慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ジュゼッペ・ヴェルディのオペラをめぐるテオフィル・ゴオティエの音楽批評
Sub Title	La critique musicale de Théophile Gautier : autour des opéras de Giuseppe Verdi
Author	秋元, 幸人(Akimoto, Yukito)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1990
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.57, (1990. 3) ,p.131(144)- 150(125)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00570001-0150

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ジュゼッペ・ヴェルディのオペラをめぐる テオフィル・ゴオティエの音楽批評

秋　元　幸　人

文壇への登場の年1835年以来，最晩年にいたるまで，テオフィル・ゴオティエは，学芸欄担当者（フウイニトニスト）として，「ラ・プレス」紙「ル・モニトゥル・ユニヴェルセル」紙「ル・ジュルナル・オフィシエル」紙といった新聞に，定期的に，さまざまな演劇時評を発表しつづけた。それらのごく一部分は，『最近二十五年間のフランスにおける演劇史』として，6冊の本にまとめられている。(1) これを通読した場合に意外とされることには，音楽，とりわけオペラに対する彼の熱心な態度，が挙げられるかと思う。というのも，ゴオティエとは元来が画家を志していた人間であり，(2) ゴンクウル兄弟が伝える《私のとりえは〔…〕それはこの私という人間には可視の世界が存在しているということだ》というその矜持の言葉(3)によく表されているように，絵画・彫刻を主とした造形美術の方面にこそその本領があるものと，一般には，思われているからである。

しかし，それらの音楽・オペラ評の最良の部分は，まさしくそうした彼生得の気質が充分に発揮されて，いわゆる音楽批評の枠には収まりきらぬ独特の魅力を備えた批評文となっている。と同時に，随所に詩人・小説家としての，いわば彼が正業と自負していたところの，素顔が表れている点で，これはきわめて興味ぶかいゴオティエ研究上の文献でもある。さらにそれらは，時評という性格からして，濃厚に彼の時代の空気を帯び，七月王政・第二共和政・第二帝政諸期の格好な史料ともなりえている。それでも，これらの音楽時評に対しては，一般の読書人のあいだではもとより，ゴオティエ協会が1986年にその会報第8号・特集『テオフィル・ゴオティ

エと音楽』[4]を刊行するまでは研究者のあいだでも，これといった総体的な検討がなされずにきた。

学芸欄担当者（フウイユトニスト）としてのテオフィル・ゴオティエの活動とほぼ時を同じくしてパリに進出した作曲家の一人には，イタリアのジュゼッペ・ヴェルディがいた。この1813年生まれのオペラの大家は，ゴオティエとほとんどまったくの同時代人，といってよい人間だった。したがって，ゴオティエのヴェルディ評を時代順にたどってゆくときには，読者は，その折々のゴオティエ自身の意識のありようといったものにも，しばしば，出くわすことになる。両者の同時代性，ということに注目して，前記のゴオティエ協会会報に「ゴオティエとフランスにおけるヴェルディの享受」と題する報告を寄せたのは，アンドリウ・ガンだった。[5]氏はまさにその標題に則って，つまり，フランスにおけるヴェルディの活動とゴオティエとの関係を主として，これを展開していたために，その報告では，必ずしも，ゴオティエの文章自体の読みこみということに関しては注意が向けられていなかった。一方，ここに，機会を得てゴオティエの全ヴェルディ評を，初出の新聞によって，通読することをえた我々が試みようとするのは，話をもっぱらゴオティエ独りのうえに留めて，より細部に立ち入り，彼がどのように演劇時評というジャンルと取り組んだか，を示すことにある。すなわち，学芸欄担当者（ユトニスト）としてのゴオティエがいかに詩人・小説家としての自己の面目を時評に施しえたかについて，都合33編の彼のヴェルディ評のうちのいくつかをめぐって，若干の検討を加えよう，というのである。

I

ヴェルディの名が初めてゴオティエの時評に現れるのは，「ラ・プレス」紙1845年10月6日号掲載の，ヴィンチェンツォ・ベッリーニ作のオペラ評，「イタリア座。再開場。——清教徒。」の中である。[6]そこにすでに，ゴオティエは，この新進のイタリアの作曲家に大きな期待を抱いているかの記述をなし，もはやパリでも《このドニゼッティの流れを汲むかにみえる人物》の作品は無視することができないだろう，と記している。当時，ガ

エターノ・ドニゼッティは，ジョアッキーノ・ロッシーニの後を継いで，パリに君臨するイタリア人作曲家の一人だった。その作「愛の妙薬」「ランメルモールのルチア」「シャモニーのリンダ」等々は，ゴオティエの妻エルネスタの従姉妹であるソプラノ歌手・ジュリア・グリジが，しばしば，主役を勤めるところだった。そのためであろうか，ゴオティエは，ドニゼッティのオペラが上演されるたびにほとんど欠かさずに赴いて，これを好意的に評価していた。この2年前には，彼は，ドニゼッティを，《議論の余地なき才能の持ち主》，と評してもいた。(7) そうした大家の名に，最初の言及から，ヴェルディを較べている，ということからすれば，ゴオティエには，はやくこの時点から，ヴェルディについての幾分かの見解があったようである。

1845年は，ヴェルディの名を，一躍，多くのヨーロッパの都市に広めることとなったその第3作目のオペラ，「ナブッコ」の初演から3年を経た後だった。無論その風評は方々から及んでいただろうものの，しかし，この10月6日現在，パリではまだこの傑作が上演されたことはなかった。前記のガンは，ゴオティエが最初にこの作品を見聞したのは同年7月から8月にかけてのアルジェ滞在中のことではなかったか，と記している。いくつかのアルジェ紀行文にはその言及がまったく見あたらないものの，この「イタリア座。再開場。——清教徒。」中と，そのすぐ直後に，実際に「ナブッコ」をパリで聞いてから書かれた，後に述べる，第1のヴェルディ評，1845年10月20日の劇評「イタリア座。ナブッコ。」中との2箇所に，ゴオティエはこのオペラを，アルジェリアの首都において，見聞したことをうかがわせる記述を残しているから，である。

