

旅の日のヘーゲル

—美学体系と音楽体験：1824年9月ウィーン—

HEGEL, auf der Reise nach Wien
— Zwischen seinem System der Ästhetik
und seinem Erlebnis der Musik :
September 1824 —

石川伊織

Iori ISHIKAWA

1. はじめに

1824年9月、ヘーゲルはウィーンへと旅立つ。旅の主要な目的はイタリア・オペラ見物にあった。当時ウィーンでは、ロッシーニ (ROSSINI, Gioacchino Antonio) がイタリア・オペラの長期公演を行っていたのである。とはいえ、馬車に揺られての長旅である。よほどの音楽好きでなければ、ただオペラ見物のためだけにここまでの長旅はすまい。『美学講義』の音楽を扱った箇所の冒頭には、「私は楽典には精通していないので……」(SK15-137)¹⁾ という言い訳が記されているが、なかなかどうして、ヘーゲルは相当な音楽マニアであったと見てよいだろう。事実、彼は音楽会の常連でもあったし、ベルリン王立歌劇場のソプラノ、ミルダー (MILDER-HAUPTMANN, Anna Pauline, 1785-1838)²⁾ とは個人的にも親交があった。そもそもこの旅も、ミルダーの勧めによるものであったらしい (Briefe III-54, Nr. 479)。ヘーゲルの音楽体験は意外にも広いのである。

このウィーン旅行の顛末は、毎日のように書かれた妻宛の書簡 (Briefe III-48, Nr. 476-III-74, Nr. 484.) に詳しい³⁾。また、ウィーンのオーストリア演劇博物館 (Österreichisches Theatermuseum) には当時の興行のポスターが残されている。この二つの資料を突き合わせると、ヘーゲルがかの地で何をどのように聴き

・観たのかが明らかになる。ここからは、彼の音楽体験と美学体系との相克が浮かび上がってくるはずである。

2. 旅の日のヘーゲル：

ベルリンからウィーンまで

1824年9月初めにベルリンを発ったヘーゲルは、途中、ドレスデン、テブリッツ、プラハを經由してウィーンに向かった。600Kmを越える道のりである。

おそらく、ベルリンを出たのは9月5日 (日曜)。時折雨も降る曇天もだんだんと回復し、ドレスデンまでは「まずまずの旅」(Briefe III-48, Nr. 476) だった。6日午後にはドレスデンに着き、妻も承知の定宿《青い星亭 (der Blaue Stern)》に投宿。ここで枢密顧問官シュルツェ氏 (SCHULZE, Johannes) と偶然にも遭遇する。翌7日、二人は連れ立って絵画館やベッティガー (BÖTTIGER, Karl August) 邸を訪問し、ベッティガーの古代美術に関する講演を聴いたり、ブリュールのテラスを訪ねたりして過ごす。夕方、シュルツェと別れたヘーゲルは、ティーク (TIECK, Ludwig) 邸を訪問している (Briefe III-48, Nr. 476)。シェークスピア作品の独訳で知られる有名なロマン派の作家である。この間絵画館に出かけたりしながら、結局9日夜のティーク邸でのホルベルクの喜劇の

朗読会を途中退席して、ヘーゲルは翌早朝の立に備えたのだった (Briefe III-49, Nr. 477)。

10日早朝にドレスデンを出発してプロイセン国境を越える。「さしたるトラブルもなく国境を越え通関もすませ……」とわざわざ書いているところを見ると、ヘーゲルは検問にはそれなりに緊張していたのであろう。その日のうちにボヘミアの温泉地テプリッツ (Teplitz) に到着すると、ヘーゲルは、店の看板がプロイセン王家の紋章だったからという理由で、新築の宿に投宿する (Briefe III-49, Nr. 477)。翌日は山に登ったり、城に登ったり、街を散策したり、温泉に入ったりし、夜には劇場でヴェーバー (WEBER, Carl Maria von) のオペラ『プレツィオーザ (Preziosa)』の幾場面かも見て、酷評している (Briefe III-50, Nr. 477)。

12日にテプリッツを発って、その日のうちにプラハ到着。プラハからの急行馬車の座席が手配できずに、ここで1週間足止めを食らうことになる。この地には妻の伯父にあたるハラー (HALLER von Hallerstein, Johann Georg Freiherr) がクッチェラ連隊大佐として駐屯していた (Briefe III-52, Nr. 478)。翌日、プラハ城を見学に出かけるも、軍隊と遭遇して退散する。街を散策して疲れたので、宿に帰って食事をして早々に就寝。14日は、早朝に、1席のみ残っていた19日 (日曜) の急行馬車の座席を予約してヴィーンへの足を確保した上で、伯母 (HALLER von Hallerstein, Wilhelmina) の招待に応じた。一緒に伯父の率いる軍隊の演習を見物に行こうというのである。8時前に出かけたのだが、演習には間に合わず、無駄足をひきずって市内に帰る途中で伯父の率いる部隊と遭遇し、両人は駆け寄って抱擁を交わす (Briefe III-52f, Nr. 478)。この夜、ヘーゲルは劇場で大はしゃぎしている。「放蕩息子の帰郷」

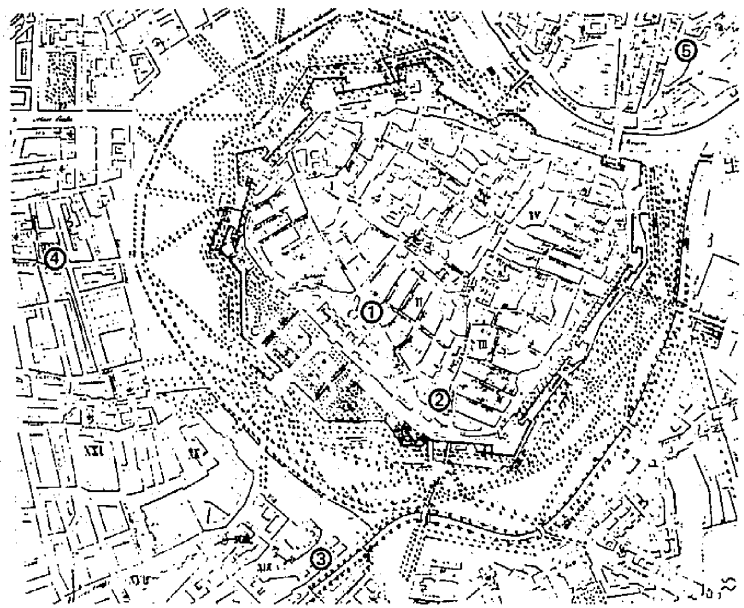
か「ドン・ファン」みたいな、教訓的だがドン・チャン騒ぎの喜劇で、奇術まで登場したらしい。教訓をもじって「金があるうがなかるうが、そんなの関係ねえ」と妻宛の書簡に書く (Briefe III-53, Nr. 478)。

翌15日は伯父を訪問し、歓待される。16日には、プラハから片道4時間もかかるカールシュタイン城まで小旅行している。17日には市内の教会や美術館を回って絵画を見てから、伯父の屋敷に昼食にお呼ばれ。昼食後、伯父の馬車で近郊の森林を散策。このあと妻宛に再度手紙を認め、「翌18日にも伯父に食事に招かれている」と書いている。伯父の下にも置かぬ歓迎ぶりが見て取れる (Briefe III-53, Nr. 478)。

3. 19世紀初めのヴィーン

19日 (日曜) の朝6時、ヘーゲルはヴィーンへ向けてプラハを後にする。3両連結の急行馬車は42マイルを36時間かけて走った (Briefe III-54, Nr. 479)。この「マイル」は1マイル=7532.485mに相当するプロイセンの距離単位^{vi}である。プラハ=ヴィーン間約316Kmを馬車は平均時速約10Km/hで駆け抜けたことになる。

20日午後6時にヴィーンの市門に到着。通関手続きをして市内の馬車に乗り継ぎ、宿を探し



地図1

て投宿したのが7時。30分後には、旅装も解かずにケルトナートア劇場 (Kaiserlich-königliches Hoftheater nächst dem Kärntnerthor) に駆け込む。だが、オペラはすでに始まっていた。開演は午後7時だったのである (Briefe III-54, Nr. 479) ^{vii}。

ところで、ヘーゲルが訪れた当時のウィーンは現在のウィーンとは大きく異なっていた。地図1は、アリス・ハンソンが示す1833年のウィーン市の地図である ^{viii}。現在のウィーンと大きく違うのは、街が城壁に囲まれており、その外側に広大な空き地 (図では点線で描かれた道のあるところ) が存在することである。17世紀のトルコ軍によるウィーン包囲後、首都防衛のために設けられたものであった。しかし、19世紀にもなると市域の拡大の大きな障碍になっていた。ヘーゲルは妻に宛てて、「ウィーンには郊外がない」と書いている (Briefe III-57, Nr. 479)。郊外がないのは中心がないからである。ヘーゲルは、ウィーンにはベルリンのような大通りがなく、豪華な宮殿も狭い路地に面していて、王宮でさえどこが正面かわからない、と書く。一方、城壁の外はというと、広大な空き地をはさんでさらに市街地が外へと連なっている。さらにその外へと出なければ、郊外には到達しない。城壁が取り壊され、城壁と空き地の跡地にリング通りという環状道路とそれに面する公共建築群が登場するのは、19世紀後半を待たなくてはならない。

この時期、ウィーンにはオペラを上演する劇場が5つ (地図1に示した1から5番) あった。

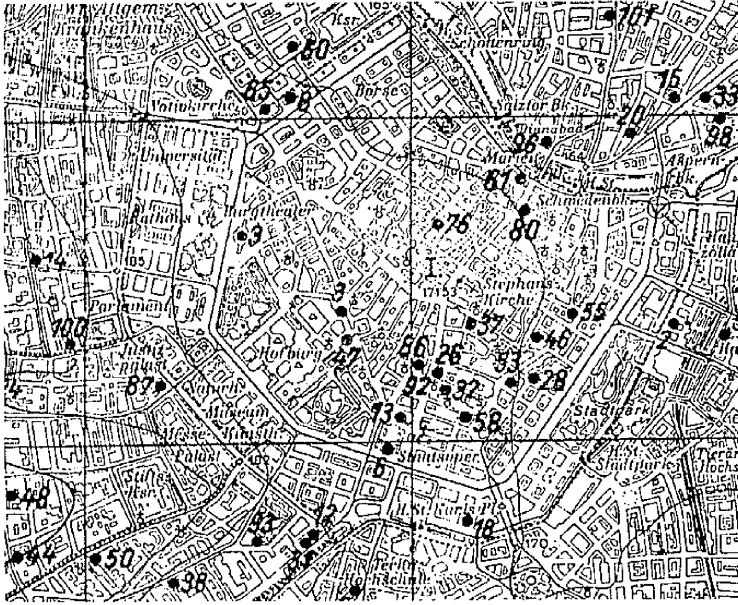
- 1 : ブルク劇場 = Nationaltheater nächst der kaiserlich-königlichen Burg (Burgtheater)
- 2 : ケルトナートア劇場 = Kaiserlich-königliches Hoftheater nächst dem Kärntnerthor (Kärntnerthor Theater)
- 3 : アン・デア・ウィーン劇場 = Theater an der Wien
- 4 : ヨーゼフシュタット劇場 = Theater in der Josefstadt
- 5 : レオポルトシュタット劇場 = Theater in der Leopoldstadt

