

平成 30 年度 学位請求論文

リヒャルト・ワーグナー

音響的創意にみるチューバの用法

— 《指環》における物語るチューバへの変遷—

日本大学大学院芸術学研究科

博士後期課程芸術専攻

中田 知宏

目次

凡例.....	2
序論.....	4
第1章 「音響的創意」における研究の現状.....	8
第2章 《指環》における金管楽器群の構造	
第1節 舞台作品における管弦楽編成の変遷と管弦楽の特徴.....	11
第2節 管弦楽編成の4管編成への拡大と基盤の確立.....	15
第3節 金管楽器における同族楽器の拡大（付加1管に登場した楽器）.....	20
第4節 金管楽器群のなかのグループ.....	23
第5節 金管楽器群としての音響的構造.....	28
第3章 「音響的創意」にみるチューバの用法	
第1節 作曲技法による立体的音響空間の創造.....	35
第2節 バス・チューバの用法の変遷.....	38
第3節 「音響的創意」にみるコントラバス・チューバの用法.....	46
第4節 「音響的創意」の影響.....	58
第4章 金管楽器の発達と産業革命による技術革新	
第1節 ヴァルヴシステムの登場と種類.....	65
第2節 ヴァルヴ製造と産業革命.....	73
第3節 楽器製造における基盤の確立と産業革命の融合.....	76
結論.....	79
文献一覧.....	83
謝辞.....	87

凡例

1. 文字等の表記

- ・文献の引用や固有名詞など特殊な場合を除き、現代仮名遣いと常用漢字を用いる。
- ・数字は原則としてアラビア数字を用いる。慣用句、固有名詞に慣習的な表記がある場合、漢数字を用いる。

2. 固有名詞の表記法

- ・作品名の表記は日本語とし、初出時のみ原題の原綴を併記する。原則として、各種目録の作品番号は併記しない。
- ・特定のモチーフ表記には「」を用いる。
- ・外国人名の表記は日本語とし、作曲家などの人物に関しては、初出時のみ原綴と生（没）年を丸括弧（）内に示す。
- ・人名、地名、作品名は、基本的に慣習的な表記を用いる。

3. 引用の原則

- ・短い引用には鍵括弧「」を用いる。長い（3行以上）引用は独立した段落として表記する。
- ・原文に用いられている記号は、引用内では必要に応じて変換する。

4. 翻訳に関する原則

- ・欧文からの翻訳引用は、明記されていない限り筆者による翻訳である。

5. 註の形式

- ・註は脚注方式とし、通し番号で表記する。
- ・註記番号はアラビア数字とし、番号のみを当該箇所の右肩上に記す。
- ・引用文献の表記は、初出時のみ著者名、書名および論文名、必要に応じて所収文献名、出版地または出版社名、出版年、所収頁を記す。以後は略記とする。

6. 楽譜・図版・写真等について

- ・譜例や図表、写真は、「譜例 1」「図 1」「表 1」等の番号と説明文を明記する。

7. 引用文献・参考文献の書式

- ・日本語文献（資料）、欧文文献（資料）ともに著者姓のアルファベット順に明記する。

8. 音楽に関する用語における原則

- ・本論では、「チューバ」と明記した際には、「バス・チューバ」または「コントラバス・チューバ」を表す。ワーグナー・チューバと呼ばれる楽器は、バス・チューバとテナー・チューバに分けられる。そのため、本文中では混同を避けるため、ワーグナー・チューバのバス・チューバを示す際には「バス・チューバ (W)」、テナー・チューバを表すには「テノール・チューバ (W)」とする。
- ・楽器名は、基本的に日本における慣習的な表記を用いる。
- ・音楽分析において厳密な定義をもって使い分けられる「テーマ」や「動機」、「モチーフ」といった用語は基本的に同義の言葉として用いる。本研究の主対象はワーグナーのチューバの用法・音響的創意であり、作曲技法や形式論の論考が目的ではない。そのため、本論文の立場を以上のように位置づける。
- ・本研究での楽器編成は、特に指定のない場合はバンドを除いた楽器編成を示している。

序論

リヒャルト・ワーグナー (Richard Wagner, 1813-1883) の序夜と 3 日間の舞台祝祭劇 *Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend* 《ニーベルングの指環 *Der Ring des Nibelungen*》¹ (1874 年) (以下《指環》と記す) は彼の集大成とされ、総合芸術として位置づけられている。本作品は《指環》までの試行錯誤を基盤として、音楽・演劇・台本などのあらゆる要素が立体的・多層的にひとつの空間に集合し、高度かつ複雑な連関により創り上げられている。本論文は、《指環》に至るまでのワーグナーの音響的創意に焦点をあて、音響構成の重要な要素のひとつであるチューバの用法を究明する。

ワーグナーについての研究は数多く存在する。音楽学をはじめとして、美学、文学、演劇、哲学、精神分析学など多分野において、数えきれないほどの研究が行われている。本研究が属する音楽学の分野では、《指環》をはじめロマン的オペラ《さまよえるオランダ人 *Der fliegende Holländer*》(1840-1841、初演：1843、ドレスデン)、《タンホイザーとヴァルブルクの歌合戦 *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*》(作曲：1843-1845、初演：1845、ドレスデン)、《ローエングリン *Lohengrin*》(1846-1848、初演：1850、ワイマール) 以降の舞台作品について、管弦楽法や楽器法、作品の成立過程、作曲技法を主な対象として研究が行われている。他分野では、オペラの形式論や作品中に登場する概念、ワーグナーの精神論や政治的思想など多くの議論が見られる。

既述の通り多くの研究が進められているにもかかわらず、ワーグナーの独創的な音響的創意の構成要素であるひとつの楽器における用法の変遷に関する研究は行われていない。本論文の目的は、チューバ²の用法の変遷に焦点あてることでワーグナーの金管楽器の用法の一端を明らかにすることであり、その成果は金管楽器の用法の基礎研究として意味づけられる。また、既存の研究では音楽学者らによる研究が主とされ、演奏者としての議論は音楽学のフィールドでは語られてきていない。本論では演奏者としての考察も適宜取り入れることにより、ワーグナー作品のより忠実で発展的な演奏・再現へ寄与するだろう。

本論文はワーグナーの音響的創意を軸に議論を展開する。音響的創意とは、ワーグナーの

¹ 《指環》は全 4 作品のツィクルスであり、本文での作曲成立年は全曲の完成年を示している。それぞれの作曲年は次の通りである。

序夜《ラインの黄金》(作曲：1853-1854。初演：1869、ミュンヘン)

第 1 夜《ワルキューレ》(作曲：1854-1856。初演：1870、ミュンヘン)

第 2 夜《ジークフリート》(作曲：1851-1852 中断、1856 再開-1871。初演：1876 バイロイト)

第 3 夜《神々の黄昏》(作曲：1869-1874。初演：1876、バイロイト)

² 凡例で示した通り、本論において「チューバ」は、「バス・チューバ」、「コントラバス・チューバ」を指す。

舞台作品を創る要素のなかで、ワーグナーが表現対象を音響によって聴き手に伝える試みや工夫である。本論では、作曲技法をはじめとした音楽語法や音色を創り出す空間などの付加要素も音響的創意の一部として解釈する。ひとつ例を挙げれば、ワーグナーは《指環》を上演するにあたり、音色・音楽とドラマの融合を求め、管弦楽法、管弦楽編成、楽器法、作曲技法などを発展させている。それら相互の関連により音響的創意によって作品をワーグナー自身の世界観の理想的表出に一層近づけており、管弦楽法以下は音響的創意の構成要素の一部であると言えるだろう。しかし、既存の研究では、ドラマの内容を言葉で表す文学的創意に対応する音響的創意の研究は存在していない。既存の研究では、音響的創意の構成要素について独立させた、あるいは、構成要素それぞれの関係についての部分的な議論となっている。先行研究における研究方法は構成要素それぞれに焦点をあてたものであり、対象とした構成要素については深い議論が期待できる。しかし、各要素が作品の一部である以上、どの構成要素も独立して存在することはないため、相互の関連を考慮した論考が必要である。以上を踏まえ、本研究ではワーグナーの音響的創意と各構成要素の相互的連関を検討しながら、構成要素のチューバについて用法を明らかにする。

本論では音響的創意を構成する要素を、音・音楽による表現の可能性を広げる作曲技法、管弦楽、管弦楽を構成している各楽器の3つに限定し、構成要素について議論を行う。さらに、ワーグナーの管弦楽法が音楽史上重要であることはリヒャルト・シュトラウス (Richard Strauss, 1864-1949) がベルリオーズ (Louis Hector Berlioz, 1803- 1869) 『管弦楽法』の増補改訂の際に述べている³。具体的には、グスタフ・マーラー (Gustav Mahler, 1860-1911)、アントン・ブルックナー (Anton Bruckner, 1824-1896)、リヒャルト・シュトラウス、クロード・ドビュッシー (Claude Achille Debussy, 1862-1918)、ジュゼッペ・ヴェルディ (Giuseppe Fortunino Francesco Verdi, 1813-1901)、アルノルト・シェーンベルク (Arnold Schönberg, 1874-1951) への影響が見られるため、ワーグナーの作曲家への影響について考察し、歴史的な重要性について整理・再考を行う。また、ワーグナー作品において新しい金管楽器が登場することは多く指摘されている。しかし、新しい楽器の登場と、当時の社会情勢とのつながりを考慮した議論は既存の研究では行われていないため、芸術と時代のつながりに焦点をあてた考究も行う。

第1章では、音楽的側面に焦点を当てたワーグナー研究のなかで、本論文における先行研究について言及する。これにより、ワーグナー研究における本研究の独自性や研究意義、有意性を明確にする。

第2章ではワーグナーの管弦楽編成について検討する。彼の舞台作品のなかで、《指環》は従来の番号オペラと呼ばれる形式から脱け出し、作品全体が一貫したドラマ性を持つ楽劇と呼ばれる総合芸術へと発展している。楽劇では、従来の形式における各場面をつなぐも

³ エクトール・ベルリオーズ/ リヒャルト・シュトラウス『管弦楽法』 小鍛冶邦隆監修、広瀬大介訳、東京：音楽之友社、2006年、9頁。

のとしても音楽の重要性が増し、管弦楽の言語的表現能力向上が必要となっている。そのため、ワーグナーは管弦楽を史上初めての4管編成に拡大し、管弦楽が選択できる音色を増やし、表現能力の可能性を飛躍的に向上させることにより、音響的創意の充実を図っている。この管弦楽の表現能力の発展によって、管弦楽を構成する楽器群の発達をもたらされ、さらに楽器群の能力向上は、楽器群の要素であるチューバの用法の深化に集約されてもいる。また、《さまよえるオランダ人》から《指環》に至るまでに、2管編成から4管編成への拡大が見られる。《さまよえるオランダ人》2管編成、《タンホイザー》限定的な3管編成、《ローエングリン》において3管編成を確立させ、《指環》で4管編成に至っている。ワーグナーは3管編成により同一楽器同一音色による三和音の演奏を可能にし、4管編成では3管編成の機能に加え、4管目に楽器群の音域を下方に拡大させる楽器を登場させている。これにより「音色のパレット」⁴の充実が可能となり、音色的・音量的表現の可能性を飛躍的に向上させている。これら可能性拡大の検討により、ワーグナーの音響的創意の発展についての論考が可能となる。

第3章では、第2章までの議論を踏まえたうえでワーグナーの音響的創意にみるチューバの用法を明らかにする。彼の各楽器の用法における最大の功績は、リヒャルト・シュトラウスの言葉を借りるならば、各楽器・楽器群を「物語る楽器」⁵へと進化させたことである。この「物語る楽器」とは、ワーグナーの音響的創意を構成するひとつひとつの楽器が特定の音色や音型によって、登場人物の心情や概念などを聴き手に想起させることである。「物語る楽器」は音響的創意の構成要素だが、音響的創意が目指す要素が集約されており、これらがチューバ・チューバ群の用法のなかにどのようにみられるのかを考究する。また、音響的創意におけるチューバの用法の論考にはワーグナーの作曲技法が不可欠であるため、チューバの用法と関連性が高い技法に限定したうえで、既存の研究を参照しながら再考する。取り上げる作曲技法は「音画技法」、「音色のロジック」、「音色のドラマトゥルギー」、「回想のモチーフ」、「音色の配置法」、「モチーフの同時多層的結合」である。さらに、これらワーグナーの音響的創意が影響を与えた作曲家についても検討が必要であろう。《指環》の4管編成の構造や新しく登場させた楽器の使用法などといった音色的・音響的こだわりの影響は、次の作曲家・作品に顕著にみられる。アントン・ブルックナー《交響曲第7番 *Symphony No.7*》(1883)、《交響曲第8番 *Symphony No.8*》(1887)、《交響曲第9番 *Symphony No.9*》(1896 未完成) やグスタフ・マーラー《交響曲第3番 *Symphony No.3*》(1896)、クロード・ドビュッシーによる交響詩《海 管弦楽のための3つの交響的素描 *La Mer, trois esquisses symphoniques pour orchestre*》(1905)、アルノルト・シェーンベルク

⁴ リヒャルト・ワーグナー『ラインの黄金：舞台祝祭劇《ニーベルングの指環》序夜』（ワーグナー・オペラ対訳シリーズ）三光長治、三宅幸夫、高辻知義、山崎太郎訳、東京：白水社、1992年、6頁。

⁵ ベルリオーズ/リヒャルト・シュトラウス (2006)、9頁。

(Arnold Schönberg, 1874- 1951) 《グレの歌 *Gurre-Lieder*》(1911)、リヒャルト・シュトラウス《サロメ *Salome*》(1905年)である。これらはワーグナーの音響的創意の歴史的的重要性を示唆しており、本論での検討が必要であろう。

第4章ではワーグナーが《指環》に新しく登場させた楽器と産業革命以後の技術革新との関係について究明する。ワーグナーは《トリスタンとイゾルデ *Tristan und Isolde*》(作曲：1857-1859、初演：1865、ミュンヘン) 総譜の序文で述べている通り、舞台作品のなかの金管楽器においてヴァルヴ式と非ヴァルヴ式の楽器を混在させていたが、後にはヴァルヴ式への統一が見られる。そのため、金管楽器のヴァルヴシステムの歴史や構造について言及することにより、ワーグナーの管弦楽や管弦楽法の発達と金管楽器の進化の関連が明らかとなり、ワーグナーの音響的創意の深化と時代背景とのつながりが明らかになると考えられる。以上の通り、ワーグナーの音響的創意を軸にチューバの用法の解明を進める。

第1章 音響的創意における研究の現状

ワーグナーの独創的な音響を構成している要素について、既存の研究によって議論されている要素と指摘されていない要素を明確にし、本研究の意義と独自性を明らかにする。ここでは音響に関する先行研究を検討したい。

ワーグナー、またはワーグナー作品は多くの議論の的とされ、音楽学、文学、哲学、精神分析学といった多分野からアプローチされている。これらアプローチのなかから音楽・音楽学の研究に焦点をあてると、《指環》に関連した研究が多い。本論の軸である音響的創意の構成要素である管弦楽に関連した管弦楽法については、ワーグナー研究から見れば数が限られていることは明らかである。岡田安樹浩⁶や稲田隆之⁷、伊藤綾⁸が指摘しているように、一定の評価を得ている先行研究として、リヒャルト・シュトラウス、テオドール・アドルノ、カール・ダルハウス、エゴン・フォス、ミヒャエル・ポルト、トビアス・ヤンツ、ミヒャエル・リーヌス・ボックらが挙げられる。管弦楽法の研究が限られていることと同様、金管楽器の用法についての言及も少ない⁹。エゴン・フォスやユルゲン・メーダー、ミヒャエル・リーヌス・ボックが管弦楽における各楽器の使用法について述べ、現在でも一定の評価を受けているが、他に各楽器の用法についての詳細な研究は見当たらない。ワーグナー研究の現状を踏まえると、音響的創意を構成する要素であるワーグナーの楽器の用法についての研究が極端に少ないことが分かる。加えて、ひとつの楽器に焦点を絞り、《指環》に至るまでの用法の変遷について言及した研究は無いに等しいだろう。

本論はワーグナーの音響的創意といったマクロ的視点からチューバの用法というミクロ的視点へ焦点を絞り、管弦楽（全体）とチューバ（個）の相互関係について論考する。よって先行研究における管弦楽や管弦楽法も音響的創意の一端であるため、それら既存の研究について概観を把握する。本論と関係の深い先行研究は次の通りである。

ワーグナーの管弦楽法の重要性をリヒャルト・シュトラウスはベルリーズ『管弦楽法』の増補改訂（1905）のなかで例を示しながら述べている。彼の指摘は現代でも度々引用され、ワーグナーの舞台作品のひとつである《ローエングリン》の意義を音楽史のなかで位置づけている。管弦楽法について詳述し音響的創意の3つの要素に触れている研究として、《指環》

⁶ 岡田安樹浩「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—」慶應義塾大学博士論文、2014年。

⁷ 稲田隆之「R.ワーグナーの《ニーベルングの指環》研究：『ライトモチーフ』技法の様式的変遷」東京藝術大学博士論文、2005年。

⁸ 伊藤綾「管弦楽法とドラマトゥルギー—ミヒャエル・ポルト「音色と管弦楽技法」の読解と補遺」『ワーグナー・フォーラム』、東海大学出版：2010年、38-55頁。

⁹ 管弦楽法と楽器法の定義や境界については本研究の目的から議論が外れるため本論では議論を行わない。管弦楽・各楽器の使用法としての意味とする。

を研究対象とした岡田安樹浩の博士論文(2014)があげられる。岡田の研究は「ワーグナー研究の歴史と現状」「《指環》の創作プロセス」「管弦楽法の分析」を柱においており、特に「管弦楽法」の論考では、「音響作曲技法」といった手法について音色と音響に焦点をあて、《指環》の詳細な分析を行なっている。この「音響作曲技法」の分析には高度で複雑な多くの技法の理解が前提となるが、具体例を示しながら研究を進めており、本論にとっても重要な先行研究である。しかし、審査報告でも指摘されている通り、管弦楽法の18世紀以来における様式史的な位置づけのさらなる研究や管弦楽編成に踏み込んだ考察が必要であろう。さらに、楽器編成の歴史の変遷や楽器制作の歴史への言及がなされていない。

本研究はアドルノやヤンツ、メーダーなどの研究とも結びつきが見られるだろう。そのアドルノは、1952年に『ワーグナー試論』を發表し、研究内容は「ワーグナーをひとつの切り口とした19-20世紀の社会論である。」¹⁰と位置づけられている。そのなかで彼は、ワーグナーの管弦楽について「響き」と「音色」のなかで分析を行っている。これらの分析は現代のワーグナー研究の基礎となっており、ミヒャエル・ポルトも『音色と管弦楽技法』¹¹(2003)のなかでアドルノの概念を軸に彼の研究の要約をしている。ポルトの研究については伊藤も指摘しているように¹²、具体例の列挙は当該箇所にとどまり、ワーグナーの管弦楽法概観の枠にとどまっていることは否めない。しかし、和音構成音を各楽器に割り振る際の問題点に関する指摘は成果としてあげられるだろう。トビアス・ヤンツの研究書『響きのドラマトウルギー—ワーグナー《ニーベルングの指環》における演劇的オーケストラ書法研究(2006)』では、フランク・ピオテンクが述べているように哲学的、音楽学的、メディア理論的、音楽史的観点を相互に結びつける学際的手法で研究を行っている。「管弦楽の響きにおける構成」や「和声の響き」など8つの章において「音響の作劇法」について論じ、ワーグナーの《指環》における管弦楽の用法や技法について述べている。稲田の博士論文(2005)は、《指環》におけるライトモチーフ技法の様式的変遷をテーマとして、ライトモチーフの機能などの検討を通して、技法としての「ライトモチーフ」に集中して議論を行っている。そのため、管弦楽法や楽器の使用法についての分析は限られている。

音楽的側面、特に管弦楽や管弦楽法、楽器法の視点からワーグナー研究を俯瞰すると、作品を限定したうえでテーマを設定し研究を進めている傾向が見られる。これらは、音響的創意の一部だけを独立させたテーマ設定となっているだろう。本論文ではワーグナーの音響的創意とした単位からの論考を軸にチューバの用法について究明する。さらに、ワーグナーが提唱している総合芸術は、端的に言えば、ドラマが究極の表現目的であり、音楽、文学、

¹⁰ 岡田暁生 2012 「ヴァーグナー試論 テオドール・W・アドルノ著 起爆力を秘めた現代社会批判」『日本経済新聞』2012年4月29日 朝刊。

¹¹ Polth, Michael, *Klangfarbe und Orchestertechnik*, in Ludwig Holtmeier / Ekkehard Kiem, *Richard Wagner und seine Zeit*, Laaber 2003.

¹² 伊藤綾 (2010)、38-55頁。

舞踏、絵画、建築などあらゆる種類の芸術が劇的な表現のために統一、融合されたものである。これら要素のなかで、音響的創意とは、音楽に関連した部分におけるワーグナーの創意工夫を指している。本研究はワーグナー研究においてひとつの盲点とも言えるチューバの用法を明らかにすることにより、ワーグナー研究において一定の成果が見込まれる。

第2章 《指環》における金管楽器群の構造

第2章では《指環》の管弦楽4管編成において、音響的創意の重要な構成要素であり、本論の主たる研究対象であるチューバが属する金管楽器群が、《指環》においてどのように構成され、音響的創意の一部となっているかを論考する。第3章で詳述するが、ワーグナーの個々の楽器の用法を考える際、常に重要となるのは、管弦楽が示す表現力の発展は、管弦楽を構成する楽器群の発達をもたらし、楽器群の表現能力向上は、楽器群の要素である個々の楽器の用法や表現能力の深化につながっていることである。これは、全体（管弦楽）がもつ要素は個（各楽器）に集約され、個におこる深化は全体（管弦楽）に還元されるという、お互いの補完関係の成立を意味している。これは、研究の視点をマクロからミクロへ移していくことが有効であることを示唆している。本論では、《さまよえるオランダ人》から《指環》に至るまでに全体（管弦楽）が表現能力をどのように向上させているのかを、編成の変遷や編成の構造の考察を中心に行い、それぞれの作品における管弦楽の特徴を整理する。全体（管弦楽）の論考を踏まえた上で、管弦楽の響きのなかで重要な要素である金管楽器群の響きや構造を分析し、金管楽器群のなかでのチューバの位置づけを明らかにする。

第1節 舞台作品における管弦楽編成の変遷と管弦楽の特徴

ワーグナーは《指環》において、オペラを楽劇に発展させ総合芸術にまで高めている。さらに、楽劇の重要な特徴として新しい形式の登場が挙げられる。それは、ワーグナー本人が提唱した「総合芸術作品 Gesamtkunstwerk」という概念である。これは劇が音楽や演劇、台本などの諸芸術の寄せ集めではなく、本来独立している諸芸術を「ドラマ」の実現のために統合する試みである。これにより、従来の番号オペラでは場面ごとに劇が途切れていたものが、音楽などによって従来の場面と場面が切れ目なく進行することが可能となり、音楽の重要性が飛躍的に高まったのである。管弦楽の重要性が増したことによって、編成の規模が拡大され、楽器・楽器群の機能性も高められ、管弦楽の言語的表現能力の向上につながったのである。その管弦楽の言語的表現能力や編成拡大について、ワーグナーは《指環》での管弦楽の用法に至るよう試行錯誤を繰り返し、段階的・計画的に準備を進めてきたという趣旨の言葉を残している。これは晩年の言葉であることから、自身を美化した言葉の可能性もあるが、試行錯誤が基盤となって《指環》の管弦楽の用法に至っていることには変わりない。本節では、アドルノの研究を要約し、管弦楽編成について作品ごとの特徴を述べているミヒャエル・ポルトの研究¹³を基にしながら、《指環》に用いられて

¹³ Michael, Polth, Klangfarbe und Orchestertechnik, in: Ludwig Holtmeier / Ekkehard Kiem (Hrsg.), Richard Wagner und seine Zeit (Rihe große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 2003.

