

# ゲーテとロッシーニ

水谷 彰良

初出は『ロッシニアーナ』（日本ロッシーニ協会紀要）第24号（2003年6月30日発行）の拙稿『ゲーテとロッシーニ』。増補改訂してホームページに掲載します。（2014年4月増補改訂）

18世紀ドイツの巨人ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）と19世紀前半期に活躍したイタリアのオペラ作曲家ジョアキノー・ロッシーニ（Gioachino Rossini, 1792-1868）。両者は一見なんの結びつきも無いかと思われる。ゲーテは大バツハの没する1年前の1749年に生まれ、14歳の時に当時7歳のモーツァルトの演奏を聴いた人物だから当然だが、老いてなお偉大な文化人として尊敬を集めたゲーテと早熟の天才ロッシーニは、短期間ではあっても生きた時代を共有していた。ゲーテはヴァイマルで上演されたロッシーニのオペラを観劇したことがあり、ロッシーニはゲーテの亡くなる2年前に『ファウスト』のオペラ化を企画していたのだ。二つの輝ける星は邂逅の機会こそ持たなかったが、その光は交錯し、互いの存在を作品を通じて認知していた。

## ゲーテと同時代のオペラ

ゲーテがその音楽趣味において本質的に18世紀人であったことは、容易に想像がつく。7歳のモーツァルトの演奏を聴いた彼が壮年期に好んだオペラは、グルック、ディッターズドルフ、パイジェッロ、チマローザ、モーツァルトの作品なのだ。とはいえゲーテが真に共感しえた音楽は、ここに名前を挙げなかった二流作曲家ライヒャルト（Johann Friedrich Reichardt, 1752-1814）とツェルター（Carl Friedrich Zelter, 1758-1832）のリートであり、劇作家の立場で期待を寄せたのもフィリップ・クリストフ・カイザー（Philipp Christoph Kayser, 1755-1823）という、今日では忘れられた作曲家であった。そしてカイザーを使ってゲーテが実現しようとしたジングシュピール改革をあっけなく粉碎してしまったのが、1785年の衝撃的な《後宮からの誘拐》体験であり<sup>1</sup>、《ドン・ジョヴァンニ》であった。以後モーツァルトはゲーテにとって理想的な作曲家となり、モーツァルトを超える者はいないとすら思われた。

ゲーテは「眼の人」であり、「耳の人」ではなかった。イタリア旅行の際に彼が熱烈な賛辞を送ったオペラがチマローザの《途方にくれた興業師（*L'impresario in angustie*）》だけだった事は<sup>2</sup>、ゲーテが真のオペラ愛好家ではなかった証しでもある。それでもゲーテは1791年5月から1817年4月まで26年間ヴァイマルの宮廷劇場監督を務め、その間に多数のオペラとジングシュピールを上演させていた（みづから翻訳した《途方にくれた興業師》も含まれる）。ゲーテの監督下に上演されたオペラは1800年までに、マルティン・イ・ソレル、ディッターズドルフ、ベンダ、モーツァルト、パイジェッロ、チマローザ、モンシニ、ダレラク、グレットリ、サリエリ、サルティ、グルックの作品があり、その後はケルビーニ、メユール、ボワエルデュー、マイアー [マイル]、スポンティーニの作品も取り上げ、1814年以降はヴェーバー、ベートーヴェン、ロッシーニの作品が加わった。但し、ロッシーニ作品がヴァイマルで上演されて熱狂的成功を収めるのはゲーテが劇場監督を退いた後である。

ゲーテ時代のヴァイマル宮廷劇場において最も数多く上演されたオペラは、モーツァルトの作品だった。その上演数は280回（6作品）で、内訳は《魔笛》82回、《ドン・ジョヴァンニ》68回、《後宮からの誘拐》49回、《コジ・ファン・トゥッテ》33回、《ティートの慈悲》28回、《フィガロの結婚》20回である。第2位のディッターズドルフ作品は139回（8作品）で、第3位ダレラク88回、第4位パエール73回、第5位のメユール63回と続く<sup>3</sup>。ゲーテはフリードリヒ・フォン・シラー（Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805）に宛てた手紙に、「[オペラへの期待は]最近では《ドン・ジュアン [ドン・ジョヴァンニ]》において大いに充たされたことと思います。しかしこの作品もまったく孤立した作品です。モーツァルトが亡くなったために、これと同じような作品が生まれてくるという希望はすべて虚しいものになりました」と述べている（1797年12月30日付）<sup>4</sup>。そしてモーツァルト作品に触発されたゲーテは、『魔笛』第2部の執筆にも取り組んでいた（1794年。中絶）。

