

『トリスタンとイゾルデ』における 「愛の死」の考察

竹 田 利 奈

は じ め に

『トリスタンとイゾルデ』(*Tristan und Isolde*, 全3幕・1865年初演, 以下『トリスタン』と略記する。)はリヒャルト・ヴァーグナー (Richard Wagner, 1813-1883) の代表作であり, 現在でも世界各国の劇場で頻繁に上演されている。バイロイト音楽祭 (Bayreuther Festspiele)⁽¹⁾では, 『パルジファル』, 『ニュルンベルクのマイスタージンガー』に次いで3番目に上演回数が多く, この10年間の内で7年も上演されていることが『トリスタン』の根強い人気を裏付けている⁽²⁾。また演奏会形式で前奏曲や「イゾルデの愛の死」と称される最後の場面のみが取り出されて演奏されることもある。

『トリスタン』を創作する前, ヴァーグナーは1849年に勃発したドレスデン革命に関与し, 革命が失敗したことにより国外追放の身となっていた。チューリヒに亡命中の1854年に, ヴァーグナーは友人ゲオルク・ヘルヴェーク (Georg Herwegh, 1817-1875) のすすめで, アルトゥール・ショーペンハウ

-
- (1) バイロイト音楽祭はバイエルン州フランケン地方に位置するバイロイトにて, 毎年7月25日から8月28日までの約1か月間ヴァーグナーの作品のみが上演される音楽祭である。『さまよるオランダ人』から『パルジファル』までの10曲がバイロイトでの上演を認められており, 毎年その中から6, 7曲がプログラムに取り入れられる。
- (2) 上演回数についての情報は以下のバイロイト音楽祭の公式ホームページを参照した。<https://www.bayreuther-festspiele.de/festspiele/statistiken/#gesamt>

アー（Arthur Schopenhauer, 1788-1860）の著書『意志と表象としての世界』（*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819）を読んだ。ショーペンハウアーの哲学は、失意の中にいたヴァーグナーの創作活動を後押しすることになり、ヴァーグナーを『トリスタン』創作へと向かわせた。

1857年に『トリスタン』の創作を開始したヴァーグナーは、同年8月20日から25日まで散文構想に取り組み、9月18日にチューリヒでリブレットの初稿を完成させた。そして11月5日から1859年7月19日まで作曲にかり、同年8月6日にスイスのルツェルンで総譜を仕上げた。

『トリスタン』の背景にはヴァーグナーの個人的な体験があるとされている。すなわち1857年にヴァーグナーは妻ミンナ（Minna Wagner, 1809-1866）とチューリヒ市内から郊外へ移住した際、近所に住んでいたマティルデ・ヴェーゼンドンク（Mathilde Wesendonck, 1828-1902）と知り合った。彼女の夫オットー（Otto Wesendonck, 1815-1896）はニューヨークに絹工場を持つ裕福な経営者であり、ヴァーグナーの支援者でもあった。ヴァーグナーとマティルデは互いに配偶者がいるにもかかわらず、次第に単なる知人から恋人同士へと発展した。しかし二人の関係がミンナとオットーにばれると、ヴァーグナーはチューリヒを去り二人の関係は終わってしまった。ヴァーグナーは『トリスタン』第1幕をチューリヒ、第2幕をヴェネツィア、第3幕をスイスのルツェルンで完成させているが、チューリヒで経験したマティルデとの叶わぬ恋が『トリスタン』創作に大きな影響をもたらしたと言えるだろう。

『トリスタン』は作劇的、音楽的に変革をもたらした作品として知られている。それは作品のタイトルからも認識することができる。ヴァーグナーは『トリスタン』以前に「ロマン派オペラ」（*Die romantische Oper*）という副題を付した作品を三作残している。その三作とは『さまよえるオランダ人』（*Der fliegende Holländer*, 1843年初演）、『タンホイザー』（*Tannhäuser*, 1845年初演）、『ローエングリン』（*Lohengrin*, 1850年初演）である。音楽学者フォスは、オペラの伝統に従って「ロマン派オペラ」という副題をつけることは作品を普及させること、そして聴衆に「ロマン派」のイメージを思い起こさせる

のに役立つと説明している。しかし、ジャンルの名称が作品の真の理解を妨げる可能性もあり、これを避けるためにヴァーグナーは『トリスタン』にはジャンル名をつけなかった⁽³⁾。作品が「オペラ」というくくりで見られるのではなく、一つの「ドラマ」として理解されることをヴァーグナーは望んでいた⁽⁴⁾。『トリスタン』以降の作品は慣例的に「楽劇」(Musikdrama)と呼ばれるが、これは1833年にテオドール・ムントが最初に使った言葉である⁽⁵⁾。ジャンル名を付すことに抵抗感を持っていたヴァーグナーは「楽劇」ではなく「音楽の可視的になった行為」(ersichtlich gewordene Taten der Musik)⁽⁶⁾でも良いと考えていた。

