

# ヴァーグナーの《パルジファル》におけるユートピアの理想と現実 —〈聖金曜日の奇蹟〉における詩の韻律と音楽の方形化の問題—<sup>1</sup>

稲田 隆之

## 1. 言葉の韻文、音楽の韻文、音楽の散文

本論は、リヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (1813-83)の最後のオペラ、舞台神聖祝祭劇《パルジファル Parsifal》(1882)の第3幕におけるグルネマンツの語り(いわゆる〈聖金曜日の奇蹟〉の音楽)を取り上げ、言葉の韻律法と音楽の拍節法の関係がもつ意味について考察することを目的とする。〈聖金曜日の奇蹟〉の場面は、ヴァーグナーにとって《パルジファル》の構想のきっかけとなった場面として知られており、この場面の解釈はオペラ全体の意味にも関わってこよう。

ヴァーグナーのオペラにおける言葉と音楽の関係がもつ問題、また言葉の韻律法と音楽の拍節法の観点による分析の方法論をめぐっては、すでに稲田2008aにおいて《ローエングリン Lohengrin》(1847)の〈グラールの語り〉を例に論じた。ロマン的オペラである《ローエングリン》ではレチタティーヴォとアリアによる伝統的なドラマトゥルギーが残っているが、そうしたドラマトゥルギーが崩壊している《パルジファル》ではどのようなことがいえるのか。以下具体的に分析するが、本論では特に音楽の方形化 Quadratur が《パルジファル》においてもつ意味との関連から論じたい。というのも、この問題については世界的にもまだ十分に検討されていないからである。《パルジファル》における詩の韻律法と音楽の方形化との関係について、ダールハウスは次のように書いている。

「とはいうものの、脚韻に戻ったからといって、規則的な構文法が復活させられたわけではない。詩行の長さ——アクセントの数——はむしろ不規則であり、しかも絶えず変化を与えようとする傾向が感じられるため、言語の外面的な形式は《指輪》の場合と同じく、図式的な音楽統辞法の成立を妨害する。「楽節構造の方形化」は、「音楽の散文」のうちに解体された。そして音楽形式の背骨をなすのは統辞法ではなく、濃密な網としてドラマの全体に張りめぐらされる動機連関なのである。」(ダールハウス:192、好村富士彦・小田智敏訳)

しかし、《パルジファル》におけるリプレットの韻律法と音楽の楽節構造の関係はそう単純ではない。まずここで、詩と音楽の関係について確認しておく必要がある。そもそも詩の表現にとっ

<sup>1</sup> 本論は平成20～23年度 科学研究費補助金 若手研究 (B) 「R. ヴァーグナーのオペラにおける「詩のメロディー」の生成と音楽のリアリズム」による研究成果の一部である。なお本論の内容は、日本音楽学会第59回全国大会(国立音楽大学、平成20年10月26日)のラウンドテーブル「ワーグナー研究の新たな課題」(三宅幸夫、池上純一、稲田隆之、伊藤綾)における稲田担当分「〈グラールの語り〉と〈聖金曜日の奇蹟〉におけるユートピアの理想と現実」のなかで発表された。

て重要なのは、そこで書かれる(た)内容もさることながら、その内容がいかに書かれる(た)のか、ということである。その「いかに」に当たるのが、韻律や詩形、リズム、言葉の響き、間の挿入といったものである。つまり、詩を読むということは、そこで書かれている内容とリズムや言葉の響きとの関係の妙を味わうことといえよう。

そうした詩が音楽の中に取り込まれて歌(曲)となると、律上のアクセントをもつ *Hebung* (揚音) は音楽の拍節法との関係によって、言語上のアクセントが加えられるのが基本である。その上で脚韻の響きは、そのシラブルを音楽の拍節の1拍目、ないし4拍子の3拍目に置くことによって強調される。このとき音楽は4小節フレーズ、すなわち音楽の方形化をとることが、やはり基本となる。そしてこの音楽の方形化が、音楽の韻文に相当するわけである。

