

フーゴー・ヴォルフの音楽批評文における《タンホイザー》

梅林 郁子*

(2014年10月28日 受理)

Hugo Wolf's musical critique of *Tannhäuser*

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《タンホイザー》に関する記述を考察し、先に梅林 2014で考察した《ローエングリン》に関する記述との、比較検討を行うものである。

まず、双方の批評文内容について、異なる部分に目を向けると、《ローエングリン》では、言葉や音楽に関する記述が多く、「言葉でははっきりとした明確な発音と場面に応じた表現が」要求され、音楽では「登場人物に合った表現をするよう、非常に繊細で、具体的な改善の提案を含む批評がなされて」（梅林 2014: p.98）いた。しかし、《タンホイザー》では、むしろ歌手の持ち声と演劇的表現の関連性について、多くのスペースが割かれている。また、ヴォルフは《タンホイザー》において、音楽的表現は演劇的表現と相まって、ひとつの舞台を作り上げるという考えも強く示した。

次に双方の批評文における共通点としては、どちらにおいても作品自体の批評が全くされていないことが挙げられる。これは、創作者が演奏者よりも優位に立つというヴォルフの考え方に基づく（梅林 2014 p.99）が、その一因は、若き日に出会ったヴァーグナーやヴァーグナー作品に対する、無条件な賞賛にあると考えられる。

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、《タンホイザー》

* 鹿児島大学教育学部 准教授

1. はじめに

筆者は、梅林 2014において、19世紀の作曲家、フーゴ・ヴォルフ Hugo Wolf(1860-1903)が1884年1月から1887年4月までに『ウィーン・サロン新聞 *Wiener Salonblatt*』に執筆した113篇の音楽批評文より、リヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner(1813-1883)作品のなかで最も批評回数の多かった《ローエン格林 *Lohengrin*》(1850年初演)に関する10篇の文章を取り上げ、ヴォルフの《ローエン格林》上演に対する考え方を検討した。そして、その特徴として、以下の三点を挙げた。

- (1) ヴォルフは、《ローエン格林》の作品自体については、全く批評をしていない。
- (2) ヴォルフは、《ローエン格林》の上演について、言葉・音楽・演技による表現の3つの観点を批評の中心に据えている。
- (3) 特に、言葉と音楽については、ヴォルフが作品自体に備わっていると考えた要素を、的確に表現した歌手を高く評価している。

以上より、筆者は、ヴォルフは《ローエン格林》に関して、作品を全く批判なく受け入れると共に、詩や音楽を生み出した創作者ヴァーグナーを優位に置き、歌手は単なる作品の媒介者と考えていたと結論した。もちろんこれは、ヴォルフが音楽批評文において、一般に大作曲家と見做される者の作品を、なんでも無批判に受け入れたという意味ではなく、たとえ名のある作曲者が作ったとしても、必ずしも良い評価をしていない作品もある(梅林 2014: pp.98-99)。しかし《ローエン格林》は、ヴォルフがヴァーグナーに初めて会った1875年当時(ヴォルフ15歳)に鑑賞した特別な作品であり、ヴァーグナーとの個人的な面会と、作品の鑑賞が当時の彼に強烈な印象を残したために、このような作曲者上位の考えを持ち、それが批評文に反映したと考えられる。

一方で、ヴォルフは《ローエン格林》とほぼ同時期に《タンホイザーとヴァルトブルクの歌合戦 *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*》(以下《タンホイザー》と略記)(1845年初演)も鑑賞しており、後年の音楽批評活動では8篇(但し、公演の批評は7篇)と、《ローエン格林》に次いで多く取り上げた作品となっている。ヴォルフがある作品を多く批評に取り上げる理由は、単に上演回数が多かった、または彼の鑑賞回数が多かったためではなく、むしろ、良くも悪くもその作品に興味を惹かれたことを示している¹。

梅林 2014では、ヴォルフのヴァーグナー作品に関する批評文として《ローエン格林》のみを取り上げたが、本稿ではこの考察を基に、当時ヴォルフが《ローエン格林》と同時期に鑑賞した《タンホイザー》に関する批評文の内容を分類、検討し、《ローエン格林》の批評文と比較考察することで、ヴォルフのヴァーグナー作品に対する考え方について、さらに論を進めたい。

¹ 筆者は、上演や鑑賞回数の多さが、批評の回数に比例しないという実例を、リートの回数の比較において論じた(梅林 2013: pp.83-89)。

尚、本研究で扱うヴォルフの音楽批評文は、SPITZER 2002を基本とするが、これ以前に出版されているBATKA; WERNER 1976とPLEASANTS 1978（英訳）も適宜参照する。

2. 先行研究

ヴォルフの音楽批評文に関する研究は、20世紀には、ヴォルフの反ヨハネス・ブラームス Johannes Brahms 観に焦点を当てた研究が多かった。また、親ヴァーグナー観について言及されることもあったが、ヴォルフがヴァーグナーから受けた影響は、むしろ楽曲分析の観点から論じられる形が取られていた。今世紀に入って、ヴォルフの批評に関する研究は、ヴォルフの反ブラームスや親ヴァーグナー観の言及から次第に離れ、批評文の内容の精査、ヴォルフの創作と批評との関連性、さらには批評文化の流れのなかでヴォルフの音楽批評に焦点をあてるといった、新しい観点からも行われるようになり、これらの先行研究は、一部を梅林2014（梅林 2014: pp.88–89）で取り上げた。本稿では、特に過去10年程度以内に発表された先行研究で、梅林2014で挙げなかった二点の文献について補足する。

まず、BORCHMEYER 2005「批評家もまさに一人の人間に過ぎないのだ — 音楽批評家としてのフーゴ・ヴォルフ “Der Kritiker ist eben auch nur ein Menschen – Hugo Wolf als Musikrezensent.”」であるが、ヴォルフが1888年に作曲した《メーリケ歌曲集 *Gedichte von Eduard Mörike*》の〈お別れ *Abschied*〉において、ヴォルフが批評家を作曲者の観点からどのように捉えていたのか²を皮切りに、エドゥアルト・ハンスリック Eduard Hanslick とヴォルフの批評方法の違いや、ヴァーグナーに対する態度などについて述べると共に、ヴォルフ自身の創作と批評の関係などについても述べている。また最後にはトーマス・マン Thomas Mann の小説『ファウスト博士 *Doktor Faustus*』に記された、ヴォルフとブラームスやアントン・ブルックナー Anton Bruckner との関係に関する記述も含めるなど³、全体としてかなり広い範囲で、ヴォルフの批評文について論じている文献である。

