

リヒャルト・ヴァーグナー¹⁾

ヴィルヘルム・ディルタイ
三 木 博 (訳)

およそ芸術のあらゆる領域には、思索型の芸術家が存在してきた。つまり創作と研究の真ただなかにたち、本能的に彼らを突き動かそうとする理念にむかって、たえまなく比較し熟考することによっていわば、目標への道をひらこうとした人々である。あらゆる時代のきわめて偉大な芸術家たちの幾人かは、彼らのうちに数えられる。たしかに偉大な芸術上の趨勢がはじまるさいに、そのような天性をそなえた人物が必然的に現れるのもそう珍しいことではない。すなわち15世紀の近代建築の発端には、フィリポ・ブルネレスキ²⁾がいる。彼は古代世界の偉大な建築上の成果を研究するのに人生の長い年月を費やしたのであるが、それは彼が画期的な研究をたずさえて登場してくる以前のことであった。またこの時代の絵画のはじまりには、レオナルド・ダ・ヴィンチがいる。彼はその時代の科学のあらゆる手段を自家薬籠中のものとした傑出

した画家であり、後代のいかなる者も手がけようとしなかったような壮大な問題を解こうとしたのである。また理論的な研究者が、ギリシア音楽の秩序だった発展の初期にひかえており、彼らが近代音楽の端緒へと導いたのである。そしてある芸術が向上的に発展するのをやめるとき、すなわちそれまで使用していた表現手段にもはやいかなる向上も見こめなくなり、それゆえ内面から感動させる作用のかわりに表面的な効果がとってかわり、まさにその最後の健康な力強さを失ったとき、人はあらたな芸術作用をもたらすべく実験を試みようとするような天性をそなえた人物にふたたび出会うことになる。

それはいつも喜ばしい現象とはかぎらない。つまり人がしばしば感じるのは、今日のあらゆる芸術作用のつまなさを批判する感情と、あらたなより力強い表現手段を生みだそうとする手におえない野心が、みずからの想像力からあたらしいものを生み

1) ここに訳出したのは、ディルタイ(Dilthey, Wilhelm 1833-1911)の全集第15巻所集の論文「リヒャルト・ヴァーグナー」(Richard Wagner)である。訳出に際して依拠した全集は、Wilhelm Dilthey, Gesammelte Schriften, XV. Band, Zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Göttingen (Vandenhoeck) 1981である。

2) Brunelleschi, Filippo(1377-1446) フィレンツェ生まれの建築家・彫刻家。ルネサンス様式の発展に影響をあたえた。主な作品にフィレンツェ大聖堂のドームがある。

だそうとする自立した能力よりも、より根強く彼らのうちに存在している、ということである。またしばしば、神経質に暗中模索している不安といった特徴が彼らの生涯をつらぬき、それは彼らの作品をもつらぬいて震えているのである。しかし彼らは野心のために表面的な効果を利用する同時代人よりも、公平な観察者にとってはつねにより喜ばしい現象なのである。また他方で彼らとならんで、麗しく忘れがたいが、もはや取りもどしようもなく失われた時代の伝統を、ほどよく芸術上の成果のうちに保とうとする高貴な性質の者たちもいる。そこでいつの時代にも迎える公衆のあいだで、これら二つの趨勢のうちどちらが、あるいはどちらの部類の素質の人々が優位をしめるか、といった激しい論争が生じたのである。最終的には、気質の違いだけが秤にかけられ、それが決定するように思われる。それはすでに獲得されたものに喜びを見いだし、たしかな道のりを歩もうとする気質と、その眼ざしと心情が未来に、あたらしいものに、そしてまったく予期しえないものへと差しむけられている気質とのあいだの闘争なのである。この種の天性をそなえた人物がリヒャルト・ヴァーグナーである。そしてこの種の闘争は、彼のオペラがマイヤベア³⁾の俗受けをねらった音楽と、メンデルスゾーンの高貴で節度のみちた芸術の影響のあいだにはじめて登場したとき生じたのである。

他の領域でもわれわれの世紀のドイツ芸術は、似かよった性格を示している。あたらしい科学という手段を用いて、あらたな神話学に基づきながら、あらたな包括的な文芸を発見しようとしたフリードリヒ・シュレーゲルの激しく思索的な試みから、驚くほど深い理論的研究に基づいて、衰退した芸術をあらたに活性化しようとした建築家ゼンパー⁴⁾の天才的な試みなどがそうである。しかしこれらいかなる試み、あるいはその種の性格も、リヒャルト・ヴァーグナーのオペラと彼の芸術家としての性格ならびに個人的な性格ほど、闘争的で党派的な騒動を引きおこすことはなかった。というのはその影響の大衆性という点では、オペラに比べられるものは他にないからである。現在のところリヒャルト・ヴァーグナーは、執筆した作品全体をわかりやすく公表することによって、みずからの意図を国民に近づけようとする試みですぐれている。彼はある視点のもとでこれをおこなったが、それをみずから全集の序文で次のように述べている。

「抽象的な思弁によってではなく、直接の芸術的な要求の衝動に突き動かされて、ドイツ的精神には留保されていた諸々の可能性を絶望的に仰ぎ見るよう導かれた人は、私が仰ぎ見るにいたった道をとともに歩むこともいとわないのではなからうか。かかる人を助けるために、私はそうした類の記録

3) Meyerbeer, Giacomo(1791-1864)フランスで活躍したドイツの作曲家。グランド・オペラの代表的作曲家。ドイツ、イタリア、フランスのオペラ様式を身につけ、折衷主義的なコスモポリタン様式のオペラを確立した。

4) Semper, Gottfried(1803-1879) 19世紀ドイツを代表する建築家。古典主義に対して、イタリア・ルネサンス後にはバロックを指向する建築を創作した。ミュンヘンのリヒャルト・ヴァーグナー祝祭劇場の構想も手がけた。

