

「トリスタン和音」再考

——ヴァーグナーの《トリスタン》における その多義性と半音階法の関係——¹⁾

稲田 隆之

1. 問題の所在

本論は、ヴァーグナー Richard Wagner (1813–83) の楽劇《トリスタンとイゾルデ Tristan und Isolde》(以下《トリスタン》)(1857–59) の響きを最も特徴付けている「トリスタン和音 Tristan-Akkord」について、音楽と言葉の関係から分析することによって、そのドラマ的機能を再考することを目的としている。これまでも多くの研究者たちがトリスタン和音と向き合い、それぞれの見解を披歴してきた。その論考は膨大な数にのぼるが²⁾、言葉と音楽の関係、ひいてはドラマとの関係からトリスタン和音を見つめた研究は必ずしも多くない。本論は、筆者がこれまで行ってきた言葉と音楽の関係の研究を、トリスタン和音という現象に応用して考察しようとするものである。また上記の分析を行うことによって、トリスタン和音という現象に半音階法、楽器法、およびリズム法の革新が関与していることを明らかにするものである。

トリスタン和音 f-h-dis-gis [譜例 1 (a) 参照] をめぐるさまざまな解釈については、ディーター・デ・ラ・モットとジャン・ジャック・ナティエが手際よく整理している。前者は『和声学』において和声の変遷を歴史的に整理するなかで、トリスタン和音を取り上げている (De la Motte 1976, 2011¹⁶⁾: 225–28)。割かれたページ数は決して多くはないが、エルンスト・クルトやアルフレード・ローレンツなどの代表的な研究者による解釈が分かりやすくまとめられている。後者は『音楽記号学』のなかで取り上げており、33 の事例が年代順に一覧表に整理されている (ナティエ 1996: 276–78)。そこでは、トリスタン和音に対する過去のさまざまな分析が3種類に分類された上、記号学的に検討される。ナティエの分類のうち数字付低音を用いた分析という例外を除けば、機能和声的な分析と非機能和声的な和音決定の2つに分かれ、大半は前者の機能和声的な分析をとっていることが指摘される。ナティエ以降、緻密な分析を行った Mahnkopf 1999 にしろ、それに則った三宅 2013 にしろ、トリスタン和音に対する分析は機能和声的な観点から外れることはない。

1) 本論は、科学研究費助成事業 (学術研究助成基金助成金) 基盤研究 (C) 「ヴァーグナーのベートーヴェン受容研究」(課題番号 16K02238) による研究成果の一部である。

2) 先行研究の一部については本論文末の参考文献表を参照のこと。

【譜例 1】³⁾

(a) 〈憧憬の動機 A〉 〈憧憬の動機 B〉

(b)

e: V₇ I₇
a: \check{V} ₇ V₇

(c) 長調の属九和音
根音省略形
短調のII度の七の和音

現在一般的なトリスタン和音の位置付けは、イ短調における属七和音 e-gis-d-h (3小節目) に向かう属七和音、すなわちイ短調からみたドッペルドミナント (Doppeldominante= 属調上の属和音) というものである。ただし、そのドッペルドミナントは2つの変化音を伴っている。【譜例 1 (b)】で示したように、このドッペルドミナントが属七和音 (【譜例 1 (b)】の2つ目の和音) であるためには、最低声部の f 音は fis 音、最上声部の gis 音は a 音でなければならない。結果的に、最低声部の f 音が e 音に移行することにより、ここでの和音連結はフリギア終止を形成しているとみなせる。また gis 音は a 音への倚音ということになる。

しかしながら、上記の解釈の是非については、ナティエが整理しているように、研究者たちを悩ませてきた。特に gis 音の位置付けが問題となる。すなわち、解決されるべき gis 音が解決される a 音よりもはるかに長いのは音楽的に不自然である、というものである。

そして、ここに密接に関わっているのが半音階法である。これについても、すでに Breig 1986、Mahnkopf 1999、三宅 1990 や同 2013 において指摘されている通りである。本論では半音階進行の存在には深入りせず、ここでは和音連結の根拠となっているのが半音階進行であることを指摘するにとどめておく⁴⁾。ただし、トリスタン和音の和音構成音が機能声上「非和声音」である現象に半音階進行が密接に関わっており、その半音階進行こそ《トリスタン》における主要なライトモチーフである〈憧憬の動機〉であることはのちほど検討する。《トリスタン》の音楽の最大の特徴は、半音階進行という横糸とトリスタン和音や減七和音といった縦糸の、文字通り、テクスチャー

3) 和声記号は便宜的に、島岡譲『和声理論と実習Ⅰ～Ⅲ』における表記を使用した。

4) ヴァーグナーによる半音階および和音構成音の読み替えによるトリスタン和音連結の実験については、小鍛冶 2008: 72-73 を参照。

にこそある。本論でとる立場は、同じトリスタン和音でも半音階進行という横糸の有無によって、トリスタン和音の和声的意味も変化する、というものである。これについてはのちほど整理する。

したがって、トリスタン和音という現象で最も重要なのは、この響きの多義性である。トリスタン和音の構成音を3度の堆積に置き換えると、[譜例1(c)]のようになる。この和音は「半減七和音」もしくは「減五短七和音」と呼ばれる。本論ではこの響きを以下便宜上、半減七和音と呼ぶことにする。この和音そのものは機能と声上でも存在しており、長調の属九和音の根音省略形⁵⁾、もしくは短調のⅡ度の七の和音に当たる。つまりドミナントとサブドミナントいずれにも解釈できる和音になっているのだが、この和音がドミナントなのかサブドミナントなのかは、和声進行のコンテキストのなかで判断されるほかない⁶⁾。

しかし、《トリスタン》前奏曲冒頭におけるこの和音の位置付けは、そのいずれでもない。先に述べたように、この和音の一般的な位置付けは、続く属七和音へのドミナント、すなわちドッペルドミナントであり、そこに変化音を伴うというものである。だが、ここで重要な問題が生じる。3度の堆積による半減七和音が長調の属九和音の根音省略形ないし短調のⅡ度の七の和音である以上、そこで鳴る4音はすべて和音構成音ということになる。それに対して、前奏曲冒頭のように4度+3度+4度の形態をとるとき、そこで鳴る4音のうち2音は変化音であり、したがって非和音構成音ということになる。結論を先取りするならば、この現象が言葉と結びつき、《トリスタン》特有のドラマ的表現につながっている。

