

リストのマスタークラスにおける編曲の役割

The Role of Transcriptions in Liszt's Masterclasses

上山 典子

文化政策学部 芸術文化学科

Noriko KAMIYAMA

Department of Art Management, Faculty of Cultural Policy and Management

本稿はアウグスト・ゲレリヒの日記に由来する『フランツ・リストのピアノ・レッスン 1884-1886年』を資料に、1880年代のマスタークラスで取り上げられていた曲目を整理、分析することで、リスト・スクールにおける編曲のあり方や教育目的を考察する。レッスンでの演奏曲は原則的に生徒自身による選択だったが、そこには極めて興味深い作品の数々が並んでいた。もっとも多く登場していたリスト作品のほか、ベートーヴェン、ショパン、そして19世紀半ば以降のピアノ現代曲と並び、交響曲、オペラ、声楽曲などの「編曲」が多数登場していたのである。それはゲレリヒが記録したのべ700曲近いレッスン曲目の1/4を占める量だった。また総譜に基づく視奏や初見演奏など、オーケストラ作品をピアノで演奏する独自の実践も行われていた。ピアノ教授の場でも、演奏会の場でも、オリジナル曲と比べて編曲の出番は圧倒的に減少傾向にあった19世紀後半のこの時期に、リストのレッスンではなぜ編曲が重視されていたのだろうか。マスタークラスでは編曲を積極的に取り上げることで、従来のピアノ・レッスンの枠組みを大幅に超えた多様で独創的な音楽活動が展開されていた。編曲はオペラを含むフル・オーケストラ作品とピアノ演奏の架け橋となり、両者を結びつける極めて重要な役割を果たしていたのである。

This article, based on *The Piano Master Classes of Franz Liszt, 1884-1886: Diary Notes of August Göllerich*, analyzes the works played in Liszt's piano lessons during his last two years, and discusses about the role of transcriptions and their educational purposes. Students were free to choose which works to play, and their choices were indeed interesting. The most frequently performed were Liszt's piano original works, along with J.S. Bach's, Beethoven's and Chopin's. Contemporary works of the second half of the 19th-century also appeared very often. But the most noteworthy is that transcriptions of symphonies, symphonic poems, operas, oratorios, songs and others were so frequently performed that it constitutes a little more than 25% of the whole works played in Liszt's lessons. This is pretty much a significant amount, given the music-historical background of the late 19th-century when transcriptions were no longer prevalent compare to the former part of the century. By putting special emphasis on transcriptions in Liszt-school, students had opportunities to get to know a wide variety of works not only piano pieces, but also full-orchestral works including operas. By playing various transcriptions for piano, rich musical activities were developed in Liszt's classes beyond the regular piano lessons.

はじめに

かつて史上最高のヴィルトゥオーソ・ピアニストとして名を馳せたフランツ・リスト（1811-86）が、演奏家を引退した1847年以降1886年の最晩年に至るまで、作曲家や指揮者としてだけでなく、ピアノ教師としても活動していたことはよく知られている。1867年に当時居住していたローマで始まったピアノ・レッスン「マスタークラス」は、1869年には以前宮廷楽長を務めていたワイマール（1848-59年在職、1848-61年居住）、さらにその2年後にはペストにおいても開講されることになった。ワイマール＝ローマ＝ブダペストの各都市に一定期間滞在してレッスンを行ういわゆる「vie trifurquée 三分割時代」の始まりである。

この時期のレッスンに関する情報や記録は比較的豊富に残されており¹⁾、特定の曲の特定の部分に対してリストが与えた演奏指示やコメントは、ピアノ教授法や演奏法の領域から多くの注目を集めてきた。確かに我々は、リストが自身の作品や他の作曲家の作品をどのように演奏していたのか、そしてどのように演奏するよう指示していたのか、大いに関心がある。

しかしレッスンの様子を伝える文献はいずれも、リストの演奏を完全に再構築できるほど十分詳細な記録ではない。例えば、演奏におけるもっとも根本的な要素の一つであるテンポについて言えば、「余り速くなく」とか、「程よいテンポで」といったコメントが残されているものの、基準や

比較が不明瞭なこれらの記述だけで、実際のレッスン現場に居合わせなかった我々がリストの指示したテンポを正確に把握することは難しい。

そこで本稿は、演奏法の観点からリストの発言に注目することを第一の目的とするのではなく、マスタークラスでどのような曲が取り上げられていたのかを整理することを出発点に、リストのピアノ指導法や教育観を探ることにする。主要資料に用いるのは、リスト最晩年期のレッスンに参加していたアウグスト・ゲレリヒ（1859-1923）の日記に基づく『フランツ・リストのピアノ・レッスン 1884-1886年』*Franz Liszt's Klavierunterricht von 1884-1886*（1975年、英訳版1996年）²⁾である。

リンツ出身のゲレリヒは1884年5月末からリストが亡くなる約1か月前の1886年6月26日までの2年余り、ピアノの生徒として、また同時に秘書としてワイマール＝ローマ＝ブダペストの各都市に同行し、最晩年のリストと日々を共にした数少ない人物のひとりである³⁾。ゲレリヒは存命中に14冊の日記を残していて、そのうちの6冊にリストのマスタークラスに関する言及があった⁴⁾。そこにはレッスンおよび演奏会⁵⁾が行われた日付（年月日）、レッスン開始と終了の時刻、生徒たちの名前と彼らが演奏した曲名、リストのコメント（引用符付き）が書き記されている。

ゲレリヒの日記は客観的な記述として出版するために記録されたものではないことから、リストのコメントについては一部不明瞭なものや、正確な再構築が難しいものも含

まれている。しかしこの点についてゲレリヒが責められるべきではなく、彼の「日記」はすでに十分貴重な情報を提供してくれている。本稿はゲレリヒが記入したマスタークラスでの「曲目」を考察の出発点とするが、こうした曲名にゲレリヒの主観が極度に挿入される可能性は少なく、ほぼ客観的な事実と捉えて良いだろう（もちろん、一部に記入間違いがあったり記入漏れがあったりした可能性は否定されない）。

ゲレリヒが記録したレッスンでの演奏曲目を見てみると、そこには極めて興味深い作品の数々が並んでいる。もっとも多く登場していたのはリストの曲だが、ほかにもJ. S. バッハ（1685-1750）、ベートーヴェン（1770-1827）、ショパン（1810-49）の非常に多くの作品が、そして19世紀半ば以降の「現代曲」が多々並んでいた⁶⁾。また鍵盤音楽史の幅広い時代を網羅する作品群と並び、交響曲、オペラ、そして声楽曲などの「編曲」が多数登場していたのである。

さらに編曲として作成されたもの以外にも、オーケストラのスコアに基づくピアノ演奏など、リスト・スクールならではの実践も展開されていた。ピアノ教授の場合でも、演奏会の場合でも、オリジナル曲と比べて編曲の出番は減少する傾向にあった19世紀後半のこの時期に、リストのレッスンではなぜ編曲が積極的に取り上げられていたのだろうか。以下、原曲者、編曲者、演奏回数などの視点からレッスンでの編曲のあり方を分析すると共に、これらの編曲に対するリストのコメントに注目することで、マスタークラスにおける編曲の位置づけ、そして編曲を取り上げることの教育的意図を考察する。

