

# イタリア近代歌曲の興隆、その知られざる諸相から： 詩、ワグネリズム、ピアニスト（前篇）<sup>1</sup>

## La prosperità della canzone italiana nell'epoca moderna: Dagli aspetti inesplorati: poesia, wagnerismo, e pianista

朝山奈津子\*・森田 学\*\*・山田 高誌\*\*\*

Natsuko ASAYAMA\*・Manabu MORITA\*\*・Takashi YAMADA\*\*\*

20世紀初頭にイタリアで興隆したピアノ伴奏付独唱歌曲は従来、事典項目や音楽通史においていささか表面的に「ドイツ・リートの影響下で」確立したジャンルとされてきた。しかしその影響関係は、実際の響きや音楽形式からも、このジャンルに取り組んだ作曲家たちや詩人たちの創作活動からも、けっして自明ではない。そこで本論文は、両者の関係性を問い直した上で、このジャンルに対するドイツの影響を指摘しようと試みる。

キーワード：芸術歌曲、20世紀イタリア、リーリカ

### 0. 問題提起（朝山）

#### 0.1 「ドイツ・リート」の影響？

音楽通史において、ピアノ伴奏付独唱曲、いわゆる「芸術歌曲」の歴史はF.シューベルト（1797-1828）を抜きにして語られることはない。このジャンルは19世紀初頭にドイツ語圏で確立されたものとみなされ、フランスをはじめとする非ドイツ語圏の創作は、シューベルトの影響を受けて19世紀半ば以降に一般化したかのように叙述されることが多い。

しかし、イタリアの近代の歌曲について、ドイツの影響を指摘することは可能なのだろうか。実際の作品、レスピーギ（1879-1936）、ピッツェッティ（1880-1968）、マリピエーロ（1882-1973）、カゼッラ（1883-1947）らの歌曲には、いわゆるドイツ・リートと響きの上での類似をただちに聞き取ることはできない。ピアノ伴奏による独唱という演奏形態のみが共通点であるとするなら、イタリアにおいても、ロマンヅァやオペラ・アリアの編曲の伝統がある。

こうした疑問に答えを与えてくれる手がかりはまだ極めて少ない。主要な事典の「歌」の項目においても、イタリアに関してはごく簡潔な記述な言及に留

まっている。いくつか例を見てみよう。

*New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> edition (Vol. 23, 2001) の「歌 Song」<sup>2</sup> では、「1815-1910」の節で「19世紀の真面目な歌 serious song は、全ヨーロッパにおいて、まずシューベルトを出発点とした。[中略] 19世紀のイタリアの世俗歌は大半がオペラのもので、これとは別にサロンの歌もあったが、やはりオペラ・スタイルの要素に基づいていた。なお、イタリアのオペラの歌は国内市場でさかんに流通した」とある。(p.713) この記述は、19世紀中にはまだドイツの影響が及んでいなかったことを暗に示している。続く「1910年以降」の節で、その後の時代について、次のとおり述べる

ドイツとフランスは1910年以降も、その他の国々で芸術歌曲の性質に多大な影響を与え続けた。ほとんどの国では、各地の伝統、すなわち再発見された古いレパートリーや民謡が独仏の影響と融合していった。[中略] イタリア、スペイン、ラテンアメリカの新しい歌のレパートリーは、オペラ以外では、今 [20] 世紀初頭に発展した。イ

\* 弘前大学教育学部音楽教育講座  
Department of Music, Faculty of Education, Hirosaki University

\*\* 国立音楽大学  
Kunitachi College of Music

\*\*\* 熊本大学教育学部音楽教育講座  
Department of Music, Faculty of Education, Kumamoto University

タリアではルネサンス音楽の再発見（カゼッラ、ピッツェッティ）によって、[中略] また、ダラピッコラ [(1904-75)] がリリカルな様式をセリーと結合させて歌曲を書いた。(p.714)

20世紀イタリアの歌曲創作に言及する際、ドイツ起源の「芸術歌曲」の系譜に連ねているが、これ以上の踏み込んだ記述はない。また、独仏の歌曲に関する記述量に比して、精査された十分な内容とはいえない。

MGG 旧版 (Bd. 8, 1960) の「歌 Lied」は、「A. ドイツ語圏における芸術歌曲 Kunstlied」と「B. ドイツ語圏以外の独唱歌 Sololied」に分け、後者をさらに伴奏楽器（リュート、通奏低音、ピアノ）別に記述している。「ピアノ伴奏付の歌」の節によれば、まずフランスの18世紀末からの動向に言及し、シューベルトの作品が輸入されるにいたって「ドイツに対するフランスの音楽創作の遅れ」が認識され、「メロディ」が生まれた。その後各国でロマン主義初期に特色ある歌曲創作が展開されるなか、イタリアだけは2世紀にわたるオペラとカンタータの支配によってこのジャンルが遠ざけられた。1900年以降ようやく独唱歌への関心が高まり、ピッツェッティとマリピエーロの作品がこの国の歌曲創作に大いに貢献した、と書かれている。(Digitale Bibliothek: 46.818) たしかに「Lied, song, canto, melodie は、意味は対応しているが、決して同義語ではない」と断りながらも、非独語圏を独語圏で成立した芸術歌曲の影響下に語る傾向が顕著である。

MGG 第2版 (Sachteil Bd. 5, 1996) ではこうした傾向は改められている。ドイツ語圏の事典であるので、大きく「ドイツ語の歌」と「ドイツ語以外の歌」の節に分かれるが、フランスの「メロディ」については、リートと根本的に異なる脈絡で成立したことを強調し、「リートには民衆性 Volkstümlichkeit、メロディには洗練や気取りが求められる」と述べる。イタリアについては、「いくぶん遅れて世紀転換期頃にイタリア音楽の刷新が起こる。バロックの形式をロマン派後期や印象主義の新しい響きに取り入れることから始まった。最初は室内楽と交響曲が中心であったが、のちに歌のジャンルにもおよび、レスピーギとマリピエーロが主導した」と述べる。(S.1316) こうした書き方は、ドイツ・リートがジャンルを確立し、各国でその変形が生じた、とみる旧版とは異なっている。

1882年の初版以来、長い歴史を持つ *Riemann-Lexikon* は、最新第13版 (Bd.3, 2012) において、イタリアに関する記述が書き改められた。第12版 (Sachteil,

1967) では、「ドイツ・リートの影響を受けて、他の国々でもシューベルトが1835年頃に国際的に知られるようになってからは、国の伝統や特色と融合しつつ歌曲が成立していった」(S.525) とあるが、第13版では「イタリアではなお、カンタービレな旋律と従属的な伴奏による歌がロッシーニ、ドニゼッティ、ベッリーニ、ヴェルディらによって作られていたが、他の国々ではドイツ・リートの影響で (1835年頃にシューベルトが国際的に知られるようになってから) 歌曲が国の伝統や特色と融合しつつ作られるようになった」(S.205) と書かれている。すなわちイタリアだけは19世紀の芸術歌曲の潮流に交わらず、オペラ作曲家が牽引する声楽の世界が存立していたと描写される。

こうした事典項目の記述を俯瞰すると、ごく最近の21世紀の転換期になって、イタリアには独自の路線があった、とする見方が示されるようになったことが判る。しかし、その実態についての定説、あるいは従来の見方を決定的に覆すような根拠は明確ではない。イタリアの近代歌曲を指す「リーリカ *Lirica*」という用語は、上述の項目内に登場しないばかりか、独立した項目としても現れない。従ってこのジャンルと「リート」との関係も示されない。ここはまだ、きわめて研究の遅れている分野であるといえよう。

## 0.2 「芸術歌曲」概念：「非・芸術歌曲」とは何か

ところで、こうした記述の中心にある「芸術歌曲」とは、どのような概念なのか。その基盤を考えるには、何が「非・芸術歌曲」とされたのか、という点が手がかりになる。

この言葉が最初に用いられたのは、1841年の『音楽新報 *Neue Zeitschrift für Musik* (以下 NZ)』に4回に渡って掲載された C. Koßmaly の記事「音楽的な性格付け」と考えられる。この論文の第1節では、「芸術歌曲」を単純な詩と旋律による歌と区別し、「ドイツ人の芸術性を体現するジャンル」として高く位置づけるための議論がなされるが（その典型はベートーヴェンの《遙かなる恋人へ》とシューベルトの《白鳥の歌》である）、第2節以降でドイツのナショナリティを体現するような「Volklied」の創出を提案する。この言葉を正確に日本語に訳出するのは難しいが、この記事に限っては、各地に伝わる「民謡」と広く愛唱される「国民的唱歌」の両方の意味を含む。この論文においては、「芸術歌曲」と「国民唱歌」がドイツ音楽の両輪として重視されている。

