

F. リスト: 「超絶技巧練習曲」の変遷(II)

中山孝史

A Transition of “Etudes D'exécution Transcendante” by Franz Liszt, (II)

Takashi NAKAYAMA

前稿^{註1)}で「超絶技巧練習曲」の第一版と第二版の考察をして、演奏技術の飛躍的な進歩を知らされた。15歳の少年^{註2)}と27歳の青年^{註3)}の較差がこれ程あるものかと驚きを覚えない訳には行かなかった。言ってみればピアノという楽器の持つ可能性の一つをかいま見る思いであったし、ピアニストとしてのリストの秘密を覗き見した思いでもあった。

しかし、リストは第二版を作曲した約13年後(1851年)にもう一度改訂し、その版が現在我々が通常「超絶技巧練習曲」として受け止め、演奏したり鑑賞したりしている筆者の言う所の第三版であり最終決定稿になっている訳である。

何故リストは手を加えたのか? いかなる内的変化があったのか?

作曲家が一つの作品を作曲し世に問う時、その時点での思考錯誤、練り直し、修正の結果を五線紙の上で見せてくれる訳である。もし、発表した後ある期間をおいて改作するという事は、その時点での自分を否定する行為にも当たる訳で相当の勇気と、又それなりの説得性と、その結果の自信がなければできない事であろう。

だが、リストは修正の筆を取った。いかなる理由からか?

以下、第二版と第三版を比較検討してその理由を探っていきいたいと思う。

第二版と第三版の比較

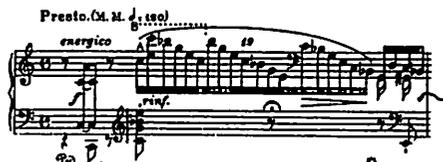
「第1番」

ここで変更されている所は3箇所ある。まず第一に第1小節の1拍目の右手の部分。分散和音の一連の動きの中に音を1個つけ加えている。これは指の運動の面から言うとほんの少し労力を必要とする行為であるけれど、実際問題音楽上の面からすると些細な事である^{註4)}。

譜例1)



第二版



第三版

次に第12小節では和声の変化が見られる。第11小節から両版の和声分析すると以下の様になる^{図例2)}。

譜例2)

d: V¹ I { I °IV² V₇
C: { II ↗

第二版

d: V² I { VI C: V₇
Es: { V₇

第三版

結論として言えば第二版の方がこの曲の基調であるC durへの回帰が早く、(ディアトニック転調)第三版ではC durへの回帰の中でEs durのVI, V₇からC durのV₇という進行を見せクロマティック転調の音色の変化を求めたという事になる。

次いで第14小節及び15小節の3拍目と4拍目の左手の変更を少し考えなければならない。第二版での(C: °V₆)の和音のアルペジオ奏法より第三版のAs音のオクターブ音の方がAs音の意識は強いと言える。つまり前者は確かにAs音が2個あるけれども時間的にほんの少しのずれがある訳で、同時にAs音を2個オクターブ響かせる第三版の方がより次のG音への半音下降を意識させるのに有効である。As→Gの動機をより鮮明に印象づける効果があると言えるのではないだろうか。その後左手の2度下降動機は続く訳で、動機提示という役割を充分発揮している^{図例3)}。

譜例3)

第二版

第三版

最後に第22小節の2拍目~4拍目に注目する。和音はC durのIVで何ら変更はないが、第三版では右手に和音構成音を増加して響きの拡大化を図り、左手の和音のポジションを1オクターブ移動する事によって響きの立体感を生み出している。第二版の単に高音部と低音部の響きの対比以上に、中音域への音の参入という事でオーケストラ的響きをピアノという単一の楽器で表現しようとした証左ではなからうか。そして、その考え方は最後のIの和音(第三版)のアルペジオに受け継がれている^{図例4)}。

まとめてみると、この曲は非常に即興性の強い短い前奏曲であるが、急速な指の運動だけに止どまらず和声の大胆な提示(第9小節~10小節)のゆれ動きの結びとしての和音変化(第12小節)、及び動機提示の強調、又響きのより拡大化といった点に改訂の意味が見い出される。

譜例4)



第二版



第三版

「第2番」

この曲では前の第1番とは大分様子が違って、かなり手を入れられている。まずテーマのフィギュレーションが技術的にかなり簡素化されている。第二版の右手の複雑な運動はなくなり、単に両手の交互の連打に改められ演奏は非常に容易になった^{例5)}。

譜例5)



第二版



第三版

もしリストがピアノ練習曲の極限を望んで第二版を改訂したとするならば、これは明らかな退歩であり注目しておかねばならない大きな点である。実はこの所業は全曲を通じて色々な所で散見できるもので、結びの項で考察を加えることとして、今は事実を示すに止める。

次に第二版の第10小節は第三版では1小節延長されて第10~11小節に当るが、ここでは序奏の両手交互の打鍵運動(トレモロの効果)に変更されている。どうやらここまで見たところ第二版の色々な違った運動性を、第三版では両手によるトレモロ運動に変化させ、その事で曲の統一を図っている様に思われる。この観点から曲を見ていくとより明確にその事が実証できる。第二版の第11小節及び第12小節の左手に出てくる♪♪♩の音は第三版では省略され、冒頭の動機♪♪♪のみを提示しているに過ぎない。だがその事によって動機処理を明確化している^{例6)}。

譜例6)