いる管弦楽の編成と《指環》までの作品で用いられた編成の関係を論考する。また、本節では管弦楽編成の変遷と管弦楽の特徴に焦点をあてるため、チューバの用法は第3章において詳述する。

《タンホイザー》

基本的に2管編成を取り入れている。編成表¹⁴ではトランペット、トロンボーン、フルートは同一楽器のみの3管編成であり限定的に3管編成が見られる。音色とドラマの結びつきの特徴は、作品に現れる2つの世界ヴァルトブルクとヴェーヌスブルクの表現に現れており、前者にはハーブの音色を、後者には木管楽器と弦楽器の高音を用いている点である。注意しなければならないことは、岡田も指摘しているように「《タンホイザー》は改変を繰り返しており、パリでの改変においては、《ローエン格林》《ラインの黄金》《ワルキューレ》《トリスタン》のなかで試みた新しい管弦楽法を取り入れていた」¹⁵ことによって、「《トリスタン》までと《ニュルンベルクのマイスタージンガー Die Meistersinger von Nürnberg》(1867年)以後とをつなぐ蝶番として位置づけられてい」ることである。3管編成の実験的試みだけではなく橋渡しとしての役割を持ち合わせており、ワーグナーにとって重要な作品と考えられるだろう。

《ローエン格林》

4管編成の基盤となる3管編成が確立されている。リヒャルト・シュトラウスが「完璧」とまで述べた¹⁶、管弦楽は、木管楽器のバス・クラリネットやイングリッシュ・ホルンの用法も見ても精巧さは明らかである。ポルトが述べるように上述の木管楽器の音色が単体で用いられ、ドラマのなかで重要な役割を果たしていることは事実である。しかし、さらに重要であることは、《ローエン格林》までにソロを担当することが多かった楽器を、ワーグナーはクラリネット・グループやオーボエ・グループのなかでバス・クラリネットとイングリッシュ・ホルンにそれぞれのグループの低音域を担当させ、同族楽器としての地位を持たせている。この重要な事象については、岡田やヤンツが同様のことを述べている。

《トリスタンとイゾルデ》

本作品も《ローエン格林》と同じ3管編成がとられている。《トリスタン》は、ワーグナーがチューリッヒに亡命していた際に作曲・管弦楽化を行っている。《指環》の作曲途

¹⁴ 本研究ではバンダで使用される楽器は対象外とする。

¹⁵ 岡田安樹浩「《タンホイザー》パリ上演のための改変とその管弦楽法」『音楽学』、日本音楽学会第62巻1号、2016年、31-45頁。

¹⁶ エクトール・ベルリオーズ/リヒャルト・シュトラウス(2006)、10頁。

中での創作であることを考えると編成が小さく感じられるが、政治犯として逃亡していることから、登場人物を少なくし、管弦楽の規模を比較的抑えたと考えられる。特徴として、表現技法の深化があげられるだろう。

第3幕第1場では、金管楽器群のなかにホルツ・トランペット（木製トランペット）が登場する。イングリッシュ・ホルンの箇所には譜面は書かれているが、ワーグナーの「アルペンホルンのような楽器」¹⁷でとの指示が書かれており、ホルツトランペットが用いられる。《タンホイザー》までには見られない特殊管が用いられ始めたことも《トリスタン》のひとつの特徴としてあげられるだろう。

《マイスタージンガー》

《マイスタージンガー》の完成頃は、ワーグナーの舞台作品のなかでみると《指環》の前である。《指環》の創作期間が20年に及ぶことを考えると、4管編成に近い規模の選択を行うと考えるが、2管編成である。金管楽器だけでは3管編成が取り入れられている。弦楽器、木管楽器などから考えれば、古典派の2管編成の拡大という解釈も可能な編成である。ポルトも指摘している通り、《マイスタージンガー》の内容にマイスター制度などの歴史的背景が含まれており、この歴史的状況を管弦楽編成や音楽・音に反映させることも目的としていたことが窺える。《トリスタン》から用いられた特殊管は、《マイスタージンガー》の夜警の角笛ではシュティアー・ホルンで13回の登場が指定されている。このシュティアー・ホルンは特殊楽器であり、演奏する歌劇場や管弦楽団に必ずしもある楽器ではない。夜警の角笛はテューバ、テナー・ホーン、ホルンなどで代替されることもある。また、《さまよえるオランダ人》の改訂よりワーグナーの舞台作品に指定されてきたバス・テューバは《マイスタージンガー》までとなっている。

《指環》

第2章でも述べている通り、大規模な4管編成をとっている。基本構造は3管編成と付加1管であり、付加1管が拡大されたことにより新しい楽器・音色が登場し、音色的・音量的表現の拡大が可能になっている。さらに、組み合わせられる楽器が増えたことにより、管弦楽によるワーグナーの世界観の表出により近づいている。大きな特徴として、管弦楽の拡大は総奏における大音量の実現だけではなく、むしろ、任意に楽器を選択してさまざまな管弦楽編成を可能にするために編成されたものとしての意味合いを強く持っているだろう。さらに、任意の楽器による管弦楽編成の選択により、ドラマの内容と編成の変化に対応の関係を可能にし、管弦楽を「語りえないものを語るもの」¹⁸に進化させてい

¹⁷ 総譜の該当箇所では指示の記載がある。

¹⁸ リヒャルト・ワーグナー「未来のドラマにおける詩と音楽」谷本慎介訳、三光長治監修『オペラとドラマ』東京：第三文明社、1993年、490頁。

る。第3夜《神々の黄昏》第2幕第3場では《マイスタージンガー》に見られたシュティ
ーア・ホルンが用いられている。

第2節 管弦楽編成の4管編成への拡大と基盤の確立

ワーグナーの音響的創意の核となる管弦楽の編成について検討する。ワーグナーの管弦楽の変遷における最大の特徴として《指環》での4管編成があげられる。《指環》での4管編成は選択できる音色を増やし、管弦楽の表現能力の可能性を飛躍的に向上させ、ワーグナーの世界観の表出に一層近づけている。この4管編成によって管弦楽が得た可能性の拡大は2つに大別できるだろう。ひとつは、《ローエングリン》において固定された3管編成の機能に1管加えることにより、その1管に新しい楽器を登場させ、それまでの作品ではなし得なかった音色・響きを管弦楽にもたらしたことである。この発展はコントラバス・チューバの登場とも深く関わっている。ふたつ目は、最大編成を4管にすることで、2管編成や3管編成など、必要に応じて編成を自由に組み変えることが可能になったことであり、管弦楽の多機能化である。本節では、《指環》における4管編成の構造と、4管編成が確立されるまでの実験的試みによる管弦楽編成の変遷について論考する。

《指環》は総合芸術とも名付けられ、音楽、音楽を奏でる管弦楽、管弦楽の要素である楽器群や各楽器を一例とした多くの要素を重ね創り上げられている。これらの《指環》を構成する要素については、先行研究においても数多く考察されている。しかし、楽劇を誕生させたワーグナーが、どのようにして《指環》を構成している要素を創り上げるに至ったのかについての言及は限られている。本節では、研究の主対象であるチューバやテューバを主軸とした金管楽器群の用法が、どのようにして《指環》における重要な音響的要素に成りえたのかを考察する。ワーグナーの管弦楽において、同一楽器同一音色による三和音を可能にした3管編成は《タンホイザー》で初めて登場する¹⁹。金管楽器群の用法は、《タンホイザー》と次の舞台作品である《ローエングリン》を比較すると金管楽器の3管編成が活躍する場面は限られるが、《さまよえるオランダ人》からわずか3年で金管楽器の用法について新しい試みである同一楽器同一音色を可能にする3管編成が取り入れられ、4管編成へとつながる

¹⁹ ロマン的オペラ各作品における金管楽器の編成は以下の通りである。

《さまよえるオランダ人》

ヴァルブ・ホルン2、ナチュラル・ホルン2、ナチュラル・トランペット2、ヴァルブ・トランペット2、トロンボーン3、オフィクレイド1（改訂版でバス・チューバ1に変更）

《タンホイザー》

ヴァルブ・ホルン2、ナチュラル・フレンチホルン2、トランペット3、トロンボーン3バス・チューバ1

《ローエングリン》

ナチュラル・フレンチ・ホルン4、トランペット3、トロンボーン3、バステューバ1

大きな一歩を踏み出しているだろう。全体を俯瞰すると《タンホイザー》における楽器群の用法の特徴として、金管楽器群の用法が《さまよえるオランダ人》と比べると大きく発展していることが挙げられる。これらは、序曲や第3幕第1場での巡礼の歌の旋律（譜例1）が好例であろう。巡礼の歌は《タンホイザー》の内容を象徴する一つのモチーフであることと同時に、オペラ冒頭で登場するモチーフであるにもかかわらず、金管楽器群の響きをトロンボーン3本とバス・チューバ1本に任せている。バス・チューバを自身の作品に初めて登場させることから実験的な試みであることは窺えるが、現代でのトロンボーンとバス・チューバの用いられ方に通じる用法であるだろう。

（譜例1）巡礼の歌

The image shows a musical score for Trombone and Bass Tuba. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The Trombone part starts with a dynamic marking of *f* and includes a triplet of eighth notes marked 'zu 3' with an accent (^) above it. The Bass Tuba part starts with a dynamic marking of *ff* and also includes a triplet of eighth notes. The score spans four measures.

《タンホイザー》での3管編成の用法は、使用箇所や使用頻度が限定されており、実験的な試みであることが示唆されている。しかし、試みという枠を超え、既にワーグナーが金管楽器の用法を熟知していたと思わせるような金管楽器群の3管編成によるモチーフの提示が、第3幕 Einleitung に見られる。ヴァルトブルクの谷にあるマリア像の前でエリザベートが祈っている場面に示される、トランペット3本、トロンボーン3本、バス・チューバ1本によって力強く華やかに奏でられる「恩寵（おんちよう）のモチーフ」（譜例2）である。同じ用法は第3幕第3場でも用いられている。

（譜例2）恩寵のモチーフ

The image shows a musical score for Trumpet and Trombone parts. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 6/8. There are three Trumpet staves and three Trombone staves. The score starts with a dynamic marking of *ff* and includes accents (^) above many notes. The score spans six measures, ending with a *dim.* (diminuendo) marking.

第3幕第2場での金管楽器の用法ではワーグナーの金管楽器群への信頼が窺える。ヴォルフラムが〈夕星の歌〉の前にエリザベートの魂について歌う場面（譜例3）では、ヴォルフラムの歌への和声づけをトロンボーン3本とバス・テューバ1本、ハープで奏している。これだけ少ない編成での演奏に上記の楽器を指定しており、実験的使用の可能性はあるにせよ、《タンホイザー》において金管楽器はその存在感を十分に示しているだろう。ろう。《タンホイザー》においてバス・テューバをはじめとした金管楽器の響きの重要性が格段に前進していることは明らかであるが、《ローエングリン》ではさらに飛躍的に用法が向上している。その用法について、リヒャルト・シュトラウスは次のように述べている。

（譜例3）夕星の歌の前

The image shows a musical score for the scene 'Wie Todesahnung' from Wagner's Ring Cycle. It features five staves: the vocal line for Wolfram, three Trombone parts, a Tuba part, and a Harp part. The vocal line is in bass clef with lyrics 'Wie To - des - ahnung, Dämmerung deckt die'. The three Trombone parts are in bass clef and marked with *pp*. The Tuba part is in bass clef. The Harp part is in treble clef and marked with *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

芸術的に見て、《ローエングリン》における管楽器の扱いは、それまで到達し得なかった真の完璧さの頂点である。この作品で初めて使用されたいわゆる木管楽器の第3パート（イングリッシュ・ホルンとバス・クラリネット）は多岐にわたる音の組み合わせを用いており、第2、3、4番ホルン、トランペット、トロンボーンはポリフォニックな独立性を得ている。²⁰

上述の言葉から、《ローエングリン》での金管楽器の用法の発達 は明らかであり、「ポリフォニックな独立性」とされる要因のひとつに、完全な同一楽器同一音色による三和音の演奏が可能となっていることがあげられよう。金管楽器群の3管編成が用いられている好例は以下の通りである。

²⁰ ベルリオーズ/ リヒャルト・シュトラウス (2006)、10 頁。

(譜例 4) 神の審判のモチーフ

zu 2.

Trombone

ff

Trombone

ff

Tuba

ff

Detailed description: This musical score shows three parts: two Trombone parts and one Tuba part. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first Trombone part starts with a dynamic of *ff* and includes a 'zu 2.' marking above the first measure. The second Trombone part also starts with *ff*. The Tuba part starts with *ff*. All parts feature a rhythmic motif of eighth notes and quarter notes, with some measures containing accents (^) and a '2' marking above a note.

(譜例 5) ローエングリンのモチーフ

in E

Horn

ff

in E

Horn

ff

in A

Horn

ff

in A

Horn

ff

in E.

Trumpet

ff

Trumpet

ff

Trumpet

ff

Trombone

ff

Trombone

ff

Trombone

ff

Tuba

ff

Detailed description: This musical score shows four parts: three Horn parts, three Trumpet parts, three Trombone parts, and one Tuba part. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/2. The Horn parts are marked 'in E', 'in E', and 'in A'. The Trumpet parts are marked 'in E.', 'ff', and 'ff'. The Trombone parts are marked 'ff', 'ff', and 'ff'. The Tuba part is marked 'ff'. All parts feature a rhythmic motif of eighth notes and quarter notes, with some measures containing accents (^) and a '2' marking above a note.

(譜例 6) 忠誠のモチーフ

The image shows a musical score for Trombone and Tuba. The Trombone part is in the upper staff, and the Tuba part is in the lower staff. Both are in 2/2 time and have a key signature of one sharp (F#). The Trombone part begins with a rest, followed by a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked 'zu 3.' and '3'. The Tuba part begins with a rest, followed by a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) marked 'ff' and 'ff^3'. Both parts continue with a series of eighth and quarter notes.

管弦楽編成の大きさを示す何管編成は厳密に言えば木管楽器の本数によって決定されるが、《ローエングリン》で初めて木管楽器も3管編成をとっており、《ローエングリン》において完全な3管編成が固定されていることが明らかである²¹。以上のことを踏まえると、《タンホイザー》の基本的な管弦楽編成は2管編成であり、金管楽器に限定的に3管編成が用いられたことは実験的な試みを示唆しているだろう。その後、実験的試みを《ローエングリン》において実践的に用いることによって、同一楽器同一音色による三和音の演奏を可能にしたのである。これら発展により、《ローエングリン》の管弦楽は、リヒャルト・シュトラウスが「管弦楽の響きが楽器の女王と呼ばれるオルガンを凌ぐほどまでに至った」²²と指摘される域に達しているのである。以上のことから、ワーグナーは《タンホイザー》における管楽器の実験的使用によって、より高い金管楽器群の使用法を手にし、《ローエングリン》で完全な3管編成を固定したことにより4管編成の基盤が確立したと考えられる。

²¹ オーボエとクラリネットは2本編成であり、イングリッシュ・ホルンとバス・クラリネットが同族楽器として第3パートに加わることで3管編成を成している。

²² ベルリオーズ/ リヒャルト・シュトラウス (2006)、10頁。

第3節 《指環》の金管楽器における同族楽器群の拡大（付加1管に登場した楽器）

4管編成は、2管編成・3管編成と比較にならないほど高度で複雑な用法の可能性を有している。4管編成の構造は、結論から言えば3管編成グループと付加1管によって構成されている。同一楽器同一音色による三和音を可能にする3管編成であるが、《指環》における4管編成では、付加1管のパートに登場させた楽器は、それぞれの楽器群において低音域を拡大させる役割も担っている。同一楽器群のなかにおける新しい音色の登場は、他の楽器との組み合わせの可能性を増し、音色的・音量的表現の飛躍的拡大をもたらしている。これらの拡大は、《ローエングリン》においてオーボエ、クラリネットの第3パートにイングリッシュ・ホルンとバス・クラリネットを登場させた、「同族楽器におけるグループ形成原理の応用」²³であり、《ローエングリン》が《指環》の4管編成の基盤であることが窺える。《指環》は4管編成において同一楽器のみによる純粋な響きによって三和音を演奏することが可能になったことに加え、付加1管に加えられた楽器によって各楽器群の音域が低音域に拡大されている。これにより、音色や響きの組み合わせの可能性が大きく広がっていることは明らかである。本節では、各金管楽器グループの付加1管に新しく取り入れられた金管楽器について考察する。

ホルン・グループ

《指環》に用いられる金管楽器のなかで、通常とされる用法との違いが顕著なのがホルンである。ホルンは基本的に4本で構成されるグループが1組用いられ、第1奏者、第3奏者が上のパート、第2奏者、第4奏者が下のパートを受けもつが、《指環》では4本構成のグループが2組用いられている。ホルン奏者8人の配置は、常にホルンを吹いている奏者と、ワーグナーが《指環》で新しく管弦楽に取り入れたワーグナー・チューバ（ワーグナーはテノール・チューバ（W）とバス・チューバ（W）と記譜している。）への持ち替えを行う奏者に分かれている。このバス・チューバとテノール・チューバ（W）の登場は、管弦楽にまったく新しい音色・響きを創りだした要素となっている。《指環》の金管楽器群のなかに編成されたグループについては第2章第4節で詳述するが、《指環》での金管楽器群には、ホルン・グループ（ホルン4）、トランペット・グループ（トランペット3とバス・トランペット）、トロンボーン・グループ（トロンボーン3とコントラバス・トロンボーン）、に加えて、チューバ・グループ（テノール・チューバ（W）2、バス・チューバ（W）2、コントラバス・チューバ1）を創り、金管楽器群のなかに同族楽器による

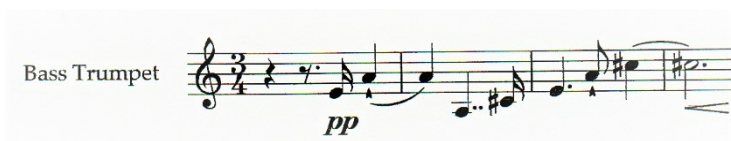
²³ 岡田安樹浩（2014年）、136頁。

グループを4グループにすることを可能にしたのである。管弦楽にワーグナー・チューバが登場することによって、新しい音色・響きが生み出されると同時に表現の幅が飛躍され、楽器同士の組み合わせの可能性も大きく広がっている。

トランペット・グループ

トランペット・グループの付加1管による低音域拡大には、バス・トランペットが用いられている。バス・トランペットは通常のトランペットよりも基音が1オクターヴ低い楽器である。バス・トランペットの音色は単体のソロ（譜例7：ノートゥングのモチーフ）やトランペット群の低音域補強など多用途である。《ワルキューレ》第2幕第2場でのヴォータンの感情が渦巻く場面では、《ローエングリン》においてクラリネットの同族楽器として地位を得たバス・クラリネットやファゴットとの組み合わせや、コントラバス・トロンボーンやコントラバス・チューバとの新しい低音の音色によるアンサンブルによって、聴き手に神の怒りを印象づけることが出来ているだろう。

（譜例7）ノートゥングのモチーフ



Bass Trumpet

pp

トロンボーン・グループ

トロンボーン・グループの低音域拡大は、トランペット・グループの拡大と同じ構造をとっている。付加1管に基音がテノール・トロンボーンの1オクターヴ低いコントラバス・トロンボーンが取り入れられている。ワーグナーが楽器・音色の選択を慎重に行っていることは、このコントラバス・トロンボーンの用法にも表れている。基本の三管編成を構成しているのはテノール・トロンボーンであるが、コントラバス・トロンボーンは第4トロンボーン奏者の持ち替えを指示している。コントラバス・トロンボーンの音色が存分に発揮されている好例のひとつとして、トロンボーン・グループによる「契約のモチーフ」（譜例8）や「魔の炎のモチーフ」が挙げられる。

（譜例8）契約のモチーフ



Trombone

Bass Trombone

ff

チューバ・グループ

《さまよえるオランダ人》の改訂版から《ニュルンベルクのマイスタージンガー》まで、ワーグナーはバス・チューバを指定している。上述の金管楽器グループや木管楽器の低音域拡大と同様、後期の作品になるにしたがいチューバの低音域拡大を必要とし《指環》においてコントラバス・チューバを登場させている。基音をバス・チューバの5度下にし、さらに響きが多く太く力強い音色をもつ楽器であり、テノール・チューバ(W)とバス・チューバ(W)によってチューバ・グループを創ることにより、低音域への音域拡大と中低音域音色の充実を可能にしている。詳しい用法については、第3章において論考する。

第4節 金管楽器群のなかのグループ

《指環》金管楽器群における4管編成の大きな特徴として、本章第3節ホルン・グループで触れた、金管楽器群のなかに4つのグループを創りだしたことがあげられる。3管編成ではホルン4、トランペット3、トロンボーン3、チューバ1が基本であり、同族楽器グループはホルン・グループ、トランペット・グループ、トロンボーン・グループとなる。その際、チューバは《タンホイザー》第3幕導入（譜例9）のようにトロンボーン第4パート的に使われる場面も見られ、金管楽器のなかのグループは3つであると考えられる。

（譜例9）タンホイザー第3幕導入

The image shows a musical score for four parts: three Trombone parts and one Tuba part. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/4. The score is divided into four measures. The first two measures are marked with accents (^) and fortissimo (ff). The last two measures are marked with decrescendo (dim.). The Tuba part is written in the bass clef, while the Trombone parts are in the alto clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

第2章第2節で述べたように、《指環》では管弦楽を4管編成に拡大した際、基本的に3管編成と付加1管と言う構造をとっていた。この付加1管にトランペット・グループはバス・トランペット、トロンボーン・グループにコントラバス・トロンボーンを加え、ホルン・グループにはバス・チューバ (W) とテナー・チューバ (W) の追加がされ、新しくコントラバス・チューバが登場し、新しく楽器の加わった従来のグループの他にチューバ・グループが誕生したのである。それぞれのグループにおいて選択できる音色の可能性や音量が拡大されたことにより、グループのみならず、管弦楽全体が独創的な音響効果を生み出すことにつながっている。これらは付加1管が加わった同族楽器群もグループとしての音響的可能性の拡大に加えて、ワーグナーのそれまでの金管楽器群または管弦楽にはないチューバ・グループの重要性を示している。本節では、《指環》に新しく登場した金管楽器グループの構成要素であるバス・チューバ (W) とテノール・チューバ (W) を含めたチューバ群の用法を中心に考察する。

バス・チューバ (W) とテノール・チューバ (W) は一般的にワーグナー・チューバと呼ばれる楽器である。本章第3節における各楽器グループの考察のなかでも述べているが、ワーグナー・チューバは《指環》においてはホルン奏者が持ち替えにより演奏する。このホルン・グループは楽器編成が特異であり、全体で8人のホルン奏者が指定されている。組み合

わせは4人組を1セットとして、これが2セット生まれ、うち1セットの4人がワーグナー・チューバに持ち替えるのである。さらに、ワーグナー・チューバにはバス・チューバ(W)とテノール・チューバ(W)2本ずつが用いられている。ホルン奏者がチューバを演奏するに至った可能性を岡田が興味深い指摘をしており²⁴、要約は以下の通りである。

ワーグナーのメモ書きによる楽器編成表には、ワーグナーは当初、ホルンと共にサクソルンを用いる計画だったようである。サクソルンを取り入れる考えは、伝統的なオーケストラにはない新しい音色の必要性からであろう。さらに、メモの編成表からは、ワーグナーは5本の異なる音域のサクソルンのうち、アルト、テノール、バリトン、バス4本のサクソルンはホルン奏者によってあらかじめ兼任されることを想定していたように思われる。これは、当時の軍楽隊の管楽器奏者に複数の楽器を兼任する習慣があったことにも起因しているだろう²⁵。また、ワーグナーが具体的な楽器構造については詳しくなく、*Saxhorn*の綴りに含まれる*Horn*の部分から、サクソルンがホルン奏者によって演奏される楽器と誤解した可能性も考えられる。

上記指摘は、結果的にワーグナーの誤解と考えられる構想が管弦楽の可能性が拡大されたと言えるだろう。前段落で述べた通りワーグナー・チューバはバス・チューバ(W)2、テナー・チューバ(W)2で用いられている。そのなかで、特徴的な用法とし単独(1本)で用いられていないことがあげられる。また、ワーグナー・チューバが用いられる場面は幾多もあり楽器の用法としてはワーグナー・チューバ群やチューバ群として登場することが多い。すべてを網羅することは出来ないが、特徴が顕著に表れている箇所を絞り、《指環》におけるワーグナー・チューバの用法について具体例をあげ考察する。

ワーグナー・チューバを管弦楽に取り入れ、チューバ・グループを誕生させてできた音響は「ワルハラのもティーフ」において強い効果を発揮している。本モチーフが初めて登場する《ラインの黄金》での金管楽器編成は、テナー・チューバ(W)2、バス・チューバ(W)2、コントラバス・トロンボーン1、コントラバス・チューバ1である。《指環》で指定されている楽器の調は、テナー・チューバがB♭管、バス・チューバF管、コントラバス・トロンボーンはワーグナーの想定ではB♭管と考えられ、コントラバス・チューバB♭管である。ここで明らかなのは、金管楽器の調がフラット系で統一されていることである。加えて、《ラインの黄金》第2場における「ワルハラのもティーフ」はDes Durで書かれており、

²⁴ 岡田安樹浩(2014)、138-140頁。

²⁵ フォン・ヴェステルンハーゲンの調査記録と矛盾が生じるが、メモ書きがヴェステルンハーゲンの指摘時期と岡田が指摘している時期の関係が不明確であることと、両指摘が重要であるため、本論に載せている。

ワーグナーが楽器・楽器群の響きを考慮して、より混合される音色を想定していたことが窺える。

《ジークフリート》第2幕第2場、いわゆる「ホルンコール」の後半には、ホルンの後ろでバス・チューバ (W) 1 とコントラバス・チューバ1によって「大蛇モチーフ・変形」(譜例 10) が提示される。

(譜例 10) 大蛇のモチーフ・変形

The image shows a musical score for two tuba parts: Bass Tuba and Contrabass Tuba. The key signature is C major (in C) and the time signature is 4/4. Both parts play a melodic line starting on a low C (C2) and moving stepwise up to a G2 (C2-B1-A1-G1). The notes are marked with a piano (*p*) dynamic and include accents (>) and slurs. The Bass Tuba part is written in a higher register than the Contrabass Tuba part.

