

第 4 章 編曲の客観的検証

第 3 章では、編曲に際してどのような思考が必要であったかを場面ごとに詳細に記し、またそのことを通して、フランクがピアノという楽器の魅力をどのように引き出していたのかについても述べてきた。本章では、本研究において「場面ごとの検証」に加えて分析に用いた、「全体的な傾向」という視点から、編曲について検証する。

本論文第 2 章と同じく、筆者の編曲作品に関しても、「全体的な傾向」を算出するのは、多様な表現を駆使する必要性の高い大規模な作品とし、《 Grande pièce symphonique 》及び《 交響曲 》の 2 曲をサンプルとして扱う。

最高音域の使用頻度

最初に、響きの構築に関するフランクの「好み」がよく表れていた、使用音域の傾向について見てみよう。

表 1

b³ または ais³ 以上の音を使用している小節の割合

Grande pièce symphonique	合計	1-260 小節	261-423 小節	424-593 小節
	6 / 593	0 / 260	0 / 163	6 / 170
	約 1.0%	0%	0%	約 3.5%
Symphonie	合計	第 1 楽章	第 2 楽章	第 3 楽章
	40 / 1223	29 / 521	4 / 262	7 / 440
	約 3.3%	約 5.6%	約 1.5%	約 1.6%

主なデータ（詳しくは第 2 章表 1 参照）

フランク 《 Prélude, choral et fugue 》 約 2.9%	リスト 《 ソナタ 》 約 14.7%
《 Prélude, aria et final 》 約 0.5%	ブラームス 《 ソナタ第 3 番 》 約 8.9%
2 曲の合計：約 1.5%	アルカン 《 協奏曲 》 約 18.0%

フランク特有の「非常に控えめな」数値を実現できており、少なくともこの項目に関する限り、編曲に際して様々な場面で下した感覚的な判断が的外れなものではなかったことが確認できた。

最低音域の使用頻度

表 2

As₁ または Gis₁ 以下の音を使用している小節の割合

Grande pièce symphonique	合計	1-260 小節	261-423 小節	424-593 小節
	119 / 593	36 / 260	12 / 163	71 / 170
	約 20.1%	約 13.8%	約 7.4%	約 41.8%
Symphonie	合計	第 1 楽章	第 2 楽章	第 3 楽章
	247 / 1223	110 / 521	33 / 262	104 / 440
	約 20.2%	約 21.1%	約 12.6%	約 23.6%

主なデータ（詳しくは第 2 章表 2 参照）

フランク 《 Prélude, choral et fugue 》 約 26.6%	リスト 《 ソナタ 》 22.5%
《 Prélude, aria et final 》 約 19.7%	ブラームス 《 ソナタ第 3 番 》 約 27.7%
2 曲の合計：約 22.5%	アルカン 《 協奏曲 》 約 15.3%

最低音域の使用頻度では、「平均値」に関してフランクに突出した特徴は見受けられなかったが、筆者の編曲も同じく全体では「標準的な」値となった。両曲とも「第 2 楽章」で低めの数値が出ているが、その原因は共通のものである。この 2 曲では「緩徐楽章の中間部」として「軽快な（あるいはスケルツォ的な）性格の区間」が現れる（譜例 1）。そしてどちらのケースでも、そもそも原曲の該当区間において、重量感のある低音の響きがあまり用いられていなかったのである。

譜例 1

《 Grande pièce symphonique 》 303 小節～

《 交響曲 》 第 2 楽章 107 小節～

ともに筆者による編曲

もちろん、低音の使用頻度を抑えた「軽い響き」は、《 Prélude, choral et fugue 》や《 Prélude, aria et final 》にも見受けられる（譜例 2）。しかしそれらは、あくまで「展開の一環として」用いられたものが多く、《 Grande pièce symphonique 》や《 交響曲 》のように楽章や区分全体の数値に影響するほどの割合を占めてはいない。

譜例 2

《 Prélude, choral et fugue 》 179 小節～

同 310 小節～

(譜例 2)

《 Prélude, aria et final 》 〈 Final 〉 100 小節～



《 Prélude, choral et fugue 》の〈 Choral 〉において、最低音域の使用頻度が約 60.3%という「平均より高い」割合を示していたのと同じように、筆者の編曲でも幾つかの区間で、楽想に合わせた「平均値から逸脱した値」が現れたことは、むしろ自然な成り行きと言えるだろう。

手の部分的な交差

次に、より身体的な視点である、左右の手の「交錯」（部分的な交差）について見てみよう。尚、譜例 3-1 に挙げた《 Grande pièce symphonique 》540 小節及び類似の箇所は、第 2 章写真 4 や譜例 11 の場面と同様の理由で「交錯のない小節」、譜例 3-2 (《 交響曲 》第 1 楽章 502・504 小節) のような箇所は、同写真 5 の場面と同じく「交錯のある小節」と見做している。

表 3

左右の手が交錯する箇所がある小節の割合

Grande pièce symphonique	合計	1-260 小節	261-423 小節	424-593 小節
	43 / 593	17 / 260	14 / 163	12 / 170
	約 7.3%	約 6.5%	約 8.6%	約 7.1%
Symphonie	合計	第 1 楽章	第 2 楽章	第 3 楽章
	83 / 1223	33 / 521	16 / 262	34 / 440
	約 6.8%	約 6.3%	約 6.1%	約 7.7%

主なデータ（詳しくは第 2 章表 3 参照）

フランク 《 Prélude, choral et fugue 》 約 7.9%	リスト 《 ソナタ 》 約 3.6%
《 Prélude, aria et final 》 約 9.8%	ブラームス 《 ソナタ第 3 番 》 約 3.2%
2 曲の合計：約 9.0%	アルカン 《 協奏曲 》 約 13.3%

譜例 3-1

《 Grande pièce symphonique 》 539 小節～・筆者による編曲
540 小節はカウントせず



540 小節 1 拍目の裏、右手の ais^1 は、八分音符のフレーズをひとまとまりで奏するために親指で弾き、 fis^1 の音（の延長）はペダルに任せるのが適当であるため、この小節はカウントしなかった。尚、2 小節後の 542 小節は、記譜上は 540 小節と類似しているが、右手下声の cis^2 を、左手が同音を奏する 3 拍目まで指で保つことが可能なため、「交錯」としてカウントしている。

譜例 3-2

《 交響曲 》 第 1 楽章 502 小節～・筆者による編曲
502・504 小節をカウント



筆者の編曲では、フランク自身によるオリジナルのピアノ作品よりやや「交錯」の頻度が低めではあるが、それでもブラームスやリストとは明らかに一線を画する数値となっており、また「積極的に手を交錯させる」表現を用いていたアルカンほどの頻度にもなっていない。この項目に関しても、概ねフランクのピアノ書法の特徴を捉えられたと言える。編曲の作成に当たって何よりも重視したのは、原曲の素晴らしい音を出来る限り保持した上で、「ピアノ音楽」として違和感を覚える響きを極力少なく抑えることであつたが、フランクの作品をピアノ編曲した結果として、いくつかの側面でフランクオリジナルのピアノ音楽と近い響きや身体性があらわれたことは、筆者なりの試行錯誤が一定の成果を上げたものと考えて良いだろう。

広い音域を用いる頻度

次に、使用音域の広さ及び運動性の高さに関する視点からの検証を行う。

表 4

4 オクターヴを超える音域を使用している小節の割合

Grande pièce symphonique	合計	1-260 小節	261-423 小節	424-593 小節
	75 / 593	19 / 260	9 / 163	47 / 170
	約 12.6%	約 7.3%	約 5.5%	約 27.6%
Symphonie	合計	第 1 楽章	第 2 楽章	第 3 楽章
	223 / 1223	114 / 521	23 / 262	86 / 440
	約 18.2%	約 21.9%	約 8.8%	約 19.5%

主なデータ（詳しくは第 2 章表 4 参照）

フランク 《 Prélude, choral et fugue 》 約 14.2%	リスト 《 ソナタ 》 20%
《 Prélude, aria et final 》 約 6.3%	ブラームス 《 ソナタ第 3 番 》 約 21.7%
2 曲の合計：約 9.5%	アルカン 《 協奏曲 》 約 22.0%

片手あたりの使用音域の広さ

表 5

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

Grande pièce symphonique	合計	1-260 小節	261-423 小節	424-593 小節
	119 / 593	48 / 260	17 / 163	54 / 170
	約 20.1%	約 18.5%	約 10.4%	約 31.8%
Symphonie	合計	第 1 楽章	第 2 楽章	第 3 楽章
	309 / 1223	121 / 521	57 / 262	131 / 440
	約 25.3%	約 23.2%	約 21.8%	約 29.8%

主なデータ（詳しくは第 2 章表 5 参照）

フランク 《 Prélude, choral et fugue 》 約 35.9%	リスト 《 ソナタ 》 約 27.9%
《 Prélude, aria et final 》 約 17.5%	ブラームス 《 ソナタ第 3 番 》 約 22.2%
2 曲の合計：25%	アルカン 《 協奏曲 》 約 21.0%

広い音域を使用する区間の割合は控えめにしながらも運動性の高い区間の割合を落とさない、フランクの特徴とある程度合致してはいるが（第2章表8も併せて参照のこと）、《交響曲》で「4オクターヴ超」の区間がやや多くなっている。この一見わずかな「逸脱」はしかし、「広い音域の使用」と「運動性の高さ」の2つの視点を組み合わせた検証において、重要な意味を持つことになる。

音域の広さと運動性の高さの関連性

表 6-1

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

Grande pièce symphonique	合計	1-260 小節	261-423 小節	424-593 小節
	72 / 593	36 / 260	12 / 163	24 / 170
	約 12.1%	約 13.8%	約 7.4%	約 14.1%
Symphonie	合計	第1楽章	第2楽章	第3楽章
	129 / 1223	34 / 521	34 / 262	61 / 440
	約 10.5%	約 6.5%	約 13.0%	約 13.9%

主なデータ（詳しくは第2章表6-1参照）

フランク 《Prélude, choral et fugue》約 22.7% リスト 《ソナタ》約 11.2%
 《Prélude, aria et final》約 12.5% ブラームス《ソナタ第3番》約 10.0%
 2曲の合計：約 16.6% アルカン 《協奏曲》約 8.4%

