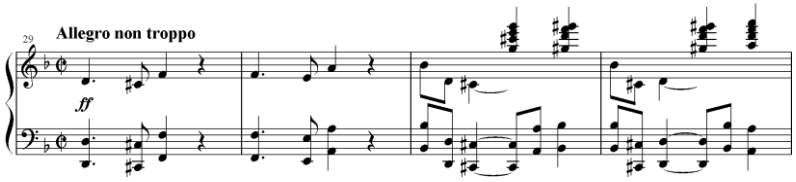
筆者による編曲（29 小節～）



31～32 小節の管楽器群による力強い和音（4 手版では Primo が担当）は、響きの密度（充足感）を優先し、本来の最高音より 1 オクターヴ下までの音域で和音を配置することにした。4 手版の、高音を用いた輝かしい響きも実に魅力的ではあるのだが、2 手による演奏で「原曲の音域」に固執すると（譜例 21-2）、和音の配置が高音域に偏るため響きが軽くなり、また下声の「3 段重ねのユニゾン」の上の音も奏することができなくなるため、迫力がなくなってしまう。「高音域の活用」は 33 小節まで「待つ」のが賢明であろう。

譜例 21-2

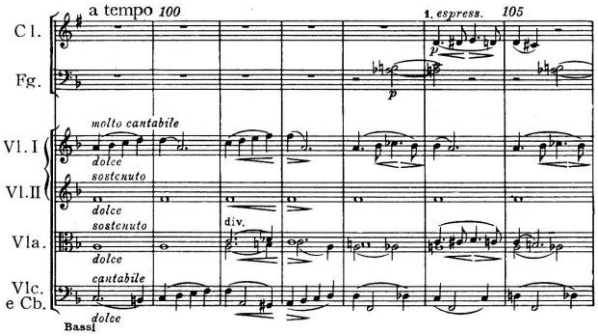
原曲の音域配分を保持した編曲例
（採用しなかったヴァージョン）



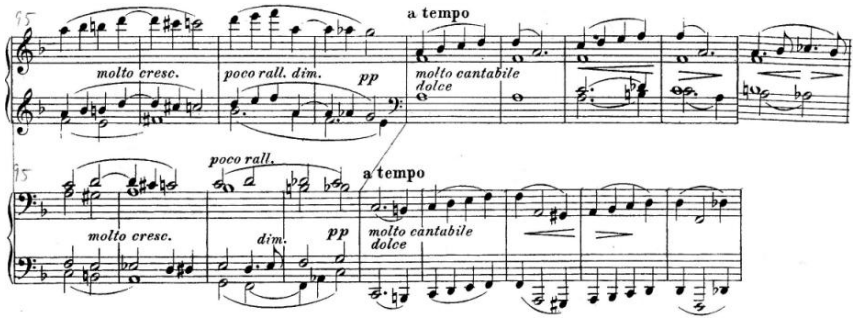
99 小節

譜例 22-1　99 小節からのフレーズ

オーケストラ版（99 小節～）

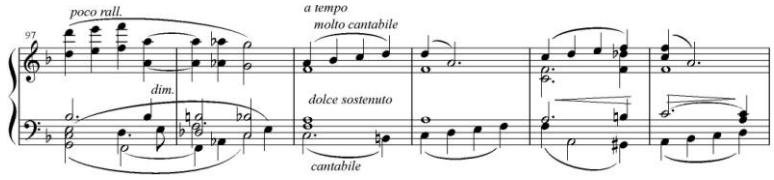


4 手版（95 小節～）



（譜例 22-1）

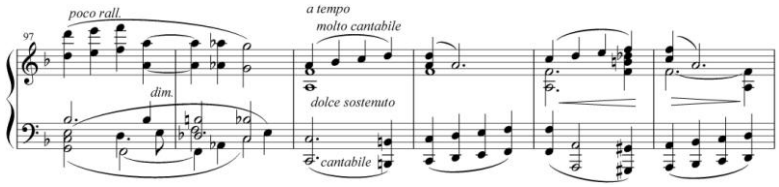
筆者による編曲（97 小節～）



この区間では、4 手版の音域配分をそのまま 2 手で捉えることも可能ではあったのだが（譜例 22-2）、譜例 3 及び譜例 13 の場面でも述べたように、ピアノ独奏では響きの厚みを増してゆくことに関して制約があるため、99 小節からのフレーズでバス声部の音域を 1 オクターヴ上げ（あるいは原曲のオクターヴのユニゾンの上の音だけとし）、より「控えめな」響きを選んだ。

譜例 22-2

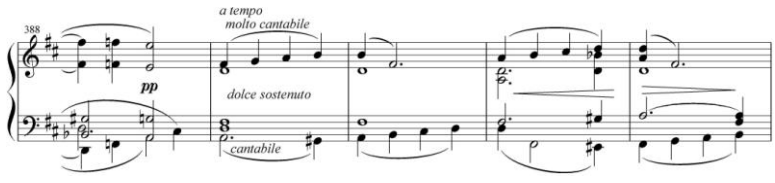
採用しなかったヴァージョン



この結果筆者の編曲は、同じ楽想が再現部に（短 3 度下に移調されて）現れる際の音域配分（オーケストラ版・4 手版・筆者の編曲全て同じ組み立て）を、提示部の調性（短 3 度上）にそのまま移動させたものとなった。

譜例 22-3

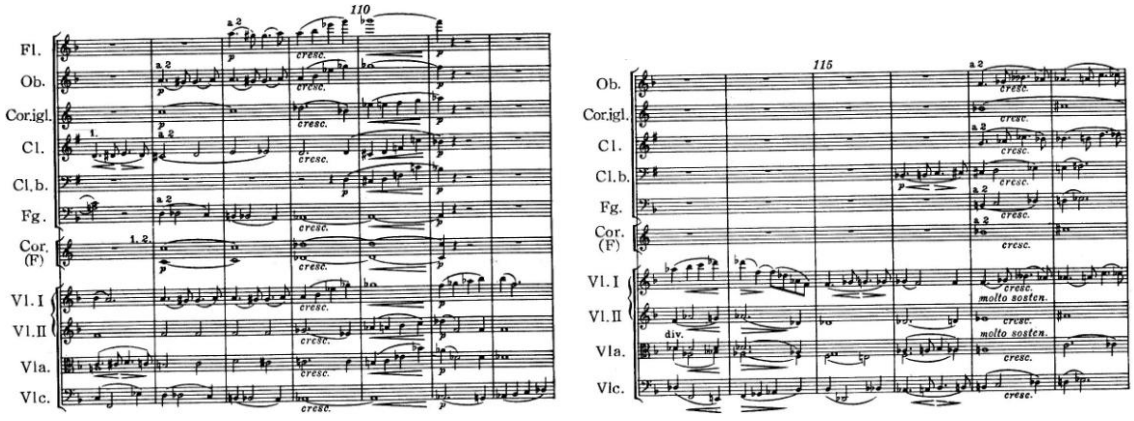
再現部の同箇所（筆者による編曲）



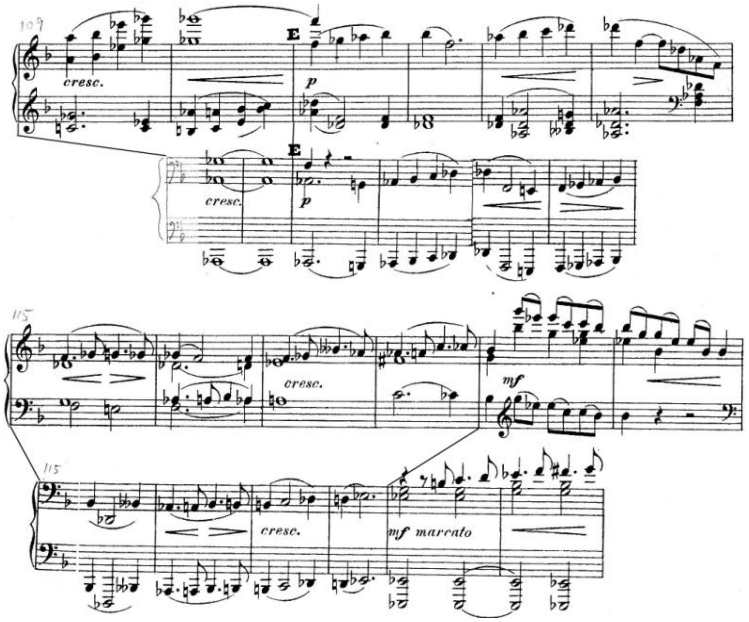
111・401 小節

譜例 23-1　111～118 小節

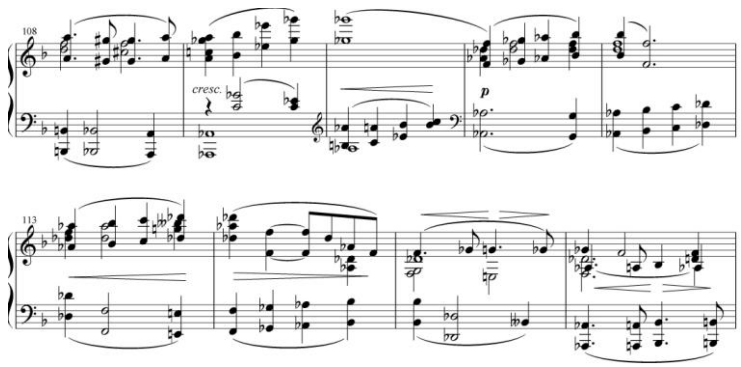
オーケストラ版（106 小節～）



4 手版（109 小節～）



筆者による編曲（108 小節～）

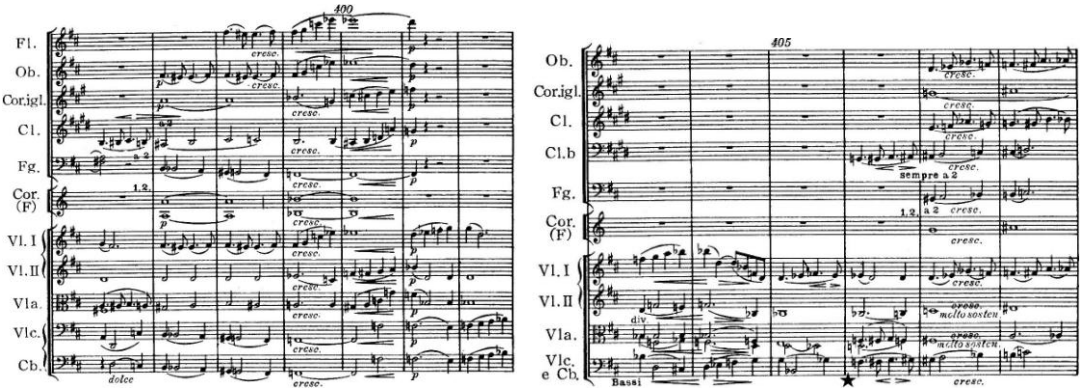


上記譜例 22 の場面と同様、バスの音域を 1 オクターヴ上げ、テクスチュア全体をコンパクトなものとしたが、それでもなお内声を本来の音域で奏することは困難なため、旋律をオクターヴで奏することで、内声を本来の音域で弾けないことによる響きの充実感の不足を補った。最初単音で示された旋律を 2 回目以降オクターヴのユニゾンに置き換える手法に関しては、《 Andantino 》譜例 8 の場面も参照のこと。

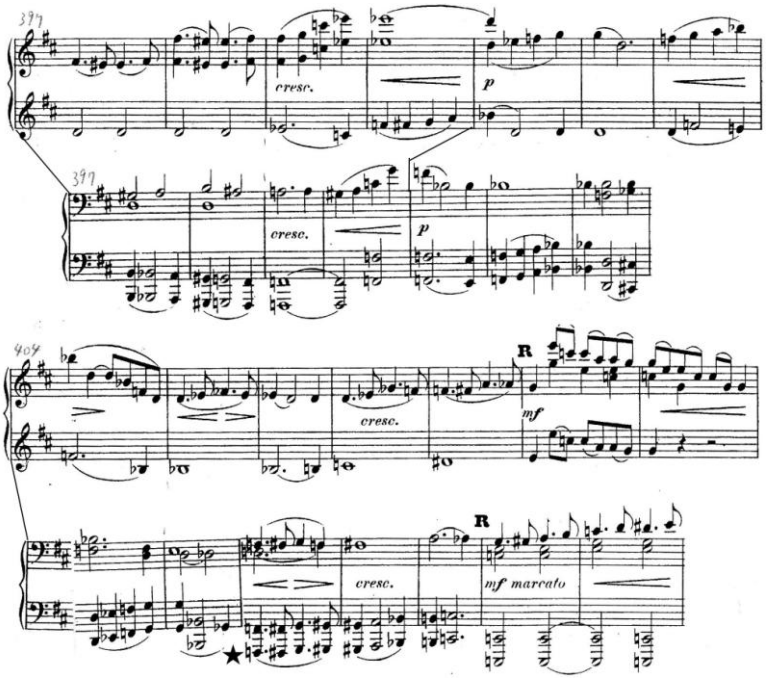
譜例 23-2

401～408 小節

オーケストラ版（396 小節～）

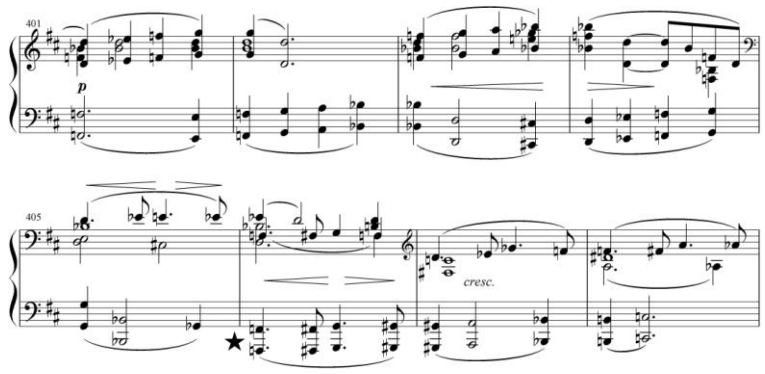


4 手版（397 小節～）



（譜例 23-2）

筆者による編曲（401 小節～）



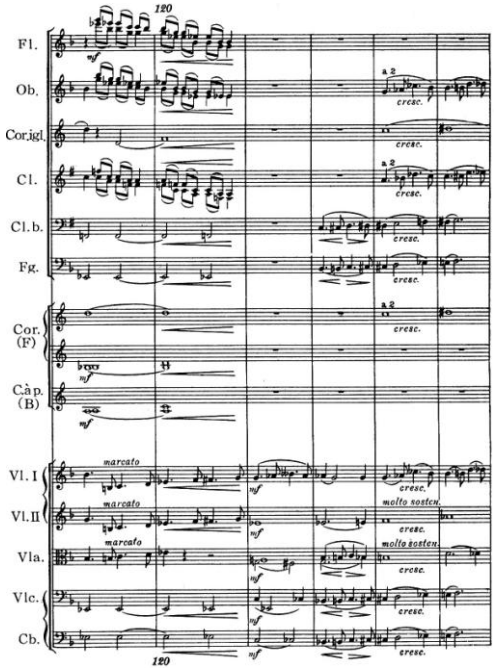
再現部の同箇所（401～404 小節・譜例 23-2）では、オーケストラ版・4 手版とも、旋律とバスの距離が筆者による独奏版の提示部と同じになっており、バスの音域変更は行う必要がなかった。また、その直後、405～408 小節において、4 手版でオーケストラ版より 1 オクターヴ低いバスが採用されており（★）、筆者の編曲でもそれに倣うとともに、提示部（116 小節以降）でバスを「本来の音域に戻す」タイミングとしても活かしている。オクターヴのユニゾンで奏される声部を途中で 1 オクターヴ「移動」する際に、「境目」となる音を単音にすることで滑らかな進行を維持する（フランクの）アイデアに関しては、《 Grande pièce symphonique 》譜例 4-2 も併せて参照されたい。

119 小節

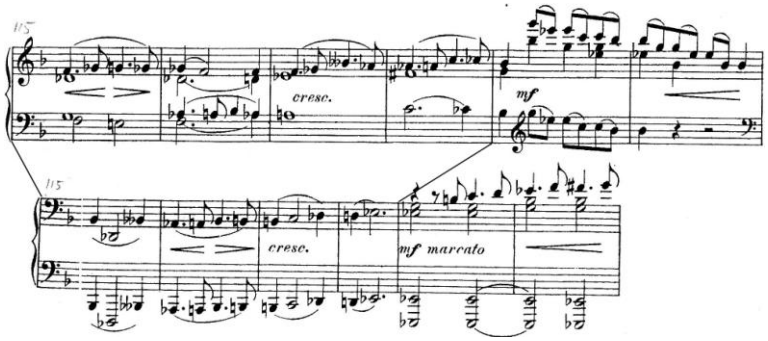
譜例 24-1

119～120 小節

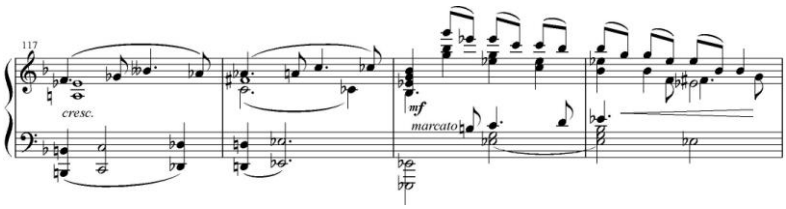
オーケストラ版（119 小節～）



4 手版（115 小節～）



筆者による編曲（117 小節～）

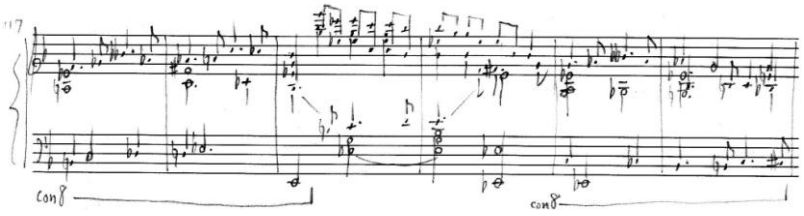


119～120 小節のバス声部は、最初の 1 音――最低音にオーケストラ版の Es ではなく 4 手版の Es_1 を採用したのは、譜例 2 の場面と同様の考察による――を除いて音域を上げ、内声に「手が届く」ようにした。

また、右手は 4 手版のテクスチュアを尊重するなら譜例 24-2 のような編曲となるが、譜例 24-2 のようなオクターヴのパッセージを完全にコントロールされたニュアンスで奏することはかなり難しく、内声に存在する上行音階との響きのバランスを損なう危険性がある――多くの場合、右手が発揮するある種の「ヴィルトゥオジティ」（演奏の余裕の少なさに起因する、奏者が意図しないもの）に他の要素が覆い隠されてしまうであろう――と判断し、より多彩な演奏の可能性を生み出せるテクスチュアを採用した。

譜例 24-2

採用しなかったヴァージョン（117 小節～）



もちろん、オクターヴのパッセージの演奏力に充分な余裕があり、確実なコントロールが可能な演奏家[11]であれば、「採用しなかったヴァージョン」のように演奏しても差し支えないが、推奨はしない。

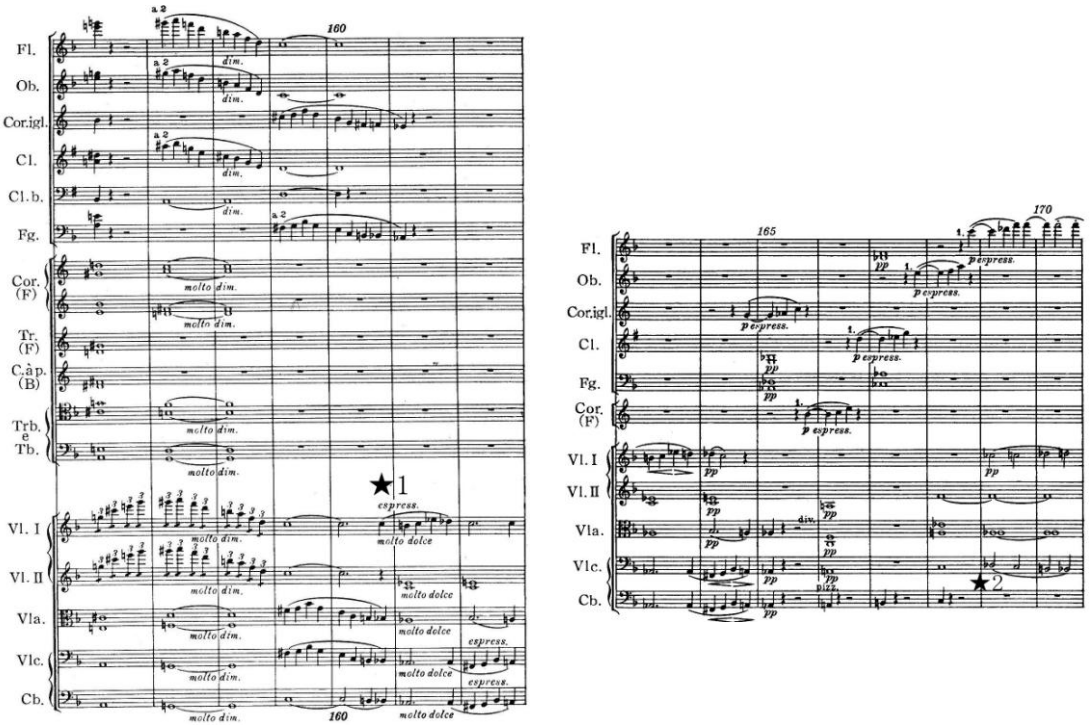
11 そのピアニストは、恐らく筆者よりも幾分大きな手の持ち主であろう。

161・167・169 小節

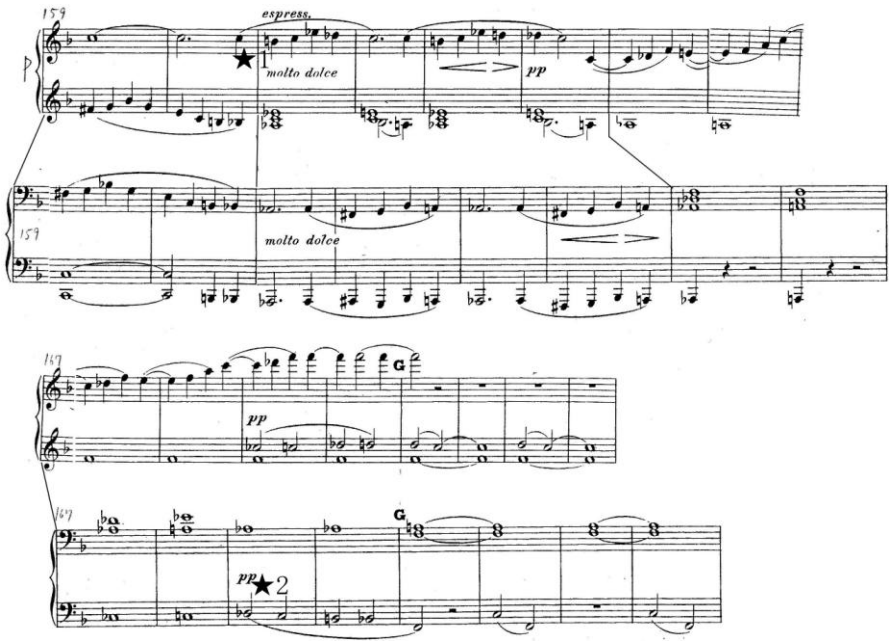
譜例 25

161 小節以降のフレーズ

オーケストラ版（156 小節～）

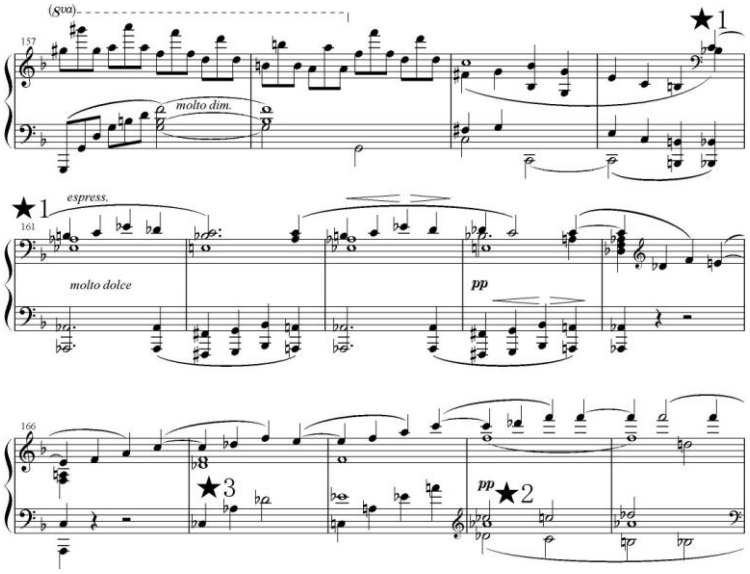


4 手版（159 小節～）



（譜例 25）

筆者による編曲（157 小節～）



161～164 小節では、これまでにも幾度か言及したのと同じく「テクスチュアの幅」を確保する目的で、旋律（及び内声）の音域を 1 オクターヴ下に移した（★1）。筆者が生み出した「直前の迫力あるパッセージから途切れることなく下行してゆく」音域設計上の流れは、急激な diminuendo を表情豊かに描き出す助けともなるだろう。

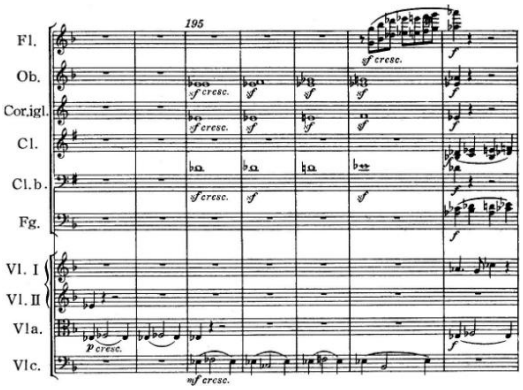
また、169～170 小節では、テクスチュアをコンパクトなものとし、澄んだ響きを実現するためバスと内声の音域を上げることにしたが（★2）、それに伴って生じる音域の移行をスムーズなものとするため、167～168 小節に上行するアルペジオを用いたささやかな変奏を付加した（★3）。この変奏には、直前の区間（145～160 小節）で、オーケストラ版及び 4 手版の全音符に対して「1 拍目以外にも何らかの音を打鍵する」編曲を採用したこと（譜例 17 及び後述の譜例 36 参照）を受けて、テクスチュアのバランスを取る狙いもある。

198 小節

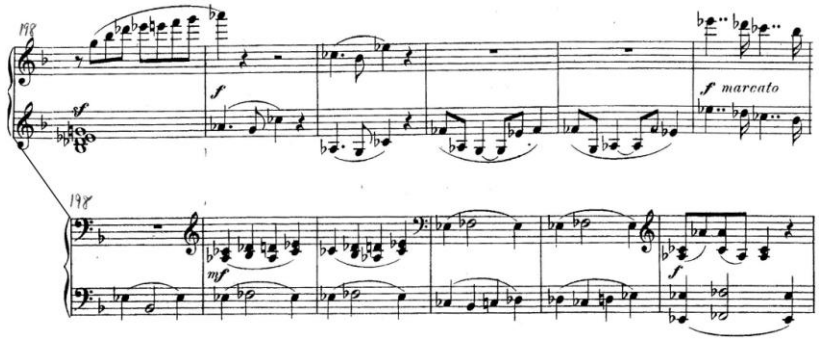
譜例 26

198～199 小節

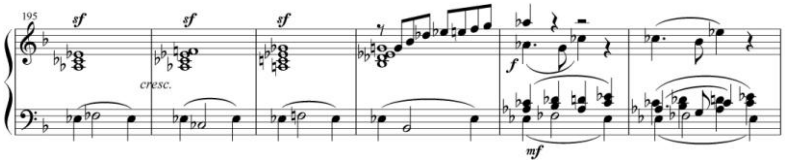
オーケストラ版（193 小節～）



4 手版（198 小節～）



筆者による編曲（195 小節～）



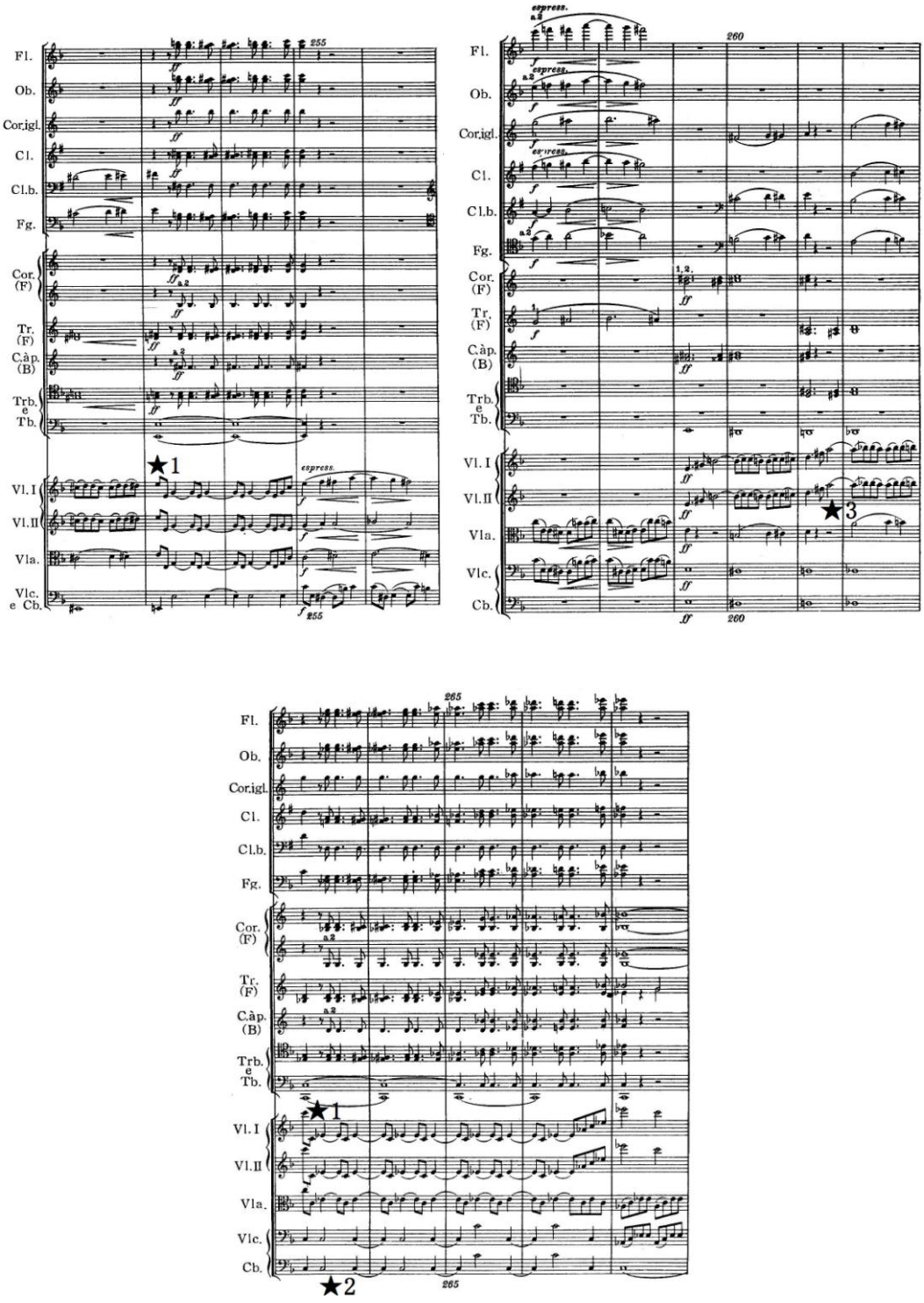
198～199 小節の 2 本のフルートによるオクターヴのユニゾンは、4 手版では「上パートのみ」に要約されているが、2 手で同様の音をそのまま演奏することは現実的でないため、「下パートのみ」とした。

253・262・263 小節

譜例 27-1

253～274 小節

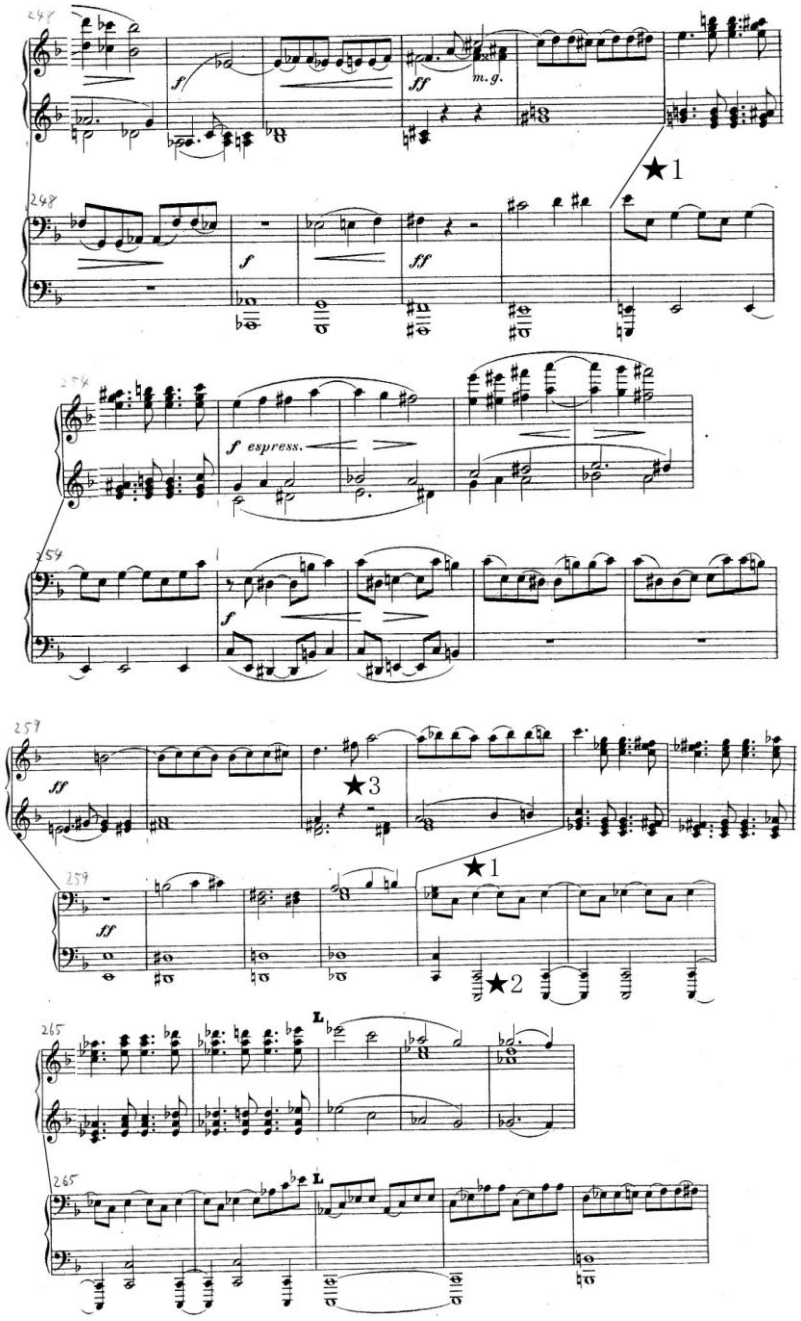
オーケストラ版（252 小節～）



（譜例 27-1）

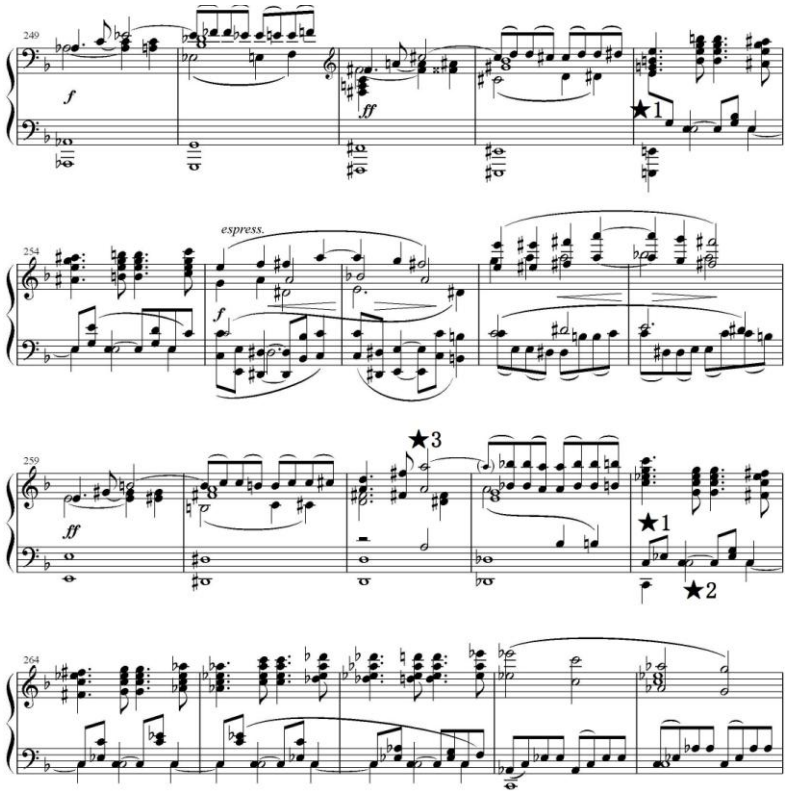
4 手版

Primo（253 小節～）



（譜例 27-1）

筆者による編曲（249 小節～）



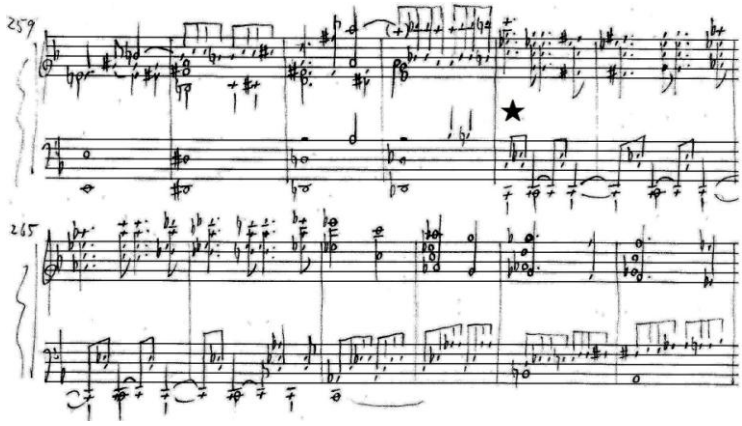
253～254 小節及び 263～266 小節の 2 箇所（★1）の編曲は、譜例 27-2 に示したように、いくつかの段階を経て最終的なヴァージョンに至った。

譜例 27-2

決定稿に至るまでの経緯

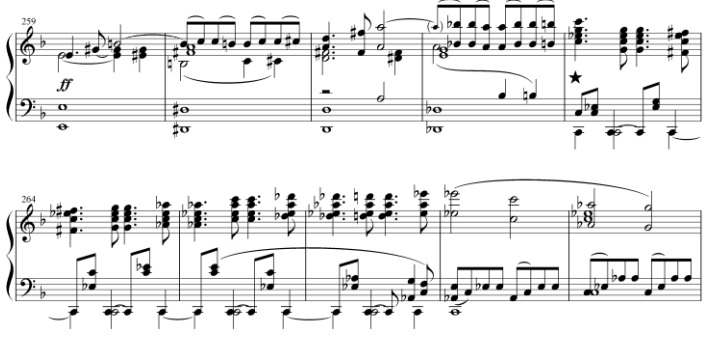
アイデアの変遷がより明確に表れた 263 小節からのフレーズを取り上げた（譜例は 259 小節～）。

①初稿

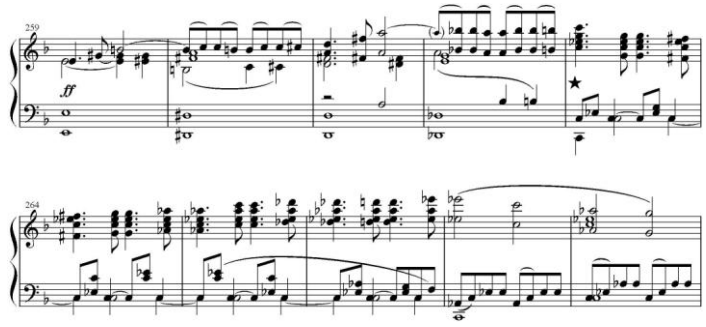


（譜例 27-2）

②改良版



③決定稿



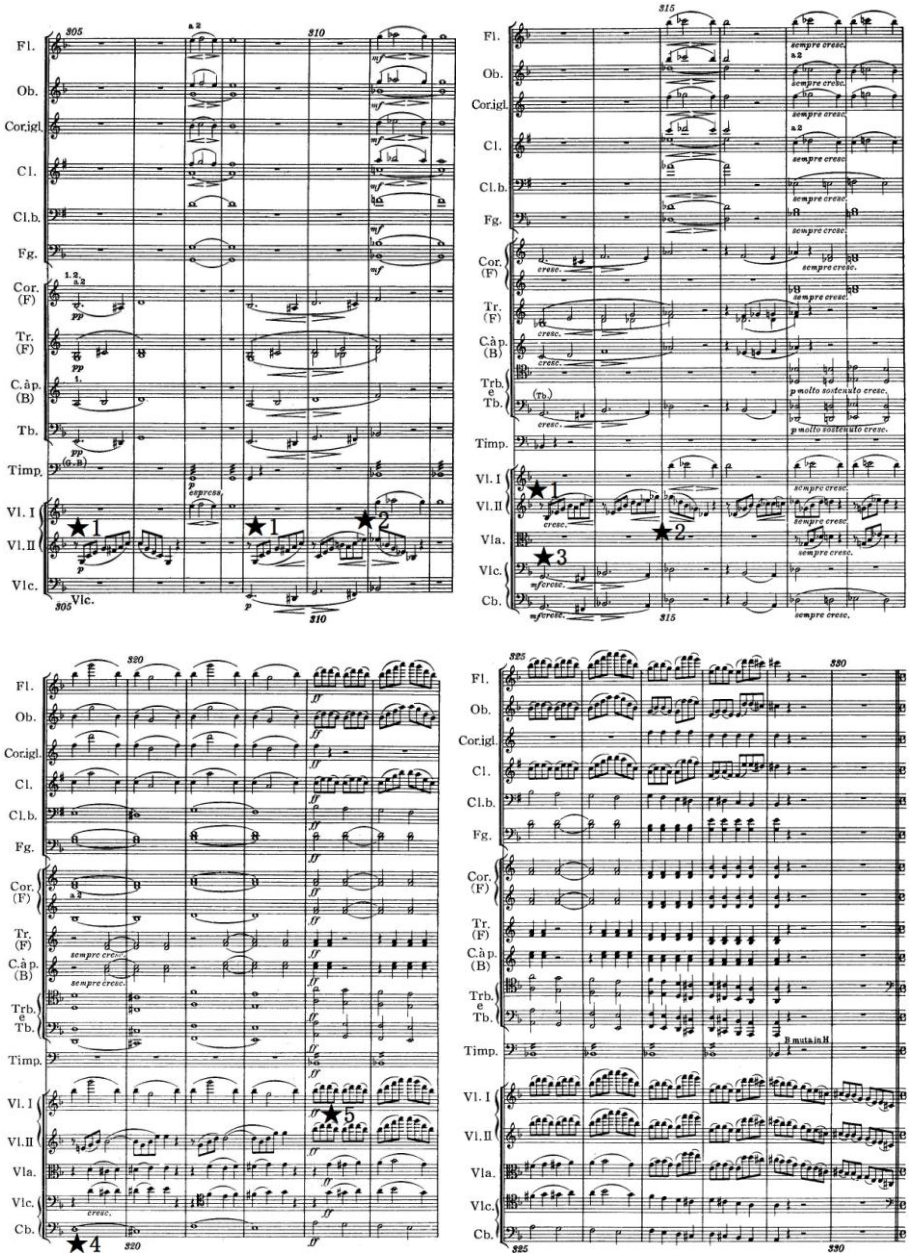
まず、ヴァイオリンとヴィオラ（Secondo 右手）の進行（小節 2 つ目の八分音符からの c - es）を鏡像形（es - c）とすることでバスとの兼ね合いをスムーズなものとし、その上で、響きが薄くならぬよう重音を用いた（①）。しかしそれだけでは、中音域（内声）の充足感がやや欠けていると感じられたため[12]、4 手版で Primo の下 2 声が配置されていた音域に新たに副旋律を織り込むことで、より密度の高いテクスチュアを実現した（②）。筆者が創出した副旋律は、1 回目（253～254 小節）よりも長くなる 2 回目（263～266 小節）のフレーズで、6 小節第 1 ヴァイオリンに由来し、直後の 267 小節でも用いられているモチーフが出現するよう工夫してある。更にこれを基に、左手の過度な跳躍を回避し、周辺のフレーズも含めた区間全体の響きに適度な変化を持たせるため、バス声部の音域を、先程の譜例 24 の場面（119 小節）と同じく、フレーズ最初の 1 音を残して「内声の近く」まで上げたもの（③）が、最終的なヴァージョンである。バス声部に関しては、この区間から 274 小節にかけて 4 手版に現れる「オーケストラ版より低いバス」（★2）も魅力的ではあったのだが、2 手で奏するの

12 フランクが、ピアノ音楽において「内側から響きを充実させる」テクスチュアをとりわけ好んだ作曲家であったことは、第 2 章で確認した。

は現実的でなく、諦めざるを得なかった。原曲のバス声部に 265 小節から現れるオクターヴの跳躍の運動性は、2 手編曲で左手に現れた躍動感及び「重要なモチーフを含んだ新たな声部の出現」による構成上の説得力によって補われるだろう。また、262 小節では、内声の充足感の不足を、旋律をオクターヴにすることで補う、譜例 23 の場面（111 小節）と同様の変更も行っている（★3）。

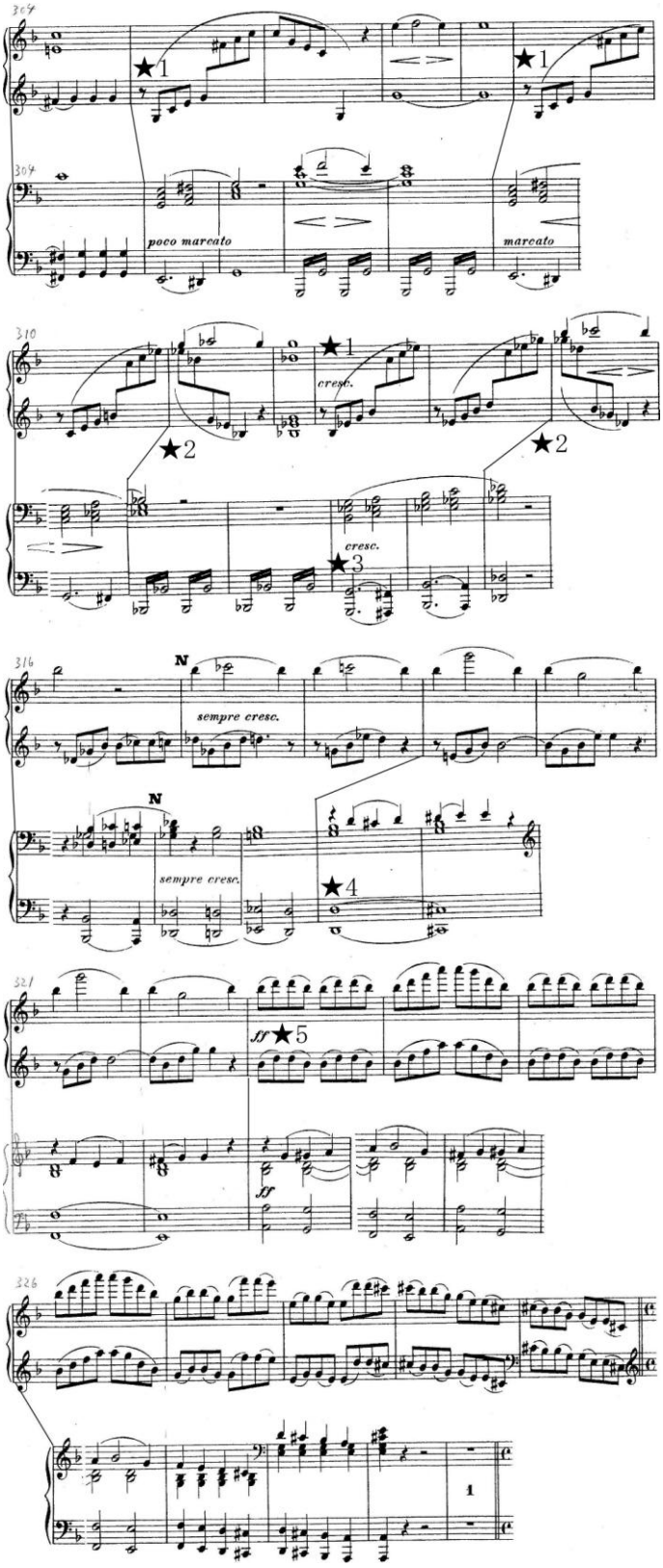
305・311・317・323 小節　　譜例 28-1

305 小節からのフレーズ
オーケストラ版（305 小節～）



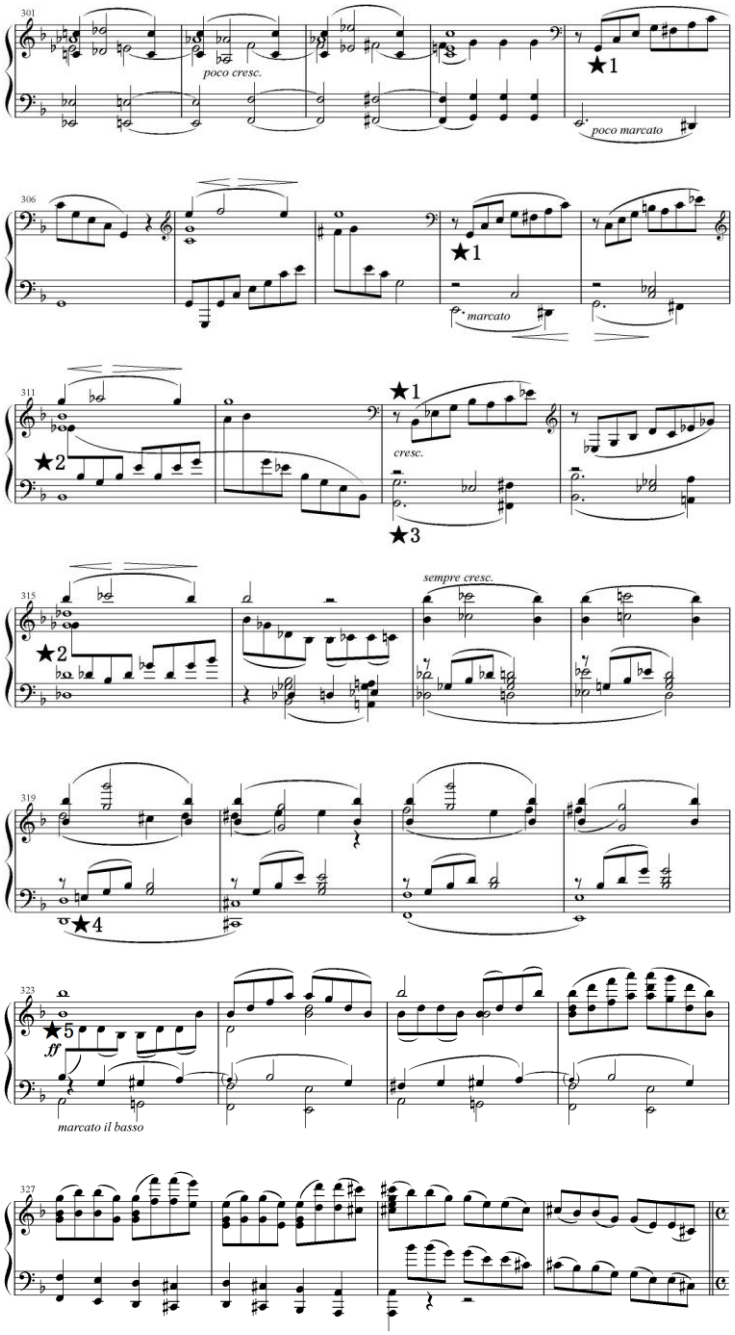
（譜例 28-1）

4 手版（304 小節～）



（譜例 28-1）

筆者による編曲（301 小節～）

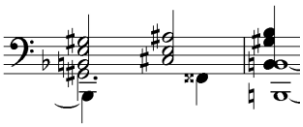


307～308 小節でトレモロを八分音符のパッセージに置き換えたことは譜例 19 でも述べたが、再現部へ向けて次第に音楽が熱を帯びてゆく様をピアノ独奏で描くためには、周辺のフレーズも含めた区間全体の音域の設計に関しても、大幅な見直しが必要であった。

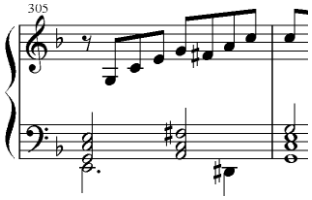
まず、305～306 小節（及び 309～310 小節・313～314 小節）で走句の音域を 1 オクターヴ下に移し、「動きの始点」をより静かな（あるいはより沈んだ）ものとした（★1）。バスに第 1 主題のモチーフが回帰し、音楽が再現部へと進み始めるのはこの区間の少し前、296～297 小節を起点とした流れであり、オーケストラ版及び 4 手版では 305～306 小節でそこに走句が「追加」される形となっている（譜例 28-2）。

譜例 28-2　原曲のアイデア（4 手版）

296～297 小節
（Secondo）

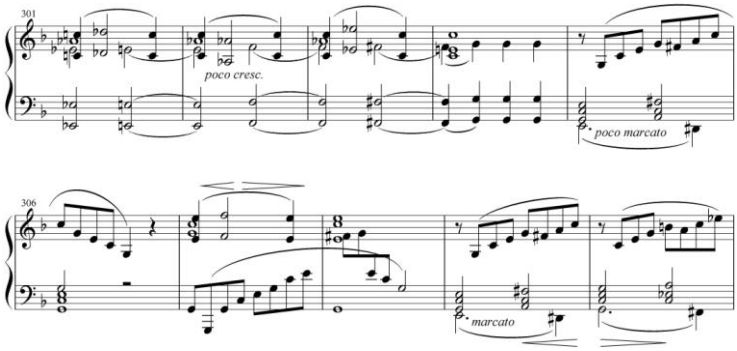


305～306 小節
（上段 Primo・下段 Secondo）



しかし、「最大限の厚み」に制約がある 2 手においては、まだ「音楽の方向性が定まる」に過ぎないこの段階で「要素を積み重ねて音数を増やした」譜例 28-3 のようなテクスチュアを形成するのは、やや「性急」であるように感じられる。

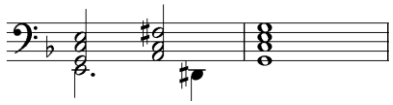
譜例 28-3　採用しなかったヴァージョン



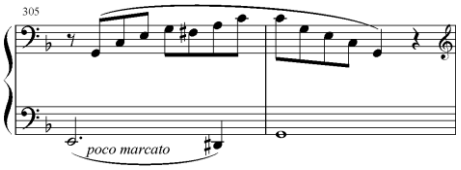
筆者の編曲（決定稿）は、「走句を積み重ねる」かわりに、296～297 小節のシンプルな和音伴奏を（同じ音域で）「変奏する」という発想で説明できるものであり、「音楽の発展」という重要な要素を損なうことなく、表現の「幅」を確保することを目指したものである（譜例 28-4）。

譜例 28-4　編曲のアイデア

①原曲の要素
（296～297 小節と共通の部分）



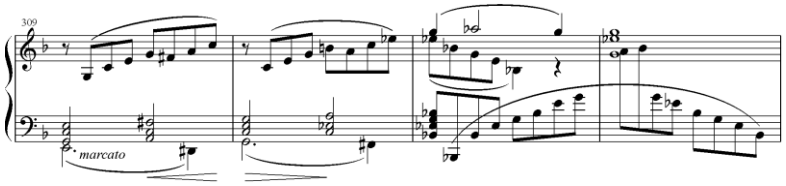
②筆者の編曲
（①の変奏）



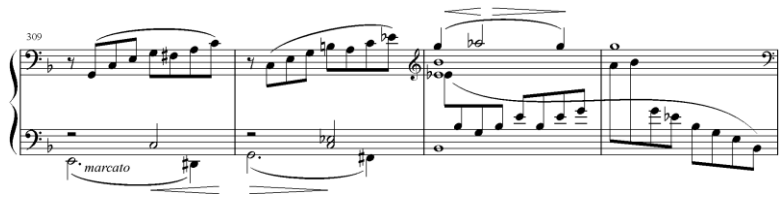
311 小節において、原曲に存在する走句と筆者が創出した走句双方を保持することにはやや無理があったため（譜例 28-5）、「一連の動き」に統合することにした（★2）。また、この 311 小節から 138 小節までの間、響きの密度を保持するためにバス声部の音域を上げたが、（原曲の）313 小節での「バス声部が単音からオクターヴに変化し、次第に厚みが増し始める」という変化は是非とも反映させることが望ましいと考え、それまでの音域の下方ではなく上方にユニゾンを加える編曲とした（★3）。

譜例 28-5

採用しなかったヴァージョン



決定稿



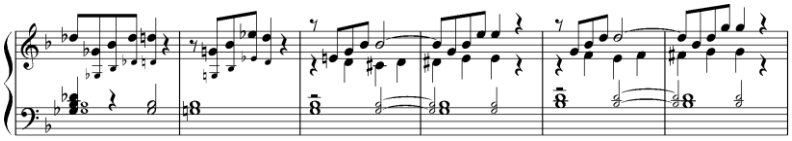
（両ヴァージョンとも譜例は 309 小節～）

長い crescendo の「到達点」が近づいてくる 319 小節からはバスを原曲の音域に「戻した」が（★4）、その直前の 317 小節から 322 小節の間で内声の配置を入れ換えることで（譜例 28-6）、319 小節及び 321 小節でヴィオラとチェロ（Secondo 右手上声）のリズムを変更せざるを得なかった以外、ほぼ全ての要素を編曲に反映させることができた。

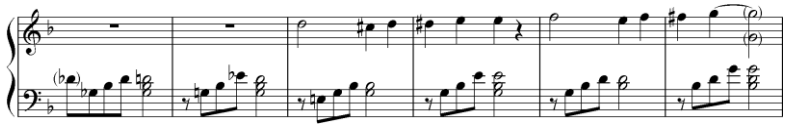
譜例 28-6

内声に関する編曲のアイデア

原曲（小音符はオーケストラ版のみ）



筆者の編曲

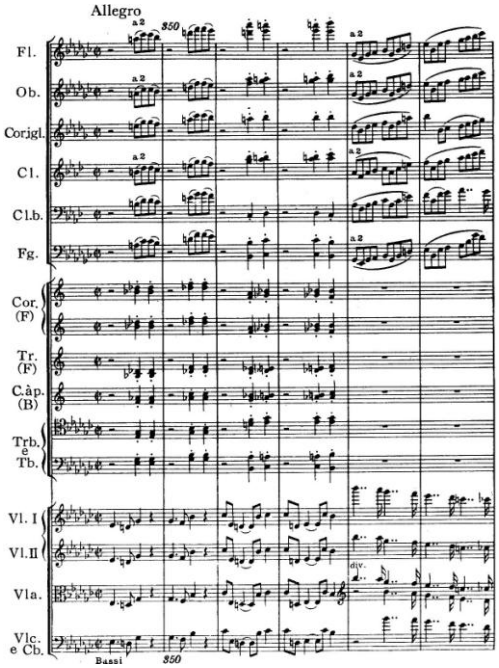


323 小節からは､「高音域へと駆け上がってゆく」運動性を創出するとともに、強力な「支え」として響くことが望ましいバス声部――2 手の演奏能力の限界から、フレーズの一部をオクターヴでなく単音にせざるを得なかった――が、右手の発揮するヴィルトゥオジティに「かき消されて」しまわないよう、声部間のバランスの取り方に奏者の注意を喚起する“marcato il basso”の指示を追加した（★5)。

351 小節

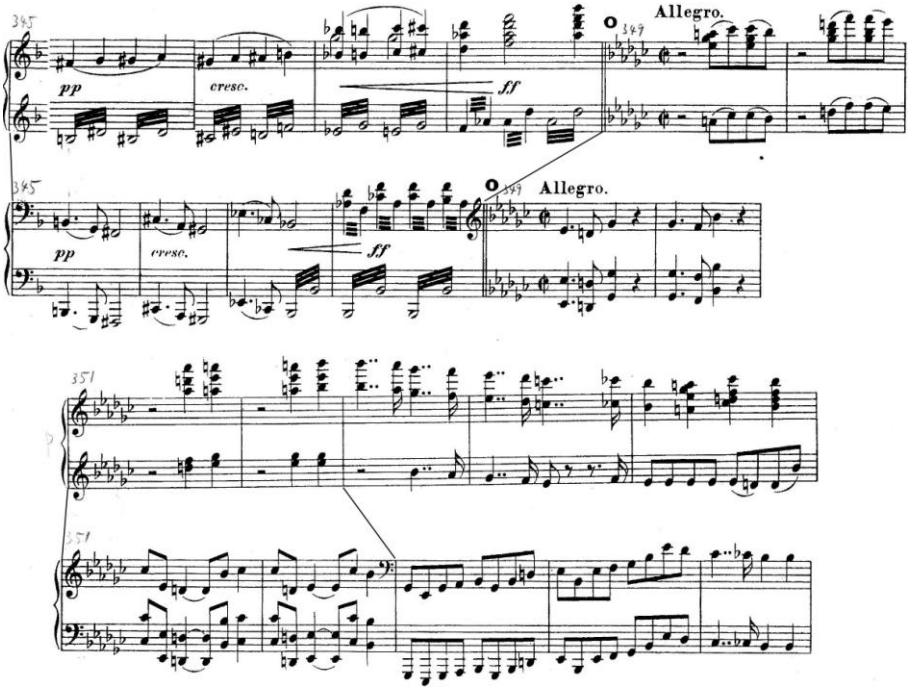
譜例 29-1　351～352 小節

オーケストラ版（349 小節～）

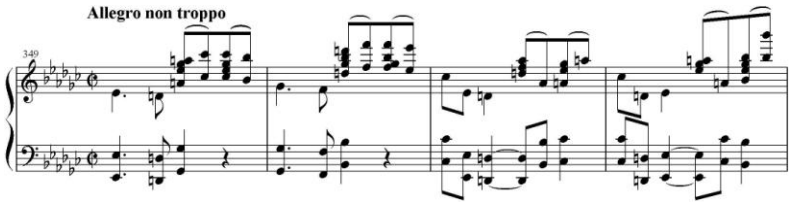


（譜例 29-1）

4 手版（345 小節～）



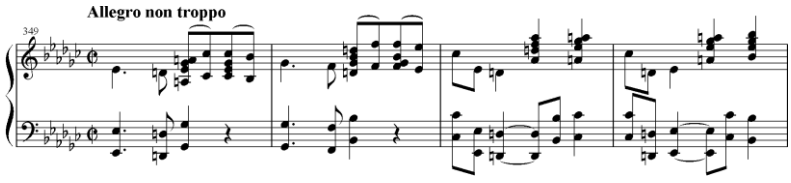
筆者による編曲（349 小節～）



この場面の楽想は、提示部の同箇所（29～32 小節及び 77～80 小節のフレーズ、譜例 21 参照）を発展させたものであり、仮に提示部と全く同じ編曲を行うとするなら、それは譜例 29-2 のようになるだろう。

譜例 29-2

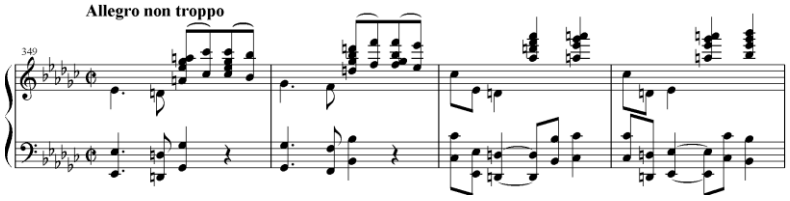
採用しなかったヴァージョン



しかしこれでは、349～350 小節で使用音域があまりに低く抑えられてしまい、ここで求められる「確信を持った輝かしい響き」からは程遠くなってしまう。やはり、4 手版で用いられている、ピアノ高音域の艶のある（あるいは鋭い）響きが、この場面には不可欠なのだろう。とは言え、譜例 29-3 の編曲だと、今度は 351～352 小節の響きがこの場面に相応しくない、軽いものとなってしまう（詳しくは譜例 21 参照）。

譜例 29-3

採用しなかったヴァージョン



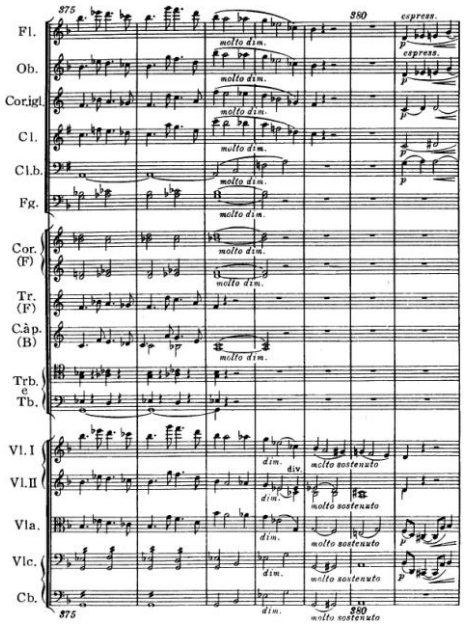
筆者の編曲では、351～352 小節のみ管楽器群（4 手版 Primo）の音域を下げ、そのことで生じる「輝かしさ」（あるいはヴィルトゥオジティ）の不足を補うため、349～350 小節に現れる変奏音型を「引き続き用いる」編曲とした。使用音域が「少しずつ上がってゆく」という（原曲の）響きの面での一貫性を、「一貫したテクスチュア（あるいは運動性）」で代替した、と言い換えることもできるだろう。352 小節右手最後の b^2 と b^3 のオクターヴは、次の小節右手の和音と同じものであり、フレーズどうしの「継ぎ目」をよりスムーズなものとする役割を担っている。譜例 5 で述べたように、同様の変更は 508 小節でも行っている。

375 小節

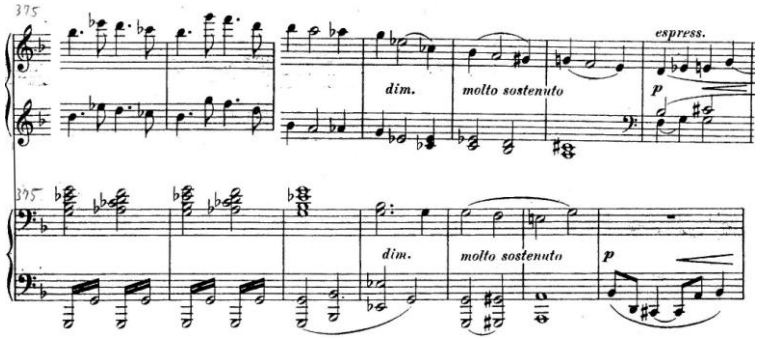
譜例 30-1

375～380 小節

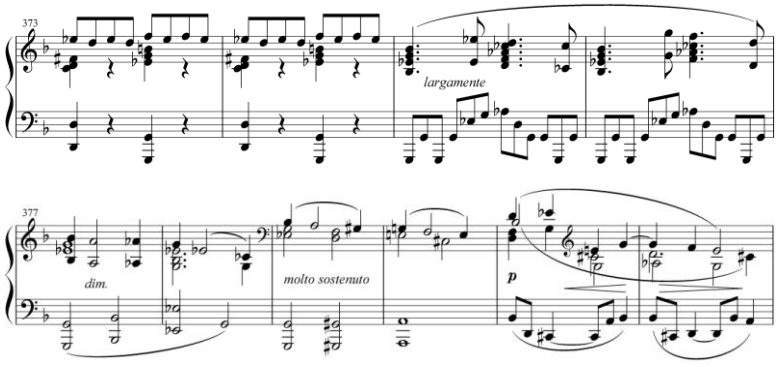
オーケストラ版（375 小節～）



4 手版（375 小節～）



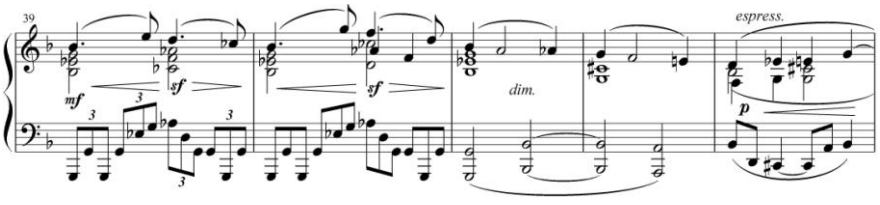
筆者による編曲（373 小節～）



375～380 小節の間、響きの厚みや充足感を優先し、旋律の音域を 1 オクターヴ下に変更した。375～376 小節において新たに追加したスラーと“largamente”の指示は、編曲によって提示部の同箇所（譜例 30-2）と使用音域が同じになり、表情の差異を、奏者がより積極的に弾き分ける必要性が生じたことを考慮してのものである。

譜例 30-2

筆者による編曲 39 小節～

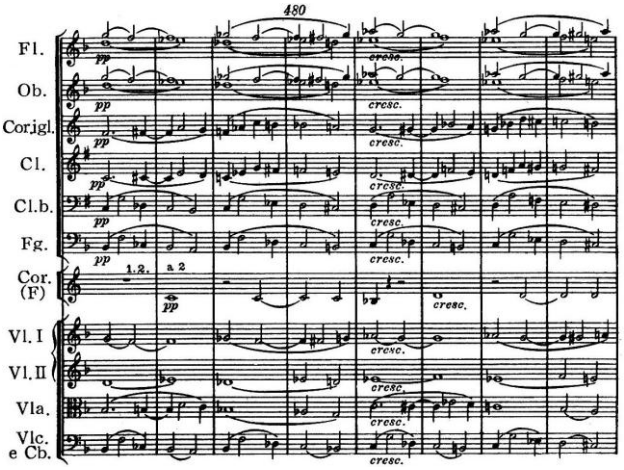


477 小節

譜例 31

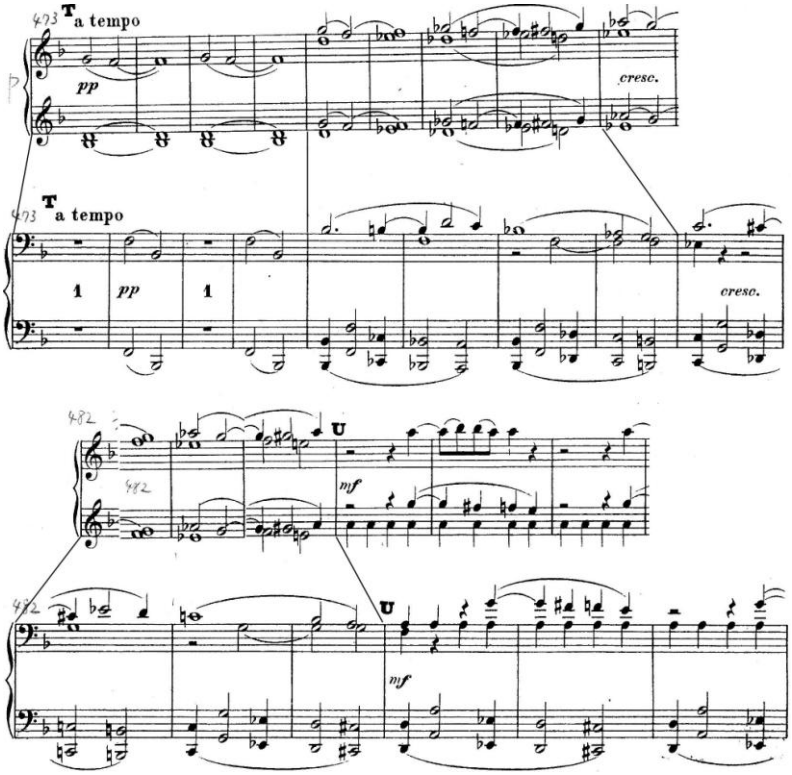
477～484 小節

オーケストラ版（477 小節～）

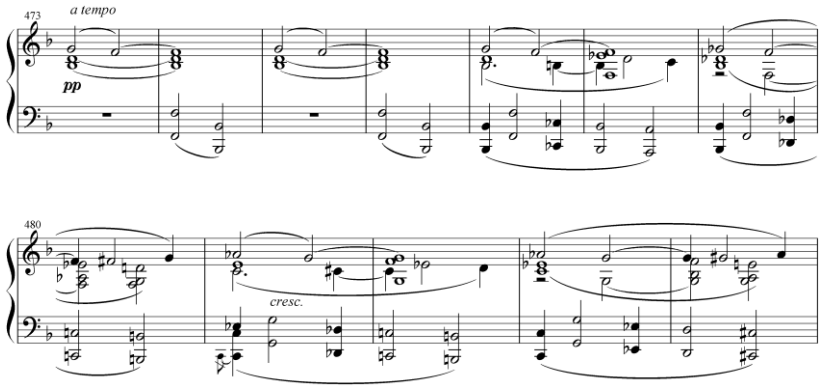


（譜例 31）

4 手版（473 小節～）



筆者による編曲（473 小節～）



477 小節からのフレーズでは、譜例 26 や譜例 30 の箇所と同様、旋律を原曲の音域（1 オクターヴ上の音を加えたユニゾン）で奏することは難しく、2 手でも均整の取れた響きを保持するためには「ユニゾンの上の音」は諦めざるを得なかった。

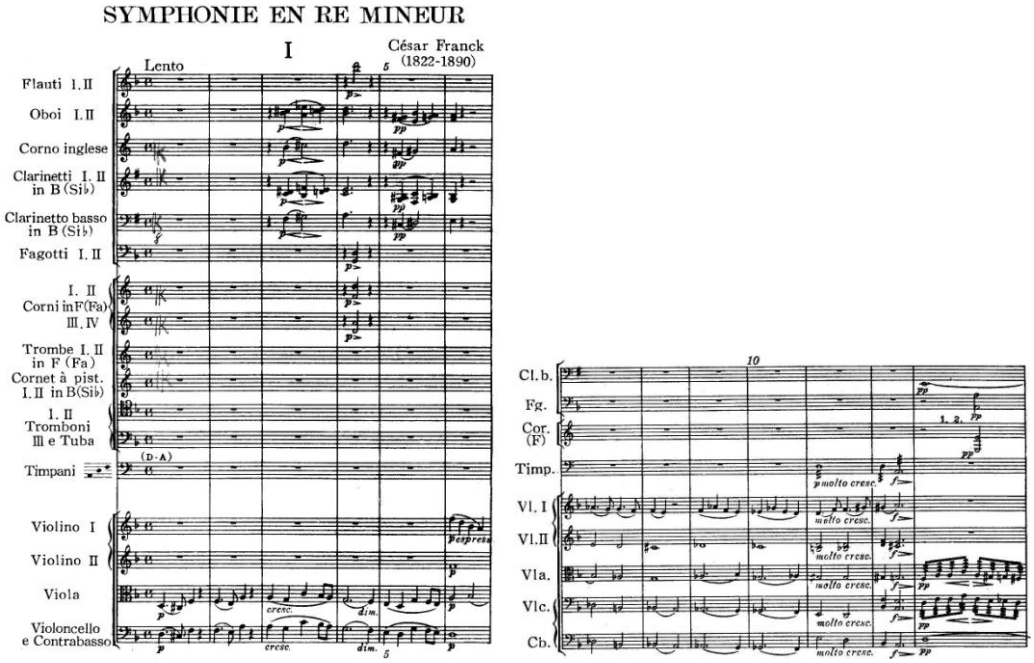
ピアノ独奏の特性を活かすための変更

最後に、音域の変更を伴わない、すなわち音域設計とは別方向からの視点で「ピアノ独奏ならではの響き」を目指した箇所を挙げてゆく。

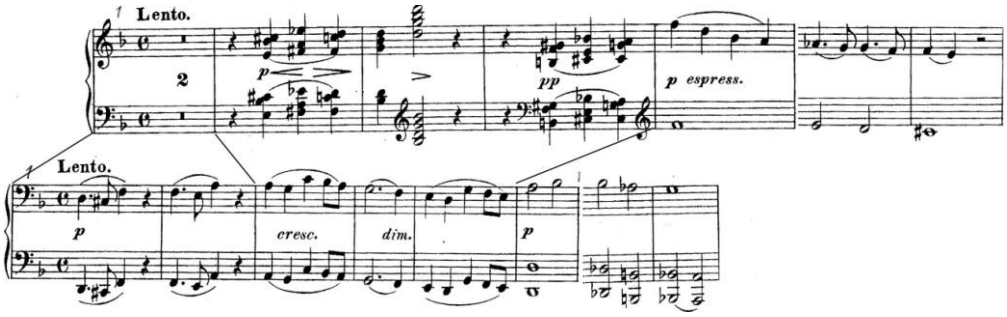
6 小節

譜例 32　6 小節

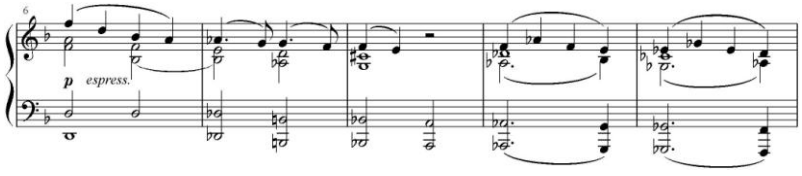
オーケストラ版（冒頭～）



4 手版（冒頭～）



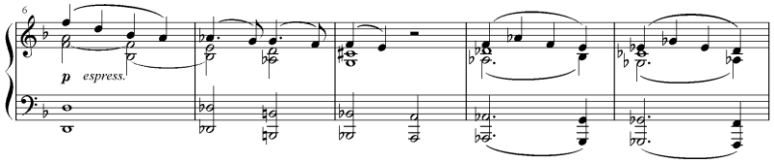
筆者による編曲（6 小節～）



6 小節の内声は「2 手」という制約の中では、筆者の編曲の配置が最も原曲の響きに近い。しかし、譜例 32-2 のように「本来の音価」に固執するとオクターヴの響きが目立ち過ぎ、あたかも連続 8 度という対位法上の欠陥があるかのような印象が生じる危険性があったため[13]、最低音以外の声部を 3 拍目で弾きなおし、むしろ「配置の転換を効果的に響かせる」ことを念頭に置いた編曲とした。

譜例 32-2

採用しなかったヴァージョン

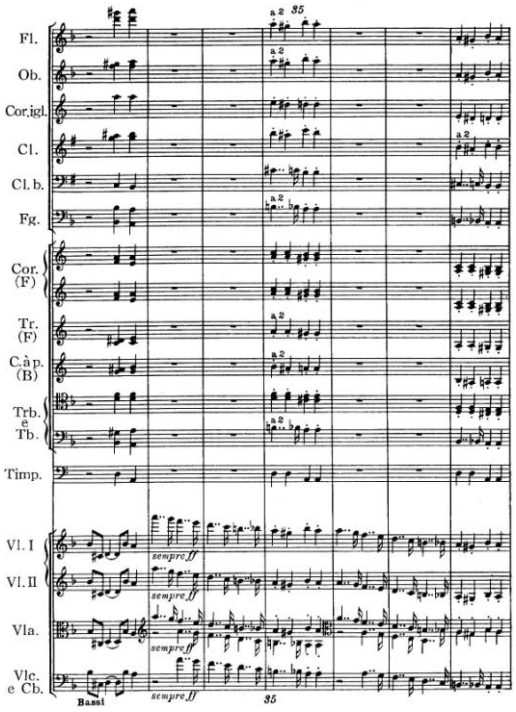


33 小節

譜例 33-1

33 小節からのフレーズ

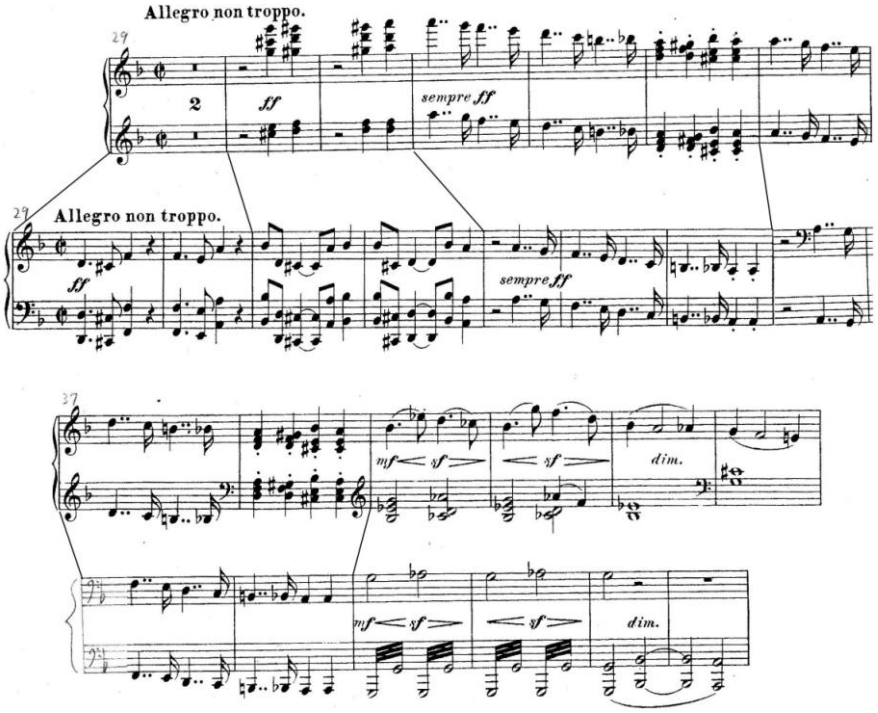
オーケストラ版（32 小節～）



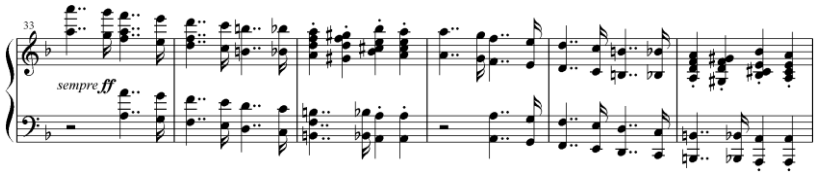
[13] ここで問題にしているのは、f^2 - d^2 - b^1 と f^1 - b という重複した進行の存在そのものではなく、あくまでそれが「不自然に響く」ことである。

