

リスト《超絶技巧練習曲》におけるタイトルの役割

—— 詩的理念との関係をめぐって ——

田之頭 一知

0 序——ピアノ・ヴィルトゥオーソ

19世紀は周知のように、ピアノという楽器が急速に発展した時代であり、それに伴って演奏法も飛躍的な改良がなされ、ピアノが音楽の中心的な楽器となっていった時代である。ロマン派の作曲家たちは、このピアノという新しい楽器に触発され、その音響的可能性を追求してピアノの性能を存分に発揮させ、新しい響きの世界、新たな音楽世界を開拓するという大なり小なりみずからの課題としていた。中でもリスト（Franz Liszt, 1811-1886）にあっては、このいわゆるピアノイズムの追求が大きな特徴の一つになっている。ピアノイズムとは、ピアノから響きという光を存分に放射させることなのである。これはもちろん演奏技巧の改良・向上と切り離せない事柄であって、楽器としてのピアノの発展とそれに伴うピアノイズムの追求は、その結果として、とても人間業とは思えぬような驚異的な演奏技巧を披露するピアニストを世に輩出することとなる。このように、超人的なテクニックと華麗な演奏ぶりでもって聴衆を魅了するような演奏家は、イタリア語でヴィルトゥオーソと呼ばれ、リストはその代表格であった¹⁾。

そのヴィルトゥオーソという言葉であるが、語源はラテン語の *virtus* という徳や力における卓越性を示す名詞の形容詞形 *virtuosus*（徳の備わった、力のある）である²⁾。この語源からも或る程度推察されるように、ヴィルトゥオーソとはそもそも、藝術的知的領域において抜きん出た成果を収めた人物、平均ないし標準を大きく凌駕している人物のことを言い、そのような傑出した人物であるために必用不可欠な前提として求め

られたのが、技術的能力なのであった。音楽の場合、それは音楽を実践するに際しての能力として強調され、したがってヴィルトゥオーソは、演奏を行なうにあたって卓越した技量を示す者を表わす。もっとも、そのような人物が、作曲家や理論家であるということもまた重要なことであって、それゆえ音楽におけるヴィルトゥオーソとは本来、「総合的能力の優れた実践的音楽家」³⁾、こう言ってよければ、傑出した音楽的知性の持ち主を指す言葉なのである。それが19世紀には、演奏技巧ないし演奏ぶりそのものを目的とした演奏家という悪い意味も持つようになってくる。その結果、ヴィルトゥオーソという語に対して、テクニク以外に見るべきところなど何もないという批判的意味合いが籠められる場面が生じることとなる。少なくとも19世紀にあっては、ヴィルトゥオーソが見せる妙技、超絶技巧は、ショー的な面を呈し、音楽にとっては贅肉とでも呼べるようなニュアンスを伴うものであったのである。

しかしながら、音楽のヴィルトゥオーソが元来、理論と実践の双方において秀でた者、その意味で、卓越した音楽的知性を持つ総合的実践音楽家を指す言葉であることを考えれば、指の運動の敏捷さや正確さだけでは、ヴィルトゥオーソにはなれないはずである。真のヴィルトゥオーソは、みずからの技巧の限界を乗り越えつつ、表現の豊かさを求め、その領域を広げてゆくだけの能力を持った者でなければならない。とすれば、ヴィルトゥオーソが示す技巧の卓越性、妙技は、音楽そのものの核心部に深く食い込んでいるはずである。すなわちリストによれば、「技巧的卓越性 (*die Virtuosität*) は、たとえば絵画にとっての銅板彫刻術やあるいは劇

にとつての演技術よりも、はるかに音楽に不可欠な構成要素」なのであって、それはなぜかと言うと、「絵画と詩は今述べた技術 (Künste) なしで、その作品に対する感嘆への要求を主張することができるが、しかし演奏 (die Ausführung) を欠いた音楽は、単に思考力の練習に過ぎない」からであり、そのような音楽は「目的や意味がないままにとどまっている」からである⁴⁾。このリストの見解に籠められているもの、それは、指の敏捷な動きから得られる演奏効果の追求、あるいはパフォーマンスにおける演劇的効果の追求は、音楽の目的ではなく手段なのであって、そこに内容表現の深さが伴ってはじめて音楽に不可欠の要素となるということであると言ってよい。技巧と感性さらには知性の総合こそが、ヴィルトゥオーソの絶対的条件なのである。この意味でヴィルトゥオーソには、まさしく演奏家個人の人格や個性に根ざした音楽的完全性が要求される。演奏家の演奏が完全であるということが、人に賛嘆の念を与えるのである⁵⁾。一般的に言って、完全性を備えたものは何であれ輝きを発するものであり、その輝きは磁力のように人を引き付けるが、技巧面でも音楽表現の面でも完全だ、パーフェクトだという印象を与える演奏は、何か光り輝いて見え、いわばそのオーラのような輝きでもって聴き手を魅了してやまない。リストは30歳頃、コンサート・ピアニストとして最盛期にあり、ピアノ・ヴィルトゥオーソとして演奏旅行に明け暮れていたが、その頃の彼の演奏をシューマンは次のように記している。

「かくて、デーモン魔神 [=リスト] はその力をふるい始めた。あるいは聴衆をためそうと思うのか、彼はまず一同と歩調を合わせてひきだしたが、だんだんと深刻な曲をきかせ、そのうちに遂に聴衆を一人残らず網の中に搦めとってしまうと、今度は全員を思うがままに上へ下へと操るのだった。この聴衆をことごとく足下にふまえて、それを持上げたり、運んだり、落したりする力量に関しては、パガニーニのほかには、どんな芸術家も彼ほど高度にそなえているものはあ

るまい。……彼 [=リスト] の演奏をきいていると、音と印象がさかんに奔流する。何秒という短い間に、優雅・放胆・芳醇・狂熱といった風にととうと変つてゆく。楽器は彼の下であるいは炎となって燃上り、あるいは火花となって散る。」⁶⁾

