

フランツ・リストと「力強い一団」の接点

——リムスキー＝コルサコフと共通の音階に着目して——

野原 泰子

はじめに

フランツ・リスト（1811～86）は1842～43年にピアニストとしてロシアで旋風を巻き起こし、ミハイル・グリンカ（1804～57）とも交友を結んだ¹⁾。そして時を経て1860年代後半から、より若い世代のロシアの音楽家たち、なかでもミリイ・バラキレフ（1837～1910）を始めとする「力強い一団」²⁾との間に、共感に満ちた交流が生まれる³⁾。本論では60年代以降のリストと彼らの交流に目を向け、まずはその全貌を把握する⁴⁾。そのうえでリストとニコライ・リムスキー＝コルサコフ（1844～1908）の関わりに焦点を当て、両者がともに8音音階や全音音階といった特徴的な音階を用いたことに着目する。二人の接点、こうした音階が用いられる前後関係、両者による音階の用い方を検討することで、彼らの音楽面での繋がりを確認し、この交流が創作面でも刺激を与え合っていた可能性を呈示したい。

リストと「力強い一団」の交流の始まり

バラキレフ、そして彼が率いる無料音楽学校⁵⁾の演奏会は、ロシアでリストの作品を紹介するう

-
- 1) リストの訪露やグリンカとの関係については、筆者の論文（2014）を参照。
 - 2) スターツォフが演奏会評「バラキレフ氏のスラヴ演奏会」（1867）で用いた呼称で、ミリイ・バラキレフ、アレクサンドル・ボロディン（1833～1887）、ツェザリ・キューイ（1835～1918）、モデスト・ムソルグスキー（1839～1881）、ニコライ・リムスキー＝コルサコフを指す。「バラキレフ・グループ Балакиревский кружок」、「新ロシア楽派 новая русская музыкальная школа」とも呼ばれた。50年代末～60年代初頭に結束し、70年代中頃にバラキレフが精神的危機に陥り、メンバーは各々の道を歩みだした。
 - 3) リストはアレクサンドル・セロフやアントン・ルビンシテインらとも交友があり、ピョートル・チャイコフスキーの作品も知っていたが、そうしたなかでも「力強い一団」の創作をとくに高く評価していた。
 - 4) スターツォフは論文「ロシアにおけるリスト、シューマン、ベルリオーズ」（1896）において、彼の手元にあったリストの書簡を始めとする豊富な資料をもとに、リストとロシア音楽界の交流について生き生きと詳細に伝えており、これはスターツォフの著作選集に収められている（Стасов 1952: 409-484）。またミリシテインは著書『フランツ・リスト』の第6章「リストとロシアの音楽文化」（Мишельштейн 1999: 280-311）で、多数の書簡や批評を引用しながら、リストとロシア音楽界の交流の全貌を紹介している。本論ではこれらを参照している。
 - 5) 1862年にバラキレフとガヴリイル・ロマーキンがペテルブルクで開校。バラキレフ（～1874、1881～1908）、リムスキー＝コルサコフ（1874～1881）、セルゲイ・リャプノフ（1908～1917）が校長を務めた。官立の音楽院に対抗し、年齢や身分

えで重要な役割を果たした。リムスキー＝コルサコフは『わが音楽人生の年代記』（以下『年代記』）（1909）のなかで、こう回想している。「バラキレフ・グループのなかで検討し、おもにバラキレフ自らが私たちに演奏した外国の音楽では、リストの作品、とくに〈メフィスト・ワルツ〉⁶⁾や《死の舞踏》⁷⁾が、1866年からはますます頻繁に登場するようになっていった」（Римский-Корсаков 2004: 82-83）⁸⁾。

〔表1〕は無料音楽学校の演奏会、およびバラキレフが指揮したロシア音楽協会の演奏会⁹⁾で取り上げられたリストの作品の一覧である¹⁰⁾。バラキレフは無料音楽学校の活動から離れた時期を除けば¹¹⁾、1864年からリスト亡き後の1888年まで、毎年リストの作品を指揮している。彼は他にも様々な演奏会やサロンで、指揮者としてだけでなく、ピアニストとしてもリストの曲を好んで取り上げている¹²⁾。

〔表1〕無料音楽学校БМШとロシア音楽協会РМО（バラキレフ指揮）で演奏されたリストの作品

年月日(ロシア旧暦)	主催：指揮者	リストの作品 サール番号（初出箇所）
1864年3月9日	БМШ：バラキレフ／ロマーキン	ピアノ協奏曲第1番 S. 124
1865年2月22日	БМШ：バラキレフ／ロマーキン	交響詩《前奏曲》 S. 97
1865年3月22日	БМШ：バラキレフ／ロマーキン	ピアノ協奏曲第2番 S. 125
1866年2月21日	БМШ：バラキレフ／ロマーキン	《死の舞踏》 S. 126
1866 12月11日	БМШ：バラキレフ／ロマーキン	《レーナウの『ファウスト』から2つのエピソード》 S. 110 より〈村の居酒屋での踊り(メフィスト・ワルツ 第1番)〉

に関係なく、幅広い社会層の人々に音楽教育を施した。63年から同校の演奏会で管弦楽曲が取り上げられ、プログラムは西欧とロシアの作曲家の作品を混成したものだ。〔力強い一団〕の作品を発信する場となり、シューマン、ベルリオーズ、リストなど、同時代の先進的な作品を紹介する役目も果たした。

- 6) 《レーナウの『ファウスト』から2つのエピソード》 S. 110（1861）の第2曲〈村の居酒屋での踊り（メフィスト・ワルツ 第1番）〉のこと。
なおリストの作品（初出箇所）には、サール番号（S）と完成年を併記する。リストの作品の作曲年や出版年に関しては、『ニューグロヴ世界音楽大事典』（第2版）「フランツ・リスト」の項目、および福田（2005）の作品表を参照している。
- 7) 《死の舞踏》 S. 126 はグレゴリオ聖歌〈ディエス・イレ〉を主題とするピアノ独奏と管弦楽のためのバラフレーズで、初稿は1847年頃、第2稿は1862年頃に完成したと考えられている。
- 8) リムスキー＝コルサコフは61年11月にバラキレフと出会い、彼の指導や助言を受けながら作曲を手掛け、航海（62年11月～65年5月）から帰国後、海軍軍人の職務の傍ら創作活動を再開した。
- 9) バラキレフは1867年秋、ロシア音楽協会の交響楽演奏会の指揮者をアントン・ルビンシテインから継いだが、帝室パトロンのエレーナ・パーヴロヴナ大公妃との軋轢から69年5月に辞した。
- 10) この表は、リャブノヴァとヤゾヴィツカヤが編纂した『ミリイ・バラキレフ：人生と創作の年代記』（Ляпунова / Язовицкая 1967）をもとに作成した。各作品の初出箇所にサール番号を付記する
- 11) 1872年4月の無料音楽学校の演奏会で資金が底をつき、絶望したバラキレフは別の職を見つけ、同校の活動から遠のいたが、81年10月に復職した。
- 12) リャブノヴァらが編纂したバラキレフの年代記（Ляпунова / Язовицкая 1967）から、バラキレフが演奏会で以下のピアノ曲を弾いたことが分かる。《超絶技巧練習曲集》 S. 139より〈夕べの調べ〉、《巡礼の年 第1年 スイス》 S. 160より〈泉のほとり〉、《巡礼の年 第2年 イタリア》 S. 161より〈婚礼〉〈物思いに沈む人〉〈ベトラルカのソネット 第47番〉、《ヴェネツィアとナポリ》 S. 162より〈タランテッラ〉、《スケルツォと行進曲》 S. 177、《バラード 第1番》 S. 170、《バラード 第2番》 S. 171、《ソナタ 短調》 S. 178、《憂鬱なワルツ》 S. 210、《即興的ワルツ》 S. 213、《2つのポロネーズ》 S. 223より第1曲、《ハンガリー狂詩曲》 S. 244より、《スペイン狂詩曲》 S. 254、《忘れられたワルツ》 S. 215より、グリムカ＝リスト《チェルノモールの行進曲》 S. 406など。

1867年3月12日	BMIII：バラキレフ	《ハンガリー民謡による幻想曲》 S. 123
1867年10月19日	PMO：バラキレフ	《死の舞踏》
1867年12月9日	PMO：バラキレフ	《ハンガリー民謡による幻想曲》
1868年9月23日	PMO：バラキレフ	ウェーバー＝リスト《華麗なるポロネーズ》（ピアノとオーケストラ） S. 367
1868年11月30日	PMO：バラキレフ	《トゥーレの王》 S. 278
1869年1月25日	PMO：バラキレフ	ピアノ協奏曲第2番
1869年2月1日	PMO：バラキレフ	《レーナウの『ファウスト』から2つのエピソード》（〈夜の行列〉〈村の居酒屋での踊り〉）
1869年3月17日	PMO：バラキレフ	交響詩《前奏曲》
1869年4月9日	BMIII：バラキレフ	《死の舞踏》
1869年4月26日	PMO：バラキレフ	シューベルト＝リスト《さすらい人幻想曲》（ピアノとオーケストラ） S. 366
1869年10月26日	BMIII：バラキレフ	《ベートーヴェンの〈アテネの廃墟〉の動機による幻想曲》 S. 122
1869年11月16日	BMIII：バラキレフ	オラトリオ《聖エリザベトの伝説》 S. 2 抜粋
1869年11月30日	BMIII：バラキレフ	ピアノ協奏曲第1番
1870年1月15日	BMIII：バラキレフ	《ハンガリー民謡による幻想曲》
1870年3月2日	BMIII：バラキレフ	《レーナウの『ファウスト』による2つのエピソード》
1870年4月18日	BMIII：バラキレフ	《ベートーヴェンの〈アテネの廃墟〉の動機による幻想曲》、〈村の居酒屋での踊り〉、《シラーの『ウィリアム・テル』より3つの歌曲》 S. 292より〈漁師の少年〉
1871年11月20日	BMIII：バラキレフ	《ヘルダーの『解放されたプロメテウス』への合唱曲》 S. 69 抜粋
1872年4月3日	BMIII：バラキレフ	《ダンテの『神曲』による交響曲》 S. 109 シューベルト＝リスト《さすらい人幻想曲》
1877年3月8日	BMIII：リムスキー＝コルサコフ	オラトリオ《キリスト》 S. 3抜粋
1879年1月16日	BMIII：リムスキー＝コルサコフ	ウェーバー＝リスト《華麗なるポロネーズ》
1879年1月23日	BMIII：リムスキー＝コルサコフ	交響詩《ハムレット》 S. 104
1879年2月27日	BMIII：リムスキー＝コルサコフ	ピアノ協奏曲第1番
1879年11月13日	BMIII：リムスキー＝コルサコフ	ピアノ曲《ヴェルディのオペラ〈リゴレット〉の主題による幻想曲》 ¹⁾
1879年11月27日	BMIII：リムスキー＝コルサコフ	ピアノ協奏曲第1番
1880年1月15日	BMIII：リムスキー＝コルサコフ	《ヘルダーの『解放されたプロメテウス』への合唱曲》抜粋
1881年2月3日	BMIII：リムスキー＝コルサコフ	合唱曲《スラヴィモ・スラヴノ・スラヴェニ！》 S. 33 ²⁾
1882年2月15日	BMIII：バラキレフ	ピアノ協奏曲第1番

1882年3月17日	БМШ：バラキレフ	《ヘルダーの『解放されたプロメテウス』への合唱曲》抜粋 ピアノ曲《オペラ〈ドン・ジョヴァンニ〉の主題による幻想曲》 ¹³⁾
1883年2月3日	БМШ：バラキレフ	ピアノ協奏曲第2番、オラトリオ《キリスト》抜粋
1883年3月7日	БМШ：バラキレフ	シューベルト＝リスト《さすらい人幻想曲》
1884年2月27日	БМШ：バラキレフ	交響詩《揺りかごから墓場まで》 S. 107
1885年3月11日	БМШ：バラキレフ	歌曲《君は花のように》 S. 287、交響詩《山上で聞こえること》 S. 95
1886年11月22日	БМШ（リスト追悼演奏会） ：バラキレフ	交響詩《英雄の葬送哀歌》 S. 102、《死の舞踏》、《ヘルダーの『解放されたプロメテウス』への合唱曲》抜粋、《村の居酒屋での踊り》、《ダンテの『神曲』による交響曲》
1887年3月12日	БМШ（創立 25 周年記念） ：バラキレフ	ピアノ協奏曲第2番
1888年4月11日	БМШ：バラキレフ	《聖エリザベトの伝説》抜粋
1891年4月8日	БМШ：バラキレフ	《ダンテの『神曲』による交響曲》、グリムカ＝リスト 《チェルノモールの行進曲》 S. 406
1898年4月11日	БМШ(35周年記念) ：バラキレフ／リャブノフ	《ヘルダーの『解放されたプロメテウス』への合唱曲》抜粋 (バラキレフに花輪とリストの手の石膏像が贈呈される)