1. マスタークラスの概要⁷⁾

ワイマール＝ローマ＝ブダペストの各都市で展開されたマスタークラスだが、リストの下に集まった生徒たちの出身地はその三都市にとどまらなかった。ヨーロッパ大陸はもちろんのこと、イギリス、ロシア、そして北米からも多くの精鋭たちが集い、19世紀半ば頃各地に設立された音楽院での教育とは一線を画すリスト・スクール独自の指導が展開されていた。

例えば、ロシア出身のアルトゥール・フリードハイム（1859-1932）やアレクサンドル・ジローティ（1863-1945）、ウクライナ出身のモーリツ・ローゼンタール（1862-1946）、ハンブルク出身のエミール・フォン・ザウアー（1862-1942）、そしてスコットランド出身のオイゲン・ダルベール（1864-1932）など、その後ピアニストとして各自の祖国だけでなく、ヨーロッパ大陸から北米まで国際的に活躍することになる精鋭たちが集まった。マスタークラスの「国際性」については、アメリカ、ミズーリ州出身のカール・ラハムント（1857-1928）が、次のように記述している――

生徒たちの国籍は実に多様で、国際的な会合でレッスンを受けているような感じです。（中略）12の国の代表がいるのです――ドイツ、オランダ、イングランド、ノルウェー、スウェーデン、ポーランド、ロシア、ハンガリー、ポルトガル、トルコ、ス

イス、アメリカ――まさに各国語のざわめきです。（Walker 1995: 97）

また、彼らのなかにはすでに各地の音楽院で研鑽を積んできた者も多く、例えばダルベールはロンドンの王立音楽院で学んだ後、指揮者ハンス・リヒター（1843:1916）の紹介でリスト・スクールに入門した。フレデリック・ラモンド（1868-1948）はフランクフルトの音楽院においてリストのワイマール時代の高弟ハンス・フォン・ビューロー（1830-94）に師事したのち、彼の紹介状を携えて晩年のリストを訪ねた。ローゼンタールは1875年にウィーン・デビューも果たしていた。こうした生徒たちはその後第一級のピアニストとして巣立っていくとともに、ヨーロッパ、アメリカ各地の音楽院で後進の指導に従事し、教育者、指導者としても貢献することになる。

各都市に同行したゲレリヒの記録によると、レッスンは通常午後4時から2時間あるいは2時間半ほど行われていた。一回のレッスンで実際に指導を受けるのは4～10人ほどで、多くの場合、それぞれが一曲ずつを演奏してリストからコメントを得ていた。またその場には常にかかなりの数の生徒が聴講していたという。なお、これらのレッスンはすべて無償で行われていた⁸⁾。

2. レッスンにおける曲目

意外なことに、こうしたマスタークラスでのレッスン曲目は、生徒自身による選択だったと思われる。生徒のひとりで、ポルトガル出身のジョセ・ヴィアンナ・ダ・モッタ（1868-1948）は次のように回想している――

わたしは[リスト]の[《二つの演奏会用練習曲》第2番]〈小人の踊り〉をひいた。というのも、彼が大いに寛大な精神の持ち主であることを知らなかったわたしは、彼の作品の一つを演奏しなくてはならないと信じていたからだ。それは彼のところにやって来る多くの者が共有している誤った考えである。[リスト]の曲だけを演奏することで、彼を喜ばせることができると思っていたのだ。⁹⁾

多くの生徒が入門当初はリスト作品を準備してやってきたようだが、マスタークラスでは実に幅広い時代の、多様な地域の、そして様々な作曲家の作品が取り上げられていた。

リストが演奏曲を指定していたわけではなかったということを踏まえると、どのような曲がとりあげられてようとリストの意思とは関係がない、という捉え方もできるかもしれない。しかしここで問題なのは、リストが何を演奏するよう求めていたかではなく、リスト・スクールで何が演奏されていたかである。レッスンでは毎回複数の生徒が指導を受け、またそれ以上の数の生徒が聴講しており、マスタークラスは「リスト・スクール」としての一体感の下に展開されていた。そうしたなかでどのような曲が演奏されていたのかは、リストの指示の有無にかかわらず、当時のリスト・スクールの実態を知るうえで非常に重要な情報と言えるだろう。

ところが、これまでリストのピアノ教授の現場でどのよ

うな曲が取り上げられていたのかということに関しては、ほとんど注目されてこなかった。ゲレリヒが残した作品名の数々を、単なる作品群として片づけてしまうのは余りにももったいないだろう。実際、生徒たちがレッスンで演奏した曲の種目を分類していくと、極めて興味深い事実が浮かび上がってきた。そこではピアノのオリジナル作品と並び、編曲が相当数鳴り響いていたのである。

ここでいう「編曲」とは、原曲がピアノの楽器以外のために創作された作品のことで、ほとんどの場合、原曲者に対して編曲者が存在する。ただし一部の編曲については作曲者あるいは／および編曲者が不明だが、「交響曲」や「序曲」といった明らかにオーケストラのための曲と推測されるものについては、それらをピアノ用に編曲して演奏していたと判断し、編曲の分類に含める。また、編曲者がリストのものについては、2004年に出版されたMGG (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*) の“Liszt”の項目に掲載された作品表の「編曲」の分類に従う¹⁰⁾。したがって、ゲレリヒの記録には「パガニーニ＝リスト」と編曲作品の認識で記載されている《パガニーニ大練習曲集》などはMGGの分類により、ピアノのためのオリジナル作品として扱う。また同様に、『ニューグローヴ音楽事典』（1980、日本語版1995年）の作品表ではテノール歌曲に基づく編曲に分類されていた《愛の夢》第1-3番についてもMGGに基づき、オリジナル作品としている（マスタークラスで《愛の夢》はのべ8回取り上げられている）。

【表1】はゲレリヒが記録した各都市における全112回のマスタークラス（内レッスンは105回、演奏会が6回、区別不明が1回）で取り上げられた曲ののべ数、そのなかの編曲のべ数、および全体の曲数に占める編曲の割合を示している。2年余りのレッスンおよび演奏会で取り上げられたのべ692曲のうち182曲、割合にすると26.3%が編曲で占められていたのである。ローマでのマスタークラスにいたっては、編曲の割合がおよそ38%にものぼっていた。

【付録1】は各レッスン・演奏会における演奏曲数とその内編曲作品の数、および協奏曲の数、ピアノと弦楽器の曲数¹¹⁾、および弦楽器のみの曲数を記している。のべ41曲の協奏曲の内訳はピアノ協奏曲がのべ38曲¹²⁾、ヴァイ

オリン協奏曲が2曲、そしてヴァイオリンとオーケストラのための作品が1曲である。ピアノ協奏曲の演奏に関してゲレリヒは必ず2名の生徒名を記録していることから、ソロ部分だけでなく、オーケストラ・パートもピアノで演奏していたことは確実である。（ただし2台ピアノ用の楽譜があったのか、それともオーケストラ・スコアから直接演奏されていたのかは判断できない¹³⁾。）

【付録2】はのべ182曲の編曲を原曲者＝編曲者別に分類したものである。もっとも頻繁に登場していた編曲の原曲者はリスト自身だったが、その数に次ぐのがシューベルト（1797-1828）で、のべ18曲も登場していた。そのほとんどはリストが1840年代に精力的に完成させた歌曲編曲である。ほかにもルネサンス末期のアレグリ（1582-1652）から、バロック期のスカッラッティ（1685-1757）、J.S. バッハ、そして古典派を経てもっとも多い19世紀に至るまでの多様な名前が並んでおり、マスタークラスで取り上げられていたピアノのためのオリジナル曲と合わせて、生徒は幅広い時代の編曲に触れていたことが分かる。

