

サリエーリのオペラ《タラール》から 《オルムスの王アクスール》への改変に関する考察

佐藤慶治

1. 導入

アントーニオ・サリエーリ作曲のオペラ《タラール》*Tarare*は、フランス人劇作家ピエール＝オーギュスタン・カロン・ド・ボーマルシェの台本による、プロローグと全5幕で構成されたオペラである。1787年6月8日にパリ・オペラ座で初演された。このオペラはサリエーリのオペラの中で最も人気のあるものの一つであり1988年のドイツ、シュヴェツィンゲン音楽祭における上演の映像が発売されている。

サリエーリは、パリ・オペラ座(王立音楽アカデミー)の委嘱により、《ダナオスの娘たち》*Les Danaïdes* (1784)、《オラース兄弟》*Les Horaces* (1786)、《タラール》*Tarare* (1787) の3つのフランスオペラを作曲したが、《タラール》の台本のみが、有名な《セビーリヤの理髪師》*Il barbiere di Siviglia*と《フィガロの結婚》*Le nozze di Figaro*を含んだ所謂「フィガロ3部作」戯曲の作者である、ボーマルシェによるものである。サリエーリとボーマルシェは1784年前後に面識を得ていたと推測されている¹⁾。ボーマルシェは1775年にこの台本制作を思い立ち、当初作曲にはクリストフ・ヴィリバルト・グルックを想定して台本作成をしたが、オペラ座の理事会はサリエーリへ作曲を委嘱した。よって、サリエーリは持ち込まれた台本に後から曲付けをただけと考えるのが妥当であろう。オペラのあらすじは以下のようなものである。

プロローグで自然と火の二人の神が、オルムスの皇帝となるべく定められたアタール、兵士となるべく定められたタラールという二人の人間を創ることにした。40年後のオルムスにおいて残酷な専制君主となったアタールは、人民に愛される兵士のタラールを妬み、彼の家を焼き払いその妻アスタジーを誘拐し、自分の後宮に住ませる。アタールの奴隷、カルピジーより、アスタジーが生きていることを教えられたタラールは、妻を助けるべく動くが、黒人に変装して王宮に侵入したところを見つかり、死刑を言い渡されてしまう。タラールとアスタジーは刑場で再会するが、そこへ反乱を起こした兵士たちが乱入し、民衆も彼らに同調し、タラールを求める声を上げる。アタールは「私は、まだお前たちの王か？」と民衆に問いかけるが否定され、絶望のあまり自害する。民衆はタラールに次の王になることを求め、彼は戸惑いつつもそれを受け入れる。

1780年代、フランスオペラは大きな変貌を遂げ始めていた。1779年にグルックが病に倒れヴィーンに戻るが、その後オペラ座は多様な主題や様式の実験場となり、王や王権を俎上にのせるような作品が姿を見せるようになる。これは従来の貴族社会においてはありえない事態であるが、《タラール》

もそうした「進歩的傑作」の1つであり、革命の近いパリにおいて大変な人気作となる。《タラール》を成功させたサリエーリはウィーンへ戻り、神聖ローマ皇帝ヨーゼフ2世（1741～1790）より、《タラール》をイタリア語に翻訳して、ウィーンの宮廷劇場で上演するよう命じられる。《タラール》においては、サリエーリはオペラ座の理事会から作曲を依頼されただけで、自分の好みで台本を選んだわけではなかったが、ウィーンにおける上演にあたっては、サリエーリはまず台本改作をイタリア人台本作家ロレンツォ・ダ・ポンテに依頼し、あらすじの重要な部分に大幅な変更を加えさせ、タイトルロールまでも変更させることによって、アンシャン・レジーム、すなわち封建社会に対する批判的な内容を含んでいた《タラール》を、皇帝やウィーン貴族たちの鑑賞に耐えうる作品とし、タイトルも《オルムスの王アクスール》*Axur, re d'Ormus* (1788)へと変え、1788年1月に、ウィーン・ブルク劇場で初演を行った。

2. 先行研究と本論文の位置付け

本論文テーマの先行研究者としては、第一にオーストリアの音楽学者ルドルフ・アンガーミュラーが挙げられる。アンガーミュラーは1971年から1974年にかけて「アントーニオ・サリエーリの生涯と世俗的な作品」*Antonio Salieri. Sein Leben und seine weltlichen Werke*というタイトルで、サリエーリとその作品に関する包括的研究を発表するなど、現代のサリエーリ研究の第一人者であるが、特に本論文テーマに関わる研究としては、1978年に発表された論文「ウィーンのオペラ非政治化とエステルハージ侯爵の宮廷」*Entpolitisierte Oper am Wiener und am Fürstlich Esterhazyshen Hof*が挙げられる。この論文においてアンガーミュラーは、ボーマルシェが自らの啓蒙的で先進的な思想を練りこんだ《タラール》は、ウィーンでの初演に際しダ・ポンテの手によって明らかに作品の改変が行われ、政治的な要素が除去された上で《オルムスの王アクスール》に改作されたことを主張している。また、リブレットにおける改変された要素を挙げた上で、改作のために、進歩的な作品が平凡な作品になってしまったとも主張しているが、最近の研究では、このアンガーミュラーの立場に対し、そもそも二つのオペラの間に改変されたというほどの違いはない、という主張をする、ドイツの音楽学者アンドレアス・ヘーブラーのような研究者も存在する。ヘーブラーは2006年の研究書『アントーニオ・サリエーリのオペラ、タラールと悲喜劇オペラ、オルムスの王アクスールにおける改訂』*Antonio Salieris Opera Tarare und die Umarbeitung in die Opera tragicomica Axur, R e d'Ormus*において、主に音楽面で二つのオペラの比較を行っているが、その結果、「二つのオペラには多くの類似点が見られ、アンガーミュラーの言うように必ずしも《オルムスの王アクスール》が非政治的であるということはない²⁾」という主張を行っている。さらに日本語文献として、2004年に出版された、音楽学者である水谷彰良の『サリエーリ モーツァルトに消された宮廷楽長』を挙げる。この研究書は初めて日本語で書かれたサリエーリの伝記であり、本論文テーマに関わる部分としては、主にアンガーミュラーの主張の要約が記述されている。