こうした見方がトポスであったことは、*Riemann-*

Lexikon にも見て取れる。第7版（1909）まで、「歌 Lied」の項目の最後に「Volksliedを見よ」と注記されており、参照先には「そもそも歌は本来、Volksliedに根ざすものであり、芸術歌曲もまた Volksliedの源泉を顧みることによって生気を得た」（S. 1503）とある。ドイツ・リート美学はつねに「Volk」と結びあっているのだ。

ではなぜ、「歌」にあえて「芸術」という修飾語を付加しなければならないのか。この概念を詳細に研究した Schwab は、18世紀末にはコミュニケーションの手段に留まっていた歌が、コンサートの演目として自立する過程を叙述した。（Schwab 1967: 137f.）彼の研究によると、Brendel は1856年になお「ベートーヴェンのピアノソナタに匹敵するレベルの作品でなければ、コンサートで独唱を演奏すべきではない」（NZ 45: 119）と述べている。このことは、19世紀中盤にもまだ歌が演奏会の制度や芸術鑑賞の慣習のなかに組み込まれていなかったことを表わしている。Schwab は「芸術歌曲」の構成要件として「作品性」と「自律性」を挙げる。作曲家と詩人の関係、すなわち作曲家による詩の解釈を表明する手段としての歌曲「作品」は、鑑賞者に作曲上の個性を理解するように迫る。それが、歌い手と聴き手、あるいは集団で歌うことによるコミュニケーションに優先される時、歌は「自律性」をもった「芸術歌曲」になる。

「非・芸術歌曲」は従って、「歌曲における芸術性とは何か」という美的な議論ではなく、歌が社会の中に果す機能から考える必要がある。ドイツの音楽界において、「芸術歌曲」の成立過程にシューベルトの創作が大いに貢献したことは明らかである。しかし、「芸術」の外側に置かれた歌——コミュニケーションや贈り物としての歌、家庭やサロンで楽しまれた歌——は、19世紀以降もその形式や様式を維持した。素朴な歌が洗練され発展して「芸術歌曲」に昇華するのではない。

### 0.3 問題提起

本論文では、こうしたドイツ・リートのジャンルとしての成立過程が、イタリアにおける「芸術歌曲」の成立に何らかの共通点を持つ可能性を検討する。最初に、ジャンルの名称が定着する過程を明らかにした上で（森田）、イタリアにおけるヴァーグナー受容が詩人と音楽家に与えた影響に注目し（山田）、ドイツ語詩のイタリア語訳を取り上げたズガンバーティ（1841-1914）の作品を分析する（原口）。さらに、20世紀初頭

のイタリア語歌曲を実際に演奏する際の観点から特徴と問題点を取り上げる（杉原）。最後に、この共同研究に対する新たな課題を指摘する（小林）。前篇では朝山から山田までの論考を収める。

## 1. イタリアにおける歌曲というジャンル：その歌と詩の特徴をめぐって（森田）

イタリア歌曲というジャンルがどのようにして誕生したのか？

この問いに対する答えを導き出すのが本稿の目的である。このイタリア歌曲というジャンルの成立を考えるにあたり、まずイタリア歌曲とはいかなるものなのかについて考察する。

「イタリア歌曲」と聞いて私たちがまず最初に思い浮かべるのが Arie antiche [アーリエ・アンティーク] と呼ばれる古典のアリアではないだろうか。これは、主に17世紀から18世紀前半に書かれたオペラやオラトリオ、カンタータなどの作品に含まれるアリアを中心に編まれた曲集のことである。

アリアとは、通常、オペラやオラトリオ、カンタータの1部分をなす、伴奏を伴った独唱曲（小品）のことである。オペラにおけるアリアは、登場人物の感情や心情を表出するための旋律によって作られているが、このアリアがレチタティーヴォ——劇の設定や内容、登場人物の置かれている状況といったものを登場人物が聴衆に説明する機能を備えた部分——の間に配置されることで、劇の流れは一時的に中断する。この中断によって、登場人物の情念の表出が際立つ機能を備えている。

つまり、アリアとは「歌いながら演じられる recitar cantando」といった特徴を持つ歌劇において、より「歌われる要素の大きい部分」と言えるだろう。これに対してレチタティーヴォは、より「語られる要素の大きい部分」と理解できる。

以上のことを整理した上で、もう一度、私たちがイタリア歌曲というものをイメージする際、その多くはバロック・オペラのアリアを思い浮かべていることに気付くだろう。そして、特に意識していない場合には、オペラのアリアを歌曲として捉えているわけである。

この認識は、作品の様式や演奏した際に演奏者が感じ取るものから生じるというよりは、日本において声楽を学ぶ際、歌唱法習得の導入教材として『Arie antiche』という曲集を使い、曲集に収められたアリアを小品として学ぶことによるのだろう。このような事

情は、イタリアにおいても同じなのだろうか？

イタリア語には日本語の「歌曲」にぴったり一致する単語がない。日本語で歌曲といえば、流行歌ではなく、芸術的な意図を持って書かれた歌を指すことが多い。歌曲といえば芸術歌曲を指すのが一般的なのである。

イタリア語で「歌（のふし）」を表す単語に、cantoがあるが、カントには「歌」の意味だけでなく、「声楽」や「歌唱」の意味合いも含まれている。そして「歌曲」という意味を表す単語としては、aria [アリア]、composizione da camera [コンポズイツォーネ・ダ・カーメラ]、canzone [カンツォーネ]、romanza [ロマンツァ]、melodia [メロディーア]、lirica [リーリカ] などがある。

しかしながら、これらの名称は必ずしも曲種を表すものではないようである。作曲家が曲を書く時点で意識的に用いたものなのか、楽譜出版の際に出版社によって便宜上つけられた名称なのか明確に区別されていないからである。そのことを実際の楽譜を例に見て行く。

ここでは主にリコルディ出版から刊行された歌曲の楽譜をランダムに抽出し、「歌曲」がどのような用語で記されているのかを次に挙げる（すべて単数表記）。

トステイ全集においてイタリア語の歌詞によるもの：

Romanza 「ロマンツァ」

ベッリーニ全集の歌曲の巻（校訂版）：

Musica vocale da camera 「室内声楽曲」\*

アルファード歌曲集：

Lirica (Art Song) 「リーリカ（芸術歌曲）」

ロッシェニ歌曲集：

Arietta / Canzonetta 「アリエッタ／カンツォネッタ」

ロッシェニ歌曲集（校訂版）：

Aria da camera 「室内アリア」

ヴェルディ歌曲集：

Lirica (Art Song) 「リーリカ（芸術歌曲）」\*

ティリンデッリ歌曲集：

Lirica (Art Song) 「リーリカ（芸術歌曲）」

「ベル・エポック」の歌曲選：romanza 「ロマンツァ」

1900年代のイタリア歌曲選：lirica 「リーリカ」

\* 旧版では *composizione da camera* 「室内作品」となっていたこともある。

これに対してボンジョヴァンニ社から刊行されたレ

スピーギの歌曲では、canto 「歌」、lirica 「リーリカ」、rispetto 「リスペット（恋の歌）」、melodia 「メロディーア」といった名称が用いられている。

リコルディ出版から刊行されたステーフアノ・ドナウディ（1879-1925）の《古い様式による36曲のアリア集36 arie di stile antico》においては、タイトルとしてはariaが用いられているものの、個々の小品においてはMadrigale, Canzone (Canzonetta), Frottola, Aria (Arietta), Maggiolata, Ballatella, Villanellaといった様々な名称が曲のスタイルに応じてによって使い分けられている（作詞は弟のアルベルト）。

これらの曲を詳しく分析してみると、必ずしも厳密にはないが、伝統的な詩形式に沿うように書かれたテキストに応じて、異なる音楽の様式を巧みに使い分けつつ、さらには古い詩や音楽のスタイルを自らの歌曲に翻案しようとしただけでなく、その名称までを取り入れようとした、と言える。

ここまで、イタリア歌曲というジャンルの定義や、オペラのアリアとの境界線がどこにあるのかについて見て来た。そこで分かったことは、「イタリア歌曲」という用語を私たちは気軽に（もしくは便宜上）使っており、それが指す独唱曲がどのようなものなのかについては、大まかな理解や分類によって感覚的に使っている、と言えるだろう。

「アリア」と「歌曲」の境界線があいまいであるという事実を踏まえ、イタリア語ではそれぞれの用語がどのように定義されているのかを確認しておく。デッラ・セータの『音楽用語集』（2009）で扱われている用語に「アリア」と「ロマンツァ」がある。そこでアリアは、次のように定義されている。

