

リストの手からヴェルデイの精神を

——十九世紀ヨーロッパにおけるオペラ編曲と理念転換

デトレフ・アルテンブルク

小林 幸 子 訳

1

十九世紀のヨーロッパにおける音楽思考の重要な発展の一つに、全く新たな理想、つまりオリジナリティという理想への先鋭化がある。それは、今なお現代における我々にも強く刻印を与えている。厳密な意味における音楽芸術作品は、十九世紀初頭よりオリジナリティ、比類なき、そして意味内容によって定義されている。この新たな音楽思考にとって決定的に重要なのは、一八〇〇年頃から明確な形を取り始めた絶対音楽の概念である。これは声楽曲の古い模範ではなく純粋な器楽曲に由来するものである。この音楽思考によって、美学論議における形式と内容の関係に関する考察は、全く新たな意義を得たのである。

この新たな音楽思考は、音楽に関する理論的考察や作曲史のみならず、なにより音楽の扱い方、解釈の条件、そして聴衆の心構えに大きな影響を与えるものであった。十九世紀初頭におけるソナタと交響曲に関するすべての議論は、ここから打ち出された。特に十九世紀のピアノ曲や交響曲におけるあらゆる演奏指示の詳細化もまた、この音楽思考のさらに重要な痕跡の一つといえる。特に後者において、この発展は演奏実践にとって実り多い一方で不幸なことも多い原典批判の意識を導いた。

作曲家の意志や意図を尊重する努力としては、この発展は有益なものであった。一方では、実践版において作品を現代に再びよみがえらせる解決の可能性を与え、もう一方では、それに並行して信頼に値する稿（原典）への興味を呼び起こしたのである。最終的に大規模な音楽全集の具現化や楽譜校訂の文献学

の発展へと結びついた、古い音楽の編曲や引用と、古い音楽の信頼に値する楽譜（原典版）を得ようとする努力は、いずれも同一の事柄、すなわち十九世紀の時点で過去の音楽の開拓における、二つの異なる側面であるにすぎない。

十九世紀中頃に、ベートーヴェンの信頼に値する楽譜（原典版）への関心を呼び起こしたこの発展と表裏一体に、編曲^{訳註}、特に既存の音楽作品への自由で芸術的な処理に対する批判的な態度が、ほぼ同時期に生まれ広がりつつあった¹。ヨーロッパにおいて編曲は、数世紀を通じて新たな様式を習得することを前提とした形式というだけでなく、他国の音楽に対する独自の取り組みとも見なされていた。バッハの《イタリア風協奏曲》をご存じだろう。しかし数世紀の間に行われてきた外国の新しき作品の編曲、器楽曲や完全なオペラの創造的な習得、もしくはいくつかのオペラ・アリアを取り上げてオペラ・ファンタジアやオペラ・ポプリの形式へと加工することは、徐々に批判の対象となっていたのである。十九世紀後半には、声楽曲のピアノ用編曲は、その機能的なヴァリアンテのみがピアノ編曲譜として次第に容認されたが、他方でオペラ・ファンタジア形式への創造的な編曲は、着想の貧困ではないかという嫌疑をかけられた。確かに、二十世紀において「オーセンティックな解釈」という概念と結びつけられたイメージ、すなわちオーセンティックなピッチに調律されたチェンバロによってオリジナルの裝飾音と共に演奏されるバッハやヘンデルの作品の楽譜のみ

が、その正当性を持つというイメージが、十九世紀から二十世紀までの大変革の中で新たな音楽思考が生み出した数多くの結果の一つであることは間違いない。音楽史家にとって、さらにまた作曲家の意図をくみ取ろうと努力する解釈者にとって、古い時代の音楽が意図する響きのイメージの再構築を目指すこの発展は、決定的に重要なものであった。我々の、歴史に基づく演奏実践におけるあらゆる発展は、この再構築の試みに端を発しているのである。同時に、古い時代の音楽や他の文化の音楽の自由な解釈を拒絶することは、ヨーロッパの音楽的伝統の本質的な要素との断絶なのである。なぜなら、改変、編曲、そして独自の加工は、全てのヨーロッパの音楽文化の本質的な要素であり、ヨーロッパの文学や絵画の歴史においても同様の現象が見られるからである。