を目下の全集にまとめたので、人はあらゆる側面から私の発展をあとづけることができよう。そこで彼は自分がかかっているのは著述家の全集ではなく、ひとりの芸術家の書きとめられた生きた活動であることに気づくであろう。その芸術家はその芸術自体において、枠をこえて生をさがし求めたのである。しかしこうした生こそ真の音楽であり、私が現在と未来の唯一本当の芸術として認める音楽なのである。というのはこの音楽こそがはじめてわれわれに、真の芸術全般に対する法則をあらためて教えてくれるからである。これははっきりとしたことであり、唯一生き生きとわれわれに現在働きかける音楽と、あらゆる心情に訴えかけるその力を、われわれの今日の詩文芸の作用や、空々しいかたちでしか、かくも衰退した現代の生活と関われない造形芸術の作用と比べるやいなや、誰もが私に賛成せねばならないであろう。しかし音楽によって神々しくされた劇では、民族自身とあらゆる芸術は高貴なものとなり、より美しいものとして見いだされるであろう」。

リヒャルト・ヴァーグナーは正当にも、その文学上の仕事を年代順に呈示している。そしてこれらの仕事によって、ひとりの傑出した同時代人の発展過程についてのきわめて申し分のない洞察がもたらされるのである。(リヒャルト・ヴァーグナー全集(全9巻))

ヴァーグナーは1813年5月22日、ライプツィヒに生まれた。彼の父親は警察署

の書記であったが、リヒャルトの生まれる半年前⁵⁾に死んだ。彼の義父は俳優であり画家でもあって、この少年を芸術家が画家か音楽家にしたいと望んでいた。

「朝はやく、彼が亡くなったとき リヒャルト・ヴァーグナーは当時7歳であった。母親が子供部屋へやってきて子供たち一人一人になにか言い、私にはこのように言った。『お父さんはお前をひとかどのものにしかつたのだよ』。私は長いあいだ、自分はひとかどのものになるのだと空想していたのを覚えている」。

始まりには次の時代を予感させるものであった。彼はギムナジウムに在籍中、シェイクスピアの模範にならって、大部の悲劇を立案する。しかしベートーヴェンの音楽『エグモント』を聴くやいなや、彼は完成した悲劇をこれとよく似た音楽で始めようとし、ためらわずにこの音楽自体を作曲する仕事にとりかかった。その準備に彼がソナタと四重奏曲にとりかかっているあいだに、その大部の悲劇が家族に見つけられた。そこでみんなは、彼がいつまでたっても上級学年に上がれない、そのわけがわかったと思った。結局その悲劇を彼は放棄したが、そのかわりに音楽に専念する許しを家族からとりつけた。そして哲学と美学の講義を聴講するために、ギムナジウムを去り大学に入った。その後まもなく彼はライプツィヒのトマス校の聖歌隊指揮者テオドール・ヴァイニツヒのもとで、対位法の教程を徹底的に学びはじめた。作曲もより優れた基礎のうえで続けられた。そしていくつかの

5) 父親が死んだのは、実はリヒャルトの生まれた半年後である。

交響曲とオペラが誕生したのである。

当面、小劇場での指揮者としての惨めさは、彼の避けられない運命であった。

1834年の夏に、彼はマグデブルク劇場の音楽監督に就任した。「私は指揮者の職分についての自分の音楽の知識を実際に用いてみることに、ほどなく成功した。舞台装置の背後や照明のまえでの男女の歌手たちとのつきあいは、いろいろな気晴らしをしたいという私の気性にまったくふさわしかった」。

こうした気分と環境のなかで、オペラの技法を日々、指揮者の譜面台から観察しながら、彼はオペラ『恋愛禁制』を作曲した。その素材はシェイクスピアの『目には目を』からとられたものである。彼は春に劇団が解散するまえに、このオペラをマグデブルク市民のまえで上演した。それは喝采をうけたが、上演は一回にとどまった。さて劇団は解散した。彼自身は金づまりと負債で、いつものように首がまわらなくなるためにも、あえて行動に出ねばならなかった。彼はベルリンへ行き、帝立劇場の監督に『恋愛禁制』を上演することを願っていたが、無駄であった。そこで彼は、劇場の音楽監督の地位を志願するためにケーニヒスベルクへ行き、それを得ることができた。

「そこで私は1836年の秋に、それもきわめて不快な外面的な事情のもとで結婚した。私がケーニヒスベルクですごしたその年は、ちっぽけな心配ごとのためにまったく自分の芸術にとっては失われてしまったも同然であった」。

あらたな惨めさとあらたな居場所の変化。さて彼はホルタイのもとであらたに開設された劇場の第一音楽監督の地位に就くため、リガへおもむく。そして契約が途切れるとただちに、リガからも立ち去った。

このように彼は小劇場の楽長としての生活のあらゆる惨めさと、劇場のランプの明かりのもとで働くものであれば逃れられないばかり騒ぎを体験しつくした。しかし完全なものを創造しようとする意志が、彼をその環境から内面において引き離していたのである。オベール⁶⁾、アダン⁷⁾、ベッリーニ⁸⁾の音楽を指揮しているあいだに、彼は1834年の夏以来、オペラ『リエンツィ』の構想についてじっくり考えていた。それは小劇場のスケールを越えた外観までもが意図的に構想されたオペラである。そして『リエンツィ』のはじめの二幕を懐にして、彼は月並みなものすべてを威勢よく振りはらってパリにおもむいた。そこでは当時グランド・オペラ⁹⁾が全盛であり、この時代パリへむけて、ドイツの革命的で生を渴望する

6) Auber, Daniel-Francois-Esprit(1782-1871)フランスのオペラ作曲家。19世紀のフランス・オペラの黄金時代を築いた。

7) Adam, Adolf(1803-1856)フランスのオペラ・コミック、パレー音楽の作曲家。生涯に70曲を超えるオペラを残した。

8) Bellini, Vincenzo(1801-1835)イタリアの作曲家。19世紀のイタリア・オペラ作曲家として初めて、ロマン主義的な表現に扉をひらき、後のヴェルディに先駆する役割を果たした。

