

リヒャルト・ワーグナーのオペラ《タンホイザー》における 秩序と破綻

伊 藤 綾

はじめに

リヒャルト・ワーグナー (Richard Wagner, 1813-1883) は1871年頃から、著作の中で因襲的な楽曲構造や詩文の型を「Quadratur 方形構造」として批判し始め (Wagner 1879 [山崎 2018, 327-376], Wagner 1870 [池上 1990, 377-426]), 対概念として「Musikarische Prosa 音楽の散文」を打ち出した。「Quadratur」という言葉は、本来は数学用語で「求積法」を意味するが、ワーグナーはその語源である「Quadrat (正) 方形」に近い意味、すなわち古典的な型に従った芸術作品の構造を指すために使用した (三宅 2010)。その一方で、既にブライク (1986)、三宅 (1992, 2010)、稲田 (2008) らによって指摘されているように、ワーグナーはこの「方形構造」を否定的なものを表現する手段として詩脚や脚韻の形式を通して体现し、引き続き多くの作品の中で使用し続けた。

1845年に作曲されたロマン的オペラ《タンホイザーとヴァルトブルクの歌合戦 (以下《タンホイザー》と表記) は、「方形構造」の概念が文章化される前に制作された。しかし第3幕の〈教皇による断罪〉には厳格な音節構造と特徴的な音楽構造が見られ、これらを通して四角四面のカトリック教義を明らかに否定的に表現している。

エッケハルト・キーム (2003, 99-122) は《タンホイザー》の〈ローマ語り〉の一部分における韻律と拍節の関係について「韻律の一部に破格が見られるものの、脚韻は厳格に保たれており、音楽もこの詩の形式を踏襲している」としている。たしかにこの部分の韻律構造は一見方形的である。しかし実際はそこから徐々に統一性が崩れていくことのほうが特徴的であり、その事実を無視してこのような結論を導くのはいささか強引と言えよう。むしろこの部分においては、方形的な形式とその揺らぎが本作品のテーマ、すなわち「中世キリスト教的人間社会とヴェーヌスベルク¹との対峙」と深く結びつけられているのではないだろうか。加えてこの作品では音節数そのものがある一定の規則性を持って使い分けられており、ワーグナー作品においてこれまで注目されてこなかった視点が重要な意味を持っている可能性も浮かび上がってきた。

したがって本論では、詩形における「秩序と破綻」およびそれに与えられた音楽がこのオペラのテーマとどのように結びつけられているのかを考察することにより、ワーグナーのオペラ作品分析における新たな視点を提起したい。

キーワード：リヒャルト・ワーグナー、タンホイザー、オペラ

¹ ヴェーヌスは古代ローマに誕生した愛の女神ヴィーナスのことである。彼女の棲むヴェーヌスベルク (ヴェーヌスの山) は古代ふうの異教世界であり、唯一神のキリスト教世界とは対峙している。

1. 拍節研究における従来の分析方法の問題点

「Metrum 拍節」とは、様々な音楽的要素によって生み出される「重さ」の周期的反復である。しかし「Metrum」は本来詩の韻律に由来する概念であることから、音楽においてはしばしば「Rhythm リズム」と混同されてきた。その結果、これまでの拍節法に関する論考では、とくに声楽作品において、韻律に主旋律のリズムを当てはめて考察する方法論が主流を占め、他の多くの音楽的要素がおざなりにされる傾向にあった。しかし、音楽の拍節が言語学からまったく独立した形で形成されることは、伊藤（2006）が提唱したとおりで、声楽作品の場合は、拍節は韻律を踏襲することもあれば、意図的に齟齬をきたすことにより、背後にある別の事柄を表現することも可能となる。したがって、声楽作品における拍節法研究では、音楽的要素を一度言語学と切り離してみてもいく作業も重要なプロセスのひとつであると言えるだろう。

ここでははまず前述のキームの分析を通して、声楽作品に対する韻律中心の分析法の問題点をみていくことにする。

1.1 言語学に傾倒した拍節分析の問題点

前掲書の中でキームは、〈ローマ語り〉の頂点を成す〈教皇による断罪〉直前の6詩行（第806～811詩行）における韻律と拍節の関係を考察している。彼はまず詩の分析において、音節数の変化からこの6詩行を前半（第806～808詩行）と後半（第809～811詩行）に二等分した。また、各詩行も多くは「4音節+7音節」あるいはそれに近い音節数の組み合わせで構成されていることから、詩行も前半と後半に二分できるとした（資料1参照）。

漸		脚韻	音節数	
	∪　-　∪　-　∪　-　∪　-　∪　-　∪　-　∪　-　∪			
806	Da naht' auch ich; das Haupt gebeugt zur Erde,	a	11 (4+7)	俺も頭を地に垂れて進み出ると
	-　∪　∪　-　∪　-　∪　∪　∪　-　∪			
807	klagt' ich mich an mit jammernder Gebärde	a	11 (4+7)	苦悶の表情を浮かべて、おのが罪を告白した、
	∪　-　∪　-　∪　-　∪　-　∪　-　∪　-　∪			
808	der bösen Lust, die meine Sinn' empfanden,	b	11 (4+7)	官能が覚えた悪しき快樂と
	∪　-　∪　-　∪　-　∪　-　∪　-　∪　-　∪			
809	des Sehnsens, das kein Büßen noch gekühlt;	c	10 (3+7)	いかに懺悔しても沈めることのできぬ欲望とを。
	∪　-　∪　-　∪　-　∪　-　∪　-　∪			
810	und um Erlösung aus den heißen Banden	b	11	そして激しい苦痛に身をよじりながら声を絞り出し
	-　∪　∪　-　∪　-　∪　-　∪　-　∪　-　∪			
811	rief ich ihn an, von wildem Schmerz durchwühlt. —	c	10 (4+6)	熱き縛めを解いてくれるようにと懇願した。

【資料1：《タンホイザー》第3幕第3場〈ローマ語り〉第806～811詩行とその構造²】

次にキームは、前半と後半のグループに分けられた韻律が、それぞれどのようにリズムに置き換

² 本論文における訳詩はすべて三宅幸夫、池上純一編訳 2012『ワーグナー タンホイザー』東京：五柳書院に依拠する。

えられているのかを譜例1のように図式で示した。

第806詩行 Da nah't auch ich, - 7 das Haupt ge-beugt zur Er--de.

Modell: [Musical notation for models a and b]

第807詩行 klagt ich mich an mit jam-mernder Ge-bärde

第808詩行 der bö--sen Lust, die meine Sinn' emp-fanden.

