

# オペラ舞台における身ぶり

——ヴァーグナー楽劇《ニュルンベルクのマイスタージンガー》における立居<sup>(1)</sup>——

長谷川 悦朗

## 序. オペラ舞台の属性

他の舞台ジャンルの場合と同様に、オペラの場合にもこのジャンルが上演される際にはいくつかの暗黙の了解が観客からは前提知識として期待されている。オペラとは演目によっては旋律を伴わない対話によって展開する箇所が多いものも存在するが、旋律とともに歌われる台詞が少なからぬ比率を占めるのがこのジャンルのアイデンティティである。しかもその歌唱にもソロ歌手によって順番に単独で歌われる独唱ばかりでなく、複数のソロ歌手によって全く別の台詞が同時に歌われる重唱もあり、合唱についても複数の集団によって別々の歌詞部分が同時に歌われるのもオペラの舞台では自明のことである。とりわけ本稿が扱う、ヴァーグナー (Richard Wagner 1813-1883) が作曲したいわゆる「楽劇」<sup>(2)</sup>においては、対話とレチタティーヴォとアリアという従来の区別が存在せず、オーケストラ演奏は幕の間じゅう間断なく継続され、ほぼすべての台詞が旋律とともに「歌われる」のである。上演現場における台詞聴解の困難さを暗黙の前提とした上で、観客は事前に対訳付き台本や楽譜や録音ディスク、あるいは手っ取り早く入門書を活用して来るべき観劇の準備をすることになる。この準備がさらに有効となる根拠として、近年のオペラ上演では演出家主導による大胆な読み直し・読み換えによる演出舞台の傾向が加速しており、好意的な言い方をすれば、個々の舞台制作は演出家の独自性あふれる自由な創作品と形容すべきものであろう。それゆえ、オペラ上演に対して美食家風に嗜好を表明するのではなく、理性的に批評しようとする場合であるならばとくに、その舞台制作の演出意図やその独創性を理解するためにも前提条件として台本テキストに対する深い知識が必要になるのである。

オペラ上演における台詞聴解の困難さと演出家主導による自由大胆な演出舞台という二つの難関を克服するための事前準備をする場合に、台詞や旋律とともに等閑に付すべきではない作品構成要素が存在する。それは台本中のト書きであり、その中でもとりわけ身ぶりを指示するものである。二十世紀への転換期以降の演出舞台という趨勢の中で、少なからぬ演出家たちはオペラのソロ歌手に対しても、単に「歌唱する」だけでなく「演技する」ことも要求しており、オペラ舞台は徐々に演劇舞台に接近しつつある。近年に確立した概念としてのこうした「音楽演劇 Musiktheater」では舞台上においてソロ歌手の演技能力が重要度を増しており、観客にとっては言葉、音楽に加えて身ぶりという要素も正当に知覚し評価

しなければならなくなっているのである。

ただし、本稿の対象はこうした近年の音楽演劇における全般的傾向ではなく、一つの事例、すなわちヴァーグナー楽劇《ニュルンベルクのマイスタージンガー》(Die Meistersinger von Nürnberg 1868 初演)の台本テキスト(1862年完成)<sup>(3)</sup>に限定され、彼の理論的著作も同作品との関連において参照される。ヴァーグナーの音楽劇は音楽研究と文学研究の視点から論及されることが多いが、身ぶりの問題は双方から死角になりかねない位置に存在するに思われ、現実にはこの問題に特化した研究は多くない。彼の他のオペラ・楽劇については筋展開に対して決定的な意味を有する、例えば誓い、祈り、呪いなどを表すための印象的な身ぶりが台本研究の中で問題対象となり、舞台上演批評の中で言及されることもあるが、喜劇的作品である《マイスタージンガー》における身ぶりに限ると先行研究の存在を確認するのも困難である。そして、本稿では同作品における身ぶりの中でもとりわけ二対のもの、すなわち「立っている」と「座っている」という姿勢と、「立つ」と「座る」という動作に照準は絞られる。その根拠は論述を進めてゆく中で明白になるであろうが、この二対の中には、この台本テキストを読み解き直すために有効なモチーフが認識され、さらに上演が観客に及ぼす舞台効果の方向性が示唆されていることをさしあたり予告しておきたい。