9) 正統的で大規模なオペラ作品全般。特に19世紀フランスの グラン・オペラ をさす。叙事詩的な悲劇を主題とし、伝説上の人物がしばしば登場する。

資質をもったものすべてが押しかけていたのである。3週間半を帆船のうえで過ごし、彼と妻はロンドンにたどり着いた。そこからブローニュをへてパリへむけて彼は急いだのである。

彼みずから、その珍しい短編小説『パリのドイツ人音楽家』のなかで、当時やっとのことで免れた破滅の恐ろしいさまを描いている。それはいわば彼の[場合の]『ヴェルテル』なのである。

それは耐えがたい状況と気分からの強引な逃走であった。逃げだしたその状態を、彼自身次のように描いている。

「まず私の道はまっすぐ、みずからの芸術観のなかにある軽佻浮薄さにむかって通じていた。これは劇場の音楽監督として、実際の経歴を私が辿りはじめた最初のころであった。軽快なフランスの流行オペラを覚えたり指揮したりすること、また指揮者の譜面台から指揮棒を左右に振っているとき、そのオペラの効果の悪づれした様子や傲慢さで、私はしばしば子供っぽい喜びを味わった。雑然とした劇場生活を送っているうちに、私は気晴らしによる衝動の満足を求めていた。その衝動は手近なものに対しては享樂欲として、音楽に対しては揺らめきぞくぞくさせる動揺として現れた。しかし近代の軽薄さのしっぺ返しは、まもなく私にふりかかってきた。私はすっかり夢中となり、強情を張りとおして結婚したのであるが、それは遣り繰りのきかない所帯という厭わしい気分のなかで私自身と他人を苦しめた。そうして何千もの人々を破滅させていった性質の貧窮に立ちいたったのである。ちっぽけなドイツの劇場での活動が

ら逃れさり、ただちにパリで自分の幸福を求めること、それこそ私が拍車をかけて求めたことであった」。

彼がこの計画を練っていた同じ頃、ブルワールの『リエンツィ』が彼のところを捉えた。

「近代の個人的な生活の苦悩から私を引き離したのは、芸術的に扱えるほんのわずかな素材さえも得ることができないという、ある偉大な歴史的・政治的事件のイメージである」。

『リエンツィ』は、その当時パリを中心に栄え、マイヤベーアをその有力な代表者とする様式のもとで作られた大掛かりな歴史オペラである。それはただ偉大な場面を、またそのうちの大当たりの場面を、より偉大な場面で凌駕すればよかった。弔鐘、嵐のような鐘、パレーや教会の讚美歌、音楽の魔力、そして炎の海。そして貞淑な処女、口のきけない女、ユダヤ人の女、それらが舞台の壮観さという点で凌駕されたのである。

まさにパリでの運命が、彼に決定的であらたな転機をもたらした。「グランド・オペラ」についての当時の構想に没頭し、マイヤベーアやその他の「グランド・オペラ」の中心人物たちと名声を分かち持ちたいという希望に満ちて、彼は進んだ。そして彼は現在の芸術についての世論に抗う革命家として帰ってきたのである。彼はパリで『さまよえるオランダ人』を書きおろした。そこで彼ははじめて、自分に固有の方向をうちだし、さらに『タンホイザー』の構想を

練ったのである。

こうしてパリで生じた人生の転機を、忠実に現実のものにすることが重要となった。というのは彼がパリへやってきたのは、あたらしい歴史的なグランド・オペラを中心であらゆるオペラを、圧倒的な手段で凌駕しようと考えたからであった。

旅の途上、ブローニュで彼はマイヤベアと面識をえて、自分の『リエンツィ』の二幕を彼に見せ、彼の支援の約束をとりつけた。彼の最初の不運は、マイヤベアがヴァーグナーのパリでの滞在中の全期間、パリに不在であったということであった。次の不運は、彼の『恋愛禁制』の上演をマイヤベアの推薦により喜んで引きうけてくれるように見えた劇場が破産したことであった。三番目の不運とは、見きわめがたいものではあったが、予期しえなかったものではなかった。彼はこのことをその短編小説のなかで、激しい筆致で描いている。当時のパリで指導的な勢力にのしかがったいかなる芸術家も、たとえばアルネック、アレヴィ¹⁰⁾、ベルリオーズ¹¹⁾も、彼らが大きな成功を手にいれたのち、みずからが煽った熱狂からなにか残しておくことはなかった。彼らはオペラを作ろうとし、その代償として金銭を手にいれた。生活が慌ただしくなるなかで、金銭こそが彼らにとっての価値であった。あるいは彼らはベルリオーズのように、みずからの激しい野心の世界に閉じこもった。そこからヴァーグ

ナーの立場は離れたのである。彼は『リエンツィ』に関して書いているが、すぐに外面的な成功を放棄し、その結果としてみずからの立場によって招いた窮状が身にふりかかったのである。この時代、彼は前述の短編小説を執筆したが、その結末は「パリのドイツ人音楽家の最後」という物語であった。そこで彼は自分の主人公を、「私は神を、モーツァルトを、ベートーヴェンを信じます」と信仰告白させて餓死させているのである。

パリでの不運は、彼の芸術家としての成長の転機として決定的であった。七週間かかってパリで彼は『さまよえるオランダ人』を書きあげた。その主題は、航海の途上頭に浮かんだものであった。ここで彼ははじめて、台本とつながって渾然一体となった音楽劇を、伝説を媒介として構成したのである。それはあらゆる要素を音楽的に表現可能なものとして構成するものであった。しかしこれはまだ、彼が自分の内面全体を表現できるような素材ではなかった。また彼は音楽上の形式に関しては、まだアリアや叙唱などの古い形式を捨てさってはいなかった。しかし彼はパリで支配的なグランド・オペラの様式は捨てさったのである。そして独自のものが彼の作品のなかで展開しはじめた。

同時に『リエンツィ』は彼に、別の場所で

10) Halévy, Fromental(1799-1862)フランスのオペラ作曲家。代表作は『ユダヤの女』『稲妻』。オペラ、マイヤベアらと共に、19世紀ロマン派オペラの伝統を築いた。

