

# 歌劇『タンホイザー』と地下世界

— ドイツ・ロマン主義におけるヴェーヌスベルク —

安藤 秀 國

## 1. 歌劇『タンホイザー』におけるヴェーヌスベルク

ドイツ・ロマン主義における典型的な表象は、夜、夢、森、古城など数多いが、地下世界に関するものも重要な位置を占めている。リヒャルト・ワーグナーもまた、歌劇『タンホイザー』において、ヴェーヌスベルクの洞窟という舞台設定を行って、こうした系譜を引き継ぐことになる。

この歌劇は1845年10月19日にドレーズデンの宮廷歌劇場で作曲者自身の指揮によって初演される<sup>1)</sup>。1861年にパリでの上演に際しては、「ドレーズデン版」に大幅な改訂を行い、歌詞をフランス語に改めたほか、フランス趣味にあわせて、第1幕にバレエ音楽を追加した。その後ドイツ語にもどした形でウィーンやミュンヘンで上演されているが、この形が「パリ版」である。ドレーズデン版に関しても、作曲者自身が再演時以降に、細かい変更を行っており、複雑な成立事情もあって、今日上演される場合には、ドレーズデン版を基本に、独自の改訂が施されることも少なくない<sup>2)</sup>。本稿では、まずドレーズデン版とパ

---

1) 歌劇『タンホイザー』の成立事情などを概観するには、詳細な注解を付した、下記の対訳書が参考となるだろう。

ワーグナー『タンホイザー』三宅幸夫・池上純一編訳、五柳書院、2012年。

2) 改訂の一例として1961年とその翌年のパイロイト音楽祭におけるヴィーラント・ワーグナー演出、ヴォルフガング・ザヴァリッシュ指揮の『タンホイザー』がある。この上演では作曲者自身が認めた形、「序曲の最高潮たるホ長調のところからパリ版に移り、バレ

リ版におけるヴェーヌスベルクの描写を検討する<sup>3)</sup>。

### (1) ドレーズデン版とパリ版におけるヴェーヌスベルクの洞窟

歌劇『タンホイザー』の第1幕の舞台は、アイゼナハ近郊のヘルゼルベルクにあるヴェーヌスベルクの広い洞窟である。第2幕の舞台がヴァルトブルク城と設定されているのと呼応する形で、実在の地名が使用されている。今日の行政区分によれば、この山地は、テューリンゲン州のヴァルトブルク郡、アイゼナハの東南東に位置しており、総称的にヘルゼルベルグ (Hörselberge) と複数形で呼ばれ、大ヘルゼルベルク (Großer Hörselberg)、小ヘルゼルベルク (Kleiner Hörselberg) などの山塊 (丘陵) から成り立っている。アイゼナハの街の南に建つヴァルトブルク城からは約10キロの距離であり、古典劇の「場所の一致」に関しては、遵守されていると言える。

ドレーズデン版のヴェーヌスベルクの指示をまず確認しておこう。ヴェーヌスベルクの内部は、「背景で右側に曲がって続く、見通しのきかない広い洞窟」という設定になっている。「視界の範囲で一番奥に青みがかかった湖が広がっており、そこではナヤーデたちが水浴をして」おり、「岸の張り出した岩に横たわっている」(TA, 19) とある様に、地中に湖水がある。ナヤーデ (Najade)

---

エ音楽全部をパリ版で演奏」し、歌が始まることからドレーズデン版に戻るという折衷形式が用いられている。

歌劇『タンホイザー』(CD: 日本フォノグラムPHCP-1334/6)、ブックレット、7頁、参照。

なお、今日「パリ版」と称される楽譜・台本は、実際はパリにおけるフランス語版そのものではなく、その後改めてドイツ語に直したものであることから、「ヴィーン版」と呼ぶべきであるという高辻の提案もある。本稿では、慣例に従って、ドイツ語改訂版を「パリ版」と呼ぶ。

ワグナー: 歌劇『タンホイザー』高辻知義訳、(オペラ対訳ライブラリー) 音楽之友社、2004年、113頁、参照。

- 3) ドレーズデン版とパリ版のテキストの引用は、以下の文献により、「TA」と略記し、引用頁を数字で示す。以下、本稿では他の文献についても、同様の形で、出典と引用頁を示す。

Richard Wagner: Tannhäuser. Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosmarie König. Mainz: Schott 2008 (7. Auflage).

とジレーネ (Sirene) は、ギリシア神話にあるナーイアス (Naias) とセイレーン (Seiren) のドイツ語形であり、前者は川・泉と海のニンフである。後者は本来、「上半身は女で下半身は鳥の形の、人を魅する歌い手である海の怪物」<sup>4)</sup>であり、ホメーロスの叙事詩『オデュッセイア』で、英雄オデュッセウスをその歌で誘惑しようとした挿話は広く知られている。もっとも、その後のヨーロッパでは、人魚的な形態で描かれる場合も多い<sup>5)</sup>。こうした人物配置の前景に、ヴェーヌス<sup>6)</sup>とタンホイザーがいる。中景には、踊るニンフ達がいる、最初は洞窟の両端の高い所にいた何組かの恋人達が、ニンフの踊りに加わって行く。

そうするうちに「背景からバッコスの信女達の行列が、激しく踊り出て来て、陶醉した様な身振りでニンフ達や恋人達の間を通り抜けると、彼らもすぐに大きくなってゆく狂乱の中に巻き込まれて行く」(TA, 23) と、舞台全体を使った群舞に変わる。ここまでは、管弦楽とそれに合わせた舞踏のみである。

声楽部分の導入は、「ますます熱狂的になる踊りに対して、罅の様にジレーネ達の歌が応える」(TA, 23) ことで指示される。「岸に近づいて、／陸に近づいて」(TA, 27) と歌われる場面では、それまでとは曲想が大きく変化し、ゆったりとしたテンポで女声合唱を美しく響かせることに主眼が置かれている。

パリ版では、ジレーネ達の合唱までの舞台指示がより詳細になっている。「鈍い日の光が岩の裂け目から差し込み、そこから緑の水を溢れさせた滝が洞窟の壁に沿って流れ落ち、岩に荒々しくあたって泡を立てている」(TA, 19) という台本の指示は、地下にありながら、暗闇に閉ざされていない、むしろやや明るい空間を浮かび上がらせる。舞台奥には水を湛えた池があり、そこにはナヤードたちが、岸辺にはセイレーンたちの姿があるなどという点では、二つの版に大きな差はない。しかし、舞台装置に関しては、「洞窟の両側には不規

4) 高津春繁『ギリシア・ローマ神話』、岩波書店、139頁。以下「神話事典」と略記。

5) 『水の女』、解説：高宮利行、トレヴィル、1994年、参照。

6) 本稿で扱う歌劇、ドイツ伝説、物語の登場人物としての女神名「ウェヌス」は、ドイツ語の発音に即して「ヴェーヌス」と表記する。

則な形をした岩が突き出しており、不思議な、珊瑚に似た熱帯植物に覆われている」(TA, 19-21) という様に、より異国的・南方的な光景となっている。

古代神話からの登場人物は、パリ版では、ドレーズデン版より増強されている。三人のグラーツィエン (Grazien) は、ローマ神話のグラータティア達 (Gratia)、美と優美の三人の女神 (三美神) に由来し、ヨーロッパの絵画でもルネサンス以来数多く題材にされてきている。ウェヌス (ギリシア神話の「アプロディーテー」) の子とされることも多いアモール (ここでは Amorette) 達が登場する。ルネサンス期のクラナハの絵画などで、ウェヌスと矢をもつアモールの組み合わせはお馴染みであり、彼らはヴェーヌスの洞窟に相応しい存在である。またサテュロス (Satyros)、ファウヌス (Faunus) なども舞台上に姿を見せる。サテュロスは、「快楽を好み、野獣的に行動する山野の霊」であり、山羊の特徴が入りこむ形でイメージされることも多い。また酒を好む「ディオニューソスの従者」(神話辞典、129) とされる点から、この場面への組み込みも自然である。ファウヌスは、ローマの森の神であり、「上半身人間で下半身は山羊」(神話事典、214) という姿を与えられ、ギリシア神話のサテュロスと類似したものとなった。エウローペーの誘拐の場面 (TA, 25) がジレーネ達の合唱の直前に取り入れられている。その合唱の後に、レーダーの胸に白鳥が頭を静める場面 (TA, 27) があり、ゼウスによる二人の女性の誘惑の物語が、舞台上で示されることになる。パリ版は、ドレーズデン版に比べて、舞台指示の面で、絵画で数多く扱われてきたモチーフを多用している。

