

## 《ツァイーデ》と『セビーリャの理髪師』

—1780年前後のモーツァルトのオペラ創作をめぐる一考察—

松田 聡\*

**【要旨】** 本稿では、モーツァルトとボーマルシェの喜劇『セビーリャの理髪師』とのかかわりを考察した。この喜劇は、同じ作者の『フィガロの結婚』とは異なり、モーツァルトによりオペラ化されることはなかったが、その機会がなかったわけではないものと思われる。《イドメネオ》(1781年)まで、原則として依頼に応じてオペラを作曲してきたモーツァルトだが、唯一、《ツァイーデ》(1780年頃、未完)には自発的に取り組んでおり、同時期には『セビーリャの理髪師』も知っていた可能性が高いからである。2作品を比べると、物語の基本的な構図や登場人物の数、役割は共通しているものの、内容的な隔たりは大きく、《ツァイーデ》はむしろオペラ・セリアに近い。ウィーン移住前のモーツァルトにとってボーマルシェの喜劇的世界は、オペラ化の対象としてはまだ縁遠いものであった、ということ、ここからうかがうことができる。

**【キーワード】** モーツァルト ボーマルシェ 『セビーリャの理髪師』  
《ツァイーデ》

### 序

#### 1 モーツァルトとボーマルシェの喜劇

モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) が《フィガロの結婚 *Le nozze di Figaro*》の作曲に取り組んだのは1785年の秋のことであった。台本作者ダ・ポンテ (Lorenzo da Ponte, 1749-1838) の『回想録』を信じれば、ボーマルシェ (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, 1732-1799) の喜劇『フィガロの結婚 *Le mariage de Figaro*』をオペラ化する話を持ち込んだのは、モーツァルト自身だった。

ボーマルシェの喜劇は1784年4月、長らくの上演禁止の後にようやくパリで初演されたばかりであり、そのような話題作であったことが、モーツァルトがこれを原作に選んだ理由の1つになったと考えられる。また、この喜劇は同じ作者の『セビーリャの理髪師 *Le barbier de Séville*』(1775年)の続編に当たるが、それを原作とするパイジエッロ (Giovanni Paisiello, 1740-1817) のオペラ《セビーリャの理髪師 *Il barbiere di Siviglia*》(1782年)が当時、ウィ

---

平成22年11月22日受理

\*まつだ・さとし 大分大学教育福祉科学部芸術・保健体育教育講座 (音楽学)

ーンで大人気を呼んでいたというのも、強く影響したはずである。

筆者は、拙著（松田 2009）において、以上のような事情を重視し、そこに焦点の1つを当ててモーツァルトのオペラの成立の経緯をたどっていった。そのため、ボーマルシェの2つの喜劇やパイジエッロのオペラにも紙数を費やして言及している。ただし、喜劇『セビーリヤの理髪師』とモーツァルトとのかかわりについては、オペラ《フィガロの結婚》の成立には直接に関係しないものと判断し、とくに考察をしなかった。その考察を、本稿では行う。

モーツァルトは、いうまでもなく、オペラ《セビーリヤの理髪師》を作曲しなかった。作曲しようとした形跡もない。《フィガロの結婚》の初演の3年後、1789年にパイジエッロの《セビーリヤの理髪師》の中のアリアの代替曲として《やさしい春はもうにこやかに笑いかける *Schon lacht der holde Frühling*》K. 580を手がけたのが、ボーマルシェのこの喜劇と関連する唯一の作曲例といえるが、これも未完に終わっている。喜劇『フィガロの結婚』からあの傑作オペラが生まれたのとは対照的に、『セビーリヤの理髪師』のほうは、モーツァルトの音楽にほとんど何ももたらさなかったといってもよい。

そのようなかかわり方しかしていないためか、ボーマルシェの『セビーリヤの理髪師』とモーツァルトとの関係は、これまでとくに論じられたことがなかった。しかしながら、それに注目し、モーツァルトのオペラ創作活動の中に位置づけることにより、新たに明確になってくることもある。本稿ではそれを示したい。節を改めて本稿の問題設定を行おう。

## 2 問題設定

モーツァルトがボーマルシェの『セビーリヤの理髪師』をオペラ化しなかったという事実に着目することと、その理由を問うこととは、自然に重なってこよう。しかしながら、「モーツァルトはなぜオペラ《セビーリヤの理髪師》を作曲しなかったのか」という問いを中心に据えることには注意が必要である。何事にも理由はあるのだろうが、それが必ずしも学問的な考察の対象となるとは限らないからである。想像をめぐらせる以上のことができないならば、エッセイの題材にはなれ、論文の主題とはなりえない。

実際、このケースについては、十分に考察ができるほどの材料があるわけではない。そもそも、モーツァルトに『セビーリヤの理髪師』をオペラ化する機会があったのかどうか、まず問われるところである。そして、むしろ、その観点を考察の中心におくほうが、モーツァルトのオペラ創作の理解に資するところが大きい。その理由を述べよう。

