

博士学位請求論文審査報告書

報告番号： 甲 乙 第 号

氏名：岡田 安樹浩

論文題目： リヒャルト・ワーグナー《ニーベルングの指環》

——総譜の成立過程および管弦楽法の特異性——

論文審査担当者

主査：慶應義塾大学文学部美学美術史学教授

同大学院文学研究科委員

平野 昭 平野昭 

副査：慶應義塾大学名誉教授

日本ワーグナー協会理事長

三宅 幸夫 三宅幸夫 

副査：東京藝術大学音楽学部作曲専攻教授

同大学院音楽芸術研究科教授

小鍛治 邦隆 小鍛治邦隆 

【論文概要】

本論文は音楽史上稀有の大作として知られるリヒャルト・ワーグナーの舞台音楽劇《ニーベルングの指環》(以下、《指環》と略す)を対象とし、序夜《ラインの黄金》と第一夜《ワルキューレ》、第二夜《ジークフリート》、第三夜《神々の黄昏》に及ぶ長大な四部作の20年以上に亘る作曲期間に書かれたあらゆる楽譜資料、即ちスケッチ草稿から総譜草稿、そして、完成稿としての総譜初稿及び自筆浄書総譜を扱い、完成稿としての総譜の成立過程を明らかにし、その成立過程の途上に現れるその時々の管弦楽法を分析することで《指環》研究に新しい地平を切り開いたものである。

従来の《指環》資料研究ではワーグナーの「自筆総譜」を最終稿と位置づけてきたが、必ずしもそうではない事例のあることを岡田は綿密な資料調査によって明らかにしている。例えば、第3夜《神々の黄昏》では、この作品はすでに1980年に新ワーグナー全集の批判校訂版(批判報告出版は1982年)として出版されているが、校訂作業では「自筆総譜」を最終決定稿とし、それ以外の楽譜資料を「自筆総譜」完成以前の副次資料と見做している。しかし、岡田は、《神々の黄昏》では、ワーグナーのアシスタントがワーグナーの追加指示や変更指示を聞きながら作成した「筆写総譜」こそ最終稿であると初めて指摘し、「自筆総譜」と「筆写総譜」間の相違を明らかにしている。このことは、自筆譜偏重の新全集編纂方針及び校訂姿勢に警鐘をならすものとなっている。

また、従来のワーグナー劇音楽の管弦楽法に関する研究は、もっぱらその台本内容と物語の進展、あるいは、いわゆる「ライトモティーフ」のドラマ的機能といった観点から総譜を読み解くことが主流であった。しかし、岡田はワーグナー自身が、台本におけるドラマ的必然からではなく、純粹に音楽的な理由から独自の管弦楽法を開拓しようとしていたことを指摘する。例えば、管弦楽法を単なる楽器法や主題構成という観点からだけではなく

く、音色と音響に焦点を充てた「音響作曲技法」という表現法に注目しなければならないことを《指環》四部作それぞれの実作例を挙げながら示している。

本論文は徹底した資料研究により《指環》の成立のプロセスを明らかにし、これによつて時系列に即した管弦楽法を分析する根拠を保証している。一方、管弦楽法の分析によつて明らかにされた成果によって個々の楽譜資料を再評価するという相互浸透的な二重構成によって、台本との関連に重点を置いてきた先行研究では浮上してこなかったワーグナーの管弦楽法の特性および特異性を明らかにしたものである。

