

シューベルト／マデルナ 《5つの舞曲》（1965） 原曲の管弦乐的要素とマデルナの「再解釈」

山口真季子

Schubert/Maderna »Cinque danze« Orchester-elemente im Original und Madernas „Neuinterpretation“

0. はじめに

ブルーノ・マデルナ（1920-1973）は、戦後イタリアの前衛音楽の発展に多大な貢献をした作曲家であり、指揮者である。彼は、現代音楽の作曲家、演奏家としてダラムシュタット国際現代音楽夏期講習会においても大きな足跡を残したが、一方で過去と決別して真っ新なものを追求する同時代の傾向と異なり、古楽への強い愛着、そして伝統との連続性に対する意識を持ち続けた音楽家だった。それは彼の行ったルネサンス、バロック音楽の多くの編曲からもうかがえる。そうした中で唯一、古典派以降のピアノ作品を原曲にもつのが、フランツ・シューベルト（1797-1828）の舞曲、行進曲を管弦楽編曲した《5つの舞曲》（1965年作曲、1968年出版）である。

シューベルトの4手連弾を含むピアノ作品を管弦楽編曲した例は数多く存在する。フランツ・リストは、とりわけシューベルト歌曲のトランスクリプションを数多く手がけたことで知られるが、ピアノ曲である《さすらい人幻想曲》D760を協奏曲に編曲するといったこともしている。また20世紀においても、アントン・ウェーベルンによる《ドイツ舞曲》D812の管弦楽編曲（1931）のように基本的に原曲に忠実なものから、シューベルトのピアノ・ソナタ長調D894の第1楽章をもとにしたディーター・シュネーベルの《シューベルト・ファンタジー》（1978/1989）のように原曲の輪郭がぼかされたものまで多様な編曲が見られる。

編曲の契機も、演奏の機会を得るためであったり、出版社からの依頼によって、あるいは編曲者自身の作曲的興味からであったり様々であろうが、そこには何らかの形でシューベルトの音楽に対する編曲者の解釈が含まれていると考えられる。マデルナの場合は、シューベルトの4手連弾のための作品を自身で演奏した折にそれらが「オーケストラのために考えられている」（Maderna 2020, 608）と感じたことがきっかけとなったようだ。また編曲に際しては「まったく現代的な精神」で再解釈した部分があることを明かしている（Maderna 2020, 521）。そこで今回は、マデルナがシューベルトの原曲の中にどのような管

弦楽的性格を見出したのか、また編曲において「現代的な精神」がどのように表れているのかを考察したい。

1. マデルナの略歴

ヴェネツィアに生まれ、幼いころから神童と呼ばれたマデルナは、1937年にローマ音楽院に入学、アレッサンドロ・ブスティーニに作曲を師事し、1940年に学位を取得している。卒業後、ジャン・フランチェスコ・マリピエロに作曲を師事し、1941年にはシエナのアントニオ・ガエルニエーリのもとで指揮を学んだ。マリピエロは戦後間もない時期にヴェネツィア音楽院のソルフェージュ教員のポストにマデルナを推すなど彼の活動を支援するとともに、マデルナの古楽に対する関心を芽生えさせた人物である。1940年代後半、マデルナは友人のルイージ・ノーノとともに古楽の研究にいそしんだという。マデルナの古楽への愛着は、とくに彼の1940年代の作品におけるポリフォニックな書法に表れているほか、すでに述べたように編曲という形でも実を結んでいる。

さらに1948年には指揮者ヘルマン・シェルヘンがヴェネツィアで開催した指揮のマスターコースに参加し、同時代音楽に深く関わるシェルヘンの音楽観にも大きな影響を受けたとされる。

シェルヘンとの出会いについて、マデルナは次のように振り返っている。

私たちヨーロッパ人にとって、シェルヘンは現代音楽の生きる記念碑でした。[……] 彼はヨーロッパに在るだれをも知っていて、あらゆる議論の中心にいました。彼は1949年[原文ママ]にヴェネツィアへやってきて「指揮者の」コースを開催し、私はそれに参加しました。彼は「君は作曲家だろう。なぜこの私のコースを取るのか？」と問い、私は、あなたと音楽について議論し、多くの問題に関するあなたの意見を聞けるようになりたくて、あなたと知り合いになり、いくらか近づきになれるように参加したのだと答えた。シェルヘンはそれから2、3年の間、私たちにとって重要な存在だった。(Baroni & Dalmonte 1985, 93)¹

