

オペラ《カルメン》と制作者たち、 およびその後のカルメン像の変貌

塩 田 眞 典

はじめに

今では「カルメン」はオペラ作品として了解されることが多いようである。しかしそれ以外に、映像化、舞踊化、ドラマ化された様々なカルメン像をわれわれは鑑賞できる。このように多様化したカルメン像が生まれた事の発端は、一八四五年、プロスペール・メリメによって発表された小説『カルメン』にまで遡る。この小説が台本作家アンリ・メイヤック、リュドヴィク・アレヴィ、作曲家ジョルジュ・ピゼーらの手によって一八七五年、オペラ化された。やがてこのオペラ作品が、後世様々な解釈を生み、カルメン像が自己増殖し始める。小説がオペラというプリズムを通過することにより、そのイメージを拡散させるといえばよいのか。以下、この一連の事態の推移をいくつか

の段階に分けて考察してみよう。

I 小説『カルメン』はどのような作品であったか。

II 『カルメン』はどのようにしてオペラ化されたか。そのプロセスでどのような力が働いたか。

III オペラ《カルメン》が世に受容され普及していくプロセスでどのような力が働いたか。今日の状況の中でこの作品はどのような意味を持つに至ったか。

もちろん今日、カルメン像の多様化現象はオペラのみならず演劇、映像、舞踊、文学と多岐にわたっているが、その全領域を考察することは筆者の手には及ばない。それゆえ、本稿ではオペラというメインストーリーに限定して論じることにした。

I 小説『カルメン』

小説の検討に入るまえに、「カルメン」のおおよそのストーリーを述べておく。

バスコ出身の純朴な兵士ドン・ホセ、その階級は伍長であるが、駐屯地セビリアで魅力ある謎めいたジプシー女カルメンに誘惑され、それがために軍律に逆らい、軍からの脱走を余儀なくされる。その後、ホセはカルメンの手引きで密輸団に加わり、犯罪に手を染めるものの、やがて彼女の心は別の男に移る。恋心を断ち切れないホセは執拗にカルメンに付きまとい復縁を迫るが聞き容れられず、口論の果てに彼女を殺害するに至る。

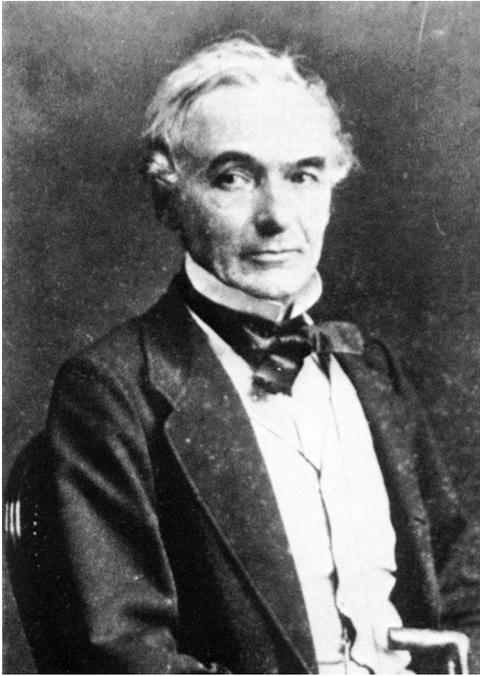
以上のストーリーは小説『カルメン』とオペラ《カルメン》の共通項を抽出し要約したものである。だがこのように単純化すると、何やら三面記事めいた出来事になってしまうのではないか。今風にいえば、この種のストーリーカー殺人事件が小説ではどのように語られているのか。

原作小説では、このストーリーはスペインを調査旅行中のフランス人考古学者、言語学者らしき人物の口から語られる。どうやらこの男は作者メリメの分身であるらしい。⁽¹⁾この語り手は旅の途上、山中である男と遭遇する。彼は官憲に追われる身であるらしいのだが、その人

柄に妙に惹かれ、逃亡の手助けをすることで恩義を施す。そのときの逃亡者がドン・ホセであった。だが後にホセは逮捕され刑が確定する。旅人は偶然コルドバで獄に繋がれたホセと面談することになる。明日死刑が執行されるといふその前夜、ホセの口から旅人に事の顛末が語られる。

このように小説『カルメン』は二重構造になっている。ドン・ホセの口から読者に直接顛末が語られるのではなく、それはホセから旅人を経由して読者に伝えられるという形式、これは小説によくあるパターンである。カルメンとの出会いから破局に至るまでの顛末はすべてホセの視線のみを通して語られるゆえ、ホセの心の動きは逐次読者に伝わるのだが、カルメンの心理は謎として残されてしまう。もちろんホセの口からカルメンの心の動きらしきものは語られるのであるが、それはあくまでホセの主観を通してのことであるから、本当のところは分からない。カルメンの言葉と仕草は記述されるのだが心は語られず、それは読者が推測するしかない。カルメンに関しては、三文小説のような主観的心理描写はあえてなされていないのだが、こうした謎めいた余地をカルメンに残すことによって、逆にその人物像がリアティーを増す。

カルメンの人物像が読者にリアティーをもって迫るもう一つの理由は、この小説の二重構造という性格にある。ホセから顛末を聞かされるまえに、じつは旅人である語り手もコルドバでカルメンシータと名乗るロマ族（ジプシー）の女性と遭遇している。彼もまたカルメン



プロスペール・メリメ



ジョルジュ・ビゼー



ジョルジュ・ド・ラ・トゥール画 「女占い師」

に魅了され、彼女の住まいにまで赴き占いをしてもらうことになる。その際、金製の懐中時計を掏られ危つく命まで落しそうになるのだが、そのときには彼女の犯罪上のパートナーがドン・ホセであったがため救われる。どうやら占いにかこつけ客から金品を巻き上げるのは昔からよくある犯罪のひとつのパターンであったらしい。ここで少し長くなるが語り手によるカルメンの素描を引用しておく。

…わがボヘミア女はさほど完璧な美をほこるわけにはゆかなかつた。肌はなるほど滑らかだけれど、色合いが銅のようにくすんでいる。ちょっと眇すがめのよつであつたが、それは感嘆するほどみことな切れ長の目であつた。唇はやや肉厚とはいへ、形は申し分なく、むきたてのアーモンドのような純白の歯がこぼれて見える。髪の毛は見たところ強つわい感じだが、青みがかるほどに黒々とした鳥の濡れ羽色、しかも長くてつやつやと輝いている。あまり長つたらしい描写で読者をうんざりさせぬよう、ここで要約して言えば、ひとつの欠点にはかならずこれを補つ美点があり、対照ゆえに美点のほつが際きわだつように思われるのである。不思議な、野生的な美しさであつた。見た瞬間にはとつとするタイプの顔で、しかもけつして忘れることができない。とりわけその目は、欲情と猛々しさを同時にたたえており、その後いかなる人間の目でも、あんな表情には出会つたことがない。ボヘミアンの目は狼の目—これはスペインのことわざだが、観察のするどさはなかなかのもの

のだ。もし諸君が動物園にわざわざ出向いて狼の目を研究する暇がなかつたら、せめてお宅の猫が雀をねらっているところを、とくにご覧になるがよい。

ホセによつて物語られるまえに、すでに語り手によつてカルメンの見事な素描が提示されており、それが読者の心に刷り込まれることになる。このカルメン像がホセの物語に出現するカルメンの姿にオーヴァラップし、謎めいたジプシー女の像が立体的に彫琢される。要するに複眼による立体描写が試みられている。

軍隊を脱走したホセはカルメンおよびその仲間たちとともに密輸さらには山賊稼業にも手を染めることになる。当初のホセの心境は次のように語られる。

…密輸入の生活のほつが、兵隊の生活よりも気に入りました。なにしろカルメンにあれこれ贈り物をすることができる。金もあれば、情婦もいる。後悔の念などついぞおこりません。ボヘミアンのことわざにもあるように、気分がよけりや皮癬ひぜんも痒かゆくないってわけでしょう。

かような次第で、小説中のドン・ホセはカルメンに鼻づらを引き回されつつも、アウトローの自由な生活を満喫しているらしいのである。もっともカルメンにはガルシアというロム(亭主)が付いている

ことが判明し、後にホセはガルシアを殺害し、カルメンのロムに収まる。しかし、案の定、カルメンの心はホセから離れ、別段さほど魅力があるとも思えない闘牛士ルーカスの方に引き寄せられていく。この恋敵は闘牛場で牡牛の肩から色リポンを引き抜ききざつたらしくカルメンにささげるものの、その後馬もるとも転倒し、さらにその上に牛にのしかかられるというドジを踏む。しかしカルメンの心がホセに戻ることはない。ホセはアメリカに渡って二人の生活をやり直そうとカルメンに懇願するものの、カルメンの頑な心は変わらない。カルメンはこう言う。

…あたしたちの仲はすっかりおわたんだ。おまえさんはあたしのロムなんだから、おまえさんのロミを殺したらいいんだよ。でも、カルメンはいつだって自由(6)なのさ。カーリと呼ばれる女に生まれたんだ、カーリのままで死なせてもらいます。

寂しい谷間でこのようにやりとりの後、ホセはカルメンをナイフで殺害し、亡骸を森に埋め、自首して出る。

小説の検討はここで一旦中断し、オペラの検討に入ろう。小説の詳細については、台本との比較検討の中で再度触れることにする。

II オペラ《カルメン》

三〇年ほど前に著されたメリメの小説をオペラ化しようと言い出したのが誰であったのかは定かではない。オペラ・コミック座の支配人カミーユ・デュ・ロークル、台本作家リュドヴィク・アレヴィ、作曲家ジョルジュ・ビゼー、この三者のいずれかであろう。必ずしもビゼーが提案したものでなかったかもしれないが、出来上がった音楽から、さらには自らが台本の一部を作詞したという事実からも、彼がこの提案に大いに乗り気であったことは見て取れる。ただし《カルメン》制作のプロセスに関する資料はほとんど存在しない。したがって、われわれは原作と台本、音楽とを比較することによって、このプロセスで生じたことを推測するしかない。ところで、《カルメン》制作に携わった作曲家ビゼー、台本作家メイヤック、アレヴィ、劇場支配人デュ・ロークル(8)らはどういった人たちであったのか。比較作業に入る前に簡単に紹介しておく。

II-1 制作者たち

オペラ《カルメン》は一八七五年三月三日オペラ・コミック座で初演を迎えるが不評であったと伝えられている。作曲家ジョルジュ・ビゼーは同年六月三日に三七歳で没する。この事実だけを見ると、世に受け容れられず失意のうちに夭折した天才作曲家と思われがちだが、実情は必ずしもそうではなさそうである。《カルメン》初演とほぼ同時期、フランス政府はビゼーにレジオン・ドヌール勲章を授与してい

る。これは作曲上のこれまでの業績が十分高く評価されていなければ授与されるはずのないものである。しかも、この作品は初演も含めその後三三回、ビゼー没後も含めると五〇回も上演されているではないか。この上演回数から、当初は不評であったものの、その後徐々に評価が上がってきたものと推測されよう。直接の死因はリユーマチの悪化による心臓発作であった。持病の関節リユーマチ治療のためパリを離れ転地療養に訪れたブージヴァルで、友人とセーヌ河に飛び込み水泳をしてしまったことが遠因であったらしい。入水自殺ではなさそうだが、失意に沈んだ人間が友人と河で泳いだりするだろうか。

《カルメン》はビゼー没後世界各地で上演され、好評を持って迎えられ、彼の名声は一気に高まるのだが、生前より母国においては作曲家として一応の評価は得ていたのである。であればこそ、オペラ・コミック座の支配人デュ・ロークルから新作依頼のお声がかかるのである。これは一八七二年のことである。つまりビゼーは《カルメン》作曲時点において、すでにある程度出来上がった劇場作曲家であったわけである。では、《カルメン》に至るまでのビゼーの劇場作曲家としての足跡はどのようなものであったのか。

ジョルジュ・ビゼーは一八三八年一〇月二五日、声楽教師アドルフ・ビゼーとその妻エメ・デルサルトの息子としてパリに生まれる。父親の職業からも分かるように音楽的な家庭環境の中で育ったビゼーは幼い頃より楽才を示し、両親の期待を担い、また両親の奔走のいかいもあって一八四八年一〇歳未滿でパリ音楽院に入学を許可される。音

楽院でアントワーヌ・マルモンテルにピアノを、ピエール・ジメルマンに対位法を、シャルル・グノー⁽⁹⁾、フロマンタル・アレヴィ⁽¹⁰⁾らに作曲を学ぶ。とりわけアレヴィはオペラ作曲家として高名であり、グノーも後にオペラ作品を数多く手がけた作曲家であった。このようにしてビゼーは若年の頃より、純器楽作品、室内楽、宗教音楽等のアカデミックな音楽のみならず劇場作品制作にまつわる様々な知を吸収できる環境に置かれていたわけである。

彼が生まれ育ち人生の大半を住み続けた都市パリは、ヨーロッパ文化の最先端地、発信地であり、最大の音楽消費都市でもあった。多くの音楽家が諸外国からパリにやって来る。特にオペラに関していえば、パリは高度に制度化された市場を備えていた⁽¹¹⁾。このような教育環境、社会環境の中で、演奏家ではなく作曲家とりわけ劇場作曲家として立つことを目指す。