宮廷劇場監督を辞したゲーテはオペラへの関心を失ってはいなかったが、比較的新しい作品で許容できたのはスポンティーニの《ヴェスタの巫女》と《フェルナン・コルテス》くらいで、ヴェーバーに関しては作曲家と作品の双方に嫌悪感を露わにした。けれども晩年のゲーテは前roman派オペラの美学や新たな傾向を充分理解してとは言い難く、作品への賛否も信頼する友人の下す評価の影響を免れなかった。そして自分の主張や評価を題材

や台本に限定して音楽への言及を控え、ロッシーニについても書簡の中で積極的にふれようとはしなかった。例えばゲーテは1818年1月20日付のツェルター宛の書簡に、「ロッシーニはかつて彼のオペラでどれが一番好きかと尋ねられた。彼の答えは《秘密の結婚》だった」と記しているが<sup>5</sup>、これはスタンダールが『1817年のローマ、ナポリ、フィレンツェ (*Rome, Naples et Florence en 1817*)』(1817年パリ刊)に記した問答の引き写しであり、スタンダールの原著には、「彼 [ロッシーニ] に《アルジェのイタリア女》に対する熱狂を話し、《イタリア女》と《タンクレーディ》のどちらが好きかと尋ねる。彼は私に《秘密の結婚》と答える」と書かれている(1817年1月9日)<sup>6</sup>。ちなみにゲーテは1818年1月18日の日記で同書にふれており、前年秋にパリで出版された『1817年のローマ、ナポリ、フィレンツェ』を数か月後に読んでいたことが判る<sup>7</sup>。だが、スタンダールが同書で「天才」と断言したロッシーニに対し、ゲーテが関心を寄せた形跡はない。

これに対しツェルターは、同じ1818年8月27日付のゲーテ宛の手紙に、「私はカッセルで、ロッシーニの世界的に有名な《タンクレーディ》を初めて聴きました。音楽は魅力的で、真にイタリア的な意味において明晰、純粹、熟達しています [chiaro, puro e sicuro]。どの曲の旋律も、スタイルも、音楽の運びも流麗です。曲とは関係ありませんが序曲も良かったです」と称賛した<sup>8</sup>。そして翌1819年7月20日 [~8月9日] の手紙で初めてヴィーンで観た《オテッロ》を絶賛し、ロッシーニを「疑いもなく天才の人」、「グルックのように、自分の手段を自由に駆使するのを知っています」と書き、観劇した《泥棒かささぎ》の印象も記している<sup>9</sup>。

その後もツェルターは1821年9月20日にヴィーンで観た《セビーリャの理髪師》の感想を書き送るなど<sup>10</sup>、折にふれロッシーニ作品を称賛しているが、現存するゲーテの返信にはこれに関する言及が無い。

### 晩年のゲーテが観劇したロッシーニ作品

それでも晩年のゲーテは複数のロッシーニ作品をヴァイマルで観劇し、劇作家の視点から題材に苦言を呈している。ヨハン・ペーター・エッカーマン (Johann Peter Eckermann, 1792-1854) が1828年10月6日の日記に記したゲーテの言葉を見てみよう。

[今日の食卓のゲーテはことのほか上機嫌で] 劇場の話がでた。最近のオペラ、ロッシーニの『モーゼ』のことがさまざま論議された。人々はその題材を非難し、音楽をほめたりくさしたりした。ゲーテは次のように語った。

「君たちの言い分はわからない」と、彼は言った。「題材と音楽とを分けて、それを別々に味わうなどということがどうしてできるのか。題材はよくないと言い、しかも題材のことを顧みずにいい音楽だけを楽しめるかのように言う。実際、君たちの性質の構造はおかしい。一方で最も強い感官たる目がまったくばかげた対象物で苦しめられているのに、どうして耳のほうは気持ちよい音楽を聴いていられるのだろう。

