

学位請求論文

F.リストのピアノ作品における標題と音楽の関連性 — 《巡礼の年》をめぐって—

町田 百合絵

目 次

【凡例】	iv
第 1 章 序	1
1.1 研究動機	1
1.2 研究目的	1
1.3 研究方法	2
第 2 章 絶対音楽と標題音楽	3
2.1 用語について	3
2.1.1 絶対音楽 (absolute Musik)	3
2.1.2 標題音楽 (Programmusk)	4
2.2 定義	4
2.2.1 絶対音楽の定義	4
2.2.2 標題音楽の定義	6
2.3 標題音楽における諸問題	7
2.4 標題音楽の歴史	8
2.4.1 ルネサンス期	8
2.4.2 バロック期	9
2.4.3 古典派	11
2.4.4 ロマン派	13
2.4.5 国民楽派と印象派	16
2.4.6 20 世紀以降	17
第 3 章 主題および主題変容の概念と実際	18
3.1 主題	18
3.1.1 「subject」と「thema」	18
3.1.2 主題の生まれる経緯	18
3.1.3 主題の定義	18
3.1.4 主題の可分析性	19
3.1.5 主要主題と副主題	19

3.2 主題変容	21
3.2.1 主題変容とその変遷	21
3.2.2 ベルリオーズの「固定楽想（イデ・フィクス）」	22
a) 固定楽想（イデ・フィクス）	22
b) 〈幻想交響曲〉における固定楽想の変容	22
3.2.3 ワーグナーの「示導動機（ライトモティーフ）」	24
a) 示導動機（ライトモティーフ）	24
b) 《トリスタンとイゾルデ》より、〈イゾルデの愛の死〉を例に	25
c) リストによるピアノ独奏用編曲版〈イゾルデの愛の死〉との比較	27
3.3 変化の方法	29
3.4 展開の方法	34
第4章 リストの標題音楽に対する見解	36
4.1 作曲、出版時の標題の使い方	36
4.2 リストの見解	38
4.2.1 音楽という芸術	38
4.2.2 標題について	39
4.2.3 詩と音楽	40
4.3 リストの交響詩	41
第5章 リストのピアノ作品	45
5.1 ピアノ独奏用作品表	45
5.2 標題付き作品	48
第6章 《巡礼の年》創作期	50
6.1 リストの生涯	50
6.1.1 幼少期	50
6.1.2 初期	50
6.1.3 ヴィルトゥオーゾ期	52
6.1.4 ヴァイマル期	52
6.1.5 ローマ期	53
6.1.6 晩年	53
6.2 《巡礼の年》の創作にあたって	54
6.2.1 スイスでの足取り	54
6.2.2 イタリアでの足取り	57

第7章 《巡礼の年》の概要および楽曲分析	64
7.1 曲集の概要	64
7.1.1 第1年 スイス	65
7.1.2 第2年 イタリア	73
7.1.3 第2年補遺 ヴェネツィアとナポリ	81
7.1.4 第3年	82
7.2 楽曲分析	86
7.2.1 ウィリアム・テルの礼拝堂	87
7.2.2 ヴァレンシュタットの湖で	96
7.2.3 田園曲	105
7.2.4 泉のほとりで	111
7.2.5 嵐	119
7.2.6 オーベルマンの谷	128
7.2.7 牧歌	146
7.2.8 ノスタルジア	154
7.2.9 ジュネーヴの鐘	163
7.2.10 婚礼	172
7.2.11 物思いに沈む人	183
7.2.12 サルヴァートル・ローザのカンツォネッタ	191
7.2.13 ペトラルカのソネット 第47番	200
7.2.14 ペトラルカのソネット 第104番	211
7.2.15 ペトラルカのソネット 第123番	223
7.2.16 ダンテを読んで —— ソナタ風幻想曲	233
7.2.17 ゴンドラをこぐ女	257
7.2.18 カンツォーネ	265
7.2.19 タランテラ	270
7.2.20 アンジェラス —— 守護天使への祈り	289
7.2.21 エステ荘の糸杉に、哀歌 (I)	298
7.2.22 エステ荘の糸杉に、哀歌 (II)	307
7.2.23 エステ荘の噴水	320
7.2.24 ものみな涙あり (ハンガリーの旋法による)	333
7.2.25 葬送行進曲	343
7.2.26 心を高めよ	351
7.3 結果	359
7.4 考察	366

第 8 章 結論	368
【謝辞】	371
【参考文献】	372
(1) 事典	372
(2) リストに関する文献	373
(3) その他	374
(4) 楽譜	375

【凡例】

- 引用文献については註に出典を記した。ただし二度目以降は、以下のように記すこととする。
 - 全体的な見解を引用する場合：(著者名、同前あるいは前掲)
 - 引用部分が特定出来る場合：(著者名、同前あるいは前掲、引用ページ)
- 本論文内で欧文を引用した場合、特に記載が無いものは筆者の訳とし、註にその原文を載せる。
- 本文中における註、図、表、譜例については、各章ごとに番号付けをする。ただし、第 7 章の楽曲分析における譜例については、曲ごとに新たに番号付けをすることとする。
- 本論文において括弧書きは以下のように区別する。
 - 《》：音楽の作品集名
 - 〈〉：個々の音楽作品名
 - 『』：文学の作品名
 - 「」：引用文、論文名、強調
 - ()：補足、出典、人物名の原語および生没年、音楽作品の原題および作曲年
 - <>：参考 URL
- 楽曲分析の際の使用楽譜はブダペスト版 (Budapest:Editio Musica.) 《新リスト作品集》(Neue Liszt-Ausgabe) とする。
- 音名、および調名においてはドイツ語表記とする。

第1章 序

1.1 研究動機

フランツ・リスト (Franz Liszt 1811-86) のピアノ作品における作曲活動においては、技巧面に注目される傾向が非常に強いといえる。リストは、ピアノという楽器の表現力の可能性を追求し、音響効果の極めて高い作品を数多く生み出した作曲家であると同時に、リサイタル¹を音楽史上初めて行い、アクロバティックな技巧で聴衆を驚嘆させた 19 世紀における最高のヴィルトゥオーゾピアニストでもあったため、彼の演奏活動において超絶技巧を駆使した華やかな作品は必要だった。事実、現在においてもリストの技巧的なピアノ作品は、試験やコンクールといった競争の場で演奏技術を誇示するために、多くの演奏家たちによって取り上げられている。しかしリストの作品には、表面的な技巧ばかりでなく、深い精神性や宗教心が表現されたものや、非常に緻密で前衛的な構造を持ったものも確かに存在するのである。そしてそれは特に、文学作品や美術作品に関連する主題を用いた「標題音楽」というジャンルの音楽に色濃く表れているのではないかと考えた。

1.2 研究目的

本論文は、リストの音楽の価値を再評価することを目的としており、標題音楽を切り口として、リストのピアノ作品の考察を行っていくものである。

リストの音楽について考える際、何よりも重要となるものが他ならぬ楽譜である。私たちは楽譜から全てを読み取り理解し、演奏あるいは聴取しなければならない。リストの楽譜そのものについては、1970 年からハンガリー・ブダペストの Editio Musica 社で、《新リスト作品全集》(Neue Liszt-Ausgabe.) の刊行が進んでおり、リストが直々に弟子に伝えた演奏解釈の指示なども載せられた原典版楽譜が手に入るようになっている。このような、音楽を再創造するうえで唯一の手掛かりとなる楽譜に、彼は言葉による標題を添付し、その音楽を理解するためのヒントを与えたのである。標題音楽は、そもそも音楽という芸術が形の無い抽象的なものであるために生まれたジャンルであろう。標題を用いることで音楽に具体的なイメージを持たせ、聴き手の意識を操作するといった作曲家の意図はなかなか異質で興味深く、そこから作曲家リストの理想とする音楽のかたちをも見て取ることができるのではないかと考える。

しかしながら、標題音楽という概念自体は流動的かつ曖昧なものであり、研究対象として取り扱うことは難しいと思われる。音楽事典においても、著者によってその定義が様々であることは否定できない。また標題音楽そのものについてまとめた著作においても、例えば 1906 年にイギリスで出版された Frederick Nicks による *Program Music in the Last*

¹ 「リサイタル」という用語自体も、リストが 1840 年 6 月 9 日にロンドンのハノーヴァー・スクエア・ルームズでソロ演奏会を開いた際に用いられた。

Four Centuries. (London:Novello and Company.) では、時代別、国別、作曲家別に標題音楽について非常に幅広く述べているが、その内容はいくらか主観的なものであるといえる。国内における研究としては、野本由紀夫がリストに関する著述において標題音楽にも触れており、彼の「時代が変えた標題音楽 —— R.シュトラウスとリスト」(『フィルハーモニー』第59巻)では、標題音楽の作曲家として代表的なリストとR.シュトラウスの標題交響曲における主題の比較を通して、リストの標題音楽の受容について述べている。また、久保田慶一の「C.P.E.バッハと標題音楽：その理念と実践について」(『東京学芸大学紀要』Vol.50)では、標題音楽の先駆けとなるようなトリオ・ソナタについて考察を行っている。そもそもロマン派の作曲家や批評家、美学者たちの著作にも標題音楽および絶対音楽についての様々な言及は見られるのだが、しかし本論文は、標題音楽の定義を明確化することを目的としたものではなく、あくまでリストの音楽の価値を論証するものである。そこでリスト自身の書簡や、初めて標題音楽という語が用いられた彼の論文を有用な資料として、その見解をもとにリストの理想とした標題音楽を追っていくことにする。

また実際に、彼の代表的なピアノ作品である《巡礼の年》の全曲を主題変容の観点から分析していくことによって、標題と音楽との関わりによる作品の精神性の高さを明らかにするとともに、標題の存在により詩的理念を内包した音楽の受容の可能性を考察する。

1.3 研究方法

研究方法としては、第2章であらかじめ標題音楽とそれに相對するものとして位置付けられる絶対音楽について比較考察を行うとともに、これらと意味が混同されがちな事柄との差異を明確にしておく。また音楽史における標題音楽の繁栄と衰退の過程を探るために、リスト以外の作曲家による代表的な標題音楽を時代別に取り上げ、リストの標題音楽とどのような相互関係が認められるのかを考察する。そして実際のリストの標題音楽には、音楽構造上の問題、特に主題変容の手法が大きく関わっていることが考えられるため、第3章では主題そのもの、およびその変容の方法について例を挙げながら考えていく。次に第4章では、大きな手掛かりとなるリストの論文や日記、書簡をもとに、彼の標題音楽、標題そのものに対する見解を探り、リストの交響詩についても触れておく。

リストは75年の生涯において700曲を超える作品を作曲したが、史上最高のピアニストといわれたリストの音楽は、やはりピアノ作品においてその魅力を見て取ることができる。そのピアノ作品の中でも標題音楽としての性格を最もよく表しているといえる《巡礼の年》を研究対象とし、第7章でその全26曲を主題と主題変容の手法に着目して楽曲分析する。またそれに先立ち、第6章においては《巡礼の年》の創作契機となったスイス、イタリアへの旅行について詳細に足取りを追い、各地で得たインスピレーションや経験がどのように標題や音楽に結実していくのかを探っていく。

このようにしてリストの作品における音楽と標題のもつ詩的理念との結び付きを考察することによって、リストの音楽の内面性の表現における重要性を改めて考えていきたい。

第2章 絶対音楽と標題音楽

リストの標題音楽を考察するにあたり、まず「標題音楽」とそれに相對するものとして位置付けられる「絶対音楽」の概念や差異を出来る限り明確にしておく。

2.1 用語について

2.1.1 絶対音楽 (absolute Musik)

絶対音楽とは、音楽外の観念や表象と結び付かずに、純粹な音楽的手段¹によって作られた器楽曲のことである。純粹に音楽的手段に頼る音楽という意味で、pure music (英) ともいわれる。²

もともとは美学上の問題を示す語として、J.L.ティーク (Johann Ludwig Tieck 1773 - 1853)、J.G.ヘルダー (Johann Gottfried Herder 1744-1803)、W.H.ヴァッケンローダー (Wilhelm Heinrich Wackenroder 1773 - 98)、ジャン・パウル (Johann P. Friedrich Richter 1763 - 1825)、E.T.A.ホフマン (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann 1776 - 1822)³などのドイツのロマン派哲学者・批評家の著作に最初に現れた。器楽曲は、言語的表現では実現されにくいであろう思想や情感の伝達的手段になりえるとし、それまで言語的語法に劣るとされてきた器乐的語法の優位を認めたのである。

また、19世紀の批評家ハンスリック (Eduard Hanslick 1825 - 1904) の、ワーグナー (Richard Wagner 1813 - 83) の総合芸術⁴に対する絶対音楽擁護において、20世紀の音楽の抽象性に対する論議においても取り上げられている。ヘーゲル (Georg Wilhelm Friedrich Hegel 1770 - 1831) においては、「音楽は、絶対者を表現するがゆえに絶対的なものである」とし、典礼音楽こそが絶対的な音楽であるとした。⁵

絶対音楽という言葉自体は、19世紀におけるロマン派の音楽のような、比較的自由な形を持った作品、または標題音楽の存在によって誕生し、現在もその対立概念として扱われている。しかし様々な形式や様式、演奏形態が存在する音楽において、絶対性というものを認めることが容易でないことは事実であり、この定義については後に考えていくことにする。

¹ 音楽の三要素 (リズム・旋律・和声) や、形式 (ソナタ、フーガ等) のこと。

² フランスにおいては、そもそもこの用語自体を “musique pure” と呼んでいる。

³ ホフマンは、1808年からドイツ・バンベルクの劇場の楽長を務め、自身でオペラを作曲する音楽家でもあった。

⁴ ここではワーグナーの提唱した、音楽・言葉・舞台の要素が結び付けられた楽劇のこと。

⁵ ロジャー スクルートン、「絶対音楽」寺田由美子訳『ニューグローヴ世界音楽大事典』第9巻、講談社、1994年、411頁参照。

2.1.2 標題音楽 (Programmusik)

標題音楽とは、絵画的、文学的、概念的な内容との関連で聴かれる器楽曲のことである。この用語自体は、1855年にリストが『音楽新報』(Neue Zeitschrift für Musik)において連載していた「ベルリオーズと彼のハロルド交響曲⁶」(Berlioz und seine Harold-Symphonie)という論文の、7月20日号で初めて用いた語と言われている。

そこでリストは標題について次のように述べている。

標題とは、器楽作品に分かりやすい言葉で付け加えられる序であり、それによって作曲者が、誤った詩的解釈されるのを防ぎ、作品全体の詩的理念、または作品の特定の部分に注目させようとするものである。⁷

ここでは付加された標題によって、その音楽のもつ内容、意味が正しく理解されるということがリストの理想であると考えられ、標題にその作品の内容の表現を一任した音楽を指すものではない。標題音楽という語においては、それを初めて用いたリスト自身が考えていたであろうものより広義にとらえられる傾向があり、現在でもその区別が非常に曖昧であることは認めざるを得ない。

2.2 定義

次に、絶対音楽と標題音楽の定義について、リストをはじめとする作曲家や理論家の主張を参考に考えていくことにする。

定義については前提として、絶対音楽も標題音楽も言葉を伴わない器楽曲に限定されるという点をおさえておきたい。言葉によって内容を理解することの出来るオペラや楽劇などは含めない。また歌曲の伴奏部分が何か特定の事象を表している場合も、標題音楽的手法として捉え、標題音楽そのものには含めないものとする。

2.2.1 絶対音楽の定義

まず絶対音楽は、一般的に次のように定義付けられる。

⁶ 〈ハロルド交響曲〉(Harold en Italie 1834)は、ベルリオーズ (Louis Hector Berlioz 1803 - 69)によって書かれた、4部からなるヴィオラ独奏付き交響曲。バイロン (George Gordon Byron 1788-1824) の長編詩『チャイルド・ハロルドの巡礼』の場面に着想を得ており、ハロルドの主題が全曲に渡り形を変えて登場する。

⁷ “Das Programm — also irgend ein der rein-instrumentalen Musik in verständlicher Sprache beigefügtes Vorwort, mit welchem der Komponist bezweckt, die Zuhörer gegenüber seinem Werke vor der Willkür poetischer Auslegung zu bewahren und die Aufmerksamkeit im voraus auf die poetische Idee des Ganzen, auf einen besonderen Punkt desselben hinzulenken.” (Liszt, Franz. “Berlioz und seine Harold-Symphonie,” Ed. Kapp, Julius. *Gesammelte Schriften von Franz Liszt IV*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1910. p.101.)

- ①完全に自律的であり、それ自体に存在理由のある音楽。
- ②自然の模倣、描写、表現をも取り除いた音楽であり、精神や魂の動きを含め、音楽以外の意味で理解されないもの。

これらはソナタ形式が確立した古典派音楽の理想であるが、絶対的であると言うことは事実非常に難しく、その結果②のように否定的に定義されることが多い。しかしこのような条件に当てはまる作品は、ほとんど存在しないと考えられる。なぜなら、それは人間の感情の動きに対して関係を持たない音楽とみなされる必要があるからである。

実際にリストもこの定義に反対し、次のように主張した。

…そうした意味で絶対音楽など存在しない。…絶対音楽に対して標題音楽はより具体的なだけであり、完全に表現力が欠如した音楽は有り得ない。⁸

上記のような定義では作曲家が絶対音楽として生み出した作品であっても、聴く側がそこから何かを感じ取ることがあれば、あるいは演奏者が何かを表現したいと考えながら演奏したとすれば、それは絶対音楽ではないということになってしまい、あまりにも極端な考え方である。

そもそも、これらの外的な要素と結び付かずに、音楽そのものとして理解される作品とはどういったものか。20世紀、新古典主義⁹の絶対音楽支持者であり、独自の音楽理論で知られるシェンカー（Heinrich Schenker 1868 - 1935）やロシアの作曲家ストラヴィンスキー（Igor Fyodorovitch Stravinsky 1882 - 1971）は次のように主張した。

音楽は客観的であることにより絶対的になり、その構造を通して客観性を獲得する。客観的であるということは、音楽外の要素、主観的観念に頼ることなく対象そのものとして理解されるということである。¹⁰

ストラヴィンスキーやシェーンベルク（Arnold Schönberg 1874 - 1951）の作曲法を受け継いだ弟子たちも、音楽は構造的芸術であるという信念を持って12音技法¹¹を作曲に用いていたものと思われる。

これらをふまえ、改めて絶対音楽の定義をまとめると、音楽の適切な型、形式をもって表された客観的な器楽曲ということがいえる。絶対音楽でも標題を内的に想定することは可能であるので、作品の形式に着目して定義することが得策であるが、それを理解するためには少なからず音楽的教養が必要となってくるであろう。

⁸ スクルートン、前掲。

⁹ 古典派音楽以前に倣って、感情から超然とした形式主義的な音楽作りに取り組むこと。

¹⁰ スクルートン、前掲。

¹¹ 調性や和声の力に頼らずに、1オクターヴ内の12個の音を全て平等に扱うという作曲技法。

2.2.2 標題音楽の定義

何らかのイメージを引き起こす題名や、明らかな描写が見て取れた途端、全てが標題音楽であるとみなされてしまう傾向があるが、絶対音楽の定義の枠からはみ出たものを標題音楽と捉えるのではなく、標題音楽はそれ独自の定義をもって、区別されなくてはならないと考える。ここでは、この用語を初めて用い、また最も純粋な標題音楽といえる交響詩¹²の創始者であるリストの主張を参考に、以下のように定義することにする。

- ① 標題によって理解される音楽。
- ② 展開や論理が描写しようとする主題に沿っている音楽。

リストは自身の作品の冒頭に、序として詩や自身の書いた叙事的な文章（標題）を載せている。前述したとおり、間違った解釈で作品を聴かれることを嫌ったリストの工夫であるが、その反面、先入観なしに自由に音楽を聴きたいという聴衆の姿勢を否定する、作曲家の作品への大きな拘束力を感じることもできる。

定義のもう一つの大きな要素は、主題の扱い方である。リストは、主題の展開に準じて音楽を構成することを、自身の作曲活動において非常に重要視していたように思われる。主題変容の手法はリストの作品の多くに見られるが、それらは1つの主題を何十回、何百回と巧妙に変化させているだけでなく、その各主題にある一定の意味を持たせて内容を表現し、さらにはいくつかの主題を同時に変容させていくことによって音楽に推進力を与え、長大な曲をもバランス良く構築している。リストは自身が得意としたこの手法で、音楽と詩的な内容とを結び付けたのである。

何らかの事象を表していれば標題音楽であるという安易な考え方が浸透しているように思われるので、この作曲技法からの観点は非常に有効な判断基準となるであろう。リスト自身の主張は次のとおりである。

標題音楽においては、…動機¹³の回帰・変化・変容・転調は、詩的理念との関連によって条件付けられる。…音楽的な思考¹⁴は無視すべきではないが、与えられた主題の動きに従うべきである。…主題はその音楽の趣旨の一部であり、誤った連想をしながら音楽を聴くことは音楽を誤解することである。¹⁵

楽曲のなかで主題は内容に沿って発展し、また全体として明快な形式、構造をもってい

¹² 外の世界と音楽を関係付けた単一楽章の管弦楽曲のこと。

¹³ 動機は、楽想を持った2小節程の長さからなる音の連なり。動機が集まったものが主題である。

¹⁴ ここでは表現や感情を指す。

¹⁵ ロジャー スクルートン「標題音楽」 国安洋訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第14巻、講談社、1996年、255頁。

ることを前提としたうえで、聴き手は付加された標題からの叙述的な理解を得て音楽を聴き、総合的に正しく解釈するべきだというものである。

このように標題音楽とは、音楽と叙述的なものとの結合を作曲の原理にまで高めた音楽といえる。

2.3 標題音楽における諸問題

リストが前述のように主張する傍らで、他の作曲家や批評家による様々かつ異なる解釈も存在していた。叙述的、描写的、何かについて言及しているか否かという点などで、標題音楽の適用範囲が大幅に広がってしまったのである。実際に、描写音楽ならば既にルネサンス期の器楽作品にも見ることができる。そこで、非常に曖昧で区別し難いものではあるが、標題音楽に含め得る可能性のある要素について考えていくことにする。

まず、「再現」と「表現」であるが、再現は何らかの筋書きや人物、情景、事象を描写したもので、表現は人間の情念を反映するものである。再現はまさしくリストが主題に置き換えたものであるし、表現はどんな音楽にも含まれるものであるので、この二つは標題音楽の一要素と考えられる。ちなみに、ベルリオーズのイデ・フィクス¹⁶、ワーグナーのライトモチーフ¹⁷も再現に含まれるであろう。

次に、「模倣（コピー）」と「引用」¹⁸である。鳥の鳴き声や鐘の響きといった模倣、特有の音階の引用等はよく見られる。それは何かを示唆してはいるかもしれないが、それ自体を詩的な主題として扱うには構造的に弱い要素である。

また、何かを「喚起（誘発）」させる音型が現れた際も同様であるが、ワーグナーの楽劇に見られるような、何か人物や事柄を喚起させる主題であるとしたら、それは変容の仕方によって区別される。作曲家が何かにインスピレーションを得て、それを表現しようと作曲したことが分かっている場合でも、主題の動きに着目すべきである。

一番混乱することが多いのは、作品のタイトルの有無である。序文が付いていなくても、叙述的なタイトルや楽語が付いているだけで標題音楽と捉えられてしまうことが多い。しかし、そのタイトルも作曲者本人が付けたもの、出版者など他の人物が付けたもの、愛称として付けられたものなど、色々な可能性が考えられる。これも音楽の内容、構造を見ていくことによって、実際に標題音楽に含めて良いかどうか判断できるが、そのようなタイトルを知ることは、何かしらの先入観を持ってその音楽を聴くことであり、いずれにせよその影響力は大きいといえる。

¹⁶ 一つの旋律に固定観念を与え、様々な形で登場させる技法。

¹⁷ 示導動機とも呼ばれる。楽曲中において特定の人物や状況などと結び付けられ、繰り返し使われる短い主題や動機を指す。単純な繰り返しではなく、和声変化や対旋律として加えられるなど変容、展開されることによって、登場人物の行為や感情、状況の変化などを示唆する。

¹⁸ 他の作品からの旋律やリズムなどの引用のこと。

2.4 標題音楽の歴史

前述のとおり、標題音楽という用語自体はリストが生み出したものであるが、実際に標題音楽といわれる作品はルネサンス期から見られる。そこで、今までに論じてきたような定義が全ての作品に完全に当てはまるわけではないが、標題音楽的要素を持った作品も含めて、これまでの音楽史においてどのような標題音楽が存在し、またどのような歴史を辿ってきたのか、ルネサンス期（1450年頃 - 1600年頃）、バロック期（1600年頃～1750年頃）、古典派（1730年頃～1820年頃）、ロマン派（1800年頃～1910年頃）、国民楽派と印象派（19世紀後期）、20世紀以降の六区分で各時代の代表的な作曲家および作品を取り上げるとともに、その特徴を考察していく。また、そのなかでリストの標題音楽はそれらとどのように関連しており、後世の作曲家にどのような影響を与えたのかという点からも考えていきたい。

2.4.1 ルネサンス期

ルネサンス期において代表的な標題音楽といえるものに、ウィリアム・バード（William Byrd 1543 - 1623）の《私のネヴェル夫人の曲集》（My Ladye Nevells Booke）の中の《戦い》（The Battell）がある。この作品はヴァージナル¹⁹用の作品で、戦争の始まりから祝勝会までを15曲に分けて音楽にしたものである。次のように全曲に渡りタイトルが付けられている。

- 第1曲：戦いの前の行進
- 第2曲：兵士たちの招集
- 第3曲：歩兵の行進
- 第4曲：騎兵の行進
- 第5曲：ラッパ
- 第6曲：アイルランド行進曲
- 第7曲：バグパイプとドローン
- 第8曲：笛と太鼓
- 第9曲：戦闘への行進
- 第10曲：退却
- 第11曲：戦死者の埋葬
- 第12曲：モリス舞曲
- 第13曲：兵士たちの踊り
- 第14曲：勝利のガイヤルド
- 第15曲：オックスフォード伯爵の行進

¹⁹ イギリスのチェンバロのこと。

各曲は比較的小さい規模で作られており、全曲が長調で明るい印象の音楽である。また、ヴァージナルという一つの楽器で演奏する作品のため、表現力の幅は広いとはいえないが、その中でもリズムやテンポでタイトルの内容が表現されているといえる。

ルネサンス期においては、16世紀末頃まで器楽の様式と声楽の様式がはっきりと区別されていなかった。さらに楽器自体の種類もあまり豊富ではなく、その楽器の音色、音域、音量も人間の声に近かったため、当時の楽譜に「歌っても、楽器で奏してもよい」と但し書きが付けられたものも残っている。まだ器楽用の音楽というものがあまり盛んではなく、また純粋な器楽曲といえるものも舞曲が多数を占めていたため、標題音楽といえる作品はまだまだ少ない時代といえる。

2.4.2 バロック期

1700年にクーナウ（Johann Kuhnau 1660 - 1722）が作曲した《クラヴィア演奏のための6つのソナタによる聖書の物語の音楽的描写》（*Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien in sechs Sonaten auf dem Claviere zu spielen*）、通称〈聖書ソナタ〉は、初期の標題音楽の代表的な作品といわれている。この作品は旧約聖書の物語に題材をとったもので、以下の6曲のソナタからなっている。

- 第1曲：ダヴィデとゴリアテの戦い
- 第2曲：ダヴィデの音楽により癒されたサウル
- 第3曲：ヤコブの結婚
- 第4曲：瀕死の重病を患い回復したヒゼキア王
- 第5曲：イスラエルを救える者ギデオン
- 第6曲：ヤコブの死と埋葬

この作品の楽譜には音楽が伝えようとしている物語の要約がドイツ語で前書きされ、音楽は物語の出来事に従って作られている。この点については、リストのものと共通している。

またこの作品に影響を受けて、J.S.バッハ（Johann Sebastian Bach 1685 - 1750）は1703年から1706年にかけて、《カプリッチョ》変ロ長調「最愛の兄の旅立ちに寄せて」（*Capriccio 'Sopra la lontananza del suo fratello diletto' B-Dur BWV 992*）を作曲した。この作品も以下の6曲からなる。

- 第1曲：アリオーゾ（旅を思い止どませようとする友人たちの甘い言葉）
- 第2曲：アンダンテ（異郷の地で起こり得るさまざまな出来事へのいましめ）

第3曲：アダージッシモ（友人たち皆の嘆き）

第4曲：友人たちは事態がどうにもならないと知り、別れを告げにやって来る

第5曲：郵便馬車の御者のアリア

第6曲：御者のラッパを真似たフーガ

この作品では、各曲での調性の用いられ方が、その気分や様子を表す手助けをしている。

1735年に作曲された、ルイ＝クロード・ダカン（Louis-Claude Daquin 1694 - 1772）の《クラブサン曲集》第1巻の第2曲〈かっこう〉（Le coucou）もバロック期における有名な作品である。その後の作品としては、ヴィヴァルディ（Antonio Lucio Vivaldi 1678 - 1741）のヴァイオリン協奏曲《四季》（Le quattro stagioni）²⁰ や、1725年にクーペラン（François Couperin 1668 - 1733）が作曲した〈コレッリ賛歌〉（Le Parnasse ou L'Apotheose de Corelli）と〈リュリ賛歌〉（Apotheose de Lulli）の二つのトリオ・ソナタ²¹がある。

また、C.P.E バッハ（Carl Philipp Emanuel Bach 1714 - 88）が1751年に作曲したトリオ・ソナタ〈サングイネウスとメランコリクス〉（Sanguineus und Melancholicus）の楽譜には、表紙の次に前書きが記されている。最初に、このトリオ・ソナタの標題的内容について述べられており、次には以下のような言葉が載せられている。

音楽の表現についてまだあまりよく知らない人達にもこの曲を気に入って頂くためには、是非とも必要なのですが、何とも恥ずかしいざれ事をしなくてはならなかったことを、最初に謝っておかなくてはなりません。と申しますのも、このトリオの最初のふたつの楽章の主だった箇所、説明を逐一付けてあります。²²

これは実際に、作曲家自身が音楽の表現力を補うことを狙いとして標題を載せた例であり、さらにそのことについて楽譜で直接言及していることは大変興味深いように思う。

バロック時代の標題音楽は、絵画的な伴奏を必要としたフランスの宮廷バレエ²³にも大きく影響を受けて作曲された。音楽自体が、まだ古典派のように独立しているわけではなく、

²⁰ 《和声と創意への試み》（Il cimento dell'armonia e dell'inventione）の第1集の第1曲から第4曲までの総称であり、《四季》という題名は本人によるものではない。

²¹ バロック時代の室内楽曲の形式。三声部からなるソナタで、音域の類似した二つの旋律楽器と通奏低音のために作曲されている。またトリオ・ソナタには、教会ソナタと室内ソナタの二つがある。

²² 久保田慶一 「C.P.E. バッハと標題音楽：その理念と実践について」『東京学芸大学紀要』Vol.50 東京学芸大学紀要出版委員会、1999年、62頁。

²³ 合奏曲に合わせて踊り、その合間にバレエの内容に合わせた詩が朗読され、宮廷歌謡が歌われる。

物語などを描写した劇付随音楽、また鳥の鳴き声、風、ラッパの音など、聴覚的現象や視覚的現象などを模倣した音画²⁴としての作品が多いという特徴が見られる。リストのような、精神的なものや心象を表現した標題音楽というものは、この時代にもまだ存在していなかったと考えられる。

2.4.3 古典派

リスト以前の標題音楽としてしばしば例に挙げられるものに、ベートーヴェン (Ludwig van Beethoven 1770 - 1827) が 1807 年から 1808 年にかけて作曲した、交響曲 第 6 番 へ長調 op.68 〈田園〉がある。5 つからなる各楽章には以下のようなタイトルが付けられている。

- 第 1 楽章：田舎に到着したときの晴れやかな気分
- 第 2 楽章：小川のはとりの情景
- 第 3 楽章：農民達の楽しい集い
- 第 4 楽章：雷雨、嵐
- 第 5 楽章：牧人の歌一嵐の後の喜ばしく感謝に満ちた気分

この作品では、オーケストラの楽器を効果的に使い分けることにより、様々な自然現象や田舎の様子を表現しているといえる。例えば第 2 楽章では、フルートで夜鶯、オーボエで鶉、クラリネットでかっこうの鳴き声を表現し、第 4 楽章ではピッコロやティンパニーを初めて登場させ、豪雨、雷鳴、閃光、風音などを、第 5 楽章では、クラリネットとホルンで牧笛を模している。ベルリオーズのイデ・フィクスやワーグナーのライトモチーフは、物語が音楽の中で展開していくなかで、旋律によって特定の人物や状況を示唆しているが、この楽曲においては、自然現象や田舎の印象を音色の違いを利用して様々に表現している。模倣的な音楽は聴き手にとって大変分かり易く、音楽的な教養、知識のない者でも音響効果として明快に受け入れられると考える。

音楽構造の点においては、この時期のベートーヴェンの作品は厳格な音楽形式から徐々に解放されているといえる。この〈田園〉もソナタ形式、スケルツォ、ロンドソナタ形式などの音楽形式は用いられているが、叙情的な第 1 主題の動機が自由に変容され、それが各楽章に渡り展開され楽曲全体が構築されている。

²⁴ 聴覚的現象や、視覚的現象を描写する手法の一つ。ジャンルの名としても用いられることがある。

〔譜例 2-1〕 ベートーヴェン 交響曲 第 6 番 第 1 楽章 T.1-4

The image shows a page of a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 6. The score is for measures 1-4. The tempo is marked "Allegro ma non troppo, 4/5". The instruments listed are Flauti, Oboi, Clarinetti in B, Fagotti, Corni in F, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The Violino I part is circled in red.

そこには前述したような標題的な意味が持ち込まれており、すでにロマン派のような自由な音楽を模索していたといえる。しかしながら、この作品を絶対音楽とするか標題音楽とするかという点では様々な議論がある。ベートーヴェン自身は、この作品のスケッチ帳に以下のように書いている。

どんな場面を思い浮かべるかは、聴くものの自由にまかせる。…あらゆる光景は器楽曲であまり忠実に再現しようとするとうまれてしまう。…田園生活の思い出をもっている人は、だれでも、たくさんの註釈をつけなくとも、作者が意図するところは自然にわかる。描写がなくとも、音の絵というより感覚というにふさわしい…²⁵

²⁵ ベートーヴェン 『新編 ベートーヴェンの手紙』(上) 小松雄一郎編訳、岩波書店、1982年、171頁。

またベートーヴェンの弟子であるフェルディナント・リース (Ferdinand Ries 1784 - 1838) も回想録で「ベートーヴェンは、しばしば音楽による描写を笑い、特にこの種の悪趣味を罵っていたが、自身の作曲時にはよく何か特定のものを考えていた」と述べている。²⁶ このようにベートーヴェンは〈田園〉を、描写や模倣の音楽ではなく、田舎生活の印象を表現した音楽であると考えていたことが分かる。そして、それを言葉で示したという点を考慮すれば、標題交響曲²⁷と呼ぶことができるであろう。ただし、人間の心の中のものを音楽にするという点、また主題変容によって楽曲を構成している点では、リストの標題音楽に共通しているが、リストほど聴き手の解釈を限定する意図はないように考えられる。

ちなみに、ベートーヴェンより前の時代のハイドン (Franz Joseph Haydn 1732 - 1809) やモーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart 1756 - 91) の数多くの交響曲には、番号の他にタイトルが付けられている。ハイドンは 104 曲もの交響曲を作曲し、うち 32 曲にタイトルが付けられているが、作曲家自身によって付けられたものはそれほど多くなく、区別するための通称に過ぎない。しかし、そのなかでも意図して標題を用いて作曲したものが、1761 年に作曲された、交響曲 第 6 番 ニ長調 Hob.I:6 〈朝〉、交響曲 第 7 番 ハ長調 Hob.I:7 〈昼〉、交響曲 第 8 番 ト長調 Hob.I:8 〈夕〉の三部作である。これは、ハイドンが仕えていたエステルハージ侯爵 (Nikolaus Fürst von Esterházy 1765- 1833) からこのような標題を与えられて作った作品であり、これも標題交響曲と呼ぶことができるであろう。

2.4.4 ロマン派

標題音楽が最も栄えたのは、間違いなくロマン派の時代であろう。言語を伴わず、音と作曲家の創造力によって感情や靈感を表現することのできる器楽作品はロマン主義において高い地位が認められるようになった。そこで作曲家たちは様々な工夫を凝らし、オペラに匹敵するほどの表現力を持ち、聴衆に詩的な意味を伝える抒情的な器楽作品、すなわち標題音楽といえる作品を数多く生み出した。最も純粋な器楽作品を指す「絶対音楽」という言葉自体も、この時代の自由な作品と対立するものとして使われるようになったのである。

この頃、音楽家は王室や貴族、教会などに雇われるだけでなく、自分たちで聴衆を相手に演奏家としても活動するようになった。そうした流れのなかで、リストやヴァイオリニストのパガニーニ (Niccolò Paganini 1782 - 1840) のように超絶技巧を身に付けたヴィルトゥオーゾが活躍するようになり、同時に作品自体も聴衆に大きくアピールできるような、個性豊かで華やかな作品が増えていった。

一方、ショパン (Fryderyk Franciszek Chopin 1810 - 49) やシューマン (Robert Alexander Schumann 1810 - 56) の作品にみられるような抒情的で歌うような旋律は、この時代のロマン主義の文学から詩的なインスピレーションを受けて作られたものも多く、旋律そのものも個性をとまなうようになった。ちなみに、ショパンやシューマンの作品には、性格

²⁶ ベートーヴェン、同前。

²⁷ 1800 年頃にパリで使われ始めた言葉で、標題音楽的な交響曲のことである。

的小品（キャラクターピース）と呼ばれるものがあるが、これは気分の表出という内面性の抒情性を特質としており、外面的要素とは結び付かないため、標題音楽とはいえない。またシューマンの作品にはタイトルの付いたものも多いが、これは自身が作曲した後に付けたもので、音楽の素材ではなく、曲の性格を表すものに過ぎなかった。

感情の表出という欲求にともない、自由で主観的な作品が多く生み出されていくなかでも、音楽の形式、構造というものは、やはり重要視されていた。特にベートーヴェンの作品のソナタ形式を手本とし、そこで旋律や動機を利用して楽曲を統一させたり、多楽章形式で展開させるという手法が用いられていたのである。しかしながら、第1楽章にソナタ形式を用いた、4楽章形式の交響曲では表現に限界があり、ロンド形式、変奏曲形式、狂詩曲などの自由な形式の方が適しているのである。そこで、リストが不自由なく表現するために考案したジャンルが、「交響詩」である。これについては、後に詳しく述べることとする。

この時代の標題音楽の代表作には、リストが自身の論文で標題音楽という言葉を用いるに至った、ベルリオーズの〈ハロルド交響曲〉がある。4つの楽章からなるこの作品は、バイロンの長編詩『チャイルド・ハロルドの巡礼』の場面に着想を得ている。この作品の構成としては、第1楽章はソナタ形式、第2楽章は緩徐楽章、第3楽章はスケルツォ楽章、第4楽章はそれまでの楽章が断片的に回想されるフィナーレである。また各楽章には、以下のような題が載せられている。

第1楽章：山におけるハロルド、憂愁、幸福と歓喜の場面

第2楽章：夕べの祈禱を歌う巡礼の行列

第3楽章：アブルッチの山人が、その愛人によせるセレナード

第4楽章：山賊の饗宴、前後の追想

第1楽章は、ゆっくりした序奏とソナタ形式による活気あるアレグロ主部からなり、ハロルドのメランコリックで快活でもある複雑な気分が表される。第2楽章では、ハロルドがたそがれ時、巡礼の一行が山の小さな教会で讃歌を歌い、通り過ぎていくのを眺めている様子が描かれる。第3楽章は、舞曲的な性格をもっている。毎年クリスマスの頃、アブルッチの山中からローマにやってくる牧童が吹奏する民謡を引用している。第4楽章では、山賊の騒ぎの間に、これまでの主題が回想される。やがてハロルドは山賊の手にかかって命を落とし、最期は山賊の主題が荒れ狂って締めくくられる。

この作品では、ハロルドの主題が全曲に渡り形を変えて登場する。主題あるいは動機で主人公を描写するというアイデアは、すでに〈幻想交響曲〉(Symphonie fantastique 1830)でも試みられたイデ・フィクス手法である。

その他の作品としては、メンデルスゾーン（Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy 1809 - 47）が、実際の場所で着想を得て 1830 年に作曲した演奏会用序曲〈フィンガルの洞窟〉（Die Hebriden）がある。ソナタ形式を用い、神秘的で不気味な洞窟の印象と渦巻く波を表した二つの主題で全体を構成している。メンデルスゾーンは絵画的な音楽を生み出すことに長けており、このタイトルは本人によって付けられたが、音楽自体に物語性はなく、印象を表しただけのものである。

フランスでは、サン・サーンス（Charles Camille Saint-Saëns 1835 - 1921）も様々な幅広いジャンルの音楽を手掛けたが、そのなかに 4 つの交響詩も見られる。一番有名な〈死の舞踏〉（Danse macabre）は 1874 年に作曲されたが、楽譜の冒頭にはカザリス（Henri Cazalis 1840 - 1909）の同名の詩からの数行が載せられている。

リストやワーグナーの標題音楽に興味をもち、影響を受けたリヒャルト・シュトラウス（Richard Georg Strauss 1864 - 1949）は、リストが世を去った 1886 年に〈マクベス〉（Macbeth）を作曲している。示導動機の手法を発展させ、それ以降 7 曲の交響詩を作曲した。

このようにロマン派の時代には、非常に多くの標題音楽、もしくは標題的音楽が生み出された。リストはベルリオーズの〈幻想交響曲〉を聞いたことで標題音楽といえる数々のピアノ作品や交響詩を生み出すことになり、またその後シュトラウスは、リストやワーグナーの作品に影響を受け交響詩の発展に貢献した。ロマン主義の流れのなかで、多くの作曲家が文学、美術作品、特定の土地などから得た感動を標題として音楽のなかで表すことを試みた。作曲家同士は互いに影響を及ぼし合っていたが、実際は作曲家によって標題の扱い方に違いがあり、インスピレーションを受けただけで、標題は作曲の契機に過ぎないというもの、タイトルにのみ標題を用いたもの、楽譜やプログラムに標題を載せ、詳しく内容を説明したものなどがあり、主題や形式などの楽曲の内容も、必ずしもすべての作品がリストの理想とした標題音楽のスタイルではなかったと考えられる。しかし、感情の表出という欲求と標題音楽というジャンルの目的がまさしく合致した時代であったからこそ、標題音楽の作品や交響詩が数多くの作曲家の意思によって生み出されたのであろう。

ちなみに、新古典主義の代表とされるブラームス（Johannes Brahms 1833 - 97）は、古典派的な形式的枠組みを守り主題変容による楽曲構成を重要視したが、決して標題音楽には手を付けなかった。

2.4.5 国民楽派と印象派

19 世紀後半には、国民楽派の作曲家たちも標題音楽を作曲している。1874 年には、ムソルグスキー（Modest Petrovich Mussorgsky 1839 - 81）が 10 枚の絵画の印象から〈展覧会の絵〉（Tableaux d'une exposition）を作曲した。曲間に前奏曲や間奏曲を挟み、そこで自身の歩く姿を表現した点も新しく、面白い。また同年スメタナ（Bedřich Smetana 1824 - 84）は 6 つの曲からなる連作交響詩《わが祖国》（Má Vlast）を作曲した。この時期より

少し前に、スメタナはリストに影響を受けて〈リチャード三世〉(Richard III)、〈ヴァレンシュタインの陣営〉(Wallensteins Lager)、〈ハーコン・ヤルル〉(Hakon Jarl) 3つの交響詩を書いているが、あまり知られていない。《我が祖国》の6曲のタイトルおよび標題は、チェコの自然や地名、城の名前であり、スメタナは自ら解説を書き、楽譜の各箇所注釈を記している。

同じくチェコの作曲家であるドヴォルザーク (Antonín Leopold Dvořák 1841 - 1904) は晩年、標題音楽の創作に意欲を見せ、1896年にはエルベン (Karel Jaromír Erben 1811 - 70) の『花束』(Kytice) の詩にもとづき、〈水の精〉(Vodník)、〈真昼の魔女〉(Polednice)、〈金の紡ぎ車〉(Zlatý kolovrat)、〈野ぼと〉(Holoubek) の4つの連作交響詩を書いた。

チャイコフスキー (Peter Ilyich Tchaikovsky 1840 - 93) は、ベルリオーズに影響を受けて標題音楽の作曲に至った。彼は7曲の交響曲を書いたが、標題交響曲といえる7曲目の〈マンフレッド交響曲〉(Manfred Symphonie) は、バイロンの『マンフレッド』(Manfred) が標題として用いられている。そもそも、これはバラキレフ (Mily Alekseyevich Balakirev 1837 - 1910) から標題ごと依頼され、1885年に作曲したものである。

印象派と呼ばれる作曲家の代表的な作品には、ドビュッシー (Claude Achille Debussy 1862 - 1918) が1892年に作曲した管弦楽曲〈牧神の午後への前奏曲〉(Prélude à "L'après-midi d'un faune") がある。これはマラルメ (Stéphane Mallarmé 1842 - 98) の『牧神の午後』(L'après-midi d'un faune) にインスピレーションを受けて作曲されたものである。また交響詩には、1905年に作曲した〈海〉(La Mer) があり、3つの楽章にはタイトルが付けられ、様々な海の情景が描かれている。さらに1909年から1913年に作曲された彼のピアノ作品、2つの《前奏曲集》(Préludes) では、各曲の終りに標題が付けられている。彼の作品は演奏形態にかかわらずタイトルがつけられているものがほとんどであり、多かれ少なかれ標題性をともなっているが、この前奏曲には楽譜の冒頭ではなく、最後に小さく標題が記されていることが特徴的である。固定観念に縛られないようにとドビュッシーが配慮したためであり、この点においてはリストの考え方と真逆である。

同じく印象派の代表的な作曲家であるラヴェル (Joseph-Maurice Ravel 1875 - 1937) は、ベルトラン (Louis Jacques Napoléon Bertrand 1807 - 41) の散文詩集のなかの「オンディーヌ」(Ondine)、「絞首台」(Le gibet)、「スカルボ」(Scarbo) の3篇に着想を得て、その内容をピアノ作品として比較的忠実に音楽化した。これには詩集と同名の《夜のガスパール》(Gaspard de la nuit 1908) という曲集名が付いており、各曲の冒頭にはリストと同じように詩が載せられている。3曲はソナタ楽章、緩徐楽章、ロンド楽章というように古典派のソナタのように並べられ、ロマン派の標題音楽のように詩が序文として載せられ、そして和声など音楽的には印象主義的な性格のものという、大変興味深い作品である。またほとんど同時期の作品に、ピアノ4手連弾用の《マ・メール・ロワ》(Ma Mère l'Oye) がある。これは『マザー・グース』(Mother Goose) をはじめとする5つの童話をもとに作曲されたもので、数曲には原作の断片が標題として楽譜に載せられている。後にラヴェ

ル自身によって、管弦楽組曲とバレエ音楽にも改作された。

19世紀後期には、旋律や和声、調性が多種多様になり、数多くの自由な形式をもった作品が生み出されたことによって、徐々に表現の可能性に限界が見られはじめ、叙述的な標題音楽というものは下火になりはじめた。そして、その頃フランスで生まれた印象主義の音楽が台頭してくるわけであるが、印象派の作曲家たちが標題音楽に影響を受け、そして標題音楽という直接的な表現のかたちがあったからこそ、印象のみを喚起させることを目的とした印象主義の音楽は生まれたのだといえるであろう。

2.4.6 20世紀以降

ボローニャ出身のレスピーギ (Ottorino Respighi 1879 - 1936) は、〈ローマの噴水〉 (Fontane di Roma 1916)、〈ローマの松〉 (Pini di Roma 1924)、〈ローマの祭り〉 (Feste Romane 1928) という三部作の交響詩を書いた。各楽曲には説明としての標題が載せられ、それぞれローマの噴水の美しさ、松が見てきたという古代ローマへの郷愁、ローマに昔から伝わる様々な祭りの様子が表されている。

フランスの作曲家であるメシアン (Olivier-Eugène-Prosper-Charles Messiaen 1908 - 92) は、1944年にピアノ曲《幼子イエスに注ぐ20の眼差し》 (Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus) を作曲した。この作品は、タイトルにあるように20の曲からなっており、各曲にはそれぞれタイトルが付けられ、自身による序文も載せられている。神学者でもあったメシアンは、複数の神秘主義的な意味をもった主題を作り、それを楽曲のなかで循環させている。また、鳥類学者でもあったメシアンは、鳥の鳴き声や動きを模した《鳥のカタログ》 (Catalogue d'Oiseaux) という作品も残しているが、これは標題的作品というより模倣の音楽である。

20世紀に入ってから、標題音楽という意識こそなかったかもしれないが交響詩は存続し、違った形態の作品でも標題をもつものは存在した。しかしながらシェーンベルクが12音技法を創始し、また無調音楽が生まれるとともに、純粋な音の構成のみによる作品に重きが置かれるようになり、リストが試みた、音楽の内容と結び付き、その内容を表す標題というものは意味をなさなくなっていくたのである。

第3章 主題および主題変容の概念と実際

ここでは主題および主題変容の概念をまとめ、ベルリオーズやワーグナーの手法を踏まえながら主題変容の技法についても見ていく。

3.1 主題

主題とは楽想の最も中心となる音楽素材で、一般的に曲または部分の冒頭に提示され、楽曲がそれから発展していく。ここでは、諸井三郎著『楽式の研究』¹に準拠し、その定義や機能をまとめていくことにする。

3.1.1 「subject」と「theme」

主題に相当する語には「subject」と「theme」があり、それぞれ別個の歴史と用法を持つ。「subject」は16世紀に対位法の主題の意味で、理論的な著作や実際の印刷譜において用いられた用語である。現代の英語では、この用語には主にフーガとソナタ形式における二つの用法がある。一方「theme」は、ギリシア語の *thema*（「設ける」、「置く」）に由来し、作品のなかで反復・変奏される個性的な旋律を指した。しかし徐々にこの違いは曖昧になり、多くの理論家たちはこれらに相当する自国語を全て同じ意味で用いた。日本でも両者を併せて「主題」と呼ぶのが普通である。

3.1.2 主題の生まれる経緯

では主題がどのように生まれるのか、その経緯は以下のとおりである。

- ① 創作の衝動を感じたとき。
- ② 構想の形成と並行して。
- ③ 構想が形成された後。

構想全体が主題を中心として形成され、構想の成立と主題の成立は互いに助け合い、構想の最初に具体化されたものが主題ということになる。

3.1.3 主題の定義

主題の成立には以下の三点が必要となってくる。

- ① 構想または楽想の中心的・基礎的表現であること。
- ② 楽想の最初の表現であること。
- ③ 統一的表現であること。

¹ 諸井三郎 『楽式の研究』 I. 基礎楽式、音楽之友社、1961年、第5章参照。

主題によっては断片的、即興的なものも少なくないが、本来はまとまりを持った統一的表現であることが求められる。しかし時代や作曲家によって、この統一性の表現は様々であり、とくにロマン派の音楽ではこの統一性が不明瞭になる場合もある。さらに主題は、全ての音楽と同じくリズム・旋律・和声の三要素を基礎としており、楽曲の性格を決定する明瞭な特徴を持っている。

3.1.4 主題の可分析性

主題はリズム・旋律・和声の総合体として表現され、幾つかの動機の結合からなっている。その大きさは一定していないが、一般的に数個の動機を持っているため、主題は「動機」に分析することが出来る。また主題を構成する動機に基づいて行われる、主題における力性の展開（主題の中で示される音楽的な力が主題自体の中でどのように展開するか）は、この可分析性に沿って行われる場合と、沿って行われない場合がある。

以下に示したものは、ベートーヴェンのピアノソナタ op.2 - 1 の第1楽章の第1主題であり、主題における力性の展開が動機構造と一致している例である。

〔譜例 3-1〕 ベートーヴェン ピアノソナタ op.2 - 1 第1楽章 T.1-8



2小節ずつの4つの動機に分けられるが、第1動機は中心想念を提示し、第2動機はこれを異なる和音に基づいて反復することによって強調し、第3動機は第1動機の第2部分動機により展開、第4動機は頂点を形成し主題を終結している。

このように主題の可分析性は、主題の展開に関連して極めて重要な意味を持っている。

3.1.5 主要主題と副主題

主題はその全楽曲内における機能から、主要主題と副主題とに分けられる。

◆主要主題（第1主題）

主要主題は楽想の中心となるもので、楽曲構成における基礎である。ソナタ形式においては力性的、建築的な性格を持つ。1つの楽曲における主要主題の数とその関係は、内面的

には楽想の性格を決定し、外面的にはその楽曲の構成を明らかにする役割を持っている。

また音楽の三要素を完全に備えており、とくに統一性と性格の明確さにおいて優れている。フーガの主題はことごとく主要主題であり、変奏曲の主題もまた主要主題が中心であるが、一般的にソナタ形式の方がより多数の主題を持っている。

◆副主題（第2主題）

副主題は主要主題と比較して楽想の最も根本的な核心をなすものとはいえ、また主要主題ほどの十分な統一性も持たない。ソナタ形式においては流動的、旋律的な性格を持つものが多い。副主題は主要主題の十分な発展を助ける機能を持ち、かつ楽曲の構成を円滑にさせる役割を持っている。

ここで主要主題と副主題の対比を見るため、ベートーヴェンのピアノソナタ op.13 「悲愴」第1楽章より、〔譜例3-2〕を例に挙げる。

〔譜例3-2〕 ベートーヴェン ピアノソナタ op.13 「悲愴」第1楽章

A) T.11-19



B) T.51-59



The image displays two systems of musical notation for the first movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 13, 'The 'Grave''. System A, measures 11-19, features the main theme in the right hand, characterized by a series of eighth notes and chords, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. System B, measures 51-59, introduces the second theme in the right hand, which is more melodic and features a prominent dotted half note. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is common time.

