

F. リストの「パガニーニ大練習曲集」研究

“第一版と第二版との比較において”

袴田和泉・中山孝史

A Study of “Große Etüden nach Paganini” by F. Liszt

— a comparison in the first version with the second version —

Izumi HAKAMADA and Takasi NAKAYAMA

(Received September 1, 2001)

序

F. リスト (1811 ~ 1886) の6曲から成る「パガニーニ大練習曲」には二つの版がある。第一版は1838 ~ 39年に作曲され, “Etudes d’ Exécution transcendante d’après Paganini” 《パガニーニによる超絶技巧練習曲集》と題され, パリ及びウィーンで1840年に出版された。6曲のうち5曲は, N. パガニーニ (1782 ~ 1840) の“無伴奏ヴァイオリンのための〈カプリース〉作品1”から選ばれ, ピアノ独奏用に編曲されたものであり, 残りの1曲は1831 ~ 32年にパガニーニのヴァイオリン協奏曲第2番の終楽章に基づいて作曲されたピアノ独奏用 “Grande Fantaisie de Bravoure sur la Clochette de Paganini” 《パガニーニの‘鐘’によるブラヴァーラ風大幻想曲》(作品2としてウィーン他1834年出版)の改作である^{注1)}。第二版はこの第一版から12 ~ 3年後の1851年に改訂して, 同年 “Große Etüden nach Paganini” 《パガニーニ大練習曲集》と題してライプツィヒで出版された。本稿ではこの二つの版を比較する事でリストのピアノイズム(主としてメカニカルな側面)及び作曲のスタイルの変遷を明らかにして行く。

この後, 何かにつけパガニーニの原作に触れる事もあるかと思われるので, ここでパガニーニの原作とリストの作品との対称表を示しておく。

リ ス ト	パ ガ ニ ー ニ
第1番 ト短調 (第1版)	第5番 (冒頭及び終結のカデンツァ) イ短調と
第1番 ト短調 (第2版)	第6番 ト短調
第2番 変ホ長調 (第1版)	第17番 変ホ長調
第2番 変ホ長調 (第2版)	
第3番 変イ短調 (第1版) →	ヴァイオリン協奏曲第2番 (ロ短調) 及び 第1番 (ニ長調) の終楽章
第3番 嬰ト短調 (第2版) →	ヴァイオリン協奏曲第2番 (ロ短調) の終楽章
第4番 ホ長調 (第1版)	第1番 ホ長調
第4番 ホ長調 (第2版)	
第5番 ホ長調 (第1版)	第9番 ホ長調
第5番 ホ長調 (第2版)	
第6番 イ短調 (第1版)	第24番 イ短調
第6番 イ短調 (第2版)	

ピアノ演奏難易度

リストが第一版のタイトルに《パガニーニによる超絶技巧練習曲集》と付けた事は単にヴァイオリン曲をピアノ曲にアレンジすると言う行為では無く、パガニーニが超人的とも言えるヴァイオリン演奏技巧を世に示した例に倣って、ピアノという楽器で自分自身もピアノ演奏技巧の最大の難事を追求する姿勢を示していると言える。そこで分析に入る前に、ここではピアノを演奏する上に於いてどう言う動作がより困難であるのかを少し考えてみたい。

まず初心に戻ってピアノを弾く技術を次の6項目に分けて運動的な側面から検討してみる。

- ① 指の力の平均
- ② 指の拡張
- ③ 重音
- ④ 跳躍
- ⑤ 同一運動の連続
- ⑥ スピード

① 指の力の平均

最も楽な、脱力した肩、腕、肘、手首、指の状態は引力に任せた、地面に垂直な時である。しかしピアノを奏する場合、その角度よりほぼ90度腕を上げた状態になるはずである。この時静止状態であるにもかかわらず、腕を中心としてどこかで腕を支えようとする筋肉が働いているが、この状態がピアノ演奏のスタート地点である事は自明である。次に、ピアノを奏している時は指が鍵盤に乗った状態であるから、それらの指には腕の重さを支える筋肉運動が生じているが、この状態での体全体のより良きバランスを修得する事こそピアノ演奏の最終的な到達点となろう。

更に、指が鍵盤にそのエネルギーを伝えるピアノ演奏の基本は各指の第3関節の上下運動である事は自明であろう。ただ問題は各指の力に相違がある事である。最大の難関は第4指が第3指と第5指両方に腱が繋がっている為、独立した運動が出来にくい事にある。例えば1→2→3という指運動を3→4→5で行うと、その動きが同種であると思う事は有り得ない。同種と体感するには相当の訓練が要求されようし、一生かかっても出来ないかもしれない。つまりピアノ演奏に於いては、種々の音型を種々の指の組み合わせで奏するが、第4指が絡んだ箇所運動に困難さを覚える結果となる訳である。更には、第1指は他の4本の指と構造が違い（強さと鈍さの同居、及び第3関節が手首の位置にある事。）、訓練の方法も考慮しなければならない。又、右利き左利きの問題も絡む。とにかく、左右両手の10本の指が全て無理無く同等の運動ができれば何の問題も生じないが、現実はその無き事がピアノ演奏技術の修得の原点となっている訳である。粒の揃った音を出す為には、粒の揃った各指（長さも太さも強さも全て相違するが）のコントロールされた運動（勿論体全体のより良きバランスの中で）が必要となる訳である。

② 指の拡張

次に、脱力された腕を水平に鍵盤の上に乗せた時、手首から先はどうなっているかと言うと、成人であれば大体5度位の幅に第1指と第5指が収まっている。^{注2)}各指はこの幅の中で運動する事が一番自然で楽な状態である。指間を広げるにはそれなりの筋肉運動が生じる事になる。ピアノ曲全てがこの5度の範囲内で作られていれば事は簡単であるが、そうはいかない。それ故指の

拡張が技術の一つとして要求される事となる。指間の筋肉の柔軟性、及び強靱性が訓練の賜物となる訳である。J. F. F. ブルグミュラーの‘25の練習曲 Op. 100’の第2番の16分音符^{譜例1)}と、F. ショパンの‘12の練習曲 Op. 10’の第1番の16分音符^{譜例2)}を奏する時の指への負担の違いは弾いた人全てが体感できる。第1指を潜らせる事を含めて、スケール奏法と、アルペジオ奏法との違いとに集約できよう。

譜例 1)

Allegro scherzando (♩ = 152)

譜例 2)

Allegro ♩ = 176

③ 重音

これまでは、単音奏法だけの技術の難易を述べてきたが、ここでは左右共片手で複数の音を処理する重音奏法について考慮してみたい。

この複数音は更に以下の2項目に分類して検討する。

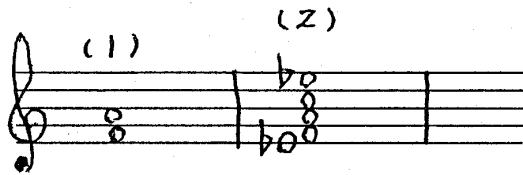
- (a) 和音
- (b) ポリフォニー

(a) 和音

和音奏法に関しては、両手合わせて最低2本の指^{注4)}、最高10本の指での和音の形態があるが、同時に鍵盤にエネルギーを与える運動は同じ行為である。その際単に要求された数の音符を鳴らせば良いと言うものでも無い。通常複数音の最高音が他の音より大きいエネルギーを必要としている。と言うのは、極微少の例外はあるにしろ^{注3)}、殆どメロディーラインがその音にあるからである。つまり、複数音を同時に奏する時最高音を受け持つ指は他の指とは違ったエネルギーを鍵盤に伝えなければならない。その度合いは奏者が耳で確かめて様々な指使いの形態で同質の響きを求めなければならない。そしてその意志を忠実に伝える“良く整備された指”がなければならない。更に、音譜の数が増えれば増える程手の広がりも増してくるので、各指に対する負担も増してくる訳で、その中での響きの良いバランスを採る事は困難さを増す事に通じる事と成る。

次の(1)と(2)の例を見れば明らかであろう(譜例4)。

譜例4)