ボーマルシェの『セビーリヤの理髪師』がパリで初演されたのは、1775年2月23日のことだった。モーツァルトは、その1ヶ月前、ミュンヘンで《偽の女庭師 *La finta giardiniera*》K. 196を初演したばかりであり、まだ同地に滞在中であった。ザルツブルクに戻ったのは3月7日であり、翌月の4月23日には《牧人の王 *Il rè pastore*》K. 208を初演している。ここからは盛んなオペラ創作活動がうかがえるようだが、実は偶然のことである。1772年12月26日にミラノで《ルーチョ・シッラ *Lucio Silla*》K. 135が初演されてから、1781年1月29日にミュンヘンで《イドメネオ *Idomeneo*》K. 366が初演されるまでの約8年の間に初演されたモーツァルトのオペラは、その2作だけなのである。これは、1767年、11歳にして初めてオペラのジャンルの作曲を手がけ、5年後の《ルーチョ・シッラ》までに6作を発表している<sup>2)</sup>のと比べても格段に少ない。そして、そういうモーツァルトのオペラ創作のあり方、とりわけ《牧人の王》から《イドメネオ》までの6年近い空白の意味をめぐると、『セビーリヤの

理髪師』をオペラ化する機会があったのかという問題とが、自然に重なってくるのである。

モーツァルトの時代、作曲家にとってオペラ創作の機会は、基本的に外から与えられるものだった<sup>3)</sup>。《偽の女庭師》と《イドメネオ》は、謝肉祭の時季のオペラ公演のためにミュンヘンの宮廷劇場から、また、《牧人の王》はハプスブルク家の皇子マクシミリアン・フランツ大公の来訪を歓迎する行事の一環として、ザルツブルク宮廷から、それぞれ依頼されて書かれたものである。題材も、おそらく指定されたものであった。《ルーチョ・シッラ》までのオペラについても、基本的には同じである。

モーツァルト自らが原作を選んだとされている《フィガロの結婚》の場合とは、ずいぶん様相が違うことに注意されたい。その違いをもたらしたのは、ウィーンにおけるオペラ公演の状況の変化であり、これについてはこの後、具体的に論じていくが、ともかく、《イドメネオ》までのモーツァルトのオペラは、原則として依頼に応じて作曲されたのであり、《ルーチョ・シッラ》の後、作曲の数が減ったのは、依頼されることが少なくなったからに他ならない。その要因にまでは、本稿は踏み込まないが<sup>4)</sup>、そのような状況であるならば、モーツァルトにボーマルシェの『セビーリヤの理髪師』をオペラ化する機会があったのかどうかという問題は、少なくとも《イドメネオ》までについては、考える必要もないということになる。

しかしながら、この時期のモーツァルトのオペラ創作の中で、1つだけ例外とみなすべきものがある。未完で残されたジングシュピール《ツァイーデ *Zaide*》K. 344 (336b)である。これについては、モーツァルトは自発的に取り組み、題材についても自ら選択に加わったものと考えられる。そして、この例があるために、モーツァルトと『セビーリヤの理髪師』とのかかわりというテーマも、考察に値するものとして浮かび上がってくるのである。

本稿では、以下、モーツァルトが自発的に取り組んだ《ツァイーデ》とオペラ化しなかった『セビーリヤの理髪師』という対比を軸にして、1780年前後のオペラ創作を捉えなおすこととしたい。《ツァイーデ》への取り組みの背景にあるのが、先に触れたウィーンにおけるオペラ公演の状況の変化、具体的には皇帝ヨーゼフ二世による「劇場改革」である。まず、そこから述べていこう。

## I 《ツァイーデ》の作曲の背景

### 1 「劇場改革」とモーツァルト

ヨーゼフ二世の「劇場改革」については、筆者のこれまでのいくつかの論考で繰り返し触れてきたから、ここではその詳細は省こう<sup>5)</sup>。ウィーンにある宮廷劇場がそれまで興行主により運営されてきたのを宮廷が直接、管理するようになり、公演の内容をまずはドイツ語演劇1本に、続いてジングシュピールとの2本立てにした、というのがその要点である。ここでは、それに対するモーツァルトの反応が問題となる。

モーツァルトは、ウィーンにおけるジングシュピール公演の開始についての情報を、1778年1月、いわゆる「マンハイム・パリ旅行」の途上、マンハイムでいち早く入手し、次のようにザルツブルクの父レオポルトに11日付の手紙で書き送っている。

ぼくは知っているのですが（それも確実に）、〈皇帝〉は〈ウィーン〉に〈ドイツ語オペラ〉を設立なさる御意向で、〈ドイツ語〉がわかり、〈天才〉があり、何か新しいものを世に出せ

る〈若い楽長をひとり〉真剣に探しておいでになるとのことです。〔中略〕これこそ〈ぼくにうってつけの話〉だと思います。〔中略〕どうぞお願いですから、ありとあらゆる〈ウィーンの親友〉に〈ぼくが皇帝にとって名誉になる能力のある〉ことを書いてください。〔『書簡全集』Ⅲ：316。文言を若干、変更した。〕<sup>6)</sup>

