

令和 3 年度 博士学位論文

C. グノー作曲 歌劇《ファウスト》における  
迫真性のあるマルガレーテの演奏表現

東京藝術大学大学院音楽研究科音楽専攻  
(研究領域 声楽・研究分野 独唱)

平成 28 年度入学 学籍番号 2316901  
松原みなみ

## 目次

序章.....	1
第一章 戯曲の中の「グレートヒェン悲劇」 .....	3
第一節 「グレートヒェン悲劇」 .....	4
第二節 マルガレーテの歌 .....	8
第一項 “Der König in Thule トゥーレの王” .....	8
第二項 “Wenn ich ein Vöglein wär’ もしも私が小鳥だったら” .....	10
第三項 “Meine Ruh’ist hin 安らぎは去って” .....	11
第四項 “Ach neige, du Schmerzenreiche ああ お願いします、悲しみの聖母様” ...	14
第五項 “Meine Mutter, die Hur 私の母さん、あばずれ女” .....	16
第三節 歌曲になったマルガレーテ .....	20
第一項 〈Der König in Thule トゥーレの王〉 .....	21
第二項 〈Gretchen am Spinnrade 糸を紡ぐグレートヒェン〉 .....	22
第三項 〈Gretchen im Zwinger 市壁の内側に沿った小路のマルガレーテ〉 .....	25
第二章 19世紀フランスにおけるマルガレーテの表象 .....	30
第一節 フランスにおけるゲーテの戯曲『ファウスト』の受容 .....	30
第一項 『ファウスト』の仏語翻訳について .....	30
第二項 『ファウスト』の受容と翻案作品 .....	34
第三項 メロドラマのヒロイン・マルガレーテ .....	36
第二節 グノー作曲 歌劇《ファウスト》の成立 .....	39

第三章 グノーの歌劇《ファウスト》に描かれるマルガレーテの姿.....	51
第一節 マルガレーテの歌.....	53
第一項 前奏曲 .....	53
第二項 第3幕 〈マルガレーテの家の庭〉の場	
〈Il était un roi de Thulé 昔、トゥーレに王様がおりました	
〜Je ris de me voir si belle enc e miroir! ああ！私が微笑んでいるのが見えるわ!〉 .	54
第三項 第3幕二重唱	
〈Il se fait tard,...adieu! もう、遅いですわ…さようなら!〉 .....	62
第四項 第4幕第1景 〈Marguerite au route 糸を紡ぐマルガレーテ〉 .....	66
第五項 第4幕第3景 〈L'église 教会〉 .....	75
第六項 第5幕第4景 〈La prison 牢獄〉 .....	83
第二節 グノーの《ファウスト》におけるマルガレーテの演奏表現について .....	96
終章.....	106
謝辞.....	108
参考文献 .....	109

## 凡例

- ・『』 …文学作品名
- ・《》 …音楽作品名
- ・〈〉 …曲名
- ・「」 …歌詞および文学作品からの引用
- ・‘ ’ …強調

## 序章

古今東西、ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749 年 - 1832 年) の戯曲『ファウスト』に創作意欲を駆り立てられて生まれた芸術作品は数多に存在するが、歌劇作品に的を絞れば世に知られた作品はそう多くはないであろう。これは戯曲『ファウスト』の内容が難解で壮大なために、歌劇のなかにゲーテの求める精神を注入し、同時に娯楽作品として成り立つたせることが極めて困難であることを物語っている。事実、ゲーテは自身の大作『ファウスト』の歌劇化を望み、しかし不可能であると諦めてきた。歌劇にするならば作曲はジャコモ・マイヤベーヤ Giacomo Meyerbeer (1791 年 - 1864 年) にとグランド・オペラ<sup>1</sup>の巨匠の名を挙げているが、戯曲の壮大さを理由にマイヤベーヤは決して手をださなかった。マイヤベーヤと同時期に活躍したイタリア・オペラ作曲家ジュゼッペ・フォルトゥニーノ・フランチェスコ・ヴェルディ Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (1813 年 - 1901 年) は、「数えきれないほど何回も精読したが、私は、ファウストは作曲できるような人物ではないと思う。」とはっきりと証言し、『ファウスト』の熱狂的なファンであったロベルト・アレクサンダー・シューマン Robert Alexander Schumann (1810 年 - 1856 年) は、歌劇化を目指して《ゲーテのファウストからの情景》(1862 年初演)の創作を始めたが半ばで断念し、結局オラトリオ様式をとることにした。すなわち、名だたる作曲家たちがその魅力を十分に認め、しかし歌劇化に関しては諦めざるを得なかったのがゲーテの戯曲『ファウスト』というわけである。

従って、作曲当時、歌劇の分野で大きな成功を手にしておらず、さらにドイツ語を解さなかったシャルル・フランソワ・グノー Charles François Gounod (1818 年 - 1893 年) がこの大作に挑み、今日では世界中の名だたる歌劇場の上演レパートリーに組み込まれるまでに成功を収めたことは並大抵のことではない。グノーの歌劇《ファウスト》には、なにか観客の心をとらえて離さない大きな魅力があり、飛び交う批判を跳ね除けて不動の人気を誇っているのではないだろうか。

---

<sup>1</sup> グランド・オペラ grand opéra は 19 世紀前半のフランス・パリのオペラ座を中心に流行した、オペラの一様式を表す用語である。定義づけは曖昧であるが、ほとんどが歴史的題材に、大規模な管弦楽、豪華絢爛な舞台装置や衣装を用い、エンターティメント性に優れている。音楽面の最大の特徴はドラマの進行は台詞ではなく、レチタティーヴォが使用される。

筆者は第二回博士リサイタルの際、本作品に取り組み、ハイライト様式で演奏に臨んだ。その時に最も強く感じたのは、マルガレーテの‘強さ’である。それは、これまで、原作やドイツ歌曲を通して触れてきたマルガレーテとはまた違った‘強さ’であった。漠然としていて何故そう感じるのか、何が‘強い’のか分からない。しかし、これこそグノーの描くマルガレーテの個性であり、この歌劇のもつ大きな魅力と関係しているのではないか。本論文はこのような疑問と推測から始まった。グノーの歌劇《ファウスト》における迫真性のあるマルガレーテを歌唱する時、実践的にどういった表現方法をとることが望ましいのか、留意点はあるのか考察していきたい。

本論文ではまず第一章で、原作であるゲーテの戯曲のなかで描かれるマルガレーテの人物像、そして彼女の身に起きた「グレートヒェン悲劇」についてどのような捉え方が出来るのか、田中岩男の先行研究を参考に戯曲のなかの台詞を用いて確認したい。

第二章では、ゲーテの戯曲『ファウスト』が 19 世紀のフランスでどの様に受け入れられたのか調べる。第一章で明らかになった「グレートヒェン悲劇」の捉え方やマルガレーテの人物像は、当時のフランスでも変わらなかったのか。また、これらを前提に、グノーがどういった経緯で歌劇《ファウスト》を成立させていくのか辿っていくこととする。

第三章では、マルガレーテの登場場面を中心に楽曲分析、さらに原作であるゲーテの戯曲『ファウスト』、歌劇台本の下敷きとなっているミシェル・カレ Michel Carré (1822 年 – 1872 年)<sup>2</sup> のメロドラマ『ファウストとマルガレーテ』(1850 年初演)、そして歌劇の台本の場面や台詞の比較を行うことで、グノーの描くマルガレーテの人物像や「グレートヒェン悲劇」に深く迫っていききたい。そして、これまでの研究を総括して浮き彫りになったグノーのマルガレーテの姿とは何であるのか明らかにし、歌手として、迫真性のあるマルガレーテの実現のために実践的に何が出来るのか表現方法について考察する。

---

<sup>2</sup> 以下、カレと記す。

## 第一章 戯曲のなかの「グレートヒェン悲劇」

本章では、戯曲『ファウスト』の「グレートヒェン悲劇」についてどのような捉え方ができるのか。また、ゲーテの戯曲のなかでマルガレーテ（通称 グレートヒェン）の人物像について確認しておきたい。

実に約 60 年の歳月を経て書かれた、ゲーテのライフワークともいえる大作『ファウスト』の初稿が発見されると<sup>3</sup>、〈夜〉の場に始まって〈牢獄〉に終わる、いわゆる「グレートヒェン悲劇」が中心を成していた。メフィストフェレスとの出会いと契約の諸場面、〈魔女の厨〉、〈森林と洞窟〉の主要部分、〈ワルプルギスの夜〉、〈ワルプルギスの夜の夢〉などはまだ含まれておらず不完全であったのに対し、マルガレーテに関する一連の場面は殆ど完成されていた。

フリーデリケ・エリザベート・ブリオン Friederike Elisabeth Brion (1752-1813) との恋愛経験を通して、またスザンナ・マルガレータ・ブランツ Susanna Margaretha Brandt (1746-1772) の悲慘な嬰兒殺し事件を調査する中で得た、情熱的な愛と苦悩。不実による犠牲。

ゲーテの『ファウスト』には、上に述べたことを素材にシュトゥルム・ウント・ドラング時代の若き詩人ゲーテが創作した「グレートヒェン悲劇」と、壮年期の成熟した時に書かれた他の場面の二重の視点が同時に存在するのである。これによって物語は一層深みを増し、多義的に捉えられるようになる。

「グレートヒェン悲劇」に関してもその解釈は無数に存在する。筆者は、本研究を進めていくなかで、田中岩男が「ファウストとマルガレーテ——「グレートヒェン悲劇」とは何か？」<sup>4</sup>で述べた解釈に深く共感した。第一節ではこの田中の解釈を参考に、「グレートヒェン悲劇」について、そしてマルガレーテとファウストの人物像について探求することとする。

---

<sup>3</sup> 1772~1775 年頃に最初の創作がなされ、ゲーテはその原稿を携えてヴァイマルへ赴き、時折人々の前で朗読した。この手稿はそのごく一部を除いて現存しないが、ヴァイマル宮廷のひとりの女官が筆写したものが 1888 年に彼女の遺品中から発見され、『初稿ファウスト』と名付けられた。

<sup>4</sup> 田中岩男「ファウストとグレートヒェン——「グレートヒェン悲劇」とは何か?」、『人文社会論叢・人文科学篇』、16 号、2006 年。

## 第一節 「グレートヒェン悲劇」<sup>5</sup>

ゲーテの戯曲『ファウスト』は主人公ファウストが登場し、悲劇を始めるまでに導入にあたる3つの場面〈献詞〉〈前狂言〉〈天上の序曲〉が存在する。この〈天上の序曲〉は、『ファウスト第一部』がほとんど完成した後に付け加えられたものであり、ゲーテはここで『ファウスト』全体の壮大な物語の理念を表明するのである。

天使の軍勢に取り囲まれ、讃美の歌に包まれている主に向かい、悪魔メフィストフェレスが賭けに誘う。賭けの内容は、主の僕であるファウストをメフィストフェレスの手引きにより、その高貴なる努力の生活から誘惑し、墮落させることができるかどうかである。

主はメフィストフェレスに応じ、次のように述べる。

人間は**精を出している**限りは迷うものなのだ。(317行)

ファウストが生きている間は好きに任せるという主の言葉に、メフィストフェレスはこの賭けの勝利を確信する。一方、主は、ファウストが自らの膝元に帰ってくることには疑念を抱かない。

しかし最後は、畏れ入ってこういうことだろう、  
善い人間は、暗い衝動に駆られても、  
正道を忘れることはないものだ、と。(326 - 329行)

ここであげた主の言葉は、あとのファウストの「魂の救済」のための重要な伏線となる。「精を出している」と訳しているのは原詩の語句では‘streben’にあたり、‘絶えず前進する’という意味をもつ。田中はこれを、ゲーテの描くファウストの象徴ととらえている。

ファウストに固有な〈Streben〉をもこの意味で、たえざる前進への衝動、直進的志向と解するなら〈Streben〉に憑かれ、それがいわば宿命となったファウストとは、一瞬も「休みなく(rastlos)」行為へと駆り立てられる近代的人間の象徴とも見える<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> 本節で扱う台詞は、以下の書籍から引用している。

ヨハン・ヴォルフガング・ゲーテ『ファウスト』高橋義孝訳、東京：新潮文庫、1968年。  
また、論ずるにあたり、引用する台詞やト書きに、筆者によって太字で強調された箇所がある。

<sup>6</sup> 田中岩男「ファウストとグレートヒェン——「グレートヒェン悲劇」とは何か?」、44頁。

かくして悲劇は幕を開ける。

ト書き        ファウスト、高い丸天井の、狭いゴシック風の部屋に、**落ち着かない様子**で肘掛け椅子にかけ、机に向かっている。

(省略)

ファウスト    世界の奥の奥で統べているもの、  
それが知りたい、また世界のうちに働く  
力の元素の全てを見究めたい (382-384 行)

ト書き「落ち着かない様子で」から受ける印象はファウストの安らぎの欠如である。この世の全てを見究め、把握したいと4つの学問を究めながらも、分かったことは「人間、何も知ることは出来ぬということ (364 行)」であった。「生きるのがいやになってきた (1570 行)」一方で、「もし己がのんびりと寝そべっていたいなどと思うようだったら、その時はおれが奴隷になる時だ。(1692-1693 行)」と、満たされることのない絶えず前進する衝動<sup>7</sup>はファウストを支配し、メフィストフェレスとの契約にまで結びつける。

マルガレーテと出会ったのはメフィストフェレスの約束した「小世界 (2052 行)」の中であった。〈街頭〉の場、マルガレーテに誘いを断られたファウストがメフィストフェレスに極めて性急さをもって命ずる。「あの娘をなんとかしてくれ。(2618 行)」**「もし今夜、あの可愛い子を己の腕に抱けないようだったら、/今夜限りで君とお別れだぞ。(2636-2638 行)」**。

その日のうちに「官能の虜 (2722 行)」となってマルガレーテの部屋にやってきたファウストは、静かで慎ましやかな部屋の雰囲気<sup>8</sup>に心の変化が起こり始める。疎ましい、呪わしいと感じていた地上の生に無限の豊かさを感じ、満ち足りた雰囲気に「いつまでもここを動きたくない。(2710 行)」と思う。ファウストは今、確かにマルガレーテの憩いの場所に心の底から感動し、「甘美な恋の苦しみ(2690 行)」に「己を見失いそう(2723 行)」になっている。

田中は、「ファウストはマルガレーテのうちに自分とは全く対極的な存在を見、それにつよく惹かれている」<sup>7</sup>と述べ、留まることなく直進的に突き進むファウストには決定的に安らぎが欠如しており、マルガレーテにそれを見出したことで惹かれたのだと解釈するのである。

そうしてファウストは束の間の安らぎを味わうのだ。マルガレーテが安らぎを奪われたことは、後に、周りの登場人物をも巻き込んで取り返しのつかない破滅をもたらす。「グレ

---

<sup>7</sup> 田中岩男「ファウストとグレートヒェン——「グレートヒェン悲劇」とは何か?」、47 頁。

「トヒエン悲劇」の真相は〈森と洞窟〉の場にてファウスト自身から述べられる。

ファウスト 己は逃げたいのではないか。宿なしではないか。  
目的もなく心の平安も知らぬ人非人、  
滝のように岩から岩へ奔流して、  
欲望に狂って奈落へ落ち込んでいく、それが己だ。  
あの子は子供らしいぼんやりした気持ちで、  
**その日その日のいそしみは、**  
小さな世界の外に出ることもなく、  
アルプスの狭い山あいの小屋にそっと暮らしていたのに、  
神の憎しみを受けた己は、  
岩をつかんで、  
それを微塵に砕いただけでは  
満足せずに、  
平和に暮らしていたあの娘をさえ滅ぼさずには置かなかったのだ。  
(3348-3360 行)

ファウストを‘絶えず前進する衝動’、一瞬も休みなくその場にとどまることの出来ない‘直進’の象徴とするならば、対極に描かれたマルガレーテは何の象徴であろうか。田中は「自然と調和し、そのリズムとサイクルに従って「その日その日のいそしみ」に生きる円環の象徴」<sup>8</sup>とする。このことが最も明確にみられるのは〈庭〉の場、ファウストとの会話の中のマルガレーテ本人の台詞であろう。

赤ちゃんの揺籠は、  
夜はわたくしの寝台のそばに置きました。  
ちょっとでも赤ちゃんが動くと、すぐ眼が醒めました。  
お乳を飲ませたり、添い寝してやったり、  
泣き止まないと寝台を出て、  
お部屋の中を往ったり来たりしてあやします。  
けれども朝は早く起きてお洗濯をしなければなりません。  
それから市場へ買い物に行き、お台所のことを致します。  
毎日々々がそんな風でございました。  
それで時にはなんだかもうがっかりしてしまつて。

---

<sup>8</sup> 同前、61 頁。

その代わりにはいつも食事がおいしくて、夜も眠れます。(3188-3148 行)

マルガレーテの日常は変わり映えすることなく「毎日々々がそんな風」に繰り返される。生真面目な母親に育てられ、台所のことから拭き掃除、針仕事や編み物など朝から晩まで働きどおし、今は亡き妹の世話を焼く、その日々のいそしみをマルガレーテは「あんな苦労なら何度だって致しとうございますわ。(3121 行)」といい、ファウストは「この上もない浄らかな仕合せ(3136 行)」と言い表した。田中は「グレートヒェン悲劇」とは、「休みなき」ファウストの存在によってグレートヒェンの〈Ruhe〉が攪乱され、否応なく崩壊する存在論的悲劇と述べる。<sup>9</sup> すなわちメフィストフェレスとの魔力の有無にかかわらず、‘直進’と‘円環’という対極的な性質を持つファウストとマルガレーテに幸せの結末はあり得ないのである。

---

<sup>9</sup> 同前。

## 第二節 マルガレーテの歌

円環運動が崩壊していく様子はマルガレーテの劇中歌からもはっきりと見受けられる。

物語が進行し悲劇性が高まるにつれてマルガレーテの心は烈しく揺れ動き、着実に破滅の道へと進んでいく。こういった重要な局面では必ず「歌」があり、歌の内容はもとより、形式の微妙な変化があらわれる。彼女自身が「歌」そのものであるように彼女の在り様を伝えているのである。

### 第一項 “Der König in Thule トゥーレの王”

Es war ein König in Thule,  
Gar treu bis an das Grab,  
Dem sterbend seine Buhle  
Einen goldnen Becher gab.

Es ging ihm nichts darüber,  
Er leert' ihn jeden Schmaus,  
Die Augen gingen ihm über,  
So oft er trank daraus.

Und als er kam zu sterben,  
Zählt' er seine Städt' im Reich,  
Gönnt' alles seinem Erben,  
Den Becher nicht zugleich.

Er saß beim Königsmahle,  
Die Ritter um ihn her,  
Auf hohem Vätersaale,  
Dort auf dem Schloß am Meer.

Dort stand der alte Zecher,  
Trank letzte Lebensglut,  
Und warf den heiligen Becher  
Hinunter in die Flut.

Er sah ihn stürzen, trinke  
Und sinken tief ins Meer,  
Die Augen täten ihm sinken,  
Trank nie einen Tropfen mehr.

(2759 – 2782 行)

昔トゥーレに王がいました  
生涯を通して大変誠実でした、  
妃は亡くなる時に  
彼に金の杯を与えました。

王には杯以上に大切なものはありませんでした  
宴の度にその杯を使い、  
酒を飲み干す度に  
目からは涙が溢れました

そして死期が迫ってくると  
王国の都市を数え、  
世継ぎに全てを与えました  
しかし杯だけは与えませんでした。

宴の時、彼は席に腰かけ、  
騎士たちは王をとり囲んでいました  
天上の高い歴代の王の広間で  
海辺の城のその場所で。

年老いた王は酔ってそこに立ち、  
最後の命の炎を飲み干しました  
そして聖なる杯を投げたのです、  
大波の中へと。

杯が落ち、流れに飲み込まれ、  
海に深く沈んでいくのを彼は見送ると、  
王は眼を閉じ、  
もう一滴も飲むことはありませんでした。

(筆者自身の訳による)

この〈トゥーレの王〉はゲルマン人の愛と誠実を歌ったバラード<sup>10</sup>、すなわち民謡<sup>11</sup>である。マルガレーテが最初に歌うのが民謡であること、これはマルガレーテの在り方や、彼女の持つ円環性を述べるのに極めて重要なことであると筆者は考える。

ここで先にドイツ民謡 (Volkslied) の概念について述べておきたい。

グリム兄弟<sup>12</sup>は、‘Volk’を個人 Individual の反対概念としての多数、特殊に対する普遍とみなし、Volkslied とは自然におけるすべての善なるものがそうであるように、自然に生じたものであり、一個人の創作になるものではなく、すぐれた有能の人が意図的に作り出したものではなくて、民衆の中で、民衆の口から自然に生まれたものとする。<sup>13</sup>

従って、マルガレーテの在り方とは不特定多数の集団に属する一員、一般的な人物であり、彼女の生きる小世界もまた何処にでもあるものであるということがこの歌からも読み取れる。

ところで、‘トゥーレ’とはヨーロッパの最北部にあると考えられていた伝説の国で、中世には‘ultima Thule’と呼ばれた決して辿り着くことの出来ない幸福の島である。この島の国王が誠実さを貫いて永遠の愛を成就させたように、出会ったばかりの気になる紳士にも永遠の愛と誠実を無意識に求め、これから始まる恋の予感をマルガレーテは口ずさむのである。ところが、絶えず突き進むファウストには「永遠の愛」が留まることはできない。そういった意味ではこのバラードは「グレートヒェン悲劇」のプロローグにあたるのであろう。

---

<sup>10</sup> バラードはロマンス(民謡調の詩)とほぼ同一であるが後者は Trochäus を用いる。この詩の最も古いテキストは、ヘルダーの自筆の遺稿にあってロマンスと題されている。

<sup>11</sup> 筆者は特にその「詩形」を意図して述べる。詩の韻律は 1 行中に強音が 3 つ入り、アウフタクトを持ち、交差韻で奇数行は 2 音節の女性韻、偶数行は 1 音節の男性韻があてがわれる。このような詩節は一般に民謡詩節と呼ばれるものである。また、“Buhle”(恋人)は民謡では好んで使用される語句であることから意識して創作されていることが推測される。

<sup>12</sup> 19 世紀にドイツで活躍した言語学者・文献学者・民謡収集家・文学者の兄弟。民間伝承や伝説など収集し、研究した。

<sup>13</sup> 武田昭著『歴史的にみたドイツ民謡』東京：東洋出版株式会社、1979 年。

## 第二項 “Wenn ich ein Vöglein wär’ もしも私が小鳥だったら”

Wenn ich ein Vöglein wär',  
Und auch zwei Flüglein hätt',  
Flög' ich zu dir;  
Weil's aber nicht kann sein,  
Bleib' ich allhier.

Bin ich gleich weit von dir,  
Bin ich doch im Schlaf bei dir,  
Und red' mit dir;  
Wenn ich erwachen tu,  
Bin ich allein.

Vergeht keine Stund in der Nacht,  
Daß mein Herze nicht erwacht,  
Und an dich gedenkt,  
Daß du mir viel tausendmal  
Dein Herze geschenkt.

私が小鳥だったら、  
2つの羽があったなら、  
あなたのもとへ飛んでゆくのに。  
だけどそれは出来ないから  
私はここにいるのです。

遠く離れていても、  
眠りの中ではあなたの傍にいて  
共に語らうのです。  
だけど目が覚めたら  
私はひとりぼっち。

夜の時間が過ぎ去らず、  
心が沈むとき  
あなたを思い  
幾度となく  
真心をおくってくれたことを思い出す。  
(筆者自身の訳による)

第二の歌〈Wenn ich ein Vöglein wär’ もしも私が小鳥だったら〉は、彼女が劇のなかで実際に歌うわけではない。〈森林と洞窟〉の場でメフィストフェレスがたった一節だけを彼女の歌として披露する。この歌も〈トゥーレの王〉に引き続き‘民謡’である。歌うマルガレーテの様子はメフィストフェレスによって詳しく述べられる。

あの子は時が経つのがまだるっこしくて仕様がな  
窓辺に立っては、町の古い囲壁の上へ流れていく  
雲を眺めているのです。  
そうしちゃ「あたしが小鳥であつたなら」なんて歌を、  
夜昼問わずに歌い暮らしている。  
たまにご機嫌な時もあるが、大抵はふさぎの虫に取つかれて、  
ひどく泣くかと思うと、そのあとは  
割に落ち着いているらしい。  
ただし惚れていることに変わりはない。

(3315 - 3323 行)

「時が経つのがまだるっこしくて仕様がな(3315 行)」の台詞は、いき急ぐファウストの性質を思い起こさせる。ファウストから大きな影響を受けたマルガレーテは彼を待ち焦がれ続けて一日を過ごす。すでに以前のような牧歌的な穏やかさは失くしてしまった。メフィストフェレスによって伝えられた彼女の情緒不安定な様子は、次の〈グレートヒェンの部

屋〉の場〈安らぎは去って〉でより顕著なものとなる。

しかし〈庭園〉〈あずまや〉の場でマルガレーテに向けて一気に駆られたファウストの恋の激情も、今では収まっている。その台詞のうちから〈夕〉の場で味わった純粋で細やかな愛情は、今や官能的なものへと形を変えたことは明らかなのである。

「あの娘のことは口にするな。/あの魅力あるからだへの欲望を起こさせてくれるな。  
(3327-3329 行)」

### 第三項 “Meine Ruh’ ist hin 安らぎは去って”

第三の歌は〈Meine Ruh’ ist hin 安らぎは去って〉である。マルガレーテにとっての歌が‘民謡’であったと見做すのであれば、ここでは既に歌の世界からの逸脱は始まっていると考えられる。

#### 【標題節】

Meine Ruh’ ist hin,  
Mein Herz ist schwer,  
Ich finde sie nimmer  
Und nimmermehr.

安らぎは去って、  
心は重い、  
安らぎを見出すことは  
もはや二度とない。

#### 【A】

Wo ich ihn nicht hab,  
Ist mir das Grab,  
Die ganze Welt  
Ist mir vergällt.

あの人がいないところは、  
私にとって墓場であり、  
この世の全てが  
私には忌わしい。

#### 【B】

Mein armer Kopf  
Ist mir verrückt,  
Mein armer Sinn  
Ist mir zerstückt.

衰れた頭は  
狂ってしまって、  
衰れた心は  
粉々に砕ける。

#### 【標題節】

Meine Ruh’ ist hin,  
Mein Herz ist schwer,  
Ich finde sie nimmer  
Und nimmermehr.

安らぎは去って、  
心は重い、  
安らぎを見出すことは  
もはや二度とない。

#### 【C】

Nach ihm nur schau ich  
Zum Fenster hinaus,  
Nach ihm nur geh ich  
Aus dem Haus.

あの人を探して  
ただ窓の外を眺め、  
あの人を求めて  
ただ外へ出る。

#### 【D】

Sein hoher Gang,

あの人の上品な足取り、

Sein'edle Gestalt,  
Seines Mundes Lächeln,  
Seiner Augen Gewalt,

気高い佇まい、  
口元の微笑み、  
眼差しの支配力、

【E】

Und seiner Rede  
Zauberfluß,  
Sein Händedruck,  
Und ach, sein Kuß!

語り口の  
魅力的な流れ、  
手の握り方、  
そしてああ、なんといっても口づけ!

