

ワーグナー 《ニーベルングの指環》 演出論  
——作曲家の「意図」と 1976 年以降の演出との関係を軸に——

2012 年度入学  
学籍番号 2312911  
館 亜里沙

## 目次

序章：作者の「意図」と演出 (pp. 1-10)

0-1. オペラ演出の今日 (pp. 1-3)

0-2. 作者の「意図」とその解体 (pp. 6-7)

0-3. 章立てと考察対象の演出について (pp. 8-10)

第1章：時間 (pp. 11-39)

1-1. 音楽の物語性 (pp. 11-12)

1-2. 音楽とドラマ (pp. 13-20)

1-3. 錯時法 (pp. 21-35)

1-4. 時間の演出 (pp. 36-39)

第2章：構造 (pp. 40-68)

2-1. 「名付け」の問題点 (pp. 40-45)

2-2. ワグナーの「モチーフ」 (pp. 46-47)

2-3. 音楽の「現在化」 (pp. 48-51)

2-4. 「語り手」としての音楽 — 「態」について— (pp. 52-64)

2-5. 「語り手」としての音楽 — 「視点」について— (pp. 65-66)

2-6. ライトモチーフの過剰性 (pp. 67-68)

第3章：身体 (pp. 69-96)

3-1. 「統一」からの逸脱 (pp. 69-74)

3-2. 身振りと「劇的身振り」 (pp. 75-79)

3-3. テキストと身体 (pp. 80-81)

3-4. 解体されたテキスト (pp. 82-96)

第4章：観客 (pp. 97-118)

4-1. 「開かれた」結末 (pp. 97-101)

4-2. 観客の「感情」 (pp. 102-104)

4-3. 考える観客 (pp. 105-107)

4-4. 群衆 (pp. 108-111)

4-5. 参加させられる観客 (pp. 112-114)

4-6. 境界領域経験 (pp. 115-118)

結論 (pp. 119-121)

参考文献表 (pp.122-124)

## 凡例

- ・ 参照文献および引用文献には記載がないが、執筆者の判断で捕捉した事項については [ ] で表記している。
- ・ 掲載している譜例は、すべて参照資料に記載したペータース版ヴォーカルスコアに依る。
- ・ 掲載している《ニーベルングの指環》の歌詞対訳はすべて、参考文献に記載した白水社の訳本に依る。

## 序章 作者の「意図」と演出

### 0-1. オペラ演出の今日

オペラにおける演出の役割は、第2次世界大戦後のヨーロッパを中心に、大いに注目を浴びることとなる。オペラ劇場が、同時代の作曲家の新作を上演する場である以上に、過去の作品の中からそのシーズンの演目を選択・上演する場とみなされる時、その上演の評価基準は「何を上演するか」から「どう上演するか」にシフトする。こうして、コーミッシェ・オーパー **Komische Oper Berlin** での諸オペラ作品の上演に貢献したヴァルター・フェルゼンシュタイン **Walter Felsenstein** (1901-75) を皮切りに、オペラ演出家が作品の解釈者・表現者としてのステータスを獲得してゆく。

オペラ演出への注目は上演の現場だけではなく、オペラ研究の成果にも反映される。例えば、2006年に出版された『オペラ演出家達の今日 *Opernregisseure heute*』<sup>1</sup>では、第2次世界大戦後から2000年代に至るまでの演出家の功績が、網羅的に扱われている。また、2007年に出版されたデービッド・レーヴィン **David Levin** の『不確定なオペラ *Unsettling Opera*』<sup>2</sup>では、章ごとに扱う作品と演出を絞ることによって、演出がオペラにもたらす上演の可能性について、より深い考察を進めている。

だが上記に挙げた2冊をはじめとする一連のオペラ演出に関する文献からは、演出のオペラ上演における影響の大きさを鑑みることが出来るが、同時に演出を記述することの困難も窺うことが出来る。というのも演出は、作曲のように（少なくとも西洋音楽においては）楽譜を白紙の状態から完成状態にするという明確な到達点と視覚的な過程もなければ、指揮や演奏のように本番の時間≒そのパフォーマーの成果として評価される時間が明確に区別されているのではないからだ。既に楽譜として存在している作品の潜在的な性質と、それまでの作品の上演事例・慣例と、より即時的な上演環境・条件に接点を見出すことが、いわゆる「スタンダードなレパートリー」を演出するオペラ演出家の大きな役割であるが、その役割の遂行に含まれる作業は多種多様であるとともに相対的であり、具体的に記述することは難しい。その結果、あるオペラ上演の演出について記述する際、主として採り上げられるのはその演出家の「独創的なアイディア」や「稽古時の伝説的エピソード」<sup>3</sup>となりがちである。ある演出について、そのオペラ上演史上の位置づけを俯瞰し、他演出との相関関係を記述するためには、各々の演出を考察するための軸となる比較基準を設定する必要がある。

<sup>1</sup> Manuel Brug, *Opernregisseure heute*, Leipzig: Henschel Verlag, 2006.

<sup>2</sup> David J. Levin, *Unsettling Opera*, The University of Chicago Press, 2007.

<sup>3</sup> 例えば寺崎裕則著『音楽劇の演出—オペラをめぐる』では、フェルゼンシュタインの資本主義国から見れば「異常」なほどの丹念な稽古や作品解釈のプロセスが綴られている。また注1で挙げた Brug の著では、コンヴィチュニーの手法が特異であることを指して「コンヴィチュニー自由区 *Konwitschny-freie-zone*」という造語が使われている。

このようなオペラ演出研究の問題点を鑑みたうえで、本論文ではリヒャルト・ワーグナー Richard Wagner (1813-1883) の楽劇《ニーベルングの指環 Der Ring des Nibelungen》(以下《指環》) の 1976 年以降の諸演出を、主たる研究対象とする。同作品を選んだ最大の理由は、ワーグナー自身が演出面についても多分に言説を残した作品であり、各演出の比較土台としてワーグナーの「意図」⇨彼自身の描いていた《指環》の理想像を置くことが出来ることだ。この「意図」という用語については次項でより詳細に確認するが、ワーグナーの没後様々な可能性を試みられてきた《指環》の上演を比較するうえで、ワーグナーの「意図」した舞台が一つの「ひな形」となり、各上演をより具体的に比較・考察することが可能となる。本論文ではワーグナーの諸著作の中でもとりわけ『オペラとドラマ Opera und Drama』(1851) および『友人たちへの伝言 Eine Mitteilung an meine Freunde』(1851)でのワーグナーの楽劇像をめぐる発言に注目し、それらの発言内容を補完して説明する目的で『未来の芸術作品 Das Kunstwerk der Zukunft』(1850)や『芸術と革命 Die Kunst und die Revolution』(1849)も参照した。

また、ワーグナーの「意図」を比較土台にするということは、もう 1 つのオペラ演出を記述する上での大きな問題を、解決の方向に向かわせることが出来る。それは、オペラ演出について記述するうえで希薄になりがちな、演出と音楽的内容との関係性をより明確にするということだ。オペラはそれが「音楽作品」とみなされている以上、その上演において作品中の音楽と言葉をどのように関係づけて、音楽をどう解釈・表現しているかが、演出を批評する上での重要な観点となる。ところが実際には、音楽は潜在的に言葉に比べて音明確な意味や指示対象を持たない<sup>4</sup>ため、その演出における音楽の扱いについての記述を具体的に詳細に行うことは非常に難しい。というのも記述対象が上演中に流動する音楽の場合、テキストとしての台本に比べて、その記述の妥当性を保証することが、困難だからである。もちろんその妥当性を保証するために、演出家の言説等を参照することが可能な場合もあるが、実際には演出家の楽譜に沿った思考過程がテキストとして残っているのは極めて稀であるうえ、演出家が指示した音楽と視覚の関係の通りに、実際の上演が毎回行われたということを実証する手段も非常に少ない。そのような事情から、オペラ演出はしばしば、比較的具体的な記述が容易な、台本上の言葉の新たな意味づけや読み替えが評価対象となることが多く、それらがその演出の「個性」として語られることが多かった。実際には、その上演全体の世界観を担っているのは、個々の瞬間に限定されない演出家の全体的な「音楽の扱い方」とそれを構築する各瞬間での音楽へのアプローチであるにも拘わらず、それらの面は看過されてきたのである。

しかしながらワーグナーの場合、美学的な言説に加えて、彼が自らの作品の音楽的な内

---

<sup>4</sup> 英国を代表する音楽学者ニコラス・クック Nicolas Cook は、2001 年の論文「音楽の意味作用 Theorizing Musical Meaning」にて、音楽の有意性は複数のテキストを通じて相互作用的・偶発的に形成されるものであり、単一の理論から上がってくるものではないことを示唆している。

容についていかに考えていたかということも、比較的具体的に書かれた資料が存在している。その中でも特筆すべきは、ワーグナー自身から 1872 年に《指環》の稽古記録を依頼されたハインリヒ・ポルゲス Heinrich Porges (1837-1900) による手記『1876年パイロイト祝祭での舞台稽古 Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876』である。この手記は後に第3章で採り上げる通り、ワーグナーによる稽古風景そのものの再現には至っていないものの、先に挙げたようなワーグナー自身の楽劇に対する概念を、音楽分析的な視点で記述しているという点で、学術的な価値のあるものである。同手記は 1876 年のパイロイト祝祭に際しての《指環》稽古中のワーグナーの発言を書き留めたという体裁で、1880 年から 1896 年にかけて出版されている<sup>5</sup>が、稽古記録というよりむしろ、ワーグナーの上演「意図」を一つのひな型として伝える趣旨が強くなっている。よってこの手記にしたためられたワーグナーの音楽的な「意図」を読み解き、近年の実際の《指環》上演と比較することによって、その「意図」がいかに引き継がれているのか（あるいは「意図」から逸脱されているのか）が、具体的に考察出来ると考えられる。

ここまでで述べた通り、従来のオペラ演出研究は、各々の上演の比較土台が希薄である点、および音楽分析的な観点が不足している点に、学術的な問題が生じていた。そこで本論文では、とりわけワーグナー作品の場合、一つのひな型として存在している作者の「意図」を比較・考察の軸として機能させることによって、より体系的な演出研究が可能となることを、《指環》を事例に検証する。なお、本論文で述べる「意図」というのは、いわゆる恒常的な権威を持ったものではないということを補足しておく。『物語の構造分析 Introduction a l'analyse structurale des recits』(1961-71)において、ロラン・バルトが「作者の死 La mort de l'auteur」という概念を通じて 1968 年に解説している通り、もはやテキストとなったワーグナーの演出意図は、それ自体も「解きほぐす démêler<sup>6</sup>」対象として、《指環》上演史の先頭に位置している。次項ではこの本論文のキーワードともなる「意図」という用語について、それが示唆するものについて再定義・確認しつつ、本章での比較・考察への準備を行う。

---

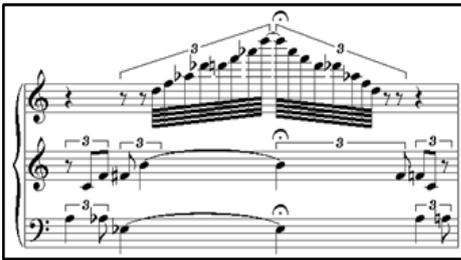
<sup>5</sup> 同手記を 1983 年に英訳・出版したロバート・L・ジェイコブスの解説によると、手記は当初ケムニッツで月刊『パイロイト便り Bayreuther Blätter』の一部として順次印刷されていたが、同地での印刷に困難が生じ、1896 年の再度のパイロイトでの《指環》上演に間に合うよう、ライプツィヒの印刷所に引き継がれた。

<sup>6</sup> ロラン・バルト『物語の構造分析』第 24 刷 (Balthes, Roland. *Introduction a l'analyse structurale des recits*, Editions Seuil, Paris, 1960-71.) 花輪光訳、東京：みすず書房、2012、87 頁。

## 0-2. 作者の「意図」とその解体

作者（オペラの場合特に作曲者）が創作当初に一つのひな型として想定した演奏・上演の在り方を「意図」と称するならば、それは以下の2つのレベルに分類できる。

- ①楽譜や楽譜上の指示書きから抽出できるような、具体的な演奏・上演手法。
- ②必ずしも①が文字通り「作者が指示した通り」でなくとも実現しうる、より抽象的で概念的な音楽観。



【譜例 0-①】

<p><b>Verhaftung</b> Die drei bei der Verhaftung Beteiligten Lulu in Ketten</p> <p><b>Untersuchungshaft</b> In nervöser Erwartung Schwindende Hoffnung</p> <p><b>Prozeß</b> Die Schuld Richter und Geschworene Die drei Zeugen der Tat Verurteilung Überführung mit dem Gefangenenauto in den ...</p> <p><b>Kerker</b> Die Kerkertür schließt sich Anfänglich Resignation Lulus Bild: als Schatten an der Kerkermauer</p>	<p><b>Am Weg zur endgültigen Befreiung</b> Die drei an der Befreiung Beteiligten Lulu auf freiem Fuß (als Gräfin Geschwitz verkleidet)</p> <p><b>In der Isolierbaracke</b> In nervöser Erwartung Steigende Hoffnung</p> <p><b>Konsilium</b> Die Krankheit Ärzte und Studenten Die drei Helfer für die Befreiungsaktion Überführung mittels Krankentransport aus dem ...</p> <p><b>Kerker</b> Die Kerkertür geht auf Erwachender Lebensmut Lulus Bild: als Spiegelbild in einer Schaufel</p>
<p>→ <b>Ein Jahr Haft</b> ←</p>	

Außer den oben angeführten (nebeneinandergestellten) Kongruenzen der hauptsächlichsten Geschehnisse (wie etwa: Prozeß – Konsilium; Verhaftung – Befreiung) wären auch solche kleiner und kleinster Art zu zeigen, wie etwa: Revolver – Stethoskop; Patronen – Phiolen; Jus – Medizin; Paragraphenzeichen – Cholerabazillen; Ketten – Bandagen; Gefängniskleider – Spitalkittel; Gefängniskorridore – Spitalsgänge usw.

Ebenso personelle Entsprechungen, wie etwa: Richter und Geschworene – Ärztekollegium und Studenten, Polizei – Pfleger usw.

(図1、《ルル》映画音楽部分のト書き<sup>7</sup>。《ルル》のスコアには、楽曲のシンメトリ構造に合わせてこのト書きが配置されている。

<sup>7</sup> アッティラ・チャンパイ、ディートマル・ホラント編『ルル：ベルク』（名作オペラボックス22）、渡辺護リブレット対訳／西原稔、浅野洋本文訳、東京：音楽之友社、1988。

①と②の関係を示唆する興味深い例として、アルバン・ベルク Alban Berg (1885-1935) のオペラ《ルル Lulu》の第2幕第1場と第2場の間に位置する〈映画音楽 Filmmusik〉が挙げられる。ヒロインの昇格と転落のいわば折り返し地点に位置するこの間奏曲は、作品全体がそうであるのと同様にシンメトリ構造を成しており、この楽曲のシンメトリの軸が作品全体のシンメトリの軸にもなっている（譜例0-①）。ベルクは作曲においてだけではなく、演出上の効果についてもまた、シンメトリにこだわった。楽譜に遺された詳細なト書き（図1）によると、ベルクが楽曲中の出来事1つ1つもシンメトリに配置することを意図していたことがわかる。

このベルクによる演出註を事細かに遵守したのは、1996年のグライントボーン・フェスティバルでのグラハム・ヴィック Graham Vick の演出（1996）であった。ヴィックは映像の冒頭／終結に舞台の様相／指揮者の様相を映し、その間も刑務所の拘束具／病院の実験具、裁判所に集まる陪審員達／患者のベッドに集まる看護婦達、螺旋階段の上昇／下行、独房の扉の開／閉と徹底した対応関係を貫き、文字通りベルクの「意図」に則った映画音楽を提示している。即ち①のレヴェルから作者の「意図」に従った演出と言える。

ところが、近年の《ルル》演出における〈映画音楽〉の扱いを観ると、この音楽が必ずしもベルクの演出註通りには機能していないことがわかる。ロンドンのロイヤル・オペラハウスでのクリストフ・ロイ Christoph Roy<sup>8</sup>演出（2009年）では、そもそも映像自体が使用されず、亡きシェーン博士を前に泣き崩れるルルの芝居と、簡素な装置の移動があるのみである。さらにザルツブルク音楽祭でのヴェラ・ネミロヴァ Vera Nemirova 演出（2010年）では、演出上の視覚的效果は用いられず、オーケストラによる楽曲の演奏があるのみである。これら2つの演出は、無声映画によるドラマ上の1年間の視覚化という、当初の作曲意図そのものを逸脱しているという点で、①のレヴェルでも②のレヴェルでもベルクの「意図」からは離れていると言えるだろう。

その一方で①のレヴェルでは作曲者の「意図」に従っていないように考えられても、②のレヴェルでは従っており、むしろ①のレヴェルを遵守すること以上に作曲者の音楽観を効果的に表現しようとしている事例も存在する。その興味深い事例の1つが日本で上演された2度の《ルル》である。《ルル》3幕版は日本で2度上演され（2003年／2009年<sup>9</sup>）、演出はともに佐藤信であるが、この2演出の間で〈映画音楽〉の扱いに変化が生じる。佐藤信が演出した〈映画音楽〉はいずれもベルクの指示通り無声の映像を用いているが、2003年版ではグライントボーン音楽祭のものに近い、シンメトリ構造の抽象模様と、ル

<sup>8</sup> 1962年エッセン出身の演出家。1970年代から90年代の「レジー・テアター世代」と称された演出家達よりも若手の存在として名を挙げる。雑誌『オーパングェルト Opernwelt』で2003年および2004年最優秀演出家賞に選ばれる。

<sup>9</sup> 2003年は日生劇場、2009年はびわ湖ホールにて上演された。

ルの投獄／脱獄を想起させる肖像画と鎖をモチーフにした映像が流された。映像の切り替えも音楽の区切りに従うものであった。それに対して 2009 年版の映像は、ルルの肖像画が燃えて復元するという動画を背景に、出来事を説明したテロップが流れるというものであった。シンメトリ構造は肖像画の燃える⇔復元するという様相で示唆されているものの、2003 年版のような音楽との密接な対応関係はなくなった。この映像の変更について、佐藤信は「ベルクの曲の間尺が短すぎてわかりづらいから」と説明している。<sup>10</sup>現に《ルル》という作品そのものの認知が低く、新ウィーン楽派の楽曲が演奏される機会の少ない日本の客層を鑑みる限り、音楽の区切りに合わせて頻繁に映像が変化してゆく無声映画が、日本の観客にベルクの「意図」通りに楽曲の音楽的構造と音楽的表現の工夫を伝えられるとは考え難い。その点で 2009 年の二度目の佐藤の演出で提示された、燃えては復元する絵の描写とテロップによるより簡略化された映像は、むしろ作曲家の「意図」を明快に観客に提示するものだったとも考察しうる。

だが、オペラ演出について考察する上で留意しなければならないのは、文字通り「作曲家の意図に忠実に」従っている演出が、その作品の「作曲家が意図した」性格を反映しているとは断定できないことだ。先ほど例に挙げたロイの演出は、〈映画音楽〉以外についてもベルクの書いたト書きに従っていない点が多く見られる。特に顕著なのは、第 3 幕第 2 場の黒人客の登場場面だ。売春婦へと身を落としたルルの前に現れる 2 番目の客である黒人は、ルルによって死に追いやられた第 2 の夫である画家と同じ歌手が演じ、ト書きに従うのであれば、彼に抵抗したアルヴァを殴り殺して去ってゆく。しかしながらこの場面で現れるのは「黒人」に扮した歌手ではなく、画家の衣装を着たまの歌手であり、したがって彼の衣装は画家の自殺を演じた時のまま鮮血に染まっている。さらに、アルヴァは画家／黒人客役の歌手と揉み合いになった結果殺されるのではなく、画家／黒人に犯されるルルを見て自ら首にナイフを立てる。このことによって、第 1 幕第 2 場で画家が死んだ時と同じ姿でアルヴァが死ぬこととなり、そのことが画家／黒人役の歌手が画家の衣装のまま現れることによって、いっそう強調される。つまり、ロイ演出のこの場面は、確かにベルクが作曲時にイメージしたであろうものとは異なる描かれ方をしているが、ト書きを全面的に守った演出以上に、ベルクの「意図」したシンメトリ構造を反映しているとも言える。

本節の冒頭でも述べた通り、オペラの演出的側面における作曲家の「意図」は、具体的であると共に抽象的である。各作品の音楽的内容を定める時、作曲家の脳裏には当人の意識の有無に拘わらず、その音楽の示唆する主題や世界観が存在することになるだろう。これがいわば抽象的なレベルでの「意図」となる。ところがその抽象的な「意図」が、ト書きでの指示や上演時の指示といった具体的なレベルになると、たとえ作曲家本人によ

---

<sup>10</sup> 執筆者は 2009 年提出の卒業論文『演出がオペラ作品にもたらす可能性—2003 年日生劇場におけるベルク《ルル》公演を通して』にて演出家佐藤信へのインタビューを実施。

る指示であっても、抽象的な「意図」のための選択肢の1つに過ぎなくなる。よって、作曲家の具体的な指示としての「意図」は、その延長にある抽象的な「意図」を理解するための手がかりにはなるかもしれないが、作品にとっての唯一の回答にはなり得ない。それゆえに、作曲家の抽象的な「意図」に対して複数の上演アプローチが存在し、時に作曲家本人ではない人物による上演手法の方が、作曲家の「意図」あるいは作品の本質を突いていると評されることがあるのだ。

ワーグナーの《指環》は、このことを最も明白に示したオペラ作品の1つとも言えるだろう。というのも《指環》は、ワーグナーが自らパイロイト祝祭での上演を試みた、すなわち自ら自身の「意図」の具現化に取り組んだ演目であると共に、その自らの取り組みに改善の余地を認めた演目でもあるからだ<sup>11</sup>。ワーグナーの著書や言説資料から窺える彼の楽劇像すなわち抽象的な「意図」は、ワーグナー自身の手でいったん具現化された。だが同時にその時から、彼の「意図」により漸近しようという試みが、各上演者達によって繰り返されている。この過程を考察することは、《指環》の上演史の一端を記述するということのみならず、《指環》という作品そのものの歴史的価値を考える上でも、作品の今後の上演可能性を追究する上でも、有意義だと考えられる。

---

<sup>11</sup> R.ワーグナーの《指環》パイロイト祝祭劇場初演時の演出的な試みは、執筆者自身の修士論文『干渉し合うオペラ演出——シュトゥットガルト州立歌劇場におけるワーグナー《ニーベルングの指環》公演を例に——』（2011年東京藝術大学提出）で扱った。また日本語での資料としては、山崎太郎『ワーグナー演出の地層（4）——《ニーベルングの指環》』（ワーグナー・フォーラム2006、東海大学出版会、51-79頁）に詳しく纏められている。

### 0-3. 章立てと考察対象の演出について

本論文はこの序章と4つの章、そして結論から成る。本論となる4つの章はいずれも、ワーグナーの言説から彼の「意図」した楽劇像を構築した上で、その「意図」が実際の上演でどのように扱われているのかを考察するかたちをとっている。

第1章では《指環》のテキストが持つ時間的な性質に着目する。《指環》の物語では言葉と音楽が重層的に絡み合っており、物語時間の現在を進めつつ、過去を遡り未来を予言するが、そこには言葉と音楽の関係に対するワーグナーの「意図」が反映されている。その「意図」を読み解きつつ、実際の上演でテキストとして記された時間がどのように演出されているかを考察する。

第2章では《指環》のライトモチーフに注目する。ライトモチーフはワーグナーの代表的な音楽語法となっており、そのドラマ的・音楽的な意義には解釈の余地が尽きず、常に言語化の対象となってきた。この章ではライトモチーフに込めた、ワーグナーのオリジナルの「意図」を解明しつつ、ライトモチーフが演出にどのように反映されているかを考察する。

第3章では身体表現に注目する。ワーグナーはオーケストラとそれに誘発される演技について、強いヴィジョンを抱いていたが、それがかえって《指環》バイロイト祝祭劇場初演の際に苦勞の要因となる。ワーグナー自身の音楽への期待と、実際の《指環》の音楽的効果、そして上演における音楽的効果から引き出される身体表現が、この章では並行して論じられる。

第4章は観客に眼差しを向ける。ワーグナーは自分の楽劇に対する観客の認識に関心を持っていたが、そうした観客への意識はむしろ近年の演出でますます高まりつつあり、多くの演出が観客の反応によって1つの「完成形」を持つことを期待されている。この章では、ワーグナーが楽劇の創作にあたって望んだ観客像と、近年の《指環》演出で探究されてきた、各々の上演で想定された観客像との比較考察を行う。

考察対象には、ワーグナーがバイロイト祝祭劇場で《指環》を初演してからちょうど100年経った、1976年以降の演出のうち、年代の違う4つの演出を選んだ。1つ目は、1976年のバイロイト祝祭劇場にて、《指環》初演の100周年として上演された、パトリス・シェロー Patrice Chéreau (1944-2013) 演出のプロダクションである。《指環》の物語に、ワーグナー自身が生きた19世紀の変動する社会を読み込んだアレゴリカルな舞台創りは、「読み替え演出」の先駆けという位置づけを得ている。

2つ目は東独の代表的な演出家であるハリー・クプファー Harry Kupfer (1935-) 演出のプロダクションで、1988年から1992年の間、バイロイト祝祭劇場に掲げられた。東独は第2次世界大戦後から、先に挙げたフェルゼンシュタインを先頭に、東独リアリズムと呼ばれる演出家を次々と輩出したが、クプファーもその一人である。この演出はフェルゼンシュタインの弟子であるゲッツ・フリードリヒ Götz Friedrich (1913-2000) のベルリンで

の演出（通称トンネル・リング）と併せて、1980年代の代表的《指環》演出として知られる。

3つ目は四部作をそれぞれ別の演出チームに任せたことと、各チームの大胆な演出手法で知られるシュトゥットガルト州立歌劇場 Oper Stuttgart のプロダクション、通称シュトゥットガルト・リング（1999-2000）である。《ラインの黄金》を担当したのは振付家出身の演出家ヨアヒム・シュレーマー Joachim Schlömer<sup>12</sup>（1962-）、《ワルキューレ》を担当したのは西ドイツ出身の演出家クリストフ・ネル Christof Nel（1944-）、《ジークフリート》を担当したのはドラマトゥルグのセルジョ・モラビト Sergio Morabito（1963-）との共同作業で知られる西ドイツの演出家ヨッシー・ヴィーラー Jossi Wieler（1951-）、そして《神々の黄昏》を担当したのは、東独のリアリズムを引き継ぎつつ独創的な演出を打ち出したペーター・コンヴィチュニー Peter Konwitschny（1945-）である。各演出家が、自身の担当作品以外を演出することを想定しないがゆえに出てきた上演のアイディアは、他の《指環》演出には見られない様相を呈している<sup>13</sup>。

そして4つ目は2010年にプレミエを迎えたヴェラ・ネミロヴァ Vera Nemirova（1972-）によるフランクフルト歌劇場で興行された演出である。ネミロヴァ自身が、2012-2013年に出版されたDVDに付されたインタビュー映像で「わかりやすく物語を伝えるための抽象化 abstraction」だと答えた、美術家ジェンス・キリアン Jens Kilian の回り舞台を全面的に活かした演出である。この回り舞台はその表面の質感が、作品ごとに「水面」→「（トネリコの）幹」→「森」→「金属」と変わってゆくことで、四部作の統一性と相違の両方を表現している。それに加えて、従来の《指環》演出で試みられてきたあらゆる手法を回収しつつも、登場人物の性格や各場面のドラマ上の意味を示唆する独自の表現を行っている点も、同演出の特色である。

本論文でも採り上げる1970年代以降というのは、ワーグナー自らが上演を主導したバイロイト祝祭劇場でさえも、彼の遺族以外が演出を担当することが恒例になった時期であり<sup>14</sup>、《指環》演出史において大きな転換点だったとも考えられるだろう。《指環》上演がより多くの、ワーグナー自身とは直接的な人間関係を持たない演出家に託されることによって、また様々な上演環境のもとで行われることによって、テキストとしての《指環》および表面的に記された「意図」は、解体の対象となってゆく。だがその解体の結果が、テキストの深層にある「意図」とは一致するものなのか、あるいはその「意図」からも

<sup>12</sup> 近年の表記は Schloemer となっている。

<sup>13</sup> シュトゥットガルト・リングの詳細な演出内容については、執筆者の修士論文『干渉し合うオペラ演出——シュトゥットガルト州立歌劇場におけるワーグナー《ニーベルングの指環》公演を例に——』（2011年東京藝術大学提出）で詳しく記載している。

<sup>14</sup> バイロイト祝祭劇場ホームページでは、演出・舞台美術の担当の変遷と各演出家のプロフィールがアーカイブされている [https://www.bayreuther-festspiele.de/festspiele/statistiken/#inhalt\\_auf\\_insz](https://www.bayreuther-festspiele.de/festspiele/statistiken/#inhalt_auf_insz)。またバイロイト祝祭劇場とワーグナー家の関わりについては Frederic Spotts, *Bayreuth: a history of the Wagner festival* (Yale University Press, 1994) に詳しく纏められている。

逸脱しうるものなのか、またその一致／解体がその上演にとってどのような意味を持つのかは、各上演に委ねられることであろう。次の第1章からは事例として挙げた4つの演出について、ワーグナーの言説に沿いながら観点を絞りつつ、具体的な考察を進めてゆく。

## 第1章 時間

### 1-1. 音楽の物語性

オペラの音楽は常に台本で示唆された物語に依拠しており、物語内容を説明ないし象徴することを求められるが、その結果生じる台本の言葉と音楽との関係は、個々の作品あるいは時代様式によって様々であると共に、しばしば議論の的となってきた（20世紀の後半にはアンチ・オペラと呼ばれるような、物語性を意図的に排した劇作品も登場するが<sup>1</sup>、本論文ではあくまで伝統的な音楽劇としてのオペラを前提とする）。特にオペラにおける言葉と音楽との関係の要となるのは、物語時間と音楽時間の絡み合いである。

例えば、通奏低音楽器に支えられたレチタティーヴォとダ・カーポ・アリアが交替するバロック時代のオペラでは、音楽は物語内容を示唆するものの、物語時間に沿うことはない。音楽はレチタティーヴォとアリアの対比やアリアの A-B-A'形式によって、物語時間からは独立した形式的な時間を持っており、むしろその形式的な時間に当てはめられるべく、物語時間が進められたり、あるいは引き延ばされたりする。それゆえ、レチタティーヴォは日常の対話に近いスピードで進行するのに対し、アリアでは音楽時間が満たされるまで言葉が繰り返され、その間物語時間は止められている。

それに対して、より後の時代に書かれたモーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart の《フィガロの結婚 Le nozze di Figaro》(1787)の第2幕フィナーレのように、音楽が一定の進行スピードを保ちつつ、物語時間の現在を刻々と打つ場合もある。この時、音楽は新たな人物が舞台上に加わるごとに新しいモチーフを提示し、転調したり拍子を変えたりすることで、時間の経過と状況の変化を示唆する。さらにモーツァルトのオペラでは、音楽的なモチーフの反復も、バロック時代のそれとは異なった言葉と音楽の関係を示唆している。先に例示した《フィガロの結婚》第3幕の六重唱〈母さんをよく見ておくれ Riconosci in quest' amplesso〉では、スザンナの登場と逆上、そして事態の解決（伯爵とクルツィオにとっては不都合ではあるが）がやはり転調等で示唆されている一方で、楽曲そのものはソナタ形式を保持している。ソナタ形式は広義の三部形式であり、その点でこの楽曲はしばしば物語時間を止めてきたバロック時代のダ・カーポ・アリアと似た独立した音楽形式を有している。しかしながら、ここでの主題の反復は物語時間を止め言葉を繰り返させるのではなく、むしろマルチェリーナがスザンナをなだめて事態を収束させるという新しい出来事と台詞を引き出し、フィガロ、スザンナ、マルチェリーナ、バルトロがさらに結束力を高めるといった次の物語展開を促している<sup>2</sup>。

さらに時代が近代へと下り、ワーグナーが自ら言葉と音楽との関係を入念に検討して

<sup>1</sup> 長木誠司『オペラの20世紀一夢のまた夢へ』東京：平凡社、2015年、581～607頁。

<sup>2</sup> 《フィガロの結婚》6重唱の音楽形式については、田村和紀夫『アナリーゼで解き明かす新名曲が語る音楽史』第3部第2章で、詳しく論じられている。

台本をしたためた《指環》では、物語時間と音楽時間との関係がさらに複雑化している。というのも、物語時間そのものが非常に錯綜しているからだ。《ラインの黄金》から《神々の黄昏》に至るまで《指環》の物語時間は、アルベリヒによる黄金の強奪から黄金がライン川に返されるまでの直線的な時間を軸にしつつ幾度も遡る。それは《ワルキューレ》第1幕で、ジークムントがジークリンデに自分が逃亡してきた顛末を語るような個人の回想から、《神々の黄昏》序幕でノルン達がヴォータンの罪とその末路を語るような観客に向けた預言まで、様々なレベルとなっている。こうした《指環》の物語時間の性質に対して、音楽時間は袂を分かつどころか、むしろ物語時間を最大限あるいは語られている以上に反映しようとする。ワーグナーの最も特徴的な音楽技法として知られるライトモチーフは、西洋音楽史を5巻にわたって綴りワーグナーの章も手掛けたタラスキン Richard Taruskin によれば、反復され回顧的なモチーフとなることによって機能する<sup>3</sup>ものであり、まさに物語時間で遡る時間を具現化している<sup>3</sup>。こうした《指環》の音楽時間の在り方は、ワーグナーが楽劇の音楽を、彼の称するところの「ドラマ Drama」すなわち詩で語られる物語を目的としたものだと考えていたからであろう。

---

<sup>3</sup> Richard Taruskin, Music in the nineteenth music in Oxford history of western music, 3 (Oxford University Press, 2005.) Kindle No. 52370.