モーツァルト父子にとってウィーンは、1768年に《ラ・フィンタ・センブリーチェ》の上演が実現できなかった後、オペラ創作にかんして、むしろ疎遠な都となっていた<sup>7)</sup>。しかし、以上の文面にみられるように、ウィーンにおけるオペラ公演の状況の変化が、モーツァルトに再びこの都市への関心を掻き立てたものと思われる。

息子からの要請に、父も積極的に対応した。レオポルトは1月19日付の返信で、「すぐに、詳細にわたって、たつてのお願いとしてホイフェルトに手紙を書き、〈すぐにも、請願書によって、皇帝ならびに皇后にお願いして〉ほしいと頼みもしました。次の郵便日には〔中略〕他の人たちに手紙を書きます」と書いている（同：439）。

ウィーン在住の旧知の台本作家フランツ・ホイフェルトもすぐに返事をくれた。彼からの1月23日付の手紙には、劇場は通人である皇帝が万事を取り仕切っており、音楽家も自らの判断で選ぶので、直接彼に請願しても無駄であると忠告し、次のように助言をしている。

御息が何らかのよくできたドイツ語の喜歌劇に曲をつける労をとられ、これを送り届けられ、作品が陛下のお気に召さるべくおゆだねになり、その上で御採決を待たれるならば、作品が喝采を得ます暁には、採用になられることもございましょう。ただし、かかる場合には、御自分で御出頭なさることが必要でありましょう（同：445）。

このホイフェルトからの手紙は重要な意味を持つが、注目されることは少ない。これに対するモーツァルト親子の反応が、はかばかしいものでなかったことが、その理由であろう。レオポルトは、請願の頼みが直接はかなえられなかった失望を表に出しながらも、これを1月29日付の手紙に同封し息子に送った。そして、それを受け取ったモーツァルトも、2月4日付の手紙で、「ホイフェルトの手紙は、回送してもらわなくても結構でした。あの手紙は、うれしいどころか腹立たしくなりました」と言及しているのである（同：476）。

モーツァルトのこの反応については、この時期、ちょうど、マンハイムでソプラノ歌手アロイジア・ウェーバーと親しくなっていたところであり、彼女をイタリアに連れて行ってデビューさせるという計画すら考えていたことも考慮に入れる必要がある。モーツァルトは、そのため、ウィーンに出る望みを早々に撤回し、ホイフェルトが寄せてくれた情報についても、すげない態度をとったのであろう。しかし、イタリア行きの計画は父親の許可を得られるはずもなかった。そればかりでなく、「マンハイム・パリ旅行」における就職の試みも目論見どおりにはいかず、モーツァルトは1779年のはじめにザルツブルクに戻ったのだが、むしろ、先のホイフェルトの助言は、その後にはアクチュアリティをもってきたのではなかろうか。それを示すのが、その時期に手がけられたジングシュピール《ツァイーデ》の存在なのである。

## 2 《ツァイーデ》の成立事情

《ツァイーデ》は、モーツァルトの没後8年目の1799年8月、未亡人コンスタンツェが夫

の遺品から楽譜を発見したことより、世に知られることとなった未完のジングシュピールである（タイトルも未定だったようだが、慣例に従って、本稿でも《ツァイーデ》と呼ぶ）。フランツ・ヨーゼフ・セバ스티アーニという台本作家が 1779 年にボーツェン（現ボルツァーノ）で発表した『後宮、あるいは父、娘、息子の、奴隷状態での予期せぬ出会い』という台本にもとづき、モーツァルト家と親しい付き合いのあった宮廷トランペット奏者アンドレアス・シャハトナーが新たに執筆したものであることが、ほぼ定説となっている<sup>8)</sup>。

成立事情や年代も不明であり、かつては、1779 年から 80 年にかけて 2 回、ザルツブルクを訪れたベーム一座や 80 年秋から 81 年初めにかけて同地で公演をうったシカネーダー一座といった旅回りの劇団との関連から説明されることが多かったが<sup>9)</sup>、近年はむしろそれを否定し、ウィーンとのかかわりを強調する傾向がある<sup>10)</sup>。その根拠とされるのが、先のホイフェルトの手紙と、1780 年 12 月にレオポルトが息子宛に書いた手紙である。いまだ議論の対象となる事柄であるので、われわれも、そのレオポルトの手紙をやや詳しく検討することとしよう。

1780 年の 11 月 29 日に「女帝」マリア・テレジアが世を去った。その半月後、レオポルトは 12 月 11 日、《イドメネオ》を作曲・上演するため、ミュンヘンに出ていた息子に、次のような文面を含む手紙を書いた。

ウィーンの役者たちは、7 週間も、思うままに旅行に出る許可をもらっています。ベルゴブツォーマーさんはたぶん小旅行をして、ミュンヘンにもやってくるでしょう。少なくともシャハトナーに手紙を書いてきて、この機会にザルツブルクに彼を訪ねることになるかもしれないと言っています。シャハトナーについて言えば、[彼の] 芝居にかんして「今は」なにもやることはありません。劇場がお休みで、劇場にかかわる全てを取り仕切っている皇帝とは、このことについては何もすることがないからです。その方がむしろ好都合です。というのも、いずれにせよ曲はまだ完全には出来上がっていないのですし、そのうちに、これに関連してウィーンに行ける何らかの機会が生じないとも限らないのですから。（『書簡全集』IV: 505。ただし、後半は大きく変更した。）

