

# リヒャルト・ワーグナー《ジークフリート》の 成立をめぐる<sup>1)</sup>

小宮山晶子

本論文は、リヒャルト・ワーグナー（1813-1883）による舞台祝祭劇《ニーベルングの指環 *Der Ring des Nibelungen*》（以下《指環》）から、その第三作《ジークフリート *Siegfried*》<sup>2)</sup> をとりあげ、この作品の性格や、初稿から決定稿にいたるまでの改変の過程、そして四部作での位置づけを明らかにすることをとおして、《指環》作成をめぐる諸問題と、1857年から1869年にわたった長期の作曲中断の意味を、改めて問いなおそうとする試みである<sup>3)</sup>。

- 1) 本稿は、筆者が2012年2月に成城大学に提出した博士論文「リヒャルト・ワーグナーのモチーフと、ドラマにおけるその用法について—音楽を手段としたドラマ表現とは何か—」の一部に、大幅な加筆をほどこして再構成したものである。
- 2) 《指環》では第一作の《ラインの黄金》の上演日を「序夜」と呼び、第二作の《ヴァルキューレ》を「第一夜」、《ジークフリート》を「第二夜」と数えるが、ここでは純粹に作品の順序を記した。
- 3) 《ジークフリート》作曲は、1857年8月に第2幕のオーケストラ・スケッチが完成したあと放置され、《トリスタンとイゾルデ》(1859)が作成された。その後《ジークフリート》第2幕は1864-1865年に総譜化されたが、作曲はふたたび中断され、《マイスタージンガー》(1867)が作成された。そして第2幕の総譜浄書を経て作曲（第3幕）が再開されたのは1869年3月であった。Wagner-Werk-Verzeichnis. Verzeichnis der musikalischen Werke. Richard Wagners und ihrer Quellen. Vorgelegt von John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss, Schott, Mainz usw. 1986 (以下 WWV), S. 373-387, 404-419.

## 1. 《ジークフリート》をめぐる疑問

《ジークフリート》は、一種のメルヒェンであるとみなされている<sup>4)</sup>。四部作の後半に達し、ようやく劇に登場した主人公ジークフリートが、神剣ノトウクを再生させ、大蛇から指環を奪還し、さらに養父ミーメの殺害を経て岩山の炎を越えブリュンヒルデを獲得する急速な展開は、《ラインの黄金》、《ヴァルキューレ》から一転して変化に富み、大蛇、森の小鳥といった異界の登場者たちもまた、悲劇の重圧から観客を一時解放するからである。

この作品が娯楽性を伴った陽性の演目とみなされた発端は、そもそもワーグナー本人の記述にある。1851年9月に友人テオドル・ウーリッヒにあてた書簡のなかでワーグナーは、当時浄書中であった《ジークフリート》の散文草稿《若きジークフリート *Der junge Siegfried*》に触れ、それを「喜歌劇 (komische Oper)」と呼んだ<sup>5)</sup>。また自伝「わが生涯 *Mein Leben*」においても彼は、1851年5月に関する記録で、この作品を「英雄喜劇 (heroisches Lustspiel)」として構想したと述べている<sup>6)</sup>。そのため《ジークフリート》は、なにはともあれ明朗な喜ばしい劇であると受けとめられてきた。

ただし《ジークフリート》の性格に関しワーグナーは、決して軽快性だけに言及したわけではない。上の構想期からほぼ20年を経た1869年2月23日に、彼は《ジークフリート》第2幕の総譜浄書を完成したその手で、

4) Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen* (1971), in: Carl Dahlhaus. *Gesammelte Schriften Bd. 7, 19. Jahrhundert Richard Wagner-Texte zum Musiktheater*, hg. von Hermann Danuser, Laaber 2004 (以下 DGS 7), S. 242f. 邦訳、カール・ダールハウス『リヒャルト・ワーグナーの楽劇』好村富士彦、小田智敏訳 (音楽之友社) 1995、159-160頁。

5) Richard Wagner. *Sämtliche Briefe*, hg. im Auftrage der R. Wagner-Stiftung Bayreuth, von Gertrud Strobel und Werner Wolf. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1993, Bd. 4, S. 98f. なお《ジークフリート》には、当初《若きジークフリート》という標題がつけられていた。*Der junge Siegfried*, in: *Skizzen und Entwürfe zur 'Ring'-Dichtung*, hg. von Otto Strobel, F. Brückmann, München 1930, S. 63-198.

6) Richard Wagner. *Mein Leben*, hg. von Martin Gregor-Dellin, 2. Aufl., Schott, Mainz usw. 1963, S. 478. 邦訳、リヒャルト・ワーグナー『わが生涯』山田ゆり訳 (勁草書房) 1986、544頁。

バイエルン国王ルートヴィヒ二世にあて、ジークフリートによる指環奪還場面の音楽を解説する高揚した手紙を書き送った<sup>7)</sup>。そして一夜明けた翌日24日にも彼はふたたび王に手紙を書くのだが、そこで彼は第3幕作曲の開始に臨み、次の有名な記述を残している。「私たちはここで、デルフォイの濛々たる地割れにはまったヘラスの民のように、巨大なる世界悲劇の中心 (der Mittelpunkt der großen Welttragödie) に遭遇します」。さらに続けて彼は次のように記す。「世界の没落が間近に迫り、この神は世界を再生させられないものかと考え悩んでいます<sup>8)</sup>」。

《ジークフリート》第3幕の冒頭で眠りを破られた地下のエルダが、ヴォータンに神々の終末を告知するのは衆知のことである<sup>9)</sup>。したがってワーグナーによる上の解説に対し、疑問が生じることはない。しかしながら、《ジークフリート》を当初は英雄喜劇と呼んで特徴づけた彼が、同一の作品に対しここで一転して「世界悲劇の中心」という表現を用いたのは不可解なことである。《ジークフリート》に彼が想定した性格は、実際にはどのようなものだったのだろうか。

また《ジークフリート》創作において彼は長期にわたり作曲を中断し、この間に《トリスタンとイゾルデ *Tristan und Isolde*》(1859、以下《トリスタン》)、《ニュルンベルグのマイスタージンガー *Die Meistersinger von Nürnberg*》(1867、以下《マイスタージンガー》)等を完成させるという曲折を経て、ようやく《ジークフリート》に回帰した。ここで彼に中断を強いたものは何だったのか。

以下ではこうした《ジークフリート》をめぐる疑問に焦点をあて、その背景を浮き彫りにすることによって、《指環》作成途上にみられた作品の不備と、作者ワーグナーの創作技術上の問題を明らかにする。そして、それに対し彼

7) *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel. Mit vielen anderen Urkunden in vier Bänden*, hg. von Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und von Winefred Wagner, bearbeitet von Otto Strobel, Karlsruhe 1936, Bd. 2, S. 257 f. なおこの総譜はルートヴィヒ王に献呈される譜であった。

8) Ebd., S. 258. 訳文は筆者による。なお「この神」とはヴォータンのこと。

9) ワーグナー『ジークフリート』(対訳)日本ワーグナー協会監修、三光長治、高辻知義、三宅幸夫編訳(白水社)1994、120-128頁。

がどのような対策を講じ、どのように問題を解決に導いたかを検証するとともに、《指環》四部作の成立を改めて捉えなおすことを目的とする。その第一歩として、《ジークフリート》それ自体の作成過程と、《指環》全体の成立過程とを、まずはテキスト面から確認していきたい。

## 2. 《指環》四部作の成立過程

### (1) 《指環》の原典

《指環》のテキスト成立状況は、ワーグナー作品の中でも例のない複雑さを示している。このドラマの原典は、5、6世紀に起源を置くゲルマンのニーベルンゲン伝説、そしてその内容が継承された北欧神話『エッダ*Edda*』<sup>10)</sup>、『サガ*Saga*』<sup>11)</sup>、ならびに中世ドイツの英雄叙事詩『ニーベルンゲンの歌*Das Nibelungenlied*』<sup>12)</sup>等であり、ワーグナーは自身の蔵書から、《指環》の出典に用いた書として次の10点を挙げている<sup>13)</sup>。

- 10) 『エッダ』には、いわゆる『歌謡エッダ*Die Lieder Edda*』と『散文エッダ*Die Prosa Edda*』とがある。『歌謡エッダ』は1210-1240年ごろにアイスランドで書かれた、神々と英雄にまつわる詩の手稿が13世紀後半に編纂されたもの。『散文エッダ』はスノリ・ストゥルルソンズ (Sunorri Sturlusons このほか表記は多様) によって北欧神話が総合的にまとめられたもの (1230年ごろ)。Danielle Buschinger, *Das Mittelalter Richard Wagners*, übersetzt von Renate Ullrich und Danielle Buschinger, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, S. 67-70.
- 11) 『サガ』には、13世紀後半にアイスランドで成立し、ヴォルズンガ族のルーツとスカンディナヴィアの主神オーディンとを結びつけた『ヴォルズンガ・サガ*Die Völsunga Saga*』と、1225-1230頃にノルウェー王ハーコン四世 (1204-1263) のために書かれた『トゥディリクス・サガ*Die Thidriks Saga af Bern*』がある。Buschinger, S. 70-76.
- 12) 現在のオーストリアで成立した『ニーベルンゲンの歌』(作者不詳)は、ドイツ中世の英雄叙事詩の典型であり、『トゥディリクス・サガ』から派生した1150-1160年ごろの作品が書き替えられたとみなされている。Buschinger, S. 75.
- 13) これらの著作は、1856年1月9日にワーグナーが、ワイマール公国の行政参事官であったフランツ・ミュラーに宛てた書簡に紙片を同封して列記したもの。その表記については、簡条書きの形式をふくめ、ワーグナーが記したままを掲載した。Richard Wagner. *Sämtliche Briefe*. Bd. 7, S. 334-337. なお個々の書誌情報は、