ドレーズデン版でもパリ版でも登場するバッコスの信女達 (Bacchantinnen) というのは、「Bakchai」、すなわち「酒神ディオニューロス・バッコスの供の女で、酒神によって忘我の境に入り、狂気に浮かされ」た結果、「あらゆる物事の判断を忘れて狂いまわった」(神話辞典、189) とされる。モンテヴェルディやグルックの歌劇のもとになった神話の歌人オルペウスも彼女達に八つ裂きにされたという伝承がある。テーバイでの信仰を拒まれたディオニューロスが、王の母や妻、娘達をバッコスの信女に取り込み、ついには身内の女達で王を殺させるという物語を題材にしたものに、エウリーピーデースの悲劇『バッコ

スの信女』<sup>7)</sup>がある。

バッカナル (Bacchanal) というのは、こうしたディオニューソス (別名「バックス」) の祭であり、転じて「酒宴」の意味となる。ディオニューソスは舞台上に登場しないが、この歌劇の (ギリシア神話起源でキリスト教からすると) 「異教的な」バレエ音楽 (舞踏場面) に対する呼称は、この延長線上で用いられている。

## (2) 歌劇『タンホイザー』における古典表象

二つの版について確認できたことは、パリ版にはより詳細な古代神話の情景が指示されているが、地下の洞窟内部にある官能的な空間であるという基本線に変更はないという点である。ギリシア・ローマ神話は、ルネサンス以降、戯曲、叙情詩、歌劇、絵画、彫刻など様々な形で、ヨーロッパ各地で模倣され、再解釈されてきた。歌劇『タンホイザー』のヴェーヌスベルクの情景それ自体は、その意味では一義的に「古典主義的」である。ティツィアーノの一連の横たわるウェヌス、ダ・ヴィンチのレーダーと白鳥、ルーベンスの三美神などにも見られるモチーフが、バロック時代の幻想的な、揺れ動く群像という枠組みの中に巧みに織り込まれている。この場面が「ロマン主義的」色彩を帯びるのは、ヴァーグナーの与えたバレエ音楽によってである。古典主義的な楽節構造をたわませ、躍動し、波の様にうねる音型は、「未来の芸術」の祖型を作り出す。

ニーチェが『悲劇の誕生』で主張した、ギリシア悲劇はディオニューソスの精神から生まれたという命題は、この古典学者のヴァーグナー体験抜きには語れない。まさに『タンホイザー』の狂乱のバックスの信女は、歌劇の素材の古典性とその再現方法の革新性の交差点に位置する。また、ヴェーヌスベルクは中世騎士世界と対置されることで、ロマン主義的なコンテクストに移されるの

---

7) 『バックスの信女』松平千秋訳、『ギリシア悲劇全集』第4巻、人文書院、1975年、377-423頁。

だと言ってもよいであろう。宮廷社会を基盤に築かれたバロック文化は歌劇を発展させ、モンテヴェルディはオルペウスの冥府行、オデュッセウスの帰還、捨てられたアリアドネーなどを舞台化した。ヴェーヌスベルクの光景は、こうしたバロック的な古代世界のダイジェスト版である。しかしこの古代社会は、地中海の輝く太陽のもとではなく、北方ドイツの山の中に「博物館」の様に保存されているにすぎない。

ヴェーヌスベルクは、第1幕の途中で舞台転換した後は、間接的な形でのみ何度か出現するだけである。第1幕第3場は「背景の右手にヴァルトブルク城、谷が開けた左手にヘルゼンベルクが見える」という「美しい谷」へと転換される。ヴェーヌスベルクは、今度は内部からではなく、外側から眺める視点に移される。「青い空、太陽が明るく照らしている」(TA, 47)という指示は、「洞窟全体がばら色の光に照らされている」(TA, 19)というヴェーヌスベルクとの明瞭な対比をなしている。それは直接的な外光に照らされた世界と間接照明による洞窟内部の差異であり、その点でヘルゼンベルクの内部は劇場空間の隠喩でもある。

第2幕の歌合戦の場で、タンホイザーが「愛を享受したことの無い哀れな者達は、／ヴェーヌスベルクへ行くがよい」(TA, 87)と歌うとき、第1幕での女神への賛歌が再現されるが、ヘルゼンベルクは、直接は出現しない。第3幕の舞台としては、第1幕第3場と同様に、「ヴァルトブルク城の前に広がる谷」(TA, 103)という指示が与えられている。城と反対方向に行けば、タンホイザーは再び女神のもとへたどり着ける。

実際に「ローマ語り」の後、ヴェーヌスは「明るい薔薇色の光の中で横たわりながら」、教皇に赦しを得られなかった騎士に「お帰りなさい、不実な人よ、世間はあなたを追放し、／破門したのかしら」(TA, 121)と言って、受け入れようとする。前述の様に、ヴェーヌスのこの古典的ポーズは、ティツィアーノによって完成した美術的な範例の踏襲である。

エドゥアール・マネの「オランピア」(1863)がパリでスキャンダルとなっ

たのは1865年、『タンホイザー』のパリ上演の4年後である。ヴェネチア派の巨匠の「ウルビーノのウェヌス」(1538)の構図を取りながら、「乾いた処理や厚塗りの筆致は、丸みや奥行きより画面の表面に注意を引きつける」<sup>8)</sup>という手法を用いた結果、「現実の幻影を損ない、ひいては性的な魅惑を損なっている」と言う点で、当時の批評家や絵画愛好家の輿論をかうのである。当時のアカデミズムの規範にのっとったアレクサンドル・カバネルの「ウェヌスの誕生」などの特性は、「画面の光彩、燃え立つような色は、良質の家具の艶の様に、女性の肉体はいうにおよばず、すべての形態を官能的なものにする」という点にあるというのが、ジェームズ・H・ルービンの指摘である。「オランピア」に先立ってマネが描いた「草上の昼食」(1862-63)ではマルカントーニオ・ライモンディの「パリスの審判」(1517-20頃)の構図やジョルジョーネの「田園の奏楽」(1510頃)の画題(自然の中での着衣の男性と裸体の女性)が土台にされている。しかし、微妙な陰影によって二次元的世界に立体的な奥行きを与えようとするルネサンス以来の古典的な規範が、平板で輪郭線の強調された手法に取って代わられているのは、同様である。男性達の服装などを19世紀後半のものにすることによって、画家の時代の風俗を切り取った絵画であることが明らかになる。

歌劇『タンホイザー』のパリでの上演に際してはフランスの歌劇の嗜好に合わせて、わざわざバレエ音楽を加筆したが、前述の様に、それは劇の内容に添ってのヴェーヌスベルクの場の拡充であり、妥協の産物であった。実際、歌劇そのものには関心なく、ゆっくりと夕食を取った後に第2幕での踊り子を見るためだけに劇場へ来るパトロン達にとっては、この上演形態は許しがたいものであった。またこの上演を認めた皇帝ナポレオン3世に対して政治的に対立する立場からの妨害工作も加わって、パリ上演は混乱のうちに終わる。少なくとも視覚的な観点からは、ヴァーグナーの歌劇は極めて古典的である。しかしながら、音楽表現を含めて、歌劇構成の先進性が反発を招いたという点で、マ