だが実際、この『モーゼ』はまるでばかげている。それは君たちにも異論はあるまい。幕が上がると、そこにみんなが立って祈っている。これはまことに場違いだ。祈らんと思えば汝の部屋に入り、戸を閉じよ、と書かれている。劇場で祈るべきではない。

私なら全然別の『モーゼ』を書き、その発端もすっかり違ったふうにしただろう。まず、イスラエルの民がエジプトの監督の専横のために、重い賦役を負わされて苦しめられているさまを見せるだろう。それによって、あとで、モーゼが国民のためにつくした功績、つまりその国民を不名誉な重圧から解放したことが、いっそうきわだったものとして見えることになる。」

ゲーテは非常に快活にそのオペラ全体の幕と場面とをいちいち説明していった。終始機知に富み、生气に満ちて、その主題歴史的意味にかない、並みいる人々を喜ばし驚かせた。人々は彼のよどみなく流れる思想と彼の晴れやかで豊かな構想力に感嘆せざるをえなかった。あまり早く進んだので、すべてを記憶にとどめることはできなかったが、ゲーテが暗黒を切り抜けたあとで光明の回復への喜びを表すために入れた、エジプト人の舞踏のことが心に残った。<sup>11</sup>



晩年のゲーテの肖像  
(シュティラー画、1828年)

この記述から、会食の列席者が数日前ヴァイマルで上演されたロッシーニの《モーゼ》(《エジプトのモーゼ》もしくは《モーゼとファラオン》)の改訂版。ヴァイマルでは《モーゼス (*Moses*)》の題名で上演)を話題にのせ、彼らがドラマを貶してロッシーニの音楽を褒めたのをきっかけにゲーテの口が滑らかになったことが判る。ゲーテは10月4日夜にヴァイマルでこのオペラを観劇していたが<sup>12</sup>、音楽に関してとくに感想を述べていない。

エッカーマンは3日後の日記(10月9日)に次の後日談を記している。

今日私はゲーテとフォン・ゲーテ夫人とだけで昼の食事をした。先日の話題がまたとり上げられて続けられることがよくあるのだが、今日もそうであった。ロッシーニの『モーゼ』が再び話題になった。われわれは一昨日のゲーテの晴れやかな気分を思い起こした。

「おもしろ半分は『モーゼ』について話したことは」とゲーテは言った。「もう覚えてはいない。まったく何げない気で話したのだから。ただこれだけは確かだ。オペラは題材と音楽とが結びば、二つがともに足並みをそろえているときにのみおもしろいと思われる。どういうオペラをよいと考えるかと尋ねられたら、私は『水を運ぶ人』[註：ケルビーニの《二日間》]をあげよう。この題材は、音楽がなくとも一つのまとまった脚本として、充分上場できるくらいに完全なものであるからだ。作曲家たちはこのりっぱな基礎の重要性というものを知らないし、またいい題材を改作して助けてくれる、もののわかった詩人をまるでもっていない。もし『密猟者』[註：ヴェーバーの《魔弾の射手》]があればよい題材でなかったら、音楽だけでこのオペラに今ほど多くの観客を殺到させることはむずかしかっただろう。<sup>13</sup>

ゲーテが音楽に関して積極的に意見を述べないのは、彼が同時代の音楽に対する理解の回路を欠いていたためである。そのことはゲーテがベートーヴェンを避け、シューベルトから献呈された《糸を紡ぐグレートヒェン》と《魔王》を含む歌曲集を冷たくあしらい、初対面のヴェーバーに侮蔑的態度を示したことで判る。ゲーテの評価した同時代作曲家がカイザー、ライヒャルト、ツェルターだったとの事実も、名誉なこととは言い難い。それゆえ、人気作曲家で当時の前衛に属したロッシーニの作品をゲーテが正当に評価しえなかったとしても不思議ではない。それでも面白いことに、ゲーテの自宅には彫刻家ピエール＝ジャン・ダヴィッド (Pierre-Jean David d'Angers, 1788-1856) から贈られたロッシーニの石膏像が飾られていたという。

