

シューベルト 《34の感傷的なワルツ》 D779と マデルナによる管弦楽編曲

山口 真季子

Schubert: 34 Valses Sentimentales, D779 und die Bearbeitung für Orchester von Maderna

0. はじめに

イタリア人の作曲家で指揮者のブルーノ・マデルナ Bruno Maderna (1920-1973) は、1965年にシューベルトの舞曲、行進曲の管弦楽編曲を行った。マデルナは同時代の前衛的な作曲家の一人でありながら、ルネサンス、バロックの作品編曲を多く手がけていることが知られているが、1968年に《5つの舞曲》として出版されたこのシューベルト作品の編曲は、そうした彼の作曲、編曲の中でも異色な存在といえる。

《5つの舞曲》は、ピアノ独奏用舞曲を原曲に持つ第1曲、第4曲、第5曲と、4手連弾のための行進曲を原曲とする第2曲、第3曲からなる。このうち4手連弾用行進曲を編曲した第2曲、第3曲を中心に、マデルナがシューベルトの連弾作品に見出した管弦楽的な性格とは何か、それをどのように編曲しているかについては拙論（山口 2023）で考察した。しかし残る3曲のうち、特に《34の感傷的なワルツ》D779を原曲に持つ第4曲は、編曲においてその全曲を取り上げているわけではない点や強弱に大幅な変更が加えられている点などにおいて前回取り上げた2曲の行進曲とはその扱いが大きく異なっている。そこで本論はこの第4曲に焦点を当てて、マデルナの《5つの舞曲》に関する考察を補完するとともに、シューベルトのピアノ独奏用舞曲の受容におけるこの編曲の位置づけを検討したい。

1. 編曲の動機

マデルナは、ロッテルダム交響楽団の定期演奏会（1965年11月18、19日）でこの編曲を演奏した際のプログラムノート（Maderna 2020, 521-522）で、編曲に対する考えを明らかにしている。それによれば、マデルナはシューベルトの4手連弾作品から、作曲者がオーケストラのパートを思い浮かべながら作曲したと感じたようだ。そうした原曲の持つ管弦楽的な性格がマデルナに編曲の妥当性を確信させたといえる。またもう一つの理由として、“家庭コンサート”がますます稀になる中で「このように美しい“サロン音楽”が実際に知られていない」（Ibid., 521）ことに言及しており、コンサートホールでの演奏機会を得るための編曲でもあったと考えられる。さらに編曲という作業においては、原曲

との時間的な隔たりや原曲の本来的な社会的機能の喪失という問題に対峙せざるを得ないという自覚をマデルナが持っていたことも彼に対するインタビュー¹などからうかがうことができる²。

ここで、『5つの舞曲』の原曲について述べておく。第1曲〈ポルカ〉および第5曲〈ギャロップ（エコセーズ）〉は、『ギャロップと8つのエコセーズ』D735, Op.49（1825年出版）よりそれぞれギャロップと第4、7番を除くエコセーズを原曲とする。第2曲〈軍隊行進曲〉は、『3つの軍隊行進曲』D733, Op.51（1826年出版）より第3番、第3曲〈ハンガリー風舞曲〉は『ハンガリー風ディヴェルティメント』D818, Op.54（1826年出版）より第2楽章「行進曲」に基づいており、第4曲〈感傷的なワルツ〉は『34の感傷的なワルツ』D779, Op.50（1825年出版）から第18～24、27～32番を用いている³。先述のとおりに、これらの原曲のうち舞曲はピアノ独奏用、行進曲は4手連弾用の作品であるが、マデルナのプログラムノートでは「ブライトコプフ・ウント・ヘルテル社から出版された4手連弾用の原曲から次の組曲を作った」（Ibid., 522）とある。実際にパウル・ザッハー財団に保管されたマデルナの所蔵楽譜の中にブライトコプフ社の楽譜はなく、『ギャロップと8つのエコセーズ』および『34の感傷的なワルツ』を含む楽譜としては、4手連弾用に編曲されたペータース社の舞曲集のみが残されている。編曲当時、マデルナが独奏用の楽譜を別に所持していたとしても、少なくともこの編曲版の楽譜を合わせて参照した可能性は高いと考えられる⁴。