このように、リストはピアノという楽器を完全に掌中に収めていたピアニストであり、ピアノを自在に操ることによって、聴衆を熱狂させる力を持っていた。彼の演奏はいわばまばゆいばかりの光を放ち、抗い難い力で聴衆を征服するのである。ヴィルトゥオーソにあっては、演奏会場におけるその演奏家個人の個性と高度な技巧に裏打ちされたその音楽的表現の自在さが、つまり音楽的完全性が、人を引き付けてやまない魅力の源なのであり、この点でリストこそピアノの申し子と言っても過言ではない。リストの生涯はピアノの改良・発展と轍を一にしているが、彼はおそらく音楽史上最大のピアニストなのである⁷⁾。そのようなピアノ・ヴィルトゥオーソとして名を馳せたリストの手になるピアノ曲には、当然のことながら高度な技巧を要求するものが多い。その代表格の一つが、本稿で取り上げる《超絶技巧練習曲》(S.139) である。まずはその成立事情をごく簡単に見てみたい。

1 《超絶技巧練習曲》の成立経緯

《超絶技巧練習曲》という曲集は、2度の改訂を経て現在のような形となった。つまり3つの稿があるわけで、それらの稿は異なる名前で出版されてはいるものの、それぞれに対して現在、超絶技巧練習曲の初版、第2版、第3版 (= 現行版) という位置づけがなされている⁸⁾。まず初版であるが、これはリスト15歳の1826年に作曲され、現行の超絶技巧練習曲の原初形態を示し、その母体となったものである。曲数は12であったが、《すべての長短調における48の課題からなる練習曲》(S.136) として出版された。ただし各曲にタイトルはついていない。

続く第2版は、上記の版を1838年頃に大幅に改訂・拡張したもので、《24の大練習曲》(S.137)として出版されたが(1839年とされる)、曲数は初版と変わらず12のままであった。この第2版は技術的に数段難しくなっているとされるが、大きな変更点の一つは、初版の第7番(変ホ長調)が改訂・移調されて第11番(変ニ長調)となったこと、そのため初版の第11番が破棄され、また、第7番が新たに作曲されたことであろう⁹⁾。もっとも、初版と同じく各曲にタイトルはついていない。ただし1847年に、この版の第4番に手を入れたものが(改訂は1840年)、《マゼッパ》(S.138)というタイトルを付けて、ヴィクトル・ユゴー(Victor Hugo, 1802-1885)への献辞とともに出版されている。

第3版つまり現行版は、第2版において極端に難しかったところが訂正され、削除等も行なわれた。1851年に改訂作業が行なわれ、翌52年に《超絶技巧練習曲》(S.139)として出版されている。この版において、第2曲と第10曲(および第4曲)を除くすべての曲にはじめてタイトルが付けられたのであった。

さて、リストは当初、バッハの《平均律クラヴィーア曲集》(全2巻)のように、すべての調性による24の練習曲を前後2巻、計48曲、作曲するつもりだったようである。この構想は何らかの理由から、おそらくはリストが多忙であったという理由から実現せず、現行の12曲のみが出版されたと考えられる。実際、その構想の名残が《超絶技巧練習曲》全12曲の調配列に現われている。第1曲のハ長調以降、平行短調を間に挟みながらフラットを一つずつ増やしてゆくという配列、つまり、5度圏を左回りに進んでゆき、最後は変口短調で終わるという配列にその意図が透けて見えるのである。通常このような調配列の規則性は全曲の一体性を助長し、或る方向性を示唆することになるのだが、この曲集の場合は、最終的に24曲の半分の12曲しか収められていないので、そこに調配列を土台とした曲集全体の方向性のようなものは見だしにくい。むしろリストは、それを察知して第3版において各曲にタイ

トルを付したのではないだろうか。もしそうであるとすれば、この曲集はそのまとまりや一体性といったものを主として曲のタイトルに負っていることになる。

ここで、この曲集の原題であるÉtudes d'exécution transcendanteの意味を考えるならば、それは「卓抜した演奏のための練習曲集」というほどの意味である。もちろん練習曲集と銘打ってはいても、この曲集は文字通りの教育用のもではなく、人前で演奏されることを念頭に作られたもの、すなわち「演奏会用練習曲集」である¹⁰⁾。そのような曲集として超絶技巧練習曲は、その成立経緯からも推察されるように、卓越した技巧性に基づくピアノの追求をみせ、ピアノ独特の響きで聴き手を魅了することを目指していると考えてよい。そこにはロマン派におけるピアノ音楽の一つのかたちがあり、ピアノの精華としての《超絶技巧練習曲》は、ショパンのピアノ曲とは異なり、楽器としてのピアノの性能を存分に発揮させ、まさにピアノを最大限に鳴り響かせて演奏会場をその響きで埋め尽くすような音楽になっていると言ってよいのである。その点で、この曲集は19世紀中頃から後半にかけてのロマン派のピアノ曲の一つの頂点をなしていると言っても過言ではないであろう。このような響きの饗宴、打ち震えるピアノの響きのダイナミズムに対して与えられたタイトルは、それが単なる音楽のジャンル名を示すものでない場合には、言葉であるがゆえに明確な意味を持ち、したがって個々の曲を何らかのかたちで束縛することになるはずである。ではそのタイトルはどのような役割を演じているのであろうか。次に、それを考えてみることにしたい。

2 タイトルと詩的理念

今し方述べたように、《超絶技巧練習曲》の各曲にはもともとタイトルは付けられていなかった。それは現行版で付されたものである。したがって、リストはそもそも各曲をタイトルに沿ったかたちで作曲したわけ

ではない。たとえば第9曲の〈回想〉は、回想に浸ったときに沸き上がってくる甘美な思いをその端々に染み込ませているにもかかわらず、最初から甘い回想を音楽的に描こうとしたものではない。また第5曲の〈鬼火〉は、その曲想がいやがうえにもちらちらと見え隠れする鬼火を彷彿とさせるとはいえ、はじめから鬼火を描写するために作られた曲ではないのである。だが果たして、タイトルはその各々の曲の内容と何の関係もないのだろうか。タイトルはそのそれぞれの曲を規定する根本的な楽想ないし音楽的イデーと密接に関わっているのではなからうか。この曲集におけるタイトルの役割を考えるには、標題についてのリストの見解を見てみるのが導きの糸となるように思われる。