夕方六時半ゲーテ邸に行くと、ホルタイとフランクがいた。[中略] 彼 [ゲーテ] は上機嫌だった。彼はそれからロホリッツのことも感情細かな男だとほめたし、たまたま英国婦人たちの一人から発せられた幾つかの非難について、賛辞を呈した。続いてダヴィッドから贈られたロッシーニの石膏像を持って来させ、この作曲家の様子をやかにさがっていて軽率だと評した英国婦人たちを相手に愉快そうにからかった。

(1829年8月31日にゲーテを訪問したマルティン・エドゥアルト・サムソンの日記)<sup>14</sup>

ロッシーニを「やかにさがっていて軽率」と評した英国婦人をゲーテがなんと行って冷やかしたか知りたところだが、これに関する記述は見当たらない。

ところで、ゲーテはヴァイマルでロッシーニのオペラを幾つ観劇したのだろうか。確かなのは1824年の《タンクレーディ》、1826年の《セビーリヤの理髪師》、1827年の《泥棒かささぎ》、1828年の《モーゼ [モーゼス]》のみである。ゲーテの存命中に《セミラーミデ》《コリントスの包囲》《ギヨーム・テル》も上演されていたが、高齢のため劇場に足を運ばなくなった彼は観ていないようだ。しかし、折にふれツェルターやエッカーマンからロッシーニ作品の感想を聞かされていた。例えばツェルターは、1830年1月26～27日の手紙に《コリントスの包囲》の感想を、「台本は奇妙なごた混ぜですが、[このみじめな物語につけられた]音楽は新鮮で、花火のように爆発する力強いパッセージで活気があります」と書き送った<sup>15</sup>。そして同年4月11～12日にヘンリエット・ゾントーク (Henriette Sontag, 1806-54) のデズデーモナによるベルリン・デビューの感想を記し、同月16～17日には《オテッロ》の上演から帰宅してすぐに、一緒に観劇したスポンティオーニが批評家たちと同様この作品を全面否定したが、私にはロッシーニの敵を論破する力が無いのでおとなしく沈黙を保ちます、と述べ<sup>16</sup>、同年10～11月の手紙では《セミラーミデ》(ベルリンでは《セミラミス》の題名で上演)と《ギヨーム・テル》(ベルリンでは《アンドレアス・ホフナー》に改作して上演)を話題にのせ、翌1831年10月には《湖の女》についても報告している<sup>17</sup>。

ロッシーニの信奉者となっていたエッカーマンも、1831年2月21日にゲーテと次の対話を交わした。

「ロマン派の有能な詩人が」と、私 [エッカーマン] は言った。「この作品 [ゲーテ『ヘーレナ』] を初めから終いまで、オペラに書き改め、ロッシーニがその偉大な才能を集中してすぐれた作曲をすれば、『ヘーレナ』の効果があがるでしょう。と言うのも、ここには他の作品ではまず容易に見られないほどの豪華な装飾や、目を見張らせる変化や、まばゆいばかりの衣装、魅惑的な舞踏を用いる動機があります。比類のないようなすばらしい感覚性の充溢が、機知豊かな寓話の基礎の上に躍動していることは、申すまでもありません。」

「私たちは」と、ゲーテは言った。「神々が私たちに与えてくださる将来に期待しよう。こういう事柄は急

ぎすぎてはならない。大事なことは、そういうことが人々にわかって、舞台監督や詩人や作曲家たちが、この中に自分たちの利益を認めることだ。」<sup>18</sup>

ここでもゲーテはロッシーニの名前を口にしていない。2年前に『ファウスト』のオペラ化に話が及んだ際にも、ゲーテはロッシーニを無視してモーツァルトとマイアベーアの名を挙げている。

「それでも」と、私 [エッカーマン] は言った。「『ファウスト』にふさわしい音楽を得たいという希望は捨てられません。」

「それはとうてい不可能だ」と、ゲーテは言った。「その所々に出てくる不快な、厭な、恐ろしいことどもは、時代に合わない。音楽は『ドン・ジュアン』のような性格のものでなければなるまい。モーツァルトが『ファウスト』を作曲すればよかつたろう。マイヤーベーア [マイアベーア] にもおそらくできはするだろうが、彼はイタリアの劇場があまり忙しいから、こういうものに手を出すまい。」(1829年2月12日)<sup>19</sup>



ゲーテ『ファウスト』第一部  
初版の扉(1808年)