以上のことから、本論では次の立場をとる。第一に、トリスタン和音の多義性を前提にし、この響きの和声的機能性は議論しない。第二に、トリスタン和音という現象に半音階法が密接に関わっており、特にトリスタン和音と〈憧憬の動機〉の関係に着目する。第三に、トリスタン和音における和音構成音と非和音構成音が言葉とどのような関係と形成しており、それがドラマにおいてどのような意味をもつのかを考察する。

なお本論では、リブレット対訳は日本ワーグナー協会監修/白水社刊のもの、ライトモチーフ名も同書の三宅幸夫のものを使用する。

2. トリスタン和音の諸形態

ヴァーグナーのオペラ創作にとって重要なのはドラマとしての表現であり、そこに音楽と言葉の関係が深く関わっている。拙論ですでに明らかにしてきたように、音楽と言葉が緊密に結び合った歌唱旋律である「詩のメロディー Versmelodie」⁷⁾にとって基本となる手法は、歌われる言葉に対す

5) このときは「導七和音」とも呼ばれる。

6) この響きをめぐる古今の事例については、川島素晴 2013 を参照。

7) 《ニーベルングの指環》の理論的著作『オペラとドラマ』(1851)におけるヴァーグナーによる造語。詩のメロディーをめぐる考察については拙論を参照のこと。

る音楽的な3つのアクセント——音高アクセント・音強アクセント・音長アクセント——の関係である。その上でさまざまなニュアンスを与えるのが各言葉に与えられた和音と、歌唱旋律がとる和音構成音との関係である。このとき極めてネガティブな意味を与える手法として、歌唱旋律が背景でなる和音にとって非和音構成音をとる現象についても、すでに拙論で指摘した。以上を前提にトリスタン和音と言葉の関係を分析した場合、どういう現象が起きているのであろうか。

まず、《トリスタン》におけるトリスタン和音の用法を整理すると、次の4つに分類できる。

- ①「4度堆積」型：基本的な形態
 - A「半音階進行関与」とB「半音階進行不関与」
- ②「3度堆積」型
- ③和音素材として
- ④旋律素材として

本論が再考したいのは①と②の和音としてのトリスタン和音だが、《トリスタン》の作曲技法に関わる③と④について先に簡単に触れておきたい。まず③の和音素材としてのトリスタン和音とは、和音構成音の配列が4度堆積や3度堆積をとらないものを指す。使用例は少なく、第2幕導入曲冒頭、〈昼の動機〉に続く忙しい音型のあとに現れる和音 es-ges-bes-des（〔譜例2(a)〕、□で囲んだ和音）がそれに当たる。

④についても簡単に触れておく。③がトリスタン和音の構成音を縦に同時に鳴り響かせた音楽素材だとすれば、④はそれを横に分解して音型にしたものである。典型例は第2幕第2場「夜の帳よ、

【譜例2】和音 / 旋律素材としてのトリスタン和音

(a) Piano accompaniment showing a complex texture with a circled Tristan chord. The score includes parts for tr. (trumpet), Pa. (piano), Hr. (horn), and Fag. (bassoon).

(b) Tristan's vocal line with lyrics: O sink' her - - nie - - - der, Nacht der Lie - - - be,

(c) Isolde's vocal line with lyrics: Herz an Herz - - - dir,

下りてこい、/ おお、愛の夜よ。O, sink hernieder, / Nacht der Liebe,」の箇所、これについても多くの先行研究が指摘している〔譜例 2 (b)〕。このとき4つの強音節がとる音 f-as-ces-es は、トリスタン和音の構成音になっている。このほかに〈まどろみの動機〉もそれに当たる〔譜例 2(c)〕。なお、この〈まどろみの動機〉については、和音素材に基づく動機展開とベートーヴェン受容との関連から最後に考察する。

3. トリスタン和音の分析

3.1 「4度堆積」型：A「半音階進行関与」

まずトリスタン和音の形態①について検討する。《トリスタン》導入曲冒頭におけるトリスタン和音の響きの特徴づけているのは、従来の3度の堆積による和音の響きではなく、2つの4度音程である。正確には「増4度（減5度）+長3度+完全4度」と中間に3度音程を挟むが、本論では便宜上「4度堆積」型と呼ぶことにする。ただし《トリスタン》における音楽展開のなかでは、「完全4度+短3度+増4度（減5度）」というかたちをとることもある。

トリスタン和音の特徴づけているのが4度音程であることは確かだが、重要なのは、Breig、三宅、小鍛冶も指摘しているように、それが楽器法と密接な関係をもっていることである。つまり、楽器の音色の組み合わせが4度音程の響きを際立たせているともいえる。4度の堆積はのちにスクリーバンの神秘和音 g-cis-f-h-e-a につながることで知られているが、この和音でも下2音が減5度ないし増4度をとることで不安定な響きとなる。

トリスタン和音では上記の音程関係を形成するために、和音構成音の配置では第2転回形をとるかたちが最も多く、ついで第3転回形が多い⁸⁾。だが、第2転回形か第3転回形という捉え方については検討が必要であろう。というのも、すでに確認したように、トリスタン和音は、その響きを単純に3度堆積の和音に置き換えて、半減七和音や減五短七和音と単純にみなすわけにはいかないためである。

このとき重要な役割を果たしているのが、半音階進行の声部、すなわち〈憧憬の動機〉の存在である。とりわけ半音階上行する〈憧憬の動機B〉の存在により、最上声で鳴る gis 音が倚音化し、非和声音となる。他方、最下声で聞こえる進行も前奏曲冒頭で提示される〈憧憬の動機A〉のもつ半音階下行進行を継続するものである。したがって上記で変化音とした最下声の f 音もまた非和声音ということになる。つまり、トリスタン和音はそれが置かれるコンテキストによって、和音の意