一八五六年、フランスにおける作曲家の登竜門であるローマ賞コンクールに応募し、カンタータ《タヴィテ》で大賞を獲得する。受賞者にはローマ留学が義務付けられるため、五八年から六〇年までの三年間、イタリア、主にローマに滞在し作曲に研鑽を積む。

以下で、《カルメン》に至るまでの劇場作曲家としてのビゼーの足跡を年代順に辿ってみよう。

一八五六年 《奇跡博士》⁽¹²⁾

一幕のオペレッタ、台本：レオン・バッチュ、リュドヴィク・アレ

ヴィ、一八五七年初演。

これは、ジャック・オッフエンバックが自らの劇場ブッフ・パリジャン座の開幕を飾るために企画したオペレッタ・コンクールに応募し、第一等をシャルル・ルコックと分かち合った作品である。当然、初演はブッフ・パリジャン座であり、ルコックの作品と代わる代わる上演される。

一八五九年 《ドン・プロコピオ》

二幕のオペラ・ブッフア、台本：カルロ・カンバッジヨ、一九〇六年パリ初演。

ローマ賞受賞者はアカデミーに新作品を送付することを義務付けられる。これはその目的のためにローマ、ヴィラ・メデイチ滞在中に手がけられた作品である。アカデミーでの評価は上々であつたらしいが、喜劇であるという事実が審査員アンブロワズ・トマにより批判されることになる。

一八六三年 《真珠採り》

三幕のオペラ、台本：ミシェル・カレ、ウージェーヌ・コルモン、一八六三年九月三〇日、パリ、リリック座で初演。

これは興行師レオン・カルヴァロがリリック座のために作曲を依頼した作品であり、一八回の上演回数からみてほぼ成功を収めたものと思われる。当初の題は《レイラ》⁽¹²⁾で舞台はメキシコに設定されていたのだが、後にセイロンに変更される。巫女が聖なる誓いと恋の板ばさみになるというテーマはスポンティーニ《ヴェスタの巫女》やベッ

リーニ《ノルマ》等に基づいている。この作品は当時、聴衆には受けしたが、批評家たちには酷評される。ただし、ベルリオーズは激賞する。セイロンという舞台設定からも分かるようにエキゾティズムを売りとした作品であるが、場当たりの結末のつけ方等、台本が必ずしも上出来とはいえない。それでもビゼーの音楽が作品を救っている。結果、《カルメン》と並んで今日のオペラハウスのレパートリーに定着したこの作品は、作曲家ビゼーの叙情的資質が如何なく発揮された好例といえよう。

一八六四年？ 《イワン四世》

五幕のオペラ、台本：フランシス・イツボリット・ルロア、アンリ・トリアノン、一九四六年初演。

これはグノーから譲り受けた台本に基づくものであり、作曲に着手したのは《真珠採り》より以前のことである。ビゼーとしてはパリ・オペラ座での上演を目指すものの、オペラ座とリリック座との間でたらい回しにされ、結局上演されずに終わる。この作品は歴史劇であり、グランド・オペラ形式によるものである。マイアベーアやアレヴィの先例に従ってパリ・オペラ座向きの作品として仕上げられたが、いまだこの時点で、ビゼーは名声を確立した大家ではなく、退けられてしまう。

一八六七年 《パースの綺麗な娘》

四幕のオペラ、台本：サン・ジョルジュ、ジュール・アドニス、一八六七年二月二八日リリック座で初演。

ウォルター・スコットの小説によるオペラであり、一八回という上演回数からみて、世評は二つに分かれたものの一応の成功は収めたのである。ただし当時多くの観客を引き付けたのはこのようなシリアスなオペラ作品ではなく、オッフェンバックのオペレッタ諸作品であった。

一八六九年 《テューレの王の杯》

三幕のオペラ、台本：ルイ・ガレ、エドゥアルド・ブラウ、一九五五年七月一二日抜粋の初演。

パリ・オペラ座の作曲コンクールに参加するも賞を逃す。賞を取ったのは、皮肉にもビゼーが書法面で手伝ったアマチュア作曲家ウージューヌ・ディヤーズの作品であった。

一八七二年 《ジャミレ》

一幕のオペラ・コミック、台本：ルイ・ガレ、一八七二年五月二日初演。

オペラ・コミック座の支配人デュ・ロークルがルイ・ガレの台本『ナムウナ』（A・ミュッセ原作）によるオペラ作曲をビゼーに委嘱、ただしドニゼッティの《連隊の娘》の前座用としての委嘱である。これが《ジャミレ》になる。計一〇回上演される。台本が盛り上がり欠け歌手が平凡であったため成功とはいえなかったようだが、音楽自体は仲間から高く評価される。

一八七二年 《アルルの女》

アルフォンス・ドーデ作のメロドラマ用音楽、一八七二年一〇月一日

ヴォードヴィル座で初演。

興行師レオン・カルヴァロの委嘱によるものである。カルヴァロはリリック座の経営に失敗しヴォードヴィル座に移る。当劇場で上演されるも、観客の受けは良くない。とはいえ計二回上演される。この場合も音楽自体は好評であり、後にビゼーにより組曲（第一組曲 四曲）に編成される。第二組曲はビゼーの死後エルネスト・ギローが編んだ四曲から成る。

一八七五年 《カルメン》

四幕のオペラ、台本：アンリ・メイヤック、リュドヴィク・アレヴィ、一八七五年三月三日オペラ・コミック座で初演。

《カルメン》に至るまでのこの足跡から判明するのは、ビゼーはいまだ決定的な名声を得てはいないものの、すでに劇場作曲家として程々の実績は収めており、作曲家として専門家からは高い評価を受けていたという事実である。では、ビゼーはなぜ《カルメン》に取り組むことにしたのか？ なぜ《カルメン》は当初グラント・オペラではなく、オペラ・コミック形式で構想されたのか？ 彼はなぜ劇場作曲家の道を選んだのか？ なぜ職業音楽家として作曲の道を選んだのか？ ビゼーをめぐっての以上の疑問点を、一九世紀後半のパリという時代と社会の文脈の中で考えてみる。

ビゼーについて伝記の類¹⁾を調べると、彼は作曲のみならずピアノの技量にも長けていたことが分かる。フランツ・リストをも驚かせるほ

どの技量の持ち主であつたらしい。⁽¹⁵⁾ 当時のパリはヴィルトゥオーソ・ピアニストに活躍の場を十分に提供してははずだから、ビゼーがその気になればピアニストとして名声を確立し、かなり稼げたはずであるのに、なぜか作曲家の道を選ぶ。たぶん健康上の理由もあつたにせよ、彼は芸術性志向の強いハリネズミ型の音楽家であつたと推測される。

作曲家として世に出て名声を獲得する、これがビゼーの人生上の目標であつたのだろう。しかし交響曲や器楽作品、宗教音楽等を手がけるアカデミックな作曲家としてよりむしろ劇場作曲家を志向したのは、一九世紀後半のパリという社会環境に負つと大きい。先述したように、この時代パリではオペラが好まれ、オペラの市場がどの都市よりも高度に発達し、オペラ作曲家の社会的地位が高かつた。ただし、オペラ作曲家として成功を収めるには、たんに作曲技量に長けているだけではなく、世情に通じ劇場関係者との対人折衝能力を保有していなければならない。幸運にもビゼーは、劇場作曲家にふさわしい資質、つまり「キツネの知」を修得できるような社会制度的環境に置かれていた。

ヴィルトゥオーソ・ピアニストとして名を上げればお金には困らない。しかし、より志の高いビゼーは作曲活動を通じて音楽芸術を究めたい。お金より名誉を重んじたい、のではあるが中産階級出身のビゼーはお金も欲する。したがって、オペラ作曲家を志す。お金も名誉も、という次第だ。

《カルメン》に至るまでの劇場作品リストを参照すると、ビゼーはどうやら《イワン四世》のような重厚長大型のグラランド・オペラ路線ではなく、《ドン・プロコピオ》《ジャミレ》のような軽妙洒脱なコミック路線や《真珠探り》《アルルの女》のような叙情的な路線で成果を収めたということが見てとれる。ビゼーは自らをオペラ・コミック座向きの作曲家であると認識していた。かくして、《カルメン》はオペラ・コミック形式で制作される運びとなる。

ところで、この時代ビゼーが主に関わつたオペラハウスは、パリでどのような社会制度として機能していたのであろうか。国家が助成するパリのオペラハウスの中で第一の存在がパリ・オペラ座、次いでオペラ・コミック座、第三にリリック座という格付けとなる。つまり《カルメン》が初演されたオペラ・コミック座はその名称からイメージされるより重い第二の国立劇場という格式なのである。ただし、これはあくまでサーピスを提供する側の事情であるにすぎない。

ではその時代、オペラとは、パリの一般市民にとって、どのようなものとして受け止められていたのであろうか。当時の、否、当時とは限定されないのだが、その享樂的な風潮の中で一般市民にとって音楽とはオペラのことであつたらしい。⁽¹⁶⁾ 音楽とは生活を洗練させる一つの手段であり、美しいワインや料理と同様、味わい楽しむべきものとして受け止められていた。したがって、その中に深遠な哲学や真理、高度な芸術表現などを求めてはいなかつた。むしろ人々がオペラに求めていたのは一夜の享樂、目の快樂、耳の快樂にすぎなかつた。彼らに

とってオペラハウスとは、今日の高級料亭、レストランがそうであるように社交や商談の場であり、女性を口説き落とす場であり、お見合いの場でもあった。もちろん、オペラ作品を芸術として深く鑑賞しようとする人々も存在していたが、多くの人々は芸術という名の額縁が立派にはまってさえおれば、その中身は深く問わない。この場合オペラハウスは、制度としての芸術、すなわち「芸術」の立派な額縁としての機能を果たす。

オペラ・コミック座は必ずしも喜劇的なオペラを上演するだけの劇場であつたわけではない。オペラ・コミックとは、アリアやコーラスをつなぐ箇所をレチタティーヴォではなく地のセリフで行うオペラ作品を総称しているジャンルなのである。したがって、《魔笛》や《フィデリオ》のような作品もフランスではオペラ・コミックのジャンルに入る。当時は、壮大な仕掛けを持つグランド・オペラはパリ・オペラ座で、《マノン》《ミニヨン》《ペリアスとメリザンド》のような作品、地のセリフをもつ作品、イタリア流のオペラ・ブッフアはオペラ・コミック座で上演される。つまり、二つの歌劇場の差は純粹な芸術上の格差ではなく、重厚長大型オペラとそうではないオペラ、つまり軽妙洒脱な作品、シリアスだが演劇的要素の強い作品等々との住み分けの帰結なのである。

当時のオペラ・コミック座が一般市民にとってどういった劇場であつたか、小説『カルメン』がオペラ化され当劇場で上演されると知った劇場支配人の一人アドルフ・ド・ルヴァンが洩らしたらしい次

の言葉の中にそれをうかがい知ることができる。⁽¹⁸⁾「オペラ・コミック座は家族の劇場、見合いの劇場だ。毎夜、見合いのための機敷の申し込みが五、六件あるんだ。カルメンを死なせないでくれ、オペラ・コミック座で死人なんてかんべんしてくれ……」このような泣き言を台本作家アレヴィに浴びせたらしい。

オペラ・コミックという形式が出現した一八世紀後半、それは喜劇的要素と風刺的、社会批判的要素とを併せ持っていたが、ピゼーらが活躍した一九世紀後半になると、喜劇的、風刺的要素はオツフェンバックのブッフ・パリジャン座に持ち去られ、その結果オペラ・コミック座で主に上演される作品は甘くロマンティックなハッピーエンドの音楽劇と化す。事実、オペラ・コミック座の常連客はそういった類型的作品を好んだのである。したがって、興行師たちもその期待に応え、無難な作品を提供しようとする。観客と興行師双方にとって「カルメン」という主題はあまりにも刺激的すぎるのであった。

今日でこそ《カルメン》は傑作古典オペラとみなされているのだが、当時の興行現場を熟知する関係者たちにとって小説『カルメン』は、劇場にかけるにはとても物騒なお話に思えたのである。何か性の悪い柄の悪そうな連中がいつぱい出てくるし、しかも殺人までやらかしてしまつたなんて、縁起でもない！ウチの客が逃げ出すではないか！何とかしろ！といった次第である。

何とかしなければならぬ、世情に合わせて。今日のわれわれからすれば、オペラの世界には殺人や強姦未遂(《ドン・ジョバンニ》等

…、不倫(《仮面舞踏会》等…)、恋人交換(《コジ・ファン・トゥッテ》)といった類の背徳的行為に満ちあふれているではないか、と思われるかもしれない。しかしそれらはすべて、傑作古典作品、聖書や神話に基づいた作品、はるか古の史実に基づいた作品といった形式をとれば許容されてしまうのである。あるいは、当時一世を風靡したオッフェンバックのオペレッタ諸作品のように、深刻にはなく、コミカルに処理されれば許容される。これら「見えざる社会制度」が物騒なテーマを解毒することになるわけだ。裸体画が聖書や神話に、あるいは古の史実に基づいたものであるなら許容されるのも同じ事情による。したがって、エドゥアル・マネが『草上の昼食』でやったように、「見えざる制度」という額縁を取り払ってしまうと物議を醸すことになる。

