

## 芸術コミュニケーションに於ける一つの試み

小松敬明

1849年の革命騒ぎの頃、ヴァーグナーは、社会的には進歩思想を持っていた。ヘーゲル左派といわれるルートヴィヒ・フォイエルバッハ（1804—72）や急進主義のミハイル・バクーニン（1814—76）らの思想に傾倒していた時期に、ヴァーグナーは、ゲルマンの神話のニーベルンゲン族の物語から、英雄ジークフリートを主人公とする作品を構想し始めている。この作品は、『トリスタンとイゾルデ』以前に構想されたということ、つまり、アルトゥール・ショーペンハウエル（1788—1860）の『意志と表象としての世界』を知る前であったということが重要である。前夜祭といわれる『ラインの黄金』、第1夜の『ヴァルキューレ』、もともと若きジークフリートとして書かれた第2夜『ジークフリート』、ジークフリートの死という標題で書かれた第3夜『神々の黄昏』、いわゆる『ニーベルングの指環』4部作である。この作品は、最後の部分から構想が始められ、台本を逆順に溯って、『若きジークフリート』を書き、父親ジークムントと母親ジークリンデの物語を書き、ヴァルキューレを書き、最後にその父親であるヴォータン一族の物語、更にライン川の川底にあるといわれる黄金にまつわる伝説を書き、台本として仕上げている。作曲は、逆に現在ある作品の順番で、『ラインの黄金』の作曲は、1854年に始められ『神々の黄昏』の作曲完成は、1874年であった。

この頃には、ヴァーグナーの音楽思想や技術が深まれば深まるほど、言葉の機能、働きというものを弁えるようになってきている。つまり、言葉で表現した方が良い部分、音楽（ソロ楽器やオーケストラ）で表現した方が良い部分をこの『ニーベルングの指環』の中では、はっきりと見出ししている。台本を自分で書いて朗読して聞かせ、作曲にあたってもし若い時からあった語り物への傾向、つまり、美声をただ聞かせるのではなく、しみじみとセリフの部分の物語という傾向が顕著になってくる。

ところで、ヴァーグナーは、バイエルンのルートヴィヒII世を始め多くの人々から援助を受け、バイロイトに土地を買い、設計も自分でしながら新しい劇場を作ろうとした。そこで、自作の『ニーベルングの指環』を、後にこの劇場に合った作品を作り上演しようとした。これが『パルジファル』である。何故ヴァーグナーは、劇場の建設を思いついたのか。様々な理由があるが、それまでのヨーロッパのオペラ劇場は、17世紀及び18世紀に宮廷劇場という形で建設されたものであり、それが、19世紀になって市民社会に解放され、それをモデルとして、もっと多くの観衆が入場できるように作ったため、それに対する不満が大きかった。具体的にいうと、オーケストラが入るところ、つまり、オケ・ピットと言われるところが、あまりにも客席に近寄り過ぎていたり、客席と同じ平面であったり、少し床の下に落ちているにしても、指揮者を良く見せるためにどうしても上げがちである。ヴァーグナーは、ドレスデンから亡命してミュンヘン、更にバイロイトに落ち着くまでの約20年間の流浪の生活の間、絶えざイタリア・オペラ、フランス・オペラの浅薄さを批評する論文を発表していると同時に、その背景でユダヤ的な音楽をも論じている。具体的には、フェーリクス・メンデ

ルスゾーン（1809—47）、当時パリのオペラ界で力を持っていたジャコモ・マイアーペーア（1791—1864）らがユダヤの音楽の標的になっている。そして、ユダヤ的音楽は、イタリア・オペラやフランス・オペラを毒しているのです、そういうものに毒されていないドイツ音楽、更にドイツ的なオペラを打ち立てるべきだと主張し、具体的には楽劇 Musikdrama をあげている。ヴァーグナーが当時書き残した論文を表面的に読んでみるところのことである。しかし、その深い真意は、むしろ幼い頃に愛読し傾倒したギリシャ悲劇やシェイクスピアにあるように思われる。民衆或は都市国家といったような共同体が、祝祭或は祝典に全体として参加し上演するという非常に憧れていた。つまり、バイロイトに新しい劇場を作ろうという動機の一つは確かに上述した通りであるが、その奥には、シェイクスピア時代の民衆的な演劇やギリシャの都市国家のいわゆるギリシャ劇場のような一つの共同体が精神的に結ばれて祝祭或は祝典として音楽劇を上演しようという構想があった。それには、上演するための場所がなくてはならないと考え、具体的には現在でも使用されているバイロイトの祝祭劇場を建てることとなった。勿論、その後、舞台機構、照明設備などは改良されているが、基本的にはヴァーグナーの構想のままに残っている。舞台は上から見て真ん丸である。従って、舞台の奥に半円形の背景幕を垂らすことができる。また、舞台の前方が丸くなって突き出ているため、その下にオーケストラを組み入れることができる。その場合、ヴァーグナーの言葉によるとオーケストラの音が深淵からわき起ってくるのだという。深い淵から原始の音、つまり世界の創造された時の音のように感ぜられ、先ず客席の方へ行き客席との間の仕切りにぶつかって天井へ行き舞台空間全体から今度は逆に客席の方へ反響する。オケ・ピットから直接客席に音がとどくのではなく、バルケットより遥かに下の舞台の下で鳴った音が屈折しながら客席にとどく構造になっている。従って、ここ以外では聞かれない独得な響きがある。こうした劇場のため、どんな作品でも上演に適している訳ではない。『ニーベルングの指環』もこの劇場の完成以前に作曲されたものであるから完全に適合したわけではない。この経験を基に、後に『バルジファル』を作曲することとなる。

