

ワーグナー《トリスタンとイゾルデ》における ライトモチーフの変容―第1幕前奏曲冒頭楽節を例に

広瀬大介

序論

本論文では、リヒャルト・ワーグナー（1813-1883）の楽劇《トリスタンとイゾルデ》冒頭3小節に用いられている楽節が、作品全体でどのように用いられて、変容したかを追いかけて、本作においてモチーフと旋律、和音、その総体としての音楽を作曲家はどのように扱ったかを考察する。

1849年、ドレスデンの三月革命にあたって（同地の宮廷楽長、すなわち体制側の人間であつたにもかかわらず）革命の側に荷担し、指名手配者として故国を追われたワーグナーは、チューリヒをはじめとするスイス各地やパリなどで、十年以上に及ぶ亡命生活を強いられる。ライフワークたる《ニーベルングの指環》四部作は、一括上演どころか、完成の見込みすらまったくたらず、さしあたって「手軽に上演できる作品」を作曲する必要に迫られたために、作曲は《ジークフリート》第2幕で中断してしまう（でき上がった作品は「手軽」とはほど遠いのだが）。

楽劇《トリスタンとイゾルデ》は、チューリヒの絹織物商オットー・ヴェーゼンドンクの妻マティルデとの情事によって靈感を受けて作られたとされる。トリスタン＝ワーグナー、イゾルデ＝マティルデ、マルケ＝オットー（あるいはワーグナーの妻ミンナか）と考えれば、《トリスタン》は、作曲家が自己の体験と思想を音楽に封じ込めた自伝的な作品として解釈することも可能であろう。ジュゼッペ・ヴェルディとも共通する、自己の体験を反映させた作品によってみずからの靈感をかき立てようとした節も窺える。

1858年、ワーグナーは全ての人間関係のしがらみを断ち切るようにヴェネツィアへと逃れるが、あまり作曲ははかどらず、結局ヴェネツィアからスイス・ルツェルンへと戻り、翌59年、孤独な環境で作曲を終えた。完成後にウィーンで計画された初演では、リハーサルが延々と繰り返されたが、曲のあまりの難しさと、歌手が非力だったためにキャンセルされる、という憂き目を見る。初演は、即位したばかりのバイエルン国王ルートヴィヒ二世に招聘されるという「奇跡」の起こった翌年、1865年に、ミュンヘン宮廷歌劇場で行われた。曲の長大さに辟易する聴衆が多い中であって、ワーグナーが理想のトリスタンと褒め称えたルートヴィヒ・シュノール・フォン・カルロスフェルトの絶唱によって、初演はほどほどの成功を収めたとされる（この初演後、カルロスフェルトは急死してしまった）。

ワーグナーは、とくに1850年以降に作曲された作品において、ライトモチーフ（示導動機）と呼ばれる短い旋律を組み合わせ、これを劇の進行に応じて適宜組み合わせる

ことによって、長大な作品の基礎を形作ることをもっぱらとし、従来のレチタティーヴォとアリアの交代による楽曲形式を解体し、新しい舞台音楽の様式を生み出した。《トリスタンとイゾルデ》は、ワーグナーがみずからの作曲様式を確立させただけでなく、その斬新な和声、題材、あらゆる面において後世に多大なる影響を与えた作品として、音楽史上に不朽の名を残す作品でもある。本論文ではその意義について屋上屋を重ねることはしないが、音楽の最小単位たるモチーフ（楽句）を結び合わせ、メロディ（旋律）、フレーズ（楽節）へとそれを膨らませて行くにあたり、それを劇的な表現方法とどのように結びつけようとしたのかを探る、ささやかな試みでもある。

ふたつのライトモチーフと「トリスタン和音」

第1幕前奏曲冒頭、チェロによる A-F-E-Dis から成る四音のモチーフを「トリスタン」①、それを受けてオーボエが奏する Gis-A-Ais-H による半音階のモチーフを「イゾルデ」のモチーフ②と呼び慣わすことが通例となっている。【譜例1】 この二つを組み合わせて、叶えられることのない二人の愛、すなわち「憧憬」のモチーフとされる。二つのモチーフを繋ぐ F-H-Dis-Gis から成る四つの音③は、それまでの機能和声ではうまく説明がつかず（強引に説明する場合は、イ調へ解決するためのドッペルドミナントが変形したもの、と解釈されることが多い）、この四つの音を「トリスタン和音」と呼ぶ。この和音こそが、19世紀後半から20世紀にかけて、それまでの調性音楽を崩壊させ、次の時代への音楽を導くきっかけとなった、と論じられるのが音楽史の通例となっている（1-3小節目）。

この「憧憬」のモチーフは、二度目に繰り返される時は（冒頭音だけを見れば）長二度、三度目ではさらに短三度上昇し、音価も引き延ばされる。さらにはその後半部分（イ

【譜例1】

ERSTER AUFZUG.