## 1-2. 音楽とドラマ

ワーグナーが 1851 年に執筆した『友人たちへの伝言 *Eine Mitteilung an meine Freunde*』は、《さまよえるオランダ人》《タンホイザー》《ローエングリン》の解題を意図しつつも、最終的には《指環》の構想の発表に至るといふ野心的な著書であるが、そこには台本の言葉と音楽についてのワーグナー独自の考えが著されている。

ワーグナーは音楽にも言語性があるものと考えていた。彼は台本（ワーグナー自身は「詩 Vers<sup>4</sup>」と読んでいるが）に書かれた言葉をコトバ言語 *Wortsprache* と称して音楽言語と呼び分け、自分はその両方の言語をあたかも母国語のように使いこなすことが出来ると述べている。そして楽劇を創作する時、自分はまず詩人になり、その詩を完成する時に音楽家になるのだと言う<sup>5</sup>。この言い回しそのものが非常に「詩的」ではあるものの、ここからワーグナーの楽劇に対する次のような考えが浮かび上がる。すなわち音楽とは詩を完成させる（ここでの「完成」とは詩を上演して詩に生きた時間を持たせることである）ためのものであって、詩に先立って独立した形式を持ち、その形式に囚われることがあってはならないのだ。逆に詩に書かれた言語は音楽言語なしには完成しえない。音楽言語が表現するものは、ワーグナーによれば感情と感覚<sup>6</sup>であり、これがコトバ言語の悟性と結びついて楽劇は完成する。

さらにワーグナーは、自らの楽劇における言葉と音楽の相互関係を擬人化して、独自の論を展開する。同じく 1851 年に書かれた『オペラとドラマ』においてワーグナーは、言葉が男であるのに対して音楽は女であり、詩と音楽の婚姻によって楽劇が完成されると説いた。<sup>7</sup>もちろんこうしたワーグナーの言い回しには、詩が文字で綴られた言葉だけでは不十分で、それが声として発され音楽となることで初めて、言葉では表現しえない感情の表出も含めて完成されるという意味が込められているのだが、それだけではない。そこにはジェンダー論的な意味での「男性」対「女性」という構図が含まれている。ワーグナーは同じく『オペラとドラマ』で、ドラマ（ワーグナーは自らの楽劇を従来のオペラと区別してこう呼んだ）の上演とは詩人の意図の達成<sup>8</sup>だと述べた。つまり彼にとって、言葉はその意図を遂行しようとする支配的で能動的な存在であり、音楽は意図の達成に従事する受動的な存在なのだ。

こうしたワーグナーの「意図」は、音楽の書法によって具現化される。《神々の黄昏》の第 1 幕第 2 場うち、ハーゲンの〈見張り歌〉の呼称で知られる部分（譜例 1-①）は、オ

<sup>4</sup> ただし、実際ワーグナーが Vers とそのまま使っていることは稀で、たいてい詩のメロディー *Versmelodie* といったように、他の単語と組合わせて用いることが多い。

<sup>5</sup> リヒャルト・ワーグナー『友人たちへの伝言』杉谷恭一/藤野一夫/高辻知義訳、三光長治監修（法政大学出版社、2012）358 頁。

<sup>6</sup> 同掲書、359 頁。

<sup>7</sup> 『オペラとドラマ』（ワーグナー著作集 3）、杉谷恭一/谷本慎介訳、三光長治監修（第三文明社、1993）、350-351 頁および 429 頁。

<sup>8</sup> 同掲書、315 頁、527 頁。

ペラに対する通念的には、ワーグナーがやり玉にあげている番号オペラの「アリア」に相当する。それゆえこの「アリア」的、すなわち多くの作曲家が言葉よりも音楽が支配的になるように書いてきた部分を、ワーグナーがいかにか処理しているのかは、彼の「意図」を理解するうえで重要な手がかりとなりうる。

この〈見張り歌〉の歌詞と音楽（譜例 1-①）は以下の通りである。

Hier sitz' ich zur Wacht,	留守居の役でここに腰かけ、
wahre den Hof,	館を固め、
wehre die Halle dem Feind	広間を敵から防ぐのだ。
Gibichs Sohne	ギービヒの総領は
Wehet der Wind,	追い風に帆かけて
auf Werben fährt er dahin	花嫁探しにまっしぐら。
Ihm führt das Steuer	舵を取るのは
Ein starker Held,	豪勇のつわもの、
Gefahr ihm will er besteh'n:	グンターのために身を挺するつもりだ。
die eig'ne Braut	おのれの花嫁を、グンターのため
ihm bringt er zum Rhein;	ラインのほとりに連れてくるが、
mir aber bringt er den Ring!	この私には、指環が手土産！
Ihr frein Söhne	おめでたい御曹司、
frohe Gesellen,	屈託のないご連中、
segelt nur lustig dahin!	せいぜい楽しく船旅を続けるがいい。
Dünkt er euch niedrig,	私を見下しているお前たちだが、
ihr dient ihm doch,	ニーバルングの息子、ハーゲンさまの
des Nibelungen Sohn.	術中にあるとはご存知あるまい！

(Hagen sitzt, mit dem Rücken an den Pfosten der Halle gelehnt, bewegungslos.) Hagen.

H. *Sehr gemäßig und etwas zögernd.* Hier sitz ich zur

Str. *f* *Fig. Hr.* *dim.* *più p* Str.

Pos. Tub. *f* *Fig. Hr.* *dim.* *più p* Str.

Wacht, wah-re den Hof, weh-re die Hal - le dem Feind.

pp Pos. *p*

Hbl.

Edition Peters. 9802

【譜例 1-①】 《神々の黄昏》第 1 幕第 2 場よりハーゲンの〈見張り歌〉（18 頁まで）

Hagen.

Gi - bichs Soh - ne

we - het der Wind, auf Wer - ben fährt er da - hin.

Pos. Tab.

Hagen.

Ihm führt das Steu - er ein star - ker Held, Ge -

fahr ihm will er be - stehn:

Edition Peters. 9802

Detailed description of the musical score: The score is for the vocal part of Hagen and the piano accompaniment. It consists of five systems. The first system shows Hagen's vocal line starting with 'Gi - bichs Soh - ne' and the piano accompaniment with a harp (Hr. Fg.) and tuba (Pos. Tab.). The second system continues the vocal line with 'we - het der Wind, auf Wer - ben fährt er da - hin.' The third system is a piano solo for the tuba (Pos. Tab.) with dynamics 'poco f' and 'dim.'. The fourth system shows Hagen's vocal line starting with 'Ihm führt das Steu - er ein star - ker Held, Ge -' and the piano accompaniment with a harp (Hr. Fg.) and tuba (Pos. Tab.). The fifth system continues the vocal line with 'fahr ihm will er be - stehn:' and the piano accompaniment with a harp (Hr. Fg.) and tuba (Pos. Tab.).

H. *die eig - ne*

*p dolce*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

H. *Braut ihm bringt er zum Rhein;*

*p Pos. p più p Pos.*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

B. Wagner wollte, daß das G im Worte „Ring“ hier scharf klingend, fast wie K gesprochen werden sollte.

H. *mir aberbringer den Ring!*

*molto cresc. dim.*

Ob. Kl. Pos. Tub. Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

*p espressivo più p*

Btrp. Horn Red. p

Red. \* Red. \*

H. *Hagen. Ihr frei - - en Söh - ne, fro - - he Ge-*

*pp*

Red. \* Red. \* Red. \*

H. sel - len, se - gelt nur lu - stig da - hin:

Hr. dolce Btrp.

Ca. \* Ca. \* Ca. \* Ca. \* Ca. \*

H. dünkt er euch nied-rig, ihr dñent ihm doch, des Nib -

Str. cresc. f Pos. dim.

Breit.

Ca. \* Ca. \* Ca. \*

H. (Ein Teppich, welcher dem Vordergrunde zu die Halle ei -

lun - gen Sohn. Hbl. *più p*

Hr. Trp. p *più p* pp p *più p*

Fken. Ca. \* Ca. \*

faßte, schlägt zusammen und schließt die Bühne vor dem Zuschauer ab.)

Fl. Ob. Kl. Fg. *più pp*

Ca. \* Ca. \* Ca. \* Ca. \* Ca. \*

(d = d) Str. Hbl. dim. *più p* p

Tub. f dim. Hr.

Ca. \* Ca. \* Ca. \*

この歌詞はハーゲンのモノローグであるにもかかわらず、彼が直接自分の感情について触れる言葉は一つも出てこない。自分自身が主語となっているのは冒頭の3行のみ、それもあくまで館を見張るという状況説明に留まっており、残りは全て「彼 er」となっており、むしろグンターとジークフリートの様相を描写する。だが、この部分を開始する音楽が「災いの和音」とも称される F-A<sup>b</sup>-C<sup>b</sup>-E<sup>b</sup>（減三短七の和音）と（その和音は最初の解決に至るまでに4小節も引き延ばされる）、コントラバスとチューバによる減5度の下行音型であり、非常に不安定な響きを持っていることから、ハーゲンが2人のことあるいは自分自身の状況について、どのように感じているかが語られている。すなわち音楽が感情と感覚の表現を担っている。

さらにこの部分は、今しがた説明した「災いの和音」と減5度の下行音型の組み合わせと、〈苦痛の動機〉と〈支配欲の動機〉と呼ばれるモチーフの組み合わせがそれぞれ反復しており、三宅幸夫によればいわゆるリトルネッロの効果を示している<sup>9</sup>。この点からは一見、音楽の言葉に先だつた独立した形式が見え、前述のワーグナーの言葉と音楽に関する発言とは矛盾しているように思われる。

ところが、この音楽形式はまさに言葉によって打ち碎かれる。前半の9行は概ね3行に4小節が割り当てられ、各々の間には概ね4小節の間奏があった。しかしながら10行目～12行目では、10行目と11行目で既に4小節を要し、12行目は余分に付け足された3小節に収められる。<sup>10</sup>その歌詞では「指環 *Der Ring*（歌の中では第4格の *den Ring* となっているが）」が直接言及され、ハーゲンの野望が明らかとなる、すなわちドラマの要が現れる音楽が言葉に従事するのは形式面だけではなくハーモニーに関しても同様だ。*Ring* という単語では E-D<sup>#</sup> という長7度の跳躍が起こり、それが〈詠嘆の動機〉と呼ばれるモチーフを呼び起こす。このことによって、それまで34小節間保持されていたシンコペーションのリズムが中断される。また〈詠嘆の動機〉は、《指環》で用いられた諸々のモチーフの中でも、序夜《ラインの黄金》でローゲが指環の存在を神々や巨人達に知らせる直前に用いられるものである。こうして〈見張り歌〉の言葉は音楽によって、ハーゲンの生まれる前の世界へと遡り、聴き手にも彼の言葉が彼の生きた時間だけで起きた問題ではないということを暗示する。つまり、ワーグナーの述べるところの「音楽が言葉の意図を達成することを目的とする」というのは、文字通り音楽が言葉に対して従属関係にあるということではない。むしろ音楽は言葉の意図を達成しようとすることによって、それ自体で閉じていた時間を打ち破り、より大きな広がりを持つ時間を手にする。こうしてハーゲン自身の生きる時間を越えた過去へと拡張された音楽時間は、ハーゲンが全ての詞を歌い切った後の12小節間で、リトルネッロに含まれていた動機を回想することによって、ハーゲンの現在の時間へと収束する（拍子が4拍子から3拍子へと変化していることによって

<sup>9</sup>三光長治、高辻知義、三宅幸夫編訳、ワーグナー《神々の黄昏》、東京：白水社、1996、147頁。

<sup>10</sup>同掲書、147頁。

も、モチーフの奏でられる周期がやや速くなり、時間が萎んでゆくことが表現されている)。そしてこの〈見張り歌〉を開始した「災いの和音」が再び響き、拍子も開始時と同じ4拍子に戻った時、音楽的時間は今物語られているハーゲンの現在へと完全に戻ってゆく。このように《指環》では登場人物達の語る言葉、すなわち詩人の言葉とその意図に操られるように、音楽時間が登場人物達の存在する現在を超えて、過去や未来へと動いてゆく。その性質をより詳細に検証するために、次節では物語論を援用しつつ、《指環》で紡ぎ出される時間について考察する。

### 1-3. 錯時法

物語論の中でも表現形式に注目し、論を大成させたのが、ジェラルド・ジュネット Gérard Genette (1930-) である。彼は著書『物語のディスクール *Discours du récit*』<sup>11</sup>において、まず種々の文学作品における語りの時間の流れを整理し、分類する。その上で彼は語り手を論の中心とし、語り手の位置づけを「態 *voix*」と「視点 *perspective*」の2つの観点から分析する。この2つについては、第2章で詳しく説明する。

ここでジュネットの論を引き合いに出したのは、彼の物語に対する眼差しが、ワーグナーの音楽への眼差しと照合しうるものであるからだ。ジュネットが物語の時間の流れについて論じる上でキーワードとしたのは時間的な順序である。物語の時間構造を決定しているのは、物語上の「現在」に対して、先行する出来事を語る時間帯／後から生じる出来事を語る時間帯がどのように絡むかであり、これらの語り的手法を総じてジュネットは「錯時法 *anachronie*」と称した<sup>12</sup>。この錯時法は、ワーグナーのライトモチーフの手法と非常に類似している。というのもライトモチーフは、前節で述べた通りそれが反復され時間的な意味を持つことで機能するのであり、反復されることによって以前の出来事を聴き手に回顧させたり、あるいは先に起こる出来事を暗示させたりするからだ。すなわち、ワーグナーの楽劇における音楽は、まさに語り手としての機能を有しており、語りの時間を操作している。

もちろん《指環》の台本はあくまで戯曲の形態で書かれており、ジュネットが著書で例に挙げているような小説形態の文章とは事情が異なる部分もあるが、この物語が基本的に後説法 *analepse*<sup>13</sup>で書かれているということは明らかであろう。例えば《ラインの黄金》第2場では、まずフリッカとヴォータンの口論（物語上の現在）を提示した上で、その前にヴァルハラ城の構想があり、城の建立にあたって巨人達との契約があり、ヴォータンがローゲの策をあてにしてフライアを差し出すという約束をしてしまったことが、各人物達の発言から明らかとなる。錯時法は必ずしも新しい情報を読者に提供するときのみ用いられるのではない。遅れて登場したローゲからは、一同にラインの黄金から作られた指環のエピソードが出されるが、それは観客にとっては新しい情報ではなく、むしろ第1場で観た内容の反復となる。すなわちここでのローゲの語りは、物語時間において過去の出来事を反復することで、第1場の事態が《指環》の物語全体の要になることを示唆している。

《指環》の台本の後説法は、ワーグナーの音楽語法によって忠実に再現されている。例えば第2夜《ジークフリート》の第1幕第1場で、ミーメがジークフリートの生い立ちを話し始め、ジークリンデの死を言及するとき（譜例 1-②）、「かなり遅く *Ziemlich*

<sup>11</sup> 原著は論文集『フィギュール *Figures*』第3巻（1972）に収められたものだが、扱われている問題の重要性から英訳、邦訳ともに単行本として出版されることとなった。

<sup>12</sup> ジェラルド・ジュネット『物語のディスクール』、花輪光/泉涼一訳、30頁。

<sup>13</sup> 同掲書、35頁。

langsam」 という指示とともに、バスクラリネットによって〈苦難の動機〉と称されるモチーフが鳴らされる。これは《ワルキューレ》でジークムントが殺された後、ジークリンデが森に逃げ込んだことを示唆する。それはフレーズごとに3度繰り返され、初めはC音から始まってミーメの言葉をA音の長音で伴奏し、次はA音で始まってF#音の長音となる。最後はF#では始まらずE音で始まって〈災いの和音〉の構成音を全て提示する。

〈苦難の動機〉と対になってファゴットが〈ジークリンデの動機〉を鳴らし、ミーメの口から出るジークリンデの出産と死の話が音楽でも示唆される。その間、クラリネットとオーボエは〈ヴェルズングの愛の動機〉と呼ばれる息の長いモチーフを奏でる。このことによって《ワルキューレ》におけるジークムントとジークリンデの愛が回想される。さらに前述の〈苦難の動機〉は開始音を変えるごとに下行し、ジークリンデが子供を産み落とすとともに亡くなったことを表し、入れ替わりにホルンの音色で現れる〈英雄の動機〉によって、生まれた子供こそがジークフリートであることを提示する。

Thor mir auch Dank?  
Ziemlich langsam.

*pp* *p dolcissimo* *p dolce*

Einst lag wimmernd ein Weib da draussen im wil-den Wald:  
zur Höh-le half ich ihr her: am warmen Herd sie zu

*p* *dim.*

【譜例 1-②】 《ジークフリート》 第1幕第1場、ミーメによる回想（23頁まで）

M.  
hüten. *espressivo* Ein Kind trug sie im Schoosse;

trau-rig ge-bar sie's hier; sie wand sich hin und her, ich

half so gut ich konnt': gross war die Noth!

SIEGFR. (*långsam*)  
So  
Sie starb: doch Siegfried, der ge-nas.

この《ジークフリート》第1幕第1場の例のように、観客にはまだ知らされていなかった過去の時間での出来事を補完するタイプの物語を、ジュネットは後説法の中でも補完的後説法 *complétive*（もしくは追説 *renovi*）<sup>14</sup>と称する。一方、《ラインの黄金》第1場でのローゲのモノログでは、観客が既に前場で観たことが改めて要約され、語られている。ここでは観客にとって新しい情報はないのだが、ローゲの話を聴く神々や巨人達の反応によって、アルベリヒに代表されるニーベルング族が彼らにとっては権力を持たせたくない存在であり、彼らの欲望に火をつけることが示唆される。このように敢えて物語時間の過去を反復させる方法をジュネットは反復的後説法 *répétitive*（もしくは再説 *rappel*）<sup>15</sup>と称している。この方法は使い方によっては物語を冗長にするが、観客の物語理解に大いに効果的でもある。アルベリヒの黄金強奪が反復された上で、ローゲの口からは、アルベリヒが既に指環をこしらえているという情報が提示される。そして続く第2場では、今や指環を手にしたアルベリヒの支配下となったニーベルハイムの実態が観客の目前で露わになり、ローゲの語りのみで間接的に観客の知るところとなっていた物語内容が現実化される。

今しがた述べた《ラインの黄金》第2場でローゲがアルベリヒについて言及するとき、音楽は以下のように動く（譜例1-③）。まずローゲが「と、思いきや、一人だけいたので。女の情けを諦めた者が。 *Nur einen sah ich, der sagte der Liebe ab.*」と話を切り替えた直後、ホルンが弱い音で〈黄金の動機〉と呼ばれる、ライン川の乙女達が初めて黄金を見せる時に初出するモチーフを奏でる。だが、それは初出の時のようなト長調の明快な響きではなく、ロ短調の主和音の構成音として響く。拍子が4分の4拍子から8分の9拍子に変わると、音楽は序幕に用いられていた付点のリズムを伴いつつ半音階的に下行し、最終的には冒頭のライン川の乙女達の歌唱旋律にまで遡る。ただし、冒頭の旋律はE♭音をバス音に持っていたのに対し、ここではE♭音がバス音となっており、拍子についても8分の6拍子から8分の9拍子に変わっていることで拍節感が変容している。そしてこのフルートによる旋律とそれに伴うハープの流れは2小節間のみで、ローゲの「肘鉄くらった腹いせに黄金を奪ったのです *das Rheingold da raubte sich rächend der Dieb*」という言葉を契機に、減七和音と弦楽器の下行音型で遮られる。減七和音は下行してロ短調の属七和音となり、再びロ短調の主和音上の〈黄金の動機〉を導く。〈黄金の動機〉はG♯-H-D-F♯の減三短七の和音を導き、その和音を皮切りにクラリネットとファゴットが〈指環の動機〉を奏でる。〈指環の動機〉はイ長調の属9和音の根音を抜いた減三短七の和音を導き、嬰ハ短調の不安定な和音の揺れをもたらす。これらの一連のモチーフとそれに付随する調の頻繁な推移は、ローゲの語る言葉の内容を音楽で忠実に再現しているとともに、観客に第1場の内容を回想させる。ライン川の乙女達の歌唱旋律だった旋律は、彼女達の様相を再現し、それを突如打ち消す一連の和音と〈黄金の動機〉は、彼女達から黄金が奪われ

<sup>14</sup> 同掲書、50頁。

<sup>15</sup> 同掲書、54頁。

た出来事を再現する。その次に現れる〈指環の動機〉も、「それが今、あやつにとって女の情けにも勝る至上の宝。Das dünkt ihm nun das teuerste Gut, heherer als Weibes Huld.」というローゲの歌詞に対応している（第1場のライン川の乙女達が指環の説明を始める際にもこのモチーフが現れる）。

L. Nur ei - nen sah ich, der  
 sag - te der Lie - be ab; um ro - tes Gold ent - riet er des Wei - bes  
 Gunst. Des Rheines kla - re

Ed. \* Ed. \* Ed. \* Ed. \*  
 Hr. p  
 Eng.H. Fl. p  
 Br. pp  
 Str.

Edition Peters. 9800

【譜例 1-③】 《ラインの黄金》 第2場よりローゲによる黄金への言及（26頁まで）

L  
Kin - - - der klag - ten mir ih - re Not: der

Hr. *p* *pp* *p* *pp* *p* *f. Kl. pp*

L  
Ni-belung, Nacht - al - be-rich, bühl - te ver - ge - bens um der Badenden Gunst; das

Fl. *pp* Ped. \*

L  
Rhein - gold da raub - te sich rächend der Dieb: das

Hr. Kl. f. *p* *p f. Kl. f. pp* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

L  
dükt ihm nun das teu - er - ste Gut, heh - rer als Wei - bes

*p* *p* *sf* *dim.* Br. Vo. Ped. \* Ped. Ped. \* Ped. \* Ped. Ped. Ped. Ped. \*

Edition Peters.

9800

このように、ワーグナーの音楽にはあたかも言葉と同じように分析しうる側面があり、実際多くの場合音楽時間は物語時間に沿って形成されている。しかしながら、音楽時間がただ物語時間をなぞるだけでは、その音楽は冗長なものとならざるをえない。そこで先に例として挙げた《ラインの黄金》第2場のローゲの語りについて、その続きの音楽語法を考察すると（譜例1-④）、そこには物語時間と音楽時間との枝分かれが見られる。次の歌詞から言葉と音楽との間に別の関係が生まれる。ローゲの言葉は「まばゆき宝を水の底から奪われた、とこの耳に届いた嘆きの唄 Um den gleißenden Tand, der Tiefe entwandt erklang mir der Töchter Klage:」と第1場で起こった出来事について続けるのに対し、彼の歌唱パートはチェロのE音によるリズム打ちに支えられて、新しい旋律を提示する。これは続く第3場で支配的に現れるモチーフで、その後《ジークフリート》第1幕序盤（ミーメの巢窟）でやはり支配的に現れることから、ニーベルング族と結びついた音楽だと考えられる（実際このモチーフは〈ニーベルングの動機〉と称されている）。すなわち、それまで物語時間に準ずるかたちで後説法的に進んでいた音楽時間が、この部分では物語時間から逸脱し先説法<sup>16</sup>的に物語を先取りする。

【譜例1-④】1-③で示したローゲの黄金への言及の続き

<sup>16</sup> 後説法の対義語としてジュネットが定義。原語表記 prolepsis。

このような物語時間と音楽時間との乖離は、他の場面でより顕著に現れる。《神々の黄昏》第3幕第2場におけるジークフリートの死の直前のモノローグでは、《ジークフリート》第3幕第3場でブリュンヒルデが目覚める部分の音楽が33小節にわたって再現される。この時、物語時間の現在はジークフリートの死に向かって刻まれ続けているが、それはジークフリートの言葉によって進められているのではなく、観客が既に前場でジークフリートの不死身の弱点が不死身であることを知らされており、この場面でハーゲンの「ジークフリートの背中を狙う」行為が遂行されたことを目の当たりにしたからである。ジークフリートの語る言葉は次の通りである。

Brünnhilde!	ブリュンヒルデ!
Heilige Braut!	聖なる花嫁よ!
Wach' auf! Öffne dein Auge!	目覚めよ! 眼を開け!
Wer verschloss dich wieder in Schlaf?	お前をもとの眠りに 封じ込めたのは誰か?
Wer band dich in Schummer so bang?	眠りの枷をはめ、不安に陥れたのは誰か?
Der Wecker kam: er küßt dich wach, — unt aber — der Braut bricht er die Bande: — der lacht ihm Brühildes Lust! —	その眠りを覚ます男が現れ、 口づけして、お前の目を開く— そして—男が花嫁を 枷から解き放つときこそ、 ブリュンヒルデは喜色に溢れて微笑みかけて くる! —
Ach! Dieses Auge, ewig nun offen!	ああ、その眼! いまや永遠に見開かれた
Ach dieses Atems wonniges Wehen!	ああ、かぐわしい その吐息!
Süßes Vergehen — seliges Grauen:	この身の消えゆく 至福のおののき!
Brünnhild' — bietet mir — Gruß!	ブリュンヒルデの祝福を——一身に受けて!

この一連の歌詞はジークフリートの死に際の際の言葉であると同時に、ジークフリートがブリュンヒルデとの記憶を取り戻す過程の終点でもある。後者の点からすれば、この歌詞はジークフリートによる物語時間の過去についての長い語りの最終部分であり、ジークフリートがブリュンヒルデを目覚めさせる場面を再現ないし要約した内容となるはずである。だが命果てようとしているジークフリートの言葉は、傷を負う前の語りから逸脱してゆく、つまりジュネットの用語を借りれば反復的錯時法の射程が曖昧となってゆく。冒頭6行の

内容は一見ブリュンヒルデの目覚めを再現しているようであるが、「wieder in Schlaf もとの眠りに」という言葉からは、ジークフリートの言葉が指しているものはもはや過去の時間の再現ではなく、記憶に蘇ったブリュンヒルデの新しい目覚めであることを示す。続く7行目～11行目は、ジークフリート自身についての一人称による語りから「Der Wecker 眠りを覚ます男」を想定した3人称の語りへと転じており、ブリュンヒルデを目覚めさせた過去のジークフリートと死にゆく現在のジークフリートとが別人物として語られる。残る12行目～18行目は再び一人称に戻り、ブリュンヒルデの祝福を受けているのが別人物ではなく今死にゆく自分自身であることを認識して、ジークフリートは息絶える。つまりここでのジークフリートの言葉は、物語時間の現在にいるジークフリートから異化されていた過去の英雄ジークフリートの像が、再び現在のジークフリートと統合されることで終結する。

ところが音楽時間はこのようなジークフリートのモノログの内容とは違う時間を進む。歌詞の第11行目までにあたる箇所まで、音楽は33小節間《ジークフリート》第3幕第3場のブリュンヒルデの目覚めを再現し続ける（譜例1-⑤）。《神々の黄昏》では、冒頭でもこのブリュンヒルデの目覚めの音楽が回想されるが、その際は初出時のE音を基音とした短三和音→C音と基音とした長三和音という進行ではなく、半音低められたE♭音の短3和音→C♭音の長3和音という進行になっており、このことが《神々の黄昏》の悲劇的な結末を暗示していた（譜例1-⑥）。ところがこのジークフリートの死の場面においては、《ジークフリート》での初出と全く同じ形でブリュンヒルデの目覚めの音楽が再生される。つまり、音楽時間におけるジークフリートは過去の英雄の姿をそのまま保持している。そして34小節目以降の11小節間、歌詞との対応関係で言えば12行目以降、〈愛の挨拶の動機〉と呼ばれる旋律がハープのアルペジオにのせてホルン→オーボエ／フルートと受け継がれて高揚するものの、38小節目には低弦楽器であるチェロに受け渡されて下行し、ヴァイオリンとクラリネットによる〈歓呼の動機〉を経て、トロンボーンによる暗く弱い減三短七の和音の響きC♯-E-G（楽譜ではFのダブルシャープ）-Bへと落ちてゆく。そして最終的には嬰ト短調の属七和音となり、解決しないままその属七和音に含まれていたC♯音を媒介に減5度上のG音が現れ、そのG音からの12小節間はハ短調のドミナントとしての機能を保つ。このように音楽時間は物語時間に比べてきわめて単純で、33小節間は過去のジークフリートの時間を回想し、それに対してかなり短い11小節をかけて現在の時間に戻る。そしてジークフリートが息絶えても和声的には解決しないことで、そのまま先へと現在の時間を進めてゆく。

Siegfried, (von zwei M a n n e n sitzend erhalten, schlägt die Augen glanzvoll auf).

Brünnhil- de!

Sehr langsam und feierlich.

Hbl. Hr. Trp. Hrfe. Pos. Pke. Rd. \*

*f dim.* *pp* *poco f* *dim.*

Hei-li-ge Braut!

*p* *più p* *pp* *rallent.* *f dim.* *pp* Hrfe.

*mf* *dim.* *p* *più p* *pp* Hrfe.

