

Title	20世紀音楽におけるオーケストラ編曲の特質：ラヴェルによる展覧会の絵を中心に
Sub Title	The stylistic and aesthetic differences between nineteenth- and twentieth-century orchestral arrangement : a comparative study of two orchestral arrangements of Mussorgsky's Tableaux d'une exposition
Author	岡部, 真一郎(Okabe, Shin-ichiro)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1997
Jtitle	哲學 No.101 (1997. 3) ,p.143- 187
JaLC DOI	
Abstract	The main aim of this paper is to examine the stylistic and aesthetic differences between nineteenth- and twentieth-century ideas about orchestral arrangement. The examination is based on a comparative study of two orchestral arrangements of Mussorgsky's Tableaux d'une exposition: one by A. Touschmaloff (1861-96), a pupil of Rimsky-Korsakov, and the other by M. Ravel. Even though Touschmaloff might have claimed that he elaborated Mussorgsky's thoughts as faithfully as possible, his version of Tableaux is a distortion of the original composition, since the peculiar quality of roughness in Mussorgsky's piano music is virtually emasculated in the process of 'refining' by the arranger. This kind of 'faithfulness' to the original composition is what is specific to nineteenth-century arrangements in general. In contrast with Touschmaloff's orchestration, Ravel must have been aware that he was arranging the original work in his own way - and this is where the two versions differ most significantly from each other. Ravel never failed to understand and appreciate the essential character of Mussorgsky's piano writing. He created a new phase by making a conflict between the musical identities of Mussorgsky and his own. This kind of stylistic deformation is therefore completely different in concept from the traditional nineteenth-century approach to arrangements.
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000101-0143">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000101-0143</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

20 世紀音楽における  
オーケストラ編曲の特質

——ラヴェルによる《展覧会の絵》を中心に——

岡部 真一郎\*

**The Stylistic and Aesthetic Differences between Nineteenth-  
and Twentieth-century Orchestral Arrangement**  
—a comparative study of two orchestral  
arrangements of Mussorgsky's  
*Tableaux d'une exposition*

*Shin-ichiro Okabe*

The main aim of this paper is to examine the stylistic and aesthetic differences between nineteenth- and twentieth-century ideas about orchestral arrangement. The examination is based on a comparative study of two orchestral arrangements of Mussorgsky's *Tableaux d'une exposition*: one by A. Touschmaloff (1861–96), a pupil of Rimsky-Korsakov, and the other by M. Ravel.

Even though Touschmaloff might have claimed that he elaborated Mussorgsky's thoughts as faithfully as possible, his version of *Tableaux* is a distortion of the original composition, since the peculiar quality of roughness in Mussorgsky's piano music is virtually emasculated in the process of 'refining' by the arranger. This kind of 'faithfulness' to the original composition is what is specific to nineteenth-century arrangements in general.

In contrast with Touschmaloff's orchestration, Ravel must have been aware that he was arranging the original work in his own way—and this is where the two versions differ most significantly from each other. Ravel never failed to understand and appreciate the essential character of Mussorgsky's piano writing. He created a new phase by making a conflict between the musical identities of Mussorgsky and his own. This kind of stylistic deformation is therefore completely different in concept from the traditional nineteenth-century approach to arrangements.

\* 慶應義塾大学大学院研究科博士課程（美学美術史学）修了  
同大学文学部非常勤講師

## §1 序

音楽史上、いわゆる編曲の起源は、インタヴォラトゥーラや、あるいは、オルガナムにさえ求めることも可能ではあろうが、18世紀以降の西洋音楽史に議論を限定するとき、「編曲」は、以下の3つの区分をもって、分類されてきたと言えるだろう。すなわち、

- 1) 学習のための編曲
- 2) 異なる編成による演奏のための編曲（「トランスクリプション」）
- 3) 「調整」のための編曲

の3つである。

まず、第1に、学習のため、あるいは教育の目的で、オリジナル、原曲から何ものかを学ぶために行われる編曲がある。この分類に属すると考えられる最も広く知られた例は、J・S・バッハによるヴィヴァルディの編曲であろう。バッハは、イタリアの協奏曲の様式を編曲を行うことにより学んだと言われる。

第2には、原曲とは異なる編成での演奏を目的とした編成がある。オペラやバレエ作品のいわゆる「ピアノ・スコア」は、ここに属する編曲の最も一般的な例である。この種の編曲は、しばしば、何らかの理由により、オリジナルのかたち、編成での演奏が困難である場合に行われる。特に、家庭内のプライベートな場における音楽生活において、それは、不可欠のものであった。J・ハイドンやW・A・モーツァルト、あるいは、ベートーヴェンらの交響曲が、オリジナルのままの演奏によってよりもむしろ、ピアノ連弾や弦楽四重奏用に行われた編曲のかたちで広く流布した、という事実は、ここで銘記されてしかるべきところであろう。このような編曲は、大編成を要する楽曲が音楽愛好家に親しまれるための最も重要なメディアであり続けてきたのである。さらに、シェーンベルク、ヴェーベルン、ベルクらが、私的演奏協会 Verein für musikalische

Privataufführung のために行った幾多の編曲の例も興味深い。音楽上の言語はもとより、音楽創造の場をめぐる状況が大きく変化したという事実がその背景には存しているからである。

第3のカテゴリーは、歴史的、あるいは様式的な観点から、特に時代を隔たった音楽作品の演奏に際して行われる手直し、いわば「調整」adjustment ともいうべき編曲である。ヘンデルの《メサイア》のW・A・モーツァルトによる編曲、J・S・バッハの《マタイ受難曲》「復興」に際して、メンデルスゾーンが行った改変などは、ここに属するものと考えられる。また、バッハに関しては、L・ストコフスキーによる管弦楽編曲なども、このカテゴリーに属するものと考えられてきた。さらに、リムスキー＝コルサコフによるムソルグスキーの編曲、マーラーによるシューマンの交響曲の改変、メンゲルベルクが手を加えたベートーヴェンの交響曲などは、いずれも、この第3のカテゴリーに分類されるものとなる。

ここで、注目しておくべきは、上述のうち、第2および第3のカテゴリーの編曲が、今日、もはや、一般には稀なものとなっているという点である。オペラやバレエの公演に際して、いわゆるピアノ・スコアが不可欠のものであることを除けば、第2のカテゴリーに属する編曲のほとんどは、今日、テレビやラジオの放送、CDやビデオなどのマス・メディアにその役割を取って代わられている。一方、第3の「調整」は、現代においては、明らかに時代遅れとなった。音楽学研究の進展と、いわゆるオリジナル楽器による演奏の普及が、その背景にあることは言うまでもない。オリジナル楽器による演奏は、ヴィヴァルディやJ・S・バッハはもとより、今や、ベートーヴェンやベルリオーズ、さらには、ブラームスやフォーレ、マーラーにまで及んでいる。現代楽器により、これらの作曲家の作品が演奏される際にも、アーティキュレーションやペダルの使用に特別の配慮を行うことは、むしろ一般的なところとなっており、また、オーケストラ作品に関しては、編成の大きさ、奏者の数や、ステージ上の楽器