【表題節】

Meine Ruh'ist hin,  
Mein Herz ist schwer,  
Ich finde sie nimmer  
Und nimmermehr.

安らぎは去って、  
心は重い、  
安らぎを見出すことは  
もはや二度とない。

【F】

Mein Busen drängt  
Sich nach ihm hin,  
Ach dürft'ich fassen  
Und halten ihn!

胸はあの人のもとへ  
引き寄せられる、  
ああ あの人を抱きしめて  
離さないでいられたら!

【G】

Und küssen ihn,  
So wie ich wollt,  
An seinen Küssen  
Vergehen sollt !

あの人に口づけできたら、  
望むままに、  
口づけによって  
たとえ死んでしまっても!

(V.3374-3414)

(筆者自身の訳による)

各詩節4行、全部で10節の単純な詩形からなっている。詩行はいずれもごく短く、この細長い詩の外観がマルガレーテの紡ぐ糸のようである。詩節は第二節を除いて、一行おきに偶数行が脚韻を踏んで同じ音が単調に繰り返される。技巧的な難解さはなく、単純かつ素朴な味わいは限りなく‘民謡’に近いようにみえるが、この歌はもはや彼女が歌ってきた民衆に親しまれ、歌い継がれてきた〈トゥーレの王〉や〈もしも私が小鳥だったら〉のような歌ではない。詩の形そのものが‘歌’からの逸脱を示しているのである。

以下、“Meine Ruh'ist hin 安らぎは去って/.../und nimmermehr もはや二度とない”と繰り返される節を【表題節】とし、各節に【A】から【G】の記号を付けて論じていく。

【表題節】が繰り返されることで一見、規則性をもって循環しているように思える。ところが既に円環運動に綻びが生じているのである。

【B】の後に再び【表題節】が現れるので当然、次の【表題節】のリフレインは【D】の後に来ることを予想させる。つまり新しい詩節が2つ登場するごとに【表題節】がリフレインするのだとすれば、表題節 -A-B- 表題節 -C-D- 表題節 -E-F- 表題節 -G-(H)<sup>14</sup>

<sup>14</sup> 説明のために存在しない【H】を仮として挿入している。

といった順に展開されるはずである。しかし【表題節】は【E】の後に再現し、その後さらに【F】【G】と続く。こうして全体は表題節 –A–B– 表題節 –C–D–E– 表題節 –F–G の軌跡を描いているのである。また、【D】と【E】はすべて名詞の羅列でありコンマで繋がれているが、文としては成り立たない。さらに【F】の3行目からこの節で完結せず、次の【G】にまたがっている。

これらの綻びが生じる要因は、ファウストへと向かうマルガレーテの抑えがたい衝動“mein Busen drängt sich nach ihm hin”にほかならない。詩節を追って募っていく思いの烈さがリフレインを先へおしやり、ついには円環を破って堰をきったように外へと流れだすのである。ファウストから安らぎを奪われたマルガレーテは今、古くから歌い継がれていった‘歌’ではなく、‘わたし’の言葉で歌い始める。ファウストに安らぎを奪われたことによって、マルガレーテの円環的な小世界は崩れ出した。そして集団の一人(Volk)であったマルガレーテは、個人(Individual)となって覚醒し、自己への意識が始まるのである。

第四項 “Ach neige, du Schmerzenreiche ああ お願いです、悲しみの聖母様”

Ach neige,  
Du Schmerzenreiche,  
Dein Antlitz gnädig meiner Noth!

Das Schwert im Herzen,  
Mit tausend Schmerzen  
Blickst auf zu deines Sohnes Tod.

Zum Vater blickst du,  
Und Seufzer schickst du  
Hinauf um sein'und deine Noth.

Wer Fühlet,  
Wie wühlet,  
Der Schmerzen mir im Gebein?  
Was mein armes Herz hier banget,  
Was es zittert, was verlangt,  
Weisst nur du, nur du allein.

Wohin ich immer gehe,  
Wie weh, wie weh, wie weh  
Wird mir im Busen hier!  
Ich bin, ach kaum alleine,  
Ich wein'ich wein'ich weine,  
Das Herz zerbricht in mir.

Die Scherben von meinem Fenster  
Betaut'ich mit Tränen, ach!  
Als ich am frühen Morgen  
Dir dieses Blumen brach.

Schien hell in meine Kammer  
Die Sonne früh herauf,  
Sass ich im allem Jammer  
In meinem Bett Schon auf.

Hilf! Rette mich von Schmach und Tod!  
Ach neige,  
Du Schmerzenreiche,  
Dein antlitz gnädig meiner Noth!

(V.3590-3619)

ああ お願いです、  
悲しみの聖母様、  
私の悩みに御目を向けて下さい!

御胸を剣につらぬかれ、  
はかりしれない苦しみをお受けになって  
御子の死を見守っておられる。

父なる神を御見上げになり、  
御子とあなた御自身の苦しみに  
嘆きの声を上げていらっしゃる。

他の誰が感じてくれるのでしょうか、  
これ程までに骨身に染み渡るような  
私の苦しみを。  
私の哀れな心が何に不安を感じ、  
何に震えおののき、何を求めているのか、  
御存知なのはあなただけです。

いつ何処に参りましても、  
胸のこの辺りがどんなに痛く、痛く、  
痛み苦しむことか!  
私は、一人になるとたちまち  
泣けて、泣けて、泣けて  
この胸は張り裂けるのです。

窓辺の植木鉢に  
涙がこぼれ落ちてしまいました、ああ!  
今朝あなたにお供えしようと  
この花を摘んでいたら。

朝早く太陽が昇って  
部屋に明るい光が差し込みました頃、  
既に私はベッドに座って  
苦しみ悶えておりました。

恥と死から私をお救い下さい!  
ああ お願いです、  
悲しみの聖母様、  
私の苦しみに御目を向けて下さい!

(筆者自身の訳による)

糸車を回し歌った〈安らぎは去って〉のあと、〈マルテの庭〉と〈噴水のほとり〉の場を  
はさんで次に歌われるのが〈Ach neige, du Schmerzenreiche ああ お願いです、悲しみの聖  
母様〉である。ここでは〈噴水のほとり〉の場から何週間か経過している。

8 節からなるこの歌は詩行も長短不揃いに並べられ、3 行、6 行、4 行の長さの異なる詩節  
が不規則に置かれる。韻律も安定せず、かなり自由律に近づいている。マルガレーテの歌か

らの逸脱は明白であろう。

受苦聖母像への呼びかけに始まり、最初 3 節は聖母の苦しみを思いやって一般的な形で祈りの言葉を口にする。<sup>15</sup> しかし第 4、5 節で、第 3 節まで 3 行ずつだった詩節が各 6 行と膨れ上がり、詩はもはや一定の「型」に収まりきらなくなっている。それほどまでにマルガレーテの苦悩と不安は極限にまで達しているのである。「あの人を求めて家を出る」と歌ったマルガレーテは今、このように語る。

Wohin ich immer gehe,  
Wie weh, wie weh, wie weh  
Wird mir im Busen hier!  
Ich bin, ach kaum alleine,  
Ich wein', ich wein', ich weine,  
Das Herz zerbricht in mir.<sup>16</sup>

いつ何処に参りましても、  
胸のこの辺りがどんなに痛く、痛く、  
痛み苦しむことか!  
私は、一人になるとたちまち  
泣けて、泣けて、泣けて  
この胸は張り裂けるのです。

繰り返し発語される子音‘w’の摩擦音はマルガレーテの心の擦り切れる音であろう。もう歌ってなんていられない、彼女の悲痛な叫びである。故意ではなくとも母を殺害してしまった。兄は兵役中で家を空けている。愛する人には棄てられた。彼女に相談できる相手はいない。Zwinger(市壁と市の一番外側の家並との間の路地、または街を取り巻く外壁と内壁の間の空間)、すなわち人気のないこの場所まで、おそらく人目を忍びながらやってきたマルガレーテは、子供の苦しみを思いやる聖母にだけ心を打ち明け、縋るのである。

〈噴水のほとり〉の場でリースヒェンとのうわさ話にあるように、古い習慣によれば、婚前交渉のあった娘は結婚当日ミルテの冠(花嫁の花冠で純潔を象徴する)を付けてはならなかった。それにもかかわらずそれを娘がかぶると教会へいく時、冠は引き裂かれ、花嫁の家には土地の若者の手によって細かく切り刻まれた藁(父なし児を象徴する)が撒かれた。私生児を生むと教会で肌着一枚という姿で公衆の面前に立ち、僧に対して懺悔贖罪しなければならなかった。「今まではその娘がなにか変なことをすると、/ 随分威勢よく悪口をいったものだけれど。(3577-2578 行)」「人のしたことをきたならしく思われて、/.../ 泥を塗ってやりたい気分だった。(3581-3582 行)」

かつて「その娘」を罵ったマルガレーテは、今、まさしくその立場にいる。マルガレーテ

---

<sup>15</sup> 祈りの最初と最後はとりわけフランシスコ会修道士の jacobone da Todi (1306 年死)の作とされるセクウェンツァ“Stabat mater dolorosa / Juxta crucem lacrimosa”を模していると思われる。(高橋義孝『ファウスト集注』東京：郁文堂、1979 年、153 頁。)

<sup>16</sup> 太字は筆者によるものである。

の社会的追放は次の場、〈夜〉にて衆人環視の下、「お前はとんだふしだらな女だったな (3730 行)」と罵倒する兄ヴァレンティンによって現実のものとなる。

#### 第五項 “Meine Mutter, die Hur 私の母さん、あばずれ女”

Meine Mutter, die Hur',  
Die mich umgebracht hat!  
Mein Vater, der Schelm,  
Der mich gessen hat!  
Mein Schwesterlein klein  
Hub auf die Bein',  
An einem kühlen Ort;  
Da wart ich ein schönes Waldvögelein;  
Fliege fort, fliege fort!

(V.4412-4420)

私の母さん、あばずれ女、  
私を殺してしまった!  
私の父さん、ならず者、  
私を食べてしまった!  
私の小さな妹は、  
骨を拾い上げ、  
静かな所で  
そしたら私は綺麗な小鳥になって、  
飛び去ろう、飛び去ろう!

(筆者自身の訳による)

「グレートヒェン悲劇」の、そして『ファウスト 第一部』全体の結末を成している〈牢獄〉の場面は『初稿ファウスト』の中でも最も古くに作成された。マルガレーテは錯乱状態のなか、実のわが子を手にかけてた嬰兒殺しの罪で牢に繋がれ斬首刑を翌朝に控えている。深い罪の意識と恐怖に正気も失われた今、マルガレーテ最後に歌うのは‘民謡’である。再び歌の世界へ帰ってきたのである。

低地ドイツの民謡〈杜松の木の歌〉は 1806 年に画家フィリップ・オットー・ルンゲ Philipp Otto Runge (1777 - 1810) が書き留め、グリム兄弟がその『民謡集』(1812 年)に採録した「杜松の木の話」の中で歌われる。杜松の木の物語を要約すると以下の通りである。

意地の悪い継母が夫の連れ子を殺した挙句、その肉を夫に食べさせる。何も知らない夫はそれを食べてしまう。殺された子の妹は、父が食卓の下に投げ捨てた骨を拾い集めて、それを杜松の木の根元に埋める。すると木は震え、死んだ子の魂が鳥となって枝から飛び立ち、やがて枝にとまる。そして継母が木の下を通り過ぎた時、嘴にくわえていた石を継母の頭の上に落とすと、継母は石があたって死んでしまう。<sup>17</sup>

この〈杜松の木の歌〉は紛れもなく「子殺し」の歌といえる。では、歌っている「わたし」とはだれのことであろうか。殺された子供の「わたし」はマルガレーテではない。「わたし」

---

<sup>17</sup> 柳谷保「牢獄のグレートヒェン—錯乱したグレートヒェンの「私」」、『鳥取大学大学教育総合センター紀要』3号、2006年、53-66頁。

を殺した「あばずれ女」がマルガレーテである。この場面の解釈は多種多様に存在するが、筆者は、およそ一切の自己を棄てたマルガレーテに残ったものは、母としての姿であると考え。なぜならば、この強烈な歌い出だしに引きずられずに落ち着いてみると、〈杜松の木の子〉では死んだ子は鳥になって飛び去っていく再生が描かれており、また物語の内容から、殺した母への復讐の歌にも読み取れるのである。「あばずれ女」の自分に殺されてしまった赤ちゃんの再生を願い、自分だけは裁かれなければならないと罪の重さを無意識のうちに強く思う。

わたしは本当に逃げも隠れも出来ない身の上です。  
だから、ね、この子にお乳をやらせてくださいな。  
わたし一晩中、抱っこしていたの。  
みんなしてわたしからこの子を取り上げて、わたしをいじめておきながら  
いまになって、わたしがこの子を殺したなんていうのです。  
わたしはもう二度と気が晴れることなんかありはしないわ。  
みんな、わたしにあてつけた歌を歌うの！ひどい人たち！  
むかしの話のおしまいがそうなの。  
でも、一体だれがそれをわたしのことだと言ったの。

(4442 - 4450 行)

「わたしの母さん、あばずれ女、わたしを殺してしまった！」と歌いながら、夜通し抱きしめていた泣き子に最期にお乳をやらせてほしいと請う。「みんな、わたしにあてつけてた歌を歌うの！(4448 行)」「でも、一体誰がそれをわたしのことだと言ったの。(4450 行)」というマルガレーテは先ほどまで、自分自身で〈杜松の木の子〉を歌っていたことに気が付いていない。それにもかかわらず、無意識に自分が殺したと告白しているのだ。苦しみの突き抜けた果てに歌の世界へと回帰し、無我の境地に至ったマルガレーテは直観的にこの悲劇の真相を掴んでいく。急いで救出しようと執拗に急かすファウストに「ね、ちょっと待って(4479 行)」とファウストの性急さを制止、「あなたにお縋りしていて、どうしてこうも不安なのかしら。あなたのお言葉を聞いたり、あなたに見られたりしていると、なんだかいい気持ちにぼうっとしていたのに。(4487-4489 行)」、「本当にあなた？　なんだか信じられないわ。(4510 行)」と違和感をもつ。初めて主体性をもって抗う。

ファウスト　行かれるんだ。その気になりさえすればいいんだ。戸は開いているんだ。  
マルガレーテ　わたし、行けません。わたしはもう駄目なの。  
逃げ出したってどうなるものですか。人が待ち伏せしているのですから。  
物乞いをして歩かなければならないなんて惨めですわ、

しかも良心の呵責にせまられながら！  
知らない国をさまよい歩くのは悲惨ですわ、  
それでも結局つかまえられてしまうでしょう。

(4543 - 4549 行)

かつて「何もしらないお婆かさん(3215 行)」であったマルガレーテは今や、その場しのぎの身体的な「救い」が本当の意味で「救い」ではないことを知っている。「ほんとにああい  
うお方は / 何から何までちゃんとお分かりになる。(3211-3112 行)」はずのファウストがどれほど救出という名の逃亡を促そうが、マルガレーテの意思は揺るがない。「逃げ出したってどうなるものですか。」「惨めですわ」、「さまよい歩くのは悲惨ですわ」の台詞から、〈森林と洞窟〉の場でファウストが自問した「宿なし(3348 行)」や「目的なく心の平安も知らぬ人非人(ひとでなし)(3349 行)」の言葉を想起するであろう。<sup>18</sup> 逃亡者で、安らうために帰る場所もなく、ただ彷徨い歩くファウストの存在様式を真っ向から否定するようである。

そして〈安らぎは去って〉と嘆いた彼女は今、自分自身を取り戻し、「永遠の安らぎ」へと還ってゆくのである。「死が待ち構えているのでしたら、行きます。ここを出て、永遠の安らぎへ還ります。」(4539-4540 行)

田中は次のように述べる。

ファウストとの出会いによって、マルガレーテは牧歌的なまどろみから覚まされる。が、彼女の目覚める先は、ファウストとはおよそ対照的な在り方、彼女の存在の本質である。

<sup>19</sup>

筆者は、ゲーテの戯曲に描かれるマルガレーテの本質は「受容れること」であると考え。逢引きのため、母親に飲ませるように小瓶を渡されると「やれとおっしゃれば、あたし、なんでもやります。(3514 行)」、「何でもおっしゃる通りにしてしまいます。これまでにあなたのためにいろいろなことをして、/もうすることが何もないような気がするわ。(3518-3520 行)」と受け入れた。母を殺した罪を感じ、社会的追放が迫ってこようとも「だけど——こうなるまでの一切合切のこと、/まあなんてよかったんだろう、なんて嬉しかったんだろう。(3585 行)」。それはまるで催眠術にでもかけられたかのように、流され、受け入れ、身を捧げてきた。しかし今、主体的に「神様、お裁きください。この身はあなたにお任せ致しております(4604 行)」と、一切の罪を認め、すべてを知る正しき神のみに裁きを任せて、身を委

---

<sup>18</sup> 本章第 1 節、6 頁参照。

<sup>19</sup> 田中岩男「ファウストとマルガレーテ「グレートヒェン悲劇」とは何か?」、74 頁。

ねるのである。

〈天上の序曲〉の場、主の「善い人間は、暗い衝動に駆られても、正道を忘れることはないものだ (327-329 行)」という言葉は、ファウストに限ってではなく、マルガレーテに対しても当てはまる言葉ではないかと筆者には思えてならない。

ファウストがどれだけマルガレーテのうちに‘清らかさ’を見ようともそれは一方的な視点であって、彼女はもともと特別に潔白なわけではないと筆者は考える。年頃の少女らしく噂話や陰口をたたいたこともあれば、興味本位で所有者の分からない宝石箱を開き、着飾ってみる。そんな何処にでもいる Volk の一員である。それだけを見れば、この悲劇のヒロインはリースヒェンでも、他の少女でもよかったのではないかとさえ感じる。

しかし、この〈牢獄〉において、すべてを失った彼女が覚醒したように主体性をもって、ファウストの誘いを拒み、メフィストフェレスが悪魔であると見定め、自らが犯した罪を認めて神に裁きを任せると決断をするとき、彼女は驚くほどに清廉潔白で、凛々しい女性へと変容するのである。

### 第三節 歌曲になったマルガレーテ

これまで、田中の解釈を参考に、戯曲の中の台詞や歌を用いてマルガレーテの人物像、「グレートヒェン悲劇」について考察してきた。

第二節で明らかとしたのは、マルガレーテにとって歌は彼女そのものであることであった。物語が進行し、悲劇性が高まるにつれて、歌の内容はもとより詩形にも変化が起こる。彼女の崩壊は歌の崩壊でもあったのである。

筆者はマルガレーテを素材とした音楽作品研究の第一歩として、マルガレーテの詩につけられたドイツ歌曲に着目して研究を進めてきた。多種多様に描かれるマルガレーテのなかで、フランツ・ペーター・シューベルト Franz Peter Schubert (1797–1828) のそれは、本研究で考察した一連のマルガレーテの在り方、「グレートヒェン悲劇」の捉え方に合致することが分かった。

後に述べるシャルル・グノーはシューベルト歌曲を深く学び、歌劇《ファウスト》やフランス歌曲の創作にも影響したと言われている。従って本節では、シューベルトがマルガレーテの劇中歌に付けた〈Der König in Thule トゥーレの王〉〈Gretchen am Spinnrade 糸を紡ぐグレートヒェン〉〈Gretchens Bitte グレートヒェンの祈り〉の三つの歌曲をとりあげ、シューベルトがどのような書法を用いて「グレートヒェン悲劇」、マルガレーテを描いたのか述べておきたい。

## 第一項 〈Der König in Thule トウーレの王〉<sup>20</sup>

d moll

4 分の 2 拍子

〈Gretchen am Spinnrade 糸を紡ぐグレートヒェン〉、〈Szene aus “Faust” 「ファウスト」から一場面〉<sup>21</sup>に続いて作曲したのが、この〈Der König in Thule トウーレに王ありき〉である。

〈糸を紡ぐグレートヒェン〉では極めて統一性の高い通作歌曲、〈「ファウスト」からの一場面〉ではレチタティーヴォ付き歌曲として創作し、その作曲書法の可能性を広げていた時期、シューベルトは再び有節歌曲の書法をとってこの〈トウーレの王〉を作曲した。2 詩節ごとに結合させた単純な 2 部形式 (リート形式) で構成されているが、しかしシューベルトはカール・フリードリッヒ・ツェルター Carl Friedrich Zelter (1758-1832) が同詩に付曲したように、ただ単純で素朴な曲としては描かなかった。d moll を主調にもつこの曲の 1 小節目、当然ピアノ部分では d moll の主和音が鳴らされると予測させておいて、下屬和音である g moll の主和音を据えた。さらに 3 小節目では属和音があてられ、当然、和声進行としては d moll の主和音に戻ると予感させておいて VI の和音を置き、偽終止とした。

### 【譜例 1】〈トウーレの王〉1～8 小節

Etwas langsam (M.M. ♩ = 66) \*)

Anfang 1816

Es war ein Kö-nig in Thu - le, gar treu bis an — das Grab, dem  
Und als er kam zu ster - ben, zählt' er sei - ne Städt' im Reich, gönnt'  
Dort stand der al - te Ze - cher, trank letz - te Le - bens-glut, und

このように単純な 2 部形式をとっておきながら、扱いにくい和声進行をあてはめる、一見矛盾した書法にも見うけられるが、しかし伝説のトウーレ王国を描写するのに効果的な方法をとっている。調性を曖昧にし、漠然と漂うような和声進行は、現実世界から遠く離れた、はるか昔のおとぎ話の国を連想させる。ピアノ部分左手は 2 分音符のオクターブがあてら

<sup>20</sup> 論ずるに際して、Schubert, Franz Peter. *Lieder nach Texten von Goethe*.

Deutschland: Bärenreiter, 1977. の楽譜を使用する。

<sup>21</sup> 1814 年 12 月 12 日作曲。〈教会〉の場面につけた、シューベルトには珍しい対話型の歌曲である。

れ、小節ごとに変化する。また、4分音符が鳴らされる右手部分はリュートを連想させ、歌唱部分の装飾音と相まって厳かで慎ましやかな印象を与える。また歌唱部分に注目してみると、1オクターブという狭い音域を単純な旋律が繰り返し奏される有節歌曲であることが分かる。この特徴は18世紀半ばにみられた民謡的歌曲であるといっていよう。シューベルトはこのバラードを伝説のトゥーレの王国を描写するだけに留まらず、これを歌うのが誰であるのかということにも目を向けていたのであろう。前述した通り、マルガレーテが戯曲の中で最初に歌うのが、この〈トゥーレの王〉であり、民謡はマルガレーテの存在そのものを表す歌である。ファウストと出会うまで素朴に民謡的な生活をしてきたマルガレーテが、誰にでも歌える、または歌い継がれてきたこのバラードを最初に歌うのは、ごく当然に思えるのである。

## 第二項 〈Gretchen am Spinnrade 糸を紡ぐグレートヒェン〉<sup>22</sup>

d moll

8分の6拍子

全10節からなる詩は、マルガレーテの恋の悩みと異常を語る第1部(第1～3節)、ファウストを思い、想像する第2部(第4～7節)、マルガレーテの望みについて述べる第3部(第8～10節)に分けることが出来、それぞれ“Meine Ruh’ ist hin 安らぎは去って”という同一の詩節によって始められる(前節で筆者はこれを「表題節」とした)。シューベルトはこの表題節に全て同一の旋律をつけ、その他の詩節にもこれに関連性のある旋律をあてはめた。その結果、通作歌曲でありながらも全体を通して統一感を強く感じられる構成になっている。有節歌曲のような統一性をもっていながら、通作歌曲であるということは、前節で述べたような‘民謡’に近く、しかし逸脱しはじめたマルガレーテの変容と一致している。

まずピアノ部分について述べる。基本的に3声部に分けられる全ての部分にマルガレーテが紡ぐ糸車の情景描写がある。以下、ピアノ部分3声部に①～③を付けて述べる。

---

<sup>22</sup> 論ずるに際して、Schubert, Franz Peter. *Sechzehn Goethe – Lieder*. Deutschland: Edition Peters, 1978. の楽譜を使用する。

【譜例 2】〈糸を紡ぐグレートヒェン〉 第 1～3 小節

糸車の回る音を①、糸巻き棒のカタカタ鳴る音を②、糸車を回す為に踏まれるペダルの動きを③で描写している。このあくまで断固とした動きは、66～68 小節 “und ach, sein Kuß! so! und ach, sein Kuß!” を除いて終始一貫して継続する。この動きが写し取るのは、単純に回転する糸車の動きだけではない。速度や音域、調性や強弱の変化は常にマルガレーテの心情の機微に沿う。このことが明確にみられるのは 50～72 小節、記憶の中の愛しいファウストを思い出す場面にあたる。

【譜例 3】〈糸を紡ぐグレートヒェン〉 48～69 小節

その佇まい、しぐさ、声音、口づけと息を吐きだしていると、恍惚として思わず糸を紡ぐ手を止めてしまう。この一連の流れをシューベルトは極めて鮮明に描写した。

まず、a moll から F dur に転調しピアノ②部分が途絶える。“sein hoher Gang あの人の上品な足取り/seiner Augen Gewalt 眼差しの支配力” では、それまで 1 詩節 2 行ずつであった転

調が、畳み掛けるように頻繁に行われ、マルガレーテの高揚が見受けられる。続く 58~68 小節に進むと、歌唱部分の詩句ひとつずつに毎度休符を十分に挟み言葉が紡がれる。“sein Händedruck 握る手の力！/und auch! そして ああ！/Sein Kuß! 口づけ！”で感情の高ぶりを煽る様に *acceler.* (次第に早く)(63 小節)し、“und auch! そしてああ！/Sein Kuß! 口づけ！”(66~68 小節) ではピアノ部分の規則的な動きが放棄され、付点 2 分音符の和音だけが鳴らされる。興奮のあまり仕事を忘れて完全に糸車が静止するのである。我に返って仕事に戻ろうと慌ててペダルを踏むが(69 小節)、しかし糸車は上手く回らない。それは 3 度目(71 小節)にしてやっと成功するのである。

【譜例 4】〈糸を紡ぐグレートヒエン〉 64~73 小節

64 Händedruck, und ach, sein Kuß!

70 Mei-ne

71 2 回目 3 回目

糸車の静止

73~82 小節で再び「表題節」に回帰しながらも、落ち着きを取り戻すことなく急きたてられる思いは 84~96 小節 d moll – Es dur – F dur – g moll- a moll と留まることなく転調を喚び起こし、段階的に音域を高めていく。

嵐のように荒ぶる思いは二度の最高音 a で頂点へと達する。この曲の最高音をシューベルトは“Kuß! 口づけ！”ではなく、“küssen 口づけする”でもなく、“vergehen 死ぬ”に据えた。これが意図するのは、マルガレーテの思いが恋心の範疇を超えた、狂気じみた危うさに伴っていることの示唆であろうか。あるいは悲劇が待つこれからを暗示しているのだろうか。

シューベルトは最後にもう一度「表題節」を回帰させ (ゲーテによる原詩では第 10 節までで結ばれる)、あたかも冒頭に戻るかのように、すなわち安らぎをなくした情緒の不安定さから、永遠に抜け出すことができないマルガレーテの様子を彷彿とさせて結ぶのである。

