

19 世紀フランス・オペラ史研究

——ガルニエ宮におけるパリ・オペラ座の興行(1875-1914)と作曲家ジュール・マスネ——

小林 佳織

はじめに

フランスでは、オペラやオペレッタ、ヴォードヴィル、バレエ、オラトリオなど、台本と音楽が用いられる劇作品が多く存在し、その内容も多彩で、数も膨大である。これは時代ごとに表現の場の制限に適応しながら人々が舞台表現を模索した産物である。特に1864年の劇場法の自由化以降、19世紀末のベル・エポック期において最盛期を迎え、ジャンルの境界線がうすれた多様な作品が、パリのそこかしこの劇場で上演されていた。

これらの音楽劇に関する研究は海外ではすでに多く、とりわけ劇場毎に研究が進められているのが特徴である。この劇場研究を前提にフランス・オペラの作曲家研究がなされ、創作の網羅的な把握と再評価が試みられている。しばしばそれらの研究報告では、現代においてフランス・オペラの理解が不足していることが強調されている。

近年ではフランス・オペラ史のさまざまな成立背景を扱った3巻本 *Histoire de l'opéra français* が、多くの研究者によって共同執筆され2020年から出版されている⁽¹⁾。この共著本の内容や、執筆した研究者の多さと研究内容の多彩さは、フランス・オペラ作品が成立するための条件の複雑さを物語っている。

現代からフランス・オペラの成立を再評価する際、いかなる点に注目すべきか。実際にどのような時代の特徴が作品に影響を与えているのか。本論ではフランス・オペラにかかわる人物や作品の再評価のために、フランスに特有の創作背景の視点を、オペラ座を例に検証したい。まず初めに19世紀から20世紀初頭のフランス・オペラに関わる要因について見渡し、当時のオペラのあり方を考察するための視点を挙げる。次に、1875年以降に就任した支配人について概観する。そして、支配人の与える影響について、フランス・オペラで成功したとされる作曲家ジュール・マスネの創作を具体例に挙げ、その関係を推察する。最後にマスネの生前のふるまいについて触れながら、彼の作曲家としての評価について考察する。

1. 19 世紀フランス・オペラ史における研究視点

フランス・オペラの作品研究において考慮すべき事情を、上演環境、創作者、周辺(宣伝・共有・記録)の視点に一時的に分け、作品内容とその評価に関連する事項を中心に挙げる。

上演環境

上演団体や座、劇場を理解するには、制度の時代毎の状況を理解することが第一に重要である。なかでも劇場法は1806年から1807年に制定され、その後幾度か変更がありながら1864年まで続き、劇場数と劇場毎に上演できる作品内容(=ジャンル)を規定した大きな制約である。

この法により、作品のジャンルの住み分けがより強くなり、指定された劇場が興行を続ける一方、それらの指定劇場では一定数しか作品を上演できず必然的に上演の機会を失った。このために若手作曲家が反発し、作曲創作の練習の場所として新しい劇場を創設するにも至っている(リリック座、ブフ・パリジャン座)。また法によって認められた人物が座を運営し、劇場を決めて興行がなされていたわけだが、この興行を行う劇場は、長い間固定されていたわけではなかった。度重なる火事や財政の事情から劇場を移動する座も多かったからである⁽²⁾。作品の取捨選択において支配人の裁量は大きく、さらに財政上の問題が、支配人が新しい作品を上演することを躊躇する大きな理由にもなった。支配人が度々破産をすることからも経営の苦勞が垣間見える⁽³⁾。

64年に劇場の開設が自由化されると、各劇場毎に運営方針は次第に変化していく。例えばオペラ座とオペラ=コミック座ではそれまで制限されていた作中の台詞の有無やバレエの有無という点が大きな課題であったことはすでに筆者の論文でも言及している⁽⁴⁾。

上記のような環境の中で、創作者たちは様々な人間模様を繰り広げて作品を創作していたのである。

創作者

舞台芸術であるオペラは作品1つに対し関わる人物も多く、また表現において注目すべき視点が多い。例えば台本の担い手である原作者や台本作家、音楽の担い手である作曲家と歌手や楽団、そしてバレエにおけるダンサー、また舞台機構に合わせた舞台背景や装置、小道具、衣装などに関わる人物などがそれぞれ工夫を凝らしており、それにより成功不成功が左右されることもある。

台本と楽譜や演者とオーケストラの役割といった視点から作品を読み解くことはすでに一定の手法として受け入れられているため再び言及するまでもない。特にここで注目したのは、演出の視点との関係である。すなわちフランス・オペラは音楽の構造や形式よりは舞台上の演出を重視した表現を取り入れる傾向がみられる。