第809詩行 des Seh--nens, das kein Bü--ßen noch ge-kühlt;

Modell: [Musical notation for models a and b]

第810詩行 und um Er-lö--sung aus den hei--ßen Banden

第811詩行 rief ich ihn an, von wil-dem Schmerz durch-wühlt-

【譜例1：キームの譜例（第806～811詩行とそれに対するリズム）³】

キームはこの図式を通して「6詩行に与えられたリズムはすべてリズムモデルaとbに集約でき、それにより一見散文的に見えるテキストは、規則的な拍節の枠組みの中で処理されている」と結論づけた (Kiem 2003, 102-103)。しかし、彼の分析法および結論にはあまりに多くの矛盾が存在する。

まず彼は「第807詩行のリズムは韻律を『natürlich 明確に、自然に』転換したものである」(Kiem 2003, 102) と考え、これを基本的なリズムパターンの基準とし、リズムモデルaおよびbを作った。しかし、たとえば第807詩行の前半「klagt ich mich an おのが罪を告白した」の韻律は「重軽軽重」であるが、a2のリズムは「軽重軽重」であるため、韻律をそのままリズムに転換しているとは言い難い。

また彼は「リズム」という「音の長さ」を表す音楽的要素に注目したにもかかわらず、aとbの間に見られる休符という同様のパラメーターに関しては全く言及していない。

さらに第809詩行からは詩行の構成に大きな変化が見られ、彼自身も第809詩行の前半を「リズムの規則性における唯一の例外」(Kiem 2003, 103) と認めているにもかかわらず、リズムモデルbの中に押し込めたことはいささか強引と言えるだろう。

しかも第810詩行においては、文章の構成上その内実を4+7音節と分けること、すなわち

³ 譜例1はキームの譜例 (Kiem 2003, 102-103) に詩行数とテキストを加筆したものである。

「Erlösung 救済」を「Erlö」と「sung」に分けることは不可能であるにもかかわらず、キームは紋切り型に前半4音節をa、それ以降をbと二分している。

つまり、韻律がヤンプスやダクテュルスといった何らかの詩脚に全て分類されるように、それに与えられたリズムも何らかの枠組みの中にすべて集約出来ると考えたことが、キームの分析における最大の問題である。この分析例はいささか極端ではあるが、詩の韻律のものさしで音楽の拍節を測ることの危険性を如実に証明しているといえよう。

キームはこの分析を通して各詩行の類似性を結論として導き出したが、むしろ前半で類似性があった詩行が、先に進むにつれて徐々に変化していくことの方に注目すべきであると考えられる。したがって、次に6詩行の韻律とそれに与えられた拍節を、歌唱声部のリズムに限らずオーケストラ声部も含めて、あらゆる音楽的要素を考慮しつつ再考してみたい。

1.2 キームの分析再考

まずは第807詩行に与えられたリズムに注目する（譜例1参照）。前述のように、この詩行の前半の韻律とリズムは一致していない。その一方で第806～808詩行までの間には確かにリズムaやbとしての共通性が見られる。このことは第807詩行では韻律よりも音楽のシンタックスが優先されていることを示している。

次に注目したいのが、第806～808詩行の前半と後半の間に挿入されている休符である。この休符は詩行が進むごとに短くなり、第808詩行においてはついに消滅する。つまり、第806～808詩行に与えられた音楽においては、各詩行に付された類似のリズム構成によって一見音楽のシンタックスは保たれているものの、詩行が進むにつれ拍節が切迫し、音楽的頂点に到達していることが分かる。

続いてこの部分の歌唱旋律とオーケストラの関係を分析していこう（譜例2参照）。第806詩行以降の歌唱旋律（第207小節～）は、前述の休符を用いた拍節の切迫に呼応するかのようになり、同音反復を用いながら徐々に上昇していく。一方のオーケストラはヴィオラによる〈挫折の動機〉に導かれて始まる。歌唱旋律における休符と同様、この動機も反復するたびにその間隔が狭まることにより切迫し、歌唱旋律とともに第807詩行末の単語「(Ge-)bärde 身振り」に向かって突き進んでいく。この単語が発せられた瞬間（第212小節）からオーケストラは弦楽器によるトレモロへと急激な変化を見せる一方で、歌唱旋律はそれに左右されることなく同音反復を用いながらの上昇を継続する。とりわけ第215小節以降は、「Sehnens 憧れ」、「Büßen 贖罪」、「Erlösung 解放」といった重要な単語を各小節の第1拍に長い音価に置くことにより強調している。加えて、その旋律線は第215小節のdis2から第219小節のg2に向かって1小節単位で半音階上行を継続することにより、前半から続く切迫感をよりいっそう強め、第221小節頭の「(rief ich ihn) an 彼に呼びかけた」で音楽的頂点を迎える。最高音a2を発する歌唱旋律に対し、和声的に切迫してきたオーケストラは、減七和音の中で最低音Fis1を打ち鳴らすことにより、頂点の瞬間を劇的なハーモニーと広い音域で演出している。

以上の分析から〈ローマ語り〉の第806～811詩行におけるワーグナーのテキストおよび楽曲構成上の狙いはキームの考えるような「音節を厳密にリズムに置き換えたうえで、さらに全6詩行に統一性をもたせること」ではなく、むしろ「前半で保たれていたシンタックスが、後半に入ると破綻していくこと」だと考えられる。では、ワーグナーはなぜここにシンタックスの破綻を必要とした

205

T. Tau-sen-de sich froh — er - he - ben hieß. — Danahat auch

Str. *p*

poco cresc. *dim. p* *più p*

210

T. ich, — das Haupt ge-beugt zur Er - de klagt ich mich

Str. *p* *poco cresc.*

215

T. an, mit jam-mern-der Ge - bär - de, der bö - sen Lust, die mei-ne Sinn emp-

Str. *cresc.* *p* *più p* *pp*

220

T. lö - sung aus den hei - - ßen Ban-den rief ich ihn an, von wil-dem

Str. *p* *dim.*

頂点

【譜例2：《タンホイザー》第3幕第3場 第202～221小節】

のだろうか。次にこの点について考察していきたい。

2. 秩序と破綻

キームは音節数とその構成から第806～811詩行を3詩行ずつ前半と後半に分けたが、音楽の構成から見る限りワグナーは前半2詩行(第806, 807詩行)、後半4詩行(第808～811詩行)に分けている。たしかに第806～808詩行は1詩行が11音節で構成されているが、脚韻は第806, 807詩行が対韻、第808～811詩行は交差韻の関係で書かれている。詩の内容に目を向けてみると、第806, 807詩行でタンホイザーが教皇の前に進み出て、第808詩行から彼の懺悔が始まる。この詩と音楽双方のシンタクスの崩壊は、タンホイザーが教皇の前に進み出た時点までは中世キリスト教的人間社会の秩序に従う誓いを立てていたものの、己の罪を口にした瞬間に、ヴェーヌスベルクという官能の世界への懐古へと一瞬ながらも引き戻されたことを示しているのではないだろうか。