ダールハウスは《パルジファル》について、上記のように「[楽節構造の方形化]は、「音楽の散文」のうちに解体された」と記しているが、そこには重大な見落としがあると言わざるを得ない。それは、ヴァーグナーが音楽の方形化を批判しながら、それでもなお音楽の方形化を使用し続けた事実である。本論で取り上げる〈聖金曜日の奇蹟〉の音楽もまた、音楽の方形化を基本としながら展開していく。そして、結論を先取りするならば、その音楽は方形化を基本としつつも、方形化を破綻させることが重要なのである。

## 2. リブレット分析

《パルジファル》のリブレットには、ブライク Werner Breig が指摘するように<sup>2</sup>、《ニーベルングの指環 *Der Ring des Nibelungen*》(以下《指環》)、《トリスタンとイゾルデ *Tristan und Isolde*》(以下《トリスタン》)、《ニュルンベルクのマイスタージンガー *Die Meistersinger von Nürnberg*》(以下《マイスタージンガー》)のそれぞれの特徴が取り込まれている。それぞれの特徴を簡潔に表すならば次のようになろう。すなわち、《指環》におけるように、音楽の散文を意識して頭韻を用いたテキスト、《トリスタン》におけるように、音楽の散文を意識しつつも脚韻を巧みに導入したテキスト、そして《マイスタージンガー》におけるように、伝統的な韻律法を基本としたテキスト、である。したがって《パルジファル》のリブレットでは、伝統的な韻律法に基づいたテキストであっても、伝統的なオペラにおけるような、レチタティーヴォに対置されるアリアが想定されているわけではない。

とはいえ、脚韻を踏んだテキストはアリオソ風な旋律が想定されたテキストであることも間違いない。そして〈聖金曜日の奇蹟〉のテキストはその典型例である。パウアーによれば、《パルジファル》において脚韻を踏んだテキストが書かれているのは、第1幕42%、第2幕36%、第3幕19%となっており<sup>3</sup>、そのため第3幕では、脚韻を踏んだテキストのポジティブな意味が際立つ。実際〈聖金曜日の奇蹟〉の場面において、グルネマンツは〈花の沃野の動機〉を背景に感情を高ぶらせて歌う。《パルジファル》全体のなかでもポジティブな表現が前面に押し出された、最も感動的な場面のひとつである。しかしそこには、常にネガティブな意味が透けてみえている。本節ではリブレットを検討することにしたい(資料)。なお本論において具体的な個所を示す際には、資料の一番右の列にある数値により、①-2や③-4と示すことにする。

全体は22行からなり、すべてヤンプス(弱強格)詩行をとる。ただし最後の3行の冒頭で、アク

<sup>2</sup> Breig 1986: 457-9.

<sup>3</sup> Bauer 1978: 166.

## 【資料：〈聖金曜日の奇蹟〉リブレット】

テキスト	音節	韻	Kad	転置	
Du siehst, das ist nicht so.	6 (3)	x	m	—	①-1
Des Sünders Reuetränen sind es,	9 (4)	x	f+	—	2
die heut mit heil'gem Tau	6 (3)	a	m	—	3
beträufet Flur und Au:	6 (3)	a	m	—	4
der ließ sie so gedeihen.	7 (3)	b	f+	—	5
Nun freut sich alle Kreatur	8 (4)	c	m	—	6
auf des Erlösers holder Spur,	8 (4)	c	m	—	7
will ihr Gebet ihm weihen.	7 (3)	b	f+	—	8
Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen:	11 (5)	d	f+	—	②-1
da blickt sie zum erlösten Menschen auf;	10 (5)	x	m	—	2
der fühlt sich frei von Sünden-last und Grauen,	11 (5)	d	f+	—	3
durch Gottes Liebesopfer rein und heil:	10 (5)	x	m	—	4
das merkt nun Halm und Blume auf den Auen,	11 (5)	d	f+	—	5
daß heut des Menschen Fuß sie nicht zertritt,	10 (5)	e	m	—	6
doch wohl, wie Gott mit himmlischer Geduld	10 (5)	f	m	—	7
sich sein' erbarmt' und für ihn litt,	8 (4)	e	m	—	8
der Mensch auch heut in frommer Huld	8 (4)	f	m	—	9
sie schon mit sanftem Schritt.	6 (3)	e	m	—	10
Das dankt dann alle Kreatur,	8 (4)	c	m	—	③-1
was all da blüht und bald erstirbt,	8 (4)	g	m-	有	2
da die entsündigte Natur	8 (4)	c	m-	有	3
heut ihren Unschulds-Tag erwirbt.	8 (4)	g	m-	有	4