作品を再演するための演出記録となる演出台本は、手書きから印刷へと変化しながら本格化していく⁽⁵⁾。照明による演出方法の変化の速さ(オイルランプからガス灯、そして電気)といった技術の変化もこの時代に特有の事情だ。とりわけオペラ座においては国の助成金によって費用を惜しまない豪華な演出がアイデンティティの一つとして保たれていた。万国博覧会でオペラ座が舞台模型を展示したことも、その一端と捉えられる⁽⁶⁾。

周辺(宣伝・共有・記録)

新聞・雑誌のような定期刊行物におけるオペラに関する記載も、作品の成功や当時の評価に影響を与えている。当時の劇場では直近の上演に関する情報を記載した簡易的な新聞のようなもの、シーズンを振り返る形での冊子なども作られていた⁽⁷⁾。

これ以外にも新聞が劇場毎の演目予定を掲載したり、初演前のドレスリハーサルに記者を招き、現在もあるような初演前に内容を宣伝する場合もあった。支配人と作曲家のやりとりを速報として新聞に記載し読者の期待を高めたり⁽⁸⁾、また初演前(あるいは同時)には、台本や楽譜を出版する場合もあった。このように、定期刊行物からは人々の生活に劇場やオペラに関する情報が当然のように存在していたことがわかる。印刷技術の発達、写真技術の発達から、写真の掲載を試みた *Paris-Théâtre* (1873-1879) や *Le Théâtre* (1897-1921) などもあり、作品の評価に関してはこのようなメディアの影響を考える必要もあるだろう。

また公演記録については、先に述べた演出台本以外に、劇場音楽年報 *Les annales du théâtre et de la musique*⁽⁹⁾ を多くの研究者が参照している。本誌は 1875 年から 1915 年まで毎年 1 巻出版されており、当時の演目を知る貴重な出版物である。音楽演奏団体の記録も丁寧になされており、劇場で行われた作品単体の上演だけでなく、ガラ公演といった中でのオペラの抜粋演奏なども記録されており、身近にオペラの内容や評価に影響するような活動が多いこともわかる。

現代では当たり前のように思える上演を記録するという行為が確立したのも 19 世紀中頃からである。オペラ座においてシャルル・ニューイッテルらが座の認可(1669 年)からの演目情報を記録し始めており、その成果であるオペラ座日誌(*Journal de l'Opéra*)は研究上重要な史料となっている⁽¹⁰⁾。19 世紀後半の考古や博物学の流行と同時期にこのような傾向が見出せるのは興味深く、ベル・エポック期においてはラモーやグルックの作品の蘇演が行われているのも偶然ではないだろう。大衆からすれば自らが舞台へ行かずとも、公演記録があることで、オペラをより身近に感じていただろう。

以上のような例をみると、作品を 1 つ取り上げ、楽譜の変更を分析し、いかに作曲家がフランス的に作曲したか、あるいはそうでないかという判断をする前に、多くの視点から歴史を整理すれば、フランス・オペラを含む当時の社会に必要であった劇場文化について、より正確に理解を深めることができるだろう。

作品はまず上演環境に強い影響を受け、仕組みに適応しながら作られ、大衆は劇場では演者を通じ、あるいはそのほかでは印刷媒体を通じてオペラに触れていた。時代毎に隣国と影響しあいながら価値観を刻一刻と変化させて独自のオペラ文化を形成していたのである。

これらの視点の一部は他国のオペラにも適用することはできるが、フランス・オペラにおいては劇場という空間で営まれる文化活動を軸に、作品の上演が機能していたことが一番の特徴として挙げられる。この劇場においてまず創作に影響を与えるのは、運営を任された支配人であろう。多くの過程において重要な役割を担い、その思想と行動が劇場の経

営方針や作品の内容に影響を与えており、支配人によって、いとも容易く上演が中止されたり、作品自体が一部修正されることもあった。当時上演劇場や歌手の変更ごとに楽曲の変更は数えきれないほどの作品に行われていた⁽¹¹⁾。

2. オペラ座の支配人とマスネの関係

では劇場文化の中心を担っていたオペラ座の支配人との関わりが作品にもたらす影響について、具体的に考えていきたい。オペラ座は1875年に新しい劇場を開場して心機一転して運営を開始した。パトゥローは3つの機能を担う場所として、オペラ座の興行を分析している。つまり、政府から多額の助成金を受けている国営施設として、またオペラ芸術を伝播する中心地として、そしていくつかの社会集団の社交界のサロンとしての機能であり、彼の分析では支配人の興行方針や作曲家との関係などが述べられ、オペラ座が単なる作品を上演するだけの箱ではないことをすでに強く示している⁽¹²⁾。

