

問題劇としての『恋愛禁制』

—ヴァーグナーの初期作品の評価をめぐる—

鶴 田 正 道*

„Das Liebesverbot“ als Problem drama
— Eine Beurteilung des wagnerischen Frühwerks —

Masamichi Tsuruta*

序説

『恋愛禁制』 „Das Liebesverbot“, またの名は『パレルモの修道尼』 „Die Novize von Palermo“ は、『結婚』 „Hochzeit“ (未完), 『妖精』 „Feen“ (1834) に次ぐリヒャルト・ヴァーグナー (Richard Wagner, 1813-1883) の第3作目の歌劇である。彼が23歳の1836年、マグデブルク (Magdeburg) で初演されたこの『恋愛禁制』は、彼自らが「若気の過ち」と断罪したこともあって、以後失敗作としての評価しか与えられていない。そのために、この歌劇の上演は際めて希でありこれまでも数えるほどの記録しかない。¹⁾

1986年は初演後百五十年の記念の年に当たるにもかかわらず、それを機に上演されたという報告もない。極く初期の「若書き作品」ということもあろうが、『恋愛禁制』より前に書かれた『妖精』は時折上演されているので、その意味からも、「貶められたワグナー作品」と思わざるをえない。さらに遺憾なことには、広範なヴァーグナー研究にあっても、特に研究対象として取り上げられることもなく、再評価の機会も与えられていない。²⁾

『恋愛禁制』は、シェイクスピアの5幕からなる戯曲『尺には尺を』 „Measure for Measure“ (1604年初演) に基づくものであり、物語も登場人物もほぼ原作に近いものとなっている。しかし、シェイクスピア劇で重要な役割を占め主役の一人でもある公爵ヴィンセンシオ (Vincentio) が彼の歌劇では全く登場せず、代わりに若いルーチョ (Lucio) が主人公となってこの解決に当たること、また、舞台をイタリア・パレルモの謝肉祭に取ったこと、2幕物の徹底した喜劇になっていること、などで代表されるように、「歌劇独自のドラマトゥルギー」の確立を目指す若き革新家ヴァグナーの獨自性が既にはっきりと現れている傑作である。

音楽そのものもイタリア的な陽気さと明るさに溢れていて、ヴァーグナーの後期楽劇特有の末

*人文系列 (Department of Liberal Arts and Sciences-Musicology)

世的な諦念感が全くない、喜劇として聴くべき歌とアンサンブルに溢れた愛すべき作品である。例えば、ヴァーグナーの書いた宗教曲として注目に価する修道院での「サルベ・レジーナ」は、それだけで独立した美しいア・カペラの小合唱曲である。イザベラの嘆願の歌とクラウディオの牢獄でのアリアは、心理的にも優れた表現による傑作である。度々出てくるユーモラスな群衆騒乱の場面や、コメディ・デラルテを模した仮面劇によるフィナーレなど、とても娯楽性に富んだシーンに満ちている。

そして何よりもこの歌劇は、『ニュルンベルクのマイスタージンガー』（1868年初演）と共に、彼の二つしかない喜劇の一つであって、種々な視点から、ヴァーグナー研究の対象として大いに評価すべき作品である。ここで言う「種々な視点」とは、この歌劇が持つ優れた価値だけを対象にするのではなく、考える様々な疑問点・失敗点に対しても積極的な判断を行おうとすることを意味するのである。それは、歌劇史上、最高の喜劇・歌劇『マイスタージンガー』を成功に導くために、完成作としては余りにも否定的側面を多く含むこの『恋愛禁制』が、陰画としてのネガティブな役割を果たしていることをも正しく評価しようとするものである。そのため、この論稿は、『恋愛禁制』に正面からヴァーグナー研究の光を当て、この歌劇の正当な評価を図るを目的とする。

第1章 作曲者ヴァーグナーの自作『恋愛禁制』に対する価値判断

ヴァーグナーはこの作品を完全な失敗作として、ある時期以後、その上演を放棄した。彼自らが、この作品を無価値と見做していたことについて、その根拠として次の三つが挙げうる。

まず第一は、「総譜献呈の辞」に基づく説である。1866年に53歳のヴァーグナーが、バイエルン国王ルートヴィヒⅡ世にこの総譜を献呈したとき、次のような辞を書き、自ら失敗作であることを告白している。

「かつて私は道に迷ったものの、今それを償おうと思います。

どうしたら、この若気の過ちから、私は放免され得ましょうか。

陛下の足下に、その折の作品を恐る恐る提出して、

ご仁愛が救済をかなえて下さるよう祈るばかりでございます」³⁾

第二には、コージマの『日記』の記載に基づくもので、ヴァーグナーは、この歌劇について語り、一つ一つの要素にいたるまですべては「身の毛がよだつほどで、醜悪かつ吐き気をもよおさせるものばかり」と醜い調子で忌避している。⁴⁾

第三には、これもコージマの『日記』によるものだが、晩年の65歳の1879年1月31日の記載内容に基づくものである。ヴァーグナーが『恋愛禁制』の序曲をピアノで引いて聴かせたときに、コージマが「『恋愛禁制』のテーマは劇的にはとても良いが魂は入っていない、規則どおりで堅いので、『妖精』の序曲のほうが優れている」と述べたことで、それに対してヴァーグナーは、「ただ、楽器編成だけは良くできているさ。これはもう生まれつき自分には才能があったのだ」と答

たにとどまっている。⁵⁾

第三者の意見も紹介しておく。上演機会は初演しかないで極く限られたものになろうが、後にルードヴィヒ二世の「肖像画事件」で有名になった画家のフリードリヒ・ペヒト（Friedrich Pecht）が『回想録』で次のように言っていることで代表することにした。

「音楽は『若いドイツ』というよりも多分に『若いフランス』といったところだ。いつの世の若者でもそうであるように、こういった輝かしい精神が民族の救済を求めているのは、外国の文化に対してだったからだ」。⁶⁾

