

闘うプリマ・ドンナたち

水谷 彰良

初出は『ロッシニアーナ』第21号(2001年)所収の拙稿(1-8頁)。表記の一部を改め、書式を変更してHPに掲載します。(2012年12月)

作曲家とプリマ・ドンナの闘い

1778年パリ。自分にふさわしい職を見つけられず、母までも客死させてしまったモーツァルトは、失意の日々を送っていた。そんな彼のもとに、ザルツブルクの宮廷が楽長を雇う代わりにプリマ・ドンナを増やそうとしている、との報せが舞い込むと、怒りは頂点に達した。

女の歌手ですって！ あんなにたくさんいるというのに！——しかも実に優秀な歌手たちが。[中略]——(ハイドン夫人以外の女性歌手5人のうち)ひとりが産床につき、2人目が監獄にぶちこまれ、3人目がたとえば笞打ちの刑にあり、4人目がひょっとして首をはねられ、5人目が——もしかして悪X？にさらわれたとしたら？——どうなるのでしょうか？——なんでもありません！——まだカストラートがいますからね。——あれがどんな怪物かはご存じでしょう？——彼はとにかく高い声で歌うことができ、実に見事に女の声の演技られます。
(モーツァルトの手紙、ヨーゼフ・プリンガー宛。1778年8月7日付)¹

女性歌手が独りもいなくなつてカストラートが女役を歌えばいいじゃないか、というのもずいぶん乱暴な話だが、頭に血がのぼっての発言だから大目に見ることにしよう。しかしこれを見ても、プリマ・ドンナに比べ作曲家がいかに冷遇されていたかが判る。

オペラ作曲家が歌手よりも低い地位に置かれたのは、なにも18世紀に限ったことではない。ペーリやカッチーニのように歌手が作曲家を兼ねていた時代が終わり、それぞれが専門化すると、オペラの歌手はその作り手よりも常に優遇され、高い報酬を得てきたのだった。どれほど優れた作品もそれを歌う卓越した歌手なしには、大きな効果をあげることも、聴き手を感動させることもできない。18世紀末までの王侯貴族や一般大衆は、歌手たちが華やかに歌い演じるのを観て楽しむために劇場へ足を運んだのであり、作品鑑賞を主たる目的としなかった。作曲家も舞台装置家や画家と同様、公演の御膳立てをする職人にすぎなかったのだ。オペラを豪華な料理に調理してお客たちをもてなすのは、歌手たちの役目なのである。

作曲家の報酬と歌手の出演料も、金額の点で雲泥の差があった。1739年にサン・カルロ劇場で歌ったヴィットーリア・テージ(Vittoria Tesi,1700-1775)は3,396ドゥカート(リラ)の報酬を得ているが、同劇場のために作品を改作したボルボラは200ドゥカート、前年パステッチョ・オペラ《デメトリオ(Demetrio)》第3幕を作曲したリッカルド・ブロスキは30ドゥカート(リラ)で支払われただけだ。もっとも、どちらの作曲家も丸ごと1作の新作オペラを書いてはいないから、これでは比較にならない。そこでもう少し具体的に、作曲家と歌手の報酬差を把握できる事例を見てみよう。次に掲げるのは18世紀後半のトリノのレージョ劇場における、作曲家、プリマ・ドンナ、プリモ・ソプラノ[筆頭カストラート歌手]の報酬金額である(リラ=ピエモンテ・リラ。端数切り捨て。以下同)。

1750～51年、バルダッサレ・ガルツピ《ダーリオ(Dario)》初演ほか1作上演

ガルツピ	1,662 リラ	作曲料と旅費、稽古料を含む総額
プリマ・ドンナ	3,120 リラ	2作への出演で
プリモ・ソプラノ	7,312 リラ	2作への出演で

この上演のプリマ・ドンナ、ドメーニカ・カザリーニ(Domenica Casarini,生没年不詳[1730～50年代活動])は作曲家ガルツピの約2倍、カストラートのフィリッポ・エリージ(Filippo Elisi,生没年不詳[1730～70年代活動])は4.4倍の金額を得ている。筆頭女性歌手と筆頭カストラートの報酬差はそれぞれの格や評価の違いに起因し、プリマ・ドンナの格が高ければカストラートよりも報酬が多くて当然である。そうした例も一つ挙げておこう。プリマ・ドンナはモーツァルト《ルーチョ・シッラ》の創唱歌手でもあるアンナ・デ・アミーチス(Anna De Amicis,1733頃-1816)、プリモ・ソプラノは後に歌唱教師としても名声を得たカストラートのジュゼッペ・アプリーレ(Giuseppe

