

リストによるヴァーグナーのオペラ編曲法と「トランスクリプション」、「アレンジメント」、「ピアノ・スコア」の独自名称

Liszt's Art of Transcribing Wagner's Operatic Works and His Unique Terms "Transcription," "Arrangement" and "Piano Score"

上山 典子

文化政策学部芸術文化学科

Noriko KAMIYAMA

Department of Art Management, Faculty of Cultural Policy and Management

フランツ・リスト（1811-86）が作成した数々の編曲のなかでも、リヒャルト・ヴァーグナー（1813-83）のほぼすべてのオペラ作品を網羅するピアノ2手用編曲は特別な位置づけにある。1849年に完成させた《タンホイザー序曲》以降、1882年の晩年に仕上げた《パルジファルより聖杯への厳かな行進》に至るまで、リストが手がけたヴァーグナー作品の編曲はほかのどの作曲家の劇場作品よりも多い合計15曲（+新改訂稿1曲）にのぼる。そこには極めて緻密な手法による《序曲》や《イゾルデの愛の死》、そしてヴォーカル・スコアとあまりに似通っているという理由からスコアの出版社に著作権侵害を訴えられた《ヴァルトブルク城への客人の入場》（初稿）が含まれる。他方で、原曲の主題を借用したファンタジーシュテック、《リエントツィの主題に基づく幻想曲》や、ヴァーグナーのモチーフを切り刻んだかのような《パルジファルより》もある。

リストの編曲手法やスタイルは実に多様である。本論はリストが34年の年月にわたって取り組んだヴァーグナー・オペラの編曲を取り上げ、そのいくつかに対してリスト自身が言及した「トランスクリプション」、「アレンジメント」、「ピアノ・スコア」の名称に注目する。そしてそれぞれの概念を整理することで、これらの名称の下に括られる編曲型を導き出してゆく。その結果、編曲取り組みの時期によって、特定の型がある程度集中的に用いられていたことが見てくるだろう。

Among many which Franz Liszt (1811-86) transcribed for piano, operatic excerpts that cover almost every works of Richard Wagner (1813-83) occupy a special position. From *Tannhäuser-Ouverture* transcribed in 1849 to *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus Parsifal* set in his later years of 1882, Liszt's lifelong involvement with transcribing Wagner's works amounts to 15 pieces (+ 1 radically rev. version), which are more than any other composers' theater works that Liszt handled. There are such pieces as *Tannhäuser-Ouverture* and *Isoldens Liebestod* with incredibly elaborate techniques, or *Einzug der Gäste auf Wartburg* (first version) which follows the original quite well, so that the publisher of Wagner's *Tannhäuser* score almost sued Liszt's piano reduction for an infringement of copyright. On the other hand, there are such transcriptions as *Phantasiestück über Motive aus Rienzi*, a dramatic and excitingly creative fantasy on borrowed themes from the original, and peculiar, even bizarre *Parsifal* with chopped and distorted motives from Wagner's music.

The techniques and styles of transcribing vary from piece to piece. This article deals with Liszt's transcribing of Wagner's opera which were taken up almost continuously over a period of several decades, and pays special attention to the terms, "Transcription," "Arrangement," and "Piano Score," all of which originate from Liszt himself. By examining each concept of them and suggesting three types of transcribing based on these terms, it would be evident that Liszt has used a certain type for a particular period of time.

はじめに

編曲興隆期の19世紀を生き抜いたリストは、「アレンジメント Arrangement」、「トランスクリプション Transkription」、「ピアノ・スコア Partition de Piano」、「ファンタジー Fantasie」、「パラフレーズ Paraphrase」、「追想 Réminiscences」など様々な名称の下に、ピアノ用、オーケストラ用、室内楽用など、350曲以上の編曲（内リスト自身の作品を原曲とするものが約45%、他の作曲家のものが55%）を完成させた¹⁾。リストが編曲専門家ではなく、作曲家、ピアニスト、指揮者、著述家、さらには教育者としても第一線で活躍し続けた芸術家であったことを思うと、それは驚くべき数である。そのうちピアノのための編曲は2手用、4手用、2台用と合わせると274曲で、編曲総数の80%近くを占める。

そしてオペラ作品を素材にした編曲（序曲や前奏曲を含む）は、およそ70曲にのぼる。量的な側面に加えて、リストの芸術活動のあらゆる時期に、しかも最晩年の1882

年に至るまで継続的に取り組まれていたことを考えると、リストの創作人生においてオペラ編曲は特別な位置を占めていたと理解される。マイヤーベーア作品から5曲、ドニゼッティ6曲、ベッリーニ5曲、ヴェルディ7曲、ヴァーグナー15曲（+大幅な改訂稿1曲）など、19世紀のオペラ界を代表する面々の曲に加え、いまや二流作曲家の二流オペラとしてほとんど忘れかけられている（しかし当時の聴衆には絶大な人気を誇った）オペラの旋律を素材に、ファンタジーやパラフレーズを数多く完成させたリストは、間違いなく、19世紀、いや西洋音楽史に名を残すオペラ編曲家である。

リストが作成した数々の編曲のなかでも、ヴァーグナーのほぼすべてのオペラを網羅するピアノ2手用編曲は、特別な位置づけにある。30代だった1849年から70歳を超えた1882年に至るまで、リストが34年の年月にわたって断続的に取り組んだヴァーグナー作品の編曲はほかのどの作曲家の劇場作品よりも多い。そしてすでにヘルムート・ルース (Loos 1986) やドロテア・レーデベニング

(Redepenning 1986) に代表されるいくつかの先行研究が個々の曲の分析を通して指摘してきたように、リストの編曲手法は極めて多様であり、また独特である。