上二段 A)の主要主題は力性的で力強いが、下二段 B)の副主題は流動的で、柔らかい雰囲気を持っている。

第 1 主題や第 2 主題以外に、例えば序的主題や推移主題、終止主題が機能している場合もある。これらの主題も主要主題の発展を助け、楽曲の構成を円滑にさせる役割を持っている。したがってその主題の形態は様々で、多くのものは断片的、即興的であるが、楽曲構成の上で重要な機能を持つ。

主要主題と副主題という機能については、主題そのものの成立の条件によって決定されるのではなく、主題と全楽曲との関係によって決定される。そもそも各々の主題は調性に対比させ、その調を確立するためのものであったが、19 世紀中頃までに主題はもはや冒頭に限らず曲中のどこにでも存在し得るものとなり、その結果、第 1 主題と第 2 主題の対比という点に重点が置かれるようになったのである。

また主要主題と副主題の見解は研究する者により異なり、ロマン派以降の作品においては明確な区別が困難な場合も多い。

3.2 主題変容

個性的な主題を書くことは作曲における意義深い作業であるが、主題の最も重要な側面は、作品の中で主題が反復・変奏される点である。ここでは、主題変容の音楽的需要による変遷と方法、この分野で非常に重要な作曲家であるベルリオーズ、ワーグナーの手法についても見ていく。

3.2.1 主題変容とその変遷

主題変容（または主題の変形）とは、新しい楽想のなかで、元の主題と同じ要素を使いながら、異なる性格を持つように主題を変形させる過程を示す。主題のリズムやメロディーの細部、オーケストレーション、強弱の性質を様々な目的（多くは標題的理由）に合わせて変えられる。17 世紀初期に好んで用いられた変奏曲形式の中では、一方が他方の変奏という関係ではなく、互いに表裏の関係をなすものであったが、後期バロック時代には、このような単一主題に基づいて対になった楽曲相互の均衡を保つ目的というよりも、拡大や縮小の技法を用いたフーガ、あるいは変奏曲に多く使われるようになった。²

とくに主題変容の手法は 19 世紀に盛んに用いられた。循環形式の成立とともに楽章間の連続性への欲求が強まるにつれ、主題変容は多楽章形式の作品における楽章間及び各楽章間に、より一層の一貫性を与える方法として好まれ、オペラにも広く用いられたのである。作曲家たちは器楽や声楽の中で、変形によって主題に劇的、人間的な意味を与えることで生まれる可能性を開拓した。ベートーヴェンのピアノソナタや交響曲にも見られるが、主

² ヒュー マクドナルド 「主題の変形」 久保田慶一訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 第 8 巻、講談社、1994 年、213 頁参照。

題変容は特にロマン派の大規模な作品を統一する方法として、重要な役割を果たしたのである。

3.2.2 ベルリオーズの「固定楽想（イデ・フィクス）」

a) 固定楽想（イデ・フィクス）

ベルリオーズが音楽史の中で重要な位置を占めるのは、まず「標題音楽」という新しい形でロマン主義の音楽を始めたからである。彼は、音楽は劇的なもの、または詩的なものと不可分に結び合い、音楽と観念とは内在的に類似または同一のものであり、ともに人間の魂の表現であると考えていた。その詩的なものを音楽に投影させる有用な素材として「固定楽想（イデ・フィクス）」を生み出した。これは、例えば一つの物語を音楽で描写し表現しようとする場合、ある特定の音程関係をもって組成された動機、または主題によって物語の主人公を表し、それがくり返し用いられることによって主人公の登場を、また主題の変形によって主人公の得意や失意、苦悩を表すものである。

b) 〈幻想交響曲〉における固定楽想の変容

代表的な例として〈幻想交響曲〉では、物語の中心人物である恋人の姿を示す固定楽想が全ての楽章にくり返し現れ、筋書きに応じては各楽章で変形され、主題の劇的な力を示すという点で先端を切っていた。同一の主題によって、情熱の迸りや気品に満ちた舞踏会、魔女の夜会のグロテスクな踊りが表現され、同時にある一つのイメージが作曲家から聴衆へ伝えられるのである。

ここでは実際に〈幻想交響曲〉の内容と、それにおける固定楽想の変化を見ていく。彼の最初のこの交響曲には、「ある芸術家の生活の挿話」という題に続いて、各楽章にそれぞれ標題と内容を説明するプログラムが付いている。

第1楽章：「夢、情熱」

青年芸術家の不安や憧憬を表す序奏の後、恋人を表す固定楽想〔譜例3-3〕が優雅さと気品をもって現れる。

〔譜例3-3〕

Allegro agitato e appassionato assai

(Fl., Vln.) *p* < < < *poco sf* > > >

sf

その後、恋人を得たことによる激しい愛の爆発、苦悩と狂乱が引き起こされ、結尾は諦めに達したように平穏さで曲を結ぶ。

第2楽章：「舞踏会」

賑やかな舞踏会で彼が恋人の姿を見かける様子を表している。楽しげなワルツの中、変化した固定楽想〔譜例 3-4〕によって、恋人が踊る様を思わせるが、それも人々のざわめきにかき消される。

〔譜例 3-4〕



第3楽章：「野辺の風景」

夏の夕べ、野辺で二人の牧童が吹く笛の音を聞く。かすかな希望が芽生えつつも、恋人の裏切りという恐ろしい不安に駆られる。最後には一人の牧童の笛に答はなく、孤独と静寂だけが残る。ここでの固定楽想の使用は挿入的である。

第4楽章：「断頭台への行進」

彼は悲観のあまり自殺を図るが死に切れず、仮睡状態のまま恐ろしい夢を見る。彼は恋人を殺して死刑を宣告され、いままさに断頭台へ向かう。重い足取り、そして最後の恐ろしいその瞬間——金管弦楽、太鼓の乱打を伴って盛り上がるが途端に音は止み、固定楽想が天使のように現れ、昇天を暗示する。

第5楽章：「魔女の夜宴の夢—— 魔女のロンド」

山中における魔女たちの夜宴で、既に死をもたらされた自分が葬られるのに列席している。彼は、怪物や魔物たちとともに、身の毛もよだつ恐ろしい魔女の桶に見入る。そこに現れる恋人はかつての気品を失い娼婦のように成り果て、固定楽想は〔譜例 3-5〕のような、トリルをともなった浮薄な旋律に変えられている。

〔譜例 3-5〕



その後「怒りの日」が奏され、鬼神のうめき声、叫び声が入り混じり、奔放、まさに地獄の狂乱を示して終結を告げる。

際限のない幻想、悪魔的、病的な作品像を樹立したこの交響曲の中で、恋人を表す固定楽想は、主題変容によって確かに明瞭な変化を見せ、その性格、場面の移り変りを聴衆に示唆している。しかし、この固定楽想が全曲を構成する上で、非常に重要な核心的要素であるとは考えられない。

ベルリオーズにとっての主題変容とは、音楽を構成、または推進させるためのものとしての意味は持たず、純粹にそのキャラクターの存在、性格、心理を表すための手段だったのではないかと考えられる。

3.2.3 ワーグナーの「示導動機 (ライトモチーフ)」

a) 示導動機 (ライトモチーフ)

ベルリオーズの特定の旋律がプログラムの中の特定の人物や観念を示すという手法はワーグナーに引き継がれ、楽劇において「示導動機 (ライトモチーフ)」として用いられた。それは以下のようなものである。

示導動機とは、主題や一貫性のある楽想のことで、再示される際に明らかに変形されていても同一のものと認められるように規定されている。ある人物、事物、場所、想念、精神状態、超自然な力、その他の要素を、劇的な作品において表現あるいは象徴することを目的としている。通常はオペラで用いられるが、歌曲、合唱曲、器楽曲でも用いられる。再示の際に変化が全くない場合もあれば、リズム、音程関係、和声、管弦楽法、伴奏法が変化する場合もある。非常に柔軟性に富んだ性質を持ち、回想の動機 (分かりやすくする為、あまり変形されずにくり返される)、固定楽想、リストの主題変容の三つとは類似した技法として区別し難い。³

ワーグナーはオペラ作品において、示導動機を交響的に展開させることのできる主題として位置づけ、最も重要な音楽技法にまで高めた。動機を登場人物や出来事と関連付けることが、状況説明のための方法としてのみならず、次第に楽曲構成をも支配する手法に発展していったのである。しかし、ワーグナー自身はこの語を用いずに、「旋律要素」、「主題動機」、「予感動機」、「基本主題」というような表現を好んだようである。彼は「新しい劇音楽は交響曲の一楽章のような統一を示さなければならない……ここでの統一は『基本主題』を対照、発展、再構成、分解、統合することによって生み出される……」と述べている。

4

³ ジョン ワラック 「ライトモチーフ」 鍵山由美訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第19巻、講談社、1995年、73 - 74頁。

⁴ ワラック、同前、74頁。

ワーグナーは示導動機によって、劇の中の意味を明らかにし、音楽と劇の関連をより緊密にしたのである。

b) 《トリスタンとイゾルデ》より、〈イゾルデの愛の死〉を例に

ワーグナーの手法を見ていくために、《トリスタンとイゾルデ》(Tristan und Isolde 1859)の終曲〈イゾルデの愛の死〉(Isoldes Liebestod)を例に挙げたい。この曲については、リストがピアノ独奏用に編曲しており、その対比を見ていくことも興味深いと考えたので次の項で取り上げる。

《トリスタンとイゾルデ》という作品に関していえば、ワーグナーは従来のおペラに見られるような旋律構成、カデンツァ(終止)を出来るだけ排除し、より自由な旋律を用いた。愛と死の世界、人間の本能という深く抽象的で、人間の永遠といえるテーマにそういったシステマティックな旋律は不似合いであると考えたのであろう。そのため、この作品における旋律は、大きな流れを持ち、中断される印象が無く、無限に続く感じのものとなっている。これが所謂「無限旋律」である。それはもちろん示導動機と関係している。この作品における示導動機は、50種近くあるといわれるが、動機は歌唱声部だけではなく管弦楽にも複雑に使われ、それは複雑な劇の感情を音楽化し、また音楽を推し進めている。リズム、テンポ、強弱を絶えず変化させ、不協和音を用い、半音階で動き回り、調性も安定する事なく進むことで、永遠の未解決を表現しているのであろう。

〈イゾルデの愛の死〉では、イゾルデがトリスタンの亡骸を見つめながら、恍惚と愛の死の法悦の中に浸っているかのように静かに歌い出す。「彼が穏やかに微笑み、優しく目を開け、輝かしさを増し空高く昇ってゆく」というその冒頭は「愛の死の動機」、管弦楽でトリスタンの「情景の動機」を奏する。主に管弦楽も「愛と死の動機」の前半2小節を中心に、次々と楽器を変え連綿と音楽を進める。

[譜例 3-6]

「愛の死の動機」

(stürben wir, um ungetrennt)

p

(es tr) Be

[譜例 3-7]

「情景の動機」

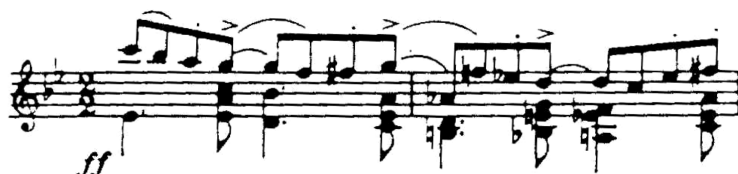
pp

p

「彼の柔らかく快い息は、静かに喜びを伝え、響きとなって私の周りに漂う」と官能的に歌が進むにつれ、管弦楽に「愛の歓喜の動機」や「甘い情愛の動機」が加わる。

[譜例 3-8]

「愛の歓喜の動機」



[譜例 3-9]

「甘い情愛の動機」



「その響きが波となり押し寄せるのを、私は呼吸すべきか、身を浸すべきか。高まる響きの中に溺れ、沈む。意識なき至上の快樂！」と歌が進むと、管弦楽は「愛の歓喜の動機」と「甘い情愛の動機」によって、まさしく寄せては返す波のような長いフレーズで音楽を押し進めた後に最高の盛り上がりを見せる。

[譜例 3-10]

「光の動機」



イゾルデは歌い終わると、浄化されたようにトリスタンの上に倒れ掛かる。管弦楽は弦に「光の動機」を、最後に木管で「情景の動機」を奏させ、静かに幕を閉じる。

いずれの動機も既にこのアリアの前にも使われているものであるが、歌唱声部だけではなく、管弦楽にも幾度となく用いられるこれらの動機は、比較的その特徴を強く残しながら変容されている。この曲に関しては、リズムや和声的な変容はあまり見られず、主に音程を変える程度のもので楽器を変え、くり返し繋ぎ合わされ曲全体が構成されている。

歌詞と動機の関係については、イゾルデの心情や場面を表現するという点で動機がそれを十分に助けていると考えられる。初めは、トリスタンの亡骸を前にイゾルデにしか見えない彼の幻覚を穏やかに歌う裏で、管弦楽は「愛の死の動機」、「情景の動機」を奏し、徐々に死によって自分たちが永遠の愛を手にするという喜びに満ち溢れると「愛の歓喜の動機」が登場し、「甘い情愛の動機」によって官能的な雰囲気を醸し出し、最後には「光の動機」によって清らかに天国に浄化されていく様を表現している。

歌唱では詞を用いることによって状況説明をし、管弦楽では動機を効果的に用いることによってその劇的な心情を表し、その結果相互の力で俗世から離れた宇宙的で抽象的な世界を見事に表現している。

c) リストによるピアノ独奏用編曲版〈イゾルデの愛の死〉との比較

リストの編曲版にもこれらの動機は全て用いられている。リストは他にもワーグナーの作品を数多くピアノ独奏用に編曲しているが、一貫してワーグナーの音楽を尊重していることがうかがえる。〈イゾルデの愛の死〉についても、調性や強弱、和声や動機の細部にまで音楽の作りは驚くほど原曲に忠実である。1曲単独で演奏され、ピアノ1台で原曲を再現しなければならないという難しさを感じさせないほど、トレモロやアルペッジョ、オクターヴの連打などピアノの特性を非常に効果的に用いた編曲で、原曲の楽器の予想がつくほどである。

また興味深い点は、リストの旋律となる動機の選び方である。原曲については当然イゾルデ (Sop.) の旋律が主役となり、その表現を管弦楽でさらに効果的にしているが、リストは主に管弦楽の方を用い、各楽器で代わる代わる奏されていく動機を全面的に主張している。リストは動機を登場させる際も原曲に忠実であり、タイミングも動機の中身についても目立った変更はない。

主要な動機の編曲版を以下に示す。

〔譜例 3-11〕 〈イゾルデの愛の死〉 T.5-6

sehr mässig beginnen

「愛の死の動機」

The musical score shows the piano accompaniment for the 'Love's Death' motif. The upper staff is the vocal line with fingerings: 2, 4, 4, 3, 2, 3, 4. The lower staff is the piano accompaniment, starting with a tremolo (trem.) and piano (pp) dynamic, followed by a section marked ppp and una corda. The piano part includes several 'Sec.' (secco) markings under the notes.

これらの動機が音楽を進めていく主な旋律となっているが、管弦楽のパートから引き抜かれたものばかりである。幾つかはその動機の変容されたものが歌唱の旋律になっているものもあるが、明らかに管弦楽の方を用いたと分かる程の違いはある。このアリアをピアノ伴奏用に編曲した楽譜を見ると、その伴奏とリストの編曲版が非常に似ていることから、いかに管弦楽を優先したかということが分かる。

歌唱では可能な長い音符をピアノで模倣する難しさ、またイゾルデの旋律は音楽性豊かな旋律というよりも、語りかける要素の強いものとなっているためとも考えられるが、リストはこの編曲を通じて、ワーグナーの音楽がその劇の内容といかに一致したものであるかという事を証明出来たのではないか。管弦楽に動機は全て含まれるので、音楽の構成上問題はなく、劇はもちろん歌唱が抜けても〈イゾルデの愛の死〉という音楽は十分に成り立ち、愛は死によって永遠のものとなるというテーマを十分に表現し得るものであると見抜いたのかもしれない。

ワーグナーの示導動機がベルリオーズに影響を受けたものだとしても、その違いは明らかに音楽構成上の点であると考えられる。ベルリオーズは人物やその心情を表現することを第一目的とした主題変容を行い、ワーグナーは劇や歌唱が伝えたいとするものを動機によって明確に音楽に助長させ、劇の進行とともにその動機を変容させていくことによって全曲を構成しているように思う。本当に小さな動機もあるが、その原形が1曲の中に何十種類も設定されているという点で、ワーグナーにとっての音楽それ自体へのこだわりは強く、劇の内容との合致を目指した主題変容によって、音楽あつての劇を意図していたのではないかと考える。

3.3 変化の方法

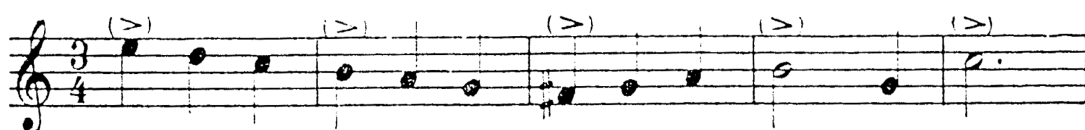
主題変容とは、主題のもつ可能性を色々に引き出し、変化させ、配列することによって楽曲を作る技法である。しかしその変化は変質にならない程度の変形であり、原形との関連を認識出来るものでなくてはならない。

実際の主題変容の方法について、ここでも諸井三郎著『楽式の研究』⁵に準拠しまとめていくこととする。

①強拍、弱拍を移動させる

原形の強拍、弱拍を移動する方法である。

[譜例 3-16]



⁵ 諸井三郎 『楽式の研究』 I. 基礎楽式、音楽之友社、1961年、第6章参照。

例えば、〔譜例 3-16〕のような正常な拍構造で4分の3拍子を取り、強拍を第1拍に持つものがある。この強拍の位置を移動すると、〔譜例 3-17〕のようなものが出来上がる。

〔譜例 3-17〕



この場合音符の長さに変化が生ずるので拍の変化だけではないが、それも拍の移動のためである。

②拍子を変化させる

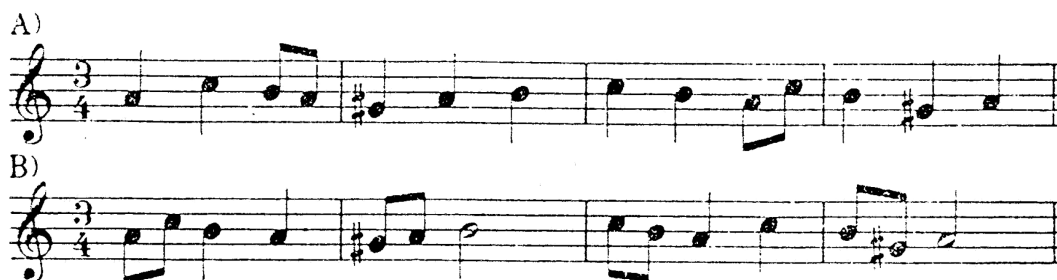
4分の4拍子を4分の2拍子に変えることは、全体を半分に縮めればよいが、4分の3拍子や8分の6拍子に変える際は、旋律そのものの変化をとまなう。

〔譜例 3-18〕



4分の4拍子の〔譜例 3-18〕を4分の3拍子に変化させると、〔譜例 3-19〕のA) もしくはB)のようになる。

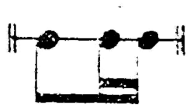
〔譜例 3-19〕



④リズムを変化させる

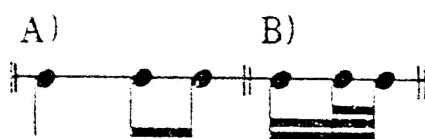
ここでのリズムの変化とは、動機よりも小さい、数音からなる小さなまとまりについて変化させる場合を考える。

〔譜例 3-22〕



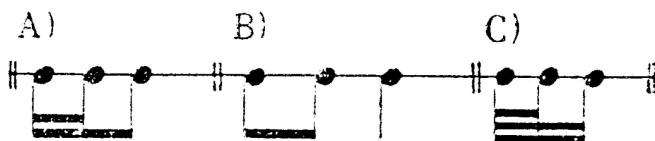
〔譜例 3-22〕 のリズムを原形として変化させると〔譜例 3-23〕 のようになる。

〔譜例 3-23〕



次のものは〔譜例 3-22〕 を A) は拡大、B) は縮小させた変化である。

〔譜例 3-24〕



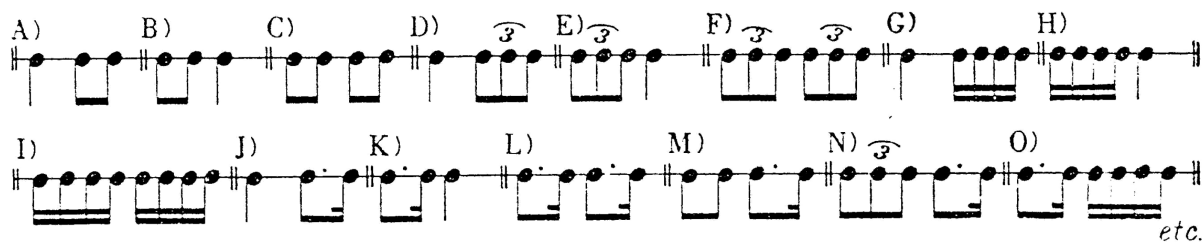
また〔譜例 3-24〕 の A) は原形を左右回転させたもので、B) はそれを拡大、C) は縮小したものであり、このような方法もまた変化の技巧である。

次に〔譜例 3-25〕 を原形として、さらに自由な変化をさせると〔譜例 3-26〕 のような様々な変形が生ずる。

〔譜例 3-25〕



〔譜例 3-26〕



これらの変化はそれも技巧として見逃すことは出来ないが、非常に自由な変化であり、音程の助け無しには原形との関連を認識するのは難しい。

そこで次は、音の高低線を中心に見ていく。

⑤旋律の進行方向を変化させる

旋律の進行方向には、上行と下行、水平行の三つがある。まず〔譜例 3-27〕に原形を挙げる。

〔譜例 3-27〕



この進行方向に変化を与えると、〔譜例 3-28〕 のようになる。

〔譜例 3-28〕



これは原形の上行形を下行形に変化したもので、「反行形」または「転回」と呼び、フーガの主題によく用いられる。

⑥旋律の音程を変化させる

旋律はその進行方向を変化させるだけではなく、それを作る音程に変化を与えることが出来る。

〔譜例 3-29〕



〔譜例 3-29〕 を原形とし、様々な変形を〔譜例 3-30〕 に示す。

〔譜例 3-30〕



これは進行方向を変えずに変化させたものであるが、進行方向を変えると〔譜例 3-31〕のようになる。

〔譜例 3-31〕



これらにさらに自由な変化を与えることも出来るが、原形との関連はやはり希薄なものになる。

以上、主な変化の方法を挙げたが、この他にも和声的要素に加えられる変化なども考えられる。またこれらが混合される場合も少なくはないため、変形の限界という問題が生じてくる。それはある形が原形の変化であるか、または新しいものであるかということを見分けし難いということである。

3.4 展開の方法

展開においては、主題がそのままの形で展開される場合もあるが、多くは主題の可分析性に基づき分解された動機あるいは部分動機が展開の基礎となることが多い。また、さらに動機よりも小さい音型が対象になる場合もある。

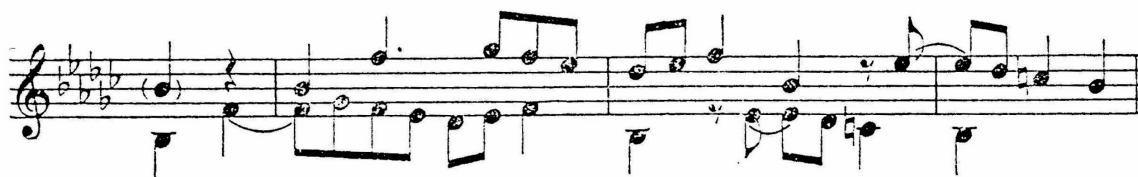
展開の例として、バッハの《平均律クラヴィーア曲集》(Das Wohltemperirte Clavier 1722) 第1巻より、第8番 es - moll を例に挙げる。

〔譜例 3-32〕



〔譜例 3-32〕は主題であり、〔譜例 3-33〕では主題が重ねられている。これはストレットと呼ばれる展開方法である。

〔譜例 3-33〕



〔譜例 3-34〕のような反行形が現れ、これらもその後ストレットを作る。(〔譜例 3-35〕)

〔譜例 3-34〕



〔譜例 3-35〕



その後、主題の前半部が三重に重ねられ、次にその反行形が三重に重ねられる。〔譜例 3-36〕では、主題の拡大形と変形、原形が複雑に重ねられている。

〔譜例 3-36〕



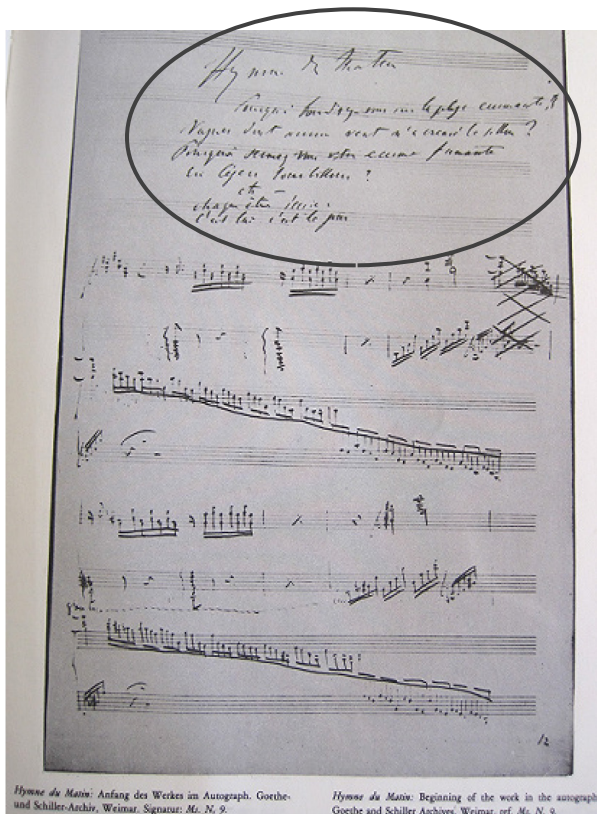
このようにフーガでは主題そのものが極めてよく展開されているのである。

展開とは主題の持つ多くの可能性を引き出し、これによって楽曲を作る技法である。その点において、主題の可分析性に基づいてより小さな部分や要素に分けられるということ自体が展開の第一歩であり、変化の技巧が重要な働きを持ってくる。

第4章 リストの標題音楽に対する見解

4.1 作曲、出版時の標題の使い方

リストの標題音楽において、標題となる序文は楽譜の冒頭に付けられていることが多い。実際にリストの自筆譜にも〔図4-1〕のように手書きの標題が書き残されており¹、これは、現在出版される際にも載せられている。(〔図4-2〕) 標題と音楽の両方で、一つの芸術作品となるのである。



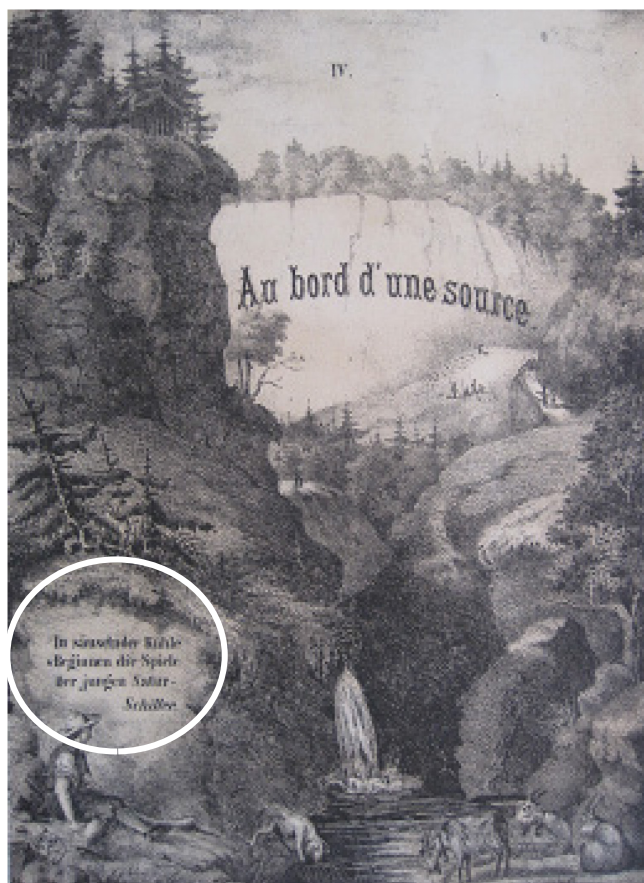
〔図4-1〕〈朝の賛歌〉自筆譜。

(*Neue Liszt-Ausgabe*. Serie I, Band 9.)

〔図4-2〕同曲。(*Neue Liszt-Ausgabe*.
Serie I, Band 9. p.158)

¹ 〈朝の賛歌〉(Hymne du matin) S.173a/2 の楽譜冒頭には、ラマルティエヌ(Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine 1790 - 1869)の同名の詩が、リスト自身によって書き写されている。

また、《巡礼の年》の初版はマインツの Schott (ショット) 社から出版されたが、これらには〔図 4-3〕のように表紙画に序文が載せられている。その表紙画は、石版画家のローベルト・クレツシュマー (Robert Kretschmer 1818 - 72) の作品で、《巡礼の年》第1年 スイスの各作品には、その内容を思わせる風景画が用いられている。ただし、これはリストの指示ではなく、出版社側の工夫であった。



〔図 4-3〕《巡礼の年》 第1年 スイス 初版 (1855年)、
第4曲：泉のほとりで 表紙画。

リストの標題音楽は、ベルリオーズやワーグナーのものとは異なり、物語やキャラクターを細かく描写したものではない。よって、予め何かからインスピレーションを受けて作曲に至ったとしても、このような添付される序文は、リストが普段から読んでいた文学作品などから、その作品の精神に合ったものを後から引用してくるのだと考えられる。楽曲としては明快な構造の器楽曲に聴き手への説明書を付けるといったものである。

4.2 リストの見解

リストの標題音楽に対する見解は、前述の論文「ベルリオーズと彼のハロルド交響曲」および彼の書簡からも得ることができる。ここでは、そのような資料からリストの音楽芸術そのものに対する考え方、また標題に託した理想を探っていくことにする。

4.2.1 音楽という芸術

リストが標題音楽というジャンルの音楽を確立させるに至った根本の動機には、彼の音楽に対する次のような考えがあったからである。「音楽は本当に理解されるには観念的過ぎるので、もし音楽を実際の世界で繁盛させるならば、思考や感情についての言及はより明確にされるべきである」²。リストは、音楽という芸術は他の芸術よりも抽象的で、専門的な教養が無ければ理解し難いものであると考えていた。確かに音楽は一瞬にして消え去って行く時間の芸術であり、その形は音という聴覚的にしか認識できないものである。また音楽を聴いて何のイメージも浮かばず、ただの音の羅列としてしか認識されない場合、その作品には価値が無いかのように捉えられることがあるが、この現象は音楽だけの独特なものかもしれない。そこでリストは次のように述べ、音楽を美術や文学と結び付けたのである。「・・・リアルに表現された芸術は、ほとんど観念的で芸術の中で最も具体的でない形の音楽というものの理解を助けてくれる。・・・音楽の観念は、教養のある人でないと認知できない。一方、像においては事実、皆が理解し感動出来る。しかし音楽はコピーではなく表現である。いわばリアリティがなく、大衆には理解しづらいものである」³。これらの主張からも分かるように、リストは音楽という芸術には、美術や文学とは異なり、はっきりとした実像が無いという弱点があると考えていた。しかしそれは、結果的に人に正しく理解され受け入れられるかどうかという点における弱点であり、音楽の持つ表現力、感情に訴える力を軽視していた訳では当然ない。むしろ、音楽とは感情の本質の表れであり、音楽は真の言語であると考えていた。

では、その音楽を聴衆にいかに正しく理解させ、作曲家の意図を正しく伝達するか、いかに音楽でリアルな感情を表現するのか。そこでリストが辿り着いたものが「標題」であった。彼はジョルジュ・サンド（George Sand 1804 - 76）に宛てた手紙で次のように述べている。「音楽家は音で人間の運命、神秘を発散させる。しかしその言葉は何よりも気ま

² “Music, in other words, is too Ideal of itself to be truly understood by any but the select few. If it is to flourish, therefore, in the world of the real, it should have a more comprehensible point of reference for the ideas and/or feelings it means to convey.” (Charles Suttoni. *An Artist's Journey Franz Liszt*. Chicago: The University of Chicago Press. 1989. XXV.)

³ “...the more realistic, representation arts (painting, sculpture) can help someone understand music, which is the most ideal and least overtly representational form of art. ... the ideality of music is perceptible only by cultivated minds, while virtually everyone can appreciate and be stirred by the reality of a statue. But music does not imitate [as a statue does], it expresses; it has no reality, so to speak.” (Suttoni. *Ibid.*, XXIV.)

まで、明示的でない。結果、大衆に間違った解釈を与えたとしたら、それは無価値ではないか」⁴。作曲家の意図、作品の価値を重んじていたリストは、その作曲家の根本的な思考を大衆に明示するために、標題が必要であるという結論を導き出したのである。その標題については、次項において具体的に考察していく。

4.2.2 標題について

それでは実際に標題とは一体どのようなものなのか。リストのいう標題とは、文学作品などから引用してきた序文そのもの、さらに引用元の作品の観念の二つを指しているものと思われる。序文についてリストは論文の中で次のように言っている。「標題とは、器楽作品に分かりやすい言葉で付け加えられる序であり、それによって作曲者が、誤った詩的解釈されるのを防ぎ、作品全体の詩的理念、または作品の特定の部分に注目させるものである」⁵。序文を載せることによって、理解する視点を明示するのである。またここでリストのいう標題とは、美術作品や文学作品の持つ観念的なものであり、その引用元は模倣される対象ではなく、加工する素材に過ぎない。またリストの音楽と標題との関係は、あくまでも結合であり融合ではないのである。

リストは1838年、ラファエロ (Raffaello Sanzio 1483 - 1520) の「聖チェチリア」(Saint Cecilia) を見た後にドルティエーグ (Joseph Louis d'Ortigue 1802 - 66) に宛てた手紙で次のようなことを書いている。「どんな秘密の方法で、絵が私の魂に直接の二重の感銘を与えたのか、私は分からない。…キャンバスの詩と原理は、実際とても明快であり、線の抽象的なセンスと、その観念的な美は私たちが惹きつけた」⁶。リストにとって、芸術作品の形というのは、大衆への理解を深める要素であると同時に、美と直接結びつくものであった。そしてリストの標題音楽においても、序文を用いることと並んで重要なことは、標題音楽のための、音楽をより分かり易くするための形式であった。そして、新しい観念には新しい形式が必要だと考えたリストが念頭に置いていた作曲理論は、主題・動機の変容を曲全体に展開することである。また、主題の展開で楽曲が構成されるということは、詩的観念が形式的要素に結び付くということであり、形式の明確さという点と合致している。よって、標題音楽の作曲法におけるポイントは次の二点になる。

⁴ “The musician...exhales the most personal mysteries of his destiny in sounds....But as his language, more arbitrary and less explicit than any other, lends itself to a multitude of different interpretations...is it not without value.” (Suttoni. op.cit., p.18.)

⁵ 第2章 参照。

⁶ “I do not know by what secret magic that painting made an immediate and twofold impression on my soul: ...The poetry and philosophy of canvas were actually so visible to me that its abstract sense of line and its IDEAL beauty gripped me as forcefully as did its beauty as a painting.” (Suttoni. op.cit., p.163.)

①個々の動機を明確に構成すること＝**主題**

②楽想の発展や、展開・変容される主題が首尾一貫していること＝**形式**

主題

具体的に①は、ある概念を表現、具体化するために、キャラクターを明確に表した主題という実像を与える方法である。その際、元々の詩的観念が主題を決定し、さらには主題の変容、発展も詩的観念に沿って行われる。実際にはリズム、拍子、和声などを変化させることによって、その性格を変化させていくのである。ロマン派という、作曲の規制から比較的自由になった時代だからこそ可能な作曲法であるといえる。ここで発展される主題は、音楽の外に存在する題材＝情念であり、結果として詩的言語としての音楽の内容になる。

形式

動機の均整、反復、統一化、リズム及び和声の関連性、論理性、これらは楽想の表現を分かり易くするのである。さらにリストは主題変容の手法を用いる上で形式を重要視している。形式は、基本となる動機という中心楽想を覚え易くすることによって、音楽そのものを覚え易くすることを助ける役割がある。形式は想念を覆うものであり、極めて繊細に内容と合わなければならない。

シェーンベルクは、音楽の表現形式の分かり易さは、そのものの価値、また感情的満足にまで影響すると言及している。⁷ 楽曲構造の絶対性が実現されて初めて自立した価値が定着されるので、音は明確な像とともに、方向性を持って構築されなければならない。理想はフーガやソナタであり、これらは音楽の発展が理路整然としている。形式を明快にする点においては、リストの標題音楽は音楽自身の独立性、完結性、建築法を持つ、19世紀の絶対音楽に似ているといえるであろう。ハンスリックは「感情の描写は音楽の内容ではない。音楽的に運動する形式である。音楽は、音の結合そのものの中に美が内在する。…無規定な感情の音楽に美は無い」と述べている。⁸ リストの考えは、ここまで極端ではないにせよ、音楽における形式は、音楽の内容を表す非常に重要な要素であり、標題が付いていても決して軽視できるものではないと考えたのである。

4.2.3 詩と音楽

標題音楽と結び付く「詩」には、芸術作品の形態としての「詩」と、詩的観念の「詩」の二通りの意味がある。リストが音楽に内包させたものは詩的観念の方で、これは芸術の本質を意味する総体観念であるので、詩的なものとは芸術的なものと捉えることができる。一方、リストの生きた時代は、形態としての詩が最高の芸術とみなされていた。そしてリ

⁷ アルノルト シェーンベルク 『音楽の様式と思想』 上田昭訳、三一書房、1973年参照。

⁸ 野村良雄『改訂 音楽美学』音楽之友社、1971年。

リスト自身も例外ではなく、詩の形式に対応する多様な性格を、標題として音楽に添えることを思い付き、詩のもつ力を音楽に生かしたのである。特にリストが頻繁に標題に用いた叙事詩⁹は、人の精神を反映するものであり、彼はそれを音楽という言葉によって表現した。

しかしリストに、人の精神を表すことのできる一番の芸術は、文学や美術ではなく音楽であるとの強気な考えがあったことは、「音楽は、その傑作においてますます文学の傑作を自身の中に吸収している」¹⁰ という言葉からもうかがい知ることができる。

4.3 リストの交響詩

ここで、形態は管弦楽となるが、リストの標題音楽として非常に重要なジャンルである「交響詩」(Sinfonische Dichtung)¹¹についても少しばかり触れておきたい。交響詩とは、19世紀後半及び20世紀初めに盛んであった形式で、普通は単一楽章、全面的に管弦楽に限定される。1840年代の終わりに始まり、1920年代には急速に下火になるという比較的短命なものであったが、この時代の流行を象徴するものでもあった。他ならぬ、リストが創始した音楽ジャンルであり、その特徴は次の通りである。

- ① 音楽と外の世界とを関係付けること。
- ② 多楽章形式を統合すること。
- ③ 管弦楽による標題音楽を、音楽表現の最高の形態にまで高めること。¹²

標題音楽の作曲者としても知られるベルリオーズは、伝統的な古典派交響曲の形式の中に絵画的・感情的・幻想的な要素を注入し、この標題交響曲のなかで標題と音楽の二つを結び付ける固定楽想の手法を編み出した。

一方リストは、標題を描写的ではなく詩的に扱う態度をとり、音楽を詩的観念の流れに従って自由に進めるために単一楽章という形式を考え出し、また主題変容の手法によって音楽に統一性を与えたのである。彼は自身のピアノ曲《巡礼の年》の作曲を通して、自然風景や文学作品を音楽に置き換えることや単一楽章形式という様式を、管弦楽曲に用いる以前に明確にしていたといえる。リストは13曲の交響詩を作曲したが、彼は交響詩に対して誰よりも理想化した、次のような見解を持っていた。

⁹ 叙事詩とは、物事、出来事を記述する形の韻文であり、民族の英雄や神話、歴史を物語として語り伝えるもの。

¹⁰ “Die Musik nimmt in ihren Meisterwerken mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf.” (Franz Liszt. “Berlioz und seine Harold-Symphonie,” Ed.Kapp,Julius. *Gesammelte Schriften von Franz Liszt IV*. Leipzig:Breitkopf &Härtel. 1910. p.133.)

¹¹ 「交響詩」という名称は、リストが1849年に序曲として作曲した〈タッソ〉(Tasso)を1854年に改訂し、ワイマールで演奏した際にプログラムの中で用いたのが最初である。

¹² 当時の音楽の最高形態はオペラであった。

- ・ 視覚的であるより詩的である。
- ・ 物語的・叙事的表現を抑制している。
- ・ 物語からの直接性や、時間的順序を実現していることは稀である。

また、リストは交響詩に題名を与えることによって、インスパイアされたものを聴衆に予め明示したのである。

ここで、リストが作曲した交響詩を〔表 4-1〕にまとめる。13 曲の交響詩について、S. 番号¹³の順に、タイトル、作曲年、用いられている標題、演奏時間を記すこととする。

〔表 4-1〕 リストの 13 の交響詩における標題と演奏時間

S.番号	タイトル	作曲年	標 題	演奏時間
S.95	山上で聞こえること	1848 - 49	ユゴーの詩『秋の葉』より	約 29 分
S.96	タツソ：悲嘆と勝利	1841 - 45	バイロンの詩	約 22 分
S.97	前奏曲	1848	ラマルティエヌの詩 『詩的瞑想録』	約 15 分
S.98	オルフェウス	1853 - 54	エトルリアの壺	約 12 分
S.99	プロメテウス	1850	プロメテウスの物語	約 12 分
S.100	マゼッパ	1851	ユゴーの詩『マゼッパ』	約 16 分
S.101	祝宴の音楽	1853	×	約 20 分
S.102	葬送英雄叙事詩	1849 - 50	リスト自身の標題	約 27 分
S.103	ハンガリー	1854	ハンガリー詩人・ベレシュ マルティの詩	約 23 分
S.104	ハムレット	1858	シェイクスピアの劇	約 14 分
S.105	フン族の戦い	1857	カウルバッハの絵画	約 15 分
S.106	理想	1857	シラーの同名の詩	約 27 分
S.107	揺りかごから墓場まで	1881 - 82	ジッチ・ミハーイの絵画	約 14 分

¹³ S.番号とは、リストの研究者であるハンフリー・サール（Humphrey Searle 1915 - 82）が付けた作品番号であり、一般的にリストの作品にはこの S.番号が用いられる。

単一楽章という性質上、全ての作品が 30 分以内で演奏できるようになっている。また、〈祝宴の音楽〉以外の作品には全て標題が用いられている。作曲年を見ると、〈揺りかごから墓場まで〉を除く 12 曲が 1840、50 年代に集中的に作られている。これには、この時期にヴァイマル宮廷楽団の常任楽長に就任し、自身のオーケストラを使えるようになったこと、またピアニストとしての活動を控え、作曲活動に専念するようになったことが理由として考えられる。

それでは、各曲について大まかに見ていくことにする。まず、〈山上で聞こえること〉(Ce qu'on entend sur la montagne) は、ユゴー (Victor Hugo 1802-85) の『秋の葉』(Les Feuilles d'automne 1831) のなかの同名の詩が序文としてスコアに載せられている。リストはそれに続いて、壮麗で秩序に満ちた自然の声と、それと対照を成す、うつろで苦悩に満ちた人間の声について述べている。「詩人は二つの声を認めた。その一つは測り知れない、力強いそして秩序正しいもので歓喜の讃歌を唱えるものであり、他の一つは、息苦しく苦悩の響きに満ち、涙と笑と呪で強められた声である。二つの声は互いに絡み合い、交差し、融け合い、ついには神聖な観察のうちに解き放たれ消えてしまう」¹⁴。

〈タッソ：悲嘆と勝利〉(Tasso, lamento e trionfo) は、もともとは、1849 年にゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe 1749 - 1832) の戯曲『トルクアート・タッソ』の序曲として書かれたが、リストはバイロンの方の詩に心惹かれたようである。タッソ (Torquato Tasso 1544 - 95) はイタリアのルネサンス時代の叙事詩人で、『解放されたエルサレム』(La Gerusalemme liberata 1575) で名声を各地に響かせた人物である。リストはヴェネツィアで、この冒頭の詩句がゴンドラの船頭によって歌われているのを聞いて感銘を受けた。音楽は船頭の歌う旋律に基づいており、半音階的書法も好んで使われている。楽譜には、リスト自身による長大な序文が載せられている。曲はタイトルのように前半が悲観を、後半が勝利を表している。

〈前奏曲〉(Les Préludes) は、現在でも演奏される機会が多い作品である。原曲は男声合唱曲《四大元素》(Les quatre elements 1844 - 45) の序曲として、その合唱曲に使われた主題を用いて 1848 年に作曲された楽曲である。後にこれを改訂したうえで、独立した交響詩として発表する際に、ラマルティーヌの詩『詩的瞑想録』を楽曲の標題として付加した。「人生は死への一連の前奏曲である」という、リストの人生観が表された作品であり、タイトルが複数形になっているのもこのためである。

〈オルフェウス〉(Orpheus) は、グルック (Christoph Willibald von Gluck 1714 - 87) のオペラ《オルフェオとエウリディーチェ》(Orfeo ed Euridice) フランス語版のワイマル初演の際の導入曲として書かれた。リストは序文で、ルーヴル美術館にあるエトルリアの壺 (オルフェウスが自分の音楽で野獣をならす様が描かれている) に言及しており、人間の獣性を強化するものとしての芸術を象徴している。

〈プロメテウス〉(Prometheus) は、ヘルダー (Johann Gottfried von Herder 1744 -

¹⁴ 浅香淳 『最新 名曲解説全集』(4) 管弦楽曲 I、音楽之友社、1980 年、362 - 363 頁。

1803) の記念公演の際、リストは『解放されたプロメテウス』を選び序曲と合唱曲を書いた。その序曲に手を加えたものが、この作品である。プロメテウスの姿と苦悩、浄化を如実に表し、人類を啓蒙するために被る受難を象徴している。

〈マゼッパ〉(Mazeppa) は、ピアノ独奏版の方が演奏される機会が多い。英雄マゼッパは野生の馬の鬣に縛り付けられたまま追放されたが、ウクライナ人に助けられ、コサック兵の司令官となり、再び英雄として生涯を送った。リストは若い頃からこのマゼッパの行動と英雄的性格に興味を持っており、ピアノ曲《超絶技巧練習曲》(Etudes d'exécution transcendante 1851) を改訂していた頃、この交響詩も作曲された。

〈祝宴の音楽〉(Festklänge) は祭りのための機会音楽である。1854年にヴァイマールでシラー(Johann Christoph Friedrich von Schiller 1759 - 1805)の戯曲『芸術への忠誠』(Die Huldigung der Künste 1804)が上演された際にその序曲として作曲し初演された。もともとは、〈祝祭序曲〉という曲名であった。

〈葬送英雄叙事詩〉(Héroïde funèbre) は、哀悼のための音楽である。1830年頃にフランス革命に触発され着手したが、結局未完に終わった〈革命交響曲〉の第1楽章の部分である。

〈ハンガリー〉(Hungaria) は、ベレシュマルティ(Vörösmarty Mihály 1800 - 55)に詩を献呈された返礼として作曲した。1840年に作曲されたピアノ独奏用の〈ハンガリー風英雄行進曲〉(Heroischer Marsch im ungarischen Styl)を拡張したもので、ハンガリーがいつか民族の手で解放されるとの信念を象徴している。

〈ハムレット〉(Hamlet) は、シェイクスピア(William Shakespeare 1564 - 1616)の劇の序曲として書かれた。全体的にハムレットの人格、心理を浮かび上がらせたものである。

〈フン族の戦い〉(Hunnenschlacht) は、1855年にザイン=ヴィトゲンシュタイン侯爵夫人(Carolyne von Sayn Wittgenstein 1819 - 87)から、451年のフン族とキリスト教徒の戦いを描いたカウルバッハ(Wilhelm von Kaulbach 1805 - 74)のフレスコ画「フン族の戦い」の複製画を送られたことが契機となり作曲された。その絵に感銘を受けたリストは、絵画のような激烈なものを音楽で示そうと考えていたが、後にキリスト教徒の勝利を表すために、コラールで大規模に締めくくりにした。

〈理想〉(Die Ideale) は、ゲーテ、シラー、ヴィーラント(Christoph Martin Wieland 1733 - 1813)の記念碑序幕の記念演奏会のために書かれた。シラーの同名の詩からの引用がスコアに適宜記されている。

〈揺りかごから墓場まで〉(Von der Wiege bis zum Grabe) は、ハンガリーの画家であるジッチ・ミハーイ(Zichy Mihály 1827 - 1906)がリストに献呈したペン画からヒントを得て書かれたものである。〈ゆりかご〉、〈生の闘争〉、〈墓場へ〉の3部からなり、人間の一生を描いている。この作品だけ晩年に書かれたこともあり、他の12曲とは音楽の様式が異なっている。

第5章 リストのピアノ作品

5.1 ピアノ独奏用作品表

ここでは、リストの独奏用ピアノ作品のなかに標題音楽と呼ぶことのできる作品がどれだけあるのかを確認しておく。彼の独奏用ピアノ作品は 118 曲残されているが、標題音楽の観点から見ていくため、第 2 章の定義に基づき、舞曲形式の作品 (S.208a~233b) は除くこととし、また 500 曲以上ある編曲作品、音楽自体の目的が明確な各国の主題に基づく作品 (S.233c~254) や練習曲 (S.136~153) もここでは対象外とする。よって、純粋なピアノ作品と思われる 54 曲について、作品番号 (S 番号)、題名、作曲年、出版年、標題の有無を〔表 5-1〕にまとめた。

またここでの標題は、リストが文学作品から引用してきたもの、あるいはリスト自身が書いた序文を意味している。

〔表 5-1〕 リストのピアノ独奏用作品における標題の有無

S 番号	題 名	作曲年	出版年	標題
S. 154	詩的で宗教的な調べ	1833 年	1835 年	○
S. 155	幻影	1834 年	1834 年	
S. 156	旅人のアルバム 第 1 集 印象と詩	1837~38 年	1839 年	○
S. 157	第 2 集 アルプスの旋律的な花々	1838 年	1840 年	
	第 3 集 パラフレーズ集	1835~36 年	1836 年	
	スイスの 2 つの歌によるロマンティックな幻想曲	1836 年	1836 年	
S. 158	ペトラルカの 3 つのソネット (ピアノオリジナル稿)	1844~45 年	1846 年	歌詞
S. 159	ヴェネツィアとナポリ (オリジナル稿)	1840 年	1907 年	
S. 160	巡礼の年 第 1 年 スイス	1848~54 年	1855 年	○
S. 161	巡礼の年 第 2 年 イタリア	1837~49 年	1858 年	○
S. 162	巡礼の年 第 2 年補遺 ヴェネツィアとナポリ	1859 年	1861 年	○
S. 163	巡礼の年 第 3 年	1867~77 年	1883 年	○
S. 164	アルバムブラット ホ長調	1841 年	1841 年	

S. 165	アルバムブラット 変イ長調	1841年	1844年	
S. 166	ワルツ形式のアルバムブラット イ長調	1841年	1908年	
S. 167	アルバムブラット イ短調	1842年	1843年	
S. 167a	穏やかに	1883～86年	未出版	不明
S. 167b	小さな歌	不明	未出版	不明
S. 168	プロイセンのルーイ・フェルディナント公の動機によるエレジー	1842年	1843年	
S. 168a	アンダンテ・アモロozo	不明	1847年	
S. 169	ロマンス	1848年	1849年	
S. 170	バラード 第1番 変二長調	1845年、48年改訂	1909年	
S. 171	バラード 第2番 ロ短調	1853年	1854年	
S. 171a	マドリガーレ	1844年	未出版	不明
S. 172	6つのコンソレーション	1844、48年	1850年	
S. 173	詩的で宗教的な調べ	1845、47、53年	1853年	○
S. 173a	夜の賛歌、朝の賛歌	1847年	1981年	○
S. 174	子守歌 第1稿 第2稿	1854年 1862年	1854年 1865年	
S. 175	伝説	1861～63年	1866年	○
S. 176	演奏会用大独奏曲	1849年	1851年	
S. 177	スケルツォと行進曲	1851年	1854年	
S. 178	ソナタ ロ短調	1851～53年	1854年	
S. 179	泣き、嘆き、憂い、恐れ：前奏曲	1859年	1863年	
S. 180	バッハの動機による変奏曲	1862年	1864年	歌詞
S. 181	ヘンデルの‘アルミーラ’によるサラバンドとシャコンヌ	1879年	1880年	
S. 182	アヴェ・マリア（ローマの鐘）	1862年	1863年	
S. 183	アレルヤとアルカデルトのアヴェ・マリア	1862年	1865年	

S. 184	都と世界に、教皇の祝福	1864年	未出版	
S. 185	王の御旗は進み	1864年	未出版	歌詞
S. 186	クリスマス・ツリー	1866年、76年改訂	1882年	歌詞
S. 187	聖ドロテア	1877年	1907年	
S. 187a	諦め	1877年	1908年	
S. 188	わたしたちの主イエス・キリストの変容の祝日に	1880年	1907年	
S. 189	小品 変イ長調	1866年	未出版	不明
S. 189a	小品 変イ長調	1845年	1956年	
S. 190	ブロクヴィル侯爵夫人：音楽による肖像	1868年	1886年	
S. 191	即興曲（ノクターン）	1872年	1877年	
S. 192	5つのピアノ小品	1865～79年	1970年	
S. 193	ピアノ小品	1860年	1907年	
S. 194	モショニの葬送	1870年	1871年	
S. 195	ペテーフィの思い出に	1877年	1877年	
S. 196	エレジー 第1番	1874年	1875年	
S. 197	エレジー 第2番	1877年	1878年	
S. 197a	トッカータ	1879～81年	1970年	
S. 198	子守歌	1880年	1958年	
S. 199	灰色の雲	1881年	1907年	
S.200/1	悲しみのゴンドラ 第1稿 6/8拍子	1882年	1916年	
S.200/2	悲しみのゴンドラ 第2稿 4/4拍子	1885年	1886年	
S. 201	リヒャルト・ワーグナー、ヴェネツィア	1883年	1907年	
S. 202	リヒャルト・ワーグナーの墓に	1883年	1950年	○
S. 203	不眠、問いと答え	1883年	1907年	
S. 204	瞑想	1887年	1884年	
S. 205	ハンガリーの史的肖像	1870、77、85年	1956年	

S.206/1	葬送前奏曲	1885年	1887年	
S.206/2	葬送行進曲	1885年	1887年	
S. 207	夢の中で	1885年	1888年	
S. 207a	ボロディーンの「ショップスティックス」ポルカへの前奏曲	1880年	1880年	
S. 208	不運	1880年以降	1907年	

〔表 5-1〕からも分かるように、リストのピアノ独奏用作品の全 54 曲のうち、標題が付加されている作品は、単独曲の〈詩的で宗教的な調べ〉(S.154) と、曲集の《詩的で宗教的な調べ》(S. 173)、《巡礼の年》各年(前身である《旅人のアルバム》、〈ペトラルカの 3 つのソネット〉を含む)、〈夜の賛歌、朝の賛歌〉、《伝説》、〈リヒャルト・ワーグナーの墓に〉である。他の曲でも題名を見ると、そこに何かしらの意味、目的を含ませている作品が多いように思うが、ここでは序文に標題が付いている作品にのみ焦点を当てて考察していくことにする。ちなみに、コラールのようなものを曲中に織り込んでいる作品には、旋律の上に歌詞が書かれているが、これは標題とは捉えないこととする。