これらを曲別に見てみると、もっとも多く取り上げられていたのはマイヤーベア（1791-1864）＝リストの《悪魔のロベール追想》で計6回、それにオーベル（1782-1871）＝リストの《ポルティチの唄娘のタランテラ》とJ. S. バッハ＝リスト《バッハの動機による変奏曲》がそれぞれ計4回で続く。前2作品はいずれも1840年代のヴィルトゥオーソ・ピアニスト時代に完成した超絶技巧のオペラ編曲だが、ほかにもほぼ同時期に編曲されたドニゼッティ（1797-1848）、ベッリーニ（1801-35）、そして19世紀後半のヴァーグナー（1813-83）やヴェルディー（1813-1901）のオペラ編曲が頻繁に演奏されていた。

また【付録2】に並んだ編曲には未出版に終わったものを含め、実に興味深い曲目が含まれている。サン＝サーンス（1835-1921）によるリストの交響詩《オルフェウス》の三重奏版や、チェリストのデ・スワート（1843-91）が手がけたリストの《チェロとピアノのためのコンソレーション》など、今日ではほとんど知られていない、あるいは楽譜として残っていない「秘境的」編曲も確認される。そしてベートーヴェン＝リストの《エグmont序曲》は、

【表1】 マスタークラスにおける「編曲」の割合

	都市	期間	レッスン・演奏会 回数	合計曲数	内 編曲の数	編曲の割合
1	ワイマール	1884年5月31日 ～1884年7月6日	17	153	35	22.9%
2	ワイマール	1885年6月16日 ～1885年9月9日	48	290	57	19.7%
3	ローマ	1885年11月11日 ～1886年1月12日	28	145	55	37.9%
4	ペスト	1886年2月18日 ～1886年3月6日	10	59	20	33.9%
5	ワイマール	1886年5月17日 ～1886年6月26日	9	45	15	33.3%
			112回	692曲	182曲	26.3%

【付録1】マスタークラス（レッスンおよび演奏会）における曲目の内訳

場所	年	日付	曲数	内 編曲数	内 協奏曲数	PT+弦楽器 編成の曲数	弦楽のみ 編成の曲数	備考
ワイマール	1884	5月31日	8	0	1	0	0	
		6月1日	8	5	0	0	0	演奏会
		6月3日	8	0	0	0	0	
		6月5日	8	1	2	0	0	
		6月8日	4	1	1	0	0	演奏会
		6月9日	7	0	0	0	0	
		6月11日	8	2	1	0	0	
		6月13日	8	2	1	0	0	
		6月16日	9	2	0	0	0	
		6月18日	9	3	0	0	0	
		6月20日	12	3	2	0	0	
		6月22日	9	3	0	0	0	
		6月27日	8	3	0	0	0	
		6月30日	11	2	0	1	0	
		7月2日	10	2	0	0	0	
		7月4日	14	1	1	0	0	
		7月6日	12	5	0	0	0	
ワイマール	1885	6月16日	5	0	0	0	0	
		6月18日	3	1	0	0	3	演奏会
		6月19日	6	2	0	0	0	
		6月20日	8	2	2	0	0	
		6月22日	7	1	1	0	0	
		6月27日	10	3	1	0	0	
		6月28日	9	3	1	2	0	演奏会
		6月29日	4	1	0	0	0	
		6月29日	4	1	0	3	0	演奏会
		7月1日	5	1	1	0	0	
		7月3日	3	0	1	0	0	
		7月4日	5	1	0	0	0	
		7月6日	4	1	1	0	0	
		7月8日	9	3	1	0	0	
		7月10日	6	1	0	0	0	
		7月12日	7	2	0	0	0	
		7月13日	7	1	1	0	0	
		7月15日	5	0	0	0	0	
		7月17日	5	1	1	0	0	
		7月20日	6	2	1	1	0	
		7月22日	6	1	0	0	0	
		7月24日	8	1	0	2	0	
		7月27日	6	2	0	0	0	
		7月29日	5	0	2	0	0	
		7月31日	5	0	0	0	0	
		8月1日	7	1	0	0	0	
		8月5日	7	2	0	1	0	
		8月7日	4	1	1	0	0	
		8月10日	5	1	1	0	0	
		8月12日	7	2	2	0	0	
		8月14日	10	1	0	0	0	
		8月16日	8	2	0	1	0	
		8月17日	8	2	1	0	0	
		8月19日	9	2	1	1	0	
		8月21日	9	0	3	0	0	
		8月22日	4	1	0	2	0	
		8月23日	7	3	0	0	0	
		8月24日	8	4	0	0	0	

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

【付録2】 マスタークラスで取り上げられた編曲一覧

*リストによる編曲年および作品番号はMGG(2004)の作品表に基づく
* * 作曲者名のみ記載の作品については、スコアから直接演奏？

作曲者＝編曲者	のべ数	曲名(編曲年、リスト作品番号) × 取り上げられた回数
アレグリ/モーツァルト＝リスト	3	《システイナ・礼拝堂にて ミゼレーレとアヴェ・ヴェルム・コルプス》(1862、M217) × 3
アルゲル＝リスト	2	《アレキサンドリアのアヴェ・マリア》(1862、A216) × 2
オーペール＝リスト	4	《ホルティチの啞歌のタンデラ》(1846、A125) × 4
J.S.バッハ＝シューマン	1	《シヤコンズ》左手用
J.S.バッハ＝リスト	12	《幻想曲とワグナー》短調(1869、A244) 《パッサの動機による変奏曲》(1862/75、A214) × 4 《オルガンのための 6 つの前奏曲とワグナー》(1842-50、A92) より 《前奏曲》× 2、《前奏曲》短調、《ワグナー》短調 × 2、《ワグナー》 《オルガン・トッカータ》？
J.S.バッハ＝ラフ	1	《シヤコンズ》
J.S.バッハ＝サマ＝サマンス	1	《序曲とガヴォット》
J.S.バッハ＝タウジヒ	2	《トッカータ》二短調 × 2
J.S.バッハ＝ジチ	1	《シヤコンズ》
ベートーヴェン＝リスト	4	交響曲第7番より第2楽章(1863/63、A376) 交響曲第9番より第2楽章(1863/63、A376) 《アテラータ》(1874、A58)、《エグモント序曲》(1837/38、A41、消失)
ベルリオーズ	1	《キリスト幼時》より第2部《エジプトへの逃避》
ベッリニ＝リスト	4	《ルネ・追想》(1841、A77) × 2、《ベクサロン》(1837/38、A41) 《夢遊病の女の動機による幻想曲》(1839-42、A56) 《イタリヤのバロルドより 巡礼の行列》(1836/37、62、A29) × 2
ベルリオーズ＝リスト	8	《ワグナーの曲調より 妖精の踊り》(1860、A205) 《幻想交響曲》第2楽章(1833、A160)、第5楽章(1833、A160) 《イデー・フイリス》より(1833、A166) 《ベンガースト・チェルニーの2つの動機》(1852/53、A178) × 2
ビュロー＝リスト	2	《ダンテ・ソネット》(1874、A265) × 2
ショパン＝ビュロー	1	《ワルツ》Op.42
ショパン＝リスト	3	《六つのポーランドの曲》(1857-60、A193) より No.3(指輪)、No.4(浮かれた女)、No.5(狂いとき女)
ダルトン・バシスキー＝リスト	2	《タンデラ》(1885、A327) × 2
ドレープ＝ジョセフィー	1	《シルヴァ・ロイヤル・ピツィカート・ボルガ》
ドニゼッティ＝リスト	2	《ルチア・ロイヤルの2つの動機によるカプリッチョ風ワルツ》(1842、A88a) 《ラマのルチア追想》(1835/36、A22)
フルゲル＝リスト	1	《プロセンのルイ・フルゲル・デ・ナント公の動機によるエレジー》(1843、A94)
フランク	1	《2つの歌曲》
フランク＝リスト	2	《12の歌曲》より 《いたずら者》[Op.3/1] (1848、A157)、《使者》[Op.8/1] (1848、A157)
グライツァフ	1	《ギリシアの主題による序曲》
ゴルシュニツキ＝リスト	1	《七つの大罪より 愛の情景とフォルトゥナ球》(1880、A298)
グノー＝リスト	2	《シバの女王より 子守歌》(1865、A231) 《ロミオとジュリエットより 別れ》(1867、A237)
ヘンデル＝リスト	2	《ヘンデルのアルミラより サラバ・デン・コンス》(1879、A290) × 2
ヘルベック＝リスト	2	《踊りの時》(1869、A245) × 2
フルメル＝リスト	2	《七重奏曲》(1848、A155) × 2
キューイ＝リスト	1	《タンデラ》(1885、A327)
ラッセン＝リスト	5	《カルデロの戯曲の交響的間奏曲》(1883、A323) 《天よ、私の魂を解放してください》(1861、A211/1) × 2 《私は深い孤独のなかで》(1872、A211/2) × 2
リスト＝？	1	《巡礼の年》第3年より《アンジェラス》(弦楽四重奏版)
リスト＝リウツァツマッハー	1	《チェロのための三つの愛の夢》
リスト＝ヨアヒム	1	《ハンガリー狂詩曲》第12番
リスト＝リスト	21	《12の聖歌より アヴェ・マリア》(1869-72、A247) 《ピア・独奏のためのリート集》より 《ローレライ》(1843、A97)、《御身、天より来たりて》(1843、A97) 《それゆえ慕ふ》4手用(1870、B34) 《聖エサベートの伝説より 間奏曲》(1857-66、A192) 《オラトリオ キリストより パストラル》(1862-66、A222) 《タツの報復的動機》(1866-69、A202/3) × 2