- 1) スターツフが伝える曲名。《リゴレット：演奏会用パラフレーズ》 S. 434 である可能性がある。
- 2) スターツフとリムスキー＝コルサコフは、合唱曲《聖キリルと聖メトディオスへの賛歌》と伝える。
- 3) スターツフが伝える曲名。《ドン・ジョヴァンニ》によるピアノ曲には、《〈ドン・ジョヴァンニ〉の回想》 S. 418 がある。

こうしたロシアでの動向に答えるように、リストも同時代のロシア音楽界に関心を示すようになる。「力強い一団」と親密な関係にあった批評家ウラディーミル・スターツフは、こう伝えている。「60年代末から、リストはますます新ロシア楽派の作品を知り、評価するようになった。この楽派が彼を高く評価し、彼の出版された作品を全て研究していること、また無料音楽学校の演奏会で、彼の最上の管弦楽曲や合唱曲を全て演奏しようと努めていることが、しばしば彼の耳に届くようになったのだ」(Стасов 1952: 470)。

このことは、リストの書簡からも読み取られる。1872年、リストがロシアの著述家ヴィルヘルム・フォン・レンツに宛てた手紙(9月20日)は、こう結ばれている¹³⁾。「あなたは若きロシア音楽界や、そのとても有力な統率者たち―バラキレフ氏、キュイ氏、リムスキー＝コルサコフ氏と関係がありますか。私は最近、彼らの作品を幾つも読みました。それらは注目、称賛、喧伝する価値のあるも

13) この手紙では、レンツの著書『我々の時代の偉大なヴィルトゥオーソ・ピアニストたち』(1872)がおもな話題となっている。

のです」(Liszt 1893: 176)。

翌 1873 年 (5 月頃)、ベテルブルクの出版者ヴァシーリー・ベッセリがヴァイマルのリストを訪ね、ボロディン、キュイ、リムスキー＝コルサコフらの出版譜を贈っている (Ляпунова / Язовицкая 1967: 203)。リストはキュイに手紙 (1873 年 5 月) で、ベッセリから彼のオペラ《ウィリアム・ラトクリフ》の楽譜 (ピアノ譜) を受け取ったことを伝え、この作品を称賛しながら、ドイツでの演奏に力添えしたいと述べている (Liszt 1893: 186)。同じ頃、リストはベッセリ宛の手紙で、ダルゴメシスキー (《石の客》《フィンランド幻想曲》《バーバ・ヤガー》)、リムスキー＝コルサコフ (音画《サトコ》)、チャイコフスキー、ムソルグスキー (《子供部屋》¹⁴⁾) の作品の送付に礼を述べ、これらに大いに興味をもち、このなかの器楽曲を早くオーケストラで聴きたいので、できるだけ早急に総譜とパート譜を送るように頼んでいる (Стасов 1952: 471)。

73 年 11 月、ハンガリーのペシュトでリストの音楽活動 50 周年を記念する祝賀祭が催され (Walker 1997: 268-272)、バラキレフ、ボロディン、キュイ、ムソルグスキー、リムスキー＝コルサコフ、スターソフ、ベッセリ、シチュエルパチョフ¹⁵⁾ の連名で次の祝電が送られた (旧暦 10 月 23 日)¹⁶⁾。「芸術に専心し、永久の前進運動を信じ、この運動を促進しようと努めるロシアの団は、芸術の領域を広げた天才的な作曲家兼演奏家、音楽における生と前進のための闘いの偉大なる指導者、倦むことを知らない芸術家である貴方の記念日に、熱き心でお祝い申し上げます。その偉大なる永年の活動に、私たちは敬意を表します」(Стасов 1952: 471; Орлова / Римский - Корсаков 1971: 82)¹⁷⁾。

リストはこれを受け、ベッセリに手紙 (1874 年 2 月 2 日) でこう伝えている。「あなたのご親切に、ヴァイマルで彼ら (バラキレフ、ボロディン、キュイ、ムソルグスキー、リムスキー＝コルサコフ) の作品を幾つも渡して下さいました。私はそれらを高く評価しており、それらを普及するために出来る限りのことをするつもりですし、勇敢な仲間たちが寄せる好意に、こうして応えることを光榮に思います」(Liszt 1893: 195-196)。

リストによるロシア音楽の喧伝

リストはこの決意を実行に移し、自らが幹部を務める全ドイツ音楽協会 Allgemeiner Deutscher Musikverein (ADMV)¹⁸⁾ の年一度の音楽祭で、ロシアの作曲家たちの作品を取り上げるように働き

14) ムソルグスキーは、リストが彼の歌曲集《子供部屋》に感動し、自作の小品を彼に献呈することを望んでいることを、ヴァシーリー・ベッセリの弟 (イヴァン・ベッセリ) から聞き、驚きと喜びをもってスターソフに手紙 (旧暦 1873 年 7 月 23 日) で伝えている (Мусоргский 1953: 260-264)。

15) ニコライ・シチュエルパチョフ (1853~1922) はロシアの作曲家・ピアニストで、70 年代に「力強い一団」と親交をもった。ローマでリストのレッスンを受けたことがある。

16) 手紙の日付はロシアの旧暦 (ユリウス暦)。旧暦の日付に 12 を足したものが、現在の暦 (グレゴリオ暦) の日付となる。

17) スターソフによれば、キュイが文面を作成したものをスターソフが仏訳して送った (Стасов 1952: 471)。

18) 1861 年にリストやフランツ・ブレンデルらが創設した音楽協会で、1937 年まで存続した。初代会長はブレンデルで、幹

かけた¹⁹⁾。1876年、リストはベッセリに手紙(6月20日)でこう伝えている。「あなたが編集を手掛けるロシアの新進作曲家たち—リムスキー=コルサコフ、キュイ、チャイコフスキー、バラキレフ、ボロディン—の作品にとても関心があると、今一度、急いで断言します。最近、アルテンブルクでの音楽家大会でバラード《サトコ》が上手く演奏され、受け入れられました。来年は上記のロシア人作曲家の他の作品を演奏するように提案するつもりです。それらは、西欧の音楽界で真剣に注目されるに値するものです」(Liszt 1893: 239)。

ここで話題となっている音画《サトコ》op. 5 (1867)の音楽祭(1876年:第13回)での演奏も、リストの推薦によるもので(Lucke-Kaminiarz 2006: 229)、以後の音楽祭ではリストの存命中(第23回まで)、ほぼ毎回(第15回以外)ロシア人作曲家の作品が取り上げられている〔表2〕²⁰⁾。だが彼の死(1886年)の数年後から、特別な企画(第32回²¹⁾とリスト生誕百年記念祭²²⁾)を除けば、チャイコフスキー以外のロシア人作曲家の作品は、めっきり演奏されなくなる。この事実はリストの尽力を端的に物語っており、ボロディンは次のように述べている。「例えば、私の交響曲第1番やリムスキー=コルサコフの《アンタール》といった作品が、バーデン・バーデンやマクデブルクでの音楽祭で演奏されたばかりでなく、そこで大成功を収め、ドイツの新聞雑誌から極めて好意的に扱われたという状況は、リストの新ロシア楽派への高い関心と共感、そしてドイツの他の音楽関係者への影響力によるものだと説明しなければならない」(Бородин 1889: 324)。

【表2】全ドイツ音楽協会の音楽祭で演奏されたロシア人作曲家の作品

音楽祭(開催地)	開催期間	演奏日	作曲家・作品
第4回(デッサウ)	1865. 5. 25~28	5. 26	バラキレフ 付随音楽《リア王》より 序曲
第7回(ライプツィヒ)	1869. 7. 10~13	7. 11	A. ルビンシテイン 二重唱
第9回(マクデブルク)	1871. 9. 16~18	9. 16	A. ルビンシテイン ピアノ三重奏曲 第3番 op. 52
第10回(カッセル)	1872. 6. 27~7. 1	6. 30	A. ルビンシテイン チェロ協奏曲 第1番 op. 65
		7. 1	チャイコフスキー チェロ - アンダンテ
第13回(アルテンブルク)	1876. 5. 28~31	5. 30	A. ルビンシテイン《6つの歌》op. 31より 第5曲(復讐)
		5. 31	リムスキー=コルサコフ 音画《サトコ》op. 5
第14回(ハノーファー)	1877. 5. 19~24	5. 21	チャイコフスキー 交響曲 第2番 op. 17より 第2楽章 第4楽章
第16回(ヴィースバーデン)	1879. 6. 4~8	6. 5	チャイコフスキー ピアノ協奏曲 第1番 op. 23

部にはリストやハンス・フォン・ビューローらが名を連ねた。

19) リストは1875年、ボロディンの交響曲第2番を推薦した。同様にキュイ、リムスキー=コルサコフ、チャイコフスキーの作品も推薦し、ADMVの後援者カール・アレクサンダー大公(母方の祖父がロシア皇帝パーヴェル1世にあたる)が、リストの提案を支持した(Kaminiarz 1995: 13-14 fn. 12)。

20) この表は、全ドイツ音楽協会のアーカイブのホームページで公開されている音楽祭のプログラムから作成した:<https://web.archive.org/web/20050307085106/http://www.humanities.mcmaster.ca/~admv/admv.htm> (最終閲覧日:2016年11月13日)。プログラムから作品が特定できるものは、一般的な作品名や作品番号を記載する。なお誤植と思われる箇所には修正を加えている。

21) 7つの公演のうち、5つ目の公演がロシアの作品のみのプログラム。

22) 全てリストの作品で、カミュー・サン=サーンスが《チェルノモールの行進曲》を弾いた。

		6. 6	A. ルビンシテイン ヴァイオリンとオルガンのためのアダージョ
		6. 8	チャイコフスキー 《ロココの主題による変奏曲》 op. 33
第17回(バーデン・バーデン)	1880. 5. 19~23	5. 20	ボロディン 交響曲 第1番
		5. 21	A. ルビンシテイン ヴィオラソナタ op. 49
		5. 23	チャイコフスキー 2つのピアノ曲、《6つのピアノ小品》 op. 19より 第6曲(主題と変奏) チャイコフスキー=リスト オペラ《エフゲニー・オネー ギン》より(ポロネーズ) S. 429
第18回(マクデブルク)	1881. 6. 9~12	6. 11	リムスキー=コルサコフ《アンタール》 op. 9
第19回(チューリヒ)	1882. 7. 8~12	7. 11	A. ルビンシテイン《練習曲》 op. 23
		7. 12	チャイコフスキー 弦楽四重奏曲 第2番 op. 22より 第3楽 章、第3番 op. 30より 第2楽章
		7. 12	バラキレフ《イスラメイ》
第20回(ライプツィヒ)	1883. 5. 3~6	5. 3	A. ルビンシテイン《ミルザー・シャフィによる12の歌》 op. 34より 第9曲(ああ、このままなら)
		5. 4	リムスキー=コルサコフ 弦楽四重奏曲 op. 12
		5. 4	ボロディン 交響曲 第1番
第21回(ヴァイマル)	1884. 5. 23~28	5. 26	グラズノフ 交響曲 第1番 op. 5
第22回(カールスルーエ)	1885. 5. 28~31	5. 30	ボロディン 弦楽四重奏曲 第1番
		5. 31	キュイ サロン小品(夜想曲) 〈スペイン風に〉 〈子守歌〉
第23回(ボンデルスハウゼン)	1886. 6. 3~6	6. 4	チャイコフスキー ヴァイオリン協奏曲 op. 35
		6. 6	A. ルビンシテイン《舞踏会》 op. 14より(ポロネーズ)
第24回(ケルン)	1887. 6. 26~29	6. 26	キュイ 《13の音楽的絵画》 op. 15より 第3曲(うさぎ)
		6. 27	チャイコフスキー ピアノ協奏曲 第1番 op. 23
第27回(アイゼナハ)	1890. 6. 19~22	6. 19	チャイコフスキー 《弦楽セレナード》 op. 48より 第3楽 章 第4楽章
第28回(ベルリン)	1891. 5. 30~6. 3	5. 31	チャイコフスキー 弦楽四重奏曲 第1番 op. 11
第29回(ミュンヘン)	1893. 5. 26~28	5. 27	チャイコフスキー ヴァイオリン協奏曲 op. 35 幻想曲《フランチェスカ・ダ・リミニ》 op. 32
第30回(ヴァイマル)	1894. 6. 1~5	6. 3	A. ルビンシテイン チェロ協奏曲 op. 65
第32回(ライプツィヒ)	1896. 5. 28~6. 1	5. 30	チャイコフスキー 弦楽四重奏曲 第2番 op. 22、《6つの ロマンス》 op. 6より 第6曲(ただ憧れを知る者のみが)、 オペラ《エフゲニー・オネーギン》 op. 24より アリア
		5. 30	ボロディン 交響曲 第2番
		5. 30	A. ルビンシテイン オペラ《荒野の子供たち》より アリア
		5. 30	グリムカ《カマリンスカヤ》、オペラ《皇帝に捧げし命》より 四重唱
		5. 30	リムスキー=コルサコフ《シェエラザード》 op. 35