1は現在でも存在しているが、場所はリング通り沿いの市庁舎の向い側に移転している。2

はヘーゲルお気に入りのイタリアオペラが上演されていた劇場である。現在の国立歌劇場の裏手にあたり、今はホテル・ザッハーになっている。ベートーヴェンの『フィデリオ (Fidelio)』第3稿 (1814) ^{ix}、『交響曲第9番』 (1824) などが初演されている。城壁の中にある劇場はこの2つで、残りは城壁の外になる。3は現在もそのままの形で劇場として存在しているアン・デア・ウィーン劇場である。当時は最も立派な劇場であったらしい ^x。1801年にモーツァルトの『魔笛 (Die Zauberflöte)』が上演された劇場でもあり、『フィデリオ』第1稿 (1805)・第2稿 (1806) が初演されたのもここであった。『フィデリオ』の3回の初演の全てで主人公レオノーレを歌ったのは、ヘーゲルに今回のウィーン旅行を勧めることになるミルダ―その人であった ^{xi}。

地図2はアントン・パウアーの『ウィーンのパラドクス (Die Wiener Paradoxen)』 (1955) ^{xii} から再録した、1850年代末から始まる都市改造以降の地図である。地図1では1番の番号が付けられていたブルク劇場は地図2では3であるが、このうち左の方の3は現在のブルク劇場で、その右斜め下の3が、地図1に示されているヘーゲル当時のブルク劇場である。ケルトナートア劇場はこの地図では13、アン・デア・ウィーン劇場は12、ヨーゼフシュタット劇場は14、レオポルトシュタット劇場は15である。ちなみに、現在の国立歌劇場は6である。12のアン・デア・ウィーン劇場の右斜め下、この地図の下辺りぎりのところに黒丸だけ見える劇場は、モーツァルトの『魔笛』が1791年に初演されたヴィーダナー劇場 (Wiedner Theater) の跡地であり、18の演劇・音楽アカデミーの劇場は後に数ブロック東に移転し、この場所は現在ウィーン楽友協会のホールとなっている。

地図2の中心近くにローマ数字のIが大書されている。この数字のすぐ右の教会が聖シュテファン大聖堂で、ここから南に向かってケルトナートア劇場や現国立歌劇場の東を下る道がケルンテン地方へ向かう街道、すなわちケルトナー通りである。地図1の時代であると、ケルトナー通りは現在の国立歌劇場のあたりで城壁に遮られることになる。この場所に城門が



地図2

設けられていた。この城門が、ケルンテン街道の門＝ケルトナー門であった。すなわち、ケルトナートア (Kärntnerthor) である。この門の傍らにあったために、劇場は「ケルンテン門近くの宮廷劇場 (Kaiserlich-königliches Hoftheater nächst dem Kärntnerthor)」と呼ばれたのであった。同様のことはブルク劇場にも言える。Nationaltheater nächst der kaiserlich-königlichen Burg とは、「王宮 (Burg) 近くの国立劇場」の意味である。ケルトナートア劇場は、1708年に皇帝の勅許を受けて建設された、ヴィーン初の石造りの固定劇場であった。それまでの演劇は、必要に応じて広場を劇場に転用して演じられたのである^{xiii}。劇場名に冠される kaiserlich-königlich (k. k. と略される) という形容詞は、ヴィーン会議によって解体された神聖ローマ帝国に代わって成立したオーストリア帝国のオーストリア国内の国立諸機関を指す。オーストリア帝国が支配する周辺諸国をも含めて、オーストリア帝国全体を指す場合には、kaiserlich und königlich (k. und k. と略される) を用いる。

ハンスンはブルク劇場とケルトナートア劇場が宮廷劇場であったとするが^{xiv}、ハンスン自身も指摘している通り、1820年代にはケルト

ナートアとアン・デア・ヴィーンの両劇場の支配人をドメニコ・バルバーヤ (BARBAJA, Domenico) が兼任している^{xv}。このため、この両劇場の上演ポスターは一枚の紙の右と左に印刷されていた。このポスターでは、アン・デア・ヴィーン劇場は Kaiserlich-königliches privates Theater an der Wien となっている。国立劇場でも宮廷劇場でもない私の (privat) 劇場ではあったが、それでも皇帝の勅許を得て k. k. の形容詞を持っていた、ということにはなるだろう。妻宛の書簡には、「私の (宿のあ

る) 通りのケルトナー通りは……」(Briefe III-57, Nr. 479) とあるから、彼が投宿した宿はケルトナー通り沿いで、劇場の目と鼻の先にあったはずだ。

4. 旅の日のヘーゲル：

ヴィーンでのオペラ三昧

さて、9月20日 (月曜) の夜のケルトナートア劇場では、メルカダント (MERCADANTE, Giuseppe Saverio Raffaello) の『ドラリーチェ (Doralice)』が上演されていた。ミルダーは聴くべき歌手の名前までアドヴァイスしていたようである。ミルダー御推薦のソプラノ、フォドル (FODOR-MAINVIELLE, Joséphine) は出ていなかったが、テノールのルビーニ (RUBINI, Giovanni Battista) とドンツェルリ (DONZELLI, Domenico) の声は素晴らしく、バスのラブラーシュ (LABLACHE, Luigi) も、今回は端役ではあったが素晴らしい、とヘーゲルは報告している。ドイツ人で唯一出演していたソプラノ、エッカーリン (ECKERLIN) もなかなかの歌手で、中音域の美しさと豊かさで力強さには特筆すべきものがあるが、「この3人の男声と匹敵し、これを制することができるのは、ただ一人ミルダーだけだ

ろう」(Briefe III-54f, Nr. 479)とは、ミルダー最原のヘーゲルらしい。この日はオペラの上演の後にパ・ドウ・ドウが踊られている。このダンサーたちもベルリンのそれよりも上手である、と評している。特に、立った時、ベルリンの踊り手なら足先は直角にしか開かないが、当地の踊り手は鈍角に開く、と賞賛している(Briefe III-55, Nr. 479)。

21日(火曜)朝、ヘーゲルは妻宛に手紙を書き、昨夜のオペラの報告をする。午前中シュテファン教会、さらにベルベデーレ宮へ行き、絵画を見る。この当時からベルベデーレ宮は王室の絵画館であった。この日はざっと見ただけだったが、コレクションの量と質に圧倒されている。昼食をとりながらこの日2通目の手紙を妻宛てに認める。そして、また、夜はイタリア・オペラである。この日の演目は、お待ち兼ねのフォドールが出演するロッシーニの『オテルロ(Otello)』。翌22日は同じくロッシーニの『ツェルミーラ(Zelmira)』である(Briefe III-55 ff, Nr. 479)。

23日朝の妻宛の手紙には、この数日間のイタリア・オペラについての詳細な批評が書かれている。まず、ヘーゲルのヴィーン体験は、ベルベデーレ宮の絵画館へ絵を見に行くことと、イタリア・オペラと、街の見物の3つに絞られるという。街の見物については、すでに「ヴィーンには郊外がない」云々のところで触れた。ベルベデーレ宮へはたびたび足を運んでいるが、収蔵作品の余りの膨大さにコレクションの全体像を掴みかねている(Briefe III-55, Nr. 479)。そして、イタリア・オペラである。

20日はメルカダントの『ドラリーチェ』、21日はロッシーニの『オテルロ』、そして22日は同じくロッシーニの『ツェルミーラ』と観てきたが、『ツェルミーラ』の第一幕は退屈であったと評している。総じて歌手は男声・女声ともに上手で力強く、声も澄んでいて、技術もしっかりしている。これに匹敵するベルリンの王立歌劇場の歌手といったら、カタラーニ(CATALANI, Angelica)とミルダーくらいだろう。だが、21日の『オテルロ』に出演したフォドールは素晴らしかった。技術といい生気といい、愛らしさ、表現力、趣味の良さ、どれ

をとっても一級の芸術家と言えよう。そのすべてを兼ね備えているのがすごい。ヘーゲルお気に入りの男声陣、ルビーニとドンツェルリについては^{xxx}、連日連夜の出演で少々歌いすぎではないのかと心配している。21日・22日と出演したテノールの主演ダーフィット(DAVID, Giacomo)^{xxx}は輝かしい声の力強さで拍手喝采を博したし、バスのラブラーシュ、それからさらに二人のバスであるボッティチェルリ(BOTTICELLI)とツィンティマルラ(CINTIMARRA)^{xxx}もすばらしかった。さらに、22日の出演者として、ダルダネルリ(DARDANELLI)にも言及している(Briefe III-55f, Nr. 479)。

こうして、この3日間の出演者を一通り振り返ったあとで、ヘーゲルは面白い比喻を語る。彼はヴィーンの歌手たち(というより、ヴィーンで歌っているイタリア人の歌手たち)の声を金属(Metall)に喩えるのである。といっても、これは「金切り声」のことではない。硬質で芯の通った声とでも言うべきだろうか。この金属のような声と比べると、ミルダーを唯一の例外として(そう、ミルダーはヘーゲルにとって常に例外で別格なのだ!)、ベルリンのすべての歌手たちの声は澄んでいるとは言いがたく、荒削りで粗野で弱々しい。ベルリンがビールなら、ヴィーンは黄金色の燃えるようなワインだ。これは、ベルリンの歌手たちの歌や発声がぞんざいだとかいったことではない。そうではなくて、ヴィーンのイタリア人歌手たち、とりわけフォドールは、彼らの全存在が音楽と一体化している(音楽の中に全人格が入り込んでいる)のであって、彼らの表現もコロラトゥーラも、すべて彼ら自身の中に見出され、彼ら自身の中から生み出されてくる。彼らはまさに、「音楽の中にオペラを(すなわち「作品」を)刻み込む」芸術家、作曲家なのだ(Briefe III-56, Nr. 479)。

「オペラ」とはもともとが「作品」という意味である。したがって、音楽芸術においては、音楽の中に作品を刻みこむことが重要である。そうしてこそ、作品は音楽と一体化する。逆であるなら、音楽は作品にとっての添え物でしかない。ヘーゲルは、これこそがイタリア人のなせる業なのだと考える。だから、最初は上手かと思ったドイツ人のソプラノ歌手エッカーリー

ンも、ドイツ人であるがゆえに、この能力に欠けると見るのである (Briefe III-56, Nr. 479)。

23日朝にこの長文の手紙を認めた後、ヘーゲルは動物園に出かけ、午後は皇帝一家の御成に遭遇してしまっ立ち往生している。ところで、この晩のケルトナートア劇場にかかっていたのはバレエの公演だった。イタリア・オペラはお休みである。そこで、レオポルトシュタット劇場に繰り出して、イグナツ・シュスター (SCHUSTER, Ignaz) なる俳優が演じる笑劇を観た。演目には『偽のプリマドンナ (Die falsche Primadonna)』とか、『劇場の帽子 (Die Hüte im Theater)』などがあるのだが、この日ヘーゲルが観たのは『嘘つきリーゼ (Die schlimme Liesel)』であった。小一時間かかるこの芝居、じつに著にも棒にも引っかからない代物だったようである。それにひきかえ、この後に演じられたアルルカンとコロンビーネの登場する音楽付きのパントマイムは爆笑もので、ありとあらゆる馬鹿騒ぎと流行歌や舞曲のごちゃ混ぜが際限もなく繰り返され、ヘーゲルは、息継ぐ暇もなく2時間半にわたって腹の皮がよじれるまで笑い転げた (Briefe III-58, Nr. 480)²³。同じ宿で知り合った旅行者たちがレオポルトシュタット劇場で笑劇ばかり観ていて、ちっともイタリア・オペラを観ないといって不思議がっていたヘーゲルであったが (Briefe III-55, Nr. 478)、実際に観劇してみると存外面白いのではまってしまったのである。もっとも、最初ヘーゲルがこの劇場に偏見を持っていたのも理由のないことではない。18世紀末のこの劇場は、娼婦の公然たる客引きの場と化していたらしいからである²⁴。

