

提出日 令和3年12月9日

主指導教員 高橋大海先生

リヒャルト・ヴァーグナー 歌劇《妖精》

—イタリア・オペラの影響とライトモチーフの先駆的な使用

Richard Wagner's Opera *Die Feen*:

Impact of Italian Opera and Pioneering Use of Leitmotifs

聖徳大学大学院 音楽文化研究科 音楽専攻

学籍番号 1000-180571 佐藤悠太

## 論文目次

0.	はじめに	6
1.	歌劇《妖精》のあらまし	8
1-1.	歌劇《妖精》の成立	8
1-2.	歌劇《妖精》の登場人物およびあらすじ	8
1-3.	歌劇《妖精》の台本および台本作者	10
1-4.	歌劇《妖精》の基となったカルロ・ゴッツィの戯曲『蛇女』	13
2.	背景としてのドイツ・ロマン主義	17
2-1.	ドイツ・ロマン主義オペラの傾向	17
2-2.	叔父アドルフ・ヴァーグナーがリヒャルト・ヴァーグナーに与えた影響	18
3.	ドイツ歌劇の状況と《妖精》が他作曲家から受けた影響	20
3-1.	ドイツ歌劇の状況	20
3-2.	歌劇《妖精》に対する他作曲家からの影響	23
3-2-1.	カール・マリア・フォン・ヴェーバーと《妖精》	23
3-2-2.	ハインリヒ・マルシュナーと《妖精》	28
3-3.	《妖精》作曲期のイタリア・オペラの状況とベッリーニとの関係	33
3-3-1.	イタリア・オペラの状況	33
3-3-2.	ロッシーニによるオペラ様式の決定とヴァーグナーによるその使用	36
3-3-3.	ベッリーニとヴァーグナーの関係	45
3-3-4.	ベッリーニの旋律とカデンツァの使用法	45
3-3-5.	ベッリーニの音楽とヴァーグナー	49
3-3-6.	ヴァーグナーのイタリア・オペラへの共鳴（同調）	51
4.	《妖精》と後期ヴァーグナー作品との関連性	52
4-1.	禁止された問い（試練）	53
4-2.	ライトモチーフ	54
4-2-1.	ライトモチーフとは	54
4-2-2.	モチーフ変形の定義と分析方法	56

4-2-3.	妖精アーダのライトモチーフ	57
4-2-4.	アリンダルのライトモチーフ	61
5.	<b>結論</b>	67
6.	<b>参考文献</b>	69
7.	<b>謝辞</b>	75

## 凡例

- (1) 本文中の音楽作品名は、原綴、邦題ともに《カッコ》で示す。作品名の初出のみ原題を併記し、以後は邦題のみで表記する。  
例：初出の場合、《妖精 *Die Feen*》、2回目以降は《妖精》。
- (2) 本文中の文芸作品名は、原綴、邦題ともに『カッコ』で示す。作品名の初出のみ原題を併記し、以後は邦題のみで表記する。なお、作品集の中の作品は「カッコ」で表記する。  
例：初出の場合、『ゼラーピオン同人集 *Die Serapionsbrüder*』、2回目以降は『ゼラーピオン同人集』。  
初出の場合、「詩人と作曲家 *Der Dichter und der Komponist*」、2回目以降は「詩人と作曲家」。
- (3) 外国人名は、初出のみ原綴(姓・名)および生没年を表記し、以後はカタカナ(姓のみ)で表記する。  
例：ヴァーグナー, リヒャルト Wagner, Richard (1813-1883)、2回目以降はヴァーグナー。
- (4) 音名および調性は、すべてドイツ語表記とする。  
例：C はハ音、C-dur はハ長調、c-moll はハ短調。
- (5) 本文中の外国人作曲家名および作品名は『ニューグローヴ世界音楽大事典』日本語版(柴田; 遠山 1993-1995)による。
- (6) 本文中で使用する楽譜の小節番号は、該当するアリア等が始まる小節(前奏含む)を1小節目と数える。
- (7) 小節番号は、単独のものを表す場合は(T.○○)と表記し、複数の小節を表す場合は(T.○○-T.○○)と表記する。T.は Takt (独: 小節)の意味。  
例：T.12 は 12 小節を示す。T.12-T.18 は 12 小節目から 18 小節目を示す。
- (8) 楽譜や参考文献のページ番号は、単独のものを表す場合は(S.○○)と表記し、複数のページを表す場合は(S.○○-S.○○)と表記する。S.は Seite (独: ページ) および Sparte (独: 欄、段)の意味。
- (9) 譜例番号は章ごとに提示する譜例順に番号を統一する。  
例：譜例 3-1.は、第 3 章の 1 番目の譜例であることを示す。

- (10) 図の番号は章ごとに提示する図の順に番号を統一する。  
例：図 4-1.は、第 4 章の 1 番目の図であることを示す。
- (11) 表の番号は章ごとに提示する表の順に番号を統一する。  
例：表 1-1.は、第 1 章の 1 番目の表であることを示す。
- (12) 本文中の出典を示す場合は、執筆者の姓・発表年、該当するページの順で記す。  
例：(長野 2014: 79)は、長野の 2014 年発表の著作、79 ページを示す。
- (13) 本文中で使用する引用文の訳文は、特に断らない限り、筆者が翻訳したものである。
- (14) 本文中の楽器名称は以下の通り略語で示す。

例：

VL. I	第 1 ヴァイオリン
VL. II	第 2 ヴァイオリン
VL.a.	ヴィオラ
VcL.	チェロ
Basso.	コントラバス
Arpa.	ハープ
Fl.	フルート
Cor.	ホルン
Kl.	クラリネット
Ob.	オーボエ
Fag.	ファゴット
Tr.	トランペット
Tromb.	トロンボーン
Timp.	ティンパニ

## 0. はじめに

### 0-1. 目的

リヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (1813-1883)の歌劇《妖精 *Die Feen*》は、作曲されてから初演に至ることができたヴァーグナーの最初の歌劇である。この作品は、彼の習作時代である 1833 年から 1834 年にかけて作曲されたため、後年に発表される「楽劇」とは異なる面を持つ。劇場での上演回数もヴァーグナーの他の作品と比べて少なく、研究史においても言及されることは多くない。本論文は、これまで十分に研究が行われているとは言えない《妖精》について台本と音楽の両方からアプローチし、オペラ史において、また、ヴァーグナー作品全体において、本作品を適正に評価するための考察を行う。台本については、《妖精》とその原型と考えられる諸作品との比較や、ドイツ・ロマン派文学を背景に持つことを念頭に置いた解釈を試みる。音楽については、作曲時に参照したと考えられるイタリア・オペラやドイツ・オペラからの影響、ヴァーグナーが自らエッセイ等で言及している他の作曲家からの音楽的影響、そして後年の歌劇作品に通ずる「(試練としての) 禁止された問い」のプロット構成や「ライトモチーフ」について論じる。

### 0-2. 先行研究

決して多くない《妖精》研究の中では、最上 2000、最上 2002、Soden; Loesch 1983 が注目に値する。しかし、最上の研究は本作品と文学上の特徴分析を軸としており、筆者が求める内容とは異なる。また Soden; Loesch は、《妖精》の発表に至るまでの経緯を調査していること、管弦楽の使用法としてヴェーバーからの影響を言及していること、そして《妖精》の理論的な分析をしている点では注目すべきであるが、ライトモチーフに関しては妖精アーダのモチーフに留まっている。そこで、筆者は改めて様々な文献を用いて《妖精》を多方面から見ることとした。

まず、《妖精》の成立に関しては、野上 1953、池田 1986、最上 2000、最上 2002、ボルヒマイアー 2002、久保田 2002、米川 2002、長野 2014、Bermel; Emery 1989、Wagner 2015、Wagner 2018 に記述がある。これらの先行研究には、《妖精》が作曲されるに至った経緯、台本、台本の基となった戯曲とその対訳などが発表されている。

《妖精》の台本に影響を与えたロマン派主義については、平野 2002、Warrack 1995、Lüthi 2017 などの文献が挙げられるが、中でも平野 2002 が詳しく述べている。

次に他の作曲家からの音楽的影響、特にイタリア・オペラから影響（オペラ様式の決定、

歌唱旋律の方向性や管弦楽の使用法)については、Grout 1957、Orrey 1981、Wagner 1985、Gossett 1995、Lippmann 1994、水谷 2006 などに言及がある。

ライトモチーフの先行研究としては、Jähns 1871、Bekker 1955、Grout 1957、Grout 1971、Mack 1974、Soden; Loesch 1983、Wagner 1983、Warrack 1995、ヴェステルンハーゲン 1973、寺西 1984、山崎 1996、最上 2000、稲田 2002、最上 2002、岡田 2018 が挙げられる。特に《妖精》のライトモチーフ研究としてアーダの「魔女のモチーフ」については比較的多く研究され、Soden; Loesch 1983 や最上 2000 および 2002 が詳しいが、本論文で言及している「アリンダルのモチーフ」はどの論文も言及していない。ライトモチーフの先行研究として先に挙げたものは、《妖精》以外の作品を研究対象としているため、本論文で《妖精》におけるライトモチーフの萌芽的使用について詳述することには意味がある。

### 0-3. 方法

まず、《妖精》が作曲された時期のドイツには、活況を呈していたイタリア・オペラに対抗し、ドイツ・オペラを振興する機運があった。そのため、この機運とは無関係に《妖精》を扱うのは適切ではない。そこで、第一章「歌劇《妖精》について」では、《妖精》の成立、登場人物およびあらまし、台本、そしてカルロ・ゴッツィ Carlo Gozzi (1720-1806)の戯曲『蛇女 *La donna serpente*』(1761/1762)の台本比較を論じる。

第二章「背景としてのドイツ・ロマン主義」では、《妖精》に影響を与えたであろうドイツ・ロマン主義との関係、そしてゴッツィと《妖精》をつなぐ役割を果たした叔父アドルフについて述べる。

第三章「ドイツ歌劇の状況とほかの作曲家から受けた影響」では《妖精》の音楽面を取り上げ、ドイツ・ロマン派歌劇作曲家とヴァーグナーの関係、そしてヴァーグナーがエッセイで言及しているヴィンチェンツォ・ベッリーニ Vincenzo Bellini(1801-1835)との関係について、ヴァーグナーの言説を参照しながら、具体的な検討を加える。

そして最後に、第四章「《妖精》と後期ヴァーグナー作品」で、ヴァーグナーの後年の歌劇作品との関連を検討する。具体的には、ヴァーグナーの特徴的な歌劇様式「(試練としての) 禁止された問い」と「ライトモチーフ」という2つの要素が《妖精》で先駆的に使用されているとの仮説に基づき《妖精》を分析、考察し、後期作品の特徴が初期作品にすでに発揮されていることを指摘する。

以上の記述から、《妖精》がドイツ・ロマン主義文学やイタリア・オペラ、そしてドイツ

の他の作曲家から音楽的影響を受けたことを明らかにし、後期作品で目立って使用されるようになる「禁止された問い」のプロットや「ライトモチーフ」が、この作品ですでに先駆的に使用されていたことを指摘する。

## 1. 歌劇《妖精》のあらまし

ここでは、《妖精》のあらましについて、主に台本に着目して説明する。このオペラの台本は、ヴァーグナー自身によるオリジナルだが、その元となったのはゴッツィの寓話劇『蛇女』であると一般的に理解されている。『蛇女』のオリジナル題材は、ペティ・ド・ラ・クロワ、フランソワ Pétis de La Croix, François (1653-1713) の物語集『千一日物語 (ペルシャの物語) *Les mille et un jours. Contes persans*』(1710-1712) に収められている「ルズヴァンシャド王とシェーリスタニ王女の物語 *Histoire du roi Ruzvanschad et de la princesse Scheheristany*」だと考えられている。また、ゴッツィは『蛇女』と共通する内容をもつ『からす *Il corvo*』という作品も書いており、この作品をヴァーグナーの叔父が1804年にドイツ語翻訳していることもわかっている。《妖精》と関連性の強いこれら3作品を比較して、第2章で論じるロマン主義文学の気分にあ致した、神話的・寓話的モチーフの共有を指摘する。

### 1-1. 成立

歌劇《妖精》は、ヴァーグナーが初めて完成させたオペラで、完全な形で残る一作目のオペラである(佐藤 2020: 77)。台本はヴァーグナー自身によって1833年頃に書かれ、作曲は1833年2月から1834年1月にかけて行われた(Dahlhaus1996: 234)。ヴァーグナーは、この作品の初演をライブツィヒで行おうと試みたが失敗し、彼が存命している間に演奏されなかった。ヴァーグナーの死後5年が経過した1888年ようやくミュンヘンで初演が行われた(ボルヒマイアー2002: 431)。

### 1-2. 登場人物およびあらすじ

ここでは、歌劇《妖精》の登場人物とあらすじをまとめる。



表 1-1. 歌劇《妖精》の登場人物

登場人物 (原語)	登場人物 (日本語)
Der Feenkönig (Bass)	妖精の王(バス)
Ada, eine Fee (Sopran)	アーダ 妖精(ソプラノ)
Farzana, eine Fee (Sopran)	ファルツァーナ 妖精(ソプラノ)
Zemina, eine Fee (Sopran)	ツェミーナ 妖精(ソプラノ)
Arindal, König von Tramond (Tenor)	アリンダル トラモント国の王(テノール)
Lora, seine Schwester (Sopran)	ローラ アリンダルの妹(ソプラノ)
Morald, ihr Geliebter und Arindals Freund (Bariton)	モラルト ローラの恋人でアリンダルの友人(バリトン)
Gernot, Arindals Jäger (Baß-Buffo)	ゲルノート アリンダルの狩人(バス-ブッフオ)
Drolla, Loras Zofe (Sopran)	ドロツラ ローラの侍女(ソプラノ)
Gunther, am Hof von Tramond (Tenor-Buffo)	グンター トラモント国の廷臣(テノール・ブッフオ)
Halard, Arindals Feldherr (Bass)	ハラルト アリンダルの軍の司令官(バス)
Die beiden Kindern Arindals und Adas, ein Knabe und eine Mädchen (stumme Rollen)	アリンダルとアーダの二人の子ども 少年と少女(黙役)
Ein Bote (Tenor)	伝令(テノール)
Die Stimme des Zauberers Gromas (Bass)	魔法使いグローマの声(バス)
Feen, Gefährten Moralds, Volk, Krieger, unterirdische Geister, eiserne Männer, unsichtbare Geister Gromas (Chor)	妖精、モラルトの仲間たち、民衆、兵隊、地底の幽霊たち、冷酷な男たち、目に見えないグローマの幽霊(合唱)

## あらすじ

時と場所 中世の架空の国トラモントと妖精の国

### (第1幕)

今から約8年前、アリンダルが家臣ゲルノートと狩りに出かけた時のこと。日も暮れかかった時、美しい牝鹿が現れた。アリンダルはその鹿を追いかけたがなぜか追いつくことが出来ず、とうとう川辺に着いたが、その川の中に牝鹿は消えてしまった。呆然として立ちすくむアリンダルの耳元に、たとえようもない美しい声が聞こえてきた。アリンダルはその声に魅了され、ゲルノートと一緒に川に飛び込み、気が付くと2人は美しい宮殿の中にいた。アリンダルは、美しい女の足元に身を横たえていると、その女はアリンダルに「あなたが私を愛していると同じく、私もあなたを愛しています。しかし、私があなたのものになるには、数々の試練を受け、八年間、私がいったい誰なのか尋ねてはいけません。」と言った。

アリンダルはこの約束を受け入れた。彼らの間には2人の子どもが生まれ、幸せに満ちた生活をおくっていた。しかし、8年がまさに過ぎようとしていた前日、アリンダルは彼女に素性を質問してしまった。すると雷がなり、彼女は消え、美しい宮殿も侍女たちも消

え、周りは岩だらけの土地に変わってしまっていた。

行方不明になったアリンダルを探しに出た、トラモント国のモラルドとグンターは、誰もいない岩山でアリンダルとゲルノートを見つける。王を失い、敵陣に包囲されたトラモント国に戻るように家臣たちはアリンダルを説得するが、彼は妖精アーダを失った悲しさ故、なかなか国に戻らない。ゲルノートは指環の魔法で王妃に化けた魔女ディルノヴァツの話のアリンダルに聞かせ、消えてしまった彼女も魔女に違いないと説得する。モラルドやグンターも僧侶や亡きアリンダルの父親に変装し、アリンダルを国に戻そうとする。ようやく国に戻ろうとしたアリンダルのもとに妖精アーダが現れ、何が起きても絶対に彼女を呪わないと誓わせ、新しい試練を彼に課す。

(第2幕)

愛する妖精アーダを失い悲しみにくれるアリンダルには、戦に負けそうなトラモント国のために戦う気持ちが全く起きない。再び彼の前にアーダが現れ、皆の前で2人の子どもを火の中に投げ入れる。敗戦の一報が届き、妖精アーダがトラモント国のハラルド軍勢を敗北させたとの報告も入り、アリンダルは彼女との約束を破り、妖精アーダに呪いの言葉を浴びせる。その後、子どもたちは生きており、ハラルドは敵に通じた反逆者だったことが判明する。アリンダルは、すべてが自分への試練だったことを悟り狂気に陥る。彼が約束を破ったことで、妖精アーダは地底で100年間、「石」として過ごさなくてはならなくなった。

(第3幕)

アリンダルが正気に戻らないので、婚礼の儀をおえたアリンダルの妹ローラとモラルドが彼の代わりに国政を司っていた。魔法使いグローマがアリンダルに、妖精アーダを取り戻す最後の機会を与え、剣と盾、そして豎琴を与える。これらの道具と共にアリンダルは地底の国に行く。豎琴を弾きながら歌うとその力で、「石」となった妖精アーダはもとの姿に戻り、2人は妖精の国の王位に就き、アリンダルはトラモント国の国政をローラとモラルドに委ねるのであった。

### 1-3. 台本および台本作者

《妖精》の台本の基となったのは、ゴッツィの寓話劇『蛇女』であると一般的に理解されている(最上 2000: 197)。ヴァーグナーが、このイタリアの劇作家の作品を見つけるに至ったきっかけは二つあった。第一は、文筆家であった叔父ヴァーグナー、アドルフ

Wagner, Adolph (alias: Adolf)(1774-1835)の影響である(叔父アドルフについては第2章で述べる)。第二は、E.T.A.ホフマン Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1776-1822)によって書かれた『ゼラーピオン同人集 *Die Serapionsbrüder*』(1819)に含まれている、短編小説「詩人と作曲家 *Der Dichter und der Komponist*」を参照したことである。その小説には、ゴッツィによって書かれた「寓話劇」はオペラ台本にふさわしいものとなるだろうと書かれていた(最上 2000: 197)。この記述と叔父アドルフからの文学的な影響により、ヴァーグナーはゴッツィの作品から台本に相応しい作品を探しているところに『蛇女』を見出したと考えられる。

カルロ・ゴッツィは、イタリア・ヴェネツィアに生まれた劇作家である。彼は裕福な家柄に生まれ育ち、1741年ダルマチアで将校として生活を送る。1747年、故郷に戻った後、兄のゴッツィ、ガスパーレ Gozzi, Gaspare (1713-1786)と協力し、伝統的文学を守ろうとして「グラネレスキ協会」*Accademia dei Granelleschi*を立ち上げた(Bermel; Emery 1989: 2)。ゴッツィは当時、イタリア文学界のゴルドーニ Goldoni, Carlo (1707-1793)による啓蒙主義的な演劇改革に反対し、古き良き時代からの文学を守るのを目的としたが、実際にはヴェネツィアの町で勢いを見せ始めたゴルドーニの演劇ばかりを上演していた劇場の人気を落とすことにあった(Bermel; Emery 1989: 2; 238)。