本論文は、アンガーミュラーの路線を継承し、改変はあったとした上で、ボーマルシェが台本を作成した《タラール》から、ダ・ポンテが台本翻訳を担当した《オルムスの王アクスール》において、何故、単なる台本の翻訳に終わらず内容と題名さえも変更されてしまったのか、つまりどのような社会的背景、また情勢のもとにその改変が行われたのかを考察するものである。その考察により、当時のパリとウィーンとの社会状況の違い、オペラに関わった人々の意識の違いを垣間見ることができ

と考えられる。論文の構成としては、主に、二つのオペラの比較、《フィガロの結婚》との比較、改変に何が求められていたか、という3つの視点が挙げられる。第4章における二つのオペラの比較は主に台本の比較であり、それに際して挙げられる変更点はすでにアンガーミュラーの論文で複数指摘されているが、日本語文献において詳細な変更点の記述がなく、また二つのオペラのリブレット対訳書も存在しないため、この論文において取りあげる。第5章での《フィガロの結婚》との比較に関しては後述の通り、二つのオペラの間の改変に、《フィガロの結婚》の原作戯曲とオペラ台本の間の改変との類似性や共通項が見られるため、同じ社会的背景のもとで改変が行われていると考え、当時のパリとウィーンの社会状況をより深く考察するために行う。よって当時のパリとウィーンの社会状況の差異を本論文のテーゼとして挙げ、第6章において考察する。

3. 作曲者アントーニオ・サリエーリ

アントーニオ・サリエーリ *Antonio Salieri* (1750~1825) はイタリアのレニャーゴ生まれの作曲家であり、1766年にフローリアン・レオポルト・ガスマンとともにウィーンに渡った。以後、ウィーンに留まり、宮廷において1774年に宮廷作曲家、1788年には宮廷楽長に任命され、亡くなる直前の1824年まで役職を務めた。彼はウィーンで作曲家として、特にイタリアオペラにおいて高い名声を博し、38曲のオペラ（生前未上演を含めると41曲）を作った。サリエーリは宮廷音楽家として高い社会的地位を持ち、ハイドンなどの著名な作曲家との交際もあった。

更にサリエーリは教育者としての評価も高く、彼に教わった有名な生徒としては、ベートーヴェン、シューベルト、リスト、ツェルニー、フンメル、マイアベーア、モーツァルトの遺作のレクイエムを完成させたジュスマイヤー、モーツァルトの息子フランツ・クサーヴァー等が挙げられる。また、音楽教師としても大きい功績を持ち、当時のウィーンにおいて、カタリーナ・カヴァリエーリ等の著名な声楽家を何人も育てている。

一般的にサリエーリは、映画や演劇を通じヴォルフガング・アマデウス・モーツァルトとの対立者として知られる。1820年代のウィーンでは、サリエーリがモーツァルトから盗作したり、毒殺しようとしたと非難するスキャンダルが起こった。しかし、これらは何ひとつ立証されていない。

実際の彼は経済的に成功し、慈善活動に熱心で、弟子からは一切謝礼を取らず、支援も惜しまなかった。少年時代、王室礼拝堂の少年聖歌隊員（現在のウィーン少年合唱団）に所属し、サリエーリの薫陶を受けていたシューベルトは、サリエーリに献呈した作品をいくつか残している。

サリエーリはヨーゼフ2世統治下のウィーンにおいて、最も地位の高い作曲家であり、人気の高い作曲家であったが、近代において彼の作品は、同時代の最重要作曲家とされているモーツァルトと比べてほとんどが忘れ去られてしまい、オペラも歌劇場の主要なレパートリーになっていないものはない。しかし現在、サリエーリは当時の重要作曲家の一人と見なされ、研究やオペラの復興上演もさかんに行われており、1986年から2003年までのイタリア国内だけでもオペラ作品全38曲のうち8曲が上演されている。

4. 2つのオペラの比較 ——削除、付加、変容、相違など——

革命間近のパリにおいて《タラール》は人気作となり、オペラ座で合計1131回の公演を達成し、1826年までレパートリーに残る。しかし、批評家より「《タラール》は、その劇作と歌において化け物じみた作品であり、これまで誰もこのようなものを見たことはなく、恐らくこれから先も見ることには出来ない。作者が自らの構想を全く抑制することなく、新しいものを持ち込んだ逸脱した作品を判断するには、その細部からずっと語っていく必要がある」³⁾と評価されたように、人々はこの作品に内包された、ボーマルシェによる啓蒙的な思想に気付いていた。その後、サリエーリはヨーゼフ2世より、《タラール》をヴィーンで上演することを求められ、まず台本改作をダ・ポンテに依頼し、この反アンシャン・レジーム的な逸脱した作品に大幅な変更を加えた。それぞれのオペラの基本的なデータを記したい。

(1) 基本データとストーリー

《タラール》⁴⁾

劇形式：オペラ（プロローグと5幕）

初演：1787年6月8日 パリ・オペラ座（王立音楽アカデミー劇場）

登場人物：自然（ソプラノ）、火の霊（バス）、アタール（オルムスの王、残酷で抑制のない人物、バス）、タラール（王の家来である、偉大な徳を持った兵士、テノール）、アスタジー（タラールの妻、ソプラノ）、アルテネー（ブラフマンの大神官、バス）、アルタモール（軍の将軍、大神官の息子、バス）、ユルソン（アタールの警備兵の隊長、バス）、カルピジー（宦官のトップ、ヨーロッパ人の奴隷、テノール）、スピネッテ（ヨーロッパ人の奴隷、カルピジーの妻）、エラミール（ト占官の若い息子、ソプラノ）

《オルムスの王アクスール》⁵⁾

劇形式：ドランマ・トラジコーミコ（5幕）

初演：1788年1月8日 ヴィーン・ブルク劇場（宮廷劇場）

登場人物：アクスール（オルムスの王）、アタール（アクスールの将軍）、アルテネオ（神官、アルタモールの父親）、アルタモール、アスパージア（アタールの妻）、ビスクローマ（ハーレムの管理人）、フィアンメッタ（アクスールの奴隷）、ウルソン（警備兵の隊長）、エラミール（ト占官の子供）

大まかに判る変更点として、まずプロローグの消失が挙げられる。また、《タラール》のアタールが《オルムスの王アクスール》においてはアクスール、タラールがアタール、カルピジーがビスクローマ、アスタジーがアスパージア、スピネッテがフィアンメッタとなっているという、人物名の変更が見られる。