翌1949年、2台ピアノのための《ファンタジアとフーガ(B・A・C・H変奏曲)》(1949)によって初めてダルムシュタットでマデルナの作品が紹介され、さらにその翌年にはシェルヘンがマデルナの室内オーケストラのための《コンポジツィオーネ》第2番を初演している。その後、マデルナは1950年代から1960年代にかけてのダルムシュタットにおいて、指揮者、

¹ 「ブルーノ・マデルナとの対話 (ジョージ・ストーンとアラン・スタウトによる1970年1月23日のインタビュー)」より。Fearn 1990, 302の英訳も参照した。

指導者として、ブーレーズ、シュトックハウゼン、ノーノらと並び、重要な役割を果たした²。また1955年には、ルチアーノ・ベリオとともにイタリア国営放送R.A.I.電子音楽スタジオ（ミラノ）を設立し、イタリアの電子音楽の発展にも貢献した。

彼は同時代の作曲家たちと同様に十二音技法、セリアリズム、偶然性の音楽に携わったが、それらの技法を純粹に突き詰めるというよりも過去の音楽を排除することなくむしろ双方を突き合わせることによって新たな可能性を模索するという態度で臨んだといい、その意味でダルムシュタットの主流とは一線を画していた。マデルナ自身、「有名なセリーの一貫性は、最悪な病のうちの1つだったと思う」(Baroni and Dalmonte 1985, 117)³と述べ、過度に首尾一貫したものを追求する姿勢に警鐘を鳴らしている。

また指揮者としては、ルネサンス、バロック時代の音楽から同時代音楽まで幅広く演奏しており、シューベルトに関しては、交響曲第3番ニ長調D200と第8番〔CDには第9番と表記〕ハ長調D944「大ハ長調」の録音が残されている⁴。

2. シューベルト／マデルナ《5つの舞曲》

2.1. 誕生の経緯

マデルナがシューベルトのいくつかのピアノ曲（4手のための作品を含む）をオーケストラのために編曲したのは1965年のことである。《5つの舞曲》（1968年出版）として発表されたが、原曲の中には行進曲も含まれている。この編曲のきっかけと考えられる出来事について、マデルナは1952年の暮れにノーノに宛てた手紙の中で言及している。それによると、マデルナはクリスティーネ⁵とともにビーレフェルトへ彼女の友人で実力あるピアニストの女性を訪ね、その女性とともに新しいスタインウェイでシューベルトとモーツァルトの4手連弾用作品を演奏したのだという。マデルナがそこで受けた衝撃が、ノーノへの手紙には次のように表現されている。

² ダルムシュタットでは、マデルナの死の年までに18作品が演奏されたほか、1952年から1968年にかけて指揮者として40回の演奏会に出演、120曲以上を演奏したという（“Bruno Maderna und Darmstadt” Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD) ウェブサイトより）。

³ 「クリストフ・ピッターとブルーノ・マデルナの《テンポ・リーベロ Tempo libero》についての対話」（1973年7月5日）より。

⁴ *Bruno Maderna Edition Vol.2*, 1991, Schubert: Sinfonia N.9, D944 & Sinfonia N.3, D200, Bruno Maderna (Direttore), Sinfonie Orchester des Süddeutsche Rundfunks des Bayerischen Rundfunks, Residenz Orchester den Haag (Arkadia – CDMAD 012)

⁵ ベアーテ・クリスティーネ・ケープニック。女優であり、マデルナの2番目の妻。

シューベルトの作品は本当に素晴らしい！僕たちでこれらを管弦楽編曲することに決めたよ。これらの作品はそれくらい明らかにオーケストラのために考えられているんだ。(Maderna 2020, 608)

シューベルトの連弾作品の魅力に気づくとともに、その音楽にオーケストラを思わせるような要素を感じ取ったことがうかがえる。結果として、管弦楽編曲は10年以上の時を隔てて実現したことになる。

2.2. 《5つの舞曲》の原曲

マデルナが編曲したシューベルトの原曲について確認しておきたい。《5つの舞曲》の楽譜には「5つの舞曲：4手のためのピアノ作品からの管弦楽編曲」とあるが、シューベルトの原曲は舞曲に限られず、また4手のための作品だけでなく、独奏用の作品も含まれている。第1曲〈ポルカ〉は《ギャロップと8つのエコセーズ》D735, Op.49 (1825出版、ピアノ独奏曲)のギャロップを原曲とする。第2曲〈軍隊行進曲〉は《3つの軍隊行進曲》D733, Op.51 (1826出版、ピアノ連弾曲)より第3番、第3曲〈ハンガリー風行進曲〉は《ハンガリー風ディヴェルティメント》D818, Op.54 (1826出版、ピアノ連弾曲)の第2楽章「行進曲」、第4曲〈感傷的なワルツ〉は《34の感傷的なワルツ》D779, Op.50 (1825出版、ピアノ独奏曲)より第18番から第32番のワルツを使用している(ただし第25、26番は省略)。第5曲〈ギャロップ(エコセーズ)〉は第1曲と同じ《ギャロップと8つのエコセーズ》から第1、2、3、5、6、8番のエコセーズが用いられ、最後に第1番のエコセーズが回帰して曲を閉じている。