（譜例 33-1）

4 手版（29 小節～）



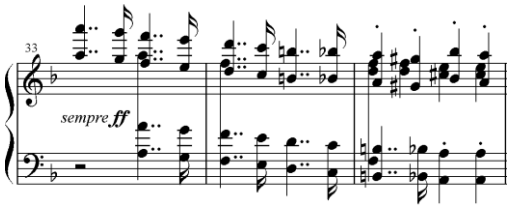
筆者による編曲（33 小節～）



33 小節 2 拍目右手、34 小節 1 拍目右手、35 小節 1 拍目左手の 3 箇所で、オクターヴのユニゾンの中に 1 音ずつ和声音を補い、より充実した響きを目指した（譜例 33-2）。

譜例 33-2

編曲のアイデアを反映した記譜

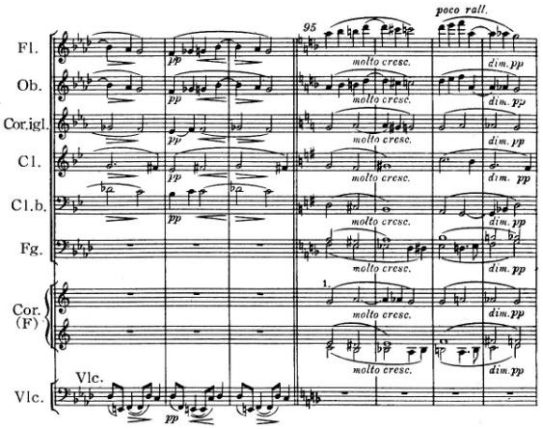


33 小節 2 拍目と 34 小節 1 拍目の右手の和音は一見、オーケストラ版と 4 手版双方に共通する「ユニゾン以外の音を奏さない」という組み立てに反するように思われるかもしれないが、オーケストラ版及び 4 手版 35 小節の非常に厚みのある響きを 2 手で生み出すことが難しいことを考慮し、33～34 小節も含めた、区間全体から得られる響きの充足感を優先することにした。また、33～34 小節で追加した音は、左手で奏する音の倍音としても元来響いている音であり、適切なバランスで奏される限りにおいては、ユニゾンの「邪魔」になる可能性は低いと考えた[14]。37～38 小節に関しては、音域が 1 オクターヴ下がったことで、同様の処理は不要である（むしろ「余分な音」が目立ち過ぎるデメリットの方が大きい）と判断した。

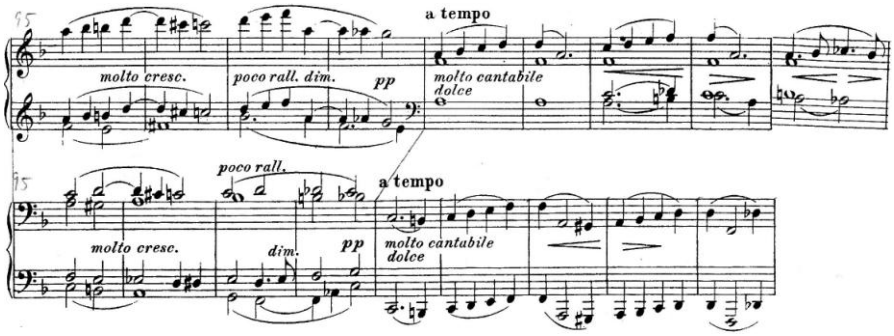
95 小節

譜例 34-1　95～98 小節

オーケストラ版（92 小節～）



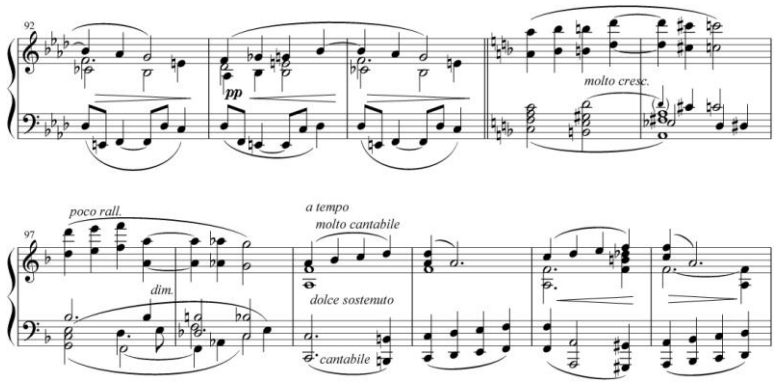
4 手版（95 小節～）



[14] 適切なバランスでの演奏、和音の各音が孤立しない豊かな響きの楽器、会場の適度な残響等の条件が揃えば、聴き手は「追加された音」の存在にすら気付かないだろう。

（譜例 34-1）

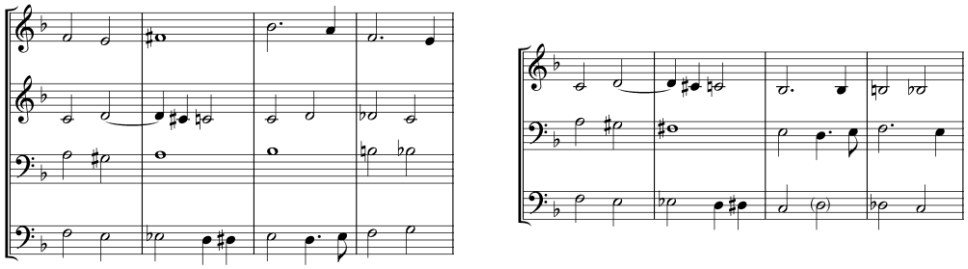
筆者による編曲（92 小節～）



95～98 小節の 4 小節間では、オーケストラ版・4 手版の持っている響きを最大限保持するため、内声において声部進行の組み換え（要約）を行った（譜例 34-2）。

譜例 34-2

声部の組み換え（要約）のアイデア

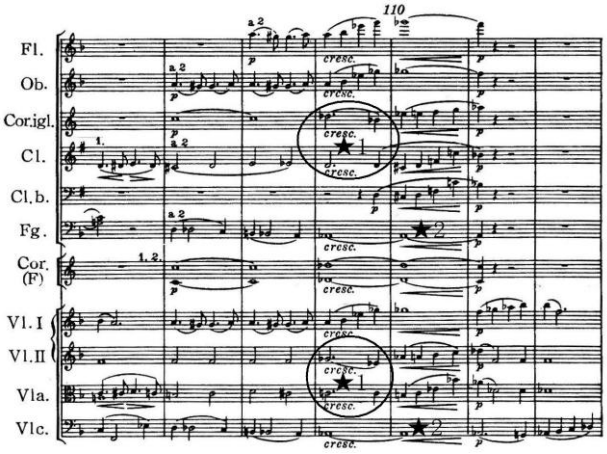


左がオーケストラ版及び 4 手版の内声の進行（4 声）、右が筆者による独奏版の内声（3 声）。

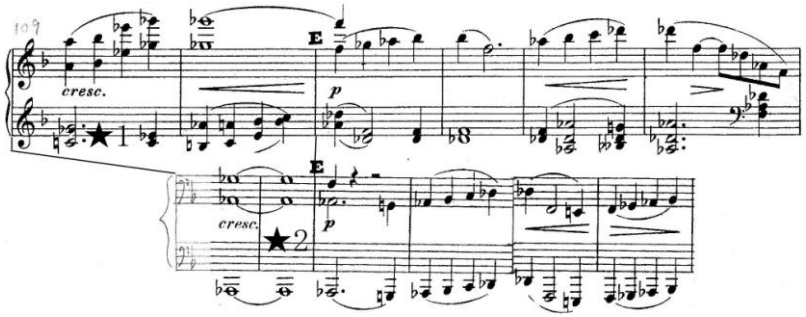
109・133 小節

譜例 35-1　109～110 小節

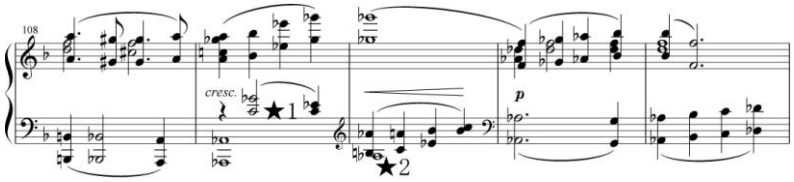
オーケストラ版（106 小節～）



4 手版（109 小節～）

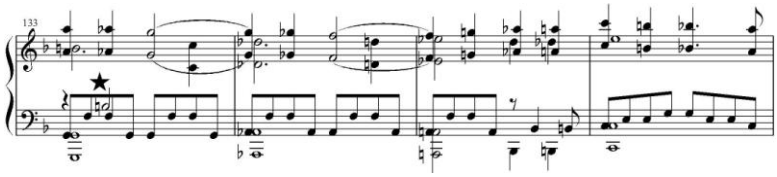


筆者による編曲（108 小節～）



109 小節では、内声にある副旋律のリズムを変更することで、本来の音域を保ったまま 2 手で演奏可能なものとした（★1）。133 小節（譜例 35-2）と 141 小節（133 小節と同じ楽想）、及び再現部の同箇所（399・423・431 小節）も同様である。

譜例 35-2　筆者による編曲（133 小節～）

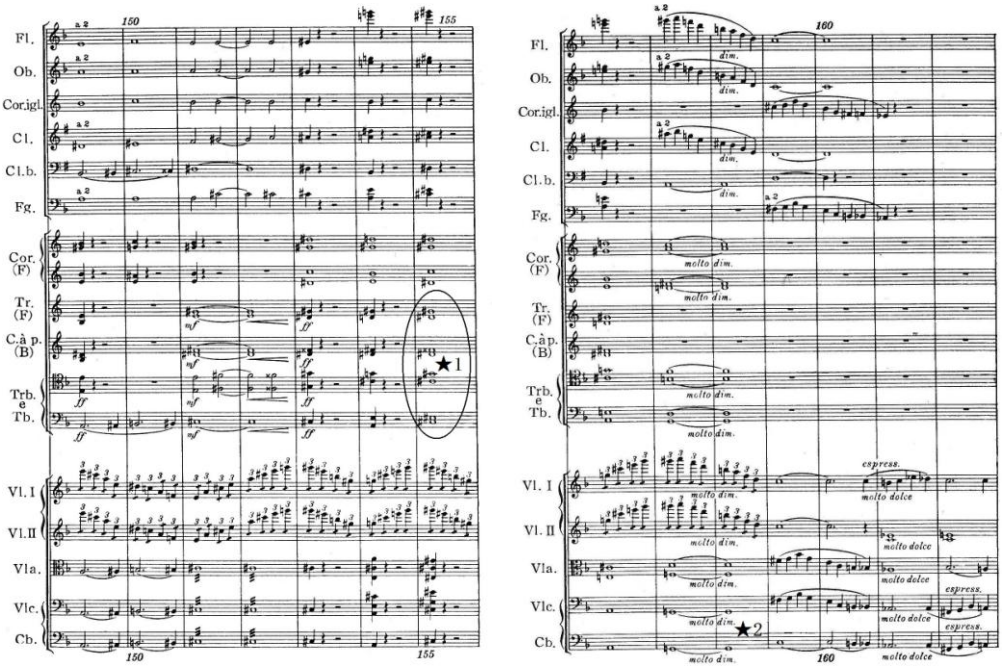


周辺の区間も含めた原曲との比較は譜例 3 を参照のこと。

110 小節の、前小節からタイで伸ばされたバス声部（譜例 35-1 ★2）に関しては、無理に保持したり弾きなおしたりしなくとも、聴き手にとって心理的に補完可能なものであり、「和音の最低音が as である」という要素さえ保持できていれば充分であると判断した。109 小節の Secondo 右手上声（オーケストラ版では第 2 ホルン）の ges をカットした（「移動先」の 1 拍目裏でも弾かないことにした）のは、裏拍が重くなりすぎないためだけでなく、110 小節 1 拍目最低音の as との間に余分な「声部進行」が成立してしまうことでバス声部の心理的な補完を妨げるのを防ぐためでもある。

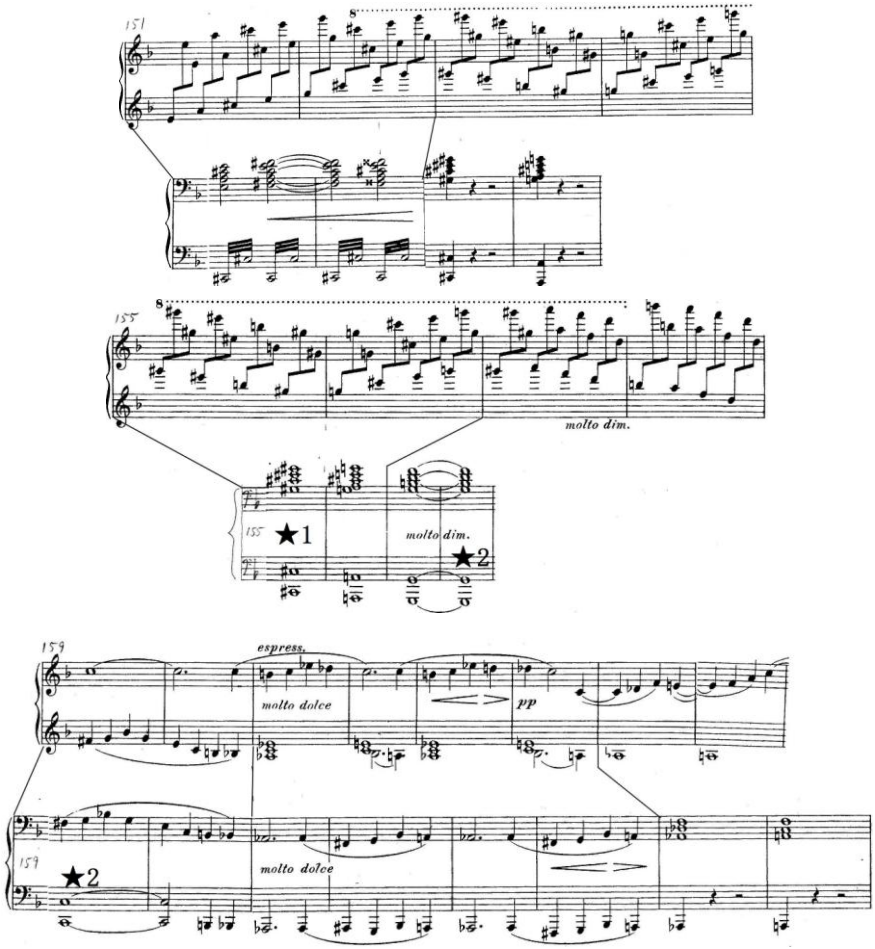
153・155・157 小節　　譜例 36-1　153～160 小節

オーケストラ版（149 小節～）

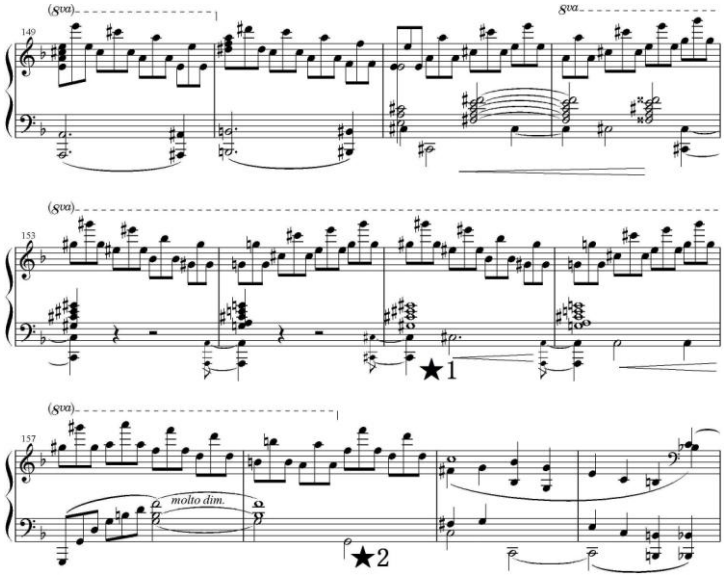


（譜例 36-1）

4 手版（151 小節～）

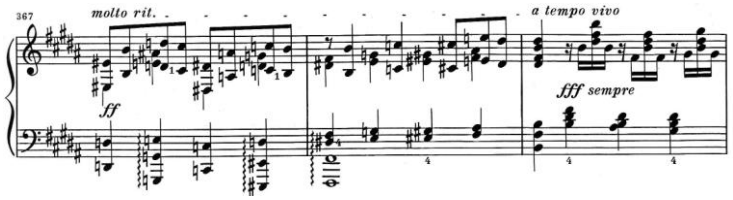


筆者による編曲（149 小節～）



153 小節から現れる厚い和音は、2 手による演奏では 4 手版の「フランクオリジナルの」配置を守って弾く限り、バスと内声を同時に奏することはできない。筆者の編曲では、タイで結ばれた装飾音符を用いて「ずらし方」を提案する記譜とした。内声の充足感を保ったままバス声部を低い音域で奏するために打鍵を「ずらす」手法はフランク自身も時折用いており（譜例 36-2)、圧倒的なエネルギーを持ったこの区間にも、違和感なく用いることができるものである。

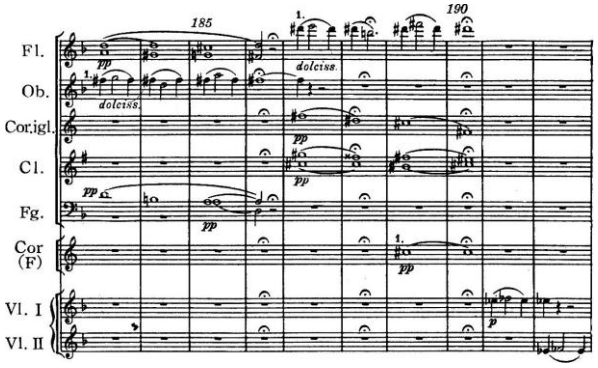
譜例 36-2 《 Prélude, choral et fugue 》367 小節～



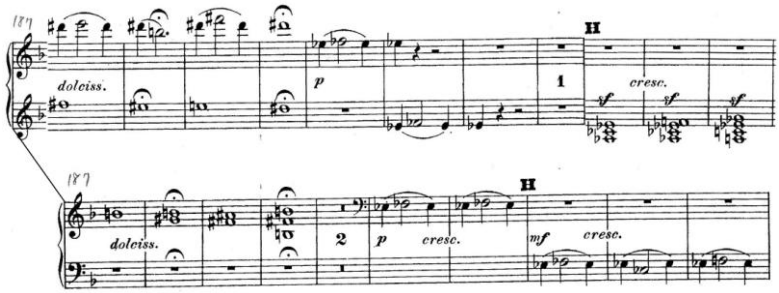
問題は、バスと内声をずらして打鍵することで生まれる、ある種の「リズム感」（躍動感と言い換えても良いかもしれない）によって、153～154 小節と 155～156 小節との差異（休符の有無）に聴き手の注意が向かなくなってしまうことであった。そこで、直前の 151～152 小節で採用した「リズム動機」（詳しくは譜例 17 参照）を「音の延長」の代用として 155～156 小節でも継続的に用いることで（譜例 36-1 ★1)、「対比」という要素の保持を図った。続く 157 小節はこの区間の音楽的な到達点であるため、1 拍目の「まさにその瞬間」に旋律と同時にバスを打ち鳴らすのが好ましいと考え、この形になった。また、音楽が次第に落ち着きを取り戻してゆく 158～159 小節にも「リズム動機の木霊」を織り込むことで（★2)、フレーズの中での書法の一貫性を保持している。

187 小節

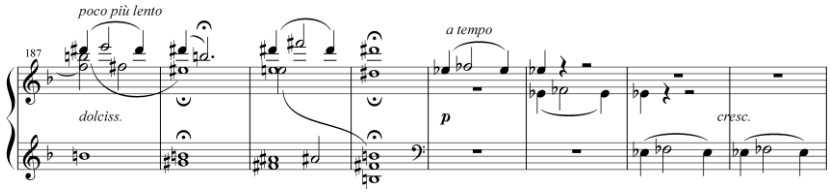
譜例 37-1　187～190 小節
オーケストラ版（183 小節～）



（譜例 37-1）　　4 手版（187 小節～）

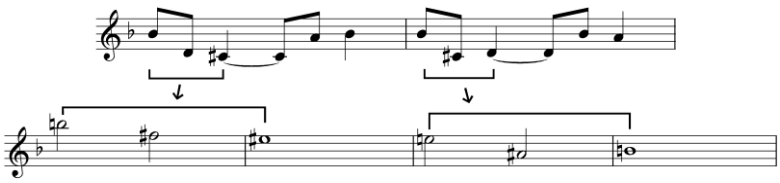


筆者による編曲（187 小節～）



187 小節以降にごく軽い変奏を追加し、それに伴って、テンポも少し緩やかなものとした。 変奏に用いた音型は 31 小節に現れるモチーフを意識したもので（譜例 37-2）、また、“poco più lento”の指示は、フランク自身の 465 小節での指示に倣ったものである。

譜例 37-2　変奏に用いたモチーフ



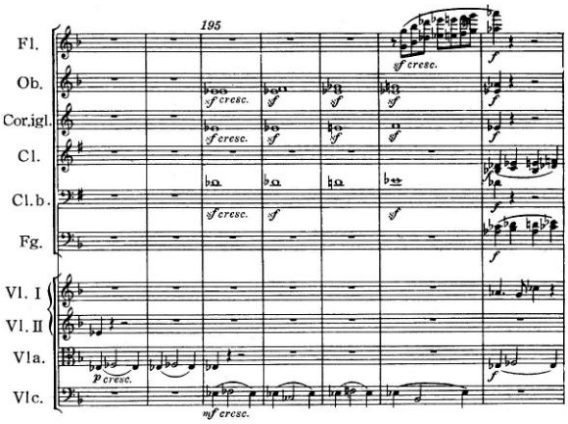
これは「ピアノらしさ」を考えての、あるいは少し前の 167～168 小節（譜例 25）で全音符を分割（変奏）したことで生じた音楽（テクスチュア）の流れを受けての変更でもあるが、同時に、提示部から展開部へと移ってゆく音楽の大きな「段落」をより効果的に示すことも目的としている。そして、この「段落の強調」には、演奏上の実際的な問題への配慮という側面も含まれている。

《 交響曲 》第 1 楽章のオーケストラによる演奏では、その多くが提示部（及び再現部）の“Allegro”の区間に比べ、展開部では若干速めのテンポとなっており、実際、筆者が 4 手版を菅原の協力を得て演奏した際にも、同様に展開部

に入ったところで少しテンポを上げることで、より自然な流れで音楽を組み立てることが可能になる、という結論に達した[15]。しかしながら、ピアノ独奏で、作品の本来持っている要素を出来る限り割愛せずに演奏しようとすると、特に199～212小節の区間をオーケストラ版や4手版と同様の速度で演奏することは、次に述べる譜例38のようにかなりの「要約」を行った筆者の編曲版ですら、極めて難しいと言わざるを得ない。もし、提示部の結尾で「より大きく減速する」ことによって、展開部に入ったところで「音楽が再び動き出す」という音楽的な流れを相対的に際立たせて「テンポを上げる」のと同様の効果を補い、音楽を組み立ててゆく上での奏者の負担を軽減することが可能となるのであれば、その「実際的な」弾き方により相応しいテクスチュアを用意することもまた、編曲者の役割と言えるのではないだろうか。筆者自身にとっても、この小さな変更（187～190小節のささやかな変奏）を行う前に感じていた、191～225小節の区間がどうにも弾きにくく、どこか「息切れ」を起こしてしまうような感覚が、わずか数個の音の追加（変奏）と、それに伴う流れの微妙な変化によって、かなりの割合で解消したことは、驚くべきことであった。

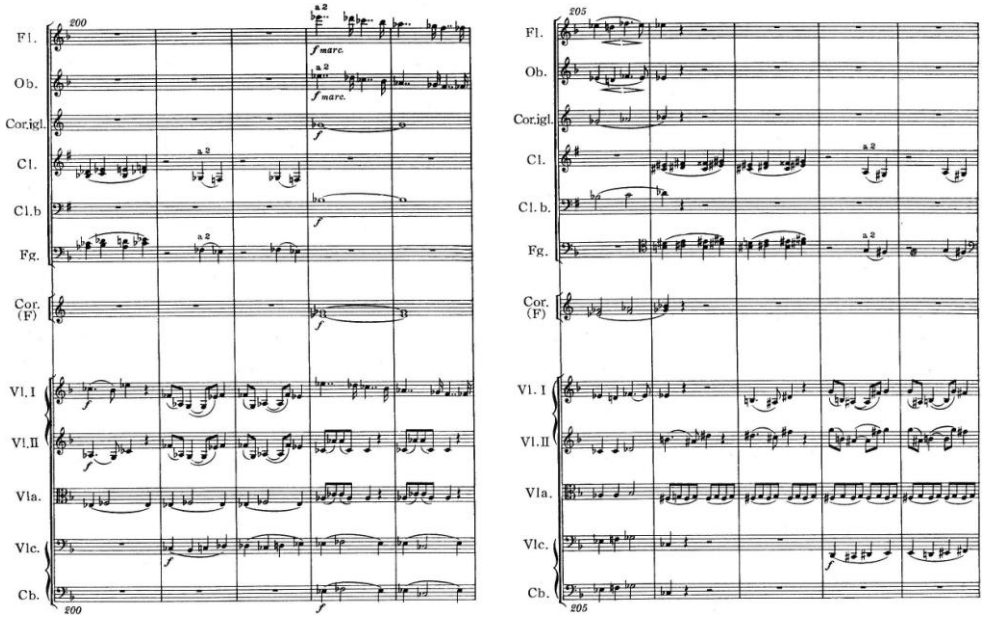
199小節

譜例38-1　199～212小節
オーケストラ版（193小節～）

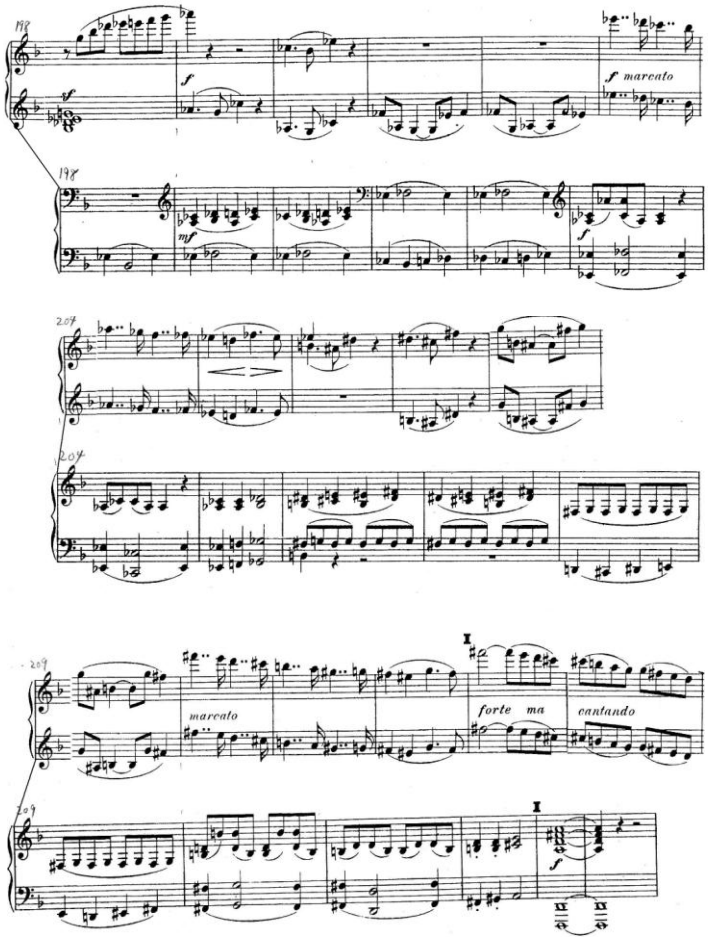


[15] 筆者と菅原による演奏は、以下のウェブサイトで視聴できる。
C. フランク「フランク/ 交響曲 第1楽章: Franck/Symphonie Mov.I FWV48 Transcribed for Piano 4 Hands - Youtube」 <https://www.youtube.com/watch?v=7WSDI8ls80o>
菅原望（Primo）、喜多宏丞（Secondo）、2011年2月22日録音、2011年3月24日公開、2015年3月18日アクセス。（ピティナ・ピアノ曲事典）

（譜例 38-1　オーケストラ版つづき）

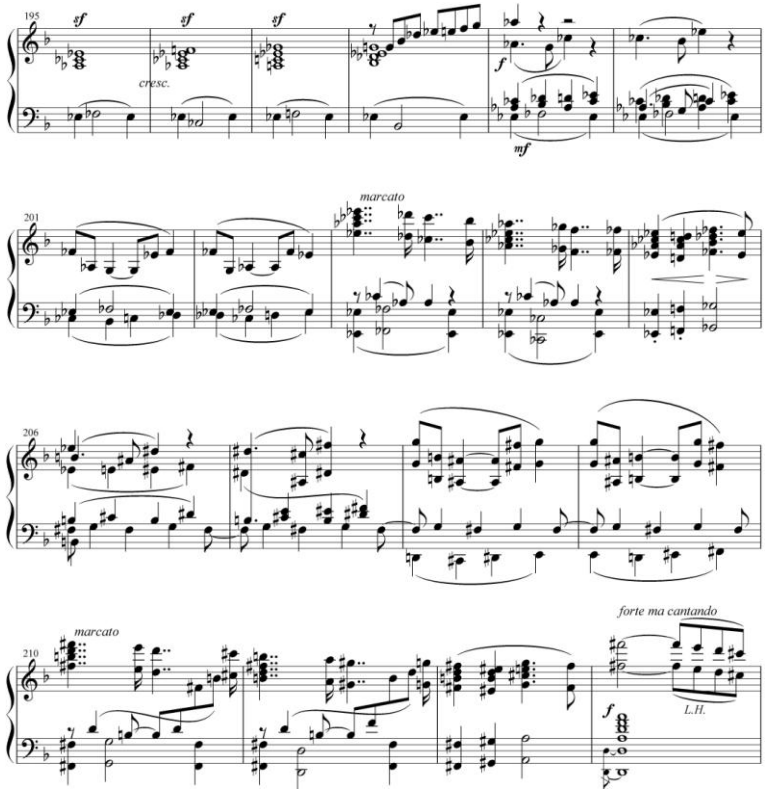


4 手版（198 小節～）



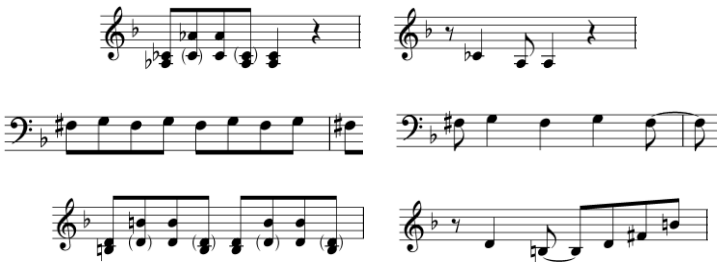
（譜例 38-1）

筆者による編曲（195 小節～）



199 小節以降の、第 1 主題と第 2 主題のモチーフが多層的に組み合わされた区間は、かなり込み入った印象を受ける。しかし、もし同時進行する重要な要素のどちらか片方を割愛してしまうようなことがあれば、それは楽章全体の構成を損なう結果となるだろう。ここでは、2 つの主題に由来する「骨格」には手を加えず、203 小節以降、オーケストラ版でヴィオラ（203～204 小節で第 2 ヴァイオリン、210～211 小節で第 1 ヴァイオリンが加わる）が、4 手版で主として Secondo の右手（206～207 小節では左手）が奏している八分音符の動きを大幅に要約・改変し、響きの充足感や運動性を保ったまま、何とか演奏可能な範囲に収めることができた（譜例 38-2）。

譜例 38-2　編曲のアイデア

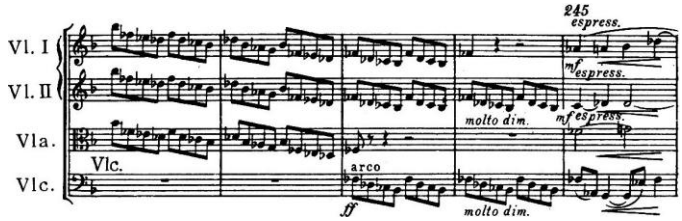


左オーケストラ版（4 手版は括弧の付いた音をカットしたもの）、右筆者による独奏版。上から 203 小節、206 小節、210 小節。この区間に副次的要素として現れている「第 2 主題の伴奏音型」のモチーフ（譜例 3 参照・129 小節チェロに現れる）は、保持することが極めて困難であり、「モチーフとして聴き手が認識できる」形での編曲は諦めざるを得なかった。

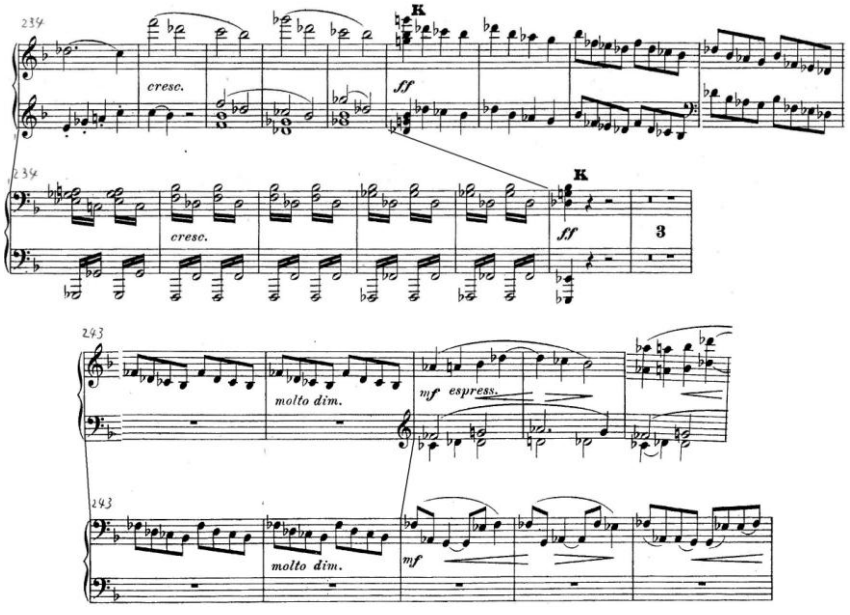
243 小節

譜例 39　243～244 小節

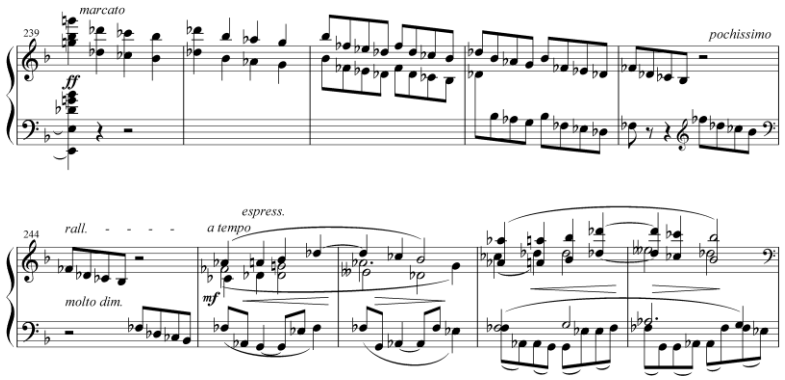
オーケストラ版（241 小節～）



4 手版（234 小節～）

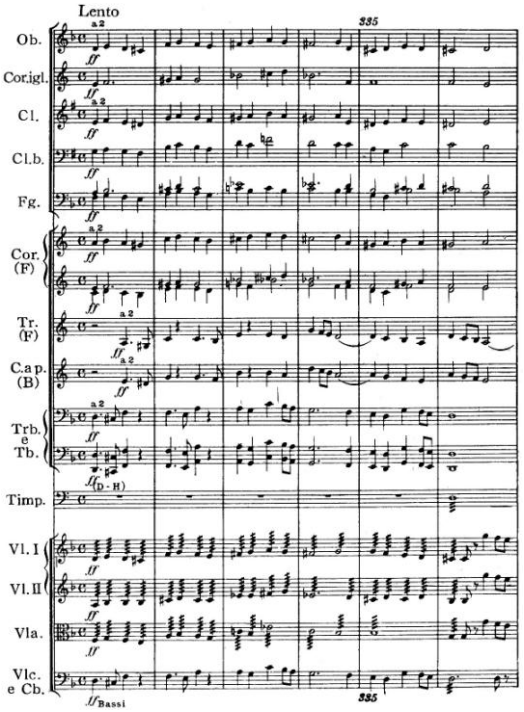


（譜例 39）　　筆者による編曲（239 小節～）



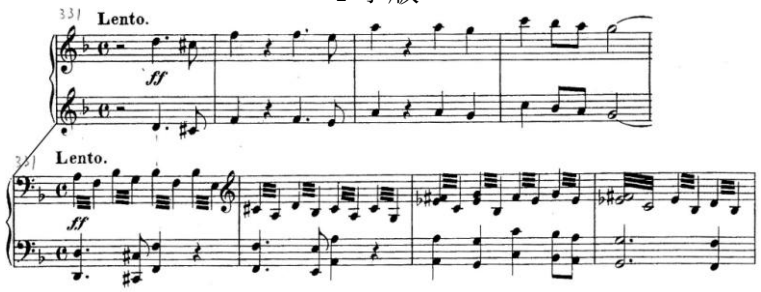
243～244 小節（ユニゾンで奏されるフレーズの最後 2 小節）において、ユニゾンを単音に変更することで、オーケストラ版及び 4 手版における「周囲に比べて薄いテクスチュアとなっている」という要素を保持し、さらにピアニスティックな音域の変化を加えることで、より「ピアノ独奏らしさ」を目指した編曲とした。わずかにテンポを緩める指示（pchissimo rallentando）は、演奏に「慌ただしさ」という新たな要素――当然、この区間の楽想には相応しくない――が加わってしまうのを防ぐ目的で追加した。

331 小節　　譜例 40-1　331 小節からのフレーズ
オーケストラ版

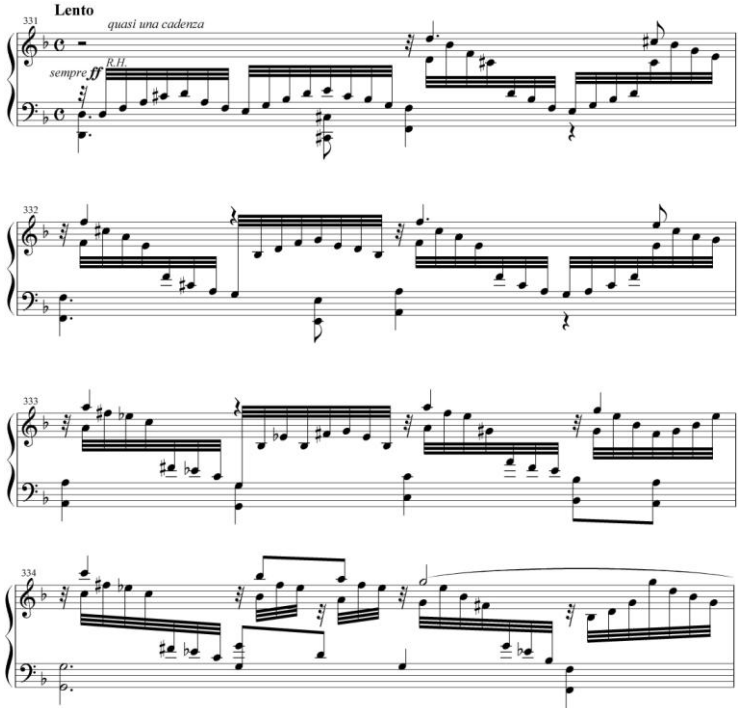


（譜例 40-1）

4 手版

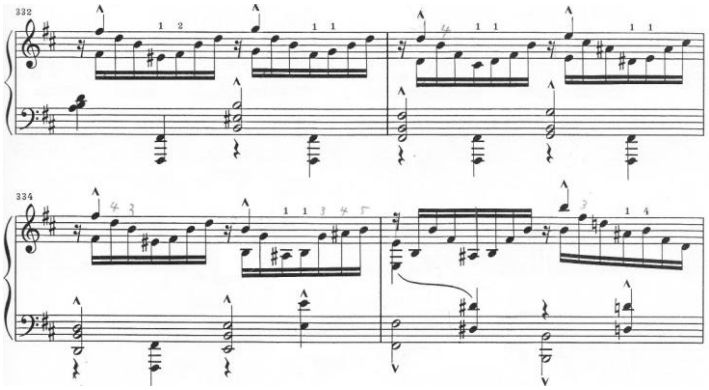


筆者による編曲

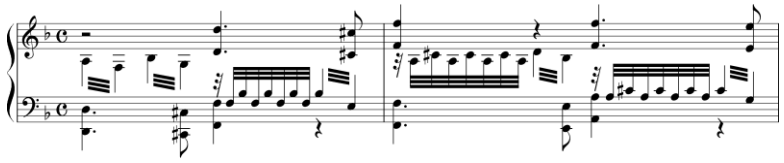


再現部に入る 331 小節以降では、《 Prélude, choral et fugue 》の 332 小節以降（譜例 40-2）に倣い、疾駆するアルペジオの中にカノンが浮かび上がるテクスチュアを創出した。

譜例 40-2 《 Prélude, choral et fugue 》332 小節～

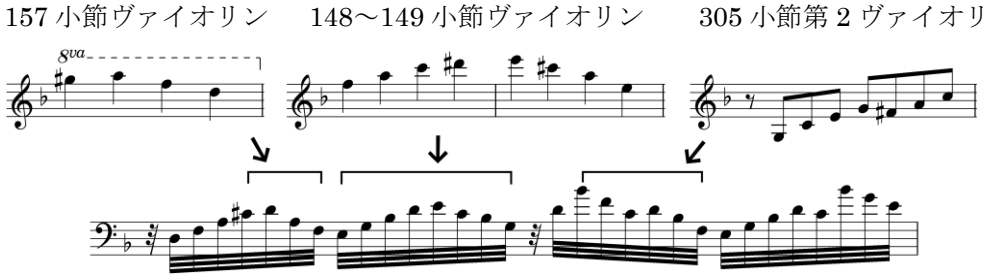


譜例 40-3　トレモロを保持した編曲の例
（採用しなかったヴァージョン）



この区間は、譜例 13 で挙げた箇所と同様の「トレモロを保持可能な場面」に該当してはいるが（譜例 40-3）、この圧倒的なクライマックスには、一音一音により重みのある意味合いが与えられ、また演奏の面からも重量感のある音を出しやすい、そして何より、相応のヴィルトゥオジティを得られる書法が相応しいと判断した。また、編曲における以上のようなコンセプトを、この場面では奏者にも示しておくべきだと考え、“quasi una cadenza”という指示を追加した[16]。三十二分音符の走句は、148～149 小節、157 小節、305 小節といった箇所に現れる複数のモチーフに基づいており、例えば 331 小節では、上記の箇所はそれぞれ 2 拍目、1 拍目、3 拍目（反行形）に反映されている（譜例 40-4）。

譜例 40-4　走句に使用したモチーフ



また、旋律線の音が素早いパッセージの 1 音分遅れて現れるテクスチュアは、楽章の終りに近い 493 小節以降（譜例 5 参照）でも「ピアノ版独自の変奏」の結果として現れており、筆者の編曲は、「遅れて奏される旋律」という、フランク自身が「この楽章に対して用いた」アイデアを拡張したものともなっている。

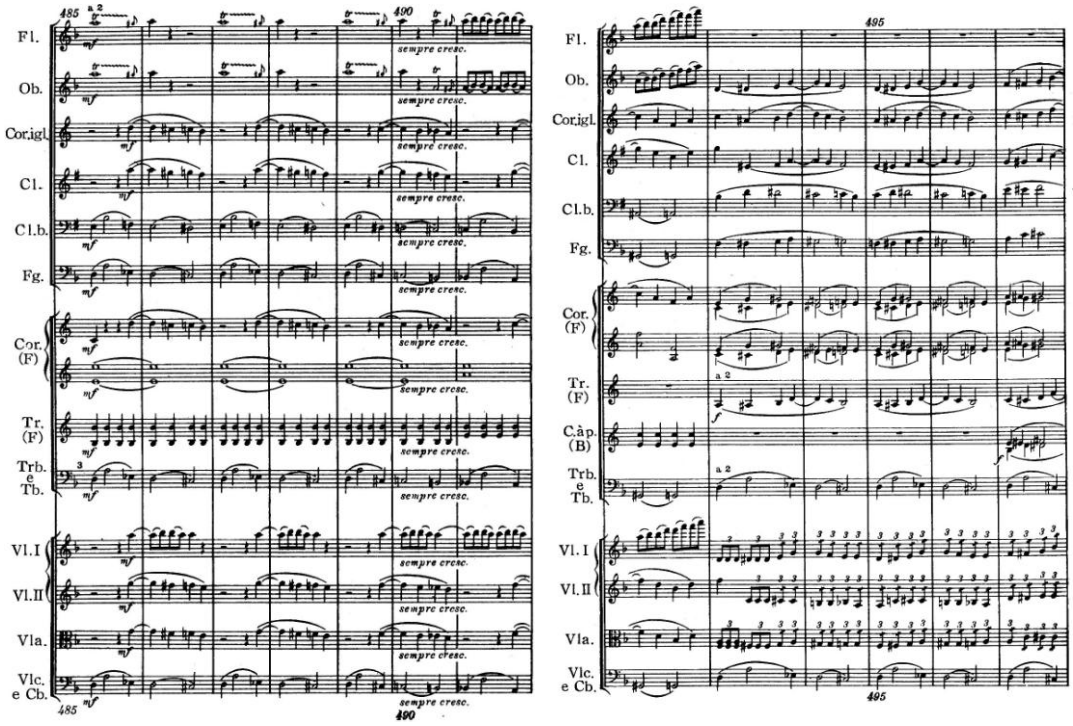
16 この指示は、《 Prélude, choral et fugue 》286 小節の“come una cadenza”を意識したものだが、《 Prélude, choral et fugue 》のケースに比べて曲の構成上「自由な即興」というよりは幾分重い役割（第 1 主題の再現）を担う区間であることから、《 交響曲 》の編曲では、「カデンツァである」と断じるニュアンスがより少ない“quasi una cadenza”とした。

491 小節

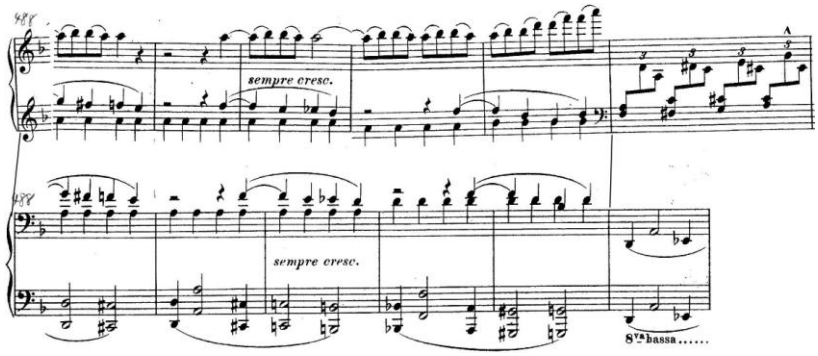
譜例 41

491～492 小節

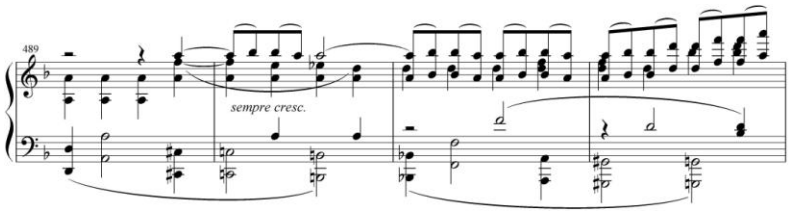
オーケストラ版（485 小節～）



4 手版（488 小節～）



筆者による編曲（489 小節～）

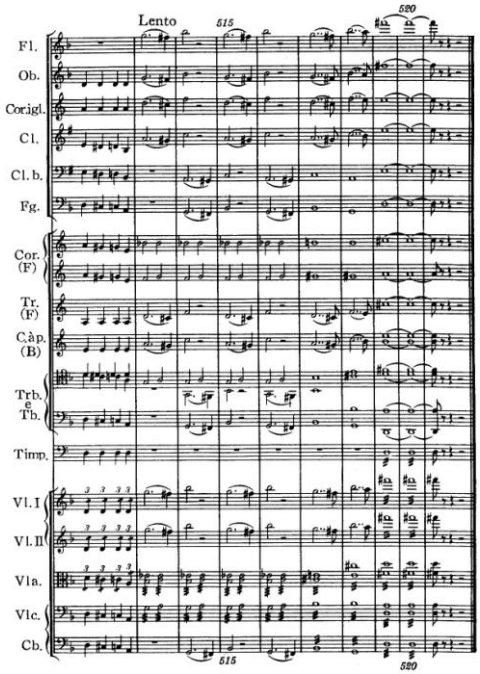


491～492 小節では、原曲の内声は配置を変えて右手のオクターヴ進行の中に「埋め込む」形で編曲に反映させたが、それだけでは不充分であると感じられた。ここでは、本来内声が置かれていた音域にも「単純化した内声」を配置することで、充実した（あるいは迫力ある）響きを目指した。

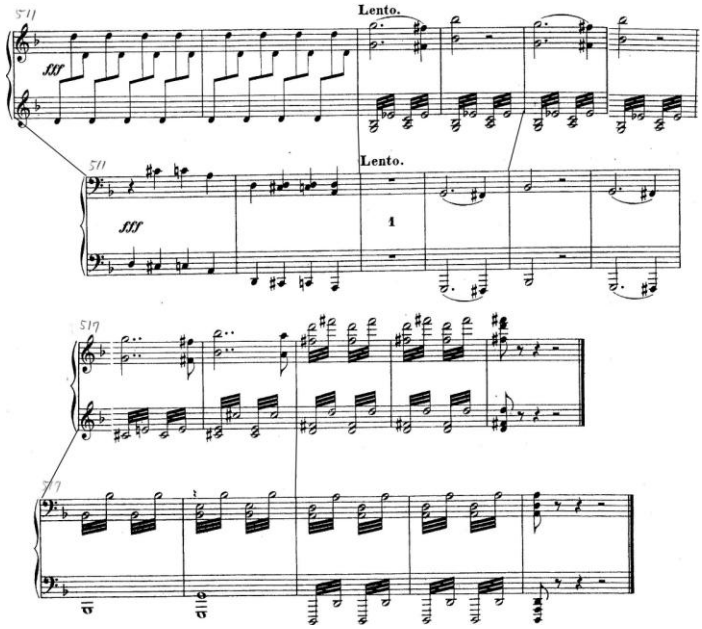
513 小節

譜例 42　513～518 小節

オーケストラ版（512 小節～）

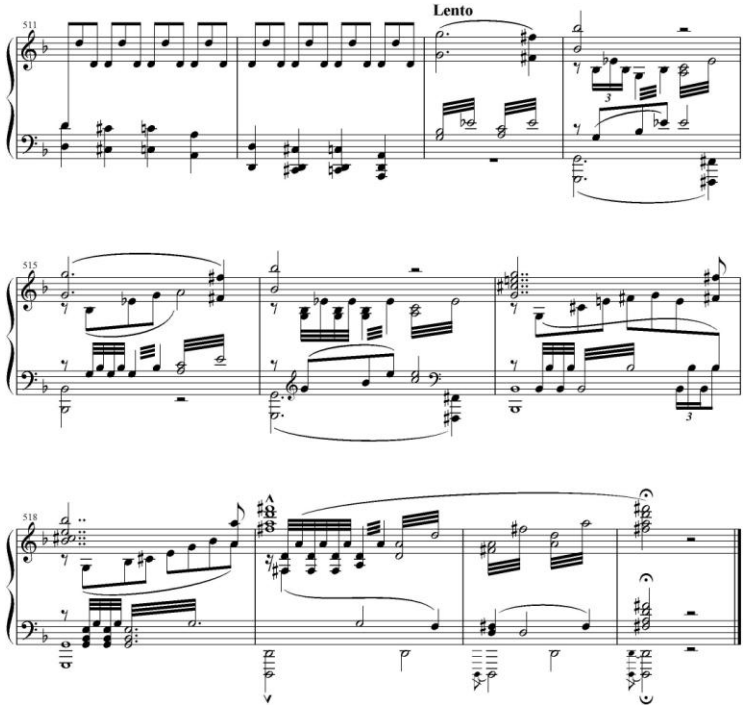


4 手版（511 小節～）



（譜例 42）

筆者による編曲（511 小節～）



譜例 20 で先述した 519 小節の手前、518 小節までは 4 手版のテクスチュアを 2 手でも捉えきれるため、響きの観点からは大幅な変更は必要ないのだが（実際、筆者の編曲でも、譜例 13 の箇所と同じく、トレモロもそのまま用いている）、問題は楽章全体の構成であった。

この区間は、冒頭（及びその反復に当たる 49 小節以降）の Lento の楽想が再現部（331 小節）のカノンへと発展し、その「木霊」が楽章の結尾で打ち鳴らされる、という一連の流れの堂々たる終着点であるため、331 小節からのフレーズに対して行った大幅な改変（譜例 40 参照）を何らかの形で反映させる必要があった。そこで、断片化されたモチーフが少しずつ織り込まれてゆき、その発展の中から 517 小節において 331 小節 1 拍目の走句が浮かび上がる、という要素（声部）を新たに付加することにした。この要素（八分音符のパッセージ）は、519 小節で出現させることにした第 2 主題のモチーフをより劇的に、効果的に響かせるための「足がかり」ともなっている。

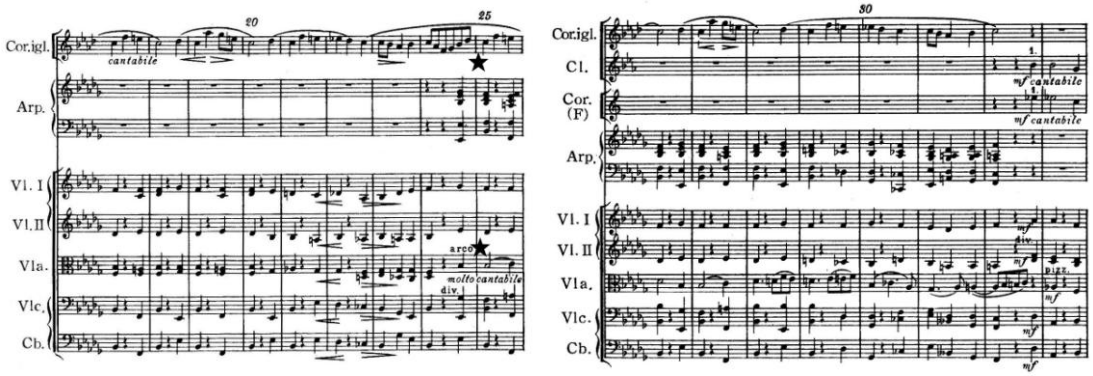
第 2 楽章

フランク自身によるピアノ 4 手版に由来するアイデア

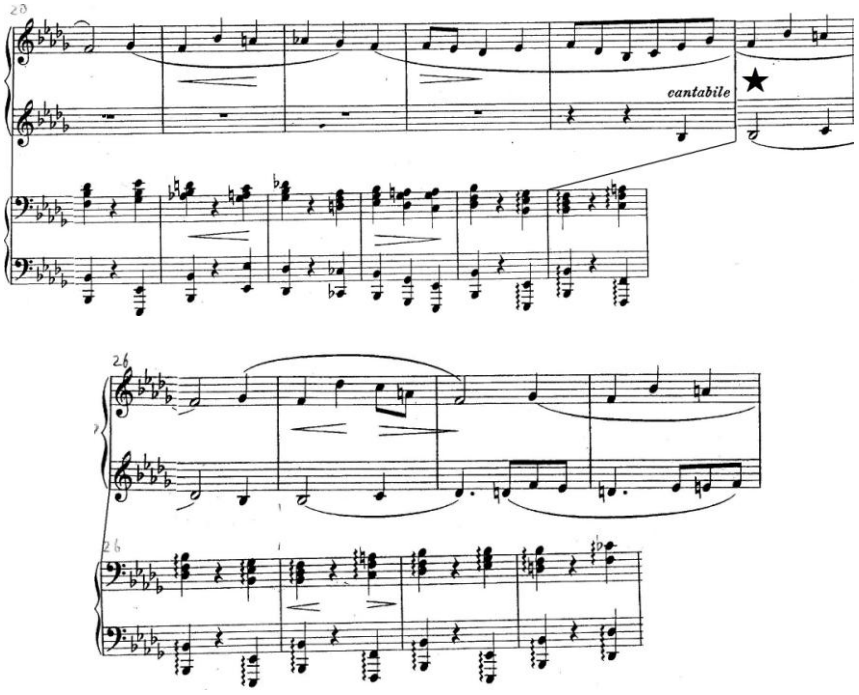
第 1 楽章と同じく第 2 楽章においても、フランク自身によるピアノ 4 手版に見受けられる、オーケストラ版とは異なる独自のアイデアは、2 手編曲に際しても極めて有効なものであった（譜例 1～6)。

25 小節　　譜例 1-1　25 小節からのフレーズ

オーケストラ版（17 小節～）

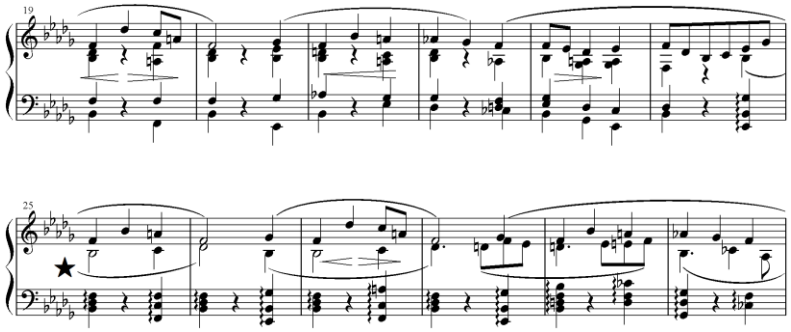


4 手版（20 小節～）



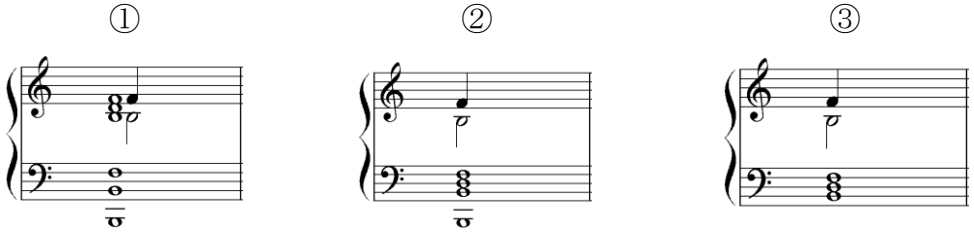
（譜例 1-1）

筆者による編曲（19 小節～）



オーケストラ版では、 例えば 25 小節 1 拍目の和音は譜例 1-2 ①のような配置となっているが、4 手版では譜例 1-2 ②のように、主旋律と副旋律の間に他の構成音を入れず（譜例 1-1★）、この印象的な「デュエット」を効果的に響かせる配置となっており、筆者の編曲でもこの発想を踏襲している（③）。

譜例 1-2　25 小節 1 拍目の音域配分



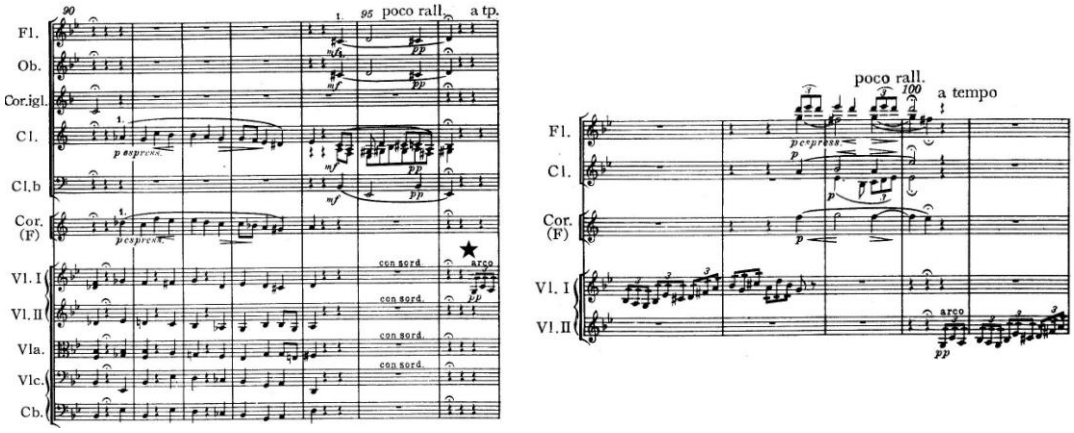
オーケストラ版の配置　4 手版の「ピアノのための」配置　筆者の編曲での配置

四分音符が主旋律（オーケストラ版ではイングリッシュホルンが担当）、二分音符が副旋律（チェロ）、全音符がその他を表す。

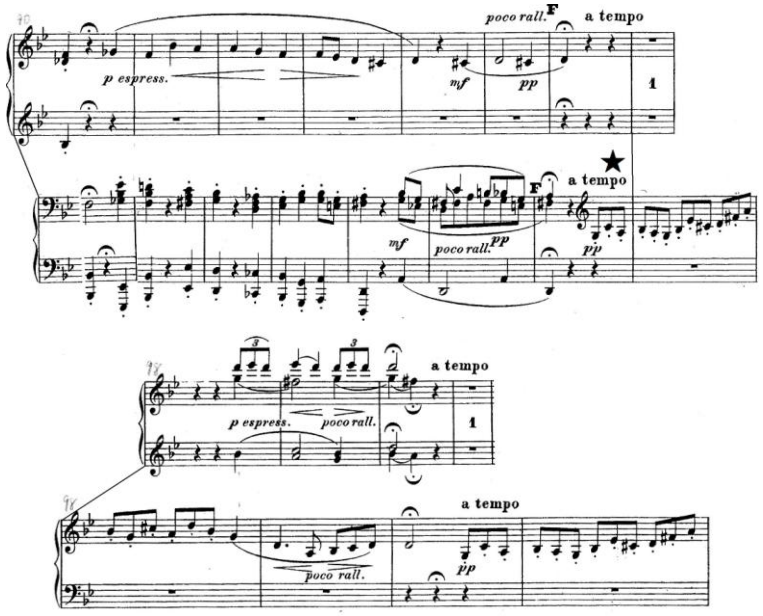
97・109・184・189 小節

譜例 2-1　97 小節からのフレーズ

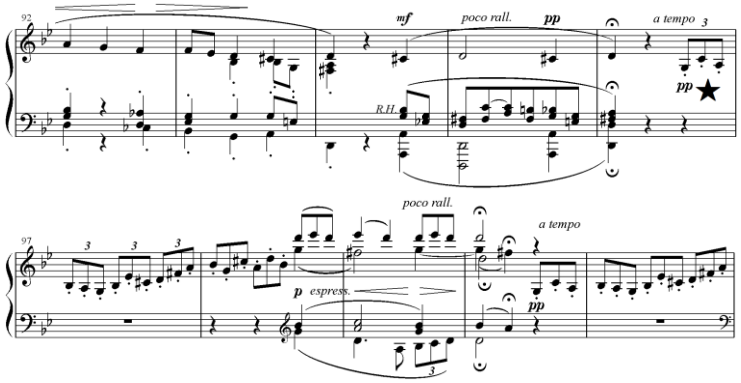
オーケストラ版（90 小節～）



4 手版（90 小節～）



筆者による編曲（92 小節～）

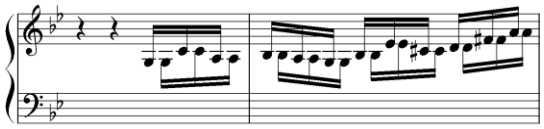


97 小節アウフタクト以降でヴァイオリンが各音を反復しながら奏するパッセージは、全て八分音符一音ずつによるものへと置き換えられている（★）。一見、演奏を容易にするための「単純化」にも思えるが、例えば譜例 2-2 のような、オーケストラ版に「忠実な」編曲が、このフレーズの持つひそやかな、そしてある種の軽やかさをも合わせ持つ独特の雰囲気と相容れないことは明らかである。フランクの用いた「単音のスタッカート」というテクスチュアは、妥当な、そして有効な選択であろう。

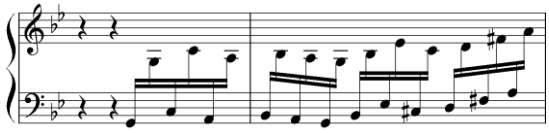
譜例 2-2

筆者による編曲例（4 手版 Secondo として作成）

①



②



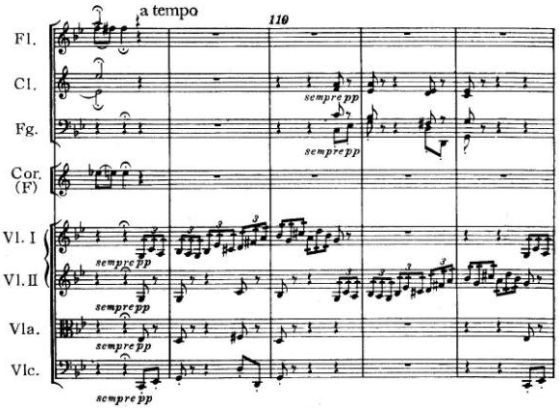
②は《 Prélude, aria et final 》〈 Final 〉冒頭付近でフランクが用いている書法を意識したもの（後述の譜例 2-4①参照）。

もっとも、弦楽器群のトレモロ（あるいは一音ずつ弓を返しながら奏する素早いパッセージ）に特有の「ざわめき」の効果に関しては、「スタッカート」というアイデアだけではやや不充分だとフランクは考えたのだろう。同様のフレーズに対して和声の「支え」が加わり、音楽の方向性が明らかになる 109 小節のアウフタクトからは、Secondo に十六分音符によるアルペジオが加えられ、効果的な響きをもたらしている（譜例 2-3）。

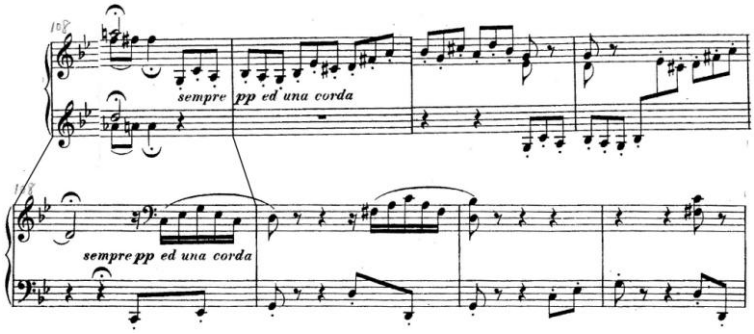
譜例 2-3

109 小節からのフレーズ

オーケストラ版（108 小節～）



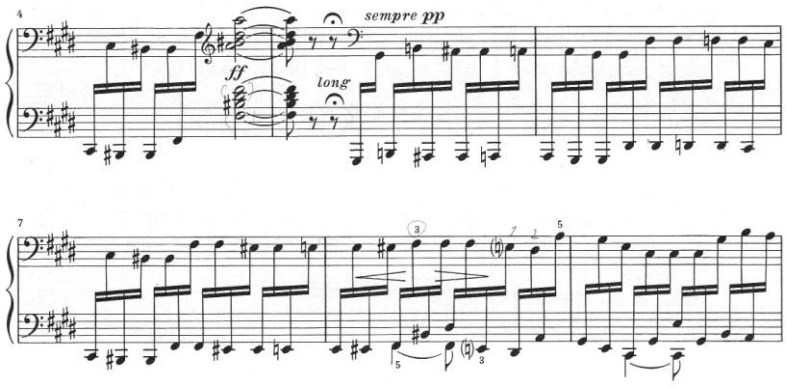
4 手版（108 小節～）



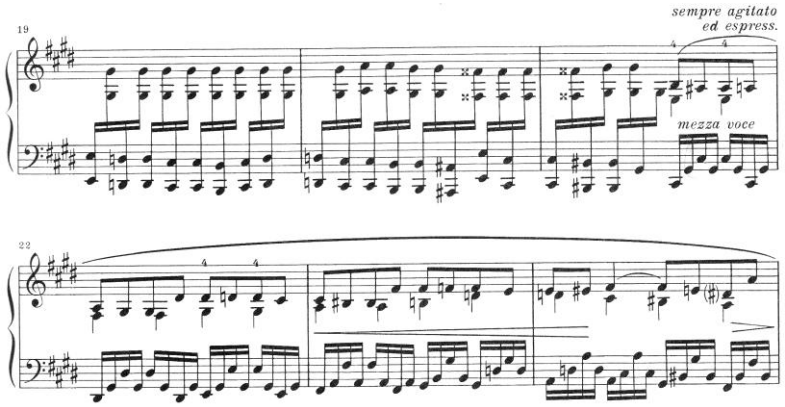
ピアノ音楽において音価の小さな音符での上下動を伴うパッセージが生み出す「うねり」の効果については第 1 楽章でも考察したが（第 1 楽章譜例 2)、この場面では、オーケストラ版において「旋律線に付されたトレモロ」が生み出している効果を、ピアノ版では「伴奏音型の変奏」によって実現する、という、より一歩踏み込んだ判断がなされていると言えるだろう。つまり、一つの場面に内包される複数の要素（音楽的イメージ）が、オーケストラとピアノそれぞれの特徴を活かして各々のヴァージョンで効果的に配分し直されているのだが、同様の工夫は、ピアノ独奏のためのオリジナル作品においても見受けられる。

譜例 2-4

①《 Prélude, aria et final 》〈 Final 〉 4 小節～



②《 Prélude, aria et final 》〈 Final 〉 19 小節～



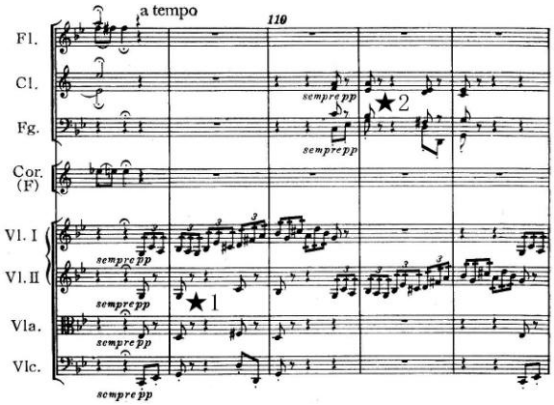
5 小節 3 拍目からのフレーズが、21 小節以降で再び提示される。

《 Prélude, aria et final 》の〈 Final 〉冒頭付近で旋律に付されているトレモロの効果は、同じ旋律が和声を伴って再び現れる 21 小節以降では左手の「うねり」を伴う音型へと「再配分」されており、旋律そのものは単音で奏される。先の譜例 2-3 に示した、《 交響曲 》第 2 楽章 109 小節アウフタクトで用いられているアイデアは、譜例 2-4 の②と近いものだと考えて良いだろう。《 交響曲 》第 2 楽章のケースでは、フランクは「うねり」の音型を連続的ではなく断片的に用いているが、そのことによって、該当区間の持つ「ひそやかで軽やかな」性格が保たれており、譜例 2-1 及び譜例 2-2 で述べた「トレモロをスタッカート

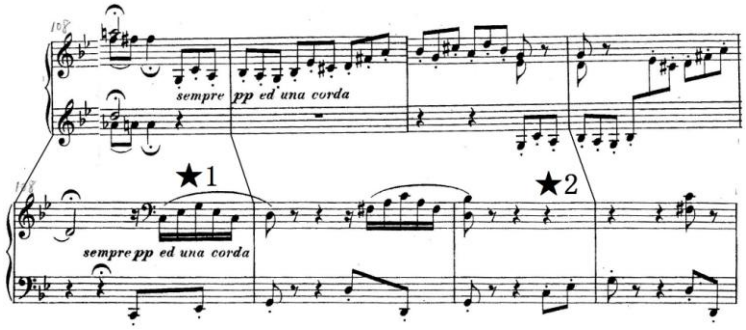
に置き換える」アイデアとも合致する。また、この「うねり」の音型が、同種の楽句全てに対してではなく、オーケストラ版において「弦楽器が和音伴奏を担当している」箇所のみで用いられていることも、忘れるべきではないだろう（譜例 2-5）。

譜例 2-5（108 小節～）

オーケストラ版



4 手版



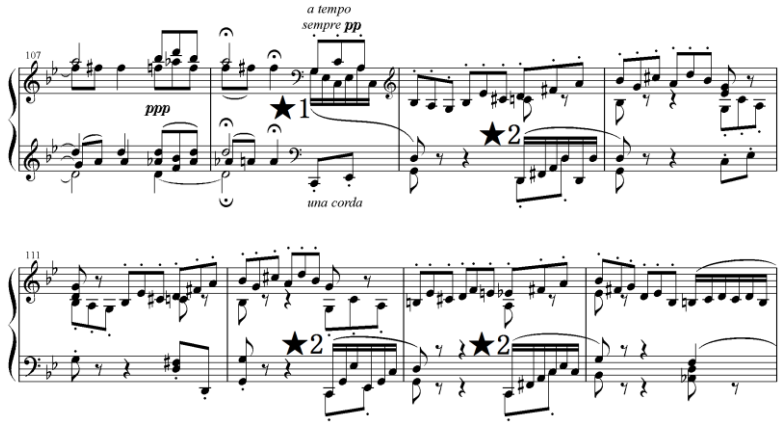
109・110 小節では第 1 ヴァイオリンの旋律に対して第 2 ヴァイオリン・ヴィオラ・チェロが（★1）、111・112 小節では第 2 ヴァイオリンの旋律にクラリネットとファゴットが伴奏を付している（★2）。4 手版で十六分音符のアルペジオが存在するのは 109・110 小節のアウフタクトのみで（★1）、111・112 小節のアウフタクトは「オーケストラ版と同じ伴奏型」である（★2）。

オーケストラにおいて、弦楽器群と管楽器群が交代することによって生まれる音色の変化と、ピアノにおいて、2 回反復されるフレーズの片方のみに「変奏」を施すことによって生まれる響きの変化とが、演奏形態によって使い分けられているのである。

ピアノ独奏編曲では、しかしながら、このピアノ 4 手のための素晴らしいアイデアを「そのまま全て」演奏することは、残念ながら不可能である。

譜例 2-6

筆者による編曲（107 小節～）

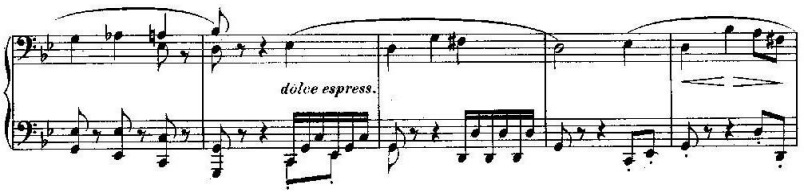


109 小節（及び 117 小節）のアウフタクトでは、4 手版の音型を意識した「うねり」――「不完全な反行形」とでも言おうか――を何とか奏することができる（★1）。しかし、右手で複数の声部を受け持たざるを得ず、「ざわめき」の要素をバス声部とともに左手で奏する必要のある箇所（★2）に関しては、別のアイデアが必要であった。ヒントとなったのは、4 手版で Secondo 右手が「別の要素」を受け持っており、Secondo 左手がバスと「ざわめき」の両方を担当している、184 小節以降のフレーズである。

譜例 2-7

4 手版 Secondo・108 小節～

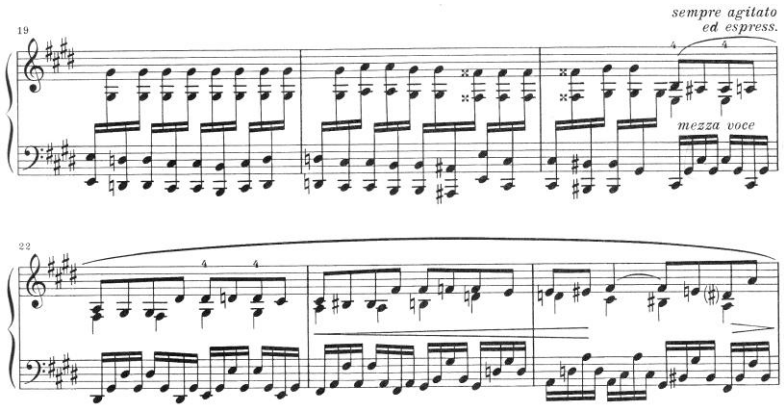
4 手版 Secondo・182 小節～



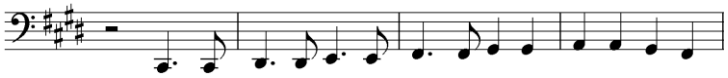
ここでフランクは、旋律と音域が重なることのないバスの声部に「変奏」を組み込むことで、錯綜したテクスチュアを回避しているのだが、Secondo 上声に「楽章冒頭の主題」という新たな要素（108 小節からのフレーズにはなかった声部）が加わる場面でも、「十六分音符による変奏」を、形を変えて維持していることは注目に値する。このことは、ピアノ版においてはこの断片的な「うねり」が、楽章全体の設計の上でも重要な要素であることを示していると言えよう。 そして、184 小節アウフタクト以降で用いられている、片手だけでバスと「ざわめき」の 2 つの要素を奏することのできるアイデアは、演奏力に限りのある「ピアノ 2 手」において、より一層の効果を発揮するものでもあるため、編曲において大いに参考にすべきであると考えた。 尚、「ざわめき」とバスを「うねりの音型」として融合させるアイデアは、先程譜例 2-4 ②で取り上げた、《 Prélude, aria et final 》のケースでも用いられている（譜例 2-8）。

譜例 2-8

《 Prélude, aria et final 》〈 Final 〉 19 小節～



21～24 小節バス声部の「変奏前の」進行



《 交響曲 》第 2 楽章のケースでは、要素を再配置する手法（配置先の声部の選び方）の点で、むしろ 109 小節よりも 184 小節の方が、ここに挙げた〈 Final 〉のテクスチュアには近いかもしれない。参考までに、第 1 楽章譜例 11-4 の筆者による 4 手編曲例も参照のこと。

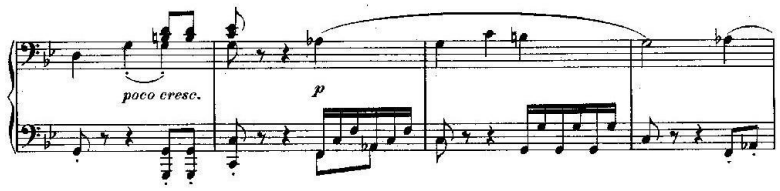
《 交響曲 》のピアノ独奏編曲では、4 手版 184 小節以降のアイデアをベースとしたが、110 小節・113 小節及び類似の部分（譜例 2-6 ★2）のアウフタクトでは、184 小節からの「バスとの融合版」をそのまま用いると和声進行上重要な音が欠けてしまう。110 小節アウフタクトの fis と a、113 小節アウフタクトの es は、184 小節以降においては、それぞれ Secondo 右手の旋律にも含まれる音なので割愛しても和声的に支障が出ないが、110 小節からのフレーズでは伴奏声部の中に是非とも含まれている必要がある音である。またこれらの和声音は、右手のパッセージに添えて補うことも困難であり、左手の「変奏音型」に織り込むことが望ましいと判断した。筆者が用いたテクスチュアは、結果的に、フランク自身が 4 手版で用いた 2 種の変奏の「中間種」とでも言うべきものとなった。

