

鑑賞授業における編曲作品の有効な活用について — F. リストの作品を例に —

小笠原 真也 松浦 瑤希 *

Effective Use of Arranged Works in Music Appreciation Classes:
F. Liszt Works as an Example

Shinya OGASAWARA and Tamaki MATSUURA

Accepted July 20, 2020

抄録：鑑賞授業において、共通事項の「音楽を特徴付けている要素」のうち、特に「音色」を指導する場合、大多数の児童にとっては特定の楽器の「音色」を認識することはかなりハードルが高いと考えられる。特に、ピアノや弦楽器、管楽器など特定の楽器の「音」そのものの違いを認識させるだけではなく、音楽作品全体の知覚・感受をも含めて理解させるためには、慎重な楽曲選択が必要となる。本研究では、児童に楽器の音色を知覚・感受させるために鑑賞授業で編曲作品を扱うことの有効性、またその際の楽曲選択の視点について、F. リスト編曲作品を例に論じている。

索引語：鑑賞授業、「音色」の指導、編曲作品、F. リスト

Abstract: In the "characteristics of music" appreciation class, especially when teaching "timbre," the teacher faces difficulty. This study looks at how to help children to perceive and feel the timbre of musical instruments and the effective handling of arranged works in appreciation classes. Regarding music selection, this study discusses F. Liszt's arranged works as an example.

Key Words: appreciation class, instruction of timbre, arranged work, F. Liszt

* 橋本市立隅田小学校教諭

1. はじめに

学習指導要領に共通事項が導入されたことによって、音楽科授業を担当する教員にとっては、楽曲をどのように取り扱うべきかが、より明確になった。しかしその反面、共通事項に示されている「音楽を形づくっている要素」には、音色、リズム、速度等、根源的な項目が列挙されており、これらの要素をいかに指導するか、またどのような楽曲を教材とすべきか、音楽科を専門としない教員は常にむずかしい選択に迫られている。

平成 29 年告示の小学校学習指導要領第 6 節音楽の「指導計画の作成と内容の取扱い」には、各学年の〔共通事項〕に示す「音楽を形づくっている要素」の説明として、

児童の発達の段階や指導のねらいに応じて、次のア及びイから適切に選択したり関連付けたりして指導すること。

ア 音楽を特徴付けている要素

音色、リズム、速度、旋律、強弱、音の重なり、和音の響き、音階、調、拍、フレーズなど

イ 音楽の仕組み

反復、呼びかけとこたえ、変化、音楽の縦と横との関係など

とある。教員がこの中の一つの要素に基づいて教材を分析する場合、いかなる視点から行うべきかについては熟考の必要がある。

本研究では、これら「音楽を特徴付けている要素」のうち、特に「音色」の指導のために、鑑賞授業で編曲作品を扱うことの有効性を考察する。

2. 「音色」の指導に際して

ある程度の音楽経験がある児童にとっては、特定の楽器の「音色」を認識することはさほどむずかしいことではないかもしれないが、大多数の児童にとってはかなりハードルが高いと考えられる。特に、ピアノや弦楽器、管楽器など特定の楽器の「音」そのものの違いを認識させるだけではなく、音楽作品全体の知覚・感受をも含めて理解させるためには、教材とする楽曲の選択に慎重を期さねばならない。

(1) 「音色」指導の方法

鑑賞授業をどのように行うかについては、指導者が所属する小学校や担当する学級によってさまざまな可能性が考え得るわけであるが、本研究ではごく一般的な方法について言及する。

1) 異なる作品による比較聴取

例えば、弦楽器の音色について学ばせたいと考えるとき、ヴァイオリンのための作品として E. エルガー作曲《愛の挨拶》を、チェロのための作品として C. サン＝サーンス作曲《白鳥》を用い、それぞれの弦楽器の特徴を把握させるやり方が考えられるであろう。

このような方法を用いる場合、ヴァイオリンのための作品を聴いた児童は、まずその作品そのものを知覚し、その上でヴァイオリンの音色を感受するという2つの段階が必要となる。チェロのための作品の鑑賞においても同様である。つまり、上記のようにヴァイオリンのための作品としてE.エルガー作曲《愛の挨拶》を、チェロのための作品としてC.サン＝サーンス作曲《白鳥》を用いる場合、児童は少なくとも4つの段階を経たうえで、ヴァイオリンの音色とチェロの音色を比較しなければならない。

2) ピアノ伴奏の有無による比較聴取

あるいは、L.v. ベートーヴェンが作曲したヴァイオリンソナタ第5番へ長調作品24《春》やチェロソナタ第3番イ長調作品69等のピアノ伴奏付きの作品と、J.S. バッハ作曲《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》や《無伴奏ヴァイオリンのためのパルティータ》、《無伴奏チェロ組曲》等、無伴奏弦楽器のための作品を比較聴取することによって、弦楽器そのものの音色をより際立たせることも、できなくはない。

こちらの方法では児童は、ピアノとヴァイオリン、あるいはピアノとチェロという二つの楽器によるアンサンブルを知覚・感受したのち、無伴奏のヴァイオリンあるいはチェロを知覚・感受したうえで、双方を比較することになる。このときピアノが入るか否かの比較によって、各楽曲の音色の違いは認識できるであろうが、目的である弦楽器の音色の指導まで到達することは困難ではないだろうか。