8) 3度の堆積による半減七和音を4度音程の堆積をかたち作るには、3度音程2つが形成する5度音程、すなわち根音と第5音による減5度と第3音と第7音による完全5度の関係を転回させる必要がある。必然的に、4度堆積型における和音構成音の配置では、第5音もしくは第7音が最低音に置かれることになるためである。第2展開形を多く用いるのは、近代的な機能と声法において不安定な響きだからであろう。それによって和音連結が無限に可能となる。

味が変化する。ナティエが整理しているように、この和音をめぐる議論で鍵を握っているのは、最上声の gis 音が和声音なのか非和声音なのか、というものであった。本論での立場は、トリスタン和音が半音階上行する声部である〈憧憬の動機〉を伴っている際には、この gis 音を非和声音に位置付け、〈憧憬の動機〉を伴わない場合は和声音に位置付ける。それはあくまでも、gis 音が半音階上行することで a 音に解決する導音的な役割を果たしているためである。

このときもうひとつ指摘すべき《トリスタン》の新しい手法は、リズム法の革新であろう。通常音楽に内包される拍節感では、各小節の 1 拍目に重い（ないし強い）拍が、その以外は 1 拍目よりも軽い（ないし弱い）拍が生じている。それに加えて、4 拍子の 3 拍目や 6/8 拍子の 4 拍目には、1 拍目よりもやや軽いアクセントが生じている。こうした原理により、各小節に置かれる旋律では、1 拍目に長い音価が与えられると安定的で落ち着いた感じになり、逆に 1 拍目に短い音価のリズムが与えられると、切迫した印象や軽やかな印象を受ける。音楽の自然なかたちでは、1 拍目に長い音価の音が置かれるべきだが、ヴァーグナーが《トリスタン》でもち込んだ特徴的なリズムが、〈憧憬の動機 B〉でみられる「長短 | 短長」である。このライトモチーフが担う象徴的な意味に、このリズムも関わっている。トリスタン和音の構成音でありながら、倚音の gis 音は上の a 音に向かって解決が強く期待される。a 音への解決は 6 拍目ですり抜けてすり抜けてしまう。次にとる倚音 ais は逆に短く、解決される h 音が長く引き伸ばされて、安定感を獲得する。ただしそこには、未来に向かうわずかな切迫感が生じている。

このように分析してくれば、このリズムとトリスタン和音には、解決への強い願望とそれへのはぐらかし、そしてそれがあってこそ、解決への急き立てられるような期待感や焦燥感といったものが読み取れよう。もちろん解決に至った和音は、イ短調における属七和音であり、これこそ本来はトニックに解決しなければならない和音だが、解決せずに放置されるわけである。そして三宅 1990 が指摘しているように、この属七和音に解決に向かうエネルギーを感じさせないことが重要である。トリスタン和音という現象については、これまで和音自体の形態や楽器法、および半音階法との関連が指摘されてきたが、リズム法との関連も見逃してはならない。このリズムによる〈憧憬の動機 B〉の動機展開は《トリスタン》の随所にみられ、第 2 幕で多用される。多用される理由は上記の分析と二人の密会と死に向かう対話からして符号するところであろう。そして、そのリズム法の応用は第 3 幕第 1 場、トリスタンのモノローグを支配する冒頭の音楽にみられる。ここでは、〈憧憬の動機 B〉に基づく音型が延々と反復されるのだが、用いられたリズムは「長短 | 長短」に変容させられている。そこで排除されているのは、急き立てられるような切迫感であることは間違いない。

話を和音の形態に戻して、トリスタン和音が担う象徴的な意味についても検討しておきたい。そもそも半減七和音は、下から短 3 度 + 短 3 度 + 長 3 度で堆積される。下 3 音は減三和音を形成し、そこに長 3 度上の音が加わった響きである。減三和音は悪魔の音程である減 5 度を持ち、多くのオペラや歌曲などでネガティブな意味が与えられてきた。そこに長 3 度という広めの音程が積み上げ

られ、それが不安定な響きをかたち作っている。ここには西洋音楽における協和音程の関係性が関わってくる。西洋音楽における完全協和音程を分ける音程は、例えば完全8度を2つに分けるには下から完全5度+完全4度、と倍音列に従って、広い音程を下に狭い音程を上配置する方が響きがよい。同じように、完全5度を分けるには、やはり倍音列に従って下から長3度+短3度として、長三和音にする方が響きがよい。これが逆だと短三和音という、倍音列にも存在しない、ネガティブな和音になる。つまり、和音としての響きのニュアンスには和音自体における音程配列が関わっており、下で響く音程は広く上で響く音程が狭いかたちがポジティブに響く。この原則からして、半減七和音は不安定な構造をもっていることが分かる。

それが《トリスタン》では音程関係が入れ替えられ、4度の響きが前面に出されると、下から増4度+長3度+完全4度で堆積される。下2声の増4度=減5度は悪魔の音程であることからネガティブな意味をもつ。その上に長3度という小さめの音程、さらにその上に長3度より大きい完全4度が置かれることで、やはり不安定な響きがかたち作られる。そして4度という響きが耳につき、機能と声から外れた響きに聞こえるわけである。

この不安定な響きが《トリスタン》前奏曲冒頭で、2つの〈憧憬の動機〉、すなわち、短6度上行に続いて半音階下行する〈憧憬の動機A〉と続いて半音階上行する〈憧憬の動機B〉に挟まれるかたちで提示される。死への下降を暗示する半音階下行と愛への憧れを暗示する半音階上行が、トリスタン和音の響きにアンビヴァレントなニュアンスを加えている。したがって、トリスタン和音には愛に憧れることが死に直結し、死に憧れることが愛に直結する矛盾が背中合わせになっており、それを受け入れざるを得ない宿命が暗示されていよう⁹⁾。

例を挙げたら枚挙に暇がないが、第1幕第2場で若い水夫の声が聞こえてきたのち、イゾルデが歌う場面を検討する【譜例3】。イゾルデの怒りや苛立ちの原因がトリスタンその人であることをブランゲーネに告げる場面に当たる。