これらのオペラ編曲にはリストの作品表で合計 12 の番号が与えられている。しかし異なる場面を扱う編曲それぞれを個別に数えると、曲数は 15 にのぼる。なぜなら 1854 年に《2つの小品 ローエングリンより》として出された初版譜には第 1 巻《祝典と婚礼の歌》と第 2 巻《エルザの夢とローエングリンの非難》が所収されており、さらにその第 2 巻の《エルザの夢》と《ローエングリンの非難》は完全に独立した個別の編曲だからである。したがって《2つの小品》に収められた編曲は《祝典と婚礼の歌》、《エルザの夢》、そして《ローエングリンの非難》の 3 つと数えられる。

さらに、リストのオリジナル曲の創作過程がしばしばそうであるように、これらの編曲の多くが初稿の出版後、一度、あるいは数度改訂されている。いくつかの曲は初版から 20 年も後になって改訂稿が作られ、出版もされているが、変更の度合いは概して微細である。しかし《ヴァルトブルク城への客人の入場》は例外である。1852 年の初稿を翌年出版したリストは、1874 年になって改訂稿を作成し、翌 75 年に出版した。両版の差異はほとんどない。

ところがその後、事態は思わぬ方向へと動き出す。1876 年 11 月、オペラ《タンホイザー》の出版社 C. F. メーザーが、リストの編曲出版社であるブライトコプフ ウント ヘルテル社（以下「B&H」と記す）に対し、リストの編曲譜は原曲オペラのピアノ譜²⁾のリプリント版に過ぎない、と著作権侵害を訴えてきたのである³⁾。そんな汚名を晴らすため、リストは直ちに大幅な「新改訂稿」を作成し、B&H に同月 12 日付で送付した。しかし何らかの理由でこの稿は当時出版されるには至らず、それから 125 年余りの年月を経た 2002 年、『リスト新全集』の編曲シリーズ第 10 巻

において初めて印刷された⁴⁾。

1852 年の初稿（および 1874 年改訂稿）と、この 1876 年の新改訂稿とを比較すると、両者の間には決定的な相違が確認される。それはもはや改訂の域を超えた新たな取り組みと呼ぶべきものであり、本論では《客人の入場》の「1852 年稿」と「1874 年稿」はその他の改訂と同様に一つの編曲として区別はつけないが、しかし「1876 年稿」は別個の取り組みと捉えることにした。これにより、リストが手がけたヴァーグナーのオペラ編曲は「16 曲」と表記する。

本論は以下、その手法もスタイルも実に様々なヴァーグナー・オペラの編曲を取り上げ、そのいくつかに対してリスト自身が言及した「トランスクリプション」、「アレンジメント」、「ピアノ・スコア」の名称に注目する。そしてそれぞれの概念を整理することで、これらの名称の下に括られる編曲型を導き出してゆく。その結果、16 の編曲は取り組みの時期によって、特定の型がある程度集中的に用いられていたことが見えてくるだろう。

なおヴァーグナーの原曲とリストの編曲とでは、しばしばタイトルが同一あるいは類似していて、両者の区別が付きにくいことから、便宜上、本論ではヴァーグナーの原曲オペラは鋭角な山カッコ《 》を、リストの編曲については通常的な山カッコ《 》を用いることにする（例：ヴァーグナーの《タンホイザー》序曲に基づくリストの編曲《タンホイザー序曲》）。

表 1 【ヴァーグナー・オペラのピアノ 2 手用編曲一覧】

ヴァーグナーの原曲	リストの編曲	編曲で取り上げた場面
《リエッツィ》	《リエッツィの主題に基づく幻想曲》	第 3 幕 No.10、第 5 幕第 1 場、序曲
《さまよえるオランダ人》	《オランダ人より糸紡ぎの歌》	第 2 幕第 1 場よりの糸紡ぎの歌
	《オランダ人よりバラード》	第 2 幕第 1 場よりゼンタのバラード
《タンホイザー》	《タンホイザー序曲》	序曲
	《タンホイザーより巡礼の合唱》	序曲
	《ヴァルトブルク城への客人の入場》1852 年稿	第 2 幕第 4 場
	《ヴァルトブルク城への客人の入場》1876 年稿	第 2 幕第 4 場
	《おお、おまえ、優しい天星よ》	第 3 幕第 2 場よりヴォルフラムのアリア
《ローエングリン》	《エルザの夢》	第 1 幕第 2 場よりエルザの夢
	《エルザの結婚の行進》	第 2 幕第 4 場冒頭
	《祝典と婚礼の歌》	第 3 幕への前奏曲、第 1 場の婚礼の歌
	《ローエングリンの非難》	第 3 幕第 2 場
《トリスタンとイゾルデ》	《イゾルデの愛の死》	第 3 幕第 3 場の最終場面
《マイスタージンガー》	《マイスタージンガーより静かな炉辺で》	第 1 幕第 3 場よりヴァルターの歌
《ラインの黄金》	《ニーベルングの指輪よりヴァルハル》	第 2 場のヴァルハルの動機など
《パルジファル》	《パルジファルより聖杯への厳かな行進》	第 1 幕より鐘の動機、聖杯の動機など

1. 編曲型の名称

リストが74年の生涯で作りに上げた編曲は350以上のほり、それぞれの編曲手法、スタイルは極めて多様である。ヴィルトゥオーソ・ピアニスト時代(1839-47年)に生み出されたオペラ編曲には、「追想」や「ファンタジー」といった編曲のスタイルを暗示する名称がしばしば添えられているが、このほかにもリスト自身に由来する名称には、「アレンジメント」、「トランスクリプション」、「ピアノ・スコア」、そして「パラフレーズ」などがある。こうした名称の概念はこれまでの編曲研究で曖昧のまま残されており、とりわけ「パラフレーズ」と「追想」の区別はほとんど解明されていない。しかしいくつかの名称に関しては今日、アラン・ウォーカーが示す以下の区分が概ね受け入れられている。