ここで見られる詩の形式の「秩序と破綻」が、中世キリスト教的人間社会における「束縛」と、ヴェーヌスベルクにおける「解放」との対峙を表しているであろうことは、続く〈教皇による断罪〉部分のテキストと音楽の構造によって裏付けることができる。

2.1 〈教皇による断罪〉における秩序

〈教皇による断罪〉にあたる第813～820詩行の全8詩行は、その文脈から前半4詩行と後半4詩行に二分することができる(資料2参照)。

詩	脚韻	音節数	
812	a	8	すると男は俺の願いを聞くと立ち上がり、こう言い放った。
813	b	8	「かくも悪しき快楽をむさぼり
814	c	8	地獄の炎に血を湧き立たせ
815	b	8	ヴェーヌスベルクにとどまったからには
816	c	8	お前は永遠の呪いを受ける!
817	d	8	この手にある杖が
818	e	8	鮮やかな緑で飾られることが二度とないように
819	d	8	地獄の炎熱から
820	e	8	お前が解き放たれることは断じてない!

【資料2：《タンホイザー》第3幕第3場〈教皇による断罪〉第812～820詩行とその構造】

〈教皇による断罪〉の前後は1詩行が10音節ないし11音節で構成されているのに対し⁴、教皇の言葉は突如として短い8音節の連続で構成される。さらに、この8詩行の脚韻はすべて交差韻で統一されているのに加え、行末がすべて強音で統一されており、四角四面の形式 (= Quadratur) と強い音節もたらす硬い響きが教皇の無慈悲さを体現していると考えられる。

この四角四面の韻律に与えられた音楽もまた「前半8小節+後半8小節=計16小節」という古典派音楽の理想的な形式美に従った旋律構造 (= Quadratur) で書かれている (譜例3参照)。

225
Schmerz durch - wühlt. Und er, den so ich bat, hab an:
Pos. Trp. Str. (pizz.)
p più p pp cresc. p

230
Lento maestoso ♩ = 50
hast du so bö - se Lust ge - teilt, dich an der Höl - le Glut ent - flammt,
Bl. Str. p

235
hast du im Ve - nus - berg ge - weilt, so bist nun e - wig du ver - dammt!
Trp. Bl. Hr. Pos. Fg. p

sehr gehalten
Wie dieser Stab in meiner Hand nie mehr sich schmückt mit frischem Grün, kann aus der Hölle hei - ßem

240
Brand Er - lö - sung nim - mer dir er - blühn!¹⁴ (Lange Pause.) Dasank ich in Ver -
Trp. Pos. Trp. Pos. Str. p Str. (pizz.)
dim. p

【譜例3：《タンホイザー》第3幕第3場〈教皇による断罪〉，第222～244小節】

⁴ 第812詩行はその前後の詩行と脚韻を踏んでいないことから、これ以前の文脈を締めくくる、独立した詩行であるといえる。

歌唱旋律の構造に目を向けてみると、第228小節から始まる前半8小節はさらに4+4小節に分けることができる。最初の2詩行(第813, 814詩行)に対する旋律 es1の同音反復で全く動きがない。この同音反復はミサにおける聖職者独特の語り口を想起させる一方で、修辭法的には「Todes Banden 死の縄目」すなわち「死」を表し、このオペラにおいては〈呪いの動機〉として扱われている。第232小節後半から旋律線は徐々に上昇し、第234小節の「ewig 永遠」という単語で最高音である g2に到達。そこから前半の締めくくりの言葉「verdammt 永劫の罰を下す、地獄に落とす」に与えられた g1(第235小節)向かって跳躍下行する。和声的に見ても直前まではト短調の主和音に解決するように見せかけておいて「verdammt」の瞬間に減七の和音に墜落している。ここから、タンホイザーに対し、言葉と音楽の双方によって断罪が下されていることが分かる。

第236小節から始まる後半の音楽は、8小節で1フレーズを構成している。前半の締めくくりには「verdammt」に対する減七の和音の烙印が鳴り響いたが、後半の旋律線はそれに畳み掛けるように、減七の和音の分散和音の連続で構成される。そして第241小節からは es1の同音反復による無表情な〈呪いの動機〉が回帰し、教皇の言葉を締めくくる。

それだけではない。〈教皇による断罪〉の行末の音節はすべて強音で統一されていることにより断定的な物言いを感じさせる点についてはすでに言及したが、音楽的にも行末の音節を常に第1拍に四分音符以上の音価によって置くことにより、それを踏襲している。また、〈教皇による断罪〉前半の行頭はすべて軽い韻律で始まるにも関わらず第1拍に置かれているのに加え、詩行頭の3音節に対して常に「四分音符+八分音符+八分音符」というダクテュルスのリズムをとることにより、詩行頭の音節にも一貫して重い拍節が与えられている。この詩行頭と詩行末の重い拍節が、無表情で固い同音反復の旋律線と相まって、無慈悲な教皇の姿勢が強烈に体现されている。

一方のオーケストラは、作品全体の中で〈教皇による断罪〉の部分(第228~243小節)の16小節間のみ出番が極限まで抑えられ、各詩行末で歌唱旋律が長く延ばされる時にのみ出現し減七の和音を鳴らす。オーケストラが歌唱旋律と一緒に一定期間鳴り響くのは最終の第820詩行(第240~242小節)のみである。ここでのオーケストレーションでとりわけ注目すべきはトランペットの使用法だろう。〈ローマ語り〉においては、トランペットはほとんど登場しない。登場する場合は和音構成音の一部を負担するのみである。ところが〈教皇による断罪〉では突如重要な役割を担い何度も登場する。具体的には第233小節の「geweilt 留まる」で初めて2本のトランペットが加わる。第233~235小節にかけての第1拍で合計3度吹き鳴らされるトランペットの重音は回数を重ねるごとに音域を広げ、第235小節で「verdammt」という言葉が発せられる瞬間には増四度を形成する点から、タンホイザーに対して「最後の審判」を告げる役割を担っていると解釈できる⁵。トランペットは最終詩行にあたる第240小節で再び登場するが、今度は教皇の言葉「Erlösung nimmer dir erblühnl お前が解き放たれることは断じてない！」に与えられた〈呪いの動機〉を第242, 243小節でトロンボーンと共に繰り返すことにより断罪のため押しをする。そのフレーズは最終的に、第243小節で総奏による減七の和音によって締めくくられる。

以上の分析から、ワーグナーは〈教皇による断罪〉の16小節間において、教皇の頑で無慈悲かつ傲慢な姿勢を詩と音楽の構造およびそれらの綿密な関連性を通して徹底的に表現しているといえよう。

