

【原著論文】

## 管弦楽作品におけるピアノ独奏用編曲技法を探る

### —L. v. Beethoven 交響曲第5番『運命』第1楽章を題材としたレベル別編曲の試み—

中島 龍一

日本体育大学芸術学群音楽研究室

## Exploring techniques for arranging orchestral works for solo piano

### —An attempt to arrange the first movement of Beethoven's Symphony no. 5 in C minor by skill level as a subject for piano learners—

Ryuichi NAKAJIMA

**Abstract:** While the invention of the piano in 1709 represented a structural advance, its design evolved through repeated improvements over the years, particularly during the time of Beethoven. Later, improvements continued in aspects such as range, volume, lightness of key touch, and pedals, so that by the time of Liszt the piano largely had taken on the same style as that of today's instrument. A wide range of studies and efforts are underway today concerning matters such as the structures and materials of pianos.

Together with advances in the piano, piano music too has been mass produced by composers, and a very large number of musicians have played the instrument. The performance of works arranged for the piano is one form of piano performance. Arrangement refers to modifying a work of music originally optimized for one style of performance to another.

When performing works of orchestral music on the piano, even more than the effort of reading music from a score consisting of multiple levels, the ability to perform a score arranged for solo piano enables the player to grasp an overview of the work as a whole and to experience fully the joy of musical expression. The piano possesses the same range as the musical instruments of an orchestra, and it is capable of expressing even the fine details of chords and harmony as a solo instrument. It can be considered that a score suitable to such aspects would be very useful in learning music.

There are various techniques for arranging music. Unfortunately, those who would like to try playing orchestral works on the piano often are scared away by the difficulty of performing them. This led us to consider the possibility of arranging such works so that even beginning piano players could enjoy performing them.

Looking at the subject of the first movement of Beethoven's Symphony no. 5 in C minor, op. 67, this paper considers a technique for arranging orchestral works for solo piano performance through practice arranging works for specific skill levels, focusing on arrangement mainly from the perspective of the performer.

**要旨:** ピアノは、1709年に発明された。構造上の発明であったが、これにより、特にベートーヴェンの時代に改良を重ね、進化を遂げた。その後、音域・音量・打鍵の軽量・ペダル等における改良が続き、リストの時代におおよそ現代のものと同じスタイルとなり、現在においても構造・材質等にも様々な研究や試みがなされている。

ピアノの発展とともに、ピアノ音楽も作曲家により量産され、演奏者も多く出現することになった。ピアノを演奏する型のひとつとして、編曲作品を演奏することが挙げられる。編曲とは、楽曲を他の演奏形態に適するように改編することである。

管弦楽作品をピアノで演奏する場合、その何段にも亘るスコアから音を読み取る労力よりも、ピアノ独奏用に編曲された楽譜によって演奏することができれば、その作品の全体像を掴むことや、音楽を表現する喜びを十分に味わうことができる。ピアノは、音域もオーケストラの諸楽器の音域を有しており、単体楽器でありながら和音・和声といった細かい部分の表現も可能である。このような楽譜は、大変有

用性の高いものであると考える。

編曲法に関しては、多様な技法がある。管弦楽作品をピアノで弾いてみたいと願う者にとって、演奏難易度が高く、敬遠してしまうことも多々ある。それは大変残念なことである。そこで、様々なレベルでも演奏して音楽を楽しめる編曲を試みた。

本論文では、ベートーヴェン交響曲第5番『運命』ハ短調作品67第1楽章を題材として、演奏者側からの視点による編曲に主眼を置き、レベル別による編曲の実践を通して、管弦楽作品をピアノ独奏用に編曲する技法について論じる。

(Received: May 9, 2018 Accepted: July 11, 2018)

**Key words:** piano, arrangement, orchestral music

キーワード：ピアノ，編曲，管弦楽

## 1. はじめに

鍵盤楽器は主として4種に大別される。管の中の空気の振動から音が出るオルガン、金属片が弦に触れて音を出すクラヴィコード、弦がかき鳴らされるハープシコード、そして弦がフェルトのハンマーで打たれることによって音が出るピアノである。

ピアノは、1709年イタリアのハープシコード製作者であったバルトロメオ・クリストフォリ (Bartolomeo Cristofori, 1655–1731, 伊) によって発明された。構造上の発明であったが、これによりピアノ音楽は急速に発展を遂げて行くことになった。正式名称は、「グラヴィチェンバロ・コル・ピアノ・エ・フォルテ (Gravicembalo col piano e forte, 以下「ピアノ」と記す。)」である。特に、ベートーヴェン (Ludwig van Beethoven, 1770–1827, 独, 以下「ベートーヴェン」と記す。) の時代にピアノ製作会社が、音域の拡大・ダンパーペダル<sup>註1)</sup>の発明、シフトペダル<sup>註2)</sup>機構の改革等の改良を重ね、進化を遂げた。その後、音域・音量・打鍵の軽量、ペダルにおいては膝梃子から足踏みペダルへの改良が続き、リスト (Franz Liszt, 1811–1886, 洪, 以下「リスト」と記す。) の時代におおよそ現代のものと同じスタイルとなる。そして、現在においても構造・材質等にも様々な研究や試みがなされている、進化継続中の楽器である。