レナウのファウスより 夜の行列》4 手用(1856-61、B15) 《オラトリオ 聖スタニスラスより 栄上、ポーランド》4 手用(1884、B28) 《シラークへの芸術家たちの祝祭行進》(1859/60、A201) × 2 《シラークへの芸術家たちの祝祭行進》4 手用(1859、B22) 《ベートーヴェン記念像除幕式のための祝祭カンタータ》4 手用(1859/60、B6) 交響詩《ハムレット》2 台用(1858/60、C22) × 2 交響詩《ワグネルの戦い》2 台用(1857/60、C21) 交響詩《山の上で聞こえること》2 台用(1854/56、C9) 交響詩《祝祭の音》2 台用(1853、C7) 交響詩《英雄の葬送》2 台用(1854/56、C15) × 2 交響詩《オルフェウス》3 重奏版、《ベートーヴェン・カンタータ即興曲》	2	リスト＝サマ＝サマンス リスト＝デ・スワート メンデルスゾーン＝リスト マイヤー＝ベーパー＝ビュロー マイヤー＝ベーパー＝リスト
《夏の夜の夢より 結婚行進曲》(1849/50、A166) 《カプリッチョ・ア・ラ・ボルガ》 《悪魔のロベール 追想》(1841、A78) × 6 《アフリカの女の挿絵》(1865、A230) × 2 《悪魔のロベール 修道士》(1846、A120) 《預言者の挿絵より》(1849/50、A165) 《ユグノー教徒のオペラ主題に基づく大幻想曲》(1836-42、A35) 《オペラ きれいなイロカによる幻想曲》(1865-67、A232) 《エジプトの王タモースより モテット そなたら鷹茶の子らよ》 《クレエム》より 《コンフターイス》(1865、A220)、《ラクリモザ》(1865、A220)	11	ロジエニ ロビンニ＝アルヴァーズ ロビンディン サン＝サマンス＝リスト サン＝サマンス＝サマンス D.スカラツァディ＝ビュロー D.スカラツァディ＝タウジヒ シユベール＝リスト
《セピアの理髪師より 今の歌声は》 《エジプトのモーゼによる大幻想曲》 《オペラ悪魔からのパレエ音楽》 《死の舞踏》(1876、A273) 《死の舞踏》4 手用 《ジューグ》	1	ロジエニ ロビンニ＝アルヴァーズ ロビンディン サン＝サマンス＝リスト サン＝サマンス＝サマンス D.スカラツァディ＝ビュロー D.スカラツァディ＝タウジヒ シユベール＝リスト
《バスターレ・レ・9》、《カプリッチョ》 《白鳥の歌》(1838/39、A49)より《我が宿》、《セレンナード》、《遠い国で》 《宗教歌集》より《星》(1840、A73) × 2、《ゴンドラの舟人》(1838、A46) 《ウーテンの夜会》No.3 (1846-52、A141)、No.9 (1846-52、A141) 《12の歌曲》(1837/38、A42)より 《糸を紡ぐフレートセン》、《セレンナード》、《君は我が戀い》 × 2 《六つの歌曲より(しほめる花)》(1844、A109) × 2 《全能の神》(1871、L13) × 2、《ピアノ独奏のための行進曲》(1846、A123) 《さすらいの幻想曲》2 台用(1851以降、C5) 《皇帝》(1846-48、A133) × 2、《プロヴェンツの歌》(1881、A306) 《薔薇 オペラ(ゼミールとアノール)からのロマンズ》(1876、A275) 《ワルツ 蝶》 × 2 《エフガニー・オネーギンよりボロネズ》(1879、A293) × 3 《エフガニー・オネーギンの動機に基づくコンサート・フアンタジー》 《トロヴァトレのミゼレーレ》(1859、A199) 《ドン・カルロ幻想曲》(1867/68、A240) 《エルナーニ 演奏会用パラフレーズ》(1859、A203) 《ゴット 演奏会用パラフレーズ》(1855、60、A187) × 2 《ヴァルキューレ第1幕より愛の歌》 《ヴェーゼンデンク歌曲集》より 第5番《夢》 《ヴァーグナー・カトリニ》 《ヴァルキューレの死》(1867、A239) × 2、《タンホイザー序曲》(1847-49、A146) 《ハルジファルより 聖杯への旅かな行進曲》(1882、A315) 《さよまたるオランダ人より》 《糸紡ぎの歌》(1860、A204)または《バラード》(1872、A259) 《ニュルンベルクのマイスター・ジンガーより 静かな夜辺で》(1871、A254) × 2 《ヴァルキューレより ジークムントの愛の歌》 《堅壁と剣》(1848、A151) × 2、《華麗なるボロネズ》(1851、A175) 《魔術師の手よりワグネル》 《アデーレのワルツ 2 手用》(1877、A281) 交響曲第1楽章、交響曲第2楽章、序曲	3	シユーマン＝リスト シユベール＝リスト J.シュタウス＝タウジヒ チャイコフスキー＝リスト チャイコフスキー＝ババースト ヴェルディ＝リスト
ヴァーグナー	2	ヴァーグナー
ヴァーグナー	2	ヴァーグナー
ヴァーグナー	1	ヴァーグナー
ヴァーグナー	7	ヴァーグナー
ヴァーグナー	3	ヴァーグナー
ヴァーグナー	1	ヴァーグナー
ヴァーグナー	4	ヴァーグナー
不明	182	合計