伴奏を伴った独唱のための音楽作品。通常、オペラ、カンタータ、オラトリオの一部を構成する。アリアの語源はラテン語の *aer* であるが、輪郭のはっきりとした旋律を区別するため1500年代に用いられたもので、多くは変奏のための素材として使われる旋律を指した。16世紀後半になると、固執低音に支えられ、変化を伴う有節形式の単旋律の短い歌を指すようになった。[中略]

1700年代後半になると、ダ・カーポ形式のアリアは、より発展の可能性を備えた形式に取って代わられる。2つの対照的な部分を持つ「アリア」と1つの部分からなる「カヴァティーナ」である。フランス・オペラでは、しばしば「クプレ」

の形式に見られ、詩節とリフレイン〔訳注：リトルネッロ〕が交互に現われるというものである。19世紀前半のイタリア半島では、明確に二分される部分、つまり中庸な速さで旋律がのびのびと奏でられるカンタービレの部分と、より動きをもったカバレッタと呼ばれる2つのセクションによって特徴付けられるアリアの型がはっきりと現われるようになった。19世紀終わりになるとアリアはその形式を失い、その用語は独唱のための広範な楽節を指すものとして使われた。20世紀前半では、新古典主義の考え方に基づき古い（17世紀）の形式を備えたアリアの復興が図られた。

「ロマンツァ」は、以下の通りである。

Romanza（フランスの Romance に相当）：通常、詩節形式をとる独唱曲。1700年にフランスで室内歌曲およびオペラ作品の中で歌われるものとして用いられるようになり、1800年代には盛んに用いられた。広義には、曲の長さが短いアリア（1部構成のアリア）を指したり、歌うような表情豊かな旋律を持つ器楽曲を指す事もある。

この定義によれば、詩節形式による独唱曲であれば、オペラのアリアであっても、歌曲であっても、ロマンツァということになる。つまり、イタリアらしい旋律を持った歌であればオペラであっても歌曲であってもロマンツァと捉えられていた、と言えるだろう。

このように、アリアやロマンツァがオペラであるのか、歌曲であるのかを分かつものは、音楽の様式や形式といったものではなく、オペラのコンテクストから切り離され器楽曲の1つとして演奏されるもの、もしくはそのように演奏できるものであるか否かである。

ヴェルディ（1813-1901）を頂点とする、19世紀イタリアオペラの繁栄の中から、新しいイタリア音楽のかたちを模索する動きが19世紀後半から徐々に起こり始める。アルファエーノ（1875-1954）、レスピーギ（1879-1936）、ピッツェッティ（1880-1968）、マリピエーロ（1882-1973）、カゼッラ（1883-1947）など、1880年代前後に生まれた世代、いわゆる「80年代世代 La generazione dell'Ottanta」たちが文学的に見ても優れていると評価される詩を用いつつ、詩と音楽の融合を目指し、成し遂げられた歌曲が、一般に現在私たちが「イタリア近代（芸術）歌曲」と認識しているものである。

イタリアの声や旋律をより重視したものから、詩の

精神を歌いあげるものへの移行が、イタリア歌曲をロマンツァからリーリカへと変貌させた、という見方が現在一般的である。では、このような見方は一体どこから生まれたのだろうか？

当然のことながら、様々な要因が有機的に絡み合うことで生まれ得たものであることは想像に難くないが、その中でも大きな要因の1つだと思えるものがある。それは1936年に刊行された『イタリア百科事典 *Enciclopedia italiana*』（[http://www.treccani.it/enciclopedia/romanza\\_](http://www.treccani.it/enciclopedia/romanza_)（Enciclopedia-Italiana）/[2015.07.20閲覧]）で、同百科事典の「Romanza」の項目（ロベルト・カッジャーノ執筆）には次のようなことが書かれている。

19世紀後半になって「ロマンツァ」という言葉がより確かな用語として用いられるようになり、時折イタリア語による歌曲としての特徴も見られるようになった。それは、トスティ（1846-1916）、ロートリ（1847-1904）、デンツァ（1846-1922）、ティリンデッリ（1858）といった作曲家の数多くの声楽曲作品が比較的早い時期から国際的な人気を得るようになるのと時期を同じくしている。「リーリカ」と呼ばれる歌曲は、音楽界における1900年代の精神が顕著に表されたものである。そして、詩のテキストに完全に一致させるなかで、もはや愛の感情だけに限定することなく、ゆらぎを強調したいと強く望み、アリアやリートに慣習に従うのでもなく、「歌いながら演じる *recitar cantando*」という明確な意識と共に、朗唱するという感覚において声に対して与えられた完全な自由度を介して、ことばの内側の意味を強調するものである。イタリアにおいては、リーリカ成功の初期の例として、ピッツェッティが《牧人たち *I pastori*》において詩人ダンヌンツィオ（1863-1938）の詩を鮮やかに描き出すことに成功したことを挙げている。

カッジャーノは、この「ロマンツァ」の項目を執筆する際の参考文献としてピッツェッティの「室内声楽曲」（1914）を挙げている。そして、このピッツェッティの著作を見ると、実はカッジャーノの定義はピッツェッティの定義に多くを負っていることがわかる。そこでは次のようなことが述べられている。

1900年代初頭にはイタリアにおいて声楽曲の新しい時代が始まってはいるが、室内声楽曲はまだ芸術的には劣るジャンルに属するものだと評価されており、もっぱらトスティ、デンツァ、ロートリ、ティリンデッリなどに委ねられている、としている。また、10年～50年前のロマンツァの作曲家たちは、より複雑

な形式に則って書かれる器楽曲やオペラではなく、ロマンヅァだけを書いていたが、それは詩節に沿い規則的な旋律に歌詞を収めていれば充分だったからだとする。それに対して、リーリカを書く作曲家は、イタリアの若い音楽家たちの中には最も勤勉で優秀な作曲家たちがおり、さらに言えば、リーリカはアリアでも、カンツォーネでも、ロマンヅァでも、ドイツの「リート」でもない述べている。というのも、リーリカはロマンヅァやリートが備えている詩節構造を有さないからだ、とピッツェッティは主張する。

現在、私たちが「イタリア近代歌曲」と認識しているジャンルは、ドイツ・リートやフランスのメロディなどと同一視することのできない、イタリアならではの特徴を備えた歌曲である、という点から見れば確かに存在するジャンルだと言えるだろう。また、このジャンルが誕生したのは概ね1900年代初頭とするのが妥当である。しかしながら、これらの認識はイタリア近代歌曲の名作を残したと評されるピッツェッティ自身の著作と、それを参考に記述された『イタリア百科事典』の影響が大きいということが確認できたと思う。この点を踏まえた上で、まだまだ広く知られていないイタリア近代歌曲を演奏し、それらが鑑賞されることによって、イタリア近代歌曲の成り立ちやその特徴、さらにはジャンルとして確立されたと言えるのか否かなどについても、有意義な再考が可能になるはずだ。

## 2. イタリアにおけるワーグナー：研究と実践への影響を中心に（山田）

イタリアを中心として描かれるオペラ史の中で、ジャンルに大きな変化があったと目される時期をあげるならば、1760-70年代、続いては1890年代から1920年代の時期ではないだろうか。前者の時期に起きた「オペラ改革」は、爛熟するオペラを、言葉を重視する「ドラマ」へと作り直す運動であったが、これはオペラ本来の理念に立ち返る契機であるとともにロマン派の先駆とも位置づけることができよう。そして後者の時期においては、帝国主義の高まりとその崩壊による貴族層の没落によって、主要な支持基盤を失うとともに、娯楽性という面においても新しく登場してきたミュージカル、映画にその座を譲りはじめ、大衆の支持を失っていく時代ではあったが、その一方で、様々な芸術的試みが同時に花開く時期であった。

今回のシンポジウムでテーマとなっている19世紀後半から20世紀初頭にかけての近代歌曲の成立には、同じ歌唱芸術であるオペラのあり方とそのジャンルとしての変化が大きく関わっていると考え、この時期にワーグナーがイタリア楽壇へ与えた影響の整理を中心に課題としながら、イタリアにおける近代歌曲成立の状況を俯瞰してみたい。

### 2.1 イタリア統一から第1次大戦にかけての「イタリア半島」の音楽について

戦争が音楽をも総動員しその言説が作られてきたということは、近年様々な観点から論じられてきている<sup>3</sup>。

第1次大戦によるオーストリア、プロイセン、ロシア、オスマン・トルコという4つの帝国の崩壊による貴族、ブルジョワらの担い手の喪失が音楽文化に与えた大きな影響は、まさに岡田（2010）が指摘するとおりであるが、音楽の一大拠点であったイタリアの場合に関しては、1861年の半島統一後さらに複雑なものとなっていく政治状況と、あまりに豊富に残された音楽史料という事情により、その研究ははまだイタリア統一側の象徴となったヴェルディ、あるいはブッチーニに留まり、「イタリア王国」の御名の下、一地方都市となっていた各地の旧王国の「諍い」がいかにかに音楽、音楽史的に反映されていたかについての研究はこれからの課題となっている。