Str. *rall.*

Rd. \*

【譜例 1-⑤】 《神々の黄昏》第 3 幕第 2 場におけるジークフリートの最期（33 頁まで）

s. Wach auf! - Öff-ne dein Au - ge!

vi. p Trp. Pke. *ped.* *3* \*

s. Wer verschloß dich

*cresc.* Pos. *dim.* Str. p *più p* \*

s. wieder in Schlaf? Wer band dich in Schlummer so bang? Der

*pp* Hrfe. *più p* *ped.* \*

s. We - cker kam: -

*pp* Hbl. Trp. Hr. p \*

s. er küßt dich wach; - und a - ber -

*pp* *mf* *pp* *ped.* \*

s. der Braut bricht er die Ban - de:

*p* *mf* *mp*

s. da lacht ih'n Brünnhil - des

*p* *cresc.* Hr. Fg. Bässe.

s. Lust... Ach!

*p* *f* *dim.* Hr. Hr.

s. Dieses Au - ge

*p* *piu espressivo* Ob. Fl.

s. e - - wig nun of - fen! Ach, dieses

*p* *mp* Vo.

Das Zeitmaß immer etwas zurückhalten.

s. A - tems won - ni - ges We - - hen!

s. Sü - - Bes Ver - ge - hen, se - - li - ges Grauen!

(Er sinkt zurück und stirbt. - Regungslose Trauer der

s. Brünnhild bietet mir Gruß!

Umstehenden.)

*espressivo*

(Die Nacht ist hereingebrochen. - Auf die

Br. Vc. Hr. Tuba

stumme Ermahnung Gunthers erheben die Mannen Siegfrieds Leiche und geleiten sie, mit dem Folgenden, in feierlichem Zuge über die Felsenhöhe langsam von dannen.)

Kl. Fg.

*Zurückhaltend.*

pp *espressivo* *più p.* - Br. cresc. - Kb.

Mäßig langsam.

Score for the beginning of the piece, featuring instruments such as Hbl. Ob., Tuba, Ve., Str., Fl., and Hbl. Hr. The tempo is marked "Mäßig langsam." The score includes dynamic markings like *f*, *p*, *poco f*, and *dim.*, and performance instructions like *poco marcato* and *cresc.*

【譜例 1-⑥】 《神々の黄昏》冒頭部分

この場面における物語時間と音楽時間のずれについて、第 2 節で説明したようなワグナーが論じた言葉と音楽の関係と照らし合わせると、次のようなことが考えられる。ワグナーの述べる通り、音楽が表すものが感情と感覚であり、音楽が詩人の意図の完成のためにあるだとすれば、まさに《ジークフリート》の回想となった 33 小節は、言葉では表現することのできない感情や感覚を表している。詩の言葉では、ジークフリートはブリュンヒルデを目にすることの出来ないまま死に向かわなければならないのであり、《ジークフリート》と全く同じ言葉を語ることは出来ない。しかしながら音楽は《ジークフリート》

ト》と全く同じ様相に戻り、ジークフリートとブリュンヒルデの再会を果たしている。この音楽についての解釈は「ジークフリート自身の感覚（ジークフリート本人はブリュンヒルデが自分の目の前にいると錯覚ないし幻想している）」と捉えることも出来れば、「観客のフラストレーションの解消（《神々の黄昏》第1幕以降すれ違ったままだったジークフリートとブリュンヒルデがついにこの音楽においてのみ夫婦としての再会を果たす）とも捉えることも出来る（この音楽の解釈の在り方については、第2章以降でより詳しく論じる）。いずれにせよこの33小節間が、文字通り音楽が言葉に従事して（《神々の黄昏》冒頭と同じく）半音下がった状態で現れるよりも、敢えて《ジークフリート》第3幕の状態のまま現れる方が、音楽的效果を上げることは明らかである。

#### 1-4. 時間の演出

ここまで《指環》の作品に潜在する錯時法について説明してきたが、この節からはその作品における時間がどのように舞台上に反映されるかについて論じる。

物語時間に補完的後説法が使われていて、音楽時間もそれに従事している時、舞台上の動きは少なくならざるを得ない。その理由は大きく2つある。1つ目は、オペラの場合音楽技術的な事情も相まって、歌唱している役は動かずに聴いている側が動きを入れることで芝居を成立させるのが原則となるが、歌唱している側が発していることが相手役にとって初めての情報かつ関心のある情報である場合、相手役の動きは少なくなるからだ。2つ目は、ここで補完される情報というのが、相手役にとってだけでなく観客にとっても初めての情報である場合、周囲の動きを出来る限り排除して、歌唱している役の言葉に観客を集中させなければならぬからである。第2節でも例に挙げた《ジークフリート》第1幕第1場におけるミーメの語りについて、各演出の舞台上での動きを見てみる（譜例は1-②を再度参照）。シェローの演出では、ミーメが椅子に改めて座りジークフリートもそれに反応してミーメの話に聞き入るところで語りが始まる。語りの間、ミーメは椅子に座ったまま女性のしぐさを真似る。「彼女は死んだ— Sie starb —」という歌詞でジークフリートが立ち上がる時、初めて舞台上の絵面が変わるが、ミーメから目をそらし物思いにふけるジークフリートの動きは極めて静かで、それまでの粗野なジークフリートの動作とは全く別のもとなっている。クプファーの演出では、ミーメとジークフリートが共に地面に座り目が合ったところでミーメの語りが始まる。舞台上の動きは、ジークフリートとミーメがフレーズごとに目を合わせ、ジークフリートがやや詰め寄る以外にない。そしてやはり、シェローと同じく「彼女は死んだ— Sie starb —」という歌詞でジークフリートは大きく目を逸らす、その場から離れることもなく、舞台上は静寂に包まれる。

やや別のアプローチをとったのが、シュトゥットガルト・リングである。この演出ではミーメが直前の〈養育の歌〉で歌っていた通りの「食べ物と飲み物をせっせと運び *Speise und Trank trug ich dir zu,*」を舞台上でも行っていることで、舞台上は絶えず動きのある状態となっている。この一連のミーメの語りも、ミーメは食事の準備の手を休めることのないまま始めるため、彼だけの芝居を見ているもそれが後の物語内容にとって重要な話であることはわからない。だが、ジークフリートの方はそれまでの逐一ミーメの持ってくるものに対して反発する状態をやめて、イスに座り込んだまま物思いにふける。ジークフリートが動かなくなったことで、このミーメの語りはその前後のやりとりと比べて圧倒的に舞台上の動きが少なくなり、やはりこの演出も舞台上の動きを減らすという手法である点で先に挙げた2演出と同様である。ネミロヴァの演出はシェローやクプファーと同様に、ミーメとジークフリートが互いに座って舞台上の動作を減らすことでミーメの語りを開始しているが、そこにもう1つ視覚的効果を加えている。語りに入る前、舞台上の明かりは落ちてゆき、ミーメは薪に火をつける。この行為は物語時間の現在で夕闇が迫ったこ

とを意味するのであるが、同時にミーメの語りが過去に遡ることについても暗示的な効果を持つ。

総じてこのミーメの語りについては、いずれの演出も登場人物の舞台上の動きを極端に減らすことによって、これからミーメによって語られる言葉が時間を遡ったものであることを示唆しており、本質的には同じ演出手法を取っている。よってそれぞれの演出の個性は、ミクロなレベルでの音楽の使い方の差異に留まる。

一方、物語時間に反復的後説法が用いられている箇所の音楽については、様々な演出法が現れる。というのも、言葉で語られることが反復的なものである場合、舞台上では語られる内容そのものを超えて、語られる内容が意味するあるいは暗示する内容を示唆することが出来るからだ。そこで、先ほど反復的後説法の例で挙げた《ラインの黄金》第2場のローゲの語りについて、各演出の詳細を見てみる（譜例 1-③および 1-④を再度参照）。

ローゲが「と、思いきや、一人だけいたのです。女の情けを諦めた者が。 Nur einen sah ich, der sagte der Liebe ab.」と話を切り替え、〈黄金の動機〉が登場するとき、シェローとクプファーの演出では真っ先にヴォータンが動き出す。これは、ローゲを策士として呼び、彼の策をあてにしているのがヴォータンであることからすれば、最も文字通りで観客にわかりやすい芝居創りである。さらにシェローの演出では、音楽が〈ニーベルングの動機〉を奏で先説的となった際に、残りの人物達もローゲの方に向かせることで、物語全体に対するこの場面でのローゲの発言の重要性を示唆している。

一方、シェローやクプファーよりも年代の新しいシュトゥットガルト・リングでは、より複雑な伏線が敷かれる。この演出はもともと一つの建物内に登場人物全員がいるという設定になっており、このローゲの長い語りの間も、全員がローゲの周りに集まって彼の話に聞き入っている。そして〈黄金の動機〉が耳に入ったとき、動き出すのはアルベリヒとミーメである。彼らは忍び足でローゲに聴き入る人々の群れから抜け、壁の隅に身を隠す。そして〈ニーベルングの動機〉が登場した際、アルベリヒとミーメはそっと部屋を出てゆく。つまりこの演出では、錯時法の射程内の人物、すなわち語りの中にしか登場しないはずの人物を舞台上に出すことによって、ローゲの言葉により具体的な舞台上の出来事を対応させている。

ネミロヴァの演出でもやはり、ローゲの言葉を触媒に、舞台上で伏線的な出来事が起こってゆく手法を用いている。直前までフライアと戯れていたローゲは〈黄金の動機〉の登場とともに、フライアを巨人達の方へと放す。巨人達ははじめフライアを（元々はローゲがそれに乗って登場してきた）ブランコに乗せて戯れ始めようとするが、ファーゾルトがそのまま前の音楽の延長線上にいるかのように、ブランコにのるフライアを寝そべて眺めて楽しんでいるのに対し、ファーフナーだけが音楽の変化に気付き、ローゲに注意深く近づき、話に耳を傾ける。そして〈ニーベルング〉の動機が鳴る頃にはローゲのすぐ傍まで来ており、彼の傍らに座って聴き入ってしまう。一方のフリッカ、フロー、ドンナーは

フライアがファーゾルトと戯れていることには無関心で、ローゲの語りが「黄金をラインの流れに返し永遠に私達のものとして認めていただきたい、と。 *das Gold dem Wasser wieder gebest, und ewig es bleibe ihr Eigen.*」でハ長調へと転じて終わった際には、ローゲに拍手を送る。そしてヴォータンだけがローゲの語りの冒頭から終わりまで全く動くことなく座り込んでいる。すなわちこの演出では、物語時間の現在において同時並行で起こりうる出来事が強調して描かれることによって、各人物のキャラクターや思考がより露わになる。

このように反復後説法的な場面においては、しばしば音楽が言葉に対して伏線として利用され、演出される。もはや観客にとって初めての情報ではない言葉が発されているとき、音楽はそれが並行して紡ぎ出す時間の中で、幾つもの意味の可能性を発している。

こうした音楽による意味の可能性の多様化は、錯時法が用いられているながらその射程が定まっていない場所で、さらに顕著となる。第3節で採り上げた《神々の黄昏》第3幕第2場の、ジークフリートの死の場面を見てみると（譜例 1-⑤を再度参照）、演出によって時間の使い方が大きく異なっている。まず、ジークフリートはいつの瞬間に死を迎えるのか。シェローの演出ではト書き通りジークフリートの歌唱部分が終わった直後である。そして残る間奏曲冒頭までの15小節間は、舞台上に取り残されたグンターと合唱の動きに用いられる。シュトゥットガルト・リングのジークフリートもやはり間奏曲前に死を迎えるが、苦しむジークフリートにグンターや男性合唱が上着をかぶせる芝居が入るため、シェローの演出よりもやや遅れる上、ジークフリートの死の瞬間はグンター達行動にかき消され、不明瞭なままである。それに対してクプファーとネミロヴァの演出は、いずれも間奏曲の冒頭で強く打ち鳴らされる和音が、はっきりジークフリートの死の瞬間として提示される。ただしそれが観客に伝えられるやり方は違い、クプファーの演出ではジークフリートが自分で倒れるのに対し、ネミロヴァの演出ではジークフリートを介抱していたグンターが死に気付いて大きなリアクションをする。また《ジークフリート》からそのまま引用された33小節間の時間であるが、シェローの演出とクプファーの演出では、ジークフリートは自ら起き上がって歌い続ける。シェローの演出ではグンターの落とした布を、またクプファーの演出では駆け寄ったグンターを、ブリュンヒルデに見立てて起こそうとする。そしてその33小節間が過ぎたところで、シェローの演出ではジークフリートが崩れてゆき、クプファーの演出ではジークフリートがグンターを放して独りで恍惚とする。それに対してシュトゥットガルト・リングでは、ジークフリートはグンターに抱えられて歌い続けており、むしろ周囲の合唱がジークフリートに惹かれるように手を差し出す。一方ネミロヴァの演出では、グンターがジークフリートの身体を起こすことで、ジークフリートの「その眠りを覚ます男がやってきて… *Der Wecker kam:*」以降の歌を誘発する。すなわち、シュトゥットガルト・リングとネミロヴァの演出では、33小節間の《ジークフリート》第3幕第3場を回想する時間はジークフリート自身によるのではなく、周囲の人物

達の行為によって紡ぎ出されるものとなっている。

このジークフリートが死を迎える一連の場面は、《指環》の中でも圧倒的にト書きの多い箇所、ワーグナーの頭の中にはかなりの青写真があったと考えられる。実際、ジークフリートがブリュンヒルデの名を呼ぶまでの 31 小節間には、計 10 個ものト書きがあり、これは上演実践の点からは決して実用的とは言えない数である。ところがジークフリートが歌い出してから歌い終えるまでの 46 小節間には全くト書きが存在しない。ワーグナーが当初この楽劇を《ジークフリートの死》というタイトルの作品として想定していた<sup>17</sup>ことからすれば、彼がこのジークフリートの最後の歌唱にこだわりを持っていなかったとは考え難い。逆に言えば、ワーグナー自身がこの一連のジークフリートの歌唱中の音楽に対して、自身の抽象的な理想像である「意図」に対する、最も相応しい具体的な「意図」を出し得なかったと考えられる。

ここで新たな問題提起が生じる。第 3 節でのジークフリートの死の場面の音楽についての考察は、《ジークフリート》から再現された 33 小節間の音楽が、ジークフリートから発されたものであるということが前提であった。しかしながら、音楽の変化と連動する動作がジークフリート以外の人物に起因するのであれば、その前提は崩れ「音楽は誰の視点から何を発するのか」ということから問い直さなければならない。おそらくワーグナーが先ほど挙げたジークフリートの死の場面の音楽に対して、唯一の模範的上演形態を提示しえなかったのも、この音楽がジークフリートの死を描いたものでありながら、必ずしもジークフリートに契機を持つ音楽とは断定しえないからであろう。続く第 2 章では、再びジュネットの物語論を援用しつつ、音楽の「態」と「焦点」についての、各演出が提示する解釈の可能性に議論を移す。

---

<sup>17</sup> Carolyn Abbate and Roger Parker, *A History of Opera*, New York/London: W. W. Norton & Company, 2012, p.341.

## 第2章 構造

### 2-1. 「名付け」の問題点

第1章第4節で例に挙げた《神々の黄昏》第3幕第2場のジークフリートの死の場面について、ネミロヴァの演出で起こる出来事を、さらに先まで記述しておく。というのも、ジークフリートの死の後すなわち第3幕第2場の終わりには、通称〈ジークフリートの葬送行進曲〉という第3場への間奏曲が存在するのであるが（譜例2-①）、ここで彼女はワーグナーのト書き通りの出来事でも無ければ、この間奏曲に含まれるライトモチーフに直接依拠したものでもない新たな解釈を、実践しているからだ。オリジナルのト書きではグンターの合図で家臣達によってジークフリートの亡骸が運ばれ、グンターもそれに合わせて舞台を去ってゆく<sup>1</sup>のであるが、この演出の場合、グンターが独りでジークフリートの亡骸と共に残る。その詳細は次の通りである。「厳粛に *Feierlich*」という指示のある小節で、すなわち金管楽器による *ff* の和音でジークフリートの死を認識したグンターは、そこからの7小節間、助けを求めるように舞台上をさまよう。そして11小節目からの *pp* でのトランペットとチューバの哀愁漂う旋律とともに、涙を流してジークフリートの亡骸の傍に膝をつき、木管楽器による旋律の受け渡しの際に、ジークフリートの亡骸に触れる。21小節目から弦楽器による半音階的な旋律が始まると、グンターの表情に変化が見られ、その眼が悲しみだけではなく憤りをも表すように見開かれる。27小節目からのトランペットによる、〈剣の動機〉と呼ばれるモチーフが響くと、グンターはそれに反応し、音楽があたかも客席の向こうで鳴っているかのように舞台前方に歩き出す。その直後の33小節目から、しばしばジークフリートと結び付けられてきたモチーフがホルンによって奏でられると、回り舞台が動き出してジークフリートの亡骸は姿を消してゆく。グンターはそれを一瞥するとともに舞台前方に視線をやったまま立ち尽くす。そして46小節目に金管楽器のアンサンブルが序幕第2場を幕明けた〈英雄の動機〉と呼ばれるモチーフを響かせると、グンターは誰もいなくなった舞台のやや下手に座り込み、第3場冒頭でゲートルーネが現れても微動だにしない。こうしてこの〈葬送行進曲〉はグンター独りのドラマとしての物語性をもつ。

---

<sup>1</sup> スコアのト書きは “Auf die stumme Ermahnung Gunthers erheben die Mannen Siegfrieds Leiche und geleiten mit dem Folgenden sie in feierlichem Zuge über die Felsenhöhe langsam von dannen. Gunther folgt der Leiche zunächst.” となっている。

B. Hier wird Siegfrieds Leiche gehoben.  
Feierlich.

Pos. *ff* Str. *dim.* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

Tub. *p* *cresc.* Hr. Tub. Str. *molto cresc.* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

Pos. *ff* Str. *dim.* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

(Der Mond bricht durch die Wolken und beleuchtet immer heller den die Berghöhe erreichenden Trauerzug.)  
*espressivo* Trp. Tub. Eng. H. *pp* *piu p* *pp molto espressivo* *Red.* \* *Red.* \*

Kl. Ob. *cresc.* *poco f* *dim.* Hrfe *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

(Aus dem Rhein sind Nebel aufgestiegen und erfüllen allmählich die ganze Bühne, auf welcher der  
*vi.* *piu p* *pp* *espressivo* KB. Fg. Tub. *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \* *Red.* \*

Edition Peters.

9802

【譜例 2-①】 《神々の黄昏》 第 3 幕第 2 場より 〈ジークフリートの葬送行進曲〉  
(44 頁まで)

Trauerzug bereits unsichtbar geworden ist, bis nach vornen, so daß diese, während des Zwischenspieles, gänzlich

First system of the musical score. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines with triplets. The instruction *poco cresc.* is written below the first measure. Below the staff, there are markings: *Red.*, *\* Red.*, *\* Red.*, and *\* Red.*

verhüllt bleibt.)

Second system of the musical score. It continues the grand staff notation. The instruction *piu cresc.* appears in the middle. A *Trp.* (Trumpet) part is introduced with a *f* dynamic. Below the staff, there are markings: *Red.*, *\* Red.*, *\* Red.*, *\* Red.*, and *\* Red.*

Third system of the musical score. It includes a *V. Orch. Becken* (Vibraphone) part. The instruction *sempre piu f* is written in the first measure, followed by *molto cresc.* and *fff*. Below the staff, there are markings: *\* Red.*, *\* Red.*, *\* Red.*, and *\* Red.*

Fourth system of the musical score. It features a *Hr.* (Horn) part. The instruction *dim.* is written above the staff, followed by *p* and *marcato*. Below the staff, there are markings: *Red.*, *\* Red.*, *\* Red.*, *\* Red.*, *\* Red.*, *\* Red.*, and *\* Red.*

Fifth system of the musical score. It shows a *cresc.* instruction in the first measure, followed by *f* and *p*. Below the staff, there are markings: *\* Red.*, *\* Red.*, and *\* Red.*

Sixth system of the musical score. It includes a *V. Orch.* (Violins) part. The instruction *cresc.* is written in the first measure, followed by *ff*. Below the staff, there are markings: *Red.*, *\* Red.*, *\* Red.*, and *\* Red.*

Trp. marc.

dim. p

Trp. Hr. Pos. Tub.

cresc. f p

V. Orch.

ff

Hr. Trp. Tub. Pos.

V. Orch.

ff dim.

Ed. Peters.

99

506

Kl. Eng. H. (Von hier an verteilen die Nebel sich wieder, bis endlich die

*p* *espressivo*

Halle der Gibichungen, wie im ersten Aufzuge, immer erkennbarer hervortritt.)

*p* *l.H.* *più p*

Eng. H. Kl. Dritte Szene. (Es ist Nacht. Der Mond spiegelt sich auf dem Rheine.)

Hr. Ob. *pp* *p*

*cresc.* *dim.* *pp* *Allmählich etwas bewegter.*

Fg. Eng. H. *Noch etwas zurückhaltend.* (Gutrune tritt

Btrp. *più p* *dim.* *pp* *Allmählich etwas bewegter.*

この演出における音楽的動機の意味を考えると、次のような矛盾が生じる。例えば5小節目とそのアウトタクトから7小節目にかけての音楽は、通称〈ヴェルズングの苦難の動機〉と呼ばれ、実際第一夜《ワルキューレ》ではしばしばジークムントと結び付けられてきたモチーフである。この演出ではちょうどグンターがジークフリートの死に気づき狼狽する芝居をしている時にこのモチーフが鳴るわけであるが、そのモチーフのグンターにとっての意味が「ヴェルズングの苦難」であるとは考え難い。グンターはジークフリート以外ヴェルズング族とはドラマ上の関係がなく、彼自身がヴェルズング族について回想することは出来ないはずだからだ。その後のグンターが涙を流す11小節目からの小節の旋律も《ワルキューレ》第1幕からのジークムントの歌唱旋律の引用であるが、ここではグンターの演技によって新しい意味が付与されている。続く木管楽器の旋律も通称〈ジークリンデの動機〉と呼ばれるモチーフと〈ヴェルズング族の愛の動機〉と呼ばれるモ

モチーフの連鎖であるが、ここでのグンター（と亡きジークフリート）の演技において、これらのモチーフはその回想的な名称通りの機能は有していない。つまり、ネミロヴァの演出が舞台上の人物の動きから誘発する音楽の意味と、モチーフの俗称のもつ意味に明らかな乖離があるのだ。第1章でも紹介したタラスキンの西洋音楽史では、ウィリアム・マン William Mann がワーグナーのライトモチーフを「名づける label」ことを危惧したというエピソードが紹介されている<sup>2</sup>が、ネミロヴァの演出した〈葬送行進曲〉はまさにそのことを示唆している。同時に彼女の演出は、ワーグナーの音楽が言葉で規定されない限り自由に解釈が可能であり、とりわけ舞台芸術においては自由にその音楽を演出することが出来るということを示している。

---

<sup>2</sup> Richard Taruskin, *Music in the nineteenth music in Oxford history of western music* (Oxford University Press, 2005. ), Vol. 3, Chapter10, Kindle No. 52356

## 2-2. ワーグナーの「モチーフ」

ワーグナーは『オペラとドラマ』の第2章「劇文学の本質と演劇」の中で、モチーフという言葉を用いているが、そこでの「モチーフ Motive」というものはある一定の音楽時間をもった「ライトモチーフ」以上にマイクロなレベルのものであったことがわかる（そもそも「ライトモチーフ」自体がドルン<sup>3</sup>による呼称でありワーグナー自身の名付けたものではないが<sup>4</sup>）。ワーグナーによれば芸術の空間を占めるのは「モチーフの説明」、すなわちある行動の動因を[観客の]感情に対して正当化すること、さらに言い換えればある行動を[観客に]理解されるために、その行動の動因に共感を覚えてもらうことである。<sup>5</sup>モチーフは行動を生じさせるものであるが、それは通常の生活において行動を生じさせるものである以上に強力でなければならない。<sup>6</sup>このようなワーグナーの説明からすると、モチーフとは人間が行動するためのまさに「動機」であり、それは演劇で言えばまさに舞台上の人物の行動を観客に説得力をもって伝えるためのものであり、通常の生活に比べて意識的で表現的なものになる。さらにワーグナーによれば、モチーフには主要なものとしてそうでないものがあり、主要でないものは主要なものに包含され、一個のまとまった全体へと強化されなければならない。拡散した複数のモチーフを一つの主要なモチーフに集約することこそ、明晰な詩人の成せる技であると、ワーグナーは述べる。そしてワーグナーの「モチーフ」は、彼の論が進むにつれてその定義を変えてゆき、より直接的に音楽作品へと組み込まれやすくなる。ワーグナー自身が述べた「拡散した複数のモチーフを一つの主要なモチーフに集約すること」は、さらにワーグナー自身によって次のように具体性を帯びて言い換えられる。

それゆえ一つのモチーフを強化するということは、さして重要でないモチーフをたんに付加するのではなく、一つのモチーフの中に多くのモチーフを完全に吸収することを意味するのである。さまざまな時代のさまざまな状況下にあるさまざまな人間に固有の利害、つまり多様性に応じて各々個別的に形成される利害は——これらの人間と時代と状況が根底において相似した類型に属していると同時に、それ自体が観察者の意識に人間性の本質の一面を明示するものであれば——即座に特定の時代の特定の状況下に生きる一個の人間の利害に変えられなければならない。外面的に異なって見えるすべての利害が、このような人間の利害として一つ特定のものにまで高められなければならないのであり、その結果こうした利害はきわめて大きな広がりの中で余すところなく現れてくるのである。だがこれは、当の利害からの個別的、偶発的な因子をことごとく除去し、完全に

<sup>3</sup> Heinrich Dorn (1804-92) ドイツの音楽家。ジャーナリスト。

<sup>4</sup> Richard Taruskin, *Music in the nineteenth century in Oxford history of western music*, 3 (Oxford University Press, 2005. ) Kindle No. 52343.

<sup>5</sup> 『オペラとドラマ』(出典は前掲の通り)、329頁。

<sup>6</sup> 同掲書、330頁。

真正な姿のうちに必然的で純粋に人間的な感情表現として示すことにほかならない。<sup>7</sup>

この言葉からは、モチーフが行動の「動機」というよりは「動機をもった（登場人物の）行為そのもの」を指すものへと変容していることがわかる。ワーグナーの念頭にあった「特定の時代の特定の状況下」が、詩人の書いた神話の世界であることを考慮すると、彼の中でのモチーフというのは、最終的に詩のために選ばれた登場人物の選ばれた行為であったと考えられる。彼にとって詩すなわちドラマに描かれる人物の行為というのは、一つずつに明確な「動機」となる感情があり、むしろ登場人物の行為は感情表現そのものであった。

『オペラとドラマ』第3章では、この強化されたモチーフというのが「主要動機 Hauptmotiv」という言葉に置き換えられ、さらにその「主要動機」は音楽の「旋律因子 Das melodische Moment」となると述べられている。ワーグナーがこの「旋律因子」について「反復されるうちに統一的な芸術形式を形成する」と述べているところからすると、「旋律因子」はまさに現在ライトモチーフとして認識されている一連の音楽的なモチーフだと考えられる。「旋律因子」はワーグナーによれば、感情の動機や現象の動機を体現するものであり、またそれらを[観客の]感情に伝達するものである。このように「モチーフ」という言葉はワーグナー自身の論の中で徐々に実態を成してゆき、現在ライトモチーフとして認識される音楽的モチーフとなったが、その根底にある「行動の動因」という概念は変わっていない。ライトモチーフは、もちろんある程度「名付け」られることによって聴衆へのガイドという役割を与えられてきたかもしれないが、本来それ自体が何かを指し示すのではなく、むしろ舞台上で起こる出来事に対してその理由を与え、それが起こるきっかけを与えている存在なのだ。

---

<sup>7</sup> "Die Verstärkung eines Motives kann daher nicht in einer bloßen Hinzufügung keinerlei Motive zu ihm bestehen, sondern in dem vollkommenen Aufgehen vieler Motive in dieses eine. Das verschiedenen Menschen zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Umständen eigene und je nach diesen Verschiedenheiten sich besonders gestaltende Interesse soll — sobald diese Menschen, Zeiten und Umstände im Grunde von typischer Ähnlichkeit sind und an sich eine Wesenheit der menschlichen Natur dem beschauenden Bewußstein deutlich machen — zu dem Interesse eines Menschen zu einer bestimmten Zeit und unter bestimmten Umständen gemacht werden." (斜体は著者自身による。『オペラとドラマ』331頁。)

### 2-3. 音楽による「現前化」

ワーグナーが「モチーフ」の概念を突き詰め、ライトモチーフの技法を編み出した背後には、[観客の]感情が理解しうるのは「現前化的なもの」のみである<sup>8</sup>という、ある種の当時の観客への不信感があった。ライトモチーフを通じて舞台上の出来事に説得力を与えるのも、その最終目的は第1章で説明した通り「詩人の意図」の達成であった。自らを音楽家であるだけでなく「詩人」であると称したワーグナーにとって、自らの「意図」をより完全な形で反映させることは必至の課題であったと考えられる。

「現前化」を念頭に置いた結果、ライトモチーフは1つずつがある一定の音楽的な時間を持ち、聴き手がそれらのライトモチーフが反復されていることを知覚できるように旋律や和声を持つこととなった。その結果、楽劇は台本に書かれた言葉を演じるのに必要な時間よりも、はるかに長く独自の時間を持つことになった。なお、ここで意味する時間は第1章で論じたような出来事の順序を示す時間とは明らかに違うため、本論文では「速度」と呼ぶことにする。

「モチーフ」がライトモチーフとなり、音楽が言葉に対して別の速度を持ったとき、ワーグナーが述べた言葉と音楽の関係と、上演実践の上での言葉と音楽との関係とに、2つの亀裂が生じる。1つ目は言葉と音楽の主従関係についてである。音楽は言葉に比べて、ある程度演奏者の個性があるとはいうものの、はるかに音型・テンポ感・リズムについて進行上の自由が少ない。よって上演の現場において決定される舞台上の人物の動きは、時に言葉以上に音楽の間尺によって支配されることとなる。

例えばシェローの演出では、先ほど採り上げた《神々の黄昏》第3幕第2場におけるジークフリートの死の直前にあたる、記憶を取り戻す薬を飲む場面で、舞台上の動きの速度を自然に見せるために、ワーグナーの指示していない舞台上の出来事を追加している。ジークフリートがハーゲンに薬を渡されてから次の言葉を発するまでには、6小節分の時間がある（譜例2-②）。そしてジークフリートの言葉とともに現れるのは《神々の黄昏》序幕2場で登場して以来、ブリュンヒルデとしばしば結び付けられてきたライトモチーフである。ここでこのライトモチーフが出てくるのは、ジークフリートの次の言葉「悲痛な想いに浸りながら梢の方に耳を澄ますと… In Leid zu dem Wipfellauscht ich hinauf…」以降の言葉が、ミーメを殺した後の記憶（すなわち岩山でブリュンヒルデを目覚めさせるまでの記憶）を取り戻したがゆえである。その直前の6小節間もやはり「行動の動因」から説明すると、次のようになるだろう。ハーゲンはジークフリートに薬（ハーゲン自身はそれを「飲み物 *der Trank*」と呼んでいるが）を渡すとき、策略者である自身の口からそれが「ブリュンヒルデとの記憶を取り戻す薬」であることは明言しない。観客にはこの6小節の直前にある「お前の記憶をはっきり呼び覚ますため、はるか過去を忘れないため

---

<sup>8</sup> 『オペラとドラマ』488頁。

に！...die Erinnerung hell dir zu wecken, daß Fernes nicht dir entfelle!」というハーゲンの一言と、記憶を失ったジークフリートがブリュンヒルデを欺いた場面で用いられた〈隠れ頭巾の動機〉と呼ばれるライトモチーフが同時に鳴ることで、その薬の意味が聴き手にほのめかされる。そして実際その薬を飲んだジークフリートの行動や言葉を引き出すのが次の6小節である。

(Er reicht Siegfried das Horn.)

in - ne - rung hell dir zu wecken, daß Fernes nicht dir ent - felle!

