

# フーゴー・ヴォルフの音楽批評文における《ローエン格林》

梅林 郁子\*

(2013年10月22日 受理)

*Lohengrin* in Hugo Wolf's music criticism

UMEBAYASHI Ikuko

## 要約

本稿は、フーゴー・ヴォルフが1884年から1887年までに執筆した音楽批評文より、リヒャルト・ヴァーグナーの《ローエン格林》に関する記述を考察し、ヴォルフの《ローエン格林》に対する考え方を検討するものである。

ヴォルフは音楽批評文において、《ローエン格林》の作品自体は全く批評することがなかった。これは15歳のときに初めて敬愛するヴァーグナーにあって、自作に関するアドバイスを得て感動し、また同時期に初めて鑑賞したオペラ公演から非常に強い印象を受けたために、作品自体については、批判なく受け入れていたからではないかと考えられる。一方でヴォルフは、《ローエン格林》について、それぞれの公演における演者の言葉・音楽・演技による表現を中心に批評を行った。特に、言葉や音楽の表現においては、詳細かつ具体的な批評が行われており、ヴォルフは登場人物の性格付けを自身のなかではっきりと持っており、それを自然的に表現できる演者を高く評価しているのである。つまりヴォルフは、演者が作品に対して新たに独自の解釈を付加する、また逆に不十分な表現で留まるといったことを望んでいない。これは、ヴォルフが歌手よりも、詩や音楽を作り出す者を優位に置き、むしろ歌手を単なる作品の媒介者と考えていたためと捉えられる。

**キーワード:** フーゴー・ヴォルフ、音楽批評文、リヒャルト・ヴァーグナー、《ローエン格林》

## 1. はじめに

19世紀の作曲者、フーゴー・ヴォルフ Hugo Wolf (1860-1903) は、1888年からの集中的な作曲活動以前に、1884年1月から1887年4月まで、『ウィーン・サロン新聞 *Wiener Salonblatt*』に113篇の音楽批評文を書いている。当時既にヴァグネリアンであったヴォルフは、リヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (1813-1883) と彼の作品について、音楽批評文に、

\* 鹿児島大学教育学部 准教授

他のどの作曲者についてよりも多くを記述した<sup>1</sup>。その数は、一篇全てがヴァーグナーに関する批評文から、若干触れているだけのものまで全て含めると、50篇にも上る。

ヴァーグナー作品に関する記述としては、やはり圧倒的にオペラに関してが多く、《リエントゥイ、最後の護民官 *Rienzi, der Letzte der Tribunen*》(2篇)、《さまよえるオランダ人 *Der fliegende Holländer*》(5篇)、《タンホイザーとヴァルトブルクの歌合戦 *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*》(8篇)、《ローエングリン *Lohengrin*》(10篇)、《トリスタンとイゾルデ *Tristan und Isolde*》(6篇)、《ニュルンベルクのマイスタージンガー *Die Meistersinger von Nürnberg*》(5篇)、《ニーベルングの指輪 *Der Ring des Niebelungen*》より《ラインの黄金 *Das Rheingold*》(2篇)・《ワルキューレ *Die Walküre*》(3篇)・《ジークフリート *Siegfried*》(3篇)・《神々の黄昏 *Götterdämmerung*》(3篇)、《パルジファル *Parsifal*》(3篇)<sup>2</sup> というように、《リエントゥイ、最後の護民官》以降にヴァーグナーが作曲したオペラについては、数の多少はあれど全て言及している。このうち、《ローエングリン》と《タンホイザー》についての言及が、他のオペラに比べて多いのは、これらの作品が、そもそもヴォルフがヴァグネリアンとなる切っ掛けの、大きな要因であったことと無縁ではないだろう。つまり批評数の多さは、他のオペラよりも鑑賞する機会が多かったことを直接反映しているのではなく、むしろ取り上げるべき作品であるという判断が働いたものと考えられる<sup>3</sup>。

そこで、本稿では、ヴォルフ全集の一環として2002年に出版された、音楽批評文 SPITZER 2002 より、ヴァーグナーの作品中、最も批評回数が多い《ローエングリン》に関する記述を対象として、各公演についての批評内容を検討し、ヴォルフの《ローエングリン》に対する考え方をまとめた。

## 2. 先行研究

批評文におけるヴォルフの親ヴァーグナー観、及び、これと表裏一体となった反ヨハネス・ブラームス Johannes Brahms 観については、既に複数の先行研究が言及している。ヴォルフとエドゥアルト・ハンスリック Eduard Hanslick の批評方法を比較した VARGES 1934 をはじめとして、批評文以外の場での親ヴァーグナー、反ブラームス観も含めた代表的な研究としては、JOHNSON 1982、LESLE 1991、FLADT 1992、PLATT 1995、1998、MÖRCHEN 1999 などが挙げられる。しかし、これらの文献はハンスリックや他の批評者との関わりと共に、ヴォルフの反ブラームス観に焦点を当てるものが多く、ヴォルフが肯定的に捉えていたヴァーグナーやその作品に関する評価について、集中的に論述しているとは言えない。むしろ、ヴォ

<sup>1</sup> ヴァーグナー以外に、批評文において記述の多い作曲家としては、ルートヴィヒ・ファン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven、ヨハネス・ブラームス Johannes Brahms、フランツ・リスト Franz Liszt などが挙げられる。記述回数や他の作曲者については、梅林 2006: p.67, p.69, p.75 を参照されたい。