次に、KOGLER 2006「批評のパラダイムとしての「真実」と「文学」：ロベルト・シューマンとフーゴ・ヴォルフ “‘Wahrheit’ und ‘Dichtung’ als Paradigm der Kritik: Robert Schumann und

² この曲は、《メーリケ歌曲集》の最後の曲（第53曲）であり、メーリケの詩は、散々無礼なことを述べた批評家を階段から突き落としてうさを晴らす、という内容になっている。ヴォルフは突き落とした後の部分と後奏をワルツとし、仕返しのできた喜びをユーモラスに表現している。

³ この小説は、ヴォルフが、主人公のアドリアン・レーヴェルキューン Adrian Leverkühn のモデルの一人と考えられている。BORCHMEYER は、小説における登場人物の一人である興行師ザウル・フィーテルベルク Saul Fitelberg がヴォルフの批評文の内容や、同時代の批評家たちとの関係について意見を述べる部分を引用している（BORCHMEYER 2005: pp.598–599）。中心となる引用箇所は、以下の通り。「ヴォルフ、ブラームス、ブルックナーは永年同じ市、つまりウィーンに住んでいましたが、終始お互いに避け合い、私の知る限りではだれも他の人に会うことはありませんでした。お互いの判断を考えれば、会うのは確かに心苦シカッタでしょうね。同業としてのよしみから出る判断ではなくて、おのれ一人残らんがために相手を否定し去り、殲滅する判断だったのですから。」（MANN 2007: p.587、この引用の邦訳はマン 1974 下: pp. 93-94 に拠る。尚、この引用における「心苦シカッタ」の片仮名表記は、フィーテルベルクがフランス語の単語を使用したことの翻訳上の表現である）。

Hugo Wolf.”」は、共に作曲者であり、批評活動も行ったロベルト・シューマン Robert Schumann とヴォルフの批評文の比較研究である。シューマンの、音楽を文学的に解釈しようとした評論に対し、表現の真実を求めたヴォルフといった切り口で、その後の音楽批評との関連から、二人の時代の批評について「公的な音楽活動において、物を書く作曲者の変化する役割は、増大する作曲者の個別化もまた反映している」(KOGLER 2006: p.42) といった考え方を示している。

このように補足紹介した二点の文献も、やはり創作と批評との関連性といった観点を中心に論が進められており、今後の研究動向は、批評文の精査がさらに行われると共に、批評とその外側にある創作や文化との関連性を検証する方向へと一層進む可能性が考えられる。

3. 《タンホイザー》のウィーン上演に関する若きヴォルフの印象

梅林 2014 では、「ヴォルフとヴァーグナーの出会い」の項目で(梅林 2014: pp.89-91)、15歳のヴォルフが1875年11月17日にヴァーグナーと初めて出会ってから、ヴァーグナーに自作品を見せたときの様子や、《ローエンングリン》を鑑賞した際に受けた強い印象などを、彼の書簡や日記を中心としてまとめた。本項では、ヴォルフがほぼ同時期に《タンホイザー》を鑑賞し、またこの作品に関しても、同様に文章を残していることから、この記述を考察することで、ヴォルフの《タンホイザー》上演から受けた印象について論じたい。検討に先立ち、1875年から76年にかけてのヴァーグナー、及び《タンホイザー》と《ローエンングリン》に関する、ヴォルフの一連の行動日程について【表1】にまとめて示す。

【表1】ヴァーグナーに関連するヴォルフの行動(1875年11月から1876年1月まで)

	年月日	ヴォルフの行動
1	1875年11月17日	ウィーン宮廷歌劇場の舞台入口で、ヴァーグナーに初めて出会い、挨拶
2	1875年11月22日	ウィーン宮廷歌劇場で、初めて《タンホイザー》鑑賞
3	1875年12月9-10日	ヴァーグナーの夢を見る
4	1875年12月11日	ホテル・インペリアルで滞在中のヴァーグナーを出待ちし、宮廷歌劇場まで追いかける
5	1875年12月12日	ホテル・インペリアルで滞在中のヴァーグナーを訪れ、自作品に対するアドヴァイスを得る
6	1875年12月15日	ウィーン宮廷歌劇場で、初めて《ローエンングリン》鑑賞
7	1876年1月10日	ウィーン宮廷歌劇場で、二度目の《タンホイザー》を鑑賞
8	1876年1月14日	ウィーン宮廷歌劇場で、二度目の《ローエンングリン》鑑賞

【表1】で示したように、ヴォルフが初めて鑑賞したヴァーグナーのオペラは《タンホイザー》であり、この印象について、ヴォルフは鑑賞日の翌日11月23日に、両親宛の手紙で上演の様子を次のように細かく報告しているので、少し長いが該当箇所を全文引用する。「ようやく11月22日月曜日に、私は彼のすばらしい音楽の秘密を打ち明けられたのです。それは、タンホ

イザーでした。偉大なるリヒャルト・ヴァーグナー列席のもとで。オペラは特別に6時半に始まるにも関わらず（ふだんは7時）、2時15分にはもう並びました。あまりにも混んでいたの、私はもう自分の身の心配ばかりをしていました。帰ろうかと思いましたが、そばにいる人がどいてくれなかったの、そうもできませんでした。こうして、自分の場所に居続ける他なかったのです。ようやくドアが開かれると、人々の群れがなだれ込み、幸いなことに、私は真ん中に引っぱられたのです。というのは、もし横に来るようなことにでもなっていたなら、壁にぶつかって粉々になっていただろうからです。でも、死ぬかもしれないという恐れは、十分に埋め合わされました。私は4階のギャラリーに、馴染みの席を取りました。既に序曲からしてみごとでしたが、オペラといたら—これを表現する言葉は見つけられません。私はどうかしてしまっただけか、言いようがありません。一幕ごとにヴァーグナーは熱烈に呼び出され、私は皆と同じように拍手をして、手が痛くなりました。私はブラヴォー・ヴァーグナー、ブラビッシモ・ヴァーグナーとだけ叫び続けたので、ほとんど声は枯れ、人々はリヒャルト・ヴァーグナーよりも私を見るほどでした。一幕ごとに彼の名は呼び続けられ、彼はボックス席から礼をしました。最後の第3幕が終わると、彼は舞台に姿を見せました。そして歓呼の声が途切れることがなかったため、三度目に呼び出された後で、聴衆に向け、ちょっとしたスピーチをしました。巨匠のスピーチの言葉は、近いうちにご報告します。手帳に書きつけておいたのです。次の手紙には、ヴァーグナーに関する詳細をお知らせします。私はこの偉大な巨匠の音楽を通じて、完全に我を忘れ、ヴァグネリアンとなったのです。」(SPITZER 2010 1:pp.10–11)。