Aprile,1732-1813) である。

1776~77年、ベルナルド・オッターニ作曲《カリプソ》とパスクワーレ・アンフォッシ作曲《ジェンジス=カン [チンギス・ハン]》両初演

オッターニ	946 リラ	作曲料として
アンフォッシ	1,136 リラ	作曲料として
プリマ・ドンナ	9,940 リラ	2作への出演で
プリモ・ソプラノ	6,626 リラ	2作への出演で

この時アンフォッシはプリマ・ドンナのためにヴァイオリンとハーブ伴奏のアリアを作曲させられ、94 ピエモンテ・リラの別途報酬を得ている。それゆえアリア1曲の報酬は、オペラ全幕の12分の1ということになる。

18世紀のレージョ劇場で最も高額報酬を得たプリマ・ドンナは、1772~73年のシーズンで歌ったルクレーツィア・アグヤーリ (Lucrezia Aguiari,1743-1783) である(彼女はモーツァルトの前で4点ハの超高音を歌い、驚嘆させたことでも知られる)。このとき彼女は二つの新作(アレッサンドリ《アルジェア》とコッラ《捨てられたディドネ》)を歌って1,200 ツェッキノ (11,360 ピエモンテ・リラ)を得ている。作曲したアレッサンドリは12分の1の100 ツェッキノ、コッラは150 ツェッキノの報酬を得ただけだった。

こうした状況は19世紀に入っても変わらなかった。ロッシーニは《セビーリヤの理髪師》(1816年)の作曲で400 ローマ・スクードの報酬を得た。これは彼が2年前《イタリアのトルコ人》でスカラ座から得た2.5倍に相当するから低額とはいえないが、ロジーナ役を歌ったジェルトルーデ・リゲッティ (Geltrude Righetti,1793-1862) は500、フィガロ役のルイーダ・ザンボーニ (Luigi Zamboni,1767-1837) は700、アルマヴィーヴァ役のマヌエル・ガルシア (Manuel Garcia,1775-1832) は1,200 ローマ・スクードを得る契約を結んでいた。蛇足ながら後にロッシーニは、「この時の報酬には《アルジェのイタリア女》の上演料100 ローマ・スクードが含まれていたから、作曲では300しか貰っていない」と恨みがましく述懐している。後年ベルリオーズは、ルイ14世時代のバリ・オペラ座でさえ作曲家が歌手報酬の40分の1を得ていたのに、自分たちの待遇はそれ以下でしかない、と憤慨することになる。

当然のことながら、冷遇されているオペラ作曲家は高報酬のプリマ・ドンナやカストラートを妬んだ。だが勝ち目は無い。相手には王侯貴族のパトロンが付いているのだ。これ以上のスポンサーがいるだろうか。それでもロッシーニがヨーロッパの寵児となり、莫大な報酬を得るようになったおかげで、オペラ作曲家の待遇も徐々に改善されていった。初演前に楽譜の著作権を作曲家自身が高額で売り渡し、再演ごとに上演料が入るようになるのも、おおむねロッシーニ以降の話である。そこに至る過程で、劇場や出版社との闘いの歴史があったのはいうまでもない。

名作がレパートリーとして各地の劇場に定着すると、作曲家の市場価値は格段に高まった。もちろん今日と同様、大歌手の報酬は他の誰よりも破格だったが、作曲家と歌手の関係はかつてほどギクシャクしたものではなくなった。両者の間に、指揮者というやっかいな存在が割り込んできたのである。ヴェルディは指揮者が作品を勝手に改竄するのを批判して、「かつてはプリマ・ドンナの横暴に耐えねばならなかったのに、今度は指揮者が専制君主になっている」と語っている。

作曲家が特定の歌手を前提にオペラを書く時代が終わると、作曲家の役割は単に作品を提供するだけとなり、これに代わって台頭した指揮者が劇場でわがもの顔に振る舞うようになった。かくして作曲家対プリマ・ドンナの闘いも、「作曲家対指揮者」と「プリマ・ドンナ対指揮者」と相手を変えて続けられることになる。

