

オペラ台本作家ヴォルテール

内 藤 義 博

1. 序文

2011年には『オペラにおけるヴォルテール』という論文集が出版され、そして2013年には *Revue Voltaire* の第13号で「ヴォルテールと音楽」という特集が組まれる¹⁾ など、近年オペラ台本作家としてのヴォルテールにたいして研究者の関心がむけられている。ヴォルテールは1734年2月1日頃友人のベルジェに宛てた手紙で執筆中のオペラ『サムソン』について「私はオペラを書くというまったく馬鹿なことをしてしまいました」とか「私の才能（もし私にそんなものがあるとしてのことですが）が音楽劇のジャンルのためにはまったく合っていないということに気がつきませんでした²⁾」などと、オペラ台本作家としての才能に欠けていると嘆いているが、本論では、音楽悲劇の特徴とは何かという点に注目しつつ、18世紀最大の悲劇作家と言われたヴォルテールが、オペラの分野においても優れた台本作家であったことを明らかにすることを目的としている。

ヴォルテールのオペラ台本には次のものがある。1733年ころに執筆した『タニスとゼリード』、1733年ころから1736年にかけて執筆した『サム

1) *Voltaire à l'opéra, études réunies par François Jacob*, Paris, Classiques Garnier, 2011 et *Revue Voltaire*, 13, PUPS, Paris, 2013.

2) Voltaire, lettre à Berger, vers le premier février 1734, *Correspondance*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t. I, 1963, p.451: «J'ai fait une grande sottise de composer un opéra; mais l'envie de travailler pour un homme comme Mr Rameau, m'avait emporté. Je ne songeais qu'à son génie et je ne m'apercevais pas que le mien (si tant est que j'en aie un) n'es point fait du tout pour le genre lyrique.»

ソン』、1740年ころに執筆した『パンドラ』、1745年にラモアの音楽をつけてヴェルサイユで上演されたコメディ＝バレエの『ナヴァールの王女』とオペラ＝バレエの『栄光の神殿』、作曲家グレトリ－との出会いがきっかけになって1768年に書いたオペラ＝コミックの『オトランド男爵』と『二つの樽』である³⁾。

ここで簡単にフランスのオペラのジャンルを説明しておこう。音楽悲劇は、ルイ14世の統治のもと、1673年にリュリとキノ－が創始したジャンルで、彼らはこれをたんに *tragédie* と呼んでいた。このジャンルは、18世紀の中頃に *tragédie en musique* と呼ばれるようになり、1770年頃になると *tragédie lyrique* とも呼ばれるようになった⁴⁾。プロローグと五幕の本編によって構成され、レシタティフを中心として、合唱、ダンス、エールによって構成されるディヴェルティスマンがそれぞれの幕に挟まれ、仕掛けを使った「驚異」*le merveilleux* を見せる、総合的で、全編が歌われる音楽劇である。

オペラ＝バレエは、イタリアには存在しない、完全にフランス固有のジャンルである。1695年のピック師の詩とコーラスの音楽による『四季』*Les Saisons* から始まるジャンルだが、一般には1697年のラ・モットの詩とカンプラの音楽による『優雅なヨーロッパ』*L'Europe galante* のほうが有名なので、これを最初の作品ということが一般的になっている。タイ

3) 1) *Tanis et Zélide*, tragédie, écrite vers en 1733, *Œuvres complètes de Voltaire*, 18C, The Voltaire Foundation, Oxford, 2008, p. 125-188; 2) *Samson*, tragédie, écrite vers en 1733-1736, *ibid.*, p. 259-328; 3) *Pandore*, tragédie, écrite vers 1740, *ibid.*, p. 361-416; 4) *La Princesse de Navarre*, comédie-ballet, représentée à Versailles le 23 février 1745, *Œuvres complètes de Voltaire*, 28A, The Voltaire Foundation, Oxford, 2006, p. 83-169; 5) *Le Temple de la gloire*, opéra-ballet, représenté à Versailles le 25 novembre 1745, *ibid.*, p. 279-323; 6) *Les Deux Tonneaux*, opéra-comique, écrit en 1768, *Œuvres complètes de Voltaire*, 66, The Voltaire Foundation, Oxford, 1999, p. 651-694; 7) *Le Baron Otrante*, opéra-buffa, écrit en 1768, *ibid.*, p. 703-732.

4) Voir l'article «tragédie en musique ou tragédie lyrique», *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Fayard, 1992, p. 684.

トルが示す大まかな主題のもとに、プロローグと通常3つのアントレ（幕のこと）によって構成されるが、それぞれのアントレごとに完結するような、独立した内容をもつのが特徴で、エール、合唱、ダンスが中心のジャンルである。18世紀のあいだずっとたんに「バレエ」balletと呼ばれていた⁵⁾。

コメディ＝バレエは、モリエールとリュリが始めたジャンルで、喜劇の幕間に歌とダンスによる幕間劇が挿入されているジャンルである。モリエールの死後に消滅したジャンルである⁶⁾。

オペラ＝コミックは18世紀の初めから縁日芝居で上演されていたもので、韻を踏まない口語文による喜劇にエールやヴォードヴィルが頻繁に挿入されるジャンルである。アルルカンものをたくさん書いたル・サージュ、彼の後に活躍したファヴァールなどが有名な台本作家である⁷⁾。

本論では『サムソン』と『パンドラ』を取り上げるが、その理由として、次の点を挙げることができる。実際に上演された『ナヴァールの王女』と『栄光の神殿』がリシュリュー公の要望でヴェルサイユでの祝祭のために書かれ、あれこれと注文を付けられてヴォルテール自身嫌気がさした作品であり、当初は作品集に収録するのを拒否していたものであるのにたいして⁸⁾、音楽悲劇の二作はヴォルテールが上演を目的として意欲にもえて書いたオペラであり、『サムソン』は1745年の作品集に、『パンドラ』は1748年の作品集に収録されたということ⁹⁾、そして音楽悲劇と

5) Voir l'article «opéra-ballet», *ibid.*, p. 507-509.

6) Voir l'article «comédie-ballet», *ibid.*, p. 166.

7) Voir l'article «opéra-comique», *ibid.*, p. 509-510.

8) Voir l'introduction de Russelle Goulbourne pour *La Princesse de Navarre*, *Œuvres complètes de Voltaire*, 28A, The Voltaire Foundation, Oxford, 2006, p. 83-157, surtout p. 156-157.

9) Voir *Œuvres complètes de Voltaire*, 18C, p. 248 pour la première édition de *Samson* et p. 354 pour celle de *Pandore*. *Tanis et Zélide*, *Le Baron d'Otrante* et *Les Deux Tonneaux* ont été publiés pour la première fois dans l'édition de Kehl en 1784.