表 6-2

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

Grande pièce symphonique	合計	1-260 小節	261-423 小節	424-593 小節
	72 / 119	36 / 48	12 / 17	24 / 53
	約 60.5%	75%	約 70.6%	約 45.3%
Symphonie	合計	第1楽章	第2楽章	第3楽章
	129 / 309	34 / 121	34 / 57	61 / 131
	約 41.7%	約 28.1%	約 59.6%	約 46.6%

主なデータ（詳しくは第2章表6-2参照）

フランク 《Prélude, choral et fugue》約 63.2% リスト 《ソナタ》約 40.1%
 《Prélude, aria et final》約 71.1% ブラームス《ソナタ第3番》約 45.0%
 2曲の合計：約 66.5% アルカン 《協奏曲》約 39.8%

《 Grande pièce symphonique 》に関しては概ねフランクの特徴と合致する結果となったが、《 交響曲 》では、特に「片手で2オクターヴを超える音域を奏している小節に占める、全体の音域が4オクターヴ以内に収まっている小節の割合」において、数値の上ではむしろ「他の作曲家達の書法」に近付いてしまっていることが分かる。

原因としては、《 交響曲 》の内包するエネルギーが、「ピアノ独奏」という演奏形態の限度に近い（あるいは限度を超えている）ことが挙げられるだろう。この分析方法では、フランクの特徴である「狭い音域に豊富な運動量を押し込めた」テクスチュアを積極的に用いていても¹、他の箇所では「広い音域を豊富な運動量で鳴らし切る」表現を多用すると数値は下がることになる（後述の図1も参照のこと）。表4の「広い音域の使用」に関して筆者の編曲は（他3者ほどではないものの）「フランクにしては高い」数値を示していた。そして、その「超過分」の中で、次に述べる「両手が離れたままになる」現象をフランクの書法に倣って出来る限り回避しようとしたことで、「広い音域を豊富な運動量で鳴らし切る」区間が増え、その結果として、表6の数値を引き下げるようになったのである²。

恐らく、《 交響曲 》の魅力を描き切るためには、フランクのピアノ独奏音楽の「平均値」を超えたヴィルトゥオジティを奏者が発揮することが求められるのだろう。それが「フランクらしさ」からの逸脱を意味するのだろうか、明確な判断を下すことは難しい。《 交響曲 》のような巨大な構築物が、フランク自身にとっては「ピアノ独奏」という枠組で捉えるべきものでなかった可能性は、確かにあるだろう。しかし、少なくとも筆者は、フランクのピアノ独奏音楽により充実したレパートリーと可能性を求めらる中で、この《 交響曲 》の（ピアノ4手版も含めた）佇まいにこの上ない魅力を感じており、また一ピアノ奏者としてのその直感を信じている。

¹ この特徴の指標となる、「交錯」の多さやトータルでの運動量、使用音域のコンパクトさ、といった項目に関しては、筆者はある程度彼の書法に倣うことに成功している。

² 同様の論理は、曲全体での運動量が多い《 Prélude, choral et fugue 》の数値が《 Prélude, aria et final 》よりも低くなっていることにも当てはまる。また、《 交響曲 》の編曲においても、より活発な区間の多い第1楽章・第3楽章で数値が低くなったこととも無関係ではないだろう。

次に、「1小節で4オクターヴを超える音域を使用しているが、片手ずつの演奏範囲は2オクターヴ以内に収まっている」区間の割合を見てみよう。

表 7-1

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

Grande pièce symphonique	合計	1-260 小節	261-423 小節	424-593 小節
	28 / 593	7 / 260	4 / 163	17 / 170
	約 4.7%	約 2.7%	約 2.5%	10%
Symphonie	合計	第 1 楽章	第 2 楽章	第 3 楽章
	43 / 1223	27 / 521	0 / 262	16 / 440
	約 3.5%	約 5.2%	0%	約 3.6%

主なデータ（詳しくは第2章表7-1参照）

フランク 《 Prélude, choral et fugue 》 約 1.1%	リスト 《 ソナタ 》 約 3.3%
《 Prélude, aria et final 》 約 1.3%	ブラームス 《 ソナタ第3番 》 約 9.6%
2曲の合計：約 1.2%	アルカン 《 協奏曲 》 約 9.3%

表 7-2

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

Grande pièce symphonique	合計	1-260 小節	261-423 小節	424-593 小節
	28 / 75	7 / 21	4 / 9	17 / 47
	約 37.3%	約 33.3%	約 44.4%	約 36.2%
Symphonie	合計	第 1 楽章	第 2 楽章	第 3 楽章
	43 / 223	27 / 114	0 / 23	16 / 86
	約 19.3%	約 23.7%	0%	約 18.6%

主なデータ（詳しくは第2章表7-2参照）

フランク 《 Prélude, choral et fugue 》 約 7.4%	リスト 《 ソナタ 》 約 16.4%
《 Prélude, aria et final 》 20%	ブラームス 《 ソナタ第3番 》 約 43.8%
2曲の合計：約 12.4%	アルカン 《 協奏曲 》 約 42.5%

曲全体に対する割合（表 7-1）では、フランクの特徴である低い数値をある程度実現できており、また表 6-1 に比べて明らかに低い割合を示していることも、第 2 章表 9 での分析と合致する結果となっている。問題は、広い音域を使用している区間に限った場合の数値（表 7-2）である。

表 7-2 の項目は分母が小さく、またブラームスやリストに比べて広い音域の使用に対して消極的なフランクではその傾向がより顕著になるため、わずかな妥協や例外的な（あるいは該当作品に固有の）フレーズが数値に大きく影響する。しかしそれを差し引いても、《 Grande pièce symphonique 》の数値はさすがに高すぎると言わざるを得ない。

そもそもフランクのオリジナル作品において第 2 章表 7 でカウントの対象となったのは、ほとんどが「ある程度時間をかけて展開されるアイデア」の中で、「左右の手が離れたままになることが前後関係から不可避になる一瞬」であった（譜例 4）。それは筆者の編曲でも、「大抵の箇所では」同様である（譜例 5）。

譜例 4-1

《 Prélude, choral et fugue 》 203 小節～

同じモチーフを繰り返しながら音域を広げてゆく楽想の最後、「最も音域が広がった小節」（★の小節）がカウント対象となった。

譜例 4-2

《 Prélude, aria et final 》 39 小節～

41 小節では「フレーズの前半のみ」を繰り返したことによって、42 小節では次のフレーズへ向かうための「折り返し」が右手のパスセージに追加されたことによって左右の手が離れたままになるが、中音域の充足感とは 39～40 小節の「残像」によって補われるため、聴き手が不足を感じることはない。

譜例 5-1

《 Grande pièce symphonique 》 80 小節～・筆者による編曲



譜例 4-1 より幾分シンプルなテクスチャではあるが現象は類似のものであり、*crescendo* を効果的に響かせるための音域の推移が「手が離れたままになる」瞬間を生み出した。

譜例 5-2

《 交響曲 》 第 1 楽章 353 小節～・筆者による編曲



この場面の 4 手版でフランクがオーケストラ版よりも「長く大きなクロス」を描いていることは既に述べたが、この「ピアノのための特別なアイデア」を 2 手で演奏すると、「クロス」の両端で左右の手が大きく離れてゆくため、「クロス」のフィギュレーションそのものはより鮮明になる一方で、「左右の手が離れたまま戻ってこない」区間も必然的に長くなる。

譜例 5-3

① 第 1 楽章 361 小節～・筆者による編曲



(譜例 5-3)

②第3楽章 354小節～・筆者による編曲

354
espress.
pp
359
espress.
★

これらの箇所では、「運動性のある保続低音」とでも言うべき声部に支えられた他の要素が、同じ音型を保持したまま次第に音域を上げてゆく、という構図で音楽が展開されるが、ここでも、右手と左手の距離が「離れ切った」部分がカウント対象となった(①・②とも2小節ずつ)。

表7-2で「フランクの書法としては高すぎる」数値を示していた《Grande pièce symphonique》では、「両手が離れたままになる」という現象が経過的で一時的なものにとどまらないフレーズがあり(譜例6-1と譜例7-1の2箇所)、数値を大きく引き上げることになった。この2つの区間だけで、表7の「28小節」のうち、実に20小節を数えることとなった。

譜例 6-1

《Grande pièce symphonique》118小節～・筆者による編曲

118
espress.
123
128

126～130小節の5小節全てが表7でカウントされている。

この区間に関しては、126小節からのフレーズを、近い楽想である118小節以降に倣って譜例6-2のように編曲すれば、「数値上のフランクらしさ」は実現可能である。

譜例 6-2

採用しなかったヴァージョン (118小節～)

原曲 112小節～

しかし、原曲を構成する要素（あるいは魅力）を保持する、という観点から考えると、譜例 6-2 の編曲では、118 小節からの嬰へ短調のフレーズをイ長調で反復する際の、「使用する音域が広がる」という重要な相違³が反映されない。その結果、原曲の同箇所が持つ「より確信をもった反復」という音楽的なイメージが著しく損なわれている。この場面では、手鍵盤の音（特に内声の充実感）をある程度犠牲にしても、ペダル声部の生み出す低音の響きを優先するべきであると判断した。

音域の組み立てという観点から譜例 6 の場面を見てみると、譜例 4-1 のようなケースと同様の展開が「フランクオリジナルのピアノ作品には見受けられない長い単位で」行われていると考えることができる。しかし、それをピアノ独奏音楽として再構築した結果として、フランクが自らのピアノ独奏作品において許容していた「一瞬」をはるかに超えた区間（1 つのフレーズ全体）で「平均値」から大きく外れた響きが現れたのである。このことは、譜例 6 の場面における「長い単位での展開」が、紛れもなく「《 Grande pièce symphonique 》というオルガン作品のための」アイデアであったことを示していると言えるだろう。旋律の持つリズムや性格、調性や和声の移ろいといった様々な要素が絡み合う中で生み出される「使用する楽器の特性を活かした表現」は、時として作品そのものの成立と深く結び付いており、もし仮にこの《 Grande pièce symphonique 》がピアノ音楽として構想されていたら、と仮定するならば⁴、この区間のテクスチュアは、全く別の発想で組み立てられていた可能性もあるのではないかと、筆者は想像している。

³ 音域の広がりとは、手鍵盤の音を上方に、足鍵盤の音を下方に移旋することで生み出されている。

⁴ この「オルガン独奏のための交響曲」が「ピアノ独奏のための交響曲」を生み出したアルカンに献呈されたことは第 3 章で述べた通りであり、構想の初期段階でフランクが「ピアノ独奏」という演奏形態を何らかの形で意識していたとしても何ら不自然ではない。

譜例 7-1 471 小節～

Beaucoup plus largement que précédemment

471 *f*

475

479

483

487

491

495

499 *p*

表 7 でカウントしたのは、472・476～480・482・484～485・487～489・492・498～499 小節の計 15 小節。

同じことは、譜例 7-1 に示した 472 小節からのフレーズにも当てはまる。この区間と比較的類似したテクスチュアはフランクオリジナルのピアノ曲の中にも存在しており、作品のクライマックスに「活発に動きまわるバス声部」を用いること自体は、ジャンルを問わずフランクの好んだ書法であると言って差支えなからう（譜例 7-2）。

譜例 7-2

《 Prélude, choral et fugue 》 203 小節～

The musical score for measures 203-207 of 'Prélude, choral et fugue' shows a dense texture. The bass line is highly active with arpeggiated chords and moving lines. The upper voices contain complex rhythmic patterns and chords. Dynamics range from fortissimo (ff) to a gradual decrescendo (dim. poco).