テミストクレ・ソレーラの台本による「ナブッコ」は，新バビロニアの王・ネブカドネザル二世によるいわゆるバビロン捕囚を核とし，そこに，この王父娘の確執と，また，いま一人の娘とユダの王家の血を汲む男との愛，その他をからませた，全4幕(8)のオペラである。これを史実に沿って見

るならば，「ナブッコ」は，唯一神エホヴァを信仰するユダヤ人たちが，バールの神を信奉するバビロニア王親子に対立し，幽囚を解かれて，民族宗教としてのユダヤ教を成立させるまでの経緯を扱っていることになる。ところで，こうした聖書の世界・キリスト教の世界は，若いゴオティエのつとに批判してやまないところのものだった。1835年，すでに，文壇への登場作『ドゥ・モオパン嬢』の中で，彼は，自らの分身とみなされている主人公に，次のように言わせていた，

《僕はホメロスの時代の人間だ。——今生きているこの時代は僕のものではない，僕には僕を取り巻いている社会が少しも理解できないのだ。キリストは僕にとっては登場しなかった，僕はアルキビアデスやフィディアスと同じ異教徒なのだ。》(9)

《おお，古代の世界よ！おまえの崇めたものは結局全て貶まれてしまった。おまえの偶像たちは塵埃の中に倒されてしまった。穴だらけのぼろをまとって痩せこけた隠者たちや，おまえの闘技場の虎どもに肩を裂かれて血塗れになった殉教者たちは，このうえなく美しくこのうえなく魅力的なおまえたちの神々の台座に乗りすましている。キリストは彼の経帷子で世界を包んでしまったのだ。》(10)

こうした感情は彼の第1の「ナブッコ」評，前記「イタリア座。ナブッコ。」のうちにも，明確に，見てとることができるものである，

《聖書の題材には宿命的につきまとうやりきれない荘重さにも係わらず，「ナブッコ」は一つの流行となるだろうこと疑いなしの大成功を収めた。〔…〕

《この作品の間ぢゅう我々はずっとバビロニア王が牛に変身することを期待していた。というのも巷間では哀れなナブッコは罰を受けていた七年の間正真正銘の反芻動物になっていたと言っているからである。

《だがそんなことは全く起こらなかった。この誤りは我々が聖書の表現をあまりにも文字通りにとりすぎたことに起因する。

《聖書にはこういった二節がある。〔…〕》(11)

こうしてゴオティエは『旧約聖書』の「ダニエル書」から，その第4章第32，33節を，まるまる，引用してみせている。

ところでこの1845年は，11月に，画家フェルナン・ボワッサールのもとで，第1回目の，いわゆるハシッシュ試飲の会が開かれた年だった。ゴオティエも参加したそこでの次第は，翌年2月発表の短編小説「ハシッシュ吸飲者のクラブ」に，細かく，書きのこされているが，ここで我々が注目したいのは，その際にこの麻薬がゴオティエに見せた幻覚について，である。ハシッシュを吸飲した彼はさまざまな異形の怪物を目撃し，ついには，自らも《インドかジャヴァの偶像のような》象の頭をした怪物，すなわち，インド神話の文芸と商売の神・ガネーシァ，になった幻覚に襲われているのだった。(12)

ゴオティエには，若くから，変身の願望，とでもよぶべき志向が濃厚にあった。つまり，おのれの精神を他者のうちに宿らしめたい，他人となって生きかわりたい，というのである。ことは人間に限られてはいない。完璧な形態の美を愛するのあまり，自らの容姿に不満を覚えていたかに見える若き日の彼は，例えば，美しい絵画・美しい彫刻を前にしたときにもこの願望をあらわにして，どうにかして自分自身がその絵・その像になりかわりたい，と煩悶している。(13) おそらくは，「ナブッコ」評中に告げられている主人公の牛への変身も，この，象の頭をした怪物への変身，と同じ次元でとらえられる期待，と見るべきものだろう。つまりは，ゴオティエ一流の変身願望が動物に対して向けられた場合の，一つのヴァリエーション，というわけである。

「ナブッコ」第1回パリ公演期のゴオティエを，第1回ハシッシュ吸飲の会を目前に控えて，そうした夢想にとりつかれていた時期にあたるもの，と考えるならば，元来は罰をくだされたバビロニア王の牛への変身をもっぱらの関心として彼はイタリア座に赴いたのではないか，と見ることにも一応の可能性が出てくるような気がする。そして，そうである以上，また，いくつかのアルジェ紀行文中には確固たる言及がない以上，ゴオティエがヴェルディのオペラを実際に見聞したのはこのときが初めてだった