8) ジェームズ・H・ルービン『印象派』太田泰人訳、岩波書店、69頁(この段落の引用)。

ネの「オランピア」と類似した反応を呼ぶことになったのであろう。マネが印象派を生み出すのと同様に、ヴァーグナーは以後のフランスでボードレールやマラルメなどに大きな影響を及ぼすことになる。

マネは「オランピア」(1863)でティツィアーノの「ウルビーノのウェヌス」(ルーヴル所蔵)の古典的な構図を下敷きに、神話的な装いを剥ぎ取られた裸体を描き出すことによって当時の社会的通念に揺さぶりを掛けた。絵画におけるマネの試みを先取りする様に、ヴァーグナーも、ドレスデン初演の時点で、歌劇という形式にヴェーヌスベルクの場面や語りと歌の融合を試みた「ローマ語り」など、時代を先取りする音楽を盛り込むことで、古典古代を中世騎士社会と結びつけながら、絵物語から近代的な心理劇を作り上げたのだといえよう。

モンテヴェルディの歌劇『オルフェオ』(1607)にはプルトーネ(ハーデス、プルートー)やアポロ(アポロン)など、『ウリッセの故郷への帰還』(1641)にはジョーヴェ(ゼウス、ユーピテル)やミネルヴァ(アテーナー、ミネルヴァ)など神々が直接舞台に登場する。エウリーピデースの有名な古典『タウリスのイーピゲネイア』に基づくグルックの歌劇『トーリードのイフジェニー』では、ディアヌ(アルテミス、ディアーナ)が「デウス・エクス・マキーナ」として劇に決着を付ける。神々は、ギリシア神話や悲劇などの基礎資料の設定に従って、高次元の存在として人間達の運命に様々な形で関与している。こうしたバロック歌劇的な仕掛けは、モーツァルトの歌劇『イドメネオ』(1781)の幕切れに、ポセイドンの赦しを伝える神託の声にも受け継がれている。歌劇『タンホイザー』では、若い巡礼によって、教皇の枯れた杖に緑が芽ばえたと奇跡の告知がなされており、これはキリスト教による救済という形を取ってはいる。しかし劇の展開からすると、その奇跡の根底にあるのはエリーザベトの犠牲死であり、奇跡を起こす主体が人間に切り替わっている。神話劇の人間化の有名な先例としては、ゲーテの『タウリスのイフィゲーニエ』(韻文劇版1786)がある。文学史上「古典主義」を確立したとされる戯曲では、神々は遙か後景に退き、その姿を直接に舞台に現さず、神託の成就



は、イフィゲーニエとオレスト姉弟の言葉によってなされる。

歌劇『タンホイザー』においては、ドレースデン1845年初演の形で第3幕第3場に対して、「次第に強まるばら色の輝きの中に燃え上がるヘルゼルベルクは、そのうち透き通って見える様になり、山の中に踊る姿のようなものが認められる」(TA, 131) というより具体的な指示がある。紗幕と照明によって、山塊を透かして、向こうに洞窟内部を示すという趣向である。ヴァルトブルク城とヴェーヌスベルクの隣接性が、舞台上で可視化される。相互関連の薄いドイツの中世とギリシアの神話世界が共存しているのである。ヴェーヌスを配した風景はしかしながら、ヘルゼルベルク山中に閉じ込められており、古典劇における神々の人間支配の構図は崩れ去っている。

## 2. 文学史におけるヴェーヌスベルク

ヴェーヌスベルクに陥ったタンホイザーの伝説は、もとよりヴァーグナーの創作ではない。タンホイザー (Tannhäuserなどの数種の表記がある) (1205頃－1266以降) は13世紀に実在したミンネゼンガーであるが、その生涯には不明な点が少ない。1228－29年の十字軍遠征に参加し、その後オーストリア大公のフリードリヒ2世の宮廷に仕えたが、1246年の大公の死後、各地を遍歴したと推定される<sup>9)</sup>。14世から15世紀には、ヴェーヌスベルクに行ったタンホイザーの伝説が歌謡形式で形成された。

この伝説は、ロマン主義時代になって、中世伝説の一つとして脚光を浴びる。18世紀終盤から19世紀前半にかけて、ヴェーヌスベルク伝説を扱った主要な著者・編者とその年代をまとめると、以下の通りである。

物語：ティーク (1799)、アイヒェンドルフ (1819)

---

9) Vgl. Kurt Böttcher (Gesamtredaktion): Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Band 2. Kronberg Ts.: Scriptor 1974, S. 367.

歌謡収集：アルニム/ブレンターノ（1806）

伝説収集：グリム（1816）

評論と再解釈：ハイネ（1837）

多様な形での受容がなされていることが分かる。しかし、タンホイザーとヴェーヌスの物語が今日に生き残ることになったのは、何よりも、ヴァーグナーの歌劇版が加わったためである。

### (1) グリム兄弟『ドイツ伝説集』

物語的な骨格は、グリム兄弟の『ドイツ伝説集』第1巻（1816）171番「タンホイザー」（散文による）<sup>10)</sup> が提供してくれる。騎士タンホイザーは諸国を巡り歩いた末にヴェーヌスベルクに赴いて、ヴェーヌスやその他の女性達に歓迎されるが、やがて後悔の念に駆られて彼女に別れの許しを求める。ヴェーヌスは言葉を尽くして騎士を引き留めようと努めるのだが、彼は自分の心が別の女性、聖母マリアに捧げられていると告げるので、彼女はタンホイザーを行かせざるを得ない。騎士はローマのウルバーヌス教皇のもとに巡礼の旅に上り、一年間ヴェーヌスベルクにいたことを懺悔するが、教皇は「私が手にしている枯れた杖に緑の芽が萌え出る様なことがあれば汝の罪は赦されるであろうが、それ以外には救いの道はない」と答える。絶望した騎士は再び呪われた山に戻り、歓迎を受ける。三日目に教皇の杖に緑の芽が出てきたので、教皇は国中に使者を遣わしたが、無駄であった。

また『ドイツ伝説集』第1巻には、テューリンゲンの伝説として、174番「ハーゼルベルク」<sup>11)</sup> も収録されている。ハーゼルベルク（Höselberg）という名称については、原注でも、様々な別形（Horselberg, Hurselbergなど）がある

10) Brüder Grimm (Hrsg.): Deutsche Sagen. München: Winkler 1981, S. 193f.

2頁に満たないテキストであるため、個々の引用頁指示は省略する。なお、出典としては、プレトーリウス（Prätorius: Blocksberg. Leipzig 1668, S. 19-25）などが挙げられている（S. 603）。

11) Ebd., S. 196f.