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

The musical score for measures 180-184 of 'Prélude, aria et final' (Final) shows a dense texture. The bass line is highly active with arpeggiated chords and moving lines. The upper voices contain complex rhythmic patterns and chords. Dynamics range from fortissimo (sempre ff).

しかし、《 Prélude, choral et fugue 》のケースでは、バス声部にアルペジオが効果的な形で用いられており、音階を中心に組み立てられた《 Grande pièce symphonique 》の場合⁵に比べ、よりピアノのダンパーペダルを活用しやすい、すなわち和声的な響きの充足感を得やすい組み立てとなっている。また、

《 Prélude, aria et final 》のケースは、バス声部が音階中心である代わりに⁶、

⁵ 譜例 7-1 の場面では、手鍵盤に、作品冒頭付近（65 小節以降）のフガート主題が回帰するが、バス声部の動きもまた、同じ主題の動機を反行形にしたものに基づいている。

⁶ 上記注 5 と同じく、左手の音型は右手に回帰する作品冒頭の主題と関連している。

右手との距離が近く⁷、やはり密度の高い表現が実現されている。

《 Grande pièce symphonique 》の編曲において、これらのテクスチャに倣った変更を施すことは、作品全体の構成や前後との整合性、演奏効果、声部進行の保持等、あらゆる観点から考えて現実的ではない。編曲に際しては、多くの箇所では「オルガンならではの表現」あるいは「オーケストラならではの表現」を、出来る限りフランクのピアノ書法に合致する形でピアノ独奏に相応しい表現へと置き換える工夫を行ってきた。しかし、上に述べたような、書法上のアイデアが作品そのものの構成と深く関わっている場面では、時に「ピアノ独奏の音楽」として多少の無理があることを承知の上で原曲のテクスチャや響きを追うことが、どうしても必要だったのである。これらの場面に内包された、響きや身体性における違和感は、原曲となった作品が「まさにその演奏形態のために」構想されたことの証でもあり、フランクがピアノで表現することを選んだ音楽やその響きがいかなるものであったかをも、逆説的な形で浮かび上がらせてくれる⁸。筆者自身も、本研究に取り組む以前から、譜例 7-1 で挙げた《 Grande pièce symphonique 》の一場面が、ピアノ音楽における譜例 7-2 のような箇所と類似した表現であることを意識してはいた。しかしそこに存在する、ジャンルごとの書法の違いが、作品そのものを構築するための極めて緻密な計画と不可分なものであること、それがフランクのピアノ書法における一つの側面を捉える上でも重要な事象であることは、編曲の実践やその検証を通して、初めて鮮明に認識することができたのである。

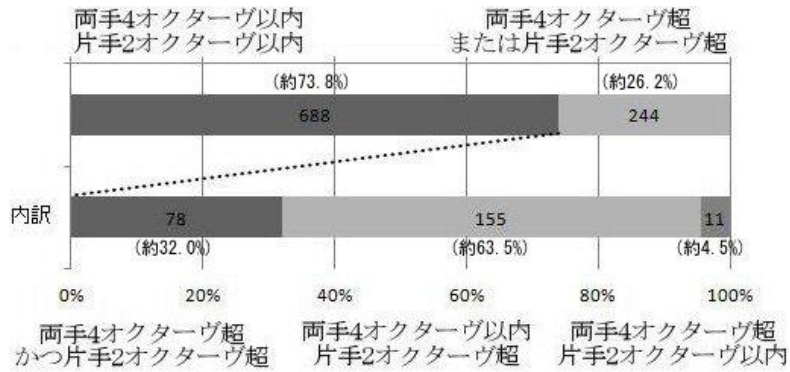
最後に、第 2 章図 2 と同様に、使用音域の広さと運動性の高さに関するデータを整理しておこう。

⁷ 第 2 章譜例 3 でも取り上げたように、同箇所では「交錯」が起こっている、という事実も注目に値する。

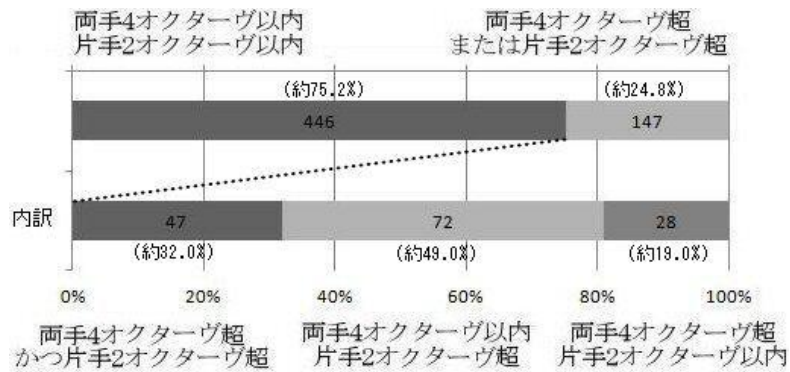
⁸ このことが、「編曲者としての」筆者にとって実に皮肉なことであるのは、言うまでもない。

図 1

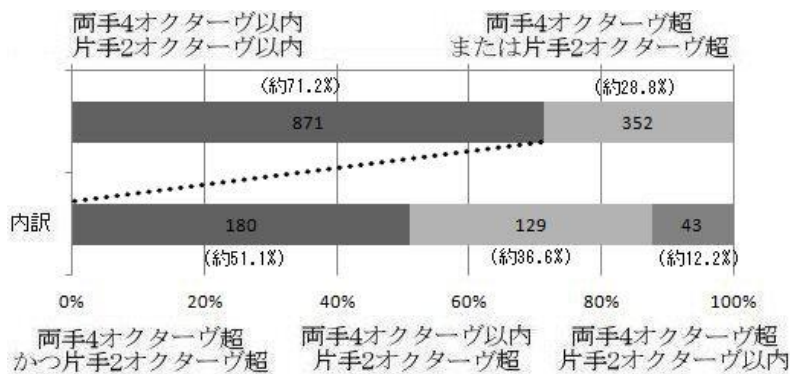
オリジナル作品 2 曲の合計



《 Grande pièce symphonique 》



《 交響曲 》



曲全体の傾向では「華やかな表現と結びつきやすい区間」の割合がやや控えめなフランクの特徴（第 2 章図 2 を併せて参照のこと）と合致しており、これは慎重な検討の成果と言えるだろう。しかし、その内訳を見てみると、《 交響曲 》ではテクスチャ全体で用いる音域と片手あたりの使用音域がともに広い、

すなわち「最もヴィルトゥオジティが高くなる傾向のある」区間の割合が「フランクの平均値」よりも高くなっている。これは、表4及び表6のところで述べた「作品の魅力を描き切るための逸脱」の結果である。また、《 *Grande pièce symphonique* 》において、作品の構成やフレーズの魅力と深く結びついた要素を保持した結果「両手が離れたままになる危険性の高いテクスチュア」が多くなってしまったことも、先に述べた通りである。

動機の組み立てや和声進行といった、音楽の「骨格」を形成する要素は、その作品で用いられる演奏形態と不可分に結びついている。そして、ここまで幾つか例を挙げてきたように、とりわけその結びつきが強く、異なるアイデアでの代替が事実上不可能なケースが時折存在することは、「編曲」という分野に取り組む全ての者にとって課題となる部分であろう（むしろ「宿命」と言うべきかもしれない）。

慎重な考察を経てなお避けられないこの「宿命」は、編曲作品の欠点ともなり得るし、逆にその「危うさ」が、「編曲作品ならではの魅力」へと姿を変えることもあるだろう。それは演奏によっても大きく左右されるが、いずれにしても、全ては作品を耳にした聴き手への、ただ一つの問いに集約される。すなわち、「今ここで鳴り響いていた音楽は、果たして魅力的なものだったのだろうか？」と。

終章

フランクのピアノ音楽を演奏するに当たって

本論文で示した5つのピアノ独奏編曲は、そのいずれもが、フランクのピアノ書法を詳細に分析・観察した上で作成したものであり、編曲に当たっては常に、出来る限り彼自身の書法に則ったピアノ音楽を生み出すことを目指してきた。しかしこのことは、フランクのピアノ音楽を演奏する際に奏者が立ち向かわなければならない困難の数々が、筆者の編曲作品にもそのまま受け継がれていることをも意味する。

例えば、フランクは非常に大きな（あるいはよく開く）手の持ち主であった（彼の手は12度まで届いたとされている¹）。そのため、片手で彼ほど幅広い音程をつかむことのできない奏者——残念ながら筆者を含め大多数のピアニストが該当する——が彼の作品を演奏しようとした場合、多くの場面で何らかの工夫が必要となってくる。

譜例 1

《 Prélude, aria et final 》 〈 Prélude 〉 17小節～

デーモスの提案²

「届かない和音」への対処法が、括弧付きのアルペジオや装飾音を用いて提案されている。

¹ フランクの手の大きさはしばしば指摘されてきたが、例えば以下のものが挙げられる。
Rollin Smith, *Toward an authentic interpretation of the organ works of César Franck*, New York: Pendragon Press, 1983, p.35, note 68.

C. フランク『フランク集2』イヨルク・デーモス編集・校訂、東京：春秋社、1996年、巻末付録4頁。

² 同前、44頁。

(譜例 1)

筆者の演奏



Musical score for Example 1, showing piano and bass staves. The piano part features a melody with a triplet and a crescendo. The bass part provides harmonic support with chords and a steady rhythm.