ゴッツィが、ゴルドーニの演劇に対して反対した理由は、それが①下品で、②低俗で演劇内容が不道徳であり、③庶民を味方とし社会秩序を乱そうとすると考えたことである。そこでゴッツィは、伝統劇である仮面即興劇 *commedia dell'arte* を擁護する立場をとり、その分野で活躍していたサッキ、アントーニオ Sacchi, Antonio (1708-1788)の劇団と連携し、1761年に寓話『三つのオレンジへの恋 *L'amore delle tre melarance*』を書いた(Bermel; Emery 1989: 3)。この作品はルネッサンス後期の作家、バジーレ、ジャンバッテスタ Basile, Giambattista (1575?-1632)が書いた説話集『ペンタメローネ(五日物語) *Pentamerone*』(1634)を脚色したもので、東方的異国情緒により好評を得た(池田 1986: 492)。その後、十篇からなる『寓話劇 *Fiabe teatrali*』(1761-1765)を書き、ゴルドーニの作風とは正反対に、『アラビアン・ナイト』他からテーマを取って、伝統的な仮面即興劇の技術を用いて、魔法的・幻想的な舞台を作った。ゴッツィによる舞台演出は、「18世紀ヴェネツィアの民衆演劇に一種の「誇張」を持込み、それに適応した仮面を使用し東方風な独特の雰囲気醸し出すことに成功した」と言われる。また、観客を魅惑し強い感銘を与えることに全力を注いだゴッツィは、従来の仮面即興劇の暗示的・神秘的な筋立ての代わ

りに冒険譚や恋愛譚をもって置き換えもおこなった(野上 1953: 8)。特に 1765 年に書かれた『緑の鳥 *L'augellino bel verde*』は大成功し、ギリシャ劇以来の伝統を破壊し奇想天外で自由な表現を用いて、後世のドイツ・ロマン主義文学者たちを喜ばせた(野上 1953: 8)。この時期にゴッツィは、代表作である『からす』(1761)、『青き怪物 *Il Mostro turchino*』(1764)、『トゥーランドット *Turandot*』(1762)、『蛇女』などを書いて、その強烈な異国情緒によって成功を取めた。野上 1953 によると、18 世紀ヴェネツィア人を魅了させるには、「誇張した東洋事物を舞台に持込み、それに適応した仮面を用いて東洋風な、一種独特の空想的雰囲気醸し出せば充分であった」ようだ(野上 1953: 8)。

しばらくして大衆の寓話への興味が薄れると、ゴッツィの作風が新たな方向へ動いた(野上 1953: 8)。その理由は、仮面即興劇の擁護者であったサッキの劇団が、喜劇以外を演じることが出来る俳優を入れることにしたことである(野上 1953: 9)。この新趣向をもって、ゴッツィの新たな仮面劇は、スペイン喜劇から題材をとった『復讐する女 *La donna vendicativa*』(1767)を皮切りに世間の注目を浴びた。また同時期にサッキの劇団がポルトガルを巡業し、スペイン人劇作家ローペ・デ・ベーガ Lope de Vega (1562-1635)、スペイン黄金世紀演劇の代表的劇作家カルデロン Calderón de la Barca (1600-1681) などの作品を多数持ち帰ったことも、ゴッツィに多大な影響を与えた(野上 1953: 9)。

ゴッツィは 1761 年に風刺的作品『風変わりなマルフィサ *Marfisa bizzarra*』を書き始め、13 年後の 1774 年によく出版するが反響は芳しくなかった。この作品は、ヴェネツィア王国の腐敗を風刺したもので、貧民の出であるパリーニ, ジュゼッペ Parini, Giuseppe (1729-1799) によって書かれた四部作『一日 *Il giorno*』の中から「朝 *Mattino*」と「昼 *Mezzogiorno*」に刺激を受けたものである。野上 1953 によれば、パリーニの原作は皮肉な内容を上品な言い回しで表現しているが、ゴッツィの作品には陰鬱で不躰な面が見られるという(野上 1953: 10)、筆者が考えるに陰鬱で不躰な表現には、貧しき者たちへの同情や政治腐敗への皮肉や反感と言ったゴッツィの内的心情からくるものではないだろうか。

1775 年、最後の問題作となる戯曲『愛の媚薬 *Le droghe d'amore*』を書き始める。この戯曲は、ゴッツィと彼の愛人で女優のテオドーラ・リッチ、ヴェネツィア一の伊達男で議員であったグラタロールの三人を風刺したもので大当たりしたが、ゴッツィのライバルであったゴルドーニもまた同じ題材を使用して『華麗なるトニン氏 *Signor Tonin bella grazia*』を発表し、社会問題にまで発展した。1777 年に書かれたゴッツィの『役に立たない回想録 *Memorie inutili*』は、三人の問題の回想録であり、ヴェネツィア政府により発売禁止とさ

れた(池田 1986: 492)。

ゴッツィの演劇作品は、イタリア国内よりもむしろ「国外」で人気が高く、特にドイツでは早い時期から翻訳が完成し、ドイツでは、ゲーテ、シュレーゲル兄弟、レッシングやシラー、フランスではミュッセなどに絶賛された(米川 2002: 145)。

#### 1-4. カルロ・ゴッツィの戯曲『蛇女』との関係

ここでは、歌劇《妖精》の基となった戯曲『蛇女』の登場人物とあらすじをまとめる。

表 1-2. 『蛇女』の登場人物

登場人物 (原語)	登場人物 (日本語)
FARRUSCAD, Re di Teflis	ファッルスカード テフリスの王(《妖精》ではアリンダル)
CHERESTANI, Fata, Regina di Eldorado, sua sposa	ケレスターニ 妖精 ファッルスカードの王妃で黄金郷エルドラドの女王(《妖精》ではアータ)
REZIA e BEDREDINO, fanciulli, figliuoli gemelli di Farruscad, e di Cherestani	レツィーアとベドレディーノ 子ども ファッルスカードとケレスターニの双子の子どもたち
CANZADE, Sorella di Farruscad, guerriera, amante di Togrul	カンツァーデ ファッルスカードの妹 女戦士 トグルールの恋人
TOGRUL, Visir, ministro fedele	トグルール ヴィジール(注) 忠実な大臣
BADUR, altro ministro traditore	バドゥール もう一人の大臣で反逆者
SMERALDINA, damigella di Canzade, guerriera	スメルディーナ カンツァーデの侍女で女戦士
PANTALONE, Ajo di Farruscad	パンタローネ ファッルスカードの昔の教師
TRUFFALDINO, cacciatore di Farruscad	トゥルファルディーノ ファッルスカードの猟師
BRIGHELLA, servitore di Togrul, Visir	ブリゲッラ トグルールの召使、ヴィジール
FARZANA e ZEMINA, Fate	ファルツァーナとツェミーナ 妖精(《妖精》の中にも、同名の役で登場する)
Un gigante	巨人
Soldati, e damigelle	兵士たちと侍女たち (黙役)
Diverse voci, di persone, che non si vedono	姿を現さない者たちの声
La scena è parte in un ignoto deserto, parte nella Città di Teflis, e nelle sue vicinanze	場面 一部は見知らぬ砂漠、一部はテフリスの街とその周辺

注. ヴィジールとはオスマン・トルコの大臣。

あらすじ

あらすじについては、長野 2014 を引用する。なお、人名表記は上の表に合わせて修正する。

エルドラドの王と妖精の母の間に生まれたケレスターニは、テフリス国の王ファッルスカードと出会い、恋に落ちて結婚する。ふたりは魔法の宮殿で何年も幸せに暮らし、2人

の子どもが生まれる。

妖精であるケレスターニは夫のように死すべき定めの人間となることを望むが、それを喜ばない妖精の王デモゴルゴンは、8年と1日ファッルスカードがケレスターニをのしることがなければ、彼女は人間になれるが、もしもファッルスカードがケレスターニに向けて非難の言葉を吐いたならば、人間になれるばかりか、200年のあいだ蛇の姿でいなければならないと条件をつける。しかも最後の1日には、ファッルスカードの目の前で、理由を明らかにせずとわざと残酷なふるまいをすることをケレスターニに強いる。

まもなく8年が過ぎようという頃、ファッルスカードがこっそり自分の素性を探ろうとしたことに立腹したケレスターニは、子どもたちや宮殿とともに消えてしまい、王はお供のパンタローネとトゥルファルディーノとともに砂漠にとり残される。そこへ、魔術師ジェオンカの助力を得て、トグルールたちが王を探しにやってくる。王は、すでに父王がこの世を去り、テフリス国はムーア人の王モルゴーネの侵略を受けて今や滅亡の危機に瀕していることを知らされる。その夜、ケレスターニが現れ、明日何が起ころうとそれに耐え、決して自分を非難しないことをファッルスカードに約束させる。次の日、ファッルスカードの目の前で、ケレスターニは2人の子どもを炎の中に投げ込む。あまりに残酷な行為にファッルスカードは思わず非難の言葉を口にしそうになるが、誓いを思い出して自制する。

テフリス国に戻った王は、モルゴーネの軍勢を相手に決死の戦いを続けていた妹のカンツァーデと再会するが、都は敵軍の兵糧攻めにあって悲惨な状況にあった。唯一残された希望は、敵の包囲をかいくぐって食料の調達に派遣された大臣バドゥールの帰還だった。しかし、戻ってきたバドゥールから、途中でケレスターニとその兵士たちに食料を奪われたことを知らされたファッルスカードは、激しい怒りにかられ、ケレスターニを呪う言葉を吐いてしまう。そこへ、ケレスターニが姿を現し、真実を明らかにする。人間になるために課せられた試練のこと、子どもたちは無事であること、そして、大臣バドゥールは敵軍に寝返って、持ち帰ろうとしていた食料には毒が盛られていたことを。真実を知って愕然とするファッルスカードの目の前で、ケレスターニは蛇に姿を変える。そして、残された魔法の力でテフリス国を救うことを約束し、「あなたはまだ私を救うことができるけれど、そのために命を危険にさらさないでください」と言い残して、消えてゆく。

ケレスターニの言葉どおり奇跡が立て続けに起こり、モルゴーネ軍は壊滅し、国は救われる。一方、ファッルスカードを亡き者にし、ケレスターニを妖精の世界に引き留めようと企む妖精ファルツァーナによって、王はどことも知れぬ山麓に連れて行かれる。そこで

王は、ケレスターニを救うために凶暴な怪物牛や不死身の巨人と戦うことになるが、魔術師ジェオンカの援助によってこれらに勝つ。最後に課せられた試練は、墓の中から現れた恐ろしい大蛇に口づけすることだった。ジェオンカに励まされながら、ファッルスカードが勇気をふりしぼって蛇にキスすると、女王の姿をしたケレスターニが現れ、ファッルスカードを抱きしめ、「あなたはこれまでの過ちを償った。私は二度とあなたを失いはしな」と告げる。

先行研究によれば、ゴッツィの『蛇女』のオリジナル題材は、東洋学者のペティ・ド・ラ・クロワ、フランソワ Pétis de La Croix, François (1653-1713) が著し(長野 2014: 79)、彼によって集められた物語集『千一日物語 (ペルシャの物語) *Les mille et un jours. Contes persans*』(1710-1712) に収められている「ルズヴァンシャド王とシェーリスタニ王女の物語 *Historie du roi Ruzvanschad et de la princesse Scheheristany*」だと考えられている(最上 2000: 198)。またヴァーグナーの叔父アドルフがゴッツィの『からす』を1804年にドイツ語翻訳している(最上 2000: 198)。ここでは、叔父アドルフのドイツ語翻訳版「からす」をヴァーグナーも読んだと仮定し、作品を構成する要素に関して下記の分析を行った。ここに『千一日物語』(1710-1712)『蛇女』(1761/1762)と『からす』(1761)そして《妖精》(1833/1834)の共通点をまとめた(表1-3)。

表1-3. 《妖精》と類似作品の比較(注 ○/共通する、△/似ている部分がある、×/共通しない)

物語要素	千一日	蛇女	からす	妖精
①王子が鹿狩りに行き、白い鹿と出会う	○	×	×	○
②鹿が化ける	○	×	×	○
③王子と化けたものが恋愛関係になる	○	○	×	○
④王子と化けたものが宮殿に住む	○	○	×	○
⑤人間が妖精(化け物)を非難してはならない	○	○	○	○
⑥人間が妖精(化け物)の素性を聞いてはならない	×	○	×	○
⑦2人の間にできた子どもを火に投げ入れる	○	○	×	○
⑧国に敵軍が攻めてくる	○	○	○	○
⑨家来が反逆者または国政を転覆させようとする者がいる	○	○	○	○
⑩反逆者が食べ物に毒を入れる	△	○	×	×
⑪夫または身内が約束を破る	○	○	○	○
⑫最終的に妖精と人間が結ばれる	○	○	△	○

### 鹿との出会い

《妖精》と『千一日』では、狩りに行った時に鹿と出会い、その鹿を追いかける。鹿の色は白である。『蛇女』には鹿は登場せず、『からす』では鹿狩りではなく、からす狩りである。

### 恋愛関係の末、王宮に住む

『からす』以外の3作品で、妖精と人間が恋愛関係へ発展し妖精が暮らしている宮殿に人間が住み着く。

### 妖精を非難する行為

すべての作品で妖精を非難する行為は禁じられているが、最終的に人間が妖精に対して非難をする。

### 素性を聞いてはならない

『蛇女』『からす』『妖精』の3作品で素性を聞く行為は禁止されているが、『千一日』では妖精自らが自分の名前、身分を話す場面がある。

### 子どもを火に投げ入れる

『からす』以外の作品で共通している。

### 人間の国に敵軍が攻めてくる・家来が反逆者

すべての作品で共通している。

### 食べ物への妨害

『からす』と《妖精》では該当せず、『蛇女』においては、困難の際にやっとのことで手に入れた食べ物に妖精（敵軍）が毒を入れる。『千一日』では『蛇女』と同様に手に入れた食べ物を妖精が木っ端みじんにしてしまう。

### 夫や身内が約束をやぶる

すべての作品で共通している。

### 妖精と人間が結ばれる

結ばれる場面はすべての作品に共通することだが、『からす』において結ばれる場面に出てくる王女が人間なのか妖精の類なのかははっきりしない。

以上のように、『蛇女』と《妖精》では物語の進行や登場人物で共通する部分が多く、食べ物に毒を入れるという部分だけが合致しない。また、面白いことに『千一日物語』はペルシアの物語だが、鹿に出会うという筋立ては、ヨーロッパの昔話に多く現れるモチーフなのである。リュティによれば、このような昔話を用いた筋立てには「世俗的モチーフの



他に、超越的モチーフと魔術的モチーフがある」という。後者の2つのモチーフには、「まいもどってきた死者との出会いや対決、彼岸の世界の動物、妖精、巨人などとの出会いや対決、呪いをかけられた者の救出」などが該当する（リュティ 2017: 152）。リュティの考えに沿うならば、《妖精》に登場する妖精や死者や化け物、そして『千一日物語』と《妖精》に該当する鹿との出会いは超越的・魔術的モチーフであり、登場する鹿は妖精が化けたもので彼岸の世界からやって来たものということになる。つまり、《妖精》は超越的モチーフと魔術的モチーフが合わさったものではなかろうか。

《妖精》のストーリー上で、『蛇女』と『千一日物語』から共通する点として、妖精と人間が恋愛関係となり宮殿に住み始める展開を指摘できる。2人の間には子どもができるがその子どもを火に投げ入れる、そして人間が住んでいた国には敵軍（妖精側）が攻め入り、信じていた近しい者が反逆者であった。人間が妖精との約束を破ると試練が与えられるが、その試練に打ち克つことで妖精と人間が結ばれる、以上が共通点である。『からす』と《妖精》が共通する点は、妖精を非難してはならない、国に敵軍が攻めてきて国を転覆させようとする者がいる、そして約束をやぶるという点だけである。ヴァーグナーは叔父アドルフから『からす』のドイツ語訳を入手しているが、さほど《妖精》には影響がなかったようにも思える。

## 2. 背景としてのドイツ・ロマン主義

第2章では、《妖精》が作曲された当時のドイツ・ロマン主義の様子をまとめる。

### 2-1. ドイツ・ロマン主義（オペラ）の傾向

《妖精》と『蛇女』のあらすじは先に述べたが、『蛇女』ではケレスターニが蛇に化け、《妖精》ではアーダが石に変化してしまう。どちらも主人公が禁止された問いを発したが故に、愛する人が石や霊的なものに姿を変えることとなり、困難な仕打ちや試練のあとに魔法によって再び元の姿に戻る。これらの定型化した主題を用いることや、作品の題材を妖精物語や伝説、神話に求めることは、これらが「ドイツの民衆文学に発生し国民的題材」となり、ロマン主義文学における一つの特徴となった（平野 2002: 399）。

ロマン主義とは、時代区分では「1790年頃から1810年頃までがロマン派の時代」となり、とりわけ「ロマン的なものを徹底的に追求した時代」である。（Warrack 1995: 435）。ロマン的という語は、Warrackによれば元来「伝奇的、空想的、非現実的で奇妙なもの」

を指し、とりわけ音楽においては「感情が秩序より明らかに優位であること」を示す (Warrack 1995: 435)。19 世紀のドイツ・オペラ界でもロマン主義の影響を受け、題材や音楽にもロマン主義のはっきりとした影響が現れた(平野 2002: 399)。平野 2002 によれば、それまでの 18 世紀のオペラ同様に「人と自然、超自然的なものが題材や背景に現れる」ということだ(平野 2002: 399)。しかし、18 世紀と 19 世紀の劇音楽では自然の処理方法が異なっていた。それは、18 世紀では「音楽的背景や装飾として模倣や描写表現で処理され、超自然はドラマティックな表現慣習や絢爛たる場面効果」としての扱いであった(平野 2002: 399)。平野が指摘する模倣や描写表現とは、自然界に存在する音(鳥のさえずりや気候など)である。しかし 19 世紀においては「自然界と超自然現象が人間の気分や精神と密接に結びついた表現」となった(平野 2002: 399)。19 世紀になると人間と化物物との恋愛や結婚、悪魔から力を得るなどといった筋立てのオペラが現れたのも事実である。このことはオペラでも発揮され、Warrack は「音楽によってロマン主義の雰囲気をも初めていきいきと表現したのはヴェーバーであり、彼はその卓越した演劇的技法によって諸芸術の統合の例を示し、ロマン主義の頂点を成す芸術家ヴァーグナーへの道を開いた」と評価している(Warrack 1995: 436)。グラウトは 19 世紀のロマン主義オペラ、特にヴァーグナーを指して「《タンホイザー *Tannhäuser*》や《ローエングリン *Lohengrin*》では、超自然的な世界は象徴的な意味をおびはじめる」と指摘した(グラウト 1957: 540)。

## 2-2. 叔父アドルフ・ヴァーグナーがリヒャルト・ヴァーグナーに与えた影響

ここでは、ゴッツィとヴァーグナーの《妖精》をつなぐ役割を果たした叔父アドルフについて述べる。

1827 年、14 歳のヴァーグナーがライプツィヒからヴァイマルへ戻った頃より、父親ヴァーグナー、カール・フリードリッヒ Wagner, Carl Friedrich (1770-1813)の弟で、ドイツ文学者、舞台作家、翻訳家、小説家だったヴァーグナー、アドルフとの関係が始まる(Wagner 2018: 22)。叔父のアドルフは、ライプツィヒとイエーナで神学と哲学を学び、言語能力が非常に高く、少なくとも八つの言語を習得していたと言われ、バイロン Byron, George Gordon (1788-1824)、スコット、ウォルター Scott, Walter (1771-1832)、ソポクレス Sophokles (BC 497/496-406/405)、そしてゴッツィなどの作品を翻訳したと言われている。また編集者として、ブルーノ、ジョルダノー Bruno, Giordano (1548-1600)、アリギエーリ、ダンテ Alighieri, Dante (1265-1321)、ペトラルカ、フランチェスコ Petrarca,

Francesco (1304-1374)、ブルンス、ロベルト Bruns, Robert (1759-1796)、ゾイメ、ヨハン・ゴットフリート Seume, Johann Gottfried (1763-1810)などの作品に携わった。

1812年にはBrockhausから出版された教養百科事典 Brockhaus-Konversationslexikonの編纂にも携わり、1824年イタリア文学の主要作品を取めた『パルナッソ・イタリアーノ *Parnasso Italiano*』の批評校訂版をゲーテ Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832)に献呈し、ゲーテ本人より銀杯を授かった(杉谷 2002: 403)。

彼の多岐に渡る交友関係には、カイル、ヨハン・ゲオルク Keil, Johann Georg (1781-1857)、バルト、ヴィルヘルム・アンブロジウス Barth, Wilhelm Ambrosius (1790-1851)、ブロックハウス、ハインリヒ Brockhaus, Heinrich (1804-1874)、マールマン、アウグスト Mahlmann, August (1771-1826)、E. T. A.ホフマン、パウル、ジャン Paul, Jean (1763-1825)、そしてフーケ、フリードリッヒ・デ・ラ・モッテ Fouqué, Friedrich de la Motte (1777-1843)などがある(Wagner200.com: s.d.)。