(b) ポリフォニー

ここで言うポリフォニーは音楽史上の様式の事に限定している訳では無く、片手に依る複数音の処理全般の事である。広く言えば和音も含む事となるが、ここでは定型的な形では無く、それ以外の自由なリズムで運動する複数音と捕らえて欲しい。この動きの困難さは和音の時と同様に同時に複数音を奏する事と、やはり両手10本の指の平均化された力が要求されている事にある。勿論、その中で音量の強弱のコントロールも成されなければならないし、指の広がりも要求される。つまり、単音で奏する数倍の訓練された指の力が必要となろう。

次の譜例は一つの典型である(譜例5)。

譜例5)



④ 跳躍

{②指の拡張} で述べた通り成人の何も運動しない状態の片手の指の幅はほぼ5度の間隔である。それ以上の幅の音を奏する場合、ポジション移動が生じる。片手の場合、目でしっかりと鍵盤を見据えてゆっくり行えば、それほど困難な事は無い。しかし、大抵ピアノは両手で運動している訳で注意力はある意味で散漫に成り易い。もし、この運動が両手でしかも幅広い跳躍が行わなければならない時、更にスピードが速い場合、その困難さは急激に飛躍的に増してくる。その両方の距離を目で追ってる余裕は殆ど無くなる。体、腕がその距離感を覚えるまで訓練されなければならない。例としてR. シューマンの「幻想曲 作品17」の第2楽章のコーダから示しておく(譜例6)。更にこの項目の中では手の交叉運動も含むが、各々の手の距離と、運動の内容とスピードとの絡みで自ずと難易度は変化する。

譜例6)



⑤ 同一運動の連続

この問題はどんな音型にしる同一の運動を続けると、同じ筋肉が休む事無く連続して運動する事で乳酸が蓄積し筋肉疲労を起こす事にある^{注5)}。少しずつ時間を掛けて使用する筋肉を増強し耐性をつけて行くしか無い。3度、6度、オクターヴの連続した練習曲を修得する困難さはそこに有る。3度の連続した運動は指の幅だけに関して言えば無理は無いが、独立性が極端に乏しい第4指が絡むが為にその困難さが解消されないのので有る。6度の運動は指の拡張の要素が加わるので更に困難さは増す。ブラームスの「Etüde nach Fr. Chopin Studien für Pianoforte Nr. 1」^{譜例7)}がショパンの原曲^{譜例8)}と較べてどれほど困難さが増すかは一目瞭然である。

譜例 7)

譜例 8)

オクターヴ奏法になると指の広がりには更に増す。単にオクターヴの幅で手を広げているだけでも筋肉疲労は生じるし、その上打鍵運動が加わると疲労は更に増す。シューベルトの歌曲「魔王 D328」のピアノパートが恐れられているのは無理も無い事である。いずれにしる種々の同一運動は時間が長くなれば長くなる程障害が出るものであり、時間を掛けた上手な訓練をする事でしか克服出来ないものである。

⑥ スピード

速い運動に関しては部分的な側面と、全体的な側面とに分けて検討する必要がある。

部分的なものとは、モルデント、ターン、トリラー等の装飾音符全体を指す。これらは短時間で素早い動きが要求されるが、指の俊敏さは指の強さと一致する。結局一定の時間内に処理する音符の数が多いか少ないかで演奏する難易度が決定される事となる。

全体的なものとは、今まで述べて来た全ての運動の速さに係る事である。人間の指はピアノの鍵盤上を素早く正確に運動出来る様には出来ていないので、メカニックだけに関して言えばこのスピードの克服こそがピアノ演奏技術の最大のテーマと言えよう。

これまで述べてきた要素以外のものも多少あるにしても、ピアノ演奏のメカニカルな面に集約して言える事は、音符の数の多小、音符の移動距離の長短、指運動のスピードが音楽表現の手段である最低限の‘技術’の難易度を決定していると言える。リストの「パガニーニ大練習曲」も、より高度な技術修得を目指してある意図を持って作曲されているはずである。そして第一版が出版された。但し、本稿ではその第一版がパガニーニの原曲から如何にピアノ曲として、又練習曲として作曲されたかを論じるのではなく、第一版と第二版の間にはメカニカルな面でどう言う相違が有って、それには如何なる意味が有るのかを明らかにして行きたい。尚、分析に際して使用する楽譜は《KALMUS MINIATURE SCORES 9362 Franz LISZT ETUDES FOR SOLO PIANO IN THREE VOLUMES VOL. 3 Belwin Mills Publishing Corp.》である。又、参考資料として《FRANZ LISZT ETÜDEN II EDITIO MUSICA BUDAPEST》も使用する。

分 析

第1番 ト短調

序奏としてパガニーニのカプリースの第5番（イ短調）の冒頭のアルペジヨ、音階（半音階含む）が敷衍されているが（後奏にも引用されている。）、実質パガニーニの原曲第6番のトレモロの練習がこの曲のテーマとなる。第一版では‘Ossia’としてR. シューマンの楽譜^{注6)}が並記されているがここでは、リストとシューマンの比較はしない。以下、第一版、第二版に於ける主としてメカニカルな側面での相違点の有無を列記して行く。

(1) 第一版、第二版とも小節数は64で楽曲構造に相違点はない。

(2) 第一版では主部（第6小節）が始まって第23小節の第3拍まで左手のみでトレモロ付のメロディーが奏されるのに対して、第二版では第14小節の第3拍、第15小節の第1拍、及び第19小節～第21小節では左右両手でその仕事を分担している。例として第20～21小節を示す。譜例11)

譜例 11)

The image shows a musical score for Liszt's Etude No. 1, Op. 10, No. 1, measures 20 and 21. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a tremolo in the left hand and a melodic line in the right hand. Dynamics include 'poco rit.', 'rinf.', and 'fz.'. There are asterisks under some notes in the right hand.

(3) 第24小節の1.5拍から第25小節の1.5拍まで第一版ではかなり幅の広い両手の交叉があるが譜例12)、第二版では不必要とも思えるその動作は無い。しかもトレモロの負担音も一音減少して音域も狭くなっている。譜例13) 同様の音型は第28～29小節でも生じている。

譜例 12)

譜例 12) の楽譜は、ピアノとバス両方の楽譜が示されています。ピアノの楽譜には、最初の拍で「*trem.*」の指示があり、その後の拍では「*f molto energico*」の指示があります。バス楽譜には「*Red.*」の指示があり、その後の拍では「*marcatissimo*」の指示があります。また、バス楽譜には「*」の記号がいくつか見られます。

譜例 13)

譜例 13) の楽譜は、ピアノとバス両方の楽譜が示されています。ピアノの楽譜には「*trem.*」の指示があり、その後の拍では「*f energico marcato*」の指示があります。バス楽譜には「*Red.*」の指示があります。

(4) 第 32, 34, 36 小節の第 1 拍及び第 2 拍の左手の短前打音の数が第一版では 4 個であるのに対して譜例 14) 第二版では 2 個と減少している。 譜例 15)

譜例 14)

譜例 14) の楽譜は、ピアノとバス両方の楽譜が示されています。ピアノの楽譜には「*trem.*」の指示があり、その後の拍では「*ff*」の指示があります。バス楽譜には「*Red.*」の指示があり、その後の拍では「*」の記号が見られます。

譜例 15)

譜例 15) の楽譜は、ピアノとバス両方の楽譜が示されています。ピアノの楽譜には「*trem.*」の指示があり、その後の拍では「*ff*」の指示があります。バス楽譜には「*Red.*」の指示があり、その後の拍では「*」の記号が見られます。

(5) 第41小節の1.5拍以降及び第42小節の1.5拍～第43小節まで第一版では左右両手ともに幅広い跳躍進行が有るのに対し譜例16), 第二版では終始右手のトレモロ運動であり, しかも一つの運動ごとに32分休符が有り, 瞬間であっても休息の場が与えられている。譜例17) 例として第42～43小節を示す。

譜例 16)

Musical score for Example 16, showing a piano piece with tremolos and dynamic markings. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern with tremolos in both hands. The right hand has a tremolo with a 32nd rest (32分休符) and a 'trem.' marking. The left hand has a tremolo with a 'ritenuto' marking. The piece ends with a 'senza 8' marking.

譜例 17)

Musical score for Example 17, showing a piano piece with a tremolo and a 'poco rallent.' marking. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern with tremolos in both hands. The right hand has a tremolo with a 'poco rallent.' marking. The left hand has a tremolo with a 'poco rallent.' marking.