この場面では、これらの楽器がオクターヴのユニゾンで動いており、コントラバス・チューバの響きのなかにバス・チューバが芯をつくることで、ドラゴンの動きのリアリティをより表現しながら、ホルンの音色によるジークフリートの想起と連動し、大蛇退治の場面に向かっていく。その「大蛇退治」《ジークフリート》第2幕第2場(譜例 11)では、トロンボーン3、コントラバス・トロンボーン1、テノール・チューバ (W) 2、バス・チューバ (W) 2、コントラバス・チューバ1のなかで常に組み合わせられ、ユニゾンによってドラゴンの激しい動きを表現し、ジークフリートの大蛇退治の激しさがあらわれている。

(譜例 11) 大蛇退治

The image shows a musical score for four tuba and trombone parts: 3rd. Trombone, Contrabass Trombone, Bass Tuba, and Contrabass Tuba. The key signature is C major (in C) and the time signature is 6/8. All parts play a melodic line starting on a low C (C2) and moving stepwise up to a G2 (C2-B1-A1-G1). The notes are marked with a forte (*f*) dynamic and include accents (>) and slurs. The parts are arranged in a descending order of register from top to bottom.

《ワルキューレ》第2幕第4場冒頭、ブリュンヒルデがジークムントに死が迫っていることを伝える姿を現す場面において、テノール・チューバ (W) 2、バス・チューバ (W) 2、コントラバス・チューバ1、ティンパニが「運命のモチーフ」を提示する。(譜例 12)

(譜例 12) 運命のモチーフ

The musical score is for the 'Fate Motif' and is written for a tuba ensemble and timpani. It consists of six staves. The top five staves are for tubas: Tenor Tuba, Tenor Tuba, Bass Tuba, Bass Tuba, and Contrabass Tuba. The bottom staff is for Timpani. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tuba parts are marked with *pp* (pianissimo) and feature a heavy, sustained motif. The Tenor Tuba parts are in E-flat, while the Bass and Contrabass Tuba parts are in B-flat. The Timpani part features a rhythmic pattern of eighth notes, with two triplet markings (indicated by a '3' below the notes).

逃げられない運命を表現した重々しいモチーフが、チューバ群の重厚な響きによって奏される。本場面で特徴的であるのは、コントラバス・チューバのパートにおける調性である。「運命のモチーフ」も「ワルハラモチーフ」の原理と変わりはないが、フラット系を基音とする楽器は、フラット系の調性の箇所でも用いられている。基音をフラット系とする楽器はフラット系の調性によって響きが存分に活かされる。逆を言えばシャープ系の調性ではフラット系の調性の音楽よりも不安定感の表出を強くすることが可能であるだろう。「運命のモチーフ」では、運命の不安定さの表現にチューバ群における響きを用いているが、コントラバス・チューバが受けもつ根音をシャープ系の音にすることにより、運命のほかなさや不安定さの表現のための響きとなっている。ベルリオーズもチューバ・グループの響きが《指環》で効果的に使用されていることを次のように指摘している²⁶。彼が例にあげているのは、《ワルキューレ》第2幕幕切れである。本場面はテノール・チューバ (W) 2、バス・チューバ (W) 2、コントラバス・チューバ 1 に加え、トロンボーン 4 やバス・トロンペット 1、さらに弦楽器や木管楽器が登場するが、「チューバ・グループのとどろく音などによって、アルベリヒの憎しみやヴォータンの怒りが表現されている」²⁷と述べている。

本節の論議を踏まえると、ワーグナーが 4 管編成拡大によって金管楽器群のなかに創っ

²⁶ ベルリオーズ/ リヒャルト・シュトラウス (2006)、421 頁。

²⁷ 同上。

たチューバ・グループは、それまでの管弦楽にない音色・音響の表出を可能にし、《指環》における独創的で貴重な管弦楽の要素となっていることは明らかであろう。

第5節 金管楽器群としての音響構造

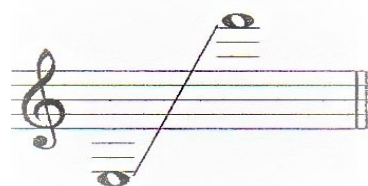
《指環》における4管編成が特異であることは本章第1節で述べた通りであり、基本的構造や4管編成が大きな規模になった理由などについては岡田も論じている²⁸。しかし、金管楽器群の構造は、4管編成を多角的にみれば、4管編成の構成が3管編成と付加1管との考察だけでは充分ではないだろう。4管編成における金管楽器・金管楽器群が創る音色・響きの構造には特徴が3つ挙げられる。一つ目は、本章第3節で述べた3管編成と付加1管による4管編成である。この視点からは、新しい音色を登場させることにより各金管楽器グループが持つ音域を低音域に広げ、ワーグナーの求めた理想への音色的・音量的進歩が見られる。二つ目は、本章第4節で取り上げた、金管楽器群のなかに創られた4つの金管楽器グループである。それぞれのグループに取り入れられた新しい音色と、それら音色が融合した各々の同族楽器群グループの音色・音響が、《指環》において効果的な音色・音響の選択を可能にしていることを検討できるであろう。そして三つ目は、今まであまり論議の的とされてこなかった金管楽器群という単位による音色・音響である。金管楽器群という単位を抜き出し俯瞰することで、金管楽器群において新しく登場した楽器の位置づけが明確になることに加え、《指環》の金管楽器群の音色・響きがどのような独自性を持ち合わせているかが浮き彫りとなる。以上を踏まえ、本節では4管編成のなかにおける金管楽器・金管楽器群の音色・音響の構造について考察する。

²⁸ 岡田安樹浩 (2014)、131頁。

各楽器の音域

金管楽器群の音響的構造を明らかにするため、《指環》の4管編成に新しく用いられた楽器の役割について考察する。ここでは金管楽器に議論を集中させ、はじめにトランペット・グループ、トロンボーン・グループ各楽器の音域を明らかにする²⁹。《指環》のトランペット・グループは、ヴァルヴ・トランペットとバス・トランペットが用いられている。《指環》の現代での演奏で用いられるトランペット in B♭の音域³⁰は、以下の表の通りである。

(表1) トランペット音域



これに対して、バス・トランペットの音域は基音がトランペットの1オクターヴ下となっている。加えて、現代の管弦楽で《指環》を演奏する際には、求められる音色を考慮してC管が用いられることが多い。さらに、《指環》におけるワーグナーが管弦楽化当初想定したバス・トランペットは約390cmであったとの記述がある³¹。これは、当時のナチュラル・トランペット in Es (長管) の約200cmの倍の長さとなっている。しかし、楽器自体が大きく重いことも要因となって、次のような楽器の改良が行われていたとの記載されている。ホルン奏者であったオスカーフランツが1884年の「楽器制作詩」のなかで、「元来バス・トランペットは低い変ホ調であったが、この楽器の低音が大変不安定なので低いハ調でつくられるようになり・・・」³²と書いている。並列して、このハ調は変ホ調の下の約480cmの楽器ではないとの明記もしてある。また、当時バス・トランペットには大型のもの存在していたことも書かれており、バスという領域の音色を得るために管が太かったことが推測できるだろう。管の太さは金管楽器群の構造を考察する際にも欠かせない検討材料である。また、ワーグナーが管弦楽に初めてバス・トランペットを登場させたと言われているために誤解されやすいが、バス・トランペットはヨーロッパの軍楽隊などで中低音域の楽器として既に使われていた事実がある。加えて、現代の楽器よりもベルが太いのが特徴であったため、ワーグナーの想定したバス・トランペットの音色は、太く響きの豊かな音であった可能性も

²⁹ 本論では金管楽器群の構造を明確にすることに加え、現代の演奏における再現への寄与を視野に入れることも目的である。ワーグナー時代の響きの研究ではないため、各楽器の音域の検討については、現代の楽器における音域を使用し考察を行う。

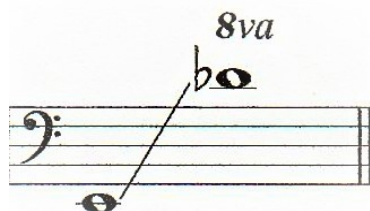
³⁰ 音域の比較検討が行いやすいよう、すべて実音記譜とする。

³¹ アンソニー・ペインズ『金管楽器とその歴史』福井一訳、東京：音楽之友社、1998年、252頁。

³² 同上、253頁。

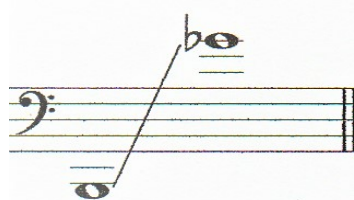
あるだろう。トランペット・グループと同様にトロンボーン・グループについても考察を行う。現代の管弦楽で用いられる一般的なトロンボーンは、テナー・バス・トロンボーンである。このテナー・バス・トロンボーンは、19世紀に入ってB♭管テノールの内径を太くして音を太くし、F管のアタッチメントをつけた楽器である。音域は以下の通りとなっている。

(表2) テノール・トロンボーン



また、《指環》におけるトロンボーン・グループの第4奏者はバス・トロンボーンとコントラバス・トロンボーンの持ち替えが指示されている。本来のバス・トロンボーンはB♭管の基音が5度下となるF管であるが、現在では管の長さはテノール・トロンボーンと同じであり、管の太くすることで豊かな響きを得ている。ワーグナーの想定したコントラバス・トロンボーンは、基音がテノール・トロンボーンの1オクターヴ低い楽器であった。これは、テノール・トロンボーンの倍の長さのスライドが必要となったため、スライドを二重にしたダブルスライドを持っている楽器である。現代では主に、F管のバス・トロンボーンにコントラバスの長さになる管を取りつけた楽器が使われている。コントラバス・トロンボーンを楽器の発達から考えれば、ワーグナーが想定したF管のバス・トロンボーンが現代のコントラバス・トロンボーンの基礎となっているだろう。

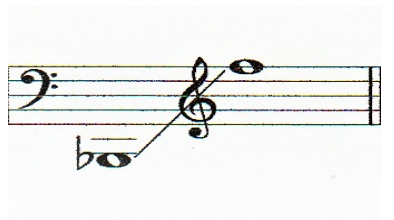
(表3) バス・トロンボーン音域



チューバ・グループとホルン・グループの音域にも言及する。重要な特徴として、ワーグナーが捜し求めた新しい音色の実現のために登場したワーグナー・チューバがあげられる。この楽器は約274cmのテナー・チューバと約365cmのバス・チューバがあり、現代のホルンB♭管約270cm、F管約360cmと比べても管の長さに大きな差異はない。ボアサイズは中型とされホルンより太くなっているが、マウスパイプの先が少し細くなっているためホルンのマウスピースでの演奏が可能である。そのため、ホルンよりも太く豊かな響き持ち、ホルンの中低音域を得意とする楽器である。しかし、ワーグナーは《ラインの黄金》管弦楽

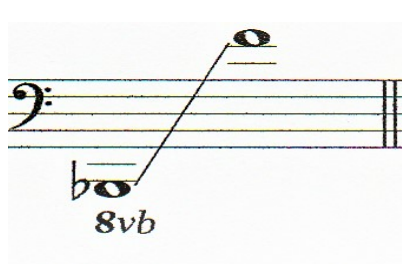
化当初からこの楽器を指定していたわけではない。1853年の最初のスケッチでは、《ラインの黄金》第2場冒頭の「ワルハラモチーフ」には「pos. dolce (トロンボーンで柔らかく)」と書かれており、その後、1854年の総譜ではワーグナー・チューバが登場している。フォン・ヴェステルンハーゲンの調査によれば、1853年にワーグナーがパリに滞在した歳、アドルフ・サクスの楽器工房を訪ね、そこで試したサクソルンから構想を得たのがワーグナー・チューバとされている。さらに、1865年9月のワーグナーがルートヴィヒ2世にあてた手紙のなかで、《指環》に登場させる新しい楽器について触れており、ワーグナー・チューバを以前にみたことがあること、ドイツ軍楽隊の楽器と一緒に使うことが容易ではないことを記している。本章第2節でも述べている通り、ワーグナーはホルン奏者による持ち替えであり、ワーグナー・チューバの音域がホルンの音域と重なる箇所が多いため、ホルンの音域を列挙する。

(表4) ヴァルヴ・ホルン音域 (in F)

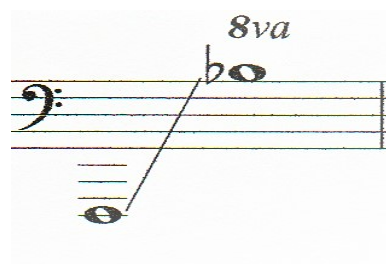


コントラバス・チューバを含む金管低音楽器は、時代や地域によって様々な形に発展した楽器が使われている。《指環》にて使用されるコントラバス・チューバは、《マイスタージンガー》まで用いられているバス・チューバ (F管) の基音が5度低くなり、管も太く響きが豊かになっている楽器である。音域を含めたバス・チューバとの比較表は次の通りである。

(表5) コントラバス・チューバ音域



(表6) バス・チューバ音域



新しい金管楽器群としての音響

各楽器の音域の考察から、ワーグナー《指環》における金管楽器群の音響は次のような構造や特徴が認められるだろう。まず、標準的な3管編成の管弦楽に用いられるトランペット、ホルン、トロンボーン、コントラバス・チューバを基準として、特殊管の配置が重要となる。トランペットとトロンボーンの間にはバス・トランペット、トロンボーンとコントラバス・チューバの間にコントラバス・トロンボーンが位置し、トランペットからコントラバス・チューバまでの音域が隙間なく埋められている。さらに、管弦楽の配置も考慮すれば、バス・トランペットはトランペットとトロンボーン、コントラバス・トロンボーンはトロンボーンとコントラバス・チューバの、アンサンブル上での音色の接着剂的役割であることが言える。

さらに、《指環》における金管楽器群の大きな特徴として、この隙間なく音域が埋められた金管楽器群にテノール・チューバ(W)とバス・チューバ(W)いわゆるワーグナー・チューバが加えられたことがあげられる。このワーグナー・チューバは、ホルンほどふくよかな響きではなく、トロンボーンほど直線的な響きでもない、この二つの楽器の中間的役割を担うような音色をもつ楽器である。ワーグナー・チューバの音色・響きは、「ワルハラのもてい」を好例として荘厳さを示す場面で用いられている。また、「フンディングのもてい」での用法のように威厳・力強さを表現する音色としても活躍している。加えて、この楽器の音色は管弦楽に新しい音響を生み出しており、管弦楽が響いているなかでも全体の音色に溶け込み過ぎず、ワーグナー・チューバの持つ独特な響きが、管弦楽の響きのなかから際立つことも可能になっている。好例として、《神々の黄昏》第3幕終わりの部分が挙げられるであろう。ワーグナーは管弦楽にこの新しい楽器を登場させ、第4節のはじめに述べたテノール・チューバ(W)2、バス・チューバ(W)2、コントラバス・チューバ1のチューバ・グループを形成し、《指環》より前の金管楽器群にはなかった、まったく新しい管弦楽・金管楽器群の響きを可能にしたのである。

以上の考察から、《指環》における新しい金管楽器の登場は、トランペットからコントラバス・チューバまでの金管楽器群がより強固な結びつきとなることに加え、ワーグナー・チューバの音色が融合することによって、ワーグナー独自の金管楽器群の音響構造を創り上げていることが示された。

第3章 「音響的創意」にみるチューバの用法

リヒャルト・シュトラウスは「物語る個々の楽器」³³への発展について、『管弦楽法』のなかで次のように述べている³⁴。

ヘンデルとハイドンは、グルックが自身のオペラでしたように、その圧倒的にホモフォニックな形式においても、色彩豊かな要素を意識的に強調した。これはオーケストラの表現力によってその詩句や舞台に声明を与えるためであるが、この要素は次第に魂を与えられた楽器の一団になり、最終的に「物語る」個々の楽器へと発展していったのである。

リヒャルト・シュトラウスは「物語る個々の楽器」についてヘンデルやハイドンを例にあげ、さらに、後の記述において、ワーグナーが歴史のなかでこの流れをより発展させたことを述べている³⁵。リヒャルト・シュトラウスの指摘のなかで特に重要であるのは、管弦楽が示す表現力の発展は、管弦楽を構成する楽器群の発達をもたらし、楽器群の能力向上は、楽器群の要素である個々の楽器の用法や能力の深化につながっているという考え方である。これは、全体（管弦楽）がもつ要素は個（各楽器）に集約され、個におこる深化は全体（管弦楽）に還元されるという、お互いの補完関係の成り立ちを示唆している。第2章では管弦楽について、《指環》に至るまでの編成の変遷や特徴について述べ、金管楽器の用法の深化が《ローエングリン》でひとつの大きな転換期をむかえていることを明らかにした。また、《トリスタン》ではワーグナーのチューリヒ亡命が影響して管弦楽の規模を一端縮小している。また、《マイスタージンガー》はダルハウスの指摘にもあるように、「擬古調的な性格」³⁶をもつことから管弦楽編成は、金管楽器は3管編成であるが全体としては古典派の編成に近い2管編成がとられている。両作品には《ローエングリン》までのような編成の拡大は見られないが、《トリスタン》ではワーグナーが「最も繊細にして深遠な技法」としたモチーフの分節と対話の分節が相互に干渉しあう「移行の技法」、《マイスタージンガー》には旋律楽句を互いに連結させる複雑を極めた技法といった作曲技法の発達が見られ、これら技法と関連し合いながら個々の楽器の用法にも深化が見られる。

リヒャルト・シュトラウスはワーグナーの管弦楽について、さらに重要な指摘をしている。要約すると、「ヘンデル、グルック、ハイドンを経てワーグナーに至るまでに、オーケスト

³³ ベルリオーズ/ リヒャルト・シュトラウス (2006)、9頁。

³⁴ 同上。

³⁵ 同上、10頁。

³⁶ カール・ダルハウス『リヒャルト・ワーグナーの楽劇』好村富士彦、小田智敏訳、東京：音楽之友社、1995年、97頁。

ラの発展には「交響的な流れ」と「ドラマ的な流れ」の2つの流れがある。」としており、「交響的な流れ」とは管弦楽が色彩豊かな響きを創る技術、「ドラマ的な流れ」とは管弦楽や個々の楽器の芸術的・感情的表現、を示していると考えられる。ワーグナーの歴史的重要性のひとつは、ベルリオーズもなし得なかったこの2つの流れを統合し、管弦楽を「語りえないものを表現できるもの」にまでしたことにあるだろう。本章は第2章までに論じた全体（管弦楽）に音響的創意がどのように創りあげられたのかを考察し、音響的創意の部品であるチューバの用法のなかにどのように反映されているのかを検討することにより、チューバの用法と《指環》に至るまでの変遷の論考を試みる。

第1節 作曲技法による立体的音響空間の創造

《指環》において、ワーグナーの音響的創意の要素である作曲技法は時間軸移動をも可能にした表現手段である。ワーグナーは管弦楽について、「語りえないものを語るができるものである」と述べており、個々の楽器の集合体である管弦楽の表現能力は音楽的言語能力とも言えるだろう。この音楽的言語能力について、ワーグナーは次のようにも論じている。

未だ語りだされないドラマの内なる気分が容易万端整ったとき、この未だ語りだされない気分はオーケストラによって発語可能になるのであり、その場合にこの気分の表出は予感という、詩人の意図によって必然性を帯びて生み出されたものの性格をはらむ。³⁷

オーケストラは音型によって語るが、音型はそれを奏でるにふさわしい各楽器の個性が如実に反映するのであり、さらに音型は独自の性格をもった楽器群がオーケストラのなかでしかるべく混合されることによって独特のオーケストラのメロディーとして形成されることになる。そこでオーケストラは身振りと連携して感性的に目に伝達されるものを、理解を生むと同時に目に呼応して直接的に把握する器官である直画にも限なく理解させるために、媒介するコトバ＝言語などという第三者をまったく必要としないほど雄弁に語るのである。³⁸

管弦楽が音楽的言語能力を持つには楽器・音色の種類が整うことに加え、ワーグナーの言う「楽器群の（音色的）混合」が必要である。この混合の手段として、作曲技法が存在していると考えられる。本章では《指環》における管弦楽がどのような技法を用いることによって、管弦楽が音楽的言語能力を持つに至っているのかを検討する。また、音楽的創意におけるチューバの用法の論考を行うにあたり必要となる技法に焦点を当て、先行研究から鍵となる技法を選択し整理・再考を行う。本論での作曲技法についての論考は、岡田安樹浩、トビアス・ヤンツ、ユルゲン・メーダー、エゴン・フォス、稲田隆之らの研究³⁹を基に考察する。本節の目的はチューバの用法を明らかにするために必要な技法を提示す

³⁷ リヒャルト・ワーグナー「未来のドラマにおける詩と音楽」谷本慎介訳、三光長治監修『オペラとドラマ』東京：第三文明社、1993年、492頁。

³⁸ 同上、490頁。

³⁹ 岡田安樹浩（2014）、トビアス・ヤンツ（2006）、ユルゲン・メーダー（1990）、エゴン・フォス（1970）

ることであるため、「音画技法」⁴⁰「回想のモチーフ」⁴¹「モチーフの立体的融合」⁴²「音色のロジック」⁴³「音色の配置法」⁴⁴を考察対象とする。

音画技法と回想のモチーフ

《指環》はワーグナーが題につけているように、上演に4日間かかる規模の大きな作品である。それまでの舞台作品では考えられないほど登場人物が多く、ドラマの内容が複雑になっている。聴き手にとって内容理解の壁のひとつとなるのが、《指環》のなかの4つの舞台作品において、作品を超えて登場・関与する人物や事物と特定の場面でのみ特徴的な役割を果たす人物が存在していることであるだろう。作品をまたいでこれらを結び付ける、また、想起させるために用いられているのが、「音画技法」をはじめとする技法である。ワーグナーの言う「音画技法」とは、ドラマのなかの特定の人物や心情、情景、概念、状況などを、管弦楽を用いて写實的に表現する手法である。この技法に重要なのは、音色・音型・和声と考えられる。この技法は、「ライトモチーフ」⁴⁵といった言葉で表されることが多い。

モチーフの立体的融合

管弦楽が「語りえないものを語るもの」に成りえた要素に、「モチーフの立体的融合」が大きな役割を果たしていると考えられる。ワーグナーは《指環》で聴き手に視覚的情報が与えられていない、または、視覚的情報が極端に少ない状況において、管弦楽がドラマの注釈をつけるように特定の楽器の音色や音型などと結びついている特定の事象やモチーフを演奏することにより聴き手に想起させることを「音画技法」で行っていた。この技法を横につなげるだけではなく、同時にいくつものモチーフを立体的に用いることにより、過去・現在・未来と言った時間軸の移動の想起までも可能にし、その空間に音響的立体空間を創り上げている。

⁴⁰ 稲田 (2005)、岡田 (2014)。

⁴¹ 同上。

⁴² 岡田 (2014)。

⁴³ Maehder, Jürgen. 1990. "Orchestrationstechnik und Klangfarbendramaturgie in Richard Wagners 'Tristan und Isolde'." In *Ein deutscher Traum*, Wolfgang Storch (ed.) Bochum: Hentrich. pp.181-202.