第33回(マンハイム)	1897. 5. 26~6. 2	5. 29	チャイコフスキー ヴァイオリン協奏曲 op. 35
第34回(マインツ)	1898. 6. 25~28	6. 26	チャイコフスキー《協奏的幻想曲》op. 56
第37回(ハイデルベルク)	1901. 6. 1~4	6. 2	S. タネーエフ 弦楽四重奏曲 第4番 op. 11
リスト生誕100年記念 (ハイデルベルク)	1911. 10. 22~25	10. 25	グリンカ=リスト《チェルノモールの行進曲》S. 406
第54回(フランクフルト)	1924. 6. 9~15	6. 10	I. ストラヴィンスキー 《兵士の物語》
第61回(ブレーメン)	1931. 5. 11~16	5. 15	N. ベレゾフスキー ヴァイオリン協奏曲 op. 14

こうしたリストの喧伝活動が、音楽的な共感と自らの使命感に貫かれていたことは、彼が晩年にメルシー・アルジャントー²³⁾に宛てた手紙から窺える。1884年10月24日付の手紙では、ロシア音楽を喧伝する彼女の活動に共感を寄せながら、こう述べている。「リムスキー=コルサコフ、キュイ、ボロディン、バラキレフは、際立った独創性をもつ優れた大家です。彼らの作品は、もっと普及し褒めそやされている他の作品に感じる退屈を、埋め合わせてくれます。」さらにリストは、「ロシアでは新進作曲家たちが、注目すべき才能や知識をもっていながら、まだ限られた成功しか収めていない」という現状を踏まえ、こう伝えている。「全ドイツ音楽協会の例年の演奏会で、これまで長年にわたり、私の提案でつねにロシア人作曲家の作品が演奏されてきました。聴衆は少しずつ形作られるでしょう」(Liszt 1893: 371-372)。また1885年1月20日付の手紙には、こう綴られている。「私は新ロシア楽派の注目すべき作品を、強い共感をもって非常に高く評価しており、勿論、それらの喧伝をやめないつもりです。6、7年前から、私が主宰する全ドイツ音楽協会の例年の大演奏会で、リムスキー=コルサコフやボロディンの管弦楽曲がプログラムに載っています。ロシア音楽に対する一種の拒絶があったにもかかわらず、彼らの成功は次第に大きくなっています。私が喧伝に努めるのは、まったく奇をてらったことではなく、その優れた系譜の作品の真価を確信しているため、単なる公平感からしているのです」(Liszt 1893: 375)。

リストとロシア音楽界の交流の深まり

ADMVの音楽祭にロシア人作曲家たちの作品が登場し始めた頃、リストと彼らの直接的な交流も生まれている。1876年、キュイがヴァイマルのリストを訪ね、『サンクトペテルブルク報知』(1876年No. 205)の記事で次のように伝えている²⁴⁾。「彼(リスト)の音楽観について、いくらか話しておこう。ドイツには現在、傑出した作曲家がいない。ブラームス、ラフらは、みな優れた音楽家で、よい作品を書いているが、彼らは新たな言葉を語っておらず、芸術に動きを与えていない。

23) メルシー=アルジャントーは、祖国ベルギーやフランスでロシア音楽を喧伝した人物で、夫の死後(1888年)ペテルブルクに移住し、同地で1890年11月に死去した(Liszt 1893: 371 fn. 1)。

24) キュイはこの夏、ヴァーグナーを訪ね、そこでリストと再会している(Стасов 1952: 473-474)。

ロシアには新たな言葉を語り、芸術に動きを与えた傑出した作曲家たちがいる。彼はとくに熱烈な賛同を込めて、バラキレフの《イスラメイ》、そしてグリンカの《ホタ》²⁵⁾のバラキレフによる演奏会用編曲を評していた。「ドイツ中から、そしてロシアからも、新たに出版された作品が彼のもとに山ほど送られてきた。ドイツから受けとる作品は、見もしないで、よく脇に投げ捨てているが、私たちの作品にはいつも目を通してている。彼のピアノの上には、私たちの新刊がすべて揃っていた。私たちのところで彼がとても人気で、どの演奏会にも彼の作品が欠かせないことを伝えた。そして《死の舞踏》が度々演奏されて成功を取めていること、私がレーナウの《ファウスト》²⁶⁾の〈メフィスト・ワルツ〉(2番目のエピソード)よりも、最初のエピソード(〈夜の行列〉)を好んでいることが、彼にとくに嬉しい驚きを与えた。彼は表情を輝かせた。これらの素晴らしい作品は、両方ともドイツでは完全に無視され、評価されていなかったからである……」(Стасов 1952: 472-473)。

1877年7月には、ボロディンがヴァイマルでリストと出会う。リストは既にボロディンの交響曲第1番について楽譜(ピアノ編曲版)を通して熟知し、高く評価していたので、二人はすぐに親しくなった(Бородин 1889: 329)²⁷⁾。このときリストはボロディンに、こう話したという。「あなたはドイツを知っていますか。ここでは多くのものが書かれ、私は押し寄せる音楽の海に溺れていますが、何たることでしょう、その全てが平凡なのです!新鮮なアイデアが一つもないのです!あなた方のところには、生気に満ちた流れが湧き出ています。遅かれ早かれ(より正確には、遅かれ)、その流れは、私たちのところでも道を切り拓くでしょう」(Бородин 1953: 10-11)。


その2年後(1879年)、ボロディン、キュイ、リヤードフ、リムスキー=コルサコフは、彼らの共作《パラフレーズ》²⁸⁾を、次の手紙(旧暦5月17日)を添えてリストに送った。「あなたが新ロシア楽派の作品に強い興味を示しているのを存じているので、私たちの少し冗談めいた性格の大きくない作品にも、同様の興味を抱くのを拒まないかもしれないと期待しています」(Орлова / Римский - Корсаков 1971: 142)。リストは彼らへの返信(6月15日)のなかで《パラフレーズ》を絶賛し²⁹⁾、こう伝えている。「あなた方の中のどなたかが新作を出版されたら、お知らせください。私が熱烈に、共感を込めてあなた方を高く評価するのは、何年も前から揺るぎないことです」(Liszt 1893: 285-286)。

80年7月、キュイがリストを再訪したとき、リストは《パラフレーズ》の主題を弟子たちに順

25) グリンカのスペイン序曲第1番《ホタ・アラゴネーサ》(1845)のこと。バラキレフが1864年にピアノ独奏用とピアノ4手用に編曲している。

26) 《レーナウの『ファウスト』から2つのエピソード》のこと。

27) このときの出来事や印象は、ボロディンが妻に手紙で伝え、後に『リストの思い出』(Бородин 1953: 1-42)としてまとめられた。これについては改めて紹介したい。

28) 第1稿は《パラフレーズ: 不変の有名な主題による24の変奏曲と15の小品》と題され、1878年夏頃に完成し、79年にラーテルの出版社(ビグナー)から世に出た(Римский - Корсаков 2004: 224, 498 fn. 4 / Seaman: 23-24)。一人(子供)が両手の指1本ずつで簡単な主題()を繰り返し、もう一人がこれに合わせて演奏する形で書かれた曲集。

29) 「あなた方の《パラフレーズ》に魅了されています。愛好されたオブリガート主題による24の変奏曲と16の小品よりも創意工夫に富んだものなどありません」(Liszt 1893: 285)。

に弾かせ、自らが全てを演奏したという。そしてキュイが発つとき、リストは《パラフレーズ》に挿入するための〈変奏曲〉の譜面を使い届けさせた(Стасов 1952: 475-476)。そこには「キュイの〈フィナーレ〉の後、ボロディンの〈ポルカ〉の前奏曲として、出版譜の9頁と10頁のあいだに掲載するために。／ボロディン、キュイ、リヤードフ、そしてリムスキー＝コルサコフの見事な作品の第2版のための変奏曲。彼らに忠実なフランツ・リスト、ヴァイマール、1880年7月28日」(下線はリストによる)と書き添えてあり、この譜面のファクシミリは、第2版(1893年にベリヤーエフ社が出版)の該当箇所³⁰⁾に掲載されている。その後もリストとキュイの関係は、リストの最晩年まで続いた³¹⁾。

またリストはキュイとの再会の後、ボロディンに手紙(1880年9月初旬)でこう伝えている。「あなたの傑出した交響曲³²⁾のオーケストレーションは、熟達した技でなされています。バーデン・バーデンの音楽家大会のリハーサルや演奏会でこれを聴くのは、本当に嬉しいことでした。最高の友人たちや多くの聴衆が、あなたに拍手を送りました」(Liszt 1905: 372)。その翌年の音楽祭(81年: 第18回)でリストとボロディンは再会し、ボロディンはキュイに手紙(旧暦7月12日)でこう伝えている。「リストは、送られてきた多くのスコアの中の一つを見せて言いました。『ご覧下さい! 私たちのところでは、このように作曲されているのです! 一体どのような代物か見て下さい。(中略)あなたは今日、これを全て聴くのですよ! 一体どのような音楽か、ご自身で確かめて下さい! いや、私たちにはあなた方、ロシア人が必要です。私にはあなた方が必要で、あなた方ロシア人がいないと無理なのです!』こう言ってリストは笑い出した。『あなた方には、活気のある生気に満ちた流れがあります。あなた方には将来性がありますが、この辺りでは大部分が死んでいるみたいです……』」(Бородин 1889: 191)。

一方、バラキレフはリストと直に会わず、書簡などを通して関係を深めていった。81年には無料音楽学校の名義で、70歳を迎えるリストに祝電(旧暦10月10日)が送られる(Ляпунова / Язовицкая 1967: 244)。84年には「このうえなく深い尊敬の念の証」として、バラキレフが自作の交響詩《タマーラ》(1882)をリストに献呈したいという旨を、彼に手紙(旧暦8月3日)で伝えた³³⁾。バラキレフはこの手紙で、リストがかつてグリンカの重要性をロシアの聴衆に示したことに触れながら、バラキレフの仲間たちにもまさに同じことが言えるとして、リストの喧伝活動に謝意を示している(Ляпунова / Язовицкая 1967: 272)。

リストはこれを受けて、手紙(1884年10月21日)でこう伝えている。「私があなたの作品に感

30) 〈24の変奏曲とフィナーレ〉(〈フィナーレ〉はキュイによる)とボロディンの〈ポルカ〉の間(11頁目)。

31) キュイは《組曲》をリストに献呈し、リストは返礼の手紙(1883年12月30日)でキュイの音楽スタイルを絶賛している(Liszt 1893: 354-355)。1885年にはアルジャントーの頼みで、リストはキュイの《タランテラ》をピアノ編曲した。この編曲について、リストはキュイ(10月18日)やメルシー＝アルジャントー(1885年10月24日)への手紙で言及している(Liszt 1893: 382-383)。

32) 1880年の音楽祭でボロディンの交響曲第1番が演奏されている【表2】。

33) スターツォフが文面を仏訳したものがリストに送られた(Ляпунова / Язовицкая 1967: 272)。

銘を受けて共感を抱いているのは、周知のことです。私の若い弟子たちは、私を喜ばせようとするとき、あなたの作品や、あなたの勇敢な仲間たちの作品を弾いて聴かせます。このロシア音楽の果敢な一団に属する類い稀な生命力に恵まれた大家たちに、心から敬意を表します。彼らがアイデアの欠乏——様々な国に蔓延する大病——に苦しむことは全くありません。次第に彼らは長所が認められ、有名になるでしょう。」そしてリストは「《タマーラ》を翌夏、大規模なオーケストラで聴けることを期待している」と述べ、ピアノ4手版が出版されたら送るように頼んでいる（Liszt 1893: 370-371）³⁴⁾。

1886年にはバラキレフが中心となり、リストのペテルブルク訪問が企てられたが、その実現を待たずにリストは世を去った（7月31日）。スターソフによれば、リストの墓には、新ロシア楽派とその仲間たちから贈られた花輪が供えられ、そこには「フランツ・リストへ、彼の天賦の才の崇拜者たちより」とロシア語で記されていた（Стасов 1852: 482）。11月22日（旧暦）にはバラキレフの発起で、無料音楽学校でリストの作品からなる追悼演奏会が催された。スターソフによれば、これはロシアの新進音楽家たちが大分前から示してきた「西欧の天才作曲家への深い崇拜の念」、そして彼らの音楽に共鳴し、その将来性に期待を寄せた「リストへの感謝」を表すもので、会場にはイリヤ・レーピンがこの演奏会のために描いたリストの肖像画が飾られた（Стасов 1894: 362）³⁵⁾。