どうやらゲーテには、ロッシーニの音楽がお気に召さなかったようだ。

### ロッシーニの美質を理解できなかったゲーテ

ゲーテはオペラを音楽劇ではなく、伴奏音楽を持つドラマと理解し、音楽そのものよりも題材や筋立てに強い関心を抱いた。それは先に引用したように、《モーゼ》を観た後に自分なら幕と場面をこう運ぶと即興的に劇を組み立てたり、《タンクレーディ》を観た後にそれをブッサン流のファーヴォラ・ボスカレッチャ (favola boscareccia 牧歌劇や田園劇の一種) の形式に書き直そうとしたことでも判る。

ゲーテにとってオペラ台本の理想は、音楽がなくても一個の戯曲として通用するものであった。それでは詩と音楽を軽んじ、音楽の自律性に依拠するロッシーニのオペラをゲーテが好まなかったとしても不思議はない。彼は《セビーリャの理髪師》を観る以前にはこのオペラに好意的だったのに——ゲーテがツェルターに宛てた1824年12月3日付の手紙に、「君の与えてくれる音楽の情報はおおいに役に立つ。君が教示してくれた、音楽は概念を通じて理解可能だという点においてはだ。少なくとも私には良く判る。なぜロッシーニのオペラの中で、並外れて《セビーリャの理髪師》を称賛したくなるかが」<sup>20</sup>——、1826年9月3日に人気沸騰のゾンタークがロジーナを演じる《セビーリャの理髪師》を観ると、次の拒否反応を示さずにはいられなかった。

「彼女がいかなる人物であるか合点がゆき、聴衆の没個性にまったく腹立たしくなってきたとき、私は孫の手をとって、彼らが逆らうにもかかわらず、栈敷からつれだした。まるで、妻がソドムとゴモラを目の前にして塩の柱に変わったあとで、ロトが二人の娘をつれて逃げたように。」

(エッカーマンがハンス・フォン・ビューローに語った話。1826年9月)<sup>21</sup>

何がゲーテをこのような行動に駆り立てたのか。初々しく美しいゾンタークが舞台上で見せた媚態と華麗なコロラトゥーラが耐え難かったのではないかと私は想像する。興味深いのは、その2か月前にパリでゾンタークの演じるロジーナを観たスタンダールがゲーテと正反対の感想を述べたことである。

ゾンターク嬢は十九か二十の小柄な女性で、実にかわいらしい。ずいぶんきれいで、歌には高貴で上品な匂いが漂う。[中略] このパリ初登場の女性歌手の歌について、どう言えばよいものか。よく響く輝かしい声で、予想できない抑揚をつけ、優雅に満ちた歌い方をする。要するに一言でいえば、〈少しダヴィデ風〉なのである。あの歌手と同じように、ゾンターク嬢は装飾音を付けすぎる。昨日はロッシーニの『シジスモンド』の大アリアを装飾音で窒息させてしまった。[中略] ロジーナ役がこれほど満足すべき歌手を得たことはなかった。ゾンターク嬢は青春の陽気と熱気を発散している。仕草が多すぎるので、彼女の敵(もう嫉妬心をかき立て、敵がいるのである)にシナばかり作ると非難されかねない。

(スタンダール筆『ジュルナル・ド・パリ』1826年6月19日号)<sup>22</sup>

それゆえ私は、かつてこう書いた——「ロッシーニの音楽の軽妙さを好まなかったゲーテは、ゾンタークがロジーナ役を装飾たっぷり、媚びるような仕種で歌い、それを聴衆が喜ぶのを見て嫌悪を催したのである」<sup>23</sup>。

ここで指摘しておきたいのは、そうした評価の違いが単にゲーテとスタンダールの音楽趣味の違いに起因するのではなく、ロッシーニの音楽に備わる新しい傾向としての音楽の自律性と装飾歌唱、さらには「豊かな官能性」(アドルフ・ベルンハルト・マルクス『ベートーヴェンの交響曲について』1824年)<sup>24</sup>に関して当時の知識人の評価が両極端に割れた、という点である。ショーペンハウアー(Arthur Schopenhauer,1788-1860)が『意思と表象としての世界』(1819年)でロッシーニを絶賛したのも、彼の歌唱旋律が概念に縛られず、固有の言語を備えていると理解したからである。1824年9月にはヴィーンで哲学者ヘーゲル(Georg Wilhelm Friedrich Hegel,1770-1831)がロッシーニ作品に熱狂し、イタリア人歌手の超絶技巧に酔い痴れていた<sup>25</sup>。