オーケストレーションを勝手にいじくり回し、移調し、カットする指揮者を作曲家たちは苦々しく思い、プリマ・ドンナたちも歌手を服従させようとする指揮者へ猛反発した。19世紀後半にアメリカで活躍した指揮者セオドア・トーマスとアデリーナ・パッティ (Adelina Patti,1843-1919) の間に散った火花は、そうした闘いをめぐるエピソードのひとつにすぎない——「パッティが自分勝手に歌ったので、指揮者トーマスは演奏を止めて歌姫を睨み付けた。すると、彼女は轟然と言い放った……〈私はプリマ・ドンナよ！〉 トーマスはすぐに言い返した。〈失礼ながらマダム。ここでは私がプリマ・ドンナなのです！〉」。20世紀初頭にメトロポリタン歌劇場のプリマ・ドンナとして活躍し、ブッチーニの《修道女アンジェリカ》(1918年) タイトル・ロールを創唱したジェラルディン・ファラー (Geraldine Farrar,1882-1967) がトスカニーニと衝突して「私がスター歌手であるのをお忘れなく！」と釘を刺すと、トスカニーニは即座にこう言い放った——「太陽[私]が輝けば、星[スター=ファラー]なんぞ見えやしないさ！」

現代ではもはや、プリマ・ドンナは作曲家の不倶戴天の敵ではない。だが、指揮者と歌手の軋轢は後を絶たない。「あの指揮者では歌えない」と大歌手が言ったために指揮者が降ろされたり、逆に指揮者が権力をかさにきて

配役へ口出しをし、気に入らない歌手を稽古でいじめる。指揮者とプリマ・ドンナが夫婦ならそうした問題は少ないはずだが、女房が亭主を尻に敷くのはいずこも同じで、結果的にプリマ・ドンナに権力が集中してしまう。ジョーン・サザランド (Joan Sutherland, 1926-2010) の4歳年下の夫リチャード・ボニングは、どうしたって妻の引き立て役でしかなく、これが原因で上演全体の完成度が損なわれることもあった。ならば現役プリマ・ドンナと指揮者夫婦の場合はどうか……これについては沈黙しておいた方が良さそうだ。

自由と解放の先導者となるプリマ・ドンナたち

オペラ歌手たちが聴衆に呼び覚ます熱狂はフローレ (furore) と呼ばれる。現代のイタリアでも劇場の興奮や騒ぎはしばしば外国人の眼に常軌を逸したものと映るが、それは感動や賛辞の、あるいは演奏の良し悪しに対する直接的な感情表現と理解して良い。だが、19世紀のそれは多くの作家たちが驚きを込めて記したように、尋常ならざる狂熱状態 (フローレ) であった。イタリアが目覚まし、嵐のように跳びあがるのだ。

ときおりイタリアがなんらかの歌のメロディーを聞いて目を覚まし、嵐のように跳びあがることがあれば、感激は歌そのものに対してではなく、歌が呼びおこし、つねにイタリアが心中に抱きつづけ、いま、力強く響きだしてくる昔の思い出や感情に向けられているのです。——そしてそれこそ、あなたがスカラ座でお聞きになった狂気じみた騒ぎの意味なのです。

(ハインリヒ・ハイネ『ミュンヘンからジェノヴァへの旅』第27章)²

優れた歌唱が観客たちへ感動を呼び覚ましたというだけではない。イタリア人の心の奥底に眠る感情の導火線に、歌が火を点けたのである。

当時のイタリア人にとって、オペラは自分たちの民族的魂を覚醒させ、使命感と勇気を奮い立たせる刺激剤だった。それはオペラ・ブッフアのような喜劇であっても同様である。例えばロッシーニの《アルジェのイタリア女》(1813年) 第2幕フィナーレ直前で、ヒロインのイザベッラが、「強くあらねばならないことを女の私が教えてあげる」と前置きして次の呼びかけを行う。

イザベッラ——祖国のことを考えなさい
そして勇気をもってあなたの義務を遂行するのです。
全イタリアをご覧なさい
勇敢で、しかも立派なできごとが再び起きているのです……
イタリア人奴隷たち——行こう。私たちはあなたを信じている。
イザベッラ——時は近い……
イタリア人奴隷たち——あなたの思うところへ導いてくれ。

