

《セビーリヤの理髪師》の変遷

—— 時代ごとに異なる上演と作品の受容 ——

水谷 彰良

初出は 2011 年 9 月の藤原歌劇団公演《セビーリヤの理髪師》プログラムの拙稿「《セビーリヤの理髪師》——時代ごとに異なる上演と作品の受容」(27～30 頁)。書式を変更して図版と原綴を追加、一部表記を改めて HP に掲載します。

(2013 年 6 月)

初演以来絶えることなく上演され続け、ベートーヴェンから「素晴らしいオペラ・ブッフアだ。スコアを読んだが実に愉快だった。イタリア歌劇が存在する限り上演され続けるだろう」と賞賛された《セビーリヤの理髪師》。シューマンが「このオペラはいつ聴いても心が明るくなる。本当に才気にあふれた音楽だ」と称え、晩年のヴェルディも「着想の豊富さ、喜劇的活力、語法の的確さによって最も美しいオペラ・ブッフアです」(1898 年 5 月 2 日付の書簡)と述べたこの作品が稀代の名作であることは、誰も認めるところであろう。

だが、このオペラがロッシーニの作曲したとおりに上演されたのは過去 200 年の歴史でも稀なケースであると知れば、誰もが不思議に思うのではないか(統計があるわけではないが、筆者は過去の上演の 1 パーセントにも満たなかったと考えている)。時代ごとに遂げた変化のプロセスを、事実在即して明らかにしてみよう。

優れた原作、歌手と聴衆に合わせた構成の変更

一つのオペラが名作となるには、幾つかの要因がある。喜歌劇の場合は大衆性や娯楽性が重要で、劇として面白ければ、多少凡庸な作曲家が作曲しても同時代の観客を喜ばせることができた。その意味で《セビーリヤの理髪師》の成功要因は、卓越したボーマルシェの原作にあると言っても間違いではない。登場人物の性格付けとドラマの展開が巧みで、酔っ払いの兵士に変装した伯爵の登場による大騒ぎ、バジーリオを病人に仕立てて退散させる一場など、笑いを誘うシーンはすべて原作に存在するのだ。それだけではない、原作劇には伯爵のカンツォーネ、レッスンの場のロジーナの歌とバルトロの返歌の歌詞があり、その部分はオペラ=コミック座のコンサートマスターの作曲で歌われ、オーケストラが嵐の音楽を演奏するなど、歌芝居のスタイルで作られていたのである。

それゆえオペラ化も容易で、1776 年ライブツィヒにおける最初のオペラ化を皮切りに複数の作品が世に出ており、中でもジョヴァンニ・パイジェッロ作曲《セビーリヤの理髪師 (*Il barbiere di Siviglia*)》(1782 年サンクト・ペテルブルク初演)が広く知られていた。オペラとしても人気のある題材を若き天才ロッシーニがリニューアルするのだから、前作を凌ぐ傑作となっても不思議はない……当時パイジェッロの音楽は、「時代遅れ」と見なされていたからである。後にロッシーニは、「私が若い頃、(パイジェッロのオペラは)イタリアの舞台からほとんど消え去ってしまいました」「彼の音楽は耳に心地よいけれど、和声的にも旋律的にも並外れたところがありません」と述べ(ヒラーによる聞き書き、1855 年)、最晩年にも、「パパ・パイジェッロの後にとっても優雅なボーマルシェの題材を 12 日間で作曲したとき、私はそれが大胆な行為とは少しも思いませんでした」と語っている(ダッラルジネ宛の書簡、1868 年 8 月 8 日付)。

原作の構成に従ったパイジェッロとは異なり、ロッシーニは合唱を伴う二つのアンサンブル(第 1 幕の導入曲と第 1 幕フィナーレ後半部)の追加を台本作家チェーザレ・ステルビーニに求め、卓越したテノール歌手マヌエル・ガルシア(Manuel del Pópulo Vicente Rodriguez García, 1775-1832)を主役とすべく、導入曲のソロ〈空はほほえみ(*Ecco ridente in cielo*)〉とフィナーレ前の大アリア〈もう逆らうのをやめろ(*Cessa di più resistere*)〉のテキストを書かせた。初演時の題名が《アルマヴィーヴァ、または無益な用心(*Almaviva, ossia L'inutile precauzione*)》となったのもこうした変更が原因で、ステルビーニは原作劇やパイジェッロ作品との違いについて、台本序文で釈明しなければならなかった。そしてローマのアルジェンティーナ劇場で行われた初演初日の大失敗が二日目の上演で成功に転じると、作品の流布が始まったが、興味深いのはその後の上演がことごとく第三者による改作を経ているという点である。上演の内容は時期や場所によっても異なるが、次にその概略を記してみよう。