の配置をも検討し、オリジナルに近いソノリティを生み出すことを出来る限り目指すところともなっているのである。

これまで、議論してきた編曲の分類は、多かれ少なかれ、伝統的な概念に基づくものである。ここで、最近の文献から、例を一つ挙げることにしよう。ボイド M. Boyd は、ニューグローヴ音楽辞典の「編曲」の項目の第4節にあたる「19世紀、および20世紀」において、まず、19世紀の編曲の2つの大きな特質を指摘することで、議論を始めている。彼が論じるその特質とは、楽器の音色/色彩についての新たな関心、および、編曲におけるピアノという楽器の台頭の2点であるが、これらのうち、ボイドが述べる楽器の音色 instrumental colour とは、一体、何を意味するものなのであろうか。さらに、彼が、厳密な定義も、詳細な分析も行わないまま、この「楽器の音色についての関心」が、「同時代の器楽の編曲のうちでも、優れて創造的であると考えられるものが、原曲の作曲家により行われたものであること」の理由である、と論じているのは、如何にも早計であろう。我々は、まず、楽器による音色という概念を、より細かく検討しておく必要がある。音楽における「音色」、「色彩」が楽器によって作り出されるものであることは事実だが、一方、それは、楽器のみが規定するものであるばかりではなく、さらに言えば、音色と楽器との関係は、必ずしも自明のこととして片付けられる類いのものでもあり得ない。

楽器により生み出される色彩については、とりわけ管弦楽編曲を論じる際には、詳細な議論が不可欠である。ボイドは、以下のように述べている。

In Ravel's orchestral version (1922) of *Pictures at an Exhibition*, for example, the black-and-white originals of Musorgsky are filled out with colours which are very much Ravel's own. [Boyd 1980: 631]

ラヴェルのオーケストレーションが独自の輝きを持つものであることに関しては、異論はなかろうが、ここで、ボイドが述べているようにムソルグスキーの原曲を「白黒」と規定し、ラヴェルの編曲が、そのオリジナルに色彩を散りばめて作り上げられたものと位置付けることは果たして可能なのだろうか。このような記述の背景には、オーケストラはピアノよりも色彩的であり、編曲におけるオーケストラの色彩は、あたかも「塗り絵」のように、原曲に様々な楽器を割り振ることによって与えられるものでしかあり得ない、との仮定が、無批判のまま受け入れられている。

ボイドの記述は、広く一般に流布してはいるものの、決して詳細な検討が行われないうままとなっている通念、すなわち、単一の楽器があり得ないようなかたちで、オーケストラは多様な色彩を持つものである、との仮定を示すものである。もちろん、この仮定には、音楽における色彩が、異なる楽器の音色によってのみ決定されるものではない、との十分な認識を前提とすれば、妥当であると考えられる部分もある。とは言え、「色彩」という用語それ自体、他の芸術分野から移植された用語がしばしばそうであるように、多くの誤解を招くところともなりかねないものである。オリジナルを一種の「線描画」ととらえ、一方、他者による編曲、特にオーケストラ編曲が行われる場合、それは、原曲の色彩化である、との認識は一般的となっている。しかしながら、編曲には、そのような認識のみではとらえきれない諸相があり、音楽における色彩についても、また同様であると思われる。ところが、ボイドは次のように続けている。

It would be unrealistic to propose that arrangements should be judged without reference to the original, but it is perhaps only by regarding both the arrangement and the original as two different versions of the same piece that a solution to the aesthetic and moral dilemma they so often create will be found. [Boyd 1980: 630]

現実に、このような視点は如何にすれば可能となるというのだろうか？「編曲と原曲の双方を同一作品の2つのヴァージョンと見做すこと」のみでは、十分ではあるまい。より重要なのは、原曲と編曲の両者が、各々、独立したオリジナリティを有するものであること、従って、両者は、それぞれ、完全に独立した作品であることを認識するということである。両者が、他には見出すことのできない密接な関係を持つものであることは事実であり、また、だからこそ、我々が両者を互いに比較検討することも可能となるわけであるが、一方、同時に、それぞれの独立性と個々のアイデンティティを強調することも同様に重要であると考えられる。

殊に、オーケストラ編曲に関して言えば、「オーケストレーション」についての伝統的な概念が、問題の顕在化を困難なものとしていることも事実であろう。

One skilled in the technique of orchestration may practice somewhat lesser art of transcribing for orchestra music originally written for another medium. This can be a fine though difficult art, provided the orchestrator is able to *put himself momentarily in the composer's place, and, so to speak, to think the composer's thoughts*. Failing this, the result is unlikely to amount to more than a display of skill and craft, often of a superficial and artificial nature. [Piston 1976: vii]

もちろん、編曲者が原曲の「作曲者の思考」を考えるよう心掛けることは重要であろうし、このピストン W. Piston の『管弦楽法』からの引用に見られる記述も、その点では、十分に納得のいくものである。とは言え、一方、オーケストレーションを行う編曲者が、原曲の作曲者の思考をそのままなぞるばかりとは限らない、という事実が存在していることも、我々は知っている。編曲者が作曲者の意図を完全に我がものとするのが

できたとしても、彼は、オーケストレーションに際し、それを敢えて無視することができるし、その結果は、必ずしも悲惨なものばかりは言えないのである。換言すれば、「作曲者の意図を考えること」は、必ずしも、それを尊重することにつながるとは限らない。その「意図」に従うか否かは、須らく、編曲者の意志によるものであるのだ。

ところで、ボイドの論文を例として、これまで論じてきたような一面的な見解は、必ずしも、今日に特有のものではない。

Here I may mention the case of works scored by others from the composer's rough directions. He who undertakes such work should enter as deeply as he may into the spirit of the composer, try to realise his intentions, and develop them in all their essential features.

Though one's own personality be subordinate to that of another, such orchestration is nevertheless creative work. But on the other hand, to score a composition never intended for the orchestra, is an undesirable practice. Many musicians have made this mistake and persist in it. In any case this is the lowest form of instrumentation, *akin to colour photography*, though of course the process may be well or badly done. [Rimsky-Korsakov 1964: 2-3]

このリムスキー＝コルサコフの『管弦楽法』からの引用は、19世紀の「オーケストレーションの大家」が編曲に対して如何なる見解を持っていたのかを示すものである。前半で彼が展開している論述は、彼自身が行った幾多の「オーケストレーション」を知るものにとっては、ある種の自己正当化として興味深い。一方、本稿にとって、より重要であると考えられるのは、リムスキー＝コルサコフが、ピアノ作品のオーケストラ編曲のように、異なる媒体のための作品をオーケストレーションすることを、モノ