イゾルデの歌唱旋律は〈憧憬の動機B〉そのものであるが、彼女が歌い出す譜例の6小節目は、三和音ないし七の和音をまだ形成していない。2段目に入り、イゾルデが「mir verloren」と歌い出した時点でトリスタン和音が成立する。この箇所の和声進行は導入曲冒頭と同じであり（ただし調は異なる）、また半音階下行の〈憧憬の動機A〉と半音階上行の〈憧憬の動機B〉が絡み合う音楽的コンテキストもあることから、このトリスタン和音 d-f-as-c は次の des 上の属七和音への属七和音、すなわちドッペルドミナントとみなせる。したがって、イゾルデが「mir」でとる f 音は非和声音に当たるわけである。以下、譜例で○を囲んだ音節はいずれも非和声音に当たる。

ヴァーグナーの楽劇創作にとって、音楽と言葉をどのように結び合わせるのかは重要な課題であった。拙論で指摘してきたように、歌唱旋律自体においては、詩における3つのアクセント――

9) この和音のドラマ上の象徴性については、三宅 2013 が《さまよえるオランダ人》のなかで指摘しているほか、すでに拙論 2011 でも《神々の黄昏》について例証した。

【譜例3】 第1幕第2場、トリスタン和音と半音階法

Isolde (deren Blick sogleich Tristan fand und starr
auf ihn geheftet blieb, dumpf für sich): B. Stehend, mit einer Hand

d上 トリスタン和音 des上 属七和音 f上 トリスタン和音 e上 属七和音 as(gis)上 トリスタン和音

auf das Ruhebett gestützt

mir ver - lo - ren, - hehr und heil, kühn und feig!

韻律上のアクセント、発語上のアクセント、意味上のアクセント——に対して、音楽における3つのアクセント——音高アクセント、音長アクセント、音強いアクセント——によってどのようにバランス配分しながら、音楽の拍節に配置するかが基本的手法となる。その上で、歌唱旋律において強音節に与えられた音と背景で鳴る和音構成音との関係が、音楽と言葉の表現に微妙なニュアンスを与えていることも、すでに拙論で指摘した通りである。それでは、トリスタン和音において音楽と言葉はどのように関係しているのでしょうか。

改めて【譜例3】を検討したい。ここでイゾルデが「わたしのために選ばれながら、／わたくしから失われていったあの男。／気高く、健やか、／大胆にして、臆病な男。／死神に捧げられた、あの頭！／死神に捧げられた、この胸！ Mir erkoren, / mir verloren, / hehr und heil, / kühn und feig! / Todgeweihtes Haupt! / Todgeweihtes Herz!」と歌う。歌唱旋律は半音階上行の〈憧憬の動機B〉そのものであり、背景ではトリスタン和音と属七和音が反復している。

テキストの内容からは、イゾルデがトリスタンに対して運命的なものを感じていることは疑いない。実際にトリスタン和音が宿命や運命といったものを暗示している。そして「死神に捧げられた」というように、「死」もまたイゾルデの脳裏のなかでは運命づけられている。その一方で、彼女が歌う詩のメロディーが〈憧憬の動機B〉の半音階上行であるように、その思いは「愛」への憧れでもある。彼女がトリスタンに「死」を望んでいるのは、その背後にイゾルデのみならず、二人の「愛」があるはずだからである。したがって、ここにはイゾルデのなかの矛盾した感情がある。少なくともこの第1幕のこの場面において、愛があるからこそトリスタンを殺したいと思っはいても、愛

の成就と死は直結していない。

さらに問題となるのは、イゾルデが非和声音をとる現象である。拙論で明らかにしたように、歌唱旋律がとる音は、背景で鳴る和音構成音のどの音に当たるかによって、和音が暗示する意味との距離感を示唆する。たとえ長三和音が背景で鳴っていたとしても、歌唱旋律が第5音をとることで、長三和音がもつポジティブな意味に対して、当該の登場人物が距離を置いていると考えられる。したがって、歌唱旋律が非和声音をとるということは、背景で鳴る和音のニュアンスに対して同調していないことを意味する。トリスタン和音が〈憧憬の動機〉の絡むテクスチャーのなかで鳴り響く時点で、その和音は変化音、すなわち非和声音を伴ったドッペルドミナントであり、ドッペルドミナントである以上はドミナントに解決することが期待される。そのドミナントトニックの和声的解決に対して、イゾルデは完全に距離を置いている、ということになる。以上からこのイゾルデの歌唱旋律とトリスタン和音の関係に対しては、イゾルデが愛には憧れていても死には憧れてはおらず、ましてや、死が愛の成就に直結するとは考えてもいないこと、および、愛と死の関係がイゾルデのなかで混乱し、整理もできていない、といったことが読み取れるであろう。

3.2 「4度堆積」型：B「半音階進行不関与」

①の「4度堆積」型に分類できるトリスタン和音であっても、そこに〈憧憬の動機〉による半音階が絡んでこなければ、そのトリスタン和音はすべて和声音で構成されているとみなせる。本論ではそれを「半音階進行不関与」型としておく。その際には、詩のメロディーのとる音は、和音構成音との関連から人物の立ち位置がみてとれる。

たとえば第2幕第2場、トリスタンとイゾルデの愛の二重唱の終わり近くで、トリスタンとイゾルデは昼、すなわち生の否定から夜、すなわち死の肯定に至り、すでに死への憧れで意思の一致を確認し合っている〔譜例4〕。この箇所は、のちに第3幕幕切れのイゾルデの〈愛の死〉でそのまま再現されるが、譜例部分はその中間に挿入された音楽で、〈愛の死〉では再現されない。ここで二人は同じ歌詞「(おお) 永遠の夜、／甘美な夜！(O) ew'ge Nacht, / süße Nacht!」を同時に歌っており、二人の思いはひとつであるかのようにみえる。ここでドラマ上の表現で重要な鍵を握っているのが、多用されるトリスタン和音である。ただしここには〈憧憬の動機〉による半音階は絡んでいない。したがって、このトリスタン和音はすべて和音構成音で成り立っているとみなせることになる。