リストとリムスキー＝コルサコフの接点

ここでリストとリムスキー＝コルサコフの関係を、もう少し詳しく見てみよう。ボロディンによれば、彼が1877年にリストと会ったとき、リストはリムスキー＝コルサコフの大いなる才能を認め、音画《サトコ》や《アンタール》を高く評価しており、彼について沢山の質問を浴びせたという。リストの話では、リムスキー＝コルサコフの《サトコ》は、アントン・ルビンシテインの指揮で初めてウィーンで演奏されたが、ひどい失敗に終わった。このときルビンシテインは、「リストにはこの作品がきっと気に入るだろう」と、彼のところに総譜を持ってきたのだという。またリストは、自作のオラトリオ《キリスト》S. 3（1872）が、リムスキー＝コルサコフの指揮による無料音楽学校の演奏会でどのように演奏されたか、ボロディンから聞き出したという（Бородин 1953: 9-10）。

リストはADMVの音楽祭で演奏された作品（《サトコ》《アンタール》弦楽四重奏曲）や《パラフレーズ》の他にも、出版者たち（ベッセリとダニエル・ラーター）から送られる楽譜を通して、リムスキー＝コルサコフの作品に触れている。リストがベッセリに宛てた手紙（1878年3月11日）

34) ADMVの音楽祭のプログラムには、《タマーラ》の記載はない。

35) スターソフの記事「リストの追悼演奏会とレーピンが描いたリストの肖像」（1886）によれば、レーピンはリストの熱烈な崇拜者で、追悼演奏会の開催を知り、リストの肖像画を演奏会のために舞台の前に置くように提案し、バラキレフはそれを喜んで受け入れた。肖像画はリストの晩年の写真をもとに3日間で書き上げられた（Стасов 1894: 362）。スターソフは「移動展派画家たちの展覧会」（1887）でも、この肖像画に言及している（Стасов 1852: 65）。

には、リムスキー＝コルサコフが編纂した『ロシア民謡集』（1876）³⁶⁾をめぐり、こう書かれている。「私は彼を高く評価し、共感を抱いています。率直に言えば、ロシアの国民的な音楽は、リムスキー＝コルサコフよりも、よく感じ取り、よく理解することなどできないのです。彼による『大衆歌chants populaires』の記譜は、もっとも知的で、音楽的に相応しいものです。伴奏も和声も、見事に適したものだと思います」(Liszt 1893: 264)。またベッセリがリストを訪ねたとき(81年8月：ヴァイマール)、リストはリムスキー＝コルサコフのオペラ《雪娘》の台本をドイツ語訳で送るように頼んでいる(Стасов 1952: 476-477)³⁷⁾。一方、リストがラーターに宛てた手紙(1884年8月28日)には、リムスキー＝コルサコフの《子守歌》³⁸⁾をめぐり、「彼の作品は、稀にみる卓越した作品に数え入れられます」とある(Liszt 1893: 365)。こうした書簡から、リストがリムスキー＝コルサコフへの関心や共感を、晩年までもち続けていたことが窺える。

一方のリムスキー＝コルサコフは、1859～60年のシーズンに帝室劇場主催の演奏会(カール・シューベルト指揮)でリストの《プロメテウス》³⁹⁾を聴き「どこか不明瞭で奇妙な印象が残った」こと、当時ロシアでは「リストは比較的あまり知られておらず、音楽に関しては歪曲して認知されていた」ことを回想している(Римский-Корсаков 2004: 21-22, 28-29)。その後、無料音楽学校の演奏会で聴いた作品では、《死の舞踏》には「少し不快な驚きを覚えたが、すぐに理解した」といい、《レーナウの『ファウスト』から2つのエピソード》の〈村の居酒屋での踊り(メフィスト・ワルツ第1番)〉には、彼のみならず仲間たち皆が魅了され、彼は自己流にアレンジして何とか弾けるように学んだという(Римский-Корсаков 2004: 81, 83)。

バラキレフが無料音楽学校から退いた時期には、1877年から1881年にかけてリムスキー＝コルサコフ自らが、オラトリオ《キリスト》や交響詩《ハムレット》S. 104(1858)を始めとするリストの作品を指揮している〔表1〕。そして1879年9～10月には、同校の演奏会でリストの〈タツソの葬送的凱旋〉S. 112/3(1866)を取り上げる計画をめぐり、リムスキー＝コルサコフとリストは手紙をやりとりしている(Римский-Корсаков 1963b: 128-129)。リスト(10月27日)は計画を歓迎しながら、楽譜(ブライトコプフ・ウント・ヘルテル社)に印刷されている解説をプログラムに載せるように頼み、手紙の結びで新ロシア楽派への共感を表明している(Liszt 1905: 358; Римский-Корсаков 1963b: 128)。だがリムスキー＝コルサコフはバラキレフに宛てた手紙(旧暦1879

36) 《ロシア民謡集》op. 24は、1877年にベッセリから出版された。

37) リストの蔵書には、ほかにもベッセリから出版されたリムスキー＝コルサコフのピアノ曲《6つのフーガ》op. 17、ピアノ曲《ワルツ、ロマンスとフーガ》op. 15、《6つのア・カベラ合唱曲》の楽譜がある(Eckhardt 1993: 414)。

38) リストは続けて、オペラ《五月の夜》のピアノ版が届いていないと伝えている。《五月の夜》第3幕No. 14(子守歌)、およびシューマンの〈トロイメライ〉(《子供の情景》op. 15より)をDavid Popperが編曲(チェロとピアノ用)した楽譜(Zwei Transcriptionen für Violoncello mit Begleitung des Pianoforte)がラーターから出版されている(出版年不詳)。このことから、この編曲版が話題になっている可能性が考えられる。

39) 交響詩《プロメテウス》S. 99は第2稿(1855)が1856年に出版されているため、この交響詩のことであろう。なお《ヘルダーの『縛られたプロメテウス』への合唱曲》S. 69は、初稿(1850)が未出版、第2稿(1859)の出版が1861年である。

年10月22日)のなかで、この作品に批判的な見解を示しており⁴⁰⁾、結局この計画は実現しなかった。

また無料音楽学校の演奏会の他にも、リムスキー＝コルサコフはショスタコフスキー⁴¹⁾主催の演奏会で、《ハンガリー民謡による幻想曲》S. 123 (1849)⁴²⁾ (旧暦1879年4月3日の演奏会)や《ベートーヴェンの〈アテネの廃墟〉の主題による幻想曲》S. 388 (1852) (旧暦1880年4月26日の演奏会)を指揮している (Orlova / Римский - Корсаков 1971: 137, 160)⁴³⁾。

こうしてリムスキー＝コルサコフは、リストの様々な作品と深く関わるなかで、リストの音楽に「ナショナリズム」「幻想的なもの」「洗練されたスタイル」を見出し、彼の交響詩を標題交響曲の頂点に位置づけている⁴⁴⁾。友人ヤストレプツェフの回想によると、リムスキー＝コルサコフは会話 (旧暦1893年4月20日)のなかで、リストの作品では《レーナウの『ファウスト』から2つのエピソード》をもっとも高く評価していた。さらにオラトリオ《聖エリザベトの伝説》S. 2 (1862)と《ダンテの『神曲』による交響曲》S. 109 (1856) (“オッフエントリウム”と“マニフィカト”の部分)のほか、交響詩では《山上で聞こえること》S. 95 (1850)⁴⁵⁾、《前奏曲》S. 97 (1855)、《オルフェウス》S. 98 (1854)、《ハンガリー》S. 102 (1854)、そして《フン族の戦い》S. 105 (1857)を評価していたという (Ястребцев 1959: 100)。

だが同時にヤストレプツェフは、リムスキー＝コルサコフがリストの創作に全般的に冗長さを感じており、交響詩《タツソ 嘆きと凱旋》S. 96 (1849)⁴⁶⁾と《マゼッパ》S. 100、そして《ファウスト 交響曲》S. 108 (1857)⁴⁷⁾を好んでいなかったことを伝えている (Ястребцев 1959: 100)。またリムスキー＝コルサコフはバラキレフへの手紙のなかで、先述の〈タツソの葬送的凱旋〉のほか、交響詩《ハムレット》を批判しており⁴⁸⁾、リストの死から5年後 (1891年)、妻には手紙でこう述べている。「今ではリストの作品を聴かないので、それからいかなる印象を受けるか、まるで想像がつか

40) 彼はこの作品について「大きくなく重要ではない交響詩で、部分的に《タツソ 嘆きと凱旋》の主題を思い起こさせる」と述べている (Римский - Корсаков 1963b: 128)。

41) ビョートル・ショスタコフスキー (1851～1917) はピアニスト、指揮者、教育家で、モスクワ音楽協会の交響楽演奏会を主催した。

42) 第2稿 (1853) は1864年に出版された。

43) いずれも独奏ピアノと管弦楽のための作品で、ショスタコフスキーがピアノを独奏した。

44) リムスキー＝コルサコフは、論考「ヴァーグナー：2つの芸術の総合的作品、あるいは楽劇」(1892年8月)で初めて19世紀の音楽を俯瞰しながら、こう述べている。「ナショナリズムの主要な表現者には、ショパン、リスト、ウェーバー、グリンカが挙げられ、幻想的なもの表現者には、ベルリオーズ、ヴァーグナー、ウェーバー、リスト、グリンカ、そしてダルゴメジスキーが挙げられる。」「3つの書法のスタイル——厳格なスタイル、自由なスタイル、そして洗練されたスタイル——は、この時期の音楽において完全な発達を遂げており、自由に混合して適用されている。洗練されたスタイルはリスト、ヴァーグナー、そしてダルゴメジスキーの作品において、その発展の最高段階に達している。オペラは形式の完璧さを志向するなかで、マイヤーベーアやグリンカの劇作品で頂点に至っており、標題交響曲はリストの交響詩で頂点に至っている」(Римский - Корсаков 1963a: 47)。

45) 第2稿は1856年作曲、1857年出版。

46) 第2稿は1854年作曲、1856年出版。

47) 第2稿は1861年作曲・出版。リムスキー＝コルサコフは《ファウスト 交響曲》をジロティの演奏会 (旧暦1903年10月18日)で聴いた時にも、この曲はいつもさほど気に入らず、「恐ろしく長くて退屈だ」と述べたという (Orlova 1972: 324)。

48) 旧暦1879年1月23日付の手紙では、この日に無料音楽学校で演奏された《ハムレット》について、こう書かれている。「《ハムレット》には完全に幻滅した——この作品は頭腦的、機械的で、オーケストレーションは重々しい」(Римский - Корсаков 1963b: 124)。

きません。《死の舞踏》のような作品は、完全に力強いままでしょうが、多くの作品には、冷たい感じを抱くでしょう——そう確信しています」(Орлова / Римский - Корсаков 1971: 326-327)。

リムスキー＝コルサコフが語るリストの影響

リムスキー＝コルサコフは『年代記』のなかで自らの創作を振り返りながら、他の作曲家からの影響についても作品名を挙げて説明している。リストからの影響が言及されるのは、音画《サトコ》 op. 5 (1867)⁴⁹⁾、交響組曲《アンタール》 op. 9 (1869)⁵⁰⁾、《ピアノ協奏曲》 op. 30 (1883) の3曲である。

《サトコ》と《アンタール》は、彼が20代で手掛けた管弦楽曲で、《サトコ》にはリストの交響詩《山上で聞こえること》と《村の居酒屋での踊り(メフィスト・ワルツ第1番)》(《レーナウの『ファウスト』から2つのエピソード》第1曲)、《アンタール》には交響詩《フン族の戦い》からの影響があるという(Римский - Корсаков 2004: 94-95, 113)⁵¹⁾。この2曲は、先述のようにリストが高く評価した作品でもあり、両者の繋がりを探るうえでの鍵となるため、次節で詳しく取り上げる。

もう1曲、リムスキー＝コルサコフの唯一のピアノ協奏曲は、バラキレフのピアノ協奏曲 op. 1 (1856) やリストのピアノ協奏曲⁵²⁾と同じく単一楽章で、バラキレフの勧めもあってロシアの主題が使われている⁵³⁾。作曲者によれば「ピアノ技法の点では、かなり満足のゆくもの」であり、「あらゆる手法でリストの協奏曲とそっくりになった」という(Римский - Корсаков 2004: 282)。ピアノのパートでは分散和音、オクターヴの重音でのパッセージ、グリッサンド、細かな音価のパッセージが大部分を占め、リストの技巧的なピアノ書法に多くを負っていることが窺える。リストの没年(1886年)、ライプツィヒのベリヤーエフ社が出版した楽譜の扉には、「フランソワ・リストの思い出に」という献辞が印刷されている。