⁵ トランペットは神が死者の魂に最後の審判を告げる際に天使が吹き鳴らす楽器であり、中世にはその意味で死刑執行の際にも吹き鳴らされていた。

2.2 《タンホイザー》における8音節の連続の役割

《タンホイザー》のテキストの大部分は、6+7, 8+9, 10+11といったいわゆる「n+(n+1)」の音節で構成されており、前述の〈教皇による断罪〉に見られたような8音節の連続は特殊な例である。しかしながらそれが唯一の例ではなく、8音節が脚韻を踏みながら4詩行以上連続する構造⁶は作品全体にわたり数カ所存在する（資料3参照）。

幕	場	歌い手	歌詞内容	詩行	脚韻	拍節構造
I	2	ヴェーヌス	人間界へ帰りたいというタンホイザーの歌への戸惑い	L. 52-55 (4 詩行)	-	L. 52: 2 小節, L. 53: 3 小節, L. 54: 4 小節, L. 55: 3 小節 ↓ 2+3+4+3=12 小節
		タンホイザー	〈ヴェーヌス讃歌3〉 自由を獲得するために地上の世界へ戻る決意	L. 116-119 (4 詩行)	対韻	1 詩行 4 小節 ↓ 8+8=16 小節。
		ヴェーヌス	ヴェーヌスとの決別を決心したタンホイザーへの怒り	L.122-125 (4 詩行)	第 122 詩行と第 124 詩行のみが韻を踏む	L. 122: 3 小節, L. 123: 3 小節, L. 124: 3 小節, L. 125: 6 小節 ↓ 3+3+3+6=15 小節
	3	年かさの巡礼たち	イエス・キリストの許へ詣でた者は、悔悟と贖罪によって救われる	L. 163-166 (4 詩行) と L. 171-174 (4 詩行) が L. 179-182 と L. 187-189 でそれぞれ繰り返される。	対韻	1 詩行 4 小節 ↓ L.163-166/179-182: 5 (1 小節間奏) × 4=20 小節 L. 171-174/187-189: 8+8=16 小節
	4	ヴォルフラム	歓喜と苦悩に満ちたタンホイザーの歌の魅力について	L. 244-248 (4 詩行)	対韻	1 詩行 2 小節 ↓ 4+4×2=12 小節
II	4	タンホイザー	〈歌合戦〉 親念的な愛を語るピテロルフに対する嘲笑	L. 505-508 (4 詩行)	対韻	1 詩行 2 小節 ↓ 4+4=8 小節
		領主、歌びとたち、騎士たち	ヴェーヌスベルクへいた事実を口走ったタンホイザーへの非難	L. 538-545 (8 詩行)	対韻	1 詩行 2 小節 (ただし L.541 は 3 小節, L.544 は 1 小節, L.555 は 3 小節) ↓ 17 小節
		若い巡礼たち	信仰に厚い者は、悔悟と贖罪によって救われる	L. 658-661 (4 詩行)	対韻	1 詩行 4 小節 ↓ 8+8=16 小節
III	1	年かさの巡礼たち	信仰に厚い者は、悔悟と贖罪によって救われる	L. 689-692 (4 詩行)	対韻	1 詩行 4 小節 ↓ 8+8+5 (L.692 繰り返し) =21 小節
	3	タンホイザー	〈教皇による断罪〉 タンホイザーの罪が許されることはない	L. 813-820 (8 詩行)	交差韻	1 詩行 2 小節 ↓ 8+8=16 小節
		男声合唱と歌びとたち	エリーザベトの魂の救済	L. 882, 883, 888, 889 (4 詩行) *L.884-887 にはヴォルフラムとヴェーヌスの台詞が挿入される。	交差韻	1 詩行 4 小節 ↓ 8+8=16 小節
		若い巡礼たち	神はすべての者を許す	L. 897-908 (12 詩行)	L. 897-900: 対韻 L. 901-904: 交差韻 L. 905-908: 対韻	L.897: 4 小節 L.898: 3 小節 → 4+3+4=11 小節 L.899-900: 1 詩行 2 小節 L.901-904: 1 詩行 2 小節 → 4+4=8 小節 L.905-906: 1 詩行 2 小節 L.907: 4 小節 → 4+9=13 小節 L. 908: 5 小節

【資料3：《タンホイザー》において8音節の連続が見られる場面】

⁶ 「4 詩行以上の連続」をこの特殊な音節構造の最低基準としたのは、交差韻を構成する最小単位が4 詩行であることによる。

この音節構造を含むテキストをもつ登場人物は、ヴェーヌス、タンホイザー、騎士および領主、そして巡礼者たちである。興味深いことに、題名役と並び重要な登場人物であるエリーザベトはここに含まれない。この点に関してはのちほど考察したい。

この音節構造部分のテキスト内容はすべて、秩序を旨とする中世キリスト教的な人間社会と結びついている。詩の形式は、すべての詩行が4詩行を基本単位とし、その2倍ないし3倍の詩行数で構成されている。脚韻に注目すると、ヴェーヌスの言葉のみが脚韻を踏んでいないが、それ以外の登場人物の言葉の多くは一貫して対韻で書かれている。ただし、〈教皇による断罪〉以降からは交差韻も用いられるようになる。

このオペラにおける8音節の連続の初出は、第1幕第2場〈ヴェーヌス讃歌I〉の直後、人間界への懐古を口にするタンホイザーに対して嘆くヴェーヌスのテキスト「あなたの歌は悲しい調べになってしまった」(第52~55詩行)の部分である。続いて〈ヴェーヌス讃歌III〉で「自由」を求めてヴェーヌスとの決別を決心したタンホイザーに対し、怒り狂ったヴェーヌスは彼に「冷たい人間たちのもとへ戻って行くがいい」と言い放つ。ここにも8音節の連続が用いられている。ここでの8音節の連続は明らかに、ただ一人贖罪を認められず、教皇によって断罪される(=人間界から拒絶される)タンホイザーの後の運命を予言したものと見えよう。後悔した罪人タンホイザーに対し、神の憐れみを拒んだのは教皇という一人の人間の越権に他ならない。その教皇のキリスト教的世界観は、タンホイザーがヴェーヌスを捨てて戻って行った人間社会の世界観でもある。つまり、作品の序盤においてすでに、タンホイザーとヴェーヌスの言い争いの中で、タンホイザーの信じる「自由な」人間の世界は「冷たく」「方形的」であることが音節数によって暗示されているのである。

これに対し、最終的に神の恩寵が与えられる巡礼者たちの贖罪の歌がすべて8音節構成で書かれ、しかもこの音楽構造が彼らのテキストに最も頻繁に登場していることも、タンホイザーとは対照的な扱いを受けた者の象徴として印象的である。