更に、プロローグを除くと同じ5幕仕立てではあるが、ストーリーの運びが少々異なっており、《タラール》において1幕でタラールが登場した際には、既に彼の家は焼き払われ、その妻も誘拐されてしまっているが、《オルムスの王アクスール》では、第1幕は彼とその妻の愛の場面が描かれている。

この場面において、アスパージアはアタールに危険な任務からリタイアするよう提案するが、アター

ルは彼女に自らの職責の重さを語る。しかし幕の終わりにおいて、二人は家から煙が出ていることに気づき、アスパージアはタラールがその場を離れた隙に誘拐されてしまう。

このストーリーが挿入されることで、《オルムスの王アクスール》は一段と愛の悲喜劇としての性格を強めている。以降の大まかな筋書きはどちらのオペラも同じであるが、《タラール》の第1幕が《オルムスの王アクスール》の第2幕に、第2幕が第3幕に対応し、《タラール》の第3幕と4幕が《オルムスの王アクスール》の第4幕に圧縮されている。第5幕は、変更点はあるものの、基本的には同じものと言えよう。

(2) 主題と主人公

オペラの変更点として最も目に付く箇所は、まずタイトルの変更であろう。ボーマルシェ版台本において、《タラール》と題されていたオペラは、ダ・ボンテ版においては《オルムスの王アクスール》と題されており、これはタイトルロール（主人公）の変更を意味する。アクスールとは《タラール》における横暴な専制君主アタールの事であり、この人物をタイトルロールとすることで、啓蒙思想臭の強い作品から王侯貴族が主人公のありきたりな主題になったと考えて良いだろう。

ボーマルシェ版における主人公タラールは、第5幕第7場において、“Vouloir être ce qu'on n'est pas, / C'est renoncer à tout ce qu'on peut être.”⁶¹⁾（自分でないものになりたがる者は、彼がなれるものの全てをあきらめることになる）という、いかにも啓蒙オペラにおける主人公らしい台詞を言って王になることをためらうが、《オルムスの王アクスール》においては、それに相当する台詞は見られない。

(3) 神々

《タラール》においては、物語の根底に「自然」と「火の霊」という二人の神が存在する。この二人はプロローグと第5幕第10場に登場するのだが、《タラール》における全ての話はこの二人の神が、タラールを兵士に、アタールを王に定めたことに起因する。ある意味では神々の実験であったと言えよう。

神々は元素を集めて人間を創り、人間の影に対し、どのような人間になりたいか問いかけていく。最後にアタールとタラールの影が残り、二人の神は、それぞれどちらが王と兵士になるかを尋ねる。しかし二人共“Je ne m'y sens aucun empressement.”⁶²⁾（私は自分に適正があるとは感じない）として、結局火の霊がそれを決めることになる。火の霊は、

Mon œil, entre'eux, cherche un Roi préférable: / Mais que je crains mon jugement !
Nature, l'erreur d'un moment / Peut rendre un siècle misérable.⁶³⁾

（私の目が王にふさわしいものを見定める、しかし何と少ない確信しか持てないことか！ 自然よ、この瞬間の過ちが、100年の不幸となるかもしれない。）

と言いつつも、タラールを兵士に、アタールをアジアの暴君と定める。

神が王に王権を授けるという考え方は、絶対王政時代における王権神授説を連想させ、新しい考え方ではないが、上記の火の霊の台詞でその意味合いは大きく変わってくる。王は、決して確信をもつ

て王権を授けられたわけではなく、神の気まぐれによって王となったに過ぎない。更に神々はフィナーレにおいて再び登場する。簡単な対話を行った後、オペラの教訓として、

Mortel, qui que tu sois, Prince, Brame ou Soldat; / Homme! ta grandeur sur la terre, / N'appartient point à ton état; / Elle est toute à ton caractère.⁹⁾

(死ぬべき運命の者達、お前は君主であれ、バラモンであれ、兵士であれ人なのである。現世におけるお前の価値は、地位や名誉でなく、お前の性格によって決まるのである。)

というテキストを歌う。

《タラール》において登場した二人の神は、《オルムスの王アクスール》においては登場せず、プロローグとフィナーレでの登場の場面は削られてしまっている。

(4) 王アタール/アクスール

《オルムスの王アクスール》においてこの人物は表題役となっているが、それにふさわしく、その印象も《タラール》とは異なってくる。一番大きな変更が見られるのは、やはり第5幕フィナーレであろう。

今まさに死刑になろうとしているタラール（アタール）のもとに、民衆や兵士が彼を求めてなだれ込んでくる。タラールは彼らが王に逆らって自分を助けようとすることをいさめる。その後《タラール》においては、王はあくまで誠実なタラールに屈辱を感じ、人民と兵士に

“Défenseurs du sérail, suis-je encore votre roi?”¹⁰⁾ (宮殿の守護者たちよ、私はまだお前達の王だろうか?) と問いかける。一人の宦官を除き、皆それに対して否定の声を上げるが、それに絶望した王は “La mort est moins dure à mes yeux... / Que de régner par toi... sur ce peuple odieux.”¹¹⁾ (死を選ぶほうがまだ耐えられる。お前(タラールのこと)の助けを借りて、嫌な人民たちをおさめるよりも) と言い残し、自害してしまう。

一方《オルムスの王アクスール》においては人民へ問いかけず、アタールの台詞の直後に、

Come? Dunque dovro veder mai sempre. / L'odiato fantasma tra il mio popolo e me?
Dunque un effetto. / Dell'abborrito Atar e il lor rispetto...
Compi l'opra fellon! / Regna in mia vece su i stolidi idolatri, / Venduti a te si sono, io non voglio così vita, ne trono.¹²⁾

(何と? それで私は憎い亡霊(アタール)が私と人民の間にいるのを見なければならぬ? 憎悪するアタールが彼らに敬愛されるのを…邪悪な仕事は終わった! 私の代わりに王は愚かな心酔者だ、お前にやる、私はこのような命も王冠も望んではない。)