1. Der Nibelunge Noth u. Klage, herausgeb. von Lachmann.<sup>14)</sup>
2. Zu den Nibelungen. etc. von Lachmann.<sup>15)</sup>
3. Grimm's Mythologie.<sup>16)</sup>
4. Edda.<sup>17)</sup>
5. Volsunga-Saga (übersetzt von Hagen-Breslau.)<sup>18)</sup>
6. Wilkina - und Niflungasaga. (ebenso. - )<sup>19)</sup>
7. Das deutsche Heldenbuch, - alte ausgabe, auch erneut von Hagen. - Bearbeitet in 6 Bänden von Simrock.<sup>20)</sup>
8. Die deutsche Heldensage, von Wilh. Grimm.<sup>21)</sup>
9. Untersuchungen zur deutschen Heldensage, von Mone - (sehr wichtig)<sup>22)</sup>
10. Heimskringla, - übersetzt von Mohnike. (glaub' ich!) (nicht von

---

ブッシンガーが上掲書でクルト・フォン・ヴェステルンハーゲンの著作 (Curt von Westernhagen, *Richard Wagners Dresdener Bibliothek, 1842-1849*. Wiesbaden 1966) から引用したものであるが (Buschinger, S. 64f.)、それらはドレスデン文庫の蔵書記録に基づいて推測されたにすぎず、パイロイトのワーグナー蔵書館に現存する書籍とは一致していない。

- 14) *Der Nibelunge Nôt und diu Klage*. Hg. von Al. J. Vollmer. Leipzig 1843. Übersetzt von Karl Simrock. Stuttgart / Tübingen 1843.
- 15) *Zu den Nibelungen und zur Klage*. Anmerkungen von Karl Lachmann. Wörterbuch von Willhelm Wackernagel. Berlin 1836.
- 16) *Deutsche Mythologie* de Jacob Grimm. Göttingen 1843-1844.
- 17) *Lieder-Edda*. - Hg. von F. H. von der Hagen. Berlin 1812. - Übersetzt von Jacob et Wilhelm Grimm. Berlin 1815. / - Übersetzt von Friedrich Majer. Leipzig 1818. / *Snorra Edda*. Übersetzt von Friedrich Rühls. Berlin 1812. / *Lieder der Edda von der Nibelungen. Stabrimende Verdeutschung nebst Erläuterungrn*. Hg. von Ludwig Ettmüller. Zürich 1837.
- 18) *Völsunga-Saga oder Sigurd der Faffnirtödter und die Niflungen*. In: Nordische Heldenromane. Übersetzt von F. H. von der Hagen. 4. Band. Breslau 1815.
- 19) *Nordische Heldenromane. Wilkina- und Niflungasaga oder Dietrich von Bern und die Nibelungen*. Übersetzt von F. H. von der Hagen. Breslau 1814.
- 20) *Der Helden Buch*. Hg. von F. H. von der Hagen. Berlin 1811. Bearbeitet in 6. Bänden von Karl Simrock. Stuttgart / Tübingen 1843 - 1849.
- 21) *Die Deutsche Heldensage*. Hg. von Wilhelm Grimm. Göttingen 1829.
- 22) *Untersuchungen zur Geschichte der teutschen Heldensage*. Hg. von Franz Joseph Mone. Quedlinburg / Leipzig 1836.

このように《指環》の原典は多数かつ多分野におよび、ワーグナーが直接に彼の《指環》に翻案した特定のテキストを指摘することはできない。たとえば中世叙事詩『ニーベルンゲンの厄難 *Der Nibelunge Noth (und Klage)*』<sup>24)</sup>であれば、その前半に相当するジーフリト（ジークフリート）の悲劇が《指環》の《神々の黄昏》に転用されはしたが、とはいえ叙事詩冒頭に登場するジゲムント王とその妃ジゲリントが、《ヴァルキューレ *Die Walküre*》のジークムント、ジークリンデに対応するわけではなく、叙事詩で一国の王子であったジーフリトが、野性児かつ不義の子であるジークフリートと対応するわけでもない。また、ヴォータンほか天上の神々はいうまでもなく神話のみを出典とし、他の原典に神々が見出されることはない。このように《指環》の素材は、いずれも多数の原典から個別に、部分的に伝承されたにすぎず、個々の人物、道具類、また筋のモチーフ等はその原形を原典に確認することはできても、作品全体に対する一貫した原典を指摘することはできない<sup>25)</sup>。

原典を離れ、物語がワーグナーの稿に固定されたのち、《指環》テキストの作成は困難をきわめた。その初稿から決定稿に至るまでの過程は4年にわ

---

23) *Heimskringla: Sagen der Könige Norwegen von Snorre Sturlason*. Übersetzt von Gottlieb Mohnicke. Band 1. Stralsund 1837; und Snorri Sturluson's Weltkreis (Heimskringla). Übersetzt und erläutert von Ferdinand Wachter. 2 Bände, Leipzig 1835-1836.

24) 『ニーベルンゲンの厄難』は前出の『ニーベルンゲンの歌』と同一の叙事詩であるが、写本の系統によって標題や内容に差があり、詩の結辞が「これがニーベルンゲン（ニーベルング族）の厄難 (not) である」となっている資料 (B 写本) においては、標題に『ニーベルンゲンの厄難』が用いられる。一方、詩の結辞が「これがニーベルンゲンの歌 (liet) である」となっている資料 (C 写本) では『ニーベルンゲンの歌』が標題に用いられる。

25) 《トリスタン》では原典事情はまったく異なり、13世紀のドイツの詩人ゴットフリート・フォン・シュトラースブルクによる叙事詩《トリスタン *Tristan*》が一貫した原典である。Gottfried von Straßburg, *Tristan*, nach dem Text von Friedrich Ranke neu herausgegeben, ins Neuhochdeutsch übersetzt von Rüdiger Krohn, 3 Bde., Reclam, Stuttgart 1980.

たり解体と再創造をくり返した<sup>26)</sup>。その経緯を以下で概観してみよう。ここで特に注目しなければならないのは、四部作における《ジークフリート》の位置づけと、ワーグナーによる「回想」の用法である。

## (2) 《指環》初期稿作成の失敗<sup>27)</sup>

《指環》の最初の草案として作成されたのは、《ニーベルンゲン神話 *Der Nibelungen-Mythus*》(1848年10月)である<sup>28)</sup>。散文で記されたこのドラマ原案には「あるドラマの草稿 *Als Entwurf zu einem Drama*」という副題が添えられ、その内容は、矮人アルベリヒによるラインの黄金の強奪から、指環の争奪、そしてジークフリートの誕生および暗殺を経て、最後は世界炎上と洪水による粛清の中で、ブリュンヒルデの自己犠牲によって指環がラインに返還されるというものであった。それは現在の《指環》の物語と大筋で一致し、冒頭にラインの娘たちが登場しない、ローゲ、フライア、エルダが登場しない、またヴァルハラ火災が描かれない、といった差を除けば、ほぼ《指環》四部作が要約された筋書きとなっている<sup>29)</sup>。

しかし、これをドラマ化するに際し、その内容を英雄悲劇に特化させる方針を固めたワーグナーは、《ニーベルンゲン神話》の最終部分だけを拡大した劇詩《ジークフリートの死》を作成する(1848年10月)<sup>30)</sup>。その内容は

26) 作曲をふくめた作品全体の創作期間は、26年(1848-1874)におよぶ。

27) 《指環》テキスト作成過程に関しては、WWV S. 351ff, 364ff, 378ff, 393-396、ならびに Strobel (Hg.), *Skizzen und Entwürfe zur 'Ring'-Dichtung* を典拠とした。本稿では大変に簡略化したため、詳細なテキスト作成経過については、筆者による博士論文 122-123 頁の表を参照されたい。

28) *Der Nibelungen-Mythus*, in: Strobel (Hg.), *Skizzen und Entwürfe zur 'Ring'-Dichtung*, S. 26-33. なおこの稿はワーグナーの著作全集に収録されているので、以下ではそこから引用する。*Der Nibelungen-Mythus*, in: Richard Wagner. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 16 Bde., Bd. 1-10, identisch mit GS, Bd. 11-16 hg. von Paul von Wolzogen und Richard Sternfeld, Leipzig 1914 (以下 SS), Bd. 2, S. 156-166. 邦訳、「ニーベルンゲン神話」高辻知義訳、ワーグナー『ラインの黄金』(対訳)日本ワーグナー協会監修、三光長春、高辻知義、三宅幸夫編訳(白水社)1992所収、127-132頁。

29) エルダについては、本稿4「《指環》作曲の中断」でくわしく論じる。

30) *Siegfrieds Tod*, in: Strobel (Hg.), *Skizzen und Entwürfe zur 'Ring'-Dichtung*, S.