リストは多くのピアノ編曲 arrangement を作成した。それらは大きく2つのカテゴリーに分類される。パラフレーズ paraphrase とトランスクリプション transcription である。これらの用語はリスト自身によって作り出された。(中略) その意味は明瞭である。パラフレーズでは編曲者は原曲を自由に变化させ、そこに独自のファンタジーを織り込むことが出来る。トランスクリプションは他方で、原曲の忠実の再創造でなくてはならない。(Walker 2001: 767-768)

すなわち「アレンジメント」(編曲)という包括的な名称の下位に、原曲を自由に扱う「パラフレーズ」と、忠実に扱う「トランスクリプション」という2つの区分がある、という理解である。

しかしリストにおいて「アレンジメント」と「トランスクリプション」は、ウォーカーの記述に代表される今日の我々の理解とは異なっていたようである。リストが編曲出版社のB&Hに宛てた1861年7月17日付の手紙が、同社の『社史』に掲載されている。

私の作業机にはすでに長らく、ヴァーグナーのモティーフに基づく2つのトランスクリプション(演奏会用)、A[オランダ人より]糸紡ぎの歌、B[リエントツィより]聖なる戦いの騎士よ、そしてほとんど演奏不可能なタンホイザー序曲のアレンジメントが載っています。ビューローのために書いたもので、彼は公の場で何度か演奏しています。(Hase 1968: 170)⁵⁾

またこの一週間後には、「糸紡ぎの歌とリエントツィ・ファンタジーは自由に扱った、独立した編曲⁶⁾であり、モティーフの展開です。(「アレンジメント」ではありません。) おおよそ私のメンデルスゾーン《夏の夜の夢の行進曲》のコンサート・パラフレーズの手法です」(Hase 1968: 171 強調原文)⁷⁾と述べている。これらの手紙からリストは、パラフレーズという「自由」な手法を用いた編曲を「トランスクリプション」、他方で自由な扱いを施してはいない編曲を「アレンジメント」と呼び、両名称を編曲の手法とスタイルによって明確に区別していたと読み取れる。

リストは以前にも「トランスクリプション」という名称を用いており、適用された編曲からは、同様の概念を推測することが可能である。1840年代に〈おお、愛せるだけ

愛して下さい〉(1843年)、〈わたしは死んだ〉(1845-46年)、そして〈崇高な愛〉(1850年)という3つの歌曲を作曲したリストは、1850年にそれらを《ソプラノあるいはテノール声部とピアノのための3つの歌曲》の全体タイトルで出版した。しかしこの少し前にリストは3つの歌曲のピアノ2手用編曲を作成し、歌曲とほぼ同じ時期に同じ出版社から、《愛の夢》というタイトルを付けて出版した。出版にあたってリストが彫版師に宛てたメモには、次のように記されていた。

この3曲は本来、あなたのところから出版されることになっているわたしの3つの歌曲のトランスクリプションです…。しかしわたしはこれらがトランスクリプションのタイトルの下にはなく、《愛の夢》3つのノットウルノ(夜想曲)として出版されることを願っています…。⁸⁾

ここでリストは、自身の歌曲からピアノ用に編曲した《愛の夢》を「トランスクリプション」と表現している。ピアノ用の《愛の夢》は原曲の歌曲と比べてはるかに華麗で装飾的、そしてピアニスティックであり、自由で創造的な扱いの編曲である。この点において、リストが「自由に扱った」と表現した編曲、《リエントツィ》と《糸紡ぎの歌》に対して用いた「トランスクリプション」の概念と一致している。

しかしクリスティアン・ウーバーはここでのリストの発言に対して、次のように指摘している。

リストはここでトランスクリプションと言っているが、その用語がこれらの歌曲編曲の性質と完全に合致しているわけではない。というのも、あるものから別の演奏媒体へと一音一音そのままの書き替えが行われているわけではないからだ。旋律や和声進行は確かに保たれているが、もっぱらピアノという媒体で描き出さねばならないテキストの「内容」と趣は、歌曲におけるそれよりもずっと豊かで創造的に施されているからである。リストは声のパートと結び付いてはいないパッセージ、つまりある部から次の部への経過部分などを変更して、その間奏は自由なヴィルトゥオーソ・カデンツァとなっている。こうして《愛の夢》もまた、一音一音が対応するトランスクリプションではなく、むしろ自由なパラフレーズなのである。(ウーバー 2013: III)

今日の一般的な理解に基づけば、ウーバーの指摘通り、自由でパラフレーズ的な扱いを施した《愛の夢》は、一音一音の対応に匹敵するという意味合いのトランスクリプションではない。しかしリストの理解においては、原曲を自由に扱ったこのピアノ編曲《愛の夢》はまさに「トランスクリプション」だったのである。リストが彫版師に対して用いた「トランスクリプション」という名称は、不適切でも誤りでもなく、リスト独自の概念に「完全に合致」したものであったのである。

編曲のスタイルと手法に基づくリスト独自の名称は、上記の言及以外に、「ピアノ・スコア」がある。1861年7月17日付の手紙で「アレンジメント」と呼んだ《タンホイザー序曲》に対して、リストはその後、同じく前述7月24日

付の手紙のなかでは、「わたしの《タンホイザー序曲》の『ピアノ・スコア』 meiner „Partition de Piano“ der Tannhäuser-Ouverture」と呼び、「ピアノ・スコア」の呼び名を適用させている (Ibid. 171)。