2

十九世紀の作曲家たちの中でもコスモポリタンであったフランツ・リストは、ここで概略的に説明された二つの焦点に立ち、新たな音楽思考と、ピアノを当時の新たな音楽におけるすべての局面に適応させるという自身の理念との結合を試みた。一方で、彼自身は旧バッハ全集の創始者の一人であり、さらには忠実な解釈を追求するベートーヴェンの初期の解釈者の一人でも

あり、その解釈に校訂者として基準を設定した²。リストほど、自らのピアノ作品や交響曲の演奏に関して細部に至るまで指定する作曲家は、それまでほとんどいなかった。他方において、当時、彼ほど他人の作品に由来する作品を幅広く生み出す作曲家もいなかった。その編曲の度合いとしては、例えばベートーヴェンの交響曲からの《ピアノ稿》のように、交響曲からのピアノ曲への編曲といった単純なものから、他人の作品を楽器だけを変えたもの、自由で創造的な新たな作曲、さらには他人の作品をさらに作曲や編曲をしたものにまで及ぶ。

こうした編曲の中でも、オペラ作品からの編曲は特別な位置を占める。それらは、それだけで実に約七〇作品を包含する作品群を形成している。その多くはヴィルトゥオーソ時代に成立しており、すなわち一八四七年までには二八作品、そして一八六一年、すなわち最初のワイマール時代までに一八作品、さらに一八六二年から亡くなるまでには一三作品が成立している。そしてこれらの中で、リヒャルト・ワーグナーのオペラに由来する編曲作品と並んで、ヴェルディ作品に基づく編曲作品群は、純粋にその数だけで考えても、同時代人であったヴェルディの音楽に対する、リストの特別な関心を証明している。ヴェルディ作品による編曲作品は、十九世紀における編曲という現象と、その後存在する音楽思考をより綿密に探るために、特にふさわしいものである。

表1は、ヴェルディ作品に由来するリストの全編曲作品をま

とめたものである。左の列には、その編曲のもととなっているヴェルディのオペラ作品が、その初演年、場合によっては第二稿の上演年と共に記されている。さらに、伝記的に証明されている場合は、リストがどこでその作品と出会ったのかも記されている。右の列には、編曲作品の初版のタイトルが記されている。数字は成立年、括弧内の数字は初版の出版年である。リストはワイマールで、ヴェルディの《エルナーニ》を一八五二年九月一二日（ワイマール初演）に、《二人のフォスカリ》を一八五六年四月八日（ドイツ初演）に上演している。一八五七年四月一三日の《トロヴァトーレ》上演の際には、病気のためリスト自身が指揮することはできなかった。表からもわかるように、リストのヴェルディへの取り組みは三五年間にも及ぶ。そもそも《シモン・ボツカネグラ》のバラフレーズは、ほぼ同時期に成立した《バルジファル》の編曲と共に、リストによる最後のオペラ編曲であることも付け加えなくてはならない。

「他の作曲家の作品に基づく編曲は、フランツ・リストの創作活動において五〇年以上にわたって本質的な位置を占めている。なぜリストがこれほどまでに多くの編曲を行ったかという問いは、古いものである³。次の考察は、とりわけ用語法や機能の問題に焦点を合わせられているこの考察に続くものである。ヴェルディの作品に基づくオペラ編曲作品が大きなグループを成すほど、一体何がヴェルディの音楽においてリストを魅了したのだろうか。これらの編曲によって明らかかなヴェルディ

