

《タンホイザー》における音楽と言葉の関係(2)

—5脚のヤンブス詩行とヴォルフラムの劇的位置付けの問題—

稲田 隆之

1. はじめに

本論は、リヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (1813-83) のロマン的オペラ《タンホイザー》とヴァルトブルクの歌合戦 *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (以下《タンホイザー》) における音楽と言葉の関係を考察する、3部からなる論文の2本目に当たる。本論の(1)で検討したように、《タンホイザー》のリブレットは、さまざまな詩形が使い分けられていることが特徴的である。本論では、5脚のヤンブス詩行(1行に強音節が5つあり、弱強格の韻律による詩行)に焦点を絞って、オペラにおけるその意味を検討したい。

すでに拙論で指摘してきたように¹、5脚のヤンブス詩行はのちに《ニーベルングの指環 *Der Ring des Nibelungen*》(以下《指環》)の理論的著作である『オペラとドラマ』(1851)において否定される詩形である。さまざまな問題を孕む5脚のヤンブス詩行という詩形を、ヴァーグナーはロマン的オペラにおいてむしろ多用してきた。ではその5脚のヤンブス詩行がロマン的オペラでなぜ用いられたのか。

3つのロマン的オペラでは、《さまよえるオランダ人 *Der fliegende Holländer*》(以下《オランダ人》)、《タンホイザー》、《ローエングリン *Lohengrin*》との中の作品になるに従って、5脚のヤンブス詩行の使用頻度は増す。その理由は、5脚のヤンブス詩行の導入の根拠がゲーテやシラーの戯曲にあり、したがってオペラにおいて演劇的要素をより導入しようという意図がヴァーグナーにあったからと考えられる。

その一方で、5脚のヤンブス詩行の使用には、単に演劇的というだけない理由があると考えられる。すなわち、「魔的なもの」との関連である。ヴァーグナー以前ではモーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-81) の《魔笛 *Die Zauberflöte*》(1791)の夜の女王のアリア〈復讐の炎は地獄のように我が心に燃え〉においてのみ用いられた詩形であることで特徴的な詩形である。本論では、《タンホイザー》における5脚のヤンブス詩行と魔的なものとの関係について検討することになるが、その鍵を握っているのがヴォルフラムの存在である。

《タンホイザー》というドラマにおいて中心人物は言うまでもなく題名役のタンホイザーと、彼が過去と現在において行き交わした二人の女性エリーザベトとヴェーヌス、以上の3人である。タンホイザーは第1幕の〈ヴェーヌス讃歌〉の各詩節のうち、ヴェーヌスを讃える前半部分で5脚のヤンブス詩行を用いる。その上でそれに対置するように、後半部分では4脚のヤンブス詩行を用

¹ 末尾の参考文献表を参照

い、地上への憧れを歌う。その意味で、5脚のヤンプス詩行と魔的なものが結び付く。

それに対して、タンホイザーの友人であり歌手のヴォルフラムの位置付けは、どこか曖昧である。エリーザベトに恋い焦がれながらも、ドラマの展開に深く介入するわけではない。ひたすらタンホイザーとエリーザベトの愛を遠くから見守り、二人を結び合わせようとさえする。まさに善人である。しかしながら、こうしたヴォルフラムの存在に対して、ヴァーグナーが5脚のヤンプス詩行のテキストを与えているのはなぜなのか。その検討は、次節において実際に楽曲分析をすることによって行うとして、まずは5脚のヤンプス詩行の基本的な位置付けについて確認しておこう。

これもすでに拙論で何度も指摘したように、5脚のヤンプス詩行には脚韻を踏むものと踏まないものがある。後者のものをブランクフェルス Blankvers といい、ヴァーグナーのロマン的オペラではレチタティーヴォに当たるテキストに用いられる。それに対して脚韻を踏むものが問題となる。この場合もヴァーグナーのオペラでは2つの用途があり、ひとつは叙事的語り用、もうひとつが魔的なものの表現用、である。したがって、ヴォルフラムに与えられた5脚のヤンプス詩行のテキストが、叙事的語り用なのか魔的なものの表現用なのか、が重要な問題となる。