(6) 第44～47小節は第一版では重音を伴うメロディーに最大4オクターブ半の音域に渡るアルペジオが絡む形に対して, 第二版では最大11度の幅を持つトレモロに終始している。

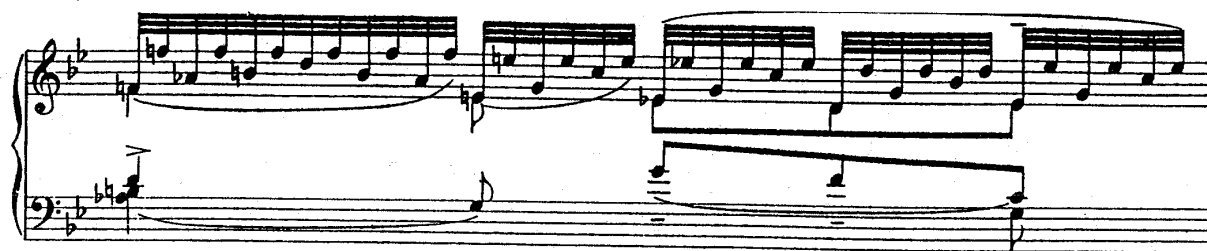
ここでは音型そのものが違うのでメカニカルの面では比較する訳にはいかない。

(7) 第48小節の1.5拍以降及び第49小節の1.5拍以降第50小節まで第一版では右手は1オクターブ音を保持しながらその中で3度, 4度, 5度のトレモロ運動を行うのに対して譜例18), 第二版では比較的保持する事が容易な第1指にメロディーを置き分散和音を伴う様なトレモロの形態に変更されている。譜例19) 例として第48小節を示す。

譜例 18)

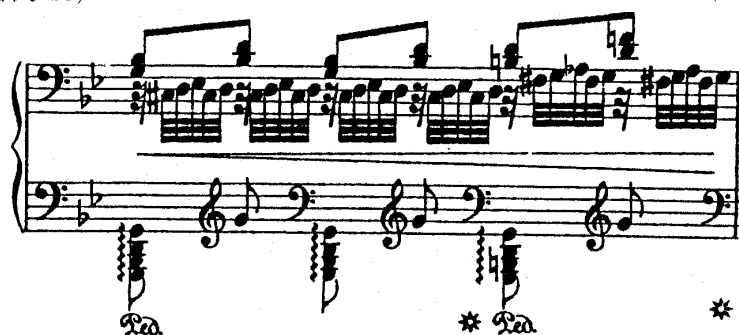
Musical score for Example 18, showing a piano piece with a tremolo and a 'rinforz.' marking. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern with tremolos in both hands. The right hand has a tremolo with a 'rinforz.' marking. The left hand has a tremolo with a 'rinforz.' marking.

譜例 19)



(8) 第 51 ~ 54 小節は第一版^{譜例20)}と第二版^{譜例21)}とでは音型が違うので比較は出来ない。しかし第二版では右手はトレモロに終始して、一貫した姿勢を堅持していると言える。例として第 53 小節を示す。

譜例 20)



譜例 21)



(9) 第 57 小節の第 1 拍の左手のトレモロの音符の数が第一版^{譜例22)}より第二版^{譜例23)}が減少して運動としては容易になっている。

譜例 22)



譜例 23)



以上主としてメカニカルな面での変更点を示したが、結論として第二版は主部がパガニーニの原曲に従って忠実にトレモロ運動を左右の手で分担しながらも行って、練習曲としての使命を(同一音型で訓練を行う)全うしているが、第一版ではトレモロが主ではあるが、部分的にその主旨とは違った音型を挿入し変化に富んでいると言え言える。しかし明らかにメカニカルな面では第二版の方が第一版より容易であると言え。

第2番 変ホ長調

この曲は第一版と第二版では小節線の引き方が違うが音楽の構造は同一であるので便宜上統一された小節番号で以下示して行く。但し、分析に際して使用した Kalmus 版には各々の版に小節番号が書かれていないので、EDITIO MUSICA BUDAPEST 版 (Franz Liszt Etüden II) に記されている小節番号を使用する。以下メカニカルな相違を示して行く。

(1) 第4小節の Cadenza の冒頭部分の両手で交替される和音打鍵の数が第一版では各々3個であるのに対して譜例24)、第二版では2個に減少されている。譜例25)

譜例 24)

譜例 25)

(2) 第5小節第2拍の速いスケールを中心としたパッセージを第一版では右手のみで奏するのに対して譜例26)、第二版では左手も参加してその負担が減少している。譜例27)。更に第6小節では第一版では右手の3度奏法でなされている。同様の音型である第8小節では両手での3度奏法に

変化しているが、第二版では常に両手に依る楽な運動で行われている。又、第5小節の3.5拍以降は第一版では大して意味の無い幅広い手の交叉があるが（左手は9度,10度が要求される）、第二版では自然な順手のままである。第5～6小節を例として示す。

譜例 26)

Andantino, capricciosamente.

p dolce con delicatezza

un poco marcato

ten.

ten.

譜例 27)

Andantino capriccioso.

p

un poco marcato

ten.

(3) 第13小節の速いパッセージ部で第一版は右手が2つの音、左手が単音で三和音の第一転回形の和音に依る半音階であるのに対して譜例28)、第二版では右手が三和音の第一転回形、左手はそれの一音省略された形で交互に運動する様変更されている。譜例29) 運動の連続性からすると第二版の方に余裕がある。更にその小節の後半では、第一版がポリフォニーの形をして第二版に比べると困難さが有る。

譜例 28)

ten.

radolcente

ten.

譜例 29)

ten.

radolcente

ten.

(4) 第15小節及び第16小節の第3.5拍以降、第一版^{譜例30)}では右手が3度奏法絡みのポリフォニーで非常な困難を伴うが、第二版^{譜例31)}では単なる和音である。更に左手も第一版は音域の拡大が見られる。例として第16小節を示す。

譜例 30)

Example 30 shows a musical score for two staves. The right hand features a complex polyphonic texture with overlapping lines, while the left hand plays a wide range of notes. The score includes dynamic markings such as *mf*, *molto cresc.*, and *tr*.

譜例 31)

Example 31 shows a musical score for two staves. The right hand features a simplified texture with single notes and chords, while the left hand plays a more compact range of notes. The score includes dynamic markings such as *mf* and *v*.

(5) 第17小節の早いパッセージ部は第一版^{譜例32)}が両手ユニゾンの半音階であるのに対して、第二版^{譜例33)}では両手とも1オクターブで音を交換しながらの半音階となっている。速さの点からすると第二版の運動が第一版より半減していると言える。更にその後半部では第一版では10度幅の減七の和音を両手とも2音ずつ受け持つ奏法であるが、第二版ではそれまでの両手に依る1オクターブでの交互の打鍵である。但しOssiaとして第一版の形態も並記されている。この両手とも重音での早い半音階は各指の相当な独立性が要求されよう。

譜例 32)

Example 32 shows a musical score for two staves. The right hand features a fast passage with a sequence of notes, while the left hand plays a complex texture with overlapping lines. The score includes dynamic markings such as *ff* and *mf*, and the instruction *colla più gran forza e prestezza*.

