

図書館展示 11月●2006年

《レオノーレ》から《フィデリオ》へ ベートーヴェンとオペラ

企画●音楽研究所ベートーヴェン研究部門

期間●2006年11月27日～12月22日
場所●図書館ブラウジングルーム



《レオノーレ》から《フィデリオ》へ

- ベートーヴェンとオペラ -

ベートーヴェン唯一のオペラ《フィデリオ》。1805年の初演以来、彼は、この作品にこだわり続け、改訂を重ねました。今回の展示では、その改訂の軌跡を辿ります。また、同じような主題を扱ったフランスの「救出オペラ」にも注目してみたいと思います。



目次

《レオノーレ》から《フィデリオ》へ・・・沼口隆	2
1. ベートーヴェン唯一のオペラ	
2. 2つの名前を持つ1つのオペラ	
3. 3つの稿と4つの序曲	
真摯な男の真摯なアリア・・・葛西健治	5
1. フロレスタンのキャラクター	
2. 詩と楽曲	
3. 実際の演奏から	
ベートーヴェンと同時代のオペラ・・・安田和信	8
1. ボン時代	
2. 1790年代 - ヴィーンのオペラ	
3. ベートーヴェンの転機とケルビーニ人気	
4. 《二日間》と《レオノール》 - ブイイの台本	
展示資料紹介・・・	11

企画・構成 音楽研究所ベートーヴェン研究部門

《レオノーレ》から《フィデリオ》へ

沼口隆



1. ベートーヴェン唯一のオペラ

ベートーヴェンには、完成されたオペラが一つしかありません。これは、同時代の作曲家としては異例です。ベートーヴェンが尊敬していた偉大な先輩モーツァルトは、周知の通り幾つもの傑作を残していますし、ベートーヴェンが「存命中の最も偉大な作曲家は誰か？」と尋ねられてその名を挙げたとされるルイージ・ケルビーニ(1760～1842)は、30作を優に超えるオペラを残しました。その中の幾つかは、1800年代初頭にヴィーンでも大変な人気となり、ベートーヴェンにも少なからぬ影響を与えています。また、今日では注目される機会が少ないとは言え、ヨーゼフ・ハイドン(1732～1809)もフランツ・シューベルト(1797～1828)も幾つものオペラを書きました。ベートーヴェン自身も、作曲家として大志を抱いた時、オペラでの成功が念頭にあったに相違ありません。オペラへの関心は、すでにボン時代から強く、晩年まで消えることはなかったのです。また、ベートーヴェンの以前も以後も、オペラでの成功が、作曲家として富と名誉を得る最良の方法の一つであったことも確かです。しかも、ヴィーンは、劇場も複数あって、オペラ作曲家には悪くない環境を提供していたのです。

では、なぜベートーヴェンは、一つしかオペラを書かなかったのでしょうか？安直に答えを求めるのは危険ですし、こうした問いには、正解と呼べるようなものもありません。しかし、同時に複数のオペラを手掛ける作曲家もいた時代であって、たった一つしかオペラを書かず、しかもそれを二度にわたって改訂したという事実は、この問題を考える上で一つの重要な鍵となるに違いありません。

もっとも、オペラを改作するという自体は、少なくともベートーヴェンの時代まで、ごく普通のことでした。演出や歌手が変わる度に、細部を変更したり、アリアを差し替えたりしたのです。そもそも作曲をする時から、「現場」に合うようにするのが常識でしたから、その時に書き上げた形が「最終稿」とか「決定版」だという意識も希薄だったに違いありません。ですから、上演される町や出演する人が変われば、それに合わせて作品にも変更を加えるのは当たり前のことだったのです。

しかし、ベートーヴェンの改訂には、当時の「常識的」な改訂とは、やや違う側面が見られます。1814年、最終稿を書いている最中に、ベートーヴェンは、この稿のための台本の改訂を担当したゲオルグ・フリードリヒ・ライチュケ(1776～1842)に宛てた手紙の中で、次のように書きました。

それに私は、このごろやっているような、旧作に新しい部分をつぎ合わせたりすることより、新しく作曲する方が早く書けたのです。作曲する際には、器楽の場合でもそうなのですが、いつも全体の見通しをつけることにしているのです。ところがここでは作品の全体が、あれこれといたる所ではばらばらになっているので、たびたび作品に立ち返って考え込む必要があります。

セイヤー『ベートーヴェンの生涯』上巻、663-64頁

問題は、この「いつも全体の見通しをつけ」ているという言葉です。「現場」への適応や、作品としての面白みを考えていなかったわけではないにせよ、ベートーヴェンが最も重視していたのは、「全体」の完成度であったことに疑いはありません。彼は、後年、オペラを一つしか書かなかった理由として、オペラの台本は「道徳的で高貴なものでなければならず、そうした要求を満足させる台本に出会わなかったのだ」とも述べています。そこには、独立した一個の「芸術作品」を、「理想の表現」として磨き上げたいという考えが見えます。こうした点から見ると、ベートーヴェンの《フィデリオ》に対する姿勢には、動機を選び抜き、それを極限まで労作して巨大な交響曲を作り上げる際と変わらないものがあるとも言えるでしょう。新作を書く方が容易であるということは、

先に引用した手紙の中で、その後も二度も言及されます。仕事が遅れていることに対する言い訳という部分を差し引いても、ベートーヴェンが改訂に心血を注いでいたことを十分に示しています。学者の中には、この改訂作業の重みを重視して、それぞれの稿を個々に独立した作品だと考える人さえいます。しかし、やはり、一つの芸術作品を理想的な「全体」として納得するまで完璧に近づけようとする執念こそ、ベートーヴェンにひときわ際立っている特徴であり、改訂の問題を考える上でも重要なのではないのでしょうか。

2. 2つの名前を持つ1つのオペラ

ベートーヴェンの〈フィデリオ〉の3つの稿に関しては、今日、最初の2つの稿を「レオノーレ」と呼び、最終稿のみを「フィデリオ」と呼ぶことが慣例となっています。ベートーヴェン自身は、一貫して「レオノーレ」と呼ばれることを望んでいたようなのですが、1805年の第1稿の初演のポスターからして「フィデリオ」となっていますし、呼称は、少なからず錯綜しています。

実は、〈フィデリオ〉の題材は、それまでに3度もオペラに仕立てられていました。最初の作品は、当時フランスで人気のあったソプラノ歌手アンジェリク・シオ(1768～1807)が台本作家のジャン＝ニコラ・ブイ(1763～1842)と作曲家ピエール・ガヴォー(1761～1825)に依頼したもので、1798年にシオのレオノーレ役でパリで初演され大成功を収めました。このフランス語のオペラがいわば「オリジナル」で、ブイの書き下ろしの台本がもとになって、1804年にはドイツのドレスデンでフェルディナンド・パエール(1771～1839)作曲のオペラが、1805年にはイタリアのパドヴァでシーモン・マイル(1763～1845)作曲によるオペラが初演されました。この2作品は、いずれもイタリア語によるもので、その都度の台本作家によって、筋書きもかなり改変されています。