ピアノの発展とともに、ピアノ音楽も作曲家により量産され、演奏者も多く出現することになる。19世紀から20世紀にかけての音楽の世界で、ピアノは中心的存在となった。正確な音が出せること、音楽の3要素であるリズム・メロディー・ハーモニーがひとりで演奏できること、音の強弱や伸びに変化がつけられ、音楽表現の幅が広がったこと、1オクターヴ<sup>註3)</sup>を12の半音に等分した平均律<sup>註4)</sup>を採用していることで転調が可能となり、作曲家は多彩な表情の曲を書くことが可能になったこと、音量と響きが豊かなため、ホールでの演奏が可能になったこと、音域が広く音楽の様々な分野に対応できること等が、貢献事項として挙げられる。

また、ピアノを演奏する主な型としては、作曲家により書かれた作品を演奏すること、楽譜が無くても自分の感じたものを自由に表現する即興演奏、作曲家の作品を編曲して演奏することが挙げられる。編曲とは、ある楽曲を他の演奏形態に適するように改編することである。クラシック音楽における編曲の種類と形態は、3つに分類することができる。

①原曲の面影をなるべく失わせないようにしつつ、大規模な楽曲を小編成のものに書き改めるもの。この場合、編曲者の独自性よりも原曲の規範性が重視される。特にピアノ用の編曲が最も代表的である。このタイプの編曲は学習用、鑑賞目的のために、オペラのヴォーカル・スコア<sup>註5)</sup>や交響曲、室内楽曲その他のピアノ・スコア等の形で行われる。

②原曲に解釈・展開や増補を加えた編曲。このタイプの編曲では、原曲の規範性と同時に、それ以上に、ある特定の意図や目的になかった効果が十分に発揮されるように、種々に工夫が行われる。そこでは編曲法に編曲者の創意や独自性が反映され、また編曲者による多少の改作や変更も許される。

また、原曲からもっと離れて編曲者自身の創作的な色彩の濃くなったものがある。このタイプの編曲は、単に原曲との対応関係だけではなく、編曲に伴う音楽の質的变化、編曲意図等を加味している。「変奏曲<sup>註6)</sup>」も一種の編曲と考え得るが、主題の変容過程そのものを表現手段とする点で、編曲とは区別して扱われる。

③管弦楽曲の吹奏楽への編曲等、異なった演奏形態のための書き直し自体を目的としたもの。これは、「採譜<sup>註7)</sup>」の意味でも用いられる。

また、編曲において付加、および変更のために用いられる技法は様々なものがあるが、その主な要素は、次の5点である。

- ①和声付け、または和声の変更。
- ②対位法的処理。
- ③旋律の修飾や変形。
- ④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。
- ⑤楽器法の変更。

編曲における歴史は、アルス・ノヴァ<sup>注8)</sup>以来、盛んにみられるようになる。その最も代表的な例は、世俗曲等の旋律に基づいたものである。時代を経て16世紀のドイツでは、会衆によって歌われるプロテスタント音楽<sup>注9)</sup>のために、コラル<sup>注10)</sup>の編曲や作曲が行われた。そのコラルを基礎に、バロック時代<sup>注11)</sup>以降、コラル編曲が盛んに行われた。バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685–1750, 独, 以下「バッハ」と記す。) やヘンデル (Georg Friedrich Händel, 1685–1759, 独) は、自作のものをしばしば編曲している。自作の編曲は、作曲上の要求とともに作曲を供給するための便宜的な方法でもあった。

古典派<sup>注12)</sup>に入り、新たな市民社会の興隆とともに編曲の目的や意義が著しい変化を受ける。特に、民謡の収集活動とも軌を一にして、民謡に対する社会的関心が高まり、ハイドン (Franz Joseph Haydn, 1732–1809, 奥) は数百曲にもおよぶアイルランドやスコットランド民謡の編曲を手がけ、次いでベートーヴェンがそれを引き継いでいる。

ロマン派<sup>注13)</sup>の時代には、交響曲やオペラが、室内楽やピアノ独奏および連弾用に編曲されたり、ピアノ連弾曲が管弦楽曲に編曲されたりすることが行われる。前者は、ピアノ独奏の妙技性の披瀝とともに独奏用楽器独自の表現の開拓という意味も持つ。この傾向は、20世紀に至るまで種々の楽器にそのレパートリーの拡大をもたらしている。その他、20世紀ではブゾニ (Ferruccio Busoni, 1866–1924, 独) のバッハなど古楽の編曲がその復興のひとつの契機となった。また電子的音響合成による編曲行為が盛んに行われている<sup>1)</sup>。

以上の編曲についての各事項を鑑み、本論文においては編曲の種類と形態の①に焦点をあて、ベートーヴェン交響曲第5番『運命』ハ短調作品67第1楽章 (以下「ベートーヴェン交響曲第5番第1楽章」と記す。) を題材として、管弦楽作品をピアノ独奏用に編曲する技法について、その実践を通して論じる。本来、編曲は作曲書法における側面からの論理付けが正当だと考えるが、筆者の専門はピアノ演奏であるため、それを踏まえつつ、「演奏者側からの視点による編曲」という観点に主眼を置く。