3) 異なる作品による比較聴取の限界

ヴァイオリンのための作品とチェロのための作品との比較聴取であれ、ピアノ伴奏付きの作品と無伴奏の作品との比較聴取であれ、児童はまずそれぞれの作品のみを味わい、次に別々の作品（旋律）としてそれぞれの作品を比較し、頭の中でヴァイオリンとチェロとの違いやピアノ伴奏の有無を、知識として認識するのであって、直観的にそれぞれの音色の違いを知覚・感受しているわけではないであろう。

音色の指導においては、なによりも児童の直感的な知覚・感受が必要だと思われるが、上述のような方法では、児童は2種類の弦楽器の音色の違いを知識としてとらえるのであって、決して有効な指導方法とはいえないのではないだろうか。

小学校の各学年、各学級には、音楽的経験においてさまざまな段階の児童が混在しているはずで、一様に指導者の望むような楽曲理解、音色の知覚・感受を期待することはむずかしい。しかし、個々の児童が直感的に楽器の音色を知覚・感受できるような方法は、教材となる楽曲の選択を工夫することによって実現できるのではないだろうか。

(2) 「音色」を知覚・感受させるには

それでは、比較聴取の手法をより有効に行うためには、他にどのような方法があるだろうか。

1) 比較聴取の可能性について

どのような内容であれ、一つのものの特徴を認識させるためには、他との比較は有効な手段になり得る。「音楽を特徴付けている要素」の場合も、比較聴取の手法は有効と考えられる。問題はその比較の対象となる楽曲の選択である。前節で示したような、異なった楽器による作品を比較聴取させるよりは、同一の作品を異なった演奏媒体による表現で比較聴取させる方が、児童は楽器による音色の違いを直感的に知覚・感受できるはずである。

2) より有効な比較聴取の教材例

先の例で考えると、ヴァイオリンのための作品として《愛の挨拶》、チェロのための作品として《白

鳥》を用いるのではなく、チェロで演奏される《白鳥》をヴァイオリンで演奏したらどのような表現になるのか、ということである。同じ旋律が異なる楽器で表現されたとき、それを比較聴取する児童は、直感的にヴァイオリンとチェロの音の高低や音質を聴き分け、理解するであろう。

以上のように、異なる演奏媒体によって同一の作品を演奏し、それを比較聴取することで、児童は容易に「音色」の差異を知覚・感受でき得ると考えられる。そのためには、種々の編曲作品を選曲の対象とし、「音楽を特徴付けている要素」の「音色」についての授業計画を検討すれば、有効な手段となるのではないだろうか。

(3) 本研究における「編曲作品」の定義

西洋伝統音楽においては、いわゆる日本文学における本歌取のごとく、作曲家が古い時代の作品を自作に取り入れる例は、枚挙にいとまがない。ある時代においては、自作他作を問わず他の楽曲から旋律や動機などを新たな作品に転用することはごく当たり前のことであったし、あるいは他の作曲家を手本としたり、ある作曲家へのオマージュとしてその作曲家の作品をもとに作曲したりする例など、数え上げればきりが無い。そこで本研究では、ある作品を異なる演奏媒体で演奏できるように編曲したものを「編曲作品」と定義する。言うまでもなく、オリジナル作品と編曲された作品とが、和声進行やリズムパターン等、細部に至るまで同一であることはあり得ない。

3. 編曲作品の具体例

(1) 本研究の定義による編曲作品例

本研究の定義による編曲作品は、作曲家自身による自作を編曲したものと、他の作曲家の作品を編曲したものとは大別できる。紙幅の関係上ここですべてを網羅することはできないので、バロック、古典派、ロマン派、近・現代から代表的な作曲家を1～2名ずつ挙げ、それぞれ1～2曲ずつ作品例を示す。

これらの作品は数ある編曲作品のごく一部であり、精査すればさらに膨大なものとなるであろう。

表 1) 作曲者自身による自作品の編曲例

作曲家	作品名	編曲作品
J. S. バッハ	ヴァイオリン協奏曲 BWV1041, BWV1042	チェンバロ協奏曲 BWV1058, BWV1054
L. v. ベートーヴェン	ヴァイオリン協奏曲 Op. 61	ピアノ協奏曲 Op. 61a
F. リスト	メフィスト・ワルツ第1番	同名の管弦楽版
	死の舞踏 (ピアノを伴う管弦楽曲)	同名のピアノ独奏版
C. サン＝サーンス	死の舞踏 (管弦楽版)	同名の2台ピアノ版
	ピアノ協奏曲第5番第3楽章	6つの練習曲 作品111より第6曲
M. ラヴェル	クーブランの墓	同名の管弦楽版 (抜粋)
	亡き王女のためのパヴァーヌ	同名の管弦楽版
I. ストラヴィンスキー	バレエ音楽《ペトルーシュカ》	ペトルーシュカからの3楽章

表 2) 他者の作品を編曲した例

作曲家	作品名	編曲者	編曲作品
A. ヴィヴァルディ	4つのヴァイオリンとチェロ、弦楽合奏と通奏低音のための協奏曲	J. S. バッハ	4台のチェンバロのための協奏曲イ短調 BWV1065
J. S. バッハ	無伴奏ヴァイオリンのためのパルティータより《シャコンヌ》	F. ブゾーニ	ピアノ独奏版
L. v. ベートーヴェン	交響曲全集	F. リスト	各作品のピアノ独奏版
F. シューベルト	ドイツリート	F. リスト	各作品のピアノ独奏版
N. パガニーニ	24のカプリースより	F. リスト	パガニーニによる大練習曲
M. ムソルグスキー	展覧会の絵	M. ラヴェル	同名の管弦楽版