第二版



第三版

又第二版の第13小節の右手は半音階を伴う二声体の動きをするが、第三版ではほぼ単声のしかもジプシー音階を取り入れ音色の多様化をねらっている。(譜例6参照)

第二版の第22小節~25小節の技術は左右両手共にある意味ではピアノ演奏に高度なものが求め

られているが、第三版では比較的単純なトレモロ運動と両手交互打鍵の音型(序奏の音型)に変更され、ここでも統一感を出している(譜例7)。

譜例7)

その後第二版の第26小節のへ以降47小節まで、第三版では全面的に改作されている。(第三版では第29小節のへ以降56小節に相当する。)簡単に両版の比較をすると、前者は同音打鍵、分散和音、和音打鍵が練習のねらいとされているが、後者は一貫して両手の交互の打鍵運動が支配されていてこの曲の中間部があたかもソナタ形式の展開部のような動機処理(テーマの音型)に終始している(譜例8)。

第二版で見られる演奏技術の困難さは氷解している。

又、第二版の第75~76小節及び第79~80小節の跳躍進行を伴う和音打鍵が第三版での一つの大きな統一要素である両手の交互打鍵運動に改められ、ここでも演奏技術の容易さがよく解る(譜例9)。

この曲の第三版への改訂の意図は次の様に言える。より高度な、より困難なピアノ演奏技巧を有らん限り提示した第二版に比べ、第三版では曲の構成上省略できるものは省略し一つの統一された意志を表現する為に両手交互による打鍵という要素のみを全面に出した。その結果、演奏技術の面から言うと第三版は第二版より平易になっている。

「第3番」

第二版にはなくて第三版の冒頭に指示されたものに *una corda* がある。曲想は田園調で抒情的な雰囲気全体を支配している訳で、第三版ではその性格をより明確にしたいと思う結果が弱音ペダル使用の指示になってきたと思われる。その大きな拠所は第二版の第82小節~103小節の省略である。この部分は曲首の指示テンポ *poco adagio* とは大幅に違い *presto agitato assai* と指示され、技術的には急速な和音打鍵、左手のオクターブによる分散和音奏法が主となり、音型的には中間部(第37小節)の冒頭の旋律の展開より成っている(譜例10)。

楽式上は A-B-A' の3部形式より成り、第三版で省略された部分は中間部の終りに位置し一つのクライマックスを形成している訳だが、余りにも技術誇示(急速な運動、力強いタッチ)に片寄り過ぎていて為牧歌風な雰囲気にはふさわしくないとの判断が働いていると思われる。Bの部分のテンポ変化 (*Un poco più animato il tempo*) だけで充分対比を得る事はできる。

上記の理念からすると他の改訂部分もより説得力を持って我々を理解せしめる。第三版の第1小節と第3小節で見られるアルペジオは柔らかさとゆるやかさを生じ、空間と時間を意識させ田

譜例 8)

© 1851

(cover to 1851) John Adam's version.
 (1851 original, no ornaments for the ornaments.)
 (In some cases add ornamenting the sixteenth.)

第二版

第三版

譜例 9)

第二版

第三版

譜例 10)

Presto agitato assai.

sempre più forte ed appassionato

subito *più crescendo* *ff* *fff*

poco a poco diminuendo e rallentando

piano ritenuto molto

譜例 11)

Poco Adagio.

dolcissimo

sempre legato e tranquillo

第二版

Poco adagio. (M. M. J. 22)

dolcissimo, una corda

sempre legato e placido

第三版

園風景の想起に一役買っている^{図例 11)}。

このアルペジオ効果は第10小節、第12小節にも見られる。

又、その空間の意識という点から見ると第33小節～35小節の右手の進行の比較は興味深い^{図例 12)}。

譜例 12)



第二版



第三版

第二版では右手のオクターブによるF音(鐘の響きのデフォルメと思われる。)が一気に2オクターブ下降して楽節の終りまで奏されるのに対し、第三版では1オクターブずつ2回に渡って下っている。その遠近感の細かい気くばりは、やはりこの曲のイメージである牧歌調を一貫して示そうとするリストの態度に他ならない。第65小節～70小節の楽句の左手の和音にも同様な意図が読み取れる^{図例 13)}。

譜例 13)



第二版



第三版

困難な技巧を必要とする部分をやはり前面に出したがついている第二版より、一貫して曲のイメージを保つ為に、より内的、精神的密度の濃さを表出の主眼に置いている第三版は“超絶技巧”の名にふさわしくないけれども、リストの他の一面をより強烈に我々の前に提示している曲と成っている。そしてこの抒情性はリストの他のピアノ曲でも常に名人芸の裏で確固とした音楽作りをささえる個性となっている。

「第4番」

この曲は第三版以前に一度改訂されている。(1840年に改訂され、1847年にベルリンとウィーンで出版されている。)ここでは1840年版も参考にして考察する。

この曲の形式はリスト自身 Variation という言葉を示してもいないし、又明確に各変奏ごとに休止を入れてある訳でもないが、明らかに主題と4つの変奏より成っていると理解して良い。第三版でもこの事について変更は無いけれども、序奏とコーダを導入する事で曲の拡大化を図っている。

まず序奏であるが、連続する減七の和音の打鍵は1840年版から採られている。但しこの版の方

では両手共一オクターブ内の和音であるが、第三版の方は10度に広げられた和音で、しかも急速なアルペジオ奏法(名和音にスタッカッシモの指示がある事から滞結する。)で、音色の変化は顕著なものとなっている^{註例 14)}。

譜例 14)