5.2 標題付き作品

〔表 5-1〕において、改訂版を同一作品と考えたと、実際は 5 作品にのみ標題が用いられていた。ここでは、それらの作品の標題について見ていくことにする。

まず《詩的で宗教的な調べ》では、第 1 曲：祈り、第 3 曲：孤独の中の神の祝福、第 9 曲に、ラマルティエヌの『詩的で宗教的な調べ』から引用された詩が載せられている。第 9 曲には題名が付けられていないが、標題は付けられており、第 1 曲と第 3 曲に載せられている詩は、題名と同名のものである。第 2 曲、第 4 曲、第 5 曲、第 8 曲においては、序文はないものの、曲のなかで歌詞のように旋律に言葉が添えられている。

《巡礼の年》(1837~77) の各年における標題、曲の内容については第 7 章で詳細に述べることにする。

〈夜の賛歌、朝の賛歌〉(Hymne de la nuit, Hymne du matin) も、標題にラマルティエヌの同名の詩が用いられているが、リストはそもそもこの作品を詩集と同じく《詩的で宗教的な調べ》に加えようとしていたのである。¹

《伝説》(Légendes) では、『聖フランチェスコの小さな花々』²、『パオラの聖フランチ

¹ 後に、S.173 の曲集の第 4 曲に〈死者の追憶〉というタイトルで加えられた。この際、標題は取り払われた。

² アッシジのフランチェスコ (Francesco di Assisi 1182 - 1226) の生涯の業績を伝えようとしたもので、14 世紀末に完成した伝記的物語。

『エスコの生涯』³の一部を引用した長大な序文が載せられている。また第2曲目の初版楽譜の表紙には、インスピレーションを受けたと言及している、ドイツの宗教画家シュタインレ (Eduard von Steinle 1810 - 86) の線描画を用いている。

〈リヒャルト・ワーグナーの墓に〉 (Am Grabe Richard Wagners) には、「ワーグナーは、以前私が書いた〈より高く〉 (Excelsior 1875) と、彼の〈パルジファル〉 (Parsifal 1877 - 82)⁴の主題との類似性を思い出させてくれた。この作品によって思い出がいつまでも残ることを願う。彼は現代芸術において、偉大で高貴なことを成し遂げた。」⁵というワーグナーを称えるリストの言葉が序文として載せられている。このように、リストからのメッセージとしての序文もあるが、基本的に標題には主に文学作品が多く用いられており、上記の作品は音楽的にも宗教性のある、精神性豊かな作風になっている。また、これらの作曲年代を見ても、リストが交響詩の作曲を始めた時期、『音楽新報』に論文を書いた時期よりも早いものもあり、それらは標題音楽の構想が明確化する前に徐々に試みて作曲されたものだと考えられる。

この他に、現在でも演奏される機会の多い〈メフィストワルツ〉 (Mephisto-Walzer 1856 - 61) は舞曲形式だが、レーナウ (Nikolaus Lenau 1802 - 50) の『ファウスト』からインスピレーションを受けて作曲され、標題としてゲーテの『ファウスト』からの引用を序文として載せている。

このように作品の形態や形式に多少の違いがありはするが、標題を音楽と結び付けるといった手法はリストの中できく自然な方法であったのだと考えられる。

³ ジョゼッペ・ミッシマツラ (Giuseppe Miscimarra) がパオラのフランチェスコ (Francesco di Paola 1416 - 1507) の偉業について書いたもの。

⁴ ワーグナーが作曲した最後のオペラで、台本も自身によるもの。この中の「鐘の動機」が〈リヒャルト・ワーグナーの墓に〉の中でも用いられている。

⁵ “Wagner erinnerte mich einst an die Ähnlichkeit seines Parsifal-motivs mit einem früher geschriebenen — “Excelsior” — (Einleitung zu den Glocken von Strassburg). Möge diese Erinnerung hiermit verbleiben. Er hat das Grosse und Hehre in der Kunst der Jetztzeit vollbracht.” (Liszt, Franz. *Neue Liszt-Ausgabe*. Serie I, Band 12. p.81)

第6章 《巡礼の年》創作期

6.1 リストの生涯

ここでは一般的に用いられることの多い、ハンフリー・サールの定めた創作期区分に則り、75年の生涯を、幼少期、初期、ヴィルトゥオーゾ期、ヴァイマル期、ローマ期、晩年に六期に分けて記していくことにする。

6.1.1 幼少期（1811 - 22） 0歳 - 11歳

リストは、1811年10月22日 ハンガリーのショプロン近郊ライディング（現オーストリア）にて、エステルハーギー侯爵の土地管理人をしていたアダム・リスト（Adam Liszt 1776 - 1827）とオーストリア出身のアンナ・ラーガー（Anna Lager 1788 - 1866）との間に生まれた。父親も1809年まで宮廷楽団でチェロ奏者を務めた音楽家であった。

リストは6歳のときから父のピアノ演奏に熱心に耳を傾け、ジプシー音楽や宗教音楽にも興味を示し始めた。7歳になると息子の音楽的才能に気付いた父親からピアノのレッスンを受けるようになり、8歳では初歩的な作曲を試み、また初めて聴衆を前に演奏した。9歳のリストは、ショプロンとプレスブルク（現ブラチスラヴァ）での演奏会に出演し大成功を収め、ハンガリーの地方貴族たちから6年間の奨学金を保証される。

6.1.2 初期（1822 - 39） 11歳 - 28歳

1821年、一家はウィーンに移り、リストはチェルニー（Carl Czerny 1791 - 1857）にピアノを、サリエリ（Antonio Salieri 1750 - 1825）に作曲を学ぶ。唯一のピアノの師であるチェルニーに学んだのはわずか18ヶ月でしかなかったが、リストは「自分の伝説的なテクニックの基礎はこのときに出来上がった」と語っている。²⁰

ウィーンでの演奏会も大成功し、リストはシューベルト（Franz Peter Schubert 1797 - 1828）やチェルニーと並んで《ディアベッリのワルツによる変奏曲》（Variation über einen Walzer von A. Diabelli 1823）²¹の作曲依頼を受ける。この作品は、リスト最初の出版作品となった。

1823年秋、一家はパリに移住する。外国人という理由からパリ音楽院への入学を拒否されたリストだが、パエール（Ferdinando Paer 1771 - 1839）²²に作曲を、レイハ（Antonín Rejcha 1770 - 1836）²³に音楽理論を個人的に師事することが出来た。

²⁰ 野本由紀夫 「リスト ピアノ曲集1」『新編 世界大音楽全集』器楽編17、音楽之友社、1990年、184頁。

²¹ 出版者ディアベッリ（Anton Diabelli 1781 - 1858）の主題で、オーストリアの作曲家50人が各々変奏曲を競作し、変奏曲集として出版したもの。

²² イタリア出身の作曲家。

²³ チェコ出身の作曲家、音楽理論家で、パリ音楽院の作曲科教授をしていた。

1824年、リストは初めての演奏会でセンセーションを巻き起こし、パリ社交界でも次々と成功を収め、一躍サロンの寵児となる。1826年までの二年間、ピアニストとしてのみならず、作曲家としてもオペラやピアノ作品を数多く書いたが、この頃《超絶技巧練習曲集》の元となる《12の課題による練習曲》(Etude en douze exercices 1826)を作曲し、本格的に作曲家としての経歴が始まるのである。

フランス、スイス、イギリスへの演奏旅行を続けるリストは健康を害し始めたので、1827年に父親と保養のためブローニュへ赴くが、そこで父親が急死する。16歳のリストは演奏を離れ、パリに戻ってレッスンで生計を立てることとなった。弟子のひとりとして恋に落ちるも、相手の父親に強く反対されたリストは鬱状態に陥り、宗教に熱中し聖職者になることを望んだ。母親が思いとどまらせたものの、リストの宗教への傾倒は以降生涯を通じて見られるのである。この時期に、自身に教養が欠けていると感じたリストは幅広く多くの本を読んだ。ゲーテやバイロンらの詩作品は、リストのロマン主義的精神を育むこととなり、またユゴーやラマルティエヌ、ハイネ (Heinrich Heine 1797 - 1856) らとはまもなく親交を持つこととなる。作曲活動はほとんど行わなかったものの、後に標題音楽に結実するリストの文学への畏敬の念はこの時期に培われたものと考えられる。

1830年の七月革命によって立ち直ったリストは2年振りにようやく音楽界に復帰する。12月4日、〈幻想交響曲〉の初演前日にはベルリオーズを訪ねた。彼の音楽に深く感銘を受け、特に管弦楽作品に強く影響を受けたリストは、後に「交響詩」という単一楽章の新しい音楽を生み出すことになる。また、リストのデモーニッシュな音楽性もベルリオーズからの影響が考えられる。

1831年3月9日には、ヴァイオリンの天才パガニーニの演奏を聴いて大きな衝撃を受け、一日の半分以上の時間を費やしピアノの演奏技術の習得に励むようになる。これは後に《パガニーニ大練習曲》(Études d'exécution transcendante d'après Paganini 1838 - 39)などに結実する。同じ頃リストは、ショパンやメンデルスゾーンに出会っている。ショパンの音楽からは、和声や詩的でロマン的な叙情性の面で大きな影響を受けたと考えられる。

1834年、リストは6歳年上のダグー伯爵夫人マリー (Marie C.S. d'Agoult 1805 - 76) と出会い、ほどなく恋に落ちる。社交界でのスキャンダルとなった渦中の二人は、1835年ともにスイスへ逃れる。この地で印象主義的な性格の《巡礼の年》第1年 スイス (Années de Pèlerinage, Première Année : Suisse 1848 - 54) の元となる《旅人のアルバム》(Album d'un voyageur 1835 - 36) を作曲する。1836年夏まではジュネーヴ音楽院で教鞭もとっている。この頃二人は友人たちと論文を共同執筆し、パリで出版している。

1837年から39年にかけては、マリーとともにイタリアに滞在し《巡礼の年》第2年 イタリア (Années de Pèlerinage, Deuxième Année : Italie 1837 - 49) などを書いている。マリーとの間には三人の子供が生まれたが、各地での演奏活動を捨て難いリストとマリーの間には次第に亀裂が生じ、1839年についに二人の仲は決裂する。

演奏旅行を続けるリストは、幼少期以降初めて訪れるハンガリーでジプシー音楽に興味

を抱き、《ハンガリー狂詩曲》(Ungarische Rhapsodien 1839 - 86)の原型となる作品など、ハンガリー民族風の作品を数多く書いた。

6.1.3 ヴィルトゥオーゾ期 (1839 - 47) 28歳 - 36歳

この8年間は、リストが史上最高のピアニストとして世界各地で演奏活動を行い、聴衆を魅了した時期である。そのためにトランスクリプション²⁴も非常に多く書かれている。演奏活動の傍ら作曲活動も続け、ピアノ曲のみならず、歌曲や合唱曲、また代表作の一つである〈ファウスト交響曲〉(Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe) und mit Schlusschor 1839 - 57)の作曲にも着手した。

1847年2月にキエフで演奏したリストは、ザイン＝ヴィトゲンシュタイン侯爵夫人カロリーネと出会い恋に落ちる。カロリーネから演奏旅行生活をやめ、創作活動に専念するよう説得されたリストは、同年9月、ステージから引退する。

6.1.4 ヴァイマール期 (1848 - 61) 37歳 - 50歳

1848年から二人はヴァイマールに定住し、リストはヴァイマール宮廷の楽長に就任した。これによってリストは楽団を使って自作品の試演を十分に行うことが出来たので、一連の交響詩やピアノ協奏曲もこの時期に作曲された。また古典オペラの復活上演や、ワーグナーの作品の初演指揮も数多く行った。

作曲に十分に時間を費やす事が出来たこの時期には、〈ダンテ交響曲〉(Eine Symphonie zu Dantes "Divina Commedia" 1855 - 56)、《超絶技巧練習曲》、〈ピアノソナタ〉(Piano Sonata 1851 - 53)、《巡礼の年》第1、2年最終稿など、主要な作品ばかりが書かれている。作曲技法の面から見ても、ソナタ形式の発展、主題変容の技法の完成と非常に重要な時期である。

しかし一方で離婚許可が下りていないままのカロリーネ侯爵夫人との同棲問題、ワーグナーの政治問題²⁵や新しい大公の音楽への無理解により、宮廷や大衆とリストとの間には亀裂が生じていた。その中で息子ダニエル (Daniel 1839 - 59)の病死が重なり、心労が溜まったリストは1861年に宮廷楽長を辞任する。

²⁴ 交響曲やオペラ、歌曲をピアノ独奏用に編曲した作品。原曲の素材を自由に用いるパラフレーズとは異なり、原曲を忠実に再現したもので、ピアノの表現力の可能性を最大限に生かし、ピアノ1台で様々な形態の作品を聴かせることを目的とした。

²⁵ ドレスデン三月革命に荷担した反国家分子として指名手配されていたワーグナーをリストは保護していた。

6.1.5 ローマ期 (1861 - 69) 50 歳 - 58 歳

1861 年、カロリーネ侯爵夫人との結婚のためローマに赴いたリストだったが、実現することなく、結果二人は別々にローマに留まった。希望を打ち砕かれ内向的になったところに長女ブランディーヌ (Blandine 1835 - 62) の急死も追い打ちをかけ、リストは精神的な安らぎを求めて修道院に入り、1865 年に下級聖職者となる。ここでも極度の鬱状態に陥ったリストは一時期、ホーエンローエ卿 (Chlodwig Hohenlohe 1819 - 1901) の取り計らいにより、ティヴォリのエステ荘で療養をしながら作曲を続けた。

この時期の作品は、《伝説》、《巡礼の年》第 3 年 (Années de Pèlerinage, Troisième Année 1867 - 77) やオラトリオなど、ほとんどが宗教色の強い作品である。

6.1.6 晩年 (1869 - 86) 58 歳 - 75 歳

1869 年、リストはマスタークラスで教鞭をとるよう請われ、再びヴァイマールに戻る。そこでは教育者として多くの弟子を無償で教え、1871 年にはハンガリー王立音楽アカデミー (現ハンガリー国立リスト音楽院) での教授も引き受け、結果ローマを含む「三分割の生活」となった。作曲活動やレッスン、来訪者の対応、膨大な量の書簡への返事の執筆に加え、自作品の演奏、また弟子や知人たちの演奏会に出席するためにヨーロッパ各地を汽車で旅する日々は、リストの体力を急速に衰えさせ、精神的にも憔悴させていった。深刻な神経衰弱に陥ったこの時期の作品には、深い悲しみに満ちたもの、また機能と和声を逸脱した和声法による 20 世紀の音楽を先取りしたような宗教音楽もあるが、この前衛的な音楽は世間には受け入れられにくく、度重なる酷評が更にリストの精神に苦痛を与える要因ともなった。

1881 年、リストはヴァイマールの自宅の階段から落ちて怪我をし、さらには医師から白内障、心臓病、水腫症などと診断されるが、変わらず多忙な日々は続いた。1886 年 7 月、ワーグナー音楽祭に列席する為バイロイトに着いたリストの病気は悪化して肺炎へ進行し、7 月 31 日、75 年の生涯を閉じる。リストの遺骸は現在もバイロイトに埋葬されている。

6.2 《巡礼の年》の創作にあたって

ここでは《巡礼の年》の創作の契機となったスイス、およびイタリアへの旅について、それらがリストの作曲活動にどのように影響したのか、残されたリストの日記や書簡などを参考にして、足取りや創作経緯を追っていく。

6.2.1 スイスでの足取り

まずは1835年から1836年にかけてスイスを旅した記録をまとめる。

[表 6-1] スイスでの足取り

1834年	リストはダグー伯爵夫人マリーと出会い、ほどなく恋愛関係に発展する。
1835年	マリーの妊娠を機に、二人は駆け落ちを決意する。
5月28日	マリーが先にパリを出発する。
6月 1日	リストがパリを出発する。
2日	バーゼルにおいて、マリーと落ち合う。
7日	聖マルゲリーテ教会を訪れる。
8日	出版者クノップと会う。(後に《旅人のアルバム》を出版)
14日	二人でライン川沿いを東へ移動する。
15日	シャフハウゼンを流れる、ライン川の滝を見る。
16日	ボーデン湖のほとりにあるコンスタンツへ。
18日	ザンクト・ガレン、ヘリザウへ。
19日	ヴァレン湖の最西端、ヴェッセンへ。
20日	ボートで湖を渡り、東のヴァレンシュタットへ。 ⇒第1年〈ヴァレンシュタットの湖で〉
21日	アインジーデルンでベネディクト会修道院や、偉人の墓を訪れる。
22日	ゴールダウへ。リギ山を登り、夜は宿で過ごす。 ⇒第3部〈山の夕べ〉
23日	リギ山を下り、ルツェルン湖付近ヴェークギス、汽船でブルネンへ。
24日	湖の東側を通りフリエレンへ。ウィリアム・テル伝説の地の聖堂を訪れる。 ⇒第1年〈ウィリアム・テルの礼拝堂〉 アンデルマットを過ぎ、ホスペンタールへ。
26日	ザンクト・ゴットハルトへ。

27日	フルカ峠を通り、ローネの谷へ入り、グレチュで夜を過ごす。 (ここで『オーベルマン』を読む) ⇒第1年〈オーベルマンの谷〉
28日	ラーに到着。トゥルトマンへ。
30日	マルティニーに到着。ピースヴァッシュの滝(『オーベルマン』に登場)を見る。
7月 1日	グラン・サン・ベルナルへ向かい、ドランツェの谷を通る。
3日	車でマルティニーへ戻り、ベーへ。
19日	ジュネーヴに到着。
28日	弟子の世話を受け、タバザンにアパートを借りる。
10月 1日	ジュネーヴで初めての慈善演奏会を開く。
11月 9日	ジュネーヴ音楽院で教え始める。
12月 18日	長女ブランディーヌが生まれる。 ⇒第1年〈ジュネーヴの鐘〉
1836年	
4月 6日	自宅で演奏会を開く。
21日	リスト一人でリヨンへ赴き、三回の演奏会を開く。
～	
5月 11日	
13日	パリへ戻り、タールベルク (Sigismond Thalberg 1812 - 71) と競演する。
中旬	二度のマチネで大成功を収める。
6月 3日	ジュネーヴに戻る。
7月 下旬	ローザンヌ、ディジョンで演奏会を開く。
9月 5日	ジョルジュ・サンド親子などと、シャモニ、マルティニー、ベー、ヴェヴェイを経由し、フリブールを訪ねる。
～	
28日	

6.2.2 イタリアでの足取り

続いて、同じようにイタリアでの足取りを追っていく。

[表 6-2] イタリアでの足取り

1837年	
1月 28日 ～ 2月 18日	(パリにて) ヴァイオリン、チェロとの室内楽シリーズで四回とも大成功を収める。
27日 ～ 3月 5日	初めてノアンに滞在する。
9日 19日	パリに戻り、ヴァイオリンとの室内楽演奏会を開く。 オペラ座にて演奏会を開き、成功を収める。
5月 6日	リストはマリーと共に、ジョルジュ・サンドに会いに、ノアンに赴く。
7月 24日	リヨンに立ち寄る。
8月 3日 5日	リヨンでテノール歌手と慈善演奏会を開く。 イタリア旅行の準備。
6日 ～ 10日	長女ブランディーヌに会いに、サヴォワに赴く。その後ジュネーヴで友達と会い、ベルネーゼ・アルプスとシンプロン峠を越えてイタリアに入る準備をする。
17日	マッジョーレ湖畔のバヴェーノに到着する。一週間、コモ湖を含め、付近を観光する。ミラノにも足を延ばし、カテドラルやブレラ美術館を訪れる。 ⇒第2年〈婚礼〉
下旬	一行はミラノに到着する。リストは出版者リコルディ (Giovanni Ricordi 1785 - 1853)と知り合う。

9月 3日	リコルディに演奏を聴かせる。
6日	リストとマリーはコモ湖に戻り、ベッラージョに二ヶ月滞在する。 ⇒第2年〈ペトラルカのソネット〉構想
20日	メルツィ邸の木の下で『神曲』を読む。 ⇒第2年〈ダンテを読んで〉
11月上旬 中旬	ベッラージョを離れ、コモに移動。 リストは頻繁にコモとミラノを行き来する。ロッシーニ (Gioachino Antonio Rossini 1792 - 1868) と親しくなる。
12月 10日 24日 26日	ミラノ・スカラ座で演奏会を開く。 マリーが次女コージマ (Cosima 1837 - 1930) を出産。 コモで慈善演奏会を開く。
1838年	
1月 11日	リストはミラノに戻る。
2月 18日	スカラ座のレセプションホールで演奏会を開く。
3月 12日 15日	スカラ座のガラコンサートで演奏する。 リストはスカラ座でさよならコンサートを開き、マリーは先にヴェネツィアに向けて出発する。
22日	二人はヴェネツィアに到着。 サン・マルコ広場、フェニーチェ劇場、美術館、ドゥカーレ宮殿を訪れる。 ⇒第2年補遺 ヴェネツィアとナポリ
4月 1日 7日 18日 ～ 5月 25日	サン・ベネデット劇場で演奏会を開く。 ハンガリー大洪水の話聞き、慈善演奏会の為のウィーンに旅立つ。 二回の演奏会の予定であったが、大盛況により十回に増える。

6月1日	ヴェネツィアに戻る。二人でジェノヴァを訪れる。
7月中旬	ルガーノを訪れる。 リストはミラノへ。
8月下旬	フェルディナント1世 (Ferdinand I. 1793 - 1875) の戴冠式のためミラノへ戻る。
9月6日 10日	戴冠式が行われる。 ミラノでチャリティーコンサート行う。
10月初め 上旬 中旬	モデナ公国のカタジョ城を訪れ、プライベートコンサートを開く。 フィレンツェに向かう途中、ボローニャに立ち寄る。 フィレンツェにて芸術作品を見て回る。 ⇒第2年〈物思いに沈む人〉
11~12月 12月23日 ~ 31日	公開演奏会を行う。 ボローニャを再び訪れ、25日と29日に演奏会を行う。
1839年	この頃、リストはコンサートツアーを決める。
1月16日	フィレンツェにて、里子に出されていたブランディーヌと再会、ピサやシエーナを観光しながら、ローマに向かう。
2月5日 中旬	ローマでアパートを借りる。 演奏会に出演する。
5月1日 9日 中旬	ルイ=フィリップ1世 (Louis-Philippe I. 1773 - 1850) の祝賀会にてオルガンコンサートを開く。 マリーが長男ダニエルを出産する。 アルジェンティーナ劇場で演奏会を行う。
6月15日	夏を過ごすためトスカーナへ。フィレンツェに立ち寄った後、約二ヶ月間をルッカで過ごす。

9月 ～ 10月 中旬	リグリア海岸の村、サン・ロッセーレに移動。 マリーはパリに戻り、ブランディーヌとコージマをリストの母に預ける。
19日 ～ 11月	リストはフィレンツェで、ヨーロッパツアーの準備をする。
11月 5日 ～ 11日 19日	ヴェネツィアやトリエステを訪れ、演奏会を開く。 ウィーンで演奏会を開き、ここからヴィルトゥオーゾピアニストとしてのコンサートツアーが始まる。

〔表 6-2〕 から分かるように、実際にイタリアには、1837 年 8 月から 1839 年 11 月までの 2 年 2 ヶ月滞在していた。それを三期に分け、足取りを示した地図を以下に載せる。

1837 年 8 月から 1838 年 9 月までの 1 年 1 ヶ月のあいだには〔図 6-2〕 に示すように、主にミラノ、コモ、ジェノヴァ、ヴェネツィアなどの北イタリアを中心に巡っている。

1838 年 10 月から 1839 年 5 月までの 8 ヶ月は〔図 6-3〕 に示すように、ボローニャ、フィレンツェ、ローマなど、南に下っている。ちなみに、第 3 年の各作品に大きく関連するエステ荘があるティヴォリは、ローマから近い場所にあるのだが、この時にはまだ訪れていないようである。リストがエステ荘で過ごすようになったのは、25 年以上も後の 1866 年以降である。

1839 年 6 月から同年 11 月までの 5 ヶ月間は、〔図 6-4〕 のようにローマから再び北に戻っている。1840 年に初稿が作曲される第 2 年補遺 ヴェネツィアとナポリ に関連するナポリまでは南下していないことが分かる。ヴェネツィアには訪れているが、ナポリの舞曲タランテラは、実際に見聞きしたものではないのかもしれない。

いずれにせよ、多くの演奏会を行いながら、イタリアにおいても様々な地を巡り、芸術作品や伝統芸術に触れ、その感動が音楽作品へと結実していることが分かった。



〔図 6-3〕 イタリアでの足取り②（1838 年 10 月～1839 年 5 月）
 （『世界地図』 <<http://www.sekaichizu.jp/>> より筆者作成）



〔図 6-4〕 イタリアでの足取り③ (1839 年 6 月～11 月)
 (『世界地図』 <<http://www.sekaichizu.jp/>> より筆者作成)

第7章 《巡礼の年》の概要および楽曲分析

7.1 曲集の概要

《巡礼の年》という曲集は、第1～3年、補遺からなる全26曲で、リストがマリー・ダグー伯爵夫人とスイスやイタリアを旅行した際の感動を音楽にしたものであり、そのタイトルはリスト自身が付けたものである。リストのピアノ作品の中でも非常に内容の充実した曲集であり、また各楽曲に序文として標題が用いられていることも特徴的である。

なお本章での標題の和訳は、野本由紀夫『新編 世界大音楽全集』を参考にする。

《巡礼の年》第1年 スイス は、3部からなる《旅人のアルバム》の第1部、第2部を改作したものである。この《旅人のアルバム》というタイトルは、1848年にハスリンガー社から出版する際に3部をひとまとめして付けられたものである。

《旅人のアルバム》の序文にリストは次のように書いている。

私は最近多くの新しい国々、様々な地方、歴史と詩によって神聖にされている場所を歩き回ってきた。自然の変化に富んだ様子や、その光景は、空虚なイメージとして私の眼前を通り過ぎたのではなく、私の心の中で深い感動を呼び起こしたと感じられた。…そこで私は、自分の非常に強い感情や生き生きとした印象の幾つかを音楽の中で再現しようと試みた。¹

これはフランスの印象主義と通ずるところがあるようにも思われるが、最後の一文は、まさしく標題音楽のコンセプトそのものである。

◇ 《旅人のアルバム》 (全19曲)

第1部 印象と詩：①リヨン

②a ヴァレンシュタットの湖

b 泉のほとりで

③G・・・・の鐘

④オーベルマンの谷

⑤ウィリアム・テルの礼拝堂

⑥ジュネーヴの教会の詩篇

¹ 野本由紀夫 「リスト ピアノ曲集 1」『新編 世界大音楽全集』 器楽編 17、音楽之友社、1990年、194頁。

この作品集は、旧《巡礼の年》第1年 スイス（1840年出版）を改定したものである。

第2部 アルプスの旋律の花々：無題の9曲（1）～（9）

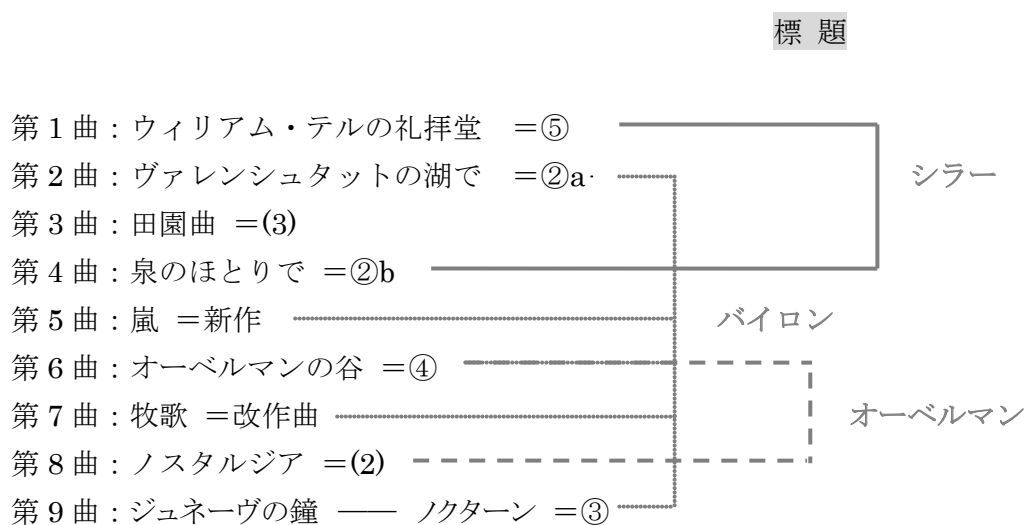
この作品集は、旧《巡礼の年 第2年》（1840年出版）を改定したものである。

- ### 第3部 パラフレーズ集
1. F.フーバーの牛追歌による即興曲
 2. 山の夕べ
 3. F.フーバーの山羊追歌によるロンド

この作品集は、《スイスの3つのアリア》（1836年出版）を改定したものである。

《旅人のアルバム》から最終稿である《巡礼の年》第1年 スイスへの改作は、1848～54年、演奏活動を引退し、カロリーネ伯爵夫人とヴァイマールに腰を落ち着けた時期に行われた。第3部は後に《スイスの3つの曲》として1877年に出版された。

7.1.1 第1年 スイス（1855年出版、全9曲）



〔図7-1〕《巡礼の年》第1年 スイスの構成と標題

第1曲：ウィリアム・テルの礼拝堂（Chapelle de Guillaume Tell）

14世紀、スイスの独立運動の伝説的英雄ウィリアム・テルをまつた小さな礼拝堂がルツェルン湖のほとりに立っており、リストはそれにインスピレーションを得た。

楽譜にはシラーの言葉が引用されており、曲冒頭のリズムはこの韻律に基づくものである。

“Einer für Alle — Alle für Einen”

「ひとり全員のために —— 全員はひとりのために」

第2曲：ヴァレンシュタットの湖で (Au lac de Wallenstadt)

この湖は、チューリヒ湖南東のヴァレン湖であると考えられ、マリーの回想録には次のように書かれている。

ヴァレンシュタット湖は、長い時間私たちが佇ませた。フランツはこう書いた。「ここには物悲しいハーモニー、波のため息の模倣、オールのカデンツァがある。私はそれらを涙無しには聞けなかった」と。²

標題には、バイロンの『チャイルド・ハロルドの遍歴』からの一節を引用し、そのメランコリーな気分を反映させている。

“...thy contrasted lake, with the wild world I dwelt in, is a thing /
Which warns me, with its stillness, to forsake Earth’s troubled
waters for a purer spring.”

「・・・お前の湖は、私が住む荒涼とした世界とは対照的に、その静けさによって私を戒める。この世の煩わしい水を捨て、清純な泉を得よと。」

改作の際、この曲は旧版のままである。

第3曲：田園曲 (Pastorale)

この曲は、第2部 アルプスの旋律の花々の第3曲 アレグロ・パストラレのテンポや調を改作、また短縮したものである。元々は、スイスの山岳地帯、アッペンツェルの牛飼の歌を編曲したものであり、8分の12拍子、8分の6拍子の交替するA-B-A-Bという古典的なパストラールの形式で出来た素朴な曲である。標題は付けられていない。

² 野本由紀夫、同前、196頁。

第4曲：泉のほとりで (Au bord d' une source)

標題として、シラーの詩『追放者』から一節が掲げられている。

“In säuseln der Kühle beginnen die Spiele der jungen Natur.”

「さざめく冷気の中で、若い自然の戯れが始まる。」

最終稿は手の交差や高音を多用し、軽く躍動的で煌びやかな水の動きが表現されている。

第5曲：嵐 (Orage)

この標題にも、バイロンの『チャイルド・ハロルドの遍歴』の一節が引用されている。

“But where of ye, O tempests! is the goal? Are ye like those within
the human breast? or do ye find, at length like eagles, some high nest?”

「おお嵐よ、お前の目的地はどこなのか。お前は人間の胸の中にあるのと同じ
ようなものなのか。それとも鷲のように、ついに何か高き巣を見付けるのか。」

オクターヴが多用され、高度な技巧が要求される曲である。またこの作品は、単に嵐の様子を描写しただけではなく、人間の内面の嵐を表現しているともいえる。

第6曲：オーベルマンの谷 (Vallée d'Obermann)

他の曲がスイスの自然と結び付いているのに対し、この曲はフランスの文学者セナンクール (Etienne Pivert de Senancour 1770 - 1846) の書簡体文学『オーベルマン』に大きな影響を受けて書かれた。またリストはこの曲をセナンクールに献呈している。

『オーベルマン』は19世紀前半に自殺熱をもたらした作品でもあり、この曲も20代の作者の複雑で揺れ動く内面、人生への問いかけが読み取れる、音楽的に非常に深みを持った作品である。

また作曲技法の面でも、シンプルな順次下行の旋律動機を全曲に渡り巧みに主題変容させている。

標題は、『オーベルマン』の第 63 書簡、第 4 書簡、バイロンの『チャイルド・ハロルドの遍歴』からの引用である。

“Que veux-je? que suis-je? Que demander à la nature? ...Toute cause est invisible, toute fin trompeuse; toute forme change, toute durée s'épuise :...Je sens, j'existe pour me consumer en desirs indomptables, pour m'abreuver de la séduction d'un monde fantastique. pour rester atterré de sa voluptueuse erreur. Indicible sensibilité, charme et tourment de nos vaines années; vaste conscience d'une nature partout accablante et partout impénétrable, passion universelle, sagesse avancée, voluptueux abandon; tout ce qu'un Coeur mortel peut contenir de besoins et d'ennuis profonds, j'ai tout senti, tout éprouvé dans cette nuit mémorable. J'ai fait un pas sinistre vers l'âge d'affaiblissement; j'ai dévoré dix années de ma vie.”

「私は何を望むのか。私は何者なのか。自然に何を求めるのか。・・・どんな原因も目に見えるものではなく、どんな結末も見せかけのものだ。どんな形も変わっていくし、どんな持続にも終りが来る。・・・私は、御しがたい欲望に身を焼き尽くすため、ある空想世界の誘惑に浸りきるため、その官能的な誤りに打ちのめされたままにしているために、ものを感じ、存在しているのだ。私たちの虚しい年月の、名状しがたい感受性、魅力、苦悩。至る所で圧倒的で、至る所で測り知れない自然に対する大きな意識、普遍的な情熱、熟れ過ぎた思慮分別、官能的な投げやり。死すべき心が抱きうる欲求と深い憂愁の全て。この忘れられない夜に、私は全てを感じ、全てを体験した。私は衰弱の年齢の方へと不吉な一歩を進めたのだ。私は、自分の命を 10 年分食い減らしてしまった。」

(セナンクール)

“Could I embody and unbosom now
That which is most within me, —could I wreak
My thoughts upon expression, and thus throw
Soul, heart mind, passions, feelings, strong or weak,
All that I would have sought, and all I seek,
Bear, know, feel, and yet breathe —into one word,
And that one word were Lightning, I would speak;
But as it is, I live and die unheard,
With a most voiceless thought, sheathing it as a sword.”

「私が今、自分の最も内にあるものを具体的に表し打ち明けることが出来たら、——私が自分の考えを表現することが出来たら、そしてこのように魂、心、精神、情熱、感情を、強くあるいは弱く噴出できたら、私が探そうとしてきた全て、私が探し、抱き、知り、感じ、そして今なお漏らしていること全てを——一言に、しかも一言が電光石火であったなら、私は話すだろうに。しかし現実には、私は聞いてもらえずに、生き、死ぬ。全く声無き思いを抱きつつ、剣のごとくそれを鞘に納めて。」

(バイロン)

第7曲：牧歌 (Eglogue)

スイスの羊飼いの歌の編曲 (1836) を改作したものである。作品の原題である“Eglogue” (エグローク) とは、田園劇や牧歌のことを指す。

標題はバイロンの『チャイルド・ハロルドの遍歴』からの引用で、幸福で爽やかな朝の印象と、美しい自然、そして死の影を感じさせる曲である。

“The morn is up again, the dewy morn. With breath all incense, and with
cheek all bloom, Laughing the clouds away with playful scorn. And living
as if earth contain' d no tomb, —...”

「朝が再び明ける、爽やかな朝が、あらゆる芳香のそよぎ、あらゆる花の頬をして、陽気な軽蔑を込めて雲を笑い飛ばし、あたかも地上に墓が無いかのごとく生き生きと、・・・」

第8曲：ノスタルジア (Le mal du pays)

元々は1836年に書かれた《2つのスイスの旋律によるロマン的幻想曲》(Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses) の改作であり、冒頭の旋律はアッペンツェルの羊飼いの歌である。

『オーベルマン』の第3断章が長大な標題として用いられており、その冒頭には、“DE L'EXPRESSION ROMANTIQUE, ET DU RANZ DES VACHES” (ロマン的表現と、牛飼いの歌について) と書かれている。ここでは、野本由紀夫による和訳のみ記すことにする。

「小説的なものは、生き生きと花咲き誇る創造力を魅惑する。それに対し、ロマン的なものは、より深い魂と、真の感受性しか満足させない。素朴な国では、自然はロマン的な印象に満ちている。しかし古い国、とくに人間がたやすく全ての部分を服従させてしまう平野では、長年の文化がそのロマン的な印象をだいなしにしている。

ロマン的な印象は、ある言語の語調なのである。その言語は、誰もが精通しているわけではなく、いくつかの国々では耳慣れないものになった。もはやその語調を使って生きなくなってしまうと、やがてその語調は聞かれなくなってしまう。にもかかわらず、このロマン的な調べは、われわれの心のなかで若さの色と命の新鮮さを保つ、唯一のものなのである。社交界の人間は、自分の習慣とはあまりにもかけ離れたこの印象を、もはや感じ取らない。彼は、こう言うだけである。「それが私に何の関係がある？」彼は、ゆっくり効く、習慣化された毒という、心の潤いを失わせる火によって損ねられた体質のようなものだ。彼は、うわべはまだ男の外見を保っているにもかかわらず、体力のある年齢に年を取ったと感じ、命のバネはたるんでいるのである。

だが、一般大衆から、同胞だと思われている、おまえたちよ。おまえたちは簡素に暮らしているからそう思われ、おまえたちは、知性があると思いがらず、才能に恵まれているからそう考えられている。あるいは単純に、大衆はおまえたちが生きているのを見て、彼らと同じようにおまえたちが食べ、眠るから、同じだと思われている。しかし、自然のできごとの痕跡を消してしまわないために、あちらこちら、このむなしい世紀に投げ込まれた自然人よ、おまえたちは大衆には少しもわからないあるひとつの言語で互いに見つけあい、互いに理解しあう。10月の太陽が、紅葉した森の上にかかった霧のなかに現れるとき。月の入りに、糸状の水が、木々に囲まれた草原のなかを流れ落ちるとき。雲ひとつない日、夏の空の下、4時に、いくぶん遠くで、大都市の壁や屋根のまんなかで、歌う女性の声が聞こえてくるときに、である。

濟んだきれいな水源を思い浮かべてみよ。それは広大だが範囲が限られている。細長く、少しばかり曲ったその形は、冬の入り日の方向へ広がっている。高くそびえ立つ頃、威厳に満ちた山脈が、その水源を3方向から囲んでいる。おまえたちは、山の斜面の上、波が寄せては返る北の砂浜の上のほうに座っている。おまえたちのうしろには、切り立った岩壁がある。その岩壁は、雲の領域までそびえ立つ。北極からの悲しげな風は、この幸福な岸辺にはけっして吹いたことがない。おまえたちの左には山々が開き、静かな谷が山を奥深く掘り下げ、それを閉す雪に覆われた山頂から、急流が下ってくる。そして、浅野太陽が霧の上、凍った鋭鋒のあいだに現れるとき、また、山腹の音が、まだ陰のなかに横たわる草原の上に、山小屋があることを教えるとき、それは原始的な地方の目覚めであり、知られざるわれわれの運命の記念碑なのである！

夜の最初の瞬間がやってきた。休息と崇高な悲しみの時間。谷は、霧煙り、暗くなり始める。真昼の方向では、湖に夜の帳が落ちる。湖を囲む岩壁は、それらの上にそびえる凍り付いたドームの下に、闇の帯を作っている。このドームは、氷霧のなかに、昼の光を引

き留めているように見える。その最後の火は、未開の岩肌上に生い茂るクリの木々を金色に染めあげる。そして、矢じりの形をした高いアルプス・モミの林を、まるで長い矢のように通り抜け、山々を褐色に染め、雪を照らし、空気を燃え立たせる。波ひとつなく微光を放ち、天に溶け込んだ水原は、天と同様に無限のものとなり、さらに純粹に、より至純に、より美しくなった。その静けさは驚かせ、その透明さは欺き、水が反映する空の光輝は、その深淵をさらに掘り下げるように見える。これら、地球から切り離され、あたかも空中に漂う山々の下で、おまえたちは自分の足下に天の虚空と宇宙の広大さを見出す。このときが、威光と忘却の時なのである。もはや、天がどこか、山々がどこか、自分自身が何で支えられているのかさえわからなくなる。もはや、高低も見出せず、地平線もない。考え方が変わり、未知の感動を覚える。すなわち、日常生活から離脱した、と。そして、闇がかの水の谷を覆い、目がもはや物体も距離も見分けられなくなり、夕べの風がさざ波を立てたとき、西のほうでは湖の端だけが蒼白い微光で照らされたままで、山々に囲まれたほかのすべては、はっきり見分けられない深淵でしかない。暗闇と静寂のまっただなかで、おまえたちは自分のはるか下のほうに、波が絶えずくり返し、けっして止むことなく揺れ続け、等間隔で渚にさざめき、岩間に吸い込まれ、岸辺で砕けるのが聞える。これらのざわめきは、見えない深淵のなかで、長いつぶやきがこだましているようである。

自然が、ロマン的な性格をもっとも強く表現できたのは、まさにこれらの音のなかなのである。そして、わずかの筆致、強い効果のやり方で、非日常的な場所やできごとを敏感に表現できるのは、とりわけ聴覚においてなのである。香りは、急速かつ著しい知覚を引き起すが、漠然とした知覚である。視覚の知覚は、心よりも精神の関心を引くように思われる。すなわち、見たものには感嘆するが、聞えたことは感じ取るのだ。恋人の声は、彼女の顔立ちよりもずっと美しいであろう。荘厳な場所から聞こえてくる音は、それらの形状よりも、もっと深くて永続的な印象を与えるだろう。私は、実際のアルプスの旋律ができるほど、私の眼前に生き生きとアルプスを表現した絵画を、いちども見たことがない。

牛飼いの歌は、記憶を呼び覚ますだけではない。この歌は、描写する。私はルソーがまったく逆のことを言ったのを知っているが、彼は間違えたのだと思う。この効果は、けっして想像上のことではない。次のことは、実際に起ったことである。2人の人が、別々に《スイスのような光景》の版画を見て回っていた。グリムゼルを見て、2人とも言ったのである。「ここでは牛飼いの歌が聞えるはずだ。」もしこの歌が、巧みなやり方ではなく、むしろありのままのやり方で表現され、演奏者がこの歌をよく感じ取って演奏するなら、彼の最初の音だけでも、われわれを高き谷へ、むき出しで赤茶がかった灰色の岩壁の近くへ、寒き空の下、灼熱の太陽の下へと置くだろう。われわれは、牧草に覆われた丸い頂きの背にいる。われわれは、物事の遅さや居場所の壮大さに浸る。そこで牛ののんびりした歩みを見つけ、牛の大きな鐘のゆっくりとしたしかし規則的な動きを聞く。雲の近く、揺ぎない花こう岩の山嶺から、雪に覆われた峡谷の、崩壊した花こう岩の岩壁まで広がる、緩やかな斜面で。風は、そっけなく、遠く離れたカラ松をざわめかせる。われわれは、絶壁に隠れた

急流のとどろきを聞き分ける。その絶壁は、何世紀もかかって急流が刻み込んだものだ。この虚空にひそめくざわめきに引き続くのは、牛飼たちのせきたてる重苦しい調べである。この調べは、陽気さのない楽しみや山の喜びを、遊牧的に表現している。歌が止む。人が遠ざかる。牛の鐘が、カラ松林を通り抜けていった。もはや、急流が谷のほうへ運ぶ、転がる小石のぶつかる音、流木が断続的に落下する音しか聞こえない。風がこれらのアルプスのざわめきをもたらしたり運び去ったりする。そして、風がそれらを失って新も苦が訪れると、すべてが冷たく、身動きせず、死んだように見える。ここは、あわただしさに無縁な人間の領域なのである。彼は、彼の低くて広い屋根を離れる。その屋根は、重い石で嵐に対して守られている。たとえ太陽が照りつけようとも、風が強く吹こうが、彼の足下で雷がとどろこうが、彼は知らない。彼は、牛のいるはずの方向へ歩いていく。牛はそこにいた。彼は牛を呼び寄せ、牛が集まってくる。牛は次々に近づいてきて、彼は、牛と同じのろさで帰路につく。彼が知ることはないだろう平野の人たちに割り当てられたミルクを積んで。牛は立ち止り、また草を反すうする。もはや動くものは何も見えず、人もいなくなった。空気は冷たく、風は薄暮とともに止んだ。いまや万年雪の微光と、滝しか残っていない。深淵から立ちのぼってくる滝の荒々しいざわめきは、高き頂上や氷河や夜の、永遠の沈黙をかえって際立たせているように思われる。」

(セナンクール)

この標題の後半は、リストの標題音楽、または音楽への考え方に非常に近い内容に思われる。

第9曲：ジュネーヴの鐘 —— ノクターン(Les cloches de Genève)

この作品の原曲は、《旅人のアルバム》の《第1部 印象と詩》から〈第4曲 G・・・・の鐘〉であり、リストとマリー・ダグー伯爵夫人のあいだに生まれた長女ブランディーンに捧げられたものである。二人がジュネーヴに移った年、1835年の12月18日に、リストは24歳にして父親になったのである。愛する子供の幸福を祈るような音楽である。

最終稿では取り去られたが、原曲には標題としてバイロンの『チャイルド・ハロルドの遍歴』からの引用があるので、参考にそれを載せることにする。

“I live not in myself but I become Portion of that around me ; ...”

「私は、私自身の中で生きるのではなく、私を囲むものの一部となるのだ・・・」

7.1.2 第2年 イタリア (1858年出版、全7曲)

標 題

第1曲：婚礼	ラファエロの絵画
第2曲：物思いに沈む人	ミケランジェロの彫刻
第3曲：サルヴァトーレ・ローザのカンツォネッタ	ボノンチーニの歌曲
第4曲：ペトラルカのソネット 第47番	ペトラルカのソネット
第5曲：ペトラルカのソネット 第104番	
第6曲：ペトラルカのソネット 第123番	
第7曲：ダンテを読んで——ソナタ風幻想曲	ダンテの文学

〔図7-2〕《巡礼の年》第2年 イタリアの構成と標題

1837年から39年にかけて、リストはマリーとイタリアの各地を訪れ、《巡礼の年》第2年 イタリアは、この二年間のイタリア旅行中に大部分の曲が書かれた。このイタリア滞在の様子は、1837年7月から1841年までの間、『ガゼット・ムジカール』(La Gazette musicale de Paris) 誌³にて公開書簡の形で残された内容からうかがい知ることができる。彼はイタリアを去る直前の10月2日、旅行先からベルリオーズに宛てた手紙の中で次のように述べている。

この国の特権である美は、非常に純粹で最も崇高な形で私に示されている。…毎日私は、感じたり考えたりすることで、天才の作品間の隠された親縁性をより強く意識するようになった。ラファエロとミケランジェロは、モーツァルトとベートーヴェンの理解を助けてくれる。⁴

³ フランス・パリで1835年から、フランソワ＝ジョゼフ・フェティス (François-Joseph Fétis 1784 - 1871) によって出版されていたもの。1835年11月には、マリー・ダグーの助けもあり、ジョルジュ・サンドが『旅人の手紙』(Les Lettres d'un voyageur) のなかでも、リストとの書簡をまとめ公開している。

⁴ “The beautiful in this special land became evident to me in its purest and most sublime form. ...Day by day my feelings and thoughts gave me a better insight into the hidden relationship that unites all works of genius. Raphael and Michelangelo increased my understanding of Mozart and Beethoven.” (Charles Suttoni. *An Artist's Journey Franz Liszt*. Chicago: The University of Chicago Press. 1989. p.186.)

この作品集は、こうしたイタリアの芸術・文学の感銘を音楽にしたものである。それぞれの曲は、もとは異なる年に出版されていた曲であり、最終的な出版は1858年である。

第1曲：婚礼 (Sposalizio)

ミラノのブレラ美術館にあるラファエロの同名の絵画（〔図7-3〕）からインスピレーションを受けて作曲された。この絵はもともとローマ教皇庁の壁画を飾っていたもので、ドームを背景にした広場で聖ヨゼフが聖母マリアに結婚指輪をはめようとしている場面の絵である。作曲法としては、分散和音をアラベスク風に用いている。



〔図7-3〕 ラファエロ「婚礼」

<[http://art.pro.tok2.com/R/Raphael/raphael_sposalizio\[1\].jpg](http://art.pro.tok2.com/R/Raphael/raphael_sposalizio[1].jpg)>より。

第2曲：物思いに沈む人 (Il Penseroso)

原題の“*Il penseroso*”は、「考える人、あるいは物思いに沈む人」という意味である。

リストはミケランジェロ (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni 1475 - 1564) の彫刻 ([図7-4]) の印象を音楽にし、ここで大胆で斬新な和声法を用いている。その彫刻は、フィレンツェの聖ロレンツォ教会にある、早逝したロレンツォ・デ・メディチ (Lorenzo II de' Medici 1449 - 92) の墓の彫像である。

リストは、1866年にこの作品を管弦楽用に改作したものを〈夜〉(La Notte)と名付け、《3つの葬送的頌歌》(Trois odes funebres)の第2曲に置いた。興味深いことは、ロレンツォ・デ・メディチの墓の向かいにある、ジュリアーノ・デ・メディチ (Giuliano de' Medici 1453 - 78) の墓の足下に「昼」と「夜」がいることである。この管弦楽用の〈夜〉は、1862年の長女ブランディーヌの死を契機に作られ、その後もピアノ独奏版、ヴァイオリンとピアノのための編曲版、ピアノ連弾用も作られた。よって、本作も死と関連付けられていると解釈することができる。



[図7-4] ミケランジェロ「物思いに沈む人」

<<http://www.fluegel-klavier.de/liszt/il-penseroso.htm>>より

また、楽譜にはミケランジェロの詩『夜の語り』(La notte) が標題として載せられている。

“Grato m’è il sonno, e più l’esser di sasso.
Mentre che il danno e la vergogna dura.
Non veder, non sentir m’è gran ventura
Però non mi destar, deh’—parla basso!”

「私は眠りに感謝する。石で作られたことを、さらに感謝する。
地上に不正と恥辱がある限り、
見ず、感じぬことこそ幸いなるかな。
私を目覚めさせることなかれ、声ひそやかに語りたまえ。」

第3曲:サルヴァートル・ローザのカンツォネッタ (Canzonetta del Salvator Rosa)

ローザ (Salvator Rosa 1615 - 73) は、17世紀のイタリアの画家・詩人である。彼の歌曲をピアノ用に編曲したものがこの曲であるが、実際この歌曲は、ボノンチーニ (Giovanni Battista Bononcini 1670 - 1747) の作品であった。

歌詞は以下のとおりで、これは音符の上にも書かれている。

“Vado ben spesso cangiando loco,
Ma non so mai cangiar desio.
Sempre l’istesso sarò il mio fuoco,
E sarò sempre l’istesso anch’io.”

「私はよく居場所を変えるが、
私の希望は変わらない。
私の愛の誠実さは不変だし、
私自身も変わらぬままでいたい。」

第4曲:ペトラルカのソネット 第47番 (Sonetto 47 del Petrarca)

リストは、ペトラルカ (Francesco Petrarca 1304 - 1374) の代表作『カンツォニエーレ』(CANZONIERE)⁵ から3つのソネット⁶ を選んで、3曲のテノール用の歌曲を作曲した。この歌曲と同時にピアノ版第1稿も作られ、1850年頃に成立した第2稿が本曲集に収められた。用いられていた歌詞は、ピアノ版の曲頭に標題として載せられている。

第47番は、恋にとらわれた心情をうたった、甘美な作品である。

“Benedetto sia ’l giorno, e ’l mese, e l’anno,
E la stagione, e ’l tempo, e l’ora, e ’l punto,
E ’l bel paese, e ’l loco ov’io fui giunto
Da’ duo begli occhi che legato m’ hanno;

「幸いなるかな、私にとらわれ、あの人
美しい両目に魅了されたあの日、あの月、
あの年、あの季節、あの時刻、あの時間、
あの瞬間、あの美しい国、あの場所よ。

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

幸いなるかな、愛の神と結ばれて知った
あの初めての甘い切なさ、
私が刺されたあの弓、あの矢、
私の心まで達する傷よ。

Benedette le voci tante ch’io
Chiamando il nome de mia donna ho sparte,
E i sospiri, e le lagrime, e ’l desio;

幸いなるかな、私が何度も
私の女性の名を呼んだ声、
私のため息、涙、憧れよ。

E benedette sian tutte le carte
Ov’io fama l’acquisto, e ’l pensier mio,
Ch’è sol di lei, sì ch’altra non v’ha parte.”

幸いなるかな、私があの人の名を高めた
全ての詩、あの人だけを思って、
他の誰にも寄せぬ私の思いよ。」

⁵ ラウラへの愛をうたったもの。

⁶ ソネットとは、14行の定型詩である。主にイタリアのソネットは2つの部分からなり、前半は8行(2×4行)、後半は6行(2×3行)で、押韻構成になっている。

第5曲：ペトラルカのソネット 第104番 (Sonetto 104 del Petrarca)

第104番は、恋の喜びと悲しみという二面性を歌った作品である。

“Pace non trovo e non ò da far guerra,

E temo e spero , et ardo e son un ghiaccio;

E volo sopra 'l cielo e giaccio in terra;

E nulla stringo e tutto 'l mondo abbraccio.

「私は平和を見出さないが、戦いをせねばならないわけでもない。

私は恐れるが、望み、私は燃えるが、凍る。

私は天高く飛ぶが、地に横たわる。

私は何も手に入れないが、全世界を抱きしめる。

Tal m' à in pregon , che non m' apre né serra,

Né per suo mi riten né scioglie il laccio,

E non m' ancide Amore e non mi sferra,

Né mi vuol vivo né mi trae d' impaccio,

愛の神は、開きも、閉じもしない牢に私を閉じ込める。

私を従者として引き止めもしないが、縄を解くこともしない。

愛の神は、私を殺さないが、足かせを外すこともない。

私が生きていることを望まず、私を苦境から救い出しもしない。

Veggio senza occhi e non ò lingua e grido;

E bramo di perir e cheggio aita;

Et ò in odio me stesso ed amo altrui:

私は両目が無いのにものを見、舌がないのに叫び、

死を切望するのに、助けを請う。

自分自身を憎み、他人を愛する。

Pascomi di dolor , piangendo rido;

Eguualmente mi spiace morte e bita.