《5つの舞曲》が1965年にオランダ初演された際にマデルナ自身によって書かれたプログラムノート⁶を見ると、「ブライトコプフ・ウント・ヘルテルから出版された4手連弾のための作品から以下の組曲を作曲した」として、上記の原曲を挙げている。しかし、マデルナの資料を保管するパウル・ザッハー財団にはブライトコプフ版の楽譜は所蔵されておらず、かわりにペータース版の楽譜が残されており、原曲がピアノ独奏曲である《ギャロップと8つのエコセーズ》D735と《34の感傷的なワルツ》D779の2曲についても4手用のものが保管されているという⁷。従って、マデルナがこれら2曲についてオリジナルの独奏版楽譜に目を通していたにせよ、合わせて4手連弾用に編曲されたものを参照していた可能性は高いと考えられる。

⁶ Maderna 2020, 521-524. マデルナ「フランツ・シューベルトの舞曲組曲 Suite di danze di Franz Schubert」(1965年11月18、19日ロッテルダム交響楽団定期演奏会のプログラム)。

⁷ Maderna 2020, 524. マデルナ「フランツ・シューベルトの舞曲組曲」の注釈より。

3. マデルナの編曲

3.1. 編曲に対する態度

ここからは、先にふれたマデルナによるプログラムノートをもとに、マデルナがどのような意図をもってこの編曲を行ったのかを確認しておきたい。まず、この編曲のきっかけにもなった、原曲が持つ管弦楽的な性格についてマデルナは次のように述べている。

シューベルトの4手連弾のための音楽を演奏していると、彼が作曲する間、オーケストラのパートを思い浮かべていたことに気づく。あるパッセージではフルートを、別の箇所ではクラリネット、あるいはホルンを、また時折は正真正銘の音の混合物を思い描いていたことが感じ取られるのだ。(Maderna 2020, 521)

ピアノのための作品でありながら、様々な音色、そしてその混合を彷彿とさせるような多彩な響きを持つものとして捉えられていることが分かる。さらにこの編曲に際して、シューベルトの《大ハ長調交響曲》D944をオーケストレーションのモデルとしていること、そして「[編曲の] 20%は元のテキストの批判的な再解釈」であり、「いくつかの真に魅力的なパッセージがまったく現代的な精神でもって強調されている」ことに言及している(Maderna 2020, 521)。

マデルナはまた、シューベルト作品編曲の同年から翌年にかけてジョヴァンニ・ガブリエーリとジョスカン・デ・プレの作品も編曲している⁸が、オリジナルのままではなく編曲して演奏することの理由を問われて、次のように答えている。

できるだけ原曲に近い形で曲を再現するという考えを私はとても尊敬します。しかし深く考えてみれば、400年というのは非常に長い期間です。また300年でも、250年でも、[例えば] バッハまででもやはり長い。音楽の趣味はそれ自体が常に移り変わっており、その当時から本当に大きく変化しました。そのように遠く離れているために、今日私たちはこの音楽を現代の楽器で演奏し、当時の歴史的状況に対していわば「批判的」な視点を採用するしかありません。(Maderna 2020, 214)⁹

⁸ ガブリエーリの《シンフォニア・サクラ第2集》(1615出版)より〈集いにて〉C.78(14声:独唱(S,T)、合唱2群、合奏)をオーケストラ用に、ジョスカンの《第4旋法のマニフィカト》(4声)を合唱と3つの楽器群用に編曲している。

⁹ 「クリストフ・ビッターとの対話」(1971年10月31日)より。

編曲を通して今日演奏される機会を増やしたいという意図に加えて、マデルナは現代の音楽の趣味がそれらの作品が生まれた時代とは大きく異なることを自覚し、現代の楽器で現代の自分たちの視点でもってそれらの作品に向き合わざるを得ないという考えを示している。シューベルト作品の編曲についても同様に、原曲の持つ魅力や管弦楽的な響きをオーケストラによって再現したいという思いと共に、20世紀後半を生きるマデルナ自身の音楽観が反映されたものになっていると考えられる。