## II. 研究目的と意義

管弦楽作品をピアノ独奏用に編曲し、演奏することは、その作品の全体像を掴むことにおいて有益であると考ええる。オーケストラの何段にもわたるスコアから音を瞬時に拾い出しピアノ上で演奏することは、専門的訓練によってある程度は可能となるかもしれないが、多くの場合、難しいことである。それに対し、ピアノ譜は、大体において大譜表と言われる2段組みの楽譜から成り、音域もオーケストラの諸楽器の音域を有しており、単体楽器でありながら和音・和声といった細かい部分の表現も可能である。また、楽各器が同じ旋律を奏でる表現も、ピアノで音域の高低を使用することにより、その作品のイメージを掴み易くすることができる。これらのことも含めて、ピアノの発展に伴い、編曲技法を通して管弦楽等の作品もピアノで表現することが可能となったのである。

筆者は養成課程において「初等音楽」「初等音楽科教育法」といった、学生に様々な音楽を聴かせる必要がある授業を受け持っている。既成の音源を用意し、原曲を聴かせることが最良の方法であるが、授業展開の中で、急きょピアノ作品以外で曲を挙げなければならなくなった時に、その場に使用したい曲の音源があるとは限らない。そういった時に、ピアノでその曲を原曲のイメージを損なわないように演奏できる楽譜があれば、それは有用性の高いものであると考える。

先行研究として、様々な作曲家が管弦楽作品をピアノ独奏用に編曲し、発表出版している。ベートーヴェン交響曲全集について有名なものでは、リスト、パウアー (Ernst Pauer, 1826–1905, 奥, 以下「パウアー」と記す。), ジンガー (Otto Singer, 1865–1931, 独, 以下「ジンガー」と記す。) を挙げるができる。一般的な考えからすれば、交響曲はオーケストラで演奏されるものであり、ベートーヴェンのみならず、交響曲のピアノ独奏版は特殊な形態に位置付けられるかもしれない。交響曲は、オーケストラで演奏されるソナタと定義付けることができるからである。リストは、ベートーヴェン交響曲全集ピアノ版の序言の中で次のように書いている。「……和声を

管弦楽作品におけるピアノ独奏用編曲技法を探る

自在に操る上で測り知れない発展を遂げながら、ピアノフォルテはますます盛んにあらゆるオーケストラ作品を自己のものにしようとしてきた。7オクターヴに及ぶ音域が、わずかの例外を除いて、最も基本的なまた最も重要な音楽作品のあらゆる音の動き、あらゆる組み合わせ、あらゆる形態をピアノに移し変えて再現することを可能にしたのであり、音色や物理的効果の他に一仮にそれが天地の差ほどであったにしても一オーケストラに匹敵する意味でも引けを取りはしない<sup>2)</sup>。」

これら3者の編曲はどれも原曲を損なわないものとなっているが、ピアノ上級者にとっても、技巧的にかなり難易度の高い編曲となっている。ジンガーのものは、その中でも少しは弾き易いものとなっている。ここで、ベートーヴェン交響曲第5番第1楽章冒頭から21小節目までの3者の編曲と、その比較表を示す（譜例1・2・3、表1）。

【譜例1】  
（リスト編曲 ベートーヴェン交響曲第5番 第1楽章 冒頭部分）

Allegro con brio

【譜例3】  
（ジンガー編曲 ベートーヴェン交響曲第5番 第1楽章 冒頭部分）

Allegro con brio

【譜例2】  
（パウアー編曲 ベートーヴェン交響曲第5番 第1楽章 冒頭部分）

Allegro con brio

表1 ベートーヴェン交響曲第5番第1楽章冒頭部分 3者による編曲比較表

小節	リスト	パウアー	ジンガー
1-4	右・左手共にオクターヴ	右・左手交互にオクターヴ	右手単音, 左手オクターヴ
5-14	右手単音, 左手和音	右手単音+掛留音, 左手和音	右手単音+掛留音, 左手和音
15-17	右手単音, 左手単音+掛留音	右手単音, 左手単音+掛留音	右手単音, 左手単音+掛留音
18-21	右・左手共に和音	右・左手共に和音	右・左手共に和音

表1は、あくまでも作曲書法からの観点によるものである。演奏者側の視点として、リスト版は、オクターヴの連打が多用してあり、技術的にもかなり難易度が高い。パワー版は、1-5小節はオクターヴを左右交互に入れ替えた形で書かれており、リストのものよりは弾き易くなっている。18-21小節は他の2者のものよりも左手を1オクターヴ低く設定することにより、太い響きを表現している。ジンガー版は、15-17小節で左手の単音を1音抜くことにより、格段に弾き易くなる技法が見られる。

以上のように、編曲法は多様である。音楽は万民のものであり、オーケストラの作品をピアノで弾いてみたいと願う者にとって、難易度が高く演奏できないことや、それによって演奏意欲が低下してしまうことは、大変残念なことである。そこで筆者は、練習は必須のこととしても、限られた者のためではなく、演奏することへの敷居を低くし、様々なレベルでも弾いて楽しめる編曲を試みた。本研究は、これらの先人による研究を基礎に置き、「原曲の響きを重視した弾き易い編曲」という目的での、編曲技法の探求である。