のではないか，と我々は推測する。

《聖書の題材には 宿命的につきまとうやりきれない 荘重さ》，に臆しつつも，そうして見聞した「ナブッコ」は，歌詞の内容をよく把握して形づくられた音楽の，《非常なる劇的さ》[14]，のゆえに，ゴオティエを魅了してやまなかった。主役を勤めた者は，ミラノ・スカラ座での初演以来この役を十八番としこの後もながくゴオティエにイタリア・オペラの真価を示しつづけることになる名バリトン，ジョルジオ・ロンコーニだった[15]。実際この公演は成功裡に終わり，ヴェルディは，パリにおける楽譜出版者となった「ラ・フランス・ミュジカル」誌の主催者エスキュディエ兄弟との親交を深めもした。一種のライヴァルだった「ラ・ルヴュ・エ・ガゼット・ミュジカル」誌がドイツ音楽びいきだったのに対し，イタリア音楽の擁護と紹介とに努めたこの雑誌はまた，1840年から43年までの間，巻頭に，執筆者の一人として，テオフィル・ゴオティエの名を掲げつづけた雑誌でもあった[16]。多くを音楽の流麗さにたよって歌詞の芸術性を少しくなおざりにするロッシーニ流のオペラとはたしかに異ったものを「ナブッコ」に認めたゴオティエは，ただちに，ヴェルディを《ロッシーニの膝下，ベッリーニとドニゼッティの傍らに堂々と座ることができる》作者，と評価し[17]，こうしてこれ以降，彼は，なによりも《「ナブッコ」の作者》[18]と意識して，この作曲家のパリにおける成長を見守ってゆくことになるのである。

II

ヴェルディのオペラのうち，一見，もっともゴオティエと縁が深そうに思われるものは，彼が師と仰いだヴィクトル・ユゴオの戯曲を原作とする「エルナニ」と「リゴレット」だろう。しかしながら，前者については3編の，後者についてはもっぱら歌手陣の出来に終始した2編の批評が，それぞれ残されているだけである[19]。

若き日のプティ・セナークルの記憶に強く結びつき，死の年にいたって

も，なお，《私の生涯を決定した》，と懐かしむ戯曲「エルナニ」[20]のオペラ版，と知っては期待するところもあってか，ゴオティエは，はやばやと，前章でふれた1845年10月6日の「ラ・プレス」紙上にこれを記している。しかし，前年のヴェネツィア・フェニーチェ座における初演時には《全ての曲が喝采を受け》[21]，イタリア全土にヴェルディの名を轟かせるにあずかって力あったオペラ「エルナニ」も，そのパリ公演に臨んでは一つの試練を経なければならなかった。すなわち，ゴオティエも記しているように，かつて自作の戯曲「リュクレース・ボルジア」が，ドニゼッティによって，「ルクレツィア・ボルジア」さらにその改作「ラ・リネガータ」という，2つのオペラに仕組まれたことに立腹したユゴオは，同じく自作を元とするこの「エルナニ」についても，きわめて態度を硬くしたからである。[22] ヴェルディはこれを「追放者」と改題し，人名も場所をも変えたうえで，イタリア座の舞台に掛けねばならなかった。前記2つのドニゼッティのオペラ評同様，[23] ゴオティエはこの改作「エルナニ」についても，すでに実際にこれを見物する以前から，まずはその師の意向を世間に知らしめるかのようなことを記している。そのうえで，彼は「エルナニ」が「追放者」となった経緯にふれているのである。

ことイタリア・オペラに関するかぎり，ゴオティエが力説してやまなかったのは，その曲と歌詞との関係だった。これは彼にあっては，イタリア音楽とフランス音楽との，さらには，いささかスタンダールばりに，これら両国人の国民気質の，相違へとも発展してゆく問題だった。この問題は，いちはやく，上の「ナブッコ」評中に扱われている。すなわち，本題とは無縁な《装飾音》や《潤色》にいたずらに走ることなく，台本の筋はこびに忠実な音楽を展開してゆくヴェルディは，必ずや，フランス人たちから喝采を浴びることになるだろう，というのである，

《というのも，一般に，フランスの観客たちが耳を傾けるのは言葉の方であって音楽ではないからだ。滑稽な節で「お慈悲を」と歌われた

り，もの悲しい節で「幸せ」と歌われたりするのを聞けば，まともなパリの常連客は誰もが間違いなく機嫌を損ねる。ジュゼッペ・ヴェルディは一度としてこの手の誤ちを犯さなかった。[24]》

前述したように，この時期までのイタリア・オペラは，ロッシーニ，ドニゼッティ全盛の時代だった。そしてこの両者が，しばしば，《この手の誤ち》を犯してきたことは周知の事実である。時としてはイタリアびいきのスタンダールさえもが首肯しかねた無用の《装飾音》や，音楽と相容れない歌詞，といった彼等の瑕瑾[25]は，おそらくは，音楽がたえず筋の《状況》と緊密に結びついて離れないところの，バレエ，というジャンルの実作者であり，同時に，言葉の彫琢をもっぱらとする詩人でもあったゴオティエにとっては，我慢のならぬことだったと見える。彼は音楽時評で，しばしば，これを非難した。それは《アルプス山脈の向こうでは》許されても，フランスにおいては受け容れられがたいことだ，というのである。[26]

ところでヴェルディは，この時期には《ああ！ロッシーニになることはなんと偉大なことだろう！》と書きのこし，また1868年のこの大家の死去に際しては，鎮魂ミサ曲の共同執筆を多くの作曲家に呼びかけるなど，終生ロッシーニを尊敬し，とりたててその方法に異を唱えようと企てた様子は見えていない。しかしながら，結果として彼の進んだ道は，現代の音楽史の定説どおり，これに多大な影響を被りつつもまったく新たなものとなっていった。1829年発表の「ギョーム・テル」以来，まったく新作オペラを書くことがなかったロッシーニはといえば，この時期も，かたくなに沈黙を守りつづけるだけだった。当初こそこのマエストロは，《彼は音楽そのものなのだ》，とゴオティエの眼に映っていたようなものの，やがて，学芸欄担当者（フゥイュトニスト）としての彼には，《忌まわしくも怠惰な》芸術家，としてとらえられるにいたっている。[29]新しいものを不断に求めて，これに適切な評価をくだし，広く世間に知らしめる，というこの仕事の本分からすれば，これはまことに無理からぬ意見といえるものだろう。[30]「ナブッコ」「追放者」と，たてつづけにヴェルディの作品がおしよせてきたのは，まさにこうした時期のゴオティエに，だったわけである。そして「追放者」もま

