

氏名（本籍）	佐藤 悠太（北海道）
学位の種類	博士（音楽）
学位記番号	博甲第54号
学位授与年月日	令和4年3月15日
学位授与の条件	学位規則第4条第1項該当 音楽文化研究科 音楽専攻
論文題目	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
論文審査委員	主査 教授 高橋 大海 副査 教授 高松 晃子 副査 教授 島崎 智子 副査 徳丸 吉彦（外部審査委員）

論文内容の要旨

ヴァーグナー、リヒャルト Wagner, Richard (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、先行研究として最上 2000、最上 2002、Soden; Loesch1983 などが注目に値するものの、その数は決して多くなかった。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、総合的な研究とは言えない。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分析に留まっている。

本論文では、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なった。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て

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「(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」について論じた。

まず、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について記述し、台本とその基となったゴッツィ、カルロ Gozzi, Carlo (1720-1806) による戯曲『蛇女 *La donna serpente*』(1761/1762) との比較を行なった。その結果、《妖精》の台本は『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ことがわかった。さらに、《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』およびゴッツィの『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ことも明らかになった。

第二章「背景としてのドイツ・ロマン主義」では、《妖精》とその背景にあるドイツ・ロマン主義との関係を検討した。特に、ヴァーグナーがゴッツィの『蛇女』を知るきっかけとなり、イタリア文芸にも通暁していた叔父のヴァーグナー、アドルフ Wagner, Adolph (1774-1835) が彼に与えた影響を考察した。その結果、叔父アドルフがゴッツィの戯曲『からす *Il corvo*』のドイツ語翻訳を行い、E. T. A. ホフマン, Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1776-1822) やフーケ Fouqué, Friedrich de la Motte (1777-1843) と交友があったことがわかった。ヴァーグナー自身も 1865 年の著作『わが生涯 *Mein Leben*』で、叔父アドルフについて触れており、叔父から受けた影響がとても大きかったことが明らかになった。

《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ベッリーニ、ヴィンチェンツォ Bellini, Vincenzo (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た。ここで取り上げた作曲家は、ドイツのヴェーバー、カール・マリア・フォン Weber, Carl Maria von (1786-1826)、マルシュナー、ハインリヒ Marschner, Heinrich (1795-1861)、そしてイタリアのロッシーニ、ジョアキーノ Rossini, Gioachino (1792-1868) とベッリーニである。まず、ヴェーバーやマルシュナーらドイツの作曲家からは、特にライトモチーフの使用を中心とした音楽的影響を受けたことがわかった。イタリアのロッシーニはイタリア・オペラの様式を整理し、定型化したといえるが、《妖精》の構成を分析した結果、これもロッシーニの定型を受け継ぐ様式で構成されていたことが明らかになった。また、ロッシーニ同様ヴァーグナーも、《妖精》において主役以外の役柄にも多くの場面でアンサンブルでの役割を与え、それらを軸として音楽を構成していたことは注目すべきである。ベッリーニはヴァーグナーにとって

崇拜の対象であり、ベッリーニのオペラの歌唱旋律を「素朴で高貴な歌」と称賛して、ドイツ人作曲家ができなかった丁寧な歌唱旋律の扱いや、騒がしくないオーケストラの使用を目指していたと考えられる。しかし《妖精》の音楽を見る限り、そこにはベッリーニのような明瞭な歌唱旋律は構成されておらず、オーケストレーションにもベッリーニへの評価が反映されているとは言い難い。

第四章「《妖精》と後期ヴァーグナー作品」では、ヴァーグナーの後年の歌劇作品との関連を検討した。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した。特にライトモチーフに関しては、先行研究ですでに検討されていた妖精アーダのモチーフに加え、アリンダルのモチーフについてもライトモチーフとしての使用を認めることができた。

これらの考察から、明らかになった結果は以下のとおりである。

- (1) 《妖精》の台本は、イタリアの作家ゴッツィによる『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』およびゴッツィの『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・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方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非常に重要である。《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。

博士論文等審査の要旨

審査委員会は、「課程博士の学位論文審査等に関する内規」第15条に基づいて博士論文等の審査を下記のように実施した。

音楽文化研究科博士後期課程4年次生、佐藤悠太氏による博士學位論文『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』（令和3年12月9日提出）について、令和4年2月4日に公開試問及び最終試験が行われた。ここに、博士論文の審査について報告する。

この研究は、未だまとまった研究のないリヒャルト・ヴァーグナー Wagner, Richard (1813-1883) 最初期の歌劇《妖精 *Die Feen*》の総合的研究である。この作品に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なった。

本論文は、全4章から構成されている。

第一章「歌劇《妖精》について」では、本作品の成立事情と概要が述べられている。台本はヴァーグナー自身の手によるものだが、カルロ・ゴッツィ Gozzi, Carlo (1720-1806) の戯曲『蛇女 *La donna serpente*』（1761/1762）や『からす *Il corvo*』、ペティ・ド・ラ・クロワによる物語集『千一日物語』の影響を受けており、異界の者と人間の恋物語というロマン主義文学が好んだ物語のモチーフが用いられていることが指摘された。

第二章「背景としてのドイツ・ロマン主義」では、《妖精》とドイツ・ロマン主義文学との関係が検討された。キーパーソンは叔父のアドルフ・ヴァーグナー Wagner, Adolph (1774-1835) である。文学者でありイタリア文芸にも通曉していた彼は、ゴッツィの戯曲『からす』のドイツ語翻訳を行い、甥にゴッツィ作品を知るきっかけを与えた。叔父アドルフは E. T. A. ホフマン Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1776-1822) やフーケ Fouqué, Friedrich de la Motte (1777-1843) とも交友があった。ヴァーグナー自身も1865年の著作『わが生涯 *Mein Leben*』で、叔父からの影響について述べている。