次に、編曲の対象作品として、ベートーヴェン交響曲第5番第1楽章を選曲した理由を3点挙げる。

- ①ベートーヴェンの死後、約190年経過した現在もあらゆる演奏会で取り上げられている作品であり、いわゆる、「名曲」と称されている。ロプコヴィッツ公爵およびラズモフスキー伯爵の両者に献呈され、1808年12月22日にアン・デア・ウィーン劇場において初演された。出版は、1809年4月ブライトコップフ・ウント・ヘルテル社からパート譜が出版され、1826年3月に同出版社より総譜（スコア）が刊行された。作品の創作過程は、一気に書き上げられたのではなく、第3交響曲『英雄』が初演された直後の1805年に着手、翌年は第4交響曲作曲ために中断、1807年の暮れあるいは1808年の初めに完成されたと考えられている。また、交響曲史上初めてピッコロ、コントラファゴット、トロンボーンを導入した。この時期のベートーヴェンは、肉体的また対人関係、対社会関係において大きな試練を受けている。そういった環境の中であって書き上げられ、彼の交響曲を代表するばかりでなく、長い交響曲の歴史全体を通じて、特に際立った作品である<sup>3)</sup>。
- ②楽章を構成しているリズムが動機（モチーフ）として統一されており、単純な音構成から成っている。これは、演奏する側が最初にする作業の音読みについて、ピアノ初学者（以下「初級者」と記す。）でも楽にできると考える。
- ③「主題提示部→展開部→再現部→コーダ」といった、ソナタ形式の基本的かつシンプルな形で構成されている。

以上の理由から、様々なレベルのピアノ学習者が管弦楽の名曲をピアノで演奏できるということ、また、音楽を表現する喜びを感じる観点からも、ベートーヴェン交響曲第5番第1楽章のピアノ独奏用編曲は、非常に有意義なことであると考えられる。

### III. 研究方法

レベル別編曲の実践方法として、初級→中級→上級と3段階を追って進めていくことがひとつの手立てとして考えられるが、上級者向けの編曲は既に多数出版されている現状がある。本論文は様々なレベルでも演奏できる編曲を目的としているため、初級および中・上級の2種のレベルに分ける。本論文において、初級者とは、バイエル教則本後半からブルグミュラー練習曲程度の経験者を指し、中・上級者とは、ソナチネからソナタ以上の楽曲経験者を指す。そして、これら2種の編曲における比較考察を行う。その際に、両者が基本的に同じ価値の技法による編曲がなされる必要があるため、中・上級者向けの編曲を基礎として、初級向けの編曲を行う。

#### 《中・上級者向けの編曲方法》

原曲と同じ小節数で編曲を行う。第1段階として、楽章構成について分析する。第2段階として、各楽器に割り当てられている音、それをピアノに置き換える場合の音域を決定する作業を行い、実際に楽譜に表す。第3段階として、完成した楽譜を実際に演奏し修正等をした上で、分析によって分けられた構成の各部分を中心に考察を行う。

#### 《初級者向けの編曲方法》

第1段階として、楽章内でカットする場所を決定する。中・上級者向けの編曲よりも短縮した形にして、視覚的な面からも音読みの段階から取り掛かり易くするためである。第2段階として、(1)で完成した中・上級者向き編曲を元として、更に音を少なくし、初級者でも弾き易いように編曲を行う。第3段階として、完成した楽譜を実際に演奏し、修正等をした上で、分析によって分けられた構成の各部分を中心に、中・上級者向けの編曲との比較考察を行う。

## IV. 編曲実践

### 1. 楽章構成について

ソナタ形式は、曲を形づくる上での重要な楽想である主題（テーマ）が提示される「提示部」、その主題が動機の要素を用いて様々に発展させる「展開部」、そして主題が再現される「再現部」から成る。さらに大規模なソナタには、楽章を終止に向けて持っていく「結尾部（コーダ）、（以下「コーダ」と記す。）」が、付随されることがある。

ベートーヴェン交響曲第5番第1楽章は、4つの部分から構成されている。大規模なソナタ形式で書かれ、しかも各部は殆ど同数の小節数であることから、形式美的側面から見ても、非常に整っている楽章だといえる。以下は、各部の小節と内訳である。また各部および各群の区分は、小節内における拍の関係上、数字が重なっている所がある。本論文では編曲技法に焦点をあてるため、分析的な面については、簡略して記すことに留める。尚、数字は小節を表す。

#### a) 提示部 (1-124) [124 小節]

第1主題・発展 (1-62), 第2主題・発展 (63-108), 小終結 (109-124) となる。

#### b) 展開部 (125-247) [123 小節]

第1群 (125-179), 第2群 (179-195), 第3群 (195-247)

#### c) 再現部 (248-374) [127 小節]

構造的には、提示部と殆ど変わらない。

#### d) コーダ (374-502) [128 小節]

第1群 (374-397), 第2群 (398-438), 第3群 (439-478), 第4群 (478-502)

502小節から成る第1楽章の最大の特徴は、前項の選曲理由の②で述べた通り、全体が冒頭の2小節による小さな動機（譜例1）による、徹底的な主要主題の発展によって構成されており、比類のない、いわば「動機のみによって構成された楽章」であり、実験的交響曲であると考えられる。

【譜例4】  
〈ベートーヴェン交響曲第5番 第1楽章 動機〉



### 2. 編曲技法について

以下に記す4つの点を重視する技法で編曲を行った。

- ①原曲のイメージを損なわない編曲を心掛けた。発想記号は、原曲の通りに用いた。各楽器の音域や音色を熟慮し、決して独自の解釈や表現が反映されないように十分に注意した。
- ②オクターヴ以上の音程をできるだけ使用しない。このことは、手の小さい者にとってピアノ演奏における負担が軽減され则认为る。
- ③演奏効果として、オーケストラの響が十分に得られるように、和音の構成等を工夫した。この効果は、ペダルを使用することによっても、有することができる。
- ④指使いはあえて記さない。個人の手や指に合った弾きやすい指使いで弾くためである。勿論、ピアノを弾く上での常識的な指使いを踏まえてのことである。