騎士たちもまた、厳しい規律のもと秩序に従った模範的生活を行う職業である。それを象徴的に皮肉っているのが、第2幕第4場の〈歌合戦〉において、ビテロルフを嘲笑するタンホイザーの歌だろう(資料4参照)。

訃		音節数	小節数	
505	Ha, tör'ger Prahler Biterolf!	8		ふん、馬鹿が大口を叩きおって! ビテロルフよ、
506	Singst du von Liebe, grimmer Wolf?	8	4	それが愛の歌だと? 鼻息荒い狼めが!
507	Gewißlich hast du nicht gemeint,	8		お前のいう愛は、たしかに俺の愛とは違う、
508	was mir genießenswert erscheint!	8	4	俺が享受するに値すると考える愛とはな。
509	Was hast du, Ärmster, wohl genossen?	9		哀れな奴め、お前は快樂の味を知っているのか?
510	Dein Leben war nicht liebereich,	8	5	お前の人生は愛に乏しかった。
511	und was von Freuden dir entsprossen,	9		だから、そんなケチな喜びから口をついて出た言葉など、
512	das galt wohl wahrlich keinen Streich!	8	5	それこそ剣のひと振りにも値すまい。

【資料4：第2幕第4場「歌合戦」第505~512詩行の詩と音楽の構造】

ここでタンホイザーは、観念的な愛について歌ったビテロルフへ反論する。最初の詩行に現れる

「Prahler」という単語は「大言相互」つまり実力不相応な大きなことを言う人、という意味を持つが、タンホイザーは堅物で恋愛経験に乏しいビテロルフが歌った理想論的な愛の形をこのような言葉を使用しながら嘲笑する。ビテロルフの言う「愛」を批判する冒頭4詩行は8音節の連続だが、自らが知る快樂の愛へ言及した途端、8音節の枠組みは崩壊している。

音楽も同様に、8音節の部分は規則正しい4小節単位で構成されるが、9音節になる詩行の頭は、前の詩行の拍節の中に食い込んできており、興奮するタンホイザーの様子や快樂への言及を枠組みの崩壊により体現していると考えられる。

一方で、全く逆の視点からこの音節構造を使用している例として興味深いのは、第1幕第4場で、蒸発し放蕩生活を送っていたタンホイザーに対し、ふたたび城へ戻ってくるようにと歌いかけるヴォルフラムのテキストである（資料5参照）。

行	音節数	小節数	
241	Als du in kühnem Sange uns bestrittest,	11	お前が破天荒な歌いぶりで皆と競い合っていた頃、
242	bald siegreich gegen unsre Lieder sangst,	10	
243	durch unsre Kunst Besiegung bald erlittest,	11	われらの歌を打ち破ることもあれば、
244	ein Preis doch war's, den du allein errangst.	10	
245	War's Zauber, war es reine Macht,	8	その奇跡を実現せしめたのは 魔法のなせるわざか、はたまた、けがれなき力ゆえか、 歓喜と苦悩にみちたお前の歌に 魅入られたのは、徳の鑑ともいえる乙女。
246	durch die solch Wunder du vollbracht,	8	
247	an deinen Sang voll Wonn und Leid	8	
248	gebannt die tugendreichste Maid?	8	
249	Denn ach! als du uns stolz verlassen,	9	だが、お前が意気揚々と出ていってからというもの、
250	verschloß ihr Herz sich unsrem Lied,	8	
251	wir sahen ihre Wang erblassen,	9	見るからに頬はやつれ、
252	für immer unsren Kreis sie mied.	8	
253	O kehre zurück, du kühner Sänger,	9	二度とわれらの集まりに顔を出すことはなかった。
254	dem unsren sei dein Lied nicht fern!	8	
255	Den Festen fehle sie nicht länger,	9	さあ、大胆な歌びとよ、帰ってくるのだ、
256	aufs Neue leuchte uns ihr Stern!	8	

【資料5：第1幕第4場 第241～256詩行の詩と音楽の構造】

ここで彼は、これまでエリーザベトの心をつらえたのはタンホイザーの歌だけであったこと、それゆえ彼が姿を眩ませて以来、彼女は集まりに顔を出さなくなったことを告げ、タンホイザーに再び城へ戻ってくるようにと訴える。その中でヴォルフラムが「タンホイザーの歌の持つ力のみがエリーザベトの心をつらえた」と歌う際に8音節の連続が現れ、音楽は規則的な4小節単位構成の優雅なカンタービレスタイルとなる。この部分のテキストに注目してみると、ヴォルフラムはタンホイザーの歌を「Zauber 魔法」という単語で表現し、「歓喜と苦悩にみちた、従来の騎士道精神とは異なる怪しげな歌に、よりによって徳の高い姫が魅せられた」と皮肉を込めて褒めている。このような「怪しげな歌」について述べる際に、あえて四角四面の詩形式と古典的な形式美による音楽を用いるあたりが、いかにも優等生ヴォルフラムらしい皮肉の込め方であると言えよう。

資料3の中で最も注目すべきは〈ヴェーヌス讃歌 III〉である。このオペラの中で〈ヴェーヌス讃歌〉は第1幕で3回、第2幕で1回の計4回現れ、毎回ほぼ同じ詩構造を持ち(資料6参照)、それに対してほぼ同一の旋律が与えられている。ただし、回を重ねるたびに調性が半音ずつ上昇するとともに、オーケストラ編成も大きくなることにより、タンホイザーの興奮の度合いが如実に示されている。

〈ヴェーヌス讃歌 I〉 Des-Dur/ Ten+Hfe

	音節数	小節数	
Dir töne Lob! Die Wunder sei'n gepriesen,	11	4	あなたを讃えて、歌よ響け! この果報者こそ
die deine Macht mir Glücklichem erschuf!	10	4	奇跡をもたらした、あなたの威力を讃えよう。
Die Wonne süß, die deiner Huld entsproßen,	11	4	あなたの寵愛からあふれ出る甘い喜びを讃えて、
erhab' mein Lied in lauten Jubelruf!	10	4	わが歌よ、高らかに歓呼の調べを奏でよ!
Nach Freude, ach! nach herrlichem Genießen	11	4	わが心が求め、音能が欲したのは
verlangt' mein Herz, er dürstete mein Sinn-	10	4	歓喜と、そして、ああ! 目くるめく快楽
da, was nur Göttern einsten du erwiesen,	11	4	神々のみに許された幸せを
gab deine Gunst mir Sterblichem dahin.	10	4	不死ならぬ私に、あなたは惜しげもなく与えてくれた。
Doch sterblich, ach! bin ich geliebt.	9	4	だが……ああ! 所詮は死すべき人間の身
und übergroß ist mir dein Lieben!	9	4	私には、あなたの愛は大きすぎる。
wenn stets ein Gott genießen kann,	8	4	神ならば味わい尽くして、なお止まぬだろうが、
bin ich dem Wechsel untertan!	8	4	この私は変化無常の僕。
nicht Lust allein liegt mir am Herzen,	9	4	心にかかるのは喜びのみにあらず、
aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen!	9	4	歓喜の最中から痛みに憧れるのだ。
Aus deinem Reiche muß ich fliehn, —	8	4	さあ、あなたの国を出なくては、
oh, Königin! Göttin, laß mich ziehn!	9	7	女王よ、女神よ、行かせてほしい!