24日午前中はいくつか教会を訪ねてからカール大公の素描と銅版画のコレクションを見る。15万点にも上るコレクションを全部見ることなど当然出来ないが、ミケランジェロからマンテーニャあたりの素描を中心に見学している。その後、王宮の庭園と温室を見、午後はベルベデーレ宮の絵画館を再訪している。この日の夜はケルトナートア劇場でロッシーニの『セヴィリアの理髪師 (Il Barbiere di Siviglia)』の上演があった (Briefe III-58f, Nr. 480)。

『セヴィリアの理髪師』の上演にはヘーゲル

は多大な期待を持っていたようである。もともこの作品を「ロッシーニのフィガロ」と呼んで、モーツァルトの「フィガロ」同様に鼻屑にしていたヘーゲルである。本場の劇場で本物の歌手の手になる公演ということで、意気込んで劇場に乗り込んだのであった。この日のフィガロ役はラブラーシェ、ロジーネ役はフォドール。ヘーゲルは最大級の賛辞で絶賛する。バルトロ役のアムブロージ (AMBROGI, Giuseppe) もよかったし、この日はじめて聴くフランコ (DE FRANCO) もよかった。しかし、合唱とオーケストラのトゥッティはもっとすごくて、あたかもソロの歌声のようにびったりと合っている、と賛嘆する。それも、怒鳴り声になることもなく、苦もなく合わせてしまうのである (Briefe III-59, Nr. 480)。

ヘーゲルはウィーンでのロッシーニ熱を紹介してもいる。聴衆は、歌手が登場しただけで拍手とブラボーの嵐を延々とあびせかけ、一場が終わればまた拍手とブラボーの嵐である。なのに、どうしたわけか、芝居が終わった後にはカーテンコールもブラボーもない、といぶかる。ロッシーニに熱狂している側は、これほどのイタリア・オペラの上演は過去50年間一度もなかったし、これから50年間もないだろう、と賛辞を呈しているが、彼の音楽をこき下ろす人たちもいる (Briefe III-60, Nr. 480)。実際、これが当時のウィーンの聴衆の状況であったようだ²⁵。ヘーゲルはもちろんイタリア・オペラ、特にロッシーニに心酔しているが、「音楽には少々退屈なところもあった」と白状してもいる (Briefe III-60, Nr. 480)。

25日 (土曜) 午前中、ヘーゲルは王宮の図書館を訪ね、30万冊の蔵書に驚き、宝物の展示や骨董の展示を見、午後はプラーターの森へ出かける。夜は再びレオポルトシュタット劇場。この日は『魔法の梨 (Die Zauberbirn)』²⁶と題する笑劇を観ている。この日、ケルトナートア劇場ではイタリア・オペラは上演されていない。それで、レオポルトシュタット劇場へ行くついでに、近くのプラーターに出かけたのであろうか (Briefe III-61, Nr. 481)。

26日は、荒天をおしてウィーンの北の郊外、ヌスドルフ (Nusdorf) とアウガルテン (Augarten)

に出かける。ヌスドルフはベートーヴェンの遺書で有名なハイリゲンシュタット(Heiligenstadt)のさらに北、ドナウ運河がドナウ本流から分岐するあたりで、今でも葡萄畑とワインの醸造所とホイリゲのある田舎の町である。アウガルテンはレオポルトシュタットの北西に隣接する地域で、広大な離宮があった(Briefe III-61, Nr. 481)。

そして、その夜は待ちに待ったモーツァルトの『フィガロの結婚(Le Nozze di Figaro)』である。「ラブラーシュもフォドルもドンツェルリも出る！」(Briefe III-60, Nr. 480)と25日付の書簡でも期待をにじませていたのであるが、ある意味で期待はずれでもあったようだ。

「(イタリア・オペラの中で聴くのなら)実に耳に心地よかったイタリア人歌手の輝かしい技巧ではあるが、モーツァルトの作品のような、より節度のある音楽(gehaltne Musik)の場合には、この技巧を存分に展開する機会はそれほどはないのではなからうか。もっとも、一曲一曲を取り出せば、アリアもデュエットも、とりわけレシタツィーヴォも、完璧な演奏ではあった。レシタツィーヴォなど、真の芸術家にしか生み出すことのできない自然な表出であった」(Briefe III-61, Nr. 481)、と評している。

そして、例によってラブラーシュ、フォドルへの絶賛の言葉が続くのであるが、普段より前の方の客席に陣取ったヘーゲルは、伯爵夫人役のダルダネルリが挙措といい容姿といい、可憐な美女であることにびっくりする。歌には言及なしで、である。そして、ダルダネルリと比べると伯爵役のドンツェルリは見劣りがしたと記している(Briefe III-61f, Nr. 481)。

さて、27日午前中はリヒテンシュタイン侯のコレクションを、午後はツェルニー侯のコレクションを見学し、夜はブルク劇場へ出かける。演目は書簡には記されていない。28日はエステルハーゼ侯のギャラリーとシェーンブルン宮殿とを訪れ、夜はケルトナートア劇場でロッシーニの『コラディーノ(Corradino)』を観る。この日の手紙の中では、10月1日に帰途に着くという予定を変更して、もう少し延ばすと書かれている。もちろん、その理由はもう少しイタリア・オペラを観たいからである(Briefe III

-62, Nr. 481)。

28日に『コラディーノ』を観たヘーゲルは、主役のソプラノ＝ダルダネルリとテノール＝ダーフィットをソロもデュエットも手放しで絶賛する。その上で、ドイツでのロッシーニの不人気について考察する。なぜ、ロッシーニの音楽がドイツ、特にベルリンで酷評されるのかが、今はよくわかった、とヘーゲルは書く。それは、「襦子の布地が御婦人がたのためだけのもので、フォグラのパテが食通のためだけのものであるように、イタリア・オペラはイタリア人の咽喉のためだけに創作されたもの」だからだ。それは「音楽としての音楽」ではなくて、「それ自体が歌」であり、「歌うために全てが作りこまれたもの」である。だから、音楽として独自の価値を持っているような音楽であるのなら、ヴァイオリンで弾いてもいいし、ピアノで弾いてもいいし、どんな楽器で演奏してもいいけれども、「ロッシーニの音楽はただ歌われたときにだけ意味をなすのである」(Briefe III-64, Nr. 481)。

29日は、午前中王宮の図書館で銅版画を見て、午後にはベルベデーレ宮へ行き、それから画家のルス(RUSS, Karl)を訪ね、彼と一緒に天文台へ出かける。その後二度目の『セヴィリアの理髪師』を観にケルトナートア劇場へとおもむく。このときにはもうヘーゲルの趣味は完全にロッシーニに向かっており、モーツァルトの「フィガロ」よりこちらの「フィガロ」の方が好きになってしまっている。ロッシーニの音楽にはもう手放しで感服であり、これが聴けるならヴィーンを立ち去りたくない、とまで書いている(Briefe III-64f, Nr. 481)^{xviii}。

しかし、30日はまたしてもイタリア・オペラのない日であった。ヘーゲルは、午前中、再びリヒテンシュタイン侯のギャラリーを訪れ、それから、ヴィーン市北部のヴェーリング(Währing)にヴィーンで哲学教授職に就いている彼と同郷の学者レムボルト(REMBOLD, Ludwig)を訪ねている。レムボルトはヘーゲルの著作を知らなかった。その後、アウガルテンからプラターへと散策し、このルートの帰結として、夜はレオポルトシュタット劇場に腰を落ち着けることとなる。この日観たのは二度

目の『魔法の梨』(Briefe III-65f., Nr. 481)^{xxx}。この頃になると、「疲れた」という言葉が手紙の中に散見されるようになる。連日、これだけ精力的に街を巡れば、たしかに疲れはするであろう。

月がかわって10月1日。この頃になると、もう一通りの美術品は見、一通りの舞台は観終えたと考えたのであろう。ヘーゲルは、あとはもう一度観、もう一度聴いておだけだ、と書く(Briefe III-66, Nr. 482)。だが、帰りの急行馬車の予約がなかなか取れない。1日は個人コレクションを訪ねたり、ベルベデーレ宮に行ったり、ベルベデーレの近所に住んでいる画家のルスを再訪したりしている。ルスは不在であったが、彼の妻と娘が、ヘーゲルの求めに応じて、所蔵のデューラーの銅版画などを見せてくれた(Briefe III-66f., Nr. 482)。その後、この日はアン・デア・ヴィーン劇場に出かけた。ヘーゲルによれば、この劇場は「1階の栈敷席を欠いてはいるけれど、当地で一番美しい劇場」(Briefe III-67, Nr. 482)^{xxx}である。この日、アン・デア・ヴィーン劇場では1幕ものの笑劇が2つ上演されている。特に、「二番目の芝居は、公爵という称号でフリードリヒ2世が出てきて、それ以外の役もみなプロイセン風の名前とプロイセンの軍服を着て演じられる」(Briefe III-67, Nr. 482)芝居であった。上演ポスターによれば、この日のアン・デア・ヴィーン劇場の演目は『焼け落ちた家(Das abgebrannte Haus)』と『木のサーベル(Der hölzerne Säbel)』の二つである。ケルトナートア劇場でもこの日はバレエの公演である。

2日、ヘーゲルはエステルハーゼ侯のコレクションを再訪する。あいにくこの日は休館日であったにもかかわらず、ベルリンの教授であると名乗ると、侯は、存分に見せて差し上げるようにと従僕に命じた。コレクションを堪能して、昼に一度宿に帰ってから、古代美術館を訪ねる。館長のゾンライトナー(SONNLEITNER)のお招きである。ゾンライトナーは独身だったので、昼食は料理屋でとることとなり、パドヴァの大学教授と3人で食卓を囲む(Briefe III-67, Nr. 482)。『ヘーゲル書簡集』の編者は、このゾンライトナーなる人物をヨゼフ・ゾンライト

ナー(Josef Sonnleitner, 1766-1835)ではないかと推定しているが(Briefe IV/2-277)、そうであるとすれば、ヘーゲルの会っていたのはヴィーン楽友協会の創設者であり、ベートーヴェンに『フィデリオ』初稿のための台本を提供した当の人物であったことになる。さて、こうして午後を過ごして、この夜は久方ぶりにイタリア・オペラを観ることになる。この日の演目はロッシーニの『コルラディーノ(Corradino)』であった。「いとしのダルダネルリの歌声にとろけた」のである(Briefe III-68, Nr. 482)。