表 1

ヴェルディ	リスト
<i>Ernani</i> エルナーニ V. ユゴーによる ヴェネツィア 1844 ワイマール初演 1852.9.12	<i>Ernani. Oper von Verdi. Concert-Paraphrase</i> ヴェルディのオペラ《エルナーニ》 演奏会用パラフレーズ 1847 コンスタンティノーブル (第 1 稿) 1859 (1860) (第 2 稿) (H. v. ビューローに献呈)
<i>Jérusalem (I lombardi)</i> イェルサレム (ロンバルディア人) T. グロッシによる ミラノ 1843 / パリ 1847	<i>Salve Maria! de Jérusalem. (I Lombardi) Opéra de G. Verdi.</i> [später bezeichnet als <i>Transcription</i>] G. ヴェルディのオペラ《イェルサレム (ロンバルディア人)》より「サルヴェ・マリア」 [後に「トランスクリプション」と表記される] 1848 (1848)
<i>Rigoletto</i> リゴレット V. ユゴーによる ヴェネツィア 1851 1856 年にブダペストで聴く	<i>Rigoletto. Oper von Verdi</i> <i>Concert-Paraphrase von Franz Liszt.</i> ヴェルディのオペラ《リゴレット》 フランツ・リストによる演奏会用パラフレーズ ?1855 (1860)
<i>Il trovatore</i> トロヴァトーレ A. ガルシア・グティエレスによる ローマ 1853 / パリ 1857 1856 年にブダペストで聴く ワイマール初演 1857	<i>Miserere aus Trovatore von Verdi.</i> <i>Concert-Paraphrase.</i> ヴェルディの《トロヴァトーレ》より「ミゼレーレ」 演奏会用パラフレーズ 1859 (1860)
<i>Don Carlos</i> ドン・カルロ Fr. シラーによる パリ 1867 / ミラノ 1884	<i>Don Carlos de Verdi. Transcription</i> <i>Coro di festa - Marcia funebre</i> ヴェルディの《ドン・カルロ》トランスクリプション「祭りの合唱」- 「葬送行進曲」 1867 (1868)
<i>Aida</i> アイダ カイロ 1871 イタリアで聴く	<i>Aida di G. Verdi.</i> <i>Danza sacra e Duetto finale</i> G. ヴェルディの《アイダ》 「聖なる踊り」と「フィナーレの二重唱」 ?1876 (1879)
<i>Messa da Requiem</i> レクイエム ミラノ 1874	<i>Agnus Dei della Messa di Requiem di G. Verdi</i> G. ヴェルディの《レクイエム》より 「アニュス・デイ」 1877-1882
<i>Simon Boccanegra</i> シモン・ボッカネグラ A. ガルシア・グティエレスによる ヴェネツィア 1857 / ミラノ 1881	<i>Réminiscences de Boccanegra de Verdi.</i> ヴェルディの《ボッカネグラ》の回想 1882 (1883)、第 2 稿の土台 - 1881

への高い評価は、新ドイツ派の目標、とりわけワーグナー的な理念と一致するものだろうか。これらヴェルディ作品の編曲が、基本的にヴィルトゥオーソ時代の後、つまりコンサート活動のための急を要する作曲の必要性がなくなった時代になって初めて生まれたということは、どう解釈したらよいのか。言い換えれば、彼にとつてコンサート用としてもはや必要のなくなったこうした編曲作品が、交響詩の理念において、もはや古びた音楽だったのではなかったのか。これらの編曲作品は、《口短調ソナタ》や《ダンテ・ソナタ》といった作品との間にどのような関係があるのだろうか。

3

ジュゼッペ・ヴェルディのオペラによるリストの編曲のいくつかに即して、オペラの編曲における本質と意義への問題を実例を挙げて検証したい。

ヴェルディのオペラ《イエルサレム》より

「サルヴェ・マリア」のトランスクリプション⁴

リストによる編曲のものである、ヴェルディのオペラ《ロンバルディア人》からのジゼルダの「サルヴェ・マリア」は、祈りである。オリジナル版は八つのヴァイオリン、二つのヴィオ

ラ、コントラバス、ソロ・フルート、クラリネットという非常に珍しい楽器編成である。聴く者の前に宗教的なアウラをよみがえらせる音楽的技法である、高音の弦のトレモロによって示される神々しさの表現は、紛れもなくリストをピアノ編曲へと駆り立てた要素の一つといえる。二番目の要素は、当時人気だったこのソプラノ役の数々のアリアの中でも特別な位置を成すもので、単純さである。それは、一方ではいわば敬虔なる響きを放ち、他方においては旋律形成におけるあらゆる規則をもつてしても、最初の詩節の間に調性を明らかにしない。基本的には、調性は二番目の詩節の最初でようやく明白になる。また、特に部分的に非常に大胆な和声進行があり、リストはそれをこの祈りにおいてかなり意識的に利用した。