2. シューベルトの舞曲

マデルナの編曲を詳しく見る前に、シューベルトの舞曲創作について確認しておきたい。現存するシューベルトのピアノ独奏のための舞曲は約500曲にのぼる。それらはシューベルティアーデや、その他の友人たちとの集いの中で生まれた。レオポルト・フォン・ゾライトナーが伝えるところによると、そうした集まりにおいてシューベルトが「自分で踊ることは決してなく、いつもピアノに坐っては、何時間でも実に美しいワルツを即興演

¹ 「クリストフ・ビッターとの対話」（1971年10月31日）（Maderna 2020, 214-222）

² この点に関しては、拙論（山口2023）を参照のこと。

³ 以降、『34の感傷的なワルツ』の各曲については第○番という表記を用いる。これはマデルナ編曲の『5つの舞曲』の各曲を第○曲と表記するにあたって、混同を避けるためである。

⁴ このことは、後述するようにマデルナがこのワルツの後半のみを用いて編曲している点からもうかがえる。さらに、例えば第19番のワルツでは右手の8分音符のうち表拍が4分音符になることで旋律が浮かび上がるのだが、マデルナの編曲ではこれをそれぞれ4分音符による2つの声部として扱っている。彼が所有していた4手連弾用楽譜でも裏拍の8分音符が4分音符となり、プリモが左右の手で表拍、裏拍を弾き分けるように書かれており、マデルナの編曲はそれに準じているように見える。

奏」し、またその中で気に入ったものは記憶して後で書きとめるために繰り返し演奏したという（ドイッチュ 1978, 146）。彼の舞曲の大半はドイツ舞曲、レントラーおよびワルツである。120 曲ほどのピアノ独奏用ワルツは、もっぱら出版譜として残されている点が特徴的である。

シューベルトは生前に 8 つの舞曲集を出版している。他のピアノ独奏曲のうち生前に作品番号をつけて出版された作品が《さすらい人幻想曲》D760, Op.15、ピアノ・ソナタイ短調 D845, Op.42、ニ長調 D850, Op.53、ト長調 D894, Op.78、《4 つの即興曲》D899, Op.90 のみであることを考えれば、舞曲集の需要の高さがうかがえる。舞曲集の死後の出版状況について「ホフマイスター月間報告」⁵を参照すると、生前から人気の高かった〈悲しみのワルツ〉D365-2 は 4 手連弾用に編曲されたり、変奏曲や幻想曲の主題に用いられたりするなど頻繁に名前が挙がってくる。また舞曲全体では 1868 年から 1870 年代半ばにかけて出版数が目立って増加しており、複数の出版社が舞曲をまとめて出版している⁶ほか、4 手連弾用やヴァイオリンとピアノ、ピアノ三重奏といった種々の編成のための編曲も見られる。19 世紀におけるシューベルト作品の編曲について、出版の状況から考察した論文（Raab 2007）によると、1870 年ごろに器楽作品に基づく編曲の増加が見られるが、そこには 1867 年に誕生した Edition Peters シリーズの存在が大きいようだ（Ibid., 117）。創設間もない 1868 ～ 1873 年の間に 60 以上の編曲が出版され、そのうちの 3 分の 2 を器楽作品の編曲が占めているという（Ibid.）。マデルナが所有していたペータース版の 4 手連弾用楽譜はフーゴー・ウルリッヒ（1827-1872）の編曲によるが、おそらくこの時期に刊行された楽譜が再版されたものと推測される⁷。作曲当初はダンスの BGM であった舞曲が、共に演奏して楽しむ作品としても親しまれていたことがうかがえる。

一方でシューベルトの舞曲は、ブラームスやシェーンベルクといった作曲家たちにも高く評価されていたことが知られている。ブラームスの《ワルツ集》Op.39（1865）にとってシューベルトのレントラーはその手本となっているという（西原 2006, 89）。シェーンベルクは、シューベルトの舞曲を作曲の教材にしていたようで、1920 年代前半にシュヴァ