1840年版

第三版

更に、第三版では即興風な d moll の急速なユニゾンによる音階からなるパッセージが続くが、第3番の曲の内燃性とは反対の外燃性の一面が強く表出されている^{註例 14)}。

さて、テーマに当る部分(第二版では第1小節~24小節、第三版では第7小節~30小節)の変更は拍子と内声部の動きに見られる。前者は $\frac{3}{4}$ 拍子で、後者は $\frac{4}{4}$ 拍子に凝縮されている。技術的な面から見ると内声部の変更が影響大である。又、それは楽曲構成上重要な意味を持っている。第二版では両手共に3度の順次進行奏法で、これは第一版の動きを忠実に再現しているが、第三版では3度の重音奏法は同じだが半音進行に変わっている。これは動機的に見ると全音から半音へと縮小し、拍子の凝縮と共に緊張感を高めるものと成っている。しかしその結果、左手の跳躍進行が生じ非常に困難な技術的課題が浮かび上がってきている^{註例 15)}。

又、この半音進行が第三版での一貫したイデーになっていて、各変奏部の改訂の統一要素として扱われている。例えば第三版の第22~23小節^{註例 16)}。(第二版では減七の分散和音より成っている。)その最大の縮図とも言える第61~62小節^{註例 17)}、第80小節のバスの半音階^{註例 18)}。(第二版では単に B dur の I の和音打鍵のみ。)第92~95小節のソプラノとアルトを交叉させる独創的な半音階^{註例 19)}。更には第97~100小節の3声部の和音化された半音階^{註例 20)}。

これらのパッセージはいずれもリスト独特な音型で、技術的な面からは第二版以上の高度なものを求めている。しかし忘れてならないのは、こういった名人芸の裏に存在する曲統一の意思の強さである。それらは単なる表面的な半音階のパラフレーズだけの意味では無い。

譜例 15)

*Allegro patetico.
Tremolo e ben marcato il canto*

第二版

Allegro. M. M. Jatta-ssi!

sempre fortissimo e con strepito

第三版

譜例 16)

譜例 17)

譜例 18)

Il canto espressivo ed appassionato assai.

譜例 19)

piano

passionato

譜例 20)



更につけ加えると、第二版でも多少はつきりしている事だが、この4つの変奏部が実は4楽章制のソナタで投影されたものとして、より明確にされている事である。第一楽章に相当する Var. 1 は主題と同様 Allegro の部分であり性格的に両版共相違は無い。緩徐楽章に相当する Var. 2 の部分(第三版では第62小節~112小節)に於いて、その楽章イメージを表出するのに第三版では工夫がなされている。第二版ではテノールに主旋律を与え、右手の動きは第二版の冒頭の重音の3度上行形の順次進行より成っているがバスの4つの音による分散和音はあくまでも4分音符のリズムによる拍節構造の柱になっている^{註例 21)}。

譜例 21)



第三版では、テノールに旋律を与えるのは同じであるが、左手に10度、あるいは2オクターブ以上に広がるアルペジオの響きを導入し、しかもバスの動きを省略する事により2分音符が拍節構造のリズムの柱に変わり、ゆるやかな性格へと変容している。(この手法は第3番でも見られた。抒情的雰囲気を表出する為のリストの一つの個性と考えてよい。)しかも右手の動きは単なる分散和音に変更され、聴覚的にもゆるやかな旋律だけに意識される様工夫されている^{註例 22)}。

譜例 22)



もっとも、この分散和音は演奏技術の立場から見ると少し困難な要素がある。第三版で今一度この音型がでてくる160小節~166小節の部分^{註例 23)}と、それに相当する第二版の第152小節~158小節の部分^{註例 24)}を比較して見る。

後者の方も確かに第2指、第3指、第4指、第5指で同時に力強く打鍵する事が要求されているが、第1指と他の4つの指の交互打鍵運動は、指の構造上極く自然な運動と成り得る。つまり、

譜例 23)

譜例 24)

第1指の第3関節は丁度手首の所にあり、他の4本の指の第3関節(ピアノを弾くという指の運動からすると最も重要なジョイント。)は丁度手の中程にそろっていて、二つの部の交互の運動はそれ程不都合は無い。試みに次の様な実験を行ってみるとよく解る。

空中に手を水平に浮かしてピアノを弾く行為をする。まず第1指だけ動かす。その時他の4つの指への運動の影響は無い。次に、第2指、第3指、第4指、第5指と一本ずつ各々動かしてみる。(あたかも空中でピアノを弾くがごとく。)そうすると、隣の指がつかれて動くのがよく解るはずだ。第1指には影響が無いのも解るはずだ。つまり、第2指、第3指、第4指、第5指は常に同じ方向に運動しようとしている事が理解できる。故に、この第二版の分散和音奏法は音が多いにもかかわらず、指の運動機能の面から言うとそれ程難かしくは無い。

所が前者の分散和音^{四四 23)}の形では指使いが $\frac{2}{1} \frac{5}{4}$ 又は $\frac{2}{1} \frac{5}{3}$ に限定される訳だが、 $\frac{2}{1} \frac{5}{4}$ の指使いでの奏法は手首の回転運動を利用する事によって比較的容易にできる^{註4)}。これに対し $\frac{2}{1} \frac{5}{3}$ の指使いは少々問題がある。先程の実験で解る様に、第2指と第3指は常に同時に同じ方向に運動しようとする。それ故 $\frac{2}{1} \frac{5}{3}$ の指使いは指の運動機能からすると不自然な事を要求する事になるので $\frac{2}{1} \frac{5}{4}$ の指使いよりかなり難かしい。この様にちょっとした音型の変更でも技術的には相当の困難