現在「消失」したとされている編曲である。1837/38年に完成したと思われるこの編曲だが、現在は手稿譜も出版譜も確認できないなかで、1885年12月5日のレッスンでイタリア人のルイーザ・コグネッティ(1857-1952)が演奏した、というゲレリヒの記録は、リスト編曲の《エグモント序曲》がその時点では存在していたことの証拠となっている。

のちのヨーロッパを代表するピアニストが集結したリストのマスタークラスにおいて、編曲はかなりの頻度で取り上げられ、重要な位置を占めていたことが分かる。リストのレッスンにおける編曲の割合は今日のレッスン現場では想像のつかない高さだが、1880年代当時においても特徴的だったと推測される。1850年代のリストの弟子で、当時厳しいピアノ教師として知られたビューローがほぼ同時期に開催していたマスタークラスでは、編曲がレッスン曲に登場していた様子はない¹⁴⁾。というのもビューロー自身、リストの死からおおよそ10か月後の1887年5月には、レッスン曲に「リストのトランスクリプションはいらない」と発言し、オリジナル曲のみをもって来るよう要求していたからである(Zimdars 1993: 93)。

リスト・スクールではそもそもピアノのためのオリジナル曲と編曲の区別がなかったのだろうか？しかしレッスンのコメントからはむしろ、リストが両者の間の区別を明確につけていたと判断される。では編曲が多く演奏されていた理由は何か、その目的はどこにあったのだろうか？

3. マスタークラスにおける編曲の役割

リストのレッスン現場における編曲活用の意図はどこにあったのだろうか。ゲレリヒが残したレッスンや演奏会におけるリストのコメントを頼りに、リスト・スクールで編曲が果たしていた役割について考える¹⁵⁾。

1) 演奏レパートリーの拡大

生徒の多くはすでにあるいは将来、コンサート・ピアニストとして活躍できるような高い能力を有していたことから、リスト自身のヴィルトゥオーソ・ピアニスト時代のように、編曲は演奏会でのレパートリーを意図したものだった、という見方もできるかもしれない。しかし19世紀半ば頃までとは異なり、リストの晩年、オペラ・ファンタジーなどをエンターテインメントとして演奏会で披露する時代はもはや去り、よりシリアスなレパートリーが主体になっていた。マスタークラスで取り上げられていたオーベール＝リストの《ポルティチの啞娘のタランテラ》、あるいはマイヤーベーア＝リストの《悪魔の口ベール》や《ユグノー教徒のオペラ主題に基づく大幻想曲》は、グラント・オペラ最盛期、1830-40年代の聴衆が求めた曲種ではあったも、1880年代半ばの主要レパートリーではなかっただろう。

こうした時代背景を考えると、リスト・スクールで彼らが学んだ編曲は必ずしも演奏会曲目としての活用を念頭に置いて取り入れられていたわけではなく、むしろ音楽的視野拡大が第一の目的だったと考えるべきではないだろうか。マスタークラスではオリジナル曲に限っても、すでに幅広い時代の多種多様な作曲家の作品が取り上げられていたが、

そこにさらに編曲を加えることで、ピアノだけでなく他ジャンルまで包含する音楽演奏が可能になるからである。

実際、【付録2】の編曲一覧では、原曲者の多様性や原曲の時代・地域的な幅広さに加えて、原曲のジャンルそれ自体の多様さが際立っている。リスト・スクールでは、オリジナル曲に限定することなく編曲を積極的に取り入れたことで、交響曲、交響詩、オペラ、オラトリオ、宗教合唱曲、歌曲、オルガン曲などがピアノの楽器を通して日常的に鳴り響いていたのである。

1885年の6月18日、マスタークラスにアウグスト・ケンペル(1831-91)率いる弦楽四重奏楽団がやってきた際の演奏会では、スメタナ(1824-84)とベートーヴェンの弦楽四重奏曲と並び、リストの《巡礼の年》第3年の第1曲〈アンジェラス〉の弦楽四重奏版が取り上げられた。ピアノ独奏曲から弦楽四重奏曲への編曲はリスト自身によるものではなく編曲者は不明だが、様々な楽器媒体による演奏を可能にするこうした編曲が、マスタークラスにおける音楽生活をより豊かなものにしていたことに違いはないだろう。

2) 作品に精通するための手段

また、上記のレパートリー拡大とも関連して、編曲はオーケストラ曲やオペラ作品、そして傑作や難曲に精通するための手段としての役割も果たしていたようだ。リストがとりわけ重要視していたのは、ベートーヴェンの交響曲である。

ベートーヴェンの交響曲のピアノ・スコアをだれか注文しましたか？(中略)そのポリフォニーゆえに、これらを演奏することは非常に重要です。ベートーヴェンの交響曲を熟知することは、本当に必要なことです。(1885年7月9日、Ibid. 85)

リストが1830年代後半から四半世紀余りの年月をかけて断続的に取り組んだベートーヴェンの交響曲全9曲の編曲譜「partition de piano ピアノ・スコア」¹⁶⁾は、当時から今日に至るまでなお、編曲史における記念碑的位置付けを占めている。オーケストラが存在しないピアノ・レッスンの場では、こうした編曲を通して原曲の真髄に触れ、より深い理解へと至ることが可能になるのである。

生徒たちにとって編曲は、すでにカノン化された作品だけでなく、リストのオーケストラ作品を学び、それらに精通するための重要な手段でもあった。例えば、ライプツィヒ音楽院で学んだ後、リストに入門したコンラート・アンゾルゲ(1862-1930)がリストのピアノ協奏曲第2番、A Durのソロ・パートをレッスンで演奏した際、オーケストラ・パートを担当した生徒のフリードハイムがすべてを暗譜で演奏し、リストに驚かれた一件が伝えられている¹⁷⁾。フリードハイムは後にピアニストのみならず、指揮者や作曲家としても活動の場を広げていくが、マスタークラスでのそうした訓練が役に立ったに違いない。

またワイマール時代、1850年代の後半に相次いで完成したリストの交響詩などは1880年代当時、依然として難曲として知られていたが、マスタークラスではこれらのピアノ用編曲がのべ7回も取り上げられていたことは注目に

値する。それらのすべてで2手用ではなく2台ピアノ用の編曲譜が用いられており、原曲オーケストレーションの緻密さと分厚さにより近い形態で、演奏が行われていたことになる。レッスンにおけるこれらの取り組みは、ピアノ演奏法の学びだけでなく、オーケストレーションや作曲技法、和声法などの観点からも原曲に対する理解を深めることを目的としていたのだろう。

3) オーケストラ的音色創出の訓練

19世紀初頭から発展を続けてきた楽器としてのピアノは、1880年代のこの時期、音量、音質ともに、依然とは比べものにならないほどの進化を遂げていた。このような中、リストが以前にも増して一層強く求めたのは、ピアノによるオーケストラ的音色の創出だった。そうした訓練がとりわけ効果的なのが、編曲の演奏においてである。原曲の多様な音色を意識しながら、ピアノ一台の演奏で色彩的で豊かな音色を創り出す訓練である。