3.2. 編曲の内容

3.2.1. 楽器編成

マデルナは、オーケストレーションのモデルとしてシューベルトの《大ハ長調交響曲》D944を挙げているが、楽器編成を見ると《大ハ長調交響曲》のトロンボーン3本を加えた2管編成をベースにしていることが分かる。《大ハ長調交響曲》の第1楽章提示部後半では、トロンボーン3本によって冒頭旋律に基づく音型が奏される部分（第199小節以降）が印象的であるが、マデルナの《5つの舞曲》においてもトロンボーンが重要な役割を果たしている箇所が見られる。例えば第2曲〈軍隊行進曲〉はそれぞれ3部形式による主部とトリオからなる複合3部形式（ABA | CDC | ABA）をとるが、主部AはB durで閉じられ、主部Bの旋律はCes durで開始する。その際、力強いトロンボーンがb-cesという半音の動きを2度繰り返し、他の金管と弦楽器がCes durの主和音で応答することによって、この遠隔な調への移行を実現している。

一方で、《大ハ長調交響曲》には用いられていない楽器として、ピッコロ、ハープ、チューバ、チェレスタ、シンバル、スネアドラム、大太鼓が挙げられる。なお、ハープは第4曲のみ、チューバ、チェレスタおよびパーカッションは第5曲のみに使用されている。この最終第5曲については、マデルナが既出のプログラムノートにおいて、モーツァルト時代のウィーンを意識してトルコ風のパーカッションを入れた旨を報告している（Maderna 2020, 521）。

ここからは、連弾曲を原曲とする第2曲〈軍隊行進曲〉と第3曲〈ハンガリー風行進曲〉に注目して、原曲の各音がマデルナの編曲ではどのような楽器に振り分けられているのか、マデルナが原曲から感じた管弦楽的な要素がどこにあるのかを見ていきたい。また、編曲に取り上げられている舞曲や行進曲はA-BないしA-B-Aの構成をとるが、その中でもシューベルトらしい旋律の扱いや転調が見られる。それに対してマデルナがどのような点に焦点を当てて編曲しているのか検討していきたい。

3.2.2. 原曲における管弦楽的要素と編曲における対応

第2曲〈軍隊行進曲〉Es durは、すでに述べたように複合3部形式をとる。原曲の冒頭3小節では、1オクターヴの音域から1小節ごとに3オクターヴ、5オクターヴと一気に音域

が広がる。この部分からはオーケストラでだんだんと楽器を増やしていくような印象を受ける。強弱はフォルテで第2小節頭にはスフォルツァンドがついている（譜例1）。マデルナの編曲では最初の小節をトランペットとトロンボーン各2本が担い、次の小節ではクラリネット2本、ホルン1本、バス・トロンボーン、ティンパニが加わり、第3小節ではさらにフルート、オーボエ、ファゴット、第2ホルンが加わって管楽器全体によるファンファーレとなっている。

譜例1 シューベルト《軍隊行進曲》第3番D733-3冒頭（大譜表に集約）

主部に入る第4小節目からを見ていくと、3度の重音による主題旋律が4小節フレーズで2度繰り返される。旋律は第1小節目の跳躍音型を経て1オクターヴ上の音に到達するとそこから順次進行でなだらかに下りてくる動きになっている。2度目は最終的にEs durからB durへの転調を含むため後半2小節で音型に変化が見られるが基本的には反復といえる。しかし、2度目は重音の旋律が1オクターヴ上にも重ねられ、B durへの転調部分では部分的に三和音も見られる。またフレーズ最後の第11小節目ではセコンドもプリモと同じリズムで和音を奏するが、セコンドの最上声部にはプリモの順次下行する主旋律に対して反行する上行音型（c-d-es）が含まれている（譜例2）。ここまでを振り返ると、主題の旋律はその繰り返しにおいてまず音域的な拡大と声部の増加が施され、最終的には旋律的な要素と和音としての性格を併せ持つものへと変容していることが分かる。

譜例2 シューベルト《軍隊行進曲》第3番D733-3第11小節（大譜表に集約）

このように旋律線が認識できる形で保持されながら、その性質を変化させていくやり方は、より巧みな形で《大ハ長調交響曲》にも見られる。この交響曲について、マデルナの師であるシェルヘンは1930年代後半に執筆した原稿の中で「旋律のアーチが互いに連結してできた¹⁰交響曲形式の造形が新たな解釈上の問題として指揮者の前に立ち現れる」(HSCHA1284, 2)と述べており、シューベルトの音楽に対してベートーヴェンにおけるような劇的な対照を持つ構築的な音楽とは異なるアプローチが必要であることに言及している¹¹。

