

劇音楽の教材研究

—作品の版の違いに着目して(1)—

Teaching material research of the drama music

: From the viewpoint of the difference between the edition of the work (1)

小原 伸一
KOHARA Shin-ichi

はじめに

劇音楽作品には必ずその初版が存在している。初版は、作曲家が最初に完成した作品として形になったものである（例えば、オペラは総譜にまとめられている）。そして、その初演にはこの初版が用いられている。この初版と初演は、作品の原典として大きな意味を持っているといえる。

また、初版に変更が加えられた改訂版を持つ作品もあり、その上演も行われている。この改訂作業は、多くの場合、必要に応じて作品の完成度を高めるという目的で行われており、改訂版およびその上演内容も作品の新たな完成形として大きな意味を持っているといえる。

このように、一つの作品における初版と改訂版には、それぞれ固有の価値が含まれており、どちらも独自の内容を持っていると考えられる。これら複数の版を持つ作品には、より新しい版が優位となり旧版が忘れられてしまったり、どれかひとつの版が決定版となって定着しているものもある。

一方、両者がそれぞれ継続して上演されているものもある。このような場合、つまり同一作品でありながら異なる版に基づく上演がどちらも行われている場合は、両者の音楽的価値がそれぞれの版に認められているという表れでもある。ここでは結果として、同一の作品であっても、異なる版による資料から全く違う全体の印象を受けたり、また、作品の本質にかかわる重要な点で違いが生じていることもある。この点をふまえると、どれかひとつの版から作品の音楽的な価値を決定することは、作品に対して不十分な判断を行う可能性があることになる。

さて、上記のように同一作品に異なる版が存在する作品の教材研究では、複数の版を比較して検討することが可能である。そして、その過程から作曲者自身が何を実現しようとしていたのかを明らかにすることは、作品の客観的な理解に有益であるといえる。また、そこで明らかになった事柄を手がかりにするならば、音楽作品の価値を見極めるという大切な目的を達成することも可能になる。つまり、この作業は教材研究における重要なプロセスの一つになると考えることができる。

しかし、劇音楽の教材研究では、その時点で入手可能な代表的な資料（音声・映像資料や楽譜を含む）のどれかひとつが選ばれて行われることが多いのではないだろうか。複数の資料がある場合でも、

その違いは主に演奏家に集約されるのが一般的な見方である。そのため、その内容がどのような版によるものかという観点から識別され選択が検討されることは極めて少ないと思われる。

そこで、本論ではワーグナー作曲のオペラ《タンホイザーとヴァルトブルクの歌合戦》^{注1}を例に、異なる二つの版の具体的な比較検討を行い、教材研究における意義を明らかにしたい。

オペラ《タンホイザー》の版について

1. 改訂の経過と版の種類について

《タンホイザー》には複数の版が楽譜として出版されている。また、これら楽譜の版とは別に、指揮者等によって作品を上演する際に再構成された様々な演奏版がある。このように細部で異なる版が数多く存在しているため、ここでは作品の主な版について簡潔にまとめることにする。また、本論で取り上げる代表的な版について明確にするため、それ以外の版や改訂の経緯などの情報の記述は最小限にとどめることにする。

《タンホイザー》は1843年5月に作曲家自身によりドイツ語の台本が完成した。続いて11月から作曲が開始され、1845年4月に総譜が完成している。初演は同年10月、作曲者自身の指揮によりドレスデン宮廷歌劇場にて行われた。これが初版と初演となる。

1847年、初版を一部改訂し再演が行われ、これにより初版に対する「ドレスデン版」^{注2}が出来上がった。この版はその後40年代から50年代にさらに変更が行われ、次の大幅な改訂による版が出来上がるまでの間に次第に確定していったとされている^{注3}。

1860年3月、《タンホイザー》のパリ上演命令がナポレオン3世により出される。初版のドイツ語の台本をフランス語に変更し第1幕に長大なバッカナル^{注4}の場面を新たに加えた改訂版を作成、1861年3月パリのオペラ座にて初演が行われる。これが「ドレスデン版」の新たな改訂版となる「パリ初演版」^{注5}である。この「パリ初演版」はその後、台本を再びドイツ語に直し、音楽部分の手直し等が加えられ「パリ版」として今日に至っている。

以上、「初版」、「ドレスデン版」、「パリ初演版（フランス語版）」、「パリ版（ドイツ語版）」を整理すると【表1】のようになる。

注1 原題“Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg” 《タンホイザーとヴァルトブルクの歌合戦》本文では《タンホイザー》と記す。

注2 「ドレスデン版」(Dresdener Fassung)、「パリ版」(Pariser Fassung) の名称は、楽譜資料（ペーターズ版ピアノ・ヴォーカルスコア 1974）の表記による。

注3 高辻知義（2004） p.112。

注4 原意は「古代ギリシアの酒神バッカス（デュオニソス）をまつる放埒な祭」（新音楽辞典 1977）。オペラではこの祭りの「熱狂的」「扇情的」な内容を表現した場面のことを示している。

注5 筆者はフランス語台詞による「パリ版」を「パリ初演版」、その台詞を再びドイツ語とした版を「パリ版」として両者を区別した。高辻知義（2004, p.113-114）は、フランス語版を「パリ版」とし、これをドイツ語に戻した版を「ウィーン版」としてこの二つの版を区別している。