このように《アンタール》より後の創作では、この協奏曲のほかはリストの影響が語られていないが、これにはリムスキー＝コルサコフの内面の変化も関係しているかもしれない。彼によれば《サトコ》を書き上げた頃、バラキレフの発言は仲間内で決定的な重要性をもっていた。そしてバラキレフが共感を寄せるリストや、バラキレフ自身からの影響が薄れてきていたので、バラキレフは彼

49) 第1稿(1867)の表題は《ブリーナ『サトコ』からのエピソード》、第2稿(1869)と第3稿(1892)の表題は音画《サトコ》。

50) 第1稿(1868作曲/1949出版)と第2稿(1875作曲/1880出版)は交響曲第2番《アンタール》、第3稿(1897作曲/1913出版)と第4稿(1903作曲/1903出版)は交響組曲《アンタール》(交響曲第2番)と表記された(Seaman 2015: 7-8)。作曲者によれば、この作品が「交響曲と似ているのは、4つの部分から成っていることだけ」であり、「交響曲ではない」として「交響組曲」と改めた(Римский - Корсаков 2004: 109)。

51) 《アンタール》に関しては、グリンカ《ルスランとリュドミーラ》(《ベルシアの合唱》《花々の合唱》など)、バラキレフ《チェコ序曲》と《タマラ》、ヴァーグナー《ファウスト序曲》、キュイ《ウィリアム・ラトクリフ》、セロフ《ログネダ》からの影響も認めている(Римский - Корсаков 2004: 113)。

52) 第1番 S.124 (1835) は当初3楽章構成だったが、39年に1楽章構成となり、その後も出版(1857)まで改訂が加えられた。第2番 S.125 は単一楽章で、39年に作曲された後、出版(1863)まで改訂が重ねられた(福田 2005: 219-220)。

53) バラキレフが編集した『ロシア民謡集』(1866)に収められた旋律が使われている。

に少しずつ冷たくなってきたという。そして1868年、《アンタール》を手掛けていたとき、バラキレフとの関係が冷淡化する兆しを感じられるようになる。彼のなかで自立心が強まり、バラキレフの父親じみた圧制は、耐え難くなっていったのである（Римский-Корсаков 2004: 96, 106-107）。こうしてバラキレフとの精神的な距離感が生じるなかで、バラキレフを通して親しんできたリストの創作にも、より冷静な眼差しを向けるようになり、自立した音楽家としての地歩を固めるなかで、ときには忌憚なく批判的な見解を示すようになったという面もあるだろう。

リムスキー＝コルサコフの描く幻想世界

ここでリムスキー＝コルサコフの音画《サトコ》と《アンタール》に目を向けてみよう。これらは物語的な筋書をもつ管弦楽曲で、彼の後の創作にも引き継がれる独自の手法が開拓されている点でも興味深い作品である。

音画《サトコ》は、その約30年後に完成するオペラ《サトコ》（1896）と同じく、ノヴゴロドの商人サトコにまつわる古代ロシアの叙事詩（フィリーナ）に由来する筋書をもつ。楽譜の前書きで、次の内容が紹介されている⁵⁴。「ノヴゴロドの商人サトコの船は、海のただなかで止まった。ほかならぬサトコがくじで選ばれ、海の帝王への貢物として海に放り出されると、船は航路を進みだした。サトコ一人がグースリ⁵⁵をもって海のただなかに残り、海の帝王がサトコを自らの海底王国に連れ去った。海底王国では盛大な宴が催されていた。海の帝王は、わが娘を大洋に嫁がせていたのだ。帝王はサトコにグースリを弾かせて踊りに夢中になり、彼とともに海底王国じゅうが踊りに興じた。この踊りのせいで大洋は波立ち、船を沈没させ始めた……だがサトコがグースリの弦を引きちぎると、踊りはやみ、海は静まった。」

作曲者は『年代記』のなかで、この曲を次のように説明している。「導入部——静かに波立つ海の情景——は、リストの《山上で聞こえること》の冒頭での和声や転調の基盤を含んでいる（短3度下方への転調）。アレグロ4分の3拍子の始めは、サトコへの海への落下や、海の帝王がサトコを深みへ引き込んでゆくところを描いており、手法では《ルスラン》の第1幕でリュドミーラがチェルノモールに誘拐される瞬間を想起させるが、グリンカの全音で下行する音階は、半音、全音、半音、全音というように下行する音階に取って代わられており、これは後に私の多くの作品で重要な役割を果たしたものである」（Римский-Корсаков 2004: 94）⁵⁶。

54) 第1稿（1867）の出版（1951）より先に、第2稿（1869）が1870年、第3稿（1892）が1892年にモスクワのユルゲンソン社から刊行された（Seaman 2015: 6-7）。従ってリストは第2稿を手にしたことになり、第2稿のリプリント（Florida: Kalmus）を参照し、その前書きを引用した。（なおオペラ《サトコ》では、海底での宴で海の帝王の娘ヴォルホヴァとサトコの結婚が祝われる。）

55) ロシアに古くから伝わるツィター属の撥弦楽器。14世紀から16世紀にかけて吟遊詩人が用いた。

56) またリムスキー＝コルサコフは、海底での宴の場面（アレグロ4分の4拍子ニ長調）、そして踊りの主題（4分の2拍子変二長調）が、歌うような主題とともに変形しながら嵐へ移り変わるところに、リストの〈メフィスト・ワルツ第1番〉からの影響があると述べている（Римский-Корсаков 2004: 94-95）。楽譜（第2稿）では、練習番号5（99小節目）からニ

「全音と半音の交互からなる音階」〔譜例 1〕は、今日では 8 音音階（オクタトニック・スケール）と広く呼ばれており⁵⁷⁾、3つの移高形がある（ここではⅠ、Ⅱ、Ⅲと表記する）。この曲では 6カ所で、この音階の順次下行が現れる。その最初は作曲者の説明にあるように、サトコが海底へ引き込まれてゆく場面であり⁵⁸⁾で、2つの順次下行が同時に奏でられる〔譜例 2-①〕。ここでは音階（Ⅱ）の構成音しか用いられず、減七の和音（拍頭および音価の長い音：c, es, fis, a）が響の核になっている。また海底での宴の場面では、躍動的な踊りの音楽（変ニ長調）と 8 音音階（Ⅲ）のパッセージ〔譜例 2-②〕が交互になりクライマックスが築かれる⁵⁹⁾。ここでは音階の下行（多いところでは三重）と上行が並行しており、（501 小節目以降は）減七の和音（拍頭および和声音：des, fes, g, b）が基盤に見出される。

〔譜例 1〕 8 音音階（異名同音での表記）

Three musical staves labeled I, II, and III, each showing an octatonic scale in treble clef. Scale I starts on C4 and goes up to C5. Scale II starts on C4 and goes up to C5. Scale III starts on C4 and goes up to C5.

〔譜例 2〕 リムスキー=コルサコフ 音画《サトコ》（第 2 稿）

① 63～71 小節目

Musical notation for the piano accompaniment of 'The Firebird' (Act 2, measures 63-71). The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features complex chords and the left hand has a steady bass line.

長調の海底の場面に相当すると考えられる（4分の4拍子ではなく3拍子）。そして練習番号 12（281 小節目：アレグレット 4分の2拍子 変ニ長調）以降、踊りの主題（289～296 小節目）と民謡風の主題（313～337 小節目）が中心となる。なおオペラ《サトコ》第 6 場の相応する場面（祝宴と嵐）では、この音画の音楽が用いられている。

57) タラスキンによれば、この用語（octatonic scale）が初めて使われたのは、バーガーの次の論文である：Arthur Berger “Problems of Pitch Organization in Stravinsky,” *Perspectives of New Music*, II (1963), 11-42。タラスキンは、8 音音階がストラヴィンスキーの作品研究において、どのように論じられてきたのかを俯瞰している（Taruskin 1985: 72-78）。

58) オペラ《サトコ》第 5 場終盤の相応する場面でも、8 音音階の順次下行が奏でられる。

59) 保続バス（変イ音：変ニ長調の属音）のうえで、踊りの音楽と 8 音音階のパッセージが交互に現れる。

② 497～505小節目と509～517小節目 ◌:8音音階(Ⅲ)以外の音

この曲では、8音音階はつねに海の帝王や海底王国を描くために用いられており⁶⁰⁾、リムスキー＝コルサコフはこの音階の使用を、上述のように格林カのオペラ《ルスランとリュドミーラ》(1842)と関連づけている。このオペラの第1幕(No. 3〈フィナーレ〉)では、邪悪な魔法使いチェルノモールが現れ、ヒロイン(リュドミーラ)を誘拐する瞬間(166～170小節目)、雷鳴とともに舞台が暗くなり、オーケストラ全体が全音音階の順次下行(g, f, es, des, h, a, g, f, es)を奏でる⁶¹⁾。リムスキー＝コルサコフは格林カと同様、非現実的・幻想的な人物や場面と結びつけて特殊な音階を用いているのである。

《ルスランとリュドミーラ》は、実はリストとも関係が深い。リストは1842年の訪露の折、このオペラを自筆譜で知り、その翌年に上演を観ている。このオペラは初演の失敗以来、広い支持を得ていなかったが、リストはこれを公然と称賛し、〈チェルノモールの行進曲〉(第4幕No. 19)を編曲して自らピアノで披露することで、このオペラの普及に努めた⁶²⁾。格林カの『手記』には、「リストは私のオペラを聴き、注目すべき箇所を全て正しく感じ取っていた」(Глинка 1988: 110)とあり、全音音階による特殊な箇所は、リストの注意も引いたはずである。

もう一曲の《アンタール》は、ロシアの作家で東洋言語学者でもあるオシプ・センコフスキー(1800～1858)のおとぎ話『アンタール』(1833)から着想された。リムスキー＝コルサコフが楽譜に掲載した筋書によれば、第1楽章は次の内容をもつ⁶³⁾。主人公アンタールは世の人々の幸福を願ったが、

60) サトコが海底に引き込まれる場面【譜例2-①】の後、グースリの弦が切れて宴が遮られるまで(練習番号25の前まで／612小節目まで)、つまり海底王国の場面には、次の箇所にも8音音階の順次進行が現れる：135～143小節目、259～267小節目、421～428小節目、585～601小節目。

61) 序曲の終盤(mm. 357-364)にも最低音に全音音階が現れ、この箇所を予期する。

62) 筆者の論文(2014)を参照。

63) ここで紹介する内容は、第2稿(1875作曲／1880出版)のリプリントを参照し、楽譜の前書きで紹介されている楽曲の物語的な内容から、第1楽章の部分に要約したもの。

彼らに悪で報いられ、俗世に永遠の別れを告げてシリア砂漠のパルミラ遺跡にいる。突如、愛らしく軽快なガゼルが現れ、巨大な鳥がそれを捕えようとする。アンタールの槍が命中し、鳥は鋭く鳴いて逃げる。砂漠で眠りに落ちたアンタールは、パルミラの女王（妖精 Gul-Nazar）の宮殿で目覚め、歓待を受ける。彼は闇の精の爪から、ガゼルに姿を変えた彼女を救ったのだ。彼女はアンタールに人生の3つの喜びを与えると約束し、幻影が消えると彼はもとの廢墟で目覚める。

作曲者によれば、第1楽章は「次から次へと続いてゆく物語のエピソードを自由に音楽的に描写する」もので、第2楽章は「復讐の喜び」、第3楽章は「権力の喜び」（凱旋行進曲）、第4楽章は「愛の喜び」である（Римский-Корсаков 2004: 109-112）。こうして《サトコ》と同様、主人公は現実と幻想の世界を歩き来し、楽曲には特殊な音階も現れる。

リムスキー＝コルサコフは、第3楽章の終結には「上行する8音音階 8-ступенная гамма——全音、半音、全音、半音など——にもとづき、広がりゆく和音の進行」があり、この音階は「すでに一度《サトコ》で用いられている」と説明している（Римский-Корсаков 2004: 110）。実際、この楽章の最後の6小節目〔譜例3-①〕では、主音（二音）から2オクターヴにわたり、8音音階の上行が力強く奏でられる（譜例の最上声）⁶⁴。一方、最低音は主音から2オクターヴにわたり下行し、和音の音域が広がってゆく。また作曲者は言及していないが、この最低音は「半音-半音-全音-全音-半音-半音-全音-全音」という規則的な音程の交替になっている。