これは、《ツァイーデ》に直接言及した数少ない証言の 1 つとして、かつてより、とくに「シャハトナーについて言えば」以下が引用されることが多かった。しかし、その文意は必ずしも明確とはいえ、例えばアインシュタインは、《ツァイーデ》をウィーンで上演する望みが「女帝」の崩御によって潰えたことをレオポルトが息子に伝える手紙と理解している（アインシュタイン 1997: 622）。しかし、文脈を丁寧に追えば、そのような解釈は成り立ちがたい。

引用文のある段落は、まず、神聖ローマ帝国のハプスブルク家の領地が服喪中で劇場が休みとなった影響でシカネーダーがザルツブルクに滞在することとなったことから書き始められ、続いて、引用した部分となる。レオポルトは、やはり劇場休館の関連でウィーンの役者について触れ、その 1 人がシャハトナーを訪ねてくる、と伝え、親友の名が出た流れで、《ツァイーデ》に話題を転じたのである。これは緊急の大事な話題について触れる書き方ではない。むしろ、レオポルトが、いわばよもやま話のついでに《ツァイーデ》に言及した、と読むのが自然であろう。

言われている内容も、要するに、ウィーンの役者と接する機会に、このジングシュピールについて何か行動を起こすことも考えられようが、劇場は休みであり、作品も出来上がっていない

いのだから、今はその必要がない、という程度のものである。「今は」を強調し、未完であることをむしろ幸いと見ていることに注意されたい。ここから、この作品が、いずれ完成され、ウィーンへの働きかけを行うべきものであるが、さしあたり、それが中途の状態にあったこと、そして、それが親子での了解事項であったことが、無理なく読み取れるのである。したがって、《ツァイデー》の作曲をウィーンとのかかわりで理解するのは極めて妥当なことといえる。実際、次の年、思いもよらずウィーンを訪れることとなったモーツァルトは、この《ツァイデー》を同地の宮廷劇場にかけるべく、積極的に働きかけていったのである。

ここで、モーツァルト親子が3年近く前に「何らかのよくできたドイツ語の喜歌劇に曲をつける労をとられ」云々という助言をホイフェルトから得ていたことを思い出すならば、そのようにウィーンのために作曲をした背景が明確になってこよう。まさに、その助言に従って取り組んだのが《ツァイデー》というわけである。それまで、依頼に応じてオペラを創作してきたモーツァルトが、父レオポルトや台本を担当した友人シャハトナーと相談の上だったかもしれないにせよ、初めて自らの判断により作曲の対象を選んだオペラとして、《ツァイデー》のもつ意義は、かなり大きなものがある。

そのことは、また、モーツァルトにはそのとき、《ツァイデー》以外のオペラに取り組む自由もあったということでもある。しかも、ちょうど『セビーリヤの理髪師』が初演されて数年というところであった。したがって、このボーマルシェの喜劇が《ツァイデー》の代わりに選ばれた可能性というのも、この時期のモーツァルトのオペラ創作のあり方を理解するうえで、検討に値するテーマといえるのである。

## Ⅱ 《ツァイデー》と『セビーリヤの理髪師』

### 1 モーツァルトは『セビーリヤの理髪師』をいつ知ったのか

『セビーリヤの理髪師』は初演の年、1775年にパリで初版が出されており、翌76年の5月7日には、早くもライプツィヒでジングシュピールとして上演されている (Angermüller 1986: 37f)。これは、グスタフ・フリードリヒ・グロスマンが台本を書き、フリードリヒ・ルートヴィヒ・ベンダが作曲したもので、旅回りのザイラー一座によって舞台にかけられた。一座はこの後、1779年までにライプツィヒやフランクフルトでも公演を行っている。

さらに、同じ台本にヨハン・アントン・アンドレが作曲したのも、1776年10月2日にベルリンで初演された。『セビーリヤの理髪師』は元来、オペラ・コミックの台本として構想されたものであり、散文喜劇として完成された際にもその痕跡が多く残されている<sup>11)</sup>。したがって、ジングシュピールにもしやすかったのだろう。あるいは端的に、この喜劇の歌の部分にのみ作曲した「音楽つき喜劇」だったのかもしれない。いずれにせよ、これらの存在から、『セビーリヤの理髪師』が初演後すぐ、フランスに限らずに広く人気を得て、オペラの舞台でも上演が相次いだことがうかがわれる。

ウィーンでも、その人気は同じであった。ここでは、ボーマルシェの喜劇のドイツ語訳が初演の翌年の1776年5月4日にブルク劇場で上演され、その後7シーズンの間、演劇作品として最多の上演回数を誇った後、パイジエッロのオペラ化作品と入れ替わっている<sup>12)</sup>。このパイジエッロの作品がまた大人気を得たことは、本稿冒頭に記したとおりである (一方で、ジングシュピールとしての上演は、宮廷劇場ではなかった)。