ゲーテは音楽に理性を超えた高次の表現作用を認めていたが、自身は理性と道徳律で理解できないものを忌避し、ロッシーニの美質を認めることが出来なかった。「耳の人」たりえなかった、というだけではない。つまりところゲーテは徹頭徹尾「文学の人」だったのである。そのことは最晩年のゲーテが最新フランス・ロマン派文学に親しみ、メリメとユゴーの才能を称え(エッカーマン、1830年3月14日と1831年6月27日)<sup>26</sup>、スタンダール『赤と黒』の価値を認めたことでも理解しうる(同前、1831年1月17日)<sup>27</sup>。たぶんオペラは、音楽のジャンルの中で最もゲーテと縁遠い存在であった。オペラはどこかで詩や文学を軽んじ、あるいは踏みにじることなしには成立しない芸術だからである。少なくともロッシーニの時代まではそうだった。そしてロッシーニほど確信犯的に、ドラマや音楽から自由であろうとした作曲家もいなかったのである。

### 作曲されなかったロッシーニのオペラ《ファウスト》

ロッシーニはゲーテ存命中の1830年、パリ・オペラ座のための新作台本に『ファウスト』を検討していた。これに関する証言は二つあり、その一つ、フェルディナント・ヒラー(Ferdinand Hiller,1811-85)によるロッシーニからの聞き書きではロッシーニが次のように語っている。

[ヒラー:] あなたは《[ギョーム・] テル》の後、オペラ座のために作曲を続けようとはしませんでした。《ファウスト》を作曲するつもりはなかったのですか？

[ロッシーニ:] それは長いこと私の気に入っていた思い付きで、すでにジュイ[註:《ギョーム・テル》の台本作家エティエンヌ・ド・ジュイ]と筋書きの全体もまとめていた。もちろんゲーテの詩に基づいてね。でもその頃パリでまさしくファウスト熱が巻き起こり、各劇場がそれぞれの《ファウスト》を演目にしていただ。それが原因で私のやる気も削がれてしまったよ。折しも七月革命の最中でね、オペラ座もそれ以前は王立の機関だったのに、革命後は個人興業主の手に落ちた。母[アンナ]が亡くなり、フランス語のできない私の父[ジュゼッペ]にはパリの生活が耐え難いものになってしまった。だから私は、実際はあと4作のオペラ・セーリアを提供する約束だった[オペラ座との]契約を解消することにしたのだ。祖国で静かに暮らし、老いた父の晩年を楽しませてあげたがった。私は遠くにいて、愛する母の死に目に会えなかった。それは私にとって永遠に消えることのない苦しみであり、父ともそんなふう終わるのではないか、との強い恐怖心を抱いていたのだ。<sup>28</sup>

オペラ座との契約解消の経緯も含め、ロッシーニ証言はおおむね事実と一致する。彼は1829年5月8日にフランス王家との間に向こう10年間に5作のオペラを作曲する契約を結び、3か月後に初演される《ギョーム・テル》がその最初の作品となっていた<sup>29</sup>。そしてポーロニャに帰郷したロッシーニが1830年5月4日付の手紙でパリのエミール・リュベールに求めた台本が、作品名は記されていないものの周辺情報から『ファウスト』を指すと推測されているのだ<sup>30</sup>。