が生じるという一つの良い例であろう。ちなみにこの両方の指使いによるトレモロは、この曲集の第6番や「巡礼の年」第3年の第4曲「エステ荘の噴水」等に顕著に見られるので参考にされたい。

さて次に、第三楽章に相当する Var. 3 の $\frac{3}{4}$ 拍子(第二版も同様)は舞曲的性格を持ち(第三版では第114小節~135小節)、第136小節以降の第四楽章に相当する Var. 4 は $\frac{4}{4}$ 拍子(第二版も同様)の急速な終楽章の性格を持っている。その急迫性は主題旋律が $\frac{3}{4}$ 拍子から $\frac{4}{4}$ 拍子に変わった事により半分に音価が縮小された事に起因する。そしてレチタティーヴォが13小節挿入されコーダ^{註5)}が続く。

こうして見ると、この第4番は技術的には第二版より高度に複雑になっていて、構造的には主題と変奏という基本は変わらないが、序奏とコーダをつけ加える事によって拡大化を図る一方、Var. 2の部分に多く手を加える事によって4つの変奏にソナタの理念をモンタージュさせるという試みを行い、作曲技法的に見ると半音進行という動機で全曲の統一を図っている。

「第5番」

第二版から第三版へ改訂された部分の比較検討した結論を先に述べてしまうと、第二版の左右同等の動き、音型等の所は全て何らかの方法で分離させられ、対位的な動き、響きの導入が第三版では顕著になり、結果として平面的なものから立体的なものへの改訂と言える。

第7小節~9小節を較べて見ると、第二版では減七の分散和音は両手均等な32分音符であるのに対し、第三版では右手は32分音符、左手は16分音符と半分の運動にする事によって二つの声部の意識化を図っている^{譜例 25)}。

譜例 25)

The image displays two musical staves for comparison. The left staff is labeled '第二版' (Second Edition) and the right staff is labeled '第三版' (Third Edition). Both staves show piano accompaniment with chords and melodic lines. The second edition features a 32nd note chord in both hands, while the third edition features a 32nd note chord in the right hand and a 16th note chord in the left hand, illustrating the change in texture and dynamics.

又、続く和音打鍵も第二版は左右同じリズムで同じスタッカッシモで奏され、第三版ではソプラノの旋律だけにスタッカートで奏される様指示がある。しかも旋律の32分音符の動きを際立たせる為に他の音は同じ様にきざまないように変更されている。つまり前者は和音打鍵という素材が前面に押し出されているのに対し、後者はあくまでソプラノの旋律をいかに意識させるかに注意が払われている。ここでも旋律と和音という二つの事柄が対比させられている。

それと同じ考え方の延長として、第二版の第27小節(第三版では第28小節)の左手の動きがある^{譜例 26)}。

又、第二版の第39小節(第三版では第40小節)の最後の左手の動きも同様^{譜例 27)}。

又、第二版の第48小節~51小節(第三版では第49小節~52小節)の左手の分離^{譜例 28)}。

更には、第二版の第71、73、75、77小節(第三版では第73、75、77、79小節)の内声部等^{譜例 29)}。

譜例 26)

第二版

第三版

譜例 27)

第二版

第三版

譜例 28)

第二版

第三版

譜例 29)

第二版

第三版

以上列記した所は全て平面的なものから立体的な方向への響きの変容が見られる。これらの変更に伴う演奏技術の較差は大した事は無い。

次にこれは技術的と言うよりも物理的な問題の変更がある。10度の問題である。譜例25の第二版の左手を見ていただきたい。この10度の和音は手が小さい人^{註6)}にとっては演奏不可能な和音であるが、それだからといって決してずらしてアルペジオの形で弾かれるものでは無い。もしそうすると、リストの要求したスタッカッシモの響きは再現できない。第三版の改訂された和音を見るとほっとする思いである。この問題は第三版の第84小節でも考慮されている。

それから、結尾は全面的に改作されてが、第三版では4度、5度による分散和音という変わった響きを表現して、和声上斬新な手法を示してくれている^{註6) 30)}。

譜例 30)

「第6番」

この曲で最も改訂されているのは第1小節から第12小節までの部分である。第二版^{註例 31)}では全て左手で演奏するよう指示されているが、第三版^{註例 32)}ではその指示は無く両手で弾かれるべきものであろう。

譜例 31)

Largo patetico.
 die rechte Hand pausiert.
 main droite tacet.
 right hand tacet.

ten. ten. ten.

linke Hand
 main gauche
 left hand
f pesante

marcato

譜例 32)

Lento. (M.M. ♩. 76)

pesante f

simile, sempre marcato

そして64分音符の分散和音も、音が2個減少されそれだけ演奏は容易になっている。この音型は第13小節から第19小節にかけての左手でも同様である。

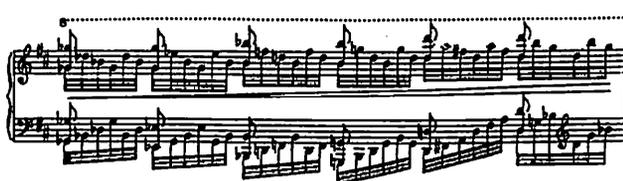
第26小節の3拍目以降の音型は第二版では32分音符4個だが、第三版では6個に増えて指の俊敏さは多少多く求められている^{註例 33)}。