《カルメン》を市場向けの商品として流通させるためには、何とかして解毒しなければならない。その仕事は主にアンリ・メイヤック、リウドヴィク・アレヴィという台本作家コンビに委ねられることになった。では、彼らは一体何者であったのか。

当時、彼ら二人はオペレッタの世界でジャック・オッフェンバックと組んで数々のヒット作を生み出した戯作者コンビとして知られていた。とりわけアレヴィはオッフェンバックの《地獄のオルフェ》において、エクトール・クレミューと組んだ台本の中に「世論」を一人物として登場させる。「世論」には主人公オルフェも神々の長ジューピターもたれも彼もが逆らえない、という状況を揶揄し笑いのめす。で

あればこそ、彼は「見えざる制度」を盾に「世論」を懐柔するには適任なのである。

リウドヴィク・アレヴィは、ビゼーの作曲の師であるフロマンタル・アレヴィの甥であり、一八三四年ジャーナリスト、レオン・アレヴィの長子としてパリに生まれる。画家や建築家、作家たちが出入りする芸術的な家庭環境で育ち、自らも文才に恵まれ創作の道を志すも、まずはアルジェリアのフランス領事館に事務官として定職を得る(一八五二年)。後にパリに戻り立法府に書記官として一二年間勤める。その公務のかたわら著作にはげみ、オッフェンバックにアイデア、台本を提供し協力する。官を辞した後、劇場作家としてオペラの台本、戯曲等で名声を得る。ちなみに、ヨハン・シュトラウス二世のウィンナ・オペレッタ《こもり》の原案は、彼がメイヤックと組んで書いた三幕の戯曲『夜食』(一八七二年)に基づいている。彼が《カルメン》でビゼーと組んだ時点において、ビゼーはフロマンタル・アレヴィの娘ジュヌヴィエーヴと結婚しているから、この作曲家とは姻戚関係にあたる。後年、アレヴィは戯曲のみならず小説も著し、名誉ある晩年を過ごし、一九〇八年没する。

他方、アンリ・メイヤックは一八三一年パリ生まれで、アレヴィより三つ年上だが彼とは幼なじみの仲であつたらしい。初めは戯画を描いたりしていたが、アレヴィに誘われオペレッタの世界に参入する。オッフェンバックのヒット作の多くが彼ら二人の共作による台本に負っている。一八八〇年のオッフェンバックの死はこのコンビを解消

させることになるのだが、その後メイヤックはジュール・マスネのオペラ《マノン》の台本を手がけるなどし、アカデミー会員となり、一八九七年没する。

《カルメン》の台本を手がけた時点では、いまだこの二人はシリアスなドラマ作品で評価を得ていたわけではない。とりわけ後にファム・ファタル「マノン」を手がけることになるメイヤックも、ドラマの最後でカルメンを死なせるのには抵抗を感じたらしい。こんな物騒な悲劇ではなく、何とか世情に合わせて微温的なハッピーエンドの音楽劇にならないものかと。だが、カルメンを死なせないとなれば、カルメンはカルメンでなくなってしまう。ここはどうにかして、カルメンの性格を和らげる方向で処置しなければならぬ。またそれに合わせて、ドン・ホセ以下、性の悪い柄の悪い連中も舞台上では少々更生させることにしよう。かような次第で、オペラの登場人物とオペラ・コミック《カルメン》の構造は以下の1表・2表のとおりとなった。

II-2 オペラ《カルメン》のストーリー

第一幕

ドン・ホセの故郷ナバラから母が決めた許嫁ミカエラが訪ねてくるものの、ホセとは入れ違いになり会えないままに去る(シーン1)。ホセが任務を終えて戻ってきた時刻、タバコ工場の女工たちが仕事休みに街に出て、ホセの前で若者たちと戯れる(シーン3~4)。やがて女工の一人であるカルメンも登場し、若者たちを一身に引き付ける

もカルメンは自分に無関心なホセをあえて誘惑したうえで去る(シーン4~5)。ホセの心に動揺が走るが(シーン6)、再び登場したミカエラと互いの関係を確認し、故郷に想いを馳せるうちに動揺も収まる(シーン7)。ミカエラが去った後、タバコ工場で女工間のトラブルが発生したようだ(シーン8)。ホセは他の兵士たちと仲裁に入る(シーン8~9)。トラブルの元はカルメンらしい。傷害事件を起こしたカルメンは、中尉スニガの命令でホセに逮捕される(シーン9)。ホセを再び誘惑するカルメン、「リーリヤス・パステイアのお店で飲みましょうよ、踊りましょうよ、二人で」と。ホセに脱走を教唆するカルメン、とうとう誘惑に負けカルメンの脱走を幫助してしまう(シーン10~11)。

第二幕

カルメンが仲間たちとリーリヤス・パステイアの酒場でくつろいでいると、人気者の闘牛士エスカミーリヨが取り巻きたちとともに登場し、歌でオーラを発散させ皆を感服させる。エスカミーリヨはカルメンにアプローチするが、ただいま恋愛中のカルメンにすげなく拒絶される。しかし自信満々のエスカミーリヨは、いずれ俺に靡くさ、と思いつつ去る(シーン1~2)。皆が去った後、密輸稼業に携わるダンカイロとレメンダートが登場する。どうやらこの酒場は密輸団のたまり場らしい。彼らはカルメンに密輸の手助けを頼むが、恋に忙しいカルメンに断られる。やがてホセがやって来る(シーン3~4)。ホセを歌と踊りで歓待するカルメン、しかし外からかすかに帰営ラツパの

前奏曲			
第一幕 昼 セビーリヤの街の広場（比較的賑やかな日常的な街角の風景）			
シーン 1	No.1	導入部（ミカエラ、兵士たち）	
シーン 2	No.2	行進曲と街の子供たちの合唱（街の子供たち）	
		メロドラマ（ホセ、モラレス）	
シーン 3	台詞（ホセ、中尉）		
シーン 4	No.3	合唱と場面（若者たちと女工）	
シーン 5	No.4	ハバネラ（カルメン）	
	No.5	場面（若者たち、カルメン）	
シーン 6	独白（ホセ）		
シーン 7	台詞（ホセ、ミカエラ）		
	No.6	二重唱（ホセ、ミカエラ）	
シーン 8	No.7	合唱（女工、兵士）	
シーン 9	台詞（中尉、ホセ、カルメン）		
	No.8	歌とメロドラマ（中尉、カルメン）	
シーン 10	台詞（カルメン、ホセ）		
	No.9	歌と二重唱（カルメン、ホセ）	
	No.10	フィナーレ	
	シーン 11	フィナーレ（ホセ、カルメン、中尉、市民たち、兵士たち）	
間奏曲			
第二幕 夜 リーリヤス・パスティアの酒場（賑やかだが少々猥雑な夜の居酒屋）			
シーン 1	No.11	歌（カルメン、メルセデス、フラスキータ）	
	台詞（中尉、カルメン、パスティア、モラレス）		
	No.12	合唱とアンサンブル（中尉、メルセデス、モラレス、フラスキータ、パスティア、その他）	
シーン 2	No.13	クプレ（エスカミーリヨ）	
	台詞（パスティア、中尉、エスカミーリヨ、カルメン、モラレス、メルセデス、フラスキータ）		
	No.13の b	合唱	
シーン 3	台詞（カルメン、フラスキータ、メルセデス、パスティア）		
シーン 4	台詞（先のメンバーにダンカイロ、レメンダート加わる）		
	No.14	五重唱（カルメン、フラスキータ、メルセデス、ダンカイロ、レメンダート） 台詞（ダンカイロ、カルメン、レメンダート、フラスキータ、メルセデス）	
	No.15	歌（ホセ） 台詞（メルセデス、フラスキータ、ダンカイロ、カルメン、レメンダート）	
	No.15の b	（ホセ）	
シーン 5	台詞（カルメン、ホセ）		
	No.16	二重唱（カルメン、ホセ）	
シーン 6	No.17	フィナーレ（中尉、ホセ、カルメン、ダンカイロ、レメンダート、その他）	

第三幕 夜 荒涼とした岩山			
前奏曲			
シーン 1	No.18	導入部 合唱と六重唱（カルメン、ホセ、ダンカイロ、レメンダート、フラスキータ、メルセデス、密輸入たち）	
	台詞（ダンカイロ、レメンダート、ホセ）		
シーン 2	台詞（ホセ、カルメン）		
	No.19	三重唱（フラスキータ、メルセデス、カルメン）	
シーン 3	台詞（カルメン、ホセ、ダンカイロ、レメンダート、フラスキータ、メルセデス）		
	No.20	アンサンブル（カルメン、メルセデス、フラスキータ、密輸入たち）	
シーン 4	台詞（ミカエラ、山の案内人）		
シーン 5	No.21	アリア（ミカエラ）	
	台詞（ミカエラ）		
シーン 6	台詞（エスカミーリョ、ホセ）		
	No.22	二重唱（エスカミーリョ、ホセ）	
	No.23	フィナーレ（カルメン、エスカミーリョ、ホセ、ダンカイロ、レメンダート、ミカエラ、密輸入たち）	
間奏曲			
第四幕 昼 セビーリャの街 陽光あふれる闘牛場前広場			
シーン 1	No.24	合唱（将校たち、商人たち、プログラムの売り子、ジブシー）	
	台詞（中尉、フラスキータ、アンドレス、メルセデス、）		
	No.25	合唱と場面（街の人々、エスカミーリョ、カルメン、警官たち、フラスキータ）	
シーン 2	No.26	二重唱 フィナーレ（カルメン、ホセ、街の人々）	

カルメン	メゾソプラノ
ドン・ホセ（伍長）	テノール
エスカミーリョ（闘牛士）	バス（バリトン）
ミカエラ（ホセの許嫁）	ソプラノ
モラレス（伍長）	バリトン
スニーガ（中尉、ホセの上官）	バス
フラスキータ（カルメンの友達）	ソプラノ
メルセデス（カルメンの友達）	ソプラノ
ダンカイロ（密輸入）	テノール（バリトン）
レメンダート（密輸入）	テノール
リーリャス・パスティア（酒場の主人）	語り役
山の案内人	語り役

2表
《カルメン》
登場人物²²

合唱・バレエ

兵士たち、若者たち、たばこ工場の女工たち、エスカミーリョの取り巻きたち、ジブシーの女たち、様々な売り場の女や商人たち、警官たち、闘牛士たち、民衆、子供たち、竜騎兵

響きが聴こえてくるではないか。この大事の最中に、野暮で実直なホセは帰ろうとし、カルメンを激怒させる。こうして二人の恋に亀裂が入る（シーン5）。そこに、ホセの上官スニエガがカルメンお目当てに部屋を訪れ、鉢合わせしてしまい、二人のカルメンをめぐるのサーベル抜いての争いが始まる。カルメン、それに隠れていた密輸団の面々が止めに入り、スニエガは無をいわず連れ出される。こうなると、もはや軍隊にホセの居場所はない。心ならずも軍隊を脱走しカルメンとともに密輸団に加わる（シーン6）。

第三幕

密輸団の面々が登場、ダンカイロとレメンダートは街に偵察に出かけ、その他の連中はここで一服。この時点で、ホセはカルメンに執着しているものの、カルメンの方はもはや冷め切っている（シーン1～2）。カルメンはカード占いで凶を出す（シーン2）。やがて偵察から戻ったダンカイロ、レメンダートを加え、税関吏を色仕掛けで出し抜く手立てをカルメンらと考え、ここでいったん全員退場する（シーン3）。ミカエラ、案内人に導かれ登場。彼女はホセを取り戻そうとこんなに物騒な場所にまでやって来ると、物陰に身を潜める（シーン4～5）。入れ替わりにエスカミーリヨが登場、彼はカルメンの消息を察知しやって来たのだが、恋敵のホセと鉢合わせし、ナイフによる争いが始まる。幸いにもカルメンが仲裁に入り事無きを得る。エスカミーリヨの出現に驚くカルメン。エスカミーリヨはセビーリヤでの闘牛に一同を招待することを約して去る。密輸団の面々も去ろうとした

とき、ミカエラが見つかってしまう。未練がましくカルメンに執着するホセに、故郷の母が危篤だと告げるミカエラ。ホセはミカエラと故郷に去る、「…だがいつかまた会おうぜ」とカルメンに捨てゼリフを残して（シーン6）。

第四幕

これから闘牛が開催されるため、広場は様々な人たちで賑わっている。やがて闘牛士たち、そしてエスカミーリヨが華やかに登場する。すでにエスカミーリヨはカルメンと恋仲になってしまっている。だが、ホセが辺りに潜んでいるらしい。ホセの存在に気付くカルメン、やがて群集は場内に入り、ホセとカルメンだけが広場で対峙する（シーン1）。場内では闘牛が行われ人々の歓声が漏れ聴こえてくる中で、復縁を迫るホセと言い争うカルメン、そのカルメンの拒絶の激しさにホセも激情に駆られカルメンをナイフで刺殺する（シーン2）。