クロームで描かれたものの「彩色」のごときもの、ととらえていたという点である。そして、さらに言えば、現在、我々が論じているような観点からオーケストレーション、オーケストラのための編曲を考えるという発想そのものがないかのように見受けられる点も興味深い。彼は、オーケストレーションが、ある作品の内的かつ総体的な部分と密接に関わりあうものであり、決してその本質と分かち難く結び付いているとの認識をもっていた。すなわち、リムスキー＝コルサコフは、もちろん、オーケストレーションの重要性を認識してはいたが、ただ、しかし、編曲に際して、原曲の作曲家と編曲者の間に芸術的な拮抗が生まれることもあり得る、とは、想像だにしなかった、ということなのである。

リムスキー＝コルサコフの見解は、編曲そのものがオリジナリティを有する可能性をいかなる意味でも認めていないという点で、この時代に優れて典型的なものと言えるだろう。あるいは、その傾向は、広く親しまれているピストンの著作からの先の引用にも明らかなように、今日にまで、脈々と受け継がれてきているものであるとも考えられる。

しかし、ここで、我々は、先に挙げた3つの分類のどれにも属することのない、編曲の新たなカテゴリーの可能性を見出すことを試みたい。旧来の分類においては、編曲は、学習であれ、家庭内での使用であれ、あるいは、歴史的な必要による修正であれ、何らかの目的のために行われたものであった。かたや、ここに新たに提起する編曲の第4のカテゴリーは、外的な目的のためではなく、編曲そのものが目的となっで行われるという点を大きな特質とする。言わば、自律的であり、かつ芸術的な独立性を持った編曲である。もちろん、この種の編曲は、例えば、第三者からの委嘱など、何らかの外的な刺激によりなされるものではあり得る。しかしながら、ここで重要なのは、編曲者が、編曲に際して、内的に、音楽上、美学上の動機を有しているという点である。従来の3つのカテゴリーに属する編曲が、ある意味で、原曲に従属するものであり、従って、原曲に対

する忠実性という観点から、一定の制約を必然的に受けるものであるのに対し、第4のカテゴリーの編曲においては、原曲は、程度の差こそあれ、ある種の「スケッチ」に過ぎず、その「スケッチ」から生み出される編曲は、自律的であり、また、原曲からは独立したものとなる。この第4のカテゴリーの編曲に最も特徴的なのは、それ自身がアイデンティティを持ち、原曲から独立して存在しているという点である。そして、この独自のアイデンティティ、自律性こそ、旧来の編曲には見出すことのできなかった今世紀のオーケストラ編曲の新たな側面とも考えられるのである。

オーケストラ編曲に関して、独自のオリジナリティの存在を意識することこそ、20世紀音楽に固有のものなのではないか、との仮定のもと、本稿は、20世紀の作曲家によるオーケストラ編曲の特質について、ラヴェル M. Ravel (1875~1937) 編曲の《展覧会の絵》を例に考察を行っていく。ラヴェルは、指揮者、セルゲイ・クーセヴィツキーの求めに応じ、1922年、ムソルグスキー M. Mussorgsky (1839~1881) のピアノ曲、《展覧会の絵》を3管編成のオーケストラのために編曲した。単に《展覧会の絵》といえ、ムソルグスキーの原曲よりも、むしろ、ラヴェルのヴァージョンを指すことが一般的であるとさえ感じられるほど、この編曲は、今日、人口に膾炙したものとなっている。近年、原曲がしばしば、演奏会で取り上げられ、また、レコーディングが頻繁に行われるところとなったのも、むしろ、ラヴェルの編曲の人気によるものとも考えられるほどである。

しかし、《展覧会の絵》のラヴェルによるオーケストレーションに関しての厳密な考察は、これまで、先に見たような概説的な評価がなされている以外、ほとんど全く行われてこなかった。しかも、《展覧会の絵》のオーケストレーションには、ラヴェルの前にも、先例がある。リムスキー＝コルサコフに学んだトゥシュマロフ M. Tuschmaloff (1861~1896) による《展覧会の絵》が初演されたのは、1886年の原曲の出版から5年を

経た 1891 年のことであった。以下の論考では、これら 2 つの編曲、および、ムソルグスキーの原曲の比較検討という視点から、ラヴェルの編曲の特質を明らかにしていくと共に、19 世紀の作曲家たちにはあり得なかった、オーケストラ編曲における新たな概念が、このラヴェルの作品に現れていることを明らかにしていく。

## § 2 分 析

ムソルグスキーの音楽を論じる際、同時代の作曲家たちにより、彼の音楽に施された改編を考慮に入れることは、不可欠であろう。《ボリス・ゴドゥノフ》や《ホヴァンシチナ》は、作曲家の死後、出版に際しての改訂や改変が成された彼の作品の例のごく一部に過ぎない。《はげ山の一夜》のリムスキー＝コルサコフによる編曲は、単なる手直しや「改良」を遙かに越えたものであり、オーケストレーションがやり直されたとも言えるほど大きく変えられているばかりではなく、原曲の構成にも大幅に手が加えられている。実際、リムスキー＝コルサコフは、回想録において、この編曲が、自らが行ったムソルグスキー作品の改訂作業のなかでも、他に例を見ないほどの困難を伴ったことを認めている。

With Musorgski's material as a basis I decided to create an instrumental piece, by retaining all of the author's best and coherent material, adding the fewest possible interpolations of my own. It was necessary to create a form in which Musorgski's ideas would mould in the best fashion. [Rimsky-Korsakov 1924 :221]

このような彼自身の言説によれば、リムスキー＝コルサコフは、ムソルグスキーの原曲に対し、最小限の手直し、あるいは、改良を行うことを意図したのみである、ということになる。しかし、彼が何と述べていよう

と、リムスキー＝コルサコフのヴァージョンが、ムソルグスキーの原曲から大きく隔たったものとなっている、という現実には、ムソルグスキーの原曲をリムスキー＝コルサコフのヴァージョンの該当部分と比較対象することにより、一目瞭然であろう。譜例 1-1 (ムソルグスキーの原曲) 及び譜例 1-2 (リムスキー＝コルサコフのヴァージョン) にその一例を示す。

リムスキー＝コルサコフのヴァージョンが、時にこのような極めてドラマティックな改訂を含むものであったとは言え、ムソルグスキーの作品の多くは、長らく、これらリムスキー＝コルサコフの手の入ったかたちを通してのみ、一般に知られてきた。それは、件の《展覧会の絵》についても、例外ではない。この作品の初版は、1886年、リムスキー＝コルサコフの校訂により、出版されている。ラヴェルが編曲に際して参照したのは、1886年に出版されたこの初版、リムスキー＝コルサコフの手の入った楽譜だった<sup>1)</sup>。

ラヴェルのオーケストレーションは、既に述べたように、《展覧会の絵》の編曲の唯一の例でも、初めての試みでもない。数多くの編曲のなかでも、目を引くのは、トゥシュマロフ A. Tuschmaloff が編曲を行ったヴァージョンである。これは、マルナ M. Marnat が指摘しているように [Marnat 1986: 536]、この作品の編曲の最も早い例と考えられるもので、そのスコアは、次のようなタイトルの下、E. F. Kalmus により出版されている。