リストは音楽史上はじめて標題音楽(die Programmmusik)という言葉を用いたことで知られている。リストにおける標題音楽あるいは標題の持つ意味については稿を改めて論じるつもりであるが、ここでそれをごく簡単に見てみるならば、リストは標題を、「それは要するに、分かりやすい言葉で純粹器楽に添えられた何らかの前書きであって、この前書きでもって作曲家が目論んでいるのは、その作品に相対した聴き手を気ままな詩的解釈から守り、〔聴き手の〕注意を作品全体の詩的理念(die poetische Idee)へと、つまり、作品全体の或る特別な点へとあらかじめ向けることである」¹¹⁾と考えていた。そのような前書き(あるいは序文)としての標題は、散文・韻文どちらでもよく、また、そのテキストは、長かったり短かったりするし、暗示的であったり詳細に述べたものであったりするが、標題は、「聴き手に何らかの想念(Gedanken)やイメージ(Bilder)を指示しているのであって、その想念やイメージを作曲家は聴き手の前に繰り広げてみせようとする」¹²⁾のである。それゆえリストに従えば、標題とはその曲の詩的理念を志向している言語テキストなのであって、標題を付された音楽とは、その標題が指示している想念に沿って展開し進行してゆく音楽のことである。ただしここで注意すべきことは、このような

標題をめぐる見解が、聴き手を意識して述べられているという点である。標題すなわちプログラムは、何らかのかたちで当の楽曲に組み込まれていなければならないが、それは作曲プロセスを導いたものとして組み込まれるのではなく、聴き手の聴き方を導く指針として、聴者の構えを粗描するものとして、つまり、聴き方のプログラムとして組み込まれているのである。すなわち、標題は当の器楽曲の理解や解釈に一定の筋道を与えるものである。このように、標題が聴き方のプログラムを示しているとすれば、その限りでは、前書きとしての標題とタイトルはあまり差がないことになる。というのも、タイトルは、その曲を「～として聴くように」と命令ないし要請してくるからである。このことが意味するのは、タイトルは聴き手の身構えを導くもの、聴き手の耳を水路づけるものであり、タイトルによって楽曲理解に何らかの方向性が与えられるということである¹³⁾。とすればリストにあっては、曲のタイトルは耳の水路づけという標題と同等の役割を担わされており、こういう言い方が許されるならば、標題的タイトルなのである。したがって、タイトルもまた曲の詩的理念ないし想念と関連を持ち、そのような理念を——聴き方の指針として——志向していることになる。しかしそうすると、このような理念は楽曲そのものに対して恣意的なもの、外的なものになってしまうのではないかという疑問が生じてくる。この点はどう考えるべきであろうか。

今し方述べたように、タイトルは聴き手に対する「として聴く」ことの命令ないし要請である以上、《超絶技巧練習曲》のたとえば第5曲は「鬼火として」聴かねばならないし、第9曲は「回想として」聴かなければならない。大切なのは、リストがそのようなタイトルを前もって設定したうえで作曲したかどうか、つまり、プログラムのようなものをあらかじめ考えてから曲を作ったかどうかということではなく、そのようなタイトルが現に与えられているという事実のほうである。それゆえ第4曲〈マゼッパ〉もまた、「マゼッパ

として」聴かなければならない。

この第4曲は先ほども述べたように、《超絶技巧練習曲》が世に出る以前の1847年に、《マゼッパ》というタイトルとユゴーへの献辞を添えて出版されている。そこから、コサックの首長マゼッパ (Ivan Mazepa [or Mazeppa], c.1644-1709) を取り上げたユゴーの同名の詩「マゼッパ」(1829年刊行の『東方詩集 *les Orientales*』に所収) との関連性を考えることができ、実際、リストは現行版の楽譜の最後に、“Il tombe enfin... et se relève Roi!(Victor Hugo)” とその詩の最後の部分を引用している¹⁴⁾。とはいえ、ユゴーの詩は1829年に刊行されているので、この曲集の第1稿が1826年に作曲されていることを考えれば、そこにユゴーの影響を考えることはできないし、さらにまた、リストがこの曲を改訂するにあたって、そのユゴーの詩を念頭に置いて作業をしたという確証もない。結局のところ聴き手にとっては、作曲家リストがこの曲を作るに際して、ユゴーの「マゼッパ」を導きの糸として考えていたかどうかはさして重要ではないのである。タイトルが聴き方の指針として機能する以上、聴き手はこの第4曲に与えられているタイトルとしての〈マゼッパ〉を尊重するより他にない。とすれば聴き手は、歴史上実在したマゼッパなる人物について何らかの情報を持っていなければならないであろうが、だからといってユゴーの詩を聴き手が知っている必要はない。なるほどこの曲の持つ趣きあるいは雰囲気、馬を駆るマゼッパの荒々しい姿を彷彿とさせるところがあるため、このタイトルはこの曲にふさわしいと言うことはできるし、また、リストがみずから作った曲に、ユゴーの詩と通ずるところを見いだしたのだと考えることもできるだろう。しかしそのような捉え方は、このタイトルが逆にユゴーの詩を想起させた結果であると言わなければならない。〈マゼッパ〉というタイトルが付されたその瞬間から、この第4曲はユゴーの詩を——さらにはバイロンの詩を——呼び寄せることとなったと言ったほうが適切なのである。したがって、このようなタ

イトルは、すでに出来上がっていた曲を改訂するにあたって、一解釈者の立場に立ったリスト (あるいは他の聴き手) が、その当の曲に見いだした何ものかを、もしくは、リストが曲を作ってゆく際に見いだした何ものかを代弁していると考えることができる。タイトルが標題的機能を持つとすれば、音楽において見いだされるこの何ものかこそ、詩的理念に他ならない。