以下検討するのは、ヴォルフラムの2つの歌、すなわち第2幕の歌合戦における彼の歌と第3幕における〈夕星の歌〉である。前者は5脚のヤンプス詩行で書かれ、後者はレチタティーヴォ部分が5脚のヤンプス詩行、主部が民謡詩節をとる。

2. 第2幕の歌合戦におけるヴォルフラムの歌の分析

第2幕の歌合戦で最初に歌うのがヴォルフラムである。ここでは22行のテキストが与えられており、最後の2行を除き、4行ずつで交差韻が踏まれている(資料1参照)。大きく4つの部分に分けられ、①準レチタティーヴォ部分、②移行句部分、③叙情的表現、④準レチタティーヴォ部分、とみることができよう。音楽もこれらの区分に対応している。

①部分は準レチタティーヴォともいべき様式をとるが、ヴァーグナーの意図はレチタティーヴォそのものではない。譜例1のヴォーカル・スコアには、フェリックス・モットルによってメモされたヴァーグナーの指示「すべて拍節を守って、レチタティーヴォではない *Alles im Takt, kein Recitativ*」が書かれている。とはいえ、断続的に挿入されるハーブの分散和音とシンプルな歌唱旋律によってできあがっており、実質的にはレチタティーヴォとみなすべきであろう。しかしヴァーグナーは、これを自由で恣意的なテンポで歌われることを求めているのではない。おそらくここにヴォルフラムのキャラクターが関与している。

ヴォルフラムは一定の拍節のなかで淡々と歌うものの、①部分では3行で詩行冒頭のアクセント転置が起きている(資料1「転置」の項目で網かけ)。1行目は冒頭の動詞「blick 見る」を強調するためであり、2行目はそれと対にされたことによる対処であろう。この歌では、見るという行為や視覚的な情報が重視されており、1行目はそれを端的に象徴している。重要なのは6行目のアクセント転置である(譜例2)。「愛らしくも *lieblicher*」という言葉によって女性を讃える。その前の詩行冒頭で4分休符を挿入しており、慎ましやかな歌唱旋律のかたちがあるからこそ、「愛らしくも *lieblicher*」のアクセント転置は効果的となっている。

さらにこのアクセント転置によって、この詩行の韻律はヤンプスからダクテュルス詩行へと変容している。前者がアウフタクト系の韻律であり、上昇リズムをもっているのに対して、後者はアプタクト系の韻律であり、下降リズムをもつ。したがって、その旋律線は前者は上行旋律、後者は下行旋律となるのが自然だと考えられる。実際この6行目の処理は、譜例2でも示したように下行旋律が与えられており、言葉と音楽の一致がみられる。

資料 1

テキスト	音節	韻	Kad	転置	
Blick' ich umher in diesem edlen Kreise, welch hoher Anblick macht mein Herz erglühn!	11 (5) 10 (5)	a b	f m-	有 有	①
So viel der Helden, tapfer, deusch un weise, ein stolzer Eichwand, herrlich, frisch und grün;	11 (5) 10 (5)	a b	f + m	— —	
und hold und tugendsam erblick' ich Frauen, lieblicher Blüten düftereichsten Kranz.	11 (5) 10 (5)	c d	f + m-	— 有	
Es wird der Blick wohl trinken mir vom Schauen, mein Lied verstummt vor solcher Anmut Glanz.	11 (5) 10 (5)	c d	f + m	— —	
Da blick' ich auf zu einem nur der Sterne, der an dem Himmel, der mich blendet, steht: --	11 (5) 10 (5)	e f	f + m	— —	②
es sammelt sich mein Geist aus jeder Ferne, andächtig sinkt die Seele in Gebet.	11 (5) 10 (5)	e f	f + m	— —	
Und sieh, mir zeigt sich ein Wunderbronnen, in den mein Geist voll hohen Staunens blickt;	11 (5) 10 (5)	g h	f + m	— —	③
aus ihm er schöpft gnadenreiche Wonnen, durch die mein Herz er namenlos erquickt.	11 (5) 10 (5)	g h	f + m	— —	
Und nimmer möcht' ich diesen Bronnen trüben, berühren nicht den Quell mit frevlen Mut:	11 (5) 10 (5)	i j	f + m	— —	
in Anbetung möcht' ich mich opfernd üben, vergießen froh mein letztes Herzensblut!	11 (4) 10 (5)	i j	f + m	— —	
Ihr Edlen möcht' in diesen Worten lesen, wie ich erkenn' der Liebe reinstes Wesen.	11 (5) 11 (5)	k k	f + f +	— —	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)