Modest Mussorgsky

Pictures at an Exhibition

instrumentated by A. Tuschmaloff

in collaboration with N. Rimsky-Korsakov

今日、知られる幾多のヴァージョンのなかから、特にこのムソルグス

20 世紀音楽におけるオーケストラ編曲の特質

表 1

	Touschmaloff	Ravel
Flute	2 (1 Picc)	3 (1 Picc)
Oboe	2 (1 E.H.)	3 (1 E.H.)
Clarinet	2 (B ♭)	2 (both A & B ♭)
Bass Clarinet	1	1 (A & B ♭)
Alto Saxophone	—	1
Bassoon	2	2
Double Bassoon	—	1
Horn	4	4
Trumpet	2	3
Trombone	3	3
Tuba	1	1
Timpani	1	1
Glockenspiel	1	1
Tubular Bells	1	1
Xylophone	—	1
Triangle	1	1
Rattle	—	1
Whip	—	1
Side Drum	1	1
Cymbals	1	1
Tam-tam	1	1
Harp	1	2
Celesta	—	1
Piano	1	—
Strings		

キーと同時代を生きた作曲家による編曲を選び、ラヴェルのオーケストラレーションとの比較を行うことは、大きな意義を持つ。それぞれの作曲家が、原曲に対して、どのようなアプローチを行っているのかを明確にできるばかりではなく、何より、両者の詳細な比較分析は、オーケストラ編曲という行為に対して、19 世紀および 20 世紀の作曲家がそれぞれ有していた概念の相違、様式的、美学的な差異を明らかにすることができるからである<sup>2)</sup>。

《展覧会の絵》の編曲の 2 つのヴァージョンは、外見上、大きな相違を

表2

Mussorgsky ⇄ Ravel	Touschmaloff
Promenade	✓
Gnomus	
Promenade	
Il Vecchio Castello	✓
Promenade	
Tuileries	
Bydlo	
Promenade	
Ballet des poussins dans leurs coques	✓
Samuel Goldenberg und Schmuyle	✓
Limoges...le marché	✓
Catacombae	✓
Cum mortuis in lingua mortua	✓
La Cabane sur des pattes de poule	✓
La Grande Porte de Kiev	✓

見せている。まず第1に、オーケストラの編成が、両者の間では、異なっている。表1に両者で用いられているオーケストラの編成を対比したものを示す。トゥシュマロフのヴァージョンが、比較的小編成のオーケストラにピアノと打楽器を加えたものであるのに対し、ラヴェルの編曲では、アルト・サクソフォンを含む3管編成の管楽器に多彩な打楽器を要求しているのが目を引く。

一方、第2に、ラヴェルが、原曲をほぼそのまま、オーケストラに編曲しているのに対し<sup>3)</sup>、トゥシュマロフのヴァージョンでは、全曲のなかから9曲のみが選ばれるところとなっている。ただし、両者とも、小曲の順序の入れ替えは行っていない。(これらを対照させたものを表2に示す。) 個々の小曲は、編曲においても、原曲の調性がそのまま守られているが、唯一、トゥシュマロフの編曲の「古い城」のみ、原曲の嬰ト短調からト短調に移調されている<sup>4)</sup>。

以上を踏まえた上で、原曲と2つの編曲の比較分析において、特に重

要なものと考えられる諸点について、以下に検討を行っていく。

まずはじめに、これまで、一般にラヴェルによる編曲がどのようにとらえられてきたか、を、《展覧会の絵》の第1曲、「プロムナード」のスコアを例に見てみよう<sup>5)</sup>。

譜例2は、「プロムナード」冒頭部分である。異なる楽器の使用、それらの交替が、「多様な色彩」を生み出していることは、ここに容易に見出されよう。冒頭のトランペット独奏とブラス・アンサンブルの対比が、その端的な例となることは、明らかである<sup>6)</sup>。

さらに、同じ視点から、ラヴェルの編曲とトゥシュマロフのオーケストレーション、そして、ムソルグスキーによる原曲を比較検討してみよう。譜例3は、「古い城」からの引用である。fig. 20以降、トゥシュマロフによる編曲では、ペダル・ポイントがチェロとファゴットにより奏されている。このペダルは、トゥシュマロフによる編曲に特徴的なもので、ムソルグスキーのオリジナルに照応するものとも言えるだろう。ムソルグスキーの原曲では、至るところに嬰ト音が見出され、「古い城」を特徴付けるリズムパターン（♪♯あるいは♪♯♯）を生み出す。また、このドローンは、ムソルグスキーの音楽に強い個性を与えるものともなっている。これらとラヴェルの編曲を比較してみると、ラヴェルが、ここでも、原曲に幾分手を加えているのがわかる。ラヴェルは、この低音を主にファゴットに割り当てているが、時に、チェロやコントラバスなども登場する<sup>7)</sup>。

とはいうものの、このような表層的な比較からのみ、編曲者の原曲に対するアプローチを明確にすることは、不可能である。ラヴェルは、明らかに原曲に手を加えている。しかし、それは、単なる原曲の歪曲なのだろうか？ 一方、トゥシュマロフの編曲は、原曲に「忠実」と言うことができるのだろうか？

そもそも、原曲に「忠実」とは、どのようなことなのか、我々は、厳密に議論をしなければなるまい。ただ、少なくとも、ここで明らかなのは、

ラヴェルが、原曲の特質を編曲に生かしているという事実である。ムソルグスキーのピアノ書法において、最も特徴的な要素の一つは、その和音の配置である。従って、それは、ムソルグスキー作品のオーケストラ編曲においても、重要な意味を持つべきものとなる。編曲に際して、和音の位置、あるいは、配置を変更し、さらに、間隔を埋めるかたちで音を補充することは、原曲を大いに歪めるものともなり得る。譜例4は、「サミュエル・ゴルデンベルクとシュムイレ」からの引用だが、ここには、この問題が極めて明確に現れている。ラヴェルが原曲の特異な配置をそのまま守っているのに対し、トゥシュマロフの編曲では、幾重にも重ねられた厚いオーケストレーションにより、原曲において、両手により奏される2つの声部の間の空間は、完全に埋め尽くされてしまっている。さらに、同様の例は、同曲の結びの部分（譜例5）にも見出される。原曲では、fig. 121以降、厚い和音が、突然、3オクターヴにわたって二音を重ねた、極めて特異な響きにとって代わられている。ラヴェルの編曲は、この部分の「二音の堆積」をそのまま生かし、4オクターヴにわたる重複によりオーケストレーションを行っている。一方、トゥシュマロフのヴァージョンでは、この部分でも、「隙間を埋める」かたちで音の付加が行われており、その厚い和音の響きは、原曲、あるいはラヴェルの編曲に聞かれる特徴的なソノリティとは、大きく隔たったものとなっているのである。

2つの編曲の比較検討において、さらに我々が注目すべきは、オーケストレーションにおける楽器の重複（ダブリング）である。今一度、譜例3を見てみよう。トゥシュマロフの編曲ではト音のペダルは、チェロと第2ファゴット、そしてティンパニがユニゾンで、さらに、fig. 21の3小節目からは、オクターヴで第1ファゴットが重ねられており、ムソルグスキーの原曲で右手が奏でる旋律は、第1クラリネットが担当し、さらにそれに、第2クラリネットとホルンがオクターヴで重ねられている。このような楽器の重複は、ラヴェルのオーケストレーションにおいては、ほ