したがって私たちは、詩的理念は曲そのものにおいて発見されると主張しなければならない。たしかに、或る文学的なストーリーや何らかの物語を音乐的に描写・再現しようとするのであれば、その物語やストーリーは音楽そのものに先立って存在していなければならない。しかし、詩的理念——あるいは想念——を問題とするならば、鳴り響く音そのものが逆にその詩的理念を沸き立たせると主張したほうが適切である。つまり、詩的理念は鳴り響く音楽となることで発見されるのであり、詩的理念がまず先にあって、それからそれに基づいて音楽が出来上がるというのではない。詩的理念と音楽の鳴り響きは厳密に同時進行なのである。つまり、詩的理念はたしかにその音楽の源泉ではあるが、しかしそれはその音楽の鳴り響きを離れてそれ自体として存在することなどできないのであって、その音楽が鳴り響いているとき、そこに立ち現われ、その音楽に受肉することによってしか生きることのできないものなのであり、逆にそれであるからこそ、その音楽に常に生き生きとした生命感を注ぎ続けることができるのである。タイトルによって志向される詩的理念は、言うなればその音楽に超越的であると同時に内在的なのであり、その音楽を生き生きと捉え続ける何ものか、その音楽の汲み尽くせぬ魅力の源泉なのである。言葉を換えれば、詩的理念と言語面で関わるタイトルはまさにその音楽の一部、音楽の構成要素なのであって、その音楽と無縁に付けられた単なるラベルや恣意的なレッテルではない。もちろんそれが楽曲の構成要素であるといっても、タイトルは言葉であるかぎりにおいて、楽曲の音響構造そのものに組み込まれる

ことはなく、その音響構造を規定しているわけでもない。とすればタイトルは、曲の音響構造（さらには時間構造）と私たち聴き手の耳との間隙を埋めるのりしろという役割を果たしていると言ってよい。このようなのりしろとしてのタイトルがあるがゆえに、聴き手はその曲の響きが匂い立たせるイメージや想念に触れることができ、詩的理念を探り当てることができると考えられよう。では、この曲集の各曲はどのようなイメージないし想念を立ち昇らせているのだろうか。次にこの点を中心に据えて個々の曲の佇まいを粗描してみたい。

3 各曲について

「第1曲〈前奏曲〉」（ハ長調、プレスト、4分の4拍子）は、この曲集への文字通りの前奏曲である¹⁵⁾。前半は、高音域から一気に駆け降りては半音階的に重々しく上昇する響きを中心とし、4分の8拍子に転じた後半は、分散和音ふうに動く右手の速いパッセージに重点が置かれている。きらめくような音の動きと重厚な和音が渾然一体となった華麗かつ豪快な音楽で、短いながらも《超絶技巧練習曲》の冒頭を飾るにふさわしい。とすれば、前奏曲というタイトルは、単にジャンルを現わしている以上に、この曲集への導入、ピアノズムに裏打ちされたこの音楽への「前口上」という意味を担っていると言うことができよう。

「第2曲」（イ短調、モルト・ヴィヴァーチェ、4分の3拍子）には、タイトルは付けられていないが、冒頭に「*acappiccio* 気の向くままに」という指示がある。この指示は演奏家の自由な解釈を認めるもので、この指示が曲全体の趣きを物語っていると言ってよい。

さて、冒頭に現われるモチーフはベートーヴェンの運命動機をそれとなく連想させる。このモチーフは人の運命を操る夜の魔物のモチーフとでも言うことができよう。スタッカートで奏される不気味さを秘めたそのうごめき、あるいは、時折見せる急激な旋回

や飛翔は、運命の気まぐれを思わせる。モルト・ヴィヴァーチェに始まり、プレスティッシモテンポ・プリモストレットと推移するテンポの揺れ動きに、魔物のモチーフの自在な——気紛れな——在りようが示されており、この魔物はおどろおどろしくも軽やかに舞っているようである。そして最後に思わせぶりの素振りを示して、曲が閉じられる。

「第3曲〈風景〉」（ハ長調、ポコ・アダージョ、8分の6拍子）は、曲の最後のほう、テンポ・プリモと記された部分に「*pastorale* 田園曲」とあるように、緑の美しい田園風景を想起させる抒情的な曲である。緩やかに下降してゆく歌と静かに上昇してゆく歌、この2つの歌が微妙なずれを作り出しながら絡まり合い、えも言われぬ情緒を紡ぎ出してゆく。このたおやかな表情を湛えた歌は、やがて変ニ長調へと転じて翳りを見せるものの、すぐさま主調へと戻ってはっきりとした歌となり（ウン・ポコ・ピュウ・アニマート・イル・テンポ）、あたりの美しい田園風景の中に浸透してゆく。そして最後は（テンポ・プリモ）、澄み渡った空に吸い込まれてゆくかのように、また、大地の奥深くに潜り込んでゆくかのようにして、静かに終わる。この曲の豊かな詩情は、第2曲と第4曲が見せる高度な技巧と鮮やかなコントラストをなしている¹⁶⁾。

「第4曲〈マゼッパ〉」（ニ短調、アレグロ、4分の4拍子）は、3段の譜面に書かれた部分があるなど、文字通りの絢爛たる超絶技巧が要求される曲となっているが、力強い和音と細かい響きが奔流となって流れる序奏のあと、その3段譜表で始まることからマゼッパの主題が奏でられる。この主題においては、2段目の譜表に記されている3度重音の進行が馬を駆る主題の姿を鳴り響かせており、そこには荒削りの雄々しさとも言うべきものが備わっている。このマゼッパ主題は粗暴な振る舞いを示しながらその内なる力を放射しつつ進んでゆき、やがて変ロ長調へと転じて甘いまどろみの中に浸り、甘美な夢の歌となって眠りの中へと落ちてゆく。その眠りの休息の中で新たな力を得たのであろう