リストの編曲は、各々の導入部を放棄しているが、さらにこのアリアを一つの縮小化された想像上の場面へと拡大している。ヴェルディ版では、二つの詩節は二つの部分からなる祈りに置き換えられ、その一つめの部分が伴奏の伴わない「アヴェ・マリア」の呼びかけから始まり、二つめの部分が最後の詩行の変奏の反復によって締めくくられる。

リストは、彼の歌曲編曲に多用して有名な一つのシンブルな技巧によって、この祈りを拡大している。二つの詩節を完全に響かせたあと、二番目の部分をより高揚した形で反復させる。すなわち、オクターブ上昇させ、伴奏はオーケストラ的なフォルテッシッシモへと大がかりにするのである。この二つめの詩

節の感情的な高揚のあとで、初めてリストは二番目の部分の最後の詩行の反復によるヴェルディの終結を持つてくる。しかし、リストはこの場面をそれで終結させるのではなく、リスト独自の終結に至らせる。すなわちピアノ・ソット・ヴォーチェの中に広がる冒頭の折り返し、つまり「サルヴェ・マリア」の最初の詩行とそれを伴う冒頭二小節の反復が、八小節の小さなエピソードに拡大されるのである。

ヴェルディのオペラ《リゴレット》

フランツ・リストによる演奏会用パラフレーズ⁵

《リゴレット》のパラフレーズは、《ロンバルディア人》の編曲と同様に、ただ一つの場面、すなわちヴェルディの《リゴレット》の最も重要な場面である最終幕の四重唱「美しい乙女よ」に由来している。公爵は、変二長調の三和音の響きによる甘い歌で、以前にジルダにそうしたようにマッダレーナを魅惑しようとする。そしてその後、ジルダの反応、すなわちジルダの嘆き、絶望、砕けた心を表現するクロマティックな旋律によって、この歌はその仮面をはがされる。そこに、マッダレーナによる笑い声と公爵の愛の誓いに対する艶然とした拒絶、そして復讐心と無力さに揺らぐリゴレットの抗議が挟み込まれる⁶。

「美しい乙女よ」の模倣不可能なほどすばらしい作曲ぶりが、リストのような作曲家にピアノ編曲へと誘わせるといえるのは理解できる。しかしリストは、極上の美しさをもつ《リゴレット》

のアリアやアンサンブルのポプリを作曲しているというのではなく、この編曲によって一つの場面全体を我々の前に再現させているのである。そして、このコンテクストにおいて真の挑戦は、「美しい乙女よ」そのものというわけではなく、緊張に満ちた四重唱の技法である。この重要な場面では、対立する感情の同時性が問題なのである。他ならぬこの場面を選択した理由は明白である。もしリストが十九世紀音楽史を執筆していたら、彼は間違いなくこの場面を、カール・ダールハウスと同様に定義していたことだろう。

ヴェルディが一八五三年にアントニオ・ソンマ宛の手紙の中で《リゴレット》のテキストを、登場人物同士のかかり合いから生じる説得力のある筋の急転が生まれるという理由で褒めた時、(……)、第三幕の四重唱を「すばらしくドラマティックな瞬間」と特筆しており、これは彼が情感のドラマと考えている音楽的ドラマにおいてとりわけ重要なものであった。アンダンテ（「美しい乙女よ」における対立した感情、すなわち公爵の皮相的な蠱惑、マッダレーナの嘲り、ジルダの絶望、そしてリゴレットの復讐心に硬直した痛み）の同時性は、このドラマが、本質が露呈される一点へと集結することを意味するのである。その本質は、いわゆるナンバー（個々の曲）として孤立させられた感情の描出ではなく、その弁証法的な配置の中に存在するの

である。

おのずと湧き上がる疑問だが、緊張に満ちた対立の切迫感、音楽への置換によって聴衆にどこまで理解できるものだろうか。つまり歌詞のないピアノ編曲において、それは伝わるものだろうか。