とんど見られない。ラヴェルは、原曲の一つのパートを一つの楽器（あるいは、楽器群）に割り当てる、という原則を貫いているようにも見える。原曲が3声部で書かれている部分は、3つの楽器（群）で、5声部であれば、5つの楽器（群）を用いてオーケストレーションする、というのが彼の基本方針である。2つの編曲には、楽器の重複に関する全く異なる姿勢が見出される。そして、その相違は、結果として、大きく異なるソノリティを生み出すところとなり、それぞれの編曲を特徴付けるものともなっているのである。もちろん、ラヴェルもユニゾンやオクターヴで楽器を重ねている。しかし、彼のオーケストレーションは、明らかにトゥシュマロフとは異なるコンセプトに基づくものと考えられるのである<sup>8)</sup>。

とは言え、ラヴェルは、もちろん、原曲の枠組みをなぞるのみの編曲を行っているわけではない。むしろ、彼のオーケストレーションには、「意図的」ともとれる原曲の変形の例が数多く見出される。「古い城」のコーダの部分を見てみよう（譜例6）。fig. 31以降、ラヴェルの編曲では、第1主題は、サクソフォンが受け持ち、対旋律は、クラリネット（およびバス・クラリネット）が担当している。そして、作品は、サクソフォン・ソロのデクレッシェンドで閉じられる。トゥシュマロフのヴァージョンでは、イングリッシュ・ホルントヴィオラがユニゾンで主旋律を受け持ち、作品は、非常に厚い、ほとんどトゥッティとも言えるオーケストレーションで締めくくられている。

この部分のラヴェルのドローンのオーケストレーションや、強弱記号の付加を、恣意的なものと論じることもしられるかもしれない。さらに、作品の結びは、原曲が、オクターヴの重複による「f」で奏されることを見れば、明らかな変形ともとらえられよう。

とは言え、ここでは、別の議論も可能である。ある作曲家が行う別の作曲家の作品の編曲は、必然的に、編曲者の原曲に対するある種の解釈を体現するところのものとなる。従って、それは、編曲者が原曲に対して行う

様々な角度からの考察、解釈の結果、成果ということにもなり得るのである。例えば、ラヴェルがムソルグスキーの原曲に強弱記号を付加したことは事実である。しかし、ムソルグスキーの原曲に、ラヴェルをしてそのような行為を為さしめる要素が存在していることも、また事実であろう。同様に、ムソルグスキーの特異なピアノ書法を多くの場合、そのまま生かすかたちで行われているラヴェルのオーケストレーションは、極めて自然で、なおかつ雄弁な原曲の敷衍であるとも考えられるのである。その敷衍は、確かに、「変形」、あるいは「歪曲」であるかも知れない。しかし、それは、原曲が元来有している特質、個性に由来するものなのである。既に、和音の配置の例でも見たように、ラヴェルは、ムソルグスキーの音楽の特質をとらえ、それを最大限に生かす方向をとっている。彼は、ロシアの作曲家のように、ムソルグスキーの「修正」や「改良」を試みた訳ではなかった。原曲に手を加える場合、ラヴェルは、ムソルグスキーの音楽の本質部分を認識した上で、それをそのまま生かすか、あるいは、敢えてそれを無視し、あるいは、それと相反するかたちで、自らの音楽性をそこに対置させるか、という選択を行っているのである。

原曲、およびトゥシュマロフの編曲との比較において、ラヴェルが行っている様々な改変の多くは、このような観点からとらえ直すことで、新たな意味を持つ。ここで、さらにもう一つ、別の例として、アーティキュレーション/フレージングの変更を挙げよう。「古い城」に見られるラヴェルの姿勢は、その典型であると考えられる。2つのヴァージョンの間の相違は、既に、作品冒頭から明らかである。付点二分音符のト音とロ音で始まるムソルグスキーの原曲をそのままなぞるかたちで、トゥシュマロフの編曲が始まっているのに対し、ラヴェルは、これを水平に2つの要素に分割している。ラヴェルの編曲では、メロディは、ファゴットにより、第1小節第2拍から、アクセントのついた「p *espressivo*」で奏で始められるのである。これは、ラヴェルにより行われたアーティキュレー

ション変更の例である。ラヴェルは、ここで、敢えてアウフタクトに始まるフレーズを創り出すことにより、原曲に手を加えているのである<sup>9)</sup>。

ここで、我々が議論すべきは、このようなラヴェルのオーケストレーションが、原曲を歪めるものであるのか、ということである。ロシアの作曲家たちが、少なくとも、彼ら自身の言に従えば、「原曲の作曲家の意図を反映させること」のみを考えていたのであろうことは間違いなからうが、既に見た通り、その結果としての編曲は、往々にして、原曲から、そして何より、編曲者自身の言葉から、大きく隔たったものとなっている。彼らの編曲には、たとえ、それが意識的に行われたものではないにせよ、歪曲や変形の要素が間違いなく含まれている。それに対し、ラヴェルの場合に関しては、事情は全く異なる。ラヴェルの《展覧会の絵》には、アーティキュレーションの変更やダイナミクスの指示の追加などをはじめ、「意図的な」変形が随所に見られるのである。

この意図的な変形、デフォルメこそ、ラヴェルによる編曲が持つ大きな特質である。それは、これまで検証を行ってきた例にも明らかなように、編曲のなかに、原曲の作曲者と編曲者の間の音楽的個性の対立、拮抗を生み出すものであり、様式的なデフォルメとも呼ぶことができるものである。これこそ、それまでの編曲には見ることのできなかつた 20 世紀の編曲に固有の特徴であると考えられる。原曲に込められた作曲者の意図をなぞり、あるいは、そこに見られる「不完全な」要素の「改良」、「手直し」を行うのではなく、むしろ、原曲のエッセンスを抽出し、そのまま生かしつつ、かつ、それと対置させるかたちで、編曲者の個性を作品の内に明確にすることをこそ、このラヴェルの例をはじめ、20 世紀の作曲家たちがオーケストラ編曲に際して目指すところとなったのである。

### §3 結 び

ラヴェルがストラヴィンスキー I. Stravinsky と共に、ムソルグスキー

の《ホヴァンシチナ》のオーケストレーションに取り組んだのは、1913年春のことであった。この作品は、ムソルグスキーが、スケッチとしてピアノ・スコアのみを残したもので、一般には、それまで、1883年にリムスキー＝コルサコフによって管弦楽化されたヴァージョンで知られてきたものであった。ストラヴィンスキーは、かつて、クラフト R. Craft に対し、このオーケストレーションに際しては、ムソルグスキーのオリジナルのみを参照し、リムスキー＝コルサコフのヴァージョンは完全に無視した、と語っている [Stravinsky 1958: 61-62]。「作品をリムスキー＝コルサコフから救う」ことをストラヴィンスキーが目指したのは、彼自身によれば、以下のような理由によるものであった。