《大ハ長調交響曲》第1楽章はホルン2本による悠然とした旋律で始まる。この旋律は8小節でできているものの4+4の一般的な楽節構造とは異なる。2小節のフレーズとそれに応える1小節という3小節のまとまりが2度現れ、その最後の1小節の音型を2小節に拡大したものが続くことで結果的に8小節となっているのである。その旋律は木管楽器で対旋律を伴って反復されたあと、今度はヴィオラとチェロが主体となり、冒頭旋律に含まれるリズム形を持った新しい旋律が対旋律を伴って現れ、e mollへの揺らぎを見せながら奏される。この部分からも、シェルヘンの言う「旋律のアーチが互いに連結して」音楽を紡いでいる様子がかがえる。その後、冒頭の旋律が回帰するが、ここでは弦楽器とトロンボーンがフォルティッシモで最初の2小節の旋律を奏し、それを受ける次の1小節を木管楽器がピアノッシモで和声的に奏することで、旋律性は保ちつつ和声的な性格が付加され、同じ旋律ながらフレーズ内の音型の関係性に変化がもたらされる¹²。主題の旋律的性格を犠牲にすることなく、そこに別の旋律が重ねられたり、共通性を持った新たな旋律が接続されたりする、あるいは同じ旋律が新たな意味を持つといった形で音楽を形づくっていることが分かる。

《軍隊行進曲》第3番の主部Aに戻ってみると、冒頭の2声部からなる旋律がオクターヴで重ねられることで音域的に広がるとともに和声的な性格を増し、第11小節目のフレーズの終わりではこれまで伴奏音型を演奏していたセコンドも含めて全体が同じリズムで動くことで和音としての性格が前面に出される一方、その中に互いに反行する旋律を含むことになっている。

¹⁰ 下線はシェルヘンによる。

¹¹ シェルヘンの同原稿におけるシューベルト解釈については、拙論（山口2018および2022）を参照されたい。なお、すでに述べたとおりマデルナはこの交響曲の録音を残しており、舞曲的な軽やかさを持った颯爽とした演奏が聴かれる。

¹² この部分で木管楽器が奏する和音の最低声部は冒頭旋律に含まれる第2小節目の音型になっている。ブライアン・ニューボールドは、それによってこの音型の重要性が増していることを指摘している（Newbould 1992, 219）。

マデルナの編曲では、冒頭の2声の主題旋律は弦楽器（第1ヴァイオリン、ヴィオラが上声部、第2ヴァイオリンは下声部）によっており、伴奏音型のうち拍頭のバスを低弦が、合いの手のような細かな音型をホルン、トランペットが担当している。主題の繰り返し部分は、一転して木管楽器が旋律を担当し（フルート、オーボエが上の2声、クラリネットが下の2声）、ファゴット、トロンボーン、弦楽器が伴奏を担っている。原曲は主部A冒頭にフォルテの指示があるだけだが、編曲ではこの繰り返し部分で旋律を担当する木管楽器だけがフォルテ、弦楽器、トロンボーンはピアノになっている。またこの部分では、合いの手のような音型をトロンボーンに続いて弦楽器が1拍遅れでエコーのように奏するため、伴奏の動きはより活発になっている。原曲の上方向への音域的な広がりという主題の変化に対して、主旋律の音色や伴奏音型の強弱、刻み方を変化させることで、より軽快な印象が加わっているように感じられる。

その後、フレーズの終わりに向けてその1小節前からクレッシェンドの指示があり、第11小節目はホルンを除くすべての楽器が主旋律と同じリズムで動く。その際、トロンボーン2本と第1ヴァイオリン、ヴィオラが順次上行形を含む旋律を奏しているのが分かる。すでに確認したようにシューベルトの原曲でも下行する主旋律に対して反行する動きが見られたが、ピアノという一つの楽器の中では和音に埋もれがちである。それが編曲では異なる楽器で奏されることで二つの反行する旋律の動きがより明確になっているといえる。

さらにこの第11小節目で第1ヴァイオリンが奏するf-f-g-a-bという上行形は、原曲のこの部分には含まれない音の動きである。しかしfからbへの順次進行は続く4小節（第12-15小節、主部Aを閉じるフレーズ）に現れる旋律形に含まれ、またこの上行形を含む第13小節目の音型は主部Bの旋律（第18小節～）にも現れる（譜例3）。つまり主部Bは新しい旋律によっていながら主部Aに見られた音型を含むことで緩やかな連続性を保っているわけだが、その音型が内包する音の並びを第11小節目の和音の中に潜ませることでその関連性を強化する形になっている。