ジャンル名を取り払うことで、ヴァーグナーはオペラの創作上の規則を守る必要がなくなり、自由な創作活動に取り組むことができた⁽⁷⁾。『トリスタン』でヴァーグナーは「トリスタン和音」(Tristan-Akkord)という調性の不安定な和音を作り出したり、従来から用いていた「ライトモチーフ」(Leitmotiv)の技法をさらに発展させたりしている。ヴァーグナーはこのような新たな試みを用いて創作することで、「オペラ」の枠には収まりきらない「ドラマ」を創り上げていったのである。

『トリスタン』には、愛し合うことが許されずに苦悩する男性主人公トリスタンと女性主人公イゾルデが二人だけの世界へと向かう究極の愛が描かれている。つまり愛が成就することによって二人は苦しみから解放される。『トリスタン』には作品を象徴する「愛の死」(Liebestod)という言葉が用いられてお

(3) Vgl. Richard Wagner: *Lohengrin*. Nachwort von Egon Voss. Stuttgart: Reclam, 2015, S. 96.

(4) Vgl. Richard Wagner: *Tristan und Isolde*. Nachwort von Egon Voss. Stuttgart: Reclam, 2016, S. 113.

(5) 三光長治監修『ヴァーグナー著作集①』第三文芸社 1990年 339頁を参照。

(6) Richard Wagner: *Über die Benennung Musikdrama*. In: Dieter Borchmeyer (Hg.): *Richard Wagner. Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*. Bd. 9. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983, S. 276. (以下ヴァーグナーの著書とリブレットからの引用は、本全集に拠り、巻数、ページ数を付す。)

(7) Vgl. Wagner: *Tristan und Isolde*. Nachwort von Egon Voss. S. 114.

り、「救済」のモチーフと深い関わりをもっていると考えられる。それゆえ本稿では「愛の死」と「救済」の関係に着目する。第1章では物語の展開を促進する重要な個所の考察を行い、第2章では愛が実現されずに苦しむ二人の姿に着目する。第3章では本稿の中心テーマである『トリスタン』における「愛の死」の意味を考える。そして「ロマン派オペラ三部作」とのつながりも踏まえたくて、ヴァーグナーの救済観を明らかにしてゆきたい。

第1章 沈黙の愛

『トリスタン』が、「コーンウォールの英雄トリスタンとアイルランドの王女イゾルデの愛の物語」であることはよく知られている。しかし、トリスタンとイゾルデは初めから愛し合っていたわけではなく、互いの愛を認め合うには第2幕まで待たなければならない。第1幕ではトリスタンに対するイゾルデの「怒り」や「悲しみ」が中心に描かれている。しかしその中で生じる二つの契機がトリスタンとイゾルデの関係に変化をもたらしている。本章ではまずこの二つの契機について考察してゆく。

第1節 「眼差し」の意味

『トリスタン』第1幕は、イゾルデが敵国コーンウォールのマルケ王の妃になるため、王の住むコーンウォールへと向かう船上の場面から始まる。かつて行われたアイルランドとコーンウォールの戦いで、イゾルデの婚約者モーロルトはトリスタンによって刺殺された。イゾルデは婚約者の命を奪ったトリスタンへの怒りを露わにしながら侍女ブランゲーネにモーロルト殺害後の出来事を語る。

トリスタンは、モーロルトとの戦いの際に致命傷を負っていた。傷に苦しむトリスタンを乗せた小舟が風に乗ってアイルランドへ流れ着くと、イゾルデは母から受け継いだ薬を使いトリスタンの傷を治した。トリスタンは正体を誤魔化すために「タントリス」(Tantris)と名乗ったが、トリスタンの剣にある刃

こぼれとモーロルトの頭蓋骨に刺さっていた破片が一致したため、イゾルデはタントリスがモーロルトを殺したトリスタンであると認識した。本来ならば、この時イゾルデはトリスタンに対する強い怒りから、トリスタンを殺害して婚約者の敵討ちをするはずであった。しかし、剣を突き刺そうとした瞬間、イゾルデはトリスタンと目が合いトリスタンを殺すことができなかった。その理由についてイゾルデは、以下のように語っている。

病床から
男の眼差しは、
剣でもなく、
手でもなく、
私の瞳へ見入った。
男の哀れな様に同情して、
剣を－私は手から落とした！⁽⁸⁾

イゾルデは傷を負ったトリスタンの「眼差し」が「同情心」を呼び起こしたと説明している。独文学者ボルヒマイヤーがこの「眼差し」について「イゾルデがモーロルト殺害の敵を討つためにこの剣（トリスタンがモーロルトを刺すときに使用した剣）を差し出した瞬間、トリスタンの眼差しがイゾルデを捉え、その眼差しが一瞬にしてイゾルデの憎しみを同情へと、そして愛へと変化させた」⁽⁹⁾と述べているように、この時に初めてイゾルデはトリスタンへの愛を感じ取った。これはトリスタンも同様である。しかしこの段階ではまだ互いへの愛を感じ取るだけであり、声に出して確認し合うまでには至っていない。

(8) Richard Wagner: *Tristan und Isolde*. In: Borchmeyer (Hg.): *Dichtungen und Schriften*. Bd. 4, S. 18. リブレットの日本語訳は、高辻知義訳『オペラ対訳ライブラリー ワーグナー トリスタンとイゾルデ』音楽之友社 2000年を参考にし、執筆者が適宜変更を加えた。

(9) Dieter Borchmeyer: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2002, S. 221.