Einleitung. ②
Langsam und schmachkend.

ゾルデのモチーフ) だけが一オクターヴ高い音域で繰り返され、さらにその後半部分がだめ押しのように繰り返される。弦楽器のピッチカートとともに、イ長調の属七和音で一旦解決するかのように思われた音楽は、続く小節で偽終止の六の和音へと遷移する(4-17小節目)。

この②、すなわち「トリスタン和音」についても、その歴史的背景と解釈の変遷について簡単に考察しておく。1919年、スイスの音楽学者エルンスト・クルトは、『ワーグナー《トリスタン》におけるロマン派の和声法とその危機』と題する論文を発表した。クルトによれば、和声の生成とその結びつきは、物理的な現象ではなく、無意識における精神的な対立状態を示し、冒頭の「トリスタン和音」とその取り扱いは、「もっとも繊細な感情から嵐のような激情へと高まる、満たされず苦悩に満ちた愛への憧れであり、再び満たされない、終わりのない憧れへと沈んでいく」さまを、音響的に表したものである、とされる。⁽¹⁾

「トリスタン和音」が音楽史の転換点となった、という一種の神話は、この瞬間に生み出されたと言ってよい。この論文が第一次世界大戦後に生まれた、ということもひとつのポイントだろう。19世紀的な価値観が戦争によって全て破壊され、さまざまな芸術は新しい価値観を求めてさまよいはじめる。「進歩主義」というスローガンのもと、それまでの音楽を支配していた機能和声と調性、リズムと楽音が否定され、無調や十二音技法、あるいは楽器以外の音を楽音として用いるような、新たな音楽のシステムを求める終わりなき格闘が始まった。ワーグナーが生み出した冒頭の和声は、この格闘の祖先とされ、ひいては自分たちの実験を正当化する作曲家にとっての錦の御旗とされた。ワーグナーがはじめた実験を、我々は推し進めているのだ、と。

だが、ワーグナーは本当に、自分の作曲理論が拠って立つ機能和声と調性のシステムを、この「トリスタン和音」によって壊そうなど考えたのかについては、さらなる考察が必要であるように思われる。確かに「トリスタン和音」の解釈を、機能和声のシステムの中で行おうという試みは様々に行われたが、そのことごとくが何らかの矛盾を内包する結果に終わっている。その一方で、まったく新しいパラダイムからこの和音をとらえ直そうとした音楽学者リヒャルト・トリムボルンは、この「トリスタン和音」をごく簡単に「二つの四度音程が重なったもの」というだけの説明にとどめた。⁽²⁾ 四度とは「ドーファ」の音程関係にあたる。それまでの調性を中心とする音楽においては、「ドーミ」による三

(1) トリスタン和音についての解題は数多く発表されているが、その歴史的経緯を念頭に置いた分析として、以下の議論は大いに参考になる。三宅幸夫『《音楽的》解題 Muß ich dich so verstehen?』『ワーグナー トリスタンとイゾルデ』日本ワーグナー協会監修、三光長治、高辻知義、三宅幸夫監訳、白水社、1990年、148-151頁。

(2) リヒャルト・ワーグナー《トリスタンとイゾルデ》グラインドボーン音楽祭2007年公演、イルジー・ビエロフラーヴェク指揮、ドキュメンタリー映像、クリエイティヴ・コア、TDBA-5078~80、2009年、DVD。