又、第二版の第66、68小節の重音のトレモロが第三版(第64、66小節)では右手のみオクターブのトレモロに変更されている。

譜例 33)



第二版



第三版

譜例 34)



第二版



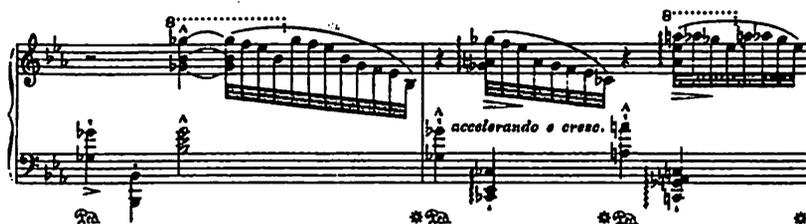
第三版

まとめてみると、音楽構造上は何ら変更なく、音の数を減少して演奏の運動面からすると少し楽になる位で、第二版と第三版の間には冒頭の演奏手段を除けば基本的には殆んど変更無しと言える。

「第7番」

第二版の第9～28小節に相当する部分が第三版では第9～19小節であるが、これは大いなる改作の部分となっている。第二版では序奏の出だしの急速な分散和音の下降音型を更に延長し³⁵⁾、その後テンポを *presto* に変え同音連打を音楽の基調としている³⁶⁾。動機的にはテーマの動機A³⁷⁾の縮小の連続と見る事ができよう。しかし技術的な面からすると、第1指と第5指で8分音符を連打し、第2指、第3指、第4指で4分音符の運動をするという合成された二つの運動が必要なので多少高度な要求がなされている。

譜例 35)



譜例 36)



譜例 37)

Tempo di Marcia. (Un poco meno.) (♩ = 108.) poco cresc. -

un poco marcato il canto

これに対し第三版では、分散和音の音型は省略され、動機B^{図例 37)}をこの序奏の後半部の素材としている^{図例 38)}。技術的には第二版に較べるとかなり容易になっている。

譜例 38)

次に、第二版の第54～62小節(第三版の第45～55小節に相当する)も大幅に改作されている。第二版では序奏の華美な音型を中心に構成されているが、第三版ではテーマの展開になっている。しかも技術的には容易になっていて、音域も中音域から下の方だけに限られ、第二版の幅広い音域での技巧を前面に出す姿勢とは正反対になる。その後序奏の音型を続け対称性を良く考えた構成の仕方を探っている。

又、第二版の第81～85小節は第三版では第73～86小節に相当する部分であるが、前者は跳躍進行を伴う分散和音が主たる要素であるのに対し、後者は10度の音域の分散和音に変更され、その後序奏の後半部の動機Bで構成された部分が続く。技術的には第三版の方が容易になっているが、次にテーマの変奏が続く所であるだけに序奏からテーマへ入るとい構成がここでもう一度確保されるという相関性のある手法を探っている。

次に、第二版の第98～134小節の部分は第三版では省略されている。ここでは、テーマがパラフレーズされた部分^{図例 39)}と序奏の後半部の音型が利用された部分^{図例 40)}より成っているが、共に技術は非常に困難であり又それを誇示する部分でもある。

譜例 39)

Più animato ancora.

sempre ff fluoco

譜例 40)



それが省略された意味を考えると、そういった名技性の強い部分は、音楽構成上絶対に必要であるという理由づけをリスト自身見出す事ができなかった、あるいは否定する立場に変わったという内的なリストの変化と思わざるを得ない。

「第 8 番」

第二版の冒頭の音型と第三版のそれを較べると極端に第三版の方が容易である事に気づく。この曲全体を通してその音型は全て単純化されている。演奏者にとっては福音とさえ言えよう。更に第 5 小節の左手の 10 度の和音も第三版では簡素化されている 〔例 41〕。

譜例 41)

第二版の第 86 小節 (第三版では第 85 小節) の右手の音型もこの曲の冒頭の音型より敷衍されたものであり、その複雑な指の運動に変わりはない 〔例 42〕。それが第三版では単純化されている 〔例 43〕。

譜例 42)

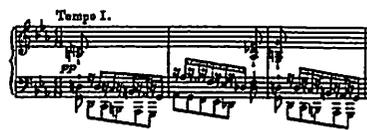
譜例 43)

又、第二版の第135小節以降の音型(第三版では第134小節以降)も単純化されている(図例 44)。

譜例 44)



第二版



第三版

第二版の第161小節～222小節は(第三版では第156小節～163小節に相当)は大幅に改訂されている。その内容は、和音打鍵、オクターブ奏法、トレモロ、分散和音等の技術を最強に、最大に速いテンポで演奏される楽節と(図例 45)、主部の再現より成っているが、第三版ではそれらの技術誇示は省略され、右手のトレモロとそれ以前の動機の延長の組み合わせでリストは満足している。

譜例 45)



第二版の第227小節(第三版では第172小節)の右手の音型も第三版では左手の音型と同じにして、より単純化、それにも増して統一感を与える様に変更している(図例 46)。

譜例 46)



第二版



第三版

第二版の第237小節～240小節(第三版では第178小節～181小節)のトレモロも、オクターブ打鍵に変更され、第261～275小節(第三版では第202～215小節)の右手の音型も、第三版では単なる和音打鍵に変更されている(図例 47)。

譜例 47)