【表1】

| 版の名称 | | 初演年月日 | 初演・再演 | 主な特徴 |
|------|--------|-------------|---------|--|
| A | 初 版 | 1845年10月19日 | ドレスデン初演 | 作品の原典版 |
| B | ドレスデン版 | 1847年 8月 1日 | ドレスデン再演 | 3幕の前奏曲改訂 同最終場面の変更（エリーザベットの棺の扱い等） |
| C | パリ初演版 | 1861年 3月13日 | パリ初演 | ドイツ語の台本をフランス語に変更 第1幕へのパッカナル（=バレエ）の挿入 歌合戦の場面の短縮 |
| D | パリ版 | 1875年11月22日 | ヴィーン再演 | パリ初演版の台本をドイツ語に変更 序曲から第1場への繋ぎ部分の改訂 |

AからDは、それぞれその時点で作曲家が追求した最良の仕事の結果として形となった版とみなすことができる。また、BはAを基本に、DはCを基本に改訂され完成したという経緯を認めることができる。なお、一般的にはより後の版の方が完成度が高いと考えられるが、この作品の場合は成立の過程の様々な事情などから、一概にその観点から評価をすることは難かしい。

主要な版としては、ABとCDの間に作品の音楽面や構成面で大きな違いがあることから、Bを基本とする「ドレスデン版」とDを基本とする「パリ版」の二つが楽譜として出版されており実際の上演においても考慮されている。

以上をふまえ、本論では二つの版（BとD）について比較検討を行う。まず最初に楽譜^{注6}から「ドレスデン版」と「パリ版」の相違点とそれぞれの内容について考察する。

2. 「ドレスデン版」と「パリ版」の違い

二つの版の比較を出版楽譜から整理すると【表2】のようになる。この表では、それぞれの小節数と異なる部分の主な内容について簡潔にまとめている。

二つの版の違いは4箇所あり、【表2】の(1)～(4)に示されている部分である。この4箇所はそれぞれの版の「固有部分」であり内容が異なっている。それ以外の部分（表中では「共通部分」となっている）は二つの版で共通している部分である。全体で共通部分が多くあるため、より後に完成したパリ版はドレスデン版を基本としながら、4箇所の新たな固有部分を持った改訂版ともいえる。

この4箇所の中では(1)が新しい音楽部分を含む最大の改訂箇所である。それ以外は(3)における省略と経過部分の手直し、(2)(4)の小規模な変更となっている。次にそれぞれの内容の特徴を比較し相違点についてまとめることにする。

注6 Wagner, Richard. *TANNHÄUSER: Oper in drei Aufzügen. Dresdener und Pariser Fassung in Szenenfolge.* Peters: Frankfurt (1974). 以下、本文中「楽譜」とある場合はこの出版楽譜を指す。

【表2】

| 構 成 | | ドレスデン版 固有部分 | 共通部分 | パリ版 固有部分 | 異なる部分の主な内容 |
|-------|---------------------|--|--|-----------------|--|
| | | ドレスデン版 | | | |
| | | | パリ版 | | |
| 序 曲 | | 1-272 (272) | | | (1)パリ版はドレスデン版の後半巡礼音楽の反復部分を短縮し第1場へと続く。 |
| (1) | 273-442 (170) | | 273- 296 (24) | | |
| 第 1 幕 | 第 1 場 | 1-274 (274) | | 297- 599 (304) | (1)パリ版は第1場でバッカナルを導入。また、第1・2場ともドレスデン版より拡大されている。 |
| | 第 2 場 | 275-874 (600) | | 600-1460 (861) | |
| | 第 3 場 | 875-889 (15) 890-1065/1486-1661 (176) | | 1461- 1485 (25) | (1)第3場冒頭部分、パリ版は牧童の最初の部分の前後を短縮。 |
| | 第 4 場 (2) | 1066-1298/1657-1890 (233) 1299-1311 (13) 1312-1451/1905-2044 (140) | | 1891- 1904 (14) | |
| 第 2 幕 | 前奏と第1場 | 1 -189 (189) | | | ・第2幕は、ドレスデン版、パリ版とも第4場歌合戦の前半部分まで同じ。 |
| | 第2場 | 190-547 (358) | | | |
| | 第3場 | 548-630 (83) | | | |
| | 第4場 (3) | 631- 1122 (492) | | | (3)パリ版は第4場の歌合戦の場面で、ヴァルターとそれに続くタンホイザーの歌を省略。 |
| | | (4) | 1123-1278 (156) 1279-1923/1206-1850 (645) 1924-1948 (25) | | |
| 第 3 幕 | 前奏曲 (タンホイザーの巡礼行) | 1- 92 (92) | | | ・第3幕はすべて同じ。 |
| | 第1場 | 93-382 (290) | | | |
| | 第2場 | 383-477 (95) | | | |
| | 第3場 | 478-1058 (581) | | | |

2. 1 各改訂部分の内容の特徴と相違点

(1)は序曲と1幕の部分である。ドレスデン版の独立した序曲部分はパリ版では大幅に短縮されている。【表2】で示したように、二つの版は272小節までは同じで、273小節からそれぞれの版に分かれる。それ以降ドレスデン版の序曲は170小節あり、パリ版ではこの序曲部分が24小節^{注7}となっている。ドレスデン版では序曲が完全に終止したあと改めて第1幕の第1場が開始されるが、パリ版では音楽は途切れること無く続くようになっている^{注8}ところが大きいな違いであり作曲上の特徴となっ

注7 ドレスデン版との違いを明確にするため、ここでは楽譜で「第1幕」と表記されている前までの部分の小節数を記した。

注8 楽譜 ドレスデン版はp.24-25、パリ版はp.*16-p.*17。(数字の前の「*」は楽譜で印刷されているパリ版固有ページの表記)