現在の《神々の黄昏》に相当し、当時ワーグナーはこのドラマを《ジークフリートの死》という単独の作品に集約する計画であった。そのため、物語から削除されたそれ以前の経緯、すなわち現在の《ラインの黄金》、《ヴァルキューレ》、《ジークフリート》に相当する内容は、縮小され、ただ序幕 (Vorspiel) として《ジークフリートの死》の冒頭に付加された (1848年11月)<sup>31)</sup>。ここでは三人の巫女による回想をとおして前史が語られる形式がとられ、それは現在の《神々の黄昏》における「ノルンの語り」に対応している。

しかしその3年後、前史を序幕に収納することが不可能であると結論したワーグナーは、前史を補足する目的で、《ジークフリートの死》の前篇として、《若きジークフリート》を追加作成した (1851年5月)<sup>32)</sup>。これが現在の《ジークフリート》の前身である<sup>33)</sup>。つまり《ジークフリート》は、元来《ジークフリートの死》(現在の《神々の黄昏》) をドラマとして成立させるための補足作品であり、いわば《ジークフリートの死》の前座という位置づけにあったのである。

さて、《若きジークフリート》の成立によって、主人公ジークフリートの成長史を描くことが達成された。しかし次に生じたのは、ジークフリートの誕生史、つまり現在の《ヴァルキューレ》に記された彼の両親の物語を、どう挿入するかという問題である。そしてここで最初にとられた手法もまた回想を利用することであり、《若きジークフリート》第3幕において、ヴァルキューレの岩山でジークフリートに覚醒させられたブリュンヒルデが、彼に前史を語り聞かせる「ブリュンヒルデの長語り」(Brünnhildes große Erzählung) が挿入された。

---

38-55.この時点で《ジークフリートの死》の副題は「3幕のオペラ *Oper in drei Akten*」であった。

31) この稿に関し Strobel では加筆された序幕部分だけが収録されており (S. 56ff)、一方ワーグナー著作全集では、旧稿と序幕とが一体化されて収録されている。 *Siegfrieds Tod*, SS Bd. 2, S. 167-228. なおこの時点で《ジークフリートの死》の副題は、「3幕の大英雄オペラ *Eine große Heldenoper in drei Akten*」であった。

32) *Der junge Siegfried*, in: Strobel (Hg.), *Skizzen und Entwürfe zur 'Ring'-Dichtung*, S. 69-96.

33) 《若きジークフリート》、《ジークフリートの死》といった標題が示すとおり、この時期のワーグナーの関心は、ただジークフリート悲劇に向けられていた。

しかし「ブリュンヒルデの長語り」を挿入してもなお、前史解説が完了することはなく、最終的にワーグナーは、さらに前史補足のためドラマを四部に拡大する決断をする（1851年10月）。そして「ブリュンヒルデの長語り」を解体して、現在の《ラインの黄金》と《ヴァルキューレ》とが作成されたのである（1851年11月～1852年11月）<sup>34)</sup>。

以上が《指環》テキスト成立過程の概略であるが、ここで明らかになることは、《指環》テキスト作成においてワーグナーが、まず多数の原典を合成した草稿《ニーベルンゲン神話》を作成し、次にその最終部分だけをドラマ化しようと《ジークフリートの死》を作成し、そのために削除した前史内容を回想形式でドラマに再導入することを試みては失敗して、テキストを次々と解体しては、回想部分を拡大して先立つ作品を増設し、ドラマを前方向に拡張するという不手際をくり返したことである。たび重なる失敗は深刻であり、テキストが廃棄されるごとに作曲も頓挫した。このときのワーグナーに欠如していたものは、大作を構成しまとめあげる技量であった。複数の原典に基づいた雑多な筋や主題を取捨選択し、ときに新規の内容を加筆して再構成する力量は、この時機の彼にはまだ充分ではなかったのである。

### (3) 《指環》付曲の失敗

このように、ジークフリート悲劇のドラマ化を試みては成功せず、作品の増設をくり返したワーグナーが、そのたびごと付曲にも挫折を重ねたことは容易に理解される<sup>35)</sup>。これでは付曲のしようがないのである。その中でもとくに大きな障害は、現在の《指環》において顕著に認められるような、音楽モチーフを駆使した彼独自の作曲法をとることができない、という問題であったと解される。たとえば《ジークフリートの死》冒頭のノルンによる回想場面を考えた場合でも、そこで回想される過去の出来事を指し示すための

34) *Das Rheingold, / Die Walküre*, in: Strobel (Hg.), *Skizzen und Entwürfe zur 'Ring'-Dichtung*, S. 213-229, S. 231-251.

35) 1850年の《ジークフリートの死》、および翌年の《若きジークフリート》の作曲の試みを指す（後述）。

音楽モチーフ群は、この段階ではまだ存在していない（後述）。また《若きジークフリート》冒頭の音楽に関しても、現在の《ジークフリート》第1幕前奏のように、ミーメの思惑、大蛇、ノートゥンク、ニーベルング族や、労働の苦役等の内容と関連づけられた複数の音楽モチーフを構成して作曲することは、個々の音楽モチーフが存在していない時点ではやりようがなかったのである。彼はここで、まず音楽モチーフを生み出すことから始めなければならなかった。つまり《ジークフリートの死》や《若きジークフリート》の作曲にあっては、道具となる音楽モチーフがまだ存在していないこと、さらにいえば音楽モチーフをあらかじめ生起させておくための先行作品が作成されていなかったことが、致命的な難であった。

1851年11月に、ワーグナーがテオドル・ウーリッヒに宛てた書簡に、彼は次のように記している。

考えてもみてほしい。私は — 劇詩《ジークフリートの死》を書く以前に — その草案を、神話の全体と壮大な関連をもたせてまとめあげたのだ。《ジークフリートの死》は、この草案における関連を暗示しながら、その中心にある破局を伝える試みとして、上演可能と思われる形につくりかえた作品なのだ。けれども音楽面をみっちり書きこむため、ドラマを視覚的に把握しなければならなくなると、私は、意図した現象がろくに表れてこないことを実感した。すなわち、それがあってこそ人物に絶大かつ決定的な意義を与えられるはずの重要な関連は、[《ジークフリートの死》では、きちんと書かれた筋ではなく]<sup>36)</sup>単に叙事的な語りや、[劇中人物間での]ちょっとした伝達をとおして[観客の]頭に残る程度にしかになっていない。だから、《ジークフリートの死》にドラマとして体をなさせるために、私は《若きジークフリート》を[追加して]執筆したのだ。ただし、そのことによって、先にとりまとめてあった全体<sup>37)</sup>がますます重要となり、《若きジークフリート》の場面の音楽を書き始めたとき、私にいよいよ明らかになったのは、全体の関連の意

36) 引用文中の括弧 [ ] は、その内部が筆者による補足であることを意味している。

37) 初稿『ニーベルンゲン神話』を指す。

義を明確に呈示する必要がなおさら高まっただけだということだった。今となっては、[このドラマが] 舞台の面から完全に理解されるためには、神話の全体を、具象的、造形的に仕上げなければならないと私は考えた<sup>38)</sup>。

以上のようにワーグナーは、まず《ジークフリートの死》の前史を、単に回想でなく眼前で演じさせ視覚化する必要があると認識し、《若きジークフリート》のテキストを追加作成した。しかしそれに作曲するためには、さらにまたその前史と関連づけられた音楽素材が不可欠であることも認識する。そして最終的にジークフリートの悲劇をドラマ化するためには、当初の原案である《ニーベルンゲン神話》の物語全体を冒頭から呈示すると同時に、その内容と関連づけた音楽モチーフを順次生起させ、準備しておく必要があるという結論に至る。結局《指環》の構想内容は、ふり出しにもどったのである。

カール・ダールハウスは、ワーグナーがジークフリート悲劇を二部に拡張し、さらに四部へと拡大した背景には、作劇上の理由だけでなく作曲上の理由もあったと指摘している。なぜなら、ワーグナーが拡大を重ねた部分とは、必ずしも前史解説のためだけではなく、ドラマにおける特定の感情を音楽上で表現するために、それに先がけて神話や英雄悲劇の内容に対応した楽想を形成しておくのに必要な部分であったというのである。つまり《ラインの黄金》や《ヴァルキューレ》で、物語と結びつけてあらかじめ生起させた音楽モチーフを用いることで、はじめて《ジークフリート》や《神々の黄昏》の内容が表現可能になるとダールハウスはいうのである<sup>39)</sup>。

このことを裏づけるなら、次の例が妥当すると考えられる。たとえば1850年8月に作成された《ジークフリートの死》の作曲スケッチには、ノルンの回想場面の音楽が見出される。そしてそこで構想された、es-moll 主和音の分散型を形づくる音楽モチーフ [譜例1] (本稿末尾の譜例一覧を

38) Richard Wagner. *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, S. 174. 日付不詳。訳文は筆者による。

39) Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, S. 208f.

参照)は<sup>40)</sup>、現在の視点からみれば、《ラインの黄金》の前奏を形成する、Es-Dur 主和音に基づいた一連のモチーフ群 [譜例2～5] の系列に属している。つまり、本来であれば《ラインの黄金》冒頭で神話と関連づけられ、その後手順を踏んで展開された、この作品の中心的な音楽モチーフが、ドラマの最終作品に至って変形され、かげりを帯びて es-moll という同主短調となって出現するのが譜例1のモチーフである。そのことをとおして神々の没落が暗示され、ドラマの経緯が表現される<sup>41)</sup>。しかしながら1850年当時、《ジークフリートの死》を単独作品として上演することを想定した場合には、上の es-moll のモチーフ [譜例1] が、作品冒頭でいきなり前史内容を担って、それを音楽上で表明することは不可能であった。

また、1850年12月から翌年1月にかけて作成された《若きジークフリート》の音楽スケッチには、大蛇ファフナーを表すモチーフと、森の鳥を表すモチーフの原案が残されている [譜例6, 7]<sup>42)</sup>。ただしここでの大蛇ファフナーのモチーフは、現在の《ジークフリート》第2幕への前奏冒頭で呈示される、あの増4度の下行跳躍音型に特徴づけられたファフナーのモチーフ [譜例8] ではない。というのも、現在の大蛇ファフナーのモチーフであれば、それはそもそも《ラインの黄金》に登場する巨人兄弟ファフナー、ファールトと結びつけられた完全4度の下行跳躍モチーフ [譜例9] が、その後ファフナーが変身した大蛇を表現するために、跳躍音程を半音拡大し、不協音程に変化させられたモチーフである [譜例8]。しかし《ラインの黄金》なくして《若きジークフリート》から開始した当時のドラマ構想にあっては、まだ生起もしていない巨人兄弟のモチーフを、さらに変形させて、その化身である大蛇を表現させるという作曲法をとることは不可能で

40) Robert Bailey, *Wagner's Musical Sketches for Siegfrieds Tod*, in: *Studies in music history: essays for Oliver Strunk*, hg. v. Harold Powers, Princeton 1968, S. 472.