この手紙からは、上演時の、ヴァーグナーと彼のオペラに対する聴衆たちの熱い思いが伝わってくるのと共に、ヴォルフの熱狂ぶりも非常に強く感じられる。この手紙はしかし、《タンホイザー》上演前後について長々と書かれているにもかかわらず、肝心の内容については、「既に序曲からしてみごとでしたが、オペラといたら—これを表現する言葉は見つけられません。」の一言で終わっている。どちらかという、ここではオペラよりもヴァーグナーが彼の英雄として描かれているようであり、このヴァーグナー崇拜の念は、《タンホイザー》との関連から、次の日記⁴の記述にも見て取れる。「昨夜x時(12月9日–12月10日)に、リヒャルト・ヴァーグナーが夢で私のところに現れた。その際、私は彼と非常に親密な関係を持った。私は彼に《タンホイザー》から有名な部分(ヴェーヌスベルク)を歌った」(WALKER 1947: p.17 [独訳 REICH 1947: p.448])。この夢の翌々日にあたる12日に、ヴォルフはヴァーグナーの宿泊していたウィーン市内のホテル・インペリアルに自作品を持って訪ね、文字通り、夢にまで見た会見を果たすこととなる。

二度目にヴォルフが《タンホイザー》を鑑賞したのは、翌1876年の1月10日で、彼はやはり

⁴ 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月発行の WALKER 1947 に英語で公表した。その後、同年12月にヴィリ・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。

日記に次のような印象を記している。「《タンホイザー》は最初よりもさらに私をうっとりさせ、私は今や彼の音楽をより良く理解している。終わった後では、全く我を忘れてしまった。《タンホイザー》や《ローエン格林》より他に、私にこのような印象を与えるオペラはない。」(WALKER 1947: pp.21-22 [独訳 REICH 1947: p.451])。

これらの書簡や日記の《タンホイザー》に関する記述から、ヴォルフのヴァーグナーに対する非常に強い尊敬の念と同時に、作品に対する無条件の受け入れの態度を見て取ることができる。このような態度は、同時期に鑑賞した《ローエン格林》でも同様であり、これは後のヴォルフの音楽批評の内容にも強く影響したと考えられる。つまり、「1. はじめに」でも述べたように、彼は音楽批評においても《ローエン格林》を、完全にあるがままの形で受け入れてしまっており、ヴァーグナー作品のなかで最も批評回数が多かったにも関わらず、作品自体は俎上に乗せず、歌手の言葉や音楽に関する表現法と演技に関する批評に終始すると共に、「歌手は作曲者の声であるに過ぎない」(SPITZER 2002 1: p.45) と述べて、「優位に立つ創作者」と「媒介者としての歌手」という考え方を前面に押し出したのである(梅林 2014: p. 99)。

そこで、次項以降は《タンホイザー》について、ヴォルフがどのような立場を取って批評活動を繰り広げたのか、本項の考察を基に、《ローエン格林》の批評文と比較しながら検討を進めたい。

4. 《タンホイザー》に関する批評文の掲載・鑑賞年月日と配役

【表2】に、《ローエン格林》の公演に関する批評文全8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示す⁵。

【表2】《タンホイザー》関連批評文掲載日・鑑賞日・配役⁶

	掲載年月日 (鑑賞日)	配役					
		Tannhäuser	Elisabeth	Venus	Wolfram von Eschenbach	Hermann I.	Walther von der Vogelweide
1	1884. 1.27 (1884. 1.25)	Winkelmann	Malten	Schläger	Reichmann(?)	Scaria(?)	
2	1884. 6.15 (1885. 6. 7)	Vogl	Sucher		*Sommer	Reichenberg	*Schittenhelm

⁵ 【表2】の8篇の他に、1885年2月1日付の批評文のなかに若干《タンホイザー》に関する記述があった(SPITZER 2002:p.83)が、作品・公演いずれかの批評とも関連が見られなかったため、表には含めなかった。

⁶ 1885年5月17日の批評文には、ピーテロルフ Biterolf 役を演じたハンス・フライ Hans Frey の名が挙がっていたが、他の批評文ではピーテロルフの批評が無く、尚かつ当日の批評も「フライ氏のピーテロルフー 全く月並みで、実に不快だ」(SPITZER 2002 1: p.109)の一言であったため、表には入れていない。

3	1884.12.21						
4	1885. 1.18 (1885. 1.11)	(Winkelmann)	Köppler	Schläger	(Reichmann)	(Rokitansky)	
5	1885. 3.15 (1885. 3. 7)	*Winkelmann	Papier- Paumgartner	*Schläger	*Sommer(?)		*Schittenhelm
6	1885. 5.17 (1885. 5.14)		Sucher	*Lehmann	Krückl	*Scaria	*Schrödter
7	1885. 9. 6 (1886. 9. 2)	*Winkelmann	Friedrich- Materna		*Reichmann	*Scaria	*Schrödter
8	1885.11. 1 (1885.10.25) (1875.11.22)	Labatt	Ehnn-Sand	(Friedrich- Materna)		(Scaria)	