(2) 楽曲の選択

上述のように編曲作品は数多く存在するが、「音色」の指導のために有効な鑑賞教材はどのように選曲すべきであろうか。

1) 楽曲選択の視点

音楽を特徴付けている要素としての「音色」を指導するためにどのような編曲作品を選択すべきかについては、対象となる児童の学齢や、その楽曲が人口に膾炙したものかどうかなど、留意すべき点がある。例えば児童が耳にしたことがある作品を教材として使用できるのであれば、児童は楽曲理解の段階から音色の比較聴取の段階にスムーズに移行できるであろう。また、比較聴取の対象楽曲のうち、どちらか（原曲でも編曲作品でも）に使われている楽器が児童にとって身近な楽器であれば、他方の楽曲に使用されている楽器との比較がより容易である可能性が高いと考えられる。

2) 児童にとって身近な楽器とは

児童にとって身近な楽器といえば授業で接する鍵盤ハーモニカやリコーダーであろうが、これらの教育楽器を主体とした作品は決して多くはなく、またそれらを使用した編曲作品も、特別に編曲された作品でなければ、ほとんどみられない。

ほとんどの音楽室に設置されており、また児童が耳にする機会が多いと考えられる楽器は、ピアノであろう。つまり、比較聴取の対象楽曲のうち、原曲または編曲作品のどちらかに使われている楽器がピアノであれば、比較聴取の際に児童は、知覚・感受すべき音色の基準として、ピアノの音色を利用できるのではないだろうか。

以上の視点から鑑賞教材の楽曲選択を考慮すると、前節で示した編曲作品一覧からは L.v. ベートーヴェン、F. リスト、C. サン＝サーンス、M. ラヴェル、F. ブゾーニ、I. ストラヴィンスキーらの楽曲が挙げられる。これらの作曲家の中では、L.v. ベートーヴェン、F. リスト、C. サン＝サーンス、F. ブゾーニが音楽史上でもピアノ演奏家として有名であり、ピアノを使用した編曲作品を残していることも頷ける。中でも F. リストは、「ピアノの魔術師」といわれたほどの超絶的な技巧をもったピアニストであったため、編曲作品としては当時のオペラの旋律を使用したパラフレーズ等も数多く残してい

る。本研究の定義による編曲作品としても、J.S. バッハのオルガンのための前奏曲とフーガイ短調 BWV543 のピアノ用編曲や、歌曲についても上記の F. シューベルトの作品以外に、F. メンデルスゾーンや R. シューマン、F. ショパンの作品もピアノ独奏用に編曲している。

(3) 教材としての編曲作品の分析

1) 教材分析の必要性

指導者が効果的に鑑賞授業を展開するためには、事前に教材の詳細な分析が必要なことは言うまでもない。教材を分析することによってその構造を知り、構成要素の関係性について理解を深めておくことで、鑑賞教材に対してさまざまな視点からのアプローチができ、授業運営についても臨機応変の対応が可能となる。また児童に対して説明、解説する言葉も説得力を持つようになると考えられるからである。これは例えば、演奏家が或る作品を表現する際に楽曲分析を行うことで、その作品をより深く理解するのと同じ事である。

2) 作曲家理解の必要性

また楽曲の理解のみならず、作曲家や編曲者についての理解も深めておけば、学習指導要領の「第3 指導計画の作成と内容の取扱い」に記載されている次の事項の実践にも有効である。

(1) 各学年の「A 表現」及び「B 鑑賞」の指導に当たっては、次のとおり取り扱うこと。

ア 音楽によって喚起されたイメージや感情、音楽表現に対する思いや意図、音楽を聴いて感じ取ったことや想像したことなどを伝え合い共感するなど、音や音楽及び言葉によるコミュニケーションを図り、音楽科の特質に応じた言語活動を適切に位置付けられる

オ 鑑賞する多くの曲について、それらを創作した著作者がいることに気付き、学習した曲を大切にすることを養うようにするとともに、それらの著作者の創造性を尊重する意識をもてるようにすること。また、このことが、音楽文化の継承、発展、創造を支えていることについて理解する素地となるよう配慮すること。

(4) 音楽鑑賞の態度

1) 音楽作品を鑑賞するとき

日本においては、西洋伝統音楽が紹介されてから日が浅く、当然のことながら諸作品の理解は未成熟であり、絶対音楽もいわゆる機会音楽等も、日本人は同じような鑑賞態度で接してしまう。また作品理解が未成熟であるがゆえに、その手掛かりとして作曲家の経歴や作品の作曲された背景などについての知識に頼ってしまう。

人が音楽に触れたとき、何をどのように感じるかはまったく自由であり、音楽を鑑賞するうえで作曲家の経歴や作品の背景などの知識は、作品そのものの理解にとって却って障害となる場合もありうる。ある音楽作品の作曲家がどのような人物であったか、またその楽曲が作曲された時代背景はどのようなものであったか等は、鑑賞という行為には直接関係ないことだからである。たとえ名作と謳われている作品であっても、それを名作と感ずるか否かは、鑑賞する本人の感性によるものである。

2) 予備知識としての作曲家や作品の理解

ただし前項のような考え方は、身体的、精神的に未成熟な学齢の児童にまで適用されるべきではない。もちろん小学生であってもその学齢に応じた感性を持っていることは当然であるが、判断の基準となり得る経験値が高くないこともまた事実である。児童たちがその感性を働かせ、音楽作品を鑑賞、理解する上での助けとなるような、予備知識としての作曲家の経歴や作品の背景を、指導者が説明することは重要である。だからこそ、音楽科鑑賞授業には意義がある。