## 1. 喜劇的オペラにおける身ぶり

ヴァーグナーの年譜の中で《マイスタージンガー》の構想が初めて浮上する年代としては1845年が確定されている。この年から6年後に執筆された『友人たちへの告知』(Eine Mitteilung an meine Freunde 1851)の中で新作オペラへの創作意欲が表明されている。

古代アテネ人たちの場合に悲劇の後には明朗なサテュロス劇が続いていたように、あの行楽旅行において突発的に滑稽な劇の姿が立ち現れたのです。その姿はまさしく私の《ヴァルトブルク城における歌合戦》に対して関連性あふれるサテュロス劇として接続可能なものでした。それこそハンス・ザックスを頂にすえた《ニュルンベルクのマイスタージンガー》であったのです。(VI. 259)

「あの行楽旅行」とは1845年夏季のものであり、この時マリーエンバートでの滞在中に《マイスタージンガー》の散文稿が成立したのであった。引用箇所から明らかであるように、ヴァーグナーはギリシア悲劇上演の後に

サテュロス劇が上演された慣例を引き合いに出しながら、当初からこの楽劇を自作オペラ《タンホイザーとヴァルトブルク城における歌合戦》(Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg 1845 初演)とは好対照をなす「滑稽な劇」として構想していたのである。時間系列でたどると、実際には二つの作品の間に《ローエングリン》(Lohengrin 1850 初演)と《トリスタンとイゾルデ》(Tristan und Isolde 1865 初演)が成立したため、《タンホイザー》と《マイスタージンガー》との「関連性」は目立たなくなってしまったものの、両作品は対比させることが可能である。共通点として、前者は中世ミネゼンガーの芸術、後者は近世マイスタージンガーのそれであるという相違は存在するものも、芸術ひいては芸術家を主題とした「芸術家オペラ」であると指摘することができる。両者とも「歌う」という行為がオペラという枠組の中でメタ次元において扱われているのである。しかし、ヴァーグナーの構想の段階において明言されていたように、両者は好対照の結末に至る。すなわち前者が靈魂の救済というヴァーグナーには繰り返し見出される融和的解決ではあるものの悲劇的結末であるのに対して、後者は彼の構想にあった「滑稽な劇」に相当する結末である。

「ハッピーエンド」の結末に言及しておく、若い英雄役が花嫁を獲得し、年老いつつある街学者役が面目を失墜させる大団円はヨーロッパ喜劇の歴史的伝統の中で繰り返し出現している雛型である。しかし、歴史的現実には照射した際に齟齬を感じさせるものがあるとすれば、それはこの大団円にいたるまでの階級身分間の新旧と、両者が志向する方向性の新旧との矛盾であろう。旧来の身分である「騎士」を放棄して故郷を出立したヴァルター・フォン・シュトルツィング(以下ヴァルターと略記)が結末で唐突にマイスタージンガーという新興の市民組合に加入する。そもそも中世からの伝統身分である騎士階級は近世の市民階級よりもはるかに古いものでありながら、この古い階級の出身者が画期的で斬新な歌唱によって、旧態依然たる規則を保持している新興の階級に吸収されるのである。この点を意識すると「ハッピーエンド」も留保なしに肯定できるものではなく、むしろそこには皮肉が込められているという解釈も成り立つ。ただし、マイスタージンガー組合という集団も史的事実には照射すると疑わしい存在であり、16世紀のニュルンベルクでは組合を組織することが厳密に禁止されていた<sup>(4)</sup>ことは付言しておかなければならない。