(音節：音節数、()内はアクセント数、韻：脚韻、

Kad：詩行末のカデンツのこと、「m」は男性韻、「f」は女性韻を指す、

また「+」は余り脚を、「-」は脚足らずを意味する。

転置：詩行冒頭のアクセント転置の有無、「有」は転置が起きていることを指す)

セント転置が起こっている。

まずリブレット全体のキーワードを抽出するならば、最も多く用いられているのが「今日 heut」で、4回使用される。続いて3回使用されるのが、「人間 Mensch」と「傷 Sünd」を示す単語である。そのほか2度使用される言葉が6つある。キーワードの抽出がリブレット分析にとって重要なのは、そうした重要な言葉が音楽的にどのような強調を受けているかという問題と関わっており、さらにそれが、作曲者による詩の解釈、ひいては作曲者の創作理念と関わっているからである<sup>4</sup>。

まずは①部分、すなわち冒頭の8行についてみておこう。各詩行のアクセント数は3か4に統一されているが、音節数は6～9の幅がある。その一方で、押韻のかたちは「xxaabccb」(xは脚韻を

<sup>4</sup> 歌曲の分析における詩のキーワードの抽出については、Jacobsen 1975に示唆を受けている。

とっていないことを指す)となっており、脚韻をとらない冒頭2行の存在は際立つ。とりわけ2行目の行末「sind es」の言葉は、ヴァーグナーによって「強弱」と処理されているものの、音楽の散文が目論まれたテキストだといえよう<sup>5</sup>。脚韻の響きはやわらかく長めの音があてられている。なおこの2行は脚韻を踏まない代わりに、頭韻を踏んでいることが特徴となっている

続く②部分は10行からなる。この部分はさらに2つの部分に分けられるのだが、その構造はやや複雑である。内容の面では前半6行と後半4行に、音節数の面では前半7行(5脚のヤンプス詩行)と後半3行(3~4脚)、脚韻の面では前半5行(dx dxd)と後半5行(efefe)に分けられる。脚韻の響きの面では、前半5行ではHebungが2重母音をとり、やわらかな響きが支配的である。したがって、浄福に包まれた人間とそれを仰ぎ見る野の草花という情景が温かい響きと密接に関連しているわけである。一方後半5行は、一転していずれの行でも「t」の鋭い響きが際立つ。そのため、神の憐みと人間の慈愛、草花に対する思いやりといった内容とは裏腹に、脚韻の響きは鋭く冷たいものとみなせよう。また、すべて男性韻をとっていることも、語り口調の力強さにつながっている。

最後の③部分は4行からなる。音節数および脚数はそれぞれ8と4に統一されている。脚韻は「cgcg」で、すべて男性韻をとる。そして③部分で重要なのは、最後の3行の冒頭でアクセント転置が起こっていることである。ただしこうしたアクセント転置は、本来詩の解釈者に委ねられている部分でもあり、ヴァーグナーによるアクセント転置の処理は、彼の作曲の立場とも関係している。この問題については、次節の分析のなかで触れたい。なお、脚韻cに当たる響きだが、おそらく①—6および7の言葉の響きと呼応したものではないであろう。というのも、①部分と③部分では距離が離れているからである。とはいえこの脚韻が、グルネマンツによるこのテキストをまとめる機能を果たしていることも間違いない。また脚韻の響きは、③部分が②部分に対するまとめの役割を果たしていることも象徴していよう。というのも、「ur」の響きと「t」の子音の響きのコントラストが意図されており、そのコントラストこそ②部分の特徴だったからである。

以上を整理するならば、このテキストではあらゆる点で、ポジティブな要素とネガティブな要素が重なり合っていることになる。押韻する詩行としない詩行のコントラスト、やわらかい響きと鋭い響きのコントラスト、詩行の長さが統一されている部分と不統一な部分のコントラストは、その現れである。そもそも《パルジファル》のドラマ全体が、善と悪、キリスト教と異教、アンフォルタスとクリングゾルなどのように、相対するものが背中合わせになっており、それをひとりで体現するクンドリという存在がいる。そしてその両面性は、〈聖金曜日の奇蹟〉に至っても解消されていないのである。