譜例 1

w. *Alles im Takt, kein Rezitativ*
Wolfram

Blick ich um-her in diesem ed-len Krei-se, welch ho-her Anblick macht mein

また、この部分でト長調の響きをとることが、三宅も指摘するように春のイメージが湧きあがる²。この行のアクセント転置によって、詩行末は脚足らずとなり、リズム上の余韻が発生する。これによって、女性という存在への憧れが表現されているとみなせよう。

続く②部分の4行は主部への移行句とみなせる。シンプルながらも転調をし、主部のト長調を準備する。問題は③の主部である。2小節の前奏ののち、移行はきれいに4小節フレーズが形成されている。しかし唯一4小節フレーズがやや乱れる箇所がある。それが譜例3の部分である。

まず4行について、歌唱旋律はきれいな4小節フレーズを形成する。「心洗われるさまは言いよ

² 三宅2012:42

譜例 2

慎ましきの
4分休符

慎ましきの
4分休符

ein stol-zer Eich-wald, herrlich, frisch und grün; - und hold und

tugendsam er-blick ich Frauen, lieb-licher Blü-ten düf-te-reichsten Kranz.

アクセント転置 アプタクト系の韻律⇒下行旋律

ト長調

譜例 3

blickt; aus ihm er schöp- - fet gna - denreiche Won - nen, durch die mein

Herz er na - men-los er-quickt. Und nim - mer möcht ich diesen

歌唱旋律の4小節
フレーズの切れ目

次の4小節
フレーズの開始

伴奏声部における
間奏の開始

余剰の1小節

G: V₇ ——— I = c: V V₉ ——— I = Es: VI

うもない。durch die mein Herz er namenlos erquickt.」の最後の言葉「erquickt」を歌い切って歌唱旋律は4小節となるのだが、伴奏声部はすでに2小節の間奏をとりに行く。間奏が挿入される直前の小節で、「d-fis-a-c」のト長調にとっての属七和音が鳴り、「erquickt」上でト長調の主和音「g-h-d」に解

譜例4

4脚のアナペスト詩行化 一元の5脚のヤンプス詩行へ

(in) An-betung möcht ich mich op-fernd ü-ben, ver-gie-ßen froh mein letztes Her-zens-blut!

決する。このドミナント→トニックの解決は極めて決然とした意思が認められる。

ところが次の小節では、この三和音にas音を加えて、ハ短調にとっての属九和音「g-h-d-f-as」となり、暗い色調を帯びる。そして、「この泉を決して濁らせまい、Und nimmer möcht' ich diesen Bronnen trüben,」の歌い出しで、ハ短調の主和音「c-es-g」に解決する。そもそも、この歌で言及される「星」や「泉」はエリーザベトを象徴している。そしてヴォルフラムにとって彼女の存在はあくまでも遠くから見つめるものでしかない。だがこの歌詞に続いて、「この泉を決して濁らせまい、」と決然と歌うために、ハ短調における属九和音から主和音への解決がなされる。もちろん属九和音という不協度の強い和音が主和音に解決するのであるから、濁ったものが澄んだ、というわけであろう。だが、澄んだはずの音楽はハ短調というネガティブな調をとる。だとすれば、この言葉はなぜハ短調で歌われなければならないのであろうか。

結論から言えばこの現象には、言葉と音楽の矛盾が読み取れよう。すなわち、泉を濁らせまいと言いながら、すでに心のなかではその泉はすでに濁らされている。あるいは、濁らされているイメージに捉われている。そこには、タンホイザーとエリーザベトがすでに両者の心のなかで、エロスのなもので結ばれてしまっているのではという疑念すら、読み取れよう。このハ短調の響きは即座に変ホ長調のVI上の和音に読み換えられてゆく。