度の音程が重要であった。この三度の音程が広ければ（長三度）曲は明るくきこえ（長調）、狭ければ（短三度）曲は暗く聴こえる（短調）のが機能と声の原則だが、四度という音程には、そうした調性を感じさせる要素が、三度に比べれば希薄である。この四度を強調する、という作曲技法を、つぎにどこへ進むかわからない「満たされない、終わりのない憧れ」を表現する音程として、ワーグナーは本能的に選び取ったとも考えられる。次作《ニュルンベルクのマイスタージンガー》でも、主要モチーフのほとんどがこの四度を含む形となっているのを見れば、ある程度は機能と声からの逸脱を意識的に図った、と言っても、全くの間違ひではないのだろうが、その役割を担ったのはむしろ後世の作曲家であった。四度音程を積み重ねることで調性感を希薄にする試みが結実するのは、約半世紀後となる1906年に作曲されたアルノルト・シェーンベルクの《室内交響曲第1番》作品9を待たねばならない。

第1幕

この第1幕前奏曲で描かれる音楽の「意味」は、幕が開いた後もさまざまに変容するが、ここではまず、前奏曲での音型をほぼそのまま踏襲する形を取っている、同じ第1幕の第4場の決定的な場面について言及しておくべきだろう。イゾルデに強いられて毒薬を飲んだトリスタン、そしてその杯を奪い取って残りを飲むイゾルデが倒れ伏す。細かなト書きとともに、その状況を逐一描く音画的描写を合間にはさみながらも、前奏曲とほぼそのまま同じかたちで、同じ音楽がここで再現される（1754-1797小節）。そして二人は死なず、お互いを見つめ合い、恋に墜ちる。侍女ブランゲーネが毒薬とすり替えた媚薬の効能が現れる。観客はここで、すでに聴いたことのある音楽を（いろいろと状況説明のための楽節を間に挟む形ではありながらも）もういちど聴かされることになるわけで、音楽が持つその圧倒的な説得力に引きずり込まれる。ワーグナーは、観客の意識下に訴えかけるような方法を駆使して楽劇全体を構成していたことが窺える。

本論文では、第1幕前奏曲の冒頭をほぼそのまま踏襲する形で上述の場面を描いた第1幕第4場、媚薬を飲む場面にとどまらず、楽劇全体に視点を広げ、とくに冒頭11小節、この「①トリスタン・モチーフ+②トリスタン和音+③イゾルデ・モチーフ」が、2度、そして3度上行しながら3回繰り返される場面を拾い出し、物語における意味内容を考察する。

第1幕において、この楽節は、主に媚薬の効能を謳い、そしてそれが死に結びつくことを暗示する箇所において用いられる。

【譜例2】

Isolde (deren Blick sogleich Tristan fand und starr auf ihn geheftet blieb, dumpf für sich)

Mir er - ko - ren, mir ver -

Wind! Weh, ach we - he, mein Kind!

trem. *pp* *pp* *p*

Is. lo - ren, hehr und heil, — kühn und feig! Tod - ge -

poco cresc. *cresc.* *ff*

Is. *p* (zu Brangäne, unheimlich lachend) weihtes Haupt! — Tod - ge - weihtes Herz! Was hältst du von dem

p *pp* *pp*

・第1幕第2場・310-324小節【譜例2】

Isolde: Mir erkoren, mir verloren,

hehr und heil, kühn und feig!

Todgeweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz!

イゾルデ：(トリスタンは) 私と結ばれるはずが 私から離れた

高潔で闊達 大胆で臆病

死に捧げたあの首 死に捧げたはこの心

(以下歌詞対訳は筆者による)

第1幕第2場の用法は、この「憧憬のモチーフ」が意味することを雄弁に表現しているという意味で、とりわけ注目に値する。歌はイゾルデ・モチーフを4回繰り返し、そ

の2回目後半から、トリスタン・モチーフがオーケストラによって補われ、前奏曲冒頭と同じ音型が初めてここで登場する。そして、この音型がたどり着く先は、前奏曲のように「眼差し」とよばれるライトモチーフではなく、死そのものを意味するライトモチーフであり、しかもこの場面で初めて登場する。トリスタンのことを思い浮かべながら歌われるこの楽節には、愛憎半ばするイゾルデの気持ちが渦巻いている。

・第1幕第3場・1039-1044小節

Brangäne: Kennst du der Mutter Künste nicht?

Wähnst du, die Alles klug erwägt,

ブランゲーネ：母上様の魔法の力を 知らぬのですか

何もかもお見通しの 母上様が

・第1幕第4場・1266-1273小節

Isolde: Kennst du der Mutter Künste nicht?