リヒャルト・ヴァーグナーがライプツィヒに戻った頃より、アドルフは甥に対して、精神的父親の役割を果たすようになり、ヴァーグナーに自身の蔵書を提供した(Wagner2018: 22)。そこでヴァーグナーは、ティーク、ルートヴィヒ Tieck, Ludwig (1773-1853)『忠実なエックルトとタンネンホイザー *Der getreue Eckart und Der Tannenhäuser*』(1799)やハーゲン Hagen, Friedrich von der (1780-1856)『ニーベルンゲンの歌 *Der Nibelungen Lied*』(1807)、フーケ『北方の英雄 *Der Held des Nordens*』(1810)などに触れることが出来たといわれ、ボルヒマイアーの記述によれば、劇場改革に触れたアドルフの著作『劇場と観衆 *Theater und Publikum*』(1826)をリヒャルトも読んだとされる。また、アドルフはゴッツィの寓話『からす』をドイツ語翻訳しており、先に述べた自著『劇場と観衆』では、「喜劇」という様式を「陳腐な日常性から救い出し、軽やかな幻想の世界にまで高めた」として、ゴッツィを称賛している(ボルヒマイアー 2002: 431)。

リヒャルトは、1865年に執筆した著作『わが生涯 *Mein Leben*』で、叔父アドルフに触れており、「叔父が私の成長過程に与えた影響は大きかった。わが青春史の決定的な局面にぶつかる時、我々は彼に再会するはずである」(Wagner 2018: 11)、「彼はとにかく私の人生について大いなる節度をもって意見し、真の自由思想的な影響を与えた」(Wagner 2018: 24)と述べている。

### 3. ドイツ歌劇の状況と他作曲家から受けた影響

第三章では、ヴァーグナーが《妖精》を作曲するまでのドイツ歌劇の状況と、ヴァーグナーが自身の著作で具体的な名前を挙げている作曲家から《妖精》がどのような影響を受けたか具体的に述べる。ヴァーグナーが 1852 年に執筆したエッセイ『わが友人たちへのメッセージ *Eine Mitteilung an meine Freunde*』の中に、ベートーヴェン、ルートヴィヒ・ヴァン Beethoven, Ludwig van(1770-1827)の名前も挙がっているが、ベートーヴェンのヴァーグナーに対する影響は《妖精》に限らず、非常に幅広いためここでは言及しない。

#### 3-1. ドイツ歌劇の状況

18 世紀中ごろからドイツでは、ドイツ・オペラの復興を目指す動きがしばしば起こっていたようである（寺西 1984: 110）。ここで、17 世紀から 18 世紀にかけての初期ドイツ・オペラについて説明する。

17 世紀のドイツ音楽界は、音楽を外国（イタリアやフランス）から輸入していた。オペラ分野では、イタリアやフランスの音楽を身につけ活躍した外国人音楽家、イタリア語やフランス語をドイツ語に翻訳した台本が使用され、イタリア人作曲家またはイタリア風の音楽を作曲するドイツ人が活躍した。台本に関しては、同じ台本が別の題名で使用され、また別の題名を与えられたにもかかわらず、これらの台本がオリジナル版として上演されることも珍しくなかったようである。この時代の作曲家たちは、自作の音楽を引用し、他の作曲家の音楽も自作品に引用した（グラウト 1957: 223）。

ドイツ語圏（現在のドイツ、スイス、オーストリア周辺）では、15 世紀の頃より音楽を伴った劇を好まれていて、ドイツでは、道徳劇(Moralität)、謝肉祭劇(Fastnachtspiel)、学校劇(Schulspiel)などが盛んにおこなわれた（門馬 1976: 82）。ドイツはフランスそしてイギリスよりもオペラの導入は遅かった。代表的なものとして、シュッツ、ハインリヒ Schütz, Heinrich(1585-1672)がリヌッチーニ、オッターヴィオ Rinuccini, Ottavio(1562-1621)の《ダフネ *Daphne*》(1598)のドイツ語翻訳台本に曲付けを行い、「イタリア風モノディ」として発表したとされるが、楽譜が失われてしまいシュッツの作品かどうか疑問である。

初期ドイツ・オペラは、1618 年から 1648 年までの 30 年戦争によって後続のオペラ作品が生まれるのが阻まれたように思われるが、この間もオペラの試作は行われた。

1631 年ウィーン、1654 年ミュンヘンでそれぞれイタリア・オペラが移入され、各地でイタリア・オペラが紹介されたと言われているが、それと並行してドイツ人作曲家による

「ドイツ風イタリア・オペラ」が誕生した（門馬 1976: 82）。この時（17世紀）に、宮廷の催し物としてオペラ、特にイタリア・オペラが盛んに上演されていたが、ハノーヴァー、デュッセルドルフ、ボンなどの地方都市でもイタリア・オペラが好んで上演された。初期の頃はどの宮廷もドイツ人作曲家を擁護し、ドイツ人による劇団、ドイツ人作曲家によるドイツ語のオペラを上演する様子が見える（グラウト 1957: 224）。

17世紀後半になると、30年戦争で被害の少なかった北ドイツのハンザ同盟都市ハンブルクに市民の手による公開劇場が1678年に開設される（コーノルト 1999: 29）。その後、約半世紀にわたりハンブルクがドイツ・オペラの中心地となった。1738年に幕を閉じるまでの約60年間、ハンブルクの劇場ではドイツ人作曲家が活躍し、国民的オペラが上演された。この期間は、ハンブルクの宮廷による保護で、都市の自由な主権のもとで国民的楽派が誕生した。ハンブルク初のオペラは、タイレ Theile, Johann(1646-1721)による《人間の創造、墮落、救済 *Der erschaffne, gefallene und aufgerichtete Mensch*》（アダムとイヴ）である。このオペラが上演された当時は、オペラが世俗的で非道徳的と非難されたが、当時の作曲家は、教会からの好意を保ちオペラを保護するために、聖書から題材をとった（コーノルト 1999: 29）。

この当時の代表的なドイツ・オペラ作曲家は、タイレ、クッサー Kusser, Johann(1660-1727)、カイザー Kaiser, Reinhard(1674-1727)、マッテゾン Mattheson, Johann(1688-1764)、そして若き日のヘンデル Händel, Georg Friedrich(1685-1759)である。カイザーはクッサーの弟子で旋律的創意が得意な作曲家で、マッテゾンは作曲よりも理論に長けていた（門馬 1976: 83）。

ここで、カイザーがハンブルクの劇場用に1696年から1734年にかけて作曲した100以上のオペラから一例を挙げ、初期ドイツ・オペラを簡単に説明する。参考とするオペラは1711年に初演された《クロイソス *Croesus*》である。

一般に、ラインハルト・カイザーは、「卓越した演劇的センスをもった作曲家、真の音楽劇作家であって、これまでむしろ硬直した印象を与えていたレチタティーヴォも柔軟で活発な節回しにすることができたし、またアリアやテキストの内部にも、同じように多様なメロディを発展することもできた」と評価されている（コーノルト 1999: 32）。筆者が《クロイソス》の録音を聞いた感想は、技巧的なアリアはまるでイタリア・オペラのように、シンフォニア(Sinfonia)と題された序曲においては、重厚な和声（特に管楽器）と華やかなできらびやかな音にあふれている。劇の筋立てと音楽が密着した関係がとられていると感

じた。彼のオペラでは、この当時のイタリア・オペラのように、「ダ・カーポ・アリア Da capo aria」が用いられてはいるが、そこには変更を加えず、ドイツ風の歌でさまざまなリズムを加え、形式に縛られない自由なアリオソで作曲されている(グラウト 1971: 419)。これは、コーノルトが指摘する「活発な節回しと多様なメロディ」の裏付けと理解する。カイザーは、旋律にばかりこだわるイタリア人作曲家とは対照的に充実した対位法を使用し、豊かな和声進行の伴奏部分に低音を充実させ、オーケストラの様々な楽器を組み合わせ、歌との掛け合いや競い合いを独自の旋律法を用いて行った。カイザーは、自然主義的な音楽作りの一面を持っており、牧歌的で田舎風の音楽合奏や、鳥のさえずりを真似た写実的な旋律もオペラの中に取り入れた(グラウト 1957: 239)。

ハンブルクのオペラは、1738年で終了を迎える。この頃には、公衆の趣味の変化により、自国のオペラを維持することが困難になったことと、ヴェネツィアのように悪趣味に走り、イタリア語とドイツ語を混合させ主体性のない作品が増え、ついに外国オペラの支配に屈してしまったのである(コーノルト 1999: 36; 37)。

ドイツの他の都市でも定期的にオペラの上演がおこなわれた。ライプツィヒでは 1693年から 1720年の定期市の期間中に、オペラが上演された。台本は、ヴェネツィア楽派のオペラを翻訳したもので、俳優と歌手はトーマスシューレの学生が担当した(グラウト 1957: 225)。特筆すべきことは、1709年にクーナウ、ヨハン Kuhnau, Johann(1660-1722)がこの試みで初の成功を収め、ライプツィヒの市民をオペラで熱狂させたことである(グラウト 1957: 226)。そして、ヴァイセンフェルス Weissenfels (現ザクセン-アンハルト州)でも 1680年から 1732年にかけてオペラが流行した。ここでの主な作曲家はクリーガー、ヨハン・フィリップ Krieger, Johann Philipp(1649-1725)である。彼のオペラは、歌唱旋律に伝統的な歌曲風の旋律を使用し、「オペラの題材は必ずしもドイツ的なものではなかった。ここで題材となったものは神話を扱ったものやバレエを挿入したものである」(グラウト 1957: 226)。このようなはっきりしない方向性が、各地の小さな宮廷にも現れるようになる。ドイツ・オペラの要素は次第に高まるイタリア・オペラの流行にのまれ、18世紀半ばになると、ついにイタリア・オペラ趣味がさまざまな場所で決定的となった(グラウト 1957: 226)。

### 3-2. 歌劇《妖精》に対する他作曲家からの影響

ここでは、《妖精》がヴェーバーとマルシュナーから受けた影響を考察する。

#### 3-2-1. カール・マリア・フォン・ヴェーバーと《妖精》

この節では、ドイツ・オペラを形作ったヴェーバー、カール・マリア・フォン Weber Carl Maria von (1786-1826)と《妖精》のつながりを説明する。

ヴァーグナーは、1852年に執筆した『わが友人たちへのメッセージ』の中で、《妖精》を作曲するためにふさわしい題材と手本にしたものを下記のように記した。

私は、《妖精》のオペラ台本をゴッツィのメルヒェンを真似て書いた。その当時、音楽的には、ヴェーバーの「ロマンティック」オペラ (romantische Opern)と、当時、私の滞在先であったライプツィヒに新しく登場したマルシュナーの作品をお手本としたのだった。私がオペラ台本として書いたものに、ベートーヴェン、ヴェーバー、そしてマルシュナーから受けた印象に倣い作曲した。しかし、ゴッツィのメルヒェンは私に作品を見つける能力を喚起しただけではなく、台本自身も鮮やかに語りかけてくるものであった (Wagner 2015: 22; 23)。

ヴァーグナーは、ヴェーバーのロマンティック・オペラとマルシュナーを手本に《妖精》を作曲し、ベートーヴェンに関しては受けた印象に倣い作曲した。それでは、ヴァーグナーが手本にしたヴェーバーが考えるオペラとはどういうものだったのだろうか。

ヴェーバーは、ヴァーグナー同様に執筆活動を積極的におこない、他の作曲家の批評やドイツ・オペラ復興の考えなどもエッセイ等に残している。ヴェーバーの執筆作品をまとめた *Sämtliche Schriften* (以下 WSS と略記) (Weber 1908) には、ヴァーグナーのエッセイ『ドイツのオペラ *Die deutsche Oper*』(1834)でも取り上げられている作曲家、グレトリ、アンドレ Grétry, André (1714-1813)とモーツァルト、ヴォルフガング・アマデウス Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791)を取り上げた論考が収められており、それらがヴェーバーのオペラに対する考えを示している。

ヴェーバーが指揮者として活躍していたころのドレスデンは、宮廷が支援するイタリア人音楽家によるオペラ・セリアを中心とした、イタリア・オペラの伝統が支配的であった。また、主要なポストをイタリア人音楽家が占めていた。

ヴェーバーは、1821年に《魔弾の射手 *Der Freischütz*》を作曲し成功を収めるが、ドイ

ツ民話と田園生活とに根差したこの新しいタイプのオペラの中に、そして、ドイツ民謡の旋律に似たその語法のなかに、(筆者注：ドイツ国民は)まさに自分たちの音楽表現を感じとったのである (Spitta 1993: 498)。

1823 年には《オイリアンテ *Euryanthe*》を作曲するが批評家からの評判は芳しくなく、ヴァーグナーは、1834 年に執筆したエッセイ『ドイツのオペラ』において、「アンサンブル作品に命を与えることがどれほど難しいことか」と断ったうえで、《オイリアンテ》を以下のように評価している。

そこには楽器があり、ここには何か言いたげな歌があり、皆それぞれ別なことを言いたがっていて、最後には誰が何を言っているのかわからなくなる。そして最終的には、(筆者注：そのわからなかったことを)全く理解していなかったと皆が認めているが、それを驚くほどの学識を持っていると思って大きな尊敬の念を抱くことに、慰めを見出しているのである。この不幸な博学が、ドイツの諸悪の根源なのだ (Mack 1974: 61)。

グラウト 1957 によれば、ヴァーグナーがいうように、《オイリアンテ》では、それぞれの楽器が別々なことをして、方向性のない音楽のように聞こえ、この作品を改変して上演しようという試みが無数になされていることも事実であろう (グラウト 1957: 549)。

ヴェーバーが指揮者を勤めていた頃の民衆は、ドイツ・オペラとイタリア・オペラを大きく二つに分けて判断していた。それは、ドイツ・オペラは「つまらない作品」であり、イタリア・オペラは「おもしろく魅力的な作品」であるということである。またこの当時の民衆は、劇の進行よりも声の技術や舞台の華やかさのみに魅力を見出していたために、華やかなイタリア・オペラへ興味を抱くことは当然であろう (寺西 1984: 111)。寺西 1984 によれば、このような民衆の反応を目の当たりにしていたドイツ人作曲家たちの創作意欲の低下を、ヴェーバーは「ドイツ・オペラ低迷の大きな原因」と考えていた。

筆者が思うに、ヴェーバーがドイツ・オペラに求めていたものは、①個々の場面ではっきりとした状況説明が出来ており、②それぞれの人物の感情表現を行う、というものではないだろうか。しかしこの二つを実際に作品中で表すとすると、個々の人物や性格表現で音楽のつじつまが合わなくなり (音楽の流れが沈み込む状況)、劇全体の進行を止めてしまうという矛盾が生じる。なぜなら、各人物の状況をすべて音楽で表現するならば、筋立てを無視することになるからである。そのためヴェーバーは、今までのドイツ・オペラが音



楽の性質（アリアやアンサンブル等）で、個々の魅力的な部分だけをつなぎ合わせたものになりがちだと考え、劇としての真実性を高めるためには各々の場面に合った音楽を展開し、劇全体としての一貫性のある音楽を持つ必要があると考えたのではないだろうか。ヴェーバーがこの考えをもとに、まず目を向けたのが、フランスのオペラ・コミック、特にグレトリとモーツァルトである（寺西 1984: 113）。この二人の作曲家は、ヴァーグナーもまた『ドイツのオペラ』に取りあげている。ヴェーバーはグレトリの音楽的特徴を以下のように述べた。

言葉の表現の真実と、人物を適切に表現する旋律を最も完璧な方法で満たす努力をしている(WSS 1908: 292)。

ヴェーバーは、このように述べて、「正確な言葉の表現」と「登場人物を表現する旋律」に重要性があると指摘した。また、グレトリの音楽については以下のように評価した。

グレトリは、これらの目標を達成するためにいかなる制限も許さず、それゆえにたびたび、和声構造の基本に自分の考えを適合させるのに苦労しながら非常に珍しい抜け道を考案した。それは、内なる真実を生き生きと描くために、常に独創的で素朴な方法の（和声法の）対斜を用いていた(WSS 1908: 292)。

このように、ヴェーバーはグレトリの音楽作品を理想として掲げ、自身が理想とするドイツ・オペラの基礎としたのであろう。ヴェーバーが理想とした「人物の感情表現」というキーワードがグレトリの音楽には劇的に表現されていると考えられるが、ヴェーバーにとってはこのことが大きな自信につながったと言える。

また、ヴァーグナーは『ドイツのオペラ』で、ドイツ・オペラを理想化するために、イタリアやフランスに目を向けて、下記のように自国のオペラにはない優れた点に着目している。

フランスの音楽はグルックの影響を受けているが、グルックはドイツ人であるにもかかわらず、フランス人に比べて我々への影響ははるかに少なかった。彼は、イタリア人にまだ欠けているもの、すなわち、歌の美しさのために犠牲にした人物造形や性格

の個別的な意味を、感じて、理解したのである。彼は劇的な音楽を作り、それをフランス人の財産として遺したのである。彼らはそれを後世に伝え、グレトリからオーベルに至るまで、劇的な真実はフランス人の大原則のひとつであり続けた (Wagner 1983: 164; 165)。

ヴァーグナーはこれまでのドイツ人作曲家が、イタリア・オペラのような歌劇を作曲できずにいることを嘆いて、自国の作曲家を軽蔑している。

我々には、我々に属する音楽分野がある。それは器楽である。我々にはドイツのオペラもなければ国民劇もない。我々はとても精神的であり学識的だから、生きている人間像を作り出せないのだ。モーツァルトにはそれが出来た。彼はイタリアの歌唱美で作品の人物に命を吹き込んだのである。ふたたびイタリアの歌唱美を軽蔑するようになって以来、我々の劇音楽のためにモーツァルトがとって進んだ道から、我々はますます遠ざかる一方である (Mack 1983: 59)。

ヴァーグナーは、ドイツ・オペラが不作為な事に対してドイツの芸術が外国の要素を取り入れながら成長するという持論を展開したが、ヴェーバーも外国（とくにイタリアやフランス）にならって、外国の優れたものを自ら取り込んで、深く学ぶべきだと述べた (寺西 1984: 112)。両者が考える理想は、グレトリにおける「劇的真實性」、モーツァルトの「劇における真實性」と「優れた人物描写」である。この二点がグレトリやモーツァルトの劇中で際立って現れていると言えるが、当時のドイツ・オペラには全く欠けている状況で、特にモーツァルトの土台がありながらも、その利点をまったく生かしていないドイツ・オペラの現状をヴァーグナーは嘆いた。劇的真實性について、ヴェーバーはモーツァルトの《後宮からの誘拐 *Die Entführung aus dem Serail*》を例にあげ、以下のように述べた。

ふしぎなことに、《後宮からの誘拐》は最も完璧に劇的真實の概念と朗唱における性格的描写を同時に表している (WSS 1908: 303)。

ヴェーバーはこのようにモーツァルトのオペラを評価し、自国のオペラに発揮されていない優れた点を評価しつつ、それが出来ずにいる自国の作曲家の問題点を指摘している。

その問題点は、①外国の良い作品を吸収できずにいる、②ドイツ・オペラの特徴が理解されていない、③劇的真實性が理解されるまでに至っていない、ということである(寺西 1984: 111)。劇的真實性を発揮するためには、場面状況を語る材料として相互に密着した台本と音楽が必要である。ドイツの作曲家にドイツ・オペラの特徴を理解させるためには、声だけに頼らないしっかりとした音楽構造や和声進行を完成させた上で、聴衆の関心を惹きつける工夫が最大限に必要で、そこに自国の作品に足りないものを外国のオペラから導入し、作品に入れ込んでいくという作業をしなければならない(寺西 1984: 112)。ヴェーバーは外国のオペラに見習うべきこととして、工夫されたモチーフの使用法を挙げる。彼は先に述べたグレットリの作品に「回顧モチーフ Erinnerungsmotiv」が使用されていることを見つけ、自らの作品に回顧モチーフの導入を考えた(寺西 1984: 113)。回顧モチーフとは、劇全体の進行とある役柄を思い出すための音型が音楽の内面に結びついて、作品全体に劇的統一をするというもので、のちのヴァーグナーのライトモチーフ Leitmotiv に繋がる過程にある。この回顧モチーフについて、ヴェーバーは次のような効果があると述べた。