⁵ 1829 年に創刊された「ホフマイスター月間報告 Hofmeister Monatsberichte」には、ドイツ語圏で出版された音楽書が月ごとに掲載されている。リストは完全ではないが、19 世紀の出版状況を知ろうとて有用な資料である。1829 年から 1900 年のデータは、ウェブサイト Hofmeister XIX で検索が可能である。

⁶ ここでは、ピアノ独奏用舞曲ないしピアノ独奏曲としてまとめて出版されたもののみを挙げておく（それぞれ「ホフマイスター月間報告」に掲載された年：出版社（出版地）を示す）。1868: Holle(Wolfenbüttel), 1869: Peters (Leipzig), Litolf(Braunschweig), 1872: Cotta(Stuttgart), 1873: Hofmeister(Leipzig), Breitkopf & Härtel(Leipzig)

⁷ ウルリッヒはその他にも、交響曲ハ長調 D944 やロ短調 D759 をはじめ、室内楽曲、ピアノ・ソナタなど様々なシューベルト作品の 4 手連弾用編曲をペータース社から出版している。

ルツヴァルト女学校でシェーンベルクに学んだローナ・トルーディングは「[レッスンにおける小曲の作曲が] たいてい 16 小節だったのは、どの点から見ても秀でている短い曲の模範例としてシェーベルトの舞曲を挙げて、正しいバス、正しい和声、正しい旋律の手本としたから」(スミス 1995, 223) と証言している。和声に関して言えば、舞曲においても長調、短調の交替、3 度関係調への頻繁な転調、作品によって遠隔な調への転調が見られるなど、シェーベルトらしさが認められる。

またシェーベルト没後 100 年 (1928) に際して舞曲作曲家としてのシェーベルトを論じたキンケルディは、「シェーベルトが、そのずば抜けた旋律の豊かさによって、構造的枠組みの根底にある死ぬほど退屈な単調さを隠しおおす、その手法に感銘を受けずにはいられない」(Kinkeldey 1928, 614) と述べており、平板になりかねない小曲におけるシェーベルトの旋律の多様性を賞賛している。概してシェーベルトの舞曲への評価は、形式的な単純さの中で際限なく紡ぎ出される、美しく親しみやすい旋律とそれを豊かに彩る独特の和声に向けられていたと考えられる。

なお《34 の感傷的なワルツ》のうち、マデルナが編曲に用いた箇所を確認すると、すべて反復記号のついた 8 小節の大楽節 2 つないし 3 つからなり、第 22 番、第 25 番、第 27 番、第 29 番が A-B-A、それ以外は A-B の構成をとっている。短調、長調間の自由な移り変わりや 3 度関係調の隣接がしばしば見られる一方、どのフレーズもトニックとドミナントの交替を基本としている。また伴奏は 4 分音符 3 つからなり、第 1 拍目は単音、第 2、3 拍目は和音という形が中心である。形式、和声、伴奏音型のいずれもシンプルなものといえる。この舞曲集のタイトルは出版社の意向によると考えられるものの、含まれる 34 曲はシェーベルト自身がまとめたものであり、その多くが調性的に 2 つないし 3 つずつのまとまりをなしていることが指摘されている (Litschauer & Deutsch 1997, 123)。しかし、シェーベルトに全体をツィクルスとみなす意識があったかは不明である。

マデルナの編曲では、この舞曲集の後半 (第 18 曲以降) を一連のものとして扱いつつ、いくつかの部分を省略しており、そこにどのような意図があったのかを検討する必要がある。そのうえで、リズム的にも和声的にも単純に見える原曲のワルツに対して、彼がどのような点に注意を向け、それを管弦楽編曲に反映させているのか、次項で詳しく見ていきたい。

3. 《5つの舞曲》第4曲における原曲の扱い

(1) ウィンナー・ワルツへの意識

《5つの舞曲》の第 4 曲冒頭 (原曲は《34 の感傷的なワルツ》第 18 番) には、「ゆるやかに開始し、少しずつウィンナー・ワルツのテンポに届く」と指示があり、弦楽器群の伴奏にのせてヴァイオリン・ソロが 8 小節の旋律を奏で、続いて第 1 ヴァイオリンが合わさっ