た，独唱・合唱・オーケストラの配合の妙によって，ゴオティエを魅了した。それは，師ユゴオのおもわくにもかかわらず，《以上の全ては二，三の曲が激しく喝采される妨げとはならなかった。土曜日の成功は申し分ないものだった[31]》と記す彼の筆致から，あきらかなように思われる。

さて，「追放者」は，1854年12月のイタリア座で，今度は「エルナニ」として，上演された。これについてのゴオティエの時評は，きわめて興味ぶかいものである，

《エルナニという名前は我々に青春の最も潑剌とした思い出を呼び起こす。「鉄」という象徴的な銘が記された赤い券を持って，古典派やブルジョア共との華々しい戦いに備えた我々は，三時から劇場の座席に位置を占めていた。芸術という聖なる大義名分に我を忘れた我々は，ロマン派の若い連中と一緒に，戦を仕掛けたのだ。今日もなお，我々はこの芝居の台詞を長々と朗唱することができる。そして知らぬまに，ヴェルディの歌を聴きながら，我々はヴィクトル・ユゴオの詩句をつぶやいている。これはおそらく多くの人々に共有されうる二重の悦びというものだろう[32]。》

テオフィル・ゴオティエ61年の生涯を通観するとき，1850年代は一つの区切りをなすものである。ジャーナリズムへの道を用意してくれた師オノレ・ドゥ・バルザックの50年8月の死，54年8月の父ジァン・ピエールの死，55年1月の竹馬の友ジェラール・ドゥ・ネルヴァルの縊死，同年6月の，それこそ戯曲「エルナニ」初演の晩以来親交を結びつづけた，エミール・ドゥ・ジラルダン夫人の死，その亡命直後から交友を重ねたハインリッヒ・ハイネの56年2月の死と，この時期の彼の身辺には濃厚に死の臭いがたちこめはじめ，ジョルジュ・プウレによって，《死の強迫観念》を保持している，と喝破されたその性情[33]は，いよいよ暗い冥府の方へと傾いていったか，に思われるからである。53年2月には，彼は，自らの名義で，やがてはそこに納まるべきモンマルトル墓地の1区画までを購入してしま

うほどだった。

この忍びよる死の影を払う必要，心機の一転を図る必要が，彼には強く感じられていた。55年の「ラ・プレス」紙社から「ル・モニトゥル・ユニヴェルセル」紙社への学芸欄担当の場の完全な移転，56年執筆の中編小説『アヴァタール』に現れる，若者の死体に移り住む老人，といった人物の創造，57年の，ヌウィイ・ロンシャン街の屋敷の購入，等々の事実は，どれもがそれをよく示すものだろう。その間にあって彼が一種の回顧的な態度をとりつつあったことは，「十九世紀の画廊：オノレ・ドゥ・バルザック」「十九世紀の画廊：ドゥ・ジラルダン夫人」という，ともに追慕・回想の念の強い作品によくうかがわれている。[34] そして，おそらくはこの「エルナニ」評冒頭の数行もまた，我々には，こうしたいきさつに留意したうえで読まれるべきもの，のように思われるのである。「ナブッコ」「追放者」以降，すでに9編のヴェルディ評を著し，[35]《現代演劇の中で最も活気にあふれた作品から台本を選んだヴェルディ》は，題材にきわめて意を用いている，とこの時評中に記すゴオティエにとって，もはや，この作曲家の動静は油断がならぬもの，ととらえられていたもようである。

Ⅲ

ゴオティエが著したヴェルディのオペラ評として，多く音楽史家たちの側から，指摘・評価されてきたものには，1867年の「ドン・カルロ」初演評がある。[36] アリアその他，個々の曲の旋律の美しさに重点を置いてきた従来の方法を，和声に重点を置く，という新しい手法に変え，叙唱や台詞を廃して，朗唱によって場をつなげてゆくこのオペラは，周知のとおり，ヴェルディが《最終的に採択することとなった手法のための実験台》の役目を果たした，[37] とよばれるものである。このフリードリッヒ・フォン・シラーの悲劇にもとづくオペラを，その当時，好意的にうけとった一般の批評家には，わずか二人，「ル・フィガロ」紙の学芸欄を担当していたジュール・クラルシィと，そしてテオフィル・ゴオティエとがいただけだった。《実際クラルシィとゴオティエは自由な精神の持ち主であり，音楽

家ヴェルディに向けられた同業者のやっかみをさほど怪しんではいなかった[38]》。《独りテオフィル・ゴオティエだけが，『芸術の最も新しい形式によって着想された作品のみが永劫に生きながらえてゆく，とヴェルディは悟ったのだ』ということを力説して，この作曲家のいわゆる転向なるものの支持者を買ってでた[39]》。現代の音楽史家カルロ・ガッティ，ウルスラ・ギュンターがそれぞれこのように説く「ドン・カルロ」に対するゴオティエの態度は，しかしながら，単純に，先見の明による称賛，とのみとらえることには問題があるようである。

「ドン・カルロ」についてのゴオティエの評価を考えるとき，まず注意しなければならないのは，これが，彼の《三十年来の友[40]》ジョゼフ・メリの台本によっているオペラだ，ということだろう。しかも，メリはその稿なかばにして，1865年6月に，死んでしまっていた[41]。これは前章に述べた死の影が，すっかりゴオティエを覆いつくしたかの観がある時期にあたっている。交遊についての言及はこの時評中にはまったく見えていないものの，音楽をめぐるゴオティエの生活環境にメリがかかわった度合いは少なくない，