か（イル・カント・エスプレッシーヴォ・エド・アパッショナート・アッサイ）、目を覚ましたマゼッパ主題は、主調に戻って、狂暴と言ってよいような力を内に隠しつつ進んでゆき、やがてその力を周囲に振り撒いてゆく（8分の6拍子によるアニマート－4分の2拍子によるアレグロ・デチーゾ）。そして、その反動からか、かすかな不安をのぞかせた後（ピュウ・モデラート）、ニ長調に転じ、さらにヴィヴァーチェとなって、その不安を強引に打ち消すかのような圧倒的な力で曲が閉じられる。マゼッパ主題は地に倒れたあと、再び立ち上がり、王者の姿を現わすのである。

「第5曲〈鬼火〉」（変ロ長調、アレグレット、4分の2拍子）において、鬼火とは、旅人などを惑わして人知れぬ道へと誘い込む人の形をした火のことを言う。半音階的な細かいパッセージ、スタッカートで奏される和音の素早い動き、重音の滑らかな進行などが、イ長調への転調を間に挟みながら、ちらちら見え隠れする鬼火の妖しげな動きを描き出している。

「第6曲〈幻影〉」（ト短調、レント、4分の3拍子）では、ほぼ全体を通して分散和音が旋律を伴奏（あるいは装飾）している。そのため、楽器全体がいわば常に打ち震えることとなり、そこに響きのうねりのようなものが出来上がって、この波のうねりが圧倒的な力で押し寄せて幻を浮かび上がらせる。しかしその幻はけっして人を惑わすものではないであろう。ピアノの鳴り響きそのものを追求したような絢爛たる曲であるが、そこに現われるいわば確固たる幻は、何かを預言するかのような、あるいは啓示するかのような面持ちを持っており、その姿に負のイメージはない。ピアノの響きから立ち昇るこの幻にはどこか人を導いてゆくようなところがあると言えよう¹⁷⁾。

「第7曲〈英雄〉」（変ホ長調、アレグロ、4分の4拍子）は、序奏のあと行進曲となる。それは静かに、しかし堂々とした歩みで始まり、次第に動きが増して活発になってゆく。響きも華やかになってゆき、両手のオクターヴの練習曲といった趣きを示す部分を経て、ポ

コ・ピュウ・モデラートとなり、まさに英雄的な力強さと威厳を示しつつ曲が閉じられる。

「第8曲〈死霊の群れ〉」（ハ短調、プレスト・フリオーソ、8分の6拍子）において、タイトルの Wilde Jagd とは、嵐の夜に魔王に率いられて狩りをすると言われる死霊の群れのことである。嵐の激しさを彷彿とさせる曲想で始まり、中ほどでは、嵐の吹き荒れる夜こそわが世界と言わんばかりに夜空を自在に飛翔する死霊たちの姿が描き出される。その自由な飛翔のあとには、夜を徘徊する狩人たちの荒れ狂うような饗宴が次々と続いてゆく。死霊の不気味な姿を映し出す響きの渦と狩りを表わす軽快なリズムが見事に融合している曲であるが、この曲ではピアノリズムがどこまでも追求されていると言ってよい。

「第9曲〈回想〉」（変イ長調、アンダンティーノ、4分の6拍子）では、曲の冒頭、低音部で奏でられる甘い旋律が、即興的で装飾的なパッセージを挟みながら何回となく現われる。ゆらめくような甘美な思いが、万華鏡のようにきらきらときらめく響きに、あるいは、めくるめくようなパッセージに縁取られて奏でられてゆくわけである。回想の中で蘇ってくる過去に心を締め付けられるような思いもこみあげてくるが（ウン・ポコ・アニマート）、やがてこの音楽はノクターンの面持ちをはっきり示して、回想に浸る夜の思いをつれづれに綴ってゆく。その追憶の中で、思い出が別の思い出を呼び起こし、過去がまざまざと蘇って心が乱れもするが（ヴィヴァメンテ）、再び甘い追憶の響きとなり、やがて変ニ長調へと転じて落ち着いた歌となる。もともと、過去への思いは落ち着く先を手に入れることができずに、思いは再び乱れてきらめく装飾的な響きの中へと霧消してしまう。砕け散った回想がその欠片の中から蘇り、主調へと復帰して、やがて甘い追憶の中、曲は静かに眠りにつくのである。全体としてこの曲には、甘美な抒情性が満ち溢れているが、それを装飾的なパッセージが縁取っており、そこに追憶に浸る心の機微が巧みに映し出されていると言えよう。

「第10曲」(ヘ短調、アレグロ・アジタート・モルト、4分の2拍子)にはタイトルがないが、第9曲と曲想のうえでコントラストをなしている。前曲が過去を懐かしみ、甘美な追憶に浸っている歌であるとすれば、この曲には、悔恨に苦悩するうめくような思いが、あるいは、メランコリーに襲われてため息をつく思いが滲み出ている。曲の冒頭、一陣の寒風が吹き抜けて、それがため息ともうめきとも言えるモチーフの動きを呼び起こしている。曲はこのモチーフに示唆される苦い悔恨の情を空高く解き放ち、その苛まれるような思いから逃れ出ようとするが、しかしその思いは心をむしばみ、その苦悩が次第に昂揚してゆく。そして最後はストレッチとなり、情念に駆られたような雰囲気をも醸し出すことになる。