<sup>2</sup> 一篇の音楽批評文に、複数の作品が言及されている場合もあるが、ここではそれぞれの作品についての数を示した(オペラの記述だけで、計が50篇となるのは、のべ数の扱いとしたためである)。

<sup>3</sup> ヴォルフは鑑賞した多くのコンサート等のなかで、上演回数・鑑賞回数が多かったものよりもむしろ、良くも悪くも興味を惹かれた作品を取り上げて批評している。リートに関するこれと同様の例は、梅林 2013 (印刷中)に記載している。

ルフとヴァーグナーの関わりについては、GLAUERT 1999のように、音楽批評文からではなく、楽曲分析を通じてアプローチされる形が取られていた。

今世紀に入ってから批評文研究は、状況が少しずつ変わっており、ヴォルフにとって過去の作曲家となるベートーヴェンやモーツァルトに対する評価を論じた梅林 2006、2007、ヴォルフの創作と批評の関連性について述べている DORSCHER 2007、GRISWOLD-NICKEL 2007、梅林 2013、また現代に通じる批評文化の流れのなかからヴォルフの批評に焦点をあてるという方向性を示した KORSTVEDT 2007 といった研究が行われてきた。

このように、最近の批評文研究は、ハンスリック、ヴァーグナー、ブラームスとヴォルフの関わりといった記述研究から離れてきてはいるが、筆者は少なくともヴァーグナー観については、現在に到るまでに、十分な議論が重ねられ、一定の評価できる状況が確立したとは考えていない。特に、詳細な注釈巻を含んだ批評文資料の出版が2002年に行われ<sup>4</sup>、ヴォルフが批評文を執筆した際に鑑賞した公演の詳細が明らかになった後、さらにこの研究は発展の可能性を持つと言えよう。

### 3. ヴォルフとヴァーグナーの出会い

ヴォルフの《ローエン格林》に関する批評文を検討するに先立ち、本項ではヴォルフとヴァーグナーの出会いについて、また初めてヴァーグナーのオペラ、特に《ローエン格林》を鑑賞したヴォルフが、どのような印象を抱いたのかについて、ヴォルフの書簡、及び日記<sup>5</sup>を中心としてまとめておきたい。

ヴォルフが初めてヴァーグナーに出会ったのは、ヴォルフがまだ15歳、そしてヴァーグナーが62歳の1875年11月17日であった。この様子は、ヴォルフが同年11月23日付で両親に宛てた書簡に、次のように詳しく記されている。「リヒャルト・ヴァーグナーは、11月5日からウィーンに、詳しく言うとホテル・インペリアルに宿泊しています。彼は、夫人とともに7つの部屋を借りているのです。彼がウィーンに来てからもうずいぶん経つのに、11月17日10時45分に、しかも宮廷歌劇場の舞台入口で彼に出会うまで、その幸運と喜びを得られなかったのです。そこから私は舞台に行って、ヴァーグナー立会いの下でのリハーサルを聴きました。(中略) 私が彼の方に数歩近寄って丁寧に挨拶すると、彼は感じよくお礼を言いました。」(SPITZER 2010 1: p.10)。書簡にはこの後続けて11月22日上演の《タンホイザー》を鑑賞した、観客の興奮や自らの感動が激しい調子で記されている。そしてこの話題は「私はこの偉大な巨匠の音楽に我を忘れ、そしてヴァグネリアンになったのです。」(SPITZER 2010 1: p.11) とい

<sup>4</sup> ヴォルフの音楽批評文出版資料は他に、BATKA; WERNER 1976 (第1版1911)、PLEASANTS 1978 (英訳)がある。この二種の資料には SPITZER 2002 とは異なる箇所が複数あるが、本稿では基本的に SPITZER 2002 に準じる。尚、各版の異動の詳細については、梅林 2006: pp.68-69, p.75 を参照されたい。

<sup>5</sup> ヴォルフの1875年から1876年にかけての日記は、初めにフランク・ウォーカー Frank Walker が1947年1月に発行された WALKER 1947 の論文中に英語で公表した。その後、同年12月にヴィリー・ライヒ Willi Reich による、この論文のドイツ語訳が出版されたが、訳中の日記本文については、ドイツ語の原文が使用されている。

う一言で結ばれている。

こうしてヴァグネリアンとなったヴォルフは、憧れのヴァーグナーに自分の作品を見て欲しいと望み、ヴァーグナーが宿泊していたホテル・インペリアルに赴いて、その機会を得ようとした。その様子が、やはり両親に宛てた書簡に細かく書かれている<sup>6</sup>。「12月11日10時半に、ホテル・インペリアルで、リヒャルト・ヴァーグナーと二度目の出会いを果たしました。そこで私は30分階段に立って、彼が来るのを待っていたのです（つまり、彼がこの日《ローエングリン》の最後のリハーサルを指導するというのを知っていたというわけです）。遂に巨匠リヒャルトが3階から下りて来て、まだかなり私から遠く離れていたときに、私は彼にとても敬意を込めて挨拶をしました。彼は感じよくお礼を言いました。彼がドアまで来たとき、私は急いでそこへ飛んで行き、彼のためにドアを開けました。そこで彼は私を数秒間じっと見つめ、それからリハーサルのため、オペラ座に出掛けて行きました。私は、巨匠の前を全速力で走り、馬車に乗ったりリヒャルト・ヴァーグナーよりも早く、オペラ座に着きました。私はそこでもう一度彼に挨拶し、彼のためにドアを開けようとしてしました。でも、そうはできませんでした。御者がすばやく飛び降りて、ドアを開けてしまったのです。このあと、彼は御者に何か尋ねていました。恐らく私に関する話だったのでしょうか。」（SPITZER 2010 1: p.12）。