ている。

続く第1場、ヴェーヌスベルクの情景は、ドレスデン版は第1場の49小節からセイレーンの登場までを64小節で描いているが、パリ版は199小節に拡大、新しいバッカナルの音楽が作曲されている^{注9}。これはパリ版を特徴付ける最も大きな改訂部分といえる。

この場面はその長さにおいても、内容においても全く新しく作り変えられている。バッカナルのパリ版における役割は、その拡大によって、タンホイザーがヴェーヌスベルクで快樂に耽る時間の経過を強烈に印象づける効果を發揮しているという点にある。また、この部分はオペラ《タンホイザー》の中で精神世界と対立する官能世界が描かれている重要な場面でもあり、改訂の最初の理由^{注10}が作曲家自身から出たものではなかったにしても、結果として作品の本質的な部分を深化させるということに大きく貢献することになった。

続く第2場、タンホイザーとヴェーヌスの対話部分は、台詞にいくつかの違いがあるほか、音楽では、二人の対話（レチタティーボ的な部分）でのオーケストラの活躍がパリ版において多くなっている。これはタンホイザーが歌う〈ヴェーヌス賛歌〉の直前のヴェーヌスの部分などを比較すると明らかである^{注11}。ドレスデン版（第2場の52小節目以降）では台詞間をつなぐオーケストラが多少旋律的な音型を含んでいるものの、レチタティーボの古典的な様式を残しながら書かれており、通奏低音と和音の上にヴェーヌスの声楽パートが進むという形を基本としている。ここではオーケストラはどちらかといえば伴奏という機能にその役割の中心がある。

一方パリ版（第2場の59小節以降）ではヴェーヌスの旋律はさらに自由な動きとなり、オーケストラも和音の変化に富んでいる。彼女の台詞「おや、なんとというぐちを聞かされるのかしら。愚かな嘆きを！」^{注12}以下の部分は、パリ版では *Molto Moderato* の指示があり、ドレスデン版の *Allegto* での「語り」を基調としたレチタティーヴォ的な音楽の進み方に比べより「歌い」の性格を帯びている。

このように、パリ版ではドレスデン版に比ベソロの声部もオーケストラもより旋律的であり、オーケストラが単なる和音による台詞部分の「つなぎ」といった機能に置かれるのではなく、どちらも重要な役割を持ちながら音楽を構成している。

第3場の最初の部分^{注13}では、ドレスデン版の最初から25小節、パリ版の同15小節分に当たる部分で異なっている。ここは、タンホイザーがヴァルトブルクへの谷間に帰還した場面で、羊飼の少年が

注9 楽譜 ドレスデン版はp.26-27、パリ版はp.*18-*29。

注10 クルト・フォン・ヴェステルンハーゲン（1995）p.384。パリ版の作成にあたりその条件のひとつとしてジョッキークラブ（=オペラの予約会員のグループ）からバレエの場面の挿入が要求された。

注11 楽譜 ドレスデン版はp.33-34、パリ版はp.*37-*39。

注12 原語台詞 “Ha! was vernehm ich? Welch töt'ge klage!”。

注13 楽譜 ドレスデン版はp.53、パリ版はp.*71。

シャルマイ^{注14}を吹く場面である。シャルマイの音楽はゆったりと、そしてのどかな独奏旋律によって表現されている。台詞に変更はないが、パリ版ではオーケストラのイングリッシュホルンが奏でるシャルマイを模した旋律2ヶ所を省略し短縮している。

この第3場の冒頭の設定場所はヴァルトブルクへの谷間である。この場面はタンホイザーが第2場のヴェーヌスベルクという官能世界から瞬時にそこへ帰還したことを舞台上で表現しなければならない。そのため舞台の転換は大掛かりな内容となるが、これは極めて短時間^{注15}で完了することが要求される。この転換場面に至るまで、第1幕前半でバックナルが挿入され長大になったパリ版では、この場面を丁寧に描くことに成功している反面ドラマの進展に冗長な印象を残しかねない。そのため、この転換とそれに続く羊飼の少年のエピソードを挟んだ一連の機敏な展開を生み出す音楽部分の短縮は、作品に快いテンポ感を与えつつ次の重要な巡礼の合唱へとつなぐ効果をもたらせているといえる。

このように(1)における改訂では、作品の冒頭部分、つまりドラマの起点において心理的な時間の経過を伸長・圧縮させることに成功している。この効果は絶大であり、改訂が可能にした大きな効果のひとつとなっている。以上が(1)についてである。

続いて(2)の第1幕第4場の部分である。

(2)はヴァルトブルクに帰って来たタンホイザーを、方伯ヘルマンと詩人一同がエリーザベトに再会させようと話すところである。台詞に変更は無く、方伯と詩人達の間のオーケストラの部分で音楽が異なり、パリ版の方が1小節長くなっている^{注16}。ただし音楽的には(1)のバックナルを中心とするパリ版と同じく、ドレスデン版とは大きく異なる。音楽についての違いに関しては、後に改めて考察を加える。

次は(3)、第2幕第4場の部分である。

(3)はこのオペラの特徴的な場面、「歌合戦」に当たる部分である。この場面は歌合戦に出場者している主な詩人の対戦が描かれている。そして、順番に登場する他の詩人達のそれぞれの歌に対し、タンホイザーがその内容を否定する返歌の形で応戦するようになっている。