41) 《ラインの黄金》冒頭の Es-Dur 主和音によるモチーフ群の変形とその意味については、拙論「ワーグナー《指環》における『ラインの動機群』とその変容について—ドラマにおける主題の統一とは何か—」を参照されたい。『美学』236号、2010年、49-60頁。

42) Bailey, *The Method of Composition*, in: *The Wagner Companion*. Edited by Peter Burbidge and Richard Sutton, London / Boston 1979, S. 288-291. WWV S. 380.

あった。そのため1850年のスケッチで考案された大蛇ファフナーのモチーフは、大蛇のくねりやとぐろを表す、もう一方の大蛇のモチーフひとつだけでしかなかった〔譜例6〕。このモチーフは、のちに成立する《ラインの黄金》において、「ニーベルハイム場面」でアルベリヒが変身する仮想の大蛇<sup>43)</sup>を表すモチーフ〔譜例10〕として転用されることとなる<sup>44)</sup>。

このように《ジークフリートの死》、《若きジークフリート》の作曲スケッチに記された音楽モチーフは、現在ではそれらの初出作品となった《ラインの黄金》、《ヴァルキューレ》の成立以前に考案されたものであって、したがって《ラインの黄金》、《ヴァルキューレ》の内容とは関連づけられることなく、およそ唐突に出現せざるを得なかったモチーフである。それらは現在ではいずれも、《ラインの黄金》の内容との密接な関連を伴って生起しているが、1850年の《ジークフリートの死》、《若きジークフリート》の作曲スケッチにおいては、これらのモチーフの意味内容の前提となる《ラインの黄金》が存在していなかったため、モチーフの創出それ自体が大変に困難な作業であった。結果としてワーグナーは《ジークフリートの死》、《若きジークフリート》の付曲を断念する以外なく、そこで不要となった音楽モチーフが、残骸としてスケッチに残された。

その後《ラインの黄金》、《ヴァルキューレ》が成立し、物語の冒頭から付曲を進める段階となって、作曲の問題はようやく解決を見出す。ここに至り彼ははじめて物語進行に則して音楽モチーフを生起させ、ダールハウスが述べたように、それを用いてのちのドラマの内容を表現させることが可能となったのである。1871年の回顧録「舞台祝祭劇《指環》成立事情についてのエピローグ的報告 *Epilogischer Bericht* [...]」<sup>45)</sup>においてワーグナーは、《指

43) ヴォータン、ローゲに隠れ頭巾の効力を示すために、アルベリヒがそれをかぶって大蛇に化けてみせた。

44) ここで大蛇を表すモチーフが生起したからこそ、現在の《ジークフリート》第1幕前奏では、舞台上での大蛇の出現なくして、オーケストラのみで大蛇を指し示すことが可能となったのである。

45) *Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspiels >Der Ring des Nibelungen< bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten* (1871). SS Bd. 6, S. 257-272.

環》作曲の開始状況を、次のように記している。

《ラインの黄金》の作曲において即刻あらたな道を歩み始めた私は、まず最初に、具象的で造形性を備えた自然のモチーフ群を考え出す必要があった。これらのモチーフ群は、どこまでも個性化して発展するなかで、複雑に枝分かれしたドラマの筋の、また、そこであらわにされる諸々の役柄の、情念傾向の担い手となるよう形成されなければならなかったのである<sup>46)</sup>。

### 3. ワーグナーの創作理論とその実践

#### (1) 論文『オペラとドラマ』

ワーグナーが述べる「自然のモチーフ群」がどのようなものであったかについては、拙論「ワーグナー《指環》における『ラインの動機群』とその変容について— ドラマにおける主題の統一とは何か—」<sup>47)</sup>、ならびに博士論文第2部「統一的な芸術形式—《ニーベルングの指環》を例に—」<sup>48)</sup>を参照されたい。ここでごく簡単に記すなら、「自然のモチーフ群」とは、複数の系統だった音楽モチーフ群が、ドラマ中の系統だった概念を表し、そのことによってドラマ内容と音楽とが系統だてて統一される、特殊な機能を備えたモチーフ群である。それは具体的には《ラインの黄金》冒頭の主題モチーフ「譜例2」と、そこから派生した同系統のモチーフ群「譜例3, 4, 5」を指し、これらが音楽上で変形することをおして、ドラマの推移や筋の変化が表現されるのである。こうした文学、音楽の両面性をもったモチーフを生み出す土台を作成するためにワーグナーは、1848年の劇詩《ジークフリートの死》以来、《指環》四部作のテキストを完成させるまで3年を要

46) Ebd., S. 266. 訳文は筆者による。

47) 註41参照。この論文における「ラインの動機群」と、ワーグナーが「自然のモチーフ群」と呼ぶモチーフ群は同一のものである。

48) 博士論文117-204頁。

したのであった。そしてそれと並行して彼がこの間に完成させていたのが、芸術論文『オペラとドラマ *Oper und Drama*』(1851)<sup>49)</sup>である。

『オペラとドラマ』は、「芸術と革命 *Die Kunst und die Revolution*」(1849)<sup>50)</sup>、「未来の芸術作品 *Das Kunstwerk der Zukunft*」(1850)<sup>51)</sup>に引き続いて発表された長大な作劇詩論であり、チューリヒ時代の彼の芸術論文の頂点を形成するとともに、《指環》の理念上の計画書とも呼ばれて彼の主著の位置づけにある。当時《さまよえるオランダ人 *Der fliegende Holländer*》(1843)、《タンホイザー *Tannhäuser*》(1845)、《ローエングリン *Lohengrin*》(1850)等を書きあげたワーグナーは<sup>52)</sup>、「オペラ」の創作に終止符を打ち、「オペラ」とは異なる新たな音楽劇の可能性を模索していた。そして未曾有のジャンルである「ドラマ」、すなわち台詞、歌唱、舞踊(演技)の三要素で構成される、次世代の芸術ジャンルの創出を目標に掲げて、のちの《指環》を構想する。その一方でそうした「ドラマ」作成のための諸技法を理論化したのが、論文『オペラとドラマ』であった。

この論文は、出版当時にはエドゥアルト・ハンスリックによって酷評され<sup>53)</sup>、現在なお読者の理解を得ることは困難である。その理由としてダールハウスは、ワーグナーがここで「ドラマ」の概念に関する解説を欠落させ

---

49) *Oper und Drama*, SS Bd. 3, S. 173-321, Bd. 4, S. 1-229. 邦訳、『ワーグナー著作集3—オペラとドラマ—』三光長治監修、杉谷恭一、谷本慎介訳(第三文明社)1993。

50) *Die Kunst und die Revolution*, SS Bd. 3, S. 8-41. 邦訳、「芸術と革命」杉谷恭一訳、ワーグナー『友人たちへの伝言』三光長春監訳、杉谷恭一、藤野一夫、高辻知義、三光長春訳(法政大学出版局)2012所収、1-59頁。

51) *Das Kunstwerk der Zukunft*, SS Bd. 3, S. 42-178. 邦訳、「未来の芸術作品」藤野一夫訳、『友人たちへの伝言』所収、61-251頁。

52) 『オペラとドラマ』以前の舞台作品に対しワーグナーはその副題に、《リエンツイ *Rienzi*》を除きほぼつねに「オペラ」という表記を用いている。とくに上記の三作品は共通して「ロマン的オペラ *Romantische Oper*」という副題をもち、まとめて「三つのロマン的オペラ」とも呼ばれている。WWV S. 220, 257, 305。

53) Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*, hg. von Dietmal Strauß, Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe, Schott, Mainz usw. 1990, S. 41, 70-73. 邦訳、エドゥアルト・ハンスリック『音楽美論』渡辺護訳(岩波文庫)1995(初版1960)、34, 70-74頁。

たために、論が錯綜したことが主因であると述べている<sup>54)</sup>。またそれ以外にも、当時現実に存在しない芸術ジャンルや、まだ存在しない作品を論じた記述は、実例を伴わず論証を欠いた。しかし現代では、『オペラとドラマ』以後のワーグナーの作品を「ドラマ」と考え、そこでみられる諸技法を実例とみなすことができる。そしてさらにこの論文の第2部、第3部を注意深く読めば、《指環》作成途上の初期稿にみられた不備や難点<sup>55)</sup>が、論文で綿密に考察され、いわば解決のための方策が論究されていることも認識されるのである。

たとえば、前述したような物語前史の削除、凝縮と回想手法の導入との関連で改訂が重ねられたテキスト作成の問題は、『オペラとドラマ』で扱われた「モチーフの強化 Verstärkung der Motive」と密接な関連を示している。そして同様に、音楽モチーフ創出に難航し、付曲のためのテキストを原典に遡らせ続けた音楽上の問題もまた、「モチーフの強化」と深く関連しているのである。では、この「モチーフの強化」が『オペラとドラマ』においてどのように論じられていたのか、以下で確認してみよう。

## (2) 「モチーフの強化」という技法<sup>55)</sup>

『オペラとドラマ』第2部で「モチーフの強化」が扱われた第5章<sup>56)</sup>において、ワーグナーが「モチーフ」と呼ぶのは、音楽モチーフのことでない。ここでのモチーフはさしあたり文学上のモチーフを指し、物語上で「～のモチーフ」と呼ばれる、一個の筋を意味している。ワーグナーはこれを「筋のモチーフ Handlungsmotiv」とも呼び、これを合成して緊密化、強力化することを「(文学上の)モチーフの強化」と名づけた。その手順は次のようなものである。

まず、物語から重要度の低い筋モチーフを徹底的に削除し、モチーフ

54) 特に混乱を引き起こすのは、「ドラマ」が台本それ自体を指すようにも記されている点である。Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas* (1971), DGS 7, S. 15.