このような涙ぐましいとも言える努力と、ホテル・インペリアルの従業員の協力もあって、翌12日に、ヴォルフは遂に自作を持ってヴァーグナーに会うこととなった。このときのやりとりもヴォルフの筆により、次のように描かれている。「巨匠は、私の言葉を遮って言った。『坊や、私には、あなたの作品についてどんな判断も下せない。今は本当に時間が無いのだ。（中略）私には、音楽のことは全くわからない。』<sup>7</sup>」そこで、私は音楽に才能があるかどうか、それなりのことができるかどうか、教えて欲しいと巨匠に頼みました。彼は言いました。『私が今のあなたと同じくらい若くて作曲をしていた頃、私が音楽で出世できるかなんて、誰にも言えなかった。』（中略）それで私は巨匠に、古典を手本としている<sup>8</sup>と述べたところ、彼は言いました。『そうだね、それは正しい、誰もがすぐ独創的なことができるわけではない。』<sup>9</sup>」（そこで彼は

<sup>6</sup> 以下の引用文に先立って、ヴォルフは「私が日記に書いたと同様の文章を、あなた方に書きます」（SPITZER 2010 1: p.12）と述べており、実際ヴォルフの日記には同様の箇所がある。この部分については WALKER 1947: pp.17-18〔独訳 REICH 1947: p.448〕を参照されたい。

<sup>7</sup> このヴァーグナーの「私には、音楽のことは全く分からない。Ich verstehe gar nichts von der Musik.」（本文中の下線は原文どおり）について、フランク・ウォーカーは「『私には、音楽のことは全く分からない。』というヴァーグナーの奇妙な発言の正確な意味は、問題とされてきた。1890年にこの話の説明を聞いたフリートリッヒ・ホフマン Friedrich Hofmann は、ヴァーグナー自身が、特にピアノ音楽については意見を述べられないと思っていた、と解釈した」（WALKER 1992: p.29）と述べている（ウォーカーによると、ホフマンはグラーツ・ヴァーグナー協会会長代理で建築家であった（WALKER 1992: p.227））。このヴァーグナーとの会見について、ヴォルフは1887年2月20日付の音楽批評文にも書いており、書簡ではヴォルフがどの自作曲を持参したかは触れられていないが、批評文中には「数曲のピアノ作品」（SPITZER 2002 1: p.192）であった旨が記されている。そのため、ウォーカーは「ヴォルフがヴァーグナーに見せた作品は、ピアノ・ソナタ op.1、及び変奏曲 op.2で、ほぼ疑いはない。彼は当時、他にピアノ作品を書いていなかった。」（WALKER 1992: p.30）としている。

<sup>8</sup> この部分は、1887年2月20日付の音楽批評文ではより具体的に「モーツァルト風の様式で」（SPITZER 2002 1: p.192）と書かれている。

<sup>9</sup> 1887年2月20日付の音楽批評文における記述では、この後さらにヴァーグナーの言葉として「私にだっでできなかったのだから。」（SPITZER 2002 1: p.192）という一言が付け加えられている。

笑いました。)最後に彼は言いました。『友よ、私はあなたの人生にたくさんの幸運を願おう。勤勉に学び続けなさい。そして、また私がウィーンに来たら、あなたの作品を見せて下さい。』」(SPITZER 2010 1: p.14) このように、ヴァーグナーには時間が無く(または、無理やり押しかけてきた、見も知らぬ少年ヴォルフにそのように言い訳し)、会見は大変短かったし、ヴォルフにとっては作品について詳細な指導を受けるには程遠い状況であった。しかし、ヴァーグナーとの会話は、ヴォルフに非常に強い印象を残したのである。

会見から3日後の15日、ヴォルフは宮廷歌劇場で《ローエン格林》を鑑賞し、この印象も、やはり両親宛の書簡に記している。「ヴァーグナーが稽古をつけた、オペラ《ローエン格林》はすばらしかったです。《ローエン格林》ほど私をうっとりさせたオペラは、いまだかつてありません。このような気持ちにさせられた、初めてのオペラだと思います。これを描写する言葉が見つかりません。拍手はまさに熱狂的で、自分も皆にならったのは当然です。これほど強烈な印象を自分に与えたオペラは初めてです。第3幕の終わりで、ローエン格林がエルザに別れを告げ、もう一度白鳥の歌を歌う場面で、私は音楽の力に捉えられ、そして一泣いてしまったのです(SPITZER 2010 1: p.13)」。《ローエン格林》に関する描写はヴォルフの日記にも見られる。内容は書簡とほぼ同様であるが、さらに「この音楽は人を別世界に連れて行くかと思われるほどすばらしい。」(WALKER 1947: p.19 [独訳 REICH 1947: p.449])という文も付されている。さらに12月19日付の日記では「私の頭は、まだ《ローエン格林》でいっぱいだ」(WALKER 1947: p.20 [独訳 REICH 1947: p.450])や、翌1876年1月14日付の日記では、再度《ローエン格林》を鑑賞した後「印象は、初回と同様だった。いや、より強くなったとさえ言える」(WALKER 1947: p.22 [独訳 REICH 1947: p.451])とも述べている。