これが、度重なる外国支配によって蹂躪され続けてきたイタリア人へ向けた政治的メッセージであるのは明らかだろう。《アルジェのイタリア女》が初演された時、ヴェネツィアはナポレオンとフランス軍の支配下にあったから、このロンド冒頭の男声合唱の伴奏部分にフランス革命歌《ラ・マルセイエーズ》の片鱗を聴き取れるのも偶然ではない。しかもその部分のテキストは、「イタリア男がどんなに強いのか、いざとなったら判るだろう」となっている。つまり、この部分は自由と独立のための闘いというイタリア人の民族的責務を思い起こさせ、鼓舞するものなのである。

ナポレオンが失脚して王政復古となり、イタリアが再びオーストリアやスペイン系ブルボン王朝などの分割支配を受けるようになると、この場面の政治性は一層明白となったから、1815年の上演では男声合唱の音楽が変更を求められ(要するに《ラ・マルセイエーズ》を想起させる音楽が除去され)、続くロンドも船に乗り込む旅行者の心構えを説く人畜無害のアリアに差し替えられてしまった。当時の知識人たちはもちろん、こうしたオペラ・ブッフアに隠された政治性と、それがイタリア人に及ぼす心的影響力を見抜いていた。ハイネは次のように述べている。

圧政下の哀れなイタリアではことばを話すことが禁じられていて、自らの心の感情を、音楽を通してしか知らせることが許されない。異国支配に対するあらゆる恨み、自由への感激、自らの無力感に対する狂気の憤り、過去の栄光を思う憂鬱、そしてほのかな希望、窺伺、援助への渴望、これらすべてのものが、グロテスクな生の醜態から悲歌的な感傷へと滑り落ちるあの旋律の中に、また、媚びるような愛撫から急に調子を変え人を脅すような憤怒へと転じてゆく、あのパントマイムの中に姿を変えて隠れているのである。[中略]

(そうした内密の意味が官憲に気づかれたなら) 興行主はプリマ・ドンナとプリモ・ウォーモもろとも、ほどなく監獄への檜舞台を踏まねばならない。そして調査委員会が設けられ、国家にとって危険なすべてのトリル歌手や、革命道化のコロラトゥーラが調書に取られるだろう。(前掲書邦訳、163頁)

「ハルモディオスとアリストゲイトンが短剣をミルテの花輪の中に隠したように」、イタリア人がきわめて激しい解放思想をオペラ・ブッフアの中に隠し持っているというのは、ひとりハイネだけの認識ではない。ほかならぬ統治者自身がオペラ・ブッフアに内在する煽動性を恐れていたからこそ、どれほど馬鹿げた喜劇の歌詞でも重箱の隅を突つくように検閲当局の手で調べられたのだ。

ところで、《フィガロの結婚》のようにボーマルシェ原作の政治的意図が自明の場合でも、台本で毒が抜かれてしまえばオペラとして上演可能だったし、人畜無害に改竄された台本を使って作曲家が内奥の意味を復活させることも可能だった。モーツァルトがやったのはまさしくそれである。だが、シリアスなドラマではそうはいかない。それが批判を意図したものであろうとなかろうと、現下の体制に抵触する可能性のある題材なら台本は検閲を通らなかつた。それどころか、登場人物の名前が国王の名と似ているというだけでも危険視されたのだ。ベッリーニがサン・カルロ劇場で初演しようとした《ビアンカとフェルナンド》は、フェルナンドが王族の名を想起させるという理由で《ビアンカとジェルナンド》と改名させられてしまった(当時のスペイン王はフェルナンド7世、ナポリの前王と王子の名はフェルディナンドだった)。これをくだらないと思う人は、幸せな国に住んでいるのだろう。

オペラの舞台がしばしば異国に設定され、登場人物が神話や歴史上の人物となるのもこうした理由からだった。とはいえ、歴史上の題材であってもそれが現在の支配者の祖先や係累にあたれば検閲を通らない。イギリス女王エリザベスや、その宿敵でスコットランドのメアリー・スチュアートの敵対物語ならどんなにひどい扱いをしてもイタリアの検閲を通るのに、16世紀の詩人タッソが主人公では問題とされた。タッソには、エステ家の令嬢へ愛を告白して投獄された前科があったからである。だから、ドニゼッティの《トルクワート・タッソ》(1833年)は同家の息のかかった地域ではそのまま上演できず、主人公の名とタイトルを《ソルデッロ》と変えさせられた。エステ家の貴族たちは、自分たちの祖先が250年前に受けた侮辱を忘れていなかったのだ。