譜例 33)

(6) 第18小節上行形のアルペジオでは第一版は $A \rightarrow B \rightarrow D \rightarrow F \rightarrow A_s \rightarrow C \rightarrow A \rightarrow B \rightarrow D \rightarrow F \rightarrow A_s \rightarrow C$ 音の連続形であるが (V_9 の和音), 第二版では $A \rightarrow B \rightarrow D \rightarrow F \rightarrow A_s \rightarrow B \rightarrow D \rightarrow F \rightarrow A_s$ 音の連続形 (V_7 の和音) である。つまり $C \rightarrow A$ 音が省略された形となっている。

(7) 第19小節と第20小節の速いパッセージは第一版では両手ユニゾン, 第二版では両手1オクターブで左右交互に奏する形態となっている。それは *ff* で奏するには格好の形であり第21小節, 第22小節での *p* との対称が極めて好都合となっている。又, 第22小節の速いパッセージが第一版では両手3度奏法, 第二版では両手6度奏法となっているが, 運動的にはそれほどの差異は無い。

(8) 第26小節の第3~4拍の運動は第一版^{譜例34)}では右手の負担が大きい, 第二版^{譜例35)}では左手の負担が大きくて両手合わせたら相殺と言う事になるのか。

譜例 34)

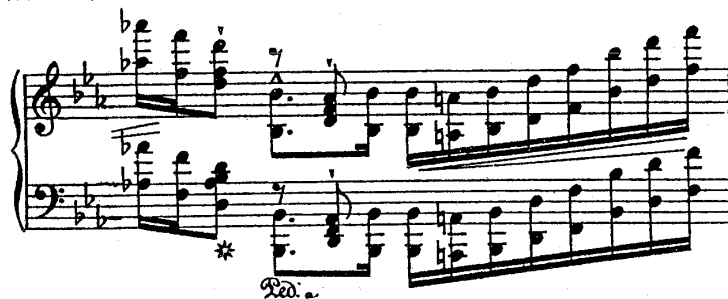
譜例 35)

(9) 第31小節と第32小節の第2拍では第二版^{譜例36)}の方が第一版^{譜例37)}より音符が1個少ない。例として第32小節を示す。

譜例 36)

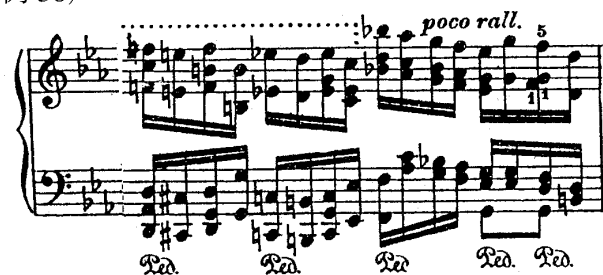


譜例 37)



(10) 第36小節の第3拍、第4拍では第一版^{譜例38)}より第二版^{譜例39)}の方が音符の数は減少しより容易になっている。

譜例 38)



譜例 39)



(11) 第65小節の後半の左手の音型は第一版^{譜例40)}が6度幅に対して、第二版^{譜例41)}は10度幅となって第二版の方が指への負担が大きい。

譜例 40)



譜例 41)

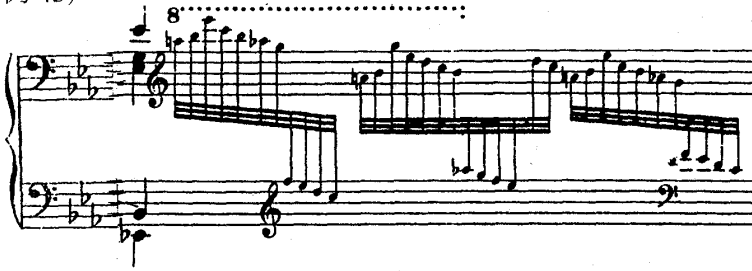


(12) 第70小節の32分音符に依るパッセージは第一版^{譜例42)}では右手のみで奏し、第二版^{譜例43)}では左右の手で分担して奏する。

譜例 42)



譜例 43)



この第 2 番の練習曲を通して、第二版の方は速いパッセージを両手で旨く分担し、各々の手の負担を軽くしている事が随所に見られた。又、単純に音符の数が第二版の方が減少して指に対する負担も軽くなっている。

第 3 番 変イ短調 (嬰ト短調)

第一版の構造は全 152 小節中第 53 小節まではヴァイオリン協奏曲第 2 番第 3 楽章ロンドの冒頭の第 1 テーマ (原曲とほぼ同じ) の編曲と言っても良い。ところがそれ以降はヴァイオリン協奏曲第 1 番第 3 楽章ロンドの第 1 テーマのパラフレーズに終始している。(部分的には第 2 番の動機が顔を覗かせている。第 98 ~ 100 小節, 第 102 ~ 104 小節, 第 127 ~ 135 小節) それと較べて第二版は調性も嬰ト短調に変更され全 139 小節全てヴァイオリン協奏曲第 2 番第 3 楽章ロンドの冒頭の第 1 テーマで構成されている。(但し、このテーマは詳しく分析すると、[a-b-a'-c] という形式であるが、この曲は素材 a、素材 b の反復に終始し素材 c はコーダ的な位置付けとして最後に一回出現する。) それ故この第一版と第二版とを今まで通りに全曲比較する訳にはいかない。ただ素材が合致している所だけ見る事にするが、音型に類似点がある場合には第一版の第 54 小節以降の部分も参考にする。実質比較出来るのは第一版は第 53 小節までで、それに相当するのは第二版では第 50 小節の第 1 拍までと、第 129 小節以降終止までである。

(1) 冒頭素材 a の部分の第一版^{譜例44)}と第二版^{譜例45)}の第 6 ~ 9 小節を例として示す。

譜例 44)



譜例 45)

Musical score for Example 45, featuring two staves. The right hand plays a complex melodic line with many sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings include *p* and *f*. There are also some performance instructions like '8' and '48' above the staff.

第一版では右手は単旋律の動きであるが、左手は10度の和音が要求され（アルペジオ奏法では無い。）指が届かない場合は演奏不可能となり、訓練でその困難が克服できるなどと言う次元の問題では無くなる。^{注7)} 第二版では跳躍進行がこの曲の主たる運動となっている。しかも最大2オクターブ。更にはこの反復に当たる第13小節からはメロディーに短前打音も加わり困難さは更に増す事となる。第一版ではその反復部では1オクターブでメロディーが奏されるが、短前打音も加わりその困難さはここでも増している。音型が違うのでどちらがより困難かとは一概に言えないが、両者とも手が大きくて指が長ければ苦勞して演奏する事も無い訳で、この生理的な絶対的な条件は度外視して考慮しなければならない。

(2) 素材bの第一版^{譜例46)} (第20～22小節)と第二版^{譜例47)} (第21～23小節)を例として示す。^{注8)}

譜例 46)

Musical score for Example 46, showing two staves. The right hand has a complex melodic line with many sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings include *p* and *f*. There are also some performance instructions like '8' above the staff.

譜例 47)

Musical score for Example 47, showing two staves. The right hand has a complex melodic line with many sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings include *p* and *f*. There are also some performance instructions like '4 2' and '2 8' above the staff.

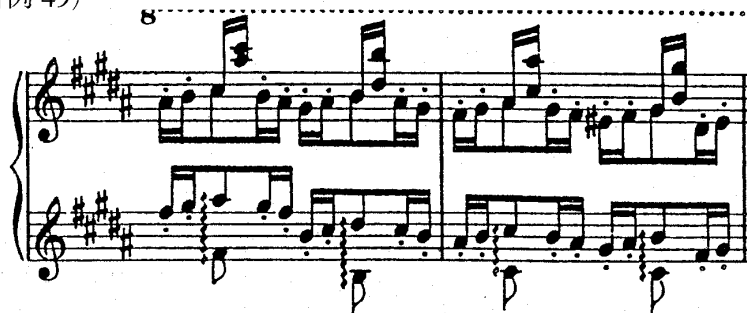
第二版の跳躍音を除けば、第一版の方が音符の数が多くポリフォニックである。手が大きく指が長ければ第二版の方が簡単であろうが、そう安易に比較出来るものでもないのかも知れない。ただ指の強さ、広がり第一版の方が要求されよう。

(3) 第一版(譜例48)の第26～27小節(第二版(譜例49)では第27～28小節に相当する)を例として示す。

譜例 48)



譜例 49)



ここでも第二版の跳躍音がなければ左右とも単旋律で容易である。第一版では3度,6度奏法が要求され指の負担は第二版の比では無い。ただ第二版では現実に右手は1オクターブ,左手は最大10度の幅が要求されていて,手の長さ,指の長さによって困難さの度合いも変わってくる。

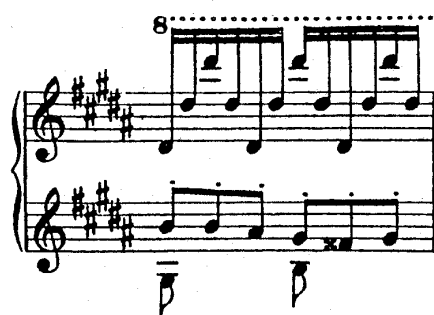
他にも比較しても良い箇所もあるが結論として,第一版は手の大きさ広がり度で和音を掴むメカニカルな要素が主眼となり,第二版は手首,腕のしなやかな跳躍進行が主眼となっていて技術的な目的が違うので,第一版と第二版を同レベルで論じる事は大して意味は無いと言える。以下は第二版で以降出現する音型が第一版のどの部分から由来しているかを示すに留める。

第二版右手の第41小節後半から第48小節の動きは,第一版の第112小節から第120小節から由来している。勿論第二版冒頭の主部の右手の音型にも影響を与えている。第一版(譜例50)第113小節と,第二版(譜例51)第43小節を示す。

譜例 50)



譜例 51)



第二版右手の第50小節から第59小節の音型は,第一版の第54小節から第61小節の音型に由来している。第一版(譜例52)第56小節と,第二版(譜例53)第51小節を示す。

譜例 52)

譜例 53)

第二版の第 61, 第 63, 第 65 小節の右手の同音打鍵は左右の違いは有るにしても, 第一版の第 65 小節の左手の同音打鍵に由来していると言えよう. 第一版^{譜例54)} 第 65 小節と, 第二版^{譜例55)} 第 63 小節を示す.