鑑賞授業において指導者は、児童の音楽的感性を涵養し、西洋伝統音楽という芸術を理解するための入口まで児童をいざなう役割があると認識すべきである。

4. 編曲者と編曲作品の具体例

前章までの考え方を踏まえ、多くの編曲作品を残した作曲家の中から、具体例として F. リストについて考察し、その編曲作品およびその編曲手法について言及する。

(1) F. リストの編曲スタイルについて

本節では、F. リストの編曲スタイルについて定義する。

1) F. リストについて

フランツ・リスト : Franz Liszt (1811-1886) はハンガリー生まれのピアニストであり作曲家である。作曲家としてのリストは、数多くのピアノ曲を作曲したのみならず、ピアノ編曲作品も多く残している。編曲作品の数は 350 以上にのぼり、ピアノ独奏版のみならず、管弦楽版、室内楽版などさまざまなジャンルのものがある。この中には、リスト自身の作品を編曲しているもの、他の作曲家の作品を編曲したものも含まれている。

2) リストの編曲スタイルに見られる特徴

リストの編曲作品の特徴を、スタイルごとに分類する。本研究では、どのジャンルの作品をどのジャンルの作品に編曲したのかを、編曲スタイルと呼ぶことにする。

リストの編曲スタイルを分析するにあたり、2005 年に出版された福田弥の『作曲家 人と作品 リスト』の 16 ～ 50 頁を参考にした。管弦楽版、ピアノ独奏版などのジャンルごとの曲目、完成年代、関連作品が一覧にされている。これより、完成年代と関連作品を参照し、原曲と編曲作品、完成年代から、リストの編曲作品をスタイル別にまとめた。ピアノ独奏版から室内楽版や、ピアノ独奏版から 4 手連弾版・2 台ピアノ版、歌曲からピアノ独奏版、ピアノ独奏版からオルガン曲など様々な編曲スタイルのものがあるが、今回は管弦楽版とピアノ独奏版・4 手連弾版・2 台ピアノ版に限定した。また、リスト自身によるオリジナル作品の編曲作品に限定した。これらを抽出したところ全部で 53 曲あった。リストの場合、出版後でさえ改訂し、異稿を作ることはめずらしいことではなかったため、ここでは、「完成」という意味を、「ひととおり作曲し終わった」という意味で捉える。(福田 2005 : 16)

編曲スタイルは 11 種類に分けられ、その内訳は、ピアノ独奏版から 4 手連弾版・2 台ピアノ版への編曲が 5 曲、4 手連弾版・2 台ピアノ版からピアノ独奏版への編曲が 1 曲、ピアノ独奏版から管弦楽版への編曲が 2 曲、管弦楽版からピアノ独奏版への編曲が 1 曲、4 手連弾版・2 台ピアノ版から管弦楽版への編曲が 1 曲、管弦楽版から 4 手連弾版・2 台ピアノ版への編曲が 7 曲、管弦楽版から 4 手

連弾版・2台ピアノ版及びピアノ独奏版への編曲が4曲、ピアノ独奏版から管弦楽版及び4手連弾版・2台ピアノ版への編曲が6曲、4手連弾版・2台ピアノ版から管弦楽版及びピアノ独奏版への編曲が1曲、管弦楽版からピアノ独奏版及び4手連弾版・2台ピアノ版への編曲が1曲、作曲と同時期に編曲が行われたものが24曲であった。

3) スタイルの分類によって明らかになった傾向

分類によって、次の2点の特徴が明らかとなった。

第1点は、53曲中14曲がピアノ独奏版だけでなく、ピアノ4手連弾版・2台ピアノ版にも編曲されているということである。ピアノ4手連弾版・2台ピアノ版どちらにも編曲を行なっているもの14曲中10曲は、ピアノ2台版の方が先に完成されている。特に、交響詩は4手連弾版にも2台ピアノ版にも編曲されている。例外として4作品は4手連弾版の方が先に完成されている。どちらかのみに編曲されているもの34曲に関しては、4手連弾版のみの作品が30曲ある（こちらにも例外として2台ピアノ版だけの作品が4曲ある）。また特別な例として、管弦楽版を作曲しながら同時に2台ピアノ版を編曲し、両者が完成した後に4手連弾版を編曲したと、完成年代から推測することができる作品もある。1870年代は、ピアノ独奏版から4手連弾版の編曲が増え、管弦楽版への編曲作品はほとんど見られない。

第2点は、作曲と同時に編曲も行なっているものが多いことである。リスト自身によるオリジナル作品の編曲作品で、管弦楽版とピアノ独奏版・4手連弾版・2台ピアノ版に限定し抽出したものだけでも全部で53曲あり、その内作曲と同時に編曲も行っている曲は24曲もあり、全体の約50%である。

(2) リストの編曲手法の特徴

本節では、E. リストの編曲手法について、先行研究から明らかにする。

1) リストの編曲手法についての先行研究

本研究では、リストの編曲に関わる先行研究の中から、特に次の2つを参考にした。

1つ目は、上山典子が2014年に著した論文「リストによるヴァーグナーのオペラ編曲法と「トランスクリプション」「アレンジメント」「ピアノ・スコア」の独自名称」である。これらの名称は、リストが自身の編曲手法を区分して彼自身が与えた独自の名称である。（上山2014：60）