184 小節以降のフレーズでは、基本的に 4 手版でのフランクのアイデアをそのまま用いたが、189 小節のように左手で旋律も弾かざるを得ない場面（他には 200・204・205 小節がこれに当たる）では、演奏があまりに困難にならぬよう、若干の変更を加えている（譜例 2-9）。

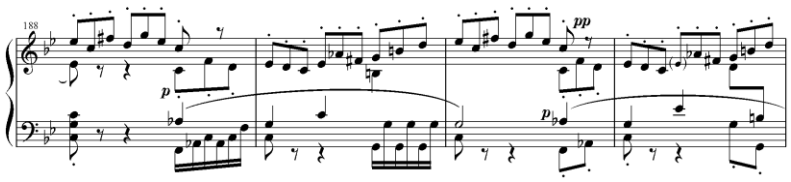
譜例 2-9

189 小節からのフレーズ

4 手版 Secondo（187 小節～）

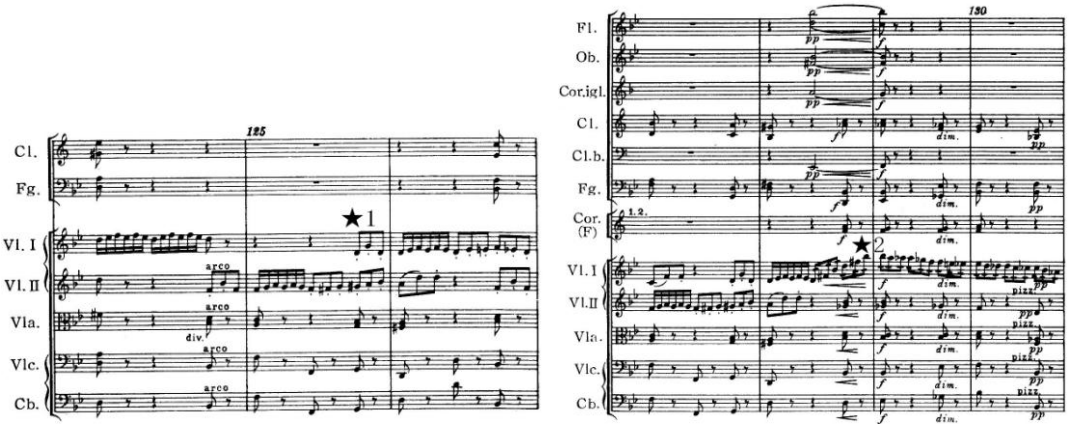


筆者による編曲（188 小節～）

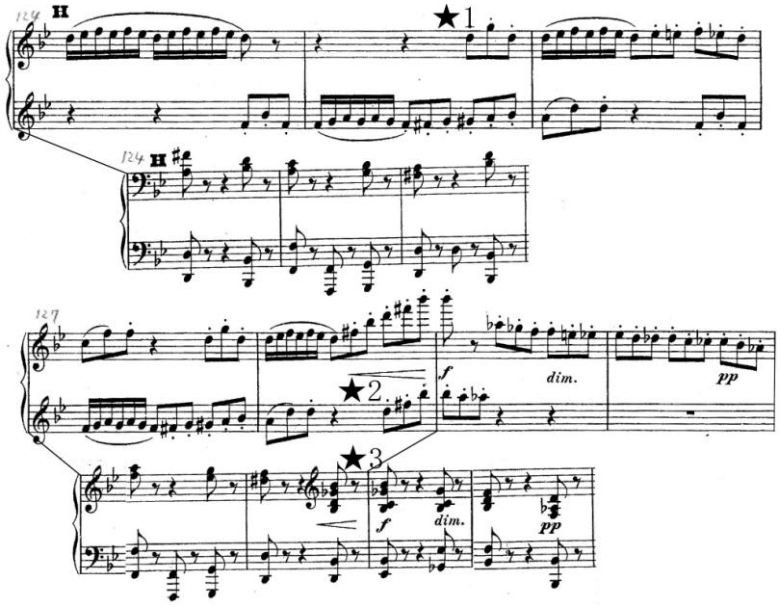


126・128 小節　　譜例 3-1　125 小節からのフレーズ

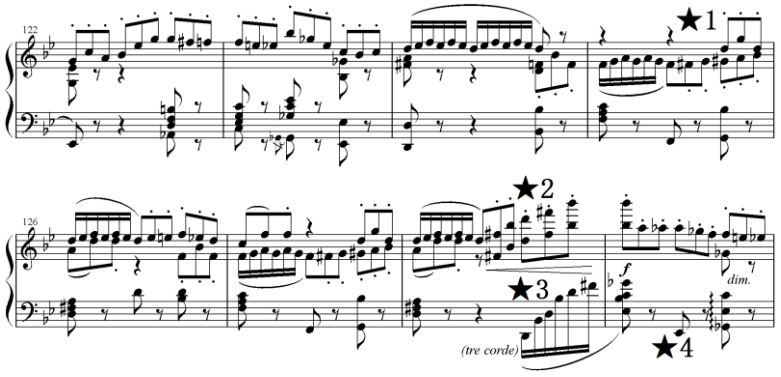
オーケストラ版（124 小節～）



4 手版（124 小節～）



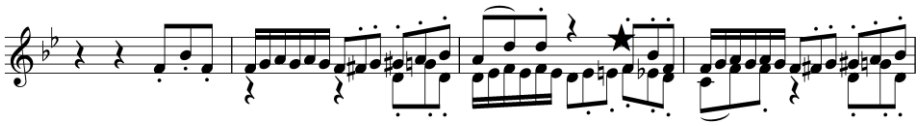
筆者による編曲（122 小節～）



オーケストラ版で 126 小節アウフタクトから第 1 ヴァイオリンが担当するフレーズの音域を、4 手版では 1 オクターヴ上げることで（★1）、カノンの明晰な演奏を可能にしている。オーケストラ版の音域のままでも演奏自体は可能だが、聴き手にとっては、126 小節 3 拍目の 1 度音程のところで声部進行が「行方不明」になる危険性が高く（譜例 3-2）、妥当な判断であると言える。

譜例 3-2

カノンになっている 2 声部を 1 段に記譜したもの（124 小節～）



ピアノでの演奏を考えると、★の箇所が問題となる。

4 手版で 128 小節 3 拍目から 129 小節 1 拍目にかけて Primo に現れるオクターヴ進行（譜例 3-1 ★2）は、129 小節へ向けての crescendo をより効果的に響かせること――オーケストラ版では、この crescendo には管楽器群が「加勢」している――と同時に、★1 の箇所で上げられた音域を「元に戻す」ための橋渡しの役割も担っている。

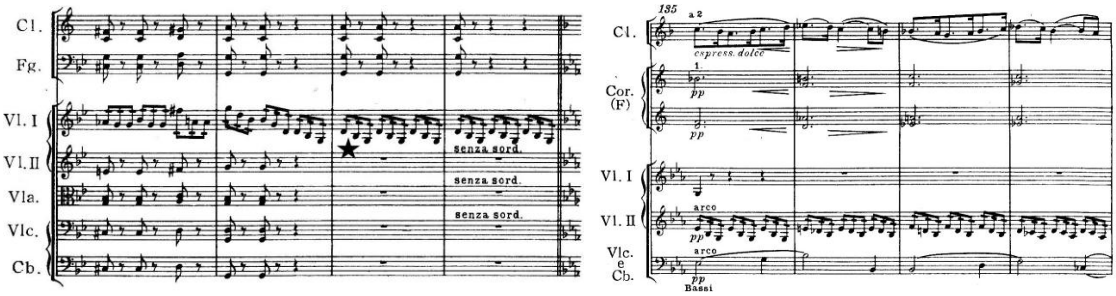
4 手版では、同箇所で Secondo が奏する厚みのある和音（★3）が、このアイデアをより一層効果的なものとしているが、2 手編曲で同様の和音を奏することは不可能である。筆者の編曲では、オクターヴ進行の区間を少しばかり「延長」するとともに、ピアニスティックなアルペジオ――あるいは、譜例 2-3 で述べた「うねり」の音型のヴァリアントとも言える――を加えることで、ピアノ独奏の持ち味であるソリスティックな表現によって類似の効果を上げようと試みている。2 手編曲に際して 129 小節 2 拍目で筆者が付け加えたバス声部の Es の音（★4）は、3 拍目の Ges への進行が「6 度下行」ではなく「3 度上行」となる原曲の進行を維持するためのものであり、同時に、オーケストラ版や 4 手版に比べてやや響きが軽くなってしまった 1 拍目の和音に対して、（1 拍分のタイムラグはあるものの）「本来のバス」を補完し、2 手という制約の中でも出来る限り響きの充足感を得ようとする狙いもある。

133 小節

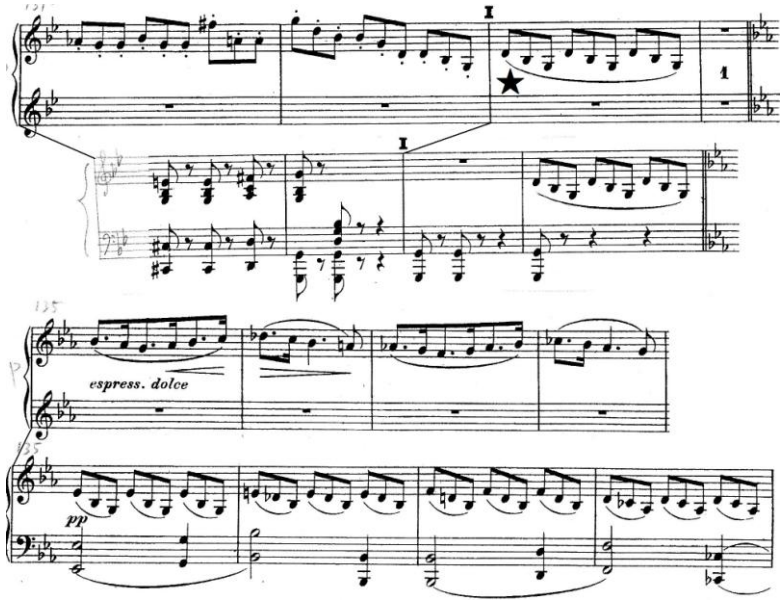
譜例 4

133 小節からのフレーズ

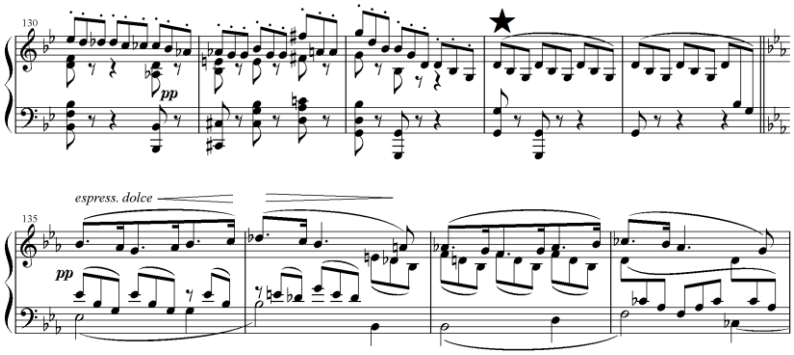
オーケストラ版（131 小節～）



4 手版（131 小節～）



筆者による編曲（130 小節～）

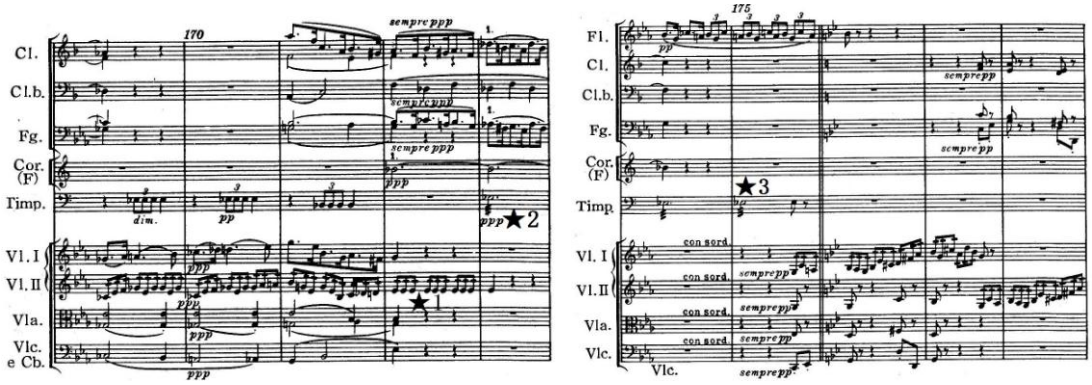


133 小節からは、4 手版のアーティキュレーションが「スタッカート」から「レガート」へと切り替わる。これは、オーケストラ版において管楽器群が、断片的な和声音（和音伴奏）ではなく滑らかな旋律を奏し始めるタイミングと呼応したものである。 133 小節は、ヴァイオリン（Primo 右手・134 小節からは Secondo 右手に引き継がれる）の奏する音型が、「旋律」の性格を持ったものから、波打つような運動性をともなう「背景」へと移行するタイミングでもあり、音楽の流れを的確に反映した変化と言える。

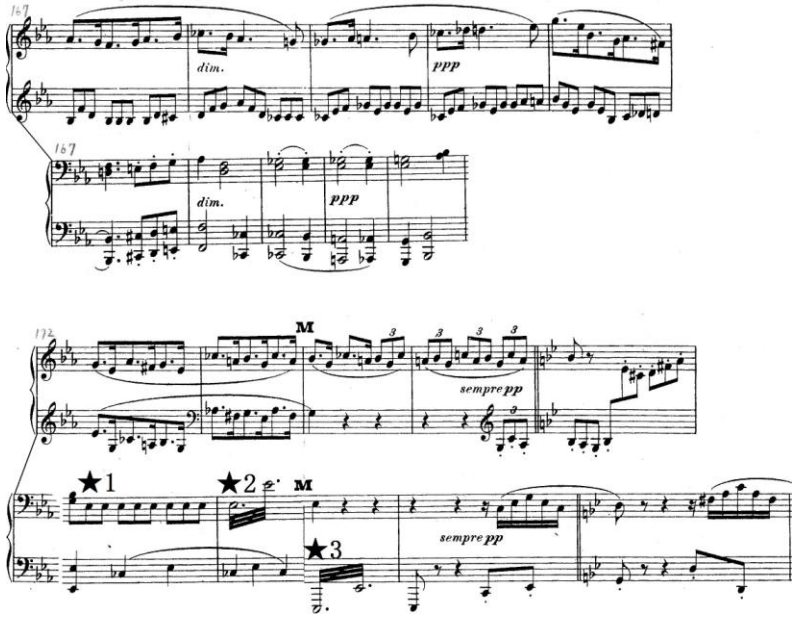
172 小節

譜例 5-1　172～175 小節

オーケストラ版（169 小節～）

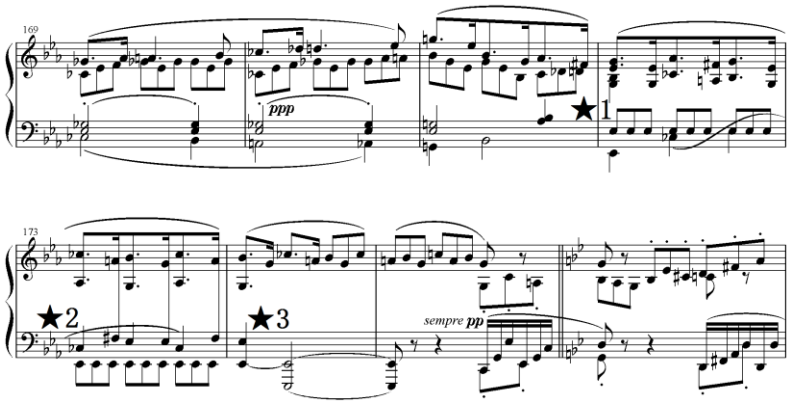


4 手版（167 小節～）



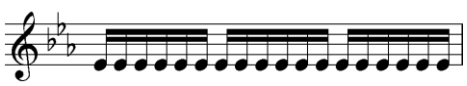
（譜例 5-1）

筆者による編曲（169 小節～）

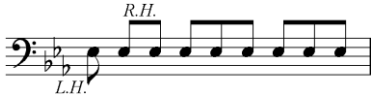


スコアの記譜からはどことなく 4 手版と似通った印象を受けるが、
下に示したように、実際に生み出されるサウンドは全く別物である。

オーケストラ版第 2 ヴァイオリン（略記なし）



4 手版 Secondo

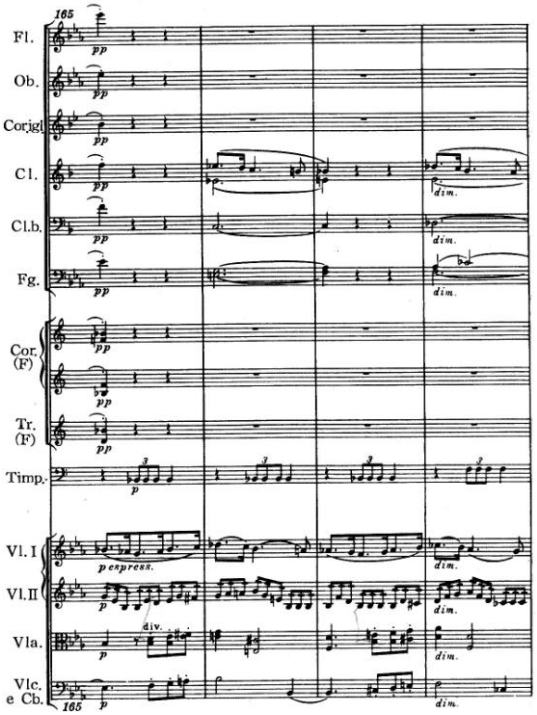


4 手版 172 小節で Secondo 右手に現れる「三連符の連打」（★1）は、97 小節から続く「ピアノ版のための書法」（譜例 2-1 及び譜例 4 参照）の一環として生まれたものであるが、同時に、オーケストラ版で 165～171 小節の間ティンパニが奏し、4 手版では錯綜したテクスチュアを避けるためにカットされている「リズム動機[1]」（譜例 5-2）の要素を多少なりとも 4 手版に反映させる役割も担っている。

[1] この場面でティンパニが奏する音型を耳にして、ベートーヴェン《 交響曲第 5 番 》を想起したのは、筆者だけではないだろう。

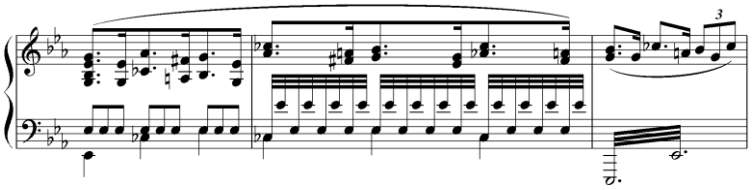
譜例 5-2

オーケストラ版 165 小節～



筆者はこの「連打モチーフ」を 173 小節でも引き続き用いたのであるが（譜例 5-1 ★2)、原曲のトレモロ（4 手版 Secondo 右手、オーケストラ版ティンパニ）を別の書法（連打）に置き換えた理由は、第 1 楽章でも述べたように（第 1 楽章の譜例 10～12 参照)、トレモロを奏する手で同時に他の要素を奏することが極めて困難なためである。

譜例 5-3



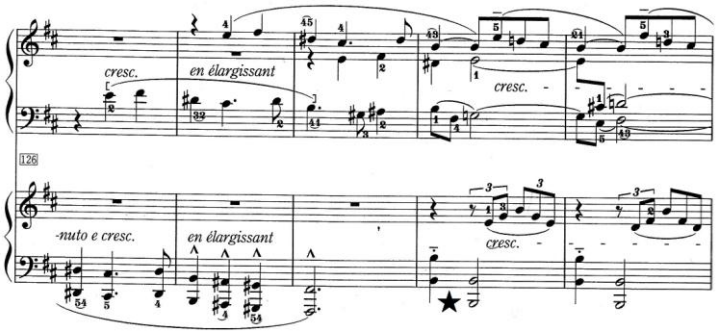
譜例 5-3 はトレモロの要素を残そうとした編曲の例であるが、これでは「ピアノ独奏のために練り上げられた音楽」とは言い難い。フランクがしばしば好んで用いるような多層的なテクスチュアを描き出すのに、トレモロの使用はやはり適さないことが多いのである。

もっとも、この場面では、オーケストラ版で第 2 ヴァイオリンからティンパニへと「ざわめき」の担い手が交代し、4 手版で「連打」から「オクターヴの細かいトレモロ」へとテクスチュアが移行することによる響きの変化は、何らかの形で残すことが望ましかった。よって筆者の編曲では、173 小節で「連打モチーフ」の音域を 1 オクターヴ下げ、「保続低音の出現」という新たな要素を付加することで、自然な形でこの「変化」を保持しようとした。更に、174 小節では、オーケストラ版では 2 拍目からティンパニとフルートのみとなり、4 手版ではトレモロの置かれた音域が、音の輪郭がより不鮮明で「静かな」トレモロに適した最低音域へと移される（譜例 5-1 ★3）。これを反映させるため、編曲では「連打」をストップさせ、4 手版における「音域の変化」を（1 拍遅れで）反映させたシンプルな音型――1 小節で 1 往復未満の「スローモーションのトレモロ」とも言い換えられるかもしれない――を用いることで、より静かな、そして沈んだ響きを目指した。 これは、「トレモロが止まる瞬間」を、オーケストラ版の 175 小節 3 拍目に対してピアノ 4 手版では同 1 拍目へと「早める」という、フランク自身のアイデアを拡張したものでもある。 筆者の編曲では、174 小節で連打を「早めにストップさせた」後、175 小節 1 拍目でバスの音を打鍵せずタイによって延長することにしたが、これも、同じく「より静かな響きへの移行」という要素を反映（拡張）したものである。

筆者がバス声部に用いた音型は、音楽の様相は著しく異なるものの、本論文で幾度か取り上げてきた《 Prélude, fugue et variation 》のハルモニウムとピアノのための二重奏版のフーガ終盤で、ピアノ・パートに「長い音の代用」として現れる「変奏形」――あるいは 1 小節 1 往復のトレモロ――とほぼ同じものとなったのだが（譜例 5-4）、筆者自身の感覚としては、これは「意図的な引用（援用）」と「偶然の一致」のどちらにも属さない、「《 Prélude, fugue et variation 》のハルモニウム・ピアノ版を演奏したことがなければ思い付かなかったかもしれない」類のものだと認識している。

譜例 5-4

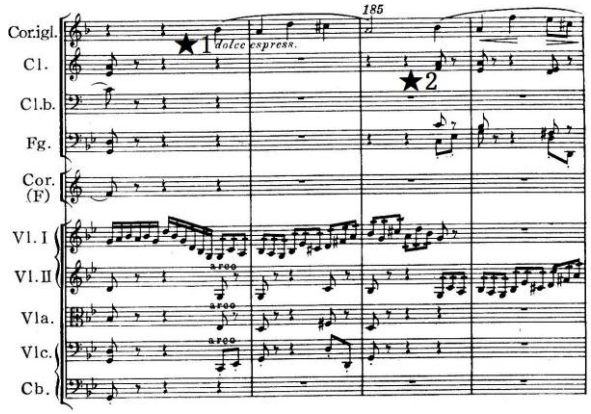
《 Prélude, fugue et variation 》ハルモニウム・ピアノ版 126 小節～



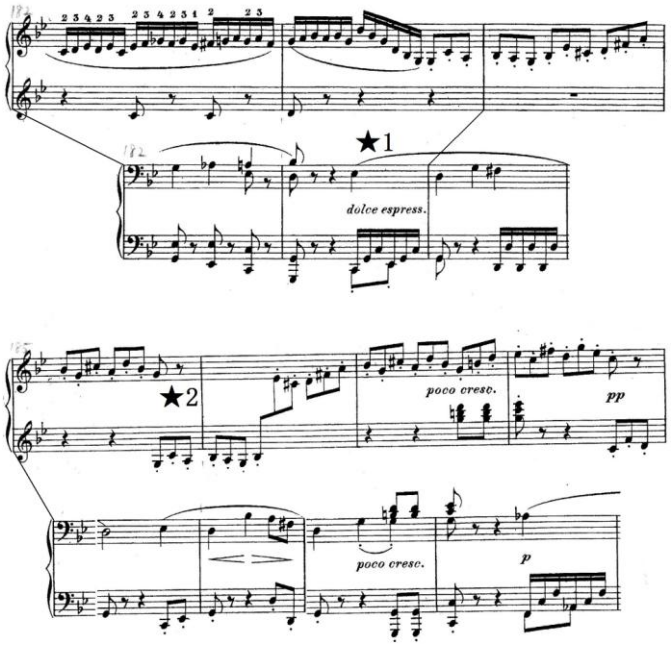
184 小節

譜例 6-1　184 小節からのフレーズ

オーケストラ版（183 小節～）

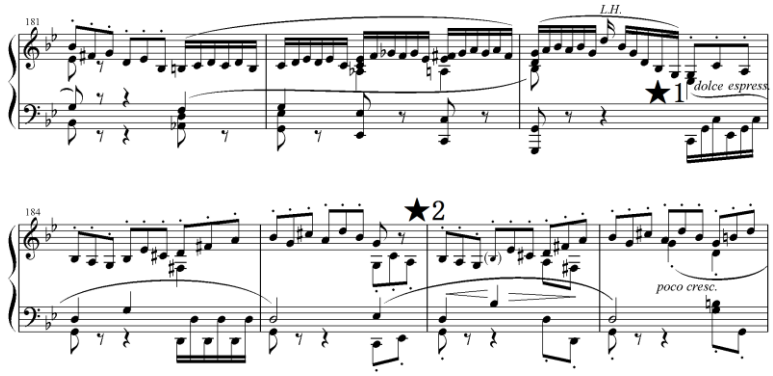


4 手版（182 小節～）



（譜例 6-1）

筆者による編曲（181 小節～）

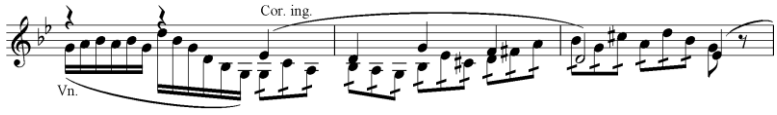


譜例 2-7 でも触れた区間だが、この場面ではもう一つ、オーケストラ版と 4 手版（及び筆者による独奏版）との間に「旋律の音域」という重要な相違がある（★1）。オーケストラ版でイングリッシュホルンが奏する旋律はヴァイオリンのパッセージと音域が重なっているため（譜例 6-2）、この「変更」はある意味必然的なものとも言えるのだが、このことによってもたらされる効果は「同時進行する各要素の明示」だけではない。

譜例 6-2

第 1 ヴァイオリンとイングリッシュホルンを 1 段に記譜したもの

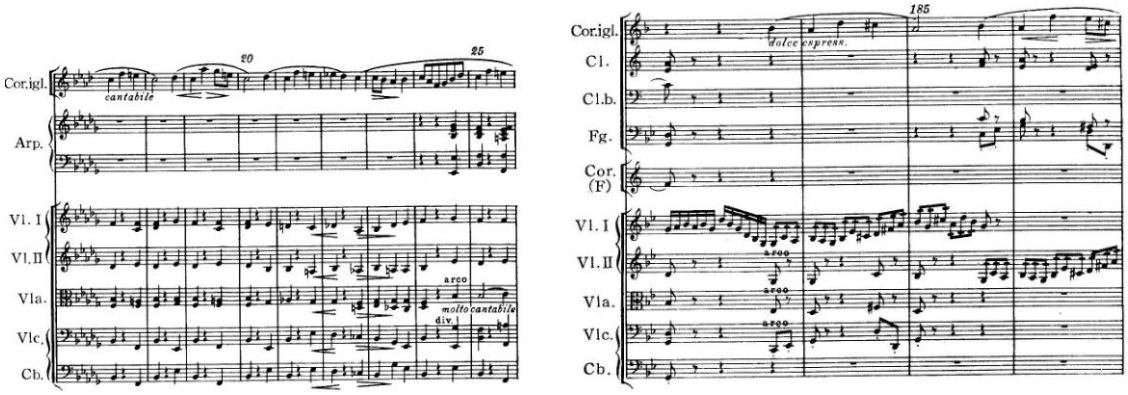
（183 小節～）



オーケストラ版では、「楽章冒頭（厳密には 17 小節から）と同じ楽器が同じ旋律を奏する」（譜例 6-3）ことで、この楽章の持つ構造が効果的に示されるのであるが、4 手版においては、同じ目的が「冒頭の旋律が、より重さのある低い音域で堂々と再現される」ことによって達せられており、「ピアノによる演奏」ならではの魅力がとりわけ強く感じられる区間となっている。

譜例 6-3

17 小節～　　183 小節～

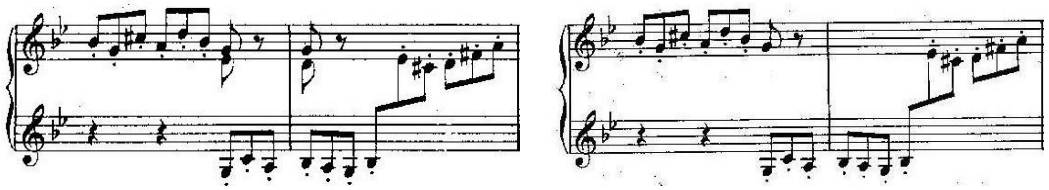


また、オーケストラ版でクラリネットが奏する和音は、4 手版では姿を消している（譜例 6-1 ★2)。

譜例 6-4

111 小節と 185 小節の比較

110・111 小節 Primo　　184・185 小節 Primo



オーケストレーションは、楽章冒頭の主題を奏するイングリッシュホルンを除いて全く同じ。主題が並置されていない 111 小節では、クラリネットの和音がピアノ版でも奏されていることが分かる。

これは、低い音域で歌われる主題を他の要素で「遮らない」ための配慮であり、些細なことながら、ここにもピアノ書法におけるフランクの優れたバランス感覚があらわれている。

ここまで、フランク自身がこの楽章のために用いた「ピアノのための」アイデアと、それを活かした編曲を行った箇所について述べてきたが、次に、筆者がピアノ独奏編曲に際して行った、オーケストラ版及び 4 手版からの「変更」について述べてゆきたい。

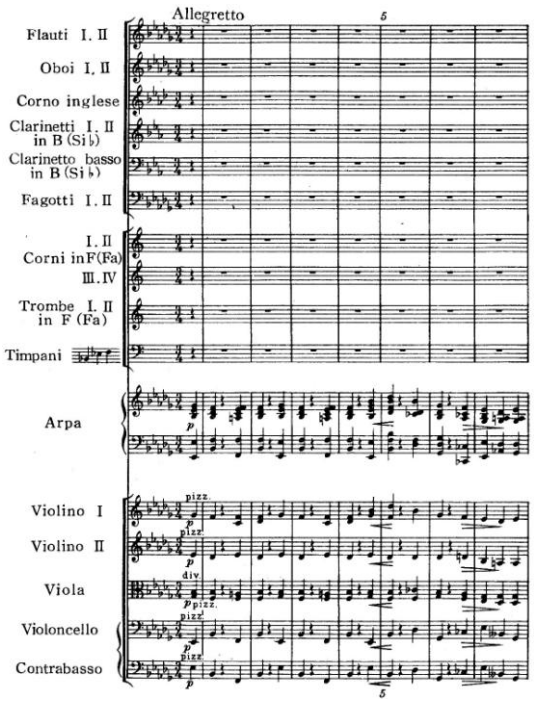
音域に関わる変更

まずは、音域に関するもの（上記譜例 6 のようなフランク自身のアイデアを基とするものではない、筆者の判断による音域変更）を列挙する。これらは、その多くが「ピアノ 2 手」という演奏形態の持つ演奏・表現能力の特性（あるいは限界）に起因するものである。

1 小節

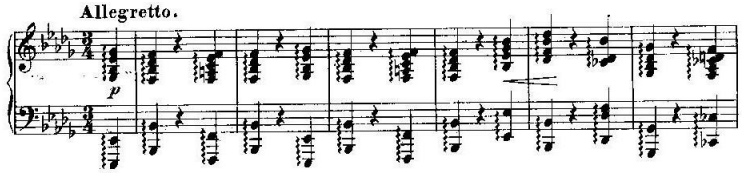
譜例 7-1　楽章冒頭

オーケストラ版

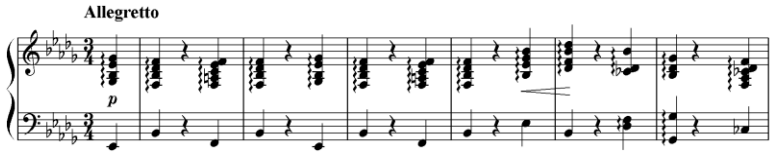


4 手版 Secondo

（Primo は 16 小節まで休止）



筆者による編曲

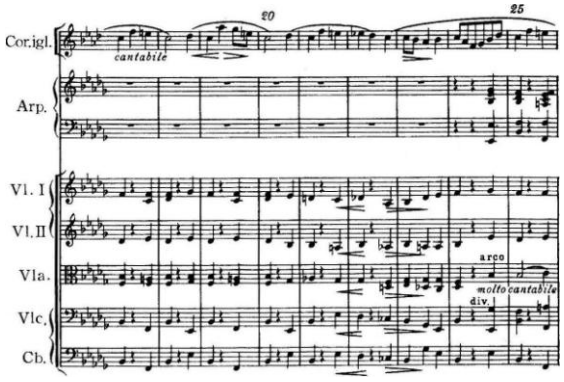


楽章冒頭から 44 小節までの間、バス（各和音の最低音）の音域をオーケストラ版及び 4 手版より 1 オクターヴ上に移した(87 小節からのフレーズも同様)。オーケストラ版 1 小節及び 3 小節のアウフタクトのコントラバスは（実音で）Es となっているが、第 1 楽章でも述べたのと同様、フランクが望んだ音は 4 手版と同じ Es_1 であったと考えられる。従って、このアウフタクトに関する筆者の編曲は、「オーケストラ版の音域を採用した」のではなく、「原曲から 1 オクターヴ上げる変更をした」ものであると認識している。

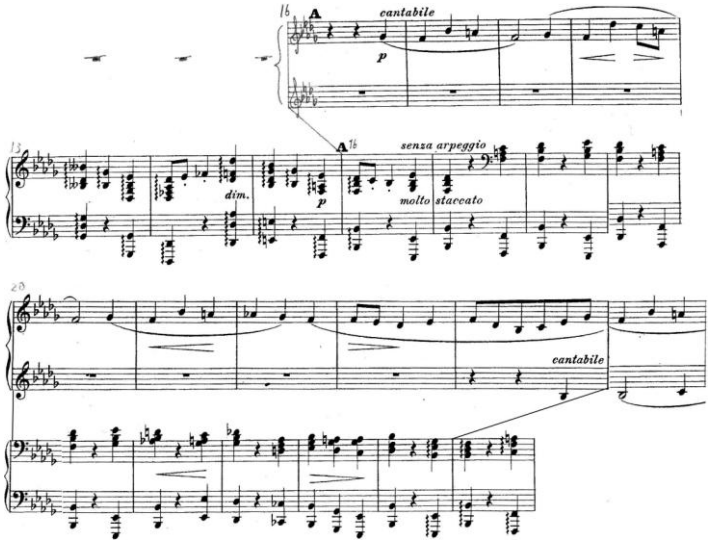
16 小節までの間、4 手版は Secondo の独奏となっており、演奏能力の観点から見れば、2 手編曲でも「原曲通り」に奏して何ら問題はない。そして、17 小節以降も、譜例 7-2 のように編曲すれば、多少の無理は生じるものの、4 手版の音域を保持することは可能ではある。

譜例 7-2　17 小節からのフレーズ

オーケストラ版（17 小節～）



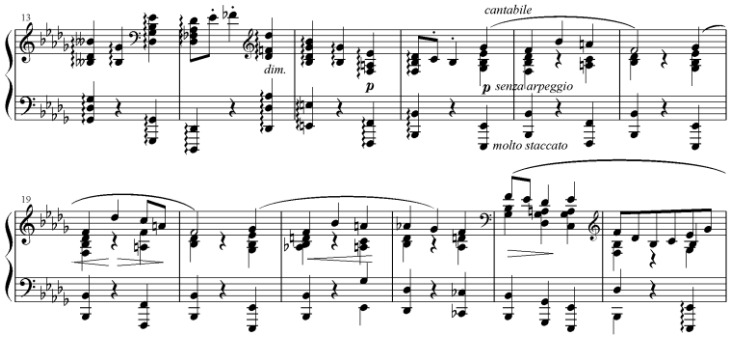
4 手版（13 小節～）



（譜例 7-2）

原曲の音域を維持した編曲例

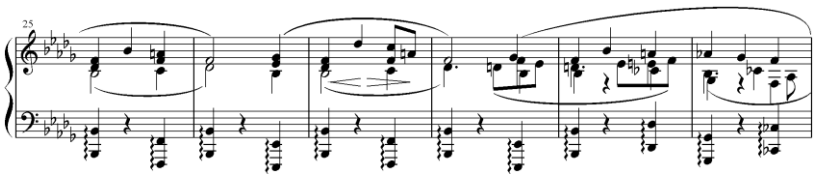
（採用しなかったヴァージョン・13 小節～）



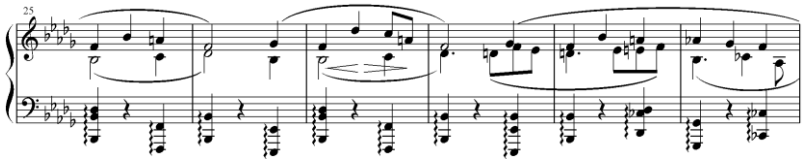
しかし、そこに現れる響きは、果たして「ピアノ独奏」のものだろうか。4 手版冒頭の響きは、たとえ 2 本の手しか使っていないにしても、紛れもなく「ピアノ 4 手のための音楽」のものであるように思えてならない。加えてバス声部の音域を原曲通り維持しようとすると、先の譜例 1 で述べた 25 小節からの「デュエットの間に誰も割り込まない」4 手版の配置を、各々の和音でバランスの良い響きを保ったまま保持することも難しくなってしまう（譜例 7-3）。

譜例 7-3

採用しなかったヴァージョン



和音の構成音をバランス良く配置した結果「ピアノ版のための配置」が犠牲になっている。また、この譜面では、副旋律を表情豊かに奏することができるかどうかも疑わしい。

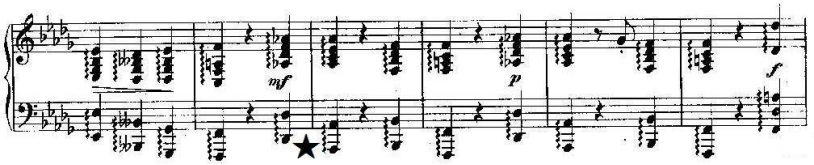


かといって、右手で奏することができない和声音を左手に配置すると、 補った和声音に関して「声部が分断された」印象が加わってしまい、また和音一つ一つの響きも美しいとは言えない。

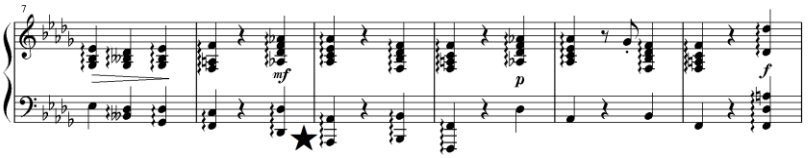
従って、この区間のバス声部に関して「原曲の音域」に固執することは何ら意味を成さないと判断し、次に述べる例外を除いて、1 オクターヴ上げることにした。

譜例 7-4

4 手版 Secondo（7 小節～）



筆者による編曲（7 小節～）

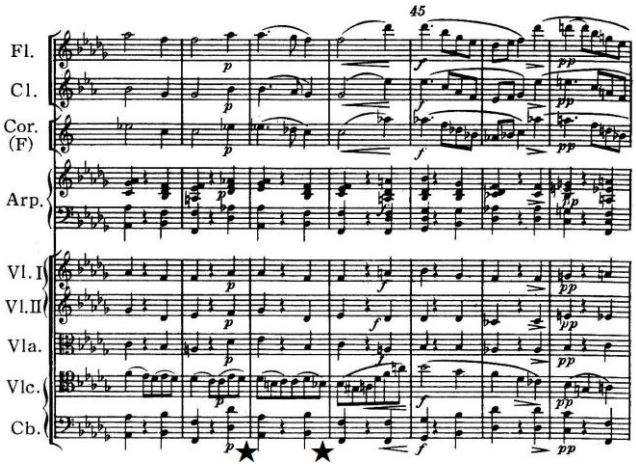


9～10 小節では、「一時的な強奏」をより印象的に響かせ、フレーズの重心を明確に示す効果が期待できることから、部分的にバスの音域を「戻す」ことにした（33～24 小節、37～40 小節も同様）。

41 小節

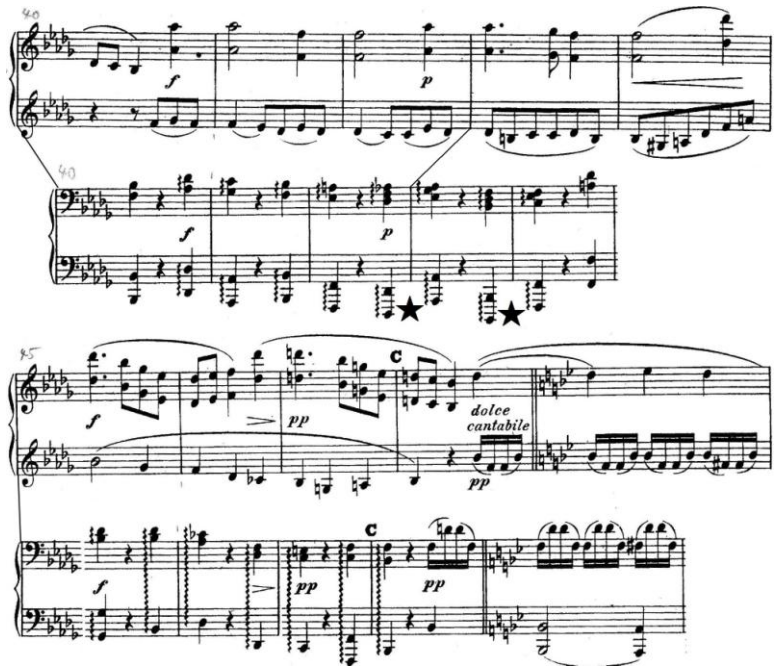
譜例 8-1　41 小節からのフレーズ

オーケストラ版（41 小節～）

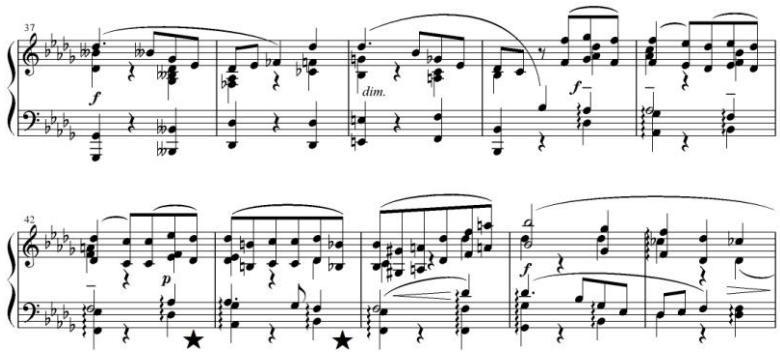


（譜例 8-1）

4 手版（40 小節～）

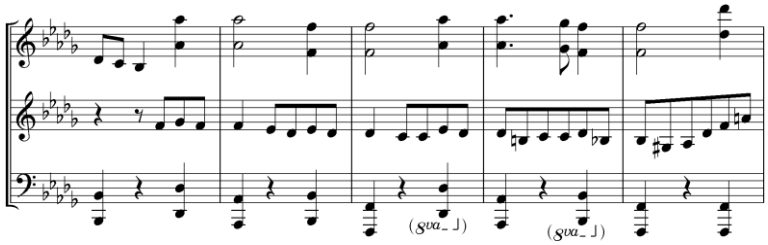


筆者による編曲（37 小節～）



譜例 8-2

軸となる 3 声部（40 小節～）

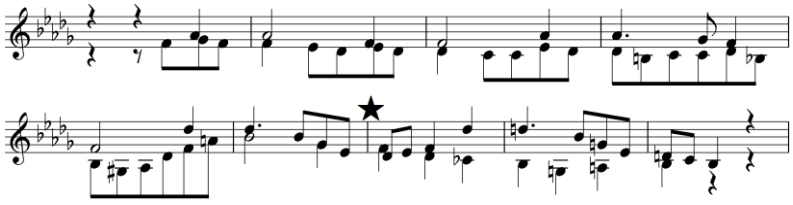


“8va”は 4 手版のみ。

この区間は譜例 8-2 に示した 3 つの要素が（音楽的に欠くことのできない）「軸」となっているが、これらをそのまま 2 手で奏することは、先の譜例 7 で述べたようにバスを 1 オクターヴ上げてもなお、極めて困難である。真っ先に思いつく解決方法は、フルートあるいは Primo 右手上声の音を諦めることであろうが、46 小節で声部が交差してしまい（原曲では「オクターヴのユニゾンの間に割り込む」だけで済んでいる）、音楽の流れが不明瞭なものとなってしまう可能性が高い（譜例 8-3）。

譜例 8-3

主旋律を単音とし、副旋律とともに 1 段に記譜したもの（40 小節～）

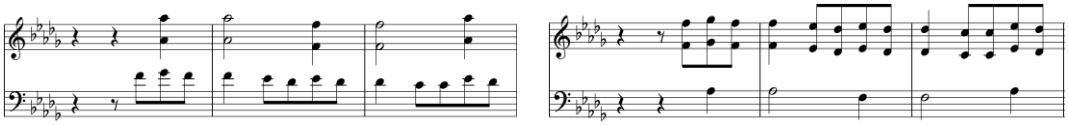


加えて、響きの点でも、「より高い音域の音が加わる」ことによる変化――そこにはある種の「積極性」が感じられ、47 小節での長調への転調とも強く結び付いているように思われる――が全く反映されない。そこで筆者は、主旋律と副旋律の音域を、「上にある声部をオクターヴで奏する」というテクスチュアを維持したまま入れ換えることで、音域の変化（原曲よりは多少「上がる幅」が少なくなってしまったが……）、あるいは「表現の積極性」という要素を保持しようと考えた（譜例 8-4）。

譜例 8-4

編曲のアイデア

原曲　　筆者による編曲

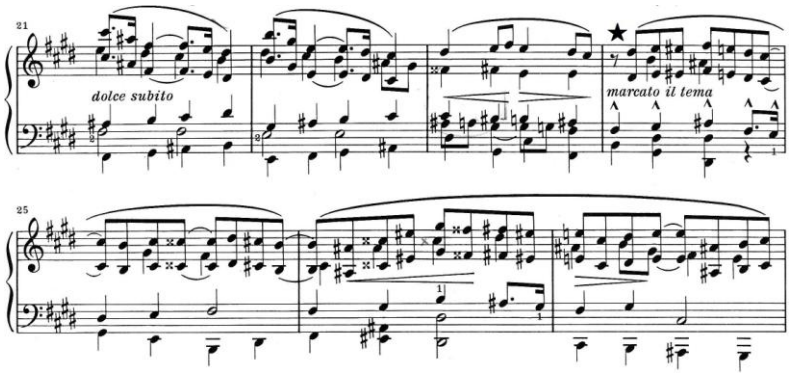


この変更によって「低い音域で歌われる主題」という新たな要素が現れることになるが、これは 87 小節（譜例 10 参照）や 184 小節からのフレーズ（譜例 6 のところで述べたように、4 手版でのみ音域が低くなる）への「伏線」ともな

るため、音楽の流れや構成に違和感をもたらす危険性は低いと判断し、《 Prélude, aria et final 》の〈 Prélude 〉24 小節からのフレーズ（譜例 8-5）と同じ配置で各要素を編み上げる、このアイデアを採用することにした。

譜例 8-5

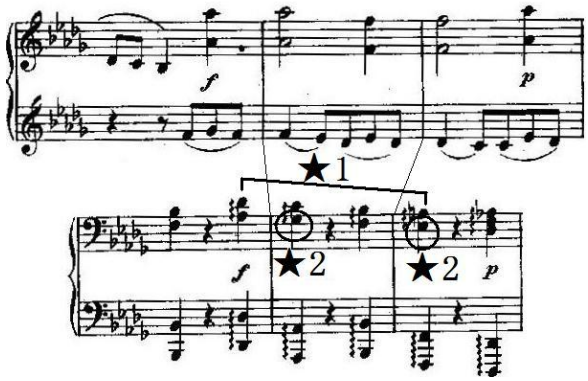
《 Prélude, aria et final 》〈 Prélude 〉21 小節～



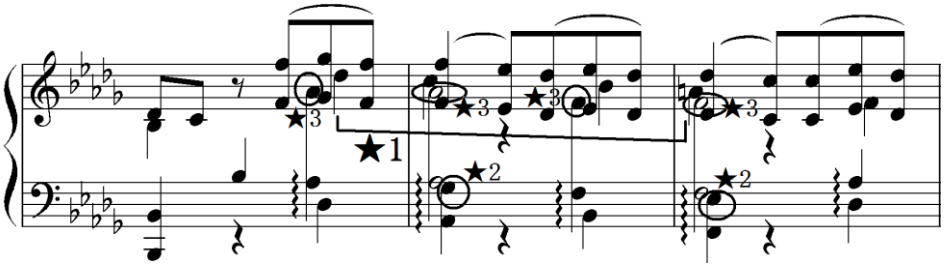
この組み換えにより、譜例 8-2 に示した「軸」以外の声部（和音）に関しても、テクスチュアの再構築が必要となった。

譜例 8-6　音域の入れ換えに付随する編曲のアイデア

①4 手版



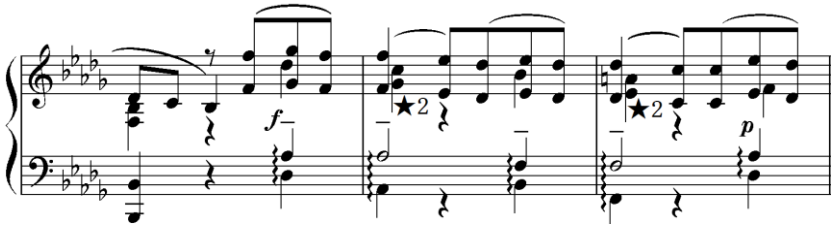
②2 手編曲



41～42 小節では、まず、4 手版で「主旋律と副旋律以外で最も上に配置されている声部」（Secondo 右手上声、オーケストラ版ではヴィオラが担当）を右手（オクターヴの間）に配置した（★1）。これは、《 Prélude, aria et final 》の譜例 8-5 に挙げた場面で用いられている、オクターヴ進行の間に、シンプルで、和声を補填する役割を兼ねた声部を置く手法に倣ったものである。ここで問題となったのが、41 小節・42 小節のそれぞれ 1 拍目に現れる属七の和音の、第 7 音であった（★2）。これを譜例 8-7 のように右手に配置すると、どういうわけか、左手上声の主題に対して右手の響きがやや目立ち過ぎる印象を受けるのである。

譜例 8-7

採用しなかったヴァージョン

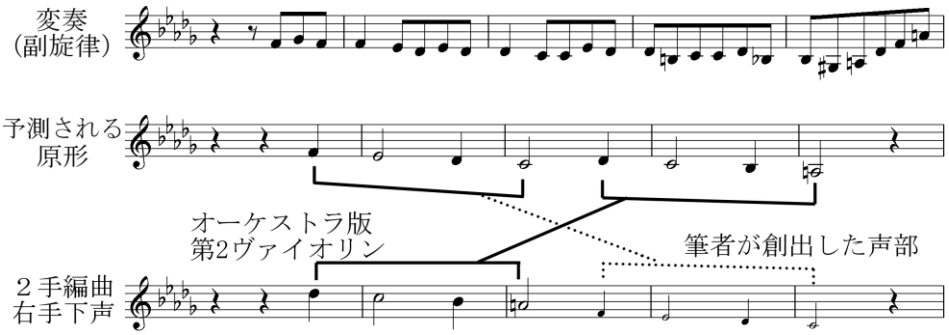


恐らく、原曲の「第 7 音を主旋律（根音）より下に置いた」配置が崩れると、わずかではあるが響きのバランスが損なわれるのだろう。従って、これらの第 7 音については、「主旋律の長 2 度下」という配置を保持することにした。

譜例 8-6 ★1 の声部に加えて右手に追加した「主旋律のオクターヴ上の音」（譜例 8-6 ★3）には、響きの厚みを確保することに加えて、断片的とはいえ「本来の位置」（オーケストラ版ではクラリネットとホルン、4 手版では Primo 右手の下声）にも主旋律の音を置くことで、旋律が「途中から左手に移る」ことで生じる「段差」を多少なりとも緩和しようとする狙いもある。

譜例 8-8

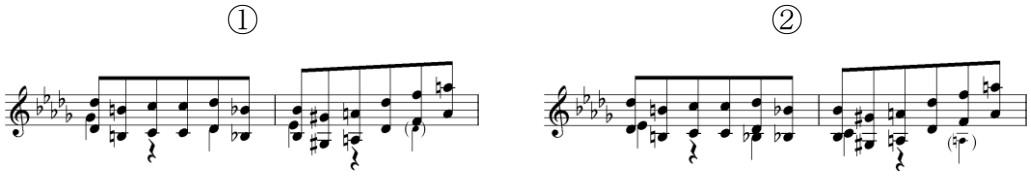
副旋律の成り立ちと筆者が追加したアイデア（41～44 小節）



続く 43～44 小節では、独奏版において右手で和声音を原曲通りの進行で用いることができない事態となったが（譜例 8-9）、上の譜例 8-8 に示したように 41・42 小節と 43・44 小節で「2 つの要素が入れ換わる」という新たなアイデアを加えることで、響きのバランスを保つことができた。

譜例 8-9

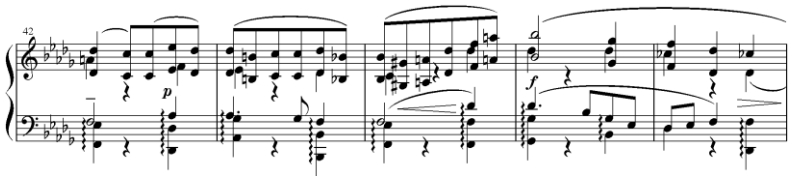
採用しなかったアイデア（右手）



オーケストラ版で和声音を補填する役割を担っているのは第 2 ヴァイオリン（①下声）とヴィオラ（②下声）であるが、①の響き（配置）が好ましくないのは譜例 8-7 で述べた通りであり、②は演奏自体の困難さから、適切な表情での演奏が難しい。

尚、43 小節及び 44 小節のアウフタクトでは、4 手版でオーケストラ版より低いバスが用いられており、その結果として 1 拍目への「4 度下行」が「5 度上行」に置き換えられている（譜例 8-1 ★及び譜例 8-2 参照）。この「進行を反転させる」アイデアはピアノ音楽として実に魅力的ではあったのだが、これを 2 手で捉えるのにはやや無理があり（譜例 8-10）、左手上声に移動させた主旋律を表情豊かに奏する上で「足枷」となってしまう危険があったため、筆者の編曲では採用しなかった。

譜例 8-10　採用しなかったヴァージョン

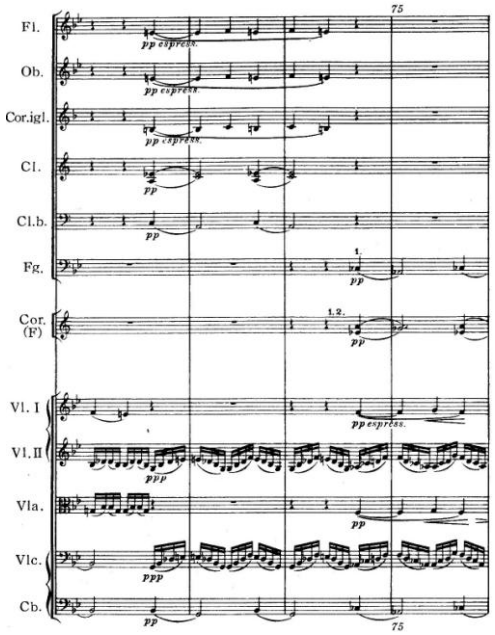


第 1 楽章譜例 24 の場面と同じく、こういったテクスチュアを奏することに関して筆者よりも演奏力のある奏者なら、このヴァージョンで演奏しても差し支えない。

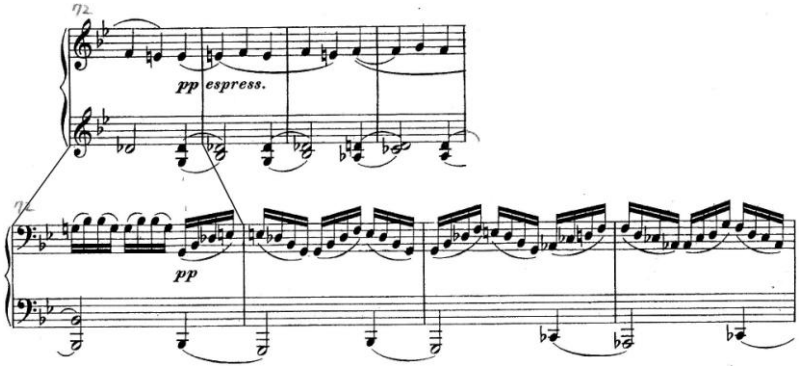
73 小節

譜例 9　73 小節からのフレーズ

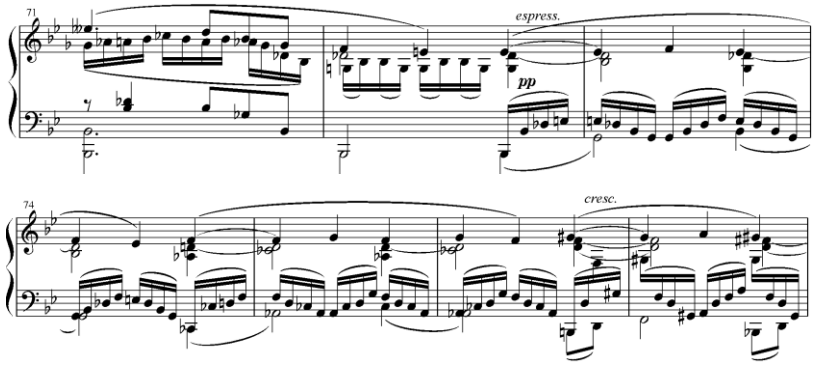
オーケストラ版（72 小節～）



4 手版（72 小節～）

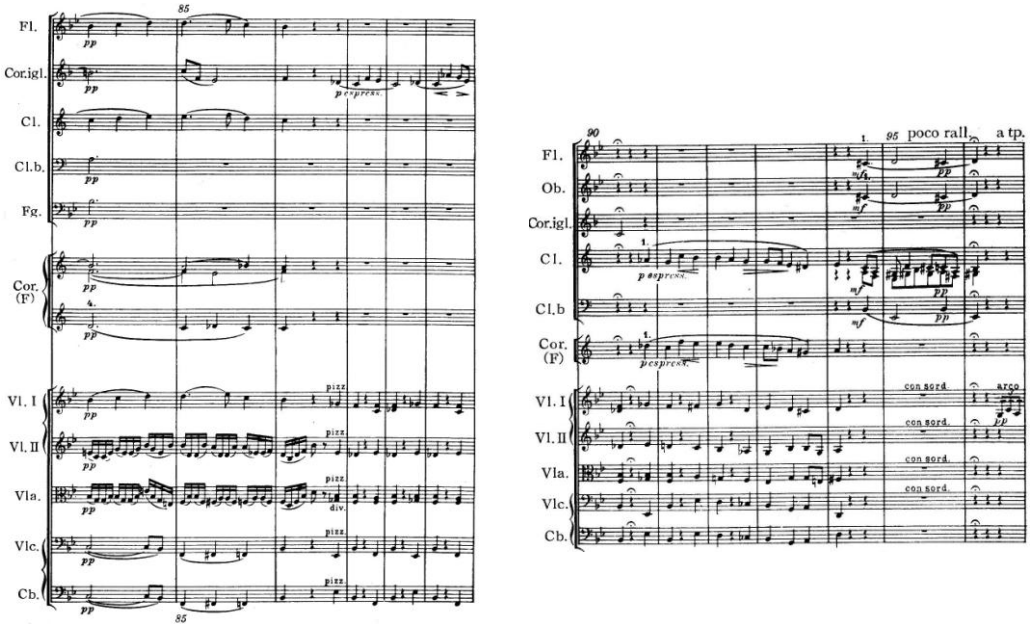


（譜例 9）　　筆者による編曲（71 小節～）



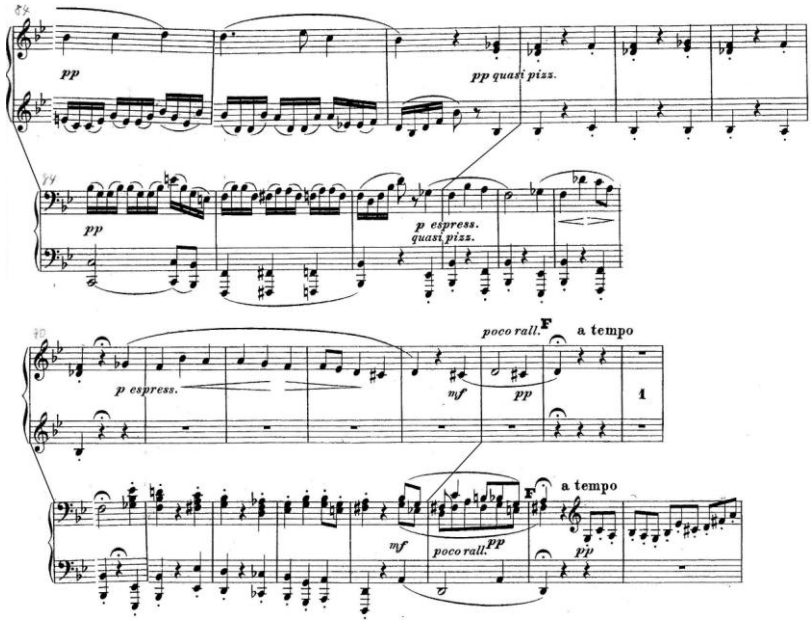
73 小節アウフタクトからの、第 2 ヴァイオリンとチェロが奏する波打つような音型（4 手版では、旋律と音域の重なる第 2 ヴァイオリンの音、すなわち「ユニゾンの上の音」を省いた形で、Secondo 右手に割り当てられている）が生み出す音響上の効果は、非常に印象的なものである。この場面では、バス声部の明瞭さよりも、「波打つ音型」を原曲（ここでは主として 4 手版）に近い形で効果的に響かせることが重要であると判断し、部分的にバスの音域を上げることにした。このことで、最低音の持つ声部としての横のつながりはやや弱くなるものの、右手の旋律の背後にある「うねり」を無理なく描き出すことができる。

87・95 小節　　譜例 10-1　87 小節からのフレーズ
オーケストラ版（84 小節～）

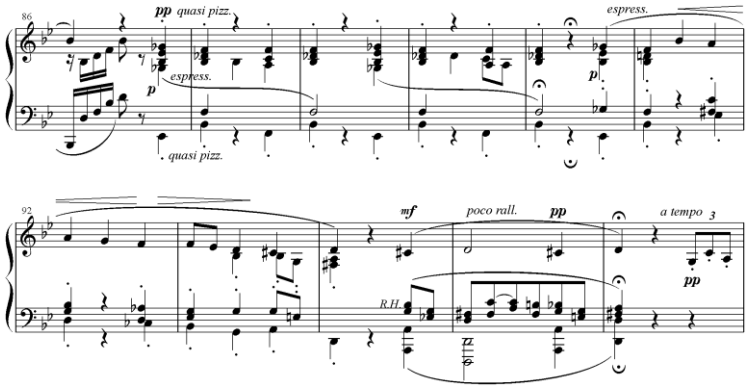


（譜例 10-1）

4 手版（84 小節～）



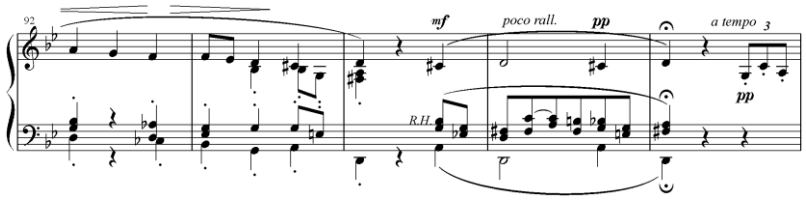
筆者による編曲（86 小節～）



87～94 小節の区間で原曲より高い音域のバスを用いたのは、楽章冒頭と同じく「ピアノ独奏らしさ」を意識したものであり（詳しくは譜例 7 参照）、また、類似した楽想を持つ区間の編曲に同じアイデアを用いることで楽章全体の構成上の整合性を保つ目的もある。しかし、この変更は、87～94 小節と 95～96 小節のフレーズでバス声部の音域をほぼ同じにそろえてしまうものでもあり（譜例 10-2）、オーケストラ版では弦楽器群から管楽器群への交代によって、また 4 手版ではより狭い音域での密度の高いテクスチュアへの移行によってもたらされる響きの変化が、かなりの割合で失われてしまう。

譜例 10-2

採用しなかったヴァージョン（92 小節～）



これを避けるため、独奏編曲では 95 小節のバスを原曲より 1 オクターヴ低くすることで、この区間を「印象的に締めくくる」という要素を保持しようとした。譜例 10-1 に示した編曲が決定稿である。96 小節の和音は、譜例 10-3 左に示したような配置では pianissimo での弱奏に似つかわしくない太い響きとなってしまうため、「原曲通り」の配置に戻した。

譜例 10-3

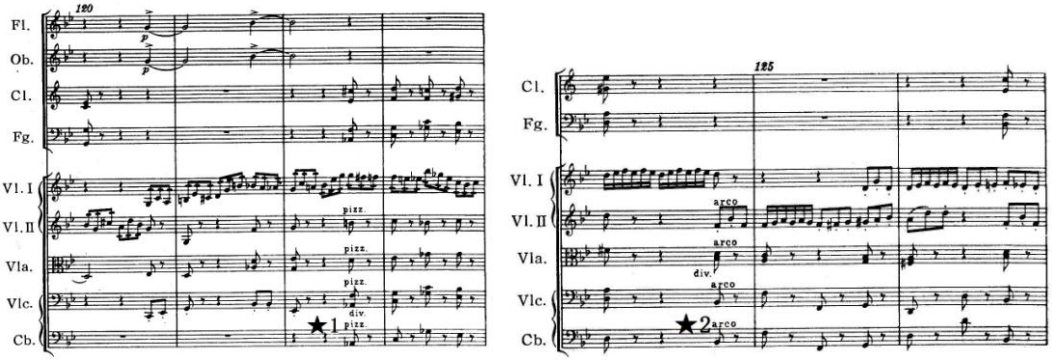
採用しなかった配置　　決定稿（及び原曲）の配置

123 小節

譜例 11-1

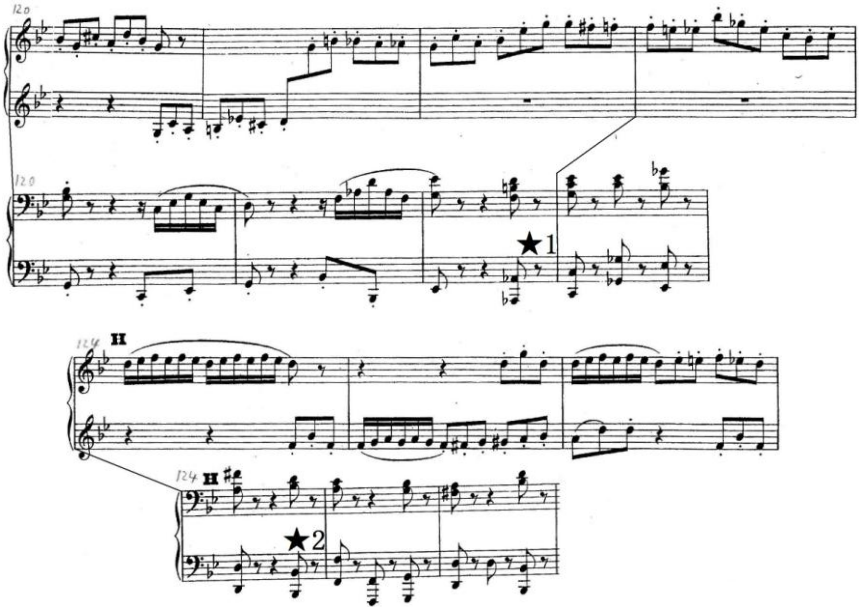
123 小節からのフレーズ

オーケストラ版（120 小節～）

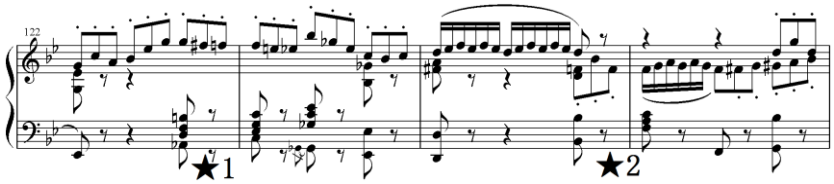


（譜例 11-1）

4 手版（120 小節～）



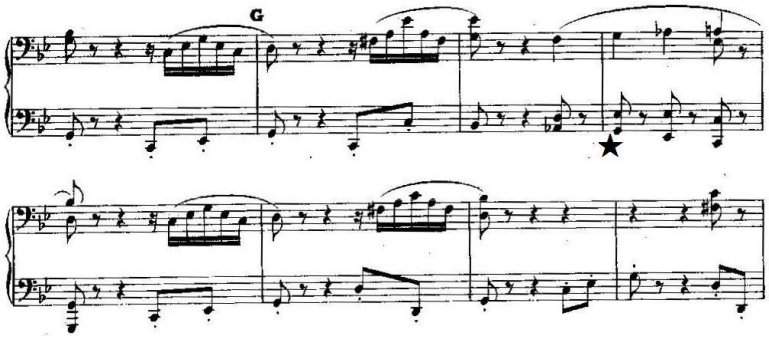
筆者による編曲（122 小節～）



123 小節のアウフタクト及び 1 拍目のバスを、左手で和声音とともに演奏できる音域に収めるため 1 オクターヴ上に移した（★1）。115～116 小節の（原曲の）バスの動きを参考にしている（譜例 11-2）。

譜例 11-2

4 手版 Secondo（112 小節～）

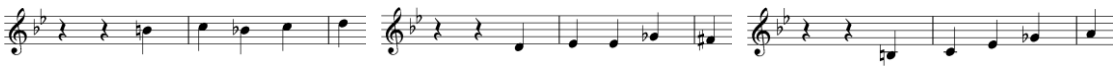


また、和声音の充填に際しては、4 手版の配置をそのまま奏することは（バスの一部に変更を加えてもなお）困難であったため、譜例 11-3 に示したように上行する一本の「ライン」を創出することで、オーケストラ版及び 4 手版における「音域の一貫性」という要素に代わるテクスチュアの「軸」を新たに確保しようと試みた。

譜例 11-3

上から 2 番目の声部の動き（122 小節～）

オーケストラ版　　4 手版　　筆者による編曲

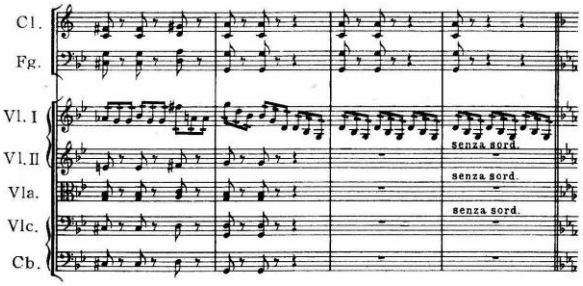


尚、譜例 11-1 の箇所では 125 小節以降でも、ピアノ 2 手の演奏力に合わせるという、これまでに述べた数箇所と同じ理由で、バスの音域を上げている（譜例 11-1 ★2)。205 小節からのフレーズも同様である。

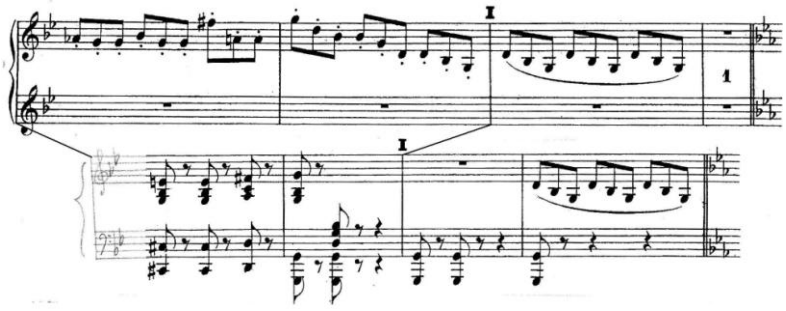
131 小節

譜例 12-1　131 小節からのフレーズ

オーケストラ版（131 小節～）

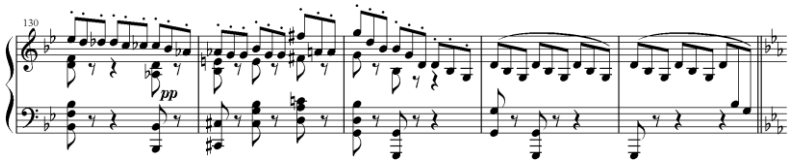


4 手版（131 小節～）



（譜例 12-1）

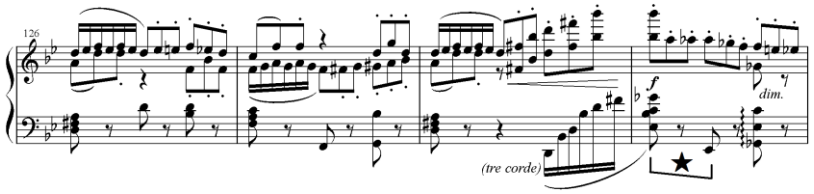
筆者による編曲（130 小節～）



131 小節 2 拍目から 132 小節 1 拍目にかけてフレーズの途中からバスの音域を上げたことは先の譜例 11-1 と同じであるが、フレーズの最初と最後の音域を整合させるために 132 小節 2 拍目で音域を戻した結果として、オクターヴの上下動という、ある種の「モチーフ」が現れた。これは譜例 5 の場面（譜例 5-1★3 及び譜例 5-4）でも述べた《 Prélude, fugue et variation 》ハルモニウム・ピアノ版 129 小節を思わせるものと同じであるが、筆者はこの「モチーフ」を続く 133 小節でも用いることで音楽の自然な流れを実現しようとした。実はこの「モチーフ」は直前の 129 小節 1 拍目から 2 拍目の編曲にも図らずも現れており（譜例 12-2）、独奏版における音楽の流れをより自然なものとしてくれている。

譜例 12-2

筆者による編曲・126 小節～



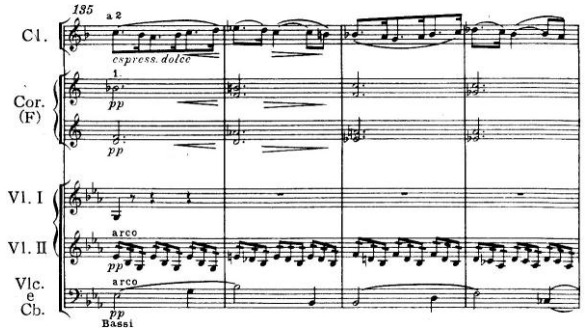
オクターヴの上下動が現れる「原因」となった変更については、譜例 3 を参照のこと。

135・143 小節

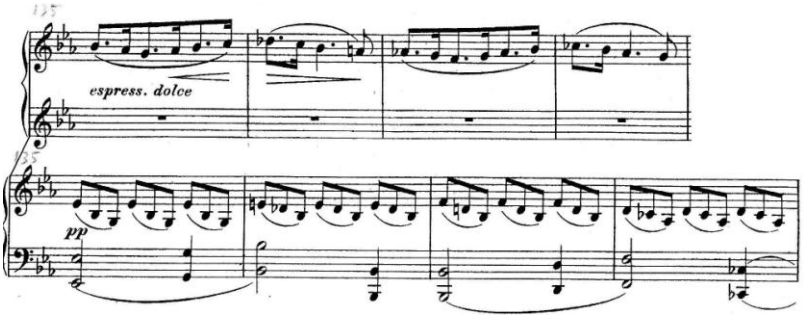
譜例 13-1

135 小節からのフレーズ

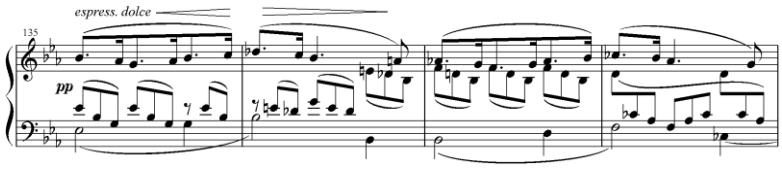
オーケストラ版（135 小節～）



4 手版（135 小節～）



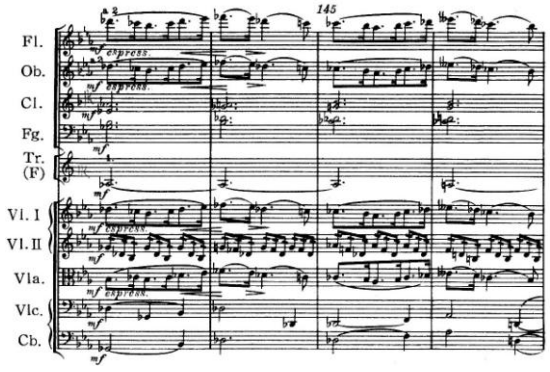
筆者による編曲（135 小節～）



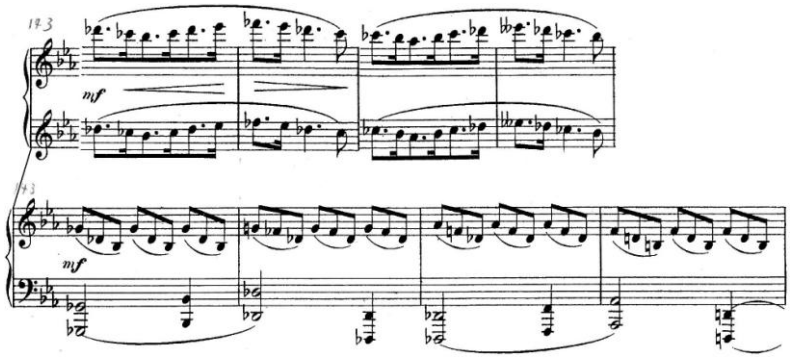
譜例 13-2

143 小節からのフレーズ

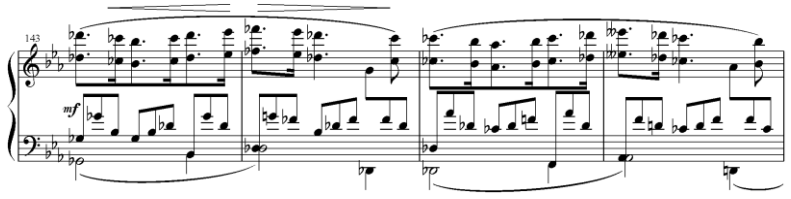
オーケストラ版（143 小節～）



4 手版（143 小節～）



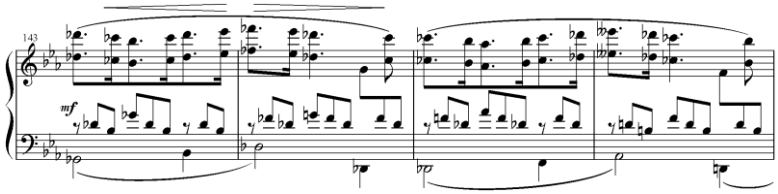
筆者による編曲（143 小節～）



譜例 13 に挙げた 2 箇所では、バスだけでなく、内声にも若干の工夫が必要であった。143 小節からのフレーズ（譜例 13-2）では、バスの音域を上げてもなお内声と同時に奏することができないため、和声音を裏拍の 2 つの発音のみで効果的に充填し、かつ自然な運動性を持たせる変更が必要不可欠であった（譜例 13-3）。