第二版



第三版

全曲通して言える事は、第二版で技術的に拡大、複雑化している音型なり楽節、部分はことごとく第三版で縮小、省略されている。

ここでも色んな意味で簡素化が図られている。

「第9番」

第三版の第2小節、第3小節の左手のアルペジオ奏法は「3番」と共通するものがある。抒情性のより明確な表出に利用している事はリストの表現法に一致性を見出すことができる(註例 48)。

譜例 48)



第二版



第三版

又、第10小節～12小節の右手の音型の処理の仕方は、第三版の方がより緻密と言える。つまり第二版では6度下降の動機だけを繰り返すだけだが、第三版では6度下降の次にその反行形の6度上行をつなげ、その対比性を生かしつつ6度下降の連続するカデンツァに流れ込むという風に変更している(註例 49)。

譜例 49)



第二版



第三版

この動機処理の妙味は第78小節～82小節にも見られる。第二版ではやはり6度下降の羅列だが、第三版では順次進行の動機を取りまぜながら一種の変化、緊張感を作り出している。この事は一見複雑に見えるが動機処理という作曲技法の大きな要素であって単純から複雑への移行とは簡単には言えない(註例 50)。

又、第15小節以下の主部に於いて、第三版では第二版の伴奏和音の音の減少した形に変更されている。演奏技術的な面から言うと、右手はいわば一オクターブ以上に渡る2声体の処理となさされているものが、単旋律だけの奏法になって非常に簡素化されている(註例 51)。

譜例 50)

第二版

第三版

譜例 51)

第二版

第三版

「第 10 番」

この曲の主題旋律の一部である第 3 小節の変更は注目しなければならない。第二版には右手と左手の拍子の違いにリズム的なおもしろさ、複雑さがあるが、第三版ではその複雑さが一掃され同一の拍子の動きの中に旋律がまとめられている。この変更は終りまで不変である(図例 52)。

譜例 52)

第二版

第三版

又、第 13 小節及び 15 小節の変更も意味のあるものに見える。第二版では冒頭の動機 A (図例 52) をソプラノとバス声部に受け持たせ、内声部に 8 分音符を加えた四声体の動きであるのに対し、第三版では動機 A を処理しているものの、左右の手によるトレモロ奏法に変更してある。この奏法は冒頭の奏法より敷衍されたもので、全曲を通してこの音型は随所に見られ、この曲の一つの性格の一翼を荷っている(図例 53)。

譜例 53)

第二版

第三版

第22小節の左手の分散和音の形も少し変更されている。第三版では音が減っている代わりに、音域が拡大されている^{例 54)}。

譜例 54)



第二版



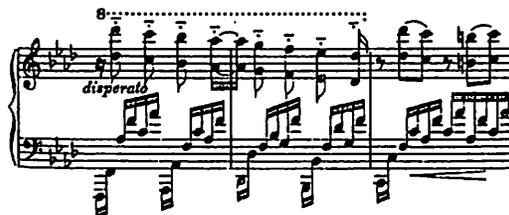
第三版

音が減るという事は技術面から言うときと容易になる訳だが音域が広がっているという事は又新しい技術課題が与えられた事にもなる。俊敏なポジション移動が要求される急速なテンポでは、かなりの難技巧に属する。例えば第三版の第29～30小節の左手の運動がその一例^{例 55)}だし、音型は違うが第126小節の左手の動きなどはその極めつけとも言えるだろう^{例 56)}。だからこの事に関して言えば、技術的に簡素化されたことは一概に言えない。

譜例 55)



譜例 56)



第31小節以降の左手の分散和音の音型にも変更が見られる。第二版の音型の特長は第1指と第5指の急速な収縮運動によるポジション移動であるが、第三版のそれは比較的幅がゆるやかになっている。但し各指間の広がりには第二版よりある。というのは第二版では主として一オクターブ内のポジション移動があるのに対して、第三版では12度前後の音域での運動が加わるからである^{例 57)}。

第54～60小節は第三版の方が音量が増し、旋律もオクターブ奏法になり、しかも両手で協力し合って奏する様になり、第二版の簡明さは無くなり重厚な響きへと変更されている^{例 58)}。技術的には、各々の右手の運動は性格が異なり、どちらが困難かは言えない。

第二版の第61～105小節は第三版では第61～89小節に相当する部分であるが、ここでは全く改

譜例 57)



第二版

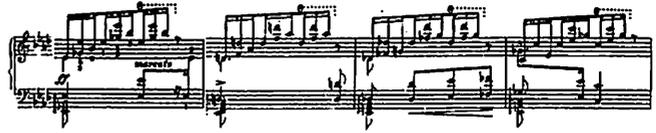


第三版

譜例 58)



第二版



第三版

作されている。前者の内容は基本的にそれまでの諸動機の組み合わせや展開に当たって、技術的には急速な跳躍進行が多く又、10度のトレモロ、10度の和音打鍵等、かなり巨匠的なものを要求している。それに対し後者は内容的には、やはり前に示された主題や動機の展開部分である事は同様であるが、前者程特殊な技巧は要求されていないので、多少容易になっている。

第二版の第179～208小節は第三版では省略されている。この部分は *presto feroce* と指示されていて、より名技性の強い部分であり、急速なオクターブ奏法、和音打鍵、幅広い跳躍進行等が中心になっている。

以上、改訂された部分の比較検討してきたが、ここでも技巧が前面に出されている所は省略、縮小され、音を減少して音型の簡素化がなされている。しかし、逆に運動面で困難になった所もあった。

