

初期のヴァーグナーとロッシェニ

水谷 彰良

初出は『ロッシェニアナ』(日本ロッシェニ協会紀要)第31号(2010年5月発行)の拙稿『ロッシェニ雑学ノート』のpp.70-73.「初期のヴァーグナーとロッシェニ」。書式変更し、図版を追加してHPに掲載します。
(2013年6月)

初期のヴァーグナーとロッシェニ

ベートーヴェンを尊敬し、ドイツ音楽の新時代を切り拓こうとしたリヒャルト・ヴァーグナー(Richard Wagner,1813-83)。彼にとってヨーロッパを席捲するイタリア・オペラほど、憎くい敵はいなかったはずで。オペラ作曲家としてひと旗挙げるつもりでパリに来たヴァーグナーは、1840年から42年までパリのシュレザンジェ社でオペラの編曲や校正をして生活しました。ドニゼッティ《ラ・ファヴォリット》のピアノ伴奏編曲もその一つで、後に自伝『わが生涯(Mein Leben)』(1870-80年刊)の中で、「ドニゼッティの駄作のために労力を費やした」ことを後悔し、薄給で徹夜仕事をさせられた悔しさをにじませています。

けれどもシュレザンジェ社の仕事をしたおかげで、ヴァーグナーは同社の発行する『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル・ド・パリ(Revue et gazette musicale de Paris)』紙上に『ベートーヴェン詣で』『パリ客死』その他の小説や種々の論説を掲載できたのでした。『ベートーヴェン詣で(Une visite à Beethoven)』は同紙1840年11月19、22、29日、12月3日の4回にわたって連載され、架空のベートーヴェン訪問を小説として描き、主人公の「私」がイギリス人紳士と知り合い、ベートーヴェンと対面した様子が軽妙なタッチで描かれています。その末尾、友人のイギリス人から「一緒にイタリアへ行きませんか?」と誘われた「私」とのやりとりは、小説の結びとして次のように書かれています。

「誰に会いたいのですか?」と私は彼に聞き返した。

「ロッシェニ氏と知り合いになりたいのです。ああ!彼はすごく偉大な作曲家です」

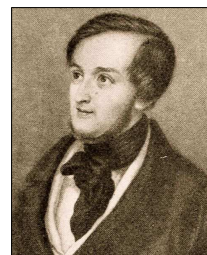
「ありがとう」と私は彼に答えた—「私はベートーヴェンを知りました。私の全生涯にとってそれで充分です」

我々は別れた。私は最後の憧れの一瞥をベートーヴェンの家に投げかけ、そして自分の眼を清め、高めると、北への道を歩み始めたのだった。

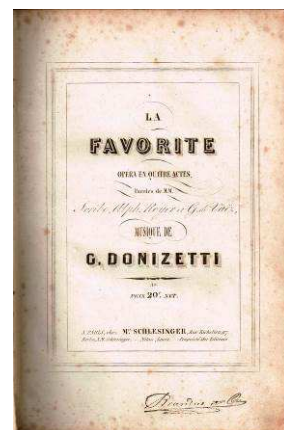
(ヴァーグナー『ベートーヴェン詣で』¹)

この小説に出てくる作曲家の名前はここまでベートーヴェンが唯一だったのに、ヴァーグナーは最後の最後にロッシェニに皮肉を投げずにはいられなかったのでしょうか。ロッシェニはすでに引退してイタリアに帰国していたので、ヴァーグナーは面識がありません。それでもヴァーグナーはその2年前、まだリガにいた頃に、ロッシェニの歌曲/重唱曲集《音楽の夜会》の二重唱(漁師たち)を管弦楽用に編曲し(WWV47)、1838年3月19日に自身の指揮で初演しています。

パリで根強い人気を誇ったロッシェニゆえ、若き日のヴァーグナーは表立った批判をしていません。とはいえ当時ロッシェニをくさす文章を書けば、パリの音楽新聞の編集者がその部分を勝手に削除してしまったようです。ヴァーグナーは自伝の中で、オペールの《ポルティシの口のきけない娘》に関する文章を寄稿し、「ロッシェニの旋律があたかもソルフェージュのごとく積み重ねら



若き日のヴァーグナー



ヴァーグナー編曲《ラ・ファヴォリット》(パリ、シュレザンジェ [第2版1845年]。筆者所蔵)



『ベートーヴェン詣で』第1回掲載の『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル・ド・パリ』1840年11月19日号(筆者所蔵)

れている点に注目させた」ところ、校正刷りからこの部分が消えていた、と批判しています²。そしてロッシーニの《スタバト・マーテル》に関する論説（1841年12月15日付）はパリの新聞に掲載を拒否されたらしく、ロベルト・シューマンが主幹を務める『新音楽時報（*Neue Zeitschrift für Musik*）』の1841年12月28日号に発表されました³。