II-3 比較

メリメの原作は以下の四つの章立てから成る。一章、スペインを旅する語り手がドン・ホセと遭遇する経緯。二章、語り手がカルメンと遭遇する経緯と獄中のホセとの面会に至る経緯。三章、ホセの身の物語。四章、ロマ族の言語や習慣についての語り手の蘊蓄話。

オペラの台本はこの四つの章の中、主に三章に基づき再構成されたストーリーなのである。では、台本の中で小説の登場人物たちはどの

ように取り扱われ、改変されていったのか。個々に検討を加えてみよう。先ずカルメンから始める。

小説のカルメンは、ホセと初めて出会う時点ではタバコ工場に勤めてはいるが、明らかに口マ(ジブシー)に属しており、密輸に担担し、スリも行い、強盗のためには殺人教唆も辞さないようなアウトローとして描かれている。しかも、ガルシアという亭主も居る。いくら謎めいた美女だとしても、こんなに凶暴で背德的であつては、家族向きの健全娯楽の劇場にそのまま乗せるわけにはいかない。

かような次第で、カルメンに亭主は居なかつたことにする。したがつて、ホセとの関係は不倫ではない。原作中でカルメンが関わる犯罪は密輸、売春、スリ、傷害、強盗、殺人教唆とかなり多彩だ。だがオペラでは、強盗、スリ、殺人教唆はあまり劇場向きとはいえないので、除かれている。また逆に、ホセと中尉との争いの場(第二幕、シーン6)、ホセとエスカミリーヨとの争いの場(第三幕、シーン6)でカルメンに仲裁に入る役回りを与え、無駄な殺傷を好まない女性として市民社会に近づけている。

オペラでは、カルメンは凶暴でもあまり背德的でもないが、とはいえその激しい性格は、カルメンとしてのアイデンティティーを保つためには、保持されなければならない。第一幕、シーン8でカルメンが引き起こす傷害事件がそれである。しかもこの事件を挿入しないと、ホセとの関係が出来上がらない。こうしてカルメンがホセを誘惑し陥落させる情況が、第一幕、シーン10にお膳立てされる。

誘惑に至る経緯は原作と同様である。ただし、小説とオペラとでは誘惑の手法は異なる。なぜ愚直な堅物であるホセが、カルメンに易々と口説き落とされてしまったのか。小説では、工藤庸子氏が指摘するように、⁽²³⁾固有言語の果たす役割が鍵を握っている。放浪の民口マの常として多言語を操るカルメンは、目敏くホセがバスク人であると見抜き、彼に故郷の言葉バスク語で語りかける。私もナバラの生まれだよ、この工場で働いているのはお母さんに孝行するためなんだよ、云々。故郷を遠く離れセビーリヤで勤務についているホセは久方ぶりに耳にするバスク語について心動かされる。理性は話の内容が怪しげでありウソではないかと告げるのだが、詐欺にかかる人の常がそうであるように、感情が信じたいことを信じさせる方向に向かわせる。

嘘をついていたのですよ。いつだって嘘ばかり。あの娘が、一生に一度だって、ほんとうのことを言ったかどうか、あやしいもんだ。ところが、あれが話していると、私は信じてしまう。自分ではどうにもならないのです。あれのバスク語なんか、めちゃくちゃなんです。それなのに、ナバラの生まれだと信じてしまった。目を見ただけで、それにあの口もと、顔色を見れば、ボヘミアの女であることは、疑いようもないのに。頭が狂っていたんです、もう何がなんだかわからなくなっていた。⁽²⁴⁾

要するに、ホセは故郷を遠く離れた地で故郷の言葉を聴いただけ

で、もうクラツときたわけである。クラツとさせるのは、オペラではバスク語にかりりロマ特有の歌と踊りとなる。歌と踊りで魅了する、これはオペラが得意とする手法である。しかも、この手法は言葉のみによる口説きよりはるかに一般観客に分かりやすい。歌詞としては、リーリヤス・パステアのお店においてよ、そこで踊りましょう、飲みましょう、マンサリーニヤを……といった内容を挑発的、扇情的に歌い踊りつつホセに迫る。このシーンの説得力は作曲家ビゼーの力量次第である。かくして、第一幕、シーン10、No.9の歌と二重唱が魅力的な形に出来る。

小説ではカルメンの際立つた性格は、三章のホセの回想部分で徐々に明かされていくのだが、オペラではカルメンが最初に登場する第一幕、シーン5、No.4のハバネラにおいていきなり開示される。歌詞は初演時にカルメンを歌ったセレスティヌ・ガツリ＝マリーのクレームを受けてビゼー自らが現場でアレヴィの歌詞に基づき書き直したものである。⁽²⁵⁾ 内容は以下のとおりである。

恋は いうことを聞かない小鳥／飼いならすことなんか誰にもできない、いくら呼んでも無駄／来たくなければ来やしな
／おどしてもすかしても なんにもならない。／お喋りする人黙ってる人／そのむつり屋さんの方が気に入った／なんにも言わなかったけど そこが好きなの。／恋はジプシーの生まれ、／おきてなんか知ったことじゃない。／好いてくれなくて

もあたしから好いてやる。／あたしに好かれたら あぶないよ！／鳥をまんまとつかまえたと思つたとたん／羽ばたいて飛んでいつてしまった。／恋が遠くにいるときは 待つほかないが、／待つ気もなくなったころ またやって来る。／あたりをすばやく飛びまわり、／行ったり来たり、また戻ったり、／つかまえたつもりが するりと逃げる／逃げたつもりが こっちがつかまえる。／恋はジプシーの生まれ、／おきてなんか知ったことじゃない。／好いてくれなくてもあたしから好いてやる。／あたしに好かれたら あぶないよ！⁽²⁷⁾

たしかに、原作でもオペラでもカルメンは男に対し歌詞中の「恋の小鳥」のように振舞う。つまり、主体的、積極的かつ自由奔放に、別の言葉でいえば、自分本位、勝手気まま、気まぐれで浮気性的に振舞う。このような女性類型が、それに遭遇した男性の視点からはフア



セレスティヌ・ガツリ＝マリー
(初演時にカルメンを演じる)

ム・ファタルと映る。普通にみると、女性の浮気性に翻弄され破滅に向かう男の物語でしかないのだが。この物語に説得力を与える手法が小説とオペラとではかなり隔たる。オペラでは小説とは異なり、この女性類型が最初に音楽によって開示され観客の心に刻印付けられる。²⁸

では、なぜカルメンは出会いの発端でホセを誘惑したのか。その理由は、オペラではすでに歌詞の中で述べられている。むつつり屋で無関心であるから、私の方から好いてやる、となる。自分に群がってくる男たちではなく、性的魅力が効きにくそうな相手にあえて迫ってみる。ホセ誘惑の動機は小説でもオペラでも変わらない。要するに性的魅力のテストなのである。

こうして出来上がった関係が、はたして恋愛関係であったのか、ホセの片思いの幻想でしかなかったのか、解釈は微妙なところだ。もつとも、オペラと小説とではこの関係は質的に異なる、という点を指摘しておく。ただし、この関係の詮索は後に回し、先にこの関係に亀裂が入るプロセスを比較しよう。

オペラでは突然、小説では徐々に亀裂が入る。オペラで突然亀裂が入る情況、第二幕 シーン5に該当する部分は、小説では次のように描かれている。ホセに脱走を手助けしてもらったお返しに、カルメンはリーリヤス・バステアの店でホセと落ち合い、街中に確保した部屋に連れ込み、二人で食べ飲みバカ騒ぎをし、ホセのために踊り招待する。やがて外から帰営を促す太鼓が聴こえてくると「隊に帰らなくは、点呼があるから」と言い出すホセ、そんなホセの根性を露骨に

馬鹿にし、嘲笑するカルメンに、ホセも嘗倉入り覚悟の意地で一夜をカルメンと過ごす。この時点で、カルメンとしてはホセに一応お返しはしたことになる。

ホセにちよつと惚れているらしいカルメンは、それでも二人の気質の違いを十分察知し、もう私のことは考えないほうがいい、と言い残しホセからいったんは去る。だが、その後も二人の関係は続くわけだから、ここで決定的な亀裂が入ったわけではない。カルメンがホセを招待する箇所は後に生じる亀裂のかすかなきっかけにすぎない。その後の様々な出来事を経て、徐々に亀裂は深まってゆく。しかしオペラで、二人の関係の亀裂の入り具合を音楽的に長々と描写すると、たぶん当時の観客は昏睡してしまうだろう。ここは一気に亀裂を入れなくては、という次第でオペラではカルメンはいきなり激怒する。

その理由は歓待中にホセがもう帰ると言い出したから。カルメンがホセのために歌い踊っている最中に帰営を促すラツパ（トランペット）が聴こえてくる。舞曲に遠くからかすかにトランペットのメロデーが交じり合う。これはオペラ作曲家ならではの技法である。原作の太鼓からラツパに変更されたのは、その方が技法を發揮しやすいからである。近くに享樂、遠くに軍の規律、二つの事象が同時並行であることをメロデーで表すこの箇所は、音楽的にも演劇的にもコントラポイント²⁹となっている。

ホセは軍の規律を選択し、カルメンを激怒させてしまう。小説では、こんなにまで愚直なホセを、あんたも馬鹿だねえ、と嘲笑するだ

けであるのに、オペラでは激怒する。この情況で激怒させるためには、ホセへの惚れ具合を台本においていささか強化してやらなくてはならない。このようなわけで、カルメンは原作より強く惚れ、怒り、冷めやすい。小説では、ホセを歓待する情況は、ちよつとホセに傍惚れしてはいるものの、ロマの掟で借りは返すという贈与交換の意味合いが強い。つまり、カルメンの側からすると、贈与交換の中に少々恋愛感情が混じっているにすぎない。オペラではカルメンの恋愛感情がより強く表に出る。それゆえ、この大事の最中に、俺帰るわ、と勤め人根性丸出しのホセの野暮天ぶりにカルメンは激怒する。「タラタタ、いけねえ、帰営ラツバだ、遅れちゃ大変だ、泡をくらって駆けて行く、そんな愛し方ってあるかしら」(安藤訳、一三三ページ)とカルメン……。後はもうホセがいくら切々とアリアで懇願しようとも、カルメンの心は戻らない³⁰。こうして破局の結末へと向かうレールが明確に設定される。歓待から突然亀裂が走るこのシーンは、音楽的にも演劇的にも《カルメン》の核心となる部分であろう。

こうしたカルメンとのやりとりの末、とうとうホセも怒り出し意地で帰ろうとするとき、折悪しくホセの上官である中尉スニীগがカルメンお目当てに部屋にやって来る。こうしてホセは上官と、出て失せろ！嫌だ！と衝突し、このときはカルメンや密輸団の面々が割って入ったため事無きを得たが、軍律に反した彼は軍隊を脱走し密輸団に加わるしか道はない(第二幕、シーン6、フィナーレNo.17)。

このようにオペラでは、原作とは異なり事態は急転直下で進展す

る。原作ではカルメンがホセと落ち合う場リーリヤス・パステイアの店と歓待の場とは異なる。また、カルメンをめぐって上官と衝突してしまう状況は後日に設定されている。それゆえ、ホセが密輸に加担するのも徐々に起こることとして描かれている。脱走は上官と衝突した後、つまり後日なのである。しかし、オペラではこれら一連の事態の進展は、同じ場でほとんど一気に生じる。原作ではリーリヤス・パステイアの店は揚げ物屋だが、揚げ物屋では愛を語り合う場としては済まないで、居酒屋に変更、しかもこの居酒屋は密輸団のたまり場でもあり、少々怪しげな淫房めいた雰囲気醸し出す。であればこそ、中尉スニীগもカルメンお目当てにやって来る。

オペラではストーリー展開が異常に手際良い。音楽劇は急転直下で事態を進展させないと観客を引き付けられない。そのためには二人の関係に急に亀裂を走らせなければならない。ゆえにカルメンを激怒させなければならない。そのための状況を細工しなければならない。怒りのアリアほど観客を覚醒させるものはないし、その箇所こそが作曲家の腕の振るいどころでもあるから。

ストーリーをさらに先回りさせ、この劇のクライマックス、カルメン殺害の場に移ろう。原作では三章、オペラでは第四幕、シーン2、である。先に引用したように、原作ではホセに殺害されるまえ、カルメンは次のセリフを吐く。「…カルメンはいつだって自由なのさ。カーリと呼ばれる女に生まれたんだ、カーリのままで死なせてもらいます」と。これに該当する箇所を台本に求めると、「カルメンはい

ことなんか聞かない。自由に生まれ、自由に死ぬのよ」と改められている。カルメンが口にする自由という言葉が、原作では放浪の民ロマの生き方と分かちがたく結び付いている。カルメンは半ば開き直り気味にはあるけれど、ロマとしてのアイデンティティーを保つ中で自由という言葉を口にする。台本では自由はロマと切り離され抽象化されている。その結果、後世、制作者たちの意図を離れカルメンの「自由」は独り歩きし始めることになるのだが。