55) この節の内容に関しては、筆者による博士論文第1部「『モチーフの強化』—《トリスタンとイゾルデ》を例に一」を参照されたい。24-116頁。

56) *Oper und Drama*, SS Bd. Bd. 4, S. 82-90. 邦訳 319-333頁。

を主要モチーフ群だけに制限する。ただし削除した弱小モチーフ群も、ただ廃棄するのではなく、主要モチーフと関連づけてそこに吸収させ、ふたたび物語にとり込むべきであると彼は述べる。なぜなら、このことにより主要モチーフ群が肉づけされ強化されるからである。この作業をくり返し、主要モチーフ群が十分に強化されたところで、次にこれらを音楽モチーフと合体させる。つまり文学上の筋モチーフを音楽モチーフと一体化させるのである。それは具体的には、旋律、和声等の特定の音楽部分に特定の筋モチーフを表現させることを意味し、以後は当該の音楽モチーフが、特定の筋モチーフを表す道具となる<sup>57)</sup>。この合体作業が「モチーフの強化」におけるもっとも重要な作業であり、こうして筋モチーフを表す音楽モチーフが生起することを、ワーグナーは「ドラマにおける奇蹟」と呼んだ。なお、この音楽モチーフはその後、複数重ねることによって、複数の筋を重層的に表現することが可能になる。つまり文学上のモチーフを重層化し強化するにあたっては、音楽モチーフが主導的な役割を果たすということになる。

### (3) 「モチーフの強化」の実践

さて、この理論に則してワーグナーは《指環》テキスト作成を試みた。彼はまず原案の《ニーベルンゲン神話》から大量の前史を削除し、《ジークフリートの死》を作成した。ジークフリートの悲劇を主要モチーフとしてドラマを構成するには、前史はさしあたり重要度の低いモチーフとみなされたのである。しかし彼は前史をただ削除しただけではなく、それを凝縮し簡潔化した上で、巫女たちによる回想の形式でふたたび物語に導入した。そのことにより、ジークフリート悲劇の主要モチーフには一定の強化がなされた。しかし削除が過ぎ、モチーフが不足して作品が成立しなかったため、彼は削除した前史モチーフの一部を《若きジークフリート》として作品化し、前座に置いたのである。

57) こうした音楽モチーフを呈示するのはオーケストラであり、オーケストラが持つこの機能をワーグナーは「オーケストラの言語能力 *das Sprachvermögen des Orchesters*」と呼んだ。 *Oper und Drama*, SS Bd. 4, S. 173f. 邦訳 471 頁。

この作業を彼は際限なくくり返した。それを彼に強いたのは、ダールハウスが指摘したとおり、作劇上の理由だけでなく、作曲上の必要性でもあった。というのは、上述したように《ジークフリートの死》、《若きジークフリート》の付曲においては、前史内容と一体化した音楽モチーフがなく、そのために付曲に支障をきたしたからである。このことからわかるように、《指環》創作で彼に徹頭徹尾欠落していた技術は、「モチーフの強化」の技術であった。殊に、筋モチーフを音楽モチーフと一体化させ、文学・音楽の両面機能をもつモチーフを作成しておく工程が欠落したことが、作曲で致命的な障害となった。つまり「モチーフの強化」の技術の欠如が、テキスト面でも音楽面でも《指環》創作を阻んだのである。この欠陥と正面から向き合い、《指環》を完成に導くためには、彼は執筆中の『オペラとドラマ』で諸理論、とくに「モチーフの強化」を徹底的に見直し、技法の再構築を図らなければならなかったと解される。

この「モチーフの強化」を、ワーグナー自身が納得できる形で実践する力量に到達し得たのは、《トリスタン》(1859)においてであったとみなされる。《トリスタン》では、原典となったゴットフリート・フォン・シュトラースブルクの叙事詩《トリスタン》から大量の筋モチーフが削除され、主要モチーフが極少にまで制限された。しかし削除された筋モチーフ群は、登場人物による短い対話をとおして巧みに劇中に挿入され、さらには複雑な前史内容が、主要人物による各幕ごとの長大な回想モノローグをとおして再導入されている。たとえば第1幕ではイゾルデの回想モノローグ「タントリスの歌」をとおして、アイルランドとコーンウォールの対立の歴史やモーロルト殺害が説明され<sup>58)</sup>、第2幕ではマルケの回想モノローグによって、コーンウォールにおけるトリスタンの成育史が語られる<sup>59)</sup>。さらに第3幕においては、シャルマイの旋律を背景とした瀕死のトリスタンの回想によって、彼の誕生にまつわる両親の悲劇が明らかにされる<sup>60)</sup>。このように《トリスタン》

58) ワーグナー『トリスタンとイゾルデ』(対訳)日本ワーグナー協会監修、三光長治、高辻知義、三宅幸夫編訳(白水社)1990、24-30頁。

59) 同上、92-98頁。

60) 同上、116-120頁。

においては、ゴットフリートの原典の内容が、回想手法を用いることによって細密に再現されている。そして、回想内容と一体化された音楽モチーフ〔譜例 11, 12〕が、その後の劇場面に出現しては、音楽をとおして過去の経緯や人物の感情を表しているのである<sup>61)</sup>。そこでは、前史解説と回想の用法に失敗を重ねてテキスト拡大をくり返した《指環》初期稿での「モチーフの強化」技法の未熟さと、格段の差が認められる。

1860年に出版した論文「未来音楽 *Zukunftsmusik*<sup>62)</sup>」のなかでワーグナーは、《トリスタン》の創作について次のように記している。

さて、この作品に関しては、私の理論上の主張からほとぼしる、もっともきびしい要求をつきつけても問題はなかろうと思われる。それは、私がこの作品を、私のシステムに則した形式につくりあげたからではなく、ここにきて私がついに、一切の理論をかなぐり捨て、完璧に自由となって、ある手法で創作をしたからであって、理論などは毛頭、頭になかった。だから私は、創作中は、自分のシステムをはるかに超越した気分になり切っていた。[...] それができしたのは、もしかすると、それに先立った反省の時期に、私が、ほぼ今回と同じ手法の訓練を強いられていたからかもしれない、[...]<sup>63)</sup>。

---

61) 博士論文第1部「『モチーフの強化』—《トリスタンとイゾルデ》を例に一」を参照。24-116頁。

62) *Zukunftsmusik. An einen französischen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Prosa = Übersetzung meiner Operndichtungen* (1860), SS Bd. 7, S. 87-137。「未来音楽」は、《タンホイザー》のパリ初演のために現地に滞在していたワーグナーが、そこで《さまよえるオランダ人》、《ローエングリン》をふくめた、いわゆる「三つのロマン的オペラ」と、《トリスタン》の台本をまとめて出版した際に、序文として添付した論文であり、(序文だけが) ルーブル美術館のコレクション管理委員であったフレデリック・ヴィヨにあてた公開書簡という形式をとっている(原著 *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française, précédés d'une lettre sur la musique*, Paris: Librairie Nouvelle, 1861, S. 1-73)。邦訳、「未来音楽」池上純一訳『ワーグナー著作集1—ドイツのオペラ—』三光長治監修(第三文明社)1990所収、99-186頁。

63) Ebd., S. 119. 邦訳150頁。ただし上の訳文は筆者による。

そしてもし同時に、あなたが私の《トリスタン》のテキストの仕上がりに対して、私が過去に達成した仕事以上の評価を与えてくださることを望んでよければ、あなたはすでにこの状況から次のことを推論なさらなければならなかったでしょう。詩作の段階において、[作曲に]先がけてすでに音楽の形式を完全に形成することは、まず少なくとも詩人の作業にとっては有益であるということ<sup>64)</sup>。

これらの記述はまさしく「モチーフの強化」、すなわち前史の削除や回想の導入による筋モチーフの強力化と、強力化された筋モチーフを音楽モチーフと合体させてのちの表現手段に用いる彼の書法を指している。そして、その技術の未熟さに起因した《指環》作成の失敗への反省を契機として、ワーグナーが『オペラとドラマ』でこの技法を再構築し、それを《トリスタン》創作の段階でようやく自在に活用できる技量に到達した、ということはこの記述は裏づけている。

このように「詩作の段階において、[作曲に]先がけてすでに音楽の形式を完全に形成する」作法、すなわち「モチーフの強化」に熟達し、《指環》を完結させるためには、論文『オペラとドラマ』をとおした論考と、作品《トリスタン》をとおした実践訓練とが、彼には不可欠であったと考えられる。

しかし、《指環》テキスト作成と並行して『オペラとドラマ』(1851)で構築された技法に対し、その実践訓練がなぜ時期を経た《トリスタン》(1857-1859)において実行されたのだろうか。折しも《ジークフリート》作曲の半ばに《指環》を一旦中断させ、創作技法の抜本的な見直しにワーグナーを駆り立てた要因とは、いったい何だったのだろうか。