円形の舞台なので、この点もギリシャ悲劇の劇場に似ているが、客席もいわば半円形の掘り鉢のようになっており舞台を見下すようになっていた。それまでの宮廷歌劇場或はそれをモデルにして更に拡大した市民的な歌劇場に於ては、バルケットがあり、バルコニーがあって階を積み上げていく方法を取り、それによって客を大勢入れるようにした。客席は上から見るとだいたい馬丁形である。バイロイトの祝祭劇場では階の区別がなく、後へ行くほど横へ行くほど高く、舞台に近付くほど低くなっている。ヴァーグナーはこの点もギリシャ悲劇に学んで、入場料の区別による客の身分、階級の差別をなくし、どこに座っても同じように聞え、同じように様に見えるようにし、オーケストラだけでなく、人の語りや囁きもよく聞きとれる劇場を志した。

『ニーベルングの指環』では、前夜祭といういい方。ある意味で精神的、宗教的な共同体の祝典の前夜祭ということで第1部『ラインの黄金』をそう呼んでいる。最初に前奏曲があり、この大作4部全体の前奏曲でもある。伝統的な歌劇の序曲ではなくて、極めて暗示的な短い前奏曲である。しかしこのような大作の前奏曲であるから重要な部分である。ヴァーグナーはそれをどのようにしたか。ここで音というものが或は音楽というものが発生する根源状態を示そうとした。ヴァーグナーがしばしば言っていることであるが、変ホの音、つまり

変ホ長調で始まっている。変ホの音が何度か繰り返えされるだけである。その後『さまよえるオランダ人』の序曲で使われたり、ベートーヴェンの『交響曲第9番』の冒頭で使った5度上の変ロの音でそれが反復される。つまり、節ではなく音の連続である。実に50小節がこのような音の連続である。これがヴァーグナーの根源音である。ラインの河底を自然描写するだけでなく、世界の生まれる状態を更には音というもの、後には言葉というものの生まれる根源を暗示しようとした。変ホで始まって空虚5度の変ロになって、18小節目になって、トの音が出てくる。一つの音が5度を生み、3度を生みしながら次第に加音されてくる。音楽的にも、そのハーモニーというものの生成を暗示する。更に、戯曲的にも世界の生成、それから、音楽や言語の生成の根源を暗示しようとした。