【表 2】は、第1巻が批評文本文、第2巻が注釈巻の全2巻から成る、SPITZER 2002 に拠って作成しているが、表中の人名等の表記法は下記の5種類である。

- 名字 : SPITZER 2002 の第2巻（注釈巻）と批評文の双方に名が挙がっている出演者
- (名字) : 注釈巻には名が挙がっているが、批評文本文には名の無い出演者
- *名字 : 注釈巻には名が挙がっていないが、批評文本文に名のある出演者
- 名字(?) : SPITZER 2002 の第2巻（注釈巻）と批評文の双方に名が挙がっているが、批評文中では役柄が不明のため、他の日の批評文や注釈巻の記述から類推
- 斜線 : SPITZER 2002 の第2巻（注釈巻）と批評文の双方で情報がない
あるいは、特定の公演の批評ではなく、該当する配役がない

【表 2】のうち、1884年12月21日付の第3篇は、配役に全て斜線が入っているが、これは同年12月13日にウィーン宮廷歌劇場で上演された、ヴァーグナーの《ラインの黄金 *Das Rheingold*》(1869年初演)の批評文である。この文章は、《ラインの黄金》でローグ *Loge* 役を演じたハインリッヒ・フォーグル *Heinrich Vogl*⁷の歌唱と演技の素晴らしさを、タンホイザーをはじめ、他のヴァーグナー・オペラの主演を演じた、アルベルト・ニーマン *Albert Niemann* や、ルートヴィッヒ・シュノア・フォン・カルロスフェルド *Ludwig Schnorr von Carlosfeld* と比較したもので⁸、特定の《タンホイザー》の公演を扱ったものではないため、該当する配役は無い。

⁷ 今回対象とした音楽批評のなかで、1884年6月15日付の文章では、フォーグル *Vogl* とフォーゲル *Vogel* の表記が混在している (SPITZER 2002 1: pp.48-49) が、フォーグルが正しい。「ヴォルフは常にフォーゲル *Vogel* と書いている」(SPITZER 2002 2: p.49) との指摘もあるが、筆者は『ウィーン・サロン新聞』の印刷物を直接確認していないため、この混在が、誤りを承知で新聞の印字通りにしたものはわからない。尚、当日分の自筆稿は残っていない。BATKA; WERNER 1976: pp.76-77、及び PLEASANTS 1978: p.63 では、全てフォーグルに統一されている。

⁸ ニーマンは、当時《タンホイザー》のタイトル・ロールなどでベルリンを中心に活躍中の、非常に評価の高いテ

また、1885年11月1日付の第8篇は、「この批評文のきっかけは、おそらく1885年10月25日に宮廷歌劇場で上演された《タンホイザー》」(SPITZER 2002 2: p.79)であったとのことだが、実際の批評文中には、当日の上演の批評はなく、1875年11月22日のヴォルフが初めて《タンホイザー》を鑑賞した日のことが書かれているため、鑑賞日の日付を2つとも記した。尚【表2】中の該当欄に記した演者の名は、1875年の公演のものである。

さて、この表を《ローエングリン》について同様の情報を記した梅林2014の【表1】(梅林2014: p.92)と比較すると、《ローエングリン》では、全10篇の批評文の掲載された年が1884年1篇、1885年3篇、1886年5篇、1887年1篇となっていたが、《タンホイザー》では、【表2】に示したように、1884年2篇、1885年5篇となっており、1886年以降は批評の俎上に乗っていないことがわかる。《ローエングリン》では、半分以上の批評が1886年以降にも書かれていることになるが、興味深いことに、その記述量は1886年に入ると途端に少なくなっており、1884年や1885年の非常に熱のこもった長い批評文とは対照的な様相を呈している⁹。併せて批評文の分量についても考察すると、《タンホイザー》の批評文は全てが1885年までに書かれているが、その全てが《ローエングリン》の1884年から1885年までに書かれていたと同様、非常に長い記述となっている。批評文の長さや内容が、単純に比例関係にあるわけではないが、1886年以降、《タンホイザー》を鑑賞する機会がなかったとは考えられないにも関わらず、全く記述がなくなってしまったことを併せて考えると、1886年に入って以降、ヴォルフのなかで、この2つのオペラに対する熱狂が落ち着いたという可能性も考えられるであろう。

以上を踏まえた上で、次に《タンホイザー》の批評文における内容を考察し、併せて《ローエングリン》の批評文との比較を行う。

5. 考察

《ローエングリン》の批評文を考察した梅林2014では、ヴォルフの《ローエングリン》各役における性格付けと、言葉・音楽・演技による表現との関連を検討し、この3つの観点では、特に言葉と音楽が重視されていることを述べた。しかし《タンホイザー》の記述を概観すると、言葉に関する記述は少なく、音楽に関する記述に至ってはほとんどないのに対し、声や演技に関する言及は非常に多い。それに伴い、《ローエングリン》の批評で行われていた、役の性格付けと言葉や音楽の関連性も論じられていない。また、《ローエングリン》の批評文では演出や舞台監督の役割に関する記述はほとんどなかったが、《タンホイザー》では、この部分も批評の1つの

ノールであった。また、フォン・カルロスフェルドも、同じくタンホイザーや《トリスタンとイゾルデ *Tristan und Isolde*》(1865年初演)のトリスタンで活躍したが、1865年に29歳の若さで亡くなったため、伝説的なヘルデン・テノールとして名を残した(SPITZER 2002 2: p.50, p.58)。

⁹ 単純な比較であるが、《ローエングリン》に関して最も長い記述は1884年6月8日の批評文で、該当箇所は1344語、1886年以降の最も長い記述は、1886年1月3日の批評文で249語。

柱と考えられる。

このように《タンホイザー》と《ローエン格林》の批評文は、全体の傾向としては異なっているが、本項では《ローエン格林》批評文との比較を視野に入れ、以下、5.1で言葉の表現、5.2で音楽的表現、5.3で声と演劇的表現に関する考察、と梅林2014とほぼ同じ枠組みを用いて考察を進めると共に、その後5.4として演出や舞台監督の役割に関する言及を取り上げる。

5.1 言葉の表現に関する考察

言葉の表現について、ヴォルフは1885年5月17日付の批評文でヴォルフラム・フォン・エッシェンバッハ Wolfram von Eschenbach を演じたフランツ・クリュックル博士 Dr. Franz Krückl¹⁰の発音について、【引用1】のような簡単な表現で褒めている。