譜例 54)

譜例 55)

素材 c に当たる第一版第 47 ~ 49 小節^{譜例56)} と, 第二版第 129 ~ 131 小節^{譜例57)} を示す.

譜例 56)

譜例 57)

運動的には第二版の方が左右とも 1 オクターブの幅を基調とし跳躍進行有り, 重音有りて広

りを見せている。ただ音域は1オクターブ内であるが、第一版の右手の第4指には負担が掛かる動きをしている。

第4番 ホ長調

第一版には二つの稿が有り、第二版と合わせて3種類の楽譜を比較検討して行く。各々の曲の小節数をパガニーニの原曲と合わせて示す。

- パガニーニ（原曲）→76小節
- 第一版（第一稿）→74小節
- 第一版（第二稿）→92小節
- 第二版→76小節

原曲と全く構造が同一なのは第二版だけで、第一版の二つの稿は違っている。第一版の第一稿は第61小節まで原曲に忠実であるが、それ以降は自由な分散和音で構成されている。第一版の第二稿は第54小節まで原曲と同一構成（但し、第44～46小節は前小節の流れから派生した挿入楽句。実質的には原曲の第51小節まで。）であるが、それ以降は回想とも思える自由な楽句で拡大されている。

このリストの3種の曲のメカニカルな面の比較は非常に簡単である。と言うのは、パガニーニの原曲に一番忠実なのは第二版である。ピアノ曲では非常に珍しい一段楽譜で、まるでヴァイオリンの楽譜を見ているかのようなのである。そして、第一版（第一稿）、第一版（第二稿）になるに連れて音符の数は増大し、音域も広がり、新しい対旋律が加わり全ての面で指の処理に負担が掛かってきている。順序が少し逆になるが、冒頭の2小節の例をパガニーニの原曲（譜例58）、第二版（譜例59）、第一版（第一稿）（譜例60）、第一版（第二稿）（譜例61）の順に示す。この例はその流れの象徴とも言える程である。

譜例 58)



譜例 59)



譜例 60)

Version I.



譜例 61)

Andante quasi Allegretto. Version II.

p leggiermente *sempre stacc.*

譜例を見て分る様に第二版では単旋律を左右の手で分担し，第一版（第一稿）では主旋律は右手，和音構成音を動きを同一にして左手で奏し，第一版（第二稿）では更に左右両手ともに2音ずつで和音構成音を増やしている．テンポは確かに第二版より第一版の方が落ちているが，メカニカルな面では順次困難さが増大している事が理解出来よう．こういった現象はこの3種の曲を通じて見事に，ある意味では規則的に“配列”されていて，ピアノ学習者が順序良く指の技術をマスター出来る為の最善の“道標”ともなっていると言えよう．

以下，冒頭の分散和音とは異なる音型の例をパガニーニの原曲，第二版，第一版（第一稿），第一版（第二稿）の順で示して行く．

※第14～15小節の例

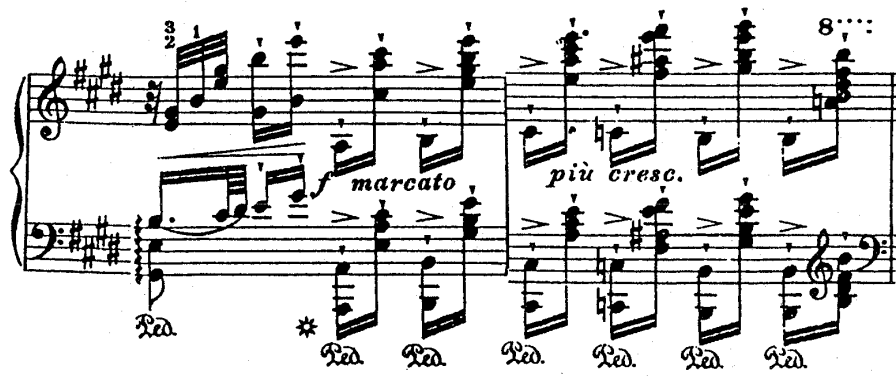
譜例 62)

譜例 63)

譜例 64)

cresc. marcato

譜例 65)



Musical score for Example 65, featuring piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *marcato* and *più cresc.*. The bass staff contains a sequence of notes with a star symbol and a circled '2' below them. The piano staff has a circled '2' above the first measure. The piece concludes with a repeat sign and a circled '8'.

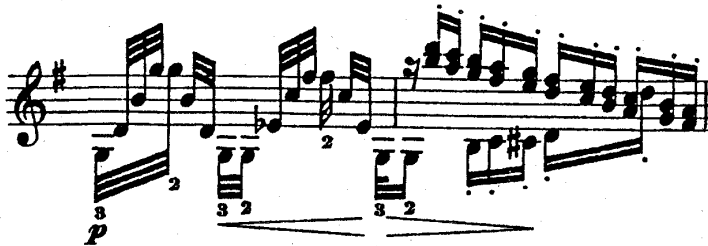
※第 28 ~ 29 小節の例

譜例 66)



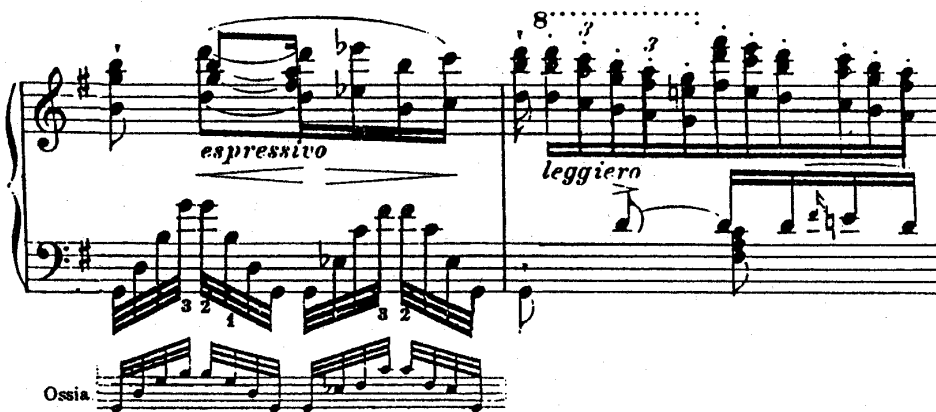
Musical score for Example 66, showing a single staff with fingerings 1 3 2 indicated above the notes.

譜例 67)



Musical score for Example 67, showing piano and bass staves. The piano staff has a dynamic marking *p* and fingerings 3 2 and 3 2 indicated below the notes. The bass staff has fingerings 3 2 and 3 2 indicated below the notes.

譜例 68)



Musical score for Example 68, showing piano and bass staves. The piano staff has dynamic markings *espressivo* and *leggiero*. The bass staff has fingerings 3 2 and 3 2 indicated below the notes. An *Ossia* section is shown below the bass staff. The piece concludes with a repeat sign and a circled '8'.