このイゾルデの様子は音楽的にも裏付けられている⁽¹⁰⁾。すでに述べたように、第1幕でイゾルデはトリスタンへの怒りや憎しみを露わにしている。しかし音楽によく耳を傾けてみるとイゾルデのトリスタンへの愛を象徴するフレーズが流れていることが分かる。これは「ライトモチーフ」(Leitmotiv)の技法であるが、ライトモチーフは、場面ごとに設定された音型のことを指しており、その音楽が流れることで聴衆は今どの場面が演じられているのか判断することができる。また、台詞からは分からない登場人物の心の内に秘めた感情などを表現するためにもこのライトモチーフは有効であり、イゾルデの複雑な心理を表現する際に用いられている。つまり、イゾルデの台詞はトリスタンへの憎しみにあふれている一方で、音楽は愛の実現を願う場面に使用される「憧れの動機」の変形である「病めるトリスタンの動機」⁽¹¹⁾が流れているため、イゾルデが密かにトリスタンを愛していることが暗示されていると言えるだろう。

一組の男女が言葉を交わすことなく見つめ合うだけで、互いに惹かれ合う姿は『トリスタン』以前の作品にも見受けられる。『さまよえるオランダ人』で、永遠に海をさまよひ続けなければならない呪いをかけられたオランダ人と商人の娘ゼンタが初めて出会った時である。二人の目が合った瞬間、オランダ人は自分を苦しみから救い出してくれるのはゼンタしかないと、そしてゼンタは自分こそがオランダ人を苦しみから解放する女性であると確信した。つまり「眼差し」の場面を取り入れることによってオランダ人とゼンタの出会いが運命的であることを強く印象付けていると言える。

『さまよえるオランダ人』の眼差しの場면을踏まえると、トリスタンとイゾルデは眼差しを通して運命的な愛を感じ取っていたと考えられる。ヴァーグナーは「眼差し」の場面を設定することで、二人の愛、延いては「愛」というものは運命的であるということを伝えようとしていたと考えられる。『さまよえる

(10) 本稿では、1983年10月にバイロイト祝祭劇場にて収録された上演の演出を参考にしている。(演出・装置・衣装：ジャン＝ピエール・ポネル、指揮：ダニエル・バレンボイム)

(11) 三光長治・高辻知義・三宅幸夫訳『ワーグナー トリスタンとイゾルデ』白水社 1990年 26頁を参照。

オランダ人』とは異なり『トリスタン』では、トリスタンとイゾルデの「眼差し」の場面は実際に演じられることはなく、イゾルデによって語られるだけである。しかしこの場面は、第2幕で繰り広げられる愛の場面への伏線として、見過ごすことのできない重要な役割を担っていると言えるだろう。

第2節 媚薬の効果

イゾルデによる治療のおかげで回復したトリスタンは、その後イゾルデへの感謝を忘れずに忠誠を誓うことを約束したにもかかわらず、イゾルデを裏切ってしまう。トリスタンはマルケ王にイゾルデを妃にするよう勧め、彼女をコーンウォールへ連れて帰ろうとしたのである。イゾルデはコーンウォールへ向かう船上で、以下のように自分を見ようとしめないトリスタンへの愛に苦しむ。

愛してもくれない
こよなき気高い男を
常に近くで見なければならぬなんて！
この苦しみにどうして耐えられましょうか？⁽¹²⁾

イゾルデにとって「愛してもくれないこよなき気高い男」はトリスタンを指している。しかしマルケ王との結婚をこよなき幸せと考えている侍女ブランゲーネはそれをマルケ王のことだと思ったのである。高辻など多くの研究者が言及している通り、このブランゲーネの勘違いはその後の作品の展開に大きく関わることになる⁽¹³⁾。

こうして婚約者を殺された上に、自分の意に反して愛してもいない人との結婚を迫られ屈辱感に苛まれたイゾルデは、二重の苦しみに耐えることができない

(12) Wagner: *Tristan und Isolde*. In: Borchmeyer (Hg.): *Dichtungen und Schriften*. Bd. 4. S. 21.