ベートーヴェンの意に反して、最初の稿が「フィデリオ」と呼ばれた背景には、すでにドレスデンとプラハでパエールの〈レオノーラ〉が上演されていたため、劇場側がパエールの作品と混同されることを避けようとしたことがあったと考えられています。ちなみに、「レオノール」「レオノーラ」「レオノーレ」といった具合に主役の名前が変化するのは、それぞれフランス語、イタリア語、ドイツ語での慣れ親しんだ呼び方を踏襲しているためです。

「レオノーレ」と呼ぶことにこだわっていたベートーヴェンも、第3稿の初演の時には「フィデリオ」という呼称で妥協したと言われています。第1稿が初演されたのも、すでに9年も前のこと。「レオノーレ」と呼んで欲しいという気持ちも、以前ほどには強くなかったのかも知れません。しかし、この名前の改変は、単に名前を変えるというのとは少々違います。「レオノーレ」は女性の名前で、「フィデリオ」は男性の名前。筋を御存知の方はお分りの通り、レオノーレが変装してフィデリオとなるわけで、2つの名前は、なるほど同じ人物を指してはいるのですが、やはり男性と女性とでは大きな違いです。さらに、主役のどちらの側面に光を当てるのかも大きな問題でしょう。変装していない姿、真実の姿で呼びたいというのが、ベートーヴェンの思いだったのかも知れません。ブイの原作は、「レオノールあるいは夫婦の愛」となっており、ベートーヴェンの作品もこれを反映して、当初は「フィデリオあるいは夫婦の愛」と呼ばれました。しかし、この「フィデリオ」が男に変装した女であることを考えると、何だか少し妙な感じがしてこないでしょうか。

いずれにせよ、最終稿である第3稿以降、ベートーヴェンのオペラは〈フィデリオ〉と呼ばれ、その稿と呼称で最も広く知られています。稿を区別する上で、以前の二つの稿を「レオノーレ」と呼んでおくのは極めて都合が良く、その意味でベートーヴェンの唯一のオペラは、レオノーレからフィデリオへと、物語の主人公さながらに「変装」したわけです。

3 . 3つの稿と4つの序曲

(フィデリオ)には、3つの稿だけでなく、序曲も4つもあります。細部に言及するには紙面に限りがありますから、まずは以下に簡単なデータを列挙し、補足的に触れるに留めたいと思います。

稿	初演	台本作家	序曲
第1稿	1805年11月20日	ヨーゼフ・フォン・ゾンライトナー(1766~1835)	(レオノーレ第2番)
第2稿	1806年3月29日	シュテファン・フォン・プロイニング(1774~1827)	(レオノーレ第3番)
第3稿	1814年5月23日	ゲオルグ・フリードリヒ・トライチュケ(1776~1842)	(フィデリオ序曲)

御覧頂ける通り、上の表には、(レオノーレ第1番)が含まれていません。実は、この曲は、何のために書かれたのか、はっきりとしたことが分かっていません。ベートーヴェンの生前に演奏された記録はなく、筆写されたスコアが、作曲者の遺品の中から発見されました。しかし、資料研究によって、今日では1807年に作曲されたことが分かっています。「第1番」と呼び習わされているのは、1838年になってウィーンのアスリンガーから初版が出版された際、1805年作曲という誤った情報が掲載されたため、それを裏付けるような誤解を招く逸話まで残っています。いずれにしても、作曲順からいえば、これは「第1番」ではなく、レオノーレのための3つの序曲の中では一番、最後に作曲された作品です。

第1稿の初演時には、上記のような理由で誤って「第2番」と呼ばれている序曲が演奏されました。さらに、第2稿へと改訂の折には、序曲も大幅に書き換えられて、「レオノーレ第3番」として知られる序曲が成立しました。(フィデリオ)には、また新たに(フィデリオ序曲)が書き下ろされています。

ベートーヴェンが、どうやって(レオノーレ)の題材を見出したのかは分かっていません。一説には、第1稿の台本作家であり、当時アン・デア・ウィーン劇場の支配人を務めていたゾンライトナーが、ガヴォーのオペラを上演する代わりに、同じ題材をウィーンに紹介する方法として、ベートーヴェンに新作の作曲を持ちかけたのだとも考えられています。しかし、第1稿の初演は、折悪しくちょうど一週間前にフランス軍がウィーンに進駐してきていたこともあり、失敗に終わりました。普段なら観客席にいたはずの貴族たちが疎開してしまっていてウィーンにいなかったのが一因と考えられています。

第2稿への改訂に関しては、嫌がるベートーヴェンを友人たちが何とか説得して、色々な助言を取り込むように促したという話が有名です。しかし、最近では、ベートーヴェンとボン時代以来の旧知の仲であり、第2稿の台本改作に力を貸したプロイニング自身の証言の通り、むしろベートーヴェンの方から積極的に改訂に動いたという見方が有力です。この稿は、初稿の初演からわずか4ヶ月後に初演され、今度は成功を収めました。しかし、ベートーヴェンは、なんと次の4月10日の上演を限りに、たった二度で上演を打ち切ってしまいました。再演の連続が予測できた中での行動の背景に、一体何があったのか、正確なことは分かっていません。しかし、ベートーヴェンにとって、劇場支配人ペーター・フォン・ブラウン男爵(1758~1819)に、何か腹に据えかねるものがあったことは確かなようです。以後、この第2稿は、1815年にライプツィヒとドレスデンで一度ずつ上演されただけで、1997年まで実に180年以上もの間、二度と演奏されることはありませんでした。

第3稿の成立に大きな影響を及ぼしたのは、列強の首脳がナポレオン後のヨーロッパのあり方を話し合ったウィーン会議でした。ベートーヴェンは、この機会のために作曲した(ウェリントンの勝利)とカンタータ(栄光の時)によって熱狂的な人気を得ます。そして、その機運に乗じて、この巨匠の忘れられているオペラを上演しよう、と考える人々が現れたのです。上演を企画した三人の宮廷歌手には、シューベルトの友人として知られるヨーハン・ミヒャエル・フォーク(1768~1840)の名前もあり、彼は上演に際してドン・ピッツァロを歌いました。再演を快諾したベートーヴェンの条件は改訂。それから先に触れたような苦勞の多い改訂の道が始まったのですが、それも報いられたと言うべきか、この稿の上演は絶大な人気を博することになりました。

ぬまくち たかし・音楽研究所(ベートーヴェン研究部門)研究員

真摯な男の真摯なアリア

葛西健治



第 2 幕の冒頭、初めて舞台に登場したフロrestanにはレチタティーヴォとアリア 神よ！ここはなんという暗さなのだ！～人生の春を謳歌しようという日に Gott! Welch Dunkel hier! ~ In des Lebens Frühlingstagen という、いきなりの大曲が用意されています。一般にベートーヴェンの声楽曲は「器乐的」または「非声乐的」などと評され、過度な歌唱の難しさが指摘されますが、それはこのアリアにおいても例外ではありません。それにも関わらず(フィデリオ)は 200 年近くに渡って上演され続け、このアリアも様々なテノール達によって歌い継がれてきました。