半島統一後のイタリアでは、各地で音楽史、音楽研究書の出版が始まるが、これこそ王国内の一都市に“格下げ”になった自国の他国に対する優位を示すための「文化戦争」でもあった<sup>4</sup>。その傾向はオペラのレパートリーにも見ることができ、例えば「半島統一」を象徴するヴェルディのオペラの場合、各地の宮廷劇場で上演されるまさにその脇の小劇場においてそれらのパロディ・オペラが次々とかけられ、当地の「愛国主義」が陰に表明されることもしばしばあった<sup>5</sup>。それらの想定する“矛先”は、当初、半島内の他の都市、あるいは王国という枠組みであったが、イタリアが1915年に連合国側として参戦することになる第1次大戦下にあつて、その“矛先”は敵国となったドイツ帝国、オーストリア＝ハンガリー帝国、そして彼らが喧伝するバッハ、モーツァルト、ワーグナーといった“ゲルマンの天才”へと向けられてゆく。

その頃のイタリアのオペラ界を見回してみると、先のパロディ・オペラなど18世紀の喜劇オペラ、つまりニュース性を帯びたマスメディアとしてのオペラの伝

統が引き継がれる一方、台本と音楽が一对一の関係にある新しい音楽劇の模索もまた活発に行われており、それはベッリーニと台本作家ロマーニの共作による作品群以降、ヴェルディ、プッチーニ、そしてヴェリスモへと至る系譜の中に確認することができよう。

では、どのような点が具体的に“新しい”ののだろうか。オペラの台本はそもそも歌われるためのものとして作られ、幾度もの「オペラ改革」にも関わらず常に音楽優位だった。その理由には、台本作家自らが演出家を兼ねていたという劇場運営の伝統、また、識字率の低さ<sup>6</sup>故台本を買って読むという人が非常に限られていたことが挙げられよう<sup>7</sup>。しかし1880年代以降その流れは大きく変化してゆき、この時期、オペラとして上演も可能ではあるが文学作品としても独立し、単独で「読ませる」台本が登場した。

この走りといわれるものが、アッリーゴ・ボーイトの最初のオペラで1868年3月5日にミラノ・スカラ座で初演されたファウスト原作、自身の台本による《メフィストーフェレ *Mefistofele*》である。6時間も上演が続くこの作品の初演は、“ワグナー風”の陳腐な作品としてミラノの観客には全く受け入れられず、2夜目には混乱防止の名目で上演禁止令がでるほどであった。しかし、台本と音楽を一人の人間が仕上げる、というオペラはイタリアではそれまでなかった試みであり、ワグナーの楽劇の影響下に登場したイタリアの近代オペラの嚆矢とされている。この彼が関わっていたグループが、蓬髮主義（スカピリアトゥーラ）と呼ばれる音楽、文芸、絵画、彫刻などの総合的芸術運動であった<sup>8</sup>。

ボーイトは、ワグナーの楽劇に範をとってこの作品を制作したが、事実、1860年代よりワグナー作品を翻訳、評論、論文という形でイタリアに紹介する仕事に取り組んでおり、そこで培ったイタリア・オペラの台本のあり方への疑問の萌芽は、1863年の新聞『忍耐力 *Perseveranza*』に掲載された、カニョーニ作曲、グイディ台本のオペラ《山の老人 *Il vecchio della montagna*》についての批評記事に読むことができる。ここでの彼の主張は、台本が作品に責任をもっていないとの指摘であり、後年、彼はイタリア・オペラ界を代表するヴェルディについても因習にとらわれた無知な人とまで切り捨てはじめるのであった。

一方、ボーイトのほかの蓬髮主義の台本作家であったプラーガ、ギスランツォーニは、プロの台本作家としての役割の中に、自身のアーティスティックな創造性を落とし込むことで伝統的オペラとの折り合いを

つけており、《メフィストーフェレ》はオペラ史においてやはり特異な立ち位置にあったことが指摘されよう。

ボーイトは、この経験を経て《メフィストーフェレ》の改定（1874、1875初演）を行うが、やがて台本の執筆に特化し、ポンキエッリの《ラ・ジョコンダ》（1876）、そして1881年にはヴェルディが20年前ヴェネツィアで発表していた《シモン・ボッカネグラ》の改定版の制作において、あれほどまでに対立関係にあったヴェルディとの信頼をはぐくみ、後、密接な共同作業により《オテッロ》（1887）、《ファルスタッフ》（1893）において新しい境地を確立することになる。

## 2.2 イタリアにおけるワグナー受容<sup>9</sup>

さて、《メフィストーフェレ》のような楽劇のアイデアの受容を可能とするほどにイタリアではワグナー受容がなされていたのであろうか？ その答えを得るため、ワグナー作品のイタリアにおける上演状況、台本出版、そして著作集の出版をそれぞれ資料1、2で示した。

まず、イタリアにおけるワグナーの拠点はボローニャであった。1871年11月1日、ボローニャ市立劇場で《ローエングリン》がイタリアでのはじめてのワグナー作品として紹介されたことに始まり、翌年の《タンホイザー》のイタリア初演、そして1914年1月1日の《パルジファル》の上演も、バイロイト以外の地での初めての上演として注目されるものである。ボローニャで初演された作品はその後、《タンホイザー》は1895年までにイタリア各都市で152回の再演が、そして《ローエングリン》は861回の再演<sup>10</sup>が行われ、大きな社会現象となっていく。

作品ごと、また再演ごとの詳細な分析はここでは省略するが、作品の上演傾向をおおまかにみていくと、大都市ではボローニャのほか、晩年のワグナーを迎えたヴェネツィアが特にワグナー作品の上演に熱心で、1883年のワグナー没後2か月後にワグナー音楽祭を実施している。またトリノ、ローマ、トリエステでは、ミラノ・スカラ座では1926年まで上演していない《ニーベルングの指輪》四部作をいち早く上演している点で受容が早かった都市と言えよう。

また、中都市においてワグナー受容が顕著だったのが、ヴェルディの本拠地パルマ、そして、ヴェネツィア近郊トレヴィーゾで、こちらでは《ローエングリン》（1885）、《オランダ人》（1888）、《タンホイザー》（1895）、《ワルキューレ》（1901）、《神々の黄

昏》(1903)、《ラインの黄金》(1908)と断続的に1880年代から上演を繰り返していることが注目される。

一方、ワーグナーの上演に慎重だった都市としてフィレンツェ、パレルモ、ジェノヴァがあげられる。それでもフィレンツェの《ローエングリン》上演はイタリア初演から14年も遅れる1886年であったが、その後1888、1893、1897、1899年と再演を繰り返していることからみて、ワーグナーは徐々にイタリア全土へと浸透していったことが示されよう。

なお、このような“広がり”において、ワーグナーの場合は他の作曲家と異なる状況であったことに注意しなくてはならない。一般的に音楽の流行は実際の演奏が先にあることが前提となるが、ワーグナーの場合、まず台本やアイデアが記事や翻訳を通して前もって紹介され、そこでの台本の役割、構造、精神性が台本作家や文学者に影響を与え、その後に作品が実際に上演されることで広く社会現象となっていたのである。

この現象はイタリアばかりでなく、フランスにおけるワーグナー受容においても同様であった。フランスにおいて当時ワーグナーはドイツ的なものの最たるものとされ、オペラの担い手であるブルジョワから認められず、当初著作のみでしか知られていなかった。《タンホイザー》の1861年のパリ初演の際にあたってもブーイングが飛び交い、擁護者はベルリオーズ、ヴェルレーヌのみだったという。1871年に統一されたドイツ帝国の首相ビスマルクによるその後の対仏強硬政策を背景に反ワーグナーの傾向は年々酷くなっていくが、ユイスマン、ヴェルレーヌ、マラルメといったデカダン主義の詩人たちによってワーグナー諸作品、特に《パルジファル》は高く評価されることになる。この詩人たちが集ったのが1886年に発刊された雑誌《ル・デカダン Le Decadent》であり、彼らがそこで目指した韻や固定された韻律構造の義務をもたない自由詩のあり方は、まさにワーグナーの楽劇の台本からの影響であった。