〔譜例3〕 リムスキー＝コルサコフ《アンタール》（第2稿）

① 第3楽章（159～164小節目）



② 第1楽章（90～97小節目）



64) 譜例は《アンタール》第2稿（1875作曲／1880出版）に準拠している。《アンタール》は1881年に全ドイツ音楽協会の音楽祭で演奏されている。

また第1楽章には、全音音階が際立つ箇所がある。作曲者によれば、導入部の音楽（砂漠、アンタール、そしてガゼルとのエピソード）は、スケルツォの部分（嬰へ長調：8分の6拍子）を囲うように、楽章の終結部を成して、不完全な3部形式を仄めかす構造をもたらしている（Римский-Корсаков 2004: 110）。この「導入部の音楽」の終盤、不穏な楽想（“猛り狂う *Furioso*”）に続き、弦楽器群が下行音形を奏でる【譜例 3-②】。ここでは2つの三和音（a, cis, e / f, a, c：譜例に矢印で示す）が刺繍音に装飾されながら交互になり、最上声はイ音から2オクターヴにわたる全音音階の順次下行になっている（こうした下行音形が、フルートの鋭い音を挟んで、もう一度繰り返される）。この箇所は、先の作曲者の説明や楽想から、アンタールが鳥を撃退してガゼル（パルミラの女王）を助ける場面と解釈できる⁶⁵⁾。つまり、ここでも幻想的な人物や場面と結びつけて全音音階が使われているのである。

リストの創作における 8 音音階

リムスキー＝コルサコフは音画《サトコ》での8音音階について、《ルスランとリュドミラ》との繋がりにしか言及していない。だが一方、アメリカの研究者リチャード・タラスキンは、この音階のルーツをリストの作品のなかに見出している⁶⁶⁾。タラスキンは、リストの《死の舞踏》におけるピアノのパッセージ【譜例 4】を例に挙げ、「装飾された減七の和音が、慣習的な調性の手法で解決される限り、そこで偶発的に生成される8音音階は曇気楼にすぎない」と述べている。そしてリストの交響詩《山上で聞こえること》のなかでバス進行に8音音階の順次下行が現れる箇所【譜例 5】を取り上げ、ここでは「3度の関係にある和音の連なりを支えるバス進行（下行）」で8音音階が形成されていることに注意を向け、これを西洋音楽で最初の意図的な8音音階の使用と見なしている。そして《サトコ》【譜例 2-①】の8音音階は、減三和音（各小節の頭）を繋ぐように形成されていると見なすのではなく、むしろこれらを前打音と捉え、3拍目の三和音を結ぶように形成されていると解釈することで、《山上で聞こえること》との共通項を見だし、この交響詩にリムスキー＝コルサコフの8音音階のルーツを見出している（Taruskin 1985: 92, 95）。

65) 研究者ソロフツォフは、“*Allegro giocoso*”（42小節目）でフルートが奏でる主題を、パルミラの女王（ガゼル）の主題と解釈している。72小節目からの不穏な楽想のなかで、73小節目に第2ヴァイオリンが奏でる鋭い動機を、ポロディンは「巨大な鳥のつばみ」と呼び、ソロフツォフは2回下行音形のあいだに聴かれるフルートの音を、アンタールの槍が当たった鳥の鳴き声と解釈している（Соловцов 1969: 70）。

66) タラスキンの論文（1985）は、8音音階を切り口として、数多くの作品を例に挙げながら、リストからリムスキー＝コルサコフ、ストラヴィンスキーへと繋がる流れを示している。

〔譜例 4〕 リスト 《死の舞踏》（11 小節目）



〔譜例 5〕 リスト 《山上で聞こえること》（780～784.1 小節目）

先述のように作曲家も音画《サトコ》への《山上で聞こえること》からの影響に触れているが、それは音階ではなく、海の情景（Moderato assai：1～40 小節目）での 3 度関係の転調に関する言及で、ここでは実際に 3 度関係の調（変ニ長調と変ロ長調）が使われている。また両作品での 8 音音階の用い方には、大きな違いもある。リストの長大な交響詩（変ホ長調）では、その一部のみで、主音（変ホ音）を起点・終点として、長三和音を繋ぐように最低音に音階が現れており、全体として調性的な響きは失われない。一方《サトコ》では、音階が排他的に全面に用いられ、順次進行が幾つも重ねられており、減七の和音の響きが支配的である。そして楽曲の物語的な内容の面でも、この音階にきわめて重要な意味が与えられている。

リストの創作に目を向けると《山上で聞こえること》に先立ち、8 音音階の進行が明瞭に聴かれる作品がある。テノールのための歌曲集《3つのペトルカソネット》（第1稿）S. 270a（1846）の第1曲〈私は平和を見出さないが……（ペトルカソネット第104番）〉である。その序奏〔譜例 6〕では、減七の和音が連続的に聴かれるが、見方を変えれば、この部分は 8 音音階（I）の上行進行を重ねたものに他ならず、それぞれの進行にアクセントやスタッカートが付いている。このフレーズが間奏（28～32 小節目）に現れるときにも、音階の進行にアクセントが付いている。このことから、ここでは 8 音音階の進行が強調され、意識的に用いられていると考えられる。この作品のピアノ版 S. 158（1846）は、改訂されて《巡礼の年 第2年 イタリア》S. 161（1858）の第5曲〈ペトルカソネット第104番〉となり、後者の冒頭でも歌曲（第1稿）の序奏が高さを変えて用いられている。

また《山上で聞こえること》より後の作品では、《ダンテの『神曲』による交響曲》第1部「地

獄篇」の序盤に、8音音階によるフレーズが現れる〔譜例7〕⁶⁷⁾。譜例では簡略化しているが、実際には保続音（嬰ト音）のうえで、徐々に楽器の数を増しながら、各々の楽器で8音音階の上行が奏でられる。こうしたフレーズは、ほどなく繰り返され（38.4～42小節目）、半音階の多用や増4度の強調と相まって不穏な曲想を生み出している。

〔譜例6〕 リスト〈ペトラルカのソネット第104番〉（1～4小節目）

Agitato assai

〔譜例7〕 リスト《ダンテの『神曲』による交響曲》（25.3～29小節目）

marcato assai

このように〈ペトラルカのソネット第104番〉や《ダンテの『神曲』による交響曲》の例では、8音音階が全面的に用いられているが、これほど明瞭ではなくとも、リストの他の作品にも様々な形で8音音階の響きが含まれている。例えば、交響詩《英雄の葬送哀歌》S. 102（1850）では、主要な旋律線に音階の構成音が使われる。導入部に現れる動機〔譜例8-①〕は、形を変えながら全曲を通して用いられる主要な素材で、8音音階（I）の構成音（6音）からなる。“葬送行進曲 *Marcia funebre*”〔譜例8-②〕が始まると、弦楽器群（譜例の下段）が、この動機の変形（譜例で矢印で示す）を高さを変えて繰り返し、その結果、この旋律線に8音音階の全ての音が出揃う。管楽器群が刻む短三和音（譜例の上段）は、オクターヴを4等分するように、根音が短3度の関係（f, as, h, d）で連鎖している。

67) ヤストレプツェフの回想（旧暦1896年9月8日）によれば、ヤストレプツェフは《ダンテの『神曲』による交響曲》第1部（譜例7の箇所）に「全音-半音音階」（8音音階のこと）を見つけ、リムスキー＝コルサコフに伝えたという（Ястребцев 1959: 392）。このことはタラスキンも紹介している（Taruskin 1985: 106-107）。

〔譜例 8〕 リスト 《英雄の葬送哀歌》

① 動機 (7~9 小節目)



② 葬送行進曲 (32~44 小節目) 矢印：動機の変形 ◯：8 音音階 (I) 以外の音 (バス)

Marcia funebre

一方、交響詩《フン族の戦い》には、減七の和音を多用することで、8 音音階の響きが生みだされる箇所がある。この曲の序盤 (76 小節目まで) には、減七の和音の動機〔譜例 9-①〕が頻出する。この動機が高さを変えて連続する箇所〔譜例 9-②：下段〕では、2つの隣接する動機 (減七の和音) が、8 音音階の構成音の全てを含むことになる。ここでは減七の和音の連続と同時に半音階 (譜例の上声部) が用いられており、2つの異なる素材を並行させる手法には、《アンタール》〔譜例 3-①〕との共通点も見出されるだろう。ちなみにリムスキー=コルサコフは、先述のように《フン族の戦い》の《アンタール》への影響に言及しているが、この曲に影響を与えた様々な作品の一つに挙げているだけで⁶⁸⁾、具体的な説明はない (Римский-Корсаков 2004: 112-113)。リストは減七の和音を好んで用いたことから、こうした例は他にも見つけれられるだろう。

68) 注 51 を参照。

〔譜例9〕 リスト《フン族の戦い》

① 減七の和音の動機 (16.4~18小節目)



② 19~23.1小節目 矢印：減七の和音の動機



またタラスキンは《ファウスト交響曲》のなかに、8音音階を見付けている。〔譜例10〕は第1部〈ファウスト〉の一部で、リストのいわゆる「12音主題」(12音すべてが用いられる主題：譜例の下段)と共に、3度や4度の重音で上行する音形(譜例の上段)が奏でられる。作曲者が意図したかどうかは分からないが、この上行音形は8音音階⁶⁹⁾を形成している(Taruskin 1985: 108)⁷⁰⁾。

〔譜例10〕 リスト《ファウスト交響曲》第1部〈ファウスト〉(“Z”から4小節目)



このようにリストの作品には、さまざまな形で8音音階の響きが含まれている。リムスキー=コルサコフが1867年に音画《サトコ》を書き上げる以前に、ここに挙げたようなリストの作品を知っていたかどうかは、《山上で聞こえること》のほかは、参照した資料から断定的な判断を下すことはできない。だが作品の出版年からすれば可能性があり、少なくとも彼が《アンタール》を作曲した時には、《フン族の戦い》を知っている。すでに1864年から無料音楽学校の演奏会にリストの作

69) 譜例(上段)の始めの2小節でⅡ、後の2小節でⅢの8音音階が形成されている。

70) タラスキンは《ファウスト交響曲》のこの箇所と、リムスキー=コルサコフがオペラ《ムラダ》の邪悪な神チェルノボーグの行進のために書いたスケッチが酷似していることを指摘し、リムスキー=コルサコフがリストのアイデアを取り入れたと見なしている。またタラスキンは、第3部〈メフィストフェレス〉(“Xx”から数えて4~8小節目)にも8音音階を見付けている(Taruskin 1985: 107-109)。

品が登場し始め、バラキレフがリストの作品を熱心に研究していた状況に鑑みれば、リムスキー＝コルサコフもバラキレフを通して、リストの様々な作品に触れていたはずである。こうした環境のなかでリムスキー＝コルサコフは作曲家として歩みだし、自らの音楽の素地を築いていったのだから、リストの音楽や、そこに様々な形で含まれる 8 音音階の響きも、たとえ意識的ではなくとも、彼のなかに吸収されていた可能性が考えられる。

そしてリムスキー＝コルサコフは、音画《サトコ》や《アンタール》で開拓した手法、つまり 8 音音階や全音音階を用いて幻想的な人物や場面を描く手法を、オペラ《サトコ》(1896)のみならず、オペラ＝バレエ《ムラダ》(1890 年)、オペラ《不死身のカッシェイ》(1902 年)など、後の創作でも使い続けることになる。

新たな響きの探求のなかで

一方のリストは、晩年に周囲の無理解を痛切に感じながらも、新たな響きの探求を続けた。1874 年にカロリーヌに宛てた手紙(2月9日)には、当時の彼の心境が綴られており、次の一節がよく知られている。「音楽家たる私のただ一つの野心は、私の槍を未来という無限の空間へ飛ばすことでしたし、これからもそうでしょう。この槍が鍛えの良いもので、地面に落ちてこなければ、その他のことは、私には全くどうでもよいのです！」(Liszt 1902: 57-58)。そして 77 年頃からリストの作風は急激に前衛化し、ピアノ小品で調性からの離脱が試みられる(福田 2005: 163-164, 200-201)。《メフィスト・ワルツ第 4 番：調性のないバガテル》S. 216a⁷¹⁾では、この方向性が題名(Bagatelle ohne Tonart)に掲げられ、冒頭から増 4 度の音程が強調される。そして(57 小節目から)半音進行を全面的に用いて上行した後、“カデンツァ風”のパッセージが現れる【譜例 11】。譜例の箇所は、8 音音階(I)の構成音のみから成っている。野本によると、自筆譜では“カデンツァ風”のパッセージのみが、わざわざ 1 枚の五線紙を使って書かれており、この 8 音の意図的な使用は明白だという(野本 1991: 217-218)⁷²⁾。

71) 1956年にヴァイマールで、ばらばらになっていた自筆譜のなかから発見された。正確な作曲年は不明だが、早くても《メフィスト・ワルツ第 3 番》(1883)が書かれた後で、もう一つの《メフィスト・ワルツ第 4 番》(1885年3月)とどちらの方が先に書かれたのかは不明(野本 1991: 217-218)。