(13) 高辻知義訳『オペラ対訳ライブラリー ワーグナー トリスタンとイゾルデ』34頁を参照。

くなり、母から受け継いだ「薬」を飲んで死ぬことを決意する。また、彼女は同時にこの薬をトリスタンにも飲ませて婚約者モーロルトの敵討ちをしようと考えた。そしてイゾルデの要求を受け入れたトリスタンは、死の薬をイゾルデとともに飲み干した。その瞬間、二人はまるで別人になったかのように極度の興奮状態に陥り、互いの名前を呼び合う。これはマルケ王との愛が実るようにと、イゾルデの侍女ブランゲーネが「死の薬」を「愛の媚薬」(Liebestrank) にすり替えたために生じた出来事であった。「愛の媚薬」はここまで自らの感情を表に出すことができなかつたトリスタンとイゾルデの距離を一気に近づけ、停滞していた物語の進行を加速させたと言えるだろう。

トリスタンがイゾルデへの愛を抑えなくてはならない理由は、「礼儀」(Sitte) が二人の住む世界を支配していたからである。トリスタンはたとえイゾルデに好意を持っていたとしても、自身の叔父でコーンウォールの王であるマルケ王の妃イゾルデを愛してはいけないことは明らかである。またイゾルデはマルケ王を裏切ることができないというトリスタンの立場を思いやり、トリスタンへの愛を口にしないように努めていた。つまりこの世界では「礼儀」を重んじるあまり自らの内に秘めた「欲望」を外に出すことが許されていなかった。しかし、「愛の媚薬」を飲んだ二人は共に以下の台詞を発する。

二人の胸は
 波打って高まる！
 五感のすべてが
 歓喜にふるえる！⁽¹⁴⁾

この台詞から、「愛の媚薬」によってトリスタンとイゾルデの価値観が一気に変化し、二人がこれまで心の奥底に秘めていた感情を爆発させたことが読み取れる。リーガーも「愛の媚薬」に関して「ブランゲーネの(差し出した)飲み

(14) Wagner: *Tristan und Isolde*. In: Borchmeyer (Hg.): *Dichtungen und Schriften*. Bd. 4. S. 33.

物が優先順位を変えた。今やただ欲望だけが価値を持ち、五感が沸き立った。」⁽¹⁵⁾と述べている。そして物語は、官能の象徴である「愛」を高らかに称賛する第2幕に突入してゆくことになる。

「愛の媚薬」はヴァーグナーが創作時に依拠した中世の叙事詩人ゴットフリート・フォン・シュトラースブルク (Gottfried von Straßburg) の『トリスタンとイゾルデ』において、すでに使用されている。ゴットフリート版では、「ワイン」と思いながら「愛の媚薬」を飲むトリスタンとイゾルデが描かれている。ヴァーグナーは二人が「愛の媚薬」をそれと知らずに飲むという流れをゴットフリート版から取り入れている⁽¹⁶⁾。

ここまで考察してきた通り、「飲み物」は停滞していた物語の進行に動きをもたらすことから作劇上重要な役割を担っている。「飲み物」は『トリスタン』以前のオペラ作品にも使用されており、イタリアの作曲家ドニゼッティ (Gaetano Donizetti, 1797-1848) の『愛の妙薬』 (*L'elisir d'amore*, 1832年初演) では、主人公である若い農夫が地主の娘との恋を实らせるために「愛の妙薬」を求める様子が描かれている。実際農夫が飲んだものは単なる安ワインであったが、惚れ薬を飲んだと思いついで効果が出るのを待っていると意中の娘が農夫に振り向いてくれたため、愛は実現された⁽¹⁷⁾。『愛の妙薬』の惚れ薬は『トリスタン』の媚薬より劇的な効果は薄い、「飲み物」は『トリスタン』以前も物語を進展させるための「道具」として取り入れられていたことが分かる。

ボルヒマイヤーは「愛の媚薬」を「奇跡」 (Wunder)⁽¹⁸⁾と呼んでいるが、ヴァーグナーは「奇跡」を意図的に作品に組み込むことで、本作品の頂点である第2幕に向けて、結ばれるはずのなかったトリスタンとイゾルデの距離を

(15) Eva Rieger: *Leuchtende Liebe, lachender Tod. Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik*. Düsseldorf: Patmos Verlag, 2009, S. 102.

(16) 石川栄作『トリスタン伝説とワーグナー』平凡社 2013年 188-193頁を参照。

(17) 坂本鉄男『オペラ対訳ライブラリー ドニゼッティ 愛の妙薬』音楽之友社 2011年 5-8頁を参照。

(18) Vgl. Borchmeyer: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*. S. 209.