(Siegfried blickt gedankenvoll in das Horn und trinkt dann langsam.) Siegfried.

*Allmählich immer etwas mehr zurückhaltend.*

*rall.* *dolciss.* *espressivo* *pp*

Eng. H. *pp*

Leid zu dem Wi - piellauscht ich hin - auf;

*piu p* *Str. p*

Horn. *pp*

da saß es noch und

Edition Peters. 9802

【譜例 2-②】《神々の黄昏》第 3 幕第 2 場の薬の場面より

まず、最初の 2 小節間でジークフリートが第 1 幕第 2 場で記憶を失う薬を飲んだ時と同

じライトモチーフ（これを通称〈忘却の動機〉と言うが）が鳴り、ジークフリートが再びハーゲンによって出された薬を飲んだことが示される。〈忘却の動機〉は3小節目の頭で減七和音の上行するアルペジオへと変容し、3小節目の後半で引き延ばされ強調される。この和音によってジークフリートの記憶に変化が起こっていることが示唆される。そしてその6小節間の最後の2小節には、ジークフリートが序幕第2場でブリュンヒルデに「ブリュンヒルデを忘れないこと。Brünhildes zu gedenken!」と言ったときと同じ旋律が現れる。減七和音はロ長調の - II<sub>9</sub> 和音として機能し、ロ長調の主和音へと解決する。これでジークフリートの記憶の変化⇨ブリュンヒルデを思い出すことであることが明かされ、ジークフリートの次の言葉が導きだされる。つまり、ジークフリートが次の言葉を発するには

- ①ジークフリートが薬を飲む。
- ②ジークフリートの記憶に変化が起こる。
- ③ジークフリートの記憶の中でブリュンヒルデが姿を現す。

という3つのきっかけとなる出来事が必要であり、この6小節はその3つのきっかけを1つずつ表現しているのだ。

だが実際には、この6小節間というのはワーグナーが指示した舞台上の動きに必要とする時間尺よりもかなり長い（なおワーグナー自身はト書きに「ジークフリートは考え深げに、盃をのぞき込み、やがてゆっくり飲む Siegfried blickt gedankenvoll in das Horn und trinkt dann langsam」とのみ書いている）。よってシェローの演出には主として2つの舞台上の出来事が追加されている。ハーゲンが薬を飲んでよろけたジークフリートを突き放し、突き放されたジークフリートが地面に落ちている鳥の死骸に気付くという出来事だ。ちょうど減七和音が解決される瞬間は、ジークフリートが鳥の死骸に気付く瞬間に使われる。序幕第2場のモチーフが現れるこの追加された出来事によって、この6小節間の音楽とそれに含まれるライトモチーフの役割はさらに複雑なものとなる。前述した通り物語の内容上必要なプロットを伝える（薬が記憶を取り戻させるものであることと、ジークフリートの記憶が戻ったことを伝える）という役割に加え、音楽はハーゲンとジークフリートとの間に物語時間の現在で行われているやりとりの動機にもなり、かつ演出によって新たに舞台上の象徴的な物体として現れた鳥の死骸の意味も伝えることとなる。このようにワーグナーの書いた音楽は、ワーグナーが「意図」したライトモチーフの役割を引き継ぎつつも、その速度に合わせて上演実践上必要な舞台上の出来事を加えられ、「意図」以上の意味や動機を負う。

このようにワーグナーの書いた音楽がワーグナーの「意図」を超えた意味や動機を担うこととなる理由として、ここでようやく2つ目の亀裂についての説明を行う。ワーグナーのワーグナーが述べた言葉と音楽の関係と、上演実践の上での言葉と音楽との関係とに生じる2つ目の亀裂は、言葉が音楽に対してどんなに支配的な位置に立とうとしても、音楽はそれを発する主体とそれが指す内容が明確に定まり得ないという点で、言葉との主従関

係から逃れることが出来るということである。音楽がシニフィアンとなり得るのか／シニフィエを持ち得るのかという問題は、ワーグナーの音楽に限らず（むしろ直接的に言葉による物語を持たない器楽曲において）議論されてきたことであるが、音楽がそもそもどこから発されるのかという点についてはこれまであまり議論がなかったように思われる。おそらく器楽曲においては楽器奏者が音を発しているのが自明であり、オペラのように現実にはオーケストラ・ピットでオーケストラの団員が楽器を演奏しているということを黙認した上で、音楽を「舞台上の音楽」として聴くという特殊な状況がなかったからであろう（実際そのようなオペラの音楽に対する認識も、ワーグナーがバイロイト祝祭劇場の建設においてオーケストラ・ピットを視覚的・音響的な理由から覆ったことが皮切りであるが）。だが、第1章第3節で採り上げた《ジークフリート》第3幕第1場でのミーメの語りについて再び想起してみると、次のような問題が見える。確かに第1章で論じた通り、ライトモチーフによる音楽語法からすれば、この場面の音楽が示しているものは端的に言えばジークリンデの愛と出産と死だと考えられる。だが、それはミーメの心中に蘇ったジークリンデの姿なのか、ジークフリートの心象となったジークリンデなのか、それともそのどちらでもない第3者が語るジークリンデの最期なのかは不明である。あるいはこの場面の音楽が、ただミーメが知っているところの（続く第2場の発言からすれば、ミーメはジークフリートの父がジークムントであることは知っていると判明する）ジークリンデを示すのか、それとも前2作を通じて聴き手が知っている物語世界全体におけるジークリンデを示すのか、その視野の大きさは断定出来ない。

だがそのような《指環》の音楽を実際に上演する際には、音楽が物語上の何として響いていて何を表しているのかということについて、1つの「解答」が出されるのであり、またそのことが演出の意義の1つにもなる。そこで各演出の詳細に言及する前に、再びここでジュネットの物語論に立ち戻り、《指環》の音楽による語りにはどのような可能性があり、各演出においてそれらの可能性がどのように選択しているのかを考察する。

#### 2-4. 「語り手」としての音楽 — 「態」について—

ジュネットの『物語のディスクール』の第5章「態」では語り手の存在を中心に、物語の構造が分析されている。物語には必ず語り手が存在し、物語の構造は語り手の在り方によって決定されるとも言える。補足しておく、この物語の構造というのは物語の内容<sup>9</sup>とは別物である。物語の内容を決定しているのは、登場人物と彼らを含む筋である。それに対し、物語の構造というのはその筋を誰がいかにかに語るかである。例えば主人公が死に至るという悲劇があったとするならば、その顛末を主人公の友人が語るか、それとも全く事件に関与していない第三者が語るかで、語り的手法は大きく変わる。

《指環》の音楽は、聴き手に物語中の出来事を伝達する役割を担っているが、作中人物とは区別されるという点において、小説の「語り手」と類似した存在である。語り手が作中人物以外の不特定な第3者であったり、作中人物がある物語内でまた別の物語を語ったりする場合、語り手の存在する世界と物語世界が違う次元であることは明らかであろう。だが物語世界内の人物が語り手を兼ねていたとしても、語り手の次元と語られる内容の次元は必ずしも一致しない。むしろジュネットによればそれらは①後置的／②前置的／③同時的／④挿入的なものに分類される<sup>10</sup>という。音楽は言語のように時制を区別する語法を持っていないため、それ自体は同時的な語りしか出来ない。しかしながらそれぞれの音楽的要素が舞台上のどのようなコンテキストで鳴らされるかによって、その語りの在り方を変えることが出来る。例えば《指環》の中でしばしばアルベリヒの呪いの言葉と結び付けられて現れるF#-A-C-Eの減七和音の響きが特徴的な〈呪いの動機〉と呼ばれるライトモチーフ、《ラインの黄金》第4場でアルベリヒの歌唱旋律に現れた後（譜例2-③）、ファーズルト殺害において初めてオーケストラ音（トロンボーン）に登場する（譜例2-④）が、その際は観客にとって同時的なものである。観客にとって初めて楽器音で知覚するものであるこのモチーフは、まさにその登場によってファーズルトの死（いわば呪いの初めての犠牲）を知らせる。この同時的な語りというのは、ジュネットによれば語りの最も単純な形態である。

---

9

<sup>10</sup> 『物語のディスクール』（出典前掲）、254頁。

A

Frei - heit er - ster Gruß! Wiedurch

Fluch er mir ge - riet, ver - flucht sei dieser Ring! Gab sein Gold

Edition Peters. 9800

【譜例 2-③】 《ラインの黄金》 第 4 場より 〈呪いの動機〉 の出現

(Er steckt den Ring in den Sack und rafft dann gemächlich den Hort vollends ein.)\*  
 (Alle Götter stehen entsetzt: feierliches Schweigen.)

Fot

mehr!

Br. *sehr gehalten*

*pp* *molto cresc.* *ff*

\*) S. Anmerkung auf Seite 246  
 Edition Peters. 9800

Wotan (erschüttert).

Furcht-bar nun er - find ich des Flu - ches Kraft!

Tb. *dim.* *p* *p* *cresc.*

Pos.

Ve. *ff* *dim.* *p* *p*

Fr. Fr.

【譜例 2-④】 《ラインの黄金》 第 4 場よりファールト殺害部分

だがこのモチーフはそれ以降に回想として現れたとき、もはや別のタイプの語り方を有している。〈呪いの動機〉はその後も指環の所有に固執した者が死に際する度に用いられるが、初出のときの〈呪いの動機〉はファーツルトがファーフナーに倒された直後に鳴ったのに対して、《ジークフリート》第2幕第2場でのファーフナーの死、第3幕第2場でのジークフリートの死、第3幕第3場でのグンターの死では、いずれも彼らの死の直前（あるいは致命傷を負う直前）に鳴っている。既に〈呪いの動機〉が指環の呪いによる死と結びついているということが一度観客に伝えられて以降、〈呪いの動機〉は同時的というよりむしろ予言的な役割を果たし、ジュネットの挙げたタイプの中でも前置的な語りとなっている。そして〈呪いの動機〉が再び同時的な語りを行うのは、それが最後に現れる時、すなわちハーゲンが「指環から手を引け！ Zrück vom Ring!」と登場人物達のために書かれた最後の言葉を発する時である。このトロンボーンによる最後の〈呪いの動機〉は、E音に上がりきると同時にヴァイオリンによる下行音型とともにF#音まで再び落ち、同時にファゴットおよびティンパニのトレモロによるF#音にかき消されることで、最後の「呪い」の犠牲者であるハーゲンの破滅と指環をめぐる闘争の結末を示す（譜例 2-⑤）。

Er wirft hastig Speer, Schild und Helm von sich und stürzt, wie wahnsinnig, sich in die Flut. Woglinde und Well-  
Hagen. Zu-rück vom  
gunde umschlingen mit ihren Armen seinen Nacken und ziehen ihn, so zurückschwimmend, mit sich in die Tiefe.)  
Ring!

【譜例 2-⑤】 《神々の黄昏》第3幕よりハーゲンの最期

《呪いの動機》の語りはそれだけに留まらない。《ワルキューレ》第2幕第1場の結尾では、フリッカの退場とともにこのライトモチーフが現れる（譜例2-⑥）。

118 **Wotan**  
 (in furchtbarem Unmut und innerem Grimme auf einen Felsensitz sich werfend.) (Fricka schreitet dem Hintergrund zu: dort begegnet sie Brünnhilde, und hält einen Augenblick vor ihr an.)

w. Nimm den Eid!

Fricka.  
 Heer-va-ter

har-ret dein: laß ihn dir kün-den, wie das Los er ge-kiest. [♩]

(Brünnhilde tritt mit besorgter Miene verwundert vor Wotan, der auf dem Felsitze zurückgelehnt, das Haupt auf die Hand gestützt, in finstere Brüten versunken ist.)

Edition Peters. 9803

【譜例2-⑥】《ワルキューレ》第2幕第1場よりフリッカの退場

ここでの〈呪いの動機〉の登場は非常に多重的な意味を持つ。このライトモチーフの登場までの一連の場面では台本上、直接指環やそれをめぐる呪いについての言及があるわけではなく「神々にとって緊要でありながらも私がみずから手をくさせない行為 *zu wirken die Tat, die, wie not sie den Göttern*」というヴォータンの言葉で、かろうじてほめかされるのみである。だがこのモチーフは、ヴォータンがフリッカに非難された「矛盾」がアルベリヒから指環を奪い巨人族に支払ったことに端を発していることを語るとともに、前作《ラインの黄金》で起こった出来事を後置的に観客に回想させる役割を担っている。一方、このモチーフはジークムントの死が決定的になったことをも示しており、その点においては他の人物達の死の場合と同じく、前置的な語りの役割をも担っている。

そしてこのライトモチーフが実際に舞台上で鳴らされる時、演出によって同時的な意味も付加される。シェロー、クプファー、シュトゥットガルト・リング、ネミロヴァの演出に共通しているのが、ここでフリッカやブリュンヒルデの方を見向きもせず呆然としているヴォータンの姿を舞台前方もしくは舞台上の目立つ位置に置いて、その表情（ただしネミロヴァの演出の場合は、ヴォータンが背を向けているのでその後ろ姿の表情ということになるが）を強調していることだ。それによってこのライトモチーフは同時的にこの数秒間のヴォータンの心情を語っていると解釈することも可能であれば、そのようなヴォータンの様相を見ているブリュンヒルデの心情を語っていると解釈することも可能である。

さらに《神々の黄昏》第3幕第1場の結尾に現れる〈呪いの動機〉（譜例2-⑦）への各演出の違いは、「語り手」としての音楽の可能性を示す。ジークフリートから指環を取り戻すことに失敗したライン川の乙女達が去った後に鳴るこのライトモチーフも、やはり様々な語りのタイプを同時に内包している。台本の言葉から読み取れるのは次のようなことである。この〈呪いの動機〉は物語を聴き手に伝えるという点では、指環の呪いにまつわる一連の出来事を後置的に語り回想することで、ライン川の乙女達がジークフリートに警告した内容や第2幕第5場で明かされたジークフリート暗殺の計画を裏打ちするという役割を担っていると同時に、第2場で起こる出来事（ジークフリートの死）を予言する前置的な語りの役割をも担っている。それに加えて各演出がこのライトモチーフに対してつけた舞台上の出来事、すなわちライトモチーフに同時的に語らせた出来事を観ると、さらに様々な「語り」の可能性が現れる。

The image shows a page of a musical score. At the top, there is a piano accompaniment with a treble and bass clef. The bass clef part features a sequence of chords and intervals, which is the 'curse motif'. Below this, there are vocal lines. The first vocal line is for Hagen, with the text 'Hagen. (Hagens Stimme, von fern.)' and 'Hoiho!'. The second vocal line is for a horn, with the text 'Hörner (auf dem Theater). 1tes (aus dem Hintergrunde)'. Below the vocal lines, there is a piano part with a bass clef and a treble clef. The piano part includes various dynamics like 'pp', 'f', 'p', and 'p Hr.'. At the bottom left, it says 'Edition Peters.' and at the bottom center, '9802'.

【譜例 2-⑦】《神々の黄昏》第 3 幕第 1 場結尾部分の〈呪いの動機〉出現

まずシェローの演出では、あたかもジークフリートがこのライトモチーフを聴いたかのような反応をし、不審な表情を浮かべる。この時音楽は、ジークフリート自身の心に浮かんだもの（それはライン川の乙女達が言った言葉そのものであるか、そこから派生した不審に思う気持ちや不吉な予感であるか、内容について踏み込むとさらなる選択肢が生まれるが）を指していると考えられる。同様にシュトゥットガルト・リングでもジークフリートは〈呪いの動機〉に明らかな反応を示している。一方、クプファーの演出とネミロヴァの演出では、ジークフリートはライン川の乙女達が去った後地面に寝そべってしまい、〈呪いの動機〉に対しては無頓着である。この場合、音楽はジークフリート自身の視野の外で響いており、彼自身の知らない（が観客は第 2 幕第 5 場の内容から既にわかっている）ところで、彼に死が迫っていることを伝えている。

ここで浮かび上がるのが、ライトモチーフそれ自体の時間的な次元と物語の時間との問題だけではなく、音楽はどこから誰が語っているものとして響いているのかという問題である。実際、ジュネットは語りの「態」について①時間②水準③人称に分けて論じている。時間については前述した通りなので、次に語りの水準に着目してみる。ジュネットは語りの水準について物語世界内 *intradiégétique* / 物語世界外 *extradiégétique* という大きく分けて 2 つのタイプを打ち出した。先ほどの《神々の黄昏》第 3 幕第 1 場結尾の〈呪いの動機〉についても一度振り返ると、シェローとシュトゥットガルト・リングの演出に共通しているのは、このモチーフが物語世界内の音楽として登場人物に干渉していることである。それに対してクプファーの演出やネミロヴァの演出では、音楽が登場人物の時間に干渉することなく進み続ける。つまり、音楽は演出のされ方によって物語世界の中にい

るか外にいるかを区別されることとなる。おそらくワーグナーが本来「意図」したライトモチーフの扱いというのは、物語世界内のものとしての扱いだと考えられる。というのも既に第2節で述べた通り、ワーグナーはライトモチーフを舞台上の出来事の動因と捉えていたからだ。実際この場面に対しワーグナーは「彼[ジークフリート]は[ライン川の娘達の歌が]聞こえて来た方を身じろぎもせずに見ている。Er blickt ihnen unverwandt nach.」とト書きを書いており、あくまでジークフリートの舞台上の行動に着眼している。4 演出はいずれもワーグナーのト書き通りにはしていないのであるが、シェローとシュトゥットガルト・リングの演出はジークフリートの行動に一番注目が集まるようになっている点で、ワーグナーの想定したものに近い。だがそれは、クプファーとネミロヴァのライトモチーフの扱いに、妥当性がないということではない。むしろ、ライトモチーフが語る水準について物語世界内／物語世界外という2つの大きな可能性が現れることによって、ライトモチーフの解釈の幅はさらに広がってゆく。

だが、この物語世界内／外を区別する作業というのは、ライトモチーフの1つをどう解釈するかというミクロなレベルでは、上演実践においてあまり意識的に行われぬ。むしろあるライトモチーフに対して結果的に多様な解釈が生まれる要因は、ライトモチーフの語りの水準には物語世界内／世界外という2つの選択肢があるからである、という説明の仕方の方が妥当だと言えるだろう。だがこの物語世界内／世界外という概念が、よりマクロなレベルで《指環》に持ち込まれる時、それはより観客の視覚にも明確なものとなる。

クプファーの演出では《ラインの黄金》が始まる前に、地面に空いた大きな穴を人々が見つけており、その傍らに一人の男が倒れているという前芝居がある。やがて4作の上演が進むうちに、その人々は《指環》のオリジナルの登場人物とは別であったこと、倒れていた男はアルペリヒであったことがわかる。そして舞台中央にあった大きな穴はジークムントおよびジークフリートが死んだ場所であることが明らかにされる。これは《指環》それ自体を1つのメタ物語として上演する手法である。冒頭の128小節間は前芝居の人物達が姿を消し、一筋の光がやがてライン川の流れへと姿を変える様相に使われる。こうして《指環》の音楽は舞台上の出来事や登場人物の感情を同時的に追うだけではなく、《指環》の物語を「語り手」の目を通したものとして異化する役割をも担う。クプファーの演出では、〈呪いの動機〉の例で見られた音楽を「物語世界外」での語りとして扱う手法が、ライトモチーフ1つ1つというミクロなレベルだけではなく、作品全体の枠組みというマクロなレベルでも用いられている。

だが、クプファーの演出での音楽が「物語世界外」で語っているとすれば、その語り手とは誰なのか。ここでジュネットが提示した語りの「態」についての3つ目の観点、すなわち語り手の人称の問題に入る。ジュネットは語りの人称を異質物語の語り手（三人称）／等質物語の語り手（一人称）で分類する。クプファーの演出ではこの「語り手」役

として、アルベリヒが視覚的に結び付けられている。彼はこの演出において唯一、メタ物語としての《指環》の物語が始まる前から舞台上に存在する。そして《神々の黄昏》の第3幕終盤で、ハーゲンが最後の〈呪いの動機〉とともにライン川に姿を消すと同時に、アルベリヒは舞台上に走り出てくる。そしてメタ物語が終わり、《指環》の物語をスクリーンで観る人々(いわば一次物語の人々)が入れ替わりに現れる間も舞台前方に立ち尽くし、音楽の終わりと同時に幕が閉まっても幕の前に残る。こうしてクプファーの演出では、《指環》の物語の発端を作った人間であるアルベリヒが、語り手の役を負い続けることを示唆している。つまりここでのアルベリヒはジュネットの分類によれば、等質物語外の語り手(自分自身も登場する物語を物語世界外で語る)ということになる。

だがこの章で考察してきたのは、そのような演出による大きな枠組みの付与についてではなく、ワーグナーがライトモチーフに課した個々の舞台上の出来事への動機付けという役割と、それを現実のものとしている演出の役割との関係であった。ここでもう一度議論をライトモチーフに戻し、個々のライトモチーフの語り手が、演出によってどのように特定されるのかを観る。

《ラインの黄金》第2場冒頭では、以後ヴァルハラ城や神々としばしば結び付けられる、金管合奏によるモチーフが登場することで、物語内容的にはヴァルハラ城の完成が示される。この通称〈ヴァルハルの動機〉に端を発する音楽は場面冒頭と、「永遠に誇れるわがこと成れり！ Volendet das ewige Werk!」という言葉で開始されるヴォータンの長い城完成の祝辞とともに2回変ニ長調で明確に開始される(譜例2-⑧)。この2回の音楽は14小節感全く同じ様相を呈するがその後、1回目が一度変ニ長調の属和音にあたるA $\flat$ の長三和音に収束したところでフリッカに遮られるのに対し(和声的にもA $\flat$ -C-E $\flat$ からA $\sharp$ -C-E $\flat$ -G $\flat$ の減七和音に転じる)、2回目はそのまま進行してヴォータンの「荘厳にして壮麗なる城よ！ hehrer, herrlicher Bau!」という言葉を導くとともに高揚し変ニ長調に終止する。

## Zweite Szene. Freie Gegend auf Bergeshöhen.

Der hervorbrechende Tag beleuchtet mit wachsendem Glanze eine Burg mit blinkenden Zinnen, die auf einem Felsgipfel im Hintergrunde steht, zwischen diesem und dem Vordergrund ist ein tiefes Tal, durch das der Rhein fließt, anzunehmen.

Wotan und Fricka schlafend.

Ruhiges Zeitmaß. <sup>B</sup>Aber niemals schleppend.

Edition Peters. 9800

【譜例 2-⑧】 《ラインの黄金》 第 2 場冒頭 (63 頁まで)

die Burg.) *ritard.* - - - *a tempo*

*pp* *Ed. Ed. simile* *Ed.* \*

**Fricka (erschrocken).**  
 Wo-tan, Gemahl! er - wache! **Wotan (fortträumend)**  
 Der Won-ne se-li-gen

*Str.* *Vo.* *p sehr weich* *pp* *KB. pp*

Saal be - wachen mir Tür und Tor: Man - nes - Eh - re, e - wige

*p* *pp* *ten. Trp.* *Ed.* \*

**Fricka (rüttelt ihn).**  
 Auf, aus der Träumewonnigem  
 Macht, ra - - gen zu end-lo-sem Ruhm!

*etwas zurückhaltend* *etwas zurückhaltend* *pp* *Vo.* *pp* *Str.* *Ed.* \*

(Wotan erwacht und erhebt sich ein wenig; sein Blick wird sogleich vom Anblick der Burg gefesselt.)

Fri. Trug! Er-wache, Mann, und er - - wä - ge!

Ve. *p* ritard. *lento*  
KB.

Wotan. <sup>B</sup> Wotan noch sitzend.  
Vol - len - det das e - - wi - ge Werk!

*a tempo*

*p* *pp* *pp* *ten. ten.*

Thbn. Hrfe. Trp. Pos.

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

w. Auf Ber-ges-gip - fel die Göt-ter-burg;

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

w. präch - tig prahlt der pran-gende Bau! Wie im Traum ich ihn

*poco cresc.* *p*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

w. trug, wie mein Wil-le ihn wies, stark und

w. schön steht er zu Schau: heh - - rer, herr - - li-cher

w. Bau!

Fricka. <sup>B.</sup> Alle diese Dialogszenen sehr fließend im Zeitmaß.  
 Nur Wonne schafft dir, was mich erschreckt? Dich freut die Burg, mir bangt es um

シェローの演出ではこの2回の音楽を次のように描き分けている。1回目すなわち場面冒頭で幕が開いたとき、ヴォータンはまだ布を被った状態で眠りについており、その姿は明確には見えない。一方フリッカは幕が開いた瞬間から舞台上を往来し、不安そうな表情を浮かべている。そして音楽がちょうどA♭の長三和音に達したところで、舞台後方を見てはっとする素振りを見せ、音楽を中断すると共にヴォータンを揺さぶり起こす。一方の2回目では、横たわっていたヴォータンが起き上がり、笑みを浮かべて舞台後方を指す。照明が変化し1回目には見えなかった城の柱が見え、フリッカが見ていたものもこの城であったことが判明する。フローとドンナーも現れる中、ヴォータンは笑顔でヴァルハラ城への賛辞を贈る。このシェローの演出では、舞台上で観客の注目を集める人物が明確に定められている。1回目の音楽ではヴォータンの表情や動きが抑えられ、フリッカの様相が際立つ。2回目の音楽では、ヴォータン以外は基本的に客席に対して背を向けており、ヴォータンの表情が客席から最もよく見える状態になる。よってシェローの演出では、1回目の音楽はヴァルハラ城の完成に対するフリッカの焦燥を語ることに当てられ（ただし、その焦燥の理由は後のヴォータンとフリッカの言葉のやりとりから明らかとなるが）、2回目の音楽は城の完成に対するヴォータンの楽天的な喜びを語ることに当てられていると言える。このように《指環》ライトモチーフあるいはそこから派生する音楽は、演出されることで誰の心情を語るのか、あるいは特定の人物に帰属せずどのような状況を語るのかが定められる。

ところがここで音楽の「語り」を解明する上での1つの問題が露呈する。この〈ヴァルハルの動機〉の考察を通じて明らかにしなければならないのは、この音楽がいったい誰による語りであるかという語りの人称であったはずだが、それについては依然として明快になっていない。つまり、演出は音楽の語る内容に対して一つの解答を出すことは出来ても、その音楽を誰が語っているのかという人称の問題には踏み込むことが出来ないのだ。というのも演出を通じて舞台上で具現化されるのは音楽が語る内容であり、音楽が動機づける登場人物達の言葉から読み取れる情報であり、語り手自身の姿というのはその内容や情報には含まれていないからだ。よって、語り手に実態のある姿を持たせるためには、先ほどのクプファーの演出における語り手としてのアルベリヒのように、音楽的内容を度外視した大枠が必要となる。

シェローの演出における〈ヴァルハルの動機〉の例を再び挙げると、1回目の音楽がフリッカの心情表現となっていることは判断することが出来るが、そのフリッカの心情を語っているのがフリッカ自身なのか、それとも物語世界内にいる別の人物なのか、それとも神々を見ている物語世界外の人物なのかということは判断することが出来ない。よって演出を通じて提示される音楽の「語り」により深く踏み込むには、人称を含む語りの「態」とは別の物語論の枠組が必要となる。

## 2-5. 「語り手」としての音楽 — 「視点」について—

ジュネットは『物語のディスクール』第4章「叙法 mode」において、語り手の水準や人称とは別の「視点 (パースペクティブ) **perspective**」という概念を提唱している。これは、語り手それ自身が誰でどこにいるかということ以上に、その語り手が持っている情報量やその種類に着目した概念である。語りには、語りの焦点となっている人物と語っている人物とが別である (あるいはそのいずれかが不明瞭であったり不在であったりする) 場合が往々にしてあり、ジュネットは語りの焦点を語る主体から切り離すために、語り手の「視点」に絞った論を展開し、そこで焦点化 **focalisation** という術語を導入した。ジュネットが分類した「視点」の種類は次の3つである。

語り手は作中人物よりも多くを語る。…焦点化ゼロ **zéro**

語り手は作中人物が知っているだけのことを語る。…内的焦点化 **interne**

語り手は作中人物が知っていることよりも少なく語る。…外的焦点化 **externe**

この分類に基づいて先ほどの《ラインの黄金》第2場冒頭の〈ヴァルハルの動機〉に基づく音楽について分析すると、シェローの演出では音楽が内的焦点化していることがわかる。つまり、1回目の音楽はフリッカの視点から見たヴァルハルの城をめぐる心情を語っている。彼女にとってヴァルハラ城はヴォータンがローゲを伴って巨人達と契約した得体の知れない代物であるとともに、彼らが契約の担保にした妹フライアの行く末がかかる不安要素である。よってこの音楽は彼女のヴォータンを起こす行為とともに、解決しないまま途切れる。そして2回目の音楽では、焦点がフリッカからヴォータンへと移る。このような現象をジュネットは内的不定焦点化 **variable** とさらに呼び分ける。この時のヴォータンに見えているヴァルハルの城は彼の言葉にある通り「荘厳にして壮麗な城」であり、音楽は明確な終止形を迎える。

同様に、シェロー以外の演出についてもこの《ラインの黄金》第2場冒頭について考察してみる。クプファーの演出では場面冒頭すなわち1回目の音楽が始まる前から神々 (ヴォータン、フリッカ、フロー、ドンナー、フライア) は集まっている。そして〈ヴァルハルの動機〉が響くと、神々はヴォータンを先頭に舞台中央に集まり、城があるという設定になっている舞台前方を見つめるが、その表情は様々である。フローとドンナーはヴォータンと同じく満足そうに微笑むが、フライアは落ち着かない様子でフローやフリッカにかまおうとする。フリッカは始めヴォータンと同じ姿勢であるかのように見えるが、徐々にその呼吸が荒くなり、冒頭の言葉にあるようなヴォータンへの憤怒を露わにする。このような人物描写により、1回目の音楽はヴァルハルの城という対象を複数の視点で語り、この城がヴォータン、フロー、ドンナーにとっては理想の対象であるのに対して、フライアにとっては不安の対象であり、フリッカにとっては複雑な想いの湧く対象である (彼女はフライアを契約の担保にすることは拒んでいるが、ヴォータンとの居城は望んでいたことが後の言葉で判明する) ことを示している。すなわち〈ヴァルハルの動機〉は複数の人物

の視点でヴァルハルの城をめぐる状況を語っている。なお、内的焦点化の中でもこのように複数の焦点が同時的に存在することを、ジュネットは内的多元焦点化 **multiple** と呼び分けている。そして2回目の〈ヴァルハルの動機〉が鳴るとき、舞台上の人物達と音楽との間にさらなる関係の変化が見られる。もはやフリッカやフライアはヴォータンのヴァルハル城への賛辞を聴いている素振りはなく、落ち着かない挙動で話し合いに入る。ヴォータンはヴァルハル城への賛辞を述べ始めると、まずドンナーのところへ行って彼の同意を促す。さらにそのやりとりでフローが加わり、ここで下手でヴァルハル城を讃える男神達と、上手で迫りつつある契約の弊害に憔悴する女神達の関係が浮き彫りになる。この時もはや2回目の音楽は、1回目の時のようにヴァルハル城という同一の視覚的な対象を人物達に課して、それぞれの心情を引き出す存在ではなくなっている。音楽は各々の人物の芝居の動機となる「ヴァルハルの城が完成した」というバックグラウンドとなり、各人物の視点から退いてゆく。この時音楽の視点は内的焦点化から外的焦点化したものへと変わってゆく。