(筆者注：回顧モチーフを糸に例えて) モチーフは、真に劇的な作曲家が紡ぎ出す劇全体を貫く繊細な糸であり、その作曲家によって効果的に用いられるべきで、このような作品は聞き手の心を惹きつけてやまないであろう(WSS 1908: 114)。

ヴェーバーにとって、音楽と劇全体を結び付けるこの回顧モチーフは、自国のオペラを蘇らせるために必要な技法だったと言える。そして、この回顧モチーフを《魔弾の射手》以降、発展させていくのである。ヴァーグナーは、ヴェーバーを自身の手本の一つとしてこの回顧モチーフの存在に気づき、自分の作品に使用を試みたと考えることは不自然ではないだろう。

### 3-2-2. ハイน์リヒ・マルシュナーと《妖精》

次に、ヴァーグナーが《妖精》を作曲する上で、参考としたマルシュナーとの関係を考察する。

ドイツの作曲家マルシュナー、ハイน์リヒ Marschner, Heinrich (1795-1861)は、ヴェーバーからヴァーグナーへ続く過程の中で、ヴァーグナー以前でドイツ・オペラを支えた作曲家の一人で、ロマン派の中心的な人物である。1811年、ツィッタウ Zittau (ドイツ・ザクセン州)でヘリング、カール・ゴットロープ Hering, Karl Gottlob (1766-1853)に作曲を師事する。1813年にギムナジウムを卒業しライプツィヒで法律を学ぶが、リギーニ、ヴィンチェンツォ Righini, Vincenzo (1756-1812)やベートーヴェンの作品を個人的に研究する。1820年、オペラ《ハイน์リヒ四世とドービニエ *Heinrich IV und d'Aubigné*》や多くに舞台作品を作曲する(Köhler 1994: 490)。この頃、ヴェーバーと知り合う。

1821年頃からティーク、ルートヴィヒ Tieck, Ludwig (1773-1853)やキント、フリードリヒ Kind, Friedrich (1768-1843)らのグループと交流を持ち、そのころから彼は、ドイツの国民的オペラを形成しようとして、ジングシュピール《山林どろぼう *Der Holzdieb*》を作曲し人気を得る。彼は《吸血鬼 *Der Vampyr*》(1827)、《聖堂騎士とユダヤの女 *Der Templer und die Judin*》(1829)によってライプツィヒで人気を獲得し、1830年にはハノーヴァーの宮廷劇場の指揮者となり、《ハンス・ハイリング *Hans Heiling*》(1831/1832)を発表する。この《ハンス・ハイリング》によって、マルシュナーは当時の一流作曲家の仲間入りを果たしたのである。彼は以前から劇作品よりも歌曲や合唱作品も多く作曲していたため、声楽作品を作曲する上で習得した技法をオペラに応用し、その結果、外国のオペラ作品の影響を受けずに、独自のドイツ・オペラを作曲することに成功したと考えられる(Köhler 1994: 490)。

この当時は、まだイタリア・オペラの影響を強く受けていたドイツのオペラ界にあって、イタリア趣味を要望した宮廷の意を反したことから、マルシュナーは音楽監督としての地位を1830年頃から1850年頃までは確実にすることができなかった。それに加えて、1840年以降は、ヴァーグナーが台頭してきたことにより、マルシュナーの音楽界での地位に翳りが見え始め、それ以降彼が後期作品で成功を収めることができなかった。

マルシュナーはオペラを13曲、ジングシュピールを2曲作曲しているが、彼の評価はほとんどがオペラに対するものである。マルシュナーは自分の劇作品はさまざまな演劇的手法を駆使しており、そのため、マルシュナー自身も1818年にロマン派オペラの創始者

と自称している (Köhler 1994: 491)。また、E.T.A. ホフマンのように「詩からの必然的帰結として音楽がじかに湧き出る」ような形式を探していた、とされる (Köhler 1994: 491)。これは、ヴェーバーやヴァーグナーにも共通している点で、詩 (台本) がいいものであれば音楽に直結し、良い劇作品が完成するという考えである。

特に《吸血鬼》と《ハンス・ハイリング》によって超自然的なテーマによるオペラを探求した。この過程で重要な役割を果たしたのが、当時の優れた台本作家であった、マルシュナーの義弟ヴォールブリュク、ヴィルヘルム・アウグスト Wohlbrück, Wilhelm August (1795-1848)である。マルシュナーはティークやキントのグループと交流を通してすでに関心を持っていた超自然的なテーマを重視したため、神話に基づくオペラや救済オペラは作曲していない。その結果、彼のオペラは内容と形式においてヴェーバーからヴァーグナーへ橋渡しをするとともに、例えば《吸血鬼》によっては、伝統的なアリア形式をそれぞれの場面に合わせて拡張することで、個性的な様式を実現したと評価されている (Konold 1985: 398)。

こうして形成されたマルシュナーのオペラ作品を、山本は、超自然的な要素の導入によって、非現実的で不可思議な現象が起こる空間、人間以外は異形のものが存在する異界をステージに乗せたものと総括している (山本 2010: 51)。もちろん、超自然的なテーマをオペラに導入すると劇作品のドラマ性が犠牲になることがある。そのため、マルシュナーはヴェーバーが好んでいた東洋趣味や超自然界と俗世界の絡みなどを当初は異端視し、その代わりにスポンティーニ、ガスパーレ Spontini, Gaspare (1774-1851)を自身の見本とした。だが次第にマルシュナーは、超自然的なテーマを扱いながらも、人物の性格描写を劇中で展開することにより、心理劇を創作することに成功したのである (Köhler 1994: 491)。

マルシュナーは《ハンス・ハイリング》において (劇中の) 霊的世界を「人間化」したといわれる (Köhler 1994: 491)。それは、この《ハンス・ハイリング》では、半分が人間で半分が精霊の男が、俗世界に住む女と愛し合うストーリーのオペラであるからである。言い換えれば、オペラで霊的世界と人間世界の両面をもつ 1 人の登場人物を使ったため、オペラの展開がうまくいったと筆者は考える。一般的に幽霊役と人間役では 2 人で行われるが、ここでは 1 人で演じ分けを行う。この作品では、台本と音楽が分かりやすい形で作られていて、しかも、通俗的な趣味が入り混じっているため、オペラであっても大衆受けするジグシュピールに近い形で作曲されている。特に同じ型の単純な旋律のあとに技巧的な旋律を繋げたアリア、役割がはっきりとしたアンサンブルや合唱が重要な特徴になっ

ている。この点を評価したグラウトは、「旋律、とりわけカデンツァの個所にしばしばあらわれる半音階的な経過音、転調に導く模続進行の使用、時折あらわれる恐ろしいほど迫力にみちた朗唱法」がヴァーグナーに続く過程に方向を示している、と指摘している(グラウト 1957:551)。そしてグラウトはこれらの過程をヴェーバーやイタリア・オペラからの影響と述べている(グラウト 1957:551)。また、この作品で主役(ハンス・ハイリング)をバリトンが歌うが、これは当時としては珍しい試みだったとされる(Kloiber 1985:401)。一方、ベッカーは、「(マルシュナーの場合) 往々烈々しい恐怖に類する感情が強調され、ひいては音楽上に和声と色彩との新しい混合が行われた」と指摘している(ベッカー 1955:180)。これらの点で、マルシュナーはヴァーグナーへの橋渡しをしており、ヴェーバーが形作ったドイツ・ロマン主義オペラの要素を含んだオペラを作曲しながら、ヴァーグナーへの橋渡しをした、ということができよう。マルシュナーによるヴァーグナーへの先駆的な要素としては、「動機の展開」と「ライトモチーフ」の使用が挙げられる。特にライトモチーフに関しては、それを筋立ての強化に用いたことが先駆的である。なお、マルシュナーが管弦楽伴奏の付いたセリフをオペラに挿入したことは、演劇性を高めたと言って良いだろう。Köhler はマルシュナーの音楽を、「心と精神の内的発展を鋭く描き出している」と評価した(Köhler 1994:491)。またこの当時、伝統的な形式として残っていた番号オペラを使用し続けはしたが、この当時の伝統的なオペラ形式とその他の伝統的な要素は主役や演技のクライマックスを描写するためではなく、性格描写をするために用いられた(Köhler 1994:491)。このように、マルシュナーの作品は、劇全体で動機を展開し、先駆的にライトモチーフを使用し、その結果充実した音楽的構造を形成した点で、ヴェーバー作品よりも格段に発展したものになったと考えられる。

以上の先行研究で述べられているマルシュナーの特徴を楽譜によって確認しておきたい。

まず、マルシュナーの《吸血鬼》を取り上げる。Konold はマルシュナーが伝統的なアリア形式をそれぞれの場面に合わせて拡張することで、個性的なスタイルを実現していると指摘しているが(本論文 29 ページを参照)、これはダ・カーポ・アリアからの脱却と考えることができよう。

〈美しい春の朝のように Wie ein schöner Frühlingsmorgen〉 S.208-S.214.

これは、カヴァティーナとカバレッタのような形式である。カヴァティーナ直前のルートフェン卿(バス・吸血鬼役)との掛け合いでは非常に激しい音楽描写があるのに対して、アリアが始まると一変して落ち着いた音楽へ変化する。しかし、アリア後半になるとテン

ポが再び速くなり、歌唱旋律に合わせるようにオーケストラも激しい動きを見せる。

〈金色の春の太陽が明るく笑い Heiter lacht die goldne Frühlingssonne〉 S.76-S.86.

このアリアは、跳躍が多い旋律進行を主体とする。これはこの当時のイタリア・オペラの影響により、歌手の技巧を披露するために作られたと考えられる。またヴェーバーの《魔弾の射手》に登場するアガーテやエンヒェンのアリアと比べると簡素さが目立つ。

これらの特徴は、ヴァーグナーがそのエッセイ「ベッリーニ論」で指摘したベッリーニの特徴、すなわち、簡素なオーケストラとしっかりとした構成の歌に合致する。

Klavierauszug（ピアノ伴奏譜）に情報はないが、稲田によれば、ヴァーグナーは《吸血鬼》のオーヴリーのアリアのアレグロ部分を追加作曲した。ヴァーグナーは、ヴュルツブルク市立劇場の歌手であった兄アルベルトのために、この挿入部分を作曲し、それが非常に効果的で聴衆の喝采を受けたという（稲田 2002: 638）。

次に、《吸血鬼》と《妖精》の比較を試みる。

《吸血鬼》ではカヴァティーナとカバレッタのような形式でアリアが進行するが、《妖精》ではどうだろうか。

- ①ローラのアリア：カヴァティーナとカバレッタのような形式で該当する。
- ②アリンダル第一幕アリア：レチタティーフとアリアなので該当しない。
- ③アリンダル第三幕アリア：はっきりした区別はなく終止せず、それに該当しない。
- ④アーダ第一幕アリア：カヴァティーナのみなので該当しない。
- ⑤アーダ第二幕アリア：はっきりとした区別はないが、前半後半でテンポの差がある。

このように、《妖精》においては、マルシュナーの作品のようにカヴァティーナ・カバレッタのような形式でアリアは進行していないことがわかった。

次に、《ハンス・ハイリング》を考える。

グラウトは《ハンス・ハイリング》を、大衆をねらったジングシュピール的作品と考え、そのアリアは《吸血鬼》のアリアと同様に、カヴァティーナとカバレッタのような形式を取り、歌唱旋律は同じ型の単純な旋律の後に技巧的な旋律を使用するが民謡風である、と指摘している（グラウト 1957: 551）。この指摘を Klavierauszug から検討した結果、次の点が明らかになった。

〈ああ、何と！かつて深い安らぎが Wehe mir!..., Einst war so tiefer Friede〉 S. 93-S. 100

カヴァティーナとカバレッタのような形式で、前半は落ち着いたテンポで素朴な旋律、後半は技巧的でオクターヴ進行や跳躍などで、歌手の見せ場を作れるようになっている。

また、他の場面でアンサンブルや合唱が、決まった役割を与えられている点が、《妖精》におけるアンサンブルと合唱の使い方に一致している。グラウトがこの曲について指摘している半音階の多用、転調、模続進行の使用などの特徴（グラウト 1957: 551; 552）のうち、半音階について調べると、《妖精》においては、歌唱旋律では多くはないものの、オーケストラでは目立って使用されている箇所があることが分かった（例えば、第二幕フィナーレ）。

Köhler は、マルシュナーが番号オペラを使用し続けてはいたが、性格描写のために劇全体で動機を使用した点で評価している（Köhler 1994: 491）。ライトモチーフはヴェーバーも先駆的に使用しているが、マルシュナーの使い方のほうがヴェーバーよりも音楽的に格段に発展しているというのが、Köhler の評価である（Köhler 1994: 491）。



### 3-3. 《妖精》作曲期のイタリア・オペラの状況とベッリーニとの関係

ここでは、ヴァーグナーが《妖精》作曲期にイタリア・オペラからの影響として、ロッシーニ、ジョアキーノ Rossini, Gioachino (1792-1868) とベッリーニから継承したことについて考察する。

#### 3-3-1. イタリア・オペラの状況

イタリアでは 1800 年代初めに、それまで活躍していたカストラートたちが姿を消し、それとともに、ケルビーニ、ルイージ Cherubini, Luigi(1760-1842)、スポンティーニ、ガスパーレ Spontini, Gaspare(1774-1851)などがパリに活動の場を求めた。この頃、ロッシーニが当時流行していたファルサ(伊: farsa/笑劇)を用いて 18 歳で楽壇へデビューし、その後、イタリア・オペラの様式を決定づけた。ロッシーニは、それまでのイタリア・オペラの古典形式の表現性をより強化するために、その様式と形式を大きく発展させた。ロッシーニによる様式改革で起こった変化を、習作時代のヴァーグナーは自らの作品に取り込もうとしたと考えられる。ここでは、水谷 2006、グラウト 1957、グラウト 1971、Gossett 1995 を参考に、ロッシーニのオペラ創作期を第一期から第四期に分け、代表的作品と音楽的成果をまとめる。ただし、古典様式からの発展期にあった第一期や第二期よりも、第三期以降の音楽的成果が《妖精》に強い影響を与えたと仮定する。

#### 第一期と第二期

ロッシーニは、1808 年に第一作《デメトリオとポリビオ Demetrio e Polibio》(1812 年初演)を作曲したと言われており、直筆譜が紛失しているため詳細は不明であるが、この作品をもって、ロッシーニはオペラ界へ足を踏み入れたのである (Gossett 1995: 363)。また 1812 年に発表された《絹のはしご La scala di seta》は、感傷的なセミセリアの要素を持ち、簡潔な和声進行と明るいいリズムを特徴とする第一期の中の優れた作品であり、初期のピークを築いたとも評価される (Gossett 1995: 363)。同年スカラ座で初演された《試金石 La pietra del paragone》(1812)も大成功で、彼の名を一気に知らしめることとなった。

第二期が始まる 1813 年に作曲された 2 つの作品《タンクレーディ Tancredi》と《アルジェのイタリア女 L'italiana in Algeri》で、セリアとブッフアという二つのジャンルでロッシーニは名作を生みだし、国内外で称賛を浴びた (Gossett 1995: 365)。《タンクレーディ》の劇中で、タンクレーディが第一幕で歌うアリア〈おお、こんなに胸騒ぎが Di tanti palpiti〉

はイタリア全土で口ずさまれるようになり、《アルジェのイタリア女》は第一幕フィナーレのストレッタ(it. stretta)などの音楽的手法で、喜劇的要素をふんだんに使用した音楽が特徴的である(水谷 2006: 165)。彼はこの2つの作品で、主人公にアルト歌手を配置し、男装したアルト歌手が男役を演じることをロッシーニは第二期以降好んで用いるようになった(グラウト 1957: 511)。この頃、カストラートは廃れていたが、1813年に作曲された《パルミーラのアウレリアーノ Aureliano in Palmira》では再び使用されるようになる。この頃、劇中で主役が現れる際の「登場のアリア」にカヴァティーナとカバレッタを用いるようになった。アリア前半部でカヴァティーナ、アリア後半部でカバレッタを置き、劇進行を止めない工夫をするために、このような連続する構成を用いた(Gossett 1995: 365)。

### 第三期

1815年ごろからロッシーニのナポリ時代ともいわれる、オペラ・セリアを中心とした作曲期にあたる(Gossett 1995: 367)。この頃のナポリはフランスの影響下にあり、ナポリ市民は作曲家たちに、フランス・オペラの影響からレチタティーヴォ・セッコを排除するように要求した(Gossett 1995: 369)。この第三期が、セリアとブッフアの時期であり、「派手なアジリタ」や「力強いセリア」が多く作曲された時期でもある(水谷 2006: 166)。派手な装飾を求めたナポリの歌手たちは、ところかまわず装飾をつけ音楽的には単調であったため、ロッシーニは自ら楽譜にコロラトゥーラや装飾を記譜するようになった(グラウト 1957: 511)。

第三期では、それまで通奏低音付のレチタティーヴォだったものに、「彼のオペラとしては、すべてのレチタティーヴォに弦楽器の伴奏をつけた」こともこの時期の特徴である(Gossett 1995: 369)。そして、第二期までは存在感が薄かった合唱も、《セビリャの理髪師 Il barbiere di Siviglia》(1816)、《エジプトのモーセ Mosè in Egitto》(1817)や《湖上の美人 La donna del lago》(1819)では、劇進行の中心的存在になった(Gossett 1995: 371)。ここまでの作品で、ロッシーニは古典的なイタリア・オペラの形式から18世紀~19世紀初頭にかけて用いられた優美な歌唱スタイルであるベル・カント様式までを網羅し、1823年《セミラーミデ Semiramide》(1823)を発表後、パリにその活動の拠点を移した。

### 第四期

第四期はパリ時代である。パリ時代一作目は、シャルル 10 世の戴冠式に当たって作曲

された《ランスへの旅 *Il viaggio a Reims*》(1825)で、この祝典オペラは後に作曲される《オリ伯爵 *Le comte Ory*》(1828)に音楽の大半が転用された (Gossett 1995: 372)。その後の作品はイタリア時代の作品を改定したものが大半であった。1829年に作曲された《ギョーム・テル *Guillaume Tell*》が最後の歌劇であり、ロッシーニの集大成である。第四期は、合唱付きフィナーレなどを駆使し、アンサンブルを軸として劇が展開していくなど、より合唱とアンサンブルの役割が強くなった時期である。

以下に、第三期以降、ロッシーニが残した作品と作曲法が《妖精》に与えたと考えられる影響を下記にまとめることにする。ここでは、ロッシーニの諸作品を R、ヴァーグナーの《妖精》を W とする。

#### ①アンサンブルの充実

R：作品中でアンサンブルが増え、相対的にアリアが減少した。

W：主役や準主役が歌うアリアに絡むアンサンブル音楽が、アリアの前後に発生する。

#### ②存在感のある合唱

R：作品中で合唱の存在が強くなり、傍観者的な役割から積極的に物語の進行に関わるように変化した。

W：一幕導入曲で妖精たちによる合唱で幕を開け、続く二幕導入曲・フィナーレ、三幕導入曲・フィナーレで大きな合唱部分が存在する。とりわけ、三幕でのアリンダルによる試練の場面では、地底に住む幽霊たちの合唱が場面構成を一段と際立たせている。

#### ③伴奏つきレチタティーヴォ

R：作品全体でオーケストラの発言力を強くするために、レチタティーヴォ・セッコで用いられていた鍵盤楽器部分を管弦楽に置き換えた。

W：《妖精》で用いられているレチタティーヴォにおける伴奏はすべて管弦楽である。

#### ④楽譜への記載

R：コロラトゥーラの楽句やカデンツァを詳しく書き記すことによって、即興的な装飾が過度に陥るのを抑えようとした (グラウト 1971: 748)。

W：《妖精》の楽譜上では、歌唱部におけるカデンツァは通常の歌唱旋律と同化して楽譜上に現れている。イタリア・オペラにおける顕在化されたカデンツァとは異なるが、ヴァーグナーが曲中にカデンツァのアイディアを利用したのは明らかである。カデンツァの書法