この名称はリストがパリを拠点に、主にピアニストとして活動していた 1830 年代後半にさかのぼる。それはリストが友人のアドルフ・ピクテに宛てた手紙のなかで、「オーケストラを着実にたどり、そしてその音量と音色の多様性の範囲を超えた特別な処理を何ひとつ与えない」という意思に基づき、「まるで神聖なテキストを翻訳するかのような厳正さで専念」した編曲にのみ適用されると語ったもので (1837 年 9 月, Liszt 2000: 120)、リストが編曲史上、空前規模のプロジェクトとして取り組んだ《ベートーヴェンの交響曲》第 1-9 番⁹⁾と《バルリオーズの幻想交響曲》¹⁰⁾の出版譜のみに冠した特別な名称である。

ここで述べる「厳正さ」とは音符対音符のいわゆる表面的な適合ではなく、むしろ「緻密さ」と表現すべき手法を意味する。《タンホイザー序曲》が実際に「ピアノ・スコア」の名称を冠して出版されることはなかったが、それは自由な扱いを施していない「アレンジメント」というだけでなく、一層精緻な手法により、響きの点で他のスタイルに基づく編曲を圧倒する「ピアノ・スコア」の呼び名が適合されるものと理解される。

2. 16 曲の編曲型

「トランスクリプション」、「アレンジメント」、そして「ピアノ・スコア」は、リストが自身の編曲手法とスタイルに基づいて明確に区分した概念に基づく独自の名称である。確かに、ヴァーグナー・オペラの編曲に関してリストがこうした名称に言及したのは、わずか 3 曲に過ぎない。しか

し「ピアノ・スコア」と呼んだ《タンホイザー序曲》と、「トランスクリプション」と指定した《糸紡ぎの歌》および《リエンツィ》におけるリストの編曲手法とスタイルは明確に異なっており、したがって、両名称の区別も極めて明快である。またリストが「トランスクリプション」と言及した後者 2 曲については、「『アレンジメント』ではありません」と敢えて付け足し、強調していることも、「トランスクリプション」と「アレンジメント」の対比、およびそれぞれの概念を明確なものとするのに十分な言説である。

そこで本論はこれらの名称の下に括られる編曲の「型」を、「トランスクリプション型」、「アレンジメント型」、そして「ピアノ・スコア型」と呼ぶことにする。以下の表はリストの 16 曲をそれぞれの手法とスタイルに応じて 3 ついずれかの編曲型に区分し、取り組み年順に並べたものである。(もちろん、本論が提示する編曲型はあくまでリストの言及を出発点に類推したものであり、例えば《イゾルデの愛の死》は「ピアノ・スコア」で、《マイスタージンガーより静かな炉辺で》は「アレンジメント」である、と主張あるいは断定するものではない。)

「ピアノ・スコア型」

リストによると「ピアノ・スコア」は、「オーケストラを着実にたどり、そしてその音量と音色の多様性の範囲を超えた特別な処理を何ひとつ与えない」という意思に基づき、「まるで神聖なテキストを翻訳するかのような厳正さで専念」した編曲に適用される。事実、一時は「アレンジメント」と呼び、その一週間後には「ピアノ・スコア」とも表現した《タンホイザー序曲》(1849 年)は巧緻を極めた手法が特徴である。10 本の指で原曲オーケストラの響きを最大限に再現させようと挑むもので、オクターヴを超える音程が頻出するなど、必然的に演奏至難な曲に仕上がっ

表 2 【編曲型一覧】

編曲 (編曲年順)	ピアノ・スコア型	アレンジメント型	トランスクリプション型
《タンホイザー序曲》	○		
《おお、おまえ、優しい夕星よ》		○	
《ヴァルトブルク城への客人の入場》		○	
《エルザの結婚の行進》		○	
《祝典と婚礼の歌》		○	
《エルザの夢》		○	
《ローエングリンの非難》		○	
《リエンツィの主題に基づく幻想曲》			○
《オランダ人より糸紡ぎの歌》			○
《タンホイザーより巡礼の合唱》		○	
《イゾルデの愛の死》	○		
《マイスタージンガーより静かな炉辺で》			○
《オランダ人よりバラード》			○
《ニーベルングの指輪よりヴァルハラ》			○
《ヴァルトブルク城への客人の入場》 新改訂稿			○
《バルジファルより聖杯への厳かな行進》			○

ている。リストはヴァーグナー宛の手紙で、「[この曲]の技術的な困難を乗り越えられる演奏者はごくわずかだと思ふ」(1849年2月26日付、Wagner and Liszt 2005: 14)と述べている。また編曲取り組み時、ピアノの弟子としてリストの傍にいたビューローは、母親に宛てて次のように伝えている。「楽譜上ではそこまで恐れおののかせるものには見えないのですが、タンホイザー序曲の演奏は非常に負担なので、リストは終わり近くで一瞬止まらざるをえませんでした。演奏は非常に疲労させるため、リストは稀にしかひきません」(1849年6月21日付)¹¹⁾。

16曲のなかで「神聖なテキスト」の扱いに匹敵する「ピアノ・スコア型」は、《イゾルデの愛の死》(1867年)にも確認される。リストはトレモロ、アルペジオ、そして和音の連打でもって壮大なクライマックスに挑み、ピアノ編曲ながら三段譜を用いるに至る¹²⁾。演奏者がリストのような卓越した技術と表現力の持ち主であるならば、原曲に近い音色の絶え間ない流れ、うねり、分厚いテクスチュアが再現されるだろう。