譜例 13-3

原曲の音を変更しない編曲の例（採用しなかったヴァージョン）



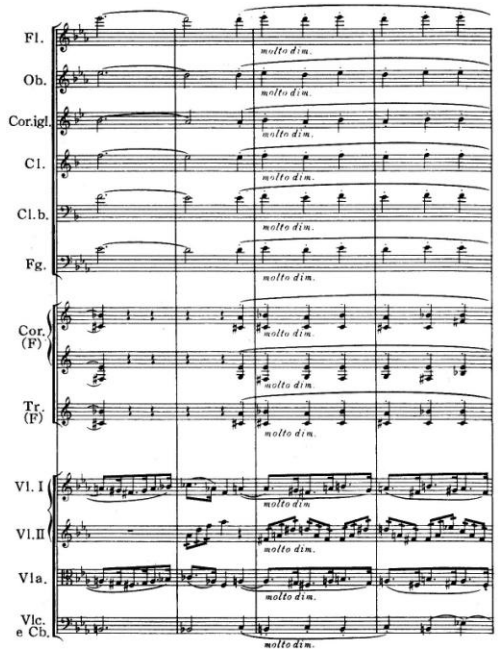
無理に原曲の動きを残そうとすると、響きや流れの自然さに問題があり、ピアノ音楽としてどこかぎこちない印象となってしまう。音楽の流れをスムーズなものとするため、アルペジオの方向を一部で反転し、内声の動きを滑らかなものとしたのが、譜例 13-2 の決定稿である。

135 小節からのフレーズ（譜例 13-2 の前の区間、 譜例 13-1 参照）に関しては、この区間の特徴である「優しく波打つような」運動性に関して、上記のような変更を行った 143 小節以降のフレーズ（譜例 13-2）との共通性をある程度保持する必要があると思われた。ここでは、143 小節以降での変更を意識した音型の「方向転換」を数箇所で織り交ぜることで（例えば譜例 13-1 筆者編曲版の最後の小節など）、同一の楽想を奏する区間どうしで必要以上に響きの印象が変わらないようにした。この「方向転換」には、内声と「2 手のための高いバス」の音域が交錯するのを避ける目的もある。

163 小節

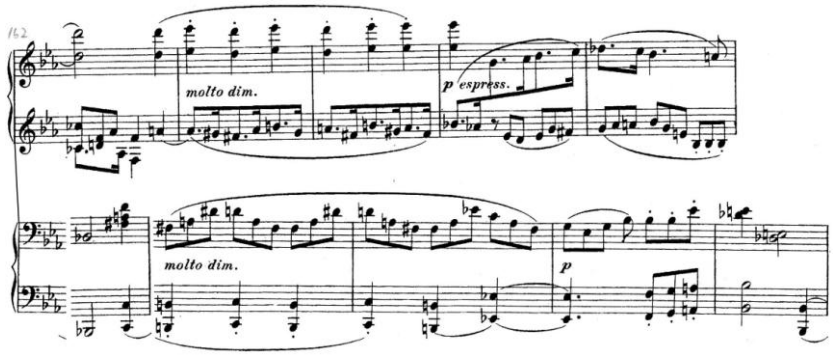
譜例 14　163 小節からのフレーズ

オーケストラ版（161 小節～）

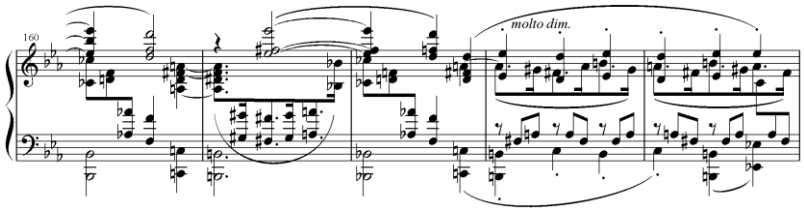


（譜例 14）

4 手版（162 小節～）



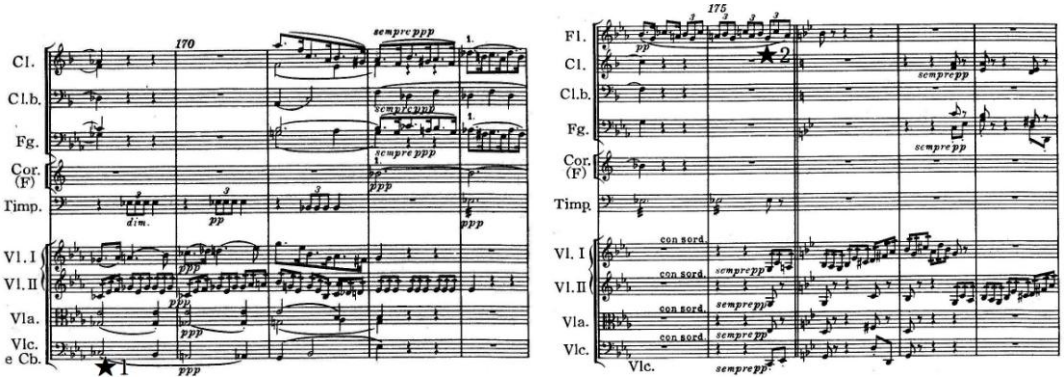
筆者による編曲（160 小節～）



163 小節のアウフタクトからは、最上声を 1 オクターヴ下に移し、バスも部分的に音域を上げることで、無理のある跳躍を軽減し、演奏に際して“molto diminuendo”を効果的に描き出せるようにした。

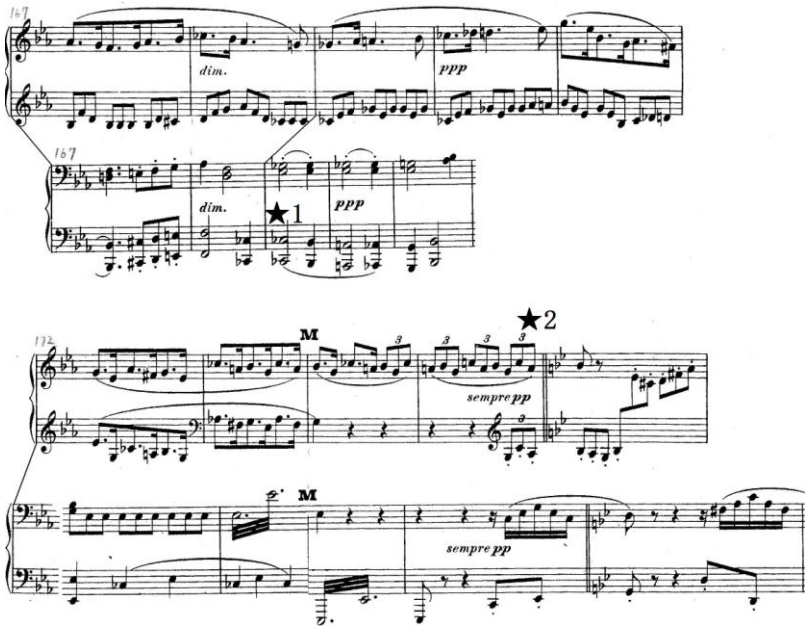
169・175 小節　　譜例 15　169 小節からのフレーズ

オーケストラ版（169 小節～）

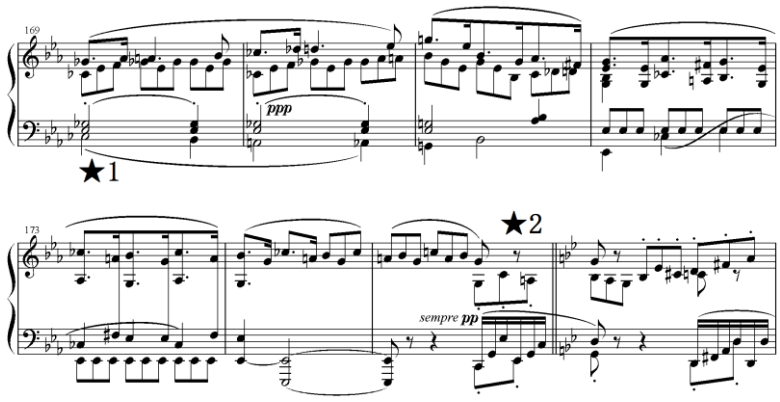


（譜例 15）

4 手版（167 小節～）



筆者による編曲（169 小節～）



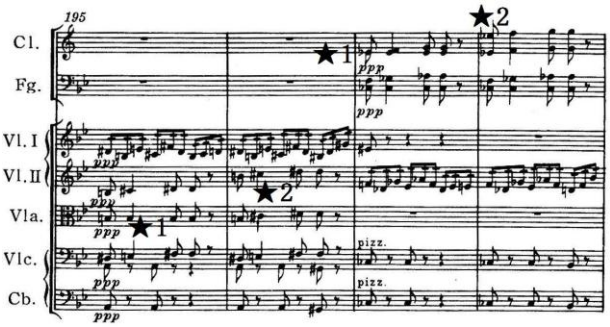
譜例 5 でも取り上げた場面だが、これまでに挙げた箇所と同様、169～171 小節（★1）でバス声部を、右手で弾くことができない内声の音と「一緒に奏することが可能な」音域に移動させた。また、175 小節 3 拍目（あるいは 176 小節アウフタクト）から 176 小節 1 拍目にかけて（★2）は、「フレーズの終わりの消え入るようなレガート」と「新たな区間の開始を意味するスタッカート」を片手で弾き分けることは現実的でないと判断し、「g-c^1-a-b」の進行は第 1 ヴァ

イオリン（Primo 左手）のもののみ（あるいはユニゾンの下声のみ）とし、上声に関しては、第 2 ヴァイオリンの進行（4 手版では譜例 2-3 で述べた「うねりの音型」に吸収され事実上姿を消している）をヒントに「単純化」することにした。

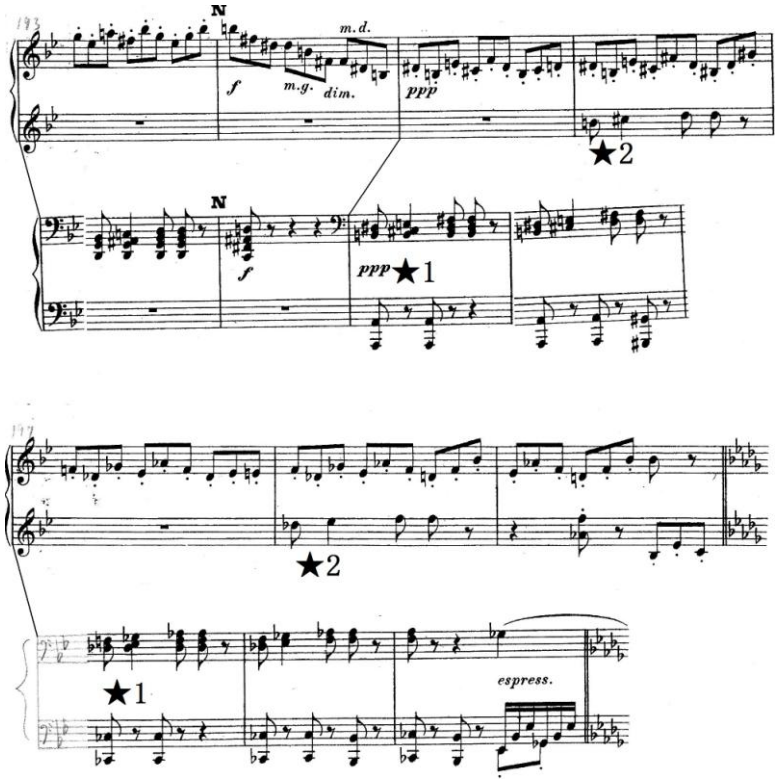
195 小節

譜例 16　195 小節からのフレーズ

オーケストラ版（195 小節～）

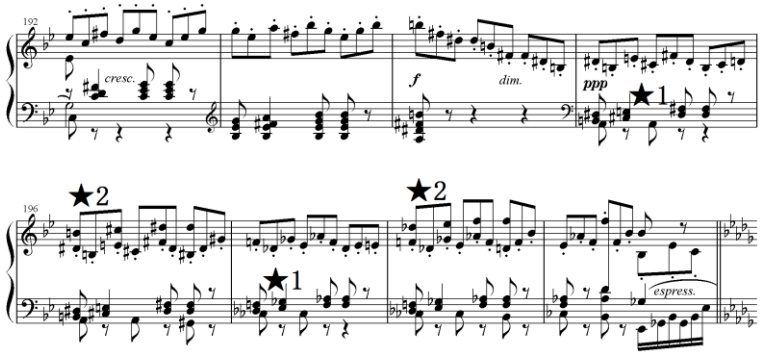


4 手版（193 小節～）



（譜例 16）

筆者による編曲（192 小節～）



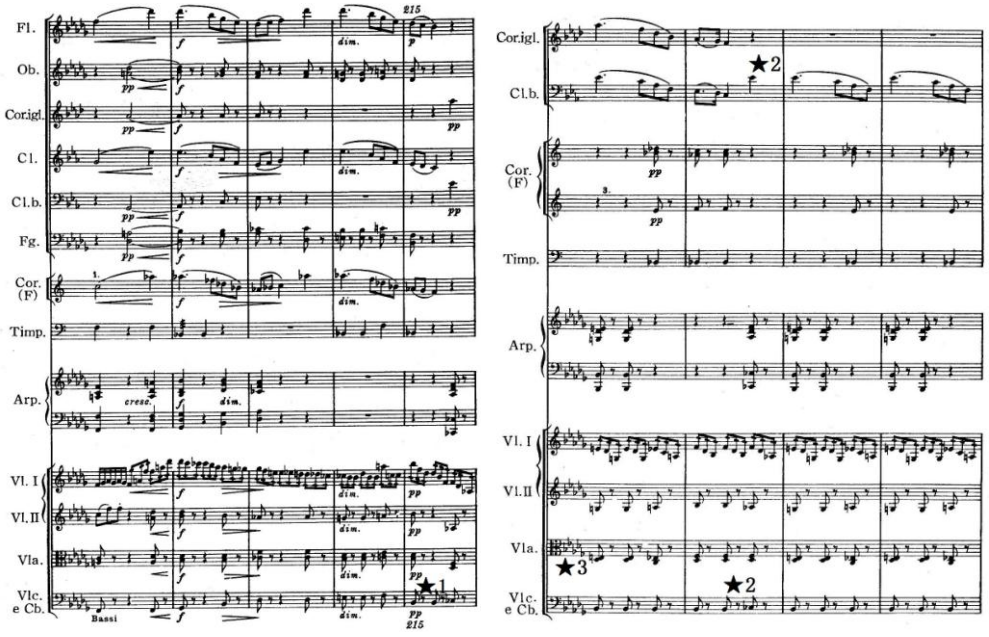
この場面では、4 手版の「ピアノのための配置」を活かしつつも、2 手演奏のための「高いバス」と音域の交錯する、下から 2 番目の声部（195・197 小節の Secondo 右手最下声、オーケストラ版では 195 小節ヴィオラ・197 小節第 2 クラリネットの声部に相当する）をカットした（★1）。196 小節第 2 ヴァイオリン及び 198 小節第 1 クラリネット（4 手版ではともに Primo 左手が担当）の音に関しては、2 手編曲でも右手でそのまま奏することも（理屈の上では）可能だが、片手でポリ・リズムを弾き分けるという困難を奏者に課してまで「原曲通り」に編曲する意味は希薄であると判断し、リズムに変更を加えて右手の三連符に組み込むことにした（★2）。筆者の編曲でも、この区間の魅力の一つとなっている「三連符をまたいで旋律の音域が切り換わることによって響きが変化する」という要素は、充分保たれているはずである。

216 小節

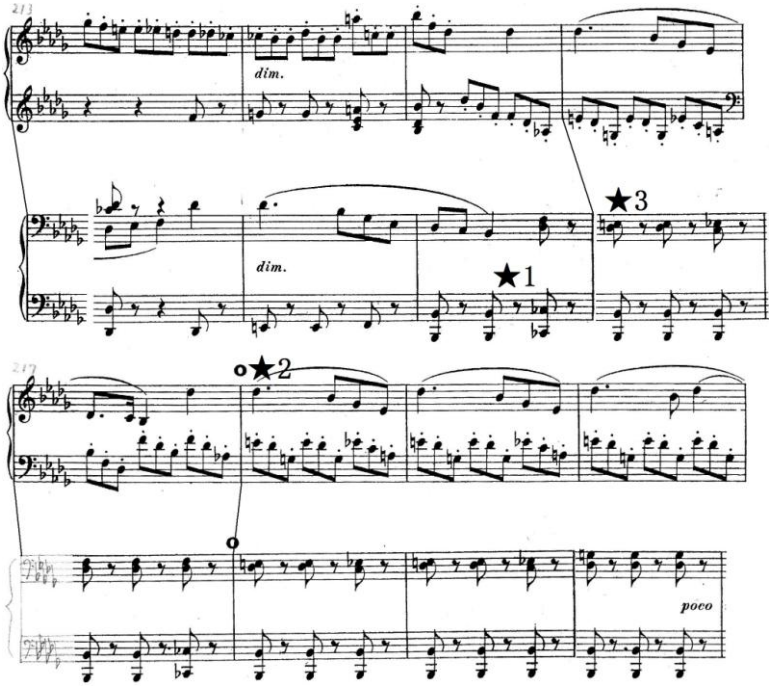
譜例 17-1

216 小節からのフレーズ

オーケストラ版（211 小節～）

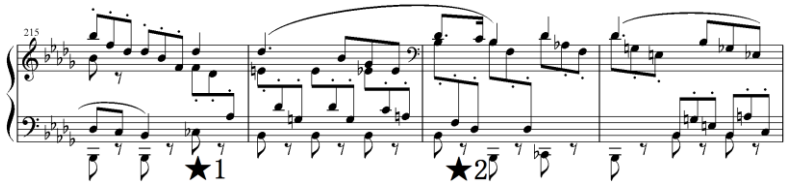


4 手版（213 小節～）



（譜例 17-1）

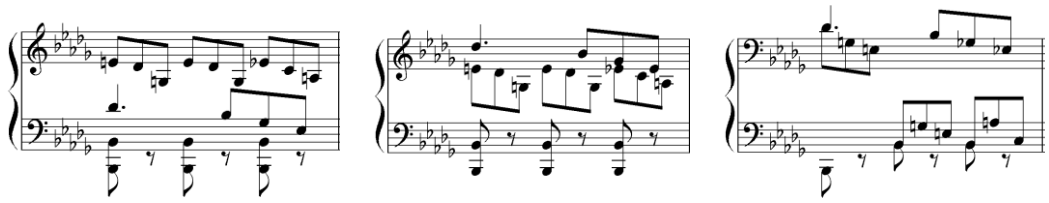
筆者による編曲（215 小節～）



音楽が次第に静かなものとなってゆく様を無理なく描き出せるよう、216 小節アウフタクトから 217 小節 1 拍目ではバス声部を 1 オクターヴ上げることでテクスチュアをコンパクトなものとし（★1）、217 小節 2 拍目以降はバスの音域を要所で「戻す」かわりに次小節のアウフタクトから旋律を 4 手版より 1 オクターヴ下げる（あるいはオーケストラ版の音域を採用する）ことで（★2）、使用音域が「再び広がってしまう」ことを避けた。旋律の音域を下げた区間では、第 1 ヴァイオリン（Primo 左手）のパートと旋律との間に生じる音域の交錯を最小限に抑えるために、三連符パッセージをより低い音域を用いて再構成した（譜例 17-2）。

譜例 17-2

オーケストラ版　　4 手版　　筆者による編曲



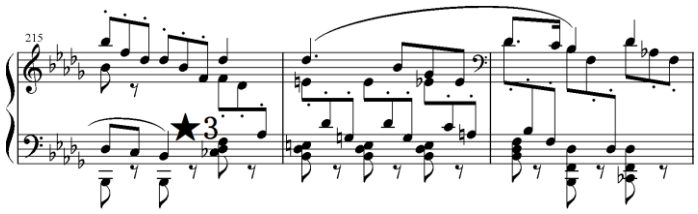
フランクが 4 手版においてオーケストラ版より高い音域に旋律を配置したのも、旋律と伴奏パートの音域の干渉を避けるためであろう。「音色が 1 つしかない」というピアノの特性が「同じ音域に複数の要素を配置する」ことに不向きであることは既に幾度か述べてきた。「ピアノ版」の制作に当たって 4 手か 2 手かに関わりなく生じるこの問題に対処するには、旋律か伴奏音型のどちらかの音域をオーケストラ版と異なるものとする必要がある。フランクは 4 手版において、「旋律の音域を上げる」というアイデアを採用したが、筆者の編曲では、

もう一つの可能性、すなわち「伴奏の音域を下げる」という選択をした。これは、2 つの可能性の中から、フランクが 4 手版では採用しなかった方の、すなわち「4 手よりも 2 手に適した方の」解決策を選んだ、ということになる。

尚、ヴィオラ（Secondo 右手）の和音（★3）は、無理に編曲に組み入れると譜例 17-3 のような譜面となり、特にこのような静かな場面では奏者にとって快適とは言い難いため、省くことにした。

譜例 17-3

ヴィオラ／Secondo 右手の和音を組み入れた編曲の例
（採用しなかったヴァージョン）

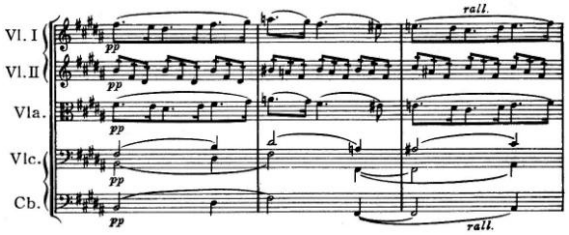


226・234 小節

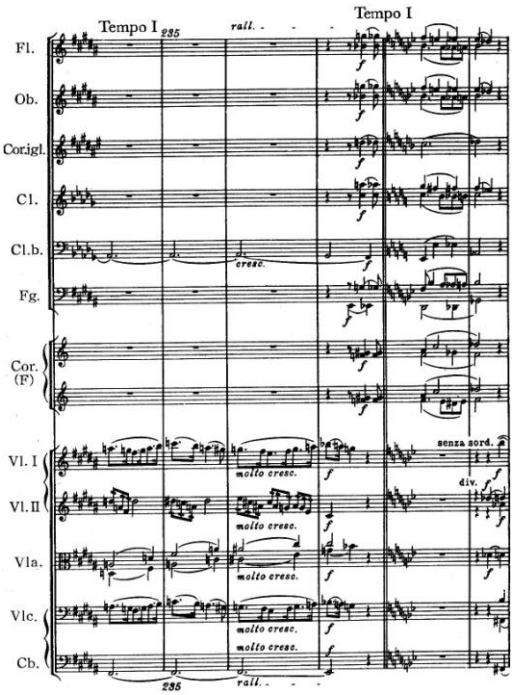
譜例 18-1

226 小節及び 234 小節からのフレーズ
オーケストラ版

226 小節～

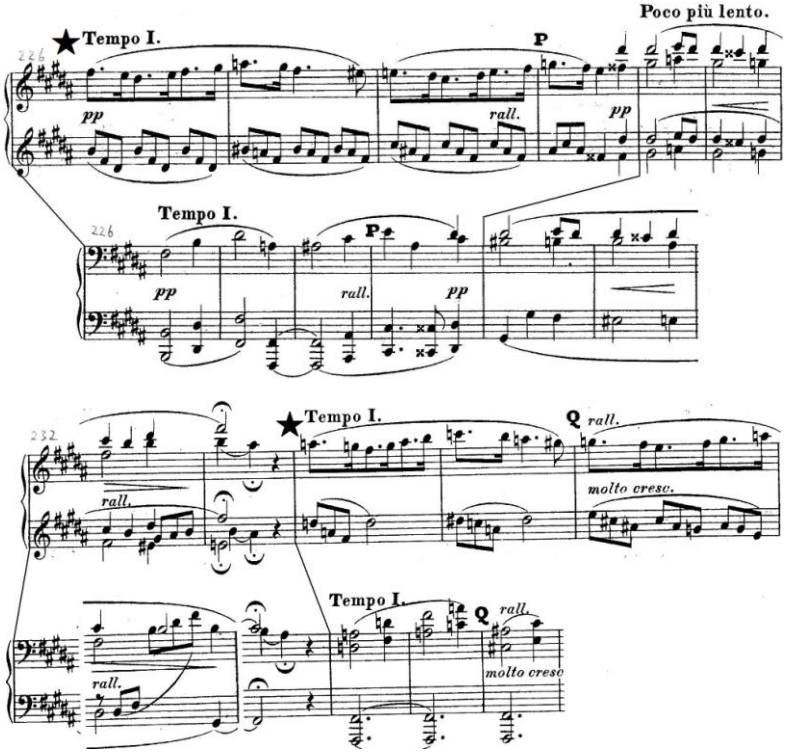


234 小節～



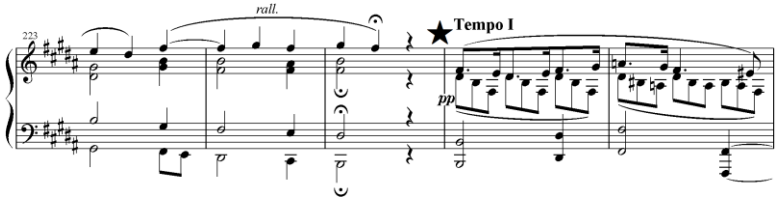
（譜例 18-1）

4 手版（226 小節～）

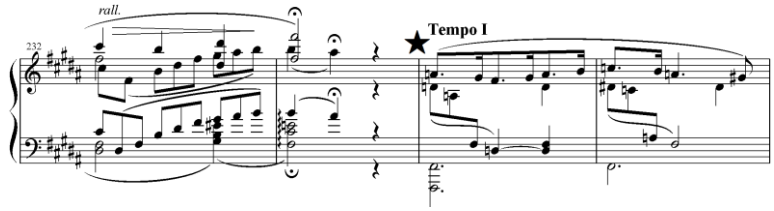


筆者による編曲

223 小節～



232 小節～



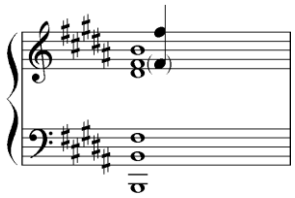
この 2 箇所では、先の譜例 17 の区間（の後半）と同じく、「バス以外の声部」の音域を下げるとともに、それに合わせて譜例 18-2 のように音域配分の再構成を行うことで、バランスのとれた響きを保とうとした。

譜例 18-2

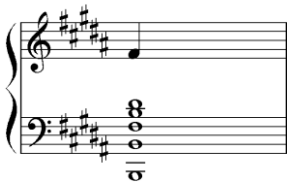
226 小節の音域配分

（譜例 18-1 の区間の最初の小節）

①オーケストラ版及び 4 手版
（括弧付きの音はオーケストラ版のみ）

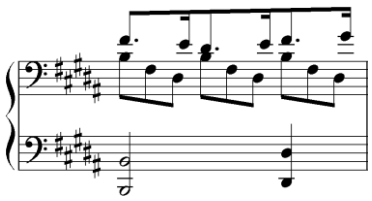


②筆者による編曲

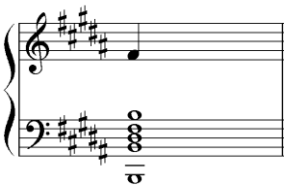


③採用しなかったヴァージョン

編曲



音域配分



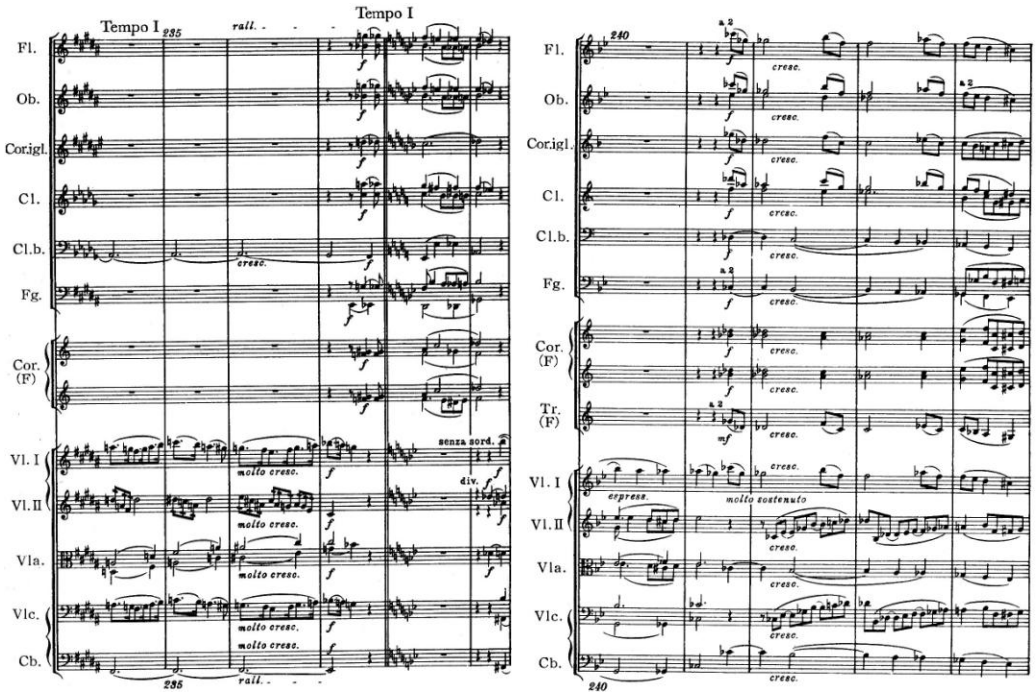
第 2 ヴァイオリン（Primo 左手）の「h^1-fis^1-dis^1」という動きを保持したまま音域を組み変えることも可能ではあるのだが（譜例 18-2 ③）、演奏の困難さが大きく増すにもかかわらず、小節全体を一つの和音と見做した場合の全体的な響きの点でむしろ違和感を覚える結果となったため、採用しなかった。和音の第 3 音を低い音域に置き（この場面では dis を用いることになる）、根音の倍音列を模さない、基本形の和音としては変則的な部類に入る配置は、時に大きな効果を発揮するものではあるのだが、少なくともこの場面には相応しくないように感じられたのである。

238 小節

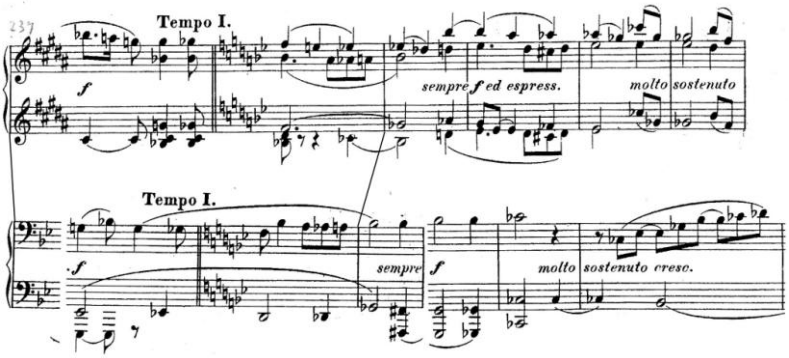
譜例 19

238 小節アウフタクトからのフレーズ

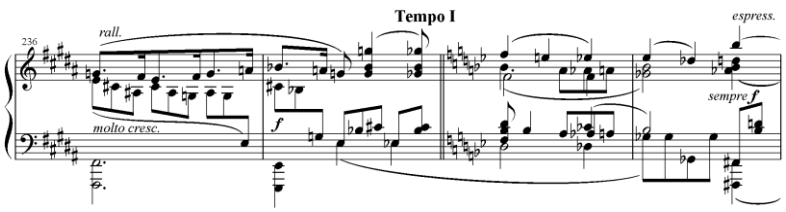
オーケストラ版（234 小節～）



4 手版（237 小節～）



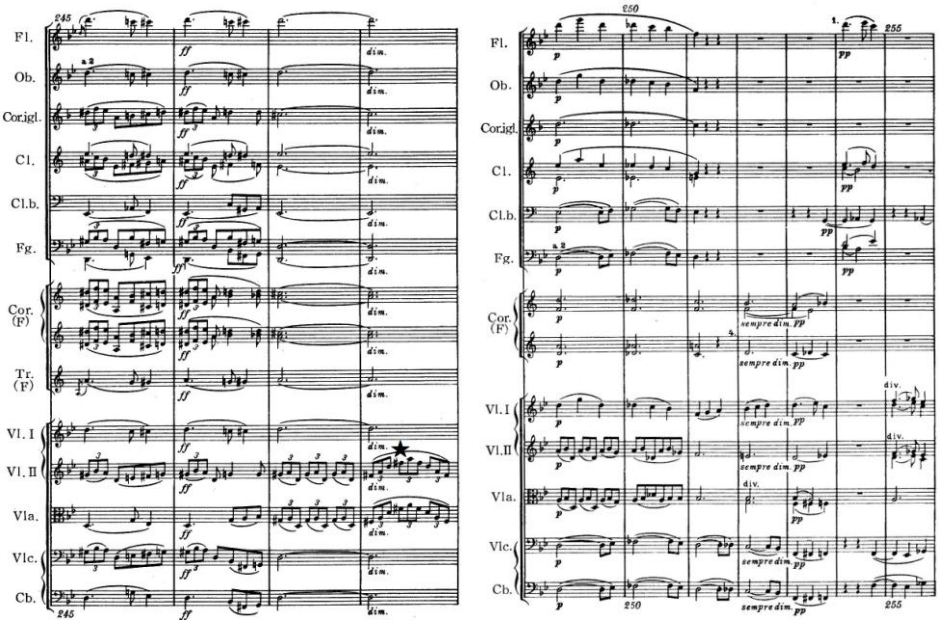
筆者による編曲（236 小節～）



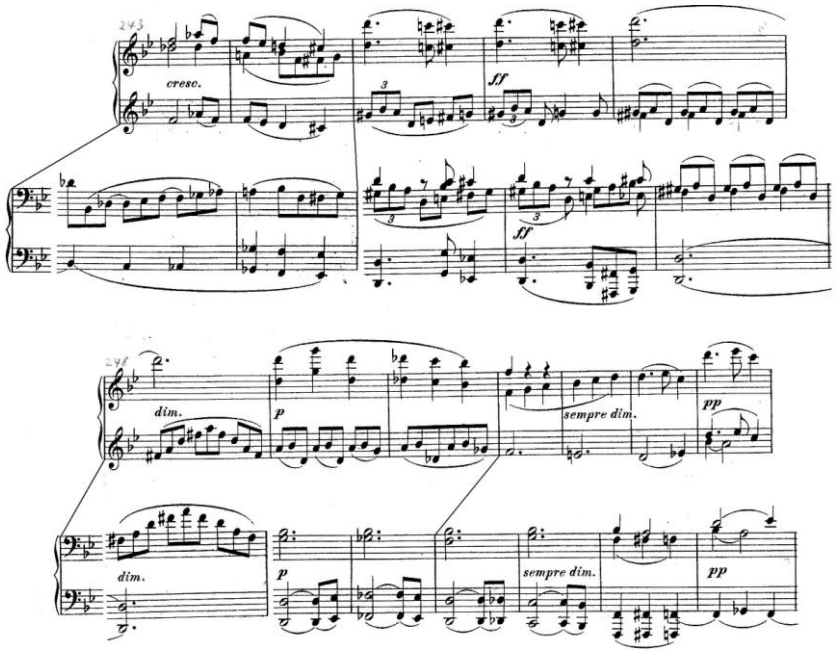
ここでは、バス声部をオクターヴ上げたことに伴う音域の移行をスムーズなものとするため、237 小節及び 239 小節の二分音符を分割し、ささやかな「変奏」を加えることにした(バス声部以外の変更に関しては譜例 29-2 で後述する)。

245・247 小節　　譜例 20-1　245 小節からのフレーズ

オーケストラ版（245 小節～）

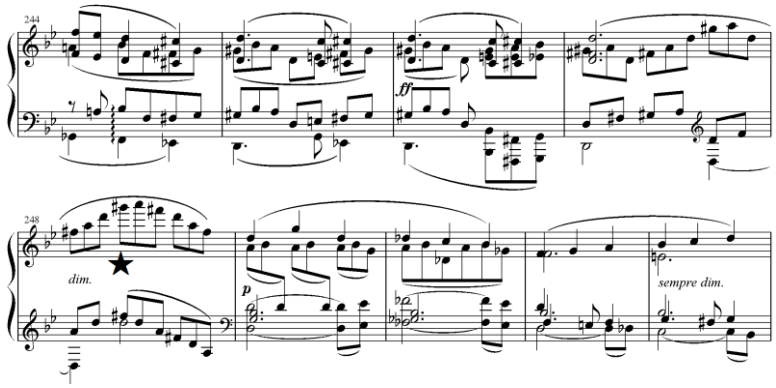


4 手版（243 小節～）



（譜例 20-1）

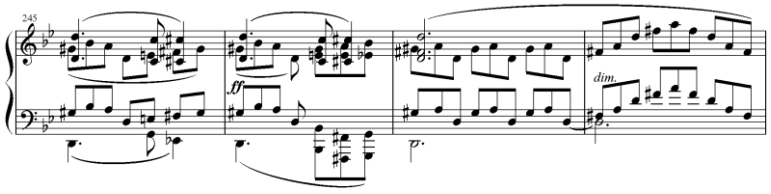
筆者による編曲（244 小節～）



245 小節からのフレーズでは、4 手版の厚いテクスチュアをそのまま 2 手で捉えることは不可能なため、Primo 右手上声あるいはフルートの音は諦めざるを得なかった（250 小節まで）。この場面では、4 手版にのみ「3 段重ねのユニゾン[2]」が現れるが、この「3 段重ね」の一番下、すなわち「ピアノ版」のみに存在する音（Secondo 右手上声）を 2 手編曲でも採用したことで、「(3 段重ねの)一番上」の音を割愛しても、響きの厚みや充足感に関しては特に不足を感じることはない。しかし、音色感や雰囲気も含めたフレーズの魅力という観点で考えると、譜例 20-2 のように何の工夫もしないままでは、明らかに物足りなくなってしまう。

譜例 20-2

採用しなかったヴァージョン



この区間の音楽（楽想）をピアノで表現するためには、ピアノの高音域の音に特有の輝かしい、あるいは煌きのある響きが、やはり是非とも必要なのである。筆者のピアノ独奏編曲では、247 小節から 248 小節にかけての三連符のパッセージに変更を加えて音域を「持ち上げる」ことで高音域の音を補填し、響

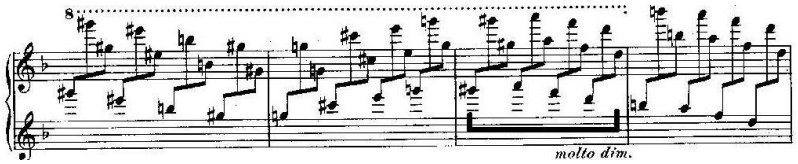
[2] 旋律（声部）をオクターヴ間隔で 3 段に積み重ねて奏するこういった書法は、《 Pièce symphonique 》譜例 3-2 でも述べたように、フランクのピアノ音楽では重要な役割を担うことが多い。

きの面での魅力を保持しようとした。左手のアルペジオを、右手とのユニゾンではなく、「二連符」をも織り交ぜた、常に右手と異なる和声音を奏するものへと変更したことは、周辺の区間全体に施した変奏（譜例 29 で後述）の一環であるが、同時に 247 小節で、原曲の全ての拍に存在する「倚音の gis」が編曲によって無くならないよう、左手で（247 小節 2 拍目に）補填するための工夫でもある。また、248 小節で走句上声の 2 拍目最初の音は、原曲の進行を維持するなら fis³ となるが、編曲では gis³ に変更した（譜例 20-1 ★）。これは、第 1 楽章 157 小節で最上声に現れる音型を意識しての変更であるが、筆者はこの「モチーフ」を第 1 楽章再現部とその直前、及び結尾の編曲に際して度々活用しており（譜例 20-3）、本編曲においては、もはや「流れの中で偶成的に用いられた音型」とは言えない役割を担っている。

譜例 20-3

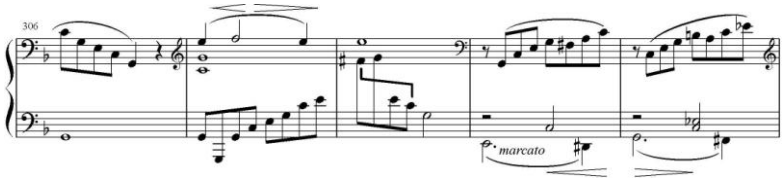
第 1 楽章 155 小節～・4 手版 Primo

（オーケストラ版では第 1・第 2 ヴァイオリンが担当）

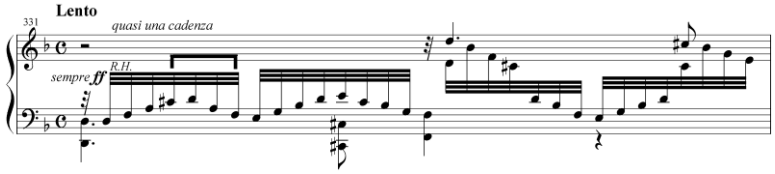


筆者の編曲で活用した箇所

第 1 楽章 306 小節～

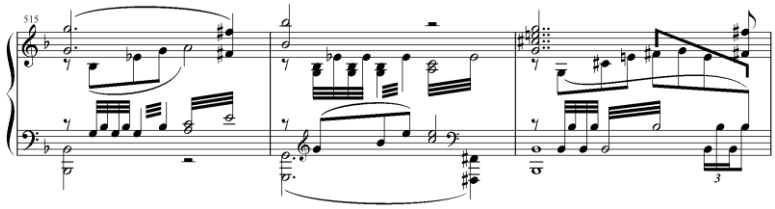


第 1 楽章 331 小節

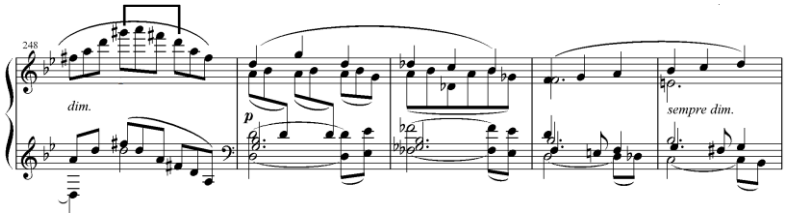


（譜例 20-3）

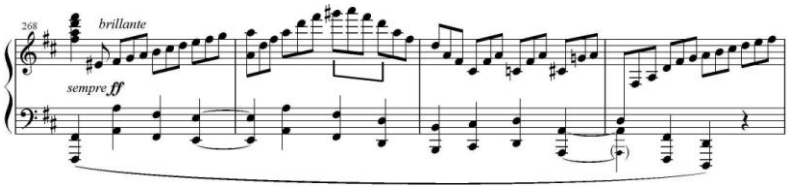
第 1 楽章 515 小節～



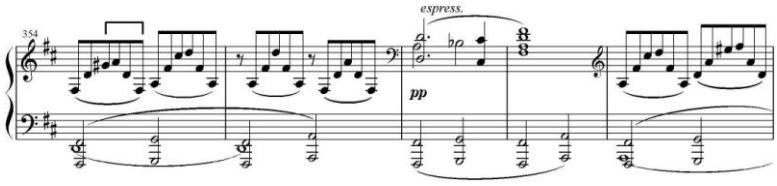
第 2 楽章 248 小節～



第 3 楽章 268 小節～



第 3 楽章 354 小節～

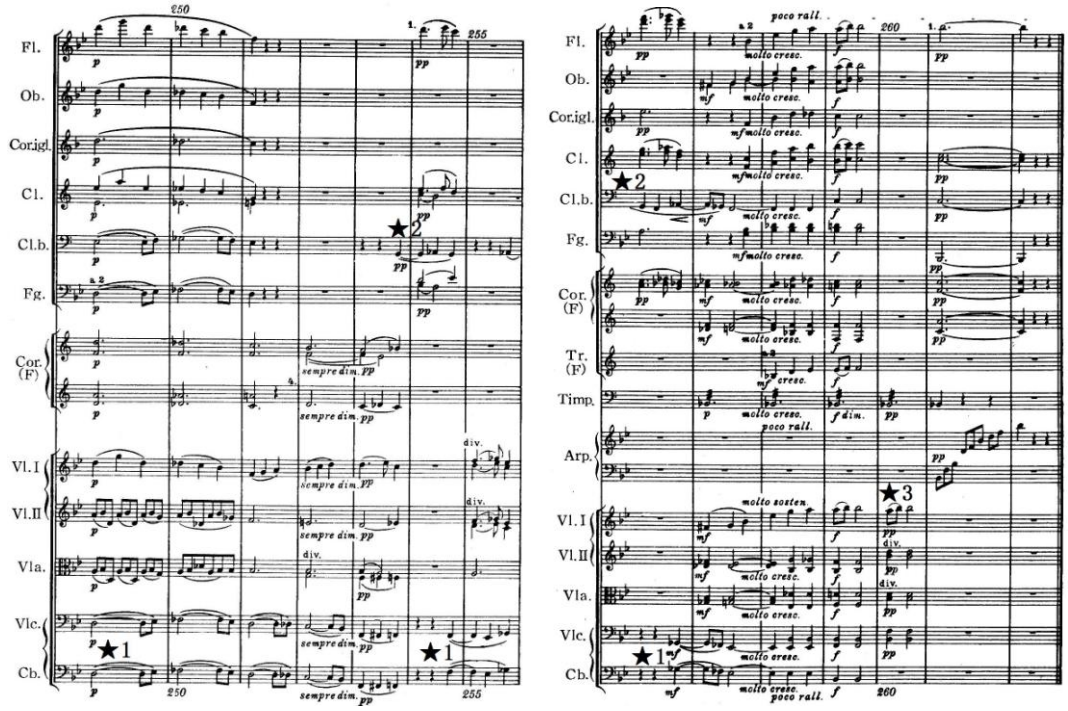


筆者はこの「モチーフ」を第 3 楽章の編曲に際しても用いており（詳細は第 3 楽章譜例 31・34 参照）、従ってこの音型は、全楽章を通してある種の「循環動機」のような役割を果たすことになった。このごくささやかな「循環動機」の追加は、ピアノ独奏によって「高い構築性」というこの作品の魅力（の一面）を描き出す上で、わずかながら助けとなってくれるだろう。

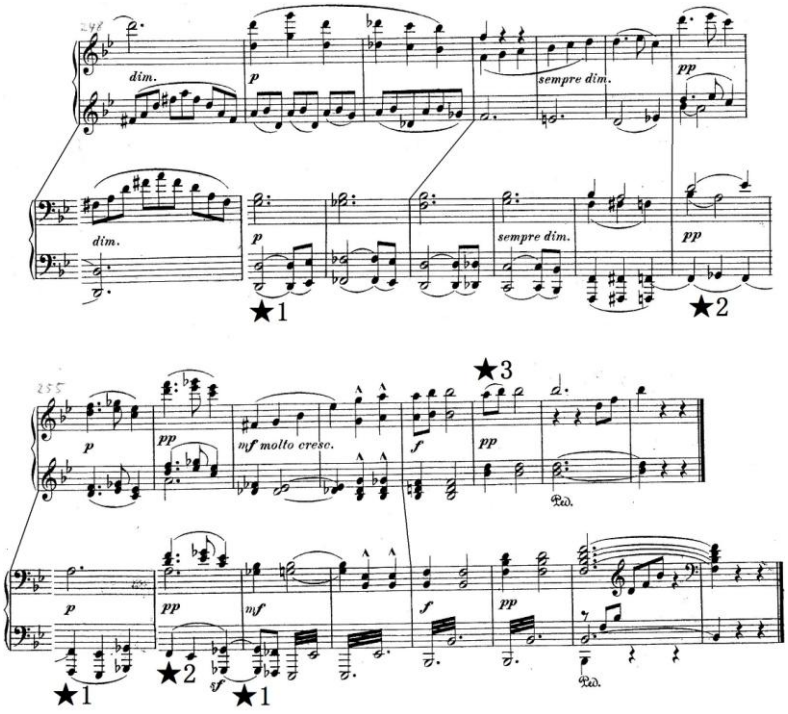
249・254・257・260 小節　　譜例 21-1

249 小節からのフレーズ

オーケストラ版（249 小節～）

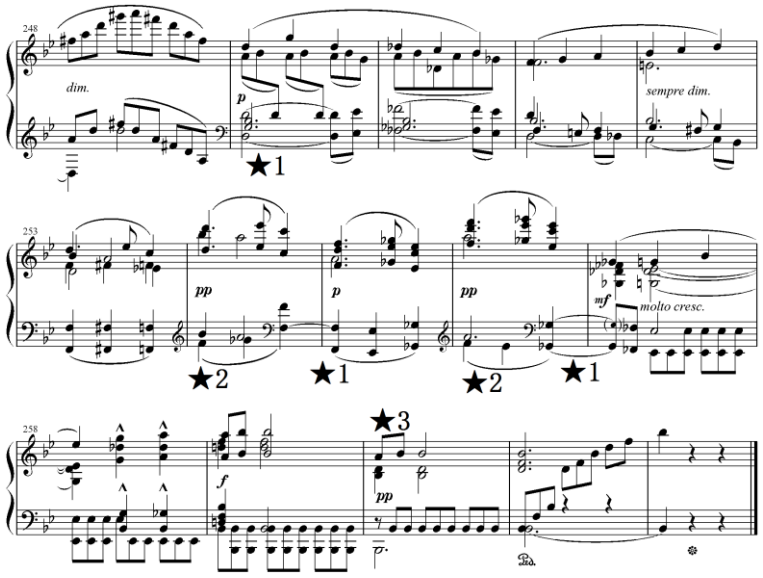


4 手版（248 小節～）



（譜例 21-1）

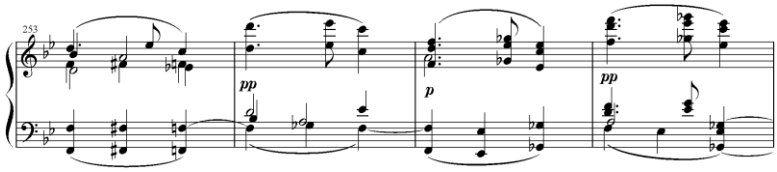
筆者による編曲（248 小節～）



249～253 小節、255 小節、257～258 小節（★1）は、これまでにも述べてきたのと同様のバス音域の変更である。257～258 小節は、4 手版の音域がフランクの望んだものと考えられ、コントラバスの音域がもう半音広ければ、彼はオーケストラ版でもオクターヴ下の音を用いていただろうから、譜例 7-1 の場面と同じく、筆者の編曲は「オーケストラ版の採用」ではなく「変更」に当たる。254 小節及び 256 小節（★2）は、例えば譜例 21-2 のような編曲だと、253・255 小節との間で、使用音域そのものは変化しているにもかかわらず、響きのコントラストがやや弱くなってしまう。

譜例 21-2

採用しなかったヴァージョン



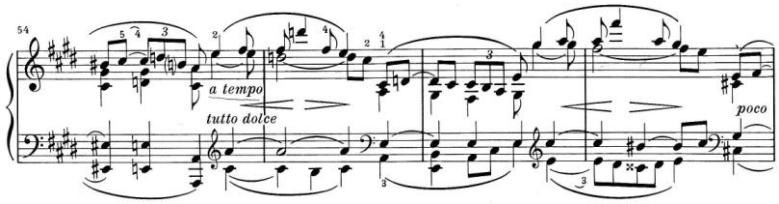
原因は、「2 手」という制約によって生じた、和声音の配置の偏りである。バランスの良い響きを得られる配置を模索してゆくと、相対的に「厚み」が必要な 253・255 小節では右手に和声音が多く配置されることになり、響きは原曲よ

りやや軽いものとなる。そして逆に「薄さ（透明感）」が必要なはずの 254・256 小節では左手に音が多くなり、響きが重くなる、という現象が起こることになる。このことが、結果的に音域の変化に伴う響きの変化を相殺し、コントラストを弱めてしまうのである。また、254・256 小節では、右手と左手の間に生じる「空間」もやや広くなるため、響きの美しさも（許容できないほどではないにせよ）損なわれている。

そこで、バス声部に思い切って 2 オクターヴ上への音域変更を施すことで、《 Prélude, aria et final 》の〈 Prélude 〉55 小節からのフレーズ（譜例 21-3）のように「音域の対比」をよりはっきりと描き出す編曲とした。

譜例 21-3

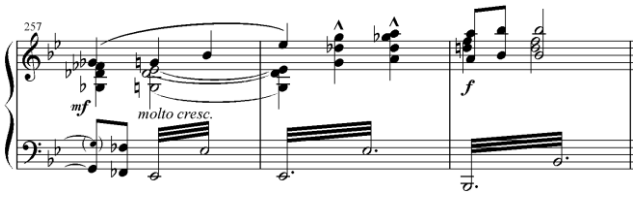
《 Prélude, aria et final 》〈 Prélude 〉54 小節～



また、260 小節でも、「259 小節のフレーズの木霊」の音域を 1 オクターヴ下げることで（譜例 21-1 ★3）、明確なコントラストを保持しようとした。4 手版の、和音の配置を変化させることで対比を作り出す手法を不完全な形で模倣しても、充分な説得力は期待できないからである。この対比をより効果的に響かせるため、旋律（及び内声）の音域を下げるタイミングと呼応してバス声部にトレモロ（オーケストラ版ティンパニ・4 手版 Secondo 左手）の代用として配置した三連符の連打を上の音のみとし、オーケストラ版における「コントラバスの休止」と近い効果を狙った。トレモロを「連打」に変更した理由は、譜例 5 の場面で述べたように、「2 手」という制約の中では多層的な音楽にトレモロが適さないからであり、この場面でも、譜例 21-4 のようにトレモロを無理に活用しようとすると、かえって響きの厚みや温かさを損なう結果となるだろう。

譜例 21-4

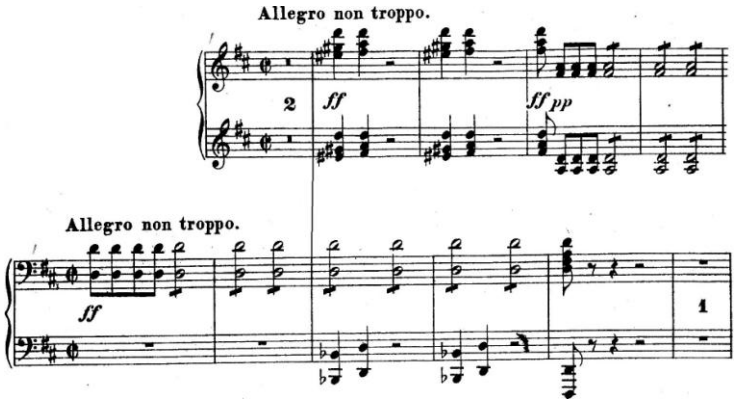
採用しなかったヴァージョン



「三連符の連打」という譜例 5 の場面（172・173 小節）と呼応した「モチーフ」を結尾にも用いることは、楽章全体のまとまりを保持する上でも有益である。加えてこの交響曲のピアノ 4 手版は、第 3 楽章冒頭が目の覚めるような「連打」で開始されており、筆者の編曲も当然それに倣っている（譜例 21-5）。

譜例 21-5

第 3 楽章冒頭 4 手版



編曲に関しては、第 3 楽章譜例 1 を参照のこと。

筆者が第 2 楽章の結尾に図らずも配置することとなった「静かな連打」は、第 3 楽章冒頭へのささやかな「序奏」ともなり、この交響曲（あるいはフランクの音楽）の大きな特徴の一つである各楽章の緊密なつながりを、より強固なものとしてくれるだろう。

ピアノ独奏の特性を活かすための変更

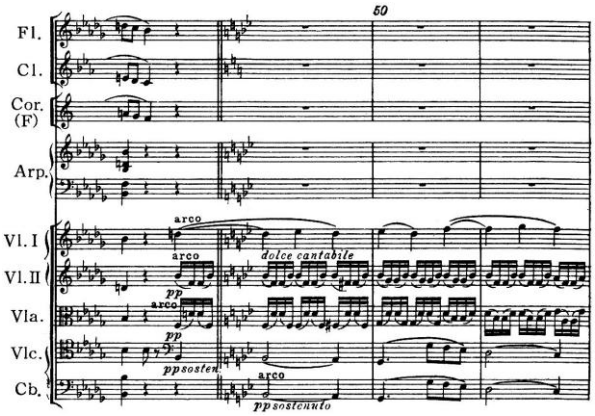
ここまで、旋律やバスの音域変更と、それに付随して、あるいは同時的に行った（音域変更と）不可分な編曲上の工夫について述べてきたが、次に、より一歩踏み込んで「ピアノ独奏ならではの響き」によってこの楽章の魅力を描き出そうとした部分を挙げてゆきたい。

49 小節

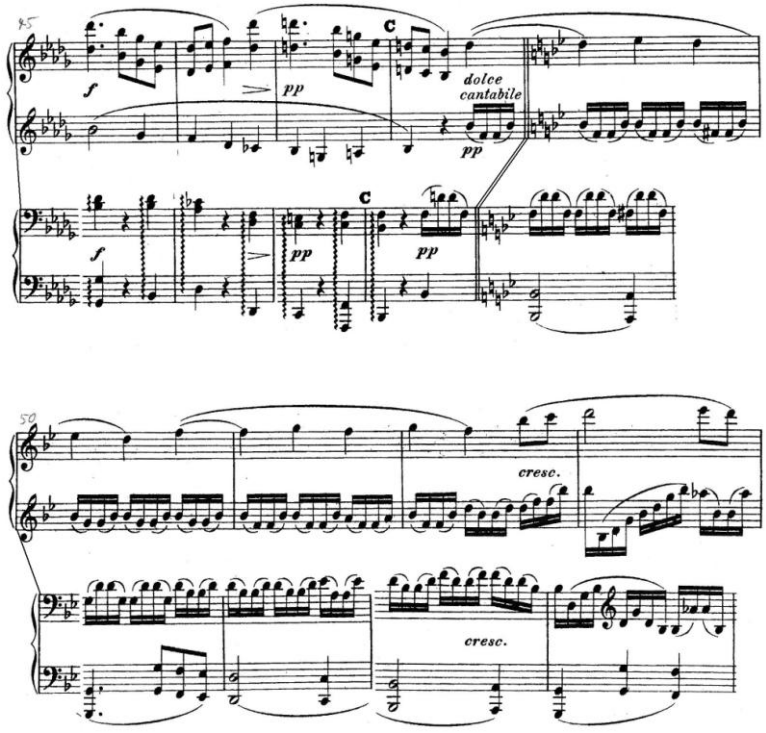
譜例 22-1

49 小節からのフレーズ

オーケストラ版（48 小節～）

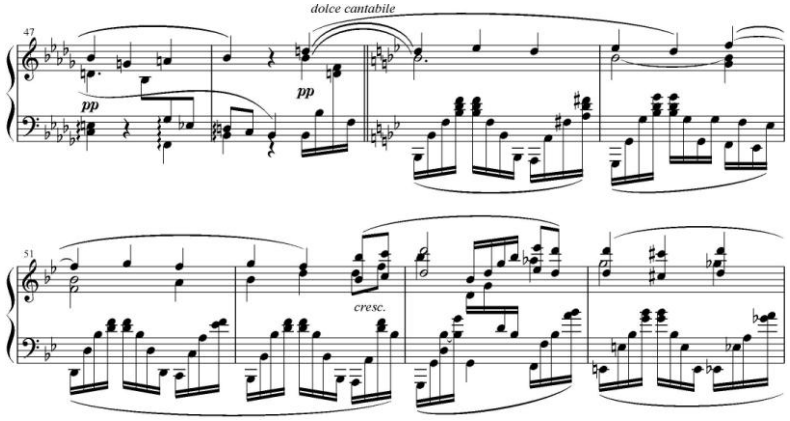


4 手版（45 小節～）



（譜例 22-1）

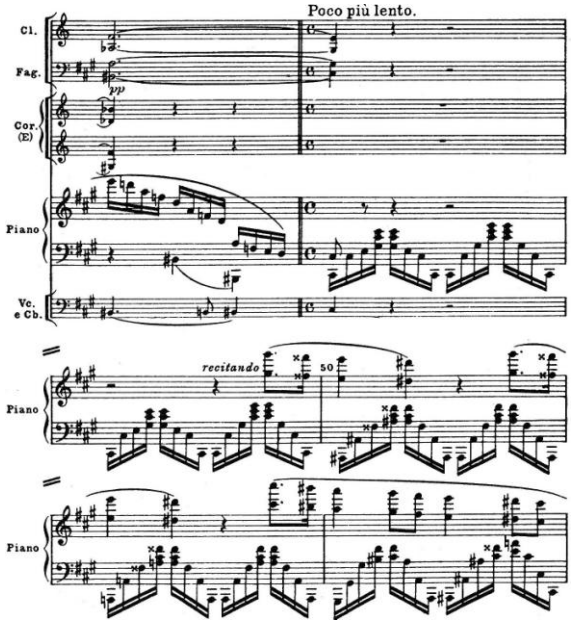
筆者による編曲（47 小節～）



49 小節からのフレーズで、オーケストラ版、あるいは 4 手版のテクスチュアをそのまま 2 手で模倣することは明らかに現実的でなく、ピアノ独奏ならではの、異なるアイデアが必要であった。ここでは、《 Variations symphoniques 》48 小節からの楽句（譜例 22-2）に倣ったソリスティックな伴奏音型を用いることで、同音を反復して繰り返す音型――これは、第 1 楽章 129 小節のチェロ、あるいは Secondo 右手の音型（譜例 22-3）に由来している――と、優しく波打つような運動性との両方を保持することができた。

譜例 22-2

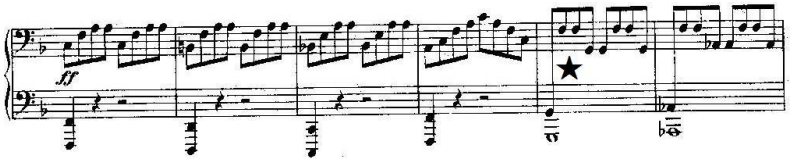
《 Variations symphoniques 》47 小節～



譜例 22-3

第 1 楽章 125 小節～

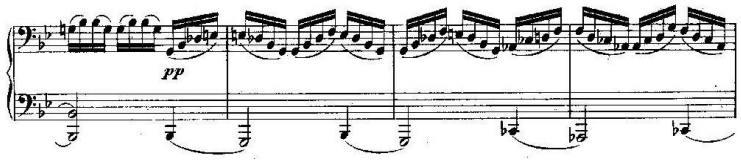
（4 手版 Secondo）



49 小節から 86 小節の間、筆者の編曲はこのアイデアを中心に組み立てられているが、その途中、譜例 9 の場面で取り上げた 73 小節からのフレーズに元々含まれていた、《 Variations symphoniques 》48 小節の音型を押し潰して音域を狭めたようなテクスチュア（譜例 22-4）も、編曲に際して少なからずヒントとなっている。

譜例 22-4

4 手版 Secondo（73 小節～）



筆者の編曲は、49 小節と 73 小節双方の波打つような動きの間に存在していた「周期の違い」（前者は 1 拍、後者は 2 拍で一往復）という変化を、「伴奏音型が使用する音域の広さ」の変化へと置き換えたものだとも言えるだろう（譜例 22-5）。

譜例 22-5　編曲のアイデア

オーケストラ版及び 4 手版

49 小節　　73 小節

（4 手版は下声のみ）

筆者による編曲

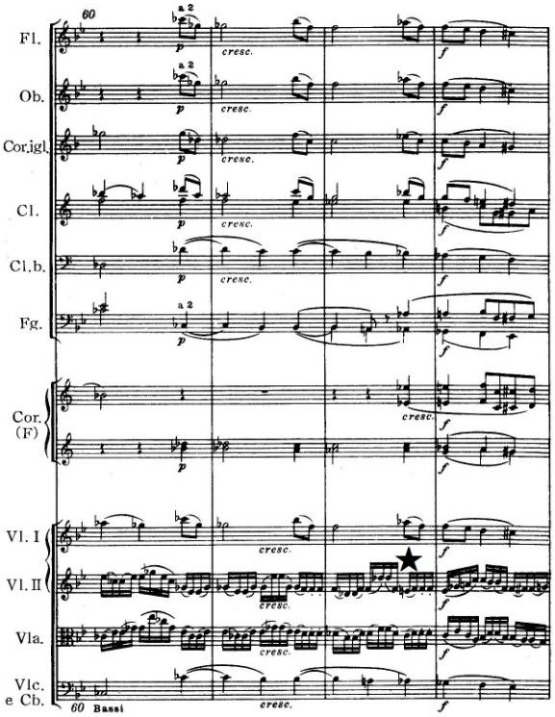
49 小節　　73 小節

以下の譜例 23～26 は、上記譜例 22 で述べた「書法の再構築」に付随する変更点である。

61 小節

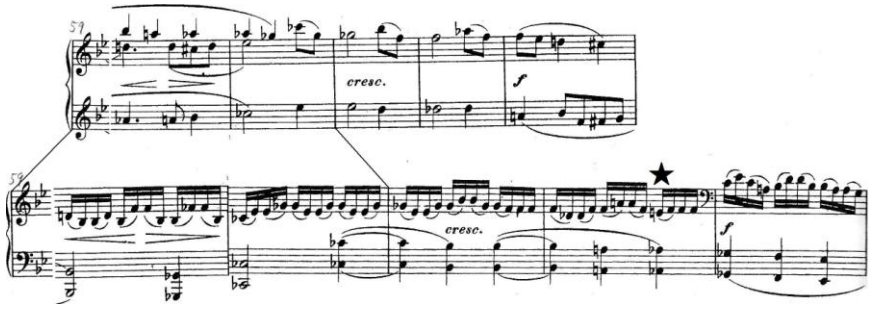
譜例 23-1　61 小節からのフレーズ

オーケストラ版（60 小節～）

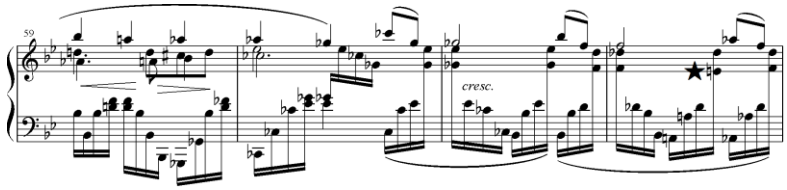


（譜例 23-1）

4 手版（59 小節～）



筆者による編曲（59 小節～）

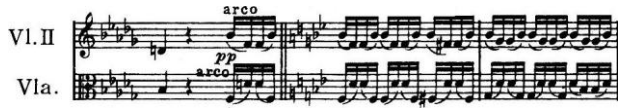


61 小節アウフタクトからバス声部にシンコペーションのリズムが現れたことを受けて、伴奏音型も（強拍とともに）「ずらす」ことで、シンコペーションをより効果的に響かせる編曲とした。これには、原曲における「61 小節から（内声も含めて）テクスチュアが変化する」という音楽的な流れ（譜例 23-2）を、何らかの形で編曲に反映させる目的もある。

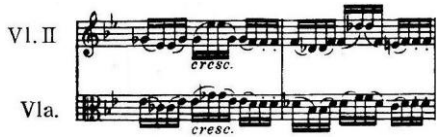
譜例 23-2

オーケストラ版第 2 ヴァイオリンとヴィオラ

48 小節～



61 小節～



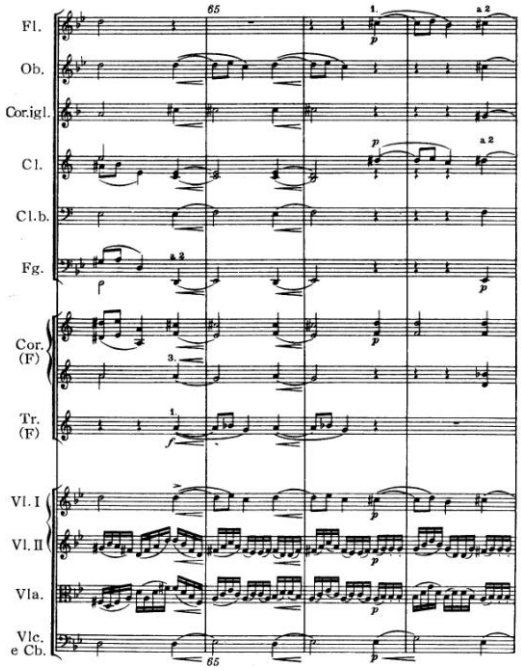
61 小節からは「反転した音型」が織り交ぜられ、「波打つ動き」の様相が変化している。

また、62 小節では、第 2 ヴァイオリン（Sesondo 右手）の 2 拍目から 3 拍目にかけて存在する「f^1-e^1-f^1」という動き（★）も、（ある種の「拡大型」として）編曲に反映させることにした。この和声外音（e^1）は響きに適度な緊張感をもたらしており、演奏力に限りのある 2 手編曲でも、テクスチュアに組み入れることが可能であるなら、是非とも奏するべき音だと思われたためである。

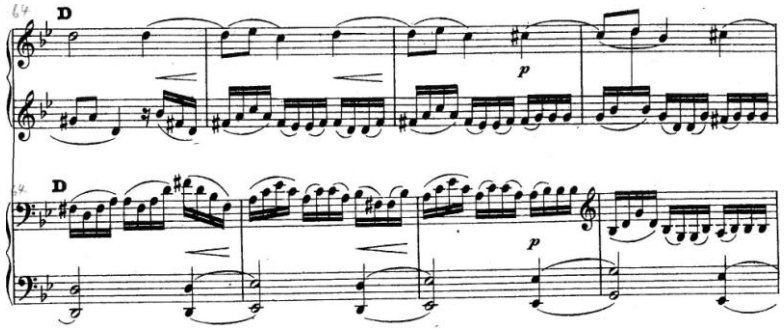
65 小節

譜例 24　65 小節からのフレーズ

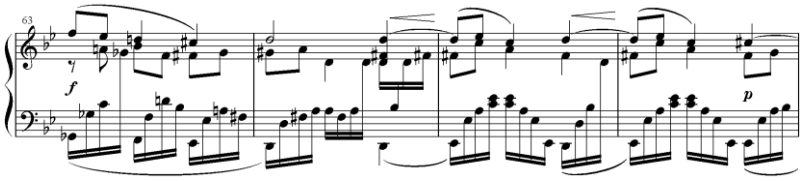
オーケストラ版（64 小節～）



4 手版（64 小節～）



筆者による編曲（63 小節～）

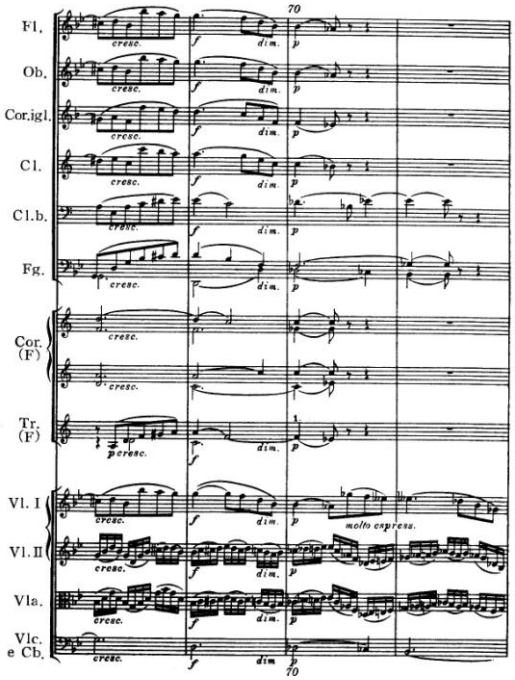


この場面では、和声音の補填に際して、オーケストラ版第 2 ヴァイオリン（4 手版 Primo 左手）の動きを単純化し、「旋律に寄り添う声部」へと変化させることで、伴奏音型の「波打つ動き」に干渉せず、また旋律の明瞭性も自然な形で確保する編曲とした。

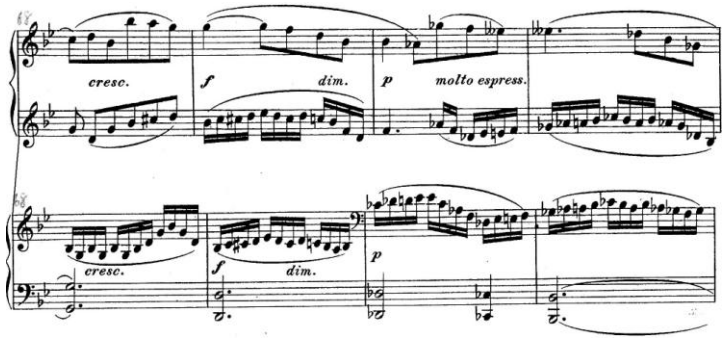
69 小節

譜例 25　69 小節からのフレーズ

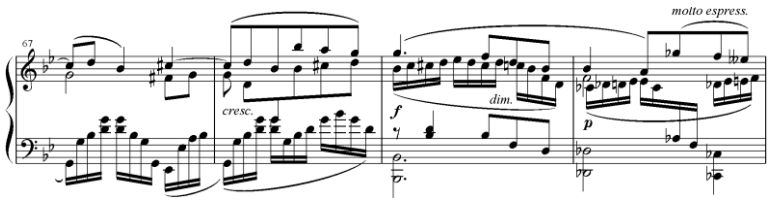
オーケストラ版（68 小節～）



4 手版（68 小節～）



筆者による編曲（67 小節～）



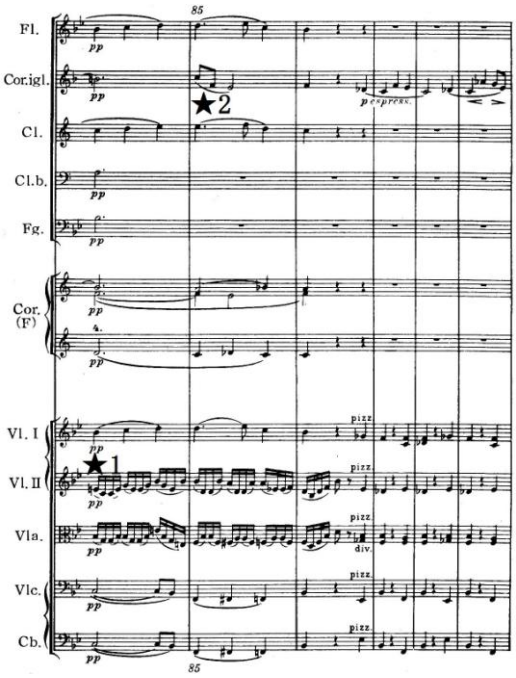
「波打つ動き」が一時的に中断し、第 2 ヴァイオリンとヴィオラ（Primo 左手と Secondo 右手）が美しいユニゾンを奏する 69 小節からのフレーズでは、十六分音符一つ一つの動きが重要な意味を持つため、パッセージの音型は変更し

なかった。しかし、オーケストラ版や 4 手版のようにこのパッセージをオクターヴのユニゾンで奏することは現実的ではないため、この半音階的な動きを右手下声に単音で配置した上で、左手は先の譜例 24 の場面のように「旋律に寄り添う動き」によって和声音を補填する編曲とした。

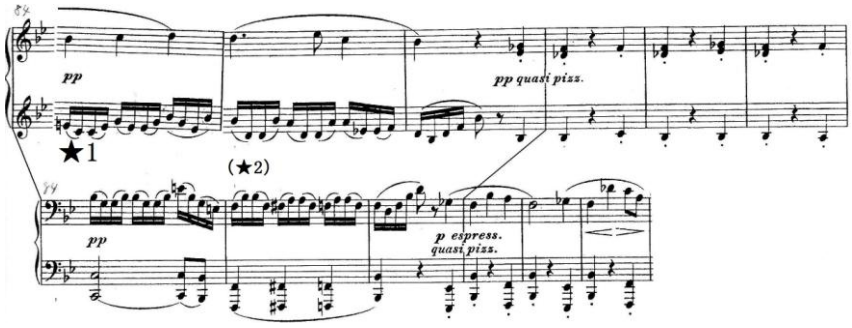
84 小節

譜例 26　84～85 小節

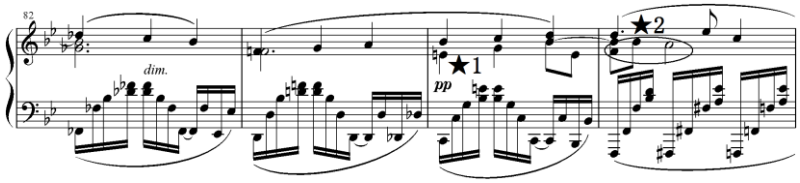
オーケストラ版（84 小節～）



4 手版（84 小節～）



筆者による編曲（82 小節～）

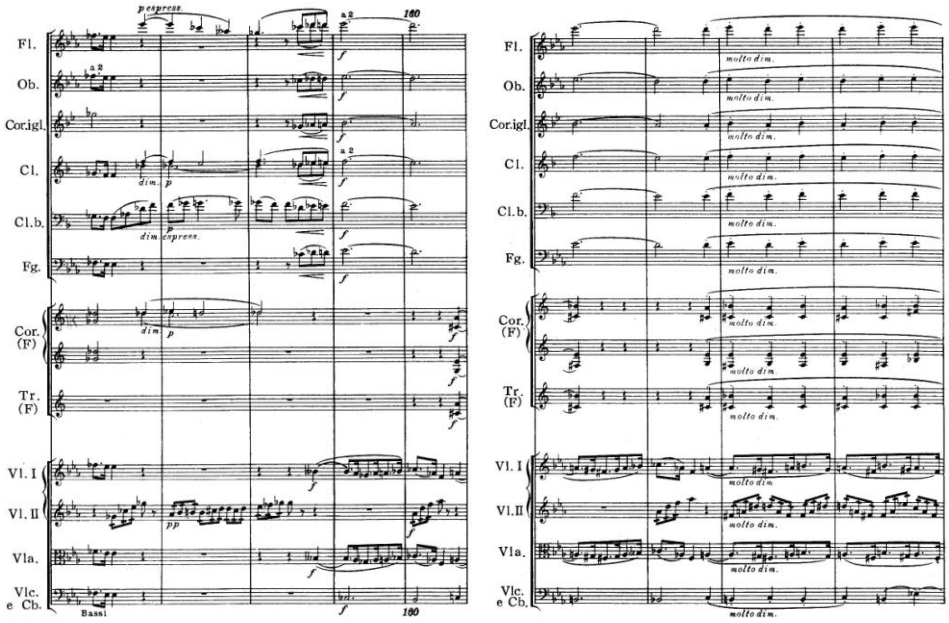


譜例 24・譜例 25 の箇所と同じく、84 小節では第 2 ヴァイオリン（Primo 左手）を単純化したフレーズを用い（★1)、85 小節では 4 手版で（音域の重複のため）割愛されているイングリッシュホルンのフレーズを「復帰」させることで（★2)、「旋律に寄り添った」形で和声音を充填し、自然で充実したテクスチュアを目指した。

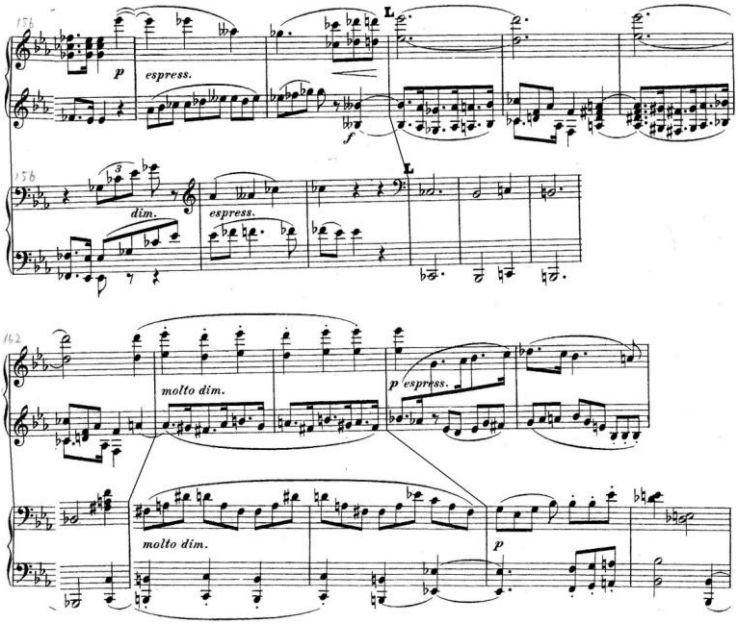
159 小節

譜例 27-1　159 小節からのフレーズ

オーケストラ版（156 小節～）

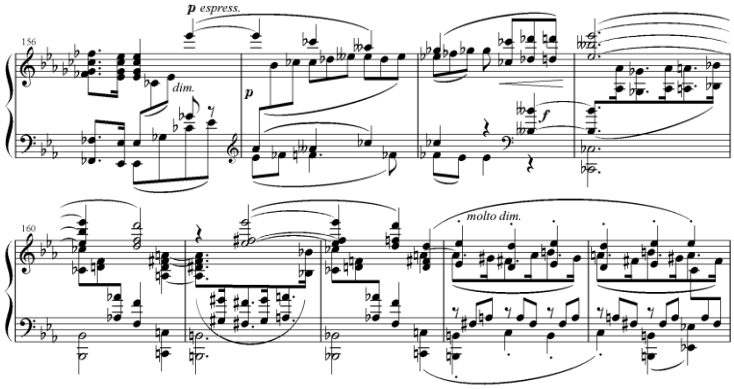


4 手版（156 小節～）



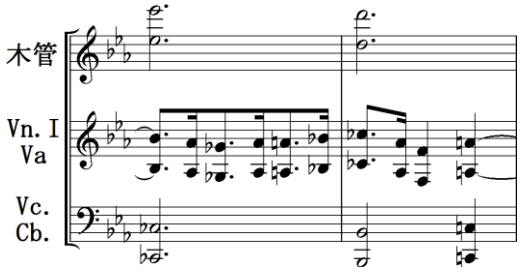
（譜例 27-1）

筆者による編曲（156 小節～）



譜例 27-2

楽想の軸となる要素（159～160 小節）

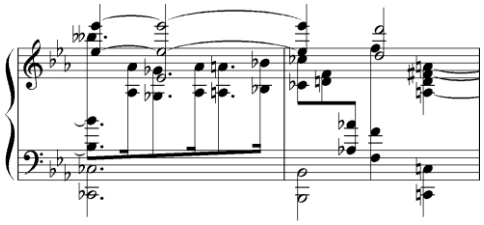


この部分に現れる「3 組のユニゾン」（譜例 27-2）は、響きの面でも、直前の区間からのつながりの面でも、是非とも本来の音域で奏することが必要であった。直後の 163 小節からのフレーズでは“molto diminuendo”に呼応して自然な形で上声の音域を下げたが（譜例 14 参照）、それもこの区間で輝かしい響きを築くことができてこそのものである。 しかし、2 本の手で 3 つの声部全てを「同時に」捉えることは不可能なため、最もシンプルな動きとなっている木管楽器群（Primo 右手）のリズムを変更することで、演奏可能な範囲に収めた。