ことが指摘されている。今日では冒頭で述べた様にヘルゼルベルク (Hörselberg) と呼ばれている。そこには、「悪魔が住み、魔女達が巡礼をするヘルゼルベルク」があり、「そこから悪魔や哀れな魂が放つ唸り声や叫びが時折響いてくる」という。悪魔の巣窟というイメージは同じドイツ中央部の「ヴァルプルギスの夜」と繋がるものがある。アイゼナハの北方にあるハルツ山地のプロッケン山には、魔女達が4月30日から5月1日にかけての「ヴァルプルギスの夜」に集うという伝承があり、これはゲーテの『ファウスト』第一部 (1808) を通じても広く知られている。なお、この174番の伝説にはヴェーヌスベルクについての言及はない。

## (2) 民謡集『少年の魔法の角笛』

ルートヴィヒ・エルク (フランツ・ベーム編) 『ドイツ歌謡集』には、ドイツ語圏各地に流布していた各種のタンホイザー歌謡が収集されている<sup>12)</sup>。17番と18番がそれに該当する。それぞれ17番はaからdまで、18番はaからeまでの異稿がある。『ドイツ歌謡集』の「17番b」の出典は、ハインリヒ・コルンマン (Heinrich Kornmann) の“Mons Veneris” (Frankfurt am Main 1614, S. 127-132) であり、この版がその後プレトーリウス (1668) などに受け継がれる。

このタンホイザー歌謡を改めて近代に復活させたのが、アーヒム・フォン・アルニムとクレメンス・ブレンターノ編の民謡集『少年の魔法の角笛』 (1806) の「タンホイザー」<sup>13)</sup> である。微細な差異はあるが、前述の「17番b」とほぼ一致する。「タンホイザーは立派な騎士であったが、／大いなる奇跡を見ることを望んで、／ヴェーヌス夫人 (Frau Venus) の山へ、／美しい女性達

12) Ludwig Erk: Deutscher Liederhort. Bearbeitet von Franz M. Böhm. Erster Band. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms 1988 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1893), S. 39-51.

13) L. Achim von Arnim und Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. München: Winkler Verlag 1957, S. 60-63.

3頁余りのテキストであるため、個々の頁指示は省略し、節の指示のみに止める。文献として、コルンマンとプレトーリウスが挙げられているが、具体的な出典の指示は後者のみである。

のもとへ赴いた」というのが、その第2詩節である。全体は、26節からなる。導入の2節の後、12節にわたって、ヴェーヌスとタンホイザーの対話が続く。

去ろうとする騎士に対して、「あなたは地獄の炎と言いますが、／あなたはそんなものを見たこともないでしょう。／私の赤い唇のことを思い出して下さい。／いつもあなたに笑いかけていたでしょう」などと、女神は言葉を尽くして引き留めようとする。騎士は「あなたの愛は私には苦しみになりました。／私の心の中には、／ヴェーヌスよ、優しく高貴な処女がいるのです。／あなたは悪魔なのですから」と言って、結局山から出る。次の6つの節では、冒頭の語り手の説明部分を除いて、タンホイザーの独白から教皇へ対する告白へ移って行く。「この杖に緑の葉が芽吹けば、／おまえの罪は赦されるだろう」という教皇の告知を聞いて、絶望するのは、この伝承の基本形の一部をなす。

最後の6節からなる終結部の前半では、冒頭の語り手の後は、聖母を捨てようとする騎士を、女神が「お帰りなさい、タンホイザー、／あなたがいなくて寂しかった」と言って受け入れる場面である。後半の3節では、語り手が教皇の杖の奇跡も山に戻った騎士のもとへは届かず、最後の審判の日までそこにいると述べる。最後は「司祭がすべきことは、／人を信じることである。罪人も懺悔をして悔恨すれば、／罪は赦される」というのが結びの詩行である。

歌謡における対話体は、引き写しという形ではないにせよ、ヴァーグナーの歌劇化に大いに参考になったと推測される。ヴェーヌスと聖母マリアを対比させる手法は、そのまま歌劇の第1幕で再現される。また、ローマへの巡礼について自ら語る箇所は、ヴァーグナーの「ローマ語り」の祖型と言えるであろう。拡張されたイタリアへの旅は、歌劇版ではヴォルフラムという聞き手が加わることによって、演劇的な緊張感の溢れた時空間へと変容する。

### (3) ティーク『忠臣エッカルトとタンネンホイザー』

ロマン主義時代においてタンホイザー伝説を最初に取り上げたのは、ルートヴィヒ・ティークである。『忠臣エッカルトとタンネンホイザー』(1799)<sup>14)</sup>は、標題の二人の人物をそれぞれ主軸に据えた時代を超えた因縁の物語である。

第一部では、エックルトがヴェーヌスベルクへ入ろうとする者に警告を与える人物となった経緯が語られる。人望を集める家臣のエックルトに対する猜疑心のためにブルグント公は、エックルトの息子達を殺してしまう。ブルグント公は、父親の方も殺そうと、自ら部隊を率いて追撃するが、嵐の中で一行から離れ、道を見失ってしまう。彷徨する老エックルトは、夜の闇の中で主君と出会い、理由のない理不尽な行為に憤怒の念に駆られて剣に手をかけようとするが、主従の誓いを思い出し、ブルグント公を助ける。死に瀕した君主は、エックルトの誠意を知って、自分の息子達の補佐を老臣に依頼する。あわせて小姓ヴォルフラムに、彼が主君に忠実に付き添ってくれた場所である樅（Tanne）の森に因んで、タンネンホイザー（Tannenhäuser）の姓と二つの城を与える。

ブルグント公の息子達の後見役となったエックルトは、ヴェーヌスベルクから来た楽士が、笛で誘惑して人々を連れ去るという事件に直面する。先君の息子達もこの魔法の音色に囚われようとしているのを見て、エックルトは気力を振り絞り、山から押し寄せる小人達と戦い、撃退に成功するものの、力尽きて倒れてしまう。以後エックルトは亡霊になって、ヴェーヌスベルクへ赴こうとする者の前に現れ、警告を与えている

ヴェーヌスベルクについては、エックルトに見知らぬ老人が語るという形で、以下の様な記述がなされている。

神聖なキリスト教が栄え始めて、異教の偶像崇拜を打ち破った時に、この山の中に悪魔達が逃げ込み、大地の真ん中の荒れた場所に身を隠したのです。聞いたところでは、特にヴェーヌス夫人が宮廷をもち、世俗的な欲望と禁じられた願望を体現する地獄の軍勢を自分の手元に呼び寄せており、そのためこの山地は遙か昔から呪われているのです。（TET, 156）

---

14) Ludwig Tieck: Der getreue Eckart und der Tannenhäuser. In: Ludwig Tieck: Schriften. Band 6: Phantasia. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985, S. 149-183. 以下「TET」と略記する。

その山の所在場所は不明であるが、「地獄の住人が使者として遣わした不思議な楽士が世の中を歩き回り、笛を吹いて、その音があたり一帯に響き渡る」結果、「その響きを聞いた者は、どうしようもない力に捉えられ、荒野へと駆り立てられる」(TET, 156f) というのである。このあたりは、ハーメルンの笛吹き男伝説が組み入れられているのであろう。山の地下にあるヴェーヌスベルク、音楽による誘惑などは、歌劇版で具象化されている。

第二部は、その400年後のタンネンホイザー家の当主の物語である。語り手の視点は、タンネンホイザーの友人であるフリードリヒ・フォン・ヴォルフスブルクに置かれている。ある日フリードリヒが城門で巡礼と会うが、思いがけないことにそれは、久しく行方不明になっていたタンネンホイザーであり、ローマへの巡礼への途上であることを聞き知る。口の重い友人から、フリードリヒは失踪の経緯を少しずつ聞き出す。

タンネンホイザーは、愛した少女エマが別の騎士と婚約したことに怒り、その騎士を殺してしまう。しかもエマが花婿の死を嘆いて世を去ったと聞き、さらには自分の母も父も相次いで亡くなる。絶望のあまり彼は、ある山に登り、悪魔から教えられた歌に導かれて、ヴェーヌスベルクへ赴こうとする。途中で現れた忠臣エッカルトの亡霊の警告も振り切って、山の細い道を辿って行くと、「楽園」に到達する。

私は、開けた場所にやって来た。不思議なほど明るい色彩が回りの全ての方向から輝いて、私を照らしていた。それは、私がずっと望んでいたものであった。探し求め、ついに見つけた素晴らしい世界がそこにあることをしっかりと心で感じ取り、魅力的なその力が私の体の中へ入り込んでくるのだった。すると、ヴェーヌス夫人を先頭に、陽気な異教の神々の一団が迎えてくれた。彼らは、全能の神の力によって、そこへ封じ込められていたのである。(TET, 180)