一気に近づけようとしたと考えられる。本章では「眼差し」と「愛の媚薬」の考察を進めてきたが、どちらも争いや身分の違いなど、周囲の状況が足枷となり互いへの愛を口にするのができなかったトリスタンとイゾルデを劇的に結びつけるための重要な伏線と考えることができるだろう。

第2章 満たされることのない憧れ

ヴァーグナーは1854年12月、作曲家フランツ・リスト (Franz Liszt, 1811-1886) に宛てた手紙の中で『トリスタン』創作を決意した理由を以下のように述べている。

私はしかしながら一度も愛の本当の幸せを味わったことがなかったため、あらゆる夢のなかで最も美しいこの夢のためにもう一つの記念碑を立てるつもりです。その記念碑の中で、愛が完全に満たされることになります。私は頭の中で『トリスタンとイゾルデ』を構想しました。それは最も簡潔で、しかしながら最も生き生きとした音楽的構想です。⁽¹⁹⁾

この書簡でヴァーグナーは「愛の本当の幸せ」を「最も美しい夢」と表現していることから、愛はヴァーグナーにとって憧れであり、また創作活動の原動力となっているとことが分かる。つまり『トリスタン』ではヴァーグナーが考える「究極の愛の形」が表現されているのである。中でも第2幕はトリスタンとイゾルデの「愛」が中心に描かれており、本作品の中核を成している。第2幕の前半でトリスタンとイゾルデは二人の「愛」を実現したかに思われるが、「愛の実現」という憧れは満たされることはなく、二人はある行動、つまり「死」を決意する。本章では、『トリスタン』第2幕の考察を行い、「愛」と「死」の描かれ方、そしてこの二つのキーワードの関係を明らかにしてゆく。

(19) Hans-Joachim Bauer, Johannes Forner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe*. Bd. 6. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1986, S. 299.

第1節 愛の実現

第1幕の終盤で互いの愛を意識し始めたトリスタンとイゾルデは、コーンウォールに到着すると互いの従者によって一旦引き離される。夜を迎え、イゾルデとその侍女ブランゲーネが二人になると、ブランゲーネは自分が死の薬を愛の媚薬にすり替えたことをイゾルデに白状する。しかし「愛」に目覚めたイゾルデは「愛の女神」の魔法が自分の手から「死」を取り上げたと主張する。この時のイゾルデは『タンホイザー』で主人公タンホイザーを官能の世界へと誘惑する異教の女神ヴェーヌスを思い起こさせる。こうしてトリスタンへの「愛」を抑えきれなくなったイゾルデのもとにトリスタンがやってくると、二人は熱い抱擁を交わしながら以下の言葉を発し、再会の喜びを爆発させる。

二人： これは俺なのか？これはお前なのか？
 ／これは私なのですか？これはあなたなのですか？
 イゾルデ： 私はあなたをしっかりと掴んでいるのでしょうか？
 トリスタン： 錯覚ではないだろうな？
 二人： 夢ではないだろうな？／夢ではないでしょうね？⁽²⁰⁾

トリスタンとイゾルデは興奮のあまり、もはや自分と相手の区別がつかなくなっていることがこの台詞から読み取ることができる。『トリスタン』の中で「自と他の融合」は二人の目指す「愛の実現」と位置づけられており⁽²¹⁾、この時トリスタンとイゾルデの愛は実現されたかのように思われる。しかし、ヴァーグナーが「愛」を「恐ろしい苦悩」(*furchtbare Qual*)⁽²²⁾と表現しているように、この世での愛の実現は不可能であることにトリスタンとイゾルデは気づき、二人が一つになれる唯一の場所、つまり「死」の世界へ行くことを望み始

⁽²⁰⁾ Wagner: *Tristan und Isolde*. In: Borchmeyer (Hg.): *Dichtungen und Schriften*. Bd. 4. S. 40.

⁽²¹⁾ Vgl. Wagner: *Tristan und Isolde*. Nachwort von Egon Voss. S. 119.

⁽²²⁾ Hans-Joachim Bauer, Johannes Forner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe*. Bd. 8. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1991, S. 156.

める。こうしてヴァーグナーは『トリスタン』を創作する中で、愛することは死することと同義であるという考えに至ったのである。第2幕のトリスタンとイゾルデのデュエットが頂点に達するとき、二人はともに「愛の死」(Liebestod)という言葉を発する。この言葉は劇中で一度しか表れないが、まさに『トリスタン』を象徴する表現である。„Liebestod“ は通常「愛の死」と訳されるが「の」の捉え方によって「愛が死ぬ」や「愛のために死ぬ」など複数の解釈が可能である。ヴァーグナーの愛の解釈に基づくなら「愛による死」という表現に言い換えることも可能であろう。

音楽の盛り上がりからも、第2幕で二人の愛は成就したように思われるが、この世にいる限り外界からの妨害によって二人の愛の実現は阻まれ続ける。満たされない憧れは苦しみへと変化し、トリスタンとイゾルデは死へと向かってゆく。次節では「死」の描写について考察を行う。

第2節 昼と夜の対立

ヴァーグナーは1859年に『トリスタン』の前奏曲について解説を書き残しており、「愛」と「死」について以下のように述べている。

愛の憧れ，欲求，至福，悲惨には終わりがなかった。世界，権力，名声，名誉，騎士道精神，忠誠，友情はすべて実体のない夢のように霧散してしまっていた。ただ一つ生き残っているのは，憧れ，憧れ，鎮めがたく永遠に新たに生まれる欲求，熱望，渴望であり，唯一の救済は，死，死ぬこと，滅亡すること，もはや目覚めないことである！⁽²³⁾

前節で、トリスタンとイゾルデは自分たちの愛の実現不可能性に気づき、死を望むようになったと述べたが、ヴァーグナー自身が『トリスタン』における「死」を「唯一の救済」と考えていた。またこの解説から、ヴァーグナーが

(23) Wagner: *Tristan und Isolde. Vorspiel*. In: Borchmeyer (Hg.): *Dichtungen und Schriften*. Bd. 4. S. 104.