> 《彼は熱狂的なディレッタントだった。ロッシーニを崇拝してこのマエストロの全てのオペラを，「デメトリオとポリビオ」から「ギョーム・テル」に至るまでを暗記し，それらを見事に正確な声で一音も外さずに口ずさむのだった[42]。》

メリ追悼の小文に，ゴオティエは，こうしたメリの《もてなしを一再ならず受け》ている，と記している[43]。だとすれば，事と次第によってはそうした席において彼にも演じることができたふるまい，といったものにも，読者は想像を逞しくしてよいのではないだろうか。すなわち，我々の脳裡には，《善良なテオ（ボン・テオ）》の面目を躍如とさせてこの台本作者に唱和する快活なゴオティエの姿，というものが，ありありと，たち現れてくるのである。もとより，ロッシーニは，ゴオティエの愛する作曲家の一人だった[44]。

気のおけなかった亡友の遺作による台本，そして期待を寄せつつあった作曲家による音楽，というオペラ「ドン・カルロ」は，こうしてその公演以前から，ゴオティエが期待するところの作品だった，と考えることができるかと思う。時評の四分の一を占める史的な背景は，この年パリで再版が刊行されたベルギーの史家・ルイ＝プロスペル・ガシャールの『ドン・カルロとフェリペ二世』に依拠するもののようだが，[45] こうした書物を手に取ったことも，史上の人物としてのドン・カルロ，あるいは戯曲「ドン・カルロス」の作者シラーに対する興味は勿論のこと，一方ではまた，こうしたいきさつとも無縁ではなかっただろう，

《台本作者たちがガシャール氏の『ドン・カルロとフェリペ二世』という本を開かなかったのは賢明だった。この本を読むとドイツの詩人があれほど素晴らしいものを引き出したロマネスクな伝統は全て蜃気楼のように空しく消えてしまうのだ。[46]》

《ドン・カルロは二人いる，現実のと空想的なのと》，と書きおこされる時評冒頭のこのくだりからは，あらかじめ虚実の相違を調べようとでもしたかに見える態度が想像されうるから，である。

ゴオティエにとってメリの戯曲の魅力は，《イタリア人たちをも驚かす即興の才能》と，《思想と言葉と韻，しかも何という韻！韻文に富んだ今世紀にあってメリは韻の大富豪だった》と把握される体のものだった。[47] そのためであろうか，現代の音楽史家から，そして当のヴェルディからさえも，指摘されているこの台本の《冗長さ》に関しては，この時評にはなにも述べられていない。[48] そればかりか，第1幕第1景のフォンテーヌブロオの森におけるスペイン王子とエリザベッタ・ディ・ヴァロワとの邂逅などについては，これはどうしても作り物めく部分かと思われるところだが，ゴオティエは《ここでは我々は幻想の真っ直中，ロマンの真っ直中にいるのだから，細かな詮議立てをしてはいけない》と，むしろ《著者たち》を弁護している。[49] すでに記したとおり，音楽はもとより，筋はこびと台詞の文学性をもオペラに求めつづけたゴオティエにして，一聴たちどころに認められうるこれらこの作品のいくつかの欠点にふれえなかった理由は，と

いえば，これは一つには，前述の死の影の接近を察知して，過去を懐かしみつづけるあまりに犯さざるをえなかった一種の過大評価にもとづくもののようである。そしていま一つの理由には，パリ・オペラ座におけるこの作品の初演には，ナポレオン三世とその皇后，皇女マティルドをはじめ，多くの官僚や大使・各界の名士たちが臨んでいた，ということが挙げられるかと思う。

ヴェルディは，1847年に，ロンドンの女王劇場支配人ベンジャミン・ラムレーの私邸で，亡命時代のナポレオン三世・当時のルイ・ボナパルトと会食をともにしていた。当時，同じくシラーの原作にもとづくオペラ「群盗」を鋭意作曲中だった彼が応じた招待は，実にこの晩1回だけのこと，と伝えられている。(50) また，彼が忠誠を誓った統一イタリアの王・ヴィットリオ・エマヌエーレ二世は，このフランス王の親しい戦友でもあった。おそらく，当夜の取り巻きの一人であるゴオティエには，このあたりの事情，つまり作曲家と国王との関係が，充分にのみこめていたのだろう。(51) そのうえで，これを情儀の一つとこころえた彼は，幾分なりとも，その評価に手ごころを加える配慮を感じたかのようである。第二帝政期の多くの文人に混じって，ゴオティエは皇女マティルドの庇護を受ける者の一人だった。彼は，この年9月にはそのアンジァン湖畔のサン・グラシアンの城に招かれ，さらに，翌年11月には彼女の司書に任命されてもいる。(52) 保守色の濃い，後には政府が手づから「ジュウルナル・オフィシィエル」と改題して発刊するようになった「ル・モニトゥル・ユニヴェルセル」紙の学芸欄(フウイエトン)を，いわゆるたつき(ガアニュ・パン)の手段として，担当する彼としては，やはり，この夜の報告には相応のとりはからいを用意する配慮があったのではないか，と考えるとき，このオペラに対するゴオティエの好意的な態度は納得がゆくものとなるようである。

「ドン・カルロ」初演評でゴオティエが賞揚するものは，主として，ヴェルディの取った方法，に尽きている。すなわち，《初期の方法を完全に

変え》，前に引いた現代の音楽史家の言葉どおり，もっとも新しい形式にその内容を託して，《作品から古さを押しやる》その態度こそが，すでにキャリアの長い芸術家としては，めでたいのだ，というのである。[53] とはいえ，第2幕第2場第1景の「ヴェールの歌」，第3幕第2場の大フィナーレ，《音楽にはしづらかったであろう政治と宗教に就いての会話から引き出した見事な音楽》[54] からなる第4幕のフェリペ二世と大審問官とのやりとり，等は，《荘重な》，《力強い響き》，《大胆さ》，《活力》といった，彼のヴェルディ評を特徴づける言葉によって，具体的に，誉めたてられている。とりわけ我々にとってもっとも興味ぶかいのは，ルイ＝アンリ・オバンというバス歌手によるフェリペ二世についてで，