いうフランス的な特徴をもつジャンルの作品であるということ、である。

本論の目的は、すでに述べたように、この二作が優れたオペラ台本であることを示すことにあるが、そのために、オペラ台本の特質（とりわけ音楽との関係からみて）、構成、主題、ヴォルテールのオペラの理想像という四つの観点から検討していくことにする。

2. オペラ台本の特質

フランスでは、キノーとリュリが創始した音楽悲劇はたんに「悲劇」*tragédie*と呼ばれていたこともあって、オペラ台本の問題は、通常の朗唱される悲劇（以下、朗唱悲劇と呼ぶ）と歌われる悲劇（以下、音楽悲劇と呼ぶ）の相違として、フランス・オペラが創始された頃から議論の対象となっていた。ボワロー、ラシーヌ、ラ・フォンテーヌたちはリュリの台本の語彙の貧弱さを指摘したり、オペラ台本が音楽の助けを借りなければ役に立たないと批判したりして、音楽悲劇がラシーヌやコルネイユの悲劇と肩を並べることを否定していた。

例えば、ボワローは「キノーの詩の弱さこそが音楽家にとってそれをふさわしいものにしていただけだ¹⁰⁾」と言って、オペラ台本はそれ自体では表現力が不十分なので音楽の助けを借りなければ十分なものになりえないと批判している。またラシーヌが『ファエトン』のためのオペラ台本をキノーの代わりに書こうとして失敗した¹¹⁾ことに触れて、ボワローは

10) «C'était leur faiblesse même [celle des vers de Quinault] qui les rendait d'autant plus propres pour le musicien». (Boileau-Despréaux, *La troisième des Réflexions critiques sur Longin*, dans *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1966, p. 503)

11) 1677年に上演された『イシス』が当時ルイ14世の第一愛妾であったモンテスパン夫人の激怒をかい、キノーが台本作家から降ろされてしまったとき、ラシーヌはモンテスパン夫人の薦めでオペラ『ファエトン』の台本を書くことになったが、まったく筆が進まず、ボワローにプロローグを書いてほしいと懇願し、無理やり受け入れさせたにもかかわらず、ラシーヌのほうはついに執筆を断念した。 Cf.

ラシーヌとともに、「だれにも優れたオペラは書けない、なぜなら、音楽は語ることができないからだし、音楽では情念が求める広がりにおいて情念を描くことができないからだし、それに音楽は真に崇高で勇敢な表現を歌にすることができないことが多いからである¹²⁾」と指摘している。

要するに、音楽悲劇が創始された頃の批判者たちは、音楽が詩に付けられることを問題にしたが、それには次のような理由があった。時代は少しさかのぼるが、フランス宮廷にイタリア・オペラを紹介したマザラン枢機卿から1650年ころに初めてのフランス語オペラを書くように命じられたピエール・コルネイユはその『アンドロメード』製作にあたって次のように述べている。

私が音楽を使うのは、仕掛けが上下するのを見るのに観客の眼がくぎ付けになるときや、ペルセと怪物の戦いのように、何かに気を取られて、俳優たちが言おうとしていることに注意を向ける妨げになるようなときに、観客の耳を満足させるためだけにした。その時には、作品の理解に必要なことは何も歌わせないようにした。なぜなら歌詞が歌われると、それを一緒に発音する声の様々であるために混乱が生じ、その歌詞が何か重要なことを聴き手に教えなければならぬようなときには、作品の重要部分に重大な曖昧さを作り出してしまふからだ¹³⁾。

Jean Orcibal, «Racine et Boileau librettistes», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 56, 1949, p. 246-255.

- 12) «on ne peut jamais faire un bon opéra, parce que la musique ne saurait narrer; que les passions n'y peuvent être peintes dans toute l'étendue qu'elles demandent; que d'ailleurs elle ne saurait souvent mettre en chant les expressions vraiment sublimes et courageuses». (Boileau-Despréaux, Prologue d'opéra, *op.cit.*, p. 279.)
- 13) «je n'ai employée qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs, tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine, ou s'attachent à quelque chose qui leur empêche de prêter attention à ce que pourraient dire les Acteurs, comme fait le combat de Persée contre le Monstre; mais je me suis bien gardé de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la Pièce, parce que communément les paroles

コルネイユは、音楽がかぶさることで歌詞が聞こえにくくなるという、音楽劇にとって根本的な問題を指摘している。以上のことから、当時のオペラ反対論者たちは、オペラ台本は語彙が貧弱、音楽の助けを借りなければ十分な表現力をもつことができない、しかも音楽をつけて歌うということ自体が歌詞を聞こえにくくするから重大なことは歌わせるのにふさわしくないと批判していたことが分かる。

他方、キノーの台本を賞賛した人にシャルル・ペローがいる。ペローは、ピエール・コルネイユやボワローたちが主張したことを決して否定するわけではなくて、彼らがキノーの欠点とみなす特徴にこそ、台本作家としてのキノーの長所があると主張した。ペローによれば、「声というものは、どんなにはっきりしていても、歌っている語の一部を常に覆ってしまう」ものであるから、「歌われている語の中で聞こえている音節から聞こえない音節が容易に推測できるようになっていなければならない」のだが、キノーが優れている理由は、このように「限られた数のありふれた表現と自然な想念でもって、非常に美しくて心地よく、しかもどれもまったく異なった作品をこれほど多く作ることができた¹⁴⁾」からだというのである。

ここでペローが指摘したような、オペラ台本の特徴、つまりオペラ台

qui se chantent étant mal entendues des auditeurs, pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage, si elles avaient eu à instruire l'Auditeur de quelque chose d'important.» (P. Corneille, *Argument, Andromède*, texte établi, présenté et annoté par Christian Delmas, Didier, Paris, 1974, p. 11-12.)

- 14) «la voix, quelque nette qu'elle soit, mange toujours une partie de ce qu'elle chante»; « [il faut] que dans un mot qui se chante la syllabe qu'on entend fasse deviner celle qu'on n'entend pas»; « [Quinault a] su faire avec un certain nombre d'expressions ordinaires et de pensées fort naturelles tant d'ouvrages si beaux et si agréables et tous si différents les uns des autres». (Ch. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, seconde édition, Paris, 1692-1697, t. III, Slatkine Reprints, Genève, 1979, p. 240-241.)