イタリアのデカダン派を代表する文学者であり政治家であったダヌンツィオもまたワーグナーを信奉しており、演劇として発表した《フェードラ Fedra》(1909)において、ワーグナー楽劇風の叙述性を劇場に持ち込んでいる。その要素は、後年この台本の持ち味を損なわずに音楽劇としたピッツェッティによる同名のオペラ(1915)や、マスカーニが音楽を付けた彼の台本《パリの女 Parigina》(1913)へ受け継がれ

るほか、1914年にはワーグナーを追悼し『ワーグナーと音楽、パルジファルの起源』というワーグナー讃をフィレンツェで出版<sup>11</sup>しており、作品を超えたところで心酔していた彼の態度を知ることができる。

続いて、資料2にまとめたイタリアでの楽劇のイタリア語版台本の出版状況を取りあげたい。

初期の作品群《ローエングリン》、《タンホイザー》、《リエンツィ》は、1869年にイタリアでのオペラ初演に先立ってルッカで出版されている。一方《ニーベルングの指輪》四部作については、ヴェネツィアで没後記念として企画されたイタリア初演後の1884年に出版されており、先に指摘したように、台本の側面からまず楽劇はイタリアに紹介されたのち、上演、彼の総体が紹介されたという流れが示される。実際、この時代以降、先に述べたボーイトら、イタリアにおいてもワーグナーの楽劇の作品規則を取り入れたオペラがつぎつぎと登場しているが、その中で有名なものに、先に述べた《メフィストーフェレ》、《フェードラ》ほか、イリカとジャコーサの台本により生み出されたブッチーニ作曲《トスカ》、またヴェルディの後期の作品群などにも、自由な詩の扱いと、それに付随される音楽の時間を止めずに心理描写を行うという特徴が取り入れられ、楽劇のイタリア的解釈が様々な形で花開いたとみることができよう。

また音楽レベルでの受容と別個の場所においてもワーグナー受容は存在し、例えばノーベル文学賞詩人ジョズエ・カルドゥッチは、ボローニャでワーグナーの演奏を聞いてこれに感動し<sup>12</sup>、オード《ペリー・ビシェ・シェリーの墓のそばで *Presso l'urna di Percy Bische Schelley*》においては、ジークフリート、イゾルデを古代ギリシャの人物像風の人物とともにその名を登場させ、文学者の立場からのワーグナーへの傾倒ぶりを示している。

### 2.3 イタリアにおけるワーグナー研究

ワーグナー研究の拠点はドイツと主にフランスで、19世紀中にはかなりの出版物が確認される。ここでは表3として、イタリアでの19世紀から20世紀初頭にかけて出版されたワーグナー関連書籍を列挙した。

まづワーグナーを最初に取り上げたのが、フィリッポ・フィリッピによる1860年代の著作であったが、楽劇のイタリア初演後、またワーグナーのイタリア滞在后、彼に関する情報は次々と修正、加筆され、彼は「音楽史」の対象となっていく。1870年代のイタリ

アにおけるワーグナー受容についてまとめたものが、1876年にナポリ音楽院図書館長フランチェスコ・フローリモによって出版された著作<sup>13</sup>であるが、興味深いことに彼はその後1880年から82年にかけて出版した『ナポリとナポリ音楽史』<sup>14</sup>において、「ナポリ楽派」という概念を提起し、イタリア王国におけるナポリの文化優位性を訴える人物なのである。

この背景には、ワーグナーが健康のため1876年にソレントに滞在したこと、そして1880年には《パルジファル》の構想を練る為アマルフィ海岸を望む高台の村ラヴェッロに滞在し、イタリア音楽やベッリーニをはじめとするイタリア・オペラへの尊敬を寄せ、現地のアーティストとの交流をもったことで、ナポリ地域でワーグナー・ブームが起きていたことを反映したものであった。音楽面でワーグナー受容を推し進めたマルトゥッチが、ナポリ近郊カプアに生まれナポリ音楽院に学んだのも、このようなナポリでのワーグナー受容と関連しているとも考えられよう。

そして、政治的、あるいは神話的な位置づけから脱却し、等身大に彼と作品を分析から描き出そうとした初の近代的学術書が、1890年のルイジ・トルキによる著作であった。その後本格的伝記といえる1894年のモガヴェーロによる著作が発表されると、ランディーノ、トンマジーニら近代的音楽分析に基づく作品論が登場し、総合的研究と言える1911年のペトルッチによるマニュアル、また、書かれたものと音楽劇としてのオペラの間にある関係性の問題にまで切り込んだピアージ、マントヴァーニといった美学的考察がなされ、研究の裾野はイタリアにおいても相当に広がっていたことが示される。

さて、このようなワーグナー研究は、イタリアにおけるイタリア人に関する音楽研究と比較してどのような状況にあったのか、資料4に示すナポリ人によるナポリ人音楽家研究を基に、両者の比較を行ってみたい。

前述したフローリモの著作『ナポリ楽派』(1880-82)において行われたことは、1860年のイタリア併合によって失われたナポリ王国の文化的優位性を、他地域に対して訴えかけるものであり、フィレンツェ楽派、ピエモンテ楽派、といったような土地と対応する“楽派”の概念を確立した上で、ナポリの音楽の“偉大性”を示すものであった。

表4では、20世紀初頭までのナポリ音楽に関する著作を、通史と個別作曲家研究の2つのタイプに分けな

がら示した。これを参照しながら研究史を追うと、フローリモの著作に続いて19世紀末に出版された哲学者クローチェによるナポリの劇場史、そして、詩人サルヴァトーレ・ディ・ジャコモによるサン・カルリーノ劇場史によって、ナポリ楽派を生み出した音楽院の歴史や彼らが活躍したナポリの諸劇場についての通史がまず整備されていったことがわかる。

続く1次大戦以降は、詩人で郷土史家ディ・ジャコモらに加え、市役所勤務のプロタージュルレーオ、ナポリの音楽学者パンナインらが競い合うようにして、それまで全く知られていなかった17、18世紀のナポリの音楽について個別テーマと共に研究が深められていった流れが示されよう。

このような潮流と比較してワーグナーの研究は、実演という手がかりから、また文学者としての立場から全方向的な「現象」としてイタリア全土に広がっていたものであることが見えてくる。このようなある種全体主義的なその影響力が、逆説的ではあるが、ナポリの場合でみたような地方の音楽史の著作の充実を結果として促すことになったのではないかと指摘することもまた可能となろう。

## 2.4 音楽創作におけるワーグナーの影響

先章のワーグナー研究に押される形で推進されたナポリの音楽研究のあり方が、再度ワーグナーの音楽受容へと影響を与えたのではないかと、ということが作曲家マルトゥッチの足取りから伺えるかも知れない。

作曲家ジュゼッペ・マルトゥッチは、ナポリ近郊カプアに生まれ、音楽家の父の教育もあり、11歳でナポリ音楽院に入学。作曲をパオロ・セッラーオに師事し、1880年ナポリ音楽院のピアノ科教授。1886年にはマンチネッリの後任校長としてボローニャ音楽院(Liceo musicale)に赴任したピアニスト、作曲家、指揮者であった。

彼は、ピアノ教育活動のほか1880年に設立されたナポリ・オーケストラ協会に深く関わり、同時期のナポリで熱狂的に迎え入れられたワーグナーの音楽面での受容に取り組んだ人物の一人でもあった。1886年に招聘されたボローニャでも同様に、彼はサン・ペトロニオ教会オーケストラ指揮者、そしてワーグナー協会の代表として、最新の管弦楽音楽をボローニャに伝える立役者となっていく。その指揮活動によって、1888年のボローニャにおいて《トリスタン》のイタリア初演が実ることになるのであったが、まさにこの時期のボローニャにおいて、彼は歌曲集《回想の歌 *Caozone*

*dei ricordi*》(1886-88) を作曲するのであった。

この歌曲集は、ワーグナーの楽劇イタリア語版台本が出版されたルッカにおいてメゾ・ソプラノ用として出版され、メゾ・ソプラノのアリーチェ・バルビ(1862-1948)に献呈されたものであるが、1899年に発表されたオーケストラ版には和声の扱いだけでなく明らかなワーグナー風管弦楽法を読むことができる。

マルトゥッチはナポリでは主に器楽曲を作曲していたが、ボローニャ滞在期には、このような歌曲のほか室内楽の分野にも挑戦し、「ヴァイオリンとピアノのための3つの作品」(1886)、「チェロとピアノの3つの作品」(1888)年を發表している。これら作品においても、彼のワーグナー、とりわけ《トリスタン》についての知識を基にした作曲様式が用いられており、ワーグナーがオペラを超えてイタリアの歌曲、そして器楽曲へと影響を与えていたことを指摘することができる。