⁴⁴ 岡田 (2014)。

⁴⁵ 「ライトモチーフ」はワーグナーがつけた名前ではなく、ドイツの音楽学者フリードリヒ・ヴィルヘルム・イエーンズ (Friedrich Wilhelm Jähns, 1809-1888) によってウェーバーのオペラ作品研究の際に初めて使用された。

音色のロジック

「音色のロジック」とは、管弦楽や各楽器が、ドラマのなかでさまざまな出来事を経験して、特定の音色が持ち合わせる意味を増やしていく手法である。この技法は限られた楽器により多くの役割を担わせることを可能にし、「物語る個々の楽器」へ進化させたひとつの要因となっている。

音色の配置法

「音色の配置法」は発展的な技法である。すでに特定の音色が特定の意味合いを持ったうえで、対象の音色をどのように登場させ、また、制限するかによって、聴き手に特定の音色が表す事象を強く示す技法である。音色の配置を慎重に行うことにより、「音画技法」をはじめとした技法の効果の向上が可能となり、ドラマを通じたワーグナーの世界観の表出が可能となっている。本技法は複雑であるため、岡田の研究⁴⁶を基に具体例をあげる。

《指環》におけるトロンボーンの音色はヴォータンとの結びつきが見られる。ワーグナーは、トロンボーンが教会内で演奏を許されてきた楽器であることを踏まえて、トロンボーンの音色を神々の長であるヴォータンを特徴づける楽器として用いているだろう。この結びつきを前提としたうえで、ヴォータンと他の登場人物との対話のなかにおける音色の配置法を見る。《ワルキューレ》第2幕第1場では、ヴォータンとフリッカの対話が行われる。フリッカの背景にはホルンと木管楽器の組み合わせが多用され、他の金管楽器を取り入れる場合でも、トロンボーンの使用は控えられている。さらに、同じ第2幕第1場ではトロンボーン四重奏が用いられているが、この組み合わせの使用はヴォータンの語りの背景にほぼ限られており、フリッカの背景には使われていない。《ジークフリート》においてさすらい人となったヴォータンにも、トロンボーンの音色が適用されている。《ジークフリート》第1幕第2場はヴォータンとミーメのやりとりによって進められる場面であるが、ミーメの会話の後ろではチューバとホルンのアンサンブルが配置され、ヴォータンの語りではトロンボーンとトランペットのアンサンブルに変えられている。これらの事象からトロンボーンの音色がヴォータン・さすらい人と結びつけられていることは明らかであり、これらの配置によって、トロンボーンの音色とヴォータンとの結びつきがより強固なものになっているだろう。

⁴⁶ 岡田 (2014)、174-176 頁。

第2節 バス・チューバの用法の変遷

ロマン的オペラ

シュトラウスが「管楽器の扱いはそれまで到達し得なかった真の完璧さの頂点である」⁴⁷と述べるほど、ワーグナーは《ローエングリン》において管楽器の用法を飛躍的に向上させている。《さまよえるオランダ人》初演から《ローエングリン》初演はわずか7年のあいだであるが、バス・チューバの用法にもワーグナーの深化が表れている。《さまよえるオランダ人》では、管弦楽化当初、現在のバス・チューバのパートはオフィクレイドが指定され、のちにバス・チューバに書き換えられている。現代のチューバ奏者から見ると、《さまよえるオランダ人》の譜面は特徴的である印象を受け、ワーグナーが管弦楽化の際、オフィクレイドの音色・響きを想定していたことが窺える。具体例をあげて論考する前に、オフィクレイドの特徴について整理し、バス・チューバの音色・響きとの比較を行えるようにする。

オフィクレイドの形状は現在のファゴットに似ている。キーシステムが用いられ、材料は真鍮で、クルークにマウスピースが取り付けられ、アラリ（本名：ジャン＝イレーヌ・アステ）が1821年に特許を取った楽器である⁴⁸。種類がいくつか作られており、アルト、バス、コントラバスなどがあげられる。多く用いられるのはバスで、管体の長さは諸説あるが、C管240cm、B♭管270cm、ベル210mmとの記録がある⁴⁹。現在の管弦楽で用いられているファゴットは約260cm、クルークの内径は約4mmでベルの内径は40mmである。楽器の形状や大きさからファゴットの響きと音の方向性が似ていることが想像できるだろう。また、吹き口は、はじめのマウスピースは象牙製のセルバンに似ており、最大口径37mm、カップ27mm、スロート8mm、深さ34mm、全長72mm、ボア下端10mmであったと述べられている⁵⁰。これは、ユーフォニアムのマウスピース内径25mm、スロート6.9mmと吹き口が似ていることが明らかであり、管体が細いことから現在用いられているバス・チューバよりも響きが少ないことは明らかだろう。また、楽器の発達のみならず、低音域の充実にはボアサイズの拡大が行われてきていることから、低音域の響きがバス・チューバほど豊かではなかったことが窺える。ワーグナーはオフィクレイドやバス・チューバのこれら音色・響きの特徴を考慮して作品に用いていることが見られるため、具体例をあげて考察する。

⁴⁷ ベルリオーズ/リヒャルト・シュトラウス(2006)、10頁。

⁴⁸ アンソニー・ペインズ『金管楽器とその歴史』福井一訳、東京：音楽之友社、1998年、210頁。

⁴⁹ 同上、212頁。

⁵⁰ 同上。

ロマン的オペラのなかで作曲当初オフィクレイドを指定しているのは《さまよえるオランダ人》のみである。オフィクレイドのバス・チューバでは出すことの出来ない、乾いたような少し暗めの音色・響きが活かされている場面として、第1幕のアリアがあげられる。幽霊船の暗くて不気味な様子がオフィクレイドとファゴットによって提示される。

(譜例 13)

(譜例 13) 第1幕アリア

The image shows a musical score for two instruments: Fagotti and Bass Tuba. Both are in bass clef and 4/4 time. The Fagotti part starts with a dynamic marking of *p* and ends with *pp*. The Bass Tuba part also starts with *p* and ends with *pp*. The melody is a descending line with some chromaticism, starting on a G4 and ending on a G3.

同じ第1幕アリア後半のオランダ人が自身の運命を嘆いている場面では、オフィクレイドとコントラバスが同じ音型で旋律を奏でている。オランダ人の逃げられない運命の怖さ、はかなさと言った暗い感情がオフィクレイドの音色・響きによって表現されている。

(譜例 14)

(譜面 14) 第1幕アリア

The image shows a musical score for two instruments: Bass Tuba and ContraBass. Both are in bass clef and 4/4 time. The Bass Tuba part starts with a dynamic marking of *pp*. The ContraBass part starts with *p* and ends with *piu. p*. The melody is a descending line with some chromaticism, starting on a G4 and ending on a G3.

ワーグナーが音色・響きの他に、オフィクレイドの機能性を考慮したと考えられる音型が書かれている。序曲前半や中盤に用いられる付点二分音符による半音進行の下降形(譜例 15)は、オフィクレイドを用いているメンデルスゾーン (Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847) の《真夏の夜の夢 Ein Sommernachtstraum》(1842)におけるオフィクレイドの音型(譜例 16)と似ている。この共通性は、当時のキーシステムが用いられたオフィクレイドに任せていた音型であることがひとつの可能性として考えられるだろう。

(譜例 15) 半音進行

Bass Tuba

(譜例 16) 真夏の夜の夢

Bass Tuba

第1幕アリアの幽霊船の場面や第2幕第4番<ゼンタのバラード> (譜例 17) など、《さまよえるオランダ人》ではファゴットとのアンサンブルがみられる。

(譜例 17) 第2幕第4番ゼンタのバラード

fagotti

Tuba

後に詳述するが、《マイスタージンガー》第1幕の前奏曲では「マイスタージンガーのモチーフ」をファゴットと共に提示しているなどの例は挙げられる。特に《ローエン格林》以降を俯瞰すれば、バス・チューバのパートはトロンボーン・グループをはじめとした金管楽器とのアンサンブルが多い。以上を踏まえると、《さまよえるオランダ人》の現代のバス・チューバのパートは、オフィクレイドの音色・響き、機能性を考慮して書かれていると考えられる。

《タンホイザー》

《タンホイザー》からはオフィクレイドの登場はなく、《マイスタージンガー》までバス・チューバが指定されている⁵¹。ワーグナーの《指環》までの舞台作品をみると、3管編成が固定された点を含めて《ローエン格林》がひとつの節目となっている。また、《ローエン格林》のひとつ前の作品《タンホイザー》は、第2章で述べた管弦楽に限らず、金管楽器の用法について実験的な試みが見られる。《タンホイザー》での重要な特徴のひとつとして、管弦楽編成の項目でも触れた金管楽器群の同一楽器同一音色による三和音を可能にしていることが挙げられる。第2章で述べた通り、《タンホイザー》での実験的ともいえる金管楽器群の用法が《ローエン格林》で発展していることから考えても、《タンホイザー》は《指環》に向けたひとつの段階になっていると考えられるだろう。金管楽器群の三管編成を可能にし、金管楽器の各楽器群単独の演奏の可能性が広がったことと深く結びついているが、《タンホイザー》においてワーグナーの金管楽器群の用法に変化が見られる。次に挙げる場面は、《さまよえるオランダ人》では見られない金管楽器群の用法が現れている好例であろう。

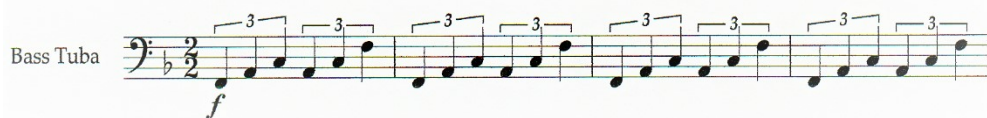
第3幕 *Einleitung* において、ヴァルトブルクの谷にあるマリア像の前でエリザベートが祈っている場面である。ここでは、トランペット3本、トロンボーン3本、バス・チューバ1本で「恩寵（おんちょう）のモチーフ」が力強く華やかに奏でられる（譜例2参照）。同じ用法は第3幕第3場でも用いられている。

序曲や第3幕第1場での巡礼の歌の旋律では、トロンボーン3とバス・チューバ1が使用され、第2場のヴォルフラムが〈夕星の歌〉の前にエリザベートへの想いを歌う場面では、ヴォルフラムの歌への和声づけをトロンボーン3とバス・チューバ1、ハープで演奏している。（譜例3参照。）

他の場面と比べると華やかではないが、これだけ少ない編成での演奏に上記の楽器を指定していることから、金管楽器への信頼が増していることが窺える。以上の場面から、ワーグナーの金管楽器の用法に深化が認められるだろう。後期の舞台作品である《指環》との用法を比較すれば発展段階であると考えられるが、《さまよえるオランダ人》初演からわずか2年で、金管楽器の音色や響きを活かしていることが明らかである。その一方、バス・チューバの用法にはワーグナーの思考のなかにオフィクレイドのイメージが残っている部分も見られる。第1幕第4場終わりの「狩りの角笛」が鳴り響く場面では、《ローエン格林》以降バス・チューバには書かれていない、以下の3連符の音型が登場している。（譜例18）

⁵¹ 例外的にパリ上演稿ではオフィクレイドが登場しているが、管弦楽化の時点でバス・チューバであることとパリ上演稿以外はすべてバス・チューバが指定されているため、《タンホイザー》ではバス・チューバが指定されていたとした。

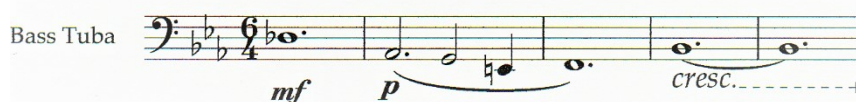
(譜例 18) 第 1 幕第 4 場



これはひとつの見解ではあるが、オフィクレイドのキーシステムは下降形より上行形の方がスムーズに演奏しやすく、ファゴットのような運動性をもっているため、ワーグナーがそれらのイメージをもって「狩りの角笛」3連符の上行形音型をバス・チューバのパートに用いた可能性が十分に考えられる。ワーグナーにとって《タンホイザー》は、《ローエングリン》への管弦楽法や楽器の用法習熟の過渡期であることが見られ、バス・チューバの用法もその一端であり、実験的試みが認められる。

また、バス・チューバの登場する重要なモチーフとして第 3 幕第 3 場終わりの「神の一声」が挙げられる。ここはタンホイザーがエリザベートの亡骸のうえに倒れ、<恩寵の奇跡に幸あれ>が演奏される場面である。合唱が「あまねく高き所に神はおられる」と歌ったあと、バス・チューバによって「神の一声」(譜例 19) が提示される。

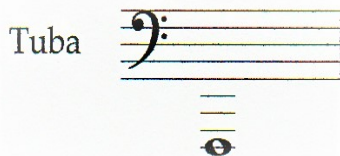
(譜例 19) 「神の一声」



《ローエングリン》

シュトラウスが述べる《ローエングリン》での管楽器の用法は、「真の完璧さの頂点」への到達によって、ワーグナーのバス・チューバの用法にも大きな変化があらわれている。特徴として、ドラマの内容における重要なモチーフと金管楽器群の結びつきの強化や、金管楽器への高い運動性の要求、《タンホイザー》にて一度実験的に用いたと考えられるバス・チューバの low F (譜例 20) の音や low F 周辺の音域の音を、《ローエングリン》では低音域の補完などに何度も用いて管弦楽全体の響きを豊かにしている。バス・チューバが受けもつ音域が低音域・高音域どちらにも拡大され、バス・チューバがもつ音域ごとの音色・響きが存分に活かされるような音・音域の選択が行われていると言えるだろう。

(譜例 20) バス・チューバ low F



バス・チューバとモチーフの結びつきの強化の好例として、「神の審判のモチーフ」(譜例 4 参照) があげられる。第 1 幕第 2 場、エルザがテルラムント弟のゴットフリート

を殺めた罪で王の前に召喚されている場面であり、トランペット、トロンボーン、バス・チューバのアンサンブルに本モチーフが任せられる。このモチーフは調や音型を変えながら至るところで登場していることから、ワーグナーのバス・チューバへの信頼が窺えるひとつであろう。

第1幕第2場でローエングリンが登場する場面における「ローエングリンのモチーフ」(譜例5参照)は、金管楽器の華々しい音色・響きが活かされていると言えるだろう。管弦楽がローエングリンと聖杯の調であるイ長調に転調し「ローエングリンのモチーフ」を拡大した旋律が、金管楽器ではホルン、トランペット、トロンボーン、バス・チューバによって提示されている。

第3幕前奏曲「忠誠のモチーフ」(譜例6参照)も金管楽器の用法の深化が見られる好例であろう。金管楽器は、ホルンからはじまり、トロンボーン、バス・チューバ、トランペットと続いていき、細かい動きや華々しい旋律を奏でる。ワーグナーの作曲時には、バス・チューバの譜面に「忠誠のモチーフ」の3つめのフレーズは書かれていない。このフレーズはバス・チューバには高音域にあたり、奏者の力量が問われる旋律である。当時、バス・チューバが登場して間もない時期でもあり奏法などについても発達段階であったことから、ワーグナーが記譜しなかったと考えられる。楽譜にはかいていないが、現代では演奏されることが多い。

《ローエングリン》の管弦楽では3管編成の固定が行われ、金管楽器群も同一楽器同一音色による三和音の演奏が可能になっていることは第2章で述べた。この同一楽器同一音色による三和音は、金管楽器のなかに同族楽器群というグループの形成を可能にしている。各楽器グループ単独での使用は、特定の音色と特定の事象を結びつけやすくなり、モチーフと金管楽器の音色との関係が強固になったと考えられる。さらに、《タンホイザー》までには見られない運動性の高い音型がバス・チューバにも任せられるとともに、《タンホイザー》における実験的試みが反映され、管弦楽の低音域拡充のための役割の比重も大きくなっており、管弦楽法の発達に伴ってバス・チューバの用法にも深化が認められる。

《トリスタンとイゾルデ》《マイスタージンガー》

《トリスタン》の特徴のひとつとして、作曲技法の深化が挙げられる。ダルハウスの指摘を要約すると、「ワーグナーは調の概念に固執し調性の関係に表現的・象徴的な意義を認めていたことから、無調を先取りしていたわけではないことは明らかである。しかし、ワーグナーが予め形式化された和音連関から、旋律法と対位法の解放に通じる方向性を持ち合わせていたことは読み取れる。以上を踏まえると、ワーグナーはアルノルト・シェーンベルク

の無調音楽をはじめとする、音楽史上における現代音楽の根源を示唆していた」⁵²ことが明らかである。《トリスタン》作曲時はワーグナーがチューリッヒ亡命の時期であることから、管弦楽編成の規模が小さく、バス・チューバをはじめとする楽器の用法の大きな深化は見られないが、作曲技法の音楽・芸術の深みが増していると作品と位置づけられる。《トリスタン》の芸術への深化からさらに、《マイスタージンガー》では新しい作曲技法を作品のなかに散りばめ、バス・チューバの作品における重要性が増していることが見られる。

先にも述べたように、《マイスタージンガー》は擬古調的すなわち古典的な要素をもつ作品であり、「《リエッツィ》を除けば、神話的・伝説的な先史時代ではなく、特定可能な歴史的年代」⁵³を舞台とした作品である。管弦楽編成のなかに古典的要素が認められ、バス・チューバにも特徴的な用法が見られる。ワーグナー作品のなかでバス・チューバが活躍する場面として先ずあげられるであろう、第1幕への前奏曲「マイスタージンガーのモチーフ（テーマ）」（譜例 21）がある。《タンホイザー》《ローエングリン》では金管楽器とのアンサンブルによるモチーフとの結びつきが強くなってきているが、「マイスタージンガーのモチーフ」は、管楽器ではバス・チューバとファゴットとのアンサンブルによって提示されている。

（譜例 21）マイスタージンガーのモチーフ

このアンサンブルによるテーマは約 30 小節の間提示される。加えて、《マイスタージンガー》は「前奏曲という器楽主題が主題形象」⁵⁴とされ、「リストを手本とした交響詩の形式」⁵⁵をとっている作品である。これらを踏まえると、前奏曲において重要なテーマを提示するバス・チューバの音色・響きの管弦楽における有意性は疑いのないものであるし、《ローエングリン》までの実験的試みを経た《マイスタージンガー》でのバス・チューバの用法は、ワーグナーのバス・チューバへの信頼が揺るぎないものとなっていることが窺えるであろう。また、バス・チューバが受けもつモチーフとして、第3幕第4場での「エファのモ

⁵² カール・ダルハウス『リヒャルト・ワーグナーの楽劇』好村富士彦、小田智敏訳、東京：音楽之友社、1995年、84頁。

⁵³ カール・ダルハウス『リヒャルト・ワーグナーの楽劇』好村富士彦、小田智敏訳、東京：音楽之友社、1995年、93頁。

⁵⁴ 同上、92頁。

⁵⁵ 同上、92頁。

モチーフ」(譜例 22) があげられる。

(譜例 22) エファのモチーフ

The image shows a musical score for Bass Tuba. The staff is labeled "Bass Tuba" on the left. The music is in 4/4 time. It begins with a rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. A slur covers these three notes, with "pp" written below. The music then changes to 3/4 time, with a key signature change to three sharps (F#, C#, G#). The notes are G3, F3, and E3, each with a fermata. The word "dolce" is written above the staff.

既述のように、《マイスタージンガー》では交響詩の形式が参考にされた作品であることから、前奏曲の重要性は明らかである。その前奏曲でのモチーフをはじめ、作品の至る箇所でモチーフや音型を提示していることから、「エファのモチーフ」などをはじめとして、作品のなかでのバス・チューバの有意性が認められる。さらに、作品が持つ古典的要素によってファゴットとのアンサンブルも見られ、バス・チューバの汎用性の高さがあらわれているだろう。《マイスタージンガー》では、バス・チューバの音色・響きがワーグナーの芸術・管弦楽に欠かせないものへと段階的に発展していることが見られる。

第3節 「音響的創意」にみるコントラバス・チューバの用法

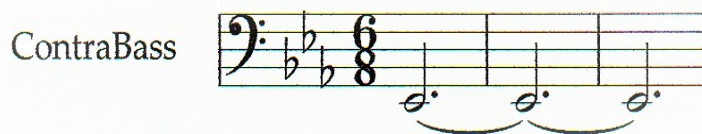
本論においてワーグナーの「音響的創意」について論考してきた。音響的創意は、構成要素である管弦楽や楽器、作曲技法を発展・充実させ駆使することにより、大幅な深化を遂げていることが見られた。さらに、「音響的創意」の深化によって充実した要素を各楽器の用法に集約させることにより、各楽器を「物語る個々の楽器」へと進化させたのである。本節では、「物語る個々の楽器」に深化したチューバの用法、すなわち「物語るチューバ」について集約された多くの要素との関連の考察を行いチューバの用法について論じる。

第1項 「音画技法」とコントラバス・チューバ

「原始のモチーフ」

《ラインの黄金》冒頭 136 小節間は、ワーグナーが「世界の揺籃の歌」と呼んだ序奏である。物事のはじまりを表すこの序奏は、無（む）の状態を表すコントラバスの「原始のモチーフ」（譜例 23）から始まる。コントラバスの「原始のモチーフ」は 136 小節間途切れなく奏でられ、序奏の基盤となっている。第 5 小節からファゴットがオクターヴで B♭ の音を重ねて空虚 5 度を創り、リズムも和声も表現しないまま 16 小節間、原始を表現している。やがて「原始のモチーフ」のなかからホルンの「生成のモチーフ」（譜例 24）が提示され、「生成のモチーフ」の変形であるファゴットの「ラインのモチーフ」（譜例 25）へとつながっていく。ワーグナーは序奏の基礎となっている「原始のモチーフ」は低音楽器に任せており、45 小節目からコントラバス・チューバも登場させ、その後コントラバス・トロンボーンも重ねている。

（譜例 23） 原始のモチーフ



（譜例 24） 生成のモチーフ



(譜例 25) ラインのモチーフ



「巨人のモチーフ」

《ラインの黄金》第2場、ワルハラ城を築城した報酬を受け取りにファゾルトとファフナーの巨人兄弟が登場する。本場面では、コントラバス・チューバ、ティンパニ、弦楽器が主となり「巨人のモチーフ」(譜例 26) が提示される。バス・トランペット、トロンボーン3、コントラバス・トロンボーンは和声進行を補う形で登場する。コントラバス・チューバは《ラインの黄金》で初めてフォルティシモで演奏するモチーフであり、コントラバス・チューバの音色と巨人の結びつきが強く印象づけられている。《ラインの黄金》から《ジークフリート》では、ドラマの内容のなかで重要な役割を持つ巨人ファフナーとコントラバス・チューバの音色が強く結びつけられている。特に《ジークフリート》においてはこの結びつきがドラマの軸となっているおり、《ジークフリート》におけるコントラバス・チューバの音色は重要であると位置づけられる。