【論文構成】

第1部 研究の歴史と現状

第1章 ワーグナー研究の現状

第1節 一次資料研究

第1項 文書資料

第2項 楽譜資料

第3項 用語の選択と訳語の決定

第2節 作品研究

第1項 ライトモティーフ・ロマン派和声・形式の秘密

第2項 管弦楽法の研究

第3節 日本におけるワーグナー研究の現状

第2章 創作プロセスの研究

第1節 「作曲」と「管弦楽化」

第2節 »Instrumentation« をめぐって

第1項 作業実態の歴史的変遷

第2項 術語の検討

(1) 「インストゥルメンテーション」と「オーケストレーション」

(2) 「楽器法」と「管弦楽法」

(3) 「管弦楽法」と「管弦楽化」

第2部 《ニーベルングの指環》の創作プロセス

第3章 台本執筆から作曲へ

第1節 台本の完成と作曲の開始

第2節 個別スケッチの量と質

第3節 創作プロセスにおける全曲草稿の位置づけ

第1項 概略的草稿としての全曲草稿

第2項 2種類の全曲草稿

第3項 簡略総譜としての第二全曲草稿

第4章 管弦楽化と総譜化のプロセス

第1節 作曲譜／作業譜（Arbeitsmanuskript）としての総譜初稿

第1項 《ラインの黄金》の複合的な総譜初稿

第2項 《ワルキューレ》における「作業譜／作曲譜」と「浄書総譜」の関係

第2節 《ジークフリート》における創作プロセスの複雑化

第3節 オーケストラ編曲としての管弦楽化

第1項 《ジークフリート》第2幕の管弦楽化（1864—65）

第2項 《ジークフリート》第3幕第3場の修正（1868）

第4節 作業譜としての総譜と浄書形態の総譜初稿

第1項 《ジークフリート》第3幕における書式変更

第2項 《神々の黄昏》における総譜の中での推敲

第3項 推敲の最終段階としての稽古中の修正

第3部 管弦楽法の分析

第5章 オーケストラの編成とその運用法

第1節 楽器編成決定のプロセス

第2節 舞台上に配置される諸楽器

第3節 さまざまなオーケストラ編成

第6章 音色のドラマトゥルギー

第1節 オペラの管弦楽法 —— その実践と理論

第2節 音画技法・注釈機能・音色のロジック

第1項 新音色の発明と発見

第2項 特殊奏法の多用

(1) 弦楽器のトレモロ

(2) ホルンの「ミュート奏法」

第3節 音色の配置法（Klangfarbendisposition）

第1項 ヴォータンとトロンボーンの結びつき

第2項 ジークフリートとホルンの関係

第7章 モティーフの同時多層的結合

第1節 モティーフの「垂直的」結合の諸相

第2節 多層的テクスチュアの統合とモティーフ結合

第3節 音色旋律と網目技法

第8章 音響作曲技法（Klangkompositionstechnik）

第1節 《ラインの黄金》序奏の特異性

第2節 自然の情景と音響作曲技法

第1項 《ラインの黄金》における〈虹の橋〉

第2項 《ワルキューレ》第3幕における〈魔の炎〉

第3項 《ジークフリート》第2幕における〈森のさざめき〉

第3節 《神々の黄昏》における「音響作曲技法」の発展的応用

第1項 プロローグ導入部における「同度二重カノン」と「謡動和音」

第2項 第2幕の場面転換音楽における擬似カノン

第3項 第3幕第1場〈ライン渓谷の岩場〉における音響空間

終章 総括としての《神々の黄昏》第3幕幕切れ

第1節 改訂のプロセス

第2節 種々の技法の総括

結論

謝辞

付録1 図版

付録2 譜例

付録3 音楽資料一覧

付録4 文献一覧

【各章の要点】

本論文は全3部、全9章からなるもので、第1部（第1～2章）では文書資料と楽譜資料に焦点を充て、第2部（第3～4章）では、作品の根幹を成す台本作成の過程に焦点を充て、ここで綿密な資料研究と先行研究批判がなされ、第3部（第5～8章、終章）で本論文のテーマである管弦楽法の分析が行われている。

第1部「研究の歴史と現状」は、《指環》四部作の管弦楽法研究の前提として、《指環》以前の作品の創作過程を検証し、《タンホイザー》（1845年）、《ローエングリン》（1848年）で導入された「第二全曲草稿」に注目し、この段階でオーケストラの全パートが細部まで仕上げられているため、通常ならば必要な手続きとして介在する「総譜初稿」を作成することなしに、「浄書総譜」を書き上げることができたと指摘しており、《タンホイザー》及び《ローエングリン》以降、オーケストラ・パートの重要性が飛躍的に高まったという従来の認識を、創作過程における「第二全曲草稿」の内容と意味を楽譜資料研究の面から補強した。

第2部「《ニーベルングの指環》の創作プロセス」は、四部作それぞれの管弦楽化の作業プロセスを明らかにすること重点としている。岡田は《指環》創作過程あるいは創作時期は次の4段階に分けられると結論し、従來說の誤りを指摘している。

第1段階：《ラインの黄金》と《ワルキューレ》。予備スケッチ資料は主要主題モティーフのラフなメモ程度に留まり、「全曲草稿」も概略的なものに留まり、「第一全曲草稿」と呼びうるものでもない。しかし、《タンホイザー》や《ローエングリン》で導入した「第二全曲草稿」も作成せずに、概略的な「全曲草稿」から直接「総譜初稿」が作成された。