「ピアノ・スコア」は「オーケストラを着実にたどり、そしてその音量と音色の多様性の範囲を超えた特別な処理を何ひとつ与えない」という意思に基づき、「まるで神聖なテキストを翻訳するかのような厳正さで専念」した編曲に適用されている。（上山2014：60）

「アレンジメント」は、「ピアノ・スコア」ほどの緻密さではないものの、自由な扱いを極力排除した編曲手法を指す。この手法は既存の楽曲を他の楽曲用に再構成した場合に用いられるものである。編曲者の意思や自由な創意は含まないものであったとしている。（上山2014：61）

「トランスクリプション」は、「アレンジメント」とは異なり、自由な扱いを施した編曲手法を指す。（上山2014：61）上山は、これらの3つの編曲手法の名称を用いて、ヴァーグナー・オペラの編曲の編曲手法の分類に適用して研究を行った。その結果として、編曲に取り組んだ時期によって、特定の型が集中して用いられていたことが明らかとなっている。1850年代前半は、原曲になるべく手を加えない「アレンジメント」が多く占めているのに対して、1859年以降は、自由な扱いを施した「トランスクリプション」が急速に増加していたということが明らかになった。（上山2014：64）

2つ目は、大久保理紗が2018年に著した論文「フランツ・リストの編曲カテゴリ再考―「アレンジメント」「トランスクリプション」「ピアノ・スコア」を中心に―」である。大久保は、上山の研究を踏まえた上で、改めて3つの編曲手法の定義の見直しを行った。大久保は特に「ピアノ・スコア」に着目しており、「ピアノ・スコア」の起源となったルイ・エクトル・ベルリオズ :Louis Hector Berlioz (1803-1869) 《幻想交響曲》を一例に、原曲とリストの編曲を比較し、実際の楽曲の中でリストの意思がどのように反映されているのかを検証している。また、リストが1849年に作曲した《ゲーテ生誕祭のための祝典行進曲》もとりあげ、「ピアノ・スコア」との編曲手法の違いを確認している。これらの2つの先行研究はいずれも3つの編曲手法に着目したものである。

特に1つ目の「ピアノ・スコア」はリストが1番こだわったものとされている。これらの作品群に共通する点として、中世の伝説をテーマにしたものや、哲学的な性格が強い楽曲が大半を占めている。また、リハーサルや演奏会でオーケストラを用意することが困難な時に代替手段として用いる、あるいは流行の楽曲を家庭で気軽に演奏するためではなく、リストが考えている「ピアノ・スコア」は「楽曲そのものを忠実に辿り、オーケストラの音響を鍵盤上で表現すること」が目的であるので、「ピアノ・スコア」はつまりオーケストラの代替手段ではない。

2) 編曲スタイルと編曲手法

例えば《メフィスト・ワルツ》第1番は、管弦楽版とピアノ独奏版ではかなりイメージが異なることから、「トランスクリプション」に分類されるのではないかと考える。そこで、管弦楽版とピアノ独奏版とではどこが具体的に異なるのかを比較分析し、「トランスクリプション」であることを確認したい。次章では《メフィスト・ワルツ》第1番の管弦楽版とピアノ独奏版の比較分析を行い、編曲の特徴を見つけ出し、同時進行かどうかを検証するとともに、これらの3つのうちのどの編曲手法に分類されるのかを検討する。

5. 《メフィスト・ワルツ》第1番における管弦楽版とピアノ独奏版の比較分析

本章では、F.リストの編曲作品として《メフィスト・ワルツ》第1番を詳細に分析する。

(1) 《メフィスト・ワルツ》第1番の成立過程

本節では主に野本由起夫編『リスト メフィスト・ワルツ第1番』の5～14頁を参考にしている。これは楽譜のみならず、野本自身による解説がある。この資料には《メフィスト・ワルツ》第1番の解説及び『ファウスト』について書かれている。野本によれば、リストと「ファウスト」の出会いは次のようであったという。

リストは19歳の時、ベルリオズの影響で「ファウスト伝説」に強い関心を持った。1854年にはドイツの詩人ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ :Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) の『ファウスト』を題材に《ファウスト交響曲》を作曲した。その一方で彼は同じハンガリー出身の詩人ニコラウス・レーナウ :Nikolaus Lenau (1802-1850) の詩『ファウスト』にも深く共感した。この詩はゲーテのものにはない挿話も多く含んでおり、約3400行からなる詩で、幕などには分かれていないが、24のエピソードに分かれている。

「朝の道行」「訪問」「魂の売り渡し」「竹馬の友」「悪魔」「踊り」「哀れな小坊主」「説教」「歌」「鍛

冶屋」「夜の行進」「湖」「マリア」「絵描き」「警告」「死」「タベの道行」「別れ」「森の語らい」「旅」「夢」「嵐」「ゲルク（浜辺の居酒屋の主人）」「ファウストの死」

リストはこの中から「踊り」と「夜の行進」の2つの場面を取り上げた管弦楽版「夜の行列」「村の居酒屋での踊り」を作曲した。それが《レーナウの『ファウスト』からの2つのエピソード Episode aus Lenau's "Faust"》である。どちらもピアノ独奏版があるが、2曲目が《メフィスト・ワルツ》第1番である。《メフィスト・ワルツ》と題する作品は第1番から4番まであり、第2番が別の管弦楽版からの編曲、第3番はオリジナルのピアノ曲、第4番が未完の作品である。（野本 2009：8）