## 2.5 まとめ

台本、文学の領域からはじまったワーグナーのイタリアでの受容は、実際の上演を通してその後、管弦楽、演出、さらにはイタリアの音楽研究といった様々な分野に影響を与えていたことが浮かび上がってきた。

ナポリのケースで検討したように、ワーグナー研究が、統一イタリアの中で一地方となった同地の“地域”音楽研究を促すことになったきっかけの一つになっていただろうこと、そして音楽面でワーグナーをイタリアへ紹介を果たしたマンチネリが、このような地方音楽研究と全体主義としてのワーグナー受容の両方を経験したナポリで育っていたことには、史料のみでは捉えられない同時代の“空気”を想像することができる。

“時代の空気”の同定は、しかし大変困難で、例えばボローニャのワーグナーへの注目については、音楽家だけでなく当時の市長カミッロ・カザリーニの影響であるとする指摘<sup>15</sup>の検証はじめ、さらにはその背景にあった1860年代からパリ、ウィーン、ミラノで行われ、そして1870年代にはナポリでも進められた都市の近代化を推進していた「エリート文化人」と、統一前の旧制度へのノスタルジーを強くさせていく中で愛国主義に与すことになる大衆との軋轢がいかに前衛芸術家に影響を与えたかなど、様々な要素の検討が今後必要となる。

## 【簡易年表】

- 1840's-50's 王国派对共和派の間に断続的な闘争
- 1850's ヨーロッパ各地の都市改造と近代化：パリ(市長オスマン1853-70期)、ウィーン(市壁取り壊し1858～)
- 1861 イタリア統一、「イタリア王国」成立
- 1860's ミラノの芸術家グループ(音楽、彫刻、絵画など)による「蓬髪主義 *scapigliatura*」
- 1868 A. ボーイト作曲、台本オペラ《メフィストフェレ》初演(ミラノ)
- 1871 ワーグナーのオペラのイタリア初演(ボローニャ)
- 1870's～ ナポリの都市改造：1876-83ガレリアの建設、中央駅の完成(1866)と都市整備(1880's)
- 1881 ヴェルディ《シモン・ボッカネグラ》(1857)のボーイトによる改訂版初演(ミラノ)
- 1883 ワーグナー没：《ニーベルングの指輪》全作品上演(ヴェネツィア)
- 1886 マルトゥッチがボローニャの音楽学校校長に→ボローニャでの管弦楽の充実
- 1895 プッチーニ、イッリカ/ジャコーザによる台本《マノン・レスコー》初演(トリノ)
- 1899 プッチーニ、イッリカ・ジャコーザ台本《トスカ》初演(ローマ)
- 1909 ダヌンツィオによる演劇《フェードラ》初演(ミラノ)
- 1913 ワーグナー生誕100周年記念：イタリア各地での記念式典、研究書の刊行へ
- 1914-18 第1次世界大戦
- 1915 イタリア第一次世界大戦参戦

## 【引用・参考文献】

[朝山]

- ・ C. Koßmaly, „Musikalische Charakteristiken: Ueber das Lied im Allgemeinen – das Volkslied – N. Becker's Gedicht – über die Compositionen des letztern“, in *Neue Zeitschrift für Musik* 14 (1841, Jg. 8/1): 59f., 63f., 67f.
- ・ Franz Brendel, „Thesen über Concertreform“, in *Neue Zeitschrift für Musik* 45 (1856, Jg. 23/2): 97f., 109f., 117f., 129f.
- ・ Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814*, Regensburg: Gustav Bosse, 1965.
- ・ -, „Kunstlied – Krise einer Gattung“, in *Musica* 35/3 (1981): 229-234.
- ・ Ruth C. Lakeway & Robert C. White, *Italian Art Song*, Indiana Uni. Press, 1989.
- ・ Hans-Joachim Bracht, „Lied und Autonomie. Ein Beitrag zur Ästhetik des Liedes im Übergang vom Aufklärungszeitalter zur Romantik“, in *Archiv für Musikwissenschaft* 49/2 (1992): 110-121.

[森田]

- ・ Pietro G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Bologna: Il Mulino, 1996.
  - ・ Fabrizio Della Seta (a cura di), *Breve lessico Musicale*, Roma: Carocci, 2009.
  - ・ Paolo Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino: EDT, 1988.
  - ・ Eduardo Rescigno, *Vivaverdi*, Milano: Rizzoli, 2012.
  - ・ Luca Serianni, *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Roma: Carocci, 2001.
  - ・ Stefano La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, Roma: Carocci, 2007.
  - ・ 天野恵ほか著『イタリアの詩歌』、東京堂出版、2010年。
  - ・ Ildebrando Pizzetti, *Intermezzi Critici*, Firenze: Vallecchi, 1921. (原口昇平訳：http://siesta.lostworks.net/ip1914.html [2015.07.20閲覧])
- (楽譜)
- ・ Autori vari, *Le più belle romanze della Belle Epoque*, Milano: Ricordi, 1995.
  - ・ Autori vari, *Liriche del Novecento italiano*, Milano: Ricordi, 2008.
  - ・ Vincenzo Bellini, *Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini*, Milano: Ricordi, 2012.
  - ・ Stefano Donaudy, *36 arie di stile antico*, Milano: Ricordi, 2013.
  - ・ Giachino Rossini, *Arie da camera*, Milano: Ricordi, 2011.
  - ・ Francesco Paolo Tosti, *Edizione completa delle romanze per canto e pianoforte vol.1-14*, Milano: Ricordi, 1990-2004.
  - ・ Giuseppe Verdi, *Liriche*, Milano: Ricordi, 2006.
- 
- 1 本論文は日本音楽学会東日本支部第28回定例研究会(2015年3月21日、弘前大学)に行われたシンポジウムの内容を書き起こし、加筆修正したものである。
  - 2 New Grove 初版 (Vol. 17, 1980) の同項目の内容をごく僅かな改訂を伴うのみで引継いでいる。
  - 3 戸ノ下達也、長木誠司『総力戦と音楽文化 — 音と声の戦争』青弓社、2008; 吉田寛『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』青弓社、2009; 岡田暁生『クラシック音楽はいつ終わったのか — 音楽史における第一次世界大戦の前後』人文書院、2010。
  - 4 本論3で扱うナポリの事例を参照。
  - 5 ナポリで上演されたヴェルディのパロディ・オペラとしては、《トロヴァトーレの練習 *Una prova del Trovatore*》(1854)、《椿男 *Il Traviato*》(1855)、《トロヴァトーレとある恋 *Un amore col Trovatore*》(1859)、《スカファーティのアイーダ *Aida di Scafati*》(1873) などがある。詳しくは Annamaria Sapienza, *La parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Lettere Italiane, 1998 を参照のこと。
  - 6 イタリア半島が統一された1861年の時点で、文盲率は75パーセント、サルデーニャ島に至っては90パーセントにも上っていたとのことである。Cfr: Alessandro Baricco, 'Perché in Italia non abbiamo il Romanzo ma l'Opera'. (慶応大学、三田キャンパス527号における講演会、2008年10月24日)
  - 7 18世紀ナポリの民間劇場のケースでは、1作品20夜程度のオペラ上演、のべ2万人ほどの観客あたりの台本出版数は、わずか300部程度であったことを興行師の支払い文書に読むことができる。また、同時期の宮廷劇場であるサン・カルロ劇場でのオペラ上演においても、各オペラの台本印刷数は基本的に450部であるが、民間劇場より倍近い収容人数、15回程度の上演回数を踏まえると、状況はほぼ同じということが見えてくる。(現在、関連論文出版準備中)
  - 8 《メフィストーフェレ》と蓬髪主義については近年専門研究が進んでいる：Viagrande Riccardo, *Arrigo Boito "Un caduto cherubo", poeta e musicista*, Palermo, L'Espos 2008; Mary-Lou Patricia Vetere, *Italian Opera from Verdi to Verismo: Boito and la Scapigliatura*, Ph.D diss., State University of New York at Buffalo, 2010, 623p. 蓬髪主義がヴェルディの後期作品、およびブッチーニの前期作品に大きな影響を与えていることが分析されている。; Nina Hamrén, *Scapigliatura*, Bachelor's diss., Göteborgs Universitet, 2012, 31p. スウェーデン語によるブッチーニ《妖精ヴィッリ *Le Villi*》(1884) にみられる蓬髪主義についての分析; Janet B. Pascal, "Mefistofele – Program Notes", The Collegiate Chorale, (Carnegie Hall, 2013.6.11).
  - 9 国際ワグナー協会の一員、ミラノ・ワグナー協会のサイト (<http://richard-wagner-verband-milano.org/index.php?pag=32>) にイタリアとワグナーの関係についての論考がいくつか掲載されているので参照されたい。Marco Polastri Menni, "I rapporti fra Wagner e l'Italia", (s.d.); Ildebrando Ferrario, "Verdi, Wagner e il Lohengrin a Bologna nel 1871" (2012) など。
  - 10 James A. Hepokoski, *Giuseppe Verdi: Falstaff*, Cambridge University Press, 1983, p.138.
  - 11 Gabriele D'Annunzio, *La musica di Wagner e la genesi del "Parsifal"*, Firenze, 1914.
  - 12 Adriana Guarnieri Corazzol, "Musica e poesia in Italia tra Ottocento e Novecento," in Sabine Frantellizzi, *Il Canto dei Poeti. Versi celebri da Dante al Novecento nelle romanze e liriche dei compositori italiani*, Lugano-Milano, Giampiero Casagrande, 2011, p.227. ワグナーの音楽に触れたカルドゥッチの意見が述べられた書簡が紹介されている。
  - 13 Francesco Florimo, *Riccardo Wagner ed i wagneristi*, Napoli,