Wähnst du, die Alles klug erwägt,

イゾルデ：母上様の魔法の力を 知らぬのですか

何もかもお見通しの 母上様が

これに対し、第1幕第3場、第4場での「憧憬のモチーフ」3回の繰り返しは、その歌詞が同じということから見ても、一種の状況説明的な（そして意味を限定する方向に働く）ライトモチーフの用法として理解できる。第3場、トリスタンの心を操ることのできる媚薬をイゾルデに勧めるブランゲーネの言葉に対して、このモチーフが充てられているのは、あきらかに媚薬の効果そのものを表現するためと考えられよう。一方で、第4場、まったく同じ音型で媚薬ではなく死の薬を選び取ろうとするイゾルデの言葉は、ブランゲーネに対する、そして現状に対する皮肉に満ちている。最終的にどちらの楽節も死のモチーフへとたどり着くので、第4場のこの場面は、第3場の変奏的役割をも担っていると言える。

第2幕

第1幕において、かなり頻繁に「憧憬のモチーフ」が繰り返されるのに比べると、第2幕であまり頻繁に登場しないのは、媚薬の効能が効き目を現し、圧倒的な力で二人をしばっているために、媚薬そのものに言及する機会が少ないためでもあろう。ただ、一箇所だけ、このモチーフが、3回の上行による繰り返しは含まないものの、完全な形で用いられる箇所がある。

【譜例3】

Is. Frau Min-ne kenn - test du nicht? Nicht ih - rer

poco rallent.

p (zart)

R. W. 5.

129

Is. Wun - der Macht? Des kühn - sten Mu - tes

Ein wenig mäßiger als zuvor.

(zart)

più p

col R.W.

mf

・第2幕第1場・375-382小節【譜例3】

Isolde: Frau Minne kenntest du nicht?

Nicht ihrer Wundermacht (Zaubermacht)?

イゾルデ：愛の女神の力を 知らぬのですか

その奇跡の力を（魔法の力を）

この場面では、第1幕前奏曲冒頭の楽節（①トリスタン・モティーフ+②トリスタン和声+③イゾルデ・モティーフ）が1オクターヴ上げられてオーケストラで演奏される一方で、イゾルデの歌はその楽節をなぞっていないため、一聴しただけでは同じとすぐに気付かない可能性はある。①トリスタン・モティーフが最初のA音を欠いていることも興味深い。だが、ここでいわれている「奇跡の力」が、生と死を結びつける「愛の力」であることがその直後に歌われ、そしてその力が媚薬から生まれていることなどを考え合わせれば、この場面でこの楽節をワーグナーが選んだのもうなずける。さらには”kenntest du nicht?”「知らぬのですか」というブランゲーネへの問いかけが、第1幕の第3場、第4場に出てくるそれと同じであり、同じ状況を喚起するライトモティーフとして機能していることも、理由のひとつとして挙げるべきだろう。

第3幕

かつてアラン・バディウは、《トリスタンとイゾルデ》は「来ないひとをひたすら待ち続ける」という物語のモチーフにおいて、サミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』の近親性に言及し、さらにはテオドル・ヴィーゼングルント・アドルノがはじめてその両者の近親性を「発見」したことを踏まえつつ、さらにそれを劇作家ハイナー・ミュラーがみごとに視覚化して見せたバイロイト音楽祭の演出を高く評価している。⁽³⁾ この「待ち続ける」時間を表象する音楽的要素をただひとつだけ挙げよと言われるならば、それはあきらかに、「トリスタン・モチーフ」を欠く形で登場する「トリスタン和音」と「イゾルデ・モチーフ」の組み合わせであり、その変奏によって第3幕の音楽の多くが成り立っている。

以下に挙げた例においても、いままで「①トリスタン・モチーフ+②トリスタン和音+③イゾルデ・モチーフ」で成り立っていたこの楽節から、冒頭の①トリスタン・モチーフが抜け落ち、②③だけが用いられていることが見て取れる。

・第3幕第1場・319-333小節

Tristan: Göttlich ew'ges Ur-Vergessen.

Wie schwand mir seine Ahnung?

Sehnsücht'ge Mahnung, nenn' ich dich,

die neu dem Licht des Tags mich zugetrieben?