譜例 1 のような場面では、アルペジオや前打音によって打鍵のタイミングをずらすことが、多くのピアニストにとって必要不可欠である。

譜例 2

《 Prélude, choral et fugue 》 30 小節～



Musical score for Example 2, showing piano and bass staves. The score includes dynamics such as *cresc.*, *dim.*, *p*, and *molto espress.*. It also features performance markings like *non troppo dolce* and star symbols (★1, ★2) indicating specific points of interest.

あるいは、譜例 2 に挙げたような場面では、バス声部を記譜通りの長さで保つことが、★1 の箇所では増 11 度、★2 の箇所では長 10 度が届かない限り不可能なため、ダンパーペダルを用いて音を延長することになる。そしてその際には、旋律の上行音階を自然な *crescendo* で奏することで、バスとともにペダルで延長された直前の音（打鍵する音の半音あるいは長 2 度下の音）をその都度新た

な音で「上書き」し、聴き手に「濁り」を感じさせないようにすることが求められる³。

ストーヴは、ピアニストたちの手がフランク自身ほど大きくないことを彼が「忘れる傾向にあった」ことを指摘しているが⁴、確かに、ここまで述べてきたような場面で、我々は、フランク自身なら経験せずに済んだであろう問題を克服しなければならず、それは決して快適なことではない。しかし、彼の遺した鍵盤楽器のための楽譜を注意深く観察すると、フランクが自らのピアノ音楽を生み出すに当たって、自身以外のピアニストによる演奏を全く想定していなかったわけではないことが分かる。同じ鍵盤楽器のオルガン作品においては、筆者を含め多くのピアノ奏者を悩ませる、片手で10度以上の音程を奏する和音は、ピアノ作品に比べてその使用頻度が極端に少なくなっているのである。

譜例 3-1

《 Grande pièce symphonique 》

片手で10度以上の音程を奏する必要がある場面（★の箇所）

①13小節～

②271小節～

³ 強弱による表現とペダルの用い方を連携させるこの種の技術は、ペダルを常時用いることが定着した19世紀以降のピアノ音楽ではあらゆる場面で必要となるものである。また、演奏に用いる楽器の性格によって「濁り」の聴こえ方に大きな差異があることにも留意しなければならない。第3章第1節でも述べたような、ダンパーが弦に触れてから弦の振動が止まるまでの音域ごとの時間差を利用した「部分的な踏み換え」を併用する必要が生じる場合もある。

⁴ Robert James Stove, *César Franck: His Life and Times*, Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2012, p. 257.

(譜例 3-1)

③410 小節～



①～③に挙げた場面は一見、下のような「届かなければ反対の手で弾けば良い」場面（譜例は 45 小節から、この場面は両手ともグランドルグで弾いている）とも類似している。しかし、①では右手がグランドルグで左手がポジティブ、②と③では右手がポジティブで左手がレシ、と別の鍵盤を奏しており、片手で 10 度を奏することが前提となっている⁵。

45 小節～



例えば、本論文で取り上げた最も大規模なオルガン独奏作品《 Grande pièce symphonique 》では、片手で 10 度以上の音程を奏さなければならない場面は譜例 3-1 に挙げた 3 箇所である。しかし、これがピアノ独奏作品となると、全く様相が異なるのである。ピアノ音楽ではペダルで音を延長できることを前提に記譜上の音価が選択されることを考慮し、「同時に打鍵する和音」として書かれているものに限って考えても（譜例 3-2）、片手で 10 度以上の音程を奏する場面が《 Grande pièce symphonique 》と同じだけ（3 回）現れる間に《 Prélude, choral et fugue 》では 10 小節、《 Prélude, aria et final 》に至ってはわずか 3 小節しか音楽は進まない。

⁵ 譜例 3-1①～③の箇所では、問題となる内声の音を「反対の手」で、かつ指定通りの鍵盤で奏しようとする場合、片手で 2 つの鍵盤にまたがった和音を奏することになる。従って、「10 度以上の和音が登場する場面」としてカウントしなかった 48・49 小節のような箇所に比べて「10 度が届かない奏者」への負担が遥かに大きい。演奏の実際的な側面を考察するための分析においては、記譜・音響の上では類似していても、区別して扱うべきであると判断した。

譜例 3-2

《 Prélude, choral et fugue 》 7 小節～

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 7 and 8. Measure 7 features a right-hand melody with a 'dim.' marking and a left-hand accompaniment. Measure 8 is marked 'mf a capriccio' and includes a '★1' annotation. The second system covers measures 9 through 12. Measure 9 has a 'cresc.' marking and a '★1' annotation. Measures 10, 11, and 12 each have a '★2' annotation. The score ends with a double bar line and repeat dots.

★1 の 2 箇所はカウントせず、★2 の 3 箇所を「10 度以上の和音」と見做した。

「片手で奏する幅広い和音」は、オルガン作品では「声部進行の都合上どうしても必要な場面」に限って用いられている⁶のに対し、ピアノ音楽においては同様の和音は明らかに、「そこかしこで気軽に」用いられているのである。

この事象から、フランクが、ピアノ音楽において片手で幅広い音程を奏することに関して「届かなければ、ペダルを踏んでずらして奏せば良い」と考えていたことは容易に想像できる。確かにそれは、作品を演奏し広めてゆく役割を担う演奏家達に対して、決して親切な態度ではない。加えて、我々が立ち向かっている演奏上の困難は、フランク自身が「自分より手の小さなピアニストが直面する」と予測していた程度を遥かに上回っているように感じられる。例えば先の譜例 1 の場面にしても、「右手のオクターヴ進行をレガートで歌う」ために必要なペダル⁷の踏み換えのタイミングと「左手の（届かない和音をずらして奏するための）アルペジオの最低音を（指が離れた後も）保つ」ためにペダルを踏まなければならないタイミングは全く異なるため、最善の妥協点を見出すためにかなりの試行錯誤（あるいは極めて繊細で鋭敏な感覚）が必要となる。

⁶ しかし、だからこそ、音楽の組み立ての上で欠くことのできない音が「演奏困難な場所」に存在することになり、オルガニスト達を悩ませることにもなるのだが……。

⁷ 日常的にピアノを奏している我々（そして恐らくフランクも）はつい忘れがちだが、片手で奏するオクターヴのユニゾンを含めて完全なレガートで奏するためには、ダンパーペダルの助けが必要不可欠である。

しかし、この「不親切な」書法は、必ずしも「欠点」と断じてしまえるものではない。演奏上の困難に対処しようとする奏者の緊張感が、図らずも彼のピアノ音楽の魅力の一部となっているように感じられることも、少なくないのである。筆者は編曲を作成するに当たって、片手で「同時に」奏する音程の限界を、フランクの指が届いたとされる 12 度前後に設定していた。しかし不思議なことに、この「限界」を特別に意識せずとも、リズムや音域の配分を作品の構成上どうしても変更するわけにいかない場面に現れる「多少無理をしてでも弾くことが望ましい音」は、かなりの割合で「どちらの手で取るにしても 10 度から 12 度手を開く必要がある場所」に存在していたのである。この筆者の体験を、フランク自身が優れた鍵盤楽器奏者であったこと、あるいは彼が作曲に際してピアノをごく日常的に使用していたこと⁸と結びつけて考えるのはいささか早計であろう。しかし、彼のピアノ音楽に現れる幅広い音程の和音が決して「無配慮の産物」などではなく、彼の音楽語法と不可分に結びついた欠くことのできない要素の一つであることは確かである。

このことは、第 2 章で指摘した右手と左手（あるいは 4 手作品における *Primo* 左手と *Secondo* 右手）の交錯の多さについても当てはまる。彼の作品を演奏しようとするピアニストには、手の（上下方向をも含めた）ポジションの取り方や、幅広い音程を同時に響かせるために必要な素早い移動、あるいはそれらと連携した繊細なペダルの扱い、といった演奏動作と直結する諸要素を極めて入念に、綿密に練り上げておくことが求められる。そしてそのことは時に、「演奏の深み・凄み」として、聴き手に作品の魅力を届けるための一助となるのである。

大久保は、聴き手が作品あるいは演奏のヴィルトゥオジティに魅了される条件として、「ちょっとそこから外れれば失敗へと転落するところを、微妙なバランスを取りつつ綱渡りをすること⁹」を挙げているが、この、演奏可能か否かの

⁸ V. ダンディ『セザール・フランク』、83 頁。

ダンディの証言は、フランクがピアノを（ピアノ作品を発表しなかった時期ですら）極めて日常的に用いていたことを示している。

⁹ 大久保賢「奇術師としてのヴィルトゥオーソ」、岡田暁生監修『ピアノを弾く身体』、東京：春秋社、2003 年、197 頁。

境界線上での「絶妙なバランス¹⁰」が効果的に機能するのは、ヴィルトゥオジティに限ったことではない¹¹。フランクのピアノ音楽の魅力に占めるヴィルトゥオジティの割合はさほど高くはないと感ぜられるが、それでも彼のピアノ音楽は、「同時的に弾こうとする音程の広さ」「一音一音への注意深さ（手のポジションの取り方も含む）」「ペダルの扱いの繊細さ」といった様々な側面で「持てる感覚や技術を総動員しての挑戦」を奏者に突き付ける、緊張感に満ちた瞬間に溢れている（譜例 4～6）。

譜例 4

《 Prélude, choral et fugue 》 83 小節～



この場面の演奏に際して筆者がソステヌートペダルを用いていることは第 3 章（第 1 節譜例 4 参照）で述べたが、これは、ソステヌートペダルを踏むタイミングがわずかでもずれると無残な結果となるリスクを伴う方法である。また、ソステヌートペダルを用いない場合¹²でも、ダンパーペダルの使い方と強弱の付け方の連携に狂いが生じると、その失敗はたちどころに聴くに堪えないほどの「濁り」として実に直接的に音に表れてしまう。

¹⁰ 同前、200 頁。

本論文でも幾度か述べてきた、そして編曲の中でも場面によっては目標としてきた、楽器の性能や奏者の身体能力といったピアノ独奏の演奏力を「使い切った」状態も、大久保の言う「絶妙なバランス」を保った状態と同じと言って差し支えなからう。

¹¹ 本論文において筆者は「ヴィルトゥオジティ」という言葉を「演奏効果」や「演奏の説得力」と同義ではなく、「華やかさ」や「輝かしさ」を伴う表現効果を念頭に用いており、これは先に挙げた大久保の文中で用いられている「ヴィルトゥオジテ」に関しても同じであると感じられる。