についてはベッリーニとの関係で詳しく述べる。

### 3-3-2. ロッシーニによるオペラ様式の決定とヴァーグナーによるその使用

ロッシーニによる、イタリア・オペラの様式改革としては、上記のように「音楽語法の拡大」、「有機的な劇的構造の実現」、「ソロ・アリア依存の様式からの脱却」があげられる (Gossett 1995: 370)。しかし、より重要なのは音楽の構成上の変化であるとも言える。第一期の素朴な音楽形式が限界をむかえ、より規模の大きい劇的な展開となり多様な音楽を用いた作品へと変化する過程で、彼はイタリア・オペラの形を二幕形式による「定型」へ整理し、それを一般化させた。ヴァーグナーは、ロッシーニによる様式改革をどのように受け止めたのだろうか。以下ではロッシーニ風の二幕形式を標準型とし、《妖精》のオペラ形式に、完成されたイタリア・オペラの形式との類似性が見いだせるか考察する。下記の表は水谷 2006、Gossett 1995 および Gossett 2008 を参考に作成した。

#### ロッシーニによる様式（二幕形式）

以下の表は、ロッシーニの二幕形式のオペラを基本形として定型となる表を作成する。

表 3-1. ロッシーニによるオペラの様式定型 第一幕

①序曲／シンフォニアの導入	作品の内容とはまったく関係のない音楽
②導入曲-イントロ ドゥツィオーネの挿入	シンフォニアの後に、合唱または主役級の人物が物語や現在の状況を説明する
③最初のアリア（カヴァティーナ）	主役級または準主役による最初のアリア（カヴァティーナ）が披露される
④テンポの違う音楽によるドラマ展開	物語を進行するための登場人物同士の会話や心情などを、レチタティーヴォやシェーナ、重唱といった音楽で展開する
⑤一幕フィナーレ	登場人物全員でのアンサンブル・フィナーレ。ブッフアでは混乱状態、セリアでは解決困難な展開へ進もうとし、ひとつの山場を作る。

表 3-2. ロッシーニによるオペラの様式定型 第二幕

⑥第二幕導入曲	ブッフアではレチタティーヴォまたは合唱で開始される。セリアの場合、主役級の登場人物による新たな場面説明／状況説明がされる
⑦次のドラマ展開	シェーナとアリア、デュエットによる次のドラマ展開をする。ここでは、主役級・準主役がドラマのストーリー展開をし、脇役による短いアリア (it. aria del sorbetto) が披露される。例：《タンクレーディ》ルッジェーロのアリア <i>Tomi alfin ridente</i> や《セビリャの理髪師》ベルタのアリア <i>Il vecchiotto cerca moglie</i> など。
⑧危機的状況が沸き起こる	フィナーレの前に新たな危機的状況が沸き起こり、主人公が苦しい状況になる。または、嵐や戦闘など場面が挿入される。
⑨危機的状況の打開	ブッフアでは、主人公の苦しい状況が瞬く間に解決し、セリアでは苦しい状況から助け出される、他の人物によって許しを得る。
⑩二幕フィナーレ	大団円となる場合、登場人物全員でのアンサンブル、または主役級の喜びに満ちたアリアで終わるが、悲劇的な結末の場合、死をもって幕切れとなる。

次に上記の表を参考に、ブッフアである《セビリャの理髪師》とオペラ・セリアの《セミラーミデ》を例にとり、定型とした二幕形式の中でどのように劇進行しているかを表で示すことにする。これは、ロッシーニの第三期以降の様式を、《妖精》を考えるためのモデルとして使うためである。

表 3-3. 《セビリャの理髪師》(二幕形式) 第一幕

①序曲／シンフォニアの導入	パルミーラのアウレリアーノ(1813)、イギリスの女王エリザベス(1815)からの転用。
②導入曲-イントロドゥツィオーネの挿入	伯爵、伯爵の従者フィオレツォと楽士(合唱)によって、 <i>Piano, pianissimo</i> (そっと、静かに)が歌われる。
③最初のアリア(カヴァティーナ)	アルマヴィーヴァ伯爵は楽士を連れ立ってロジーナの部屋の窓の下で、 <b>アリア</b> <i>Ecco ridente il cielo</i> (空はほほえみ) を歌うが反応がない。
④テンポの違う音楽によるドラマ展開	遠くからフィガロがやってきて、 <b>アリア</b> <i>Largo al factotum della città</i> (俺は町の何でも屋) を歌う。伯爵はフィガロを呼び止め、 <b>ロジーナを連れ出す作戦</b> を手伝ってくれと持ちかける。そこへロジーナが「あなたの名前を教えてください」と書いた紙切れを窓から落とす。伯爵は <b>返答歌</b> <i>Se il mio nome saper</i> (私の名前を知りたいれば) を歌う。ロジーナはそれに答えようとするが何者かによって窓を閉められる。伯爵はフィガロに金はずむと言って手助けを求め、 <b>二重唱</b> <i>All'idea di quel metallo</i> (金を見れば知恵が湧き) を歌う。ロジーナはリンドーロ(伯爵の偽名)への愛を高らかに <b>アリア</b> <i>Una voce poco fa</i> (今の歌声) を歌う。そこへ、音楽教師バジーリオが現れ、ロジーナの後見人バルトロに「アルマヴィーヴァ伯爵はロジーナを目当てにこの町へ来た」と伝え、噂を使って町から追い出そうとする <b>アリア</b> <i>La calunnia è un venticello</i> (陰口はそよ風のように) を歌うがバルトロはすぐにでも結婚だと言って立ち去る。フィガロはロジーナにある若者が君に夢中だと告げ、フィガロとロジーナは <b>二重唱</b> <i>Dunque io son</i> (それじゃ私も) を歌い、伯爵への手紙を書いてもらう。その後バルトロが現れロジーナの指についているインクをみて、誰に手紙を書いたのか責める <b>アリア</b> <i>A un dottore della mia sorte</i> (私のような先生には) を歌い、言い訳など聞かぬと脅かす。
⑤一幕フィナーレ	そこへ、伯爵が酔ったふりをして現れ、バルトロに今夜の宿舎はここだと命令する。しかしバルトロは宿舎免除書を見せ拒絶するが伯爵に破られてしまう。バルトロは怒り狂い、戦争をする気かと暴れだす。そこにフィガロが仲裁に入り、巡回の兵士たちまで乱入する。兵士たちは隊長を前に罪の擦り付けをするが伯爵は自分の身分をそっと明かし、兵士たちを不動にさせる。それを見たバルトロは驚くが、再び気を取り直し大騒ぎをして一幕を閉じる。 →この場面は <b>ストレッタ</b> を用いている。

表 3-4. 《セビリャの理髪師》(二幕形式) 第二幕

<p>⑥第二幕導入曲</p>	<p>バルトロの<b>レチタティーヴォ</b>で幕があける。バルトロのもとに、伯爵が音楽教師へ変装して現れ、ロジーナから受け取った手紙を見せながらこれは伯爵の邸宅で手に入れたとバルトロを信用させる。ロジーナの歌のレッスンが始まり、ロジーナは<b>アリア</b> <i>Contro un cor che accende amor</i> (私の心に愛が芽生えはじめて) を歌う。</p>
<p>⑦次のドラマ展開</p>	<p>フィガロがやってきて、わざとつまずいて皿を落として壊す。バルトロが慌てている際に露台のカギを抜き取り、<b>伯爵もロジーナへ愛の告白をする</b>。そこへバジーリオが突然現れ、一同が驚きながら<b>五重唱</b> <i>Don Basilio, cosa veggo</i> (ドン・バジーリオ、大変だ) を歌う。伯爵はバジーリオに金を渡し追い返し、<b>伯爵はロジーナと今晚駆け落ちをしようと約束する</b>。</p>
<p>⑧危機的状況が沸き起こる</p>	<p><b>伯爵とロジーナの様子を疑ったバルトロに、変装が見破られ伯爵は逃げる</b>。そこにバジーリオが再び現れて、あの偽物の音楽教師は伯爵だと告げる。<b>バルトロは今晚のうちに結婚式を執り行おうと、公証人を呼びつける</b>。そしてロジーナにお前の恋人は不実な者で、伯爵の愛人にするつもりだったと口説き、そのことを信じたロジーナは<b>バルトロと結婚</b>をしてしまう。</p>
<p>⑨危機的状況の打開</p>	<p><b>間奏曲一嵐の場面</b>。真夜中に伯爵とフィガロがロジーナの部屋に忍び込んでくる。それに気が付いたロジーナは、「私を売るつもりだった人と一緒に逃げるなどできない」と言うが、<b>伯爵は自らの身分を明かし、伯爵としてではなく一人の人間として愛してくれるかと打ち明け、ロジーナの誤解も解ける</b>。</p>
<p>⑩二幕フィナーレ</p>	<p>そこに、バルトロが皆を連れて入ってくる。伯爵は彼女の財産をすべてバルトロに与えるから、彼女を自分のものにしたいと伝える。最初から財産目当てのバルトロは渋々伯爵の申し出を受け、すべて丸く収まり幕を閉じる。</p>

次にオペラ・セリア《セミラーミデ》(二幕形式)を挙げる。

表 3-5. 《セミラーミデ》(二幕形式) 第一幕

①序曲／シンフォニアの導入	二長調の序曲。 <b>劇中に出てくる旋律をモチーフ</b> に使用している。そして、ロッシーニ特有のクレッシェンド技法を使用した、壮大な曲。
②導入曲-イントロドゥツィオーネの挿入	<b>民衆が神々を讃える讃歌</b> を歌う。その後、イドレーノ、オローエ、アッスールによる <b>三重唱</b> <i>Là dal Gange</i> (ガンジス川から)に続き、セミラーミデ、イドレーノ、オローエ、アッスールによる <b>合唱付き四重唱</b> に続き、 <b>民衆の合唱</b> 。
③最初のアリア (カヴァティーナ)	アルサーチェが、過ぎし日に未開の民族から救ったアマーゼを愛していると歌うアリア <i>Eccomi alfine in Babilonia</i> (やっとバビロニアに到着した) を歌う。
④テンポの違う音楽によるドラマ展開	アルサーチェとアッスールによる <b>二重唱</b> 、イドレーノの <b>アリア</b> <i>Ah, dov'è</i> (あの人はどこに)、セミラーミデの <b>合唱付きカヴァティーナ</b> <i>Bel raggio lusinhier</i> (美しく魅了される光が) を歌う。そしてセミラーミデとアルサーチェによる <b>二重唱</b> と続く。
⑤一幕フィナーレ	<b>合唱付きフィナーレ</b> 。一幕に登場した人物と合唱が舞台に勢ぞろいする。セミラーミデは全員の前で、アルサーチェをセミラーミデの夫とし、アゼーマをイドレーノの妃とすることを宣言する。それを聞いたアッスールは裏切りだと憤慨し、アゼーマもアルサーチェも驚愕する。しかしセミラーミデが婚礼を準備しると命令した瞬間、雷鳴がとどろき前王の亡霊が現れる。皆、恐れるあまり地にひれ伏すがセミラーミデは亡霊に対し「罰しにきたのか、それとも許すために来たのか」と果敢にも問う。亡霊はアルサーチェに向って、王位を次ぐ前に自分(前王)を殺した犯人を討てと告げる。アルサーチェはその者が誰かと問うが亡霊はオローエに聞けとだけ言い、消え去る。



表 3-6. 《セミラーミデ》(二幕形式) 第二幕

⑥第二幕導入曲	王座を願うセミラーミデが用意した毒薬を前王に飲ませたアッスールは、セミラーミデからの見返りがないと、激しい言い争いの <b>二重唱</b> <i>Se la vita ancor t'è cara</i> (もしも命が大切ならば) を歌う。
⑦次のドラマ展開	アルサーチェは <b>自身の父(前王)を殺したのが実母セミラーミデとわかり、悲しむ</b> 。司祭たちは復讐しろと力づけるが実母には手を下せないと悩むアリア <i>In si barbara sciagura</i> (このむごい災いの一瞬で) を歌う。
⑧危機的状況が沸き起こる	セミラーミデはいつもと違う雰囲気を感じ、アルサーチェに甘い言葉で近づくのでアルサーチェは事実を打ち明けようとするが思い止まる。しかしセミラーミデにばらしてしまう。セミラーミデは愕然としアルサーチェとの <b>二重唱</b> <i>Ebben..., a te, ferisci!</i> (そうだったのか、それなら私を殺せ!) を歌う。しかし殺すことのできないアルサーチェは実母に別れを告げて、 <b>亡き父の墓前で復讐を誓う</b> 。その後、アルサーチェが想い続けていたアマーゼが、イドレーノと共にやってきて、自分を愛し続けよと懇願する。
⑨危機的状況の打開	アッスールが仲間たちと集まり、アルサーチェを必ず殺し王座に就くと断言する。しかし <b>激しい言葉を発するうちに狂乱状態</b> となり、アッスールの <b>狂乱の場</b> <i>Il di già cade</i> (日はすでに落ち) を歌う。しかし再び正気に戻り必ず返り討ちをすると誓う。
⑩二幕フィナーレ	暗やみの中でアルサーチェとアッスールはそれぞれ自身の敵を探しながら剣を振る。そこにセミラーミデが現れ墓の前でアルサーチェを護り給えと祈る。アルサーチェは一心不乱に剣を振るが、剣が当たったのはセミラーミデであった。その時兵士が現れアッスールを捕らえ、呆然とするアルサーチェを集まった司祭達は新しい国王と認め万歳と叫び幕を閉じる。

以上、ロッシーニによる代表的な劇作品二つを例にとり、彼が作り出したイタリア・オペラの様式定型を当てはめてみた。やはり、二作品ともにアンサンブルと合唱が充実し、それらの役割が増えて、劇進行に直接的に影響のある存在に格上げされたのがわかる。また《セミラーミデ》二幕で、この時代に特徴的な狂乱の場が現れているが、主にソプラノによって歌われる「狂乱の場」が、ここではバリトンによって歌われることが注目される。ヴァーグナー《妖精》においても、アリンダル(テノール)による狂乱のシーンが第三幕

のドラマ展開部に挿入されている。

上記を踏まえたうえで《妖精》が、ロッシーニによるイタリア・オペラの様式改革で定まった形式の上に作曲されたのか分析をした。次に挙げる表はヴァーグナーの《妖精》の様式である。《妖精》は三幕形式で作曲されており、ロッシーニの二幕形式とは合致しないが、しかしここではロッシーニと同じ方法で、劇中に行われている三幕形式を二幕形式の発展型として分析することを試みる。

表 3-7. ヴァーグナー《妖精》の様式（三幕形式）第一幕

①序曲	作品中に現れる旋律を引用している
②一幕導入曲-イントロ ドゥクツィオーン	合唱によって妖精アーダを讃える音楽が歌われ、合唱のすぐ後にアーダの仲間の妖精、ファルツァーナとツェミーナによって、アーダの父親が人間であること、アーダが間もなく人間に嫁ぎ、その人間が試練を課されることを歌う。
③最初のアリア	カヴァティーナなどの表記はなく、Arieと記載されている。このアリアは妖精アーダを探し求めるアリンダルによって歌われるもので、自分の目の前からいなくなった妖精アーダを、「お前の瞳はもう私を照らしてはくれない、お前の胸は私は温めてくれない。お前のところに太陽があり、命がある」と歌う。L'istesso tempo～Allegro～Allegro molto e agitato
④-1 最初のドラマ展開	アリンダルのアリアのあと、アリンダルに仕えるゲルノートとアリンダルとの会話でレチタティーヴォがあり、それに続きゲルノートによる魔女のロマンツェで、妖精アーダは「人間ではなく魔女であり、人を騙そうとしている存在だ」とアリンダルに説明するロマンツェ。 →このロマンツェの冒頭の旋律、E-G-H-H-H-H-A-Aに付随する音型が《妖精》の劇中で魔女を表すモチーフとなっている（譜例3-1.）。
④-2 ドラマの展開	アリンダル、グンター、モラルト、ゲルノートによるカルテット。アリンダルに仕える三人が、アリンダルを説得するカルテット。どうにかして、妖精アーダを忘れさせようと苦心する。
⑤一幕フィナーレ	フィナーレ前半に妖精アーダの一番目のアリア（カヴァティーナ）、その後アリンダルとアーダの二重唱。そして一幕に登場した全員が参加しアンサンブル・フィナーレ。フィナーレの後奏に序曲で使用されている旋律を用いて終止。

表 3-8. ヴァーグナー 《妖精》 の様式（三幕形式） 第二幕

⑥ 第二幕導入曲	<p>兵士と民衆の合唱にアリンダルの妹ローラによるレチタティーフとアリア（合唱付き）。</p> <p>→このアリアはラルゲットとテンポ表記され、特段<i>cantabile</i>と指示されている。その後合唱付きでAllegro部分に移り、カヴァティーナとカバレッタの様相を呈する。</p>
⑦-1 ドラマ展開部	<ul style="list-style-type: none"> <li>・合唱と三重唱（アリンダル、モラルト、ローラ）アリンダルは、自身の苦しい心情を歌い、モラルトとローラは苦しみは消えて喜びに変わると歌う。</li> <li>・ゲルノートとグンター（レチタティーフ）ゲルノートの恋人ドロツラを待つ会話。→《妖精》の内容に直接関わるものではない？→ロッシーニの脇役が歌うアリアに相当する部分か。</li> <li>・グンターとドロツラ（デュエット）速いテンポのデュエット、細かい音符（ほとんどがシラブルで区切られた）を多用し、掛け合いの要素から喜劇要素を持っていると考えられる。</li> </ul>
⑦-2 ドラマ展開部	<p>シェーナ（アーダ、ファルツァーナ、ツェミーナ）ファルツァーナとツェミーナは、アーダの運命は自分自身の責任だと言い、アーダはそれを認めずひどい人たちだという。</p> <p>続くアリア（アーダ）は、すでに自分自身の幸福も不幸もすべて知って、どこにいこうか迷っている。自分是不滅の国の女王、アリンダルと一緒に生きるためなら、すべてを犠牲にしようと歌う。</p> <p>→音楽的な表記も<i>appassionato</i>, <i>agitato</i>, <i>con fuoco</i>と感情的な要素が強いものが使用され、「潜在的カデンツァ」となりえるフレーズが多い。また、音楽的な要素としてヴェーバー《魔弾の射手》のアガーテのアリア（第二幕）からの要素が感じられる。アリアの後奏に序曲で使用されている旋律を用いている。</p>
⑧ 二幕フィナーレ	<ul style="list-style-type: none"> <li>・民衆の合唱～妖精以外の登場人物による重唱。自分たちの国を取り返そうと歌うが、そこへ妖精アーダが現れ、アリンダルとの間に生まれた子供取り返しにかかる。そして子供を奪い奈落に突き落とす→この部分が「浄化」を表現し、ベッリーニ《ノルマ》の中で、ノルマが将軍ポリオーネとの子どもを火の中に放り投げること（浄化）と酷似している。</li> <li>アーダが敵陣を操り、家来ハラルドも敵陣に通じた反逆者と判明する。その後、妖精アーダがアリンダルに8年間正体を尋ねてはいけない約束を破ったことで妖精アーダは「石」として地底で100年間過ごさなくてはならなくなり、アリンダルは今までのことが自分自身への「試練」だったことを自覚する。その後、アーダの合図で奈落到ちた二人の子どもが再び現れる。戦士は勝利を合唱し、人々は解放されたと喜ぶが、妖精アーダは、アリンダルに「立ち去れ、もうこれっきりだ」「私は石に包まれる」といいファルツァーナとツェミーナを引き連れて、雷鳴とどろく中、地底に降りていく。</li> </ul>