では、このアリアを歌う意義は一体どこにあるのでしょうか。また歌い手は、このアリアにどのようなアプローチができるのでしょうか。

本項ではこのアリアについて、実践的な観点から考察を試みてみようと思います。

1 . フロrestanのキャラクター

アリアについて述べる前段階として、まずはフロrestanの役柄を概観してみましょう。

フロrestanは、もとはセビーリャの有力な政治家でした。しかし、国立刑務所長ドン・ピッツァッコの悪行を暴露したために彼によって無実の罪をきせられ、政治犯として牢獄に幽閉されてしまいます。そこで、彼の妻レオノーレは「フィデリオ」という偽名を使って男装をし、刑務所に潜入して夫の救出を企てます。物語はこうして幕を開けるのですが、当のフロrestanはしばらく登場しません。

彼が初めて舞台に登場するのは第 2 幕冒頭、獄中のシーンです。地下牢に独り閉じ込められ、水も食糧もろくに与えられていないフロrestanは、多くの演出ではボロ切れをまとい、顔は黒こげ、髪の毛も髭もボウボウという状態で姿を現します。その第一声からレチタティーヴォとアリアが始まりますが、詩の内容(後述)からは敬虔で芯の強い性格がうかがわれます。また、妻であるレオノーレを心から愛し、獄中にあっても彼女の事を常に心に留めています。

フロrestanを一言で表すならば「真実を全うした正義の人」であり、「運命に毅然として立ち向かう強い精神の持ち主」です。これはテノールの役柄の中でもいわゆる二枚目ではなく、どちらかと言えば英雄的なキャラクターと言えます。

2 . 詩と楽曲

次は詩を追いながら楽曲の内容を見てみましょう。以下に詩の対訳を載せますのでご参照下さい。

< 歌詞対訳 > (極力各語に対応するように訳しました。)

(Rezit.)

Gott! Welch Dunkel hier! O graunvolle Stille.
Öd ist es um mich her: Nichts, lebet außer mir.
O schwere Prüfung!
Doch gerecht ist Gottes Wille!
Ich murre nicht: Das Maß der Leiden steht bei dir.

神よ！ここは何という暗さなのだ！ああ、不気味な静けさよ。
荒涼とした辺り一帯には、私以外に命あるものは存在しない。
ああ、酷い試練！
だが正しいのだ、神の御意志は！
私は不平を言うまい、苦しみの秤は神のみもとにあるのだから。

(Arie)

In des Lebens Frühlingstagen
Ist das Glück von mir geflohn;
Wahrheit wagt ich kühn zu sagen,
Und die Ketten sind mein Lohn.
Willig dulde ich alle Schmerzen,
Ende schmachlich meine Bahn;
Süßer Trost in meinem Herzen:
Meine Pflicht hab ich getan!

人生の春を謳歌しようという日に
幸せは私のもとを去って行ってしまった。
真実を敢えて私は口にしたが、
鎖がその報いとなったのだ。
私は喜んであらゆる苦痛に耐え、
不名誉な我が人生を終えよう、
甘い慰めを胸に抱きながら。そう、
私は人の義務を全うしたのだから！

Und spür ich nicht linde, sanft säuselnde Luft?
Und ist nicht mein Grab mir erhellet?
Ich seh', wie ein Engel im rosigen Duft
Sich tröstend zur Seite mir stellet,
Ein Engel, Leonoren, der Gattin, so gleich,
Der führt mich zur Freiheit ins himmlische Reich.

それでも私は感じないというのが、優しく穏やかにざわめく風を？
私の墓は晴れやかに照らされないというのが？
私には見える、一人の天使がバラの香気に包まれて、
私を慰めようとすぐそばに佇んでいるのが。
天使とは、レオノーレ、我が妻、まさにそのものだ、
その天使は私を導いてくれるのだ、天の国の自由のもとへと。

(訳: 葛西 健治)

計 18 回にも渡る推敲を経て書かれた長大な Grave の前奏の後、フロレスタンはようやく第一声を上げます。3 行目で“O schwere Prüfung!”と思わず苦しみを吐露しますが、ここから音楽は Poco Andante へと展開し、続く 4 行目では自らの運命を肯定して“神の御意思は正しい!”と高らかに宣言します。ここの“Gottes”の部分で歌唱声部は一点 A 音に達します。伴奏つきレチタティーヴォとして作曲された始めのこの 5 行だけで、フロレスタンの敬虔で芯の強い性格を十分にうかがい知ることができるでしょう。

アリア部分の詩節を簡単に区切ってみると、前半が 4 行×2 組(計 8 行)、後半が 4 行+2 行(計 6 行)という形になり、それぞれのまとまりで厳密に脚韻が踏まれています。

前半の 1~4 行目では囚われの身となった現状とその不条理を語りますが、5~8 行目にかけてはその運命を受け止めようという姿勢を示し、自らを慰めます。この部分の構成はレチタティーヴォの内容と重なりますが、その根拠にはどちらも神の存在があります。神を心から信仰してこそ、悪行を告発したという自らの行いの正当性への確信は全く揺らぐ事がないのです。前半最後の 2 行“Süßer Trost in meinem Herzen: / Meine Pflicht hab ich getan!”は、アリアの中では拡大を伴ってリフレインされています。

後半に入ると、詩は一層語気を強めます。始めの 2 行では、フロレスタンの救いへの確信が反語によって強く表現されています。また 5 行目“ein Engel, Leonoren, der Gattin, so gleich,”では、レオノーレへの想いが興奮と共に高潮していく様子がカンマ(,)の多用によって演出されています。最後の 1 行“der führt mich zur Freiheit ins himmlische Reich”は前の行の“ein Engel”を修飾する副文ですが、それはオペラというよりもさながら宗教曲のテキストのようです。この行は何度もリフレインされてアリアのクライマックスを形成し、ここで歌唱声部はこのアリアの最高音である一点 B 音に達します。

3 . 実際の演奏から

最後にいくつかの音源を取り上げて、このアリアの歌唱の問題について考えてみましょう。

前述の通り英雄的な性格を持つフロレスタンは、いわゆるテノーレ・ドラマティコ(劇的テノーレ)やヘルデン・テノーレ(英雄的テノーレ)といった声種の歌手たちによって演奏される事が多いようです。その代表的な歌手としては、ジョン・ヴィッカーズやジェームズ・キング、ルネ・コロらが挙げられますが、今回は様々な音源を比較した結果、ヨゼフ・プロチュカ、プラシド・ドミンゴ、ハンス・ホプフの演奏について取り上げる事にしました。ドミンゴ以外、日本ではあまり馴染みのないテノーレですが、彼らの演奏にはフロレスタンの歌唱における新たな展望を見出せるように思います。

Florestan. ヨゼフ・プロチュカ(Cond. クリストフ・フォン・ドホナーニ)

請求記号 VD1366

Fidelio / Beethoven. - Pioneer classics 90年12月, コヴェント・ガーデン王立歌劇場におけるライブ録音

この映像資料は英国ロイヤル・オペラ・ハウスのライブを収録したもので、アリアの演奏にもライブならではの緊迫感と臨場感があります。フロレスタン役のプロチュカは、レチタティーヴォの