ゲレリヒ自身が生徒としてベートーヴェン＝リストの交響曲第7番、第2楽章を演奏した1885年7月8日のレッスン記録には、リストのコメントや指示が詳細に記録されている。そこに次のような記述がある――

楽譜に記された楽器群に注意を向けなさい。そのために記されているのですから。このことは不適切になされてはなりません。ホルンのスタッカートは当然、ほかの楽器と比べて常に長く響くものです。あなたもそのようにひかねばなりません。(1885年7月8日、Zimdars 1996: 84)

マスタークラスでオーケストラ曲やオペラなどの編曲を取り上げる際、リストはそれらをピアノ用編曲としてひくのではなく、ピアノであっても常にオーケストラ的語法を展開するよう求めていたことが分かる。

また、シューベルト＝リストの《ピアノ独奏のための行進曲》(いわゆるハンガリー行進曲)の演奏では、「主題は鋭く響かせなければなりません、トランペットの音色のように」、と指摘していた(1885年6月27日、Ibid. 72)。そしてマイヤーベーア＝リストのオペラ編曲《悪魔の口ベル追想》では「冒頭の『悪魔的な』動き」について、「ピッコロを真に引き立たせて」(1884年6月18日、Ibid. 45)と指示し、原曲の楽器それぞれの音色を意識し

た演奏を求めている。

もちろん、リストのピアノによるオーケストラ的音色の創出は、編曲に限ったものではなく、ピアノのオリジナル曲においても同様に指導されていた。フランツ・シャルペンカ(1850-1924)の《ポロネーズ》を絶賛したリストはが残したコメントについて、ゲレリヒは次のように記録した――

[リストは]第一主題を非常に際立たせて、力強く演奏されねばならない、と言った。そして、「もしこの曲をオーケストラ化するのであれば、私はそれをトランペットで演奏させます」、と語った。(1884年6月13日、Ibid. 38)

リストのこの発言は極めて興味深い。リストにとってピアノはピアノ曲をピアノ曲として演奏するだけではなく、ピアノの限界を超えるより豊かで多様な音色を思い浮かべながら演奏するための楽器であった。リストのピアノ演奏の目的の一つは、ピアノでオーケストラの響きを生み出すこと、そしてピアノのための編曲の意図はピアノスティックな語法でオーケストラの効果を達成することにあったのだろう。

実はこのピアノのオーケストラ化という点は、晩年のピアノ・レッスンでの指導にはじまったことではない。例えば、ベルリオーズ(1803-67)の作品を世の中に知らしめるため、リストが1833年に取り組み、翌年費用を自ら負担して出版させた編曲《幻想交響曲》、そしてベートーヴェンの交響曲全9曲の編曲譜には、いずれも詳細な楽器名が記載されている(こうした表記は同時代の他の編曲者による譜には見られない、リスト独自の取り組みである)。

またこの影響はリストの弟子たちにもはっきりと見られる。ビューローが校訂したベートーヴェンの『ピアノ・ソナタ集』より《熱情》Op.57の終楽章、Prestoの最終部分では、mm.342-343の左手アルト声部でのc-fの4度上行音型(スタッカートおよびアクセント付)に、「トランペットのような音色で」と注記している(【譜例1】、a)○で囲んだ部分)。そしてmm.351-352で同じ音型の転回による5度下行音型c-f-c-f-cが今度はバス声部に現れる箇所では、「ドラムのような音色で」と指示を与えている(【譜例2】、b)○で囲んだ部分)。

【譜例1】ビューロー編『ベートーヴェン ピアノ・ソナタ集』より

《熱情》第3楽章、mm.340-343



【譜例2】《熱情》第3楽章、mm.348-355



譜例出典：Hans von Bülow, ed, 1876. *Beethoven's Sonatas*, trans. by J. C. D. Parker.

(Boston: Oliver Ditson, Plate No. 29923.)

ビューローが1850年代にワイマールのリストに入門した際、ひょっとしてこの作品の演奏指導を上記のように受けたのかもしれない。あるいは日頃からオーケストラ的音色の創出を念頭に演奏するよう指導されていたのかもしれない。いずれにしてもビューロー校訂の楽譜に見られる「トランペット」や「ドラム」の音色という特徴的な指示は、オーケストラやオペラに基づく編曲はもちろんのこと、ピアノのオリジナル曲の演奏に際しても意識されていたオーケストラ的語法による演奏法であり、それはリスト・スクールの伝統と受け取れるだろう。

4) 即興力向上のための教材

マスタークラスでの編曲はときに、即興的な演奏力向上のための教材としても用いられていた。なかでもオペラ・ファンタジーなどのヴィルトゥオーソ作品については、より自由に演奏することで技巧だけでなく、音楽表現力や即興力向上の訓練を兼ねていた様子が伺える。そしてそのことは誰よりも先ず、リスト本人によって実践されていた。リストはオペラ編曲の多くで即興的な演奏を取り入れていたと語っており、才能ある生徒に対しても楽譜にとらわれない自由な演奏を推奨することがあった。マイヤーベーア＝リストの《悪魔のロベール》をひいたモーリツ・ローゼンタール（1862-1946）に対しては、楽譜には記されていない「いくつかのヴァリエーションを提示した」（1884年6月18日、Ibid. 45）ことが記録されている。

また同じくオペラ・ファンタジーに分類されるドニゼッティ＝リストの《ラムアのルチア追想》に関しては、ゲレリヒによってリストのコメントが記録されている――

[リスト]はヘンゼルトのエディションを次のような言葉で薦めた――「私はこれらの曲を完全に自由

に演奏していました。楽譜に書いてある通りではなく」。ヘンゼルトは一度私の演奏を聴いて、彼のエディションにそこで学んだことを取り入れたのです。この曲ではクラマー〔（1771-1858）〕のエチュードをひくようにやってはいけません。（1886年2月23日、Ibid. 140）

リストの指示は勝手気ままに演奏せよというものではなく、練習曲のように技巧重視の画一的な演奏ではなく、より自由な精神で音楽性豊かな演奏を求めるもので、楽譜通りの演奏よりもいっそう高度である。アドルフ・ヘンゼルト（1814-89）はリストの直接の弟子ではないが、19世紀を代表するヴィルトゥオーソ・ピアニストとして知られていた。ヘンゼルトはリストの自筆譜に基づいて校訂したのではなく、リストが演奏したように編集して楽譜を出版したのである。

シューベルト＝リストの《さすらい人幻想曲》（2台ピアノ用）の第4楽章冒頭のフーガ部分で、リストはバスのオクターヴ増強を許している。それにより「3オクターヴの音域に広がった旋律線を一層力強く響かせることが可能になる」からである（1884年6月27日、Ibid. 52）。同じくリスト編曲のサン＝サーンス《死の舞踏》では、生徒のラハムントが次のように記録している――「[リスト]は[11回続く]アルペジオ付の和音を、一つ目は上行で、二つ目は下行で・・・と、上下交替で演奏するよう提案した」。しかし編曲譜にはそのような指示は記されていない――「わたしはそうには書きませんでした。（中略）時間がかかりすぎるでしょう」（Walker 1995: 194）。

リスト自身のオリジナル曲についても楽譜とは異なる演奏が行われており、例えば《それゆえ喜べ》（2手用）のカンティレーナの部分に、「装飾音を挿入する演奏を好ん

だ」(1884年6月18日、Zimdars 1996: 45)という。また、もともとはテノール歌曲のために創られ、その後ピアノ曲として成立した《愛の夢》第1番では、67-75小節の右手Fis音上のトリル部分で「多くの音でとりなさい」——すなわち、できるだけ多くの音を挿入するように、という指示を与えている(1884年6月20日、Ibid. 48)。