〈表1〉

初演	タイトル (作家)	行 数						合計	単語数	語彙数
		P	I	II	III	IV	V			
1674	Iphigénie (Racine)		393	372	314	409	304	1792	14864	1300
1674	Alceste (Quinault)	68	246	214	152	134	138	952	5813	802
1677	Phèdre (Racine)		366	370	263	328	327	1655	13203	1437
1686	Armide (Quinault)	56	154	126	128	146	170	780	5313	682
1718	Edipe (Voltaire)		278	331	286	280	234	1409	12030	1219
1734?	Samson (Voltaire)	85	114	115	178	169	123	784	4849	774
1740	Pandore (Voltaire)		109	123	145	127	187	691	4066	620

本では語数や語彙数が限定されるという点についてはドノー・ド・ヴィゼも、1693年にシャルパンティエ作曲で、トマ・コルネイユの『メデ』が上演された際に、「オペラは音楽の付かない悲劇の二幕に必要な詩行よりも少ない詩行しか含んでいない¹⁵⁾」と喝破している。それでは実際に朗唱悲劇と音楽悲劇を比較してみよう。

〈表1〉は朗唱悲劇と音楽悲劇の行数、単語数、語彙数を比較したものである。ラシーヌの朗唱悲劇の二作品とキノーの音楽悲劇の二作品、さらにヴォルテールの最初の朗唱悲劇である『オイディプス』と音楽悲劇を比較してある。音楽悲劇にはプロローグがあるので、それを差し引いて五幕の本編だけで比べてみると、行数については、音楽悲劇は朗唱悲劇の半分程度、単語数では3分の1程度、語彙数では半分程度になる。朗唱悲劇ではすべての詩行が12音節で構成されるが、音楽悲劇の場合には4音節から12音節まで様々であり、台本をみれば、朗唱悲劇はぎっちり文字が詰まっているのに対して、音楽悲劇ではスカスカという印象を

15) «un opéra contient moins de vers qu'il n'en faudrait pour deux actes d'une tragédie qui ne serait pas en musique» (Donneau de Visé, *Mercurie Galant*, décembre 1693, p. 332.)

受ける。

さきほどのドノー・ド・ヴィゼの発言は行数については少々言い過ぎだが、単語数について言うならば決して誇張ではないことが分かる¹⁶⁾。いずれにしてもペローやドノー・ド・ヴィゼの指摘は、じつはオペラ台本の本質を見抜いた鋭い指摘であったわけで、これをペローの約50年後、つまりヴォルテールが音楽悲劇の台本を書いていた時代に、マブリがオペラ台本の美学の観点から明確に指摘することになる。

心が感動する地点は一つしかない。この地点に達しなければ効果が不足するし、超えれば同様に上手くは行かない。(…) ラシーヌは、この地点に達するために、誰の助けも必要としない。(…) しかしキノーは同じ効果を生み出すために、作品の半分を占める音楽の助けを必要とする。ラシーヌが表現したことの半分しか言わないでおくには、それなりの技が必要になる¹⁷⁾。

16) プフォン論争において出版されたあるパンフレットの著者がフランス・オペラ擁護の立場から次のように述べている：«(…) quant aux seuls mots propres à être mis en musique dont le nombre, à ce qu'on dit, se réduit environ à six cents. Vos Géomètres vous apprendront, mon cher Écolier, que si cents mots donnés qu'on peut retourner et arranger dans tous les sens possibles, doivent produire un nombre innombrable d'expressions et de pensées» (*Seconde Lettre du Correcteur des Bouffons à l'Écolier de Prague*, in *La Querelle des bouffons*, textes des pamphlets avec introduction, commentaires et index par Denise Launay, t. I, Minkoff, Genève, 1973, XXVIII / 575.)

17) «il n'y a qu'un point où le cœur puisse être ému. Qui ne va pas jusqu'à ce point, manque son effet; qui va au-delà, ne réussit pas mieux (...). Racine, pour arriver à ce point heureux, n'a le secours de personne. C'est à lui à faire tout le chemin. (...) Quinault, au contraire, pour produire le même effet, a le secours de la musique qui fait la moitié de l'ouvrage; ainsi il y a de l'art au poète lyrique à savoir ne dire que la moitié de ce qu'aurait dit Racine». (Gabriel Bonnot de Mably, *Lettres à Madame la marquise de P... sur l'opéra*, 1741, AMS PRESS, New York, 1978, p.73.)

優れたオペラ台本を書くには、半分は音楽が表現することを念頭に置いて、書き過ぎないようにしなければならないというこのマブリの指摘は、オペラ台本の特徴を見る上で非常に重要な点である。ペローやマブリーが主張したことを敷衍して、優れたオペラ台本作家に求められるものとは何かということを考えるならば、オペラ台本では、音楽が表現の半分を担当するために、語彙数が制限されるので、それを前提として、聞き慣れた語彙をもちいて、万が一聞き取れなくても容易に類推できるような表現を用いるべきで、このように限られた語彙で、多様な主題をもった作品を書くことがオペラ台本作家にとって必要な才能であるということになる。これを理解しているかどうか、優れたオペラ台本作家となるかどうかの最初の分かれ道となる。ラシーヌはそれができなかったために、先にも述べたように、『ファエトン』の台本を途中で放り投げてしまうことになったが、このエピソードは、優れた悲劇作家が必ずしも優れたオペラ台本作家であるとは限らないということを示している。ルブランが言うように、優れた詩人だからといって簡単にオペラ台本を書けるわけではなかった。

この詩 [オペラ台本] は、適切に言って、詩という点から見て怪物です。この詩には悲劇の拘束も、叙事詩の自由さもありません。この詩には規則に反する危険はありません。規則というものが無い(…)からです。(…)まさにこの規則と法則の欠如が、これらの詩を書こうとして、不確かな道しか取らないためにしばしば想像力の空間で迷ってしまう人たちの困惑を生み出しているものなのです。これこそが、これほど多くの作者が優れていると思っていたのに、ほとんどの作者が成功せず、どんなに偉大な巨匠でも失敗した原因なのです¹⁸⁾。

18) «Ce poème, à proprement parler, est un monstre en fait de poésie. Il n'a ni la contrainte de la tragédie, ni la liberté de l'épopée. On ne court pas risque de pêcher contre ses règles, puis qu'il n'en a point, (…). (….) C'est cette même exemption de