【引用1】たとえ、年齢に応じてかなり弱々しい声になっていたとしても（取るに足りないことだ）、上演における生き生きした、極めてはっきりとした発音、自由で自然な身振り、男らしい解釈（中略）、大したものだ！（SPITZER 2002 1: p.108）

大体において、ヴォルフは褒める方に関しては、非常に簡潔な批評に終始してしまい、具体的にどこがよかったかをあまり詳細に書かない。それに対して、彼にとって非常に問題があると感じられる部分については、多くの筆を割くようである。【引用2】はこのような傾向が強く見て取れる、1884年6月15日付のヘルマン一世 Hermann I. (テューリンゲン方伯) を演じたフランツ・フォン・ライヒェンベルク Franz von Reichenberg に関する批評だが、かなり長いので、一部のみを引用する。

【引用2】ライヒェンベルク氏は、一度だって正しい発音ができていない — 彼が正しく歌うことを、期待しても良いのではないだろうか？ ライヒェンベルク氏は、uをoのように発音し、当然それは、分量においてuではできない、可能な限り多くの音をoから引き出すためだ。しかし、この歌手がuiのようにoeを発音する理由は（中略）、理解しがたく思われる。（SPITZER 2002 1:p.49）

このような発音に関する事項は《ローエン格林》の批評文にも見られた。しかし、《ローエ

¹⁰ SPITZER 2002 1 巻の該当箇所では、Krückel と表記されているが（SPITZER 2002 1: pp.108-109）、注釈巻の該当箇所（SPITZER 2002 2: p.72, p.73）では、Krückl と表記されている。この点に関しては、ヴォルフが自筆稿で間違っているか、あるいは『ウィーン・サロン新聞』原稿の印刷ミスかもしれないが、当日の自筆稿は残っておらず、また筆者は『ウィーン・サロン新聞』を確認していないため、理由は不明。しかし、BATKA; WERNER 1976: pp.189-190、及び PLEASANTS 1978:p.146、HILMAR 2007: pp.240-241 でも Krückl となっていることから、本稿では Krückl クリュックルで統一した。尚、SPITZER 2002 2 と HILMAR 2007 では Krükl も併記されている。

ングリン》では、歌詞のなかで重視されるべき言葉の発音や、言葉を語ることの重要性を述べ、言葉の表現方法について明確な改善策を示していたが、《タンホイザー》の言葉の表現に関する記述としての【引用1】と【引用2】では、指摘は具体的でなく、改善の方向も示していない。《ローエングリン》の言葉に関する批評は、この2ヶ所が全てである。

5.2 音楽的表現に関する考察

音楽的表現に関しては、言葉の表現にまして指摘箇所が少ない、というよりも、ほとんどない。《ローエングリン》の批評文では、レチタティーヴォとカンタービレの部分の比較、及びそれと関連したクレッシェンドとディミヌエンドの扱い、さらには役柄の持つ性格との関連性などについて、具体的な指摘が行われ、改善方法も提示されていた。《タンホイザー》の批評文で、敢えて音楽的表現に関する箇所を示すとしたら、【引用3】あたりであろうか。これは、1885年9月6日付で、エリーザベト Elisabeth を演じたアマーリエ・フリードリヒ＝マテルナ Amalie Friedrich-Materna に関する批評文である。

【引用3】しかし彼女には、今回私をひどく魅了するような劇的な才能はなかった。演奏における様式的な正確さ、彼女が持っている声を使うにあたっての思慮深さ、旋律的モチーフの仕上げにおける感覚の鋭さ、全ての感傷的な動きから遠く離れた、溢れんばかりの心の温かさ—美しき慎み、発声における趣味の良い表現、これらはマテルナ女史が、議論の余地なく、現代のヴァーグナー歌手の第一人者に違いないと、私を納得させるに足る、稀に見る長所であった。(SPITZER 2002 1: p.113)

「劇的な才能は」ないとしているが、全てを貶しているわけではなく、ある意味では好意的とも言える批評である。しかし、ここからヴォルフがエリーザベトの役柄を表すにふさわしいものとして、具体的に何を望んでいるのかはわかりづらい。

ところでヴォルフの《タンホイザー》の批評文ではまた、特に、声に関する記述が頻繁に見られる。【引用1】や【引用3】でも若干取り上げられていたが、声について、ヴォルフが音楽的表現との関わりからどのように考えていたか、次の【引用4】を見てみよう。

【引用4】私たちは美しい声に反感を持っているわけではない—まったく正反対で、この美しい声が音楽的表現を高めるため、または特定の色彩を与えるための手段として利用されて初めて、反感を持たずにいられる。しかし、概して美しい声は、主要なもののみなされる。つまり、手段を目的にしてしまっているのだ。この反対する立場を出発点として、聴衆や、それに劣らず批評家もゾンマー氏の歌らしきものを評価する。なんといても、彼らは、美しい声を美しい歌以上のものとみなしている。それにも関わらず、ゾンマー氏の「功績」は、

レイ¹¹氏の無視された業績の大きさよりも、なんと劣っていることだろうか。(中略) 私は、レイ氏の声は、ゾンマー氏と全く比べものにならないと言う人も、同様によく知っている。しかし、レイ氏が性格的な特質を備えて歌う、そのなかに、オペラ歌手の主要な業績が求められるべきなのだ。(SPITZER 2002 1: pp.93-94)

この文章は、1885年3月15日付の、ヴォルフラムを演じたと考えられるカール・マルツェル・ゾンマー Karl Marcell Sommer に対する批評文である。【引用1】で、クリュックルの声が年齢に応じて弱くなってしまったことを「取るに足らない」と述べているのに対し、【引用4】ではゾンマーの美しい声を好意的に評価していないことから、ヴォルフは【引用3】との関連からも、あくまで声は音楽的表現を高めるための手段に過ぎないと捉えているようである。

このように彼は、《タンホイザー》の批評文では、言葉の表現と同様、音楽的表現を高めるための具体的な改善策は提起していないが、しかし彼が重要視したこの声の問題は、次に取り上げる演劇的表現の考察と強く関わってくる。

5.3 演劇的表現に関する考察

《ローエングリン》と異なり、《タンホイザー》の批評文では、オペラの重要な要素として演技(身振りや表情も含む)について、非常に多くの記述がなされている。ここでは前項の【引用4】で挙げた声の問題との関連から、次の【引用5】を見てみよう。これは【引用4】の前半にあたる部分である。