以上より、リストは《メフィスト・ワルツ》を4曲、管弦楽版、交響詩と、「ファウスト伝説」にまつわる曲を多く作曲していることがわかる。作曲された年代も1854年から1885年と長期間に及んでこれらの作曲が行われていることから、リストには「ファウスト伝説」への深い思い入れがあったと考えられる。

《メフィスト・ワルツ》第1番でテーマとなった『ファウスト』の物語の大意は以下の通りである。

失った青春を求めたファウストは、若さの代償として魂を売り渡す約束をした悪魔メフィストフェレスに連れられて、陽気に騒いでいる村の居酒屋に来る。そして彼は、1人の女マルガレーテに惹きつけられる。メフィストフェレスは、ヴァイオリンを弾き始めるが、その演奏は、官能的で甘く、時に恐ろしげで、時に暴力的である。その魔法の音に導かれ、ファウストはマルガレーテを誘惑して、森へと消えていく。（福田 2005：197）

リストは、このレーナウの詩を完全に音楽に表現している訳ではないが、ところどころで情景描写が挿入されている。

（2）管弦楽版とピアノ独奏版の比較分析

1) 楽曲構成

楽曲構成はピアノ独奏版も管弦楽版も同じである。序—A—B—C—B2—A2—B3—Codaである。ただ小節数は異なっている。ピアノ独奏版の譜面で、各パートの冒頭を資料1（文末に掲載）に示している。

	ピアノ独奏版	管弦楽版
序	1－110	1－76
A	111－338	77－304
B	339－451	305－426
C	452－550	427－557
B2	551－643	558－640
A2	644－763	641－760
B3	764－838	761－857
Coda	834－904	858－916

A2, B2, B3 とそれぞれ示しているのは、A, B, C のテーマの変奏となっているからである。

ピアノ独奏版はB2のパートが3段譜となっており、その他は2段譜である。管弦楽版は、ピッコロ、フルート（2）、オーボエ（2）、A管クラリネット（2）、ファゴット（2）、E管ホルン（4）、E管トラ

ンペット (2), テナートロンボーン (2), バストロンボーン又はチューバ, ティンパニー, シンバル, トライアングル, ハープ, 1st ヴァイオリン, 2nd ヴァイオリン, ヴィオラ, チェロ, コントラバスといった構成である。

なお, 以下の分析において, ピアノ独奏版は 2009 年の全音楽譜出版社の楽譜を, 管弦楽版は 1913 年のブライトコプフ社の楽譜を使用する (譜例集は資料 2 として文末に掲載)。

2) 管弦楽版とピアノ独奏版の比較分析

分析をするにあたって, 本研究では管弦楽版とピアノ独奏版のそれぞれの特徴が生かされている部分や全く異なる部分に着目して, 野本の「管弦楽版とピアノ独奏版が同時並行で作曲された」という説を踏まえて, 管弦楽版とピアノ独奏版の比較分析を行う。

譜例 1 は管弦楽版の 36 ～ 61 小節の楽譜である。管弦楽版でしか表せない部分である。前ページの 34 小節目から 53 小節目にかけて, 旋律が弦楽器と木管楽器の掛け合いや, 弦楽器の奏法の変化 (ピチカート奏法から, 弓を使う奏法) によって, 楽器の移り変わりの面白さや, 53 小節目以降にかけての *ff* に向かって楽器が増えていく様子, 音量の変化や楽器の増えていく様子を表現している。ピアノ独奏版のこの部分は, ずっとオクターブで旋律の音域を高くしていく編曲がされている。

譜例 2 は管弦楽版の 242 ～ 246 小節の楽譜である。譜例 3 はピアノ独奏版の 275 ～ 279 小節の楽譜である。ここでは木管楽器の 16 分音符の連符に注目する。ピアノ独奏版では右手のオクターブの音が高くなっていくだけだが, 管弦楽版では, ピアノ独奏版にはない木管楽器の 16 分音符がある。これも, ピアノ独奏版では演奏できる音数が限られているため, 省略されたのだと考える。

譜例 4 はピアノ独奏版の 391 ～ 398 小節の楽譜である。ピアノ独奏版には *Ossia* が付加されている。この *Ossia* は通常よりも困難なテクニックを必要とするものである。管弦楽版では *Ossia* にあたる部分を演奏している楽器はないため, これは細やかで華やかな動きをできるピアノならではの部分だと考える。

譜例 5 はピアノ独奏版の 603 ～ 616 小節の楽譜である。譜例 6 は管弦楽版の 616 ～ 625 小節の楽譜である。この部分はピアノ独奏版と管弦楽版では全く異なった音形となっている。どちらかを編曲したというよりは, それぞれの特徴を生かしてそれぞれを作曲しているように捉えられる。ピアノ独奏版では, リストのピアノ作品でよく見られる同音連打でメロディラインを弾いている。左手の音の動きで表情をつけている。それに対し管弦楽曲ではどんどんと音が下がってくるに連れて楽器数も徐々に減っていき, 次のパートへとそのまま入っていく。

譜例 7 はピアノ独奏版の 689 ～ 701 小節の楽譜である。譜例 8 は管弦楽版の 697 ～ 716 小節の楽譜である。音と音形が異なっている。1 フレーズが 4 小節ずつに分けられる。前半の 4 小節は管弦楽版もピアノ独奏版も音形が同じであるが, 後半の 4 小節が異なっている。後半は管弦楽版では B の掛け合いのフレーズの一部が用いられている (図 1 参照)。ピアノ独奏版は A の一部が用いられている。