こうした事例は数多くあり、ロッシーニの傑作《ギョーム・テル》のように、初演されて数十年後に変更を要求される作品もあった(次項参照)。けれども、台本作者も作曲家も、再演のことまで考えていたら作品を作れない。とりあえず初演のために検閲をパスすれば良いのだ。それでも検閲官が、国家転覆の恐れだけでなく、自己の保身のために無害な台本をボツにしまうこともあった。劇作家フランツ・グリンパルツァーの作品を何年もほったらかしにした検閲官は、その理由を「内容に危険なところは全然ないのだけれど、他人がどう受け取るか判らないから」と説明したという。ここまできると100年や200年前に舞台を設定しても駄目なものは駄目だから、千年、2千年単位で過去へと遡る羽目になる。19世紀になっても相変わらずオペラの題材が古代エジプトやバビロニア、近い過去であってもせいぜい十字軍の時代となるのはそうした理由による。これもまた、史劇としてのオペラ・セーリアを衰退させる原因のひとつとなった。

だが、どれほど昔の物語であっても、そこで歌われ語られる言葉は常に同時代のものとして受け取られた。オペラの中の「祖国」という言葉が不意にイタリア人の血を沸き上がらせるように、「勇氣」「闘い」「復讐」「勝利」「栄光」という言葉もまた、自由と祖国回復への希望を聴衆に呼び覚ますキー・ワードなのである。

おお、祖国よ！ 愛しく、裏切り者の祖国よ！ ……
悪しき裏切り者が滅び、私の理想が実現しますように。(《タンクレーディ》第1幕)

剣にかけて誓おう。祖国のため、神の祭壇のために、
胸に一滴でもちのあるうちは闘うと。
さあ、誓おう！ イタリアの剣にかけて、
すでに敵の血に染まった剣にかけて誓うのだ。(《マオメット2世》第1幕)

武器を取れ、同志たち
栄光がお前たちを待っている……
いざ立て！ 友びとよ！ 戦士たちよ！
進軍し、打ち負かそう！
我らの抑圧者を！(《湖の女》第1幕フィナーレ)

オノレ・ド・バルザックは小説『マッシミッラ・ドーニ』の中で、ロッシーニ《モイーズ》(《エジプトのモゼ》)の

フランス語改作) の祈りの場面に対するイタリア人の反応を、次のように描いている。

——イタリアの解放を見ているみたいだ、と一人のミラーノ人が考えた。

——この音楽は、かがんだ頭を引き起こし、眠りこけた心に希望を与える、と一人のロマーニャ人が叫んだ。[中略] ロッシーニの天才は、私たちが驚くほどの高みへと導いてくれます。その高みから、私たちは約束の地を見るのです。

検閲をかいくぐりながら、台本作者は巧みに解放のメッセージを送り続ける。作曲家はそれを、華麗な旋律と力強い音楽で聴き手の心に刻み込む。こうした歌を舞台で歌う歌手たちは結果的にアジテーターの役目を果たすのであり、数千人の観客を前にしたプリマ・ドンナは、ウジェーヌ・ドラクロワの名作絵画『民衆を導く自由』のように解放の先導者として人心を鼓舞したのである。

オペラと革命

前項で述べたことを、少し違った角度から考えてみよう。

台本が当局の検閲を通らなければオペラは上演を許されない。台本作者が最初に頭を悩ますのはこの点で、どれほど立派な台本を書いても検閲官のくだらぬ言いがかりでボツにされてしまう可能性があった。詩人と作曲家が社会の現実に根ざした作品を作りたいと願っても、現代劇は19世紀初めまでのオペラ・セーリアでは御法度だったから、古典劇を装いつつ、そこに僅かばかりのメッセージを忍ばせるのが精一杯なのだ。グリルパルツァーはベートーヴェンにこう語った——「音楽家が羨ましいです。検閲に煩わされることがないのですから。でも、もしも検閲官が、作曲家が作曲する際に何を考えているか知ったら、どうなるんでしょうね」