一方、ネミロヴァの演出はフリッカとヴォータン以外の神々を舞台装置の広報に背を向けて座らせることによって、視点をフリッカとヴォータンに絞っているが、1回目と2回目の音楽の使い分けは、シェローの演出とやや異なっている。前場との接続時、神々は回り舞台の動きを利用して定位置につくが、フリッカと彼女の膝に横たわるヴォータンが舞台上手前方に位置し、そこに2人を狙う照明が入ると、ちょうど〈ヴァルハルの動機〉が鳴り、1回目の音楽が始まる。まだ眠っているヴォータンに対し、フリッカは舞台前方を睨み、その表情は不安なものへと陥る。この段取りによって音楽の視点は外的焦点化の状態からフリッカへの内的焦点化の状態へと変容する。シェローの演出の時には幕の開閉が外的焦点化と内的焦点化を区別するものであったため、音楽は瞬間的に視点を変えていたが、ネミロヴァの演出の場合は回り舞台の動きによって漸次的に視点を変えている。

さらに2回目の音楽の使い方について観てみると、ネミロヴァの演出では起き上がったヴォータンがそのままフリッカの膝元でヴァルハルの城への賛辞を歌うため、ヴァルハル城の完成を楽天的に喜ぶヴォータンと不安を漂わせたフリッカの表情が対照的に並ぶこととなる。ここで音楽の焦点はフリッカ1人への内的焦点化からフリッカとヴォータン2人への内的多元焦点化へと変容している。

このような各演出におけるライトモチーフの扱いの相違を概観すると、《指環》の音楽とりわけライトモチーフに演出をつけるというのは、その視点を特定の登場人物に絞る／特定の人物から離すことによって、舞台上の動きに抑揚をつけることだと考えられる。音楽は言葉のようにそれだけで具体的な事物を指すことが出来ないため、概して外的焦点化した存在であるが、舞台上で特定の人物や行動と結び付けられることによって、内的焦点化することが出来て、また外的焦点化と内的焦点化の間を自由に往来することが出来る。

## 2-6. ライトモチーフの過剰性

先ほど《ラインの黄金》第2場の冒頭を例に挙げたのは、そこが〈ヴァルハルの動機〉初めて現れる箇所であり、比較的音楽の視点の移動を簡潔に論じられるからであった。しかしながら物語が進むにつれ、状況は複雑になる。というのも、第2節で述べた通りライトモチーフの大きな特徴は反復されることでその機能を発揮することであり、それぞれのライトモチーフが初めて現れる《ラインの黄金》とほとんどのライトモチーフが既出のものである《神々の黄昏》では、音楽の持ち得る語りの在り方が変わってくるからである。

そこで先ほども例を挙げた《神々の黄昏》第3幕第1場の結尾を再度振り返ってみる。ここで《ラインの黄金》第2場冒頭の〈ヴァルハルの動機〉と同じ考察の仕方をするのであれば、シェローの演出とシュトゥットガルト・リングでは〈呪いの動機〉がジークフリートの心情を示しており、音楽は内的焦点化しているということとなる。一方、クプファーとネミロヴァの演出では〈呪いの動機〉の不協和な響きとジークフリートの様相が全く一致していないため、外的焦点化ということになるだろう。だがここでの〈呪いの動機〉は既に《神々の黄昏》第3幕第1場に至るまでに、聴き手が度々知覚してきたものであり、このライトモチーフの響きとともに聴き手はジークフリートの宿命を知ることとなる。よって、クプファーとネミロヴァの演出でのこの〈呪いの動機〉は、むしろ外的焦点化ではなく焦点化ゼロ≒全知の語り手の状態であると言える。シェローの演出とシュトゥットガルト・リングではさらに音楽が多重の語りを有する。〈呪いの動機〉はジークフリートの内面に現れた心情を語る、すなわち内的焦点化した語りを行うとともに、ジークフリート自身は知ることのない彼の宿命をも語る、つまり焦点化ゼロの語りをも行う。

こうした初出のライトモチーフと既出のライトモチーフの語りの在り方の相違をふまえると、次のようなことが言える。ライトモチーフはワーグナー自身が「意図」した通り、反復されることによって統一した形式へと昇華するのであり、実際音楽的な意味について言えば、反復されるごとに含蓄に富む。その一方で反復されるごとに、舞台上での語りの在り方は焦点化ゼロの語りに集約されてゆき、上演の様々な可能性を失ってゆく。つまり舞台上の人物の配置や表情次第で様々な語りの在り方へとシフトしていた音楽は、進行するごとに焦点化ゼロの語りしか出来なくなってゆくのだ。

この現象を最もよく示しているのが、《神々の黄昏》序幕第1場のノルン達の間だ。ここは第1章で紹介したタラスキンが、ワーグナーの作品の中でもライトモチーフの組織 tissue が最も濃密であると称した<sup>11</sup>場面であり、実際《ラインの黄金》から《ジークフリート》に至るまでに登場したモチーフが総じて現れ、結尾に〈呪いの動機〉が採用されることによって（〈呪いの動機〉はノルン達の綱が切れた時に響く）、《神々の黄昏》の

<sup>11</sup> Richard Taruskin, *Music in the nineteenth century in Oxford history of western music* (Oxford University Press, 2005. ), Vol. 3, Chapter10, Kindle No. 52406

結末を先取りする。この点からすれば、この場面は上演においても最も演出の可能性が広がっているかのように思われるが、実際はそうではない。シェローの演出とクプファーの演出についてこの場面を比較すると、先ほどの《ラインの黄金》第2場の考察で明白だったようなライトモチーフの扱いの違いはない。シュトゥットガルト・リングのこの場面は、3人のノルンにホームレスと思しき女性という設定をつけ、運命の綱をほつれた服の糸とすることで、他の演出との相違を付け加えているものの、ライトモチーフの扱いや音楽の使い方そのもので可能性が広がっているわけではない。

ワーグナーが編み出したライトモチーフの語法は、本章で見て来た通り音楽に「語る」役割を与え、実際上演において様々な音楽の語りの在り方を提示した。ライトモチーフはその登場する場面によっては、演出されることで態や視点を自在に変えることの出来る可能性を孕んできた。だがワーグナーは自らの「意図」であった、ライトモチーフが反復されることで音楽に統一的な形式をもたらす、ということを実現するために、一方でライトモチーフの可能性を自ら縮めてしまったようにも考えられる。ライトモチーフがその態や視点を自由に有するためには、ライトモチーフとライトモチーフとの間に語りの在り方をシフトするための隙間が必要であり、ある程度の曖昧さ（それが演出する側や聴き手の側の解釈の自由に繋がる）が必要であるが、《神々の黄昏》のノルンの場面に代表される通り、ワーグナーは《指環》の結末が近づくにつれ、ライトモチーフを過剰に密で意味のあるものにしてしまった。よって《指環》の演出に必要なのは、ライトモチーフの有する解釈の多様性を把握したうえで、むしろ舞台上でのライトモチーフの語らせ方を限定することであり、同時にその語らせ方に対して観客が納得するような《指環》の音楽の使い方を編み出すことである。次章では特にシュトゥットガルト・リングとネミロヴァの演出を中心に、《指環》の音楽へのまた別のアプローチについて論じる。

### 第3章 身体

#### 3-1. 「統一」からの逸脱

先ほどライトモチーフが過剰になった音楽の例として、《神々の黄昏》序幕第1場のノルンの場面を例に出したが、ネミロヴァの演出は次のような手法を用いて、この場面の演出方法についての1つの解答を示した。舞台装置の上手端には神々（ヴォータン、フリッカ、フライア、フロー、ドンナーに見立てた人物）、中央奥には巨人達（ファーフナーとファーズルトに見立てた人物）、下手端にはライン川の乙女達（ヴォークリンデ、ヴェルグンデ、フロスヒルデに見立てた人物）が配置されている（ただし神々はフライアを除き、明らかに前3作で現れた時よりも年老いている）。一番奥に背を向けてアルベリヒと思しき人物が座っている。彼らは生身の役者であるが、静止状態のままである。《神々の黄昏》冒頭の和音は—《ジークフリート》におけるブリュンヒルデの目覚めの音楽を半音低めたものであるが—、ノルン達が自分の長い髪を断つ瞬間に用いられる。彼女達は自分の髪をその先端にした赤い糸玉を各々の歌の時にほどこき、舞台上で静止した人物達に次々とかけてゆく。この綱をかける動作は部分的に彼女達の言葉と対応している。第一のノルンが知の泉について言及するとき、彼女はライン川の乙女の一人に綱をかけ、初めてヴォータンの名を出すとき、ヴォータンに綱をかける。第二のノルンは槍の契約の文字について語る際、ヴォータンの持つ折れた槍の先に綱をかける。第三のノルンはヴァルハルの城について言及するとき、巨人達に綱をかける。だが、音楽が進むと言葉（ないしそれに伴うライトモチーフ）と綱をかける動作の対応関係は薄れてゆく。むしろこの演出で際立つのは、静止した人物達の間をはりめぐらされる綱が、音楽の進むごとに密になってゆき（実際この場面のノルンの語りは第1部121小節、第2部47小節、第3部21小節と凝縮されており、ライトモチーフも過密になっているが）、静止した人物達に対して身体的には自由だったはずのノルン達の動きが制限されてゆくことである。そして第3部に入るときに舞台上で大きな変化が起こる。第一のノルンが「かつてのアルベリヒはラインの黄金を奪い取った。それから彼はどうなったの？ *das Rheingold raubte Alberich einst: Weißt du, was aus ihm ward?*」と問うたとき、それまで静止していたはずのアルベリヒが動き出し、自分の身体にかけられた綱を外す。その動きにちょうど第二のノルンの「撚り合わせた綱をぴんと張れなくなった。 *nicht fest spannt mehr der Fäden Gespinnst;*」という言葉が対応する。そして第3のノルンが「[綱を]もっとぴんと張らなくては！— *straffer sei es gestreckt*—」と言う間に、綱目から抜け出したアルベリヒがナイフで綱を切る（譜例3-①）。

N.II. Seil!

**Erste Norn (das Seil von neuem anknüpfend).**

N.I. Die Nacht weicht; nichts mehr gewarich: des

Sei-les Fäden find ich nicht mehr; verflochten ist das Ge- - flecht. Ein

wü - stes Ge-sicht wirt mir wü - tend den Sinn:

**Zweite Norn (windet mit mühevoller Hast das Seil**

N.II. Des Stei - nes

N.I. das Rheingold raubte Al - berich einst: weißt du was aus ihm ward?

Edition Peters. 9802

【譜例 3-①】《神々の黄昏》序幕よりノルン達による黄金への言及と綱の切断  
(72 頁まで)

um den zackigen Stein des Gemaches.)

N.II. Schärfe schnitt in das Seil, nicht fest spannt mehr der Fäden Gespinnst; verwirrt ist das Ge-

Ob. Cello

Etwas beschleunigend.

N.II. web: Aus Not und Neid nagt mir des Nib - lungen

Cello

N.II. Ring: ein rächender Fluch nagt meiner Fä - den Ge -

B. Etwas anhalten. B. Wieder fließend.

Hbl. Hr. Cello

Dritte Norn (das zugeworfene Seil hastig fassend).

N.III. Zu locker das Seil, - mir langt es nicht!

N.II. flecht. Weißt du was daraus wird?

Harp. Cello

(Sie zieht gewaltsam das Seil an, dieses reißt.)

N.III. Sollich nach Norden neigen das Ende, straffer sei es ge - - streckt! Es riß!

*f* *p* *cresc.* *ff* *f* *ff* *m.d.*

Hr. Trp. Hbl. Str. (pizz.)

Reo. \* Reo.

(Sie fassen die Stücken des zerrissenen Seiles und binden damit ihre Leiber aneinander.)

N.III. Zweite Norn. Zu End e-wiges Wissen!

N.II. Es riß! Erste Norn. Zu End e-wiges Wissen!

N.I. Es riß! Zu End e-wiges Wissen!

*dim.* *Hbl.* *Zu End e-wiges Wissen!*

Btrp. *molto marc.* *sehr gewichtig* *fp* *p* *Btrp. p*

*p* *fp* *dim.* *pp* *Reo.*

N.III. Der Welt mel - den Wei - se nichts mehr. Hin - ab!

N.II. Der Welt mel - den Wei - se nichts mehr. Zur Mutter!

N.I. Der Welt mel - den Wei - se nichts mehr.

*Hbl.* *Str.*

*più p* *pp* *più p* *pp*

Reo. \* Reo. \* Reo. \* Reo. Reo. Reo. Reo. Reo.

ネミロヴァのこの場面の一連の演出は、作品のそのものト書きからも大きく逸脱している上、音楽が進めば進むほど、ライトモチーフにワーグナーの本来の意図であった「動因」という役割を課していない。しかしながら、静止した人物達と動くノルン達の身体的なコントラストと、静止した人物達にかけられてゆく綱の過密化によって、むしろこの場面の音楽的性質と言葉内容を明白にしている。

ワーグナーの「意図」した《指環》の「統一的な形式」に、上演実践までもが準ずることに警鐘を鳴らしたのは、シュトゥットガルト・リングを輩出した 1991 年～2006 年のシュトゥットガルト州立歌劇場総支配人クラウス・ツェーライン Klaus Zehelein (1940-) であった。序文で紹介した通り、シュトゥットガルト・リングは四部作を 4 つの別々の演出チームが担当しているのだが、それはツェーラインが《指環》のそれぞれの作品の魅力を引き出すことを強く意図したからであった。彼の意志は 2000 年に『ムジーク・テアターの現在——クラウス・ツェーライン<sup>1</sup>』で公表され、2008 年に季刊『オペラ・クォーターリー The Opera Quarterly』にて英訳される。<sup>2</sup>その内容によれば、一人の演出家によって演出された《指環》というのは、往々にして序夜を観ただけで先が読めてしまう<sup>3</sup>。それは《指環》を演出する上で、個々の瞬間の出来事に集中すること以上に、4 作間を統一することが優先されるからである。第 2 章で論じた通り、ワーグナーのライトモチーフ語法は、ワーグナー自身が言説で遺した通りの「意図」によれば、個々の舞台上の出来事に理由を与え動機付けを行うものであったが、一方で反復されるごとにそのライトモチーフの語りは冗長なものにならざるを得なかった（なお、これは物語上の必然であり、ジュネットも第 1 章で紹介した物語時間についての考察で、反復の後説法が冗長に陥りやすいことを指摘している）。このことはおそらくワーグナー自身がライトモチーフに対して、ドラマの個々の瞬間の演出と統一性の演出という、相反するものを求めた結果であろう。もちろん既出の演出でドラマの個々の瞬間の演出が行われていないわけではない。既に第 2 章で見てきた通り、シュトゥットガルト・リングよりも前の年代に演出されたシェローとクプファーの演出は、いずれもライトモチーフの瞬間的な扱いについて、各々の用法を持っていた。だが、いかに四部作の統一性を演出しているかということの方が個々の瞬間の演出よりも観客の目に留まり、実際シェローの演出は、19 世紀当時のヨーロッパ社会という四部作全体を通じた舞台設定について革新的だと謳われ、クプファーの演出はそのメタ物語的な全体構成が後の演出にも影響することとなった（例えば、2001 年から 2004 年

---

<sup>1</sup> Jiliane Votteler (ed.) *Musiktheater heute. Klaus Zehelein (Dramaturg und Intendant)*, (Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 2000) pp. 213-219.

<sup>2</sup> Klaus Zehelein, *The Stuttgart Ring, 1999-2000*, in *The Opera Quarterly* Vol. 23, No. 2-3, translated by James Steichen with David Lavin, pp. 321-325.

<sup>3</sup> ツェーラインは 1986 年にプレミエを迎えたルート・ベルクハウス Ruth Berghaus の《指環》の演出助手をしていたが、視覚的なモチーフを 4 部作全体に行き渡らせる彼女の演出が、まさに「統一性」を優先することに陥りやすかったのだろう。

にかけて日本で制作されたキース・ウォーナー **Keith Warner** の演出もこのメタ物語的な構成を採用している)。その点、全体性の演出の可能性を敢えて演出家から奪ったツェーラインのプロダクションは、《指環》の作品像に新たな一石を投じたと言えるだろう。

シュトゥットガルト・リングの中でもツェーラインが自らドラマトルグを務めたのが、シュレーマー演出による《ラインの黄金》だった。結果出来上がった《ラインの黄金》には、ツェーラインがシュトゥットガルト・リング全体のコンセプトとして提唱した「全体性への挑発」という要素も見られるが、もう一つ歌手の身体表現の追究というのが大きな要素となった。

### 3-2. 身振りと「劇的身振り」

ワーグナーが自分の理想となるドラマの創作にあたって、身体表現を重視していたことは確かである。彼が『オペラとドラマ』の1年前に書いた論文『未来の芸術作品 *Das Kunstwerk der Zukunft*』(1850)では、詩が身体的な実態を伴うことの必然性が説かれている。ワーグナーは芸術的人間の最高の活動かつ制約された活動は(詩的)想念 *Gedanke* である<sup>4</sup>と述べ、その想念は人間の肉体の形態と態度を身につけていなければならないと主張した。詩文芸術は生(≡人間と自然)の様子を鳥瞰し、詩文芸術の創作は生を直接的に表出するはたらき *Werk* ≡ 芸術作品[ドラマ]においてのみ完全なものとなる。そしてワーグナーは生を表出するものとして、古代ギリシャの諸芸術における身体表現を賞賛し<sup>5</sup>、それに対してキリスト教を肉体から離脱したものとして批判した。

ここでワーグナーが肉体という言葉で強調するのは、重力を伴った物体としての肉体ではなく、生の営みに位置付けられた肉体であった。よって彼は人間の本質が完全に表現されうるのは動作を通してのみだとし、その点で演劇が完全な芸術であるのに対して、彫刻芸術を動作の一瞬を捉えているのに過ぎない不完全な創造だと考えた。すなわちワーグナーにとって重要であったのは、生のコンテクスト上に位置付けられた身体表現であり、彼の理想とする楽劇に卓越した身体表現は欠かせないものであった。

『オペラとドラマ』では、楽劇の中でそうした身体表現を具現化するための、ワーグナーの考えが述べられている。歌手の身体表現を引き出すものとしてワーグナーが着眼したのはオーケストラであり、オーケストラの語るものであった。彼は、オーケストラは言語能力を有すると考え、またこのオーケストラ言語は言葉(ワーグナー自身は第1章で述べた通り、これをコトバ言語と呼び分けているが)が語り得ないもの<sup>6</sup>を語ることが出来るという点で、身振りと同様であると考えた。そしてワーグナーにとってこのオーケストラ言語と身振りというのは互いに提携すべきものであり、リズムを媒介して身振りは[観客の]視覚に、そしてオーケストラは[観客の]聴覚に訴えなければならないものであった。

ワーグナーは、このオーケストラ言語が舞踏の身振りへの伴奏を通じて獲得されたものだとして述べる一方で、同時代のバレエの動作やオペラの演技を「紋切型に硬直した、きわめて限定された運動や身振り」だとして非難している。というのも彼がここで意味している「身振り」というのは、各人物の個人の性格を裏付けるとともに互いを明確に区別するものであり、コトバ言語に加勢しうるものであるからであり、そうした独自性を手に入れるためには「型」を脱する必要があったからだ。

さらにワーグナーは「ドラマの身振り *die dramatische Gebärde*」を文字通りの人物の

4 リヒャルト・ワーグナー『未来の芸術作品』(『友人たちへの伝言』、杉谷恭一/藤野一夫/高辻知義訳、三光長治監修(法政大学出版局、2012)。

5 『未来の芸術作品』(出典前掲)、175頁。

6 この「語り得ないもの *das Unaussprechliche*」という概念は、E. T. A. ホフマンに代表される(『オペラとドラマ』訳注より)

身振りとは区別し、これを演技者（ワーグナー自身は演技者を詩のメロディーVersmelodie⇨詩人の意図 die dichterische Absicht の告知者と称するが）にオーケストラを通じて明瞭に知覚されるものとした<sup>7</sup>。すなわちワーグナーによれば、オーケストラによる音楽はそれ自体が現前化した形姿と運動を有しており、演技者の表現を通じてドラマを明瞭に聴き手へと伝えているのであり、それゆえに表現の統一の母体になりえるのだ。

このようにワーグナーが楽劇に必要な身振りを敢えて「ドラマの身振り」と称することからは、彼の堅固な「意図」が読み取れる。彼が欲していた身振りというのは「詩人の意図」を実現することに徹底して奉仕するものであり、「詩人の意図」を観客に理解させるためのものであった。それゆえ彼は身振りを「感情に対して正しく根拠づける<sup>8</sup>」ことが出来ると考えており、彼の述べるところの身振りの「独自性」というのは、より柔軟にドラマへ順応するための独自性であった。

彼は『オペラとドラマ』においては歌手の演技についてそれ以上の具体的なメソッドを示唆することはしておらず、また実際の稽古場においても示唆出来たわけではなかった。現存しているワーグナーの舞台稽古の様子を伝える資料からは、彼の中に観念的な演技に対する「意図」はあっても、実際それを巧みに体現するメソッドはなかったことを示している。バイロイト祝祭劇場での《指環》上演までの過程を伝える代表的な資料としては、その時の演出助手フリッケ Richard Fricke が遺した日記『1876年 練習におけるリヒャルト・ワーグナー——バレエ教師兼演出助手リヒャルト・フリッケによるバイロイト日記 1876 Richard Wagner auf der Probe. Das Bayreuther Tagebuch des Ballettmeisters und Hilfsregisseurs Richard Fricke.』と、ワーグナーが直接稽古資料を依頼した評論家ハインリヒ・ポルゲス Heinrich Porges による手記『ワーグナー、《指環》を稽古する。Wagner Rehearsing the Ring.』が代表的であるが、そこにはどちらも題名ほどのワーグナーの直接の言葉は引用されていない。その理由をこの著書を雑誌『月刊誌 Monatshefte』で批評したショー Leroy R. Shaw は、特にフリッケに関しては「彼が巨匠[ワーグナー]の考えを自分のものに落とし込んでいたからではなく、そもそも彼の言っていることが理解できなかったからであろう」と推測している<sup>9</sup>。実際フリッケは日記中で「…彼は自分自身と対話しているかのように話していると思ったら、突然爆発したように喋り出し、その意味はかろうじて推測できるというものだった。」とこぼしている。また稽古場でワーグナーでの発言は、フリッケによれば、変わりやすい上に以前言ったことと現在言うことが矛盾しているというものであったという。おそらくフリッケの立ち位置というのは、ワーグナーが

<sup>7</sup> 『オペラとドラマ』（出典前掲）499-500頁。

<sup>8</sup> 同掲書、475頁。

<sup>9</sup> Leroy R. Shaw, the review of *1876 Richard Wagner auf der Probe: Das Bayreuther Tagebuch des Ballettmeisters und Hilfsregisseurs Richard Fricke mit einem Nachwort von Joachim Herz and Wagner Rehearsing the "Ring": An Eye-Witness Account of the Stage Rehearsals of the First Bayreuth Festival by Heinrich Porges* translated by Robert L. Jacobs, *Monatshefte* vol. 78, No. 3, University of Wisconsin Press, 1986, pp. 410.

言葉や模範演技で具現化出来ないアイデアを、演技や舞台技術についての美的センスや知識をもって実現させることに重きがあったことが、この日記からは窺える。

だが、フリッケによる稽古場での数々のエピソードやポルゲスの手記に記録された《指環》についての発言からは、ワーグナーの歌手の身体表現に対して強い欲求を有していたことも窺える。まず、ワーグナーは自らが台本に書いた言葉を「写實的に」実現することに大きなこだわりを持っていたことが推察できる。実際フリッケの日記には、彼がワーグナーとノルン達の綱を投げる動作をめぐって、台本の読み手が想像したことをそのまま舞台上で行うことの危険性を指摘し、実践的な解決を促したことが記録されている<sup>10</sup>。また、ポルゲスの手記は実践の問題に直面していたフリッケの日記よりも観念的な記述が多いが、そこからはワーグナーの求めることが、歌手の立ち振る舞いと登場人物のそれとを完全に同化させることにあったことが窺える。とりわけ《ワルキューレ》第2幕第3場冒頭のジークリンデについて、ポルゲスはワーグナーが歌手の身振りにかなりの注意を払ったことを証言している<sup>11</sup>。彼が細かく指示を出したジークリンデの言葉は以下の部分である。

...Grauen und Schauder	…身の毛もよだつ記憶が
ob gräßlichster Schande	よみがえって
mußte mit Schreck	恥辱にまみれた女を
die Schmäbliche fassen,	打ちのめしたのです。
die je dem Manne gehorcht,	愛もなくこの身を物にした男の
der ohne Minne sie hielt!	言いなりになったおぞましさ！
Laß die Verfluchte,	どうか呪われた
laß sie dich flieh'n!	私を行かせて！
Verworfen bin ich,	私は身も心も
der Wüude bar!	穢れているわ。
Dir reinstem Manne	あなたのような純潔な人の
muß ich entrinnen,	お傍にはいられない、
dir Herrlichem darf ich	光の鑑のようなあなたに

---

<sup>10</sup> フリッケとワーグナーのやりとりについては原著である Fricke Richard and Joachim Herz., 1876 *Richard Wagner Auf Der Probe : Das Bayreuther Tagebuch Des Ballettmeisters Und Hilffregisseurs Richard Fricke*. Stuttgart: Akademischer Verlag H.-D. Heinz, 1983.を基に、山崎太郎、『ワーグナー演出の地層(4) — 《ニーベルングの指環》』(ワーグナー・フォーラム 2006、東海大学出版会)に纏められている。

<sup>11</sup> Heinrich Porges, *Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876*, Chemnitz: E.S. Schmeitzner/ Leipzig: Verlag von Siegismund und Volkening, 1881-1896, p.21(*Die Walküre*, 1882).

nimmer gehören.	従うことなど許されない。
Schande bring' ugc dem Bruder	兄たるあなたを貶め
Schmach dem freierenden Freund!	兄たるあなたを辱めることになるわ。
(中略)	
...Horch! die Hörner"	しずかに！角笛よ！
hörst du den Ruf?	聴こえないの？
(中略)	
...Wo bist du, Siegmund	ジークムント、どこにいるの？
Seh' ich dich noch,	そこにいらっしゃるの？
brünstig geliebter,	あれほど愛して
leuchtender Bruder?	崇めたお兄さまだったのに—
Deines Auges Stern	目の星の輝きを
laß noch einmal mir strahlen:	もう一度私に注いで。
wehre dem Kuß	穢れた女だけれど
des verworfnen Weibes nicht!	口づけを拒まないで！

ポルゲスの記録によれば、ワーグナーが求めた演技はこうであった。「私は身も心も穢れているわ」という言葉で、ジークムントの顔色をうかがうように近づいたジークリンデは、突然身震いして「兄たるあなたを貶め兄たるあなたを辱しめることになるわ！」と叫ぶ。ジークムントの言葉も耳に入らず目を伏せたまま、心の中の幻に取り乱した状態で、幽霊のように虚ろな声で「しずかに！角笛よ！」と言い始める。彼女は危険を避けようと思わずジークムントの方に寄るので、ジークムントは彼女を抱きとめる。するとジークリンデはジークムントにもたれかかりながらも「ジークムント、どこにいるの？そこにいらっしゃるの？…」と言い始める<sup>12</sup>。もちろんフリッケの日記に残されたワーグナーの様子からすると、この演技指示はあくまで解答の1つであり、これを文字通りに守ることがワーグナーの「意図」に最適な手段であるということではない。しかし少なくともここから明確に読み取れるのは、「ジークムント、どこにいるの？」という言葉はジークムントが傍にいるにもかかわらず彼を認識できないジークリンデの言葉であり、ワーグナーはこの言葉を発するジークリンデ役の歌手に、出来る限り生々しい狂気の表現を求めていたということである。

もちろんこのジークリンデ役への要求はワーグナーの求めた演技の一側面に過ぎない。実際、彼はより象徴的な芝居を要求していることもあり、例えば《ラインの黄金》第2場で、ローゲが巨人達にフライアを人質に取られた神々へ破滅を宣告する際には、過度の情

<sup>12</sup> *ibid.*p.22 (*Die Walküre*, 1882)および山崎太郎、『ワーグナー演出の地層 (4) — 《ニーベルングの指環》』(ワーグナー・フォーラム 2006、東海大学出版会)

熱を抑え、手を高々と掲げることで悲劇の預言者となるように要求している<sup>13</sup>。だがいずれにしても、ワーグナーが歌手に要求すべき身体表現として想定していたのは、リアリズムに基づいた歌手を劇中の世界に同化させる(結果鄭に観客をも劇中の世界に同化させる)手法であった。それは決してワーグナーに固有なものではなく、ザクセン=マイニンゲン公ゲオルク 2 世 Georg II von Sachsen-Meiningen(1826-1914)が自身の宮廷劇団で、時代考証の点から妥当な舞台設定と自然な演技を追究するなど、同時代のドイツ全体での兆候でもあった<sup>14</sup>。そしてこうしたワーグナーが「意図」した身体表現の方向性は、彼の没後の 20 世紀には、数ある演劇的身体表現方法の 1 つに過ぎなくなってゆくのだ。

---

<sup>13</sup> Heinrich Porges, *Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876*, Chemnitz: E.S. Schmeitzner/ Leipzig: Verlag von Siegismund und Volkening, 1881-1896, pp.26-27 (*Das Rheingold*, 1881).