この対戦をドレスデン版では、[ヴォルフラム→聴衆の応答1→タンホイザー1a→ヴァルター→聴

注14 ダブルリードの木管楽器。オーボエ属の前身で17世紀まで用いられていた楽器で、12～13世紀頃にヨーロッパに普及したという。これは《タンホイザー》の時代設定（13世紀初頭）と合致し、舞台設定のテューリンゲン地方では当時広まった新しい楽器ということになる。

注15 およそ12小節分。ドレスデン版もパリ版もこの小節数は同じ。高辻知義（2004 p.30）には、この転換に与えられた時間は20秒ほどと記されている。

注16 楽譜 ドレスデン版はp.75-76、パリ版はp.*75-*76。

衆の応答 2→タンホイザー 2→ピーテロルフ→聴衆の応答 3→タンホイザー 3→ヴォルフラム→タンホイザー 4] の順で構成されている。

対戦の組み合わせは全部で4回あり、最初の3回までは先に歌う詩人に対する聴衆の応答（賛同と賞賛）があり、その後に反論するタンホイザーが続いている。しかし最後の4回目は、聴衆の応答が入る余地を与えずに恍惚状態となったタンホイザーが〈ヴェーヌスの賛歌4〉^{注17}を歌い出すというように続いている。この4回の対戦で徐々にドラマの頂点が導かれている。

もう一方のパリ版では、この組み合わせが3回となり〔ヴォルフラム→聴衆の応答1→タンホイザー1b→ピーテロルフ→聴衆の応答2→タンホイザー2→ヴォルフラム→タンホイザー3〕の順で構成されている。つまり、ドレスデン版の〔タンホイザー1a→ヴァルター→聴衆の応答2〕に相当する部分が省略され、歌合戦全体が短縮されている。

その結果、タンホイザー1bの台詞は、ドレスデン版のタンホイザー2をヴァルターからヴォルフラムに対する内容に整合するよう変更を加えたものが用いられている。そして、この部分にはさらに数行が加筆されている。その後の部分となるピーテロルフ以降は台詞も音楽も同じである。以上を整理したのが【表3】である。

【表3】第2幕第4場

| | ドレスデン版 | パリ版 | |
|----|--------------------|----------|----|
| 1回 | ヴォルフラム | | 1回 |
| | 1 聴衆の応答 1 | | |
| 2回 | タンホイザー1a | 省略 | 2回 |
| | ヴァルター | | |
| 2回 | 聴衆の応答 2 | | 2回 |
| | タンホイザー2 | タンホイザー1b | |
| 3回 | ピーテロルフ | | 2回 |
| | 3 聴衆の応答 2 | 2 | |
| 3回 | 3 タンホイザー | 2 | 3回 |
| | ヴォルフラム | | |
| 4回 | 4 タンホイザー〈ヴェーヌス賛歌4〉 | 3 | 3回 |

(3)の歌合戦における違いは、ドレスデン版がタンホイザーと詩人の対戦が4回行われるのに対し、パリ版では3回でこの場面の頂点に達しているところにあった。その結果、後者の版では音楽が短く

注17 〈ヴェーヌスの賛歌〉は作品中タンホイザーによって歌われる重要な部分である。この讃歌は全部で4回あり〈ヴェーヌスの賛歌1～3〉は第1幕第2場のヴェーヌスベルクの場面で既に歌われている。なお調性は1～3が変ニ長調→ニ長調→変ホ長調で、ここで歌われる4はホ長調となり半音ずつ高くなっている。

なり、ドラマの展開が速くなっている。(1)のバックナルの場面の拡張により重くなった第1幕に対し、タンホイザーと詩人達および彼等を取り囲む貴族一同が緊張が一気に高まるこの場面が短縮された効果は、ドラマの進度の配分を一層際立たせるという効果を感じることができる。

このパリ版はにおける短縮は、1幕の拡張分をオペラ全体のサイズを保つためにどこかで調整しなくてはならないということもあり、歌合戦におけるヴァルターの部分で最初のヴォルフラムの考えと重複しているためカットしたとも考えられる。

その一方で、ドレスデン版の4回という対戦の設定（1回目がバリトンのヴォルフラム対テノールのタンホイザー、2回目がテノールのヴァルター対テノールのタンホイザー、3回目がバスのピーテロールフ対テノールのタンホイザー、そして最後の4回目が再びバリトンのヴォルフラムとの対戦という組み合わせ）が、声楽的な面から見た場合に、歌合戦の場面として優れた音楽構成を形成している、という点を見逃すことはできない（パリ版では3回になることで、対戦相手からテノールを欠くことになってしまう）。

ドレスデン版では、4回のうち3回目までの間に、対戦相手の詩人および貴族一同が彼等の「愛」の考え方を賞賛し徐々に昂揚する一方、タンホイザーは心の中で相手の考えを否定し次第に一同から孤立するように書かれている。そして最後の4回目では一同の声を遮って〈ヴェーヌス賛歌4〉を歌う。ここで、1幕のヴェーヌスベルクの場面でタンホイザーの歌った〈ヴェーヌス賛歌1～3〉（それと同時に、彼女から逃れヴァルトブルクへ帰りたいという切望）を3回聴いている我々は、歌合戦でくり返される一同の賛同と賞賛の中にヴァルトブルクにおけるタンホイザー追放の声を3回聴くことになる。つまり、ヴェーヌスベルクおよびヴァルトブルクのどちらからも3回の音楽によってその地を追い出されるタンホイザーを見るのである。そしてここでは4回目、彼は遂に自らの居場所を放棄することになり、次の新たな展開へとドラマが進むのである。これは作品の音楽構成という点から重要な点になると考えられる。つまり音楽面での均衡を保つという作曲者の最初の作品プランをより濃く残しているといえる。そしてここにドレスデン版固有の作品の価値を認めることができる。