〈表1〉のヴォルテールの『オイディプス』と二つのオペラを比較してみれば、ヴォルテールがこの点をよく理解して、朗唱悲劇と音楽悲劇を書き分けていたことが分かる。ヴォルテールは、『コルネイユに関する注釈』のなかで、キノーの音楽悲劇『ペルセ』について「このレシタティブは非常に素晴らしかったので、この世で最も容易に思えながらも、誰も模倣できなかった。リュリのレシタティブを目立たせるためにはキノーの詩句が必要で、このレシタティブは歌手よりもむしろ俳優を要求したのだ。要するに、キノーは、彼の敵たちやボワローにもかかわらず、永遠に記憶されるべきルイ14世の世紀の名をたからしめた偉人たちの一員に伍する¹⁹⁾」とか、「ボワローは彼のことをかなりの軽蔑を込めて語ったが、キノーがしたことをすることが出来なかった。このジャンルで彼以上にうまく書ける人はいないだろう²⁰⁾」と述べていることから見ると、オペラ台本作家としてのキノーの特質をよく理解していたと推測される。以上のことから、ヴォルテールはオペラ台本作家としての第一関門をう

règles et de loix, qui fait l'embarras de ceux qui composent de ces poèmes, et qui ne tenant qu'une route incertaine, s'égarant souvent dans les espaces de leur imagination. C'est ce qui est cause que tant d'auteurs ont cru y exceller, que si peu y ont réussi, et que les plus grands maîtres y ont échoué.» (Antoine-Louis Lebrun, «Théâtre lyrique avec une préface, ou l'on traite du poème de l'opéra. Et une réponse à une Épître satyrique contre ce spectacle», Paris, 1712, *Textes sur Lully et l'opéra français*, Minkoff, Genève, 1987, p. 12.)

19) «ce récitatif est si beau, qu'en paraissant la chose du monde la plus aisée, il n'a pu être imité par personne. Il fallait les vers de Quinault pour faire valoir le récitatif de Lulli, qui demandait des acteurs plutôt que des chanteurs. Enfin, Quinault fut sans contredit, malgré ses ennemis et malgré Boileau, au nombre des grands hommes qui illustrèrent le siècle éternellement mémorable de Louis XIV.» (Voltaire, *Commentaires sur Corneille*, remarques sur *Andromède*, *Œuvres complètes de Voltaire*, t. XLIX, Paris, 1824, p. 186.)

20) «Boileau, qui en parle avec tant de mépris, était incapable de faire ce que Quinault a fait personne n'écrira mieux en ce genre» (*Ibid.*, p. 189)

まく通過することができたようだ。

3. オペラ台本の構成

キノーとリュリが確立した音楽悲劇では、ほとんどの台詞がレシタティブの形で歌われ、レシタティブによって物語の展開と情念の提示が行なわれ、さらにそれぞれの幕の途中にダンス、合唱、エールによって構成されるディヴェルティスマンが挿入されていたが、これは文字通り気晴らしのためのものであった。

ここでは、1686年上演のリュリとキノーの最後の音楽悲劇『アルミード』をモデルとして取り上げた。『アルミード』はイタリアのタッソーの『解放されたエルサレム』の一挿話にもとづくもので、魔界の陣営とキリスト教徒のゴドフロワ陣営の対立をもとに、魔女アルミードがゴドフロワの英雄ルノーを打ち倒そうとするが、愛の力によってルノーを屈服させることが不可能だと分かると、彼女に無関心なルノーを魔術によって籠絡する。しかしルノーを助けに来た二人の騎士のおかげで魔術を解かれて、アルミードの呼びかけを振りきって栄光の道に戻るという物語である。ほとんどがレシタティブ中心に進行する。

イタリア・オペラとくに19世紀以降のオペラに慣れている人ならば、第五幕の最後で感極まった二人が切々としたアリアを歌うのを期待することになるが、それがレシタティブで終わってしまうのは違和感をおぼえるにちがいない。しかし、ここにフランス・オペラの特徴がある。そもそも音楽悲劇は「悲劇」であり、神々、英雄、王族が主要な登場人物であるので、彼らは軽佻浮薄な歌を歌うことはない。朗唱悲劇の朗唱に相当するのが、音楽悲劇ではレシタティブである。したがって、後ろ髪をひかれながらも栄光の道に立ち戻るために愛するアルミードを捨てていかねばならないルノーもこの場面でレシタティブしか歌わない。もちろんアルミードもそうで、感極まったからといって、イタリア・オペラのようにアリアになったりすることはない。これにたいしてリズムのはっきりした旋律をもつ歌、つまりエールを歌うのは、ディヴェルティス

〈表2〉 作品構成比較

キノー『アルミード』	『サムソン』	『バンドラ』
<p>第一幕 ゴドフロワ陣営への勝利を祝う一方で、ルノーへの不安を抱くアルミード</p> <p>第一場 レシタティブ中心 第二場 レシタティブ中心 第三場 エール・合唱中心 (ディヴェルティスマン) 第四場 レシタティブ中心</p>	<p>第一幕 ペリシテ人の神官長とヘブライ人たちが激しく敵対し、サムソンが独裁者たちを打ち倒して不幸を終わらせるために起ち上がれと呼びかける</p> <p>第一場 合唱中心 第二場 合唱中心 第三場 レシタティブ中心 第四場 合唱中心+エール</p>	<p>第一幕 エール (バンドラが生命を持たない嘆き) 二重唱+レシタティブ+三重唱+舞台転換(冥界の神々に助けを求める) 合唱+レシタティブ+三重唱+レシタティブ+舞台転換(冥界の神々とのやりとり) エール+レシタティブ+合唱+飛翔(愛の神のところへ行く決意)</p>
<p>第二幕 敵なしのルノーを籠絡するために魔術でルノーを眠らせるアルミード</p> <p>第一場 レシタティブ中心 第二場 レシタティブ中心 第三場 レシタティブ中心 第四場 エール・合唱中心 (ディヴェルティスマン) 第五場 エール中心(アルミードのモノローグ)</p>	<p>第二幕 反乱軍の先頭に立つサムソンとペリシテ人の国王の間の言い争い</p> <p>第一場 レシタティブ中心 第二場 レシタティブ中心 第三場 合唱中心</p>	<p>第二幕 合唱中心 (プロメテウスが愛の神の聖なる火を持ち帰り、バンドラに生命を与える) レシタティブ+合唱とダンス (バンドラの生命を祝福…ディヴェルティスマン) レシタティブ中心 (メルキュール、不和の女神、ネメシスの降臨) エール (バンドラがさらわれる)</p>
<p>第三幕 眠っているルノーを殺そうとするが愛ゆえにできないで、憎悪の女神に助太刀を頼むが、気が変わるアルミード</p>	<p>第三幕 心地よい場所でダリラがサムソンを魅惑する場面が中心となる。キノー&リュリの『アルミード』の第二幕に似ている</p>	<p>第三幕 レシタティブ中心 (バンドラに一目惚れしたジュピテルをメルキュールがそそのかす)</p>