また、この変更によって失われた、4 手版では「高音と低音が同時に奏される」ことによって生まれる「響きの凄み」とでも言うべき要素を補うため、第 1 楽章 33～35 小節（第 1 楽章の譜例 33 参照）や、この第 2 楽章でも 41 小節からのフレーズ（譜例 8-6 参照）で用いてきた「他の声部のユニゾンを追加する」手法で和声音を充填した（譜例 27-3）。

譜例 27-3

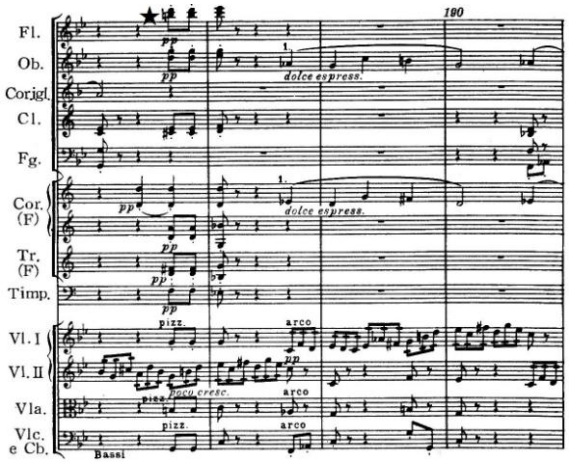
編曲のアイデアを反映した記譜（159～160 小節）



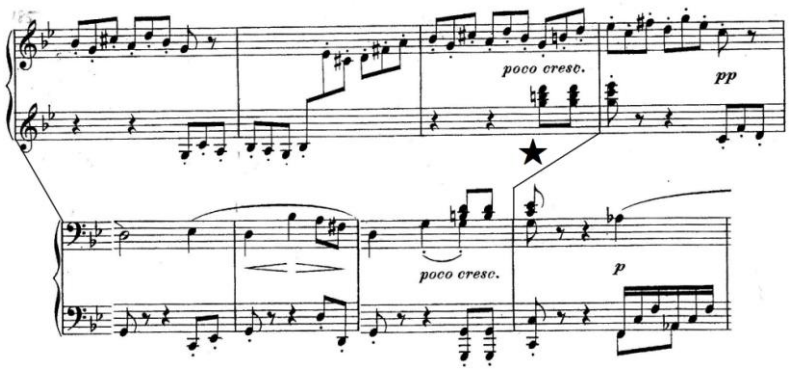
尚、4 手版 Primo の 160 小節左手の記譜は、書法のアイデアから、a と a^1 を「ずらして奏する」ことは特に意図していないと推察されるため、筆者の譜面では、過度に込み入った煩雑な楽譜となることを避けるために三連符のみでの表記とした。

188 小節　　譜例 28-1　188 小節アウフタクト～1 拍目

オーケストラ版（187 小節～）

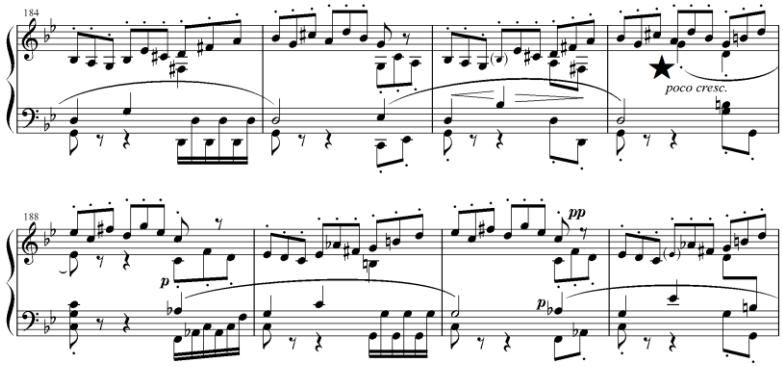


4 手版（185 小節～）



（譜例 28-1）

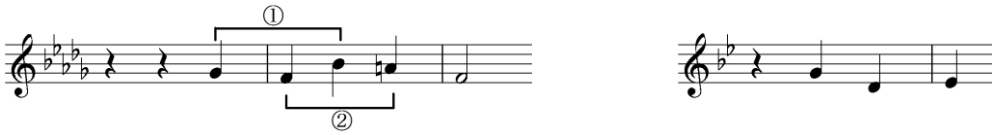
筆者による編曲（184 小節～）



フルート及びオーボエ、あるいは Primo 左手の音（要素）を 2 手で捉えることは困難であり、実現できたとしても演奏のスムーズさに支障をきたす可能性が高い。ここでは、原曲においては主として「響きを充実させる」役割を担っている内声に、「主題（のモチーフ）の鏡像形」（譜例 28-2）という新たな、しかしシンプルなアイデアを加えることで、「ワンポイントで現れる高音」に代わる「意味（意図）を持った断片的な要素」を補うことにした。

譜例 28-2

17 小節　　187～188 小節（筆者編曲版）



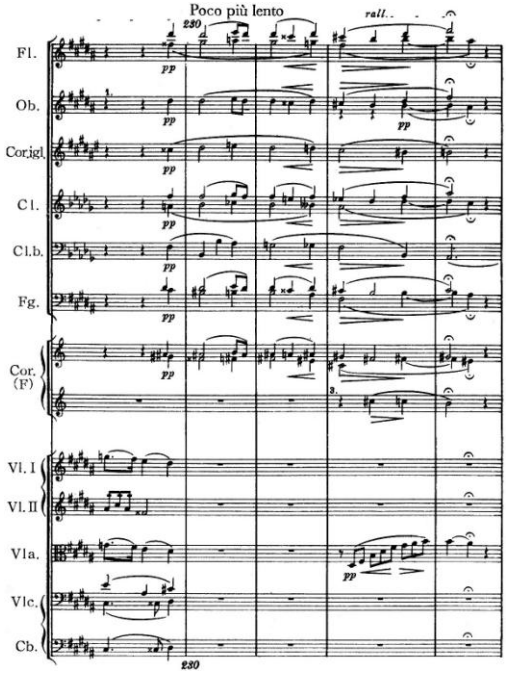
187～188 小節で筆者が用いた音型は、①の逆行形あるいは②の反行形である。

以下の譜例 29 に挙げる 5 箇所では、主として内声に「変奏」を施し、より充実した響きを目指した。譜例 29-1・29-3 は、同時に奏することができる音に限りのある 2 手での演奏において原曲（特にピアノ 4 手版）の配置で和音を響かせるためのものであり、譜例 29-2・29-4・29-5 は、それを受けて 230 小節以降の区間全体のテクスチュアのバランスを整えるために「引き続き行った」変奏である。

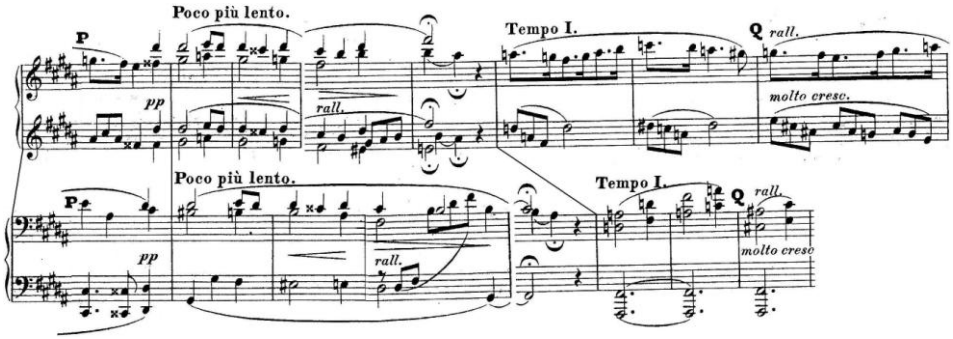
230・237・240・247・251 小節

譜例 29-1　230 小節からのフレーズ

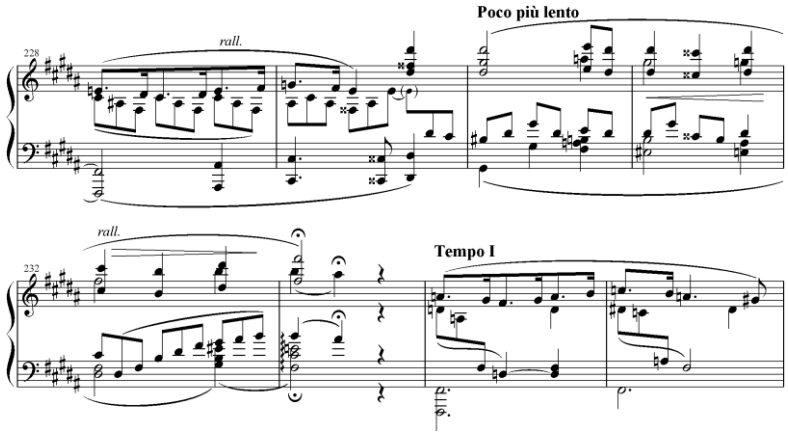
オーケストラ版（229 小節～）



4 手版（229 小節～）



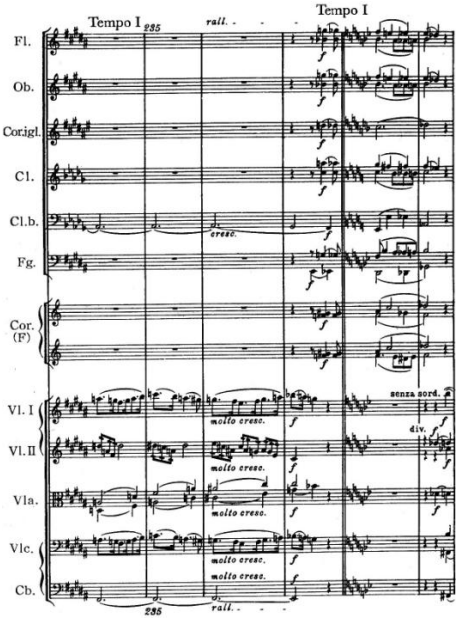
筆者による編曲（228 小節～）



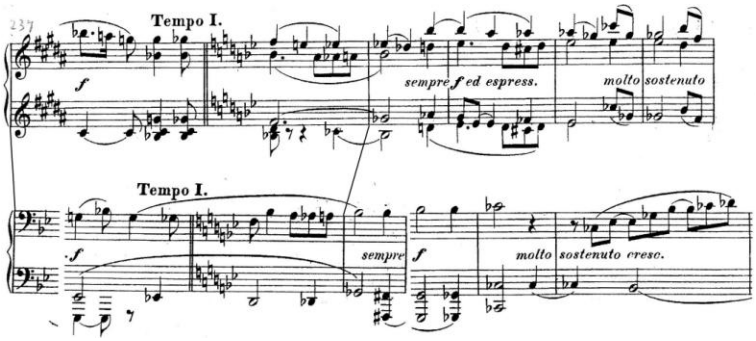
230 小節アウフタクトのファゴット・ホルン・ヴィオラ・チェロ上パート（4 手版では Secondo 右手）、230～231 小節のイングリッシュホルン・第 1 クラリネット（Primo 左手下声）の音は、2 手では原曲通りのタイミングで奏することはできない。そこで、これらの音を本来のタイミングから遅らせて奏する（あるいは裏拍で補完する）アイデアを軸とした変奏を行った。 232 小節においてヴィオラが三連符で奏する副旋律（4 手版では Secondo から Primo 左手へと歌い継がれる）には、筆者の編曲では「変奏の一環」という意味合いが付加されることになるが、この印象的なフレーズを「邪魔しない」ために、八分音符の変奏は 231 小節 2 拍目までとし、232 小節までに原曲のテクスチュアに「戻ってゆく」編曲とした。

譜例 29-2　237 小節からのフレーズ

オーケストラ版（234 小節～）

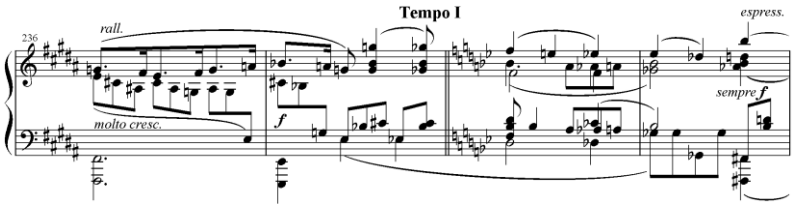


4 手版（237 小節～）



（譜例 29-2）

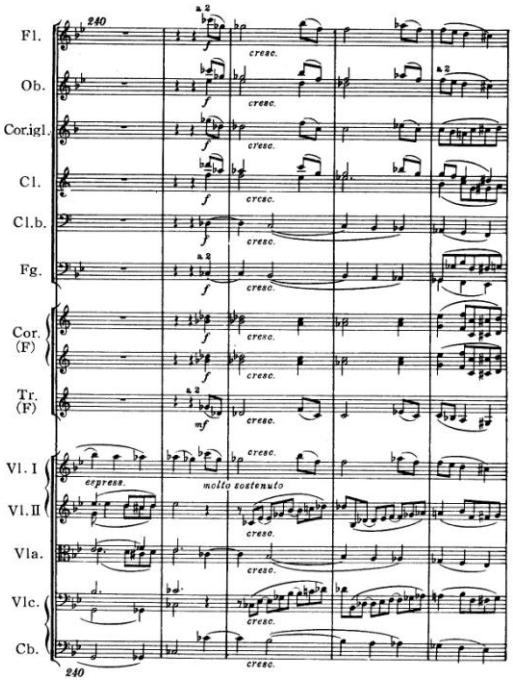
筆者による編曲（236 小節～）



上記譜例 29-1 に示した 230 小節アウフタクトで、「前のフレーズの伴奏型のリズム（三連符）が新たなフレーズのアウフタクトの間まで残っている」という要素が現れたため、ここでも同様に「次のフレーズと重なる」タイミング（237 小節 2 拍目）まで「三連符の伴奏」を延長した。また、この「変奏の追加」によって生じたバス声部の分割は、譜例 19 でも述べたように、音域の移行をスムーズにする役割も担っている。同じく譜例 19 で扱った 239 小節のバス声部への変奏は、音域の変更による「段差」の軽減だけでなく、次の 240 小節から用いる「八分音符の伴奏型」のリズムを予備しておくためのものでもある。

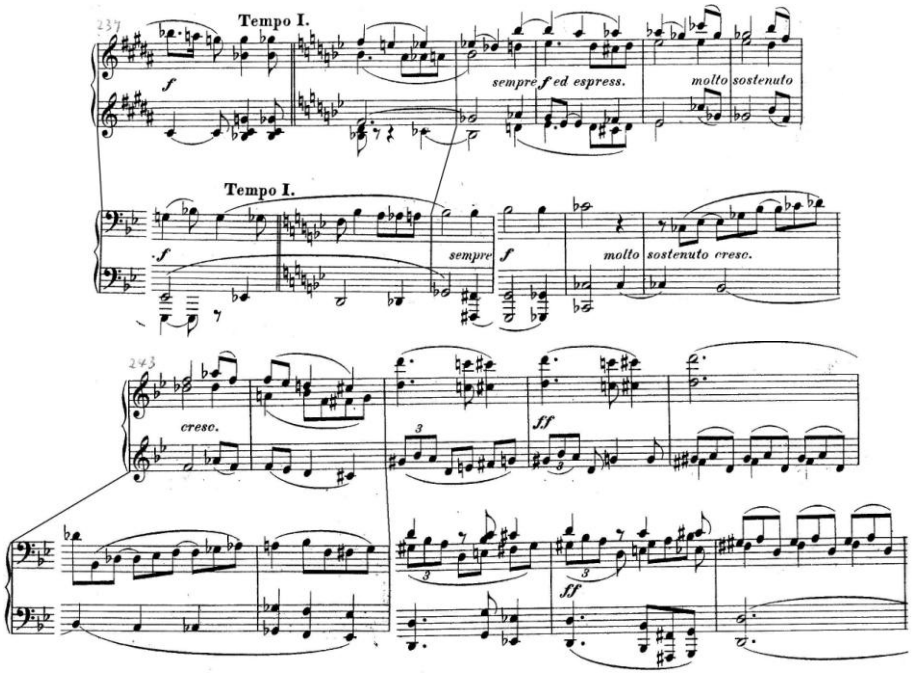
譜例 29-3

240 小節からのフレーズ
オーケストラ版（240 小節～）

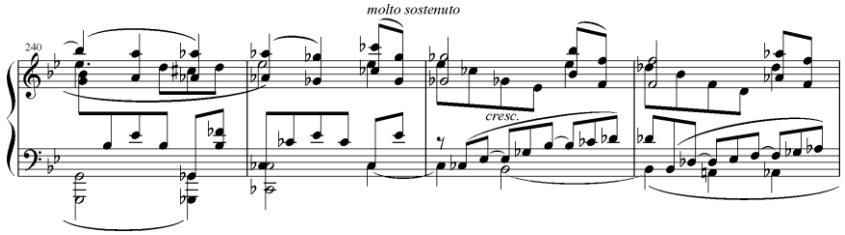


（譜例 29-3）

4 手版（237 小節～）



筆者による編曲（240 小節～）

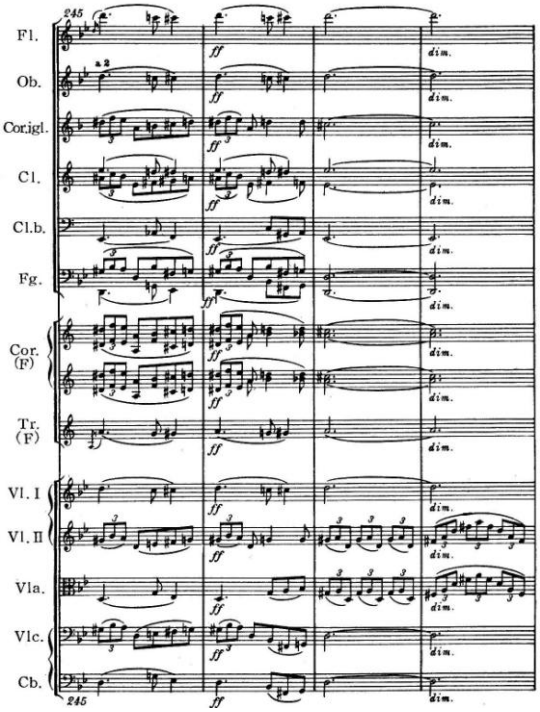


240～241 小節の内声の動きは、譜例 29-1 と同じく、和声音の補填を目的とする。また、内声に存在していたオクターヴのユニゾン（第 2 ヴァイオリンとヴィオラのそれぞれ下パート・Primo 左右それぞれの手の下声）は、旋律線のユニゾンへと置き換えることで[3]、響きの厚みを保持した上で、和声音補填のための変奏声部との間に錯綜したテクスチュアが生じるのを避けることにした。242～243 小節では、「八分音符の動き」を（三連符と並置して）用い続けることで、より自然な流れを目指した。これは、239 小節の「予備」に対して「余韻」とでも言うべきものである。

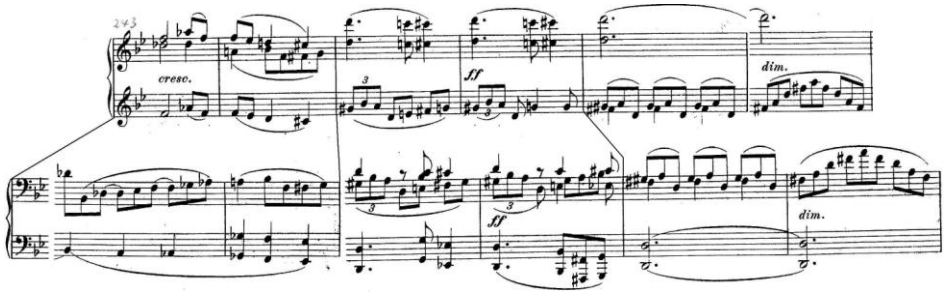
[3] 内声のかわりに上声をオクターヴ進行とすることでピアノ独奏としての自然な響き（あるいは演奏のスムーズさ）を確保する編曲については、《 Andantino 》の譜例 3 も併せて参照されたい。

譜例 29-4　247 小節からのフレーズ

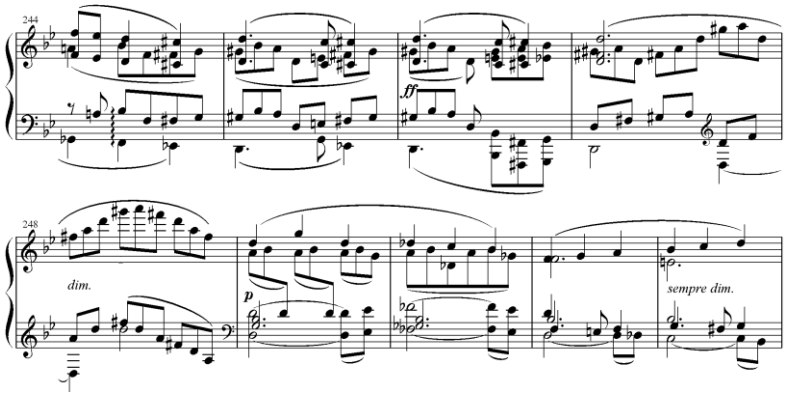
オーケストラ版（245 小節～）



4 手版（243 小節～）



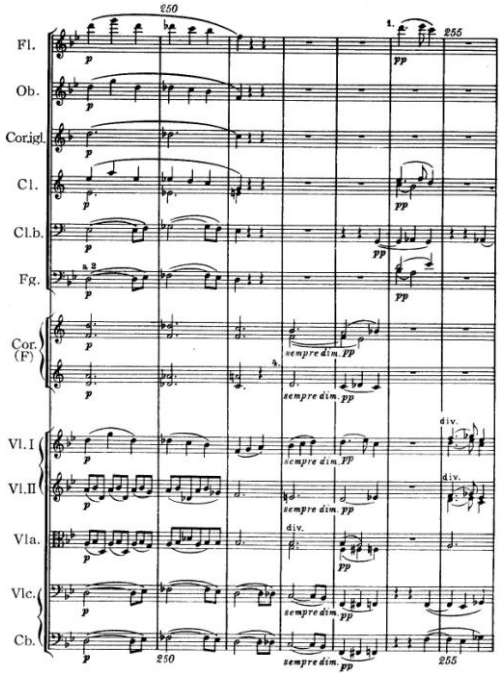
筆者による編曲（244 小節～）



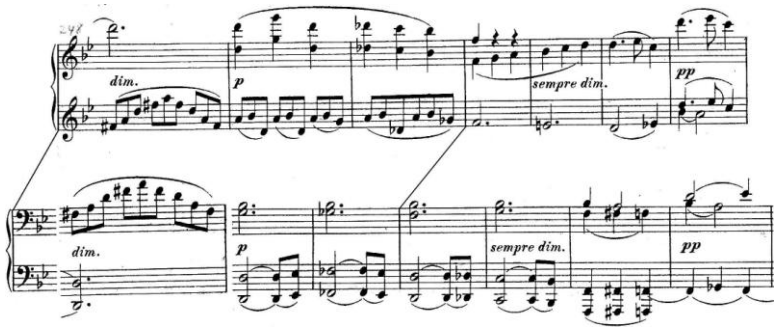
上記譜例 29-3 で現れた「二連符と三連符のポリ・リズム」という要素を、この区間のクライマックスと言える場面にも織り込むことで、より確かな、そして自然な説得力を持った響きを目指した。この場面に関しては、先述の譜例 20 を併せて参照されたい。

譜例 29-5　251 小節～252 小節

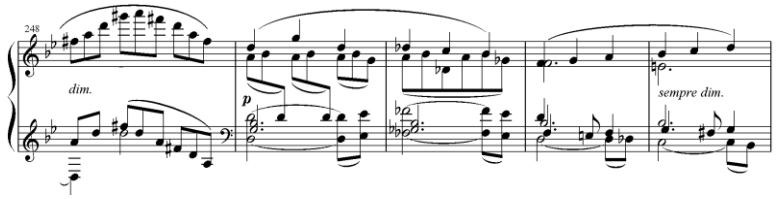
オーケストラ版（249 小節～）



4 手版（248 小節～）



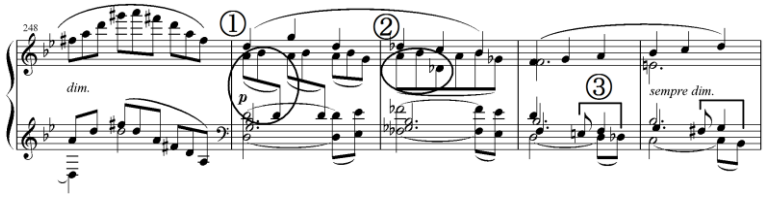
筆者による編曲（248 小節～）



251 小節及び 252 小節では、内声にごくささやかな「ゆらめき」を追加することで、一連の変奏によって原曲よりもやや積極的なものとなったこの区間の表情を、徐々に静けさの中へと「戻してゆく」段階を設けた。譜例 29-6 にアイデアを示したように、この変奏は前小節で用いられた音型と密接に結びついた「木霊」とでも言うべきものであり、音楽の流れに不自然さをもたらすことはないだろう。

譜例 29-6

編曲のアイデア



類似の音型が、1 小節の間に 3 回示され（①）、それが「1 小節 2 回」に拡大される（②）、というフランク自身のアイデアを拡張し、更に「1 小節 1 回」の形で次の 2 小節に追加した（③）。記譜は（実際に奏された際の）全体的な響きの印象に近い、バス声部の視認性を重視したシンプルなものとした。

第 3 楽章

フランク自身によるピアノ 4 手版に由来するアイデア

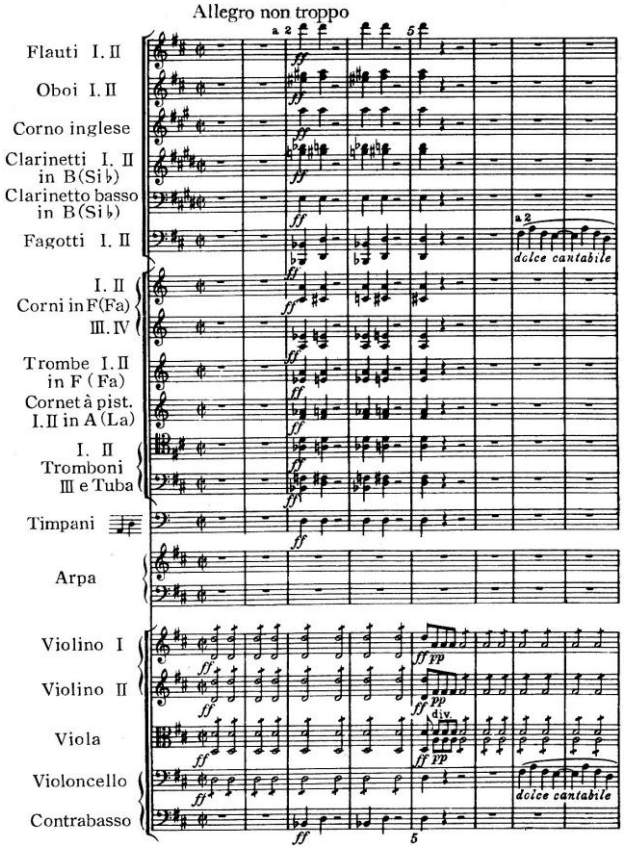
第 3 楽章の冒頭は、主音を執拗に反復する弦楽器の強奏で始められるが、4 手版ではこのユニゾンはオーケストラ版の「3 段重ね」（d・d^1・d^2）ではなく、d と d^1 の「下 2 つ」のみとなっている（譜例 1-1）。

1・3 小節

譜例 1-1

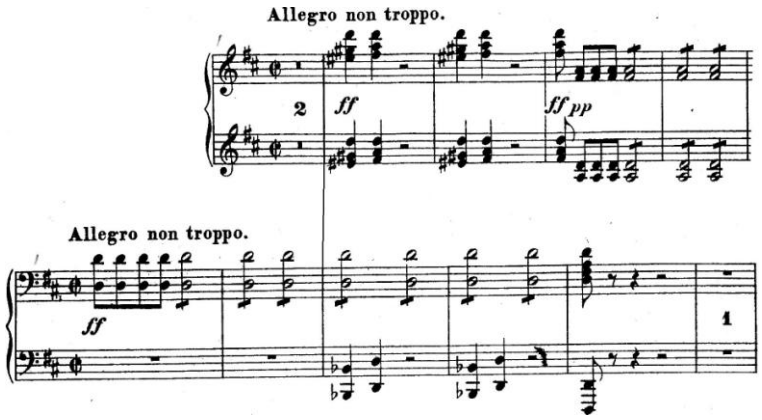
第 3 楽章冒頭

オーケストラ版



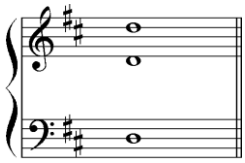
（譜例 1-1）

4 手版

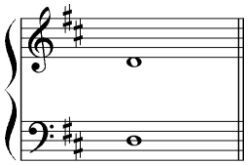


冒頭 2 小節で使用されている音

オーケストラ版



4 手版

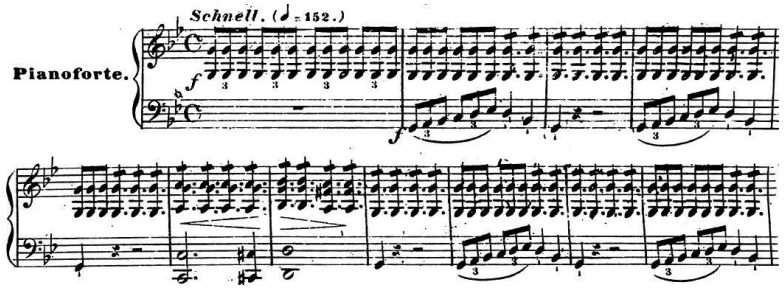


実際、オーケストラ版と同じ「3 段重ね」のユニゾンをピアノで演奏してみると、音の数自体は多いにもかかわらず響きがどこか「軽く」なってしまい、フランクの選択した「音の少ない」ヴァージョンの方が響きの集約力あるいは「凄み」の点で遥かに魅力的なことが分かる。

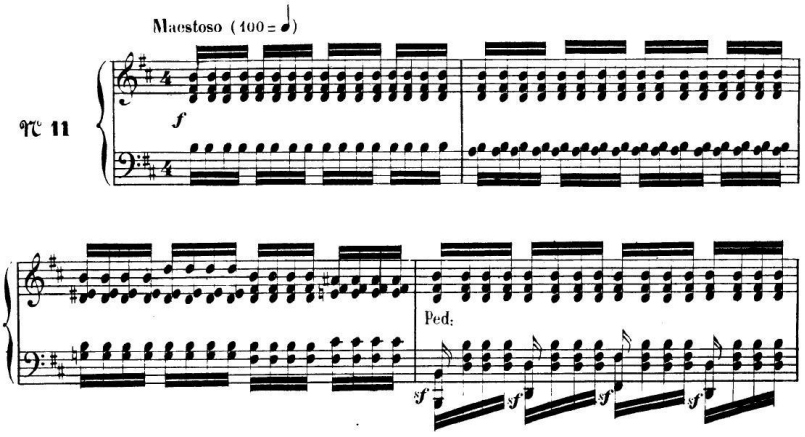
そして、もう一つ重要なのは、フランクが「音の反復」という、ともすれば弦楽器ならではのものとも思える書法――第 2 楽章のピアノ 4 手版でフランクが「音の反復」を取りやめたことは、第 2 楽章の譜例 2 のところで考察した通りである――を、ピアノでもそのまま用いていることである。 4 手版に現れる「執拗な連打」という要素は、以降この楽章で多用されることになるのだが、確かにその演奏効果は高く、また「ピアノならではの表現」として我々の耳に残るものとなっている。ピアノにおいてこういった「執拗な連打」を効果的に用いたフランク以前の例としては、シューベルト《 Erlkönig 》のピアノ・パートや、アルカン《 序曲 》（作品 39 第 11 番）が挙げられるだろうか（譜例 1-2）。

譜例 1-2

シューベルト《 Erlkönig 》冒頭[1]



アルカン《 序曲 》冒頭[2]

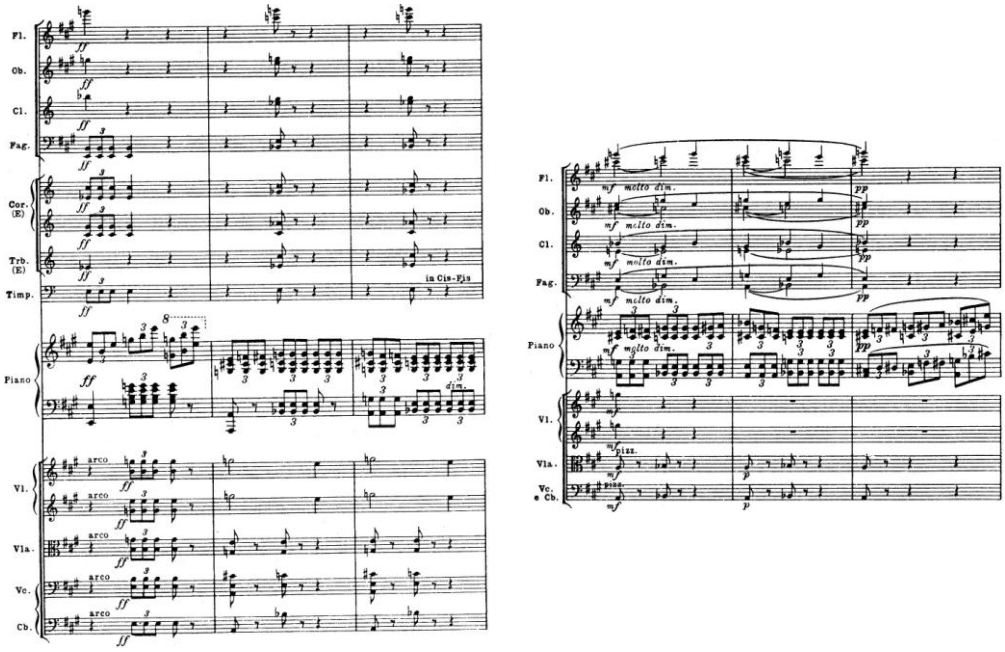


また、フランク自身の作品でも、この《 交響曲 》4 手版のケースほど一貫したテクスチュアではないものの、「ピアノの連打」が持つ独特の力強さを活かした表現の例が見受けられ（譜例 1-3）、彼がピアノ音楽における「同音連打」に音響効果あるいはモチーフとしての機能を見出していたことがうかがえる。

[1] Johann Wolfgang von Goethe, Franz Schubert, *Erlkönig,* Vienna: Diabelli & Cappi, n. d., p. 2.
[2] C. V. Alkan, *Douze études dans les tons mineurs op. 39 Deuxième suite,* Paris: Gérard Billaudot, n. d., p. 123.

譜例 1-3

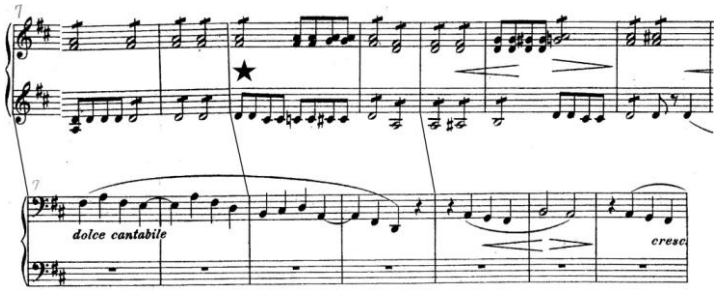
《 Variations symphoniques 》204 小節～



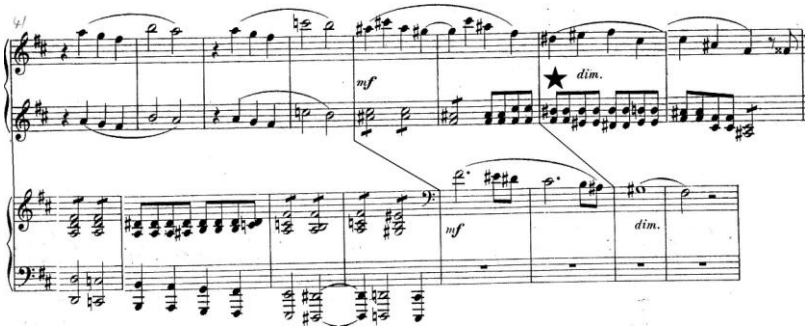
独奏ピアノの連打は少し前の 196 小節から効果的に用いられているが、とりわけここに示した 205 小節からの響きは、《 交響曲 》第 3 楽章 4 手版の 9 小節、あるいは 47 小節（下記各譜例★）のような響きを連想させる。

《 交響曲 》第 3 楽章ピアノ 4 手版

7 小節～

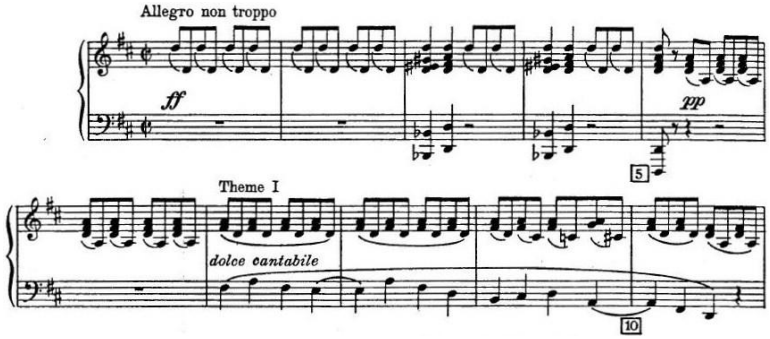


41 小節～



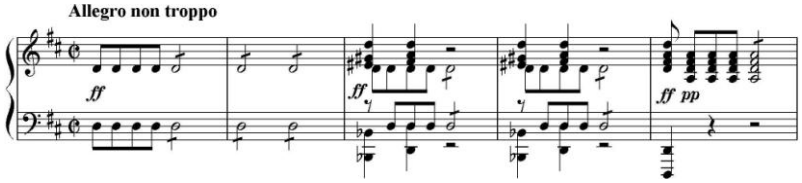
この連打は非常に長く続けられるため、奏者にとっては決して「快適な」テクスチュアではない。例えば Primo は最長で 14 小節間（5～18 小節）、Secondo に至っては 32 小節間（268～299 小節）も延々と連打を続けなければならず、先に挙げたシューベルト《 Erlkönig 》の例ほどではないにせよ、技術的にかなりの熟達を要する。実際、「弾き易さ」を優先したメイソンの独奏編曲ではこの連打はトレモロへと置き換えられているのだが（譜例 1-4）、その往復速度がかなり緩慢なものとなってしまうため、やはりフランク自身による 4 手版のような集中力や迫力は期待できない。

譜例 1-4　メイソンによる編曲



筆者の編曲は「作品の魅力を（ピアノ独奏を通して）発信する」ことを最優先したものであるため、この「執拗な連打」を可能な限り保持することにした（譜例 1-5）。

譜例 1-5　筆者による編曲

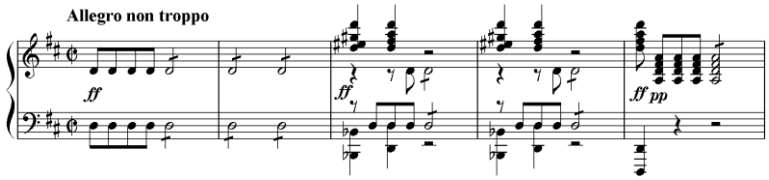


また、3～5 小節の力強い和音は、響きの集約力、あるいは密度を優先し、第 1 楽章 31 小節（第 1 楽章譜例 21）等と同じく、高音の使用音域を原曲の 1 オクターヴ下までに抑えることにした。この判断と、先に譜例 1-1 で取り上げた（フランクの）判断とは、感覚的には極めて近いものであると思う（譜例 1-6）。

譜例 1-6

原曲の音域を維持した編曲例

（採用しなかったヴァージョン）



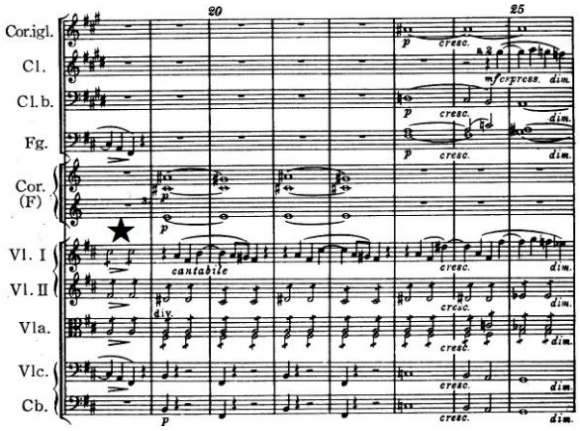
原曲の音域を維持しようとすると、華やかさ・輝かしさは保てるものの、譜例 1-5（決定稿）よりやや軽薄な響きとなってしまうことが分かる。もっとも、このケースでは、ピアノの音が中音域より高音域の方が幾分「細い」こと、内声の「連打」が途切れてしまうこと、といった具合に、「迫力がなくなる」ことの原因を論理的に挙げることができ、決定稿（譜例 1-5）との相違は、先述した冒頭 2 小節の「音を増やすと逆に響きが軽くなる」という例ほど感覚的なものではない。

以下の譜例 2～5 は、作品冒頭から続く「執拗な連打」が途切れることなく続いている間で、2 手編曲に際して工夫が必要となった箇所である。

18 小節

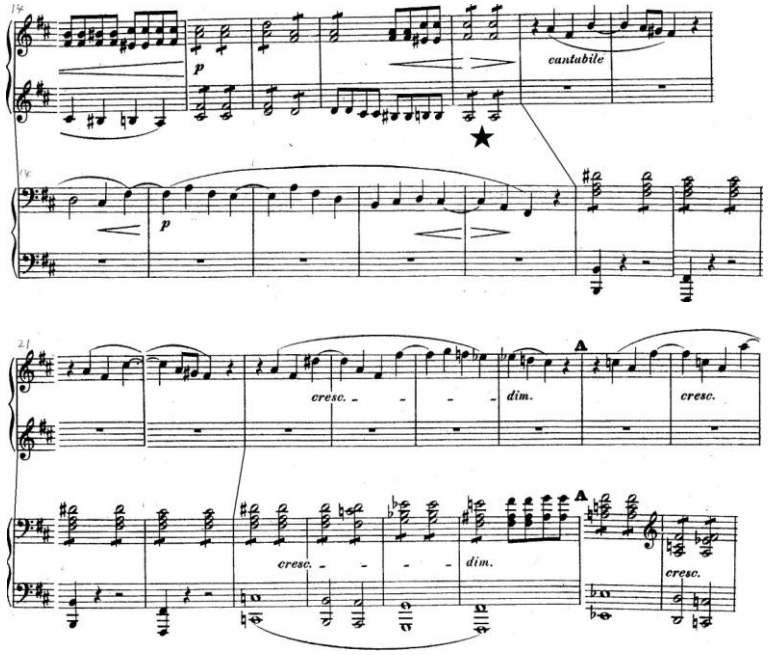
譜例 2　18 小節以降

オーケストラ版（18 小節～）

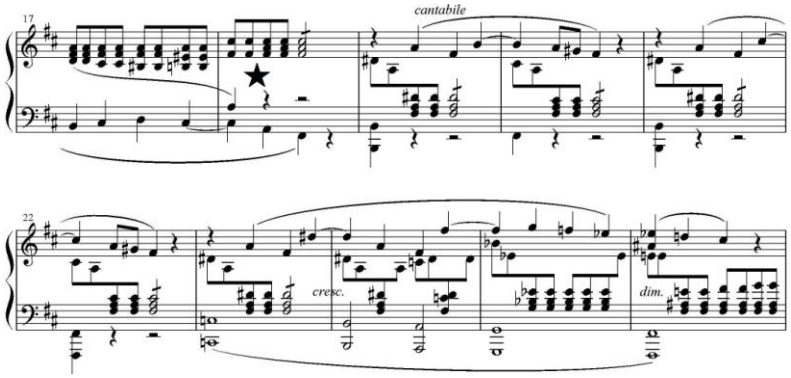


（譜例 2）

4 手版（14 小節～）



筆者による編曲（17 小節～）

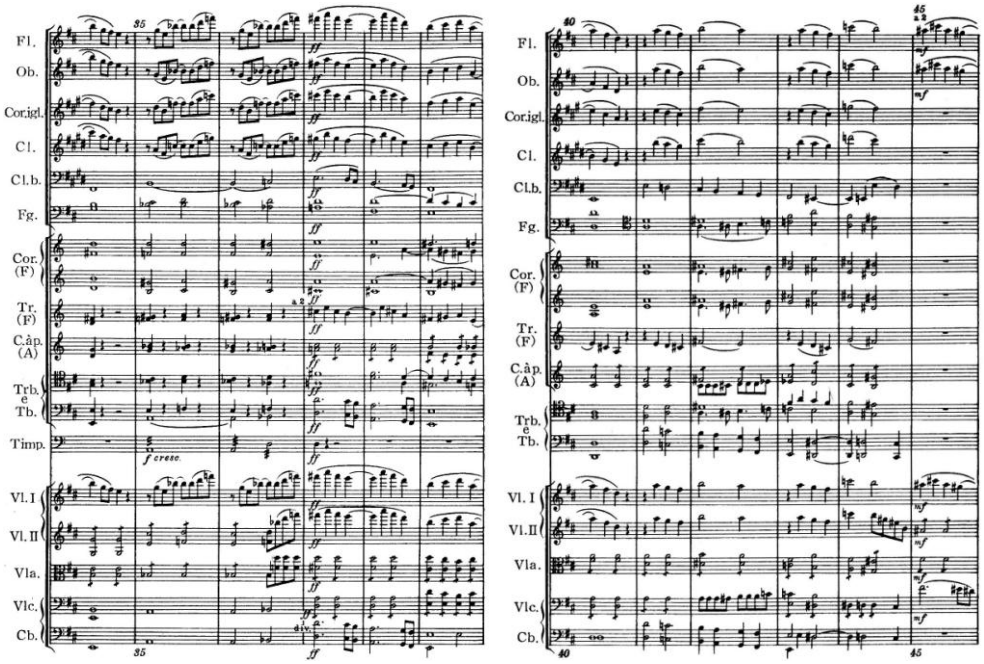


18 小節からは 4 手版のテクスチュアを 2 手でそのまま捉えることが不可能になるため、「連打」の要素は出来るだけ保ちながら、無理なく奏することができる形へと変更した。20 小節でバスを 1 オクターヴ上げたのは、手を大きく動かさなければならない跳躍進行を軽減し、“piano”の表情を奏者が余裕を持って描き出せるようにすることが、原曲の音域や進行を無理に維持するよりも「作品の魅力を語る」上で有利であると考えたためである。32 小節・281 小節・293 小節も同様である。

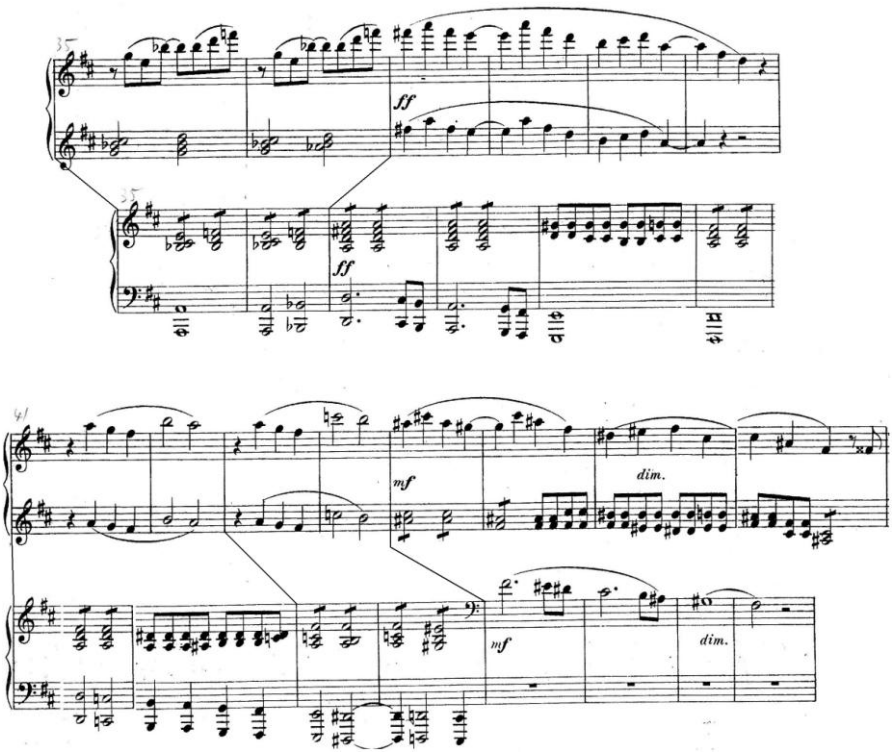
35・37 小節

譜例 3-1　35 小節からのフレーズ

オーケストラ版（34 小節～）

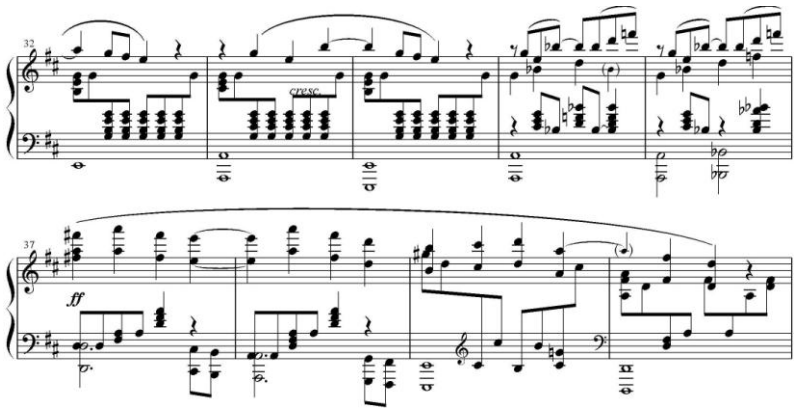


4 手版（35 小節～）



（譜例 3-1）

筆者による編曲（32 小節～）



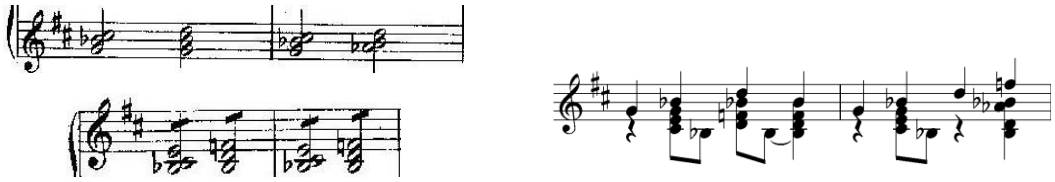
第 3 楽章では、オーケストラ版・4 手版双方で、それぞれの持つ演奏力を使い切った「最大限に」厚みのある響きが多用される。こと「響きの厚み」に関する限り、ピアノ 4 手という演奏形態は、広い音域に満遍なく散らばった和音を使用できる点でピアノ独奏よりもはるかにオーケストラに近い性質を持っており、ピアノ独奏において「演奏力を使い切った」表現は、原曲のいずれのヴァージョンとも全く異質なものとならざるを得ない。

この場面も、そのことが問題となった箇所の一つであり、オーケストラ版ではハープ以外の全員（38 小節以降はティンパニも休止）が演奏している。

譜例 3-2

内声の再構成（35～36 小節）

4 手版（Primo 左手と Secondo 右手）　　筆者による編曲（上声右手・下声左手）

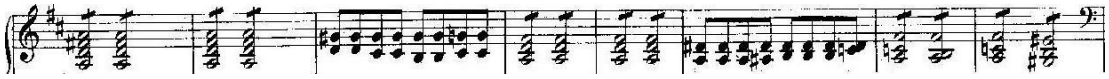


35～36 小節では、左手で出来る限りの和声音、あるいは音域をカバーし、「楽器全体を鳴らし切る」というこの場面に不可欠な最低限の要素を保持した上で、内声（右手下声）に新たな声部を創出することで、「同時に奏される音の数」の少なさを「同時に聴き取れる要素（声部）の数」で補う編曲とした。

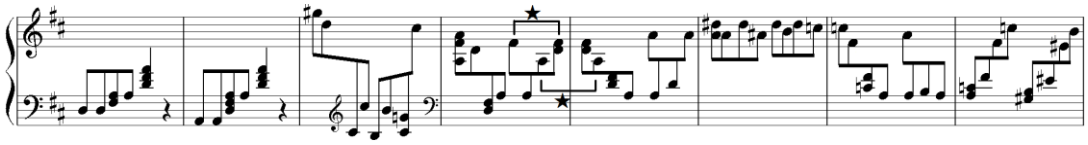
譜例 3-3

編曲のアイデア（37 小節～）

4 手版 Secondo 右手



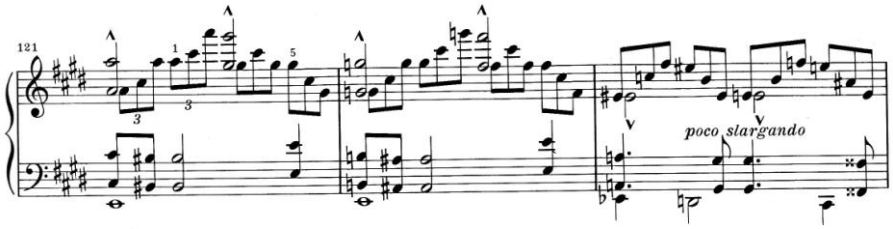
筆者による編曲（上段右手・下段左手）



37 小節以降で用いたアイデア（譜例 3-3）は、より「ピアノ独奏」の特性を活かしたものと言えるだろう。ここでは、右手と左手それぞれが旋律やバスの合間に「(内声を）弾きに来る」ことができる音域に制約（限界）があることを逆手に取り、それぞれの箇所で可能な音域の間を行き来する運動性を内声に生み出すことでヴィルトゥオジティを高め、「演奏力を使い切った」テクスチュアを実現した。その際、第 1 楽章 129 小節以降、第 2 楽章 49 小節以降、といった箇所に現れる伴奏音型のモチーフを意識し（★の箇所)、「同音の反復」という原曲の要素を少しでも残そうと試みている。同音の反復を内包しながら幅広い音域を動き回る音型はフランクも時折用いているが（譜例 3-4)、 筆者が 37 小節から 38 小節で左手に用いた音型は、《 Prélude, aria et final 》〈 Prélude 〉121 小節右手の音型を「二連符」へと変化させたものとも言えるだろう。

譜例 3-4

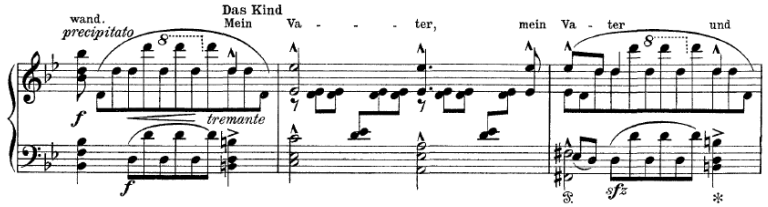
《 Prélude, aria et final 》〈 Prélude 〉121 小節～



また、このアイデアに関しては、譜例 3-4 と同種の音型が、先に挙げたシューベルト《 Erlkönig 》のリストによるピアノ独奏編曲でも用いられ(譜例 3-5)、「連打の要素を残しながらヴィルトゥオジティを付加する」役割を果たしていることも、少なからずヒントとなっている。

譜例 3-5

シューベルト《 Erlkönig 》リストによるピアノ独奏版 72 小節～[3]

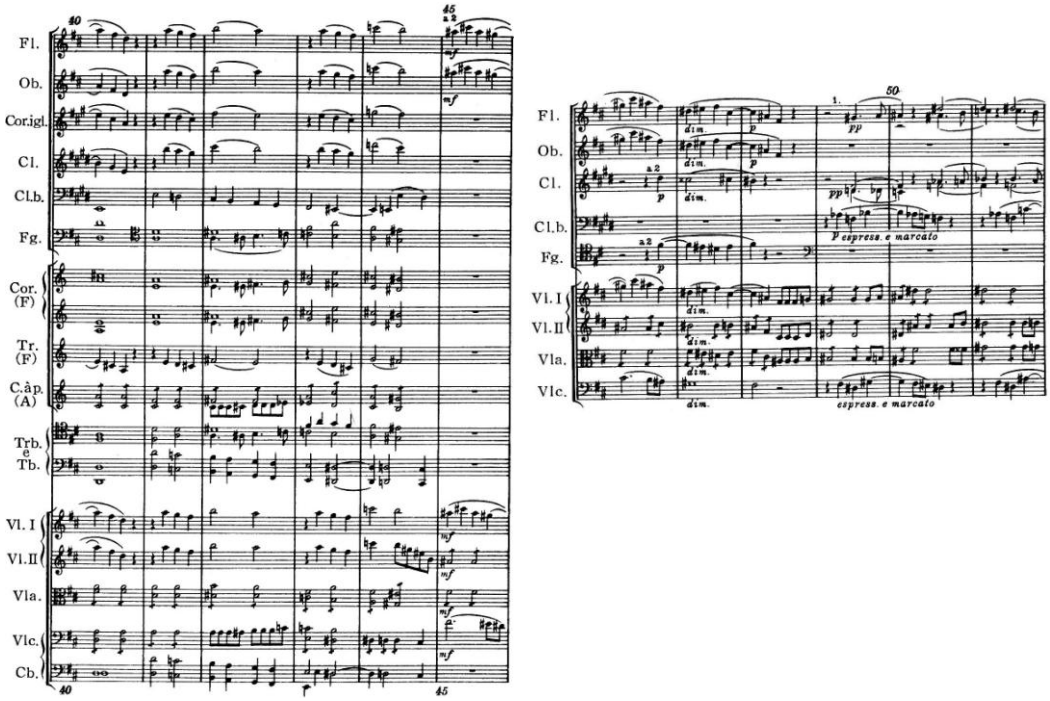


リストは、この場面の右手のような音型をフランクとは比較にならぬほど多用しており（むしろ「常用」と言うべきかもしれない)、彼がこの場面で原曲の「連打の要素を残すためにわざわざ」この音型を用いた可能性はさほど高くないかもしれないが、それでも、リストがこの場面に用いたアイデアが原曲に由来する連打のテクスチュアと実によく馴染んでおり、自然な演奏効果を上げていることは確かであろう。

45 小節

譜例 4-1　45 小節からのフレーズ

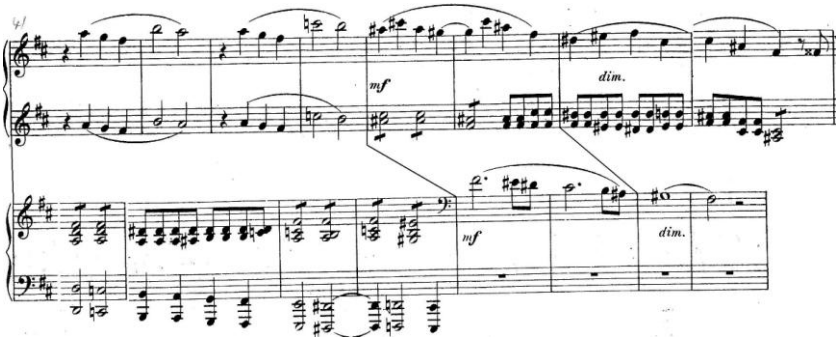
オーケストラ版（40 小節～）



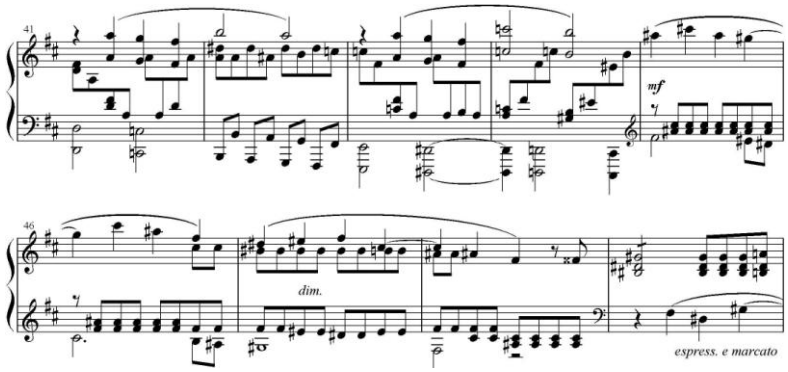
[3] F. Schubert eds, *Lieder-Bearbeitungen: für Klavier zu zwei Händen,* arranged by Franz Liszt, edited by Emil von Sauer (Klavierwerke / Liszt Bd. 9), Frankfurt: Peters, n. d., p. 21.

（譜例 4-1）

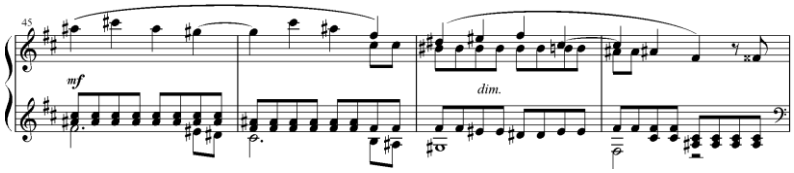
4 手版（41 小節～）



筆者による編曲（41 小節～）



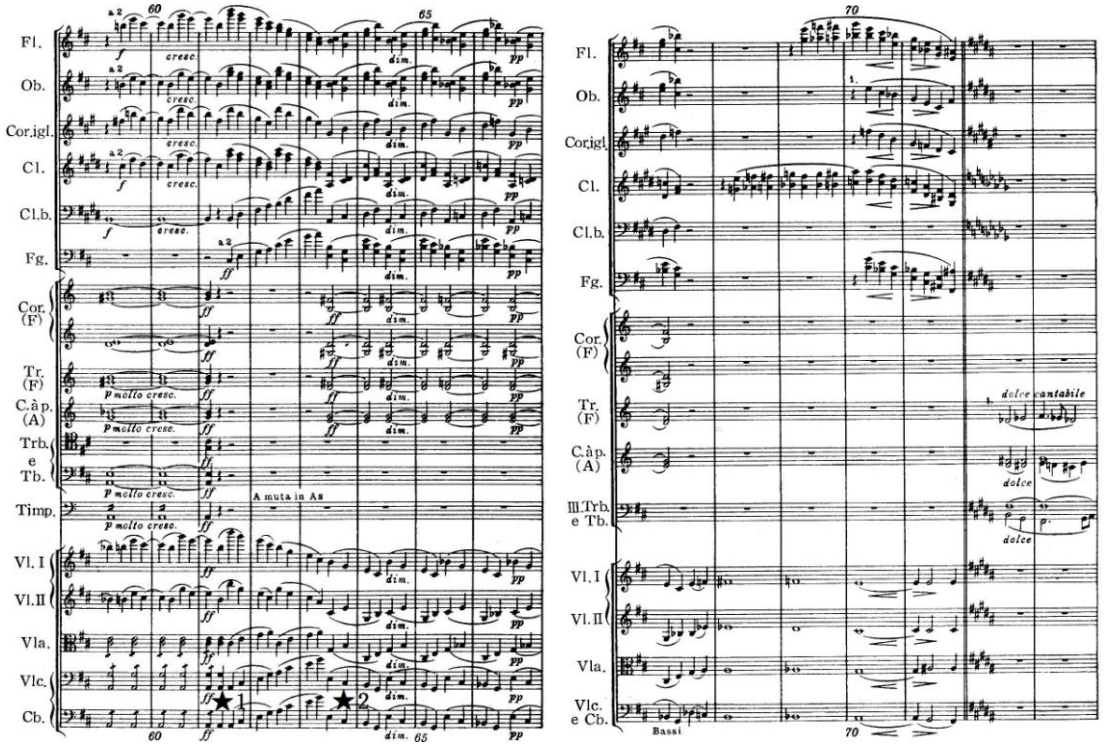
譜例 4-2　採用しなかったヴァージョン（45 小節～）



45～54 小節では、4 手版のテクスチュアを全て 2 手で捉えることも可能である（譜例 4-2）。しかし、第 1 楽章譜例 13 の場面でも述べたように、ピアノ独奏では、この区間のような「響きが柔らかくなる」場面で、「演奏力を使い切った区間」に比べてテクスチュアを薄くする（あるいは響きを整理する）ことに関して、4 手よりもはるかに積極的である必要がある。実際、譜例 4-2 のように演奏すると、直前の区間とのコントラストが 4 手版よりも弱まってしまうことが分かるだろう。わずか 2 つの八分休符だが、こうした些細な工夫の積み重ねが、全体の印象を大きく左右するのである。

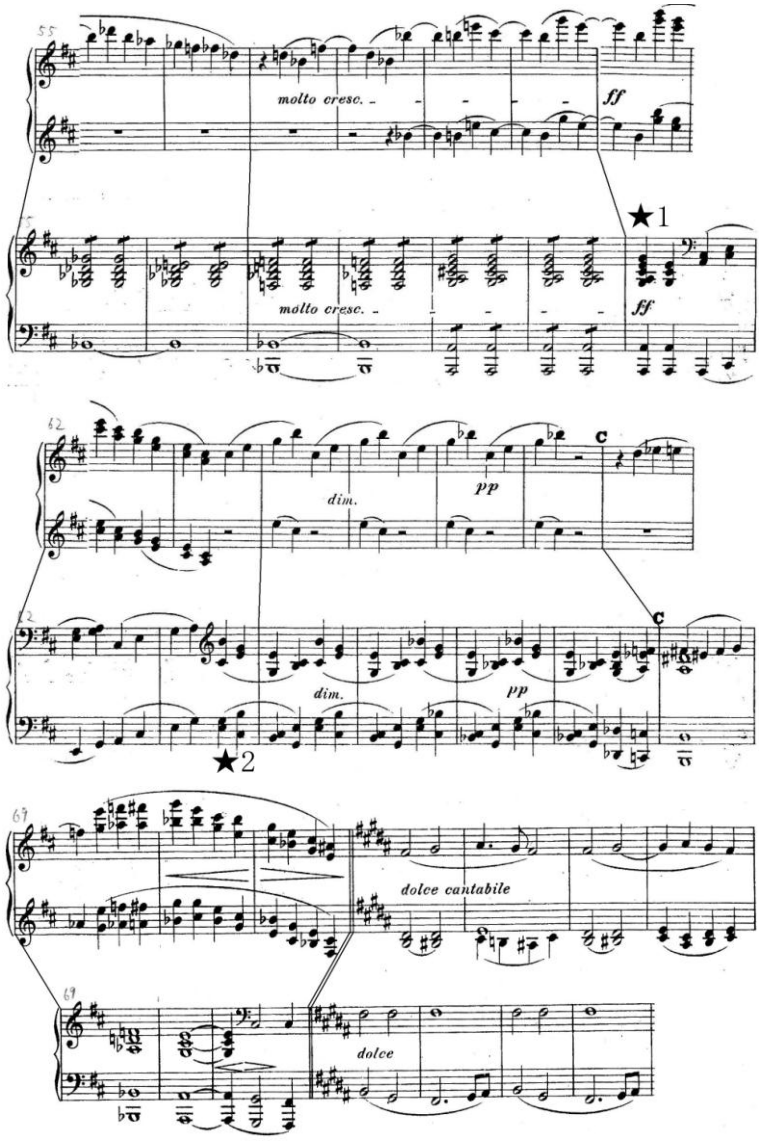
61・63 小節　　譜例 5-1　61 小節からのフレーズ

オーケストラ版（59 小節～）

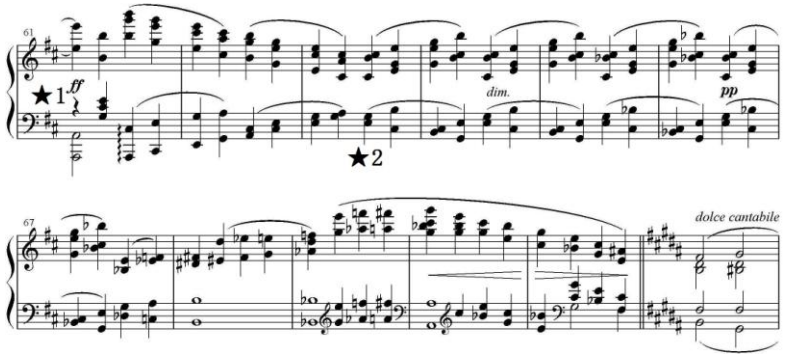


（譜例 5-1）

4 手版（55 小節～）



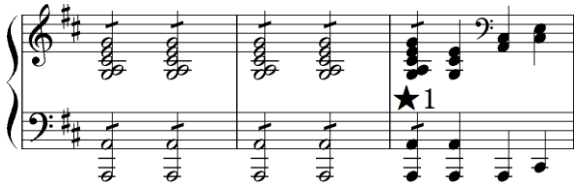
筆者による編曲（61 小節～）



同音反復が「止まる」タイミングは、4 手版のものに倣った（★1）。4 手版では「2 回のみ反復される」音は全て略記なしで記譜されており、実際に演奏してみた際の印象も含め、61 小節 4 手版 Secondo の譜面が、譜例 5-2 からトレモロが欠落した誤植である可能性は低いと判断した。

譜例 5-2

オーケストラ版と同じタイミングまで連打を続けた場合の記譜例
（59 小節～・4 手版 Secondo として作成）



4 手版では 63 小節 3 拍目（あるいは 64 小節アウフタクト）からオーケストラ版よりバスの音域を 1 オクターヴ高くすることで、密度の高い響きを実現しており、筆者の編曲もそれに倣った（譜例 5-1 ★2）。4 手版では 68 小節アウフタクトからバスがオーケストラ版と同じ音域に「復帰」するが、これを 2 手で行うのは現実的でないため、1 オクターヴ上の音域に「留まる」ことにした。71 小節では、内声の充実感を優先し、フレーズを閉じる decrescendo に合わせたタイミングで更に音域を上げている。

音域に関わる変更

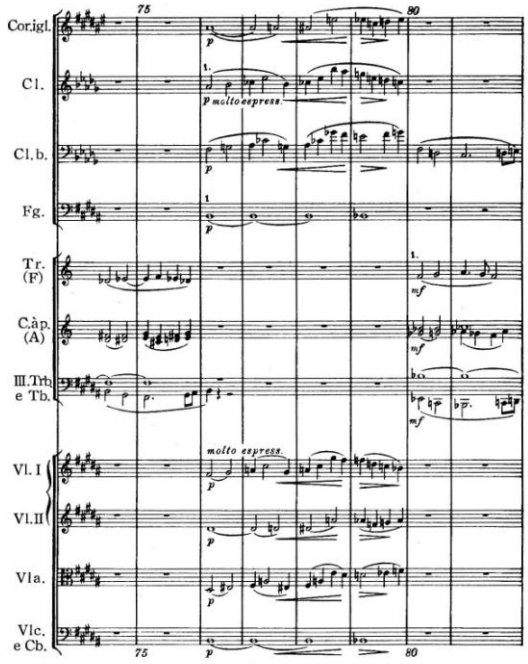
この楽章でも、上記譜例 5 で最後に述べたような「2 手編曲に際して使用音域を狭める」変更は、多くの箇所で不可欠であった。楽章冒頭（3～6 小節）で「上声の音域を下げる」判断をしたことは譜例 1-5 及び譜例 1-6 で先述した通りであるが、同様の判断（バスを上げる、あるいは上声を下げる）が必要であった場面を以下に挙げてゆく（譜例 6～26）。

76 小節

譜例 6-1

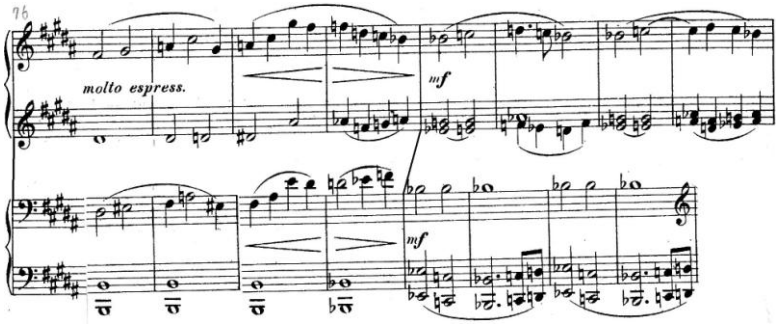
76 小節からのフレーズ

オーケストラ版（74 小節～）

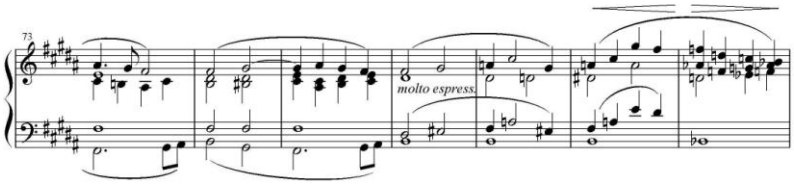


4 手版

Primo（76 小節～）

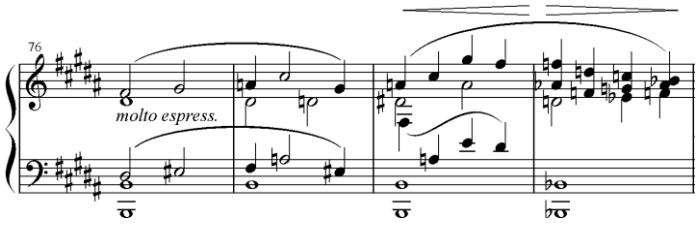


筆者による編曲（73 小節～）



譜例 6-2

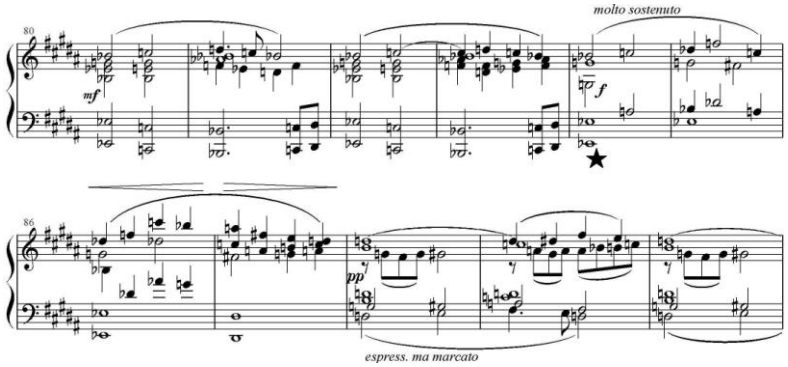
採用しなかったヴァージョン（76 小節～）



この場面は、譜例 6-2 のように原曲の音域を維持した編曲も可能である。実際、同じ楽想の 84～87 小節は譜例 6-2 のように編曲した（譜例 6-3）。しかし、76～79 小節では、続く 80 小節からのフレーズ、とりわけ 84 小節以降（譜例 6-3 ★）と響きの厚みに差異を設けた方が、2 手による演奏で説得力を上げるのには有利であると判断した。

譜例 6-3

譜例 6-1 に続くフレーズ（筆者による編曲 80 小節～）

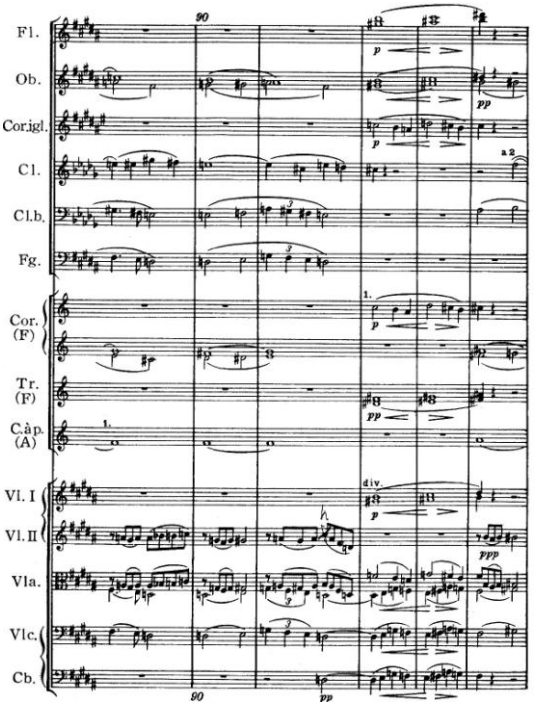


バス声部の音域は 85 小節を除いて原曲と同じ。85 小節の変更は、響きに適度な変化を持たせると同時に、内声を「無理なく」奏すること（バス音域を「全て維持する」ためだけに右手が 84～87 小節の 4 小節間全ての 1 拍目で 10 度を奏するのは得策とは言えない）が目的である。