この論説はパリでの正式な《スタバト・マーテル》初演の前に書かれ、作品の論評ではなく、成立に関する伝聞を基に記したものです。私は英訳で読みましたが、ゴシップ的な内容でロッシーニと出版社トルプナへのひどい当てこすりがあり、「《ラ・チェネレントラ》の代わりにモーツァルトの《レクイエム》を演奏すべきだ」などと、ちょっとピントのずれた発言もしています。その一方、皮肉たっぷりに、「ロッシーニは敬虔だ。— 全世界が敬虔であり、パリのサロンも敬虔な祈禱室に変えられてしまった。— それはとてつもないことだ！ この男が生きているかぎり、彼は流行であり続けるだろう。彼が流行を作るのか、それとも流行が彼を作るのか？ これはやっかいな問題だ」とも書いています⁴。けれどもヴァーグナーはこの段階で《スタバト・マーテル》を聴いていないのですから、単なる揶揄でしかありません。

ヴァーグナーは当初イタリア・オペラの影響をあまり受けず、むしろオベール《ポルティシの口のきけない娘》（1828年）やエロール [エロルド] の《ザンパ》（1831年）、さらにアレヴィやマイヤベーアなどのフランス・オペラからの影響が指摘されています⁵。しかし、《恋愛禁制、またはパレルモの修道女》（WWV38、1836年）を聴けば、その声楽書法にロッシーニやベッリーニの影響のあることが判ります。ちなみにヴァーグナーは1833年にヴェルツブルクでロッシーニの《タンクレーディ》と《オテッロ》の稽古と指揮を行い、1834～36年にはマクデブルクでベッリーニの《異国の女》《カプレーティとモンテッキ》《ノルマ》、ロッシーニの《タンクレーディ》《セビーリヤの理髪師》《オテッロ》も指揮しています。ですから彼にとってイタリア・オペラの見本は後世に残るベッリーニとロッシーニの名作であり、そこから十分な栄養分を摂取したのです。ロッシーニ全集版《タンクレーディ》序文の中で、校訂者フィリップ・ゴセットは〈ディ・タンティ・パルピティ〉の後世のパロディ引用で最も有名なそれが《ニュルンベルクのマイスタージンガー》（1868年）の第3幕にある、と記しています⁶。どの部分がそれに当たるのか、関心のある方は探してみてください。

ヴァーグナーの絶対旋律とロッシーニ

その後ヴァーグナーはイタリア・オペラに対する批判を先鋭化していきますが、その過程で「絶対旋律」の概念を確立します。ヴァーグナーにとって「絶対旋律」とは、独立して着想された、それ自体で充足したメロディであり、その典型がロッシーニのオペラの旋律でした。これに関する記述を、『オペラとドラマ（*Oper und Drama*）』（1851年）から拾い上げてみましょう。

最初にヴァーグナーは、アリアの旋律を「花の香り」、詩句を「花の身体」に譬えてその本質を考察しています。そして、かつてアリアの旋律は音楽上の基質であったのに、徐々にドラマが重視されると花の香りが損なわれ、官能の強さや魅力が減って不自然に思われ始めた……そんな花の香りに、造花としての身体を与えたのがロッシーニなのだと思います。

この身体は模造品だったので、せめて見る者の目をごまかすために、かつて豊穡な自然の中で、本質から発する精气として香気を放っていた天然の身体にできるだけ似せて作られていた。この並外れて器用な造花師はビロードと絹で花を形作り、実物と見紛うような彩色を施し、乾いた萼を例の香水という基質でうるおして、まるで本物の花のように香気を放ち始めるようにした。——この偉大な芸術家とは**ジョアッキノ・ロッシーニ**のことである。⁷

続いてヴァーグナーは、ロッシーニの青春時代には周囲に過去のオペラの屍しかなく、それでも生きようとしたロッシーニは絶対旋律にのみ生命があると悟ったのだ、と述べます——

彼 [ロッシーニ] は総譜の細部に拘泥することはせず、人々が楽譜なしで歌っているものに耳を傾けた。そしてそこで耳にしたのは、オペラの全体的仕組みのうち意識せずとも最も耳に残る**露わで耳に心地よい絶対的に旋律的な旋律**、つまり、まさしく**旋律**でしかなく他の何物でもない、なめらかに耳に入る**旋律**であった。[中略]

ロッシーニは、事実このような旋律を鳴り響かせたのであった。そして、見るがいい！ オペラの秘密が明らかになったのだ。熟慮や美学的思索の築き上げたものは、ロッシーニのオペラ旋律によって取り壊され、実体のない幻影のように雲散霧消した。[中略]

世は挙げてロッシーニの旋律を支持し、このような旋律を用いて特異な芸術を創造するすべを完璧に心得

ている彼に拍手喝采した。彼は形式を組み立てることにはまったく手をつけず、逆にとにかく手近にある単純で無味乾燥で明快きわまりない形式を、それがもともと唯一必要としていた完全に首尾一貫した内容、すなわち麻痺的恍惚感に誘う旋律で満たしたのである。⁸