さりとて、オペラにおいてカルメンからロマ色が剥奪されたわけではない。原作にあったロマの反社会性が薄められ、それがエキゾティズムにすりかえられたのである。ロマの存在は「スペインのロマ（ジプシー）」としてエキゾティズムで処理される。いうまでもなく《カルメン》はスペインのオペラではなく、スペインを舞台にしたフランスのオペラである。そこに展開されるスペインとは、現実のスペインではなく幻想のスペイン、フランスからみたエキゾティズム溢れるスペインなのである。エキゾティックなイメージの一環として観光資源のような形でロマが組み込まれる。制作者たちの意図はカルメン像を当時の観客の感性に受け容れられるように改変すること、そのために反社会性をエキゾティズムにすりかえる。それゆえ、カルメンは最初舞台に登場すると、ハバナラを歌い踊る。ハバナラは本来キューバ、ハバナ島に由来する舞曲であるのだが、当時のスペインで広く好まれていたらしい。明らかに、オペラのカルメン像は十分に刺激的、魅力的であるが、原作より市民社会になじみやすく、市場向きに造形され

ている。

殺害現場の状況はどのように設定されているか。原作では、カルメンは寂しい谷間で殺害され、森の中に埋められる。オペラでは、白昼、闘牛場前の広場で殺害される。背後の闘牛場では、恋敵エスカミリーヨによって闘牛が行われている。前景でのカルメンとホセの口論から殺害に至るプロセスと後景のエスカミリーヨの闘牛とは同時並行で進む。二人の口論は二重唱で、それに覆いかぶさる形で闘牛場のざわめきが合唱やファンファーレで挿入される。ここで二つの事象が交錯し、演劇的コントラポイントが効果を生む。カルメンが殺害されたとき闘牛も終了し、人々が広場に現れ始め惨劇の前に立ち尽くし、オペラは終了する。

では次に、ドン・ホセの検討に入るとしよう。ホセはどのように改変されたか。原作では、ホセはカルメンを殺害した後、自首して出る。死刑が確定し執行される前夜、カルメンを回想し次のように告白する。

…可哀想に！ 罪があるのはカレレ(1)（訳註：ジプシーの男女）
の連中です。あんなふう(2)に、女を育ててしまったのですから。

許せん、反省が足りん、ひどい偏見ではないか、と思われるかもしれない。しかし、ホセはフェミニストでも民俗学者でも文化人類学者でもない。作者メリメは、ごく普通のバスクの大人の男がおそらく口

にするであろうことを、ホセにリアルに語らせたのであろう。

オペラや舞踊、映画として「カルメン」を知ってはいても、あえて原作を読むとする人は数少ない。だが読むとホセの性格に驚くことになる。ホセは原作、オペラのいずれであっても、バスク出身の純朴な性格の青年であることに変わりはないが、カルメンに誘惑されて道を踏み外してからの変わり様は原作の方が甚だしい。オペラでは、カルメンから離れられず心ならずも犯罪に加担し内心忸怩たる有様が見受けられるのだが、原作では、未練なく開き直り、肝が据わり、より凶暴だが魅力的な悪漢ぶりなのである。つまり、良くも悪くも人間としての迫力が強い。しかし、この迫力をそのまま舞台で發揮されてしまつと、善良なる観客に逃げられてしまつのではとの危惧から、ホセの角を矯める様々な細工が施されることになった。

原作では、ホセが犯した殺人は表沙汰になつたものだけで四件ある。まずカルメンをめぐる争いの末、上官である中尉を剣で殺す。次いでカルメンの亭主ガルシアを挑発し、ナイフでの決闘の末殺す。そのすぐ後、イギリス士官を強盗目的でカルメンに手伝わせて殺す。最後にくるのが、カルメン殺しである。たぶん余罪を追及すればもつとあるのではないか。しかし、こんなに物騒な男を舞台にそのまま乗せるわけにはいかない。カルメンをめぐるの中尉との争いはカルメンや仲間たちが割って入ることによって殺人事件にまでは至らない形で収める。カルメンに亭主はいなかったことにし、第二の殺人は起こらないようにする。オペラでは、カルメン、ホセ両者とも強盗

など犯す人間ではないように更生させられているので、第三の殺人はありえない。こうして残されたのはカルメン殺しだけとなる。

カルメンと出会うまでのホセの境遇や性格は、原作では、三章において語り手にホセの口から語られる。オペラでは、第一幕シーン³で中尉との対話の中で明かされる。故郷ナバラでは喧嘩のトラブルを引き起こし其処に居られず、やむをえず軍隊に入つて今に至つたというところ、女性に対しては奥手でありナバラの女性以外とはなじめないでいること等々を語らせている。台本の当該箇所を読むと、ホセのそれまでの経歴や性格は理解できるのだが、その箇所は地の台詞であるため、観客はたぶん聞き過ごしてしまうのではないか。そういう事情もあつて、オペラの実演や録音に際しては、この箇所は省かれることもある³²。カルメンの場合、最初に登場したときの音楽によって強烈な性格がいきなり開示されるのに対し、ホセはカルメンの行為にリアクトする中で徐々にその性格が表出されていくという形をとる。

第三幕、シーン6でミカエラが登場し、カルメンへの想いが断ち切れないホセに故郷の母が危篤だと告げる。この一言でようやくホセはカルメンからいったん離れ、故郷にミカエラとともに帰る。母親が決めたホセの許嫁ミカエラは、もちろん原作には登場しない台本作家の創造である。ナバラの娘ミカエラを創造し、それを活用することによって、ホセの性格を当時の市民社会になじむ方向に修正することが可能となつたわけである。「八八キトク、スグカエレ」ですぐに帰つてしまふホセ、本当のところ、ホセはこんなに母想いの孝行息子、純

情ないいやツなんですよ、悪い女？にさえ出くわさなければ…といたいわけである。この細工が後世、ホセはマザコンのダメ男と揶揄される事態を招くことになるのだが、台本作家は母親想いという性格を肯定的な意味で用い修正を行ったのである。

それにしても小説には登場しないミカエラはどこから生まれたのか。小説の三章、ホセの身の上話の中に次のような発言がみられる。

まだ若かったですからね、故郷こくにのことが忘れられなかった、青いスカートをはいて肩のうえに編んだおさげ髪をたらしただけが綺麗に見えて、ほかは美人もなにもない。それにアンダルシアの女たちは恐いと思ってました。まだ、ああいう女の遣り口(33)になじめなかつたんです…

台本作家はどうかやらホセが回想の中で洩らした一言に触発され、「青いスカートをはいて編んだおさげ髪をたらしただけの娘」を実際にミカエラとして造形し舞台に登場させたのである。では、その意図は奈辺にあつたのか。第一に、これは先に指摘したことであるが、ホセの性格を市民社会になじむ方向に和らげるという意図がある。さらに、ミカエラはある種の解毒作用をもたらす。これがもう一つの意図である。第一幕でカルメンに誘惑され、つまり毒氣にあてられ心の動揺が収まらないホセは、その後、故郷から訪ねてきたミカエラと会い彼女との語らいの中で故郷に想いを馳せるうち、動揺も収ま

る。ミカエラはホセにとって、カルメンに対する解毒作用をもたらすような形で位置づけられている。

コントラストという点から考えてみる。オペラは、小説や戯曲より以上に、あらゆる側面でコントラストを強めなくては効果が上がらないジャンルである。自由奔放で野生的なカルメンに対し慎重しやかで清純なミカエラという図式で、あるいはより辛辣に述べると、恋する自由な女に対し文科省お薦めの女という図式で対比される。カルメンの性格はミカエラを配することによって、より際立つ。このことは色彩面でも、そして当然、音楽表現においても当てはまる。小説ではカルメンは赤いスカートをつけてホセの前に現れる。通常、オペラにおいてもカルメンのイメージカラーは赤である。それに対しミカエラは青いスカートをつけて登場する。赤対青というイメージカラーの対比である。音楽という側面から考察すると、不評であつたと伝えられるこのオペラの初演時にも、ミカエラの aria (第三幕、シーン5、No. 21) は喝采を受けた。この aria は、今日のわれわれの耳には少々退屈に聴こえるかもしれないのだが、当時の保守的な聴衆の耳にあわせて作曲された部分であつたらしい。⁽³⁴⁾つまり、ミカエラが存在と彼女の歌は、ホセにとつてだけではなく、当時の保守的な聴衆にとつても解毒剤であつたわけである。これらは「市場の見えざる手の痕跡」だと推定される。

この種の「痕跡」は闘牛士エスカミリーヨにも、より強く認められる。台本作家は原作の闘牛士ルーカスをそのまま舞台にかけるには、

あまりにも地味すぎると考えたのであろう。派手でナルシスト気味のスター闘牛士エスカミリーヨの誕生である。原作では物語の後段部分で登場する恋敵の闘牛士も、オペラでは第二幕 シーン1で早々としても華やかに登場する。カルメンがミカエラと鮮やかに対置されるように、この恋敵同士も、地味なホセ対派手なエスカミリーヨという形で対置される。

エスカミリーヨの登場は三度、最初の登場時にはカルメンは彼につれない。二度目は第三幕、シーン6、ここでカルメンは心動かされる。つまり靡き始める。三度目は第四幕 シーン1、カルメンは完全にエスカミリーヨの虜となっている。このように、オペラでは二人の関係の進捗具合がコマ落しで、誰にでも分かるように表現される。小説では、ホセから離れ闘牛士に靡き始めるカルメンの心の内は謎として読者に残される。それが小説の魅力でもある。しかしオペラでは、この辺りの事情はウマにも分かるように描かれる。それは音楽劇であると同時に市場向きの商品として企画されたものであるから。

原作では、ホセの恋敵はたまたま闘牛士であったかのごとくに描かれている。だが台本作家は闘牛士という職種に着目する。これは舞台を盛り上げる恰好の素材ではないか、もっと観光資源として有効活用しなくては、こういった配慮の下、エスカミリーヨは華々しく登場し、自己陶醉気味のクブレ（闘牛士の歌、No.13）を披露し、観客を魅了する。こうして、オペラでは小説よりダイナミックにケレン味たっぷりにドラマが展開される。エスカミリーヨはドラマ展開のより重要

な要員として組み込まれる。

ドラマを展開していく上で欠かせない密輸団の連中はどのように処理すればよいのか。ダンカイロにレメンダート、それに密輸の片棒を担ぐリーリヤス・パステリア、彼らは原作にも登場する。さらに、原作には出て来ないが、カルメンの女友達フラスキータ、メルセデスらも密輸の片棒を担ぐ。こういった反社会的な連中はどう処理すれば健全娯楽の劇場で受け容れられるようになるのか。台本作家たちは連中を戯画化するという手を使う。これはメイヤックとアレヴィにとつては、オツフェンバックのオペレッタ《山賊たち》（1869）で用いた手馴れた遣り口なのである。第二幕、シーン4、No.14の五重唱からは、たぶんオツフェンバックのエコーが聴き取れよう。密輸団の連中といったって、ほれ、こんなに愉快な奴らなんですよ……とコミカルにごまかすことにする。

II-4 オペラの台本とは

小説『カルメン』を読んだ後、台本に接すると、登場人物の性格もストーリー展開もひどく凡庸化し俗化してしまっている、といった印象を受けられるかもしれない。それゆえ、台本の凡庸さをビゼーの音楽が救ったのである、との言説がしばしば洩らされる。この種の言説はモーツァルトのオペラ作品についても、よく見受けられる。オペラの台本を独立した読み物、ある種の文芸作品として受け止めてしまうから、そのような印象が生じることになる。しかし、オペラの台本は

小説や戯曲のような文芸作品ではない。それは設計図のごときものとして把握した方が分かりやすい。

台本は音楽劇のための設計図である。それは音楽と結合したとき、初めて効果を発揮する。文面だから判断すると凡庸化してしまったような登場人物の性格も、作曲家による音楽の肉付けによって蘇る。複雑微妙な心の動きや深い情感は、そのすべてを言葉によってではなく音楽によって表現できる余地を残しておく。凡庸化はそのための手立てなのである。逆説的にいえば、非凡な台本作家は原作を凡庸化させることによって優れたオペラ作品の創造に寄与する。このことはモーツァルトの台本作家ロレンツォ・ダ・ポンテの仕事にもいえる。⁽³⁵⁾

いうまでもなく、オペラは音楽で語られる劇(物語)であるから、台本作家は文学の論理と音楽の論理とをうまく調停しなければならぬ。一般に、オペラには、にわかに怒り、泣き、笑い始めたりと、情緒不安定いささかヒステリー気味の人物が多数登場する。これは音楽サイドの事情による。音楽の流れに起伏を創るためには、そうせざるをえない。怒りのアリアは作曲家にとって腕の揮いどころであり、観客にとつては眠気覚ましのお聴きどころなのである。そのような舞台裏の事情からも、第二幕、歓待の場でホセが帰ろうとするとき、カルメンは突然怒らなければならぬ。理由もなく怒らせるわけにもいかなないので、観客にも十分納得できるような状況を設定することが、台本作家の仕事となる。その詳細については先に触れた。