【引用5】パピア女史は初めてエリーザベトを歌い、そしてすぐに付け足すと、大成功だった。この才能ある歌手の長所も、また一方で短所も今回はっきりと現れているが、(中略) 一方で歌が突出し、もう一方で演劇的表現が劣っている(中略)。顕著な欠点と私たちに思われるものは、視線と表情における、全く驚くべき注意力の散漫さで、パピア女史は音楽的表現の心を打つ描写の際、時にこのような状態に陥った。(中略) オペラにおいて私たちは今日、歌手と役者を分けることができず、歌手が役者に対して優位に立つことを全く認めず、美しい、力強い、豊かな、鈴の音のように明るい、水晶のように澄んだ声(などとよく言われるもの)をオペラ歌手の能力としては副次的と見なしうるので、こうしてこのような主張だけが、声と演技を同じような尺度で測り、舞台芸術を特徴づけるといった完璧さを要求し得る。(SPITZER 2002 1: p.93)

¹¹ テオドール・レイ Theodor Lay。彼の当たり役は、ヴァーグナーの《ニュルンベルクのマイスタージンガー Die Meistersinger von Nürnberg》(1868年初演)のジクストゥス・ベックメッサー Sixtus Beckmesser であった(SPITZER 2002 2: p.51)しかし、ここでヴォルフが評価しているのは、レイの演じた、ハインリヒ・マルシュナー Heinrich Marschner のオペラ《吸血鬼 Der Vampyr》(1829年初演)の吸血鬼役であるルートフェン卿 Lord Ruthven である。

この文章も、1885年3月15日付批評文からで、エリーザベトを演じたローザ・パピア＝パウムガルトナー Rosa Papier-Paumghartner について述べている。ここでヴォルフは、声を二番目に重視されるものと述べることで、声をオペラにおいて最高位に置くといった声のみの優位性を認めない立場を示す。そしてこの文章全体から「音楽的表現」と「演劇的表現」が相互補完の関係にあり、また声は音楽的表現の一翼を担うと共に、舞台芸術を特徴づけるという意味で、演劇的表現と同じ尺度で評価される、と考えていることがわかる。これは先に【引用4】でヴォルフがゾンマーとレイの二人の声の比較を行ったときに、ゾンマーのただ美しい声に対し、恐らくはゾンマーほど美しくない声の持ち主であるレイの「性格的な特質を備えて歌う」方法を評価していることから、ヴォルフが演劇的表現を重視していることがわかる。そして、このような演劇的要素の重要性に対する強い主張は、《ローエングリン》の批評文には全く見られない傾向であった。

それでは具体的に、ヴォルフは演技に何を期待しているのだろうか。ヴォルフは1884年12月21日の批評文で、タイトル・ロールのタンホイザーについて「最高の官能の追求と深刻な禁欲との間ではよくミンネゼンガー」(SPITZER 2002 1: p.71) としながら、【引用6】のように述べている。

【引用6】確かに、役者にはタンホイザー役演技は、最も困難な要求が課せられる。(中略) 精神性だけの役者は、この役に向かい合うと失敗する。人工的な火花では、これをうまく処理できない。火山のような性質(中略)、自身のなかに多くの激情の要素を秘めている(中略)これが、私たちにはタンホイザーの性質における基本的特徴と思われる。ニーマンの激しい気性は、自身をタンホイザーの性格にある方法で混ぜ合わせるよう、運命づけられており(中略)ニーマンが描き出したこの役柄の解釈は、タンホイザーにとって典型的なものとなった。(SPITZER 2002 1: p.71-72)

このように、ヴォルフはニーマンによってタンホイザーが実現したかのように述べている¹²が、実際ヴォルフの鑑賞した公演の演技では、【引用7】と【引用8】のような状態であった。

【引用7】ヴィンケルマン氏の最も成功した役は、明らかにタンホイザーだ。第1幕の転換後の熱心な演技について一言述べると、それは私には気に入らなかった。人はひどく驚くと、ある種の硬直状態に襲われる。ヴィンケルマン氏は、これを良く理解していた。なぜならば、彼は長い間、うっとりとしたような態度で、大地に根が生えたかのように立ち尽くしていたからだ。しかし、喜ばしい驚きを動きで示すために、何度も手を動かすことが望まれたので

¹² ヴォルフが実際のところ、ニーマンの演じたタンホイザーを鑑賞したことがあるのかについては、筆者は調べることができなかった。

はなかっただろうか？ 心の動きを表現するのは、手だけだろうか？ それでは目は？ 表情は？ そもそも、身のこなしは？ (SPITZER 2002 1: p.94)

【引用 8】 ヴィンケルマン氏の《タンホイザー》は、一般的に彼の当たり役と捉えられている。そうかもしれない。しかし、壊れた風車の羽根のように手をぶらぶら動かす役者は、こぶしを握りしめることはできない。(中略) これに対して歌手としては、彼は優れた仕事を成し遂げた。(SPITZER 2002 1: p.113)

【引用 7】 は1885年3月15日付、【引用 8】 は1885年9月6日付の批評文で、ともにヴィンケルマンがタンホイザーを演じた公演評だが、ヴォルフの理想としたタンホイザー像にはほど遠い。演技の具体的な改善策も示されてはいるが、これは、どのようなタンホイザー像を演じるか以前の問題であろう。他にも、全体としてヴォルフは演技について、若干皮肉の効いた批評を繰り返している。もうひとつの例として、ここではヴォルフラムの歌う第3幕2場の、一般的に「夕星の歌」と言われるアリアの場面に関する批評を引用する。

【引用 9】 クリュックル博士は、夕星の代わりに、貴族のボックス席にいる、綬で飾られた人の、星形勲章を歌ったかようだった。なぜなら彼の目は、その麗しき方向をひそかな喜びにあふれつつずっと見続けていたからだ。端的に言うと、私たちはひどく期待を裏切られた。(SPITZER 2002 1: p.109)