今でこそ「何でこんな古臭い話を！」と観る者は呆れるが、イタリア・オペラには当時最新の世界文学も数多く取り込まれていたことを忘れてはならない。スコットランドの作家ウォルター・スコットの作品を例にとれば、『湖の女』(1810年)は9年後にロッシーニによってオペラ化され、『ラマムーアの花嫁』(1819年)は10年後にミケーレ・カラッファの《ランメルモールの結婚》(その6年後にドニゼッティの《ランメルモールのルチア》)、『ケニルワースの城』(1821年)は8年後にドニゼッティ《ケニルワース城のエリザベッタ》として生まれ変わる。ベッリーニと台本作者フェリーチェ・ロマーニがヴィクトル・ユゴー『エルナニ』(1830年)のオペラ化に着手したのは、原作がパリで初演された半年後である。けれども題材が検閲を通りそうにないことから、途中で断念した。それを自己検閲と批判してもしょうがない。代わりに《夢遊病の女》が誕生したのだから。

意外に思われるかも知れないが、イタリアではウィリアム・シェイクスピアも最新文学のひとつだった。『ハムレット』を除くシェイクスピア劇は18世紀末までこの国では知られておらず、翻訳もされていない。『ロミオとジュリエット』がイタリア国内で初めてオペラ化されたのは1796年のニコロ・アントーニオ・ツィンガレッリ作品、『オセロー』は1816年のロッシーニ作品が最初といった具合で、人々はオペラを通じて初めてイギリス最大の劇作家を知ったのである。但しどちらもシェイクスピアを直接の原作とせず、フランス語訳や改作版に基づいているから、オリジナルについては知らないも同然だったが。

時にはオペラが暴動や革命を誘発してしまうこともあった。国家が検閲によって目を光らせていたのも、オペラには階層、男女、年齢の別なく直接的な影響を及ぼし、教化し、煽動する力が備わっていたからだ。とはいえ検閲官は楽譜を読まないから、台本のシチュエーションと文言だけを問題にした。彼らが困ったのは、それが民衆に影響力のある言葉だからといって、「祖国」「勇気」「闘い」「復讐」「勝利」「栄光」といったキー・ワードを排除できないことである。「武器をとって圧政者と闘え！」という直接的な呼びかけも、それが古代エジプトで迫害を受けているユダヤ人や、回教徒に包囲されたネグロポンテ島の住民が発するなら許さざるをえない。それにイタリアでは検閲官も少しは民族的願望を共有していたから、形式的な部分でクリヤーしていれば多少のお目こぼしもあったようだ(それとて、検閲官自身の責任が問われないと判断される場合に限られるが)。当然のことながら、時代や社会のあり方によっても言葉や舞台設定の持つ意味は違ってくる。《アルジェのイタリア女》が危険思想を持つかどうかは、結局のところ受け手と社会の置かれた状況次第なのである。

フリードリヒ・フォン・シラーの『ヴィルヘルム・テル』を原作とするロッシーニの《ギヨーム・テル》(1829年)は、この時代にあって最も激烈な革命的言辞を含んでいるだけでなく、圧政者に対する抵抗と闘いによって民衆が自治と自由を獲得するという筋書きによって、まさに革命オペラだった。この作品は初演後直ちにヨーロッパ中に流布することになったが、当然のことながら幾つかの都市で検閲に引っかかった。イタリア国内ではミラーノの検閲当局によって舞台がスイスからスコットランドへ移され、主人公をイギリス王に反乱を起こしたスコットランドの英雄ウィリアム・ウォリスに変えさせられた。スイスの民が倒した圧政者とはハプスブルグ家には

かならず、当時ミラーノはその支配下にあったのである。劇場側も要求を呑み、ウィリアム・ウォリスをイタリア式にグリエルモ・ヴァッラーチェと読み替えて取り入れた。こうして《ヴァッラーチェ》と改題されたオペラは1836年12月26日に上演され、リコルディ社も《ギヨーム・テル》ではなく《ヴァッラーチェ》を最初に出版している。ところがローマと教皇領では《ヴァッラーチェ》の上演すら許されず、1840年になってようやく《ステルリंगा「スターリング」のロドルフォ》として舞台にかけられた。主な登場人物は、ステルリंगाのロドルフォ、ワーレム・グリッシंगा、クロティルデ、マグレゴール、エウスタキオ・マックスウェル、それにカークパトリック。ここまでくると観客たちにはいつの時代の、どんな話かさっぱり判らなくなってしまった。