《エスコリアル僧院の壁の一枚から剝がれて，額縁無しで歩きまわっている歴史上の人物画を見るようだった。》[55]

というその記述からは，1831年の「コーヒー沸かし」，また，1834年の「オムファール」といった初期の短編小説以来，ゴオティエがこだわりつづけていた，動きだす画中の人物，という主題が想起せられるようである。

1840年5月，ゴオティエは，実際に，マドリッドのこのフェリペ二世建立の僧院をたずねていた。そして，その内部の教会では，このオペラの主人公たちの銅像を見物したりもしていた。《考えうるかぎり最も退屈で最も陰欝な大建築物》，《花崗岩の砂漠》[56]，かつてその旅行記にこう記されたそれらの印象は，オバンの演ずるフェリペ二世を見るにおよんで，再体験されるところだったのではなかったろうか。その旅中の作「孤独の王」は，まさに，このフェリペ二世を歌った詩だが，[57] これに扱われた，権力とうらはらの孤独，という主題は，ルネ・ジャザンスキーによれば，《美の壮麗さにあっての倦怠》というゴオティエ特有の主題を示すものである，という。[58] あるいは，時評の，

《彼には陰気な静けさ，断固とした冷たさがある。人生には全く係わりが無いといった風情，いわば恐怖と沈黙と倦怠との上に君臨する亡霊のような様子があるのだ。》[59]

といったくだりからは，我々はそういったことをも読みとるべきなのかも

しれない。

ともかくもこの時評には，あきらかに，当代の一流の芸術家の作品を遇する，といった態度が表されている。この時期にいたってヴェルディに対するゴオティエの態度はようやく揺るぎなく確立されていた，と見るべきだろう。そして，その態度は，現代の音楽史が説くヴェルディの位置づけとほとんど変わらない。

一般に，1859年の「仮面舞踏会」をもって円熟期の頂点とされるヴェルディの作品は，それ以後第3作目のこのオペラから先もいよいよ練達の度を増してそのスタイルを変え，最晩年の「オテロ」「ファルスタッフ」にいたった。その作風を一口に言い表すならば，それはたしかに，この時評中にゴオティエが記している，《力強い単純さ》から，《彼はリヒァルト・ヴァーグナーから直接の影響を被ったのだろうか？》という問いを生ましめる境地までへの進歩の過程だった，と言うことができるのである。(60)

*

ヴェルディのオペラに対してゴオティエが著した33編の時評には，おそらくは，同時代の新参の芸術を批評する場合であるがゆえに，作品の質や出来を語るあいまに，既製の価値観に左右されることのない，独自の見聞と判断とを披瀝してみせるゴオティエその人の素顔が，巧まずして，描きだされている。すなわち，「ナブッコ」評にはその宗教観と彼一流の変身願望が，「エルナニ」評には詩句と音楽の問題，また，その生涯の一転機にあることを示すかのくだりが，「ドン・カルロ」評には現実と創作の関係についての寸言，そしてこれもゴオティエに特有の，動きだす画中の人物，といった主題が，あたかも，時代という大きな地層のうちに散らばって埋没した宝玉の原石のような具合に，点出されているわけである。

オペラの批評ということに関しては，ゴオティエは，1855年に，《録音》の必要をさけんでいる。(61) また1844年には，《台本であると共に評論でも写

真集でもあり，挿画が本文を助け，本文が挿画を助ける》といった体の本の企画をも，かなり具体的に，夢みていた。(62) これから想像すれば，彼には今日の出版界やレコード産業界にも通用しうる劇評のスタイルの腹案があったことはあきらかだろう。その夢がかなう日までは，詩と音楽と絵画という三分野の総合芸術であるオペラの批評は，いきおい言語一つに頼らざるをえなかった。そのためであろうか，彼の音楽・オペラ批評には，文章自体も出色の度合いを示している場合がある。したがって，我々は，巷間一部で言われるほどには，彼の音楽批評，ひいては劇評の価値を低く見積もらない。そこには，ヴェルディのオペラ評にうかがわれるように，彼の本来の面目である詩・小説作品の理解を深めるための鍵が，少なからず，秘められていることがあるからである。

註

(1) *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (以下 *H. A. D.* と略記する), Leipzig, 1858～1859. 本稿では，1968年刊の，Slatkine Reprints による，その複刻版を使用した。

(2) ゴオティエは，コレージュ・シャルルマーニュ時代の，1829年に，画家ルイ・エドゥアール・リウールのアトリエに通っている。また，女婿エミール・ベルジュラによれば，彼が描いた絵画は全81点，その7歳の年から死の年にいたるまでの作が，数えられている。Émile Bergerat, *Théophile Gautier, entretiens, souvenirs et correspondance*, Charpentier, 1879, pp. 241～272.

(3) Edmond et Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, t. I, Ernest Flammarion et Fasquelle, s. d., pp. 141～142.

(4) *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, No. 8, *Actes du colloque international*, 《*Théophile Gautier et la musique*》, Université Paul Valéry, 1986.

(5) 同書 pp. 179～191 所収, Andrew Gann, *Théophile Gautier critique musical et l'accueil de Verdi en France.*

(6) *La Presse* (以下 *Pr.* と略記する), 6 oct. 1845. (*H. A. D.*, t. IV, p. 120.)

(7) *Pr.*, 20 nov. 1843. (*H. A D.*, t. III, p. 130.)