第一場	エール	第一場	合唱とエール中心	エール+合唱（地上からさらわれ、プロメテウスから引き離された不幸を歌う）
第二場	レシタティブ中心	第二場	サムソンのモノローグ	レシタティブ中心（神々が天上の素晴らしさを歌うが、バンドラは悲しむばかり）
第三場	エール	第三場	レシタティブ中心	ディヴェルティスマン（バンドラを慰める宴）
第四場	合唱・ダンス中心	第四場	合唱中心	レシタティブ中心（プロメテウスとタイタンたちの襲撃の知らせと神々の混乱）
		第五場	エール中心	
第四幕		第四幕		第四幕
ルノーを救出に来たユバルトとデンマークの騎士を恋人たちに化けた悪魔が籠絡しようとするが失敗する		ダリラがサムソンからその強さの秘密を聞き出す場面が中心となる		レシタティブ中心（天界を襲撃するタイタンたちとプロメテウス）
第一場	レシタティブ・二重唱	第一場	レシタティブ中心	合唱中心（タイタンたちと神々の攻防）
第二場	レシタティブ・合唱中心	第二場	ダリラのモノローグ	エール中心（運命の神の介入）
第三場	レシタティブ中心	第三場	レシタティブ中心	舞台転換（岩山の崩壊、バンドラが地上に返される）
第四場	レシタティブ・二重唱中心	第四場	ディヴェルティスマン+レシタティブ+二重唱	レシタティブ（ジュピテルがバンドラを騙すようにネメシスに命じる）
第五幕		第五場	レシタティブ中心	
正気に戻り、栄光への道に戻るためにアルミードを置き去りにするルノーと引きとめようとするアルミード		第六場	エール中心	第五幕
		第五幕		レシタティブ中心（出かけようとするプロメテウスと引き止めるバンドラ）
		ペリシテ人たちに捕縛されて盲目になったサムソンが自責の念を歌い、国王やペリシテ人たちに侮辱されたサムソンがその強力で、ペリシテ人たちが集まっている神殿の列柱を揺り動かして崩壊させる		エール中心（地上に平和な時代が来たことを歌う）

第一場	レシタティフ中心	第一場	エール	レシタティフ中心(パンドラを騙して箱を開けさせようとするメルキュール) エール+ダンス(パンドラが箱を開けた後の混乱) レシタティフ中心(荒廃した大地に驚くプロメテウスと裏切ったことを嘆くパンドラ) 舞台転換+愛の神の降臨 レシタティフ中心(愛の神がパンドラを慰め、プロメテウスとパンドラが愛の神を讃える)
第二場	合唱・ダンス	第二場	合唱、エール、	
第三場	レシタティフ中心		三重唱	
第四場	レシタティフ+神殿崩壊	第三場	合唱中心	
		第四場	エール+レシタティフ+神殿崩壊	

マンに出てくる筋とは無関係の人物である。

このリュリ=キノモデルは絶対的な規範となって、後継者たちを縛り付けた。ところが17世紀末に始まったオペラ=バレエというジャンルでは、レシタティフが短くなり、逆にエールやダンスを多用する傾向があり、このジャンルが大変な人気を得たことによって、徐々に音楽悲劇もこの影響をうけるようになった。さらに、ヴォルテールが『サムソン』を書いた1730年代のラモアの時代になると、レシタティフを基調として、仕掛けによって神々の降臨や素早い舞台転換といったスペクタクル性も保持しながら、主人公たちの情念を吐露するためにエールを歌うようになり、合唱、ダンスが筋に組み込まれるという傾向が生じてくる。ではヴォルテールの『サムソン』と『パンドラ』をみてみよう。

『サムソン』は『旧約聖書』の「士師記」に基づくもので、イスラエルの民がペリシテ人たちに支配されて苦しめられているところに、神からもらった怪力をもつサムソンが暴れまわるので、サムソンが熱愛するダリラに怪力の秘密を聞き出させ、髪の毛を切り取らせて、力を失わせて牢獄に入れてしまう。サムソンは呵責の念からペリシテ人たちが集まっ

ている神殿の柱を破壊して、彼らを道連れにして神殿の下敷きになって死ぬという話である。

心地よい場所でダリラがサムソンを誘惑する場面が中心となる第三幕が音楽中心に進行する以外は、どの幕でもレシタティブが中心で、途中の場面に筋に組み込まれた形でディヴェルティスマンがあるのは、伝統的な音楽悲劇の構成を守っている。しかし全体として、レシタティブが比較的短くなっており²¹⁾、反乱するイスラエルの民の合唱、サムソンを誘惑しようとする娘たちの合唱とダンス、神殿の崩壊など、ダイナミックなスペクタクル劇になっている。

『パンドラ』のプロメテウス神話とパンドラの箱の神話もともによく知られている。ヴォルテールのオペラでは、プロメテウスが土塊から作ったパンドラに生命を与えるために天界から愛の神の火を盗み、パンドラに生命を与える。これに激怒したジュピテルがパンドラを天界に連れ去ったことから、プロメテウスがタイタンたちと手を組んで反乱を起こし、パンドラは地上に返されるが、その時にメルキュールが持たせた箱をパンドラが騙されて開けてしまい、地上が荒廃するという話になっている。

こちらは『サムソン』よりももっとレシタティブが少なくなり、頻繁な舞台転換と神々の降臨や山の崩壊などのスペクタクル性のある舞台、さらに土塊だったパンドラが生命をもって動き出し、言葉をしゃべるようになるという驚異の舞台化、合唱、二重唱、三重唱がたくさんあるなど、音楽中心の構成が一段と強まっていると言える。

ヴォルテールの音楽悲劇は、レシタティブが減らされ、音楽の比重を高めるために、エール、合唱が多用されている。長いレシタティブが中心のこのジャンルで、すでに音楽劇らしい音楽悲劇の方向性をヴォルテ

21) 『サムソン』のレシタティブ執筆にあたり、レシタティブを短くしようとしたヴォルテールと伝統的なレシタティブを保持しようとした作曲家ラモーの確執については、以下の研究を参照のこと。Catherine Kintzler, «Rameau et Voltaire: les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse», *Revue de musicologie*, 67, 1981, p. 139-166.