この編曲の場合、リストはこの場面の導入部である会話を外し、代わりに左手によるマッダレーナ、右手によるジルダのパートの先取りを含む、短い導入部（プレリユード）を置いている。マッダレーナのパートの音域が移り変わることに、この導入部ではオリジナルの持つあらゆる軽さや媚びが失われている。導入部の調進行（ホ長調→変ニ長調）は、この場面の最初の部分を受け継ぐものだが、ここはリストが引用している部分とは異なる。主要部の開始に先立ち、しばらく性質の変わらぬ公爵の歌「美しい乙女よ」がこれに続く。リストは、カデンツァをそれぞれ当時の歌唱習慣に従って装飾し、それによって音楽的には、ヴェルディにおける誘惑するような身振りを、純粹な長調の豊かな響きによって表現をより濃密にしている。マッダレーナとジルダの交替は、リストによって正確に引き継がれている。

公爵の歌の反復の際に、オブリガートの親指のテクニックを伴ったカンティレーナの旋律は、繊細に金銀線細工のごとく施された伴奏に挿入されているが、これをもとにヴェルディのオ

リジナルの経過を追うのは非常に難しい。これは明らかに意図されたものである。公爵の籠絡や二人の女性とリゴレットのやりとりへの集中、つまり緊迫感のある対立の音楽的表現、これが改作の目的であり、単なるピアノ編曲ではないのである。全体は、まるで当時のオペラの夢の幻影によくあるような霊的な響きと、それに並ぶごく短い突発的な響きとのコントラストを経て、脅迫的なフォルテッシモの滝のような連打で終わる。

ジルダの嘆きの溜息のような響きとマッダレーナの笑い声の組み合わせによる四重唱の二番目の部分は、リストによって原曲にほぼ忠実にピアノに置き換えられ、このパラフレーズの主要部を成している。この部分は、ヴェルディにはない「美しい乙女よ」の短い回想と、短くやや乱暴な終結とで締めくくられる。ここではオクターブによる嘆きの掛留が重ねられ、そして中間部の終結のあとで下行するカスケードが再びよみがえり、悲劇的結末を予感させる。

リストの技法は、ここでも全く明らかにこの場面の音楽的な再現を目的としたもので、単なるピアノ編曲の技法とは遠くかけ離れたものである。ごく小さな数々の修正をみても、リストにとって重要なのはヴェルディを解釈することであり、コピーすることではないということが明らかである。例えば、公爵の「美しい乙女よ」において、リストはその終結部分で揺れ動く第五音を変えて三全音を作り、不吉を意味する音程を生み出している。公爵が愛の苦悩を語るその場所ということを勘案する

と、リストがここを重要と考えているということが極めて明白なのである。幻想的なゼクエンツにおけるこの三全音が、このパラフレーズの最初の部分の終結で一つの役割を担っていることから、それがよくわかる。

ヴェルディの《アイダ》

「聖なる踊り」と「フィナーレの二重唱」

《アイダ》の編曲で、リストはこのオペラの二つのナンバ―を組み合わせている。オリジナルにおいてこの二曲はつながっていないため、編曲ではオペラの中の離れた二つの場面を結びつけていることになる。「聖なる踊り」は第一幕第二場から、ヴルカンの神殿における剣の奉獻式での巫女たちの踊りである。「フィナーレの二重唱」は、愛し合う二人の別れの二重唱である。このオペラの成立史から知られているとおり、両曲に関してヴェルディは、特に管弦楽法、つまり響きの透明性という点に関して徹底的に取り組んだ。これはまさにリストにとって、宗教儀式というコンテクストやエキゾティズムと並んで、ピアノ編曲に対する挑戦だったようだ。加えて、「踊り」の和声の精巧さは、晩年の作品における新たな音響性と和声の新たな手法に関する独自の試みに一致するものである。驚くべきことに、リストの晩年の作品研究において、このパラフレーズは、同じく、らい大胆な《シモン・ボッカネグラ》のパラフレーズと同様に、