### 第三項 〈Gretchen im Zwinger 市壁の内側に沿った小路のマルガレーテ〉<sup>23</sup>

b moll

4 分の 4 拍子

この曲は 1817 年、シューベルトがゲーテの『ファウスト』に付けた最後の歌曲である。シューベルトはこの 8 節から成る詩の第 5 節までに曲を付け未完とした。残る 3 節はベンジャミン・ブリテン Benjamin Britten (1913~1976 年) が完成させている。

シューベルトはこの頃、それまでの有節歌曲やレチタティーヴォ作品を書くよりは通作歌曲創作に強く関心を持っていた。〈糸を紡ぐグレートヒェン〉にみられるような情景描写、詩の内面、それも動的な感情の変化に重点をおいた歌曲から、詩を「語る」ことを主眼とした、言葉の意味内容、そこに含まれる感情の心象表現を目指した朗誦的な歌曲の制作を目指していた。<sup>24</sup> こういった書法がみられる時期は 1817 年 2 月頃~1825 年頃で、書法が変容していく丁度過渡期に作られたのがこの〈Gretchen im Zwinger 市壁の内側に沿った小路のマルガレーテ〉(以下、市壁の内側に沿った小路のマルガレーテとする)である。既にその書法の片鱗が見受けられる。ピアノ部分は極めて緩やかな雰囲気醸し出しながらも、〈糸を紡ぐグレートヒェン〉にみられたような明確で具体的な情景描写や模倣(回転する糸車といったような)はみられない。あくまで歌唱部分に重みを待たせ、ピアノ部分には心象描写や詩の持つ雰囲気を色彩的に補う役割を持たせているのである。

33~35 小節 “Ich bin, ach kaum alleine 私は、ああ一人になるとたちまち” にシューベルトの朗誦的歌曲に特有の書法、朗誦音による語りの存在がみとめられる。朗誦音とは、語るために用意された音であり、その音程は殆ど変化せず、そのリズムは語るリズムに従属する。

25

---

<sup>23</sup> M.フリートレンダー編『シューベルト歌曲集』(Peters 版)では〈Gretchen's Bitte〉、W.デュル編『新シューベルト全集』(Bärenreiter 版)では〈Gretchen im Zwinger〉と表記される。

<sup>24</sup> 村田千尋『シューベルトのリート 創作と受容の諸相』、東京：音楽之友社、2004 年、50~51 頁。

<sup>25</sup> 同前。

【譜例 5】〈市壁の内側に沿った小路のマルガレーテ〉 33~35 小節

b moll で始まる 1 小節の短い前奏、3 拍目にこの当時では使用の珍しい減七和音がアクセントをとまって鳴らされる。前述した通り、ピアノ部分は心象描写を与える役割を担っていることから、この和音はマルガレーテの‘Der Schmerzen im Gebein 骨身に染みわたる痛み’であろう。これは直後に続く歌唱部分“*Ach neige*” で再び現れる。悲痛に受苦聖母像にむけて呼びかけた後、早速、4 小節目で並行調である Des Dur に転調する。“*Dein Antlitz gnädig* あなたの慈悲深いお顔”を聖母の温かい慈しみを表し、苦しみと慈悲を対照的に描くのである。ピアノの間奏が引き継ぎ、祈りの句は結ばれる。

【譜例 6】〈市壁の内側に沿った小路のマルガレーテ〉 1~6 小節

この曲の大きな特徴は同じ通作歌曲でありながら〈糸を紡ぐグレートヒェン〉にみられたような統一感を感じられないことであろう。この疎らさの印象は、全体を通して頻繁に音型が変化するピアノ部分が要因のひとつである。顕著にみられる部分 18~29 小節をとりあげる。

【譜例 7】〈市壁の内側に沿った小路のマルガレーテ〉 17~28 小節

dei - ne Noth. Wer füh - let, wie wüh - let der Schmerz mir  
im - Gebein? Was mein ar - mes Herz hier banget, was es zittert, was ver - langet,  
weisst nur du, - nur du al - lein, weisst nur du, - nur  
du al - lein! Wo -

御子を思う聖母の苦しみや悲しみを思いやる前節までと 18~22 小節 “Wer fühlet, 誰が感じてくれるでしょう/.../was verlanget 何を求めているのか”からは、歌唱部分は勿論のこと、ピアノ部分にも大きな変化が与えられる。16 分音符の刻みは単純な音型の羅列ではあるが単一にならされることで緊迫感が増し、21 小節から右手部分に奏されるスラーで繋がれた 2 音はシンコペーションのリズムで強調されて嗚咽のようである。

23 小節 “weisst nur du, nur du allein ご存知なのはあなただけです。”で、音型は再び変化する。この穏やかな分散和音は和声の補助を行う役割だけではなく、聖母の温かい慈悲、もしくはマルガレーテの聖母にたいする絶対の信頼感、心の拠り所であることを印象付ける。

束の間の安心感は去って、28 小節 “wohin ich immer gehe いつどこへ参りましても”からは彼女のどうしようもない抑えがたい苦しみを描く。その後、ピアノ部分の音型は変化することなく苦悩のうちに結ばれる。

【譜例 8】〈市壁の内側に沿った小路のマルガレーテ〉 29~43 小節

♩ (117)

was geschwind.  
hin ich im-mer ge - he, wo hin ich im - mer ge - he, wie weh, wie weh, wie we - he wird

*p* *cresc.* *sf*

mir im Bu - sen hier! Ich bin, ach, kaum al -

*p* *pp* *dimin.*

geschwinder werdend  
lei - ne, ich wein, ich wein, ich wei - ne, das Herz zerbricht in

*cresc.* *cresc.* *sf* *mf*

mir, ich wein, ich wein, ich wei - ne, das

*p* *cresc.* *cresc.* *sf*

Herz zerbricht in mir.

*mf* *p* *decresc.*

シューベルトは〈トゥーレの王〉では有節形式を用いて素朴で民謡的なありのままの彼女の姿を、〈糸を紡ぐグレートヒェン〉では統一感の高い通作形式を用いて変容していく姿を、〈市壁の内側に沿った小路のマルガレーテ〉では朗誦という新たな書法を加え、悲しみのあまりもはや歌うことの出来ない姿を表現した。以上のことから、筆者には、シューベルトの歌曲には深い詩の読みこみがあると感じるのである。シューベルトはその詩の持つ世界観はもとより、それを歌う人物の在り方、心情、行動全てを明確に想定して作曲していたと思えてならない。劇的で直接的な表現は少なく、一見単調そうにみられる音の連なりのなかに、マルガレーテの溢れだしそうな苦悩や、愛するファウストへの憧憬など様々な姿があらわれるのである。

## 第二章 19 世紀フランスにおけるマルガレーテの表象

本章第一節では、19 世紀のフランスでゲーテの戯曲『ファウスト』がどのように読まれ、解釈がなされたのか。また『ファウスト』の登場によって生まれた芸術作品、舞台作品のなかで「グレートヒェン悲劇」がどのように描かれてきたのか、マルガレーテの役割はなんであったのかを明らかにしたい。続く第二節では第一節で明らかになった『ファウスト』の受容を背景に、グノーがどういった経緯で歌劇《ファウスト》を創作していったのか調べていく。

### 第一節 フランスにおけるゲーテの戯曲『ファウスト』の受容

#### 第一項 『ファウスト』の仏語翻訳について<sup>26</sup>

ゲーテの『ファウスト』を初めてフランスに紹介したのは、スタール夫人の名で知られるアンヌ・ルイーズ・ジェルメーヌ・ド・スタール Anne Louise Germaine de Staël (1766 - 1817) である (以下、スタール夫人とする)。スタール夫人は 1813 年に出版した『ドイツ論』のなかで、ファウストが世の理を解明できずに絶望する〈夜〉、マルガレーテとファウストが信仰について話す〈マルテの庭〉、そして第一部の最後を飾る〈牢獄〉の場面の抄訳を行い、この悲劇について解説をそえて紹介した。『ファウスト』について、「この作品のことを思い出すといつも少しばかり眩暈に似たものを感じる。」<sup>27</sup>とまず一言そえてからファウスト論を展開し、紹介の最後にはこの作品が世に知られることで起こるであろう批判を予想するのである。10 年後、夫人が懸念した通り、完訳版『ファウスト』が出版されると、従来の悲劇の枠組みから大きく外れたその着想と構成に対して物議を醸すことになる。

フランス語による初めての完訳は、1823 年 1 月に出版されたアルベール・スタプフェー

---

<sup>26</sup> 本項は、以下の文献資料を主として参考になっている。

小沢晃「ネルヴァルの『ファウスト』解釈：その訳業の周辺をめぐりつつ」、『VERBA』第 4 巻、1976 年。

大野俊一「フランスにおけるファウスト」『西脇順三郎先生記念論文集』第 14 号、1963 年。

畑浩一郎「翻訳の詩学、『ファウスト』翻訳に見るネルヴァルの poétique の変遷」『仏語仏文学研究』第 19 号、1999 年。

<sup>27</sup> スタール夫人『ドイツ論 2—文学と芸術』 中村加津、大竹仁子訳、長野：鳥影社・ロゴス企画部、2002 年、225 頁。

ル Albert Stapfer (1802 - 1892) によってなされた(以下スタプフェールとする)。スタプフェールは、ドイツ語をフランス語に翻訳する場合に生ずる「リズムの選択、韻文の配置、脚韻の語尾」<sup>28</sup>問題に直面し、仏語に移し替える時には、それを忠実に守ろうとするあまり独創的な方法で解決を試みた。

すべての歌謡部分、そして詩法の素材が重要となるすべての詩による部分について、私は以下の言語を用いた。すなわち(いくつかの例外をのぞいて)、節(couplets) と詩節(stances) には原文と同じ数の音節 (sillabes) を用いたのである。<sup>29</sup>

戯曲中の、とりわけ民謡や魔女たちの歌など、意味よりむしろドイツ語のリズムや音が魅力的に使用される箇所において散文は用いず、忠実に再現することを目標にフランス語に移し替えるのである。このような書法を後の翻訳者であるジェラルド・ド・ネルヴァル Gérard de Nerval (1808 年 - 1855 年)<sup>30</sup> は「意味のあるものは全て翻訳され、意味のないもの、あるいは意味のないように我々には思えるものでさえも翻訳されている」<sup>31</sup>と言葉を残している。結局スタプフェールの期待した結果にはならなかったようである。

同年、ルイ・クレール・ボーポワイユ・ド・サント=オーレール Louis-Clair Beaupoil de Sainte-Aulaire (1778 - 1854)<sup>32</sup> が新訳を出版する。スタプフェールとは対照的に、サント=オーレール伯爵の訳は洗練された優雅なものではあったがほとんどが意識であり、伯爵が意味を理解できない場面、たとえば〈魔女の厨〉と〈ワルプルギスの夜〉に関しては翻訳することを放棄し、スタプフェールの翻訳を借用している。彼が翻訳に重視するのは「作者の思想を明確に表現すること」であり、原文の曖昧な表現も容赦なく直し、明晰なフランス語による翻訳本『ファウスト』を目指したのである。その分、文学的な忠実さは損なわれているといえよう。

このような先行翻訳を参考にネルヴァルは『ファウスト』に挑戦する。1828 年、若干 19

---

<sup>28</sup> 畑浩一郎「翻訳の詩学、『ファウスト』翻訳に見るネルヴァルの poétique の変遷」、10 頁。

<sup>29</sup> 同前、11 頁。

<sup>30</sup> 以下、ネルヴァルと記す。

<sup>31</sup> 畑浩一郎「翻訳の詩学、『ファウスト』翻訳に見るネルヴァルの poétique の変遷」、10 頁。

<sup>32</sup> 以下、サント=オーレール伯爵と記す。『ファウスト』訳はラドヴォカ書店から出版された『外国演劇の傑作』シリーズの第 1 巻の「ドイツ演劇」に収容されている。

歳のネルヴァルが出版した新訳は、あとに誤訳の指摘がされているものの、スタプフェールやサント＝オーレール伯爵の訳に比べてはるかに良訳であり、今日に至るまで最も広く読まれている。

この翻訳本の序文、ネルヴァルは以下のように述べる。

傑作の四肢を切断するよりは、奇妙であったりあるいは理解不能ないくつかの文章はあえてそのままに残しておいた方がいいように思われる。<sup>33</sup>

ネルヴァルの『ファウスト』翻訳は、原文に出来る限り忠実に翻訳していくこと心がけ、意味内容の理解が出来ない文章も削除や意識を行うのではなく、とりあえず訳しておいて後は読者個人に任せる。結果的にはこの判断は成功に繋がった。「ロマン派のファウストであり、スタプフェール訳よりもはるかに詩人のファウスト」<sup>34</sup>であったネルヴァルの翻訳本『ファウスト』の登場は、フランス演劇史における一大事件となって、ファウスト人気に火をつけることとなる。

ところで、先に述べたスタール夫人の『ドイツ論』第一章には、「フランス人はなぜドイツ文学を正当に評価しないのか」<sup>35</sup>について書かれた箇所がある。筆者は、既に述べた翻訳について、さらに後述するフランスにおける『ファウスト』の批判、受容と変容への理解を深めるのに役に立つと考え、ここでふれておきたい。

スタール夫人は、フランス人がドイツ文学を正当に評価しないのはフランスではドイツ語の分かる人が極めて少なく、ゲルマン民族の詩情はラテン系諸言語では表現できないからであるとの見解を示す。<sup>36</sup>これは、スタプフェールが苦しんだ韻律や音節の問題からも明らかである。

---

<sup>33</sup> 畑浩一郎「翻訳の詩学、『ファウスト』翻訳に見るネルヴァルの *poétique* の変遷」、11 頁。

<sup>34</sup> 大野俊一「フランスにおけるファウスト」、225 頁。

<sup>35</sup> スタール夫人『ドイツ論 2—文学と芸術』、9~14 頁。

<sup>36</sup> 同前、9 頁。

夫人はさらに、両国間の国民性や生活習慣の相違によって生まれる言葉への関心、文学との付き合い方について述べる。社交界が支配するフランスでは、常に他者を意識した言葉や文体の美しさが重視される。夕べの会話を輝かす種を素早く手に入れるために朝のうちに読書を必要とするフランスでは、明快さが最重要事項であるのだ。サント=オーレール伯爵の翻訳スタイルはこういった社会との結びつきに由来し構築されたものであろう。

一方ドイツ人の生活は孤独な暮らしをしている場合が多いと述べる。<sup>37</sup>自分に欠けている外的活動の代わりに内的感動が必要なドイツ人は、物事を難解にすることを好み、物事の本質をあえて形而上学や抽象的な書法を使って闇に隠す傾向にあると述べる。もちろん夫人の見解は、フランス人からみたドイツ人についての一方的な見方に違いないが、しかし、このように孤独のなかで発達した精神と社交の中で形成されていく精神には大きく違いがあるのは確かであろう。そしてこういった精神の違いがものについての捉え方、生れる作品の性質にも影響するのである。

---

<sup>37</sup> 同前、11 頁。

## 第二項 『ファウスト』の受容と翻案作品

フランスではゲーテの戯曲『ファウスト』は「極めて稚拙な悲劇」<sup>38</sup>と批判されてきた。前項で述べた通り、スタプフェール、サント=オーレール伯爵による翻訳本の粗悪さが要因の一つであろうが、それよりもスタール夫人の指摘する両国間の精神性の違いが大きく影響しているように筆者には思える。端的に言えば、この戯曲の複雑さは明晰さを好むフランス人にとって不向きな作品であったのだろう。『ファウスト』から恋愛劇と幻想劇以外のものを見出すまでに相当の時間を要し、ながらく懐疑的、背徳的で、軽妙さや冗談が少なく、野蛮で悪趣味という見方がされてきた。そもそも、最初に『ファウスト』を紹介したスタール夫人がその作品に批判的な立場をとっているのだ。

『ファウスト』は確かによい手本ではない。これが精神の錯乱の創作とみなされようと、また理性の飽和状態とみなされようと、こんな世界が繰り返し創作されないことが望ましい。<sup>39</sup>

文学者にとって批判の対象であった『ファウスト』は、ネルヴァルの新訳の読者である作曲家ルイ・エクトル・ベルリオズ Louis Hector Berlioz (1803 年 - 1869 年) をはじめとする芸術家たちに豊かなインスピレーションを与え、数々の傑作が生まれることとなった。というのもロマン主義の真っ只中のフランス民衆にとってこの戯曲を形作る素材は魅力的であったに違いないのである。抑えがたい知的欲求の衝動、シニカルな悪魔、清らかな乙女の破滅、嬰兒殺しなどは当時の流行に適ったものであったのだ。

結局、理解不能な形而上学、ドイツの伝説、象徴、個人的回想などには手を付けず、はっきり外容のつかめる場面を抽出していけば、残ったのは「グレートヒェン悲劇」であり、これによりメロドラマ『ファウスト』が急速に広がっていくこととなる。フランスの民衆はゲーテ作の『ファウスト』は読まなくとも、舞台上でみられる翻案版ファウストには喝采を送るのである。こういったメロドラマ版『ファウスト』については後に述べることとする。

フランスの『ファウスト』の受容が高まって、最初に関心がおかれたのは主人公ファウストよりも、メフィストフェレスの方であった。例えば、画家フェルディナン・ヴィクトール・ウジェーヌ・ドラクロワ Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798 年 - 1863 年) は『ファウスト』の挿絵に 17 作品石版画を創作し、そのどれもが高い評価を受けている。元来自身の作品への挿絵の挿入に難色をしめすゲーテ本人からも絶賛されるほどであった。悪魔メフィ

---

<sup>38</sup> 大野俊一「フランスにおけるファウスト」、226 頁。

<sup>39</sup> スタール夫人『ドイツ論 2—文学と芸術』、254 頁。

ストフェレスはフランス・ロマン派の画家や詩人の心をしっかりと捕らえていくのである。

メフィストフェレスに飽きてくると、人々の関心はマルガレーテへと移る。メロドラマや絵画のなかで彼女の優雅さと感傷的な様子は愛好された。「グレートヒェンの挿話は、ファウストの幻想風やメフィストフェレスのイロニーよりもなお多く、フランス大衆にゲーテの戯曲の深い意味を隠すことに役立った。」のである。<sup>40</sup>

ファウストに関していうと、しばしばドン・ジュアンと類似的なキャラクターとされてきたようである。ドン・ジュアンはあらゆる快楽を、ファウストはあらゆる知識を求め地獄に堕ちる。当然前章に述べた「善い人間は暗い衝動に...(328-329 行)」に注意を向けるものは殆どいなかった。ゲーテのファウストはフランス民衆にとって、もっとも共感し難いキャラクターであったのではないだろうか。

1840 年にアンジュ・アンリ・ブラーズ・ビュリー男爵 Ange Henri Blaze, Baron de Bury (1813 - 1888) の翻訳による『ファウスト 悲劇第二部』出版されると、その内容はこれまでファウストを支持してきた者たちやゲルマニストをも当惑させることとなった。ネルヴァルは未完であると見做し、ドラクロワは「不消化の作品」と位置付けた。こうしてファウスト人気は衰退の一途を辿るのである。

---

<sup>40</sup> 大野俊一「フランスにおけるファウスト」、223 頁。

### 第三項 メロドラマのヒロイン・マルガレーテ<sup>41</sup>

前項で述べた『ファウスト』のメロドラマ化には、単に「グレートヒェン悲劇」を通俗的な恋愛悲劇にしたというだけではなく、この時代の精神に沿った変容がみられる。これについて述べる前に、先にメロドラマの概要について述べておく。

そもそもメロドラマ *melodrama* とは 18 世紀の終わりにギリシャ語の‘*melos*(音楽)’と *drama*(劇) が合わさってできた演劇形態のひとつを指す用語であるが、その定義は実に曖昧である。起源は様々な説があるものの、フランスにおいてはジャン＝ジャック・ルソー *Jean-Jacques Rousseau* (1712 年 - 1778 年) の《ピグマリオン》(1770 年初演) を元祖とするのが一般的であろう。しかし、実のところルソーは‘*scène lyrique* 音楽劇’と自作を分類しており、「メロドラマ」という用語はこの時点では形態を意味して用いられていない。ここでの「メロドラマ」とは主人公ピグマリオンのモノローグの台詞を縫うように交差する音楽演出法を指しているのである。

すなわちメロドラマとは、音楽が入る演出法から演劇形態をさす用語へと時代と共に内容を変化させ、現在では誇張法によって観衆の心をとらえようとする、恋愛物語が主題をなす大衆演劇をさす用語となったのである。

18 世紀の終わりに大衆劇メロドラマが誕生し発展していったことと、大革命を経たフランスの社会情勢には大きな関連性があるといえる。人々は抑圧された支配からの解放を求め、自由と平等の権利を主張する革命の声を上げてきた。このような激動の日々を送る最中、より直接感情に訴えかける、民衆である自分たちが主人公となる娯楽を必要としていたのである。

---

<sup>41</sup> 本項では以下の文献資料を参考にしている。

内野允子「メロドラマ」、『音楽大事典』第 5 巻 東京：平凡社、1983 年、2519 頁。

福田京一「メロドラマとハリウッド映画」『*Asphodel*』第 54 巻、2019 年。

田口紀子「フランス・ロマン主義演劇と歴史叙述」『京都大学文学部研究紀要』第 56 巻、2017 年。

岡田暁生『メロドラマ・オペラのヒロインたち』東京：小学館、2015 年。

以下はこの時代の歴史家ジャック・ニコラス・オーギュスタン・ティエリ Jacques Nicolas Augustin Thierry (1795 年 - 1856 年) の言葉である。

われわれの精神は、偉人や君主の運命よりも、われわれと同じように生き、感じた民衆の運命に強い関心をいだく。われわれは偉人や君主の物語ばかり聞かされているが、そこにはわれわれにとって役立つような教えは全くない。人民大衆の自由と幸福に向かっての進歩は、征服者たちの行軍より威厳にみちているし、彼らの不幸は、位を追われた国王たちの不幸より感動的なものに思われる。<sup>42</sup>

メロドラマは理性と秩序を重んじる啓蒙主義の時代に生まれ、市民社会が共和制へ、さらに民主制へ移行する過程で発展する。社会秩序が崩壊し、大きな変革があった激動の時代に、民衆はティエリの言う「役に立つ教え」をメロドラマを通して学び、メロドラマは社会を支える役割をもつようになるのであった。

19 世紀初期にみられる、いわゆる「古典メロドラマ」と呼ばれる劇の多くは、悪人の犠牲となる弱い善人(ヒロイン＝通常、純真な女性)が紆余曲折を経て正義のヒーローに助けられ、両者がめでたく結婚するという筋立てを持つ。なかでも悪人の登場は社会とモラル秩序の意義を持たせるためには欠かせなかった。民衆はメロドラマを通して、極端に二極化された正義と悪を見、そこから道德観、倫理観を学ぶのである。

「古典メロドラマ」が出揃ってくると、今度は悪人が主人公となり、情熱的な男女の不倫、未婚の母、私生児、浮浪者が登場するといった

なまなましい内容のメロドラマが上演されるようになる。すると当局は検閲を強化し、メロドラマの弾圧を行った。その後 19 世紀末になるとメロドラマは復活し、愛国主義的な軍事・歴史ものが流行し、軍事的なプロパガンダのために利用されることとなるのだが、これ以降の変容についてはここでは述べない。時代の変化に応じて様々な題材や新しい舞台技術と装置を使って、メロドラマはその後も発展し続けるのである。

---

<sup>42</sup> Augustin Thierry, *Dix ans d'études historiques*. France: HACHETTE LIVRE, 2018.  
引用箇所訳は田口紀子氏のものである。

さて、ゲーテの『ファウスト』がメロドラマとなって流行するのは、1827 年以降のことである。上に述べたように、この頃のメロドラマは悪人、または悪の象徴を様々な姿と形をもって登場させ、観客に良い人間になるにはどう生きねばならないのかを考えさせる倫理的教育のねらいがあった。美しき魂をもったマルガレーテを善の象徴とし、悪魔メフィストフェレスに追い詰められるが最後には救済される、といった筋書きはまさしく意義に適うものであろう。「或るものは《ロマンチックな形而上学者の初恋》と副題され、或るものは *Fausto* と題するイタリア・オペラ<sup>43)</sup> <sup>44)</sup>へと作り変えられたメロドラマ版ファウストは、結末でマルガレーテが昇天し、ファウストはメフィストフェレスに連れられて地獄堕ちするというのが基調となるのであった。

以上から明らかになるのは、メロドラマにおけるマルガレーテの役割である。第一にマルガレーテは善の象徴として存在する。彼女の虐げられる悲哀な姿は同情を誘い、救済されれば民衆のお手本となり、正しさとは何であるのか導くのである。

---

<sup>43)</sup> メロドラマは一時、オペラと同義語として用いられていた。

<sup>44)</sup> 大野俊一 「フランスにおけるファウスト」、224 頁。

## 第二節 グノー作曲 歌劇《ファウスト》の成立<sup>45</sup>

本人の手記<sup>46</sup>によると、ドイツ語を解さなかったグノーは 20 歳の時にネルヴァルが翻訳したゲーテの戯曲『ファウスト』を読んで以来すっかりその魅力に惹き込まれ、1839 年ローマ大賞<sup>47</sup>受賞によって獲得した奨学金でイタリア・ローマに留学する時にも愛読書として持参したらしい。母にあてた手紙には、「夢にマルガレーテが出てくる」、「自身がマルガレーテと同一化する」「絶えず彼女の姿に魂が揺さぶられる」と綴っている。<sup>48</sup>

この頃からグノーの関心はもっぱらマルガレーテに注がれ、彼女に自己を投影をしていたことが良くわかる。

グノーの歌劇《ファウスト》の創作活動にたいして、ファニー・ヘンゼル=メンデルスゾーン Fanny Mendelssohn-Hensel (1805 年 – 1847 年) の果たした役割も大きい。ファニーとは留学先で知り合ったことから親交を深めた。彼女はグノーに、ヨハン・セバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685 年 – 1750 年) やルードヴィッヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770 年 – 1827 年)、シューベルトといったドイツやオーストリアの大作作曲家に関する知識を与え、ゲーテの戯曲『ファウスト』について頻繁に議論を交わした。グノーがこの戯曲に対して理解を深めるのに大きな貢献をしたといえよう。

最初に『ファウスト』の場面に作曲したのはそんなローマ留学時代、ひと夏をナポリ湾の

---

<sup>45</sup> 本節は主に以下の文献資料を参考に纏めたものである。

Charles Gounod, *Charles Gounod Autobiographical Reminiscences with Family Letter and Notes on Music*. London : W. Heinemann, 1896.

小松耕助『グノー』、楽聖傳記叢書 10 巻、東京：共益商社書店、1943 年。

Kreutzer, Hans Joachim, *Faust : Mythos und Musik*. München : C.H.Beck, 2003.

井上さつき「第二帝政期から第三共和制初期のオペラ」『パリ I – 19 世紀の首都(西洋近代の都市と芸術 2)』東京：竹林舎、2014 年。

<sup>46</sup> Charles Gounod, *Charles Gounod Autobiographical Reminiscences with Family Letter and Notes on Music*.

<sup>47</sup> 1663 年にルイ 14 世によって創立されたコンクールであるローマ賞 (Prix de Rome) は、若手フランス人作曲家の登竜門であった。大賞受賞者はフランス政府より奨学金を得てローマに留学をする権利を与えられる。グノーはこの奨学金を得、3 年間の留学生活を送った。

<sup>48</sup> Oeser Fritz, *Anhang der kritischen Ausgabe von Gounod, Charles, Faust*. Deutschland: Kassel, 1974, pp. 40-43.