表 3-9. ヴァーグナー《妖精》の様式（三幕形式）第三幕

<p>⑨三幕導入曲</p>	<p>Siegesreigen（勝利の輪舞）と書かれ、民衆は戦争に勝利したことを合唱する。ローラとモラルトは、アリンダルの代わりに国を治めている。合唱が終わると、ローラ、モラルト、ゲルノート、グンター、ドロツラと合唱による「祈りの重唱」に移る。この重唱は無伴奏で進行し、「全能の神よ、どうかアリンダルの心から恐ろしい狂気を消し去り、心に光を与えよ」と歌う。 →この「祈りの重唱」は、ロッシーニの様式改革で主人公が危機的状況に陥った際の「嵐」や「戦闘」場面に該当すると考えられる。</p>
<p>⑩ドラマ展開部</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>・シェーナとアリア（アリンダル）狂気に陥ったアリンダルは、妖精アーダを想い一人森の中で歌う。</li> <li>・そこに妖精アーダの声とともに魔法使いグローマの声。妖精アーダは「涙だけがこの石を柔らかくすることが出来る」といい、グローマもアリンダルに「この試練に打ち克てば、再びアーダはお前のもの」という。その時アリンダルの足元に「竖琴、盾、剣」が現れる。そしてファルツァーナとツェミーナも現れ、アリンダルを鼓舞する。</li> <li>・ファルツァーナとツェミーナはアリンダルの破滅を希望するが、アリンダルはそのつもりは一切ない。</li> </ul> <p>→アリンダルの足元に現れた「竖琴、盾、剣」その中の「竖琴」は、モーツァルト《魔笛》でタミーノが試練に立ち向かうときに持つ笛、モンテヴェルディ《オルフェオ》でオルフェオが持つ竖琴に酷似している。</p>
<p>⑪三幕フィナーレ</p>	<p>妖精アーダがいる地底に向った三人。そこでは得体のしれない仮面をつけた霊たちが合唱をしている。妖精アーダに会うために、霊たちと戦うアリンダルだが、恐れをなし逃げ出そうとする。その時魔法使いグローマの声がして、盾をかざすと霊たちは消え去った。アリンダルはグローマに感謝し、別の地底に移動する。そこには別の霊たちがいて、アリンダルに戦いを挑むが、グローマの声に従い剣をかざすとその霊たちも消え失せた。どンドン進めの声に、アリンダルが進んでいくと、目の前の岩山が開き、その中に摩訶不思議な光を放つ、人間ほどの大きさの石が現れた。それが妖精アーダだった。</p> <p>苦心するアリンダルに、再びグローマの声が聞こえ、「竖琴を奏でよ」との指示でアリンダルは、妖精アーダへの気持ちを竖琴で表現すると、次第に石は「妖精アーダ」へと変わっていった。その瞬間、場面は雲が立ちこめた素晴らしい妖精の王宮に変わり、王座には「妖精の王」が鎮座していた。</p> <p>妖精の王はアリンダルに、「死すべき運命のあなたが、私たちの国に入り込み計り知れない愛によって、不死身のものにしか与えられない高い力を得た」「あなたの人間としての罪でアーダは依然不死身だ、しかし神々の力によってアーダを救出した男は、人間以上の存在、アーダと同様、不死身になってくれ」と言う。</p> <p>アーダとアリンダルは妖精の国を統治し、アリンダルの祖国はローラとモラルトに委ねられ、合唱によって終幕。後奏は序曲の旋律が用いられ終止。</p> <p>→「妖精の王」は、《魔弾の射手》に登場する隠者と同様に、登場シーンは多くないが状況を打開するための存在となっている。</p>

ロッシーニが行った様式改革に則って分析した結果、《妖精》においてはロッシーニから様式について影響を受けた部分（合唱の使用、アンサンブルの充実など）があるとみられるが、《妖精》は三幕形式で作曲されており純粋にロッシーニのオペラ様式（二幕形式）に



ベッリーニは、息の長いフレーズを同時代の他の作曲家が使用していた、通常二小節単位で動くリズム進行に、複数のイタリア語の詩型を当てはめることに成功した (Lippmann 1994: 131)。この二小節という短い楽句にさまざまな詩の型を当てはめることは、ベッリーニ以前の作曲家がしていなかった技法である。③の方法を用いると、譜面上にはレガート表記がなくとも自然なレガートが生まれる (譜例 3-2.)。また、少ない音節数の単語が用いられたフレーズであっても、1 音節に対して多くの音数が当てはめられていれば、母音同士が繋がって引き伸ばされることにより、息の長いフレーズとなる (譜例 3-3.)。

ベッリーニの「息の長いフレーズ」には、コロラトゥーラのパッセージや細かい装飾音も含まれていた。特に、1831 年に作曲された《ノルマ *Norma*》第一幕でノルマによって歌われる〈清き女神よ *Casta Diva*〉は良い例である。このアリアは、1 音節や 2 音節の単語を多く用いているが、その節付けは「1 音節対 1 音」「2 音節対 2 音」のみならず「2 音節対 10 音」、さらには 2 音節対 27 音や 2 音節対 35 音もの音符が当てられ、コロラトゥーラのパッセージを形作っているものもある。感情の高まりと共に、歌唱旋律の随所に多く配置されたコロラトゥーラが、ノルマの心情をよく表している。

ベッリーニの旋律の中で次に興味深いのはカデンツァの使用法である。先述したように、ベッリーニのカデンツァは、楽譜上に目に見える形で現れている (顕在的カデンツァ) であるのに対し、ヴァーグナーのそれは旋律の中に溶け込み判別しがたい形で存在している (潜在的カデンツァ)。筆者がここで用いるこれらの用語は、次のように定義する。

#### ① 顕在的 (顕在的カデンツァ)

ロッシーニやベッリーニなどのイタリア・オペラにおいて、カデンツァはすでに見える形で楽譜上に現れている。オーケストラは休符または音を長く伸ばしている状態である。このカデンツァを顕在的カデンツァとする。

#### ② 顕在化 (カデンツァの顕在化)

カデンツァがすでに楽譜上に記されており、その他の旋律と区別されていること。

#### ③ 潜在的 (潜在的カデンツァ)

カデンツァになりうる要素が旋律に存在しており、カデンツァのような動きを見せることができる旋律を潜在的カデンツァとする。これは、オーケストラの伴奏が伴っていない箇所、オーケストラの伴奏が休符等で歌唱部を待つことができる箇所を指す。 *cadenza* と指示する語句が記載されていない部分を指す。

#### ④潜在化（カデンツァの潜在化）

カデンツァになりうる要素が、すでに旋律の中に溶け込んでいること。

次に上記で説明したカデンツァの条件を説明する。

##### (1)イタリア・オペラにおけるカデンツァー顕在化されたカデンツァ

- ・歌手の技量を聴衆に示すものである。
- ・オーケストラは休符になっているか、音を長く伸ばして歌を待っている状態である。
- ・記譜された拍またはリズムは、歌手が柔軟に対応する。
- ・楽譜上には、*cadenza* などの指示が書かれ記譜されている。

したがって、イタリア・オペラではカデンツァを作曲者自ら記譜し、他の歌唱旋律から区別して見せているといえる。

##### (2)ヴァーグナーのカデンツァー潜在的カデンツァ

- ・イタリア・オペラと同様に、歌手の技量を聴衆に示すものである。
- ・イタリア・オペラのように、オーケストラは休符になっているか、音を伸ばして歌を待っているが、それほどはっきりとわかるものではない。
- ・歌手は、記譜された拍またはリズムに対して柔軟に対応するが、イタリア・オペラのようにあからさまにわかるようなものではない。
- ・楽譜上には、*cadenza* と記されていない。

したがって、ヴァーグナーの場合、カデンツァは歌手の技量を示すものであり、オーケストラは休符または音を伸ばした状態ではあるが、イタリア・オペラのように歌手の表現はあからさまではなく、楽譜上に *cadenza* と記されていないため、「潜在的」と言える。つまり、ヴァーグナーはカデンツァになりうる要素を、音楽の他の部分と区別せず歌唱旋律に溶け込ませている。

ロッシニは、自らの作品で目に見える形でコロラトゥーラのフレーズやカデンツァを記譜した。それは、歌手自身が至る所に装飾をつけ、音楽が単調になるのを防ぐ目的のためである。それらは、カデンツァ *cadenza* と表記され、他の歌唱旋律とは異なる。これらのように、記譜されたカデンツァもしくはカデンツァに似た走句を、本論文では「顕在的」

カデンツァとする。それらは、すでに記譜されており歌手の技量を示す目的が主である。しかし、ヴァーグナーの場合は、ロッシーニと同様に歌唱旋律はすべて記譜するが、装飾音がついた歌唱旋律であっても、ロッシーニのように技量を表す目的のカデンツァではなく、通常の歌唱旋律に溶け込んだ状態で現れる。ヴァーグナーの場合、オーケストラの伴奏が伴っておらず、また休符等で歌手だけが旋律を操れる部分において現れ、楽譜上に書かれた音楽から大きく外れることはない。この論文では、ヴァーグナーの《妖精》で見られるような、カデンツァに似てはいるが音楽進行や劇進行の邪魔をすることなく歌手の技量も示すことができるような、楽譜に記された音型を「潜在のカデンツァ」とする。すなわち、「顕在化」されているイタリア・オペラのカデンツァに対し、ヴァーグナーの歌唱旋律に現れるそれは「潜在化」されていると考える。

ベッリーニのオペラにおけるカデンツァはロッシーニ同様、顕在化されていて楽譜上に現れている。カデンツァの旋律線は、上記で扱った「息の長いフレーズ」と同じく、レガート表記が少なく、記譜されている旋律も隣り合った狭い音が多い。そして母音同士の繋がりや自然とレガートで歌えるようになっている。〈清き女神よ〉に至っては、上行型の順次進行が進むが感情の頂点に達した時に半音階進行で一気に下行する。また *apiacere* (任意に) とも記載され歌手の技量を示すものとなっている (譜例 3-4.)。

イタリア・オペラでは、カデンツァが顕在化しているのに対し、《妖精》において、カデンツァの様相を呈する部分は、一見するとカデンツァとは判別できない潜在的なカデンツァとなっている (譜例 3-5.)。

譜例 3-2. 〈清き女神よ Casta Diva〉 T.87-T.88



譜例 3-3. 〈清き女神よ Casta Diva〉 T.71-T.72





譜例 3-4. 〈清き女神よ Casta Diva〉 T.110-T.111



譜例 3-5. 〈何て嘆かわしいことでしょう Wie muss ich doch beklagen〉 T.67-T.72



### 3-3-5. ベッリーニの音楽とヴァーグナー

ヴァーグナーとベッリーニに深いつながりがあることは確かである。ヴァーグナーは、習作時代の1834年に、ライプツィヒでベッリーニの《カプレーティとモンテッキ *ICapuleti e i Montecchi*》を観たことからベッリーニを称賛するようになった。その後1835年にはマグデブルクの劇場で指揮者を務めていた際に《ノルマ》上演を行い、1837年にはリトアニアのリガで同じく《ノルマ》を上演し、劇場のオーケストラのために管弦楽パートの編曲も行っている。そして1839年にはパリで《ノルマ》へ追加音楽を作曲している。加えて、ベッリーニの作品から受けた感動や感銘をエッセイ『ドイツのオペラ』で以下のように伝えていることから、ベッリーニの作品がヴァーグナー自身にとって極めて重要だったことがわかる。

私は、ここ最近ベッリーニのあるオペラから受けた印象をけっして忘れないだろう。寓意的な旋律が延々と続く管弦楽の雑踏にうんざりしていた私が、久しぶりに素朴で高貴な歌に出会えたのだ(Wagner 1983: 164)。

ヴァーグナーはまた、1837年発表の論文『ベッリーニ-彼の時代へのことば *Bellini Ein Wort zu seiner Zeit*』で以下のようにベッリーニを称賛している。

ベッリーニの音楽、言い換えれば、ベッリーニの歌は、学識高いドイツにさえ最近も熱狂的な騒動をおこし、おそらくより詳細な調査価値があるだろう(Wagner 1985: 5)。

特にベッリーニの場合は、澄んだメロディーであり、素朴で高貴な歌であることだろ

う (Wagner 1985: 5)。

ヴァーグナーが二度も言及している、「素朴で高貴な歌」とはどのようなものだろうか。Lippmann 1994 によれば、「彼の音の華やかさは、無駄を厳しく排除した構成と結びついており、ごく限られた構成のなかに生じるものである」とある (Lippmann 1994: 133)。ほかに、オーケストラに辟易していた彼が「寓意的な旋律が延々と続く管弦楽の雑踏にうんざりしていた」と述べていることから、騒がしい旋律を鳴らし続けるオーケストラが、歌唱旋律を邪魔することのない、ベッリーニの作曲様式に強く心を動かされたと考えられる。ここでは、「無駄を排除した構成」と「騒がしくないオーケストラ」がベッリーニの歌唱旋律を際立たせ、それがヴァーグナーに強烈な印象を与える結果になったと考えられる。具体的な例として、前者では「旋律における無駄な装飾を排すること」、後者では「オーケストラが主体となった込み入った音楽をやめ、和声進行が平易で、歌唱旋律を優位にするためにオーケストラの音量を抑えたこと」が該当すると考えられる。ここで、《カプレーティとモンテッキ》ジュリエッタのアリア (第一幕) および《ノルマ》ノルマのカヴァティーナとカバレッタ (第一幕) の中にそれらがどのように現れているか、若干の考察をした。

・ジュリエッタのアリア 〈ああ、幾たびか Oh! quante volte〉 S.41-S.45.

- ①オーケストラの強弱指示は、基本的に mp-p-pp のみで、フレーズの中で *crescendo*, *diminuendo* がある他は大きく変化しない。
- ②和声進行が主調の基本型に沿っており、飾り気のない印象を与えている。
- ③歌唱部分は、基本的に 2 小節単位でフレーズが構成され、装飾音が少なく歌唱旋律にレガート表記がわずかである。これは「息の長いフレーズ」に特徴的な狭い音程の旋律や半音階進行を用いた結果である。
- ④歌唱旋律を生かすようにオーケストラ旋律は控えめであり、コロラトゥーラやカデンツァの直前で、オーケストラは演奏を止め、歌唱旋律を目立たせる効果を作っている。

・ノルマのカヴァティーナとカバレッタ 〈清き女神よ Casta Diva〉 S. 56-S.85.

- ①ノルマが“Casta Diva”と歌い始めるまでに、バスと合唱を伴ったシェーナがあり、オーケストラも音量を抑えていないが、カヴァティーナが始まるとオーケストラは静かになり、弦楽器と木管楽器主体の伴奏となる。

- ②歌唱旋律でコロラトゥーラが現れると、木管楽器もそれに答えるように同じリズムと旋律を演奏する。ノルマの感情の高揚がみられる部分は木管楽器もそれに伴って、結果的に響きが増し音量も増える。
- ③ノルマがコロラトゥーラ旋律を歌うとき、オーケストラの音量が抑えられて、コロラトゥーラが終わると一気に盛り上がる。
- ④和声進行は、主調進行に属し、比較的単純な和声を用いている。例えば、カバレッタのオーケストラ旋律で音楽が盛り上がりを見せた時も、主和音の展開型の使用によってだけ、あたかも音楽が広がっているような雰囲気醸し出している。そして、同じ音型の旋律を複数の楽器が担当することにより音量は増すが、和声的には平易なままにとどまっている。

以上のように、ベッリーニの音楽は、「無駄を排除した構成」と「騒がしいオーケストラの不在」によって歌唱旋律を際立たせる効果を生んでおり、ヴァーグナーがそこに注目したであろうと推測できる。

### 3-3-6. ヴァーグナーのイタリア・オペラへの共鳴（同調）

ヴァーグナーはこれまでのドイツ人作曲家が、イタリア・オペラのような歌劇を作曲できずにいることを嘆いて、エッセイ『ドイツのオペラ』で以下のようにも述べた。

我々には、我々に属する音楽分野がある。それは器楽である。しかしドイツ・オペラが存在しないのも理由が同じで、国民劇がないからである。我々はとても精神的であり学識的だから、生きている人間像を作り出せないのだ。モーツァルトにはそれが出来た。彼はイタリアの歌唱美で作品の人物に命を吹き込んだのである。ふたたびイタリアの歌唱美を軽蔑するようになって以来、我々の劇音楽のためにモーツァルトがとって進んだ道を、我々は遠ざかる一方である(Wagner 1983: 164)。

同様に『ベッリーニ-彼の時代へのことば』でこのように述べている。

歌、歌、なんといっても歌だ、ドイツ人よ。歌は人間が音楽的に自己を表現することばのようなものだ(Wagner 1985: 5)。

この当時のヴァーグナーにとって、ドイツ人作曲家の「無駄を排除しない構成」や「歌唱旋律を際立たせない」オーケストラ旋律は、「細かい枝葉末節にとらわれて、全体の印象を細切れにしてしまっている」のである（吉田 2009: 47）。

『ドイツのオペラ』から数年後にヴァーグナーは、『素描の自叙伝 *Autobiographische Skizze*』（1843）を発表する。この頃になると、ヴァーグナーのベッリーニに対する考えにも変化が現れるようになる。

私は、この間ベッリーニの《ロメオとユリー》<sup>1</sup>でデフリーント<sup>2</sup>が歌うのを聞いた。それはこんな取るに足らない音楽の中に、これほどまでに素晴らしい演奏が披露されていることに驚いた（Mack 1974: 101）。

この「取るに足らない音楽」という表現に、この頃のヴァーグナーは自分自身の作曲技法や音楽に対する考えが、固まってきていたと見ることができよう。

ヴァーグナーはこれまでのドイツ人作曲家による歌劇作品で、先に述べた「精神的で、学識的だから、生きている人間像が作り出せない」、「歌は人間が音楽的に自己を表現することば」が自国の歌劇作品に発揮されていないことを嘆いていた。1834 年に出会ったベッリーニの「素朴で高貴な歌」を聞いたことで、これまで疑問に思っていたことに光が差したのだろう。

#### 4. 《妖精》と後期ヴァーグナー作品

ここまで、ヴァーグナー最初期のオペラ作品である《妖精》がイタリア・オペラ、特にベッリーニから受けたであろう影響と、ドイツ・オペラにおける《妖精》の位置づけについて検討した。ここでは、ヴァーグナー作品の文脈における《妖精》について、特に後期作品で用いられた要素の萌芽がこの作品にすでに現れているのではないかという仮説に基づき、考察する。具体的な考察課題は、「禁止された問い」というプロットの型とライトモ

---

<sup>1</sup> “Romeo und Julie” (I Capuleti e i Montecchi)

<sup>2</sup> シュレーダー=デフリーント, ヴィルヘルミーネ Schröder-Devrient, Wilhelmine(1804-1860)は、19 世紀のドイツ人ソプラノ歌手である。少女時代にベートーベン〔ママ〕にも称賛されたこともあり、当代最高のソプラノ歌手という名声をほしいままにしていたシュレーダー=デフリーントは、のちにヴァーグナーの作品の初演に際して重要な役柄を歌うことになる（久保田 2002: 36）。

チーフの使用法である。

#### 4-1. 禁止された問い

禁止された問いは、物語の型としてはよく見られるものである。人物 A が人物 B に対して「決して～を問うてはならない」と命ずるにもかかわらず、B はその禁を犯し、その代償として過酷な試練を課される。B は試練に打ち勝って初めて A の愛を勝ち取る。これらの一連のプロットは、プロップ、ウラジーミル Propp, Vladimir (1895-1970) による物語論の分類を用いれば、禁止や違反、難題、解決、変身、結婚といった内容を連ねたものである (プロップ 1999)。

この型のうち、禁止・違反・難題の部分は、ヴァーグナーの後期オペラ作品に特徴的で、《ローエングリン》に代表される、エルザが白鳥の騎士の名を問うてしまうことが悲劇につながるプロットはその典型であろう。

この型はすでに、《妖精》や《妖精》につながったとされる『蛇女』においてすでに見ることができる。『蛇女』では、ファッルスカードが妻の化粧部屋を探すことで禁令を破るが、《妖精》には、アリンダルが禁を犯す場面が二箇所存在する。1つ目は、第1幕で「素性を聞かないでほしい」というアーダの願いを受け入れ幸せな生活を送っていたアリンダルが、とうとう耐え切れずに彼女の素性を尋ねてしまう場面である。すると雷鳴と共に彼女は消え去り、アリンダルの周りは岩だらけの土地になってしまう。2つ目は、第1幕の終わりに突然現れたアーダが、「何があっても自分を疑ったり呪ったりしないでほしい」と要求することから始まる。これは「禁止」であるという点では「禁止された問い」と性質が類似するが、内容としては「試練」である。まず、第2幕に再び現れたアーダが、アリンダルとの子ども2人を火に投げ入れるという場面がある。ここで、アリンダルは大きな衝撃を受けるが、「誓いを忘れるな」というアーダの言葉により踏みとどまる。しかし、アーダがトラモント国の軍勢を破ったとの一報に、アリンダルはたまたまアーダに呪いの言葉を浴びせる。彼がこの約束を破ったことで、アーダは地底で100年間「石」として過ごさなければならなくなる。実際には子どもたちは生きており、トラモント国も妖精の手に落ちたわけではなく、地底でアリンダルが竖琴を弾きながら歌うことでアーダはもとの姿に戻るのだが、「禁止された問いを発すると試練に見舞われる」という型が用いられていることは明らかである。ヴァーグナー自身が著書『わが生涯』において、このプロットにつ