部分ではテキストの意味を丁寧に表現し、アリアに入ってからワン・テンが早くオーケストラをリードします。Poco Allegro からは歌手にとって非常に苦しい高音域での同音反復が多く、またその大きなフレーズによってブレスも困難になるため、多くの歌手は往々にして歌い切れずに暴走します。しかしこの映像資料では、プロチュカの真摯な演奏姿勢によってベートーヴェンの音楽が堅実に体现され、大きな盛り上がるうちにクライマックスを迎えます。このアリアを演奏する際には、単に旋律を美しく歌う事を第一条件と考えるのではなく、テキストの理念を理解した上で、音楽全体の構成を的確に表現する事が最も大切であるように思われます。

Florestan. プラシド・ドミンゴ(Cond. ダニエル・バレンボイム)

請求記号 XD43782

Fidelio / Beethoven. - Teldec 99年5・6月, ベルリン

近年は指揮者としても活躍するなど、三大テノールの中でも異彩を放つプラシド・ドミンゴはこのフロレスタン役にも挑戦しています。第一声の“Gott!”は清々しい声で高らかに宣言されますが、続くレチタティーヴォからアリアにかけては、楽譜には忠実なもの、テキストの意味が伝わらない単調な演奏になっています。Adagio cantabile 部分にあるテキストのリフレインは音楽的な変化を伴っているため、表現にも自然と変化が付くのですが、Poco Allegro 以降のリフレインは同じ音形が多いため、テキストの意味を消化した上で、それを正しいディクションにつなげなければ単なる繰り返しに終わってしまいます。ドミンゴの演奏ではその感が否めません。また彼は、四分音符で書かれた“Freiheit”の部分をおそらくは歌い切ることができないために八分音符に変えて歌っていますが、それによって音楽的な高揚感が損なわれ、クライマックスの集中力が半減しているように感じられます。

Florestan. ハンス・ホプフ(Cond. エーリッヒ・クライバー)

請求記号 XD9449

Fidelio / Beethoven. - Hunt Productions 56年1月, ケルン

先頃亡くなったカルロス・クライバーの父、エーリッヒ・クライバーのタクトによるこの録音では、ハンス・ホプフというテノールがフロレスタン役を歌っています。この音源は今回取り上げた中では最も録音年代の古いもので、ドイツ語の発音はいわゆる舞台語が用いられています。ホプフは大きなフレーズ感を持って全体を朗々と歌い上げ、オーケストラはどっしりとしたテンポ感を保ち、互いに絶妙の呼吸が図られています。その演奏効果が最も発揮されているのは Poco Allegro 以降の音楽です。様々な演奏と比較するとこの音源の Poco Allegro はやや遅めに設定されていますが、それによってオーケストラはクライマックスに至るまで歌手との呼吸をしっかりと合わせる事ができ、結果として綿密なアンサンブルが展開されています。また、この部分にはオーボエによる歌唱旋律のオブリガートがありますが、それはまるで対話をするかのように美しく、オーケストラと歌とを有機的に融合させる要の役割を果たしています。E. クライバーのタクトは、感情過多に陥りやすい歌手とオーケストラに理性を与え、このアリアに託されたドラマツルギーを十分に引き出しています。

ベートーヴェンの高い理念と思想を持って書かれた(フィデリオ)は、演奏する側にも聴く側にも、理性に基づいた真摯なアプローチがあってこそ、その本意を汲み取る事ができるのではないだろうか。

かさい けんじ・音楽研究所(ベートーヴェン研究部門) 研究員

ベートーヴェンと同時代のオペラ

安田和信



(フィデリオ)は、ベートーヴェンが完成した唯一のオペラです。生涯に1作しかオペラを残さなかった点は、たとえば彼の先輩にあたるヨーゼフ・ハイドン(1732～1809)やヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト(1756～1791)の創作活動に比べてみると非常に際だった事実と言えるでしょう。しかし、ベートーヴェンは(フィデリオ)を作曲する以前に、オペラとの関わりがまったくなかったわけではありませんでした。本稿では、(フィデリオ)の作曲に至るまでのベートーヴェンとオペラの関わりについて簡単にスケッチしてみたいと思います。

1. ボン時代

彼はボン時代から既にオペラに接する環境に恵まれていました。1783～84年にかけて、クリスティアン・ゴットローブ・ネーフェ(1748～1798)を楽長とする選帝侯宮廷楽団でチェンバロ奏者を務めていた時、ボンにおけるオペラは旅回りの一座に任せられていたとはいえ、様々なオペラの上演に接する機会があったに違いありません。1788年冬のシーズンよりマクシミリアン・フランツ選帝侯が宮廷楽団によるオペラを復活させると、ベートーヴェンはボンの宮廷劇場のオーケストラ・ピットでヴィオラを弾きながら、多くのオペラを知ることができたはずで、1788年から1792年にウィーンへと旅立つまでにボンで上演されたオペラはそれこそ多種多様なものでした。イタリア語のオペラ・ブッファではドメニコ・チマローザ(1749～1801)、ジョヴァンニ・パイジェット(1740～1816)、アントーニオ・サッキーニ(1730～1786)、アントーニオ・サリエーリ(1750～1825)、ジュゼッペ・サルティ(1729～1802)、マルティン・イ・ソレル(1754～1806)の作品、フランス語のオペラ・コミックではアンドレ・エルネスト・モDEST・グレトリー(1741～1813)、ピエール・アレクサンドル・モンシニー(1729～1817)、ニコラ・ドゼート(1740～1792)、ニコラ＝マリー・ダレイラック(1753～1809)の作品、ドイツ語のジングシュピールではカール・ディッター・フォン・ディッターズドルフ(1739～1799)、ゲオルク・ベンダ(1722～1795)、ヨーゼフ・シュースター(1748～1812)、イグナーツ・ウムラウフ(1746～1796)の作品などが上演されています。現在の私たちがよく知るモーツァルトのオペラをベートーヴェンが知ったのもこの時期のことでしょう。たとえば、モーツァルトの生前に最も人気のあった(後宮からの誘拐)は1788～89年、1791～2年の2シーズンにわたって上演されていますし、1789～90年のシーズンには(ドン・ジョヴァンニ)や(フィガロの結婚)(4回)の上演も行われています。ボン時代のベートーヴェンは自らオペラの創作を手掛けることこそなかったものの、同時代の優れた作曲家たちの作品に接することで、オペラ体験を深めることができたのです。

2. 1790年代 - ウィーンのオペラ

ウィーンに移住してから最初の10年、ベートーヴェンはオペラ劇場と直接的な関係を持ってはいませんでした。当時のウィーンの宮廷劇場であったケルトナートーア劇場はイタリア語オペラにほぼ制限され、マルティン・イ・ソレル、サリエーリ、チマローザ、フェルディナンド・パエール(1771～1839)、ニコロ・アントーニオ・ツィンガレリ(1752～1837)などの作品が好まれていたようです。いっぽう、ドイツ語のレパートリーはレオポルトシュタット劇場、アウフ・デア・ヴィーデン劇場を中心としていました。とりわけ、東洋的な背景をもつ道化的な内容や妖精が登場する物語に人気が集まっていたようです。工夫を凝らした舞台装置による一大スペクタクルが観衆をアッと驚かせるような、あるいは地の台詞で(しばしば下品な)笑いを誘うようなことにも重きが置かれていたそうです。こうしたジングシュピールの主導的な作曲家にはヴェンツェル・ミュラー