初版台本のタイトル頁

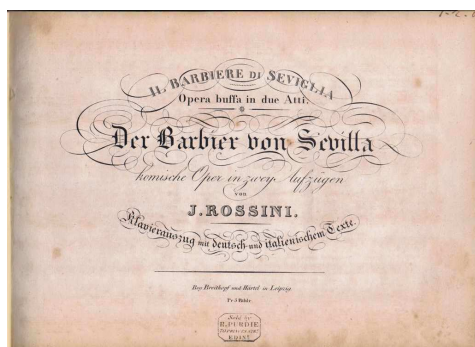
初期の再演と国外の上演における改作

第三者による改作は、1816年8月にボローニャのコンタヴァッリ劇場で行われた最初の再演から始まった。ロジーナ役を初演歌手リゲッティ=ジョルジ (Geltrude Righetti-Giorgi, 1793-1862) が務めたこの上演では、歌のレッスンの場で作曲者不詳の aria 〈私の平和、私の安らぎ (*La mia pace, la mia calma*)〉が歌われ、〈もう逆らうのをやめろ〉は変ロ長調からへ長調に移調して詩句を変え、ロジーナによって歌われた。ここで伯爵の主役の座からの転落とレッスンの場の aria における自由選択が始まり、題名もこれ以後《セビーリャの理髪師》で定着した。

同年秋にフィレンツェのペルゴラ劇場で行われた二番目の再演 (ロジーナ役は前記リゲッティ=ジョルジ) では、バルトロの aria がピエトロ・ロマーニ作曲 (紙が1枚足りないぞ (*Manca un foglio*)) と差し替えられ、レッスンの場ではステファノ・パヴェージ作曲と推測される aria 〈なぜ鎮めることができないの (*Perché non puoi calmar le pene*)〉を採用、〈もう逆らうのをやめろ〉はカットされた。ロッシェニの関与した再演は1819年にヴェネツィアで行われ、ロジーナ役を歌うフォードル夫人 (Joséphine Fodor [-Mainvielle], 1789-1870) のために追加のレチタティーヴォと aria 〈ああ、もし本当なら (*Ah se è ver*)〉を作曲、ベルタの aria の後に挿入しているが、これは特定の歌手のためのオプションと理解しうる。

外国上演も1819年に始まり、世界各地で舞台にかけられた。上演台本や印刷楽譜をから明らかになるその特色を、箇条書きにしてみよう¹。

- ・伯爵のカンツォーネは歌われない (初期の出版楽譜にも掲載されない)。
- ・第2幕の冒頭に管弦楽の導入曲を演奏 (小フィナーレの主題に基づく第三者の編曲。続いて作曲者不詳のバルトロの aria を挿入する上演もある)。
- ・レッスンの場では《タンクレディ (*Tancredi*)》の〈多くの苦しみの中で (*Di tanti palpiti*)〉、ジョヴァンニ・パチャーニ《ドルシェイム男爵 (*Il barone di Dolsheim*)》の〈敬愛する人のいとしい面影 (*Cara adorata immagine*)〉、同《バグダッドの女奴隷 (*La schiava in Bagdad*)》の〈いと高き天よ (*Sommo cielo*)〉、J.C.グリュンバウム作曲のボレロのリズムによる aria などが自由に歌われ、マリア・マリブラン (Maria Malibran, 1808-36) は父ガルスシアの作曲した歌劇《計算づくの詩人 (*El poeta calculista*)》のフラメンコ風 aria を歌った。続くバルトロの返歌は通例カット。
- ・伯爵の aria 〈もう逆らうのをやめろ〉は移調してロジーナが歌うか、もしくは完全にカット。



PERSONAGGI.	
Suprani:	Tenore:
Rosina.	Il Conte Almaviva.
Figaro.	
Berta.	Bassi:
	Figaro (Basso).
	Bartolo (Basso).
	Basilio (Messa di Messa).
	Flavio (Messa).