ヴォルフにとって《ローエン格林》は、崇拜しているとも言えるヴァーグナーと、短くはあっても直接会話を交わした直後に見た作品であり、「いまだかつてない」「初めての」「強烈な印象を受けた」オペラとして認識されたのである。これは、15歳のヴォルフの経験ではあったが、恐らくその後も《ローエン格林》を鑑賞する機会を持ち、この作品のイメージをさらに固めていったヴォルフは、やがて20代半ばとなって、このオペラ公演を、どのように批評することとなるのだろうか。まずは、《ローエン格林》に関するヴォルフの批評文掲載状況を整理した上で、内容別の分類・検討に進みたい。

#### 4. 《ローエン格林》に関する批評文の掲載・鑑賞年月日と配役

【表1】に、《ローエン格林》に関する批評文全10篇の掲載年月日、批評を書くにあたってヴォルフがオペラを鑑賞した年月日、及び各公演の配役を記す。

【表1】《ローエングリン》関連批評文掲載日・鑑賞日・配役

	掲載年月日 (鑑賞日)	配役					
		Elsa	Lohengrin	Heinrich	Terlamund	Ortrud	軍令使
1	1884. 6. 8 (1884. 6. 1)	Sucher	Vogl	Rokitansky	*Sommer	*Schläger	*Wiegand
2	1885. 1.11 (1885. 1. 9)	Köppler	(Müller)	(Rokitansky)	/	/	/
3	1885. 5.24 (1885. 5.20)	Sucher	Vogl	*Scaria	*Horwitz	*Papier- Paumgartner	*Felix
4	1885.11. 1 (1875.12.15)	/	/	/	/	/	/
5	1886. 1. 3 (1885.12.27)	Walter	/	/	/	(Friedrich- Materna)	/
6	1886. 2.14 (1886. 2. 6)	(Lehmann)	Götze	(Rokitansky)	/	/	/
7	1886. 3.28 (1886. 3.24)	Schöllner	Müller *Walter	*Rokitansky	/	/	/
8	1886.11.21 (該当なし)	該当なし					
9	1886.12.25 (1886.12.20)	Sucher	*Winkelmann	/	*Horwitz	Friedrich- Materna	/
10	1887. 4.24 (1887. 4.17)	Herbert- Förster	Winkelmann	Rokitansky	Reichmann	(Schläger)	(Horwitz)

【表1】の、配役の出演者名の欄は、名字、括弧に入った名字、アスタリスク付き名字、斜線の4種類に分けている。今回考察の対象として使用する、音楽批評文出版資料SPITZER 2002は、第1巻が音楽批評文の本文、第2巻が注釈巻となっており、表中の名字（括弧もアスタリスクも付かない）の表記は、この注釈巻より出演者が判明し、尚且つヴォルフの批評文本文に名前が挙がっている者を指す。さらに、括弧に入った名字は、注釈巻には名前が挙がっているが、批評文本文には現れない出演者を、アスタリスクの付いた名字は、注釈巻には出演者として現れないが、批評文本文に名前が挙がっている者を表し、斜線は情報が得られなかったことを示している。

また、配役が全て斜線になっている第4篇は、批評文記載は1885年11月1日であるが、前項で述べた1875年12月15日上演の約10年前の公演を題材として書かれており<sup>10</sup>、公演に関する直接の音楽批評ではないため、注釈巻にも、ヴォルフの批評文にも出演者の名は記されて

<sup>10</sup> 尚、本文では「1876年の冬の上演期間に、リヒャルト・ヴァーグナーが、彼の《タンホイザー》と《ローエングリン》を聴くためにウィーンに来たとき」(SPITZER 2002 1: p.118)と書かれているが、これは「3. ヴォルフとヴァーグナーの出会い」で述べたように1875年が正しく、批評文の記述はヴォルフの勘違いである。

いない。そして第8篇の1886年11月21日の批評文は、他の作曲者のオペラと《ローエン格林》が似ている、という記述のなかで作品名が引き合いに出されているだけで、具体的な公演の批評ではないため、該当する配役はない。

## 5. 考察

この項目では、前項で整理した《ローエン格林》に関する批評文の掲載日や配役等を基に、ヴォルフの持つ登場人物の性格に対するイメージと、言葉や音楽での表現方法、並びに演技との関連を中心に、批評文を考察する。その際、主に検討する登場人物としては、言葉の表現に関する考察（5.1）でエルザ Elsa と軍令使を、音楽的表現に関する考察（5.2）ではローエン格林 Lohengrin とテルラムント Terlamund を、演技による表現に関する考察（5.3）ではハインリッヒ Heinrich 王とオルトルート Ortrud を取り上げ、ヴォルフが持つ各役柄に対する性格付けを明らかにした上で、内容の考察を進めたい。

### 5.1 言葉の表現に関する考察 — エルザ、軍令使

エルザについては、批評で取り上げられた全公演について、誰が演じたかが明らかで、ヴォルフの批評文においても、最も取り上げられることの多い登場人物である。ヴォルフが、エルザにどのような性格付けを行っていたかを示す、【引用1】を見てみよう。これは、1886年3月28日付の批評文で、パウリーネ・シェーラー Pauline Schöller を評したものである。

【引用1】シェーラー嬢は、エルザの役をうまく表現するに、ほぼ必要な全てを備えている。つまり、華奢な姿、優しい目、身のこなしにおける柔らかな線、特によく訓練された高さ、美しいピアノを出すことのできる、みずみずしくて純粋な声、くせがなく自然な演奏ぶりといったものだ。（SPITZER 2002 1: p.148）