カプリで過ごした時のことであった。夜の散歩の道すがら、〈ワルプルギスの夜〉の着想を得、常に持ち歩いている作曲ノートに急いで書き留めた。その後 17 年間、音楽をつけることはなかったが、『ファウスト』はグノーにとって “Admirable thème pour un musicien 音楽家にとって見事なテーマ” であり続けた。<sup>49</sup>

創作は偶然の出会いによって再開されることとなる。1855 年のある晴れた日、サン・ドニ門とサン・マルタン門の間で、台本作家ジュール・バルビエ Jules Barbier (1825 年-1901 年)<sup>50</sup> とグノーはばったり鉢合せた。バルビエはこの時の出会いを次の様に綴っている。「私はだしぬけに『ファウスト』の話をしだした。グノーは、非常に元気よく、こう答えた、ああ！わたしはごく若いころからそのことを考えていたんです……。」<sup>51</sup>

すでに共同作詞者として有名であったカレがここへ加わり、3 名は当時リリック座の支配人であったレオン・カルヴァロ Léon Carvalho (1825 年 - 1897 年)<sup>52</sup> に上演交渉をとりつける。かくして歌劇《ファウスト》制作は始動するのであった。

歌劇《ファウスト》を制作する上で、土台としたのはカレが 1850 年にギュムナーゼ演劇劇場で初演したメロドラマ『ファウストとマルガレーテ』である。これはゲーテの戯曲『ファウスト 悲劇第一部』を下敷きに、登場人物の設定や場面展開を大胆に脚色したものであった。シーベルはファウストの教え子として登場し、若返ったファウストに想い人マルガレーテを横取りされてしまうが、最後まで彼女のそばを離れず、一途に支え続けようとする主要な役どころを与えられた。

マルガレーテは既に両親を亡くしており、幼い妹の最期を看取って、現在は兄と 2 人暮らしといった設定である。家族構成が変更されているので、当然、原作にあるような母の死に関する場面はカレのメロドラマには含まれない。さらにファウストがマルガレーテのもとを去った後、彼女は出産しており、子供を寝かしつけた後に教会へ足を運ぶ。その後兄ヴァレンティンがファウストとメフィストフェレスと決闘して負傷を負い、死ぬ間際にマルガレーテを詰めるのだが、ここであまりの衝撃に茫然自失をしたマルガレーテは正気を失ってしまう。後にファウストが駆けつけてきて再会が果たされる。「共に逃げよう」という誘いを拒んだマルガレーテの魂は昇天し、ファウストはメフィストフェレスに連れられ地獄へ墮ちる。すなわち、嬰兒殺しをする場面もこの戯曲には含まれない。

---

<sup>49</sup> Oeser Fritz, *Anhang der kritischen Ausgabe von Gounod Charles, Faust*, pp. 40

<sup>50</sup> 以下、バルビエと記す。

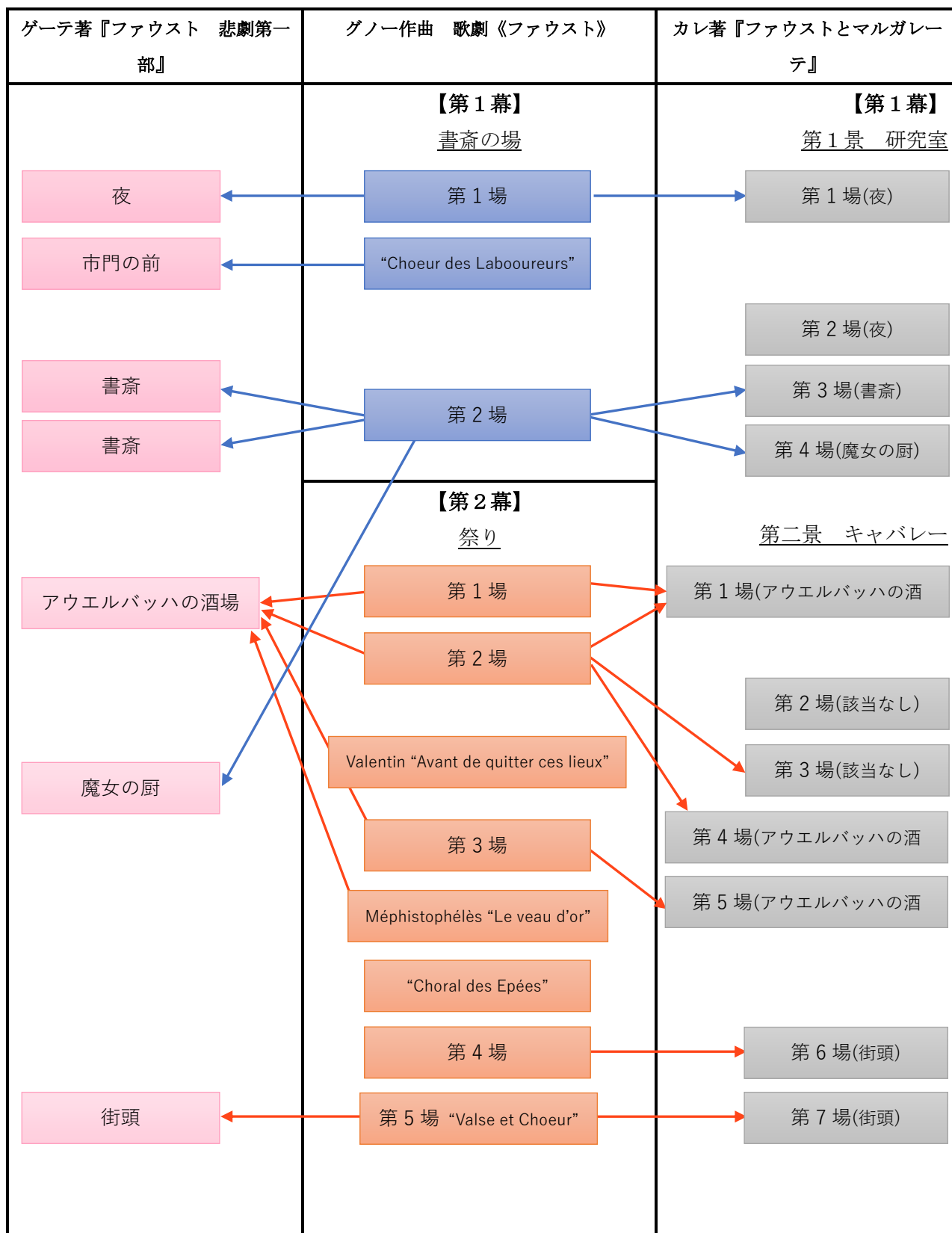
<sup>51</sup> ロラン＝マニユエル著『音楽のたのしみⅣ オペラ』吉田秀和訳。東京：白水社、2008 年、281 頁。

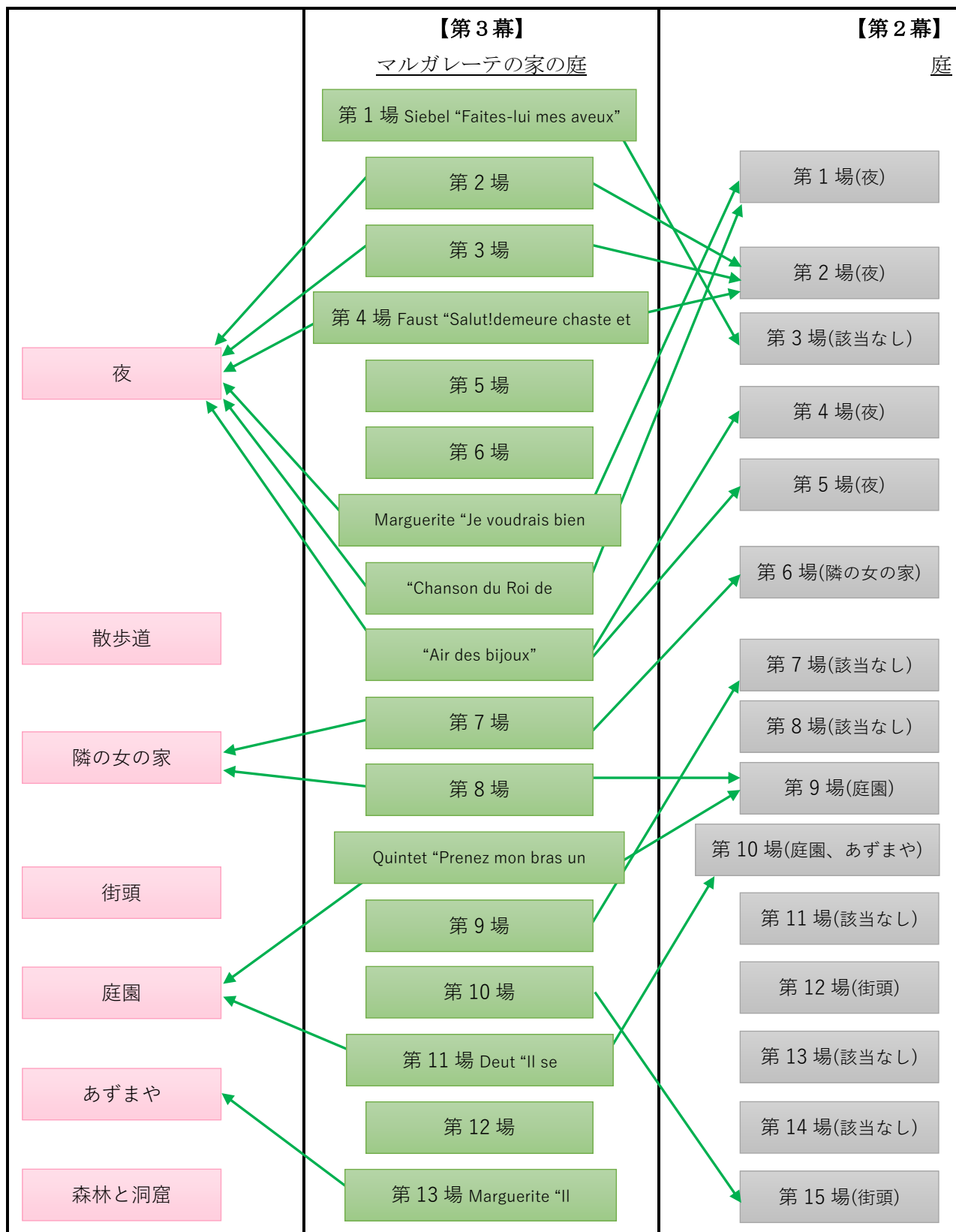
<sup>52</sup> 以下、支配人カルヴァロと記す。

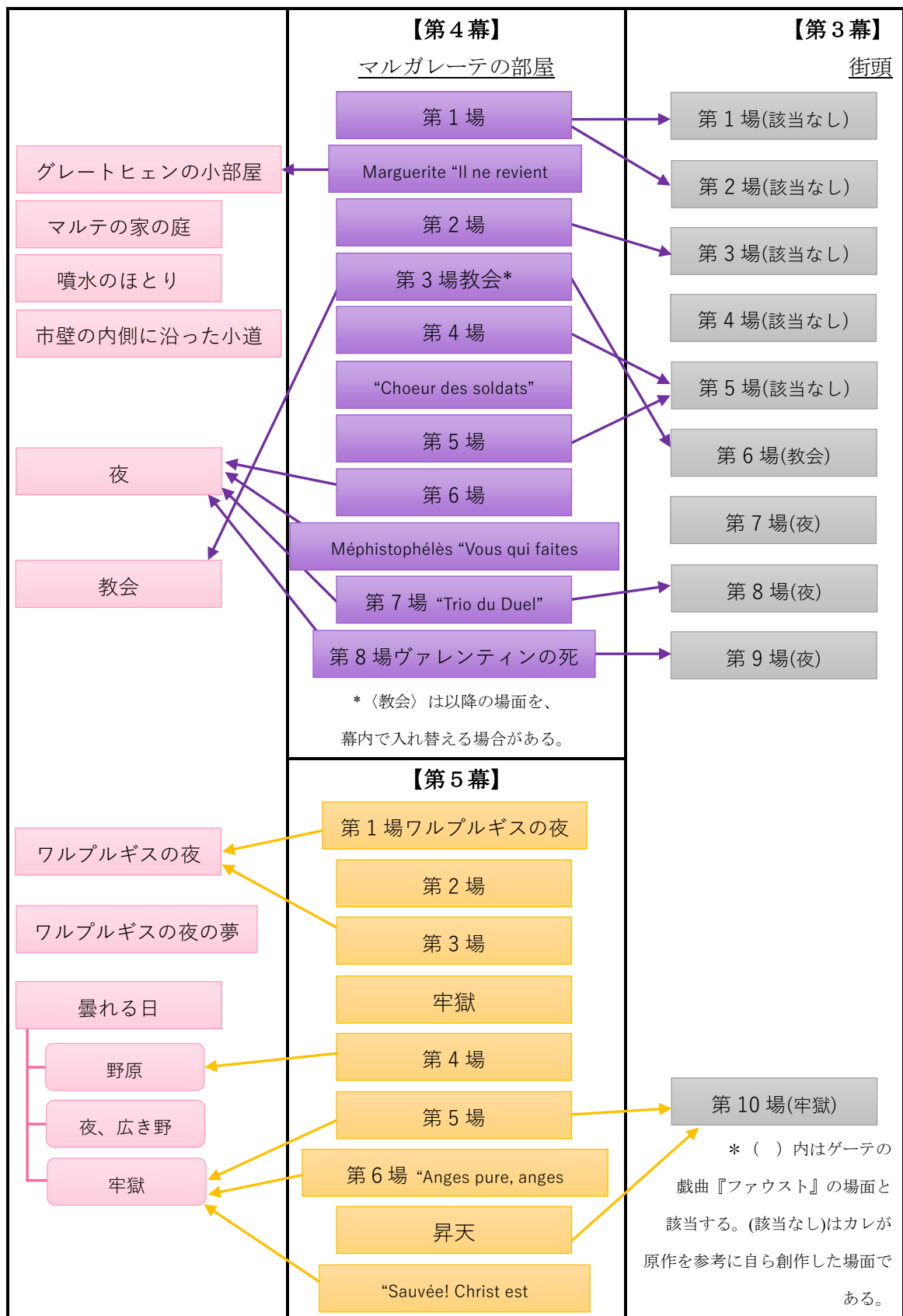
以上の2点以外にも〈散歩道〉や〈森林と洞窟〉〈市壁の内側に沿った小道〉〈ワルプルギスの夜〉などの場面が省略されており、内容は簡略化された。「美しい魂を持ったか弱いヒロイン・マルガレーテが悪魔メフィストフェレスに虐げられ、紆余曲折の末、苦しみの現世から解放されて魂は救済される。ヒロインを裏切った悪人ファウストは地獄へ堕ちる」という善悪が分かりやすく二極化された感傷的な筋立ては、いかにも当時のメロドラマらしい構成となっている。

このメロドラマの内容をもう一人の台本作家バルビエは、出来る限り原作の要素を取り入れて、近づけることで修正を図った。1859年初演の前には戦争へ行くヴァレンティンとの別れの二重唱、〈噴水のほとり〉の場面におけるケートヒェンとのやりとり、〈牢獄〉で狂乱したマルガレーテが歌う有節形式の大アリアなどの場面が挿入されていた。しかしそのままでは上演時間が四時間にも及ぶ為、支配人カルヴァロをいれた長い議論の末にカットされることになり、憤慨したグノーは総譜を破り捨てたらしい。従って、初稿の楽譜は現存せず、どの場面にどのような音楽がつけられていたのか知ることは出来ない。

グノー作曲 歌劇《ファウスト》が、ゲーテの戯曲『ファウスト 悲劇一部』とカレのメロドラマ『ファウストとマルガレーテ』におけるどの場面を取り入れて構成されているのか次に表で示す。







このようにして、台本作家2名とグノーの創作活動は極めて順調に進められていく。ところが歌劇《ファウスト》がほぼ完成した頃、グノーは支配人カルヴァロから突然の呼び出しを受ける。ポルト・サン・マルタン劇場がアドルフ・フィリップ・デネリー Adolphe Philippe d'Ennery (1811年 – 1899年) によるメロドラマ《ファウスト》の上演を報告したので、創作を中断せずにはいられない状況となったのである。支配人カルヴァロはなにか別の主題で歌劇を制作するように懇願するが、グノーは件の衝撃に動揺して気持ちを切り替えることが出来ない。結局、カルヴァロからモリエールの喜劇にオペラコミック<sup>53</sup>の創作をするように依頼される。これが1858年1月15日初演《いやいや医者にさせられ》である。この歌劇は「陽気さが足りない」という批判はあったが概ね成功した。

グノーの《ファウスト》上演の機会は、意外にも早くにやってくることとなる。ポルト・サン・マルタン劇場の《ファウスト》はその見事な演出と出来栄えにもかかわらず散々な失敗であったので、グノーは競争相手に遠慮する必要がなくなったのである。総譜を完成させたグノーは、支配人カルヴァロから配役について申し出を受ける。

私の《ファウスト》は1858年9月に初稽古を迎える予定となった。妻と2歳になる息子と共にスイスで休暇を過ごすためにパリを離れる前、7月1日に私は劇場のホワイエでムッシュ カルヴァロと仕事をしていた。その当時、配役はまだ決定しておらず、ムッシュ カルヴァロは私に、妻であるマリー=カロリーヌ=ミオラン・カルヴァロ Marie Caroline Miolan-Carvalho (1827年 – 1895年)<sup>54</sup>にマルガレーテ役を歌わせるように頼みこんだ。彼女はマルガレーテの役どころに大変感銘を受けたので、ムッシュ カルヴァロは彼女にこの役を与えるように懇願したのである。私は当然彼の希望に沿い、結果としてこの判断は真に霊感的であったことが証明された。<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> オペラ・コミーク opéra comique. 台詞を歌唱せずに語るフランスオペラの一形態。中でも世間から人気を博したのが《救出オペラ》と名付けられたもので、筋書きは様々であるが、大切な誰かの命に関わる場面で別の人物が英雄的な行為を見せ、最後には救出されるという共通点をもった作品である。1789年フランス革命勃発後、盛んに創作され、革命の契機となっていったため規制がかかるようになる。

<sup>54</sup> 以下、カルヴァロ夫人と記す。

<sup>55</sup> Charles Gounod, *Charles Gounod Autobiographical Reminiscences with Family Letter and Notes on Music*, pp. 604

この頃、既にカルヴァロ夫人は軽い歌劇の歌い手としてかなりの名声を博していたが<sup>56</sup>、それよりもまじめな歌劇のヒロインになることをかねてから熱望していた。グノーによれば「マルガレーテ役は、彼女の定評のある最も得意なスタイルのものではなかった。」<sup>57</sup>が、好評を得たことにより、「彼女の華麗なキャリアの栄光の一つ」<sup>58</sup>となった。

ところで夫人は、夫である支配人カルヴァロと共にグノーに再三、その音楽を華やかにするように言及したことで知られている。このことでグノーは少々頭を悩ませることになるが、結果として、彼女の意見が反映された箇所は当時のパリ公衆に好評であったという。マルガレーテが第三幕で歌う〈Ah! je ris de me voir si belle en ce miroir! ああ、わたしが微笑んでいるの見えるわ、鏡の中のわたし、なんて綺麗なのかしら!〉は別名〈宝石の歌〉としてこの歌劇のなかでもよく知られたワルツ形式のアリアであるが、長らくカルヴァロ夫人の注文で付け加えられたといわれてきた。しかしこのアリアは、グノーが彼女と知り合う以前からこの歌劇に組み込まれる予定であったので、彼女の要望を叶えるために作曲されたわけではない。むしろ本来はコロラトゥーラ技法を駆使したもっと華やかな曲調であったのが徐々に装飾を減らされ、現存の形へと落ち着いたのである。

歌劇《ファウスト》の稽古はグノーの望むようには進まなかった。その理由のひとつには、最初に予定していたファウスト役の降板があげられる。グノー曰く‘わが道をいくテノール’<sup>59</sup>は、見事な声と外見に恵まれていたが、力強く壮重な部分から重要な高音まで広範囲にわたる難解な役どころをこなすことが出来ず、初演を数日後に控えたある日の夕べ、代役のテノール歌手を探すことに奔走しなくてはならなくなった。そこでジェセフ＝テオドール＝デジレ・バルボ Joseph-Théodore-Désiré Barbot (1824 年 – 1879 年) が選ばれたが、彼が相手役と同じ水準に達するまでには数週間勉強しなければならなかった。

こうして慌ただしくも初演を 1859 年 3 月 19 日に初演を迎えることとなった。初演には作曲家ダニエル＝フランソワ＝エスプリ・オベール Daniel-François-Esprit Auber (1782 年 - 1871 年)、作曲家ベルリオーズ、小説家ジュール・ガブリエル・ジャンン Jules Gabriel Janin (1804 年 – 1874 年)、画家ドラクロワ、政治家エミール・オリヴィエ Émile Ollivier (1825 年 - 1913 年)、オルガニストルイ・ヴィクトル・ジュール・ヴィエルヌ Louis Victor Jules Vierne

---

<sup>56</sup> マッセ作曲 歌劇《トパーズの女王》(初演 1856 年)のタイトルロールは彼女の当たり役であった。

<sup>57</sup> Charles Gounod, *Charles Gounod Autobiographical Reminiscences with Family Letter and Notes on Music*, pp. 604

<sup>58</sup> Ibid., p. 604.

<sup>59</sup> Ibid., pp.604-605

(1870 年 - 1937 年)、その他時代を代表する大家、大批評家が出席した。初演時の聴衆の反応についてグノーは手記で以下のように振り返る。

《ファウスト》は当初、観客から喝采をうけたわけではなかったが、本作は私がこれまで経験したなかで最大の演劇的成功である。(省略) 観客の関心は、まず外観に惹きつけられる。内側の本質の良質さは関心を維持し、強化させることができる。ドラマの構成に不可欠な数え切れない詳細を把握し、吸収するのには時間がかかるのである。<sup>60</sup>

総譜に関しては、議論と批判の旋風を巻き起こしたグノーの歌劇《ファウスト》は<sup>61</sup>、1868 年に劇場が倒産するまで公演回数 300 回を超えるヒットとなった。この成功はメフィストフェレスを演じたバスバリトンであるマシュー＝エミール・バランケ Mathieu＝Émile Balanqué (1827 - 1866)の好演もさることながら、劇場に足を運ぶ客層によるところが大きいと推測する。

---

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Ibid.

この歌劇が上演されたリリック座は、1851年9月27日にタンブル大通りの民衆的な地区を本拠地として開場した。「第三の劇場」<sup>62</sup>であるオペラ・ナショナル<sup>63</sup>を前進としており、総席数1700席のうち、およそ半数は民衆層が入りやすいように安価に設定されていた。ベートーヴェンやカール・マリア・フォン・ウェーバー（Carl Maria von Weber (1786年 - 1826年)）など聴衆を惹きつけるような人気レパートリーを上演することにより財政面のバランスを取りつつ、同時に無名の若手作曲家の新作発表のための活動も熱心に行われた。演奏の形式や題材の規制に関しても比較的緩和される傾向にあったこの歌劇場は、駆け出しの作曲家が新しい表現に挑戦し、追及するのに適していたのである。

当時、歌劇分野では大きな成功を収めていなかったグノーにとってもオペラ作曲家としてのキャリアを積むために絶好の場であり、実際、歌劇《ファウスト》が世に出た後に、ここで5作品を創作し、時代の流れには囚われない独自の音楽表現を求め、《ミレイユ》(1864年3月19日初演)、《ロメオとジュリエット》(1867年4月27日初演)といった成功作を生み出す。そしてこれらの成功は、グノーを一流オペラ作曲家としての位置を不動のものにしたのである。

---

<sup>62</sup> これまでオペラ座の特権制度、劇場の数や上演レパートリーの制限などによって若手作曲家の活躍する道は険しいものであった。第二帝政期(1852年 - 1870年)、こうした状況に対して様々な関係者や関連団体を巻き込んで若手作曲家を守ろうとする運動が発展していき、新たな劇場「第三の劇場」が創設される。これは、既存のオペラ座(第一の劇場)、オペラ＝コミック座(第二の劇場)、そして例外的なイタリア座から閉めだされた労働者階級のための劇場創設という動きでもあった。

<sup>63</sup> 1847年開場。二月革命の混乱の中経営が立ちいかなくなり翌年閉じられる。この劇場は上にあげた第一の劇場、第二の劇場と差別化を図るためにポルト・サン・マルタンとバスティーユの間にある非常に労働者の多い地区に位置した。「国民歌劇場」という名前の通り、「労働者にオペラを見せてモラルを向上させよう」という道德教育的な理念があった。

歌劇《ファウスト》が 19 世紀を代表とする作品となるのにはもう一つ、グノーと関係の深い大きな団体の力によるものと考えてよいだろう。グノーが 1852 年より 8 年間監督を務めたオルフェオン協会<sup>64</sup>である。アンサンブルを通して音楽を愛好し、友愛を広めるという活動の趣旨は、都市部、農村部問わず各地に賛同者を生み、1867 年にはフランスだけで 3 千人以上の合唱団とおよそ 15 万人の団員で構成される巨大な組織となっていた。この組織の最大の特徴は、活動の担い手が民衆層であることである。

以上のことから、観客の一部であるオルフェオンの協会の会員やリリック座に通う小市民階級や労働者階級の民衆音楽愛好家の力に支えられ、歌劇《ファウスト》は上演を重ねるごとに支持を広げていったことは明らかとなる。

その後、リリック座のこの人気作は国外へ輸出されることとなる。これまでオペラ=コミック様式による上演であったが、1860 年 4 月ストラスブールの上演に際して台詞部分をオーケストラ伴奏付きのレチタティーヴォに改めた。このように世界各国で公演するにあたってグノーはおりにふれて部分的な加筆や手直しを行ってきたが、リリック座の倒産にともない、1868 年 8 月このオペラの上演権と楽譜等上演のための資料を譲りうけたパリオペラ座支配人エミル・ペラン Émile-César-Victor Perrin (1814 年 - 1885 年) から、既に出版済みのオーケストラ伴奏付きレチタティーヴォ版に、第 4 幕のメフィストフェレスの新たなクプレとバレエのための〈ワルプルギスの夜〉の場を加えるようにと要請があり、それを受けて現行のグランド=オペラ様式の歌劇《ファウスト》が同年 11 月に完成することとなる。1869 年 3 月 3 日、グランド=オペラの本拠地であるパリオペラ座で上演の運びとなった。マルガレーテにはスウェーデンのプリマドンナ クリスティーヌ・ニルソン Christina Nilsson (1843 年 - 1921 年)、ファウストにはコラン、メフィストフェレスにはジャン=バティスト・フォール Jean-Baptiste Faure (1830 年 - 1914 年) が起用され、舞台美術も当時のフランスを代表する巨匠たちが合作してオペラ座での初演に花を添えた。こうして劇場の最も人気の高い出し物として現在に至る。

---

<sup>64</sup> この協会は、もとは 1833 年にギョーム＝ルイ・ヴィレム Guillaume Louis Bocquillon Wilhem (1781 年 - 1842 年)が創設したアマチュア合唱団を指す固有名詞であったが時代的変遷のなかで 19 世紀フランスの合唱、器楽音楽のアマチュアによるアンサンブルの総称名詞となっている。