11) Berlioz, Hector(1803-1869)フランスの作曲家、指揮者、評論家。19世紀の標題音楽の創始者の一人。代表作に『ファウストの劫罰』。

名誉ある外的な状況を作りだしたようだ。このオペラはドレスデンで上演され、ティハチェク¹²⁾とシュレーダー・デヴリント¹³⁾が法外な成功をもたらした。そしてヴァーグナーはドレスデン宮廷劇場の第二楽長に任命された。パリでは『タンホイザー』の構想が頭にうかんだ。彼が今いる恵まれた状況のもと、このオペラによってはじめて、脳裏にうかんでいた音楽劇をつくりだしたのである。

しかしこのとてつもない資質をもった人物は、はっきり境界線を引かれた関係のなかで、従属的な立場にいるのには適していなかった。まもなく彼は、劇場監督のルツチャオならびに第一楽長で、穏健だがいくらか面白味にかけており、通常のやりかたからはずれることを嫌うライシガーと対立する。職務上の困難にくわえて、さらに個人的にやっかいなことが押しよせてきた。すでに当時彼は、まったく身分不相応な暮らしをはじめていた。このことに触れてもよいであろう。というのは彼自身が著作集の第4巻『わが友への告知』のなかで、きわめて率直に述べているからである。彼のオペラの収入をあてこんだ手形を、世間は受け取ろうとしなかった。『さまよえるオランダ人』はドレスデンでは不評であった。『リエンツィ』はベルリンで、またあたらしいオペラは拒否された。金銭事情はますます困難なものとなった。そこへ1848年の革命がおこったのである。ヴァーグナーがこの革命に味方するようになった動機をたしか

めるのは、愉快なことでもないし、また情報の乏しさからも可能ではない。その動機についてきわめて抽象的に、彼自身が次のように述べている。

「自分たちの劇場の状況を根本的に変えていく可能性についてじっくり考えているうちに、政治的ならびに社会的情勢の非道さを自然にはつきりと認識するようになった。こうした情勢とは、まさに私が取りくんでいる芸術状況以外のいかなる公の芸術状況をも前提としないものであった」。

私は白状するが、『タンホイザー』がベルリンに到着し、その地の文学クラブに受け入れられたと聞いたとき、より良い芸術施設を実現するために、血なまぐさい暴動に参加する革命家のほうが私にはおよそもっともらしく思えた。ヴァーグナーが宮廷のために、カンタータ『愛するフリードリヒ・アウグストへの忠誠を込めた挨拶』を作曲してから、ともかく6年が過ぎていた。ドイツ革命が勃発したとき、ヴァーグナーはとりもなおさず政治的人物と見なされていた。彼は当時、ドレスデンのドイツ国立劇場に関する組織案を本省に提出しており、また論文「芸術と宗教」を印刷するためパリへ送っていた。どうして彼がそのような立場から、5月蜂起に参加するにいたったか、についてはさしあたり不明である。後にも彼には革命運動への兆しがけっして見られないのであるから、なおさらである。

12) Tichatschek, Joseph(1807-1886)ボヘミアのテノール歌手。ドレスデン宮廷歌劇場の主軸として活躍。『リエンツィ』『タンホイザー』の主演を創唱した。

13) Schröder-Devrient, Wilhelmine(1804-1860)ドイツのソプラノ歌手。ドレスデン宮廷歌劇場の歌手をつとめ、当時最高のドラマティック・ソプラノと言われた。

指名手配書に追われ、彼はバリへ逃れた。それからチューリッヒで楽長の地位を手に入れた。またしてもあらゆる絆は突然、完全に引き裂かれ、彼はあらたな状況にあった。

しかしわれわれは、このドレスデンでの数年間の本質をなす内面的な進歩を示す注目すべき作品を伝えるために、振りかえろう。この時期に『タンホイザー』と『ローエングリン』が成立した。ヴァーグナー自身、その著作集のなかでこれらの作品の成立とそれらに込めた意図について、きわめて詳細かつ多面的に述べている。できることなら『ドン・ジュアン』や『フィデリオ』の成立についても、同じくらい詳しく教えてもらいたいくらいだ。しかしあきらかに、これらは天才の作品であり、彼は自分の歩む道を直接に、何の躊躇もなしに確信している。ヴァーグナーのオペラは、全面的に高度の才能にめぐまれた思索的頭脳による作品である。またヴァーグナーはショーペンハウワーの哲学の信奉者であり、この哲学のなかで天才について述べられたことからは、もしそうした特異な事柄が教えられるものなら、実際彼の音楽的な構成力と、われわれの偉大な作曲家たちの構成力との違いを明らかにするにちがいない。

「『さまよえるオランダ人』で」、と彼は記している「私の詩人としての経歴がはじまった。それで私はオペラの台本を制作するという経歴を棄てたのである。それは女

性的なもの、救済してくれる女性を求める私のさまよえるオランダ人の憧憬であった。その特徴は私にはいかなる明確な形態としても立ち現われず、ただ女性的な要素のようなものとして目の前に浮かんでくるだけであった」。

この方向には、彼の芸術的な能力によって開かれたあたらしい世界があった。女性の問題に対する気持ちの変化について、彼のやや神託めいた報告と、それに関連する『タンホイザー』と『ローエングリン』の誕生に関心を抱くものは、彼の『わが友への告知』を読んでもよい。私にはあまりにもこれらすべてのことに、青年ドイツ派¹⁴⁾のカール・グツコウ¹⁵⁾、そしてとりわけピュクラ・ムスカウ¹⁶⁾の気配が感じられる。ただしこれらすべてを超越するのが、この永遠のテーマが彼独特の風変わりな感性によって変容したものが、一種の世間的な関心事であるという信頼なのである。ここでたしかにヴァーグナー自身がとりわけローエングリンでもあった、ということ覚えておこう。