当時のオペラ座の支配人は芸術大臣によって任命される方式であり、1875年から1914年の期間は任命される前に、立候補者が上演計画を提示し、さながら選挙のような検討が行われた。検討にはその候補者の経験、計画の内容はもちろんのこと、本人の顔の広さや金銭の工面ができるかどうかといった支配人の人間関係までも考慮されていた⁽¹³⁾。

1875年から1914年の期間には支配人は6回交代して、計7期の区切りがある(短期間の臨時就任を除く)。すでに竹原がオペラ座の流れを記述しているほか、支配人と経営を取り上げている資料もあり、またパトゥローの文献や前述の年報や日誌を参照すれば、ある程度オペラ座の興行を詳にすることは可能である。しかし残念なことに現状はどの資料でもオペラ座の興行を時系列に丁寧に説明していない。例えば竹原の著書では膨大な作品の流れが省略されており、参照するには多少不足がある。このため、各支配人の時代ごとに興行を辿ることで、より鮮明にオペラ史の流れを明らかにすることができるだろう。筆者は現在それらを整理中であるが、ここではその前段階として、簡単に7期の流れを概観する。

まずガルニエ劇場の開場を任されていたアランジエ Olivier Halanzier-Dufrénoy(1819-1896)は、母親がオデオン座の女優であり地方劇団の支配人でもあったため、劇場との関わりが強い人物であった。ストラスブール、リヨン、ルーアン、マルセイユで支配人や芸術監督を務めたのち、オペラ座の支配人に任命された。彼はオペラ座が旧劇場(サル・ル・ペルティエ)で興行していた時代から就任しており、1873年の火事を経験、1875年のガルニエ劇場の落成式を担当し、オペラ座の新しい興行のスタートを切る。

次に支配人となったヴォーコルヴェイユ Auguste-Emmanuel Vaucorbeil(1821-1884)は、作曲家としてまず成功していた。ルーアンに生まれ、俳優を父に持ち、ケルビーニの弟子としてパリ音楽院で作曲を学んでいたが、1838年にソルフェージュで第二位となり、音楽院で代理教員としても働いている。彼は作曲を続けており、舞台作品もいくつか上演し

ていた。支配人時代にはヴェルディの《アイダ》(1871 年カイロ初演)を 1880 年にオペラ座で初演させるという、現代にもつながる重要な上演を成し遂げたものの、経営は悪化した。不幸にもヴォーコルヴェイユ自身が 1884 年 11 月 2 日に死去してしまい、最終的には赤字の状態で次の支配人を任命することになる。

ヴォーコルヴェイユの死去により一時的に 1884 年 11 月にデ・シャペル Des Chapelles (1839-1926)が臨時支配人として就任するが、その後正式に 1884 年 11 月末からウジェーヌ・リット Eugène Ritt (1817-1898)とペドロ・ガイヤール Pedro Gailhard (1848-1918)の 2 人が 7 年間の任期で任命された。ガイヤールは 1892 年を除き、1907 年までオペラ座の支配人として運営をながく任されることになる。リットはパリで俳優をしながら芸術とは関係のない事業で成功を収め、その資金で支配人業へと転職した。1862 年からはオペラ＝コミック座の支配人、1873 年にはポルト・サンマルタン劇場の支配人を勤め、その運営は無駄遣いのない点で評判だったようだ⁽¹⁴⁾。一方のガイヤールは、もともとオペラ座の歌手で多くの作品に出演していたが、リットが共同支配人の話を持ちかけたことで、彼は歌手ではなく支配人として今後活躍することになる。この二人体制での 7 年間では、赤字を大きく巻き返した。

好調の経営状態のまま、1892 年にウジェーヌ・ベルトラン Eugène Bertrand (1834-1899)とエドゥアール・コロヌ Edouard Colonne (1838-1910)が共同支配人となり運営が継続された。ところが初年度から赤字になったことで、ベルトランは翌年前期で成功したガイヤールを再び呼び寄せ運営を続けることにした。ベルトランとガイヤールでは安定して利益を出すことができていたが、不幸にも今度はベルトランが亡くなり、1900 年からガイヤールは一人で運営を続けることになる。1907 年までの運営において、ガイヤールは自国以外のオペラを上演することにも成功し、また新作の演出を自ら指導する。現代の劇場の運営により近づきながら、経営もますますの成果を残しており、ガイヤールの劇場の運営力は相当なものであると考えられる。