### 3. 中・上級者向けの編曲および考察

中・上級者向けの編曲（譜例5）を示し、その技法における考察を行う。小節内における拍の関係上、数字が重なっている所がある。また、「和音」は3つの音から成る和音、重音は2つの音から成るものを指す。

中島

【譜例5】 交響曲 第5番 八短調『運命』 Op.67  
第1楽章

L.v.ベートーヴェン 作曲  
中島 編曲

Allegro con brio

Musical score for measures 1-8. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats. The tempo is marked 'Allegro con brio'. The first measure starts with a forte (*ff*) dynamic. The score shows a piano introduction with a bass line of eighth notes and a treble line of chords.

Musical score for measures 9-16. The dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*). The bass line continues with eighth notes, while the treble line features more complex rhythmic patterns.

Musical score for measures 17-24. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). A *sfz* (sforzando) marking is present in measure 24. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 25-32. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The bass line continues with eighth notes, and the treble line has a more active melody.

Musical score for measures 33-39. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 33. The bass line has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 40-46. The dynamics range from fortissimo (*ff*) to fortissimo (*ff*). The bass line continues with eighth notes, and the treble line has a more active melody.

Musical score for measures 47-53. The dynamics range from fortissimo (*ff*) to fortissimo (*ff*). The bass line continues with eighth notes, and the treble line has a more active melody.

Musical score for measures 54-62. The dynamics range from fortissimo (*ff*) to fortissimo (*ff*). The bass line continues with eighth notes, and the treble line has a more active melody.

Musical score for measures 63-70. The dynamics range from piano (*p*) to piano (*p*). The tempo is marked 'p dolce'. The bass line continues with eighth notes, and the treble line has a more active melody.

Musical score for measures 71-79. The dynamics range from piano (*p*) to piano (*p*). The bass line continues with eighth notes, and the treble line has a more active melody.

Musical score for measures 80-87. The dynamics range from piano (*p*) to piano (*p*). A *p cresc.* (piano crescendo) marking is present in measure 80. The bass line continues with eighth notes, and the treble line has a more active melody.

Musical score for measures 88-95. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The bass line continues with eighth notes, and the treble line has a more active melody.

Musical score for measures 96-102. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The bass line continues with eighth notes, and the treble line has a more active melody.

Musical score for measures 103-110. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The bass line continues with eighth notes, and the treble line has a more active melody.

Musical score for measures 111-116. The dynamics range from fortissimo (*ff*) to fortissimo (*ff*). The bass line continues with eighth notes, and the treble line has a more active melody.

Musical score for measures 117-124. The dynamics range from fortissimo (*ff*) to fortissimo (*ff*). The bass line continues with eighth notes, and the treble line has a more active melody.

Musical score for measures 125-132. The dynamics range from fortissimo (*ff*) to piano (*p*). The bass line continues with eighth notes, and the treble line has a more active melody.

Musical score for measures 133-140. The dynamics range from fortissimo (*ff*) to fortissimo (*ff*). The bass line continues with eighth notes, and the treble line has a more active melody.

Musical score for measures 141-148. The dynamics range from fortissimo (*ff*) to piano (*p*). A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 141. The bass line continues with eighth notes, and the treble line has a more active melody.

管弦楽作品におけるピアノ独奏用編曲技法を探る

144 *cresc.* *p*



中島

293

ff

Musical score for measures 293-300. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The dynamic is marked *ff*.

363

Musical score for measures 363-370. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is *ff*.

301

ff  
f  
f  
f  
p dolce

Musical score for measures 301-308. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic starts at *ff* and gradually decreases to *p dolce*.

369

ff

Musical score for measures 369-376. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is marked *ff*.

309

Musical score for measures 309-316. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is *ff*.

375

ff  
ff  
ff  
sua J  
sua J

Musical score for measures 375-382. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is marked *ff*. There are markings for *sua J* in the bass line.

316

Musical score for measures 316-323. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is *ff*.

381

ff  
sua J

Musical score for measures 381-388. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is marked *ff*. There are markings for *sua J* in the bass line.

323

Musical score for measures 323-330. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is *ff*.

387

p  
ff  
sua J

Musical score for measures 387-394. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic starts at *p* and increases to *ff*. There are markings for *sua J* in the bass line.

330

cresc.

Musical score for measures 330-337. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is marked *cresc.*

394

f

Musical score for measures 394-401. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is marked *f*.

337

cresc.

Musical score for measures 337-344. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is marked *cresc.*

401

Musical score for measures 401-408. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is *ff*.

344

ff

Musical score for measures 344-351. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is marked *ff*.

408

Musical score for measures 408-415. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is *ff*.

350

Musical score for measures 350-357. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is *ff*.

415

Musical score for measures 415-422. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is *ff*.

357

ff

Musical score for measures 357-364. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is marked *ff*.

422

ff

Musical score for measures 422-429. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic is marked *ff*.