「実体のない夢」と表現した「名誉」や「忠誠」などを重んじる現実世界と救済をもたらす死の世界の対立構造を読み取ることができ、劇中ではそれぞれ「昼の世界」と「夜の世界」にたとえられている。

「昼の世界」では、マルケ王への忠誠を誓うトリスタン、そしてトリスタンの名誉を傷つけないように努めるイゾルデは立場上、お互いの愛を胸の内に秘めておく必要があった。そのため、この世で自分たちの愛を実現させるのは不可能であるという考えに至ったトリスタンとイゾルデは「昼の世界」を忌み嫌い、この世界からの脱出を望んだ。つまりそれは「死」を意味しており、劇中では「昼の世界」と対照的な「夜の世界」が「死の世界」の象徴として描き出されている。満たされぬ憧れに苦しむトリスタンとイゾルデは「夜の世界」が自分たちに救済を与えてくれると信じて、これを高らかに称賛する。「昼」と「夜」を対立させて「夜」を称賛するというシナリオからロマン派作家ノヴァーリスの『夜の賛歌』(*Hymnen an die Nacht*, 1800)を想起することは容易であろう。すでに多くの研究者が指摘しているように『トリスタン』で描写される「昼」と「夜」のたとえば、ノヴァーリスの影響を色濃く受けていると考えられる。しかし、実際にヴァーグナーがノヴァーリスの『夜の賛歌』を読んだかどうかは明らかにされていない⁽²⁴⁾。

また、ヴァーグナーは『トリスタン』前奏曲の解説の後半で、憧れについて次のように述べている。

(際限なく貪欲な心のために、無限に続く愛の喜びである海への道を開く突破口を見つけるという最も力強い努力は) 無駄だ! 無力に心は再び静まり、憧れの中、つまり満たされない憧れの中で弱り果てるのだ。それは極限の疲労の中で、砕けそうな眼差しに最高の喜びへの到達が予感されるまで何度満たされても再び新たな憧れが訪れるからである。最高の喜びとは死、もはや存在しないこと、私たちが最も荒々しい力が入り込もうとして

(24) Vgl. Wagner: *Tristan und Isolde*. Nachwort von Egon Voss. S. 126 f.

いたとき、最も遠く離れていたあの素晴らしい国へと向かう最後の救済の喜びである。⁽²⁵⁾

ここでもヴァーグナーは、満たされることのない「憧れ」という苦しみから解放してくれるのは「死」のみであるということ、つまり「死」が「救済」の喜びへと導いてくれると述べている。この世で生を諦めるという考えはまさにヴァーグナーが1854年に読んだショーペンハウアーの『意志と表象としての世界』の影響を受けていることを示している。しかし、高辻が「ショーペンハウアーの『トリスタン』への影響は必ずしも直線的なものではなく、ここでは生の意志の否定にかわって、愛が、性欲が至高の座にすえられていると言える。」⁽²⁶⁾と述べているように、ショーペンハウアーが「禁欲」による「諦念」を実現させようとしていたのとは異なり、ヴァーグナーは「愛」という欲望や感情を実現するために生を諦めようとする登場人物を描いた。『トリスタン』は作劇的、音楽的に従来のおペラ作品の枠から飛躍した画期的な作品であったが、同時に「官能」という19世紀の市民にとってのタブーに触れた作品であったため、評価は賛否両論であった⁽²⁷⁾。

第2幕終盤、愛を実現させるためにともに死ぬ決意をしたトリスタンとイゾルデは、トリスタンの友人でイゾルデを密かに思っていたメーロトによってマルケ王に二人の関係をばらされてしまい、二人して死の世界へ行く機会を逃してしまった。こうしてトリスタンとイゾルデは再び愛の憧れという苦しみを味わうことになった。そしてメーロトの振りかざした剣によってトリスタンは再び傷を負い、瀕死状態になる。弱り果てたトリスタンは「素晴らしい国」に一歩近づいたのである。

⁽²⁵⁾ Wagner: *Tristan und Isolde. Vorspiel*. In: Borchmeyer (Hg.): *Dichtungen und Schriften*. Bd. 4. S. 104 f.

