

ベルリオーズ《ファウストの劫罰》研究

大阪芸術大学 音楽学科 教授 長野 順子

ドイツ文学の最高峰とされるゲーテ (Wolfgang Goethe, 1749-1832) 作『ファウスト (Faust)』(第 I 部 1808 年、第 II 部 1833 年) は、中世以来のファウスト伝説にもとづいた長編戯曲である。この作品に触発された音楽は数多いが、歌曲や器楽曲にとどまらず物語そのものの音楽化を最初に試みたのは、ドイツよりむしろフランスの作曲家であった。その嚆矢としてベルリオーズによる 4 部の劇的物語《ファウストの劫罰》(1846 年) が挙げられる。本研究は、彼自身の《幻想交響曲》(1830 年) を想起させるこの作品の大規模で大胆な管弦楽法と音楽的展開の特徴について考察する試みである。

1) フランス・ロマン派の代表的な作曲家ベルリオーズ (Hector Berlioz, 1803-69) は、拡張された楽器編成や色彩豊かな管弦楽法によるオーケストラ曲で知られているが、声楽曲も 3 つのオペラをはじめオラトリオや歌曲集《夏の夜》などの優れた作品を残している。1830 年 12 月のパリ音楽院での《幻想交響曲》の初演は、若きリストを含む当時の人々を驚かせた。同音楽院で 1828 年春から演奏され始めたベートーヴェンの交響曲の影響は大きい、「幻想的」という語には交響曲というジャンルの「規範」に対する抵抗も含まれていた。《ある芸術家の生涯の出来事、5 部の幻想的交響曲 (Épisode de la vie d'un artiste, symphonie fantastique en cinq parties)》と題されたこの曲の全体及び各楽章に付されたプログラムには、ゲーテの『ファウスト』の影響も見られる。

5 つの楽章は恋人への憧れと狂熱そして失恋の絶望と阿片の作用による奇怪な幻想をテーマに展開していく。管楽器や打楽器の大胆な使用が印象的な音色とリズムを生み出し、彼の音楽の根底にある「劇的なもの」への傾きを示している。第 3 楽章の牧童の笛の対話でのコールアングレと舞台袖奥のオーボエによる空間的な演出や、第 5 楽章で魔女のロンドを遮って鐘の音が舞台裏から鳴り響き中世の聖歌「怒りの日」を導く箇所は、オーケストラ外の要素を巧みに導入している。第 2 楽章の軽やかなワルツや第 4 楽章の断頭台への行進曲も、交響曲としては異例である。そして恋人のイメージを象徴する固定楽想 (idée fixe) の憧れに満ちたメロディは、場面の変化につれてグロテスクで皮肉な表情を見せてくる。このように、ベルリオーズ音楽の本質をなす諸要素がここに独特の仕方で見出されているのである。

2) ベルリオーズによる 3 つのオペラ作品 (《ベンヴェヌート・チェリーニ》1838 年、《ベアトリスとベネディクト》1862 年、《トロイアの人々》1863 年) はそれぞれ長大な力作であるが、なぜかフランスでは不評で、逆にドイツやロシアでは熱狂的に受け入れられた。自ら多くの評論を音楽雑誌等に発表したこの作曲家は古今の文学に造詣が深く、とくにシェイクスピアへの傾倒は、『から騒ぎ』のオペラ化 (《ベアトリスとベネディクト》) や劇的交響曲《ロメオとジュリエット》(1839 年) を生み出している。彼はまた、とりわけゲーテの劇詩『ファウスト』には並々ならぬ関心を抱いていた。彼は若い頃『ファウスト』第 I 部のネルヴァル (Gérard de Nerval, 1808-55) によるフランス語訳に感激して、1828 年に作曲した《ファウストからの 8 つ

の場面 (Huit scènes de Faust)》をゲーテ自身に送ったが無視され、長くそのままにしていた。その素材を 18 年後に再び取り上げ、演奏会用オペラに仕上げたものが、4 部の「劇的物語 (Légende dramatique)」《ファウストの劫罰 (La Damnation de Faust)》である。この作品は年下の友人リスト (Franz Liszt, 1811-86) に献呈され、リストはお返しに《ファウスト交響曲》(1854-57 年、61 年に改訂) を献呈している。

1846 年 12 月のオペラ・コミック座での初演は入りも悪く不成功に終わった (翌年ベルリンでは成功) が、19 世紀末にはオペラ形式での上演も出てきた。作品全体は一貫した筋による緊密なドラマというよりは、独立した各場面が組み合わさって物語が紡がれていく。第 1 部の場所はハンガリーの平原で、同年 2 月のハンガリー公演で評判を得た〈ラコツィ行進曲〉が中心となるのはやや奇妙に感じられる。第 2 部前半でドイツのライプツィヒに移り、人生に倦み自殺を決心したファウストをメフィストフェレスが酒場に連れ出して、町の連中との〈ネズミの唄〉及びフーガの合唱と〈蚤の唄〉との応酬となる。この独唱と合唱のやりとりはかつてオペラ座を再興させたマイヤーベアー (Giacomo Meyerbeer, 1791-1864) のグランド・オペラ《悪魔のロベール (Robert le diable)》(1831 年) 冒頭の酒場の場面を想起させ、これはグノーやオフエンバックにまで引き継がれていくことになる。後半にはフランス・オペラに特有のバレエの場面が置かれ、精霊たちの合唱と踊りのなかでファウストはマルグリート (グレートヒェン) の幻像を見る。彼女の部屋に忍び込んだ第 3 部ではマルグリートの〈トゥーレの王、ゴシック風の唄〉の後に二人は出会い恋に落ちるが、メフィストはそれを茶化すようにふるまう。第 4 部はファウストに捨てられたマルグリートの美しい〈ロマンス〉(紡ぎ車の唄) から始まり、その彼女が (彼にもらった睡眠薬を多く与えたため) 母殺しの罪で死刑の宣告を受けたことが、メフィストにより知らされる。彼女を救うための〈地獄への騎行〉でテューバの咆哮や吊いの鐘の音を含みつつファウストを死へと駆り立てるグロテスクな音響とリズム、そして悪魔の巣窟での意味不明の言語を用いた恐ろしい勝利の合唱は、《悪魔のロベール》第 3 幕の〈地獄のワルツ〉をも凌ぐ迫力をもっている。続くエピローグでは一転して、天使の合唱がマルグリートの魂の昇天を告げる。

21 世紀に入ってこの作品は、演奏会形式よりもオペラ形式でしばしば上演されるようになってきた。それには、現代の先鋭化した科学技術の根底に潜む非人間的要素の暗示や告発を投影するようなこの作品の解釈や演出が出てきたことも、作用しているといえる。同じ題材でマルグリートとのロマンスとその後の彼女の狂乱に焦点を絞ったグノー (Charles Gounod, 1818-93) のオペラ《ファウスト》(1859 年) との比較を含む多角的なアプローチ、及びこの作品の物語的・音楽的内容のさらに詳細な読解と分析によって、時代を越えたその先進性と現代的な意義が明らかになってくると思われる。