こうした描写は、もはや中世風の歌謡の世界を完全に離れ、近代的な心理小説

の性格を帯びている。神々はヴェーヌス以外にもいると書かれているが、具体的に名前が挙げられることはない。途中では目に見えないが水の音が聞こえるとされている。歌劇『タンホイザー』の舞台指示では、地下の湖や滝という形で、はっきりと水が出現する。それによって、観客の視覚を刺激する水浴するナヤーデを登場させることもできるし、閉ざされた地下に「水」を加えることで、洞窟は生命の息吹を感じさせる場になる。

ヴェーヌスバルクの特性は、以下の様なタンネンホイザーの感慨から読み取れる。そこは通常の空間とは異なる異次元の世界である。地下にあることによって、昼夜の境界は消失し、時間の流れも切り離される。浦島太郎伝説と同様の、通常の世界からの一時的な隔離である。

何年過ぎたのか私には分からない。というのも、ここには時間もなければ、事物の区別もなく、花の中で乙女達が魅力的に燃え上がり、快樂の甘い炎となるかと思えば、女性達の体の中では花の魔力が咲き誇り、色彩は別の言語を語っているようでもあり、音楽は新しい言葉となって、全ての感覚の世界がここでは一つの咲き誇る花の形で結びついており、その花の中にいる精霊達は、熱烈な勝利を永遠に祝賀しているのである。(TET, 180f.)

典型的なロマン主義的表象である。五感が分別されずに、混合し、融解する状態は、シャルル・ボードレールが『タンホイザー』序曲に与えた評言「心と感覚の凶暴な脈動」<sup>15)</sup>と重なるであろう。

しかし、「憧憬」に駆り立てられて山に入った騎士は、今度は逆に「喜びは少ないが無垢なもとの地上へ戻りたいという希望」(TET, 181)にとらわれ、ヴェーヌスのもとを去って、その享樂の生活を悔いるため、ローマへの巡礼

15) シャルル・ボードレール「リヒアルト・ワグナーと『タンホイザー』のパリ公演」(白井健三郎訳)、福永武彦編集『ボードレール全集』第3巻、人文書院、1971年、152頁。

へと旅立とうとしているというのである。タンネンホイザーの話を知り、友人が妄想に取り憑かれていることに驚いたフリードリヒは、彼が殺したと思っている騎士は自分に他ならず、エマは自分の妻になって今も生きていと告げる。しかし、タンネンホイザーは、地獄がローマ巡礼を阻止しようとする企みだと妄想をさらに拡大させ、結局旅立ってしまう。

数ヶ月後、教皇の赦しを得られずに帰国したタンネンホイザーは、エマを殺害し、眠っているフリードリヒに接吻をして逃走する。目覚めた夫自身も狂気に取り憑かれ、周囲の者を振り切って、タンネンホイザーを追い、ヴェーヌスベルクを探し求めて、そのまま姿を消す。魔力の徴の付けられた者達に、救済はないのである。

本来のタンホイザー伝説には登場しない友人の騎士とその妻という要素によって、簡素な筋立ての中世伝説は、三角関係の悲劇に変貌する。ただし、歌劇『タンホイザー』における主人公と、ヴォルフラム、エリーザベトの関係との相似性は、部分的なものに留まり、エマは単なる飾り物でしかないし、男は二人とも破滅の運命を辿る。

しかし、その配置は異なっても、三角関係の構図を導入したことにより、この物語は歌劇『タンホイザー』の劇的な構図の原型となるのである。ヴェーヌスベルクへ陥る以前の間人間関係は伝説には全くなかった。主人公の行動の動機付けが明確に描かれることによって、筋立ての拡張が可能になる。

ティーク版の物語では、地底の楽園は、騎士の体験としてしか語られない。三人称の語り手が直接関与しないことによって、全ては妄想の産物、いわば仮想現実の世界である可能性も生じている。この不確実性がロマン主義時代の指標であり、ヴァーグナーの歌劇の第3幕で、タンホイザーの願望に応じてヴェーヌスベルクが突然に出現する設定と重なり合う。また、第2幕の歌合戦の場面で、次第に興奮して、ヴォルフラムやビーテロルフに対して、「愛」の論争を仕掛ける情景は、ティークの物語のタンネンホイザーの狂乱の再現とも言えるであろう。



#### (4) アイヒェンドルフ『大理石像』

ヨーゼフ・フォン・アイヒェンドルフにも、ヴェーヌスベルク伝説の変奏が認められる物語『大理石像』(1819)<sup>16)</sup>がある。舞台は北イタリアのルッカ(作曲家プッチーニの生誕地として有名)である。旅をする貴族フローリオに対して、「その音楽によって若者達を、そこからは誰も帰った者のいない魔の山に誘い込む不思議な楽士」(EM, 386)について警告する人物フォルトゥナートは、エッカルトに相当する。宴席に現れた不思議な騎士ドナーティは、不吉な雰囲気を持ち、フォルトゥナートは彼を嫌う。しかし、フローリオは何故か自分の若い頃のことや故郷について詳しいこの男に惹き付けられる。

フローリオは、海でセイレーン達に囲まれる夢を見る。目覚めた後、眠れないまま月の光に照らされて散歩をしていると、池の畔でヴェーヌスの大理石像を見かけて陶然とし、石像が活着しているかのような感覚を覚える。翌日の昼に池を探そうと歩いてゆくと、円柱の立ち並ぶ宮殿を見つけ、誘われる様に入中に入る。背の高い金髪の貴婦人がラウテを演奏している。その姿は昨夜の石像に酷似していた。その貴婦人を追ううちに、眠っている騎士ドナーティを見かけ、貴婦人について問いただす。説明によると、各地に領地をもつ彼の親戚だということであった。

フォルトゥナートに誘われて、ある館の夜会に行くと、フローリオは仮面を付けたギリシア風の衣装を着けた娘と出会うが、そっくりなもう一人がいる。その一人は、以前に知り合い、フローリオに思いを寄せるピアンカであり、他の一人はあの貴婦人であった。今度はドナーティに宮殿へと案内され、その夫人と語らう時間をもつ。壁の装飾には、その女主人が描かれている様に思える。不安を覚えて、「神よ、この世で破滅させないで下さい」(EM, 419)と言うと、突然嵐が襲ってくる。池の上の小舟で歌うフォルトゥナートの声で、次第に宮殿は廃墟に変わる。翌朝にはドナーティも姿を消している。

---

16) Joseph von Eichendorff: Das Marmorbild. In: Joseph von Eichendorff: Werke. Band 2: Ahnung und Gegenwart/Erzählungen. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985, S. 383-428. 以下「EM」と略記する。

フォルトゥナートから不思議な宮殿の場所は、ヴェーヌスの神殿の廢墟であることを聞かされる。ギリシア神話には、冥府の王ハーデースの妃ペルセポネーが母神であるデーメーテルのもとへ里帰りする時期に、地上に穀物の実りが生まれるというよく知られた伝承がある。春になると甦るといふ愛の女神には、このキリスト教化された世界では、冥府の女王的な性格も付与されている。その従者を務めるドナーティは、「花咲く罌粟」(EM, 391) というイメージとともに語られる。ギリシア神話では、夜、眠り、夢、死などの関連する概念が擬人化され、神の一族をなしている。眠りの神ヒュプノスは「髪に罌粟の花を飾った若者として描かれる」<sup>17)</sup> ことが多い。ヒュプノスは「ニックス (夜) の子、タナトス (死) の兄弟」(神話辞典、208頁) であるとされる。夢の神モルペウスはその息子である。フォルトゥナートによって、春とともに地上へ姿を現すヴェーヌスは以下の様に説明される。

美しい異教の女神の霊は安らぎを得ていないという話です。墓の驚くべき静けさから彼女は、地上の快楽を思い出して、春ごとに自分の荒れ果てた寂しい、草の中の住まいへ立ち登ってきて、悪魔の様な妖術によって昔ながらの誘惑の力を、苦勞を知らない若者達へ及ぼすのです。若者達は、そうすると命を失うものの、死の平和も得られず、荒々しい欲望ととてつもない後悔の念に引き裂かれ、魂と肉体を失い、恐るべき妄想のうちに自らを滅ぼすのです。その場所で幽霊の誘惑を感じたという者も少なからずおります。とても美しい婦人や立派な騎士達が姿を見せ、そこを通り過ぎる者達を見せかけだけの庭園や宮殿に導くのです。(EM, 425f.)