という台詞を残し、やはり自害する。しかし、ここで受ける印象は《タラール》とは大きく異なる。王は自ら王権を移譲し、更には誇りを持って自害している。

(5) 宦官カルビジー／ビスクローマ

この虐げられた宦官は、王に仕えているものの不満を抱え込んでおり、《タラール》第4幕第8場において、

Atar, et ces tempêtes, / Que ta haine alluma, pourront te consumer. / Va! l'abus du pouvoir suprême, / Finit toujours par l'ébranler: / Le méchant qui fait tout trembler, Est bien près de trembler lui-même. / Cette nuit, despote inhumain, / Tarare excitait ta furie, Ta haine menaçait sa vie, / Quand la tienne était dans sa main!¹³⁾

(アタル、憎しみにかられた嵐はあなたを滅ぼす。主権の濫用は自らを滅ぼす。皆が恐れるような権力者は、直に自らが恐れることになる。冷酷無比な暴君、今晚タラールがあなたを怒らせた。あなたの憎しみが彼を脅かした。彼はあなたを救ったのに！)

という長いモノローグを語り、暴君を批判する。しかし《オルムスの王アクスール》においては、権力者批判の含まれていない短い台詞に改変されている。

(6) 神官アルテネー／アルテネオ

《タラール》において第2幕に登場し、アタルとの長い対話を行うアルテネーだが、その中で、

Brame et Soudan doivent en frères; / Soutenir leur autorité. Tant qu'ils s'accordent bien ensemble, / Que l'esclave ainsi garrotté, Souffre, obéit, et croit et tremble, / Le pouvoir est en sûreté.¹⁴⁾

(バラモンとスルタンは、兄弟のように権力を分ける。その間は奴隷は鎖につながれ、更に苦しみ、従い、信じ、ふるえている間は、その権力は保障されたものである。)

という台詞を歌う。これは教会と王との癒着を批判しているのだろうが、やはり《オルムスの王アクスール》においては削られている。

5. 《フィガロの結婚》との比較 ——共通性と作品が内包するもの——

上記のような改変が行われた《タラール》と《オルムスの王アクスール》だが、この二つのオペラの関係性は、モーツァルトの有名なオペラ《フィガロの結婚》の原作戯曲とオペラとの関係性と、共通する事項が多い。

オペラ《フィガロの結婚》は、ボーマルシェが作成したフランス語の戯曲 *Le mariage de Figaro* を原作としている。原作戯曲は《セビーリヤの理髪師》(1775)、《フィガロの結婚》(1784)、《罪なる母》(1792)の連作の第2作目であり、この3作品は一般的に「フィガロ三部作」と呼ばれる。この戯曲《フィガロの結婚》は初演こそ1784年であるが、ボーマルシェは実際にはその6年前の1778年に、自分の理解者だったコンチ大公の要請に答えて既に草稿を完成させている。完成後の1781年に、コメディ=フランセーズの上演作品決定委員会が、満場一致で《フィガロの結婚》の受け入れを決めたが、作品の危険性を感じ取ったフランス王ルイ16世や当局の検閲官たちより、作品の上演を禁止されてしまった。しかしボーマルシェはサロンにおける朗読会などを通じ作品の評判を上げ、ついに

高まった評判に押し切られる形でルイ 16 世は上演を許可し、1784 年 4 月 27 日に歴史的な初演が行われた。

フランスで初演を迎え 73 回の公演を行うほどのヒット作となった戯曲《フィガロの結婚》だが、ヴィーンにおいてはダ・ポンテがイタリア語の台本を作成し、1786 年に全 4 幕のオペラ *Le nozze di Figaro* としてブルク劇場で初演された。《フィガロの結婚》のあらすじは以下のようなものである。

スペイン、アンダルシア地方の大法官アルマヴィーヴァ伯爵の従僕フィガロと、伯爵夫人の侍女スザンナは今日、結婚式をあげる。しかしスザンナに気のある伯爵が、一度廃止した侍女の初夜を主人が得る権利（初夜権）を復活させようとしていることを知り、不安を覚える。伯爵夫人は自分への夫の愛情が冷めていくことを感じており、スザンナとフィガロの持ちかけてきた、伯爵の浮気の現場をおさえて懲らしめる計画に乗る。スザンナと伯爵夫人はお互いに変装し、伯爵を夜の庭に呼び出す。伯爵夫人の格好をしたスザンナとフィガロを見て伯爵は怒り狂うが、現れた伯爵夫人を見て全てを悟り、伯爵夫人に謝罪する。伯爵夫人は謝罪を受け入れ、教訓が語られる。

《タラール》において、アタールは人民から否定され絶望により自殺する。アルマヴィーヴァ伯爵は従者や妻より計略に陥れられ、妻に対して謝罪を行う。違いはあるが《タラール》でも《フィガロの結婚》でも、劇中最も位の高い人物がそれぞれ批判の対象とされている。ボーマルシェは《フィガロの結婚》の戯曲の序文に「悪徳、濫用には変化がない。それは、支配階級独特の観衆という仮面の背後に幾千という形で隠れている。その仮面を剥ぎ、彼らの素顔を暴露すること、これこそは劇場に奉ずる詩人の高貴な任務なのである」¹⁵⁾と記しており、明らかに貴族階級、封建社会に対する批判や風刺を作品に内包させている。この思想は《タラール》にも全く通じるものがあるだろう。しかし、横暴な専制君主が人民から否定されて、絶望して自殺をするという過激な筋書きの《タラール》に比べると、《フィガロの結婚》のストーリーは、あくまでイタリアの喜劇にもとづく典型的な筋書きであり、それ自体は当局の忌諱に触れるものではない。ならば何故当局は作品の上演を禁止していたのか。例えば戯曲第 1 幕 2 場において、フィガロは以下のようなモノローグを与えられている。

[前略] わかりましたよ伯爵様、三重の昇進の仕掛けが……あなたは大使様、私は命も危ない走り使い、そしてシュゾン（スザンナ）は貴婦人で、携帯用の大使夫人、[中略] 主君と臣下とのなんとうるわしい思いやりごっこだ。しかし殿様、そいつはちょっとした職権の濫用でやつだ。ロンドンで、スペイン国王のお仕事と一緒に私の代わりもなさろうてんですな。よその宮廷で国王の代理と私という亭主の代理を同時になさろうなんて、そちらの取り分が多過ぎます、ええ多過ぎますよ。[後略]¹⁶⁾