さて、この楽劇ではヴァルターがマイスタージンガー組合に加入するための通過儀礼は毎年恒例の聖ヨハネ祭に集結した「民衆」の面前で、つまり公共の場<sup>(5)</sup>で行われる。彼はこの場での懸賞歌によって私的的幸福として花嫁を、公的認知としてマイスタージンガーの称号を獲得する。しかし、彼は独力で成功に到達するのではなく、靴屋親方兼マイスタージンガーであるハンス・ザックス(以下ザックスと略記)が作品中の演出家として彼を側面から支援する。剽窃歌詞による歌唱を試みて失敗したベックメッサーが、その詩の本当の作者はザックスであ

るとして彼を告発すると、彼は自己弁護しなければならない。聖ヨハネ祭の歌唱コンクールが一気に公開法廷へと急変する瞬間であるが、彼はベックメッサーが正確に記憶していなかったために歌い損ねた歌詞の本当の作者を「証人」として召喚する。

そしてこれの可能な者が

この詩の作者であり

マイスターと呼ばれる正当性を証明できるのだ、

公正な判事が見つかるのであれば。—

私は告発されたのであり、これを克服しなければならない。

そのために証人を選出させていただきたい。—

もしここに私の正しさを知る者がいるならば、

証人として輪の中に進み出ていただきたい。(IV. 208)

これに応じてヴァルターが登場し、舞台上に設置された壇上で懸賞歌を歌い、ザックスの無実と自己のマイスタージンガー資格とを証明するのである。この楽劇が結末に至るまでの、歌唱コンクール、公開法廷、通過儀礼という連続場面はこのように説明できるのであるが、この最終場景は筋展開の中で綿密に準備されてゆくのであり、それは舞台上の人物たちの身ぶりや位置関係に着目しながらその大まかな展開を辿ることが可能である。

## 2. 台本中の立居振舞

冒頭場面では登場人物の対話が始まる前のト書きの中に早くも身ぶり演技の指示が見出される。

コラールと間奏が続く中でオーケストラ伴奏とともに次のパントマイム劇が展開する。教会ベンチの最終列にはエヴァとマグダレーネが座っている。ヴァルター・フォン・シュトルツィングは多少の距離を置き脇柱にもたれて立っており、視線をエヴァに定めている。エヴァは繰り返し脇にいるその騎士の方を振り返りながら、彼が投げかけてくる、時には差し迫るような時には慈しむような、身ぶりを通して表現される願いや誓いに対して応答している。その応答の仕方はためらい恥じらいながらも気持ちが込もっており相手を勇気づけるようなものである。(IV. 109)

ここでは二人の女性と一人の外来者との対照ぶりが明白であり、エヴァとマグダレーネは他の市民たちとともに「座って」礼拝に参加しているのに対して、ヴァルターは「立っており」エヴァに身ぶりで訴えかけているのである。この場面の舞台に設定されている教会内部におけるベンチの存在は、時代設定としての「16世紀中頃」(IV. 107)の歴史的現実には照応したものである。つまり、「宗教改革とそれ以降になってようやく座席というものが教会装備の一部として定着した」<sup>(6)</sup>のであり、ヴァーグナーが意図していたのかどうかは別として、当時から