いて説明しているように<sup>3</sup>、彼は、十分に意識してこの型を用いたと考えられ、この思いつきは後年の作品に受け継がれたと解釈できる。

## 4-2. ライトモチーフ

《妖精》以降のヴァーグナー作品にみられる特徴で、《妖精》に既に見出されるもののひとつとして「禁じられた問い」という物語の型を指摘した。次に、《妖精》以降存在感を増すことになる音楽的な特徴である、ライトモチーフの使用について考察する。

### 4-2-1. ライトモチーフとは

ライトモチーフ(Leitmotiv)というドイツ語は英語でも leitmotif として広く用いられ、日本語では「示導動機」という訳語で知られている。現在では、ライトモチーフがとくにヴァーグナー作品の重要な特徴として言及されることが多いが、Warrack によると、この単語が音楽用語として使われるようになったのは、1871 年にイエーンズ Jähns, Friedrich Wilhelm (1809-1888)がヴェーバーWeber, Carl Maria von (1786-1826)の作品を論じたことに始まると言われる(Warrack 1995: 73)。確かに、イエーンズの *Carl Maria von Weber in seinen Werken* (『カール・マリア・フォン・ヴェーバーの作品』) (Jähns 1871)では、多くの箇所ですべてライトモチーフへの言及があり、特に 400 ページ周辺ではライトモチーフという言葉を使用して楽曲解説を行っている。そこではヴェーバーの作品でライトモチーフの関連付けを行って、ヴェーバーがヴァーグナーよりも先にライトモチーフを使用していることを見抜いていたのだろう。

Warrack によると、ライトモチーフとは、主題となりうる一貫性のある楽想のことで、再び提示される際に明らかに変形されていても同一のものと認められるようなものと規定されている(Warrack 1995: 73)。また、ライトモチーフの目的は、ある人物、事物、場所、想念、精神状態、超自然的な力、その他の要素を、劇的な作品において表現あるいは象徴することであるとされる(Warrack 1995: 73)。ライトモチーフは非常に柔軟性に富んだ性質を持つため、その作用の仕方の点で、以下に挙げる 3 つの類似した音楽技法と厳密に区別することができない(Warrack 1995: 73)。

---

<sup>3</sup> 妖精アーダは人間であるアリンダルに対して、過酷な試練を課さなければならず、「アリンダルがこれらの試練に打ち克つことによって、アーダは不死身の妖精という自身の身分に別れを告げて、愛を知ることのできる人間の女性の運命を与えられるのである」と述べている(Wagner 2018: 57)。

- ① 「回想の動機 Reminiszenzmotiv」あるいは「記憶の動機 Erinnerungsmotiv」
- ② ベルリオーズの《幻想交響曲》などにおける「固定楽想」(イデ・フィクス)
- ③ フランツ・リストの音楽における主題の変容

このように何らかの事物を表象するために楽想を変形し用いるという技法はいくつかあることが指摘されてはいるが、ヴァーグナー作品を扱う本研究においては、ヴァーグナーと関係の深い「ライトモチーフ」という用語を用いることにする。

ただ、ヴァーグナー自身が、《妖精》の作曲を終える 1834 年ごろまでにライトモチーフに言及していた形跡はない。その後、《さまよえるオランダ人 *Der fliegende Holländer*》(1843)の作曲時期と重なる 1841 年に執筆したエッセイ『序曲について *Über die Ouvertüre*』の中で「性格的モチーフ」<sup>4</sup>という言葉を用いて以下のように述べている。

劇的な行為そのものにおいて意味をもつことになる旋律的あるいはリズム的な明確な特徴を、作曲者がその序曲の性格的モチーフに与えることができれば、この点に関して、作曲者は非常に運よく進めるであろう。というよりむしろ、作曲者がすでに序曲に対して、人間行動の個別的な領域の方向を示すある程度の指標をもった個別な刻印を与えれば、決定的な重要性をもっと進めるであろう (Wagner 1983: 205)。

ここで彼は、「性格的モチーフ」という用語を「個別な刻印 *spezifischen Terrain*」と言い換えている。「序曲ですでに個別な刻印を与えれば」という箇所である。つまりヴァーグナーは、特定の人物や場面を暗示させるモチーフをあらかじめ序曲に配置するアイデアを得ていたことがわかる。ヴァーグナーは 1841 年のこのエッセイ執筆以降、のちにライトモチーフという言葉で表現される機能 *Funktion* を持つものに対して、「記憶の動機 *Erinnerungsmotiv*」、「予感の動機 *Ahnungsmotiv*」、「主要動機 *Hauptmotiv*」などの表現を好み、ヴァーグナー自身が楽曲の意図を説明するためにこれらの用語を使用した (Warrack 1995: 74)。例えば、《ワルキューレ *Die Walküre*》(1870)の第一幕において、ジークリンデが「一人の見知らぬ男が来た」と歌うが、彼女はその男の素性を知らないまま心を寄せる。

---

<sup>4</sup> 彼の言う「性格的モチーフ *charakterisches Motiv*」とは、彼の同時代の人には、「ある事象を表像したり登場人物を描写したりする特徴的な楽想」と捉えられており、これによって音楽的に特徴づけられた人物や事象が筋の展開のなかでふたたびあらわれる際に再現される事象は *Reminiszens* (回想) と表記されていた (岡田 2018: 50; 51)。

その部分で、オーケストラによってヴォータンのモチーフが演奏されると、聴く側にはその「見知らぬ男」こそが、ジークリンデの父親ヴォータンだと気づくことができる、これが予感の動機である。聴く側にとってはヴォータンのモチーフはすでに体験済みなので、ヴォータンのモチーフが記憶の動機として扱われる。

ヴァーグナーが《妖精》を作曲した 1833 年～1834 年はイタリア・オペラ全盛期であり、ドイツ国内においても盛んにイタリア・オペラが上演されていた。この頃のイタリア・オペラには、独立したアリアをつなぐためにレチタティーヴォが存在し、重唱や合唱が作品のわきを固めていた。しかし、ドイツ・オペラではレチタティーヴォの代わりにセリフも用いられていた。一般的な解釈では、ヴァーグナーは、劇作品のストーリーと音楽とを結ぶ独自の方法としてライトモチーフを使用し、《タンホイザー *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*》(1845)でついに番号形式のオペラから離れて、ライトモチーフによる創作を追求した(グラウト 1957: 573)。

本稿では、最初期の作品である《妖精》にもライトモチーフが先駆的に表れていると考え、基本モチーフの旋律的変形、リズム的変形、兼備的変形の現れ方を分析する。この視点を持つ先行研究にはヴェステルンハーゲン 1973、最上 2002、Soden; Loesch 1983 があるが、これらにおいては妖精アーダのモチーフに記述が集中している。ここでは妖精アーダ以外の役柄も取り上げ、初期のライトモチーフの萌芽的使用の可能性を広く追求する。

#### 4-2-2. モチーフ変形の定義と分析方法

ここでは、モチーフの基本型(Grundmotiv 以下 GM とする)を見出し、その変形に下記の 3 種類を考える。

##### ①旋律的変形 melodische Transformation

- ・ GM と同じ旋律進行をとるもの。調や音域の違いは問わない。

##### ②リズム的変形 rhythmische Transformation

- ・ GM から変化したリズムで記譜されているモチーフを指す。
- ・ 拡大または縮小された音価による GM のリズム模倣、異なる拍子に置かれた GM のリズム模倣。
- ・ 旋律線が異なっても、リズム的に合致するものはリズム的変形とみなす。

##### ③兼備的変形 kombinierte Transformation



- ・ 旋律的変形とリズム的変形の両方を満たすもの。

ここでは、妖精アーダとアリンダルのライトモチーフからそれぞれ一つずつを対象とし、以下の手順で分析とする。

- ①GM を同定する（その方法と根拠は各項を参照）
- ②GM に類似したモチーフを見つけ、旋律的変形、リズム的変形、兼備的変形を判断する。
- ③それぞれのモチーフが GM をどのように変形したものか（例：拡大・縮小、前半または後半を使用）判断して記述する。
- ④それらのモチーフの GM に対する関係やモチーフ同士の関係を整理し、該当するモチーフがその状況でどのような効果を発揮しているか考察する。

上記の方法に則り、《妖精》のライトモチーフを検証する。なお譜例は、第1幕から第3幕までの通し番号で表記する。

#### 4-2-3. 妖精アーダのライトモチーフ

ここでは、先行研究でも言及されている妖精アーダの「魔女のモチーフ」について分析したい。

第1幕でアリンダルに仕える狩人ゲルノートは、ロマンツェ〈むかし悪い魔女がいた *War einst 'ne böse Hexe wohl*〉を歌い、妖精アーダが魔女であり危険な存在であることをアリンダルに伝える。ここで繰り返し用いられる、付点音符を使用し2度下行するモチーフを「魔女のモチーフ」と呼ぶ。このモチーフは、のちのヴァーグナーの言葉を借りるならば「性格的モチーフ」であり、妖精アーダが現れ劇の進行に密に絡んでくる場面（第2幕）に多く発生する。初出である8小節目～10小節目のモチーフをGMとする（譜例4-1）。冒頭の2つの16分音符は歌詞の都合上の配置とみられ、その後の変形ではほぼ出現しないため、（ ）で括った。

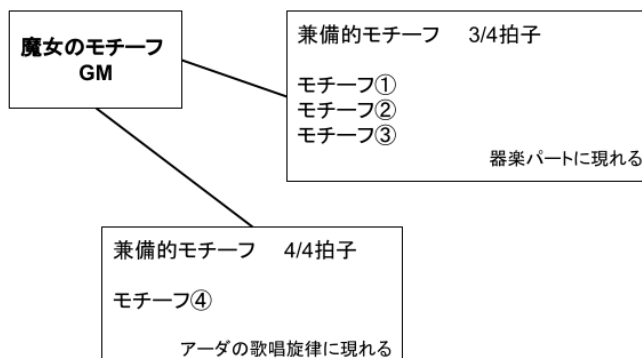
下記のモチーフ関係図（図4-1.）を使って、アーダのライトモチーフ（魔女のモチーフ）を説明する。

譜例 4-1. 「魔女のモチーフ」 GM



この GM は大きく四つの方法で変形される。

図 4-1. 魔女のモチーフ関係図



魔女のモチーフ①（譜例 4-2.の 1つ目）は、第 2 幕フィナーレ（T.492-T.494）に見いだされる。このモチーフ①では、モチーフ旋律をフルートが演奏し、その旋律を弦楽器の下行音型が半音進行で支えている。ここでは GM の旋律冒頭に存在した二つの 16 分音符を欠くこと以外は、旋律とリズムはほぼ同じ型を保っている。したがってこのモチーフは兼備的変形に該当すると考える。

魔女のモチーフ②（譜例 4-2.の 2つ目）は、第二幕フィナーレにおいてモチーフ①に続いて現れる。モチーフ①と同じく d-moll で書かれ、やはりモチーフ①同様冒頭の 2つの 16 分音符を欠くが、末尾に 8 分音符で A 音が追加されている点だけが異なる。旋律もリズムも GM と同型と考えられるため、モチーフ②もまた兼備的変形とみなすことができる。ただ、GM やモチーフ①と異なるのは歌唱旋律の挿入である。旋律はモチーフ①と同じフルートによって演奏されるが、そこに妖精アーダによる *Mein Arindal*（私のアリンダル）と歌う 2 度下行する旋律が挿入されている。この旋律はフルートで演奏されるものとほぼ同じ旋律進行で歌われる。

魔女のモチーフ③（譜例 4-2.の 3つ目）もまた、前述の①や②と同型で、リズム進行や旋律進行が GM と同じである、兼備的変形に該当する。これまで同様フルートで演奏され、

調性にも変化はない。第2幕フィナーレのモチーフ①～③に特徴的なのは、モチーフ開始部分に *poco Andante*、モチーフ結尾に副縦線が置かれた後に、*Tempo I.* と表記されていることである。モチーフが鳴っている間はアーダがさまよい歩く様子を *Andante* で、モチーフが聞こえなくなると同時に現実に戻される様子を *Tempo I.* で暗示しているとも考えられるだろう。

魔女のモチーフ④（譜例 4-2. の 4 つ目）は、モチーフ①～③とは異なりアーダの歌唱旋律に見られるもので、“*Nur wenn dein Herz standhaft vor Liebe sei*（あなたの心が愛ゆえにゆるがないときだけ）”という歌詞に対応している。このモチーフも旋律進行およびリズム進行が GM と類似しているため、兼備的変形に該当すると考えられるのだが、モチーフ①～③と大きく異なるのはその時間的側面である。これまでのモチーフが 4 分の 3 拍子で書かれていたものがモチーフ④では 4 分の 4 拍子へ変更されている。“*Herz*（こころ）”という歌詞に対応する部分には *Legato* がつけられているのは、妖精アーダがアリンダルを想っているからだろう。歌唱旋律を支えるオーケストラが *f* や *ff* でトレモロを奏でるのも、①～③と異なる点である。

以上のように《妖精》で発生する魔女のモチーフは、いつも GM とほぼ同型である。つまり、魔女のモチーフは旋律的にもリズム的にも常に GM との類似性が明らかな形で現れるため、聴く側にとってわかりやすいという特徴を持っている。

譜例 4-2. 魔女のモチーフ①~④

魔女のモチーフ①

poco Andante

FL. *pp*

Tempo I.

2幕711~714 T. 492~T. 494

魔女のモチーフ②

Ada poco Andante

FL. *ff*

Tempo I.

mein Anindal, mein A-wi-dal!

2幕711~714 T. 526~T. 527

魔女のモチーフ③

Ada poco Andante

FL. *ff*

Tempo I.

Halt ein, halt ein!

2幕711~714 T. 535~T. 537

魔女のモチーフ④

Ada Moderato

Vl. I *p*

Vl. II *p*

Nur wenn dein Herz standhaft Liebe sei, ~

2幕711~714 T. 619~T. 621

#### 4-2-4. アリンダルのライトモチーフ

先に述べたアーダによる魔女のモチーフは、ヴェステルンハーゲン 1973、最上 2002、Soden1983 などの先行研究によってすでに述べられているが、アリンダルのモチーフについて述べている研究を筆者は知らない。しかし《妖精》の楽譜からは、アリンダルに關係する部分にもライトモチーフの先駆的使用と思われるものを読み取ることができる。そこで、筆者はアリンダルのモチーフを一つ指定して調査を行った。

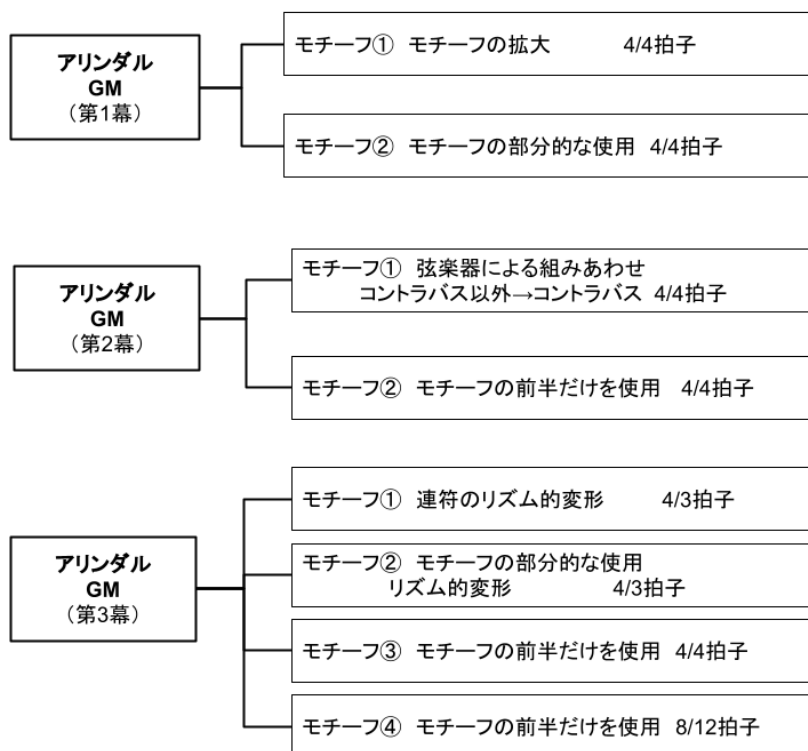
GM は、連符と四分音符 2 つが組み合わされたリズム・モチーフである（譜例 4-3.）。

譜例 4-3. アリンダルのモチーフ GM 第 2 幕フィナーレ T.559 で発生



筆者がこのリズムを GM として設定した理由は、第一にアリンダルが登場する場面やアリンダルのことを述べている部分においてこのリズム型の使用が多いこと、第二にこのリズム型が第一幕におけるアリンダルのアリアにおいて、伴奏部分に多く使用されていることである。このリズム型は特定の旋律との結びつきがみられないため、GM をリズム・モチーフと考えるのが妥当だと思われる。この GM がどのように変化するかを幕ごとに解説する。

図 4-2. アリンダルのモチーフ関係図



モチーフ①（譜例 4-4.）はアリンダルのアリア導入部 8 小節目から 9 小節目にかけて、VL.I によって演奏されるモチーフで、GM の一種の拡大型である。8 小節目では、GM 前半の連符が 2 回（1 回目は冒頭のみ休符）反復され、9 小節目では GM が 4 分音符 2 つだった後半部分が、2 分音符と 4 分音符に変えられている。それにより、1 小節だけであった GM が倍となり拡大したモチーフとなった。その一方、VL.II によって演奏される 9 小節目は GM と同型である。

譜例 4-4. 第 1 幕モチーフ① T.8-T.9 アリア

モチーフ②（譜例 4-5.）は、GM の前半部分を素材として、モチーフ①で実施済みの方法、つまり連符系リズム型の反復という手法を用いている。GM にみられた連符冒頭の休符をなくすことも、すでにモチーフ①で行っている。モチーフ②の出現を準備する T.16-T.22 で用いられている 3 連符一つと 4 分音符 1 つの組みあわせは、モチーフ②の「紡ぎだし」機能を持っているといえるが、これ自体が GM のモチーフ変形となっている。なぜなら、GM では 6 連符一つと 4 分音符 2 つの組みあわせだったものが、ちょうど半分に縮小されているからである。T.16-T.22 までの各小節の 1 拍目は半音階で上行している。グラウトの指摘によれば、ヴァーグナーが《妖精》を作曲する際に参考としたマルシュナーもまた半音階進行を多用していたことから、ヴァーグナーも参考にした可能性もあるだろう（グラウト 1957: 551）。このモチーフでは *f* 記号が強勢として使用されて半音階的上行を 3 連符で畳みかけるように盛り上げ、6 連符の高揚につなげて *ff* で終止する。第 1 幕のアリアでは、T.28 を境に連符が現れなくなる。

譜例 4-5. 第 1 幕モチーフ② T.16-T.25 第 1 幕アリア

The image shows a musical score for Example 4-5, consisting of three systems. The first system is for Violin I (VL. I) and Violin II (VL. II). The second system is for the piano accompaniment, showing the right and left hands. The third system is also for the piano accompaniment, showing the right and left hands. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a quarter note in the left hand, repeated four times. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a quarter note in the left hand, repeated four times. The score is marked with 'f' and 'ff' dynamics.