更に第 5 幕 3 場においては、長大なモノローグの中で、伯爵に対する痛烈な批判を行う。

いいえ、伯爵様、あの女は渡しません……あの女は差し上げませんよ……あなたのご身分の高い殿様だものだから、大した能力をお持ちだと思ってるっしやる！……貴族、財産、身分、階級、

すべて揃えてふんぞり返ってる！ そういった財宝を手に入れるのに、あなたは何をなさいました？ 生まれてきた、ただそれだけのことで、それだけのものを手にお入れになった。そのうえ人間としてもあなたは平凡な出来だ。それに引きかえ、このおれなんぞは、いまましいことに、馬の骨ひとりだったから、ただ生きていくことだけのためにも、ありとあらゆる知恵、才覚を使わなけりゃならなかったんだ。¹⁷⁾

戯曲《フィガロの結婚》には、このように反貴族的な台詞が多く見られる。当局は、まさしくここを問題にして上演を禁止していた。ならばダ・ポンテはそれをどう訳したのか。上に挙げた二つのモノログだが、それぞれオペラにおいてはフィガロのアリア、「伯爵様、もし踊りを踊りたければ」と「愚かな男達よ、少しばかりその目を開け」という扱いになっている。前者は自分の経験の豊富さ、伯爵との差を暗示させるアリアではあるが、戯曲におけるモノログのように、直接的に伯爵の行為を非難するものではない。更に、後者のアリアは、モノログの最初のごく一部に書かれている女性に対する非難を全面的な内容にしたものであり、そこに貴族やアンシャン・レジームに対する非難は一切見受けられない。ダ・ポンテはその台本化によって、《フィガロの結婚》を政治的風刺劇から愛の喜劇へと転換させることに成功している。この、作品から政治色を抜き取りヴィーン貴族の鑑賞に堪えうる作品とする手法は、その後《オルムスの王アクスール》の台本制作において発揮されたものと同質であると見ることが出来る。

フィガロはマルスリーヌ（マルチェッリーナ）との結婚を巡る裁判において、自分の出自を貴族であると告白する。その証拠として自らの腕に刻まれたへらの跡を挙げ、結局それが原因でマルスリーヌが自分の生母であることが判明するのだが、自分が貴族の生まれであるという発言をした後、戯曲においては「神様の思し召し次第では、私だって王子に生まれたかも……」¹⁸⁾ というつぶやきが挿入されている。オペラ台本においては例の如くカットされているこの台詞だが、これは《タラール》プロログにおける、神による人間の出自の振り分けを思い起こさせる。

自然の神はタラールを兵士、アタールを王と定めた後、

[...] égaux par la nature, / Que vous en serez loin dans la société :
De la grandeur altière à l'humble pauvreté, / Cet intervalle immense est désormais le vôtre.¹⁹⁾

(〔前略〕生まれながらに平等なのに、社会においてはなんと異なっていることか。高慢な権力から屈辱的な貧困に至るまで。この計り知れない格差が、お前たちの運命なのだ。)

と語る。戯曲《フィガロの結婚》第5幕3場のモノログもそうだが、ここには、下層階級に生まれるも自らの才覚により23歳で王室常任監査官に就任し、いわば宮廷人にまで上り詰めたボーマルシェの基本的な考え、つまりアンシャン・レジームと、生まれつきの貴族である無能な者達への憤りと批判が大いに具現している。

6. 改変に求められたもの——改変の意味・必要性

では何故《タラール》や《フィガロの結婚》に込められたボーマルシェの思想は、ウィーンで上演されるオペラ作品において、削除、改変されねばならなかったか。当時の人々の思想、フランスとオーストリアそれぞれの社会的背景より考察したい。

アメリカの歴史学者ピーター・ゲイは、啓蒙主義者を「理性が全てと考えるような合理主義者ではなく、感情や信仰や権威を前にして、思考を停止させるような非合理主義者でもなく、何よりもまず批判者であった」²⁰⁾と位置づけている。また、啓蒙主義者たちを、アンシャン・レジームの不正義を批判しその効率の悪さを暴き、知識と教育と科学を介して、より良い未来を求める一つのグループであったとも解釈している。これに当てはめるならば、宮廷人となった後も、自らの作品を通じて無能な権力への批判を続けたボーマルシェは、間違いなく啓蒙主義者であったと言える。

また、啓蒙主義者とは「フィロゾフ(哲学者)」を自称し、「偏見と伝統と社会の通念と権威などの人々の精神を隷属させているものを踏み越え、自分の頭で考えてみようとする者たち」²¹⁾でもあった。イギリスの歴史家ロイ・ポーターは、啓蒙主義を「アンシャン・レジームを打倒しようと企むテロリスト集団の活動というよりも、むしろ、その体制の内部で起きつつあった大きな変化」²²⁾であるとしている。例えば《タラール》や、マリ=ジョゼフ・シェニエの《シャルル9世》のような、王の無能と非道を風刺するような作品は、旧体制においては到底考えられないものであっただろう。そのような作品が生じてくるということは、既にフランスにおける体制が揺らぎつつあったということでもある。

フィロゾフに対する疑問の一つに、彼らはどこまで封建社会の打倒に関与していたかというものがある。初期の啓蒙主義者たちが力を注いだことは、アンシャン・レジームの広がり食い止める方法を見つけることだったが、ボーマルシェを含めたフランスのフィロゾフたちは、アンシャン・レジームの不正義を、オペラ作品を含めた様々な形で糾弾はしたものの、組織化によって政治的に対抗することはしなかった。つまり彼らは例えばフランス革命のような固定された目標を、必ずしも視野に入れてなかった。西洋史学者、柴田三千雄はこれを「変革主体があらかじめ革命を準備したというのではなく、むしろ危機的状況と革命的出来事の推移こそが変革主体を出現せしめ、その出現の最初の土壌が王政末期の危機によってあたえられた」²³⁾と表現している。

フランス啓蒙主義は、フランス革命を引き起こしたとは必ずしも言えないが、しかし文学や戯曲、オペラ作品等を通じ、アンシャン・レジームに対する人々の不信感や不満感を膨らませ、旧体制が不安定になる状況を生み出すことに貢献している。この点においては、フランスの革命家ミシュレが「ヴォルテールは自ら人間のあらゆる苦悩を味わった人であり、あらゆる不正を感知し追及した人である。狂信と専制がこの世に与えた悪の全てはヴォルテールの為に作られたのだ」²⁴⁾と述べているように、ヴォルテールがその典型であるが、ボーマルシェの戯曲やオペラ台本もその好例の一つであると言える。ボーマルシェが《フィガロの結婚》フィナーレにおいて、当局から目の敵にされていたこの思想家を称える台詞を書いていることにも触れておきたい。