アイヒェンドルフ版のヴェーヌス伝説は、ドイツではなくイタリアが舞台となっているという差異はあるが、大地 (地下) との関係は明白である。異教の女神は、死、眠り、再生という意味機能を与えられ、季節の連環の中に定位さ

17) Hans Biedermann: Knauts Lexikon der Symbole. München: Droemer Knaur 1989, S. 211.

れている。

誘惑されようとする者を救おうとするフォルトゥナートという友人の設定は、忠臣エッカルトの役割に加えて、『タンネンホイザー』のフリードリヒと共通する要素をもつ。ただし、そのフリードリヒ自身が魔力に捉えられるのに対し、『大理石像』ではフォルトゥナートはより誠実な援助者としての役割が強まり、歌劇のヴォルフラムに近づく。

そのフォルトゥナートの歌の中に聖母マリアが、古代の女神ヴェーヌスやダイアーナと対比される部分がある。

ヴェーヌス自身は物思いに耽りながら、  
春の光の中に青ざめて立っている。  
その目を伏せて、  
美しい体は石となる。

と言うのも陸地と波の上に、  
静かに、そして優しく、  
別の女性の姿が  
虹の上に高く現れるからである。

幼子を腕の中に抱くのは、  
素晴らしき女性。  
そして天の憐れみが  
全世界を貫き通す。(EM, 424f.)

石化するヴェーヌスの前に、幼子イエスを抱く聖母が虹の上に現れる。咲き出る「春の女神」も母となることなく、地下へ沈んで行く。この基本的な対比構造は、歌劇においても、再現される。ドレーズデン版では、まさしく「ヴェーヌスは地底に沈んで行く」(TA, 125)とト書きで指示されており、それに対し

て、第3幕第2場では、「エリーザベトがこの世の谷間を去り、／天上で天使となる」(TA, 111) とヴォルフラムが歌う様に、天界が異教の女神を退けるのである。

アイヒェンドルフの物語は、魔力から脱したフローリオが、馬上の少年の中に、男装したピアンカを認め、その愛に応えようとするところで終わる。その少女は、フローリオには「朝の空の紺碧の空に浮かぶ明澄な天使の像」(EM, 428) に見える。異教の女神に魅入られた騎士が、教皇の赦しが得られずに、再びヴェーヌスベルクへ帰るというタンホイザー物語が変形され、呪縛からの解放というモチーフが導入されている。『大理石像』は、伝説の基本的な終末部分の書き換えのためのモデルを提供した。ヴァーグナー歌劇におけるエリーザベトの「奇跡」とそれによるタンホイザーの救済という幕切れの構想は、アイヒェンドルフの行った方向転換の延長線上にある。

##### (5) ハイネの『精霊物語』と『女神ディアーナ』

ハインリヒ・ハイネはドイツの民間信仰を題材にした『精霊物語』(1837)<sup>18)</sup>でタンホイザー伝説を扱っている。この書物は、キリスト教が浸透する中で失われていく様々な民俗信仰を伝えようとする意図で書かれている。エルフェ(妖精)、ニクセ(水の精)、白鳥の乙女、トイフェル(悪魔)などの話が、グリム兄弟の学術的な収集とは異なり、あまり整理されずに、列挙されている。最後に取り上げられるのは、キリスト教によって排撃された古代ギリシア・ローマの「異教の」神々にまつわる民間伝承である。

イタリアを舞台に、廢墟に残るヴェーヌスの大理石像に幻惑されて、その館に入り込んでしまう男の物語、美の女神の大理石像に悪戯で指環をはめてしまった騎士が結婚すると、その前に石像にそっくりの女が現れて邪魔をすると

18) Heinrich Heine: Elementargeister. In: Heinrich Heine: Werke und Briefe in zehn Bänden. Hrsg. von Hans Kaufmann. Band 5. Berlin: Aufbau-Verlag 1961, S. 357-374. 以下「HE」と略記する。

なお、ハイネは「多分17世紀中葉に印刷された」と推定されるコルンマン (Kornmann: Mons Veneris) を重要な原典とし、プレトーリウスの名前も挙げている (HE, 359f.)。

いう怪奇談などが紹介される。アイヒェンドルフの『大理石像』に対しては、「これを優美なやり方で素敵な物語に使用した」(HE, 360) と評価している。

ドイツにおける代表的な類話として、タンホイザー歌謡を『少年の魔法の角笛』版から引用する形で紹介する。「ヴェーヌス夫人とタンホイザーの間の対話ほど優しさに燃え上がる歌を知らない」(HE, 365) というこの歌謡に対して、「偶然によって私はこの歌謡の改作版を最近手に入れたが、そこでは古い諸版の外的な枠組みはかろうじて保持されてはいるが、内的なモチーフは奇妙に変えられている」(HE, 366) と、ハイネ流のやり方で、別の歌謡を取り上げる。実際は、これは自作のパロディー詩であり、1844年刊行の『新詩集』にも「伝説」(1836執筆)と副題を添えられ、一部内容が換えられた形で収録されている。

この詩は、教皇のもとで救いを得られなかったタンホイザーが、ドイツに帰るといふ点では基本形を踏襲しているものの、特に後半部分は、暖かく迎えてくれたヴェーヌスに途中の見聞を語る詩行が重ねられ、当時のドイツの政治や文芸を戯画的に描くことに主眼が置かれている。例えば、「詩神が未亡人となってしまったヴァイマルでは、／多くの嘆きの声が聞こえた。／皆は涙を流し、悲しんでいるのだ、／ゲーテは死んだが、エッカーマンはまだ生きています」(373) などと、1832年のゲーテの死も詩の中で話題になる。完全に換骨奪胎されたタンホイザー伝説である。

『流刑の神々』(1853)の補遺として発表された『女神ディアーナ』(1854)<sup>19)</sup>の中心は標題となる古代の狩猟の女神であるが、その中でヴェーヌスベルクも扱われている。4つの場面からなるパントマイムの台本である。

第1場は、荒廃したディアーナの神殿である。若いドイツの騎士が崇拝するディアーナの後を追って入ってくる。女神の立像の前で自らの心臓の血を捧げ

19) Heinrich Heine: Die Göttin Diana. In: Heinrich Heine: Werke und Briefe in zehn Bänden. Hrsg. von Hans Kaufmann. Band 7. Berlin: Aufbau-Verlag 1962, S. 84-94. 以下「HD」と略記する。

ようとするのを見て、ディアーナは飛び出して来て、それを止めさせる。女神は騎士の愛を受け入れ、古代の神々は、山の洞窟や神殿の廃墟に身を隠し、隠れ場を訪ね合っているという事情を話す。アポロやバックスが登場し、喜びの祝宴が催される。

第2場は、ゴシック風の騎士の居城の大広間である。ふさぎ込む騎士を騎士の奥方と道化が慰めようとする。舞踏会が始まると、仮面を付けた一団が加わり、楽器を奏し始める。騎士はその調べに記憶を呼び覚まされる。仮面の人物が騎士に従う様に命じると、騎士の奥方が相手の正体を問いただす。仮面とマントを取ると、狩衣をまとったディアーナである。女神は自分がヴェーヌスベルクへ行くと言い残して、その場を立ち去る。