INDICE.	
Atto I.	Atto II.
Overture	N. 9 Intermezzo
N. 1. Introduzione	N. 10. Aria
2. Cavatina	N. 11. Duetto
3. Duetto	N. 12. Aria
4. Cavatina	N. 13. Aria
5. Aria	N. 14. Cavatina
6. Duetto	N. 15. Quintetto
7. Aria	N. 16. Aria
8. Finale	N. 17. Terzetto
	N. 18. Duetto con Coro
	N. 19. Finale

ブライトコプフ&ヘルテル版(ライプツィヒ、1820~23年)のタイトル頁と目次(筆者所蔵。レッスンの場に作曲家不詳のドイツ語 aria を掲載し、〈もう逆らうのをやめろ〉はロジーナ用の改作版を採用)

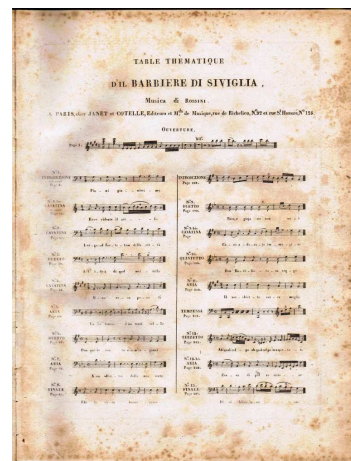
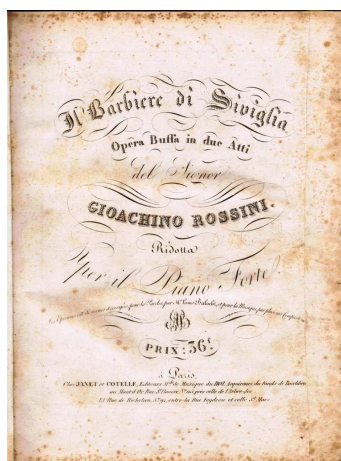
19世紀半ばから20世紀初頭にかけての上演

19世紀半ばから20世紀初頭にかけて行われた上演には、次の特色がある。

- ・外国では翻訳上演が主流になり、レチタティーヴォ・セッコは台詞に置き換えられた。
- ・楽曲の繰り返しや部分的カットによる音楽の短縮。
- ・ロッシェニの時代とは異なる様式の装飾やヴァリエーションの適用 (その一方難しいパッセージは平易な形にされ、男性低声歌手はヴァリエーションを適用しなくなる)。
- ・管弦楽パートの第三者による改竄や再編曲の定着 (金管楽器と打楽器の追加、カンツォーネのギター伴奏の管弦楽への置き換えなど)。

- ・ロジーナ役がコントラルトからソプラノ・レジーエロに移り、〈今の歌声は（*Una voce poco fa*）〉は半音～短3度高く移調。バジーリオのアリアはしばしば全音低い調性で歌われた。
- ・バルトロのアリアは通例ロマーニ作曲を採用。
- ・レッスンの場のアリアは完全に自由選択。例えば晩年のロッシーニの前で〈今の歌声は〉を歌い、「それは誰の曲かね？」と皮肉を言われたアデリーナ・パッティ（Adelina Patti, 1843-1919）は、《埴生の宿（*Home! Sweet Home!*）》、アルディーティ作曲《口づけ（*Il bacio*）》、アリャビエフ作曲《ナイチンゲール（*The Nightingale [Solovey]*）》、マイヤベーアやヴェルディのオペラ・アリアを日替わりで歌った（歌曲の場合は舞台上にグランドピアノを運ばせ、リサイタル形式で歌われた）。マーラー指揮のウィーン宮廷劇場では、人気歌手ゼルマ・クルツ（Selma Kurz, 1874-1933）が《ユグノー教徒（*Les Huguenots*）》や《仮面舞踏会（*Un ballo in maschera*）》のアリアを歌い、絶賛された。
- ・〈もう逆らうのをやめろ〉は一切歌われない。

ロジーナ役のソプラノ・レジーエロへの移行は幅広い音域を持つコントラルトの払底や時代の趣味の変化に起因し、低い音域は一オクターヴ上げて歌われ、高音域で華麗なコロラトゥーラを披露した。原曲が不要になったため、レッスンの場のアリアとバルトロの返歌、〈もう逆らうのをやめろ〉を掲載しない楽譜も出版されている²。その一方、翻訳上演でオペレッタとなった《セビーリャの理髪師》はしばしばレヴェルの低い歌手によって演じられ、面白さを前面に出すための台詞の改竄も相まって、低俗なドタバタ喜劇と化した。音楽もさまざまに短縮され、演奏時間がたった2分間の小フィナーレでさえ、ロジーナと伯爵のソロをカットして半分の長さにされてしまった。これではロッシーニならずとも、「それは誰の作曲かね？」と問いたくなるだろう。



ジャネ&コテル版（パリ、1823年頃）のタイトル頁と目次（ボニング／サザランド旧蔵書。筆者所蔵）
レッスンの場にパチーニ《ドルシェイム男爵》のアリアを掲載し、〈もう逆らうのをやめろ〉はロジーナ用の改作版を採用）