【引用 10】 シュレーター氏 (ヴァルター) は、満場一致の拍手にふさわしい。ライヒマン氏 (ヴォルフラム) は、どのように人が、まさに、関係する人に背中を向ける所作をせず、それにも関わらず観客席に向けて歌うことを可能にするかについて、シュレーター氏を手本にすると良いだろう。(SPITZER 2002 1: p. 113)

【引用 9】 は、1885年5月17日付の批評であり、辛口気味ではあるが改善策は示されていない。一方で、【引用 10】 の1885年9月6日付のテオドル・ライヒマン Theodor Reichmann に対する批評では、フリッツ・シュレーター Fritz Schrödter の「関係する人に背中を向ける所作をせず」をよしとすることで、若干の具体的な改善方法に言及している。

このように、個々の人物や事案について、ヴォルフはときに批判的に、ときに若干ではあるが改善策を示しつつ、演技に言及しているが、最終的にヴォルフはこの演劇的表現の問題の解決を、どのように考えていたのだろうか。続けて《タンホイザー》の批評文で多く言及されている、演

出や舞台監督の責任について考えたい¹³。

5.4 演出と舞台監督の役割に関する考察

《ローエングリン》の批評文においては、演出の問題はほぼ扱われていなかったため、梅林2014では、項目を立てなかった¹⁴。しかし、《タンホイザー》では、演技との関連から、次のような指摘がされている（【引用11】）。

【引用11】 ヴァーグナーは、エリーザベトを演じる女優が、この後奏を芸術的に正当化するためにすべきことを、はっきりと指示している。（中略）ゾーヒャー女史は、作曲者が考えていたように、バルコニーから別れ行く恋人を目で追い、後奏に口にはできない愛の言葉の意味を与えるために、苦勞を厭わず、もう数歩背景の方に近づく方がよかった。このような際、楽長 Herr Kapellmeister が見て見ぬふりをしているときに、舞台監督 Herr Regisseur は一体どこにいるのだろうか？（SPITZER 2002 1: p.108）

これは、1885年5月17日にローザ・ゾーヒャー Rosa Sucher がエリーザベトを演じた際の評である。第2幕2場の最終部分に関する指摘だが、ここではゾーヒャーの演技の問題点を、ヴォルフはゾーヒャー本人に帰していない。つまり、その改善を楽長や舞台監督に委ねる姿勢を見せているのである。このような指摘は、もう一ヶ所見られる（【引用12】）。

【引用12】 舞台監督はそれでも、歌手のこわばった身体の節々に油をさすという職分を果たすだろう。この準備は養成のために必要である。しかし、この養成のためには、たとえ有能な舞台監督の助けを補足的に借りるとしても、楽長が気を配らなくてはならない。しかし、音楽が身ぶりよりも表情豊かに語るのだろうか、という問いに否定的に答えたくはないだろう。さらに言えば、身ぶりは音楽の精神から生まれるべきか、それがどのようにして全く非

¹³ 《タンホイザー》の批評文では、《ローエングリン》と異なり、演技と関連してオペラを支える重要な要素でもある衣装に関する記述も頻繁に見られる。特に、ヴェーヌス役を演じる機会の多かったシュレーガーの衣装については、皮肉の効いた批評が多く、しとやかすぎて「7枚の毛皮のシャツ、7枚の毛皮のコート、7つの帽子に身を包んだ」（SPITZER 2002 1:p.11）〔1884年1月27日付〕ようであったかと思えば、「ヴェーヌスはふしだらさの女神ではなく、愛の女神なのだから」「彼女の服の片側に入っているスリットは、縫い合わせられる方が良い」（SPITZER 2002 1:p.94）〔1885年3月15日〕ような衣装を着た日もあったようだ。また「ひどく当世風なファッションの、バラ色の舞踏会用衣装を身にまと」い「コルセットを付けたヴェーヌス！」（SPITZER 2002 1:p.79）〔1885年1月18日〕のようだったこともあるようで、衣装に関する記述もなかなか興味深い。

¹⁴ 《ローエングリン》の批評では、演出と若干関連する問題が一ヶ所述べられている。それは1885年5月24日付の批評文において、《ローエングリン》の第2幕5場で「私が答えなければならない人は、ただ一人、すなわちエルザ Nur eine ist's, der muss ich Antwort geben: Elsa」の後から「私を信じて！ Vertraue mir!」までがカットされたため、「数分間の時間の節約のために」テルラムント Telramund が「片手間にあまりにも多くのことをするよう」になってしまったとの指摘である（SPITZER 2002 1: p.111）。これは確かに演出上の問題と絡むが、実際には演技に端を発する問題ではない。

音楽的な舞台監督の手によって役者に教え込まれることになるのだろうか。についても同様である。骨の髄まで強く訴えかけるような音楽の言葉を理解することに、またこの音の言葉を目に見えるような身振りに翻訳することに、歌手がそれほどにも卓越して音楽的かつ演劇的でないならば、それが求められている音楽的なフレーズの生命に、歌手の表情の動きや身振りが、適度に留まっているか、完全に非の打ちどころのないものとして適っているかを楽長のみが決定し得るのだ。これは彼が、表現に関して、生まれつき盲目ではないということが前提だが。しかし、このような楽長を見出すということは、どれほど困難であろうか。

(SPITZER 2002 1: p.50)

【引用12】は、1884年6月15日の《タンホイザー》に関する批評文の最後の部分であり、これが、《タンホイザー》における総合的な考え方と解釈できる。オペラは、歌手による美しい声自慢で終わっては、舞台芸術としては成り立たない。ヴォルフは《タンホイザー》において「音楽的表現」と「演劇的表現」の2つの表現方法を非常に重視した。そして、基本的には「音楽的表現」から身振り、つまり「演劇的表現」が生まれると考えている。しかし、むしろ「演劇的表現」を疎かにして良いということではなく、表現の両輪として機能すべきものとしているのである。また、この実現にあたっては、歌手個人が全ての責任を負うものではなく、舞台監督、ひいては楽長がそのマネジメントを行い、オペラを音楽と演劇がしっかりと絡んだ、ひとつの有機的な形に作り上げるべき、と強く主張しているのである。