最後の(4)、同じ第2幕第4場の最終部分である。

(4)は、タンホイザーがローマへの巡礼を決意して第2幕が終わる場面である。ト書き部分の変更の特徴は、ドレスデン版には無かった舞台上のエリーザベトとタンホイザーの関係を説明する部分がパリ版に加えられたところにある。特に、巡礼への出発の決意が、同時にエリーザベトとの別れも覚悟しなければならない、という点が明確になっている。これにともない、パリ版ではト書きが印刷されているオーケストラの部分が4小節長くなり、その後「ローマへ！」^{注18}というタンホイザーの台詞

注18 原語台詞 “Nach Rom!”。楽譜 パリ版p.*211。

が歌われる。それに続く後奏部分はパリ版の方が1小節短い。

パリ版がこの場面でエリーザベトの存在を強調して表現したことは、続く第3幕の冒頭で彼女が長い期間タンホイザーを待ちわびていた姿を一層強めるという効果を生み出している。4小節長くなったオーケストラの経過のパッセージには「(-略- 彼は引きつったような急激さでエリーザベトの足下に身を投げ、彼女の衣装の縁にあわただしく接吻し、それから、ものすごい興奮によろめきつつ、進みながら叫ぶ)」^{注19}というト書きが付されている^{注20}。その僅かに拡大した音楽の中において、エリーザベトの存在がタンホイザーの心をつき動かしているという心理が効果的に表現されている。

以上が(1)～(4)についての内容の特徴と相違点である。ここで、ドレスデン版とパリ版での音楽上の違いについて確認しておきたい。このことはすでに(1)～(4)の考察においても触れたが、その違いは「作曲上の音楽様式の違い」という作品全体に関わる事柄となっている。また、特にパリ版においては作品における音楽様式の統一性という点から論じられており、二つの版の比較検討において重要な視点となっている。

2. 2 「ドレスデン版」と「パリ版」の音楽様式の違い

ドレスデン版とパリ版の音楽の違いが「様式の違い」として考えられていることは以下の文章の中にも見られる。

ドレスデン版に対する様式上の相違は明白である。それはすでにシレーネたちの叫びが四拍子から、情熱的な三拍子に移しかえられていることにすでに現れている。また、パリ版では『トリスタン』和声^{注21}も、ポジションをかえ、フォルティッシモで、熱狂の頂点に現われている—^{注22}

ここに指摘されているように、音楽における「様式上の相違」がそれぞれの版に決定的な特徴を与え、その結果二つの版は異なる音楽の世界を創り出しているということがわかる。これはパリ版への改訂が単なる部分的な手直しといった程度の範疇を超えて、飛躍的に変化を遂げたことの証明でもある。

注19 高辻知義 (2004) p.87。

注20 楽譜 パリ版p.*210-*211。それぞれの版に別れた後の10～14小節の部分。

注21 ここで訳されている「『トリスタン』和声」は、トリスタン和音を含む和声進行を指していると思われる。トリスタン和音は、ワーグナー作曲 オペラ《トリスタンとイゾルデ》(1865初演)の前奏曲に現れる特徴的な和音。注31を参照。

注22 クルト・フォン・ヴェステルンハーゲン (1995) p.391。

ところで、ここで指摘されている様式の変化とは、数日の間に起こった出来事ではなく一人の作曲家の生涯において少しずつ作品の中に現われたことを指している。二つの版の成立過程で明確に様式の違いがあるということは、それが成立するためのに必要な時間の経過があり、その間に生じた様々な要因も関わっていると考えられる。

そこで、作曲者の創作活動全体をふまえ、この引用部分で言及されている《トリスタンとイゾルデ》も含め、改訂の経過について確認しておくことにする。なお、改訂には、音楽部分の作曲以外にも台本の制作にかかわる部分が含まれている。ワーグナーはこの台本制作も自ら行っており、作曲家自身が台本制作を行うことを重視していた。これらをふまえ、次の【年表1】にまとめたオペラ作品を中心とする台本や作曲の経過および初演年などを追いながら、二つの版の間の様式の違いがどのような経緯で生まれたのか、その違いがどこにあるのかを考える。

年表は、ワーグナーの生誕年から没年を基本に各項目が並べられている。代表的な劇音楽作品を制作年順に示したほか、《タンホイザー》については【表1】の4つの版それぞれの制作の経過を詳しく記している。その他、1852年のワーグナーが《タンホイザー》に関して著した論文、1883年のワーグナーが《タンホイザー》の改訂に関して語ったことが記されているコジマの日記^{注23}の事項、1891年のワーグナー没後にバイロイト祝祭劇場で行われた《タンホイザー》の上演などの項目が加えてある（このバイロイト公演ではパリ版が使われた^{注24}）。これらは作品の改訂に関する作曲者の考えや、《タンホイザー》が改訂を重ねながらどのように変遷していったのかを知る上で重要な意味を持っている。