この歌で印象的なのは、③部分の最後の2行「この身を捧げて崇拝に努め／喜んで最後の一滴まで心血を注ぎ込みたい。in Anbetung möcht' ich mich opfernd üben, / vergießen froh mein letztes Herzensblut!」である(譜例4、資料1「音節」の項目で網かけ)。とりわけ前者は5脚のヤンプス詩行内部でアクセントの移動が行われ、アクセント数が4つに減少しており、結果的にアナペスト詩行化している。それに対応して音楽も叙情的な響きとなる。しかし順次下行を基調とするその響きは、彼女を憧れ見るものというよりは、諦念に支配されているものといえるだろう。ともあれ重要なのは、4脚をとるとき音楽が最も叙情的になる事実である。そして最後の2行でこの歌を締める。

以上の分析から、改めてなぜヴォルフラムはこの歌を5脚のヤンプス詩行で歌ったのかを考察したい。そもそも5脚のヤンプス詩行は歌謡的な4小節フレーズには適していない。それでも彼の歌は③部分で4小節フレーズをとるわけだが、しかし「この泉を決して濁らせまい、／邪な気持ちで触れたくもない。」と歌い出すときに、4小節フレーズが乱れるのは、やはりここにネガティブな意味が生じているからである。それはすでに触れたように、エロスへの意識が混入しているからと解釈できる。つまり、このヴォルフラムの歌には無理が生じているのである。

さらに、5脚のヤンプス詩行は歌謡的というよりは、叙事的な語りに向いている詩形である。ヴォルフラムが自分の歌にこの詩形を選択したのは、彼にとって「女性への愛」は叙情的に歌い上げる対象ではなく、淡々と語る対象だから、ということであろう。そして、淡々と語りながらも、

対象としている女性エリーザベトとタンホイザーの間にエロスが介入していることに気付いているわけである。つとに指摘されているように、ここでいう「星」がヴェーヌスをも象徴しており、《タンホイザー》というオペラ全体のなかで、エリーザベトとヴェーヌスが背中合わせの関係にあることが、このヴォルフラムの歌のなかにかすかに現れているとみなせよう。ヴォルフラムはエロスに憧れながら、それを表だって語ることは当然できない。それどころか、女性への愛すらも叙情的に歌い上げることはできず、ただ遠くから見つめるだけなのである。

こうしたヴォルフラムに対して、ヴァーグナーは厳しい批判を突き付ける。それが第3幕の〈夕星の歌〉である。

3. 〈夕星の歌〉の分析

〈夕星の歌〉は第3幕第2場に当たり、ヴォルフラムのモノログである。大きく2つの部分からなり、音楽的にはレチタティーヴォ+アリアの内容をもつ。レチタティーヴォ部分は5脚のヤンプス詩行で書かれており、叙事的語りにも費やされる。アリア部分は4脚のヤンプス詩行で、すなわち民謡詩節で書かれている(資料2)。

本論では5脚のヤンプス詩行を問題としてきたが、この曲で問題となるのはむしろアリア部分である。資料2のテキストで示したように、ごく一般的な民謡詩節にも関わらず、6行中4行の冒頭でアクセント転置が起きている。当然ながら強調したい言葉に対する処理である。その意味でこの詩行の韻律がヤンプスなのかダクテュルスなのか曖昧化されているともいえるであろう。

さて、このアリアで最も問題となるのは、有節形式をとっているにも関わらず、2番に当たる歌詞が存在しないことである。それについて三宅は「エリーザベトを失った騎士歌人ヴォルフラムが、悲しみのあまり、おのれの存在理由たる「言葉」も失ってしまった」と指摘した上で、「作者は終わりまで歌わせないことによって、ヴォルフラムを手ひどく罰した」という鋭い指摘さえしている³。本