このペヒトの言は、ヴァーグナーの次の歌劇『リエンチ』（1842年初演）が、ハンス・フォン・ビューローによって「マイヤーベアーの最高のオペラ」と揶揄されたのを思いださせるものだ。しかし、ドイツ的でないオペラ、それは、ヴァーグナーの求めるところでもあった。ヴァーグナーは、1834年6月に小論『ドイツのオペラ』をハインリヒ・ラウベ（Heinrich Laube, 1806-1884）が編集している『優雅な世界の新聞』《Zeitung für die elegante Welt》に匿名で発表した。⁷⁾あらゆる国の音楽に失望して、コスモポリタンな音楽家を目指そうという当時の彼の音楽観をもっともよく現しているもので、これは彼の最初の論文ではあるが、発表時期が、彼が『恋愛禁制』の構想を練っているときでもあったので、この歌劇の楽曲構想を知るに最も適したものと言える。⁸⁾

以上のごとく、『恋愛禁制』に対して厳しい評価がされている。なぜ、そうなったのか。そこには、この戯曲の題材となった原作そのものにも原因があると思われるので、次に、シェイクスピアの『尺には尺を』について、その問題点を見てみよう。

第2章 「問題劇」としての『尺には尺を』

ヴァーグナーが作曲を思い立った当時、ドイツでは『尺には尺を』の戯曲としての評価は未だ定まっていなかった。それは、シモン・ウイリアムズが次に言うような事情があったからだ。

「シェイクスピアの劇が演じられるヨーロッパの他の都市同様、ドイツでもこの劇は気に入られてはいず余り評価は良くなかった。1777年にハンブルクで、フリードリヒ・ルートヴィヒ・シュレーダー（Friedrich Ludwig Schröder）が、かなり原作に忠実な翻訳によってこの劇を上演したのだが、成功しなかった。その後この劇はドイツの観衆に、ウィーンの劇作家ヴィルヘルム・ハインリヒ・ブレーメル（Wilhelm Heinrich Brömel）が脚色した『正義と報復』“Gerechtigkeit und Rache”という名で知られるようになった」。⁹⁾ヴァーグナーはこの戯曲の複雑な価値を認める先駆者としての役割も果たしたことになる。

I 「問題劇」としての『尺には尺を』

原作の『尺には尺を』は、シェイクスピア劇の中でも「問題劇」“The problem plays”の範疇に入れられているように、従来仲々に評価が定まらぬ疑問作として厳しい評判にさらされてきた。

例えば、古くはジョン・ドライデン (John Dryden, 1631–1700) が「貧相に書かれている」“meanly written” と酷評し、ジョンソン博士 (Samuel Johnson, 1709–1784) は「軽く滑稽な部分はとても自然で楽しめるが、深刻な場面は、二三を除いて、苦心が見え優雅とはいえない」と不満を述べ、ロマン派の詩人クールリッジ (S. T. Coleridge, 1772–1834) は「忌むべき作品」“a hateful work” と嫌っている。¹⁰⁾ しかし、この戯曲の提起している問題それ自身が現代社会においてもいまだに未解決になっていることなどから、近來、得体の知れぬシェイクスピア作品として特別な関心を集めている。

ここでいう「問題劇」とは、1896年にボアズ (F. S. Boas, 1862–1957) によって提唱された呼称であって、『終りよければすべてよし』、『尺には尺を』、『トロイラスとクレシダ』、それに『ハムレット』も加えた特異な四作を一括して示す用語のことであり、¹¹⁾ この用語は、ティリヤード (E. M. W. Tillyard, 1889–1962) も言うように、あいまいでさまざまな意味に取れ、必要な融通性や包括性があるために、逆にこれらの作品を論ずるときとても便利な言葉となっている。

¹²⁾

II 「問題劇」の定義

問題劇としての『尺には尺を』の諸相を次のように捉えることが出来る。

- (1) 「愛欲と名誉」という人間の影の部分の部分を主題としているので、登場人物と観客の双方を倫理的な渦に引込んでしまう程に誰にとってもものっぴきな「倫理劇」となっていること。
- (2) 登場人物を、互いに対立しあう様々の倫理上の解釈を呼びおこす状況のもとに捉え、彼らの考え方や行動を徹底的に検討していること。
- (3) 古典的な均整感を持つ形式を内部から破壊せんとするように、切迫した緊張感が各シーンの隔々にまで現れていること。
- (4) 喜劇でありながら、遠慮なく宗教や死をも直接の主題として扱っていること。
- (5) ロマンティックな愛を主題とした物語にも拘らず、登場人物は極めて現実的な思考の下に行動して、安易に問題を解消してしまわないこと。
- (6) 愛と欲望という極めて世俗的な問題を解くのに、時には古典的な手法であるアレゴリー (寓意) やシンボル (象徴) の方向へ向かおうとしていること。

さらにシェイクスピア研究の現状によれば、シェイクスピアがこの戯曲で取上げた多くの問題として、例えば、「恋愛における倫理の問題」「法と慈悲の問題」「市民と理不尽な規則を押し付ける支配者たちとの確執の問題」「罪の赦しの問題」「渇した悪 (thirsty evil) を追い求める人間の欲望の問題」「(自分の) 名誉と (他人の) 死の問題」などが指摘されている。¹³⁾

さらに、ドラマ・トゥルギー上の問題も考慮する必要がある。

- (1) 最後の瞬間に相手の女性が入れ替る「ベッド・トリック」“bed-trick”の採用である。この手法の非道徳性が、この作品全体の評価を下げ、卑俗で程度の低いものと見放される原因となっていることは否めない。先のドライデン、ジョンソン、クールリッジの感情的と

も思える低い評価は、主にこのベッド・トリックが彼らの輿論を買った結果であろう。

- (2) 「対象実験」“controlled experiment”の採用が挙げられる。これはリーヴィス（F. R. Leavis, 1895-）の指摘によるもので、¹⁴⁾登場人物ばかりではなく観客にも問題の解決を求め、その結果をシェイクスピアの結論と照合するといった、当時としてはなかなかに激越なる手法とすることができよう。
- (3) 第3幕でわざわざアンジェロの許嫁マリアナを登場させる、いわゆる「マリアナ・プロット」“Mariana plot”の挿入がある。
- (4) 「役柄としての公爵」“stage Duke”に始終狂言廻しを演じさせること。
- (5) 「前半悲劇と後半喜劇」の明確な対比がみられること。