第2段階：《ジークフリート》第1幕。予備スケッチが重視されるようになり、多くのスケッチが書かれ、主題モティーフの変容の試みや複数モティーフの組み合わせの試みがス

ケッチ段階で推敲されるようになる。第1幕のための全曲草稿が二種類作成され、「第二全曲草稿」の段階でオーケストラ・パートが細部まで仕上げられていることを示した。

第3段階：《ジークフリート》第2幕。《ジークフリート》全曲の創作は1857～69年という長期間を要したが、創作作業は第2幕作曲中の二度の中断を挟んでいる。基本的な作業姿勢は前述の第2段階と同様の方法で進められた。しかし、「第二全曲草稿」を管弦楽化するまでには7年間の中断を置くことになり、この間に別の大作《トリスタンとイゾルデ》(1857～59年、初演1865年)と《ニュルンベルクのマイスター・ジンガー》(1862～67年、初演1868年)の作曲と初演があり、《ジークフリート》第2幕の管弦楽化にはそうした別の作品の管弦楽化と上演経験から修得した工夫が反映していることを指摘する。

第4段階：《ジークフリート》第3幕と《神々の黄昏》。ハンス・リヒターをはじめとする信頼できる助手やコピスト（写譜師）などが常にそばにいた時代で、作曲環境も大きく変わり、「第二全曲草稿」はほぼ「自筆総譜」と呼べるほど入念に仕上げられた。しかし、助手によって「筆写総譜」が作成される段階でワーグナーの指示によって変更が加えられることも少なくなく、《ジークフリート》第3幕及び《神々の黄昏》では「自筆総譜」よりも、第三者の手による「筆写総譜」を最終稿と呼ぶべきであることを主張する。

以上、第2部では自筆譜を「総譜初稿」と「浄書総譜」にわけるのでなく、作曲作業、改訂作業の実態に即して「作業譜」と「作曲譜」という新たな概念を取り入れたことは作品の創作過程、完成プロセスを見究める上で合理的である。この観点から四部作の創作過程を入念に検証した結果、《ラインの黄金》だけが他の三作と異なる方法で作曲されたというロバート・ベイリー（1979年）が主張して以降の通説が否定され、《ラインの黄金》と《ワルキューレ》が同じ方法で作曲されていることを実証したことはこの研究の大きな成果のひとつである。また、《ジークフリート》第1幕のために「第一全曲草稿」と「第二全曲草稿」が存在するが、その成立過程は《ローエングリン》に見られたような時系列ではなく、「第一全曲草稿」を書きながら同時並行的に別稿としての「第二全曲草稿」を作成していたという新事実は極めて重要であり、この「第二全曲草稿」でオーケストラ・パートを念入りに仕上げているが、これが管弦楽法を推敲した「作業譜」であることを示したのも注目される。

第3部「管弦楽法の分析」は、《指環》四部作を通して共通する大編成オーケストラを配しているが、初版譜で指示されている弦楽部64人、4管編成の木管・金管群、ハープ6、ティンパニ2、その他打楽器という大編成が同時に使われるには、序奏・間奏・後奏に限られ、その他の部分では場面の情況に応じて自由に楽器の取捨選択がなされて小さな編成に変えられている。また、重要なことは《神々の黄昏》で劇中語られるライン地方の王族、ギービヒ家に關係する部分では古典的な2管編成をとること、4部作のひとつの重要な鍵で、権力の象徴でもある「指環」を扱う場面では3管編成をとっていることを指摘し、さらに、いわゆるバンダや舞台裏など舞台外に配置される楽器は、《タンホイザー》や《ローエングリン》で扱ったフランス風のグランド・オペラのような大規模な管楽隊ではなく、例

えば《ラインの黄金》で使われるような金槌、金床のように場面描写的な「リアリズム」効果を意図したものである。

以上の基本的な楽器編成を前提として、岡田は以下のような3つの視点から総譜を分析し、ワーグナーの管弦楽法の意味を解釈する。

1) 音色による作劇法：対話の場面でヴォータンにトロンボーンを、ジークフリートにホルンを用いて音色により登場人物の性格的コントラストを示すのは端的な例であるが、これはロマン的オペラに共通して見られる管弦楽法の常套手段を援用したものである。しかし、これまで注目されてこなかった低音楽器チューバの多様な用法を分析した結果、チューバが加わったときの音響がドラマの展開に従って大きく意味を変化させていることを示したのは大きな成果である。ベルリオーズによって指摘されていた《さまよえるオランダ人》における弦楽部のトレモロ奏法の多用、R.シュトラウスによって指摘されていたハープや打楽器群の用法などを音色と音響という観点から見直すことで、《指環》におけるオーケストラ楽器の用法は劇展開を音色によって意味づけるまでに至っていることを示した。

2) モティーフの同時多層的結合：《指環》では複数の「回想のモティーフ」（ライトモティーフ）を同時多層的に回帰させる表現が多く見られるが、各モティーフが個別的に聴取できるように、音色や音域にコントラストを持たせることで明確に分離するのが常套手段となっていることが先行研究などでも指摘してきたが、《ジークフリート》第三幕以降では同時結合された複数モティーフの音色と音域が漸次的に接近する傾向のあることを見出し、後のシェーンベルクなどによる「音色旋律」技法の萌芽を指摘し、音色の漸次的变化や音域融合への志向が、「第二全曲草稿」が「簡略総譜」の形で作成されるということに因果関係があると指摘している。