It was too obvious (...) that Rimsky's Meyerbeerization of Mussorgsky's 'technically imperfect' music could no longer be tolerated. (...) I think that in spite of his limited technical means and 'awkward writing' his original scores always show infinitely more true musical interest and genuine intuition than the 'perfection' of Rimsky's arrangements. [Stravinsky 1958: 44]

リムスキー＝コルサコフの編曲についてのストラヴィンスキーの判断の当否はさておき、ムソルグスキーの音楽が、「より技術的に優れた作曲家」の洗練とは程遠いとは言え、固有の、あるいは独自の美質を持つものである、との彼の主張は、今日、広く受け入れられるところであろう。

Modest Mussorgsky (...), despite the roughness of his style, had a more wide-ranging understanding of orchestral potential, and his opera *Boris Godunov*, in spite of many crude moments of instrumentation, is a remarkable achievement. It can easily be proved that both of the reorchestrated ver-

sions of *Boris Godunov*, one by Rimsky-Korsakov and the other by Dmitri Shostakovich, are superior in craftsmanship to that of the composer. But equally valid arguments can be advanced that in polishing the rough edges of Mussorgsky's score a good deal of the original power and emotional impact has been needlessly sacrificed. [Read 1979: 88-89]

上の引用でリードが述べているように、ムソルグスキーの音楽に「粗さ」が見出されるのであれば、リムスキー＝コルサコフのヴァージョンが、編曲とよばれようが、改訂、あるいは、手直しと分類されようが、その意図が「改良」にあろうとなかろうと、原曲を歪曲するものであることは間違いない。同様に、リムスキー＝コルサコフの監修によるトゥシュマロフの《展覧会の絵》の編曲は、原曲の歪曲に他ならない。如何に、彼らの意図が、先に見たリムスキー＝コルサコフの言説のように、原曲の作曲家の思考に出来る限り忠実に沿うことを目指したものであろうと、彼らが有していたコンセプトそのものは、原曲の「歪曲」以外の何物をも生み出し得ない。ムソルグスキーのピアノ作品の「粗さ」は、間違いなく、「手直し」により失われてしまうのである。

このようなトゥシュマロフの編曲と比較するとき、ラヴェルによるオーケストレーションの特質は、明らかであろう。ラヴェルは、もちろん、ムソルグスキーの「粗野な」オーケストレーションを再現しようとは考えなかった。むしろ、彼は、自らの音楽語法に表現の場を与えることを選んだ。と同時に、しかし、彼は、ムソルグスキーのピアノ音楽に固有の性質を理解し、それを受け入れている。ラヴェルがとったのは、そのような特質を十分に生かしつつ、それを自らの語法に置き換えて見せる、という方法である。ラヴェルが自らの流儀で編曲を行うことを意識していたことこそ、2つのオーケストレーションを大きく異なるものとした最大の事由である。

従って、このような様式的なデフォルメは、18世紀以降の編曲に対する伝統的なアプローチとは、明らかに、その概念において、一線を画するものである。原曲の特質を様式的に変容させることこそ、ラヴェルの編曲の意図であった。原曲の作曲者と編曲者の音楽的個性が時にぶつかり合いながら共存していることにこそ、ラヴェルのオーケストレーションの最大の特徴はある。シェーンベルク A. Schoenberg のブラームスの編曲<sup>10)</sup>や、J・S・バッハのオーケストレーションの例、あるいは、同じバッハを編曲したストラヴィンスキーやヴェーベルンの例と共に、このラヴェルの《展覧会の絵》は、20世紀のオーケストラ編曲が持つ固有の性格を強く体現したものなのである。

[引用文中の強調は、全て引用者によるものである。]

#### 註

- 1) ムソルグスキーの原典を参照した《展覧会の絵》の初めての批判版は、比較的早く、1930年に出版されているが、ラヴェルは、既に、1922年にオーケストレーションを完成しており、従って、この批判版を編曲に際して用いた、ということとはあり得ない。  
なお、リムスキー＝コルサコフによる《展覧会の絵》の校訂作業、その出版譜とムソルグスキーのオリジナルに基づく批判版との比較検討も、様々な問題を提起ものではあるが、本論の論旨から些か離れたものと考えられることもあり、ここでは、その詳細に関しては触れない。
- 2) マルナによれば、トゥシュマロフのヴァージョンの初演は、リムスキー＝コルサコフの指揮により、前述の通り、1891年、ムソルグスキーの没後2年を記念するものとして行われた。マルナは、その著書において、ラヴェルの編曲と、チェコの作曲家、フンテック L. Funtek によるオーケストレーションの比較を行っている。ただし、その議論において、ラヴェルとの比較の対象として、フンテックのヴァージョンが選ばれた理由については、明らかにしていない。

En 1921, le Tchèque Leo Funtek, installé en Finlande, proposa une orchestration complète de grande valeur où le souci de l'adaptation—fut de veiller à ce qu'aucun morceau ne fût inférieur aux autres. L'audi-

tion attentive de cette version semble révéler que Ravel en eut connaissance: Koussevitzky n'était pas seulement au courant de tout ce qui existait en ce domaine mais encore nombre de similitudes dans la répartition du texte entre les différentes familles d'instruments laisse supposer qu'il prêta une copie du travail de Funtek au musicien français. [Marnat 1986: 536]

- 3) ラヴェルは、ムソルグスキーの原曲のうち、唯一、第7曲「リモージュ」の前の「プロムナード」をカットしている。
- 4) この移調は、前後の小曲との間の関係に起因するものであると考えられる。ムソルグスキーの原曲のうち、トゥシュマロフのヴァージョンでは、第1の「プロムナード」と「殻をつけた雛鳥のバレエ」の間に置かれている小曲は、「古い城」のみとなっている。(表2参照) 15の小品から9曲を選んだ結果、「古い城」とその前後の小曲(それぞれ、変ホ短調、および、ヘ長調)とのつながりをスムーズにするため、「古い城」はト短調に移調されることとなったのである。
- 5) 以下の比較分析においては、ラヴェルのスコアに付された練習番号(fig.と略す)を基に言及を行っていく。トシュマロフのスコアについては、ラヴェルに準じて、練習番号を振り直すこととする。
- 6) その後、fig.2での弦楽への受け渡しにより、それは一層明確となる。さらに、ここでは、第8小節における変イ長調への転調、さらに、第12小節におけるホルンにより強調されたヘ長調への転調、という特異な転調についても、考慮すべきであろう。fig.3以降、4小節目の木管(及びコントラバス)とホルンを伴った弦楽との間の音色のコントラストも、同様の例と考えられる。