譜例 69)

p ben marcato ed espress. il canto
p delicato
arpeggiando * *simile* *
espressivo

第5番 ホ長調

(1) 第一版は137小節で、第二版は129小節である。この曲の形式は両版ともA-B-A'-C-A'で共通であるが、A'が第一版は8小節に対して、第二版は16小節、又A''は第一版は18小節に対して、第二版は34小節である事が小節数の違いと成っている。A'は単に8小節の楽節のリピートが有る無しの結果であるが、A''は第一版がパガニーニの原曲(17小節)からかなり拡大しているのでトータルとしてこの小節数の違いに表れている。

(2) 冒頭Aの楽節は(a [8小節], + a' [8小節])の構造であるが、aの部分の第一版(譜例70)は左右両手とも重音奏法であるが、第二版(譜例71)は一連の重音組織を両手交互に使っての奏法であり、指への負担は第二版でははるかに軽減していると言える。冒頭の4小節を示す。

譜例 70)

Allegretto.

8
imitando i Flauti

dolcissimo

譜例 71)

Allegretto.

p imitando il Flauto

(3) 第17小節からのa'の部分では第一版(譜例72)の右手は三重音、第二版(譜例73)では二重音奏法で第二版の負担は軽減したが、左手は第二版では16分音符の動きを伴う指の拡張が求められ、第一版より負担は増えよう。第17~20小節を示す。

譜例 72)



譜例 73)

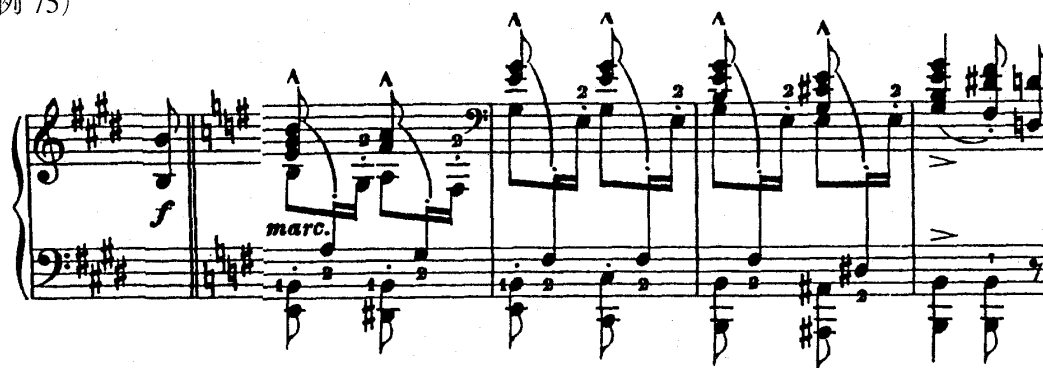


(4) B の楽節で旋律は両版とも跳躍進行を伴う左右両手を駆使した奏法で共通と言えるが、第一版 譜例 74) の跳躍進行は両手とも、第二版 譜例 75) は左手のみ、更にはその幅も第二版は第一版より狭くなって、負担は軽減されている。又、左手の音域も第一版は 10 度が主で第二版は 1 オクターブが最大で同様に軽減されている。B の楽節の冒頭 4 小節を示す。

譜例 74)



譜例 75)



(5) Cの部分、第一版^{譜例76)}は第62小節後半から第63小節に掛けての両手1オクターブの幅で2オクターブの距離をa moll和声短音階で奏するが^{注9)}、第二版^{譜例77)}では6度幅の3オクターブa moll自然短音階に変更されている。運動的には手、指に対する負担は第二版の方が軽いと言える。又その後のトリラーも第一版は1オクターブ下の音を押さえたままだが、第二版ではその幅は6度に狭められている。その箇所2小節を示す。

譜例 76)

Example 76 shows a piano score in A minor. The first edition (top) features a wide interval of two octaves, marked *leggieramente* and *p*. The second edition (bottom) shows a narrower interval of six degrees, marked *rfz* and *ff*. The score includes fingerings (6, 9, 8, 7, 6) and a triplet of eighth notes.

譜例 77)

Example 77 shows a piano score in A minor. The first edition (top) features a glissando, marked *glissando*. The second edition (bottom) shows a more compact interval, marked *rfz* and *ff*. The score includes fingerings (6, 9, 8, 7, 6) and a triplet of eighth notes.

(6) Cの部分で32分音符が出現する第69小節(第一版)以降、第一版^{譜例78)}では左右の手は幅広い跳躍進行を伴いながら休む事無く常に運動しているが、第二版^{譜例79)}では音符の数も減少し、左手には休符もあり指に対する負担はかなり少なくなっている。第一版の第85小節から3小節示す。

譜例 78)

Example 78 shows a piano score in A minor. The first edition (top) features 32nd notes, marked *rfz*. The second edition (bottom) shows a more compact interval, marked *rfz* and *ff*. The score includes fingerings (8, 8, 8) and a triplet of eighth notes.

譜例 79)



(7) A'の楽節で第二版は基本的にAと同一である(右手の重音の連続が少し長くなり、左手に16分音符の重音が二個連打されるだけ)が、第一版ではコーダの意味あいを含ませて小節数も増大しているが、何よりもメカニカルな面で困難さが伴う音型が散見されるので、その例を二つ示す。(譜例80)、(譜例90)

譜例 80)



譜例 81)



この第5番でも第一版は第二版と比較すると、音符の数が多く、つまり左右両手を出来るだけ“遊ばせない”様、音を重ねつつ跳躍進行も盛り沢山に、常に運動をする様に出来ている。それに比べ第二版を見ると、覆い茂った枝葉をバッサリ切り落とし整然とした姿がその本質を露呈するかの様な佇まいで、パガニーニの原曲への親密さを表出していると言える。

第6番 イ短調

パガニーニの原曲は「主題と11の変奏そしてフィナーレ」から成っているが、リストのこの曲もそれに倣って第一版、第二版とも同様の構成と成っている。最初に両版の形式構造を示しておこう。(括弧内の数字は小節数を示している。)

	第一版	第二版
主題	a(4) + a(4) + b(8) + b'(8)	a(4) + a(4) + b(8) + b(8)
Var. 1	a(4) + a'(4) + b(8)	a(4) + a(4) + b(8)

Var. 2	a(4) + a(4) + b(8) + b'(8)	a(4) + a(4) + b(8) + b'(8) + コーダ(4)
Var. 3	a(4) + a'(4) + b(8)	a(4) + a'(4) + b(8)
Var. 4	a(4) + a(4) + b(8)	a(4) + a(4) + b(8)
Var. 5	a(4) + a'(4) + b(8)	a(4) + a'(4) + b(8)
Var. 6	a(4) + a(4) + b(8)	a(4) + a'(4) + b(8)
Var. 7	a(4) + a(4) + b(8)	a(4) + b(8)
Var. 8	a(4) + a'(4) + b(8)	a(4) + a'(4) + b(8)
Var. 9	a(4) + a(4) + b(8)	a(4) + a'(4) + b(8)
Var. 10	a(4) + a'(4) + b(8)	a(4) + a'(4) + b(8)
Var. 11	a(4) + a(4) + b(8) + コーダ(15)	a(4) + a(4) + b(8) + コーダ(13)

形式的には Var. 2 と Var. 7 が二つの版で少し違い、又 Var. 11 のコーダが第二版で減少しているだけである。パガニーニの原曲は a(4) + a(4) + b(8) の形式で a(4) + a(4) はリピート記号で示されている。又主題と Var. 2 で両版とも b の楽節が反復されている。こうやって見ると基本的には両版ともそれ程形式的に原曲から逸脱はしていない。以下、主題及び各変奏のメカニカルな面を比較検討して行く。

※主題

第一版^{譜例82)}の冒頭、右手の第2指の保持が第二版^{譜例83)}では無く、単にアルペジオだけになっているが、運動的には第二版が右方向への自然な楽な動きである。冒頭の2小節を示す。

譜例 82)

譜例 83)

第一版^{譜例84)}の b の楽節の右手のオクターブ奏法は第二版^{譜例85)}では単音奏法に変わっていて、指の負担は軽減されている。b の楽節の最初の2小節を示す。

譜例 84)

譜例 85)

※ Var. 1

第一版^{譜例86)}の右手は殆どが三重音の動きであるが、第二版^{譜例87)}は第10、第12、第13、第15、第16小節だけが二重音で他はアルペジオを除いて単音奏法で、指への負担はかなり軽減されている。更に、bの楽節の左手も音符の数が軽減されている。bの楽節の最初の3小節を示す。

譜例 86)

譜例 87)

※ Var. 2

第一版^{譜例88)}^{譜例90)}では原曲の旋律を二重音、三重音付きのユニゾンで奏し、更には対旋律を絡ませて指の独立性がかなり要求されるが、第二版^{譜例89)}^{譜例91)}では重音付きではあるが旋律を左右交互で奏する様変更され、指への負担は軽減されている。両版の冒頭2小節と第17～19小節を示す。

譜例 88)

譜例 89)

譜例 90)

Musical score for Example 90, featuring a piano part with the marking *appassionato*. The score is written in treble and bass clefs, showing a complex melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A dotted line above the staff indicates a continuation of the piece.