3) 音響作曲技法：《指環》ではモティーフの同時多層的結合と深く関連する「音響作曲技法」と呼ぶべき新しい表現技法を導入している。《ラインの黄金》序奏部、《ラルキューレ》第三幕に見られる自然描写と関連した〈魔の炎の音楽〉、《ジークフリート》第二幕の〈森のざわめき〉などに見られる「揺動和音」の存在とその意味の重要さを指摘している。「揺動和音」とは和音構成音は同一でありながら、細かく分割された弦楽器群の各声部に異なるリズムをもつトリンケトやトレモロ音形を配置して響きを揺動させるものである。序夜の《ラインの黄金》序奏部と第三夜《神々の黄昏》後奏部に「揺動和音」の用法で同じ志向が見られ、《指環》四部作全体を統一しようとする意志であると結論する。

【審査報告と所見】

ワーグナーの楽劇四部作《ニーベルングの指環》に関する資料研究と管弦楽法研究の両面の性格を併せ持った統合的研究である本論文によって、この作品に関する研究は重要な新事実の発見や作品解釈において大きな進展を見せたと評価できる。とりわけ、詳細な楽譜資料の調査により《指環》の創作時期と創作過程が、4段階に区分できることを実証したことは従来説を覆す重要な研究成果であった。自筆譜をはじめとする一次資料の調査に遺

漏がなく、個々の資料批判および評価も妥当である。同様に先行研究批判も十分に行われ、個々の参考文献の批判と評価も妥当である。

従来のワーグナーの管弦楽法研究は、もっぱらドラマトゥルギーを実現するひとつの手段として捉えられてきた。しかし、本論文ではむしろ音楽が自律した志向性をもって作用している箇所が多く存在することを明確に示すことになり、作品解釈の新たな可能性の地平を開いたことは高く評価される。管弦楽法研究での具体的な成果としては以下の3つを挙げることができる。

- 1) 資料研究としてのスケッチ調査から、管弦楽編成への関連性を確認していくという本論文の研究手法は、とりわけワーグナーのような、管弦楽的発想を創作の根底にもつと考えられている作曲家の創作方法を考える上で非常に効果的であることを、具体的に究明している点で高く評価され、これは本論文の重要な成果である。
- 2) 作曲過程と平行したスコア作成の実態を明確にするために「作業譜」「作曲譜」といった概念を導入したことは注目される。これによって、スケッチから簡易スコア、そしてフル・スコア作成へと連なる一般的なスコア作成法と異なる創作過程が《指環》に見られることを究明した点は評価できる。
- 3) 実際のフル・スコア製作過程(自筆譜・他人による筆写譜)に生じた変更、追加、削除等を、資料調査を通じて明らかにしたことは、今後のワーグナーの資料研究にとって重要な指摘となろう。

一方、本論文には用語の選択や用法にさらなる検討が望まれるもののが少なくないのも事実であるが、それは岡田論文だけの問題ではなく、ワーグナーに関する先行研究、とりわけ『ワーグナー作品目録』“Wagner Werk-Verzeichnis”(1985)以来の問題でもある。また、今回の研究の主たる観点であるワーグナーの管弦楽法をさらに明確に様式史的に位置づけるために18世紀以来の管弦楽作曲法、即ちスコア製作法の具体的な究明も望まれよう。そうすることによってワーグナーの管弦楽法に見られる歴史的あるいは伝統的側面とそれからの離脱、逸脱がより明確となろう。さらにはオペラ作曲と交響曲作曲における管弦楽法の対比なども有効であろう。また《指環》における管弦楽法上の4管編成をより具体的に分析し、楽器編成の歴史的変遷と意味、とりわけ軍楽編成との関連や新しい楽器製作などとの関連からも言及されてよいだろう。

以上は本論文の研究成果の上に立って、さらに研究されるべき今後の課題ではある。そうした残された課題も少なくはないが、本論文は随所で新しいワーグナー研究のさらなる展開の可能性を説得力ある論述で示唆しており、また、従来、無反省に受容してきた先行研究に由来する定説を覆し、《指環》創作プロセスに見られる多くの新事実を明らかにするなど、《指環》のみならず今後のワーグナーの資料研究および作品解釈研究にとって重要な必見基礎文献となっている。従って、本審査委員会は全員一致で本論文が博士(美学)の学位に相応しいものと判断する。