とは言うものの、それが全てというわけではない。作品冒頭、第3小節から第4小節にかけて、オリジナルのピアノ作品とラヴェルの編曲を比較検討すると、編曲において、原曲にはない音を加えられている点が目を引く。ムソルグスキーの原曲の左手の声部は、ラヴェルでは、トロンボーンとチューバに、右手はトランペットに割り当てられているが、一方、4本のホルンが、原曲の2つのパートの間を埋めるかたちで、ムソルグスキーにはない厚みをオーケストレーションに与えるところとなっている。さらに、ダイナミクスについても、言及が必要であろう。作品冒頭の「f」との指定以降、一切の指示が行われていないピアノ原曲に対し、オーケストラ編曲のfig.3から4にかけての強弱記号は、上述の楽器法と共に、ラヴェルがムソルグスキーのオリジナルとは明らかに異なる何物かを新たに創り上げていることを

示している。このようなラヴェルによって新たに付け加えられた要素は、原曲の特質を理解したうえで、編曲者が「意図的におこなった」変形であると考えられるものである。その根拠については、後に詳述する。

- 7) この曲のコーダ部分での、チェロからファゴットへ、さらに、バス・クラリネットへと受け継がれていくオーケストレーションなども、ラヴェルのアプローチを示す典型とも言えるだろう。
  - 8) さらに、fig. 23 以降も、この観点からは興味深い。ここで、第2主題が初めて姿を現し、fig. 24 以降では、ほとんど、同じかたちで繰り返されることとなる。この主題の繰り返しを比較すると、ロシアの作曲家たちによる編曲とラヴェルのそれとの間の基本的な相違は、より明らかなものとなるだろう。ムソルグスキーのオリジナルでは、2度目に現れた主題には、旋律に装飾が施され、またアーティキュレーションが変更されているのみである。2つの編曲では、どちらも、楽器法により、同一の主題の繰り返しに、コントラスト、あるいは、少なくとも、何らかの変化をもたらすことが意図されていると考えられるが、それぞれのアプローチには、大きな違いが見られるのである。
- 加えて、同じく「古い城」の fig. 30 以降にも、ムソルグスキーの原曲に対する、2つの編曲の明らかに異なるアプローチが明らかとなっている。ここで、再度注目すべきは、ムソルグスキーに特徴的とも言える、きわめてシンプルなピアノ書法である。ラヴェルは、この部分を弦楽とファゴットのドローンという組み合わせで編曲している。一方、ロシアの編曲では、この部分を弦楽と木管による対話のかたちに置き換えている。第1ヴァイオリンとチェロが、オクターヴで重ねられて奏でた旋律は、後には、同じくオクターヴで重ねられたオーボエとイングリッシュ・ホルンに割り振られているのである。
- 9) 第1主題 (fig. 20 以降) もまた、ラヴェルは、2つに分割している。これは、まず何より、当然のことながら、サクソフォンのブレスを取るためだが、より重要なのは、ここで、ラヴェルが、アーティキュレーションの変更を意図しているという点である。彼は、この彼独自のアーティキュレーションを、この曲において一貫して用いている。
  - 10) シェーンベルクによるブラームスの《ピアノ四重奏曲》ト短調の編曲に関しては、拙稿「ブラームスから受け継がれたもの—シェーンベルクとヴェーベルンをめぐって」(『音楽芸術』第50巻第4号 [1993年4月]) 参照。

主要参考文献

- Boyd 1980 Malcom Boyd: "Arrangement" in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, London, Macmillan, 1980, pp. 627-632.
- Marnat 1986 Marcel Marnat: *Maurice Ravel*. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1986.
- Piston 1976 Walter Piston: *Orchestration*. London, Victor Gollancz, 1976.
- Read 1979 Gardner Read: *Style and Orchestration*. New York, Schirmer Books, 1979.
- Rimsky-Korsakov 1924 N. A. Rimsky-Korsakov (Ed. Carl van Vechten): *My Musical Life*. [Engl. trans. J. A. Joffe] London, Martin Secker, 1924
- Rimsky-Korsakov 1964 Nikolay Rimsky-Korsakov (Ed. Maximilian Steinberg): *Principles of Orchestration—with Musical Examples Drawn from His Own Works*. [Engl. trans. Edward Agate] New York, Dover Publications, 1964.
- Stravinsky 1958 Igor Stravinsky and Robert Craft: *Conversations with Igor Stravinsky*. London, Faber and Faber, 1958
- 使用楽譜: Boosey and Hawkes [ラヴェル編曲]  
E. F. Kalmus [トゥシュマロフ編曲]

Picc.

Fl. *a<sup>2</sup>*

Ob. *a<sup>2</sup>*

Cl. *a<sup>2</sup>*

Fag. *a<sup>2</sup>*

Cor.

C-tri

Tr-be

Tr-ii  
Tuba

Tuba

Timp.

Archi

*f*, *ff*, *fff*, *cresc.*, *f* *[cresc.]*, *ff*

20 世紀音楽におけるオーケストラ編曲の特質

6 35

Picc.  
Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.  
Cor.  
C-tti  
Tr-nc  
Tr-ai  
Tuba  
Timp.  
P-ti  
Archi

5243

Detailed description: This is a page of an orchestral score, likely from a 20th-century work. The page is numbered '6' in a box at the top left and '35' at the top right. The score is arranged in a standard orchestral layout. The top section includes woodwinds: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). Below these are the brass instruments: Cor (Cor), Trumpet (Tr-nc), Trombone (Tr-ai), and Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.) and Percussion (P-ti). The bottom section is for the Strings (Archi). The score is written in a common time signature (C) and features a variety of dynamic markings such as *f*, *ff*, and *fff*. There are also articulation marks like accents and slurs. The woodwinds and strings have more complex rhythmic patterns, while the brass instruments play more sustained, rhythmic figures. The overall texture is dense and characteristic of modern orchestration.

20

The image shows a musical score for a woodwind and string ensemble. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.). The string section includes Violin I (V.I.), Violin II (V.II.), Viola (Vle.), Violoncello (Vcll.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 8. The woodwinds play melodic lines with various dynamics such as *p*, *cresc.*, *mf*, and *mf cresc.*. The strings provide a rhythmic accompaniment with dynamics like *mf* and *cresc.*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

W.1538 B.

譜例 1-2



# TABLEAUX D'UNE EXPOSITION

## PROMENADE

M. MOUSSORGSKY

Orchestration by  
Maurice Ravel

*Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto*

The score is arranged in systems. The first system includes woodwinds: 2 Flauti e Flauto Piccolo, 3 Oboi, 2 Clarinetti Sib (Bb), Clarinetto basso Sib (Bb), 2 Fagotti, and Contrafagotto. The second system includes brass: 4 Corni In Fa (I, II, III, IV), 3 Trombe in Do (C), 3 Tromboni (I, II), and III e Tuba. The third system includes strings: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The fourth system is for the Pianoforte. The tempo and mood are indicated as *Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto*.

Copyright 1929 by Edition Russe de Musique  
Printed by arrangement Boosey & Hawkes Inc., New York.

Printed in England  
B. & H. 8729

Propriété en co-édition Editions A.R.I.M.A. et Editions Boosey & Hawkes.

譜例 2 (ラヴェル/ムソルグスキー)



24

20

Fg. I, II

Sax.