「アレンジメント型」

一方、「ピアノ・スコア」ほどの緻密さではないものの、自由な扱いを極力排除した編曲を、リストは「アレンジメント」と呼んだ。この手法による「アレンジメント型」に分類できるのは、《タンホイザー》と《ローエングリン》からの合計7曲で、リストが取り組んだヴァーグナー編曲の初期に集中している。そのうち6曲は1849-54年の5年間に完成したもので、すべてリストが宮廷楽長を務めていたヴァイマルの地でのヴァーグナーのオペラ上演と関連している。すなわち1849年2月24日の《タンホイザー》ヴァイマル初演と1850年8月28日の《ローエングリン》初演に関連した作品普及活動の一環として、これらの編曲が役割を果たしたのである¹³⁾。

《タンホイザー》第3幕第2場よりヴォルフラムの有名なバリトン・アリアを編曲した《おお、おまえ、優しい夕星よ》(1849年)は、宮廷楽長リストの雇い主にあたるカール・アレクサンダー大公に献呈された。《タンホイザー序曲》と同時期に取り組んだこの《優しい夕星よ》についてリストは、「第2ランクの奏者が容易に演奏できる」、とヴァーグナーに伝えている(1849年2月26日付、Wagner and Liszt 2005: 14)。編曲は原曲の旋律線をほぼ変更せずに追うもので、楽譜には歌詞が記入されている¹⁴⁾。

しかし原曲ではレチタティーヴォ部分がB dur、アリアがG durだが、リストは「Recitativ」と記入した部分をH durに、そして「Romanze」としたアリアをAs durに移調した。B-G(短3度)、H-As(増2度)は音程的には同度だが、リストがヴァーグナーのそのほかの編曲では行っていない調の変更を敢行した理由は何だろうか。「ロマンツェ」という親しみやすい名称を付与したリストだが、5つのシャープを要するH durへの移調は、「第2ランクの演奏者」にとって演奏が容易になるようにという配慮ではないだろう。移調の理由は定かではないが、リストはシャープ調(H dur)からフラット調(As dur)への劇的な転換を図ったのかもしれない。あるいはH durとAs durというこの2つの調が持つ抒情的で甘美な響きを求めたのかもしれない。

また、原曲の後半部はことばが途絶え、アリアと同じ旋

律をチェロが奏でる。しかしリストはそこでチェロの音域ではなく、ソプラノ声部を使用している。ピアノではテノールとチェロの音質の違いを出すことが出来ないため、テノール音域以外を用いることで色合いの変化を実現させようとしたと推測される。

その後の《ヴァルトブルク城への客人の入場》(1852年稿)、《エルザの結婚の行進》(1852年)、また1854年の同時期に出版された《祝典と婚礼の歌》、《エルザの夢》、そして歌詞が記された《ローエングリンの非難》におけるリストの編曲手法は、いずれも類似している。それぞれの編曲には、ヴァーグナーの切れ目のない場面を独立した編曲として成立させるための策として、リストが取り出した場面の前後に独自の前奏と/あるいは後奏が付与されているものの、編曲の中心部分は原曲をほぼそのままのまざるものである。

「アレンジメント型」のなかで唯一、ヴァイマルでのオペラ上演時ではなく、1861年になって完成したのは《巡礼の合唱》である。そのタイトルは《タンホイザー》第3幕第1場のローマから戻ってきた巡礼の一行による合唱に対応しているが、実際には序曲(第1-83小節)に相当する。リストは1849年に仕上げた《タンホイザー序曲》と重複する部分を再び取り上げたのである。12年前の《序曲》との相違点はそれほど大きくない。しかしスラーの付け方、音符の桁の向き、強弱記号、アクセントなどの細かな違いは、《巡礼の合唱》が明らかに別の時期に、新たに取り組まれたものであることを伝えている。低音域の重視で響きに厚みがある《序曲》とは異なり、《巡礼の合唱》はオーケストラ曲の編曲というよりも、元々ピアノ曲であったのかのような印象を与える。また極端に高度な演奏技能を要求する《序曲》には見られないOssiaが付けられており、演奏の簡素化が選択可能となっている。

「トランスクリプション型」

一方「アレンジメント」とは異なり、自由な扱いを施した編曲に対してリストが適用した名称が「トランスクリプション」である。この「トランスクリプション型」は、リストが手がけたヴァーグナー作品の編曲の後半時期に集中している。

リスト自身が「トランスクリプション」と呼んだ《リエッツィの主題に基づく幻想曲》(1859年)は、そのタイトルに含まれる「幻想曲 ファンタジーシュテュック」の通り、リストの自由な扱いが顕著である。ケネス・ハミルトンが、これは「編曲というよりもむしろオリジナル作品」(Hamilton 2009: 40)と評したように、その編曲スタイルはリストがコンサート・ピアニストとして活動していた時期に多く生み出したオペラ・ファンタジーと共通点が多い¹⁵⁾。それはオペラの様々な場から旋律を借用し、いくつかの場面をつなぎ合わせて一つの曲を組み立て上げるというもので、リストによる創作の度合いが極めて高い。ピアノの鍵盤を縦横無尽に駆けめぐり、オクターヴ増補で音量を拡大させるなど、そこでの技巧は聴覚的にも視覚的にも聴き手を楽しませるものとなっている。

また《オランダ人より糸紡ぎの歌》(1860年)は、《リエッツィ》のように編曲者の独自の扱いが圧倒しているわけではないが、それでも第1連、2連、3連と歌が進むに

つれ、その旋律は一層華麗に装飾されてゆく。また各連の間には空虚5度の「オランダ人の動機」が独自に挿入されている。

《オランダ人よりバラード》(1872年)では、ヴァーグナーのコーダのクライマックス部分が大幅に拡大されている。原曲ではB durを2度繰り返すだけだが、リストはB durからDes dur、E dur、そして半音階を経てB durに戻ると

いう大胆な転調を展開させ、原曲を完全に自由に扱っている(B → Des → E → Bの転調は短3度→増2度→減5度の音程、すなわち3半音→3半音→6半音というある程度の規則性を持つ)。またバラードの主旋律に付点を加えられるなど、原曲との微妙な違いも多数散在する。原曲の「Joh he」のオクターヴ上行に代えて「オランダ人の動機」音

【譜例1】《ヴァルトブルク城への客人の入場》(1852年 初稿) 第22-52小節

Liszt, *Opern-Phantasien*, vol.7, ed. by E. v. Sauer (Leipzig: Peters), [19--], p.20

The image shows a page of musical notation for Liszt's transcription of Wagner's 'The Guest's Entrance to Wartburg Castle'. The score is written for piano and consists of six systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The music is highly ornate, with many trills, grace notes, and ornaments marked with asterisks (*). Dynamic markings include *p*, *p sostenuto*, *dolce*, and *cresc.*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). The overall style is characteristic of Liszt's virtuosic piano transcriptions.