ではこのようなりプレットのテキストに対して、ヴァーグナーはどのような歌唱旋律を当てたのか。そこにはどのような意味が生じているのか。これらの問題について次節で検討しよう。

### 3. 音楽分析

すでに稲田2007、2008a、2008bで論じたように、詩の韻律と歌唱旋律の関係の分析では、実行されるHebungと実行されないHebungの観察が重要となる。しかし、この〈聖金曜日の奇蹟〉ではすべてのHebungが実行されており、その意味では言葉の韻律法と音楽の拍節法の関係に矛盾は生じ

<sup>5</sup> 《指環》におけるような音楽の散文を意識したりプレットのテキストと実際の音楽の関係については稿を改めて論じたい。

ていない。ただし重要なのは、最後の3行の冒頭でアクセント転置による処理が施されていることである。そして結論を先取りするならば、そのアクセント転置および歌唱旋律のかたちは、〈聖金曜日の奇蹟〉のリレット全体と関係しており、ひいては《パルジファル》におけるヴァーグナーの創作の立場とも関連しているのである。紙数にも限りがあるので、本論ではいくつかの視点に焦点を絞って分析することにした。すなわち、音楽の方形化との関連、および詩行冒頭のアクセント転置である。

### 3.1 音楽の方形化とその破綻

〈聖金曜日の奇蹟〉における音楽のフレーズ構造はオーケストラの旋律によって形成され、それに乗って歌唱旋律が歌われる。まず注目に値するのが、冒頭で用いられる〈花の沃野の動機〉（譜例1）のかたちである。このカンティレーネ旋律にポジティブな意味が込められていることは疑いないが、その一方でネガティブな意味も読み取れよう。

#### 【譜例1：〈聖金曜日の奇蹟〉冒頭】

- : Hebung  
, : Senkung

譜例1の1段目3小節目から〈花の沃野の動機〉が始まっている。だが、この示導動機で4小節フレーズを形成するのは2段目の旋律線 (fis-a-fis-h-fis-a) からであり、その1小節前のフレーズ (d-e-fis-g) は4小節フレーズの形成には関与していない。この1小節が4小節フレーズに接頭的に置かれていることから、「接頭的フレーズ」と仮に名付けておく。

【譜例2：〈聖金曜日の奇蹟〉①-3~8部分】

脚韻⇒拍の重点 ◎4小節フレーズ 脚韻⇒拍の重点 上行旋律 脚韻⇒拍の重点

g. Tau be - träu - fet Flur und Au: der ließ sie so ge - dei - hen Nun

fl. ob. vi. Kl. ob.

*p* *poco cresc.*

◎4小節フレーズ 上行旋律 脚韻⇒拍の重点 上行旋律 脚韻⇒拍の重点 上行旋律

g. freut sich al - le Kre - a - tur auf des Er - lö - sers hol - der Spur, will ihr Ge -

Kl. *p* *poco cresc.*

◆接頭的フレーズ ◎4小節フレーズ 脚韻⇒拍の重点

g. bet ihm wei - hen.

Fl. ob. Kl. vi. *poco f*

## 【譜例3：〈聖金曜日の奇蹟〉②-9～③-1部分】

〈花の沃野の動機〉はこのあとも、譜例2（3段目の1小節目）と譜例3（2段目の1小節目）で明らかかなように、4小節フレーズによる音楽展開を基本するが、この接頭的フレーズは接頭的な位置づけから逃れることはない。そのため、接頭的フレーズに当たる言葉にはネガティブな意味を認めることができよう。その言葉に当たるのが、「祈り Gebet」と、人間が草花を踏みつけないように気遣って歩くさまを示す「sanftem」である。とりわけ、音長アクセントにおいても最大の強調を受けている「祈り Gebet」は注目に値しよう。