〔譜例4〕の1小節目で示したように、トリスタンとイゾルデは背景で鳴っているトリスタン和音に対して、それぞれ根音と第7音をとっていることが注目に値する。5小節目では、それぞれ第3音と第9音をとっている。つまり、トリスタンは、発せられた言葉「永遠の夜、甘美な夜」とその背景のトリスタン和音および属九和音が暗示する意味に対して同調し、イゾルデは距離をとっていると読み取れる。具体的にいえば、トリスタンは死による愛の成就を受け入れ、イゾルデは表面

【譜例4】《トリスタン》第2幕第2場、愛の2重唱の終わり近く

ではトリスタンに同調しながら、内面ではそれを完全には受け入れ切れていない。《トリスタン》というドラマは、両者の愛の合一によって、少なくとも二人にとっては幸せな死の結末を迎えているようでいて、そのような愛のかたちに対してイゾルデが異議を申し立てている¹⁰⁾。そればかりか、ヴァーグナーのオペラの共通テーマである女性の自己犠牲による男性の救済という主題についても、男性としてそのような救済に憧れながら、どこかで女性を信じきれないヴァーグナー自身の価値観ともつながってこよう。

もう一例を第3幕からとって検討したい。[譜例5]は第3幕第1場、長大なトリスタンのモノローグの一部である。譜例で歌われるテキストは、「常夜の国、／そこでわたしたちに／ゆだねられた知はただひとつ、／神聖な／永遠の忘却！／そのおぼろげな予感がどうして消えてしまったのだろうか？／またしてもわたしを／陽の光のもとに駆り出したもの、／あれは／あこがれの促しだったのか？／わが身にただひとつ残されていた der Weltennacht./ Nur ein Wissen / dort uns eigen: / göttlich ewiges / Urvergessen! / Wie schwand mir seine Ahnung? / Sehnsücht'ge Mahnung, / nenn' ich dich, / die neu dem Licht / des Tages mich zugetrieben? / Was einzig mir geblieben,」である。忘却が知であるといった謎めいた内容をもっている。

10) イゾルデにとっての「死」とトリスタンにとっての「死」の意味の齟齬については、拙論2010においてイゾルデの〈愛の死〉を例に分析を行った。

【譜例5】第3幕第1場、トリスタンのモノローグより

des上 短三和音 es上 属七和音 c上 短三和音 es上 属七和音 c上 トリスタン和音 偶成和音

Wel - ten - nacht. Nur ein Wis - sendort uns ei - gen:

偶成和音 偶成和音 d上 長三和音 d上 短三和音

gött - lich ew' - ges Ur - ver - ges - sen! Wie schwand mir sei - ne

riten.
Sehr langsam

f上 トリスタン和音 e上 属七和音 gis上 トリスタン和音 g上 属七和音

Ah - nung? Sehn - sücht' - ge Mah - nung, nenn' ich dich, die neu dem

pp *ppp* *Sehr allmählich belebend.*

〈憧憬の動機B〉

d上 トリスタン和音 h上 属七和音 a上 トリスタン和音

Licht des Tags mich zu - ge - trie - - ben?

poco cresc. *Voll. espress.*

a上 減七和音 fis上 トリスタン和音 f上 属七和音 h上 トリスタン和音

Was ein - zig mir ge - blie - ben, ein

dim. *p* *cresc.* *f*

譜例でトリスタン和音が発生しているのは、まず1段目5小節目で「eigen」の言葉の箇所である。ここに半音階進行は関与しておらず、歌唱旋律に与えられたのは第7音に当たる。したがって、知がゆだねられたのは宿命だったこと、しかしそれはトリスタンにとってネガティブなものであることが暗示されていると解釈できる。そしてここには、オーケストラ声部の内声に半音階下行の動き

がみられ（譜例の□で囲んだ音）、ネガティブなニュアンスを後押しする。

次にトリスタン和音が用いられるのは、3段目1小節目と4小節目で「Ahnung」と「Mahnung」の言葉の箇所当たる。ここで〈憧憬の動機B〉が絡む。したがって、ここで鳴るトリスタン和音の構成音には非和声音が発生する。しかし歌唱旋律がとる音は、〈憧憬の動機B〉の半音階進行ではない。トリスタンはそこで鳴るトリスタン和音が暗示する宿命に同調している。その一方で、半音階上行がもつ憧れに対して距離を置く。トリスタンにおける自己矛盾をみてとることができよう。4段目1小節目のトリスタン和音は「Licht」の言葉に与えられている。ここでも〈憧憬の動機〉の半音階進行が絡んでいるが、歌唱旋律は半音階進行とはではない和音構成音をとる。光が現世と生を暗示していることは、《トリスタン》第2幕第2場の二重唱のなかで確認されている。

トリスタン和音という《トリスタン》を形成する音楽の縦糸と半音階進行という音楽の横糸によるテクスチャーに、歌唱旋律と言葉の関係が組み込まれることにより、ドラマ上の複雑なニュアンスを生み出している。当然ここには、トリスタンの過去と現在と未来をめぐる記憶が錯綜し、生と死の意味付けが混乱していることが暗示されていると考えられる。

そのほか譜例で起きていることについて補足しておきたい。4段目4小節目以降にもトリスタン和音が用いられているが、ここでは〈憧憬の動機〉は関与していない。むしろ譜例において○で囲んだ音符は非和声音に当たることが注目に値する。5段目1小節目、「Was」がとる cis (=des) 音は背景で鳴る a 上の減七和音 a-c-es-ges(=fis) にとって倚音に当たるのだが、倚音が向かうべき c 音がむしろ刺繍音のようにしか扱われていないのである。永遠に連続するかのような半音階上行の連続とその目的地として設定される2度下行によるため息の音型という構造が、《トリスタン》第1幕への前奏曲冒頭をかたち作っており、それが《トリスタン》というドラマ全体を暗示していることは、すでに三宅1990が指摘している通りである。倚音は《トリスタン》の音楽において、目的地としてのため息の音型、として機能しており、その典型が第2幕第2場において主要な役割を担っていた「夢の和音」であった。その倚音がここでは歪められ、「愛=死」を成就させることの苦悩が暗示されていよう。