1830-40年代のヴィルトゥオーソ・ピアニスト時代、自由な演奏解釈で聴衆を魅了したリストは、のちに原曲改ざんの「罪」で非難されることもあった。そしてマスタークラスにおいても楽譜に記された音符通りの演奏が必ずしもすべてではなかった。しかしそれは楽譜からの逸脱や原曲の恣意的な変更ではなく、演奏者の表現力や演奏力を拡大させることで、より豊かな音楽を創り上げることを目的とした実践だったと捉えるべきだろう。才能豊かな生徒たちはピアニストとしての学びにとどまらず、演奏にも即興にも、そして作曲にも精通した真の「音楽家」としての訓練を受けていたからである。

ただし、すべての作曲家のすべての作品に対して自由な態度が推奨されていたわけではない。リストがとりわけ厳格な姿勢を求めたのはJ.S. バッハ、ベートーヴェン¹⁸⁾、そして「無比の存在」(Ibid. 62)と語ったショパンに関する作品だった。バッハ=リストの《プレリュードとフーガ》よりフーガイ短調をひいたデンマーク人の生徒ソフィー・オルセン(1850-1925)に対し、リストは次のように述べている——

わたしは[楽譜に] *f* も *p* も何ら記していません。なぜなら偉大なバッハが何も書いていないからです。彼には何も加えてはいけません。[何かを加えることは]罪になります。フーガは *piano* で開始しなさい。(1886年6月26日、Ibid. 161)

いわゆるシリアスな作曲家の楽譜を一種の「聖典」とみなすこうした態度は、19世紀末のこの時期には徐々に高まりつつあったものの、やがてやって来る20世紀前半の原典主義を先取りしているようにさえ思われる。

5) スコア・リーディングの訓練

マスタークラスにおける編曲は、オーケストラなど原曲のスコアから直接ピアノで演奏する訓練——すなわち初見力を向上させると共にスコアを読みこなす、という教育目的も有していた。例えば1885年7月8日のレッスンで取り上げられた作者不明の《序曲》¹⁹⁾ は、「スコアに基づいて演奏された」、と記録されている(Ibid. 82)。ベルリオーズのオラトリオ《キリストの幼時》も同様に、スコアを見ながらピアノ一台で演奏されていた(1886年1月7日、Ibid. 136)。また、いずれも作者不明の《ロシア幻想曲》(1885年7月27日)と《前奏曲》(同年12月3日)は、スコアに基づき「初見で」(Ibid. 91, 114) 演奏された。

とりわけ初見演奏の際は一人ではなく複数の生徒が順々に演奏するなど、教育的指導が行われていた様子が見てとれる。交響曲などのオーケストラ作品をピアノで演奏する総譜視奏の実践——それはリスト・スクールがピアニストとしての技巧や表現的な学びにとどまらず、作曲家や指揮者も視野にいれた万能音楽家の育成を目指していたことの

表れと言えるだろう。

さいごに

ピアノ教師としての「三分割時代」が始まった数年後の1875年3月、リストはハンガリー王立音楽院(後のリスト音楽院)の初代院長に就任した。無報酬で引き受けたリストだったが、単なる名誉職にとどまることなく率先してカリキュラムの立案にも関与し、すべての作曲専攻の学生がピアノを学ぶこと、そしてすべてのピアノ専攻者が作曲を学ぶことを求めた。また入学の許可レベルは極めて高度に設定され、受験者にはフル・オーケストラのスコア・リーディングや即興演奏、総譜視奏、移調の能力に関する試験が課せられることになった(Walker 2001: 781; Altenburg 2004: col.223参照)。これはピアニストとしても作曲家としても頂点を極めたリストならではの発案であり、リスト自身が実践してきたことであった。

そして、リストが求めたこの音楽院の入学試験および入学後のカリキュラムは、彼のマスタークラスで取り入れられていた実践そのものでもあった。ピアノのためのオリジナル曲以外に編曲が積極的に演奏されていたこと、出版された編曲譜がなくともスコア・リーディングの訓練を兼ねたピアノ演奏が取り入れていたこと、総譜視奏や初見の訓練が行われていたこと、2台のピアノを活用して協奏曲が演奏されていたこと、弦楽器を含む編成が登場していたこと、ルネサンス末期から1880年代の最新作までの幅広い時代の曲目がレパートリーになっていたこと等々、リスト・スクール独自の取り組みは枚挙にいとまがない。

なかでも編曲は、ピアニスト、作曲家、指揮者、教育者、そして編曲家として常に第一線で活動しつづけてきたリストのレッスンにおいて、もっとも独自で、もっとも不可欠で、もっとも有益にしてもっとも自然な学びであった。それはオペラを含むフル・オーケストラによる作品とピアノ演奏の架け橋となり、両者を結びつける極めて重要な役割を果たしていた。マスタークラスでは編曲を積極的に取り上げることで、従来のピアノ・レッスンの枠組みを大幅に超えた多様で独創的な音楽活動が展開されていた。事実、リストの下を巣立った生徒たちのなかには、その後ピアニストとしてだけでなく、指揮者や作曲家、そして教育者、楽譜校訂者としても活動の場を広げていった者が多くいた。彼らのその後の活躍は、編曲がピアニストにとどまらず、真に豊かな音楽家を育むリスト・スクールの最高の学習法、教材だったことを証明している。

* 本稿の一部は日本音楽学会第67回全国大会(於中京大学)での口頭発表に基づく

【注】

- 1) 同地の宮廷楽長を務めていたワイマール時代(1848-61、楽長職は1859年に辞任)のレッスンについては、アメリカ出身の弟子、ウィリアム・メーソン(1829-1908)による『音楽生活の思い出』*Memories of a Musical Life*(1901、1970rep.、日本語訳