アカデミックな音楽教育を受けた作曲家はポリフォニックな書法に

長けている。その書法を發揮できるように状況を台本に設定しなければならぬ。複数の出来事が舞台上で同時進行するような状況設定がそれである。文学では描きにくい複数の事象の同時並行的な推移も、音楽劇でなら複数の声部を重ねるポリフォニックな書法によって可能となる。舞台上で複数の事象を立体交叉させることによって、作曲家のアカデミックな書法が生かされ、またそのことによって劇的效果が補強される。モーツァルトやワグナー、ヴェルディ等の優れたオペラ作品には必ずこのようなシーンが組み込まれている。《カルメン》の場合にも、そのような状況設定は複数回見受けられるが、典型は第四幕、シーン2であろう。そこにおいて、前景でカルメンとホセの争いが、後景で闘牛の進行が同時並行的に描かれ、その強烈なコントラストによって悲劇性を高める。複数の事象の立体交叉は、オペラという芸術形式に固有の力であり魅力でもある。この技法によって、聖なるものと邪悪なものが、日常と非日常が、悲劇的なものと日常的なものが重複、交錯し、観客に強い心理的インパクトを与える。

オペラの台本は音楽劇のために巧妙に組み立てられた設計図であると述べた。こうして出来上がったオペラ作品は、その時代の観客、聴衆に受けなければならない。つまり、当時の市場向けに、商品化が図られなければならない。当然、この設計図にはマーケティング戦略が織り込まれている。その箇所を私は「市場の見えざる手の痕跡」と呼ぶ。《カルメン》が芸術作品として古典化してしまっている今日にあっては、「痕跡」は判別し難いのだが、先述したように各登場人物

の性格が改変されゆく作業の中に、さらに原作には登場しない人物が創造されゆく作業の中に確実に認められる。さらに、このオペラが醸し出すエキゾティズム、フランスからみたスペインという視線の中にその「痕跡」が認められよう。

カルメンが属するロマの反社会性という問題、当時の社会的偏見を引きずった厄介な問題も「スペインのロマ（ジプシー）」、そして彼らの歌と舞踊といった類のエキゾティズムに置き換えられる。それだけではない。闘牛、闘牛士たち、バスクの民族衣装をまとった女性、スペインの竜騎兵、セビーリヤの街等々、これらスペインの観光資源が舞台に動員され、幻想のスペインが人々を魅了する。

要約すると、オペラの台本とは「当時のマーケティング戦略が巧妙に織り込まれた音楽劇のための設計図」なのであり、そのように把握されるべきものなのである。台本は原作に比べ凡庸化、俗化が甚だしいとよく指摘される。しかし、ビゼーも制作者の一人として凡庸化、俗化に加担していたと考えたほうがよい。

Ⅲ その後の《カルメン》

ジョルジュ・ビゼー没後、《カルメン》はどのようなプロセスを経て世に受け容れられ、傑作オペラとして古典化されるに至ったのか。以下で《カルメン》をめぐるその後の主要な出来事を列記しておく。³⁶

一八七五年

一〇月二三日、ドイツ語版《カルメン》がウィーンで初演され好評を博す。ただし、当地で上演された版はビゼーの親友エルネスト・ギローが台詞部分をレチタティーヴォに改めたグラント・オペラ形式のものであった。

一八七六年

一〇月二八日、ハンガリー語版がブダペストで上演される。

一八七八年

二月二八日、イタリア語版がペテルブルグで上演される。その際、

ピョートル・チャイコフスキーが高く評価する。

三月二日、スウェーデン語版がストックホルムで上演される。

六月二日、イタリア語版がロンドンで上演される。

一〇月二三日、イタリア語版がニューヨークで上演される。

一八七九年

二月五日、英語版がロンドンで上演される。

一八八三年

六月七日、スペイン語版がメキシコシティで上演される。

一八八四年

一月三日、チェコスロヴァキア語版がプラハで上演される。

一九〇七年

二月二二日、パリ・オペラ座で初めて《カルメン》が上演され

一九一九年

9月、ロシア歌劇団、東京帝劇で《カルメン》を上演、これが日本初演となる。

一九二二年

三月～四月、《カルメン》全曲を二回に分けて、浅草金竜館で日本人による初演を行う（注・カルメン：清水静子、ホセ：田谷力三）。

一九二四年

六月四日、ロシア語版がモスクワで上演される。

一九二五年

一月一日、ヘブライ語版がテルアビブで上演される。

一九三五年

ドイツの演出家ヴァルター・フェルゼンシュタインがケルンで、彼自身の手による台詞版《カルメン》を上演する。

一九四九年

一月四日、東ベルリン、コミッシェ・オーパーでフェルゼンシュタイン演出による台詞版《カルメン》が上演される。指揮はオットー・クレンペラーが担当する。

一九六四年

ドイツの音楽学者フリッツ・エーザーが改定した《カルメン》が出版される。この書には台詞版とレクタティーヴォ版の両方が収録されている。その出版の結果、徐々に台詞版（オペラ・コミック形式）による上演が普及していく。

この一連の経緯から以下の二点が明らかになる。まず、《カルメン》はグランド・オペラ形式で世界に普及し、オリジナルのオペラ・コミック形式に回帰し始めるのは、そのかなり後、二〇世紀中頃に入ったからのことであつたという事実を指摘しておこう。第二に、世界各地で多様な言語で上演されたにもかかわらず、人気を博したという事実がある。この事実は、フランス語以外の言語で上演されても作品の魅力がさほど減殺されなかつたという事態を示唆している。これはビゼーがこの作品に付けた音楽の性質に由来する。たとえば、ドビュッシーのオペラ《ペレアスとメリザンド》のようにその音楽がフランス語固有の言語の性質と分かちがたく結び付いている場合、このような事態は起こらない。逆にビゼーは《カルメン》において、フランス語の言語固有の性質からある程度距離を置いて作曲したから、こういう事態を可能にしたのであろう。それはある意味では当然、この作品はフランス語で歌われるが、舞台はスペインであつたから。

《カルメン》が本国フランスではなくドイツ語圏のウィーンで最初に芸術作品として高く評価されたことは興味深い。ワグナーも、ワグナーと思想的に対立し始めた哲学者ニーチェも、ワグナーと音楽的に対峙していたブラームスも《カルメン》には魅了されたらしい。さらに、ロシアのチャイコフスキーも魅了される。こうして《カルメン》は傑作オペラとして世界中に広まってゆくことになる。では、なぜオリジナルのオペラ・コミックではなく、グランド・オペラ形式で普及

したのであろうか。

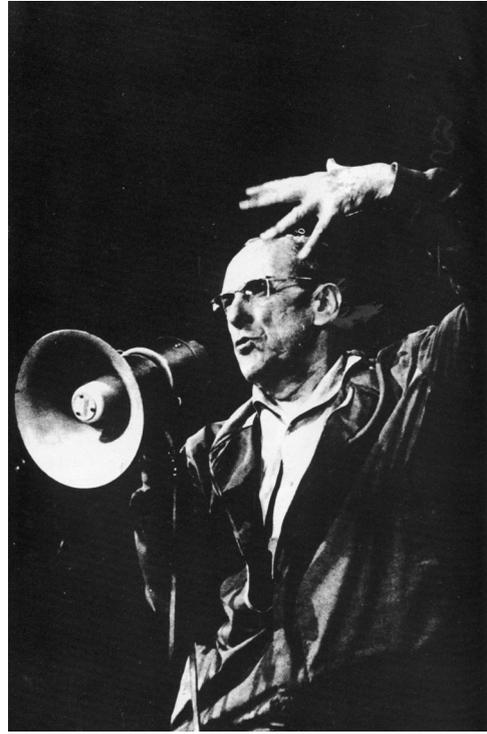
グランド・オペラへの改訂はウィーン帝室歌劇場からの要請の結果であった。興行側の事情としては、オペラ・コミック形式よりも重厚長大で豪華絢爛なグランド・オペラ形式のほうが格式としては上であり、グランドとしては売りやすかったのであろう。こうして大層³⁴立派なグランド・オペラという縁縁がこの作品にはめ込まれ、世界各地にブランド芸術として受け容れられていく。一九世紀末から二〇世紀前半、その普及プロセスにおいては、制作者たちが打った様々な手立て、登場人物の性格の改変、新たな人物の創造、エキゾティズムをかきたてる仕掛け等々、つまり「痕跡」に相当する部分が功を奏したのであろう。

オペラにも「不易流行」という理念が当てはまるようだ。制作者たちの残した「痕跡」は流行に配慮した結果である。《カルメン》はとりあえずその時代に受け容れられなければ、オペラ作品として定着しない。しかし、彼らが『カルメン』という当時の社会にとって少々難しいテーマをはらんだ小骨つばい辛口の小説をあえて選んだとき、その念頭には大衆へのウケ狙いを超えた何かがあったのではないか。たんなる絵空事ではない普遍的かつリアルな真実を作品の中に込めようとする芸術家としての矜持があったのではないか。とりわけ、ピゼーリにはその想いが強いはずだ。これが不易をもたらず。オペラの場合、まずは「流行」、しかる後に「不易」も、となる。

当時、他のオペラ作品には欠けていたこの普遍的でリアルな真実

は、初演時にこそ人々を憤慨させたり戸惑わせたりしたが、やがてそれこそが、この作品の芸術性の証として急速に受け容れられていく。だが、傑作オペラとして普及し古典化していくにつれて、当初人々に与えた衝撃は徐々に薄れ、「カルメン」はオペラの代名詞となってしまう。初演時の「カルメンのような女がオペラの主人公になるとは！」という驚きが、やがて半世紀以上も経過すると、カルメンがオペラの登場人物にあまりにもなりすぎてしまう、という事態に至る。このことはとりわけグランド・オペラ形式において顕著である。初演時、「流行」に配慮した部分は徐々に陳腐化し、形骸化してゆくが、他方、大層³⁴立派なカルメンが舞台上に登場し、古典劇のように歌う。古典化されるにつれ、初演時に社会に与えた衝撃、作品に込められた真実は埋没していく。

おそらく、優れた演奏家や演出家なら、華やかな古典オペラの中に埋没してしまった真実を、つまり「不易」を見出し、それを新たに蘇生させようと試みるのではないか。ドイツの演出家ヴァルター・フェルゼンシュタインによる試みはその一例である。彼はすでに一九三五年、ケルンで彼自身の手による台詞版《カルメン》の演出を試みている。一九四九年、指揮者オットー・クレンペラーと組んで東ベルリン、コミッシェ・オーパーで台詞版を上演³⁵。さらに一九六九年、モスクワでフリッツ・エーザー版《カルメン》の上演を手がける。このフェルゼンシュタインの一連の試みは《カルメン》を初演時のオペラ・コミック形式に回帰させることであった。



ヴァルター・フェルゼンシュタイン

では、なぜオペラ・コミック形式でなければならないのか。グラント・オペラではカルメンは歌い、踊る。オペラ・コミックでは歌い、踊り、しゃべる。《カルメン》のドラマ性がより強まる。フェルゼンシュタインはドラマ性を掘り下げることによって、真実に迫ろうとする。彼はインタヴューで次のように語っている。

カルメンの悲劇が扱っているのは、おそらくオペラ文学では唯一のケースだと思えますが、愛の対象の取り違えです。つまり、ミカエラはホセを愛しているのに、ホセはカルメンを愛しています。そしてカルメンはエスカミーリヨを愛しているのですが、エスカミーリヨは自分自身だけを愛しているのです。こ

の一見単純に見える連鎖が、相異なる関係と人間の〈運命的な〉交錯³⁹によって、避け難い悲劇となるのです。

《カルメン》から虚飾を剥ぎ取り、そのドラマ性を抽象化していえば、「愛の対象の取り違え」の連鎖という一語に要約されてしまうのか。これも解釈の一例にすぎない。しかし、彼が指摘するように、「愛の対象の取り違え」とその連鎖はオペラでは稀かもしれないが、実人生においては、いつの時代にもありふれた出来事なのである。つまり《カルメン》はいつの時代にも、どのような社会にあっても、誰の身にも起こりうる恐い話をオペラ化したものであったのか。初演時にビゼーたちがこの作品に込めた真実もその辺りにあったのではなからうか。このようにして、フェルゼンシュタインの試みは、二〇世紀後半から今日にまで続く《カルメン》の脱古典化と解釈の多様化という現象の端緒を成すことになった。

二〇世紀後半、カルメン像は当初の制作者たちの意図を越えて様々な形に変容を遂げてゆく。一九七七年、エディンバラ国際音楽祭で《カルメン》が上演される。演出を手がけるピーター・ダイアモンド宛にカルメン役を務めるスペインのメゾソプラノ歌手テレサ・ベルガソは長文の手紙を送る。少々長くなるが、以下で引用しておく。