以上が『尺には尺を』でシェイクスピアが採用した主なる作劇術である。

第3章 ヴァーグナーと『尺には尺を』

なぜ、ヴァーグナーはシェイクスピアの『尺には尺を』を歌劇の題材に選んだのであろうか。むしろ、シェイクスピアの各々の戯曲は、歌劇作曲家にとって魅力あるものにちがいない。『テンペスト』には31の歌劇があり、『ロメオとジュリエット』には24の、『ハムレット』と『真夏の夜の夢』には各々14の歌劇がある。しかし、『尺には尺を』はこのヴァーグナーの作品がただ一つあるだけであって、ヴァーグナーを除いてはどの作曲家も手を染めていない。では、なぜ、ヴァーグナーは名作の多いシェイクスピア劇の中から、この『尺には尺を』を取って選んだのであろうか。

I 少年期からのシェイクスピア文学への傾倒について

「ごく若かった頃に見たある夢を思い起こすのだが、それはシェイクスピアが生きていて、私は彼に合って話をしているのだ。実際に、まぎれもなく」¹⁵⁾というほどの熱中の仕方であった。また彼は、シェイクスピアへの思いを次のようにも述べている。「そのとき私は、学校では文学の才があると見なされていた。すでに3級のとき私はオデッセイの最初の12巻を訳していた。一度は英語も習ったがそれはシェイクスピアを詳しく知るためであった。私はロメオの独白を韻文で訳した。私は英語はまもなくやめたが、シェイクスピアは依然として私の手本であった」。¹⁶⁾

II ベッリーニのオペラ『カプレティ家とモンテッキ家』の影響について

また、彼がイタリア・オペラから強烈な感動を覚えた初めての作品が、ベッリーニ（Vincenzo Bellini, 1801-1835）の歌劇『カプレティ家とモンテッキ家』“I Capuleti ed i Montecchi”である。これは他ならぬシェイクスピアの『ロメオとジュリエット』を原作とするものであったことを指摘しておきたい。1834年3月、ライブツィヒで上演されたこの曲は、当代随一のソプラノ歌手ヴィルヘルミーネ・シュレーダー＝デフリース（Wilhelmine Schröder=Devrient, 1804-60）

がロメオを歌うことによって、大成功をおさめた。若きヴァーグナーの偏見からイタリア・オペラにたいして抱いていた誤った認識は、このとき決定的に払拭されたと言っていい。

「人々を感服させた彼女の演技は、ベッリーニの『ロメオとジュリエット』の中のロメオである。だがその感化もかつての体験には比ぶべくもなかった。この若々しい恋のヒーローの勇敢にして愛情深い像がかくも浅薄空虚な音楽を土台として描写されるのを見れば、これまでにドラマの分野に用いられてきた真正のドイツ音楽がいかに大きな失敗であったかという理由を考えない訳にはゆかない」。¹⁷⁾ [下線引用者]。

Ⅲ ラウベの小説『若いヨーロッパ』からの触発について

ヴァーグナーが『尺には尺を』を脚色するに当たっては、友人のハインリヒ・ラウベが1833年に発表した政治的・社会的な傾向小説『詩人たち』„Poeten“¹⁸⁾の示す精神に則って行なわれた。それは、特に、その主題である、「放埒な肉欲」という考えに魅せられたからであった。¹⁹⁾

その結果『恋愛禁制』は、ラウベの影響を強く受け、「因習からの自由」と「過去からの解放」を目指すものとなり、具体的には「古風なモーツァルト」と「ロマン過剰のヴェーバー」と「豚のシッポのゲート」を軽蔑した特異な作風となるべきものであった。²⁰⁾ ラウベは、1834年、『恋愛禁制』の草稿執筆中ヴァーグナーに助言を与えている。その際、自由恋愛や革命思想についての活発な意見が交換されたことと思われる。ヴァーグナーが、ラウベの反ロマン主義運動から多くのことを学んだ結果、「抽象的な神秘主義から私は抜け出して、実材を愛することを覚えた。素材の美しさや機知や才気は私にとっては素晴らしいものであった。音楽に関しては、私はこの両者をイタリア人やフランス人に見出した。私は手本のベートーヴェンをすてた」。²¹⁾そして、「私は新作歌劇『恋愛禁制』の計画をたてた。その素材はシェイクスピアの『尺には尺を』からとったが、原作を支配している真面目さを省いてそれを『若いヨーロッパ』の心で作рикえた。自由な官能性がそれ自体によって清教徒的な偽善に対して勝利を得るのである」²²⁾と、この歌劇の主題を明確に述べている。

第4章 『恋愛禁制』の成立事情

I 台本の完成

草案は1834年の夏にはほぼ完成されていたと思われる。その年の6月、ヴァーグナーは友人のテオドル・アーペル (Theodor Apel, 1811-1867) と「青春の物語の約束の地」ブラハへの旅に出かける。彼は早朝、一人で宿を抜けだし山歩きをするのだった。それは、シュラッケンブルクに登って、『恋愛禁制』の台本草案をノートに書くためである。

「そのテーマはシェイクスピアの『尺には尺を』から借用した。今の私の気分にあふさわしく [引用者注：友人やパハタ家の娘たちに囲まれて、青春の真っ只中に居る喜びのこと]、それをまったく自由な形で変貌させ、『恋愛禁制』と名付けたのである。古典のオペラ音楽にぶつかった時

の私の異様な気分を刺激した『若きヨーロッパ』と『アルティンジェロ』とが私の見解の基調となった。私の見解とは、特にピューリタン風の偽善に向けられるものであり、それゆえに“自由な感覚”の忌憚ない称揚につながってゆく」。²³⁾

その年の8月、ボヘミア旅行から帰ってきたヴァーグナーは、マグデブルク劇場の楽長に彼を雇いたいという知らせをライプツィヒの楽長シュテークマイヤーから受取った。その劇場専属のベートマン（Bethmann）一座は、たまたま、ライプツィヒの西40キロにある温泉地ラウホシュテット（Lauchstädt）に客演のため滞在していたので、ヴァーグナーは先ずそこへ出かけた。そこで一座の専属女優ミンナ・プラーナ（Minna Planer, 1809-1866）と出会い、激しい恋に落ちいる。²⁴⁾のちに二人は、『恋愛禁制』初演後の1836年11月24日、ケーニヒスベルク郊外のトラークハイム教会で結婚式をあげ、ミンナはヴァーグナーの最初の妻となる。