徐々に定着しつつあった教会内の座席が台本に再現されているのである。

立居という二つの対照的な身ぶりはこの冒頭場面から結末に至るまで繰り返して登場する。第一幕全体はカタリーナ教会内部で繰り返されるが、そこには冒頭場面の午後の礼拝が終了するとマイスタージンガーたちが集結してくる。彼らの会合がいかに学術的であるかを例えばエゴン・フォスは次のように詳述している。「しかしヴァルトブルク城の協会とは異なり、彼らが実行することは相当に学術的なやり方であり滑稽である。相互に知己の間柄である12人を上回らない人々の集会において、各人の名前を個々に呼び上げて出席しているかどうかを尋ねることは不必要である(第1幕第3場)。マイスタージンガーの組合はしかしながらまさにこれを行っているものであり、徒弟ダーフィトはこの馬鹿げた儀式を仔細に観察する以外のことはしておらず、彼の師匠であるハンス・ザックスの名前が呼び上げられると、会合中の人々に向かって大声で『そこに立っています。』と叫ぶのである。」<sup>(7)</sup>フォスは彼らの出欠確認の方式を「不必要」と断定するが、これには全く別の意義を見出すことも可能である。名前を呼び上げられた者は返事とともに着席してゆくのであり、この箇所では各マイスタージンガーが「着席する」(IV. 123-124)というト書きが十一回繰り返されている。ドイツ語で広義の「会議」を意味する単語“Sitzung”は「座っている」を意味する単語“sitzen”の名詞化形であり、マイスタージンガーたちは「着席する」ことを通じて文字通りの「座っていること=会議」を開始すると解釈できるのであり、その意味において「学術的」であろう。また、フォスも引用しているように、徒弟ダーフィトは師匠ザックスが「立って」と指摘しており、この台詞の中にも立居のモチーフが唐突に出現する。

この会議の後に行われるマイスタージンガー資格試験ではヴァルターが所定の椅子に座ることを要求されるが、マイスタージンガーの一人で「歌学校」と呼ばれる制度の進行役コートナーが示すその根拠にも立居への拘泥ぶりが垣間見える。

コートナー：歌学校制の慣習ですから。(IV. 133)

ヴァルターが歌唱の最中にこの「歌唱椅子」から立ち上がると、それもまた候補者にとって不利な判断材料となる。

コートナー：それどころか歌唱椅子から跳び上がってしまいましたね。(IV. 136)

こうしてヴァルターはザックスを除くマイスタージンガー達からこの資格試験に不合格と断罪されるが、彼が次に彼らの前に現われるのは最終場面でザックスがベックメッサーに告発される時であり、ヴァルターは証人として公衆の面前に再び「立つ」ことになるのである。

第二幕はザックスの家に接した通りが舞台であるが、ここでも立居の身ぶりが見出される。ザックスが仕事机に向かっていると、そこにベックメッサーが現れる。

ザックス：ここにお座り下さい。

ベックメッサー：(家の一角に密着して位置取りながら) ここに立たせておいて下さい。(IV. 164)

ベックメッサーは座らずに立ち姿勢を保持したいのであるが、その理由はザックスと隣り合わせに住むエヴァに対してセレナードを披露したいからである。フランス語起源の「セレナード」という単語にあてがわれたドイツ語単語は“Ständchen”であるが、この単語は動詞「立っている」から派生したものであり、この言葉の中にも立居の身ぶりのモチーフが隠されている。彼はこの後で願望通りに立ち姿勢のままでセレナードを朗唱するが、このことが身の破滅を招来することとなる。町じゅうの市民たちが起き出してくるほどの大騒動が勃発し、その渦中に巻き込まれて全身に打撲傷を負う怪我をした結果、翌日の聖ヨハネ祭における肝心の歌唱コンクールの舞台上にまともに「立つ」ことさえできなくなるのである。

その第三幕で聖ヨハネ祭会場である草原へと場面が転換する箇所のト書きには、民衆の様子について次の記述が存在する。

女性たちや子供たちを含む市民たちが座って場所を埋めている。(IV. 200)

この「座って」いる民衆の前で開催される歌唱コンクールにおいてベックメッサーは一番手として登場する。

ベックメッサー(歌手舞台を後にする。徒弟たちが彼を花の丘へと導いてゆく。彼はその上によじ登るが、足取りは不確かでよろめいている。)

畜生め。何てガタガタなんだ。しっかり固めてくれ。(徒弟たちの間に笑いが広がる、彼らは芝生を踏み固める。)

民衆：(ベックメッサーが姿勢を整えている最中に口々に。)