¹² 筆者は、この作品をソステヌートペダルのない楽器でも演奏したことがある。

譜例 5

《 Prélude, aria et final 》 〈 Prélude 〉 31 小節～

31 *m.f.* *ff*

35 *sempre ff*

32 小節から左手 1 拍目に現れる H₁が「保続低音」として響くかどうかは、奏者の力量（強弱・バランス・ペダルの使い方等の的確な連携）に委ねられる。筆者が行っている演奏上の工夫は、第 3 章《 Pièce héroïque 》の譜例 5-2 を参照のこと。

譜例 6-1

《 Prélude, choral et fugue 》 251 小節～

251 *ff*

254 *sempre ff* *pp*

右手で「オクターヴの和音の真ん中」に埋め込まれた主題のみにフランクの指示通りアクセントを付けて強調することは、至難の業である。筆者は、和音全体は腕の重みで発音し、主題の音のみ、指を曲げる（あるいは振り下ろす、もしくは柔軟性を減ずる）筋力を併用して奏することで対応している。

譜例 6-2

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



〈 Prélude 〉の主題と〈 Aria 〉結尾の主題¹³が曲の最後で出会うこの場面は、作品全体の構成の中で最も重要なフレーズと言っても過言ではないが、内声の〈 Aria 〉結尾の主題を表情豊かな「歌」として奏することは極めて難しい。フランクは“dolcissimo”（上声）、“meno dolcissimo e poco marcato”（内声）と表情の指示を使い分けることで「バランスの上では内声を優先する」ことを奏者に示唆しているが¹⁴、実際、たとえ困難であっても「発音がまばらで、しかも聴き取りにくい内声に置かれた方」をより強調して奏さない限り、2つの主題が交わる様が聴こえてくることはない。

譜例 6 に挙げた 2 つの場面は、いずれもバランスの上で特定の声部に対して奏者が特別な注意を払う必要がある。譜例 6-1 の場面でフーガの主題が、譜例 6-2 の場面で（最上声の〈 Prélude 〉の主題と並置された）〈 Aria 〉結尾の主題が「そこに存在すること」を聴き手が認識できるかどうかは、それぞれのフレーズの魅力が伝わるかどうかと直結しており、それは、フランクがアクセントや発想標語によって注意を喚起していることから明らかである¹⁵。

13 同じモチーフは既に〈 Aria 〉冒頭にも断片的に現れているが、ここで引用されるのは同結尾の「完全な形で姿を現した旋律」の方である。

14 この場面での内声の重要性はデームスも指摘し、また演奏でも実践している。

C. フランク『フランク集 2』イヨルク・デームス編集・校訂、東京：春秋社、1996 年、74 頁脚注。

C. Franck, *Jörg Demus plays César Franck*, Jörg Demus, Platz: PLCC-549 (CD), track 22, recorded 1970, released 1993.

15 譜例 6-1 の場面と同様の「注意を喚起するためのアクセント」は、《 交響曲 》4 手版第 3 楽章の 125 小節アウトタクトにも見受けられる。

しかしこれは奏者にとって決して容易なことではなく、ルービンシュタイン¹⁶やボレット¹⁷のような名手による演奏ですら、これらの重要な要素が一時的に「埋もれてしまう」瞬間があることが、彼らの録音から確認できる。筆者の編曲でも、例えば《交響曲》第3楽章308小節からのフレーズでは譜例6-1と、同第2楽章184小節からのフレーズでは譜例6-2と類似の演奏技術（あるいは注意深さ）が必要となる。

これらの例は、フランクが（ピアノ音楽に限らずあらゆるジャンルの音楽で）しばしば用いた多層的なテクスチュアと不可分に結び付いている。彼の音楽の魅力が「ピアノ独奏」という観点から考えるなら、同時進行する複数の要素（声部）が「2手」という演奏形態において通常我々が想起する「限界」（あるいは制約）を超えて自在に展開される、という特徴は、極めて重要な意味を持つのである。

もちろん、この効果は「常識的な制約」の範疇を「時折、少しばかり」はみ出すことによって達せられているのであって、彼が常時「無理をしなければ弾けない音」を用いていたわけではない。どこまでを「効果的な無茶」として許容し、どこからを「無謀なこだわり」として切り捨てる（諦める）のかを見極めるには、作品全体を見渡すバランス感覚が不可欠である¹⁸。奏者にどの程度の負担を強いるのか、その適切なバランスを見出すことの難しさは、とりわけ《交響曲》の編曲に際して、筆者自身も痛感することとなった。

¹⁶ C. Franck, *Prélude, choral et fugue*, Arthur Rubinstein, RCA Red Seal: 09026 63030-2 (CD), track 3, recorded 1952, released 1999. (The Rubinstein collection, v. 30)

譜例6-1の場面で、フーガ主題の開始は鮮明に描かれるが、主題後半が上声の陰に隠れており、結果的に主題が「途中で行方不明に」なっている。

¹⁷ C. Franck, *Prélude, aria et final*, Jorge Bolet, London: POCL-3549 (CD), track 6, recorded 1988, released 1989.

譜例6-2の場面で〈Aria〉結尾の主題の存在感が希薄であり、「そこに〈Aria〉結尾の主題がある」ことを知らずに聴くと、「主題の並置」というフランクならではの現象そのものを「聴き逃してしまう」可能性が高い。

¹⁸ フランクが内声の充実感や響きの密度といった部分で他のピアノ音楽の作曲家と比べて「諦めの悪い」作曲家だったことは、10度を超える和音の多用や本章譜例4~6のようなケースに加え、第2章の分析結果にも表れている。この「諦めの悪さ」という感覚（印象）は、奏者への負担をトータルで「少々無理をしている」程度になるようコントロールすることで生み出される。

言うまでもなく、彼の交響曲はオーケストラ作品の中でも 19 世紀屈指の大作であり、ピアノ独奏でこの巨大な作品の魅力を語ろうとすると、それはピアニストの体力・気力の限界への挑戦とならざるを得ない。一つ一つのフレーズを編曲するに当たって、周辺数小節分、あるいは数頁分だけの演奏を考えるなら「多少無理をするくらいの方が魅力的に響く」ように感じられる場面は作品中のあらゆる箇所が存在していた。しかし、楽曲全体を俯瞰してみると、こういった「多少無理をした場面」が連続的に現れることは、大きな欠点となる。演奏が著しく困難になるばかりでなく、「常に限度いっぱい弾いている」ことによって一つ一つの「無茶」の効果までもが薄れてしまうのである。《 交響曲 》の編曲においては、演奏可能な範疇に収まった、しかしその中で作品の魅力を最大限に語ることのできるテクスチャを模索することが、最も困難な課題の一つであった（譜例 7）。

譜例 7-1

《 交響曲 》の編曲で演奏時の負荷を軽減する改訂を行った場面の例
（譜例 7-2～譜例 7-5 も同じ）

第 1 楽章 117 小節～
「無謀なこだわり」を含むヴァージョン

決定稿

119～120 小節では、オクターヴ進行の生み出す響きの厚みよりも、演奏に際して声部進行の明瞭さを確保できるだけの「余力」が重要と判断した。詳しくは第 1 楽章譜例 24 を参照のこと。

譜例 7-2

第 1 楽章 323 小節～

「無謀なこだわり」を含むヴァージョン

決定稿

「圧倒的なエネルギー」は是非とも必要な場面だが、それは「叫び続ける」ことによってではなく「テクスチャの運動性を高める」ことによって実現すべきと判断した。第 1 楽章譜例 28 を併せて参照のこと。

譜例 7-3

第 1 楽章 349 小節～

「無謀なこだわり」を含むヴァージョン

決定稿

変奏を加えてなお高音部の煌きのある音を残したヴァージョンも何とか演奏可能なものではある¹⁹。しかし、手の素早い移動によって音が「軽く」なってしまう傾向が、体力的に余裕のない全楽章通しての演奏に際してより顕著となったため、高音の使用は断念した。第1楽章譜例29で述べたように、要素の存在感そのものは変奏によって補われている。従って、「原曲の音域配分」にこだわって、高音を「無理をしてまでわざわざ用いる」ことの効果はさほど大きくない。

譜例 7-4

第2楽章 42小節～

「無謀なこだわり」を含むヴァージョン

決定稿

「4度下行」を一時的に「5度上行」に変化させるフランク自身の「ピアノ4手のための」アイデアは魅力的ではあったのだが、これを2手では諦めることで、主題を「十分に歌い切る」ための余力が生まれる。第2楽章譜例8を併せて参照されたい。

¹⁹ 採用しなかったヴァージョンは、かなり無理のある跳躍を含んでいる。しかし、この場面に限って奏するならば、奏者の労力に相応しい演奏効果をもたらすと思われたため、筆者自身も決定稿にかなり近い段階までこのヴァージョンで奏していた。

譜例 7-5

第 3 楽章 17 小節～

「無謀なこだわり」を含むヴァージョン

Musical score for the first version of Example 7-5, measures 17-25. It features a piano accompaniment with a complex harmonic structure. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a dense chordal accompaniment. Dynamics include *cantabile*, *cresc.*, and *dim.*

決定稿

Musical score for the final version of Example 7-5, measures 17-25. This version is identical to the first version shown above, featuring the same complex piano accompaniment and melodic lines.