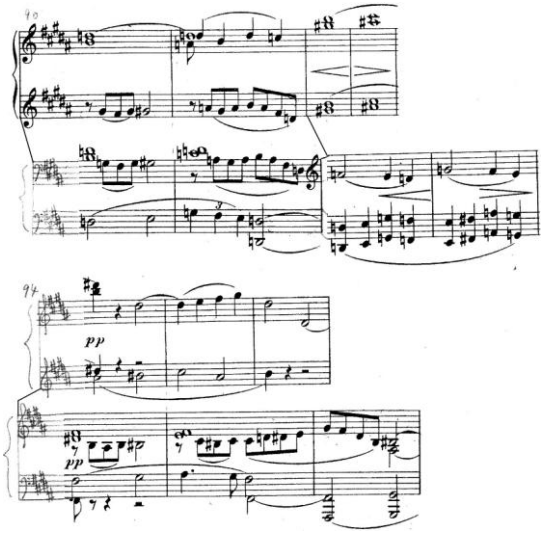
92 小節

譜例 7　92 小節からのフレーズ

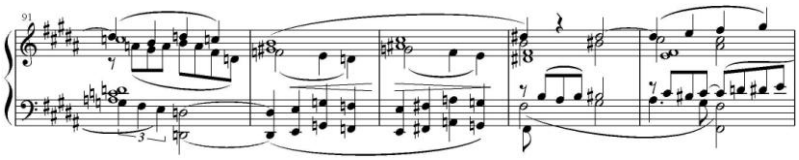
オーケストラ版（89 小節～）



4 手版（90 小節～）



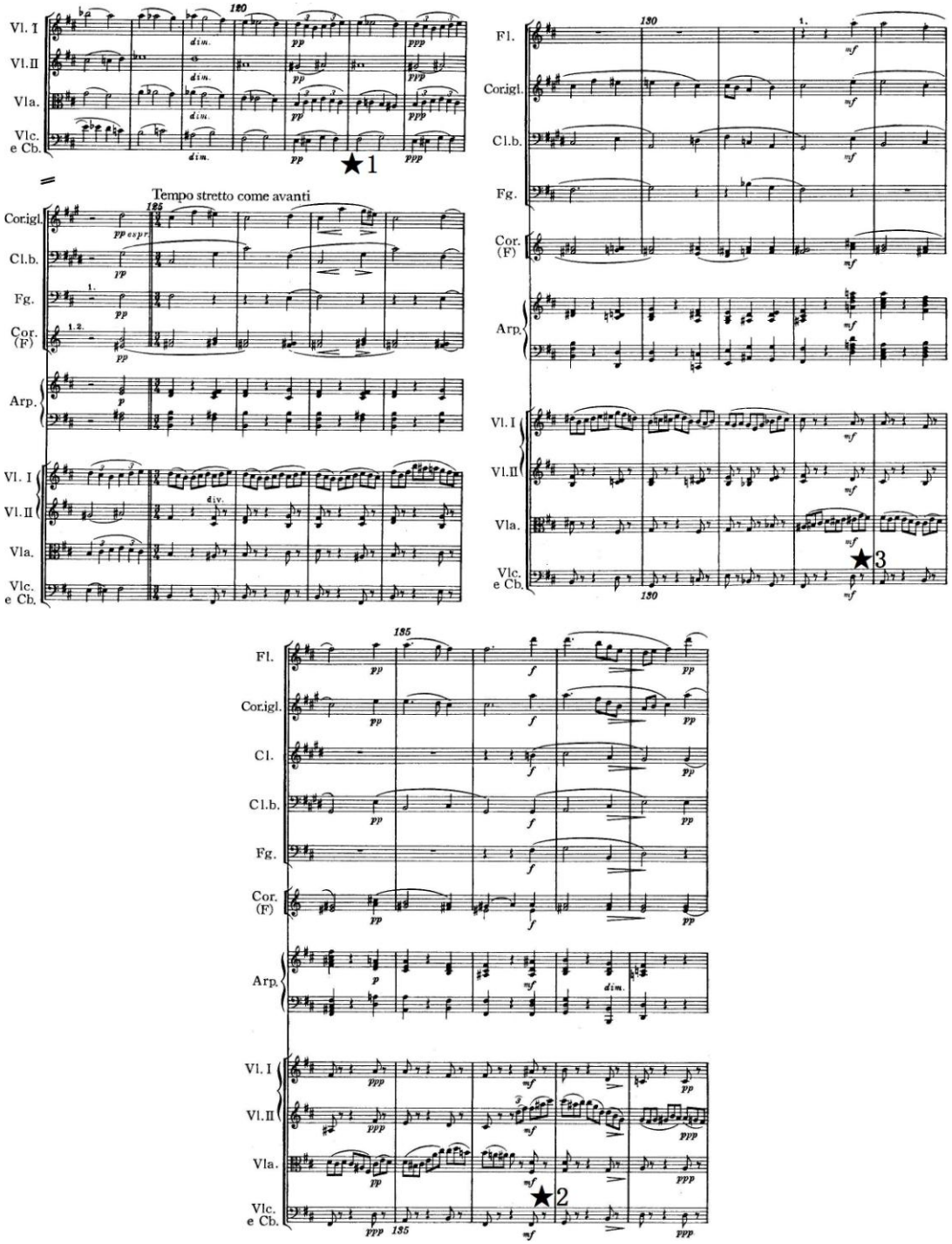
筆者による編曲（91 小節～）



92～94 小節では、重要な声部進行を全て捉えるためには、フルート（Primo 右手）の音は諦めざるを得なかった。

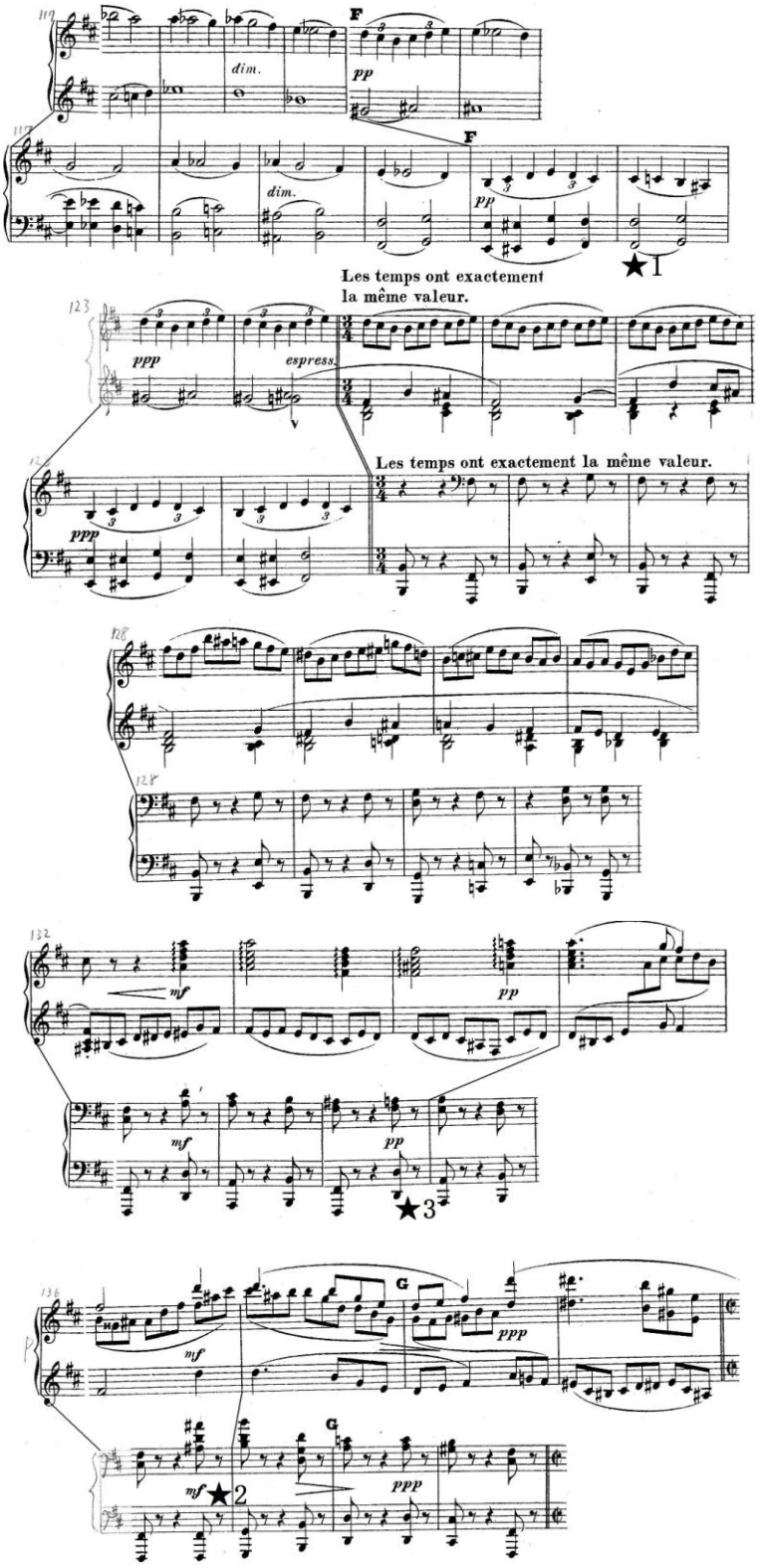
122・133・137 小節　譜例 8-1　122 小節からのフレーズ

オーケストラ版（117 小節～）



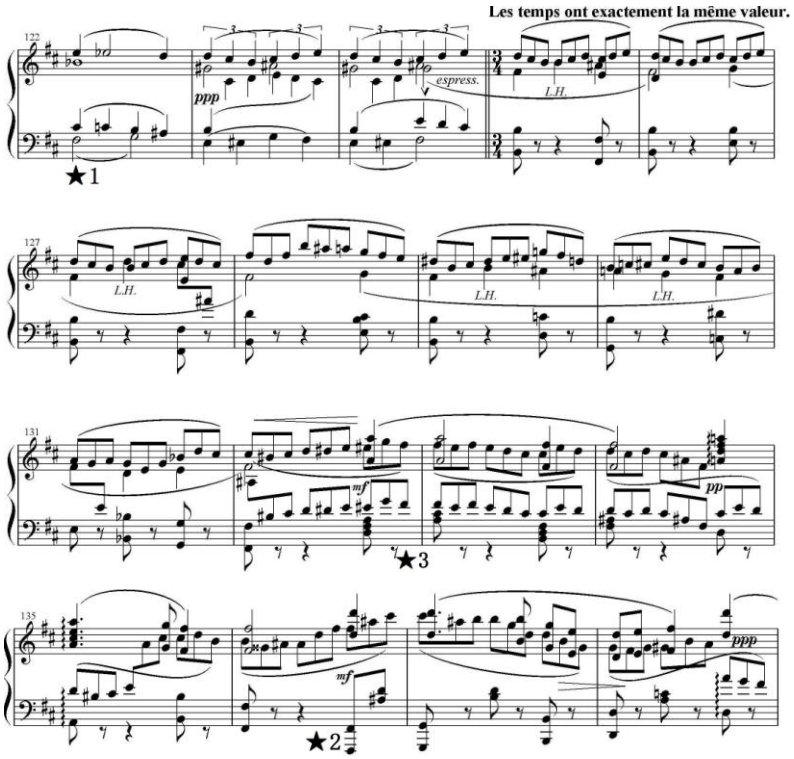
（譜例 8-1）

4 手版（117 小節～）



（譜例 8-1）

筆者による編曲（122 小節～）

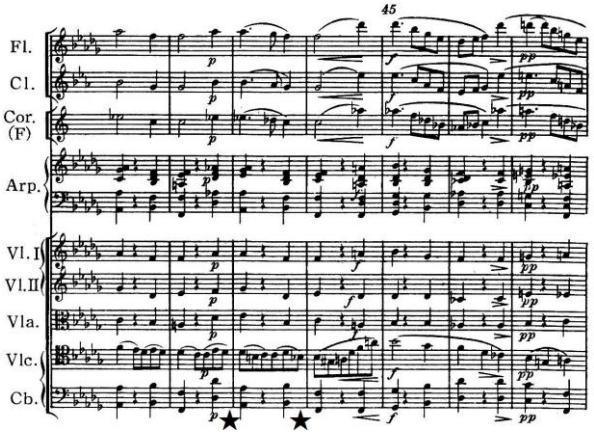


122 小節から“diminuendo”に合わせてバスの音域を上げ（★1）、続く 125 小節以降でも同様の編曲を維持した。 125 小節以降に関しては、楽想の「引用元」である第 2 楽章冒頭付近で、同様にバスを高くする判断を下した（第 2 楽章譜例 7 参照）ことを受けて、テクスチュアを統一する意味合いもある。137 小節で、「一時的な強奏」を効果的に響かせる目的で「部分的に音域を戻した」（★2）のも、第 2 楽章冒頭付近での同様の判断を受けてのものである。133～134 小節では、「原曲より高いバス」を用いてもなお、三連符の美しい副旋律との両立が困難であったため、第 2 楽章 43 小節で 4 手版に現れる「4 度下行を一時的に 5 度上行へと反転させる」アイデア（譜例 8-2）を応用し（譜例 8-1 ★3）、スムーズな演奏が可能な編曲とした。

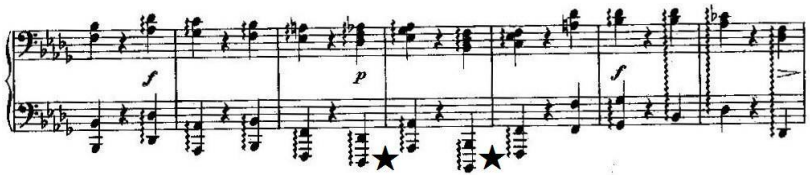
譜例 8-2

第 2 楽章 41 小節からのフレーズ

オーケストラ版（41 小節～）



4 手版 Secondo（40 小節～）

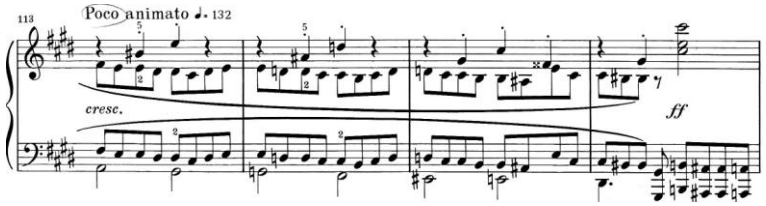


詳しくは第 2 楽章の譜例 8-1・8-2・8-10 を参照のこと。

このことでやや薄くなった響きを補うため、《 Prélude, aria et final 》の〈 Prélude 〉113 小節や〈 Aria 〉77 小節からのフレーズ（譜例 8-3）を意識した、「内声をオクターヴ進行で印象的に響かせる」という要素を加えることにした。これには、続く 135 小節から 136 小節にかけての pianissimo のフレーズとの対比を際立たせる狙いもある。

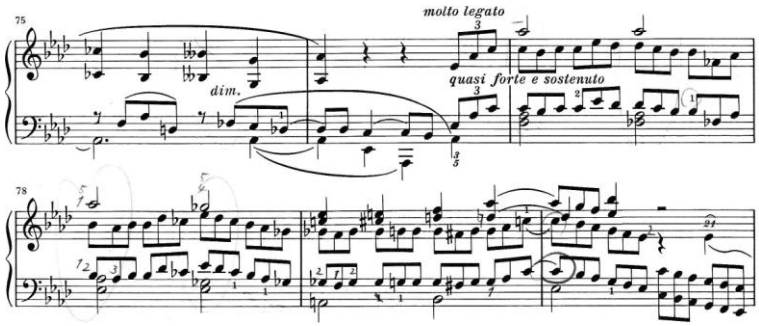
譜例 8-3

《 Prélude, aria et final 》〈 Prélude 〉113 小節～



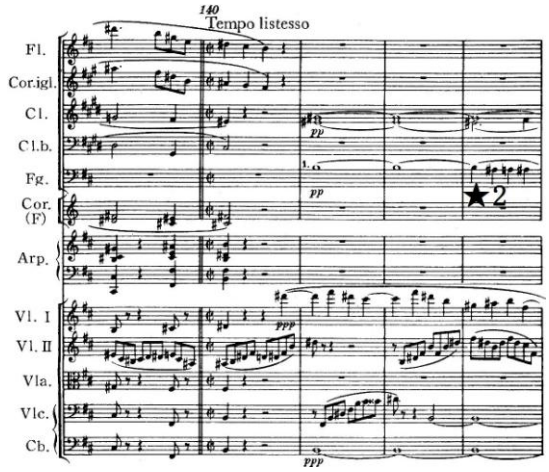
（譜例 8-3）

《 Prélude, aria et final 》〈 Aria 〉 75 小節～

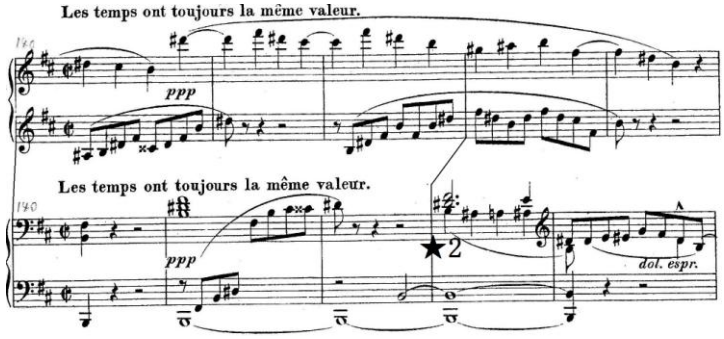


141・143・151 小節　譜例 9-1　141 小節からのフレーズ

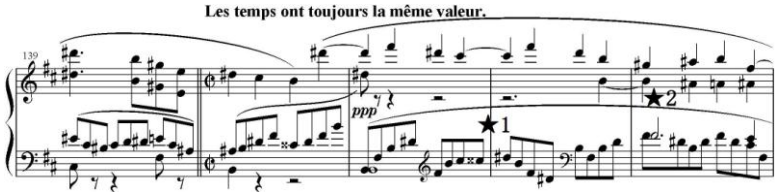
オーケストラ版（139 小節～）



4 手版（140 小節～）



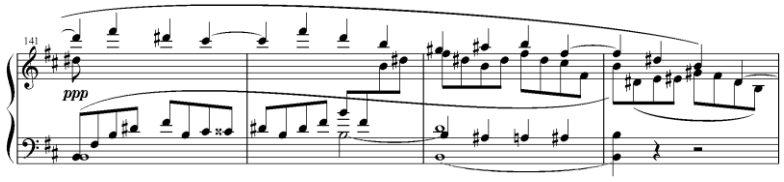
筆者による編曲（139 小節～）



続く 141 小節からの区間では、先の譜例 8 の場面よりも軽快な響きが求められるため、このタイミングでバス声部の音域を重みのある低い音域に「戻す」編曲は相応しくないだろう。ここでは「高い音域のバス」を継続する上で、チェロから第 2 ヴァイオリンへと（Secondo 左手から右手へ、更に Primo 左手へと）歌い継がれる走句が問題となった。譜例 9-2 のような編曲では、内声が狭い音域の中を上下する区間が長くなりすぎてしまい、この走句の魅力となっている（内声の）活発な運動性が半減してしまうのである。

譜例 9-2

採用しなかったヴァージョン（141 小節～）

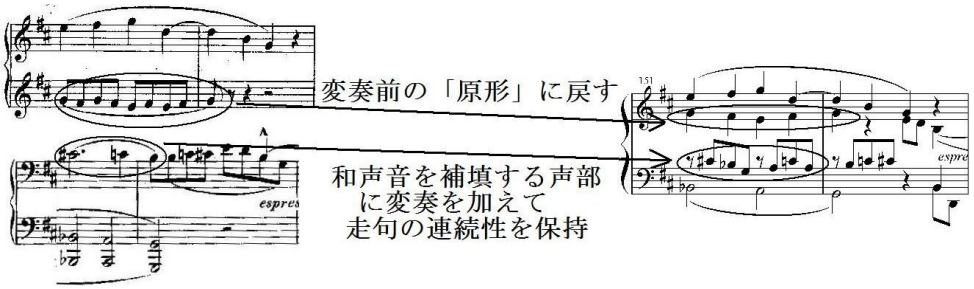


筆者の編曲では、この走句に「折り返し」を追加して運動性の高さを維持したのだが（譜例 9-1 ★1）、走句の後半で音域が下がってゆく形を選択したのは、続く区間で旋律に低い音域を用いたこと（理由は譜例 10 で後述）を受けて、音域の移行をスムーズなものとするためでもある。143 小節において、元々は走句より下に配置されていた声部（ファゴットあるいは Secondo 右手下声）の音域を上げて右手に組み込んだのも（譜例 9-1 ★2）、同じく次のフレーズを意識しての変更であり、音の配置を高い音域にまとめておくことで低い音域とのより明確なコントラストを付けることが目的である。これらのアイデアは同じ楽想の 149 小節からのフレーズにも適用したが、151 小節では★2 の箇所と近いテクスチュアを保つために、譜例 9-3 のような変更を行った。

譜例 9-3

編曲のアイデア

4 手版　　筆者による編曲

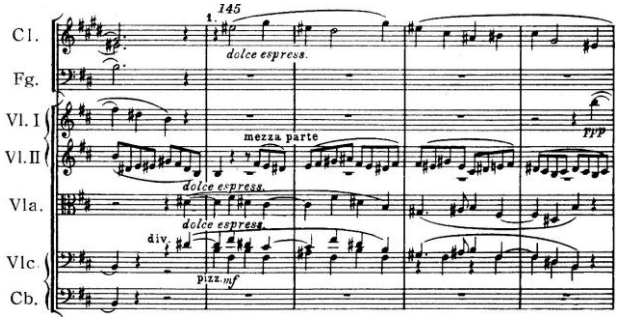


145・153・157 小節

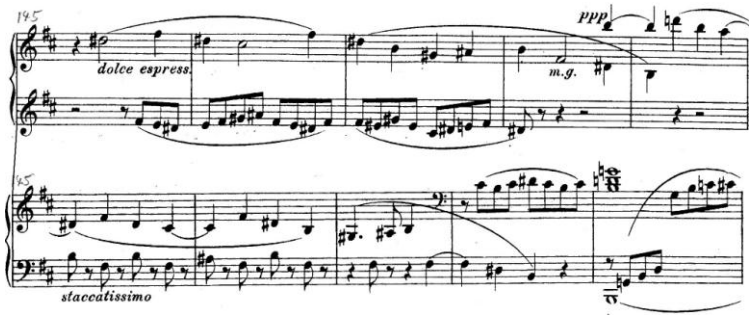
譜例 10-1

145 小節からのフレーズ

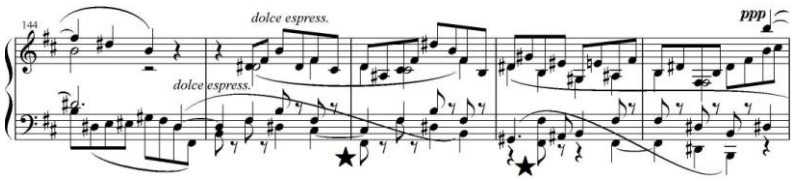
オーケストラ版（144 小節～）



4 手版（145 小節～）

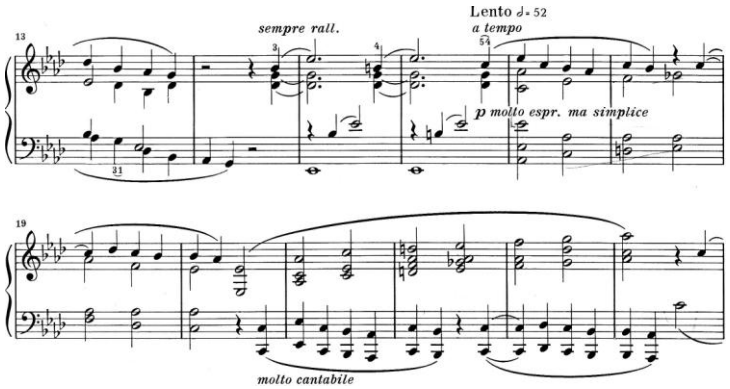


筆者による編曲（144 小節～）



145 小節からは、先の譜例 9 の区間と同じ旋律（主題）が、2 オクターヴ下で、かつ最上声ではなく内声（ヴィオラとチェロ上パート・Secondo 右手）に配置して反復される。 この「音域の変化と配置の転換を伴う反復」は、《 Prélude, aria et final 》の〈 Aria 〉で一貫して用いられている書法を思い起こさせる（譜例 10-2）。

譜例 10-2 《 Prélude, aria et final 》〈 Aria 〉13 小節～



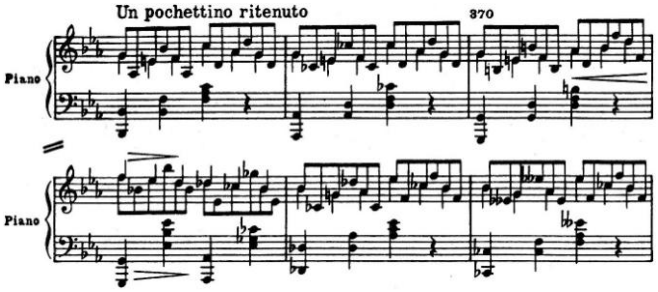
主題が最上声と最下声に交互に配置される〈 Aria 〉の楽想は、音楽の流れ（あるいは響きの連続性）を分断することなく明確なコントラストを生み出しているが、オーケストラや 4 手に比べてテクスチュアの厚みに変化を持たせにくいピアノ独奏において、この手法は非常に有効なものである。これを踏まえ、《 交響曲 》の編曲では、原曲で「下から 2 番目」に置かれている主題と原曲の最下声（チェロ下パート・Secondo 左手）を転回し、バス声部で主題が反復される〈 Aria 〉の書法と近い響きを目指した。ただし、「属音の保続低音」という音楽的に欠くことのできない要素だけは、和音の最低音として「主題より下」に残した（譜例 10-1★）。

この場面でもう一つ問題となるのが、主題を 1 拍遅れで追い、カノンを形成する声部（第 1 クラリネット・Primo 右手）と、先の譜例 9 の場面から途切れることなく続く走句（第 2 ヴァイオリン・Primo 左手）の存在である。これらを 2 手編曲でそのまま奏することは極めて困難であり、仮に弾けたとしても表情や響きのバランスを適切にコントロールできるかは大いに疑わしい。“dolce espressivo”の楽想の中に「2 手の演奏能力目一杯の」譜面が現れることは、可能ならば避けるべきであろう。

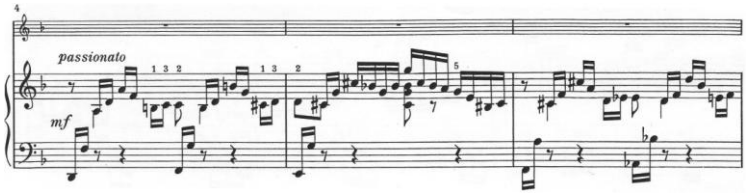
ここでは、《 Variations symphoniques 》368 小節からのフレーズや《 ピアノとヴァイオリンのためのソナタ 》第 2 楽章冒頭付近のフレーズ（譜例 10-3）に倣った、「走句の中に旋律が浮かび上がる」テクスチュアを新たに創出することで、「ピアノ独奏の音楽」に相応しい響きを構築しようと試みた（譜例 10-4）。

譜例 10-3

《 Variations symphoniques 》368 小節～



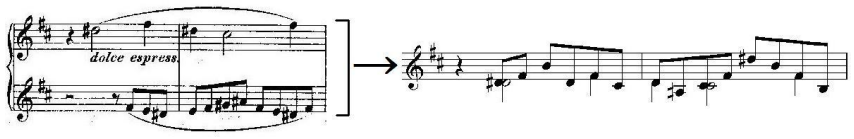
《 ピアノとヴァイオリンのためのソナタ 》第 2 楽章 4 小節～



譜例 10-4

編曲のアイデア

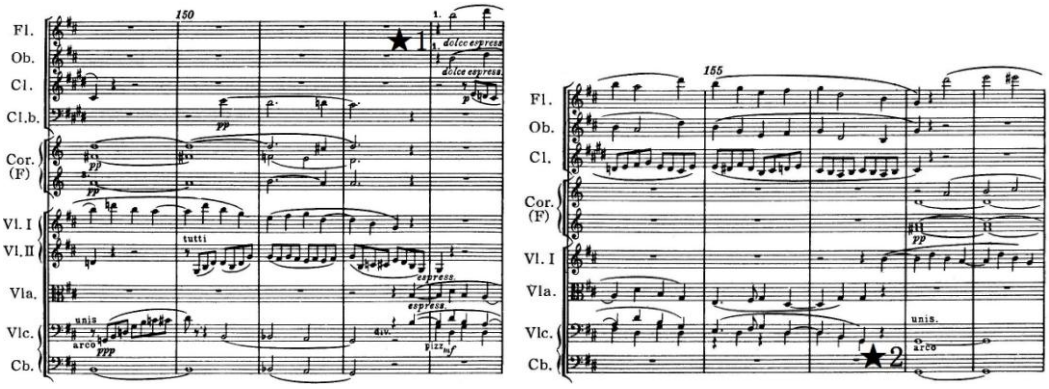
4 手版 Primo　　筆者による編曲右手



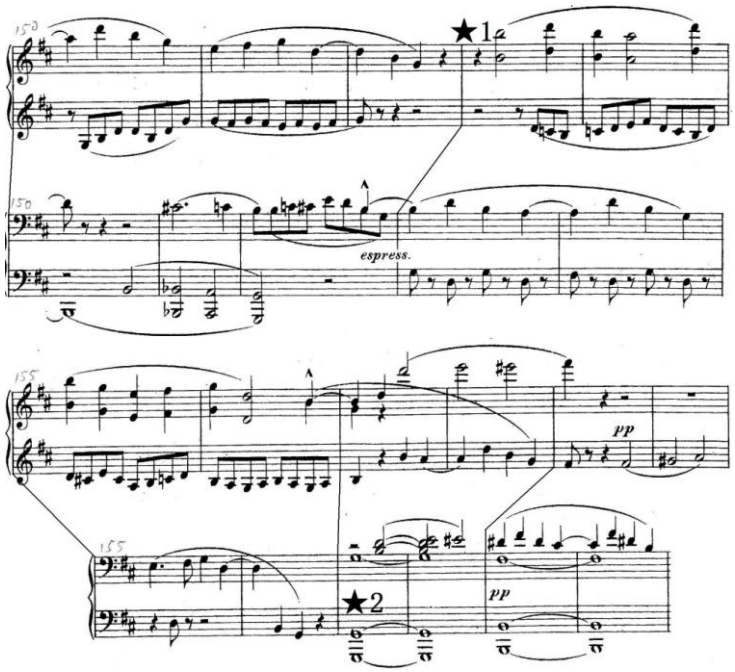
この楽想は 153 小節から再び現れるが（譜例 10-5）、カノンの「後発声部」（上声）がオクターヴのユニゾンとなる（オーケストラ版ではクラリネットの 1 オクターヴ上にフルートが加わる）変化を上記の「走句との融合形」に当てはめるのはやや無理がある（「採用しなかったヴァージョン」に示したように不可能ではないが、魅力的とは言い難い）。

譜例 10-5　153 小節からのフレーズ

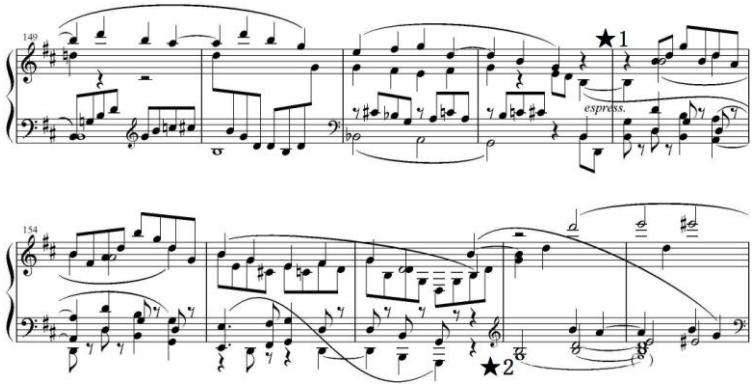
オーケストラ版（149 小節～）



4 手版（150 小節～）

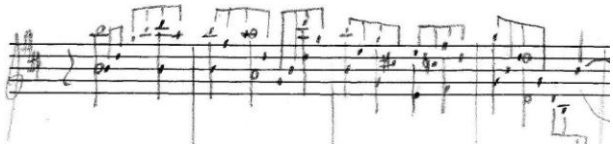


筆者による編曲（140 小節～）



（譜例 10-5）

採用しなかったヴァージョン（右手初稿）



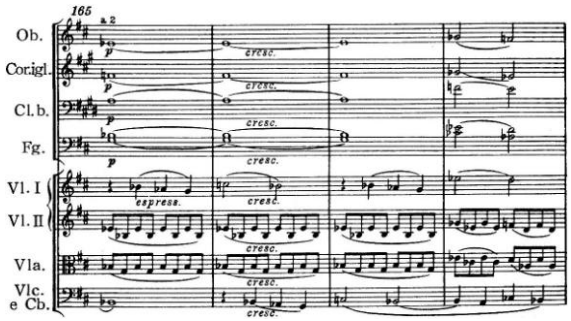
ここでは、「後発声部」（上声）のかわりに「先発声部」（筆者の編曲では保続低音以外の最下声となる）をオクターヴ進行とすることで、145 小節との響きの変化を保持した（★1）。

157～158 小節では、原曲の「バスの音域が低くなる」変化に替えて、逆に「高くなる」変化を付けることで、直前のフレーズ及び直後の 159～160 小節とのコントラストを明確に響かせようとした（★2）。

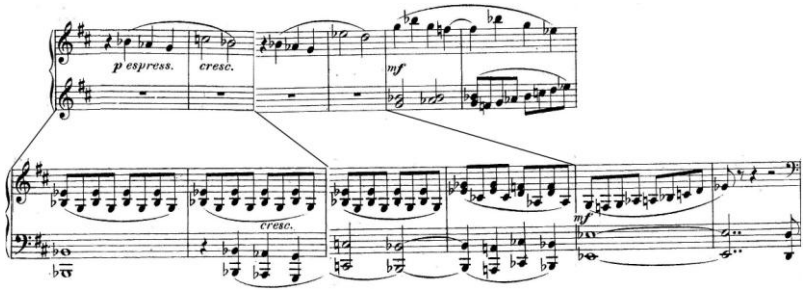
165 小節

譜例 11-1　165 小節からのフレーズ

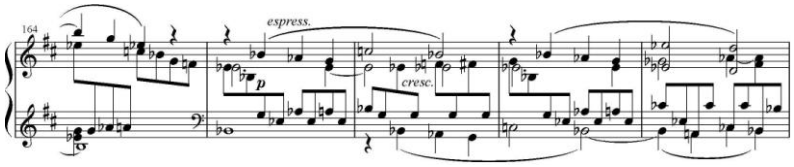
オーケストラ版（165 小節～）



4 手版（165 小節～）



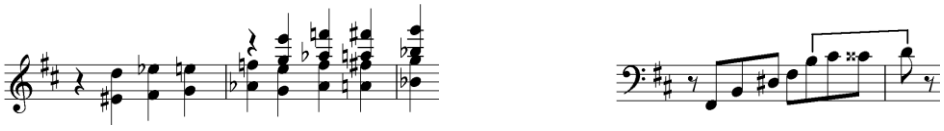
筆者による編曲（164 小節～）



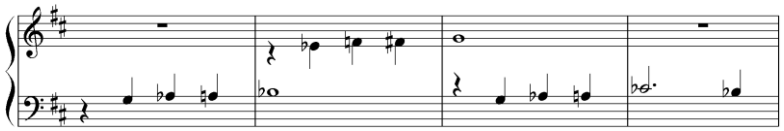
165 小節からの 4 小節間では、内声の充実感を優先してバスの音域を上げるとともに、八分音符のトレモロに 68～70 小節、141～142 小節といった箇所に現れていたモチーフ（譜例 11-2）を織り込み、響きの厚みを、運動性と構成上の説得力で補おうとした。

譜例 11-2　編曲のアイデア

68 小節～ フルートとクラリネット　　141 小節～ チェロ



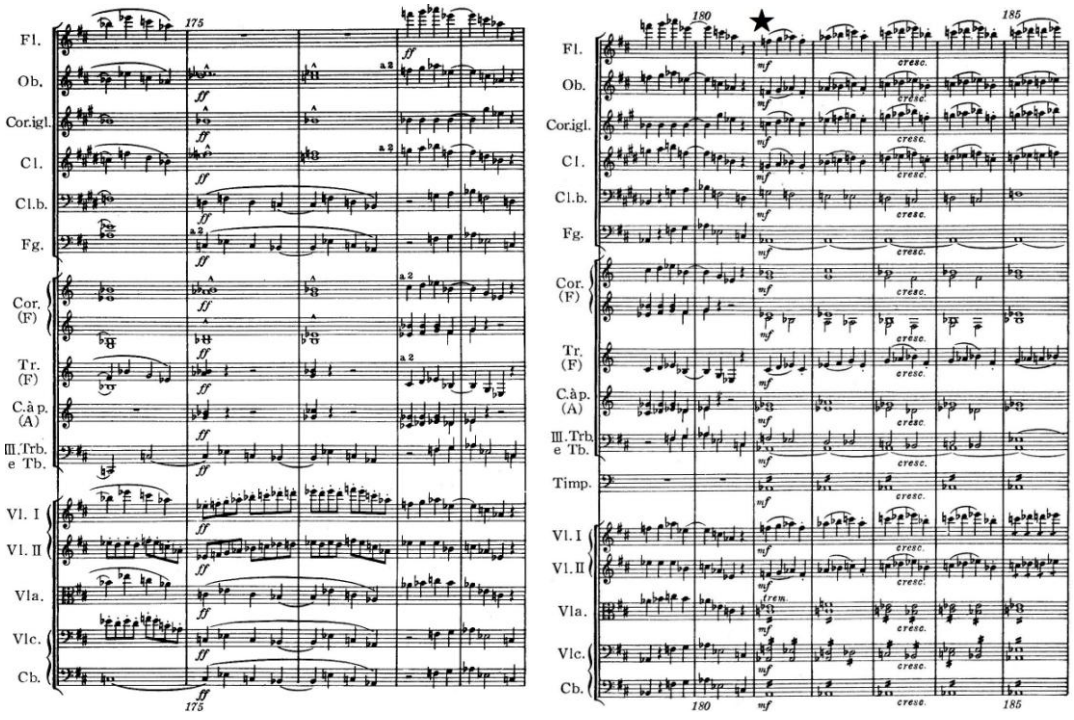
165～168 小節で筆者が追加した声部



177・181・183・185 小節　　譜例 12-1

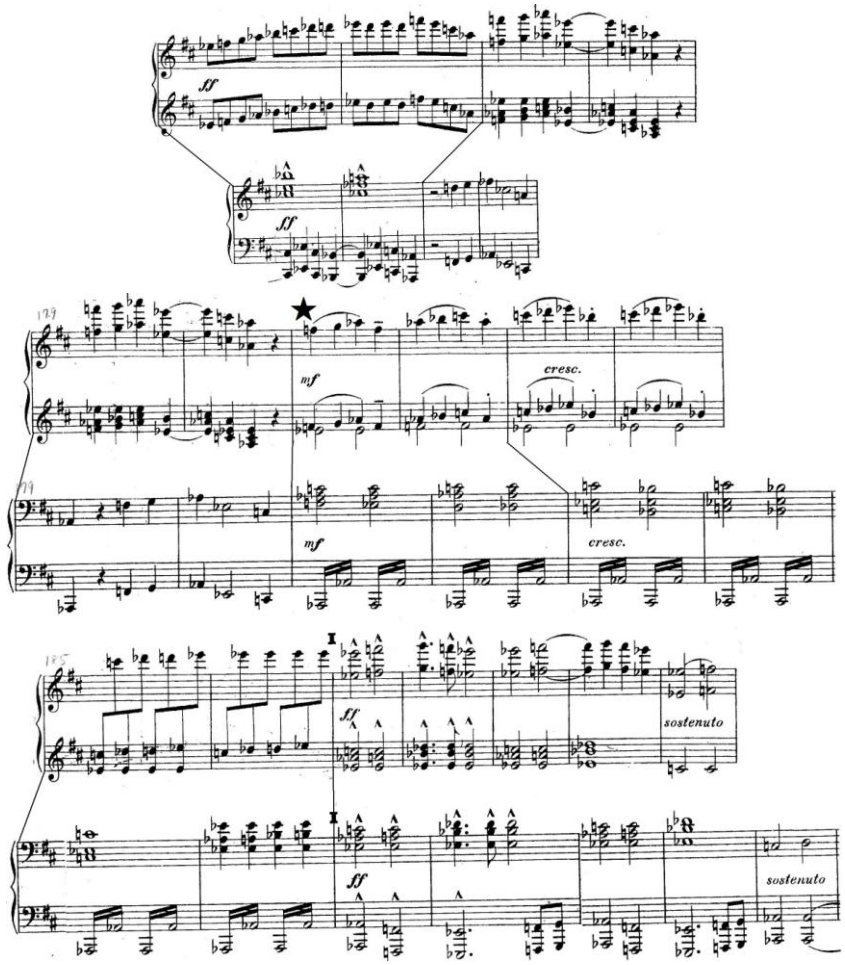
177 小節からのフレーズ

オーケストラ版（174 小節～）

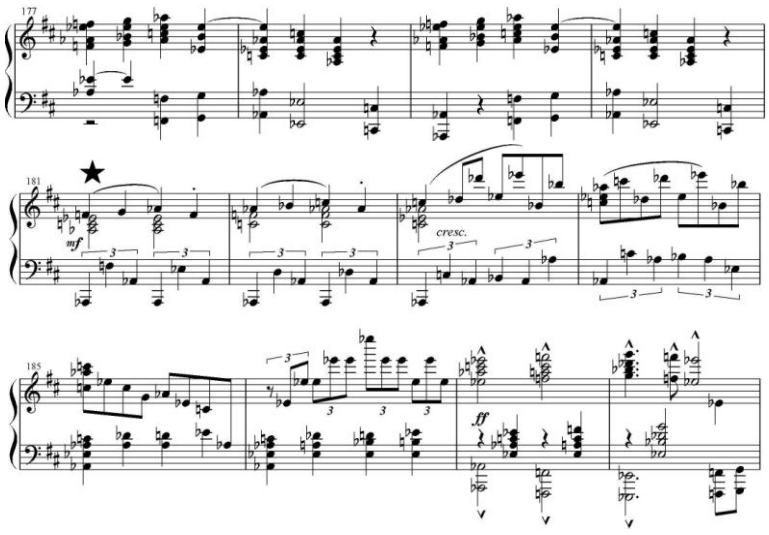


（譜例 12-1）

4 手版（175 小節～）

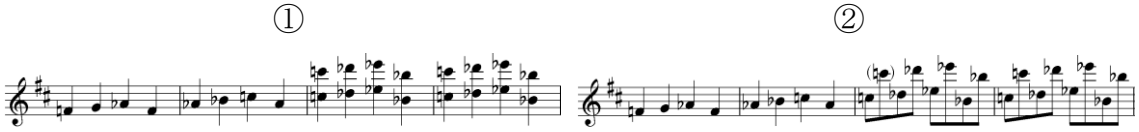


筆者による編曲（177 小節～）



177～180 小節では、響きの力強さを保つため、「3 段重ねのユニゾン」の一番上のパート（フルート・Primo 右手上声）は諦めざるを得なかった。また、187 小節に向けて再び crescendo してゆくために一時的に「静かに」なる 181 小節（★）で、直前のフレーズより高い音域から旋律を始めることは不自然なため、2 小節の間は原曲の 1 オクターヴ下の音域に留まることにした。高音域の音は 183 小節から「復帰」するが、その際、オーケストラ版及び 4 手版で 185 小節から現れる「八分音符のトレモロ」を 2 小節早く使用し始めることで、高音が旋律の「後打ち」として現れるようにし、音域の移行を自然なものとした（譜例 12-2）。

譜例 12-2

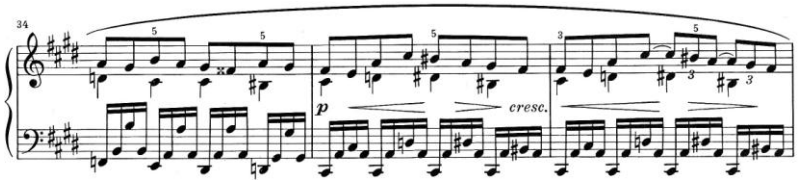


①に比べて②の方が、四分音符ごとに奏される音の音域が一貫しているため、「音域が変化した」印象は幾分緩和される。②の括弧内の音は、無理な跳躍を避けるため決定稿には含めなかった音。

181 小節以降の弦楽器群及びティンパニの（十六分音符の）トレモロは、4 手版では Secondo 左手にまとめられているが、ここでもやはり、2 手編曲でトレモロをそのまま用いることは困難であったため、「うねり」の書法――筆者が用いた音型は、例えば《 Prélude, aria et final 》〈 Final 〉 35 小節左手のような音型（譜例 12-3）の音域を広げて三連符に変化させたものと言える――を用いて Secondo 右手下声とバスを融合させることにした。

譜例 12-3

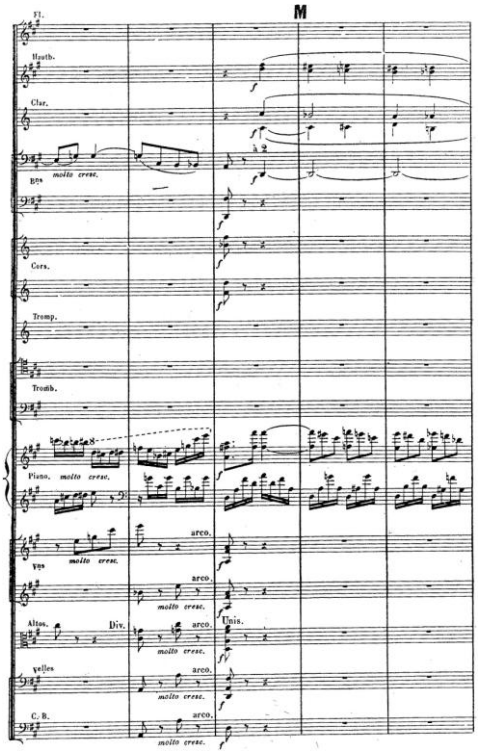
《 Prélude, aria et final 》〈 Final 〉 34 小節～



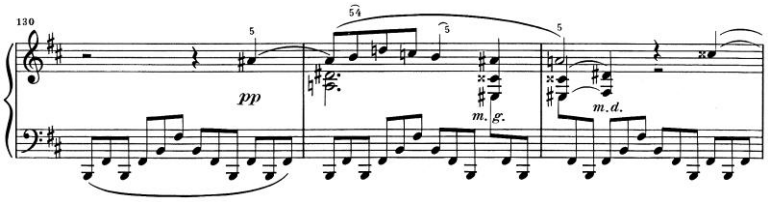
編曲によって新たに現れた三連符と上声（旋律）の「二連符」との間に生じるポリ・リズムは、この「うねり」を増幅し、より効果的なものとしてくれるだろう。ピアノ音楽においてポリ・リズムによって「うねり」を増幅させる手法は、《 Les djinns 》497 小節からのフレーズや《 Prélude, choral et fugue 》130 小節からのフレーズ、あるいは本論文で幾度か取り上げてきた《 Prélude, fugue et variation 》ハルモニウム・ピアノ版の〈 Fugue 〉終盤でも効果的に用いられている（譜例 12-4）。

譜例 12-4

《 Les djinns 》495 小節～

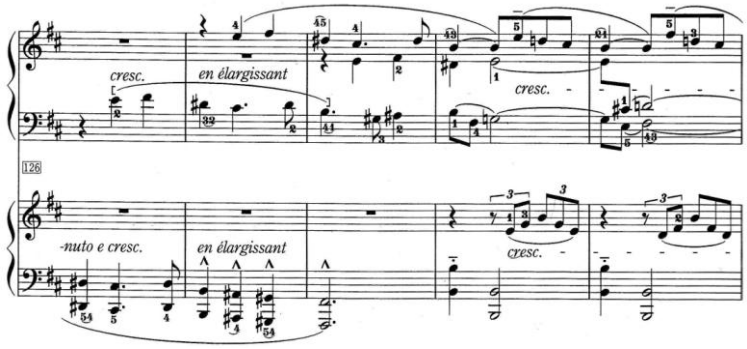


《 Prélude, choral et fugue 》130 小節～



（譜例 12-4）

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

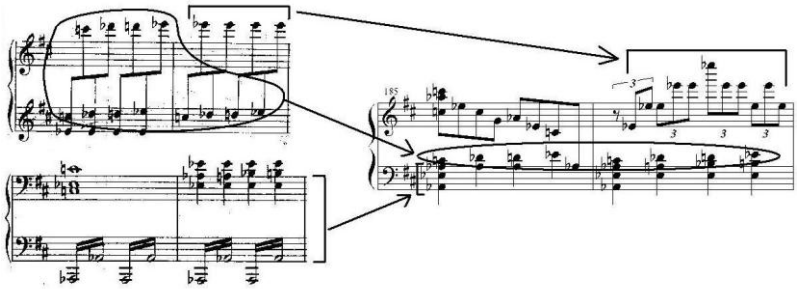


旋律（右手）の音域を上げた 183 小節からは、左手もそれを追うように中音域へと進むことで、テクスチュアの持つ運動性を高め、ピアノ独奏に相応しい「演奏力の使い切り方」を目指した。185 小節から 186 小節にかけて書法の大幅な組み替えを行ったのも同じ理由で、同時に奏する和音の厚みに限界がある反面、活発な動きを内包した書法の的確なコントロールによってヴィルトゥオジティを引き出すことに長けたピアノ独奏の特性を活かした編曲を実現しようとしたものである（譜例 12-5）。

譜例 12-5

編曲のアイデア（185～186 小節）

4 手版　　筆者による編曲



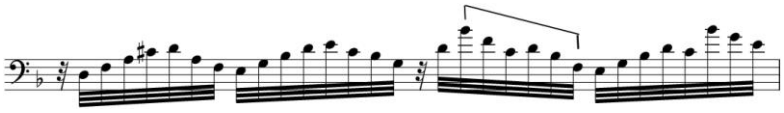
トレモロの音響効果 → 広音域での運動性

ここでは、旋律を左手に移し、右手には鍵盤の右半分全体を疾駆するパッセージを創出したが、この走句は、譜例 12-6 に示した 2 つのアイデアから成っている。

譜例 12-6

①185 小節

第 1 楽章再現部（331 小節～）の編曲に用いた音型

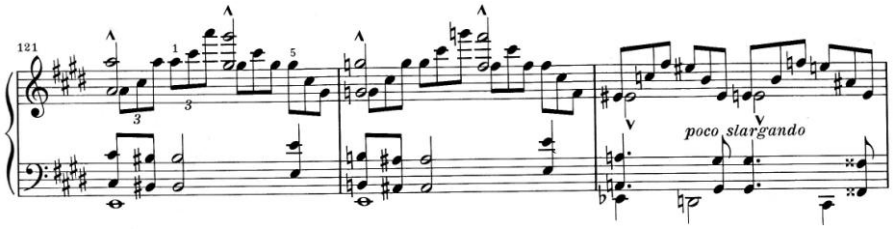


ここで用いた音型は、同楽章 305 小節第 2 ヴァイオリンに由来する。

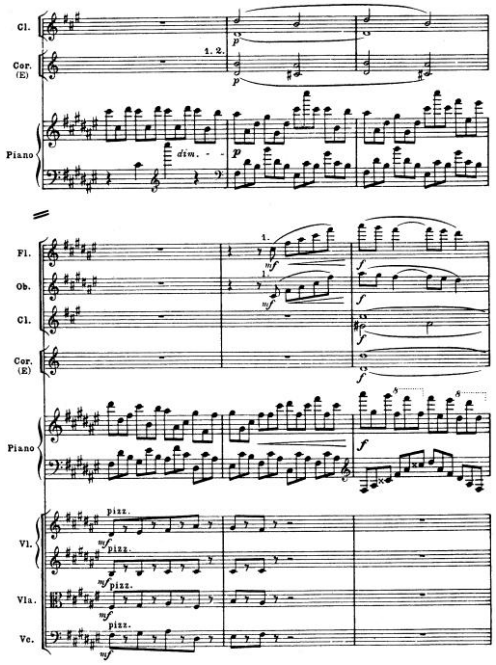
詳しくは第 1 楽章譜例 40-4 を参照されたい。

②186 小節

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



《 Variations symphoniques 》321 小節～



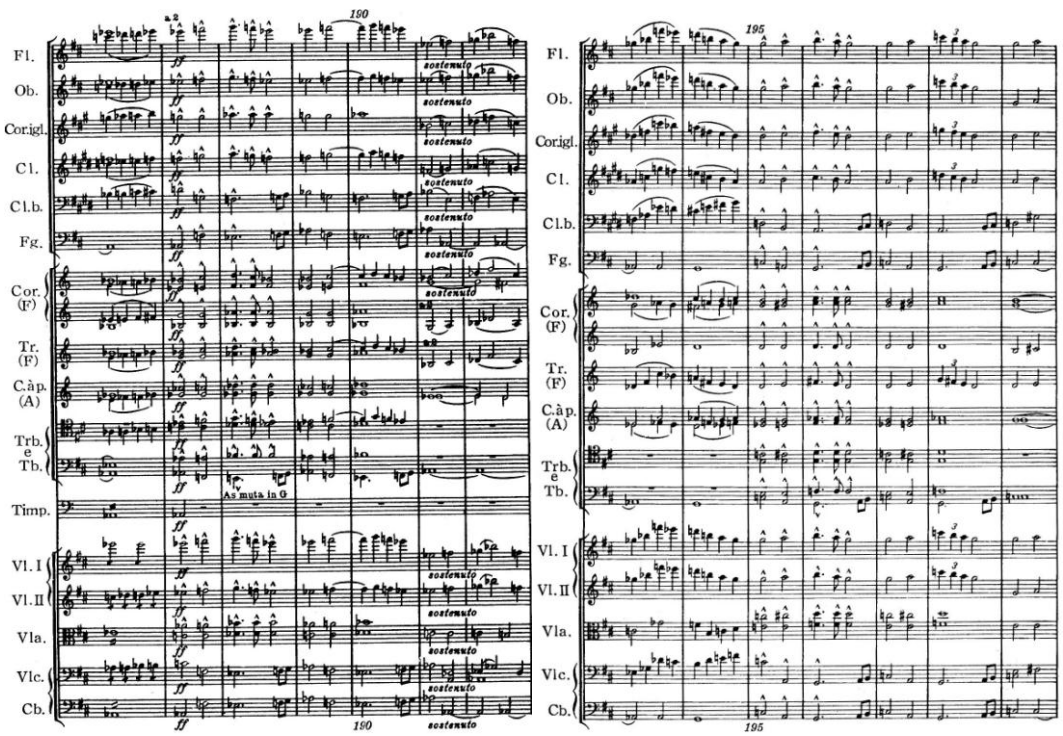
最高音域の煌きのある音を織り込んだヴィルトゥオジティ溢れる音型が現れる。 筆者の編曲では、第 1 楽章 501 小節以降でも近い発想の書法を使用している（第 1 楽章譜例 5-4 参照）。

191 小節

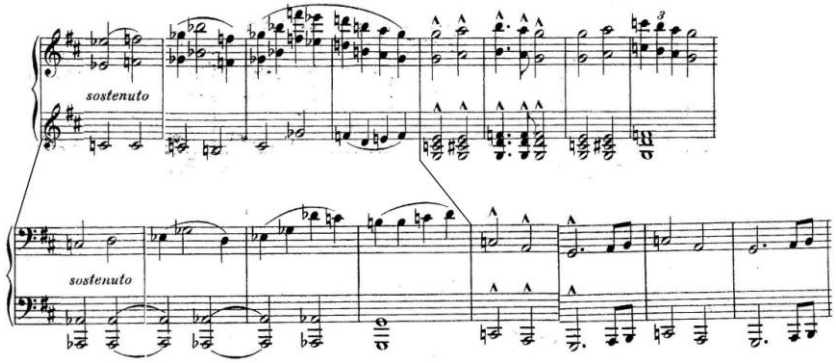
譜例 13

191 小節からのフレーズ

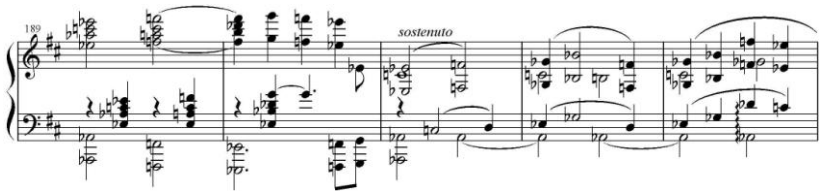
オーケストラ版（186 小節～）



4 手版（191 小節～）



筆者による編曲（189 小節～）



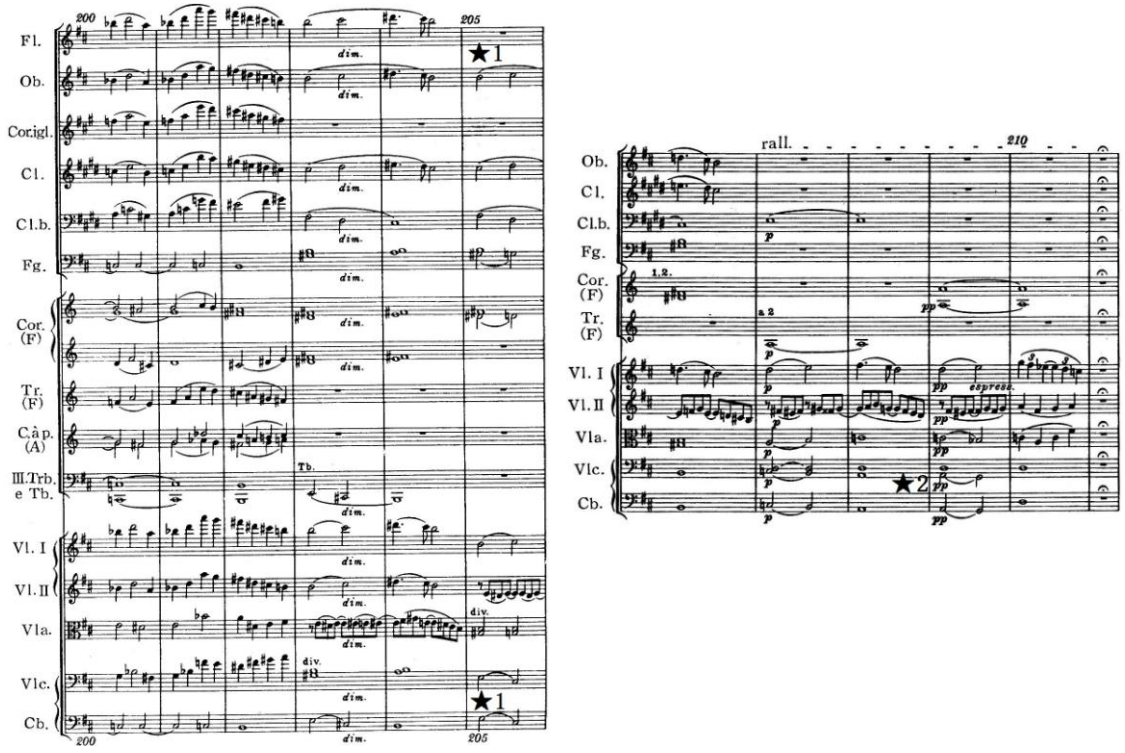
191 小節からは、響きの華やかさよりも充足感を優先し、旋律の音域を 1 オクターヴ下げるとともに、バスも最初の 1 音を除いて高くした。原曲においても、オーケストラ版でトランペットが休止し、4 手版で Primo 左手と Secondo 右手が和音から単音になることによる響きの変化は決して小さくないため、2 手編曲に新たに現れた音域的なコントラストに関して聴き手が不自然さを感じる危険性は低いだろう。199～204 小節のフレーズも同様である。

205 小節

譜例 14

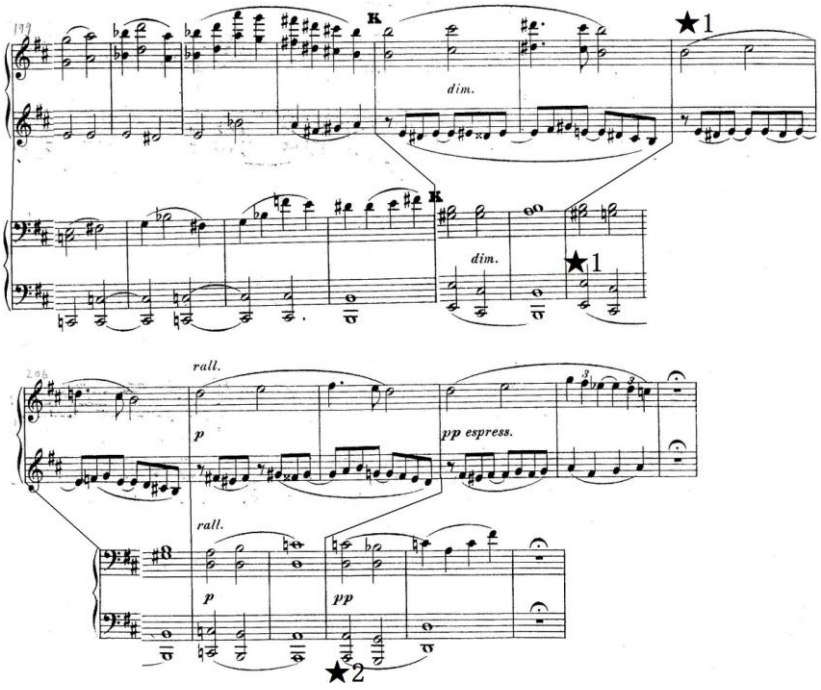
205 小節からのフレーズ

オーケストラ版（200 小節～）

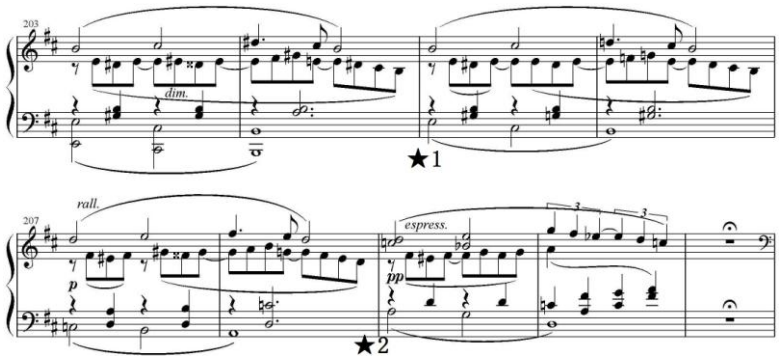


（譜例 14）

4 手版（199 小節～）



筆者による編曲（203 小節～）



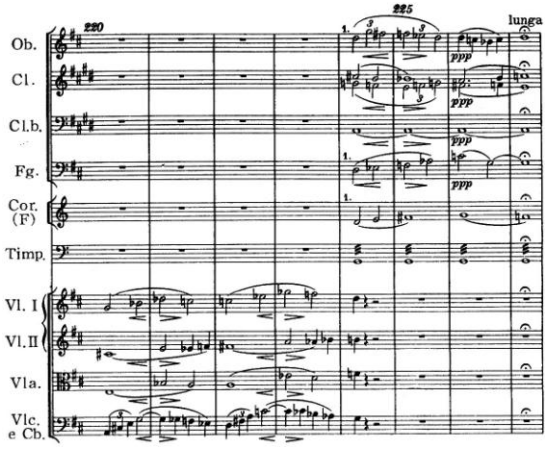
上記譜例 13 の変更により、205 小節に存在していた「旋律のオクターヴのユニゾンが単音になる」という変化が反映されなくなったことに対処するため、203～204 小節で原曲の音域に「戻って」いたバスを再び「上げる」ことで、「響きが薄くなる」という変化を保持した（★1)。 209 小節では、使用音域を更に 1 オクターヴ狭めることで、モチーフを繰り返しながら pianissimo まで diminuendo してゆく音楽の流れをより効果的に描き出そうとした（★2)。

214・220 小節

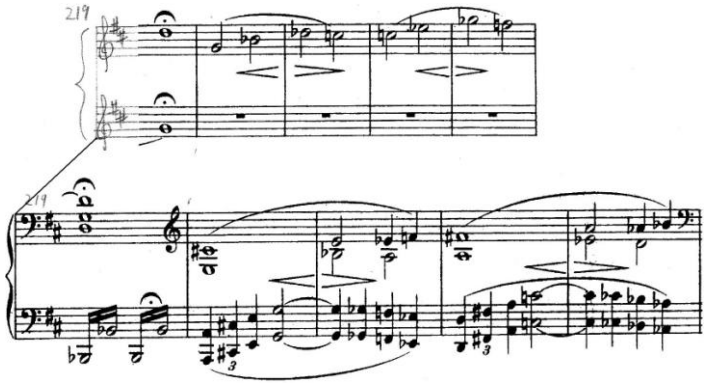
譜例 15-1

220 小節からのフレーズ

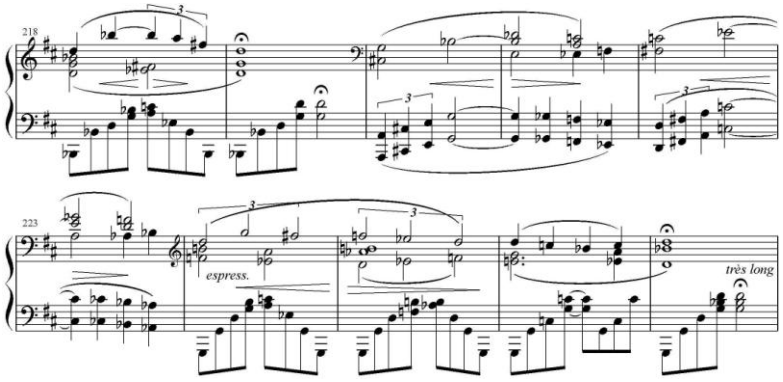
オーケストラ版（220 小節～）



4 手版（219 小節～）



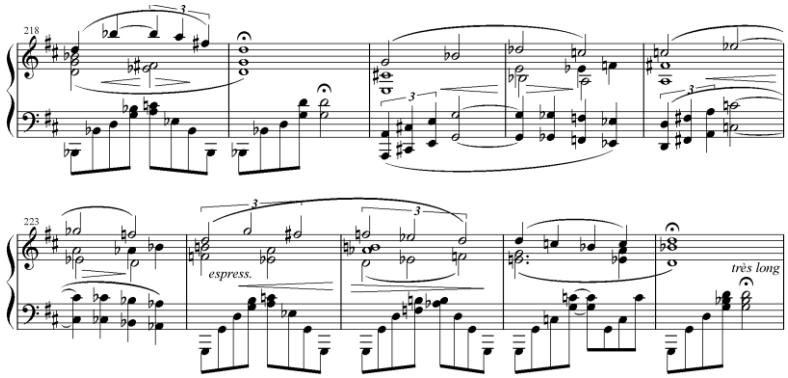
筆者による編曲（218 小節～）



ここでは、旋律及び内声、すなわちバス声部以外の要素を 1 オクターヴ低い音域に移したのだが、仮に 220～223 小節の 4 小節間だけを問題とするなら、譜例 15-2 の編曲が原曲に忠実な（そして響きも良好な）最善のものと言えるだろう。

譜例 15-2

採用しなかったヴァージョン

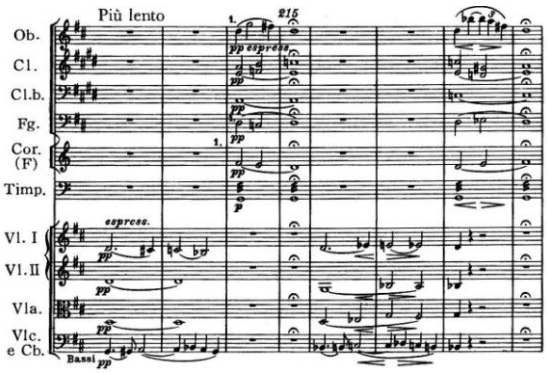


それにもかかわらず譜例 15-1 の編曲を採用した理由には、周辺の区間の編曲に際して筆者が用いたアイデアが大きく関わっている。

譜例 15-3

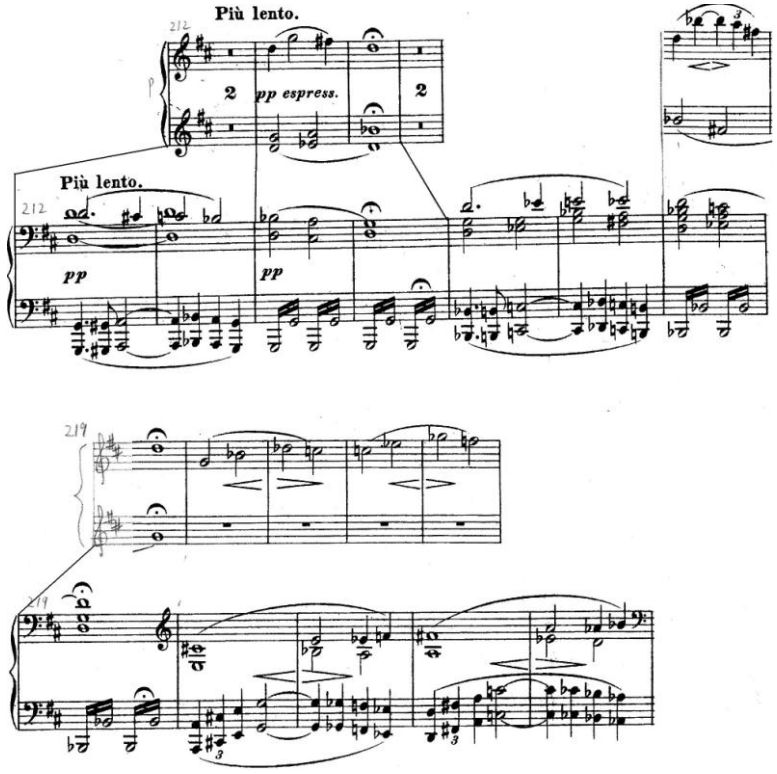
214 小節からのフレーズ

オーケストラ版（212 小節～）

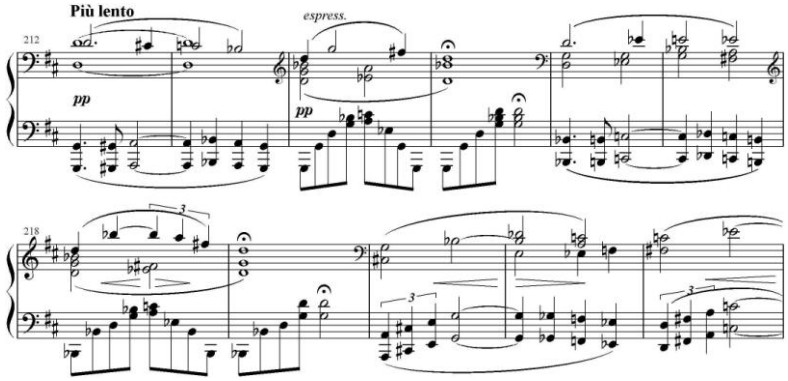


（譜例 15-3）

4 手版（212 小節～）



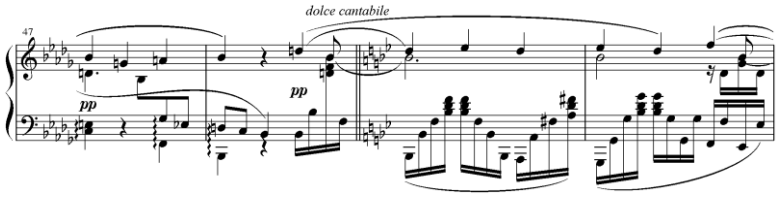
筆者による編曲（212 小節～）



フレーズごとに分断した形で差し挟まれる第 2 楽章の主題は、その都度、ティンパニ（Secondo 左手）のトレモロを伴って現れるのだが、トレモロがピアノ独奏という演奏形態において極めて「使い勝手の悪い」ものであることは、これまでにも述べてきた通りである。筆者は、バス声部（オーケストラ版ではバスクラリネット、4 手版ではトレモロと統合されている）と内声の和声音を一連の動きで奏することができ、かつ原曲のトレモロが持つ「ざわめき」あるい

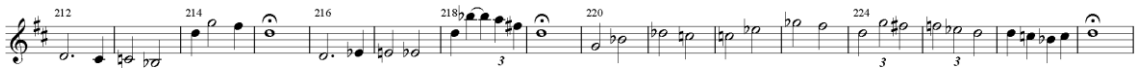
は「静けさの中にある運動性」の要素をも含めることができる書法として、自らが第 2 楽章 49 小節以降で用いた伴奏音型をここで「回帰」させることにした（譜例 15-4）。

譜例 15-4　第 2 楽章 47 小節～（筆者による独奏版）



第 2 楽章では、この伴奏音型は別の主題（旋律）に対して用いていたものなのだが、第 3 楽章のこの場面での、「引用元」と多少異なるテクスチュアでの回帰、という（フランク自身の）構成上のアイデアとの相性は決して悪くないと思われたため、楽章間の結び付きをより強固なものとするこの書法を採用することにした。ただ、この書法を用いた編曲には、「第 3 楽章本来の要素」を奏する区間、とりわけ譜例 15-1 に挙げた 220～223 小節との響きのコントラストがやや弱くなってしまう、という欠点がある。212～213 小節及び 216～217 小節と、214～215 小節及び 218～219 小節との間では、旋律が奏される音域が明らかに異なるため充分なコントラストが得られるのだが、219 小節から 220 小節へ、あるいは 223 小節から 224 小節への進行に際しては、その「落差」がほとんどなくなっているのである（譜例 15-5）。

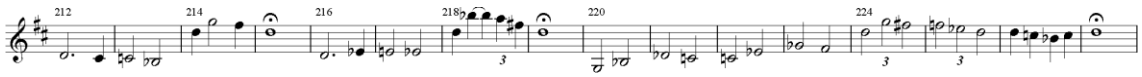
譜例 15-5　旋律線の動き（原曲）



オーケストラ版では弦楽器群と管楽器群が交代することではっきりと音色が変化し、また 4 手版でも、オーケストラ版ほど鮮明とは言えないものの、低音域に沈んだトレモロが響きの対比を生み出している。しかし 2 手編曲では、「第 2 楽章の主題」に対する内声の充分な支えを維持しようとする限り（繰り返しになるが、トレモロを諦めた理由がこれである）、同じ音域で書法のみを変化させるだけでは、モチーフや伴奏音型と言った構造面はともかく、響き（音色感）

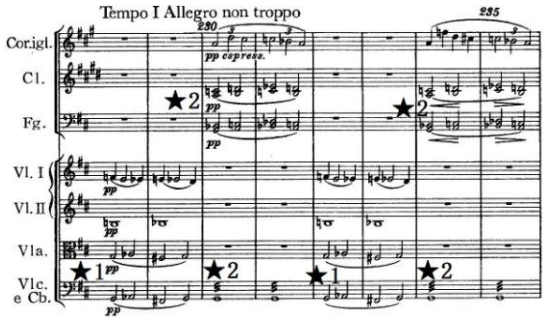
そのものの対比を生み出す上でどうしても限界があると感じられた。このため、220～223 小節の旋律を 212～213 小節及び 216～217 小節と同じ音域に「抑える」変更（譜例 15-6）をすることにしたのが、譜例 15-1 に示した決定稿である。

譜例 15-6　旋律線の動き（筆者の編曲）



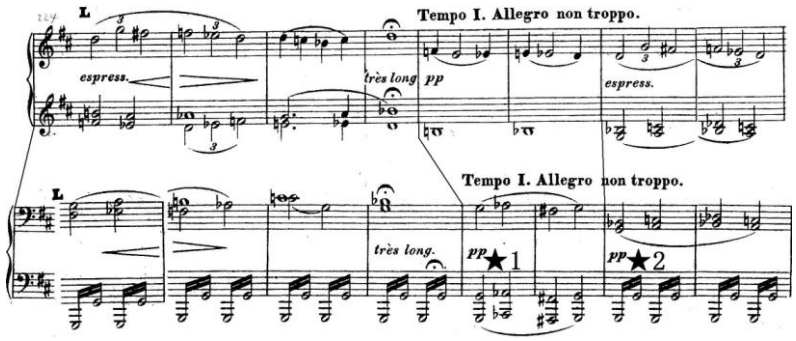
228・230・242 小節　譜例 16-1　228 小節からのフレーズ

オーケストラ版（228 小節～）

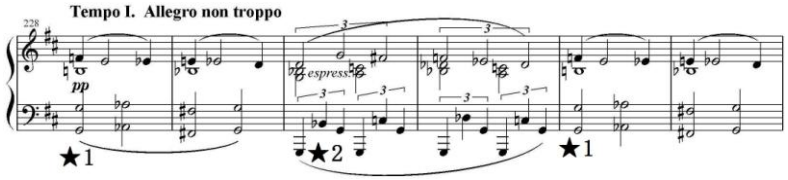


4 手版

Primo（224 小節～）



筆者による編曲（228 小節～）

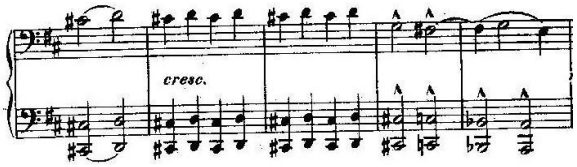


228～229 小節及び類似のフレーズでは、コントラバス（Secondo 左手下声）の音をカットし、コンパクトなテクスチュアとした（★1）。これを 242～243 小節で「次第に戻してゆく」ことで、crescendo がより効果的なものとなる（譜例 16-2）。

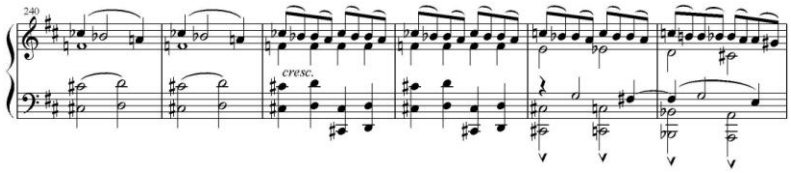
譜例 16-2

242 小節～243 小節

4 手版 Secondo（241 小節～）



筆者による編曲（240 小節～）

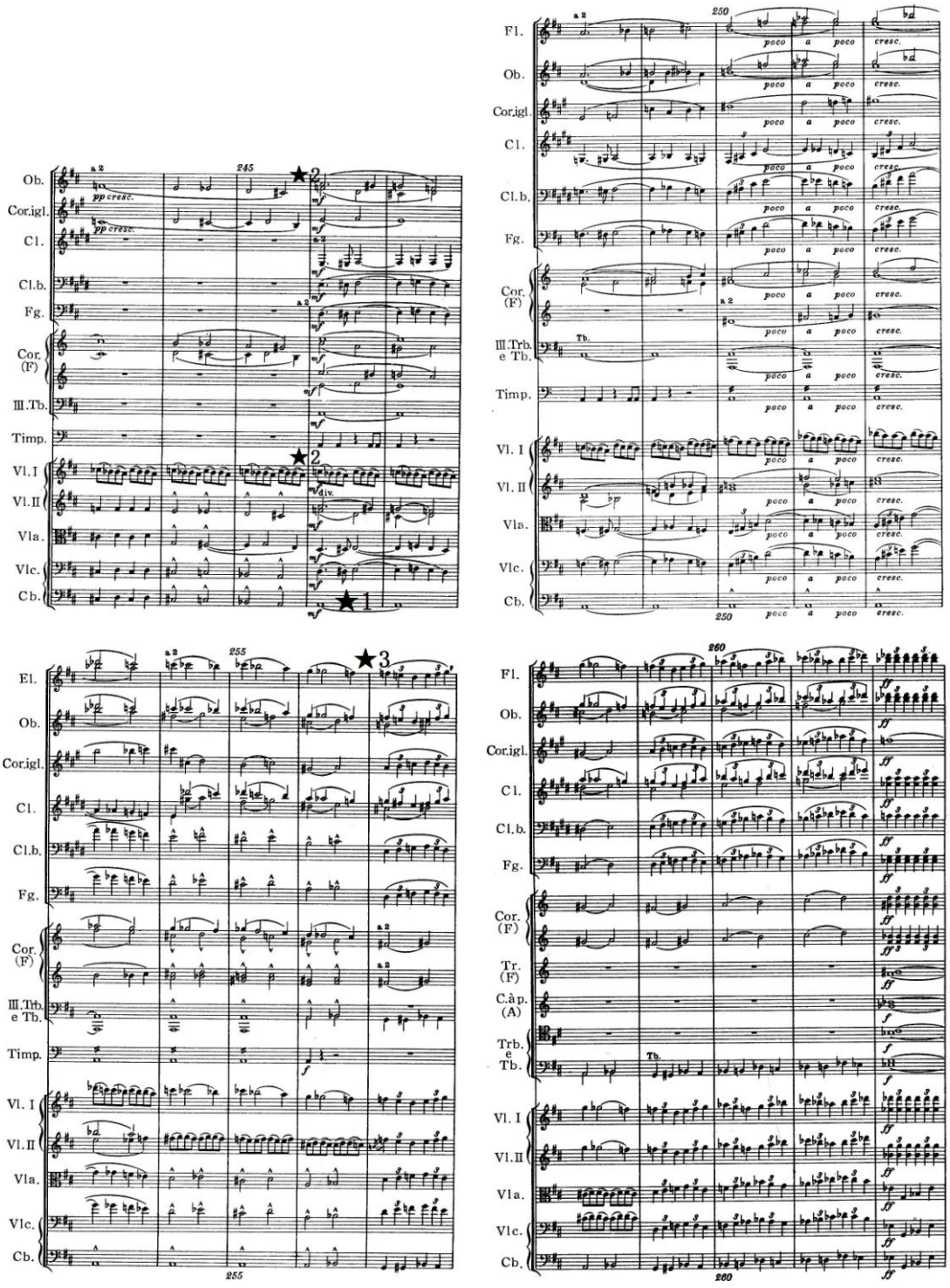


また、230～231 小節、234～235 小節で 2 小節ずつ差し挟まれる第 2 楽章の主題の断片とともに現れるトレモロは、181 小節で用いたのと同じ三連符の「うねり」の音型を用いて内声と融合させることにした（譜例 16-1 ★2）。