年表から《タンホイザー》は1842年に台本制作に着手され、1845年のドレスデン初演版から1875年のヴィーン上演によるパリ版に至るまで、約30年間の長期にわたり様々な改訂作業が加えられていたことがわかる。この間に作曲家ワーグナー自身にも成長があったことについて疑問の余地はないであろう。新しい作品でも改革を重ねていったワーグナーは、改訂を重ねながら旧作《タンホイザー》を最新の音楽作品へと進化させていったのである。《タンホイザー》の後には《ローエングリン》、そして《トリスタンとイゾルデ》が作曲されている。《トリスタンとイゾルデ》は、1847年に《タンホイザー》のドレスデン版が完成した後に作曲が進められ、1859年パリ版への改訂に入る前に完成している。この作品の影響はどのように考えられているのだろうか。

注23 コジマはワグナーの妻。日記は彼女により1869年から1883年（ワグナー没年）まで書かれた。日記にはこの間の様々なことが記されており、晩年の《タンホイザー》に関する部分は作曲者の作品の改訂についての考えを知る上で重要な手掛かりとされる。

注24 バイロイト公演でパリ版を使用することは、生前ワーグナーが希望していた、とコジマが伝えている。

【年表1】(表中点線枠のA～Dは【表1】のA～Dと対応している。□は完成した劇作品)

| | | | | | |
|---|--------------|------|---|--|---------------------------|
| | 1813.5.22 | (0歳) | ワーグナー生誕 | ライブツィヒ | 同年父フリードリッヒ死去 |
| | 1832 | (19) | 《婚礼》 | 1832-33 | →破棄 |
| | 1834 | (21) | 1 《妖精》 | 完成 | 1833-34作曲 1888(ワーグナー没後)初演 |
| | 1836 | (23) | 2 《恋愛禁制》 | 完成 | 1835-36作曲 1836初演 |
| | 1840 | (27) | 3 《リエンツィ》 | 完成 | 1838-40作曲 1842初演 |
| | 1842 | (29) | 4 《さまよえるオランダ人》 | 完成 | 1841→1843初演 同年ザクセン宮廷指揮者就任 |
| A | 1842 | | 《タンホイザー》 台本製作1842.6-43.4 | | |
| | 1843 | | 《タンホイザー》 作曲1843.7-45.10 | | |
| | 1845.4.13 | (32) | 5 A | 《タンホイザー》 完成 | |
| | 10.19 | | | 《タンホイザー》 ドレスデン初演 A【初版】 | |
| B | 1845 | | 《タンホイザー》 次の上演準備(改訂作業) 1845.10.27-47.5 | | |
| | 1845 | | 《タンホイザー》 音楽改訂部分作曲1845.10-51.9 | | |
| | 1847 | | 《タンホイザー》 台本改訂部分制作1845.10-47.5 | | |
| | 1847.5 | (34) | 5 B | 《タンホイザー》 改訂版完成 | |
| | 8.1 | | | 《タンホイザー》 ドレスデン再演 B【ドレスデン版】 | |
| | 1848 | (35) | 6 | 《ローエングリン》 完成1848→1850.8.28初演 | |
| | 1852.8.14-23 | | | 「《タンホイザー》の上演について-指揮者と出演者への伝言」執筆 ^{注25} | |
| | 1859 | (46) | 7 | 《トリスタンとイゾルデ》 完成1859→1865.6.10初演 | |
| C | 1859 | | 《タンホイザー》 パリ上演準備(改訂作業) 1859-61.3 | | |
| | 1859 | | 《タンホイザー》 台本改訂部分制作1859.9-61.2/3 | | |
| | 1860 | | 《タンホイザー》 音楽改訂部分作曲1860.8/9-61.3 | | |
| | 1861.3 | (47) | 5 C | 《タンホイザー》 改訂版完成 | |
| | 3.13 | | | 《タンホイザー》 パリ初演 C【パリ初演版】 | |
| D | 1861 | | 《タンホイザー》 パリ初演版の改訂作業1861.8～ | | |
| | 1861 | | 《タンホイザー》 台本改訂部分制作1861.8/9,65 | | |
| | | | 《タンホイザー》 音楽改訂部分作曲1861以降 | | |
| | 1867 | (54) | 8 | 《ニュルンベルクのマイスタージンガー》 完成1867.10→1868.6.21初演 | |
| | 1871 | (58) | バイロイトの劇場建設を決定 ワーグナー協会設立 | | |
| | 1873 | (60) | バイロイト祝祭劇場完成 | | |
| | 1875.11.22 | (62) | 5 D | 《タンホイザー》 改訂版ウィーン上演 D【パリ版】 | |
| | 1876 | (53) | 9 | 《ニーベルングの指輪》 1853-74→1876全曲初演 | |
| | 1882 | (69) | 10 | 《パルシファル》 1877-82→1882.7.25初演 | |
| | 1883.1.22 | | コジマの日記「…まだ世間に対して『タンホイザー』という借りがある…」 ^{注26} | | |
| | 1883.2.13 | (70) | ワーグナー没 | | |
| | 1891 | | 《タンホイザー》 バイロイト祝祭劇場にて上演 | | |

注25 三宅長治(2002) p.671。この論文は作曲家から《タンホイザー》を上演する各地の劇場へ送られた。

注26 クルト・フォン・ヴェステルンハーゲン(1995) p.119。コジマが日記に残したワーグナーの言葉の意味について、「この時点で《タンホイザー》にさらなる修正を加えたいと考えていた」と説明している。

-略- そして、〈序曲〉と〈ヴェーヌスベルクの音楽〉が数年後、《トリスタンとイゾルデ》完成のあとで、作曲家自身により改訂されたという事実は、その管弦楽上の創意と色彩がときにこのオペラ全体よりも音楽的にいっそう高い境地に到達していることを意味するのだ。^{注27}