最後に②の3度堆積型については簡単に触れておく。《トリスタン》における各和音連結のなかで、トリスタン和音が4度堆積型を採らないことがある。【譜例5】の1段目5小節目は、c音上のトリスタン和音であり最低音がes音であることから、第1転回形であることが分かる。同じく【譜例5】の5段目2小節目は、fis音上のトリスタン和音で最低音がfis音であることから、基本位置であることが分かる。和音構成上は4度の響きを前面に出さないかたちであり、4つの和音構成音はすべて和声音と位置付けられる。象徴内容は4度堆積型と共通するものの、歌唱旋律が非和声音をとる現象が生じなくなる。そのため、登場人物が歌われるテキストに対して徹底的に距離をとるという現象も生じなくなる。

4. 考察と今後の課題

以上、トリスタン和音の諸形態とそれぞれにおける音楽と言葉の関係について検討してきた。本論における主張を整理すると、次の6点に整理できる。

第一に、トリスタン和音のもつ機能と和声法上の位置付けがそもそも多義的であること、したがって、その響きに付与されるドラマ上の象徴的内容も多義的であること、である。

第二に、その響きを最も特徴付けているのは、4度堆積の響きとそれをかたち作る楽器法である。3度の堆積で和音を形成させるという西洋音楽の長い伝統に対して、極めて違和感を与える不安定な響きとなっている。そのことと相俟って、この響きに解決したいが解決できない宿命的なものが暗示されている。

第三に、トリスタン和音の多義性に密接に関与しているのが、2つの〈憧憬の動機〉による半音階進行である。むしろ、トリスタン和音という縦線と半音階下行進行という横線によるテクスチャーこそが、《トリスタン》のドラマにとって重要である。すなわち、そこに半音階下行という死への憧れと半音階上行という愛への憧れが交差するところにトリスタン和音の響きがあることこそ、この和音の多義的な意味につながっている。

しかし第四に、《トリスタン》のドラマ本編におけるトリスタン和音の用法では、〈憧憬の動機 B〉が絡む場合と絡まない場合があり、それによってもトリスタン和音の機能と和声的な位置付けが変化する。すなわち、半音階進行が絡むか絡まないかによって、トリスタン和音の4つの構成音が機能と和声上、非和声音と位置付けられるのか、和声音と位置付けられるのか、変化するという現象が起こる。それによって、トリスタン和音が暗示するドラマ上の意味も変化する。

第五に、和音構成音と言葉の関係がヴァーグナーのドラマ的表現手段にとって重要であることは、拙論で指摘してきた通りである。このとき、強音節に当たるシラブルの言葉が和音構成上第何音であるのかが、歌われる言葉に微妙なニュアンスを与えるのだが、そこで選ばれている音が非和声音か和声音かで、ドラマ上の意味が大きく変動する。《トリスタン》では歌唱旋律が非和声音をとるという現象が起こっており、登場人物たち自身が自分たちの宿命に対して、受忍したり、躊躇したり、拒絶したり、といったドラマ上の表現に関与しているとみなせる。

第六として、トリスタン和音をめぐるテクスチャーを分析していくと、実はそこにリズム法の革新が絡んでいることが重要で、これまでの研究で見逃されてきた点といえる。このリズム法を見逃すと、トリスタン和音の構成音 *gis* 音が非和声音であるのに、向かうべき解決音よりも長い音価をもつことの意味が見失われてしまう。

最後に、トリスタン和音そのものではないが、トリスタン和音の旋律素材としての活用について、若干の考察を加えておきたい。すなわち、〈まどろみの動機〉の展開とその変容についてである。改めて【譜例 2 (c)】を検討すれば明らかのように、このライトモチーフの冒頭4音はトリスタン和音の構成を横に並べ替えたものになっている。初出時は、確かに【譜例 2 (c)】で示したよう

にトリスタン和音の構成音によるのだが、その後用いられる場合には、4番目の音が2度上の音をとることが基本となる。ただし背後の伴奏声部において、トリスタン和音の構成音が補完される。

ここで検討しなければならないのは、2点である。ひとつは、このライトモチーフはトリスタン和音が担っていた象徴的な意味を担われているのかという問題である。もはやここでは解釈の問題にもなってくるであろうが、このライトモチーフが《トリスタン》第2幕第2場の愛の二重唱後半において中心的な位置を占め、二人の思いが「愛=死」に向かう心理的なテキストを歌うことから、そこに宿命的なものと死の関係性を読み取ることは自然である。とりわけ、このライトモチーフの第2音と第3音がとる減5度（≒増4度）が、反復されるにつれ耳に残る。まどろむような幻想的な雰囲気の中に、悪魔の音程が響き続けることの違和感は見逃されてはなるまい。トリスタン和音をもつ4度体積の響きにも増4度が含まれていることはすでに指摘した通りであり、このライトモチーフにトリスタン和音の響きがあることからして、同様の象徴性を認めてよいであろう。

もうひとつの問題は、このライトモチーフによる動機展開とベートーヴェン受容との関係性である。ただし、ベートーヴェン受容の問題に入る前に、楽劇創作とライトモチーフ技法について整理しておかなければならない。ある音楽的要素（主に音型や旋律）が何らかの音楽外の象徴性を担われ、予感や回想の機能を与えられることは、オペラというジャンルが生まれてから、多かれ少なかれ行われてきた手法である。

ヴァーグナーが《指環》においてさらにそれを徹底させたわけだが、これまでの作曲家と大きく異なる点は、その音楽的要素を音楽展開にも用いたことである。登場人物のある感情や観念によって統一的にひとつの場面を形成させる際に、統一的な音型、すなわちライトモチーフを執拗に反復させて音楽的な背景を埋めていく。このとき用いられるライトモチーフは、既存の形式をかたち作るわけでもないし、静的で図式的な構造を目指すわけでもない。