て同じ旋律をくり返す。ヨーゼフ・ランナーやヨハン・シュトラウスによって確立されたウィンナー・ワルツを特徴づける「歌うヴァイオリン」(Flotzinger 1998, 1891) が、聴き手をワルツの世界へと誘うような開始部分になっている。

ヴァイオリン・ソロによる開始について言えば、アントン・ウェーベルンが1931年に管弦楽編曲した、シューベルトの《6つのドイツ舞曲》D820の第5曲もヴァイオリン・ソロで開始される。この編曲に言及した論文「シューベルトとウェーベルン」(Meyer 2001)では、この第5曲がアウフタクトの音型や「ワルツに典型的な強拍の付点4分音符」などによって他の曲よりも大衆的なカラーが強いのに対して、ウェーベルンがそれに応えたのだと指摘している (Ibid., 96)。ウェーベルンはこの編曲について、シェーンベルク宛の書簡(1931年6月17日付)で「古典的な楽器法の考え方に基づきつつ、それを(可能な限り着想や意味連関を明らかにする手段として)我々の楽器法の理念に資するものにしよう」と尽力しました」(Ibid.)と述べている。同年の初演を指揮したのは、マデルナが指揮を師事したヘルマン・シェルヘンであり、マデルナもおそらくこのウェーベルンの編曲を知っていたと思われる。ウェーベルンの編曲は古典的な2管編成を取り、構成や強弱は原曲に忠実である一方、細かな楽器交替による繊細な音色の変化によって原曲の形式を明確化している。それに対して、マデルナは原曲が内包する要素をくみ取りつつ、それをよりダイナミックな表現に変換しているように感じられる。一方で、サロン・オーケストラが演奏するウィンナー・ワルツを想起させるようなヴァイオリン・ソロの使用が両者に共通してみられる点は興味深い。

(2) 構成

原曲である《34の感傷的なワルツ》のうち、マデルナが編曲に用いたのは第18番以降である(以下、表を参照のこと)。彼が所有していたペータース版の4手連弾用楽譜は同作品を前半後半各17のワルツに分けてそれぞれOp.50aとOp.50bとして掲載している。すなわち、第18番はOp.50bの冒頭にあたり、マデルナはそれに倣ったと思われる⁸。また、原曲最後の第33番、第34番が編曲では省かれているが、これはト長調で開始される第5曲のエコセーズにアタッカで入るにあたって、第33番、第34番の変イ長調ではなく、第32番のハ長調のほうが自然と考えたためであろう。

調は第18番から第20番までが変イ長調、第21番から第23番は変ホ長調、第24番はト短調／変ロ長調とここまでは \flat が1つずつ減っていく。第24番(変ロ長調)から第25番(ト長調)、第26番(ハ長調)から第27番(変ホ長調)はそれぞれ平行調の同主調、

⁸ この分割は、第1番と第17番がハ長調、第18番と第34番が変イ長調、とそれぞれの始まりと終わりの調が同じであることからまったく理不尽なものとはいえない。

同主調の平行調への転調となり、結果的に3度関係調への転調が頻出する。その後、第27番から第29番までは変ホ長調で、続く第30番から第32番はハ長調、第33番、第34番が変イ長調となり、第27番以降の転調もまた3度関係になっていることが分かる。マデルナの編曲では、第25番、第26番が省略されることで、1曲ごとの目まぐるしい転調が回避されている。

次に、原曲とマデルナの管弦楽版の違いとして目を引くのは強弱である。原曲の各曲はpで始まり後半でfになる、あるいは中間部でfになるなど、1曲の中に1つの盛り上がりをもって完結しているものがほとんどである。それに対して、マデルナの編曲では多くの部分で原曲の強弱を変更しているが、そこには全体を一つにまとめ上げようとする意図が感じられる。

マデルナの編曲で大きな盛り上がりを見せるのは第21番と第28番であり、トロンボーンを含んだトゥッティの豊かな響きで奏される。原曲を見てみると、マデルナが用いた部分の中でこの2曲だけ主旋律がオクターヴの重音になっていることが分かる（同じくオクターヴの重音で旋律が奏される第20番の前半は編曲では使われていない）。マデルナはオクターヴの重音でおおらかに歌われる旋律にクライマックスを託したといえる。編曲では、オクターヴの旋律は3度や6度が重ねられて和声的に厚みを増している。また第28番では、木管楽器が奏でる4分音符+8分音符2つ+4分音符のリズムによる原曲の旋律に重ねて、弦楽器が2分音符+4分音符に変化させた旋律をレガートで奏することによって、力強く流麗な性格が付加されている。