トリスタン：神々しい 永遠の 原初の忘却

彼の国の予感はずなぜ消え去ったか

「憧れを呼ぶもの」と名付けた それこそが

自らを昼の光へと追いやった

本作において、かなり乱暴ではあるが「夜＝死の世界＝二人が結ばれるために赴く場所」「昼＝この世の世界＝二人が決して結ばれることのない世界」という図式で本作の世界観が成り立っていると仮定し、トリスタンの発言を読み解けば、その発言は必ずしも難解ではない。イゾルデがまだこの世にいるからこそ、みずからもこの世に踏みとどまったトリスタンにとって、イゾルデを愛する直接のきっかけを作ったのが、かの媚薬であった。本来ならば二人で死ぬはずだったのに、媚薬によって二人は生かされ、いまなおこの世にとどまっている、という心の動きが、このモチーフによって浮かび上がる。

(3) アラン・バディウ『ワーグナー論』長原豊訳、青土社、2012年、135頁、197-200頁。

・ 第3幕第1場 ・ 817-840小節

Tristan: Aus Liebestränen eh und je,
aus Lachen und Weinen, Wonnen und Wunden
hab' ich des Trankes Gifte gefunden!
Den ich gebraut, der mir geflossen,
den wonneschlürfend je ich genossen,
Verflucht sei! Furchtbarer Trank!
Verflucht, wer dich gebraut!
トリスタン：数知れず流された 愛の涙から
笑みと涙 歎びと傷口から
飲むための毒を醸^{かも}したのだ
我が杯に満たされ
歎びに充ちて 味わったあの薬こそ
呪われよ 忌々しい薬よ
それを醸した俺こそ呪われよ

前例と同様に、この例においても、まさに媚薬が話題とされ、「des Trankes Gifte 飲むための毒」「Furchtbarer Trank いまいましい薬よ」という言葉で、自らを死なせてくれない、この世に引き留めた「毒」としての媚薬に言及している。第1場の最後のクライマックスであり、徐々に自暴自棄になっていくトリスタンの心境は、言葉と、音楽との相乗効果で熱を帯びてゆく。

・ 第3幕第1場 ・ 873-893小節

Kurwenal: O Wonne! Nein! Er regt sich, er lebt! Wie sanft er die Lippen rührt!
クルヴェナル：いや まだ息がおありだ 何かささやいているのか
Tristan: Das Schiff? Siehst du's noch nicht?
トリスタン：船は まだ見えぬか
Kurwenal: Das Schiff? Gewiss, es naht noch heut';
es kann nicht lang mehr säumen.
クルヴェナル：船はもちろん 今日には着きましょう
これ以上は 遅れますまい

荒れ狂ったトリスタンはその場に倒れ伏し、従者クルヴェナルはその安否を気遣うが、まだ死んではない、と安堵する。譫妄状態のトリスタンは、徐々に増える変拍子で描かれる。この場面でトリスタンが思い描くのは愛する人の面影か、それとも媚薬をあおった船の様子か。憧憬のモチーフがオーボエやクラリネットの独奏で演奏されるとき、まさに

それが「あこがれ」の風韻を伴って聴き手に届く点こそ、ワーグナー作品の魅力の一端が顔を覗かせる。

・第3幕第2場・1303-1313小節【譜例4】

Isolde: Tristan! Ha!

イゾルデ：トリスタン ああ

ようやくたどり着いたイゾルデだが、もうトリスタンには、相手の名前をひとこと言うだけの体力しか残されてはいなかった。本作ではふたつ以上のモチーフが重ねて演奏されることはほとんどないが、ここでは珍しく、死のモチーフとともに、「①トリスタン・モチーフ+②トリスタン和音+③イゾルデ・モチーフ」の組み合わせが組み合わせられる点でも注目に値する。⁽⁴⁾ あらゆるモチーフが力を喪い、いままさに生命の光が尽きようとするその瞬間、音楽は冒頭の前奏曲を思い起こさせる優しさを獲得する。

・第3幕第3場・1581-1585小節

Brangäne: Des Trankes Geheimnis entdeckt' ich dem König:

Mit sorgender Eil' stach er in See, dich zu erreichen,

(dir zu entsagen, dir zuzuführen den Freund.)