⁽²⁶⁾ 三光長治・高辻知義・三宅幸夫訳『ワーグナー トリスタンとイゾルデ』巻末に収録された高辻による「成立史とあらすじ」より142頁を引用。

⁽²⁷⁾ Vgl. Rieger: *Leuchtende Liebe, lachender Tod*. S. 89.

第3章 死による救済

瀕死の状態でご郷カレオールに戻ったトリスタンは、コーンウォールから自らの傷を癒しにやってくるイゾルデの到着を待ちわびる。そしてトリスタンのもとにイゾルデが駆け寄り抱きしめるとトリスタンは絶命し、それに続いてイゾルデもトリスタンの亡骸に寄り添って死を迎える。第3章では、この「救済」がヴァーグナーの作品において持つ意味を「ロマン派オペラ」と称される三作品『さまよえるオランダ人』、『タンホイザー』、『ローエングリン』を踏まえて考察してゆきたい。

第1節 ヴァーグナー作品における「救済」のモチーフ

本節では『トリスタン』以前に「救済」のモチーフがどのように表れていたのか「ロマン派オペラ三部作」を順に見てゆく。

『さまよえるオランダ人』（以下『オランダ人』と略記する。）では、船乗りオランダ人は不遜な行為をしたために永遠に海をさまよひ続けなければならないという呪いをかけられる。この罪から解放されるには、オランダ人に永遠の忠誠を誓ってくれる女性が必要であった。第1章で「眼差し」の意味について論じた際に述べた通り、商人の娘ゼンタはオランダ人に死までの忠誠を誓うことが自分の使命であると直感で感じた。そして最後の場面でゼンタが海に身を投じて犠牲死を遂げることで、オランダ人は永遠の呪いから解放され、「死」という安息を獲得した。つまり『オランダ人』では「女性の死による男性主人公の救済」が描かれていた。

次作は『タンホイザー』である。真の芸術家を志す歌人タンホイザーは、徳や規律を重要視する他のヴァルトブルクの歌人たちとは異なり、官能の象徴である異教の女神ヴェーヌスを称賛したため救いを得ることができなくなった。タンホイザーの罪はローマ教皇のもとへ赴き告解をすることによっても赦されることはなく、ヘルマン方伯の姪で唯一タンホイザーの歌に魅了されたエリー

ザベトの犠牲的な死によって救済される。したがって『タンホイザー』も『オランダ人』と同様に「女性の死による男性主人公の救済」が成し遂げられている。しかしエリーザベトがタンホイザーに好意を寄せていたことは『オランダ人』から一歩発展した点であると言える。『オランダ人』と『タンホイザー』では苦悩に満ちた男性主人公の救済が中心に描かれており、救済を実現するために女性が自発的に犠牲的な「死」を遂げるところにヴァーグナー独自の救済観が表れていると考えられる。

「ロマン派オペラ三部作」の三作目『ローエングリン』は「救済」の描かれ方が前二作品と異なっている。聖杯の騎士ローエングリンは人々から尊敬される立場であるため、オランダ人やタンホイザーと異なり罪とは無縁の人物である。しかし聖なる身分ゆえに本当の自分を理解してくれる人がいないという事実がローエングリンを苦しめており、この苦悩からの脱却をローエングリンは望んでいた。弟殺しの容疑をかけられ窮地に陥っていたブラバント公国の娘エルザを助けたローエングリンは、素性を尋ねないことを条件にエルザと結婚する。エルザはローエングリンを孤独から救い出そうとするが、異教の魔女オルトルートにそそのかされて「禁問の条件」を破ってしまい、ローエングリンは孤独から解放されることなく聖杯の城へと帰還する。ここで初めて救済の失敗が描かれたことになる。ローエングリンは「無条件の愛」をエルザに求めていた。もしエルザがオルトルートのそそのかしという試練に耐えられていたなら、「無条件の愛」は実現されていただろう。しかし、エルザが望んだのはゼンタやエリーザベトのような自発的で犠牲的な「無私的愛」の表現であった。最後の場面でエルザがローエングリンを失った悲しみから死に至る姿は、ローエングリンへの愛の表れと見るができるだろう。

第2節 トリスタンとイゾルデの「愛の死」

ここまで「ロマン派オペラ三部作」における「救済」のモチーフを考察してきたが、本節ではこれを踏まえて『トリスタン』での「救済」を考えてゆきたい。『トリスタン』における「救済」は作品の象徴である「愛の死」と深く関