(譜例 26) 巨人のモチーフ



大蛇・ドラゴンとコントラバス・チューバの結びつき

コントラバス・チューバと巨人の結びつき同様に、《ジークフリート》のドラマの軸となるのは大蛇・ドラゴンとコントラバス・チューバの音色との結びつきである。《ラインの黄金》第3場「大蛇のモチーフ」により大蛇とコントラバス・チューバの音色が固く結びつけられる。その印象を回帰させ、《ジークフリート》に登場するドラゴンの想起を可能にするのである。大蛇・ドラゴンとコントラバス・チューバの音色が次の場面においてつなげられる。大蛇との結びつきは《ラインの黄金》第3場において、アルベリヒが隠れ兜の力によって大蛇へと姿を変える場面において見られる。「大蛇のモチーフ」は、コントラバス・チューバとバス・チューバ2のユニゾンによって提示される。(譜例 27) 組み合わせられる楽器の種類としては後述する「地底へのモチーフ」と同じであるが、チューバ群のユニゾンのみで登場する初めてのモチーフである。チューバ群のユニゾンのみで登場することにより、岡田が述べているように「和声づけされていない単旋律が、無伴奏かつ特殊な楽器であられることによって、大蛇とチューバの音色が強力に結びつけられ、聴き手に強く印象づけられている。」ことは明らかである。

(譜例 27) 大蛇のモチーフ

《ジークフリート》ではコントラバス・チューバの音色はドラゴンと結びつけられるが、《ラインの黄金》での大蛇とコントラバス・チューバの音色との結びつきが基盤となり、《ジークフリート》第1幕前奏曲においてドラゴンの存在をあらわす「財宝のモチーフ」(譜例 28) が成立する。どのようにして「財宝のモチーフ」がドラゴンの存在をあらわすのかは第2項において「音色のロジック」におけるチューバの用法において説明するため、本項では「財宝のモチーフ」でのコントラバス・チューバが関連する「音画技法」について述べる。

(譜例 28) 財宝のモチーフ・思案のモチーフ

《ジークフリート》第1幕前奏曲では、コントラバス・チューバの音色や響きが存分に活かされる「財宝モチーフ」が提示される。本モチーフで重要なのは、ミーメが策略をめぐらせている様子を示した「思案のモチーフ」(譜例 28) を奏するファゴットと、森の暗い雰囲気を表現したティンパニによる響き(譜例 28) のなかに、コントラバス・チューバが独奏で現れる。この独奏により、コントラバス・チューバの音色と洞窟での不気味さがつなげられ、聴き手による大蛇のような存在の回帰が可能となる。

《ジークフリート》第2幕前奏曲コントラバス・チューバ単独でのモチーフのなかで特に重要となる「大蛇のモチーフ・変形=ドラゴンのモチーフ」が挙げられる。(譜例28)

《ジークフリート》第1幕前奏曲「財宝のモチーフ」と同様、幕が上がると、聴き手の前には視覚的情報が少ない状態の舞台が現れる。はじめ、ヴィオラとチェロのトレモロに乗ったティンパニの「巨人のモチーフ・変形」(譜例28)が現れ、巨人ファフナーのドラゴンへ変身を暗示する。続けて、コントラバス・チューバの「大蛇のモチーフ・変形」(譜例29)が提示される。聴き手は、《ラインの黄金》第3場において印象つけられたコントラバス・チューバの音色=大蛇によって大蛇のような恐ろしい巨大な生き物を想起する。「巨人のモチーフ・変形」と「大蛇のモチーフ・変形」が交互に現れ、コントラバス・チューバの長いモチーフが登場したあと、同じ音型を、《ラインの黄金》第3場「大蛇のモチーフ」においてチューバ群の一部として登場したバス・チューバ(W)がコントラバス・チューバとオクターヴのユニゾンで「大蛇のモチーフ・変形」(譜例30)を提示している。(譜例29)ドラゴンのモチーフ、巨人のモチーフ・変形、大蛇のモチーフ・変形、

Musical score for Specter Example 30. It features four staves: Contrabass Tuba, Timpani, Violas, and Cellos. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The Contrabass Tuba part has a melodic line with dynamics *p* and *pp*. The Timpani part has a rhythmic pattern with dynamics *p* and *trem.*. The Violas and Cellos parts have tremolos with dynamics *pp* and *pp*.

(譜例30) テューバ群による大蛇のモチーフ

Musical score for Specter Example 30, showing the Bass Tuba and Contrabass Tuba parts. The key signature is three flats and the time signature is 3/4. The Bass Tuba part has a melodic line with dynamics *p* and *sf*. The Contrabass Tuba part has a melodic line with dynamics *p* and *sf*, and is marked with *8vb* (8va below).

第2項 「音画技法」とチューバ群

愛の断念のモチーフとワルハラモチーフ

《ラインの黄金》第2幕冒頭では、神々が巨人兄弟に命じて作らせたワルハラ城が完成し「ワルハラのモチーフ」(譜例31)がチューバ群とコントラバス・トロンボーン、ハーブによって提示される。ここでは先行研究⁵⁶とは異なる観点から、当該楽器の演奏表現上の実践的效果を踏まえて考察する。

(譜例31) ワルハラのモチーフ

The musical score for 'Walhalla Motif' is written for five tubas and a Contrabass Trombone. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats. The instruments are: Contrabass Trombone, Tenor Tuba (in B), Tenor Tuba (in B), Bass Tuba (in F), and Contrabass Tuba. Dynamics are marked 'p (sehr weich)' and 'p'. The notation includes various rhythmic patterns and articulations.

「ワルハラのモチーフ」では、すでに述べたようにチューバ群、コントラバス・トロンボーン、ハーブが主に用いられている。本モチーフで用いられるテナー・チューバ(W)、バス・チューバ(W)は現在、一般的にワグナー・チューバと呼ばれている楽器である。ワグナー・チューバは通常の管弦楽にはない特別な音色を持つ中低音域の金管楽器であり、トロンボーンやホルンとは異なる音色を持ち、ワグナーが新たな音色を求めて管弦楽に取り入れた楽器である。さらに、ワグナー・チューバはホルン奏者が持ち替えて演奏していることから、ワグナーは、ホルンの中低音域とコントラバス・チューバは音色的親和性が高いと考えていたことが窺える。

「ワルハラのモチーフ」で用いられる5本のチューバ群は、《ラインの黄金》第1場における「愛の断念のモチーフ」においてはじめて登場する。その後、5本のチューバ群をともなってモチーフを回帰させ、第3場では「愛の断念のモチーフ」の和声づけを行うことによって5本のチューバ群と「愛の断念」という概念との結びつきが見られる。《指環》

⁵⁶ 岡田(2014)。に詳細な考察がある。

までの管弦楽には通常ない楽器・音色を取り入れているが、既述のチューバ群 5 本とモチーフの結びつきから、ワーグナーがコントラバス・チューバやテナー・チューバ (W)、バス・チューバ(W)の音色について明確なイメージを持っていたことが考えられる。

「ワルハラのもティーフ」は既述の通り、5本のチューバ群とコントラバス・トロンボーンによって提示され、ハープによって和声づけされている。ここでまず特徴的であることは、多くの場合、物理的に上にあるもの（今回ではワルハラにあたる）の表現には高音楽器の音色を割り当てることが多いが、「ワルハラのもティーフ」には中低音域であるチューバ群 5本を割り当て、チューバ群の音色とワルハラを結びつけていることが挙げられる。それまでにない音色を用いることによって、神々の世界であるワルハラ的神秘性の表現を目指した可能性も考えられる。さらに、ホルンの中低音とコントラバス・チューバの音色的親和性が高い可能性について言及したが、ホルンの中低音が受けもつワーグナー・チューバと、コントラバス・チューバにおいても同様の表現ができるだろう。しかし、テナー・チューバ (W)、バス・チューバ (W) はホルンよりもボアや管の太さのサイズが大きいため、コントラバス・チューバとの音色的親和性がより高くなるであろう。さらに、ワーグナーは楽器の調を考慮し楽曲の調性を決定していたと考えられる。5本のチューバ群とコントラバス・トロンボーンのアンサンブルが初めて用いられた場面に加え、「ワルハラのもティーフ」では、フラット系の楽器のアンサンブルである。これらの楽器の響き、特徴・長所がより発揮される Des dur や Es dur が選択されていることから、楽器の調と調性の関係性を考慮していたことが窺える。

筆者のリサイタルにおいて、「ワルハラのもティーフ」冒頭は、オリジナル版と同じコントラバス・チューバ、テナー・チューバ (W) 2、バス・チューバ (W) 2のアンサンブルで演奏している。実際の演奏時には、より響きの多いコントラバス・チューバ（筆者演奏）の響きのなかに、テナー・チューバ、バス・チューバの音色が響きのなかの芯となるような感覚であった。演奏者として、このような感覚で吹けることは音の輪郭がぼやけやすい響きの多い楽器の奏者として、安心して演奏できる要素のひとつであった。

「フンディングのもティーフ」「運命のもティーフ」

《ワルキューレ》第1幕第2場「フンディングのもティーフ」（譜例 32）は、コントラバス・チューバ、テナー・チューバ (W)、バス・チューバ (W) によって提示される。冒頭ではホルンのみによるアンサンブルによっての提示であるが、続けてチューバ群のみとなり、フンディングとジークリンデの会話場面を挟んだ後、チューバ群のみによる「フンディングのもティーフ」が回帰する。本場面におけるチューバ群の「フンディングのもティーフ」の提示により、チューバ群の音色とフンディングが結びつけられたと考えられる。

同じく《ワルキューレ》の第2幕第4場では、コントラバス・チューバとテナー・チューバ(W)2、バス・チューバ (W) 2によって「運命のもティーフ」が提示される。ティンパニのソロ、トランペット群とトロンボーン群によるアンサンブルを挟んで、チューバ群の「運

命のモチーフ」が回帰している。このモチーフをチューバ群が奏することにより、チューバ群の音色は新たな意味合い”避けられない運命”と結びつけられている。

(譜例 32)

The image shows a musical score for five tubas: Tenor Tuba (top two staves), Bass Tuba (middle two staves), and Contrabass Tuba (bottom staff). The music is in 4/4 time. The motif begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The dynamic then gradually diminishes (*dim.*) over the next four measures.

「苦痛のモチーフ」「虹の橋のモチーフ」

本モチーフについてはチューバ群と特定の事象との結びつきは見られないが、《指環》において欠かせないモチーフであるため、本項目でも取り上げる。《ラインの黄金》第3場のヴォータンとローグが指環をもったアルベリヒを追いかけて、地底へと降りていく場面では、コントラバス・チューバとバス・チューバ (W)、コントラバスが「苦痛のモチーフ」(譜例 33)・「苦痛のモチーフ・変形」⁵⁷=地底へのモチーフ(譜例 34)を、「ニーベルング族のモチーフ」のリズムらとともに提示する。《ラインの黄金》第4場終わりに、金管群ではコントラバス・チューバ、テナー・チューバ (W)、バス・チューバ (W)、バス・トランペットによって「虹の橋のモチーフ」が提示、反復される。コントラバス・チューバは低音域の補完の役割であると考えられる。その上にトランペット、トロンボーン群がシグナルの音型を執拗に反復することによって、ワルハラの見せかけの壮大さに対する虚しさを表現している。

⁵⁷ 「苦痛のモチーフ」4小節目からを「苦痛のモチーフ・変形」とし、これを「地底へのモチーフ」としているが、先行研究においてはこのような名称は見当たらない。しかし、「苦痛のモチーフ」の基本型は二分音符と四分音符が短二度音程によって繰り返されるモチーフであり、「苦痛のモチーフ」4小節目からは4分音符での下降型となっている。音型とドラマの内容から考えれば、ヴォータンたちが地底へ降りて行く場面であることから、地下への下降をあらわしていると解釈できる。

(譜例 33) 苦痛のモチーフ

Musical score for Bass Tuba and Contrabass Tuba. The score is in 3/4 time and E-flat major (three flats). The Bass Tuba part is written on a treble clef staff, and the Contrabass Tuba part is written on a bass clef staff. Both parts feature a series of quarter notes with accents and a forte (*ff*) dynamic marking. The Bass Tuba part starts on G4 and moves down to E4, while the Contrabass Tuba part starts on G3 and moves down to E3.

(譜例 34) 地底へのモチーフ

Musical score for Bass Tuba and Contrabass Tuba. The score is in 3/4 time and E-flat major (three flats). The Bass Tuba part is written on a treble clef staff, and the Contrabass Tuba part is written on a bass clef staff. Both parts feature a series of quarter notes with accents and a forte (*ff*) dynamic marking. The Bass Tuba part starts on G4 and moves down to E4, while the Contrabass Tuba part starts on G3 and moves down to E3.

第3項 テューバにおける「音色のロジック」

第3章第3節第1項・第2項では、「音画技法」によるコントラバス・チューバやチューバ群の音色と特定の事象の結びつきを明らかにした。しかし、《指環》におけるチューバの用法は、コントラバス・チューバやチューバ群がそれぞれのモチーフで、いわゆるライトモチーフ単体の意味だけを持っているだけではない。本項では、「音画技法」において意味づけされたコントラバス・チューバやチューバ群の音色が、ドラマのなかでどのように経験を積んでいき、《指環》の重要なモチーフにおいて、コントラバス・チューバとチューバ群の音色によってなにを表現しているのかについて考察を加える。

まずコントラバス・チューバの「音色のロジック」を検討する。《指環》において本研究で取り上げるモチーフが登場する順は、「1. 原始のモチーフ」、「2. 巨人のモチーフ」、「3. 大蛇のモチーフ」、「4. 財宝のモチーフ」、「5. 大蛇のモチーフ・変形」である。これらモチーフが「音色のロジック」と連関することにより、それぞれのモチーフを演奏する際、実際にはどのような意味合いを持ち合わせているのかを具体的に示す。

はじめの「1. 原始のモチーフ」は本節第1項で述べた通り、無の状態を意味している。コントラバス・チューバはこれを経験しているが、「2. 巨人のモチーフ」は原始の意味を含んだモチーフではない。このモチーフはこのあとのドラマの進行を考え、コントラバス・チューバの音色や巨人のモチーフとして用いられている音型と巨人のつながりを意識させている。コントラバス・チューバが《ラインの黄金》ではじめてffで演奏していることから、コントラバス・チューバの音色＝巨人、巨人のモチーフの音型＝巨人、を聴き手に強く印象づけていると考えられる。

「3. 大蛇のモチーフ」におけるコントラバス・チューバの音色は、ドラマでの経験値が多くないため、「3. 大蛇のモチーフ」が意図するところは、「和声づけされていない単旋律が、無伴奏かつ特殊な楽器であらわれることによって、大蛇とチューバの音色が強力に結びつけられ、聴き手に強く印象づけ」⁵⁸ることであろう。

《ジークフリート》で「4. 財宝のモチーフ」は「音色のロジック」によりドラゴンの表出が成り立っているモチーフと言えよう。《ジークフリート》第1幕前奏曲に提示される「4. 財宝のモチーフ」は、《ジークフリート》が幕開けする場面のモチーフとして登場する。聴き手は暗闇のなか、ティンパニによるトレモロとファゴットの「思案のモチーフ」の響きのなかから、コントラバス・チューバのピアニッシモによるB♭の音からの「財宝のモチーフ」が不気味に登場する。フレーズが進むにつれ開始音が2度ずつあがり緊張感が増していく場面である。本モチーフの検討には、上述の聴き手の状況が重要となる。舞台が暗闇であり、聴き手に視覚上情報がほぼ皆無という状況である。また、《指環》の第2夜である《ジークフリート》の完全な幕開けであることから、登場する人物や状況につい

⁵⁸ 岡田 (2014)、163 頁。

て聴き手が想起することは出来ない。しかし、《指環》がツィクルスであることと、ワーグナーの用いた「音画技法」と「音色のロジック」によって、聴き手を《ラインの黄》《ワルクューレ》の思考へ誘うことが可能になる。本モチーフでカギとなるのは、コントラバス・チューバの音色である。《ラインの黄金》第3場において、聴き手には強く印象づけられたコントラバス・チューバの音色と大蛇・巨人の結びつきは、「財宝のモチーフ」でコントラバス・チューバの音色＝大蛇・巨人の関係を回帰させる。音色によって大蛇の想起に誘われた聴衆は、さらに「財宝のモチーフ」の音型によって財宝や指環の存在も回顧し、大蛇・巨人と財宝のつながりの暗示が成立する。また、この技法を可能にしているのは、聴き手が、コントラバス・チューバの音色と「財宝のモチーフ」の音型に気がつくための43小節間もの長い表現の時間である。重要な要素を加えるならば、《ジークフリート》のドラマが進むにつれコントラバス・チューバの音色はドラゴンの意味を持ち合わせるが、第1幕前奏曲の段階ではコントラバス・チューバの音色は大蛇や巨人の意味合のみ持ち合わせているため、本モチーフによる可能な想起は大蛇としていることがあげられる。

以上の考察から、「音色のロジック」は管弦楽を「語りえないものを語るもの」へと高めた要素であることは明らかであろう。コントラバス・チューバの用法における「音色のロジック」は《指環》において適宜用いられ、コントラバス・チューバの音色も「語りえないものを語るもの」へと深化している。

第4項 モチーフの立体的融合

前項では「音色のロジック」の具体例として「財宝のモチーフ」を取り上げた。「財宝のモチーフ」で前提として重要であったのが、場面のはじめが舞台を含めた劇場は暗闇であり、聴き手に視覚的情報が与えられていない、または、情報が限られていたことである。本項でとりあげる《ジークフリート》第2幕前奏曲における「5. 大蛇のモチーフ・変形」も同様の状況のなか用いられている。さらに、本モチーフは第3章第3項での「財宝のモチーフ」と比べ、より高度で複雑な技法を用いることによりドラゴンの表現に至っている。ここでは、「音画技法」や「音色のロジック」をはじめとした技法によって意味合いを持った音色同士が立体的に融合されているため、コントラバス・チューバとの関連を示しながら、該当楽器の用法を明らかにする。

《ジークフリート》第2幕前奏曲においてコントラバス・チューバの音色が持ち合わせている主な意味合いは、チューバ群としての用法も含めると、原始・巨人・大蛇・愛の断念・フンディング、などがあげられる。ドラマの内容から本モチーフの主な含意と考えられるのは、巨人・大蛇が柱であり、さらに指環の存在を示唆するために愛の断念が考えられる。本場面は暗闇のなかヴィオラとチェロのトレモロに乗って、ティンパニとコントラバスによってそれぞれ形の違う「巨人のモチーフ・変形」が登場する。このあとコントラバス・チューバによる「大蛇のモチーフ・変形」が提示され、音色によってドラゴンの存在が明らかとなる。ワーグナーが本場面で「大蛇のモチーフ・変形」を用いるのは、大蛇のよう

な大きく邪悪な生き物の存在をあらわすためであると考えられるが、大蛇とドラゴンはまったく別の生きものである。大蛇に変身したのはアルベリヒであり、《ジークフリート》での不気味で大きな生物に姿を変えているのは巨人族のファフナーであることから、大蛇との違いは明確である。以上のことを踏まえると、コントラバス・チューバの音色が持つ巨人の意味は、本場面では大きな役割のひとつであり、この意味を強調しているのが「巨人のモチーフ・変形」と考えられる。

ティンパニ・コントラバスの「巨人のモチーフ・変形」によりファフナーによる化身が表現されたあと、コントラバス・チューバ独奏により「大蛇のモチーフ・変形」が提示される。このモチーフの背景や旋律の切れ目 3 小節ごとにティンパニとコントラバスによって「巨人のモチーフ・変形」が繰り返されている。この反復によって、ファフナーがドラゴンに姿を変えていることを聴き手に印象づけている。さらに「大蛇のモチーフ・変形」後半では、トロンボーンによる「呪いのモチーフ」が提示される。このモチーフの登場は、アルベリヒが指環にかけた呪いの効力が続いていることを示している。

以上をまとめると、《ジークフリート》第 1 幕第 2 場冒頭 61 小節間では、まずコントラバス・チューバによる旋律・音色＝ドラゴン・巨人の想起が主軸となり進行する。この旋律の事前の注釈としてティンパニとコントラバスによる「巨人のモチーフ」＝ファフナーの回顧が現れ、音型によりコントラバス・チューバの音色が持っているファフナーの意味合いを引き出し、聴き手の思考からファフナーの印象を一層強く印象づける。さらに、「呪いのモチーフ」の登場のあと、テナー・チューバ (W) とバス・チューバ (W) がコントラバス・チューバとの和声の補完に登場し、音色によりチューバ群＝大蛇の回想を促していると考えられる。また、トロンボーンによる「呪いのモチーフ」＝指環にかけられた呪い、の提示によって、呪いのかけられた指環の魔力を使いドラゴンに姿を変えたファフナーが、洞窟において不気味に財宝を守っていることが音・音色・音型によって創り上げられている。これがワーグナーの言う「語りえないものを語るもの」の要素をあらわしているが、リヒャルト・シュトラウスが述べた「物語る個々の楽器」、すなわち「物語るチューバ」の姿である。

以上の考察から、《ジークフリート》第 2 幕前奏曲でのコントラバス・チューバの用法は、「音画技法」「音色のロジック」「モチーフの立体的融合」の技法を他の楽器の音色やモチーフの音型と組み合わせることにより、同時にいくつもの意味合いの表現を可能にし「物語るチューバ」への深化が認められる。

第 5 項 音色の配置法

本項では「物語るチューバ」をより効果的に用いるためにワーグナーが用いた技法について論考する。「音色の配置法」とは楽器の音色を用いる箇所を限定することにより、特定の音色と特定の事象の結びつきをさらに強くする技法であり、本項ではコントラバス・チューバやチューバ群の音色の配置法について述べる。

《指環》におけるコントラバス・チューバやチューバ群に用いられている主な「音画技法」

による特定の事象との結びつきは、本章第 2 項でのべた通りである。これらのモチーフが登場する曲目に注目すると、ワーグナーの配慮が窺える。本論の「音画技法」で取り上げたモチーフ・概念のなかで、《ジークフリート》にコントラバス・チューバやチューバ群の音色が用いられるのは、大蛇・巨人・財宝と結びつけられているモチーフが軸となっている。また、《ワルキューレ》でコントラバス・チューバと結びつけられるモチーフは「フンディングのモチーフ」と「契約のモチーフ」「ワルキューレの騎行」などが主である。さらに、《ジークフリート》においてコントラバス・チューバやチューバ群の音色を用いるモチーフは、《ラインの黄金》で用いられ、周到に準備されていることが分かる。《ラインの黄金》は《指環》におけるは序夜であり、この後の物語で起こる事柄の発端を示す位置づけとしての作品である。音楽的側面も同様であり、《ジークフリート》においてコントラバス・チューバの音色が持つ意味合いが聴き手に十分に理解されるよう、《ラインの黄金》にて大蛇・巨人のモチーフが提示されていたと考えられる。さらに、《ジークフリート》でコントラバス・チューバやチューバ群の音色が存分に発揮されるよう、《ワルキューレ》ではそれらの音色の使用の温存のねらいが認められるだろう。

以上のことから、コントラバス・チューバやチューバ群の音色は、《ジークフリート》で存分に特性や効果を発揮できるよう、《ラインの黄金》で特定の登場人物や事象との結びつきをつくり、《ワルキューレ》では音色の使用を制限することによって、《ジークフリート》での用法が可能になっているのである。

第4節 音響的創意の影響

リヒャルト・シュトラウスがワーグナーについて、「現代⁵⁹のオーケストラを創り上げたベルリオーズを超え、それを完璧なものにした」⁶⁰と述べており、ワーグナーの管弦楽法は歴史的に重要であることは明らかであろう。そして、その功績の後世への影響は計り知れず、歴史的作曲家と呼ばれる、アントン・ブルックナー、グスタフ・マーラー、クロード・ドビュッシー、リヒャルト・シュトラウスらの作品のなかにもワーグナーの要素が見られる。また、ワーグナーの音響的創意は、ワーグナーの生誕と同年の1813年に生まれ、イタリア・オペラの変革者とされるジュゼッペ・ヴェルディやアルノルト・シェーンベルクの《グレの歌》にも見られる。また、シェーンベルクに師事したアルバン・ベルク (Alban Maria Johannes Berg, 1885-1935) の《ヴォツェック *Wozzeck*》(1914) もワーグナーの影響を受けていると考えられる。ワーグナーの音響的創意の同時代・後世への影響を俯瞰するだけでも、歴史的な重要性は疑いようのないものである。

それにもかかわらず、ワーグナーの音楽分野における先行研究では、それぞれの作曲家が受けた具体的影響について論じられているものは限られているだろう。本論では各作曲家の作品に見られるワーグナーからの影響を具体的に述べることにより、後世へ影響が認められるワーグナーの「音響的創意」の歴史的意義について論述する。