#### 4. 《指環》作曲の長期中断

《指環》作曲中断の理由に関しては、さまざまな推測がある。たとえばア

64) Ebd., S. 123. 邦訳 158-159 頁。ただし上の訳文は筆者による。なお文中の「あなた」は上述のヴィヨを指している。

ルトゥール・ショーペンハウアーの『意志と表象の世界 *Die Welt als Wille und Vorstellung*<sup>65)</sup>』に影響されたワーグナーの精神的衰退、またマティルデ・ヴェーゼンドンクとの恋愛が引き起こした《トリスタン》への逃避、そして単独作品としてなまじ上演の可能性が期待されたがための《トリスタン》への没入など<sup>66)</sup>、理由は多数挙げられている<sup>67)</sup>。しかしそうした外的な事由はともかく、この時点で彼に作曲中絶を余儀なくさせた芸術上の理由は果たして何だったのか。《ジークフリート》後半の作曲を中止させ、彼に《トリスタン》、《マイスタージンガー》を経過させた、創作上の必然性はどこにあったのだろうか。

この問題を考えたとき、その原因もまた一貫して「モチーフの強化」にあったと考えられる。改訂を重ねて改善されたとはいえ、《指環》テキストはなお、付曲を困難とする欠陥を残していた。それはくり返された改訂の結果、最終稿に山積したひずみでもあったのだが、それが《ジークフリート》第3幕の筋モチーフを錯綜させ、「モチーフの強化」を妨げて、結果的に作曲を中断させたと推察されるのである。

《ジークフリート》第2幕と第3幕の間には、深い断絶がある。そして第3幕の進行に伴って、その断絶はより露わになる。というのも、大蛇を倒し、ブリュンヒルデの岩山に直進するジークフリートを印象づけて第2幕が終結したにもかかわらず、第3幕冒頭は唐突な「エルダ場面」で開始され、続く第2場では、ジークフリートとの対決における主神ヴォータンの没落が明確化されるなど、第2幕以来の進行が妨げられて、世界の終末や神々の滅亡と

---

65) Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: Arthur Schopenhauer Sämtliche Werke. Textkritisch bearbeitet und herausgegeben von Wolfgang Frhr. von Löneysen, Cotta-Insel, Frankfurt am Main 1960, Bd. 1-2. 邦訳、アルトゥール・ショーペンハウアー『意志と表象としての世界』西尾幹二訳（中央公論社）1990（初版1980）。詩人ゲオルク・ヘルヴェークに勧められ、1854年にこの著作を識ったワーグナーは、熱狂してこれをくり返し読み、インド仏教に関心を寄せるなど大きな影響を受けた。

66) 《トリスタン》が単独作品であるため、《指環》よりも完成が早く、また上演の可能性も高いと予測された。 *Zukunftsmusik*, SS Bd. 7, S. 118. 邦訳149-150頁。

67) Dahlhaus, *Das unterbrochene Hauptwerk zu Wagners Siegfried*, DGS 7, S. 333-336.

いった悲劇的な筋モチーフが突然に出現するからである。

この不可解な筋の構成を考えたとき、その原因として指摘されるのは次のことである。すでに述べたように、《ジークフリート》の前身であった《若きジークフリート》は、元来はジークフリート悲劇の重圧を緩和するために、その前座として作成された英雄喜劇（heroisches Lustspiel）であった。しかしながら喜劇を最終的には悲劇として終結させるためには、どこかで内容の転換が必要となる。そしてその転換点に選ばれたのが問題の第3幕であって、そこでの無理が作曲の障害となったと考えられるのである。このことを明らかにするために、《指環》テキストの成立過程をもう一度簡潔にたどってみたい。ここで注目したいのは、エルダとノルンをめぐる改訂の過程である。

### (1) テキストの問題

《指環》は元来、神々の没落を描いた神話劇として構想され、その内容はまず《ニーベルンゲン神話》にまとめられた。そこでは現在の《ジークフリート》第3幕の冒頭にみられる「エルダ場面」はなく、エルダという登場者も想定されていなかった<sup>68)</sup>。現在の《ラインの黄金》第4場で地底から登場し、ヴォータンに警告を与えるエルダは、《ニーベルンゲン神話》においてはエルダでなく三人のノルンであった<sup>69)</sup>。その後《ジークフリートの死》が単独作として成立すると、ドラマの重心は神話からジークフリートの悲劇へと移行し、神々をめぐるそれ以前の物語は削除された。《ジークフリートの死》を単独作品として舞台化するには、前史は切り捨てられる以外なく、《ジークフリートの死》にただ序幕をつけ、三人のノルンによる回想を挿入することによって前史が処理されたからである。

ただし《ジークフリートの死》単独ではドラマが成り立たず、《若きジークフリート》を付加して作品が二部に拡大されると、事情は異なってくる。《若きジークフリート》は先述したとおり、あくまで《ジークフリートの死》の前座としての英雄的喜劇であり、したがって《ジークフリートの死》を上演

68) 本稿2「《指環》4部作の成立」-(2)「《指環》初期稿作成失敗」を参照。

69) *Der Nibelungen-Mythus*, SS Bd. 2, S. 157. 邦訳127頁。

するためには、上に述べたような、喜劇から悲劇への転換点を設けることが必要となった。しかしそのための適切な場面を見出すことがおそらく困難であったため、ワーグナーが苦肉の策としてとった方法は、悲劇の預言者としてエルダを《若きジークフリート》に登場させ、無理やりに預言の場を挿入して悲劇への糸口を創造することであったと考えられる。本論文冒頭で引用したルートヴィヒ二世への手紙における、「私たちは、ここで […] 巨大なる世界悲劇の中心に遭遇します」という記述は、実はこのことを意味したと思われる。ここでエルダが登場し、預言を行うことによって、はじめてジークフリートの悲劇が開始されるのである。それ以前の内容は前史にすぎず、極論すればジークフリート悲劇の単なる前提でしかないというわけである。

さらに当然ながら、初稿《ニーベルンゲン神話》には三人のノルンによる回想場面もなかった<sup>70)</sup>。したがって最初の稿にみられたドラマの展開は、ジークフリートが大蛇から指環と隠れ頭巾を獲得すれば、即座にブリュンヒルデの覚醒場面に移行し、それがそのまま二人の交歓とジークフリートの旅立ちの場面に推移する、というように筋の進行が継続的でなめらかである（下図参照）。つまり《ニーベルンゲン神話》以降に次々とドラマに挿入された「ノルン場面」や「エルダ場面」、そして「ヴォータン・ジークフリート場面」（《ジークフリート》第3幕第1場）等は、まず《ニーベルンゲン神話》を単独作に変更したことと、さらにそれを二部作に拡大したことが原因となってワーグナーが加筆を余儀なくされた場面であって、最終的にドラマが四部作として結合された場合には、逆にこれらの場がジークフリートとブリュンヒルデの愛の場面をことごとく分断し、筋の連続性を破壊する障害物となった。つまり《ジークフリート》第3幕とは、連続性をもたない筋のまとまりが、ただ接合された形成物なのである。こうした部分に付曲をすることがどれほど困難な作業であったかは、容易に理解されることである。

---

70) 《ニーベルンゲン神話》では、物語の最初から最後までが通して記されており、したがって回想を用いて前史が解説される必要がなかった。

《ニーベルンゲン神話》の構成

指輪奪還	ブリュンヒルデ の目覚め	ジークフリート の旅立ち
------	-----------------	-----------------

《ジークフリート》第2, 3幕 ～《神々の黄昏》の構成

指輪奪還	エルダ場面 を挿入	ヴォータンとの 対決を挿入	ブリュンヒルデ の目覚め	ノルン場面 を挿入	ジークフリート の旅立ち
------	--------------	------------------	-----------------	--------------	-----------------

《ジークフリート》  
～第2幕……|第3幕……………|序幕～

《神々の黄昏》

1850年の《若きジークフリート》の付曲の失敗においても、おそらくはエルダの問題が関係していたと考えられる。というのも、《若きジークフリート》に付曲するには、第3幕冒頭に加筆された「エルダ場面」に、エルダを表す音楽モチーフが必要となるからである。しかし《若きジークフリート》の作曲スケッチにおいては、エルダを表すモチーフ〔譜例13〕は残存していない。なぜなら、エルダを表すモチーフを創出するためには、それに先行して、まず《ラインの黄金》冒頭の譜例3のモチーフを生起させ、そこから、エルダと関連させた短調のモチーフを派生させるという手順を踏まなければならなかったからである<sup>71)</sup>。最終的にワーグナーは、《ラインの黄金》前奏で譜例3のモチーフを生起させ、そのうえ第4場で、当初は三人のノルンであった預言の巫女をエルダに変更して地底から登場させ、そこで譜例3のモチーフを短調化した（エルダの）モチーフを派生させ、さらに、《神々の黄昏》の冒頭に突然に出現することになる三人のノルンの素性をあらかじめ説明しておくために、ノルンに関する情報をエルダに語らせ

71) エルダのモチーフがいつ考案されたか、またそれが譜例3のモチーフより先であったか後であったかについては議論がある。Warren Darcy, *The Genesis, Structure, and Meaning of the 'Rheingold' Prelude*: in *19th-Century Music*, Vol. 13-2, Univ. of California Press 1989, S. 84f., 89. / Westernhagen, *Die Entstehung des 'Ring'*, S. 75. なお、これらのモチーフの関係については拙論「ワーグナー《指環》における『ラインの動機群』とその変容について〔…〕」（註41）を参照。