ラウホシュテットの客演を終え、残りの夏の興行をルードルシュタットで行うために一座は移動した。この地での6週間の滞在の間もヴァーグナーは楽長職で多忙を極めたが、その中にあって『恋愛禁制』の詩を朗読する機会を得た。これは彼の大きな喜びであった。ヴァーグナーは、また、新しい交響曲（ホ長調）の作曲を進めていたが、第1楽章を完成させたもののそれを完全に放棄してしまい、『恋愛禁制』に全力を注ぐこととし台本完成に専念した。²⁵⁾

さて、その台本であるが、極めて厳格な韻文で作られていて、リズムも格調高く、良く朗読に耐えるものであり、言葉も鮮明なイメージを伝えている。超一流の見事な文章である。ヴァーグナーの詩人としての資質がすでに大きく花開いているのを知ることが出来る。

II 総譜の完成

ヴァーグナーが『恋愛禁制』の第1幕の作曲を始めたのは、やっと1835年1月23日になってからのことであった。指揮活動も多忙を極め、シュレーダー＝デフリントと演奏会を開いたり、作曲に時間が取れないまま、その年の5月5日にベートマン一座はシーズンの終りを迎えたので、一度解散することになった。ヴァーグナーはライプツィヒに戻った。ある日、ヴァーグナーを親友ラウベが訪ねてきた。ラウベは、拘留されていたベルリンの獄舎から一年振りで釈放されて温泉地ケーゼンに来ていたのだ。彼との交流が再び始まったが、ラウベはもう昔の革命家の彼ではなかった。前作『妖精』のとき（1833年）には、ヴァーグナーはラウベの提供してくれたオペラ・テキストの政治的なテーマに賛同出来なかったのを、改めて自分で詩作をしたのだったが、当時、その転向をラウベは軽蔑した。以後、歌劇はすべて自作詩・自作曲に限ったヴァーグナーがラウベの非難に対する仕返しとして、後に自伝の中ではあったが皮肉な調子で次のように書いている。「彼はこのちょっとした屈辱を上機嫌で我慢してくれたが、私が自分自身のために詩作したのは、わが人生のある時期だけではなかったようである」。²⁶⁾

今回の『恋愛禁制』にあっても、ヴァーグナーがラウベに問いたかったのは、「オペラの自作詩・自作曲の価値」についてであったろうと思われる。この作品において、「原作を支配している真面目さを省いてそれをすっかり『若いヨーロッパ』のところで作り変え」、全く新しい「自由な

感覚の忌憚ない称揚」に努力したヴァーグナーは、その成果をラウベに図りたかったからだ。²⁷⁾ 幸いにも、「綿密な詩句はラウベの注目を惹いた」ものとなり、ヴァーグナーは自信を得て、大いに作曲意欲を燃立たせることが出来た。²⁸⁾

総譜の完成は、1836年3月、マゲデブルクでなった。

Ⅲ 『恋愛禁制』の初演と再演

冬のシーズンにはベートマン一座が再開することになり、またヴァーグナーやミンナはマゲデブルクへ呼びよせられることになった。ヴァーグナーはマゲデブルクに戻り、再びそこで指揮活動を始める。執拗な債権者への借金（前シーズンのときに自主公演の失敗によりなしたもの）返済を可能にする成功報酬のためとミンナへの熱烈な恋情のために（すなわち、以後のヴァーグナーの主たる作曲動機となる「金と恋」のために）、『恋愛禁制』の完成が急がれた。今度は作曲も順調に進み、その年の12月末には管弦楽のスケッチができ、翌年3月にはオーケストレーションの完成をみたが、ヴァーグナー指揮でベートマン一座による初演は数日後に迫っていた。このシーズンの最後を飾るに相応しい作品と期待され3月末に上演されることに決っていたからである。もちろん、ヴァーグナーもそれに同意した。なぜなら、シーズン最終公演こそ、最も「聴衆から特別の共感をもって注目される可能性がある」からであった。

しかし、初演は大失敗であった。1836年3月29日の初演の日がベートマン一座の解散する12日前であり、歌手も歌を覚えようとはせず、本番は「音楽つき影絵芝居」のようであったという。それに再演のときには、たまたま不幸な偶然も重なった。楽屋で主役どうしが絡む忍傷沙汰があり、幕はまったく開かれずに終わってしまったのだ。²⁹⁾

初演の失敗は、あくまでもヴァーグナーの情勢判断の甘さに帰せられよう。しかし、どんな悪条件下であっても、しかも失敗を前提としたものであれ、強引に自作を上演しようとするヴァーグナーの熱意は生涯に渡るものであった。

第5章 『恋愛禁制』のイタリア的なもの

I ウィーンとパレルモ

『恋愛禁制』の舞台をイタリアのパレルモにとったことについてヴァーグナーは、次のように述べている。

「おとぎ話の街ウィーンから灼熱のシチリアの首都へと、私は舞台を移した。そこにドイツ人の総督がいる。住民の習慣は、彼には不可欠なほど自由であり、彼は非常に憤慨する。そして、ピューリタン精神を盾に改革にとりかかり、途中で悲惨な死を遂げる」。³⁰⁾

すなわち、代官フリードリヒの性格を説得力あるものにするための作劇法上の要請からきた「パレルモ選択」である。愛の苦悩を称えるヴァーグナーの主題を徹底するには、主人公たちの前に立ちはだかるフリードリヒは不寛容なピューリタンであることが必要である。そのため彼は、禁

欲主義的なドイツから快樂主義的なイタリアへ行かなければならなかったのだ。また、ヴァーグナーは直接言及していないが、当然のことながら、国外に舞台を求めたのは、ドイツ国内での事件として現支配体制の風刺を直接行うことに対する危険性を予測したからであろう。劇の主張も表現も制約されるので、それを避けたのだ。シェイクスピアが舞台を遠くウィーンにしたのは、ただ単にそういった危険を避けると同時に、「当時のイギリスの観客にとって、この地がヨーロッパのキリスト教国でも辺境の地であったため、舞台が曖昧であれば、当時の王室やロンドンの生活や事件を引合いに出して舞台にかけることができた」³¹⁾という作劇上の必然性があったからだ。