19～25 小節の各小節最初の和音は、オーケストラ版及び 4 手版の配置のままでも、理屈の上では十分に演奏可能である。しかし、和声進行の軸となる dis^1 (19 小節) - cis^1 (20 小節) という進行に留意し、かつこの場面に求められる “piano” の表情を備えた演奏はかなり難しく (不可能ではない)、その困難の程度が、「クライマックスの遙か手前」でしかない楽章冒頭付近のフレーズである、という状況から見て「限度を超えている」と判断した。原曲との比較は第 3 楽章譜例 2 を参照のこと。

譜例 7 に挙げたような、「不要な無茶」を切り捨ててゆくプロセス——「弾ける」と判断する上限を現実的なところまで引き下げてくる、と言い換えても良いだろう——は、「一見是非とも必要なように思える音」を全て含むヴァージョンを (草稿として) 完成させた上で、曲全体の演奏効果を確認めながら慎重に行う必要があった。ピアノ音楽 (あるいはその書法) を「決定稿」へと収束させてゆくこの過程は、筆者のように実際に試演を重ねて模索するにせよ作曲家

が頭の中で筆を取る前に完結させているにせよ、必要不可欠なものであり、例えば自らの作品に度重なる改訂を加えたことで知られるリストのピアノ音楽においても、その痕跡ははっきりと見て取れる（譜例 8）。

譜例 8-1

リスト 《 Études d'exécution transcendante 》
1852 年の最終版・第 8 曲 〈 Wilde Jagd 〉 冒頭²⁰



《 12 Grandes Études 》 (1837 年版) 第 8 曲冒頭²¹



ピアノ書法のアイデアとしてより興味深いのは「古い方の」ヴァージョンだが、双方を奏してみると、1837 年版が作成された当時一般的だった楽器よりも響きの豊かさが増した反面アクションが深く・重くなった現代の楽器²²では、「音の多いヴァージョン」で奏しても、奏者の苦勞の割に演奏効果はさほど変わらないことが分かる。

²⁰ F. Liszt, *Études I*, Budapest: Editio Musica Budapest, 1970, p. 60. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke / Franz Liszt Ser. 1: Werke für Klavier zu zwei Händen, Bd. 1)

²¹ F. Liszt, *12 große Etüden für Pianoforte*, edited by Ferruccio Busoni, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910, p. 56. (Franz Liszt: Musikalische Werke Serie II: Pianofortewerke, Bd. 1)

²² 1852 年版作成時にリストが使用あるいは想定した楽器も、1837 年版で想定していた楽器よりも重く深いアクションと豊かな音量を備えた、より現代のピアノに近いものだったと考えるのが自然である。

譜例 8-2

《 Années de pèlerinage Première année: Suisse 》 (1855 年)

第 6 曲 〈 Vallée d'Obermann 〉 188 小節～²³

The image shows a musical score for the piece 'Vallée d'Obermann' from 'Années de pèlerinage Première année: Suisse'. It is a piano score in G major, 3/4 time. The score starts at measure 188. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a dotted eighth note and a sixteenth note, followed by a series of chords and arpeggiated figures. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and arpeggiated patterns. Performance markings include 'sempre animando sin' al fine' at the top, 'mf' (mezzo-forte) in the lower left, and a '3' (triple) marking under a chord in the lower staff.

《 Album d'un voyageur 》 第 4 曲 (1842 年版) ²⁴

(最終版の 187～188 小節に当たる部分)

The image shows a musical score for 'Album d'un voyageur' No. 4, specifically measures 187 and 188. It is a piano score in G major, 3/4 time. The upper staff (treble clef) has a melodic line with a dotted eighth note and a sixteenth note, followed by a series of chords and arpeggiated figures. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and arpeggiated patterns. Performance markings include 'cresc.' (crescendo) in both staves, 'il più presto possibile non troppo forte' (as fast as possible, not too strong) in the upper staff, and 'rinforz.' (rinforzando) in the lower staff. There are also asterisks and a '3' (triple) marking under a chord in the lower staff.

主旋律が最上声になるよう和音の配置が見直され、途切れることなく続いていた十六分音符の三連符に、旋律の発音のタイミングに合わせて休符が追加されている。

譜例 8-2 の例に関しては、筆者の編曲でも似たような判断を下した（休符を追加した）箇所がある（譜例 9）。

²³ F. Liszt, *Années de pèlerinage première année, Suisse*, edited by Ernst Hertrich, fingering by Hans-Martin Theopold, München: Henle, 1978, p. 44.

²⁴ *Ibid*, p. 81.

譜例 9

《 交響曲 》 第 3 楽章 45 小節～
初稿（4 手版の音を全て演奏）

Musical score for Example 9, initial draft (measures 45-48). The score is in G major and 2/4 time. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *mf* and *dim.*

決定稿（41 小節～）

Musical score for Example 9, final draft (measures 41-48). The score is in G major and 2/4 time. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The lower staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *mf* and *dim.*. The final measure of the lower staff is marked *espress. e marcato*.

45 小節及び 46 小節内声に休符を追加した。この箇所の詳細は第 3 楽章譜例 4 を、「休符の追加」については、第 1 楽章譜例 13 も併せて参照されたい。

そして、フランクオリジナルのピアノ作品の中にも時折、「要素（モチーフ）を一度組み立ててから響きを最適化するために音を減らしてゆく」という思考過程が容易に想像できる場面が存在する（譜例 10）。

譜例 10

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

予測される「音を減らす前のヴァージョン」

63 小節では、小節の前半と後半で右手の走句に類似の音型が用いられている。そして、61 小節と 62 小節、あるいは 64 小節の前半と後半に関しても、音型の組み立て方は明らかに同じ発想に基づいている。音型（モチーフ）の整合性を中心に考えるなら、むしろ「音の多いヴァージョン」の方が論理的には優れているとさえ言えるが、内声（左手上声）の動きに豊かな表情を聴き取ることができ、フレーズ全体がより魅力的に響くのは、明らかにフランクが実際に採用したヴァージョンの方である。

先のリストのケースも含め、これらの例は、「演奏力を使い切った」表現における「限度を見極めるバランス感覚」の重要性を示していると言えよう。

《 交響曲 》の編曲を推敲してゆく際に筆者が「奏者への負荷の限度」として念頭に置いたのは、フランクオリジナルのピアノ独奏のための 2 つの大作

《 Prélude, choral et fugue 》と《 Prélude, aria et final 》を「2 曲たて続けに」演奏する際に必要と思われる労力であった（偶然にも、この 2 曲の演奏時

間の合計は《交響曲》のそれと非常に近い)。《Prélude, choral et fugue》と《Prélude, aria et final》を続けざまに、あたかも1曲であるかのように演奏することは、それ自体が筆者を含む多くのピアノ奏者にとって容易ならざる「挑戦」である²⁵。しかし、彼の《交響曲》の持つ圧倒的なエネルギーを聴き手に届ける、という大いなる目的のためには、妥当な負荷であろう。

演奏力を活かし切るために限度を見極める、というプロセスは、多分に感覚的なものでもあり、作者の主観や技術的な得手不得手に左右される部分も多い。作品、あるいはフレーズの魅力を聴き手に提示することを最優先に考えたとき、そのために最善と思われるテクスチュアと、フランク自身がオリジナルのピアノ独奏作品に用いていたピアノ書法の「平均値」が必ずしも合致しないことは、第4章でも述べた通りである。加えて、筆者の編曲は自らが演奏することを念頭に置いたものでもあるため、「演奏力の限界」を含めた様々な判断には筆者自身の好みや奏法の傾向、あるいは筆者が個人的に抱いている「フランク像」も、少なからず影響している²⁶。この、ある意味「偏り」とも言える要素は、ピアノの表現力を活かし切った魅力的な音楽を生み出そうと試みる者にとって、それが誰であれ不可避なものである。論理的に整合性が取れている、というだけで満足せず、より美しい、あるいはより説得力のある響きを追い求めなければ、魅力的な音楽は生み出せない。そう考えると、この「偏り」はむしろ不可欠なものと言えるのである。

もちろん、筆者が感覚的に捉えた（ピアノ音楽における）「フランク像」と、筆者の編曲を用いてフランクのオルガン作品やオーケストラ作品を演奏しようとするピアニストの思い描く「フランクらしさ」や「ピアノらしさ（ピアノ独奏らしさ）」とが相容れないこともあるだろう。しかし筆者は、そういった感覚の食い違いにこそ、本論文で取り上げた作品の新たな、そしてより優れたヴァ

²⁵ この2曲を1回の演奏会で奏すること自体は、演奏会の一般的なプログラムの範疇を超えるものではないだろう。しかしその場合でも、2つの大作はプログラムの前半と後半に振り分けた方が、奏者と聴き手の双方にとって有益であると思われる（筆者もそうしてきた）。プログラムの中で2曲を続けて演奏する場合でも、1曲が終わったところで奏者が数分間退場する等、音楽の流れを一度完全に止めるのが普通である。

²⁶ 《Pièce héroïque》譜例9（165小節以降）、《Grande pièce symphonique》譜例14（402小節以降）、《交響曲》第1楽章譜例40（331小節以降）、といった箇所は、筆者が自らの抱くイメージの「誘惑」に逆らわずに編曲を行った典型的な例として挙げられる。

ージョンを生み出すための、あるいはフランクの音楽やピアノ音楽そのものの魅力をより強力に発信してゆくための、更なる可能性を見出すことができると考える。本論文では、編曲を作成してゆく思考の過程を出来る限り詳細に記してきたが、これには、上記のような観点から、編曲や演奏に携わるピアニストが筆者と同様に直面するであろう多くの問題に対して、より一歩進んだ思考を促し、より優れた解決法への糸口を提示しようとする意味合いもある。本研究に向けられた批判的な観察眼が、より魅力的な音楽を追い求めるための手掛かりを生み出すことがあるなら、筆者にとってそれは望外の喜びとなるだろう。

筆者の編曲が、「演奏」という行為の延長線上にあることは、第1章でも述べた通りである。そして、「ピアノ独奏による演奏」ならではの側面から作品の魅力に光を当ててゆくことが、本研究の目指すところであった。本論文では最後に、自らの編曲を演奏する際に筆者が感じたことを通して、「音楽をピアノで演奏すること」の特質や、それによって生み出される音楽体験について考えてみたい。

自らが作成したピアノ独奏編曲を、ピアノ音楽として相応しい表情を伴って奏する上で最も厄介な障壁となったのは、実に意外なことに、「原曲の響き」のイメージ（あるいは記憶、残像）であった。小林は、リストによるベートーヴェンの交響曲のピアノ独奏編曲を演奏する者にとって「オーケストラのまねをするのではなく、“ピアノ音楽として” いかによくまとめ、ピアノ固有の美しい響きの音楽に仕上げるかが課題となる²⁷」と述べているが、これは筆者の編曲の演奏に際しても全くそのまま当てはまる。「ピアノ独奏ならではの魅力」を備えた演奏のために必要な思考は、編曲を行っている間の、原曲の響きを出来る限り近いイメージで再構築しようとする思考とは全く異なっており、ほとんど反対方向の思考とさえ言えるものである。そのため、演奏に際しては、第3章で詳述したような「音の取捨選択のための思考」を一度忘れ去って、「目の前にある楽譜から最善の響きを引き出す」ことに集中する必要があった。「編曲者としての思考」と「奏者としての思考」を使い分ける必要があった、と言い換えても