程を用いたのも、リスト独自の判断に基づく。

《ニュルンベルクのマイスタージンガー》よりヴァルターの歌に基づく《静かな炉辺で》(1874年)では、流麗な主題モチーフが原曲を超えて展開され、全体を通して装飾的、華麗、ピアノスティック、ヴィルトゥオーソ的な扱いが目立つ。そして旋律の隙間に度々挿入されるカデンツァが、この編曲の即興的性格を助長する。第1連は原曲通りのD durだが、リストは装飾的な第2連を6度上のH durで開始し、7小節後にD durに戻す。その後も原曲から大きく逸脱したヴィルトゥオーソ的な扱いは顕著で、巧みな転調が繰り返される。リストはこの編曲に「cantando」と記したように、そこでは歌詞を持たないピアノの響きがまさに「無言歌」をつくり出している。

唯一《ニーベルングの指輪》4部作に基づく《ヴァルハル》(1875年)は《ラインの黄金》第2場を導入するオーケストラ間奏曲に続いて、第2場冒頭の「ヴァルハルの動機」、そして最終場面に現れる「剣の動機」と、リストが独自に選択した複数の場面を繋ぎ合わせる手法による。

リストの編曲史のなかでも極めて特異な位置づけにある《ヴァルトブルク城への客人の入場》1876年の新改訂稿は、著作権侵害の訴えに対応した産物とは言え、編曲というよりも自由な幻想曲、意図的なパロディー、そして「歪曲」といった様相の仕上がりに変貌を遂げていた。冒頭ファンファーレを経て客人の入場が始まる箇所を比較するために、1852年の初稿(【譜例1】)と1876年の新改訂稿(【譜例2】)を提示する¹⁶⁾。

【譜例2】 《ヴァルトブルク城への客人の入場》(1876年 新改訂稿) 第22-46小節

Liszt, *Freie Bearbeitungen und Transkriptionen für Klavier zu zwei Händen*, vol.10,

ed. by I. Sulyok, (Budapest: Editio musica), 2002, p.81 (*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie 2)

結尾部分に付加されたリスト独自の後奏以外、原曲の旋律線をそのままの形で追う 1852 年稿とは異なり、新改訂稿では予期せぬ世界が展開される。原曲の通り H dur で開始する 1876 年稿だが、客人の入場を合図するファンファーレが終わると第 25 小節から異質な音色の主題旋律が登場してくる。H dur の継続を予期していた聴き手が第 25 小節で D 音を耳にすると、曲は同主調 h moll に転調したのかとさえ思う。しかしそれは歪曲された D dur の主題で、奇妙な増 2 度音程（第 31 小節）を経て一時的に A dur となり、さらに C dur を経てようやく第 41 小節で原調の H dur に軌道修正される。リストはその後もしばしば原曲から脇道にそれ、全体の小節数も 1852 年初稿の 328 小節から 55 小節分も拡大されることになった。楽譜出版史上極めて特異な事情が背景にあったとは言え、異様な仕上がりである。

1882 年の夏場 1 週間余りのバイロイト滞在中に取り組み、ヴァーグナー作品のなかで最後の編曲となった《パルジファルより聖杯への厳かな行進》も同じく奇妙である。しかも《客人の入場》のような特殊事情はない。そこでは原曲の第 1 幕から「鐘の動機」、「聖杯の動機」など幾つかの断片的動機が持ち出されるが、決して発展せず、展開もされない。また調は曖昧で、ほとんど主和音に到達しない。それはリスト自身の晩年のピアノ小品を彷彿とさせるスタイルで¹⁷⁾、編曲というより、もはやピアノのオリジナル曲と呼ぶべきものである。

さいごに

本論はリストが取り組んだヴァーグナー・オペラの編曲を取り上げ、そのいくつかに対してリスト自身が適用した「トランスクリプション」、「アレンジメント」、「ピアノ・スコア」の名称に注目し、リスト独自の概念を整理してきた。そして 3 つそれぞれの名称から編曲の手法とスタイルに応じた編曲型を導き出し、16 の取り組みの区分を試みた。その結果、編曲取り組みの時期によって、特定の型が集中して用いられていたことが見えてきた。

1850 年代前半は、原曲になるべく手を加えない「アレンジメント型」が多くを占めているのに対し、1859 年の《リエントツィ》以降は、自由な扱いを施した「トランスクリプション型」が急速に増加していた。1859 年は、翌年にヴァーグナーがパリで開催する演奏会での曲目を巡り、二人の間に亀裂が生じはじめたところである。リストは、フランス流グランド・オペラでパリの聴衆に好まれそうな《リエントツィ》を推奨したが、ヴァーグナーが結局《トリスタンとイゾルデ》の前奏曲を敢行したことで、両者の手紙のやり取りはしばらくの間中断した。編曲手法の転換と両者の関係変化が、時期的に一致しているのである¹⁸⁾。