「ローエングリンは彼を信じてくれる女性を求めた。最高の意味で、また最深の意識のもとで、彼はほかでもなく完全で、暖かく感じとり、暖かく感じられる人間、すなわち絶対的な芸術家になりたかったのだ。このように彼は女性、つまりは人間のこころを求める。そして彼は喜ばしくはあるが荒

14) Das Junge Deutschland ヘーゲル、ゲーテ死後の文学や思想の現状に不満をいだいた若い作家たちのグループ。現実の政治や社会にも深く関わる発言をおこなった。

15) Gutzkow, Kar(1811-1878)ドイツの著述家。青年ドイツ派の指導者。

16) Pückler-Muskau(1785-1871)ドイツの著述家。

涼とした孤独から降りてくるのである。しかし彼には否定しがたく、高められた自然という背信的で聖なる輝きがそなわっている。つまり彼は驚嘆するような仕方ではしか現われえないのである。卑俗な驚き、ねたみからの罵詈雑言は、愛している女性のこのころのなかにまで暗い影を投げかける。つまり疑念と嫉妬が明らかにするのは、彼は理解などされておらず、ただ熱愛されているにすぎないこと。そして、それは打ちひしがれて孤独のなかへ戻っていく彼から、その神々しい告白を引き出すのである。

シャトーブリアンやヴィクトル・ユゴー、その他特別なドイツ崇拜者の著作を読んだひとは、自己賛美やみずからの天才をナルシス的に崇拜する点ではほとんど驚くことはないであろう。ヴァーグナーの精神状態に関して著名な医学研究者が考えたように、〔精神〕障害はそのような表象様式には属さないのである。しかし私はこの箇所を読んだとき、おそらくそれは今まで何らかの言語でこうして書かれたもののなかで、もっとも強烈なものだと感じた。そしてそれがシラーとレッシングがみずからについて書いた同じ言語であることが私には苦痛であった。もうこのくらいで十分であろう。また「女性の問題」についての思案とおしゃべりもこれで十分であろう。

これらすべては、リヒャルト・ヴァーグナーにおける歪められ不快なことがらである。彼は生半可な教養をもった、そして生活内容のすべてを自己を愛するという関心

のうちに消し去った青年ドイツ派の作曲家である。さらに他の特徴は、彼の作品のうち出版されている諸巻にとくにはっきり現れている。イマーマン¹⁷⁾が『ミュンヒハウゼン』のなかで嘲笑したのは、人工的に蒸留器のなかで天才的人間を製造しようとする、騒々しく大言壮語する社会であり、それは毎日あらたに天才の生命の偉大な役割を準備するというものであった。思索することは、芸術的な天才であることを望み、生半可な教養は、謎めいて深く哲学的であることを望む。こうしたことはヴァーグナーのいたるところで見うけられる。彼が自身についての発言のなかで好んで述べたことは、あたかも自分の理論は、自分のなかの本能的な創造行為を一般化したものにすぎなかった、ということであった。こうした見解を世間に流布させることは、うまくいかないであろう。

しかし彼の仕事を満たしている特定の生活内容から目を転じてみれば、偉大な特徴がただならぬ関心をもって追求されている。すなわちオペラを、偉大で個人的に経験された人生内容の統一された表現に、一言でいえば音楽と場面とが互いにかみ合う表現にしようとする彼の野心的な性質による強い意志である。

ここから彼においてはすべてが、つながった鎖のように互いにかみ合っているのである。

「私は『リエンツィ』のころから、すべての演劇上の仕事に関して、まず詩人であっ

17) Immermann, Karl Leberecht (1796-1840) ドイツの詩人。理想主義から19世紀のリアリズムへの移行期にかけて活躍した。

た。そして詩が完全に仕上がってはじめて、私はふたたび音楽家になった。しかし私は、詩を完成させるために音楽的な表現能力をあらかじめ意識しているような詩人であった」。

事実、文学上の仕事から『ラインの黄金』までの、とてつもない高まりが目につくのである。

さてここに彼の理論ならびに実践がつかみとれる主要命題がある。

「さて音楽的言語で表現されるべきものは、唯一感情であり感覚である。音楽的言語は、われわれの純粋な悟性器官となった言葉による言語から切り離されてしまった感情内容を、純粋に人間的な言語として、きわめてゆたかに表現する。まさにそこでは言葉による言語と音楽的言語との結合が生じているのである。すでに言葉による言語自体のなかに、現実の感性的な感情表現への拒みがたい要求が示されている。この表現されるべきものがどの程度まで、悟性内容から感情内容になるかは、ただその表現される内容によって決まる。したがって作曲家が表現すべき内容は、まったくそれ自体から決まるのである」。

こうした要求には、ただ「神話的素材を柔軟に統一すること」だけが十分に応えることができた。神話を自在に扱えたということが、リヒャルト・ヴァーグナーにとって幸運な選択であった。神話のなかでのみ悟性的な動機が排除され、芸術作品におけるすべてが音楽的な表現を形成し、さらには促すのである。そしてこの幸運な選択よりもさらに高くそびえるのは、持続的な活

力であって、彼はこの活力でもって神話のなかに、あらゆる側面から、つまり歴史批判的に、哲学的に、身をもって体験しながら深く没頭した。そして神話は、重要な人生の内容が芸術的に完全に統一された表現となるのである。『ローエングリン』の魔力はこのことに基づいている。

ここから彼は、従来の文学的で音楽的な表現手段の扱いかたから、重大な逸脱を試みなければならなかった。

この逸脱とは、否定的な批判が主張したがるような、従来のオペラ形式のたんなる改悪などではけっしてない。ヴァーグナーの特殊な流儀とその作品の特殊な内容のなかの不快なもの、俗受けをねらうもの、あつかましく騒々しいもの、それらを人は過ぎ去るものとして、あるいはヴァーグナーのとても目につく限界と見なした。しかし彼の脳裏に浮かんでいるのは、オペラがみずからのうちに孕んでいる真の高まりであることを認めてよい。人はこれらの作品を分析するのに逆の道をとる。人はヴァーグナーの並はずれた才能を認めており、彼がとった方向を残念がる。それはこれらのオペラの交錯した**印象** 公平なひとなら、われわれと見解を同じくするであろうを分析したいという自然な要求からのことである。この分析によって、力強いものときわめて不快なものとの互いに切り離される。そしてこの傾向は最後の要素まで解明するだろう。だがこれほど間違っていることはない。この人物のものすごさとは、その精神的な仕事を生みだす活力と集中力である。オペラのなかで、特別な音楽的世界を完全に統一して生みだすこと、これは彼