係している。「愛の死」という考えはロマン派に起源をもつと考えられている。ロマン派の時代にあたる1800年頃のドイツ文学に精通したシュルツは「愛の死」について「愛し合う二人が共に死ぬという意味での愛の死は、芸術において常に神聖なものへと向かう愛の高まりの隠喩的な表現であり、このようにして社会的慣習による様々な障害をさらけ出したり、感情と批判的な自意識の間で揺れる葛藤から逃れる、あるいはその葛藤を高めたりする。」⁽²⁸⁾と説明している。確かにトリスタンとイゾルデも社会的立場を考慮せねばならないという気持ちと自分たちの心の内に秘めた本当の感情との間に生じた葛藤に苦しむ様子が見受けられた。そして第2幕のトリスタンとイゾルデのデュエットの場面で二人は共に死ぬ覚悟を決め、死の世界で二人の愛を実現させようとした。つまり「愛の死」の実現を二人はこの場面で約束したのである。しかし、実際の結末を見てみると二人は一緒に死ぬことが叶わなかった。この結末の展開はヴァーグナーの「救済観」をはっきりと表していると考えられる。

ここでトリスタンとイゾルデの死の原因を比較する。イゾルデはトリスタンが息を引き取った後、ただトリスタンを失った悲しみやトリスタンに対する愛によって死に至っている。ここでイゾルデは死に至るほどトリスタンを深く思っていたことが示されている。一方、トリスタンの死の直接的な原因は第2幕の終盤でトリスタンを裏切った友人メーロトがトリスタンに負わせた傷であった。この致命傷が原因となって、トリスタンは遠のく意識の中でイゾルデの幻影を見ながら死の世界へと導かれていった。確かにトリスタンはイゾルデのことを思いながら死に至っている。しかしヴァーグナーはトリスタンの「負傷」と「瀕死状態」という死の直接的な原因を設定することで、トリスタンを「救済」するのがイゾルデの「愛の死」であることを示そうとしたと考えられる。そのため作品中では「トリスタンの愛の死」という場面はなく「イゾルデの愛の死」という場面のみが設けられている。愛の力だけで死に至るイゾルデは愛を神聖なものへと高めたのである。リブレットの最後のト書きに「イゾル

(28) Gerhard Schulz: *Romantik. Geschichte und Begriff*. München: Verlag C. H. Beck, 2008. S. 117 f.

デは清らかな姿になり、ブランゲーネの腕に抱かれたまま、柔らかにトリスタンの亡骸の上に沈む」⁽²⁹⁾と書かれているように、イゾルデは神聖な姿で憧れの「死の世界」へ到達した。

ヴァーグナーは1861年にヴェネツィアを訪れた際、ルネサンス期に活躍したイタリアの画家ティツィアーノ・ヴェチェッリオ (Tiziano Vecellio, 1488/1490-1576) の祭壇画『聖母被昇天』(Assunta, 1516)を見て「アスタは聖母ではない。愛の清めを受けたイゾルデだ。」⁽³⁰⁾と言ったということがヴァーグナーの二番目の妻コジマ (Cosima Wagner, 1837-1930) の日記に書かれている。つまりヴァーグナーはイゾルデを聖女として見立てていたことがこの日記からも明らかである。

もう一度「ロマン派オペラ三部作」の結末をそれぞれ振り返ると、『オランダ人』のゼンタを除いて、『タンホイザー』のエリーザベトそして『ローエングリン』のエルザは男性主人公への愛ゆえに死に至る姿が描かれている。つまり聖性を持った女性は『トリスタン』以前からヴァーグナー作品には登場しており、イゾルデが「愛の死」によってトリスタンに「救済」をもたらすことは、「ロマン派オペラ三部作」の流れを汲むヴァーグナー作品の重要な特徴であると結論づけられる。

お わ り に

『トリスタン』を創作する前、ヴァーグナーは四部作『ニーベルングの指輪』(*Der Ring des Nibelungen*)の創作に取り組んでいた。しかしこの超大作が世に認められる自信がなかったヴァーグナーは、「手っ取り早く舞台にかけら

⁽²⁹⁾ Wagner: *Tristan und Isolde*. In: Borchmeyer (Hg.): *Dichtungen und Schriften*. Bd. 4. S. 82.

⁽³⁰⁾ Cosima Wagner (Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack): *Die Tagebücher*. Bd. 4. München: R. Piper & Co. Verlag, 1976, S. 1029.

れる作品」について考えるようになり、『トリスタン』創作に至った⁽³¹⁾。結果的には『トリスタン』も、作劇的、音楽的に従来作品から進化を遂げた大作となり、後世の音楽家や作家に多大な影響を与えることになった。

「救済」のモチーフに着目すると、『トリスタン』も「ロマン派オペラ三部作」の流れを受け継いでおり、ヴァーグナーの作品において「女性による男性の救済」が重要なモチーフであり続けていることが窺える。「救済」のモチーフは、ヴァーグナーの最後の作品『パルジファル』(*Parsifal*, 1882年初演)にも表れている。ただ、『パルジファル』においては救済者が救済を求めており、『トリスタン』までの作品とは異なった「救済」の形が描かれているように思われる。この点についての考察は今後の課題としたい。

—大学院文学研究科博士課程後期課程—

(31) 三光長治・高辻知義・三宅幸夫訳『ワーグナー トリスタンとイゾルデ』巻末に収録された高辻による「成立史とあらすじ」より 142 頁を参照。