何とあいつが？

彼が求愛するのか？

まっとうな男には見えないぞ。

娘の立場ならお断りだな。ー

だって立つことさえできないんだぞ。(IV. 208)

ドイツ語の「立っている」には日本語の場合と同様に、男性の性的機能の暗喩も含まれており引用箇所の最終行は野卑な笑いを誘うような台詞である。ベックメッサーは何とか歌唱を試みるが、歌詞を正確に記憶していないがために失敗する。この一連の歌唱の合間には「体勢を立て直そうとする」というト書きが二回繰り返される。

それでも彼は最終的には民衆の哄笑を招来し、歌詞の作者がザックスであるという捨て台詞を残して立ち去り、そのまま再び戻ってくることはない<sup>(8)</sup>。

バックメッサーが「花の丘」の上に足を踏みしめて「立つ」ことができなかったのに対して、ヴァルターが登壇する際のト書きは全く対照的である。

ヴァルター（大胆でしっかりした足取りで花の丘へと登ってゆく）（IV. 208）

こうして最終場面へと移行してゆき、そこでマイスタージンガー資格試験を兼ねた公開法廷、通過儀礼とが連続して生起することとなるのである。

筋展開を概観した上であらためて確認できるのは、この楽劇の台本テキストには、立居の姿勢と動作を含むト書きや台詞が単に繰り返し出現するばかりではなく、これにはある特別な機能が認められることである。このモチーフが現れる箇所のほとんどに共通している状況として、座っている人々は立っている人物に注目している、受動態で言い換えれば、立っている人物は座っている人々によって注目されているのである。見ることと見られることという視線の方向は最終場面において頂点に達するが、そこでは聖ヨハネ祭会場である草原に座っている民衆が歌唱コンクール、公開法廷、通過儀礼において、舞台中央に立つ人々を注視し続けるのである。

### 3. 客席からも注視される舞台上

それでも最終場面における民衆は、バックメッサーを観察している時にそうであったような、口々に不規則に発言する単なる烏合の衆ではなく、オペラというジャンルの「合唱」として随所で同一の歌詞を唱和する機能も担う。そもそもオペラ上演とは、個々の登場人物がソロ歌手としても台詞を旋律に乗せて歌うという、劇場外部の現実世界では決して自然であるとは形容できない前提の上で成立しているジャンルであるが、その中でも複数の登場人物たちが唐突に同一の台詞を唱和する集団合唱という技法は、日常の現実世界から最も隔絶したもののひとつであろう。しかし、オペラというジャンルに不慣れな観客がこの技法に不自然さを強く感じると仮定すれば、観客の内面に醸成されつつあった舞台イリュージョンがその時点で消失している可能性を想定することができる。その意味でこの楽劇の場合にも16世紀のニュルンベルク民衆が集団合唱に転換した瞬間に、それはもはや観客にとって劇中の登場人物ではなく、楽劇上演のために歌唱と演技を習得し舞台衣装を着用したオペラ合唱団が集団合唱を披露していると認知されと考えられる。こうして最終場面の民衆の集団合唱の中には舞台と客席とを媒介する中立的な機能が見出されるであろう。ただし、ヴァーグナー理論における「合唱」とは多種多様に展開されている概念であり、この楽劇における合唱の意義を鮮明にするためには、彼の「合唱」理論を参照しておく必要がある。

彼は合唱について明確な理想像を語っていないものも、主著『オペラとドラマ』（Oper und Drama 1851）中で、当時のオペラ合唱に対して鋭利な批判を展開している部分からは、その反対の様態こそ彼が標榜していた方向性であろうと推定することが可能である。

当代のオペラにおいて大群をなしている合唱は、歩かされては歌わされる、劇場の装飾機械であり、物言わぬ華美な書割が動きに満ちた騒音へと移し変えられたもの以外の何物でもない。（VII. 64）