グノーの《ファウスト》のように、1859年に格下の劇場であるリリック座で初演されたものが、10年後にパリのオペラ座のレパートリーに昇格したというケースは非常に稀なことである。第二帝政下のパリの劇場は、レパートリー、様式、上演言語、出演者数、バレエの有無など厳しい制限とすみ分けがなされてきた。ある劇場から別の劇場の舞台にのせることは、実は、外国のオペラを翻訳して舞台に乗せることよりも困難なことであった。グノーの《ファウスト》は世界的成功を収めたことにより、‘逆輸入’される形でパリの第一の劇場であるオペラ座に登場したのである。オペラ座の「伝統」と「しきたり」に合わせて改編が必要ではあったが、それでも他の仰々しいグランドオペラと比べるとグノーのそれは一線を画する。結果的にはグノーが抒情性に重点を置いた新しい作風は、停滞していたフランス音楽の復興に大きな役割をはたし、今日では「フランスの祖」といわれている。<sup>65</sup>

では、実際にグノーが歌劇《ファウスト》にどのような音楽をつけたのか。ヒロイン・マルガレーテの人物像を描いたのか。次章ではその音楽に注目して明らかにしたい。

---

<sup>65</sup> 「グノー」、『音楽大辞典』第二巻、東京：平凡社、1982年、769頁。

### 第三章 グノーの歌劇《ファウスト》に描かれるマルガレーテの姿

1855年、グノーが「ファウスト」を主題にした歌劇制作の構想を、帝国アカデミーのディレクターであるアルフォンス・ロワイエ Alphonse Royer (1803 - 1875) に提案し、上演交渉を行ったところ、ロワイエは“Cela manquait de pompe! 派手さが足りない!” を理由に断った。19世紀初頭のフランス・パリでは、ジャコモ・マイヤベーヤの壮麗なグランド・オペラが一世を風靡し、ジャック・オッフエンバック Jacques Offenbach (1819年 - 1880年) の軽快な風刺オペレッタが人気を博していた。リリック座でグノーの《ファウスト》が初演を向かえた1859年は、ヴィルヘルム・リヒャルト・ヴァーグナー Wilhelm Richard Wagner (1813 - 1883) が《トリスタンとイゾルデ》を、ヴェルディは《仮面舞踏会》を完成させた年である。伝統的かあるいは革新的で、娯楽性が強く、スペクタクルな演出を求める聴衆や興行主たちにとって、グノーの《ファウスト》が些か地味に感じられたのは、不思議なことではない。

一方、原作であるゲーテの戯曲《ファウスト》をよく知る者は、内容に満足できず、「ゲーテの戯曲が要求する形而上学的な意義が陳腐な感傷の犠牲となった。」<sup>66</sup>と批難した。

その上音楽書法についても批判的であった。「その音楽様式は劇的な明暗に乏しく、単に優雅で時には甘ったる」<sup>67</sup>く、1846年、一足先にリリック座で演奏会用歌劇《ファウストの劫罰》を公演したベルリオーズは作品に対しては賞賛を送ったが、「動きが遅すぎ、色彩が優しすぎ、アクセントが内的でありすぎ」<sup>68</sup>で、フランス公衆の耳には入らないと落胆した。ある批評では、グノーが「古い音楽家に関心を持ちすぎていて」書法も古くさい<sup>69</sup>としたもののまでである。

---

<sup>66</sup> 「ファウスト」『新グローブ・オペラ事典』白水社、2006年：東京。東京 559 頁。

<sup>67</sup> 同前。

<sup>68</sup> ロラン＝マニユエル著『音楽の楽しみⅣ』吉田秀和訳、白水社、2008：東京。285 頁。

<sup>69</sup> 同前、281 頁。

以上のことを並べて俯瞰してみると、グノーの《ファウスト》は「原作と比較にならないほど深みを持たないメロドラマであり、かといって舞台演出は無難で面白味にかけ、音楽は古くさく、柔弱すぎる」ということとなる。では、失敗作であったのかというと当然そうではない。多くの評論家たちの批判にもかかわらず、グノーの《ファウスト》は、一年のうちに上演回数 50 回を超える圧倒的な人気作となり、初演の翌年から地方都市、ドイツ・イタリア・イギリスと次々と舞台にかけられ、今日では世界の歌劇場が新演出を競う作品となっている。これほどの成功作となった要因はなんだろうか。どんな魅力があってフランス民衆はグノーの《ファウスト》を支持していくのであろうか。この問いの答えは本章でグノーの歌劇《ファウスト》を分析にすることによって導かれると考える。

グノーはどのように戯曲『ファウスト』を読み、何を意図して歌劇《ファウスト》を創作したのか。これについて創作経緯と上演史については第二章で述べた通りである。本章第一節では、グノーが具体的にどういった書法を用いてマルガレーテの人物像やこの悲劇を描いたのか。マルガレーテの主な登場場面をとりあげて分析することで迫っていきたい。

なお、論じるにあたって、楽譜は G. Schirmer 版ヴォーカルスコア<sup>70</sup>、グノー作曲 歌劇《ファウスト》を、台本翻訳を『オペラ読本対訳シリーズ(63)』河原廣之訳<sup>71</sup>を用いることとする。また、引用した楽譜に追加された線や図形、言葉は筆者によるものである。

---

<sup>70</sup> Gounod, Charles-Francois. *Faust Opera in Four Acts*. New York/London : G. Schirmer, 1986.

<sup>71</sup> 河原廣之訳『オペラ読本対訳シリーズ(63) ファウスト/シャルル・グノー作曲』東京：オペラ読本出版、2019 年。

## 第一節 分析

### 第一項 前奏曲

管弦楽による厳粛で重々しい前奏曲は、劇中の主要場面で演奏される旋律をあらかじめ提示するのではなく<sup>72</sup>、この歌劇の重要な要素を散りばめて構成されている。半音階的対位法を巧みに用いて苦悩を、管楽器によって牧歌的な地方色や祈りを描写した。

注目しておきたいのは、うねるような四つの音のモチーフである。倚音を用いた特徴的な4つの音の並びは作品全体を通して、少しずつ形を変化させながら現れる。

#### 【譜例 9】〈前奏曲〉四つの音のモチーフ

The musical score for the prelude is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the initial four measures, with a four-note motif (G4, A4, B4, C5) highlighted in red brackets. The second system continues the motif, with dynamics like *ff*, *p*, *cresc.*, and *f*. The third system shows the motif further developed, with dynamics like *dim.*, *pp*, and *fz.*. The tempo is marked *Andante* (♩ = 64). The score includes various musical notations such as *ff*, *p*, *cresc.*, *f*, *dim.*, *pp*, *fz.*, and *m.d.*.

ファウストが己の人生にむなしく嘆く時、マルガレーテが去った恋人を思いながら糸を紡ぐ時、この4つの音は登場し、聴き手に悲哀や不吉な印象をもたらすのである。

<sup>72</sup> 前奏曲中間部に第2幕にヴァレンティンによって歌われるカヴァティーナ〈Avant de quitter ces lieux 私の祖先の生れた土地を〉の旋律が登場するが、これは1861年1月イギリス公演(イギリス語による)の折、グノーの友人ヘンリー・コリーが書いた「勇者の胸も痛む」という歌詞に前奏曲の旋律をつけて追加したものであり、もともとの構想にはない。

第二項 第3幕 〈マルガレーテの家の庭〉の場

〈Il était un roi de Thulé 昔、トゥーレに王様がおりました

～Je ris de me voir si belle enc e miroir! ああ！私が微笑んでいるのが見えるわ!〉

**MARGUERITE**

Je voudrais bien savoir quel était ce jeune homme,  
Si c'est un grand seigneur, et comment il se nomme?

Il était un roi de Thulé  
Qui, jusqu'à la tombe fidèle,  
Eut, en souvenir de sa belle,  
Une coupe en or ciselé! ...

Il avait-bonne grâce, à ce qu'il m'a semblé.

Nul trésor n'avait tant de charmes!  
Dans les grands jours il s'en servait,  
Et chaque fois qu'il y buvait,  
Ses yeux se remplissaient de larmes! ...

Quand il sentit venir la mort,  
Etendu sur sa froide couche,  
Pour la porter jusqu'à sa bouche  
Sa main fit un suprême effort! ...

Je ne savais que dire,  
et j'ai rougi d'abord.

Et puis, en l'honneur de sa dame,  
Il but une dernière fois;  
La coupe trembla dans ses doigts,  
Et doucement il rendit l'âme!

Les grands seigneurs ont seuls des airs si résolus,  
Avec cette douceur!  
Allons! n'y pensons plus!  
Cher Valentin, si Dieu m'écoute,

Je te reverrai! me voilà Toute seule!  
Un bouquet! ...!  
C'est de Siebel, sans doute!  
Pauvre garçon!  
Que vois-je là? ...  
D'où ce riche coffret peut-il venir? ... Je n'ose  
Y toucher, et pourtant ... – Voici la clef, je crois! ...  
Si je l'ouvrais! ... ma main tremble! ... Pourquoi?  
Je ne fais, en l'ouvrant, rien de mal, je suppose! ...

**マルグリート**

あのお若いお方はどなただったのかしら、  
ご身分のある方？お名前は何とおっしゃるのかしら？

昔トゥーレにひとりの王ありき  
墓に至るまで契りをかえず  
王妃の形見として王に贈られたのは  
のみで彫られた黄金の杯! ...

あの方はとても優しい方、私にはそう思えたわ。

王にとってこれに勝る宝物はなし!  
善き宴の席ではこの杯を使ったけれど  
杯を干された後は  
王の目には、いつも涙が溢れていた! ...

死期が近いことを感じられたときには  
冷たい寝床に横たわり  
その杯を口に運ぶためは  
王の手は、この上なく苦勞された! ...

なんて言っているのか分からなくて  
私、最初から顔を赤くしていたのよ。

そしてついに妃を偲んで  
王は最後の杯を空けた。  
杯は指の間でうち震え  
王は穏やかに息を引き取った!

身分の高いお方だけがきっぱりとした態度をとられるのよ  
しかも、あんな優しさをもって!  
さあ! これ以上考えるのはやめましょう!  
大好きなヴァレンティン、神様が願いを聞いてくだされば

あなたと再び会えるわ! 今 私はたった一人!  
花束だわ! ...  
シーベルからね、間違いないわ!  
気の毒なひと!  
これは何? ...  
何処からこんな立派な箱が? ... 恐くて思い切って  
触れることも出来ないわ... まあ、これはきっと鍵よ! ...  
もしこれを開けたら! ... 手が震える! ... なぜ?  
開けるだけなら何も悪くない、そうよね! ...

O Dieu! que de bijoux! ... est-ce un rêve charmant  
Qui m'éblouit, ou si je veille? ...  
Mes yeux n'ont jamais vu de richesse pareille! ...

Si j'osais seulement  
Me parer un moment  
De ces pendants d'oreille! ...  
Ah! voici justement,  
Au fond de la cassette,  
Un miroir! ... comment  
N'être pas coquette?

Ah! je ris de me voir,  
Si belle en ce miroir!  
Est-ce toi, Marguerite?  
Réponds-moi, réponds vite! –  
Non! non! – ce n'est plus toi!  
Non! non! – ce n'est plus ton visage!  
C'est la fille d'un roi,  
Qu'on salue au passage! –  
Ah, s'il était ici! ...  
S'il me voyait ainsi!  
Comme une demoiselle,  
Il me trouverait belle.  
Achevons la métamorphose!  
Il me tarde encor d'essayer  
Le bracelet et le collier!  
Dieu! c'est comme une main qui sur mon bras se pose!  
Ah! je ris de me voir  
Si belle en ce miroir!  
Est-ce toi, Marguerite?  
Reponds-moi, reponds vite! –  
Ah, s'il était ici! ...  
S'il me voyait ainsi!  
Comme une demoiselle,  
Il me trouverait belle.  
Marguerite, ce n'est plus toi,  
Ce n'est plus ton visage,  
Non! c'est la fille d'un roi,  
Qu'on salue au passage.

まあ何ということ! 宝石だわ! ...  
目を眩ませる魅惑的な夢、それとも現実なの?  
こんな宝物を観たことがないわ! ...

やってみようかしら  
ほんの一瞬だけ  
耳にこのイヤリングを飾るの! ...  
ああ! ちょうどこの  
小箱の奥の方に  
鏡が! ... どうして  
うっとりとしてはいけないというの?

ああ! わたしが微笑んでいるのが見えるわ  
鏡の中のわたし、なんて綺麗なのかしら!  
本当にあなたなの、マルガレーテ?  
答えてちょうだい、答えて、すぐに!  
いいえ! いいえ! あなたじゃないわ!  
いいえ! いいえ! あなたの顔じゃない!  
これは国王の娘よ  
私を通ると誰もが礼をする!  
ああ、あの方が今ここにいらっしゃったら! ...  
こんな私をご覧になったら!  
貴婦人のように  
あの方は私が美しいと思ってくださるでしょう!  
すっかり変身してしましましょう!  
すぐにでも試してみずにはいられないわ  
このブレスレットとネックレスを!  
まあ! 私の腕にピッタリだわ!  
ああ! わたしが微笑んでいるのが見えるわ  
鏡の中のわたし、なんて綺麗なのかしら!  
本当にあなたなの、マルガレーテ?  
答えてちょうだい、答えて、すぐに!  
ああ、あの方が今ここにいらっしゃったら! ...  
こんな私をご覧になったら!  
貴婦人のように  
あの方は私が美しいと思ってくださるでしょう!  
マルガレーテ、それはあなたではないわ  
それはもはやあなたの顔じゃないわ  
違うわ! 国王の娘よ  
私を通ると誰もが礼をする!

マルガレーテは先ほど街で出会ったファウストを思い、「あの若いお方はどなただったのかしら」と呟く。低音域、同じ音高に留まって語られるレチタティーヴォは、彼女が初恋という馴染みのない感情をもち、戸惑う姿を彷彿とさせる。小節毎に音色を変化させて広がっ

ていく管弦楽の和声進行とともに、ファウストへの思いも膨らんでいく。

【譜例 10】 第 3 幕“Je voudrais bien savoir”

Margarita.  
Je voudrais bien sa-voir quel é-tait ce jeune homme; Si c'est un grand sei-  
Who was the handsome man Who so bold-ly ad-dressed me? Was he a no-ble  
igneur, et comment il se nom-me?  
lord? And why has he so im-pressed me?

続いて〈Il était un roi de Thulé 昔、王様がおりました〉が始まる。グノーは伝説の国トゥーレの王の永遠の愛と誠実をうたったこのバラードを、管弦楽の伴奏に機能和声や躍動感のあるリズム、古い教会旋法を用いることによって、現実世界から遠く離れた、遙か彼方のお伽の国として描いた。

歌詞はゲーテの原詩「Der König in Thule トゥーレの王」を下敷きにしてミシェル・カレがメロドラマのなかで大胆に脚色したものを、ほとんどそのまま使用している。カレの『ファウストとマルガレーテ』とグノー作曲 歌劇《ファウスト》の同場面の歌詞および台詞を比較した表を示した。下線部分はこのバラードにおける歌詞の単語の違い、四角形で囲っているのは台詞である。それぞれおおまかな内容の一致は同じ色の枠で囲んだ。

【表】〈トゥーレの王〉の台本比較

ミシェル・カレ『ファウストとマルガレーテ』 <sup>73</sup>	歌劇《ファウスト》台本
Il était un roi de Thulé Qui, jusqu'à la tombe fidèle, Eut, en souvenir de sa belle, Une coupe en or ciselé! Nul trésor n'avait <u>plus</u> de charmes! Dans les grands jours il s'en servait, Et chaque fois qu'il y buvait, Ses yeux se remplissaient de larmes.	Je voudrais bien savoir quel était ce jeune homme, Si c'est un grand seigneur, et comment il se nomme?  Il était un roi de Thulé Eut, en souvenir de sa belle, Une coupe en or ciselé! ...
Quand il sentit venir la mort, Etendu sur sa froide couche, Pour la porter jusqu'à sa bouche, Sa main fit un suprême effort! Et puis, en l'honneur de sa dame, <u>Buvant</u> une dernière fois, La coupe trembla dans ses doigts, Et doucement il rendit l'âme.	Il avait-bonne grâce, à ce qu'il m'a semblé.  Nul trésor n'avait <u>tant</u> de charmes! Dans les grands jours il s'en servait, Et chaque fois qu'il y buvait, Ses yeux se remplissaient de larmes! ...
En vérité, je donnerais bien des choses pour savoir quel est ce gentilhomme qui m'a abordée au sortir de l'église! ...	Quand il sentit venir la mort, Etendu sur sa froide couche, Pour la porter jusqu'à sa bouche Sa main fit un suprême effort! ...
Quand il sentit venir la mort...	Je ne savais que dire, et j'ai rougi d'abord.
Comme il avait la fière! C'est un étranger assurément, Marthe ne l'avait jamais vu.	Et puis, en l'honneur de sa dame, <u>Il but</u> une dernière fois; La coupe trembla dans ses doigts, Et doucement il rendit l'âme!
Quand il sentit venir la mort...	

<sup>73</sup> Carre, Michel, *Faust et Marguerite; deame fantastique en troi actes et quatre tableaux. Decors de MM. Devoir et Bolard, musique de M. Couder*. France : ULAN Press, 2012.

カレのメロドラマではこの後、「私は何を考えているのでしょうか。歌ではなく、仕事をしなくては。…彼は高貴な人よ。初めて見た時から私には分かったの。(省略)だめよ、もう考えるのはやめにしなくては。」<sup>74</sup>と独白をし、またこのバラードを冒頭から歌い始める。街で声をかけてきた名前も知らない紳士が気になって考えに耽っては、我に返って仕事を再開させ、しかし間を置かず、またもや気もそぞろとなってしまう。原作やメロドラマでも印象的な恋する少女の姿は、グノーの歌劇《ファウスト》の構想にも採用され、画期的な書法で一層色彩豊かに描かれた。

グノーはバラードの第一節と第二節の間に短いレチタティーヴォを移動させ、歌を中断させた。これまで a moll の単純な和声進行を維持してきた管弦楽が、‘ciséle 彫られた’が歌われる箇所では並行調 C Dur の明るい響きへ転調する。短い間奏部分、弦楽器による上行進行する旋律はマルガレーテの高揚の心情描写であろうか。マルガレーテは“*Il avait-bonne grâce, à ce qu'il m'a semblé.* あの方はとても優しい方、私にはそう思えたわ。”と、今日出会った紳士について突然語りだし、また何事もなかったかのようにバラードを再開する。

【譜例 11】 第 3 幕 バラード〈トゥーレの王〉“*Il avait-bonne grâce, à ce qu'il m'a semblé.*”

これと同様の効果を狙ったのが第三節と第四節の間に挿入された“*Je ne savais que dire, et j'ai rougi d'abord.* なんて言っているのか分からなくて 私、最初から顔を赤くしていたのよ。”である。‘effort 苦労’の箇所では C Dur へ転調し、管弦楽が主和音を *f* で強調する。総休止をはさんで柔らかな B Dur の V7 から I に和声を進捗する。間奏の緩やかな山は彼女のため息のようである。「もっと落ち着いて上手く振舞うべきだった」と少しの後悔の後に再度総休止、またバラードが再開する、といった書法である。

<sup>74</sup> Ibid.

【譜例 12】 第 3 幕 バラード 〈トゥーレの王〉 “Je ne savais que dire, et j'ai rougi d'abord.”

The image shows a musical score for a scene from Act 3, featuring a ballad by the King of Thule. The score is written for voice (Soprano) and piano. The first system shows the voice part with the lyrics 'qu'à sa bou-che, Sa main fit un suprême ef-fort!' and the piano accompaniment. The tempo is marked 'rit.' (ritardando). The second system shows the voice part with the lyrics 'Je ne sa-vais qu-di-re, Et j'ai rou-gi d'a-bord.' and the piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante.' and 'f' (forte). The score ends with a red box highlighting the final notes of the piano accompaniment. The page number '7' is at the bottom.

調性を徐々に移行していくのではなく、総休止をはさんで一気に変化させる。聴き手には頻繁に音楽の流れが途切れて不自然に聴こえ、一見悪手にも思われるであろう。しかし、このように一貫性なく思いつくままに話しては歌い出す姿は、マルガレーテがまだあどけない少女であることを聴き手に強く認識させるのに極めて効果的ではないだろうか。

グノーは、台本制作時にカレとバルビエを悩ませたこの‘繋がり’の悪さ<sup>75</sup>を、逆手にとってマルガレーテの心情描写、さらに人物像を提示するのである。

カヴァレッタ 〈Ah! Je ris de me voir si belle en ce miroir! ああ! 鏡に微笑んでいる私が映っているわ!〉では悪魔メフィストフェレスが用意した宝石に目が眩み、思わず身につけて着飾った自身の姿を鏡に映し、歓喜する姿が描かれる。歌い出しのコロラトゥーラ部分は彼女の歓喜の叫びである。9小節におよぶ前奏は2小節毎に旋律線の上下を繰り返しながらも上昇し、4小節目からは音量も増幅していく。マルガレーテの高ぶりがクライマックスに達した時、いつもとは違う華やかな自身の姿に言葉にならない叫び声をあげるのである。

<sup>75</sup> Meier, Andreass, *Faustlibretti, Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen*, pp.205-254.

【譜例 13】 第 3 幕カヴァレッタ“Ah! Je ris de me voir si belle en ce miroir!”

カレは『ファウストとマルガレーテ』のなかで、マルガレーテが宝石を手にする場面に、旧約聖書の「創世記」に記されたイヴと禁断の実であるりんごのエピソードを織り交ぜた。

ファウストとメフィストフェレスが宝石箱を置いて去る時、「シーベルが用意した花束を彼女は選ぶだろう」という自信のないファウストに、メフィストフェレスが「彼女はすぐに(宝石箱を)選ぶだろう。(省略) 彼女はイヴを思い起こさせる。」<sup>76</sup>と言って木の影へ隠れる場面がある。こういった含んだ言い回しは、宝石箱を開くことを躊躇するマルガレーテの姿を覗いながら発せられる台詞、「彼女はやらずにはいられない。」「リンゴに手をかけている」にも表れる。

すなわち、悪魔の化身である蛇にそそのかされて禁断の実を食べて楽園を追放されるイヴのように、悪魔メフィストフェレスが用意した宝石箱を欲求にかられて開いてしまうマルガレーテもまた、これまでの彼女の生活や環境、周囲の人々との輪から離脱してしまうことは不可避ということを示唆しているのである。

カレのメロドラマ第3幕第10景、狂乱したマルガレーテの「宝石箱をあけてしまったのが間違いだった。(省略) ああ、このネックレスは身を焼き尽くす!」と言った台詞からも裏付けられる。

<sup>76</sup> Carre, Michel, *Faust et Marguerite*, pp.35-36.

グノーの歌劇では上に述べた場面、台詞こそ省略されているものの、この悪魔の手による悲劇の暗示は、第3幕冒頭から管弦楽の間奏曲にあらわれる。ホルンが演奏する葬送行進曲を想起させる複付点のリズムと第一項で述べた4つの音のモチーフが交互に現れ、迫りくる悲劇の結末を暗示するのである。

【譜例 14】 第3幕〈マルガレーテの家の庭の場〉間奏曲

以上のことをふまえると、筆者には、マルガレーテはワルツを自ら踊っているようで、悪魔の手のひらで踊らされているようにも思えるのである。宝石の歌が歌われるとき、度重なる管弦楽の煽るような旋律線も悪魔の導きと解釈できよう。マルガレーテはこの推進力を殺さず、管弦楽の導きに乗ってアリアを歌いきらねばならない。そうでなければここで述べたこの場面の重要性が薄れ、単なるソプラノのための華やかなアリアとなってしまうのである。

第三項 第3幕 二重唱〈Il se fait tard,...adieu! もう、遅いですわ...さようなら!〉

ファウストとマルガレーテの仲は急速に深まり、甘美なこの二重唱によって心を通わせる。マルガレーテが“*Il m’aime, 愛してる, Il ne m’aime pas 愛してない*”と花占いをする時、“*Il m’aime*”の第2音節、強勢アクセントのある‘*m’ai*’が音楽の強拍、または中強拍部分におかれる。この強調された音は3度ずつ音高を上昇させ、音楽はF Dur から H Dur へ複雑な転調する。これらは最後の、花占いの結果にあたる“*Il m’aime! ... 彼は私を愛している!*”にむけて膨らむ彼女の期待と喜びにほかならない。

【譜例 15】 第3幕 二重唱“*Il m’aime, Il ne m’aime pas*”

The musical score is presented in three systems. The first system is for Margarita (Ms. F.), the second for Faust (Ms. F.), and the third for the piano accompaniment (P.). The lyrics are in French and German, with English translations provided. The piano part includes markings such as 'cresc.' and 'f animato poco a poco'. Red circles highlight specific notes in the vocal lines.

マルガレーテはファウストの愛の告白に応えるも、“*Partez! Partez! Oui, Partez vite! 行って! 行って! そう、すぐに去って下さい*”と抱擁を振りほどき、翌日会う約束をとりつける。メフィストフェレスが去ろうとするファウストを引き留めて“*Tenez! ...Elle ouvre sa fenetre! ... ほら、彼女が窓を開けますよ*”と窓辺の方を指すと、マルガレーテはあずまの窓をあけて歌い出す。

## Marguerite

ouvre la fenêtre du pavillon et s'y appuie un moment en silence,

la tête entre ses mains.

Il m'aime! ... quel trouble en mon cœur!

L'oiseau chante! ... le vent murmure! ...

Toutes les voix de la nature

Me redisent en chœur:

Il t'aime! ...

Ah! qu'il est doux de vivre! ...

Le ciel me sourit; ...

l'air m'enivre! ...

Est-ce de plaisir et d'amour

Que la feuille tremble et palpite? ...

Demain? ...

— Ah! presse ton retour,

Cher bien-aimé! ... Viens! ...

## マルガレーテ

(あずまやの窓をあけ、

一瞬黙ってもたれかかり頭を両手で抱えて)

あの方は私を愛しているわ! ... この心は思い乱れる!

鳥が歌っている! ... 風が囁いている! ...

自然のすべての声が

口を揃えて私に再び語るの

彼はお前を愛している! ...

ああ! なんて素敵なの、生きることは! ...

空は私に微笑んでいる...

空気は私を酔わせるの! ...

喜びと愛なのかしら

ポプラの葉を震わせているのは? ...

明日ね? ...

ああ! 急いで戻ってきてください

私の最愛の人よ! ... いらして! ...

マルガレーテが月夜の下で静かに、情熱的に歌うとき、その背景では管弦楽が美しい旋律を、フルートから順に様々な楽器に移り変わって奏でられる。

### 【譜例 16】 第3幕 二重唱“Il m’aime”

The image shows a musical score for a duet. The top system is for the voice (Margarita) and piano. The piano part has markings: *poco cresc.*, *dim.*, and *pp dolcissimo*. The vocal part has lyrics in French and English. The bottom system continues the duet with similar markings and lyrics.