こうした手法をオペラにもち込むというアイデアがどこから来たのか、そしてその手法の参照点は果たしてベートーヴェンだったのか、という問題は本論では今後の課題として提示するに留めなければならない。ヴァーグナーのベートーヴェン受容を考察する上で乗り越えなければならない先行研究であり、いまだに乗り越えられていないのは、クラウス・クロプフィンガーの『ヴァーグナーとベートーヴェン』である。

クロプフィンガーは、ベートーヴェンの晩年の弦楽四重奏曲から影響がみられる事例として、《トリスタン》のこの〈まどろみの動機〉を指摘している(Kloppfinger 1974: 230ff)。作品132におけるヴィオラとチェロの音程関係が〈まどろみの動機〉の音進行と類似していること、およびこのライトモチーフが《トリスタン》創作の最初期の段階でスケッチされており、そのときこの旋律が「夜の帳よ、下りてこい」に与えられていたことを指摘する。ヴァーグナーがこの旋律形に中心的な役割を与えようとしていたことが明らかにされる。このライトモチーフがこのあと変容を遂げていくことも言及されるのだが、それがベートーヴェン受容とどのように関わっているのかについては検

討されない。

クロプフィンガーが指摘する音楽におけるヴァーグナーとベートーヴェンの影響関係は、具体的な旋律形の類似性やリズム法の類似性に留まる傾向があり、より包括的で柔軟な観点での比較検討が求められよう。このような手法は、むしろリストの主題変容の技法との関連から論じるべき現象なのではないか。この問題についても、今後の課題として提示しておきたい。

本論としては、トリスタン和音をめぐる新しい手法として、その構成音を旋律音としたライトモチーフとその展開および変容が、ドラマ的表現手段として機能していることを最後に指摘しておきたい。トリスタン和音が担う宿命的な意味によって、ある場面を統一的に表現したいからといって、背景で鳴る和音がすべてトリスタン和音というわけにはいかない。このとき動機展開として有効利用されたことが重要であろう。そして、クロプフィンガーの指摘からは、ヴァーグナーが《トリスタン》創作の初期段階から、第2幕第2場の音楽をかたち作る中心的な響きとして減5度（=増4度）を設定していたことが重要である。

■参考文献■（本論で言及しないものも含む）

- ・ Abraham, Lars Ulrich. 1971. "Bemerkungen Zu Wagners >chromatischer< Harmonik." *Richard Wagner: Werk und Wirkung*, ed. by Carl Dahlhaus (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 26): Regensburg: Gustav Bosse Verlag: pp. 199–206.
- ・ Breig, Werner. 1986. "Wagners Kompositorisches Werk", *Wagner Handbuch*, ed. by Ulrich Müller and Peter Wapnewski. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, pp. 353–470.
- ・ Dahlhaus, Carl. 1971, 1986². *Richard Wagners Musikdramen*. Zürich: Orell Füssli Verlag. (邦訳『リヒャルト・ワーグナーの楽劇』好村富士彦・小田智敏訳、音楽之友社、1995)
—— 1978. "Tristan'-Harmonik und Tonalität." *Melos: NZ Neue Zeitschrift für Musik*. 4. Jahrgang Heft 3 Mai-Juni 1978: pp. 215–19.
- ・ Danuser, Hermann. 1998. "Tristanakkord." *MGG*, Band 9: pp. 832–44.
- ・ De la Motte, Diether. 1976, 2011¹⁶. *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter.
- ・ Eger, Manfred. 1999. "Die Mär Vom Gestohlenen Tristan-Akkord: Eine groteskes Kapitel der Liszt-Wagner-Forschung." *Die Musikforschung* 52/ Heft4: pp. 436–53.
- ・ Giesl, Peter. 1999. "Von Stimmführungsvorgängen zur Harmonik. Eine Anwendung der Clausellehre auf Wagners "Tristan und Isolde"." *Die Musikforschung* (1999 / Heft 4): pp. 403–35.
- ・ Hartman, Günter. 1989. "Schon Wieder: Der (?) "Tristan-Akkord"." *Die Musikforschung* (1989 / Heft 1): pp. 36–52.
- ・ 川島素晴 2015 「トリスタン和音クロニクル」、日本ワーグナー協会編『ワーグナーシュンポシオン 2015』東海大学出版部：pp. 14–39。
- ・ Klopfinger, Klaus. 1974. *Wagner und Beethoven: Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- ・ 小鍛冶邦隆 2008 『作曲の技法——バッハからヴェーベルンまで』音楽之友社。
- ・ 稲田隆之 2009 「ジークリンデの叙事的語りにおける『詩のメロディー』——《ヴァルキューレ》における『詩のメロディー』序論」『香川大学教育学部 研究報告 第 I 部』第 132 号：pp. 1–17。
—— 2010 「イゾルデの〈愛の死〉における「詩のメロディー」——言葉と音楽のねじれ関係をめぐって——」『メディア・記号・芸術』第 2 号、東北大学大学院情報科学研究科メディア記号論研究室：pp. 103–24。
—— 2011 「ワーグナーのオペラにおける音楽と言葉の関係 :5 脚のヤンプス詩行の問題から詩のメロディーへ」『年刊ワーグナー・フォーラム 2011』東海大学出版部：pp. 114–31。
—— 2014 「《トリスタン》における言葉と音楽のねじれ関係——ドラマの機能とその破綻——」、『ヴァーグナーの舞台作品におけるドラマ性』稲田隆之編、日本独文学会叢書 105：pp. 43–56。
- ・ Mahnkopf, Claus-Steffen. 1999. "Tristan-Studien." *Richard Wagner: Konstrukteur der Moderne*, ed. by

Claus-Steffen Mahnkopf. Stuttgart: Klett-Cotta: pp. 67–128.