Vla.

Vc.

Cb.

Pfco.

*molto cantabile, con dolore*

*pp vibrato*

*sord.*

*sostenute unis.*

*pp espress.*

21

C.I.

Fg. I, II

Sax.

Vla.

Vc.

Cb.

Pfco.

21

B. & H. 8723

19 II. IL VECCHIO CASTELLO.

3 Andante, molto cantabile e con dolore.

Clar-Basso. in B.

Fagotti I. II.

Violoncelli.

20 3 Andante, molto cantabile e con dolore.

Corno Ingl. Solo.

Clar-bas.

Fag.

Timp.

v.c.

21 22

Clar. in B.

Clar-bas.

Fag.

Cor. in F.

Timp.

v.c.

The image shows a page of a musical score for the second movement, 'Il Vecchio Castello'. The score is written for a variety of instruments including Clarinet Bass (in B), Bassoon I and II, Violoncello, Horn (English), Clarinet Bass, Bassoon, Trumpet, and Violoncello. The tempo and mood are marked as 'Andante, molto cantabile e con dolore'. The score is divided into systems, with measures 19, 20, 21, and 22 clearly indicated. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp'.

譜例 3 (トゥシュマロフ)

5

Cor-ing.  
Clar.  
Clar-bas.  
Fag.  
Timp.  
V-c

Cor-ing. 4 23  
Clar. (II)  
Clar-bas.  
Fag.  
Cor. III. IV.  
Timp.  
Viol. *p* *div.*  
V. le. *p* *div.*  
V. c. *p* 4

Detailed description: This is a page of a musical score, page 5. It features ten staves of music. The first system includes Cor-ing., Clar., Clar-bas., Fag., Timp., and V-c. The second system includes Cor-ing. (with a boxed '4 23' above it), Clar. (II), Clar-bas., Fag., Cor. III. IV., and Timp. The third system includes Viol., V. le., and V. c. (with a boxed '4' below it). The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'div.'.

20 世紀音楽におけるオーケストラ編曲の特質

70 60

Cl. I, II  
Cl. b.  
Fg. I, II  
Cf. g.

I, II  
Cor.  
B. III, IV

Tr. I, II

60  
Vl. I  
Vl. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Picc.

*Andante grmo*

B. & H. 8729

Detailed description: This is a page of an orchestral score, likely from a 20th-century work. It features a variety of instruments. The woodwind section includes Clarinets I and II, Clarinet in B-flat, Flutes I and II, and Cor Anglais. The brass section includes Trumpets I and II, Horns III and IV, Trombones I and II, and a Piccolo. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The piano part is also present. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 60. The second system also starts at measure 60. The tempo is marked 'Andante grmo'. Dynamics include *f*, *ff*, and *sf*. The score is numbered 70 at the top left and 8729 at the bottom center.

譜例 4 (ラヴェル/ムソルグスキー)

Musical score for orchestra and piano, measures 12-15. The score includes parts for Clarinet I & II (Cl. I, II), Clarinet B (Cl. B), Bassoon I & II (Fg. I, II), Contrabass (Cb.), Trumpet I & II (Tr. I, II), Violin I & II (Vi. I, II), Viola (Vn.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Piano (Pfte.). The score is in 4/4 time and features various dynamics such as *sf* and *f*. The piano part is highly rhythmic and complex.

B. & H. 6729

20 世紀音楽におけるオーケストラ編曲の特質

Andante grave.

Andante grave.

譜例 4 (トゥシュマロフ)

Fl.

Ob. bb.

Clar. b

Fag.

Cor.

Tr.-bai.

Viol.

V.le.

V.c.

C.b.

20 世紀音楽におけるオーケストラ編曲の特質

譜例 5 (ラヴェル/ムソルグスキー)





122

81

The image shows a page of a musical score, measures 122 through 125. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cor (Horn), Trombone (Tr-ba.), Trumpets and Tubas (Tr-bni e Tuba.), Timpani (Timp.), Cymbals (Campa.), Triangles (Triang.), Snare Drum (Cassa.), Tam-tam, Violin (Viol.), Viola (V.le.), Violoncello (V.c.), and Contrabass (C-b.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *p*, *mp*, *f*, and *sfz*. There are also performance instructions like *Colla bacchetta* and *sul O.* (sul Oboe).

4276 СБ6 Нотопечатня И. Бессель в К<sup>о</sup> Трех. ул. № 24.

20 世紀音楽におけるオーケストラ編曲の特質

36

Fl. I, II

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pf. c.

31

16

Cl. I, II

Fl. I, II

Sax.

31

Vi. I

Vi. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pf. c.

pp

pp espress.

unis.

arco

pizz.

arco

espressivo

B. & H. 8729

譜例 6 (ラヴェル/ムソルグスキー)

32 37

Cl. I, II  
Cl. b.  
Fr. I, II  
Sax.  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.  
Pfte.

Cl. b.  
Sax.  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.  
Pfte.

arco  
pizz.  
unis.  
pizz.  
pizz.  
pizz. arco  
p  
pp  
perdendosi

B. & H. 8729

The image shows a page of a musical score for orchestra, spanning measures 30 and 31. The score is arranged in two systems. The first system (measures 30-31) includes staves for Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor-ang.), Clarinet (Clar.), Clarinet Bass (Clar-bas.), Bassoon (Fag.), Cor I & II (Cor. I. II.), and Timpani (Timp.). The second system (measures 30-31) includes staves for Violin (Viol.), Viola (V-le.), Violoncello (V.c.), and Contrabass (C.b.). The score features various musical notations, including dynamics such as *p* (piano) and *div.* (divisi), and articulation like *respress.* (repressando). A box containing the number '30' is placed above the first staff of the first system, and another box with '31' is above the first staff of the second system. The music is written in a key signature of one flat and a common time signature.

譜例 6 (トゥシュマロフ)

32

Musical score for measures 32-35. The score is arranged in systems for various instruments:

- Flute (Fl.):** Measures 32-35, starting with a rest in measure 32.
- Oboe (Ob.):** Measures 32-35, starting with a rest in measure 32.
- Cor Anglais (Cor-ing.):** Measures 32-35, starting with a rest in measure 32.
- Clarinet (Clar.):** Measures 32-35, starting with a rest in measure 32.
- Clarinet Bass (Clar-bas.):** Measures 32-35, starting with a rest in measure 32.
- Bassoon (Fag.):** Measures 32-35, starting with a rest in measure 32.
- Horn (Cor.):** Measures 32-35, starting with a rest in measure 32.
- Trumpet (Timp.):** Measures 32-35, starting with a rest in measure 32.
- Violin (Viol.):** Measures 32-35, starting with a rest in measure 32.
- Viola (V-la.):** Measures 32-35, starting with a rest in measure 32.
- Violoncello (V-c.):** Measures 32-35, starting with a rest in measure 32.
- Contrabass (C-b.):** Measures 32-35, starting with a rest in measure 32.

Dynamic markings include *pp*, *f*, *molto dim.*, *pp*, *arco*, and *pizz.*