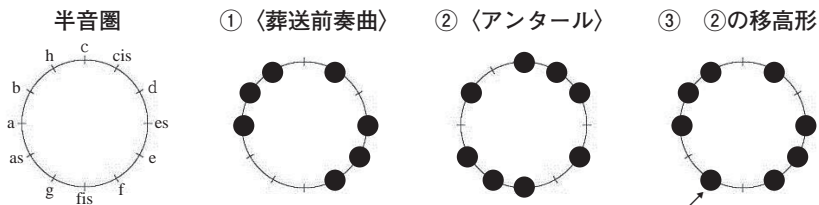
72) 野本は、オリヴィエ・メシヤンの用語「移調の限られた旋法第 2 番 (M.T.L.2)」(8 音音階と等しい)で、この 8 音の使用を指摘している(野本 1991: 218)。

〔譜例 11〕 リスト《調性のないバガテル》(86~94 小節目)

《葬送前奏曲と葬送行進曲》S. 206 (1885) にも、興味深い例が見られる。〈葬送前奏曲〉では、オスティナート・バス〔譜例 12-①〕の7音から曲全体が導き出される⁷³⁾。この音形の音程は、長3度を軸とする左右対称の構成になっている〔譜例 12-②〕。また見方を変えれば、これはリムスキー=コルサコフが《アンタル》第3楽章の終結部〔譜例 3-①〕のバスで用いた音階に近いものである。半音圏の図で示すように〔図 1〕、〈前奏曲〉のオスティナート・バス (①) は、《アンタル》第3楽章終結部のバス進行 (②) を移高したもの (③) から、1音 (ト音) が欠けたものに等しい。

〔譜例 12〕 リスト《葬送前奏曲と葬送行進曲》より〈葬送前奏曲〉(1~3.1 小節目)

〔図 1〕 〈葬送前奏曲〉と 〈アンタル〉 (第3章終結部) のバス進行



これに続く〈葬送行進曲〉では、オスティナート・バス (fis, g, b, cis) のうえで半音進行が充満してゆく。85 小節目から半音下行の動機 (c, h, b) を移高・反復して上行してゆくなかで、87 小節目には 8 音音階 (Ⅲ) の構成音が出揃い、91 小節目以降は最後までおもに 8 音音階の構成音が用

73) 刺繍音 (嬰ト音) を除く。この7音の使用は、メシヤンの「移調の限られた旋法第6番 (M.T.L.6)」から1音 (ト音) が欠如したものとして、野本が指摘している (野本 1991: 219)。

いられる〔譜例 13〕⁷⁴⁾。交響詩《英雄の葬送哀歌》の“葬送行進曲”〔譜例 8〕と同じく、この音階が葬送行進曲のオスティナート・バスと関連して使われているのは興味深い。

〔譜例 13〕〈葬送行進曲〉(85～92 小節目) 矢印：半音進行の動機 ○：半音進行に現れる 8 Ⅲ以外の音

一方、《巡礼の年 第 3 年》S. 163 の第 7 曲〈心を高めよ〉(1877)⁷⁵⁾ や《不吉な星》S. 208⁷⁶⁾ には、全音音階によるフレーズ〔譜例 14、15〕が含まれている。これらのフレーズでは、全音音階の構成音のみが排他的に用いられている。この音階もまた、リストのより早期の創作で用いられていることは、リストが自ら明らかにしている。彼はユリウス・シェーファー（シュベリンの管弦楽団の音楽監督）に宛てた手紙（1859 年 8 月 20 日）のなかで、《ダンテの『神曲』による交響曲》の終結部に〈マニフィカト〉⁷⁷⁾を取り入れ、そこで「三和音の音階 Dreiklangs-Scala」を用いたことを、譜例〔譜例 16〕を添えて説明している。リストによる譜例では、全音音階の順次下行（嬰ト音から嬰ヘ音まで）と終止音（口長調の主音）が下段に、その各音を根音とする長三和音が上段に記されている。実際、この交響曲の終結部“マニフィカト”では、その終盤（“L'istesso tempo, ma quieto assai”の指示から）、全曲を締めくくる部分で、こうした和声進行が使われている〔譜例 17〕⁷⁸⁾。そしてリストは、彼の知る限りでは、これまでこの音階は、完全な形では一般的に使われてこなかったと説明している（Liszt 1905: 148）⁷⁹⁾。この言葉から、リストがこの音階の新しさを意識

74) 全曲を通して 8 音音階以外の音はおもに半音進行に現れるため、8 音音階をこの曲の基盤に見出すことができる。91 小節目以降、音階以外の音（ヘ音）も一時的に現れる。この作品での 8 音音階の使用は、メシアン用語（M.T.L.2）で野本が指摘している（野本 1991: 219）。

75) 曲集の大半が 1877 年に作曲され、第 7 曲は同年 10 月 14 日付の手紙で言及されているため、この時まで完成していたと考えられる。〈心を高めよ〉での全音音階の使用は、野本が指摘している（野本 1991: 206-210）。

76) 1880 年以降に書かれたと考えられている（野本 1991: 220）。

77) マニフィカト（聖母の賛歌）は、聖務日課で歌われるカンティクムの 1 つで、『ルカによる福音書』（第 1 章 46-55 節）を歌詞とする。

78) 譜例 17 では各和音の上に、“マニフィカト”開始部から数えた小節数を記載する。譜例 16 と比較すると若干の違いはあるが、全音音階の各音を根音とする長三和音を連結してゆき、終止和音（口長調の主和音）に至るという構想に変わりはない。

79) アラン・ウォーカーはこの手紙を紹介しながら、この曲での全音音階の使用が、ドビュッシーよりも半世紀も先取りし

しながら、これを意図的に用いたことが明らかである。だが同時に、リストがこの交響曲（1856）を手掛ける以前に、格林カの《ルスランとリユドミーラ》（1842）と出会っていたことも想起されるべきであろう。

〔譜例 14〕〈心を高めよ〉（66～70 小節目）

un poco riten.

〔譜例 15〕《不吉な星》（45.3～57 小節目）

〔譜例 16〕リストによる譜例（Liszt 1905 : 148）

〔譜例 17〕《ダンテの『神曲』による交響曲》“マニフィカト”終盤での和声進行

78-81 82-85 86-89 90-93 94-97 98-101 102-106 107-109 110-118

ているとして、ここに「現代音楽の父」としてのリストの一面を見出している（Walker 1989: 324）。

結び

このようにリストは晩年のピアノ曲において、より早期の自作品にも含まれる音階（8音音階や全音音階）を意図的に、その非調性的な響きが際立つように用いている。だが一方、こうしたリストの晩年の創作に先立ち、リストと「力強い一団」の交流が始まっている。

既述のようにリストの手紙（ベッセリ宛）からは、1873年にはリストがリムスキー＝コルサコフの音画《サトコ》を知っていたことが明らかである。またポロディンの証言によれば、リストは1877年には《アンタール》を知っており、《サトコ》と《アンタール》を高く評価していた。そして両作品はリストの尽力により、ADMVの音楽祭で演奏されている。またキュイによれば、彼が1876年にリストを訪ねたとき、リストは当時のドイツ音楽界に不満を抱きつつ、ロシア音楽界に「新たな言葉を語り、芸術に動きを与えた」作曲家たちを見出していた。こうした状況を考慮すれば、リムスキー＝コルサコフが音画《サトコ》や《アンタール》で用いた8音音階や全音音階による独創的な音楽表現が、リストに強い印象を与えたことは想像に難くない。

このような視点からリストとリムスキー＝コルサコフの共通の語法（8音音階や全音音階の使用）に目を向けると、その影響関係は単純な一方向のものではなく、むしろ互いに作用し合っているように見える。つまり、既述のようにリムスキー＝コルサコフは、リストの創作に触れるなかで自らの音楽の素地をつくり、リストの作品に含まれる8音音階の響きも自ずと吸収していた可能性がある。一方、こうしたなかで生み出されたリムスキー＝コルサコフの《サトコ》や《アンタール》も、リストに刺激を与えた可能性が考えられるのである。

リストの晩年の創作と、リムスキー＝コルサコフの音画《サトコ》や《アンタール》との繋がりには、筆者が知る限りでは指摘されてこなかったように思われる。だがそれは、リストとロシアの作曲家たちの交流のなかで、彼らが創作の面でも互いに刺激を与え合っていた可能性を窺わせる興味深い一側面である。生涯を通して新たな音楽表現を探求したリストは、その晩年に遠く離れたロシアの音楽界に「生氣ある流れ」を見出しながら、自らも槍を未来へ飛ばし続けたのである。

■引用文献■

- ・野原泰子 2014 「フランス・リストとロシア音楽界の出会い—ミハイル・グリンカとの関係を中心に」『武蔵野音楽大学研究紀要』第46号：105～124頁。
- ・野本由紀夫 1991 『新編 世界大音楽全集 器楽編 18 リストピアノ曲集Ⅱ』解説 東京：音楽之友社：206～222頁。
- ・福田弥 2005 『リスト』東京：音楽之友社。
- ・Eckhardt, Mária. 1993. *Franz Liszt's Estate at the Budapest Academy of Music*, Vol. II. Budapest: Liszt

Ferenc Zeneművészeti Főiskola.

- Kaminiarz, Irina. 1995. *Richard Strauss: Briefe aus dem Archiv des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (1888–1909)*. Weimar: Böhlau.
- Liszt, Franz. 1893. *Franz Liszt's Briefe*, Zweiter Band: Von Rom bis an's Ende, gesammelt und herausgegeben von La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Liszt, Franz. 1902. *Franz Liszt's Briefe*, Siebenter Band: Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, Vierter Theil, gesammelt und herausgegeben von La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Liszt, Franz. 1905. *Franz Liszt's Briefe*, Achter Band: 1823–1886. Neue Folge zu Band I und II, gesammelt und herausgegeben von La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Lucke-Kaminiarz, Irina. 2006. "Der Allgemeine Deutsche Musikverein und seine Tonkünstlerfeste 1859–1886." In *Liszt und die Neudeutsche Schule*, herausgegeben von Detlef Altenburg. Laaber: Laaber-Verlag: 221–235.
- Seaman, Gerald. 2015. *Nikolay Andreevich Rimsky-Korsakov: A Research and Information Guide*. New York: Routledge.
- Searle, Humphrey. 2012. *The Music of Liszt*. New York: Dover.
- Taruskin, Richard. 1985. "Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky's Angle," *Journal of the American Musicological Society*, 38: 72–142.
- Walker, Alan. 1989. *Franz Liszt, Volume Two: The Weimar Years, 1848–1861*. New York: Cornell University Press.
- Walker, Alan. 1997. *Franz Liszt, Volume Three: The Final Years, 1861–1886*. New York: Cornell University Press.
- Бородин, Александр. 1889. *Александр Порфирьевич Бородин: Его жизнь, переписка и музыкальные статьи 1834–1887*. С.-Петербург: Типография А. С. Суворина.
- Бородин, Александр. 1953. *Воспоминания о Ф. Листе*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
- Глинка, Михаил. 1988. *Записки*. Москва: Музыка.
- Ляпунова, А. С. и Язовицкая, Э. Э. 1967. *Миллий Алексеевич Валакирев: Летопись жизни и творчества*. Ленинград: Музыка.
- Мильштейн, Яков. 1999. *Ференц Лист*. Москва: Музыка.
- Мусоргский, Модест. 1953. *Избранные письма*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
- Орлова, А. А. и Римский - Корсаков, В. Н. 1971. *Страницы жизни Н. А. Римского - Корсакова: Летопись жизни и творчества*, выпуск 2: 1867–1893. Ленинград: Музыка.
- Орлова, А. А. 1972. *Страницы жизни Н. А. Римского - Корсакова: Летопись жизни и творчества*

- а, выпуск 3: 1894-1904. Ленинград : Музыка.
- Римский - Корсаков, Николай. 1963а. *Полное собрание сочинений : Литературные произведения и переписка*, том 2. Москва : Государственное музыкальное издательство.
 - Римский - Корсаков, Николай. 1963б. *Полное собрание сочинений : Литературные произведения и переписка*, том 5. Москва : Государственное музыкальное издательство.
 - Римский - Корсаков, Николай. 2004. *Летопись моей музыкальной жизни*. Москва : Согласие.
 - Соловцов, А. 1969. *Жизнь и творчество Н. А. Римского - Корсакова*. Москва : Музыка.
 - Стасов, Владимир . 1894. *Собрание сочинений В. В. Стасова : 1847-1886*, том 3. С.-Петербург : Типография И. Н. Скороходова.
 - Стасов, Владимир. 1952. *Избранные сочинения в трёх томах : Живопись, скульптура, музыка*, том 3. Москва : Искусство.
 - Ястребцев, Василий. 1959. *Николай Андреевич Римский - Корсаков : Воспоминания 1886-1908*, том 1. Ленинград : Государственное музыкальное издательство.