その後 1908 年に支配人に就任したのはアンドレ・メサジェ André Messager (1853-1929)とレイミスタン・ブルッサン Leimistin Broussan (1858-1959)である。メサジェは作曲家として世に出たが、その後指揮者や支配人としても活躍し、1898 年にオペラ＝コミックの音楽監督に就任していた。1902 年には、ドビュッシーの《ペレアスとメリザンド》を自ら指揮するなど、多くの作品の制作に関わっている。メサジェはガイヤールの方針を引き継ぎ、外国の作品や演奏家を招くことにも積極的であった。その一例がバレエ・リュス公演の開催である。しかしながらその努力も虚しく赤字が続き、1914 年 7 月 30 日に任期が終了する前に支配人を辞任してしまった。以上、簡単に支配人について追ってみると、オペラ座といえども経営の不安定さの中で作品が上演されており、経営の問題も作品の選定にも影響を与えていたと考えられる。

新作と旧作の定義、傾向

ガルニエでの興行が始まってから第一次世界大戦までにオペラ座で初演された作品は77作品、バレエは19作品ある。オペラはこのうち39作品が世界初演作品である。前述の年報において各年における新作としてつけられたアスタリスク表記の定義が揺れていたことを筆者は指摘したが⁽¹⁵⁾、この新作の定義についてはパトゥローも分析している。彼によれば条件明細書の遂行を目的とする支配人が芸術大臣らと上演する新作についてその都度相談しており、上演したい作品が世界初演でない場合、新作の定義を多少広げて理由をつけて上演許可を交渉している場合があったために定義が曖昧であるという⁽¹⁶⁾。

支配人が全てを世界初演にしたがらない理由には、金銭的な事情が大きかったようである。特にオペラ座では火事が度重なって起き、1875年のガルニエ宮が開場した時点で上演できる舞台セットが少なかった。新作を上演する際に失敗した場合の損害をおそれ、アランジエは費用を投資することを惜しみ、結果としてすでに成功していた作品を上演するという安全策を取り、新劇場の興行をスタートさせていた。限られた予算、上演枠の中で、なるべく成功することが見込める作品を上演するというのが全体の傾向にあったため、新作として上演できた作品は、支配人と国の厳しい審査を通った作品でなければならなかったのである。

マスネと支配人の関わり

支配人による興行計画に合わせたレパートリーを実現するために、新旧どちらも作品が厳選される状況下で、実際に支配人と作曲家との関わりはどのようなものだったのか。77作品の新作を創作した作曲家は、合計46名にのぼる。つまり数少ない上演枠に対し、複数作上演ができた者もいた。なかでもマスネは7作品、具体的には《ラホール王 *Le Roi de Lahore*》(1877)、《ル・シッド *Le Cid*》(1885)、《ル・マージュ *Le Mage*》(1891)、《タイス *Thaïs*》(1894)、《アリアーヌ *Ariane*》(1906)、《バッカス *Bacchus*》(1909)、そして《ローマ *Roma*》(モンテカルロ劇場1912年初演、オペラ座同年初演)——を上演し、他の作曲家と比べて上演機会を多く得ていた。そのため支配人との関わりも度々言及されており、そこから支配人は作品の内容や成功に強い影響を与えていたことが明らかである。

マスネが初めてオペラ座の支配人と関わりを持ったのは、アランジエが支配人の時である。アランジエは旧劇場を運営していた1872年頃に、テオフィル・ゴージェが台本を担当したマスネ作曲のバレエ《ハーメルンのねずみ捕り男 *Le Preneur de rats de Hameln*》⁽¹⁷⁾の上演を断っていた。その一方で1877年のオペラ《ラホール王》の上演をアランジエは受け入れている。

アランジエがオペラ座で上演することを決定した背景にはグノー作曲の《ポリュクト *Polyeucte*》(1878)の延期から、別の新作品を必要としていたことがあったと言われている。

《ラホール王》の上演ではアランジエが非常に注意深く成功に向けて計画し、演出に対しての費用も惜しまず、そして上演後もひと工夫して成功を確固たるものにしている。

まずそれまで習慣であった公開ドレス・リハーサルを中止するといった対応をすることで異例の新作として注目を集めた。そして初演が成功に終わり数々の新聞がその成功を伝え、支配人を称賛している部分を含めてその記事を抜粋した冊子を臨時刊行した⁽¹⁸⁾。これにより自己の運営の威厳を示すと同時に作品の価値も高めようとしていた。

残念ながらヴォーコルヴェイユに支配人が交代すると、次作《エロディアド》の上演は断られ、彼の支配人時代にはマスネの新作は上演されていない。次にマスネがオペラ座と関わるのは、リットとガイヤールの就任時になる。