もともと、演劇としてであれジングシュピールとしてであれ、モーツァルトの居住期間中にザルツブルクで『セビーリヤの理髪師』が上演されたかどうかは不明である。少なくとも、モーツァルト一家の書簡や日記、あるいは友人シーデンホーフェンの日記からは上演の事実を確かめることはできない (Angermüller 2006)。しかしながら、モーツァルトについては、むしろ、喜劇の初演の地であるパリで接した可能性を考えることができる。彼は 1778 年に同地を訪れ、ピアノのための《「私はランドール」による 12 の変奏曲》K. 354 (299a) を作曲したが、その主題となったのが、『セビーリヤの理髪師』第 1 幕でアルマヴィーヴァ伯爵がロジヌに歌いかけるセレナーデなのである。

その旋律は、コメディ＝フランセーズのコンサートマスターであったボードロン (Antoine Laurent Baudron, 1742-1834) によるものである。この歌の収められている楽譜は 1775 年に出版されているから、必ずしも、モーツァルトがパリで『セビーリヤの理髪師』の舞台を見たとは限らない。しかしながら、やはり、この劇についての知識を背景に変奏主題は選ばれたのではないだろうか。モーツァルトはパリ滞在中に、これを含む 3 つの変奏曲をまとめて出版しているが、残り 2 つ、《フィッシャーの主題による変奏曲》K. 179 (189a) と《サリエリの主題による変奏曲》K. 180 (173c) は旧作であり、いずれも、主題として用いられた旋律は、とくにフランスとのかかわりが無い。したがって、3 作セットでの出版のため、もう 1 つ変奏曲を作曲するに際して、この国向けの主題として、当時パリで人気を呼んでいた劇で歌われていたものを用いた、と考えることができるのである。

この次に、モーツァルトと『セビーリヤの理髪師』とのかかわりがうかがえるのは、4 年後のこととなる。1782 年 10 月 19 日、ウィーンにすでに出ていたモーツァルトは、故郷の父に宛てて手紙を書いた際に、「(セビーリヤならぬ) ザルツブルクの理髪師がぼくを訪ねてきて、あなたと、お姉さんと、カテルルから、くれぐれもぼくによるしくとのことでした」という文面を含めたのだった。モーツァルトの全ての手紙の中で、唯一、この喜劇に(間接的ながら)言及している文面である。

バウアー／ドイチュによれば、「カテルル」とはザルツブルクの実家の家政婦の愛称であり、「理髪師」はその父親ヴェンツェル・アンドレアス・ギロウスキという人物とのことである (Briefe VI: 122)。彼はザルツブルクの宮廷外科医を務めており、モーツァルト一家の書簡から「理髪師」と呼ばれていたことがうかがえる (1777 年 10 月 23 日のレオポルトの妻宛の手紙)。フィガロもそうだが、当時は外科の仕事も「理髪師」が兼ねていた。

その「理髪師」について、「(セビーリヤならぬ)」とわざわざ言っているのは、父レオポルトが『セビーリヤの理髪師』を知っており、それをモーツァルトが知っていたことを物語っている<sup>13)</sup>。息子がウィーンに出てから父親がこの劇を知り、そのことを息子に手紙で知らせた、というのも考えづらい<sup>14)</sup>。この劇についての知識は、ザルツブルク時代にすでにモーツァルト家で共有されていたとみるほうが自然であろう。

以上、挙げたのは極めて断片的な状況証拠だけだが、それらに、『セビーリヤの理髪師』が当時、広範な人気をえていたことと、モーツァルト一家が芝居好きであったことも考え合わせるならば、《ツァイーデ》の作曲に取り組もうという時期、モーツァルトがボーマルシェの新作喜劇を具体的に知っていた可能性はかなり高いといってよかろう。彼にオペラ《セビーリヤの理髪師》を作曲する機会があったとすれば、まずはこの時期ということになる。

とはいえ、ではなぜ、その作曲をしなかったのか、という考察に進むとすれば、もはや想像

をめぐらせるしかない領域となろう。モーツァルトが具体的に『セビーリヤの理髪師』のことを知っていたとしても、たまたまオペラ化の発想をもたなかったのか、よく検討したうえでオペラ化を断念したのか、どちらとも言えない状況なのである。

しかしながら、この喜劇を知っていた可能性が高いということを踏まえるならば、モーツァルトが《ツァイーデ》に取り組んだことについても、また新たな光を当てることができる。彼がオペラの題材として選び取ったのがどのようなものだったのかが、『セビーリヤの理髪師』との対比により、より鮮明になってくるからである。

## 2 オペラの題材としての《ツァイーデ》と『セビーリヤの理髪師』

アルマヴィーヴァ伯爵とロジヌとの結婚をめぐる『セビーリヤの理髪師』の物語についての説明は、ここでは省こう<sup>15)</sup>。一方の《ツァイーデ》だが、こちらの物語内容は、実は直接には詳しく知ることができない。モーツァルトの遺品から見出されたのは、15曲の番号曲の楽譜のみで、台本は残されていないからである（ジングシュピールであるため、番号曲をつなぐ台詞部分は作曲されていない）。