資料2

テキスト	音節	韻	Kad	転置
Wie Todesahnung Dämmerung deckt die Lande,	11 (5)	a	f +	—
umhüllt das Tal mit schwärzlichem Gewande;	11 (5)	a	f +	—
der Seele, die nach jenen Höhn verlangt,	10 (5)	b	m	—
vor ihrem Flug durch Nacht und Grausen bangt.	10 (5)	b	m	—
Da scheinst du, o! lieblichster der Sterne,	11 (5)	c	f +	—
dein sanftes Licht entsendest du der Ferne,	11 (5)	c	f +	—
die nächt'ge Dämmerung teilt dein lieber Strahl,	10 (5)	d	m	—
und freundlich zeigst du den Weg aus dem Tal.	10 (5)	d	m	—
<hr/>				
O! du mein holder Abendstern,	8 (4)	e	m-	有
wohl grüßt' ich immer dich so gern;	8 (4)	e	m-	有
vom Herzen, das sie nie verriet,	8 (4)	f	m-	—
grüße sie, wenn sie vorbei dir zieht,	8 (4)	f	m-	有
wenn sie entschwebt dem Tal der Erden,	9 (4)	g	f	有
ein sel'ger Engel dort zu werden.	9 (4)	g	f +	—

³ 三宅2012:101

譜例5

跳躍→半音下行 跳躍→半音下行

Vo.
Br. Fg.

譜例6

半音階を基調とした
下行旋律

V
w. *p* O! du mein hol - der A - - bend-stern, wohl grüßlich im - mer
pp
G: I II ? V₇ °VI °V₉ I²
増三和音 減七和音

ためらいの休符

w. dich so gern; vom Her-zen, das sie nie ver-riet,
vc.
V₇ I 主旋律 II ? V₇ °VI
増三和音

論ではこれらの指摘に加えて、そのほかに指摘できる現象とその意味について検討したい。

この歌もきれいな4小節フレーズをとっており、ヴォルフラムが極めて保守的な表現に徹する人物であることがみてとれる。しかし、これも三宅が指摘するように、彼が歌う歌唱旋律のかたちは奇妙というほかない(譜例6)。跳躍上行した音が、その跳躍した音程を埋めるために下行するのは自然な流れだが、その音程進行が半音下行であることにはネガティブな意味を読み取らざるを得ない。これもすでに指摘されていることだが、《タンホイザー》序曲で現れる〈悔悛の動機〉(譜例5)との類似性は明らかであり、何らかの罪の意識が吐露されている。

本論でさらに注目したいのが和声進行である。半音下行の歌唱旋律とも相俟って、和声進行も極めて奇妙なものとなっている(譜例6)。

最初の4小節では、基本的に「I→II→V₇→VI」という和声進行をとり、最後のVIの和音は準固有和音をとる。いずれせよ「T→S→D→T」というカデンツの基本形をとっているわけだが、問題は3小節目冒頭の和音である。IIとV₇に挟まれて偶成的に増三和音が発生している。そこで与えられている言葉は「夕星 Abendstern」である。夕星が宵の明星のこと、それがヴェーヌスの星であることはつとに指摘される場所である。もちろん前面ではエリーザベトを指しているわけだが、背後ではヴェーヌスを指している。そしてここでの音楽的処理は、間違いなく後者の意味を強調している。増三和音といえば、われわれはのちに《パルジファル Parsifal》(1882)で多用されることを知っている。増三和音と《パルジファル》の関係をこの《タンホイザー》でどこまで適用して解釈していいのかが微妙な問題ではあるが、少なくともこの和音に何らかの特別な意味を認めてよいだろう。すなわちそれはエロスへの意識と罪の意識であろう。

続く4小節「いつも喜んで挨拶を送ったものだ。wohl grüßt' ich immer dich so gern;」冒頭で鳴るのは、ト長調におけるドッペルドミナントの九の和音の根音省略形の準固有和音、という極めて複雑な和音である。結果的に減七和音という極めてネガティブな和音が鳴っている。そればかりか「挨拶する grüßt」のシラブルにはfis音が与えられており、これはそこで鳴っている減七和音にとって非和声音(刺繍音)となっている。喜んで挨拶を送っているはずなのに、そこにはこれ以上ないほどネガティブな意味が生じている。果たして彼はどのような思いで挨拶を送っていたのか。憧れと苦悩に満ちたその思いには、エロスの念はなかったかどうか。