■ 主な参照楽譜 ■

- Borodine, A. / Cui, C. / Liadow, A. / Rimsky-Korsakow, N. / Stcherbatcheff, N. 1893. *Paraphrases pour piano*. Leipzig: M. P. Belaëff.
- Liszt, Franz. 1907. *Franz Liszts Musikalische Werke*, Serie I: Für Orchester, Band 1, herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Liszt, Franz. 1909. *Franz Liszts Musikalische Werke*, Serie I: Für Orchester, Band 4, herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Liszt, Franz. 1910. *Franz Liszts Musikalische Werke*, Serie I: Für Orchester, Band 6, herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Liszt, Franz. 1920. *Franz Liszts Musikalische Werke*, Serie I: Für Orchester, Band 7, herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Liszt, Franz. 1917. *Franz Liszts Musikalische Werke*, Serie VII: Einstimmige Lieder und Gesänge, Band 1. herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Liszt, Franz. 1979. *Totentanz for Piano and Orchestra*. London: Ernst Eulenburg.
- Liszt, Franz. 1975. *Neue Liszt-Ausgabe*, Serie I: Werke für Klavier zu 2 Händen, Band 8: *Années de pèlerinage: Troisième année*. Budapest: Editio Musica Budapest.
- Liszt, Franz. 1978. *Neue Liszt-Ausgabe*, Serie I: Werke für Klavier zu 2 Händen, Band 12: *Einzelne Charakterstücke II*. Budapest: Editio Musica Budapest.
- Liszt, Franz. 1984. *Neue Liszt-Ausgabe*, Serie I: Werke für Klavier zu 2 Händen, Band 14: *Tänze, Märsche*

und Scherzi II. Budapest: Editio Musica Budapest.

- Rimsky-Korsakow, N. 1886. *Concerto pour piano op. 30. partition d'orchestre*. Leipzig: M. P. Belaïeff.
- Rimsky-Korsakoff, Nicolai. n. d. *Tableau musical Sadko pour Orchestre, 2-me version*. Florida: Edwin F. Kalmus.
- Rimsky-Korsakov, Nikolai. n. d. *Symphony No. 2 "Antar," Second Version*. Florida: Edwin F. Kalmus.
- Глинка, Михайл. 1966. *Полное собрание сочинений*, 14. Москва : Музыка.
- Римский - Корсаков, Николай. 1951. *Полное собрание сочинений*, 19А. Москва : государственное музыкальное издательство.

Franz Liszt's musical exchange with "the Mighty Handful" : A consideration of the musical connection between Liszt and Nikolay Rimsky-Korsakov focusing on their common scales

Yasuko NOHARA

This work studies the musical exchange between Franz Liszt (1811–1886) and the Russian composers called "the Mighty Handful" (Mily Balakirev, Aleksandr Borodin, César Cui, Modest Mussorgsky, and Nikolay Rimsky-Korsakov) from the 1860s to the 1880s. First, the context of the exchange is shown by referring to their letters and writings. Second, the relationship between Liszt and Rimsky-Korsakov (1844–1908) is examined closely. As this work focuses on their use of special scales (octatonic and whole-tone scales), the context and background in which they employed these scales in their composition are traced, and the manner by which they use them in their works are examined. Findings show that their works possibly stimulated each other's creative activity.

Beginning in 1864, Mily Balakirev, who studied Liszt's works ardently, often conducted them at concerts held by the Free Music School in Petersburg, where Balakirev served as a director. On learning of Balakirev's treatment of his works and of the esteem for them by Balakirev's colleagues, Liszt also began to express interest in contemporary Russian musicians and their opuses. Liszt appreciated pieces composed by the Mighty Handful, and recommended to the directors of Allgemeiner Deutscher Musikverein (ADMV) to include them in the concert programs of annual music festivals. Under these circumstances, Cui and Borodin visited Liszt in Weimar in the late 1870s. Balakirev expressed in his letters to Liszt his esteem for the latter and dedicated his symphonic poem *Tamara* to Liszt, even planning to invite Liszt to Petersburg in 1886. However, this plan could not be realized because of Liszt's death. Therefore, Balakirev, Mussorgsky, and Rimsky-Korsakov did not have the opportunity to meet Liszt.

In the 1860s, Rimsky-Korsakov became acquainted with Liszt's works through Balakirev, his mentor. Rimsky-Korsakov assumed the directorship of the Free Music School when Balakirev resigned, and served from 1874 to 1881. During these years, he conducted Liszt's works, such as the oratorio *Christ S. 3* and symphonic poem *Hamlet S. 104*. Meanwhile, Liszt had detailed knowledge of Rimsky-Korsakov's several works through scores presented to him by the publishers Wassily Bessel and Daniel Rahter. Liszt found Rimsky-Korsakov to be remarkably talented, and highly esteemed his musical tableau *Sadko* op. 5 and symphonic suite *Antar* op. 9. Both works were played at ADMV's annual festivals at Liszt's recommendation.

In composing *Sadko* and *Antar* in his twenties, Rimsky-Korsakov developed his original musical expression. In these works, he used octatonic (eight tones consisting of alternating semitones and whole tones) and whole-tone scales to draw fantastic figures and worlds. In *Sadko*, for example, he related the octatonic scale to an emperor of the sea and his undersea kingdom. Referring to the use of the octatonic scale in *Sadko*, Rimsky-Korsakov drew a parallel with the whole-tone scale used in Glinka's opera *Ruslan and Lyudmila*. The sound of the octatonic scale is included in Liszt's works as well, such as *Sonetto 104 del Petrarca S. 270a/1* and *Dante Symphony S. 109*, although Rimsky-Korsakov himself did not refer to these. As

Rimsky-Korsakov earlier composed works under the mentorship of Balakirev, by whom he was familiarized with Liszt's works, he could have possibly absorbed spontaneously such sound from Liszt's works.

Since the late 1870s, as Liszt sought non-tonal sounds, he also employed these two scales in his piano pieces. For example, he used the octatonic scale in *4. Mephisto-Walzer: Bagatelle ohne Tonart* S. 216a and *Trauermarch* S. 206/2, and the whole-tone scale in *Erhebet eure Herzen* S. 163/7 and *Unstern! Sinistre* S. 208. As mentioned above, the octatonic scale is included in Liszt's earlier works, whereas the whole tone scale is used in the closing section "Magnificat" of *Dante Symphony*. In these later piano works, Liszt employed these scales to produce non-tonal sounds. Meanwhile, as noted above, the musical exchange between Liszt and Russian composers began prior to Liszt's these later works. In 1873, Liszt referred to Rimsky-Korsakov's *Sadko* in his letter to Bessel. According to Borodin, when he visited Liszt in 1877, Liszt highly appreciated *Sadko* and *Antar*, which were played at ADMV's annual festivals at Liszt's recommendation. In his conversation with Borodin and Cui, Liszt complained about the lack of fresh ideas in the German musical world around him and expressed his deep sympathy for works composed by the Mighty Handful. Hence, Rimsky-Korsakov's original musical expression through the use of the scales could have impressed Liszt deeply.

Thus, concerning the use of common scales by both Liszt and Rimsky-Korsakov, the two composers could have inspired each other. Finding "fresh ideas" and "potentiality" in the Russian musical world, Liszt himself, in his words, "threw his javelin into the indefinite space of the future."

フランツ・リストと「力強い一団」の接点
——リムスキー＝コルサコフと共通の音階に着目して——

野原泰子

本論では、1860年代から80年代にかけてフランツ・リスト（1811～1886）と「力強い一団」と呼ばれるロシアの作曲家たち（ミリイ・バラキレフ、アレクサンドル・ボロディン、ツェザリ・キュイ、モデスト・ムソルグスキー、ニコライ・リムスキー＝コルサコフ）との間に生まれた交流を取り上げる。まずは彼らの書簡や著作を参照しながら、この交流の全体像を把握する。その次に、リストとリムスキー＝コルサコフ（1844～1908）の関係に焦点を当て、それをより詳細に見てゆく。そして両者がともに8音音階や全音音階といった特殊な音階を用いたことに着目して、彼らがどのような前後関係や背景のなかでそれらを用いたのか、それらを楽曲のなかでどのように使っているのかを検証する。こうした考察を通して両者の音楽的な繋がりを明らかにすることで、この交流が創作面においても刺激を与え合っていた可能性を呈示する。

ペテルブルクでは、バラキレフがリストの作品を熱心に研究し、自らが校長を務める無料音楽学校の演奏会において、1864年から頻繁にリストの管弦楽作品を指揮するようになる。こうしたバラキレフの活動や、彼の音楽仲間たちがリストの作品を高く評価していることがリストの耳に入り、リストのほうも同時代のロシア人作曲家たち、そして彼らの作品に興味を示すようになる。リストはとくに「力強い一団」の作品を高く評価し、全ドイツ音楽協会の幹部に、協会が主催する年一度の音楽祭で彼らの作品を取り上げるように推薦した。こうした状況のなかで、キュイとボロディンは70年代後半にヴァイマルのリストを訪ねており、バラキレフは手紙を通してリストに敬意を表し、自作の交響詩《タマラ》を献呈している。1886年にはバラキレフが中心となり、リストの訪露が計画されたが、実現を待たずにリストが他界したため、バラキレフとムソルグスキー、そしてリムスキー＝コルサコフがリストと直に会うことはなかった。

リムスキー＝コルサコフは1860年代、バラキレフの指導のもとで作曲を手掛けながら、おもに彼を通してリストの作品に親しんだ。バラキレフが無料音楽学校の活動から離れた時期には、1874年から81年にかけてリムスキー＝コルサコフが校長を務め、同校の演奏会でオラトリオ《キリスト》S. 3や交響詩《ハムレット》S. 104を始めとするリストの作品を指揮している。一方、リストは出版者たち（ヴァシーリー・ベッセリとダニエル・ラーター）から贈られる楽譜を通して、リムスキー＝コルサコフの幾つかの作品に通暁していた。リストはリムスキー＝コルサコフの才能を認め、音画《サトコ》や交響組曲《アンタール》を高く評価していた。両作品はリストの推薦で、全ドイツ音楽協会の音楽祭で演奏されている。

リムスキー＝コルサコフは20代のときに《サトコ》や《アンタール》を作曲するなかで、独自の音楽表現を開拓した。これらの作品では、幻想的な人物や世界を描くために、8音音階（半音と全音の交互からなる8音）や全音音階が用いられる。例えば《サトコ》では、海の帝王や彼の海底王国を描くために、8音音階が使われている。リムスキー＝コルサコフは《サトコ》での8音音階について、グリーンカのオペラ《ルスランとリュドミーラ》に現れる全音音階と関連づけて説明して

いる。だが一方で、リムスキー＝コルサコフは言及していないが、リストの〈ペトラルカのソネット第104番〉S. 270a/1や《ダンテの『神曲』による交響曲》S. 109を始めとするリストの作品にも、8音音階の響きが含まれている。若きリムスキー＝コルサコフがバラキレフのもとで作曲を手掛け、彼を通してリストの作品に親しんでいた状況に鑑みれば、こうしたリストの作品に含まれる響きも、リムスキー＝コルサコフが自ずと吸収していた可能性がある。

一方で1870年代後半から、晩年のリストは非調性的な響きを探求するなかで、これら2つの音階をピアノ曲のなかで用いている。例えば、《メフィスト・ワルツ第4番：調性のないバガテル》S. 216aや〈葬送行進曲〉S. 206/2では8音音階、〈心を高めよ〉S. 163/7や《不吉な星》S. 208では全音音階が使われている。上述のように8音音階はリストのより早期の作品に含まれており、全音音階もまた《ダンテの『神曲』による交響曲》の終結部“マニフィカト”で用いられている。上記のピアノ曲のなかで、これらの音階は、その非調性的な響きが際立つように用いられている。また一方で、既に見たように、こうしたリストの晩年の創作に先立ち、リストとロシア人作曲家たちの交流が始まっている。1873年、リストはベッセリ宛の手紙のなかで、音画《サトコ》に言及している。またボロディンは、彼が1877年にリストを訪ねたとき、リストが《サトコ》と《アンタール》を高く評価していたことを伝えており、両作品はリストの推薦でドイツの音楽祭で演奏された。リストはボロディンやキューイとの会話のなかで、彼を取り巻くドイツ音楽界には新鮮なアイデアが欠けていると不満を漏らし、「力強い一団」の創作への深い共感を表明していた。こうした状況を考慮すれば、特殊な音階を用いたリムスキー＝コルサコフの独創的な音楽表現が、リストに強い印象を与えたことは想像に難くない。

こうしてリストとリムスキー＝コルサコフがともに用いた音階に目を向けるとき、両者は互いに刺激を与えているように見える。晩年のリストは、遠く離れたロシア音楽界に「新鮮なアイデア」や「将来性」を見出しながら、彼の言葉を借りれば「自らの槍を未来という無限の空間へ飛ばした」のである。