ほとんど顧みられていない。

リストの《アイダ》のパラフレーズは、《リゴレット》のパラフレーズと同様に、オペラ全体を中心的な「葛藤」へと集約している。リストは、ヴェルディから借用した素材を用いて「彼のアイダ」を自由に作曲している。「踊り」は、リストの場合、変ホ長調に明確に定まるまで二二小節分が和声的に曖昧なままである。しかし調の定まるこの場所に登場するのは「踊り」ではなく、高貴な聖職者の歌、すなわちフタの宣誓である。歌の最後の部分はより自由な形で引き継がれており、その後、そのまま再現される。四四小節目で変イ音から嬰ト音へとエンハーモニクな置換えが行われ、口短調に転調する。それに続き、ようやく当の「踊り」がまた聞こえてくるが、最初はドルチッシモで、そしてタールベルク的な三本の手の技法によって拡大する。「聖職者の踊り」の中でそれまでは現れていない二回目の三連符のパスセージと共に変ホ長調に戻り、音楽は消え去る。聖職者の歌が静けさを破り、予期されない緊張と不気味さが増す。フタの宣誓は突然神々の天罰に変わり、リストのアイダでは悲劇的な結末を呼び起こす時となる。まさにここで、リストは二重唱を繋げる。それも、世界へ別れを告げるアイダの言葉「ああ大地よ、さらば、さらば涙の谷よ……: terra, addio, addio valle di pianti…»と共に。二回の宣誓の文句の再現が含まれた二重唱の先取りのあと、宣誓の文句を含む聖職者の容赦のない合唱が挿入された、ほぼ原曲に忠実な二重

唱全体が続く。この二重唱は、部分的にはあるがリストの印象主義的な音響技法によってまったく新しい光の中で現れ、エピソードで再びはつきりとした輪郭を呈し、同時に晴れやかなトレモロの響きによってアムネリスの祈りの実現を予感させるのである。

リストの手によるすべてのヴェルディ編曲を詳細に分析するのは、本研究の枠を大きく超えるものである。ただし、リストがそれと関わったコンテクストを手短かに思い起こすことは重要であろう。《エルナーニ》の場合、アーヘンのカール大帝の大霊廟の中で、「ああ、カール五世よ O Carlo quinto」の合唱と共に、ドン・カルロがカール大帝に向かって「ああ、偉大なるカールよ O sommo Carlo」と呼びかける場面（第九三曲）がリストの編曲のもととなっており、それが無類の高揚をもたらしている。ヴェルディにおけるファンファーレの響きを伴って高揚が三ページ半に渡る広大なコーダを生み出す終結ではなく、リストはこの場面によって、このオペラの数々の場面をミニチュアへと集約することを目指している。《トロヴァトーレ》の場合、リストの編曲はレオノーラとマンリーコによる二重唱と修道士たちの「ミゼレーレ」を伴う処刑の場面に由来している。何といっても注目すべきは、このパラフレーズにおいてリストがマンリーコの広大なカンティレーナを中心に移していることである。《シモン・ボツカネグラの回想》では複数の場面が結

びつけられており、特に大会議室の場面と、総督の祈りと合唱と四重唱による最終場面が中核を成している。とりわけ、祈り「偉大なる神よ、恵みを与えよ Gran Dio, li benedici」の取り違えようのないデクラーメーションによって、この編曲の二番目の部分の効果は完全に直接的なものとなっている。ここでも注目すべきは、終結部の変更である。ヴェルディのように宥和的に終息に向かう合唱「彼に安らぎを」で終わるのではなく、フォルテ・グランディオーソからフォルテッシモに至る幻想的な高揚と、八小節を超えるまさにホ長調の容赦のない確認ともいえるべき部分を伴った導入部を再現して終わっている。

4

リストは、ワーグナー作品の編曲の場合と同様、ヴェルディのオペラに取り組む際に、最後の二つの編曲《アイーダ》と《シモン・ボツカネグラ》を除き、多くの場合、ただ一つの場面に専心した。オペラ全体を徹底的に集約することが彼にとって重要であるという事実を鑑みると、とりわけ宗教的な場面、祈り、合唱、そして死の場面が、リストにとって最大の意味をもつという結論に至る。リストは、明らかにヴェルディの中に、非常に若い頃から彼自身の作品の多くが有していたのと同様の、宗教の根本的な考え方に対する親近性を見出したのである。