14世紀初頭のスイスを舞台としたドラマが危険思想とはおかしい話だが、検閲とはそうしたものである。そもそも《ギヨーム・テル》初演から1年も経ずにパリで七月革命が起きてしまったのだから、このオペラに対する過剰反応にもそれなりの理由があったのだ。《ギヨーム・テル》の前年同じパリで初演されたダニエル＝フランソワ＝エスプリ・オベールの《ポルティチの口のきけない娘》(1828年)もまた、革命を誘発した作品だった。1830年8月にブリュッセルで行われた再演が民衆を暴動に駆り立て、結果的にベルギー革命を成就させてしまったのである。

《ポルティチの口のきけない娘》の舞台は1647年のポルティチとナポリ。漁師のマザニエッロは口のきけない妹フェネッラがナポリ総督の息子に凌辱されたと知り、村人を煽動して暴動を起こして一旦は勝利を収める。が、やがてマザニエッロは殺され、革命も挫折し、絶望したフェネッラは噴火するヴェズヴィオ山に身を投じるという筋書きである。

この物語には確かに民衆革命的な要素がある。しかし、音楽そのものはとくに煽動的というわけではない。少なくとも《ギヨーム・テル》と比べればそうである。だからこのオペラが現実の革命を誘発したなどということは、歴史的事実としてしか現代人は理解しえないだろう。それでもこのドラマのモチーフは、当時の民衆の心に渦巻いていた不満と支配者への憎しみに火を点け、行動の手本と解されたのである。オペラにある種の革命的性格を認めるのであれば、扇情的な音楽やテキストのアジテーションよりも、エモーショナルな部分で人々へどう働きかけたかを問題にすべきだろう。

《ポルティチの口のきけない娘》の引き起こした結果は、オベールだけでなく台本を書いたウジェーヌ・スクリーブとジェルマン・ドラヴィーニュにとっても予想外のことだったに違いない。柳の下のドジョウを狙って同じ題材を使ったステーフانو・パヴェージのオペラ《ファネッラ、あるいはポルティチの口のきけない娘》が1831年2月5日にヴェネツィアのフェニーチェ劇場で初演された際には、暴動はおろか騒動すら起きなかったのだ。

フランス革命かぶれの父親を持ち、ナポレオンのイタリア支配と列強諸国の攻防の時代にオペラ作曲家となり、《ギヨーム・テル》と七月革命で筆を折ったロッシーニは、文字どおり革命期の作曲家だった。ナポレオンの娘婿ミュラの呼び掛けに応じて《独立讃歌》(1815年。消失)を作曲した彼は、ボローニャがオーストリア軍に占領されると両親を残してナポリに転出した。この地で民主派の味方と思われたロッシーニであったが、炭焼き党のナポリ革命が挫折するとパリに活動の場を移している。彼は必ずしも政治的人間ではなく、むしろ政治を冷やかに見つめるタイプであったのに、ポスト・ロッシーニの作曲家たちとは比べものにならないほど大きな社会的影響力を持つと思われ、それがため時代に翻弄されたのだった。

これに対し、政治的反動期に活動したベリーニやドニゼッティは、そうした点で明らかに一歩も二歩も後退した存在となっている。確かなのは《ギヨーム・テル》に匹敵する政治的・革命的オペラが、イタリア国内では1847年3月に覚醒教皇ピウス9世が検閲を緩和するまで不可能だったということである。後にリソルジメント[国家統一運動]のシンボルに祭り上げられるヴェルディの《ナブコドノゾール [ナブッコ]》(1842年)も、本質的には4半世紀前のロッシーニ《エジプトのモゼ》(1818年)となんら変わらない。そうして《レニャーノの戦い》(1849年)も「ミラーノの5日間」(民衆蜂起でオーストリア軍を退却させた1848年3月の血みどろの市街戦)後の社会状況を前提にした時局作品というだけで、普遍的な価値を持つ傑作とはならなかった。大砲を打ち鳴らすような勇ましい音楽よりも、〈モゼの祈り〉(《エジプトのモゼ》)や〈行け、思いよ、金色の翼に乗って〉(《ナブコドノゾール》)の素朴な合唱の方が聴き手の心に深い印象を刻み込む。音楽とはそうしたものである。

¹ 海老沢敏／高橋英郎・編訳『モーツァルト書簡全集 IV』白水社、216-7頁

² 鈴木謙三・鈴木和子訳『ハイネ散文作品集』第2巻、松籟社、182頁