3日(日曜)になってようやく帰りの馬車の切符が確保できた。しかし、この馬車は水曜の便であった。つまり、6日早朝までヘーゲルはヴィーンに留まることになったわけである。「早く君の許に帰って、いろいろなことを話してあげたい」のだが、「しかし、もう全部書いてしまったから、話すことが残っていない」とヘーゲルは書く(Briefe III-68, Nr. 483)。たしかに、一連の書簡は膨大な記述ではあった。馬車の予約をすませて、ヘーゲルは宮廷礼拝堂へ向かう。特筆しているのは、少年合唱団の声素晴らしかったことと、皇帝夫妻が臨席していたことである。

3日の夜は、翌4日が皇帝フランツの誕生日にあたっていたので、全ての劇場で『神よ、我等がよき皇帝フランツを護りたまえ(Gott erhalte unsern guten Kaiser Franz)』を合唱することになっていた。このため、この晩のケルトナートア劇場は、通常の7時開演が6時半開演に繰り上がっていた。ところが、チケットに印刷されていた開演時間変更を見落してしまう。いつも通りの7時に劇場に行くと、すでに合唱は『我等がよき皇帝フランツ万歳(Es lebe unsern guten Kaiser Franz)』に移っていた。それから、この日の演目も通常とは異なっていた。まず、『ツェルミーラ』の第一幕、それから、バレエの『プシュケー(Psyche)』が上演された。『ツェルミーラ』を歌ったのはもちろんダルダネルリであり、ドンツェルリであった。これが終わったのが9時で、それからバレエが始まる。バレエの第一幕が終わったのが11時で、中には帰り支度を始める客も出る始末。ヘーゲルは最後まで観たから、やっと夜食にありつけたのは

11時半を回っていた(Briefe III-69f, Nr. 483)^{xxxvii}。

4日は朝から荷造りをして、荷物はあらかた発送してしまった。それで、夜はやはりオペラである。この日が皇帝フランツの誕生日当日である。ケルトナートア劇場はイルミネーションで飾られていたが、あいにくの荒天のため、せっかくの飾り付けも台無しではあった。上演された演目は、まず、昨日に引き続き、イタリア・オペラのスター歌手たち総出演による『神よ、我等がよき皇帝フランツを護りたまえ』の合唱、続いて、フランスものの翻案でドイツ語によるオペラ『雪 (Der Schnee)』、最後が昨日も上演されたバレエの『プシュケー』の第一幕であった。『雪』は、このたびのヴィーン旅行で唯一ヘーゲルが観たドイツ語によるオペラとなる。しかし、ヘーゲルは作品とその演奏とを酷評する。「オーベール (AUBER, Daniel François Esprit) というフランス人の作曲家が書いた低劣な音楽をドイツ人の(貧弱な)咽喉が歌うのである!」。出来は推して知るべし、というのである(Briefe III-70f, Nr. 483)。ヘーゲルは最後の最後まで、徹底して歌手の声を聴いていたのである。

ヴィーン滞在最後となる5日、ヘーゲルは午前中に王宮の図書館を再び訪れる。今度はラファエロとマルク・アントン (ANTON, Marc) を見るためである。ところが、図書館の管理人にチップを要求された。プロイセンの大学教授がケチったと言われると体面にかかわるので払いはしたが、旅の最後にいとも散文的な事件に遭遇した、とヘーゲルは憤慨している。「終わり悪ければ、全て悪し」(Briefe III-72f, Nr. 483)。午後はシュエーンブルン宮へ出かけ、移動動物園を見、庭園と噴水を見て、夜は、この日イタリア・オペラは上演されないので、レオポルトシュタット劇場へと流れた。翌6日早朝、ヘーゲルはヴィーンをあとにする。往路と同じ道筋を逆にたどって、ベルリンへと帰ったのであった(Briefe III-73, Nr. 483)。

5. ケルトナートア劇場の上演ポスター

このときのケルトナートア劇場の上演ポスターを見ると、ヘーゲルの記述がある意味で極めて正確であったことが判明する。例として、

ヘーゲルが通して観た最初の晩である9月21日のポスターを活字で再現しておく(図参照)。元のテキストはフラクトゥーア(ドイツ文字、亀の子文字ともいう)とローマン体を使い分けられているが、そのまま示しても解説は困難であろうから、原文のフラクトゥーアをローマン体で、原文のローマン体をイタリックで再現することにする。

横長のポスターの最上段に日付が示され、それ以下は、左にケルトナートア劇場、右にアン・デア・ヴィーン劇場のその日の演目が示されている。これは、両劇場の支配人がともにドメニコ・バルバーヤであったことの現れであろう。経営母体が同一であるがゆえに、同じ日の公演が同じ1枚のポスターの印刷されて告知されたと考えられる^{xxxviii}。

ケルトナートア劇場の演目は、ロッシーニの『オテルロ』。タイトルの下には「3幕のオペラ・セリア、ロッシーニ氏の音楽」とあり、その下に配役が記されている。ヘーゲルが書簡に書いていたドンツェルリヤフォードルやダーフィトの名前が見える。ここまではイタリア語である。その下に、ドイツ語で、「ドイツ語のリブレットはヴァリスハウサー書店(ホーアー・マルクト543番地)、夜はチケット売り場で、48クロイツァーにてお求めになれます」と書かれ、さらにその下にチケットの料金表が掲載されている。

ついでながらアン・デア・ヴィーン劇場の演目についても触れておくと、この日はドイツ語の笑劇(Lustspiel)が2作品上演されている。もちろんオペラではない。最初がF.L.シュミット(SCHMIDT)なる劇作家によるフランス作品の翻案で1幕の笑劇『話したがっているのは彼だけ(Nur er will sprechen)』の3回目の公演。これに続いて、ヨハン・ランテンシュトラウホ(RANTENSTRAUCH, Johan)なる劇作家の2幕の笑劇『弁護士と地主(Der Jurist und der Bauer)』である。それぞれの題名と作者が大書された後に、配役表が示されている。右の段の一番下には、特別出演の女優や今日の公演には出演していない俳優の名前が並んでいる。そして、最下段に両劇場とも開演が午後7時であることが表示されている。

<p>Dienstag den 21. September 1824</p> <p>K. K. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore. 83^{te} italienische Opern - Vorstellung.</p> <p style="font-size: 2em; font-weight: bold; text-align: center;">OTELLO.</p> <p style="text-align: center;"><i>Opera seria in tre Atti. Musica del Maestro Rossini.</i></p>		<p>K. K. priv. Theater an der Wien. zum dritten Male. Nur er will sprechen. Lustspiel in einem Aufzuge, aus dem Französischen, von F. L. Schmidt.</p> <p style="text-align: center;">Personen.</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr><td>Hurlering</td><td>Hr. Thiel.</td></tr> <tr><td>Dillert, sein Freund</td><td>Hr. Mayerhofer.</td></tr> <tr><td>Madame Dillert</td><td>Mad. Müller.</td></tr> <tr><td>Amalie, ihre Tochter</td><td>Dlle. Wirdisch.</td></tr> <tr><td>Schiffskapitain Keuler</td><td>Hr. Posinger.</td></tr> <tr><td>Valentin, Dillerts Bedienter</td><td>Hr. Tomaselli.</td></tr> <tr><td>Fein, Hurlerings Bedienter</td><td>Hr. Weber.</td></tr> </table>		Hurlering	Hr. Thiel.	Dillert, sein Freund	Hr. Mayerhofer.	Madame Dillert	Mad. Müller.	Amalie, ihre Tochter	Dlle. Wirdisch.	Schiffskapitain Keuler	Hr. Posinger.	Valentin, Dillerts Bedienter	Hr. Tomaselli.	Fein, Hurlerings Bedienter	Hr. Weber.																										
Hurlering	Hr. Thiel.																																										
Dillert, sein Freund	Hr. Mayerhofer.																																										
Madame Dillert	Mad. Müller.																																										
Amalie, ihre Tochter	Dlle. Wirdisch.																																										
Schiffskapitain Keuler	Hr. Posinger.																																										
Valentin, Dillerts Bedienter	Hr. Tomaselli.																																										
Fein, Hurlerings Bedienter	Hr. Weber.																																										
<p style="text-align: center;">Personaggi.</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr><td><i>Otello, Africano al servizio di Venezia</i></td><td><i>Sign. Donzelli.</i></td></tr> <tr><td><i>Desdemona, sposa occulta di Otello, figlia di Elmira</i></td><td><i>Signa. Fodor-Matvielle.</i></td></tr> <tr><td><i>Elmira</i></td><td><i>Sign. Botticelli.</i></td></tr> <tr><td><i>Rodrigo, figlio del Doge</i></td><td><i>Sign. David.</i></td></tr> <tr><td><i>Jago, amico di Rodrigo</i></td><td><i>Sign. Ciccimarra.</i></td></tr> <tr><td><i>Emilia, confidente di Desdemona</i></td><td><i>Signa. Unger.</i></td></tr> <tr><td><i>Iucio, confidente di Otello</i></td><td><i>Sign. Rauscher.</i></td></tr> <tr><td><i>Doge</i></td><td><i>Sign. Fischer.</i></td></tr> <tr><td><i>Sensarri. Segnaci di Otello. Danzelle del seguito di Desdemona. Popolo.</i></td><td></td></tr> </table> <p style="text-align: center;"><i>L'azione è in Venezia.</i></p>		<i>Otello, Africano al servizio di Venezia</i>	<i>Sign. Donzelli.</i>	<i>Desdemona, sposa occulta di Otello, figlia di Elmira</i>	<i>Signa. Fodor-Matvielle.</i>	<i>Elmira</i>	<i>Sign. Botticelli.</i>	<i>Rodrigo, figlio del Doge</i>	<i>Sign. David.</i>	<i>Jago, amico di Rodrigo</i>	<i>Sign. Ciccimarra.</i>	<i>Emilia, confidente di Desdemona</i>	<i>Signa. Unger.</i>	<i>Iucio, confidente di Otello</i>	<i>Sign. Rauscher.</i>	<i>Doge</i>	<i>Sign. Fischer.</i>	<i>Sensarri. Segnaci di Otello. Danzelle del seguito di Desdemona. Popolo.</i>		<p style="text-align: center;">Hierauf - Der Jurist und der Bauer. Lustspiel in zwey Aufzügen, von Johan Rantenstrauch.</p> <p style="text-align: center;">Personen.</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr><td>Lanzens, Advokaten</td><td>Hr. Fischer.</td></tr> <tr><td>Geyer, Advokaten</td><td>Hr. Palmer.</td></tr> <tr><td>Fettig, Lanzens Schreiber</td><td>Hr. Thiel.</td></tr> <tr><td>Catharine, Lanzens Haushälterinn</td><td>Mad. Möller.</td></tr> <tr><td>Künz, Bnuern</td><td>Hr. Mayerhofer.</td></tr> <tr><td>Knebel, Bauern</td><td>Hr. Renner.</td></tr> <tr><td>Rosine, Künzens Tochter</td><td>Mad. Thiel.</td></tr> <tr><td>Rost, ein Pächter, Künzens Schwager</td><td>Hr. La Roche.</td></tr> <tr><td>Trübler, ein Rechenmeister</td><td>Hr. Wille.</td></tr> <tr><td>Michel, Künzens Knecht</td><td>Hr. Tomaselli.</td></tr> <tr><td>Puffer, ein Amtsknecht</td><td>Hr. Müller.</td></tr> </table> <p style="text-align: center;">Mad. Thiel wird die Ehre haben, obige Rolle zu geben Herr Demmer und Mad. Palmer sind unpäßlich.</p>		Lanzens, Advokaten	Hr. Fischer.	Geyer, Advokaten	Hr. Palmer.	Fettig, Lanzens Schreiber	Hr. Thiel.	Catharine, Lanzens Haushälterinn	Mad. Möller.	Künz, Bnuern	Hr. Mayerhofer.	Knebel, Bauern	Hr. Renner.	Rosine, Künzens Tochter	Mad. Thiel.	Rost, ein Pächter, Künzens Schwager	Hr. La Roche.	Trübler, ein Rechenmeister	Hr. Wille.	Michel, Künzens Knecht	Hr. Tomaselli.	Puffer, ein Amtsknecht	Hr. Müller.
<i>Otello, Africano al servizio di Venezia</i>	<i>Sign. Donzelli.</i>																																										
<i>Desdemona, sposa occulta di Otello, figlia di Elmira</i>	<i>Signa. Fodor-Matvielle.</i>																																										
<i>Elmira</i>	<i>Sign. Botticelli.</i>																																										
<i>Rodrigo, figlio del Doge</i>	<i>Sign. David.</i>																																										
<i>Jago, amico di Rodrigo</i>	<i>Sign. Ciccimarra.</i>																																										
<i>Emilia, confidente di Desdemona</i>	<i>Signa. Unger.</i>																																										
<i>Iucio, confidente di Otello</i>	<i>Sign. Rauscher.</i>																																										
<i>Doge</i>	<i>Sign. Fischer.</i>																																										
<i>Sensarri. Segnaci di Otello. Danzelle del seguito di Desdemona. Popolo.</i>																																											
Lanzens, Advokaten	Hr. Fischer.																																										
Geyer, Advokaten	Hr. Palmer.																																										
Fettig, Lanzens Schreiber	Hr. Thiel.																																										
Catharine, Lanzens Haushälterinn	Mad. Möller.																																										
Künz, Bnuern	Hr. Mayerhofer.																																										
Knebel, Bauern	Hr. Renner.																																										
Rosine, Künzens Tochter	Mad. Thiel.																																										
Rost, ein Pächter, Künzens Schwager	Hr. La Roche.																																										
Trübler, ein Rechenmeister	Hr. Wille.																																										
Michel, Künzens Knecht	Hr. Tomaselli.																																										
Puffer, ein Amtsknecht	Hr. Müller.																																										
<p>Die deutschen Textbücher sind in der Wellhansschen Buchhandlung (am hohen Markt No. 543) und Abends an der Casse für 48 kr. zu haben.</p>																																											
<p>Preise in Conventions-Münze.</p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr><td>Eine Loge</td><td>16 fl.</td><td>-- kr.</td></tr> <tr><td>Ein gesperrter Sitz im Parterre und Gallerie</td><td>2 fl.</td><td>24 kr.</td></tr> <tr><td>Ein gesperrter Sitz im vierten Stock</td><td>1 fl.</td><td>36 kr.</td></tr> <tr><td>Eintritt ins Parterre und Gallerie</td><td>1 fl.</td><td>20 kr.</td></tr> <tr><td>Eintritt im vierten Stock</td><td>1 fl.</td><td>-- kr.</td></tr> <tr><td>Eintritt im fünften Stock</td><td>-- fl.</td><td>30 kr.</td></tr> </table>				Eine Loge	16 fl.	-- kr.	Ein gesperrter Sitz im Parterre und Gallerie	2 fl.	24 kr.	Ein gesperrter Sitz im vierten Stock	1 fl.	36 kr.	Eintritt ins Parterre und Gallerie	1 fl.	20 kr.	Eintritt im vierten Stock	1 fl.	-- kr.	Eintritt im fünften Stock	-- fl.	30 kr.																						
Eine Loge	16 fl.	-- kr.																																									
Ein gesperrter Sitz im Parterre und Gallerie	2 fl.	24 kr.																																									
Ein gesperrter Sitz im vierten Stock	1 fl.	36 kr.																																									
Eintritt ins Parterre und Gallerie	1 fl.	20 kr.																																									
Eintritt im vierten Stock	1 fl.	-- kr.																																									
Eintritt im fünften Stock	-- fl.	30 kr.																																									
<p>Der Anfang ist um 7 Uhr.</p>																																											