「第11曲〈夕べの調べ〉」(変ニ長調、アンダンティーノ、4分の4拍子)の詩的イメージを枠づけるのは、タイトルにある夕べ(le soir)という時刻である。夕暮どきは微妙である。昼が終わりを迎える時刻としては、どことなく物憂げでロマンティックな情緒を湛えており、詩情豊かな表情を見せるが、夜が訪れる時刻としては、どこかしらで幻想がうごめいて闇と混沌が迫り来る時刻、昼に働き君臨していた理性が休息を取ろうとして眠りにつき、何やら訳の分からぬものが目を覚まし始める時刻である。曲はまずこの夕暮どきの微妙な位置を長い序奏でもって奏でてゆく。臙で物憂い雰囲気を滲ませる響きで始まり、そのあとどこかしら得体の知れない雰囲気を持った響きが現われるが、その中から夕べの歌が姿を見せようとする(ウン・ボコ・アニマート)。しかし、それはなかなか現われ出ることができず、再び夕暮どきの微妙な混沌の中へと舞い降りてしまう。このように長い序奏で夕べの繊細な位置が表わされているわけだが、その微妙な混沌の中からやっと夕べの空に吸い込まれてゆくような印象的な旋律が、左手の分散和音に支えられて姿を見せる(ボコ・ピュウ・モッソ)。昼の終わりとしての夕暮れでも、夜の始まりとしての夕暮れでもない夕べの歌が、心の中から静かに、

しかししっかりと流れ出てくるわけである。この歌は、そこはかとない悲しみを湛えつつも穏やかな歩みとなって進んでゆくが(ピュウ・レント・コン・インティモ・センチメント)、やがてその悲しみが殻を打ち破って表に現われ、夕べの歌が夜の情念の影に脅かされる(モルト・アニマート)。しかし夕べという独特の時刻に根を降ろしているその歌は、情念に絡め取られてしまうことなく、広い空全体に響き渡るように堂々とその旋律を歌い上げてゆく(ピュウ・アニマート)。そして最後は、夕べの空から人の心の中へとこの歌全体が舞い戻ってくるかのように静かに閉じられる。この曲集の中で最も豊かな詩情を湛えている曲とすることができるだろう。

「第12曲〈吹雪〉」(変ロ短調、アンダンテ・コン・モート、8分の6拍子)は、タイトルの示す通り、雪の舞う凍てついた冬の情景を描き出す。雲に覆われた薄暗い空から舞い落ちてくる雪が、軽やかな風に乗って舞っている。がしかし、それは次第に荒れ狂ってゆき、横なぐりに叩きつける吹雪となってゆく。荒涼とした風景の中を吹き抜けてゆく烈風が雪を舞い上がらせ、寒々とした暗澹たる光景が眼前に展開されてゆく。この曲集の最後に位置するものとしてその響きを描き出す情景は、心の奥の心象風景とも、寂寞とした孤独感とも言えるものであり、単なる描写には終わっていないところに意義がある。

4 結びにかえて

これまで述べてきたことを簡単にまとめてみよう。リストにあってタイトルは、彼が標題音楽に関して主張したこと、つまり、標題は聴き手を詩的理念や想念へと向かわせる聴き方のプログラムであり、聴き手に対する指針となるものであるという考えと同様の役割を担っていると言することができる。なるほどリストが標題音楽について明確な言葉を残したのは1855年のことであり、他方、超絶技巧練習曲の最終稿が仕上げら

れたのは、1851年のことであるから、年代的にはずれがあるが、ともにいわゆるワイマール時代になってからのことであり、その時期に、音楽における詩的理念や想念の役割についての考えが深まり、態度が明確化していったと言うことができよう。別の言い方をすれば、その頃の彼の音楽は、標題音楽を志向していたのであり、詩的理念との関連性が意識化されていたと考えてよいように思われる。とすれば、標題の役割を持ったタイトルの機能を、より明確にしておく必要があるだろう。そのタイトルの働きであるが、それはまずもって、当の曲を「～として聴くように」と要請してくる。それゆえ聴き手は、この曲集の各曲を——少なくともタイトルのある曲を、そのようなものとして聴かなければならない。タイトルの要請や命令に従うことで詩的理念が志向され、個々の曲が或る明確なイメージを喚起させるものとなるのである。タイトルは聴き手の想像力を作動させるスイッチ、生き生きとしたイメージを喚起させるスイッチなのであり、器楽曲という原理的には音響運動でしかなく響きの力動的な進展でしかないものを、イメージ群の現前とそのイメージ群の時間的展開へと変換させるブラックボックスなのである。このようにタイトルには、それが言葉であるがゆえに、聴き手を詩的理念へと向かわせ、そうすることで響きにおいてイメージ群を現出させるという機能がある。では、タイトルがこのような働きを持つものであるとして、タイトルのない2曲（第2曲と第10曲）はどのように考えたらよいのだろうか。この曲集の場合、その2曲に適切なタイトルを付けることができなかつたと考え、それゆえその曲を純粹な器楽曲、ピアノの響きそのものを味わうような曲として聴くものと考えるべきではない。その場合には、何らかのジャンル名、たとえばカプリッチョ云々（第2曲の場合）と記してあるほうが適切である。それよりはむしろ、タイトルのない2曲は聴き手のイメージの冒険を許した曲、つまり聴き手の想像力をいわば挑発する曲と考えたほうがよい。タイトルが規定されていな

いからこそ、その2曲は曲集というコンテキストの中で、聴き手を詩的イメージの冒険へと誘う曲となることができるのである。ここでこの曲集の各曲が喚起させるものを簡潔に記しておきたい。

〈前奏曲〉は超絶技巧練習曲と銘打たれたこの曲集へのまさしく絢爛たる「前口上」であり、それに続く第2曲はタイトルを持たないものの、人の運命を弄ぶような夜の魔物たちの戯れが聴き取れる。第3曲には、詩情溢れる田園風景を彷彿とさせる歌があり、第4曲では、マゼッパに表象される荒々しい力と威厳が鳴り響く。第5曲においては、鬼火を描写していると言ってもよいような響きの中から妖しげなものが立ち昇り、第6曲では、ピアノの大きな響きのうねりの中から立ち現われる幻が預言的雰囲気醸し出し、未来への或る種の志向性を感じさせる。第7曲は英雄が醸し出す威厳ある姿を響かせ、第8曲は死霊が飛び交うおどろおどろしく不気味な光景を描き出す。第9曲では、回想あるいは追憶という心の動きがもたらす甘美な過去への志向性が、夜の音楽として示されており、第10曲はそれと打って変わって、過去に対する悔恨の情を鳴り響かせる。第11曲は昼と夜のあわいに位置する夕べを主題に据えることで、夕暮どきが示す独特な詩情を音楽化しており、第12曲は情景描写的であることにより、かえって内面の寂寥感、空虚感を響かせている。