また冒頭の第18番から最初のクライマックスを迎える第21番までの部分について原曲を確認すると、一見音型的に大きく異なるように見えて細やかに連続性が確保されていることが分かる。まず第18番は8分音符3つの上行形から第1拍目の付点四分音符にいたる音型から開始されるが、この冒頭の変ホ-変イ-変ロ-ハの動きが第19番の第3小節から第4小節の4分音符にも見られる（譜例1、譜例2）。また第18番の付点4分音符+8分音符3つという音型は第19番の後半に一度だけ現れるが、その際付点4分音符は和音、3つの8分音符はアルペジオの上行形になっている。これが第20番後半では付点リズムとともに繰り返し現れる。さらに第20番を特徴づける付点リズムは第21番でも引き継がれる（譜例3、譜例4）。このように、ここまでの4つのワルツは付点4分音符+8分音符3つのリズムおよび付点リズムによって緩やかに結びついていることが分かる。またこの2つのリズム要素は続く第22番以降のワルツでは見られず、マデルナがこの第4曲の締めくくりに用いた第32番でようやく再び現れる（譜例5、なお原曲では第23番の前半で付点4分音符+8分音符3つのリズムが現れるが、マデルナの編曲では第23番の後半のみを使用している）。マデルナが原曲の第18番から第21番に連続性を見出したうえで、第21番に最初の盛り上がりを設定したことがうかがえる。また第21番の後で第

20 番を再現している点も、ここまでで一区切りという印象を強めている。そして、これらのワルツを特徴づけるリズムを最終の第 32 番で初めて回帰させることによって、この第 4 曲にまとまりをもたらしている。

譜例1 《34の感傷的なワルツ》第18番冒頭 (T.1~4)⁹



譜例2 《34の感傷的なワルツ》第19番 (T.1~4)



譜例3 《34の感傷的なワルツ》第20番 (T.9~12)



譜例4 《34の感傷的なワルツ》第21番 (T.1~4)



譜例5 《34の感傷的なワルツ》第32番 (T.1~4)



一方、原曲の強弱は全体のまとまりを優先する中でただ蔑ろにされているわけではない。例えば第 18 番、第 19 番はもともと前半 *p*、後半 *f* (→ *ff*) の強弱を持っているが、モデルナはこの後半部分を強弱とは異なる手段で活気づけている。第 18 番の原曲の旋律は後半で部分的に重音が見られるが、編曲では前半の単音による旋律に対して後半の旋律をすべて重音にしており、また *Brio* (活発な) の指示によってテンポも上がっている。第 19 番では主旋律に対して前半は 1 オクターヴ下の音を重ね、後半では 1 オクターヴ上の音を重ねることによって、音域的な変化をもたらしている。このように原曲の強弱の変化

⁹ 高音部譜表のみ。以下、譜例 2 ~ 5 も同様。

はテクスチュア、テンポ、音域の変化に移し替えられているといえる。

(3) 音響的対比

ここまで第4曲〈感傷的なワルツ〉全体の構成とともに最初のクライマックスまでの部分を中心に扱ってきたが、後半のクライマックスを形成する第28番に続く第29番、第30番の音響は互いに非常に対照的であるとともに全体においても際立っているため、原曲と合わせて詳しく見ていきたい。

まず第29番だが、シューベルトによる原曲を見ると左手の伴奏音型が通常と異なり、冒頭は付点4分音符で持続するバスの上で単音の4分音符が第2、3拍目を刻む形をとり(譜例6)、さらに中間部では2声が自由に動きつつ和声的に右手を支えている。アウフタクトのリズムが16分音符+8分音符2つである点も他と異なる。右手は、8分音符による旋律と2分音符+4分音符で動く内声を奏するが、8分音符の旋律は部分的に重音になっており、それが第1、5小節目のように内声と交差することもあり、主旋律が判然としないう複雑なテクスチュアを持つ。第6～8小節目で初めて裏拍が明確な旋律線として浮かび上がる。中間部では重音と単音が交互に奏されその中に旋律が聞こえてくるが、表拍が旋律を担う前半は半音階的な動きが目立ち、裏拍が旋律になる後半でようやく自由に歌われる。ここまでの各曲においても、旋律の動きそのものに加えて、単音による旋律、3度やオクターヴの重音による旋律、和音で動く旋律など、テクスチュアの多様性がそれぞれのワルツに変化をもたらしているが、中でもこの第29番の旋律の曖昧な性格は際立っている。