図 1824年9月21日の上演ポスター

興味深いのは、イタリア・オペラのタイトルと配役はローマン体で印刷され、それ以外はフラクトゥアで印刷されていることである。しかし、「ドイツ語ないしはドイツ人名がドイツ文字で」ということではない。イタリア・オペラの配役表の中にはドイツ人歌手らしき人物の名前も出てくるが、これもローマン体で印刷されているし、アン・デア・ヴィーン劇場のドイツ語による笑劇の配役中に見られるイタリア人らしき名前もフラクトゥアで印刷されている。

参考までに9月30日のポスターを見ると、ケルントナートア劇場では『妖精と騎士 (Die Fee und der Ritter)』というバレエが上演され、アン・デア・ヴィーン劇場ではシラーの『ヴィルヘルム・テル (Wilhelm Tell)』が上演されている。ドイツ人がドイツ語で演じる演劇についての記述がフラクトゥアで印刷されているのはもちろんであるが、イタリア人ダンサーの名前も多数見えるバレエについての記述もフラクトゥアである。このバレエの音楽はどうかと

いうと、ロッシーニとパツィーニ (Paccini) とロマーニ (Romani) という3人のイタリア人作曲家の作品の寄せ集めである。にもかかわらず、これらの作曲家名の表記もフラクトゥアである。結局、30日のポスターでローマン体が使われているのは、翌日の予告として掲載されたイタリア・オペラのタイトル情報と主役を務めるダーフィトの名前だけである。

このことが示しているのは、イタリア・オペラ公演と銘打って上演されたイタリア人主体の歌手によるイタリア語によるオペラについてのみ、ローマン体になっているということである。これに倣えば、この劇場でイタリア人たちが主体で上演されるモーツァルトの『フィガロの結婚』もイタリア・オペラであることになる。事実、ヘーゲルも観た9月26日の公演での扱ひもそうになっている。イタリア・オペラに出演している限りで、ドイツ人であれイタリア人であれ、名前はローマン体で書かれ、それ以外の演目に出演するならば、同一人物であってもその名

前はドイツ文字で記されることになる。

ケルトナートア劇場のチケット料金表が示されているのも興味深い。ただし、これはイタリア・オペラの場合だけで、ドイツものやバレエの公演の場合には料金表がない。つまり、通常は「定価」であり、イタリア・オペラは「特別料金」であったことになる。

ハンスンは1823年のウィーンの上記5つの劇場のチケット料金の一覧を示している^{xxxviii}。それによれば、レオポルトシュタット劇場とヨーゼフシュタット劇場はほぼ同じ料金で、平土間の予約席が36クロイツァー、自由席で24クロイツァー、上階になるにしたがって安くなり、最上階（5階）の天井桟敷では7クロイツァーであった。桟敷席をボックスごと買うと、レオポルトシュタット劇場で3フロリン12クロイツァー、ヨーゼフシュタット劇場で4フロリン24クロイツァーである。ボックス1つで6人程度の席があるはずである。アン・デア・ウィーン劇場は若干高く、平土間の予約席で48クロイツァー、自由席で30クロイツァー、ここでも上階になるにしたがって安くなり、最上階（6階）の天井桟敷は8クロイツァーである。桟敷席のボックス買いでは5フロリンになる。ブルク劇場はこれらと比べると指定席では3倍近い料金であるが、平土間以外は全て自由席であったらしい。最上階（5階）の天井桟敷は20クロイツァー、桟敷席の1ボックスは5フロリンである。

問題はケルトナートア劇場の料金である。ハンスンによれば、ドイツものとイタリアもので料金に違いがあり、イタリアものの方が格段に高額である。ドイツもの場合はブルク劇場の料金とはほぼ同じであるが、平土間以外にも予約席がある分、若干高額になっている。桟敷席1ボックスは8フロリンである。しかし、イタリアもの場合は、平土間には自由席はなく、予約席で2フロリン20クロイツァー、最上階（6階）の天井桟敷でさえ24クロイツァーもした。桟敷席1ボックスは何と20フロリンである。

しかし、これは1823年の値段である。上演ポスターに記載されている金額は、記載の方法がハンスンの記述方法と異なるので単純には比較できないが、桟敷席1ボックスで16フロリン、平土間の予約席で2フロリン24クロイツァー、

5階の予約席で1フロリン36クロイツァー、自由席は1フロリンから1フロリン20クロイツァー、6階の天井桟敷で30クロイツァーという数字がポスターから読める。全体に、前年より若干値上がりしているが、桟敷席1ボックスの値段が相当安くなっている。

ヘーゲルは、9月26日のモーツァルトの『フィガロの結婚』の上演では「前の方で観た」と書いている(Briefe III-61, Nr. 481)。平土間の前の方で観たのであろう。それで、「ダルダネルリは美人だ」と舞い上がったのである。当時のウィーンでは、音楽院の音楽教授で年収1000フロリン、若い大学講師で400フロリンというところであろうか。ヘーゲルは毎晩2万円を超えるチケットを買っていたことになる。

さて、上演ポスターからヘーゲル滞在中のケルトナートア劇場の演目を一覧表にすると、以下の通りである。このうち、イタリア・オペラをイタリックで示すとともに、ヘーゲルがケルトナートア劇場に足を運んだ日の演目をボールドで示すことにする。

9/20

・ ドラリーチェ *Doralice* (Mercadante 作曲)

出演: Eckerlin / Rubini / Lablache / Donzelli / Preisinger / Rauscher

9/21

・ オテルロ *Otello* (Rossinisa 作曲)

出演: Donzelli / Fodor / Botticelli / David / Ciccimarra / Unger / Rauscher / Fischer

9/22

・ ツェルミーラ *Zelmira* (Rossini 作曲)

出演: Ambroggi / Dardanelli / David / Donzelli / Eckerlin / Botticelli / Rauscher / Preisinger

9/23

・ 手形証書 *Der Wechslerbrief* (Bochsa 作曲)

歌芝居 (出演者は不明)

・ 妖精と騎士 *Die Fee und der Ritter*

(Rossini, Paccini & Romani 作曲)

バレエ

註: この日ヘーゲルはレオポルトシュタット劇場にて観劇。

9/24

- ・セヴィリアの理髪師 *Il Barbiere di Siviglia*
(Rossini 作曲)
出演: Donzelli / Ambrogi / Fodor / De Franco /
Unger / Lablache / Rauscher / Dirzka

9/25

- ・手形証書 Der Wechslerbrief (Bochsa 作曲)
歌芝居 (Singspiel) 出演者は不明
- ・妖精と騎士 Die Fee und der Ritter
(Rossini, Paccini, Romani 作曲)
バレエ
註: この日もヘーゲルはレオポルトシュタ
ット劇場にて観劇。

9/26

- ・フィガロの結婚 *Le Nozze di Figaro*
(Mozart 作曲)
出演: Donzelli / Dardanelli / Fodor / Lablache
/ Unger / Vogel / Ambrogi / Ciccimarra /
Rauscher / Teimer / Bassi