る、という処置をとったと考えられる<sup>72)</sup>。こうしたエルダ、ノルンらをめぐる諸事情も、遡って考えれば、ワーグナーが二部作を四部作に拡大せざるを得なかった一因であったと推察される。

以上のような問題が一挙に表面化する箇所が、《ジークフリート》第3幕であった。このように、《ジークフリート》における作曲の中絶は、当初全体的な連続性をもって構成された《ニーベルンゲン神話》が、《ジークフリートの死》という単独作に変更され、《若きジークフリート》を加えて二部作に拡大され、最終的に四部作として再構成される過程で、そのときどきの必要に応じて行われた加筆の結果生じた第3幕の筋の断絶が、原因となったと考えられる。そこでは筋モチーフが錯綜し分散し、「モチーフの強化」でなく「モチーフの弱体化」が生じていたのである。

そしてさらに、困難の理由をもう一点挙げるなら、本来は神話劇として構想されたドラマが英雄悲劇に変更され、そこに英雄喜劇、そして最後には初期の神話劇まで加えた三種類の劇形態を共存させなければならなくなったことも、筋の構成に深刻なしわ寄せをきたしたと考えられる<sup>73)</sup>。「エルダ場面」(第3幕第1場)に続いて挿入された「ヴォータン・ジークフリート場面」(第3幕第2場)もまた、ヴォータンの権威失墜、すなわち神々の凋落を視覚化して神話劇の筋モチーフを形成する目的で加筆された場面にはほかならない。このように、《ジークフリート》という作品は性格づけ、位置づけの不確定な作品であって、《ジークフリートの死》の前座であったり、四部作の

72) なお《ジークフリート》第3幕冒頭においてもエルダはヴォータンに、神々の運命を自分ではなくノルンたちに尋ねるようしきりに勧めている。それは、のちの「ノルン場面」の必然性を正当化する目的でワーグナーがとった方策であると考えられる。

73) こうした、作品テーマの流動性や不確定性は、作品標題が《ニーベルンゲン神話》→《ジークフリートの死》→《神々の黄昏》といったように、悲劇と神話の間で揺れ動いたことからもうかがわれる。またそれに加えて《ジークフリートの死》の副題が、「3幕のオペラ *Oper in drei Akten*」(1848年10月)から、「3幕の大英雄オペラ *Eine große Heldenoper in drei Akten*」(1848年11月)、「3幕の英雄オペラ *Eine Heldenoper in drei Akten*」(1848年11、12月)などを経て、1850年12月には「リヒャルト・ワーグナーによる悲劇 *Eine Tragödie von Richard Wagner*」となり、さらに1853年の出版では副題ごとなくなったことも、上と同様に《ジークフリートの死》という作品の性格や位置づけの変化を物語っている。

途中経過であったり、また神話劇であったり、喜劇であったり、世界悲劇の中心であったり、といった再々の変更にとさらされた結果、第3幕の筋に無理が集積し、分裂をきたしたと考えられる。

こうした問題に対応するためにワーグナーがとった策のひとつは、前述したように、《トリスタン》を創作し、そこで「モチーフの強化」の実践訓練をし直すことであったと考えられる。そして、さらにもうひとつの策は、それまでとは一転して「喜劇」「笑劇」といった別のジャンルと正面から向き合うということではなかったかと推察される。というのは、元来ジークフリート悲劇の重圧を緩和する英雄喜劇として構想された《若きジークフリート》を、その目的に適うように完成させるためには、音楽面もふくめた笑劇の書法を急遽習得する必要が生じたと考えられるからである<sup>74)</sup>。そして彼が《マイスタージンガー》、すなわち過去に《タンホイザー》という悲劇を補完するためのサテュロス劇として起草した作品を<sup>75)</sup>、ここで改めてとりあげる決断をしたのは、その目的のためであったと解される。なお《マイスタージンガー》(1867)を完成させたワーグナーは、その翌年にも《ルターの結婚 *Luthers Hochzeit*》(1868)、《1幕の喜劇 *Lustspiel in 1 Akt*》(1868)、といった未完作品の草稿を残した<sup>76)</sup>。さらにその2年後の1870年には、普仏戦争に取材した《降伏、古代の手法による喜劇 *Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier*》の台本を手がけ、ハンス・リヒターに作曲を依頼している<sup>77)</sup>。そしてこれらがいずれも喜劇であったことは、この時期のワーグ

74) ギリシャの喜劇とサテュロス劇は本来別のジャンルであるが、ワーグナーにおいては「笑劇」という意味で、両者が類似のものとして捉えられていたと考えられる。

75) *Eine Mittheilung an meine Freunde* (1851). SS Bd. 4, S. 284f. 邦訳、ワーグナー『友人たちへの伝言』319頁。

76) WWV S. 497ff. / Richard Wagner, *Das Braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865-1882*. Erste vollständige Veröffentlichung nach dem Originalmanuskript Wagners in der Richard-Wagner-Gedenkstätte der Stadt Bayreuth. Vorgelegt und kommentiert von Joachim Bergfeld, Atlantis, Zürich 1975, S. 183f. (*Luthers Hochzeit*), S. 189ff. (*Lustspiel in 1 Akt*). これらの作品に作曲はされていない。抄訳あり、『リヒャルト・ワーグナー《鶯色の本》抄訳』[1]～[5]、杉谷恭一訳、『年刊ワーグナー・フォーラム』連載、日本ワーグナー協会編（東海大学出版会）2004年号～2010年号所収。

77) WWV 501ff. / *Das Braune Buch*, S. 216-220 (*Die Kapitulation. Lustspiel von*

ナーが極度なまでに喜劇とのとりくみに集中したことを裏づけると考えられる。殊に Lustspiel という副題がつけられた作品は、ワーグナーの作品中でこのふたつだけであり、ワーグナーがこれらを、彼が初期稿で heroisches Lustspiel に分類した《ジークフリート》を最終的な完成にもちこむための習作に用いたとも推察されるのである。折りしも 1860 年に彼が《タンホイザー》の改作に従事したことも<sup>78)</sup>、彼を《マイスタージンガー》にふたたび駆り立てる契機となったと考えられる。

## (2) 作曲面からの解決

このように、テキストに起因した付曲の難に直面したワーグナーが、その一方で筋の分散に対応するために、《ジークフリート》第3幕に導入した音楽上の解決法が何であったかを考えるなら、それは対位法であったと推察される。たとえば第3幕前奏に顕著に認められる大規模な対位法がその例である<sup>79)</sup>。というのも、対位法とは複数の素材、または性格の異なる筋モチーフを並立させ、同時に進行させることが可能な技法であって、この技法を駆使すれば、筋の上では互いに対立する文学上のモチーフを、音楽上では融合させ、同時に呈示することが可能となるからである。

《ジークフリート》第3幕には、このような異なった筋の要因を並行呈示して、「モチーフの強化」が行われた箇所がいくつか見出される。たとえば第2場から第3場への転換にあたる、ジークフリートの炎くぐりの場面において、異った意味内容を担う複数の音楽モチーフが、楽器群ごとに対位的に呈示されている。また幕切れのジークフリートとブリュンヒルデの二

---

*Aristop. Hanes*) / SS Bd. 9, S. 3-41. (*Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier*). なお音楽資料は消失している。

78) パリ初演のための改作であった。

79) 《ジークフリート》第3幕への前奏に関しトビアス・ヤンツは、ここではオーケストラの音響が複数の層となって高密度のポリフォニーを形成し、それがもはや声部と声部とのポリフォニーにとどまらず、楽器群と楽器群の層によって構成される、楽器法上のポリフォニーに高められたと述べている。Tobias Janz, *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners "Der Ring des Nibelungen"*, in: Wagner. In der Diskussion, Band 2, hg. von Udo Bernbach, usw. Königshausen & Neumann, Würzburg 2006, S. 70f.

重唱では、異なった相容れない内容を語る二人の台詞が、音楽上では共通したモチーフ〔譜例 14〕を与えられて、ときに同時に、またときには「入り」をずらせた対位法によってくり返し呈示されることが認められる<sup>80)</sup>。そしてここではさらにまだもうひとつの、四度の下行音型によって特徴づけられた別のモチーフ〔譜例 15〕が、二人の歌唱で「入り」をずらせて呈示されることはもとより、オーケストラにおいても同様の手法で頻繁に参入している。このように、異なった意味内容をもつモチーフ群に共通した音楽をまとわせて、強引に音楽上の一致を形成した上で、音楽モチーフをいわばフーガのストレッタにも似て執拗にたたみかけることをくり返せば、音楽モチーフは、見かけ上の一致のもとに、疑問を感じさせることもなく、相容れない複数の意味内容を、ドラマで同時進行させてしまうことができるのである<sup>81)</sup>。

こうした複数モチーフによる対位法、という手法がワーグナーにおいて顕著に認められるようになるのは、《トリスタン》以後である。たとえば《トリスタン》前奏曲冒頭では、一対のモチーフが上下に重ねられ、対位的に呈示された〔譜例 16〕。この一対のモチーフをダールハウスは、多声的モチーフ (mehrstimmiges Motiv) と記している<sup>82)</sup>。このように《トリスタン》においては作品冒頭から、対位的、ポリフォニックなモチーフ技法が導入された。さらに第 1 幕において、イゾルデのトリスタンへの殺意を表すモチーフと、トリスタンを殺したくても殺せない彼女の内面を表すモチーフ、という対立した概念を表す音楽モチーフ群が対位的に処理されていることは、博士論文で指摘したとおりである<sup>83)</sup>。同様に《トリスタン》