第3場は、荒れ果てた山地が舞台となる。右手には森と湖、左手の岸壁には洞窟の入り口が見える。騎士の前に、湖からは水の精ウンディーネ達が、木々の葉からは空気の子ジュルフェ達が、更には、地の精グノーム達、火の精ザラマンダーが次々と踊り出てくる。ディアーナが登場し、騎士を洞窟へと導こうとすると、白髪のエッカルトが遮り、決闘の結果、騎士は倒される。

最終の第4場がヴェーヌスベルク、「地下の宮殿で、その建築と装飾はルネサンス趣味であるが、更に幻想的で、アラビアの妖精物語を想起させる」(HD, 92) 場所である。ヴェーヌスとタンホイザーもそこにいる。騎士の亡骸が運ばれてくるが、ヴェーヌスは死に対しては無力で、死者を甦らせることはできない。しかしバックスの狂乱の踊りの余りの騒がしさに、死者も目覚め、酒を口に注がれて、踊り始める。「騎士とディアーナの二人は、ヴェーヌス夫人の足下に跪き、彼女は自分の薔薇の冠をディアーナの頭に、タンホイザーの薔薇の冠を騎士の頭におく。栄光に包まれた変容」(HD, 94) で幕となる。

『女神ディアーナ』は、明らかにタンホイザー伝説を下敷きにしているが、それだけではなく、ゲーテの『ファウスト』からも少なからぬ要素を随所で引き継いでいる。第2場のゴシックの中世と古代が交錯する設定は、『ファウスト』(第一部1808、第二部1833) が規範となっている。また第3場で踊り手として登場するザラマンダーなど四大の精は、コーボルトがグノームに変えられ

るなど一部が変更されているものの、『ファウスト』の書斎の場で、有名な呪文の中で唱えられている。同じく第3場には、ヘレネーの様な神話の人物だけでなく、アレクサンドロス大王などの歴史上の人物や、ゴットフリート・フォン・シュトラースブルクという中世詩人に加えて、1832年に世を去ったゲーテその人もいる。ヘレネー、アレクサンドロス大王は、『ファウスト』に登場しているという点からもゲーテとの関連は密接である。先に述べた様に、詩におけるタンホイザー伝説の改作において、中世を舞台にしなが、当時のドイツ社会に対する風刺を織り込んだ。ハイネは、全く同様の精神で、このパントマイムを、古代社会に現代を絡めた批判的な「笑劇」として作り上げている。

1832年以来パリに移住して、フランスの地から表現の自由のあるドイツを夢見て、詩や散文を書き続けたハイネが死去したのが1856年であった。ドイツのケルンに生まれ、1933年にパリに来たユダヤ人のオッフェンバックが、オペレッタ『天国と地獄』を発表したのが、1858年である。オルベウス神話を土台にしたこの喜歌劇は、モンテヴェルディやグルックなどの古典歌劇のパロディーであり、神々からは崇高性が、歌の名手からは英雄性が剥奪されている。

古代のイメージを用いた乱痴気騒ぎという趣で、歌劇『タンホイザー』の特にパリ版は、ハイネやオッフェンバックと繋がる面もある。しかし、パリで苦闘の末挫折し、1842年にドイツに帰還するヴァーグナーは、『我が生涯』によれば、歌劇『リエンツィ』の上演されるドレースデンに向かう途上で、「この旅行で唯一太陽が輝いていた時間帯に通り過ぎた時に、私達はヴァルトブルク城をはっきりと眺めることが出来た」<sup>20)</sup> のであり、この体験も歌劇成立の一過程を形成している。そもそもルーカスの論文を読んで、この歌劇の素材に着目し始めたのはパリ時代に遡る<sup>21)</sup>。こうした成立事情からすると、作曲者が繁栄

20) Richard Wagner: Mein Leben. München: List 1976, S. 231.

21) Vgl. Curt von Westernhagen: Wagner. Zürich: Atlantis 1968, S. 74f.

する歓楽の都パリをヴェーヌスベルクと重ね合わせ、他方ヴァルトブルクにドイツの精神性を対置させようとしたのだと解釈することには、大きな矛盾はない。歌劇『タンホイザー』のパリ公演は、それが芽生えた場所への必然的な帰還であったかもしれない。

### 3. 終わりに

#### (1) ヴェーヌスの星

ヴァーグナーの歌劇は、正式の標題『タンホイザーとヴァルトブルクの歌合戦』が示す様に、二つの伝説の結合体である。実在したかどうか不明の詩人ハインリヒ・フォン・オフターディンゲンを中心にした歌合戦伝説は、1260年から70年頃に詩の形でまとめられた。ケーニッヒスベルクの学者C. T. L. ルーカスは、論文「ヴァルトブルクの歌合戦」で、オフターディンゲンとタンホイザーとの類縁性を論じたが、ヴァーグナーはそれに示唆されて、二つの伝説を一体化させる構想を練り、歌劇の台本が成立したと考えられる<sup>22)</sup>。更にE. T. A. ホフマンの連作小説集『ゼラーピオン同人集』(1819-21)中の『歌手達の戦い』からも、ヴェーヌスベルクを扱った先行作品と同様に、様々な要素の歌劇への取り込みが行われている。しかし本稿では、ヴァルトブルクの歌合戦伝説との関係には、これ以上は深く立ち入らない。

地下世界はヴァーグナーの場合、E. T. A. ホフマンの物語をもとに書いた歌劇散文草案『ファールンの鉱山』がある。楽劇『ラインの黄金』の第3場はまさしく地下の鍛冶場である。ディーター・ボルヒマイアーは、歌劇『タンホイザー』が「ヴァーグナーの2番目の歌劇と最後の歌劇の間で奇妙な中間的位置を占めており、片方の目で『恋愛禁制』の恋愛崇拜を振り返り、もう片方の目

22) Vgl. Peter Wapnewski: Die Oper Richard Wagners als Dichtung. In: Ulrich Müller/Peter Wapnewski (Hrsg.): Richard-Wagner-Handbuch. Stuttgart: Alfred Kröner 1986, S. 251-225.

23) Dieter Borchmeyer: Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen. Frankfurt am Main: Insel 2002, S. 196.



で『パルジファル』の諦念のエートスを見通している」<sup>23)</sup>と指摘している。作品の相互関連性が強いヴァーグナーにおいては、間テクスト的な考察が重要である。

ロマン主義文学におけるタンホイザー伝説のスペクトルを確認しておこう。ティークは聞き手フリードリヒを設定することによって、ヴェーヌスベルクでの体験を語り手のフィルターを通して間接的に読者へ伝えるという方法を選んでいる。これは、錯乱した心理を克明に伝えることが出来るが、同時に、タンネンホイザーの証言そのものも妄想の産物であるという解釈の余地を与えている。歌劇の場合は、劇場空間に洞窟世界が提示されるため、ト書きに従った演出であれば、観客にとってヴェーヌスベルクの存在に疑問の余地はない。しかし、ヴァーグナーは、第3幕で女神達を、いわば空間を歪める様な形で出現させる。

アイヒェンドルフにおける女神の館もまた、フローリオの意識によって自ずと開かれる場所である。ただし、舞台は古代の遺跡や石像の残るイタリアであり、同じ空間に、二つの時代が交差する物語となっている。狂気の度合いも強くはなく、フローリオは、現実へ、キリスト教の支配する社会に無事に帰還することができる。しかし、歌劇の主人公に与えられるのは、現世の愛の成就ではなく、エリーザベトの犠牲死による魂の救済である。

第1幕第3場で牧童が歌う女神ホルダの歌に対して、作曲家自身が「ホルダ夫人は、ヴェーヌス夫人のゲルマン的な変名以外の何ものでもない」<sup>24)</sup>と指摘し、古代ゲルマンの女神ホルダは、キリスト教の浸透とともに、地下の洞窟に追いやられたと説明を加えている<sup>25)</sup>。ここで明らかになるのは、ヴェーヌスは単にギリシア・ローマ文化の表層的な代表者ではないということと、ヴァーグナーが意識していることである。ギリシアのアプロディーテーの誕生は、ヘー

---

24) Richard Wagner: Tannhäuser. Texte, Materialien, Kommentare. Hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 44.