- ・三宅幸夫 1990 「《音楽的》 解題 Muß ich dich so verstehen?」、日本ワーグナー協会監修『ワーグナー《トリスタンとイゾルデ》』三光長治・高辻知義・三宅幸夫編訳、白水社：pp. 148–51。
—— 2013 「シシュフォスの神話」、日本ワーグナー協会編『ワーグナーシユンポジオン 2013 特集ワーグナー生誕 200 年』東海大学出版部：pp. 14–30。
- ・Nattiez, Jean-Jaques. 1987. *Musicologie générale et sémiologie*, Paris: Christian Bourgois. (邦訳『音楽記号学』足立美比古訳、春秋社、1996)
- ・Spohr, Mathias. 2012. “Tristan-Akkord.” *Das Wagner-Lexikon*: Herausgegeben im Auftrag des Forschungsinstituts für Musiktheater Thurnau von Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen. Laaber: Laaber-Verlag: pp.746–7.

■リブレット対訳■

- ・日本ワーグナー協会監修『ワーグナー《トリスタンとイゾルデ》』（三光長治・高辻知義・三宅幸夫編訳）、白水社、1990 年。

■使用楽譜■

- ・*Richard Wagner Tristan und Isolde*. Klavierauszug mit Text von Felix Mottl und Gustav F. Kogel. Frankfurt: C. F. Peters, 1914/42.

Rethinking the Tristan Chord

— The Relationship between its Ambiguity and Chromaticism in Wagner's *Tristan* —

Takayuki INADA

This thesis deals with the Tristan chord which characterizes the sound of *Tristan und Isolde* (1857–59) by Richard Wagner (1813–83). It aims to reconsider the chord's dramatic function by analyzing the relationship between word and music. The following six points were confirmed after consideration:

1) The Tristan chord's position is originally ambiguous in terms of functional harmony, so the symbolic content of the drama enacted to its sound is also ambiguous. 2) It is the instrumentation method and the accumulation of 4ths which most characterizes the sound of instances of the Tristan chord. 3) The chromatic steps of the two “longing-motives” are closely related to the ambiguity of Tristan chords. Consequently, it is most important for the drama of *Tristan* that the Tristan chords as warp and the chromatic progression as woof knit the textures of music.

4) However, there are two types of Tristan chord in the drama. Their harmonic functionality changes depending on whether the “longing-motive B”, a chromatic stepwise descent, is involved or not. In other words, the functionality of the 4 tones that comprise the Tristan chord changes, becoming harmonic or non-harmonic according to whether or not chromatic progression is involved.

5) As I have pointed out elsewhere, the fact that the relation between constitutional notes of each chord and text words is important for Wagner's dramatic and expressive means. It is considered that Wagner gives subtle nuances to the words depending on which constituent tone — the root note, the third, the fifth, or the seventh — is applied to each stressed syllable. In *Tristan's* drama, when the sung melody takes a nonharmonic note, it suggests that the characters themselves express negative emotions such as endurance, hesitation, or rejection with respect to the verbal content they sing.

6) The textures around Tristan chords involve an innovation in rhythmic method. The long-short, short-long rhythm of “longing-motive B” relates closely to the Tristan chord and indeed the whole of *Tristan's* drama. If you miss this rhythmic method, you also miss the position and meanings of the uppermost tone, G#, in the Tristan chord.

In addition, this paper clarified the relationship between the Tristan chord and the “dozing-motive”, which is melodic material based on the constituent tones of its chord, and the relationship between the drama and musical development of the “dozing-motive”. It is also argued that in considering Wagner's *Musikdrama* creation it is important for us to understand that this music is associated with his reception of Beethoven.

「トリスタン和音」再考

——ヴァーグナーの《トリスタン》におけるその多義性と半音階法の関係——

稲田隆之

本論は、ヴァーグナー Richard Wagner (1813–83) の楽劇《トリスタンとイゾルデ Tristan und Isolde》(以下《トリスタン》)(1857–59) の響きを最も特徴付けている「トリスタン和音」について、音楽と言葉の関係から分析することによって、そのドラマ的機能を再考することを目的としている。考察の上で確認されたのは、次の6点である。

第一に、トリスタン和音のもつ機能と和声法上の位置付けがそもそも多義的であること、したがって、その響きに付与されるドラマ上の象徴的内容も多義的であること。第二に、その響きを最も特徴付けているのは、4度堆積の響きと楽器法であること。第三に、トリスタン和音の多義性に密接に関与しているのが、2つの〈憧憬の動機〉による半音階進行である。言い換えれば、トリスタン和音という縦線と半音階下行進行という横線によるテクスチャーこそが、《トリスタン》のドラマにとって重要である。

しかし第四に、《トリスタン》のドラマ本編におけるトリスタン和音の用法では、〈憧憬の動機 B〉が絡む場合と絡まない場合があり、それによってもトリスタン和音の機能と和声的な位置付けが変化する。すなわち、半音階進行が絡むか絡まないかによって、トリスタン和音の4つの構成音が機能と和声上、非和声音と位置付けられるのか、和声音と位置付けられるのか、変化するという現象が起こる。

第五に、和音構成音と言葉の関係がヴァーグナーのドラマ的表現手段にとって重要であることは、拙論で指摘してきた通りである。このとき、強音節に当たるシラブルの言葉が和音構成上第何音であるのかが、歌われる言葉に微妙なニュアンスを与える。《トリスタン》のドラマで歌唱旋律が非和声音をとる現象が起る場合には、登場人物たちが自分たちの歌うテキスト内容に対して、受忍したり、躊躇したり、拒絶したり、といったネガティブな感情表現に関与しているとみなせる。

第六として、トリスタン和音をめぐるテクスチャーにリズム法の革新が絡んでいること。〈憧憬の動機 B〉における「長短 | 短長」のリズム法がトリスタン和音、および《トリスタン》のドラマ全体に密接に関わっている。このリズム法を見逃すと、トリスタン和音の最上声音 *gis* 音の位置付けを見誤ることになる。

そのうえで、トリスタン和音の構成音に基づく旋律素材である〈まどろみの動機〉とトリスタン和音の関係性、および、〈まどろみの動機〉による動機展開とドラマとの関係性についても明らかにした。またこの音楽現象にベートーヴェン受容が関わっていることが、ヴァーグナーの楽劇創作を考察する上で重要であることも指摘した。