80) 『ジークフリート』(白水社対訳) 162-162 頁。このモチーフに対し、ワーグナーはジークフリートには「二人を包んで輝く / 白日の世界に祝福あれ! / ふたりを照らし出す / 太陽に祝福あれ」と歌わせているのに対し、ブリュンヒルデには「さらば、栄華を誇る / 神々の栄光よ! / 神々の一族も / 歓びのうちに滅びるがいい! / ノルンたち / 運命の綱を断ち切ってちょうだい!」と歌わせており、両者の内容はかみ合わず、ちぐはぐである。

81) 対位法のこうした特性は、ダールハウスによっても指摘されている。Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, S. 248. 邦訳 169 頁。

82) Ebd., S. 191f. 邦訳 84 頁。

83) 第 1 幕のイゾルデの回想モノローグ「タントリスの歌」と結びつけられた音楽モ

第3幕の、死にたくても愛のために死ねないトリスタンのモチーフと、彼を殺したくても殺せないイゾルデのモチーフとを対位法を用いて呈示することもまた、第1幕の書法をエスカレートさせ、さらに高度な対位法に発展させた例であると解される<sup>84)</sup>。そして、このように複数の筋モチーフを重ねてモチーフを強力化し重層化し、さらに大規模な筋モチーフを形成することが「モチーフの強化」であって、ワーグナーにおいては、この技法をとくに音楽面で高度化して現実化することが、《ジークフリート》後半の付曲に必要なであったと解される。その課題は対位法の導入によって、まずはこのように《トリスタン》で達成された<sup>85)</sup>。そして、この手法が《指環》において見出されるようになるのは《ジークフリート》第3幕以降である<sup>86)</sup>。それというのも、上に述べたような喜劇と悲劇の混在、また悲劇と神話劇の共存といった、混線した筋のまとまりを同時に進行させ、一方では分断された筋の接合から生じる音楽上の断絶を回避するためには、複数の筋の要因を、対位法を用いて音楽上で全的に呈示して処理する以外の解決法が見い出され得なかった、というのが実状であると考えられる<sup>87)</sup>。

《トリスタン》創作において、対位法が重要な位置を占めていたことは、彼の論文「未来音楽」の中の記述によっても裏づけられる。先に引用したと

---

モチーフ〔譜例 11〕と、一般に＜宿命のモチーフ＞と呼ばれる低音モチーフの並行呈示を指す。詳細な内容と譜例については、筆者による博士論文、54-68 頁、215-216 頁を参照されたい。

84) 上掲の「タントリスの歌」のモチーフ〔譜例 11〕と、第3幕のトリスタンの回想モノローグのモチーフ〔譜例 12〕の並行呈示を指す。詳細は博士論文 79-81 頁、215-216 頁を参照されたい。

85) なおこの手法は《マイスタージンガー》においても同様に認められ、前奏曲冒頭から、第1幕幕あきのコラル、また第2幕第7場の「殴り合いのフーガ」、そして第3幕第4場におけるヴァルター、エーファ、ザックス、マッダレーネ、ダフィットによる五重唱、および第5場のコラル「ヴィッテンベルクのナイティンゲル」を経て、最終場面「ザックスの演説」に至るまで、《トリスタン》をさらに上まわる高度な対位法書法がとられている。

86) Janz, S. 318ff.

87) 幕切れの二重唱は、前述のように、二人の愛の成就、二人の死、神々の没落、ノルンの網の断絶など複数の内容が錯綜し、筋の進行が破綻をきたしながら、強引な対位法によって終結させられる。

おり、この論文でワーグナーは、《トリスタン》の完成度に対する満足を露わにした<sup>88)</sup>。そしてその成功の理由について彼は、台本の中であらかじめ音楽の形式を整えておく作法、つまり音楽面をふくめた「モチーフの強化」の技術を、《トリスタン》において実現できたからだということや、そこで過去の反省を経て諸理論を超越し、自在な創作法に到達した、ということを書いて<sup>89)</sup>。なおその上で彼がさらに明らかにしているのは、そのことを彼に可能とさせたのは、かつての作曲の師であったクリスティアン・テオドル・ヴァインリッヒ<sup>90)</sup>によって厳しく教育された、対位法の技術力であったということである<sup>91)</sup>。

『オペラとドラマ』（1851）を刊行後、「未来音楽」（1860）を発表するまでの間に、ワーグナーはまとまった著作を公表していない。そのことは、彼がこの間ドラマの創作に専念したことを示しているが、《指環》の作曲中断期に（1857-1864）、過去の創作への反省を契機として、《トリスタン》で技法の大規模な実践訓練を行ったワーグナーが、そこで課題とした「モチーフの強化」の核心には、このように対位法があったことが確認される。そして《ジークフリート》作曲の中断を経て、彼に本格的な作曲再開を可能とさせたのもまた、対位法の技術だったのである<sup>92)</sup>。

## 5. 最後に

以上のように《ジークフリート》の作成は困難をきわめた。ヴェステルンハーゲンは、『《指環》の作成 *Die Entstehung des 'Ring'*』において、テキ

88) 本稿3「ワーグナーの創作理論とその実践」- (3)「『モチーフの強化』の実践」参照。

89) 同上、「未来音楽」からの引用文を参照。

90) Christian Theodor Weinlig (1774-1842). 彼はライブチヒのトーマス・カントルであり、バッハの対位法を継承していた。SS Bd. 1, S. 7, 126, 150.

91) *Zukunftsmusik*, SS Bd. 7, S. 96, 119. 邦訳 114-115, 150-151 頁。

92) このことは、《トリスタン》の創作の終了後（1859）、《ジークフリート》第3幕の作曲が開始する（1869）までの間に創作されたもうひとつの作品である《マイスタージンガー》（1861-1867）が、やはり作品全体に広げられた高度な対位法によって特徴づけられる作品であることから裏づけられる。

ストが《ジークフリートの死》から《ラインの黄金》へと後方から前方に向けて成立したのとは逆に、音楽モチーフの作成とその展開がおよそ一貫して前方から後方へ進められたことが、作曲困難の原因であったと述べている。というのは、《ジークフリートの死》、《若きジークフリート》のテキストが成立するたびに付曲の試みが行われたため、当初着想された後方作品の音楽モチーフがもっていた発展の方向性と、《ラインの黄金》以後、前方から後方に向けて作成された音楽モチーフの発展性とが、《ジークフリート》第3幕で衝突し、テキストと音楽の、もともと異なるふたつの発展の方向性をますます複雑化させたとは彼はいうのである<sup>93)</sup>。それも言い換えれば、「モチーフの強化」の方向の乱れであったと解される。

しかしながら、こうした困難の背景でワーグナーが、自己の技量不足に対する反省から、克服すべき課題を著作で理論化し、他作品での実践訓練を重ねて大作を完成に導いたことは注目されねばならない。その解決の手段として用いられたのが、旧師の教育によって鍛錬された、彼の対位法の技量であったことも認識されるべきである<sup>94)</sup>。なお《ジークフリート》の完成を目的とした喜劇創作との取り組みにおいては、彼は《マイスタージンガー》という副産物まで生みだした。そこでも中心に用いられた技法は対位法である。このように《ジークフリート》創作の困難は、つまるところワーグナーに、旧師の教育に立ち返り、技術の再訓練をすることを要請した。大作作成の途上において難題に直面したとき、その解決の糸口とすることができるのは、的確な自己能力分析に基づいた、技術の再訓練でしかない。そしてその解答は旧師の教育の中に見出される一。そのことを《ジークフリート》のこの例は我々に示しているのである。

---

93) Westernhagen, *Die Entstehung des 'Ring'*, S. 21.

94) ここで論じられた形式の対位法においては、テキスト面での問題と音楽面での問題が併せて解決されるからである。つまりワーグナーにとって対位法は「モチーフの強化」のための手段であったといえる。

譜例1 《ジークフリートの死》作曲スケッチ, 「ノルン場面」

1te. Norn

In os-ten wob ich. In wes-ten wand ich.

《ラインの黄金》, 冒頭モチーフ群

譜例2 (自然のモチーフ1)

Hr.

譜例3 (自然のモチーフ2)

Fag.

譜例4 (自然のモチーフ3)

Vc.

譜例5 (自然のモチーフ4)

Trp.

譜例6 《若きジークフリート》作曲スケッチ, ファフナーを表すモチーフ

譜例7 《若きジークフリート》作曲スケッチ, 森の鳥を表すモチーフ

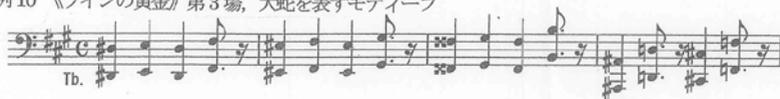
譜例8 《ジークフリート》第2幕, 大蛇に変身した巨人ファフナー

Pk.

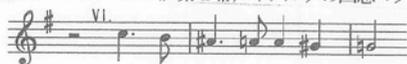
譜例9 《ラインの黄金》第2場, 巨人兄弟を表すモチーフ



譜例10 《ラインの黄金》第3場, 大蛇を表すモチーフ



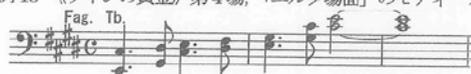
譜例11 《トリスタン》第1幕, イゾルデの回想「タントリスの歌」のモチーフ



譜例12 《トリスタン》第3幕, トリスタンの回想のモチーフ



譜例13 《ラインの黄金》第4場, 「エルダ場面」のモチーフ



譜例14 《ジークフリート》第3幕, ブリュンヒルデとジークフリートの二重唱のモチーフ



譜例15 《ジークフリート》第3幕, ブリュンヒルデとジークフリートの二重唱のモチーフ



譜例16 《トリスタン》前奏曲, 冒頭モチーフ