第 2 幕のモチーフ①（譜例 4-6.）は、43～44 小節目に弦楽器群によって演奏される。T.43 の 1 拍目と 2 拍目に置かれている 3 連符は、すでに出現した第 1 幕のモチーフ②だが、コントラバス(Basso)によって演奏される、4 分音符、付点 8 分音符と 16 分音符、そ

れに続く2つの四分音符はGMの変形である。弦楽器群による組み合わせを同時に聞くと、GMを想起させるリズム型となっている。

譜例4-6. 第2幕モチーフ① T.43-T.44 第2幕フィナーレ

拍頭に八分休符を用いた3連符が4つ連なる第2幕のモチーフ②(譜例4-7.)は、妖精アーダによって“O Himmel, schütz' ihn vor Verdacht! (天よ、彼を疑念から守りたえ!)”と歌われる部分である(T.279)。これは第1幕のモチーフ①、つまり6連符が2つ続いたモチーフの変形と言って良い。ここでは、VLa.とVcL.がVL.IIで不足する拍頭を補っている。

譜例4-7. 第2幕モチーフ② T.279 第2幕フィナーレ

F管とA管のホルンで演奏される第3幕のモチーフ①(譜例4-8.)は、GMとは異なり4分の3拍子で書かれている。しかし、A管パートの1拍目の拍頭に8分休符が置かれている点はGMを踏襲しており、3連符の片鱗もみられる。F管パートが担当する後半部分は連符ではなく付点音符で書かれているが、全体的な音数はGMに等しく、リズム的変形



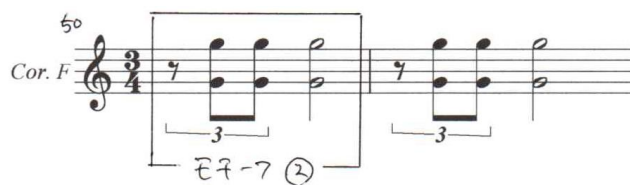
とみなして良いだろう。

譜例 4-8. 第 3 幕モチーフ① T.35-T.36 第 3 幕アリア



第 3 幕のモチーフ② (譜例 4-9.) は GM と拍子は異なっているが、GM から直接的に生まれ出たものである。このモチーフは狩りの場面に相応しく、担当はホルンである。この音型が 14 小節に渡って演奏される。アリンダルが狩りで見つけた獲物は、実は妖精アーダだった<sup>5</sup>。もしくは、一定のリズムで決まった音を出し続けること (ドローン *drone*) により、時間を止めるような印象を与えているかもしれない。

譜例 4-9. 第 3 幕モチーフ② T.50-T.64 第 3 幕アリア



第 3 幕のモチーフ③ (譜例 4-10.) も GM のリズム変形である。

譜例 4-10. 第 3 幕モチーフ③ T.257-T.258 第 3 幕フィナーレ

---

<sup>5</sup> アリンダルによって“O seht, das Tier kann weinen, die Träne glänzt in seinem Aug’! (獲物が泣いている、涙が目にも光っているぞ!)”と歌われるが、このホルンのリズムは獲物の涙ではないだろうか。

モチーフ④(譜例 4-11.)は8分の12拍子で書かれているがGMと同じ4分の4拍子に置き換えれば6連符の反復とほぼ合致する。この場面ではアリンダルが竖琴を奏でながら“Zusammen fließe all’ Empfinden in holder Töne Zaubermacht, und flehet an den kalten Stein! Gib meine Gattin mir zurück!”(すべての感情がひとつになり、竖琴の優しい音色が魔法の力となって冷たい石と変わり果てた私の妻アーダを返してくれ)”と歌う。すると、妖精アーダはだんだんと姿を現す。竖琴を奏でながら歌うことは、オルフェオ *Orfeo* の伝説に通ずるもので、ヴァーグナーの後期作品に使用される「愛の救済」の先駆的使用ではないだろうか。

譜例 4-11. 第3幕モチーフ④ T.402-T.403 第3幕フィナーレ

《妖精》に現れるアリンダルのモチーフは、基本的にリズムの変形であり、その時々で異なる旋律を伴っている。魔女のモチーフが旋律とリズムが常に組になった状態で変形するのは異なり、変形されたリズムが音楽に埋め込まれた状態であるために、一見するとわかりにくい存在である。また、魔女のモチーフが偶数のリズム割りを基本とするのに対して、アリンダルのモチーフは奇数の連符を単位としていることも対照的である<sup>6</sup>。

<sup>6</sup> 山崎 1995 によれば、ヴァーグナー自身がオーケストラまたは声楽のどちらが先にライトモチーフを導き出すかという基準を設けていたという(山崎 1995: 50)。

それは、ある動機が、

## 5. 結論

本論文では、ヴァーグナーの最初期のオペラである《妖精》を取り上げ、台本と音楽の両方からアプローチすることにより、オペラ史において、また、ヴァーグナー作品全体において、本作品を適正に評価するために考察を行った。台本については、《妖精》とその原型と考えられる諸作品との比較や、ドイツ・ロマン派文学を背景に持つことを念頭に置いた解釈を試みた。音楽については、作曲時に参照したと考えられるイタリア・オペラやドイツ・オペラからの影響、ヴァーグナーが自らエッセイ等で言及している他の作曲家からの音楽的影響、そして後年の歌劇作品に通ずる「禁止された問い」のプロット構成や「ライトモチーフ」について論じた。その結果、明らかになったことは以下のとおりである。

- (1) 《妖精》の台本は、イタリアの作家ゴツィによる『蛇女』の影響を受けているが、《妖精》の筋立てそのものはヴァーグナーの創作である。
- (2) 《妖精》の物語構成は、ペティ・ド・ラ・クロワによる物語集『千一日物語』およびゴツィの『からす』『蛇女』の延長線上にあり、ロマン主義文学が好んだ物語のモチーフを共有している。
- (3) ヴェーバーやマルシュナーといった、同時代に活躍していた自国の作曲家からの音楽的影響（特にライトモチーフの使用法）を受けている。
- (4) ロッシーニは、イタリア・オペラの様式を整理し定型化したと言えるが、《妖精》も基本的には、その定型に則って構成されている。
- (5) ロッシーニはその様式改革で、それまでのオペラで常用されていた主役や準主役のアリアよりも、合唱やアンサンブルに重きを置くようになった。《妖精》でも、主役や準主役に仕える者たちによって歌われるアンサンブル、登場人物全員によるアンサンブル

---

(1) 器楽部分において最初に呈示される場合は「予感」

(2) 声楽に現れた旋律が後にオーケストラ部分に回帰する場合を「回想」と定義する、ということだ（山崎 1995: 57）。もし、この基準に妖精アードとアリンダルのモチーフを当てはめるとするならば、妖精アードは声楽部分に現れているので回想、アリンダルは器楽部分に現れるので予感ということになるだろう。しかし《妖精》が作曲された 1833 年ごろはヴァーグナーの習作期であり、これらのライトモチーフも先駆的な使用に留まっていると考えられる。

ル・フィナーレや兵士・民衆の合唱など、多くの場面でロッシーニ的なアンサンブル多用し、それらを軸として音楽を構成している。

- (6) ロッシーニは、オーケストラの存在感を際立たせるために、レチタティーヴォを通奏低音から管弦楽伴奏におきかえた。《妖精》においても、レチタティーヴォは完全にオーケストラ伴奏で行われる。
- (7) イタリア・オペラのカデンツァは顕在化されているが、《妖精》のカデンツァは歌唱旋律に同化され、楽譜上に潜在的カデンツァとして現れる。言い換えれば、《妖精》におけるカデンツァは、カデンツァとして独立してはいないが、イタリア・オペラのような華やかな歌唱旋律を含み、通常の旋律に溶け込んでいる。
- (8) ベッリーニの歌唱旋律は「息の長いフレーズ」と呼ばれ、歌唱旋律における隣り合った狭い音や半音階進行が自然なレガートを導いている。ヴァーグナーはそれを「ドイツ人作曲家の歌劇作品にはない、素朴で高貴な歌」と称賛しているが、今回の研究で、《妖精》にはベッリーニのような明瞭な歌唱旋律が構成されているとは考えられなかった。
- (9) ヴァーグナーは、ベッリーニの音楽を演奏・編曲していくなかで、歌唱旋律の作り方だけでなくオーケストラの使用法にも感銘を受けた。それが「無駄を排除した構成」、「歌唱旋律を邪魔することのない、騒がしくないオーケストラの存在」である。しかし、ベッリーニへの評価が《妖精》に反映されているとは必ずしも言えない。
- (10) 後年の作品によく見られる「禁止された問い」の要素は、すでに《妖精》においても意識的に用いられている。
- (11) 後年の作品で用いられるライトモチーフは、《妖精》において先駆的に使用されている。先行研究では妖精アーダのライトモチーフのみが研究されていたが、本論文ではアリンダルのライトモチーフの使用を認めることができた。

《妖精》作曲期のヴァーグナーは、ベッリーニの音楽と出会い、イタリアらしいのびのびとした歌唱旋律に憧れ、ドイツの複雑なオーケストレーションを批判したが、《妖精》においてこれらのイタリアらしさを自らの手で実現できたとは言い難い。しかし彼は、神話や寓話に題材を求めるロマン派文学の流れに身を置き、この作品において、彼自身の後期作品へとつながる物語展開やライトモチーフの先駆的な使用を始めたことはたいへん重要である。《妖精》はヴァーグナーの習作期の作品ということで注目されてこなかったが、彼

の円熟期の作品の出発点として評価されるべき作品であるといえよう。

## 6. 参考文献

Bekker, Paul ベッカー, パウル

1926 *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*. Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt.

1955 (日本語訳)『西洋音楽史』河上 徹太郎(訳) 東京: 新潮社.

Bermel, Albert; Emery, Ted (eds.)

1989 *Five tales for the theatre Carlo Gozzi*. Chicago: The University of Chicago Press.

Borchmeyer, Dieter

1983 *Richard Wagner Dichtungen und Schriften*, Band 5. Frankfurt am Main: Insel Verlag.

Dahlhaus, Carl

1996 *Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.

Gossett, Philip; 高崎 保男

1995 「ロッシーニ, ジョアキーノ (・アントニオ) Rossini, Gioachino (Antonio)」  
柴田 南雄; 遠山 一行(総監修) 1993-1995『ニューグローヴ世界音楽大事  
典』東京: 講談社: 20: 363-381.

2008 *Divas and scholars: performing Italian opera*. Chicago: University of Chicago Press.

Grout, Donald Jay グラウト, ドナルド・ジェイ

1947 *A short history of opera*. New York: Columbia University Press.

1957 (日本語訳)『オペラ史 上下』服部 幸三(訳) 東京: 音楽之友社.

1960 *A history of Western music*. New York: W. W. Norton & Company.

1971 (日本語訳)『グラウト 西洋音楽史 上下』服部 幸三; 戸口 幸策(共訳)  
東京: 音楽之友社.

Jähns, Friedrich Wilhelm

1871 *Carl Maria von Weber in seinen Werken: chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämtlichen Compositionen*. Berlin: Schlesinger.

(<https://archive.org/details/carlmariavonwebe00jh/mode/1up?view=theater>

2021年7月1日閲覧)

- Kloiber, Rudolf; Konold, Wulf; Maschka, Robert (eds.)  
 1985 *Handbuch der Oper*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Kloiber, Rudolf  
 1985 “Hans Heiling-Heinrich Marschner“, in Kloiber; Konold; Maschka 1985: 399-401.
- Köhler, Volkmar; 吉成 順  
 1994 「マルシュナー, ハイニンリッヒ Marschner, Heinrich」柴田 南雄; 遠山 一行  
 (総監修) 1993-1995 『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京: 講談社: 20: 490-492.
- Konold, Wulf コーノルト, ヴルフ  
 1980 *Deutsche Oper – einst und jetzt*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.  
 1999 (日本語訳) 『ドイツ・オペラの知識』杉橋 陽一; 亀井 雄三 (共訳) 東京: シンフォニア.  
 1985 “Der Vampyr-Heinrich Marschner“, in Kloiber; Konold; Maschka 1985: 397-399.
- Lippmann, Friedrich  
 1994 「ベッリーニ, ヴィンチェンツォ Bellini, Vincenzo」柴田 南雄; 遠山 一行 (総監修) 1993-1995 『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京: 講談社: 16: 129-134.
- Lüthi, Max リュティ, マックス  
 1981 *Das Europäische Volksmärchen - Form und Wesen*. Tübingen: Francke Verlag.  
 2017 (日本語訳) 『ヨーロッパの昔話 その形と本質』小澤 俊夫 (訳) 東京: 岩波書店.
- Mack, Dietrich  
 1974 *Richard Wagner Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Metzger, Heinz-Klaus; Riehn, Rainer(eds.)  
 1985 *Vincenzo Bellini (MUSIK-KONZEPT 46)*. München: edition text+kritik.
- Orrey, Leslie オーレイ, レズレイ  
 1969 *Bellini*. London: J. M. Dent & Sons.  
 1981 (日本語訳) 『ベッリーニ 生涯・芸術・作品』加納 泰 (訳) 東京: 音楽之友社.
- Propp, Vladimir Yakovlevich プロップ, ウラジーミル・ヤコヴレヴィチ  
 1928 *Морфология сказки*. Leningrad: Academia.  
 1999 (日本語訳) 『昔話の形態学』北岡 誠司; 福田 美智代 (訳) 東京: 水声社.

- Sodan, Michael von; Loesch, Andreas (eds.)
- 1983 *Richard Wagner Die Feen*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Warrack, John; 鍵山 由美
- 1995 「ライトモチーフ」柴田 南雄；遠山 一行（総監修）  
1993-1995 『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京：講談社：19：73-75.
- Warrack, John; 柴田 南雄
- 1995 「ロマン派」柴田 南雄；遠山 一行（総監修）  
1993-1995 『ニューグローヴ世界音楽大事典』東京：講談社：20：435-437.
- Wagner, Richard
- 1974 “*Autobiographische Skizze*”, in Mack 1974: 94-113. (初版 1843 年)
- 1983 “*Die deutsche Oper*”, in Sodan; Loesch 1983: 164-167. (初版 1834 年)
- 1983 “*Über die Ouvertüre*”, in Borchmeyer 1983: 194-207. (初版 1840/41 年)
- 1985 “*Bellini Ein Wort zu seiner Zeit*”, in Metzger; Riehn 1985: 5-6. (初版 1837 年)
- 2010 *Collection of Richard Wagner Prose Works*.  
<https://archive.org/details/CollectionOfRichardWagnerProseWorks/page/n3/mode/2up?q=overture%2C+important> (2021 年 7 月 8 日閲覧)
- 2015 *Ein Mitteilung an meine Freunde*. Berlin: Hofenberg (初版 1851 年) .
- 2018 *Mein Leben*. Chicago: e-artnow (初版 1865-1880 年) .
- Weber, Carl Maria von
- 1908 *Sämtliche Schriften*. Berlin/Leipzig: Schuster und Loeffler.
- Westernhagen, Curt von ヴェステルンハーゲン, クルト・フォン
- 1968 *Wagner*. Zürich: Atlantis Verlag AG.
- 1973 (日本語訳) 『ワーグナー』三光 長治；高辻 知義（共訳）東京：白水社.
- 池田 廉
- 1986 「ゴッツィ、カルロ」早稲田大学坪内博士記念演劇博物館(編) 1986 『演劇百科大事典第 2 巻』東京：平凡社：492.
- 稲田 隆之
- 2002 「音楽作品解説 変奏曲」三光 長治；高辻 知義；三宅 幸夫（編）2002 『ワーグナー事典』東京：東京書籍：637-638.

岡田 安樹浩

- 2018 「ワーグナー時代の「ライトモチーフ」受容」『音楽学』（日本音楽学会）64(1): 49-63.

久保田 聡

- 2002 「ヴァーグナーのベッリーニ評価とそのゆくえ（特集 初期ヴァーグナーの文脈）『ドイツ文学論集』（日本独文学会中国・四国支部）35: 35-42.

佐藤 悠太

- 2020 「リヒャルト・ヴァーグナー 歌劇《妖精》をめぐって—作品理解のための予備的考察」『音楽文化研究』（聖徳大学）19: 77-90.
- 2021 「リヒャルト・ヴァーグナー 歌劇《妖精》作曲期のイタリア・オペラの状況—作品理解のための予備的考察②」『音楽文化研究』（聖徳大学）20: 69-90.

杉谷 恭一

- 2002 「ワーグナー, アドルフ」三光 長治; 高辻 知義; 三宅 幸夫（編）2002『ワーグナー事典』東京: 東京書籍: 402-403.

寺西 基之

- 1984 「カール・マリア・フォン・ヴェーバーのオペラ観」『音楽学』30(2): 108-120.

水谷 彰良

- 2006 『イタリア・オペラ史』東京: 音楽之友社.

門馬 直美

- 1976 『西洋音楽史概説』東京: 春秋社.

長野 徹

- 2014 「イタリアの民話と文学作品にみられる「蛇女」の表象」『イタリア語イタリア文学：東京大学大学院人文社会系研究科南欧語南欧文学研究室紀要』7: 67-89.

平野 昭

- 2002 「ロマン的オペラ」三光 長治; 高辻 知義; 三宅 幸夫（編）2002『ワーグナー事典』東京: 東京書籍: 398-400.

ボルヒマイアー, ディーター

- 2002 「妖精 Die Feen WWV332」山崎 太郎（訳）三光 長治; 高辻 知義; 三宅 幸夫（編）『ワーグナー事典』東京: 東京書籍: 430-435.



野上 素一

- 1953 「カルロ・ゴッツィ伯の生活と目的: イタリア演劇改革運動の一障壁」『イタリア学会誌／イタリア学会編』(2): 1-13.

最上 英明

- 2000 「ワーグナーの「妖精」と物語の背景—ゴッツィと『千一日物語』—」香川大学経済論叢 73(1): 197-216.
- 2002 「ヴァーグナーの『妖精』について—魔女の動機をめぐって—」『ドイツ文学論集』 35: 25-34.

山崎 太郎

- 1996 「ワーグナーの考えたライトモチーフ」『ワーグナーヤールブーフ 1995』東京: 東京書籍: 48-61.

山本 まり子

- 2010 「ドイツ・ロマン主義オペラにみる魔力の系譜—「自然」と「超自然」の構図から—」『音楽文化研究』(聖徳大学) 9: 51-56.

吉田 寛

- 2009 『ヴァーグナーの「ドイツ」超政治とナショナル・アイデンティティのゆくえ』東京: 青弓社.

米川 良夫

- 2002 「カルロ・ゴッツィ」三光 長治; 高辻 知義; 三宅 幸夫(編)2002『ワーグナー—事典』東京: 東京書籍: 145.

参考楽譜

Bellini, Vincenzo

- 1970 *I Capuleti e i Montecchi*: Opera completa per canto e pianoforte, Milano: Ricordi.

- 2005 *Norma*: Opera completa per canto e pianoforte, Milano: Ricordi.

- 2012 *Oh! quante volte, I capuleti e i montecchi* (Score),

[https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP209056-PMLP60622-Oh!\\_quante\\_volte,\\_oh!\\_quante\\_-\\_Full\\_Score.pdf](https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP209056-PMLP60622-Oh!_quante_volte,_oh!_quante_-_Full_Score.pdf) (2020年10月1日取得)

- s.d. *Norma: Tragedia lirica in due atti*, (Score),

[https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/7/7a/IMSLP130342-PMLP15092-Bellini\\_-\\_Norma\\_-\\_Act\\_I\\_\(orch.\\_score\).pdf](https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/7/7a/IMSLP130342-PMLP15092-Bellini_-_Norma_-_Act_I_(orch._score).pdf) (2020年10月1日取得)

Marschner, Heinrich

n.d. *Hans Heiling*: Klavierauszug, Leipzig: C. F. Peters.

1925 *Der Vampyr*: Klavierauszug, Berlin: Adolph Fürsten.

Rossini, Gioachino

1880 *Semiramide*: Vocal Score, London: Boosey & Co.

1900 *Il barbiere di Siviglia*, New York: G. Schirmer.

Wagner, Richard

1888 *Die Feen: Romantische Oper in drei Akten* (Klavierauszug), Mannheim: K. Feld.  
Heckel.

2010 *Die Feen: Große romantische Oper in drei Akten* WWV 32 (Partitur), Sämtliche  
Werke Band I II III, Jost, Peter (hrsg.) Mainz: Schott.

参考音源

Keiser, Reinhard

歌劇《クロイソス》Harmonia Mundi, HMC901717.16

インターネット資料

サイト運営者不明

発表年不明 Familie (Biografie) <https://www.wagner200.com/biografie/biografie-familie.html> 2021年7月12日閲覧

## 7. 謝辞

本論文は、筆者が聖徳大学大学院音楽文化研究科音楽専攻在籍中に研究結果をまとめたものです。主指導教員の高橋大海先生、論文指導の徳丸吉彦先生と高松晃子先生に本研究の実施から遂行までの全過程に渡ってご指導いただきました。最後までご指導いただいた諸先生方に深謝いたします。

また、同専攻の島崎智子先生、山本まり子先生、筑波大学の津崎良典先生、ドイツ国立リューベック音楽大学の Prof. Herr Einhaus には論文作成に関してご助言いただきお礼申し上げます。音楽面において伊原直子先生、山口佳代先生、伊坪淑子先生には技術・ディクシオン、音楽全般にわたってご指導いただきまして、誠にありがとうございました。

そして多大なご協力とご支援をいただいた聖徳大学音楽学部事務室の皆さん、教育支援課の皆さん、大学図書館の谷さん、徳丸・高松クラスの皆さんにお礼申し上げます。

最後に、論文完成まで支えてくれた家族、この論文を見ずにこの世を去った父に心から感謝します。