カルメンは、何よりさきに、女である自分の性^{セク}をはっきりとわきまえたひとりの女性です。いえ、そればかりか、メリメはこ

の主人公とともに、女らしさを完全に表出できる女性の典型を創り出したのだと、私はつくづく思います。そこにこそカルメンが持つ、文芸上に現れた人物としての普遍的な価値があるのだ、と……。現代風の言いかたをすれば、カルメンは真に自立した女性―すなわち自由で、誇り高く、自分自身ですべてを決定できる女性の理想的なタイプを現わしています。カルメンは断じて、軽がるしく薄っぺらな、気まぐれで運つ葉な女ではありません。ましてや、売笑婦ではありません。なのに、たいの演奏は彼女のことをそのように解釈してきたのです。ちがいます。この人物について深く考察してみると、メリメが彼女をジブシー女性として描いたという事実は、少なからず注意を引きまします。この特別な設定は、カルメンという女性像を上げらせるどころか、かえって輝かせることに役立っています―彼女は、ある特定の民族あるいは文化への従属から、まったくのがれていることになるのですから。さらになお、私はあえて言いたいと思います―カルメンの持つ力強い自己表現力、運命を……とくに死を心静かに受け容れる態度は、ある程度、ギリシャ悲劇の偉大な登場人物との比較にまで私たちを誘うものだ、と。

[……]

カルメンは売笑婦ではありません。生計をつるため、そして、自分の母親を訪ねるのに必要な金額を積み立てるため、工場で



テレサ・ベルガンサ

働いているのです。のちには、官憲に追われ密輸の手助けをせねばならなくなりますが。カルメンは、その決意することの人間的なすばらしさをしっかりと知りながら、己れのすべてを人に与える女です―しかし同時に彼女のほうも、相手の男に同じことを要求するであろう女です。

[……]

悲劇は、カルメンがドン・ホセに心を向けたときに始まりまします。彼女はドン・ホセなら他の男とはちがう、と信じました。そして、じっさいにそうでした―彼は、家庭的・社会的・宗教的な、あらゆる種類のコンプレックスにさいなまれた、個性を發揮できない男でした。

[……]

彼は—メリメの小説のなかで—死の時にすら、己れ個人の責任をのがれようとする男なのです。

「……」

そしてとつぜん愛は消え失せ、カルメンは自分の運命が、この執念深い男の手にかかって死ぬことだと悟るのです。ただし、自分のあやまちの報いを、深々とした、いつそ甘美でさえある静けさとともに受け容れながら……。

「……」

私は、さらにあなたに告げたいと思います—こんどの私の歌のなかで、私が、人々にスペインの真の姿を見せたいと希っていることを。鑑識眼の不足から不完全な理解しかできず、いきおい三文小説風のスペインしか舞台にかけられない人びとの手で、メリメとビゼーはしばしば犠牲になってきました。そのようなスペインは、今も昔も、けっして真のスペインではありません。⁽⁴⁾

この書簡にみられるカルメン像やそれに付随して現れるドン・ホセの人物像は極端なものではあるが、ある意味、今日よく見受けられる典型例だとも考えられる。おそらくは、このカルメン像は、原作のカルメンのある部分と台本のカルメンのまた別の部分とが好意的に解釈された上で、女史の頭の中で混交した結果、出現したイメージなのである。私には、原作のカルメンが特定の民族や文化への従属から解

放されているとは必ずしも思えない。「カーリとして生まれ、カーリとして死なせてもらいます」と吐露するぐらいだから。しかし、台本にその件はない。「自由に生まれて、自由に死ぬ」と叫ぶだけなのである。台本作家たちによるカルメン像のちよつとした加工、市場向けになされた修正が、図らずもそのような解釈を許容する余地を与えたのであろう。こうして、自由で誇り高くすべてを自己決定できる真に自立した女性像が出現する。このような理想的な女性像が、因習に凝り固まつた主体性のないダメ男に殺害されるといふ「受難劇」を格調高く演じたい、とこのプリマドンナはおっしゃっているのであろう。

《カルメン》についてのこのような解釈は、二〇世紀後半という時代の潮流の中で、ある種の典型を示す。また、カルメンの上昇はホセの下降を伴う。書簡の中でダメ男にされてしまったホセの場合も、台本作家たちによる市場向け修正が、後世、彼らにとつても予期せざる解釈を招いてしまったわけである。こうして、カルメンの人格的昇格はホセの降格と表裏一体なのである。

書簡にはもう一つ、興味深い発言がみられる。テレサ・ベルガンサはスペイン出身の歌手である。それだけに、オペラの舞台に出現するまがいもののスペインには過敏なのであろう。それゆえ、彼女は三文小説風スペインではなく真のスペインを舞台に要求する。ちょうどわれわれ日本人が、プッチーニの《マダム・バタフライ》の中に真の日本を要求してしまうように、先述したように、《カルメン》はスペインを舞台にしたフランスのオペラであるから、必ずしも当時の生のス

ペインが舞台に出現するわけではない。オペラの台本もスコアも純学術的見地からではなく、どちらかといえば当時の興行市場を配慮しつつ作成されたものである。したがってそこに出現するスペインも、必ずしも真のスペインではありえず、当時のフランスの観客に髣髴させる幻想のスペインではない。つまり、「エキゾティズム」こそが当時このオペラがまとうていた衣装、セールスポイントの一つなのである。特にグランド・オペラの豪華な舞台にこの衣装はよく映える。

《カルメン》のオペラ・コミック形式への回帰は、ビゼーをはじめとする制作者たちの当初の芸術的意図を、新たな時代の文脈の中で復元させようとする試みにもつながる。そこに展開される出来事は、絵空事ではなく、どの時代にも、どこにおいても、誰にでも起こりうることなのだ、と認識する。ならば、このドラマに含まれる生々しいリアリティーを観客に鋭く突きつけるような舞台の制作が試みられる。だがそうになると、スペインでなくとも、一九世紀でなくともよいのでは、となるわけである。

かくして、《カルメン》をめぐる、演出家による多様な解釈が舞台にかけられることになる。それに伴って、カルメンやホセのイメージも変容していく。たとえば、舞台を現代の都市社会に移し変えれば、フェミニズムの動きとも連動しつつ、カルメンは先の書簡にみられるような自由に生きる良き女性の方向に接近する。それに応じてホセは、そのイメージを低下させ、女性に対する所有欲に囚われたマザーコンプレックスのストーカー男と成り果てる。《カルメン》が現

代劇として再解釈され、その方向で上演されるほどに、カルメンは男を惑わす悪女から徐々に変容し、良き女性さらには女性の理想型へとその地位を高める。それに反して、ホセは実直で善良な普通の男からダメ男へと転落する。

今日、世界の多くのオペラハウスで上演されている《カルメン》はじつに多様なスタイルをとる。オペラ・コミック形式をとるという点では、ほぼ共通であるのだが、過激な前衛的解釈によるものから、伝統的なスペイン民族「衣装」をまとうたものまで、様々なのである。興行市場との関係で述べれば、潤沢な予算に恵まれた大オペラハウスほど、スター歌手を揃え、伝統的なスタイルでの上演へと傾斜する。ここでは、高級ブランド商品と化したオペラ芸術を提供し、多くの観客を獲得しなければならないから。逆に、昨今よく起こっているオペラハウスの資金難は、新奇な演出や前衛的解釈による演出への傾斜を促す。低予算で伝統的なスタイルによる上演を試みても、潤沢な資金に恵まれたハウスとの競争には勝ち目がないからである。そうした試みのすべてではないが、ある種のもは、たしかにビゼーたちがこの作品に込めたオペラを超えたりリアリティーを、新たな時代の文脈の中で再生させることに成功しているようである。⁽⁴⁾

おわりに

《カルメン》が世に出てから、今日に至るまでの経緯を単純化し

て、図解的表現によって要約しておく。図の縦軸には、芸術性、市場性の尺度がとられている。上にいくほど芸術性のレヴェルが高まる。逆に下にいくほど市場性のレヴェルが高まる。つまりここでは、芸術性と市場性が相対立する形で表されている。このような捉え方は、一九世紀的、ロマン主義的発想だと思われるかもしれない。あるいは、市場性と芸術性が両立している作品もあるではないか、と指摘されるかもしれない。しかし、この図における芸術性は、純美学的視点からではなく、社会的認知度という視点から測られたものである。つまり、ここでいう芸術とは、社会制度としての「芸術」なのである。

たとえば、純美学的には優れた作品であっても、生前のゴッホの絵画作品のように社会的に認知されていない場合、その時点では、この図のどこにも表示されない。そのような作品は経済的な意味においては、存在してはいないからである。ゴッホのようなケースでは、その没後、作品に対する芸術的評価が社会的に高まった時点で、初めて図の上方に表示されることになる。

この図で、芸術性と市場性が両立できないと主張しているわけではない。縦軸に沿って上方に移動するほど、その作品が市場向けの商品から徐々に高度な芸術作品として社会的に認知されていく、ということの意味している。このような場合、芸術作品としての社会的認知が、その作品の市場性のある程度担保するから、市場性とも両立可能となる。

横軸には、作品の質的特徴を単純化して、右方向には重厚長大型の

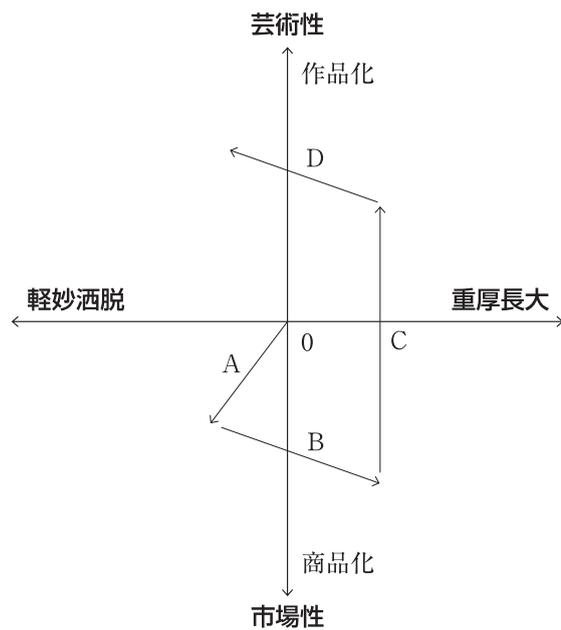


図 《カルメン》の社会的認知度の変遷

性質の程度を、左方向には軽妙洒脱型の程度をとる。

図は四象限から成る。参考のため、各象限に該当するであろうオペラ諸作品を例示してみよう。Ⅰ象限には、ワグナーの楽劇の諸作品、ヴェルディの《アイダ》《ドン・カルロ》等々が表示される。Ⅱ象限には、モーツアルトの《フィガロの結婚》《コジ・ファン・トゥッテ》、チマローザの《秘密の結婚》、ロッシーニの一連のオペラ・ブッフ諸作品が表示される。Ⅲ象限には、一九世紀中ごろ、オッフェンバックが活躍していた当時の彼のオペレッタ諸作品が表示されよう。もっとも、それらは今日では、Ⅱ象限に移動しているかもしれない

が。Ⅳ象限には、一九世紀前半から中葉にかけてパリ・オペラ座で好評を博したマイアベーアやアレヴィらのグラランド・オペラ諸作品が表示されよう。

ただし、この図上で表示される諸作品は、必ずしも同位置に通時的に在り続けるわけではなく、時の経過とともに移動したり、消失したり、別の位置に復活したりする。たとえば、一八世紀後半、ウィーンにおいて、サリエーリ、マルティン・イ・ソレル、サルティたちのオペラ諸作品は、モーツアルトの作品と並んで高い市場性を保っていたはずであるから、それらはⅢ、Ⅳ象限辺りに表示されようが、今日ではモーツアルトを除くとほぼ消滅状態にある。⁽⁴²⁾

さらにもう一つ、モーツアルトの《ドン・ジョバンニ》のように軽妙な喜劇的要素といささか重い悲劇的要素とが混在している場合には、これは《カルメン》にも当てはまることであるのだが、どのように表示されるのか？ おそらく、この作品が上演されるオペラハウスの性格、規模、演出家のコンセプト、指揮者の個性などによって、Ⅰ象限とⅡ象限の境界辺りを左右に揺れ動くことになる。

オペラはその性質上、室内楽や純器楽曲、交響曲等とは異なり、商品的性格、市場性が強く求められるジャンルに属する。たとえいま市場で受け容れられなくても、後世にその評価を委ねる、といったスタンスでは継続的制作が困難になってしまう世界なのである。⁽⁴³⁾ まずは興行市場で受容されなくては、次の仕事が回ってこない。したがって、優れた制作者たちは市場向けのスタンスをとりつつも、その中に芸術

性を込めようと試みる。このような市場向けのスタンスは、当然出来上がった作品中に刻印されている。その部分を「見えざる手の痕跡」と呼ぶ。

《カルメン》の場合、これまでの一連の動向は、図上では、どのような軌跡で描かれるのか。制作に着手された時点を図の原点に設定すると、制作者たちは、当初、この作品のオペラ・コミック形式での商品化を企画していたわけであるから、図上では、左下方への力(A)が働く。次いで、ビゼー没後の事態に話を進めると、グラランド・オペラ化の試みが指摘されよう。グラランド・オペラ化は、ウィーン帝室歌劇場からの依頼によるものであり、そのことはすでに生前、ビゼーの了承済みのことであつたらしい。興行側としては、グラランド・オペラというより格上の形式をとったほうが、「芸術」、ブランド商品として市場にアピールしやすい、とみたのである。その動きが右下方への(B)で示される。