「救い主の御跡を慕う生きとし生けるものは／喜びをかみしめ／祈りを捧げようとしています。」（①-6～8部分）とグルネマンツが語るとき、音楽は「祈り Gebet」でクライマックスを迎える。しかしその「祈り Gebet」は、4小節フレーズによる理想的な世界からはみ出してしまっている。つまり、「祈り Gebet」の長い音価は、ポジティブな意味だけで強調されたものではないのである。浄福に包まれた人間から守られた草花に満ちたユートピアは、今、グルネマンツの目の前に広がっているようにみえて、実はそれはあくまでも理想でしかない。彼は、理想への思いが高まれば高まるほど、そうであってほしい「理想」と、実際にはそうではない「現実」とのギャップを意識せざるを得ないのである。

## 【譜例4：〈聖金曜日の奇蹟〉②-4部分】

もうひとつの例も検討しておこう。譜例4は②-4部分に当たる。やはり全体が4小節フレーズを基本に展開するなかで、この部分では、オーケストラによって2+3の5小節フレーズが形成されている。この3小節フレーズのなかに1小節、挿入的なフレーズが存在が指摘できる。すなわち「愛ゆえの犠牲 Liebesopfer」が歌われる小節である。この部分のテキストが、問題を多くはらんだ5脚のヤンプス詩行であることも重要であろう。稲田2008aで指摘したように、5脚のヤンプス詩行はヴァーグナーのオペラのなかで叙事的な物語のために使用される詩形だが、それが《ローエングリン》の〈グラールの語り〉では、ローエングリン自身の自己矛盾と結び合っていた。この〈聖金曜日の奇蹟〉におけるグルネマンツの語りにおいても、この詩形がネガティブな意味合いをもって使用されていることは間違いあるまい。この「愛ゆえの犠牲 Liebesopfer」は、それが最も求められるものでありながら、現在の聖杯の殿堂では意味をなしておらず、そして今後もそうであろうことが暗示されているからだ、と解釈できるのである。

また、以上指摘した音楽の方形化の破綻は、脚韻を踏まないテキストとも関連していよう。譜例1でみられる詩行①-1、譜例4で触れた②-4のテキストはいずれも脚韻を踏んでいない。また譜例には含まれていないが、②-2のテキストも脚韻を踏んでおらず、最後のシラブル「auf」は3拍子の3拍目に置かれているのは特徴的である。

## 3.2 最終3行冒頭のアクセント転置

すでに触れたように、〈聖金曜日の奇蹟〉の最後の3行（譜例5）では、詩行冒頭でアクセント転置が起こった結果、韻律もヤンプスからダクテュルス（強弱弱格）とトロヘウス（強弱格）に変化している<sup>6</sup>。詩行冒頭のアクセント転置は詩の解釈として、決して珍しいものではない。しかし、ヤンプスとアナペースト（弱弱強格）のアウトタクト系の韻律には上昇的なリズムが内包され、トロヘウスとアプタクト系の韻律には下降的なリズムが内包されていることは、ヴァーグナーのオペラの歌唱旋律の処理の中で確実に使い分けられていると考えられる。

<sup>6</sup> この問題については稲田2008aを参照。「禁問の動機」を例に挙げ、その解釈の可能性について指摘した。



## 【譜例5：〈聖金曜日の奇蹟〉③-2～4部分】

④4小節フレーズ  
脚韻⇒拍の重点  
アクセント転置  
脚韻⇒拍の重点  
④4小節フレーズ  
tur, was all da blüht und bald er-stirbt, da die ent-  
Kl. Ob. Fl. Hr.  
Hr. Fg.  
脚韻⇒拍の重点  
アクセント転置  
④4小節フレーズ  
④4小節フレーズ  
sün-dig-te Na-tur heut ihren Un-schulds-tag er-  
vi. Str. Hbl. Hr.  
poco cresc. poco f

〈聖金曜日の奇蹟〉の歌唱旋律は、譜例2で特にその特徴が出ているように、ヤンプスの上昇リズムによる上行旋律をとることが基本となっている。それは、グルネマンツの昂ぶった感情とも関係していよう。しかし、詩行冒頭でアクセント転置が起きたことにより、この詩行には下降的なリズムが生じている。それにも関わらず、その歌唱旋律は上行旋律をとり、そこに矛盾が指摘できることになる。