の根本的な特性がもたらす感動的な働きによるのである。このことによってわれわれの舞台は、極端なカリカチュアから、マイヤベア、アレヴィ、その同時代人たちから、そして大掛かりな歴史活劇から免れているのである。こうした活劇では、種々の効果が繋ぎあわされる。歴史上の偉大な出来事は、衣装、聖歌、銃火、決戦、鐘の鳴る音、偉大な人物の名前などをとおして装飾的に引きだされる。この芸術は、その核心においては不誠実なものであった。この芸術がもはや支配的でないのは、ヴァーグナーのおかげである。

真実はきわめて単純なものである。偉大な様式による人物画や演劇が存在するとき、オペラはほとんど存在しないのである。

ヴァーグナーとはひとつの特異な現象である。もし彼が普遍的に妥当するものを打ち立てたと信じているのなら、彼は芸術家であるよりもむしろ空論家であろう。たしかに私は、われわれの聴衆の趣味が、純粹でほんとうに自然なものへ転換するであろう時代が徐々に近づいてくる、という希望を抱いている。内面から湧きでてくる音楽による晴れやかな充実感、たしかにあらたなものとして、また恵みとして受けとめられよう。というのは**芸術上の趣味はその性質にしたがって変わる**し、あらたな印象はただそうした変化をとおしてのみ、聴衆に伝えられるからである。あらたな印象とはたしかに、聴衆がもっとも心を奪われるものだからである。ヴァーグナーのおかげで、いかがわしい英雄的なものが真の情熱によってすこし脇へしりぞけられた。そしてこの点で、彼は真にドイツ的であり、愛する

に足るのである。『タンホイザー』と『ローエングリン』が成功したあとで、われわれの大切なドイツ神話を刷新するようなとてつもない構想を、あらゆる舞台の次元を超えたスケールで打ち立てるのに一生を捧げた男、あらゆる批判にさからい、ほとんどの友人からの警告を無視して、聴衆から敬遠されることを多年にわたる仕事のなかで、独自の方向にとてつもなく高めた男。つまりそうした男は誠実さ、真剣さ、徹底さを示しており、これは敬意に値するのである。

これと関連しているのは、彼がグルックとヘンデルという二人の有力者にならって、旋律をふたたびことばから生みだそうとしたことである。そしてここで彼をある点で擁護しなくてはならない。その点とは、つまり大方の輿論を買うものであったが、きわめて鋭くまた率直に、聴衆に逆らってなされた刷新のことである。私が言っているのは、支配的な旋律形式を解消するといったことではない。むしろ彼が近代的な韻文を棄てて、ニーベルングの神話を刷新するために頭韻に取り組んだことなのである。

「近代の韻文のリズムは、たんに頭のなかだけのリズムであって、このことはまさに韻文から旋律を形成するための素材を引きだそうとする作曲家がもっとも明瞭に気づいていたにちがいない。私がジークフリートを構想したとき、この作品を近代の韻文で仕上げるのはまったく不適切であると感じた。私はジークフリートの構想によって、人間がもっとも自然に晴れやかに充足しているのを感覚的に生き生きとあらわすのを目の前にみるようなところまでつき進んだ。この人物が動くさまは、必然的に彼が語り

だす表現でもある。ここではフワフワした身体のかたちをした、たんに考えられただけの近代の韻文ではもはや間にあわなかった。脚韻による空想的な欺瞞では、生き生きとした生命ある骨格がすべて欠けているのを、うわべの肉体として見せかけることはもはやできなかつた」。

すなわちこうして彼は、頭韻を刷新したのである。

根本的なものや真なるものへの傾向、集約的な構想のなかで統一して生みだされたもの、それがヴァーグナーにおける普遍的に妥当するものである。それを果たそうとする仕方が、彼を特異な芸術家にした。演劇的な音楽の自由な生命を自分の芸術形式に結びつけたいとは、彼は夢想だにしなかつたであろう。彼が思い違ひをしたのは、芸術作品を高度に統一しようと構想するこうした根本特徴の強い緊張から、すべてが首尾一貫して引きだせるとしたことであった。しかし神的な芸術は、こうした根本特徴によっては論じつくせないものである。もしある芸術家のなかに、この世界の多面的な自由を表現したいという要求が、そして世界のあらゆる独自性を忠実にそして純粋なままにしておこうという要求が強ければ、**少なくとももっともなこの根本特徴はまったく別のオペラを産みだすであろう。**おお、そうした健全な作品が現われる時代が近ければいいのに。ゲルヴィーヌス¹⁸⁾がその文学史のなかで分析したのは、叙述文学は韻文と結びつき、そこから一貫性と文

学的形態を受けとるとき、真の芸術形式をそなえる、ということであった。それではこの奇妙な制約は、われわれの生を真に文学的に描写する長編小説の勝利の道をさえぎるであろうか。またたとえば誰が、ゲーテ流の長編小説の厳密な芸術形式とくらべて、ディケンズの不滅の創造を過誤として非難できようか。

まったく事柄自体の性質ではなく、またその理論上の展開などでもなく、まさにリヒャルト・ヴァーグナーの特異性こそが彼をその芸術形式へと導いたのは明々白々である。

この特異性は、彼の才能の多面性にある。おそらくこの才能のうちで、もっとも傑出しているのは、詩的に作用する場面に対する眼差しであろう。『ローエングリン』でのいくつかの場面、『マイスタージンガー』での夕暮れの情景などは、自然と人間世界を媒介として絵画的に描写された、強烈に詩的なものを外面的に表現する彼の感覚を示している。そしてそれはほんのわずかの特権的な芸術家しか、持ちえないようなものであった。このこともまた、彼自身がその仕事のなかで抜きんでて文学的なものとして感じていたものである。そうした多面的な才能によって、場面構成するさいに洗練された素材が自然に生みだされ、いままでもんな作曲家にもけっしてできなかったような強烈な精神集中によって、台本と音楽とが統一されてひとつの全体となったのである。