ウィーンでの興行が好評であり、それをきっかけに海外で芸術作品として高く評価され始める。その辺りの動向は上方への(C)で示される。《カルメン》が優れた芸術作品として広く世界に受容され、認知されてゆくこのプロセスは、同時にこの作品が古典化されてゆくプロセスでもある。こうしてめでたく、まずは「流行」、しかる後に「不易」、となったわけである。しかし、《カルメン》が古典芸術作品という立派な顔縁に収まることによって、「この作品はオペラの代名詞となり、カルメンはオペラの登場人物になりすぎる」という事態に至る。

これは困った事態である、と感性の鋭い創造的な演出家や演奏家は感じ始める。古典化されることによって失われてしまった、その作品が初演時に社会に与えた衝撃、リアリティーを再度回復させようとの試みがなされる。転回点は、演出家フェルゼンシュタインによる台詞版《カルメン》の試みである。これがオペラ・コミック形式への回帰（D）で示される。この動きは、同時に、《カルメン》上演における脱古典化、前衛化、多様化を生み出すことになり今日に至っている。

当初の疑問点に話を戻す。なぜオペラ制作者たちは、小説『カルメン』をオペラ化しようなどと思いついたのか？ この三面記事めいた話のどこに惹かれたのか。たしかに、今日われわれが読んで、この物語には妙に心動かされる何かがあるようだ。思うに、ここには人々の心を惹きつける要素が二つ潜んでいる。その一つ、妖しげな女に翻弄され身を持ち崩す男の話は妙に身につまされる、これはファム・ファタルという要素、男の視線の産物である。二つ、自由に生きようとする女が因習に凝り固まったダメ男に殺められる話、つまり受難劇⁽⁴⁾という要素、こちらは女性の視線の産物であろう。ファム・ファタルと受難劇、これらは古来、多くの人々の心を共鳴させてきた要素であった。たぶんジゼーたちは過敏にこれらの要素を嗅ぎあて、音楽的、演劇的に補強し、拡大させたのであろう。だが、そのプロセスで市場の見えざる手が働く。市場向けになされたはずの配慮が、それだけには止まらなかったわけである。当初、制作者たちが想定していたほど事は単純ではなかった。その配慮が、後世、このオペラの解釈に

多様性を許容する余地を与えることになった。いつの時代、どのような社会であっても、誰にでも起こりうるようであり、しかも多くの人々の心を打つ物語であるがため、解釈する主体の性差によって、ドラマを設定する時代や社会の違いによって、カルメン像は当初の制作者たちの想定を越えて変貌し続ける。

注

(1) プロスペール・メリメ(1803-1870)は、今日では小説『カルメン』『コロンバ』等で知られているが、生前にはエリート官僚として活動していた。ルイ・フィリップの七月王政の時代、彼は歴史記念物監督官のポストを与えられ、文化官僚の道を歩む。その傍ら、ぼう大な数の歴史論文を執筆し、一八四四年には、アカデミー・フランセーズ入りを果たす。文学執筆活動は余技であつたらしいが、後世に余技の方で名を残すことになった。

(2) ジョルジュ・ド・ラ・トゥール(1593-1652)の絵画『女占い師』参照。この種の犯罪行為は古くから絵画のテーマとして頻繁に採り上げられていた。

(3) ボヘミア、ボヘミアンという用語は、本来はチェコの中心部地域、およびその地域の住民の意で用いられていたが、それ以外に、ジプシーを指す用語として、さらに俗世間の掟に従わず気ままな生活を送る人、芸術家等を指す用語としても使われている。メリメの小説中では、ジプシーの意で使われている。

(4) プロスペール・メリメ著、工藤庸子訳・解説『カルメン』新書館、一九九七年、四一―四二ページ。それ以外に、杉捷夫訳『カルメン』岩波文庫、一九二九年、三六―三七ページ、を部分的に参考にした。

(5) 工藤訳、前掲書、九七―九八ページ。

- (6) 後世、この自由という言葉が一人歩きし、それとともにカルメンも独り歩きし始める。
- (7) 工藤訳、前掲書、一三六ページ。
- (8) カミーユ・デュ・ロークル(一八三三—一九〇三)、フランスの台本作家、興行師、《カルメン》制作時、オペラ・コミック座の支配人を務める。ビゼーの才能を高く買い、作曲を依頼し、激励してはいたが《カルメン》は好まなかつたらしい。ヴェルディとも親しく、《ドン・カルロ》《アイダ》の台本作成を手伝う。
- (9) シャルル・グノー(一八一八—一八九三)、フランスの作曲家、パリ音楽院でF・アレヴィに学ぶ。一八三九年、ローマ大賞、受賞。宗教音楽、オペラ作品で知られる。特にオペラ《ファウスト》(一八五九)で名を上げる。
- (10) フロマンタル・アレヴィ(一七九九—一八六二)、フランスの作曲家、パリ音楽院でL・ケルビーニに学ぶ。一八一九年、ローマ大賞、受賞。代表作はオペラ《ユダヤの女》であり、パリ・オペラ座で上演される。生前はグラント・オペラの大家として知られる。
- (11) 経済学者J・R・ヒックスによると、制度化された市場の条件は、専門化した仲介人、商人がその市場に存在することである。J・R・ヒックス著、新保博・渡辺文夫訳『経済史の理論』講談社学術文庫、一九九五年、参照。
- オペラの興行市場を例にとると、仲介人は専門化した興行師や台本作家に相当する。当時のパリには、ユージェーヌ・スクリーブのように、オフィスを構え、多くの作曲家からの注文に応え、台本を請け負っていた作家も存在した。
- (12) レオン・カルヴァアロ(一八二五—一八九七)、フランスのバリトン歌手、興行師、演出家。興行師として、リリック座、ヴォードヴィル座、オペラ・コミック座の支配人を務め、ビゼーに作曲を依頼する。
- (13) ミシェル・カルドーズ著、平島正郎・井上さつき訳『ビゼー—「カルメン」とその時代—』音楽之友社、一九八九年、二七一—二七二ページ。
- (14) ビゼーの生涯に関しては、以下の文献を参照した。
D.C.Parker, Georges Bizet: His Life And Works, Harper & Brothers, 1926.
カルドーズ著、前掲書。
宮澤縦一『ビゼーとカルメン』芸術現代社、一九九二年。
アッティラ・チャンパイ、ディートマル・ホラント編『名作オペラブックス8 ビゼー カルメン』音楽之友社、一九八九年。
(15) カルドーズ著、前掲書、二二—二三ページ。
(16) ジム・サムソン編、三宅幸夫監訳『西洋の音楽と社会』後期ロマン派I 市民音楽の抬頭』音楽之友社、一九九六年、二二〇—二二〇ページ、参照。
- (17) オペラ・コミックに関しては、フレデリック・ロペール著、窪川英水訳『オペラとオペラ・コミック』白水社、一九九四年、参照。
- (18) カルドーズ著、前掲書、二八七—二八八ページ、参照。
- (19) オペラ・コミック座のボックス席に陣取る人たちの社会階層は、中位のブルジョアジーであった。トップクラスの大ブルジョアはパリ・オペラ座のボックス席に陣取る。
- (20) アンリ・メイヤックとリュドヴィク・アレヴィのコンビによるオッフェンバックのヒット作としては、以下のものがあげられる。
一八六四年『美しきエレヌ』、一八六六年『パリの生活』、一八六七年『青髭』、『ジェロールシュタイン女大公』一八六八年『ラ・ペリコール』、一八六九年『山賊たち』、ダヴィッド・リッサン著、高橋英郎・東鶴恵訳『オッフェンバック 音楽における笑い』音楽之友社、二〇〇〇年、参照。
- (21) ただし、『夜食』もドイツの作家ロデリッヒ・ベネディックスの喜劇『監獄』の改作である。
- (22) 初演時の主要な配役は以下のとおりであった。
カルメン ……セレスティヌ・ガツリマリ
ドン・ホセ ……ポール・レリー

- エスカミリーヨ…ジャック・ボニ
ミカエラ …マルゲリート・シャピユイ
- (23) 工藤訳、前掲書、解説文、二〇七―二二二ページ、参照。
- (24) 工藤訳、前掲書、六六―六七ページ。
- (25) この事実からも、ビゼーが制作現場でのトラブル対処能力を十分備えていたことが分かる。これはオペラ作曲家に必要とされる資質なのである。
- (26) 原詩では、Bohème というスペルが充てられている。
- (27) 安藤元雄訳、チャンバイ、ホラント編、前掲書、六三ページ、所収。
- (28) ヴェルディのオペラ《オテロ》においても、イアーゴの性格付けが、劇展開の初期段階、第二幕 シーン²で、似たような手法 (Credo in un Dio crudel: 俺は信じる、残忍な神を) で表示されている。
- (29) コントラプункトとは、本来は音楽における対位法の意味であるが、映画や演劇、文学などで、相対立する雰囲気の様式、情景、主題等をわざと組み合わせる手法を構成する手法を意味することもある。
- (30) ただし、テキストの読み方次第では、この拒絶のうちにはホセを密輸団に引き入れよとするカルメンの打算も働いているのでは、とも解釈できる。
- (31) 工藤訳、前掲書、一三九ページ。
- (32) たとえば、比較的近年に録音されたサイモン・ラトル盤 (EMI、2012年録音) ではこの箇所が省略されている。
- (33) 工藤訳、前掲書、五六―五七ページ。
- (34) ミカエラのアリアは当時、先輩作曲家グノーの大ヒットしたオペラ《ファウスト》のヒロイン、マルガレーテのアリアを想起させると指摘された。たぶん、ビゼーもこのヒット作を意識していたのである。カルドース著、前掲書、三〇三ページ、参照。
- (35) 塩田真典「オペラ《フィガロの結婚》に至るまでのモーツァルト」

- 大阪商業大学商業史博物館紀要、第二二号、二〇一一年、塩田真典「普通の人々のオペラ《フィガロの結婚》―オペラの政治経済学―」大阪商業大学商業史博物館紀要、第一三号、二〇一二年、参照。
- (36) チャンバイ、ホラント編、前掲書、および宮澤縦一、前掲書に基づいて作成。
- (37) チャイコフスキーのオペラ《スペードの女王》第一幕、シーン1に、兵隊ごっこに興ずる子供たちの情景が挿入されており、そこに《カルメン》のエコーを感じることができる。
- (38) この体験に関して、指揮を担当したオットー・クレンペラーは次のような発言を残している。「上演がフェルゼンシュタインとわたしが望んでいるようにならなかったで、初日は何回も延期されました。しかし結局大成功を収め、わたしは大満足でした。フェルゼンシュタインはほんとうに天才的なプロデューサーです。ただコントロールしないと、極端に走り、やりすぎてしまいます。…」ピーター・ハイワース編、佐藤章訳『クレンペラーとの対話』白水社、一九七六年、一八三―一八四ページ。
- (39) チャンバイ、ホラント編、前掲書、二七八ページ。
- (40) 濱田滋郎訳、クラウディオ・アバド指揮《カルメン》ドイツグラムフォン録音盤、一九七七年、ライナーノート、所収。
- (41) たとえば、アンドレイ・ジャガルスはラトビア国立オペラで《カルメン》の舞台を現代のキューバに置き換え、演出を試みた。そのため、エスカミリーヨは闘牛士からボクサーに変更される。これも多様な化する演出の一例にすぎない。
- (42) ただし、近年、ヨーロッパではアントニオ・サリエリのオペラ諸作品が徐々に復活上演され、録音されつつある。
- (43) ただし、例外はベートーヴェン、ベルリオーズ、ワグナーである。彼らはオペラ制作においても、市場性はあまり顧みず芸術性志向を貫く。つまり、はじめから「不易」を目指す。それゆえ、ベートーヴェンはオペラ作品に関しては《フィデリオ》一作に終り、ベルリオーズ

はオペラハウスから一向にお声がかからない。他方、ワグナーは、一九世紀後半、芸術家神格化の時代の流れに乗じて、バイロイトで供給独占を目指す。

(44) 原作でカルメンは次のようなことを口にする。「ずっとまえから思っていたよ。あんたはあたしを殺すだろって。はじめてあんたに会ったときだつてね、ちよつど家を出がけに坊さんにでくわしちゃったあつたんだよ。それで今夜もさ、コルドバを出たとき、あんた気がつかなくつたかい？ 野兔が道をよこぎつて、おまえさんの馬の脚のあいだをとつたのさ。占いに出てるんだよ」(工藤訳、一三〇—三〇一ページ)。制作者たちは、この台詞を迷信深い女の戯言として処理せず、第三幕シーン2のNo.19のカルタ占いの美しい三重唱に組み入れる。ここでカルメンは自由を希求しつつも宿命論者的に振舞っている。宿命論は受難劇につきものである。