前述のようにガイヤールは84年から91年のリットとの共同経営、93年から99年のベルランとの共同経営、そして00年から07年の単独経営と、支配人として長くオペラ座の運営に関わっており、マスネとの関わりも多い。マスネはガイヤールを「私の親愛なる支配人」、「友人の中でも最も熱心」であると説明し、友人として紹介しその劇場での上演までの真摯な取り組みに感謝の気持ちを述べている⁽¹⁹⁾。特にこの二人が長く関わっていたのは、《タイス》の創作においてであった。当時オペラ＝コミック座で歌っていたソプラノ歌手シビル・サンダーソン⁽²⁰⁾のためにマスネはこの作品を作曲しており、上演も当初はオペラ＝コミック座で予定していた。しかし1893年にサンダーソンが一人で勝手にガイヤールとオペラ座の歌手として契約を交わしたことで、作品自体もオペラ座で上演されることになる。1894年3月16日にパリ・オペラ座で初演された《タイス》だったが、当初は題材が不適切であることを理由に1897年までに14回上演されるのみで、マスネも支配人もこれを失敗として捉えた。

ところが、他作品と異なり、この作品は引き続き支配人により修正案が提示されて再上演が行われ、成功を収めることになる。1907年には100回目の記念上演が行われるほどに成功しており、舞台挨拶では大衆の前に出たがらないマスネをガイヤールがバルコニーに呼び寄せて挨拶をさせた⁽²¹⁾。《タイス》は1884年から1907年までの10年以上の歳月を経て、作品を失敗から成功に評価が変わるように支配人が協力した作品であり、その支配人の腕力や忍耐力の結果作品が再評価された新作の例として興味深い例である。

なおその後の1906年に初演された《アリアース》では、ガイヤール自身がマスネがいるエグレヴィルの家をガルニエと共に訪ね、オペラ座で作品を上演させたいと申し出ている⁽²²⁾。《タイス》のこともあり、ガイヤールとの関係は友人としても信頼しあっていただろう。

このように、作品の内容にも上演後の対応にも介入する支配人は、オペラの創作者としての役割も十分に持っていたことがわかる。作品一つ一つに長い年月をかけた修正が支配人と共に行われており、そこには時代ごとの事情や支配人の意図が透けて見える。その他にも重要な背景があるかもしれず、劇場文化が作品にもたらす影響は、フランス・オペラの劇場に見られる特有の事情であろう。

さて、マスネが作品を多く上演できた理由には、マスネ自身の作曲家としての当時の地位も挙げられる。1891年に政治家のジョルジュ・レイグ Georges Leygues(1856-1933)が

ガイヤールに宛てた手紙には、支配人の任期の延長を勝ち取るために他の友人らから支援を得るようにとの助言がされており、その人物の具体名にエルンスト・レイエ Ernest Reyer(1823-1909)とマスネが挙げられている⁽²³⁾。このことから芸術大臣に支配人として任命されるために、マスネの支持を得ることも一つの策略として考えられており、マスネの地位の高さは当時認められていたことがうかがえる。

3. マスネの柔軟さと作風

マスネが相当の役職を得て支配人と創作することになった経緯の背後には、偶然ではないマスネに起因する理由があるのだろうか。マスネは当時の社会とどのように関わりを持っていたのだろうか。

作曲家としての自己の見え方には無関心であるかのような態度が見られる一方で、マスネは社会とオペラの結びつきを理解し、うまく溶け込んだ人物であると思われる。表面上の自己演出には消極的でありながらも、作品創作においては探究心の強さからか、初演直前まで作品を修正しようとし、積極的に新しいものを取り入れる様子も確認できる。

彼の活動を分析すると、当時の作曲家が自分の作風を確立するだけでなく、劇場に受け入れられるような人脈を得て条件に適した作品を作ることも、同時に作曲家としての成功の一助となったと考えられる。

外向きの態度

マスネは人前に立つこと、自分について語ることを避ける傾向があった。彼が成功した第一段階とされるパリ音楽院の教授職の申し出の受諾や、学士院のメンバーになるための選挙への立候補も、本人(自伝)いわく自分の意思ではなく、恩師であるアンブロワーズ・トマ Ambroise Thomas(1811-1896)の勧めであった。また晩年には創作に集中したいという理由から教授職を辞任し、作曲に集中していることから、作曲家として何かの役職や教授職などについたりすることに対し、優先順位が低いことがうかがえる。