〈ヴェーヌス讃歌 II〉 D-Dur/ Ten+Hfe+Streicher

	音節数	小節数	
Dank deiner Huld, gepriesen sei dein Lieben!	11	4	御恩に感謝し、あなたの愛を讃えよう。
Beglückt für immer, wer bei dir gewill!	10	4	あなたのもとにとどまる者に、幸せは尽きない。
Ewig beneidet, wer mit warmen Trieben	11	4	熱き欲望に駆られ、あなたの腕に抱かれて、
in deinen Armen Göttergut geteilt!	10	4	神々の愛に祭を焦がす者こそ永久に羨望の的。
Entzückend sind die Wunder deines Reiches,	11	4	王国の奇跡の数々に心奪われ、
die Zauber aller Wonne atm' ich hier!	10	4	不思議にみられた歓喜を私は飲み尽くした。
kein Land der weiten Erde bietet Gleiches,	11	4	地上広しといえども、これほどの国はまたない。
was sie besitzt, scheint leicht entbehrlich dir!	10	4	現世の宝など、あなたにとっては何の敷ではない。
Doch ich, aus diesen ros'gen Düften	9	4	だが……この暮夜色の霧のなから私は思いを馳せる。
verlange nach des Waldes Lüften,	9	4	森の珠露に、
nach unsres Himmels klarem Blau,	8	4	澄んだ空の青さに、
nach unsrem frischen Grün der Au, —	8	4	野の鮮やかな緑に、
nach unsrer Vöglein liebem Sange,	9	4	小鳥の優しい歌声に、
nach unsrer Glocken traurem Klange! —	9	4	なつかしい鐘の音に。
aus deinem Reiche muß ich fliehn!	8	4	さあ、あなたの国を出なくては、
O Königin! Göttin, laß mich ziehn!	9	7	女王よ、女神よ、行かせてほしい!

〈ヴェーヌス讃歌 III〉 Es-Dur/ Ten+Hfe, Streicher, Holzbläser (Fl. Ob. Klar, Fag), Blechbläser (Vent-Hr, Wald-Hr, Trp)

	音節数	小節数	
Stets soll nur dir, nur dir mein Lied ertönen,	11	4	ただあなたのため、わが歌よ永久に響け、
gesungen laut sei nur dein Preis von mir!	10	4	一心にあなたを讃えて声高く歌おう!
Dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen,	11	4	あなたの甘やかな魔力こそ、あらゆる美の源泉、
und jedes holde Wunder stammt von dir!	10	4	妙なる奇跡はすべて、あなたから生まれる。
Die Glut, die du mir in das Herz gegossen,	11	4	この胸に注がれた火種は、まばゆいばかりの炎となって
als Flamme lodre hell sie dir allein!	10	4	あなたひとりに向かって赤々と燃え上がろうよ!
Ja, gegen alle Welt will unverdrossen	11	4	そう、全世界を敵にまわそうと、勝することなく
fortan ich nun dein kühner Streiter sein!	10	4	あなたの勇敢な戦士であり続けたい!
Doch hin muß ich zur Welt der Erden,	9	4	だが……地上の世界へ帰らねば!
bei dir kann ich nur Sklave werden!	9	4	あなたのそばでは奴隷でいるしかない。
nach Freiheit doch verlangt es mich,	8	4	自由への思いは絶ち難く、
nach Freiheit, Freiheit dürste ich!	8	4	自由へ、自由へと心は渴望してやまぬ。
zu Kampf und Streite will ich stehn,	8	8	争いも、戦いも、受けて立とう。
sei's auch um Tod und Untergehn!	8	8	たとえ死と破滅が待ち受けていようとも。
Drum muß aus deinem Reich ich fliehn!	8	3	だからこそ、あなたの国を出なくては、
Oh, Königin! Göttin! Laß mich ziehn!	9	8	おお、女王よ、女神よ、行かせてほしい!

〈ヴェーヌス讃歌 IV〉 E-Dur/ Ten+Hfe, Streicher, Holzbläser (Fl. Ob. Klar, Fag), Wald-Hr

	音節数	小節数	
Dir Göttin der Liebe, soll mein Lied ertönen,	12	4	愛の女神よ、あなたのために、わが歌よ響け!
gesungen laut sei jetzt dein Preis von mir!	10	4	今こそ高らかに、あなたを讃えよう。
Dein süßer Reiz ist Quelle alles Schönen,	11	4	あなたの甘やかな魔力こそ、あらゆる美の源泉、
und jedes holde Wunder stammt von dir!	10	4	妙なる奇跡はすべて、あなたから生まれる。
Wer dich mit Glut in seine Arme geschlossen,	12	4	あなたを灼熱の抱擁のうちに抱きしめた者、
was Liebe ist, kennt der, nur der allein!	10	4	その者だけが愛の何たるかを知るのだ。
Armselge, die ihr Liebe nie genossen,	11	4	女神の愛に浴したことのいざれなき者たちよ、
zieht hin! Zieht in den Berg der Venus ein!	10	5	行くがよい、ヴェーヌスの山へ!