In questo stato son , Donna , per voi.”

私は悲しみを生のよすがとし、泣きながら笑う。

私には死も生も、同じく苦々しく思われる。

私がこんな状態なのは、婦人よ、あなたのせいなのです。」

第6曲：ペトラルカのソネット 第123番 (Sonetto 123 del Petrarca)

第123番は、切ない愛の夜想曲を奏でる作品である。

“I vidi in terra angelici costumi E celesti bellezze al mondo sole, Tal che di rimembrar mi giova, e dole, Che quant’io miro, par sogni, ombre, e fumi;	「私は地上に見た、天使のような見姿をし、 この世のものとも思われぬ唯一の美を。 あの人のことを思い出すと、私の心は 弾み、痛む。 私を見つめているものが、あたかも 夢か、幻か、煙のように思われる。
 E vidi lagrimar que’ duo bei lumi Ch’han fatto mille volte invidia al sole, Ed udi’ sospirando dir parole Che farian gir i monti, e stare i fiumi.	 私は見た、あの2つの美しい目が涙を 流すのを。 幾千度と太陽も妬ましく思ったあの 両目が。 私は聞いた、山を動かし、川を止める であろう言葉を、 あの人がため息をつきながら言うのを。
 Amor! senno! valor, pietate, e doglia Facean piangendo un più dolce concento D’ogni altro, che nel mondo udir si soglia,	 愛も、思慮分別も、高貴さも、哀れみも、 苦痛も、 泣きながら、もっと甘い快い響きを奏で ていた。 この世でかつて聞いたこともない程の 合奏を、
 Ed era ’l cielo all’armonia s’intento Che non si vedea in ramo mover foglia: Tanta dolcezza avea pien l’aer e ’l vento!”	 そのとき天はその調べにとても聞き入っ ていたので、 枝に木の葉一枚動くのも見えなかった。 大気と風いっぱい、たくさんの甘さが 満ちていた。」

第7曲：ダンテを読んで —— ソナタ風幻想曲

(Après une Lecture de Dante — Fantasia quasi Sonata)

リストは1830年代、マリーと一緒にダンテ (Dante Alighieri 1265 - 1321) の『神曲』 (Divina commedia) を何度も読み返している。⁷ この曲の第1稿は1837年に出来ているが、これは2楽章からなる曲で、1839年にはリスト自身がウィーンで演奏している。1849年に仕上がったときのタイトルは、第1稿と同様〈ソナタ風幻想曲 (ダンテの神曲への序論)〉 (Fantasia quasi sonata [Prolegomènes zu Dantes Göttlicher Comödie]) であった。

“Après une Lecture de Dante” 〈ダンテを読んで〉というタイトルは、ユゴーの詩集『内なる声』 (Les voix intérieures) の同名の詩の第27番から取ったものであり、《巡礼の年》に入れる際、現在のタイトルになった。

この作品は、『神曲』の第1部「地獄編」の雰囲気、情景を音楽で表したものであり、圧倒的な迫力と、壮大さを持つ傑作である。悪魔の音程と呼ばれる増4度の音程を用いた、「地獄の門の動機」に始まり、地獄の恐怖、精神の苦痛や葛藤が表現される。しかし、音楽が主題と共に展開されていくにつれ、救済、慈悲深さといった楽想が明確に表され、最後は輝かしい光に満ちた、至福の天上の世界が広がり幕を閉じるといった流れである。《巡礼の年》第2年の終局に相応しい、劇的でスケールの大きな作品であり、リストのピアノ作品のなかでも傑作中の傑作といえる。

⁷ 1837年9月20日にベッラージョで読んだという内容の手紙が残されている。

7.1.3 第2年補遺 ヴェネツィアとナポリ (1861年出版、全3曲)

第1曲：ゴンドラをこぐ女

第2曲：カンツォーネ

第3曲：タランテラ

リストは、1840年頃に同タイトルで4曲からなる曲集を作曲しているが、結局は出版することなく、1859年に第2年 イタリアの補遺として改作した。3曲とも序文としての標題は無いものの、ヴェネツィアやナポリに関連する旋律や印象を主題にして書いたものである。

また、リストはこの全3曲を続けて演奏するように指示しており、各曲は複縦線で区切られている。

第1曲：ゴンドラをこぐ女 (Gondoliera)

リストの書き込みによると、ペルキーニ (Cavaliere Peruchini) のカンツォーネ〈小さなゴンドラのブロンド娘〉(La biondina in gondoletta) の主題を用いたもので、その変奏で出来ている。

第2曲：カンツォーネ (Canzone)

この作品も、リストの書き込みにあるように、ロッシーニのナポリ時代の代表作である歌劇《オテロ》(Otello 1816) 中の〈ゴンドラ漕ぎの男のカンツォーネ「大いなる孤独の嘆き」(Nessùn maggior dolore)〉の主題を引用したもので、「不幸の中で幸せだったときを思い出すことほど、大きな苦しみはない」という歌詞である。

第3曲：タランテラ (Tarantella)

タランテラとは、南イタリアのテンポの速い舞曲である。毒蜘蛛に刺されると、毒が抜けるまで踊り続けなければならないという話に由来する。中間部のゴンドラ漕ぎの歌の部分には“Canzone napoletana” (ナポリのカンツォーネ)と書き込みがあるが、ここの旋律はコトロー(Guillaume Louis Cottrau 1797-1847)の作曲した主題である。

7.1.4 第3年 (1883年出版、全7曲)

- 第1曲：アンジェラス —— 守護天使への祈り
- 第2曲：エステ荘の糸杉に、哀歌（Ⅰ）
- 第3曲：エステ荘の糸杉に、哀歌（Ⅱ）
- 第4曲：エステ荘の噴水
- 第5曲：ものみな涙あり（ハンガリーの旋法による）
- 第6曲：葬送行進曲
- 第7曲：心を高めよ

《巡礼の年》第3年は、第5曲が1872年に、第6曲が1867年に、他の5曲はイタリアのエステ荘で、1877年の9月から10月にかけて集中的に作曲され、その後改訂が行われている。第1、2年や補遺が作曲された時期から、およそ40年の隔りがあるのである。

音楽自体の方向性もその頃のものとは著しく異なっている。第1、2年や補遺は、スイスの自然やイタリアの芸術に関連する、いわばリストの旅のスケッチのような音楽であったが、この第3年はそうではない。子供たちの死、カロリーネとの結婚が実現しなかったこと、ヴァイマル宮廷楽長の辞職など不幸が重なったリストは1865年に精神的安らぎを求めて、下級聖職者となっている。音楽にもこういった精神性、宗教色が強く表れており、技巧的というよりは非常に内面的に深く、死や救済、慈愛といった内容がこの曲集全体に見られる。

音楽の性格的には、第1曲、第4曲、第6曲の3曲が宗教的なもの、他の4曲が哀歌となっている。また、この第3年に見られる20世紀を先取りする和声法、前衛的な作曲技法は、後世に大きな影響を及ぼしたと考えられる。

第1曲：アンジェラス —— 守護天使への祈り

(Angelus ! —— Prière aux anges gardiens)

アンジェラスとは、朝・昼・晩の三回に行われるカトリックのお告げの祈り、または教会の鐘のことであり、この作品でも冒頭にそれが聞かれる。曲全体を通し、非常に曖昧な調性が特徴的な作品である。

曲は、楽譜の冒頭に“Klavier oder Harmonium”（ピアノ、またはハルモニウム⁸）という指示があり、8小節間だけハルモニウムでも演奏できるように書かれている箇所がある。

書簡のなかで、「天使の小さい歌を、コージマの長女に書いた」という記述あるように、リストの娘コージマの長女ダニエラ（Daniela Senta von Bülow 1860 - 1940）に献呈され

⁸ リードを用い、足で空気を送って発音するタイプのオルガンのこと。

ている。1877年に第1稿が書かれるが、二度の改作を経て最終稿は1882年に完成した。

第2曲：エステ荘の糸杉に、哀歌（I）

（Aux Cyprès de la Villa d'Este Threnodie I）

リストはホーエンローエ卿に、イタリアのティヴォリにあるエステ荘の部屋を与えてもらい、1866年以来ほぼ毎年夏、秋をここで過ごした。彼自身が「黄金郷」と呼んだこの館の広大な庭には巨大な糸杉が数多く生えている。1877年にこの作品が書かれた頃、リストは鬱病にひどく悩まされていた。カロリーネに宛てた手紙でも、次のように述べている。

この3日間、私はずっと糸杉の木々の下で過ごした！それは一種の強迫観念であり、私は他には何も——教会についてさえ考えられなかった。これらの古木の幹は私につきまとい、私にはその枝が歌い、泣くのが聞こえ、その変わらぬ葉が重くのしかかっていた！⁹

糸杉は喪を象徴する木である。彼自身が「かなり陰鬱で悲嘆にくれたエレジーである。終りあたりには、忍耐づよい諦念の放射に照らされる」¹⁰と言っているように、重々しい悲しみと諦めに満ちた作品である。

第3曲：エステ荘の糸杉に、哀歌（II）

（Aux Cyprès de la Villa d'Este Threnodie II）

この作品は元々、ミケランジェロの糸杉に作曲したものであった。リストは手紙の中で以下のように書いている。

エステ荘の糸杉は私に、ローマにあるサンタ・マリア・デーリ・アンジェリ教会のミケランジェロの糸杉を思い出させた。¹¹

また、曲の冒頭の動機は、ワーグナーの「トリスタン動機」である。ワーグナーが楽劇

⁹ “Diese drei Tage habe ich ganz unter den Zypressen verbracht! Ich warganz besessen, unfähig, an etwas anderes zu denken, selbst an die Kirche nicht — die alten Stämme ließen mich nicht ruhen, und ich hörte ihre Zweig emit dem stets unveränderten Laub weinen und singen!” (Tamás Nádor. *Wenn Liszt ein Tagebuch geführt hätte...*

Budapest: Druckerei Franklin. 1987. p.311.)

¹⁰ 野本由紀夫、前掲、207頁。

¹¹ 野本由紀夫、前掲、208頁。

《トリスタンとイゾルデ》を作曲したのは、1857年から1859年にかけてであり、この第3曲の方が10年以上後に書かれているが、リストがこの和音を意図して用いたかは定かではないが、親交の深かったリストとワーグナーが互いにこの音楽にも影響を及ぼし合っていたことに疑う余地はないであろう。

第4曲：エステ荘の噴水 (Les jeux deaux à la Villa d'Este)

エステ荘には大小500もの噴水庭園があり、リストはその水の躍動感、清涼感、太陽光に反射する色彩豊かな水の表情を音楽にした。この曲集の中で珍しく、明るさや希望に満ち溢れた作品である。機能と声とを離れ、音色や雰囲気表現する和声法、その印象主義音楽を先取りしたような書法は、ラヴェルやドビュッシーに大きな影響を与えたことは十分に考えられる。

第144小節の部分には、『ヨハネ福音書』より第4章第14節のイエスの言葉が標題として載せられており、噴水の描写だけではなく宗教色ももった作品である。

“...sed aqua, quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam.”

「私が与える水は、その人の中で泉となり、永遠の命への水がわき出る。」

第5曲：ものみな涙あり (ハンガリーの旋法による) (Sunt lacrymae rerum)

原語タイトルの“Sunt lacrymae rerum”とは、古代ローマの詩人ヴェルギリウス (Publius Vergilius Maro A.C.70~19) の『アエネイス』(Aeneis) 第1巻、第462行からとられたものである。

リストは、1873年1月3日にビューロー (Hans von Bülow 1830 - 94) に宛てた手紙のなかで、「タイトルは〈ハンガリーの哀歌〉にするつもりだ」¹²と述べている。標題のトロイア戦争と重ね合わせ、ハンガリー独立戦争の敗北を示唆しているといえる。また副題は、音楽がハンガリー風になっていることにも関係している。ハンガリー旋法の使用、遅いテンポと速いテンポ (hallgató・friss) の交代、付点のリズム、決然とした短音階、長音階の旋律、即興的な装飾、定式化した終止法など、ハンガリーの民族舞踊 Verbunkos¹³に見られる要素をこの作品ではふんだんに盛り込んでいる。

¹² “Der Titel wird lauten: Thrénodie hongroise.” (Nádor. op.cit., p.292.)

¹³ 18世紀末頃から19世紀半ばにかけて流行したハンガリーの舞踊音楽。もともとは、募兵活動のための男性の舞踊であった。

第 6 曲：葬送行進曲 (Marche funèbre)

このタイトルの下に「メキシコ皇帝マクシミリアン 1 世の追悼に。1867 年 6 月 19 日没」と書込みがあるように、皇帝の没後まもなく、彼を悼んで賞賛し書かれた作品である。

また楽譜冒頭には、プロペルティウス (Sextus Aurelius Propertius A.C.50~15) の『エレギア』詩集の第 2 巻、第 10 エレジー第 6 行からの引用が載せられている。

“In magnis et voluisse sat est.”

「重大な事態においては、望んだこともかなえられる。」

第 7 曲：心を高めよ (Sursum corda)

タイトルの “Sursum Corda” は、ミサにおいて叙唱の前になされる、司教と会衆の応答の言葉のことであり、「心を高めて神を仰ぎ」という意味である。

この作品では、全音音階¹⁴を効果的に用い、調性感を敢えて希薄にしている。第 3 集は内面的で宗教的な作品が多く、暗く陰鬱な雰囲気をもつものが並んでいるが、この終曲はタイトルのおおりに、崇高な雰囲気と感動に満ち溢れ心の高められるような印象をともなっており、リストの救済への強い憧れを最後にうかがい知ることができる。

¹⁴ 1 オクターヴを 6 等分し、全ての音の幅を全音にしたもの。

7.2 楽曲分析

ここからは実際に楽曲分析を行い、リストの音楽と標題との結び付きを論証していく。今まで論じてきたように、リストの標題音楽において重要なことは、楽曲の明快な形式と標題の内容に沿った主題、動機の展開であった。その点に着目して、《巡礼の年》全 26 曲を楽曲分析し、それぞれどのような性格、特徴をもった主題、動機が用いられ、それがいかに変容、展開され、全体が形作られているのかを明らかにしていく。

リストは、《旅人のアルバム》から改作する際に形式も見直しているため、そのような作品の場合には前身の作品との比較も行う。原曲が歌曲である場合もあるので、その場合もオリジナルの歌曲との比較分析を行う。そうすることによって、リストの意図がより明確に見えてくるのではないかと考える。

分析表は、各楽曲において一連の楽想ごとに数小節で区切り、その拍子、テンポ、楽想、強弱、調性、中心となる内容（主題や動機）を表に記し、主要な主題や動機については随時譜例も載せていく。調性は細かな借用などは含めず、明瞭な場合にのみ記すこととする。また枠が破線で区切られている箇所は、調性が持続していることを意味している。主要な動機については、楽曲に現れる順に種類ずつ、動機 a、b、c…のように小文字で表し、より大きな単位である主題については、主題 A、B、C…のように大文字を用いる。動機と主題の区別であるが、まとまりのある旋律として捉えるべきものを主題とし、断片的な素材を動機とした。そして、それぞれの変容された回数を右上の数字で表し、この際の変容の条件は、リズム、音程、調性、装飾、伴奏部などの変化とする。あまり多くは見られないが、前に現れたものと完全に同じ形で再度現れたものは、変容回数の数字が同じになっている。以下に例を挙げる。

例) 動機 a：基本形。

動機 a¹：動機 a が初めて変容されたもの。

動機 a²：動機 a が二度目に変容されたもの。

また調性に関しては、長調は大文字、短調は小文字で示す。

例) C: → ハ長調

c: → ハ短調

形式を表す際は、各部分ごとに[A]、[B]、[C]…のように、四角で囲んだアルファベットを用い、主題と区別することにする。

各曲において、はじめに全体像を見るために分析表を載せ、そのあとに譜例を挙げながら主題や動機を中心に曲の内容を詳細に見ていく。各項の最後には、その楽曲における音楽と標題の関係についての考察を逐一記すこととする。

7.2.1 ウィリアム・テルの礼拝堂

[分析表 1]

小節	1 ~ 3	4 ~ 12
拍子	4/4	
テンポ	Lento	Più lento
楽想		espressivo
強弱	f < <	ff mf > ff > dim
調性	C:	e: C:
内容	動機 a 動機 a ¹	動機 b 動機 b ¹
譜例		

小節	13	~	20	21	~	25
拍子						
テンポ						
楽想	dolce			marcato		
強弱	rinforz.			pp f		
調性	C:			E:		
内容	動機 b ² 動機 b ³			動機 c 動機 c		
譜例	<p>The image contains two musical score examples. The first example, labeled '動機 b²', shows a piano score in C major. The right hand has a series of chords, and the left hand has a melodic line with fingerings (3, 2, 1, 3, 2, 1). It is marked 'dolce' and 'rinforz.'. The second example, labeled '動機 c', starts at measure 21. The right hand has a melodic line with a fermata and a sharp sign, marked 'f marcato'. The left hand has a tremolo accompaniment marked 'pp tremolando sempre'.</p>					

小節	26 ~ 30	31 ~ 37	38 ~ 51
拍子			
テンポ		accel.	Allegro vivace poco ritard.
楽想	marcato		energico
強弱	pp < f cresc. dim	ff pp(eco) ppp ff pp(eco) ppp cresc.	f rinforz. < < rinforz. < < < < < < sempre più rinforz. <
調性	E:	c:	C:
内容	動機 c ¹ 動機 c ¹	動機 c ² 動機 c ³ 動機 c ⁴ 動機 c ⁵ 動機 c ⁶ 動機 c ⁷ 動機 c ⁸ 動機 c ⁹	動機 c ¹⁰ 動機 c ¹⁰ 動機 c ¹¹ 動機 c ¹¹ 動機 c ¹¹
譜例	<p>動機 c¹⁰</p> <p>Allegro vivace</p> <p>f energico</p>		

小節	52 ~ 60	61 ~ 75	76 ~ 85	86 ~ 97
拍子				
テンポ	Più moderato ritard.			
楽想		largamente espressivo	marcato	
強弱	ff < ff	< rinforz. > < rinforz. > >	mf < p mf < <	f < f < f cresc. ff
調性	e: C:	Es: Des: a: C:	Es: C: Es: C:	
内容	動機 b ⁴ 動機 b ⁵	動機 b ⁶ 動機 b ⁷ 動機 b ⁸ 動機 b ⁹	動機 a ² 動機 a ³ 動機 c ¹² 動機 c ¹³ 動機 a ⁴ 動機 a ⁵	動機 c ¹⁴ 動機 c ¹⁵ 動機 c ¹⁶ 動機 a ⁶ 動機 c ¹⁷ 動機 a ⁷ 動機 c ¹⁸ 動機 a ⁸ 動機 c ¹⁹ 動機 b ¹⁰ 動機 c ²⁰ 動機 b ¹¹ 動機 c ²¹
特徴	<p>動機 c¹⁹</p> <p>動機 b¹⁰</p>			

この楽曲は、特徴的なリズムで構成された3つの動機から、ほぼ全てが構成されている。その3つの動機のリズムを取り出すと、以下の〔図7-5〕のようになる。拍子は4分の4拍子で、縦線は小節線を表している。

Figure 7-5 shows three rhythmic motifs labeled a, b, and c. Motif a is a sequence of four notes: a quarter note, a dotted quarter note, a dotted half note, and a half note. Motif b is a sequence of four notes: a quarter note, a dotted quarter note, a dotted half note, and a quarter note. Motif c is a sequence of five notes: a quarter rest, a dotted quarter note, an eighth note, a dotted eighth note, and a quarter note. A vertical line separates the motifs from the right.

〔図7-5〕 動機 a、動機 b、動機 c のリズム比較

動機 a、動機 b、動機 c のこの3つの動機は、符点の長さの違い、音価の違いで敢えて区別したが、もともとは複符点をともなった同じ素材と捉えることができ、そのように考えると、たった1つの動機から楽曲全体が作られているともいえる。

曲は、まず初めに動機 a が序奏のように奏でられる。鳴り響く鐘のような印象である。それに続いて、動機 b が広い音域、豊かな音の厚さをもって歌われる。

〔譜例1〕 〈ウィリアム・テルの礼拝堂〉 T.1-5

Example 1 shows a musical score for 'William Tell's Cathedral' (T.1-5). The score is in 4/4 time and marked 'Lento'. It features two staves (treble and bass clef). The first section is marked 'f' and features motif a. The second section is marked 'ff' and features motif b, with the tempo further marked 'Più lento'. The score includes dynamic markings and articulation marks.

次に、動機 b は左手の分散和音の上で奏でられ、最初の形よりも柔らかな印象をとまなっている。

〔譜例 2〕 T.13-14

第 21 小節目からは、今までの雰囲気から一転する。左手で減七の和音のトレモロが不気味に鳴り響く上で、動機 c が減 7 度の跳躍をもって現れる。

動機 c

〔譜例 3〕 T.21-22

動機 c はバス声部に移り、オクターヴで奏され、その後は同じ音程のものが 3 回こだまのように強弱の違いをとまなつてくり返される。

〔譜例 4〕 T.33-36

第 38 小節目からは、動機 c が減和音のなかで、嵐のような、強烈とも感じ取れる音型に変容され、くり返される。左手のオクターヴの半音階進行も迫力を助長している。

第 46 小節目から動機 c は、この曲の主調である C - dur のドミナントである G - dur の I の和音で鍵盤いっぱい華やかに奏され、この属音保続の効果を十分に発揮して、第 52 小節目で動機 b が再び奏される箇所は楽曲一番の盛り上がりを見せる。

〔譜例 5〕 T.52-53

左手も音響の厚い分散和音の連続と、バスの音域の広さが効果的に堂々とした、壮大な雰囲気を作り出している。第 64 小節目に内声で聞こえる符点のリズムは、金管楽器のファンファーレのようである。

動機 b がさらに音の密度を増してくり返されたあと、一度音楽はおさめられる。第 76 小節目には、再び序奏が戻ってくる。曲の冒頭で奏された動機 a がここで再度うたわれるが、初めとは異なり、比較的低音で穏やかに奏される。

〔譜例 6〕 T.76-78

第 79 小節目からは、全ての動機が絡み合うように現れる。

〔譜例 7〕 T.79-81

動機 c が重なって奏され、動機 a で広がりを見せたあと、それらが交互に現れる。

〔譜例 8〕 T.86-90

第 93 小節目にはテノール声部に、動機 b が拡大された形で現れ、ソプラノ、アルトの声部では動機 c が奏される。

〔譜例 9〕 T.92-97

最後は全ての動機が組み合わせられ、厚い響きのなかで堂々と締めくくられる。

全体の構成を見てみると、動機 a の短い序奏のあと、動機 b で作られる[A]の部分、複符点をともなったりズムや減 7 度の跳躍が特徴的な動機 c で作られる[B]の部分、技巧的にも華やかな結びが入り、再び[A]が壮大さを持ってくり返される。その後、序奏と同じ動機 a が動機 b、動機 c と絡み合う終結部で締めくくられる。 序奏 — [A] — [B] — [A] — 終結部という、シンプルな形式である。

《巡礼の年》の曲集の第 1 曲目に置かれたこの楽曲は、何ととっても符点のリズムを持つ動機が特徴的である。これは、シラーによる標題、“Einer für Alle — Alle für Einen” の韻律を模しているのではないかという説もある。

動機 a は 8 回、動機 b は 11 回、動機 c は 21 回の変容を見せているが、そもそも同じ素材からできた動機と捉えれば、97 小節の長さを持つこの楽曲で、動機が 40 回すべて違う形、雰囲気に変容され組み合わせられている。

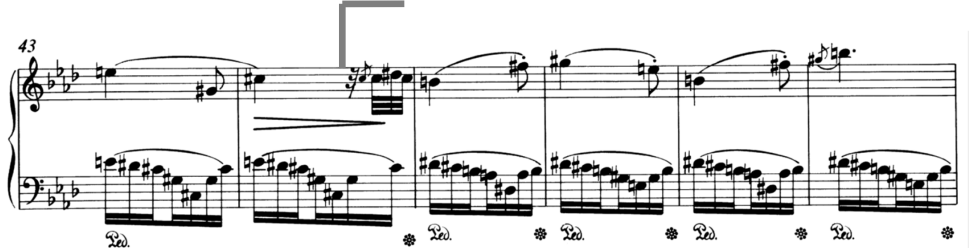
その決然とした、金管楽器のファンファーレのようなリズムが持つ印象に加え、シンプルな C - dur を主調としながらも、全体的に見られる堂々とした壮大な雰囲気から、ウィリアム・テルを讃える音楽とも捉えることができるように思う。

7.2.2 ヴァレンシュタットの湖で

[分析表 2]

小節	1 ~ 4	5 ~ 12	13 ~ 19
拍子	3/8		
テンポ	Andante placido		
楽想	dolcissimo egualmente	dolce cantabile	
強弱	pp		< >
調性	As:		
内容	(前奏)	主題 A	主題 A
譜例	<p>主題 A</p> <p>The musical score for 'Theme A' is presented in two systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/8 time signature. The melody starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a half note F4-G4. The bass line features a triplet of eighth notes (F4, E4, D4) marked 'dolce'. The second system continues the melody with a half note G4-A4, a quarter note B-flat4, and a half note A4. The bass line continues with a steady triplet accompaniment.</p>		

小節	20 ~ 28	29 ~ 35	36 ~ 40	41 ~ 44
拍子				
テンポ				
楽想	sempre dolce		un poco marcato sempre dolcissimo	
強弱		< >	>	< >
調性			Des:	cis:
内容	主題 A ¹	主題 A ¹	主題 A ²	主題 A ³
譜例	<p>主題 A¹</p>			

小節	45 ~ 48	49 ~ 60	61 ~ 70
拍子			
テンポ			un poco più animato il tempo
楽想		perdendosi	
強弱		poco cresc. > cresc.	più forte la mano destra mf
調性	E:	As:	
内容	主題 B	主題 B ¹	主題 A ⁴
譜例	<p style="text-align: center;">主題 B</p> 		

小節	71 ~ 78	79 ~ 82	83 ~ 87
拍子			
テンポ	poco rall.	Tempo I	
楽想			
強弱			<
調性			
内容	主題 A ⁵	主題 A ⁶	主題 A ⁷
譜例	<p>主題 A⁴</p> <p>61 un poco più animato il tempo</p> <p>più forte la mano destra</p> <p>mf</p> <p>67</p>		

小節	88 ~ 102	103 ~ 112
拍子		2/4
テンポ		
楽想	raddolcente smorzando	sempre dolcissimo mancando
強弱		
調性		
内容	主題 A ⁸ 主題 A ⁸ 主題 A ¹⁰ 主題 A ¹¹	主題 A ¹²
譜例	<p>主題 A⁹</p>	

この作品では、規模の小さな動機ではなく、まとまりのある旋律一つ一つが楽曲の中心となっているため、それを主題として考えていくことにする。主に2つの主題から、楽曲全体が作られている。

ヴァレンシュタットとは、スイスのヴァレン湖東端の街である。よって、この曲はヴァレン湖の様子を表したものだと考えられる。

曲の冒頭の4小節の前奏では、舟のオール動きを左手の伴奏で表現している。この動きは、終結部を除いては、曲中で途切れることなく延々とくり返される。

〔譜例1〕 〈ヴァレンシュタットの湖で〉 T.1-12

主題 A

Andante placido

cantabile

pp dolcissimo egualmente
una corda

dolce

7

一番多く使われる主題 A は、跳躍進行が多く、1 オクターヴと 5 度という音域の広い旋律であるが、途切れのない柔らかな曲線を描いており、上行と下行をくり返すさまが、寄せては返す、静かで穏やかな波の動きを模倣しているように感じられる。

〔譜例2〕

主題 A が二度目は *cresc.* と *dim.* の強弱をもって奏され、一度目より波の様子がよりリアルに感じられるようになっている。

第 20 小節目からは、左手の伴奏音型はそのままだ、同じく主題 A がオクターヴに変化しているが、ここでも二度目は強弱をとまなっている。だんだんと大きな波になり、第 37 小節目からは、主題 A の断片が少しはっきりした音で奏でられる。

〔譜例 3〕 T.36-40

主題 A³

一度目は Des - dur から、同主調である des - moll に解決するが、二度目は Des - dur から、des - moll の異名同音である cis - moll に解決する。この比較的関係の近い調のなかでのわずかな転調が、大きく雰囲気を変えることなく、効果的に陰影を表現している。主題 B が二度奏され、第 53 小節目に光の反射のような輝きのある高音で少しの盛り上がりを見せるが、すぐにおさまり、第 63 小節目からは再び主題 A がうたわれる。

〔譜例 4〕 T.61-72

ここでは、主題 A⁹は原型のものから拍をずらしたシンコペーションと分散和音になっており、「少し、より動きをもって」という指示と、ダイナミクスも「左手は mf、右手の旋律はそれよりも少し強く」とあるように、今までよりも躍動的な雰囲気になっている。

曲の前半と同じく、主題 A が 4 回奏されたあと、主題 A の前半の素材が以下のように変容されて現れる。ソプラノ声部で主題 A の旋律を奏でているが、内声のアルト声部とテノール声部に着目すると、上行形と下行形になっており、まさしく波が寄せては返す様子を表しているといえる。

〔譜例 5〕 T.87-91

第 103 小節目からは 4 分の 2 拍子になり、後奏のような作りになっているが、ここでもまた主題 A が分散和音になって奏される。柔らかな左手のハーモニーの上で、湖の水面に光がキラキラと反射しているような、キラキラとした旋律が非常に美しい箇所である。

〔譜例 6〕 T.103-107

主題 A¹²

全体の形式は、主題 A が形を変えて 6 回、その後主題 B が 2 回、再び主題 A が 8 回奏され、最後に 4 分の 2 拍子でアルペッジョによる主題 A がうたわれ終わる。

□A — □B — □A — 後奏 という非常にシンプルな形式である。

他の作品とは異なり、動機ではなく、まとまりをもった主題によって構成されているが、この曲もその主題の変容によって全体が構成されている。何度も指示があるように、全曲に渡り一貫して穏やさや優しさが保たれており、音楽の急激な変化というものは見られない素朴な作品であるが、そのなかでも主題のわずかな変化で、輝きや哀しさが垣間見られる。リスト自身によるペダルの指示が非常に細かい点は、ハーモニーや響きの明瞭さをもつことで、濁りのない清涼な水や波の様子を表現したかったからではないかと考えられる。

この作品は、「…お前の湖は、私が住む荒涼とした世界とは対照的に、その静けさによって私を戒める。この世の煩わしい水を捨て、清純な泉を得よ」という、バイロンの『チャイルド・ハロルドの遍歴』からの一節が標題になっている。音楽としては、美しい湖の景色やその雰囲気を表したものであろうが、精神的なものとしては、パリからマリー・ダグー伯爵夫人と逃れてきたリストの、穏やかな幸福感がうかがえる作品である。

7.2.3 田園曲

[分析表 3]

小節	1 ~ 5	6 ~ 10	11 ~ 16
拍子	12/8		6/8
テンポ	Vivace		
楽想			un poco marcato
強弱	pp		
調性	E:		H: E:
内容	主題 A	主題 A	主題 B
譜例	<p style="text-align: center;">主題 A</p>		

小節	17 ~ 23	24 ~ 28	29 ~ 33
拍子		12/8	
テンポ			
楽想			
強弱	pp	pp	ppp
調性	H: E:		
内容	主題 B	主題 A	主題 A
譜例	<p>主題 B</p> <p>11 un poco marcato</p> <p>15</p>		

小節	34 ~ 39	40 ~ 48
拍子	6/8	
テンポ		ritenuto
楽想	un poco marcato	smorz.
強弱	> >	> > dim. ppp
調性	H: E:	H: E:
内容	主題 B ¹	主題 B ¹
譜例	<p style="text-align: center;">主題 B¹</p> 	

この作品は、《旅人のアルバム》の《第2部 アルプスの旋律の花々》の第3曲〈アレグロ・パストラール〉のテンポや調を以下のように改作し、また規模を短縮したものである。

	〈アレグロ・パストラール〉	→	〈田園曲〉
テンポ：	Allegro pastorale	→	Vivace
調：	G - dur	→	E - dur
形式：	A-B-A-C-B-A-B-A	→	A-B-A-B
小節数：	133 小節	→	48 小節

〔図 7-6〕 〈田園曲〉 改作時の変更点

大きな違いは、〈アレグロ・パストラール〉のCの部分（下記の譜例 L'istesso tempo から）が、〈田園曲〉ではまるごと省略されていることである。このことによって、71小節も短くなっており、また大きなダイナミクスも持たないように改作されている。

〔譜例 1〕 〈田園曲〉 T.21-26

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, starting at measure 21, features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). It includes markings for 'L'istesso tempo', 'f marcato', and 'tre corde'. The second system, starting at measure 27, continues the piece with a 'pp subito' marking. The notation includes various rhythmic patterns and fingerings (e.g., 1, 2, 4, 3, 5).

もともとは、スイスの山岳地帯、アッペンツェルの牛飼の歌を編曲したものであり、8分の12拍子、8分の6拍子の交替するA-B-A-Bという古典的なパストラールの形式で出来た素朴な曲である。

非常にシンプルな構造になっており、主題に着目すると、それぞれ2つのフレーズに分けられる主題Aと主題Bの2つの主題から全体はできている。

〔譜例2〕 T.1-5

主題 A

冒頭の左手のリズム、また主題Aのアーティキュレーションから、楽しさ、明るさを感じられる音楽になっている。また、この主題Aの並行3度、バスで主音であるE音を保続させていることも、パストラールの特徴である。

この主題がまったく同じよう二度くり返された後、第11小節目からは主題Bが奏される。


〔譜例3〕 T.11-18

主題 B

このように、2つの旋律が用いられることも、パストラールの特徴である。

この主題 B も、まったく同じ形で二度くり返され、第 24 小節目からは再び主題 A が冒頭と同じように、二度うたわれる。第 34 小節目には、主題 B の 4 連符が 16 分音符に変化して奏されるが、これはこの作品唯一の変容である。

〔譜例 4〕 T.40-43




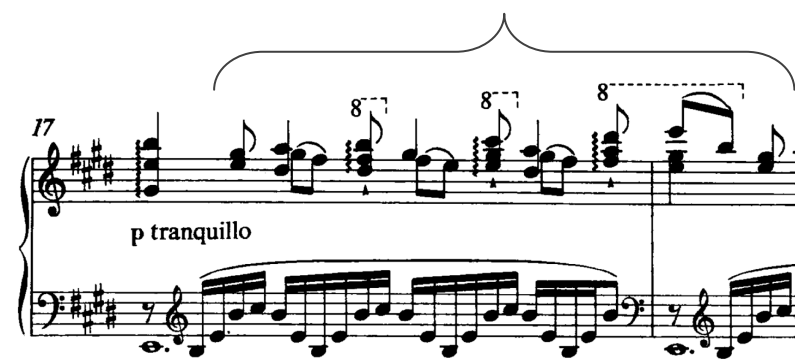
この変容された主題 B が二度奏され、和声的に薄い終止感のまま曲は終わり、次の曲へつながる形で書かれている。

標題が付いていないこと、また主題変容も一か所しか見られず、精神的な内容はとくべつ感じられない作品である。わざわざパストラールの形式である二部形式に改作したこと、またタイトルからも分かるように、リストは純粋に田園の様子、雰囲気を絵のように表した音楽にしたかったのだといえるであろう。

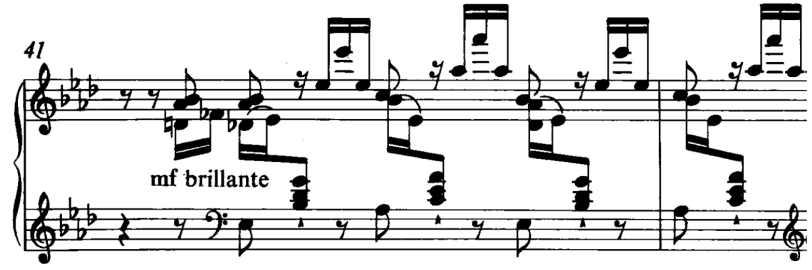
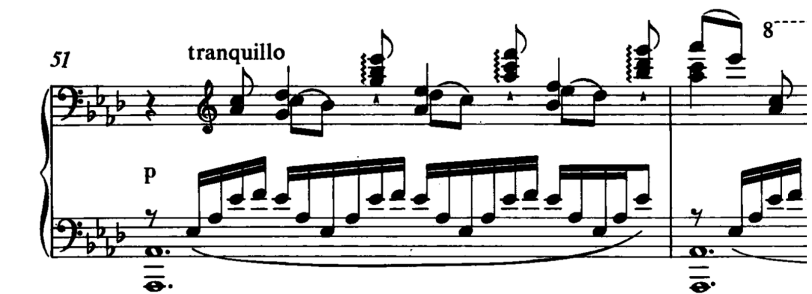
7.2.4 泉のほとりで

[分析表 4]

小節	1 ~ 5	5 ~ 12
拍子	12/8	
テンポ	Allegretto	
楽想	grazioso dolce tranquillo	
強弱	>	> cresc. < >
調性	As: as: H:	B: es:
内容	動機 a 動機 a ¹	動機 b 動機 b ¹ 動機 b ² 動機 b ³
譜例		

小節	13 ~ 17	17 ~ 18	19 ~ 23
拍子			
テンポ			
楽想	sempre dolce e tranquillo	tranquillo	
強弱	> >	p	
調性	As: E:		Es:
内容	動機 a ² 動機 a ³	動機 b ⁴ 動機 b ⁵	動機 b ⁶ 動機 b ⁷
譜例	<p style="text-align: center;">動機 a²</p>  <p style="text-align: center;">動機 b⁴</p> 		

小節	23 ~ 28	28 ~ 33	34 ~ 40
拍子			
テンポ		poco riten.	a tempppooo
楽想	egualmente	un poco marcato	
強弱	pp < >	< >	p < < cresc. rinforz.
調性	as:	As: H:	B:
内容		動機 a ⁴ 動機 a ⁵	動機 b ⁸ 動機 b ⁹ 動機 b ¹⁰ 動機 b ¹¹
譜例	<p style="text-align: center;">動機 b⁹</p>		

小節	41 ~ 50	51 ~ 55
拍子		
テンポ		
楽想	brillante	tranquillo
強弱	mf < f più rinforz. ff sf > dim.	p dim.
調性	As:	
内容	動機 a ⁶ 動機 a ⁷ 動機 a ⁸	動機 b ¹² 動機 b ¹³
譜例	<p>動機 a⁶</p>  <p>動機 b¹²</p> 	

小節	55 ~ 59	59 ~ 66
拍子		
テンポ	poco rall.	rall.
楽想	tranquillo dolcissimo	
強弱		più dim. ppp
調性		
内容	動機 a ⁹ 動機 a ¹⁰	動機 b ¹⁴
譜例	<p style="text-align: center;">動機 a⁹</p> <p>55 8⁷⁷ tranquillo dolcissimo</p>	

この作品には、シラーによる詩『追放者』より、「さざめく冷気の中で、若い自然の戯れが始まる」という標題が楽譜の冒頭に付けられている。この標題の通り、泉から湧き出る水の躍動感、光の反射する輝かしい様子が全体に表現された作品である。

また、非常に細かな楽譜になっており、この曲の一番中心となる動機 a (○印が旋律) の跳躍は、左手の交差を含む。大変多くの音が並ぶなか、旋律、各声部のバランスや、一つ一つの音色選びに配慮しながら、リストの指示した「優雅に、柔らかく、穏やかに」という楽想を忠実に守るためには、十分な技巧も要求される、難しい曲である。

〔譜例 1〕 〈泉のほとりで〉 T.1-3

動機 a

Allegretto grazioso
dolce tranquillo
sempre staccato

V₇ I V₇ I

右手の 2 度の音のぶつかりや、左手で奏するスタッカートの高音が、水しぶきのような煌びやかな響きを効果的に出している。この動機 a が 2 回くり返されたあと、動機 b が登場する。この動機は、動機 a の強拍が B 音→C 音→B 音→C 音と、2 度上行する動きになっているのに対し、動機 b は E 音→Dis 音→E 音→Cis 音と、2 度下行する動きになっている。しかし、音楽的な印象は両方とも似たものになっている。

〔譜例 2〕 T.5-6

動機 b

[4 5] [5 4]
2 1 2

調性や和声を変えながら、動機 b が 4 回くり返され、半音階やトレモロをともなうパッセージが奏されたあと、再び動機 a が内声のわずかな音の並びの変化と、オクターヴのアルペッジョへの変化をもって登場する。

[譜例 3] T.13-14

動機 a²

sempre dolce e grazioso

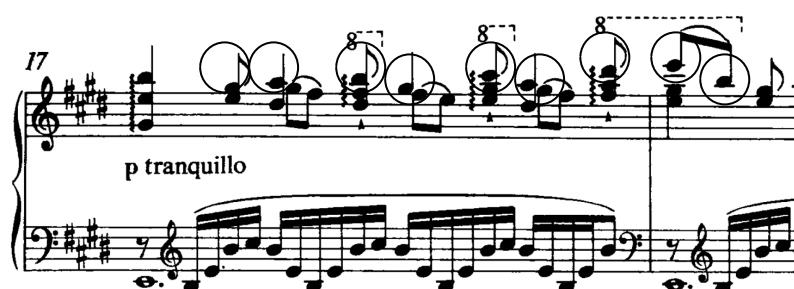


ここでも動機 a が 2 回奏されたあと、動機 b が変容され 4 回登場し、その後パッセージが入るという、冒頭の 12 小節と同じ作りである。

[譜例 4] T.17-18

動機 b⁴

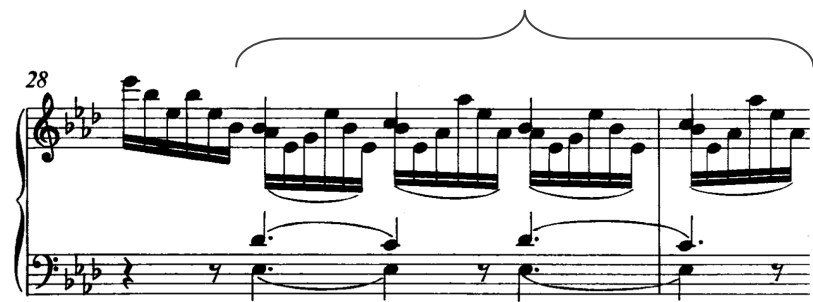
p tranquillo



第 26、27 小節目には、Es 音と B 音が分散和音のように 3 オクターヴのなかをキラキラとした響きで動き回り、動機 a の断片が即興的に組み込まれる。

[譜例 5] T.28-29

動機 a⁴



〔譜例 6〕 T.31-32

第 33 小節目からは、左手で今までとは異なる、トリルのような伴奏で動機 b が 4 回奏され、再び半音階をともなったパッセージが入る。第 41 小節目からは、作りが不規則になり、変容された動機 a が 3 回奏されたあと、短めのパッセージでつなぎ、動機 b が 2 回登場する。

〔譜例 7〕 T.41-42 動機 a⁶


第 55 小節目から動機 a が 2 回、動機 b が 1 回奏されるが、ここではもはや盛り上がることはなく、次第に落ち着いていき、最後は ppp で静かに曲を締めくくる。

全体の形式としては、動機 a を 2 回→動機 b を 4 回→パッセージ、というまとまりが 3 回くり返され、動機 a が 5 回、動機 b が 3 回組み合わせられて奏され、最後は響きが遠ざかるように、静かに穏やかに終わる、というものである。

この作品も、動機 a と動機 b という似た性格をもつ 2 つの動機から全体が構成されているといえる。この動機の変容の仕方、各場面での水の躍動感、音楽が前に進む力を絶妙に変化させている。また、調号や臨時が多く、減五短七の和音や、増三和音、短七の和音を上手く組み込むことで、光の陰影がチラチラと変わる様も感じられる。〈ヴァレンシュタットの湖〉や〈田園曲〉と同じく、スイスの美しい自然、またリスト自身が抱いたそのイメージを音画のように置き換え、標題にもある「水の戯れ」をピアノという楽器で大変表情豊かに、効果的に表した音楽だと考える。後に、《巡礼の年》第 3 年の第 4 曲〈エステ荘の噴水〉で同じような水の表現が見られることになる。

7.2.5 嵐

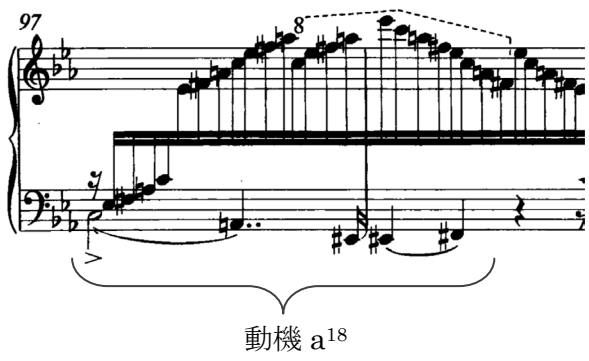
[分析表 5]

小節	1 ~ 7	8 ~ 17
拍子	2/2	
テンポ	Allegro molto	Presto
楽想	quasi cadenza	furioso
強弱	ff < sf p cresc.	ff <
調性	c:	
内容	(序奏)	動機 a 動機 a ¹
譜例	<p>序奏</p> <p>Allegro molto</p> 	

小節	18 ~ 27	28 ~ 37	38 ~ 55
拍子			
テンポ			
楽想			
強弱	ff < rinforz.	sempre <	ff < < < < < < < < sf <
調性		f:	
内容	動機 a 動機 a ¹	動機 a 動機 a ² 動機 a ³ 動機 a ⁴	
譜例	<p style="text-align: center;">動機 a</p> <p>動機 a</p>		

小節	56 ~ 60	61 ~ 64	65 ~ 69
拍子			
テンポ	Meno allegro	stringendo	a tempo
楽想		tremolando	
強弱	fff	cresc.	
調性	Fis:		E:
内容	動機 a ⁶ 動機 a ⁷ 動機 a ⁸ 動機 a ⁹ 動機 a ¹⁰		動機 a ¹¹ 動機 a ¹² 動機 a ¹³ 動機 a ¹⁴ 動機 a ¹⁵
譜例			

小節	70 ~ 73	74 ~ 88	89 ~ 92
拍子			
テンポ	stringendo	Più moto	
楽想		sempre strepitoso	
強弱	cresc.	rfz < rfz < rfz < rfz < < rinforz. < rinforz. < < < <	ff < <
調性		D: g: G c:	H: C:
内容			(序奏)
譜例			

小節	93 ~ 115	116 ~ 125	126 ~ 137
拍子			
テンポ			
楽想	Cadenza ad lib. marcato sempre quasi cadenza		
強弱	< < cresc. < cresc. < < <	ff < rinforz.	poco a poco dim. >
調性	c: g: f: Des: f: Des: c:		
内容	動機 a ¹⁶ 動機 a ¹⁷ 動機 a ¹⁸ 動機 a ¹⁹ 動機 a ²⁰ 動機 a ²¹ 動機 a ²⁰ 動機 a ²¹ 動機 a ²²	動機 a 動機 a ¹	動機 a ²³ 動機 a ²⁴
譜例	 <p>97</p> <p>動機 a¹⁸</p>		

小節	138 ~ 150	151 ~ 156	157 ~ 160
拍子			
テンポ	rall.		
楽想	pesante		quasi cadenza
強弱	mf <	ff < < <	ff < < < rinforz.
調性	f: c:		
内容	動機 a ²⁵ 動機 a ²⁶ 動機 a ²⁷ 動機 a ²⁸	(序奏)	
譜例			

この作品においては、1つの主要動機で全体が構成されており、その動機 a は 28 回変容されている。動機の数が少ない代わりに、オクターヴや重音で不気味な半音階進行を、トレモロや分散和音で減七の和音を激しく奏していく箇所が多く、全体としてタイトル通りの、非常に荒々しく激しい音楽である。

初めの 7 小節は序奏であり、第 1 小節目の長七の和音、第 3 小節目の減五短七の和音、第 6 小節目の減七の和音の響きが印象的である。またバス声部も、As→A→B→H と半音階で上行し、第 6 小節目の sf まで迫っていくような緊張感を生み出している。

〔譜例 1〕〈嵐〉 T.1-4

Allegro molto

オクターヴによる半音階のカデンツァがあったあと、激しい印象の動機 a が提示される。

〔譜例 2〕 T.8-9

動機 a

ここでも左手で、増音程を含む、迫ってくるようなオクターヴの上行形が奏される。間に半音階のフレーズを挟みながら、動機 a が 5 回くり返されたあと、3 度とオクターヴによる半音階が 4 回も激しく奏される。

〔譜例 3〕 T.38-41

第 56 小節目には、動機 a が c-moll の増 4 度関係である Fis-dur で、短縮された形で現れる。また、このときの左手の下行する半音階の 3 連符の連続は、音楽をより躍動的にしている。

〔譜例 4〕 T.54-57

この動機を含む一連のまとまりが 2 回くり返され、トレモロやオクターヴの連続を経て、再び序奏が現れる。

第 93 小節目からは、右手が減七の和音を分散和音で奏する一方、左手では動機 a が単音とオクターヴで何度もくり返される。

〔譜例 5〕 T.97-98

その後、再び冒頭の動機 a を含む主要テーマが奏され、序奏の素材、カデンツァで締めくくる。

全体の流れは、おおまかに以下のようになっている。

序奏 → カデンツァ →

動機 a の展開 → 3 度の重音とオクターヴによる半音階 →

動機 a の展開 → オクターヴによる分散和音 →

序奏の素材 → 動機 a の展開 (カデンツァ風) → カデンツァ → 動機 a の展開 →

序奏の素材 → カデンツァ

形式としては、さほど複雑なものではないが、うねるような半音階、目まぐるしく変化していく減和音を、音響効果の高いオクターヴやトレモロでこれでもかとばかりに奏で、また解決が感じられにくい調性の用い方で、つかみどころのない落ち着かない印象を与えているのは意図的であろう。一曲をとおして、一貫して音量、スピード感、激しさを保っている。

この作品の標題には、バイロンの『チャイルド・ハロルドの遍歴』より、「おお嵐よ、お前の目的地はどこなのか。お前は人間の胸の中にあるのと同じようなものなのか。それとも驚のように、ついに何か高き巣を見付けるのか。」という一節が引用されている。嵐の激しさのみを表現しているのではなく、人間が抱える葛藤や絶望、激情を表した音楽であり、非常に高い技巧も要求する作品である。

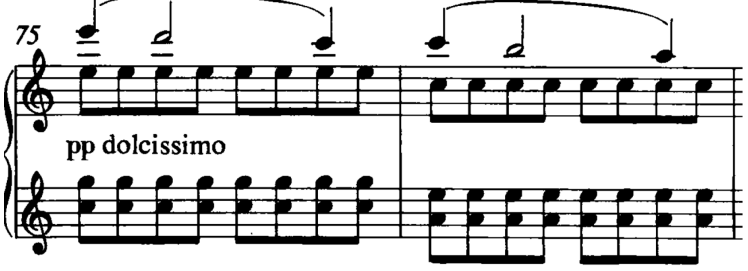
7.2.6 オーベルマンの谷

[分析表 6]

小節	1 ~ 4	5 ~ 8	9 ~ 12	13 ~ 25
拍子	4/4			
テンポ	Lento assai		riten.	ritard.
楽想	espressivo		sotto voce	
強弱	> <		<	> > > > cresc. rinforz.
調性	e: g:	g: b:	fis:	c: e:
内容	動機 a	動機 a ¹		動機 a ² 動機 a ³ 動機 a ⁴ 動機 a ⁵ 動機 a ⁶ 動機 a ⁷ 動機 a ⁸
譜例	<p>The musical score example shows the first four measures of the piece. It is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is 'Lento assai'. The first measure is marked 'espressivo'. A bracket under the first measure is labeled '動機 a'.</p>			

小節	26 ~ 33	34 ~ 37	38 ~ 41
拍子			
テンポ	Più lento	Tempo I	
楽想			
強弱	p <> <> >	>	
調性	es: a:	e: g:	b:
内容		動機 a ⁹	動機 a ¹⁰
譜例			


小節	42 ~ 50	51 ~ 58	59 ~ 66
拍子			
テンポ	rall.	a tempo poco ritard.	Più lento ritard.
楽想	espressivo smorz.	dolcissimo sempre dolcissimo	
強弱	p > <> <>	> >	p <> <>
調性	b: e:	Es: H:	b: f: e:
内容	動機 a ¹¹	動機 a ¹² 動機 a ¹³ 動機 a ¹⁴ 動機 a ¹⁵ 動機 a ¹⁶	
譜例			

小節	67 ~ 74	75 ~ 94	95 ~ 118
拍子			
テンポ	a tempo	Un poco più di moto ma sempre lento	ritard.
楽想	dolente pesante	dolcissimo smorzando espr.	più appassionato quasi cadenza
強弱	<> < >	pp <> < <> <>	> > cresc. > > > >
調性	e:	C: e: C: A:	cis: a: C:
内容	動機 a ¹⁷ 動機 a ¹⁸ 動機 a ¹⁹	動機 b 動機 b ¹	動機 b ² 動機 b ³ 動機 b ⁴ 動機 b ⁵ 動機 b ⁶ 動機 b ⁷ 動機 b ⁸ 動機 b ⁹ 動機 a ²⁰
譜例	<p>動機 b</p> <p>Un poco più di moto ma sempre lento</p> 		

小節	119 ~ 127	128 ~ 138	139 ~ 160
拍子			
テンポ		Più mosso stringendo	Presto
楽想	Recitativo appassionato	agitato molto appassionato prepeditato	tempestuoso quasi cadenza im tempo
強弱	pp f f cresc.molto p cresc. ff	f ff > < ff rinforz.	ff > sf < < < fff sempre ff
調性	D: e: c: H:	As: H: d:	g: a: h: a: d: es: f:
内容	動機 b ¹⁰ 動機 b ¹¹ 動機 b ¹² 動機 b ¹³	動機 b ¹⁴ 動機 b ¹⁵	
譜例			

小節	161 ~ 169	170 ~ 174	175 ~ 179
拍子			
テンポ	Lento ritenuto	Lento	
楽想	quasi cadenza	dolce	dolce smorzando
強弱	f > dim. > p <	> <	< >
調性	c: e:	E: cis:	E:
内容	動機 b ¹⁶ 動機 b ¹⁷ 動機 b ¹⁸	動機 b ¹⁹ 動機 b ²⁰	動機 b ²¹ 動機 b ²²
譜例			

小節	180 ~ 187	188 ~ 191	192 ~ 195
拍子			
テンポ			
楽想	dolce armonioso espr.	sempre animando sin' al fine	
強弱	< cresc.	mf < cresc. rinforz.	f < rinforz. <
調性	E:		
内容	動機 b ²³ 動機 b ²⁴	動機 b ²⁵ 動機 b ²⁶	動機 b ²⁷ 動機 b ²⁸
譜例			

小節	196 ~ 199	200 ~ 214	215 ~ 216
拍子			
テンポ			riten.
楽想			
強弱	ff <	ff rinforz. ff < fff sf	ff
調性	G:	H: E:	f: E:
内容	動機 b ²⁹ 動機 b ³⁰	動機 b ³¹ 動機 b ³² 動機 b ³³ 動機 b ³⁴ 動機 b ³⁵ 動機 b ³⁶ 動機 b ³⁷ 動機 b ³⁸ 動機 b ³⁹ 動機 b ⁴⁰	動機 a ²¹
譜例			

分析表からも分かるように、この作品は動機 a と動機 b の 2 つの動機で出来ている。細かく言うならば、動機 b は動機 a の素材から作られているので、この比較的規模の大きな楽曲は 1 つの動機のみを多様に変容して構築されているといえる。

曲の冒頭から、7 音の順次下行で出来た動機 a がうたわれる。続く 2 小節と共に 1 つの主題と捉えることも出来るが、楽曲全体に渡り変容されるのは、この動機 a の部分である。Peters 版には、“quasi cello”（チェロのように）と指示があるくらいで、重々しい足取り、陰鬱な雰囲気を作り出している。また、右手の伴奏には短七の和音が用いられており、初めから不安な印象を与えている。

〔譜例 1〕〈オーベルマンの谷〉 T.1-2

同じ動機が g - moll で繰り返された後、第 8 小節目からソプラノ声部で弱々しい旋律が sotto voce（小声で）でうたわれる。Peters 版では“quasi oboe”（オーボエのように）と指示がある。

〔譜例 2〕 T.8-14

それに続いて、動機 a がソプラノ声部で儂い雰囲気であたわれる。伴奏には減七の和音が用いられ、不安な印象はなおも続いている。

動機 a はオクターヴになり強調され、音域も徐々に上がり切迫し、第 20 小節目で初めて感情が噴出したような盛り上がりを見せるが、その後減衰し、c から dis への減 7 度の跳躍は、次に何が起こるのか分からない不安を与える。

〔譜例 3〕 T.15-25

第 26 小節からは、コラールのようなフレーズが現れる。低音部の下行音型に加え、ドッペルドミナントの属九和音の第 5 音下降変質から、I の和音、減七の和音、増七の和音へと進む和声進行は、非常に内面的で重々しく陰鬱な雰囲気に満ちている。

〔譜例 4〕 T.25-31

第 51 小節では、動機 a がソプラノ声部からテノール声部へ受け継がれ反復されているが、ここで初めて長調が用いられる。

〔譜例 6〕 T.51-52

再びコラールを奏した後、動機 a が三度、悲愴感を持って繰り返され、場面転換のための長い休符に続く。

〔譜例 6〕 T.66-75

第 75 小節目からは、雰囲気が一転して穏やかな曲想になり、内声の和音の連打は、光を思わせる。ここで現れる動機 b は、今までの動機 a の前半の素材から出来たものである。

〔譜例 7〕 T.1-2

動機 a

espressivo

〔譜例 8〕 T.75-78

75

pp dolcissimo

動機 b

また第 77 小節目に見られる、フレーズ内での 5 度の跳躍はここで初めて見られるものである。第 95 小節目からは、この 4 小節からなる主題が、テノール声部とソプラノ声部で掛け合いのように奏される。ソプラノで主題がうたわれる際の和声には、減五短七の和音（第 107 小節目では長七の和音）が用いられており、明らかに性格が異なっている。問いと答え、二者の葛藤とも感じられる効果である。

〔譜例 9〕 T.95-104

95

100

pp

その後、第 110 小節から動機 b の繰り返されるが、2 小節目にはいつも減三和音が用いられ、不安げな印象を与える。

〔譜例 10〕 T.110-111

動機 a がカデンツァの中で奏された後、第 119 小節からは曲想が大きく変化する。

〔譜例 11〕 T.119-122

左手のトレモロで減三和音や減五短七の和音がシリアスに鳴る上で、動機 b が自由さを持って、非常に激しく奏される。

〔譜例 12〕 T.128-130

Più mosso
f agitato molto

appassionato

ff

動機 b への合いの手のように、下行音型が切迫感を増しながら繰り返され、第 139 小節の Presto に突入する。

〔譜例 13〕 T.137-138

stringendo

ff

減七の和音の後にオクターヴで下行音型が激情を持って奏され、まるで嵐のような雰囲気を持っている。

〔譜例 14〕 T.139-141

Presto

ff tempestuoso

ff

調性も次々に変わり、第 148 小節目では減七の和音のトレモロが鳴る中で、左手のオクターヴがけたたましく奏され、最高の盛り上がりを見せる。

〔譜例 15〕 T.148

第 161 小節目でようやく激しきは収まるものの、動機 b は短三和音や減七の和音上でなお陰鬱に奏される。また休符の用いられ方も、不安さ、空虚さを思わせるものである。

〔譜例 16〕 T.161-164

続く第 170 小節目 *Lento* からは、救済の祈りを思わせる曲想になる。初めてここで主調の同主調である E - dur になり、安定感、深さが感じられる。第 75 小節からの主要動機の縮小形だが、伴奏部分が柔らかな 3 連符になっており、安らかな印象を与える。

〔譜例 17〕 T.170-171

もう一度この主題が繰り返された後、第 180 小節目では初めてこの動機の反行形である上行形に変容され、天に昇っていくような印象の、非常に内面的で美しい部分である。

〔譜例 18〕 T.180-181

180 dolce armonioso

第 188 小節からは、再び下行形のフレーズが内声の厚みを増してうたわれる。

〔譜例 19〕 T.188-189

188 sempre animando sin' al fine

mf

それが二度繰り返された後、主題は再度上行形になるが、この際の左手は下行音型になっており、音域の広がり音響効果を十分に出し、非常に情熱的な印象になっている。

〔譜例 20〕 T.196-197

196 ff

続く第 200 小節目では、動機 b が左右交互に力強く奏される。

〔譜例 21〕 T.200-201

Musical score for Example 21, measures 200-201. The score is in treble and bass clefs. Measure 200 starts with a forte (ff) dynamic. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a series of chords. Measure 201 features a 'rinforz.' (ritornello) marking and continues with complex chordal textures. Brackets indicate phrasing across measures.