これがヴォルフの持つエルザのイメージであり、当然エルザに扮する人物は、少なくともこの線に近い役作りを行うことが望ましいのであろう。さて、ここでヴォルフが述べている「自然な演奏ぶり」とは、一体どのようなものであろうか。これを言葉の表現において考えるにあたり、まずは、表現に問題があると批評している次の【引用2】を見てみたい。これは、1884年6月8日付の、エルザを演じたローザ・ズーヒャー Rosa Sucher の歌唱についてである。

【引用2】ズーヒャー女史は、フレーズの最後の音に強いアクセントを付け、それで作曲者の指示に反するだけでなく、自然な朗唱にも反することを好んでいる。一例を挙げよう。「神の御前で彼の妻となるのです vor Gott sein Eh'gemahl zu sein」という詩行で、彼女は補助的な動詞 sein（です）に、大変特別な重きを置いている。彼女は Eh'gemahl（妻）という語を小さくし、突然 sein の語を激しくぶつけたので、その瞬間、思わずこの強い

音から、オルトルートにビンタをくらわすに違いないと期待してしまった。同様に「あなたのためなら、私は死に赴いても良いのです！ für dich wollt' ich zum Tode gehn!」の個所では、ズーヒャー女史は、gehn<sup>11</sup>（赴いて）を特に強調した。エルザが快適な旅行馬車で死へと旅立ちたいというのなら、もはやローエングリンは彼女の愛の力に対して疑いを持つこともないだろう。（SPITZER 2002 1: p.44）

ここでは、二カ所の不適切な言葉の歌い方が指摘されている。初めの「神の御前で彼の妻となるのです」は、第2幕2場で、策略を持って近づいてきたオルトルートに対し、純粋なエルザが翌日の結婚式を、夢見のように語る場面である。ここでは当然ヴォルフは「妻」という語を大切に考え、単なる sein 動詞を強調するかのよう歌い方に反対している。また、二番目の「あなたのためなら、私は死に赴いても良いのです！」は、第3幕2場で、エルザがローエングリンに秘密を打ち明けるように迫る場面であるが、この台詞でも先と同様、重要な語は「死」の方であろう。このように、ヴォルフの批評はかなり具体的、かつ細かく、彼にとっては「作曲者の指示」や「自然な朗唱」に則った語や発音の適切な扱いが、エルザという登場人物を性格付けるにあたって欠くことのできない要素であったことが示されている。

言葉の表現と登場人物の性格付けとの関連は、エルザ以外にも見られる。次に、1885年5月24日の批評文で、軍令使の役を演じたベネディクト・フェリックス Benedikt Felix について述べられた文章を併せて見てみよう。

**【引用3】** フェリックス氏は、今回軍令使の役を披露した。軍令使は力強く歌うだけでなく、はっきりと語るようにもすべきである。フェリックス氏は力強くも、はっきりと語ることもできていなかった。もしも後者ができていたなら、私たちは前者について、喜んで彼を大目に見るとしよう。はっきりと語れないオペラ歌手は、せいぜいソルフェージュやヨーデルを歌うには良いだろう。しかしヴァーグナーの役を歌いたいと望む者は、まず語ることを学んで欲しい。（SPITZER 2002 1: p.111）

ここでヴォルフは軍令使の性格付けとして「力強く kräftig」あることを求めているが、同時にさらに重要な問題として「はっきりと deutlich 語る」ことを強く求めている。そして、何よりもヴァーグナーを歌う者は、「まず語ることを学んで欲しい」というヴォルフの言葉は、先のエルザを演じたズーヒャーに対する、非常に具体的な批評と併せて鑑みると、ただ言葉を明確に発音するということを指すのではなく、場面や役柄に応じた適切で自然な言葉の表現方

<sup>11</sup> この二カ所の gehn について、SPITZER 2002 の該当箇所では geh'n と表記しているが、三宅；池上 2010: p.86 他、今回確認した複数の《ローエングリン》の台本で gehn となっていたので、こちらを採用した。尚、BATKA; WERNER 1976 の該当箇所 (BATKA; WERNER 1976: p.68) でも gehn を採用しているが、SPITZER 2002 で geh'n とした理由は注釈巻にも書かれていなかった。『ウィーン・サロン新聞』の元々の表記に従ったものかもしれない。



法に、より細やかに配慮して欲しい、というヴォルフの明確な改善への提案を示すものと捉えられる。

## 5.2 音楽的表現に関する考察 — ローエン格林、テルラメント

タイトル・ロールのローエン格林について、ヴォルフの性格付けは、あまりはっきりと記されていない。そこで、ここでは第3幕3場のローエン格林の在り方を記した部分を、1885年5月24日付の批評文より【引用4】として示す。

【引用4】 ローエン格林の視線は、この語りの間、彼の回りを囲む人の輪を越えて、放心状態の様に漂い動く。最後に彼らに語るため、彼のこの世に属する部分がまだ、普通に死すべき運命に留まっている間に、彼の心はモンサルヴァート城の奇跡の前に夢想するのだ。(SPITZER 2002 1: p.110)

この場面は、身分や名を明かしたことにより、モンサルヴァートに帰らなければならないローエン格林を、ヴォルフはこの世と幻想の世界の狭間にいる人物として捉えているようである。本来、このような性格が表現されなければならないはずだが、適切に表現されなかった例として、同日の批評文より、ハインリッヒ・フォークル Heinrich Vogl が演じたローエン格林の批評を【引用5】に示す。