## 管弦楽作品におけるピアノ独奏用編曲技法を探る

The image displays ten measures of piano music, arranged in two columns and five rows. The measures are numbered 429 through 466. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *ff*, *p*, *pp*, and *sf*. Some measures feature octaves and chords, while others show more complex rhythmic patterns and articulation marks like accents and slurs.

### a) 提示部 (1-124)

- 1-5 オクターヴを使用するが、左右交互に入れ替え、手の小さい演奏者の負担を軽減することはパワーと同じであるが、左手を1オクターヴ下で奏することにより、響きの厚みを出した。
- 6-18 和音と単音という単純な形にした。動機は単音で、左手は音を重ねて和音を作っていくため、弾き易い。
- 18-21 オクターヴではなく、6・5・3度音程による和音を使用することで、音の厚みを出した。
- 22-24 冒頭部分と同様の技法である。
- 25-32 6-18と逆のパターンである。
- 32-44 和音に移り変わる前の音を単音にすることにより、掴み易くした。最低音c音もスコアよりも1オクターヴ低くして和音化することにより、厚みを出した。
- 44-52 動機は単音で処理し、伴奏形はオクターヴ内でのトレモロ<sup>注14)</sup>を使用した。弦楽器の連打音と伸ばす音の両方が表現できる。
- 52-55 ユニゾン<sup>注15)</sup>のため、オクターヴを使用しないと希薄な響きになってしまう。しかし、動機の最後の音は単音にして次の音を掴み易いようにした。
- 56-58 オクターヴ内での和音を左右重ねた。
- 59-95 59小節目から始まるホルンのソロの後は、できるだけ指の移動が少ない形にした。84からの左手は、後に来る小終結のために、あえてオクターヴ低くしない技法を使用した。
- 95-110 和音の前後は必ず単音にすることにより、和音を掴み易くした。
- 110-117 長いペダルを使用すると響きが重厚になり効率が良いため、動機以外は単音で表した。
- 117-124 左手は2音による重音にして、右手の3和音との響きのバランスをとった。

### b) 展開部 (125-247)

- 125-128 提示部1-5と同様の技法である。
- 129-145 提示部6-18と同様の技法である。
- 145-158 コントラバスとチェロ・ヴィオラとの音程差があり、ピアノではかなりの跳躍となるが、コントラバスの音を少し印象付けるためにテヌート<sup>注16)</sup>記号とスタッカート<sup>注17)</sup>記号を配置した。それにより、跳躍がし易くなる。

- 158-167 提示部 32-44 と同様の技法である。それに加え、しっかりと低音を響かせるため、強調したい音にテヌート記号を配置した。
- 168-179 和音のみであるが、オクターヴを使用しなくても重厚な響きの和音構成にした。
- 179-195 和音と単音による構成にした。特に、186-187 の左手はスコアの音域よりも 1 オクターヴ下げることにより、跳躍をなくすと共に弾き易さを重視した。
- 196-240 オクターヴ以内での和音の組み合わせで、かつ弾き易く（和音が掴み易く）、響きが希薄にならないようにした。
- 240-248 展開部から再現部へのクライマックス部分のため、ユニゾンのところはオクターヴを使用し、厚みを出した。

#### c) 再現部 (248-374)

- 248-252 音質・音量共に非常に重く大きな部分であるため、オクターヴを使用。トレモロは、オクターヴ内での音による構成で厚みのある響きが表現できる音配置にした。
- 253-374 提示部 6-124 と同様の技法である。ただ、334-381 は音の厚みを出すために左手にオクターヴを使用した。また、346 スコアでのティンパニのトリルを、和音のトレモロで表した。

#### d) コーダ (374-502)

- 374-382 動機を単音と和音で交互に配置した。動機ごとにかかなりの跳躍をしなければならないが、跳躍する前の音にテヌート記号を付けて、少しでも次の音に行き易いようにした。
- 382-397 オクターヴ以内での和音を左右重ねて音の強さと厚さを出し易いようにしたが、390-391 はより強く重厚な音が必用なため、左手を 1 オクターヴ下げる技法を使用した。
- 398-406 動機は単音で、伸ばす音は重音で表現した。この単純な技法は、407 から徐々に音が厚みを増していく上で、有効な技法である。
- 407-422 「単音+単音」→「単音+重音」→「重音+重音」→「重音+和音」と、段階を経て響きの厚みを表していく技法である。
- 423-432 最初の動機は単音で、後は「重音+和音」で表すことにより、低音での動機を際立たせる。
- 433-438 和音と単音を交互に配する。旋律のラインが右手と左手と並行移動するのではなく、対照的に移動することにより、音の厚みを出す技法である。
- 439-469 両手共に重音または和音による技法を使用した。両者を 2 オクターヴ離すことにより、より響きを豊かにすることができる。
- 469-475 外声部を単音で、内声部を重音にすることにより、より密度の高いコントラストを表現できる。ここも同じように左右を 2 オクターヴ離す技法を使用した。
- 475-478 動機を単音からオクターヴへと発展させることにより、ダイナミクスを表現できるようにした。
- 478-482 再現部 248-252 と同様の技法である。
- 483-491 動機は全て単音で表した。
- 491-502 オクターヴ以内での和音と重音を組み合わせ、強くかつ厚みのある響きを出す技法である。