譜例 9 は管弦楽版の 738 ～ 740 小節の楽譜である。譜例 10 はピアノ独奏版の 737 ～ 739 小節の楽譜である。メロディはピアノ独奏版とリズムが異なる。ピアノ独奏版は 3 連符 2 つの 2 拍子であるのに対し, 管弦楽版は 16 分音符 8 つの 2 拍子と, 拍の捉え方が管弦楽版の方が細かい。また, ピアノ独奏版では旋律の初めが休符であるのに対し, 管弦楽版は休符がない。

譜例 11 は管弦楽版の 763 ～ 766 小節の楽譜である。譜例 12 はピアノ独奏版の 764 ～ 766 小節の楽譜である。ピアノ独奏版では 3 連符が 2 つの 2 拍子であるのに対し, 管弦楽版では 8 分音符が 4 つの 2 拍子となっており, テンポ感がかなり異なる。ピアノ独奏版の方が細かく, 高度な技術を要する編



図 1

曲がされている。

譜例 13 は管弦楽版の 795 ～ 802 小節の楽譜である。譜例 14 はピアノ独奏版の 792 ～ 793 小節の楽譜である。金管楽器のファンファーレがピアノ独奏版では左手のパートに編曲されている。ピアノ独奏版の右手の連符の激しい動きに該当する部分が管弦楽版には見当たらない。これは左手でファンファーレのパートのみの演奏になり、管弦楽版をそのまま編曲すると、ピアノでその音数だけでは迫力がだせないと考えたため、右手の技巧的なパッセージを挿入したものと考えられる。

譜例 15 は管弦楽版の 906 ～ 918 小節である。譜例 16 はピアノ独奏版の 885 ～ 904 小節である。終わり方にも違いが見られた。管弦楽版では *tutti* で単純に終わるのに対し、ピアノ独奏版ではリストのピアノ作品でもよく見られる、ダブルオクターヴによる半音階の上行・下行形の派手な形で終わっている。ここではリストは敢えてピアノ独奏版をこのような形で終わらせたのではないかと考える。

(3) 《メフィスト・ワルツ》第 1 番における編曲手法の特徴

前節では、管弦楽版とピアノ独奏版のどちらか一方のみの挿入部分があること、ピアノ独奏版への独特な編曲の部分があることが分かった。以上のことから、リストの《メフィスト・ワルツ》第 1 番への編曲手法は「トランスクリプション」であると言える。

編曲の特徴としては、旋律の修飾や変形、楽式構造上の付加や変更、伴奏部の付加による前奏、間奏、後奏等の書き加え、楽器法の変更などがあつた。楽器法とは、どのような楽器を組み合わせる曲を作るかという、楽器編成の方法である。譜例 13・14、15・16 のような、管弦楽版からの編曲とは思えない程ピアノ独奏版は独自の展開をしていくため、ただの編曲とは考えにくい。また、管弦楽版を忠実に編曲したような部分も見られるので、野本の説通り、管弦楽版とピアノ独奏版の作曲と編曲が同時に行われていた可能性もあることが分析を通して分かった。

今回の《メフィスト・ワルツ》第 1 番の編曲の特徴として 3 つ挙げられる。

1 つ目は、忠実に再現している部分と、ピアノ独自の語法で書かれている部分があることである。忠実に再現している部分は和声やリズムも全く同じであるが、異なる部分においては、ピアノ独奏版にカデンツァが挿入されていたり、管弦楽版のハープのカデンツァが全て省略されていたり、リズムや音形が全て変わっていたりするような部分がある。

2 つ目は、管弦楽版にはパートとパートの間に G.P. (ゲネラルパウゼ) がほとんど用いられていないのに対し、ピアノ独奏版ではそれぞれのパートの間に G.P. やカデンツァが挿入されている。これは管弦楽版とピアノ独奏版の大きな違いで、管弦楽版では楽器がたくさんあるため、場面ごとに異なる楽器を使用することで雰囲気を変えることができる。一方でピアノは同じ音質であるため、カデンツァや休符で場面転換をくっきりと浮き上がらせている。

3つ目は、テーマの出てくる回数である。ピアノ独奏版では2手しかないため、弾ける音数が限られている。そのため、管弦楽版にあるパートが省略されているところがある。管弦楽版では、A、Bのテーマの一部が木管楽器や低音楽器で演奏されている。様々な箇所に出てくるため、管弦楽版ではピアノ独奏版に比べテーマの出現回数が多いことが分かった。

6. おわりに

本研究では、鑑賞授業において「音色」を取り上げる際に、比較聴取の手法が有効であることを検討し、鑑賞教材の一例としてF. リストの《メフィスト・ワルツ》第1番を取り上げ、詳細に分析した。もちろん、今回取り上げた楽曲以外にも、鑑賞教材として相応しい楽曲や、他の視点による発展のさせ方も考えられるであろう。

より良い授業のために教材をどのように発展させるか、その可能性を教員は常に研究しなければならない。しかし音楽を専門としない教員にとっては、共通事項に示された「音楽を特徴付けている要素」をキーワードとしても、依然として指導案作成が困難である。

音楽科の授業は、児童の音楽に対する感性を育み、多様な美しさをもった様々な音や音楽を尊重する心、ひいては美しいものや崇高なものに感動する心を育てることにつながる。学習指導要領において音楽科の内容は、表現と鑑賞という二つの柱で構成されている。それだけ、鑑賞の活動は児童が種々の音楽に触れる機会として重要な領域ということである。