ロッシーニが言及したパリの「ファウスト熱」も事実と符合しており、ゲーテ作品の演劇としての上演とは別に音楽劇やオペラが作られた。1827年10月27日にはパリのヌヴオーテ劇場(Théâtre des Nouveautés)でベアンクール(M.Béancourt,?-?)編曲の音楽を伴う3幕の歌劇(drame lyrique)《フォースト[ファウスト](Faust)》が上演され、詳細不明ながら同年パリでドイツ人グループがルイ・シュポーア作曲《ファウスト(Faust)》を上演したとする文献もある<sup>31</sup>。1828年10月29日にはパリのポルト=サン=マルタン劇場でアレクサンドル・ピッチニ(Louis Alexandre Piccini,1779-1850)の音楽による《フォースト[ファウスト](Faust)》が初演され<sup>32</sup>、1828~29年にはベルリオーズが《ファウストの八景(Huit scènes de Faust)》を作曲、作品1として自費出版した(1829年。同年初演)。ベルリオーズがテキストに使用したのはジェラルド・ド・ネルヴァル(Gérard de Nerval,1808-55)による『ファウスト』フランス語訳で、これが1827年12月にパリで出版されるとただちに知識人の注目を集めた。1830年にはルイーゼ・ベルタン(Louise Bertin,1805-77)がゲーテを原作とするイタリア語のオペラ・セミセーリア《ファウスト(Fausto)》を完成し、マリブランの出演を前提に上演が企画された。その計画はいったん見送られ、初演は1831年3月7日、イタリア劇場(サル・ファヴァール)にて他の歌手によって行われた<sup>33</sup>。

こうした背景を考えると、ロッシーニが《ギヨーム・テル》に続いてこの題材を選んだ理由も頷けよう。当時パリのインテリにとって『ファウスト』はアップ＝トゥ＝デイトな、つまりはモダンで時流に合致した素材だったのである。けれどもロッシーニが述べたように七月革命がフランスの政治体制を変え、オペラ座の運営にも大きな変動があった。そして孤独な父を見かねたロッシーニは引退を決意し、《ファウスト》のオペラ化を断念したのである。

ロッシーニの《ファウスト》に関するもう一つの証言も見ておこう。晩年のロッシーニと交際のあったアレクシス・アゼヴェド (Alexis Azevedo, 1813-75) が 1864 年に出版したロッシーニ伝の次の一節である。

[引退後のロッシーニは老いた父の面倒をみながらボローニャで暮らし] フランス語による彼の二つ目の作品となるべき《ファウスト》を夢見ていた。それは彼がゲーテの傑作を注意深く研究した後にみずから筋書きを作り、台本のプランは M. ド・ジュイによって書かれていた。<sup>34</sup>

アゼヴェドがヒラーによる聞き書きを知っていたとは考え難いので、この話はロッシーニから直接聞いた可能性がある。

このように、ロッシーニがオペラの筆を折る直前に『ファウスト』のオペラ化を考えたのは疑いえないが、作曲せずに終わったのは幸運だったかもしれない。なぜならこの時点で『ファウスト』は第一部に当たるものしか世に出ておらず、第二部は 1831 年 7 月に完成しながらゲーテの没後まで出版されなかったからである。それゆえロッシーニが《ファウスト》を作曲しても、原作のドラマの深みや精神性を反映しえたかどうか疑問である。そのことはゲーテとロッシーニといういささか不似合いな二人の、ピントの外れた芸術上の結びつきを生まずに済んだ点でも幸いだった。異なる二つの巨星は別個に存在してこそ輝きを増す……少なくともゲーテとロッシーニの場合はそうである。

<sup>1</sup> 《後宮からの誘拐》は 1785 年 4 月 5 日にヴァイマルで初上演され、ゲーテに感銘を与えた。その反響は『イタリア紀行』第二次ローマ滞在の次の報告からも読み取れる——「単純な局限されたものに引きこもろうとするぼくたち [ゲーテとカイザー] のすべての努力は、モーツァルトの出現によって水泡に帰した。《後宮からの誘拐》はすべてをうちこわし、ぼくたちのこのように用意周到に制作した曲は、劇場において二度と話題にのせられることはなかった」(ローマ、1787 年 11 月。『ゲーテ全集』第 11 巻、高木久雄訳、潮出版社、1979 年。363 頁)。

<sup>2</sup> 『イタリア紀行』には観劇したオペラへの言及がきわめて少ない。《途方にくれた興業師》に関する言及は、同書第 2 部、1787 年 7 月 31 日の項に見出せる。

<sup>3</sup> Alfred Orel., *Goethe als Operndirektor*, Bregenz, 1949. に基づく。

<sup>4</sup> ゲルノート・グルーパー『モーツァルト受容の 200 年史』(山地良造訳、音楽之友社、1994 年) 76 頁

<sup>5</sup> Lorraine Byrne Bodley, *Goethe and Zelter: Musical Dialogues*, Ashgate Publishing Group, United Kingdom, 2009., pp. 237-238. [No. 239: Goethe]

<sup>6</sup> Stendhal., *Rome, Naples et Florence en 1817.*, Delaunay, Paris, 1817., p. 58.