²⁷ L.v. ベートーヴェン『リスト編曲ベートーヴェン交響曲全集 II』F. リスト編曲、丸山桂介、小林仁校訂、東京：春秋社、1983年、巻末付録13頁。

良いだろう。

例えば、交響曲第1楽章展開部冒頭付近の編曲では、「並置された主題（モチーフ）」の双方を維持することが、楽曲の構成上極めて重要であった（《交響曲》第1楽章譜例38参照）。しかし演奏に際しては、この場面で、左手に割り振った「第2主題のモチーフ」の存在を聴き手に認識させようとして右手と拮抗したバランスで奏してしまうと、響きが過度に込み入ったものとなってしまう、「魅力以前に、何が起きているのかが分からない（分かりにくい）」といった状況に陥ってしまう危険性がかなり高くなる。もちろん、オーケストラであれば、別々の楽器が全く異なる音色で各々の要素を奏するため、この問題は起こらない。それは、フランク自身が「第2主題のモチーフ」に対して、オーケストラ版では上声の第1主題と同じ“forte”と指示している一方で、（全ての要素が同じ音色で奏される）ピアノ4手版では“mezzo forte”とし、「第1主題を優先して響かせる」ことを奏者に示唆していることにも表れている。そして、ピアノ「2手」による演奏においては、要素間のバランスに関して、より一層「整理して」響かせる意識が必要であると思われる²⁸（譜例11）。

譜例 11

《交響曲》第1楽章 199～200 小節の構成要素と強弱

オーケストラ	4手	2手
		

4手・2手の括弧内は筆者が演奏時に目安としている（「表情」ではなく「音量」の面での）強弱を記したものの。

²⁸ このことに関連して、本章譜例 6-2 で挙げた《Prélude, aria et final》〈Final〉204小節以降の例を思い起こしてほしい。仮に同じ場面を4手で奏することを想定するならば、果たして、上声（例えばPrimo右手）に“dolcissimo”、内声（例えばSecondo右手）に“meno dolcissimo e poco marcato”、と発想標語を使い分けて奏者に注意を喚起する必要はあったのだろうか？ もちろん、慎重を期して同様に記すのも効果的であろうが、筆者には、2人の奏者それぞれが自らの担当する旋律に豊かな表情を託そうとすることで、「優先順位」を特に意識せずとも、自然と「音量の上ではわずかに内声を優先した」美しいバランスにたどり着く可能性も高いと感じられる。

譜例 11 の場面の 2 手編曲の演奏では、第 2 主題のモチーフと半音階的な内声、更に同じく左手で奏する（奏さざるを得ない）、第 1 主題に「並行 10 度」の彩りを加える声部（譜例 11 の 2 小節目上段下声、4 手版では第 1 主題に属する要素として“forte”で奏することが求められている）をも思い切って「背景」と認識して奏した方が、少なくとも（奏者としての）筆者にとっては、表現の上で有利なように思われた²⁹。そして不思議なことに、むしろ「主旋律」と「その他の要素」という意識で奏した場合の方が、各々の主題・モチーフに適度な「距離感」が生まれ、少なくとも「主題（モチーフ）が並置されている」ことを予め知っている者にとっては、双方がより明瞭に、より聴き取り易くすらなるのである。

もちろん、このことには筆者自身の技術的な能力も大きく関わっている。同じ場面の 4 手版では *Primo* に第 1 主題（上段・「10 度下の声部」も含む）、*Secondo* 左手に第 2 主題のモチーフ（下段）、*Secondo* 右手にその他の「背景」となる声部（中段）、といった具合に、各々の要素が別々の手に割り振られており、それぞれを「全く異なる音量と音色感で」奏することができる条件が整っている。このことにより、2 手で同じだけの要素を奏する際よりも「第 2 主題のモチーフ」や「第 1 主題の 10 度下の声部」を強調して奏しても、音楽の明瞭さは失われにくいと感じられる。つまり、例えば、片手で複数の要素を「左右の手で分担した場合と遜色なく」弾き分けることに特別な困難を感じない、すなわち 4 手による演奏と同様の表現を一人でも完全な形で実現できるピアニストがいたとするなら、そのピアニストにとっては、筆者が行っているような「2 手ならではのバランスの取り方」は必要ないことになるだろう。演奏を自らの力量や個性（「手の大きさ」のような身体的側面も含む）に合わせて最適化するプロセスは、作品が本質的に持つ魅力を語り尽くそうとする上で必要不可欠なものであると同時に、各々の奏者が自らの経験や感覚に基づいて判断せざるを得ない、すなわち客観的な検証を試みることも自体が困難なものでもある。しかし、筆者が経験したような、編曲に際しては「何としても奏さねばならぬ」と特別な注意を要

²⁹ ただし、左手で奏する「背景」の軸が第 2 主題のモチーフである、ということに留意し、和音のバランスを的確にコントロールすることが大前提である。

したモチーフを、演奏に際しては「旋律にさり気なく寄り添わせる要素のうちの一つ」として扱うことになる、という一見矛盾した事態は、ピアノ独奏という演奏形態を通して作品の魅力を語ることの特質と決して無関係ではないはずである。

ピアノ独奏では、楽曲の中に存在する様々な要素のうちのどれに聴き手の注意を向けさせるのかを、奏者が比較的コントロールしやすい。確かにそこには、複数の奏者が各々の奏する要素の魅力を引き出そうとすることで生まれる、「アンサンブルに特有の緊張感」は存在しないかもしれない³⁰。しかしそれでも、演奏の間合いや要素間のバランスを（時に瞬時の判断によってすら）自在に調整できることは、明らかにピアノ独奏の長所である。オーケストラやピアノ4手の演奏では、いかに優れたインスピレーションであっても、それが事前の奏者間の合意を覆すものであれば実践できないし、オルガン独奏にしても、こと「バランス」に関する限り、ピアノほど繊細でフレキシブルなコントロールは困難だろう（例えば演奏中のふとした思い付きでレジストレーションを部分的に変更したくなっても、両手両足が塞がっていてはどうすることもできない）。

もう一度、先の交響曲第1楽章展開部の例（譜例11）を思い起こしてほしい。フランク特有の多層的なテクスチュアを「主旋律」と「背景（伴奏）」に二分して「整理」してしまうという弾き方は、楽譜だけを眺めている限り、その場面に相応しい表現とは到底思えないだろう。しかし、奏者が「ピアノ独奏」の特性を活かし、演奏の間合いやバランスに繊細で直感的な「ゆらぎ」を加えるならば、たとえ「第2主題のモチーフ」や「旋律と並行10度を形成する声部」が完全な形では聴き取れなくとも、左手のテクスチュアが「ただの和音伴奏」では決してないこと、あるいは旋律の背後に極めて重要な要素が見え隠れしていることが、「フレーズの持つイメージ」として描き出される。そしてそこには確かに、「主題の並置」というフランクならではの手法によってしか成し得ない「多

³⁰ 筆者はピアノ独奏音楽の演奏に際しても、「駆け引きに満ちた緊張感のあるアンサンブル」を模した弾き方を、しばしば表現の選択肢として念頭に置いている。しかし、全ての要素に「一つの要素のみを奏するのと同等の」注意力を常時向け続けているわけではなく（それは不可能である）、アンサンブルが破綻する危険性も存在しない以上、「アンサンブルをモデルとした表現」には、どうしてもある程度、予定調和な（あるいは作為的な）側面が入り込んでくることになる。

層性という魅力を備えたフレーズ」が、主旋律そのものをソリストティックに歌い切る独奏ならではの彩りとともに浮かび上がってくるのである。

このような、演奏に際して奏者に求められる「ピアノ独奏による演奏」の特質を活かした表現は、作品の持つ魅力に新たな角度から光を当てる、という本研究の目的を達しようとする上で、編曲手法そのもの以上に重要な役割を担っていると言っても過言ではない。筆者にとって、「ピアノで弾くこと」によって見えてくる作品の魅力の新たな一面がとりわけ印象的に感じられたのが《 *Pièce héroïque* 》であった。《 *Pièce héroïque* 》は、オルガンならではの迫力ある音響を活かした作品であり、ピアノによる演奏では、奏者がどれだけ演奏に力を込めようとも、「勇壮さ」や「スケール感」の点ではオルガンによる「本来の」演奏には遠く及ばない。しかし、フランクの音楽は、本論文でも再三述べてきたように、しばしば対位法的、あるいは多層的なテクスチュアを備えており、また、そこに素早い転調による色彩感の繊細で多様な変化が加わることも大きな特徴、あるいは魅力となっている（彼の創作において後者の比重が次第に増していったことも、第1章で確認した）。そして、彼の音楽の持つこういった側面を描き出す上で、先にも述べたような、和音や重音のバランスを発音ごとに細かく（あるいは直観的に）変化させられるピアノ独奏の特質は極めて有利なものと言えるのである。《 *Pièce héroïque* 》の（ピアノによる）演奏においても、明瞭に、そして表情豊かに歌われる主旋律の陰で、「背景」に内包された転調の鍵となっている音（声部）がわずかに、あるいはほんの一瞬強調され、そこにソリストティックでピアノスティックな「ゆらぎ」が現れるとき、オルガンによる演奏ではむしろ二次的なものとして感じられていた、細やかな陰影の移ろいや繊細に揺れ動く心情といった「内的な」要素——標題のイメージに沿って言い換えるなら、「英雄であろうとする者の抱える苦悩」ということにでもなろうか——が、真に迫る説得力でもって突き付けられるのである。編曲に際して、時折思わぬ形で作品の持つ魅力と「再会」できることは、筆者にとってこの上ない喜びであり、また、19世紀には「作品の普及」が最大の使命であったピアノ編曲という行為が、録音技術の発達によりその必要性が半減したかに思える現代においてもなお、音楽作品を様々な角度から楽しみ、より多くの魅力