一度目と二度目の“*Il m’aime* あの方は私を愛してる”では強弱記号に **pp**、さらに発想記号には *dolcissimo* が記され、彼女は恍惚とした表情で歌う。管弦楽の絶え間なく変化させて聞

こえる音色は、鳥のさえずり、風の囁き、まさに“自然のすべての声”であろう。その自然のすべてから“*Il t’aime!* 彼はお前を愛している!”と祝福を受けるとき、音楽は ***ff*** となって盛り上がりを見せるが、すぐさま ***pp*** まで音量を下げ、マルガレーテは二度目の“*Il t’aime*”を、幸せを噛みしめるように歌う。

【譜例 17】 第3幕 二重唱“*Il t’aime*”

二度目の“*Il t’aime*”以降、***pp*** を維持してきた音楽は、“*Demain!* 明日”の箇所からファウストが“*Marguerite!*”と駆けつけてくるまで、長い **crescendo** がおかれる。ファウストがマルガレーテを抱きしめるその瞬間に音楽は ***f*** となり、聴き手ははじめ、ここが最高潮の盛り上がりを見做すであろう。しかし、音楽はここで終結しない。**crescendo** はその後も持続され、メフィストフェレスの高笑いの直後に ***ff*** となって、一番の音楽の頂点を向かえるのである。2 人のカップルにとって幸せの絶頂であると同時に、二人の運命がメフィストフェレスの手中に収められたことを示唆する。

【譜例 18】 第 3 幕 二重唱“Demain, demain!”

pl - te? De - main, de -  
sigh - ing. My love! My

main! ah! pres - se ton re -  
love! Ah, do not lin - ger

tour, cher bien - ai - mé! Viens! —  
long So far a - way! Come!

(She gives herself to Faust's embrace. Mephistopheles laughs loudly and cynically as he leaves the garden.)

viens! ah!  
Come! Ah!

(rushing to the window) Mar - gue - ri - te!  
Mephistopheles. Mar - ga - ri - ta!

Hein! ha, ha, ha, ha!

**ff**をともなって管弦楽全員で盛んに奏でられるこの旋律は、マルガレーテが窓辺で歌い出した時から、何度もその音色を変えて断片的に出現してきた旋律 (【譜例 8】)と同様である。

【譜例 19】 第三幕 二重唱 後奏

**ff** ratti

メフィストフェレスの笑いととともに先に弱音で提示された旋律が、後に **ff** で演奏される第三幕幕切れは強烈な印象を与える。

第四項 第4幕第1景〈Marguerite au route 糸を紡ぐマルガレーテ〉<sup>77</sup>

前幕の壮麗な幕切れで、天にも昇る心地で幸せを味わったマルガレーテは今、去ってしまったファウストとの子をもうけ、それは周囲の知ることとなった。嘲笑と噂の的となったマルガレーテの孤独な様は、ゲーテの原作『ファウスト』よりも露骨に描写される。

**Marguerite**

*elle s'approche de la fenêtre et écoute.*

Elles ne sont plus là! – Je riais avec elles

Autrefois! .... Maintenant ...

**VOIX DE JEUNES FILLES**

*dans la rue*

Le galant étranger s'enfuit ...

et court encor.

Ah! ah! ah!

*Elles s'éloignent en riant.*

**Marguerite**

Elles se cachaient! Ah! cruelles!

Je ne trouvais pas d'outrage assez fort

Jadis pour les péchés des autres! ...

Un jour vient où l'on est sans pitié pour les nôtres!

Je ne suis que honte à mon tour!

Et pourtant, Dieu le sait, je n'étais pas infâme;

Tous ce qui t'entraîna, mon âme,

n'était que tendresse et qu'amour !

**マルガレーテ**

*(窓に近づき、耳を澄ます)*

みんな去ってしまったわ! 私も笑ってたわ...

かつては! ...でも今は...

**娘たちの声**

*(通りで)*

行きずりの求愛者は逃げ出した...

まだ走り回っていわ...

あっはっは!

*(彼女は笑いながら去っていく)*

**マルガレーテ**

みんな隠れていたのね! ああ! なんて酷い!

私はそんなに辛辣な言葉を見つけることが出来なかった

かつて、よそ様の罪に対して! ...

今では私たちに対して情け容赦のない時代になったわ!

今度は私が恥辱にまみれる時になのね!

でも神はご存知よ、私は決して罪深くはないと。

すべてお前を突き動かしたのは私の魂よ、

それは優しさと愛だけだったのだから!

グノーは、娘たちの合唱の部分に *Allegretto vivo* の指示をだして軽やかに弾むように演奏させた。これによって若い娘たちが噂話に花を咲かせる楽し気な様子をはっきりと描かれる。管弦楽をともなう半音階と不協和音が響く、これはまさしく彼女たちの耳障りな笑い声であろう。さらにユニゾンで歌わせることで、娘たちの一体感すら感じられる。*Adagio* で重々しく引き伸ばされるオーケストレーションとともに、悲嘆にくれるマルガレーテとの対比がはっきりと描写され、彼女の孤立が一層際立つ。

---

<sup>77</sup> 上演時間の長さからこの〈糸を紡ぐマルガレーテ〉の場は長らく省略されてきた 1965-1966 年メトロポリタン公演で復活し、現在では演奏される傾向にある。

【譜例 20】 第 4 幕〈糸紡ぎのマルガレーテの場〉“Elles ne sont plus là…”

**Adagio.** **Margarita.**

*a tempo*

El-les ne sont plus  
They all have gone a-  
way...  
Je ri-ais a-vec el-les Au-tre-fois... maintenant...  
Once I shared in their laugh-ter, Long a-go... but no more...

**Allegretto vivo.** **SOPRANOS** (off-stage)

Le ga-lant é-tran-ger s'en-fuit et court en-  
The gal-lant strang-er ran a-way! Where did he  
go? Ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!  
go? Ha ha! ha ha! ha ha ha ha ha ha ha ha!

グノーは‘糸紡ぎ’をマルガレーテの表象とし、回転する糸車の様子を管弦楽で表した。

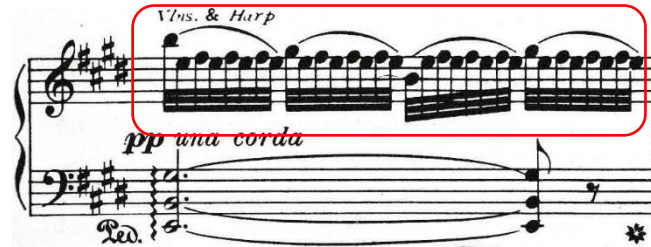
まず、第1幕〈書斎〉でメフィストフェレスがファウストに糸車を回す美しい少女の幻影を見せる場面で糸車の動きを模したモチーフは出現する。これは、当時パリで良く知られていたシューベルトの歌曲〈Gretchen am Spinnrade 糸を紡ぐグレートヒェン〉<sup>78</sup>にみられる回転する糸車の動きに着想を得たものである。<sup>79</sup>

<sup>78</sup> 第一章第三節、23-26 頁参照。

<sup>79</sup> シューベルトの歌曲は 1840-1850 年にかけて、367 曲がピエール・ジュアン・ド・ベランジェ Pierre-Jean de Béranger (1780 年- 1857 年)の仏訳語によって紹介されている。またサロンでよく取り上げられる作品でもあったので、フランスではよく知られたものであった。

【譜例 21】 第1 幕〈書斎の場〉糸車を回す美しい少女の幻影

糸紡ぎのモチーフ



第4 幕間奏曲からレチタティーヴォ、アリア全体を通してこの‘糸紡ぎのモチーフ’は奏される。また、レチタティーヴォとアリア〈Il ne revient pas あの人は戻ってこない〉を繋ぐのは糸紡ぎのモチーフと、第1 項で述べた4 つの音のモチーフである。

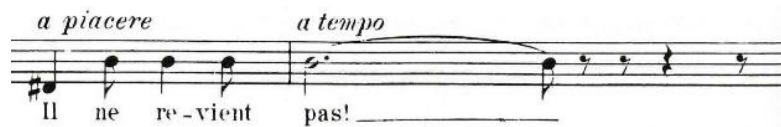
【譜例 22】 第4 幕〈糸を紡ぐマルガレーテの場〉レチタティーヴォ～アリアの間奏

明らかにシューベルトの作品の影響が見て取れるのは、前述したモチーフの他に繰り返し歌われる“Il ne revient pas あの人は戻ってこない!”の旋律であろう。シューベルトは何度も繰り返される表題節<sup>80</sup>に同一の旋律をつけて、初恋に戸惑い、想い人に恋焦がれて思考が堂々巡りして抜け出せない様子を描いた。<sup>81</sup>グノーも各詩節を結ぶ“Il ne revient pas あの人は戻ってこない”に同一の旋律を付けて同様の効果を狙ったのである。

<sup>80</sup>“Meine Ruh’ ist hin/…/Und nimmermehr.”を指している。

<sup>81</sup> 第一章第三節、23-26 頁参照。

【譜例 23】 第 4 幕〈糸紡ぎのマルガレーテ〉各節を結ぶ“*Il ne revient pas*”



歌詞の出処はネルヴァルの翻訳詩「*Le repos m'a fuie!* 安らぎは去って」ではなく、カレのメロドラマ『ファウストとマルガレーテ』にはそもそもこの場面はない。歌劇《ファウスト》を創作するにあたって、カレとバルビエによって新たに創作されたと推測される。ゲーテの原詩のように短い詩行の連なりは彼女の紡ぐ細い糸のようであり、連想する詩節や詩句もしばしば見受けられ、<sup>82</sup>その内容に違いはあるが、原詩を参考に行っていることが分かる。

*Elle s'assied devant son rouet et file.*

(糸紡ぎ車の前に座り、糸を紡ぐ)

*Il ne revient pas,*

あの人は戻ってこない! ...

*j'ai peur, je frissonne,*

私は怖いわ、震えてしまう

*je languis, hélas !*

待ち焦がれているの! ああ!

*En vain l'heure sonne,*

時はむなしく過ぎてゆく

*il ne revient pas !*

あの人は戻ってこない!

*Où donc peut-il être ?*

一体どこにおられるの?

*Seule, à ma fenêtre,*

私はひとり窓辺で

*je plonge là-bas*

遥か彼方に

*mon regard, hélas !*

私の視線を押しやるの、ああ!

*Où donc peut-il être ?*

でもあの人はどこに?

*Il ne revient pas !*

いいえ、あの人は戻ってこない!

*Je n'ose me plaindre,*

あえて私は嘆き悲しまない

*il faut me contraindre,*

むしろ耐えなければ...

*je pleure tout bas.*

私は泣くの...声を殺して!

*S'il pouvait connaître*

もしあの人が知ってくれたなら

*ma douleur, hélas !*

この私の苦悩を、ああ!

*Où donc peut-il être ?*

でも、あの人はどこに?

*Il ne revient pas!*

いいえ、あの人は戻ってこない!

<sup>82</sup> 第一章第二節、11 頁参照。

oh, le voir! Entendre  
le bruit de ses pas!  
Mon cœur est si las,  
si las de l'attendre!  
Il ne revient pas!

ああ、あの人に会えたなら! 聞けたなら  
あの子の足音が!  
私の心はとても重い  
とても重いよ、あの人を待ちわびて!  
あの子は戻ってこない! ...

Mon seigneur! Mon maître!  
S'il allait paraître!  
Quelle joie! Hélas!  
Où donc peut-il être?  
Il ne revient pas!

愛しい人よ! 旦那様!<sup>83</sup>  
もしも姿を現してくださるのなら!  
なんと嬉しいことでしょう! ああ!  
でも、あの子はどこに?  
あの子は戻ってこない! ...

*Elle laisse tomber sa tête sur sa poitrine et fond en larmes.*

(彼女はうなだれ涙が溢れ出る。)

*Le fuseau s'échappe de ses mains.*

(糸紡ぎのボビンが手から落ちる。)

旋律は2小節程度の短いフレーズで4度、または5度を順次進行で漂い、和声進行は機能  
和声を基本にしているが、第一節“En vain l'heure sonne、時はむなしく過ぎてゆく”、第二節  
“Où donc peut-il être? でも、あの子はどこに?”の箇所ではナポリの和音の特徴的な響きを置  
くような工夫もみられる。主和音に解決して前述した同一の旋律“*Il ne revient pas!* あの子  
は戻ってこない!”が歌われる。

#### 【譜例 24】第4幕〈糸紡ぎのマルガレーテ〉第一節“En vain l'heure sonne,”

The musical score is for the first section of Act 4, 'En vain l'heure sonne'. It is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal line is in French and Italian. The piano accompaniment features a repeating rhythmic pattern. A blue annotation '糸車の動きの中断' (Interruption of the thread wheel's movement) points to a specific measure in the piano part.

第二節“Où donc peut-il être?”の箇所では、二度目の“héles ああ”が減七和音の鋭い響きが

<sup>83</sup> 一般的に“Mon seigneur!”は神を意味し、マルガレーテとファウストは主従関係にない  
ことから“Mon maître!”も同じく神を指していると解釈することが出来るが、前後の文  
脈、オペラの粗筋等を踏まえて、ファウストへの呼びかけと筆者は捉えている。

引き伸ばされるなかで悲痛に叫んだ後、一度目と同様にナポリの和音を経由して“*Il ne revient pas !*”で *e moll* の主和音に解決する。節を結ぶ“*Il ne revient pas !*”で糸車の動きが一時中断される。歌唱のみとなって弦かれる“*Il ne revient pas !*”は、マルガレーテの傷心、孤独、期待、失望、さまざまな思いが込められるのであろう。

【譜例 25】第 4 幕〈糸紡ぎのマルガレーテ〉第二節“*héles !*”

減七

糸車の動きの中断

第四節に突入するとマルガレーテは“*oh, le voir ! Entendre le bruit de ses pas !* ああ、あの人に会えたなら！聞けたならあの人の足音が！”と熱望する。*a moll* の陰りをおび、“*Mon cœur est si las, si las de l’attendre !* 私の心は重い、とても重いよ、あの人を待ちわびて”と苦しみを語らせる。続く“*Il ne revient pas*”は2回繰り返され、一度目は減七和音と、二度目はさらなる転調へと移行し、“*Mon seigneur !* 愛しい人よ！”と呼びかけ懇願する。

度重なる転調はマルガレーテの安定しない精神状態を表す。第三節まで少しの起伏はあれ、音楽は比較的なだらかに漂う。耐えるように切々と胸の内を吐露していたマルガレーテは、第四節で“*oh, le voir ! Entendre le bruit de ses pas !* ああ、あの人に会えたなら！聞けたなら、あの人の足音が！”と具体的にファウストが戻ってくる姿を想像することが契機となって感情は細かく揺れ動き、ついには糸車の動きを中断させ、管弦楽の大きな旋律の波となって *H Dur* へさらなる転調へと至る。“*Mon maître !* 旦那様！”では最高音 *H* が置かれ、さらに全音符で引き伸ばされる。音楽はここで最高潮となるが、注目したいのは直後に強烈に響き渡る *H Dur* の音楽である。この *H Dur* は後の歌詞“*S’il allait paraître ! Quelle joie !* もしも姿を現してくださるのなら！なんと嬉しいことでしょう！”の内容に従っているのであろうが、それまでのアリアの音楽や内容を汲むには不自然に思えるほど明るく、管弦楽は躍動感に溢れる。クリスティアン・フリードリッヒ・ダニエル・シューバルト Christian Friedrich Daniel

Schubart (1739 - 1791) が調性格で‘荒々しい情熱、狂乱’と、ヨハン・マッテゾン Johann Mattheson (1681 - 1764) が‘絶望の象徴’とする H Dur は、「もし彼が帰ってきたら」と想像に歓喜するマルガレーテに潜む狂気を醸出するのである。

【譜例 26】 第 4 幕〈糸紡ぎのマルガレーテ〉“Oh! Le voir, entendre le bruit de ses pas.”

The musical score is for Schubert's 'The Song of the Weaver' (Act 4). It features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'a tempo'. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The score includes French and English lyrics. A red box highlights a section of the piano accompaniment, and the text '減七' (diminished seventh) is written above it.

*a tempo*

pas! \_\_\_\_\_ Oh! \_\_\_\_\_ le  
turn! \_\_\_\_\_ O, \_\_\_\_\_ I

voir, \_\_\_\_\_ en-ten-dre Le bruit de ses pas. \_\_\_\_\_ Mon cœur est si  
wait, \_\_\_\_\_ I wait for his step at the door, \_\_\_\_\_ My poor heart is

*a:* *crese.*

las, \_\_\_\_\_ Si las \_\_\_\_\_ de l'at - ten - dre! Il ne re - vient  
sore, \_\_\_\_\_ So wea - ry of wait - ing, He does not re -

pas, \_\_\_\_\_ Il ne re - vient pas! Mon sei - gneur, \_\_\_\_\_ mon sei -  
turn, \_\_\_\_\_ He does not re - turn! Gra - cious Lord, \_\_\_\_\_ gracious

減七

どれほど涙を流しても、再会を夢みても、ファウストは帰ってこない。その事実、マルガレーテの狂喜を引き継いで、華々しく奏される管弦楽の間奏のあと総休止で我に返ったように悟られる。歌を締めくくる“*Il ne revient pas!* あの人には戻ってこない!”の弦きはマルガレーテが回す糸車の音と共に消えてゆく。

【譜例 27】 第 4 幕 〈糸紡ぎのマルガレーテ〉 “*Hélas! hélas! Où donc peut-il être?*”

総休止.

The image shows a musical score for a scene from Act 4, 'The Spinning Marguerite'. It features a vocal line (Mezzo-soprano) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Hé - las! hé - las! Où donc peut-il é - tre? A - las, a - las! o where does he wan-der?". The piano accompaniment includes a blue box around the first measure, a red box around a chord marked "減七" (diminished seventh), and another red box around a final chord. The tempo is marked "Tempo I". The key signature is one sharp (F#). The score is in G major, indicated by a "G:" at the bottom.

グノーの〈糸を紡ぐマルガレーテ〉は、前述した通り、シューベルトのそれに大きな影響を受けて作曲されていることがわかる。‘糸紡ぎのモチーフ’の情景描写、同じ詩行に同一の旋律を用いて統一感を図る工夫、短いフレーズの積み重なりは鬱々とした弦きを表し、マルガレーテの心情の変容に即した転調など共通点が多い。しかし、この場面に潜むマルガレーテの狂乱の演出の書法に関していえば、両者には大きな違いがみてとれるであろう。

シューベルトのそれは、表題節以外の詩節において、その都度、歌われる音域、調性に纏まって変化が起こり、我に返ったように表題節の旋律へ回帰する。その様が緊迫感や異常さを感じさせるのであるが、グノーの場合は、第三節まで大きな変化なくなだらかに進み、その内容はただただ去っていった愛する人を待ち焦がれては失意に嘆く姿である。耐え難い

苦しみを突き抜けて「愛しい人！姿を現わしてくれるのなら！なんと嬉しいことでしょう！」とファウストの帰り想像するとき、その音楽はあまりにも強烈に明るく響くのである。グノーは悲嘆にくれる心情と想像に歓喜する心情の振れ幅に大きな差をつけることで、マルガレーテの狂気を醸出したのではないかと筆者は考察する。

#### 第五項 第4幕第3景 (L'église 教会)

筆者が先に述べておきたいのは、マルガレーテが教会へ行く前、カレのメロドラマとグノーの歌劇の両方に、ゲーテの原作にはない台詞のやり取りがシーベルとマルガレーテの間にあるということである。

カレのメロドラマでは、マルガレーテは既にファウストとの子を出産し、育てていることがはっきりと記されている。<sup>84</sup>「彼(ファウスト)と子供のために祈る」<sup>85</sup>と言って意を決して教会に足を踏み入れるのである。

一方、グノーの歌劇になるとアリア〈Il ne revient pas あの人は戻ってこない〉の歌い終わりにシーベルが登場し、変わらぬ誠実さでマルガレーテを慰め、逃亡したファウストに復讐を宣言する。マルガレーテはそれを止め、「まだ彼を愛しているのか」というシーベルの問いかけに「そうよ! ずっと! 」と答え、「教会に行くわ、お腹の子<sup>86</sup>のために...この子のために神にお祈りするの! 」と行って家を出る、というのが大筋のあらましである。

このやりとりは第4幕のシーベルのクープレとともにカットの対照である。しかし、グノーと台本作家2人が新たに創造した、マルガレーテの人物像や教会へと向かう心情の理解を深めるために重要な意味をもった場面であると筆者は考える。

歌劇とカレのメロドラマに共通することは、マルガレーテが祈るのは自分自身の為ではないということである。わが子のために、家族のために教会へと足を踏み入れるのである。グノーの歌劇の場合、台本では‘enfant 子供’という言葉を使っており、詳細について記されていないためにこの時点で既に出産しているのかは定かではないが、いずれにしろ母としてのマルガレーテの一面が描かれる。そして彼女は、驚くべき屈強な精神力で何度も苦しみ耐え、抗うのである。

---

<sup>84</sup> Carre, Michel, *Faust et Marguerite*, pp. 75.

<sup>85</sup> Ibid., p. 74.

<sup>86</sup> 『オペラ読本出版 ファウスト』のなかで川原寛之氏は‘enfant’を「腹の子」と訳している。

**MARGUERITE**

Seigneur, daignez permettre à votre humble servante

De s'agenouiller devant vous!

**LA VOIX DE MÉPHISTOPHÉLÈS**

Non! Tu ne prieras pas! ...

Frappez-la d'épouvante!

Esprits du mal, accourez tous!

**CHŒUR DE DÉMONS**

Marguerite!

**MARGUERITE**

Qui m'appelle?

**CHŒUR DE DÉMONS**

Marguerite!

**MARGUERITE**

Je chancelle! Je meurs!

Dieu bon! Dieu clément!

Est-ce déjà l'heure du châtement?

**MÉPHISTOPHÉLÈS**

Souviens-toi du passé,

Quand sous l'aile des anges,

Abritant ton bonheur,

Tu venais dans son temple,

En chantant ses louanges

Adorer le Seigneur !

Lorsque tu bégayais une chaste prière

D'une timide voix,

Et portais dans ton cœur les baisers de ta mère,

Et Dieu tout à la fois !

Écoute ces clameurs !

C'est l'enfer qui t'appelle !

C'est l'enfer qui te suit !

C'est l'éternel remords, c'est l'angoisse éternelle  
dans l'éternelle nuit !

**MARGUERITE**

Dieu ! Quelle est cette voix qui me parle dans l'ombre

Dieu tout-puissant !

Quel voile sombre sur moi descend !

**CHANT RELIGIEUX**

Quand du Seigneur le jour luira,

sa croix au ciel resplendira,

et l'univers s'écroulera.

**MARGUERITE**

Hélas ! ce chant pieux est plus terrible encore.

**MÉPHISTOPHÉLÈS**

**マルガレーテ**

主よ、御身の慎ましいいしもべにお許しを

御身の前に跪くことを!

**メフィストフェレスの声**

駄目だ! お前は祈ってはならない! ...

恐怖でこの女を打ち倒せ!

悪の精霊どもよ、急いで来い!

**目に見えぬ悪魔の合唱**

マルガレーテ!

**マルガレーテ**

誰がわたしを呼んでいるの?

**目に見えぬ悪魔の合唱**

マルガレーテ!

**マルガレーテ**

失神しそう! 死んでしまうわ!

善なる神! 慈悲深い神よ!

もう罰せられる時なのですか?

**メフィストフェレス**

過去を思い出すがいい、

天使の翼の下に

お前の幸福が守られながら

お前がこの教会にやって来て

主を讃え

主を崇めていたあのことを!

お前が慎ましい声で

清らかな祈りを口にしていた時のことを

そして母の口づけと神とを

主を崇めていたあのことを!

あの叫びを聞け!

あれは地獄がお前を呼んでいるのだ!

あれはお前を追い求める地獄!

あれは永遠の後悔、永遠の苦悩、

永遠の夜なのだ!

**マルガレーテ**

神よ! あの影から私に話しかける声は何なのですか

全能の神よ!

どんな暗い闇が私の上に降りてきたのですか!

**宗教者たちの詠唱**

主の一日が明けはじめる時

主の十字架は天に輝き

世は滅びに至るだろう!

**マルガレーテ**

ああ! この敬虔な歌はもっと恐ろしい

**メフィストフェレス**

Non ! pour toi Dieu n'a plus pardon !  
Pour toi le ciel n'a plus d'aurore !  
Non ! Non !

#### CHANT RELIGIEUX

Que dirai-je alors au Seigneur?  
Où trouverai-je un protecteur,  
Quand l'innocent n'est pas sans peur!

#### MARGUERITE

Ah! ce chant m'étouffe et m'opprime!  
Je suis dans un cercle de fer!

#### MÉPHISTOPHÈLES

Adieu les nuits d'amour et les jour pleins d'ivresse!  
A toi malheur! ... à toi l'enfer!

#### MARGUERITE ET LE CHŒUR RELIGIEUX

Seigneur, accueillez la prière,  
Des cœurs malheureux Seigneur, accueillez la prière!  
Qu'un rayon de votre lumière  
Descende sur eux!

#### LA VOIX DE MÉPHISTOPHÈLES

Marguerite!  
Sois maudite!

#### MARGUERITE

Ah!

#### LA VOIX DE MÉPHISTOPHÈLES

A toi l'enfer!

無駄だ! お前に神はお許しを与えることはない  
お前のために天はもはや夜明けを持たない!  
無駄だ! 無駄だ!

#### 宗教者たちの詠唱

何を我は認めれば良いのか、主に?  
我を守る護り主をどこに見つけられればいいのだ  
無垢なる者が恐怖より逃れられぬ時に!

#### マルガレーテ

ああ! この歌は私の息を詰まらせ、押しつぶすわ!  
私は鉄の鎖で締め付けられているのね!

#### メフィストフェレス

さらば愛の夜よ、陶酔に満ちた日々よ!  
お前に不幸を! ...お前に地獄を...!

#### マルガレーテ、宗教者たちの詠唱

主よ、祈りを聞き届け給え  
不幸な心の!  
御身の一条の輝きが  
彼らの上に降りますように!

#### メフィストフェレスの声

マルガレーテ!  
呪われろ!

#### マルガレーテ

ああ!

#### メフィストフェレスの声

お前に地獄を!