9/27

- ・手形証書 Der Wechslerbrief (Bochsa 作曲)
歌芝居 (Singspiel) 出演者は不明
- ・妖精と騎士 Die Fee und der Ritter
(Rossini, Paccini, Romani 作曲) バレエ
註: この日ヘーゲルはブルク劇場にて観劇。

9/28

- ・コルラディーノ *Corradino* (Rossini 作曲)
出演: Dardanelli / David / Ambrogi / Bassi /
Unger / Preisinger / Eckerlin / Rauscher

9/29

- ・セヴィリアの理髪師 *Il Barbiere di Siviglia*
(Rossini 作曲)
出演: Donzelli / Ambrogi / Fodor / De Franco /
Unger / Lablache / Rauscher / Dirzka

9/30

- ・手形証書 Der Wechslerbrief (Bochsa 作曲)
歌芝居 (出演者は不明)
- ・妖精と騎士 Die Fee und der Ritter
(Rossini, Paccini & Romani 作曲)
バレエ
註: この日ヘーゲルはレオポルトシュタッ
ト劇場にて3度目の観劇。

10/1

- ・金獅子 Zum goldenen Löwen

(Ignaz Ritter von Seyfried 作曲)

歌芝居 (出演者は不明)

- ・青髭 Der Blaubart (複数作曲家の音楽)

バレエ

注: 前日の予告ではこの日、ロッシーニの
『エジプトのモーゼ Mose in Egitto』の
ヴィーン初演が行なわれるはずであった
が、フォードルの突然の不調のため、上
演は延期された。この作品の初演が実際
に行なわれたのは、ヘーゲルがヴィーン
を発った10月6日の夜。なお、ポスター
によれば、最初に上演された歌芝居の作
曲者ザイフリート (SEYFRIED, Ignoz
Ritter von) はアン・デア・ヴィーン劇
場の楽長である。この日ヘーゲルはアン
・デア・ヴィーン劇場にて観劇。

10/2

- ・コルラディーノ *Corradino* (Rossini 作曲)
出演: Dardanelli / David / Ambrogi / Bassi /
Unger / Preisinger / Eckerlin / Rauscher

10/3

- ・皇帝を讃える合唱
- ・ツェルミーラ *Zelmira* 第一幕 (Rossini 作曲)
出演: Ambrogi / Dardanelli / David / Donzelli /
Eckerlin / Botticelli / Rauscher / Preisinger
- ・プシューケー *Psyche*
(Rossini, Graf v. Gallenberg & Romani 作曲)

バレエ

10/4

- ・皇帝を讃える合唱
- ・雪 Der Schnee (Auber 作曲)
ドイツ語によるオペラ
出演: Fischer / Unger / Forn / Haitzinger
/ Rauscher / Sontag / Heldenreich /
Preisinger / Prinz

- ・プシューケー *Psyche* 第一幕
(Rossini, Graf v. Gallenberg, Romani 作曲)

バレエ

10/5

- ・手形証書 Der Wechslerbrief (Bochsa 作曲)
歌芝居 (Singspiel) 出演者は不明
- ・妖精と騎士 Die Fee und der Ritter
(Rossini, Paccini & Romani 作曲)

バレエ

註：この日もヘーゲルはレオポルトシュタット劇場にて観劇。

こうしてみると、ヘーゲルがケルトナートア劇場へ足を運んでいるのは、もっぱらイタリア・オペラの上演を観るためだけであり、ドイツ語によるオペラを観たのは10月4日の夜、ただ一晩だけであったことがわかる。それ以外の晩は、レオポルトシュタット劇場へ4回、アン・デア・ヴィーン劇場へ1回、ブルク劇場へ1回、足を運んでいるが、これらの劇場で観ているのはみな芝居である。それ以外はすべてオペラであり、それも1例を除いてイタリア・オペラであるのであるから、彼の旅の目的が、もっぱらイタリア・オペラ見物であり、とりわけロッシェニを聴くことであったといつてよい。オペラを見ている10回のうち、1回はドイツ語のものであったが、9回はイタリア語であり、そのうちの7回がロッシェニで、それ以外はメルカダンテとモーツァルトが1回ずつであるからだ。もっとも、9月から10月にかけてのポスターを通読する限り、この間アン・デア・ヴィーン劇場ではほとんどオペラを上演しておらず、ケルトナートア劇場ではロッシェニの作品を中心に、それが休みの日は毎回同じバレエと同じ歌芝居の組み合わせをつなぎとして繰り返し上演してただけであるから、オペラを集中的に観ようとする、どうしてもこのような選択になるのである。それでも飽きずにロッシェニを聴き続けているということ自体が、やはり、ヘーゲルのロッシェニ好きを物語っているといつてよい。

ヘーゲルがヴィーンを発った日の夜、ケルトナートア劇場では、上演が延期になっていたロッシェニの『エジプトのモーゼ (Mose in Egitto)』のヴィーン初演が行われている。そしてその翌日である7日には、ヴェーバーの『魔弾の射手 (Der Freyschütz)』が上演されることになっていた。ヘーゲルの懐具合にまだ余裕があって、滞在をさらに引き伸ばすことができたなら、あるいは、馬車の予約が取れなくなっておもヴィーンに足止めを食らうことになったなら、ヘーゲルはどうしたであろうか。6日のロッシェニは観たであろうけれども、7日のヴェ

ーバーはご遠慮させていただいて、レオポルトシュタットあたりで笑劇を楽しんでいたのではないかと想像できる。実のところ、ヘーゲルはドレスデンのテイク邸でかつてヴェーバーと会っている (Briefe II-490, Nr. 402への註)。そして、ヴェーバーはおそらく確実に、1824年の10月初めにはヴィーンにいたはずである。書簡ではそのヴェーバーにはまったく言及していない。ベートーヴェンの第九が初演されたその数ヵ月後にその同じ街を訪ねながら、しかも、そのベートーヴェンに『フィデリオ』初稿の台本を提供した元宮廷劇場支配人と食事を共にしていながら、そのベートーヴェンについても何の言及もない。要するに、ヘーゲルはそのように音楽を聴き、オペラを観ていたのである。

6. イタリア・オペラとドイツ・オペラ

ハンスンは、1824年にヴィーンで上演されたオペラとして、26の作品を挙げているが^{xxx}、この中には、ヘーゲルが観た作品のほとんどが含まれていない。それもそのはずで、このリストが示しているのは、その年にヴィーンで初演または新演出でブルミエ上演されたものだけだからである。しかし、同じく初演またはブルミエ上演された作品をリストアップしているパウアーの一覧ではどうなっているかという、こちらでは1824年上演の作品として43作品がリストアップされているのである^{xxxii}。この数字の違いには、そもそも何をもって「オペラ・オペレッタ」と定義するかという問題が潜んでいる。

ハンスンの著書は劇付帯音楽等についても論じているのであるが、この一覧に関して言えば、劇付帯音楽はおろか、歌芝居 (Singspiel) もメロドラマ (Melodrama) と題された作品も除外して、もっぱら「オペラ・オペレッタ」と称する作品のみを取り上げているものようである。これに反して、ハンスンの典拠ともなっているパウアーのリストは、宗教的内容を持った作品と劇付帯音楽は排除しながら、音楽を伴った世俗的な内容の作品は全てリストアップしている^{xxxiii}。ここに両者の違いがある。

しかし、この違いは大きい。ハンスンはリストアップした26作品のほとんどがイタリアものか、あるいはフランスものの翻案であると指摘

するが^{xxxiii}、歌芝居 (Singspiel) を排除すれば、どうしてもそうならざるを得ない。なぜなら、伝統的なドイツのオペラないしはそれに準ずる作品ジャンルは、そもそもが歌芝居であるからである。

通常、イタリア・オペラとは、全曲がイタリア語の歌とレシタティーヴォと管弦楽で通して作曲されているものを指す。フランス・オペラはこのイタリア・オペラの影響下に発達したけれども、伝統的に、必ずバレエを含んでいる。これに対してドイツ・オペラはドイツ語による歌芝居 (Singspiel) であり、歌と歌の間にはレシタティーヴォではなく、散文の台詞が入る。イタリア・オペラとドイツ・オペラはそもそも構造が異なっているのである。モーツァルトの『フィガロの結婚』も『ドン・ジョヴァンニ (Don Giovanni)』も、イタリア語で歌われるだけでなく、イタリア・オペラの形式に則っている。ところが、同じモーツァルトでもドイツ語による『魔笛』や、ベートーヴェンの『フィデリオ (Fidelio)』、ウェーバーの『魔弾の射手』は、単にドイツ語で歌われるだけではなく、歌と歌の間には台詞があり、形式上は Singspiel である。とりわけ、『魔弾の射手』の場合、筋書きの上では最も重要な第2幕第4場の狼谷の場面では、オーケストラの音楽の上でほとんど台詞ばかりで芝居が展開される。歌芝居ですらなく、なっているのである^{xxxiv}。

だが、ヘーゲルはそうした音楽理論上の前提に立ってロッシーニを聴いていたわけではない。たとえば、10月4日にケルトナートア劇場で上演された『雪 (Der Schnee)』を、ヘーゲルは「ドイツのオペラ (deutsche Oper)」(Briefe III-71, Nr. 483) と言うが、もともとはフランスの作品であるから、イタリア・オペラと同じく通して作曲され、かつバレエを含むような構造をもっていたはずだ。これをしも「ドイツのオペラ」と言うのなら、それは、せいぜいが「ドイツ語の歌詞によるオペラ」という意味にしかならない。そして、これと正確に対応させるとすれば、「イタリアのオペラ (italienische Oper)」も、「イタリア語の歌詞によるオペラ」ということになるしかない。ここでは、音楽それ自体の構造はまったく問題になっていないの

である。

だが、イタリア語で歌われてさえいけばイタリア・オペラだと、ヘーゲルが極めて単純に理解していたのかというと、そうでもない。9月26日のモーツァルトの『フィガロの結婚』についてのヘーゲルのコメントには、期待が多少は裏切られたといった口調で、モーツァルトの作品にはイタリア人歌手の輝かしい技巧を発揮できる余地がないのでは……と書かれていた。モーツァルトの音楽は、ロッシーニのそれと比べると「より節度のある音楽」で、こういった音楽は技巧でもって飾るというわけにはいかない。このように理解しつつ、ヘーゲルはそれでもロッシーニの「フィガロ」の方を好きになるわけである (Briefe III-61, Nr. 481)。

問題になっているのは、イタリア人歌手の声であり、声の技巧である。この「声」と「技巧」を生かすことのできるイタリア語のテキストで歌われるオペラ、それが、ヘーゲルにとっての「イタリア・オペラ」である、と言うことができる。そうであるから、音楽としての内容の点で「節度ある」ものであるモーツァルトの「フィガロ」は、音楽の構造としても、テキストがイタリア語である点でも、十分に「イタリア・オペラ」であるにもかかわらず、ヘーゲルにとってはあまり満足のいくものではなかった、と見るべきだろう。膨大な書簡のなかで評されているのは、ソプラノの某の声の素晴らしさであり技巧であり、テノールの、あるいはバスの某の豊かな声であって、それ以外の批評は一切ない。ヘーゲルは、歌手の声を聴きに足繁く劇場に通っていたのである。