【資料6 : 〈ヴェーヌス讃歌 I ~ IV〉の詩と音楽の構造】

この讃歌は基本的に16詩行から成り、前半8詩行では奇数行が11音節、偶数行が10音節で構成される。後半の6詩行では9音節の詩行と8音節の詩行が2詩行ごとに交替し、8音節と9音節で構成される最後の2詩行はリフレインとなっている。ところが〈ヴェーヌス讃歌 III〉においては、前半の8詩行の音節構造は〈ヴェーヌス讃歌 I, II〉と同様であるものの、後半では第13, 14詩行

も8音節で構成されていることにより「4詩行以上の8音節の連続」が生じている。

この部分のテキストに注目してみると、タンホイザーはここで初めて自由を希求し、「そのための戦いは惜しまない」と宣言する。ヴェーヌスベルクにも快樂と自由は存在するが所詮は人工的な楽園であり、タンホイザーはヴェーヌスという愛の女神に使える奴隷にすぎない。それゆえ彼は「苦痛も存在する人間界でこそ、真の自由が得られる」と訴える。タンホイザーが「自由への渴望」に言及する第11詩行から8音節の連続が始まることは、彼が信じる「自由な」人間界は、実際にはキリスト教義や因習に束縛された社会だという事実を音節数が暗示していると考えられよう。

さらにタンホイザーのテキストには「たとえ死と破滅が待ち受けていようとも」という自らの運命を無意識に予言するような言葉が現れるが、これは音楽においても裏打ちされている（譜例4参照）。

The image shows a musical score for Wagner's opera 'Tannhäuser', measures 466 to 482. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (Tenor) and a piano accompaniment. A trumpet part is also indicated at the top of each system. The lyrics are: 'heit doch ver - langt es mich, nach Frei - heit, Frei - - heit - dür - ste ich: zu Kampf und Strei - te will ich stehn, sei's auch auf Tod und Un - ter - gehn! Drum muß aus dei - nem Reich ich'. The score includes various musical notations such as dynamics (fp, p, mf), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'Etwas langsam u. entschlossen' and 'Hdim7'. Measure numbers 470, 475, and 480 are circled in the original image.

【譜例4 《タンホイザー》第1幕第1場 第466～482小節】

第1幕第2場では、8音節の連続が始まる「nach Freiheit 自由へ」の部分（第468小節）で初めてトランペットが主体的に鳴り響く。これ以前にもトランペットは数回登場するが、音量を増やす目的での単発的な響きであり、明確なひとつの旋律線としての効果を生み出す使用はここが初出と言ってよい。しかも、ここでのトランペット役割は前述の〈教皇による断罪〉を思い起こさせる。

かの部分では〈ローマ語り〉の中では初めてトランペットが主体的に鳴り響くことにより、タンホイザーに最後の審判を下していた。〈ヴェーヌス讃歌 III〉においても「nach Freiheit」に合わせてファンファーレふうの鳴り響くトランペットは、タンホイザーが自由を謳歌できると考えた人間界が、最終的に彼を断罪することの予言とみて間違いないだろう。

その裏付けとして〈教皇による断罪〉の「ewig verdammt永遠の呪いを受ける」の部分と〈ヴェーヌス讃歌 III〉の「Untergehn' 破滅」部分の歌唱声部に見られる下行形の類似性を挙げたい。「ewig verdammt」の部分では、歌唱旋律は同音反復と半音上行によって g2まで昇りつめたのち、短三和音の分散和音を用いながら 1 オクターヴ下の g1まで跳躍下行する（譜例 3, 第234~235小節参照）。「Untergehn'」の前も、「ewig verdammt」と同様の付点四分音符と八分音符のリズムパターンによる同音反復と半音上行によって as2まで昇りつめたのち、減三和音の分散和音を用いながら減5度下の d2へ下降する（譜例 4, 第479~480小節参照）。両者とも三和音の中で跳躍下行するだけでなく、減七の和音の中でフレーズが閉じられること、さらにそのあとに総休止が置かれている点も共通している。つまり〈ヴェーヌス讃歌 III〉においてタンホイザーが人間界に戻ることを宣言した時点で彼の断罪される運命が決定していることを、ワーグナーは詩と音楽の双方によって予言したのではないだろうか。さらに踏み込んだ解釈をするのであれば、これらの共通点はタンホイザー自身が深層心理の中で、ヴェーヌスベルクから出た後の自らの運命を悟っていることをも示唆しているのかもしれない。

2.3 〈エリーザベトの告白〉における秩序と破綻

本論では4詩行以上にわたる8音節の詩行とそれに与えられた四角四面の旋律構成は《タンホイザー》における「方形的なもの」を示していると考えてきたが、音節数を8音節に限定しなければ、同一音節から成る詩行の連続は資料3に示した箇所以外にも多くはないが認めることができる。たとえば第2幕第2場の「エリーザベトの告白」がそのひとつである（資料7参照）。

ここでエリーザベトは、昔は歌人たちの規則尽くめで遊戯的だった「巧みな調べ」を好んで聴いていたものの、タンホイザーの歌に触れたことにより、「不思議な新しい命」を呼び覚まされ、「一度も覚えたことのない欲求」が芽生えたこと、すなわち愛におけるエロスの存在と必然性を告白する。

この告白は、11音節と10音節の交替、無韻詩行で始まることにより、タンホイザーに再会したことによるエリーザベトの動揺を表現している。ところが歌人たちの「巧みな調べ」に言及した途端、音節数は一詩行7音節構成の連続、詩脚は交差韻という四角四面の形式へ変化する。それに呼応し、音楽も言葉の抑揚や意味を無視した旋律重視の音楽へと変化する（譜例5の第107~141小節参照）。

ここでの歌唱旋律は同じモチーフを何度も繰り返すだけにとどまっている。また「sonst さもなければ（第123小節）」や「ein ひとつの（第131小節）」といった軽い音節で重要な意味を持たない単語に装飾が施されていることから、ここでは詩の要素よりも音楽の要素が重視されているといえる。加えてオーケストラも、規則的な和声進行による分散和音を通して歌唱旋律を支える役割しか担っていない。この「方形的」な音節数と音楽構造により、歌人たちの歌は、四角四面の観念的な歌であることが示されている。