6. まとめ

ヴォルフが初めてヴァーグナーと出会い、《タンホイザー》と《ローエングリン》を鑑賞してヴァグネリアンとなり、自作に対するアドヴァイスに強い感銘を受けたのは、1875年ヴォルフ15歳のことであった。その後、時を経て、1884年1月から1887年4月まで『ウィーン・サロン新聞』に音楽批評文を執筆したヴォルフは、ヴァーグナー作品のなかでも、この二作品を最も多く取り上げたのである。そのため、本項ではヴォルフによる《タンホイザー》の批評文を分類、検討し、梅林2014で扱った《ローエングリン》の批評文の内容と比較し、その相違を検討してきた。

まず、《タンホイザー》と《ローエングリン》の批評文掲載の日時を比較すると、《タンホイザー》を扱った全8篇は、最初の批評が1884年1月27日で最後が1885年11月1日、《ローエングリン》を扱った全10篇は、最初が1884年6月8日で最後が1887年4月24日であり、特に《ローエングリン》は全体の半分以上（6篇）が1886年以降に書かれている。ヴォルフが音楽批評文に取り上げる演目は、上演・鑑賞回数の多さと必ずしも一致せず、興味を強く持った作品であることから、一見ヴォルフは《タンホイザー》よりも《ローエングリン》に強く興味を惹かれているように見える。しかし、実際に1886年以降に書かれた批評文は、最も長い文章をこれ以前の文

章と単純に比較しても2割弱程度の長さであり¹⁵、ヴォルフは1886年以降に入って以降、なんらかの理由でこの二作、なかでも特に《タンホイザー》に寄せる関心は、以前より少なくなったとも考えられる。

一方、内容の面を比較検討すると、《ローエングリン》の批評文では、言葉や音楽の表現について細かい記述がなされ、「言葉でははっきりとした明確な発音と場面に応じた表現が」、音楽では「登場人物に合った表現をするよう、非常に繊細で、具体的な改善の提案を含む批評がなされて」（梅林 2014: p.98）いた。しかし、《タンホイザー》の批評文では、言葉や音楽的な表現に関する記述が少なく、むしろ歌手の持ち声と演劇的表現の関連性について、多くのスペースを割いている。また、ヴォルフは確かに音楽的表現を重視していたが、それは美しい声と必ずしも同等ではなく、音楽的表現は演劇的表現と相まって、ひとつの舞台を作り上げるという考えを強く示した。さらにその総合的な責任は、舞台監督、ひいては楽長にあるとの見解も示している。このように演劇的表現に関しても、ほぼ具体的な批評が見られなかった《ローエングリン》に対し、《タンホイザー》の内容は大きく異なっている。

このように二作品の批評文の内容は、全体としては相対する傾向も多く見られ、例えば、《ローエングリン》では言葉と音楽的表現、《タンホイザー》では演劇的表現に重点がおかれた批評文となっている理由として、作品の持つ性格の違いが原因である可能性が指摘できる。また、1886年以降《タンホイザー》に関する批評が書かれなくなった理由として、ヴォルフは、初期には特に演劇的表現に重点を置いて批評していたが、その後、彼の音楽に関する全体的な関心が、音楽や言葉にシフトしたため、当初より音楽や言葉に重点を置いて書いていた《ローエングリン》に関する批評を後まで続けたという可能性も考えられる。

最後に《ローエングリン》と《タンホイザー》の双方に見られる共通事項についてまとめたい。それは、どちらの作品においても作品自体の批評が全くなされていないことである。これが、媒介としての演奏者に対する創作者の優位性というヴォルフの考え方に基づくことは、《ローエングリン》の考察で述べた（梅林 2014 p.99）が、《タンホイザー》の批評文にも同様の傾向が見られる理由は、若い日に出会ったヴァーグナーやヴァーグナー作品に対する無条件な賞賛に帰することが可能であろう。そしてまた、1886年・1887年と二作品に対する記述が減るなかで、1888年には遂にヴォルフ自身が歌の年を迎え、1年で93曲にも及ぶリートを作曲し始めるという流れのなかに、筆者はヴォルフの音楽的な発展と独立を見るのである。

付記：本稿は、平成24～26年度科学研究費補助金基盤研究(C)「フーゴ・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。

¹⁵ 註9参照。

引用・参考文献

- BATKA, Richard; WERNER, Heinrich (Hrsg.). 1976 (1. Auflage in 1911). *Hugo Wolfs musikalische Kritiken*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- BORCHEMEYER, Dieter. 2005. “Der Kritiker ist eben auch nur ein Menschen – Hugo Wolf als Musikrezensent.” *Bühnenklänge: Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. BETZWIESER, Thomas, pp. 585–599. München: Ricordi.
- HILMAR, Ernst. 2007. *Hugo Wolf. Enzyklopädie*. Tutzing: Hans Schneider.
- KOGLER, Susanne. 2006. “‘Wahrheit’ und ‘Dichtung’ als Paradigm der Kritik: Robert Schumann und Hugo Wolf.” *Künstler Kritiker: Zum Verhältnis von Produktion und Kritik in bildender Kunst und Musik*, edited by CUSTODIS, Michael; a.o., pp. 28–43. Saarbrücken: Pfau-Verlag.
- KORSTVEDT, Benjamin M. 2007. “Music criticism as cultural text: the case of Hugo Wolf .” *Musicologica Austriaca*. 26, pp.53–63.
- MANN, Thomas. 2007. *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, hrsg. v. WIMMER, Ruprecht. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag.
- マン, トーマス. 1974. 『ファウスト博士』(全3巻) 関泰祐; 関楠生共訳. 東京: 岩波書店.
- 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.
- . 2012. 『ワーグナー タンホイザー』東京: 五柳書院.
- 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.
- . 2007. “Hugo Wolf (1860–1903) als Musikkritiker im Wiener Salonblatt.” *Max Kalbeck zum 150. Geburtstag: Skizzen einer Persönlichkeit*, hrsg. v. HARTEN, Uwe, pp.362–369. Tutzing: Hans Schneider.
- . 2010, 2011. *Hugo Wolf. Briefe*. 4 Bände. Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag.
- 梅林郁子. 2013. 「ワーグナー・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, pp.83–89.
- . 2014. 「ワーグナー・ヴォルフの音楽批評文における《ローエングリン》」『鹿児島大学教育学部研究紀要 人文・社会科学編』65, pp.87–100.
- 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).