しかしながら、原本となったセバステアニーの台本から、だいたい次のようなあらすじのものであったことが類推できる。

トルコの太守ゾリマンに捕らわれ獄中にあるヨーロッパ人ゴーマッツは、太守の侍女ツァイーデと恋仲となる。2人は、なぜか自分たちに共感を寄せる太守の家臣アラツィームの助けを借りて逃亡を図るが、それは失敗に終わる。ゴーマッツとツァイーデは、あわや処刑されようというときにアラツィームの息子と娘であることが判明し、3人の再会に感銘を受けた太守に赦される。

トルコを舞台とするこの物語は、《後宮からの誘拐》との内容的な連関も見逃せないが、それについては後で触れよう。モーツァルトの作曲は、親子が判明する直前、最も緊張の高まった状況を四重唱で描くまでしか進まなかった。つまり、オペラ全体を締めくくる音楽が手付かずなのであり、果たして結末がセバステアニーの台本どおりとなったかどうか、何ともいえないというのが現状である。

ただ、その結末はともかくとして、ゴーマッツとツァイーデの仲を妨害するゾリマン、という構図が全体の軸をなしているのは間違いない。このような、主要な男女のカップルを第2の男性が邪魔をするという構図が、モーツァルトの全てのオペラの物語に認められることを、ライスが指摘しているが（Rice 2009: 34ff）、この点については『セビーリヤの理髪師』も同じである。そればかりか、より具体的に、ゾリマンの支配下にいるツァイーデを奪おうとするゴーマッツと、バルトロの支配下にいるロジヌを奪おうとするアルマヴィーヴァ伯爵、というところまで共通している。

さらに、あと2人の主要な登場人物の役柄も並行している。つまり、《ツァイーデ》ではゴーマッツの側についているアラツィームと、ゾリマンの側についているオスミン、『セビーリヤの理髪師』では、アルマヴィーヴァ伯爵の側についているフィガロと、バルトロの側についているバジール、というわけである。まとめると次のようになる。



《ツァイデー》		『セビーリヤの理髪師』
ゴーマッツ	—	アルマヴィーヴァ伯爵
ツァイデー	—	ロジース
アラツィーム	—	フィガロ
ゾリマン	—	バルトロ
オスミン	—	バジール

ところで、以上に挙げた『セビーリヤの理髪師』の主要な登場人物は、男性が4人なのに対して女性は1人である。これが、オペラ化するにはずいぶんとバランスが悪いことは、拙著で指摘している（松田 2009: 31f）。例えば《偽の女庭師》では男性4人、女性3人（ただし、声種からすれば男声3人、女声4人）であるが、それが当時のオペラ・ブッフアの標準的なところだった。モーツァルト自身、後にヴァレスコに新たにオペラ・ブッフアの台本を依頼する際には、対等な2人の女性を含む7人の登場人物で、と指定している。

しかしながら、その点については、実は《ツァイデー》も『セビーリヤの理髪師』と同じで、男性はゴーマッツ、アラツィーム、ゾリマン、オスミンの4人であるのに対して、女性はツァイデーただ1人である。この未完作品は、先に説明したように、セバステアニーの書いたジグシュピール台本を原本としている。語りの台詞と番号曲で構成されるジグシュピールは演劇にも近いジャンルであり、このようなバランスの悪さも許容範囲だったのかもしれない。少なくとも、モーツァルトが《ツァイデー》の作曲に取り組んだ際には、それは大きな欠点とはみなされていなかったのであろう。

このように、物語の基本的な構図や登場人物の数、役割の点で、2つの作品は興味深い程度に共通性を示しており、モーツァルトがオペラ化する対象として『セビーリヤの理髪師』を選ぶ可能性も充分にあったのではないかと思わせもする。しかしながら、劇の性格は大きく異なっており、モリエールやコメディヤ・デラルテの喜劇の伝統を受け継いでいる『セビーリヤの理髪師』<sup>16)</sup>とは正反対に、《ツァイデー》には喜劇的なところがほとんどない。もちろん、台詞の細かいところについては判断のしようがないのだが、音楽的には唯一、オスミンの歌う1曲のアリアのみが喜劇的な性格のものであり、それ以外は、むしろ深刻な内面や状況を描いている。ひと言でいえば、オペラ・セリア風なジグシュピールなのである<sup>17)</sup>。

それらの音楽は、全体として、充分にモーツァルトの成熟期を予感させるものとして、一般に評価は高い。とくに注目されてきたのが、2曲ある「メロローゴ」である。ここでモーツァルトは、メロドラマという、伴奏付きレチタティーヴォと似ているが、レチタティーヴォの代わりに語りの台詞を用いる手法を取り入れているからである<sup>18)</sup>。