ールが的確に理解しており、音楽が中心の、ダイナミックな展開をもつスペクタクル劇を作ろうとしたという点で、音楽劇というジャンルの特質をよく理解していたことを示している。

4. オペラ台本の主題

ここではヴォルテールのこの二作で使われているサムソンやプロメテウスとパンドラを主題とする18世紀の作品と比較してみることで、ヴォルテールの二作がどんな特徴を持っているかを明らかにする。

『サムソン』の主題は、ヴォルテールがこの音楽悲劇を書く直前の1730年にロマネジによって同じタイトルの悲喜劇が上演されている²²⁾。ロマネジの『サムソン』の特徴は、ダリラを愛するサムソンの恋のライバルとしてペリシテ人の将軍のアカブという人物を登場させていること、牢獄に入れられたサムソンの父エマニュエルを救出する場面があること、ダリラがサムソンを裏切った後悔から父国王の前で自殺する場面があるなど、ダリラを中心としたサムソンとアカブの恋の鞘当てが中心で、サムソンが民衆に反乱を呼びかける場面はほとんどない点にある。

これにたいして、ヴォルテールの『サムソン』は、サムソンを首領とするイスラエルの民の集団とペリシテ人たちがつねに舞台上で対立状態にあり、サムソンは繰り返し反乱を呼びかけている。Russelle Goulbourneはその特異さについて次のように説明している。

『サムソン』をロマネジの悲喜劇およびペルグランのオペラから最も明確に区別するものは、その抗争的要素であり、なぜオペラ座で決して上演できなかったかを説明してくれるのはこの点だけである。この作品は宗教と政治の権威の両方にたいして広範囲にわたる批判を提示している。筋は最初からヘブライ人を隷属状態においているペリシテ人

22) Romagnési, *Samson*, tragi-comédie, *Œuvres de Romagnési*, nouvelle édition, t. I, Paris, 1772, p. 1-80.

に向けられている。たとえヴォルテールがこのシチュエーションを聖書からもってきたのだとしても、古代のイスラエルと近代のフランスの明白な比較を生み出し、彼の時代の権威を否定するようなやり方で聖書の主題を扱っている²³⁾。

ここで言及されているペルグランのオペラというのは1732年にオペラ座で上演された『ジェフテ²⁴⁾』のことで、同じく旧約聖書の「士師記」の一挿話を主題にする音楽悲劇だが、神との約束によって凱旋したジェフテが自分の娘を生贄に捧げなければならなくなった苦悩が中心になっている点で、ヴォルテールの『サムソン』と同じく旧約聖書のエピソードを主題にしているとはいっても、大きな違いがある。

プロメテウスとパンドラの主題のほうは、18世紀に多数の作品がある²⁵⁾。執筆年は不明だが、1710年以前に書かれたと考えられるラ・モットのオペラ=バレエ『時代さまざま²⁶⁾』のプロローグで、プロメテウスが扱

23) "What distinguishes *Samson*, most clearly from both Romagnesi's tragi-comedy and Pellegrin's opera, however, is its polemical element, and this alone explains why it never reached the Opera. The work offers a far-reaching attack on both religious and political authority. The action focuses from the start on the Philistines, who keep the Hebrews bound in slavery. If Voltaire derives this situation from the Bible, he nevertheless treats the biblical subject-matter in such a way as to create clear parallels between ancient Israel and modern France, to the detriment of the authorities of his day." (*Samson*, Introduction de Russelle Goulbourne, *Œuvres complètes de Voltaire*, 18C, p. 228-229)

24) *Jephté*, tragédie, paroles de Simon-Joseph Pellegrin et musique de Montéclair, représentée pour la première fois, par l'Académie Royale de Musique, le 28 février 1732.

25) 18世紀におけるプロメテウスとパンドラを主題とした作品の調査にあたっては、次の研究を参考にした。Raymond Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Droz, Genève, 1976.

26) La Motte, *Les Âges*, comédie-ballet, *Œuvres de Monsieur Houdar de La Motte*, t. 7,

われている。怠惰に陥っている神々を嘆くプロメテウスが彼らから火を奪って、プロメテウスの宮殿に飾られた人間男女の彫像に命を与える。突然に命を与えられてとまどっている人間たちのもとに愛の神がやってきて、人間たちに愛を教えて、愛する人間たちで大地を飾ることにしようと言う。これはブフォン論争の渦中の1753年にモンドンヴィルの『ティトンとオロール』のプロローグとして使われることになる。

ラ・モットの説話集に収められた『パンドラ²⁷⁾』も執筆年が不明だが、パンドラは女で、好奇心が強くて、箱を開けて世界中に悪をはびこらせた張本人だとして非難される。女=好奇心=諸悪の原因という伝統的な図式が使われている。ラ・モットのオリジナリティーは、箱が開いて、諸悪が出てきてしまった後の話として、同時代の習俗批判をしているところにある。

1721年に上演されたル・サージュのオペラ=コミック『パンドラの箱²⁸⁾』では、だれにそそのかされたわけでも騙されたわけでもないのに好奇心からパンドラが箱を開けたために、それまで善良だった登場人物たちが様々な悪徳を身につけて変化していくさまが描かれている。女の好奇心が諸悪の根源という伝統的な見方が土台になっている。

1729年のボワソンの喜劇『パンドラの箱²⁹⁾』では、天上から火を盗んだプロメテウスに激怒したジュピテルが、パンドラを作り、冥界のあらゆる悪を詰め込んだ箱を持たせて地上に送り、人間を全滅にしようと企む。ジュピテルは出てこないが、人間に対するジュピテルの悪意が満ち満ちている。様々な悪（〈老い〉〈頭痛〉〈必要〉〈熱〉〈興奮〉など）が次々と紹介される。

Paris, 1765, p. 251-293.

27) La Motte, Pandore, fable VII, *ibid.*, t. 9, p. 220-222.

28) Le Sage, *La boîte de Pandore*, opéra-comique, *Le Théâtre de la foire ou l'opéra comique*, t. IV, Amsterdam, 1726, p. 372-398.

29) Philippe Poisson, *La boîte de Pandore*, comédie, *Œuvres de théâtre de Philippe Poisson*, nouvelle édition, t. 2, Paris, 1746, p. 252-282.