1876. tipografico di Vinc. Morano, 1880-82.
- 14 Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia per Francesco Florimo*, 4 vols., Napoli, Stabilimento
- 15 Maria Chiara Mazzi, “Wagner a Bologna”, 2002. ([http://www.cavazza.it/vedereoltre/2002-2/maria\\_ch.html](http://www.cavazza.it/vedereoltre/2002-2/maria_ch.html))

## 資料1. イタリアにおけるワーグナーの楽劇上演状況（上演年代順）

順	作品名	イタリア初演	イタリア初演地	初演年
1	ローエングリン	1871/11/1	ボローニャ、市立劇場 *1895年までにイタリア各地で861回の再演	1850/8/28 ヴァイマル
2	タンホイザー	1872/11/7	ボローニャ、市立劇場 *1895年までに主にトリノで152回の再演	1845/10/19 ドレスデン
3	リエンツィ	1874/3/15	ヴェネツィア、フェニーチェ劇場	1842/10/20 ドレスデン
4	さまよえるオランダ人	1877/11/14	ボローニャ、市立劇場	1843/1/2 ドレスデン
5	ラインの黄金	<原語版> 1883/4/14 <イタリア語版> 1903/12/10	<原語版> ヴェネツィア、フェニーチェ劇場 <イタリア語版> ミラノ、スカラ座	1869/9/22 ミュンヘン
6	ヴァルキューレ	1883/4/15	ヴェネツィア、フェニーチェ劇場	1870/6/26 ミュンヘン
7	ジークフリート	<原語版> 1883/4/17 <イタリア語版> 1899/12/26	<原語版> ヴェネツィア、フェニーチェ劇場 <イタリア語版> ミラノ、スカラ座	1876/8/16 バイロイト
8	神々の黄昏	1883/4/18	ヴェネツィア、フェニーチェ劇場	1876/8/17 バイロイト
9	トリスタンとイゾルデ	1888/6/2	ボローニャ、市立劇場	1865/6/10 ミュンヘン
10	ニュルンベルクの マイスタージンガー	1889/12/26	ミラノ、スカラ座	1868/6/21 ミュンヘン
11	パルジファル	1914/1/1	ボローニャ、市立劇場	1882/7/26 バイロイト

## 資料2. ワーグナー楽劇台本のイタリア語版出版状況（出版年代順）

1. 《ローエングリン》：1869 (*Lohengrin*. Grande opera romantica in tre atti, parole e musica di Riccardo Wagner, traduzione italiana dal testo originale tedesco di Salvatore de C. Marchesi. Milano, Fr. Lucca, 1869), 1884, 1888, 1938.
2. 《タンホイザー》：1869 (*Tannhäuser; ovvero la Lotta dei Bardi al castello di Varteburgo*. Opera romantica in tre atti parole e musica di Riccardo Wagner, tradotta in italiano da Salvatore de C. Marchesi. Milano, coi tipi di F. Lucca, 1869), 1878, 1912.
3. 《リエンツィ》：1869 (*Rienzi, l'ultimo dei tribuni*. Grande opera tragica in cinque atti, poesia e musica di Riccardo Wagner. Traduzione italiana dal testo originale tedesco di Arrigo Boito. Milano, F. Lucca, 1869), 1874, 1876.
4. 《さまよえるオランダ人》：1869 (*Il Vascello fantasma (L'Olandese volante)*. Opera romantica in tre atti, poesia e musica di Riccardo Wagner. Traduzione italiana dal testo originale tedesco di Alberto Giovannini. Milano, F. Lucca, 1869).
5. 《ラインの黄金》：1883 (*L'Oro del Reno*. Prologo della Trilogia: *L'Anello dei Nibelungi* di Riccardo Wagner. Sunto della versione ritmica di A. Zanardini. Milano, F. Lucca, 1883), 1884, 1906.
6. 《ワルキューレ》：1883 (*La Walkiria*. Prima giornata della Trilogia: *L'Anello dei Nibelungi* di Riccardo Wagner. Sunto della versione ritmica di A. Zanardini. Milano, ditta F. Lucca, 1883), 1893, 1901, 1907, 1933, 1935.
7. 《ジークフリート》：1883 (*Sigfrido*. Seconda giornata della Trilogia: *L'Anello dei Nibelungi* di Riccardo Wagner. Sunto della

versione ritmica di A. Zanardini. Milano, stab. music. ditta F. Lucca, 1883), 1911, 1920, 1934.

8. 《神々の黄昏》：1883? (*Il Crepuscolo degli Dei*. Terza giornata della Trilogia: *L'Anello dei Nibelungi* di Riccardo Wagner. Sunto della versione ritmica di A. Zanardini. Milano, stab. musicale ditta F. Lucca, 1883), 1907, 1911.
9. 《ニュルンベルクのマイスタージンガー》：1884 (*I Maestri cantori di Norimberga*. Opera in tre atti, parole e musica del maestro Riccardo Wagner, versione ritmica dal tedesco di A. Zanardini. Milano, F. Lucca, 1884).
10. 《トリスタンとイゾルデ》：1888 (*Tristano e Isotta*. Opera in tre atti, parole e musica di Riccardo Wagner, versione italiana dal testo originale tedesco di A. Boito e A. Zanardini, da rappresentarsi nel Teatro Comunale di Bologna. Milano, F. Lucca, 1888), 1876, 1900, 1906.
11. 《パルジファル》：1913 (*Parsifal*. Dramma mistico in tre atti di Riccardo Wagner. Traduzione ritmica dal testo originale tedesco di Giovanni Pozza. Milano, G. Ricordi e C., Edoardo Sonzogno, 1913).

### 資料3. 第一次大戦前までのイタリアにおけるワーグナー研究

#### 1. 伝記

- ・ Filippo Filippi: 1876, *Richard Wagner*, Leipzig
- ・ Filippo Filippi – Joaquin Marsillach y Lleonart: 1881, *Riccardo Wagner: saggio biografico critico*, Milano
- ・ Francesco Florimo: 1876, *Riccardo Wagner ed i wagneristi*, Napoli; 1883, Ancona (ワーグナーのイタリア滞在時、ワーグナーがベッリーニへの尊敬を述べたことからフローリモは改訂・補遺版を出版する)
- ・ Enrico Panzacchi: 1883, *Riccardo Wagner: ricordi e studi*, Bologna
- ・ Sacerdoti, Eugenio: 1885, *L'opera di Riccardo Wagner: la nuova scuola italiana: saggi critici*, Bologna
- ・ Mogavero, Gaetano: 1894, *L'opera di Riccardo Wagner*, Palermo
- ・ Grandino, Vincenzo: 1896, *Polemiche wagneriane*, Salerno
- ・ Tommasini, Vincenzo: 1902, *L'opera di Riccardo Wagner e la sua importanza nella storia dell'arte e della cultura*, Torino
- ・ Nascimbeni, Giovanni 1914, *Riccardo Wagner*, Genova

#### 2. 学術的分析, 作品論

##### a. 総合的作品論

- ・ Torchi, Luigi: 1890, *Riccardo Wagner: studio critico*, Bologna
- ・ Petrucci, Gualtiero: 1908, *Il sentimento religioso nell'opera di R. Wagner*, Milano
- ・ Santoliquido, Francesco: 1909, *Il Dopo Wagner: C. Debussy e R. Strauss*, Roma
- ・ Giuliozzi, Carlo: 1910, *Riccardo Wagner; la sua opera e la sua utopia: saggio critico*, Milano
- ・ Petrucci, Gualtiero: 1911, *Manuale wagneriano; ritratto e decorazioni di A. Magrini*, Milano
- ・ Petrucci, Gualtiero: 1912, *Il chiaroscuro nella musica di Riccardo Wagner*, Bologna