ブランゲーネ：国王陛下に薬の秘密を お話ししたのです

陛下は姫様を追いかけようと すぐにこの船を出されました

(姫様を諦め 友たるトリスタン様と娶せるために)

そして、ここも媚薬そのものについての効能と、それを飲ませたことの顛末を語るブランゲーネの言葉を、そのまま音楽が描写する形となっている。この段階ですでに、最後にイゾルデが歌うことになる「愛の死」を予感させる音型があちこちに顔を出す、その手前の状況説明と考えるべきだろう。すでに愛する二人の幸せが半ば確実に訪れようという状況のもと、第1場冒頭の旋律は徐々にその力を失うようにも見える。

(4) ワーグナーが本作において、ふたつ以上のモチーフをポリフォニックに重ねる手法を、敢えて避けていたのか、未だ作曲技法がそこまで及んでいなかったのかは議論がわかれる。『マイスタージンガー』では積極的にポリフォニックな作曲技法を用いており、その意味でも両作は好対照を成す。

【譜例 4】

Mitte der Bühne begegnen sie sich; sie empfängt ihn in ihren Armen.)

ff

dimin.

Sehr allmählich nachlassend im Zeitmaß.

Isolde.

Tri - -

310

R.W. 5.

Is.

stan!

sempre dimin.

310

Is.

Ha!

310

p

p sehr ausdrucksvoll

più p

310

考察

この分析を通じ、西洋音楽史史上のみならず、ワーグナーの全作品を見渡してみても、やはり本作は孤高の位置に立っている、という感をあらためて強くする。第3幕最後に歌われるイゾルデの「愛の死」は、その曲の多くの部分が、すでに第2幕の後半で演奏されており、ワーグナーがこれほど複合的な要素から成るひとつの楽節を長く、全曲に渡って繰り返す例は、《トリスタン》以前には決して多くない。⁽⁵⁾そして「愛の死」が終ろうとする、すなわち第3幕が終わる直前に登場する②と③は、そのまま口長調の主和音へと解決し、死によって両者がついに結ばれたことが音楽で示される（1695～97小節）。この後、《ジークフリート》第3幕でブリュンヒルデが目覚めるときの音楽が、《神々の黄昏》序幕冒頭および第3幕のジークフリート殺害場面で繰り返し、かなりの長さを伴って繰り返される例などは、《トリスタン》の用法をある程度念頭に置いたうえで、それを効果的に発展させた用法として、より精緻に構築されている。

この「愛の死」における第2幕、第3幕でのまとまった規模での繰り返しを念頭に、「憧憬のモチーフ」の使われ方を全曲にわたって観察していくと、モチーフだけで全体をストーリーの流れに従って組み立てていく手法と、ある程度の長さをもった楽節（もちろんその楽節はモチーフの集積によってできているのではあるが）でひとつの場面を描いてしまう両方の手法を、ワーグナーがかなり試行錯誤した上でバランスを取ろうとしていた、その苦闘の跡が窺える。モチーフはあくまで旋律（メロディ）を構成する断片であり、断片ばかりを劇の要請に従って繋いでいっても、有機的な音楽のまとまりは生まれがたい。やはりある一定のまとまりを持った旋律となって、はじめて聴き手はその音楽を記憶に残るものとして認識しようとするならば、ワーグナーが「憧憬のモチーフ」をとくに第1幕と第3幕において集中的に、繰り返しの形で組み込んだその手法は、短いモチーフと長いメロディ、その中間的な長さの楽節をいかに劇音楽の中で効果的に用いるか、その表現の可能性を追求した試みとして評価することが可能なのではなからうか。トリスタン和音だけに限るならばさらに数多くの使用例を観察することが可能なわけで、本作における音楽形式の組織的な構造とその作曲法のさらなる解明にあたっては、より緻密な分析の方法論を開拓・確立する必要があるだろう。本論はその端緒であり、さらにこの手法を敷衍した上で、オペラの音楽分析における可能性を考察していきたいと考える。

(5) 敢えてこの用法の類例をあげるとするならば、《ローエングリン》における禁間の動機は、ある程度の長さを持ちつつ、使われる箇所に応じてさまざまな変容を見せる、という意味において、この《トリスタン》における用法の先駆と呼んでもよいかもしれない（《トリスタン》の事例ほど複雑ではないが）。