このように、《超絶技巧練習曲》はピアノズムの追求をその土台に据えつつ、華麗な前口上に始まって、さまざまな詩的想念を鳴り響かせながら、内面の空虚を示す曲で終わるのだが、個々の曲が喚起する多様な詩的イメージは、次のようにまとめられるだろう。

ピアノズムの前口上：「前奏曲」

一種グロテスクなものとしての魔物：「第2曲、鬼火、死霊の群れ」

詩情を受肉した歌：「風景、夕べの調べ」

英雄的なもの：「マゼッパ、英雄」

時間意識を示す眼差し：「幻影、回想、第10曲」

荒涼とした心象風景：「吹雪」

さて、この詩的イメージ群において、詩情を受肉した歌、とりわけ第11曲〈夕べの調べ〉は注目すべき曲であるように思われる。というのも、この曲に受肉されている詩情とは、昼の理性でも夜の幻想でもない、夕べという時が示唆する独特な心の働きに基づいているものと考えられるからであり、それはこう言ってよければ、言葉では明確に言うことのできないニュアンス、えも言われぬものを求める心の動きであると思われるからである。その点からすれば、「夕べ」とはまさしく詩的理念を象徴するものと言うことができよう。しかも、第11曲ではまさしく夕べの歌が奏でられているのであるから、そうすると詩的理念とは、程度の差こそあれ、歌に結実する何かに他ならないと言っても過言ではあるまい。他方、この曲集はタイトルという言葉領域に属するものを触媒とすることで、音の網の目たる音楽に詩的想念あるいはイメージを聴き取ってゆき、詩的理念を探り当てることが求められている音楽であると言ってよいのであるから、その点からすれば詩的理念は、タイトルが喚起しかつ枠づけるイメージ群の中に染み込んでいると考えることができる。とすればこの曲集は、言葉のみでは的確に言い表わせないもの、いわば言葉で暗示される詩的理念を、上記の詩的イメージ群を喚起させながら——或るときは視覚的イメージに、或るときは時間意識を伴った心的イメージに託しながら——、多様な歌として鳴り響かせていると言ってよいように思われる。このように考えたとき、歌を終えてしまったあとにくるのは、或る意味で、豊かな歌の姿を改めて浮き彫りにするもの、その限りでの歌の喪失であり、荒涼とした風景でしかないであろう。その点でこの曲集は、最後は失われた歌としての吹雪の響きで閉じられなければならなかったと思われるのである。

註

1) もちろん、ヴィルトゥオーソという言葉はピアニストにだけ

用いられたわけではない。たとえば、ヴァイオリンのヴィルトゥオーソとしてはパガニーニ(Niccolò Paganini, 1782-1840)がよく知られている。

- 2) 以下ヴィルトゥオーソに関しては次の事典項目を参照。*Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Ausg., hrsg. von L. Finscher / *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed., ed. by S. Sadie. ほかに渡辺裕『音楽機械劇場』(新書館、1997年)も参照のこと。
- 3) 渡辺裕、同書、94頁。
- 4) Franz Liszt, "Clara Schumann" (1855), in: *Gesammelte Schriften*, IV, hrsg. von L. Ramann [Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1882, Breitkopf und Härtel], Olms, 1978, S.192-193.
- 5) ジャンケレヴィッチは、ヴィルトゥオーソが受ける賞賛について次のように述べている(Vladimir Jankélévitch, *Liszt et la rhapsodie: essai sur la virtuosité*, Plon, 1989)。「拍手喝采が表わしているのは、美がこの世でその正当な報酬を見いだしているということ、報酬が演奏行為(performance)とともにかつそこにおいて与えられているということ、そして、人間の卓越した姿(l'excellence humaine)が余すところなく地上で成し遂げられているということである」(p.41)。つまり、賞讃は人間の卓越性が十全な現われを示していることの証しなのである。そしてジャンケレヴィッチは、このような申し分のない姿から発せられるのが、魅力と呼ばれるものであると捉える。「ピアノの場合、抗い難い魔力は、次のような身軽な手が示す人を惹き付けて離さない動きに起因している、すなわち、鍵盤にそっと触れ、鍵盤のうへで躍り、或る鍵盤から別の鍵盤へと飛び、7オクターヴの幅全体のうへを飛翔する、そういう身軽な手である。ここでは、催眠術師は、スリのように手品に専心するのではなく、魅力の甘い力によって聴き手を回心させることに専心するのである」(p.53)。このように、卓越した人間の力量とそれに由来する魅力、それが技巧的卓越性に輝きを与えているのであって、そこにあっては、外観と本質に区別はない。むしろ、そのような内と外の完全なる合致あるいは充溢が、輝きとして現われるのである。「技巧的卓越性はきらめく外観である。しかし、この外観は結局のところ本質の可視化なのであり、この光輝(splendeur)は最終的に真理に基づいている。これが技巧的卓越性の幸運である。欠けているものは何もない。それは光輝と価値の調和、完璧な一致なのである」(p.108)。
- 6) シューマン『音楽と音楽家』吉田秀和訳(岩波文庫、1958年)154頁。なお、この文章は1840年3月16日にドレスデンで行なわれたコンサートに関するもので、『音楽新報 *Neue Zeitschrift für Musik*』に掲載されたが、シューマンはそのコンサートの取材で当地を訪れていたのだった(cf. Alan Walker, *Franz Liszt; The Virtuoso Years, 1811-1847*, Faber and Faber, 1983, pp.345-346)。ちなみにアラン・ウォーカーは、このドレスデンにおけるコンサートについての記事と、リストが次に訪れたライプツィヒでのコンサートに関する同じくシューマンの記事を、「19