#### 4. 初級者向けの編曲および中・上級者向けの編曲との比較考察

初級者向けの編曲（譜例 6）を示し、中・上級者向けの編曲との比較考察を行う。先に編曲した中・上級者向けの編曲を元に、更に簡素な形にして弾き易くした。また提示部とコーダからそれぞれ約半分をカットして繋げ、第 1 楽章の主な部分を弾けるようにした。502 小節を 125 小節にまとめた。原曲に対して約 25% の長さとなった。

小節内における拍の関係上、数字が重なっている所がある。また、「和音」は 3 つの音から成る和音、重音は 2 つの音から成るものを指す。

管弦楽作品におけるピアノ独奏用編曲技法を探る

【譜例6】 交響曲 第5番 八短調『運命』Op.67  
第1楽章

L.V.ベートーヴェン 作曲  
中島 龍一 編曲

Allegro con brio

a) 提示部 (1-124)

124小節を54小節に縮小した。第1主題とその発展(1-62)は殆ど使用した。また、第2主題へ繋げるための2つの和音(56-58)を再現部の箇所(300-302)を置き換えた。

## b) 展開部 (125-247)

123 小節を全てカットした。前述の通り、56-58 を 300-302 と置き換えたため、展開部は全てカットすることになった。しかし、この繋ぎは曲の自然な流れを作り出すことができた。また、初級者が動機の演奏を楽しむという観点から、展開部のカットは有効であると考えられる。

## c) 再現部 (248-374)

127 小節を 3 小節に縮小した。提示部で述べた 300-302 の箇所である。そして、303 の動機を 398 の動機と置き換え、コーダの中核部分へと移るようにした。

## d) コーダ (374-502)

128 小節を 67 小節に縮小した。439 の c 音を 8 分音符で弾いた後に 475 の動機に繋げた。これは、一気に終結に向かう演奏の流れを掴みやすい方法だと考える。

## V. まとめと今後の課題

ピアノの音色は、ある意味では、単色である。同じ鍵盤楽器の中でも、チェンバロがレジスター<sup>注18)</sup>の操作によって音色をはっきり変えることができたり、オルガンが大規模なものになると数十個のストップを備えていて、その組み合わせによって広範囲な音色変化を作り出すことができたりするのに比べると、ピアノはただ1種類の音しかない。ピアノにおける単色の性格は、鍵盤音楽の表現に大きな変革をもたらすことになった。それ以前のチェンバロやオルガンなどの音楽では、豊かな表情をあらわそうとする場合、旋律を華やかに装飾するという方法が最も重要な手段であった。振興のピアノにおいては、外面的に何かを付け加えることで表情を豊かに飾ろうとする装飾法に頼るよりも、旋律線の流れそのものの中に意味を作り出すことをねらった。その後、いわゆるイギリス式アクション<sup>注19)</sup>の発明によって新境地が開かれることになった。この優れた機構を生かしきるため、手首と肘の関節まで使う奏法が考え出され、より力強いタッチで弾き出される一層大きな音量を、ピアノは獲得することになる<sup>4)</sup>。

以上のピアノが獲得した音色の背景から、ピアノのための作品が数多く作曲され、演奏されるようになった。そしてピアノの持つ表現の可能性は、管弦楽等の作品をピアノで表現する「編曲」というジャンルを生み出すに至った。

本論文では、ピアノ表現の可能性のひとつである「編曲」を、ベートーヴェン交響曲第5番第1楽章を題材として演奏者側の視点から実践した。ピアノを演奏する際に必要とされる技術は様々なものがある。音階・和音・分散和音・トリル等があり、演奏時の打鍵の種類としては、レガート<sup>注20)</sup>・ノンレガート・ポルタメント<sup>注21)</sup>・スタッカート・圧力による打鍵・手首の回転・自由落下等が挙げられる。そして、3度・6度・オクターヴといった重音奏法等の技術も必要とされる。これら全てを使い分け、習得するために鍛錬し、その上で発想記号やフレージングによる表現、ペダルによる音響的表現を付け、与えられたリズムやテンポを曲に乗せ、自己の音楽表現として聴き手に感動を与える演奏をしていかなければならない。これは、大変労力の要する作業である。それらを少しでも軽減し、音楽を表現し易い方向に持っていくことができれば、難易度の高い技術的なことばかりに気がいってしまうよりも、自ら楽しんで演奏できるのではないかと考えた。何故ならば、音楽は音を楽しむものであり、表現するものであり、自由に感じて良いものであると考えるからである。勿論、そのための練習は必要である。ただ、ピアノは技術的な面が重視されてしまいがちな楽器であるため、それが強調されすぎてしまうと、音楽が機械化されてしまう懸念を感じている。これらのことを鑑みると、本研究のレベル別による編曲実践の意義は十分にあると確信する。

しかし、編曲という行為は、あくまでも原曲が存在してこそ成り立つものである。多くの楽曲が様々な形で編曲されているが、原曲に敬意を払い、そのイメージを損なわない編曲がなされることが大切であると考えられる。原曲を色々な演奏で聴いてみて、「どのように響かなければならないか」というはっきりとしたイメージを持つことが必要である<sup>5)</sup>。

今後の課題として、より深い編曲技法の探求のために、管弦楽曲（交響曲含む）のみに捉われず、声楽曲（オペラ含む）や器楽曲、協奏曲、室内楽曲等の中で名曲と言われている様々な作品の編曲を行い、更に、ピアノを媒体とした発信者（演奏者）と受信者（聴き手）との関係においても、心理学（伝達衝動や音楽的適応）や生理学（技術的運動）の側面等から観察および分析をする必要がある。このことは、芸術的な直感力を強め、音楽の本質を認識することに繋がると考える。