譜例3 シューベルト《軍隊行進曲》第3番D733-3
第12-13小節（左）と第18-19小節（右）（いずれもプリモのみ）

シューベルトは主題の歌謡的な旋律性を失わせることなく、音域やテクスチャー、強弱といった要素によって変化を生み出す一方、新たな楽想に共通の音型を用いることで関連性をもたらしていたが、マデルナはそこに管弦乐的な多彩な響きへの要求を感じ取ったのではないかと考えられる。編曲においては、楽器の組み合わせを工夫するだけでなく、時には強弱を変更したり、音型を追加したりすることでそうした変化と連続性をより強調していることが分かった。

3.2.3. 対位法的書法

先に見たように、《大ハ長調交響曲》第1楽章では冒頭旋律が繰り返される際に新たな旋律が対旋律として重ねられていたが、そうした対位法的書法が《5つの舞曲》第3曲〈ハンガリー風行進曲〉(c moll)の原曲にも見られる。この曲の主部はそれぞれくり返される2つの部分(A, B)からなる。主部A(第1-12小節)の旋律は2小節単位のリズム形(付点リズムを含む弾むような最初の小節を、次の小節のアクセントづけられた4分音符2つが決然とした調子で受ける)にのせて2声部で歌われていくのに対して、主部B前半(第13-20小節、4+4小節)はこの冒頭のリズム音型を基調としつつ、それぞれのフレーズ後半では2小節を大きなひとつの流れとするようなリズム形の変化が見られる。また同部分ではこの2小節単位で歌われる2声に対して、セコンドの右手パートに自由な動きを持った対旋律が現れる。この対旋律は主旋律と1小節ずれてフレーズを形成しているため、フレーズ構造が複雑になっていることが分かる。

マデルナの編曲(この曲ではトランペット、トロンボーン、ティンパニを用いていない)を見ると、この対位法的な書法がより込み入ったものになっていることが分かる。まずセコンド左手の4分音符+8分休符+8分音符のリズムはファゴットとコントラバスが担当している。そしてチェロがセコンド右手に現れる対旋律を奏する。原曲でプリモが担当する2声(部分的に3声)は第1、第2ヴァイオリン(3声部分はヴィオラが加わる)が担当し、最初の2小節(第13-14小節目)はクラリネット、第17-18小節目はホルンが2声に重なり、第14小節目後半から第16小節目と第18小節目後半から第20小節目にかけては第1ヴァイオリンの旋律をオーボエがなぞっている(譜例4)。ここで原曲にない音の動きを含んでいるのが、ヴィオラ・パートである。ヴィオラは先に述べたように原曲のプリモが3声になっている箇所ではヴァイオリンとともに原曲にある音を担当しているが、それ以外の箇所では第2の対旋律ともいえる動きをしている(譜例4の符頭を小さくした音符)。特に第16小節目、第19小節目から第20小節目にかけてはスラーを伴った旋律がおおらかに歌われている。ここでは、シューベルトの原曲にある自由な動きをする旋律の重ね合わせに対して、その重層的なテクスチャー、そしてそれぞれの旋律の歌謡的性格がより濃密なものになっている様子が見受けられた。

譜例4 シューベルト《ハンガリー風ディヴェルティメント》D818
 第2楽章「行進曲」第13-20小節
 (大譜表に集約し、編曲における担当楽器およびヴィオラの新たな旋律を追加)

もう一つの例として、すでに扱った第2曲〈軍隊行進曲〉に話を戻すと、主部Aを閉じる4小節（第12-16小節目）には模倣的な動きが見られる。プリモ右手の最初の小節に見られるリズムがその次の小節ではプリモ左手に現れ、次の2小節でも繰り返されるのである。これに対してマデルナは、主部BのあとにAが回帰した際、フルートとオーボエに原曲のプリモの音型を奏させ、1小節遅れで同じ音型をヴァイオリンに奏させることによって、はっきりとしたカノン形成している。それによって原曲では聞き逃しかねない模倣的動きがはっきりと感知できるものになっている。

シューベルトの音楽において、こうした対位法的な書法が旋律性を保ちながら新たな展開を生み出す手段として用いられている点を考えれば、マデルナの編曲はそうした原曲の内包する要素を明確化しているともみることができるだろう。一方で、これらの原曲に含まれる対位法的書法に注目し、それをより複雑なものに変化させている点からは、マデルナ自身のポリフォニックな書法に対する嗜好が感じ取られるかもしれない。