(8) 実際には，ソレーラはこのオペラを，「幕」(atto) ではなく，「部」(parte) によって，4つに分けている。

(9) *Mademoiselle de Maupin*, Garnier-Flammarion, 1966, p. 201.

(10) 同書, pp. 204～205.

(11) *Pr.*, 20 oct. 1845. (この部分は *H. A. D.* には再録されていない。)

(12) *Récits fantastiques*, Garnier-Flammarion, 1981, 所収。なお, 言うまでもなく, この作品の語り手《私》は, 同書p. 211 で編者マルク・エジェルダンジェが指摘するとおり, 作者自身と同一の人物, と見るべきものであろう。

(13) 例えば, 『ドゥ・モオパン嬢』p. 153 にこの志向は顕著である。なお, 他人となって生きかわりたい, という願望は, この後1856年に発表される中編小説『アヴァタール』の, 核をなす主題となる。

(14) *Pr.*, 20 oct. 1845. (*H. A. D.*, t. IV, p. 130.) なお, この《dramatique》という語はゴオティエのヴェルディ評に多見する。

(15) 同。Théophile Gautier, *Correspondance générale* (以下 *C. G.* と略記する), t. III, Droz, 1988, p. 446 の編者註によれば, ジョルジオ・ロンコーニは, 1843年3月に, パリ・オデオン座で, エルネスタ, カルロッタのグリジ姉妹のコンサートに助演しているという。また, *Pr.*, 20 oct. 1845 では, ゴオティエはロンコーニを《我が家族の古い友人》とよんでいる。

(16) しかし, *C. G.*, t. I, p. 391の編者註によれば, ゴオティエはこの雑誌についに1編の記事も寄稿しなかった, という。

(17) *Pr.*, 20 oct. 1845. (*H. A. D.*, t. IV, p. 130.)

(18) 《l'auteur de Nabucco》という類の呼称は, ゴオティエのヴェルディ評に散見する。

(19) 「追放者」(「エルナニ」) 評は *Pr.*, 5 janv. 1846, 12 janv. 1846, 5 déc. 1854掲載の3編, 「リゴレット」評は *Le Moniteur universel* (以下 *M. U.* と略記する) 11 juin 1866, 22 fév. 1869掲載の2編である。

(20) *Histoire du Romantisme*, Charpentier, 1884, p. 99.

(21) 「エルナニ」初演時の盛況ぶりを報ずるヴェルディの義兄・ジョヴァンニーノ・バレッツイの, 1844年3月10日付父親アントニオ宛書簡中の言葉。Aldo Oberdorfer 編, Sibylle Zavriew 仏訳, *Verdi, Autobiographie à travers la correspondance* (以下 *V. A. C.* と略記する), J.-C. Lattès, 1984, p. 110.

(22) ゴオティエは1834年に, 《ヴィクトル・ユゴオは基本的にオペラを, また手回しオルガンをさえ憎んでいた。》ともらしている。とすれば, ユゴオはオペラそのものを好まなかったのだろうか。*Saint-Amant, Les Grotesques* 所収, Schena-Nizet, 1985, p. 205. とはいえ, 「リゴレット」第3幕第12番の四重唱にユゴオが感嘆したことは, カルロ・ガッティはじめ, 多くのヴェルディ論の著者が伝えるところである。Carlo Gatti 著, Pierre Barbaud 仏訳, *Verdi*, t. I, Gallimard, 1961, pp. 210～211.

(23) *Italiens. Lucrezia Borgia., Pr.*, 14 nov. 1840. (*H. A. D.*, t. II, pp. 63～67に再録。) *Italiens. La Rinegata., Pr.*, 20 janv. 1845. (*H. A. D.*, t. IV, pp. 26～28. に再録。)

(24) *Pr.*, 20 oct. 1845. (*H. A. D.*, t. IV, p. 130.)

(25) 例えば,「セヴィリアの理髪師」第2幕第8場の三重唱「静かに静かに, そっとあわてず」について, スタンダールはこれを指摘していた。 *Vie de Rossini*, t. I, Edition d'Aujourd'hui, 1977, pp. 276～278.

(26) この,《au delà des monts》, という言いまわしは, ゴオティエのヴェルディ評に散見する。

(27) 1842年9～10月付と推定されているエミリア・モロジーニ宛ヴェルディの書簡中の言葉。*V. A. C.*, p. 72.

(28) *Itliens. La Cenerentola.—La Somnambula., Pr.*, 4 nov. 1839, (*H. A. D.*, t. I, p. 311.)

(29) *Opéra. Représentation au bénéfice de Mario., Pr.*, 23 janv. 1841, (*H. A. D.*, t. II, p. 95) にうかがわれる, ロッシーニの沈黙に対するゴオティエの不満は, やがて, *Italiens. Le Stabat de Rossini., Pr.*, 17 janv. 1842, (*H. A. D.*, t. II, p. 210) では, より顕著なものとなり (そこでゴオティエはロッシーニの態度を, 神に背くものだ, としている), ついに, *Trois chœurs de Rossini., Pr.*, 2 déc. 1844, (*H. A. D.*, t. III, pp. 294～298)で, このように固まったかに思われる。とはいえ, ゴオティエは「セヴィリアの理髪師」を好んだし, 1857年の小説『ミイラ物語』中の, モーゼにまつわるくだりは, このマエストロのオペラ「エジプトのモーゼ」との関係も, アドルフ・ボショ, ジァン・リッシェ等によって, 指摘されている。A. Boschot, *Théophile Gautier*, Desclée de Brouwer et Cie, 1933, pp. 87～88., J. Richer, *Etudes et recherches sur Théophile Gautier prosateur*, Nizet, 1981, p. 99.