25) ホルダは、『グリム童話』の「ホレ夫人」と対応している。

シオドスの『神統記』などでは、キュプロス島と深く結び付いている。従って、この女神は本来、フェニキアなどで信仰されていたイシュタル、アシュタルトなどと同起源の、多産と豊穡を司る地母神であったと考えられる<sup>26)</sup>。問題になるのは、人類に普遍的な宗教的な深層意識である。

マリアとヴェーヌスは、本来は対蹠的存在ではあるはずである。第3幕第1場の終わりで、巡礼の群れにタンホイザーがいないことを確認したエリーザベトは、「過ちを償うことができなかった / この私を受け入れて下さい、 / 私が謙虚な心で、 / あなたに相応しい僕として近づける様に」(TA, 107) と聖母に祈る。城へ帰ろうとする彼女に同行を断られた信仰篤き騎士ヴォルフラムは、「星々の中で最も愛らしい星が、 / 優しい光を彼方に届けてくれる」(TA, 109) と「夕星の歌」を歌う。天に輝く「夕星 (Abendstern)」とは、金星 (Venus) に他ならない。マリアとヴェーヌスが密やかに繋がっていることを、「夕星の歌」は告げている。ヴェーヌスベルクはいわば心の洞窟、意識の底の地下世界なのである。その地下通路は天上へも通じている。

歌劇『タンホイザー』は、中世伝説に依拠しつつ、ヴェーヌスベルクの場面では、ギリシア・ローマの古代表象を19世紀的なコンテクストに移し替えている。古代の神々の世界が、ドイツ中世の騎士世界の裏側に存在していることが明示されているのであるが、これは、ゲルマン社会の精神構造の写し絵である。舞台に登場する古代の神々は、ルネサンス以来の古典的表象を継承しながらも、与えられる音楽、ドイツ中世との対比によって、新たな生を受ける。初期ロマン派に始まる神話再解釈の動きは、ヴァーグナーの音楽劇で増幅され、世紀末の象徴派芸術において爆発的な拡大を遂げることになる。

## (2) 補説：ウィーン国立歌劇場の歌劇『タンホイザー』演出（初演2010年）

現在世界各地の歌劇場で、ドイツ歌劇を中心に活躍するドイツの演出家クラウス・グート (Claus Guth) は、ウィーン国立歌劇場で2010年『タンホイザー』

26) 例えば、呉茂一『ギリシア神話』（新潮社、2004年、195-205頁）などを参照のこと。

(6月16日初演)の新演出を行った<sup>27)</sup>。

最近の演出の多くがそうである様に、この舞台でもト書きの指示はほとんど無視され、音楽と歌詞がヴァーグナーのロマン的歌劇が上演されていることを示すだけで、舞台の視覚的な表現だけでは、対象作品の特定は難しいであろう。

グートの演出は、心理劇であると言える。第1幕でその方向性は明確に提示される。ヴェーヌスベルクの間には、後方に幕が降りていて、旅人がトランクをもって移動する。この人物がタンホイザーであるが、歌わないドッベルゲンガー役俳優もタンホイザーと同様に様々な所作を行う。この二人は、ヴェーヌスに惹かれるタンホイザーと、エリーザベトを愛するタンホイザーの引き裂かれた自己の二面性の実体化である。第1幕には登場しないはずのエリーザベトも黙役として幕を割って登場するというのも、実際にこの場面を仕切るヴェーヌスとの対称性を表現するためである。グート自身は、「ヴェーヌスベルクは我々の演出の場合、場所としてではなく、ある心理的な状態の描写として理解されるべき」なのであり、「ヴェーヌスは、エリーザベトという実体を基礎にしたエロティックな幻想として考えることが出来る」ので、「我々は意識して、舞台上でエリーザベトとヴェーヌスが目に見える形で交差する様に演

---

27) 筆者の接した公演の主要データは以下の通りである。

Wagner: Tannhäuser (Wiener Staatsoper)  
Tannhäuser: Stephen Gould  
Wolfram von Eschenbach: Matthias Goerne  
Hermann: Sorin Coliban  
Elisabeth: Anne Schwanewilms  
Venus: Irène Theorin  
Dirigent: Franz Welser-Möst  
Regie: Claus Guth  
Ausstattung: Christian Schmidt  
Licht: Olaf Freese  
Premiere am 16. Juni 2010  
(Sonntag, 27. November 2011)

28) Dem Kompromisshaften fern. Regisseur Claus Guth und Ausstatter Christian Schmidt im Gespräch mit Oliver Läng. In: Wagner: Tannhäuser. Programmheft der Wiener Staatsoper. Saison 2009/2010, S. 48f

出した」と演出の意図を述べている<sup>28)</sup>。

こうした心理劇化の手法は、ト書きの指示とは無関係に、歌手はある一定期間歌う場面がなければ、一端舞台から姿を消してしまう形でも強化される。第1幕第4場のヘルマン一行とタンホイザーの再会の場面でも、ヴォルフラムがしばらくソロを担当するところで、他の騎士たちは、そそくさと身を隠す。タンホイザーが知覚しなければ（その時点でタンホイザーの対話の相手になっていなければ）、その人物は意識（舞台）から消えるのである。

第2幕「歌の殿堂」の場面では、ヴィーン国立歌劇場の正面玄関の上階に位置するフォワイエ、シュポーア、ヴェーバー、ロッシーニ、ドニゼッティなど、この劇場に所縁のある作曲家の胸像の飾られた美しい広間「シュヴァイント・ザール」が舞台上に再現される。観客は、本来は自分達の後ろにある空間を前方に認めることで、劇場に鏡が置かれたような感覚を疑似体験する。タンホイザーとエリーザベトが語らう間は、基本的に貴族たちは動きを止めることで、二人の閉ざされた心理空間が提示される。ヴェーヌスベルクのことを高らかに歌い始める箇所、それまでシュヴァイント・ザールの壁面を構成していた壁が、急速にいくつかの部分に分割され、やや後方に退き、隙間は騎士や貴婦人が出入りする通路となる。

第3幕は精神病院の病室である。最近の舞台では多用される設定であり、その点で新味に欠ける。病床に横たわるタンホイザーに向かってエリーザベトが、「彼は戻ってこない」(TA, 107) と歌う場面に限って言えば、本来はローマからの巡礼の集団に恋人がいなかった落胆を示す歌詞を、精神の病から回復不可能であることへ置き換えているのであるが、鮮烈な印象を与える優れた再解釈である。最後はヴォルフラムが拳銃の銃口を自分の口に当て、自殺を企てる様子を示して終わる。台本には当然ながらあり得ようもない設定であるが、舞台上の所作からしても、必然性は感じられず、最終幕は全体として成功したとは言えない。

通常の演出であれば重視されるはずの第1幕のヴェーヌスベルクのパレエ場面を無視する代わりに、第2幕の歌合戦の場面で、舞台に大きな動きを与

えて、視覚的なアクセントを付けるという手法は、秀逸である。この演出のヴェーヌスバルクには、神話的な要素が全く与えられていないし、登場人物の衣装からしても中世の騎士世界とは無縁である。劇の対立関係などが根本的に変化している訳ではない。本稿で述べた洞窟や地下世界は、舞台上に影も形もないが、ドラマの骨格は残されている。それを最終的に保証するのは、劇場空間で高らかに、また密やかに歌われる歌詞であり、それを支えて鳴り響く音楽である。