(1767～1835)、ヨーゼフ・ヴァイグル(1766～1846)、フランツ・クサーヴァー・ジュースマイヤー(1766～1803)、フランツ・アントン・ホフマイスター(1754～1812)、ヨハン・バプティスト・シェンク(1753～1836)などがありました。モーツァルトの《魔笛》の人気も衰えていませんでした。

しかしながら、この時期のベートーヴェンもオペラに関心がなかったわけではありません。たとえば、1796年にウムラウフの《美しき靴屋の娘》という作品が復活上演されたとき、2つの挿入アリアを作曲しています(WoO91)。1800年からは数年間にわたって、サリエーリのもとでイタリア語の歌詞への作曲方法を学んでもいます。また、1790年代に作曲されたピアノ独奏のための変奏曲に、同時期のウィーンで人気を博したオペラから主題を採った作品が多いのも、ベートーヴェンの劇場への関心を示しているかも知れません。

3. ベートーヴェンの転機とケルビーニ人気

決定的な転機が訪れたのは1802年のことです。この年の3月23日、エマヌエル・シカネーダー(1751～1812)が、新しく開場したアン・デア・ヴィーン劇場において、パリで活躍する作曲家ルイージ・ケルビーニ(1760～1842)の《ロドイスカ》(1791年初演。国際的な成功を得たケルビーニの最初のオペラ)を上演したことがきっかけでした。この上演は、フランス革命以降のパリが生んだオペラがウィーンで最初に成功を収めたものです。この成功に刺激を受けた宮廷劇場監督代理のペーター・フォン・ブラウン男爵(1758～1819)は、さらなるフランス語オペラを調達すべくパリへ行きました。これによって、ケルビーニはウィーンのために《ファニスカ》の作曲依頼を受けることとなります。こうした潮流を受けて、シカネーダーもそれまでの路線を捨て、より真面目な内容をもつ作品の上演を中心に据え始めたのです。そして、1802年8月13、14日と1日違いで、ブラウン男爵の宮廷劇場とシカネーダーのアン・デア・ヴィーン劇場が、ケルビーニの《二日間》のウィーン初演を果たしました。

この《二日間》はフランス語オペラがウィーンにおいてパリ以上の人気を得るという事態を引き起こしたと言われています。これをきっかけに、ケルビーニ以外のパリの作曲家たち(ダレイラック、メユール、ガヴォー、ボイエルデュ、ベルトン、スポンティーニなど)のオペラが次々にウィーンで上演されていきます。ベートーヴェンもこうしたフランス語オペラから大きな刺激を受けたに違いありません。

実際のところ、ケルビーニを中心としたフランス語オペラに対してベートーヴェンは終生、敬意を抱いていたようです。ケルビーニとベートーヴェンは1805年7月にウィーンで会っていますが、1823年になっても、ベートーヴェンはケルビーニに宛てて「私は劇場のためのほかのすべての作品よりもあなたの作品を非常に高く評価しています」と書き送っています。同じ年には、友人のユリウス・ベネディクト(1804～1885)との会話のなかで、自分の知る最良の台本はケルビーニの作曲した《二日間》とスポンティーニの作曲した《ヴェスタの巫女》であると会話帳に記しました。

4. 《二日間》と《レオノール》 - ブイイの台本

ケルビーニの作曲した《二日間》は1800年1月16日、パリのフェドー座で初演されています。その人気は凄まじく、同じ年には56回もの上演が行われました。国外においてもその人気は広まっていきます(その過程で《水運び人》という別称が生まれました)。20世紀になってからは上演機会が徐々に減っていきましたが、19世紀はある程度の評価が保たれていたようで、カール・マリア・フォン・ウェーバー(1786～1826)、ハインリヒ・アウグスト・マルシュナー(1795～1861)、ルイ・シュポーア(1784～1859)、リヒャルト・ワーグナー(1813～1883)などが指揮者としてこのオペラを上演しています。

ジャン＝ニコラ・ブイ(1763～1842)の台本は実際に起こった事件に基づいています。しかし検閲から逃れるために、時代はルイ 14 世の治世の最初期、1647 年に設定されました。この時期は、宰相マザラン卿に対して貴族やパリ市民たちが行った反乱(フロンド党の騒乱)に揺れていました。(二日間)においては、絶大な権勢を誇った宰相マザラン卿が、人民の自由を制限する勅令を発したことが物語の背景となっているのです。パリ高等法院の議長であるアルマン伯爵とその夫人コンスタンスが、最下層民である水運び人のミケリによって救出されるという(二日間)のあら筋は、しかしながら、革命直後のフランスにおいても様々な意味でリアリティのあるものだったと想像されます。

実は、ブイという人物は(二日間)以前にも、政治的な色彩をもつオペラ台本を書いていました。たとえば、1790 年にグレトリーが作曲した(ピョートル大帝)はロシアに舞台を移しているとはいえ、「自分の玉座の壮麗さと喜びを軽蔑し、人民の幸せのためにのみ尽力する」という大帝の言葉から、王権神授説がまだ信じられていた時代にあって国王を抹殺せんとしていた当時のフランスでは、強い政治的メッセージを感じ取ることができたでしょう。

『二日間』以前のブイが手掛けた台本のうち、ベートーヴェンの(フィデリオ)と直接的な繋がりがあるといって重要なのが、『レオノールあるいは夫婦の愛』です。この台本はピエール・ガヴォーによって作曲され、1798 年 2 月 19 日、パリのフェドー座で初演されました。この台本も 2 年後の『二日間』と同じく、恐怖政治下に実際に起こった事件に基づいています。『レオノール』は牢獄、男性に変装する女声歌手、束縛からの解放といった要素を持っていますが、これらは同時代の他のフランス・オペラにも散見されたものではありません。

とくに 1760 年代から 80 年代にかけて活動したミシェル・ジャン・スデーヌ(1719～1797)は、囚われの身になっている夫を夫人が救出するという粗筋で少なくとも 3 作の台本を書いていました(1787 年、グレトリー作曲の(ダルベール伯爵)など)。フランスという国は早くから絶対王政、中央集権が確立していましたが、むしろそうだからこそ、権力への疑念を巧妙な手口で発することが革命以前からすでに可能だったと言われていました。したがって、1789 年以前においても劇場で上演される演目は検閲の目をすり抜けて、野放し状態になっており、君主の権力、世襲貴族の権力への批判とも読める台本が堂々と上演されていました。

その意味では、ガヴォーの『レオノール』はとりわけ新鮮味のある内容ではなかったとも想像されるでしょう。しかし、当時の社会的、政治的な状況は革命以前とはかなり異なっていました。絶対的な権力をもつ君主の抹殺以降、自由・平等を謳った革命は迷走し、まさに生きるか死ぬかの権力闘争が繰り広げられていたのです。救出劇である『レオノール』が注目されないわけはありません(しかも作曲者のガヴォーは 1790 年代半ば、パリで流行した(人民の覚醒)という政治的な歌曲の作者として有名でした)。