しかし大事なことはやはり、当時のパリの社会情勢においては、フィロゾフ達がアンシャン・レジームを批判することが可能だったということである。ボーマルシェは戯曲《フィガロの結婚》や《タラール》の台本の中に、意識的に市民階級から見たアンシャン・レジームの矛盾に対する批判と風刺、更には貴族社会への不満と憤りを内包させている。これはフランスの貴族階級が啓蒙主義を必

ずしも危険思想ではなく、単に文芸における流行としか見ていなかったから出来たことでもあろう。更にこの当時、つまりアンシャン・レージュム末期は、サロン、アカデミー、フリーメイソン、文芸サークルといった、様々な新しい社会結合関係が全国各地で見られるなど、フランス社会が宮廷中心の社会から、市民社会へと大きな変革を見せていた時期である。フランスの作家ルイ＝セバスティアン・メルシェは1782年から1783年にかけての著作において、このような状況を以下のように記録している。

「宮廷」という語はルイ14世の時代と違って、もはやわれわれのあいだに畏怖の念をひきおこさない。支配的な意見は、もはや宮廷から授かるものではない。宮廷は、もはやどのような種類の世評についても決定権をもたないし、宮廷の評価はかくのごとし、といった滑稽でおおげさな表現をする者も、もういない。宮廷の評価などは破棄されてしまう。宮廷はそれについて何も理解していない、とか、宮廷はその問題については何の考えももちあわせていないし、今後もちあわせないだろう、とか、宮廷はわかっちゃいない、とおおびらに言われている。そんなわけで宮廷は、美術、文芸、そして今でもその管轄にぞくしているものすべてに関して、かつて持っていた影響力を失ってしまったのだ。²⁵¹

一方オーストリアでは1765年、フランツ1世が没し、ヨーゼフ2世（在位1765～1790）は母のマリア＝テレジアとのオーストリア共同統治の時代を経て、1780年から単独統治を行っていた。ヨーゼフは絶対主義的統治観を否定し、啓蒙君主として知られたプロイセンのフリードリヒ2世を理想の君主と公言し、自らもそうあるべく啓蒙主義的統治感に基づいた政策を行っていた。そのような政策の例を挙げたい。

ヨーゼフ2世は、1781年に農奴解放令を發布して農奴制廃止を図ったが、貴族など抵抗勢力の反発を招き改革が頓挫したため、事実上農奴制は温存された。また、1782年に再び財務官庁をボヘミア・オーストリア政庁に統合。教育に関しては、多くの聖職者を大学から追い出し、教皇への服従義務を除去、大学から自治権を奪い国家の統治機関とした。

検閲制度の改革はイエズス会による教育・文化の独占状態に対する試みとして、マリア＝テレジアによって着手された。国家政府の管轄下に、官僚と世俗の学者だけをメンバーとする新たな検閲局が立ち上げられ、カトリックの権威主義を一掃した合理的な検閲基準が作成された。ヨーゼフ2世は、良い本が普及されるのを悪い本の普及を妨げることよりも優先する、という革新的な原則のもとに新しい検閲基準を作った。しかしこの処置にも関わらず、依然として検閲に賛成する貴族階級が多く存在し、それは啓蒙主義者たちでさえもそうだった。更に1776年に劇場活動の自由化の宣言がなされると、ヨーゼフ2世は宮廷劇場の改革をスタートする。

国民劇場化以前のヴィーン・ブルク劇場（宮廷劇場）のオペラの供給は、フランスオペラやイタリアオペラが主で、ドイツ語演目はほとんど上演されなかった。また、入場者は外国語の教養と金銭的な余裕がある貴族がほとんどであり、それに加えて僅かながら一般層も見られた。初期の劇場改革に関して、古典派音楽の専門家であるアメリカの音楽学者、ダニエル・ハーツは以下のように記述している。

ヨーゼフ2世は忍耐強いというよりはむしろ衝動的であった。1776年、彼はヴィーン・オペラブッフアの遺物の上演をケルトナートーア劇場に切り替え、崩壊させた。更にブルク劇場において、ドイツの一座を任じ、国民劇場と銘打った。2年後の1778年、彼はジングシュピールをドイツ一座にレギュラー上演させた。劇場を将来あるものにしたのである。レパートリーの多くはフランスオペラから翻訳された。いくつかのオペラブッフアは、ドイツ語で上演が続けられた。ガスマンの *L'amore artigiano* やパイジェットの *I filosofi immaginari* 等である。²⁶⁾

ブルク劇場は、1776年4月に国民劇場としての上演を開始してからは、各座席カテゴリーの料金が引き下げられ、特に最低金額の席は従来の三分の一程度になった。また演目もほとんどがドイツ語演目となり、これらの変化に高位貴族は反感をもった。具体的には事実上の宰相であるカウニッツ侯やとりまきの貴族たちが、伝統的なオペラブッフアやオペラコミックへの愛好から激しく反対したことなどが挙げられる。劇場改革においては勿論だが、ヨーゼフ2世はその政策において、その衝動性からか急進的に、上記のような反貴族的ともいえる改革を行ったが故に、ヴィーンの貴族たちから必ずしも良い感情を持たれてはいなかったと考えるのが妥当であろう。

ところがブルク劇場においては、1778年に、ジングシュピール専門の演団が組織され、さらにジングシュピール公演は、予約が有効な定期公演とされ、上演頻度が増えたことにより低迷していた高位貴族の入場者数が増加した。加えて一般層の入場者数は更に増加し、両階層を入場させる運営は軌道に乗ったと見ることが出来る。この前後、ブルク劇場では頻繁に改装が行われるが、特に注目すべき改装として入り口の増設が挙げられる。もともとブルク劇場には宮廷側にしか入り口がなかったが、これによって広場の側からも出入りが出来るようになった。これはブルク劇場が宮廷の社交場から国民のための劇場に変容していった事を意味する。