<sup>14</sup> 館亜里沙『干渉し合うオペラ演出——シュトゥットガルト州立歌劇場におけるワーグナー《ニーベルングの指環》公演を例に——』(2011 年東京藝術大学提出)、4 頁。

### 3-3. テキストと身体

前節で述べた通り、ワーグナーの歌手への要求は、同時代の演劇論からすれば、決して彼に固有のものではなかった。歌手が自分の身体の一部を演じる役に捧げなければならないという考えは、18世紀終盤には既に文字化されたものとなっていた。その考えは長年舞台芸術の間で定着することとなるが、20世紀後半にさしかかるととりわけ役者の身体に関して大きな思考の転換が起こる。そのことは演劇やダンスといった諸舞台芸術ジャンルの恩恵を受けているオペラ演出にも影響を与えている。

この20世紀後半、より正確に言えば1960年代以降の上演実践の思考転換は、エリカ・フィッシャー＝リヒテ Erika Fischer-Lichte の『パフォーマンスの美学 *Ästhetik der Performativen*』にまとめられている。リヒテの演劇美学が主として採り上げているのはいわゆる「前衛」と呼ばれた挑発的なパフォーマンス作品の数々であるが、そこでは役者の身体に対する新たな概念が浮かび上がっている。この1960年代の思考転換を理解するには、18世紀後半～20世紀前半のヨーロッパとりわけドイツを取り巻いていたテキスト優位の演劇観を把握する必要がある。そこでまず現れるのが「身体化 *Verkörperung*」という概念である。

この「身体化 *Verkörperung*」という言葉は18世紀後半のドイツで、文学的演劇の形成と心理リアリズム的な新しい俳優技術の発展の過程において現れた<sup>15</sup>。俳優自身の代わりに劇作家のテキストが判断基準に引き上げられた際、俳優に求められることは自身の身体を登場人物という記号身体 *Zeichen-Körper* とすることであり、自身の身体が存在を作中人物から除去しなければならない。例えばヨハン・ヤーコプ・エンゲル *Johann Jakob Engel* (1741-1802) は著書『演技論 *Ideen zu einer Mimik*』において、観客に俳優自身の身体を感じさせてしまうような演技を非難した。すなわち18世紀後半における「身体化」とは脱身体化 *Entkörperung* を指すのであり、それは上演の流動性に対する一種の抵抗でもあった。このテキスト上の記号身体と素材としての俳優の身体との緊張関係と矛盾は、舞台芸術がテキストに描かれたイリュージョンの世界を目指す限り、排除しえない問題であり、ワーグナーが《指環》の上演に苦闘したのもこの問題が大いに関わっている。逆に言えばワーグナーが直面していた問題は、決して彼個人に集約される問題ではなく、同時代の舞台芸術に関わる人間の多くが抱えていたものであった。だがこのような上演の流動性に抵抗してイリュージョンを実現しようという思考は、現代の舞台芸術界においては「時代遅れ」となったものの、オペラ上演において皆無となったわけではない。

記号身体と生身の身体との根本的相違が明確に認識されるようになったのは、20世紀初めである。ゲオルク・ジンメル *Georg Simmel* (1858-1918) は遺稿『俳優の哲学のために *Zu Philosophie des Schauspielers*』(1923)において、ドラマというのは自己充足的

---

<sup>15</sup> 『パフォーマンスの美学』第2版、中島裕昭、平田栄一郎、寺尾格、三輪玲子、四ツ谷亮子、萩原健共訳（論創社、2011）、115頁。

な全体でシンボルの域を超えず、そこから出来事の全体性を発展出来るわけではないと述べている<sup>16</sup>。すなわち、言語と身体の根本的な違いが言語記号を身振り記号へと問題なく翻訳することを不可能にしているというのだ<sup>17</sup>。彼によれば各上演の間で生じる演技の違いというのは、作品解釈の違いによるだけではなく、俳優の身体の違いも大きく要因している。メイエルホリド Wsewolod E. Meyerhold (1874-1940) 以降の舞台芸術家達の多くは、テキスト優位の姿勢を示しつつも俳優の現象的<sup>ライブ</sup>身体<sup>18</sup>を記号身体と同等に考え、その総和が俳優のパフォーマンスになると考えた。

こうして 1960 年代以降の演劇やパフォーマンス芸術の多くは、記号身体と現象的<sup>ライブ</sup>身体<sup>18</sup>の二重性を出発点とするようになる。リヒテはそれらの上演を (1) 表現者と役との関係の逆転 (役を目的ではなく手段とみなし、役を媒介した舞台上の行為によって俳優の身体自体を精神的な何かとして出現させる試み)、(2) 個別の表現者 (の身体) の強調と展示 (俳優に備わる身体的特徴からパフォーマンスを引き出す試み)、(3) (表現者の) 身体の可傷性・虚弱性・未熟性の強調 (敢えて病気や身体的障害を持つ人間を俳優として舞台に立たせる、俳優に舞台上で身体を傷つける等の行為をさせることによって、登場人物と実際の俳優とを敢えて乖離させる試み)、(4) クロス・キャスティング (男性役を女性が演じる等によって記号身体と俳優の生身の身体とを乖離させる試み) の 4 種に分けている<sup>19</sup>。原則として楽譜に書かれた音楽的内容と音楽的指示を変えることのないオペラの場合、その中でも番号オペラに比べて楽曲のカット等の裁量が困難な楽劇の場合、リヒテが想定するような大胆な身体性をめぐる試みは現れえない。しかしながら彼女が紹介した各試みの根底にある思考が、《指環》の近年の演出に現れていることも確かである。これらの演出はもちろんテキスト優位の「身体化」を試みたワグナーの「意図」からは大幅に逸脱するものであるが、その一方でワグナーの音楽に新しい意味付けや効果を与えていることもある。

---

<sup>16</sup> 同掲書、118-119 頁。

<sup>17</sup> 同掲書、119 頁。

<sup>18</sup> リヒテは俳優の生身に存在している身体を指す際に、Leib という用語を使い、同じく独語で身体を指す Körper という語と明確に区別している。

<sup>19</sup> 『パフォーマンスの美学』(出典前掲)、124 頁。

### 3-4. 解体されたテキスト

ここで《指環》に議論を戻し、身体性ということに注目してシュトゥットガルト・リングの《ラインの黄金》を中心に考察を進めたい。幕開けで明らかなのは舞台上にエルダ以外の登場人物全員が静止しており、しかも彼／彼女達の区別がつかないということである。唯一ライン川の乙女達だけが3人とも同一の髪型と服装していることから区別しうる。《ラインの黄金》のテキストの大きな特徴は、各人物が明白に区別されるよう、ある意味で記号的に描き分けられている点にある。例えば、ヴォータンは槍を携えドンナーは槌を持ちフライアは林檎を育てるといったように各々象徴的な道具や物体と結び付けられている。また地上にいるのは巨人で地下にいるのは小人というように、明らかな身体的特徴の差異も描かれている。そのようなテキスト上の登場人物に対して、観客の目に最初に入ってくる歌手達の身体ははるかに特徴を有さない（全員が冒頭の時点ではいっさいの小道具を持っていない上、衣装も全員モノトーンである）。さらに、生身の人間が静止し続けているというのは、それ自体が本来自然に動く身体と制約を課されている身体との間の緊張を生み出す。音楽が開始してから48小節、弦楽器による分散和音が始まった時ようやく各人物が動き出し冒頭の緊張関係は解消されるが、次には別の緊張関係が生まれる。人間の動作はその人物の状況を語り他の人物とのコミュニケーションを広げてゆくものであるが、彼らの動作は各々決められた瞬間に立ったり座ったり一定のペースで歩いたりくしゃみをしたりするもので、極端に個性や他人物との関係性が排除されたものである。すなわち登場人物の記号的理解をしようとする観客にとっては、思考の妨げとなる動作である。例外的にアルペリヒとローゲには周囲の人物に視線を配る動作が加えられており、他の人物に対して異質なものとなっているが、動作の受け手がいないためそこには登場人物を理解できるようなコミュニケーションは成立しない。初めて登場人物の理解に役立つようなコミュニケーションが発生するのは、ヴォークリンデが歌い出す20小節前、それまで舞台前方を見て静止したままだったフライアが動き出し、それに目を留めたファーフナーがファーズルトに合図をする瞬間である。フライアの姿に気付いたファーズルトは声をかけようとするが、フライアは舞台下手に逃げてゆく。ここでようやく初めてファーフナーとファーズルトはオリジナルの設定上同族であり、フライアを狙っていることが示唆される。こうしてシュトゥットガルト・リングの《ラインの黄金》は、記号としての登場人物と実際舞台上にいる生身の歌手との緊張関係のもとに幕を開ける。

また《ラインの黄金》の大きな特徴は、全四部作の中で唯一天上、地上、地下と全ての世界が登場することにもあるが、そうした空間設定もこのシュトゥットガルト・リングでは排除されている。舞台設定は中央に噴水が配置された吹き抜けのある部屋のみで、転換はない。よって舞台上の様相の変化は全て、舞台上の人物の動作に任されることとなる。逆の言い方をすれば、リヒテが前節の(1)で示したような試みと同じく、テキスト上の舞台設定や登場人物に生身の歌手が合わせる≒「身体化」するのではなく、テキストを媒

介に各歌手が身体表現を行っているという状況に近い。

例えば、第3場で初めてテキスト上にも登場する頭巾 *der hehlende Helm* は、この演出では一貫したテキスト中の記号としては成立しない。まず、第3場冒頭のアルベリヒとミーメのやりとりでは、上演冒頭から壁にかけてあった鏡が頭巾に見立てられる。この鏡は既に第1場でライン川の乙女達がアクセサリーを手に自らの姿を映しており、いわゆる日常的な鏡として用いられているにもかかわらず、アルベリヒとミーメによる「異常な」使い方によって特殊化され、この場面では頭巾と結び付けられる。第3場冒頭のチェロによる半音階的な切れ切れの下行音型が始まるとき、アルベリヒに追い立てられながら舞台中央に来たミーメは、壁の鏡を取り上げて盾にする（つまり、鏡の本来の用途ではない使い方をする）。ミーメから鏡を取り上げたアルベリヒは、鏡に映った自分の姿を覗き込み「ほれ見たことか！ 言いつけどおりに作り上げ、仕上げも上々だ。 *Schau, du Schelm! Alles geschmiedet und fertig gefügt—wie ich's befahl!* 」と声を上げる。そして今度は鏡で自分の顔を隠し、ミーメに鏡を覗き込ませる。そしてミーメが自分の写る姿に見入っている隙にミーメを叩きのめす。その後もアルベリヒは鏡に自分の姿を映したり鏡で自分の姿を隠したりする動作を繰り返すが、その動作の速度や表情は明らかに自然なスピードよりもゆっくりで、歪んだ笑いに満ちている。このアルベリヒの鏡をめぐる身体表現は、頭巾という言葉を経由してアルベリヒの虚栄に満ちた心情を反映しているのだが、動作そのものの様相は音楽を反映している。頭巾という言葉に結び付けられて現れるのは〈隠れ頭巾の動機〉と呼ばれる短3和音と完全5度を組み合わせたライトモチーフである（譜例3-②）。このモチーフはニーベルングの場面全体を取り巻く8分系の拍子と付点のリズムによる躍動感に対して、明らかに音楽の流れを停滞させるものである。そうしたこのライトモチーフの静的な性質が、初めてこの動機が現れたときのゆっくり憑かれたように鏡を覗き込む動作を導き出し、アルベリヒの一連の鏡を用いた動作へと繋がっている。

(Er will ihm wieder an das Ohr fahren: vor Schreck läßt M i m e ein metallnes Gewirke, das er krampfhaft in den Händen hielt, entfallen. A l b e r i c h hebt es hastig auf und prüft es genau.)

schmeid!

Hrnr. (gestopft)

*pp*

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Schau, du Schelm! Al-les geschmiedet und fer-tig ge-fügt.

*cresc.*

Red. \*

wie ichs be-fahl. So woll-te der Tropf schlaue mich be-trü-gen? für sich be-

Str. *sp*

Br. *p*

Vc.

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Edition Peters.

9800

【譜例 3-②】《ラインの黄金》第 3 場より隠れ頭巾の出現 (85 頁まで)



食いちぎるパフォーマンスを披露する。この舞台奥へと進む動作も、バス・チューバおよびコントラバス・チューバによる〈大蛇の動機〉のゆっくりとした動き（譜例 3-③）に合わせて、ミーメがアルベリヒの乗っている噴水池を回す形で、非常にゆっくり行われること、そしてアルベリヒが奥に進むとその場にいたドンナー、フロー、フリッカ、ライン川の乙女達が逃げ出すことによって特殊なものとなる。オリジナルの設定では「アルベリヒが隠れ頭巾で大蛇となる」という、この〈隠れ頭巾の動機〉に続く音楽は、もはや頭巾という記号的なものの統一から解かれ、アルベリヒが口元を血に染めてうさぎの首を食いちぎるという残酷かつ観客にとって予想不可能なパフォーマンスを導く。

**Alberich.** (Sogleich verschwindet er.) (Statt seiner windet sich eine ungeheure „Riesenwurm win-de sich ringelnd!“) *Langsam und schleppend.*

Riesenschlange am Boden, sie bäumt sich und sperrt den aufgerissenen Rachen auf Wotan und Loge zu.)

*pp* *Tben.* *p*

**Loge** (stellt sich von Furcht ergriffen).  
O-he! (lachend) O-he! Schreck-h-che Schlange, verschlinge mich nicht!

**Wotan.** *Etwas lebhafter.* Ha-ha-ha! Ha-ha-ha! gut, Alberich!

*Hbl. Hr. Str.* *ff* *pk.*

【譜例 3-③】《ラインの黄金》第 3 場よりアリベリヒの大蛇への変身

この一連のパフォーマンスがどのように他の（その場面に出ていないはずの）人物をも巻き込んだものであったのに対し、その直後の「小さいもの（蛙）になる」というパフォーマンスは、アルベリヒが身を低くして蛙のレプリカを放り出すのみという極端に簡易的で文字通りなものである。この部分の音楽は〈隠れ頭巾の動機〉も 8 小節から 6 小節に短縮

されている上、アルベリヒが変装してからの音楽もイングリッシュホルンの単旋律とクラリネットの跳ねるような音型のみ（譜例 3-④）という簡易なものである（一方の〈大蛇の動機〉は長さも長い上、それに続いて全ての弦楽器および管楽器が現れる）。こうしてこの隠れ頭巾をめぐる一連の場面は、もはや頭巾という記号から離れ、各々の音楽に合った歌手達の身体表現が行われている。

die Götter gewahren im Gestein eine Kröte auf sich zukriechen.)  
Ein wenig lebhafter. *rit.*

Edition Peters. 9800

【譜例 3-④】《ラインの黄金》第 3 場よりアリベリヒの蛙への変身

先ほど〈大蛇の動機〉で本来その場面にはいないはずの人物達がアルベリヒのパフォーマンスに巻き込まれると述べたが、このシュトゥットガルト・リングの演出では、必ずしも同じ歌手が同じ記号身体であり続けるとは限らない。彼らは時に役を超えてパフォーマンスに加わり、各場面を構成する。例えば第 1 場の終わりでは、失意の表情のライン川の乙女達を毛布にくるんで連れて行く役を、ドンナー、フロー、ローゲが務めている。逆に第 2 場の終わりでは生気を失った表情のフリッカ、ドンナー、フローを今度はライン川の乙女達が毛布にくるんで舞台の奥に連れて行く。これは、役者が上演中統一した人物像を貫くべきだという考えから観れば明らかにテキストに対して辻褄が合っていない。またオリジナルの設定ではローゲはヴォータンの「ついに[ローゲが]来たか！ Entlich Loge!」で初めて姿を見せることになっており、彼と結び付けられたライトモチーフ〈ローゲの動機〉および〈炎の動機〉もそこで初めて現れるのだが、場面冒頭からローゲは舞台上の目立つ場所にずっといる上、時には舞台上のパフォーマンスの一翼を担っている。その最も顕著な例が第 2 章でも他 3 つの演出について詳しく採り上げた、第 2 場冒頭の〈ヴァルハルの動機〉に基づいた音楽の時である（第 2 章の譜例 2-⑧を参照）。

第 2 場が始まり、1 回目の〈ヴァルハルの動機〉に基づく音楽が始まると、1 階のやや下手のところでフライアとローゲは鉢合わせをする。2 人は互いを見つめ合ったまま互いに一步も動かない。一方フリッカとヴォータンは 2 階すなわち吹き抜けのバルコニーのところにいるが、ヴォータンは椅子に横たわっておりフリッカは本を抱えたまま考え込んでおり、やはり動かない。ところが 4 小節目になると両グループの動きに相違が見られる。トランペットがファンファーレのような音を奏でると、フリッカはそれが聞こえたかのように立ち上がり、苛立ったように 2 階を歩き回る（依然としてローゲとフライアは動かないままである）。これは自然なスピードで行われ、その後のフリッカとヴォータンの言葉へ

とつながってゆく。この2階での出来事だけを見ると、ここでのフリッカとヴォータンの芝居は、シェローの演出とよく似ている。1回目の音楽はフリッカの心情を語るものとして扱われ、起き上がったばかりの体勢で「雲にそびゆる殿堂の… Der Wonne seligen Saal…」と歌い始めるヴォータンの言葉を、フリッカの本を叩きつける音が遮る。だが、2回目の〈ヴァルハルの動機〉は起き上がって朗々とヴァルハルの城への賛辞を歌い始めるヴォータンの視点へと移ってゆく。ヴォータンは賛辞を発しながらコート姿からガウンに着替え始め、フリッカはヴォータンの背後で彼の散らかしたものを片付ける役に回ってしまう。

だがシュトゥットガルト・リングの場合、1階ではもう1つの出来事が起こっている。2回目の〈ヴァルハルの動機〉が鳴ってから13小節目、ちょうど音楽がF-A♭-Cの短3和音となって音楽に陰りが見えたとき、それまで動かなかったローゲがフライアの方に手をのぼし、ちょうどヴォータンの歌い切りと同時にフライアの服のポケットから林檎を取り上げる。これは音楽に合わせて非常にゆっくりとした動作で行われ、2階で行われているヴォータンとフリッカの芝居とは明らかに速度が違う。このローゲとフライアの芝居はその後も続いており、ローゲはフライアから取り上げた林檎の芯を取って彼女に投げつけ、自分で林檎を剥き始める。フライアは林檎を奪われたことに気付いたようにポケットに手を当てるが、ローゲを見つめたまま露骨に抵抗するような芝居はしない。これも依然として一定したテンポのまま行われる。そしてフリッカの言葉が「厚顔無恥な軽はずみ！ O lachend frevelender Leichtsin!»という怒りの言葉に差し掛かったとき、フライアは突然自然な動作の速度に戻り、ローゲの目の前から走り去ってゆく。これはちょうどオーケストラのヴァイオリンの鋭い上行走句（譜例3-⑤）に対応している。

69

Fricca.

la - chend fre - velnder Leichtsin!

Sold sor - gedich nicht. *Etwas belebter.*

he - be - lo - sester Froh - mut! *Wißt ich um eu - ren Ver - trag, dem*

【譜例 3-⑤】《ラインの黄金》第2場よりフリッカの怒り

一方のローゲはそのままゆっくりしたテンポでの芝居を、林檎を食べ終わるまで続けている。この一連の場面は、オリジナルの設定ではフライアが駆け込んでくるヴァイオリンの性急な音楽が加わるまで、非常に音楽のテンポが停滞している箇所である。ヴォータンとフリッカの芝居が現在語られている台本の言葉に依拠しているのに対し、ローゲとフライアの動きは音楽のテンポとまだ言葉では語られていない林檎の重要性を示唆している（林檎が神々の若さを保つ重要なものであることは、この後の巨人やローゲの言葉で初めて明かされる）。

さらにシュトゥットガルト・リングの《ラインの黄金》では、歌手の身体表現によって、むしろ音楽の性質が物語としての連続性を断絶させるものとして扱われている箇所がある。非常に明確な例が、同じく第2場のローゲの語り中に登場する音楽である。ローゲが指環の話に触れる枕詞として、以下のようなくだりがある。

So weit Leben und Weben,	生命みなぎる
in Wasser, Erd' und Luft,	四大のなかを
viel frug ich,	尋ねまわって、
forschte bei allen.	生命が芽吹き
wo Kraft nur sich rührt	胎動するところでは
und Keime sich regen:	くまなく探りを入れてみた。
was whol dem Manne	男にとって
mächt' ger dünk',	女の与える歓びに
als Weibes Wonne und Wert?	いや勝るものはなんであろうと。
Doch so weit Leben und Weben,	だが、生命みなぎるところ、いずこでも
verlacht nur ward	仕掛けた問いは
meine fragende List:	一笑に付されてしまった。
in Wasser, Erd' und Luft	四大のうちで
lassen will nichts	愛や女性を諦める者など
von Leib' und Weib	いるわけがない。

この時、音楽は急に〈青春の動機〉と呼ばれるフライアに結び付けられたライトモチーフを、弦楽で華やかに飛翔する（譜例 3-⑥）。これはその直前のドミナントに終止する〈詠嘆の動機〉や、ローゲが初めて言葉を発してから場面を取り巻いていた〈ローゲの動機〉ないし〈炎の動機〉に見られる調性の不安定さに対して、明確なニ長調となっている。そしてその後オーケストラは突如、再び調性の不安定な状態に戻ってゆく。

Langsam.  
*sehr breit*

L. nichts ist so reich, als Er - satz zu mu - ten dem Mann für Wei - bes Won - ne und

*cresc. -*

*f* *p* Hr.

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

(Alle geraten in Erstaunen und verschiedenartige Betroffenheit.)  
*etwas bewegter, doch sehr ruhig.*

L. Wert!

*più p* ve. *immer p* *VI. I. weich* Br.

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \* Red.

B. Die Triolen im ersten Viertel stets ruhig und sehr deutlich.

L. So weit Leben und We - ben,

Ob. *p* Hr.

Red. \* Red. \*

Edition Peters. 9800

【譜例 3-⑥】《ラインの黄金》第 2 場よりローゲの語り (92 頁まで)

L. in Was-ser, Erd und Luft, viel frug ich, forsch-te bei al-len, wo

*piu p* *p weich*  
Fig. Kl.

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

L. Kraft nirsich rührt und Kei-mesich regen: was wohl dem Man - ne mächt-ger dünk', als

*cresc.*

Red. Red. Red. Red. \* Red. Red. Red. \* Red. Red. Red.

L. Wei - - bes Won - ne und Wert? Doch so weit Le - ben und

*rall.* *a tempo*  
*dim.* *piu p* *p Kl.* *p ob.*

Red. \* Red. \* Red. \* Red.

L. We - ben, ver - lacht nur ward meine fragen-de List: in Was - ser, Erd und

*sehr weich*

Eng. H.

Red. \* Red. \* Red. \* Red. \*

Luft, lassen will nichts von Lieb und Weib.

Ed. \* Ed. Ed. \* Ed. \* Ed. \* Ed. \*

Nur ei - nen sah ich, der

Ed. \* Ed. \* Ed. \* Ed. \*

sag - te der Lie - be ab; um ro - tes Gold ent - riet er des Wei - bes

Gunst. Des Rheines kla - re

Ed. \* Ed. \* Ed. \* Ed. \*

Edition Peters.

9800

このようなやや断絶したオーケストラに対して、舞台上では次のような表現がなされている。弦楽器が波打つような音型に続いてヴァイオリンが明確に〈青春の動機〉を発すると、舞台上の人物達はあてがわれている登場人物としての役割関係なしに、互いに触れ合い抱擁し始める。つまり、ローゲを除く歌手達の身体からは記号身体としての役割が抜けて、ローゲの言葉を媒介に互いに愛し合う男と女という意味のみが彼らの身体に残される。

もう1つ顕著な例は、第3場でアルベリヒが自らの権力をヴォータンとアルベリヒに誇

示す延長上で、愛の断念について語るくだりである（譜例 3-⑦）。アルベリヒの言葉は次の通り、神々やライン川の乙女達への個人的なコメントから、人間の精神的な愛と肉欲的な享樂の話にまで及び、最後は光≡神と闇≡自己を対立させる。

Wie ich der Liebe abgesagt	俺が愛を断念したからには
alles, was lebt,	生きとし生ける者には
soll ihr entsagen!	愛を諦めてもらおう、
Mit Gold nur sollt ihr noch gieren!	黄金の力に惑わされ
Auf wonnigen Höh'n	お前たちもひたすら黄金を求めて喘ぐのだ！
in seligen Weben	心地よい高みに住んで
weigt ihr euch;	安逸にひたるお前たちよ、
den Schwarz-Alben	享樂に明け暮れる神々は
verachtet ihr ewigen Schwelger —	この黒い小人を嘲っているが
Habt acht!	心せよ！
Habt acht!—	心せよ！—
Denn dient ihr Männer	男どもが
erst meiner Macht	俺の力に屈すれば
eure schmucken Frau'n,	俺の求愛をはねつけてきた
die mein Frei'n verschmähnt,	艶やかな女たちを手ごめにできる。
sie zwingt zur Lust sich der Zwerg,	まことの愛はどうにもならぬが
lacht Liebe ihm nicht!	肉の悦びは思いのままよ！
Hahahaha!	ハッハッハッハッ！
Habt ihr's gehört?	分かったか？
Habt acht vor dem nächtlichen Heer,	心せよ！今にニーベルングの宝が
entsteigt des Nibelungen Hort	音無しの地底から、地上の明るみに
	運び出され
aus stummer Tiefe zu Tag!	闇の軍勢が参上するぞ！

このくだりが始まるまでに、ミーメがアルベリヒの足元に金細工を数個置いているのだが、〈愛の断念の動機〉と呼ばれる旋律が始まるとアルベリヒはそれらの金細工の上に手をかざす。そしてミーメがアルベリヒの手の動きに従って金細工を動かす始める。こうしてあたかもアルベリヒが金細工を操っているようなパフォーマンスが出来上がる。ところがちょうど変形された〈ヴァルハルの動機〉が現れ、アルベリヒの言葉が「心地よい高みに住んで」と神々について言及するとき、登場人物の関係からすればアルベリヒの言葉に反発するはずのヴォータンが、このパフォーマンスに加わる。ミーメとヴォータンは互いに

操られたように金細工を動かし合い、ちょうどニーベルング族の財宝を運ぶ様子と結び付けられた音型が現れると、金細工をタワーのように積みあげてゆく。ところがその直後「くたばれ、不埒な奴め！ Vergeh' frevelnder Gauch!」という言葉とともにヴォータンは「登場人物」に戻り、金細工のタワーは崩れる。長いモノローグの終わりでミーメとヴォータンから視線を外し、恍惚としていたアルベリヒもここで我に返って「登場人物」に戻る。

The image displays a musical score for a scene from Wagner's 'Die Walküre'. It consists of four systems of music, each featuring a vocal line (marked 'A.') and piano accompaniment. The lyrics are in German, with some words in italics. The piano part includes various performance markings such as *str. trem.*, *sp dim.*, *trem.*, *p*, *Tb.*, *pk.*, *sfp*, *str.*, *Vi. solo*, *trem.*, *Triangel*, and *tr.*. The score is published by Edition Peters, with the number 9800.

Wie ich der  
Lie - - - be ab - - ge - sagt,  
al - - - les was lebt soll ihr ent -  
sa - - - gen! Mit

Edition Peters.

9800

【譜例 3-⑦】《ラインの黄金》第 3 場よりアリベリヒの愛の断念の語り (95 頁まで)

A. Gol - de ge - kirrt, nach Gold nur sollt ihr noch gie - ren!

B. *Wiederum lebhafte Gebärde Alberichs.*

Alberich. *Mäßig langsam.*

Auf won - ni - gen Höhn, in

se - li - gem We - ben wiegt ihr

euch; den Schwarz - al - ben ver - ach - tet ihr e - wi - gen

Edition Peters. 9800

このような演出は、音楽と言葉の変化をそのまま歌手の身体表現に反映させており、歌手に記号身体としての役割を貫かせる以上に、言葉を媒介とした身体表現をさせ、音楽の変化とともに表現を変容させている。さらに、ヴォータンがこの一連の動作に加わることで、もはや身体表現はテキストの世界を実現するのではなく、舞台上で事件を創り出すものと

なっており、ヴォータンの加勢はテキスト上の物語を想定している観客を故意に裏切るものとなっている。

こうした一連のシュトゥットガルト・リングの《ラインの黄金》における身体表現は、ワーグナーが本来オーケストラに課した身振りとともに「語り得ない」ものを語る、演技の写実性に迫ったものからは大きく逸脱している。しかしながらそれは、ワーグナーの「意図」したものとは別のやり方で、ワーグナーの遺した（言葉・音楽を含めた）テキストの性質を体現している。歌手が登場人物という記号身体ではなく<sup>ライブ</sup>身体とみなされることによって、歌手は舞台上で登場人物として存在する以上の表現をすることが可能となり、テキストにある言葉から広がる身体表現、音楽の変化を体現する身体表現を行う。そして舞台は音楽の時間の中で、予測不能な出来事や事件が起こる場となっている。

また、舞台がテキストに描かれたイリュージョンを実現させるための場ではなく、そこで事件を起こし出来事を編み出す場であるというスタンスは、他のオペラ演出に比べて歌手の身体に負担をかける場面が多いことから見て取れる。例えば舞台中央の噴水には本物の水がはっており、アルベリヒは第1場で黄金を奪う際に、本当に噴水の中に身体ごと飛び込み、ずぶ濡れの状態で噴水内の金細工を奪ってゆく。また、第3場ではアルベリヒがミーメの身体を引きずり、第4場ではヴォータンがアルベリヒの身体を引きずるような演技が見られるなど、暴力的な芝居や動作も頻繁に採り入れられている。だが、ワーグナーが当初《指環》を上演したときに遡ると、フリッケの記録には《ラインの黄金》冒頭で、ライン川の乙女達を台車にくくりつけて本当に「泳がせ」ようと奮闘した様相が記されている<sup>20</sup>。ワーグナーが当初「意図」した《指環》の演技とシュトゥットガルト・リングの《ラインの黄金》の身体表現は、舞台を出来る限りアクチュアルな場にしたいという点では繋がっていると考えられる。すなわち、ワーグナーが《指環》創作の上で固執していた「統一的形式」や「身体化」からテキストと歌手を解放することによって、シュトゥットガルト・リングはワーグナーの「意図」したはずのオーケストラ言語と提携した身振りを獲得したと言えるだろう。

---

<sup>20</sup>山崎太郎、『ワーグナー演出の地層(4) — 《ニーベルングの指環》』(ワーグナー・フォーラム 2006) 東海大学出版会、63-64頁。

## 4. 観客

### 4-1. 「開かれた」結末

前章ではシュトゥットガルト・リングの《ラインの黄金》について、主に身体表現という観点から考察を行った。そこで、この演出がテキストの世界を実現させること以上に、舞台上での事件を創ることによって、言葉と音楽を表現していると結んだ。この舞台上での「事件」ということから言えば、この《ラインの黄金》の一番の事件は、おそらく終盤のエルダの登場にあるだろう。もちろんエルダの登場はオリジナルの設定においてもデウス・エクス・マキナの存在であるのだが、この演出でのエルダの登場はそれまで一度も転換が成されなかった（そして舞台上にいる歌手も変わらなかった）舞台における初めての空間変異であるとともに、彼女が去った後にも舞台にその軌跡を残すこととなる。エルダの登場と同時に舞台奥の壁が割れた際、強い風とともに大量のゴミが吹き込んでくる。エルダが舞台上にいる間だけ見えている外の景色は青黒く、ゴミが吹き込んでくることからしても決して容易に出ることは出来ない様相を呈している。「ヴァルハル城へ向かう」という理由で神々達が渡ってゆくのは、オリジナルの設定通りの天上へ向かう「虹の橋」ではなく、地下へと降りてゆく金属の階段である。ところが、ヴァルハルへと渡ったはずの神々は音楽が終結する直前に舞台上に戻って来てしまい、そこでやはり舞台上に残っていたアルベリヒとミーメに鉢合わせをし、慌てて逃げてゆく。舞台上はエルダの登場で吹き込まれたゴミにまみれており、その中で、噴水の淵に座って絶望の表情で静止したままのライン川の乙女達と、終結間際にファーズルトの死体の前に到着し恐れ表情を見せるアルベリヒ／ミーメと、後奏の一部始終をバルコニーから眺めていたローゲが残る。シュトゥットガルト・リングのプロダクションの性格上、観客はシュレーマーの演出による残り 3 作を観ることはなく、彼の演出はこの 1 作で未完の「完結」を迎えるのだが、その結末は今概観した通り、音楽の結尾から大きく乖離したものである。第 3 章で考察した通り、シュトゥットガルト・リングの《ラインの黄金》の演出は、かなり音楽の変化に敏感な身体表現によって構成されていたが、終結部においては、行進曲風の音楽（オリジナルの設定ではヴァルハルの城への入場を示唆する音楽）と歌手につけられた芝居との落差、そしてエルダ以外の歌手達のいる閉塞性が際立つようになる。こうしてこの《ラインの黄金》は、音楽の華やかさと舞台上の絶望的な状況とが「開かれた」状態のまま終わり、喜劇ないし悲劇のいずれの方向にも「結末」らしきものはない。

こうした「開かれた」結末は決してシュトゥットガルト・リングが皮切りではない。むしろ《指環》はその終結が受け手に対して「開かれて」いるという認識は、この楽劇の解釈と演出が議論的となってからかなり早い段階であった。1970 年から 74 年にかけてカッセルで《指環》の演出を手掛けたウルリヒ・メルヒンガー Ulrich Melchinger (1937-79) は、次のように述べている。

私たちは、ワーグナーによってまだ指示されていない《神々の黄昏》の結末の「続き」を示しています。たぶんそれはひとつの「革命」の際に姿を見せるものではないでしょうか。それは私たちの全く個人的な、もちろん問題を孕んだ見解です。私たちがこうした点に介入する権利があるのかといえば、答は「イエス」です。ワーグナーは四つの内容を違えた結末を後奏し、そのうち三つを棄却したわけですね。ひとつの妥当な「解決」を模索しながらも、ワーグナーは決定的な結末を見出せなかったのです。ブリュンヒルデの結末のモノローグの後で、ワーグナーは再度主要な音楽モチーフを並べたてますが、未来の扉を開ける新しい思想は提示していないのです。《神々の黄昏》は大いなる疑問符で終わります。たぶんワーグナーはすべての「解決」に対して大いに懐疑的になったのでしょうし、その到来とか、その実現に対しては信じきれなかったものを音楽的にも表現しようとは考えなかったのでしょう。《神々の黄昏》の結末を、いわばワーグナーを超えて解釈しようとする私たちの試みとは、これまで明らかにされてきた「諸々の分析」から一種の「ジンテーゼ」を誘引することなのです。つまりひとつの答え、私たちは解答を試みたのです<sup>2</sup>。

これはメルヒンガーが1973年《ジークフリート》および1974年《神々の黄昏》の公演プログラムに際して、インタビューに答えた内容である。そこには《指環》の潜在的な結末のなさと、そこに何らかの上演実践上の「結末」を与えなければならないという演出家としての葛藤が見られる。

シェローとクプファーの演出は、結末について1つの上演実践上の解答を出した。シェローの演出では、炎を避けるように舞台前方でうずくまっていた、あるいは炎の上がる様子を客席に背を向けていた（性別・年齢ともに様々な）群衆が、結尾から10小節目の〈ジークフリートの動機〉および7小節目の〈愛の救済の動機〉の間にゆっくりと立ち上がり、舞台前方に向き直る（譜例4-①）。彼らは客席に無言で問いかけているようにも見えるし、オーケストラ・ピットの音楽に耳を傾けているようにも見える。彼らの表情に明確な喜怒哀楽はない。シェローはこの部分の演出について、自らのエッセイの中でコメントを残しているが、この群衆の心にあるのは一種の不信感だと述べる。

…最後にジークリンデのモチーフ[〈愛の救済の動機〉のこと]がふたたび取り上げられる。しかし、ジークフリートを予告し、その結果がどうなったかがわかっ

---

1 傍点訳者

2 マック・ディートリヒ編『ニーベルングの指環—その演出と解釈』宇野道義、檜山哲彦共訳（東京：音楽之友社、1988年）、53-54頁。

ているこの主題を、平然としてふたたび聞くことができるだろうか。この主題を今度もそのまま受け入れることができるだろうか。不信感と不安に満ちて受け取ることになるのではないだろうか——この不信感は、無限の希望を胸に抱きながら、つねにただ恐ろしい戦いに、黙って目立つことなく狩り出されていくばかりだった《指環》の民衆のもつ不信感に見合ったものではないだろうか。神々の世界は終わりを告げ、世界の価値は新たに解明され、新たに作り出されなければならない。人間たちはさながら深淵のふちに立つようにそこに立ちつくし、地の底から響き渡ってくる神託にかたずをのんで聞き入っている。彼らにはしかし、その神託を解釈するすべがない<sup>3</sup>。

Trp.  
Pos. marc.