この第1部『ラインの黄金』は、世界史のプロセスに当てはめてみると、黄金崇拜である。これは、古代の中国やメソポタミア、バビロニア、エジプトその他にあったことであるが、その他には北歐神話にもある、天と地を支えている「秦皮」という樹がでてくる。第2部の『ヴァルキューレ』になると、初めて黄金以外の金属がでてくる。いわば、『ラインの黄金』という作品は黄金石器時代であるとすれば、『ヴァルキューレ』は青銅時代である。ノットゥング(Notung)という名前の剣がでてくる。『ラインの黄金』でヴォータンが持っている槍は、実は金属ではなく宇宙を支える「秦皮」を切ったものである。第3部『ジークフリート』になると、ジークムントが剣を手から落されて突き刺されて倒れてしまう。しかし、その時剣は折れてしまう。ジークムントとジークリンデの間に生まれた子供のジークフリートは、刀鍛冶の技術を学びもう一度精錬しなおす。第3部は鉄器時代である。第4部の『神々の黄昏』というのは神々は没落して人間の時代が当然来る訳だが、神々の希望を背負った英雄ジークフリートは倒されてしまう。神々も没落するが、人間の中で一番自由なヒーローであったジークフリートも死んでしまう。悲劇的な結末であるが、ヴァーグナーは最初、英雄ジークフリートが例え死のうとも自由の精神は生き残るという極めて肯定的に構想をした。結果においては、かなり悲観的な色彩の強いものになっている。第4部は、有史時代である。ドイツ中世の『ニーベルンゲンの歌』、その他ジークフリート伝説が残っているが、ラインの女乙たちが守っているラインの河底の黄金。またヴォータンを中心とする神々。ファーズル、ファーフナーという巨大族。アルベリヒとミーメという小人族。こういった人類の祖先たちにあたる者たちの葛藤からいわば現代人の葛藤劇であるのが第4部『神々の黄昏』である。事実、ゲルマン民族大移動の時期に、東ゴート族などの歴史が、説話の中に多分に吸収されていて、まったくの作り話ではない。こういう風に、ヴァーグナーは、各部を黄金石器時代、青銅時代、鉄器時代、有史歴史時代という分け方をしている。ギリシャ悲劇の中で、アイスキュロスの『プロメテウス』三部作があるが、それと同じものをゲルマン神話を借りて、作ろうとした。ヴァーグナーは、『さまよえるオランダ人』以来、ドイツ中世或はゲルマン中世の伝説やゲルマン神話を、またハンス・ザックスのようなドイツの歴史上の人物を題材としている。当然、ドイツ語で書かれておりドイツ人に向けて芸術ならびに社会的な自分の意志を表明するためにゲルマン神話を使っている。全体の組立ては、バイロイトの祝祭劇場の作りが、かなり今日でも残っているギリシャの構成に似ているように、台本の上でも、アイスキュロスの『プロメテウス』3部作の構成に似ている。このプロメテウスというのは、いうまでもなく、人類のためにゼウスを中心とする神々のところから火を盗んで人間に与え、

そのために罰せられてコーカサスの岩壁に縛りつけられ、目を鷲に啄まれるがそれでもなお屈しない不撓不屈の自由の闘士である。火を盗むという第1部、縛られたプロメテウスという第2部、解放されたプロメテウスという第3部の構成になっている。ところで、火・水・光・空気といった自然界の基本要素をヴァーグナーは作品の中で、よく用いるテーマである。ジュゼフ・ターナー（1775—1851）の夢のような荒れ狂う自然の風景は、ヴァーグナーと源を同じくしている。ターナー自身はドラクロアのように音楽の問題について発言はしていないが、色や光、空気遠近法によって独特の構成がなされているターナーの絵は、19世紀の音楽家たちと同じ表現をしている。空気、光及びこれに対応するハーモニーが、ヴァーグナーの『森のささやき』やクロード・ドビュッシー（1862—1918）の『雲』のような作品の中で同じ様な暗示を与えている。ヴァーグナーは『ヴァルキューレ』の中のブルンヒルデを焼きつくす「火の音楽」で、ターナーは『国会議事堂の炎上』で炎（1835）を描いている。この作品はヴァーグナーになぞらえる作品である。ヴァーグナーとターナーは、芸術家としての見方は異っていても表現しているものの類似性があり、ターナーの絵画的想像力は、ヴァーグナーの音楽の中に存在している。例えば『ラインの黄金』の冒頭のラインの川底を描写している音楽、『さまよえるオランダ人』の序曲と終幕に見られる猛り狂う嵐、『ラインの黄金』の中で雷神ドンナーによって引き起こされる嵐、『ジークフリート』における洪水『ヴァルキューレ』における大嵐の恐怖、ローゲの火の音楽などがそれである。

ヴァーグナー自身海、井戸、泉、波といった水にかかわるモチーフを多く用いている。これはもともとドイツ・ロマン派に見られる傾向で、ド・ラ・モット・フーケー（1777—1842）の『ウンディーネ』がその後の芸術家たちに多大なインスピレーションを与えた。『ウンディーネ』は、E・T・A・ホフマン（1776—1822）がオペラの題材にして好評を得たし、アントニン・ドヴォルザーク（1841—1904）のオペラ『ルサルカ』にも使われている。勿論、ヴァーグナーの作品のほとんどにこのモチーフが使われている。フーケーはこの『ウンディーネ』の発想は16世紀の医者兼錬金術師パラケルススから得たといわれる。ウンディーネは、ラテン語のUndaに由来し、「波」を意味する。