3.2.4. 音色の変化としての転調、同時的な鳴り響きとしての対位法

1967年5月21日に《5つの舞曲》がグラーツでオーストリア初演を迎えた際のプログラムノートは、執筆者は不明だが文面からマデルナへのインタビューに基づいて書かれたことが分かるものとなっている。それによれば、この編曲には「ピアノ版に存在しない、いくつか最小限の対位法的なリズム要素を除いて、作曲上の構造レベルでは1つの音符も変

更されていない」(MADERNA 2020, 523) とある。たしかに、1つの楽曲、楽章を原曲としている第2曲、第3曲では楽曲構造は保持されており、旋律の装飾的な変奏や調の変更も見られない¹³。一方で、すでに見たように第3曲〈ハンガリー風行進曲〉では原曲の対位法的なテクスチャーにさらなる対旋律が加えられていた。これは「最小限の対位法的なリズム要素」ということになると思われる。また、和音や音域の点で原曲と異なっている部分も見られる。ここでは、第3曲〈ハンガリー風行進曲〉の主部からトリオへの移行部分に着目したい。トリオの中心となる調は主部のc mollのⅥ度調にあたるAs durになっている。主部の最後の小節を見てみると、原曲ではプリモ、セコンドがそろってアクセントづけられた四分音符によるc mollの主和音を2度鳴らしている。続くトリオは一転してピアノになり、主旋律はc音から始まるがAs durの主和音に支えられているため、明確に第3音として聞こえてくる。ここではcという1つの音がc mollの主音からAs durの第3音へと瞬時にその機能を変えることで、同じ音でありながら浮遊感を感じさせる¹⁴。

マデルナはこの主部の最後の和音をc音のユニゾンに変更したうえ、原曲では最後の和音の最高音がトリオの主旋律の開始音と同じc²であるのに対して、c¹を最高音としている。

その結果、主部の最後ではトゥッティで力強く奏されたc音が、トリオではクラリネットによる主旋律の開始音として1オクターヴ上に現れる。また主部では常に主旋律を奏でていたヴァイオリンとそれを支えるヴィオラがこのトリオ開始部分では休止している。そのため主部の重厚な響きと、トリオの木管を中心とする軽やかな音色がはっきりとした対照を作っている。シューベルトが転調によって1音の意味を変化させ、異なる音色を要求しているのに対して、マデルナはそのささやかな変化を音域、使用楽器、テクスチャーといった様々な要素をもって明確な対比として表現しているといえる。

シューベルトの音楽におけるこうした音色への繊細な感覚にマデルナが反応していることから、マデルナの時代における音楽造形の問題との関連を思わせる。ギーゼラ・ナウクは、著書『空間における音楽、音楽における空間』において時間芸術としてみなされる音楽において、空間と時間が同等の関係となるような段階がセリー音楽および電子音楽とともに訪れたことを指摘している (Nauck 1997, 11-12)。すなわち、セリーによる作曲システムにおいて、機能と声と調性のシステムに基づく形式、および目的に向かっていく直線的で首尾一貫した流れは手放されることになる。そしてそれに対応するように、音域や

¹³ 『5つの舞曲』第3曲と同じ原曲をリストが管弦楽用に編曲した《フランツ・シューベルトの行進曲》S363/R449第4曲〈ハンガリー風行進曲〉では、原曲の旋律を装飾的に変化させる、伴奏音型を華やかにする、新たな楽節を追加するなど、多くの変更が見られる。

¹⁴ こうした共通する1音を軸にした転調は、より遠隔な調領域の出現をも可能にする。例えば、シューベルトの《楽興の時》D780第2曲では、Des durの主音 (des) が異名同音変換によって次の瞬間にはfis mollの第5音 (cis) として聴こえてくる。

音色といった次元から奏者や音源の配置、演奏の場といった様々なレベルにわたる音楽的空間の造形が作曲において大きな意味を持つようになる。

マデルナの編曲が行われた1960年代においては、偶然性の問題とともに「線的な造形から音響空間的な造形への変革」がマデルナの創作を特徴づけているという（Noller 2004, 778）。音がどのような順序で並ぶかよりも、一つの瞬間にどのような音が重ね合わされそれがどのような音響としてたち現れてくるかという方に関心が向けられていたといえるのではないだろうか。