また職業だけでなくマスネの創作における行動にもその傾向がみられる。彼はまず作品初演には立ち会わない傾向があった。自作の初演終了後の作曲家の挨拶にも出たがらず、たびたびマスネの周辺の友人らが彼を騙して舞台に登場させるというエピソードもあるほどである⁽²⁴⁾。マスネはその理由を初演時の成功か失敗かを決める緊張に耐えられず、その不安から常に回避していたと述べている⁽²⁵⁾。さらに何かを徹底して避けるという行為は初演だけではなく、マスネは自筆譜の頁番号に 13 の番号を使うことを恐れ、12bis という別表記を使用し避けることもあった⁽²⁶⁾。

彼の自伝では、自分を語るというより全体を通し出会った人々の紹介や、彼らへの尊敬の念を込めた感謝の言葉を述べている部分が多い。そして彼は本来は国葬がなされる程の人物であったが、生涯を終える間際に生前にこれを断り、晩年に住んでいたエグレヴィル

での埋葬を望んでおり⁽²⁷⁾、最後まで表に出ることを望まなかった。

そういった性格が裏目に出てか、マスネは現在一部の作品が取り上げられるのみであり、その功績が十分に認められていない。彼は作曲家として多彩な才能を見せ、特に劇に関連する作品に多く関わり、作品はオペラ座、オペラ＝コミック座、モネ劇場、モンテカルロ劇場、オデオン座といった劇場で上演されており、時代ごとに彼の劇作品の様式の模索が見て取れる。時代を映し出す存在でありながら、この様式の模索についてはまだ広くは周知されていない。これはやはり自分を外に示す機会を避けたことや、他の一部の作曲家からの妬みからくる過小評価などが起因しているとも考えられる。

創作への熱意

その一方で、マスネの創作に対する熱意は、パリ音楽院で学んでいた頃からすでに現れている。時にはベルリオーズの《キリストの幼時 *L'enfance du Christ*》を鑑賞するために、夜に家を隠れて抜け出し、友人の助けを借りて舞台裏に侵入して演奏を聴き感銘を受けたという⁽²⁸⁾。また時には父アレクシスの療養のためにパリを離れシャンベリーに住むことになった際に、家出をしてパリに戻ろうとまでした。結局連れ戻されはしたが、彼の音楽への熱意に折れた両親は、パリに住んでいた姉のジュリー Julie Massenet(1832-1905)の家に住むことを許し、マスネは音楽院で再び学べるようになっていく⁽²⁹⁾。

《ル・シッド》の作曲においてマスネはどこにいても作曲ができるよう詩を暗唱できるようにしていたと述べており、忙しい中でも合間に作曲をしている⁽³⁰⁾。また、《テレーズ *Thérèse*》(モンテカルロ劇場 1907 年初演)の初演直前まで、稽古には足繁く通っていたことも明らかになっている。稽古中では、演出に細かな指示を出し、作品への指示は楽譜上の音の指示だけにとどまっていなかった⁽³¹⁾。創作への集中を理由に音楽院の教授職を断って以降は、さらに創作の速度が速くなってもいた。亡くなる直前の病床でも作曲を続けており、創作をやめることはしなかった。

作曲する上で、マスネは台本作者や歌手とも話し合いをしていた。《テレーズ》の作曲中、台本作者のジュール・クラルティ Jules Clartie(1840-1913)にマスネが相談がしたくなったとき、郵便電信電話局大臣に手紙を送り、その日中に電話の設置を依頼して設置をしてもらったという。それ以降、電話番号は電話帳には非掲載にしながらも、必要な場合に台本作者や歌手との相談に使用していたと自身で語っている⁽³²⁾。こういった例からは、マスネが共作者との関わりをより重視し作品を創作していたことがうかがえる。

ここまでの内容はまだ一部のエピソードのみであり推論にすぎないが、マスネが関わった数多くの人物とのマスネの記録を今後一通り調べていけば、その作曲の仕方がより鮮明となるだろう。当時フランス・オペラの作曲家として他の作曲家が羨むほどに成功し、多くの劇場や人物と関わり、マルチな作曲家であったことには間違いのない。その時々に必要なものを判断し、支配人や演者との関わりを常に保ち、臨機応変に修正を加えてられた点は、彼が成功したひとつの大きな理由として挙げられるだろう。

おわりに

本論ではフランスにおける劇作品が劇場文化として社会と密接な関係を保ちながら、さまざまな経緯によって作品が生み出されていることを確認した。どの時点を切り取るにせよ、作品は作曲家や台本作者らの意志だけでなく、何かしらの劇場の仕組みや人物の影響を受けている場合がほとんどであり、作曲家研究や作品研究がもたらすものはそれらのほんの一部にすぎないことは忘れてはならない。