この4詩行に対し、8音節ではなく7音節の連続を用いた理由については推論の域を出ないもの

詩行	脚韻	音節数	
322	Verzieht, wenn ich nicht weiß, was ich beginne!	- 11	ごめんなさい、自分でもどうしたのか、わからないの。
323	Im Traum bin ich und tör'ger als ein Kind,	- 10	夢でも見ているようで、子供よりたわいなく
324	machtlos der Macht der Wunder preisgegeben.	- 11	なすすべもなく不思議な力に引き込まれるなんて。
325	Fast kenn'ich mich nicht mehr ... O helfet mir,	- 10	自分で自分がわからなくなったみたい...どうか助けて、
326	daß ich das Rätsel meines Herzens löse!	- 11	この胸の謎を解くのを。
327	Der Sänger klugen Weisen	a 7	以前は、歌びとたちの巧みな調べに心引かれて
328	lauscht ich sonst wohl gern und viel;	b 7	よく耳を傾けたものでした。
329	ihr Singen und ihr Preisen	a 7	彼らの誉め歌は、
330	schien mir ein holdes Spiel.	b 7	雅な戯れのように思えました。
331	Doch welch' ein seltsam neues Leben	c 9	しかし、あなた歌は私の胸に
332	rief Euer Lied mir in die Brust!	d 8	なんと不思議な新しい命を呼びましたことでしょう。
333	Bald wollt' es mich wie Schmerz durchbeben,	c 9	あるときは痛みのうち震え、またあるときは
334	bald drang's in mich wie jähe Lust;	d 8	不意にこみ上げる快感につらぬかれるように。
335	Gefühle, die ich nie empfunden,	e 9	かつていただいたことのない感情、
336	Verlangen, das ich nie gekannt!	f 8	一度も覚えたことのない欲求!
337	Was sonst mir lieblich, war verschwunden	e 9	名づけようもない歡喜の前に
338	vor Wonnen, die noch nie genannt!	f 8	それまで好ましく思えたものは輝きを失いました。
339	Und als Ihr nun von uns gegangen,	g 9	そして、あなたはここを去り
340	war Frieden mir und Lust dahin;	h 8	私は心の安らぎも、喜びも失いました。
341	die Weisen, die die Sänger sagen,	g 9	歌びとたちの調べは色あせ
342	erschieden matt mir, trüb' ihr Sinn;	h 8	詩にこめられた思いも、くすんで見えました。
343	im Träume fühl' ich dumpfe Schmerzen,	i 9	夢のなかでも鈍い痛みは晴れず
344	mein Wachen ward trübsel'ger Wahn;	j 8	目ざめても鬱々と思い乱れたまま、
345	die Freude zog aus meinem Hezen.	i 9	私の心から喜びは消えました。—
346	Heinrich! Heinrich! Was tattet Ihr mir an?	j 10 (2+8)	ハインリヒ!ハインリヒ!何ということをしてくれたの?

【資料7：《タンホイザー》第2幕第2場「エリーザベトの告白」第322～346詩行とその構造】

80 *Allegretto* $\text{♩} = 75$ (sich mitleidend, in Verwirrung.)
 Her -rens Tadel! Verachtet, wenn ich nicht weiß, mich zu
 85 *W. fe.*
 ge - set. Im Traum bin ich und täu - ger als ein Kind, mach
 90 *su.*
 einem Atem 95
 - los der Macht der Wunderpreis - ge - ben. Fest beunruhigt nicht
 100 105
 mehr o hal - fet mir, daß ich das Rä - sel meines Her - sens
 110
 115
 120
 125
 130
 135 140
 145
 150
 155
 160 *Staccato* *langsam*
 Und als Ihr nun von uns ge - gan - gen, war Frie - den mir und Lust da -
 165
 170
 175 *langsam* 180
 Freu - de sog aus meinem Her - zen. Hein - rich! Hein - rich! Was ta - tet Ihr mir an?
 185

【譜例5：《タンホイザー》第2幕第2場「エリーザベットの告白」第77～182小節】

の、タンホイザーの世界観に一定の理解を示していたエリーザベトの歌ゆえに、彼を理解しようとはしない者たちと同じ音節数を用いることをワーグナーは避けたのではないだろうか。

一方で、方形的な概念と対峙するものを示す音節構造が9音節と8音節の交替であると考えられる。このオペラではヴェーヌスの〈愛の陶醉の動機〉をはじめ、多くの場合エロスに関わるテキストやその一部分がこの音節構造で書かれている。「エリーザベトの告白」において歌人たちの歌への言及は7音節の連続で書かれていたが、それに続いてタンホイザーの歌に言及する際には、音節構造は9音節と8音節の交替に変化すること、そしてそれが直前の歌人たちの歌に関する部分と対極の構造をとっていることは偶然ではないだろう。さらに巡礼者やタンホイザーが「罪の重荷」において言及する時にもこの音節構造をとっていることも見逃せない。ここから9音節と8音節の交替という詩行構造は、一種類の音節の連続による四角四面の詩構造とは対極に位置するものであると考えることも可能だろう。

結論

以上の分析から、この作品における8音節の連続とそれに与えられた古典的な音楽構造は〈教皇による断罪〉を頂点として、秩序を旨とする中世キリスト教的人間社会——とりわけ男性中心の社会——を否定的に体现していることに疑いはない。同時にこの作法は、ワーグナーにとっての現代社会、すなわち1848年の3月革命以前の非人間的な現実社会や宗教に対する体制批判も含んでいるとも考えられよう。

これまでのワーグナーの作品分析においては、音節構造は詩脚や脚韻の問題ほど特別な意味合いを持つとは見なされてこなかった。無論、本論で提起したような概念は、ワーグナーの他作品にも同様に当てはまることを証明するものではない。しかし、少なくとも《タンホイザー》に見られた、テキスト内容とそれに対応する音節構造および音楽構造との密接な関連性は、彼の他のオペラ、とりわけロマン的オペラの分析において、注目すべきひとつの視点となりうるのではないだろうか。

引用文献

- Breig, Werner. 1986. *Wagners Kosmopositorisches Werk*, 353–470. in: *Wagner Handbuch*, hrsg. von Ulrich Müller, Peter Wapnewski. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- 稲田隆之 2008 「〈グラールの語り〉における5脚のヤンブス詩行の問題」香川大学『香川大学教育学部研究報告第I部』129: 1–15.
- Ito, Aya. 2006. *Studien zur Metrik Beethovens*. Stuttgart: Peter Lang Verlag.
- Kiem, Eckehard. 2003. *Musikdrama*, 99–122. in: *Richard Wagner und seine Zeit*, hrsg. von Eckehard Kiem, Ludwig Holtmeier. Kaaber: Laaber-Verlag.
- 三宅幸夫 1993 「《ローエングリン》における秩序と破綻」, 日本ワーグナー協会編『ワーグナー・ヤールブーフ1992』, 東京: 東京書籍, 52–75.
- 三宅幸夫, 池上純一編訳 2010 『ワーグナー ローエングリン』 東京: 五柳書院.
- 三宅幸夫, 池上純一編訳 2012 『ワーグナー タンホイザー』 東京: 五柳書院.
- Wagner, Richard. 1871. *Über die Bestimmung der Oper* [山崎太郎訳 2018 「オペラの使命について」, リヒャルト・ワーグナー著, 三光長治監修, 池上純一, 松原良輔, 山崎太郎訳『ベートーヴェン』, 東京: 法政大学出版社, 327–376.]

Wagner, Richard. 1879. *Über das Opern-Dichten und Komponieren im Besonderen* [池上純一訳 1990 「オペラの作詞と作曲について, 各論」, 三光長治監修, 『ワーグナー著作集1 ドイツのオペラ』, 東京: 第三文明社, 377-426.]

本稿は, 日本音楽学会第59回全国大会 (2008年10月) のラウンドテーブル「ワーグナー研究の新たな課題」における発表原稿, および日本ワーグナー協会第324回東京例会 (2011年6月) における研究発表原稿に大幅な改訂を加えたものである。