しかしこの転換は両者の個人的関係に由来するというよりも、リスト、そしてヴァーグナーの原曲オペラを取り巻く状況の変化に要因があると見なす方が妥当だろう。なぜならこの 1859 年は、リストがヴァイマルの宮廷楽長を辞任した年でもあり、このことは以降リストが宮廷の「公式」行事としてヴァーグナー作品の普及活動に従事する機会がなくなったことを意味しているからである。リストが宮廷楽長としてヴァーグナーのオペラ作品普及の使命を帯び、

その活動に専心した 1850 年代前半の編曲は、ヴァーグナーの原曲に忠実であることを基本に取り組みされていた。他方、ヴァーグナーの作品がヴァイマルの地以外でも徐々に演奏されるようになって作品の知名度が上がり、またリスト自身も宮廷楽長を辞任したことで原曲普及の任務から解放されると、今度は自身が創造者となって取り組んだ一層独創的な編曲が多くを占めるようになったのだろう。

【注】

1) 曲数は MGG 「Liszt, Franz」の項目の作品表に記された作品番号表 (E/M) を参考に算出した (この数に改訂稿は含まれていない)。原則的に 1 つの出版に 1 つの作品番号が付与されている (例えばシューベルトのリート編曲《12 の歌曲》の作品数は 12 ではなく、1 曲)。しかし《ベートーヴェンの交響曲 第 1-9 番》および《ベートーヴェンのピアノ協奏曲 第 3-5 番》については、極めて大規模な取り組みのため、原曲 1 曲に対してリストの編曲を 1 曲と数えることにした。したがって《ベートーヴェンの交響曲》の編曲数は全部で 9 となる。

これらのうちリスト自身の曲に基づく編曲は、ピアノ 2 手用 41 曲、4 手用 45 曲、2 台ピアノ用 23 曲、オルガンなどその他の鍵盤楽器用 37 曲、そしてオーケストラや室内楽用の編曲が 19 曲で計 165 曲ある。またリスト以外の作曲家の曲に基づくものは、ピアノ 2 手用 146 曲、4 手用 12 曲、2 台ピアノ用 7 曲、オルガンなどその他の鍵盤楽器用 13 曲、そしてオーケストラや室内楽用が 13 曲の計 191 曲で、リストが完成させたすべての種の編曲は合計 356 曲にのぼる。

- 2) ここで言う「ピアノ譜 Klavierauszug」とは、いわゆるヴォーカル・スコアのことを意味している。
- 3) 確かにリストの編曲《客人の入場》(1852/74 年稿) は基本的には原曲の旋律線に自由な手を加えない手法によるが、しかし曲の結尾部分には 40 小節にもおよぶリスト独自の後奏が追加されている。この点は、メーザーの訴えにもかかわらず、リストの編曲譜が紛れもなくリストのオリジナル編曲であることを示している。
- 4) 《客人の入場》の出版および改訂の経緯については、『リスト新全集』第 10 巻に記載された校訂者による解説を参照した (Imre Sulyok, "Vorwort," in *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie 2. Freie Bearbeitungen und Transkriptionen für Klavier zu zwei Händen*, vol.10, p.XV, n.23)。
- 5) 原文は以下の通り。"Seit längerer Zeit liegen in meinem Schreibpulte zwei Transkriptionen (zu Konzertgebrauch) von Wagners Motiven, A) Spinnerlied (aus dem Fliegenden Holländer), B) 'Santo spirit Cavaliere' (Gebet und Schlachtruf aus Rienzi) und auch ein fast unspielbares Arrangement der Tannhäuser-Ouvertüre; für H. von Bülow geschrieben und von demselben mehrmalig öffentlich vorgetragen."
- 6) 「編曲」の原語は「Bearbeitung」で、手法やスタイルとは無関係に編曲そのものを総称的に意味する用語と受けとれる。

- 7) 原文は以下の通り。“Das Spinnerlied und die Rienzi-Phantasie sind freigehaltene, selbständige Bearbeitungen und Durchführungen der Motive (nicht „Arrangement“) – ungefähr in der Art wie meine Konzertparaphrase des Mendelssohnschen Sommernachtstraum-Marsches.”
- 8) クリスティアン・ウーバー、2013「序言、演奏のための覚え書」、上山典子訳、『愛の夢』（ウィーン原典版）、音楽之友社、pp.III-X 参照。
- 9) 《ベートーヴェンの交響曲》の取り組みと出版は以下の通り。第5-7番は1837年の6-7月に取組まれ、1840年に5-6番がパリおよびライプツィヒで、また1843年に7番がパリおよびウィーンで出版された。また1841年11月までに第3番の第2楽章（葬送行進曲）が完成し、同年ウィーンとパリで出版された。さらに1863-64年にかけてこれらの曲が改訂されるとともに、そのほかの交響曲の編曲が新たに完成、1866年にライプツィヒのB&Hより全9曲が出版された。
- 10) 《ベルリオーズの幻想交響曲》の取り組みと出版は以下の通り。《幻想交響曲》の原曲は作曲完成と同年の1830年12月5日にパリ音楽院演奏会で初演されたが、当時、革命的な「現代作品」だったこの曲は、総譜が出版されるまでに初演から15年もの年月を待たねばならなかった。しかし初演でベルリオーズの才能を確信したリストは1833年、この並外れて難解で独特な作品のピアノ編曲に取り組んだ。そしてベルリオーズの作品をできる限り広く人々に知らせる目的のもと、リストは編曲譜出版の費用を自ら負担し、1834年11月にウィーンのシュレジンガー社から「ピアノ・スコア」の名称の下、出版させるに至った。実際、初演からほぼ12年後の1842年10月になるまで、パリ以外の地で演奏されることのなかった《幻想交響曲》は、リストのピアノ編曲を通して多くの音楽家たちに知られるようになっていった。もっともよく知られている例は、シューマンがリストの編曲譜を用いて執筆した「ベルリオーズ《幻想交響曲》」の分析的批評（『音楽新報』1835年掲載）である。
- 11) *Briefe und Schriften*, ed. Marie von Bülow (Leipzig, 1899), 179. Kregor 2010: 171 より。
- 12) 三段譜の先例は、1841年に「ピアノ・スコア」の名称の下に出版された《ベートーヴェンの交響曲》第3番、第2楽章の第159小節以降に確認される。そこは葬送行進曲のクライマックス部分で、壮麗な金管ファンファーレの持続音、ヴァイオリンとヴィオラの三連符、そして低弦の重たい響きそれぞれの再現が意図されている。
- 13) 編曲の作成以外にも、リストは2つのオペラ普及のために様々な活動を行った。例えば1849年5月18日には、《タンホイザー》のストーリーを紹介する記事をパリの雑誌『ジュルナル・デ・デバ』（JdD）に掲載した（またそのわずか2日後には、*La Musique. Gazette de la France musicale* 20がJdDのリプリント版に掲載した）。さらに1851年には、この報告記事を大幅に拡大して独訳したものを、単行本『ローエングリンとタンホイザー』として出版した。
- 14) リストが手がけたヴァーグナー・オペラの編曲で、ピ