一番のクライマックスの第 208 小節目では、内声の厚みにより、音響的にも最高潮になる。

〔譜例 22〕 T.208-209

Musical score for Example 22, measures 208-209. The score is in treble and bass clefs. Measure 208 starts with a fortissimo (fff) dynamic. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a series of chords. Measure 209 continues with complex chordal textures. Brackets indicate phrasing across measures.

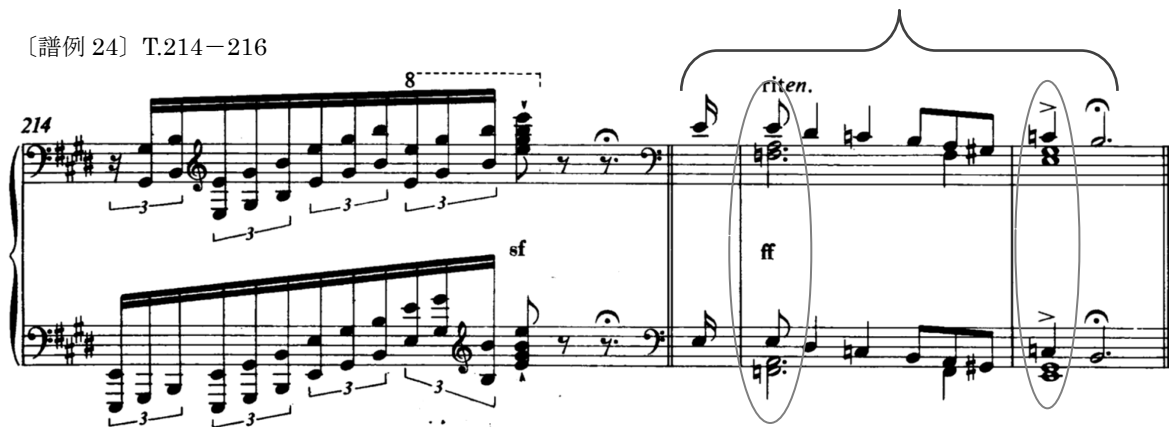
その後、低声部で動機 b が何度も繰り返され、終結に向かう。

〔譜例 23〕 T.212-213

Musical score for Example 23, measures 212-213. The score is in treble and bass clefs. Measure 212 starts with a fortissimo (fff) dynamic. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a series of chords. Measure 213 continues with complex chordal textures. Brackets indicate phrasing across measures.

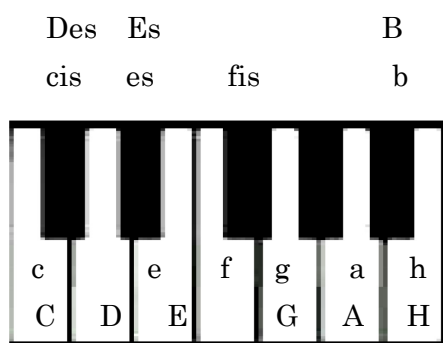
主和音が上行形で奏され、最後は再び動機 a が奏され締めくくられるが、長七の和音、増三和音が最後までシリアスな印象を与えている。

〔譜例 24〕 T.214-216



この作品は第 1～74 小節、第 75～118 小節、第 119～169 小節、第 170～216 小節というまとまりで、大きく 4 つの部分に分けられるが、一貫して動機 a (動機 b) が全曲に渡り変容、展開されている。全体を見渡した際に、4 つの部分がくり返しというよりも発展していく印象をもっているのは、この動機の変容の効果であろう。動機 a は深い谷を下り、吸い込まれていくような印象であり、標題にある「不吉な一歩を進めた」という言葉の持つ重々しさを、まさしく下行する順次進行の動機が表していると考えられる。

またこの曲における一番の特徴は、常に移り変わっていく調性であろう。下の〔図 7-8〕にその主音を示したように、9 の長調、10 の短調、計 19 もの調性で構成されている。





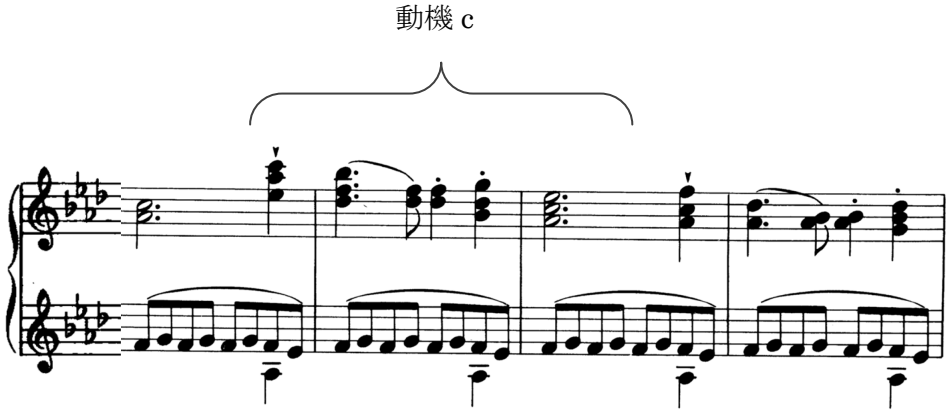
〔図 7-7〕 使用される調の主音

音楽の性格、雰囲気を作り出す、非常に重要な要素となる調性だが、それを目まぐるしく変化させることによって、揺れ動く心情を表現しているのだといえる。ここでも序文の「どんな形も変わっていく…」という言葉が調性の使い方と一致しているように思う。そして曲の冒頭から見られる独特な和音の使い方、序文からも読み取れる不安定な内面を表し、「魅力、苦悩、魂、心、精神、情熱、感情」といった標題の持つ様々な印象を、和声の使い方と表現しているように感じられる。

7.2.7 牧歌

[分析表 7]

小節	1 ~ 5	6 ~ 13	14 ~ 17	18 ~ 24
拍子	4/4			
テンポ	Allegretto con moto			
楽想	dolce			
強弱	p		p	
調性	As:	Es:		As:
内容	動機 a 動機 a	動機 b 動機 b	動機 a ¹ 動機 a ¹	動機 b ¹ 動機 b ¹
譜例	<p>動機 a</p>  <p>動機 b</p> 			

小節	25 ~ 34	35 ~ 42	43 ~ 54
拍子			
テンポ			
楽想	sempre dolce		dolce grazioso legato
強弱		f p f p f p f p	cresc. dim.
調性		Es: As:	Des: b: Ges: As:
内容	動機 c 動機 c ¹ 動機 c 動機 c ¹	動機 c ² 動機 c ³ 動機 c ² 動機 c ³ 動機 c ⁴ 動機 c ⁵ 動機 c ⁴ 動機 c ⁵	
譜例	<p>動機 c</p> 		

小節	55 ~ 64	65 ~ 72	73 ~ 76
拍子			
テンポ			
楽想			
強弱	p	cresc.	f p f p
調性	As:		Des:
内容	動機 c ⁶ 動機 c ⁷ 動機 c ⁶ 動機 c ⁷	動機 c ⁸ 動機 c ⁹ 動機 c ¹⁰ 動機 c ⁹	動機 c ¹¹ 動機 c ¹² 動機 c ¹¹ 動機 c ¹²
譜例	<p>動機 c¹¹</p> <p>The musical score for motive c¹¹ is presented in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes with accents and slurs. The bass clef provides a harmonic accompaniment with dotted rhythms. The dynamic markings are f (forte) and p (piano), alternating every two measures. A bracket above the first two measures labels the entire passage as '動機 c¹¹'.</p>		

小節	77 ~ 84	85 ~ 88	89 ~ 104
拍子			
テンポ	poco rall.		poco rall.
楽想			sempre dolce
強弱	p	f p f p	p dim.
調性	C: As:	Des:	C: As:
内容	動機 b ² 動機 b ²	動機 c ¹¹ 動機 c ¹² 動機 c ¹¹ 動機 c ¹²	動機 b ³ 動機 b ³
譜例			

小節	105 ~ 110	111 ~ 117
拍子		
テンポ		
楽想		dolce smorzando
強弱	pp	
調性		
内容	動機 b 動機 b	動機 b ⁴ 動機 a ²
譜例	<p>Musical score example for measures 105-117. The score is in 3/4 time and features a piano (pp) dynamic. It is marked 'dolce' and 'smorzando'. The score shows two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Brackets identify '動機 b⁴' in the bass staff and '動機 a²' in the treble staff.</p>	

タイトルである「牧歌」が示すように、爽やかで優美で、牧童が歌っているような楽しい音楽である。分析表からも分かるように、短調は *b - moll* が一度使われるだけで、曲のほとんどが長調で出来ていることも特徴的である。また、その調性も *As - dur*、*Es - dur*、*Des - dur* など、フラットが多い調を用いており、清涼感や軽快さ、明るさをともなった雰囲気を感じられる。

この作品では、主に 3 つの動機が用いられている。冒頭に奏される動機 a は、アルト声部のものであり、主題や動機が外声に置かれなことは珍しいことであるが、ハーモニーのなかで調和する、穏やかな印象をもつ動機である。また、強拍に置かれた二分音符の伸びにより、柔らかく揺れ動くような効果を与えている。

動機 a

〔譜例 1〕 〈牧歌〉 T.1-5
Allegretto con moto

p dolce

動機 b は、特に *As* と *B* の 2 度の動きで、爽やかな空気や香りのようなものを漂わせている。

動機 b

〔譜例 2〕 T.8-9

動機 a と動機 b のまとまりが二度くり返されたあと、いくらか躍動的な動機 c が現れる。動機 c はこの楽曲のなかで一番多く用いられる動機であり、符点のリズムやスタッカートの効果で、明るく軽快な雰囲気をもたらしている。

動機 c

〔譜例 3〕 T.30-33

その後、変容された動機 c は、符点を複符点にし、休符を用いることで、よりリズムが軽快になっている。1 回目を *f* で、2 回目を *p* で奏することで、エコーのように作られているのも面白い。

〔譜例 4〕 T.38-42

第 43 小節目から、流れるような美しい分散和音のパスセージがあり、その後は再び動機 c につながっていく。左手の伴奏が八分音符から 3 連符に変容され、また途中から動機 c は左手に移る。

〔譜例 5〕 T.64-66

第 73 小節目からは、動機 c のまとまりが 2 回、動機 b のまとまりが 3 回くり返され、短い後奏に入る。ここでは、テノール声部で動機 b が奏され、最後の和音は動機 a を変容させたものでまとめられている。

〔譜例 6〕 T.113-117

全体の作りは、**A** — **B** — **C** — **D** — **B** — **C** — **A** — **C** — **A** — **A** となり、唯一の短調が現れるDの部分が一度出てくる以外は、ほとんど分かり易いくり返しとなっている。動機においても、調性が変化することはあっても、複雑で巧妙な変容というものは見られない。

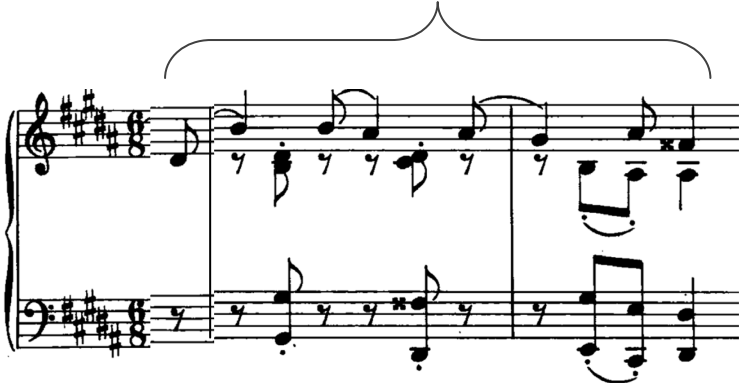
この作品の標題は、バイロンの『チャイルド・ハロルドの遍歴』からの引用であり、「朝が再び明ける、爽やかな朝が、あらゆる芳香のそよぎ、あらゆる花の頬をして、陽気な軽蔑を込めて雲を笑い飛ばし、あたかも地上に墓が無いかのごとく生き生きと、…」というものである。爽やかな朝に幸福を感じつつ、どこか死への意識も感じられる内容である。

この曲においては、第3曲の田園曲と同様、動機が具体的な何かを示唆しているとは考えにくく、表現の内容としては上記のような自然、牧歌的な雰囲気や印象を表す程度にとどまっていると考える。

7.2.8 ノスタルジア

[分析表 8]

小節	1 ~ 5	6 ~ 7	8 ~ 11	12 ~ 19
拍子	4/4			
テンポ	Lento	accel.	rall. rall. accel.	Andantino
楽想				dolce
強弱	f p	p <	> >	p cresc. rinforz. > dim.
調性	e:			
内容	動機 a 動機 a ¹			
譜例	<p style="text-align: center;">動機 a</p>			

小節	20 ~ 23	24 ~ 27	28 ~ 32	33 ~ 34
拍子	6/8		4/4	
テンポ	Adagio		Lento	accel.
楽想	dolente espressivo assai	dolciss.		
強弱		< <	f p	p <
調性	gis:	Gis:	g:	
内容	動機 b 動機 b ¹	動機 c 動機 c ¹	動機 a ² 動機 a ³	
譜例	<p style="text-align: center;">動機 b</p> 			

小節	35 ~ 38	39 ~ 46	47 ~ 50
拍子			6/8
テンポ	rall. rall. accel.	Andantino	Adagio
楽想			dolente il canto espr. assai
強弱	>	cresc. rinforz. > dim.	<
調性		D:	h:
内容			動機 b ² 動機 b ³
譜例	<p style="text-align: center;">動機 c</p> <p style="text-align: center;">dolciss.</p>		

小節	51 ~ 52	53 ~ 60	61 ~ 65	66 ~ 70
拍子				
テンポ	ritard.	più appassionato	Più lento	Lento
楽想	dolcissimo	agitato	dolcissimo	
強弱	<	cresc. rinforzando rinforz. >	cresc. dim.	p
調性	H:	h: es: g:	E:	e:
内容	動機 c ²	動機 c ³ 動機 c ⁴ 動機 c ⁵	動機 c ⁶ 動機 c ⁷	動機 a ⁴
譜例	<p style="text-align: center;">動機 b²</p>			

この作品は、《巡礼の年》第1年 スイスの曲集のなかで、おそらくもっとも陰鬱で重々しい曲想をもった作品であろう。もともとは1836年に書かれた〈2つのスイスの旋律によるロマン的幻想曲〉として作曲されたものであるが、その後第3曲〈田園曲〉と同じく、《旅人のアルバム》の第2部《アルプスの旋律の花々》に加えられた。この曲集のなかでは、第2曲〈レント〉というタイトルが用いられており、速度表示を単にタイトルにしただけで、標題も用いられていないのである。結果的に二度の改作が行われた作品であるが、音楽の内容は二度とも、大きく変更されている。そもそも、《2つのスイスの旋律によるロマン的幻想曲》はその名のとおり幻想曲であるため、非常に自由な形式で、なおかつ技巧的なパッセージなどが多用され、全体的に統一感に欠ける印象をもつ。しかし、これが〈レント〉に改作されると、規模は小さくなるが、まとまりをもった形式に改められる。〈レント〉と〈ノスタルジア〉の相違は以下のとおりである。

〈レント〉 161小節 形式/A — B — A — B

〈ノスタルジア〉 70小節 形式/A — B — A — B — 序奏*(5小節)

*冒頭の素材による回想風の終結部

冒頭の、羊飼いの旋律が e - moll でうたわれる5小節は同じである。

〔譜例1〕 〈ノスタルジア〉 T.1-5

動機 a

また、Aの箇所、増七の和音が様々なパッセージでくり返される部分も、その変容の仕方に少しの違いはあるが、作りは同じである。ただし、〈ノスタルジア〉では、*accelerando*（だんだん速く）や *rallentando*（次第にゆるやかに）という速度記号が細かく指示されており、この絶妙なテンポの変化と、増七の和音の独特な響きがあいまって、落胆や焦燥感といった暗い印象を与えている。

そして、違いがもっとも顕著な箇所は、**B**の部分である。〈ノスタルジア〉では、下行音型で、gis - moll で作られた重苦しい印象の動機 b と、対照的に上行音型で、同主長調である Gis - dur で作られた優しい印象の動機 c から作られている。

〔譜例 2〕 T.20-23

動機 b

Adagio dolente
espressivo assai

〔譜例 3〕 T.24-27

動機 c

dolciss.

ちなみにこの動機 b は、調性や音価は異なるものの、〈2つのスイスの旋律によるロマン的幻想曲〉でも用いられているものであった。

〔譜例 4〕 〈2つのスイスの旋律によるロマン的幻想曲〉 T.136-140

Das Heimweh. — Longing for Home.
La Nostalgie. Mal du pays. — Honvagy.
molto pronunziato la melodia

mf languendo con dolore

mf

les accompagnements toujours piano
gli accompagnamenti sempre piano

tristamente

またここで、楽譜に“La Nostalgie”（ハンガリー語の“Honvagy”も同意）と記載されており、《巡礼の年》ではこの言葉がタイトルになったことから、この動機が楽曲全体のなかで一番重要な意味合いをもっているのだと考えられる。

〈レント〉の[B]の箇所では、この動機は登場せず、代わりに非常に明るく軽快な旋律が用いられている。

〔譜例 5〕 〈レント〉 T.100-104

〈ノスタルジア〉では、長調が 10 小節もないが、〈レント〉では、この旋律を展開させた G - dur の部分が多くを占め、また曲の終結まで G - dur が続いているため、曲全体としては明るい印象を抱かせる。

〈ノスタルジア〉では、第 28 小節目から冒頭より短 3 度高い調、g - moll で再び動機 a が奏される。[A]の部分に移調しただけで、他の作りや強弱、テンポの指示は全て同じである。その後、第 47 小節には、動機 b が内声に現れる。

〔譜例 6〕 〈ノスタルジア〉 T.47-50

第 53 小節目からは、動機 c の後半のリズムが調を変えながらくり返される。

〔譜例 7〕 T.52-55

最後は、再び冒頭の動機 a が原調でバスによって奏され、曲は終わる。

〔譜例 8〕 T.66-70

この〈ノスタルジア〉は、〈レント〉の半分以下の規模に縮小されているが、シンプルな形式はそのまま保たれており、また動機については、〈レント〉と〈2つのスイスの旋律によるロマン的幻想曲〉の双方から引用してきたものを用いている。羊飼いの歌の動機 a、暗い印象の動機 b、それを払拭するような明るい動機 c の3つの動機は、変容というよりは調性を変えてくり返されるだけであつた。

しかし音楽のもつ全体の雰囲気という点では、最終稿の〈ノスタルジア〉は明らかに改作前よりも重々しさや哀しさを増している。それは、この最終稿に付加された標題からヒントを得ることができる。この曲の冒頭には、『オーベルマン』の第3断章の長大な標題が載せられており、リストの思いを反映した内容だと思われる箇所が、次の部分である。

自然が、ロマン的な性格をもっとも強く表現できたのは、まさにこれらの音のなかでなのである。そして、わずかの筆致、強い効果のやり方で、非日常的な場所やできごとを敏感に表現できるのは、とりわけ聴覚においてなのである。…すなわち、見たものには感嘆するが、聞えたことは感じ取るのだ。恋人の声は、彼女の顔立ちよりもずっと美しいであろう。荘厳な場所から聞こえてくる音は、それらの形状よりも、もっと深くて永続的な印象を与えるだろう。私は、実際のアルプスの旋律ができるほど、私の眼前に生き生きとアルプスを表現した絵画を、いちども見たことがない。¹

また、冒頭の羊飼いの歌の旋律が非常に重々しく、不可解な響きで作られているのは、次のような内容からきているのであろう

¹ 野本由紀夫 「リスト ピアノ曲集 1」『新編 世界大音楽全集』器楽編 17、音楽之友社、1990年、84頁。

牛飼いの歌は、記憶を呼び覚ますだけではない。この歌は、描写する。…われわれは、牧草に覆われた丸い頂きの背にいる。われわれは、物事の遅さや居場所の壮大さに浸る。…この虚空にひそめくざわめきに引き続くのは、牛飼たちのせきたてる重苦しい調べである。この調べは、陽気さのない楽しみや山の喜びを、遊牧的に表現している。歌が止む。人が遠ざかる。牛の鐘が、カラ松林を通り抜けていった。もはや、急流が谷のほうへ運ぶ、転がる小石のぶつかる音、流木が断続的に落下する音しか聞こえない。風がこれらのアルプスのざわめきをもたらしたり運び去ったりする。そして、風がそれらを失って新も苦が訪れると、すべてが冷たく、身動きせず、死んだように見える。²

主人公オーベルマンが、パリから友人に書いた「自分の唯一の死に場所こそアルプスである」という、アルプスへの郷愁をリストは音楽で表現のだと考えられるが、美しいスイスの自然に囲まれ、マリーと穏やかな日々を送りながらも、祖国やパリを離れたリストの複雑な心境、そして音楽という芸術そのものについての思いが、このような標題の内容とまさしく合致し、音として作品に現れたのであろう。

² 野本由紀夫、同前、85 頁。

7.2.9 ジュネーヴの鐘 ——ノクターン

[分析表 9]

小節	1 ~ 4	5 ~ 13	14 ~ 18
拍子	6/8		
テンポ	Lento	Quasi allegretto poco ritard.	a tempo
楽想		dolcissimo	
強弱	pp	pp	< > ppp
調性		H:	C:
内容	動機 a 動機 a ¹ 動機 a ² 動機 a ³	動機 a ⁴ 動機 b 動機 a ⁵ 動機 b ¹	動機 a ⁶ 動機 b ² 動機 a ⁷ 動機 b ³ 動機 a ⁸ 動機 a ⁹
譜例	<p>動機 a</p> <p>pp</p> <p>動機 b</p> <p>5 Quasi allegretto</p> <p>pp dolcissimo</p> <p>una corda</p>		

小節	19 ~ 27	28 ~ 45	46 ~ 61
拍子			2/4
テンポ		molto ritenuto	sempre rubato
楽想		cantando espressivo	Cantabile con moto L'accompagnamento dolce, quasi arpa
強弱	ppp pp > (pp)	sempre pp poco cresc. < < <	< < >
調性	cis:	H: D: H:	Fis:
内容	動機 a ¹⁰ 動機 a ¹¹ 動機 a ¹² 動機 a ¹³ 動機 a ¹⁴	動機 a ¹⁵ 動機 a ¹⁶ 動機 a ¹⁷ 動機 a ¹⁸ 動機 a ¹⁹ 動機 a ²⁰ 動機 a ²¹ 動機 a ²² 動機 a ²³ 動機 a ²⁴ 動機 a ²⁵ 動機 a ²⁶	動機 c 動機 c ¹ 動機 c ² 動機 b ⁴ 動機 b ⁵ 動機 b ⁶ 動機 b ⁷ 動機 b ⁸
譜例			

小節	62 ~ 85	86 ~ 107	108 ~ 123
拍子			
テンポ	un poco slentando rall.	smorz. smorz. accel.	Animato
楽想	dolcissimo più dolce	agitato	con somma passione
強弱	< < < > dim. <	pp < cresc. rinforz.	ff
調性	Fis: Des: B: g:	fis: f: H:	Fis:
内容	動機 c ³ 動機 c ³ 動機 c ⁴ 動機 c ⁵ 動機 c ⁶ 動機 c ⁶		動機 c ⁷ 動機 c ⁸ 動機 c ⁹
譜例	<p style="text-align: center;">動機 c</p> <p style="text-align: center;">Cantabile con moto (sempre rubato) la melodia accentuato assai</p> <p style="text-align: center;">L'accompagnamento dolce, quasi arpa</p> <p style="text-align: center;">tre corde</p>		

小節	124 ~ 137	138 ~ 154	155 ~ 161
拍子			8/4 2/4 10/4
テンポ	slargando	stringendo	poco rall.
楽想			dolce
強弱	< f < < f < ff	fff ff	< <> < <>
調性	Fis: d: gis:	F: gis: b: cis:	H:
内容	動機 c ¹⁰ 動機 c ¹⁰ 動機 c ¹¹	動機 c ¹² 動機 c ¹³	動機 c ¹⁴ 動機 c ¹⁵
譜例	<p>動機 c¹⁰</p>		

小節	162 ~ 178	179 ~ 188
拍子	2/4	
テンポ	Tempo I	Più lento
楽想		dolce
強弱	pp	pp
調性		
内容	動機 a ²⁷ 動機 a ²⁸ 動機 a ²⁹ 動機 a ³⁰ 動機 a ³¹	動機 a ³²
譜例	<p style="text-align: center;">動機 c²⁸</p>	

この作品は、もともと《旅人のアルバム》の第1部《印象と詩》から第4曲〈G・・・・の鐘〉を改作したものである。他の作品と同様、規模が縮小され、すっきりした構造に改められている。小節数と大まかな形式の相違は以下のとおりである。

〈G・・・・の鐘〉 270 小節

序奏 — **A** — 序奏 — **A** — 序奏 — **B** — **A** — **C** — **C** — **A** — **A** — 序奏

〈ジュネーヴの鐘〉 188 小節

序奏 — **A** — 序奏 — **A** — **B** — **B** — 序奏

〈G・・・・の鐘〉は、**B**や**C**の箇所では採用されなかった動機が用いられている。とくに**B**で奏される動機は、牧歌風のものである。また後半は、細かなアルペッジョやオクターヴの連打など、技巧的なパッセージが多く含まれ、ダイナミクスも大きく、音楽的に非常に激しいものになっている。そして、とくに印象的なことは、鐘の表現が多く見られることであり、なかには動機の脇に頻りに“Cloche”（鐘）と書きこんでいる箇所があることである。これは、〈ジュネーヴの鐘〉の楽譜では見られないが、おかげで同じかたちの動機 a は、鐘をイメージして作曲されたということが明確になった。

〔譜例1〕 〈ジュネーヴの鐘 ——ノクターン〉 T.1-4

動機 a

第3小節目の減五短七の和音の響きが、なんともいえず幻想的で優しく、神秘的な印象を与えている。第5小節目からは、動機 a が左手の伴奏音型に変容され、ハーモニーを変えることによって色合いを変化させながら穏やかに流れていく一方、右手では動機 b がうたわれる。

〔譜例2〕 T.5-9

動機 b

una corda

動機 b は、最初の上行していく *non legato* の順次進行が、希望のような明るい印象を与え、また音域の設定が高いことで、細く輝く音色が生み出される効果がある。

動機 b が 4 回奏されたあと、第 19 小節目からは再び鐘の動機が現れる。しかしここでは、大変低い音域のバス声部で奏され、冒頭の印象とは異なっている。明るさには欠けるものの、大きい鐘の音に聞えることは楽器を知り尽くしたリストならではのアイデアである。

〔譜例 3〕 T.19-22

19

ppp

pp

un poco marcato

動機 a¹⁰

第 28 小節目からは、再び動機 b が登場するが、ここではそれはテノールの声部で奏され、右手のソプラノの声部に動機 a が移っている。動機 a は、より高音で奏されることによって、星の輝きのような響きになっている。

〔譜例 4〕 T.28-33

28

動機 a¹⁵

sempre pp

cantando

動機 b⁴

第 46 小節目には、原曲の〈G の鐘〉には見られなかった旋律が登場する。

〔譜例 5〕 T.46-51

46

L'accompagnamento dolce, quasi arpa

この動機 c は、途中で即興的なパッセージを含みながら、調性を変化させて何度も展開され、第 108 小節目には曲一番の盛り上がりをもって、オクターヴで奏される。希望や喜びに満ち溢れたような雰囲気の間所である。

〔譜例 6〕 T.108-112

動機 c⁷

これも同じく何度もくり返され、第 155 小節目には内声の分散和音が上行形に変わり、曲の終りに向かう。

〔譜例 7〕 T.155-158

第 162 小節からは、再び冒頭の動機 a が優しい印象で奏される。

〔譜例 8〕 T.172-177

最後は、動機 a が音程の幅を変えてバスで奏され、曲がおさめられる。

〔譜例 9〕 T.181-188

181

動機 a³²

形式としては、序奏 — **A** — 序奏 — **A** — **B** — **B** — 序奏 という、シンプルで原曲よりもまとまりが感じられるものである。また曲想も原曲とは異なり、全体的に夢見心地になるような、または子守唄のような、非常に穏やかで幸福な雰囲気が保たれている。

鐘を表現した動機 a、幻想的で美しい動機 b、希望に満ちたような動機 c といった、3つの動機がそれぞれ展開されたり組み合わせられたりして楽曲が作られている。この作品では、その動機を用いるときの音域の設定に工夫があるように思う。同じ鐘の音色でも、4オクターヴの違いがある箇所もあり、それは雰囲気が全く異なっている。リズムや調性の変容というよりは、音の高低を利用した効果的な変容であるといえる。

原曲である〈G……の鐘〉には、楽譜の冒頭に“à Blandine”と記されており、曲は彼女に捧げられている。また、その際には標題として、バイロンの『チャイルド・ハロルドの遍歴』からの、「私は、私自身の中で生きるのではなく、私を囲むものの一部となるのだ……」という引用があった。子供が生まれたことによるリスト自身の喜び、そしてブランディーヌの幸せを切に願う親としての愛情が十分に表現された作品である。しかし、これが最終稿では取り払われ、タイトルからも“à Blandine”という記載が消え、代わりに“*Nocturne*”（夜想曲）と付け加えられた。原曲の〈G……の鐘〉では、鐘の表現に重きが置かれたように感じるが、改作されたものは、ただ明るいだけではない、神秘的な雰囲気をともなっており、まさしく夜想曲というイメージに合った、印象や色として聴き手のなかに入ってくるような音楽である。

7.2.10 婚礼

[分析表 10]

小節	1 ~ 4	5 ~ 8	9 ~ 26	27 ~ 29
拍子	6/4			4/4
テンポ	Andante		poco a poco più di moto accelerando	rit.
楽想	dolce		dolcissimo	
強弱	p > >	mf	ppp poco a poco cresc. molto rinforz.	ff
調性	E:	gis:	Gis: fis: e: Des: E:	
内容	動機 a 動機 b 動機 b ¹	動機 a ¹ 動機 b ² 動機 b ³	動機 a ² 動機 a ³ 動機 a ⁴ 動機 a ⁵ 動機 a ⁶ 動機 a ⁶ 動機 a ⁷ 動機 a ⁷	動機 a ⁸
譜例	<p>譜例</p> <p>Andante</p> <p>p</p> <p>dolce</p> <p>動機 a</p> <p>動機 b</p>			

小節	30 ~ 33	34 ~ 37	38 ~ 44
拍子	6/4		
テンポ	Andante quiet		Più lento
楽想	dolce	smorz.	dolcissimo
強弱		< >	ppp
調性		H:	G:
内容	動機 b ⁴ 動機 a ⁹ 動機 b ⁵ 動機 a ¹⁰	動機 b ⁴ 動機 a ⁹ 動機 b ⁵ 動機 a ¹⁰	動機 c 動機 c ¹
譜例			

小節	45 ~ 51	52 ~ 59	60 ~ 67
拍子			
テンポ			rallentando (a piacere)
楽想			sotto voce un poco marcato
強弱	<	<	> >
調性	d: D:	G: c: B:	Des: E:
内容	動機 c ² 動機 a ¹¹ 動機 c ³ 動機 a ¹² 動機 a ¹³	動機 c ⁴ 動機 c ⁵ 動機 c ⁶ 動機 a ¹⁴ 動機 a ¹⁵	動機 a ¹⁶ 動機 c ⁷ 動機 c ⁸ 動機 c ⁹ 動機 a ¹⁷ 動機 c ¹⁰
譜例	<p style="text-align: center;">動機 c</p> <p style="text-align: center;">38 Più lento ppp dolciss. una corda Ped. à chaque mesure</p>		

小節	68 ~ 75	75 ~ 83	84 ~ 91
拍子			
テンポ		Quasi Allegretto mosso	
楽想	stringendo appassionato	dolce armonioso legato	con grazia
強弱	< cresc. molto rinforz. ff	> < >	pp pp pp pp cresc. rinforz
調性	fis:	E:	h: H: E:
内容	動機 a ¹⁸ 動機 a ¹⁹ 動機 a ²⁰ 動機 a ²¹ 動機 a ²² 動機 a ²³ 動機 b ⁶ 動機 b ⁷	動機 a ²⁴ 動機 c ¹¹ 動機 c ¹² 動機 a ²⁵ 動機 a ²⁶ 動機 a ²⁷ 動機 a ²⁸ 動機 a ²⁹ 動機 a ³⁰ 動機 a ³¹ 動機 c ¹³	動機 c ¹⁴ 動機 c ¹⁵ 動機 a ³²
譜例	<p>動機 c¹⁰</p> <p>dolce armonioso</p> <p>legato</p> <p>動機 a²⁵</p>		

小節	92 ~ 99	100 ~ 106	106 ~ 112
拍子			
テンポ			
楽想			
強弱	ff < rinforz. <	sf < < < < < < sf	tutta forza fff
調性		Es: E:	Cis:
内容	動機 c ¹⁶ 動機 a ³³ 動機 a ³⁴ 動機 c ¹⁷ 動機 a ³⁵ 動機 a ³⁶ 動機 a ³⁷ 動機 a ³⁸ 動機 c ¹⁸ 動機 a ³⁹	動機 c ¹⁹ 動機 c ²⁰ 動機 c ²⁹	動機 a ⁴⁰ 動機 a ⁴¹ 動機 b ⁸ 動機 b ⁹ 動機 a ⁴²
譜例			

小節	113 ~ 120	120 ~ 129	130 ~ 133
拍子			
テンポ	ritenuto il tempo	poco a poco riten.	Adag io
楽想	dolce dolce	smorz.	
強弱	< > < >	pp pp	ppp
調性		E:	
内容	動機 b ¹⁰ 動機 b ¹¹ 動機 a ⁴³ 動機 c ²¹	動機 a ⁴⁴ 動機 c ²² 動機 a ⁴⁴ 動機 c ²² 動機 a ⁴⁵ 動機 a ⁴⁶ 動機 a ⁴⁷	動機 b ¹² 動機 b ¹³ 動機 b ¹³
譜例	<p>121</p> <p>動機 a⁴⁴</p> <p>動機 c²¹</p>		

この作品は、進行の音程が特徴的な動機 a、常に弱拍から始まる動機 b、コラールのよ
うな動機 c の 3 つの動機からできている。また、全体の形式は下のとおりである。

序奏 — **A** — **B** — **A** — **C** — つなぎ — **C** — **C** — **B** — 終結部

曲のなかで唯一動機 c が力強く、輝かしく奏される**C**の部分が、この楽曲で一番重心の
置かれている柱の部分であろう。

〔譜例 1〕〈婚礼〉 T.1-3

動機 b

Andante

p

dolce

動機 a

曲の冒頭には、まず動機 a が奏される。長 2 度上行し、完全 5 度下行するという動きの
くり返しできている点が特徴的である。その響きと単音の連なりが、神秘的な鐘の音色
のようにも聞こえる。続いて、合いの手のように動機 b が優しくうたわれる。3 つの動機
のなかで一番小さな動機であるが、上行する形が前向きな印象を与える。その後、動機 a が
オクターヴに変容され、動機 b は少し不穏な響きに変わりくり返される。

第 9 小節目からは、ppp で穏やかに、安定感のある和音と柔らかい分散和音が奏される
が、その合間に動機 a の前半の素材が挟まれる。

〔譜例 2〕 T.9-10

9

ppp

dolciss.

動機 a²

右手の旋律は、動機 a と八分音符一つ分のズレがあるため、動機 a のこだまのように聞こえてくる。調性の変化で印象を変えながら、この 2 小節が 4 回くり返されたあと、動機 a が追い立てるような印象で、*cresc.*（次第に大きく）と *accelerando*（次第に速く）をかけながら 9 回くり返される。第 27 小節目には一時的に 4 分の 4 拍子になり、動機 a が *ff* で各音にアクセントを付けて、重々しく奏される。ここまでの音楽は、ほぼ動機 a の変容のみでできている。

第 30 小節からの B の部分では、動機 b が中心となる。ここで興味深いことは、30 小節目の 5 拍目からの動機 a である。音程の関係こそ動機 a の性格をもっているが、リズムは動機 b のものを用いている。上行する動機 b と下行する動機 a のかけ合いが面白い部分である。

〔譜例 3〕 T.30-32

動機 b⁴

Andante quieto

dolce

動機 a⁹

第 38 小節目からは、*ppp* と *dolcissimo*（非常に優しく、柔らかく）のニュアンスは保ったまま、新しい動機 c がうたわれる。調性はここで G-dur になり、和音で動くこの動機 c は、コラールのような神聖な印象を与える。2 度ずつ音程を上げながらくり返され、7 小節で一つのフレーズを作っている。

〔譜例 4〕 T.38-44

動機 c

Più lento

ppp dolciss.

una corda

à chaque mesure

第 45 小節目からは、後半に動機 a の素材が用いられている。

〔譜例 5〕 T.44-46

動機 c²

動機 a¹¹

第 60 小節目からの 8 小節間は、より落ち着いた雰囲気になり、音楽はいったんおさまられる。

〔譜例 6〕 T.60-62

rallentando (a piacere)

un poco marcato
sotto voce

動機 a¹⁶

動機 c⁷

しかし第 68 小節目から雰囲気は一変し、fis - moll で減七の和音をともなった動機 a が 6 回、急き立てるようになり繰り返される。

〔譜例 7〕 T.69-71

stringendo - - - - - molto

動機 c を中心とした楽想が長く続いたあと、第 113 小節からは終結部に入り、動機 b が穏やかにくり返される。その後、動機 a が非常に美しいパッセージになり、優しく柔らかく連綿とくり返されていく。一方、動機 c がテノール声部で奏されているが、この左手の長七の和音が何ともロマンティックな響きを聞かせる。

〔譜例 10〕 T.121-124

121

動機 a⁴⁴

動機 c²²

最後は、主和音で動機 b がくり返され終わる。

〔譜例 11〕 T.129-133

129

Adagio


ppp

この作品は、リストがミラノのブレラ美術館にあるラファエロの同名の絵画に感銘を受けて作曲したものである。広場で聖ヨゼフが聖母マリアに結婚指輪をはめようとしている場面の絵で、その晴れやかで幸福な雰囲気がこの楽曲にも表されている。音楽全体として、主に動機 c が楽曲の柱になっており、幸福で希望に満ちたようなイメージを与えている。また、動機 a は静かで神聖な響きもあれば、鳴り渡る鐘のような響きもあり、変容の仕方で性格を変えてはいるが、神秘的な印象は常に持ち合わせており、この絵画から連想するならば、天使のお告げともとれるのではないか。そして動機 b においては、各部分のつながりで用いられているが、ふくらみのある方向性をもった動きが、花の咲く様子にも感じられる。リストは、実像のある美術作品の内容を、実像の無い音楽作品で表現しようと試みたのであろう。

7.2.11 物思いに沈む人

[分析表 11]

小節	1 ~ 4	5 ~ 8	9 ~ 13
拍子	4/4		
テンポ	Lento		
楽想			
強弱	mf < >	< >	rinforz. sf < > sf
調性	cis: a: cis:	a: e:	g:
内容	主題 A	主題 A ¹	主題 A ²
譜例	<p>主題 A</p> <p>Lento</p>		

小節	14 ~ 22	23 ~ 32
拍子		
テンポ		rit.
楽想		sotto voce pesante
強弱	sf < > sf > < > < >	< > cresc. rinforz. > dim.
調性		cis: F:
内容	主題 A ³	主題 A ⁴
譜例	<p>主題 A⁴</p>  <p>The musical score for Theme A⁴ is presented in a grand staff with two bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). The score consists of two staves. The upper staff contains chords and some melodic fragments, while the lower staff features a continuous eighth-note accompaniment. The marking 'sotto voce pesante' is placed above the lower staff. There are dynamic markings like 'sf' and 'cresc.' indicated in the table above. The score is divided into measures corresponding to the measures listed in the table above.</p>	

小節	33 ~ 39	40 ~ 48
拍子		
テンポ		rit.
楽想	espressivo	
強弱	p >< rinforz. >	p < > pp
調性	cis:	
内容	主題 A ⁵	主題 A ⁶
譜例		

第 1 曲とはうって変わり、非常の沈鬱な雰囲気作品である。全体の構造としては、主題 A が 6 回変容され、合間にカデンツァや半音階のフレーズを挟みながらくり返されるというシンプルなものである。

主題 A — 主題 A¹ — 主題 A² — 主題 A³ — カデンツァ —
 主題 A⁴ — 主題 A⁵ — 半音階 — 主題 A⁶ — 後奏

主題 A は、同一音による符点のリズムが特徴的で、細かく分けると 3 つの部分からできている

〔譜例 1〕〈物思いに沈む人〉 T.1-4

また第 3 小節目の 3、4 拍目の和音は、次のようなぶつかりをもった斬新な和声になっている。

E	Fis	Gis	A	His			
∨		∨		∨			
(長 2 度		長 2 度		短 2 度		増 2 度)	

この主題 A が 2 回目には解決を e - moll に変えてくり返される。その後、第 9 小節目からは主題 A が短 3 度高い G 音になり、また内声は合いの手のように動きをもち始める。

〔譜例 2〕 T.8-13

第9小節目で2拍目に *sf* でぶつけられる和音は増3和音になっており、不吉な印象を与えている。また第10小節の内声は5度の連続になっており、空虚で不安げな響きになっている。ここでは強弱が大きくなり、気持ちが溢れて感情的になっているようなイメージである。第14小節目からは、再び短3度高いB音で主題Aが奏されるが、第17小節目から第19小節目にかけて、すべての声部が半音階で下行している。

〔譜例3〕 T.15-19

増音程を含む、短いカデンツァのようなパッセージを挟み、第23小節目からは再びE音で主題Aが奏される。

〔譜例4〕 T.23-26

左手は非常に低い音域で、重々しく半音階でうねるように動く。葬送行進曲の歩みを連想させる部分であり、伴奏というよりは、この旋律も独自の性格をもっている。全体としては静かな雰囲気をもっているため、なおさら沈鬱な印象を与える。

第30小節目では、この楽曲で唯一の長調のF-durに到達するが、第33小節目には左手が「下一点は」音まで行き着き、重々しい雰囲気はなお帯びたままである。

第33小節から第39小節にかけては、この部分のみ他とは少し性格の違うものになっている。ここでは、ソプラノ声部とアルト声部は半音階での下行になっているが、一つ一つの和声進行が非常に興味深いものになっている。

異名同音を含め、七の和音や九の和音として分析すると以下のようなになる。

〔譜例 5〕 T.33-35

The image shows a musical score for piano in G major, measures 33-35. The score is marked *p espr.* and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Below the score, vertical arrows point from specific notes to labels identifying their harmonic function. The labels are as follows:

- From the first measure:
 - Arrow from the bass line: 属七の和音 (Dominant Seventh Chord)
 - Arrow from the right hand: 短九の和音 (Dominant Ninth Chord)
 - Arrow from the right hand: 長九の和音 (Major Ninth Chord)
- From the second measure:
 - Arrow from the right hand: 属七の和音 (Dominant Seventh Chord)
 - Arrow from the right hand: 短九の和音 (Dominant Ninth Chord)
 - Arrow from the right hand: 長九の和音 (Major Ninth Chord)
- From the third measure:
 - Arrow from the right hand: 短七の和音 (Dominant Seventh Flat Chord)
 - Arrow from the right hand: 減七の和音 (Diminished Seventh Chord)
 - Arrow from the right hand: (繫留音) (Sustained Note)
 - Arrow from the right hand: 短九の和音 (Dominant Ninth Chord)
 - Arrow from the right hand: 長九の和音 (Major Ninth Chord)
 - Arrow from the right hand: 属七の和音 (Dominant Seventh Chord)
 - Arrow from the right hand: (繫留音) (Sustained Note)
 - Arrow from the right hand: 短九の和音 (Dominant Ninth Chord)
 - Arrow from the right hand: 長九の和音 (Major Ninth Chord)
- From the fourth measure:
 - Arrow from the right hand: 属七の和音 (Dominant Seventh Chord)

An 'X' is placed above the final note of the right hand in the third measure, indicating a specific analytical point.

〔譜例 6〕 T.36-39

36

rinforz.

属七の和音

×

減七の和音

短七の和音

(繋留音)

短九の和音

長九の和音

短九の和音

(繋留音)

短九の和音

長九の和音

短九の和音

×

ここでは、属七の和音、減七の和音、短七の和音、長九の和音、短九の和音を連続させ、あえて不協和音程を作ることによって混沌とした響きを生み出している。しかし、横の流れをたどっていくと、旋律のソプラノ声部も、内声のアルト声部も、下行する半音階だけでできていることが分かる。横の半音階の進行を徹底しながらも、縦の和声は七の和音や九の和音になるように作られており、斬新で見事な手法である。またその移り行く和音の響きからは、神秘的な温かさ、また時にはもの憂げな雰囲気も感じ取ることができ、和音の違いによる音の陰影を効果的に表している。

第 40 小節目からは、再び主題 A がアルト声部でうたわれる。ここでは、長七の和音や半音階を最後まで用いながら、重々しい雰囲気でも曲は締めくくられる。

〔譜例 7〕 T.39-48

この作品は、彫刻と並んでミケランジェロの次のような詩も、標題として用いられている。

私は眠りに感謝する。石で作られたことを、さらに感謝する。
地上に不正と恥辱がある限り、見ず、感じぬことこそ幸いなるかな。
私を目覚めさせることなかれ、声ひそやかに語りたまえ。³

ただ一つの主題 A は、吊いの鐘のように一曲を通して常に鳴り響いているが、主題の変容方法は、ほぼ調性の変化だけであった。音楽の内容が展開していくというよりは、静寂と陰鬱な重々しさを徹底して保っている作品である。標題の内容や、後に書かれた管弦楽版が長女ブランディーヌの死を契機に改作されたことを考慮すると、死を意識した曲であると考えられる。七の和音や九の和音など、複雑な和声を用いていることで、全体的な調性は曖昧になっているが、半音階進行の効果もあいまって、不穏な雰囲気を漂わせている。この作品は、こういった和声の面で非常に前衛的な試みがなされており、リストの晩年の音楽をすでに思わせる作品である。

³ 野本由紀夫、前掲、199 頁。

7.2.12 サルヴァートル・ローザのカンツォネッタ

[分析表 12]

小節	1 ~ 4	5 ~ 8	9 ~ 12
拍子	4/4		
テンポ	Andante		
楽想	marziale marcato		
強弱		mf	cresc. f
調性	A: E:	A:	E:
内容	主題 A	主題 A ¹	主題 A ² 動機 a 動機 a ¹
譜例	<p>主題 A</p> <p>Andante marziale</p> 		

小節	13 ~ 23	23 ~ 26	27 ~ 30
拍子			
テンポ			
楽想	marcato		energico
強弱	cresc. f più rinforz. ff	> dim.	f
調性	e: A:		fis:
内容	主題 A ³ 主題 A ⁴	主題 A ⁵ 主題 A ⁶	主題 A ⁷ 動機 a ² 動機 a ³ 主題 A ⁸ 動機 a ⁴
譜例	<p>主題 A³</p> <p>13</p> <p>marcato</p> <p>mf</p> <p>Va - do ben spesso can - gian - do lo - co</p>		

小節	31 ~ 35	36 ~ 44	44 ~ 47
拍子			
テンポ	rallent.		poco ritenuto.
楽想	accentuate il canto	dolce espressivo	
強弱	< >	> < >	dim. pp
調性			Fis:
内容	主題 A ⁹ 動機 a ⁵ 動機 a ⁶ 動機 a ⁷ 動機 a ⁸ 動機 a ⁹ 動機 a ¹⁰ 動機 a ¹¹ 動機 a ¹²		動機 b 動機 b ¹ 動機 b ² 動機 b ³ 動機 b ⁴ 動機 b ⁴ 動機 b ⁴
譜例	<p>45</p> <p>poco riten. - - - - -</p> <p>dim. al pp</p> <p>動機 b</p>		

小節	48 ~ 51	52 ~ 55	56 ~ 66
拍子			
テンポ			
楽想			marcato
強弱	mf	cresc. f	cresc. f più rinforz. ff
調性	A:	E:	e: A:
内容	主題 A ¹	主題 A ² 動機 a 動機 a ¹	主題 A ³ 主題 A ⁴
譜例	<p>譜例</p> <p>Va - do ben spes - so can -</p> <p>cresc.</p> <p>動機 a</p>		

小節	66 ~ 69	70 ~ 73	74 ~ 75
拍子			
テンポ		poco rit.	
楽想			
強弱	> dim.	dimin. pp	ff
調性	A:		
内容	主題 A ¹³ 主題 A ¹⁴	動機 b ⁵ 動機 b ⁶ 動機 b ⁷ 動機 b ⁸ 動機 b ⁹ 動機 b ⁹ 動機 b ⁹	主題 A ¹⁵
譜例	<p style="text-align: right;">主題 A¹⁵</p>		

この作品は、ボノンチーニの歌曲をリストがピアノ用に編曲したものである。また、楽譜の旋律の上に書かれているイタリア語の歌詞は、ローザのものである。

全体の形式は次のようになっている。

前奏 — [A] — [B] — 間奏 i — [C] — 間奏 II — [A] — [B] — 後奏 (間奏 i + ii)

[A]、[B]はまったく同じものがくり返されており、歌曲らしい大変明快な形式である。

曲は1つの主題と、2つの動機から作られており、まずは冒頭で、主題Aが前奏のように奏される。

[譜例1] 〈サルヴァートル・ローザのカンツォネッタ〉 T.1-4

主題 A
Andante marziale

4小節で一まとまりの主題であるが、符点のリズム、またテヌートやスタッカートで、大変明るく軽快な印象を与える主題である。

第5小節目からは和音が付き、また歌詞も書かれているので、ここからが歌のパートである。

[譜例2] T.5-8

5 Va - do ben spes - so cangian - do lo - co

これが3回目には主題がオクターヴになり、内声に動機aが登場する。この動機は小さなものであるが、その符点のリズムが特徴的である。

[譜例 3] T.9-12

主題 A²

9 Va - do ben spes - so can-gian-do lo - co ma non so mai cangiar de - si - - o

cresc. f

動機 a

第 13 小節目からは、今までとは少し違うものに変容され、主題の 3 小節目は柔らかい印象をともなった旋律に変えられている。

[譜例 4] T.13-16

13 Va - do ben spesso can - gian-do lo - co

marcato mf

第 23 小節目には間奏が挟まれるが、これは主題 A¹ の後半の素材である。

[譜例 5] T.23-26

主題 A⁵

dim.