(30) ちなみに, *Italiens. Il Pirata.—Don Pasquale., Pr.*, 1er déc. 1845, (*H. A. D.*, t. IV, p. 163) には,《我々学芸欄担当者はディレッタントなのではない。ジャーナリズムという名の底無しの樽に注ぐ散文の五十二の壺を毎年満たすためにはあちこちに新しいものが必要なのだ。》, という記述が見えている。

(31) *Pr.*, 12 janv. 1846. (*H. A. D.* 未収。)

(32) *Pr.*, 5 déc. 1854. (*H. A. D.* 未収。)

(33) Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, t. 1, chap. XIV *Théophile Gautier*, Edition du Rocher, 1976, p. 317.

(34) *Honoré de Balzac, Portraits Contemporains* 所収, *Œuvres complètes* (以下 *Œ. C.* と略記する), Slatkine Reprints, 1978, t. IX, pp. 45～131.

Madame Émile de Girardin, Portraits et souvenirs littéraires 所収, *Œ.C.* t. IX, pp. 69～101.

(35) *Pr.*, 21 déc. 1846, 26 nov. 1849掲載の「二人のフォスカリ」評2編, *Pr.*, 29 nov. 1847 掲載の「イエルサレム」(「第一回十字軍のロンバルディア人」パリ上演版) 評1編, *Pr.*, 9 oct. 1848, 21 janv. 1850 掲載の「ナブッコ」評2編, *Pr.*, 13 déc. 1852, 7 fév. 1853掲載の「ルイザ・ミラー」評2編, *Pr.*, 23 mai 1853 掲載の「アッティラ」評1編, そして *Pr.*, 19 janv. 1854 掲載の「エルナニ」評1編, の9編である。

(36) *M.U.*, 18 mars 1867. (*H.A D.* 未収。)

(37) Pierre Petit, *Verdi*, Solfèges / Seuil, 1958, p. 121.

(38) C. Gatti 著, P. Barbaud 仏訳, *Verdi*, t. II, p. 373.

(39) Ursula Günther 著, Carole Boudreault 仏訳, 《*Don Calos*》 *de Verdi, Un grand opéra français*, Libretto de *Don Carlos* 所収, Deutsche Grammophon, 1985, p. 50.

(40) *Méry, Portraits Contemporains* 所収, *Œ.C.*, t. IX, p. 139.

(41) 後を受けて, オペラ「ドン・カルロ」の台本を完成させたのは, メリの女婿, カミーユ・デュ・ロオクルである。

(42) *Méry*, p. 140.

(43) 同, p. 139.

(44) これについては前記註(29)を参照せられたい。

(45) Louis-Prosper Gachard, *Don Carlos et Philippe II.* なおこの初版は1863年にブリュッセルで刊行された。

(46) *M.U.*, 18 mars 1867. (*H.A.D.* 未収。)

(47) *Méry*, p. 140.

(48) 「ドン・カルロ」の冗長さについては, C. ガッティが, これを要領よく説いている。前掲書, t. II, p. 368. なおまた, 同書 p. 360 には, 《我々はシラーに従っています。付け加えられたものは観客にとってのためだけのものでしかありません》というヴェルディの言葉も引用されている。

(49) *M.U.*, 18 mars 1867. (*H.A.D.* 未収。)

(50) C. Gatti 著, P. Barbaud 仏訳, *Verdi*, t. I, p. 171.

(51) この夜の作曲家の態度を揶揄したものは, ミラノ・スカラ座博物館所蔵の, メルキオーレ・デルフィコによる戯画である。そこでは《DON CARLOS》と書かれた2冊の本を両脇に抱えた小男を従えるヴェルディが, 相好を崩しながら皇后と共に近寄ってきたナポレオン三世に手を握られて, 二人を見下ろすかたちで, 苦笑している。 Alain Duault, *Verdi, la musique et le drame*, Découvertes Gallimard / Musique, 1986, p. 92 所収。

(52) *Théophile Gautier*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1961 所収の年譜に

よる。

(53) *M.U.*, 18 mars 1867. (*H.A.D.* 未収。)

(54) 同。

(55) 同。

(56) *Voyage en Espagne*, IX, *L'Escurial.—Les voleurs.*, Garnier-Flammarion, 1981, pp. 176～182.

(57) 誌集 *España* 所収。*Poésies complètes de Théophile Gautier*, t. II, A. G. Nizet, 1970, p. 277.

(58) René Jasinski, *L'《España》de Th. Gautier, Édition critique*, Vuibert, 1929, pp. 131～132.

(59) *M.U.*, 18 mars 1867.(*H.A.D.* 未収。)

(60) ヴェルディにおけるヴァーグナーの影響に関しては，ゴオティエはこの時評に，《公平に判断することは難しい。しかしはっきりしているのはドイツの巨匠の理論に似たものを採用してヴェルディはその初期の方法をすっかり修正したということだ。》，と述べている。当時から今日にいたるまでやかましく云々される，この二人の作曲家の対立関係について，ゴオティエの取った態度が，まさしく，《公平》であったことは，1866年の小説『スピリット』の1場面で，ヴァグネリアンであるフェロオ男爵が「さまよえるオランダ人」「ロオエングリン」「トリスタンとイゾルデ」を称賛すると，それを受けて，ただちに，私は《ヴェルディでさえ》敬服してしまう，と主人公ギィ・ドゥ・マリヴェールが言うことにも反映してはいないだろうか。*Spirite*, A. G. Nizet, 1970, pp. 70～71.

(61) *M.U.*, 20 août 1855. (*H.A.D.* 未収。)

(62) *Les beautés de l'opéra, Souvenirs de théâtre d'art et de critique* 所収，*Œ.C.*, t. VIII, pp. 69～71.