初演時の題を、『恋愛禁制』から特徴のない『パレルモの修道尼』に改名したのは、マグデブルクの警察当局から『恋愛禁制』という題が不隠当である、と変更を求められたからである。ヴァーグナーはむしろ不満であった。しかし、マグデブルクでは復活祭前の一週間である「聖週間」には喜劇の上演は禁止されており、『恋愛禁制』はカーニバルが舞台なのでこの最高の機会を逃すわけにいかず、結局、妥協せざるをえなかった。

『(パレルモの) 修道尼』„die Novize“ としたのは、ヒロインのイザベラが厳格な聖エリザベート会修道院の修道尼であったためだが、最後には、この「悲しみの家」を捨ててルーチョと結婚することになる。それゆえパレルモの修道尼イザベラは、恋愛を認め、信仰よりも愛を選んだことになり、より逆説的な意味を持っているとも言える。

Ⅱ 『アルディングジェロ』の影響

さらには、シュトゥルム・ウント・ドラング期の詩人ハインゼの影響が認められる。具体的には、ヴィルヘルム・ハインゼ (Willhelm Heinse, 1746-1803) が1787年に発表した長篇小説『アルディングジェロ』„Ardinghello und die glückseligen Inseln“ で、16世紀のイタリア・ルネッサンスを舞台とし、自由恋愛のユートピアを地中海に実現させることで前編を終えている。イタリアの画家フレスコバルディの愛と波乱の生涯を主に書簡体と会話体で綴ったもので、この半世紀も前の恋愛至上主義作品は、ラウベの小説『若いヨーロッパ』に強い影響を与えたが、若きヴァーグナーをも同時に魅了したことは確かで、彼にとって『恋愛禁制』の事件が展開される場所といえば『アルディングジェロ』のユートピアの世界、地中海が最もふさわしいと考えられたことであろう。そういった意味で、パレルモを舞台とした『恋愛禁制』は、『アルディングジェロ』の再生であり、その続編とも言える。

Ⅲ ベッリーニの顕彰

しかし、こういった一般論からは「なぜ、パレルモか」に対する積極的な答えは得られない。そこで、ベッリーニとの関連が指摘されうる。当時、ヴァーグナーが心酔していたイタリア・ロマン派歌劇の創始者ベッリーニが、シチリア島出身であったので、彼を顕彰するために舞台をその首都のパレルモにとったとするのである。

このベッリーニ崇拜は、1834年に書かれた論文『ドイツのオペラ』と1837年12月の論文『ベッリーニ、彼の時代への言葉』³²⁾で、ベッリーニ的な音楽、すなわち「明快なメロディと美しい歌」を称賛していることから理解されよう。この二つの論文は、ちょうど、『恋愛禁制』が作曲されていた時期を間に挟んでいるので、このオペラに大きな影響を与えたことは否定出来ない。しかし、この二つの論文より数年後に書かれた『素描の自伝』(1842/43年)では、ベッリーニのオペラについて、その本質は認めながらもかなり批判的になっていることを忘れてはならないだろう。³³⁾

ベッリーニを称賛したヴァーグナーの小論文『ドイツのオペラ』は、前述のように1834年6月に、ハインリヒ・ラウベの主催する『優雅な世界の新聞』に匿名で発表されたもので、真のドイツオペラは存在しない、という主旨のものである。ヴァーグナーは——私たちは余りにも精神的であり、余りにも学識があり過ぎるために、血の通った人間像を作り出すことができないのだ。なぜここ暫くの間、成功したドイツ音楽家が現れなかったのか。だれ一人民衆の声をわがものにできなかったからだ。だれ一人あるがままの血の通った真実の生命を捉えていないからだ——と言う。

彼はドイツ・オペラをこう論じながら、実は、ベッリーニにもどこにもない理想のオペラを求めていることが分る。それゆえ、ベッリーニに満足出来ず、次第に批判的になっていくのは当然であった。さらに、注目すべきなのは、このドイツ・オペラの精神は、その後の彼の楽劇作品にも完成されたものとして現れてこないことである。この理想の精神に最も近いものは、唯一『恋愛禁制』のみということになろう。彼の他の優れた音楽論『オペラとドラマ』や『未来の芸術作品』がそうであるように、そのとき手掛けている音楽作品こそが彼の芸術理念を最も良く実現したものである。その意味で、『恋愛禁制』こそ、ヴァーグナーが憂え、ヴァーグナーが摘発した、その当時のドイツ音楽の課題を担ったアクチュアルな作品であるといっても過言ではないと思われる。

Ⅳ シシリーの民族音楽

ヴァーグナーの純粋に音楽的な立場も忘れてはならないだろう。例えば、コルソ（競技場）の前で民衆が踊る激しいシシリア舞曲はとても効果的である。南国イタリア特有のカーニバルの華やかなシーンが、若者の死を賭した激しい恋愛を主題にした歌劇の舞台に相応しいからである。また、志を替えた代官フリードリヒが、自由恋愛とカーニバルの復活を喜ぶ民衆の先頭に立って、シシリーに帰国した国王を迎えにいく幕切れのクライマックスでの行進曲は、カーニバルの仮装行列の花やかさとシシリーの情熱的な民族音楽とが相俟って、素晴らしい舞台展開をなすフィナーレとなる。パレルモを舞台とした歌劇の醍醐味がここにある。

第6章 『恋愛禁制』の作劇法

それでは、『恋愛禁制』における劇作家ヴァーグナーの資質はどうであろうか。端的に言えば、それは、シェイクスピアの「問題劇」を「ご都合主義の劇」“Well-made play”に仕立て直した作劇法に顕著に認められると言っていい。しかしながら、一面で明快な筋立てになったものの、“well-made play”の欠点である、構成は良いが深みのない「構成倒れの芝居」となったことは否めないが、『尺には尺を』の混乱したプロットを、「道徳に対する偽善の罪深さとわざとらしい正義ぶった態度」に絞り見事に整理している。