このように、ヴォルフラムはこの歌で初めて叙情的な歌を与えてもらえたかのようにみえるが、次の小節で見事に裏切られる。半音下行を基調としたロマンティックな歌唱旋律は、あっけなくチェロにとって替わられてしまう。ヴォルフラムは1拍休符を置いたのち、「決して裏切ることのなかった、この胸の内を vom Herzen, das sie nie verriet,」と歌う。自分自身のなかのエロスのものを意識的にも無意識的にも〈夕星の歌〉の8小節で叙情的に歌ったものの、それを自覚した彼はそこを避け、自らが歌った歌唱旋律に距離を置く。休符は何らかのためらいを表現したものであろう。

この8小節は主旋律がチェロにとって替わられるとはいえ、基本的には4+4小節のフレーズ構造は遵守される。したがって音楽のシンタクスに則って、ヴォルフラムの歌う8小節とチェロがひきとる8小節には対応関係が生じている。そのため、フレーズ構造だけでなく、背景の和声進行も共通している。とはいえ、先に触れた増三和音が上記のテキストのうち「決して～ない」を意味する「nie」に当たっていることは示唆的である。ここでもまた、果たして裏切ることにはなかったのか、という疑念が浮かび上がる。

残る2行は反復されて、前の4行とのバランスが図られる。もはや譜例は示さないが、極めて複雑な転調がなされるなか、エリーザベトが天に昇り天使となることが神秘的に予知される。こうしてヴォルフラム自身の歌の第1節は終わり、第2節はオーケストラのみによって奏でられるわけである。以上検討したように、ヴァーグナーによって、ヴォルフラムに対する厳しい批判がなされている。〈夕星の歌〉は、ヴォルフラムによる叙情歌であるかのように見せて、叙情的に表現できない表現者に対する批判である。もちろんそれは、エロスを賛美できない人間への批判でもあった。

4. まとめと今後の課題

以上ヴォルフラムによる歌を2曲分析してきた。オペラのリブレットにおける5脚のヤンプス詩

行の意味については今後も検討が必要であろう。とりわけ、魔的なものと5脚のヤンプス詩行との関係性は、モーツァルトの《魔笛》における唯一の使用例から類推するしかないものであり、その他の事例を探らなければならない。

むしろ5脚のヤンプス詩行は演劇的要素との関係が重要であろう。宮下の研究が指摘するように、ドイツ戯曲における5脚のヤンプス詩行の導入にはシェイクスピア劇からの影響なども絡んでおり、オペラ史の文脈からだけで論じられるものではない。オペラ創作と演劇(ないし戯曲)との関連については、稿を改めて検討することにした。

参考文献

- 稲田隆之 2008「〈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I部』第129号、1-15頁。
- 2009「ワーグナーの《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」、『香川大学教育学部研究報告第I部』、第131号、1-10頁。
- 2011「ワーグナーのオペラにおける音楽と言葉の関係——5脚のヤンプス詩行の問題から詩のメロディーへ」、『年刊 ワーグナー・フォーラム2011』、東海大学出版会、114-31頁。
- 2013「《タンホイザー》における音楽と言葉の関係(1)——リプレットと詩形の問題——」、『香川大学教育学部研究報告第I部』、第139号、79-90頁、香川大学。
- 宮下啓三 1984『十八世紀ドイツ戯曲のブランクヴァース：シェイクスピア戯曲の詩行形式の、ドイツ語創作戯曲への応用の歴史。そのころみから定着に至るまでの歩みと系譜。』、慶應義塾大学言語文化研究所。

使用対訳

日本ワーグナー協会監修『ワーグナー タンホイザー』（三宅幸夫・池上純一編訳）、五柳書院、2012年。

使用楽譜

Richard Wagner Tannhäuser: Oper in drei Auszügen / Dresdener und Pariser Fassung in Szenenfolge. Klavierauszug von Felix Mottl. Frankfurt: C. F. Peters, 1974.