<sup>7</sup> *Goethe and Zelter*, p. 237., n. 250.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 244-245. [No. 248: Zelter]

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 254. [No. 258: Zelter]

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 283-284. [No. 287: Zelter]

<sup>11</sup> ビーダーマン編『ゲーテ対話録』第 4 巻 (高橋義孝訳、白水社、1968 年)、29-30 頁。なお、第 5 巻 273 頁の註 2624 ではエッカーマンの同席に疑問が呈され、「エッカーマンは 10 月 7 日付でソレの話によってこの対話を日記に記入し、そしてここに誤って自分の体験として報告しているように思われる」としている。

<sup>12</sup> エッカーマン『ゲーテとの対話 (中)』(山下肇訳、岩波文庫、1968 年)、319 頁の註を参照。

<sup>13</sup> 『ゲーテ対話録』第 4 巻、32 頁

<sup>14</sup> 同前、168 頁

<sup>15</sup> *Goethe and Zelter*, pp. 455-456. [No. 488: Zelter]

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 462-464. [No. 498: Zelter]

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 478-480. 及び p. 531.

<sup>18</sup> 『ゲーテ対話録』第 4 巻、362-363 頁

<sup>19</sup> 同前、71 頁

<sup>20</sup> [A cura di Giovanni Inson], *Johann Wolfgang Goethe., Sulla musica.*, Edizione Studio Tesi, 1992., pp. 33-34. のイタリア語訳より。

<sup>21</sup> 『ゲーテ対話録』第 3 巻 (国松孝二訳、白水社、1965 年)、335 頁

<sup>22</sup> スタンダール『ロッシーニ伝』(山辺雅彦訳、みすず書房、1992 年)、425-6 頁

<sup>23</sup> 水谷彰良『プリマ・ドンナの歴史 II』(東京書籍、1998 年)、325 頁

<sup>24</sup> グルーパー、前掲書、174 頁

<sup>25</sup> ショーペンハウアーとヘーゲルのロッシーニ評価については、日本ロッシーニ協会ホームページ掲載の拙稿「ロマン的想像力とロッシーニの音楽」を参照されたい。

<sup>26</sup> エッカーマン『ゲーテとの対話 (下)』(山下肇訳、岩波文庫、1969 年)、261-71 頁及び 303-4 頁

<sup>27</sup> 同前、297 頁

<sup>28</sup> Ferdinand Hiller., *Plaudereien mit Rossini.*, Kölnische Zeitung., 22-30/10/1855. [a cura di Guido Johannes Joerg]., *Gli*

---

*scritti rossiniani di Ferdinando Hiller*, (in *Bollettino del centro rossiniano di studi*, Anno XXXII, Fondazione Rossini, Pesaro, 1992.), p.91. のイタリア語訳より重訳。

<sup>29</sup> 契約の詳細は、Gioachino Rossini, *Lettere e documenti*, vol.III, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni., Fondazione Rossini, Pesaro, 2000., pp.498-500. 参照

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.652., n.3.

<sup>31</sup> Hisashi Mizuno., *Bibliographie critique sur les Faust de Nerval*. (ナミュール大学のサイト「GERARDdeNERVAL.be」に掲載) [http://www.gerarddenerval.be/index.php?page=etudes\\_h&titre=ETUDES%20HEBERGEES](http://www.gerarddenerval.be/index.php?page=etudes_h&titre=ETUDES%20HEBERGEES) (最終アクセス確認 2014-04-04)

<sup>32</sup> 初版台本に基づく(ウォリック大学図書館のデジタル複製あり。Warwick Digital Library)。なお、前記 *Bibliographie critique sur les Faust de Nerval* では 9 月 29 日となっている。

<sup>33</sup> *The New Grove Dictionary of Opera.*, London, 1992 (Vol.1 項目「Bertin, Louise」)。この作品は合計 3 回で演目から外れた。

<sup>34</sup> Alexis Azevedo., *Rossini, Sa vie et ses œuvres.*, Heugel et Cie, Paris, 1864., p.292.