ところで、グノーが『ファウスト』を歌劇にする計画を立ててから、早い段階で〈教会の場〉の作曲に取り掛かったのは不思議なことではない。彼は長らく教会のオルガニストとして生計をたて、多くの宗教曲を創作してきた。アベ・グノーと自らを称し、一時は僧侶になるべく神学校で学んでいた経歴もある。この場面に対する具体的なイメージを持つのに苦労することはなかったのだろう。音楽は、バッハ風の古風なオルガンと典礼風のコーラル、そして劇的なオーケストレーションといった、様々な要素が絶妙なバランスで共存する。

前奏 10～12 小節にはトロンボーンとホルンによって複付点のリズムが見受けられる。この葬送曲を想起させるモチーフは、誰の死を暗示しているのだろうか。この場面において、初版歌劇《ファウスト》では兄ヴァレンティンは既に死亡しているが<sup>87</sup>、彼のための葬送曲

---

<sup>87</sup> シューダン音楽出版社からヴォーカルスコアの第2版が出版されるにあたって、それに先立ついくつかの公演に倣って、〈教会の場〉が第4幕の最後から〈兵士の合唱〉の前に

とは考え難い。何故ならば、第二項で述べたように第3幕〈マルガレーテの家の庭〉の場、すなわちマルガレーテが気づかぬうちに悪魔の罠にかかってしまう場面が含まれた幕の冒頭で、このモチーフは現れて悲劇の対象者を示していた。この葬送のモチーフはマルガレーテの為のものであろう。第3幕冒頭で暗示された死は物語の進行に応じて着実にマルガレーテに忍び寄り、第4幕〈教会〉ではすでにもう直ぐ目の前まで来ている。

【譜例 28】 第4幕〈教会〉間奏曲 10～12 小節



マルガレーテが跪いて「主よ、御身の慎ましいしもべにお許しを」と許しを請うと、メフィストフェレスがそれを拒否する。原作での‘Böser Geist(悪霊)’の役目をメフィストフェレスは担う。興味深いことに、神に祈りを捧げる為に演奏されるオルガンが悪魔メフィストフェレスの歌の伴奏を務めている。“Esprits du mal, accourez tous! 悪の精霊どもよ、急いでこい”と召喚すると、おびただしいほどの目に見えない悪霊たちが管弦楽の6連符の細かく素早い動きとなってマルガレーテの周りを縦横無尽に飛び回る。

---

移された。この入れ替えの理由としては、当時の劇場技術の制約からきたものだと考えられるが、グノー自身は明言を避けているため、どれほど作曲者の意向を反映しているのかは不明である。従って上演に際しては長年にわたって2通りの配置がとられることとなった。従って、初演版では兄ヴァレンティンは死亡している。

【譜例 29】 第 4 幕〈教会〉“Esprits du mal, accourez tous!”

pas! — Frap-pez-la d'é-pou-va-nt! — Esprits du mal, —  
more! — All ye spir-its of c-vil, — Gath-er a-round, —

accou-rez tous! —  
tor-ture her heart! —

Chorus of Demons (off-stage)

悪霊のモチーフ

Mar-gue-  
Ma-ra

さらにこの悪霊のモチーフは敬虔な宗教者のコラールと交互に現れ、マルガレーテの混乱は大きくなる。“Hélas! ce chant pieux est plus terrible encore. ああ! この敬虔な歌はもっと恐ろしい”と‘聖なるもの’も‘悪しきもの’も縋い交ぜになって自分を追い詰める脅威と感じるのであろう。

【譜例 30】 第 4 幕〈教会〉敬虔な宗教者のコラールと悪霊のモチーフ

Chorus of Priests and Boys (invisible)  
SOPRANOS, TENORS, BASSES.

Quand du Seigneur le jour lui-ra — 悪霊のモチーフ  
When the Judg-ment trump-ets thun-der, —

“Ah! ce chant m'étouffe et m'opprime! この歌は私の息を詰まらせ押しつぶすわ!”の箇所では一文の中に短い休符が挿入され、息苦しくて言葉が途切れてしまう様子を鮮明に描く。管弦楽のアーティキュレーションがさらに不安定な状況を煽る。

【譜例 31】 第 4 幕〈教会〉“Ah! ce chant m'étouffe et m'opprime!”

メフィストフェレスがマルガレーテを否定するたびに厳格な複付点のリズムが刻まれる。この複付点のリズムは“À toi malheur! お前に不幸を!” の箇所からさらに強調され、マルガレーテは窮地に立たされる。ここでグノーは、原作にもカレのメロドラマにもない情景を加えるのである。グノーのマルガレーテはこの極限の状況で恐怖に抗い、はねのけるように“Seigneur, accueillez la prière 主よ、祈りをお聞き届け給え”と同主調 C Dur に転調を行う。メフィストフェレスが“À toi malheur! ... à toi l'enfer! お前に不幸を! ...お前に地獄を!”と下行するオクターブ跳躍を用いて、マルガレーテが地獄へ落ちていく様子を表したならば、マルガレーテは上行する順次進行形を使って対抗する。

【譜例 32】 第 4 幕〈教会〉“À toi malheur! .. à toi l'enfer!”“Seigneur!”

The musical score is for Act 4, Church scene, and includes the following elements:

- Annotations:**
  - Red bracket: オクターブの下行跳躍 (Octave descending leap)
  - Blue arrow: 上行進行 (Ascending progression)
  - Red circle: *ff* (fortissimo)
  - Blue arrow: *rit.* (ritardando)
  - Blue arrow: *Piu lento.* (More slowly)
  - Blue arrow: *p rit.* (piano ritardando)
  - Blue arrow: *(Organo)* (Organ)
  - Blue arrow: *(Orch)* (Orchestra)
- Tempo and Key Changes:**
  - c moll* (C minor) at the beginning.
  - C Dur* (C major) at the bottom of the piano part.
- Vocal Parts:**
  - Mr. (Tenor):** à toi mal - heur! .. à toi l'en - fer! / Your soul is damned! / Your soul is
  - Margarita (Soprano):** Sei - gneur, Sei - gneur! accuei - lez la pri - / O Lord, O Lord, I im - plore Thee to
  - SOPRANOS:** fer! / damned! /
  - Chorus of Priests, etc. (Tenors):** Sei - gneur, Sei - / O Lord, O
- Piano Part:**
  - Accompanying the vocal parts with chords and melodic lines.
  - Includes markings for *(Organo)* and *(Orch)*.

マルガレーテが心を奮い立たせて“Seigneur! 主よ!”と声をあげるまでの間、音楽は休むことなく彼女に恐怖を煽り、責め立ててきた。彼女が自らの強い意志をもって心からの祈りの言葉を口にしたとき、暗闇に光が照らすように音楽は一気に C Dur の明るく純粋な響きとなる。恐怖の対象であった合唱はマルガレーテの祈りの後を賛同するように続き、管弦楽は温かく、素朴な和声進行で彼女の祈りを支持するのである。この崇高な音楽は、これまでのメフィストフェレスの歌 (c moll)と均衡するものである。

しかし、マルガレーテの必死の祈りは、メフィストフェレスの呪いの言葉に打ち碎かれる。メフィストフェレスの“Marguerite! Sois maudite! à toi l'enfer! マルガレーテ! 呪われろ! 地獄に落ちろ!”という言葉のあと、彼女は絶叫して気を失う。

【譜例 33】 第 4 幕〈教会〉“Marguerite! Sois maudite! à toi l'enfer!”

この呪いの言葉は、兄ヴァレンティンがマルガレーテにかける最期の言葉と同じである。グノーは、同幕で2度にわたって同じ言葉、酷似した旋律線を用いて徹底的にマルガレーテを打ちのめすのである。

【譜例 34】 第 4 幕〈ヴァレンティンの死〉“Marguerite! Sois maudite! à toi l'enfer!”

両親と幼い妹を早くに亡くし、唯一の肉親であったヴァレンティンの存在は彼女にとって大きな支えであった。間接的ではあるが自分の所為で兄を亡くした衝撃は凄まじく、この呪いの言葉はかろうじて均衡を保っていた彼女の正気を失わせるのには充分であったのだろう。

第六項 第 5 幕第 4 景〈La prison 牢獄〉

終幕第4景〈牢獄〉は処刑執行を知らせるドラムロールとファンファーレから始まる。

【譜例 35】 第5幕〈牢獄〉間奏曲



マルガレーテは嬰兒殺しの罪で投獄されている。メフィストフェレスの手引きで助けにやってきたファウストは、彼女の変わり果てた悲惨な姿に嘆き、自責の念に駆られる。マルガレーテは愛する者の呼びかけに目を覚まして再会に狂喜する。ファウストは「一緒に逃げよう」と懇願するが、すでに気がふれ、精神錯乱状態に陥ってしまったマルガレーテは、聞く耳をもたず過ぎ去った幸福の日々の幻覚に浸るばかりである。

**MARGUERITE**

Attends! ... voici la rue  
Où tu m'as vue,  
Pour la première fois! ...  
Où votre main osa presque effleurer mes doigts!

»Ne permettez-vous pas, ma belle demoiselle.  
Qu'on vous offre le bras pour faire le chemin?  
Non, monsieur, je ne suis demoiselle ni belle,

Et je n'ai pas besoin qu'on me donne la main.«

**FAUST**

Oui, mon cœur se souvient!  
Mais suis-moi l'heure passe!

**MARGUERITE**

Et voici le jardin charmant  
parfumé de myrte et de roses,  
où chaque soir, discrètement,  
tu pénétrais à la nuit close.

**FAUST**

Viens, viens, Marguerite!

**MARGUERITE**

Non!

**FAUST**

**マルガレーテ**

待って! ...ここがあの通りだわ  
あなたが私に出会った  
一番最初の時の! ...  
あなたの手がほとんど私の指に触れそうになっ  
て!  
「お許し願えますでしょうか 美しいお嬢さま  
あなたをこの道でエスコートすることを?」  
「いいえムッシュー! 私はお嬢さまでも 美人も  
ありませんわ  
それに私には必要ありません どなたの手をお借  
りすることも!」

**ファウスト**

ああ 覚えているとも!  
だけどついて来てくれ 時間がない!

**マルガレーテ**

そして、ここがあのすてきな庭園です  
ミルテとバラが薫る  
ここに毎晩 静かに  
あなたは 日が暮れてから忍んでいらっしゃった

**ファウスト**

行こう 行こう マルガレーテ!

**マルガレーテ**

だめなのです!

**ファウスト**

Viens! fuyons!  
(Il veut l'entraîner.)

**MARGUERITE**  
Non, reste encore!

さあ！逃げるんだ！  
(彼女を連れ出そうとする)

**マルガレーテ**  
いいえ ここに残ります！

グノーは、彼女の狂気の様子を、ドイツの古い民謡<Meine Mutter, die Hur あたしの母さんあばずれ女><sup>88</sup>や支離滅裂な言動<sup>89</sup>で表すのではなく、極めて優美に、満ち足りた姿で表す。音楽は第2幕の2人の出会いの場面と第3幕の愛の二重唱の音楽が再現される。教会の帰り道、賑わう街で出会った2人のやり取りはディヴェルティスマン<sup>90</sup>を背景にあっさりと短いものであったが、かえって聴き手に強い印象を与えた。気が狂ったマルガレーテがそれをなぞるように歌うとき、聴き手も同じくその時まで立ち返るのである。

---

<sup>88</sup> 第一章第二節 16 頁、参照。

<sup>89</sup> カレのメロドラマでは、マルガレーテは赤子を殺して投獄される前に、ヴァレンティンの死によって精神錯乱状態を起こし、支離滅裂な言葉を残して死ぬ。

<sup>90</sup> 「気晴らし」を語源とする、17~18 世紀にフランス・オペラやバレエでしばしば用いられた、筋書きと関係なく挿入される短い楽曲。

【譜例 36】 第 5 幕〈牢獄〉“Ne permettez vous pas, ma belle demoiselle”

さらにマルガレーテの幻覚は続く。第三幕〈マルガレーテの家の庭の場〉、夜の帳が下りて、月の下でファウストと心を通わせた。ここで管弦楽によって再現される音楽は、二重唱の中間部でマルガレーテが歌った旋律である。以下、これにあたる箇所を記す。

**MARGUERITE**

Je veux t'aimer et te chérir! ...

Parle encore!

Je t'appartiens! ...

je t'adore! ...

Pour toi je veux mourir! ...

**マルガレーテ**

魂の全てを込めて私はあなたを愛したい! ...

もう一度言ってください!

私はあなたのもの! ...

あなたをお慕い申し上げます! ...

あなたのためなら死んでもいい! ...

【譜例 37】 第三幕二重唱中間部“Je vous t'aimer et te chérir!”

【譜例 38】 第 5 幕〈牢獄〉“Et voici le jardin charmant”

“Je vous t'aimer et te chérir!”との旋律の一致

メフィストフェレスがふいに現れて 2 人を急かすが、マルガレーテはそれを拒み、神に救いを求めて、幅広い音程にまたがる高潔な歌〈Anges pure, anges radoeux 清らかに輝く天使たちよ〉を歌う。歌い切ったマルガレーテはファウストを毅然と拒んで息絶える。「裁かれ

た」というメフィストフェレスに、天からの声「救われたのだ」が響きわたり、マルガレーテの魂は昇天していく。

**MARGUERITE**

Anges pure, anges radieux,  
Portez mon âme au sein des cieux!

**MÉPHISTOPHÉLÈS**

Hâtons-nous! L'heure sonne!

**FAUST**

Viens! Suis-moi!

**MARGUERITE**

Dieu juste, à toi je m'abandonne!  
Dieu bon, je suis à toi, pardonne!

**FAUST**

Viens, suis-moi, je le veux!  
Viens! Quittons ces lieux!  
Déjà le jour envahit les cieux!  
Viens, c'est moi qui te l'ordonne!  
Déjà le jour envahit les cieux!

**MÉPHISTOPHÉLÈS**

Hâtons-nous de quitter ces lieux!  
Déjà le jour envahit les cieux!  
Suis nos pas, ou je t'abandonne!

Hâtons-nous de quitter ces lieux!

**MARGUERITE**

Anges pure, anges radieux,  
Portez mon âme au sein des cieux!

**FAUST**

Marguerite!

**MARGUERITE**

Pourquoi ce regard menaçant?

**FAUST**

Marguerite!

**MARGUERITE**

Pourquoi ces mains rouge de sang?  
Va! ... tu me fais horreur!  
*Elle tombe sans mouvement.*

**FAUST**

Ah!

**MÉPHISTOPHÉLÈS**

**マルガレーテ**

清らかに輝く天使たちよ  
天国に私の魂を運んでおくれ!

**メフィストフェレス**

急ぎましょう! 時間がない!

**ファウスト**

さあ! 私に従って!

**マルガレーテ**

正しき神よ 御身にこの身を委ねます!  
神様 私は御身のものです お許してください!

**ファウスト**

私に従って さあ そうして欲しいのだ!  
さあ! この場所を去るんだ!  
もう空が輝いている!  
行こう これはあなたへの命令だ!  
もう空が輝いている!

**メフィストフェレス**

急いでこの場所を立ち去りましょう!  
もう空が輝いている!  
われらに付いてきなされ さもなくば見捨てることになりますぞ!  
急いでこの場所を立ち去りましょう!

**マルガレーテ**

清らかに輝く天使たちよ  
天国に私の魂を運んでおくれ!

**ファウスト**

マルガレーテ!

**マルガレーテ**

どうしてそんな怖い顔をなさるの?

**ファウスト**

マルガレーテ!

**マルガレーテ**

なぜこの手は血で真っ赤なの?  
行って! ...あなたは私を恐れさせる!  
彼女は倒れて動かなくなる

**ファウスト**

ああ!

**メフィストフェレス**

Jugée!

裁きだ!

### Apothéose

### 〈昇天〉

*Sons de cloches de Pâques. Les murs de la prison se sont ouverts. L'âme de Marguerite s'élève dans les cieux. Faust tombe à genoux et prie. Méphistophélès est à demi renversé sous l'épée lumineuse de l'archange.*

イースターの鐘が鳴る 牢屋の壁は開かれてマルグリートの魂は天に昇って行く ファウストはひざまずいて祈る メフィストフェレスは大天使の光輝く剣の下に打ち倒されている

### CHEUR GÉNÉRAL.

### 全体のコーラス

Sauvée!

救われた!

Christ est ressuscité!

キリストはよみがえられた!

Christ vient de naître!

キリストは生まれ変わられた!

Paix et félicité

平和と幸福が

Aux disciples du maître!

主の弟子たちにあれ!

Christ vient de naître!

キリストは生まれ変わられた!

Christ est ressuscité!

キリストはよみがえられた!

音楽学者アンゼラム・ゲルハルト Anselm Gerhard (1958 -)によれば、マルガレーテが昇天に至るまでの作曲書法について、グノーには綿密に練った計画がある(Deutsche Oper Berlin、2014)。その概要を以下に記す。

グノーはオペラ全体を通して、〈昇天〉のために相反する2つの単純なモチーフの布石を打ち、複雑な物語の展開を結びつけた。<sup>91</sup> 1つは基音から短三度上へ向う順次進行から成る‘Satanisch-Bösen Motiv 悪魔的な悪のモチーフ’である。これが初めて出現するのは第2幕第3景 メフィストフェレスのクープレ〈金の仔牛〉の冒頭である。

### 【譜例 39】 第2幕第3景 メフィストフェレスのクープレ 〈金の仔牛〉

さらにその僅か後にあるヴァレンティンと兵士たちによる〈剣のコラール〉でも“De l'enfer

<sup>91</sup> Oeser Fritz, *Anhang der kritischen Ausgabe von Gounod, Charles, Faust*. pp.13

地獄から”で同様のモチーフがみられる。

ヴァレンティンの剣がメフィストフェレスの魔力で折れて驚いた兵士たちは恐れて「地獄の男は私たちの剣をこうして駄目にするのだ！この魔力からは逃れられない」と歌う。この節の始まりに、合唱と管弦楽器のユニゾンで“De - L'en - Fer” の3音節にb mollのb - c - des と短三度上行順次進行がある。

【譜例 40】 第2 幕第3 景〈剣のコラール〉

Moderato e maestoso.

Sibel.  
De len - fer qui vient é - mous - ser nos ar - mes,  
By the fiend of hell we have been de - feat - ed!

Valentine.  
De len - fer qui vient é - mous - ser nos ar - mes,  
By the fiend of hell we have been de - feat - ed!

Wagner.  
De len - fer qui vient é - mous - ser nos ar - mes,  
By the fiend of hell we have been de - feat - ed!

TENORS.  
De len - fer qui vient é - mous - ser nos ar - mes,  
By the fiend of hell we have been de - feat - ed!

BASSES.  
De len - fer qui vient é - mous - ser nos ar - mes,  
By the fiend of hell we have been de - feat - ed!

Chorus.  
Moderato e maestoso. (♩ = 84)  
ff *Wald* *tutti*

これと反対の意味、すなわち‘Guten Motiv 善のモチーフ’となるのが同じ3度を使った長三度の上行順次進行である。このモチーフが最初に登場するのは、第一幕農夫たちが神を賛美する合唱の場面である。

【譜例 41】 第 1 幕第 1 場 〈農民たちの合唱〉

The musical score is for a scene from Act 1, Scene 1. It features the following parts:

- Faust:** A single melodic line with a red circle around a note.
- SOPRANOS:** A vocal line with lyrics: "Bé ni soit to Dieu! God! Bé Praise".
- Chorus:** A vocal line with lyrics: "Bé ni soit to Dieu! God! Bé Praise".
- Wind:** An instrumental line with a red circle around a note.
- Strgs.:** An instrumental line for strings.
- Adagio:** A tempo marking above the instrumental lines.
- Wind:** An instrumental line with a red circle around a note.
- Strgs.:** An instrumental line for strings.
- Adagio:** A tempo marking above the instrumental lines.
- Lutti:** A marking for the strings.
- pp:** A dynamic marking for the strings.

第 5 幕 〈牢獄〉、マルガレーテ、ファウスト、メフィストの壮大な三重唱が歌われる場面では、マルガレーテは天に向けて“Anges pur! Anges radieux! Portez mon âme au sein des cieux! 清らかに輝く天使たちよ! 天に私の魂を運んでおくれ!”と懇願する。“Dieu juste, a toi je m’abadonne! 正しき神よ、御身にこの身を委ねます!”の箇所、長三度 d-e-fis の進行形する‘善のモチーフ’が見受けられる。この音型はその後 2 回の転調をともなってゼクエンツとなって強調される。

【譜例 42】 第 5 幕〈牢獄〉 三重唱“Dieu juste, a toi je m’abandonne!”

âme au sein des cieux! Dieu  
soul to God a - bove! For -

jus - te, à toi je m'a - ban - don - ne! Dieu  
give me in Thy in - fin - ite mer - cy! For -

この転調が段階的に上昇していくことにも目を向けたい。マルガレーテの“Anges pur! Anges radieux!”の歌い出しでは G Dur の第 5 音 d であった音高が、転調される度に A Dur の e、そして H Dur の fis と‘善のモチーフ’を利用して上行していく。

【譜例 43-1】 1 度目 G Dur 歌い出し“Anges pur! Anges radieux!”

*rit. infino al Moderato*  
plo - - - re! An - ges

【譜例 43-2】 2 度目 A Dur の歌い出し“Anges pur! Anges radieux!”

âme au sein des cieux! Anges

【譜例 43-3】 3 度目 H Dur の歌い出し“Anges pur! Anges radieux!”

toi, Dieu bon, par - don - ne! An - ges

しかし彼女の魂の上昇は H Dur に留まらずに、イースターの聖歌が歌われる C Dur によって昇華される(この調性は〈教会〉でマルガレーテが歌う“Seigneur, accueillez la prière, 主よ、祈りを聞き届け給え”と同じ調性である)。

キリストの復活を祝うコーラスが歌われる直前の管弦楽の間奏部分にも、この‘善のモチーフ’がゼクエンツとして三回繰り返される。一度目は d-e-fis-gis、次に e-f-g-a、最後に f-g-a-h といったように段階的に上昇していく。これはマルガレーテの祈りが聞き届けられ、魂が天へ向かう上昇であろう。

【譜例 44】 第 5 幕〈昇天〉 イースターの聖歌が歌われるまでの間奏

The musical score is for an interlude in Act 5. It consists of vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano/organ accompaniment. The piano part features a recurring 'Good Motif' (d-e-fis-gis, e-f-g-a, f-g-a-h) marked with red brackets. The organ part features a 'ff' (fortissimo) section. The vocal parts enter with the lyrics 'Christ est res-sus-ci-té! the re-deem-er lives!'.

神聖なイースターの聖歌と荘厳な管弦楽で奏でられるフィナーレの後奏は、宗教画に描かれる天国の門が開くようである。最後6小節目から *dim.*で次第に音量を下げていき、**PP** となって、マルガレーテの魂を優しく、温かく包み込むようにして幕は閉じる。

【譜例 45】 第5 幕〈昇天〉後奏



幕が下り、余韻に浸る観客の心に残ったものはなんだろうか。マルガレーテの悲惨な運命。ファウストの不誠実。メフィストフェレスへの恐怖。筆者の場合は、「やっと苦しみから解放された。よかった、マルガレーテは救われた。」である。そこに悲劇の暗鬱さはなく、ほっと胸を撫でおろすのである。おそらく同じような心境に至る観客は多いのではないだろうか。

このような印象を抱かせるのは、この歌劇の主軸となすのが「学者ファウストとか弱くも心美しいマルガレーテの恋愛悲劇」というよりはむしろ、「自ら苦境を乗り越えて昇天に向かっていく少女の物語」にあり、グノーは「グレートヒェン悲劇」をこのように捉えて描きたかったのではないかと筆者は考察するのである。この考えに至る根拠については、本作におけるマルガレーテとファウストの関係性、そしてメフィストフェレスとマルガレーテの関係性について述べることから始めたい。

まず、ファウストのマルガレーテの関係性について、そもそも2人の恋愛は成り立っていたのであろうかという疑問を持つ。

第3幕〈庭〉の場は愛の絶頂期である。ところが、そのなかで歌われる二重唱〈Laisse-moi, laisse-moi contempler ton visage お願いします、私にあなたの顔を見つめさせてください〉において、2人が声を重ねてハーモニーを奏でたり、同じ歌詞を同時に歌うという、愛の二重唱で一般的によくみられる歌唱部分の書法は極めて少ない（歌劇を通して唯一ユニゾンで歌う言葉が“*éternelle* 永遠に”であるということは皮肉なものである）。《ファウスト》以前に

創作された《サッフォー》(1851年初演)や以後の作品《ミレイユ》、《ロメオとジュリエット》と比べても、その差は歴然としており、作劇的に意図されたものとみてよいであろう。

メフィストフェレスとの契約によって若さを得、‘甘美な快樂’<sup>92</sup>を求めてマルガレーテに接触したファウストは第3幕、マルガレーテの質素な家に侵入して、唯一のアリア〈Salut! Demeure chaste et pure 挨拶しよう、慎ましく清らかな家よ〉を歌う。この極めて美しく、崇高な音楽は同幕、マルガレーテとファウストの愛の二重唱で“Divine pureté!...Chaste innocence 神聖な清らかさよ!...穢れなき貞淑さよ”というファウストの台詞の背景で管弦楽が奏する音楽であり、すなわち、‘清らかさ’の表象とも解釈できる。

第3幕〈庭〉を終えて、2人は終幕〈牢獄〉まで接触することはない。やっと再会が果たされた最後の二重唱〈Oui, c’est toi! Je t’aime ええ、あなた!愛しています!〉であっても、同時に声を合わせて歌うことはない。

このような理由から、恋愛関係にあるはずの2人は、どれほど甘く美しい音楽のなかにも交じり合うことなく、本当の意味で心が通い合うことはない。従って関係性も希薄に感じられるのである。

ところがメフィストフェレスとマルガレーテに関していえば、対立関係を強調するように描かれている。

第4幕〈教会〉については本節第5項で述べた通り音楽は均衡していたが、終幕のメフィストフェレス登場以降マルガレーテは果敢に対峙し、三重唱〈Anges pur! Anges radieux! Portez mon âme au sein des cieux! 清らかに輝く天使たちよ! 天に私の魂を運んでおくれ!〉に至っては墮落へ導こうとするメフィストフェレスにも、恋人の誘いにも耳を貸さず、その身を神様にだけ委ねるマルガレーテの姿が描かれる。ここでの音楽はマルガレーテのみが支配し、魂の救済へ繋げる。

こういった展開は「無垢な魂をもった主人公(主にヒロインである)と、その行動を阻む悪人、あるいは悪そのものの極端な対立を描き、紆余曲折を経て最終的には善が勝利する」<sup>93</sup>という点で、当時のメロドラマの特徴的な構造にあてはまる。しかし、定石である、「正義のヒーローに救われ、両者はめでたく結婚」という点では大きく違う。グノーが描くマルガレーテは誰かのために自己犠牲を払うことも、ヒーローの救出を待ち続けることもない。自ら

---

<sup>92</sup> 第一幕〈書斎〉でメフィストフェレスと契約が行われる場面においての台詞“Non! Je veux un trésor Qui les contient tous! ... いいや! 私の欲しい宝は全てを含んでいるんだ! /.../ A moi t es plaisirs! 快樂をくれ!”でははっきりとファウストの欲求が性的なこと、恋愛に集中していることが書かれている。

<sup>93</sup> 第二章第一節、38-40 頁参照。

の意思で行動していくことで救われる自立した女性である。これは長らくメロドラマ<sup>94</sup>に登場するステレオタイプのヒロイン、か弱く、悲哀な様だけを愛でられ続けたマルガレーテ像に新たな見方を提示したといえよう。

---

<sup>94</sup> ここでは「古典メロドラマ」の意味で用いる。その特徴は「悪人の犠牲となる弱い善人が紆余曲折を経て正義のヒーローに助けて、両者がめでたく結婚する。」という筋書きをもつ。

## 第二節 グノーの《ファウスト》におけるマルガレーテの演奏表現について

第一章ではゲーテの戯曲、「グレートヒェン悲劇」における解釈とマルガレーテの人物像について考察した。第二章ではフランスにおけるゲーテの戯曲『ファウスト』の受容を調べていくなかで、翻案上の「グレートヒェン悲劇」とマルガレーテの役割について明らかになった。また、このような前提から、グノーがどうい経緯で歌劇《ファウスト》の創作を行ってきたのかを辿ってきた。

ここまでの考察で得られたものは、マルガレーテの人物像と役割の変容であった。

戯曲のなかで、マルガレーテはファウストと対極の存在としての役割をもつ。特殊に対する一般。直進に対する円環。せわしなさに対する牧歌。相対する二つの存在様式が交差するときに生じる存在の崩壊は必然である。それが悲劇の真相であった。