「第11番」

第二版に見られる冒頭の4分音符の連打は第三版では二声に分割され(そこに空間を感じさせる。)バスではシンコーペーションの動機を新たに生じせしめられた。しかも、その動機が終止全曲を支配する様な変更がなされている。又、第2小節、第3小節、第4小節の頭のフェルマータの指示は、時間の静止の中に響きの空間を植えつけるといった立体構造を示している(譜例 59)。

譜例 59)



第二版



第三版

音の減少傾向の面について較べてみると、第二版の第8小節以降のフレーズ(第三版では第10小節)の中の左手の部分の音の減少が見られる。又、第二版の第14小節(第三版では第16小節)の音型にも音の減少は見られる。しかし、この減少の意味は単に技術的負担の軽減の為だけとは考えられない。というのは、第二版の第49小節、第51小節(第三版では第50小節、第52小節)の部分

は第三版では音が増加しているからだ。その部分は音楽上の一つの山場を形成している [譜例 60]。

譜例 60)



第二版



第三版

むしろ、第二版の画一的な音色より、より響きの立体化を音楽のエネルギーの変遷と一致させようとした試みと見るのが自然である。第59小節から第79小節までの部分ではより一層意味のあるものとなっている [譜例 61]。

譜例 61)



第二版



第三版

第二版の内声部の動きは全て省略され、第三版では柔らかなアルペジオの響きに変えられている。言わばこの部分は動きと動きの部分にはさまれた静の部分であり、エネルギーを貯える楽節に変更させられた。動があって静が存在し、静があって動が存在するという理念を巧みに表現した顕著な変更である。

第三版の第80小節からは左手の運動が16分音符の分散和音の衣を脱いで、厚みのある和音連打に変わっている。そしてそれは新たな大きな音楽上の頂点への予感を与えている。

又、第二版の第95～127小節は第三版では全て省略されている。その部分はこれ又、名技的な部分であって音楽構成上リスト自身が否定したという事を忘れてはならない。

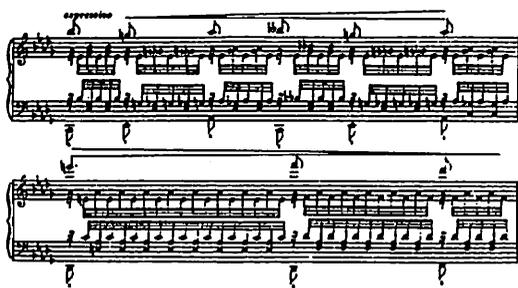
とにかく、この曲に於ける変更の大きな意味は、第二版の画一的平面的な響きをより立体的な響きに変えるという所にあり、その為に諸々の改正を行っている。

「第12番」

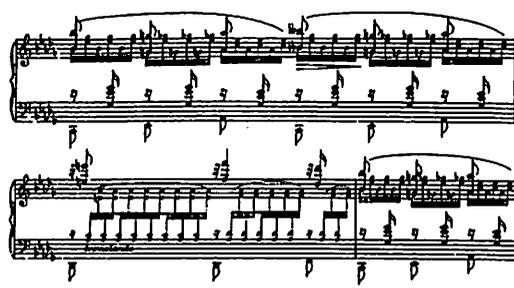
第二版では第1小節～13小節の序奏があり、又第62小節～72小節にもう一度その序奏が調を変えて挿入されている以外、全てトレモロ運動より成っている。第三版では序奏は省略され第62小節～72小節に相当する部分には1小節だけ即興風な8分音符中心の和音打鍵が挿入されているが、この曲の主たるねらいのトレモロ運動は色々と変化させられている。画一性から多様性への変換とも受け取る事ができる。所がその結果、技術的には少し容易になった。例えば第二版の第22～23小節の部分(第三版では第9～10小節)を見ると、左手のトレモロが省略され、右手も、旋律はオクターブに重ねられたけれど、トレモロの部分は旋律の一オクターブ内にポジションを移行され、跳躍進行という困難さから脱出する事ができるようになった。又次の小節では、両手交互打鍵のトレモロに変更され両手共に半分の労力で済むようになった [譜例 62]。

この方法はその後頻繁に用いられるが、旋律とトレモロが跳躍してポジションを移動しなければならぬ時でも、第二版のそれより半分時間的余裕が生じて、その分演奏は容易になる。第二

譜例 62)

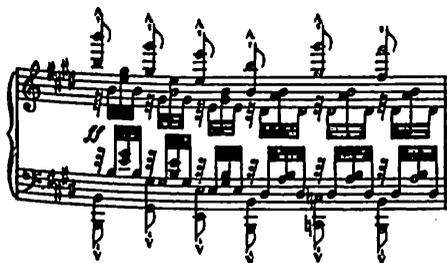


第二版

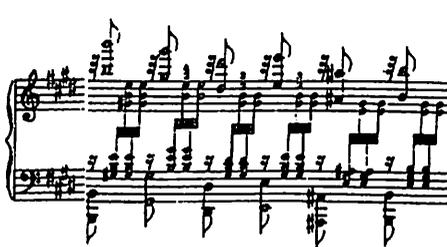


第三版

譜例 63)



第二版



第三版

版の第36小節(第三版では第22小節)はその典型的な所であろう 図例 63)。

又、第三版の第52小節(第二版では第77小節)の跳躍進行も半分容易になっている 図例 64)。

譜例 64)