今後も効果的な教材研究の一助となるような、楽曲選択の可能性や教材分析の視点を追求したい。

資料 1 楽曲構成

① 序



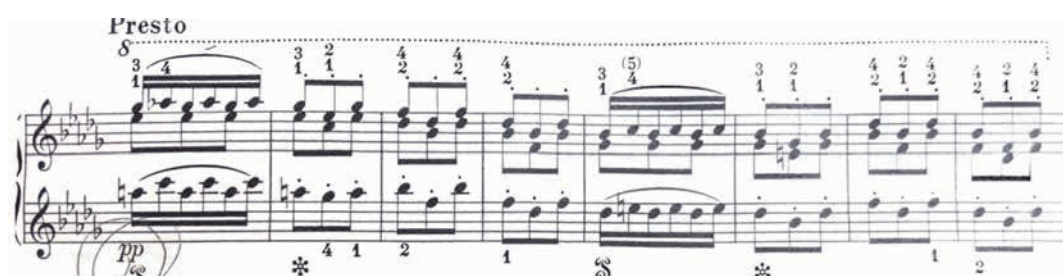
② A



③ B



④ C



38

fl
ob
cl
Fg

1st
2nd
Vi
Ce
Co

fl
ob
cl
Fg
H-f
Tpt
Tb
Bass

1st
2nd
Vi
Ce
Co

EE 6633

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is arranged for a full band, including parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and various instruments (Flute, Clarinet, Saxophone, Trumpet, Trombone, Euphonium, Tuba, and Percussion). The lyrics are: "The Rose Tree, the Rose Tree, / The Rose Tree, the Rose Tree, / The Rose Tree, the Rose Tree, / The Rose Tree, the Rose Tree." The tempo is marked "Moderato". The score is published by E. E. 660.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a piano introduction in 2/4 time, marked 'f' (forte). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords, with some notes marked with 'x' or 'y'.

The image shows a page from a musical score for 'L'Espresso' by Luciano Berio. The score is for a string quartet, with parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from ppp to f. The score includes a 'Rit. all.' section and a 'p dolor affannoso' section.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system, labeled '122', shows the vocal melody in the treble clef and the piano accompaniment in the bass clef. The melody is in G major and 2/4 time. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system, labeled '123', continues the melody and accompaniment. The piano part includes a section marked 'p' (piano) and a measure with a circled 'o'.

10

p alla voce
Missa in Bb

traster pp

The image shows a musical score for the song "L'Espresso" by Francesco De Gregori. The score is written for voice and piano. It is in the key of D major (indicated by two sharps) and 3/4 time. The tempo is marked "moderato". The score consists of two systems. The first system includes a vocal line with the lyrics "...più cretici..." and a piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with eighth and sixteenth notes. Dynamics include piano (p), forte (f), and f con fuoco. The score is marked with "8va" for octave transposition. The second system continues the piano accompaniment.

【譜例 7】 ピアノ独奏版 689 ~ 701 小節

【譜例 8】管弦楽版 697 ～ 716 小節

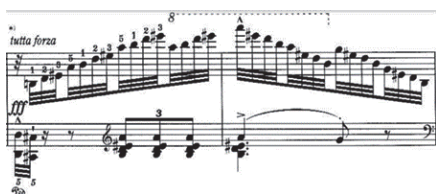
【譜例 9】管弦楽版 738 ～ 740 小節

【譜例 10】ピアノ独奏版 737 ～ 739 小節

【譜例 11】管弦楽版 763 ～ 766 小節

【譜例 12】ピアノ独奏版 764 ～ 766 小節

【譜例 13】管弦楽版 795 ～ 802 小節



【譜例 14】ピアノ独奏版 792 ～ 793 小節



【譜例 16】ピアノ独奏版 885 ～ 904 小節



【譜例 15】管弦楽版 906 ～ 918 小節

参考文献

- 上山典子「リストによるヴァーグナーのオペラ編曲法と「トランスクリプション」,「アレンジメント」,「ピアノ・スコア」の独自名称」『静岡文化芸術大学研究紀要』第 15 巻, 2014 年, 57 ～ 66 頁。
- 大久保理紗「フランツ・リストの編曲カテゴリ再考—「アレンジメント」「トランスクリプション」「ピアノ・スコア」を中心に—」『ハルモニア』第 48 号, 2018 年, 27 ～ 59 頁。
- 属啓成「リスト」, 堀内久美雄編『新訂 標準音楽辞典』第 2 版, 音楽之友社, 2010 年, 2089 ～ 2093 頁。
- 野本由起夫『リスト メフィスト・ワルツ第 1 番』全音楽譜出版社, 2009 年, 5 ～ 14 頁。
- 福田弥『作曲家 人と作品 リスト』, 音楽之友社, 2005 年。

[参考楽譜]

- 野本由起夫編『リスト メフィスト・ワルツ第 1 番』全音楽譜出版社, 2009 年。
- Liszt, Franz. Mephisto-Walzer Episode aus Lenau's Faust: Der Tanz in Dorfschenke. Einzel Ausgabe. Germany. Edition schott, 1952.
- Liszt, Franz. Episode aus Lenau's Faust: Der Tanz in Dorfschenke. Musikalische Werke. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913.
- Liszt, Franz. Edition nationale de musique classique No. 5434 Edition de travail des œuvres de Mephisto-Walzer. Alfred Cortot. France. Editions salabert, 1970.
- Liszt, Franz. Two Episodes after Lenau's Faust. Robert Collet, 1976.