##### b. 個別作品論

###### < ローエングリン >

- ・ Montanaro, Raffaele: 1881, *A proposito di Lohengrin*, Napoli

###### < ニーベルングの指輪 >

- ・ Depanis, Giuseppe: 1896, *L'anello del Nibelungo di Riccardo Wagner*, Torino
- ・ Wolzogen, Hans von: 1908, *Riccardo Wagner: l'anello del nibelungo: l'oro del reno, la walkiria, Sigfried, il crepuscolo degli dei; guida musicale*, Torino

###### < トリスタンとイゾルデ >

- ・ Kufferath, Maurice: 1897, *Tristano e Isotta di Richard Wagner: note ed appunti*, Torino
- ・ Macchi, Gustavo: 1900, *Tristano e Isotta: dramma musicale in 3 atti / note e commenti*, Milano
- ・ Clausetti, Carlo: 1907 (?), *Tristano e Isotta di Riccardo Wagner / notizie e documenti raccolti da Carlo Clausetti in occasione della prima dell'opera al R. Teatro S. Carlo di Napoli*, Napoli

###### < ニュルンベルクのマイスタージンガー >

- ・ Navarra, Ugo: 1902, *Note illustrative ai "Maestri cantori di Norimberga" di R. Wagner*; Udine
- ・ L'Impresa del teatro comunale Giuseppe Verdi: 1902 (?), *I maestri cantori di Norimberga di R. Wagner: cenni sulla commedia musicale*, Trieste

- ・ Jachino, Carlo e Edoardo Nicoletto: 1911, *I maestri cantori di Norimberga di Riccardo Wagner: guida attraverso al poema e la musica, con la notazione musicale dei motivi tematici*, Torino

< 神々の黄昏 >

- ・ Clausetti, Carlo: 1913, *Il crepuscolo degli dei*: [notizie e documenti raccolti da C. Clausetti], Napoli

< パルジファル >

- ・ D'Annunzio, Gabriele: 1914, *La musica di Wagner e la genesi del "Parsifal"*, Firenze
- ・ Bastianelli, Giannotto: 1914, *Il Parsifal di Wagner*, Firenze
- ・ Torre Franca, Fausto: 1914, *Il dramma wagneriano e l'umanità del Parsifal: l'anima musicale del Viandante*, Roma

### 3. ワーグナー本人による著作のイタリア語訳 (作品論、書簡など)

#### a. 著作、書簡集

- ・ Wagner, Richard 1896, *Epistolario I, 2 / Wagner-Liszt*, Torino
- ・ Wagner, Richard 1908, *L'opera e la missione della mia vita: autobiografia inedita*; [traduzioni, proemio e note di Gualtiero Petrucci], Roma
- ・ Wagner, Richard 1907, *L'arte e la rivoluzione: (1849)*, Genova
- ・ Wagner, Richard: 1908, *Lettere di Riccardo Wagner ai suoi amici: l'origine dei "Maestri cantori": alcune lettere inedite o sconosciute* / [traduzione di] Gualtiero Petrucci, Milano
- ・ Wagner, Richard: 1908, *L'opera e la missione della mia vita : autobiografia inedita/* [traduzioni, proemio e note di] Gualtiero Petrucci, Roma
- ・ Wagner, Richard: 1911, *Lettere di Riccardo Wagner intimo: serie seconda delle lettere agli amici/ Gualtiero Petrucci*, Roma
- ・ Wagner, Richard: 1928, *L'opera d'arte dell'avvenire*; [traduzione di G. Petrucci], Lanciano
- ・ Wagner, Richard: 1925, *Arte e Politica tedesca*: [traduzione e proemio di Gualtiero Petrucci], Foligno

#### b. 回想録、記念年式典関係、他

- ・ Norlenghi, Giuseppe 1886, *Ricordo wagneriano*: parole lette per la commemorazione di Riccardo Wagner alla associazione artistica internazionale di Roma, Venezia, 1886
- ・ Neumann, Angelo: 1909, *Ricordi intorno a Riccardo Wagner*, Milano
- ・ Petrucci, Gualtiero: 1909, *Venezia e l'anima di Wagner*: discorso pronunciato addì 8 ottobre 1908 nella Sala del Liceo Civico Musicale B. Marcello di Venezia per l'inaugurazione del monumento a R. Wagner, Roma
- ・ Berni Canani, Achille 1914, *Wagner nel suo centenario*, Roma

\*1920-45年のワーグナー関連書籍については以下文献を参照のこと。

Adriana Guarnieri Corazzol, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Firenze, Sansoni, 2000, p. 341- (cap. 10).

#### 資料4. ナポリの音楽に関する研究書の出版物 (出版年順) ● = 通史研究 / ◎ = 個別作曲家研究

- FLORIMO, FRANCESCO: 1868, *I luoghi della musica a Napoli, Storia dei quattro Conservatori di una grande capitale dell'arte*, Napoli
- FLORIMO, F.: 1881-83 *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, Napoli
- ◎ AURELI, CESARE: 1882, *Giovanni Battista Pergolesi, Racconto storico*, Roma
- CROCE, BENEDETTO: 1891, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo, 1<sup>st</sup> ed.*, Napoli
- DI GIACOMO, SALVATORE: 1895, *Cronaca del teatro San Carlino: contributo alla storia della scena dialettale napoletana: 1738-1884*, Trani
- ◎ FAUSTINI-FASINI, EUGENIO: 1899, *G. B. Pergolesi: attraverso i suoi biograf e le sue opere; nuovi contributi corredati da vari documenti sin ora inediti*, Milano-Napoli-Palermo
- ◎ DI GIACOMO, S.: 1905, "Paisiello e i suoi contemporanei", in *Musica e musicisti*, n. 12. pp.762-768.
- ◎ LONGO, ALESSANDRO, *Domenico Scarlatti e la sua figura nella storia della musica*, Napoli

#### 第一次大戦 (1914-1918)

- PANNAIN, GUIDO: 1914, *Le origini della scuola musicale napoletana*, Napoli

- PANNAIN, G.: 1915, “Alcuni documenti inediti per la storia degli antichi conservatori napoletani”, in *Rivista Musicale Italiana*, vol.22., fasc.3.
- CONSERVATORIO DI MUSICA DI NAPOLI: 1915, *I Grandi Maestri, Ricordo del primo saggio di studi degli alunni del R. Conservatorio S. Pietro a Maiella*, Napoli
- DI GIACOMO, S.: 1915, “La musica in Napoli dal 16. al 17. secolo: il Conservatorio de' poveri di Gesù Cristo”, in *Rivista musicale Italiana*, v. 22., fasc. 3-4.
- ◎ DELLA CORTE, ANDREA: 1915, *Un maestro, Nicola d'Arienzo: contributo alla storia della scuola napoletana*, Torino
- DI GIACOMO, S.: 1918 “Musica antica a Napoli”, in *Atti dell'Accademia pontaniana*, vol. XLVIII, Napoli

第一次大戦後

- DI GIACOMO, S.: 1920, *Maestri di cappella, musicisti e istromenti al Tesoro di S. Gennaro nei secoli 17 e 18*, Napoli
- ◎ DELLA CORTE, A.: 1922, *Paisiello*, Torino
- DELLA CORTE, A.: 1923, *L'opera comica italiana nel '700*, Bari
- PROTA-GIURLEO, ULISSE: 1923, *Musicisti napoletani in Russia nel 700*, Napoli
- PROTA-GIURLEO, U.: 1923, *Musicisti napoletani alla corte di Portogallo nel 700*, Napoli
- PROTA-GIURLEO, U.: 1923, *La prima calcografia musicale a Napoli*, Napoli
- DI GIACOMO, S.: 1924, *Il conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S. M. Della Pietà dei Turchini*, Palermo
- DI GIACOMO, S.: 1924, *Storia del Teatro San Carlino*, Palermo
- ◎ PANNAIN, G.: 1925, *Francesco Provenzale e la lirica del suo tempo*, Torino
- ◎ PROTA-GIURLEO, U.: 1925, *Paisiello e i suoi primi trionfi a Napoli*, Napoli
- ◎ PROTA-GIURLEO, U.: 1926, *Alessandro Scarlatti "il Palermitano": la patria e la famiglia*, Napoli
- ◎ PROTA-GIURLEO, U.: 1927, *Nicola Logroscino: il dio dell'opera buffa : la vita e le opera*, Napoli
- ◎ DELLA CORTE, A.: 1928, *Piccinni*, Bari
- DI GIACOMO, S.: 1928, *Il conservatorio dei poveri di Gesù Cristo e quello di S. M. di Loreto*, Palermo

(2015. 8. 3 受理)