*poco dim.* *poco f cresc.*

\**tr.* \**tr.* \**tr.* \**tr.* \**tr.* \*

(Helle Flammen scheinen in dem Saale der Götter aufzuschlagen.)

*ff* V. Orch.

(Als die Götter von den Flammen gänzlich verhüllt sind, fällt der Vorhang.)  
*Etwas zurückhaltend.*

*dim.* *cresc.* *poco f* *dim.* *più p*

*tr.* \**tr.* *tr.* \**tr.* \**tr.* \**tr.* \**tr.* \**tr.* \*

Im Zeitmaß.

*p* *cresc.* *ff dim.*

V. Orch.

Edition Peters. 9802

【譜例 4-①】《神々の黄昏》終結部分

3 『ニーベルングの指環—その演出と解釈』（出典前掲）、197 頁。

つまり、シェローにとって群衆は物語世界に対して観客が共有しうるような疑問を持ち込む存在であり、彼らの疑問を通じて物語世界を観客にとってアクチュアルなものにすることが、彼の演出意図であったと考えられる。このシェローの群衆の扱いについては、第4節で再度採り上げるが、ここで言えるのは、この結末の演出が、ワーグナーがおそらく抱えていた結末に対する「疑問」の体現に立脚していたということである。

クプファーの演出での結末は第2章でも採り上げた通り、アルベリヒが降りてゆく幕に取り残される。実はこのアルベリヒが取り残されるというアイデア自体は、決してクプファーが最初ではなかった。1974年から76にかけてロンドンで《指環》を手掛けたゲッツ・フリードリヒ Götz Friedrich (1930-2000) は、年老いたアルベリヒが舞台にさまよい出るという結末を提案している<sup>4</sup>。ジュネーヴで1975年から77年にかけて《指環》を手掛けたジャン＝クロード・リーバー Jean-Claude Riber (1934-) も〈愛の救済の動機〉で新しく生まれる世界が示唆される一方でアルベリヒは生き残り、今一度物語が始まることを示唆する<sup>5</sup>。彼らに共通しているのは《指環》に対する円環的回帰の視点である。ただクプファーの演出の場合、ここに別の視点も織り交ぜられる。ライン川の乙女達に指環が戻った後、炎を模した赤い照明の中に物語中の人々が消えてゆく一方で、現代の服装に身を包んだ人々と幾つものテレビが現れる。彼らはそれぞれ画面に見入っているが、先ほどのシェローの演出のような群衆の表情ではない。ある者は飲み物を片手に、またある者は笑みを浮かべていて、他人事のように画面を眺めている。だがちょうど〈ジークフリートの動機〉が鳴るとき、舞台上手寄りにいた一人の少年が立ち上がり、舞台下手側に座っていた少女の方へ歩いてゆき、手を差し伸べる。二人は手をつなぎ、少年の持っている灯を頼りに舞台の上手へと消えてゆく。その間に幕が下りてゆき、舞台下手でずっと一部始終を見ていたアルベリヒが、降りてゆく幕を背に客席の方を見据える。この若い男女の登場についてもこれまでに全く前例のアイデアがないわけではなかった。1975年から76年のミュンヘンでのギュンター・レンネルト Günter Rennert (1911-78) の演出を目にしたエーリヒ・ラップル Erich Rappl (1925-2008) は自身のエッセイで、ヴァルハルの炎上を見た群衆の中から若者が立ち上がり、その中の2人がためらいがちに手をとったことを証言している。<sup>6</sup>クプファーの演出による《指環》の結末は、作品観という点においては決して斬新なものではなく、むしろ1970年代に練られた解釈を踏襲しているとも言える。だが、決定的に違うのはこの演出が想定している「現代人」、すなわちイメージされている観客の姿である。

上述の1970年代の演出の数々をまとめたディートリヒ・マック Dietrich Mack の編集による『ニーベルングの指環—その演出と解釈 Theaterarbeit an Wagners Ring』(1978)

---

<sup>4</sup> 同掲書、155頁。

<sup>5</sup> 同掲書、172頁。

<sup>6</sup> 同掲書、129頁。

では、演出家による作品の解釈と表現の方法のみならず、同時代の観客の態度についての強い関心も示されている。その一方で、当時の若い客層に対する不安も吐露されている。同著の序文の編集にあたって、マックと対談したエルンスト・ブロッホ Ernst Simon Bloch (1885-1977) は「いったいどのようにすれば若い人たちをワーグナー理解に近づけることができるのか、つまりワーグナーを理解させられるのだろうか。」と 1970 年代以前までの劇場体験の風化に危機感をつのらせる。マックを同著の編集に駆り立て、ブロッホを不安にさせた「若い人たち」は、まさにその 10 年後に現れたクプファーの演出で想定された観客である。

さらにこの 1970 年代に求められた観客像というのは、ワーグナー自身が同時代の観客に想定したそれともまた別物である。同時にクプファーの演出からさらに時代の下ったシュトゥットガルト・リングやネミロヴァの演出のような 2000 年以降の上演では、劇場空間における舞台上の人間と観客との関係性自体にも、新しいアプローチが試みられている。第 2 節では再度ワーグナーの言葉に立ち戻って、まずワーグナーの観客論を参照する。そして第 3 節以降では、対象としている演出を分析しながら、舞台と観客との関係性の変遷を考察してゆく。

#### 4-2. 観客の「感情」

ワーグナーがチューリヒに亡命中の1849年に著した『芸術と革命 *Die Kunst und die Revolution*』には、劇場作品の社会的役割についてのワーグナーの思想が反映されている。ワーグナーにとって劇場は諸芸術の集う場であり、劇場芸術は、公共を支配する精神の鏡像であった<sup>7</sup>。彼は同時代の芸術の在り方を堕落したものとして非難する（むしろ彼にとってはそもそも同時代の社会に芸術は「存在しえない」ものであったのだが）とともに、その観客となる人々をも槍玉にあげた。第1章でも採り上げた『友人たちへの伝言』には、『タンホイザー』の初演での観客の反応に対する失意が綴られており、彼は観客を「聴神経の感覚的な充足だけを求めている、劇的表現を楽しむことなどほとんどまったく眼中にない」<sup>8</sup>と評した。そして最終的に彼の攻撃的は、その観客を収容する劇場ないし劇場のシステム、そして劇場で上演される演目へと向かってゆく。

一方『オペラとドラマ』では、より楽劇の創作過程に即して彼の想定する観客像が浮かび上がってくる。彼が同著で示したあらゆる概念の中でも「予感 *Ahnung*」と「回想 *Erinnerung*」は観客を主体にしたものである。それらは共にオーケストラによって掻き立てられた[観客の]感情から生まれるものであり、ドラマの[観客による]完全な理解に必要なものであるという<sup>9</sup>。彼によれば「予感」は登場人物を準備するものであり、「回想」は登場人物から導き出されるものである。すなわち観客が劇的表現を楽しむというのは、ただ受動的に登場人物が現れて歌唱する様相を認識するのではなく、自ら筋を予測したり蘇らせたりにしながら、一貫した物語を頭の中で創り上げることなのだ。

ワーグナーは第1章でも述べた通り、自らの楽劇の第一の基盤として「詩人の意図」を置いているが、それが観客の認識なしには成り立たないことには気づいており、オーケストラ原語と身振りが語るものが、観客による「予感」と「回想」になると論じた。しかしながら彼はそうした観客の自発的期待を必要と感じながらも、その自発的期待は詩人の意図に沿わなければならないと考えた。すなわち、詩人が——それはワーグナー自身でもあるが——観客の感情を自分の意図する方向に操作できなければならないと思っていたのだ。このことはワーグナー自身を苦悩に陥れることとなる。というのも、観客の感情ほど上演実践において不確定なものではなく、詩人の意図＝観客の「予感」と「回想」になる瞬間は永久にやってくることはないからだ。よって、彼は『タンホイザー』初演の観客が彼曰く「当惑し、心充たされぬままに家路についた<sup>10</sup>」ことについてひどく失望し、「私の用いている言語<sup>11</sup>そのものが理解されていない」と語ったが、それは彼の作品や音楽語法のみ要因するのではな

<sup>7</sup> リヒャルト・ワーグナー『芸術と革命』（『友人たちへの伝言』）、杉谷恭一/藤野一夫/高辻知義訳、三光長治監修（法政大学出版局、2012）、17頁。

<sup>8</sup> 『友人たちの伝言』（出典前掲）、329頁。

<sup>9</sup> 『オペラとドラマ』（出典前掲）、506頁。

<sup>10</sup> 『友人たちの伝言』（出典前掲）、328頁。

<sup>11</sup> 傍点訳者。

く、そもそもの上演の不確定性の問題だったとも考えられる。

それにもかかわらず、ワーグナーは観客の「感情」という言葉に固執し続ける。彼は『オペラとドラマ』において、オーケストラ言語とそれによる表現の統一性について次のように語っている。

オーケストラは、すでに見たとおり、絶え間なく表現の統一性を補完する言語器官である。この言語器官は、ドラマの登場人物のコトバ＝音＝言語による表現が劇的状況のいっそう明瞭な規定のために、かえって悟性の器官の役割である日常生活の表現との見紛いようのない親縁性の叙述にまで次元を落とした場合に、追憶や予感を音楽的に表出する能力によって登場人物の降下した表現に均衡を取り戻させて、かきたてられた感情の高揚した気分からの降下を防ぎとめ、けっして感情が降下によって純粋な悟性的行為に堕さないように取り計らう。ひとたび高揚した感情はけっして降下するどころかつねに上昇しなければならないのだが、感情の一樣な高揚の維持は、表現の一樣な高揚の実現如何にかかっている。一樣性はひとえに表現によってもたらされるのであり、要するにそれが内容の統一性である。<sup>12</sup>

さらにワーグナーはライトモチーフの必要性についても次のように語る。

感情を一定の高みに保つ役割を果たすのに最適な旋律的因子[≒ライトモチーフ]は、オーケストラを通じていわばドラマという錯綜する構築的全体のなかで感情を導く道標となる。私たち[観客]は旋律的因子の導きによって詩人の意図の深淵に隠された奥義を解き明かす者となって、奥義の実現過程に直接参加する者となる。<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> "Das Orchester ist, wie wir sahen, dieses die Einheit des Ausdruckes jederzeit ergänzende Sprachorgan, welches da, wo der Worttonsprachausdruck der dramatischen Personen sich, zur deutlicheren Bestimmung der dramatischen Situation, bis zur Darlegung seiner kenntlichsten Verwandtschaft mit dem Ausdrucke des gewöhnlichen Lebens als Verstandesorgan herabsenkt, durch sein Vermögen der musikalischen Kundgebung der Erinnerung oder Ahnung den gesenkten Ausdruck der dramatischen Person der Art ausgleicht, daß das angeregte Gefühl stets in seiner gehobnen Stimmung bleibt und nie durch gleiches Herabsinken in eine reine Verstandestätigkeit sich zu verwandeln hat. Die gleiche Höhe des Gefühles, von der dieses nie herabzusinken, sondern nur noch sich zu steigern hat, bestimmt sich durch die gleiche Höhe des Ausdruckes und durch diesen die Gleichheit, das ist: Einheit des Inhaltes." (『オペラとドラマ』514-515頁。本文中の下線は執筆者による。)

<sup>13</sup> "Diese melodischen Momente, an sich dazu geeignet, das Gefühl immer auf gleicher Höhe zu erhalten, werden uns durch das Orchester gewissermaßen Gefühlswegweisern durch den ganzen, vielgewundenen Bau des Dramas. An ihnen werden wir zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Teilnehmern an dessen Verwirklichung." (『オペラとドラマ』516頁。本文中の下線は執筆者による。)

ワーグナーはこのように、観客の感情が常に高揚状態にあること、言い換えれば観客が自分の舞台に感情移入し続けている状態を望んでいた。このことは第 3 章で述べた通り、彼が上演の写実性にこだわり、イリュージョンの実現を目指していたことから読み取ることが出来る。

だがこのようなワーグナーの態度は、一方で矛盾を孕んでいる。彼は劇場で行われる演目が産業となり興行となることを批判し、真の公共劇場が生まれることを望み、劇場がより高い社会的機能を持つことを望んだのだが、劇場をそのような場所へと押し上げ、彼の称するところの「革命」を起こすためには、作品から多元なものを読み取り、批判力を持つ観客が必要であった。一元的な作品の観方に感情を高揚させ、物語世界に感情移入するだけの観客は、結局のところワーグナーが批判した「聴神経の感覚的な充足だけを求める」観客と変わらない。よって第 2 次世界大戦後に行われた種々の《指環》演出の試みは、ワーグナーが想定していたのとは違う観客像を求めるに至った。

#### 4-3. 考える観客

1973年から76年にかけてライブツィヒで《指環》を演出したヨアヒム・ヘルツ Joachim Herz (1924-2010) は、観客と観客の心を操るオーケストラについて次のように語った。

私たちによってもっとも重要な問題のひとつは、観客が登場人物に思い入れを  
してしまうこと、である。かつてこのことは自明のことであったから、観客は特  
定の登場人物（とくにウォータンとジークフリート）には魅了されたものだし、  
この問題が視野に入ってくることはなかった。今日ではこの問題が、歌手およ  
び制作者のみならず、聴衆や指揮者にとっても同じく重要なものになっているだ  
ろう。観客は、評価し判断し決定する立場に置かれているのである。はじめから  
ある一人が正しいとされているわけではない劇においては、さらに緊張感が増す  
だろう。(以下略)

ではそのとき、オーケストラはどのような役割を果たすのか。オーケストラ・  
パートは、作曲者がそのように舞台を見ていたいと願った視角を表してはいない  
だろうか。オーケストラというものはそもそも観客にまじって演奏するのが本来  
ではなかろうか。たしかにそうなのだ。ワーグナーのオーケストラはじっさい、  
必ずしも舞台の成り行きと一体化するわけではなく、成り行きをスケッチし、印  
をつけ、観客の判断にゆだねるのである。ワルハラに神々が入城するさい、高貴  
な魂の者たちのお披露目をするのが、オーケストラに望まれる最高の仕事という  
わけでは決してないのだ。この場面でオーケストラが何かを指し示すような身振  
りをするのは、見まがいようがない。オーケストラは決してローゲより愚かでは  
ないのである。ウォータンの望みは色調を変えて響かせ、観客がそのことに気づ  
くよう願うのである<sup>14</sup>。

このようにしてヘルツは、《指環》がワーグナーの欲していたような社会的な力を持つのに  
必要であった観客のスタンス、またそのような観客のスタンスを引き出すことの出来るワ  
ーグナーのオーケストラの潜在力を指摘する。彼によれば、観客に必要なのは舞台上の出来  
事に共感することではなく、舞台上の出来事を批判することである。オーケストラは第2章  
や第3章で採り上げたワーグナー自身による説明以上に、役割を担ったものとされる。そ  
れはパフォーマンスを構成するための、つまり舞台上で行われる演技や出来事に理由をつ  
け動機をつけるだけではなく、むしろ舞台上からは距離を置いて舞台上の出来事を観客と  
ともに批判的にコメントすることも出来る。さらにこうしたオーケストラの役割は、「観客  
の感情をかき立てる」役割と決して相対するものではなく、むしろオーケストラは観客の感

---

<sup>14</sup> 『ニーベルングの指環—その演出と解釈』(出典前掲) 79-80頁。

情を高揚させつつも舞台上の出来事を冷ややかに眺めることが出来ることにこそ、その言語の特殊性があると言えるだろう。

クプファーが演出した《神々の黄昏》の第3幕第2場と第3場をつなぐ間奏曲〈ジークフリートの葬送行進曲〉は、こうしたオーケストラの役割の二重性を示した一つの例だと言えるだろう。この間奏曲に至る過程は第1章でも採り上げた通りである（譜例は2-①を参照）。間奏曲の冒頭のハ短調の主和音がジークフリートの死の瞬間を示し、第2場で周囲に居合わせた人々は逃げてゆく。舞台上がジークフリートの亡骸のみになったとき、ちょうどオーケストラは《ワルキューレ》でジークムントと結び付けられてきた〈ヴェルズングの英雄の動機〉と呼ばれる音楽を奏で始める。これはC音上の短3和音に始まりF音上の短3和音に終止する哀愁的な響きを持ち、まず観客の感情を死への感傷へと掻き立てる。だがオーケストラの進行はそれにとどまらず、続いてジークムントがかつて《ワルキューレ》第1幕第1場「お尋ねいただいた奥さま、お分かりでしょう、フリートムントと名乗らぬわけも。Nun weißt du, fragende Frau, warum ich Friedmund — nicht heiße!」と告げた時の音楽を回想する。この間にジークフリートの亡骸は舞台の底に沈んでゆく。その後には木管楽器によって〈ジークリンデの動機〉と〈ヴェルズングの愛の動機〉と呼ばれる、しばしばジークリンデおよびヴェルズング族の双子と結び付けられたライトモチーフを回想する（なお、第1章および第2章での《ジークフリート》の例で採り上げた通り、これらのライトモチーフはジークフリートの出生とも結び付けられてきた）。こうしてオーケストラは観客の目の前のジークフリートの死に端を発してその前に起こったジークムントの死、そしてジークムントとジークリンデの苦難と愛について遡る。これは第1章・第2章のジュネットの言葉を借りるならば、反復的後説法であり、外的焦点化でもある。オーケストラは目の前のジークフリートの死の場面から離れ、舞台上の人物の内面から離れ、過去に視線を移すのである。同時にコントラバスには、かつてジークムントが地上で強いられる苦難と結び付けられてきた〈ヴェルズングの苦難の動機〉と呼ばれるライトモチーフが現れる。〈ヴェルズングの愛の動機〉が姿を消し〈ヴェルズングの苦難の動機〉がC音からG音へと低められ、コントラバス以外にチューバ、ファゴット、バスクラリネットも加わった状態で反復されるとき（オリジナルの設定ではここでライン川から霧が立ち込め、葬列が姿を消すと指示されている）、折れた槍を手にしたヴォータンが現れる。彼がちょうどジークフリートの亡骸が沈んでいった穴の淵に座り込み、苦悶の表情を浮かべるとき、オーケストラは逆にハ長調による〈剣の動機〉を奏で、晴れやかに高揚してゆき、〈ジークフリートの動機〉をホルンで明確に奏でる。〈ジークフリートの動機〉がC音からG音へと上がったとき、ブリュンヒルデも現れてヴォータンとは反対側の穴の淵に座り込む。こうしてオーケストラがこの間奏曲のクライマックスにあたる、金管楽器の斉奏による変ホ長調の〈英雄の動機〉（このライトモチーフは《神々の黄昏》序幕第2場で、ジークフリートの登場を促したものである）へと達したとき、反対に舞台上には苦悶するヴォータンとブリュンヒルデが残ること

となる。この時まさにオーケストラは二重の役割を有することとなる。オーケストラは一方では観客の感情を独自の音楽言語によって高揚させる役割を担いつつ、一方ではジークフリートの死に加担することとなったブリュンヒルデと、ジークフリートの死に至るまでの一連の悲劇を招いたヴォータンを音楽的な盛り上がりから置き去りにすることで、2人に批判的なコメントを与える。

このブリュンヒルデとヴォータンに対する批判的なコメントは、「詩人の意図」に合致しているだろう。というのも、ワーグナーは『友人たちへの伝言』で告白している通り、ジークフリートという人物像ないし純粋に人間的な形姿に惹かれて《指環》を創作したのであり<sup>15</sup>、ブリュンヒルデとヴォータンを、そのジークフリートを死に追いやる人物として描いているからだ。だが、オーケストラが語ることの出来る批判的な意図というのは、観客自身が批判力を持たなければ観客に伝達しえないものである。先ほど引用したヘルツの言説は、そうした「考える観客」が必要であることへの気付きとも読み取れるだろう。1970年代の多種多様な演出の出現は、演出家自身の創造性や作品の潜在的な解釈の余地に要因するだけでなく、《指環》に求められる観客像がワーグナー自身の想定した「感動する観客」から「考える観客」へとシフトしたことにも、大きく要因するだろう。

---

<sup>15</sup> 『友人たちへの伝言』(出典前掲) 353-355頁。

#### 4-4. 群衆

第1節で例示した通り、シェローの演出は観客と疑問を共有する存在としてみなしたものであった。それは前節で説明した通り、舞台上で起こっていることあるいは耳に入って来ることに對して思考をめぐらし、時に不信や疑いを持つような観客像を想定した結果であったと言える。シェローの《指環》演出にとって群衆が貴重な存在であったことは、彼自身によるエッセイからも明らかである。

《神々の黄昏》には重要な演劇的契機がある。合唱団の突然の登場がそれである。全人類が舞台の上に殺到するのだ。その時点まで、人間は個人としてしか登場してこなかった。目にすることのできた唯一の「群衆」はニーベルング族だけだったが、ここに至ってはじめて民衆が登場してくる。それは家来や民兵や男や女たち、抑圧され、操られてきた男や女たちが、自分たちの抱えている疑問や疑いをたずさえて舞台に登場してくることを望んだ。また、彼らにも音楽に耳を傾けてほしいと思った。なぜなら、この音楽はメッセージを含んでいるからである。オーケストラ・ボックスとしては、デルフィの煙が立ちのぼる岩の裂け目のような深い淵が望ましく、この裂け目から神託が——「葬送行進曲」と最後の「救済のモチーフ」が鳴り響いてくるのだ。「救済のモチーフ」は全世界に向けられたワーグナーのメッセージである。しかしすべての巫女たちがそうであるように、オーケストラは言いたいことをはっきりと言いつくすわけではない。そのため、そのメッセージはさまざまに解釈できる。こうした形で私は、作曲家石から二十五年後のワーグナーが、結末のつけ方にあたって直面していた「何がどのような形で終わったらいいのだろう」というあの疑問に考慮を払っておいた<sup>16</sup>。

すなわちシェローにとって群衆は、「考える客」の舞台上での具現化であった。観客は上演の間、舞台上の出来事に直接的に干渉することは出来ないが、舞台上の出来事に疑問や不信を抱いて思考をめぐらすことは出来る。そしてその思考は、今現在言葉になっていないオーケストラの言語を具体的な言葉や行動にする可能性を孕んでいる。

よってシェローの演出に登場する群衆は、《指環》の物語中にも変貌を遂げる。彼は先の3作で現れる唯一の群衆が《ラインの黄金》におけるニーベルング族だと説明しているが、実際演出面においても《ラインの黄金》第1幕第3場でオリジナルの設定以上の群衆の芝居を課している。ミーメが次のように現在のニーベルング族の境遇を嘆くとき、ヴォータンとローゲの周囲には腰の曲がった女性や足を引きずる女性、さらに小人症<sup>17</sup>の男性が集まり、

<sup>16</sup> 同掲書、196-197頁。

<sup>17</sup> シェローは1979年プレミエのアルバン・ベルク《ルル》の演出をはじめとする他の演出においても、医者役（黙役）に小人症の俳優を起用するといった表現が見られる。

物乞いのようにまとわりつく。

Sorglose Schmiede,  
schufen wir sonst wohl  
Schmuck unsern Weibern  
wonnig Geschmeid'  
niedlichen Niblungentandl;  
wir lachten lustig der Müh'.  
Nun zwingt uns derSchlimme,  
in Klüfte zu schlüpfen  
für ihn allein  
uns immer zu müh'n  
Durch des Ringes Gold  
errät seine Gier  
wo neuer Schimmer  
in Schachten sich brigt:  
die müssen wir spähen,  
spüren und graben  
die Beute schmelzen  
und schmieden den Guß,  
ohne Ruh' und Rast  
dem Herrn zu höufen den Hort.

もともと俺たちは  
気楽な鍛冶屋。  
女房たちの飾りもの、  
音に聞こえた品々を  
丹精も愉楽の種と  
手間ひまかけて細工した。  
ところがいまや、あの悪漢の鞭の下、  
鉦山にもぐって泥だらけ、  
ただあいつのためだけに  
あくせく働く身の上だ。  
あいつの物欲は  
黄金の指環の力得て、  
あらたな宝の隠れ家を  
嗅ぎつけずにはいないのだ。  
俺たちは鉦脈をつきとめ  
粗金掘り出し、掘り出しものを  
溶かした地金に  
細工ほどこし  
休む暇なく、御主人に  
宝の山を積み上げる。

このミーメのくだりが始まる時、その直前で終止を迎えた音楽は急に 8 分の 6 拍子へと  
転じ、同時にテンポも落ちる。使われている音楽的素材は第 3 場の冒頭から既に用いられ  
てきた〈ニーベルング族の動機〉であるが、楽器はホルンの独奏に弦楽器のピッツィカート  
と非常に響きの薄い状態で始まる。ローゲとヴォータンにまとわりつく人々は、言葉との対  
応関係から言えば「あの悪漢の鞭の下」に追いやられたと想像される人々であり、第 3 章で  
論じたような身体性の観点からすれば、人間の身体の可傷性、虚弱性、未熟性を強調した  
人々であり、この部分の音楽の不連続さや薄弱さを視覚的にも表現している（譜例 4-②）。

Noch etwas zurückhaltend, sehr gemächlich.  
 Heer, Herr Sorg-lo-se Schmiede, schufen wir sonst wohl  
 Schmuck un-sren Wei-bern, won-nig Ge-schmeid, niedlichen Nib-lungen-  
 tand; wir lachten lustig der Müh. Nun zwingt uns der  
 Allmählich schneller.

Edition Peters.

9500

【譜例 4-②】《ラインの黄金》第 3 場よりミーメの語り

シェローの言葉を借りれば彼らはまさに「抑圧され、操られてきた」人々であり、音楽がやがて性急になるとミーメの歌に煽られてヴォータンの服の裾を引っ張る等の動作をするようになり、ミーメの歌い切りでヴォータンに追い払われるまで、執拗にその動作を続ける。

このように《ラインの黄金》での群衆の扱いが、物語世界内で連想しうる群衆を出しつつも、そこにパフォーマンスとしてのアクチュアリティを出すものであったのに対し、《神々の黄昏》で現れる群衆は、より劇場にいる観客に近い存在となっている。結末については第 1 節で述べた通りだが、第 3 幕の〈ジークフリートの葬送行進曲〉(譜例 2-②)においても、シェロー自身の言葉にある通り、観客と音楽のメッセージを共有しようとする群衆が現れる。葬送行進曲が始まる 2 小節前から、舞台には数人の女性が現れる。最初に現れるのが女性であることにより、これから現れる人々はジークフリート殺害の現場に居合わせた、いわゆる物語世界内の人物(彼らは男性のみで構成されるグループである)とは区別される。女性達に続いて性別年齢ともに様々な人々が舞台上に現れ、ジークフリートの亡骸を取り囲む。〈剣の動機〉が響いたときに一人の女性がはっきりと前を向いたのを契機に、全員が客席の方を向き、オーケストラ・ピットの音に耳を傾ける。彼らは結末と同じく明確な感情を示さない。こうしてこの人々は観客と全く同じように音楽の一番高揚した部分を聴く。ク

ライマックスが過ぎ、イングリッシュホルンとクラリネットによって〈ブリュンヒルデの愛の動機〉が響くと（ここでオリジナルの設定もギービヒの館に戻り、ブリュンヒルデがライン川の乙女達のもとを訪ねたことが示唆される）、人々は客席から背を向け、入れ替わりに入ってきたグートルーネの問いかけには答えず舞台上から立ち去ってゆく。この群衆はオーケストラの音楽の高揚に黙って耳を傾けるということによって、まさにオーケストラ言語の「語り得ないもの」を身振り（身体）で表現するとともに、観客とオーケストラ言語を共有しようとする。彼らは敢えて舞台上で何も行動を起こさず明確な表情も示さないからこそ、観客と同じ立場に身を置き、この演出の想定する観客像を提示することが出来る。

#### 4-5. 参加させられる観客

だが、シェローに代表される 1970 年代を過ぎた後の演出では、また違った観客像が想定される。マックやブロッホが危惧していた通り、彼らにとっての「若い人たち」は、明らかに 1970 年代の観客よりも作品に対する距離を持っている。1980 年代終わりの代表格であるクプファーの演出に登場する結末の群衆が、オーケストラ・ピットに耳を傾けて思案する群衆ではなく、他人事のようにテレビの画面を眺める群衆に変わったのは、そのことを如実に語っていると考えられる。

そこでクプファーの演出と並行しつつさらに後に登場したのが、観客を強制的にパフォーマンスに参加させ、観客と作品との距離を縮めようとする演出の試みである。観客と作品との距離を縮めようとする手法として、それまでオペラ演出でしばしば行われてきたのは、テキストの読み替えであった。実際、クプファーの演出はゲッツ・フリードリヒと並んで 1980 年代の読み替え演出の代表格として名をとどろかせることになった上、シュトゥットガルト・リングの《ジークフリート》もその伝統を受け継ぎつつ、当演出のドラマトゥルグを極めたものとも言える。この演出では第 1 幕が 1950 年代のアメリカを思わせるアパート、第 2 幕が冷戦時代を思わせる鉄条網、第 3 幕前半がナチス時代の育児施設で展開されており、挑戦的な読み替えが試みられている。だがこうした読み替え演出の大きな欠点は、ある程度そのコンテキストを共有している特定の年代の特定のコミュニティにしか、その表現が通じないという点にある。その点で、観客参加を促す演出法の採用は、より広い客層がその緊張感やアクチュアリティを共有できるという点において、有効であったと考えられる。

オペラ上演における観客参加の試みについては、クレメンス・リージ Clemens Risi がそれをテーマとした論考を行っている<sup>18</sup>。1981 年のハンス・ノイエンフェルス Hans Neuenfels (1941-) による《アイーダ Aida》では、舞台上に 1872 年のスカラ座 Teatro Scala での初演当時の観客が劇場の桟敷席ごと再現されている。舞台の幕が開いた時、観客はまず「当時の観客」と対峙することになる。やがてその「当時の観客」が舞台後方に桟敷席ごと退くことで、その前で登場人物達による物語が始まるが、観客は「当時の観客」と向かい合わせになったまま観劇を続けることとなる。「当時の観客」は、エジプト軍が彼らの文化をエチオピアの奴隷達に強制するのを見て騒ぎ立てる。こうした表現によって観客が内心に抱えている「他者」や未開のものに対する優越感を暴かれる、とリージは考察する<sup>19</sup>。

リージによれば、その後の演出での客席空間の扱いによって、オペラにおける観客参加への関心はさらに高まったと考えられる。1994 年にグラーツ Oper Graz で発表されたコンヴェィチュニーによる《アイーダ》は、バンダが客席通路に配置され、舞台上に合唱の姿は見え

---

<sup>18</sup> Clemens Risi, *Shedding light on the audience: Hans Neuenfels and Peter Konwitschny stage Verdi (and Verdians)*, Cambridge Opera Journal Vol. 14, 2001, p. 201.