世紀における批評の古典に含まれる」と述べている (*ibid.*, p.345)。

- 7) アラン・ウォーカーによれば、リストは現代のピアノ・リサイタルの創始者である。つまり、プログラム全体を暗譜で弾いたのは彼が最初であるし、バッハからショパンまで当時存在した鍵盤楽器のレパートリー全体を弾いたのも彼が初めてである。そして、そもそもリサイタルという言葉自体が彼によるものなのであって、この語は1840年6月9日にロンドンのハノーヴァー・スクエア・ルームズで開催されたコンサートに対して用いられたのであった (*ibid.*, pp.285-286, pp.355-356)。
- 8) 版の異同については次の論考に詳細に記されている。中山孝史「F. リスト：『超絶技巧練習曲』の変遷(Ⅰ)(Ⅱ)」(『熊本大学教育学部紀要 人文科学』第33号〔1984年、63-84頁〕・第37号〔1988年、115-141頁〕／森田純子「Franz Liszt の『超絶技巧練習曲』に示された音楽語法の変遷について——初版及び第二版、現行版の比較研究(Ⅰ)～(Ⅳ)——」(『武蔵野音楽大学 研究紀要』第20号〔1988年、173-187頁〕・第21号〔1989年、157-176頁〕・第23号〔1991年、227-250頁〕・第24号〔1992年、191-223頁〕)。
- なおその他に、山崎孝「ピアノの超絶的魔術師 推敲の軌跡を巡って」(『音楽芸術』第44巻第4号、音楽之友社、1986年、18-25頁)も参照。
- 9) たとえばハンフリー・サールは、第2版が初版の単純な楽曲を大きく変形し拡大したものとなっていると述べたうえで、「それらはリストの新しい卓越した技巧の結果であり、恐ろしく身の毛のよだつ技術的困難に満ちている」と述べている (Humphrey Searle, *The Music of Liszt*, 2nd rev. ed., Dover, 1966, p.14)。また、シューマンは第2版の第6・7・8番について、「この3曲は、全く嵐の練習曲、恐怖の練習曲で、これを弾きこなす者は、世界中探しても10人か11人くらいしかあるまい。へたな演奏家がひいたら、物笑いの種になるだろう」(『音楽と音楽家』吉田秀和訳、140頁)と記している。
- なお、シューマンは今挙げた第6・7・8番について、初版の第6・8・11番が破棄されて新たに作曲されたものとみなし、また、第5番が完全に作り替えられたと述べている (同訳書、137-141頁)。要するに、第6・8番が新たな曲だと感じ取っているわけであるが、それほどまでに大きな改訂が行なわれたのであった。ちなみに、第2版が出版されたとされる1839年は、ショパンの《24の前奏曲》が世に出た年である。
- 10) 演奏会用練習曲については、拙稿「ショパンの2つの練習曲集(作品10および作品25)——その調配列を中心にして——」(『美学研究』第4号、大阪大学大学院文学研究科美学研究室、2005年、15-32頁)を参照されたい。
- 11) Franz Liszt, “Berlioz und seine *Harold-Symphonie*” (1855), in : *Gesammelte Schriften*, IV, hrsg. von L. Ramann, S.21. []内は引用者による補足。
- 12) *ibid.*

- 13) タイトルを受け手の身構えを規定するものとして捉えて、きわめて興味深い議論を展開したものに、佐々木健一『タイトルの魔力 作品・人名・商品のなまえ学』(中公新書、2001年)がある。著者は主として絵画作品を用いながら、タイトルの役割を次のように考えている。タイトルは作品の内と外の境界にあるという性質を持ち、そこからまず、タイトルに対して、或る作品を別の作品から区別する名前という位置づけを与えることができる。そしてさらに、タイトルと作品は同一ではなく、両者の関係は、作品が主語でタイトルが述語という関係、つまり、この作品(主語)がどうあるか(述語)という関係であり、作品について語るのがタイトルであるとされる。すなわち、「タイトルとは、作品「について」の観念」(204頁)であり、「その作品「について」の説明」(238頁)である。これはタイトルを作品についての「一種のメタテキスト」(250頁)として捉えることを意味する。そしてこれはまた、タイトルが知覚の方向づけを行なうということでもある。そこで著者は、ヴィトゲンシュタインの知覚論『哲学探究』第2部xi)を援用しつつ、「タイトルは、画面をどのように見るべきかを、教えている」(246頁)と考える。そして、「観賞者の立場からその機能を問うならば、タイトルとは、「として見る」ことの命令なのである」(250頁)と述べ、タイトルの機能に観賞の方向づけを、したがって、作品解釈の水路づけの役割を付与している。
- 14) ユゴーの詩の最後は、正確には次のようになっている。“Enfin le terme arrive... il court, il vole, il tombe, / Et se relève roi!” (ついに終わりがやってくる……彼は駆け、天駆け、倒れる、/そして立ち上がって王者となる!) Victor Hugo, “Mazeppa”, *Les Orientales*, in: *Œuvres complètes*, tome 3, Édition chronologique, publiée sous la direction de Jean Massin, Le club française du livre, 1967, p.592.
- 15) 本稿を執筆するに当たって使用した楽譜は、Editio Musica, ed. by Zoltán Gárdonyi & István Szelenyi, 1970 である。
- 16) ユゴーの詩集『新オード集 *Nouvelles Odes*』(1824年刊行)に、この第3曲のタイトルと同名の詩「風景 *Paysage*」があり、両者の関連を思わせるが、詳細については不明である。
- 17) この第6曲のタイトル *Vision* は、通常「幻影」と訳されるが、この曲は幻影という対象あるいは視られたものに照準を合わせているのではなく、幻を「視る」という行為のほうに、あるいはむしろ、幻が現われ出てくるということのほうに焦点を絞っているように思えてならない。そのため、「幻視」と訳すほうがよいのではないかと思われる。なお、この曲についても、ユゴーに *Vision* と題された詩があるが(1822年に刊行された『オードとさまざまな詩 *Odes et Poésies diverses*』に所収)、両者の間の関係については不明である。