246・248・250・254・257 小節　譜例 17-1

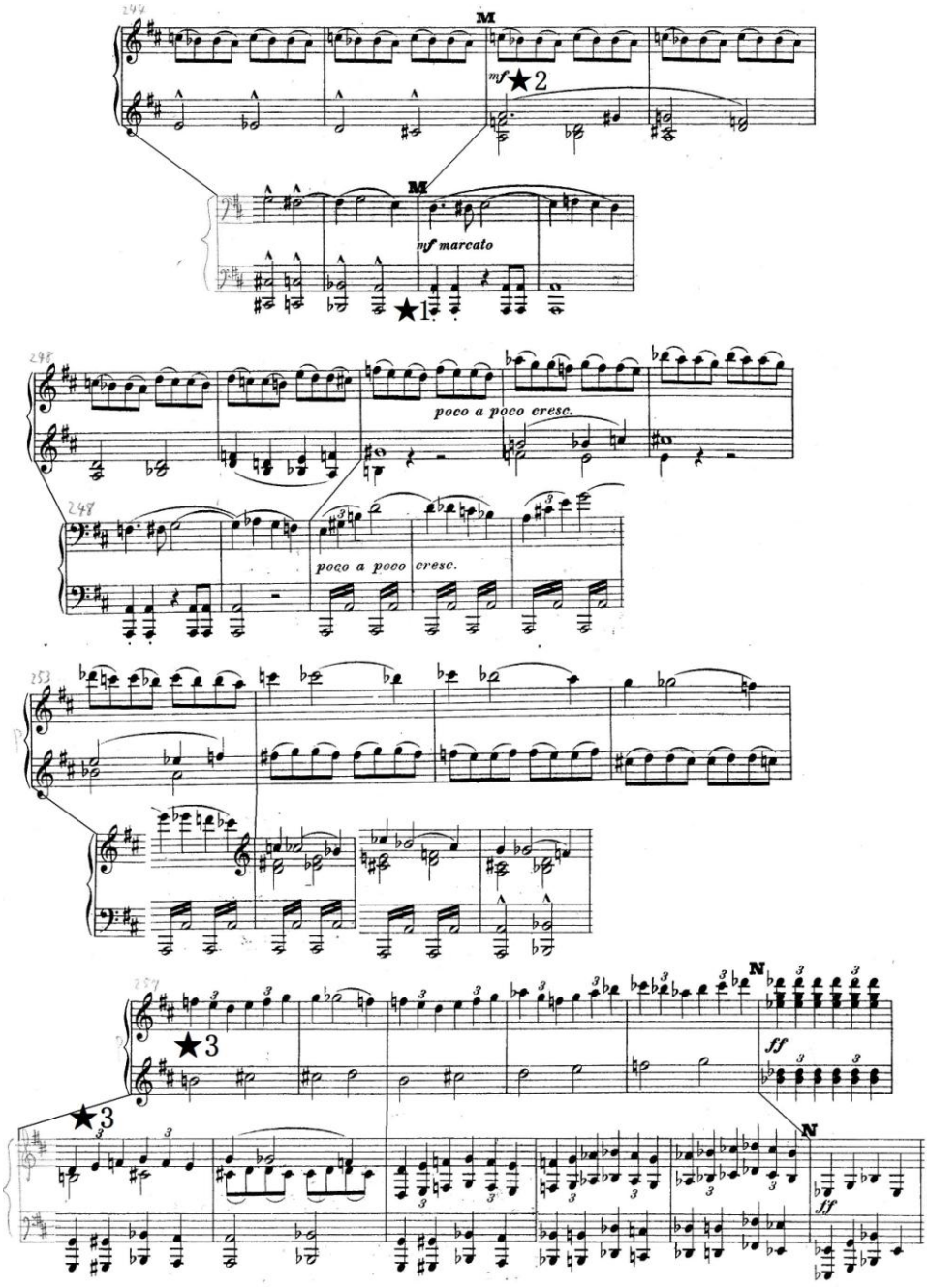
246 小節からのフレーズ

オーケストラ版（243 小節～）



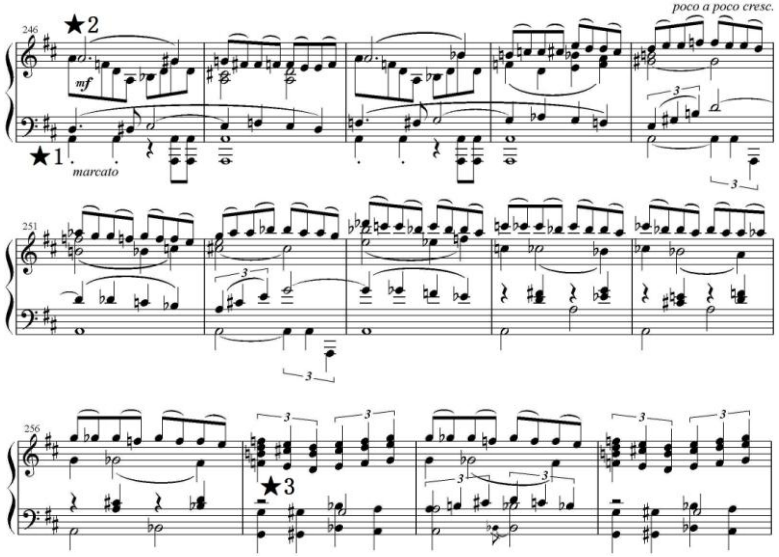
（譜例 17-1）

4 手版（244 小節～）



（譜例 17-1）

筆者による編曲（246 小節～）



この区間では、オーケストラ版あるいは 4 手版の構成要素全てを 2 本の手で捉えることは全くもって不可能なため、バスの音域変更に加えて、「ピアノ独奏」のためにもう一度テクスチュア全体を編み直す必要があった。

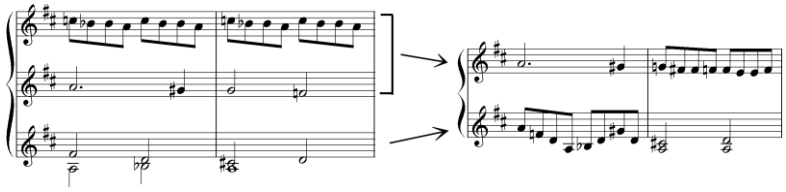
まず、バスの保続低音（★1）に関しては、原曲より 1 オクターヴ高い A を軸としながらも、要所で A_1 を残すことで重みのある響きを保った。250 小節からのトレモロの効果（ティンパニ・Secondo 左手）に関しては、253 小節までは三連符を用いることで上声の「四連符」との間にある種の「うなり」を生み出し（譜例 12-4 を併せて参照のこと）、254～255 小節では、「力強い二分音符」の表情をバス声部で担当し、かつ音域に変化を持たせて「1 小節 1 往復のトレモロ」とすることで補っている。

次に、2 手での演奏では内声との両立が困難な 246 小節からの第 1 ヴァイオリン（Primo 右手）のパート（★2）は、「同音反復を含んだ音型による走句」という要素を残してオーボエ（246・247 小節では第 3 ホルンが、248・249 小節ではフルートが加わる、4 手版では Primo 左手）の半音階的な動きに統合することで、ピアノ独奏の音楽として無理のない書法を実現した（譜例 17-2）。統合に際しては、246・248 小節において、譜例 10-3・10-4 で述べた「走句に埋め込まれた旋律」のアイデアを用いている。

譜例 17-2

編曲のアイデア（246～247 小節）

原曲　　筆者による編曲

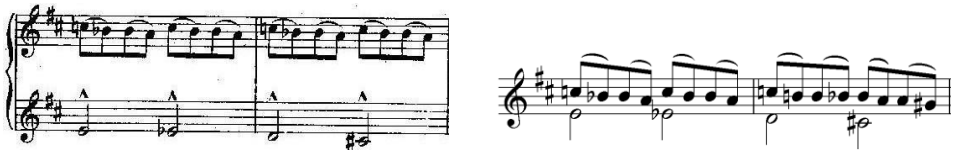


この新たなテクスチュアへの進入を滑らかなものとするため、筆者は 245 小節の走句にも変更を施している（譜例 17-3）。

譜例 17-3

244～245 小節

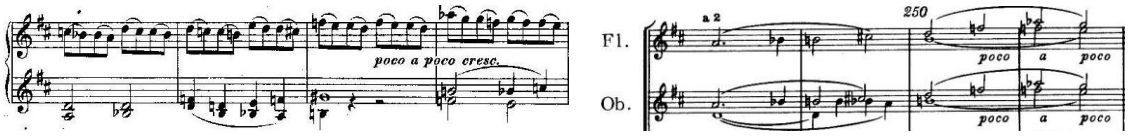
4 手版 Primo　　筆者による編曲・右手



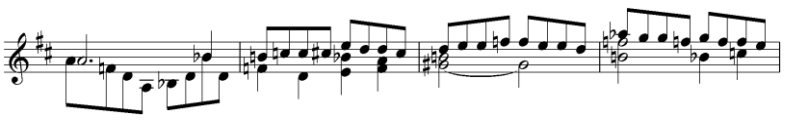
譜例 17-4

248～251 小節

4 手版 Primo　　オーケストラ版フルートとオーボエ



筆者による編曲（右手）



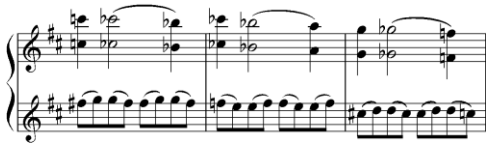
4 手版では、248～253 小節で第 1 ヴァイオリン（Primo 右手）のパートと音域の重なる第 1 フルート（248・249 小節は第 2 フルートも加わる）及び第 1 オーボエの声部は割愛（あるいは走句に統合）されているが、この 4 手版のアイデアは、242 小節から続く、走句に用いられる音型の一貫性が完全な形で維持で

きていてこそのものであり、和声の移ろいに関しては第 1 フルート・第 1 オーボエのパートを優先した方が表現の上でむしろ有利なように思われる。筆者の編曲は、「音型の一貫性」を「ピアノ独奏では捉え切れない要素」として放棄したものとなっているため、248～249 小節では譜例 17-2 のアイデアをそのまま継続して用いるとともに、250・252 小節の走句を、より第 1 フルート・第 1 オーボエの要素を色濃く残したものへと変更することにした。走句と上声の統合は、254～256 小節及び 258 小節でも引き続き行っている（譜例 17-5）。

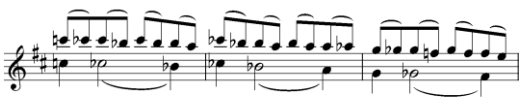
譜例 17-5

編曲のアイデア（254～256 小節）

原曲



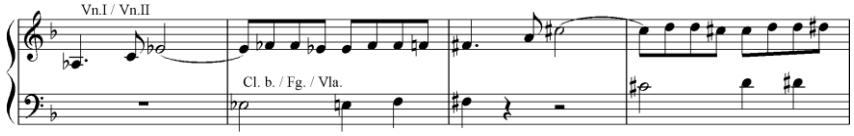
筆者の編曲



ここでは、原曲の走句の音（声部）は割愛しても和声進行上の支障は出ないため、「同音反復を含んだ走句」は、「上声の変奏」としてテクスチュアに組み入れることにした。編曲に用いた「旋律とその変奏形を並置する」というアイデアは、第 1 楽章 249 小節以降の響き（譜例 17-6）がヒントとなっている。

譜例 17-6

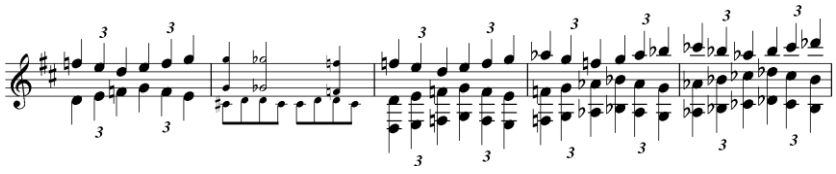
第 1 楽章 249～252 小節より抜粋



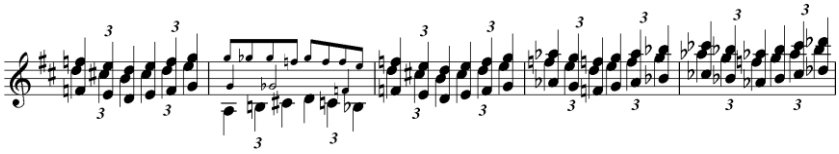
譜例 17-7

編曲のアイデア（257～261 小節）

原曲の声部進行



筆者の編曲

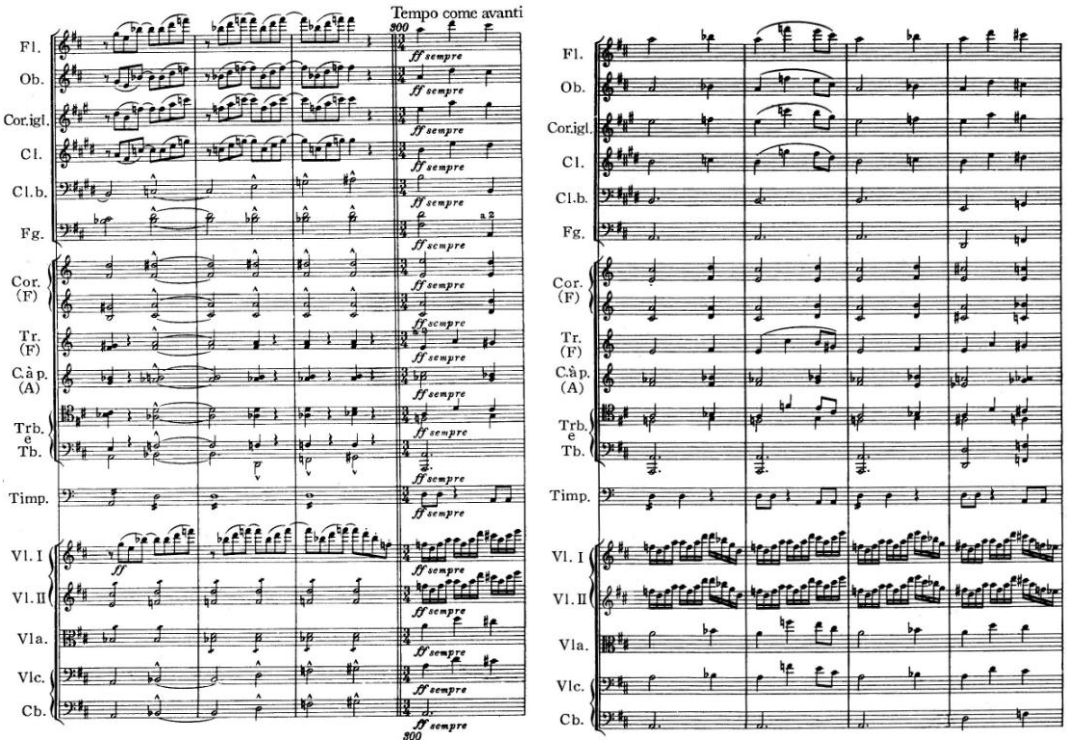


257 小節及び 259～260 小節に現れる反行する 2 つの声部（譜例 17-1 ★3・譜例 17-7）を 2 手で捉えようとすることは現実的でなかったため、上声をオクターヴ進行とし、「反行形」を「並行 3 度」へと置き換えることで、響きの厚みを確保しつつも無理なく奏することができるようにした。しかし、ここで用いられている、モチーフの「反行形」という要素は何らかの形で残すことが望ましいと考え、走句を上声に統合したため演奏力に比較的余力のあった 258 小節の左手に「反行形」を組み込み、音楽の構成（流れ）を多少なりとも原曲のものに近付けようとした。

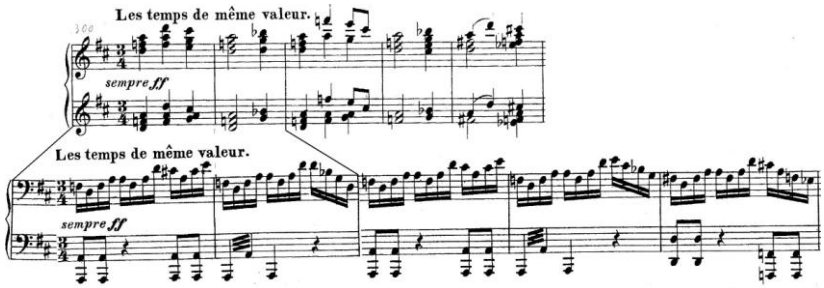
300 小節

譜例 18-1　300 小節からのフレーズ

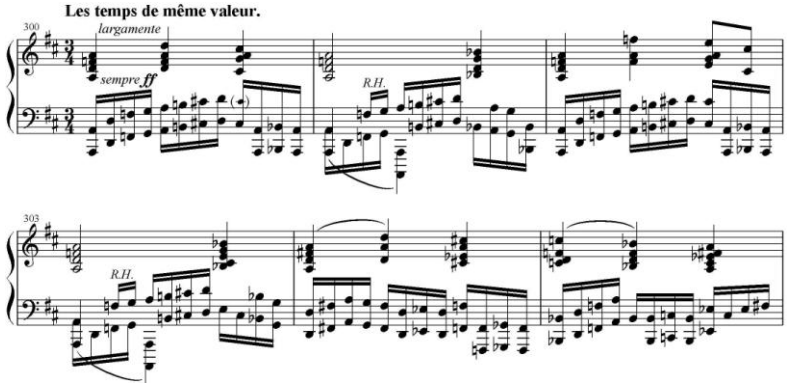
オーケストラ版（297 小節～）



4 手版（300 小節～）



筆者による編曲（300 小節～）

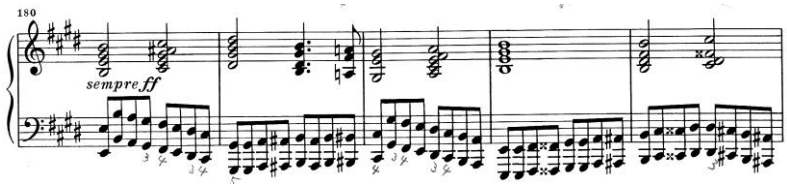


この区間では、高音域の華やかさよりも中音域の充実した響きを優先すべきであると考え、旋律の音域を 4 手版より 1 オクターヴ下げる（あるいはオーケストラ版の「3 段重ねのユニゾン」の一番上の音を諦める）ことにした。

そしてここでは、オーケストラ版ではヴァイオリンが奏しており、4 手版ではオーケストラ版の 1 オクターヴ下の音域（Secondo 右手）に配置されている十六分音符の走句も問題となった。編曲のヒントとなったのは、本論文でも幾度か取り上げてきた、フランクが楽曲（とりわけ鍵盤音楽）のクライマックスにしばしば用いた「運動性のあるバス」を含む書法である。

譜例 18-2

《 Prélude, aria et final 》〈 Final 〉 180 小節～



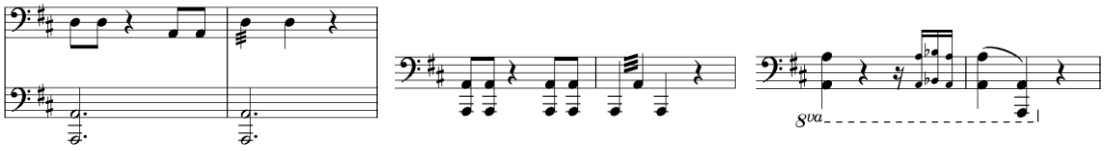
中でも、譜例 18-2 に示した《 Prélude, aria et final 》終盤のケースは、他の楽章の主題が終楽章のクライマックスで華々しく回帰する、という点で音楽のイメージが（特に走句が低い音域に置かれた 4 手版と）近く、類似のテクスチュアを編曲に用いることに筆者は何ら抵抗を感じなかった。上で述べた「旋律の音域を下げる」という判断の結果、旋律と和声音を奏する右手の音域が〈 Final 〉 180 小節以降のフレーズとほぼ同じになったことも、この「誘惑」（あるいは閃き）を後押ししてくれたように思う。

また 4 手版では、オーケストラ版のコントラバス及びチューバのパートとティンパニのパートが譜例 18-3 のように統合されているが、2 手編曲ではこれを更に、オクターヴの走句と両立できる、トレモロを含まない形に変更した。

譜例 18-3

300～301 小節のバス声部

オーケストラ版　　4 手版　　筆者による編曲



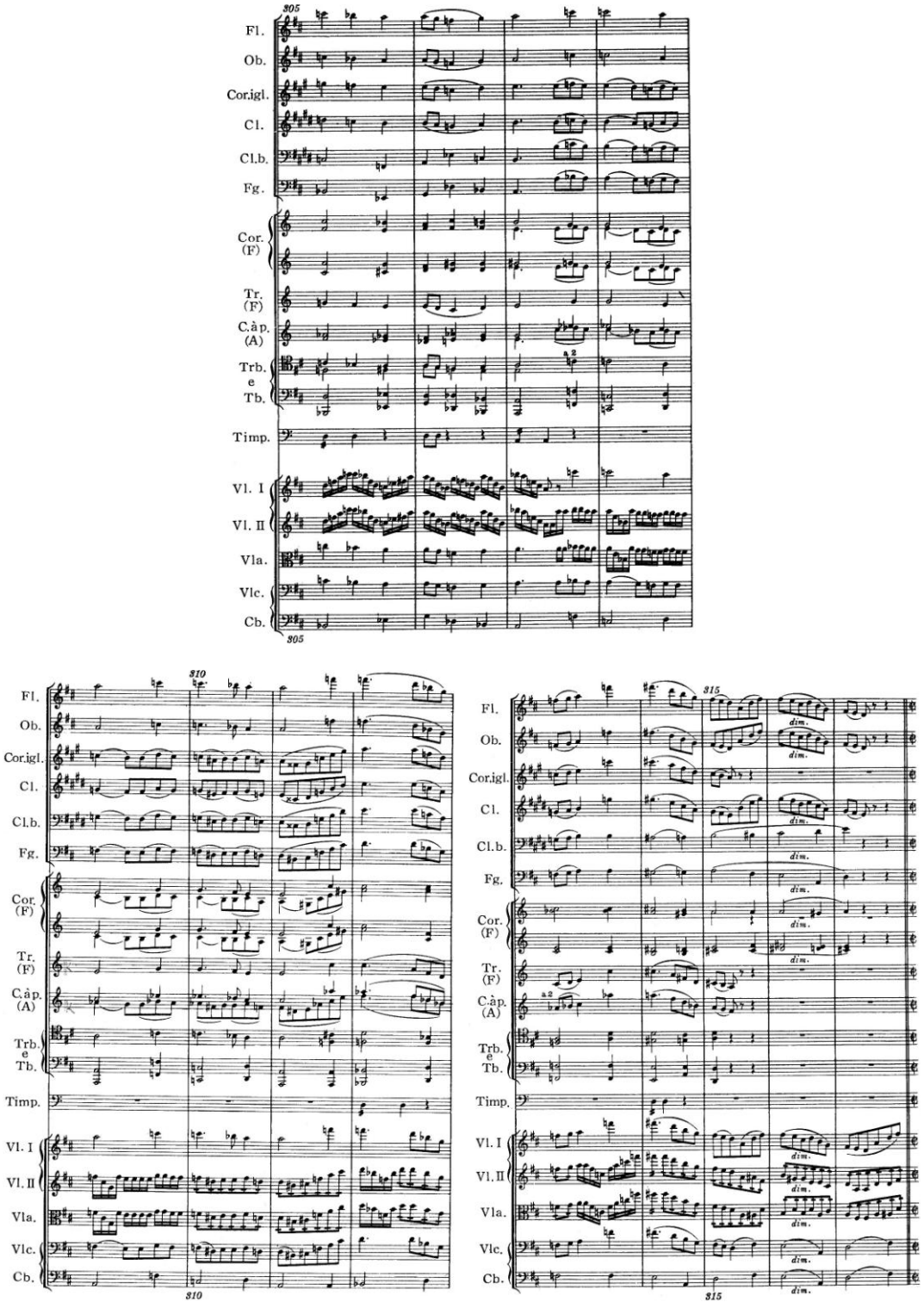
筆者による編曲の小音符は、バス声部を走句の中に組み込んだ部分。

この変更の結果、301 小節及び 303 小節で原曲より 1 オクターヴ低い音を用いることになった。4 手版ではこの場面の少し後、306 小節のアウフタクトから 315 小節にかけてオーケストラ版より 1 オクターヴ低いバスが採用されているのだが、筆者の編曲では、次の譜例 19 で述べる 308～312 小節の区間でバスをオーケストラ版の音域に「上げた」（上げざるを得なかった）ため、4 手版の「ピアノの最低音域を使い切った書法」が生み出す「ピアノ版ならではの」魅力が、編曲によって弱まってしまった。301・303 小節の編曲に用いた A_2（ピアノの最低音）には、この「低音を使い切る」という要素を補う目的もあり、300～317 小節の四分の三拍子の区間では、フランクによる 4 手版・筆者による独奏版ともに、A_2 は計 4 回打ち鳴らされることになる。

308・312・313・315 小節　　譜例 19-1

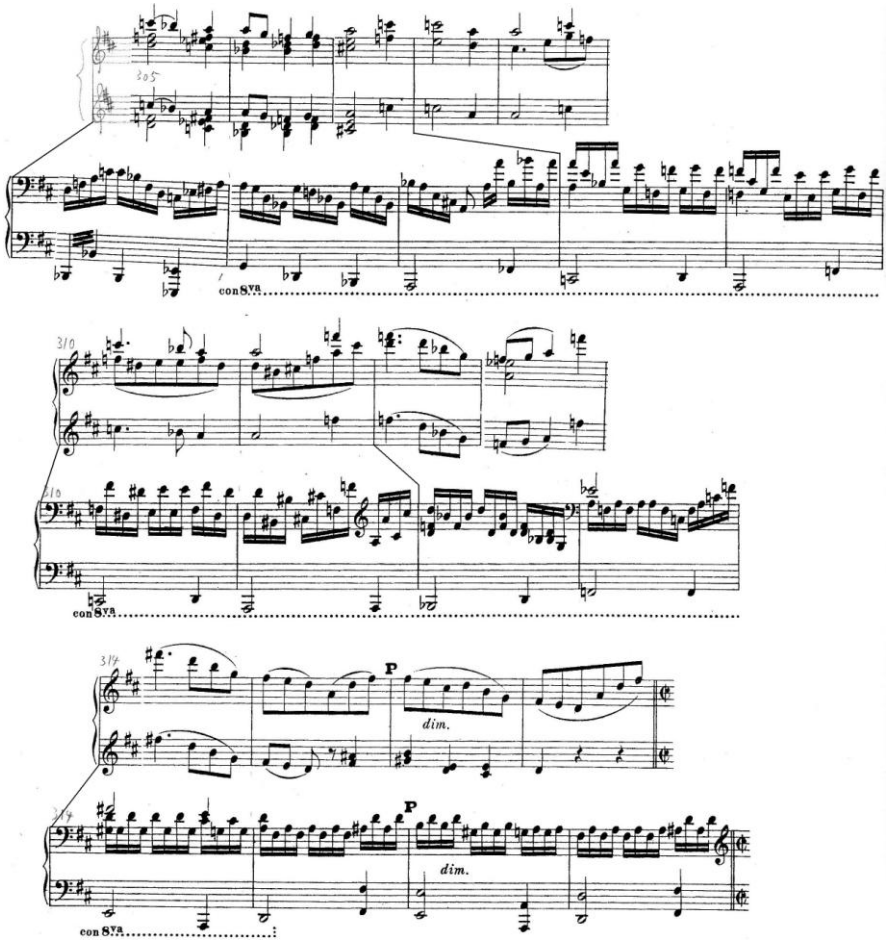
308 小節からのフレーズ

オーケストラ版（305 小節～）

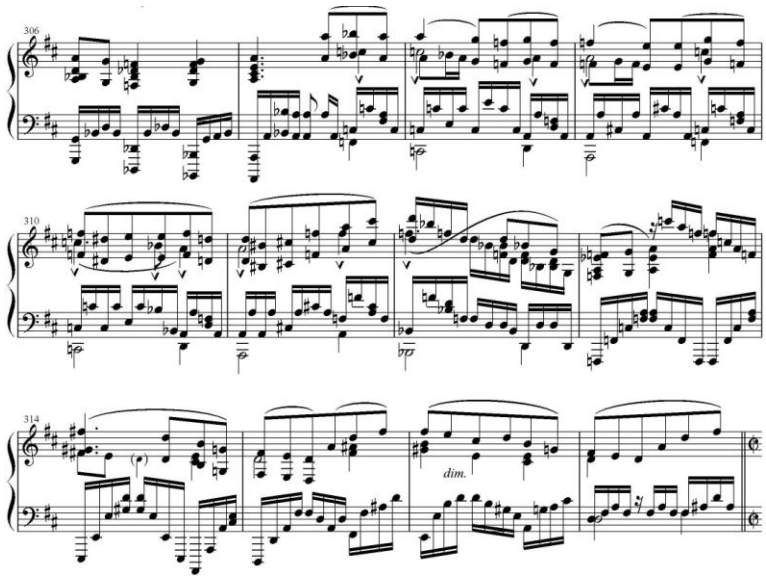


（譜例 19-1）

4 手版（305 小節～）



筆者による編曲（306 小節～）

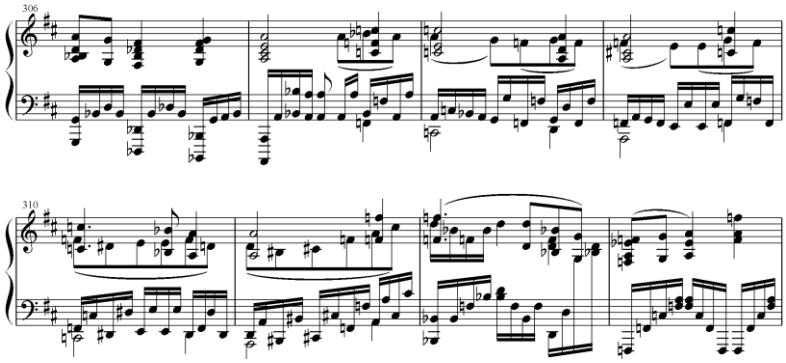


先にも述べたように、308 小節以降では、内声の充足感を損なわないために、バス声部にフランク自身による「ピアノ版」よりも高い「オーケストラ版」の音域を用いざるを得なかった。

この区間の編曲は当初、譜例 19-2 のようなものであった。

譜例 19-2

採用しなかったヴァージョン



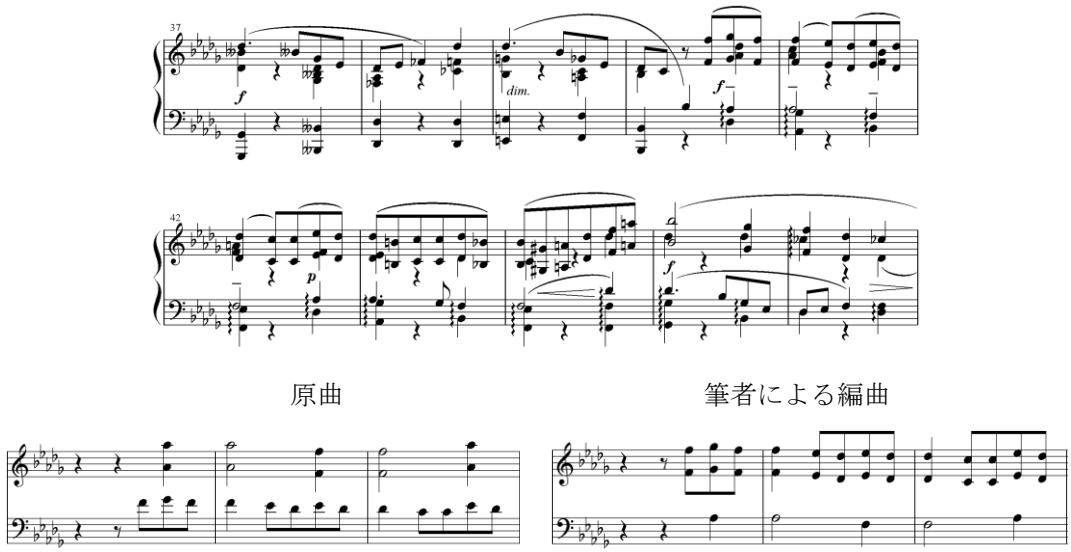
原曲の要素を捉える上ではこれでも充分なのだが、問題は先の譜例 18 の場面も含めた、区間全体の響きであった。譜例 19-2 の編曲でこの四分の三拍子の区間を演奏してみると、音楽が低い音域に押し込められたような、あるいは少しばかりくぐもったような印象を受けるのである。旋律の音域を全て原曲通り維持することは（中音域の充足感も重要なため）難しいにしても、「原曲で用いられていた（高い）音域」に何らかの形で音を残すことが望ましかった。

そこで筆者は、第 2 楽章の編曲で自らが用いたアイデア（譜例 19-3）を、同じ楽想が回帰するこの場面にも用いることにした。

譜例 19-3

第 2 楽章 41 小節からのフレーズで用いたアイデア

筆者による編曲（37 小節～）



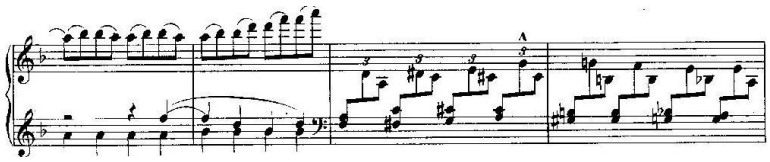
詳しくは第 2 楽章譜例 8 を参照のこと。

旋律と副旋律を転回することで使用音域を上方向に広げ、原曲よりは低いものの、ピアノの高音域の音が持つ艶のある響きを補ったのが、譜例 19-1 に示した決定稿である。主旋律と副旋律の 2 つの要素が合流し 1 つの声部となってゆく 312～313 小節では、2 手編曲でも使用音域を自然な形で（原曲の 1 オクターヴ下に）「戻して」ゆくようにした。

そしてこの場面の編曲では、試行錯誤を経て、もう一つ、別の要素も「回帰」させることにした。第 1 楽章結尾の 4 手版に現れ、筆者の編曲ではそれより前の再現部冒頭にも応用して用いた、「旋律が一瞬遅れて現れる」書法である。

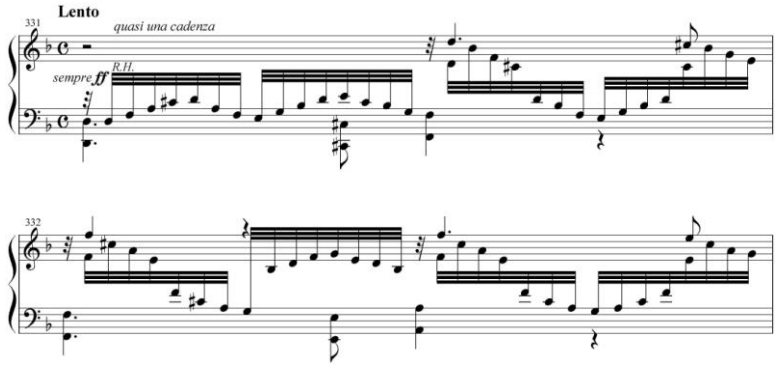
譜例 19-4

第 1 楽章 491 小節～（4 手版 Primo）



（譜例 19-4）

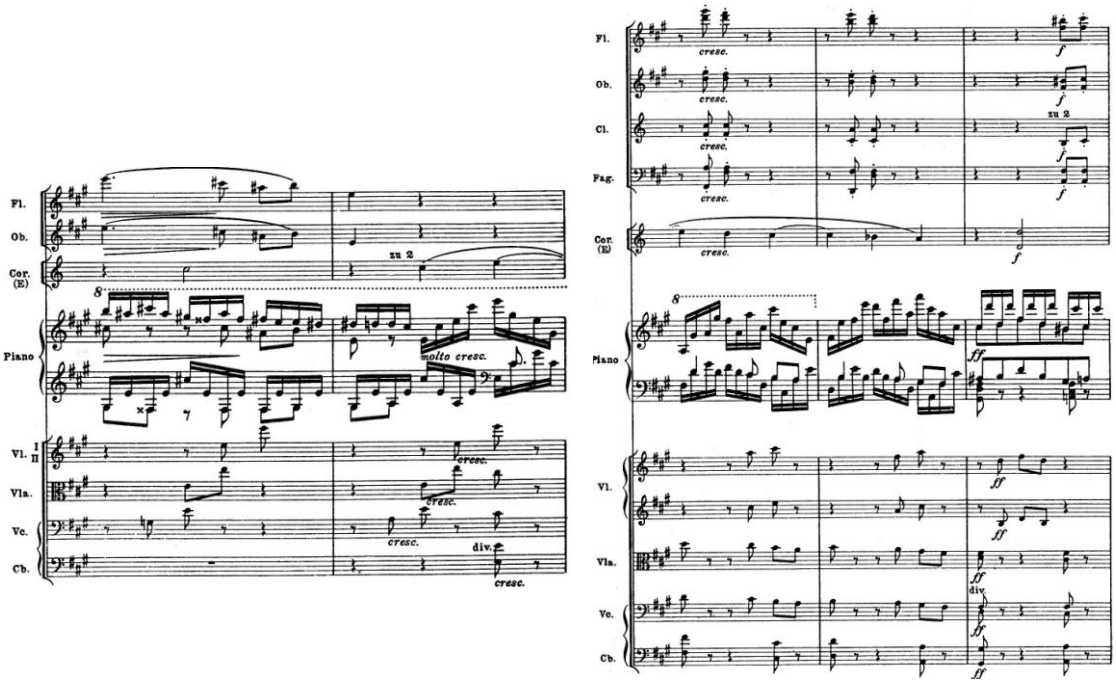
第 1 楽章 331 小節～（筆者による編曲）



ここでは、各拍の「まさにその瞬間」にも旋律の音が奏されるため、響きのイメージとしてはむしろ《 Variations symphoniques 》166 小節からのフレーズ（譜例 19-5）に近いかもしれない。

譜例 19-5

《 Variations symphoniques 》164 小節～

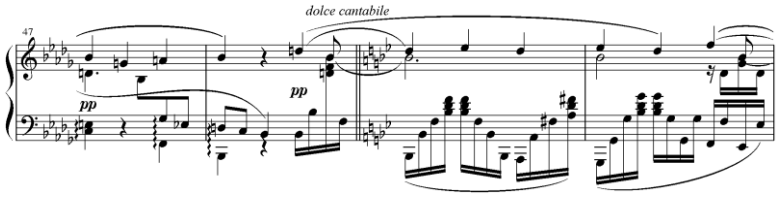


独奏ピアノ左手上声に、ヴィオラとチェロより十六分音符 1 つ分遅れて旋律が現れる。

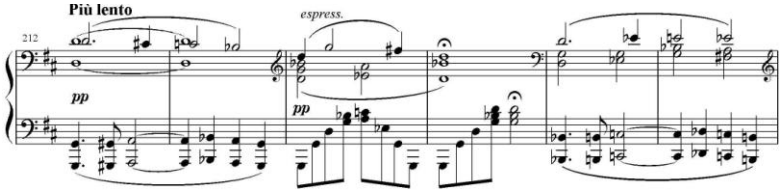
編曲に用いた、最小音価である十六分音符 1 つ分遅れて現れる「もう一つの」旋律線は、楽曲全体の構成の上でもクライマックスと言えるこの区間を、より一層印象的なものとしてくれるだろう。また、313 小節以降で左手に用いた伴奏音型も、先の譜例 15 で述べた 214 小節付近と同じく、第 2 楽章 49 小節以降で筆者が用いたものであり、「第 2 楽章の主題」の背景として和声音を充填するのに相応しいと考えて「回帰」させたものである（譜例 19-6）。

譜例 19-6

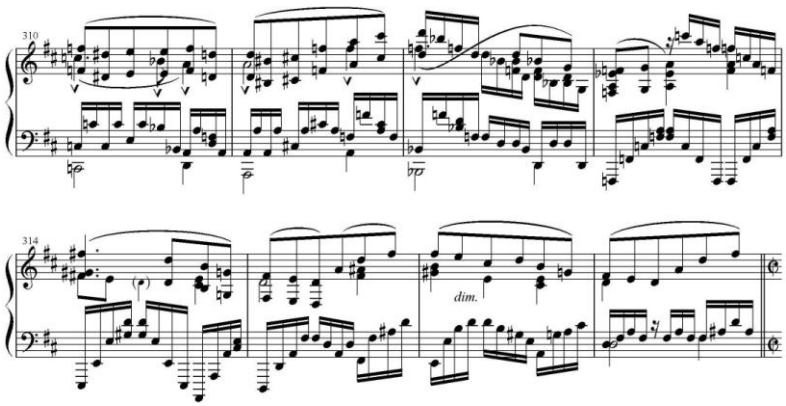
第 2 楽章 47 小節～
（49 小節以降左手の伴奏音型）



第 3 楽章 212 小節～
（214～215 小節左手）



第 3 楽章 310 小節～
（313 小節～左手）



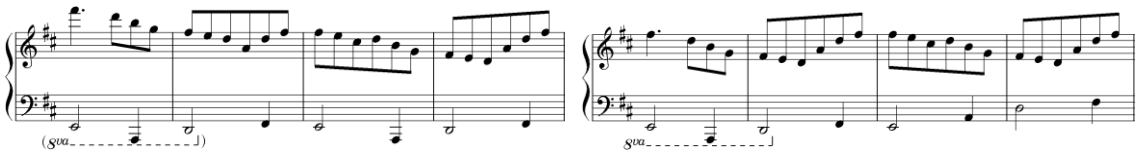
全て筆者による編曲。

オーケストラ版及び 4 手版では、315 小節 2 拍目裏からはユニゾンの上の声部が下の声部に統合されるが、2 手編曲では 315 小節 1 拍目までの区間で旋律の音域を低く抑えていたため「下の声部を上の声部に」統合することになり、diminuendo に呼応した響きの変化がやや弱くなってしまう。そこで、316～317 小節では、軽く薄い響きとなる次の区間（次に述べる譜例 20 参照）へ向けてバスの音域を次第に上げてゆくことで「使用音域の幅が狭くなってゆく」という要素を保ち、原曲に近い（音響上の）効果を狙った（譜例 19-7）。

譜例 19-7

最高音と最低音の動き（314 小節～）

原曲（“8va”は 4 手版のみ）　　筆者による編曲

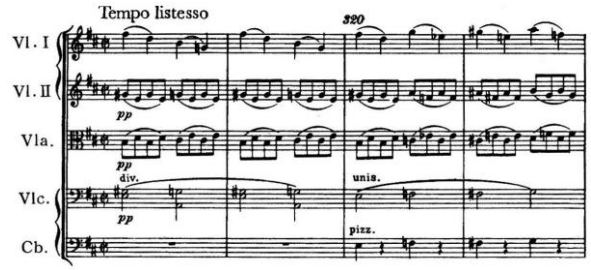


318 小節

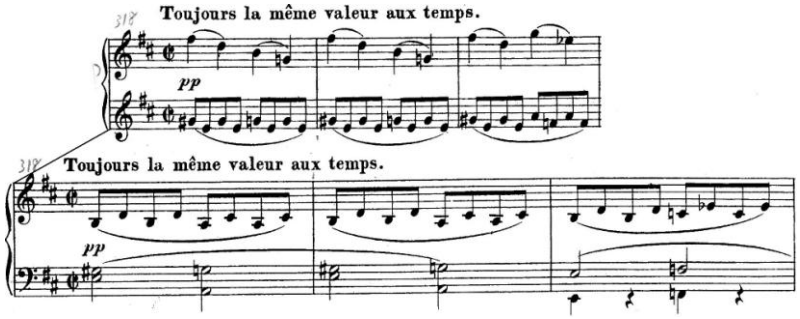
譜例 20-1

318 小節からのフレーズ

オーケストラ版

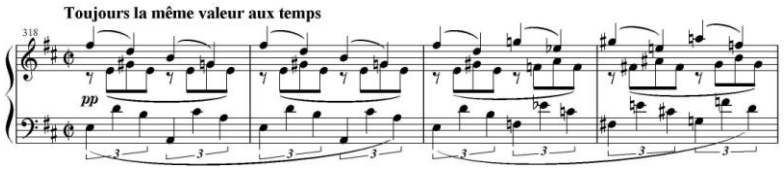


4 手版



（譜例 20-1）

筆者による編曲

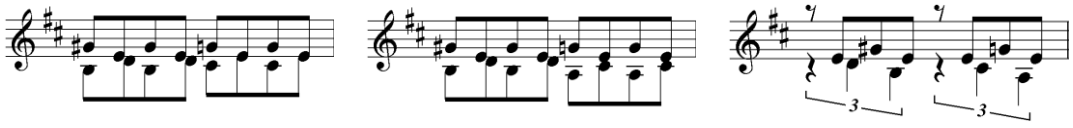


181 小節（譜例 12-1・12-4）、250 小節（譜例 17）といった箇所と同じく、三連符による「バスと内声の融合形」を用いたが、それでもなお 320 小節からのコントラバス（Secondo 左手下声）の音を弾くためには左手に頻繁で距離の長い跳躍が求められ、この区間に求められるひそやかさと相容れないと思われたため、これまでの多くの場面と同じく「バス（最低音）の音域を上げる」編曲とした。コントラバスの音域は 328 小節から「復帰」する。「融合形」の構成音は、4 手版の「ピアノのための」配置に従った（譜例 20-2）。

譜例 20-2

318 小節の内声

オーケストラ版　　4 手版　　筆者による編曲



オーケストラ版では、第 2 ヴァイオリンとヴィオラが 2 拍目に奏する e^1 の音は「（異なる楽器による）1 度のユニゾン」として響くが、これをピアノで奏しても「1 つの音」以上の響きにはなり得ないため、ピアノ版では「常に 2 声が聴こえる」配置を取ったと思われる。

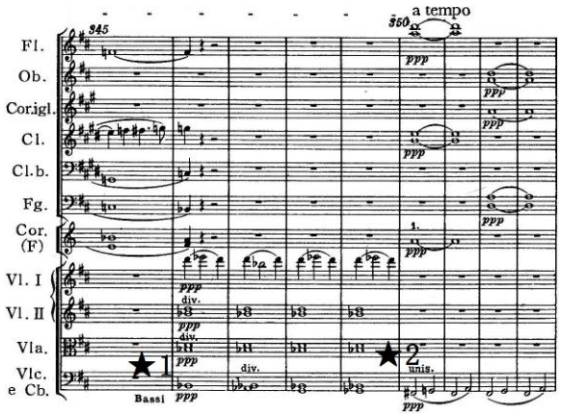
また、第 2 ヴァイオリン（Primo 左手）のパートは、片手で旋律とともに奏することが困難な各拍最初の音は割愛したものの、「四連符」のままにすることで左手の三連符との間に「うなり」を生じさせ、響きの充足感を補っている。

346・350 小節

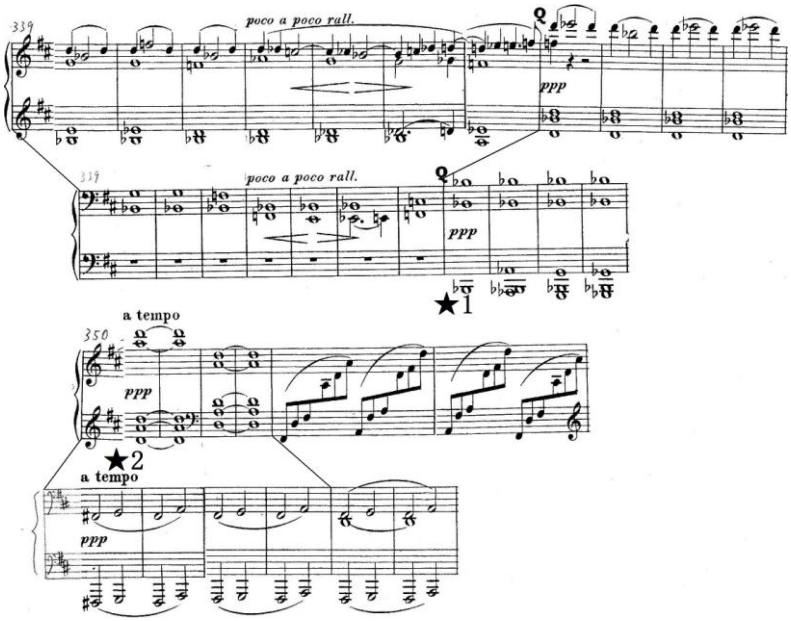
譜例 21-1

346 小節からのフレーズ

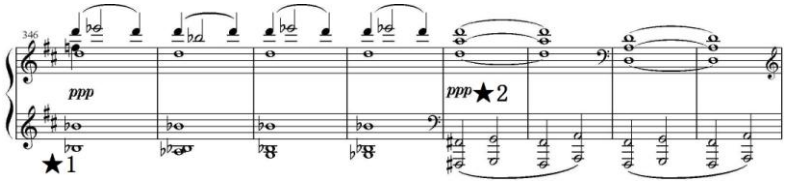
オーケストラ版（345 小節～）



4 手版（339 小節～）



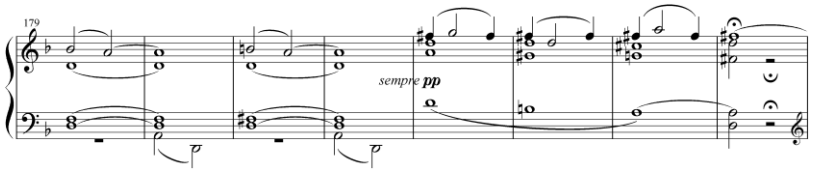
筆者による編曲（346 小節～）



346 小節からは、オーケストラ版及び 4 手版では直前の 345 小節までのフレーズよりも「旋律（上声）の音域が上がり、同時にバスの音域が下がる」という変化――オーケストラ版では管楽器群から弦楽器群への交代も加わる――が付けられている。しかし、このような、広い音域を満遍なく満たした静かなテクスチュアは 2 手では実現できないため、バスの音域を 345 小節よりも「下げる」のではなく逆に「上げる」ことで響きに変化を持たせる編曲とした（★1)。変更後の響きは、第 1 楽章 183 小節以降で、同じ主題が高い音域での薄いテクスチュアを伴って現れる場面を意識したものでもある（譜例 21-2)。

譜例 21-2

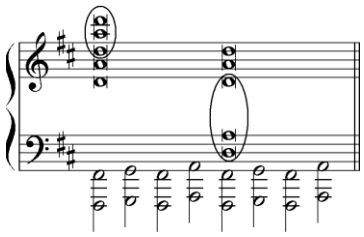
第 1 楽章 179 小節～



筆者による編曲。ここでは原曲の音を全てそのまま演奏している。

350 小節からは、バス声部は 363 小節まで音域・音型とも一貫して用いられ続ける要素（保続低音ではないが、それに近い役割を担う声部）となるため、原曲の音域に戻す必要があった（譜例 21-1 ★2)。350 小節の内声及び上声の和音（オーケストラ版のフルート・クラリネット・第 1 ホルン、4 手版の Primo）は、前の区間からの音域の連続性を保つため「上半分のみ」とし、代わって 352 小節の和音（オーボエ・イングリッシュホルン・ファゴット、4 手版は同じく Primo が両手で担当）を「下半分のみ」とすることで、350～353 小節の 4 小節間全体での使用音域を相互に補完する編曲とした。

譜例 21-3　350～353 小節の音域配分



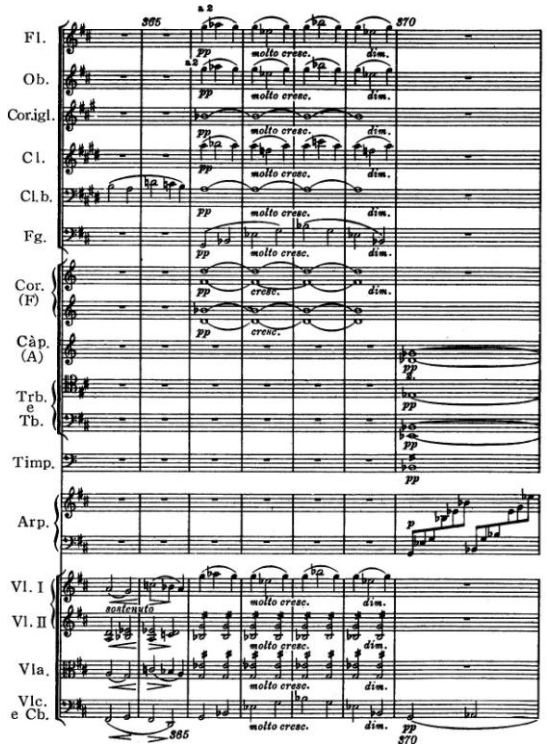
筆者の編曲では、右手は〇の付いた音を演奏する。

366 小節

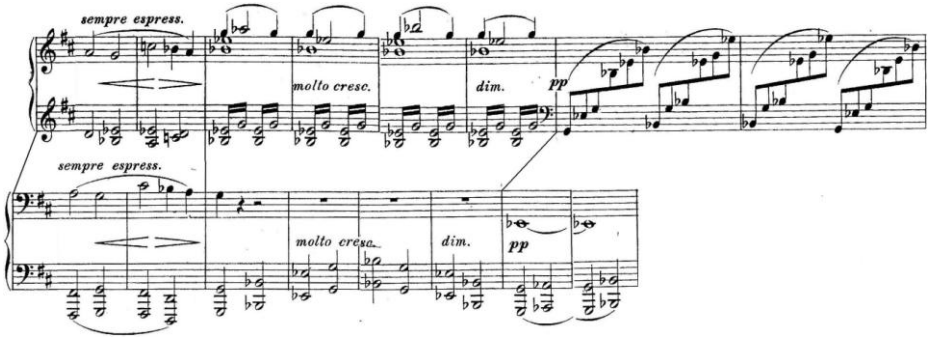
譜例 22-1

366 小節からのフレーズ

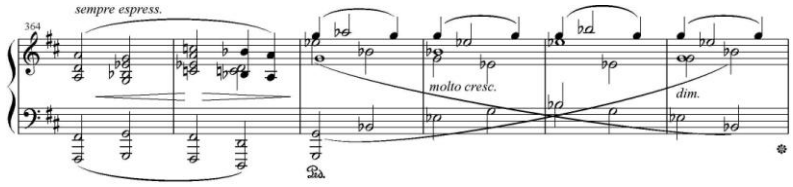
オーケストラ版（364 小節～）



4 手版（364 小節～）



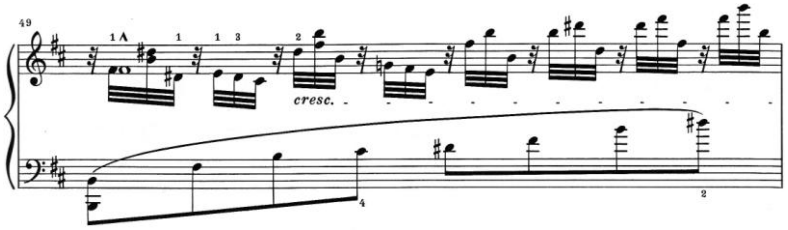
筆者による編曲（364 小節～）



366～369 小節では、第 1 楽章第 2 主題が再び現れる。オーケストラ版及び 4 手版で、「主題の回帰」を効果的に響かせるために用いられているトレモロ（第 2 ヴァイオリンとヴィオラ・Primo 左手）の効果は、バスの音域を引き上げてテクスチュアをコンパクトなものとし、周囲の区間との対比を際立たせることで代替しようとした。アルペジオで上行するバス声部の「2 つ目の音」から音域を上げる（あるいはオクターヴでなく単音とする）アイデアは、《 Prélude, choral et fugue 》49 小節（譜例 22-2）に倣ったものである。

譜例 22-2

《 Prélude, choral et fugue 》49 小節



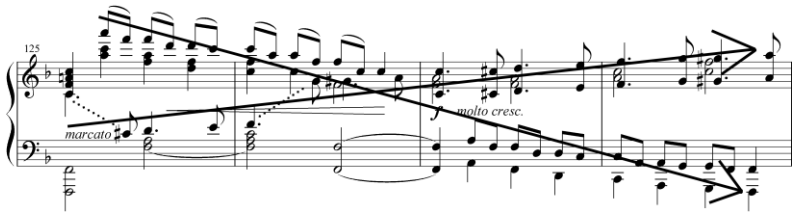
しかし、これだけでは充分な対比とは言い難いと感じられたため、もう一つ別の要素（構成上のアイデア）を加えることにした。それは、交差する 2 本のスラーによって表されている。

この交響曲では、2 つの要素が交差してゆく響きが複数の場面で効果的に用いられており（譜例 22-3）、筆者はこの第 3 楽章の編曲でも、262～265 小節でこの「交差」を拡張したアイデアを用いている（譜例 30 で後述）。楽曲が終盤に差し掛かる 366～369 小節のフレーズで、「交差のフィギュレーション」の「木霊」をささやかながらテクスチュアに織り込むことで、「主題の回帰」をより印象深いものとし、フレーズの持つ魅力を再構築しようとした。382～385 小節も同様である。

譜例 22-3

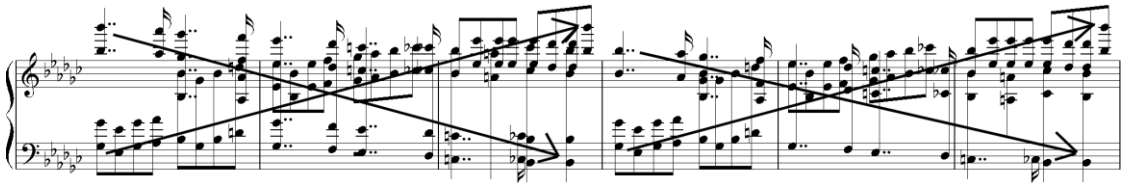
①第 1 楽章 125 小節～

筆者による編曲（原曲の組み立てを踏襲）

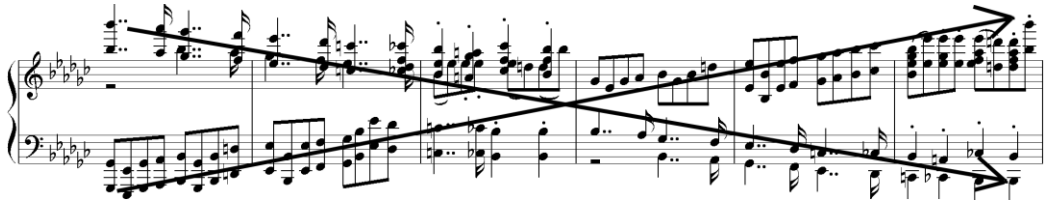


②第 1 楽章 353 小節～

オーケストラ版の主要な要素



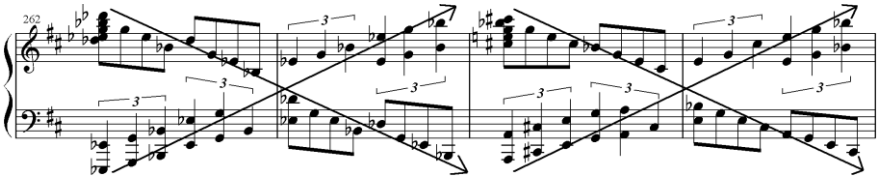
筆者による編曲（フランク自身による 4 手版と同じ組み立て）



オーケストラ版とピアノ版の違いについては、第 1 楽章の譜例 7 を参照のこと。

③第 3 楽章 262 小節～

筆者による編曲



「クロスのフィギュレーション」は筆者が新たに用いた、原曲にはないアイデアである。

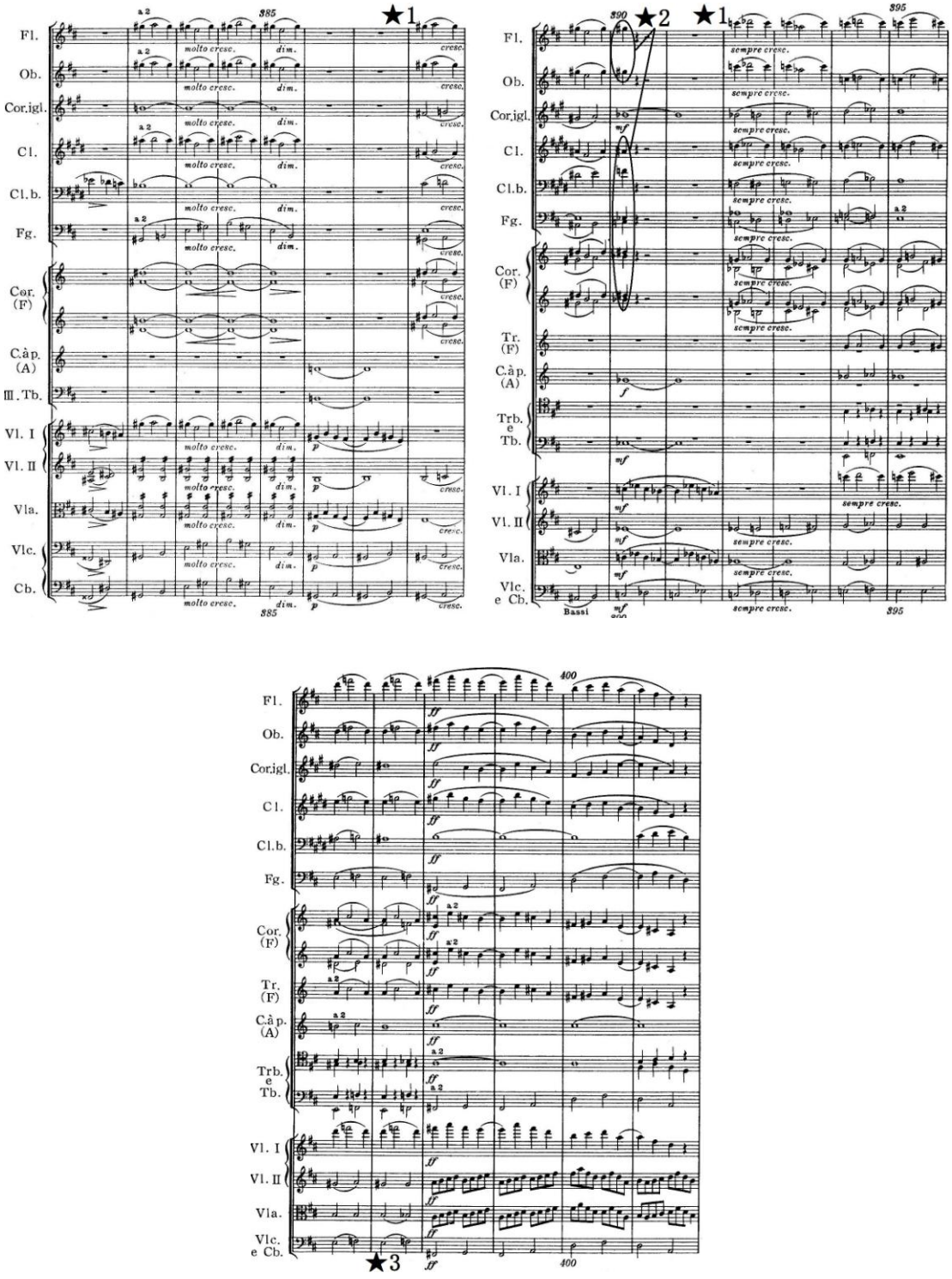
編曲の詳細は後述の譜例 30 を参照されたい。

388・390・397 小節

譜例 23

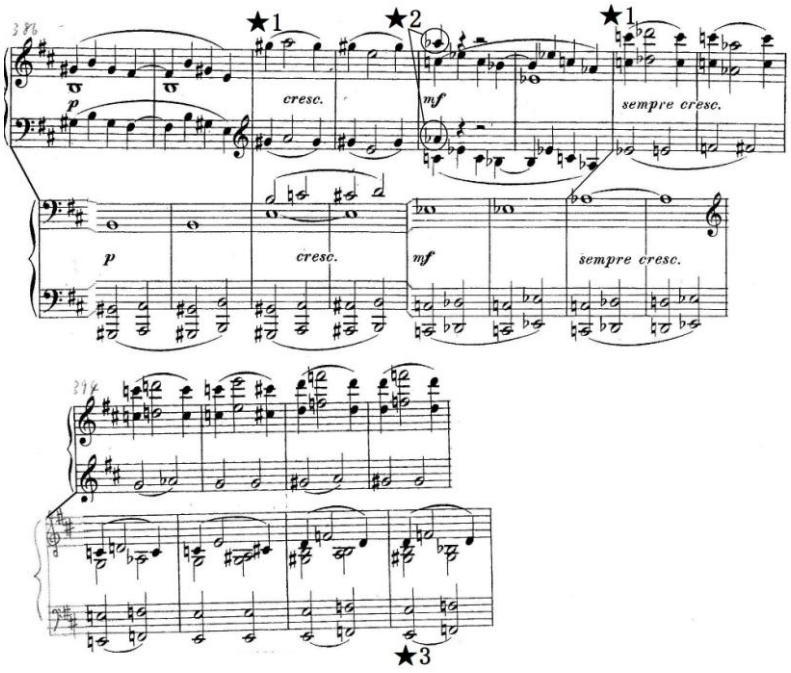
388 小節からのフレーズ

オーケストラ版（381 小節～）

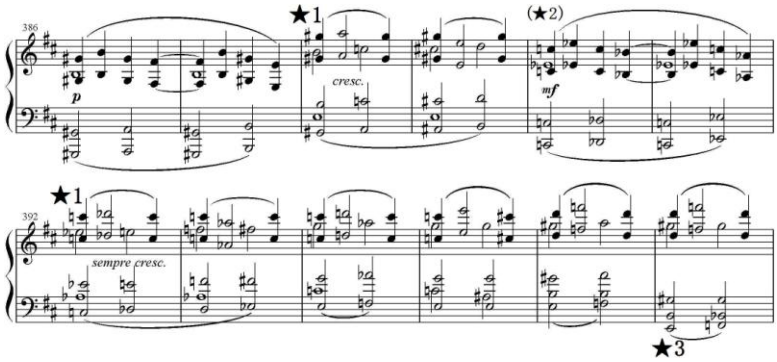


（譜例 23）

4 手版（386 小節～）



筆者による編曲（386 小節～）



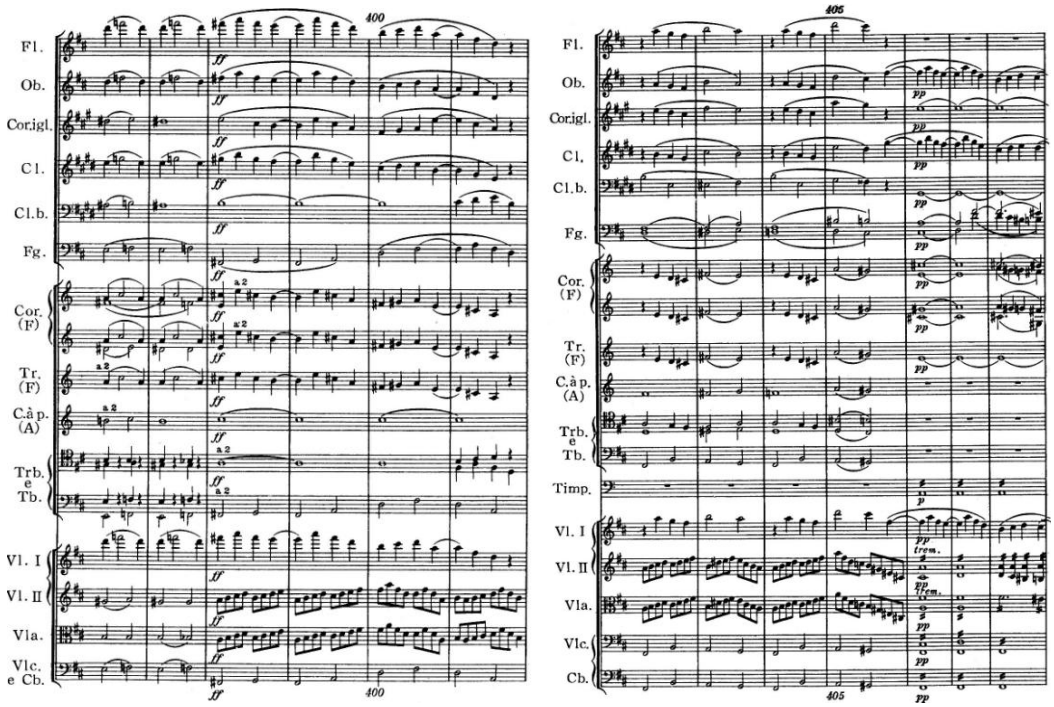
388～389 小節及び 392 小節以降（★1）では、先の譜例 22 の区間で用いた、第 1 楽章第 2 主題のところで響きをコンパクトにする（バスの音域を高くする）書法を維持し、第 1 楽章第 2 主題とその他の要素――ここでは、第 3 楽章冒頭の主題も現れる――との対比を明確なものとした。390 小節 1 拍目の、「388～389 小節のフレーズの結尾の音」（★2）は、最も重要な上声を 2 手では捉えられないため、諦める（386 小節と同じ書法にする）ことにした。397 小節では、音楽の流れをスムーズなものとし、また crescendo を効果的に響かせるため、一時的にバスの音域を「戻す」ことにした（★3）。

398 小節

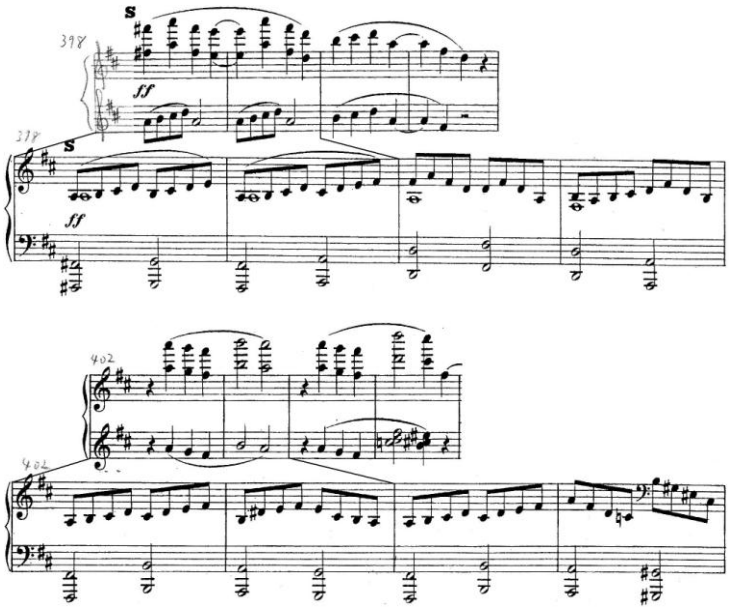
譜例 24-1

398 小節からのフレーズ

オーケストラ版（396 小節～）

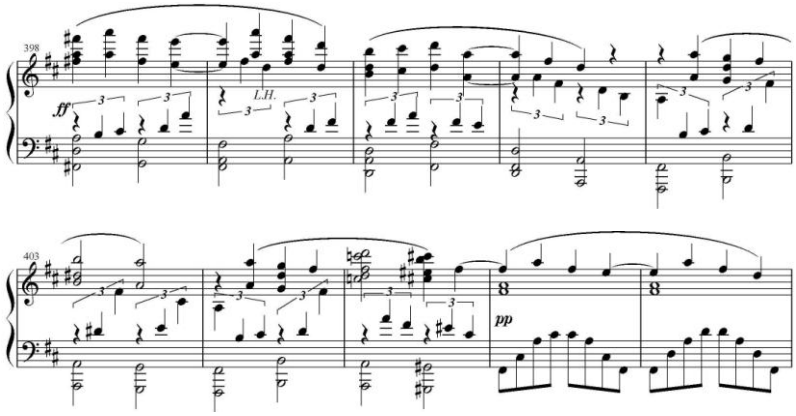


4 手版（398 小節～）



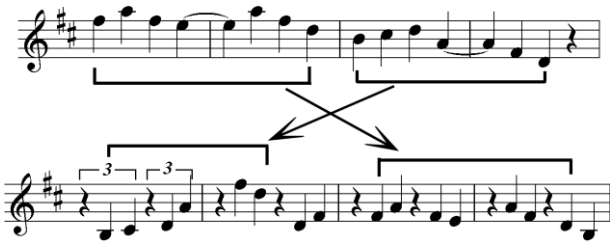
（譜例 24-1）

筆者による編曲（398 小節～）



398 小節からは、内声のパッセージを三連符へと変更することで、左右の手で旋律とバスの「外枠」を奏しながら内声を「弾きに来られる」ようにし、それでもなお過度の跳躍を避けられない 398～399 小節の 2 小節間はバスを原曲より 1 オクターヴ高くすることで、何とか演奏可能な範囲に収めた。398～401 小節の三連符のパッセージは、譜例 24-2 に示したように「主題の後半と前半」を意識したものとした。これは、2 手編曲では諦めざるを得なかった 426 小節からのカノン（譜例 36 で後述）の要素を、ささやかながら残そうとした結果である。

譜例 24-2　編曲のアイデア（398～401 小節）



398～401 小節では、和声進行が、426 小節以降の「主題の前半と後半が噛み合うカノン」の場面を想定して変更されており、筆者のアイデアは、この「カノンを想定した」和声進行に基づいたものである。曲の構成の観点からは、「主題の前半と後半を入れ換えて並置する」という対位法上のアイデアは、「来るべきクライマックスに向けて伏線を準備している」に過ぎないこの場面では、本来「まだ明示されるべきではない」ものである。しかし、この伏線を活用すべ

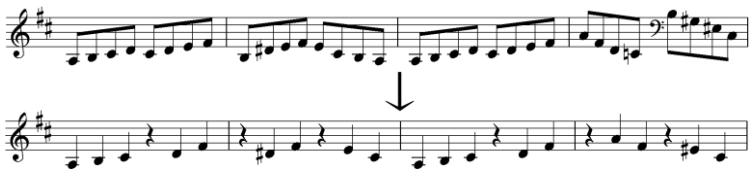
き場面をピアノ独奏で完全な形で提示することが不可能とあっては、「(後のフレーズを考慮しての) 出し惜しみ」は全く無意味になってしまう。ピアノ独奏編曲に際してはむしろ逆に、フランクのアイデアを少しでも残すために、モチーフがある程度聴き取れる形で示すべきだと考えた。

402 小節からは、和声法上の「伏線」は存在しないため、三連符の音型は原曲のパッセージを要約したものとした（譜例 24-3)。

譜例 24-3

編曲のアイデア（402～405 小節）

上原曲・下筆者による編曲

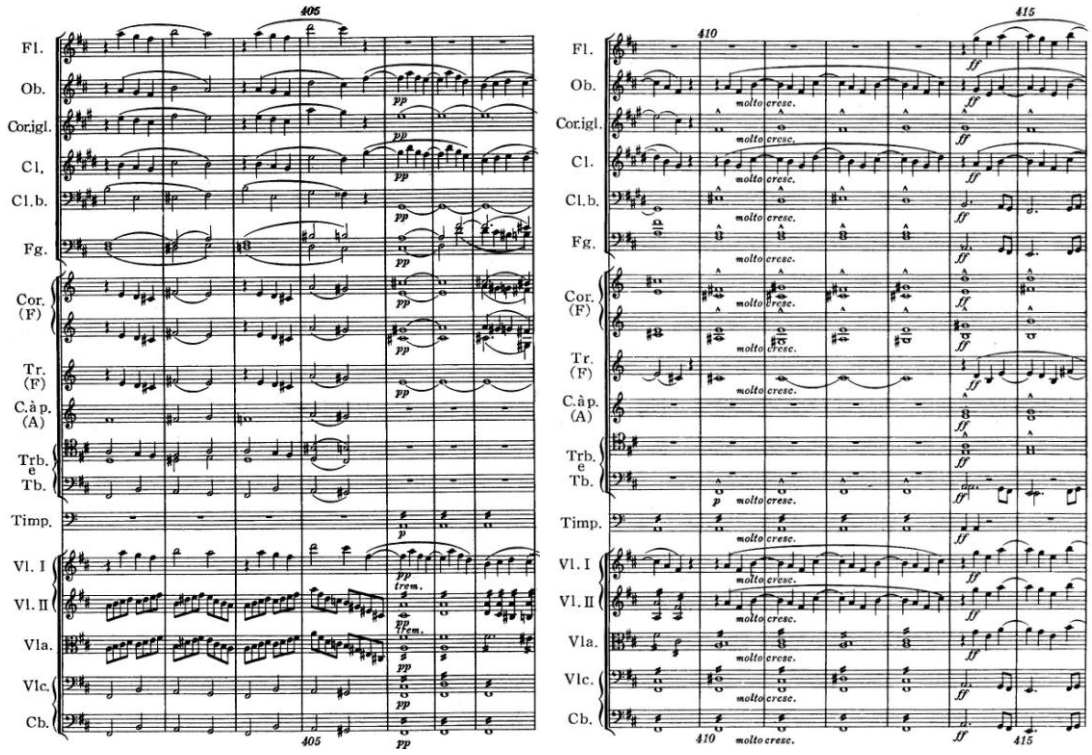


406・412 小節

譜例 25-1

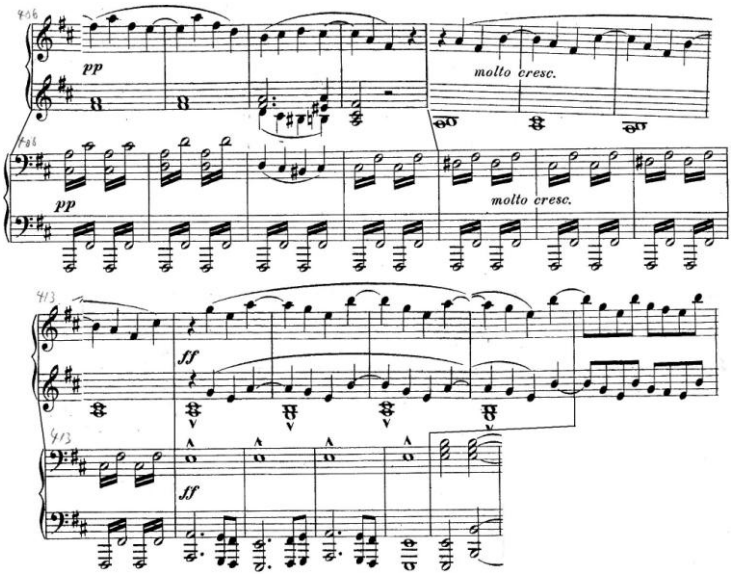
406 小節からのフレーズ

オーケストラ版（402 小節～）

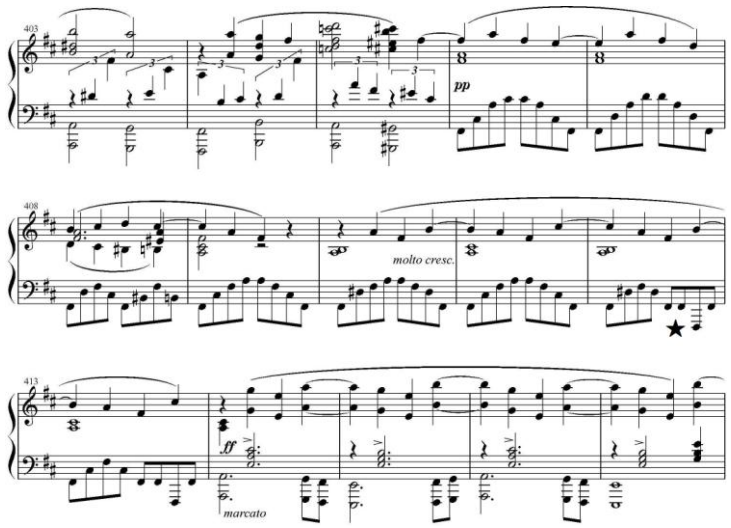


（譜例 25-1）

4 手版（406 小節～）



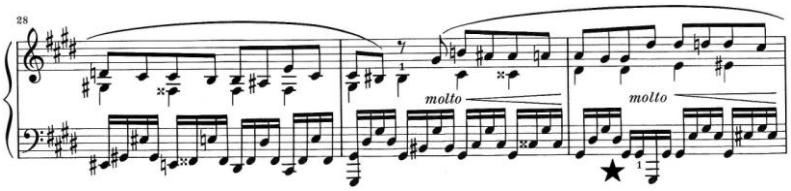
筆者による編曲（403 小節～）



406 小節からは、テクスチュアの密度を優先してコントラバス（Secondo 左手のトレモロの下の音）の音を割愛し、トレモロの効果は、この楽章の編曲に幾度か用いてきた（譜例 15-3・譜例 19-6）、「第 2 楽章の伴奏音型」の生み出す波打つような運動性で代替した。また、412～413 小節では、《 Prélude, aria et final 》〈 Final 〉 30 小節（譜例 25-2）を参考にこの「うねり」に変化を付け（筆者編曲版★）、バスの音域を原曲通りに戻した 414 小節以降へと響きがスムーズに繋がるようにした。

譜例 25-2

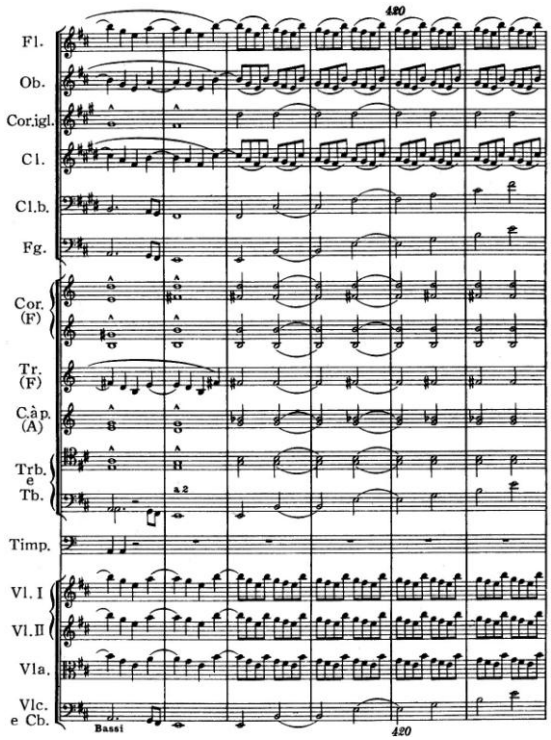
《 Prélude, aria et final 》〈 Final 〉28 小節～



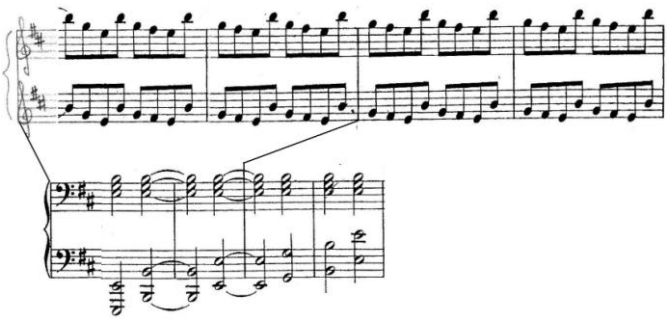
418 小節

譜例 26-1　418 小節からのフレーズ

オーケストラ版（416 小節～）

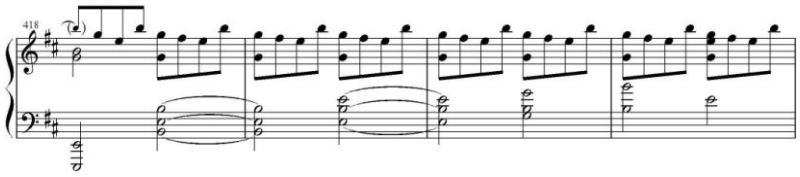


4 手版（418 小節～）



（譜例 26-1）

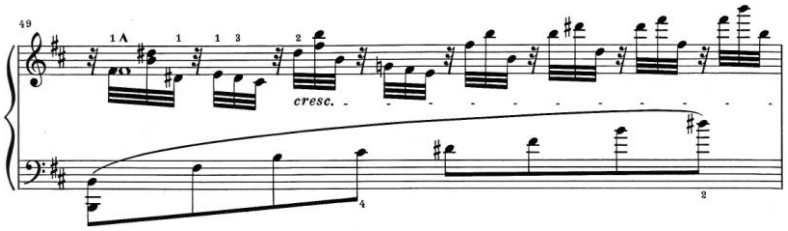
筆者による編曲（418 小節～）



418 小節からのフレーズでは、譜例 22 の箇所と同じく、《 Prélude, choral et fugue 》49 小節（譜例 26-2）に倣ってバスの音域に変化を持たせた。ただし、響きの厚みは是非とも必要な場面であるため、オクターヴ進行を単音に変更することはしなかった。《 Prélude, choral et fugue 》のケースと音楽のイメージがより近いのは、むしろこの場面であろう。