そういうヘーゲルにとっては、オペラの筋書きであるとか歌詞の文学的内容であるとかは、どうでもよいことであった。ロッシーニの音楽は、ここヴィーンのみならず、当時全ヨーロッパでもはやされていた。彼のオペラはベルリンでもパリでも上演されていたのである。だから、芝居の内容はオペラ通には周知のことであつたろう。ゆえに、書簡の中にテキストの文学的内容に関しての記述が一切ないのはそれが周知のことだからだ、という解釈も確かにありえる。だが、書簡の中には、歌詞のこの部分のテキストが、このような声と技巧でこのように歌

われるのが素晴らしいのだ、といった評価すら一切ない。むしろ、ヘーゲルは歌詞には無関心なのだ。周知だから書かないのではなく、関心がないから書かないのである。これはすなわち、ヘーゲルにとっては、イタリア人歌手の声や技巧が歌詞とはまるで無関係である、ということに他ならない。歌手の声を聴きに劇場に行くとはこういうことだ。ヘーゲルは声を聴いているのであって、歌を聴いているのではないのである。

しかし、これは文学的なテキストを伴った「歌」という音楽を聴く態度として正当なものだろうか。むしろ、純粹器楽曲を聴く態度にこそふさわしいのではないだろうか。だが、楽典に精通していないヘーゲルは純粹器楽曲が苦手なのである。

7. 美学体系における音楽とオペラの位置づけ

ところで、ヘーゲルの美学体系の中では、音楽やオペラはいかなる位置づけを持つのであろうか。

弟子のホトー (Hotho) の編集になるヘーゲルの『美学講義』において、音楽は、主観的内面性の表現であるロマン的芸術に属するものとされる。ロマン的芸術の第一段階は、直観的可視性にもとづく絵画であり、第三段階は言語に媒介された詩である。音楽はこれら両者の中間にあって、音の抽象的で形式的な組み立てによって主観的な内面性を表現する芸術とされる。人間の主観的内面性は、まずは目に見える具象的な具体性をもって、絵画として表現される。これが音楽の場合、音という抽象的な媒介に取って代わられることで、目に見えないものをも表現できることになる。しかし、それは抽象的であるが故に、哲学的な要請としては克服されなくてはならない。言語によって媒介されることで、詩(ないしは文学)において主観的な内面性はそれにふさわしい表現を獲得する、ということになる (SK15-131~137参照)。

しかし、音楽がいかに抽象的であるとはいえ、音楽がそもそもは人の声によって歌われた「歌」であったのであるから、この芸術形式はその最初からして、言葉と結びついている。音楽という抽象的なものを理解するすべとして、

歌詞という文学的テキストに依拠することが行なわれる。歌とは、「音楽の精神的な内容が、単に抽象的な内面性という形で、つまり主観的な感情として捉えられるのではなく、この内容が、表象によって形作られ言葉によって把握された音楽の運動の中へと入り込んでくる」(SK15-190f.) ような音楽である。この場合、音楽は詩のテキストに随伴している。そこで、ヘーゲルはこれを「随伴音楽 (begleitende Musik)」(SK15-195ff.) と呼ぶ。通常の音楽用語では Begleitung とは独唱や合唱、あるいは器楽の独奏曲に対するピアノ等による「伴奏」のことをさすが、それは主旋律に対する和声的な「伴奏」である。しかし、ヘーゲルの用語では、音楽が詩に begleiten しているのである。一方、この対極にあるのは、純粹に音楽的な手段だけで独立した「自立的音楽 (selbständige Musik)」(SK15-213ff.) である。

両者はさしあたっては「声楽と器楽」(SK15-191) の違いとして現れてくるが、これを、使われている手段が人の声か楽器かという違いである、と考えてはならない。そうであるなら、声楽が詩のテキストを歌っているということの意味がなくなるからである。だから、詩の言葉と音楽とが密接に関連しているのではなくてはならない。とはいえ、詩が文学として立派なものであってもならない。そうになってしまうと、今度は逆に音楽は余計なものになってしまうからである。したがって、詩と音楽との密接な関係を追及した、ヘーゲルの同時代人であるシューベルト (SCHUBERT, Franz) の行き方は、ヘーゲルの主張とは異なったものであった。ヘーゲルの観点からするなら、ゲーテ (GOETHE, Johann Wolfgang von) の詩はそれ自体ですでに完成しているのであるから、それに音楽をつけるなどということは余計なことではかない。「詩に随伴する音楽」であるとはいっても、音楽が余計物であってはならない。むしろ、「テキストが音楽に奉仕しているのであって、テキストは、作曲家が選んだ作品の特定の対象(テーマ)に対して、それにふさわしい表象をあてがう、という以上の正当性をもたない」(SK15-192)。つまり、音楽がテキストに随伴しているとしか読めない begleitende Musik という表

現ではあるが、実際のところはテキストが音楽に随伴しているのではなくてはならないのである。

それゆえ、「歌曲 (Lieder) やオペラのアリア、オラトリオのテキスト等は、詩としての出来という点では貧弱でもほどほどの代物でも充分である。音楽家に活躍の余地を与えるためには、詩人は詩人としての評価を求めてはならない」(SK15-147)。このように考えるヘーゲルが、イタリア・オペラの筋書きや歌詞の文学的内容に関して一言も記述していないのも、当然である。これらに関心がないだけではなく、そもそもたいした価値を認めていないのである。

モーツァルトの『魔笛 (Die Zauberflöte)』の台本をヘーゲルが評価するのもこの点である。「『魔笛』のテキストは惨憺たる代物だが、この駄作はオペラの台本としては賞賛に値する、といった馬鹿話をしばしば耳にしはしないだろうか。シカネーダー (SCHIKANEDER, Emanuel) はありとあらゆる馬鹿馬鹿しい作品、幻想的な作品、月並みな作品を物した後で、この台本において正鵠を射たのである。(この台本の中に登場する) 夜の王国であるとか、夜の女王であるとか、太陽の国、あるいは秘儀であるとか、聖別であるとか、愛や試練や、これに伴う一般には立派なものだとされるような凡庸な道徳といった形象——これら全ては、音楽のもつ深さ、その魅力的な美しさ、その魂とあいまって、聴く者の想像力を広げ、かつ満たし、心を暖めてくれるのである」(SK15-147)。要するに、「文学的には駄作だがオペラの台本としては良い」のではなくて、「文学的に駄作であるからこそ最高の台本なのだ」というのである。台本は荒唐無稽でない程度で音楽に素材を提供するだけでよい。『魔笛』ではこのバランスが絶妙なのである。「合理的連関からはかけ離れた奇跡的なものや空想的なものや童話的なもの」(SK15-517f.) に満ち満ちたシカネーダーの「お粗末な」台本だからこそ、モーツァルトの音楽によって芸術的な完成を見るのである。

音楽は必然的に演奏を伴う。詩人が作曲家に活躍の余地を与えなくてはならないように、作曲家もまた、歌手に活躍の余地を与えなくてはならない。この点でもロッシェニは評価される。

ヘーゲルは言う。「イタリア・オペラでは歌手に多くの裁量が許されている。特に装飾音においてはそうだ」(SK15-220)。一般には「ロッシェニは歌手たちの負担を軽減させていると言われるが、それは一面の真理に過ぎない。ロッシェニは歌手たちの自立的で音楽的な天才の働きを繰り返して求めているのであるから、むしろ歌手たちの負担は重くなっているともいえる」(SK15-220)。だから、オペラの上演はそのたびごとに新たな芸術の創造となる。ロッシェニの舞台を見る者は、「そこに芸術作品を見るだけではなく、まさに目の前で実際に芸術が創造されているのを見る」(SK15-220) ののである。こうした評価は、妻宛の書簡に記された Künstler, Compositeurs (Briefe III-56, Nr. 479) という賛辞の延長線上にある。歌手は単に楽譜に指定された音楽を歌っているのではなく、まさに舞台の上でロッシェニの音楽に乗せて、自らの音楽を創造しているのである。

8. 音楽体験と美学体系との相克

しかし、実際の音楽体験が美学体系をはみ出していることの方が、問題としては重要である。オペラ三昧の音楽体験を通してヘーゲルが聴いていたのは、歌というよりは歌手の声であり、その技巧であった。この場合、歌われているテキストはヘーゲルの眼中にはなかった。そうであるなら、このように聴かれた声楽は、もはや随伴音楽 = begleitende Musik ではなく、音楽的な形象のみで構成された自立的音楽と大差はない。ヘーゲルは声楽を器楽曲として、歌手の声を一種の楽器として聴いていたのではあるまいか。この結論が正しいなら、彼の音楽体験は自らの美学体系をはみ出してしまっていることになる。

なるほど、ヘーゲルの言うとおり、音楽には絵画的な具象性も言語的な具体性もない。しかし、音楽には、「聴く」ことによってしか手に入れられない音楽固有の具体性があるのではあるまいか。ヘーゲルが苦手とする自立的音楽 = 純粹器楽曲は、ヘーゲルにはとても「具体的」とは思えない音楽的形象を用いて組み立てられたものであった。これを「具体的」と聴くには、音楽通でなくてはならない、とヘーゲルは考え

る。しかし、ヘーゲルのイタリア・オペラの聴き方は、随伴音楽をテキストを手がかりに聴くといった聴き方では到底ない。むしろ、この聴き方は、自分では苦手と思いついでいる純粹器楽曲の聴き方に近い。ヘーゲルはイタリア・オペラの中に、それとは気づかないうちに、音楽固有の「具体性」を聴いてしまっていたのである。この時点で、ヘーゲルの音楽体験は明確に美学体系をはみ出してしまっているのである。

しかし、我々は21世紀初頭の現在から200年前のヘーゲルのオペラ三昧を見ているのだということをおぼえてはなるまい。ヘーゲルの知らないその後の音楽史の展開から振り返れば（建築史、絵画史、文学史等の観点でも同じことが言えるのだが）、ヘーゲルが「つい最近になって発達を遂げたもの」(SK15-176)としてあまり重きを置かなかった純粹器楽曲こそが、19世紀の音楽史の主要なテーマであった。ヘーゲルはここではモーツァルトの名前しか挙げていない。ヘーゲルにとっては、ベートーヴェンはメロディーを無視して、通にしか分からない音楽的技法に固執する作曲家であり、これは音楽史の袋小路となるはずだった。しかし、現実はそうはならなかった。ヘーゲルが評価しなかったヴェーバーだが、その後のドイツ・オペラの基礎を築いたのはヴェーバーに他ならなかった。現在、1824年にヴィーンで上演されていたロッシェニの作品を観ようにも、ほとんどの作品は忘れられてしまい、楽譜を見ることすら困難である。オーケストラ・スコアは、パリのコンセルヴァトワールやベネツィアのフェニーチェ劇場に保存されているロッシェニの自筆譜の写真版リプリント^{xxxv}を見るほかはない。音楽の袋小路はむしろロッシェニの方であった。

だが、ヘーゲルが取り扱いに苦慮していた純粹器楽曲や初期ロマン派のオペラは、まさにこの時期に発展を開始したばかりの音楽であった。ヘーゲルがこれらの音楽の展開を見届けた後に美学を講義したなら、いかなる体系構成を考えたであろうか。ヘーゲルの時代に発展を開始したジャンル、ヘーゲルの死後にならなくては現れなかったジャンルを、ヘーゲルの理論枠組で解釈した場合、どのように位置づけられるかを考えることで、ヘーゲル美学の有効性と射程を