第 27~43 小節の C の部分は、主題や動機はそのままに、調性だけがこの楽曲のなかで唯一の短調である fis - moll に変わる。

[譜例 6] T.27-28

動機 a²

f energico

Sem - pre l'i - stes - so sa - rà il mio fuo - co

主題 A⁷

ここでは左手に歌の旋律がうつっているが、ピアノの音域の広さを活かし、旋律をさまざまな声部でうたわせている点も面白い。非常に力強く主題 A が奏される。

第 36 小節目からは、曲想が dolce (優しく、柔らかく)、espressivo (表情豊かに) になり、短調のままではあるが、切々と歌い込むような箇所である。今までの軽快な符点のリズムは用いられずに、訴えかけるようななめらかなラインの旋律となっている。また、ソプラノ声部とバス声部が対旋律のようにならわれるなか、内声が裏で拍をとっており、焦燥感のようなものもわずかに感じられる。

[譜例 7] T.41-44

41 i - - o l'i - stes - - - so anch' i - - o

f energico

その後、第 44 小節目から動機 b のくり返しによる間奏が置かれる。

〔譜例 8〕 T.44-47

動機 b

poco riten.
dim. al pp

第 48 小節目から第 68 小節目には、再び前半の第 5 小節目から第 25 小節目の内容がまったく同じ形でくり返される。ここでは歌詞も同じである。第 70 小節からは A - dur で、動機 b の間奏が奏され、最後は ff で堂々と主題 A の後半がうたわれ、明るく締めくくられる。

〔譜例 9〕 T.72-75

主題 A¹⁵

poco riten.
dim. al pp ff

この作品は、前に述べたシンプルな形式に加え、調性も主調 (A - dur)、属調 (E - dur)、平行調 (fis - dur)、平行調の同主長調 (Fis - dur) の 4 つのみが用いられており、非常に単純明快な聞きやすい音楽である。編曲作品であるので、もともとの曲はリストの作品ではないが、与えられた主題をやはりここでも何度も変容させ、さまざまな雰囲気を作り出すと同時に、よりピアノ独奏に適した立体的な音楽にしている。

歌詞と形式の関係としては、マーチ風の明るい **A** と **B** の部分には、「私はよく居場所を変えるが、私の希望は変わらない。」という歌詞が付けられ、少しシリアスな雰囲気になる **C** の部分では、「私の愛の誠実さは不変だし、私自身も変わらぬままでいたい。」という内容になっている。子供の頃に故郷であるハンガリーを離れ、演奏活動で世界各国を飛び回るリスト自身の思いが表れた作品であるように感じられる。

7.2.13 ペトラルカのソネット 第 47 番

[分析表 13]

小節	1 ~ 5	6 ~ 11	12 ~ 23
拍子	4/4		2 (6/4)
テンポ	Ritenuato rall.	riten.	smorzando
楽想	con moto	accentuato	Sempre mosso con intimo sentiment l' accompagnamento sempre dolce espressivo e un poco marcato
強弱	mf < < < cresc. molto	< >	il canto mezzo forte < < rinforz.
調性	A:	Des:	f:
内容	(前奏) 動機 a 動機 a ¹ 動機 a ²	動機 a ³ 動機 a ⁴	主題 A
譜例			

小節	23 ~ 31	32 ~ 35	36 ~ 43
拍子		4/4	2 (6/4)
テンポ		rit.	
楽想		appassionato assai	dolcissimo
強弱	< < cresc.	rinforz. < <	
調性	es: h:	G: g:	G:
内容	動機 b 動機 b ¹ 動機 b ² 動機 b ³ 動機 b ⁴ 動機 b ⁵ 動機 b ⁶	動機 b ⁷ 動機 b ⁸	主題 A ² 主題 A ³
譜例	<p>12 <i>Sempre mosso con intimo sentimento</i> il canto mezzoforte espressivo e un poco marcato</p> <p><i>l'accompagnamento sempre dolce</i></p> <p>una corda</p> <p>16</p>		

小節	43 ~ 52	52 ~ 58	59 ~ 62
拍子			
テンポ	poco rallent.	ritenuto ad libitum quasi in tempo	rall.
楽想	vibrato assai	Recitando accelerando	dolente
強弱	p poco a poco cresc. molto <	pp pp < cresc.	pp < >
調性	e: c: As: F: D:	fis: cis:	
内容	主題 A ⁴ 主題 A ⁵	動機 b ⁹ 動機 a ⁵ 動機 b ¹⁰ 動機 a ⁶ 動機 b ¹¹ 動機 a ⁷ 動機 b ¹² 動機 a ⁸ 動機 b ¹³ 動機 a ⁹	
譜例			

小節	62 ~ 68	69 ~ 77	78 ~ 84
拍子			
テンポ	molto rit.	in tempo ma sempre rubato	
楽想	dolcissimo	dolce cantando	
強弱		pp cresc.	< < cresc.molto
調性	E:	Des: A: Des:	A:
内容	主題 A ⁶ 主題 A ⁷	主題 B	主題 B ¹

譜例

69 in tempo ma sempre rubato

pp dolce cantando

72 cresc.

小節	85 ~ 90	90 ~ 95
拍子		4/4
テンポ		rallent.
楽想	con somma passione	dolce
強弱	f < ff	p più dim p < >
調性	Des:	
内容	動機 a ¹¹ 動機 a ¹²	主題 A ⁸
譜例		

この作品の全体の形式は、次のようになっている。

前奏 — **A** — **B** — **A** — レチタティーヴォ — **A** — **C** — **A**

規模の大きさには違いはあるものの、主題 A が奏される**A**の部分が、いつも他の楽想の前後に置かれるかたちになっている。

またこの曲では、2つの主題と2つの動機が展開されているが、とくに動機は両方とも上行する方向性をとらせた明るい印象をもっている。

〔譜例1〕 〈ペトラルカのソネット 第47番〉 T.1-5

動機 a

Preludio con moto

mf

crescendo

molto

rall..

楽譜に“Preludio”（序奏）とリストが書いているように、動機 a のくり返しによる序奏が冒頭から勢いをもって奏される。動機 a の上行する順次進行と、左手と右手の八分音符一つ分のズレによって、気持ちが高揚しているような印象をもたらしている。

その後、動機 a は f だがゆったりとし、ふくらみをもった形に変えられ、レチタティーヴォのようにうたわれる。冒頭は A - dur であるが、ここからは主調である Des - dur で奏される。その調性の大きな変化で、雰囲気突然に変わった印象を与えている。

〔譜例2〕 T.6-11

動機 a³

6

Ritenuato accentuato

f

riten..

第12小節目からは、主題Aが奏される、この曲の中心となる部分である。冒頭の八分音符一つ分のずれが、ここでもまた見られる。そして、4声の絡み合うような音型のなかに旋律である主題Aが置かれており、演奏するにはリストの指示した“mezzoforte espressivo”（やや強く、表情豊かに）、“un poco marcato”（少し各音をはっきりと奏する）を守り、意識的に主題を浮き立たせる必要があるだろう。

〔譜例3〕 T.12-17

主題A

12 **Sempre mosso con intimo sentimento** **il canto mezzoforte espressivo e un poco marcato**

l'accompagnamento sempre dolce

una corda

16

主題Aは、上に示したように2つに分けることのできるフレーズからできている。下に示したように、両方とも上下へ跳躍進行をくり返す、同じかたちになっているが、後半は前半の3度もしくは4度下で奏されている。

〔譜例4〕

前半：

〔譜例5〕

後半：

この2つのフレーズが、問いと答えのような組み合わせになっており、いつもこの両方で一まとまりになっているので、ここではあえて1つの主題とした。主題Aは、二度目にはf-mollに解決し、ここでは不安な気持ちがうかがえる。

第24小節からは、下に示した動機bがくり返される。この動機は、主題Aの素材からできている。

〔譜例6〕 T.23-25

動機 b

〔譜例7〕 T.12-15

12 *Sempre mosso con intimo sentimento* *il canto mezzoforte espressivo e un poco marcato*

l'accompagnamento sempre dolce

主題 A

この動機bは、たたみ掛けるようくり返される度に激しさを増し、第32小節目で大きな盛り上がりを見せるが、その後すぐに第36小節目から主題Aが穏やかに優しくうたわれる。第52小節からは、レチタティーヴォのようになっており、動機bと動機aが組み合わせられ5回くり返されるが、その和音や旋律の向かう上下の向きで、希望や落胆など、揺れ動く心情を表しているように感じられる。

〔譜例 8〕 T.52-54

動機 a⁵

52 riten. ad lib. quasi in tempo

8 8

pp pp

8 *) recitando

3

動機 b⁹

重音によるパッセージを奏したあと、主題 A が静かにうたわれ、第 69 小節目にはテノールの声部に新しい主題 B が現れる。

〔譜例 9〕 T.69-74

主題 B

in tempo ma sempre rubato

69 pp dolce cantando

8

72 8 cresc. 3 5 3 8

主題 B

主題 B は、主題 A とは対照的に音程の幅が狭く、また跳躍進行などの動きも少ない旋律である。ここでの右手の和音は減七の和音になっており、左手でゆったり主題 B がうたわれる一方で、この和音が不安の陰をのぞかせる。その後、1 オクターヴ高いところで同じものがくり返され、第 85 小節目からは終結部に入る。ここでは、第 6 小節目から第 11 小節目までの 6 小節と同じものが、和音やパッセージを加えられて奏される。

〔譜例 10〕 T.6-11

〔譜例 11〕 T.85-90

そして最後は、主題 A が一度だけうたわれる。

〔譜例 12〕 T.90-95

第 93 小節目には小休止があり、一瞬時が止まったかのように感じるが、その後拍子が 4 分の 4 拍子になることで、一層落ち着いた雰囲気締めくくられている。

標題の内容は、ラウラに恋をしたときの喜び、またそれによって世界が輝いて見える様子を表したものであるが、この楽曲も希望や穏やかな幸福感で満たされている。作りとしては、2 つの主題は基本的にあまり変容されずに、調性を変える程度であるが、その代わりに、小さな 2 つの動機がその間を埋めるように展開されている。元々が歌曲であることが、細かで難解な変容が行われていない理由であろう。

ちなみに、ピアノ独奏用では Des - dur、 歌曲版（第 2 版）では As - dur が主調に設定され、拍子もピアノ独奏用が 4 分の 6 拍子、歌曲版が 4 分の 4 拍子であるといった違いはあるものの、大まかな形式はピアノ独奏用も歌曲版も同じである。また歌曲では、主題 A の旋律ではいつも“E benedetto...”（幸いなるかな）の歌詞が付けられており、比較的歌曲版から忠実に改作した印象のあるこの作品では、やはり主題 A を一番中心の楽想と捉えるべきである。

7.2.14 ペトラルカのソネット 第 104 番

[分析表 14]

小節	1 ~ 4	5 ~ 6	7 ~ 10
拍子	4/4	3/2	4/4
テンポ		Adagio rit.	riten.
楽想	Agitato assai		molto espressivo
強弱	f cresc.	<	f
調性	cis:	E: cis:	E: cis:
内容	(序奏)	動機 a	動機 b 動機 c
譜例	<p style="text-align: center;">動機 a</p>		

小節	11 ~ 14	15 ~ 20	21 ~ 24
拍子			
テンポ	riten.	riten.	
楽想		marcato	Cantabile con passion, senza slentare
強弱	<	f <	
調性	D: G: E:	A: E:	cis:
内容	動機 b ¹ 動機 c ¹	動機 b ² 動機 b ³	動機 b ⁴ 動機 c ²
譜例	<p>動機 b⁴</p> <p>動機 c²</p>		

小節	25 ~ 28	29 ~ 32	33 ~ 37
拍子			
テンポ			accel.
楽想			quasi cadenza
強弱		cresc.	ff rinforz. cresc.molto
調性	D: G: E:	A:	gis: E:
内容	動機 b ⁵ 動機 c ³	動機 b ⁶ 動機 b ⁷	(つなぎ)
譜例	<p>動機 b⁶</p> <p>動機 b⁷</p> <p>cresc. ...</p>		

小節	38 ~ 41	42 ~ 45	46 ~ 53
拍子			
テンポ			stringendo poco rall. rall. poco rall. smorzando
楽想	molto appassionato	quasi cadenza	dolce dorente
強弱	ff < dim. <	f < ff cresc e rinforzand p	ff vibrato > dim. pp
調性	cis:	D: G: E:	Cis: e: G:
内容	動機 b ⁸ 動機 c ⁴	動機 b ⁸ 動機 c ⁴	動機 b ¹⁰ 動機 b ¹¹
譜例	<p style="text-align: center;">動機 b¹⁰</p>		

小節	54 ~ 57	58 ~ 63	64 ~ 67
拍子			5/4
テンポ	ritenuto	agitato rall.	un poco più lent Adagio
楽想	a piacere	perdendo quasi cadenza	accentuato assai
強弱	pp	< > cresc rinforz. > < > dim.	f < <
調性	g: G: g: G:	e:	E:
内容	動機 d 動機 d ¹	動機 b ¹² 動機 b ¹³	(終結部) 動機 a ¹ 動機 e
譜例	<p style="text-align: center;">動機 d</p>		

小節	68 ~ 76	77 ~ 79
拍子	4/4	
テンポ	a tempo	
楽想		smorzando
強弱	> >	< >
調性	C: E: C: E:	
内容	動機 b ¹⁴ 動機 b ¹⁵ 動機 b ¹⁶	動機 b ¹⁷
譜例		

この第 104 番は標題からも分かるように、愛の喜びと悲しみ、希望と苦しみといった二面性が表現されており、リストは主に対照的な 2 つの動機（動機 b、動機 c）でそれを表現し、変容していくことで全体を構築している。

まず冒頭 4 小節の序奏では、減七の和音と属七の和音が激しさを持って交互にくり返され、疑問を投げかけるような解決しない和声進行が特徴的である。

〔譜例 1〕 〈ペトラルカのソネット 第 104 番〉 T.1-4

その後、主要な主題である動機 a、レチタティーヴォを挟んで動機 b、動機 c が提示される。動機 b は順次進行の下行音型で出来ており、また和声的には増三和音を用いることで、不安げな印象を効果的に与えている。一方、動機 c は 1 オクターヴの跳躍をともなう表情に富んだ動機であり、和声も穏やかで前向きな印象を与える。愛の二面性がこの 2 つの動機で表されているといえるであろう。

〔譜例 2〕 T.5-12

異なる調でこの2つの動機が繰り返された後、動機 b はテノール声部に移る。またここでの解決の和音には、短七の和音を用いており、不安定でありながら、どこか幻想的な甘さが感じられる響きである。

〔譜例 3〕 T.15-16

第 24 小節からは、第 7 小節目から第 20 小節目の形がもう一度くり返されるが、動機 b と動機 c が明らかに変容されている。旋律は 1 オクターヴ高くなり、伴奏は分散和音になることで、音域が広がり、情熱的な印象に変わっている。

〔譜例 4〕 T.21-24

リストらしい輝かしいカデンツァの後、動機 b と動機 c は最高潮の盛り上がりをもって再び現れる。

〔譜例 5〕 T.38-40

ここでは、伴奏が和音になったことで音の厚みが増したことに加え、各動機にオクターヴの連打や重音のトリルなど、技巧的なパッセージが施されている。

〔譜例 6〕 T.41-44

The musical score consists of three systems. The first system (measures 41-44) shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. It includes dynamics like *dim.* and *f*, and performance markings such as *quasi cadenza*. The second system (measures 43-44) features a *ff* dynamic and a *quasi cadenza* marking. The third system (measures 45-46) is marked *Ossia* and includes *crescendo e rinforzando* and *riten.* markings. The score is rich with technical challenges like triplets, sixteenth-note runs, and octaves.

第 54 小節目には新しい動機 d が現れる。減七の和音からの解決で、まどろみのような雰囲気をとまなっている

〔譜例 7〕 T.54-55

動機 d

その後、動機 b は非常に切迫した形に変容される。内声や低音部が激しい表情を効果的に作り出している。

〔譜例 8〕 T.58-59

第 64 小節目からは終結部と考えられる。ここでは、序奏のあと初めて動機 a が現れる。また、低音部には主音である E 音が保持されており、安定感を感じることができる。

〔譜例 9〕 T.64-65

動機 a¹

第 68 小節からは、動機 b の一部が優美な伴奏部の上で三回奏されるが、解決に E - dur の和声的長音階の 6 度音である C 音からの増三和音が毎回現れ、明暗が交互に感じられるようになっている。

〔譜例 10〕 T.68-69

最後は、動機 b の一部がソプラノ声部で拡大されて現れる。その和声も増三和音を含んでおり、やはり最後まで不安な、解決しきらない印象を残している。

〔譜例 11〕 T.76-79

全体の構成としては、序奏に始まり、動機 b と動機 c からなる主題のまとまりが変容されながら 3 回くり返され、異なる新しい動機 d のあと、終結部で締めくくるというシンプルで明快なものだが、これは特にソネットの形式と一致している訳ではない。

79 小節という決して規模の大きな作品ではないが、その中でも動機 b が 17 回、動機 c が 5 回変容されている。またこの 2 つの動機に、対照的な性格を持たせて発展させている点は、この作品の一番の特徴である。この曲では、調性の移り変わりよりも、調性を曖昧にする和声（減七の和音、増三和音など）の用い方で、標題の雰囲気効果を効果的に表しているといえる。

ちなみに歌曲版は、ピアノ独奏版と同じ4分の3拍子で、少し規模は大きく全113小節からなる。全体としていえることは、ピアノ独奏版と同じ動機が用いられていること、ピアノ独奏版に比べて、テンポの指示、強弱の指定が少ない点である。歌詞が付いている分、歌手の表現力に委ねられるのであろう。また、ピアノ独奏版はE-durであるが、歌曲版はAs-durである。最高音はdesに設定されているが（別の音を歌うことも可能）、テノール用ということも考慮しても高音であり、歌詞の内容が音域にも表れているように思える。伴奏に関しては、顕著に裏役に徹している部分もあるが、比較的ソロとして成り立つ部分も多い。また歌のガイドとして、先に主題を提示している箇所、様々な奏法により伴奏で雰囲気を作り出している箇所も多く、リストがピアニストであったことが大きく影響していると考えられる。

全体の作りとしては、序奏の後、第1節が自由な形式の中でうたわれ、第2節では主要主題からなるまとまりが二回奏され、第3節でその三回目と動機dが奏される。終結部では動機bと動機aが変容され、和音で締めくくる。構造は、ほとんどピアノ独奏版に対応しており、それぞれの動機、調性の移り変わり、和音の用い方もほぼ同じである。よって、主要な2つの動機は、歌曲版でも同じ意味を持つと考える。

全体の印象として、伴奏部分で音楽を構成し、歌は歌詞と対応するように比較的自由さを持ってうたわれている。言葉があるからこそ可能なことである。しかし実際、この曲をピアノ独奏版に編曲すると、当然言葉が失われる訳だが、明確な動機の性格と発展、明快な全体構造によって、歌詞が無くても標題の内容を分かり易く表現している作品といえる。

7.2.15 ペトラルカのソネット 第 123 番

[分析表 15]

小節	1 ~ 9	10 ~ 14	15 ~ 24
拍子	4/4		
テンポ	Lento	rit.	Sempre lento
楽想	placido dolcissimo espressivo	espressivo appassionato	cantando dolcissimo
強弱	cresc. rinforz. >	p cresc. rinforz.	pp pp
調性	es: Ces:	As:	f: Es:
内容	(序奏) 動機 a 動機 a 動機 a ¹	動機 b 動機 b 動機 b ¹	主題 A 主題 A ¹
譜例	<p style="text-align: center;">動機 a</p>		

小節	25 ~ 29	30 ~ 40	41 ~ 44
拍子			
テンポ	rall.	un poco rallentando	Più lento
楽想		agitato smorz. smorz. vibrato	
強弱	< cresc. molto > dim.	p pp pp < cresc. molto ff f > >	ppp
調性	b: Ges:	es: E:	C:
内容	主題 A ²	動機 c 動機 c 動機 c ¹ 動機 c ² 動機 c ³	主題 A ³
譜例	<p>主題 A</p> <p>15 <i>Sempre lento</i> cantando dolcissimo</p> <p>19</p>		

小節	45 ~ 48	49 ~ 60	61 ~ 67
拍子			
テンポ	molto ritenuto	poco a poco accelerando	ritenuto rallent.
楽想	il canto espressivo ed accentuate perdendo	agitato sempre più appassionato stringendo molto rallentando	dolcissimo armonioso dolcemente quasi niente
強弱	ppp	cresc. < > < cresc. molto < ff <	ppp dim. ppp
調性	c: as:	es: As:	
内容	主題 B	動機 d 動機 d 動機 d 動機 b ² 動機 b ² 動機 b ³ 動機 b ⁴	主題 A ⁴ 主題 A ⁵
譜例	<p>主題 B</p>		

小節	68 ~ 75	75 ~ 80	80 ~ 84
拍子			
テンポ			ritenuto
楽想	dolcissimo smorz.	sempre dolce perdendo	a piacere
強弱	ppp cresc. rinforz.		pp ppp
調性			A: As: A: As: A: As:
内容	(序奏) 動機 a ² 動機 a ³ 動機 a ⁴	主題 A ⁶ 主題 A ⁷ 主題 A ⁸	
譜例			

第 15 小節目から始まる主題 A は、歌曲版での歌い初めの旋律と同じである。とても優しく流れる甘美な旋律で、左手で合いの手のように奏される分散和音もハープのような美しい響きで旋律の間を補っている。

主題 A

〔譜例 3〕 T.15-19

15 *Sempre lento*
cantando
dolcissimo
pp

第 25 小節目には、主題 A が b - moll でうたわれ、雰囲気に変化する。この部分は、もとの歌曲版で、第 2 節の詩が歌詞として用いられており、「涙」や「ためいき」といった内容になっている。

第 30 小節目からは動機 c が es - moll でくり返されるが、次第に激しさを増し第 37 小節目には ff で大きな盛り上がりを見せる。

〔譜例 4〕 T.30-31

動機 c

30 *un poco rall. e agitato*
p *smorz.* pp

音響的にも豊かになる第 38 小節目には、旋律がオペラアリアのようにうたわれる。この部分は、歌曲版では音型がすこし異なるものの、高音で符点二分音符が用いられ、やはり大きな盛り上がりを見せている。

その後、E - dur の I の和音が分散和音で奏され、E 音が印象的に連打されたあと、第 41 小節目から再び主題 A が非常に繊細に美しくうたわれる。ppp による高音の響きが天上の

世界、または天使のような雰囲気をおもわせる。また、ここでは今まで多用されていた調号が全てとり払われ、C - durに転調している。それがさらに透き通った純粋な印象を与える。

〔譜例 5〕 T.39-44

39 *ppp* *una corda* *Più lento* *vibr.*

42 8

続いて主題 B が同主調の c - moll でうたわれる。前の明るい雰囲気とは変わり、少し影を落としたような印象である。

〔譜例 6〕 T.44-48

molto ritenuto *ppp* *il canto espressivo ed accentuato* *perdendo*

29

主題 B

第 49 小節からは、動機 d が切迫した印象で現れる。accelerando (次第に速く) と cresc. (だんだん大きく) をかけながら、動きをもった第 53 小節からの動機 d につながっていき、第 58 小節目の頂点まで一気に音楽は広がっていく。

〔譜例 6〕 T.48-53

動機 d

48 *perdendo*

poco a poco accelerando

51 *agitato e crescendo.*

53 *sempre più appassionato*

動機 d

第 61 小節からは、再び主題 A が柔らかな分散和音をともなうたわれる。ここでは、主題 A の前半の素材が 2 回くり返される。

主題 A⁵

主題 A⁶

〔譜例 7〕 T.61-63

61 *-simo armonioso*

62

63 *ritenuto*

主題 A⁵

主題 A⁶

その後、半音階を用いた細かなパッセージが ppp でレチタティーヴォ風に奏され、第 68 小節目には再び冒頭の序奏が現れる。

動機 a²

〔譜例 8〕 T.68-70

冒頭の和声（減七の和音と短七の和音）やバス音はそのままだに、旋律のリズムだけが変容されている。この動機 a が 3 回くり返され、第 75 小節からは主題 A の断片が 3 回、柔らかなものがひらひらと舞うようくり返される。

〔譜例 9〕 T.75-77

曲の最後は、A - dur の属七の和音と、As - dur の I の和音が交互に奏される。そのなかで、ソプラノ声部の旋律がとても繊細にうたわれ、とくに最後の 2 つは跳躍の幅を広げ高音になり、天に昇って行くような幻想的な雰囲気締めくくる。

〔譜例 10〕 T.81-84


As : I A : V₇ As : I A : V₇ As : I

全体として、とても甘美で柔らかい雰囲気に満ち溢れた曲である。主題 A が中心となる旋律で、これは伴奏部による変化で登場する度に印象を多少変えているが、主題 B は一度しか使われない。また動機に関しても、序奏に使われる動機 a と動機 b は比較的効果的に変容され用いられているが、動機 c と動機 d にはあまり重要な意味をもたせていないように思われる。このように、全ての主題や動機を神経質に組み込むのではなく、音楽の流れや雰囲気のなかで比較的自由に配置している点は、もとの作品が歌曲であることに原因があるのであろう。この第 123 番は、前の第 47 番、第 104 番と比べると、一番歌曲版に忠実に作られている。主題や動機、調性、拍子に至るまで、見事に歌曲版と同じである。しかし、歌詞を伴わないこのピアノ独奏版は、歌曲版よりも音の響き方や音色がとても多種多様で豊かになるよう工夫されている。空気のような柔らかい 3 連符や分散和音による伴奏、優しく美しい旋律、ロマンティックな和声を用い、天使に見立てたラウラのその美しさを非常に甘美な印象で表現し、また恋の切なさをうたう部分では短調を用い、ほんの少し影を見せている。ピアノという楽器が出すことのできる様々な音響を非常に上手く標題の内容に合致させ、天国のような幻想的な世界を見事に表現した作品である。

7.2.16 ダンテを読んで —— ソナタ風幻想曲

[分析表 16]

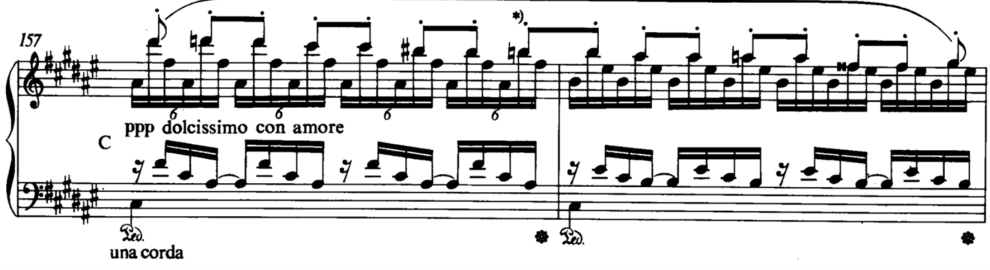
小節	1 ~ 6	7 ~ 12	13 ~ 24
拍子	4/4		
テンポ	Andante poco riten.	poco riten.	Più moto riten. molto
楽想	maestoso pesante	pesante	
強弱	f	f	f cresc. ff
調性			
内容	動機 a	動機 a ¹	動機 a ² 動機 a ³ 動機 a ⁴ 動機 a ⁵
譜例	<p style="text-align: center;">Andante maestoso</p>  <p style="text-align: center;">動機 a</p>		

小節	25 ~ 28	29 ~ 34	35 ~ 51
拍子			
テンポ		stringendo un poco ritard.	Presto agitato assai
楽想			lamentoso sempre legato
強弱	p < p < > p	p pp dim.	p < dim. < piu cresc. rfz
調性			d:
内容	動機 b	動機 c	動機 c ¹
譜例	<p>動機 b</p>  <p>動機 c</p> 		

小節	52 ~ 53	54 ~ 76	77 ~ 89
拍子		2/4	4/4
テンポ			
楽想	con impeto marcatissimo	disperato	marcatiss.
強弱	ff <	mf < cresc. sempre più rinfrz.	ff < < < sempre ff < rinforz.
調性			cis: fis:
内容	動機 b ¹	動機 c ² 動機 a ⁶	動機 b ³ 動機 b ⁴ 動機 b ⁵ 動機 b ⁶
譜例	<p>77</p> <p>ff</p> <p>marcatiss.</p> <p>動機 b³</p>		

小節	90 ~ 102	103 ~ 115	115 ~ 123
拍子			
テンポ		riten.	Tempo I (Andante) riten.
楽想	più animato	precipitato	
強弱	p cresc. crescendo molto rinforz.	fff < sf < < < ff	sf dim.
調性	H: D: B: G: Es: Des:	Fis: B: Cis:	G: ais:
内容	動機 a ⁷ 動機 a ⁸ 動機 a ⁹ 動機 a ¹⁰	主題 A	動機 a ¹¹ 動機 a ¹²
譜例	<p style="text-align: center;">主題 A</p>		

小節	124 ~ 135	136 ~ 144
拍子		
テンポ	Andante(quasi improvvisato) molto riten.	Andante riten.
楽想	dolcissimo con intimo sentiment dolce espressivo	ben marcato il canto sempre legato
強弱	ppp < pp	<
調性	Fis:	B: D:
内容	動機 c ⁴ 動機 c ⁵ 動機 c ⁶	主題 A ¹
譜例	<p>主題 A¹</p> <p>136 Andante ben marcato il canto sempre legato</p> <p>tre corde</p>	

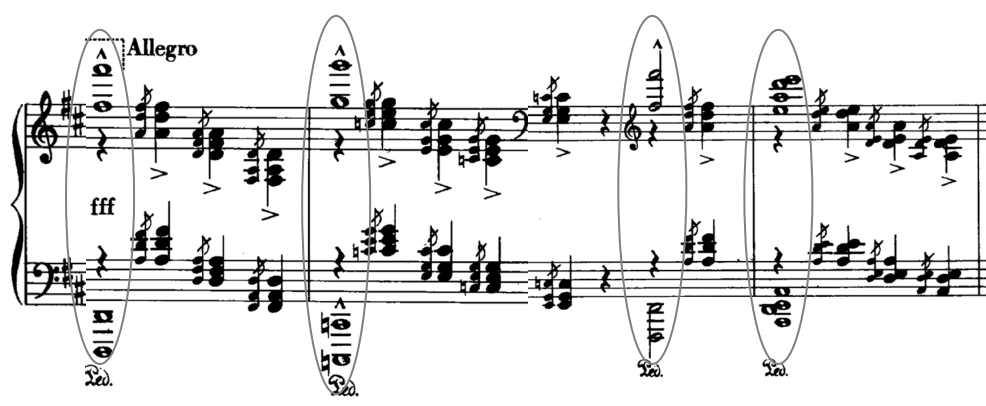
小節	145 ~ 156	157 ~ 166
拍子	6/4	4/4
テンポ	un poco rall. Adagio	più tosto ritenuto e rubato quasi improvvisato rall. poco rall.
楽想	lagrimoso Recitativo	dolcissimo con amore affrettando appassionato
強弱	p < poco rinforz.	ppp più crescendo
調性	g:	Fis: As: B: C: Fis:
内容	動機 c ⁷ 動機 c ⁸	動機 c ⁹ 動機 c ¹⁰ 動機 c ¹¹ 動機 c ¹²
譜例	<p>動機 c⁹</p> <p>più tosto ritenuto e rubato quasi improvvisato</p>  <p>ppp dolcissimo con amore</p> <p>una corda</p>	

小節	167 ~ 180	181 ~ 188	189 ~ 198
拍子			
テンポ	accelerando	Allegro moderato	
楽想	quasi cadenza appassionato assai	sotto voce	tremolando un poco marcato
強弱	p cresc. rinforz. ff >	pp sempre p	pp < mf p
調性	D: G:	f:	
内容	主題 B 主題 B 主題 B ¹	動機 a ¹³ 動機 a ¹⁴	動機 b ⁷ 動機 a ¹⁵ 動機 a ¹⁶ 動機 b ⁸ 動機 a ¹⁷ 動機 a ¹⁸
譜例			

小節	199 ~ 210	211 ~ 232	233 ~ 249
拍子			
テンポ		Più mosso	con strepito sempre marcatissimo
楽想	agitato stringendo		
強弱	p poco a poco cresc. ff	ff < sempre ff fff	fff dim.poco a poco
調性		As: H: D: Fis: C: B:	g:
内容	動機 c ¹³ 動機 b ⁹	動機 a ¹⁹ 動機 a ²⁰ 動機 a ²¹ 動機 b ¹⁰ 動機 b ¹¹ 動機 b ¹² 動機 b ¹³ 動機 b ¹⁴ 動機 b ¹⁵ 動機 b ¹⁶	動機 a ²² 動機 a ²³ 動機 a ²⁴ 動機 a ²⁵ 動機 b ¹⁷ 動機 b ¹⁸ 動機 b ¹⁹ 動機 b ²⁰
譜例	<p>The musical score example shows measures 211 to 232. It features a piano (p) and bass (b) staff. The tempo is marked 'Più mosso' and the dynamics are 'ff' (fortissimo). The score includes various musical notations such as accents, slurs, and triplets. The key signature is G major (one sharp). The bass line has several triplets and slurs, while the piano line has a complex rhythmic pattern with many beamed notes.</p>		

小節	250 ~ 269	270 ~ 272	273 ~ 282
拍子			
テンポ	senza rallentare perdendo	riten. molto rit.	Tempo rubato e molto ritenuto
楽想			lamentoso
強弱	>p più dim. pp sempre pp		p poco rinforz. >< più dim.
調性	H: A: H: C: B: C: B:		d: a: d: a:
内容	主題 A ²	動機 b ²¹	動機 c ¹⁴
譜例	<p>動機 c¹⁴</p> <p>Tempo rubato e molto ritenuto</p> <p>273</p> <p>p lamentoso</p> <p>simile</p>		

小節	283 ~ 289	290 ~ 299	300 ~ 305
拍子			
テンポ		Andante poco riten.	Più mosso
楽想		tremolando marcato	stringendo
強弱	pp ppp	pp cresc.	sf ff
調性	d:	D:	A: D:
内容	動機 a ²⁶	主題 A ³	動機 b ²² 動機 b ²³ 動機 b ²⁴ 動機 b ²⁵
譜例	<p style="text-align: center;">動機 a²⁶</p>		

小節	306 ~ 317	318 ~ 326	327 ~ 338
拍子			
テンポ	Allegro	poco a poco più di moto	Allegro vivace
楽想			molto appassionato sempre marcatiss.
強弱	fff <	ff	ff sf <>
調性	Fis:		D: Fis: As:
内容	主題 A ⁴	動機 a ²⁷ 動機 a ²⁸ 動機 a ²⁹	動機 c ¹⁵ 動機 c ¹⁶ 動機 c ¹⁷ 動機 c ¹⁸ 動機 c ¹⁹ 動機 c ¹⁹
譜例	<p>主題 A⁴</p> 		

小節	339 ~ 352	353 ~ 360	361 ~ 365	366 ~ 373
拍子	2/2			
テンポ	Presto ritard.			Andante (Tempo I)
楽想				
強弱	p cresc. più f	p cresc. rinforz.	ff	ff
調性	D:		C: B: As: Fis: D:	
内容	主題 B ² 主題 B ² 主題 B ³	動機 c ²⁰		動機 a ³⁰
譜例	<p style="text-align: center;">動機 a³⁰</p>			

この作品は、373 小節からなる、《巡礼の年》の全曲集のなかでも一番規模の大きな曲である。全体の形式は、タイトルの「ソナタ風幻想曲」からも分かるように、次のようなソナタ形式を用いているが、そのなかでも多少の自由さはともなっている。

序奏 — 提示部 — 展開部 — 再現部 — 終結部
 (第 35 小節～) (第 115 小節～) (第 283 小節～) (第 339 小節～)

また、曲を構成する素材は 3 つの動機と 2 つの主題である。まず冒頭では、動機 a が増 4 度という不吉な響きをともなって f で奏される。

〔譜例 1〕〈ダンテを読んで —— ソナタ風幻想曲〉 T.1-6

動機 a

地の底まで落ちていくような下行する跳躍進行と、それに続く重々しい和音が、曲の冒頭から恐怖を感じさせる。このまとまりが二度奏されたあと、第 13 小節目からは、不吉な音程はそのままに、突くようなアクセントをともなった躍動的なリズムに変わる。

動機 a²

〔譜例 2〕 T.13-15

この音型をくり返し、第 20 小節目には叫びのように ff で奏される。その後、6 拍の休符による不安な間があってから、動機 b が増 2 度を含む進行で、地を這うような不気味な印象で現れる。

動機 b

〔譜例 3〕 T.25-26

この *cresc.*によるふくらみが、効果的に立体感を出している。

第 30 小節目には、新しい動機 c が非常に低い音域で奏される。動き回るような半音階の進行が特徴的である。

〔譜例 4〕 T.29-31

動機 c

第 35 小節目から、この動機 c がおよそ 40 小節目の間展開されていく。急かすようなスピード感と激しさを兼ね備えながらも、絶望に満ちた悲痛の呻きのような印象である。

〔譜例 5〕 T.34-37

解決をしない半音階が上昇下降しながら延々と続いていくようであるが、そのなかでも音程や強弱による変化で、動きが生まれ、フレーズのまとまりが感じられる。より一層激しさを増し、第 77 小節目には非常に荒々しく変容された動機 b につながられる。

〔譜例 6〕 T.77-78

77

ff

marcatiss.

動機 b³

第 84 小節目からは、減七の和音と半音階を用いた上行と下行の、地獄を駆け巡るような音型が奏され、また谷底へ落とされるかのような跳躍も非常に衝撃的である。

〔譜例 7〕 T.84-85

84

sempref

sf

動機 a

その後、右手が 3 連符の連打に変わり、第 95 小節目から動機 a が再び展開される。調性も B - dur に転調し、3 連符は光のような印象で奏される。

〔譜例 8〕 T.95-97

8

8

crescendo molto

動機 a⁷

このフレーズが調性を変えながら 3 回くり返される度に音楽は広がりを持ち、第 103 小節目には主題 A が fff で輝かしくうたわれる。

〔譜例 9〕 T.102-111

主題 A

曲が始まり、第 103 小節目のこの主題で初めて明るさや栄光というような前向きな雰囲気になる。一気に駆け下りるようなオクターヴの 3 連符が、スピード感と音響効果をも発揮している。第 115 小節目には再び冒頭の動機 a が減 5 度の跳躍進行で決然と奏され、ここから展開部となる。

〔譜例 10〕 T.114-118

動機 a¹¹

第 124 小節目からは今までの雰囲気とは一変し、非常に優しく繊細に動機 c が展開される。左手の属七の和音の連続が、浮遊するような神秘的な印象を与える。

動機 c³

[譜例 11] T.123-125

Andante (quasi improvvisato)

dolcissimo con intimo sentimento *simile*

una corda

第 136 小節目からは、主題 A が慈愛に満ちた柔らかい印象でうたわれる。この曲のなかで、一番穏やかな優しさが感じられる美しい部分である。

[譜例 12] T.136-141
主題 A²

136 **Andante**
ben marcato il canto sempre legato

tre corde

139

その後、第 145 小節目からは g - moll に転調し、動機 c があたかも涙を流しうなだれているかのような音型で奏される。

〔譜例 13〕 T.145-148

動機 c

短めのレチタティーヴォを奏したあと、第 157 小節目からは再び動機 c が分散和音に含まれ、ソプラノ声部で繊細にうたわれる。

〔譜例 14〕 T.157-158

più tosto ritenuto e rubato quasi improvvisato

第 167 小節目には、明るい印象の主題 B がテノール声部でうたわれる。

〔譜例 15〕 T.167-169

accelerando

主題 B はだんだんと速さを増しながら 3 回くり返され、第 178 小節目で大きく盛り上がる。第 181 小節からは、左手が不協和音を連打する上で、動機 a が減 5 度と増 4 度の重音で奏されるが、2 回目にはこの重音が完全音程に変化している。

第 189 小節目には、右手で減三和音によるトレモロが *pp* で不気味に奏され、左手では低い音域での動機 **b** と、高い音域での動機 **a** がかけ合いのように交互に現れる。

〔譜例 16〕 T.191-192

勢いを増し、第 199 小節からの動機 **c** につながられると、さらに曲想は激しくなり、音域も鍵盤いっぱいまで用いられる。動機 **b** が怒涛のようなオクターヴで奏されたあと、第 211 小節目から動機 **a** と動機 **b** を使ったフレーズが 4 回くり返される、符点のリズムが堂々とした印象を与える。

〔譜例 17〕 T.211-214

ここでも第 225 小節目で大きな山を形成したあと、第 234 小節からは減七の和音で構成された動機 **b** と動機 **a** が激しさを保ったまま奏される。荒れ狂う波のような右手のオクターヴによるうねりに、非常に音域の低い打撃音のような左手の和音が、非常に荒々しい雰囲気をともなっている。

〔譜例 18〕 T.235-238

動機 b¹⁷

fff con strepito

動機 a²³

だんだんと勢いや激しさはなくなり、調性も長調に変わると、第 250 小節から主題 A が p で優しくうたわれる。

〔譜例 19〕 T.250-257

主題 A²

senza rallentare

p

p

254

右手は透明感のある光のように穏やかに奏され、主題 A はコラールのように神聖な雰囲気ですうたわれる。変化していく和音一つ一つに方向性や安定感、色が感じられ、それが上手く組み合わさり、心の奥底のわずかな浮き沈みを表現しているようである。

第 270 小節目には再び動機 b が低音で不気味に奏され、第 273 小節目には動機 c が諦めのような悲しみの雰囲気をともなっとうたわれる。テンポを揺らす指示が書かれており、それが心もとない印象をより一層強くしている。

動機 c¹⁴

〔譜例 20〕 T.273-275

この動機 c が消えていくように終わり、第 283 小節目には動機 a が ppp で静かに奏され、ここから再現部が始まる。

〔譜例 21〕 T.283-289

動機 a²⁶

第 290 小節目には D - dur で主題 A がうたわれ、右手の煌びやかな高音のトレモロが天国の光を思わせる、非常に神々しい部分である。

〔譜例 22〕 T.290-294

主題 A³

その後、オクターヴで上行する動機 b がアクロバティックに奏され、第 306 小節目には主題 A がこの曲一番の盛り上がりをもって奏される。前半の恐怖や不気味さ、不安や悲しみなどを全て払拭したような、栄光に満ちた感動的な雰囲気である。

[譜例 23] T.304-311

8

304 stringendo *ff*

主題 A⁴ *Allegro* *fff*

308

2oo. 2oo. 2oo. 2oo. 2oo.

第 327 小節からは、動機 c が躍動的な印象をもって華やかに奏される。

[譜例 24] T.127-130

Allegro vivace

動機 c¹⁵ *ff molto appassionato*

sempre marcatis.

328 8

sf

2oo. *

ここでは、左手の和音と右手のトレモロが両方で動機 c を奏している。またシンコペーションによって、生き生きとした雰囲気を出している。

その後、第 339 小節目には速いテンポのなかで主題 B が軽やかに奏される。ここでも右手と左手は、拍をずらしているものの、同じ旋律をなぞっている。跳躍を多く含み、高い技巧が要求される部分でもある。

〔譜例 25〕 T.339-342

主題 B¹

Presto

主題 B が強弱を大きくしながら 3 回くり返され、動機 c につながられる。最後は、荘厳な雰囲気動機 a が D - dur のまま堂々と奏され、光が満ち溢れたように壮大な響きのなか曲は締めくくられる。

〔譜例 26〕 T.366-373

動機 a³⁰

Andante (Tempo I)

この作品では、救済されるような印象の主題 A が 4 回、躍動的な明るい主題 B が 3 回、「地獄の門の動機」と呼ばれる恐ろしい減音程の符点のリズムによる動機 a が 30 回、増音程を含み上行する動機 b が 25 回、半音階で不気味に這いまわるような動機 c が 20 回変容

され、ほぼこの5つの素材で全体が構成されているといえる。それぞれの主題や動機が個々の性格や特徴をもっており、暗示的な役割も担っているが、ときにそれは調性や音型の変化で全く異なる雰囲気のものに変えられている。非常に規模の大きな作品であるため、なおさら音楽の全体構造が理解されやすいものでなければならないが、リストはそこでソナタ形式を用い、全体の構成を三部に設定し、そのなかで主題や動機を内容に応じて展開させ音楽を発展させていっている。これは、標題音楽そのものといえる。また、標題の世界をよりリアルに表現するため、半音階や減和音、減音程を効果的に用い、音響の立体感、遠近感にも工夫が施されている。

この作品を一曲通して眺めてみると、忠実なストーリー性はないものの、それぞれの部分で地獄篇、煉獄篇、天国篇に対応した世界が表現されていることが分かる。演奏の際にも非常に高度な技術が要求される作品であるが、全体の構造を把握したうえでのテンポやダイナミクスの設定が必要である。同時に、描写的な音楽としてだけではなく、標題のもつ内面的で、奥深い表現がともなって初めて、ダンテの『神曲』とリストの音楽との融合物が出来上がるのだと考える。

7.2.17 ゴンドラをこぐ女

[分析表 17]

小節	1 ~ 15	16 ~ 24	25 ~ 32
拍子	6/8		
テンポ	Quasi allegretto		
楽想	tranquillo	sempre dolciss. sempre legato	
強弱	p sempre p p < > ppp	pp	
調性	A: Fis:		
内容	(序奏)	主題 A 主題 A ¹	主題 A ² 主題 A ³
譜例	<p style="text-align: center;">主題 A</p> <p style="text-align: center;">(La Biondina in Gondoletta) Canzone del Cavaliere Peruchini 57</p>		

小節	33 ~ 42	43 ~ 50	51 ~ 60
拍子			
テンポ			
楽想	dolce quasi cadenza	dolciss.	pesante leggiero
強弱	un poco rinforz. < > pp poco rinforz.	pp	f rinforz. < < p pp rinforz. p pp
調性	Cis: Fis:		Cis: Fis:
内容	主題 B	主題 A ⁴ 主題 A ⁵	主題 B ¹
譜例	<p style="text-align: center;">主題 B</p>		

小節	61 ~ 63	64 ~ 72	72 ~ 86
拍子			
テンポ	veloce		
楽想	quasi cadenza leggierissimo	dolcissimo e tranquillo	un poco marcato sempre dolcissimo
強弱	pp ppp sempre pp		< > sempre più diminuendo
調性			
内容		主題 A ⁶ 主題 A ⁷	主題 A ⁸ 主題 A ⁹
譜例	<p style="text-align: center;">主題 A⁸</p>		

小節	87 ~ 91	92 ~ 99	100 ~ 119
拍子	6/8 + 1/32 6/8		
テンポ			
楽想		quieto dolcissimo armonioso	
強弱	ppp ppp	> < > pp < >	pp sempre più diminuendo ppp pppp
調性		h: Fis: h: Fis:	
内容		主題 A ¹⁰ 主題 A ¹¹	主題 A ¹²
譜例	<p>主題 A¹⁰</p> <p>92 quieto</p> <p>dolcissimo armonioso</p>		

この作品は楽譜にも記載があるように、カヴァリエーレ・ペルキーニ作曲のカンツォネッタの主題をもとに作られた曲である。全体の構造は、次のようになっている。

序奏 — **A** — **B** — カデンツァ — **A** — **B** — カデンツァ — **A** — 終結部

主題 A が中心に装飾、展開されており、歌曲らしい非常にシンプルな全体構造になっている。

冒頭は、8 分の 6 拍子で、穏やかな波を模倣したような音型で始まる。

〔譜例 1〕 〈ゴンドラをこぐ女〉 T.1-4

和音の構成音をわずかに変化させながら 3 回くり返したあと、第 17 小節目から主題 A がうたわれる。

主題 A

〔譜例 2〕 T.16-20

揺れる波のような主題に、左手の伴奏も穏やかに同調している。3、4 回目には主題 A がオクターヴに変容され、華やかな雰囲気になる。

第 33 小節目からは、もう一つの主題である主題 B が、少し力強い印象でうたわれる。

〔譜例 3〕 T.32-36

主題 B

その後、短いカデンツァを奏し、第 43 小節目から再び主題 A がうたわれる。

〔譜例 4〕 T.42-48

主題 A⁴

左手の伴奏が細かな 16 分音符に変わり、優しい雰囲気の中にも、躍動感が生まれた印象である。その後続く主題 B¹にも細かな装飾が施され、第 61 小節目からは煌びやかで軽やかなカデンツァが奏される。その流れのまま、きらきらと光が輝いているようなトレモロがアルト声部で奏され、ソプラノ声部では軽快な印象に変わった主題 A がうたわれる。

〔譜例 5〕 T.64-68

主題 A⁶

左手の伴奏も音域が高くなり、細かなトレモロのように奏される。

第 72 小節目からは、主題 A がテノール声部でうたわれ、右手は華麗な分散和音とトリルで装飾している。太陽光が当たり、水面が七色に輝いているような印象である。

〔譜例 6〕 T.72-74

主題 A の素材を 5 回くり返し、輝かしいカデンツァが奏されたあと、第 92 小節目から曲は終結部に入る。ここでも主題 A が変容されているが、後半の 2 小節は、この曲で唯一の短調である h - moll になっている。

主題 A¹⁰

〔譜例 7〕 T.92-95

だんだんと音が少なくなり、音量も小さくなると、波の動きが止まるかのような印象を与える。最後は pppp まで音量を落とし、非常に繊細に静かに終わる。また次の曲にはアタッカで入るように作られている。

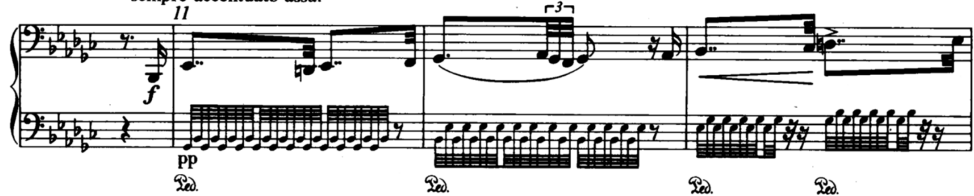
〔譜例 8〕 T.112-119

この作品では、主題 A は登場する度に変容されてはいるものの、音楽の内容を展開させるという要素は薄く、あくまで歌曲の主題を用いて、ピアノ用に編曲したという印象である。しかし、その華やかで効果的な装飾や伴奏の変化で、上手く雰囲気や色彩感を生み出している。

またこの作品では、珍しいことに、ほぼ一貫して Fis - dur が保たれたまま音楽が進む。単純に歌曲の旋律を美しくうたわせながら、柔らかで穏やかな波の様子を表した素朴な音楽である。

7.2.18 カンツォーネ

[分析表 18]

小節	1 ~ 10	11 ~ 21	22 ~ 29
拍子	2/4		
テンポ	Lento poco riten.		poco riten.
楽想	doloroso accentuate assai tremolando smorz.	senpre accentuate assai	marcato smorz.
強弱	f (p) p pp	f (p) < > pp < sf	p
調性	es:		
内容	(前奏) 動機 a 動機 a ¹ 動機 a ² 動機 a ³	主題 A	(前奏) 動機 a 動機 a ¹ 動機 a ² 動機 a ³
譜例	<p>主題 A</p> <p>(Nessùn maggior dolore) Canzone del Gondoliere (nel „Otello”) di Rossini sempre accentuato assai</p> 		

小節	30 ~ 41	42 ~ 46	47 ~ 56	57 ~ 59
拍子				
テンポ		riten. poco riten.		Più lento
楽想	espressivo molto		tranquillo dolciss. sempre marcato	
強弱	pp f cresc. sf dim.	f (p) p dim.	pp f pp pp f > pp	
調性			Es: es: Es: es:	
内容	主題 A	主題 B	(後奏) 動機 a ⁴ 動機 a ⁵ 動機 a ⁴ 動機 a ⁵ 動機 a ⁶ 動機 a ⁷	動機 a ⁸
譜例	<p style="text-align: center;">主題 B</p>			

この作品は、ロッシーニの歌劇《オテロ》の〈ゴンドラ漕ぎの男のカンツォーネ「大いなる孤独の嘆き」〉の主題を引用したものである。もともとのアリアも、演奏時間が2分とかからない短い曲であるが、この曲も59小節という規模の小さい作品である。全体の形式は次のとおりである。

前奏 — **A** — 前奏 — **A** — **B** — 後奏

複符点のリズムが特徴的な動機 a と主題 A、そして主題 B の3つの旋律からできている。この曲では、原曲のアリアの旋律をそのまま引用しているのではなく、旋律の一部をリストが抜き出したり組み合わせたりして、一曲を構成している。

まず冒頭では、動機 a が左手の増2度のトレモロのうえで、減4度の不吉な印象の跳躍をともなって奏される。

動機 a

〔譜例1〕 〈カンツォーネ〉 T.1-2

Lento doloroso
accentuato assai

f

p tremolando

And. *And.*

この動機 a が4回奏されたあと、第11小節目から主旋律である主題 A が f で苦悩の印象をともってうたわれる。

〔譜例2〕 T.10-13

主題 A

(Nessun maggior dolore) Canzone del Gondoliere (nel „Otello”) di Rossini

sempre accentuato assai

ff

pp

And. *And.* *And.* *And.*

第11小節目から第21小節目までが一つのまとまりになっているが、これは原曲とは少し異なり、リスト自身が構成したものである。

第 22 小節目からは、再び前奏の動機 a が冒頭と全く同じ形で登場する。その後、第 31 小節目からは主題 A がオクターヴに変容される。

〔譜例 3〕 T.30-33

30

espressivo molto

pp

32

p

p

第 42 小節目からは主題 B が情熱的にうたわれ、解決には es - moll ではなく、Es - dur が用いられる。

〔譜例 4〕 T.42-45

42

f

p

3

3

44

riten. - - -

p

この第 47 小節目からが後奏である。動機 a が Es - dur では内声で美しくうたわれるが、それに呼応する es - moll では f で不吉な印象でうたわれる。