譜例6 《34の感傷的なワルツ》第29番 (T.1～T.8)



これに対してマデルナは、8分音符で動く旋律を2本のクラリネットとハープによって互いに重なり合うように歌い継がせている。左手の第2、3拍目の変口音の刻みは編曲には見当たらず、代わりに1点変口音および2点変口音の持続が第1ヴァイオリンによって奏され、バスの持続音とともに音響的な外枠を形づくっている。第29番冒頭には「sognante 夢見るように」、主旋律担当楽器に対しては「ma in rilievo しかし際立って」と指示があり、茫洋とした響きの中で旋律が細やかに音色を変化させて聞こえてくることになる。さらに第2ヴァイオリンとヴィオラは原曲の右手の主旋律、内声の音を適宜拾って独自の旋律を

奏でている。また中間部では、ホルンが原曲の音を拾いつつ独自の旋律を歌い上げる。第1ヴァイオリンがオクターヴで奏する変口音の響きのベールに覆われ、他の弦楽器の旋律的な動きと絡みつつ、音色を変えながら浮かび上がる旋律は、原曲のもつ複雑なテクスチュアと主旋律の不明確さを強調している。

続く第30番の主旋律は一転して、単音による明瞭なものである（譜例7）。しかしワルツの拍子感を狂わせるようなフレーズが見られ、それを引き継いで後半の開始4小節では伴奏も併せてヘミオラになっている（譜例8）。伴奏音型が3拍子から逸脱した動きを見せるのは第4曲全体でこの箇所だけである。ここでマデルナは、まず前半の音型を弦楽器およびトランペットとティンパニの掛け合いとして表現している（譜例9）。その際、弦楽器によるアウフタクトにはテヌート、強拍にはアクセントがつけられているのに対して、それを受けるトランペットの最初の3音はスタッカート、続く4分音符から8分音符にはスラーが付されている。原曲に存在する伴奏の第2、3拍目の刻みをなくしているため、旋律の音響的な対比だけで音楽が進んでいく。また実際のオーケストラの配置を考えた場合、前方の弦楽器群と後方のトランペットおよびティンパニが空間的にも対置されているといえるだろう。楽譜では弦楽器群にff、トランペットとティンパニにfの指示があり、トランペットとティンパニのフレーズには一種エコーのような効果が想定されていると考えられる。後半はトランペットとティンパニに代わって木管楽器が旋律の一翼を担い、ホルンとトロンボーンがヘミオラのリズムを刻む。そして最後の4小節になって初めて伴奏の第2、3拍目の刻みが回復する。

譜例7 《34の感傷的なワルツ》第30番（T.1～4）



譜例8 《34の感傷的なワルツ》第30番（T.9～12）



譜例9 マデルナ《5つの舞曲》第4曲〈感傷的なワルツ〉より（大譜表に集約）

この第29番、第30番は、もともと原曲においても旋律線、リズム、旋律と伴奏の関係性などの点で対照的といえるが、マデルナの編曲では楽器の選択、強弱等によってコントラストをつけるとともに、原曲の持つテクスチュアの傾向をより極端に推し進めることで、全体が曖昧模糊とした響きに包まれた第29番と、楽器間の明確な音色の対比で構成される第30番の間に最も劇的な対照を生み出している。