しかしジングシュピールは外国語のオペラの改変が多かったため、演奏が不自然なものが多く、また、オリジナル作品も評価の低いものが多かったことから、一般層の入場者増加が弱まり、観客よりイタリアオペラ復活を望む声が多くなり、ジングシュピール上演は1783年に中止され、宮廷劇場では再びイタリア歌劇団が結成された。これは劇場の一般層重視の体制が、貴族重視へと回帰したことを意味する。つまり、ヨーゼフ2世によるブルク劇場の一般市民のための劇場化政策が断念されたということであるが、劇場から離れる傾向を見せたのはやはり高価な席に座る貴族たちであり、むしろ安価な席に座る庶民たちからはこの政策は支持されており、これはやはりヴィーンにおいては、市民社会へと転換しつつあったパリと違い貴族の力がまだまだ強かったため、そちらの意向が重視されたということであろう。

たとえばドイツの音楽辞典である、*Die Musik in Geschichte und Gegenwart* の「クラシック」の項目において、モーツァルトは「アンシャン・レジーム（それがいかに啓蒙化されていても）社会的な道理と手を切り、自立した生活を送る。彼は自らの才能が、生活を支えてくれると信じたが、市民的な意味においては、結局失墜してしまう。モーツァルトは、自分の作品の少なくとも一部が同時代人から理解されなかった、多分史上初の作曲家だった」²⁷⁾ と記述されている。モーツァルトはオペラをその作曲活動の中心にすえた作曲家であったが、この作曲家の関歴は、ブルク劇場の変容、更にヴィーンの貴族事情とも大いに関係があったと見なすことが出来る。

イタリア歌劇団再結成翌年のモーツァルトの唯一現存する演奏会の予約者リストによると、「モー

ツァルトの1784年の演奏会の予約会員となった174人のうち、50パーセントは高位貴族階級、42パーセントは低位の貴族か、称号を購入した富裕なブルジョワジーであり、中産階級（それでもほとんどが銀行家などの裕福な職業の者）はわずか8パーセントであった²⁹⁾。そのため、音楽家が当時のウィーンの音楽界において高い人気を得るには、貴族に気に入られる作品、貴族の反感を買うことのない作品を作る事が必須だったとみて間違いないだろう。

この点においてサリエーリとダ・ポンテは優れていた。サリエーリは、宮廷室内作曲家と歌劇場指揮者のポストをわずか23歳で与えられ、高額報酬と住居を皇帝から賜っていた事からもわかるように、皇帝から大変重用されていた。更にダ・ポンテはその回想録でも、「サリエーリは皇帝からの寵愛を受けており、自分がウィーンで成功できたのは、サリエーリから皇帝に紹介してもらい、自分も皇帝から重用されるようになったからである」²⁹⁾と述べている。1782年に謁見の機会を得てから直に、ダ・ポンテも皇帝より宮廷劇場におけるイタリア歌劇団の台本作家に任じられた。つまりヨーゼフ2世はサリエーリもダ・ポンテも宮廷において厚遇しており、この二人が《タラール》のような皇帝に対する批判と風刺を内包した作品をそのままウィーンで上演することを望まないのは、全くもって当然のことだったと言えよう。

また、回想録においてダ・ポンテは、「皇帝から《フィガロの結婚》の上演許可を得る際に、戯曲の内容に大幅な変更を加えたことを強調して話した」³⁰⁾と記述しており、更にその台本序文には、「それがボーマルシェの戯曲の忠実なオペラ化ではなく、模倣であること」³¹⁾を記している。これは、オペラ《フィガロの結婚》がボーマルシェの戯曲から乖離していることを皇帝や検閲官に訴えるものであるが、フランスでは1784年に初演することが出来たこの作品を、同時期のウィーンにおいてはそのまま上演することが出来なかったことを示す。

しかし、音楽学者の磯山雅は、ヨーゼフ2世の《フィガロの結婚》に対する考えについて「ヨーゼフ2世が《フィガロの結婚》の上演を許したのは、自分の理想に近いものをこのオペラに見たという背景がある。アルマヴィーヴァ伯爵を笑いものにし、貴族批判的な内容を持つこのオペラを、自分に重ねて見るのではなく、自分の嫌う、乱れた軽薄な社交生活をおくるウィーン貴族たちへの批判ととらえた」³²⁾という解釈をしている。

だが、皇帝がそのような考えを持っていたとはいえ、1786年初演の《フィガロの結婚》も、1787年初演の《タラール》も、封建貴族に対する批判的態度を持たせたままウィーンにおいての上演を決行すると、この時点で上記の反貴族的政策によりウィーン貴族達から反感を持たれていた皇帝は、観客の多くを占めていた貴族達の反感をさらに買う事になってしまう。ヨーゼフ2世から厚遇を受け、王に親近感を持っていたダ・ポンテは、その両方の台本においていわば皇帝を守るためにも、改変を行わねばならなかったと言える。オーストリア啓蒙主義の代表的人物であるゾンネンフェルスでさえ、1770年にオーストリアの出版に関して「民衆の宗教と政治的意見を考慮すると、悪徳を防ぐには、ものを書く自由を制約するのが一番いい」³³⁾と書き残している。

7. 結び

以上の考察を通じ、《タラール》から《オルムスの王アクスール》への改変の特徴、また、そのような改変が行われなければならなかった、当時のフランスとオーストリアの社会的背景の隔たりについて、アンガーミュラーの研究の補完という形で論じることが出来た。当時、市民社会への変容の真っ只中にあり、諸所の作品に啓蒙思想的背景が見られたフランスと違い、オーストリアはヨーゼフ2世が啓蒙専制君主として上からの改革を推し進めていたとはいえ、まだまだアンシャン・レジームを抜けてはおらず、貴族の力も強かったと推察できる。

また、サリエーリとダ・ポンテのヨーゼフ2世に対する姿勢も垣間見ることが出来たと言えよう。サリエーリの全38作品の中で最も啓蒙思想が大きく現れているのが《タラール》だが、サリエーリはダ・ポンテと共にあえてその啓蒙思想臭を消失させている。しかし、ヨーゼフ2世の寵愛を受け、ウィーン宮廷において高い地位を得て、音楽界では高い人気を誇っていたこの二人の芸術家だが、ヨーゼフ2世が1790年に死去すると、だんだん陰りが見え始める。次のレオポルト2世の治世において、ダ・ポンテは宮廷詩人を解任され、サリエーリも歌劇場オペラ指揮者の地位より解任されてしまった。この事実も含め、18世紀後半のウィーンにおけるオペラ界は、ある意味においてヨーゼフ2世がその中心に座していたとみることが出来る。