【引用5】 フォークル氏の歌唱法について、主にあるひとつのことが私の気に障るのだが、それは音の強いクレッシェンドの後に、短い中断が起こりやすいということであろう。この演奏作法は、レチタティーヴォや刺激的な音楽作品では、他と比較できないほど印象的な状況のもと、激しい役柄を示し得るが、カンタービレやソステヌートをかけた歌ではそうではない。このような個所では、それぞれの音が角を取って、滑らかにされなければならないはず、つまり、クレッシェンドにはディミヌエンドが欠けてはならないのだ。(中略) オペラの終結のための語りも、フォークル氏はこの意味において、より静かに、やさしく、秘密に満ちて演奏できたはずである。彼はあまりにも多くの激情を込めてしまい、あまりにも人間的なものに身を委ねてしまった。(SPITZER 2002 1: p.110)

このフォークル氏の歌唱法については、1884年6月8日付の批評文でも、第1幕3場との関連で、これほど具体的ではないがやはり触れており、ヴォルフはかなり気にしているようである。(SPITZER 2002 1: p.45) そして、フォークルの滑らかさを欠く歌い方により、この場面でのローエン格林があまりに激情的・人間的となってしまうことで、本来醸し出されるはずの、この世から幻想の世界への移り変わりに相応しい表現がなされなかった、とヴォルフは判断している。つまりここでの批評は、歌手の普段からの歌い方の癖が、ローエン格林らし

さを損なう結果になったことを示している。

さて、1884年6月8日の批評文には、このローエン格林と同様の音楽的表現に関する問題が、テルラムントを演じたカール・マルツェル・ゾンマー Karl Marcell Sommer に対しても指摘されているので、【引用6】に示す。

【引用6】テルラムントはもちろん女々しい男ではなく、かわいいお人形でもなく、夢遊病患者でもない。彼は完全に勇士であり、そしてそのような者として描き出されているのだ。ゾンマー氏は、もっと活力をもって、もっと決然とした態度で、音楽的なフレージングについてもっと鋭く、演奏にはもっと力と激しさを示す方が良かっただろう。(SPITZER 2002 1: p.46)

この批評が具体的にどの場面を指しているのか、または全体を通じてのことなのかは不明だが、勇敢なテルラムントを演じなければならないはずのゾンマーが(元々彼の持つ問題のためかはわからないが)、フレージングの鋭さや音楽における力と激しさを欠いた演奏をしたことにより、やはり、テルラムントの性格付けを損なう結果となったことが言い表されているのである。

このようにヴォルフは、ローエン格林にもテルラムントにも明確な性格のイメージを持っていたが、フォーゲルもゾンマーも形は違えど、その役柄や状況にそぐわない不自然な歌い方をしたことにより、音楽的表現が不十分であったと評価している。また5.1で考察した言葉における表現と同様に、音楽的表現に関する記述においても、具体的にどのような形で改善すべきかの策が指摘されている。

### 5.3 演技に関する考察 — ハインリッヒ王、オルトルート

ハインリッヒ王(ドイツ人の王)の性格付けについては、短いですが、次の【引用7】が挙げられる。これは、1886年3月28日付のハンス・フォン・ロキタンスキー Hans von Rokitansky が演じた王の批評文である。

【引用7】ハインリッヒ王のまじめさと熱意を身に付け、本当にそれに近かったロキタンスキー氏がこの役に集中した様子は、非常に喜ばしかったと確信する。(SPITZER 2002 1: p.148)

この日、ロキタンスキーについて書かれた文章はこれが全てではあるが、ヴォルフは簡潔に、ロキタンスキーの性格を描写し、相応しい役作りを行ったロキタンスキーを称賛している。【表1】にも示したように、ヴォルフが批評文で取り上げた公演では、ハインリッヒ王をロキタンスキーが演じることが多かったが、彼に対してはいつもこのような良い評価を下したわけでは

ない。次に【引用 8】で、ロキタンスキーに対する批判の文章を引用する。これは、1884 年 6 月 8 日付の批評文からの抜粋である。

【引用 8】 ガレー船を漕ぐ奴隷も、ロキタンスキー氏がこの役を演じるときよりも、さらに不機嫌で、いやいやに、冷淡で、注意散漫で、嫌悪感を以て、骨の折れる仕事に臨むことはできない。— さて、ロキタンスキー氏は、どのようにハインリッヒ王を演じたのだろうか？ それは、見るのも聴くのもおぞましいものであった。(SPITZER 2002 1: p.45)

【引用 8】の批評では、特に演技に対する問題が指摘されている。この日のロキタンスキーの演技が、本当にヴォルフが述べている程までであったのかはわからないが、少なくともヴォルフにとっては、【引用 7】と【引用 8】の日では、大きな違いがあったようである。実際のロキタンスキーは男爵でありながら、ウィーン宮廷歌劇場でバス歌手として、当時既に 20 年程活動していた人物であった (SPITZER 2002 2: p.40) が、この日の批評文の別の個所でヴォルフは「この優れたバス歌手は、しかしながら、自分と男爵の主権に夢中のあまり、王のマントと叙爵書を取り換えなかった。彼はただ自分と、男爵としての特別な自分を示しただけだった。」とも述べ、「しかし、彼は、与えられたオペラの契約なしではやっていけず、物質的な利益を得る — そして人は、男爵の爵位は別にしても、確かに金を必要とし得るのだ — ことができるのだから、彼にもまた義務を果たして欲しい」(SPITZER 2002 1: p.45) といったかなり辛口な批評で、特に彼の演技を強く批判したのである。しかし一方で、ロキタンスキーの演技のどこにこのような感想を抱いたのかという、具体的な指摘はなされていない。