譜例 91)

Musical score for Example 91, showing a piano part with a complex rhythmic pattern. The score is written in bass clef, featuring a series of eighth and sixteenth notes with accents, creating a driving rhythmic texture.

※ Var. 3

この変奏では両版の相違はそう多く無い。bの楽節の左手に第一版^{譜例92)}ではアルペジオ付きの和音の多用が目立つが、第二版^{譜例93)}では10度の二重音に変更されている。10度が届かない人にとっては少々困難かもしれないが、第一版の第10小節の左手の第1拍と第3拍で4分音符の保持音を伴っての1オクターブ音のレガート奏法も少々困難であると思われる。第9～10小節の例を示す。

譜例 92)

Musical score for Example 92, featuring a piano part with the marking *sempre ff*. The score is written in treble and bass clefs, showing a complex melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A dotted line above the staff indicates a continuation of the piece.

譜例 93)

Musical score for Example 93, showing a piano part with a complex rhythmic pattern. The score is written in treble and bass clefs, featuring a series of eighth and sixteenth notes with accents, creating a driving rhythmic texture.

又、第13小節から終止まで第一版^{譜例94)}は左右とも1オクターブ幅の動きが殆どであるが、第二版^{譜例95)}では10度、11度幅が左手にあるものの、左右とも1オクターブ幅が軽減される所があって手を休める方策が採られている。第13小節から終止までの例を示す。

譜例 94)

譜例 95)

※ Var. 4

第一版^{譜例96)}では右手は1オクターブ幅の二重音がほぼ中断無く続いて行く中、左手は三連符の二重音、三重音が対旋律を構成している。これに対して第二版^{譜例97)}では右手の1オクターブ運動は途中数回途切れ、連続運動を回避している。又左手も6度幅が中心の二重音ではあるが、ほぼ半拍単位での打鍵で運動量は軽減している。冒頭の4小節のみ示す。

譜例 96)

譜例 97)

※ Var. 5

この変奏では基本的には殆ど変化を認めることが出来ないが、唯一各小節0.5拍からの動きが、第一版(譜例98)では三重音と単音との組み合わせ、第二版(譜例99)では二重音と二重音の組み合わせに成っているに過ぎない。メカニカルの面ではそう大差は無い。冒頭の2小節を示す。

譜例 98)

譜例 99)

※ Var. 6

冒頭 a の楽節は第一版(譜例100)では左手3度のスケールか10度のスケールの選択になっているが(リピート)、第二版(譜例101)ではaでは3度のスケール、a'では1オクターブのスケールになっている。10度が不可能な人にとってはメカニカルの面では3度を選択する事に依って大差無いと言える。冒頭の4小節を示す。

譜例 100)

譜例 101)

更に、終止の前の4小節間の和音打鍵は第一版(譜例102)より第二版(譜例103)の方が減少している。指に対する負担は当然軽減する。

譜例 102)

Musical score for Example 102, showing two staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'rfz'.

譜例 103)

Musical score for Example 103, showing two staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'fz'.

※ Var. 7

第一版(譜例102)では0.5拍からの和音打鍵が3個であるのに対して、第二版(譜例103)では1個である。この音型の所は全てそうである。又第6小節の0.5拍からの3連符の動きは第一版では両手とも二重音が主であるが、第二版では一つの運動を左右両手で分担する楽な動きとなっている。冒頭の2小節を示す。

譜例 104)

Musical score for Example 104, showing two staves with 'quasi Flauto' and 'quasi Fagotto' markings, and 'p scherzando' dynamics.

譜例 105)

Musical score for Example 105, showing two staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'p'.

最終2小節間の第一版^{譜例106)}での右手の動きは和音付きの単音であり、第二版^{譜例107)}ではダブルトリラーの断片であるが、第二版の方が困難と言える。

譜例 106)

譜例 107)

※ Var. 8

左右交互の和音打鍵で始まるこの曲は、第一版^{譜例108)} aの楽節で右手は8度～11度の幅のアルペジオ、左手は10度～12度の単音の跳躍進行の技術修得がねらいである。a'の楽節ではその運動は左右逆転する。第二版^{譜例109)}では左右交互の和音打鍵の運動は同様であるが、幅は1オクターブを超える事は無い。メカニカルな面では第二版が指への負担は軽減していると言える。冒頭の2小節を示す。

譜例 108)

譜例 109)

更に第 13 小節から終止まで、第一版譜例110) ではかなり困難な運動である和音の幅広い跳躍進行で占められているが、第二版譜例111) では和音打鍵の運動ではあるが跳躍進行の幅が狭いため、その困難さは軽減されている。

譜例 110)

Example 110 is a musical score for piano, featuring a complex passage with wide leaps and triplets. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece is marked *ancora, piu*. The score shows a series of chords and single notes with wide intervals, including triplets of eighth notes and sixteenth notes. The bass line provides a steady accompaniment with chords and single notes.

譜例 111)

Example 111 is a musical score for piano, showing a simplified passage with narrower leaps. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece is marked *piu rinforz.*. The score shows a series of chords and single notes with narrower intervals, including triplets of eighth notes and sixteenth notes. The bass line provides a steady accompaniment with chords and single notes.

※ Var. 9

第一版譜例112)譜例114) の右手単音の 10 度～12 度の跳躍進行が技術修得のねらいであろうが、かなりの困難さを伴う。極め付けは終止 1 小節前の 3 オクターブと 5 度の 2 回の跳躍であろう。それに対して第二版譜例113)譜例115) はパガニーニの原曲の旋律をそのまま踏襲しているに過ぎない。しかし原曲にも 2 回の 2 オクターブ跳躍進行があるのでそれなりの困難さがあるが、第一版の比では無い。冒頭の 2 小節と終止の 2 小節を示す。

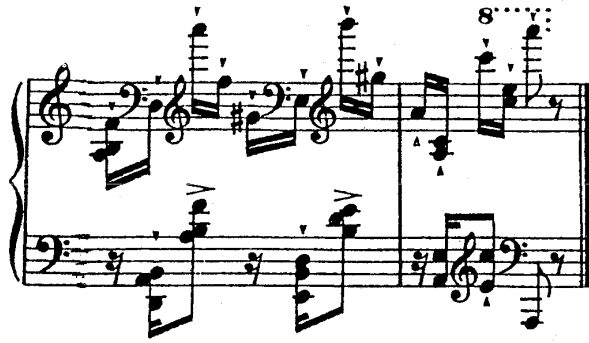
譜例 112)

Example 112 is a musical score for piano, showing a passage with wide leaps and fingering. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece is marked *p* and *fantasticamente*. The score shows a series of single notes with wide intervals, including triplets of eighth notes and sixteenth notes. The bass line provides a steady accompaniment with chords and single notes.

譜例 113)

Example 113 is a musical score for piano, showing a passage with staccato and quasi pizzicato. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece is marked *p* and *staccato (quasi pizzicato)*. The score shows a series of single notes with wide intervals, including triplets of eighth notes and sixteenth notes. The bass line provides a steady accompaniment with chords and single notes.