主要参考文献

- 『ワーグナー トリスタンとイゾルデ』 日本ワーグナー協会監修、三光長治、高辻知義、三宅幸夫監訳、白水社、1990年
- Csarpai, Attila und Dietmar Holland hrgb. *Richard Wagner, Tristan und Isolde*, Rowohlt, 1983. (邦訳：アッティラ・チャンパイ、ディトマル・ホラント編『名作オペラボックス (7) トリスタンとイゾルデ』、音楽之友社、1998年。)
- Metzger, Heinz-Klaus und Rainer Riehn, hrgb. *Richard Wagner. Tristan und Isolde* (Musik-Konzepte 57/58), edition text + kritik, 1987.
- Voss, Egon, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*. Gustav Bosse, 1970.
- Wagner, Richard. *Sämtliche Werke Tristan und Isolde: Handlung in drei Aufzügen WWV90. Bd. 8,1, 8,2, 8,3//bb.* hrgb. von Isolde Vetter und Egon Voss, Mainz: Schott, 1990-1993.
- Wald, Melanie und Wolfgang Fuhrmann, *Ahnung und Erinnerung. Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner*, Bärenreiter, 2013.
- Wapnewski, Peter. *Richard Wagner: Die Szene und ihr Meister*. C. H. Beck, 1983.
- Weltrich, Richard, *Richard Wagners Tristan und Isolde als Dichtung: Nebst Einigen Allgemeinen Bemerkungen über Wagners Kunst*, Leopold Classic Library, 2016.
- 譜例使用楽譜：Richard Wagners Werke, Opern und Musikdramen, Vollständiger Klavierauszug, Band V Tristan und Isolde, bearbeitet von Otto Singer, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1909.

付録・『トリスタンとイゾルデ』 あらすじ

第1幕 アイルランドからブリテン島南西部のコーンウォールへ向かう船の中

第1場：アイルランドの王女イゾルデは、コーンウォールを治める国王マルケのもとへ嫁ぐべく、船旅の途中である。若い水夫がうたう歌詞の中に、自分を嘲る言葉が含まれていることにイゾルデは怒り、侍女として旅を共にするブランゲーネに問いただす。コーンウォールなどに行かず、船など沈めばよい、と憤るイゾルデ。ブランゲーネはイゾルデの真意がわからずうろたえる。

第2場：ブランゲーネは、イゾルデがいる甲板の垂れ幕を引き上げる。舵を取るマルケ王の甥トリスタンの姿を目にしたイゾルデは、自分のところに挨拶に来よう侍女に命じる。トリスタンは言を左右にしてイゾルデの求めに応じない。その家臣クルヴェナルは、コーンウォールに屈服したアイルランドの王女など問題にもならない、と嘲笑し、罵声はトリスタンに殺されたかつてのイゾルデの婚約者モロルトにまで及ぶ。

第3場：ブランゲーネが復命するまでもなく、イゾルデはその一部始終を耳にしていた。イゾルデは、トリスタンこそモロルトとの戦いで傷を負い、タントリスという変名でアイルランドを訪れて彼女に治療してもらっていたことを明かす。トリスタンはその恩を忘れ、自分をマルケ王に売ろうとしていると咎めるが、それこそトリスタンの真心の現れ、とブランゲーネは弁護する。イゾルデの母が調合した媚薬をマルケに与えればよい、とそそのかすブランゲーネに、自分に今必要なのはこの薬、と、イゾルデは毒薬を取り出す。二人は水夫の歌によって、コーンウォールが近いことを知る。

第4場：二人は水夫の歌によって、コーンウォールに近いことを知る。クルヴェナルがやってきて、上陸の支度をするように告げる。イゾルデはクルヴェナルに、上陸前にトリスタンを呼ぶように命じ、ブランゲーネには毒薬の支度を命じる。

第5場：トリスタンがやってくる。イゾルデは婚約者モロルトの復讐を今こそ果たす、と告げると、トリスタンはこれで突き殺してくれ、とみずからの佩刀を差し出す。だが、イゾルデは「誓いの杯」を干すことにこだわる。毒薬が入っていることを知りつつ、トリスタンはその「誓いの杯」をあおり、イゾルデは途中でその杯を奪って残りを飲み干す。もうろうとした意識の中で、二人はお互いを見いだし、見つめ合った二人は激しい愛に陥る。ブランゲーネは、杯に毒薬ではなく媚薬を入れていた。船はコーンウォールに到着し、歓迎のラッパが鋭く鳴り響くが、二人は自分たちが置かれた運命に呆然と立ちつくす。