楽劇とヴェルディ

音楽史において、初めてのオペラとされるのはヌッチーニが台本を書き、ペーリ (Jacopo Peri 1561-1633) が作曲をした《エウデリーチェ *L'Euridice*》(1600) とされる⁶¹。この作品は、ルネサンス末期、フィレンツェのバルディ伯爵のもとに集まったカメラータが古代ギリシャ悲劇の研究を進めた成果のなかで登場した。オペラ誕生から400年におよぶ歴史のなかで数えきれないオペラ作品が登場しているが、今日定番として演奏される作品は限られている⁶²。これら作品群のなかで「ヴェルディのオペラは毎年、26の作品中20前後が世界中で演奏され続けており」⁶³、ヴェルディ作品の歴史的・芸術的価値の高さを表している。本項では、ワーグナーの歴史的作曲家であるヴェルディへの影響について考察を行う。

⁵⁹ 20世紀初頭を指す。

⁶⁰ エクトール・ベルリオーズ/リヒャルト・シュトラウス (2006)、10頁。

⁶¹ ヌッチーニ台本、ペーリ作曲の《ダフネ *Dafne*》(1597初演)が宮廷で披露されたとの記録は残っているが、楽譜が残っていない。そのため、譜面が現存する《エウデリーチェ》が今日、音楽史における初めてのオペラと位置づけられている。

⁶² 丸本隆『オペラ/音楽劇』研究ハンドブック、東京：アルテスパブリッシング、2017年、114頁。「定番は200前後にすぎない。」との記述がある。

⁶³ 同上。

まずヴェルディの先行研究について整理する。先に述べたように、ヴェルディはワーグナーと同年生まれ・同時代の作曲家である。しかし、ワーグナーに比べヴェルディの学術的研究は希薄な状況と言わざるを得ない。丸本が述べているように、当時、ヴェルディのオペラを熱心に受け入れた文化圏のひとつであるドイツでは、管弦楽法が未熟であるなどの批判が音楽的専門性の高い立場から数多く出ていた。これによってヴェルディの管弦楽は庶民相手の「手回しオルガン弾き」⁶⁴とまで揶揄されていたのである。この状況と、19世紀中ごろにドイツの音楽や音楽学が国際的に優位に立っていたこと、さらに、日本においてドイツの影響が強かったことが合わさり、日本のヴェルディ研究が少ないひとつの要因となった可能性が考えられる。ワーグナーの音響的創意の影響を考える上で、作風に大きな変化が見られるヴェルディのオペラ《オテロ *Otello*》(1887、初演：1887、ミラノ)、《ファルスタッフ》(1893、初演：1893、ミラノ)は欠かせない作品であろう。これら作品についてワーグナーを主体とした視点からヴェルディまたはヴェルディ作品への影響について検討する。

ヴェルディが生涯で創作したオペラ全26作のなかで、研究対象とする《オテロ》と《ファルスタッフ》は25作目と26作目にあたる。この《オテロ》はヴェルディの集大成としても位置付けられているが、前作の《アイーダ》(1871、初演：カイロ)初演から《オテロ》完成までには16年もの長い歳月がかけられている。《アイーダ》以前には、長くても4、5年の間隔で作品を創っていたことから考えると、期間が長いことは明らかだろう。この期間のなかにはワーグナーからの影響を受けたと考えられる出来事が挙げられる。

まず、1871年にボローニャでの《ローエングリン》イタリア初演をヴェルディは聴きに行っている。この演奏からどれだけの影響を受けたかはヴェルディしか分からないが、彼は《オテロ》から番号オペラを廃止している。加えて、すでに述べたように、ワーグナーが《ローエングリン》において3管編成を固定し管弦楽の音楽語法を飛躍的に拡大していたことも、2管編成を用いていたヴェルディを感化したと考えられる。また、1870年頃にヴェルディがオペラ座などの支配人カミーユ・デュ・ロークルに依頼してワーグナーの理論的著作を送ってもらっていることも、ワーグナーの音楽語法をヴェルディのなかに取り込み、消化し、自身の作品に反映させていた可能性を示唆している⁶⁵。《オテロ》と《ファルスタッフ》では、前作の《アイーダ》までのすべてのオペラ作品に用いられてきた番号オペラが廃止されている。レチタティーボとアリアなどの区切りがなく、音楽とドラマが切れ目なく流れていくといったヴェルディにとって新しい手法が用いられている。ワーグナーが自身の芸術を高めていくうえで用いた、また、管弦楽の音楽語法を飛躍的に向上させる大きな要因となった番号オペラの廃止は、オペラ史の偉大な作曲家とされるヴェルディにも大きな影響を与えていると言えるだろう。

⁶⁴ 丸本隆 (2017)、117頁。

⁶⁵ マイアベアやグノーなどからも影響を受けていたとの記述があり、多くの要素を数多くの作曲家から取り入れていたことも見受けられる。

チューバ群の音響とブルックナー

ブルックナーは修業時代に《タンホイザー》を徹底的に学んでおり、それもあってワーグナーへの尊敬の念を強くしていったと考えられる。その結果、周知の通り、ブルックナー《交響曲第3番 *Symphony No.3*》が完成した1873年、この作品をワーグナーに献呈したのである。この《第3番》では、ワーグナー作品に用いられているモチーフや旋律の引用が多く見られ、ワーグナーへの想いが現れているだろう。例を挙げれば、第1稿には《タンホイザー》の「巡礼の歌」に加えて、ハンス＝ヨアヒム・ヒンリヒセンが述べているように、「第1楽章では《トリスタンとイゾルデ》におけるイゾルデの「愛の死」や《ワルキューレ》の「眠りのモチーフ」を想起させる謎めいた和音の列」⁶⁶がある。そして、これらが《第3番》において「ワーグナー引用のなかで最も重要な箇所」⁶⁷と述べている。「眠りのモチーフ」の和声進行は後の改訂版で大幅に取り除かれているが、《交響曲第4番 *Symphony No.4*》(1874:1874稿)第1・2楽章においても用いられている。また彼は「この引用こそが〔ワーグナーへの〕献呈の正当性を示しているようにも見える」⁶⁸と論じている。さらに、《第3番》は、「中間段階を除いても、三つの稿(1873年、1877年、1889年)に区別することができ」、⁶⁹「版を追って短縮されて」⁷⁰いるが、上記の引用があることは事実であるため、ワーグナーからの影響や彼に対する想いは疑いのないものであろう。

ワーグナーからの影響と想いの強さが現れた《第3番》に加えて、《交響曲第7番》《交響曲第8番》《交響曲第9番》の管弦楽編成にはワーグナーからの影響が強く見られる。これら3曲の管弦楽編成に至るまでの基盤になったのは、根岸が述べているように、ベートーヴェンの《第9交響曲 *Symphony No.9*》(1824、初演：1824、ウィーン)と考えられる。ブルックナーの交響曲における管弦楽の管楽器編成は、《第2交響曲 *Symphony No.2*》(1872初演：1873、ウィーン)までは木管楽器は2管編成、金管楽器はホルン4、トランペット2、トロンボーン3という編成であるが、交響曲が後期になるにしたがい、金管楽器編成がホルン4、トランペット3、トロンボーン3、チューバ(バス・チューバ、またはコントラバス・チューバ)という段階を追い、さらにこのなかでホルン4、ワーグナー・チューバ4を経て、ホルン8(ワーグナー・チューバへの持替4)という、ワーグナーの《指環》における金管楽器の編成に似ている形をとっている。また、コントラバス・チューバはブルックナーの《第7番》から登場している。初版版では、第1楽章と第3楽章はバス・チューバ、第2楽章と第4楽章にコントラバス・チューバが指定されていることも重要な点として挙げら

⁶⁶ ハンス＝ヨアヒム・ヒンリヒセン「ブルックナー交響曲」高松祐介訳、東京：春秋社、2018年、96頁。

⁶⁷ 同上、103頁。

⁶⁸ 同上、102頁。

⁶⁹ 同上、96頁。

⁷⁰ 同上。

れるだろう。

ブルックナーにおけるワーグナーからの影響を考えるうえで、《第7番》アダージョとフィナーレの管弦楽編成の拡大は重要となる。この編成拡大には、ブルックナーが《指環》初演で知ったテノール・チューバ (W) とバス・チューバ (W) が取り入れられている。アダージョの冒頭、金管楽器はテノール・チューバ (W) 2、バス・チューバ (W) 2、コントラバス・チューバ 1 が用いられ、チューバ群とヴィオラ、チェロ、コントラバスのみによって響きが作られている。さらに、上記の編成にヴァイオリンが加えられた編成がアダージョの163小節目から用いられている。また、アダージョの184小節目からのワーグナーの葬送のコラールは、テノール・チューバ (W) 2、バス・チューバ (W) 2、コントラバス・チューバ 1 のみによる響きから始まり、途中ホルンの「嘆きの叫び」⁷¹が加わる。加えるならば、フィナーレの73小節目からのテノール・チューバ (W) 2 とバス・チューバ (W) 2 と弦楽器群による旋律もワーグナー・チューバの音色が存分に活かされているところであろう。上述の《第7番》におけるチューバ群の用法は、ワーグナー《ワルキューレ》第1幕第2場「フンディングのモチーフ」における編成と類似性が見られる。また、アダージョにおける葬送のコラールをはじめとしたチューバ群の響きは、《ラインの黄金》での「大蛇のモチーフ」冒頭に用いられるチューバ群の響きなどからも、ワーグナー・チューバをはじめとしたチューバ群の音響的効果に感化された可能性が十分に考えられるだろう。

《第7番》における管弦楽編成は拡大の流れは《第8番》《第9番》にも引き継がれており、第5・6ホルンと第7・8ホルンのワーグナー・チューバへの持替が指示されている。フィナーレ冒頭では、第5～第8ホルン奏者はワーグナー・チューバへの持替えが指定され、チューバ群を含めた華々しい金管楽器群の響きが存分に活かされている。また、《第9番》アダージョの結尾にはワーグナー・チューバが用いられている。ここでは、弦楽器に加えて用いられている楽器はワーグナー・チューバのみの部分もあり、さらに、アダージョの終わりにはチューバ群とホルン、トロンボーンに弦楽器といった編成で楽章が締めくくられている。これは、ブルックナーがチューバ群の音響による効果を明確に持っていたことを示唆しているだろう。以上の考察から、《第7番》以降の楽器編成や楽器法の考察から、ブルックナーがワーグナーの影響を受けていたことは明白である。さらに、「特に低音の金管楽器がブルックナーの作品におけるほどに活躍する交響曲は他には少ないではないだろうか。」と根岸が述べている通り、ワーグナーが《指環》において4つの金管楽器グループをつくり、4管編成の付加1管において中低音域をさらに充実させると同時に、ワーグナー・チューバを登場させることによって中低音域のさらなる豊かな響きを創り出したことと共通性を見出すことが出来るだろう。

⁷¹ ヒンリヒセン (2018)、156頁。

マーラー、ドビュッシー、リヒャルト・シュトラウスへの影響

マーラー、ドビュッシーへのワーグナーの影響がみられる事柄として、マーラーは自身の《交響曲第5番 *Symphony No.5*》(1902、初演：1904、ケルン) なかでワーグナーの《トリスタンとイゾルデ》のモチーフをアダージェットに取り入れ、ドビュッシーはいわゆる「ライトモチーフ」の技法を歌劇《ペレアスとメリザンド *Pelléas et Mélisande*》(1902、初演：1902、パリ) のなかで用いている点があげられる。これらの背景として、マーラーは大学時代、ブルックナーの和声学の講義を受けていたことや深い交流があったとされており、ブルックナーを通じたワーグナーからの影響も非常に強かったと考えられる。ドビュッシーは1888年と1889年の2回、バイロイトを訪れ、舞台神聖祝典劇 *Bühnenweihfestspiel* 《パルジファル *Parsifal*》(1882、初演：1882、バイロイト) 《マイスタージンガー》《トリスタン》を観劇しており、ワーグナーへ傾倒していたことが窺えるだろう。さらに、それぞれの管弦楽編成においても特徴的でありワーグナーの影響が見られる。

マーラーの《交響曲》における金管楽器の編成は基本的に規模が大きい。《交響曲第3番》ではバンダを入れない状態で、ホルン8、ポストホルン、トランペット4、トロンボーン4、コントラバス・チューバであり、《指環》の4管編成と似通っている。さらに《交響曲第7番》冒頭の主題はテノール・ホルンによって提示され、軍楽隊などで用いられていた楽器を管弦楽に新しく登場させている。さらにドビュッシーは交響詩《海》でファゴット3にコントラ・ファゴット1を用いてファゴット群の音色の充実を図っている。これらはワーグナーが《指環》において用いた4管編成の原理を応用したものであると考えられるだろう。

リヒャルト・シュトラウスのなかに見られるワーグナーからの影響は、標題音楽のなかでライトモチーフなどを用いて交響詩を発展させている。加えて、ベルリオーズ『管弦楽法』増補改訂の序文においてワーグナーの管弦楽法について明言し、追加した譜例がワーグナーとシュトラウス本人の譜例だけであることから、ワーグナーを評価していたことが窺える。また、管弦楽編成における彼の理想の音色の追求は、オーボエ・グループにひとつの特徴が見られる。《サロメ》で史上初めてヘッケルフォーン⁷²を用いてオーボエ・グループの編

⁷² 1905年に書かれたヘッケルの手記によれば、1879年、バイロイトに滞在していたヘッケルに、ヴァーグナーは「オーボエより1オクターヴ低い音域において、オーボエのように柔らかな音色で、アルプスホルンのように力強い音を持つダブル・リード楽器が欠けており残念に思っている」と話した。この言葉に23歳の若きヘッケルは創作意欲を掻き立てられた。彼はそのような楽器には大きな空気柱が必要と考え、1904年に広い円錐形の内径を持つ新たな楽器を完成させた。しかし、ヴァーグナーはすでに世を去っていた。(武蔵野音楽大学楽器博物館ホームページより引用：http://www.musashino-music.ac.jp/guide/facilities/museum/web_museum/0070/最終アクセス2019年1月28日)

成をオーボエ2、イングリッシュ・ホルン1、ヘッケルフォーン1としている。これにより、オーボエ・グループ音色の充実を実現したのである。オーボエの第3パートの持ち替えはあるにせよ、《エレクトラ》《アルプス交響曲》でもヘッケルフォーンを登場させ、同様の手法を用いている。ヘッケルフォーンは、ワーグナーとの会話をヒントにドイツの楽器製作者ヴィルヘルム・ヘッケルが考案したバリトン音域のダブル・リード楽器である。楽器の完成までには長い年月がかり完成した時にはワーグナーは世を去っていたが、この楽器をはじめて管弦楽に登場させたのがリヒャルト・シュトラウスであることは、彼のなかにワーグナーと通じるものがあつたと考えられるだろう。

ワーグナーの影響とシェーンベルク

先行研究において、ワーグナーの後世や同時代の作曲家への影響に関する論考は限られている。各作曲家の考察において、楽器の特徴的な使用についての言及やワーグナーの和声進行の引用について述べているなど、楽曲分析を中心とした研究のなかで触れられている程度である。前にも述べたように、ワーグナーの管弦楽編成の変遷のひとつの特徴として管弦楽編成の拡大があげられる。管弦楽編成の規模を大きくすることによって、管弦楽は選択できる音色を増やし、表現能力の可能性を飛躍的に広げ、音響的創意の充実を図っている。これらはブルックナーやマーラー、シュトラウス、ドビュッシーに見られることは既に述べたが、管弦楽編成の拡大はシェーンベルクまでをひとつの流れと捉えることができるであろう。

シェーンベルクは《グレの歌》において、ホルン 10 (7番・9番奏者はテノール・チューバ(W)に持替、8番と10番者はバス・チューバ(W)に持替)、トランペット6、バス・トランペット1、アルト・トロンボーン1、テナー・バス・トロンボーン4、バス・トロンボーン1、コントラバス・トロンボーン1、コントラバス・チューバ1といった大規模な編成を用いている。本論文では金管楽器群の用法を中心に考察を行っているため、編成は金管楽器群の列挙にとどめているが、ワーグナーの《指環》の編成と比較しても編成の大きさは明らかであろう。

《グレの歌》完成の約20年後、未完成のままとなった《モーゼとアロン *Moses und Aron*》(1932 第2幕完成)の第2幕までの作曲が完成している。本作品は新しい管弦楽編成や試みが認められる。まず、管弦楽に用いられている金管楽器群はホルン4、トランペット3、トロンボーン3、バス・チューバ1が指定されており、《グレの歌》の楽器編成から明らかに縮小が見られる。さらに、シェーンベルクは《モーゼとアロン》において十二音技法を用いて、1つの音列を基礎としてオペラを書いている。また、彼は一つのセリーで1曲のオペラをつくることができると述べており、管弦楽編成の拡大の流れから新しい手法で作品を書き上げる方向へ変化したと考えられる。

ワーグナーの影響による管弦楽編成拡大の流れは、《グレの歌》までをひとつの節目と捉えられるだろう。また、シェーンベルクは自身が師と仰いだのは第1にバッハとモーツァル

ト、第2にワーグナー、ベートーヴェン、ブラームスであると言及しており、ワーグナーが彼に大きく影響していたことを示している。

第4章 金管楽器の発達と産業革命による技術革新

第1節 ヴァルヴシステムの登場と種類

《指環》における金管楽器群ではヴァルヴ式金管楽器が用いられているが、《指環》に至るまでには、《さまよえるオランダ人》の金管楽器の指定はヴァルヴ・トランペットとナチュラル・トランペットが混在し、《タンホイザー》ではヴァルヴ・ホルンとナチュラル・ホルンが指定されている。現代のヴァルヴシステムの機能性からみれば、ヴァルヴシステムをついた楽器で揃えることが音色統一の面や運動性などの面でより適しているように考えられるが、ワーグナーはこの統一を行っていない。ヴァルヴシステムが存在していたにもかかわらず両システムを同時に用いていた理由の一端が、ワーグナーの書いた《トリスタン》総譜の序文に見られる。多少長いが引用し、ヴァルヴ式と非ヴァルヴ式楽器の混在について論議する。

作曲家はホルンの扱いについて、特別な注意を喚起する必要があると感じる。ヴァルヴの導入はホルンの発展において無視することのできない重要性を持っている。他方で、ヴァルヴの導入によって、ホルンは音色の美しさや滑らかなレガートといった長所を失ってしまったことも否定できない。こうした難点は優れた奏者による慎重な演奏によって殆ど完全に克服することが可能であり、音色やレガートにおける差異も辛うじて聴きとれる程度になることを知らなければ、作曲家はホルンの本来の性質を保つためにヴァルヴ・ホルンの使用を控える必要があっただろう。ヴァルヴ・ホルンの更に望ましく必然的な発展が見込まれたため、ホルン奏者は最善の注意を払って目の前のスコアにおける自身のパートを学び、演奏において要求されるあらゆることを可能にするために相応しいチューニングとヴァルヴが何であるかを早急に見出すことが求められる。作曲家はすでに(Fの替え管に加えて)Eの替え管も明確に指示していた。各替え管を用いれば、低音や求められる高音の響きに関するより簡単な記譜法のために、しばしばスコアに登場する音程の他の変化が可能になるかどうかはホルン奏者自身が決めなければいけない。しかし、とりわけ低音に関しては、移調楽器によって表現可能であると作曲家は通常考えていた。「+」が付された個々の音は閉鎖音を意味する。そしてそれらが一見(ナチュラルホルンの観点からは)開放音のチューニングであるように見えたとしても、やはり奏者がヴァルヴを用いて当該音が閉鎖音に聞こえるように音程を変えるものとされている⁷³。

⁷³ 筆者自身の翻訳である。

ワーグナーの言葉からはヴァルヴシステムの精度が高くないことは明確であり、音のつながりなど様々な面で不具合が生じていることが考えられる。この問題から推測できるのは、ヴァルヴ式と非ヴァルヴ式が持つ性能によって、お互いを補完し合いながら、ワーグナーの求める音色に近づけていたことであり、金管楽器の用法における過渡期の妥協策であると位置づけることもできよう。さらに踏み込んで検討すると、もうひとつの側面が考えられる。別の側面からワーグナーのヴァルヴ式金管楽器の選択について議論する前に、本分析には《タンホイザー》の改訂が大きく関わってくるため、この作品の改訂について整理する。《タンホイザー》の改変は、ドレスデン版（1847-1860）とパリ版（1861-1875）が存在することは周知の通りである。しかし、ワーグナーは改変を1度だけ行った訳ではない。岡田が指摘しているように⁷⁴、一般的にはパリでの一連の改変を含む稿をパリ版、それ以前をドレスデン版と呼ぶが、厳密にはドレスデン版とドレスデン初演稿、パリ版とパリ上演稿は内容が必ずしも一致している訳ではない⁷⁵。これら改訂における近年の研究成果は『リヒャルト・ワーグナー全集』にて刊行されている。このなかで《タンホイザー》改訂は4時期に分けられており、パリ上演稿は第3段階に位置している。このパリ上演稿における金管楽器編成について、佐伯は次のような重要な指摘をしている⁷⁶。

《タンホイザー》ドレスデン版の金管楽器の編成は、ヴァルヴ・ホルン2、ナチュラル・フレンチ・ホルン2、トランペット3、トロンボーン3、バス・テューバ1であるが、パリ上演稿では、ヴァルヴ・ホルン2、ナチュラル・フレンチ・ホルン2、トランペット3、トロンボーン3、オフィクレイド1である。第2章第1項で述べた通り、《タンホイザー》の管弦楽編成は《ローエングリン》へ向けた同一音色同一楽器を可能にした3管編成の試験的試みの要素を含んでいるにもかかわらず、パリ上演稿においてオフィクレイドをふたたび用いていることは、ワーグナーが明確に意図を持っていたことを窺わせる。この編成の背景には、フランスの楽器事情が大きく反映していることがあげられる。ワーグナーは《リエンツィ *Rienzi*》（1840、初演：1842、ドレスデン）⁷⁷、《さまよえるオランダ人》において

⁷⁴ 岡田安樹浩「《タンホイザー》パリ上演のための改変とその管弦楽法」『音楽学第62巻 第1号』、東京：日本音楽学会、2016年、31-32頁。

⁷⁵ 詳細は岡田（2016）。内容の要約は次の通りである。一般的にドレスデン版と呼ばれている版は、1847年の幕切れから1860年の総譜出版までに作られた総称となっている。パリ版との呼称をもつ稿は、パリで行われたすべての改変が反映されているわけではなく、パリ上演以後の改訂がすべて取り入れられているわけではない。

⁷⁶ 佐伯茂樹「ワーグナー時代の楽器の響き」『ワーグナー・フォーラム2005』、東京：東海大学出版、2005、115-117頁。

⁷⁷ 研究対象は《オランダ人》以降の舞台作品であるが、本箇所では《リエンツィ》と《オランダ人》《タンホイザー》の比較が必要なため、本項に限り《リエンツィ》を取り上げている。以後比較検討として必要である場合、適宜取り入れる。

パリ版と同じ編成を用いており、これらは金管楽器の用法における過渡期の妥協策であると位置づけられることが多いが、実際にはナチュラル・ホルンとヴァルヴ・ホルンを併用するフランス独自の文化の影響が考えられる。ナチュラル・ホルンとヴァルヴ・ホルンが編成に同時に用いられているフランスの作曲家における作品例として、サン＝サーンス《交響曲3番》(1886年)、シャブリエ《スペイン》(1883年)があげられる。

佐伯はさらに重要な指摘もしている。フランスではバス・トロンボーンとバス・チューバの導入が遅く、19世紀後半まで内径の細いテノール・トロンボーン3本と音域の高いオフクレイドを使っていたのである。このフランスの楽器事情が《タンホイザー》の密集したトロンボーン和声に影響していた可能性も考えられるであろう。佐伯が指摘しているように、《タンホイザー》改訂のヴァルヴ式と非ヴァルヴ式の混在は地域性や文化の影響を受けていることが多分に考えられる。