二つめは、音楽的表現におけるヴェルデイの技術に魅了されたことである。リストは明らかに、その中に音楽的表現の明確さに関する自身の試みを再発見したのである。かつてシューベルトの歌曲の編曲に取り組んだ時に、音楽自体が詩的な表現になるのをそこに発見したように、ヴェルデイの場合は劇的な展開が音楽に置き換えられていることを発見した。ヴェルデイの場合、祈りの理念が音楽的な形成や、表現の語りかけるような明確性の中に大いに生み出され、究極的には、言語は不必要とまでになっている。ヴェルデイにおいては、歌唱性は彼独自の表現手段となった。ピアノ編曲において、歌詞の依存が限られたものに過ぎないことを啓示してくれたのは、まさにこの点であった。

三つめは間違いなく、リストが西洋の偉大な題材に取り組み際の、主題の質に対する標題的な関心であった。シェイクスピアからシラー、さらにはヴィクトル・ユゴーまでの、リストの言葉を借りるなら「世界文学の傑作」への志向性、リストはここにワイマール時代の自己の理念との一致を見いだした。そして、ワーグナーのオペラとベルリオーズの交響曲に関する自著の中で強調し、そして交響詩《タツソ》や《ハムレット》、《ファウスト交響曲》などの作品の中で、作曲家リストがまさに大いなる強迫観念に取りつかれていたところの、極めて崇高な感情を見いだしたのだった。

四つめは、リストがヴェルデイの中にヴァリアンテの作曲に

おける独自の技法の本質的な要素を再発見したことである。彼はそれをまさに表情豊かなハーモニーと結びつけることによって、さらなる作曲行為へと挑んだのである。

しかし五つめは、なによりヨーロッパ各国の国民的な様式への深い関心であった。リストは晩年までこのことに深い関心を持ち続けていた。この点に関して、リストは後年まで自分を、ゲーテが考える世界文学の、音楽における代弁者と認識しており、この理念は強調した形で彼の主題として扱われた。ヴェルデイのオペラの創作活動は、自身のもつイタリアの国民的アイデンティティーの発見と密接に結びついており、しかもかなり早い時点においてヨーロッパ的な現象となった。特に、パリのための仕事においてそれは明らかである。リストの理解においては、音楽におけるそれぞれの国の伝統へ取り組むことが、初めて音による世界文学の普遍的な主張のための前提となるのであった。国民的な文化アイデンティティが、彼の理解では初めて世界音楽の普遍的な精神のための前提となるのであった。リストは、彼の連作である一五の《ハンガリー狂詩曲》を音によるハンガリーの国民的叙事詩と説明し、音による世界文学への貢献であると考えていた。一八六〇年頃にリストの解釈者であるドレーゼケが彼を「世界音楽」の創始者として称えた、リストの国民的伝統との取り組みこそは、まさにその帰結に他ならなかった。

以上のことからまとめると、初めは概略的に描かれた音楽思想の発展は、結局のところ矛盾する考えに導かれることとなった。つまり音楽における改作はそれ自体、本質的に着想力不足の証拠であり、音楽的なドラマのただ一つの場面への集約は、偉大な芸術作品の完全性を疑問視するような汚聖であるというのである。しかしながら、改作や断片化、そして新たな構築は、音楽だけの特別な行為ではなく、あらゆる芸術において広く存在する現象である。ゲーテの歌曲の中でも最大の成功は《糸を紡ぐグレートヘン》に認められるが、それは特にこの歌詞が由来するコンテクストのためである。ゲーテの『ファウスト』は、偉大な芸術作品を一つの歌曲に縮小するということによって、独自の生命を得るに至ったが、それは『ファウスト』受容における意味において、どれほど評価してもしすぎたとはいえない。この歌曲の受容によって、ゲーテの『ファウスト』は様々なサロンにまで広がったからである。

リストがヴェルディの編曲を行っていた時期に、もしドラクロワが、『ダンテの小舟』から『ドン・ジュアン』の難破、さらに『ゲネザレス湖のキリスト』に至る自身の一連の作品において、ジェリコーの『メデューズ号の筏』のいわばパラフレーズを行っていたとしても、彼の絵画のオリジナリティを疑う人は