1739年3月15日から4月16日までチュイルリー宮殿の仕掛けホールで上演されたセルヴァンドーニの『パンドラ』は、トゥルーソンによると「この作品には、カオスから現れる大地の形成、火の盗み、パンドラの箱」が描かれ「初期の人間たちのうぬぼれに満ちた無鉄砲さが受けるべき懲罰の自然なイメージ」を示すという「教育的な」側面も持っていたという³⁰⁾。

1741年のブリュモワによる喜劇『パンドラの箱または罰せられた好奇心³¹⁾』では、プロメテウスに作られた若者たちが好奇心からプロメテウスが隠していた箱を見つけ出して開けてしまい、そこから次々と人を喜ばせる精霊7人と悪さをする精霊7人が出てきて、最後には希望の精霊が出てくる。

1748年にコラルドーが書いた詩『プロメテウスの人間たち³²⁾』では、プロメテウスが、地上を荒廃させた神々への反感から地上を満たすために人間を作り、さらにパンドラを人間に似せて作ったという話になっている。明らかにキリスト教の創世記のアダムとイブのアレゴリーである。男とパンドラのカップルが誕生したあとは、地上での二人の楽園のような生活が詩情豊かに綴られる。

これらの多くの作品が、パンドラを女=好奇心=諸悪の原因という伝統的な図式で造形し、パンドラの箱が開けられた後の諸悪に満ちた人間世界を描くことを目的としているのにたいして、ヴォルテールの『パンドラ』はプロメテウスが火を盗むというエピソードに支配者ジュピテル

30) «76. (...) On y assistait à la formation de la terre émergeant du Chaos, au vol du feu et finalement à l'ouverture de la boîte de Pandore. (...) on poursuivait également un but didactique, puisque l'œuvre devait offrir «une image naturelle de la punition que méritoit l'orgueilleuse témérité des premiers hommes.» (Trousson, *op.cit.*, p. 204-205.)

31) Brumoy, *La Boete de Pandore ou la curiosité punie*, comédie, La Haye, 1743.

32) Colardeau, *Les Hommes de Prométhée*, poème, *Œuvres de Colardeau*, nouvelle édition, Paris, 1825, p. 243-267.

の横暴に反抗するタイタンたちの反乱を結びつけることで権力批判的要素をもっていると考えることができる。また、ヴォルテールがパンドラの箱による諸悪の解放という神話を、ジュピテル、つまり創造主の嫉妬や悪意が原因となって人間が諸悪にまみれることになったということを強調しようとしていたことも伺われる。これは、ヴォルテールがいわゆるアダムとイブの原罪理論を否定していると考えられており、それゆえに1765年9月4日のラ・ボルドあての手紙で「バールとディドロの前で上演すべき哲学的オペラ」だと述べていることもうなずける³³⁾。

以上のことから、ヴォルテールの二つの音楽悲劇はどちらも、かなり挑発的な作品であったと言える。

5. ヴォルテールのオペラの理想像

ヴォルテールは自分が作る音楽悲劇を次のようなものにしたと考えていた。

変化にとんだ美しいスペクタクル、輝かしいフェート、たくさんのエール、ごくわずかのレシタティブ、短い幕、これが私のお気に入りなんです（…）私が望むのは『サムソン』が新しい趣味にもとづくもので、どの幕にもレシタティブの場面が一つあればいいのです（…）³⁴⁾。

『サムソン』執筆中に友人のティリオに宛てて書いたこの手紙は彼のオペラ観をよく示している。これは当時ヴォルテールがもっていたオペラについての考え方から導き出されたものである。次の文は『オイディプ

33) この点については、Raymond Trousson による解説を参照せよ。*Œuvres complètes de Voltaire*, 18C, p. 348–350.

34) «Un beau spectacle bien varié, des fêtes brillantes, beaucoup d'airs, peu de récitatif, des actes courts, c'est là ce qui me plaît. (….) Je veux que le Samson soit dans un goût nouveau, rien qu'une scène de récitatif à chaque acte, (….)» (Voltaire, lettre à Thieriot, le 25 décembre 1735, *op.cit.*, p. 625.)

ス』の1730年版への序文のなかで表明されたもので、同じく彼のオペラ観をよく示している。

オペラというのは壮麗であると同時に奇妙なスペクタクルで、目と耳が精神よりも満たされ、音楽への従属の結果、どんなに滑稽な間違いでも必要になり、町を壊しながら歌い、墓のまわりで踊るし、プリュトンの宮殿や太陽神の宮殿、神々、悪魔たち、魔術師たち、まばゆく豪華なもの、怪物たち、一瞬にして組み立てられたり破壊されたりする宮殿が見られる。こうした異常なことは大目に見られるし、好まれさえもする、なぜならそこは妖精の世界だからだ。スペクタクル、素晴らしいダンス、美しい音楽、面白い場面がいくつかありさえすれば、みんな満足なのだ。『アルセスト』に筋の一致や時の一致を要求することは、『シンナ』や『ロドギューヌ』にダンスや悪魔を導入しようとするのと同じように、滑稽なことになるだろう³⁵⁾。

つまりヴォルテールは、すでに明らかにしたように、朗唱悲劇と音楽悲劇の違いをよく理解していただけでなく、音楽悲劇がキノーの時代からおよそ半世紀たった1730年代にはさらに、レシタティブの短縮化、ダ

35) «L'opéra est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaires les fautes les plus ridicules, où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville, et danser autour d'un tombeau, où on voit le palais de Pluton et celui du soleil, des dieux, des démons, des magiciens, des prestiges, des monstres, des palais formés et détruits en un clin d'œil. On tolère ces extravagances, on les aime même, parce qu'on est là dans le pays des fées; et pourvu qu'il y ait du spectacle, de belles danses, une belle musique, quelques scènes intéressantes, on est content. Il serait aussi ridicule d'exiger dans *Alceste* l'unité d'action, de lieu et de temps, que de vouloir introduire des danses et des démons dans *Cinna* ou dans *Rodogune*.» (Voltaire, *Œdipe*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, 1 A, Oxford, The Voltaire Foundation, 2001, p. 272-273.)

ンスや合唱など音楽的側面の拡張、ディヴェルティスマンの筋への組み込みなどスペクタクル性が強化される傾向にあることをよく理解していた。だからこそヴォルテールはそうした傾向に合わせて『サムソン』や『パンドラ』を作ったのである。

しかしヴォルテールはこのような傾向が、必ずしも音楽悲劇の理想的な形だと考えていたわけではないようだ。では彼の理想とする音楽悲劇とはどんなものだったのだろうか。それを知るために、彼が1748年に上演して大成功した悲劇『セミラミス』を翌年に出版したさいに書いた『古今悲劇論』*Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*のなかで、フランス・オペラを批判し、彼が理想とするギリシャ悲劇の再興としてメタスタージオのオペラを挙げていることに注目したい。そこで指摘されているヴォルテールのフランス・オペラ批判は次の四点に要約される。

- ①フランス・オペラは悲劇的なものではなくてギャラントリーを土台としている。
- ②場面（すなわちレシタティブ）に十分な長さがないので、悲劇的な筋を展開できない。