彼の批判の矛先が何よりもオペラ合唱の「動き」の過剰さに向けられていることは明白であるが、この点に依拠すると『マイスタージンガー』最終場面において移動することなく同一現場にとどまり続ける民衆は彼が批判する様態とは対極の存在である。舞台上で生起する出来事を現場に留まり目撃しながら註釈する役割の合唱から想起されるのは古代ギリシア悲劇コロスであろう。まさしく十九世紀ドイツではシラー（Friedrich Schiller 1759-1805）によるギリシア悲劇コロスについての理論を嚆矢として、少なからぬ作家、思想家がこの問題圏に関心に向け論議を展開したのであり、ヴァーグナーもそのうちの一人である。ただし、彼が『オペラとドラマ』の中でその末裔はオペラ上演を担う全く別の機関へと継承されたと認識していることはさしあたり銘記しておくなければならない。

ギリシア悲劇の合唱は、感情に必ず伴う、ドラマにとっての意義を当代のオーケストラの中にのみ残したのであり、その中であってあらゆる制約から解放されて測り知れぬほど多様な告知ができるように展開していったのである。（VII. 328）

同書における「ドラマ」という理念は旧来の「オペラ」に代わって彼が理想として掲げる音楽劇の核心であり、常に肯定的意味で用いられている。その「ドラマ」にとってギリシア悲劇合唱との照応が見出されているのは合唱ではなく、オーケストラ<sup>(9)</sup>であると説明されている。

しかし、ヴァーグナー理論において、合唱やオーケストラを別個の役割分担の機関であり、完全な分業制の中で稼働していると把握することは不可能である。浩瀚な著作『オペラとドラマ』に至る過程で執筆された論文『未来の芸術作品』（Das Kunstwerk der Zukunft 1849）ではいわゆる「総合芸術」の理念が綱領的に表明されている。

舞踊芸術、音芸術、詩芸術は生まれたばかりの三人姉妹と呼ばれているものであり、芸術そのものが顕現するための諸条件が成立したところで、私たちにはただちにそれらが輪舞しながら絡まりあうのが見えるのである。（VI. 36）

舞踊、音楽、文学が融合した表象が提示されているが、

「舞踊芸術」は『オペラとドラマ』中では「身ぶり」の延長線上に位置づけられており、両者を峻別することも困難である。その「身ぶり」に対しては以下の註釈が見出される。

この身ぶりとはしかしながらドラマの性格にあわせて、個別個人の独白の身ぶりであるばかりでなく、多くの個人どうしが特性としての関連性に満ちた出会いをする中から最高度の多様性へと高まった、言わば「多声の」身ぶりでもある。(Ⅶ. 314)

オペラ上演の舞台において「個別個人」がソロ歌手を指すとするならば、「多くの個人どうしが特性としての関連性に満ちた出会いをする」とはソロ歌手どうしの重唱、さらには集団合唱が形成される様子を相当するであろう。

このように『オペラとドラマ』では綿密な論述が展開された末に、実現されるべき「ドラマ」とその上演を体験する観客との関係が明言される。

ドラマのみが、私たちがその芸術作品の生成に対して自立的に共同関与し、それゆえ生成したものを必然的なもの、一目瞭然のものとして私たちが感情を通じて把握する結果となるように、空間的にも時間的にも私たちの目と耳に対して伝達される芸術作品である。(Ⅶ. 330)

「生成」と「把握」との同時進行というくだりから、オペラ劇場における上演と受容との相乗効果が期待されていることが明白である。しかも観客は単なる受動的存在ではなく、「目と耳に対して伝達される」ものを「感情」を通して把握し、「芸術作品の生成に対して自立的に共同関与」する積極的存在として説明されているのである。