当時のフランスの作曲家は、社会に適応することが成功の一つの鍵であった。特にマスネは劇場文化の中に生き、社会に溶け込んだ代表的な作曲家である。マスネだけでなくさまざまなオペラ作曲家がこのような社会の仕組みに合わせて作曲を続けていたことをふまえ、当時何がより重視・注目されていたのかを考察していけば、フランス・オペラ研究のみならず上演や鑑賞の視野さえも今後開けてくるだろう。

注

- (1) Hervé Lacombe dir. *Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts de la IIIème République*. Fayard, 2020. ならびに *Histoire de l'Opéra Français. XVII-XVIII siècles. Du Roi-Soleil à la Révolution*. Fayard, 2021. 現在は2巻まで出版されており、3巻目の出版も待ち焦がれる。
- (2) ヴィルドの巻末に掲載されているイタリア座とオペラ＝コミック座とオペラ座の3劇場の1801年から1841年の劇場推移の図を見るだけでも、劇場＝座という考えが通用しないことがわかる。Nicole Wild. *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*. Symétrie, 2012, pp.438-439.
- (3) 例えばルネサンス劇場は1840年に破産したことでリヒャルト・ワーグナーの《恋愛禁制 *Das Liebesverbot*》(1836年マクデブルク初演)を上演するはずだったが頓挫してしまった。またオペラ・ナショナルは第三の劇場として若手作曲家のために開場されたが、劇場の音響や音楽の質の悪さから人気が出ず1848年に閉鎖。オペラ＝コミック座も28年に破産、あるいはカルヴァロが68年に破産するなど、度々破産しながら別の人物によって立て直している。
- (4) 小林佳織「パリ・オペラ座の新作におけるマスネの音楽様式：《アリアース》(1906)と《バックス》(1909)」、『パラゴネ』、青山学院大学比較芸術学会、第8号、2021年、35～36頁参照。
- (5) 小林佳織「19世紀フランス・オペラにおける演出台本の役割：ジュール・マスネ《ラオールの王》(1877)における2つの演出台本」、『パラゴネ』、青山学院大学比較芸術学会、第7号、2020年、143～147頁。
- (6) 小林佳織「1870年代のオペラ座の舞台装置と模型：ジュール・マスネ《ラオールの王》(1877)の初演批評の言及から」、『紀要』、青山学院大学文学部、第61巻、2020年、159～161頁。
- (7) Jean-Claude Yon. « La Presse théâtre » Dominique Kalifa etc. dir. *La civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Nouveau monde, 2011. p. 375.
- (8) 小林佳織、『パラゴネ』、2021年、43～44頁。
- (9) Edouard Noël(1848-1926)とEdmond Stoullig(1845-1918)によって発刊。
- (10) 小林佳織、『紀要』、2020年、154頁。
- (11) 例えばビゼー《カルメン》、オッフエンバック《ホフマン物語》、グノー《ファウスト》などは劇場の都合に合わせてレチタティブとセリフの修正が加えられている。
- (12) «…l'institution nationale massivement subventionnée encadrée par l'Etat, le centre de diffu-