第2幕 コーンウォール・マルケ王の城、イゾルデの館の庭

第1場：燃える松明は、イゾルデのもとへと忍んでやってくるトリスタンに、未だ危険があると知らせる合図である。マルケとその家臣たちが狩りに出掛けると、イゾルデは松明を消し、トリスタンを呼び込もうとする。だが、ブランゲーネはこの狩り自体が二人を陥れる罠であり、とりわけトリスタンの親友メロートに気をつけろ、と警告する。愛の女神が全てを支配している、とイゾルデはとりあわず、合図の松明を消し、ブランゲーネを見張りにやる。

第2場：トリスタンが登場し、二人はもどかしげに再会の抱擁を交わす。昼の世界は二人にとって偽りであり、二人は自分たちの永遠の愛を祝福する夜の世界を称える。ブランゲーネが見張り台から警告を与えるが、二人は聴く耳を持たない。夜の世界、死の世界で結ばれよう、と誓い合う二人。愛の二重唱が最高潮に達した頃、ブランゲーネの悲鳴が聞こえる。

第3場：クルヴェナルもトリスタンを逃がそうとするが、時既に遅し。メロートに導かれてマルケ王とその取り巻きが、二人の密会の場へとやってくる。メロートはマルケへの忠義をことさらに吹聴する。マルケは信頼するトリスタンが何故このようなことをするのか理解できず、そのわけを尋ねる。だが、トリスタンはそれに応えず、イゾルデに「これから自分が向かう夜の国についてくるか」と尋ねる。首肯するイゾルデにメロートは激高するが、トリスタンは、かつて親友だったこの男は、もイゾルデの美しさに目がくらんでくらし、自分を裏切ったと言い放ち、決闘へと誘う。だが、トリスタンはわざと自分の刀を取り落とし、メロートの刀に傷つき、その場に崩折れる（本演出では、メロートがさらに、後ろからトリスタンを刺す）。

第3幕 フランス北西部ブルターニュ・カレオールのトリスタンの居城

第1場：トリスタンはカレオールの居城に戻り、メロートに受けた傷を癒しているが、昏睡状態から未だ目覚めない。シャルマイで嘆きの調べを奏でる羊飼いは、クルヴェナルに

トリスタンの容態を聞き、イゾルデを乗せた船がやってきた時は、楽しい調べを吹いて知らせよう、と約束して去る。やがてシャルマイの調べで目を覚ましたトリスタンは、自身が故郷のカレオールへ戻っていることを知る。トリスタンは夜の国から昼の国へ引き戻された、とつぶやき、昼の世界にいるイゾルデに会いたいと望む。クルヴェナルは既にイゾルデに迎えの死者を出したことをクルヴェナルが告げると、トリスタンは元気付き、クルヴェナルにも見張りにつくように促す。だが、羊飼いはまだ嘆きの調べを吹き続ける。トリスタンは自身の報われない生涯を振り返り、興奮して再び失神する。定かならぬ主人の生死に気をもむクルヴェナル。だが、やがて羊飼いの吹く調べが陽気なものに変わり、クルヴェナルはイゾルデを迎えに浜辺へと下りる。

第2場：トリスタンはイゾルデに会える喜びのあまり、傷口を縛っていた布をむしり取り、鮮血にまみれながら歩き出す。クルヴェナルに連れられてやってきたイゾルデの腕に倒れると、そのままトリスタンは息を引き取る。イゾルデは腕の中のトリスタンをかき抱きながら、一人残されたことを恨み、気を失ってしまう。

第3場：イゾルデの船を追いかけるように、マルケの船がやってくる。逆上したクルヴェナルは最初に上陸したメロートを刺し殺すが、衆寡敵せず兵士に倒される。ブランゲーネによってことの一切を知らされたマルケは、二人を赦し、祝福するためにやってきたが、皆が死んでいくと嘆く。再び覚醒したイゾルデは、周りの様子には目もくれず、自身の愛が宇宙と一体となっていくさまを歌い（イゾルデの「愛の死」）、静かに息絶える。