譜例 26-2

《 Prélude, choral et fugue 》49 小節



ピアノ独奏の特性を活かすための変更

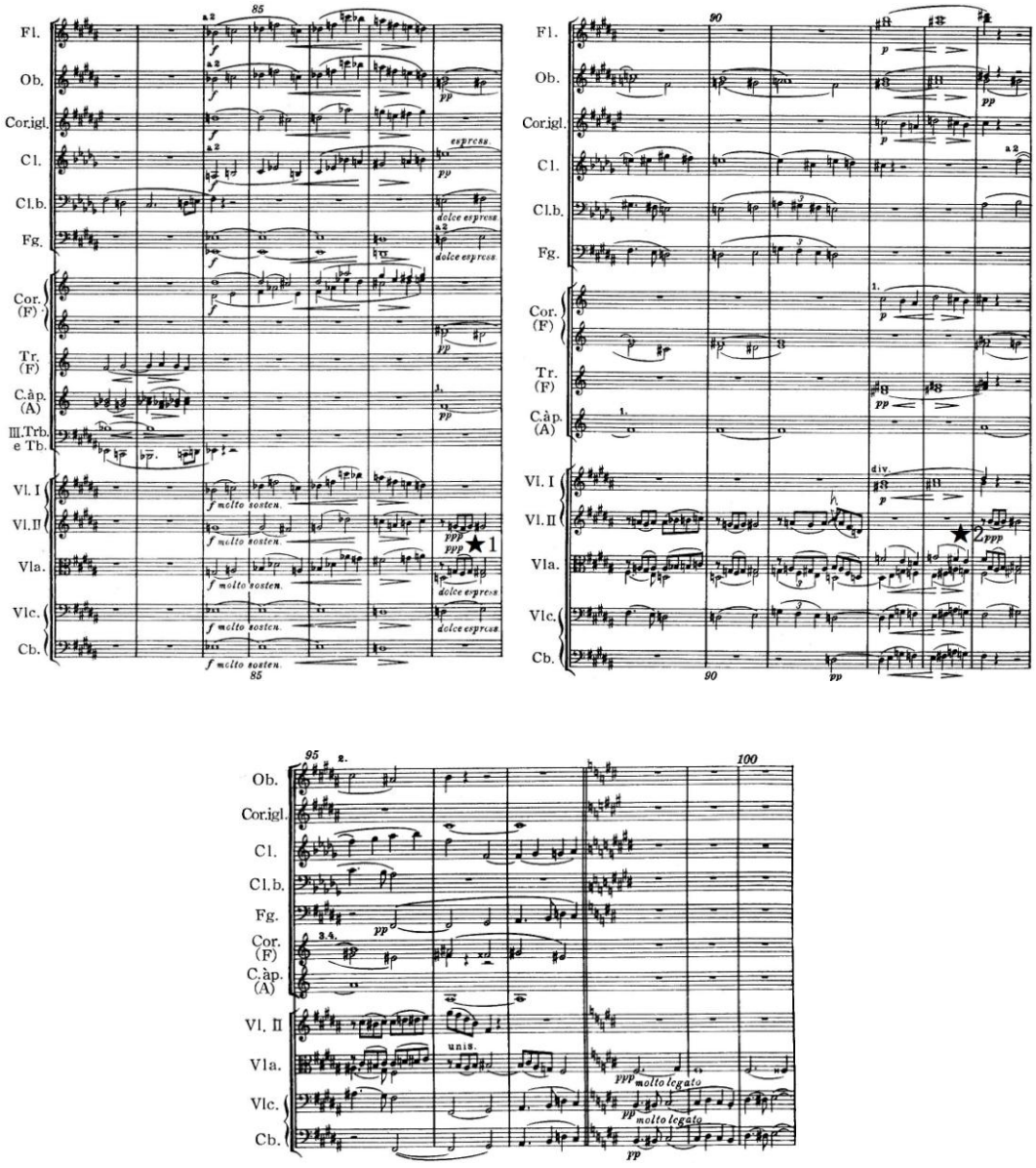
音域の変更及びそれと密接に関わった書法の組み替えは以上に挙げた通りであるが、先にも述べたように、この楽章ではオーケストラやピアノ 4 手に比べピアノ独奏に幾分不向きと思われる楽想（書法）がしばしば現れる（譜例 3・10・17・18 の場面はとりわけ典型的な例だろう）。ここからは、音域変更を伴わない、あるいは音域配分とは全く別方向のアイデアを編曲に用いて「ピアノ独奏の音楽」に相応しいテクスチュアを目指した箇所を挙げてゆく。

88 小節

譜例 27

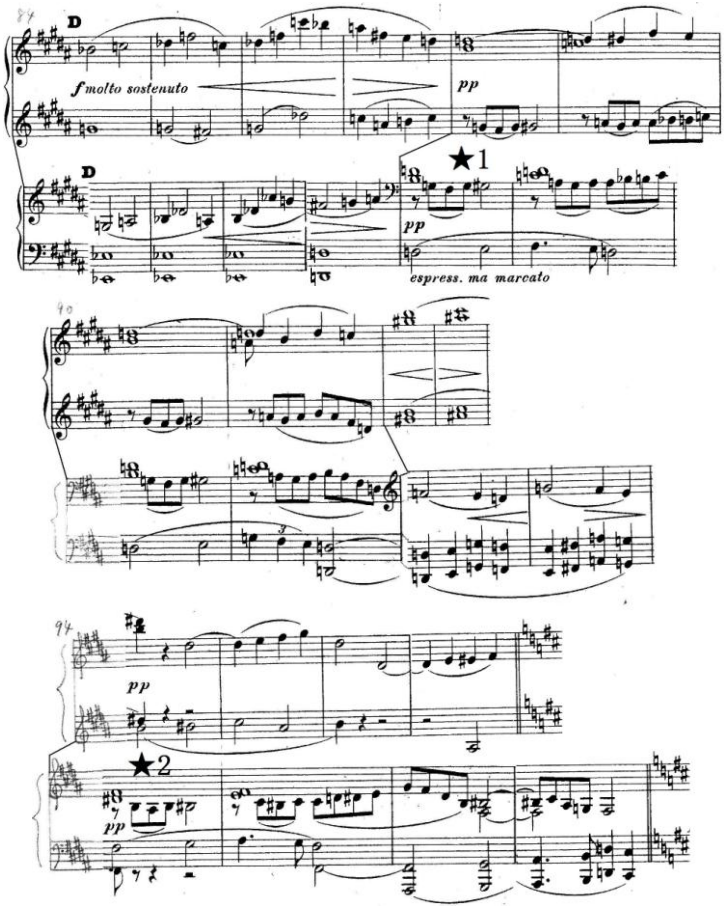
88 小節からのフレーズ

オーケストラ版（82 小節～）

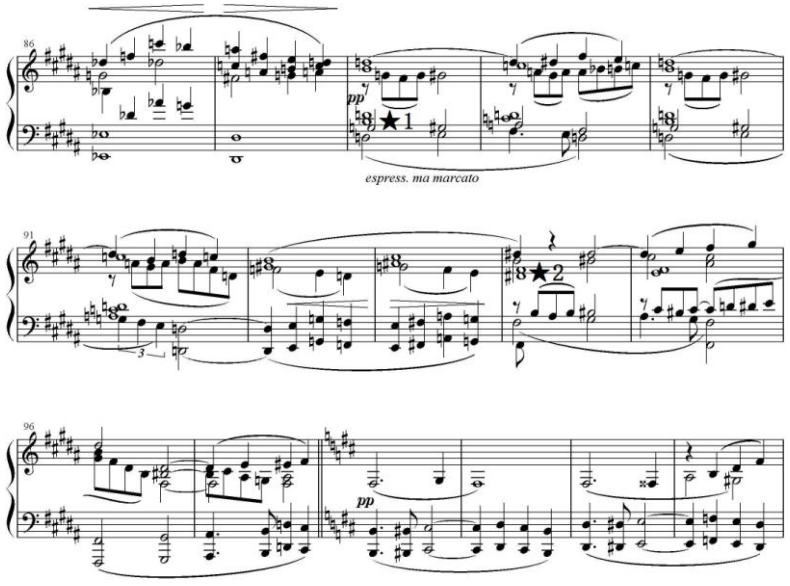


（譜例 27）

4 手版（84 小節～）



筆者による編曲（86 小節～）



88～91 小節において、 第 2 ヴァイオリンとヴィオラ上パート、 あるいは Primo 左手と Secondo 右手下声のユニゾン（★1）を 2 手で捉えることは、不可能とは言えないものの、やはり pianissimo や pianississimo の楽想であることを考えると、奏者にとって困難なことと言える。オーケストラ版では、このパッセージに対して「変奏前の原形」とでも言える声部が並置されており（第 2 オーボエ・第 2 ホルン）、筆者の編曲ではユニゾンのパッセージの片方をこの「原形」に「戻す」ことで、（ピアノ独奏の音楽としては）過度に入り組んだ譜面となるのを避けることにした。

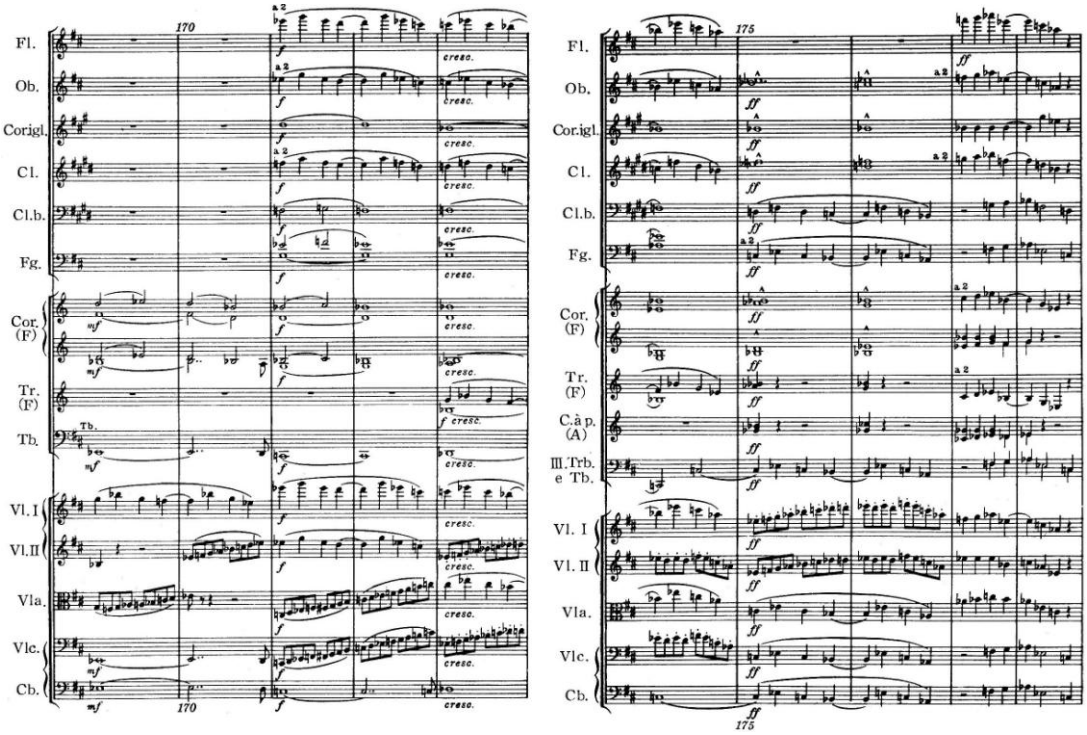
94 小節からのフレーズでは、4 手版でも同様にユニゾンの片方をシンプルな音型に「戻す」アイデアが用いられているが（★2）、これは、2 小節後の 96 小節で、第 2 ヴァイオリンの動き（Secondo 右手・ヴィオラの音域に統合されている）とクラリネット（Primo 右手）の旋律の交錯を避け、双方を同じ楽器（ピアノ）で奏しても声部進行が（聴覚的に）混乱しないようにするためのもので、筆者が 88～91 小節で行った（演奏力に起因する）変更とは目的が異なるものである。従って、88～91 小節の独奏編曲では、書法を 94～97 小節の「ユニゾンの下声のみを変奏」したものに統一することはせず、より静かで軽やかな響きを実現できる（あるいは適切なバランスのコントロールがなされたとき 4 手版と響きの印象が近くなる可能性がより高い）「上声のみを変奏」したテクスチュアを採用した。4 手版の配置をそのまま採用した 94～97 小節との間に生まれた響きの変化は、94 小節からのフレーズでは途中（95 小節 2 拍目）からコントラバス（Secondo 左手下声）が加わって 88～91 小節よりも厚みが増す、という（原曲から存在する）アイデアとも合致している。

171 小節

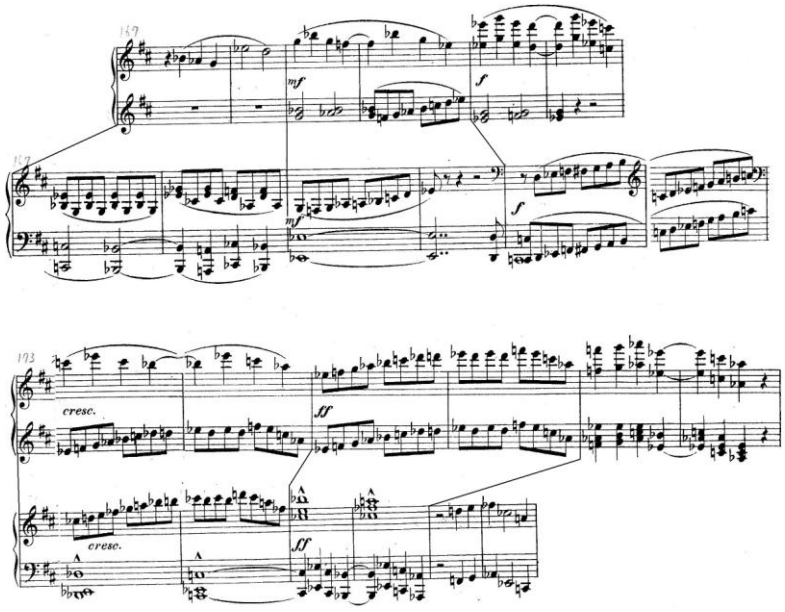
譜例 28

171 小節からのフレーズ

オーケストラ版（169 小節～）

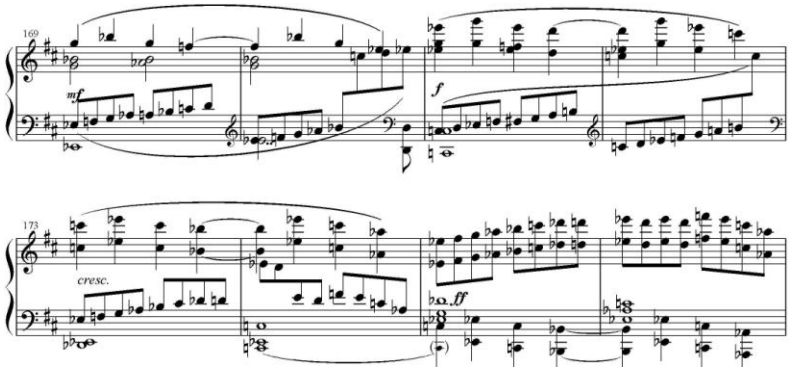


4 手版（167 小節～）



（譜例 28）

筆者による編曲（169 小節～）

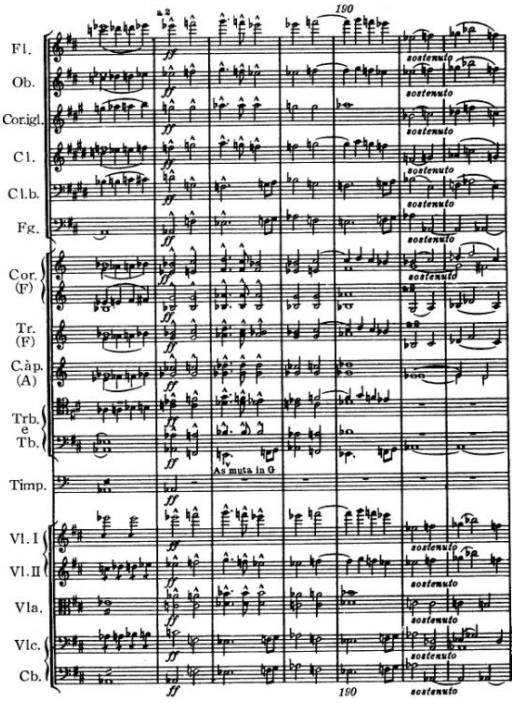


171～174 小節では、上声と下声の「外枠」の音域は是非とも維持する必要があると思われたが、その「外枠」との（演奏力上の）兼ね合いで、内声のオクターヴのユニゾンは諦めざるを得なかった。上行音階が単音からユニゾンへと切り替わるタイミングを 171 小節から 175 小節へと遅らせるこの変更も、（他に選択肢が見当たらないとは言え）表現の幅を確保するために「縦方向に音の多い譜面」を書くことに対して 4 手よりも消極的になる必要があるピアノ独奏の特性に沿ったものと言えるだろう。

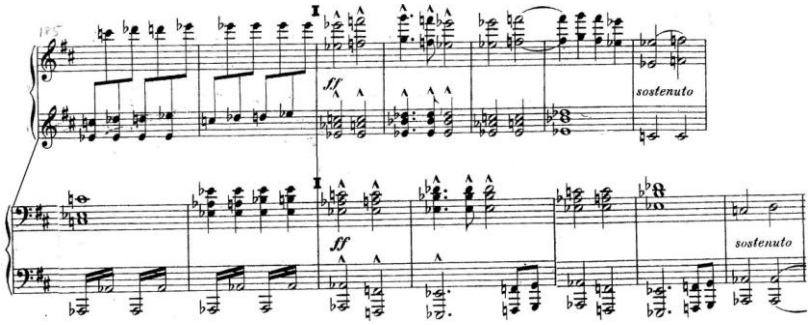
187 小節

譜例 29-1　187 小節からのフレーズ

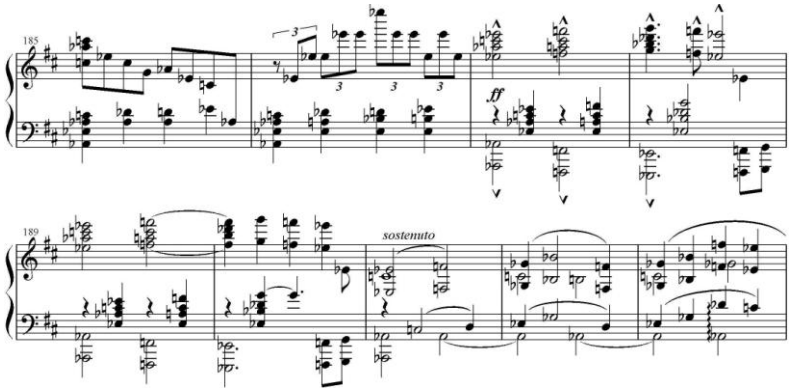
オーケストラ版（186 小節～）



4 手版（185 小節～）

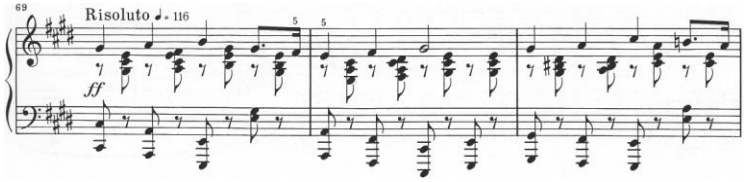


筆者による編曲（185 小節～）



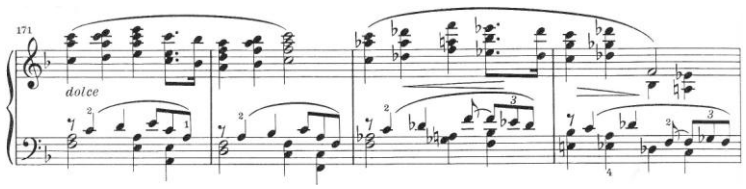
187～190 小節でも、主題の圧倒的な存在感を保つためには「外枠」の音域を狭めることは選択肢となり得なかった。ここでは、内声（の和音）を半拍遅れで奏し、そこに主旋律と近い動きを埋め込む、《 Prélude, aria et final 》の〈 Prélude 〉69 小節以降（譜例 29-2）を意識したテクスチュアを用いた。同じ楽想が再び現れる 195～198 小節も同じコンセプトで編曲した（譜例 29-3）。

譜例 29-2 《 Prélude, aria et final 》〈 Prélude 〉69 小節～



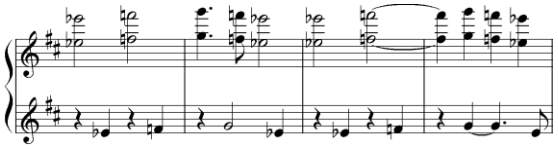
主旋律と内声の和音の一番下の音との「ユニゾン」が偶成的なものでないことは、同じ〈 Prélude 〉の 171 小節からのフレーズを参照すれば明らかである。

同 171 小節～

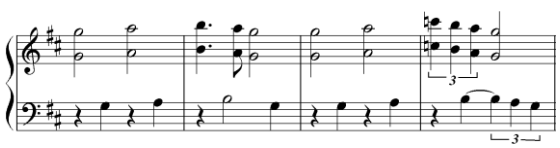


譜例 29-3　編曲のアイデア

187～190 小節



195～198 小節



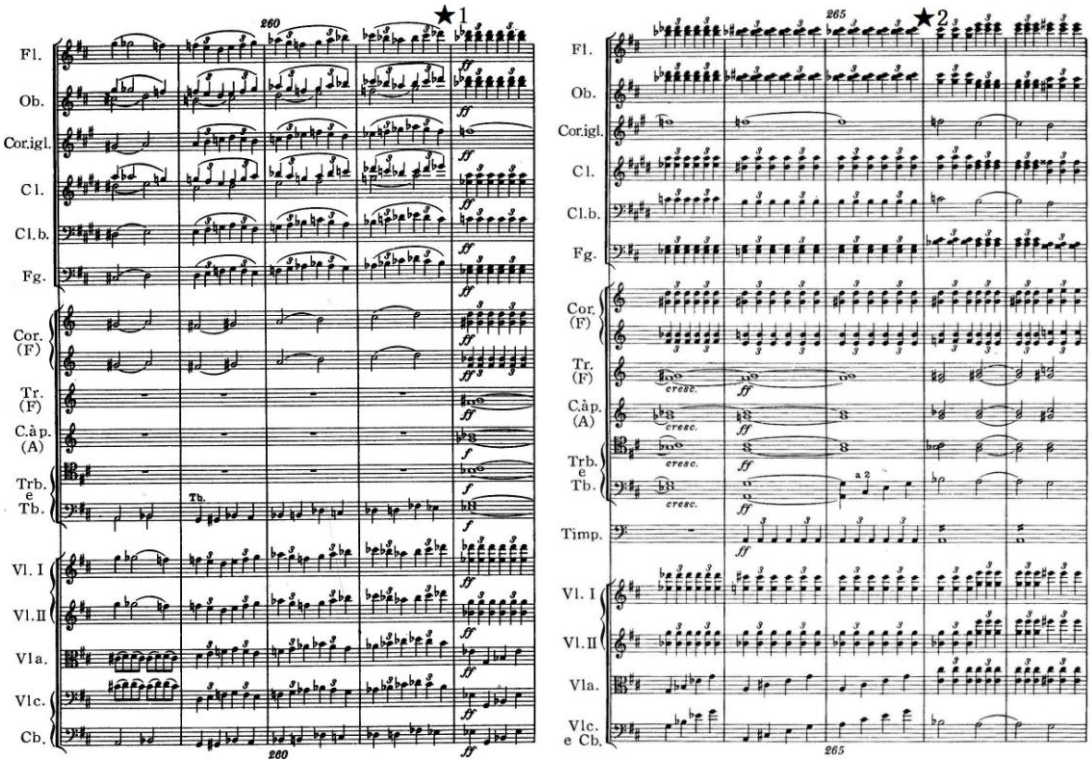
それぞれ下段が、筆者が新たに付け加えた声部。

この「主旋律を半拍遅れで追う声部」は、145 小節（譜例 10 の場面）に現れた「カノン」が、長い時間をかけてついにたどり着いたクライマックスでもなお鳴り響いているかのような効果を狙ったものでもある。

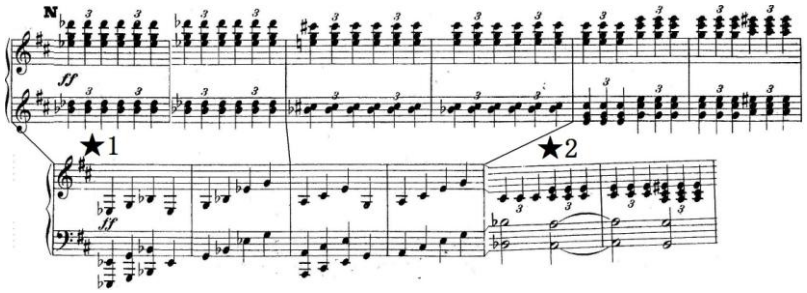
尚、「裏拍で和声音を補填する」書法は、191 小節及び 199 小節（譜例 13 の場面）と 203 小節以降（譜例 14 の場面）でも引き続き用いている。ただし、これらの箇所での変更は、「各拍の裏で何らかの音が打鍵される」という状態を維持し、テクスチュアのバランスを取ることが目的であるため、187 小節からのフレーズのように「旋律を埋め込む」ことはしていない。

262・266 小節　　譜例 30-1　262 小節からのフレーズ

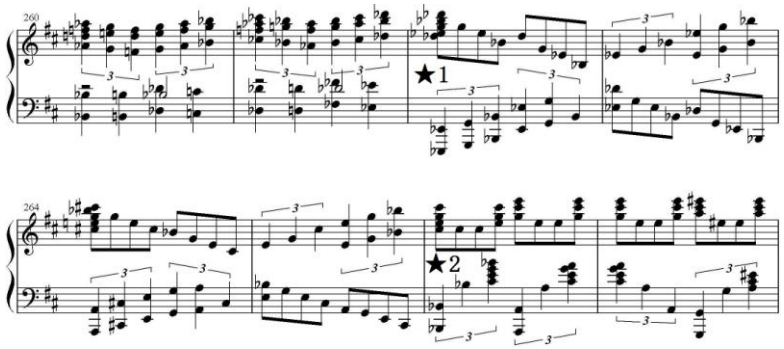
オーケストラ版（258 小節～）



4 手版（262 小節～）



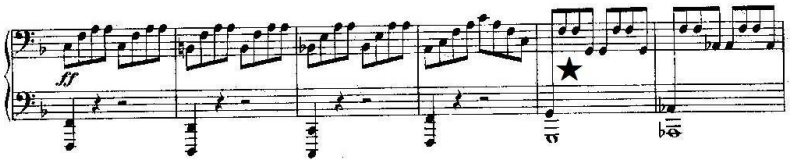
筆者による編曲（260 小節～）



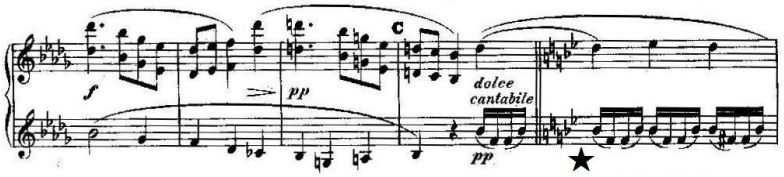
262～267 小節では、オーケストラ版あるいは 4 手版の「縦方向に音の多い」書法のイメージをピアノ独奏で追おうとすることは何ら意味を成さないため、全く別のアイデアが必要であった。この交響曲に 2 つの要素がクロスしてゆくフィギュレーションが幾度か現れることは譜例 22 の場面でも述べた通りであるが、262～265 小節（★1）ではそれを応用し、下行する「四連符」と上行する三連符（原曲のバス声部を変奏したもの）が「すれ違う」テクスチュアを新たに創出し、ピアノ独奏に相応しい、ソリスティックでヴィルトゥオジティのある（そして「演奏力を使い切った」）響きを目指した。266～267 小節（★2）では、直前のフレーズと同様のポリ・リズムを維持しながら、右手は第 1 楽章 129 小節や第 2 楽章 49 小節（原曲）の伴奏音型（譜例 30-2）を、そして左手は第 2 楽章 49 小節で筆者が編曲のために用い、第 3 楽章でも譜例 15-3 及び譜例 19-6 の場面で「引用」した伴奏音型（譜例 30-3）をそれぞれ援用し、迫力ある響きを目指している。

譜例 30-2

第 1 楽章 125 小節～（4 手版 Secondo）

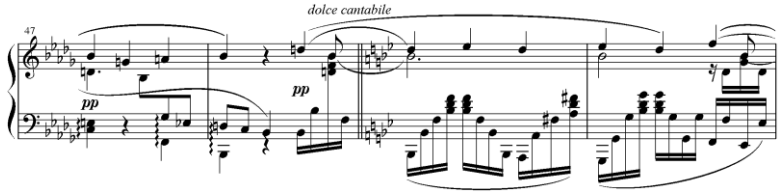


第 2 楽章 45 小節～（4 手版 Primo）



譜例 30-3

第 2 楽章 47 小節～（筆者による独奏版）



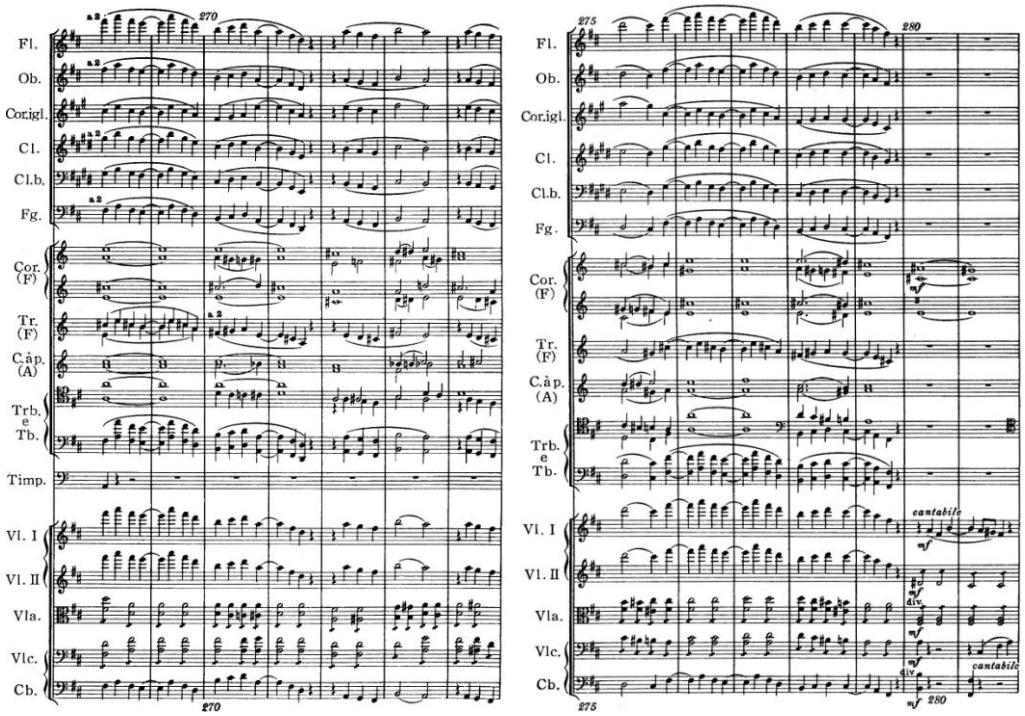
第 3 楽章 266・267 小節左手に用いた音型は、第 2 楽章 49 小節からの編曲で用いた音型の「三連符版」と言える。

262～267 小節の 6 小節間で原曲の「2 : 3」のポリ・リズムを「3 : 4」へと「一段階細かく」したことには、より「細かい音符」（八分音符の三連符）を用いた譜例 31 の場面へ向けての「橋渡し」の意味合いもある。

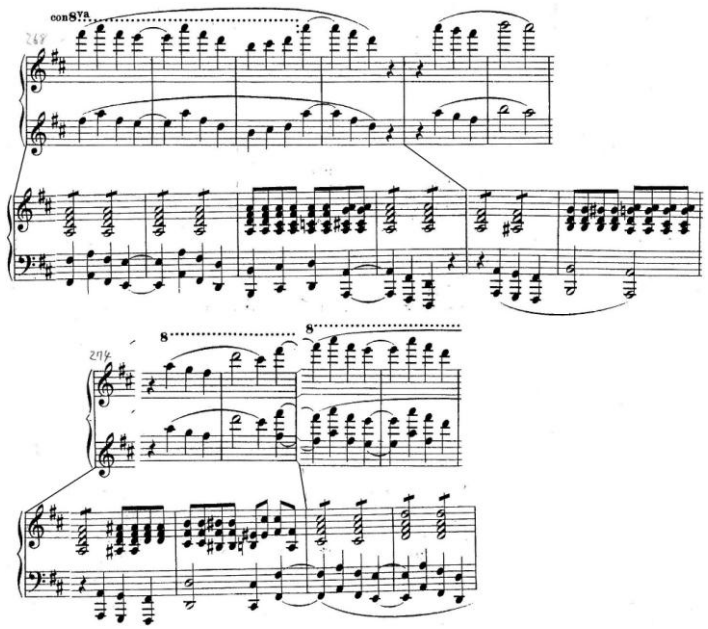
268 小節

譜例 31-1　268 小節からのフレーズ

オーケストラ版（268 小節～）

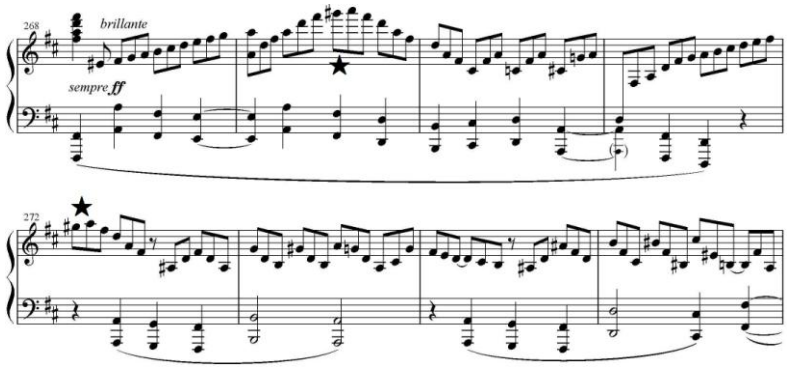


4 手版（268 小節～）



（譜例 31-1）

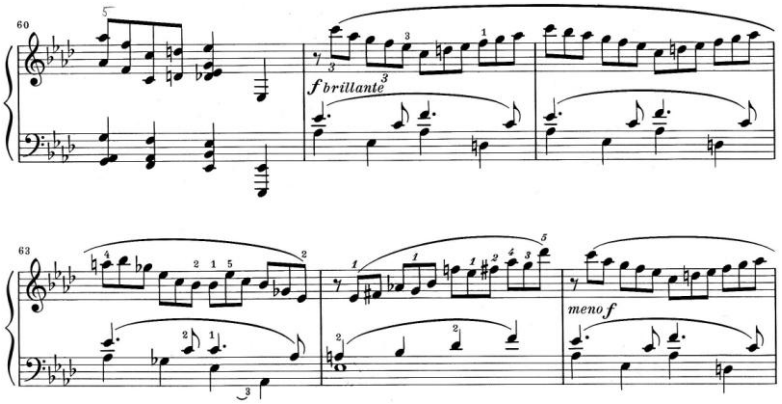
筆者による編曲（268 小節～）



譜例 30 の区間に引き続き、オーケストラ版及び 4 手版（オーケストラ版より更に高い音域の音までもが使用されている）とは本質的に異なる書法を用いる必要があったため、《 Prélude, aria et final 》《 Variations symphoniques 》《 Les djinns 》といった作品で用いられ、「ピアノならではの演奏効果」を発揮している力強い走句（譜例 31-2）を参考に、ヴィルトゥオジティ溢れる「変奏」の区間を創出することにした。

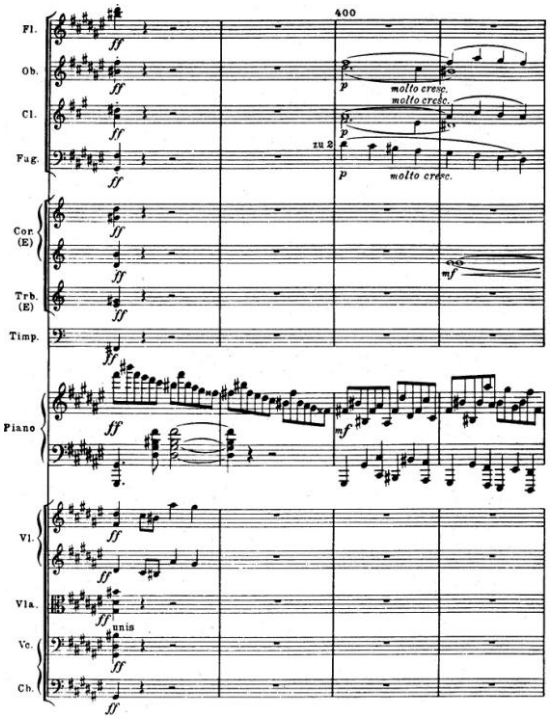
譜例 31-2

《 Prélude, aria et final 》〈 Final 〉 60 小節～

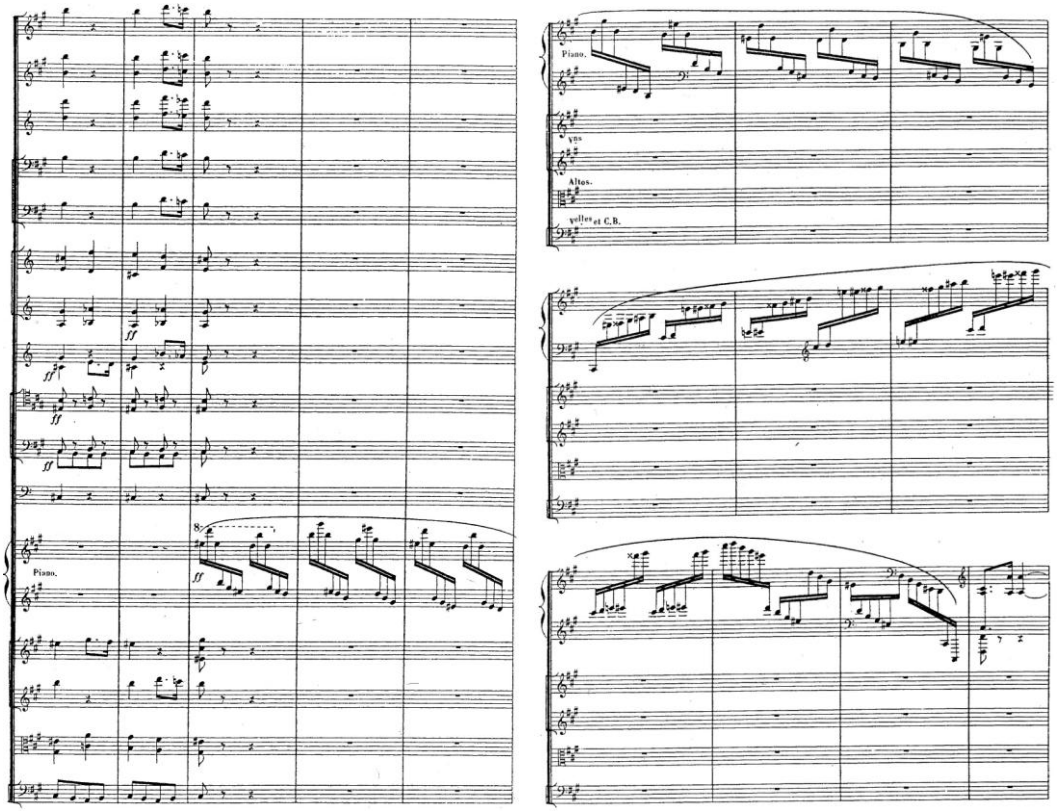


（譜例 31-2）

《 Variations symphoniques 》398 小節～



《 Les djinns 》83 小節～

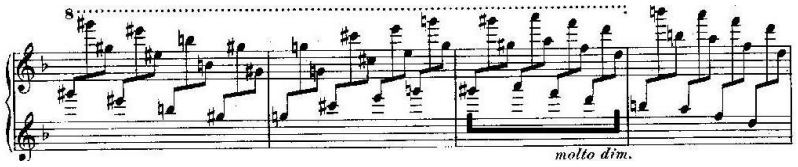


また、新たに生み出したパッセージの高音域での「折り返し」（譜例 31-1 ★）に際しては、本編曲で度々用いてきたモチーフ（譜例 31-3）を織り込み、楽曲全体の構成の中で「自然なクライマックス」となるよう配慮している。

譜例 31-3

第 1 楽章 155 小節～・4 手版 Primo

（オーケストラ版では第 1・第 2 ヴァイオリンが担当）



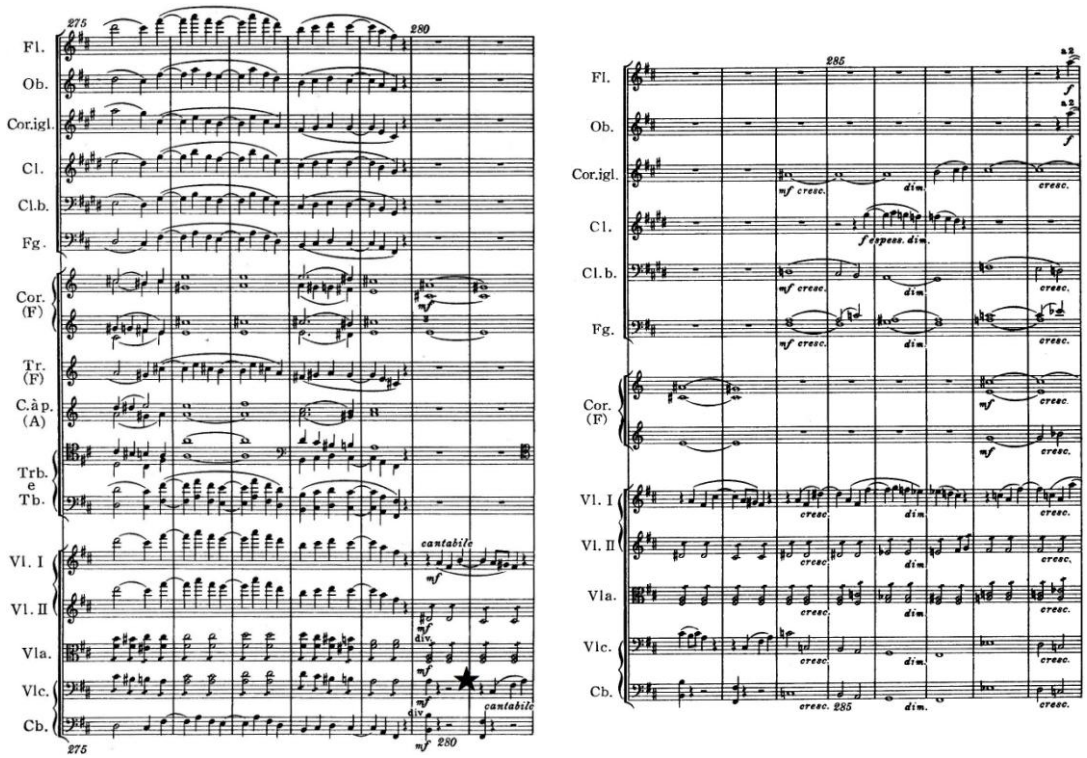
モチーフの初出箇所。筆者の編曲における活用の詳細は第 1 楽章譜例 19 及び譜例 40、第 2 楽章譜例 20-3 を参照のこと。

280・284 小節

譜例 32-1

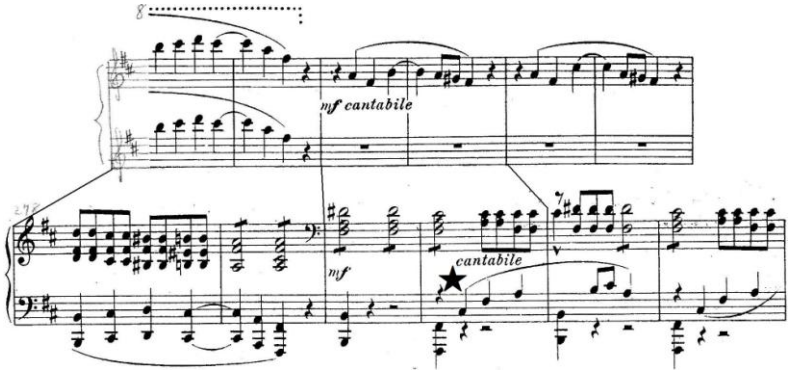
280 小節からのフレーズ

オーケストラ版（275 小節～）

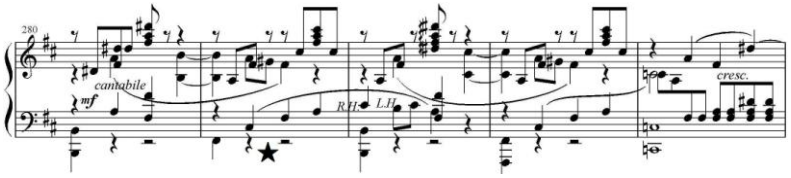


（譜例 32-1）

4 手版（278 小節～）



筆者による編曲（280 小節～）

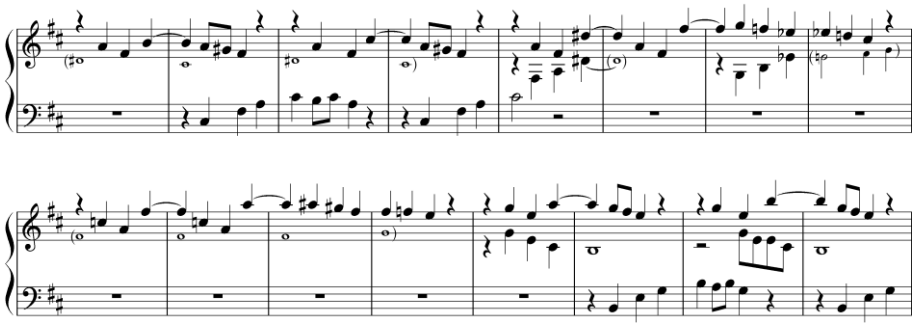


280 小節からは、原曲が 19 小節以降のフレーズ（譜例 2 参照）と類似した書法となるため、「変奏」を用いる必要性はなくなる。しかし、直前の区間で広い音域を疾駆する走句を用いたため、ここで直ちに原曲通りの「運動性の少ない」書法に戻してしまうと、やや唐突な印象となってしまう。これを避けるため、この区間が本来持っている「連打」の要素と、音域を広く使った運動性との双方を含む（直前の区間よりは控えめな）「変奏」を、前後の書法の「中間種」として 4 小節間用いることで、編曲によって新たに生じた「テクスチュアの段差」を和らげ、スムーズな移行を目指した。

また、この場面から 295 小節にかけて、チェロ（Secondo 左手上声）が奏する「冒頭にはなかった要素」が現れるが（★）、筆者はこの「新たな副旋律」に呼応するかのようなささやかな変奏を 284 小節から先で加えることで（譜例 32-2）、譜例 31 の場面で用いた激しい運動性の名残が、mezzo forte あるいは forte に音量が抑えられてもなおくすぶり続け、fortissimo での再びの「爆発」（296 小節あるいは 300 小節）を待っているかのような（構成上の）印象をつくり出そうとした。

譜例 32-2

編曲のアイデア（280～295 小節）



上段上声：主旋律

下段：楽章冒頭にはなかった新たな要素を抜き出したもの

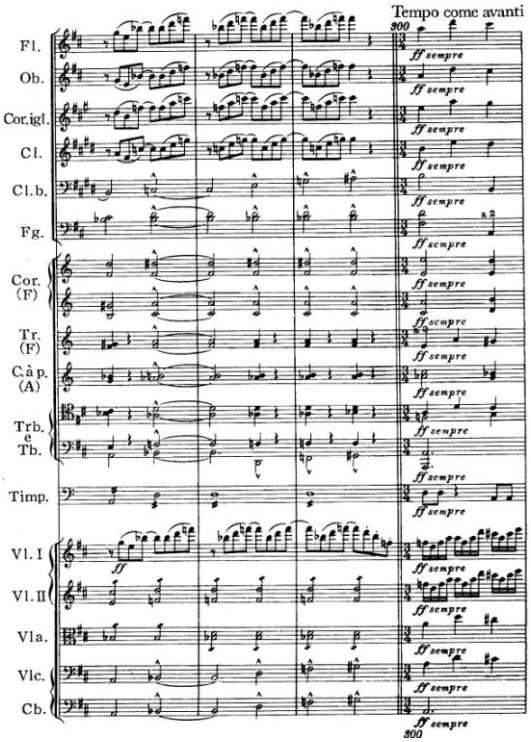
上段下声：筆者が新たに追加した動き（括弧内の小音符は原曲から存在する進行）

298 小節

譜例 33-1

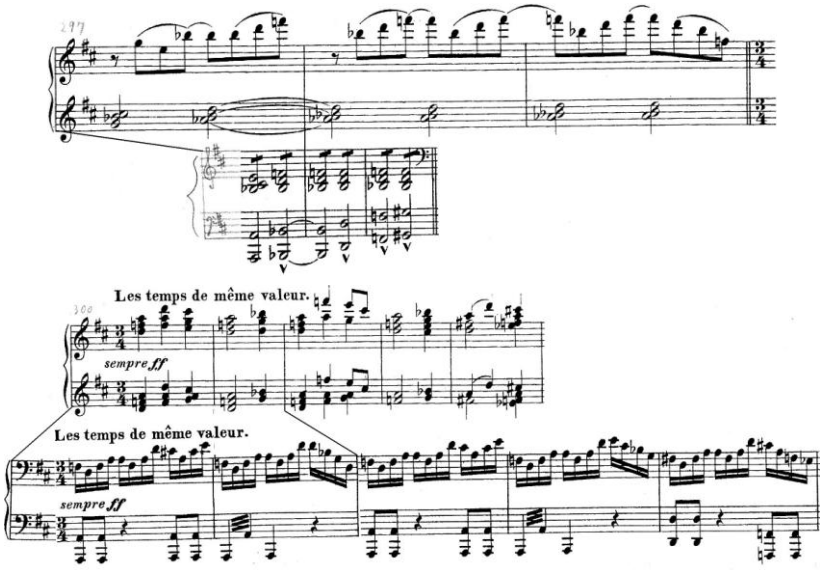
298～299 小節

オーケストラ版（297 小節～）

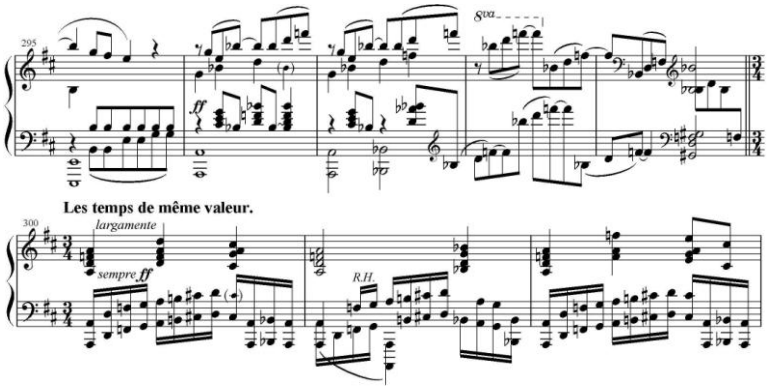


（譜例 33-1）

4 手版（297 小節～）



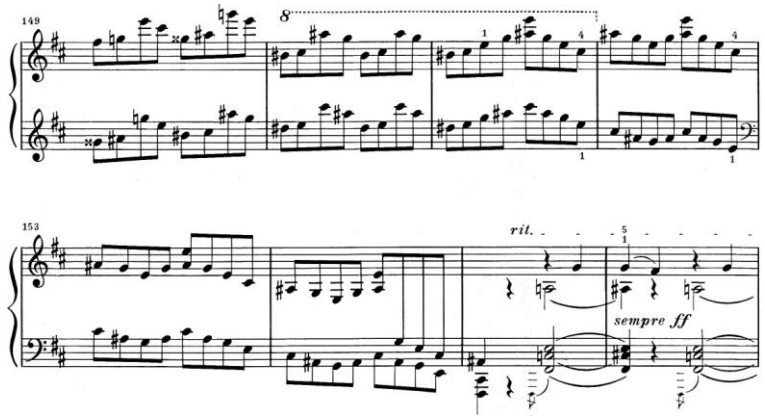
筆者による編曲（295 小節～）



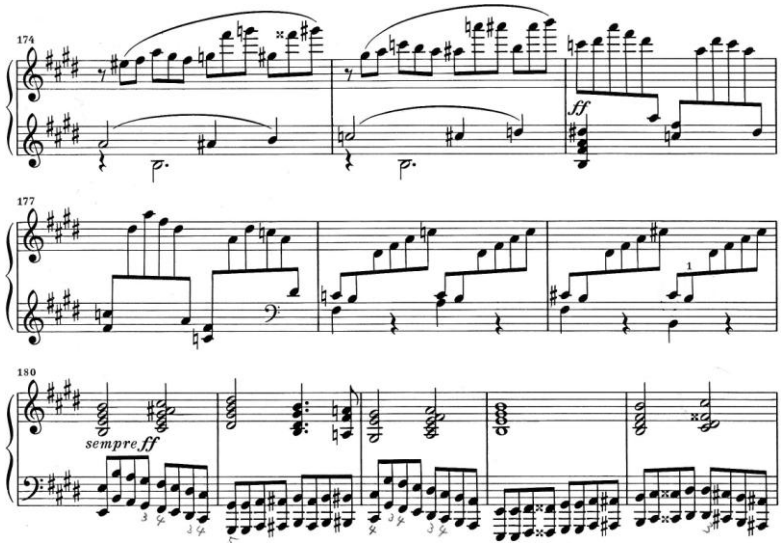
298～299 小節の 2 小節間は、続く 300 小節からの区間で上声の音域を下げる判断をしたこと（譜例 18 参照）を受けて、最高音域から第 2 楽章の主題へと「一気に転がり落ちて来る」テクスチュアを創出した。原曲のバス声部は、和声音を順次上行してゆく一連のアルペジオと捉える事ができるため、必ずしも全て保持しようとする必要はなく、299 小節 2 拍目から 300 小節への「Gis - A」という進行が維持できていれば良いと判断した。響きの上で参考にしたのは譜例 33-2 のような場面であるが、「音域の移動にカノンを用いる」というアイデアに関しては、むしろ《 Prélude, choral et fugue 》の 121 小節や 141 小節との関わりが深い（譜例 33-3）。

譜例 33-2

《 Prélude, choral et fugue 》149 小節～

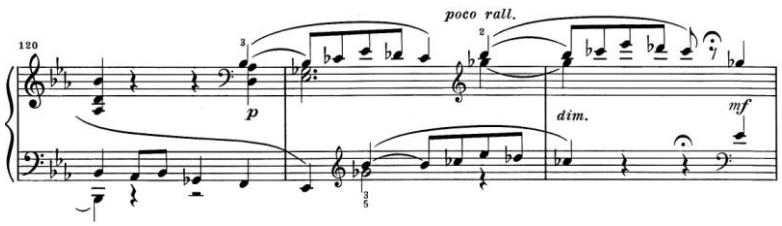


《 Prélude, aria et final 》174 小節～



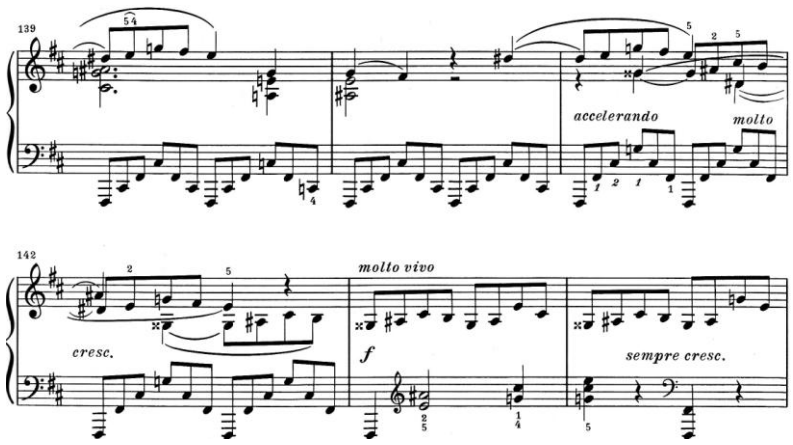
譜例 33-3

《 Prélude, choral et fugue 》120 小節～



（譜例 33-3）

《 Prélude, choral et fugue 》139 小節～

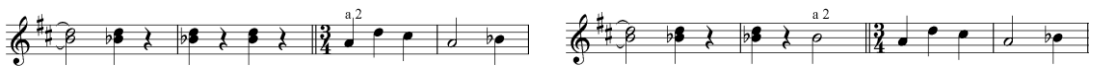


第 2 楽章の主題の「歌い出し」を 300 小節ちょうどからではなくアウフタクト（299 小節 2 拍目）からとしたことには、「転がり落ちるカノン」の中から主題が姿を現すタイミングをより効果的なものとする狙いがあるが、これは、カラヤンとパリ管弦楽団によるこの交響曲の録音[4]で、トランペット・パートに譜例 33-4 のような変更が加えられていたことにヒントを得たものでもある。

譜例 33-4

トランペット・パート（298 小節～）

スコアの記譜　　カラヤン／パリ管弦楽団の演奏



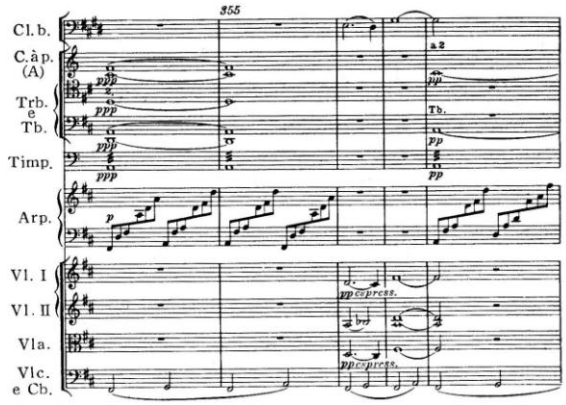
[4] C. Franck, *Symphony in D minor,* Herbert von Karajan, conductor, Orchestre de Paris, EMI Classics: TOCE-14135 (CD), track 7, recorded 1969, released 2008.

354 小節

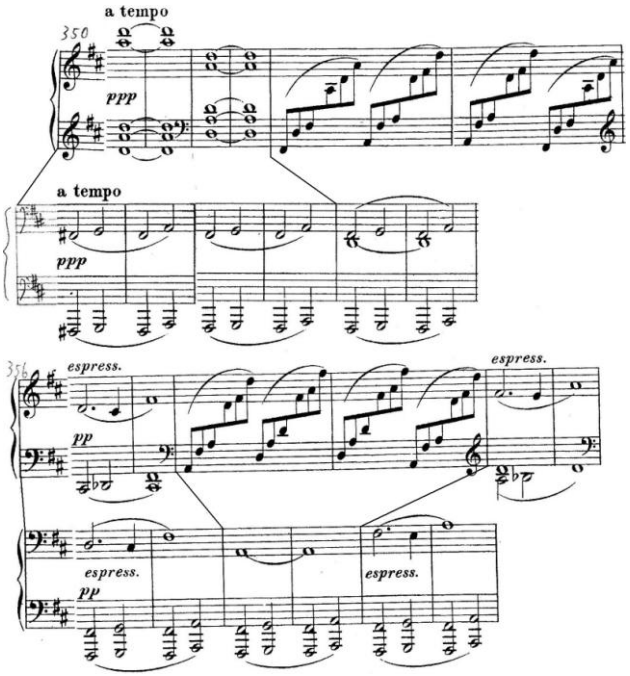
譜例 34

354 小節からのフレーズ

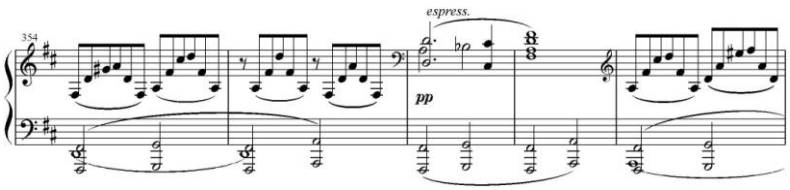
オーケストラ版（354 小節～）



4 手版（350 小節～）



筆者による編曲（354 小節～）



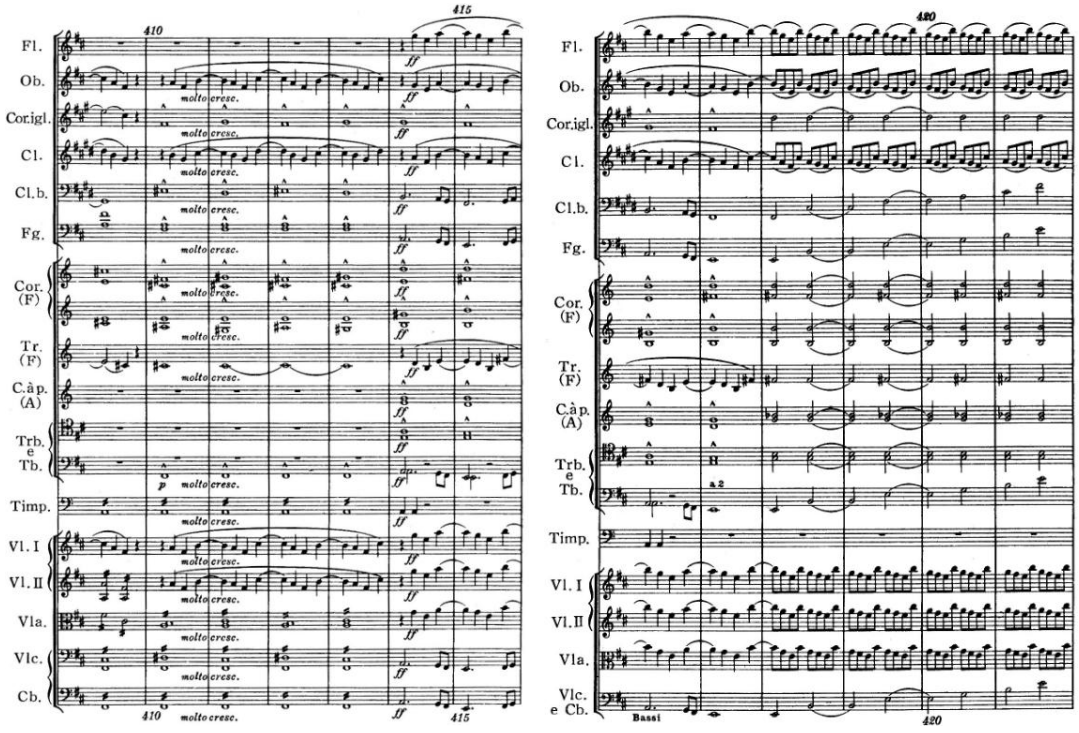
354～355 小節及び類似の箇所で、ハープ（Primo 両手）の音型をそのまま 2 手編曲で（すなわち片手だけで）奏することは現実的でないため、折り返しを含む山型のアルペジオへと変更することにした。この「折り返し」も、筆者がこれまで用いてきた「2 手編曲用の循環動機」（譜例 31-3 及び第 2 楽章譜例 20-3 参照）によっている。

414 小節

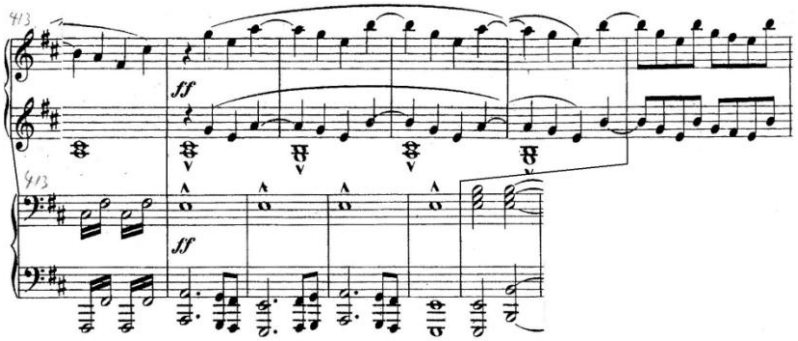
譜例 35-1

414 小節からのフレーズ

オーケストラ版（409 小節～）

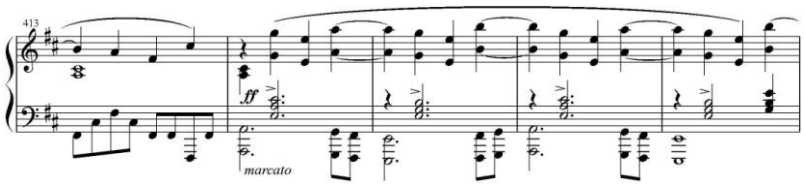


4 手版（413 小節～）



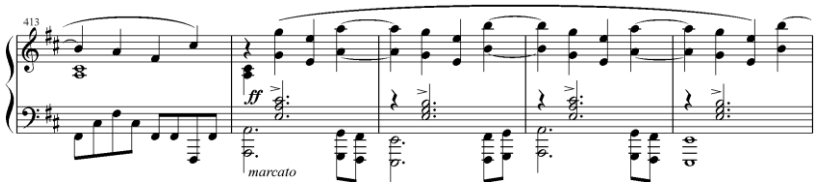
（譜例 35-1）

筆者による編曲（413 小節～）



414～417 小節は、譜例 29 の場面と同じく、内声の和声音を半拍遅れで補填する編曲とし、響きのバランスを整えるため、417 小節 2 拍目裏にも和音を追加した。

譜例 35-2　採用しなかったヴァージョン

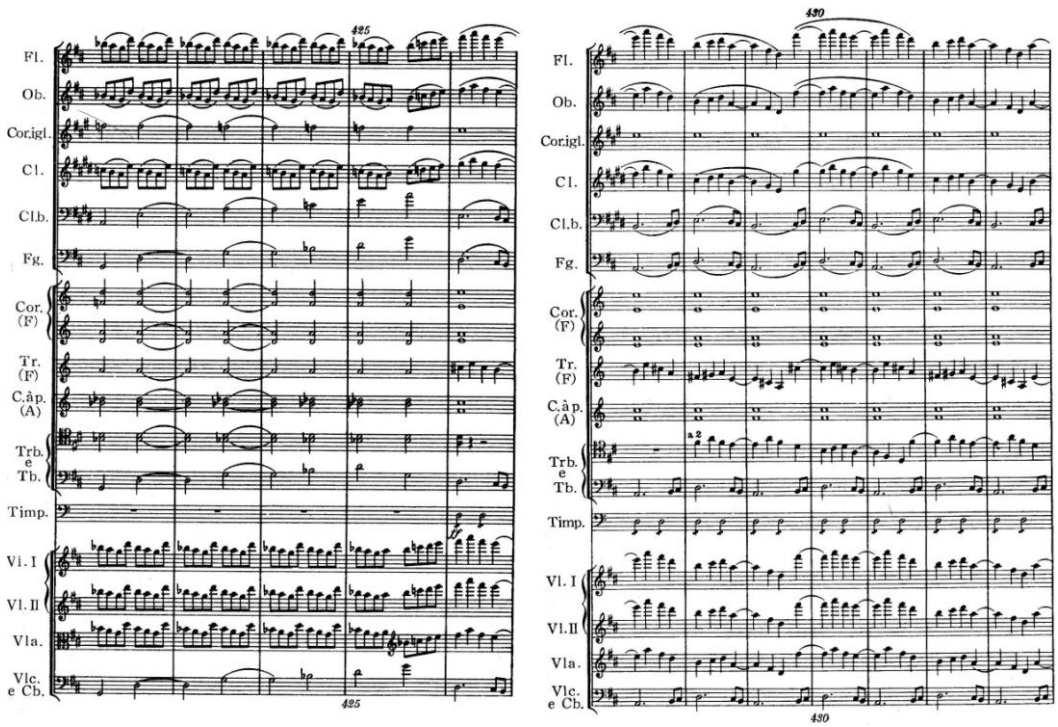


414 小節から 417 小節 1 拍目までの間、常に裏拍に「旋律以外の音」が存在し続けているため、この編曲だと、次のフレーズの第 1 音を兼ねるためアクセントを持つ 417 小節 2 拍目裏の「支え」が不充分に感じられる。

426 小節

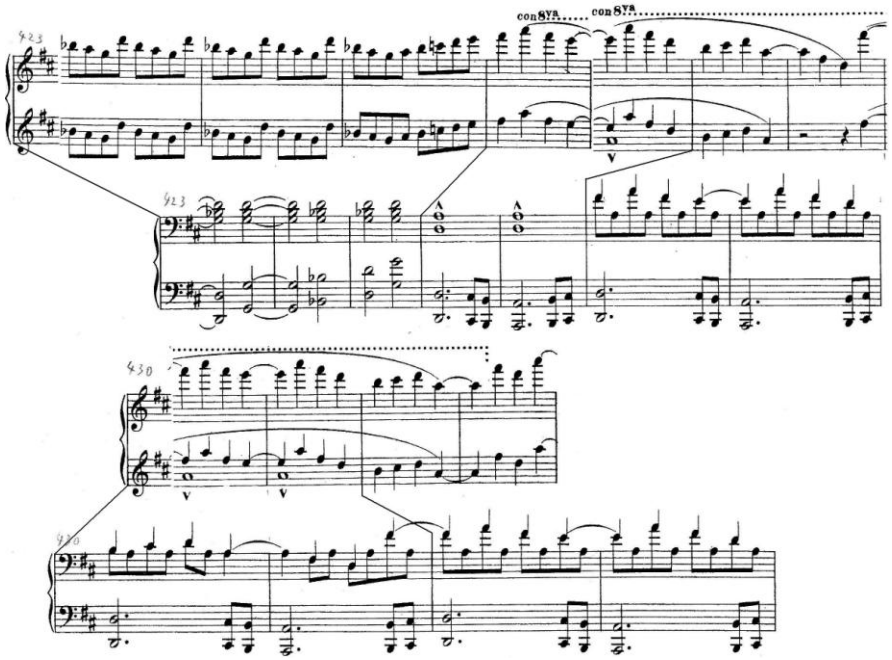
譜例 36-1　426 小節からのフレーズ

オーケストラ版（422 小節～）

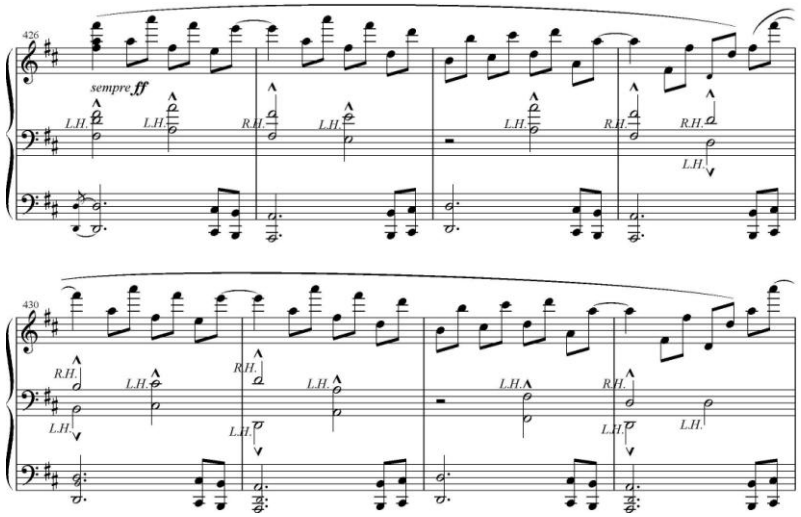


（譜例 36-1）

4 手版（423 小節～）

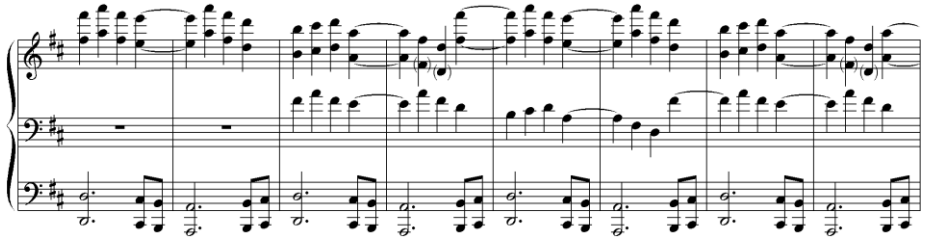


筆者による編曲（426 小節～）



譜例 36-2

原曲のアイデア（426 小節～）



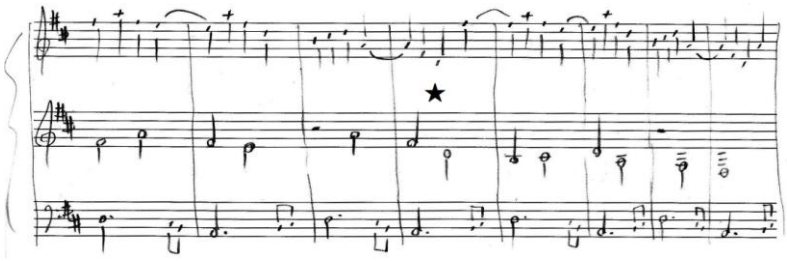
4 手版は、上段の旋律にもう 1 オクターヴ上の音が加わり、中段の声部と音域の重なる括弧内の音を割愛している。

この区間で音楽の骨格となるのは譜例 36-2 に示した 3 つの声部であるが、上 2 声でカノンを形成する主題は、それぞれに広い音域を必要とするものであるため、これを 2 本の手で捉えることは（「骨格」のみでさえ）不可能である。加えて、音響効果の上では、内声で常に鳴り続ける d と a の音（4 手版では a のみ）が強力な「軸」となっており、この印象も、フレーズの魅力を語ろうとする上で欠くことのできないものである。

筆者が用いたのは、「2 回続けて奏される主題に対して 1 つの拡大型の主題を並置する」という、原曲とは異なる、しかし同じく対位法的な発想に立脚したアイデアである。

譜例 36-3

編曲に用いた新たなアイデア（426 小節～）



426 小節の最初の音を除いて、3 つの声部が同時に打鍵されることは一度もない。

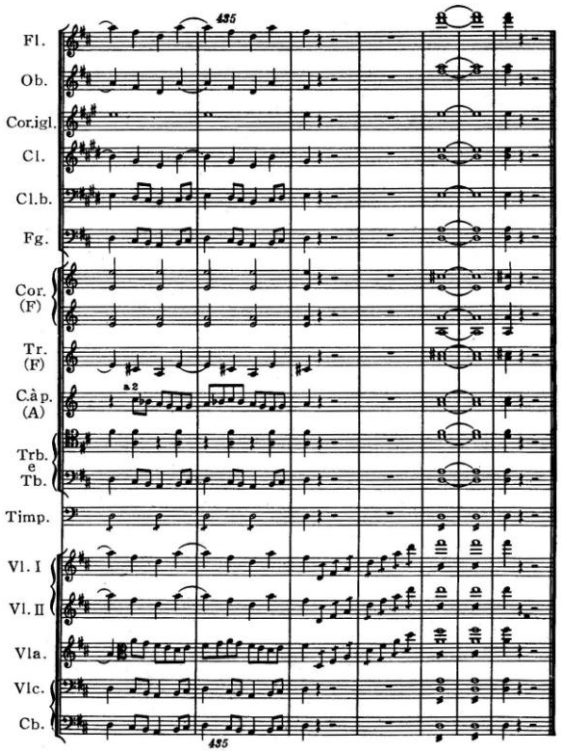
このアイデアには、429 小節 2 拍目で原形と拡大形の間に連続 8 度が生じてしまうという、小さいとは言えない欠点もある（★の箇所）。しかしながら、426 小節の最初の一音（「開始点」の音だけは、当然のことながら同時的に奏さざるを得ない）を除いて、離れた音域にある 3 つの声部の全ての音が全く無理なく 2

本の手に配分できる、という、あたかも最初からこのアイデアが意図を持って「2 手のために」準備されていたようにすら思えてくる現象は、譜例 24 の場面で述べた「和声語法上の伏線が活用できない」という事態と「連続 8 度」とを合わせた 2 つの欠点をも補って余りあるもののように思えてならない[5]。

そして、先に述べた「音響上の軸」に関しても、一定した音を奏し続けることは出来なくとも、この拡大型が極めて強力な「軸」として響くため、充分に代替される。残る要素は、ティンパニ（4 手版では Secondo 右手下声に、旋律とかみ合う形[6]で反映されている）による、「八分音符単位で全てのタイミングで発音されている」（4 手版では 431 小節 1 拍目のみ途切れている）という音響上の効果であるが、これは、183 小節（譜例 12 の場面）と同じく最上声をオクターヴのトレモロで奏することで編曲に反映させた。

434 小節

譜例 37　434 小節からのフレーズ
オーケストラ版（434 小節～）

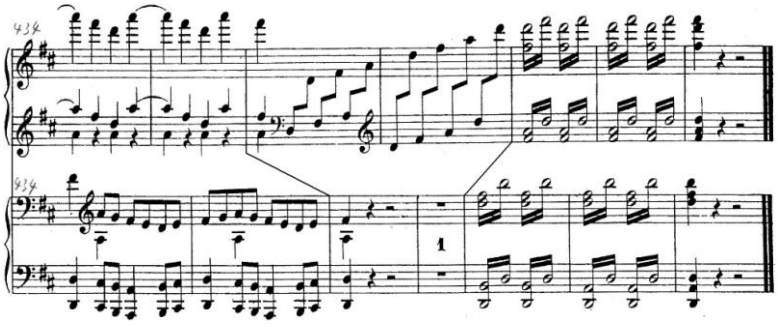


[5] このアイデアは、「発音のまばらな拡大形であれば、この場面の内声にも何とか配置できるかもしれない」という思考から始まったのであるが、この「思い付き」を試奏してみたときに筆者自身が受けた衝撃は、計り知れないものであった。

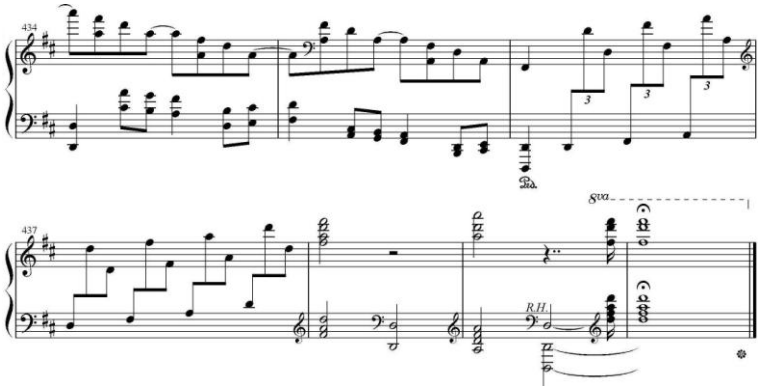
[6] ここでフランクが用いている「トレモロと旋律の融合形」に関しては、第 1 楽章譜例 11-3 及び《 Grande pièce symphonique 》譜例 11 を併せて参照されたい。

（譜例 37）

4 手版（434 小節～）



筆者による編曲（434 小節～）



434～435 小節では、直前の区間とは逆にモチーフを縮小し、298～299 小節（譜例 33）と近い効果を狙った「駆け下りる動き」を創出することで、響きの厚みを運動性で補う、ピアノ独奏の特徴を活かした編曲とした。これに呼応し、そこから「再び駆け上がってゆく」運動性もより強力なものとするため、弦楽器群（Primo）の「二連符」を三連符に変更し、ユニゾンの配置も「3 段重ね」とした。曲の結尾は、この「駆け上がってゆく」運動性を最後まで途切れさせず、最高音域を用いて輝かしく締めくくることにした。最終小節アウフタクトに用いたリズムは、《 Grande pièce symphonique 》の結尾の編曲（《 Grande pièce symphonique 》譜例 15 参照）と同じく、《 Prélude, choral et fugue 》の結尾を意識したものである。