動機 a⁴

[譜例 5] T.47-49

tranquillo
pp dolciss.

pp

f

このまとまりを 2 回くり返したあと、雰囲気は変わることなく es - moll の暗い雰囲気のまま低音で動機 a が奏され、曲集 3 曲目の〈タランテラ〉へと受け継がれる。

「不幸の中で幸せだったときを思い出すことほど、大きな苦しみはない」という、もとのアリアの歌詞の内容を、左手の不吉な響きのトレモロを一曲を通して常に鳴らすことによって、陰鬱な雰囲気で表現している。一方、旋律はそのまま引用するのではなく、より効果的な部分を用いて組み合わせている。前曲の〈ゴンドラをこぐ女〉とは異なり、旋律をあえて装飾したり変奏させたりせず、符点のリズムの重々しい主題をひたすらにくり返している点が、なおさら苦悩する様子を効果的に表しているように思う。

7.2.19 タランテラ

[分析表 19]

小節	1 ~ 12	13 ~ 37	38 ~ 53
拍子	6/8 (2/4)		
テンポ	Presto		
楽想		scherzando molto staccato sempre staccato	
強弱	pp <	p poco a poco cresc. rinforzando	p < <
調性	g:		
内容	(序奏)		主題 A 主題 A ¹
譜例	<p>主題 A</p>		

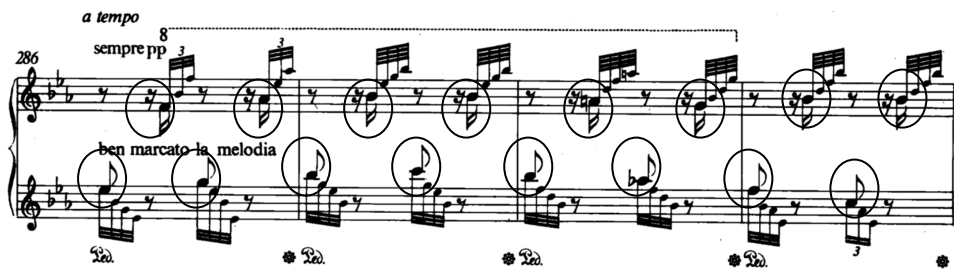
小節	54 ~ 73	74 ~ 93	94 ~ 109
拍子			
テンポ	accelerando	un poco meno presto ma sempre	Più vivace
楽想	martellato		quasi staccato
強弱	cresc. rinforz. <	ff p ff p ff	p cresc.
調性		B: Des: g: B: Des: g:	
内容	主題 A ²	主題 B 主題 B ¹	
譜例	<p>主題 B</p> <p>un poco meno presto ma sempre con molto brio</p>		

小節	109 ~ 125	126 ~ 135	135 ~ 144
拍子			
テンポ	un poco riten. stringendo	vivacissimo	
楽想	capriccioso scherzando	giocoso	
強弱	p rinforz. p rinforz.	p	< <
調性			c: g: c: g:
内容			
譜例			

小節	145 ~ 163	164 ~ 179	180 ~ 199
拍子			
テンポ	un poco meno presto	più animato	
楽想			
強弱	ff p ff p ff <	dim. p sempre dim.	pp pp pp pp
調性	B: Des: g: B: Des: g:		
内容	主題 B 主題 B ¹	主題 A 主題 A ³	主題 A ⁴ 主題 B ² 主題 B ³ 主題 B ⁴ 主題 B ⁵
譜例	<p>主題 B²</p>		

小節	200 ~ 207	207 ~ 218	219 ~ 235
拍子	2/4		
テンポ	molto ritenuto il tempo poco rall.	a tempo	rall. rall. rall.
楽想	cantando	dolce leggier dolce smorzando	cantando leggiero scherzando dolcissimo
強弱	p l'accompagnamento sempre p	p rinforz. <	pp f p pp > cresc. < > ppp
調性	Es:		As: f: Es:
内容	主題 C	主題 C ¹	主題 D 主題 D ¹ 動機 a 動機 a ¹
譜例	<p style="text-align: center;">主題 C</p> <p style="text-align: center;">Canzone napoletana Molto ritenuto il tempo</p>		

小節	235 ~ 253	254 ~ 258	259 ~ 264
拍子			
テンポ	a tempo rall. rall. rall.	rall. rall. rall. poco rall.	
楽想	congrazia leggieriss. vibrato dolcissimo	smorz.	leggierissimo un poco marcato
強弱	pp sempre mf pp cresc. rinforz. > dim. < >	ppp <	pp pp
調性	As: f: Es:	Ges: es:	E:
内容	主題 D ² 主題 D ³ 動機 a 動機 a ¹ 動機 a ²	動機 a ⁵ 動機 a ⁶ 動機 a ⁷	主題 C ² 主題 C ³
譜例	<p style="text-align: center;">動機 a</p> <p>248 8 dim. - - - - - dolcissimo rall. - - - rall. - - - rall. - - -</p>		

小節	265 ~ 281	282 ~ 285	286 ~ 305
拍子			
テンポ	accelerando rall. a tempo	ritenuto più ritenuto Cadenza ad lib. riten.	a tempo accelerando a tempo accelerando
楽想	leggierissimo un poco marcato smorzando	dolcissimo leggieriss.	ben marcato la melodia marcato
強弱	p cresc. rinforzando molto < > p pp	< pp sempre pp < ppp	sempre pp < > pp < dim. < >
調性	Es: b: f:	Es:	E
内容	主題 C ⁴ 主題 C ⁵	動機 a ⁸ 動機 a ⁹	主題 C ⁶ 主題 C ⁷
譜例	 <p>主題 C⁶</p>		

小節	306 ~ 333	334 ~ 342	343 ~ 352
拍子			
テンポ			
楽想	perdendo	leggierissimo smorzando	
強弱	< pp < > pp < > pp < diminuendo	sempre pp pp > pp	poco cresc.
調性	As: f:	E:	G:
内容	主題 D ⁴ 主題 D ⁵	主題 C ⁸	主題 C ⁹
譜例	<p>主題 C⁸</p>		

小節	353 ~ 368	369 ~ 384	385 ~ 394
拍子		6/8 (2/4)	
テンポ			Prestissimo
楽想	stretto	fuocoso molto strepitoso	martellato
強弱	poco a poco più crescendo < < < <	rinforzando < < < ff	sf ff diminuendo
調性		g:	
内容	主題 C ¹⁰ 主題 C ¹¹ 主題 C ¹² 主題 C ¹³	主題 C ¹⁴ 主題 C ¹⁵	主題 C ¹⁶ 主題 C ¹⁷
譜例	<p style="text-align: center;">主題 C¹⁵</p> <p style="text-align: center;">368 8 rinforzando e fuocoso molto</p>		

小節	395 ~ 412	413 ~ 428	428 ~ 444
拍子			
テンポ	sempre prestissimo		
楽想	giocoso ben marcato il tema		
強弱	p < rinforz.	ff < rinforz. < < rinforz.	fff sf sf sf sf sf
調性	G:	C: a:	
内容		主題 D ⁶ 主題 D ⁷ 主題 D ⁸ 主題 D ⁹	動機 a ⁸ 動機 a ⁹ 動機 a ¹⁰
譜例	<p style="text-align: center;">動機 a¹⁰</p>		

小節	445 ~ 447	448	~	479
拍子				
テンポ				
楽想	quasi cadenza	stringendo molto		
強弱	ff rinforz.	fff	fff	
調性		G:		
内容		主題 C ¹⁸ 主題 C ¹⁹		
譜例				

タランテラとは、ナポリ地方に伝わる8分の6拍子のテンポの速い舞曲である。また、中間部のゴンドラ漕ぎの歌の部分には“Canzone napoletana”（ナポリのカンツォーネ）と書き込みがあり、ここではコトローの作曲した主題が用いられている。よって、主題や動機そのものにリストの思考が強く反映されているというわけではない。

全体の作りとしては、序奏が37小節間あり、【タランテラ】の部分では主題Aと主題BがA — B — Aという形式のなかで展開される。続く【中間部】では、主題C、主題D、動機aが様々な形で華やかに変奏され、また【タランテラ】へとつながられる。ここでは主題Aと主題Bではなく、主題C、主題D、動機aが中間部と同様に用いられるが、その雰囲気は中間部のものとは違い、踊り狂うような勢いをもったものに変容されている。最後はカデンツァのあと、けたたましく一気に締めくくられる。

前半のタランテラでは、主題Aが4回、主題Bが5回展開され、中間部と後半のタランテラでは、主題Cが19回、主題Dが9回、動機aが10回変容されている。この回数を見ると、コトローの主題がこの作品全体の中心になっていることが分かる。

まず冒頭では、低音で減七の和音の旋回するような音型によって、毒蜘蛛が不気味に這い回っている様子を表現している。

〔譜例1〕〈タランテラ〉T.1-6

Presto

第13小節目からスタッカートで迫ってくるような音型に変わり、大きな盛り上がりを見せると、突如1小節の空白があり、技巧的な連打でできた主題Aが奏される。

〔譜例2〕T.38-46

主題 A は音型を変えて奏され、勢いを増していく。

〔譜例 3〕 T.54-57 主題 A¹

そしてそのままの勢いで、主題 B が導かれる。地面を力強く蹴るような音型の中に、衣装がひらひらと翻るような煌びやかな分散和音が印象的に奏される。

〔譜例 4〕 T.74-84

un poco meno presto ma sempre

主題 B

76 con molto brio

80

ten.

ten.

これを 2 回くり返したあと、第 94 小節目からはさらにスピード感を増した 4 種類の旋律が展開される。

1つ目は、全ての音がスタaccatoで奏される、非常に軽快なものである。

〔譜例 5〕 T.93-97

Più vivace

8 94

p quasi staccato

2つ目はテンポが少し緩み、scherzando（戯れるように）という指示があるが、雰囲気の前に比べていくらか柔らかくなる。

〔譜例 6〕 T.117-121

un poco riten.
scherzando

117 *ten.*

p

ten.

1 2 5 2 1

3つ目では再びテンポが速くなり、左手の鋭いアクセントが印象的である。

〔譜例 7〕 T.125-130

vivacissimo
giocoso

p

5 2 5 2 5 2

Red. simile

4つ目は、3つ目の変奏となっており、旋律がテノールの声部で奏される。右手の俊敏な跳躍とアクセントが激しさをともなっている。

〔譜例 8〕 T.135-140

sempre con pedale

8

第 145 小節目からは、第 74 小節から第 93 小節までの主題 B が同じように奏され、第 164 小節目には再び主題 A が現れる。その後、主題 B の一部を軽快にくり返し、遠ざかっていくように前半のタランテラが終わる。

〔譜例 9〕 T.188-193

第 200 小節目からは、波を表す左手の伴奏の上で、主題 C としてゴンドラの船頭の歌が優雅に明るくたわれる。8 小節で 1 つのフレーズになっているが、とくに前半の素材がこのあと多く展開されていく。

〔譜例 10〕 T.199-208

主題 C

Canzone napoletana
Molto ritenuto il tempo

第 208 小節からは同じものがくり返されるが、旋律はオクターヴに変化し、さらに非常に技巧的で細やかなパッセージが加えられている。

〔譜例 11〕 T.209-218

主題 C¹

209 8 *leggeriss.* *rinforz.*

213 8 *dolce* *smorzando*

第 219 小節目からは主題 D がうたわれるが、この主題も 2 回目には華やかな装飾が施されている。

主題 D

〔譜例 12〕 T.219-222

f cantando

第 232 小節には、この曲のなかでの唯一の小さな動機 a が、波のように伸び縮みのある動きをもって奏される。

〔譜例 13〕 T.232-235

232 *dolcissimo* *ppp* *rall.* *rall.* *rall.* a 1

その後、主題 D がさらに煌びやかに変容され 2 回くり返され、続けて動機 a が 5 回柔らかく、ロマンティックな雰囲気奏される。

第 250 小節目では一時的に E - dur に転調し、再び Es - dur に戻るが、主題 C と動機 a がカデンツァも含みながら華やかに展開される。

〔譜例 14〕 T.268-272

主題 C⁴ 主題 C⁵

第 286 小節目からは、水面で光が輝いているようなきらきらとした分散和音に主題 C が変容される。

〔譜例 15〕 T.286-289

主題 C⁶

a tempo
sempre pp

286

ben marcato la melodia

その後も同じような音型で主題 C と主題 D が展開され、第 353 小節目からは再び g - moll で、タランテラの激しい音楽が戻る。ここでは主題 C が継続して用いられるが、その雰囲気は前のものとは大きく異なっている。

主題 C¹⁰

〔譜例 16〕 T.353-357

stretto

353

poco a poco più crescendo

主題 C の前半の素材がオクターヴで荒々しくくり返され、音楽はさらに激しさを増して一気に第 385 小節目の Prestissimo に突入する。

〔譜例 17〕 T.373-378

主題 C¹⁵

第 395 小節目では非常に速いテンポのまま、主題 C が G - dur で奏される。左手の前打音をともなった staccatissimo の伴奏が足を踏み鳴らしているようである。

〔譜例 18〕 T.395-102

主題 C¹⁶

主題 D もオクターヴの和音で激しさをもってくり返され、ここでは動機 a も力強い印象に変容され、曲一番の見せ場となっている。

〔譜例 19〕 T.425-431

主題 D⁹

動機 a⁸

上行下行する華やかなカデンツァのあと、最後に主題 C の素材が *fff* で堂々と奏され、鍵盤を全て鳴らすような、激しい和音が怒涛の勢いで踊り狂うように鳴らされ、最後は足を踏み鳴らすような前打音付きの主音によるオクターヴで一気に終わる。

〔譜例 20〕 T.448-454

The musical score shows two themes, '主題 C18' and '主題 C19', which are variations of a rhythmic motif. The music is marked 'fff' and 'stringendo'. The bass line includes 'ped.' markings and asterisks. The piece concludes with a final octave chord.

この作品では、言葉による標題はないものの、タランテラという舞曲と、 Gondola の船頭の歌の旋律という音楽による素材を、リストならではの非常に華やかな技巧を駆使して展開させている。全体の形式や和声、調性の使い方などは比較的シンプルなものであるが、毒蜘蛛が這い回る様子、波や光の様子、足を激しく踏み鳴らして情熱的に踊り狂う様子を、ピアノという楽器の音響効果を最大限に生かして表現している。

主題においては、とくに中間部のカンツォーネの部分で、のどかな雰囲気であたわれていた主題 C を、タランテラの部分では非常に荒々しい印象で展開させており、1 つの主題をリズムや装飾、伴奏などの変化で対照的な性格に変容させている点が見事である。

7.2.20 アンジェラス —— 守護天使への祈り


[分析表 20]

小節	1 ~ 20	21 ~ 36	37 ~ 52
拍子	6/8		
テンポ	Andante		
楽想	pietoso dolce legato	sostenuto ed espressivo	
強弱	p sempre p dim. mp	mf > < > <	> < > <
調性	E:	G: e: G: e:	E: gis:
内容	(序奏)	主題 A	主題 A ¹
譜例			

小節	53 ~ 68	69 ~ 76	77 ~ 84
拍子			
テンポ			
楽想			
強弱	< < < dim.	mp f	mp f
調性	D: G: H:		cis:
内容	主題 A ² 主題 A ³ 主題 A ⁴	主題 A ⁵	主題 A ⁶
譜例	<p>主題 A</p> <p>mf sostenuto ed espressivo</p>		

小節	85 ~ 98	99 ~ 110	111 ~ 136
拍子			
テンポ			un poco rall.
楽想		dolce sempre legatissimo	dolciss, con grazia
強弱	mp p	dim.	dim. pp
調性	gis:	fis: e: D:	Gis: Cis: cis:
内容	主題 A ⁷ 主題 A ⁸ 主題 A ⁹ 主題 A ⁹		動機 a 動機 a ¹ 動機 a ² 動機 a ¹ 動機 a ¹ 主題 A ¹⁰ 主題 A ¹¹
譜例	<p style="text-align: center;">動機 a</p>		

小節	137 ~ 156	157 ~ 190	191 ~ 206
拍子			
テンポ	a tempo	un poco accel.	Tempo I
楽想	sostenuto sempre legato	espr.	dolce
強弱	mf poco a poco cresc. crescendo molto	ff ff sempre f ff > p poco a poco crescendo < ff	p sempre p dim.
調性	E: gis: E:	D: E:	H:
内容	主題 A ¹² 主題 A ¹³ 主題 A ¹⁴	主題 A ¹⁵ 主題 A ¹⁶	(序奏)
譜例			

小節	207 ~ 222	223 ~ 237	238 ~ 255
拍子			
テンポ			
楽想	dolce	sempre dolciss. e legato un poco espressivo	perdendo
強弱			dim. pp
調性	E:		
内容		動機 a ² 動機 a ³ 動機 a ² 動機 a ³ 動機 a ⁴	主題 A ¹⁷ 主題 A ¹⁸
譜例	<p style="text-align: center;"> 主題 A¹⁷ 主題 A¹⁸ </p> 		

〔譜例 4〕 T.69-76

主題 A⁵

第 99 小節目からは 2 小節まとまりのフレーズがくり返されるが、臨時記号が多用され調性は揺れ動き、不安定なまま音楽が進んでいく。

〔譜例 5〕 T.101-108

続く、第 111 小節目からは動機 a が 5 回奏される。前打音の明るい響きが印象的であり、ここでも鐘の音を思わせる。

〔譜例 6〕 T.111-125

動機 a

主題 A が単旋律で Cis - dur と cis - dur でうたわれたあと、第 137 小節目からは再び E - dur でくり返され、その一部の素材がオクターヴの和音に変容されて、大きな盛り上がりを作っていく。

頂点となる第 157 小節からは、楽譜にもあるようにハーモニウムで演奏することもできるようになっている。ピアノで演奏すると、とても壮大な響きの神々しい雰囲気になる。

〔譜例 7〕 T.157-164

Harmonium
157

Klavier

主題 A が冒頭と同じく 20 小節のまとまりで奏されたあと、そこから三和音が一度ずつ、2 オクターヴに渡って *accelerando* と *crescendo* しながら *ff* まで一気に上行していく。

第 191 小節目からは再び序奏が全く同じ形で静かにうたわれる。ここからは、音の数や和音も減っていき、穏やかな静けさをとまなっている。続いて動機 a が、ここでは主調の E - dur で奏される。高音の響きが、小さな鐘の音のようである。

〔譜例 8〕 T.223-227 動機 a²

8

sempre dolci^{ss}. e legato

その流れのまま、連綿と続くような柔らかいフレーズが 1 回ずつ下行しながら奏され、最後は非常に静かに主題 A が単旋律で 2 回くり返されて終わる。鐘の音がだんだんと遠のいて、聞えなくなるような遠近感が感じられる。

〔譜例 9〕 T.237-244

この作品の一番大きな特徴は、E - dur を主調としているものの、全体として調性が非常に曖昧な点である。多くの臨時記号によって、調性が確定せずに移り変わり、実際に調性が明確な部分は半分もないであろう。しかし、その曖昧さが柔らかな祈りや神秘的な雰囲気効果的に表現しているともいえる。全体の形式は次のとおりである。

序奏 — A — A — B — A — A — 序奏 — B — 終結部 (A)

とりわけ規模の大きな作品ではないため、形式も複雑ではないが、《巡礼の年》第 1 年や第 2 年の作品群と比べると、各部分が明快に区別されてはいない。また、主題 A と動機 a の 2 つの素材を中心に曲を展開しているが、全体としてこれらは天使の歌や、祈りの鐘の音をイメージとして与えるにとどまっており、楽曲構成には他の素材も多く用いられている。第 1 年や第 2 年から、この第 3 年の作曲に至るまでのおよそ 40 年間で、リストの作曲法、そして標題音楽への思考にも変化があったのだということが見てとれる作品である。

7.2.21 エステ荘の糸杉に、哀歌（I）

[分析表 21]

小節	1 ~ 32	33 ~ 46	47 ~ 62
拍子	3/4		
テンポ	Andante rall.		un poco rall.
楽想	sempre legato	molto accentuato	appassionato
強弱	mf f dim. p un poco cresc. < rinforz. >	f cresc. <	ff un poco dim. rinforz. >
調性	g:		Ges:
内容	動機 a	動機 a ¹ 動機 a ² 動機 a ³	主題 A 主題 A ¹
譜例	<p style="text-align: center;">動機 a</p>		

小節	63 ~ 86	87 ~ 98	99 ~ 106
拍子			
テンポ	poco a poco accelerando		
楽想	tranquillo sotto voce	Più agitato marcato semore legato marcato	
強弱	p poco a poco cresc.	f < <	cresc. più cresc.
調性	D: Fis:	fis: Fis:	cis:
内容	動機 a ⁴ 動機 a ⁴ 動機 a ⁵ 動機 a ⁵ 動機 a ⁶ 動機 a ⁷	動機 a ⁸ 動機 a ⁹ 動機 a ¹⁰ 動機 a ¹¹	
譜例	<p style="text-align: center;">主題 A</p>		

小節	107 ~ 130	131 ~ 146	147 ~ 167
拍子			
テンポ	un poco accel. un poco rall.	Tempo I	
楽想		appassionato	
強弱	fff rinforz. < > molto dim. pp	f un poco dim. rinforz. >	mp > mp < > mp < cresc.
調性	d:	G:	e: a: d: G:
内容	動機 a ¹² 動機 a ¹³ 動機 a ¹⁴ 動機 a ¹⁵	主題 A ² 主題 A ³	動機 a ¹⁶ 動機 a ¹⁷ 主題 A ⁴ 主題 A ⁴
譜例	<p>The musical score example shows a piano and bass staff. The piano staff begins with a forte (fff) dynamic and a 'un poco accel.' marking. The bass staff features a 'tremolando' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.</p>		

小節	167 ~ 175	175 ~ 190	191 ~ 214
拍子			4/4
テンポ			
楽想		senza agitazione, e molto legato un poco più marcato (ma poco)	
強弱	ff <	p	p < cresc. f > dim. mf
調性			G: H: gis: G:
内容			
譜例			

この作品は、動機 a が中心となって展開されているが、全体の形式自体はさほどはつきりしたものではない。

まず冒頭は、B 音と Fis 音がオクターヴで交互に奏される、減 4 度の重々しい響きで始まる。音域の低さが不穏な雰囲気を作り一層際立たせている。そしてそこに動機 a が初めて登場するが、ここではまだ序奏のなかでの提示という印象に過ぎず、明確な形の動機としては第 33 小節目からのものとなる。

動機 a

[譜例 1] 〈エステ荘の糸杉に、哀歌 (I)〉 T.1-8

D 音からの長三和音と短三和音をくり返しながら *cresc.* し、第 25 小節目の頂点では増三和音が衝撃的に鳴らされる。

第 33 小節目からは、g - moll で動機 a が提示される。ここでの形が本来の動機 a の形であろう。Es 音から Cis 音への減 3 度の跳躍が陰鬱な印象を与え、強弱が *f* ではあるものの、諦めのような暗さに満ちている。

動機 a¹

[譜例 2] T.33-36

調性が曖昧なまま動機 a が 3 回くり返され、第 47 小節目からはこの曲のなかで唯一の長調の主題 A が情熱的にうたわれる。冒頭から不穏さや暗さに満ちた雰囲気であったが、ここでようやくそれが払拭され、救いのような安堵感が感じられる。

[譜例 3] T.47-52

主題 A

ここでは主題 A は Ges - dur でうたわれている。これをもう 1 回くり返し、オクターヴで徐々に dim.しながら順次下行していくと、第 63 小節目からは再び動機 a が奏される。第 33 小節目では f で痛々しい雰囲気であげられたが、ここでは p でさらに tranquillo (穏やかに)、sotto voce (小声で) という指示があり、雰囲気がまた少し異なっている。また、アルトとテノールの声部が分散和音の伴奏になり、糸杉の葉がざわざわと鳴っているようである。

[譜例 4] T.63-66

動機 a⁴

同じような音型のまま、第 79 小節目からは旋律が D 音から半音階で上行していく。それぞれの小節は長三和音の構成音でできており、それが accelerando、および cresc.しながら展開され、非常に切迫し、追い詰められるような印象を与える。

そのままの勢いで第 87 小節目からは fis - moll に転調し、左手で動機 a が力強くうたわれる。右手ではうねる荒波のような分散和音が奏される。

〔譜例 5〕 T.87-90

Più agitato
87
sempre legato
tremolando
marcato
Red.
Red.
Red.
Red.
動機 a⁸

第 99 小節目からは打楽器のような音型に変わる。右手と左手の八分音符一つ分のズレが、たたみかけるような印象を与える。

〔譜例 6〕 T.99-104

99
cresc.
8
Red.
Red.
Red.
Red.
Red.

第 107 小節目には *fff* になり、左手で減 5 度のトレモロが不吉に鳴り響くなか、動機 a が迫るように上行しながらくり返され、頂点の減五短七の和音まで一気にたたみかけていく。この曲のなかで一番激しく、荒々しい雰囲気の部分である。

〔譜例 7〕 T.107-116

動機 a¹² 動機 a¹³ 動機 a¹⁴ 動機 a¹⁵
un poco accel.
fff
tremolando
8
rinforz.
Red.
Red.
Red.
Red.
Red.
Red.
Red.
Red.
Red.

その後、激しさがおさまったところで再び主題 A が登場する。ここでもやはり長調の G - dur が用いられており、直前の怒涛のような勢いが払拭されて穏やかな雰囲気が戻る。

第 147 小節目からは、動機 a が寂しげに静かに奏されるが、続けて励ましのような少し明るさをもった上行する音型が合いの手のようにうたわれる。

〔譜例 8〕 T.147-154

動機 a¹⁶

第 167 小節目からは主題 A が形を変えて、陰鬱な雰囲気の中かでわずかに希望を見出すかのような、または思いが溢れたような印象で 2 回奏される。ここでも G - dur となっている。

〔譜例 9〕 T.167-174

主題 A⁴

第 176 小節目からは、鐘の音のような響きの和音が下行しながら奏される。

〔譜例 10〕 T.175-182

175

p senza agitazione, e molto legato

第 191 小節目に入ると、和音がゆったりとした美しいアルペッジョに変わる。これまでの陰鬱で重々しい雰囲気とは異なり、長調で明るく、神聖な印象の響きになっている。

〔譜例 11〕 T.191-194

その後、第 202 小節目で G - dur のIVの和音が純粋な響きで鳴らされ、徐々に和音で下行し、最後だけは明るさを残して締めくくる。

この作品も第 1 曲と同様、調性が曖昧で、和声も非常に複雑になっているが、一番の特徴は重々しい悲しみと、諦めが表現された世界観である。重苦しい印象の動機 a が全体に渡り展開され、これらはその都度伴奏などが変容されてはいるものの、動機自体の形、とくに一番印象的な減 3 度の不吉な跳躍は変わることなく奏されている。

また、エレジーという音楽は決まった形をもっているわけではない。このリストのエレジーも、全体の形式がさほど明快なものではないが、それがかえって出口の見えない悶々とした重苦しい雰囲気を助長させているようにも感じられる。晩年、うつ病を患っていたリストが、強迫観念にとらわれ、人生への諦めまで感じながら毎日を悲観的に過ごすなかで、喪を象徴する糸杉の木は、リストに大きなインスピレーションを与えたのであろう。リスト自身もこの作品においては、成功を期待していなかったようで、言うなればリスト自身の思いや感情が、前衛的な音楽のなかで吐露された作品であるといえる。

7.2.22 エステ荘の糸杉に、哀歌（Ⅱ）

[分析表 22]

小節	1 ~ 14	15 ~ 29	30 ~ 38
拍子	4/4		
テンポ	Andante, non troppo lento un poco rall.	a tempo un poco rall.	a tempo
楽想	accentuate molto pesante	pesante	
強弱	f f sempre f p pp	f f f p pp <	mf > pp
調性	e:		Des: e:
内容	動機 a 動機 a ¹ 動機 a ² 動機 a ³	動機 a ⁴ 動機 a ⁵ 動機 a ² 動機 a ³	主題 A
譜例	<p style="text-align: center;">動機 a</p>		


小節	38 ~ 46	47 ~ 60	61 ~ 67
拍子			
テンポ		Un poco animato	Tempo I
楽想		grandioso	
強弱	mf cresc. > pp	ff ff	mf > dim. p
調性	c: d:	B: b:	
内容	主題 A ¹	主題 A ² 主題 A ³	動機 a ⁶ 動機 a ⁷
譜例	<p>主題 A a tempo</p>		

小節	68 ~ 75	76 ~ 95	96 ~ 105
拍子			
テンポ		a tempo	rall.
楽想	dolce legatissimo	sempre dolce e legato smorzando tranquillo	esor. dolente legato
強弱	p	< cresc. rinforz. < p	p < < > dim.
調性	Fis:	Cis:	fis:
内容			動機 a ⁸ 動機 a ⁹
譜例			

小節	106 ~ 113	114 ~ 135	136 ~ 145
拍子			
テンポ		rall. a tempo	
楽想	sempre legatiss.	sempre dolce e legato smorz.	espr. dolente legato
強弱	mf mf	< cresc. rinforz. < p	p < < > dim.
調性	A:	E:	a:
内容			動機 a ¹⁰ 動機 a ¹¹
譜例	<p style="text-align: center;">動機 a¹⁰</p>		

小節	146 ~ 153	154 ~ 161	162 ~ 177
拍子			
テンポ			
楽想		appassionato	tremolando marcato dolente marcato dolente
強弱	mf		pp p pp sempre pp p
調性	C:	F: d: F: d:	Des: c:
内容			主題 A ⁴ 主題 A ⁵
譜例	<p style="text-align: center;">主題 A⁴</p>		

小節	178 ~ 191	192 ~ 207	208 ~ 225
拍子			
テンポ	Un poco animato	Tempo I rall.	a tempo
楽想	grandioso		legato espr.
強弱	ff ff	ff ff > dim. p pp	p < < > dim.
調性	B: b:	b: f:	Gis: fis: D: E:
内容	主題 A ⁶ 主題 A ⁷	動機 a ¹² 動機 a ¹³ 動機 a ¹⁴ 動機 a ¹⁵	動機 a ¹⁶ 動機 a ¹⁷ 動機 a ¹⁸ 動機 a ¹⁹ 動機 a ²⁰ 動機 a ²¹
譜例	<p>208 ten. p legato espr. 動機 a¹⁶</p>		

小節	226 ~ 240	241 ~ 244
拍子		
テンポ	rall.	Più lento
楽想	sempre arpegg.	
強弱	p p > dim.	
調性		
内容		動機 a ²²
譜例	<p style="text-align: center;">動機 a²²</p>  <p>The musical score shows a piano piece in G major (one sharp). The melody is in the right hand, starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The bass line consists of a single half note G3. A slur covers the first four notes of the melody, with the marking 'Più lento' above it. The text '動機 a²²' is written above the slur.</p>	

この作品は、第 2 曲のものとは雰囲気も構造もずいぶん異なっている。形式は比較的分かり易いものとなっており、以下のとおりである。

序奏 — A — B — (序奏) — C — D — E — C — D — E
 — C — D — A — B — 序奏 — C — C — (序奏)

冒頭では、減五短七の和音が衝撃的に、重々しく鳴らされる。和音だけではなく、半音階の旋律もいわゆるワーグナーの「トリスタン動機」(〔譜例 2]) であり、これがこの曲を展開させる動機 a となっている。

〔譜例 1〕〈エステ荘の糸杉に、哀歌 (II)〉 T.1-2

動機 a

Andante, non troppo lento

f
accentuato molto

〔譜例 2〕 トリスタン動機

3 度下でも同じものが奏されたあと、第 6 小節目では動機 a の旋律だけがユニゾンで 2 つ組み合わせられ、1 つのフレーズを作っている。

〔譜例 3〕 T.21-25

動機 a² 動機 a³

sempre f pesante

その後、不穏な和音の連続があつてから、第 1 小節目から第 14 小節目までの形がもう一度くり返されるが、ここでは動機 a がオクターヴに変容される。また、テノール声部では和音が半音階で下行し、バス声部では E 音が鐘のように鳴り続けている。

〔譜例 4〕 T.16-21

動機 a⁴ 動機 a⁵

a tempo
f

第 30 小節目からは、主題 A が提示される。ここでもバス声部では主音である Fis 音が低音域で鳴り続け、重々しい雰囲気を作り出している。

〔譜例 5〕 T.30-36

主題 A

a tempo
mf

主題 A が長 7 度上でもう一度うたわれたあと、第 47 小節目からは主題 A は躍動的な形に変容され、決然と奏される。

主題 A²

〔譜例 6〕 T.46-51

この形では、一度目は B - dur であったが、二度目は同主調である b - moll で奏される。その後、第 61 小節目には b - moll のまま、再び動機 a が登場する。続く第 68 小節目からは、音楽が全く異なるものになり、分散和音が柔らかく優美に奏される。三和音の構成音のみでできたフレーズであるが、それまでの陰鬱さは消え、天から優しい光が降り注ぐような、救済のような穏やかな印象のものである。

〔譜例 7〕 T.68-71

その後、第 76 小節目からは息の長い温かな印象の旋律がうたわれる。

〔譜例 8〕 T.76-79

第 96 小節目からは、動機 a が再び展開されるが、ここでは内声が半音階で上行下行する動きの効果で、先の重々しさとは異なり、暗さとはまた別の、怪しげな雰囲気を作り出している。調性も曖昧な部分である。

〔譜例 9〕 T.96-99

動機 a⁸

この流れのまま、第 106 小節目からは再び第 68 小節目からの分散和音 (C) と、第 95 小節目までの息の長い旋律 (D) が、それぞれ短 3 度高い調で、全く同じ形でくり返される。加えて第 136 小節目からは、第 96 小節目からの半音階を内声に含んだ動機 a が、ここでも短 3 度高く奏され (E)、その後、またしても C と D が短 3 度高くうたわれる。転調する度に調号が少なくなり、より澄んだ印象になっている。

第 162 小節目では、主題 A が左手のオクターヴでうたわれる。右手はトレモロになっており、二度目の c - moll では、また不穏な雰囲気になる。

〔譜例 10〕 T.162-166

第 178 小節目からは、第 47 小節目から第 60 小節目の主題 A の形が、調性も変わらず、全く同じ形で奏される。そして第 192 小節からは、冒頭の 14 小節が規模はそのままに、形だけ変容される。しかし、ここでも減五短七の和音は変わらず用いられている。

〔譜例 11〕 T.192-197

192 *Tempo I*

動機 a¹²

続く第 208 小節目からは、Cの部分の優美な分散和音のフレーズと、不穏な動機 a が組み合わされる。調性を変えながら、この組み合わせが四度くり返されると、動機 a がレチタティーヴォのように静かに奏される。

〔譜例 12〕 T.208-211

208 *ten.*

動機 a¹⁶

〔譜例 13〕 T.225

225

動機 a²⁰

動機 a²¹

その後、第 226 小節目からCの分散和音が再び *p* で静かに奏される。ここでは、Es - dur の VI・IV・I・II の和音が組み合わせられ、音の響きによる陰影を作っている。さらに音楽は静まり、最後は動機 a を意味あり気にうたわせて終わる。

〔譜例 14〕 T.241-244

動機 a²²

Più lento



この第 3 曲は、タイトルこそ第 2 曲と同じであるが、全体の形式、音楽の雰囲気は全く異なっている。先に述べたように、この作品の方が形式は明快であり、性格の異なる 5 つの部分、はっきりと使い分けて全体を構成している。

また主題においては、主題 A は明るい印象に変容されることもあったが、展開の中心となっている動機 a はいつも変わらず不吉で悲痛な雰囲気をともなっている。

しかし音楽全体の雰囲気という、衝撃的なトリスタン動機は用いられているものの、長調が比較的多く使われ、前の第 2 曲よりはいくらか深刻さや重苦しさが軽減されているように思う。とくに **C** の部分の、天国を思わせる救済のような音楽は、苦しみや諦めといった雰囲気よりも、それを越えた慰めや慈愛のような印象である。同様のタイトルをもちながらも、異なる性格の音楽になっていることは非常に興味深い点である。

7.2.23 エステ荘の噴水

[分析表 23]

小節	1 ~ 13	14 ~ 21	22 ~ 39
拍子	2/4		
テンポ	Allegretto		
楽想	vivace	leggieriss. non legato	smorz.
強弱	p cresc. poco a poco dim.	pp cresc. molto	rinforz. dim. p più dim. >
調性	Fis:		
内容			
譜例			

小節	40 ~ 63	64 ~ 87	88 ~ 107
拍子			
テンポ	Un poco più moderato		
楽想	dolciss. tranquillo legatiss. un poco marcato la melodia un poco espr. leggiero	un poco espr. leggiero	sempre legato e cantando
強弱	sempre pp dim.	pp pp dim.	
調性	Cis:	Fis: ais:	Fis: e:
内容	主題 A 主題 A ¹ 主題 B 主題 C	主題 A ² 主題 A ³ 主題 B 主題 C ¹	主題 D 主題 D ¹ 主題 D ²
譜例	<p>主題 A Un poco più moderato</p> <p>dolciss. tranquillo</p> <p>tremolando sempre una corda Ped.</p>		

小節	108 ~ 131	132 ~ 143	144 ~ 157
拍子			
テンポ			legato un poco rall.
楽想	sempre legato		dolciss. smorzando
強弱	cresc. rinforz. >	pp	pp
調性	Fis:	E:	D: B: Es: Fis:
内容	主題 D ³ 主題 D ⁴ 主題 D ⁵	主題 A ⁶	主題 A ⁷
譜例	<p>48</p> <p>un poco espr.</p> <p>主題 B</p>		

小節	158 ~ 181	182 ~ 197	198 ~ 205
拍子			
テンポ	a tempo		un poco accelerando
楽想	sempre dolcissimo e legato	un poco marcato marcato	
強弱	cresc. > rinforz. dim.	mp	poco a poco cresc.
調性	Cis:	fis: A: a: C:	
内容	主題 B ² 主題 C ²	主題 D ⁶ 主題 D ⁷ 主題 D ⁸ 主題 D ⁹ 主題 D ¹⁰ 主題 D ¹¹ 主題 D ¹² 主題 D ¹³	主題 A ⁸ 主題 A ⁹
譜例			

小節	206 ~ 219	220 ~ 243
拍子		
テンポ		a tempo
楽想	string. rall.	brioso
強弱	più cresc.	fff ff fff ff ff rinforz. dim.
調性	(Gis 音を終止音とする五音音階)	Fis: fis:
内容		
譜例	<p>88</p> <p>8 5 2 3 1 2 5 3</p> <p>sempre stacc.</p> <p>sempre legato e cantando</p> <p>tr</p> <p>主題 D</p>	

まず冒頭は、属九の和音で煌びやかに始まり、続いて短七の和音、属十一和音がハーブのような分散和音で奏される。和声を変化させていくことによって、色彩感豊かに音楽が進行していく。また上行形を用いることによって、水が湧き出る様子を表している。

〔譜例 1〕〈エステ荘の噴水〉 T.1-2

上行形から下行形へ、また音域の高低で、噴水の高さや、湧き出る水の勢いの変化を想像することができる。

〔譜例 2〕 T.11-13

第 26 小節目からの音型では、短七の和音と減五短七の和音を交互に反復することによって、光の陰影のような表情の変化を出している。

〔譜例 3〕 T.26-27

第 40 小節目には主題 A が奏されるが、2 回目には変容され、トレモロの中に含まれる。演奏する際には、リストの指示にあるように、少し旋律を浮き立たせるように弾く必要がある。

主題 A¹

〔譜例 4〕 T.42-47

un poco marcato la melodia
sempre pp e legatiss.

続いて、第 48 小節目では左手で主題 B が奏される。ここでの増三和音からの解決は、緊張が緩和するような効果がある。

〔譜例 5〕 T.48-53

un poco espr.

主題 B

第 54 小節目からは主題 C が奏される。右手の重音のスタッカートは、水しぶきを思わせる。

〔譜例 6〕 T.54-58

leggiero
stacc.

主題 C

第 88 小節目からは主題 D が展開されるが、その度に調性を変えながら奏される。

〔譜例 7〕 T.88-91

88

8 5 2 3 2 5 3

sempre stacc.

sempre legato e cantando

主題 D

第 108 小節目では、主題 D の伴奏が重音から分散和音になり、サラサラと水が流れるような様子が表されている。

〔譜例 8〕 T.108-111

108

8 5 1 5 2 3 4 5 3 4 5 3 4 5 3 4

sempre legato

第 132 小節目では E - dur に落ち着き、主題 A が左手でアルペッジョの形で繊細に奏される。右の伴奏は、光がきらきらと輝く様子を表しているようである。

〔譜例 9〕 T.132-135

132

8 2 8 2

pp

主題 A⁶

続く第 136 小節目では、右手の 1 音ずつ下降していく音型が清涼感、儚さをかもし出している。

〔譜例 10〕 T.136-137

そして第 144 小節目で主題 A が奏される箇所には、「私を与える水は、その人の中で泉となり、永遠の命への水がわき出る。」という短い標題が載せられている。

〔譜例 11〕 T.144-147

...sed aqua, quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam.
(Evang. sec. Joannem 4, 14.)

同じ主題 A が用いられているが、調性は D - dur と、安定感のある調に転調し、それまでの水や光の情景描写から、内面的な音楽へ変化する。第 155 小節目は、その前の Es - dur から異名同音の短調である dis - moll に進行する。第 3 音を半音下げるだけで、雰囲気の陰りが感じられる。

〔譜例 12〕 T.153-155

un poco rall.
smorzando

第 158 小節からは再び主題 B、主題 C が主調でうたわれ、大きな盛り上がりを見せる。

〔譜例 13〕 T.158-159

第 182 小節からは主題 D が 4 回くり返されるが、左手で 2 声に重ねられ、立体感を出している。

〔譜例 14〕 T.182-185

その後、トレモロの伴奏とともに、オクターヴの旋律が勢いを持って上昇していき、この作品で一番の盛り上がりを見せる。

〔譜例 15〕 T.198-201

第 220 小節から再び分散和音が奏されるが、冒頭の雰囲気とは異なり、非常に力強い、水の大きなうねりのようである。

〔譜例 16〕 T.220-222

第 244 小節目に音楽は穏やかさを取り戻し、清められるように主題 B が奏される。

〔譜例 17〕 T.244-247

そして、主題 A が調性を変えながら 4 回くり返される。右手のトレモロは光、左手はハープのようで、天に昇っていくような雰囲気である。

〔譜例 18〕 T.252-255

最後は、幸福感に満たされたような豊かな和音で堂々と締めくくられる。

〔譜例 19〕 T.272-278

The musical score shows two staves (treble and bass clef) with a key signature of six sharps (F# major) and a 3/4 time signature. The music consists of dense, complex chords and textures. There are several measures of tremolos (indicated by 'tr.' and a wavy line) and trills (indicated by a star symbol). The score ends with a repeat sign and a double bar line.

この作品においては、印象主義の音楽を先取りしたような、巧みな情景描写が特徴である。トレモロ、分散和音、トリルなどの技巧を駆使し、水の質感、躍動感、また光が水に反射する煌びやかさや、その陰影を巧みに表現している。

主題においては、より小さな単位である動機を 2 回くり返して構成された主題 A と主題 B、長めの主題 C と主題 D の計 4 つの主題が用いられており、主題変容の技法はやはり全曲をとおして見られる。

主調の Fis - dur は # が 6 つも付く複雑な調であるが、それゆえに平明な倍音の響きが避けられ、混沌とした響きが得られている。もちろんそうした調を選択したことも重要だが、この作品の一番の魅力は、その調性を中心にして、色彩を多様な和声の変化で表現した点にあると考える。リストの他の曲に比べて、テンポの指示が少ないことも、時間的な揺らしではなく、音を色として捉え表現したかったからではないだろうか。

また、見事に様々な噴水を表現した前半とは異なり、144 小節以降は宗教的な色合いが濃くなっている。救済に向かう天上の音楽を思わせるのは、標題の影響もちろんあるが、やはり調性と和声が効果的に用いられているからであると考え。晩年、斬新な作曲法が世の中に受け入れられず鬱状態にまで陥ったリストだが、こういった旋律の音使いや、移り変わる和声法は、後世の音楽に大きな影響を及ぼしたことは間違いないであろう。

7.2.24 ものみな涙あり (ハンガリーの旋法による)

[分析表 24]

小節	1 ~ 8	9 ~ 19	19 ~ 21
拍子	4/4		
テンポ	Lento assai riten.	Più lento	
楽想		molto accentuate e doloroso	
強弱	ff < > dim. pp	f sf dim. f sf dim.	f
調性	(D 音からのハンガリー旋法)	(A 音からのハンガリー旋法) (Cis 音からのハンガリー旋法)	(F 音からのハンガリー旋法)
内容	動機 a 動機 a ¹ 動機 a ² 動機 a ²	主題 A 主題 A ¹	
譜例	<p style="text-align: center;">動機 a</p>		

小節	22 ~ 27	28 ~ 41	42 ~ 52
拍子			
テンポ			
楽想	marcato	sostenuto marcato espr. appassionato marcato pesante	eroico
強弱	< >	p ff ff < < <	ff sf ff sf >
調性	Des:	As: c:	
内容	動機 a ³ 動機 a ⁴ 動機 a ⁵	動機 b 動機 b ¹ 動機 b ² 動機 b ³	主題 A ¹ 主題 A ²
譜例	<p style="text-align: center;">動機 b</p>		

小節	52 ~ 56	57 ~ 72	73 ~ 80
拍子			
テンポ		Un poco più mosso	
楽想		dolcissimo, amoroso un poco marcato	sempre dolce
強弱	ff dim.	sempre pp < <	<
調性	fis:	A: cis: b: cis: b:	Fis: G:
内容	動機 a ⁶ 動機 a ⁷	主題 B 主題 B ¹ 主題 B ² 主題 B ²	主題 B ³ 主題 B ⁴
譜例	<p style="text-align: center;">主題 B</p>		

小節	80 ~ 87	88 ~ 100	101 ~ 108
拍子			
テンポ			
楽想	sempre legato	cantando e legatiss. cantando	
強弱	dim.	p crescendo molto	ff ff sempre ff
調性	c:	A: cis:	
内容	主題 A ⁴	主題 B ⁵ 主題 B ⁶ 主題 B ⁷	動機 a ⁸ 動機 a ⁹ 動機 a ⁸ 動機 a ⁹
譜例	<p style="text-align: center;">主題 B⁵</p> <p>The musical score shows Theme B⁵ starting at measure 89. The upper staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, marked 'cantando e legatiss.'. The lower staff (bass clef) provides harmonic support with chords and a bass line, marked 'cantando', 'p', and 'crescendo molto'. The score spans from measure 89 to 100.</p>		

小節	109 ~ 117	117 ~ 123	124 ~ 133
拍子			
テンポ			
楽想			
強弱	sf sf >	sempre ff	
調性	(D音からのハンガリー旋法)		A:
内容	動機 a ¹⁰ 動機 a ¹¹ 動機 a ¹² 動機 a ¹²	動機 b ³	
譜例	<p style="text-align: center;">動機 b³</p>		

この作品は、副題にもあるようにハンガリー旋法が至るところで用いられている。そもそも、ハンガリーの旋法とは次のような、和声的短音階の第4音を半音上げたものであり、主音と第4音の間の増4度が特徴的である。

〔譜例1〕ハンガリー旋法

増4度

冒頭から、このハンガリー旋法を用いた動機 a が力強く奏される。到達する音が半音で下行し、重々しい雰囲気を出している。

〔譜例2〕〈ものみな涙あり（ハンガリーの旋法による）〉 T.1-4

動機 a

Lento assai

ff

続いて、力なく彷徨っているようなフレーズが奏される。音のシンプルな羅列によって、増2度を2つ含むハンガリー旋法の響きを強く感じさせる。

〔譜例3〕 T.5-8

5

riten.

dim.

pp

第9小節目からは主題Aが、主音であるA音からのハンガリー旋法でうたわれる。主題のはじめには、動機aが見られる。哀愁の漂う、寂しげな旋律である。

〔譜例4〕 T.9-14

動機 a

Più lento

f molto accentuato e sf

doloso

dim.