これら二つの場面（メタスタージオの『ティートの慈悲』の場面）が土台とするのはオペラの恋愛ではなくて、人間的な心の高貴な感情であり、わが国の音楽悲劇の最も長い場面よりも少なくとも三倍の長さがある。このような箇所はわが国の音楽劇では耐えられない。なぜならわが国の音楽劇はギャラントリーの格言や乏しい情念によってしか支えられていないからである³⁶⁾。

36) «Ces deux scènes [de *La Clemenza di Tito* de Métastase], qui ne sont pas fondées sur un amour d'opéra, mais sur les nobles sentiments du cœur humain, ont une durée trois fois plus longue au moins que les scènes les plus étendues de nos tragédies en musique. De tels morceaux ne seraient pas supportés sur notre théâtre lyrique, qui ne se soutient guère que par des maximes de galanterie, et par des passions manquées (…).» (Voltaire, *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne, Œuvres complètes*)

③エールが主題に結びついていない。

わが国の最も悲劇的なオペラの欠点には、場違いなエールが無数にあって、それらはあなたの国（イタリアのこと…引用者）のそれよりも欠陥があるが、それは主題への結びつきがより弱いからだ³⁷⁾。

④歌詞が音楽家に従属しており、おまけにその音楽家には悲劇的なものを表現する能力がない。

歌詞はほとんどいつも音楽家に従属している。彼らは彼らの作る小唄ではわが国の国語の男らしくて力強い語を表現できないものだから、どうでもいいような、曖昧で、女々しくて、筋に無関係で、ヴェネチアの舟唄と呼ばれる曲に似た、リズム感のある簡単な曲にぴったりの歌詞を要求してくる³⁸⁾。

以上の批判から、ヴォルテールがどんなオペラを理想としていたのかを導き出すことができる。それは、悲劇的なものに基づく筋を發展させることができるほど十分な長さをもったレシタティブがあり、エールと合唱が筋に組み込まれて、筋を美化すると同時に支えるものであり、ダンスと合奏曲が目と耳を魅了するようなオペラ、ということになるだろう。

de Voltaire, 30A, Oxford, The Voltaire Foundation, 2003, p. 147.)

37) «Parmi nos défauts nous avons, comme vous, dans nos opéras les plus tragiques une infinité d'airs détachés, mais qui sont plus défectueux que les vôtres, parce qu'ils sont moins liés au sujet.» (*Ibid.*, p. 147.)

38) «Les paroles y sont presque toujours asservies aux musiciens, qui ne pouvant exprimer dans leurs petites chansons les termes mâles et énergiques de notre langue, exigent des paroles efféminées oisives, vagues, étrangères à l'action, et ajustées comme on peut à de petits airs mesurés, semblables à ceux qu'on appelle à Venise barcarole.» (*Ibid.*, p. 147.)

この理想像をヴォルテール自身の『サムソン』や『パンドラ』と比較してみると、唯一の違いはレシタティブにある。彼がじつは理想的なオペラには十分な長さのレシタティブが必要だと考えていたことは、レシタティブが十分な長さをもっていたキノーをヴォルテールが高く評価していることから推測できる。しかし同時に、ヴォルテールは、時代の趨勢がそうした長いレシタティブを嫌うようになっていたこともよく理解していたと思われる。それを示すのが同じ『古今悲劇論』での次の指摘である。

だがこうした欠陥にもかかわらず、場面と合唱とダンスと合奏曲の幸運な混ぜ物やあの多彩な舞台美術から生じる魅力は最後には批判精神さえも征服してしまうのです。最良の喜劇や最良の悲劇でさえも、平凡なオペラと同じくらいに熱心に同じ人たちが繰り返し観に来るということは決してありません。高貴で、真摯な規則になかった美が凡俗なものによって最も求められたものというわけではありません。『シンナ』が一度か二度上演されるのに対して、『ヴェネチアの祝祭』は三ヶ月上演されつづけるでしょう³⁹⁾。

彼の理想像は、メタステージオのオペラ台本のように、読むだけで表現力をもった、演劇としてのオペラであり、通常の悲劇のように、一つ一つコマを積み上げていくことで成り立つ悲劇であり、それだけ長いレシタティブが重要性をもつオペラだと言えよう。しかしこのような台本

39) «Mais, malgré tous ces défauts, l'enchantement qui résulte de ce mélange heureux de scènes, de chœurs, de danses, de symphonie, et de cette variété de décorations, subjugué jusqu'au critique même; et la meilleure comédie, la meilleure tragédie, n'est jamais fréquentée par les mêmes personnes aussi assidument qu'un opéra médiocre. Les beautés régulières, nobles, sévères, ne sont pas les plus recherchées par le vulgaire; si on représente une ou deux fois *Cinna*, on joue trois mois les *Fêtes Vénitiennes*.» (*Ibid.*, p. 147-149.)

では優れたオペラは作れないこともまたよく理解していたと思われる。

6. 結論

本論では、音楽悲劇の『サムソン』『パンドラ』だけを取り上げたが、ヴェルサイユでルイ15世の王太子の結婚祝賀のために上演された『ナヴァールの王女』では、ナヴァールの王女コンスタンスとフランス人フォワ公爵が最終的に結ばれるという、結婚祝賀にふさわしい筋に、少々おてんばで、今日ならKY（つまり空気が読めない）と揶揄されそうなサンシュエットという若い女性を登場させて、喜劇的なハラハラ・ドキドキを持ち込むという手腕も見せている。またオペラ＝コミックという独特の雰囲気をもつジャンルでも優れた能力を見せている。たとえば、『二つの樽』は悪意の酒樽と愛の酒樽という意味で、結婚式で悪の酒樽に入っている酒を飲まれた新郎が新婦に悪態をついてめちゃくちゃにしてしまうが、二つの酒樽があることを知った新婦の妹が、彼に愛の酒を飲ませて、事態を収拾するという話である。また『オトランド男爵』は田舎貴族のオトランド男爵のところへトルコ海賊が侵入して館を混乱に陥れるが、男爵の従妹のイレヌスが機転を利かせて、海賊の長を油断させている間に男爵が彼らを制圧するという物語になっている。オペラ＝コミックの特徴は、展開の面白さだけでなく、人間の愚かさ、滑稽さと同時に、それを乗り越えていく庶民のバイタリティーを描き出すところにあるが、この点でもヴォルテールは、このジャンルの特質にそった台本を書く能力をもっていたと言える。ヴォルテールはそれぞれのオペラのジャンルの特徴をよく理解しており、それに合わせたオペラの台本を書くことができるという意味で、オペラ台本作家として優れた資質をもっていたと結論することができる。

（本学非常勤講師）