いないだろう。音楽においては、パラフレーズに類する方法は十九世紀後半に、オリジナリティや着想力の欠如の証拠ではないかと、しだいに不信の目で見られていったのである。

録音媒体やサウンド・トラックの発明に至るまで、トランスクリプションは長きにわたり演奏会場やサロンにおいて、偉大な芸術作品を伝えるために好まれた媒介手段であった。リストにおいては、トランスクリプションは、オペラの重要な場面を想像上のヴァーチャルなミニ・オペラへと翻案したものとして発展した。このミニ・オペラは、言葉なしで、ヴェルディのオリジナルな音楽素材を用い、より凝縮した形で劇的葛藤を聴衆の眼前に彷彿とさせるものである。ヴェルディ作品の編曲によってリストは、特にヴェルディのオペラ様式における現代的な歌唱性をピアノに应用することで、十九世紀におけるピアノのレパートリーをより豊かにした。しかしそれと共に、トランスクリプションはまもなくいくつかの点からまったく新たな伝達能力を手に入れた。それは、ただ一つないし少数の重要な場面に集約することで、それらの場面で現れる緊張に満ちた対立に焦点を当てるといふ点で、編曲として、一つの芸術ジャンルとしての地位を要求できるものとなったということである。それらは明らかにヴェルディ受容の全く独自の枝葉を作り、同時にピアノリストたちにはヴェルディの歌唱性を、音楽的表現とピアノの様式における新たな特性として伝えるものであった。そして、特にそれはヴェルディのオペラが舞台で成功するずっと以

前に、その地での劇場の有無に関わらず、ヴェルディのオペラをヨーロッパの僻地にまで浸透させるものであった。

『ドン・カルロ』、『ファウスト』、そして『リゴレット』といった偉大な題材との恒常的な取り組みは、ヨーロッパの美術史、文学史、音楽史における根本的な特徴である。偉大な芸術作品の解体と新たな構築は、十九世紀の時点ですでにオペラ史における一つの重要な伝統となっており、リストの考案したものはなかった。しかし、架空の場面を独自のジャンルとして新たに構築する形式は、そうした中でもリストに由来する一つの要素であり、まさに異なる芸術分野、すなわち文学や絵画における同様な方法へのリストの親近性による、十九世紀の作曲史における最も興味深い現象とみなされるものなのである。

註

訳註 この論文では「編曲」「トランスクリプション」「パラフレーズ」といった、類似した意味を持つ用語が用いられる。リストが他人の作品をピアノ用に「編曲」する場合、ある程度、原曲に忠実にピアノ曲に置き換える「トランスクリプション」と、原曲の素材を使って自由に作曲を行う「パラフレーズ」という二つのパターンに分けられる。

1 この批判はロベルト・シューマンによって、すでに一八三〇年代に行われている (Robert Schumann /

Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, hrsg. von Kreiszig, M., Bd. 1, Leipzig 1914, S. 231)。アドルフ・ツルンハルト・マルクス Adolf Bernhard Marx は「一八五五年に著書 *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege: Methode der Musik*, Leipzig 1855, S. 226 f. にて行っている」。

2 Schröder, Axel. "Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst", *Studien zu Liszt's Beethoven-Rezeption*, 2 Bde., Sinzig 1999 (*Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert* 6) を参照。

3 Huschke, Wolfram. *Der junge Liszt*, München 1993 (*Liszt-Studien* 4)。

4 リストはこの編曲作品のタイトルに、このオペラの現在のフランス語版のタイトルである《イエルサレム》を選んでいる。しかし、編曲のもととなっているのは明らかに、フランス語版の「アヴェ・マリア」ではなく、イタリア語テキストの「サルヴェ・マリア」を伴うイタリア語版総譜である。フランス語版においてこの折りは、フランス語への翻訳という点を除けばイタリア語版からの内容の変更はないが、劇中では異なる位置に置かれている。

5 *Liszt-Verdi-Album. Concert-Paraphrasen über Verdi's Rigoletto, Traviata, Ernani für Pianoforte*, J. Schuberth & Co., Leipzig, Nr. 2575.

6 第三幕第一二曲、ジルダ、マッドレーナ、公爵、そしてリゴレット (アンダンテ)

7 Dahhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6), S. 177.