本論では、ヴァルヴシステムの登場は金管楽器の歴史のなかで特に重要な出来事と位置づけられるため、ヴァルヴシステムの登場・発達に焦点をあて、金管楽器の製造技術発達に議論を集中させる。《トリスタン》における序文でワーグナーがヴァルヴシステムの不具合を述べているにもかかわらず、《指環》ではヴァルヴシステムの楽器で統一させるまでに至った経緯を、社会的背景との結びつきにも注目しながら論考することにより、金管楽器の発達・発展と社会的背景の密接な結びつきを明らかにする。

第1項 ヴァルヴシステムと技術革新

ワーグナーの舞台作品に用いられるナチュラル・トランペットとヴァルヴ・トランペットの大きな違いの特徴として、解放音によって半音階が吹けるかどうかあげられる。閉鎖音を使用することはその楽器の響きをとめてしまうことを表しており、他の楽器や奏者と和音を構成する際にも和声の響きに制約が出ることは明らかである。それら差異がナチュラル・トランペットとヴァルヴ・トランペットのどの構造の違いによって生じるのかを見みたい。前述の2つの楽器の大きな違いはヴァルヴシステムの有無である。金管楽器が解放音で半音階を演奏できるようになったことは重要な出来事であり、また、時代の流れのなかで技術の進歩と密接に関わっている。ヴァルヴシステムの登場について、アンソニー・ペインズの著書『金管楽器とその歴史』にヴァルヴシステムについて重要な記事が載っている⁷⁸。

新発明

ハイリンヒ・シュトルツェルは、ヴァルトホルンを完全なものとするために、ほぼ3オクターヴにわたって半音階が演奏できる簡単な装置を発明した。右手で操作する2つのレヴァーによって得られるすべての非自然音は、自然音と同様に響き、力強く透明感がある。彼はその発明をプロシア王の前で披露したが、現在好ましい成果が期待される。(原文ママ)

1815年《一般音楽新聞》に掲載された、金管楽器にヴァルヴシステムが登場した歴史的な記事である。金管楽器はヴァルヴの登場前は管が持つ倍音以外である非自然音の演奏は、記事のなかにあるホルンを例にすると、ベルのなかに右手を入れ、その手の調節によって音程に変化を持たせるものであり、非自然音の響きはくぐもっていた。しかし、ヴァルヴは倍音と同じ解放音で半音階の演奏を可能とするシステムであるため、倍音と倍音のあいだの非自然音も倍音と同じような響きを持てるようになったのである。この歴史的発明について、ヴァルヴの仕組みや種類、さらにヴァルヴ考案と楽器界への浸透・定着について、時代的・社会的背景との結びつきをみながら考察を行う。

ヴァルヴの基本的な仕組み

現代で用いられているヴァルヴ式の金管楽器は、基本的に構造・原理は同じである。楽器本体のなかでヴァルヴを押さずに空気が流れる管を主管と呼び、ヴァルヴはこの主管の途中に取り付けられる。基本的には3つの装置が取り付けられ、もともとの管を長くする迂回管である。選択する迂回管の種類によって空気が流れる管の長さが変わり、音程が下

⁷⁸ アンソニー・ペインズ『金管楽器とその歴史』福井一訳、東京：音楽之友社、1998年、219頁。

るのである。3つのヴァルヴは基本的に次のような構造をもっている。

第1 ヴァルヴ： 全音（半音2つ）下がる。

第2 ヴァルヴ： 半音（半音1つ）下がる。

第3 ヴァルヴ：全半音（半音3つ）下がる。

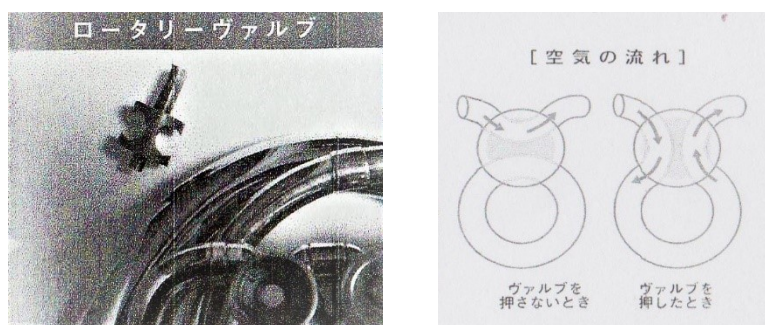
ヴァルヴを用いない場合を含めて、上記を単独、または組み合わせて使用することにより半音階の演奏が可能になる。金管楽器のヴァルヴシステムは、主管に対する比率によって作られているため、ヴァルヴを複数組み合わせて用いる場合は、管の長さが不足し音程が若干高くなることも金管楽器の特徴として理解しておく必要がある。

ヴァルヴの種類と歴史

ヴァルヴシステムとして現在一般的に用いられているのは、ロータリー式とピストン式である。ヴァルヴシステムの活用方法が異なるだけであるが、職人たちの試行錯誤が金管楽器の発展に大きく寄与しており、現代の楽器を理解するためにも重要であるため、ロータリー式とピストン式を中心としながら、それぞれのヴァルヴシステムの構造や歴史について考察を行う。

現代のチューバにも用いられているロータリーシステムは、ドイツのフリードリヒ・ブリューメルが1828年に発表した「円錐形回転キャストター」が基礎となっている。構造は以下の図の通りである。

(図1) ロータリーヴァルヴ



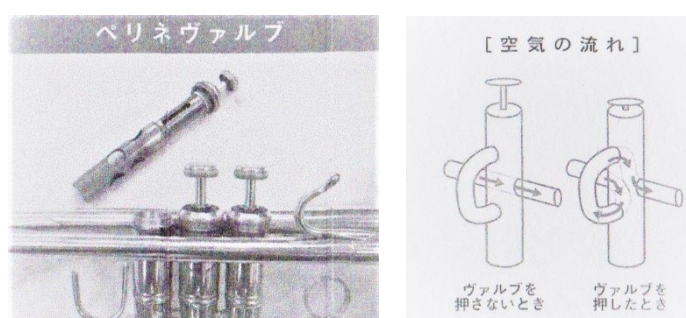
(出典：佐伯茂樹 2008 『カラー図解 楽器の歴史』 東京：河出書房新社)

ロータリーヴァルヴは円筒形の筒なかにロータリーがあり、そのロータリーが、円筒形の筒に等間隔にあけられた4つの穴のうち、2つの穴を結ぶために90度回転する構造である。内部にあるロータリーを回転させることによって、空気の通り道を変える構造になっている。ブリューメルが考案したものは、「空気の通り道は円の1/4を通過し、さらにローター

は回転しやすいように先細の構造になっている。」⁷⁹との記載がある。このブリューメルの回転ヴァルヴはプラハでも同時に改良され、1829年にホルン奏者のカイルが改良を行い、1832年頃ウィーンのリードルが特許をとったとされている⁸⁰。

ホルンやコルネットで有名だったパリのメーカー、ペリネが1839年に特許をとったとされる大型ヴァルヴ、いわゆるペリネヴァルヴは、現在で使用されているピストンヴァルヴである。フランス語圏で多く用いられてきており、ドイツやオーストリアを除く国々のトランペットやユーフォニアムなどに用いられている。ペリネヴァルヴの構造は図のようになっている。

(図2) ペリネヴァルヴ



(出典：佐伯茂樹 2008 『カラー図解 楽器の歴史』 東京：河出書房新社)

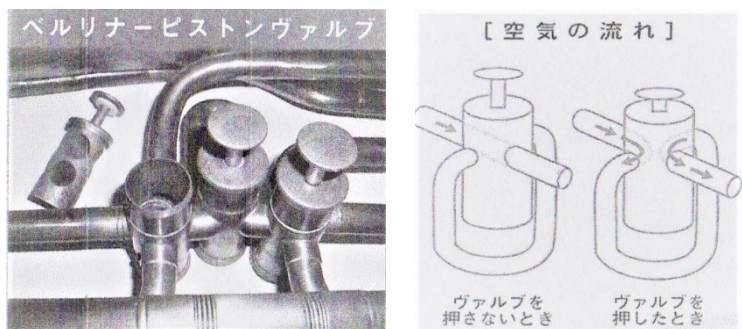
ペリネヴァルヴは、バス・チューバを考案したベルリンの軍楽隊長ヴィルヘルム・ヴィープレヒトが1833年に発表したベルリンヴァルヴのようにピストンには3つの通路があり、通路の幅はシュトルツェルヴァルヴよりは広く、ヴィープレヒトのヴァルヴよりは狭く作られている。上述のベルリンヴァルヴは、ブリューメルのロータリーを改良したシステムとして、ヴィープレヒト1833年のピン・カプセル・ヴァルヴに改良され、1835年に特許がとられたヴァルヴである。シュトルツェルの軽さとブリューメルのロータリーの優れた音色を持つシステムとして発表されている。また、ワーグナーとも関係の深いアドルフ・サクスは、自身の初期サクソルンにベルリンヴァルヴを盗用し、さらにロータリーヴァルヴもサクソルンに試みたが、最終的にはペリネヴァルヴに落ち着いたとの記録がある⁸¹。また、シュトルツェルはプッシュ・ボックス・ヴァルヴを考案し、さらに改良系として管状・プッシュヴァルヴを発表、その後改良を加えるなかで空気の通り道を右方向に変えたものが、シュトルツェルヴァルヴとしてフランスで広まっている。

⁷⁹ ペインズ (1998)、224 頁。

⁸⁰ 同上。

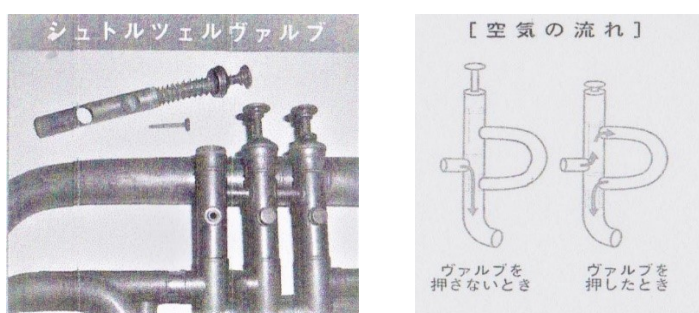
⁸¹ 同上、226 頁。

(図3) ベルリンヴァルヴ



(出典：佐伯茂樹 2008 『カラー図解 楽器の歴史』 東京：河出書房新社)

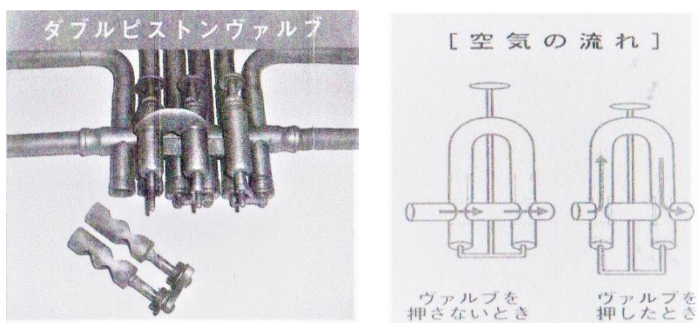
(図4) シュトルツェルヴァルヴ



(出典：佐伯茂樹 2008 『カラー図解 楽器の歴史』 東京：河出書房新社)

ウィーンフィルにて使用されるウィンナ・ホルンに用いられているヴィエンナ・ヴァルヴと呼ばれる、ダブル・ピストン・ヴァルヴもある。これは、1821年にドイツのクリスティアン・フリードリヒ・サットラーが考案し、1830年にウールマンがゼンマイ式のレバーを持つウィーン方式のもので特許をとったシステムである。ウィンナ・ホルンは現在でも使用されており、自然淘汰されたシステムが多いなか、現代でも用いられている貴重なシステムである。

(図5) ダブル・ピストン・システム



(出典：佐伯茂樹 2008 『カラー図解 楽器の歴史』 東京：河出書房新社)

以上を踏まえると、金管楽器はヴァルヴシステムの登場・発展によって半音階の演奏が可能になり、非自然音においても自然音・解放音と呼ばれる際に用いることの出来た響きでの演奏ができるようになったのである。構造の面を見ると、なかの構造は細かく複雑であり、一定水準以上の製造技術が求められることは容易に想像が出来る。次項では、この製造技術をどのようにして獲得したのかを社会的背景とのつながりを検討し考察を行う。

第2節 ヴァルヴ製造と産業革命

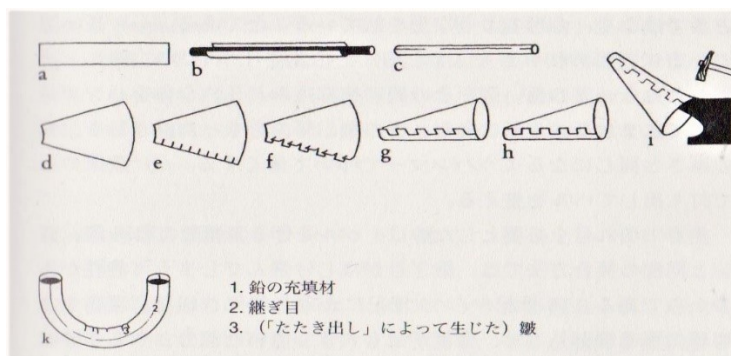
本章第1項ではヴァルヴシステムの登場前と登場後において、金管楽器の機能が飛躍的に向上したことが明らかとなり、第2項ではヴァルヴシステムの仕組みや成り立ちを明らかにしたなかで、構造が複雑であることも認められた。本項では、金管楽器の性能向上におけるヴァルヴシステムの登場がどのようにして可能になったのか、技術革新と関係の深い産業革命とのつながりを明らかにする。

産業革命と技術革新

本項で取り扱う金管楽器やヴァルヴシステムの登場や発には、人類に大きな変革をもたらした産業革命の影響が多分に見られる。その中心としてあげられるのが、産業革命による技術革新である。この技術革新による金管楽器製造の発展について論考する。資料が残っているトランペットの製造過程がどのように変化したのかを具体例としてあげる。

「1400年頃までの金属トランペットは青銅を鑄造して作られているものであったが、古代イスラエル人とエジプト人、サラセン人の使用していた楽器は例外であった。特にサラセン人は現代と同じである、薄版を打ち出して作る直感型の楽器を使用していたと考えられている。」⁸²とエドワール・タールは述べており、さらに当時の直管の作り方を図説しているため引用する⁸³。

(図) 直管の作り方



(出典：エドワール・タール『トランペットの歴史』中山富士夫訳、東京ショット・ミュージック、2012年)

⁸² エドワール・タール『トランペットの歴史』中山富士夫訳、東京ショット・ミュージック、2012年、54-56頁。

⁸³ エドワール・タール (2012)、55頁。

直管

- a. 平らな薄い長方形の金属板（真鍮や合金など）を適当な長さに裁断する。
- b. 丸い鉄の延べ棒に巻き付ける。
- c. 接する両方の辺をうすく削ったあと、それらを重ねてハンダで接合する。

響鳴管

- d. 金属板を台形のような形に切り取る。
- e. 長い辺の一方に歯型の切れ目を入れる。
- f. 歯を1つおきに曲げる。
- g. 残ったもう一方の長い辺をその間に挟み込む。
- h. 全体をハンダづけして大まかなベルの形にする。そのあと、厚みをもった継ぎ目をハンマーで叩いて薄くする。
- i. 鉄床の上で打ち出してベルを整える。
- j. 破れやすい継ぎ目はカーブの内側ではなく外側でもない、内と外の間におかれる。

16世紀から19世紀にかけて制作された現存する楽器の響鳴管をみると、ベルが最大に拡大した最後の部分に、歯型の接合が施されているのが見られることを、エドワール・ダールは述べている⁸⁴。さらに、時代が前後するが、1400年直前に楽器製造者たちは管を曲げる技術を開発している。金属の種類によって溶解温度が異なるという性質を応用して、(c)のような溶けた鉛を流し込む管をつくり、その管に鉛を流し込み、鉛が冷えて固まるまで放っておけばその管を曲げることが可能なる。この手法を用いたあと、叩き出しをという方法で管を叩きのぼすと、曲げる工程でのしわを最小限に抑えられる曲げ終えたあと鉛は流しだされ、完成した屈曲管は他の管と接続できることになる。19世紀頃にかけて用いられた楽器製造の手法が手作業であり、楽器制作が手工業の一部であることは明らかである。これらの楽器製造と比較すると現代の楽器製造は大幅に異なることが分かる。現代の楽器製造の概要は次の通りである。楽器製造については製造者によって差異はあると考えられる。そのため、本論では図説による詳細が載せられているヤマハの楽器解体全書⁸⁵を引用し、現代の楽器製造との比較・検討を行う。

⁸⁴ エドワール・ダール (2012)、56-57頁。

⁸⁵ ヤマハ楽器解体全書 (https://www.yamaha.com/ja/musical_instrument_guide/ 最終アクセス 2019年1月28日)

現代のトランペット

ベル

1. 暑さ 0.5mm の 1 枚の真鍮を丸め、つなぎ目を溶接する。
2. 丸めてできた筒を、職人が叩いてベルの形に成型する。
3. 芯金とベルを回しながら、ヘラを使って芯金にベルを押しあて絞る。
4. ベルのなかに特殊な金属を流し込んでから冷やして固め、管を曲げる。

ピストン（ヴァルヴ）

1. 3 本のピストンにそれぞれ 6 ヶ所穴をあける。
2. 3 種類の音の通り道になる管をピストン管の穴に通し、ロウ付けする。
3. ロウ付けした管の外径を円筒形に削って仕上げる。

ヴァルヴケーシング（ピストンが上下する管）

1. 正確な位置に穴をあける。
2. 専用の器具にヴァルヴケーシングを組み込み、炉のなかを精密に削る。
3. 旋盤を使ってロウ付けされたヴァルヴケーシングの内側を精密に削る。

マウスパイプ

1. ベルと同じように、スチールの芯金をパイプの内側に入れ、密着させてからダイスでしごき、ミクロン単位の高精度なパイプを形成する。
2. パイプの丸みがつぶれないように、柔らかく溶かしやすい金属などをなかに詰めて、型を使って曲げる。そのあと、なかに詰めた金属を溶かす。
3. 曲げ加工をしたパイプのなかに、内径と同じサイズのスチールボールを通し、内径のサイズを正確に成形する。

組み立て

1. それぞれの部品をハンダづけなどしながら組み立てる。
2. 管体の表面を、研磨材を塗った布で磨く。
3. 帯電した塗粒を吹き付ける。

両時代の楽器製造の過程をみると、製造工程の数に大きな差異が認められ、また、現代の楽器製造には機械が用いられていることがわかる。これらは工程のなかに機械が登場したことによる影響のひとつであり、機械の登場は産業革命との結びつきが強い。次に、楽器製造と産業革命との繋がりを考察する。

第3節 楽器製造における基盤の確立と産業革命の融合

産業革命において特に重要な変革とみなされるものには、綿織物の生産過程における様々な技術革新、製鉄業の成長、そしてなによりも蒸気機関の開発による動力源の刷新が挙げられる。これによって工場制機械工業が成立し、また蒸気機関の交通機関への応用によって蒸気船や鉄道が発明されたことにより交通革命が起こったことも重要である。これら変革のなかで金管楽器の進化に特に関係の深い項目に技術革新と楽器工場の登場があげられる。19世紀後半、楽器製造の工場がドイツ、フランス、イギリス、アメリカに初めて作られている⁸⁶。楽器工場や機械の登場によって、楽器製造技術や楽器の性能が飛躍的に向上するが、それらが可能となった背景には、訓練を受けた熟練した職人層といった基盤がある。世界の工場と呼ばれ産業革命の起点となったイギリスを例にあげ、それらの技術革新の発展構造が、ワーグナーが深く関係したドイツにどのように当てはまるかをみる。

楽器の発展に関連した産業革命の要素のなかで特に重要となるのが、長谷川貴彦の言う「マクロな発明」と「ミクロな発明」である⁸⁷。「マクロな発明」とは、産業革命意を牽引した画期的な技術革新であり、「ミクロな発明」は既存の技術の応用や発展である。加えれば、「ミクロな発明」は技術革新までに発展してきた職人の技術や共同体といった伝統のなかで培われた社会的基盤であり、産業革命によって登場した新しい技術や機械を取り入れ、使いこなせる術をもった個人や組織を示している。代表的な「マクロな発明」は、以下通りである。

(表8) 産業革命期のマクロな発明

年代	人物	主な発明
1733年頃	ジョン・ケイ	飛び杼
1759年	ウェッジウッド	陶磁器製作所開設
1761年	ブリンドリー	ブリッジウォーター運河
1764年頃	ハーグリーヴス	ジェニー紡績機
1769年	ワット	改良蒸気機関の特許を取得
1771年	アークライト	最初の水力紡績機
1779年	クロンプトン	ミュール紡績機
1784年	ワット	複動回転蒸気機関
1785年	カートライト	力織機
1789年	ボウルトン、ワット	最初の蒸気力紡績工場
1807年	モーズリー フルトン	卓上蒸気機関 蒸気船
1815年	マクアダム	ブリストル有料道路建設
1825年	スティーヴンソン リチャード・ロバーツ	蒸気機関車実用化 自動ミュール紡績機

(出典：長谷川貴彦『産業革命』東京：山川出版社、3頁。)

「マクロな発明」は様々な分野における技術革新をもたらし、ものづくりに機械の導入を行い、動力原の刷新による蒸気機関への応用における交通機関の発展に大きく関わって

⁸⁶ エドワール・ダール『トランペットの歴史』中山富士夫訳、東京ショット・ミュージック、2012年、225頁。

⁸⁷ 長谷川貴彦『産業革命』東京：山川出版社、44頁。

る。これらの革命を職人たちはどのようにして発展させているのか、イギリスの歴史に見ることにする。

クリストファー・ヒルの指摘を要約的に述べると、「イングランドの産業革命に寄与した流れのなかで重要であったのは、1780年以前の2世紀間につくりあげられた職人技の伝統であり、とくに時計と道具製造業」⁸⁸である。また、ヒルは次のようにも述べ、「17世紀のはじめに芽生えてきたイングランドの時計製造法は、17世紀末にはヨーロッパ中に有名となっていた。(中略)この産業の高度な専門化からペティは分業の重要性を学んだ。18世紀はじめには時計製造は大量生産業となり、ヨーロッパ市場を占領していた」とある。以上の記述から、イギリスの産業の高度な専門分野における発展には、機械や新しい技術を取り入れるだけの基盤があったことが窺える。これらを踏まえてドイツをみると、楽器製造技術が飛躍的に向上した背景には、職人層の基盤、すなわち、マイスター制度の存在が大きく関わっていると考えられる。

ドイツ・ニュルンベルクの楽器製造におけるマイスター制度について、ニュルンベルク市史編纂会の会報に記録とともに当時の様子の詳細が発行されているため、会報を要約的に載せながら考察を行う⁸⁹。17, 18世紀のニュルンベルクには数多くの手工業が存在し、各分野が受けもつ仕事の範囲は「手工業規約 Handwerksordnung」(以下、規約とする。)によって厳密に決められていた。ニュルンベルクでは当時より、司法権や重要な決定は市の公的機関が行っており、規約をはじめとする手工業についての統括・管理は、ルークアムト⁹⁰と呼ばれる専門機関が担当している。ルークアムトには手工業者にとっては、特に重要であるマイスター授与の権限が与えられており、市民の生活に重要な人物であったことがわかる。

既述の規約や制度が市民によって職人の生活を厳格に管理することは、有能に機能するか独裁的になるかなどの危険性は持ち合わせていたことは容易に想像できるが、ニュルンベルクにおいては効果的に働いていた。一つの大きな要因として、手工業の成果と職人の重要性についてルークスヘル⁹¹が深い理解をしていたことがあげられるだろう。ルークスヘルの有能さは、ニュルンベルクの手工業を大いに発展させ、他の都市が模範⁹²になっていたこと

⁸⁸ クリストファー・ヒル『宗教改革から産業革命へ』浜松正夫訳、未来社、1970年、293頁。

⁸⁹ ドイツ・ニュルンベルクの楽器製造におけるマイスター制度に関連した内容については、ヴィリ・ヴェルトミュラー「17・18世紀ニュルンベルクの金管楽器製造の実態」樋口隆一訳、明治学院大学文学部芸術学研究、45-51頁。に依拠している。