次に、ハインリッヒ王以外の演技に関する批評に目を向けると、1885 年 5 月 24 日付の批評でオルトルートを演じたローザ・パピア＝パウムガルトナー Rosa Papier-Paumgartner の演技について、【引用 9】のような記述が見られる。

【引用 9】 パピア女史は、賞賛に値する熱意を持ってオルトルートを演じた。すなわち、彼女は観客に、オルトルートの性格について、まさに憂慮すべき考えを植え付けるために、力を振り絞ったのだ。パピア女史の本当に悪そうな表情で終わりを迎えると、実際、既に第一幕で、オルトルートの悪い信念が具現化して見えた。(SPITZER 2002 1: p.110)

この記述では、パピア＝パウムガルトナーの演技を褒めているが、【引用 8】と併せて見ても、演技についてはなかなか具体的に言葉にしにくい部分も多いのか、またはヴォルフにとって興味・関心や知識の少ない部分なのか、役柄の性格付けを重視していることはわかるものの、良い評価、悪い評価を問わず、若干具体性に乏しい記述となっているようである。先に 5.1 や 5.2 で言葉や音楽的な表現について批評文を検討した際には、ヴォルフはかなり具体的な例を挙げて詳細に問題点を指摘していたが、演技に関しては、どのような良さ・悪さがあるのかが抽

象的な形で論じられ、具体的な改善の提案もなされていない。

## 6. まとめ

多感な15歳の少年ヴォルフは1875年、初めて《タンホイザー》を聴き、感動のあまりヴァグネリアンとなった直後に、ヴァーグナー本人と短い（が、少なくともヴォルフにとっては非常に実りあると感じられた）会見の時間を持つことができた。その後すぐに鑑賞したのが《ローエングリン》であったことから、作品の元々の魅力だけでなく、ヴォルフ自身の個人的な気持ちも相俟って、非常に印象深いオペラとして記憶に刻みつけられたと考えられる。

本稿では、やがて20代半ばとなったヴォルフが、1884年1月から1887年4月まで『ウィーン・サロン新聞』に執筆した、《ローエングリン》に関する音楽批評文の記述を抜粋して考察対象とし、各公演の批評内容を、特に登場人物の性格付けと言葉・音楽・演技による表現の関連から検討してきた。

まず、言葉と音楽の表現については、登場人物の性格付けを明確に、かつ自然に表すため、言葉でははっきりとした明確な発音と場面に応じた適切な表現が、音楽では個人的な歌い方の癖から離れ、登場人物の性格に合った表現をするよう、非常に詳細で、具体的な改善の提案を含む批評がなされていると言えよう。しかし、演技による表現については、批評する語彙の問題か、またはヴォルフの演技に対する関心や知識の少なさ故か、辛口で皮肉な物言いも含まれてはいるものの、言葉や音楽に関する批評文と比較すると、具体性に乏しく、良し悪しの基準や、具体的な改善策が見え辛い。しかし、やはり全体としては、演技においても役柄の性格付けを重視する見方をしていると捉えられる。

このように、オペラの登場人物の性格を、いかに的確に表現するかに重点を置いたヴォルフであったが、最後にヴォルフの《ローエングリン》考で大変興味深い点として、ヴォルフは《ローエングリン》の作品自体に関する評価を全く行っていないことを述べておきたい。ヴォルフはヴァーグナー以外の音楽を対象とした批評文では、もちろん鑑賞した公演の出来不出来についても述べているが、しばしば作品自体に対する考えや判断も示している。次の【引用10】と【引用11】はその例で、【引用10】は1884年3月9日付のルートヴィヒ・ファン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven 作曲《莊嚴ミサ曲 *Missa solemnis*》op.123 について、【引用11】は1885年1月11日付のヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart 作曲、聖体の祝日のためのオッフエルトリウム *Offertorium de venerabili sacramento* 《来たれ、もろもろの民よ *Venite populi*》K.260<sup>12</sup> に関する批評文である。

【引用10】 ベートーヴェンの《莊嚴ミサ曲》を聴き、感じ、理解する者は誰でも、高めら

<sup>12</sup> PLEASANTS 1978 では、この部分の翻訳に '*Litaniae de venerabili altaris sacramento*, K.243' (《聖体の祝日のためのリタニア》) と注が入っており (PLEASANTS 1978: p.103)、梅林 2007 もこれを受けた記述をしたが (梅林 2007: p.4)、これは誤りである。

れ、解放され、罪を悔い、救われた。(SPITZER 2002 1: p.19)

【引用 11】モーツァルトの《聖体の祝日のためのオッフエルトリウム》の演奏については、取り立てて賞賛に値すべき点も、非難すべき点もない。この作品は刺激的でもなければ、不快でもない。すなわち、天才の束の間の作品だ。(SPITZER 2002 1: p.78)

このようにヴォルフは、過去の大作曲者の作品を手放しで賞賛するわけではなく、独自の基準を持って評価の対象としている。しかし《ローエン格林》については、これだけ長大なオペラにも関わらず、作品全体どころか一部さえ評価することはせず、上演における言葉、音楽、演技などを批評することによって、作品の表現の在り方だけに焦点を当てている<sup>13</sup>。これは非常に強い印象を受けた《ローエン格林》を、ヴォルフは完全にあるがままの形で受け入れてしまっており、作品自体を批評の俎上に乗せるという気持ちを持つことができなかつたためではないだろうか。そしてヴォルフは、不十分な解釈で済ませてしまう演奏者を強く批判する一方でまた、過度な解釈を行おうとする演奏者をも強く非難している。次の【引用 12】に示す、ロキタンスキーがハインリッヒ王を演じた 1884 年 6 月 8 日付引用文は、このような考え方をさらにはっきりと示すものである。