再確認することが出来るはずである。その意味で、音楽体験と『美学講義』との乖離は、重要な事実なのである。

ハンズンは、当時のヴィーンの劇場に対する識者の評価が一様に低いことに言及して、その理由を次のように考察している。多くの見聞者は高い教育を受けた外国人で、モーツァルトやベートーヴェンのようなドイツ音楽を聴くためにヴィーンにやって来たにもかかわらず、ヴィーンではロッシェニを初めとするイタリアものが大はやりであったために、失望したのだ、と^{xxxvi}。ハンズンはこれを「過剰期待」と呼ぶが、ヘーゲルがそもそもこうした期待自体を持っていなかったことは、特筆してよい。プロイセン王家の紋章が描かれた看板の宿に投宿するなど、ミーハー的なナショナリズムを持っていたヘーゲルではあるが、「ドイツ音楽こそ最高！」といった音楽上のナショナリズムないしは民族主義は、ヘーゲルのあずかり知らないものであった。

政治的なナショナリズムは文化的なナショナリズムの姿をとって忍び寄る。自国文化の再評価という原理的には正しい態度が、排外的な政治上のナショナリズムという誤った方向へと道を開いてしまう。「ロッシェニを好きだなどと、ミーハーな！」とプロイセンの文化人から顰蹙をかったヘーゲルは、まさにミーハーであるが故に、結果的には、少なくとも音楽上のナショナリズムからは距離をとることになったのである^{xxxvii}。

謝辞

ケルトナートア劇場の上演ポスターの調査に当たっては、ヴィーン在住の武田倫子氏の御援助を賜るとともに、専門的な御助言にも励まされた。末尾ながらここに感謝の意を記しておきたい。

i Horst Althaus: *Hegel, und Die heroischen Jahre der Philosophie - Eine Biographie*, Carl Hanser Verlag 1992 (山本尤訳『ヘーゲル伝 哲学の英雄時代』法政大学出版局1999) は、ヴェルテンベルク出身のプロイセン人がオーストリアへ行くということ自体が、当時としては極めて特殊なこと

- であったと指摘する。公刊されている資料に見られる以外の政治的意図がヘーゲルにあったのかどうか、あるいは、彼が絵画見学やオペラ見物以上の活動を旅先でしていたのかどうかについては、オーストリアの警察資料を調べてみる必要がある。
- ii Suhrkamp 版ヘーゲル著作集からの引用は、本文中に示したように、SK に続けて巻次をページ数をハイフンで結んで表示する。なお、ベルリン大学におけるヘーゲルの美学講義の聴講生による筆記録が、1820/21年の Ascheberg/Terborg によるもの、1823年の Hotho によるもの、1826年の Kehler によるもの、同じく1826年の筆者不明のもの、4種類刊行されているが、これらのどの文献にもこれに類する表現は見当たらない。
- iii 1803年にヴィーンでデビューし、1816年から29にかけてベルリンの王立歌劇場のソプラノ歌手として活躍した。G.W.F.Hegel: *Briefe von und an Hegel*, hersg. von Johannes Hoffmeister, Felix Meiner Verlag, Hamburg (1969). Bd.IV/2. の人名索引 (S.234) を参照のこと。なお、この書簡集からの引用は、Briefe として書簡集であることを示し、巻次をローマ数字で、ページを算用数字で、さらに、Nr. として書簡の番号を示す。
- iv 同じ資料を基にして書かれたものとしては、Horst Althaus の前掲書の第35章が詳しい。とはいえ、翻訳に際して訳者は原資料まであたってはいなかったのか、随所に錯誤が見られる。錯誤の一端を指摘すると煩瑣になるので、ここではこれ以上言及しない。
- v 加藤尚武他編、『ヘーゲル事典』弘文堂 (1992)、S.629以下の「ヘーゲル詳細年譜」(奥谷浩一)にも、ヘーゲルのヴィーン旅行の記述があるが、ヘーゲルが実際に劇場や美術館を訪れた日と、これについて述べている書簡に記された日付とを混同しているため、多くの錯誤が生じてしまっている。詳細年譜の記述の誤りは本論文の叙述を以て訂正されたい。
- vi 『ヘーゲル事典』弘文堂 (1992)、S.688、「ヘーゲルの生きていた時代の度量衡」参照。
- vii 「市内の馬車」と訳したのは Fiaker。現在でも市内で観光客を乗せて走っている2頭立ての4輪馬車である。
- viii Alice M. Hanson: *Musical Life in Biedermeier Vienna*, Cambridge University Press 1985, p.62.
(邦訳『音楽都市ウィーン—その黄金期の光と影—』喜多尾道冬・稲垣孝博訳、音楽之友社 1988, p.86)。邦訳の訳者あとがきでは、原題にある Biedermeier は日本ではなじみのない概念であるからあえて訳さなかったと説明する。その上で、本巻を、ベートーヴェンからシュトラウス父子が活躍する初期ロマン派と重なるこの時期を、事実とは異なる理想化もせず、またメッテルニヒの反動政権の暗黒面のみを強調することもせず、公平に捉えた労作であると評価する。しかし、おそらく著者本人によると思われるドイツ語版のタイトルは *Die zensurierte Muse - Musikleben im Wiener Biedermeier* (Böhlau Verlag, 1987)、すなわち、『検閲されたミューズの神 ビーダーマイヤー期ウィーンの音楽生活』である。著者の意図が音楽と検閲の問題にあったことは、ここから明らかであろう。邦訳のタイトルはむしろ非現実的な理想化に傾いてはしないだろうか。このドイツ語版には、原書の英語版に多数含まれている図版が収録されていない。ここに示した地図は、英語版原書から引用したものである。
- ix 正式名称は『フィデリオまたは夫婦の愛 (Fidelio oder Die ehliche Liebe.)』。この第3稿が現在演奏される版である。ベートーヴェン自身は原題でもあり女性主人公の本名でもある「レオノーレ (Leonore)」をタイトルとして主張したが、容れられなかった。
- x Alice M.Hanson: o. a. p.61-63
- xi Beethoven: *Fidelio, Oper in zwei Aufzügen nach dem Französischen des J. N. Bouilly. Bearbeitet von Joseph Sonnleithner. Neu bearbeitet von Friedrich Treitschke. Musik von Ludwig Van Beethoven. Op.72 b. Edition Eulenburg Nr. 914, (London) S.VIII.* このポケット・スコア解説には1805年11月20日のポスターが掲載されている。また、『ベートーヴェンフィデリオ』音楽之友社名作オペラブック3 (1994) (筆者註: ローヴォルト社の叢書からの翻訳版と思われる) p.185掲載のミルダの肖像画、p.169掲載の1805年11月20日のポスター (これは前記のスコア掲載のものとは別のポスターと思われる)、p.203掲載の1814年5月23日のポスターを参照のこと。なお、1814年のポスターは横長で、左に同日のブルク劇場の演目、右にケルント

- ナートア劇場の『フィデリオ』が掲載されている。
- xii Anton Bauer: *Opern und Operetten in Wien, Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart*, Hermann Böhlaus Nachf. 1955. S.VII - XIII. 本書は1629年以降にウィーンで上演されたオペラとオペレッタを、タイトル、作曲者、台本作者、初演ないしはブルミエの年でそれぞれ分類した一覧表の集成である。
- xiii 原研二『十八世紀ウィーンの民衆劇 放浪のブルネッタたち』法政大学出版局 1988, p. 3.
- xiv Alice M.Hanson: o. a. p. 61
- xv Alice M.Hanson: o. a. p. 65
- xvi 21日付けの書簡ではこの二人はテノールとなっているが (Briefe III-54, Nr. 479)、23日付けのこの書簡ではバリトンと記されている (Briefe III-56, Nr. 479)。
- xvii ヘーゲルは David と書いているが、正確には Giacomo Davide。ただし、上演ポスターでも David となっている。
- xviii 上演ポスターの記載では Ciccimarra となっている。
- xix 『哲学の歴史』第7巻所収の拙稿には、この日のヘーゲルの立ち回り先に関する記述で錯誤がある。ここに訂正しておく。ヘーゲルはこの日、ケルントナートア劇場のバレエと歌芝居 (Singspiel) を観てはいない。
- xx 原研二、前掲書 p. 403.
- xxi Hanson, o. a. p. 65. ケルントナートア、アン・デア・ヴィーン両劇場の支配人であるバルバーヤは、イタリア派とドイツ派の対立を承知の上で、どちらからも入場料収入を得ようと、本人はイタリア物に明らかに肩入れしていたにもかかわらず、ヴェーバーにドイツ語によるオペラ『オイリュアンテ』の作曲を依頼した。ヘーゲルがウィーンを訪れる前年の1823年のことである。
- xxii 正しくは Zauberbirne であるが、ヘーゲルの表記の通りに記す。
- xxiii 原文では、「昨日の午前中は……」となっているのであるが、投函の日付は9月29日となっている。したがって、この記述は原文通りなら9月28日のことに言及したものとなるはずなのだが、後述の上演ポスターでは、『セヴィリアの理髪師』の上演は9月29日であった。したがって、481番の書簡の少なくとも原書64ページの段落以降の部分は9月30日に書かれたものでなくてはならない。
- xxiv この書簡の投函の日付は10月1日であるが、書かれている事柄がいつのことなのかについては記述がない。前後の書簡との関係からすれば9月30日のことと考えられる。
- xxv ハンスンの前掲書 p. 63に掲載の1823年の劇場の料金表によれば、アン・デア・ヴィーン劇場にも1階敷席は存在しているように思われる。
- xxvi 『神よ、我等がよき皇帝フランツを護りたまえ (Gott erhalte unsern guten Kaiser Franz)』は、ヘーゲルが書簡の中で記している皇帝への賛歌の題名だが、上演ポスターには「神よ、皇帝フランツを護りたまえ (Gott erhalte Franz den Keiser!)」と記されている。また、最後に上演されたバレエについても、ヘーゲルは『アモールとプシュケー (Amor und Psyche)』と記しているが、上記ポスターには『プシュケー (Psyche)』とのみ記されている。
- xxvii 前記註 xi 参照。
- xxviii Hanson, o. a. p. 63.
- xxix Hanson, o. a. p. 21.
- xxx Hanson, o. a. p. 68.
- xxxi Bauer, o. a. S. 148.
- xxxii Bauer, o. a. S. VII.
- xxxiii Hanson, o. a. p. 67.
- xxxiv Carl Maria von Weber: *Der Freischütz, Complete Vocal and Orchestral Score*, Dover Publications, Inc. New York. 1977, p. 118-147.
- xxxv *Early Romantic Opera, Bellini, Rossini, Meyerbeer, Donizetti & Grand Opera in Paris*, edited with Introductions by Philip Gossett & Charles Rosen, Garland Publishing, Inc. New York and London.
- xxxvi Hanson, o. a. p. 73.
- xxxvii Henry Raynor: *Music and Society Since 1815*, Schockne Books, New York (1979) p. 128 (邦訳『音楽と社会 1815年から現代までの音楽の社会史』城戸朋子訳、音楽之友社 (1990)、p. 247)。ここでは、政治的ナショナリズムを説いた哲学者としてヘーゲルに言及している。あながち間違いではないにしても、これではヘーゲルのロッシェニ蟲辰は説明できない。