I ステージ・デュークの否定

『恋愛禁制』では、フィナーレでフリードリヒを裁くのは大衆である。一方、『尺には尺を』の公爵は、総べて自分で問題を起こしておきながら、最後に自らは「機械仕掛けの神」„deus ex machina” となって再びその混乱のすべてを裁こうとするのである。イザベラやルーチョの払った努力は結局無駄となり、観客を巻き込んで問題解決への参加を期待した「対照実験」も失敗ということになる。結局、公爵の解決は、これまでの劇のプロットそのものを全面的に否定し去ってしまう暴挙となるに過ぎず、シェイクスピア劇は、ステージ・デュークの登場によって、荒唐無稽の誇りを免ぬがれ得ない結果に陥る。このことは、17世紀のシェイクスピアの世界では、十分に許容されるものであるかも知れないが、19世紀の世界に生きる現実主義（リアリズム）的・近代的視点を有する観客にとっては認められないものである。合理的で現実的な作劇術を確立するため、大胆にステージ・デュークを否定したヴァーグナーの決断に、劇作家としての優れた資質と自信とを見ることができる。ヴァーグナーは、伝統的な人物の劇的な活躍よりも、合理的なプロットの劇的な展開を信じたのである。

II 主人公ルーチョの登場

また、主人公の公爵を舞台から降ろしたことで、新たに正義の士ルーチョの出番を作り、彼をこの劇の主人公とする筋の大幅な変更が必要となってくる。そのために、『尺には尺を』を完全に書きかえ得る、新しい作劇術の案出がヴァーグナーに要求されたのである。若いルーチョの熱情を完遂させるためには、プロットすべては直情径行に素早く進むことが望まれる。それゆえ、ベッド・トリックの実行そのものは廃され、イザベラがルーチョの真意を問うために利用されるに過ぎない。また、偽りの絞首刑といった無駄な犠牲者もない。公爵がイザベラと結婚する不自然さもない。同時に、ルーチョを身勝手に弱いクローディオの人間性に対比させることに成功している。ヴァーグナー劇では、強い人間も弱い人間も、登場人物一人ひとりが劇を生きていく中で、他を頼まず自分の意志と判断によって、解さえない「問題」を苦悩しながらもあえて解いて見せようとする。ここに、老成し達観したシェイクスピアに勝る、改革を恐れぬ若きヴァーグナーの真摯な姿勢を見ることが出来る。

この「苦悩しながら問題を解き進めていく」過程を、音楽的にどう展開させていくのか。新しい作劇法に対する新しい音楽上の手法がここで必要とされる。それはもう、ベッリーニのイタリア・オペラの世界とは全く違った、「楽劇」„Musik-Drama“ とでもいったものの登場である。

Ⅲ 危険な台詞の応酬

「台詞の取違え」を利用した劇展開の面白さにも、ヴァーグナーの劇作家としての力量を認めることが出来る。これは、後に『マイスタージンガー』に頻繁に用いられることになる作劇術の最初の成功例として、大いに評価されるべきである。

例えば、第1幕第3場で、イザベラが冷血な代官フリードリヒに、愛の素晴らしさを信じたがゆえに罰せられる兄クラウディオの思いを訴えるシーンに顕著である。イザベラが「兄の愛」について語れは語るほど、フリードリヒは、イザベラが愛を信じ、愛を欲しているかのように感じ、ついには「自分への愛」を告白しているのだと誤解を深めていく。

イザベラ ： 「ああ、あなたの心は、いつも閉ざされていたの。
愛が一度も、あなたの胸にしみこんだことはないの。
愛の魔力は一度も、あなたを包み流れなかったの。
その悩みと、その楽しみを伴って、
もし一度でも、一人の女があわよく、
あなたの冷たい感性を、ゆり動かせたのなら、
もし一度でも、腕で固く抱きしめられて、
あなたが自分を、愛に捧げたのなら、
ああ、今この嘆願に、あなたの心を開いて頂戴。
慈悲によって、私の痛みを消して頂戴」

フリードリヒ（独白）： 「あの口から、こんなことを聴かされるとは、
やり切れん、血が逆巻くようだ。
おれはもう、自分のことが分らん」 （内垣啓一訳）

人払いをして二人だけでおこなわれるこの「恋愛問答」は、密室で交わされる恋人どうしの愛の語らいの雰囲気次第に呈してくる。兄（弟）を救おうと、必至にかき口説くイザベラの言葉が愛の核心に触れれば触れるほど、彼女にとって危険な言葉となり、フリードリヒにとっては甘い愛の誘惑の言葉になってくるのだ。彼女は、彼女自身の意志によって次第に危機に瀕していくことになろうとは全く気がついていない。ここに、フリードリヒが彼女の言を入れ、兄の命の代償として彼女の愛を要求する必然性が出て来るのだ。

Ⅳ 倒錯的な舞台

また、修道院から急を聞きつけてやってきたイザベラは、常に黒と白の尼僧の姿で舞台に出ていられるので、禁欲を旨とする尼僧の口から出る上述のような愛の言葉は優れて倒錯的な怪しさを醸し出すことにもなる。シェイクスピアの原作でも同様であろうが、愛のアリアを甘く情熱的に歌う尼僧の出現は、台詞だけの戯曲よりも「倒錯度」は高いものであろう。その意味からも歌劇作者ヴァーグナーの独創性を認めることもできる。従来、オペラにおける倒錯した舞台の代表として常に言及されるのが、モーツァルトの『フィガロの結婚』のケルビーノである。ソプラノ歌手が男装して小姓のケルビーノに扮し、そのケルビーノが女装して女に扮する、といった複雑さなのだから、この内容的な複雑さが倒錯の世界の様相をなお一層混乱したものになっている。しかし、ヴァーグナーの場合は、尼僧の衣裳だけという極めて簡単な扱いで、ケルビーノ以上に見事に倒錯の魅力を作り出している。この簡単な手法は、日常的な次元でも起こりうることを示唆し、観客にたいして「愛と宗教の問題」を具体的に提訴しているといえよう。そして、相手のフリードリヒが敬虔なピューリタンであることが、さらにドイツの当時の観客の日常の宗教活動をも批判することになっている。

また、“Sister”と“Brother”との関係をどう見るかである。イザベラは、一体、クローディオの姉なのか妹なのか。シェイクスピアの台本では不明であって、実際にはすべて演出家の判断に任されている。姉とする場合と、妹とする場合では明らかに観客に与える心理的な効果は大いに違ったものとなり、ここにも「倒錯の問題」が存在していると言っていい。なお、ヴァーグナーの『恋愛禁制』にあっても、台本や総譜から姉妹を決定することは不可能である。