その後、ブイの『レオノール』に基づくオペラはフランス以外の国・地域でも作られていきます(この点については、『(レオノール)から(フィデリオ)へ』の項を参照)。言うまでもなく、ベートーヴェンの(フィデリオ)もその流れから生まれたオペラです。迷走したとはいえ、王権への反逆という点では不変であったフランス革命は、既存権力を温存したい他の国々の君主は何としても自国への影響に歯止めをかけたい事件であったに違いありません。にもかかわらず、ブイに端を発する『レオノール』のオペラが次々に誕生したのはなぜでしょうか。簡単に答えることができない難問です。しかし、革命後にヨーロッパを被った戦争という名の暴力からの解放を夢見、自由に憧れをいだく - - こうした夢や憧れを、一瞬かも知れないとはいえ劇場という空間が実現してくれたのかも知れません。(フィデリオ)を作曲していたベートーヴェンの想いも同じだったのではないでしょうか。

やすだ かずのぶ・音楽研究所(ベートーヴェン研究所部門)所員・本学講師

展示資料

パネル

パエール《レオノーラ》のプラハ上演時(1805年)の台本の表紙

パルマ生まれのフェルディナント・パエール(1771~1839)は、かのナポレオンから賞賛を受けたオペラ作曲家。パエールの《レオノーラ、あるいは夫婦の愛》は1804年10月3日、当時彼が宮廷楽長を務めていたドレスデン宮廷劇場で初演されている。ベートーヴェンの《フィデリオ》に先立ち、同じ題材に作曲されたオペラの1つである。1803年にベートーヴェンとパエールはウィーンで出会っていた。

《レオノーレ》初演ポスター

ベートーヴェンの《レオノーレ》(第1稿)は1805年11月20日、ウィーンのアン・デア・ヴィーン劇場で初演された。これはその際のポスターで、中段には配役表がある。その上には「音楽はルートヴィヒ・ファン・ベートーヴェンによる」と書かれている。なお、このポスターではタイトルは《フィデリオ》となっているが、ベートーヴェン自身は《レオノーレ》というタイトルにすることを望んでいた。

ゲオルク・フリードリヒ・トライチュケ

トライチュケ(1776~1842)はライプツィヒ出身の劇作家、詩人。1800年以降はウィーンに住み、ケルトナー・トア劇場などにおいて劇作家、俳優、舞台監督として活躍した。1814年の《フィデリオ》再演にあたって、ベートーヴェンはトライチュケに台本の改訂を依頼している。この改訂にベートーヴェンはたいへん満足した。

オペラ《レオノーレ》序曲第1番 Op.138 の筆写総譜

《フィデリオ》のために、ベートーヴェンは4種類の序曲を作曲している。《レオノーレ》序曲第1番として知られる作品は、実はいちばん最後に書かれたものであるが、実際の上演で用いられることはなかった。ベートーヴェン自身の自筆総譜は消失しており、第三者による筆写楽譜によって伝承されている。これはその第5ページに相当する。

ルドルフ大公

オーストリアのルドルフ大公(1788~1831)は、音楽をたいへん愛好し、自らも作曲をするほどであった。ベートーヴェンは長年にわたってルドルフ大公に作曲やピアノのレッスンを行っている。ルドルフ大公もベートーヴェンを尊敬し、経済的援助を惜しなかった。ベートーヴェンの作品にはルドルフ大公へ献呈されたものが多くみられるが、《フィデリオ》のピアノ・ヴォーカル・スコア初版(1814年)もその1つである。

《フィデリオ》の一場面

『ウィーン宮廷劇場年鑑』(1815年)に掲載された、作者不明の挿絵。描かれているのは、地下牢に幽閉されたフロレスタンをドン・フェルナンドがまさに抹殺せんとしているところに、レオノーレが正体を明かして助けようとしている場面(第2幕第3場)と思われる。

《フィデリオ》再上演のピラ

1822年11月3日、ウィーンのケルトナー・トア劇場において、カロリーナ皇后の聖名祝日を記念して《フィデリオ》の再上演が行われた。これはその際のピラ。配役表には、レオノーレ役として当時17歳であったソプラノ歌手、ヴィルヘルミーネ・シュレーダー(1804~1860)の名前が挙げられている。彼女は後に、ウェーバー、シューマン、ワーグナーなどから高く評価される大歌手となった。

ヨーゼフ・フェルディナント・ゾンライトナー

ウィーンの法律家であったヨーゼフ・フェルディナント・ゾンライトナー(1766~1835)は、《レオノーレ》第1稿の台本作者。1801年頃に美術工芸社の共同設立者となったが、この出版社はベートーヴェン作品を多く出版している。《フィデリオ》の台本を執筆していた頃は、宮廷劇場の執行官も務めていた。

《フィデリオ》スケッチ

1814年3月から9月頃にかけて使用されたスケッチ帳『デッサウ』には、《フィデリオ》の1814年の上演のために書かれたスケッチが掲載されている。ベートーヴェンは作曲の際にはこのようなスケッチから始め、推敲を重ねていくのが常であった。

ヴィルヘルミーネ・シュレーダー=デフリーント

ヴィルヘルミーネ・シュレーダー(1804~60)は、19世紀前半のドイツを代表するソプラノ歌手で、ゲーテも彼女を称える詩を残している。レオノーレ役が、彼女にとって当たり役であっただけでなく、(フィデリオ)の人氣が高まったのも、彼女の役作りに負う所が多かったと言われる。1822年11月3日、わずか17歳でレオノーレを歌った際には、リハーサルでベートーヴェンの指導を受けている。

最初のレオノーレ、アンナ・ミルダー=ハウプトマン

アンナ・ミルダー=ハウプトマン(1785~1838)は、アントーニョ・サリエーリなどに学んだソプラノ歌手で、1803年のアン・デア・ヴィーン劇場でのデビュー後、ヴィーンにおいてジングシュピールの分野で大きな成功を収めた。ベートーヴェンも彼女に対して高い評価を与えていた。1814年、(フィデリオ)の上演時には、第1幕のレオノーレのアリア 非道の者よ! どこへ急いで行くのか? Abscheulicher! Wo eilst du hin? を、彼女の声にさらに適合させるために改訂している。

最初のフロレスタン(?), フリッツ・デンマー

最初にフロレスタンを歌った「デンマー」という歌手が誰なのかという問題はいまだに決着がついていないが、ベルリン生まれのフリッツ・デンマー(1785/86? ~1838)はその有力な候補の一人である。ただし、フロレスタンのように、技術的要求度の高い役を年若いフリッツ・デンマーに任せることが果たしてあったのかという疑問もある。

シュテファン・フォン・プロイニング

シュテファン・フォン・プロイニング(1774~1827)はボン生まれで、ベートーヴェンとは旧知の間柄であった。1803年以降はヴィーンに住み、ベートーヴェンは彼と旧交を温めることを大いに喜んだという。プロイニングは(レオノーレ)の1806年の上演に際して台本の改訂を行ったが、これは1806年3月29日にアン・デア・ヴィーン劇場で初演された。