Cis音からのハンガリー旋法で同じものがもう一度重々しく、また悲しげにうたわれたあと、符点の音型が長調で奏される。しかし、すぐにまた曖昧な調性のなかで動機aがくり返され、第28小節目からは動機bが奏される。複符点が特徴的な動機であり、また変容され非常に低い音域で奏される動機b¹は厳しい印象とともに、高い音響効果をともなっている。

〔譜例5〕 T.28-32

動機 b

動機 b¹

28

p

ff marcato

sostenuto

2回目に奏される際には、左手が半音階の下行になっており、引きずられるような重々しさが感じられる。

〔譜例6〕 T.33-37

33

appassionato

ff marcato

pesante

さらに音域が低くなり、F₁（下一点へ）音と A_{S1}（下一点変イ）音による地響きのようなトレモロがけたたましく奏されたあと、第42小節目からは主題Aが変容されてうたわれる。楽譜には *eroico*（英雄的に、勇ましく）と指示があり、決然とした印象の前打音や、厚い和音の響きが、ハンガリー音楽らしさを出している。

〔譜例7〕 T.42-46

主題 A²

第57小節目からは、重々しい雰囲気が軽減され、柔らかく優しい雰囲気の主題Bがうたわれる。

〔譜例8〕 T.57-62

主題 B

その主題Bの間に挟まれる次の旋律は、リスト自身のハンガリー狂詩曲にも見られる旋律である。

〔譜例9〕 T.66-68

また、伴奏が分散和音になった際には、符点の音型が現れ、涙が流れているような印象である。

〔譜例 10〕 T.73-76

第 88 小節目からは、この主題 B が和音の連打のなかで奏される。これは、ハンガリーの民族楽器であるツィンバロムの音色を模倣していると考えられる。

〔譜例 11〕 T.89-92

主題 B⁵

調性を変えてくり返され、だんだんと盛り上がりを見せると、第 101 小節目からは再び動機 a が激しいオクターヴの伴奏とともに ff で奏される。

〔譜例 12〕 T.101-104

動機 a⁸

動機 a⁹

その後、音価を変えたことによってスピード感が弱まりつつも、まだ力強い印象で動機 a が奏され、ff のまま動機 b が決然と奏される。

〔譜例 13〕 T.117-123

最後は Fis - dur の I と A - dur の I の和音が交互に堂々と奏され、壮大な雰囲気の中で締めくくられる。

〔譜例 14〕 T.124-133

この作品は、全体の形式が非常に曖昧である。中間あたりに主題 B の展開される部分が挟まれるが、その前後も規則性があるわけではない。また、主調は a - moll だが、ハンガリー旋法を多用することによって、調性感も定まらない印象を与える。

主題においては、2つの主題と2つの動機を用いている。主題 A と、その一部からできている動機 a にはハンガリー旋法が使われ、重苦しい雰囲気をともなっている。また動機 b には複符点のリズムが用いられ、騎馬民族であったマジャール人の誇りを表しているようにも考えられる。そのような主題や動機が展開されていくなかで、唯一柔らかい雰囲気をもった主題 B が慰めや救済のような印象を与える。

リストのハンガリーでの暮らしは短いものではあったが、ハンガリー人としての意識は非常に高かった。その愛国心やハンガリー人としての誇り、また標題と母国ハンガリーの独立戦争敗北を重ね合わせ、哀惜の念、歴史に対する涙、嘆きを重苦しい彷徨うようなハンガリーの旋法、ハンガリーの民族舞踊の特徴である符点のリズムなどを用いて表現した作品であるといえる。

7.2.25 葬送行進曲

[分析表 25]

小節	1 ~ 9	10 ~ 16	17 ~ 32
拍子	4/4		
テンポ	Andante		
楽想	maestoso, funebre		pesante marcato sempre legato
強弱	f f	f dim.	mp f crescendo p >
調性	f:		f:
内容		動機 a 動機 a 動機 a ¹ 動機 a ²	動機 a ³ 動機 b 動機 a ³ 動機 b ¹ 動機 a ³ 動機 b ² 動機 a ³ 動機 b ³ 動機 a ³ 動機 b ⁴ 動機 a ³ 動機 b ⁵ 動機 a ⁴ 動機 a ⁵ 動機 a ⁶ 動機 a ⁶
譜例	 <p>動機 a</p>		

小節	33 ~ 49	50 ~ 67	68 ~ 71
拍子			
テンポ			
楽想	pesante marcato sempre legato	espressivo dolce espr. dolce	Recitativo
強弱	mp f crescendo p	p < > < >	f
調性	a:	Cis:	d:
内容	動機 a ⁷ 動機 b 動機 a ⁷ 動機 b ⁶ 動機 a ⁷ 動機 b ⁷ 動機 a ⁷ 動機 b ⁸ 動機 a ⁷ 動機 b ⁹ 動機 a ⁷ 動機 b ¹⁰ 動機 a ⁸ 動機 a ⁹ 動機 a ¹⁰ 動機 a ¹¹	動機 c 動機 c ¹ 動機 c ²	動機 c ³
譜例	<p style="text-align: center;">動機 b</p> <p>The musical score for Motif b is presented in two staves. The upper staff is in bass clef and features a melodic line with a dynamic marking of <i>f marcato</i>. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with a dynamic marking of <i>sempre legato **)</i>. The score includes various fingering numbers (4, 5) and slurs over the notes.</p>		

小節	72 ~ 87	88 ~ 103	104 ~ 111
拍子			
テンポ			
楽想		tranquillo, grandioso tremolando	trionfante
強弱	f f	p un poco cresc. < > dim. cresc.molto ff >	ff ff sempre
調性	h: fis:	fis: Fis:	
内容			動機 c ⁴ 動機 c ⁴ 動機 c ⁵ 動機 c ⁵
譜例	<p style="text-align: center;">動機 c</p>		

小節	112	～	119	120	～	127
拍子						
テンポ						
楽想	legato					
強弱				sempre ff		
調性						
内容						
譜例	<p style="text-align: center;">動機 c⁴</p>					

この作品は、前半と後半で音楽の性格が異なるものになっている。まず冒頭は、打ちつけるような減音程を含む和音と、半音のトレモロで始まる。鐘の音のようにも思えるが、不吉で衝撃的な始まりである。左手の和音のなかで動きが見られるが、音域が非常に低く、また力強くアクセントで奏されるため、人間の耳で音程を認識できるぎりぎりのものである。リストは、このフレーズを旋律としてではなく、音響効果として提示したかったのだとも考えられる。

〔譜例 1〕〈葬送行進曲〉 T.1-6

Andante maestoso, funebre

その後、第 10 小節目では左手に動機 a が現れる。この動きはまさしく葬儀における行進、葬送のモチーフである。半音階で重々しく練り歩くような音型である。

〔譜例 2〕 T.10-12

動機 a

第 18 小節目からは、この動機 a の上で、やはり重々しい印象の動機 b がうたわれる。

動機 b

〔譜例 3〕 T.17-20

このフレーズが、調性が曖昧なまま何度も陰鬱にくり返され、第 31 小節目では鐘の音のような和音が奏される。

〔譜例 4〕 T.31-32

第 33 小節目からは再び、第 17 小節目からと同じ、動機 a と動機 b の葬送のようなフレーズが調性を変えてくり返される。その後、第 50 小節目から後半に入る。ここでは陰鬱な雰囲気は取り払われ、新しい動機 c が Cis - dur で優しく、慰めのような雰囲気です奏される。

〔譜例 5〕 T.50-58

しかし、二度目にこのフレーズがくり返される際は、増三和音の響きを含み、やはり不安げな印象をちらつかせている。第 68 小節目には動機 c が短いレチタティーヴォ風に奏され、その後、悲しげな雰囲気をもった旋律が d - moll で寂しげにうたわれる。

〔譜例 6〕 T.68-74

〔譜例 7〕 T.83-89

第 88 小節目からは、左手の地響きのようなトレモロの上を、オクターヴによる旋律が不穏な雰囲気で上昇していく。

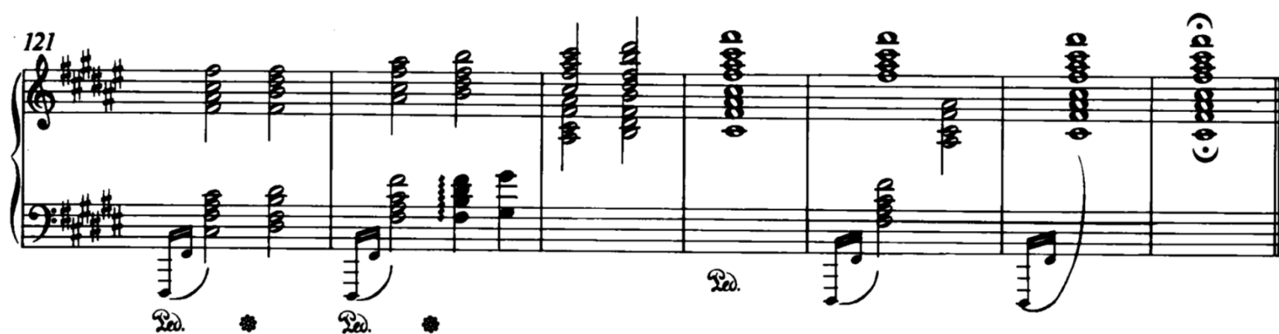
〔譜例 8〕 T.90-97

このフレーズの終わり 4 小節では、両手ともにトレモロになり、急激な *cresc.* を聞かせる。第 104 小節目からは、雰囲気が変わり、Fis - dur で動機 c が和音で奏される。trionfante (勝ち誇ったように) との指示があるように、力強く堂々とした印象である。

〔譜例 9〕 T.104-108

この雰囲気のまま、第 112 小節目から Fis - dur の I と IV の和音が交互に明るい響きで鳴らされ、最後は天に向かっていくように和音が上昇し、鍵盤を上から下までいっぱいになり、希望に満ち溢れたような神々しい響きで締めくくる。

[譜例 10] T.121-127



この作品は、全体の構成が自由にできているが、マクシミリアンの死を悼む内容の前半と、彼を讃える内容の後半の二つに分けることができると考える。前半では、葬送の歩みを表現した動機 a と、陰鬱な印象の動機 b が展開されている。動機の変容の方法に目立った特徴はないが、何と云ってもピアノの鍵盤をぎりぎりまで利用した低音の響きが印象的であり、そこに半音階の不吉な響きも加わり、重苦しい空気が効果的に与えられている。もう 1 つの動機 c は、天国や勝利を連想させるものである。この作品では、変容方法ではなく、各動機に一定の意味を持たせて、世界観を表現しているといえる。

プロペルティウスの『エレギア』詩集からの引用で、「重大な事態においては、望んだこともかなえられる。」という標題が楽譜の冒頭に載せられている。マクシミリアンの死を悲しみ悔しむだけではなく、彼の人生を讃えるものとして、リストはこの曲の終わりを、勝利を感じさせるような堂々としたもので締めくくったのだと考える。

7.2.26 心を高めよ

[分析表 26]

小節	1 ~ 8	9 ~ 22	23 ~ 36
拍子	3/4		
テンポ	Andante, non troppo lento		
楽想	maestoso marcato	accentuate molto sempre legato e sostenuto assai	sempre legato e sos. marcato
強弱	p <	f	f sempre <
調性	E:		E:
内容	主題 A	主題 A ¹	主題 A ²
譜例	<p>Andante maestoso, non troppo lento</p> <p>p</p> <p>marcato</p> <p>主題 A</p>		

小節	37 ~ 52	53 ~ 64	65 ~ 70
拍子			
テンポ			un poco riten.
楽想			
強弱	sempre ff	più rinforzando ed agitato	sempre ff
調性	cis: d:		(全音音階による)
内容	主題 A ³ 主題 A ⁴ 主題 A ⁵ 主題 A ⁶	主題 A ⁷ 主題 A ⁸	
譜例			

小節	71 ~ 77	78 ~ 84	85 ~ 88
拍子			
テンポ	a tempo		
楽想	sempre e tenuto il canto	legato	
強弱	fff	rinforz.	fff
調性	E:		E:
内容		主題 A ⁹	主題 A ¹⁰ 主題 A ¹¹
譜例	<p style="text-align: center;">主題 A⁹</p>		

小節	88	～	92	93	～	104
拍子						
テンポ						
楽想				grandioso		
強弱				fff		
調性						
内容						
譜例	<p style="text-align: center;">主題 A¹¹</p>					

第3年の曲集の最後を飾るこの第7曲は、今までの陰鬱な雰囲気の商品とは異なり、非常に崇高で希望に満ち溢れた音楽である。

冒頭は属音であるH音の神秘的な連打から始まる。そこで、まず左手の低い音域で主題Aがうたわれる。7度の跳躍をともなった、上へのエネルギーを強くもった主題である。

〔譜例1〕〈心を高めよ〉 T.1-6

Andante maestoso, non troppo lento

主題 A

続いて第9小節目からは、右手で主題Aが奏され、左手では主音であるE音上に構成された5音の伴奏の和音が厚みを増していく。

〔譜例2〕 T.7-12

主題 A¹

主題 A¹

その和音が、減五短七の和音や短七の和音に変化し、調性を曖昧にしながらも陰影を生み出している。第23小節目からは、主題Aがオクターヴで奏され、さらに神々しい雰囲気になっている。

〔譜例 3〕 T.23-28

主題 A²

第 37 小節目からは、*ff* で力強さが加わり、主題 A が低音で奏されると、それに続いて高い音域で主題 A が応えるような形になっている。このフレーズがくり返されるが、その都度和音に多くの臨時記号が加えられて不協和音となり、不安定な調性感は 2 小節ごとに打たれるバス声部の E 音（主音）により支えられている。

〔譜例 4〕 T.37-44

だんだんと主題 A の奏される音域が高くなっていき、勢いと力強さが増していくと、第 65 小節目に突如全音音階が現れる。とくに第 68 小節目からユニゾンでそれが奏されると、曖昧だった調性感がさらに感じられなくなる。

〔譜例 5〕 T.65-70

そして第 71 小節目からはスケールの大きい、壮大な雰囲気の中で主題 A が *fff* でうたわれる。ここでは主調である E - dur となっている。

〔譜例 6〕 T.71-77

主題 A⁹

71 *a tempo*
fff sempre e tenuto il canto
fff
simile
 8

鍵盤をいっぱいを使い、厚い和音を *fff* で鳴らすことによって、最大の音響効果を生み出している。その後、勢いはそのままに長七の和音が不思議な響きをともなって力強く奏される。第 85、87 小節目には主題 A が再びユニゾンでうたわれるが、*fff* の指示は最後まで続く。

〔譜例 7〕 T.87-91

主題 A¹¹

87
 3
 3
 8
 8
 ff
 f

トレモロから和音への跳躍を輝かしく奏した後、第 93 小節目からは主調である E - dur の属七の和音と主和音が交互に鳴らされ、これらの和音には主音の E 音が保続されている。

〔譜例 8〕 T.93-97

壮大な雰囲気のまま、最後は主和音を力強く 6 回鳴らし締めくくる。

この作品では、1つの主題しか用いられていないが、7度の跳躍によるエネルギーをもったこの主題 A が全体に渡って展開されている。形式においては、この曲も明快な規則性をもっているとはいえないが、規模の大きな作品ではないため、そのなかで主題 A が毎回音域を高くしながら奏され、天に昇っていくような作りになっていることを感じ取ることができる。

一曲をとおして常に鳴らされる和音が光のようであるが、この和音の種類を変えることで陰影を生み出している。常にバスで主音の E 音が鳴らされているものの、斬新な不協和音、全音音階の響きが、調性をなおさら曖昧にしている。これにより、単に崇高で神々しい雰囲気だけではなく、神秘的な印象と精神的な深みを音楽に内在させていると考える。

7.3 結果

リストのピアノ作品《巡礼の年》全 26 曲の主題および主題変容に焦点を当てて楽曲分析を行ってきた。今まで述べてきたように、リストの標題音楽における作曲面での重要なポイントは、主題や動機の展開と全体の明快な形式であった。よって、実際の楽曲のなかでそれらがどのように実現されていたか、その結果を改めて以下にまとめていく。

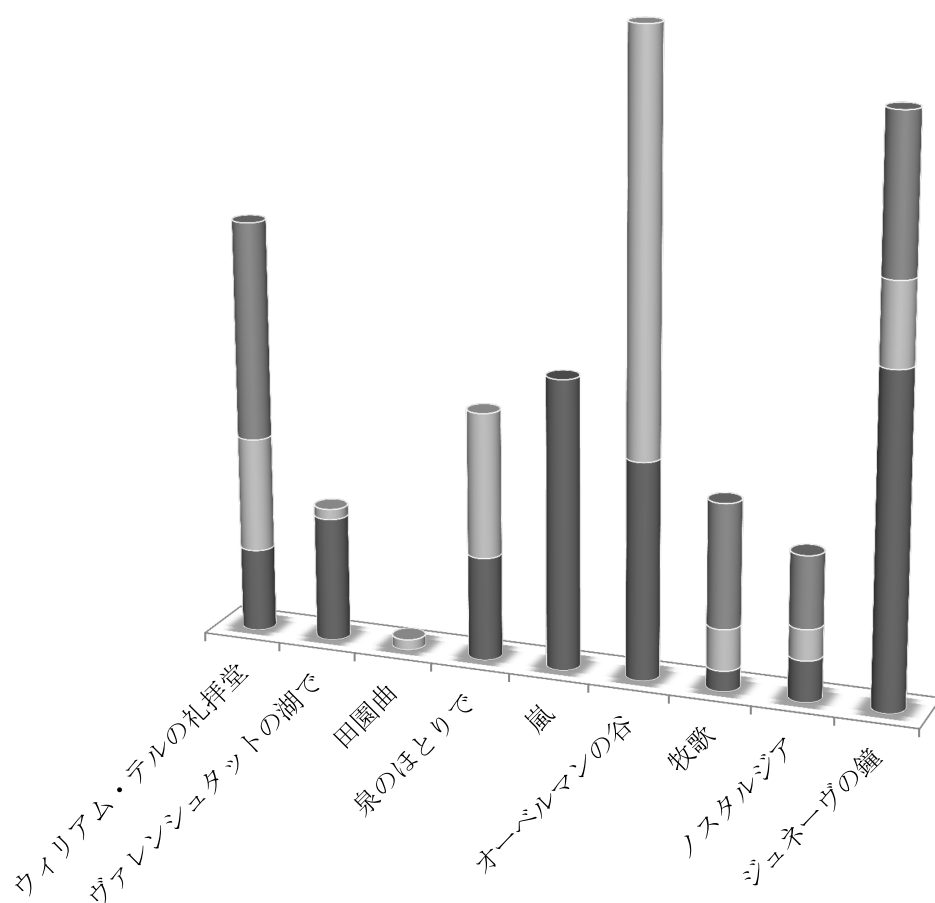
まずは、第 1 年 スイスの 9 曲について、タイトル、小節数、主題や動機などの内容および変容回数、楽曲全体の形式を〔表 7-1〕に記す。

〔表 7-1〕《巡礼の年》第 1 年 スイス 各曲における主題変容回数と形式

タイトル	小節数	内容	変容回数	形式
ウィリアム・テルの礼拝堂	(97 小節)	動機 a 動機 b 動機 c	8 回 11 回 21 回	序奏— A — B — A —終結部
ヴァレンシュタットの湖で	(112 小節)	主題 A 主題 B	12 回 1 回	A — B — A —後奏
田園曲	(48 小節)	主題 A 主題 B	0 回 1 回	A — B — A — B (パストラール)
泉のほとり	(66 小節)	動機 a 動機 b	10 回 14 回	動機のくり返し。
嵐	(160 小節)	動機 a	28 回	序奏、動機 a、カデンツァのくり返し。
オーベルマンの谷	(216 小節)	動機 a 動機 b	21 回 40 回	区切りが明瞭な 4 つの部分からなる。
牧歌	(117 小節)	動機 a 動機 b 動機 c	2 回 4 回 12 回	A — B — C — D — B — C — A — C — A — A
ノスタルジア	(70 小節)	動機 a 動機 b 動機 c	4 回 3 回 7 回	A — B — A — B —序奏
ジュネーヴの鐘	(188 小節)	動機 a 動機 b 動機 c	32 回 8 回 15 回	序奏— A —序奏— A — B — B —序奏

この第1年 スイスでは、シンプルな形式を持った作品が多く、いずれも部分の区切りは明瞭であった。

各曲の規模の大きさ、また主題や動機の長さに違いはあるが、この第1年においては、各曲のなかで1~3個の主題または動機が用いられていた。そしてその変容回数を比較したものが、以下のグラフである。ここでは前の表に記した順に、各主題または動機を下から並べ、色の濃淡で区別している。



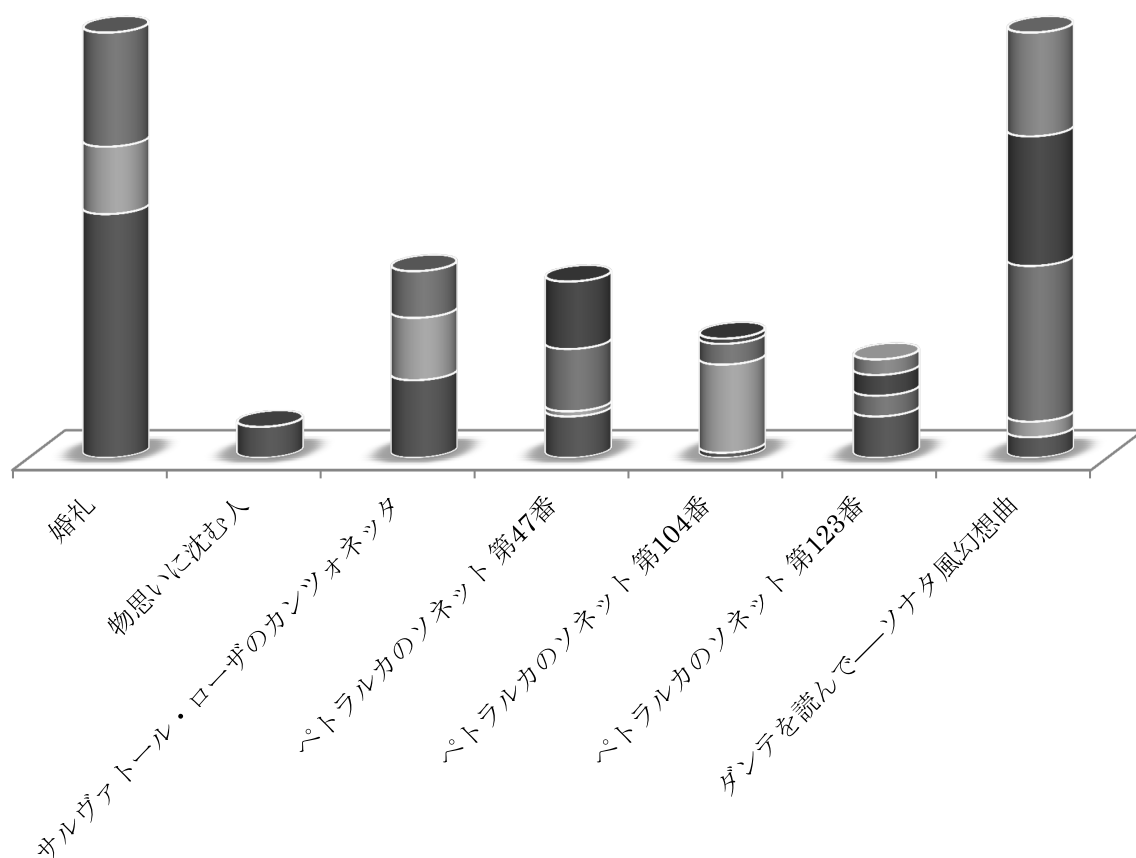
〔図7-8〕《巡礼の年》第1年 スイス 各曲における主題変容回数の比較

曲の規模が大きく小節数が多いものは、それに伴い変容の回数も多くなっており、主題や動機の展開が全曲に渡って行われていることが分かる。

次に、第2年 イタリアについても同じように〔表7-2〕と〔図7-9〕にまとめる。

〔表7-2〕《巡礼の年》第2年 イタリア 各曲における主題変容回数と形式

タイトル	小節数	内容	変容回数	形式
婚礼	(133 小節)	動機 a	47 回	序奏— A — B — A — C —
		動機 b	13 回	つなぎ— C — C — B —終
		動機 c	22 回	結部
物思いに沈む人	(48 小節)	主題 A	6 回	カデンツァをはさむ、主題のくり返し。
サルヴァトーレ・ローザ のカンツォネッタ	(75 小節)	主題 A	15 回	前奏— A — B —間奏— C
		動機 a	12 回	—間奏— A — B —後奏
		動機 b	9 回	
ペトラルカのソネット 第 47 番	(66 小節)	主題 A	8 回	序奏— A — B — A —レチ
		主題 B	1 回	タティーヴォ— A — C —
		動機 a	12 回	A
		動機 b	13 回	
ペトラルカのソネット 第 104 番	(79 小節)	動機 a	1 回	序奏— A — A — A — B —
		動機 b	17 回	終結部
		動機 c	4 回	
		動機 d	1 回	
ペトラルカのソネット 第 123 番	(84 小節)	主題 A	8 回	序奏— A — B — A — C —
		主題 B	0 回	A —レチタティーヴォ—
		動機 a	4 回	序奏— A —後奏
		動機 b	4 回	
		動機 c	3 回	
		動機 d	0 回	
ダンテを読んで —— ソナタ風幻想曲	(373 小節)	主題 A	4 回	序奏、終結部をもつ、規模 の大きなソナタ形式。
		主題 B	3 回	
		動機 a	30 回	
		動機 b	25 回	
		動機 c	20 回	



〔図 7-9〕《巡礼の年》第 2 年 イタリア 各曲における主題変容回数の比較

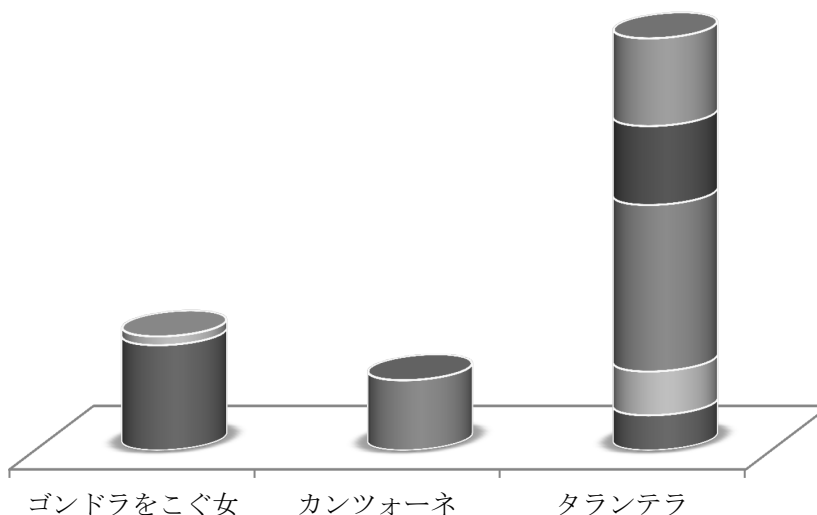
この第 2 年 イタリア では、第 6 曲の〈ペトラルカのソネット 第 123 番〉で 6 個の主題および動機が用いられていたが、その個数が多い分、各主題、動機における変容回数は少なくなっていた。また、第 1 曲〈婚礼〉では、動機 a が 47 回変容されており、この《巡礼の年》の曲集においてもっとも多く変容されている動機であった。第 7 曲〈ダンテを読んで —— ソナタ風幻想曲〉は、373 小節という規模の大きな作品であり、主題や動機の変容回数も多く、一曲のなかで 5 つの主題・動機が合計 80 回以上にわたって変容されていた。

形式においては、第 1 年 スイスでは比較的単純なものが多かったが、この第 2 年 イタリアでは多様化しており、〈ダンテを読んで —— ソナタ風幻想曲〉では、タイトル通り、自由なソナタ形式が用いられていた。3 つのペトラルカのソネットは、もともとが歌曲ということもあり、その前奏がピアノ独奏用版では序奏のように扱われていた。

続いて、第2年補遺 ヴェネツィアとナポリ についても同じように〔表7-3〕と〔図7-10〕にまとめる。

〔表7-3〕《巡礼の年》第2年補遺 ヴェネツィアとナポリ各曲における主題変容回数と形式

タイトル	小節数	内容	変容回数	形式
ゴンドラをこぐ女	(119小節)	主題A	12回	序奏— A — B —カデンツァ
		主題B	1回	— A — B —カデンツァ— A —終結部
カンツォーネ	(59小節)	主題A	0回	前奏— A —前奏— A — B — 後奏
		主題B	0回	
		動機a	8回	
タランテラ	(479小節)	主題A	4回	タランテラ (A — B — A) —中間部—自由に展開されるタランテラ
		主題B	5回	
		主題C	19回	
		主題D	9回	
		動機a	10回	



〔図7-10〕《巡礼の年》第2年補遺 ヴェネツィアとナポリ各曲における主題変容回数の比較

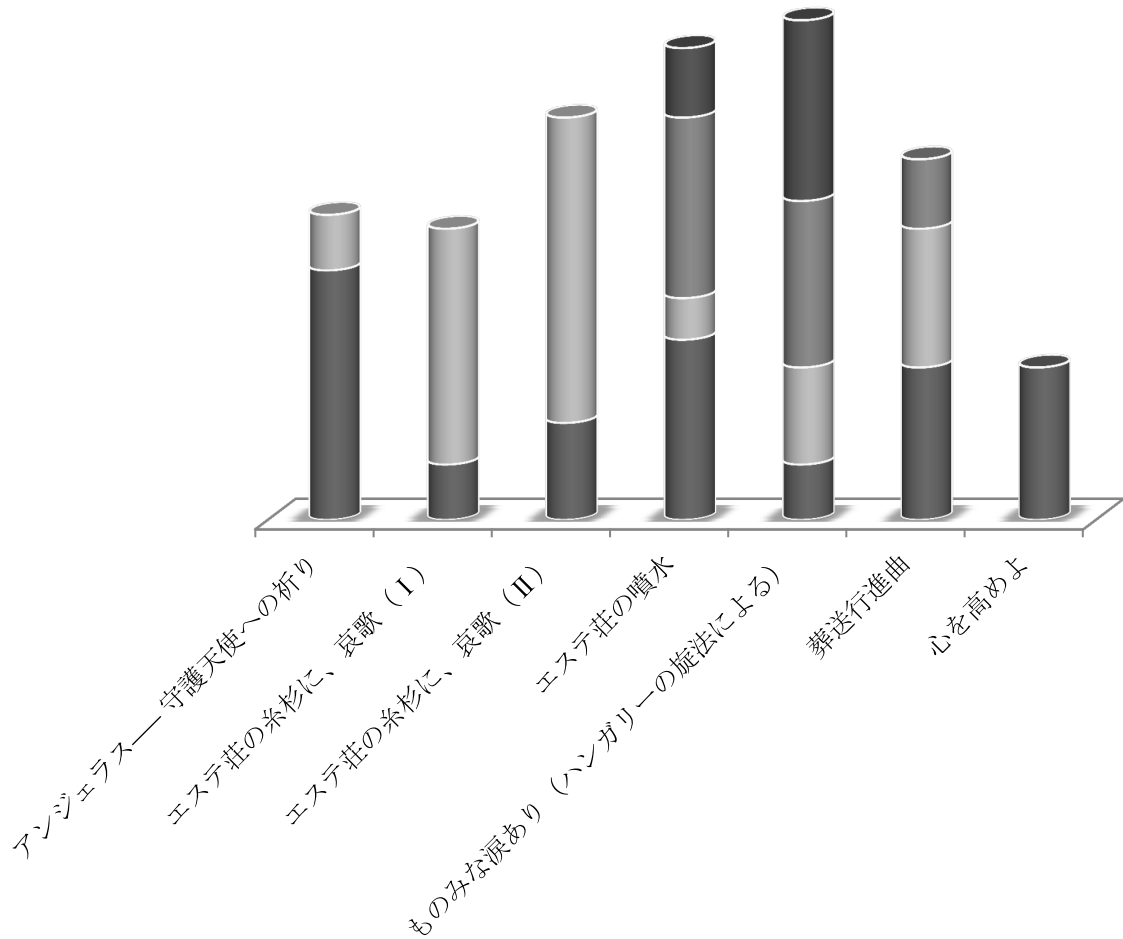
第2曲〈カンツォーネ〉では、主題Bは一度しか奏されないが、主題Aは変容されずに基本形のままくり返されていた。第3曲〈タランテラ〉は、479小節とこの曲集のなかでもっとも規模の大きな作品であるが、舞曲の要素やカンツォーネを用いているため、区切りは分かり易いものとなっていた。

最後に、第3年について〔表7-4〕および〔図7-11〕にまとめる。

〔表7-4〕《巡礼の年》第3年 各曲における主題変容回数と形式

タイトル	小節数	内容	変容回数	形式
アンジェラス —— 守護天使への祈り	(255 小節)	主題 A 動機 a	18 回 4 回	序奏— A — A — B — A — A —序奏— B — A (終結部) (区切りは曖昧)
エステ荘の糸杉に、 哀歌 (I)	(214 小節)	主題 A 動機 a	4 回 17 回	不明瞭。
エステ荘の糸杉に、 哀歌 (II)	(244 小節)	主題 A 動機 a	7 回 22 回	序奏— A — B — (序奏) — C — D — E — C — D — E — C — D — A — B —序奏— C — C — (序奏)
エステ荘の噴水	(278 小節)	主題 A 主題 B 主題 C 主題 D	13 回 3 回 13 回 5 回	不明瞭。
ものみな涙あり (ハンガリーの旋法に よる)	(133 小節)	主題 A 主題 B 動機 a 動機 b	4 回 7 回 12 回 13 回	不明瞭。
葬送行進曲	(127 小節)	動機 a 動機 b 動機 c	11 回 10 回 5 回	性格の異なる 2 つの部分か らなる。
心を高めよ	(104 小節)	主題 A	11 回	不明瞭。

〔表7-4〕からも分かるように、第3年においては形式が不明瞭なものが多かった。第6曲〈葬送行進曲〉は、曲の性格上二つの音楽に分かれるため、区切りもはっきりしていたが、その他の作品においては構造の把握は難しいものとなっていた。形式に関していえば、他の第1~2年補遺のものとはずいぶん変化が見られるが、主題の変容においてはこの第3年でも同じように行われていた。



〔図 7-11〕《巡礼の年》第 3 年 各曲における主題変容回数の比較

上記の〔図 7-11〕からも分かるように、第 3 年は形式の不明瞭なものが多かったが、そのなかでも主題は各曲において明確に設定され、その変容、展開も第 1 年、第 2 年、第 2 年補遺と同じ程度に、様々に行われていた。第 2 年補遺についても同じことがいえるが、この第 3 年では動機よりも、より大きな単位の主題が多く用いられていた。第 4 曲〈エステ荘の噴水〉、第 6 曲〈心を高めよ〉の 2 曲においては、主題しか用いられていない。主題は動機よりも小節数を要する分、変容においても動機より融通が利かないという点が考えられるが、リストの変容の方法はそれを感じさせない。

7.4 考察

リストの標題音楽における作曲面での重要なポイントは、全体の明快な形式のなかで、明確な性格を持った主題や動機が標題の内容に沿って展開されることであった。実際に《巡礼の年》全26曲の楽曲分析を行った結果、全ての曲において主題や動機が1~6個準備され、それらは音程やリズムなどの工夫により、音楽の内容を特徴付けるものになっていた。また、それらは必ず変容された形で展開されており、変容が一度も行われぬ作品は存在しなかった。主題は音楽の内容、楽曲全体の性格を決定付けるうえで一番重要な素材であるので、本研究では各曲における主題を中心に分析してきたが、主題が明確に設定され、展開されるということが、楽曲全体の形式を分かり易くすることに繋がるということが明らかになった。主題、動機の配置によって、聴き手は形式を明確に理解することができるのであって、主題と形式という二つは音楽を構築していくうえで決して切り離せない関係にあると考える。

各作品における音楽の内容については、おもに次のような三種類に分類できることが分かった。一つ目は、主題に何かしらの引用を含む音楽である。第1年の〈田園曲〉はアッペンツェルの牛飼いの歌、〈牧歌〉と〈ノスタルジア〉はスイスの羊飼いの歌、第2年の〈サルヴァートル・ローザのカンツォネッタ〉はボンチーニの歌曲、第2年補遺の〈ゴンドラをこぐ女〉はペルキーニのカンツォーネ、〈カンツォーネ〉はロッシーニの歌劇、〈タランテラ〉はナポリの民族舞曲とヴェネツィアのゴンドラこぎの歌、第3年の〈ものみな涙あり（ハンガリーの旋法による）〉はハンガリーの音階を用いている。要するに歌、舞曲、旋法の引用であるが、引用というものは、あらかじめ共通認識としてもっているものを用いるわけであり、音楽の内容を伝えるうえで何より分かり易い手法であると考えられる。その旋律や音階を用いた主題の出現で、聴き手はすぐにその世界に意識を向けることができ、いわば標題と同じ働きをすといえる。〈田園曲〉においては形式上もパストラールの引用であり、〈牧歌〉と〈ノスタルジア〉の2曲においては、ともに憂いを帯びた性格の序文も付加されている。第2年の3つの〈ペトラルカのソネット〉は、リスト自身の歌曲からの編曲であるが、形式は歌曲の影響もあってか明快なもので、主題は詩の内容を印象として感じ取ることのできるものとなっていた。

続いて二つ目は、描写的な音楽である。たとえば、第1年の〈ヴァレンシュタットの湖で〉、〈泉のほとり〉、〈嵐〉、第3年の〈エステ荘の噴水〉の4曲である。〈嵐〉を除いた他の3曲はいずれも「水」を表現したものであり、これらの色彩感、躍動感の音楽化は見事であった。興味深いことは、これらは描写的な性格を持つてはいるが、すべてにおいて深い精神性を持つ標題が付加されていることである。これらをただの描写音楽と捉えてしまうと、その奥にある音楽の本質を見落としてしまうが、標題がリストの意図した音楽へと導いている。バロック期、または印象派のような情景や状況を映し出す描写音楽ではなく、ロマン派らしい、人間の内面と自然とを結び付けた音楽であるといえる。ただし、この4曲の形式に関して共通していえることは、はっきりとした曲想の区切りが感じられに

くいなかで、主題や動機が何度もくり返されていることである。この点においては、描写という要素を含む以上仕方のないことではある。

最後に三つ目は、リストの内面を投影した音楽である。上記以外の11曲は、この分類に含めることができるであろう。これらの作品においては〔図7-8〕～〔図7-11〕からも分かるように、主題や動機の変容回数が明らかに多くなっており、曲全体にその雰囲気や密に行き渡っていることを意味している。またこれらには標題が付けられているものが多く、規模の大きな作品では形式を分かり易いものにしようとする意図も見られた。この分類の音楽が、よりリストの意図を読み取ることでできる標題音楽であると考えられるが、ここで〈ダンテを読んで——ソナタ風幻想曲〉について考えてみたい。一般的にリストのピアノ作品のなかで、標題音楽の代表作として取り上げられることの多い作品であるが、標題としての序文は載せられていないのである。ただし、この作品には標題の代わりになり得るタイトルが付いている。また各主題では、地獄の門を連想させる動機や、救済を思わせる動機など、もともとの標題の世界を、描写的とも取れるほど非常に明確に表している。音楽の全体構造においてはソナタ形式を用いており、明快な形式が音楽の内容をはっきりと描き分けている。よって、序文が無くとも間違った解釈がなされる可能性は低いと考えられる。

そもそも標題に関していえば、第1年ではほとんどの曲に詩が序文として付加され、第2年では歌詞や美術作品が標題に当てられ、第2年補遺では引用が見られ、第3年ではタイトルは付いているものの、標題はほとんど用いられていない。第3年を分析した結果、ここでは標題音楽の定義を当てはめることに無理が生じることが分かった。なぜなら、第1年～第2年補遺の作曲時期とは40年近くのずれがあり、リストの作曲法に大きな変化が見られるからである。標題音楽といえるであろう曲も含まれてはいるが、全体として調性やフレーズの区切りが曖昧で、決して規則性を持った分かり易い形式とは言い難かった。しかし主題や動機の設定、その展開においては、他の作品と同じように主題変容の手法が見られた。

このように《巡礼の年》の各曲において、標題の有無、主題の使い方、形式の明快さ、音楽の持つ性格には諸々の差が認められた。特に、標題を持たずに引用を含んでいる作品は、単なる雰囲気の出に過ぎないという印象を与えるが、標題と独自の主題を持っている作品は、より奥深い観念や感情を表現しており、確信を持った理解を可能にすると考えられる。これは、リストの考えた標題音楽の理念そのものである。

作曲家のイメージを伝えるのは楽譜であり、主題、調性、和声、アーティキュレーションなど全ての情報に作曲家の思いが組み込まれている。しかし、そこに標題が与えられる場合とそうでない場合では、音楽内容の豊かさ、理解の奥行きに違いが生じるであろう。リストの作品においては、主題変容の手法により形式の明快なものが多いが、さらに標題の存在によって、その象徴的意味を捉え、彼の意図した音楽の内容を真に理解することができるのだと考える。

第8章 結論

音楽は具体像を持たず、さらには止まることなく過ぎ去っていく聴覚芸術である。芸術の中で最も抽象的なものであるといえるであろう。しかしリストは、この音楽が美術や文学に表現力という点で劣るものだとは決して考えず、標題にそれを一任したわけでもなかった。音楽は感情の本質を表現するための一番適した芸術形態であるとさえ考えていた。ただし、音楽の教養の少ない一般聴衆に作品が真に理解されることは難しいと考え、その勝手な解釈によって音楽の価値が下げられてしまわないために、他の芸術と音楽とを結び付けたのである。

リストは19世紀ロマン派を語るうえで欠かすことのできない音楽家であるが、創作面においては技巧的で表面的な作品ばかりであるとの誤解を招くこともある。本論文では、リストのピアノ音楽作品における精神性の高さ、内容の豊かさなど、技巧面以外での価値を再評価することを目的として、標題音楽というジャンルに焦点を当て論じてきた。

第2章における、絶対音楽と標題音楽の定義付けは、時代や作曲家によって捉え方に違いがあること、実際は両者に当てはまる要素を持ち合わせている作品も多く存在することなどから困難を極めた。絶対音楽は古典派に理想とされた理性的で構造的に均等のとれた音楽、標題音楽はロマン派に支持された感情的で自由な音楽というイメージが一般的に浸透しているように思われるが、リストの主張に則し、主題や形式に着目することで区別が明快になったと考える。標題の詩的な印象だけではなく、楽曲構造の理解を通じて音楽を聴くことが、作曲家の意図した音楽を正確に受容することに繋がるということである。

そして第3章では、標題音楽において必要不可欠な主題と主題変容の方法について、ベルリオーズやワーグナーの手法とも比較しながら整理した。リストの主題変容においては、描写的、あるいは物語的な要素は薄く、ある性格や印象を伴った主題が、音楽を構築する素材として展開されるという、比較的客観性を持った変容の方法であった。リストのいうように聴き手の意識をある方向へ向けさせるためには、主題に描写や物語性を持たせることがより簡単な方法であるように思われるが、それをせずに音楽の形式に断固としてこだわりを持ち続けたリストの姿勢からは、彼が音楽という芸術を崇高なものとして敬い、妥協のない理念のもと創作活動に臨んでいたことがうかがえる。

第4章では、リストの論文や書簡などを参考に、彼の音楽ならびに標題に対する見解を探った。前述したように、音楽は像を持たず、聴覚以外では認識が不可能な芸術であるため、リストは形のある文学作品や美術作品を標題として用い、それらの作品が持つ観念的なものを明示することで、音楽の持つ意味を正しく伝えようと試みたのである。しかし、あくまでも音楽あつての標題であり、その引用元の作品は模倣される対象ではなく、加工する素材に過ぎなかった。このことについては、リストが作曲に際し標題を後付けしていたという点で納得がいく。

第5章ではリストのピアノ独奏用作品における標題の有無をまとめ、標題音楽と呼ぶこ

とのできるピアノ作品を確認した。

第6章ではリストの生涯を、彼に影響を与えた芸術家たちとの繋がりも含めて見てきた。さらに、本論文で分析対象とした《巡礼の年》の創作契機となったスイス、イタリア旅行について、リストの日記や書簡、著書などの資料を総合的に比較分析して足取りを明らかにした。それをもとに作成した地図からは、非常に精力的に各地へ足を運び、驚くほどの長距離を移動していたことが見て取れた。訪問した土地、またその際にインスピレーションを得た芸術作品などを調べていくと、結実した《巡礼の年》の各作品との関連がより明白になったが、その感動を音楽に移しかえたリストの感受性にも大変驚くべきものがあった。

第7章では、《巡礼の年》全26曲における作曲や改訂の過程をまとめ、各曲の概要と標題を記した。そして、本論文の大きな柱である楽曲分析を全曲において行い、その都度標題との結び付きを考察した。分析においては主題に着目し、その主題や動機がどのような構造で出来ており、どのような意味を包括しているか、さらに楽曲のなかでどのように変容、展開しているのかを考察した。当然ながら分析を行った26曲全てが同じ程度ではなかったが、各楽曲で主題自体の作りはその標題の持つ性格や雰囲気をも明確に表したものであり、移り変わる曲想に、その都度リズムや和声、調性などを変化させることで主題の印象を合致させ、全曲をとおして標題に沿った音楽を展開させていたことが認められた。また、第1～2年補遺の各曲においては、全体の形式や構成は比較的掴みやすいものとなっていた一方、第3年に関していえば、その前衛的な作曲法はもはや標題音楽というジャンルに当てはめられるものではないというのが正直な印象であった。その一因として考えられることは、第3年を作曲していた時期には、既にリストの意識のなかに新しい別の作曲理念が存在したのではないかということである。第1～2年補遺の作曲時期とは40年ほどの隔たりがあり、その間にリスト自身も演奏家を退き、後に聖職者となるなど大きな変化があった。そのなかで作曲法や目的が変化したことは十分に考えられ、常に前衛的な創作に挑んでいたリストにおいては何の不思議もないのである。しかし標題音楽であるか否かは別としても、ここで見られるリストの斬新な作曲法が後世に大きな影響を与えたことは間違いない。

本研究でのまとめは次のとおりである。理解されにくい音楽の詩的観念を聴衆に明示するためにリストが標題音楽の要として用いたものが、説明書としての序文（標題）と詩的観念を伴った主題の二点であった。絶対音楽を指示する者は標題音楽を邪道とし、才能の欠如している作曲家が、それを標題で補っているに過ぎないなどと短絡的に批判したが、リストは音楽そのものの構造を非常に重要視し、さらに標題の扱いにおいては、むしろ多用、濫用されることを戒めていたのである。特にリストの標題音楽において、彼自身も主張するように、主題や動機の発展、形式の明確さという作曲理論は絶対的に守られるべきものであった。そこに初めて和声や調性といった色付けがなされ、感情の変化がより豊かに表現されるのである。それでも完全に理解される芸術とはなかなか存在し難いものであるが、リストが一番明瞭な形の芸術として考えていたものが文学であった。リストは標

題音楽において、その文学の精神的動機、または宗教的な感動を音楽化したのである。特に標題に多く用いられたものは叙事詩であり、偉人、英雄の話など、当時の国民のアイデンティティを刺激する内容は、音楽家の地位に疑問を抱き悩んでいたリスト自身に大きな感銘を与えたのであろう。

重要なことは、標題音楽とは標題をそのまま音で描写したものではなく、そこに必ず作曲者の精神が詩的観念となって反映された音楽であるということである。描写的な要素が薄くなれば、それはより抽象的にならざるを得ない。しかしその抽象的な感情を自由な形式で表現したのでは、第三者にその精神性を正確に伝えることは難しいため、リストは序文を載せ、作曲法において形式を何よりも重要視したのである。標題を読み、思考をあらかじめその内容に向けたうえで、明快な構造の音楽を聴くことが、リストの意図した標題音楽だったのである。

20世紀において音楽は言葉から自立し、構造的に聴かれる傾向が強まるとともに、抽象的な音楽的手法をとおして表現するという指向が高まり、再現の性格の強い標題音楽は衰退していった。しかしリストに見られるような、聴衆の聴き方を操作し、音楽を勝手な解釈から守るという作曲家の強い姿勢は非常に興味深いものであり、標題音楽は詩的な音楽表現を追求しようとしたロマン派の時代にこそ存在した、リストならではの音楽だったのだと考える。

リストの標題音楽を研究することで、彼の音楽そのものに対する思考、理想を知ることができ、また彼の作品における形式把握の重要性と、奥深い精神的な内容の受容の方法についても確認することができた。音楽は演奏芸術としての性格を強く持つものである。そこで標題は聴衆に対してのみならず、作曲者と演奏者という存在が別々になった現在、楽譜だけを手掛かりに音楽を再創造しなければならない演奏家にとっても、大きな助けとなることは間違いない。本論文がリストの作品における理想的な理解と、より良い演奏の可能性を探るための一考察になることを望む。また今後は、本研究で対象外としたピアノ作品についても、特に練習曲における技巧と表現との関係性を考えていきたい。

【謝辞】

本研究は、筆者が日本大学大学院芸術学研究科博士後期課程在学中から行っていたものであり、本論文作成にあたり御指導頂いた楊麗貞教授、綿村松輝教授、金澤正剛先生、ならびに文献講読に御助力下さった笠羽映子先生に深謝致します。

2009年には日本大学大学院海外派遣奨学生として、リストの母国であるハンガリーの国立リスト音楽院に留学する機会を与えて頂き、リスト自身が初代学長を務めた同校で一年間、ドラフィ・カールマン教授の御指導のもと、ピアノ演奏法を学ぶことが出来ました。本論文に付随する創作活動として、リストの《巡礼の年》をプログラムの中心に組んだソロリサイタルを無事に終えることが出来たのも、この留学経験と先生方の熱心な御指導のおかげとっております。

また、リスト音楽院附属図書館の司書ショモジ・クララさんにも、文献や初版楽譜の閲覧に御協力頂き、リストについての質問にも応じて頂きました。

御協力下さった全ての方々に厚く御礼申し上げます。

【参考文献】

(1) 事典

- 浅香淳 『音楽テーマ事典』 東京：音楽之友社 1983年 1：76 - 77。
----- 『音楽テーマ事典』 東京：音楽之友社 1983年 2：527 - 528。
- 上原いづみ、吉成順 「交響詩」『ニューグローヴ世界音楽大事典』 柴田南雄、遠山一行総監修 東京：講談社 1995年 6：444 - 448。
- ウィットール, アーノルド 「印象主義」 笠羽映子訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 柴田南雄、遠山一行総監修 東京：講談社 1994年 1：600 - 601。
- 植村耕三 「標題音楽」 『世界大百科事典』 下中直人編 東京：平凡社 2007年 24：135 - 136。
----- 「絶対音楽」『世界大百科事典』 下中直人編 東京：平凡社 2007年 15：593。
- 海老沢敏 「標題音楽」『ブリタニカ国際大百科事典』 フランク・B・ギブニー編 東京：TBSブリタニカ 1974年 16：910 - 912。
- 笠原潔 「リスト」『音楽大事典』 下中邦彦編 東京：平凡社 1983年 5：2695 - 2714。
- 国安洋 「交響詩」『音楽大事典』 下中邦彦編 東京：平凡社 1982年 3：890 - 891。
- 久納慶一 「主題」『音楽大事典』 下中邦彦編 東京：平凡社 1983年 5：2296 - 2297。
- 久保田慶一、角倉一郎 「主題」『ニューグローヴ世界音楽大事典』 柴田南雄、遠山一行総監修 東京：講談社 1994年 8：209 - 210。
- サール, ハンフリー 「リスト, フランツ」 野本由紀夫訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 柴田南雄、遠山一行総監修 東京：講談社 1995年 19：390 - 416。
- シオン, ミシェル 「標題音楽」『ラルース世界音楽事典』 遠山一行、海老沢敏編 東京：福武書店 1989年 (下)：1376。
- 神保常彦 「絶対音楽」『音楽大事典』 下中邦彦編 東京：平凡社 1982年 3：1335。
----- 「標題音楽」『音楽大事典』 下中邦彦編 東京：平凡社 1982年 4：2020。
- スクルートン, ロジャー 「絶対音楽」 寺田由美子訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 柴田南雄、遠山一行総監修 東京：講談社 1994年 9：411 - 412。
----- 「標題音楽」 国安洋訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 柴田南雄、遠山一行総監修 東京：講談社 1996年 14：254 - 257。
- 遠山一行、海老沢敏 「交響詩」『ラルース世界音楽作品事典』 東京：福武書店 1989年 (上)：617-619。
- ベーカー, ナンシー・コヴァレフ、スクルートン, ロジャー 「表現」 寺田由美子訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 柴田南雄、遠山一行総監修 東京：講談社 1996年 14：248 - 253。
- マクドナルド, ヒュー 「交響詩」 上原いづみ、吉成順訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 柴田南雄、遠山一行総監修 東京：講談社 1993年 6：444 - 448。
----- 「イデ・フィクス」 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 柴田南雄、遠山一行総監修

- 東京：講談社 1994年 1：557 - 558。
- 「主題の変形」 久保田慶一訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 柴田南雄、遠山一行総監修 東京：講談社 1994年 8：213。
- 「ベルリオーズ，エクトール」 久納慶一訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 柴田南雄、遠山一行総監修 東京：講談社 1995年 16：398-399。
- 諸井三郎、渡鏡子 「主題」 『音楽大事典』 下中邦彦編 東京：平凡社 1982年 3：1113 - 1115。
- ワラック，ジョン 「ライトモチーフ」 鍵山由美訳 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 柴田南雄、遠山一行総監修 東京：講談社 1995年 19：73 - 75。
- Altenburg, Detlef. “Programm Musik,” Ed. Finscher Ludwig. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel:Bärenreiter. 1997. Sachteil7. pp.1821 - 1843.
- MacDonald, Hugh. “Symphonic Poem,” Ed. Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd Edition. London: Macmillan. 2001. Vol.24. p.805.
- Rocke, Ralph P. “Program music,” Ed. Randel, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*. 4th Edition. Cambridge,Massachusetts:The Belknap Press of Harvard University Press. 2003. pp.680 - 683.
- Scruton, Roger. “Absolute music,” Ed. Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd Edition. London: Macmillan. 2001. Vol.1. pp.36 - 37.
- . “Programme music,” Ed. Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd Edition. London: Macmillan. 2001. Vol.20. pp.396 - 400.
- Walker, Alan. “Liszt, Franz,” Ed. Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition. London: Macmillan. 2001. Vol.14. pp.755 - 785.

(2) リストに関する文献

- 属啓成 『リスト 生涯篇』 東京：音楽之友社 1991年。
- 野本由紀夫 「リスト ピアノ曲集 1」『新編 世界大音楽全集』 器楽編 17 東京：音楽之友社 1990年。
- 福田弥 『作曲家◎人と作品 リスト』 東京：音楽之友社 2008年。
- ヘルム，エヴェレット 『大作曲家 リスト』 野本由紀夫訳 東京：音楽之友社 1996年。
- Eckhardt, Mária. “Diary of a Wayfarer. The Wandering of Franz Liszt and Marie d'Agoult in Switzerland~June-July 1835,” *Journal of the American Liszt Society* No.9. Provo:Brigham Young University Press. 1982.
- Hamburger, Klára. *Franz Liszt*. Budapest:Druckerei Kossuth. 1986.
- Johns, Keith T. “The Symphonic poems of Franz Liszt,” Ed. Saffle, Michael. *Franz Liszt studies series ;no.3*. New York:Pendragon Press. 1997.
- Nádor, Tamás. *Wenn Liszt ein Tagebuch geführt hätte....* Budapest:Druckerei

- Franklin. 1987.
- Suttoni, Charles. *An Artist's Journey Franz Liszt*. Chicago: The University of Chicago Press. 1989.
- Walker, Alan. *Franz Liszt: The Man & His Music*. London : Barrie&Jenkins. 1970.
- . *Franz Liszt: The Virtuoso Years*. New York: Alfred A. Knopf. 1987.
- . *Franz Liszt: The Weimar Years*. New York : Alfred A. Knopf. 1989.
- . *Franz Liszt: The Final Years*. New York : Alfred A. Knopf. 1997.
- Wessling, Berndt Wilhelm. *Franz Liszt ~ Ein Virtuoses Leben*. München: R. Piper & Co. Verlag. 1973.
- Williams, Adrian. *Portrait of Liszt*. New York: Oxford University Press. 1990.

(3) その他

- 浅香淳 『最新 名曲解説全集』(4) 管弦楽曲 I 東京：音楽之友社 1980年。
- 『作曲家別名曲解説ライブラリー』⑨ベルリオーズ 東京：音楽之友社 1994年。
- 『作曲家別名曲解説ライブラリー』②ワーグナー 東京：音楽之友社 1995年。
- 市川啓子 「リストの『伝説』と二人の聖フランチェスコ」 国立音楽大学附属図書館展示会 2004年1月 <<http://www.lib.kunitachi.ac.jp/tenji/2003/tenji0401.pdf>> (2013年3月5日閲覧)。
- 久保田慶一 「C.P.E.バッハと標題音楽：その理念と実践について」『東京学芸大学紀要』Vol.50 東京：東京学芸大学紀要出版委員会 1999年 pp.61 - 73。
- ほか 『はじめての音楽史——古代ギリシアの音楽から日本の現代音楽まで』 東京：音楽之友社 2004年。
- シェーンベルク, アルノルト 『音楽の様式と思想』 上田昭訳 東京：三一書房 1973年。
- セナンクール 『オーベルマン』(上) 市原豊太訳 東京：岩波書店 1940年。
- 『オーベルマン』(下) 市原豊太訳 東京：岩波書店 1959年。
- ダールハウス, カール 『音楽美学』 杉崎陽一訳 東京：シンフォニア 1989年。
- 野村良雄 『改訂 音楽美学』 東京：音楽之友社 1971年。
- 野本由紀夫 「時代が変えた標題音楽」『フィルハーモニー』 第59巻 黒野郷八郎編 東京：NHK交響楽団 1989年。
- ベートーヴェン 『新編 ベートーヴェンの手紙』(上) 小松雄一郎編訳 東京：岩波書店 1982年。
- マイヤー, マルティン 『「さすらい人」ブレンデル —— リストからモーツァルトへの道程』 岡本和子訳 東京：音楽之友社 2001年。
- 諸井三郎 『楽式の研究』 I. 基礎楽式 東京：音楽之友社 1961年。
- ロンイアー, R. M. 『ロマン派の音楽』 村井範子、松前紀男、佐藤馨、藤江効子訳 神奈川：東海大学出版会 1986年。

- Abraham, Gerald. "The Symphonic poem and kindred forms," Ed. Abraham, Gerald. *ROMANTICISM*. New York:Oxford University Press. 1990.
- Chiari, Alberto. *FRANCESCO PETRARCA,IL CANZONIERE*. Milano:Bietti. 1966.
- Liszt, Franz. "Berlioz und seine Harold-Symphonie," Ed.Kapp,Julius. *Gesammelte Schriften von Franz Liszt IV*. Leipzig:Breitkopf &Härtel. 1910.
- Nicks, Frederick. *Program Music in the Last Four Centuries*. London:Novello and Company. 1906.
- Strunk, Oliver. "The Romantic Era," *SOURCE READINGS IN MUSIC HISTORY*. New York:W.W.Norton &Company. 1965.

(4) 楽譜

- Liszt, Franz. *Musikalische Werke*. Serie II, Band 5. Ed. Vianna da Motta, José. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1917.
- . *Musikalische Werke*. Serie VII, Band 1. Ed. Raabe,Peter. Leipzig:Breitkopf & Härtel. 1917.
- . *Années de pèlerinage Deuxieme année –Italie*. Eds. Mező, Imre., Sulyok,Imre. *Neue Liszt-Ausgabe*. Serie I , Band 7. Budapest: Editio Musica. 1974.
- . *Années de pèlerinage Troisième année*. Eds. Mező,Imre., Sulyok,Imre. *Neue Liszt-Ausgabe*. Serie I , Band 8. Budapest: Editio Musica. 1975.
- . *Années de pèlerinage Première année –Suisse*. Eds. Mező,Imre., Sulyok,Imre. *Neue Liszt-Ausgabe*. Serie I , Band 6. Budapest: Editio Musica. 1976.
- . *Neue Liszt-Ausgabe*. Serie I , Band 12. Eds. Mező,Imre., Sulyok,Imre. Budapest: Editio Musica. 1978.
- . *Neue Liszt-Ausgabe*. Serie I , Band 10. Eds. Mező,Imre., Sulyok,Imre. Budapest: Editio Musica. 1980.
- . *Neue Liszt-Ausgabe*. Serie I , Band 9. Eds. Mező,Imre., Sulyok,Imre. Budapest: Editio Musica. 1981.
- . *Isoldens Liebestod*. Eds. Kaczmarczyk, Adrien., Sulyok, Imre. *Klavierwerke Transkriptionen IX*. Budapest:Editio Musica. 1998.
- Ludwig van Beethoven. *Symphonies de Beethoven. Partitions d'Orchestre*. Ed. Litolff, Henry. New York:Dover edition. 1998.
- Wagner, Richart. *Toristan und Isolde*. Eds. Vetter, Isolde., Vose, Egon. *Richart Wagner Sämtliche Werke*. Band 8-III, WWV90. Mainz : B.Schott's Söhne. 1993.