## 文 献

- 1) 音楽大事典第5巻, 平凡社, 1992, pp.2305-2306
- 2) リスト編曲ベートーヴェン交響曲全集I, 春秋社, 1993, 概説I pp.3-4
- 3) N響名曲事典第2巻, 1958, p.24
- 4) 最新ピアノ講座第1巻, 音楽之友社, 1981, pp.40-41
- 5) リスト編曲ベートーヴェン交響曲全集I, 春秋社, 1993, 校訂者ノート p.13

## 注(音楽用語)

- 1) ダンパーペダル: 右のペダルを踏むことにより, ダンパー(弦の振動を止める装置)がいっせいに弦を離れ, 響きを持つ。※ドイツ語ではDämpfer(弱音器の意, デンパー)となる。
- 2) シフトペダル: 左のペダルを踏むことにより, 打弦装置全体がわずかに移動し, 3本の弦のうち2本のみを打弦する。
- 3) オクターヴ: 完全8度音程。2音間で振動数が2:1である音程。さわめてよく協和し, 同音であるような印象を与える。
- 4) 平均律: 近似的な音程を平均して実用的に簡便なものとした音律。オクターヴを等分割し, そのひとつを単位としてそれぞれの音程に適当な単位数が与えられる方式の類で, 等分平均律と呼ばれる。通常はこの類を指して平均律ということが多い。
- 5) ヴォーカル・スコア: オペラやオラトリオなどで, 歌手や指揮者が使うのに便利なように, 管弦楽の部分ピアノに編曲し, 各声部を区分して書いた声楽パート用の楽譜。
- 6) 変奏曲: ある主題を設定し, それをさまざまに変形する技法を「変奏」といい, 主題といくつかの変奏から成る曲を「変奏曲」という。
- 7) 採譜: 本来記譜されていない音楽を楽譜にとること。本来どうあるべきかを簡略に記す規範的な書法と, 演奏されたまを綿密に記す記述的な書法とがある。
- 8) アルス・ノヴァ: 本来「新しい技法」を意味し, 1320年頃にフランスの音楽理論家フィリップ・ド・ヴィトリ(Philippe de Vitry)の理論書の表題として掲げられた。新しい技法とは, 記譜法に関するものである。
- 9) プロテスタント音楽: ローマ・カトリック教会, ハリストス正教会などの古い教派以外の16世紀以後おこった諸教派の音楽。中核は信徒の賛美歌であるが, 典礼書を用いる教派の大教会, 大学礼拝堂など音楽施設が整ったところには必ず聖歌隊があり, 信徒の歌唱を助け, 合わせて高度の楽曲を歌う。最も音楽を重視するのはルーテル教会で, ローマ・カトリック教会のミサに該当する聖晩餐式を盛大に行う時には, カンタータ, 賛美歌や聖書の詞句を歌詞とするモテットを, キリエ以下のミサの典礼文の外国語訳に併せて聖歌隊に合唱させる。
- 10) コラール: 一般にはドイツ・プロテスタント教会の賛美歌をさす用語として用いられているが, それは現代英語のchoraleにならったものであって, 本来的には, グレゴリオ聖歌も含めた広い意味での聖歌なり教会をさす用語であった。
- 11) バロック時代: およそ1600-1750年の間のヨーロッパの芸術音楽に対する様式概念。
- 12) 古典派: バロック時代とロマン派の間に位置し, 18世紀半ばから19世紀初頭に及ぶ音楽活動。
- 13) ロマン派: 19世紀初頭のドイツのイェーナは, その大学にいた哲学者フィヒテの影響を受け, ドイツロマン主義の文芸思潮の中心地であった。19世紀の大半のヨーロッパを覆った文芸上の新思潮は, 音楽を含む諸芸術の領域にもこれに対応する傾向が現れた。
- 14) トレモロ: ピアノのトレモロは弦楽器の模倣で, 8度, または5度, 3度のような音程を急速に反復するもの。
- 15) ユニゾン: いくつかの人声, いくつかの楽器あるいはオーケストラ全体が, 同じ音あるいは同じ旋律を奏すること。厳格に同じ高さの音の時も, 異なったオクターヴにわたる時もある。
- 16) テヌート: 音符の表す長さを十分に保って演奏すること。
- 17) スタッカート: 音を明瞭に分離して弾くこと。
- 18) レジスター: 幾段もの弦を様々に組み合わせたり, 単独の弦を並んで鳴らしたりするための装置。
- 19) イギリス式アクション: 鍵盤の後端の運動がハンマーの柄の根元を突き上げる方式。力強い音が出せるのが特徴である。
- 20) レガート: 音の間に切れ目を感じさせないように演奏すること。
- 21) ポルタメント: ひとつの音から他の音へ音程を運ぶ時, 跳躍の音階的でなく, 非常に滑らかに演奏すること。

(以上, 新音楽辞典 楽語, 音楽之友社, 1980)

---

### <連絡先>

著者名: 中島龍一

住 所: 東京都世田谷区深沢7-1-1

所 属: 日本体育大学芸術学群音楽研究室

E-mail アドレス: ryu.nakajima@nittai.ac.jp