一方フランスでは、その時代の精神に沿ってメロドラマが発展していた。ここでマルガレーテは、善の象徴として登場する。対極に位置するのはファウストではなくメフィストフェレスである。「グレートヒェン悲劇」は清らかなマルガレーテが散々虐げられても最後は救われ、悪であるメフィストフェレスとファウストは地獄落ちする、といった勧善懲悪の物語へと変容した。メロドラマの観客たちは悲哀なマルガレーテに感情移入し、彼女が救われるまでを固唾をのんで見守るのである。多分に漏れず、グノーの歌劇《ファウスト》の下敷きとなった、カレのメロドラマ《ファウストとマルガレーテ》でも同様の筋に従っている。マルガレーテは母親殺しも子供殺しもない。ファウストと婚前交渉があり子を持つ母となるが、暗い衝動に駆られることもないままに天に召されていくのである。

本章第一節では、グノーの歌劇《ファウスト》におけるマルガレーテの登場場面を中心に分析を行い、音楽や、場面と台詞の比較を通して浮き彫りになるマルガレーテの人物像、グノーの描く「グレートヒェン悲劇」について考察を行ってきた。

グノーの歌劇と、原作であるゲーテの戯曲、カレのメロドラマの三作品の場面や台詞の比較したところ、グノーの歌劇にはカレのメロドラマの進行に概ね従いながらも、原作の『ファウスト』に含まれる場面や設定に寄せた箇所、あるいは原作の戯曲にもカレのメロドラマにも存在しない、独自の台詞や場面が存在することがわかった。挿入の理由は定かではないが、グノーの意向ではないかと筆者は推測している。なぜならば、続いて行った音楽の分析によって、独自に挿入した箇所にこそグノーは注力して作曲しており、彼の描くマルガレーテの真髓があるように思えたからである。メフィストフェレスがマルガレーテの前に現れ、彼女を墮落させようと虐ぐ時、マルガレーテの音楽はそれに対峙するように大きな力をもつ。このような凛々しい姿はグノーの描くマルガレーテの特質であろう。筆者が感じてきた‘強さ’はここから得られるものであったのだ。

さて、実際に演奏する際、今述べたようなマルガレーテの姿を反映させるにあたり、どういった歌唱表現方法を取り、何を心に留めておくことが望ましいであろうか。筆者個人としては課題は山積みではあるが、本研究を通してこの問いを考察したとき、辿り着いたのはマルガレーテの思考の移り変わりの明確にしておくことの重要性である。

彼女がいつ、何をきっかけに、どのようなことを思いつき、何に、あるいは誰に向かって言葉を発するのか。歌手にとってこういったことを細かく、明確に把握しておくことは勿論、歌劇に限らず必要不可欠なことではあるが、歌劇の場合、より一層重要となるように思う。何故ならば、歌劇では他者の台詞や行為、あるいはなにか重大な事件が起きるといった外的要因によって、登場人物がどのようなリアクションをとるかで、その人物の性格を観客に印象付けられるからである。観客は外からの刺激に登場人物がどのように反応し、心情を変化させ、結果どういった行動へと至るのかを見守る、これが歌劇鑑賞の醍醐味ではないだろうか。

‘外からの刺激’は歌劇を支える管弦楽にも多く存在する。例えば、ヒバリの鳴き声を模したピッコロやフルートの演奏によって朝がやってきたことに気づき、恋人に別れを告げるといった描写はよく使われる手法であろう。これは分かりやすい例であったが、管弦楽による和声や音型、楽器の音色、様々な音楽の変化は歌手がその役柄として心情を変化させていくきっかけをくれるのである。歌手はそれをあらかじめ把握しておいて、実践では敏感に察知し、あたかも初めて感じたかのように新鮮にリアクションしていくのである。

第3幕、マルガレーテが〈トゥーレの王〉を口ずさんでいたが、歌を中断させて突然ファウストについて語りだす場面ではこういった計画が特に必要である。

思考の切り替えが起こる音——筆者は「きっかけ音」と呼んでいるが——これを‘ciselé’の後に管弦楽によって *f* で鳴らされる C Dur の主和音に据えた。総休止の間マルガレーテは今日出会った紳士の姿を思い浮かべる。(筆者は、この休符の間に「それにしても」という言葉をいれて(実際には言葉を発することはないが)、役柄としてそれまでのバラードの世界観と分断するように努めた。すると、管弦楽はマルガレーテの高揚を表すように上行進行を奏して “Il avait bonne grâce, à ce qui l m’a semblé あの方はとても優しい方、私にはそう思えたわ。” の台詞をよび起す。このセリフは間奏の勢いを殺さずに、むしろ前の拍にかぶせ気味に、はきはきと語る方が適しているように思う。

【譜例 46】 第 3 幕 バラード<トゥーレの王>より“*Il avait bonne grâce, à ce qui l m'a semblé*”

Music score for Act 3, Ballad "The King of Thule". The score is in French and English. It features a vocal line (Mn.) and a piano accompaniment. The tempo is Andante. The score includes a section marked *rit.* (ritardando) and a section marked *Andante.* with a *(breaking off)* instruction. A red box highlights a specific piano accompaniment chord, with a red arrow pointing to it from the label "きっかけ音" (Trigger Sound). A blue arrow points from this chord to the vocal line. The score ends with a section marked *Tempo I. (resuming her song)* and the page number 141.

“à ce qu’il m’a semblé. 私にはそう思えたわ”の後、またしても総休止がある。ここで、マルガレーテの思考は切り替わり、再びバラードが再開される。

二回目に登場するレチタティーヴォも概ね同じである。‘effort’の言葉の後、C Dur の主和音が奏される。「きっかけ音」である。総休止の静寂の間、思い浮かべるのはやっぱりファウストのことである。先ほどの街でのやりとり、動揺してしまって上手く出来なかった、といったところであろうか。弦楽器による緩やかな山は彼女のため息する様子のようにもみえる。そのように捉えるならば、続く台詞の入りは音価に正確でなくとも良いように思う。十分に項垂れたあと“*Je ne savais que dire, et j’ai rougi d’abord.* なんて言っているのか分からなくて、私、最初から顔を赤くしていたのよ。”と反省するのである。

【譜例 47】 第3 幕 バラード 〈トゥーレの王〉 “Je ne savais que dire, et j'ai rougi d'abord.”

The image shows a musical score for a scene from Act 3. It features a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in French and Japanese. The piano accompaniment includes dynamic markings like *rit.*, *f*, and *pp*, and tempo markings like *Andante*. A red box highlights a specific moment in the piano accompaniment, with an arrow pointing to it and the text 'きっかけ音' (Kikkake On), which means 'trigger sound' or 'cue sound'. The score is written for a Soprano (Soprano) and Piano (Piano).

街なかで見知らぬ、立派な身形の紳士から声をかけられたことは彼女にとって大事件であった。そのときは咄嗟にかわしたが、家路につくまで彼女の頭の中を支配していたのは今日の大事件であろう。一人になって誰かに取り繕う必要もなくなった今、やっとありのままに胸の内をさらけ出すのである。

恋の始まりの予感に永遠の愛の憧れを口ずさんでいたのに、突然今日出会った紳士のことを語りだす。「もう考えるのはよしましょう」といって遠く離れた場所で兵隊として活躍するヴァレンティンの無事を祈り、その直後花束や宝石箱を発見する。つぎつぎと思考は切り替わり、リアクションしなくてはならない。こういった生き生きとした彼女を表現するためには、第一に楽譜を頼りに、彼女の心の動きがいつどの様に変化していくのか、歌手本人が細かく認識しておくことであるように考えるのである。その上で観客に伝わるように息遣い、声音、顔の表情、動作といった持ちうるすべてのパーツを使って表現するのである。

第5 幕 〈牢獄〉 の場、救出にきたファウストと再会した後、正気を失くしたマルガレーテが過ぎ去った愛おしい日々の幻を見て歌う情景がある。

【譜例 48】 第幕 5 “Attends ! Voici la rue”

【譜例 48】に示したようにワルツに入る前の管弦楽による前打音付きの付点二分音符をきっかけ音にした。ファウストとの再会に狂喜していたマルガレーテの耳に、馴染み深いワルツの演奏が聴こえる。“Attends! ちょっと待って!”の後に視界が開け、景色は賑わう街並みへと変わる。この時、当然マルガレーテが自発的に記憶をたどったのではなく、管弦楽によるきっかけ音によって強制的に思考の切り替えが生じるのである。そして舞台上では、賑わう喧騒や景色、ワルツが聴こえているのはマルガレーテだけである。他の演者は彼女の様子に異常さだけに反応し、彼女は実際に聴こえている音楽や見えている景色として振舞わねばならないだろう。

【譜例 49】 第 5 幕 “Et voici le jardin charmant”

次の幻は、〈庭〉の場での二重唱である。きっかけ音は【譜例 49】に赤で示した。先ほどのワルツの音楽を聴覚で感受したとすれば、こちらでは音型とハープの音色が合わさって、夜風を肌で感じるような触感を筆者は受ける。

緩やかで、優しく美しい音楽であるため、状況も相まって切なさを感じ得る箇所であるが、ここでマルガレーテ本人まで切なさや哀愁を感じとってしまったはこの場面の役割を果たせない。彼女は過ぎ去った日々を懐古して諦念を抱いているわけではない。夜風によってミルテとバラの豊潤な香りが鼻孔をくすぐる。愛する者と幸せな夜のひと時を実際に今、享受していて、何を言われても“Non, reste encore! いいえ、私は残ります！”なのである。

とはいえ、このことを頭で理解はしていても実践すると、音楽に煽られてしまって狂乱している表現はなかなか難しい。そこで、ここではあえて無機質さを心掛けたい。音色はかなり明るめを狙い、歌いすぎることなく出来る限り色を付けずに歌唱することで、‘正気ではない’ということを演出するのである。

ここまで挙げてきた箇所では、管弦楽による明白なきっかけ音や総休止が思考をはっきりと切り替えるスイッチの役割を担っていた。この仕組み利かないのが〈教会〉におけるマルガレーテの“Seigneur! Seigneur, accueillez la prière, 主よ、祈りを聞き届けたまえ”の歌い出しである。

この場面はメフィストフェレスによって追い詰められていく。1 オクターブを使った威圧的な呪いの言葉、刺すような管弦楽の付点のリズム。恐怖に怯えるマルガレーテの心の助けになるものは何もない。この窮地において、マルガレーテの “Seigneur!” の言葉はマルガレーテ自身から自発的に発せられるのである。筆者は歌い出す小節3 拍めに「それでも」という言葉をいれた。どこからか聞こえてくる呪いの言葉に心をえぐられる。自分の犯した罪は痛い程分かっている。「それでも」己を奮い立たせて主に祈りを捧げるのである。

【譜例 50】 第4 幕<教会>“Seigneur! Seigneur, accueillez la prière”

The musical score is for the scene "Seigneur! Seigneur, accueillez la prière" from Act 4 of The Hunchback of Notre-Dame. It features several vocal parts and instrumental accompaniment.

- Mr. Lohengrin:** The first vocal line, with lyrics "à toi mal - heur! à toi l'en - Your soul is damned! Your soul is".
- Margarita:** The second vocal line, starting with "(...それでも)" and lyrics "Sei - gneur, Sei - gneur! accueil - lez la pri - O Lord, O Lord, I im - plore Thee to".
- SOPRANOS:** The third vocal line, with lyrics "fer! damned!".
- TENORS:** The fourth vocal line, with lyrics "Sei - gneur, Sei - O Lord, O".
- Chorus of Priests, etc.:** The fifth vocal line, with lyrics "Sei - gneur, Sei - O Lord, O".
- Piano:** The piano accompaniment, featuring a strong, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. It includes markings for "ff" (fortissimo) and "p rit." (piano, ritardando).
- Organ:** The organ accompaniment, featuring a strong, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. It includes markings for "p rit." and "(Orch.)".

The tempo markings are "rit." and "Piu lento.".

マルガレーテの上げた声は、後に管弦楽や合唱をともなって崇高な音楽へ変化させる。この時すべてを先導するのはマルガレーテ本人であらなくてはならない。そうでなければ、グノーのマルガレーテの特質である‘強さ’は表現できないのである。滑らかに母音を移行させて旋律線をしっかり保つ。母音をたっぷり引き伸ばすためには、その分、子音を早めに処理する必要もあるであろう。また同主調 C Dur に強烈な変化を遂げた音楽を表すためには、音色が暗くならないように細心の注意を払わねばなるまい。

上に述べたことは、第5幕フィナーレの重厚な三重唱でより必要となる。この最終局面においてマルガレーテは一度も立ち竦んだりしない。ひるむことなく毅然とファウストとメフィストフェレスを跳ね除け、神に向けて祈りを捧げる。

【譜例 51】の5小節め ‘implore 懇願する’ が歌われる箇所では管弦楽に変化があらわれる。このような変化をもたらすのは“Mon Dieu, je vous implore! 神様、お願いします!”という魂の救済を求める切なる願いである。それだけに‘je vous im -’に付けられた4分音符の3連符はしっかりと *marcato* 気味で歌いたい。語句の続く‘- plore!’のオクターブは減衰させることなく歌き、昇天へ向かう三重唱“Anges pure, anges radieux, 清らかに輝く天使たちよ!”に繋げるのだ。

【譜例 51】第5幕〈牢獄〉の場“Mon Dieu, je vous implore!”

The image shows a musical score for Margarita. It consists of three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics in French and English. The middle staff is the vocal line in bass clef, also with lyrics. The bottom staff is the piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano), and a *cresc.* (crescendo) marking. The tempo/style is indicated as *marcato*.

Margarita.

Mon Dieu, pro - té - gez -  
My God, pro-TECT me

co - re!  
save - her!

*f* *p* *cresc.*

mo! mon Dieu, je vous im -  
now! My God, I do im -  
Faust.  
Viens! Come!  
plo - re! An - ges  
plore you! Gath - er  
Fu - yons! peut - être il en est temps en -  
A - way! Per - haps we still have time to  
rit. infino al Moderato  
rit. infino al Moderato

前節で述べた通り、グノーはマルガレーテが救われて昇天するまでを綿密に計画して作曲している。救済へ結びつけるのは、他の誰もいないマルガレーテの‘強さ’である。きっかけ音や他の登場人物の台詞や行動といった外的要因によってではなく、自ら音楽を変化させ、主導権を握り、昇天へと向かう。凄まじいエネルギーである。

三重唱 “Anges pure, anges radieux, 清らかに輝く天使たちよ！” は、壮大なオーケストレーション、幅広い音程に跨る旋律、ファウストとメフィストフェレスの言葉、マルガレーテの歌唱部分のなかでも心身ともにひとときわ労力を要する箇所である。筆者にとって一番の難所であるこの歌唱部分は、2回の転調を念頭のおき、ペース配分についても慎重に計画しておくべきかもしれない。しかし観客には、マルガレーテが冷静さを取り戻したようには一切見せてはいけない。

この箇所において、筆者は声量の大きさや発語の鋭さ、劇的な感情表現といったことよりも、あくまでも旋律線を繋げることに集中することで解決を図りたい。一心不乱に旋律を繋げることは祈りを届けることに繋がり、これこそがこの場面における迫真性のあるマルガレーテであるのだ。

グノーの音楽に描かれるマルガレーテの‘強さ’は、荒っぽさや烈しさといった直接的なものではなく、美しく、研ぎ澄まされた音楽にこそ表れるのではないか。優美な旋律線や純粹

な和声進行のなかに、何にも臆さず、ただ突き進んでいく真の強さが内包されているように思えてならないのである。

ここまで、歌唱箇所に関してグノーのマルガレーテの姿を表出させ方について考察してきたが、本研究を通してもう一つ、心に留めておきたいことがある。

本研究ではゲーテのマルガレーテ、シューベルトのマルガレーテ、19 世紀初期のフランス・メロドラマのなかのマルガレーテ、カレのマルガレーテ、そしてグノーのマルガレーテ。様々なマルガレーテの姿を見つめてきた。相違点、相似点についてはこれまで明らかにしてきたが、共通点は何であろうか。筆者は、共通しているのは‘一般的な人物像である’と考えに至った。

ゲーテの原作はもとより、シューベルトのマルガレーテの歌に付けられた歌曲ではあえて素朴な手法や有節形式、あるいは通作形式を使用してマルガレーテの在り方、「グレートヒェン悲劇」を演出した。19 世紀初期のフランス・メロドラマのヒロイン・マルガレーテはその清らかさと感傷性を強調され、‘善’としての役割をもち、フランスの観客は民衆の一人であるマルガレーテの数奇な運命に関心をもった。そしてグノーのマルガレーテは、観客の大半がマルガレーテと同じく高い身分ではない。感情移入しやすく、また同じ民衆の一人である彼女のひたむきな姿は、当然胸を打つものであったに違いない。

何処にでもいる様なありふれた存在であった彼女だからこそ、「グレートヒェン悲劇」は一層深い感動をよびおこす。これは具体的に歌唱技術や芝居表現に反映させるということではなく、マルガレーテを題材にした音楽作品に出会った際には、まず念頭に置いておくべき事柄のように思う。

## 終章

本研究は、グノーの歌劇《ファウスト》のヒロイン・マルガレーテを歌唱するにあたって、より迫真性のあるマルガレーテを表現するためにどういったことが出来るのかという問いから始まった。

第一章では、原作であるゲーテの戯曲『ファウスト』に登場するマルガレーテの人物像と「グレートヒェン悲劇」の捉え方について戯曲のなかの台詞や歌を用いて、田中岩男氏の論文「ファウストとグレートヒェン——「グレートヒェン悲劇」とは何か？」を主な参考資料として確認を行った。ここでまず明らかになったのは原作で描かれるマルガレーテの象徴とはなにかである。ファウストの対極としての役割を持つ彼女は、一般的な人物として登場する。これまで円環的に繰り返される日々を送ってきた彼女は、対極に生きるファウストとの出会ったことによって必然的に存在が崩壊する、これが悲劇の真相であった。このように「グレートヒェン悲劇」を捉える時、彼女が戯曲のなかで歌う5つの歌、「トゥーレの王」「もしわたしが小鳥だったら」「安らぎは去って」「ああ、お願いします、悲しみの聖母様」「わたしの母さん、あばずれ女」についても新たな見方が出来た。マルガレーテにとっての歌が‘民謡’、すなわち個人の創作ではない、誰もが歌うことが出来る単純な旋律の有節形式の歌であったことは、彼女の在り方を理解するのに重要なことであった。不特定多数の一員にすぎなかったマルガレーテの歌は、悲劇性が高まるにつれて歌の内容はもとより、その詩形に段々と変化があらわれ、「ああ、お願いします、悲しみの聖母様」に至っては、韻律は安定せず、自由律に近づき、これまでの彼女の歌の世界から逸脱は顕著であった。

また、筆者はマルガレーテにつけられた音楽作品研究の第一歩として、マルガレーテの詩に作曲したドイツ歌曲に着目して研究を行ってきた。多種多様に描かれる「グレートヒェン悲劇」のなかで、シューベルトが付けた音楽は、第一章第一節、第二節で確認してきたマルガレーテの在り方や悲劇の進行と彼女の歌の関連性の解釈に沿うものであった。

第二章一節ではフランスでゲーテの戯曲がどの様に読まれ、受け入れられてきたのか。そしてこの戯曲に影響を受けて生まれた芸術作品のなかでマルガレーテがどの様に描かれたのかについて調べた。ここで明らかになったことは、戯曲の内容は、19世紀初期のフランスには理解し難く、外容の掴める「グレートヒェン悲劇」だけを抽出してメロドラマや絵画といった翻案作品が生まれ、世に広まっていったということである。マルガレーテはメフィストフェレスとの対極、善の象徴としての役割を持つようになる。「美しい魂を持った、哀れなヒロイン・マルガレーテが紆余曲折の末に救われる」といった勧善懲悪の筋が定石であり、グノーの歌劇台本の下敷きとなった、カレのメロドラマも例にもれず同じ型であることが明らかとなった。第二節ではフランスの『ファウスト』受容を背景に、グノーがどの様に

『ファウスト』を読み、歌劇《ファウスト》を誕生させていったのか経緯を辿り、明らかにした。母に宛てた手紙から、グノーはマルガレーテに強い関心を持ち、自己投影していたことがよくわかる。長年の夢であった歌劇《ファウスト》の創作はカレとバルビエの台本作家2人とリリック座の支配人カルヴァロと共に順調に始動されたが、創作の中断、実母の死、神経痛の発症、予定していたテノールの降板、検閲と挿入予定であった場面の削除といった予期せぬトラブルに見舞われ、順風満帆には進まなかった。初演は大きな成功とは至らなかったが、主なる観客である小市民階級や労働者階級の民衆音楽愛好家の支持を受け、上演を重ねるごとにその人気は上昇していくこととなった。

第三章第一節では、実際に本作の音楽や、原作であるゲーテの戯曲とカレのメロドラマの台本の場面や台詞を比較分析することで、グノーの描く「グレートヒェン悲劇」、マルガレーテの人物像に迫った。グノーは歌劇《ファウスト》を「苦境を乗り越えて自らの力で昇天に向かっていく少女の物語」として描いていると筆者は結論に至った。それは歌劇の初めからマルガレーテの昇天へ向けて念入りに‘善のモチーフ’を用いて布石を打っていること、そして〈教会〉や〈牢獄〉の場でメフィストフェレスに対抗するような音楽の研ぎ澄まされた強さが理由にある。

第二節では、辿り着いたグノーのマルガレーテの人物像を歌唱表現に反映させるのにはなにが必要となるのか考察した。実現に向けて歌唱技術や演技についてアプローチの仕方は無限にあるが、筆者は音楽に焦点をあて、マルガレーテの思考の切り替わりと反応について考察した。外的刺激を感受したことによって思考を展開させて言葉を発していく受信型の音楽と、心の内の葛藤や思いが爆発し主体的に先導していく発信型の音楽があり、彼女の‘強さ’を表現するには旋律を繋げて主体的に音楽を推進していくことが重要であると結論づけた。

彼女の形作る‘一般性’、これはグノーの歌劇《ファウスト》だけではなく、シューベルトのグレートヒェンの詩に付けられ歌曲、あるいはシューマンのオラトリオ《ファウストからの情景》など作曲家のみならず演奏様式が変わったとしても、演奏する際には根底にあるものとして頭の隅に置いておかなくてはならないことではないだろうか。

本論文を執筆することで、グノーの歌劇《ファウスト》におけるマルガレーテについて理解を深め、望ましい演奏表現について考察できた。さらにゲーテの戯曲、メロドラマ、本作と順を追って辿ってきたことによってマルガレーテの変容や、役割、変わらない根底にあるものが明確になったことも、筆者にとって大きな実りであった。これからもさらなる研究を通して沢山の音楽に出会えることを願い、本論文を閉じたい。

## 謝辞

本論文作成にあたり、声楽実技および論文のご指導をいただきました菅英三子先生、佐々木典子先生、平松英子先生、檜山哲彦先生、ピアニストの千葉かほる先生、そしてフランス語訳や言葉のニュアンスの解釈をご指導いただきました和田ひでき様、支えて下さった皆様に深く感謝の意を述べたい。

## 参考文献一覧

### 【和書】

- アデライード・ド・ブラーズ『革命下のパリに音楽は流れる』長谷川博史訳、東京：春秋社、2002 年。
- アンヌ・ルイーズ・ジェルメーヌ・ド・スタール『ドイツ論 2—文学と芸術』中村加津/大竹仁子訳、東京：鳥影社・ロゴス企画部、2002 年。
- 井上さつき「第二帝政期から第三共和制初期のオペラ」『パリI—19 世紀の首都(西洋近代の都市と芸術 2)』東京：竹林舎、2014 年。
- 内野允子「メロドラマ」、『音楽大事典』第 5 巻 東京：平凡社、1983 年、2519 頁。
- 岡田暁生『メロドラマ・オペラのヒロインたち』東京：小学館、2015 年。
- 大野俊一「フランスにおけるファウスト」『西脇順三郎先生記念論文集』第 14 号、1963 年。
- 小沢晃「ネルヴァルの『ファウスト』解釈：その訳業の周辺をめぐりつつ」、『VERBA』第 4 巻、1976 年。
- 河原廣之『対訳 ファウスト』大阪：オペラ読本出版、2019 年。
- 「グノー」、『音楽大辞典』第二巻、東京：平凡社、1982 年。
- 小塩節『ファウスト ヨーロッパ的人間の原型』東京：講談社、1996 年。
- 小松耕助『グノー』、楽聖傳記叢書 10 巻、東京：共益商社書店、1943 年。
- 高橋義孝『ファウスト集注』東京：郁文堂、1979 年。
- 属啓成『シューベルトの生涯と藝術』東京：千代田書房、1948 年。
- 武田昭『歴史的にみたドイツ民謡』東京：東洋出版、1979 年。
- 田中岩男「ファウストとグレートヒェン—「グレートヒェン悲劇」とは何か?」、『人文社会論叢. 人文科学篇』16 号、2006 年。
- 内藤義博『フランス・オペラの美学』東京：水声社、2017 年。
- 内藤義博『ルソーとフランス・オペラ』、東京：星雲社、2013 年。
- 畑浩一郎「翻訳の詩学、『ファウスト』翻訳に見るネルヴァルの *poétique* の変遷」『仏語仏文学研究』第 19 号、1999 年。
- パトリック・カヴァノー『大作曲家の信仰と音楽』東京：教文館、2000 年。
- 福田京一「メロドラマとハリウッド映画」『Asphodel』第 54 巻、2019 年。
- 「ファウスト」、『新グローブ・オペラ事典』白水社、2006 年：東京。
- 村田千尋『シューベルトのリート 創作と受容の諸相』、東京：音楽之友社、2004 年
- ロラン=エマニュエル『音楽のたのしみIII』吉田秀和訳、東京：白水社、2008 年。
- ロラン=エマニュエル著『音楽の楽しみIV』吉田秀和訳、東京：白水社、2008 年。
- 柳谷保「牢獄のグレートヒェン—錯乱したグレートヒェンの「私」」、『鳥取大学大学教育総合センター紀要』3 号、2006 年。

ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ『ファウスト(1)』高橋義孝訳、東京：新潮文庫、1968 年。

ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ『ゲーテ全集 第 10 巻』菊森英夫、大野俊一訳、京都：人文書院、1960 年。

#### 【洋書】

Carre, Michel, *Faust et Marguerite; deame fantastique en trois actes et quatre tableaux. Decors de MM. Devoir et Bolard, musique de M. Couder.* France: ULAN Press, 2012.

Goethe, Johan Wolfgang. *Goethe Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust* München: C.H.Beck, 1986.

Kreutzer, Hans Joachim, *Faust : Mythos und Musik.* München: C.H.Beck, 2003.

Meier, Andreass, *Faustlibretti, Geschichte des Fauststoffs auf der europäischen Musikbühne nebst einer lexikalischen Bibliographie der Faustvertonungen* Schweiz: Peter Lang, 1991.

#### 【楽譜】

Gounod, Charles-Francois. *Faust Opera in Four Acts.* New York/London: G. Schirmer, 1986.

Schubert, Franz Peter. *Lieder nach Texten von Goethe.* Deutschland: Bärenreiter, 1977.

Schubert, Franz Peter. *Sechzehn Goethe – Lieder.* Deutschland: Edition Peters, 1978.

Schubert, Franz Peter. *Lieder vorgelegt von Walther Dürr* Deutschland: Bärenreiter, 1999.