この手法を彼は、「マンハイム・パリ旅行」の帰途、マンハイムに滞在した折にベンダの作品を通じて知り、それに対する賛嘆の念を手紙で語っていた（1778年11月12日）。その直接的な反映として、《ツァイデー》における2つの「メロローゴ」を捉えることができるが、その手法は、伴奏付きレチタティーヴォが重要な役割を演じるオペラ・セリア的な世界と親近性の強いものである。

その「メロローゴ」を作曲したいがために《ツァイデー》を選んだとまではいえないだろうが、それを特徴とするところに象徴されるように、モーツァルトは「マンハイム・パリ旅行」から帰った後にジグシュピールに取り組んだ際、オペラ・セリア寄りの創作を行ったのであ

った。『セビーリヤの理髪師』という、抜群の喜劇的素材が手近にあったことを踏まえれば、そのようなモーツァルトの創作態度は、後にウィーンで『フィガロの結婚』のオペラ化をもくろんだのとは明らかに異なる、この時期の特徴をなすものとして捉えることができるのである。

## 結び

ホイフェルトから「喜歌劇」といわれていたにもかかわらず、そして明らかに喜劇的な作品が手近にあったにもかかわらず、モーツァルトはセバスティアーニの台本を原本として選び、オペラ・セリアの延長上に作曲に取り組んだ。《ツァイーデ》が未完に終わったのも、実はここに要因がある。

1781年3月12日、ザルツブルク大司教に呼ばれて、モーツァルトは《イドメネオ》初演の地、ミュンヘンを出発し、16日にウィーンに到着した。よく知られているように、ウィーンで2人は衝突し、モーツァルトは職を解雇されて同地にとどまることとなる。

モーツァルトのウィーン定住が決定的となるのは、ザルツブルク宮廷から解雇された6月はじめだが、その前の4月にはすでに、彼は台本作家シュテファニー（Gottlieb Stephanie, 1741-1800）と接触し、ジングシュピールの上演の可能性を探っている。しかし、差し出された《ツァイーデ》の楽譜にシュテファニーは難色を示し、モーツァルトも「喜劇的作品を好むウィーン向きではない」（『書簡全集』V: 40）と認めざるをえなかった。それにより、《ツァイーデ》は未完にとどまることが決定的となったのである。

それでも、シュテファニーは新たな台本を提供することを約束し、7月末、ベルリンのクリストフ・フリードリヒ・ブレッツナーが書いた『ベルモントとコンスタンツェ、あるいは後宮からの誘拐』と題する台本をモーツァルトに手渡した。モーツァルトもさっそく作曲に取りかかり、こうして「ウィーン時代」最初のオペラ創作が開始されたのであった。

未完のジングシュピールを持ち込まれたシュテファニーが、同様の「トルコもの」のオペラ台本をモーツァルトに渡したのは、偶然ではあるまい。作曲家の気に入りそうな台本を見つけようとする際、《ツァイーデ》が具体的な指針となった、というのは、十分に考えられることである。モーツァルトがザルツブルクでセバスティアーニの『後宮』を選んだところから、ウィーンでオペラ《後宮からの誘拐》を作曲するまでは、直線的に結ばれている。

《ツァイーデ》の内容は『セビーリヤの理髪師』のような喜劇よりも、はるかにオペラ・セリアに近かった。ウィーンに出てきてモーツァルトは、より喜劇的色彩の強い《後宮からの誘拐》に取り組んでいるが、この作品とても、『セビーリヤの理髪師』や『フィガロの結婚』を特徴づける忙しい出来事の連鎖の劇とは異なっている。傑作オペラ《フィガロの結婚》の存在により、喜劇的なオペラの天才作曲家としてのモーツァルトのイメージが強いが、彼はそのような劇世界に最初から親近性を示したわけではない。オペラ《セビーリヤの理髪師》を作曲しなかったという事実が教えてくれるのは、そのことである。

## 註

- 1) 本文でもこの後触れるように、《フィガロの結婚》の成立は、拙著（松田 2009）の中心的な主題の1つであるので、参考にされたい。
- 2) 「新モーツァルト全集」のオペラの巻に収められている作品に限定した数である。具体的には