こうして概観した「ドラマ」理論を実践としての楽劇《マイスタージンガー》に適用すると、この楽劇、とりわけ最終場面を舞台上の民衆とともに客席で体験する観客にはその受容の仕方の方向性が示唆されている。その方向性を媒介するのが舞台上の民衆によって形成される集団合唱であり、舞台上の彼らと客席の観客との両者に共通するのが「座っている」姿勢である。

## 結. 受容の方向性と危険性

楽劇《マイスタージンガー》の台本から出発した論考は、ヴァーグナー自身による理論的著作を経由することで舞台と観客との関係へと到達した。しかし、この「観客」もまた普遍妥当の存在ではなく、あくまでもヴァーグナーが想定した観客像に過ぎない。それでも、彼の観客像であろうとも、そこには現代のオペラ観客の姿とも相通ずる側面を見出すことができるであろう。

客席に座っている観客は、第一幕冒頭で教会座席に座っている教区民たちを、第二幕では夜間の騒動に関与するか若しくはそれを傍観している市民たちを注視し続ける。そして、第三幕舞台転換の後では、歌唱コンク

ル、公開法廷、通過儀礼という連続する出来事を祝祭会場に座っている民衆と同時に、客席に座ったまま目撃するのである。ヴァーグナーの「ドラマ」理念に従えば、観客は視覚と聴覚を通じて舞台上の「生成」に「共同関与」することになり、彼らには舞台上の民衆と自らとを同一視する心理状態が現出する。この受容の方向性こそ、この喜劇的楽劇がドイツ語圏各地の劇場において、現代に至るまで圧倒的な人気を博してきている理由の一つであろうが、同時にまた二十世紀前半に政治的に容易に悪用されてきた負の歴史を背負われる結果となった一因であろう。

注(1) 本稿は2005年10月に同志社大学で開催された日本独文学会第3回国際大会において筆者がドイツ語で行った発表の原稿を日本語論文として再構成するとともに加筆修正したものである。

(2) 《トリスタンとイゾルデ》以降の自作オペラに冠せられる「楽劇」というジャンル表記をヴァーグナー本人は回避しようとしていたとする説が有力であり、筆者もこれに反論する意図はないが、本稿では便宜的に慣用を採用する。

(3) 慣例に従い、オペラ・音楽劇の作品名には《…》を使用し、《マイスタージンガー》と略記する。また、引用は以下の版から行い本文中には巻数をローマ数字で、頁数をアラビア数字で表示する。

Richard Wagner: Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in 10 Bänden. Hrsg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt a. M. (Insel) 1983

(4) Udo Borchmeyer: Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht. Politik und Gesellschaft in der Oper. Hamburg (Europäische Verlagsanstalt) 1997, S. 242.

(5) 《マイスタージンガー》における「公共性」の問題については以下の文献に詳しい。

Dieter Borchmeyer: Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen. Frankfurt a. M. (Insel) 2002

(6) Jan Peters: Der Platz in der Kirche. Über soziales Rangdenken im Spätféudalismus. In: Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte 28(1985), S. 77-106, S. 78.

(7) Egon Voss: »Wagner und kein Ende«. Betrachtungen und Studien. Zürich (Atlantis Musikbuch-Verlag) 1996, S. 131.

(8) 少なくとも台本では「民衆の中に姿を消す」というト書きの後ではバックメッサーの消息は触れられていない。彼が民衆の中にとどまって最後まで顛末をうかがっていたり、再登場してザックスらに謝罪の身ぶりを示したりするのはあくまでも過去二十年ほどの間に定着した演出である。バックメッサーの中にヴァーグナーのアンチ・ユダヤ主義的志向を読み取ろうとする立場の人々に対する何らかの配慮が働くのがこの登場人物の扱いにくさであろう。

(9) ヴァーグナーのオーケストラ理論については拙稿「ヴァーグナーのドラマ理論において音楽が担う語り手としての役割 ―ゲーテとシラーのジャンル詩学を超えて―」(日本演劇学会『演劇学論集 日本演劇学会紀要39』2002年3月発行)を参照されたい。