初演の指揮者、イグナーツ・フォン・ザイフリート

イグナーツ・フォン・ザイフリート(1776~1841)はヴィーン生まれの音楽家で、ジングシュピールを中心に莫大な数の作品を残している。指揮者としても大いに才能を発揮し、ベートーヴェンも自作の指揮をザイフリートに託すほど信頼を寄せていた。1805年の(レオノーレ)初演、そしておそらく1806年の改訂版の初演において、指揮をしたのもこのザイフリートであった。

モーリッツ・フォン・シュヴィントによる舞台絵図

描かれているのは、(フィデリオ)(1814年版)の第1幕第4場。左から順に、看守長ロッコ、レオノーレ(男装してフィデリオを名乗っている)、ロッコの娘マルツェリーネ、看守ヤッキーノ。ヤッキーノはマルツェリーネに、マルツェリーネはレオノーレに恋をしているが、レオノーレは、密かに夫フロレスタン救出の機会を狙っている。ヴィーン生まれの画家シュヴィント(1804~1871)は、シューベルトと交友があったことでも知られている。

ノイガス作のベートーヴェンの肖像画

ベルリン出身の画家イシドール・ノイガスによる油彩画。(レオノーレ)の第2稿が書かれた1806年頃の作品で、ベートーヴェンの重要なパトロンの一であったカール・リヒノフスキー侯の依頼によって描かれたとされている。現在はボンのベートーヴェンハウスに所蔵されている。

ヘーフェル作のベートーヴェンの肖像画

下地になっているのは、フランスの画家レイ・ルトロンヌが銅版画の下絵として書いたスケッチ。しかし、ヴィーンの銅版画家ブラジウス・ヘーフェルは、ベートーヴェンが下絵をあまり気に入っていない印象を受けたため、ベートーヴェンにもう一度モデルをしてくれるよう頼み、下絵を修正したという。(フィデリオ)の最終稿が書かれた1814年の作品で、同時代の証言によれば、ベートーヴェンの最良の肖像画の一つだとされる。

パエール《レオノーラ》のプラハ上演時(1805年)の台本にある配役表

(左:イタリア語、右:ドイツ語)および対訳

配役

ドンフェルナンド:スペインの大臣および大公(配役表のドイツ語訳では「ドン・フェルディナンド」)

ドン・ピッツァットロ:国立刑務所長

フロレスターノ: 囚人 (配役表のドイツ語訳では「フロレスタン」)
レオノーラ: フェデーレを名乗っている、フロレスタンの妻 (配役表のドイツ語訳では「レオノーレ」)
ロッコ: 看守長
マルチェッリーナ: ロッコの娘 (配役表のドイツ語訳では「マルチェッリーネ」)
ジャキーノ: 看守、マルチェッリーナの恋人 (配役表のドイツ語訳では「ヤコブ」)

番兵長 }
番兵 } 黙役
囚人 }

舞台は、セヴィーリヤ数マイルの所にある国立刑務所

音楽は、ザクセンの宮廷フェルディナンド・パエール氏による

アン・デア・ヴィーン劇場 (外観)

ベートーヴェン全集 第3巻 講談社 請求記号 C62-422

エマヌエル・シカネーダー (1751 ~ 1812、モーツァルトの《魔笛》の台本作家として有名) を支配人として 1801 年に開場した私設劇場。絵は 1803 年頃のもの。ベートーヴェンはこの年、同劇場からオペラの作曲を依頼され、契約を結ぶ。そして劇場の 2 階に住み込み、オペラ《レオノーレ》(《フィデリオ》の初期稿) を作曲した。《運命》《田園》両交響曲の初演もこの劇場で行われている。

アン・デア・ヴィーン劇場 (内観)

ベートーヴェン: 偉大な創造の生涯 新時代社 請求記号 C7-149

劇場の内部の図 (1825 年頃)。客席は 1 階の平間の席と、馬蹄形に並ぶ 1 ~ 5 階席で構成されている。ただし、画面中央左に見える舞台袖付近の各階席は、ボックス席になっており、特に 2 階席の舞台真横、幕の張ってあるボックスは皇帝専用の席である。

メーラー作のベートーヴェン肖像画

ベートーヴェン全集 第4巻 講談社 請求記号 C63-060

ヴィーン在住の画家、ヴィリプロルト・ヨーゼフ・メーラー (1778 ~ 1860) が 1804 年に描いた 34 歳のベートーヴェンの肖像画。美しい田園風景と古代神殿を背景に、座するベートーヴェンは、左手にリラ (音楽の神アポロを象徴) を持ち、右手は絵を見る者に何かを訴えかけているようである。

図書

Willy Hess “Das Fidelio-Buch”

Winterthur, Schweiz Amadeus 1986 年 請求記号 C24-830

ヴィリ・ヘス (1906 ~ 97) は、世界的に有名なスイスのベートーヴェン研究者。最大の功績は、それまで知られていなかったベートーヴェンの作品に光を当てたことで、それは完全目録 (1957)、ベートーヴェン全集補遺 (全 14 巻、1959 ~ 71) に結実している。フィデリオ研究にも力を入れており、本書は、1953 年に出版された『Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen ベートーヴェンのオペラ《フィデリオ》とその 3 つの稿』(請求記号 C37-520) の増補改訂版である。

Paul Robinson “Ludwig van Beethoven, Fidelio”

ケンブリッジ大学出版 1996 年 請求記号 J83-647

1996 年に刊行されたケンブリッジ・オペラ・ハンドブック・シリーズの中のフィデリオの巻。8 つの章からなり、作品成立の時代背景や、作品内容の詳しい解説、上演史など、いろいろな事柄がコンパクトにまとめられている。

Helga Lühning “Leonore: Oper in zwei Aufzügen”

ボン、ベートーヴェン・ハウス 1996 年 請求記号 J83-316

第 2 稿 (1806) のリブレット。第 2 稿は、ベートーヴェンが友人たちから半ば強いられて改稿したという逸話が流布したために、正当な評価を得てこなかった。しかし、近年は、自主的な改稿であったとする見方が有力になり、再評価の対象になっている。台本の改稿を担当したのは、ボン時代からベートーヴェンと親交が深かったシュテファン・フォン・プロイニング。

Helga Lühning “Leonore und Fidelio”

ボン、ベートーヴェン・ハウス 1997年 請求記号 J91-902

ボン、ベートーヴェン・ハウスで行われた展示用のカタログ。2度の改稿に焦点を当てた展示で、改稿と4つの序曲について触れているほか、ベートーヴェン以前に「レオノーレ」を作曲したガヴォーやバエールの作品についても言及している。編纂は、ベートーヴェン・ハウスの研究員で、(レオノーレ)の2つの稿と(フィデリオ)の新全集版の校訂(未完)を担当しているヘルガ・リュニング博士。

アッティラ・チャンパイ、ディートマル・ホラント編『フィデリオ』

(名作オペラボックス3) 音楽之友社 1987年 請求記号 C44-154

「名作オペラボックス」のシリーズの方針通り、作品紹介や対訳のほかに、同時代人の見解や有名な論考を紹介している。第2稿用に台本を改訂したプロイニングの改訂に関する書簡、第3稿のための台本を改訂したトライチュケの改訂に関する報告書も収録されている。