- sion de l'art lyrique, le salon mondain d'un certain groupe social …», Frédérique Patureau. *Le Palais Garnier : dans la société parisienne, 1875-1914*. Mardaga, 1991, pp.22-23.
- (13) 立候補した支配人候補がかかげたプログラムを比較している。Frédérique Patureau. 1991, pp.31-32.
- (14) Jean Gourret et André Chabaud. *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*. Albatros, 1984, p.150-151.
- (15) 小林佳織、『パラゴネ』、2021 年。
- (16) Frédérique Patureau. *Le Palais Garnier*. 1991, p.158.
- (17) Hervé Oléon et Mary Dibbern. *Massenet, catalogue général des œuvres*. Pendragon Press, 2016, pp.264-265.
- Jules Massenet et Jean-Christophe Branger. *Mes souvenirs et autres écrits*. Vrin, 2017, p.97.(以下 *Mes souvenirs*.)
- (18) 小林佳織、『紀要』、2020 年、140～153 頁。
- (19) « Mon cher directeur (p.139) », « le plus dévoué des amis (p.153) », *Mes souvenirs*.
- (20) Sibyl Sanderson (1864-1903)。アメリカ人のソプラノ歌手、カリフォルニアのサクラメントに生まれ、女優になる夢を叶えるためにパリで音楽院に入学。マスネの《マノン》で主役を演じている。Kimberly White. “Sibyl Sanderson (1864-1903)” *Histoire de l'opéra français*. Herve Lacombe dir. Fayard, 2020, p.1128.
- (21) *Mes souvenirs*, p.177.
- (22) *Mes souvenirs*, p.186.
- (23) Frédérique Patureau. *Le Palais Garnier*. 1991, p.38.
- (24) たとえば 1875 年 3 月 18 日の《イヴ Eve》の上演での際、フルート奏者で指揮者であったポール・タファネル Paul Taffanel (1844-1908) に、カフェで初演の終了を待っていたマスネに観客がいなくなったと嘘をつかれて控室まで連れて行かれると、そのまま無理矢理、観客の待つ舞台に出させられてしまったと述べている。このようなエピソードが自伝にはいくつか挿入されている。*Mes souvenirs*, p.105.
- (25) *Mes souvenirs*, p.159.
- (26) Pierre Vidal. « Les manuscrits musicaux du legs Massenet à la Bibliothèque-musée de l'Opéra », Ghristi, Christophe, Mathias Auclair, *La belle époque de Massenet*, Gourcuff Gradenigo, 2011, p.220.
- (27) Jean-Christophe Branger, « 10.5 Jules Massenet : Le Maître de la III^e République. » Lacombe, Hervé dir. *Histoire de l'Opéra Français. XVII-XVIII^e siècles. Du Roi-Soleil à la Révolution*, Fayard, 2021, pp.570-72.
- (28) ただし、Branger によれば実際にベルリオーズが《キリストの幼時》を上演したのは 1855 年 4 月 7 日、1859 年 4 月 23 日であり、マスネは自伝で母親に帰宅した際に怒られたとしているが実際には 1855 年からマスネは姉の家に泊まり音楽院に通っており、記憶が混同しているようである。*Mes souvenirs*, p.65.
- (29) *Mes souvenirs*, pp.66-67.
- (30) *Mes souvenirs*, pp.134-135.
- (31) オペラ＝コミック座の初演作品におけるマスネの演出への関与は以下を参照。
Jonathan Parisi. « Massenet, metteur en scène à l'Opéra-Comique ? » *Massenet et l'Opéra-Comique*. l'Université de Saint-Étienne, 2015. pp.153-181.
- (32) *Mes souvenirs*, pp.191-192.

参考文献

- Ghristi, Christophe, Mathias Auclair. *La belle époque de Massenet*. Gourcuff Gradenigo, 2011.
- Gourret, Jean, et André Chabaud. *Ces hommes qui ont fait l'Opéra*. Albatros, 1984.
- Irvine, Demar. *Massenet : a chronicle of his life and times*. Amadeus Press, 1994.
- Kalifa, Dominique. *La civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Nouveau monde, 2011.
- Lacombe, Hervé. dir. *Histoire de l'opéra français. Du Consulat aux débuts de la IIIème République*. Fayard, 2020.
- . dir. *Histoire de l'Opéra Français. XVII-XVIIIe siècles. Du Roi-Soleil à la Révolution*. Fayard, 2021.
- Massenet, Anne, Jules Massenet, et Mary Dibbern. *Massenet and his letters : a new biography*. Pendragon Press, 2014.
- . *Massenet en toutes lettres*. Fallois, 2001.
- Massenet, Jules, et Jean-Christophe Branger. *Mes souvenirs et autres écrits*. Vrin, 2017.
- (マスネエ『わが思ひ出』小松耕輔訳、共益商社書店、1924年。)
- Oléon, Hervé, et Mary Dibbern. *Massenet, catalogue général des oeuvres*. Pendragon Press, 2016.
- Parisi, Jonathan. « Massenet, metteur en scène à l'Opéra-Comique ? » *Massenet et l'Opéra-Comique*. l'Université de Saint-Étienne, 2015. pp.153-181.
- Patureau, Frédérique. *Le Palais Garnier : dans la société parisienne, 1875-1914*. Mardaga, 1991.
- Wild, Nicole, et Joël-Marie Fauquet. *Dictionnaire des théâtres parisiens (1807-1914)*. Symétrie, 2012.
- 浅井香織『音楽の「現代」が始まったとき：第二帝政下の音楽家たち』、中央公論社、1989年。
- 小林佳織「19世紀フランス・オペラにおける演出台本の役割：ジュール・マスネ《ラオールの王》(1877)における2つの演出台本」、『パラゴネ』、青山学院大学比較芸術学会、第7号、2020年、143～161頁。
- .「1870年代のオペラ座の舞台装置と模型：ジュール・マスネ《ラオールの王》(1877)の初演批評の言及から」、『紀要』、青山学院大学文学部、第61号、2020年、139～164頁。
- .「パリ・オペラ座の新作におけるマスネの音楽様式：《アリアース》(1906)と《バッカス》(1909)」、『パラゴネ』、青山学院大学比較芸術学会、第8号、2021年、34～57頁。
- 竹原正三『パリ・オペラ座：フランス音楽史を飾る栄光と変遷』、芸術現代社、1994年。