《トリスタンとイゾルデ》が《タンホイザー》に与えた影響は、台本や構成面での改訂以上に音楽において際立っていると書かれている。ここで引用文が表現している「管弦楽上の創意と色彩」については次の中で以下のような説明が記されている。

-略- 無限旋律、半音階和声とエンハーモニックなどの手法（後に「機能 and 声の危機」といわれた〈トリスタン和音〉）と共に、ライトモチーフが効果的に用いられており、この作品が後世に与え得た影響は絶大^{注28}。

この作品がそれまでの様式から新たな様式へと変わっていったことがうかがわれる。また、この作品に書かれた音楽が、その後の作品に大きな影響を与えているということも明らかになってくる。

新たな様式については「-略- 音楽学者エルンスト・クルトは『ワーグナーの《トリスタン》におけるロマン派の和声法とその危機』（1919）において、これを機能 and 声崩壊の象徴として捉えた。-略-」^{注29}や、「-略- このように（トリスタン和音における）不協和音の解決は経過音そのほかによってひきのばされ、たえず新しい調へと移動して、調性がきわめて不安定となっている」^{注30}とあり、音楽における旋律 and 和声といった部分で従来の様式を超えて新たな音楽の響きへと至ったことがわかる。《トリスタンとイゾルデ》を含め、その後に作曲された作品や旧作品の改訂において、新たな音楽上の進化が反映していることは明らかである。

上記の引用文に記されている「機能 and 声崩壊」や「調性の不安定」さは、T-S-D-Tなどの和声進行において、カデンツの定型が作り出す終止感の欠如という形で音楽の中に感じられる^{注30}。これは、ひとつの旋律の調性が特定の調に定まらないということのほか、場面をつなぐ経過的部分や、従来レチタティーヴォやアリアといったまとまりとして区別されていた歌唱部分の開始と終了も不明確にさ

注27 オードリリー・ウィリアムスン（1976）p.56。

注28 『オペラ辞典』音楽之友社（1993）p.347。

注29 三宅長治（2002）p.246。「トリスタン和音」の項目の解説部分。

注30 『新音楽辞典 楽語』音楽之友社（1977）p.405。なお引用文中の括弧内「トリスタン和音における」は原文に筆者が補足として言葉を加えた。

注31 トリスタン和音は《トリスタンとイゾルデ》前奏曲の第2小節の「S」和音に現われ「重属七和音の第2転回形」と説明されるが、本質的には既存の和声体系のなかに位置づけられないとされる。

せ、音楽が終止することなく繋がっていくという特徴として現れている。

この点について、ワーグナーはさらに演奏法の観点からも、この特徴が生かされるよう要請していたことが指摘されている。

《タンホイザー》においては「朗唱風」と「歌唱風」のフレーズの区別はない」として、ワーグナーはレチタティーヴォとアリアとで歌い方を変える従来の演奏法を否定したが、これに取って代わる演奏法の確立が求められたのである。^{注32}

これは1852年にワーグナー自身が執筆した論文の中から、その一部を紹介しているものである。これが書かれたのはドレスデン版の完成後からパリ版に着手するまでの間の時期である。つまり、《トリスタンとイゾルデ》作曲以前であり、パリ版への改訂作業が着手される以前の段階である。このことから、ワーグナーはドレスデン版の段階においてすでに作品の新しい様式を様々な面から思索していたことがうかがわれる。

これは、従来個別の音楽部分が終止（複縦線）によって区切られていた形式を止め、前後の相互関係がより連続性を高め、全体がひとつづきの音楽で結ばれるという特徴として捉えることができる。この特徴のわかりやすい例としては、序曲と第一幕の部分を上げることができる。ドレスデン版では序曲は終止線で完全に終わり、その後第一幕が改めて開始されている。一方、パリ版は序曲中間部からその終了部分が明確に示されないままバッカナルの音楽へと移行し音楽は連続している。そのため、序曲と第1幕第1場はまったく切れ目なく演奏されるのである（前掲【表2】では序曲と第1幕第1場の間を、ドレスデン版は実線で、パリ版では点線で表しその違いを区別している）。

この他、前項での(2)第1幕第4場でも、短い部分の改訂ではあるが、パリ版の管弦楽部分では三連符や跳躍進行に加え分散和音の形が用いられており、前述の内容を含めた音楽への様々な影響が反映され、管弦楽上の創意によって音楽的にいっそう高い境地に到達したという表現があてはまる。

このように、ドレスデン版とパリ版では音楽様式に違いがあることが明らかになった。この点から二つの版を整理すると「ドレスデン版は固有部分と共通部分とが同じ様式の音楽によって作られており、パリ版はその固有部分では新しい様式を持ち共通部分ではそれとは別の（旧い）様式による音楽で作られている」ということになる。

ところで、このことをそれぞれの版全体の特徴として考えられる時、パリ版は進化した改訂版であると表現される。最初に述べたように、より新しい版はより完成度が高められた作品となっていると

注32 三宅長治 (2002) p.671. ワーグナー著「《タンホイザー》の上演について-指揮者と出演者への伝言」(1852)の内容について、訳者がまとめた文章からの抜粋。

いう考え方があり、これをあてはめるならば「パリ版はドレスデン版よりも完成度が高い作品である」となる。しかし、この二つの版においては単にそうした考えをあてはめることができないということ踏まえておく必要がある。次の文中でそのことが述べられている。