- 次のとおり（タイトルの後に初演年を添えた）。《アポロンとヒュアキントゥス》（1767年）、《バステアンとバスティエンス》（1768年）、《ラ・フィンタ・センブリーチェ》（1769年）、《ポントの王ミトリダーテ》（1770年）、《アルバのアスカーニョ》（1771年）、《シビオーネの夢》（1772年。ただし、全曲が上演されなかった可能性もある）。
- 3) この段落で述べている事柄については、近年の注目すべき著作である Rice 2009 の第3章 (pp. 39-72) で十分に論じられているので、参照されたい。なお、ここでは《偽の女庭師》が、元来は謝肉祭オペラとして依頼されたのではなかった可能性についても論じられている (53ff)。
  - 4) ミラノからの依頼がなくなった背景には、「女帝」マリア・テレジアの意向が働いていた可能性が高い (cf. 西川 2005: 64ff)。また、ザルツブルクではイタリア人が優先的にオペラの作曲を行ったという事情がある（とくに 1772~78年のザルツブルクにおけるオペラ上演については同書: 117f を参照のこと）。
  - 5) 拙稿の中では、とくに松田 2007 が「劇場改革」以降の公演の変遷を主題としたものであるので、参考にされたい。
  - 6) 手紙の文中にある 〈 〉 の括弧は、モーツァルトが暗号を使った語句であることを示している。なお、ウィーンでは、実際には、ジングシュピール公演の最初の演目となった《坑夫 Die Bergknappen》の作曲者イグナツ・ウムラウフが「楽長」の職に就いた。
  - 7) このあたりの事情については、松田 2009: 52f を参照のこと。
  - 8) 近年、Betz Wieser 2008 が新発見の資料に基づき、原本についての再検証を行っているが、結論は従来の説と変わらない。
  - 9) 例えばアインシュタイン 1997: 622 を参照のこと。ここではウィーンについても言及されているが、かなり曖昧な捉え方がなされている。
  - 10) Tyler 1991: 214ff, Hertz 1995: 682f や Betz Wieser 2008: 291 を参照のこと。
  - 11) 松田 2009: 33f を参照のこと。
  - 12) 松田 2009: 43f, 46 を参照のこと。
  - 13) なお、手紙の書かれる前日の 18 日に、ブルク劇場では『セビーリヤの理髪師』が上演されている。それを見た翌日にザルツブルクの「理髪師」が訪ねてきたという「偶然」を喜んで、モーツァルトが言及した、と想像したくなるところである。
  - 14) ウィーンに宛てた父親の手紙は一切保管されていないが、モーツァルトがザルツブルクに宛てた手紙はほぼ全てそろっており、そこでも、本文に挙げた個所以外には『セビーリヤの理髪師』への言及が 1 つもないことに注意されたい。
  - 15) 日本語訳でも容易に接することのできる劇であるが、松田 2009: 18f で簡単にあらすじを紹介しているので、参考にされたい。なお、本稿ではポーマルシェの喜劇を考察しているため、登場人物名はフランス語で表している。
  - 16) 松田 2009: 19f を参照のこと。
  - 17) 《ツァイーデ》の（作曲された中での）最後の四重唱と、《ルーチョ・シツラ》の第 2 幕を締めくくる三重唱が、ほとんど同じ状況で歌われることに注意されたい。
  - 18) モーツァルトも、後のオペラでは、この手法を用いていない。

### 参考文献

#### ・基礎資料

Wolfgang Amadeus Mozart, *Zaide (Das Serail)*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Werkgruppe 5, Band 10, Vorgelegt von Friedrich-Heinrich Neumann, Bärenreiter, Kassel / Basel / London / New York, 1973.

*Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, Gesamtausgabe, Bd. III, (hrsg. von) der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, (gesammelt und erläutert von) Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bärenreiter, 1962. [Briefe と略記]

海老澤敏／高橋英郎[編訳]『モーツァルト書簡全集』(全6巻)、白水社、1976-2001年。[『書簡全集』と略記]

・研究書、研究論文等

Angermüller, Rudolph. 1986 *Figaro*, München: Bayerische Vereinsbank.

Angermüller, Hannelore und Rudolph. 2006 *Joachim Ferdinand von Schidenhofen: Ein Freund der Mozarts*, Bad Honnef: K. H. Bock.

Betzwieser, Thomas. 2008 “Mozarts *Zaide* und *Das Serail* von Friebert: Genese und Datierung von Mozarts Singspiel im Licht neuer Quellen,” in *Mozart-Jahrbuch*, 2006: 279-296.

アルフレート・アインシュタイン 1997 『モーツァルト：その人間と作品』(浅井真男訳、新装復刊)白水社。[Alfred Einstein, *Mozart, his Character, his Work*, 1945]

Heartz, Daniel. 1995 *Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740-1780*, New York: W. W. Norton.

Tyler, Lynda L. 1991 “*Zaide* in the Development of Mozart’s Operatic Language,” in *Music & Letters*, 72: 214-235.

松田聡 2007 「18世紀後半のウィーン宮廷劇場におけるジングシュピール—1778/79～82/83年における公演の性格の変化—」『大分大学教育福祉科学部研究紀要』29, 2: 113-127。

松田聡 2009 『フィガロの結婚：モーツァルトの演劇的世界』ありな書房。

西川尚生 2005 『モーツァルト』音楽之友社。

Rice, John A. 2009 *Mozart on the Stage*, Cambridge: Cambridge University Press.

## *Zaide* and *Le barbier de Séville*

—A Consideration on Mozart’s Operas in c. 1780—

MATSUDA, Satoshi

### Abstract

Mozart composed an unfinished Singspiel called *Zaide* in c. 1780 in order to put it on stage at the Viennese court theatre. It seems that he already knew Beaumarchais’ French comedy *Le barbier de Séville* in the same period, but he did not write an opera based on it. *Zaide* has a much more serious nature than *Le barbier de Séville*, and presumably therefore, it was the reason why Mozart did not choose Beaumarchais’ comedy as the subject of an opera.

[Key words] Mozart, Beaumarchais, *Le barbier de Séville*, *Zaide*