アノ旋律上に歌詞が記入されたものは2曲（もう1つは後述する《ローエングリンの非難》）があるが、ほかの作曲家のオペラ編曲でそのような例はない。リストはいくつかのリート編曲で歌詞を記入することがあったが（例えばベートーヴェン＝リストの《遙かなる恋人に》（1849）など）、多くの場合、楽譜の冒頭に歌詞全体を掲載するにとどめている（例えばシューベルト＝リストの《白鳥の歌》全14曲（1838-39）、《冬の旅》全12曲（1839））。

- 15) ハミルトンはまた、この編曲がファンタジーとしては例外的なソナタ形式に基づいていること、そしてその第2主題が主調に対してリストが好む長3度調を用いている点を指摘している（Hamilton 2009: 40）。
- 16) 前述の通り、1852年の初稿と1876年の新改訂稿の間には、1874年の改訂稿が存在する。しかし52年と74年稿の違いは極めて微細で、本論では両稿を同一の取り組みと見なしているため、ここでは74年稿の譜例掲載を省略する。本論で【譜例1】として示す52年稿22-52小節と74年稿同小節との相違点は、第25小節のフレージングのみである（52年稿では両手共にスラーが1拍目から付けられているのに対し、74年稿では3拍目から変更されている）。
- 17) この点についてはレーデペニング（Redepenning 1986: 315）をはじめとする多くの研究者が同様に指摘している。
- 18) その後1860年代半ば以降、今度は娘コージマの問題を巡ってヴァーグナーとの関係は完全に悪化したが、1872年になって両者は和解した（コージマは1870年にビューローとの法的離婚が成立し、ヴァーグナーと再婚した）。

【主要参考文献】

- Altenburg, Detlef. 2004. "Liszt, Franz." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd. ed., Personenteil vol.11, cols.203-311.
- Hamilton, Kenneth. 2009. "Wagner and Liszt: Elective Affinities." In *Richard Wagner and His World*, ed. by T. S. Grey, 27-64. Princeton: Princeton University Press.
- Hase, Oskar von. 1968. *Breitkopf und Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht 1828-1918*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
- Hirschmann, Ursula. 1983. "Die Wagner-Bearbeitungen Franz Liszts." In *Richard Wagner und die Musikhochschule München, die Philosophie, die Dramaturgie, die Bearbeitung, der Film*, ed. by T. S. Grey, 103-121. Regensburg: G. Bosse.
- Kregor, Jonathan. 2010. *Liszt as Transcriber*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Liszt, Franz. 2000. *Sämtliche Schriften*. Vol. 1, *Frühe Schriften*. Ed. by R. Kleinertz. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.
- Loos, Helmut. 1986. "Liszts Klavierübertragungen von Werken Richard Wagners. Versuch einer Deutung." In *Franz Liszt und Richard Wagner: musikalische*

und geistesgeschichtliche Grundlagen der neudeutschen Schule. Referate des 3. Europäischen Liszt-Symposiums, Eisenstadt 1983, ed. by S. Gut, 103-118. München: E. Katzbichler. (Liszt-Studien 3)

Redepenning, Dorothea. 1986. "'Zu eig'nen Wort und eig'ner Weis . . . ' Liszts Wagner-Transkriptionen." *Die Musikforschung* 39: 305-317.

Wagner, Richard and Franz Liszt. 2005. *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*. 2 vols. Boston: Adamant Media Corporation. (Orig. pub. in Leipzig, 1900)

Walker, Alan. 2001. "Liszt, Franz." In *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd. ed. Vol.14, 755-877.

三光長治、高辻知義、三宅幸夫監修 2002 『ワーグナー事典』東京書籍

【参考楽譜】

Liszt, Franz. 1970ff. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Ed. by Z. Gárdonyi et al. Kassel, Basel, London, Budapest: Editio musica.

----. [19--]. *Opern-Phantasien*. Ed. by E. v. Sauer. Leipzig: Peters. (Werke für Klavier zu 2 Händen, vol.7)

Wagner, Richard. 1972ff. *Sämtliche Werke*. Ed. by Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München. Mainz: B. Schott's Söhne.

リスト、2013『愛の夢』(ウィーン原典版) ロイター校訂、ウーバー序言および演奏のための覚え書、上山典子訳、音楽之友社。

(本稿は 2014-16 年度科学研究費補助金・課題番号 26370100 の成果の一部である)