-略- 「パリ版」は、その成立事情を考えると、新しく加えられ要素によって作品のなかに様式上の食い違い・断絶が生じている。そのため、様式上の統一感を主な理由にしてドレスデン版が選ばれることが多い。しかし、他方では、ワーグナーが様式上の齟齬をこえて新しい「パリ版」ないし「ヴィーン版」により大きな好意を寄せ続けていた事実も否定できない。そこには『トリスタン』で獲得した作曲技術上、ことに器楽法上の進歩が認められるし、他方、1850年代前半にもものした一連の理論書に書き付けた楽劇理念への洞察の深まり、ことに『指輪』でついに示される指導動機の技法への確信も背景に感じられる。-略-^{注33}

ここでは、(旧ドレスデン版の) 共通部分に (新しいパリ版の) 固有部分が後から接合されたことにより、ひとつの版の中で「様式上の食い違い・断絶」を生み、そこには「様式上の齟齬」もあると述べられている。このことは、パリ版の音楽を聴いた時に感じられる違和感と言い表わすことができる。作品の統一感という要素に価値判断の基準を置くならば、この指摘はパリ版における改訂の欠点を明らかにしたといえる。

ただし、この指摘はそれによって作品の価値が低められていることを主張しているのではなく、作曲家自身のパリ版に対する評価もふまえ、それぞれの版の優れた部分を肯定していると考えべきであろう。改訂の結果についてはワーグナーもまた同様の見解を持っていた。そのことは、1883年に「…まだ世間に対して『タンホイザーという借りがある…』」^{注34}とワーグナーが語った真意が、さらなる改訂への希望であったと考えられていることからわかる。残念ながら、同年その希望を実現することなくワーグナーはこの世を去ってしまった。結局、作品は作曲者自身が決定版を残すに至らないままになってしまったのである。

以上、ドレスデン版とパリ版の音楽様式の違いについて考察した。ここでは、二つの版の音楽様式に違いがあるということの他に、パリ版の改訂の結果生じた作品の問題点も明らかになった。

まとめ

本論では、《タンホイザー》について、1) 改訂版の種類 2) 内容の特徴と相違点 3) 音楽様

注33 高辻知義 (2004) p.114。

注34 注26参照。

式の違い という点から考察した。1) ではドレスデン版とパリ版に代表される改訂の種類について整理した。2) では、楽譜や台本の比較から、それぞれの版で構成や台詞などに違いがあること、後に完成したパリ版との大きな違いはバレエを伴うパッカナルの挿入と歌合戦の省略にあることが確認された。3) では、二つの版が成立する間にワーグナーは新たな作曲様式へと進み、パリ版には新旧2種類が使われていること、そして、それはまだ理想とした作品の決定版となっていないこと、などが明らかになった。これら両者の相違点や内容の特徴は以下のように要約される。

二つの版は（小節数で）全体の約75%が共通であり、残りの約25%が固有の部分であることが認められる。内容面では、作品の初期の音楽様式や構成プランが反映されているのがドレスデン版、最新の音楽と効果的な場面を追加しつつ全体の構成を再設計して出来上がったのがパリ版である。そして、どちらの版もそれぞれの要素がその版の特徴であり魅力となっている。

劇音楽の教材研究は、その作品から音楽を通して「何が伝わってくるのか」を解明していくことである。つまりこの作業によって研究する人がより大きな魅力を作品に感じ、その本質に深く迫ってゆくことである。筆者が行った《タンホイザー》改訂版の比較検討はそれぞれの版の違いを明らかにした。それと同時に、ワーグナーが理想とした《タンホイザー》はどちらの版においても実現されていないという考えに至っている。

改訂に関する様々な資料には「《タンホイザー》の理想の形」を求め続けたワーグナーの軌跡が記されている。新たな視点から改訂版の比較検討を行うことによって、作品の本質へとさらに迫ることができるのではないかと考えている。

参考文献

- オードリー・ウィリアムスン著 中矢一義訳『ワーグナーの世界』東京創元社 1976年
 ルヒャルト・ワーグナー作 高辻知義訳『タンホイザー』新書館 1986年
 大崎滋生訳『名作オペラブックス16「ワーグナー タンホイザー」』音楽之友社 1988年
 渡辺護「ワーグナーの生涯と芸術」、『作曲家別名曲ライブラリー」ワーグナー』音楽之友社 1992年
 クルト・フォン・ヴェステルンハーゲン著 三光長治・高辻知義訳『ワーグナー』白水社 1995年
 高辻知義訳『オペラ対訳ライブラリー ワーグナー タンホイザー』音楽之友社 1999年
 鶴間圭「タンホイザー」、『スタンダード・オペラ鑑賞ブック [4] ドイツ・オペラ下』音楽之友社 1999年
 フィリップ・ゴドフロワ著 三宅幸夫監訳『ワーグナー 祝祭の魔術師』創元社 1999年
 伊藤嘉啓『愛の運命 -ワーグナー像を求めて-』鳥影社 2002年
 三宅長治他監修『ワーグナー事典』東京書籍 2002年
 吉田真『作曲家◎人と作品シリーズ ワーグナー』音楽之友社 2005年
 『新音楽辞典-楽語-』音楽之友社 1977年

『オペラ辞典』 音楽之友社 1993年

楽譜

Wagner, Richard. *TANNHÄUSER : Oper in drei Aufzügen. Dresdener und Pariser Fassung in Szenenfolge*. Peters : Frankfurt (1974)