《妖精》の音楽面を取り上げた第三章「ドイツ歌劇の状況とほかの作曲家から受けた影響」では、ドイツとイタリアの作曲家から受けた影響についてまとめられている。ドイツの作曲家としてはカール・マリア・フォン・ヴェーバー Weber, Carl Maria von (1786-1826) とハインリヒ・マルシュナー Marschner, Heinrich (1795-1861) を挙げ、ライトモチーフの使用を中心とした音楽的影響を受けたことを明らかにした。イタリアからは、ジョアキーノ・ロッシーニ Rossini, Gioachino (1792-1868) とヴィンチェンツォ・ベッリーニ Bellini, Vincenzo (1801-1835) の影響が考察された。ロッシーニの影響として指摘されたのは次の2点である。まず、ロッシーニが整理・定型化したイタリア・オペラの様式を受け継いだこと、次に、主役以外の役柄にも多くの場面でアンサンブルでの役割を与え、それらを軸として音楽を構成したことである。一方のベッリーニについては、従来の見方が少なくとも《妖精》には当てはまらないとの考察がなされた。ヴァーグナーがベ

ッリーニのオペラの歌唱旋律を「素朴で高貴な歌」と称賛したことは先行研究でも指摘されており、ヴァーグナーは、ドイツ人作曲家ができなかった丁寧な歌唱旋律の扱いや、騒がしくないオーケストラの使用を目指していたと考えられている。しかし、少なくとも《妖精》にはベッリーニのような明瞭な歌唱旋律は構成されておらず、オーケストレーションにもベッリーニへの評価が反映されているとは言い難いことが、ここで明らかになった。

第四章「《妖精》と後期ヴァーグナー作品」では、《妖精》とヴァーグナーの後年の歌劇作品との関連が検討された。具体的には、ヴァーグナー歌劇に特徴的なプロットである「(試練としての) 禁止された問い」とライトモチーフの先駆的な使用を、《妖精》に見出すものである。前者については、《妖精》の台本にすでに明らかであることが改めて指摘された。後者については、先行研究においてすでに、登場人物の中の妖精アーダのモチーフ使用が認められているが、本研究ではさらに別の人物であるアリンダルにもライトモチーフ的使用を認めるに至った。

結論として、《妖精》に関して本論文で明らかになったことが11項目にまとめられている。ここでその全てを記すことはしないが、特に評価すべき点として次の3点を挙げる。1つは、この初期作品がドイツとイタリアから受け継いだことを具体的に明らかにしたことである。ドイツからはモチーフの使用法を、イタリアからはオペラの定型の使用、管弦楽伴奏によるレチタティーヴォの採用、合唱やアンサンブルの重視、潜在的ではあるがカデンツァの使用などを獲得した。2つ目は、イタリア、特にベッリーニの様式を称賛しつつも、ヴァーグナーが自分自身の作品にそれを生かしきれなかったことを指摘した点である。称賛したことと実現できたかどうかを分離して考え、事実を客観的に記述することができた。3つ目は、ライトモチーフの使用に関して新たな知見を得たことである。これにより、ヴァーグナーが、ごく早いうちから登場人物と関連づけたモチーフの使用に関心を持っていたことが明らかになった。

《妖精》に関する先行研究は極めて少ない中でまとまった論考を提出できたことは十分評価できるが、小さな綻びも散見される。たとえば、ロッシーニのオペラの型を《妖精》に当てはめた考察にはやや無理があるだろう。ライトモチーフどうしの関係を、より緻密に描き出して図示することもできたはずである。また、タイトルにもある「先駆的」という用語が、他の作曲家に先駆けてライトモチーフを使用したという意味なのか、作曲家としてのヴァーグナー自身の活動において先駆的だったのか、どちらを指すのか分かりにくいことなど、改善の余地が残されている。これらの欠点はあるものの、習作期の作品ということで軽視されていた本作品に光を当て、初期ヴァーグナーがヴァーグナーらしさを獲得していく様子を記述することには一応の成果を上げたと言える。よって、当審査委員会は全員一致で、本論文が申請者に対して博士(音楽)の学位を授与するにふさわしいものであると判断した。

試問の結果の要旨

審査委員会は、「課程博士の学位論文審査等に関する内規」第15条に基づいて博士論文等の審査を下記のとおり実施した。

音楽文化研究科博士後期課程4年次生、佐藤悠太氏の博士學位論文公開試問の結果について報告する。公開試問は、令和4年2月4日、10時より、2201教室で行われた。論文執筆者による発表に20分、試問担当者による試問と傍聴者からの質問に20分という形をとった。その後、審査員は、佐藤氏に対して最終試験をおこなった。

発表では、スライドを用いて論文の全体像が示された後、第4章のライトモチーフに関する議論が譜例とともに説明された。試問では、モチーフとライトモチーフの使用法の相違や「先駆的」という言葉の解釈を巡ってさまざまな質問があったが、いずれに対しても適切に応じることができた。最終試験では2月3日に行われた博士演奏の内容も踏まえ、演奏上の問題や研究と演奏の関係等が問われた。本研究のテーマであるヴァーグナーと、そこに影響を与えたドイツ作品、イタリア作品のいずれもが、恵まれた声と研究成果を存分に生かした演奏に結実したことが評価された。

以上の結果、優れた演奏技術が学術研究によってさらに厚みを増し、佐藤氏が演奏家・研究者として十分な能力を獲得したことを確認できた。よって、試問担当者全員一致で合格と判断した。