18) Gervinus, Georg Gottfried (1805-1871) ドイツの歴史家、文学史家。ハイデルベルク、ゲッティンゲン大学教授。

このことによって、彼がオペラの従来の道のりから逸脱したことの意味が簡潔に示された。

「神話の素材を柔軟に統一することによって、私の舞台配置ではあらゆるこまかな細部が、それは複雑な歴史上の出来事を説明するのに、現代の演劇作家には欠かせないものであるが、まったく必要なくなった。そして描写力を展開上の**わずかの、つねに重要で決定的な契機**に集中することができたのである。ある決定的な気分が完璧に表現されねばならないいくつかの箇所では、私は上演にさいして、すでに構想でしっかり見つもられて、主題を表現しつくすあいだ、そこに留まることができた。暗示するだけで自己満足する必要はなかった。表面的な合理性のために、慌ててある暗示から別の暗示に向かう必要もなく、十分落ちついて単純な対象をその最後の関係にいたるまで、つまり演劇を理解するのに明らかにされねばならない関係まで、はっきりと描写することができたのである。」「私の音楽の構造に対して、文学的な対象の性質によって規定されるこの方法が、**主題となる動機**の特色ある結合と**分岐**に関して、きわめて特別な影響をあたえた。それぞれの主要な規定は、素材の性質にしたがって明確な音楽的表現を獲得せねばならず、その表現は聴覚には明確な音楽的主题として聞こえるのである。演劇の進行するあいだ、刺激された気分全般を感情的に発露させることによってのみ、決定的で中心となる気分は意図的に充実できる。それと同様に感覚的な感情を直接に規定している音楽的表現も、この最高度に充実しようとする気分の発露に決定的にかかわらざるえない。こ

のことは、主題のきわめて特徴的な構造によって、まったく自然にそうなるのである。さらにこの構造は、かつての個々のオペラの声楽曲でのように**ひとつの場面**だけでなく、演劇全体に、しかも文学上の意図とのきわめて内密な関係にまでおよんでいるのである。

「それゆえ旋律はまったく自然に、語りから生じなければならない。旋律はそれ自体、純粋な旋律としてはなんら注意を喚起することはない。そうなるのは旋律が、語りにおいてははっきりと規定される感覚のきわめて感性的な表現であるかぎりである。旋律的要素をぜひともこのように理解することで、私はいまやその他のオペラ作曲法から完全に離れたのである。」「私はこの際、韻文とことばへのきわめて内密で、実り豊かな関係のなかに立ちいった。韻文とことばからのみ、**健全な演劇的旋律**が正当化されるのである。旋律がリズムカルな明確さ、あるいはきわだった部分を失ったことに対して、私は**表現を和声的に活性化**することで埋めあわせをしたのである。それを私はまさに旋律にとって必要なこととして感じていた。さらに私はこの個性的な表現を、**器楽オーケストラによるさらにきわだった伴奏**によって高めた。そしてこの個性的な表現を、旋律を和声的に主題化することによって具体化しなくてはならなかった。私は断固とした態度で、根本的に演劇的旋律のための手続きを『ローエングリン』で守ったのである。そこで私は、『さまよえるオランダ人』でとった方向を、その必然的な結果ながら完成させたのである。」「

これが『タンホイザー』と『ローエングリン

ン』において、リヒャルト・ヴァーグナーを導いた根本思想なのである。

祖国から追放されて、ヴァーグナーはチューリヒにいた。彼の音楽の愛好者たちのおかげで、彼は生きのびることができた。彼が必要とするものは、あいかわらず多かつたし、彼の収入は少なくなっていた。『タンホイザー』と『ローエン格林』は、大きな劇場からは拒絶されていた。

そこで小さな劇場が、そのふたつの偉大なオペラを上演するのに決定的な意味をもった。フランツ・リストはヴァイマルに居住しており、巨匠としての人生行路に疲れ、自分の人生と、音楽の仕事をしたという意欲とのあいだで、態度を決めかねていた。彼はヴァーグナーに味方したが、今日でもそれが当時何を意味したかは広く知られている。ヴァイマルは彼によって新しい音楽生活の中心となっていた。彼は今度は『タンホイザー』をもちこみ、1850年8月28日、ゲーテの誕生日に『ローエン格林』を上演したのである。最初は聴衆は感激したというより、むしろ驚愕し怪しんだ。さらに彼はドイツ語とフランス語で仮綴り本『ローエン格林とタンホイザー』を翌年の1851年に公刊した。リストの熱狂的な信奉者たちは、いたるところで活躍したのである。

ヴァーグナーも、すでにパリで足を踏み入れた音楽的著作家の道を、さらに突き進んだ。幾本かの論文のあと、ついに1850年と51年に、オペラと演劇について、そして

未来の芸術作品についての大部の美学的研究があらわれた。あらゆる偉大な演劇作家の骸を乗り越えて、彼はここで音楽的演劇のあらたな芸術形式の勝利をめざして歩みはじめる。それは威勢よく登場し、とほうもない騒ぎを、最初は賛同よりもむしろ憤りを引きおこした。これらの著作の力強さは、私の見解では否定の力に、そして論争のなかにある。それらはマイヤベーアについての恐ろしい審判であった。はっきりとした考えは、ヴァーグナーの個人的な傾向からくる奇妙な一般化によるものであった。彼の才能に応じて、ここでは個々の美的契機から、それだけで通用する芸術作品が構成された。私はさきほど述べたように、オペラの課題に関する彼の立場を説明することに限定してみたい。というのは器楽に対する彼の論難は、音楽という手段を利用しない演劇に対しての論難と同じほどこっけいなものだからである。著作もまた、そうした常軌を逸したことに反対する者たちに、彼らのひとりが最近、オペラ全般を雑種であると非難し、まもなく衰退するであろうと予言した、と思わせた。なんという夢想家たちであろうか。