楽譜

ルイー・ケルビーニ Luigi Cherubini 《二日間 Les deux Journées》 総譜

Paris, Al'Harmonie G. Gaveaux 請求記号 M3-550

(二日間)は、ケルビーニ(1760～1842)のオペラで最初にウィーンに紹介されたものの一つ。その大成功を機に、ケルビーニは1805年にウィーンに招かれ、ベートーヴェンにも面会し、(フィデリオ)初演にも立ち会った。(フィデリオ)は、上演当時「かつてケルビーニの(二日間)このかた流行となった、救出物語に類するもの」と評されている。(二日間)の台本は、(フィデリオ)の原作となったフランス語台本の作者ジャン・ニコラ・ブイ(1763～1842)が書いている。

ルイー・ケルビーニ Luigi Cherubini 《エリーザ Elisa oder Die Reiser auf den S. Bernardsberg》

ドイツで出版されたピアノ・ヴォーカル・スコア Leipzig, Breitkopf&Härtel 請求記号 M3-549

フィレンツェ生まれの作曲家ケルビーニは、主にフランスで活躍した。ケルビーニのオペラは、1802年にウィーンに紹介され、同地でも大変な人気となった。当時のベートーヴェンは、しばしば劇場に足を運んでおり、ケルビーニの作品も鑑賞していた。(フィデリオ)は、題材選択や作曲法の点で、ケルビーニの影響を強く受けていると言われる。(エリーザ)は、アルプスを舞台とした救出オペラ。

ピエール・ガヴォー Pierre Gaveaux

(レオノーレ、あるいは夫婦の愛 Leonore ou L'Amour Conjugal fait historique Espagnol) 総譜

Paris, Les Frères Gaveaux 請求記号 M4-420

ピエール・ガヴォー(1760～1825)は、フランスの作曲家兼歌手。作曲家として代表的な作品は、この(レオノーレ)で、ベートーヴェンの(フィデリオ)の原作となったブイ作のフランス語台本に作曲されている。1798年の初演時には、自らがフロレスタンを、夫人のシオがレオノーレを歌った。

ベートーヴェン《フィデリオ》 総譜 パリ、ファラン 1826年 請求記号 M4-408

(フィデリオ)の総譜の初版は、パリのファラン社から、1826年に出版された。ここに展示したのは、初版の3刷で、内容は、基本的に初版とまったく同じものである。

ベートーヴェン《フィデリオ》 室内楽編曲版 ボン、ジムロック 1831年 請求記号 M2-264

ピアノとヴァイオリンとフルートのための編曲版の初版で、ボンの出版社ジムロックが1831年に出版したもの。録音がなかった時代には、劇場やホールに足を運ばない限り、自分たちで演奏してみるというのが音楽を楽しむ唯一の方法だった。楽器の編成は、裕福な市民層など、合奏を楽しんだ人々がどんな楽器を好んで奏したのかを反映している。

ベートーヴェン《オペラ「レオノーレ」の序曲第1番》 作品138 総譜

ハスリンガー 1838年 請求記号 M2-278

いわゆる「レオノーレ第1番」。作曲の経緯は不詳。ベートーヴェンの生前に演奏された記録はなく、筆写されたスコアが、作曲者の遺品の中から発見された。ここに展示した初版は、1838年にウィーンのアスリンガーから出版されている。その際、1805年作曲という誤った情報が掲載されたため、「第1番」と呼び習わされるようになったが、今日では、資料研究によって1807年に作曲されたことが分かっている。すなわち、作曲順からいえば、これは「第1番」ではなく、レオノーレのための3つの序曲の中で最後に作曲された作品である。

ベートーヴェン《序曲「レオノーレ」第3番》パート譜
ライプツィヒ、ブライトコプフ&ヘルテル 1810年 請求記号 M2-405
1810年にライプツィヒのブライトコプフ&ヘルテル社から出た初版パート譜の増刷。

録音資料

ケルビーニ《二日間》

Christoph Spering 指揮、Das Neue Orchester、他 2001年録音 請求記号 XD51378

ケルビーニ《ロドイスカ》

リッカルド・ムーティ指揮、ミラノ・スカラ座管弦楽団、他 1991年録音 請求記号 XD15389-15390

ベートーヴェン《レオノーレ》(1805年版)

エリオット・ガーディナー指揮、オルケストル・レヴォリュショネル・エ・ロマンティック、他 1996年 請求記号 XD38644-38645

ヘルベルト・ブロムシュテット指揮、ドレスデン国立管弦楽団、他 1976年 請求記号 XD39762-39763

ベートーヴェン《フィデリオ》

ブルーノ・ワルター指揮、メトロポリタン歌劇場管弦楽団、他 1941年 請求記号 XD7659-7660

アウトウーロ・トスカニーニ指揮、NBC交響楽団、他 1944年 請求記号 XD23031-23032

ウィルヘルム・フルトヴェングラー指揮、ヴィーン・フィルハーモニー管弦楽団、他 1951年 請求記号 XD24799-24800

エーリッヒ・クライバー指揮、ケルン放送交響楽団、他 1956年 請求記号 XD9449-9450

ハンス・クナッパーツブッシュ指揮、バイエルン国立歌劇場管弦楽団、他 1961年 請求記号 XD38114-38116

オットー・クレンペラー指揮、フィルハーモニア管弦楽団、他 1962年 請求記号 XD9253-9254

カール・ベーム指揮、ベルリン・ドイツ・オペラ管弦楽団、他 1963年 請求記号 XD8858-8859

ヘルベルト・フォン・カラヤン指揮、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団、他 1970年 請求記号 XD11468-11469

ニコラス・アーノンクール指揮、ヨーロッパ室内管弦楽団、他 1994年 請求記号 XD33242-33243

サイモン・ラトル指揮、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団、他 2003年 請求記号 XD51932-51933

映像資料

アルトゥール・ローター指揮、ベルリン・ドイツ・オペラ管弦楽団、他 1963年 請求記号 VD1888-VD1893

カール・ベーム指揮、ベルリン・ドイツ・オペラ管弦楽団、他 1970年 請求記号 VE13

ズービン・メータ指揮、イスラエル・フィルハーモニー管弦楽団、他 1977年 請求記号 VE86

ベルナルト・ハイティンク指揮、ロンドン・フィルハーモニー管弦楽団、他 1980年 請求記号 VD2558-VD2559

クリストフ・フォン・ドホナーニ指揮、コヴェントガーデン王立歌劇場管弦楽団、他 1990年 請求記号 VD1366-VD1367

ニコラス・アーノンクール指揮、チューリッヒ歌劇場管弦楽団、他 2004年 請求記号 VE1328

「ヤング・ピープルス・コンサート25 フィデリオ」1993年 請求記号 VB1814

図書館展示 11月 2006

《レオノーレ》から《フィデリオ》へ - ベートーヴェンとオペラ -



フィデリオ初演ポスター

展示パンフレットは図書館ホームページからも入手できます。(バックナンバーも公開しています。)

<http://www.lib.kunitachi.ac.jp/tenji/tenji.htm>

2006.12.11 編集 国立音楽大学附属図書館広報委員会:高田涼子・三宅巖