【引用 12】なんと言っても彼は（中略）《ローエン格林》や他のヴァーグナー作品が必要とするよりも、さらに多くの意味を添えたがっている。— これは、彼の問題であって、私たちに共通することではない。しかし、私たちにも共通の問題を扱うならば、そこで優位に立つのは、詩人や、作曲者や、詩と曲双方を作る者だ。つまり、歌手は作曲者の声であるに過ぎないのだ（後略）(SPITZER 2002 1: p.45)

【引用 12】でヴォルフは、「詩人や、作曲者や、詩と曲双方を作る者」を優位に置き、歌手は単なる作品の媒介者であるという考えを前面に押し出している。このように、ヴォルフの《ローエン格林》に関する批評文では作品自体に対する批評は行われず、むしろ創り手としての作曲者と、その忠実なる表現者としての演奏者という関係を念頭に置いて、批評が繰り広げられていると考えられるのである。しかし、これがヴァーグナーの他の作品にも適用されるのかについては、さらに批評文等の詳細な検討が必要となろう。今後の課題としたい。

付記：本稿は、平成 24～26 年度科学研究費補助金基盤研究 (C)「フーゲー・ヴォルフの音楽批評文研究」(研究課題番号 24520164) による研究成果の一部である。

<sup>13</sup> 本稿では扱わないが、《ローエン格林》に関連して、ヴォルフはもう一つ、演出の問題についても批評を行っている。

## 引用・参考文献

- BATKA, Richard; WERNER, Heinrich (Hrsg.). 1976 (1. Auflage in 1911), *Hugo Wolfs musikalische Kritiken*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- DORSCHER, Andreas. 2007. "Arbeit am Kanon. Zu Hugo Wolfs Musikkritiken". *Musicologica Austriaca*, 26: pp.43-52.
- FLADT, Hartmut. 1992. "Der geniale Dilettant — kritiken der Wolf Kritik". *Musik Konzepte*, 75, pp.116-129.
- GLAUERT, Amanda. 1999. *Hugo Wolf and the Wagnerian inheritance*. Cambridge: Cambridge University.
- GRISWOLD-NICKEL, Jennifer Ann. 2007. "Hugo Wolf's Penthesisilea: An analysis using criteria from his own music criticism". Master's thesis, University of Cincinnati.
- JOHNSON, Carl. 1982. "Hugo Wolf as music critic". *NATS bulletin*, 38, 5, pp.12-15.
- KORSTVEDT, Benjamin M. 2007. "Music criticism as cultural text. The case of Hugo Wolf". *Musicologica Austriaca*, 26: pp.53-63.
- LESLE, Lutz. 1991. "„Gnade, Herr Hofkapellmeister, Gnadel" Hugo Wolf als Musikkritiker". *Das Orchester*, 39, 1, pp.8-12.
- 三宅幸夫; 池上純一 (編訳) . 2010. 『ワーグナー ローエングリン』. 東京: 五柳書院.
- MÖRCHEN, Roland. 1999. "Wie ein ungezogenes Kind — Hugo Wolf als Kritiker des „Wiener Salonblattes" ". *Das Orchester*, 47, 3, pp.14-16.
- OSSNKOP, David. 1988. *Hugo Wolf. A guide to research*. New York: Garland Publishing.
- PLATT, Heather. 1995. "Jenner Versus Wolf: The critical reception of Brahms's songs". *The journal of musicology*, 13, 3, pp.377-403.
- . 1998. "Hugo Wolf and the reception of Brahms's Lieder". *Brahms Studies*, 2, pp.91-111.
- PLEASANTS, Henry (edit. / transl.). 1978. *The music criticism of Hugo Wolf*. New York: Holmes & Meier.
- SPITZER, Leopold (Hrsg.). 2002. *Hugo Wolfs Kritiken im Wiener Salonblatt*, 2 Bände. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag.
- . 2010.2011. *Hugo Wolf Briefe*. 4 Bände. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag.
- 梅林郁子 . 2006. 「フーゴ・ヴォルフの音楽批評におけるベートーヴェン観」『お茶の水音楽論集』特別号, pp.67-76.
- . 2007. 「フーゴ・ヴォルフの音楽批評におけるモーツァルト観」『創造学園大学紀要』3, pp.1-9.
- . 2013. 「フーゴ・ヴォルフのリートに対する考え方 — 音楽批評文の記述考察」『お茶の水音楽論集』15, 印刷中.
- VARGES, Kurt. 1934. *Der Musikkritiker, Hugo Wolf*. Magdeburg: Tommler Verlag.
- WALKER, Frank. 1947. "Hugo Wolf's Vienna diary, 1875-76". *Music and letters*, 28, pp.12-24. (〔独訳〕REICH, Willi. 1947. "Hugo Wolfs Tagebuch aus den Jahren 1875-1876". *Schweizerische Musikzeitung*, 87, pp.445-452) .
- . 1992 (1<sup>st</sup> ed. in 1951). *Hugo Wolf. A biography*. Princeton, N.J.: Princeton University.