このくらいで十分であろう。ヴァーグナーの名前はあらゆる人々の口の端にのぼり、そのふたつのオペラは、ヴァイマルから全ドイツの劇場へとその勝利の道を歩みはじめた。

50年代の終わり頃、ヴァーグナーはベルリオーズに宛てて次のように書いている。「私のローエン格林を聴いたことがないドイツ人が、ひとりでもまだ残っていると考えると私はぞっとします」。というも彼

は、あいかわらず亡命者であり、スイスに定住している国外追放者であったからである。こうした状況のもと、彼は1860年にパリに赴き、そこで『タンホイザー』を上演させる。その成果はきわめて疑わしかった。未来の音楽にはフランスでは地盤がないことが示されたのである。しかしついにこの年に、彼はザクセンをのぞいて、ドイツに帰る許可を手にいれた。

これが11年にわたる亡命生活の外面的な経過である。それでは次に、当時彼自身のなかで生じていたことを伝えねばならない。

いくつかの音楽上の構想を、ヴァーグナーは国外追放のあいだも携えていた。彼のすべての理念と最高の望みの中心とは、大切なドイツ神話を刷新することであった。そのドイツ神話はまた、北方のエッグと中世にはじめて成立したドイツのニーベルングの歌という二重の姿で保たれている。まずはじめに、この彼の生涯の偉大な作品とならんで成立した、別の二つのオペラについて語ろう。『トリスタンとイゾルデ』と『マイスタージンガー』は、彼の二つのドレスデン・オペラの影響の頂点にあって、両者とも隔たったものではない。『トリスタン』は、永遠の恋に陶醉していて単調であり、はっきり言えば、健全な感情の持ち主にはかなり不快なものである。ヴァーグナーの本質にあるきわめて不快なものは、ここでは広く沈殿している。また5時間も続き、歌手にとほうもない要求をする『トリスタン』とは、これまでただミュンヘンでだけ、そして特別に幸運な状況と大きな犠牲のもとでヴァイマールで上演されたといった代物なのである。『マイスタージン

ガー』は喜歌劇と考えられていた。しかしその際、彼の己惚れあるいは滑稽なことへの無能力が、彼をからかった。つまり彼はみずから騎士ヴァルター・フォン・シュトルツィングとしてオペラのなかで、名歌手の組合と対決してしまったのである。ユーモラスでならねばならなかったことが、致命的にゆきすぎた風刺文学となってしまった。全体としてはグロテスクなものであった。ヴァーグナーは、ここで表現された対立関係では、自由なユーモア精神を発揮できなかったのである。

それだけに力強い国民的な芸術作品が将来現われることに、聴衆の関心はなおいっそう激しくむけられた。それにヴァーグナーは人生の半分を捧げたのである。

バイエルンの若き王との関係がむすばれたのは、1863年であった。この関係なしでは、あらゆるドイツとのつながりから飛びだした音楽家の作品が、上演の日の目を見るのは難しかったであろう。嫉妬と悪意、すべての芸術的活動の醜い汚点、これらだけがヴァーグナーがこの若き王に、彼が必要とするすべてを見いだしたという喜びとは別の感情に気づくことができた。さてバイロイトにニーベルングの指環を上演するための独立した劇場を設計する、という計画が立てられた。ヴァーグナーの著作集の第9巻に、シュライニッツ夫人に捧げられた報告書が完全なかたちで載せられている。この劇場自体の設備のうちでもっとも目につく点は、オーケストラが見えない位置に設定され、広い深淵のような空っぽの空間によって舞台と観客とが隔てられている、という構想である。

この偉大な作品自体から何が期待されるか、さしあたり予想がつかない。その台本に関して何度もなされた、無趣味な嘲笑については黙っていよう。文学的に受けとめれば、この台本はたんにヴァーグナーのもっとも重要な台本であるどころではない。その堂々たる構成は、場面を考案する独創性へのセンスをもった人に強い印象をあたえるにちがいない。この台本が従来の台本と特に異なっている点とは、哲学的な世界観をそのなかで言いあらわそうと努めていることである。そこで息づいているのは、フォイエールバッハとショーペンハウアーの精神である。神々は巨人たちとの闘いで滅びるのではなく、人間たちのように、神々においても至るところで起こる、幸福と若さと権力をめぐる欺瞞にみちた闘争から発する内面的な絶望で死ぬのである。そしてこの幕は、槍をジークフリートに折られてしまうオーディン(ヴォータン)のイメージで幕をとじる。オーディンはニーベルングの指環がブリュンヒルデのもとにあることを知っており、見知らぬさすらい人として、偉大な英雄に立ちむかい、彼に打ち負かされる。そしていまや彼は生に倦んで、薪を積みせてヴァルハル城を焼失させるのである。

父上はヴァルハルの勇士たちにも
会おうとせず、
ただひとり馬にまたがり、
さすらい人となって、
片時も休むことなく世界をへめぐっていた。
このあいだ、お帰りになったとき、
その手には、折れた槍が
握られていたが、
それは、とある勇士に打ち折られたのだった。
ヴォータンは無言のまま
ヴァルハルの勇士たちに合図して

森につかわし、
世界樹を伐り倒すように命じた。
そして、その幹を薪にして
大広間のまわりに
うず高く積み上げるよう
父上は命令された。
さらに、神々に諮るため
一同を呼び集め、
みずからは
高御座につき、
不安におののく神々に
自分の傍らに座よう命じた。
勇士たちも居並んで
大広間を埋めつくした。
こうして
ヴォータンは座についたが、
掌中に槍の破片を
握りしめたまま、
威儀を正して
ひと言も発しない。

(ニーベルングの指環・神々の黄昏・
第1幕・第3場 三光・高辻・三宅訳)