⁹⁰ ルークアムト (Rugamt) とは、ニュルンベルクでの下級裁判所である。ルークスヘル (Rugsherr) と呼ばれる裁判官5人で構成されている。ルークスヘルは市参事(一部の議決権を委任された機関) 会員が担当している。

⁹¹ 註90参照。

⁹² 他都市から職人の権限について市参事会に照会があったとの記述が残っている。

からも明らかである。有能なルークスヘルの影響から手工業が大いに発達したことは前述の通りであるが、次に金管楽器の発達に大きく関係している金管楽器職人の地位についても考察する。記録に残っているトランペット職人は、ニュルンベルクで1625年に認可された規約のなかで、トランペット製作者たちの地位は向上している。それまでに手工業のなかでも第3グループとされる地位の低い「自由技術 freieKunst」⁹³グループとして認知され、人数が少ないことから地位を確立していた職人組合にも統合されず、楽器を制作できる者であればだれでもトランペット製作者と名乗れるほど、認められた職人とは程遠い存在であった。さらに、だれでも楽器製作者と名乗れたため、職人としての主な特徴である修業期間やマイスター試験もなく、マイスターの称号がない状態となっていた。

さきに述べたように、1625年にトランペット製作者の地位が向上し、17, 18世紀にかけて高い評価を受けていた芸術職人たちと肩をならべ、ニュルンベルクの市参事会の権力によって地位が守られるようになったのである。加えて、比較的長い期間、ニュルンベルクから離れることですら処罰の対象となるほどであった。さらに、マイスターの称号を得ると、ニュルンベルク外での仕事は厳しく禁じられるが、引き換えに、職人としての技術が磨かれ、他にはない伝統の一つとして楽器職人が生まれていることが理解できるだろう。

以上のような時代的背景のなかで、伝統とされるマイスターと呼ばれる職人たちの技術が磨かれたのである。資料に残っているニュルンベルクでは徹底したマイスター制度が認められ、新しい技術や機械を取り入れる基盤が出来ていたことは明らかであろう。さらに、ドイツでは現代でも手工業マイスター試験が行われていることが述べられており、ニュルンベルクだけではなく、他の地域でも手工業による基盤が伝統的に培われていたことが窺える。楽器製作者による技術革新の基盤はマルクノイキルヒェンや周辺にも見られ、金管楽器と木管楽器の製作者が18世紀に定住し、19世紀後半に管楽器と弦楽器の工場生産が確立したとエドワード・タールが述べている⁹⁴。ドイツでは楽器制作はマイスター制度によって技術革新の基盤が整えられていたことによって、産業革命による技術革新を取り入れられたのであろう。それにより、複雑な製造技術を要するヴァルヴシステムの製作やボアサイズ拡大なども可能となり、金管楽器の性能が飛躍的に向上した大きな要素となっている。

⁹³ 当時のニュルンベルクにおけるトランペット製作者以外の自由技術職人として、ふいご職人や鐘作り職人、ガラス職人、ステンドグラス職人、小型時計職人、ほとんどの楽器製作者などがあげられる。

⁹⁴ エドワール・タール (2012)、226 頁。

結論

《指環》における管弦楽は、「和声と音色という二つの次元を通して創られる響き」⁹⁵によって高い音楽的言語能力を備え、芸術空間のなかで時間をつなぎとめることさえ可能にしている。この管弦楽の音楽的言語能力向上は、管弦楽を構成する楽器群の発達をもたらし、楽器群の能力向上は、楽器群を構成する個々の楽器の用法や能力の深化につながっている。これは、全体（管弦楽）がもつ要素は個（各楽器）に集約され、個におこる深化は全体（管弦楽）に還元されるという、相互作用の働きによってもたらされている。この補完関係の構築は《指環》に至る実験的試みによる積み重ねが織りなした成果であり、ワーグナーの芸術を創り出す一端となっていることが認められる。本論文では、響きの最小単位であるひとつの楽器、そのなかでもチューバを対象として、管弦楽、特に金管楽器群のなかにおける位置づけと作曲技法との連関による用法を主軸として4章にわたり考察を行ってきた。ここまでの論考を整理・総括し結論を示す。

第1章ではチューバの用法を論考するために必要となるワーグナーおよびワーグナー作品に関する先行研究の確認を行った。音楽学の分野における既存のワーグナー研究は、作曲技法や管弦楽法を主軸においた論考が見られ、ひとつの楽器の用法についての考察が限られていた。これらを踏まえ、本論文の意義と独自性を明らかにした。

第2章では、個（楽器）の用法に集約される全体（管弦楽）がもつ要素を明確にするため、管弦楽の編成や金管楽器群の構造を考察した。《指環》の4管編成における新しい金管楽器の登場や、金管楽器の各グループ、金管楽器群の音響的構造を明らかにすることに加え、4管編成に至るまでのワーグナーの実験的試みを浮き彫りにすることに重きを置いたものである。そのなかで、音響のなかのもっとも大きな単位であり、個（楽器）の集合体である管弦楽や金管楽器群の用法について、《タンホイザー》から《指環》を対象として考察を行った。それぞれの作品には特徴があらわれており、《指環》に向けてさまざまな要素の深化が認められた。本論における各作品の重要な特徴は次の通りである。

《タンホイザー》の基本的な管弦楽編成は、通常の木管楽器の数を基準した表記では2管編成とあらわされるが、金管楽器に限定するとトランペットとトロンボーンは3管が指定され、演奏箇所は限られてはいるものの限定的な3管編成が取り入れられていた。この試みはワーグナーの次の舞台作品である《ローエングリン》で大きく発展しており、バス・チューバを含めた金管楽器の用法をはじめとして、管弦楽法においても《タンホイザー》が《指環》へ向けた重要な段階であることが認められた。次の舞台作品である《ローエングリン》では、リヒャルト・シュトラウスが「(ワーグナーの) 管楽器の扱いはそれまで到達し得なかった真の完璧さの頂点」と述べるほど、本考察の主対象である金管楽器の用法が飛躍的に向上していることが明らかとなった。《タンホイザー》での実験的試みを実践的な使用へと

⁹⁵ アドルノ『ヴァーグナー試論』高橋順一訳、東京：作品社、2012年、73頁。

深化させ 3 管編成を固定させたことによって、同一楽器同一音色による三和音の演奏を可能にし、《指環》の 4 管編成の基盤確立が示されていた。

《トリスタン》《マイスタージンガー》では、《ローエン格林》までにみられたような管弦楽編成の拡大はないが、作曲技法の深化がみられた。《トリスタン》ではいわゆる無限旋律と呼ばれる「移行の技法」やトリスタン和声が用いられ、17 世紀以降、西洋音楽の基盤となってきた古典的な和声の崩壊につながる作品となっている。《マイスタージンガー》は「擬古調的」すなわち古典的な要素をもち、「《リエッツィ》を除けば、神話的・伝説的な先史時代ではなく、特定可能な歴史的年代」を舞台とした作品であった。旋律楽句を互いに連結させる複雑を極めた技法といった作曲技法の発達が見られ、これら技法と関連し合いながら個々の楽器の用法にも深化が見られた。

《指環》では、史上初めてワーグナーが用いた 4 管編成の構造を中心として、4 管編成の基本的構造、編成のなかにみられる 4 つ金管楽器グループ、そして金管楽器群の音響的構造について分析を行った。金管楽器 4 管編成の基本的構造としては、《ローエン格林》において確立された 3 管編成を基盤として、第 4 奏者の位置に、トランペット・グループにはバス・トランペット、トロンボーン・グループにはコントラバス・トロンボーンが取り入れられ、それぞれのグループの低音域が拡大されていた。さらに、ホルン・グループは特異な編成がとられ、4 本構成のグループが 2 組用いられていた。ホルン奏者 8 人の配置は、常にホルンを吹いている奏者 4 人と、ワーグナーが《指環》で新しく管弦楽に取り入れたワーグナー・チューバ（ワーグナーはテノール・チューバ（W）とバス・チューバ（W）と記譜している）への持替を行う 4 人であった。ワーグナー・チューバの登場は、管弦楽にまったく新しい音色・響きを創りだした要素であった。本論の研究の主対象であるチューバは、《マイスタージンガー》まで用いられていたバス・チューバではなく、コントラバス・チューバがはじめて用いられ、低音域の響きの充実や低音域の拡大が認められた。4 管編成のなかにみられる 4 つのグループは、《ローエン格林》までにみられたホルン・グループ、トランペット・グループ、トロンボーン・グループに加えて、新しく登場したワーグナー・チューバとコントラバス・チューバによって構成されるチューバ・グループであった。このグループは「ワルハラのもティーフ」や「大蛇のもティーフ」などにおいて中低音の豊かな響きを存分に活かしていた。ワーグナーが 4 管編成拡大によって金管楽器群のなかに創ったチューバ・グループは、それまでの管弦楽にない音色・音響の表出を可能にし、《指環》における独創的で貴重な管弦楽の要素となっていることが認められた。金管楽器群の音響的構造の考察では、4 管編成に新しく登場したバス・トランペット、コントラバス・トロンボーン、コントラバス・チューバやワーグナー・チューバの金管楽器群における位置づけを音色的観点などにより明らかにした。それにより、金管楽器群にバス・トランペットとコントラバス・トロンボーンを配置することによってトランペットからコントラバス・チューバまでの音域を隙間なく埋めていることが明白となった。加えて、金管楽器群にワーグナー・チューバという新しい音色を登場させたことにより、《指環》より前の金管楽器群にはなかつ

た、まったく新しい管弦楽・金管楽器群の響きを可能にしていることもみられた。それらにより、《指環》における新しい金管楽器の登場は、トランペットからコントラバス・チューバまでの金管楽器群がより強固な結びつきとなることに加え、ワーグナー・チューバの音色が融合することによって、ワーグナー独自の金管楽器群の音響構造を創り上げていることが認められた。

第3章では、第2章までの考察を踏まえて、ワーグナーの音響的創意にみるチューバの用法について論考を行った。分析には、第2章までの考察によって明らかとなった管弦楽や金管楽器・金管楽器群の用法に加え、管弦楽に音楽的言語能力を持たせることを可能にした作曲技法について整理・再考を行い、それらとチューバの連関を検討することにより、チューバやチューバ群の用法を明らかにした。まず《さまよえるオランダ人》では作曲当初はオフィクレイドが指定されており、現代のバス・チューバのパートはオフィクレイドの音色・響きが想定され書かれていたことが認められた。《タンホイザー》では《指環》に向けたひとつの段階になっており、《さまよえるオランダ人》ではみられない金管楽器の用法が見られた。バス・チューバの用法にも金管楽器とともに深化がみられるが、ワーグナーにとって《タンホイザー》は、《ローエングリン》への管弦楽法や楽器の用法習熟の過渡期であり、オフィクレイド的な用法と考えられる箇所もみられ、バス・チューバの用法にも実験的試みが認められた。《ローエングリン》でのバス・チューバの用法は、重要なモチーフとのつながりが強くなっていることが示された。さらに、《タンホイザー》までにはみられない運動性の高い音型がバス・チューバにも任せられており、《タンホイザー》における実験的試みが反映され、管弦楽の低音域拡充のための役割の比重も大きくなり、管弦楽法の発達に伴ってバス・チューバの用法にも深化が認められた。《マイスタージンガー》では交響詩の形式が参考にされた作品であることから、前奏曲の重要性を明らかにした。バス・チューバは、その前奏曲でのモチーフをはじめ、作品の至る箇所でもモチーフや音型を提示しており、「エファのテーマ」などをはじめとして、作品のなかでのバス・チューバの有意性が認められた。さらに、作品が持つ古典的要素によってファゴットとのアンサンブルも見られ、バス・チューバの汎用性の高さは明らかであり、《マイスタージンガー》でのバス・チューバの音色・響きは、ワーグナーの芸術・管弦楽に欠かせないものへと段階的に発展していることが示された。

《指環》におけるコントラバス・チューバやチューバ群の用法は、作曲技法との連関を中心として論考を行った。コントラバス・チューバの音色・響きは「音画技法」をはじめとする作曲技法との結びつきによって、巨人、大蛇、ドラゴンなどいくつかの意味をもつことになっていった。重要な点として、《ラインの黄金》から《ジークフリート》において、コントラバス・チューバの音色・響きが巨人ファフナーと結びついていることも明らかとなった。これにより、コントラバス・チューバが「物語るチューバ」へと深化していることが示されていた。加えて、これらワーグナーの音響的創意がブルックナー、マーラー、リヒャルト・シュトラウス、ドビュッシー、ヴェルディ、シェーンベルクらに大きく影響していることも

認められた。

第4章では、ワーグナーの管弦楽の表現能力の向上に欠かせない新しい楽器の登場に深くかかわっていたヴァルヴシステムの登場と産業革命による技術革新について述べた。ここでは、ヴァルヴシステムの歴史や仕組み、種類を詳述し、それらの登場が産業革命と技術革新がどのように結びついているかを明らかにした。これにより、ワーグナーの管弦楽における表現能力の向上に欠かせない個々の楽器の発達と時代的背景とのつながりを示した。

本研究を通して、ワーグナー研究における新しい視点が明らかになったと考えられる。これまであまり目が向けられてこなかった個々の金管楽器、とりわけ、チューバの用法である。具体的には、チューバのみでの用法と金管楽器群のなかでのチューバの位置づけやアンサンブルとしての用いられ方である。さらに、時代背景・社会情勢と金管楽器の発達のつながりについての言及もひとつの成果と考えられるだろう。本論文では、研究対象をチューバとして《さまよえるオランダ人》から《指環》までの用法の変遷を明らかにしてきたが、ワーグナーの管弦楽における金管楽器群の用法の研究をさらに充実させるためには、他の金管楽器の用法の変遷の解明が必要であろう。しかし、本論文がワーグナーの音響的創意、特に管弦楽におけるチューバの用法を明らかにしたことで、ワーグナーの金管楽器の用法における研究の足掛かりとなり、ワーグナー研究において一定の役割を果たしていると考えられる。

参考文献

邦書

- アドルノ, テオドール・W 2012 『ヴァーグナー試論』 高橋順一(訳) 東京:作品社
- ベッカー, パウル 2013 『オーケストラの音楽史 大作曲家が追い求めた理想の音楽』 松村哲哉(訳) 東京:白水社
- ベルリオーズ, エクトール シュトラウス, リヒャルト 2006 『管弦楽法』 小鍛冶邦隆(監修) 広瀬大介(訳) 東京:音楽之友社
- ベインズ, アンソニー 1991 『金管楽器とその歴史』 福井一(訳) 東京:音楽之友社
- ダルハウス, カール 1995 『リヒャルト・ワーグナーの楽劇』 好村富二彦・小田智敏(訳) 東京:音楽之友社
- ドビュッシー, クロード 1993 『音楽のために〜ドビュッシー評論集』 杉本秀太郎(訳) 東京:白水社
- ドビュッシー, クロード 1996 『ドビュッシー音楽評論集』 平島正郎(訳) 東京:岩波文庫
- ドビュッシー, クロード 1999 『ドビュッシー書簡集 1884-1918』 笠羽映子(訳) 東京:音楽之友社
- 長谷川貴彦 2012 『産業革命』 東京:山川出版社
- ヒンリセン, ハンス=ヨアヒム 2018 『ブルックナー 交響曲』 高松祐介(訳) 東京:春秋社
- ヒル, クリストファー 1970 『宗教改革から産業革命へ』 浜林正夫(訳) 東京:未来社
- 丸本隆・荻野静男ほか 2017 『キーワードで読む オペラ/音楽劇 研究ハンドブック』 東京:アルテスパブリッシング
- ミリントン, バリー 2013 『ワーグナー バイロイトの魔術師』 三宅幸夫(監訳) 和泉香(訳) 東京:悠書館
- 守重信郎 2015 『楽器入門 -写真でわかる!楽器の歴史』 東京:時事通信社
- 佐伯茂樹 2008 『カラー図解 楽器の歴史』 東京:河出書房新社
- 高崎保男 2015 『ヴェルディ全オペラ解説・3 「シチリアの晩鐘」から「ファルスタッフ」まで』 東京:音楽之友社
- タール, エドワード 2012 『トランペットの歴史』 中山富士雄(訳) 東京:ショット・ミュージック
- ワーグナー, リヒャルト 1986 『ヴァーグナーわが生涯』 山田ゆり(訳) 東京:勁草書房
- ワーグナー, リヒャルト 1993 『ヴァルキューレ:舞台祝祭劇《ニーベルングの指環》第

- 1日』 (ワーグナー・オペラ対訳シリーズ) 三光長治, 三宅幸夫, 高辻知義, 山崎太郎 (訳) 東京: 白水社
- ワーグナー, リヒャルト 1993 『オペラとドラマ』 (ワーグナー著作集3) 杉谷恭一, 谷本慎介 (訳) 東京: 第三文明社
- ワーグナー, リヒャルト 1996 『神々の黄昏: 舞台祝祭劇《ニーベルングの指環》第3日』 (ワーグナー・オペラ対訳シリーズ) 三光長治, 三宅幸夫, 高辻知義 (訳) 東京: 白水社
- ワーグナー, リヒャルト 1994 『ジークフリート: 舞台祝祭劇《ニーベルングの指環》第2日』 (ワーグナー・オペラ対訳シリーズ) 三光長治, 三宅幸夫, 高辻知義, 山崎太郎 (訳) 東京: 白水社
- ワーグナー, リヒャルト 1998 『宗教と芸術』 (ワーグナー著作集5) 三光長治, 他 (訳) 東京: 第三文明社
- ワーグナー, リヒャルト 1992 『ラインの黄金: 舞台祝祭劇《ニーベルングの指環》序夜』 (ワーグナー・オペラ対訳シリーズ) 三光長治, 三宅幸夫, 高辻知義, 山崎太郎 (訳) 東京: 白水社
- 渡辺護 1987 『リヒャルト・ワーグナー激動の生涯』 東京: 音楽之友社
- 渡辺護 1987 『リヒャルト・ワーグナーの芸術』 東京: 音楽之友社
- ヴェステルンハーゲン, クルト・フォン 1995 『ワーグナー』 三光長治, 高辻知義 (訳) 東京: 白水社

和文論文

- 稲田隆之 2005 「R. ヴァーグナーの《ニーベルングの指環》研究: 「ライトモチーフ」技法の様式的変遷」 東京藝術大学博士論文
- 岡田安樹浩 2014 「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」 慶應義塾大学博士論文
- 岡田安樹浩 2016 「《タンホイザー》 バリ上演のための改変とその管弦楽法」『音楽学』第62巻1号: 31-45

和文論文集

- 日本ワーグナー協会編 2002-2011 『年刊 ワーグナー・フォーラム』 神奈川: 東海大学出版会
- 日本ワーグナー協会編 2012-2018 『ワーグナー・シュンポシオン』 神奈川: 東海大学出版会

洋書

- Abraschew, Boschidar & Gadjew, Wladimir. 2014. *Illustrierte Enzyklopädie der Musikinstrumente – Musikinstrumente aus aller Welt Von den Ursprüngen bis in die Gegenwart*. Potsdam: h. f. ullmann.
- Bekker, Paul. 1924. *Wagner - Das Leben im Werk*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Dahlhaus, Carl. 1996. *Richard Wagners Musikdramen*. Ditzingen: Reclam.
- Degele, Ludwig. 1937. *Die Militärmusik – ihr Werden und Wesen, ihre kulturelle und nationale Bedeutung*. Wolfenbüttel: für Musikalische Kultur und Wissenschaft.
- Dullat, Günter. 2003. *Holzblasinstrumente und Metallblasinstrumente auf Auktionen 1981-2002*, Plau am See: Selbstverl.
- Berlioz, Hector & Strauss, Richard. 1991. *Treatise on Instrumentation*. Translated by Theodore Front. New York: Dover.
- Janz, Tobias. 2006. *Klandramaturgie*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Maehder, Jürgen. 1990. "Orchestrationstechnik und Klangfarbendramaturgie in Richard Wagners 'Tristan und Isolde'." In *Ein deutscher Traum*, Wolfgang Storch (ed.) Bochum: Hentrich. 181-202.
- Voss, Egon. 1970. *Studien zur Instrumentation Richard Wagner*. Regensburg: Bosse.

楽譜

- Anton Bruckner. *Symphonies Nos. 4 and 7*. Edited by Robert Haas. New York: Dover, 1990.
- Wagner, Richard. *Das Rheingold Der Ring des Nibelungen*. New York: Dover Publications, 1985.
- Wagner, Richard. *Die Walküre Der Ring des Nibelungen*. New York: Dover Publications, 1978.
- Wagner, Richard. *Götterdämmerung Der Ring des Nibelungen*. New York: Dover Publications, 1982.
- Wagner, Richard. *Das Rheingold Der Ring des Nibelungen*. Sämtliche Werke Bd. 10. WWV 86A. Edited by Egon Voss. Mainz: B. Schott's Söhne, 1988.
- Wagner, Richard. *Walküre Der Ring des Nibelungen*. Sämtliche Werke Bd. 11. 1. WWV86B. Edited by Christa Jost. Mainz: B. Schott Music International, 2002.
- Wagner, Richard. *Walküre Der Ring des Nibelungen*. Sämtliche Werke Bd. 11. 2. WWV 86B. Edited by Christa Jost. Mainz: B. Schott Music International, 2004.
- Wagner, Richard.: *Walküre Der Ring des Nibelungen*. Sämtliche Werke Bd. 11. 3. WWV 86B. Edited by Christa Jost. Mainz: B. Schott Music International, 2005.

- Wagner, Richard. *Siegfried Der Ring des Nibelungen*. Sämtliche Werke Bd. 12. 1. WWV 86C.
Edited by Egon Voss. Mainz: B. Schott's Söhne, 2006.
- Wagner, Richard. *Siegfried Der Ring des Nibelungen* Sämtliche Werke Bd. 12. 2. WWV 86C.
Edited by Egon Voss. Mainz: B. Schott's Söhne, 2008.
- Wagner, Richard. *Götterdämmerung Der Ring des Nibelungen*. Sämtliche Werke Bd. 13. 1.
WWV 86C. Edited by Egon Voss. Mainz: B. Schott's Söhne, 1981.
- Wagner, Richard. *Götterdämmerung Der Ring des Nibelungen*. Sämtliche Werke Bd. 13. 2.
WWV 86C. Edited by Egon Voss. Mainz: B. Schott's Söhne, 1980.
- Wagner, Richard. *Götterdämmerung Der Ring des Nibelungen*. Sämtliche Werke Bd. 13. 3.
WWV 86C. Edited by Egon Voss. Mainz: B. Schott's Söhne, 1982.
- Wagner, Richard. *Siegfried Der Ring des Nibelungen*. New York: Dover Publications, 1983.

謝辞

本論文は、本当に多くの方々による協力のもとに創り上げることができました。まず、東京藝術大学名誉教授の稲川榮一先生には、筆者が音楽の道を志した大学受験の頃から温かくも身の引き締まるご指導を賜りました。博士論文執筆のご指導はもとより、進むべき道へいつも導いて戴いたことによって、博士論文の完成にまで至ることが出来ました。ここに深く感謝の意を表させて戴きたいと思います。筆者が博士後期課程に在籍してから、指導教官と本論文の主査をお引き受けくださった日本大学芸術学部教授の土野研治先生は、いつも心温かくきめ細やかにご教授戴いただけではなく、博士論文執筆を通して人・研究者としての姿勢や心構えまでも示してくださいました。心より感謝を申し上げます。お二方とともに、筆者が博士論文執筆の壁にあたっていたとき、新しい切り口からのアプローチ方法をご提案戴き、また、いつもきめ細かなお気遣いや温かい助言をくださった日本大学芸術学部教授萩原貴子先生にも心から拝謝を申し上げます。日本大学芸術学部講師の平野昭先生にはご丁寧なご指導および貴重なご助言を戴きました。心より感謝申し上げます。筆者が行き詰った時をはじめ、いつも助力や助言をして戴いた立林奈々子氏にも心から感謝申し上げます。

本論文完成までに尽力、助力を賜った方々すべてのお名前を挙げることは出来ませんが、これらすべての方々に深く感謝を申し上げます。

最後に、筆者が音楽の道に進むことを全面的に応援し支え続けてくれ、いつも優しく見守り続けてくれた両親に、心からの感謝の意をここに記します。

2019年1月28日