と出会うための極めて重要な役割を担い得るものであることを、より一層強く確信させる体験でもあった。

フランクは、「ピアノにしかできないこと」が何であるかを見極め、またそれを使いこなしてもいた。そこには、他の多くのピアノ音楽の作曲家達と同じく、「ピアノ」という楽器の持つ可能性への大いなる挑戦があった。本論文では、彼が「ピアノで音楽を語る」ために行った創意工夫の数々を観察・分析するだけでなく、それを応用した編曲を作成することで、彼が追い求めたピアノイズムを筆者自らが追体験し、検証しようと試みてきた。フランクならではの、ピアノの特性を活かした個性的な表現は、ピアノのために特別に計画された作品にとどまらず、オーケストラ作品、あるいはオルガン作品の彼自身による（ピアノのための）「別ヴァージョン」においても存分に発揮されている。そしてフランク独自のピアノイズムが、こういった「別ヴァージョン」作成と時を同じくして花開いていったことは、第1章でも述べた通りである。これを全くの偶然と片付けてしまうことは、「他ジャンルの作品のピアノ版」を含むあらゆる作品で発揮される「ピアニスト・フランク」としての優れたバランス感覚を目の当たりにしてきた筆者には、到底できない。フランクが、彼自身の生み出した様々な音楽を「ピアノ（あるいはピアノ書法）を通して」語る機会を、当時の音楽社会の中で必然的に得ていたことは、彼がピアノ音楽の新たな可能性をひらくために必要としていた経験の重要な一角を（青年期のピアニストとしてのキャリアとともに）占めているように、思えてならない。

そして、この「多様な音楽をピアノを通して語る」という体験（あるいは挑戦）は、ピアノ音楽の魅力を語り、伝えていこうとする我々にとっても、是非とも必要なものなのではないだろうか。演奏者に課せられた最も大きな使命は、音楽の魅力を聴き手に届けることである。そのためにも、筆者はまず、自らが選んだ「ピアノ」という楽器の可能性を信じ、また多様な音楽を、その特性を活かした表現に託してみたいと思うのである。

参考文献・資料

単行本

大崎滋生 『音楽史の形成とメディア』 東京：平凡社、2002年。

コルトー、アルフレッド 『フランス・ピアノ音楽 1』 (Alfred Cortot. *La musique française de piano Ire série*. Paris, 1930) 安川定男、安川加壽子訳、東京：音楽之友社、1995年。

ダンディ、ヴァンサン 『セザール・フランク』 (Vincent d'Indy. *César Franck*. Paris, 1906) 佐藤浩訳、東京：音楽之友社、1953年。

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

ブゾーニ、フェルッチオ 『新音楽美学論』 (Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Trieste, 1907) 二見考平訳、東京：共益商社書店、1929年。

Smith, Rollin. *Toward an authentic interpretation of the organ works of César Franck*. New York: Pendragon Press, 1983.

Stove, Robert James. *César Franck: His Life and Times*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2012.

論文集より

大久保賢 「手のドラマ——ショパン作品を弾いて体験する」、岡田暁生監修『ピアノを弾く身体』 東京：春秋社、2003年、165～188頁。

大久保賢 「奇術師としてのヴィルトゥオーソ」、岡田暁生監修『ピアノを弾く身体』 東京：春秋社、2003年、195～218頁。

雑誌論文

丸山慎 「音楽を修辞する身体の技法——演奏家の身振りと表現に関する事例的検証」、日本認知科学会編『認知科学』Vol. 14 No. 4 (December 2007)、471～493頁。

Truscott, Harold. “De l’écriture orchestrale d’Alkan.” In *Bulletin de la Société Alkan* No. 12 (July 1989): 5-9. Accessed June 11, 2014, <http://www.alkansociety.org/sabulletins.htm>.

学位論文

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

事典項目

トレヴィット、ジョン 「フランク、セザール」、『ニューグローヴ 世界音楽大事典』
浅井香織訳、東京：講談社、1993年、第15巻 238～243頁。

Thomson, Andrew, Félix Raugel. “Widor, Charles-Marie Jean Albert.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Second Edition), vol. 27, pp. 359-361.

理論書

島岡譲他 『総合和声：実技・分析・原理』 東京：音楽之友社、1998年。

解説書より

スタインバーグ、マイケル 「Cortot②——情熱的で確信に満ちたピアノイズム」、木
村博江他訳『20世紀の偉大なるピアニストたち』 東京：ユニバーサルミ
ュージック、2000年。

楽譜

アルカン、シャルル・ヴァランタン他 『フランス・ピアノ曲集 I』 東京：音楽之
友社、1993年。（新編世界大音楽全集 器楽編 46）

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

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

フランク、セザール 『フランク集2』 イョルク・デームス編集・校訂、東京：春秋社、1996年。

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

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

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

Alkan, Charles Henri Valentin. *Douze études dans les tons mineurs op. 39 Deuxième suite*. Paris: Gérard Billaudot, N. d. (Œuvres choisies pour piano de Ch. V. Alkan)

Beethoven, Ludwig van. *Symphony No. 6 in F Major, Op. 68 "Pastoral"*. Braunschweig: Henry Litolff's Verlag, N. d.; Reprint, New York: Dover Publications, 1989.

Blau, Edouard, César Franck. *Rédemption: poème-symphonie; partition piano et chant*. Paris: Au Ménestrel: Heugel, N. d.

Blau, Edouard, César Franck. *Rédemption: poème-symphonie*. München: Höflich, N. d. (Repertoire explorer)

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

Franck, César. *Le chasseur maudit: symphonic poem*. London; New York: Eulenburg, N. d.

Franck, César. *Le Chasseur Maudit: Poème symphonique; transcription pour le piano à quatre mains*. Paris: Grus, 1882.

Franck, César. *Les Djinns: poème symphonique pour piano et orchestre*. München: Höflich, N. d. (Repertoire explorer)

Franck, César. *Les Djinns: Poème symphonique pour piano et orchestre (2 Pf.)*. Paris: Enoch Frères & Costallat, 1892. (Collection Litolff No. 1598)

Franck, César. *Les Éolides: symphonic poem*. London; New York: Eulenburg, N. d.

Franck, César. *Les Eolides: Poème symphonique; transcrit pour piano à 4 mains*. Paris: Enoch Frères & Costallat, N. d. (Collection Litolff)

- Franck, César. *Grande pièce symphonique; réduction pour piano 2 mains*.
Arranged by Blanche Selva. Paris : Durand, N. d.
- Franck, César eds. *Historical organ-recitals vol. 5 Modern composers: Franck to Reger*. Edited by Joseph Bonnet. New York: G. Schirmer, 1929.
- Franck, César. *Kleine Stücke*. Edited by Wilhelm Mohr. Leipzig: C. F. Peters, 1943.
- Franck, César. *Œuvres complètes pour orgue*. Paris: Durand, N. d.
- Franck, César. *Œuvres complètes pour orgue*. Edited by Marcel Dupré. Paris: Bornemann, 1955.
- Franck, César. *Pièce héroïque; transcription pour piano*. Arranged by Jacques Durand. Paris: Durand, N. d.
- Franck, César. *Pièces pour orgue ou harmonium: L'organiste v. 2*. Edited by Charles Tournemire. Paris: Enoch & Cie, N. d.
- Franck, César. *Prélude, aria et final*. Edited by Ernst-Günter Heinemann, fingering by Klaus Schilde. München: G. Henle, 1991.
- Franck, César. *Prélude, aria et final pour piano: manuscrit autographe*. Presented by Jeanne Roudet. Courlay, France: J. M. Fuzeau, 2000.
- Franck, César. *Prélude, choral et fugue*. Edited by Ernst-Günter Heinemann, fingering by Klaus Schilde. München: G. Henle, 1995.

- Franck, César. *Quintett für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello f-moll*. Frankfurt: Peters, N. d.
- Franck, César. *Selected piano compositions*. Edited by Vincent d'Indy. New York: Dover, 1976. Originally published as *Piano compositions by César Franck*. Boston: Olivier Ditson, 1922.
- Franck, César. *Sonate für Klavier und Violine*. Edited by Monica Steegmann, fingering and bowing for violin by Yehudi Menuhin, fingering for piano by Hephzibah Menuhin. München: Henle, 1975.
- Franck, César. *Symphonie pour orchestre; Réduction pour piano à 4 mains par l' auteur*. Paris: J. Hamelle, 1890.
- Franck, César. *Symphony in D minor; transcribed for piano solo*. Arranged by Daniel Gregory Mason. New York: G. Schirmer, 1931.
- Goethe, Johann Wolfgang von, Franz Schubert. *Erkönig*. Vienna: Diabelli & Cappi, N. d.
- Liszt, Franz. *12 große Etüden für Pianoforte*. Edited by Ferruccio Busoni. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1910. (Franz Liszt: Musikalische Werke Serie II: Pianofortewerke, Bd. 1)
- Liszt, Franz. *Années de pèlerinage première année, Suisse*. Edited by Ernst Herttrich, fingering by Hans-Martin Theopold. München: Henle, 1978.

Liszt, Franz. *Etüden I*. Edited by Zoltán Gárdonyi and István Szelényi.
Budapest: Editio Musica Budapest, 1970. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke
/ Franz Liszt Ser. 1: Werke für Klavier zu zwei Händen, Bd. 1)

Schubert, Franz eds. *Lieder-Bearbeitungen: für Klavier zu zwei Händen*.
Arranged by Franz Liszt, edited by Emil von Sauer. Frankfurt: Peters,
N. d. (Klavierwerke / Liszt Bd. 9)

Wagner, Richard. *Klavierwerke: Klavierwerke zu zwei und vier Händen:
Gesamtausgabe*. Mainz: Schott, 1981.

Wagner, Richard. *Tristan und Isolde*. Edited and Arranged by Karl Klindworth.
Mainz: B. Schott's Söhne, 1906.

録音資料

フランク、セザール 「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=7WSDI81s80o>>

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)

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

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

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

Franck, César. *Jörg Demus plays César Franck*. Jörg Demus. Platz: PLCC-549 (CD). Recorded 1970-1985, released 1993.

Franck, César. *Prélude, aria et final*. Jorge Bolet. London: POCL-3549 (CD), tracks 4-6. Recorded 1988, released 1989.

Franck, César. *Prélude, choral et fugue*. Arthur Rubinstein. RCA Red Seal: 09026 63030-2 (CD), tracks 1-3. Recorded 1952, released 1999. (The Rubinstein collection, v. 30)

Franck, César. *Prélude, choral et fugue, Prélude, aria et final*. Alfred Cortot. Universal Music: PHCP2066970 (CD), disc 1, tracks 1-6. Recorded 1923-1035, released 2000. (Great pianists of the 20th century 21)

Franck, César. *Symphony in D minor*. Herbert von Karajan, conductor, Orchestre de Paris. EMI Classics: TOCE-14135 (CD), tracks 5-7. Recorded 1969, released 2008.

Kakunoclass - YouTube. <<https://www.youtube.com/user/Kakunoclass>>.

September 25, 2011. Accessed July 29, 2014.