(4) 音響の空間性

第29番、第30番における音響の扱いからは、マデルナの空間性に対する意識も感じ取ることができる。このことは《5つの舞曲》と同時期に行われたジョスカン・デ・ブレの《4声のマニフィカト》編曲と比較することで明確になるだろう。マデルナは《4声のマニフィカト》を5声の合唱とオーケストラ用に編曲したが、その際オーケストラを3群に分けて配置することを指示している。すなわち中央に合唱、弦楽器、マンドリン、ギター、ハープ、ヴィブラフォン、チューブラー・ベル、ティンパニおよびオルガンを配し、管楽器を左右に分けている。この編曲を考察した論文（Drees 1998）では、3群に分けて配置された音響群を生かしてジョスカンの模倣的な声部交替が左右の管楽器群の対話に移し替えられている点が指摘されている。ここには、同時代の作曲家たちに共有されていた音楽的空間の造形に対する関心とともに、ヴェネツィア楽派の複合唱様式への愛着を見て取ることができるのである（マデルナはヴェネツィア出身である）。シューベルトの編曲はジョスカンの編曲と異なり、オーケストラの配置について指示はない。しかし先に見たように、第30番の弦楽器群とトランペット、ティンパニが交互に旋律を奏していく箇所は、空間性を生かした対話が想定されているように思われ、原曲の下行音型に続く上行音型に対話的な性格をくみ取ったマデルナが、それを音響空間的に拡大して表現したと考えられる。

同論文ではさらに、マデルナが編曲において原曲の対位法的書法に対しさらに声部を加えることでポリフォニーの密度を高めている点や、長い音価の声部にオクターヴで音を重ねることで、音域的拡大をもたらし、動きを持った他の声部に対して「音響的背景 Klanghintergrund」(Ibid, 11) を作り出している点にも言及している。ポリフォニーをよ

り濃密にしている箇所は、すでに拙論（山口 2023）で考察した《5つの舞曲》第3曲〈ハンガリー風行進曲〉にも見られた。オクターヴで音を重ねる点に関しては、第4曲〈感傷的なワルツ〉の第29番にもう一度目を向けたい。

第29番の冒頭8小節では、原曲の伴奏の第2、3拍目の変口音がヴァイオリンによる持続音に変化し、元の音高の1オクターヴ上と2オクターヴ上で鳴ることになる。それによって原曲では内声として3拍子の刻みを担当していた変口音は上方に音域を拡大し、付点4分音符で動くバスとともに主旋律および内声に対して「音響的背景」を提供することになる。原曲の第29番が持つ主旋律と内声が入り組んだ複雑なテクスチュアは、編曲において背景の音響と、そこから前面へと浮き上がる旋律によって空間的に表現されているといえる。

4. おわりに

シューベルトの舞曲は、もともと気の置けない友人たちとの集まりにおけるBGMとして誕生したものであり、マデルナの《5つの舞曲》第4曲〈感傷的なワルツ〉には、それを現代のコンサートホールで演奏するのにふさわしい作品にするための様々な工夫が見られた。まず音型的、調性的な関係性に鑑みて1つの流れにまとめ上げるべく、原曲のいくつかの部分を省略している。結果としてこの第4曲は前半、後半にそれぞれ盛り上がる部分をもち、最後に前半の主要なリズム形が回帰する形で締めくくられる。原曲の強弱には必ずしも従っていないが、一方で原曲の強弱の対比を音域やテンポなどの変化によって表現している。

また、シューベルトの舞曲は基本的にシンプルな構造、決まった伴奏音型に支えられたものであり、人々の目を引くのはもっぱら歌心あふれる旋律と、そこに色合いを添える和声の独自性だったといえる。しかし《34の感傷的なワルツ》の各曲は、音型やリズムによって緩やかに関連づけられつつ、それぞれの旋律的な特徴とともに様々なテクスチュアによっても多彩な変化を見せている。マデルナはそうした原曲の連続性と多様性を捉え、大きな流れの中でドラマティックな変化を見せる楽曲に仕上げている。

その際、マデルナは楽器の組み合わせとともに、レガートやスタッカートといったアタックを変化させる、オクターヴを重ねる、声部を追加するといった変更を加えることで、各曲の対比を強調している。また、《4声のマニフィカト》編曲のように楽器群を空間的に分割するといった指示はないものの、楽器間の対話的な表現や、原曲の音にオクターヴを重ねることで「音響的背景」を作り出す手法がシューベルトの編曲にも見られることが分かった。すなわち、当時のマデルナの音楽的空間に対する関心が編曲にも影響を与えたと考えられる。しかし一方で、マデルナの編曲における変更は原曲の持つ様々な要素、性格に応じて行ったものであり、原曲の書法に潜在する音響的な豊かさを彼がくみ取って編曲