またこのアクセント転置には、最終行冒頭の「heut ihren」の部分が重要な役割を果たしていると考えられる。すでに触れたように、〈聖金曜日の奇蹟〉のテキストのキーワードのひとつに「今日 heut」がある。この言葉のシラブルは〈聖金曜日の奇蹟〉のなかで常にHebungに当たる箇所に置かれてきたが、唯一の例外がこの最終行である。つまり、本来「弱強弱」と読まれるべき「heut ihren」は、「heut」をSenkungに置いている時点ですでに、アクセント転置が想定されていたのであろう。「今日こそ」という思いは、ダクテュルスの上昇リズムによってじっくりとかみしめられるべきだろうが、グルネマンツはつい感情を昂ぶらせ、上行旋律で歌ってしまうのである。そして最後に語られる「無垢の日 Unschuldstag」のシラブルは音楽の拍節からずらされ、シンコペーションのリズムによって強調されている。待ち焦がれているものへの期待感が感動的に歌いあげられている一方で、拍節の期待感を外すことによって、実現の否定が重なりあわされていると解釈できよう。当然ここには、オーケストラにおける半音階下降の旋律も関与している。

## 4. まとめ

以上みてきたように、《パルジファル》において音楽の方形化は、完全なるもの・理想的なもの、

ユートピアを象徴するトポスとして機能しているといえる。しかしそのユートピアは常に亀裂をみせる。そもそも憧れの理想の存在は、手の届かないものとして遠くから眺めているときには、完全なかたちとして崇めることができる。例えば《パルジファル》第1幕のグルネマンツの長い叙事的物語やアンフォルタスの語りのなかで、一瞬のユートピアが音楽的に描かれるが、このときいずれも完全な4小節フレーズをとっているのはその証左であろう。しかし、憧れの理想の実現がいざ現実味を帯びたとき、その不可能さに直面せざるを得ない。第3幕のグルネマンツの語りにおける〈聖金曜日の奇蹟〉の音楽は、グルネマンツによるユートピア賛歌ではあるが、そこには決して実現することのない痛みが吐露されているのである。

言葉の韻律法と音楽の拍節法の関係という視点によるヴァーグナー研究は、これまで皆無ではないものの、ほとんどなされてこなかったと言っても過言ではあるまい。今後こうした分析により、さらに新たな解釈がみいだせると考えられるが、そのためには多くの事例が必要となろう。

### 参考文献

- Bauer, Hans-Joachim. 1978. *Wagners' Parsifal": Kriterien der Kompositionstechnik*. München: Emil Katzschler. (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 15)
- Breig, Werner. 1986. "Wagners Kompositorisches Werk", *Wagner Handbuch*, ed. by Ulrich Müller and Peter Wapnewski. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, pp. 353-470.
- ダールハウス、カール 1971 『リヒャルト・ワーグナーの楽劇』(Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*. 2. Auflage. Zürich: Orell Füssli Verlag, 1985.)、好村富士彦・小田智敏訳、東京：音楽之友社、1995年。
- 稲田隆之 2007 「ドイツ詩における音楽的要素とドイツリートにおける歌唱旋律の関係——ヴォルフの〈エオリアン・ハーブに寄せて〉を例に」、『香川大学教育学部研究報告第1部』第128号、25-40頁。
- 2008a 「〈グラールの語り〉における5脚のヤンプス詩行の問題——《ローエングリン》における音楽とことばの関係」、『香川大学教育学部研究報告第1部』第129号、1-15頁。
- 2008b 「フーゴ・ヴォルフの《メーリケ詩集》におけるリート作曲技法——詩の韻律と歌唱旋律の関係の分析」、『音楽学』第53巻3号、145-157頁。
- Jacobsen, Christiane. 1975. *Das Verhältnis von Sprache und Musik in ausgewählten Liedern von Johannes Brahms, dargestellt an Parallelvertongen*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner.

\*なお本論におけるリレット対訳は、日本ワーグナー協会監修、三宅幸夫・池上純一編訳『ワーグナー：パルジファル』（白水社：2000年）のものを使用させていただいた。