そうした観点から、第3曲〈ハンガリー風行進曲〉の主部B前半に見られた対位法的書法とマデルナによるさらなる対旋律の追加をもう一度見てみたい。それぞれのフレーズ後半にあたる第16-17小節、および第19-20小節の旋律の動きを確認する（譜例4）。第16小節目後半ではプリモの主旋律とセコンドの対旋律が反行する跳躍音型を奏するが、第17小節目ではどちらも順次的に下行している。また第19小節目前半は反行しているが後半はどちらも上行し、第20小節目ではプリモの旋律は下行、セコンドの対旋律はgの音にとどまっている。そこにマデルナによって追加されたヴィオラの旋律を見てみると、第16小節目ではアルペッジョで上行する動きが加わり、第19小節目では下行、第20小節目では上行、と原曲の2つの旋律と相反する動きをしていることが分かる。その結果、マデルナの編曲においてこの部分は明確な方向性が見えない、曖昧模糊とした響きの総体として聴こえてくる。もちろんそれは一瞬のことであり、次の瞬間には明快な旋律と和声を持った音楽に戻るのだが、ここに「現代的な精神」の片鱗を見ることができるようと思われる。

4. おわりに

ここまで《5つの舞曲》のうち、もともと連弾曲として作曲された二つの行進曲を中心に見てきた。マデルナはシューベルトの連弾作品がオーケストラを想定して書かれていると考えたが、それは第2曲〈軍隊行進曲〉冒頭のようなダイナミックな音域的拡大や、旋律的性格を保ったうえでの主題の多様な展開、転調を通じた繊細な音色の変化などが、オーケストラでこそ実現可能と思われるような多様な響きを求めているように感じられたからではないだろうか。

一方で、シューベルトの原曲に見られる対位法的な書法にマデルナが反応している箇所も見られたが、いずれの場合もマデルナは原曲の複層性をさらに多層的で複雑なものに変化させていた。また新たな声部が加えられることによって原曲にはなかった不協和な響きが生まれている箇所、それぞれの上行、下行する動きが相殺されて混然一体とした響きの総体が生まれている箇所もあり、かすかに現代的な響きを導入する結果となっていた。

今後は、《5つの舞曲》のピアノ独奏曲を原曲とする作品にも目を向けるとともに、シューベルト以外の作品編曲からマデルナの編曲手法をより包括的に把握したうえで検討を進め

ていきたいと考えている。

本研究はJSPS 科研費JP20K12852の助成を受けたものである。

主要参考文献

一次資料

Hermann-Scherchen-Archiv, Archiv der Akademie der Künste zu Berlin, HSCHA1284.

二次資料

Baroni, Mario and Rossana Dalmonte. (ed.) 1985. *Bruno Maderna. Documenti*. Milan: Suvini Zerboni.
Dalmonte, Rossana and Mario Baroni. 2022. *Bruno Maderna. His Life and Music*. translated by Michael Webb. Lanham: Rowman & Littlefield.

Dalmonte, Rossana. 2001. “Maderna, Bruno.” In *Grove Music Online*.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17392>

Fearn, Raymond. 1990. *Bruno Maderna*. Chur: Harwood Academic Publishers.

Maderna, Bruno. 2020. *Amore e curiosità: Scritti, frammenti e interviste sulla musica*. edited by Angela Ida De Benedictis, Michele Chiappini, and Benedetta Zucconi. Milan: Il Saggiatore.

Nauck, Giesela. 1997. *Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Newbould, Brian. 1992. *Schubert and the Symphony. A New Perspective*. London: Toccata Press.

Noller, Joachim. 2004. „Maderna, Bruno.“ In *MGG2*. Personenteil 11, 774–781.

Verzina, Nicola. 2013. “Classicità e Modernità: Maderna, Rilke, Lucrezio, Sicilo e Schubert.” In *Pour Bruno. Omaggio a Bruno Maderna (1920–1973) nel quarantesimo anniversario della scomparsa*. Bologna : Edizioni Pendragon, 71–74.

“Bruno Maderna und Darmstadt.” *Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD)*. <https://internationales-musikinstitut.de/de/imd/maderna100/> (2023年3月2日閲覧)

山口真季子 2018 「ヘルマン・シェルヘンによるシューベルト解釈——未刊行の原稿『シューベルト・ブック』を手がかりに」『音楽学』第63巻2号：78–93

山口真季子 2022 「第6章 指揮者ヘルマン・シェルヘンの音楽思想——ロシアでの抑留経験から『シューベルト・ブック』へ」『音楽と越境：8つの視点が拓く音楽研究の地平』井上さつき監修 131–152 東京：音楽之友社