<sup>19</sup> Ibid, p. 202.

ない。舞台上では白い閉鎖的な空間で主要登場人物が退屈なパーティーを催しており、合唱の代わりにその様相を見ているのはすなわち現実の観客である。客席を舞台の一部になりうる空間とみなし、客席の明かりを入れて／消して舞台と客席の境界線を変えろというこの手法について、リージは、明かりが変わった瞬間に演者と観客のコミュニケーションが行われるのではなく、その上演の間継続していたコミュニケーションが視覚化されるのだ<sup>20</sup>、とまとめる。こうして観客とのより直接的なコミュニケーションという点で当時としてはセンセーショナルだった演出を挙げた上で、リージは観客の劇場体験に焦点を当てることだが、オペラ演出とその記述により必要となっていることを示唆する<sup>21</sup>。

リージの眼差しにあったような、観客参加を促す演出法は、身体表現と同じくやはり演劇界が先駆けとなっている。ここで第3章でも扱ったリヒテの論に立ち戻り、劇場における観客参加の様々な在り方と意義を概観する。リヒテはそもそも上演とは何かということ論じるにあたって、20世紀初頭の演劇学者マックス・ヘルマン Max Herrmann (1865-1942)の論にまで遡っている。彼は上演を「あらゆる人々による、あらゆる人々のための遊戯 ein Spiel Aller für Alle<sup>22</sup>」と定義したのであるが、そこには上演というものが俳優と観客の共存によって初めて成立するものだという意識が表れている。彼の生きた時代では、既にマックス・ラインハルト Max Reinhardt (1873-1943)をはじめとする演出家が、観客の目が一か所の舞台に集中できないような自由な上演空間を用いてパフォーマンスを行い、観客の取捨選択によってどのようにパフォーマンスが見えるか異なるという試みを行っていた。ラインハルトの試みに対してアルフレート・クラール Alfred Klaar は「イリュージョンが破壊されている ...sondern zerreißt Illusion」(1911)と評しているが、これはイリュージョンを徹底して実現させようとしたワーグナー自身による《指環》から40年も経っていないときの出来事である。つまり、演劇界においては既に20世紀の初頭から上演における18世紀・19世紀的な俳優と観客との関係に疑問符が呈されており、リヒテが主として着目する1960年代以降というのは、あくまで20世紀初頭から勃発してきた試みが体系化されてきたにすぎない<sup>23</sup>。

上演が「行為する」グループに属する人々と「観る」グループに属する人々との相互作用と捉えられ、観客の反応がむしろ意図的に喚起される時、演出の役割はその相互作用の実験マニュアルを描くこととなる。リヒテはそのマニュアルの作成方法を主として

- (1) 俳優と観客の「役割交換」(パフォーマーと観客という役回りが逆転すること)
- (2) 両者による「共同体の形成」(儀式などに見られる、パフォーマーと観客が行動を共

---

<sup>20</sup> Ibid, pp. 208-209.

<sup>21</sup> Ibid, p. 209.

<sup>22</sup> 『パフォーマンスの美学』(出典前掲)、44頁。

<sup>23</sup> リヒテの論考はほとんど演劇演目を対象としており、オペラや音楽劇が登場することは稀であるが、観客と俳優とのフィードバック循環を断ち切ってしまった例としてワーグナーが挙げられているのは興味深い。

に遂行すること)

- (3) 距離と近さ、公共性とプライベート性／親密性、眼差しと身体接触、これらの関係としての相互「接触」の様々な様態（パフォーマーと観客の身体的・精神的な距離が変わることで両者の関係性が変わること）

の3つにカテゴライズしている。<sup>24</sup>オペラの場合、慣習的に舞台と客席の間にはオーケストラ・ピットが存在しており、物理的な歌手（ないし俳優）と観客との距離があること、またオペラの発声が様々な声の在り方の中でも非常に特殊なものである上、観客との間に距離があることを前提としたものであるため、歌手と観客の役割や距離が変わるほどの劇場体験を作るのが困難であることから、第3章に同じくリヒテが考察対象とするような実験的なパフォーマンスと同レベルの演出上の試みはまだ行われていない。しかしながら、近年の《指環》演出にもこうしたパフォーマンスする側と観る側との関係を変容させるような出来事が採用されていることは確かである。

---

<sup>24</sup> 『パフォーマンスの美学』（出典前掲）、57頁。

#### 4-6. 境界領域経験

物語世界の内と外、歌手と観客、演じ手と演奏者といったオペラを取り巻く諸要素の境界を超えようという積極的な試みが行われたのは、第 5 節で紹介したリージの論でも例示されていた演出家ペーター・コンヴィチュニーによる、シュトゥットガルト・リングの《神々の黄昏》である。この演出もやはり結末において、舞台と観客との関係をどう構築するかという問いが明確に提示されるが、その前にミクロなレベルで諸要素の境界が溶解していることが垣間見える。

例えば第 3 幕第 2 場の冒頭では、オーケストラ・ピット内のホルンと舞台裏のホルンとのやりとりが行われる。ここはオリジナルの設定では、遠くから聞こえてくるギービヒ角笛に対して、ジークフリートが自分の角笛を出して応答するところである。ところがジークフリート役の歌手は、ギービヒの角笛が聞こえると、慌てて舞台上を探すような（吹くはずのホルンがない、というような）しぐさをした後に、オーケストラ・ピットのホルン奏者に演奏するよう促す。そして、ホルン奏者が楽譜通り〈角笛の動機〉を奏でると、笑顔で観客の方に向き直り、ホルン奏者を褒めるようなジェスチャーをして見せる。これは、それまで物語世界の内外の境界を踏むような芝居がなかった第 3 幕において、1 つの事件となる。まず、芝居をする歌手とオーケストラ・ピットで姿見せない（少なくともそのようなルールを守っている）器楽奏者との境界が破られ、次に舞台上の歌手と客席の観客との境界が破られ、3 者の距離は一時的に急激に縮まる。

そして第 3 幕第 3 場すなわち結末を目前にして、さらに大きな事件が起こる。ハーゲンが「指環をよこせ！ **Her den Ring!**」と叫んでジークフリートの亡骸から指環を取ろうとすると、二長調による〈剣の動機〉と〈黄昏の動機〉（これはブリュンヒルデの母であり指環の呪いを宣告したエルダに端を発するライトモチーフである）が突然鳴る（譜例 4-③）。

Hagen. *b.*

(Er greift nach Siegfrieds Hand; diese hebt sich drohend em-  
por. Gutrune hat bei Gunthers Falle entsetzt aufgeschrien.  
Alles bleibt in Schauer regungslos gefesselt.)

Her den Ring! Bedeutend langsamer.

*pp* *fff* *dim.* *marc. p*

Trp. Pos. *Ed.* \* *Sa bassa*.....

Brünnhilde.  
(Aus dem Hintergrunde schreitet fest und feierlich Brünnhilde  
dem Vordergrunde zu.) (noch im Hintergrunde.)

Schweigt eures Jammers jauchzenden

*pp* *sempre pp*

Hr. VI. Kl. *Ed.* \* *Sa bassa*.....

【譜例 4-③】《神々の黄昏》第 3 幕第 3 場よりブリュンヒルデの登場部分

そしてこの瞬間、客席の明かりが急につき、舞台上の歌手達は驚いてそれまでの芝居を止めてしまう。ブリュンヒルデ役の歌手のみ（彼女はそれまでの淡い色のワンピース姿から真っ赤なスーツに着替えており、あたかもそれまでと違う人物であるかのように出てくる）が、既にこの事件が起こることを知っていたかのように現れて、まず舞台上にいる男性合唱を退場させる。そして下手の合唱をも退場させようという時にグートルーネが彼女に抵抗して掴みかかるが、ブリュンヒルデは彼女を諫めて「これで何もかも得心がいった。 *Wie jäh nun weiß ich's:* 」と言いながら泣き出す彼女を抱きしめ舞台から立ち去らせる。管楽器によるファンファーレが始まると、彼女は下手側にいる男性合唱に改めて退場を促し、彼らは舞台上の様子を気にしながら立ち去ってゆく。そして「ブリュンヒルデの望みを叶えてください！ *Vollbringt Brünhildes Wort!* 」というくだりまで歌い切ったとき、ブリュンヒルデは死んだはずのグンターを起こす。そしてそれに驚くハーゲンとともに立ち去らせる。そしてようやく「あの人は太陽のごとく煌々と照り輝いている。… *Wie Sonne lauter strahlt mir sein Licht: ...* 」とジークフリートについて言及するとき、ブリュンヒルデはジークフリートを起こす。ジークフリートもこの一連の事件に驚いている様子である。ブリュンヒルデはジークフリートに指環を返させると、やはり舞台から立ち去らせてしまう。そして彼女が一人きりになるとき、まさに彼女は「なぜこんなことになったのか、お分かりです

か? *Wißt ihr, wie das ward?*」という言葉(今や客席の明かりがついてその表情がよく見える)観客に向かって投げかけるのだ。彼女が残る歌唱パートを歌い切ると同時に、客席の明かりはついたまま幕が下り、残りのオーケストラ音楽は映画の結尾のごとく、テロップで映し出されるト書きとともに奏でられる。もちろんこの一連の《神々の黄昏》の結末は、ト書きにライン川の洪水とヴァルハルの城の炎上について詳細に書き残した上、パイロイト祝祭劇場でも屋台くずしの仕掛けを試みたワーグナー自身の「意図」からは大きく逸脱する。しかしながら、ここで引き起こされる事件によって【ブリュンヒルデ以外の歌手と観客が一時的に同じ視線となる】→【観客がブリュンヒルデを見るだけではなくブリュンヒルデも観客を見ている】→【観客が舞台よりも明るい劇場内に取り残され、互いの顔がよく見える状態で公演を観終える】と、舞台と客席との関係性が変容する過程で、観客は強制的にパフォーマンスの遂行に加担させられる。これは《神々の黄昏》という作品のテキストの解釈について、新しい提案がなされたのではなく(むしろ一人で舞台に残ってからのブリュンヒルデは、オリジナルのト書き通りの動きを遂行する)、この上演中の事件を観客が経験したということに意義が見出される。リヒテは上演中に起こされた事件について、「出来事が起こること、その創発が、起こる出来事の内容よりも、そしてどんな場合であれ付与される意味よりも、はるかに重要であるように見える。<sup>25)</sup>」とコメントしたが、このシュトゥットガルト・リングの《神々の黄昏》における観客参加の試みは、まさにその事件を体験した個々の観客に、どのような変化が起こったかということが問われる演出である。

ネミロヴァによる《神々の黄昏》の演出もまた、シェローやクプファーによる結末の在り方を踏襲しつつ、パフォーマンス性すなわち事件を試みた演出となっている。この演出ではブリュンヒルデがオリジナルの設定通り薪の山に火をつけるのではなく、その場にいる群衆(彼らはブリュンヒルデとともに黒い衣装を身につけ、喪に服しているようにも見える)が一人一人蠟燭を手で動き回することで、ジークフリートの亡骸に火がつけられた情景を描写する。すなわち舞台上の群衆がより能動的に結末に参加している。ブリュンヒルデが歌唱パートを歌い終わり、舞台が暗くなって蠟燭の火のみが見える状態になった時(そして蠟燭を持つ群衆の動きも音楽のテンポに合わせて性急になる)、事件が演出される。オリジナルではハーゲンが最後の〈呪いの動機〉に併せて歌うはずの「指環から手を引け! *Zurück vom Ring!*」の一言は、突如客席最前列に飛び出してきたアルベリヒによって、舞台ではなく客席に向かって歌われる。その瞬間、アルベリヒの目をくらませるようなフラッシュと共に客席と舞台の明かりがつき、別の客席横の一角には並んだ神々(冒頭のノルンの場面で出ていた、老いたヴォータン、フリッカ、ドンナー、フロー、フライア)が現れる。アルベリヒは諦めたような笑みを浮かべて、客席の隅に足を投げ出して座る。そして舞台上にはアルベリ

---

<sup>25)</sup> "Dabei scheint die Emergenz dessen, was geschieht, wichtiger zu sein als das, was geschieht, und in jedem Fall wichtiger als Bedeutungen, die man ihm beilegen mag." (『パフォーマンスの美学』50頁。)

ヒと神々以外のすべての《指環》の登場人物（《ラインの黄金》で登場した労働者達など《神々の黄昏》に登場しておらず、具体的な名前のついていない役も含まれる）が災害から逃れてきたかのように、舞台装置に上って来て、〈愛の救済の動機〉とともにブリュンヒルデが最後に現れる。彼らは明るくなった客席をじっと見つめている。彼らの見ている客席には神々もいるため、この芝居はあたかも黄昏を迎えているのが客席の観客であるかのような構図となっている。唯一無関心な態度をとるアルベリヒを除き、舞台上の人物達と観客が見つめ合ったまま、音楽が幕切れとなる。この結末は、アルベリヒが最後まで他の人物から取り残される設定や彼の無関心な態度については、クプファーの演出に見られたような観客の関心への危機感を踏襲しており、観客と舞台上の人物が互いに見つめ合う構図については、シェローの演出のような考える観客像を求めるスタンスを踏襲しているとともに、シュトゥットガルト・リングにあったような事件性と観客が強制的に舞台に参加させられる状況を演出している。このネミロヴァの演出による結末から言えることは、近年の《指環》演出がリヒテの提唱するような劇場体験——リヒテは中でも観客に変容を与えるような経験を境界領域経験 *Schwellenerfahrung* と呼んでいるが<sup>26</sup>——を観客に与えることを要求しているとともに、その要求がシェローの問うた通り「ジークフリートを予告し、その結果がどうなったかがわかっているこの主題を、平然としてふたたび聞くことができるだろうか。この主題を今度もそのまま受け入れることができるだろうか。」という、ワーグナーの音楽に基づいた問いに立脚しているということである。

---

<sup>26</sup> 同掲書、279頁。

## 結論

前4章では、《指環》の演出をめぐるワーグナーの「意図」と、ワーグナー自身による《指環》上演から100年以上経った後の上演実践とを、「時間」「構造」「身体」「観客」という4つのキーワードを軸に比較考察した。また考察にあたって、それぞれのキーワードについて

「時間」—— 詩人の「意図」

「構造」—— 旋律因子（ライトモチーフ）と統一的な形式

「身体」—— オーケストラの言語と身振り

「観客」—— [観客の]感情

とワーグナーの言説に頻繁に登場した術語を当てはめた。さらにそれらの術語に反映された楽劇の性質を言語化するために、「時間」と「構造」についてはジュネットの物語論から、「身体」と「観客」についてはリヒテの演劇論から理論的枠組みを借りた。ジュネットの物語論は、元々小説のような物語性を有した文章を分析することが前提となっているがゆえに、テキストとしての楽劇あるいは《指環》を分析することに有効である。またリヒテの演劇論は出来事としての演劇あるいは演劇的行為に着眼しているがゆえに、パフォーマンスとしての楽劇ないし《指環》を考察することに有効である。

第1章では、ワーグナーの《指環》における言葉と音楽の関連付けが、物語論で述べるところの錯時法にきわめて近く、中でも彼の音楽語法は後説法的なものが多いことを解明した。その上で各演出を参照し、音楽が補完的後説法で語っている時よりも反復的後説法で語っている時の方が演出の可能性が広がっていることを検証した。すなわち「反復ないし回想をいかに演出するか」が《指環》演出上の要となっている。

第2章では、ワーグナーのライトモチーフがいかに物語を音楽で語っているかを説明した上で、ライトモチーフ語法では音楽的なテンポ感とドラマの自然な進行は両立しえないこと、およびライトモチーフで語法は音楽に完全に指示内容を持たせることは出来ないことを解明した。逆に演出の可能性は、音楽的な進行とドラマの進行の差を埋めることと、ライトモチーフにその上演のための具体的な指示内容を持たせることにある。よってライトモチーフに「態」と「視点」をつけてゆくことが《指環》演出の1つの大きな作業になる。だが、《ラインの黄金》から《神々の黄昏》へと物語が進むにつれて、ライトモチーフが潜在的に暗示する内容が複雑化し、ライトモチーフ自体の配置が過密するため、この作業は困難になる。

第3章では、ワーグナーにとってオーケストラが、詩人の意図への奉仕者として言葉で語り得ないものを語ることが出来る存在であり、同時に舞台上の人物の身振りを引き出すものであったことを説明した。そして、《指環》バイロイト祝祭劇場初演当時の史料から、ワーグナーの求めていた身体表現は、歌手が登場人物の記号身体へと完全に「身体化」した、写実的な演技であったと考察した。その上で、彼の音楽からはその身振りについての「意図」

とは裏腹に、より歌手の身体をテキストと自由に結び付けた演出が可能であることを検証した。

第4章では、ワーグナーが理想としていた観客像が、自らの音楽によって感情を高揚させ、イリュージョンの世界に入り込むような観客であったことを解明した上で、《指環》が時代を超えてその作品の価値を維持するのに必要だったのは、むしろより作品に対して批判的なコメントをすることも出来る思考力のある観客であることを示した。そして近年の演出が、舞台上に同時代の想定しうる観客像を反映するだけではなく、観客を上演中の出来事に参加させてその思考力を育もうとするものとなっていると考察した。

ここで改めて4つのキーワードを振り返ると、「時間」よりも「構造」、「構造」よりも「身体」そして「身体」よりも「観客」の方が、ワーグナーの「意図」に対する演出の振れ幅が大きい。第1章では、例として挙げた中で最もテキストに対する解釈・表現の振れ幅が大きい箇所、《神々の黄昏》第3幕第2場のジークフリートの死の場面があったが、ここでの振れ幅というのは、息絶えるジークフリートとその周囲の人々に流れる時間の節目の位置が微細に違うのみであり、ジークフリートの死という出来事そのものは変わらない。一方で、第4章で挙げた《神々の黄昏》第3幕第3場の結末にあたっては、各演出において舞台上で起きる出来事は全く違い、オリジナルの設定で指示された出来事は、もはや影を潜めてさえいる。

これには大きく2つの要因がある。1つ目の理由は、4つのキーワードが前に書かれたもののほどテキストの権威が強いということであり、2つ目の理由は、演出の可能性がテキストの不確定性に入り込むかたちで広がるものであることだ。先にも述べた通り、第1章と第2章はジュネットの物語論を論考の土台としたが、この論は文字通り書かれた物語の分析であり、テキストにある程度の固定性とそこから派生する権威があることを前提としている。実際、「時間」と「構造」についてはワーグナー自身がある程度楽譜によって、その「意図」を実態化・固定化している。そのため演出の役割は、書き記された音と言葉のみでは説明し尽せない箇所、すなわち楽譜に不確定性と解釈の余地が表れている箇所を洗い出し、それらの箇所から表現の可能性を広げることに終始する。端的に言えば、「時間」と「構造」はワーグナーのテキストに肉薄することで演出しうるのだ。そのため、それらの作業から浮かび上がるのは、その演出の表現技法上の様式であり、音楽に潜在する不確定性ゆえのマイクロなレベルでの差異であり、作曲家の「意図」から大きく飛躍するようなセンセーショナルなテーゼは現れない。分析対象とした演出の中では、シェローの演出は内的焦点化した語りが比較的多く、クプファーの演出は外的焦点化した（もしくは焦点化ゼロとなった）語りが比較的多かった。というのも、前者はしばしば舞台上の人物が客席に正面を向いて立ち、明確な表情を見せることによって、あたかも音楽がその人物から発されているかのように聞こえる場合が多いのに対し、後者はしばしば舞台上の人物が客席に背を向けて立ち、表情を隠していることが多いことによって、あたかも音楽がその人物の内面には踏み込んでいない

(もしくは全てを知っている) ように聞こえるからである。このことは《神々の黄昏》第1幕最後にあたる、ハーゲンの〈見張り歌〉後奏を比べると、明らかである。しかしながらこの様式的な相違は、この2つの演出が全く違う作品の主題を発しているということにはならないし、ハーゲンの人物像を極端に変えているということにもならない。

一方で、「身体」と「観客」というのは、上演のアクチュアリティを担う要素である。よって最も問題になるのは、その時素材として存在しているパフォーマーでありパフォーマーを見ている者である。よって、作曲家はある程度書き記した「意図」を残すことは出来るかもしれないが、彼が想定する素材と現在演出家の目の前にある素材が異なる時点で、その「意図」が実態を伴うことはないのである。よって演出の役割というのは、一度テキストと上演の従属的な関係を断ち切ることと、むしろテキストを媒介に上演に対して新たな同時代的な価値付けをすることに置かれる。その結果現れるのは、ワーグナーの「意図」からは大きく飛躍した、しかしながら《指環》に含まれる言葉や音楽をアクチュアルなものにする身体表現や上演中の事件となる。そしてそれらの表現や事件はしばしば、その演出の独創性を提示した、メッセージ性を含むものとなる。すなわち、「身体」と「観客」はワーグナーのテキストを逸脱することで演出しうる要素なのだ。

こうして、ワーグナーの「意図」との微細な振れ幅を引き起こす「時間」や「構造」へのアプローチと、大きな振れ幅をもたらす「身体」や「観客」へのアプローチとの相互作用の上に、《指環》の各演出は成り立っている。テキストがその普遍的な価値を維持するには、そのテキストを生きた時間へと還元するアクチュアルなパフォーマンスが必要であり、逆に一時的・一回性のパフォーマンスが価値を産み出すには、そのパフォーマンスの土台となる堅固なテキストが必要なのだ。本論文で考察したのは、あくまで過去の《指環》上演において、演出がいかなる作品へのアプローチを取ったかであり、将来どのような《指環》演出が出現するのかということは、あくまで推察の域を超えない。しかしながら今後も《指環》は、テキストすなわちワーグナーの「意図」の結晶への肉薄と、それからの逸脱を繰り返しながら、解釈と表現の可能性を探索されることであろう。

【参考文献表】

- Abbate, Carolyn and Roger Parker, *A History of Opera*, New York/ London: W. W. Norton & Company, 2012.
- Brug, Manuel, *Opernregisseure heute*, Leipzig: Henschel Verlag, 2006.
- Calio, Joy H, *The Legacy of GDR Directors on the Post-Wende Opera Stage (Art Outside the Lines: New Perspectives on GDR Art Culture*, Amsterdam: Rodopi, 2011) pp.131-154.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik der Performativen*, Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag, 2004.
- Carnegy, Patrick, *Wagner and the Art of the Theatre*, Yale University Press, 2006.
- Fricke, Richard, *Wagner in rehearsal, 1875-1876: the diaries of Richard Fricke*, New York: Pendragon Press, 1998.
- Grey, Thomas S. ed. 2014. *The Cambridge companion to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Garaventa, Alexandra *Regietheater in der Oper : Eine musiksoziologische Untersuchung am Beispiel der Stuttgarter Inszenierung von Wagners Ring des Nibelungen*, München: Martin Meidenbauer, 2006.
- Grey, Thomas S. ed. *The Cambridge companion to Wagner*. Cambridge University Press, 2014.
- Hays, Michael, *Theater and Mass Culture:The Case of the Director*, New German Critique No. 29, 1983, pp. 133-146.
- Klaus Zehelein, *The Stuttgart Ring, 1999-2000* , In *The Opera Quarterly* Vol. 23, No. 2-3, translated by James Steichen with David Lavin, pp. 321-325.
- Levin, David.J, *Unsettling Opera*, The University of Chicago Press, 2007.
- Risi,Clemens, *Shedding light on the audience: Hans Neuenfels and Peter Konwitschny stage Verdi(and Verdians)*, Cambridge Opera Journal Vol. 14, 2001, pp. 201-210.
- Porges, Heinrich, *Wagner rehearsing the 'Ring': an eye-witness account of the stage rehearsals of the first Bayreuth festival*, Translated by Robert L. Jacobs, Cambridge University Press, 1983.
- Porges, Heinrich, *Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876*, Chemnitz: E.S. Schmeitzner/ Leipzig: Verlag von Siegismund und Volkening, 1881-1896.
- Taruskin, Richard, *Music in the nineteenth music (Oxford history of western music Vol. 3)*, Oxford University Press, 2005.
- Spotts, Frederic, *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. New Haven: Yale University Press, 1994.
- Weber, Samuel, *The Ring as Deconstruction of Modernity*, In *Sound figures of modernity:*

*German music and philosophy*, edited by Jost Hermand and Gerhard Richter.

ワーグナー、リヒャルト『オペラとドラマ』（ワーグナー著作集3、*Oper und Drama*, 1851）三光長治監修、杉谷恭一/谷本慎介訳、東京：第三文明社、1993年。

ワーグナー、リヒャルト『友人たちへの伝言』（*Eine Mitteilung an meine Freunde*, 1951.）三光長治監訳、杉谷恭一/藤野一夫/高辻知義訳、東京：法政大学出版局、2012年。

ジュネット、ジェラルール『物語のディスクール』第4刷（Genette, Gérard. *Discours du récit in Figures III*, Editions Seuil, Paris, 1972.）花輪光、和泉涼一訳、東京：水声社、2004.

チャンパイ、アッティラ、ディートマル・ホラント編『ルル：ベルク』（名作オペラブックス22）、渡辺護リブレット対訳 / 西原稔、浅野洋本文訳、東京：音楽之友社、1988。

バルト、ロラン『物語の構造分析』第24刷（Balthes, Roland. *Introduction a l'analyse structurale des recits*, Editions Seuil, Paris, 1960-71.）花輪光訳、東京：みすず書房、2012年。

フィッシャー＝リヒテ、エリカ『パフォーマンスの美学』第2版、中島裕昭、平田栄一郎、寺尾格、三輪玲子、四ツ谷亮子、萩原健共訳、論創社、2011。

マック、ディートリヒ編『ニーベルングの指環—その演出と解釈』（*Theaterarbeit an Wagners Ring*, edited by Dietrich Mack, 1978）宇野道義、檜山哲彦共訳、東京：音楽之友社、1988年。

佐和田敬司、藤井慎太郎、冬木ひろみ、丸本隆、八木斉子編『演劇学のキーワード』東京：ペリかん社、2007年。

三光長治、高辻知義、三宅幸夫（監修）『ワーグナー事典：用語と解説』東京：東京書籍、2002年。

館亜里沙『演出がオペラ作品にもたらす可能性—2003年日生劇場におけるベルク《ルル》公演を通して』卒業論文、東京藝術大学、2009年。

館亜里沙『干渉し合うオペラ演出—シュトゥットガルト州立歌劇場におけるワーグナー《ニーベルングの指環》公演を例に』修士論文、東京藝術大学、2011年。

長木誠司『オペラの20世紀—夢のまた夢へ』東京：平凡社、2015年。

山崎太郎、『ワーグナー演出の地層（6）—《ニーベルングの指環》』（ワーグナー・フォーラム2008）東海大学出版会、28-72頁。

山崎太郎、『ワーグナー演出の地層（5）—《ニーベルングの指環》』（ワーグナー・フォーラム2007）同上、49-74頁。

山崎太郎、『ワーグナー演出の地層（4）—《ニーベルングの指環》』（ワーグナー・フォーラム2006）同上、51-79頁。

三光長治、高辻知義、三宅幸夫編訳、ワーグナー《ラインの黄金》、東京：白水社、1992。

三光長治、高辻知義、三宅幸夫編訳、ワーグナー《ヴァルキューレ》、東京：白水社、1993。  
三光長治、高辻知義、三宅幸夫編訳、ワーグナー《ジークフリート》、東京：白水社、1994。  
三光長治、高辻知義、三宅幸夫編訳、ワーグナー《神々の黄昏》、東京：白水社、1996。  
丸本隆、伊藤直子、長谷川悦朗、福仲冬子、森佳子（共編）『オペラ学の地平—総合舞台芸術への学際的アプローチⅡ』東京：彩流社、2009年。  
渡辺護『リヒャルト・ワーグナー：激動の生涯』東京：音楽の友社、1987年。

#### 【参照資料】

Wagner, Richard, *Das Rheingold*, Klavierauszug mit Text von Felix Mottl, Frankfurt/M. , Leipzig, London, New York: C. F. Peters, 1942.  
Wagner, Richard, *Die Walküre*, Klavierauszug mit Text von Felix Mottl, Frankfurt/M. , Leipzig, London, New York: C. F. Peters, 1942.  
Wagner, Richard, *Siegfried*, Klavierauszug mit Text von Felix Mottl, Frankfurt/M. , Leipzig, London, New York: C. F. Peters, 1942.  
Wagner, Richard, *Götterdämmerung* , Klavierauszug mit Text von Felix Mottl, Frankfurt/M. , Leipzig, London, New York: C. F. Peters, 1942.

#### 【録画資料】

Wagner, Richard, Der Ring des Nibelungen (Bayreuther Festspiele, conducted by Pierre Boulez, directed by Patrice Chéreau) PHILIPS, 070407-9PH7.  
Wagner, Richard, Der Ring des Nibelungen (Bayreuther Festspiele, conducted by Daniel Barenboim, directed by Harry Kupfer), WarnerClassics, LC04281, 1991-92.  
Wagner, Richard, Der Ring des Nibelungen (Staatsoper Suttgart, conducted by Lothar Zagrosek) EUROARTS, arte edition, 2057368, 1999-2000.  
Wagner, Richard, *Der Frankfurter Ring*, OEHMS CLASSICS, LC12424, 2012-2013.