Ⅴ パンの多様

次いで、言葉の意味の二重性を生かした劇展開の手法も指摘しておく必要がある。

言葉の中には曖昧な意味をとる「両義性」「ambiguity」を持ったものがある。同音意義語を利用した洒落、パン“pun”がそれである。ヴァーグナーは、この歌劇において同音意義語を巧みに用いて、この歌劇の喜劇性を強調するのに成功している。

例えば、日本語の「ソウゾウリョク」という一つの言葉には、「想像力」と「創造力」と言う二つの意味がある。「ヴァーグナーは、ソウゾウリョクに富んだ人物であった」という表現には、このどちらかの「ソウゾウリョク」を意味しているに違いないが、この言葉を聞いた時に私たちの意識はどちらかに意味を固定しようとして、この二つの意味の間をさまよう。しかし、そのとき、実は、このどちらかに決定することが出来ずにいると、この双方の意味を同時に合せ持った天才であるかのような強い人物を「ソウゾウ」することにもなろう。こういった「曖昧性」と「重層性」とを持った言葉ほど、素早い台詞の応答が身上の演劇においては、特に積極的な価値を有する言葉となる。

この『恋愛禁制』には、こういった「曖昧語」と「重層的意味の層」が重要な働きをしていて、この劇の喜劇としての価値を高めている。

例えば、観客が特別の感興を覚えると思われるのは、第1幕第3場で、イザベラの口から「マリアナ・プロット」が飛び出すときである。それは、イザベラがいつも祈っている「マリアさま」と言う言葉と「マリアナ」の名前からくるこの同音意義語の働きによるものである。フリードリヒの無体な申し出にたいして困ったイザベラは、思わず先輩の修道尼マリアナに助けを求める。「ああ騙された、マリアーナ、マリアーナ、マリアーナ!」、その途端、イザベラは、パッと立ち上がって、「マリアさま、なんとああ神の啓示、まあ、なんと私を励ます策謀かしら、私の代りに、彼の妻[マリアナのこと]をさし向けよう」と決心する。「マリアナ・プロット」はこうして思いつかれたのだ、と観客が気付いたとき、それは正しく喜劇となる。

また、イザベラがクラウディオの姉妹であり尼であることから、„Schwester“ に二重の意味を持たせ、„Schwesterliebe“ (肉親の愛と宗教的な愛) とか „Schwestertreue“ (女性の誠実さと尼の誠実さ) といった言葉も巧みに利用されている。ただ、パン(洒落)としての言葉遊びだけではなく、宗教(修道尼)を日常性の次元(姉妹)にまで引き降ろして批判して見せる、という作者の姿勢も同時に現れていると言っていい。

Ⅵ 原作を越えたヴァーグナーのドラマ・トウルギー

また、シェイクスピアの作劇法にそのまま従わず、不道德的な「ベット・トリック」を避けたことなどに見られるヴァーグナーの見識は、原作の持つ悪趣味から脱することが出来た点で大いに評価すべきであると思われる。

さらに『恋愛禁制』が『尺には尺を』を勝る最大の点は、劇の最後に見られる結婚するカップルの組合せである。ヴァーグナー劇では、“イザベラ＝ルーチョ” “フリードリヒ＝マリアナ” “クラウディオ＝ユリア” “ブリゲルラ＝ドレルラ” のカップルであり、『尺には尺を』では、“イザベラ＝公爵” “アンジェロ＝マリアナ” “クローディオ＝ジュリエット” “ルーシオ＝ケートキープダウン” の組合せである。大きな違いは、主人公同志のカップルにある。ヴァーグナー劇の法が自然で納得もいき、喜劇仕立てとしても成功していることが良く分る。この組合せの語る意味は大きい。作者の提出した問題にたいする「最終的な解答」にほかならないからだ。

結語

『恋愛禁制』の評価をまとめて、結びとする。

ヴァーグナーが『恋愛禁制』を失敗作とした、ルートヴィヒ二世への献辞については、以下のように考えたい。

ヴァーグナーのこの献辞を良く読むと、彼が王に許しを乞い償おうとしているのは、楽曲そのものの不首尾なのではなく主題設定の道に迷ったからであったと思われる。即ち、当時の彼がこの歌劇の主題に選んだのが「肉欲の問題」と「大衆礼賛」であってみれば、若気の至りであったに違いない。特に『恋愛禁制』の結末が、民衆の勝利する革命的な結果になっていることに対す

る王への遠慮があったものと思われる。この総譜を献呈した1866年は、ヴァーグナーがルートヴィヒ二世の保護を得てから未だ二年しかたっていなかったときである。ドレスデン革命の首謀者の一人として指名手配を受け、長い亡命生活に明け暮れた後の本国帰還であってみれば、(王から請われたものとはいえ)、民衆の勝利するかかる歌劇の総譜は二人の関係を祝うものとしては、最も不隠当なものであったに違いない。

また、「若気の過ち」という言葉をそのまま信じ、彼の現実社会への告白と見ることも出来る。戦争と革命の嵐がいまだに吹き荒れているこの19世紀の社会は、『恋愛禁制』の結末のように、すべてが簡単に民衆の勝利になるほど単純な構造をしていないことを、その後の彼の長年の放浪生活による苦難と挫折によって思い知らされたことへの言辞であろう。

この二つの思いは決して矛盾するものではなく、祖国を追われた者の悔悟からきている。だが、この祖国への悔悟の念は、『マイスタージンガー』において、もっと違った形で精算されることになる。ヴァーグナーは、喜劇の罪は喜劇によって償うのである。フリードリヒがハンス・ザックスなり、ルーチョがヴァルターになったように、『マイスタージンガー』の舞台となったニュルンベルクこそ、彼の最後のパレルモとなったのである。

『尺には尺を』のような問題を解きながら進む「対照実験」的な戯曲を歌劇化するためには、音楽も、安易な協和音的解決よりもそこにいたる過程が大切となってくる。これが、無限旋律の必要性を感じた契機の一つであるかも知れない。このように、伝統的なナンバー・オペラの作劇上の限界を、シェイクスピアの劇を脚色して感じていたヴァーグナーは、全く新しい音楽技法の発見と導入を痛感したに違いない。ヴァーグナーのかかる主題を音楽的に展開していくために、後にヴァーグナー自身によって完成を見た「指導動機」と「無限旋律」と「トリスタン和声」の発見と導入が、すでにこの『恋愛禁制』において、予告されていたと見る事が出来る。