に反映させた結果でもあるだろう。

《5つの舞曲》のうち第2曲、第3曲に焦点を当てた拙論（山口 2023）では、マデルナがシューベルトの原曲が持つ対位法的書法に反応して、新たな声部を加えることで現代的な響きをもたらしている箇所を指摘した。今回見てきた第4曲においても、マデルナの新しい音響の造形に対する意欲が、シューベルトの舞曲に内包された可能性を音響空間的に拡大させてみせているといえる。

本研究は JSPS 科研費 JP20K12852 の助成を受けたものである。

参考文献

- Bruno Maderna. 2020. *Amore e curiosità : Scritti, frammenti e interviste sulla musica*. edited by Angela Ida De Benedictis, Michele Chiappini, and Benedetta Zucconi.
- Baroni, Mario and Rossana Dalmonte. (ed.) 1985. *Bruno Maderna. Documenti*. Milan: Suvini Zerboni.
- Decsey, Ernst. 1929. „Franz Schubert als Tanzmusiker.“ In *Bericht über den internationalen Kongress für Schubertforschung*. 235-238. Augsburg: Dr. Benno Filser Verlag.
- Deutsch, Otto Erich. 1964. *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*. (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke / Franz Schubert*. Hrsg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Serie 8. Supplement; Bd.5) Kassel: Bärenreiter.
- Drees, Stefan. 1998. *Josquin Desprez: »Magnificat quarti toni«*. *Die Bearbeitung von Bruno Maderna*. Saarbrücken: Pfau-Verlag (=fragmen. Beiträge, Analysen und Meinungen zur neuen Musik, Heft 18) .
- Flotzinger, Rudolf. 1998. „Walzer.“ In *MGG2*. Sachteil 9, 1873-1896.
- Haack, Helmut. 1981. „Anton Weberns Schubert-Interpretation.“ In *Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts*. Hrsg. von Vera Schwarz. 48-62. München: Musikverlag Emil Katznbichler.
- Hofmeister XIX <https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html> (2024 年 2 月 29 日閲覧)
- Kinkeldey, Otto. 1928. „Schubert: Dance-Composer.“ *The Musical Quarterly*. 14 (4) : 610-19.
- Litschauer, Walburga. 1997. „Tänze und Märsche für Klavier.“ In *Schubert Handbuch*. Hrsg. von Walther Dürr, Andreas Krause. 435-450. Kassel: Bärenreiter.
- . u. Walter Deutsch. 1997. *Schubert und das Tanzvergnügen*. Wien: Verlag Holzhausen.
- . u. Walter Deutsch. 2004. „Walzer.“ In *Schubert-Enzyklopädie*. Bd.2, 809-810. Tutzing: Hans Schneider.
- Meyer, Andreas. 2001. „Schubert und Webern.“ *Schubert: Perspektiven*. 1 (1) : 84-107.
- Moldenhauer, Hans. 1978. *Anton von Webern: A Chronicle of His Life and Work*. London: Gollancz.
- Raab, Michael. 2007. „Schubert-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert. Recherche, Überblick, Ergebnisse.“ In *Schubert und die Nachwelt*. Hrsg. von Micael Kube u.a. 111-119. München: Musikverlag Katznbichler.
- スミス, ジョーン・アレン 1995 『新ウィーン楽派の人びと——同時代者が語るシェーンベルク、ヴェーベルン、ベルク』 山本直弘（訳） 東京：音楽之友社
- ドイッチュ, オットー・エーリッヒ 1978 『シューベルト：友人たちの回想』 石井不二雄（訳） 東京：白水社
- 西原稔 2006 『作曲家・人と作品 ブラームス』 東京：音楽之友社
- 山口真季子 2023 「シューベルト／マデルナ《5つの舞曲》(1965) ——原曲の管弦楽的要素とマデルナの「再解釈」」 『名古屋音楽大学研究紀要』 42 : 83-96