ラインの黄金に象徴されるお金や権力といったものの呪いのために神々も英雄ジークフリートも次々と犠牲になっていってしまう。結局批判されているものはラインの黄金である。ラインの黄金が19世紀並びに20世紀の文明社会において具体的に何を意味するか。これは、様々な受け取り方があるが、少なくともヴァーグナーは何かを意味させようとして愚意或は象徴としてこのラインの黄金を持ってきている。更に小人族は手工業者或は農民といったものを象徴していると見る事ができるのであろうし、巨人族は産業資本或は技術文明の様なものを象徴、暗示しているとみる事ができる。また神々というのは、キリスト教の神ではないので、様々な性格の神々がいるし、約束とか秩序とか契約などがいつも問題になる。中心であるヴォータン自身が、約束を破ったり、秩序を破ったりしたために、全体の悲劇がどうにもならない形で進行する。こういう意味で一説によれば、官僚主義や金融資本の動きの取れない約束事で固められ、その約束事をどこかで誤魔化さないと生きていけない矛盾した集団が神々の愚意的な現代的な意味であろうという解釈が成り立つ。

この『ニーベルゲンの指環』に影響された作品は数多くあるが、リヒャルト・シュトラウス（1864—1949）の『死と浄化』作品24は「トリスタとイゾルデ的」な標題であるがその作

品の冒頭は、『ラインの黄金』のモチーフと酷似している。人間の数々の苦しみ、生のための無益な争い、死による解放という形而上学的概念を描いている。つまり、極めてショーペンハウエル的なのである。また、グスタフ・マーラー（1860—1911）の『交響曲第8番』は第1部と第2部に分けており、『千人交響曲』と呼ばれる交響曲であるが、その第2部（これは、ゲーテの『ファウスト』の最終場面をテキストにしている）の冒頭はやはり変ホの音が有効に使われているという点で極めて重要な曲である。

このように、変ホの音は、ヴァーグナーは勿論のこと、それ以降の影響を受けた作曲家、例えば、マーラーもアントン・ブルックナー（1824—96）も好んで神秘的な主題を表わすために使っている。どの調が何を暗示するかという点では、絶対的なことは言えないが、とりわけヴァーグナーの場合はこの変ホ長調で、最初の前奏面が始まる。つまり、根源音で始まるのである。ジークフリートが殺され妻であったブリュンヒルデが自己犠牲的に身を投げて死ぬ。そして再び炎は燃えて、神々の城であるヴァルハラが炎上し、その火を今度はライン河の水が大洪水のように包んで地上のものはすべて水の中に沈んでしまう。この最後の部分では変ホ短調になっている。悲劇的な最後であるため始まりは、変ホ長調で終りは変ホ短調である。ヴァーグナーの若い時の作品は長調のモチーフが主流であった。しかし、後の作品では逆になっている。『ニーベルングの指輪』の観念的主音であるホの音は、『トリスタとイゾルデ』の場合と同様に死であるとか、或は愛欲、愛情といったものを表わしていることが多い。それに対し、ホの短調は、夢とか忘却或いは過ぎ去ったという過去のこと或は儚さを表わすことが多いと音楽学者の間ではいわれている。

ヴァーグナーの作品は、『トリスタとイゾルデ』のような、非常にプライベートな性格の強いもの、『ニュルンベルクのマイスタージンガー』のような非常に公的な性格の強いものがある。いずれにしても、共通して、自分の自己体験がどこかにもぐり込んでいる。その顕著なものは、ジークムント・フロイト（1856—1939）の精神分析学のいわゆる「エディプス＝コンプレックス」である。つまり、ヴァーグナーの出生に関する秘密である。ヴァーグナーは、中年から晩年にかけて、特に娘婿が、イギリスのヒューストン・チェンバレン（1855—1927）で、彼は、外交官であり、東洋学者であったJ. A. ゴビノー（1816—82）らの人種理論、後にはナチスに利用されて、反ユダヤ主義、ナチス的な右翼主義をヴァーグナーも共有していたという風に特にナチスの文化政策の方から利用されたが、ヴァーグナーの音楽そのものは、むしろ、ヴァーグナーを批判したユダヤ的性格を持っている。それは、半音階への好み、語りものへの志向、祈り、夢といった要素が指摘できるが、しかし、今日、純粋のドイツ人の作曲家、指揮者、歌手だけでなく、むしろ、フランス系、イギリス系、アメリカ系、更にユダヤ系の作曲家や指揮者によってヴァーグナーが学ばれたり、上演されたりすることが、非常に多い。ヴァーグナー自身は、一応反ユダヤ的な言質を通したが、結果に於ては、非常に普遍的な世界的な音楽を少なくとも『ニーベルングの指環』という作品を打ち建てた。更に、19世紀の縮図であるのみならず、今日の近代文明の全体像を暗示的、象徴的に描き出していると言える。