譜例 114)



譜例 115)



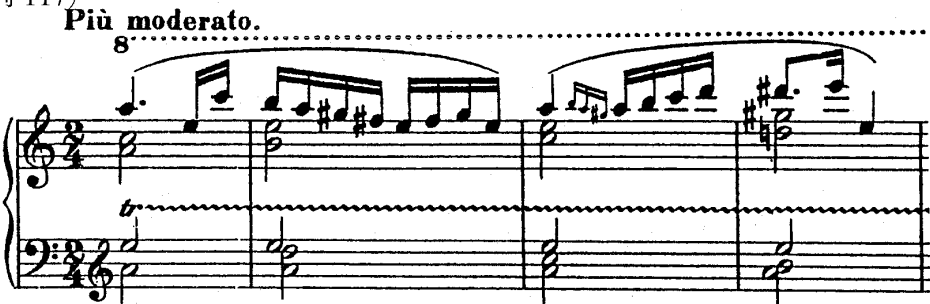
※ Var. 10

(a + a) の 8 小節間左手の保持音付きのトリラーがこの曲のねらいであろうが、第一版^{譜例116)}ではその保持音は 1 個は主であるのに対して、第二版^{譜例117)}では 2 個あって第二版の方がより困難である。冒頭の 4 小節を示す。

譜例 116)



譜例 117)



b の楽節では第一版の右手は 6 度進行が主であるが、第二版では単音進行ではるかに容易である。

※ Var. 11

冒頭の 2 小節の譜例をみれば解る通り音楽の作りは同じであっても、第一版^{譜例118)}は第二版^{譜例119)}より音符の数が多くしかも跳躍進行も左右むらなく出現していて、その困難さは第二版より大きい事が理解出来る。

譜例 118)

fff sempre

譜例 119)

Var. 11.

f

更に、その跳躍進行は第 13 ~ 15 小節で頂点に達する。第一版(譜例120)と第二版(譜例121)と比較して見よう。

譜例 120)

sempre stacc. e marcantissimo

piu rfz

譜例 121)

piu di forza

第一版は分厚い和音を掴みながらの幅広い跳躍の連続であるのに対して、第二版では跳躍音は1オクターブ音であり、右手は間に順次進行が挿入され、左手はポジションの変わらない和音打鍵が挿入され一時の休息が与えられている。

ここに挙げた二つの例以外にも第一版から第二版への簡略化が見られる。例えば第一版の第10小節、第12小節では右手は和音打鍵を伴う1オクターブの跳躍進行は、和音打鍵を伴うスケールに変更され、左手は2オクターブを超える幅の分散和音が和音の打鍵だけに変更されたりと、全ての動きが縮小の方向へ変貌している様子が読み取れる。

結 び

以上6曲の分析を終えた。メカニカルな面に焦点を当てて第一版と第二版を比較検討して来た訳だが、第一版の恐ろしい程巨大化されたメカニクは、第二版では減少した事が明らかになった。第一版が作曲された時期は、リスト自身第一級のピアニストとしてヨーロッパに君臨していた訳で、自作自演が当たり前のリストにとってこの作品を演奏する事は日常茶飯事であったろう。つまり、この第一版を見る事はピアニストであるリストを見分する行為であると言えるのではないだろうか。又、第二版が発表された時期は演奏活動を止めて、作曲活動に専念していた訳で、技巧中心の見方から作曲の本質への問い掛けがこの第二版を生んだと言えるのではないだろうか。実際彼の「超絶技巧練習曲」も同様な道を辿っているし^{注10}、「巡礼の年」も「旅人のアルバム」からの変容であろう。どんなピアノ曲でもそれなりの技術は演奏に際して必要である。作曲家も自分の意志、精神をピアノ曲で表現する為に高度なメカニクを要求する事があろう。しかし、目的は“音楽”であって、表面的な“指芸”ではないはずである。そう言った意味で言うと、リストが作曲家に専念した事は彼にとっては大正解ではなかったろうか。確かに大向こうを唸らせる鮮やかなパフォーマンスは一時的には大いに受け入れられるであろう。リストと同時代に活躍した、作曲もするピアニスト達〈H. ヘルツ (1803～1888)、F. ヒュンテン (1793～1878)、S. タールベルク (1812～1871) 等〉は今日ではリスト程の評価は受けていない。‘演奏家リスト’だけであったならば、彼の名前は今程残らなかったかも知れない。

‘作曲家リスト’が偉大であったが為、‘演奏家リスト’が附随し、更に互いの相乗効果で音楽史上欠く事の出来ない偉人となったと言えるだろう。

本稿ではメカニカルな側面に特に目を向けたが、それはピアノ演奏技術についての再発見の意味でも有り、又当代随一のピアニストであるリストの作品であるが故でもある。そう言った意味で言えば現在「パガニーニ大練習曲」は第二版で演奏される事が殆どであるが、第一版もピアノ学習者達が目を向けてリストの技術を学ぶのに格好の練習曲と言える。

注

- 1) 6曲は通常、第1番は「トレモロ」、第2番は「オクターブ」、第3番は「鐘」、第4番は「アルペジオ」、第5番は「狩」、第6番は「主題と変奏」と呼ばれているが、リスト自身が名付けたのは第3番「鐘」と第5番は「狩」だけであって、他の第1番、第2番、第4番、は曲の演奏技術に主として要求されている要素を俗称とし、第6番の場合は曲の形態からその俗称が採られている。

又、第3番「鐘」は、《パガニーニの‘鐘’によるブラヴァーラ風大幻想曲》が序奏、主題「ヴァイ

オリン協奏曲第2番終楽章(ロンド)第1テーマ], 変奏, フィナーレから成っているのに対して, ヴァイオリン協奏曲第2番終楽章(ロンド)の第1テーマと, ヴァイオリン協奏曲第1番終楽章のロンドの第1テーマ, 二つの素材に基づいている。

- 2) 勿論, 大人と子供ではその幅は違うし, 大人でも体格の大小でその幅は違う。
- 3) 例えば, ショパンのノクターン第13番 ハ短調 作品48の1の第37小節がある。ここではメロディーラインは上から2番目の音にある(E→D→E→F) 譜例3)。

譜例3)



- 4) 和音と言うよりもメロディー音の補充として3度, 6度, オクターヴの形態が三度和声の基本とする個性音楽時代のピアノ曲では頻繁に生じるが, この運動に関しては {⑤同一運動の連続} の項目で詳しく論じる。
- 5) スポーツ選手は一つの種目ばかり行う事が多く, 単に筋肉疲労に留まらず障害を起こすに至る場合がある。例えば, 野球のピッチャーが速い球を投げよう, キレのある変化球を修得しようと無理な訓練をして, 肩や肘を壊す事が往々にしてある。
- 6) シューマンもパガニーニのカプリースから12曲を選んでピアノ独奏曲に編曲している。Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini (6曲) 作品3 (パガニーニの原曲の番号は, 5番, 9番, 11番, 13番, 19番, 16番) 1832年作曲, 同年出版と, Sechs Concert-Etuden componirt nach Capricen von Paganini für das Pianoforte (6曲) 作品10 (パガニーニの原曲の番号は, 12番, 6番, 10番, 4番, 2番, 3番) 1833年作曲, 1835年出版である。このシューマンの曲は作品10の2に当たる。リストは自作の練習曲をクララ・シューマン夫人に献呈しているが, その絡みでシューマンの曲も敢えて添えたのかも知れない。但し19小節から35小節まではBreitkopf&Härtel出版のシューマンの楽譜では8分音符単位で16分音符の三連符トレモロであるが(譜例9), リストは32音符4個のトレモロの形態を表記している(譜例10)。

譜例9)



譜例10)



- 7) この10度の打鍵はここ以外にも出現するが(右手にも, 更には左手に11度, 12度までも), こればかりはいくら訓練しても指が伸びるとは思えない。リスト自身は演奏出来たであろうが, はたして当時のヨーロッパの人々は殆ど可能であったのであろうか? リストの誇示としか思えないのだが……。
- 8) 第二版では第20小節が1小節長くなっている為, 第一版と第二版とでは小節番号にずれが生じてくる。
- 9) この音型が10小節後に反復される時は両手とも三重音(三和音の第一転回形)の形態で奏される。

但し、Ossiaとして幾分平易な譜面が並記されているが、通常はこちらが演奏されるであろうし、リストもそう望んだに違い無い。

- 10) 中山孝史著, F.リスト:「超絶技巧練習曲」の変遷 (I), 熊本大学教育学部紀要, 人文科学, 第33号, p.63-84, 1984 及び, 中山孝史著, F.リスト:「超絶技巧練習曲」の変遷 (II), 熊本大学教育学部紀要, 人文科学, 第37号, p.115-141, 1988