その意味でも、ヴァーグナーの全楽劇の原点としての『恋愛禁制』の価値は大いに認められるべきである。そのためには『恋愛禁制』の楽曲分析がさらに必要であるが、稿を改めることとする。

[30. Sep. 1987]

[基本文献]

- R. Wagner : 《Mein Leben》 3.Vols. 1911. F. Bruckmann.
- R. Wagner : 《Mein Leben》 1.Vol. 1976. Paul List Verlag.
- R. Wagner : 《わが生涯》 山田ゆり訳 1987 勁草書院
- R. Wagner : 《Gesammelte Schriften und Dichtungen》 10.Vols. 1976, Georg Olms Verlag.
- R. Wagner : 《Dichtungen und Schriften》 10.Vols. 1983. Insel Verlag.
- R. Wagner : 《Das Liebesverbot》 Die Noten. 1971. Da Capo Verlag.
- C. Wagner : 《Die Tagebücher》 2.Vols. 1976 R.Piper & Co.
- M. G-Dellin : 《Richard Wagner》 1980. R.Piper & Co.
- J. Deathridge : 《Wagner Werk-Verzeichnis》 1985. Schott.
- Henry & Mary Garland : 《The Oxford companion to German literature》 1976.
- 渡辺護他 : 《ヴァーグナー全集》全5巻. 1983. 中央公論社.

鶴田正道：《ヴァーグナー研究序説》 1975

鶴田正道：《表現主体としての聴者》—指導動機とはなにか—（『音が織りなすパフォーマンスの世界』所収。1987 昭和堂。）

Shakespear：《Measure for Measure》 New Arden version J. W. Lever ed. 1965,

Shakespear：《Measure for Measure》 New Penguin version M. Nosworthy ed. 1969

Shakespear：《Measure for Measure》 Casebook Series

Shakespear：『尺には尺を』 小田島雄志訳。1985.白水社版。

Shakespear：『尺には尺を』 大橋洋一補註。NHKシェイクスピア劇場 1981.

[注]

- 1) 上演記録としては、1923年、1933年ベルリン国立歌劇場、1936年コーブルク、1938年2月ライブツィヒ、1957年ドルトムント、1962年スイス放送局、1964年オーストリア放送局、1965年3月ロンドン・ユニヴァーシティ・カレッジ、1972年パイロイト・国際青年祭、1983年ミュンヘン、がある程度である。1983年のミュンヘンは、ヴァーグナー没後百年を記念する全作品上演に与ったもの。（渡辺護：『リヒャルト・ワーグナーの芸術』、門馬直美：『恋愛禁制・作品解説』中央公論社版ヴァーグナー全集所収、参照）
- 2) わずかに、“The opera quarterly” vol.3 no.4 1985/1986に掲載されたSimon Williamsの小論文、《Wagner's Liebesverbot：From Shakespear to the well-made play》がある程度である。
- 3) Westernhagen：《Wagner》 三光長治他訳72頁。
- 4) Cosima Wagner：《Die Tagebücher》S.300.
- 5) Cosima Wggner：Ibid.
- 6) Ernest Newman：《The life of Richard Wagner》 1937.Vol.2.122p.
- 7) 「私たちは時代は捉え、この時代にふさわしい新しい形式を立派に作り上げるように努めなければならない。そしてその書法において一面的にイタリア風でもなくフランス風でもなく——さらにまたドイツ風でもないような作曲家こそ、新時代の大家になるだろう。」（R. Wagner：《Die deutsche Oper》1834.三光長治訳）。
- 8) 『ドイツのオペラ』については後述。
- 9) S. Williams：Ibid.56p.
- 10) Vgl. Casebook Series 《Shakespear：Measure for Measure》
- 11) F. S. Boas：《Shakespear and his Predecessors》（1896年）
- 12) Vgl. Peter Ure：《Shakespear：The problem plays》村上淑郎 訳。
- 13) 村上淑郎：《『尺には尺を』はどう受けとられていたか》と村上健：《「喜劇」の限界—『尺には尺を』の主題と構造—》（以上、《シェイクスピアーナ》Vol.2.所収）を参照。
- 14) Vgl. Peter Ure, Ibid.
- 15) Westernhagen Ibid.41頁。
- 16) Wagner：《Autobiographische Skizze》1842/43『素描の自叙伝』高木卓訳。
- 17) 《わが生涯》98頁。
- 18) この作品は後に、『戦士』“Die Krieger”（1837年）と『市民』“Die Bürger”（1837）と共に『若いヨーロッパ』“Das junge Europa”として3部作を形成する。『若いドイツ』“Junges Deutschland”という言葉が最初に出版物の中に現れたのは、ヴィーバルクの『美学的戦い』“Asthetische Feldzuge”（1834年）においてであり、まさに、ヴァーグナーはそのとき、疾風怒濤の新たな嵐に見舞われていたのである。
- 19) 《わが生涯》101頁。
- 20) Ernest Newman：《The life of Richard Wagner》 Vol.1.122p.

- 21) 《素描の自伝》 9 頁。
 - 22) 《素描の自伝》 Ibid.
 - 23) 《わが生涯》 101頁。
 - 24) 『恋愛禁制』 草案着手の時期がミンナとの出会い以前であることから見て、ここでは「ミンナとの恋愛体験がヴァーグナーに『尺には尺を』を選ばせた」という説は取らない。逆に『尺には尺を』の自由恋愛の思想がヴァーグナーにミンナを選ばせたといっている。それは、後に『トリスタンとイゾルデ』（1856年初演）を完成させるためにマチルデ・ヴェーゼンドルクと不倫の恋に落ちたことと軌を一にするものである。
 - 25) 交響曲放棄と『恋愛禁制』の台本完成との事情については、《わが生涯》110頁を参照。
 - 26) 《わが生涯》 87頁。
 - 27) Vgl. 《わが生涯》 124頁。
 - 28) 《わが生涯》 142頁。
 - 29) 《わが生涯》 142頁。
 - 30) 《わが生涯》 101頁。
 - 31) Simon Williams：前掲書
 - 32) R. Wagner： “Bellini.Ein Wort zu seiner Zeit”
 - 33) Vgl. 『素描の自伝』 8 頁。
- [以上]