第二版



第三版

技術的な面だけ見ると、第二版は常に同じトレモロ運動をしなければならないのに対して、第三版では種々の変形が音響上の変化をもたらすと同時に演奏も容易になっている。

そして、第三版に於けるもう一つの大きな変化要素は半音階である。第三版の第37小節(第二版では第50小節)に初めて出てくるが 図例 65), その半音階の使用は非常に計算されていて、この曲がトレモロの練習曲であるにもかかわらず音楽構成上大きな武器になっている。

半音階の音域は最初は5度以内で、次いで6度以内、9度—12度〜と音楽の緊張を高めて行き最終的には主題が再現される第49小節で最高頂に達する 図例 66)。

トレモロの嵐の中に、この半音階の音型を巧妙に導入し、楽曲構成に多大な変化を与えている事は第三版に於ける大きなポイントと成っている。

譜例 65)

Example 65 shows a musical score for piano and right hand. The right hand part is marked *accentato ed espressivo* and features a melodic line with slurs and accents. The piano part is marked *mezzo piano* and consists of a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

譜例 66)

Example 66 is a multi-measure musical score for piano and right hand, consisting of five systems. The right hand part is marked *diminuendo* and *pp* (pianissimo). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The final system includes a *cresc.* (crescendo) marking and a fermata over the final chord. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

結 び

「超絶技巧練習曲」の第一版と第二版と第三版を机の上に並べて、その三種をちょっと見ると第一版と第二版の違いはすぐ解る。前者はひっそりとした音符のたたずまいが無邪気に話しかけ

てくるようだし、後者はページからはみ出さんばかりの音符が目飛び込んでくる。そしてその右隣の第三版も蟻の大群がまじっている様に見えてただただ目を見張るばかりである。

ところが、今第二版と第三版を比較検討した結果、その差違は驚くべき程あって音楽の本質的な面から言うと、むしろ第一版と第二版の差違より大きいと言うべきである。言ってみれば、第二版は指が音符を支配し、第三版は頭が音楽を支配した結果だ！

しかし、良く考えてみると両版が成立した頃のリストが置かれていた立場の違いが、そのまま五線紙上に表われたとも言える。リストは第二版を作曲していた時代は、作曲家と言うより、ピアノ演奏の巨匠としての活動が主であった。彼のこの時代に作られたピアノ曲の作品表を見ると何と編曲物が多い事か。リートより、オペラより、交響曲より。自己の演奏技術を最大限に使って希有のピアノ曲をおびたたく世に知らしめしている。1台のピアノが表現でき得る全てをこの時代の作品に投影している。しかし1847年を境にステージに登らないリストには過去の作品は全ていかがわしいものに思えたかも知れない。それ故自分の作品にメスを入れ本当の芸術作品を創造する事にしたのではないだろうか。この超絶技巧練習曲の決定稿を前にしてリストのいくつかの方法論が解る。今一度第二版と第三版の改訂部分をまとめてみよう。

- ・カデンツァ的楽節の除去
- ・音型の多様化
- ・音符の量の減少化
- ・動機処理の実質的導入
- ・楽曲内に於けるエネルギーの濃淡の意識

これらの事をまとめて考えると、外燃性から内燃性の道を歩むリスト像が浮かび上がってくる。確かに、ピアノの練習曲として見れば第二版の方が意味があるかも知れない。だが、練習曲と言う衣を借りて真の芸術作品を生み出す方がもっと意味がある事だ。ここでもう一度R. シューマンの言葉を思い出してみたい。「もし彼が祖国の好意を勝ち得ようと思ったならば、前にいった、古い練習曲にみられるような快い明朗さ、単純さに戻らなければならぬ。彼は簡単にする代りに複雑化する道をとったけれど、本当は逆の道を進まなければならなかったのではあるまいか。そうはいっても、彼は練習曲を書こうとしたのだし、いやしくも練習曲というからには作品のむずかしさは、最大の困難を克服しようという意図からでているのであるから、その目的に免じて許されてもいいわけで、このことを忘れてはなるまい^{註7)}。

これは、シューマンが超絶技巧練習曲の第二版に対する評論である。リストはこの評論に対する返答を見事に第三版で成し遂げた。誰にもまねできない彼自身の言語で！

註

- 1) 中山孝史 1984 F. リスト：「超絶技巧練習曲」の変遷(1)、熊本大学教育学部紀要、第33号、人文科学 pp.63-84.
- 2) リストが超絶技巧練習曲の第一版に当る「12のピアノの為の練習曲」を作曲した年。(1826年)。
- 3) 上記の第二版に当る「24のピアノの為の練習曲」(実際は12曲)を作曲した年。(c. 1838年)。
- 4) この場合、第2指と第4指は隣り合わせていない為、違う運動をするのに余り影響は無い。
- 5) このコードは1840年版のコードから変形、発展させられたもの。
- 6) リストは12度が楽にとどいたからこそこの和音が弾ける訳で(その根拠は、「愛の夢」第3番で、12度の音の広がりを持つ重音がアルペジオの指示なしで出てくる。)普通の人にはそうはなかなかいかない。日本人の成年男子で9度までの和音がぎりぎりの所であろう。もっとも個人差があるから、弾ける人

もいれば弾けない人もいるだろうが、過半数は弾けないと思われる。

7) シューマン著、吉田秀和訳「音楽と音楽家」 岩波文庫、1963年、pp.137.

引用楽譜

Franz LISZT "Etudes for solo piano in three volumes Vol. I, Vol. II" Kalmus Miniature Scores 9360
Belwin Mills publishing Corp.

(1988年5月23日 受理)