上演慣習の継続とオリジナルの復活

20世紀の上演はこうした流れの延長上にあり、過去の改竄が演奏上の慣習として定着し、それが正しい解釈と見なされた。メッツ・ソプラノのコンチータ・スペルビア（Conchita Supervia 1895-1936）の登場により一時的にオリジナルの声種やタイプに戻されても、ソプラノ・レジーエロの優位が揺らぐことはなかった。スペルビアは1928年にレッスンの場の原曲〈愛に燃える心に（*Contro un cor che accende amore*）〉を録音しているが、翌年ミラーノのスカラ座が行った全曲録音ではメルセデス・カプシール（Mercedes Capsir, 1895-1969）が〈モーツァルトの主題による変奏曲（*Variations sur un thème de Mozart*）〉を歌っている。

ロッシーニの自筆楽譜を再検討して誤謬を改める試みは1942年に指揮者ヴィットーリオ・グイが先駆的に行い、原点版の復興もアルベルト・ゼッダの校訂版（1969年成立）により開始された。だが上演の慣習は根強く残り、1950年のメトロポリタン歌劇場ではコロラトゥーラ・ソプラノとして一世を風靡したりリー・ポンス（Lily Pons, 1898-1976）がレッスンの場でアドルフ・アダン作曲〈ああ、ママ、聞いて（*Ah! vous dirai-je maman*）〉（キラキラ星）による変奏曲³の英語版（*Mother dear, I say to thee*）を歌い、ドイツではエリカ・ケート（Erika Köth, 1927-89）がドニゼッティのオペラ《ドン・パスクワーレ（*Don Pasquale*）》のノリーナのカヴァティーナ〈騎士はあのまなざしを（*Quel guardo il cavaliere*）〉を歌っている。1970年代のニューヨーク・シティ・オペラではベヴァリー・シルズ（Beverly Sills, 1929-2007）が前記アダンの変奏曲をアレンジしてフランス語で歌ったが、これは〈愛に燃える心に〉

の後の追加で、舞台上のフルート独奏、スピネット、トライアングルの伴奏で歌われた。

〈もう逆らうのをやめろ〉も同様に、1980年代のロックウェル・ブレイクの歌唱を通じて僅かに認知されたものの、あくまで例外中の例外であった。1993年に藤原歌劇団の招聘でブレイクが初来日した際にはダブルキャストの五郎部俊朗と共にこのアリアが歌われたが、1998年来日のラウル・ヒメネスが歌わなかったことでも判るように、本格的復興は21世紀に始まったと言って良い。アリアの有無だけではない、演劇的にも音楽的にも伯爵が真の主演として復帰するには、表情、演技、歌唱のすべてにおいてフィガロ役やロジーナ役の人気歌手を凌駕する傑出したテノールの出現を待たねばならなかったのだ。その意味でファン・ディエゴ・フローレスとアントニーノ・シラグーザの登場は、《セビーリヤの理髪師》の受容史に新たな一頁を開くものとなった。

オペラの歴史を振り返れば、作曲されたとおりに上演され続けた19世紀半ばまでの作品が絶無であると判る。だが、《セビーリヤの理髪師》のように音楽と劇の根本的改作が周知徹底してしまったケースは珍しいのではなからうか。19世紀と20世紀のある段階までの聴衆は誰一人、レッスンの場の原曲と伯爵の大アリアを聴いたことがないのだ。そして現在もなお喜劇としての面白さばかりが強調され、〈もう逆らうのをやめろ〉が歌われる上演は少数派である。それゆえ《セビーリヤの理髪師》に単なるギャグではなく、「非常に軽妙快活にして優雅で洗練された質感」⁴を楽しんでほしいとのゼツダ先生の言葉は深く、重い。この謙虚な言葉の中に、ロッシーニ作品の真実と、いまなお達成が困難な演奏の理想が言い尽くされているからである。

¹ 1820～30年代のフランスとドイツ語圏での一般的傾向をご理解いただきたい。

² ロンドンとニューヨークで出版されたブージー社のエディションが一例。

³ これはオペラ・コミック《闘牛士 [ル・トレアドール] (*Le Toréador*)》(1849年パリ初演)の楽曲で、モーツァルトのピアノ曲〈キラキラ星変奏曲〉KV265 (300e)に基づく。

⁴ JOF ニュース (日本オペラ振興会会報) n.8 に掲載されたゼツダ先生のメッセージより。