戯曲《フィガロの結婚》のフィナーレにおいて、主人公フィガロは、「生まれた時の運、不運。方や王様、方や羊飼。二人の星は大違い。知恵才覚が頼みの綱。人に救われた王様たちも、死んでしまえばみな終わり。生き残るのはヴォルテール」³⁹⁾という教訓を語る。更に、第1幕第3場において、フィガロにヴォルテールの喜劇の台詞を引用させる箇所があるが、これは戯曲執筆当時、ヴォルテールの全集を編集していた影響もあるのだろうか。そもそも初夜権を巡る戯曲としては、ヴォルテールが既に1762年に《初夜権》を発表している。しかし勿論、《タラール》や《フィガロの結婚》に見られる啓蒙的な台詞は、ボーマルシェ独自の人生観と思想によるものだろう。

現在我々は、オペラ《セビーリヤの理髪師》や《フィガロの結婚》、また最近ようやく上演の機会が増えてきたオペラ《タラール》等を通じてのみ、ボーマルシェの作品に接している。1996年にフランスでエドワール・モリナロ監督の映画《ボーマルシェ、フィガロの結婚》が発表されるなど、にわかには注目を集めるようになってはきたが、やはりヴォルテールとは違い、我々がボーマルシェの原作品に触れることは多くない。しかし改変されたオペラ作品という形でもその作品に接することが出来るのは、我々にとって幸運なことであろう。

注

- 1) 水谷彰良『サリエーリ』(音楽之友社、2004) p.138
- 2) Andreas Hoebler, *Antonio Salieris' Opera Tarare und die Umarbeitung in die Opera tragicomica Axur, Rè d'Ormus*, Uelvesbüll 2006, S.472
- 3) 上掲『サリエーリ』p.146 参照
- 4) Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, *Tarare*, Whitefish 2010, p.15 以下、日本語訳は筆者による。イタリア語に訳されたものを参照した。
- 5) Antonio Salieri, *Axur, re d'Ormus (CD) booklet*, Nuova Era, p.34 以下、日本語訳は筆者

による。

- 6) *Tarare*, p.77
- 7) *ibid.* p.12
- 8) *ibid.* p.13
- 9) *ibid.* p.79
- 10) *ibid.* p.76
- 11) *ibid.* p.77
- 12) *Axur, re d'Ormus (CD) booklet*, p.61
- 13) *Tarare*, p.68
- 14) *ibid.* p.32
- 15) 西原稔『クラシックでわかる世界史』（アルテスパブリッシング、2007）p.145 参照
- 16) P=A. C. ボーマルシェ、石井宏訳、『フィガロの結婚』（新書館、1998）p.25
- 17) 同上、p.211
- 18) 同上、p.147
- 19) *Tarare*, p.13
- 20) ロイ・ポーター、見市雅俊訳『啓蒙主義』（岩波書店、2004）p.4 参照
- 21) 同上、p.5
- 22) 同上、p.9
- 23) 柴田三千雄『フランス革命はなぜおこったか』（山川出版社、2012）p.230
- 24) 高橋安光『ヴォルテールの世界』（未来社、1979）p.115
- 25) ロジェ・シャルチエ、松浦義弘訳『フランス革命の文化的起源』（岩波書店、1994）p.273 参照
- 26) Daniel Heartz, *From Garrick to Gluck*, Hillsdale 2004, p.65
- 27) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Klassik*, S.134: Digitale Bibliothek Bd.60, S.41839.
- 28) ニール・ザスロー編、樋口隆一訳『啓蒙時代の都市と音楽』（音楽之友社、1996）p.149
- 29) Lorenzo Da Ponte, *Memoirs*, New York 2000, p.104,105
- 30) *ibid.* p.129,130
- 31) Lorenzo Da Ponte, *Le nozze di Figaro*, Los Angeles 1986, p.4
- 32) 磯山雅『モーツァルト=翼を得た時間』（講談社学術文庫、2008）p.71,72
- 33) マックス・フォン・ベーン著『ドイツ十八世紀の文化と社会』（三修社、1984）p.75 参照
- 34) 上掲『フィガロの結婚』p.251

主要な参考文献

- ・海老沢敏、鷺見洋一編『歴史の中のモーツァルト』（岩波書店、1991）
- ・水谷彰良『サリエーリ』（音楽之友社、2004）
- ・鈴木康司『闘うフィガロ』（大修館書店、1997）
- ・ロイ・ポーター、見市雅俊訳『啓蒙主義』（岩波書店、2004）
- ・田野倉稔『モーツァルトの台本作家』（平凡社、2010）
- ・Andreas Hoebler, *Antonio Salieris Opera Tarare und die Umarbeitung in die Opera tragicomica Axur, Rè d'Ormus*, Der Andere Verlag 2006
- ・Thomas Bauman, *Opera and the Enlightenment*, Cambridge 2006
- ・Nicholas Till, *Mozart and the Enlightenment*, New York 1993
- ・Lorenzo Da Ponte, *Memoirs*, New York 2000
- ・Daniel Hartz, *From Garrik to Gluck*, Hillsdale 2004

An Analysis of Alteration of Salieri's *Tarare to Axur, re d'Ormus*

Sato Keiji

An Italian composer Antonio Salieri composed two problematic operas, *Tarare* (1787) and *Axur, re d'Ormus* (1788). The libretto of *Tarare* is written by French playwrighter Pierre Augustin Caron de Beaumarchais who is famous for his play *Le mariage de Figaro*, and it challenges the ancient regime with ideas of the Enlightenment. As this opera became a great success in Paris just before the French Revolution, Joseph II, Holy Roman Emperor ordered Salieri to perform *Tarare* in Italian in Vienna. Salieri commissioned an Italian writer Lorenzo Da Ponte to translate the libretto into Italian and they completed the Italian opera *Axur, re d'Ormus*. But this Italian version has a lot of differences from the original libretto of *Tarare*, including its title. Then, what is the meaning of this revision and what factors of social background caused these alterations? This dissertation analyzes these questions through a comparison of social background of Paris and Vienna at that time.