ヴァーグナー自身が台本作家であったから上演に当っては卜書を書いている。また初演の時の舞台装置やその他の演出上の監督をしているが、当時ヨーロッパで流行っていた自然主義的な傾向が強い。つまり、かなり詳しく、イブセンの台本に共通している。また、舞台の

模型やイラストレーションが現在でも残っているが、これまた非常に細かい点について描いている。舞台装置や衣装なども、そのままヴァーグナーの意図であったかのごとく継承されてきたが、1920年代になってスイスのアドルフ・アッピア（1862—1928）が、やや遅れてゴードン・クレイグ（1872—1966）が現われ、きわめて似通った理論を展開した。アッピアは20才の時に、バイロイトで『パルジファル』の上演を見るが、その舞台に失望を感じ、その6年後に『音楽と演出』（Die Musik und die Inszenierung, 1888）を著わすきっかけになったといわれている。アッピアにとって、演出とは表現手段であった。同書の中で「演出は、舞台唯一の＜実在＞、つまり人間の身体を原点として構築されねばならない」そこで、音楽は舞台上の動く、特に俳優の動きに対して働きかけるが、俳優の身体と舞台空間に活力を与えるために照明というものの、重要性を説いている。つまり、描かれた装飾的な背景を否定している。アッピアの有名な序列がここで成立した。つまり＜俳優、空間、照明、描かれた背景＞という順番である。アッピアは俳優の身体の実現力を高めるために、階段、斜面、壁面によって空間を造り出すことを説いた。クレイグも、アッピアと類似する理論を展開した。舞台装置や衣装のみならず、演技においても自然主義的な立場に反対し、暗示的象徴主義を強張した。この2人が別な角度からではあるが、ヴァーグナーの作品を上演するに当たって、本当は、むしろ象徴的或は抽象的な、できるだけ装飾を省いてバイロイトの祝祭劇場の円形舞台に、言いかえれば、古代ギリシャ悲劇の様な簡素な型にすべきだと主張している。また、『トリスタンとイゾルデ』の第3幕で、一応トリスタンとイゾルデがひき離されて、別れているが、瀕死のトリスタンがイゾルデを運んで来るべきはずの船を待ちに待って、もう少しで息が絶える時にイゾルデが現われる。そこが楽劇の上で非常の力のあるところである。その最後に外でイゾルデが

「トリスタン！トリスタン！愛する人よ！」

(Tristan! Tristan! Geliebter!)

と言う声が聞えた時に言うトリスタンの最後に言う台詞が非常に象徴的である。

「私は光を聞いているのだろうか？」

灯、ああ灯が消える。

彼女のところへ、彼女のところへ」

(Wie hör' ich das Licht?)

Die Leuchte — ha!

Die Leuchte verlöscht!

Zu ihr! Zu ihr!)

そこで言葉がなくなって、最後にもう一言「イゾルデ！」と言うだけでイゾルデの胸に抱かれて死んでしまうという場面である。ここで問題なのは、「私は光を聞いているのだろうか？」というところで、これは瀕死の状態でもう目が見えない状況を示しているが、同時に、「トリスタン！」というイゾルデの声を光と考えている。従って、日常の生活の上の昼と夜の観念が逆になっている。目が見えないが声を聞く、そこに光を感じている。それを更に拡げて言うと死の中に本当の生命を感じるという考え方の象徴になる。トリスタンの場合は、幻覚としての光である。闇の中から何らかの意味で光が生まれて来る。その明暗は具体的に舞台照明によって表わされる。大事な点は、抽象的な簡素な装置と衣装、劇の進行のために

内面的につながる明暗，舞台と色彩的に造形すること。こうしたアッピアやクレイグの主張は当時全く受け入れられなかったが，戦後ヴィーラン・ヴァグナー（1917—66）が2人の影響を受けて，ギリシャ悲劇的な意味でのバイロイトの祝祭劇場の原点に戻った演出を始めている。今日，新バイロイト様式と言われているが，基本的には，ヴィーラント・ヴァーグナーの構想がずっと続いている。

#### 主要参考文献

- The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Macmillan)  
Rieman: Musik Lexikon (B. Schott's Söhne)  
Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Bärenreiter)  
Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen (Leipzig, 1888)  
G. B. Shaw: The Perfekt Wagner (London, 1972)  
R. Donington: Wagners Ring and its Symbols (London, 1963)  
Curt von Westernhagen: Wagner (Zürich, 1968)  
同上邦訳<sup>三光長治</sup>高辻知義訳 (白水社, 1973)  
Richard Wagner: Mein Leben (München, 1963)  
同上邦訳 山田ゆり (勁草書房, 1986)  
世界美術大全集20「ロマン主義」(小学館, 1995)