こうした理解の上に、ヴァーグナーはオペラの死を宣言しました。

ロッシーニをもって本来の意味における**オペラの歴史**は終わりを告げた。それまで意識されていなかったオペラの本質の萌芽が発展を遂げ、意識化されたむき出しの豊満さに達したとき、つまり音楽家がこの芸術作品の無制限の権力をもつ絶対的構成要素として認知され、観客の嗜好が音楽家の態度に対する唯一の指針として認知されたときに、それは終わった。見せかけのドラマが実際にことごとく根底から排除され、耳に心地よい無条件に名人技的な歌唱が、歌手たちの唯一の使命として承認され、またこうした理由で彼らが作曲家に出す注文が、絶対に譲れない彼らの権利として承認されたときに、それは終わった。[中略] —少なくとも確かなのは、ロッシーニをもってオペラが死んだということである。⁹

ロッシーニを基盤に「絶対旋律」の概念を確立したことで、こうした理論化が可能になりました。その着想を得たのがいつかは判然としませんが、もしかすると、ヴァーグナー自身の次の体験がきっかけになったのかも知れません。ヴァーグナーが休暇をもらって《ローエングリン》の作曲に取り掛かったとき彼を悩ましたのが、頭に残る《ギョーム・テル》の旋律だったのです。自伝にはそのときのことが、次のように書かれています。

《ローエングリン》の音楽のために最初の構想を練ろうとする私を邪魔するものがあつた。私が最後に指揮したロッシーニのオペラ《ウィルヘルム・テル [ギョーム・テル]》からの旋律の余韻であり、私を、この上ない苦痛に絶えず引きずり込むのだ。絶望のどん底にあつて、ついに私は、このうんざりするほどしつこくつきまとう旋律への有効な解毒剤を思いついた。静かな散歩の道すがら、これもまたかなり新鮮な思い出である [ベートーヴェン]《第九交響曲》の第一主題を精一杯強引にひっぱり出したのである。——これは効き目があつた。
(ヴァーグナー『わが生涯』)¹⁰

脳裏につきまとうロッシーニの旋律……筆者もそうした経験がありますし、歌手たちからもよく「上演やコンサートでロッシーニを歌った後の数日間、その音楽が頭の中でぐるぐる回って離れない」と聞いたことがあります。モーツァルトでもベッリーニでもなくロッシーニの装飾旋律にのみ備わる不可思議な魅力、と言ったら言いすぎでしょうか。

オペラの改革と新時代は、こうした「絶対旋律」からの離脱によってなされるのですが、私はロッシーニに関するヴァーグナーの言説を不快に思ったことはなく、多少の誤解はあってもこれはこれで当時としては的を射た解釈ではないか、と感じます。そして絶対旋律を完全否定しながらも、ヴァーグナーが心の底ではロッシーニに好意的であるように思います。ヴァーグナーはロッシーニを「反動家」、その音楽を「浮薄で官能的」としながらなお、ロッシーニのオペラをそれ以前のオペラに関する諸問題の「決着」にして「完成」と位置づけ、《ギョーム・テル》はオペラ界を転換させる結節点である、と正しい判断を下しているからです。

こうしたヴァーグナーのロッシーニ理解は一貫したもので、ブレがありません。そして彼は、ベッリーニ、ドニゼッティ、ヴェルディといったポスト・ロッシーニのイタリア・オペラ作曲家や同時代のフランス・オペラ作曲家よりも、ロッシーニを高く評価し続けました。少なくともロッシーニを、一目置くべき唯一の同時代の作曲家、と認識していたのです。そしてそれがあつたからこそ、晩年のロッシーニとの会見が実現したのでした。この会見については、後日別稿で明らかにしたいと思います。

¹ Wagner, *Une visite à Beethoven* [4] (in *Revue et Gazette musicale*, Paris, 3 decembre 1840., pp.583-85.)

² リヒャルト・ヴァーグナー『わが生涯』山田ゆり訳、勁草書房、1986年。245頁

³ Eduardo Rescigno. *Dizionario rossiniano*, Biblioteca universale Rizzoli, Milano, 2002., p.502 が『ルヴェ・エ・ガゼット・ミュージカル』掲載とするのは誤り。

⁴ William Ashton Ellis の英訳。インターネットのサイト「The Wagner Library」で読むことができる。
(<http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagrosst.htm>)

⁵ トマス・S.グレイ『音楽的背景と影響 初期様式の形成』高橋宣也訳（バリー・ミリントン『ヴァーグナー事典』平凡社、1999年所収）pp.30-39.

⁶ *Tancredi: Edizione critica delle opera di Gioachino Rossini, I-10*, a cura di Philip Gossett., Fondazione Rossini, Pesaro, 1984., p. XXXV.

-
- ⁷ 『オペラとドラマ』 杉谷恭一・谷本慎介訳、ワーグナー著作集 3、第三文明社、1993 年。60-61 頁。太字は原文のまま（以下、同）。
- ⁸ 同前、63-64 頁
- ⁹ 同前、68-70 頁
- ¹⁰ 『わが生涯』、前掲書、396-97 頁