- 2007) からわずかに知ることができる。ワイマール=ローマ=ペストの「三分割時代」のレッスンについては、リナ・ラーマン (1833-1912) 編の『リスト教授法』*Liszt-Pädagogium* (1902, 1986 rep.) が挙げられる。リストの伝記作家そして『著作全集』編集者としても知られるラーマンだが、『教授法』の問題点はそこに収録された曲が (恐らく) ラーマンの任意の選択であり、彼女が依拠した出典も時折不明なため、資料としての精確性に欠く可能性という点である。そのほかアメリカ人の弟子、カール・ラハムンド (1853-1928) の日記、C.v. ラハムンド編、『フランツ・リストとの生活』*Mein Leben mit Franz Liszt. Aus dem Tagebuch eines Liszt-Schülers* (1970, 英語版: *Living with Liszt*, 1995) もある。(リストのピアノ・レッスンに関する資料については拙稿2011: 67-68を参照。)
- 2) 英訳版は独語原本の単なる訳本ではない。多くの訳注が追加されたほか、原本に見られる不明瞭な点の多くが解明されたことで、文献としての資料価値が高められている。このような理由から、本稿では英訳版を引用源として用いる。
 - 3) 後にリストのピアノの弟子と結婚したゲレリヒは、リスト作品目録を最初に完成させるなど、師匠の作品整理に尽力した。その目録は1888年、フィリップ・レクラム社から出版されたルートヴィヒ・ノエル (1831-85) によるリストの伝記の第2部に掲載されている。1896年からは故郷リンツの音楽学校に勤務し、同年に亡くなったブルックナー (1824-96) に関する研究で多くの業績を残した。またその間リストの交響詩、2つのオラトリオ、《ファウスト交響曲》、《ダンテ交響曲》などの大作を指揮し、恩師の作品普及にも努めた。
 - 4) この日記に記されていたレッスンの内容が公開されるに至ったのは、ゲレリヒの孫が『ピアノ・レッスン』の編者となったイェルガーに原稿を差し出したことにはじまる。
 - 5) 日常のマスタークラスと同じくリストの家で行われていたこの演奏会は、門下学習会のような位置付けだったと推測される。
 - 6) 生徒が持ってきた演奏曲は相当多岐にわたっていたが、リストはあらゆる曲に精通していたようだった。そのなかで唯一、フランソワ・トーマ (1850-1909) のヴァイオリン曲《アンダンテ・レリギオーソ》がピアノ伴奏付で演奏された際、次のように述べている—「わたしはこの作曲家トーマをまったく知りません」(1885年6月28日, *ibid.* 74)。トーマはモーリシャス出身で幼少期にパリへ移住、その後パリ音楽院を卒業し、サロン・ピースの作曲家として知られるとともに、ピアニストや教師としても活動していた。
 - 7) マスタークラスの概要については、拙稿2011を参照。
 - 8) イギリス出身の生徒ラモンドは、「リストはいずれの生徒からもレッスン料を受け取ることはなかった」と証言している。*The Memoirs of Frederic Lamond* (Glasgow, 1949). Zimdars 1996: 165より。またこのことは晩年のマスタークラスに限らず、リス

トが教師としての活動を始めた1850年代から常に同様であった。

- 9) *Der Merker* (Vienna, Oct. 1911). "Liszt as Teacher: a Sketch by José Vianna da Motta". Zimdars 1996: 166より。
- 10) 作品表の作成はAxel Schröter, MGG 2004: cols.224-281掲載。このMGG作品表は、現在依然として出版準備中のR. C. ミュラーとM. エックハルト編の『リスト作品目録』(R. Charnin Muller and M. Eckharde, *Thematisches Verzeichnis der Werke Franz Liszts* (München)) を基盤にしている。なおこの『作品目録』は、2001年に出版された*New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd.ed.の"Liszt"の項目ですでに「出版準備中 in preparation」と記載されている (Walker 2001: 785)。
- 11) 弦楽器とピアノ伴奏の演奏はいずれも1884-85年のワイマールでのレッスンおよび演奏会でのことで、合計12曲あった。ベートーヴェン、ラフ (1822-82)、ブラームス (1833-97)、グリーグ (1843-1907)、フォーレ (1845-1924) など主に同時代人のヴァイオリン・ソナタ、そのほかブロンザルトの三重奏曲などの室内楽曲が含まれている。
- 12) ピアノ協奏曲はリストの第1、2番、ベートーヴェンの第3、4、5番、ショパンの第1番、リトルフ (1818-91) の第3番、ブラームスの第2番、チャイコフスキー (1840-93) の第1番、A. ルビンシテイン (1829-94)、グリーグ、ズガンバーティ (1841-1914)、シューマン (1810-56)、タウジヒ (1841-71) など、またヴァイオリン協奏曲はヴィエニャフスキ (1835-80) が1曲、もう1曲は作者不明。
- 13) オーケストラ・パートもピアノで演奏されていたこれら38のピアノ協奏曲を「編曲」に分類するならば、全曲に占める編曲の割合は31.8%まで高まる。
- 14) しかもビューローのレッスンで取り上げられていた曲はJ.S.バッハ、ベートーヴェン、ショパン、リスト (オリジナル曲のみ)、そしてブラームスなど、かなり限定的な作曲家で占められていたようだ (Zimdars 1993が収録するレッスン曲を参照)。
- 15) リストのピアノ・レッスンにおける編曲活用の目的については、拙稿2016でもレパートリーの拡大、オーケストラ的音色の創出、という点を指摘した (上山2016: 216-217参照)。
- 16) 「partition de piano」はリストがこだわりを持って付与した独自の名称である。それは原曲に限りなく忠実であることを出発点とする点において、当時社会に出回っていたアマチュア演奏者向けの無数の編曲とは、その手法、そしてその用途が根本的に異なることを意味している。
- 17) 1885年8月7日のレッスンに関する生徒ラモンドの回想より。Lamond, "The Memoirs of Frederic Lamond," (Glasgow, 1949). Zimdars 1996: 164より。
- 18) 例えば、ベートーヴェンのピアノ協奏曲第5番《皇帝》

の第1楽章が取り上げられた際、リストは自身でひいてみせながら、「三連符はまさに楽譜に書かれている通りに演奏されねばならない」、「ヒラー〔（1811-85）〕やタウベルト〔（1811-91）〕が演奏していたように、軽率で表面的にではなく」と指摘している（1885年6月20日、Ibid. 68）。

- 19) この作者不明の序曲に関してリストは、次のようにコメントしている——「この英雄的な序曲は『勇者の悲哀 Heldenklang』あるいは、そんな風に呼ばれるべきです」（Ibid. 82）。

【主要参考文献】

- Altenburg, Detlef. 2004. "Liszt, Franz." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd. ed., Personenteil Vol.11, cols.203-311.
- Hamilton, Kenneth. 2005. "Performing Liszt's Piano Music," in *The Cambridge Companion to Liszt*, ed. by K. Hamilton. Cambridge: Cambridge University Press, pp.171-191.
- Jerger, Wilhelm, ed. 1975. *Franz Liszt's Klavierunterricht von 1884-1886: dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*. Regensburg: Bosse.
- Mason, William. 1970. *Memories of a Musical Life*. New York: AMS Press. (Org. pub. 1901.)
- Ramann, Lina. 1986. *Liszt-Pädagogium*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. (Org. pub. 1902.)
- Walker, Alan, ed., annot., and introd. 1995. *Living with Liszt: from the Diary of Carl Lachmund, an American Pupil of Liszt, 1882-1884*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press.
- Walker, Alan. 1997. *Franz Liszt: The Final Years 1861-1886*. Ithaca: Cornell University Press.
- , 2001. "Liszt, Franz." In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd. ed. Vol.14, 755-877.
- , 2010. *Hans von Bülow: A Life and Times*. New York: Oxford University Press.
- Zimdars, Richard L., trans. and ed. 1993. *The Piano Master Classes of Hans von Bülow. Two Participants' Accounts*. Bloomington: Indiana University Press
- , trans., ed. and enl. 1996. *The Piano Master Classes of Franz Liszt, 1884-1886: Diary Notes of August Göllerich*. Bloomington: Indiana University Press.
- 上山典子 2011「アウグスト・ゲレリヒの日記にみるリストのピアノ教授法」『音楽表現学』No.9、pp.67-75.
- , 2016「音楽文化史におけるリストのオペラ編曲」『音楽表現学のフィールド2』日本音楽表現学会編、東京堂出版、pp.206-221.
- サール、ハンフリー 1995「リスト、フランツ」野本由紀夫訳『ニューグローヴ世界音楽事典』第19巻、pp.380-416.
- 福田弥 2005『リスト』（作曲家 人と作品シリーズ）音楽之友社
- メーソン、ウィリアム 2007『音楽人生回顧録』平井英夫訳、[出版社表記なし]
- （本稿は2014-16年度科学研究費補助金・課題番号26370100の成果の一部である）

