

2025 年度

青山学院大学審査学位論文の要約

指導教員 広瀬 大介 教授

ベル＝エポック期のフランス・オペラ史と劇場史の交差
——《アリアーヌ》（1906）《バッカス》（1909）にみるマスネの演劇的音楽と
パリ・オペラ座の権威的演出
The Intersection of French Opera History and Theater History in the Belle Époque :
Massenet's Theatrical Music and the Paris Opera's Authoritative Staging
in *Ariane* (1906) and *Bacchus* (1909)

文学研究科

比較芸術学専攻

小林佳織

論文要約

本論文は、フランス・オペラの成立にいたるフランス独自の前提条件に大きな影響を与えた、劇場ヒエラルキーの成立過程と、これに影響をうけたオペラ座が目指していた興行や、実際の初演作品の演出工程と、同時代の流行のそれぞれの関係を明らかにするものである。こうした関係を整理することで、19 世紀後半から 20 世紀初頭のフランス・オペラの創作行為そのものの在り方と、作曲家の創作活動や作品の具体的表現の意味を再考する。

ベル＝エポック期、あるいは第 3 共和政の時代にフランスの作曲家として活躍した作曲家ジュール・マスネ (Jules Massenet, 1842-1912) は、晩年にカチュール・マンデス (Catulle Mendès, 1841-1909) の台本で 5 幕オペラ《アリアーヌ *Ariane*》と 4 幕オペラ《バッカス *Bacchus*》を作曲し、この 2 作品は共にオペラ座で初演された。ギリシャ神話を題材にした 2 作品は、題材とともに音楽的にも演出も共通する部分があり、連作として捉えられている。《アリアーヌ》は成功したと言われ上演が続いていたものの、次作の《バッカス》上演のために《アリアーヌ》の上演が止められてしまい、また《バッカス》がわずか 6 回で上演が途絶えたために、その後 2 作品ともに上演が途絶えた作品である。

この 2 作品にはマスネのオペラ座の初期作品《ラホールの王》では見られないデク라마シオン (déclamation) の表現が見られる。デク라마シオンは、「朗読・朗唱する」という意味をもつ動詞 *Déclamer* の名詞型で、詩や演説の際に使用される単語である。具体的には《アリアーヌ》の第 4 幕でのペルセフォナの場面でアリアーヌを見た時に驚いた時の場面に、そして《バッカス》の第 1 幕においては 3 人の俳優がオーケストラの伴奏のもとでデク라마シオンによって進行するという方法で、1 幕全体で使用されている。

この作品表現から、そして近年のマスネ研究によって参照できたマスネの作品にも似たようなデク라마シオンが用いられていることから、いくつかの疑問が浮かんだ。第一に、なぜ《アリアーヌ》と《バッカス》でセリフ (デク라마シオン) を使用する上演がオペラ座でできたのか。なぜならフランス・オペラの研究者であれば周知の通り、19 世紀前半のオペラ座で流行したグランド・オペラと称されるジャンルの作品の成立基準の理由には、オペラ＝コミック座との境界線であるセリフ有無がまず想起されるからである。オペラ座ではいつセリフの使用が可能となったのか、それはどのような理由かがまず疑問に浮かんだ。

第二に、マスネの作曲家としての評価が、実際の活躍と大きくかけ離れていることから、《アリアーヌ》と《バッカス》の上演中止には、なにか他の理由があるのではないかという疑問である。本論で述べるように、マスネの創作は多く、特にオペラ作品については失敗することは稀であることからこうした疑問が浮かぶ。

第三の疑問は、マスネの舞台作品の多さと表現の類似から、当時の舞台作品の創作の環境に劇場による境界はどこまであったのかというものである。本論で述べるようにマスネの創作では歌曲、交響曲、付随音楽作品などの創作でもデク라마シオンがみとめられ、また付随音楽作品は、グランド・オペラの創作時にはほぼ話題になることのない小規模の音楽付随劇であり、明らかに

19 世紀後半は別の劇場のあり方が存在していると考えられた。そして最後に、もしなにかしらの上演環境がこの時代に変化しているとするならば、ベル＝エポック期の作品について言及する際に、どのような点を注視すれば良いのだろうか。フランス・オペラ史としてこの時代をどのように捉えれば良いのだろうか。こうした疑問にも本論文は答えるものである。

19 世紀のフランス・オペラの成立において、劇場法と称される法律が言及されることは多いが、実際の制定と自由化の前後に、どのような歴史的背景があったのかまでを語るものは少ない。この時代にフランスの作曲家が器楽作品の創作へと興味を示して舵をきった転換期でもあり、オペラの作曲を頻繁に行う作曲家が減っていく時代でもあったため、そうした作曲家の活動が注目されることが多く、ベル＝エポック期のオペラは特に日本では研究されることが少ない。こうした疑問と研究状況から研究調査を進めた結果、日本では一部しか知られていないフランス・オペラが、さまざまな背景が絡み合い成立していることに気付かされ、個別具体的な作品の分析よりもこれを先に基礎研究として整理することが、フランス・オペラ研究にとっての第一歩として機能すると考えた。

そこで本論文を執筆する大きな目的は、フランス・オペラ史の海外の研究を丁寧に追従すること、そしてさまざまな史料群を活用し、時代毎のフランス・オペラの特徴を掴める分析方法を検討することである。こうした目的をもち、本論文は、国による法律での劇場管理、劇場の興行による作品管理という視点と、個々の創作者の視点による作品創造の影響、そして実際の劇場と作曲が模索した作品表現という異なる視野と視点からオペラに関する史料を検証し、ベル＝エポック期を生きたジュール・マスネの創作についてをより立体的に明らかにしようとするものである。フランス・オペラのさまざまな現象の根底にあるとされ、部分的に参照されてきた法律や条件明細書、演出台本や当時の舞台芸術に関する記録媒体などの重要な史料にもより焦点をあて、具体的な劇場の成立と音楽劇の創作の歴史を整理することを試みる。これにより、フランス・オペラ研究にとって劇場文化の仕組みを考慮することが重要であることを示す。

よってフランス・オペラの成立に間接的にでありながら根本的に影響を与えている視点を中心に論じたいので、特にパリの象徴として現在も遺るオペラ座と、当時活躍した作曲家ジュール・マスネのオペラ座での創作を中心に論じる。

19 世紀後半から 20 世紀初頭のフランスでは、1864 年の劇場の開設と作品上演の自由化をきっかけに、音楽を使用した幅広い劇作品を上演する劇場（あるいはそれに類似した空間）が増加し、劇場はそれ以前とは明らかに異なる局面を迎えていた。しかしオペラ座やオペラ＝コミック座などの助成劇場は、例外的にそれまでの制限が継続されており、両劇場がレパトリーを共有し始めるのは 19 世紀末ごろであった。この時期に活躍したマスネの行動や作品を見ると、当時のフランス・オペラのあり方を探る視点が豊富であったため、本研究で特に注目している。本論で詳述するが、主に以下の 4 点を注目する。

1 点目、作曲家が劇場に合わせて作品を創作する点。マスネはこの 2 つの助成劇場でも、そのほかの劇場においても、作曲した作品が上演されており、その作品表現に違いが見られることから、上演時に表現を使い分けをしていた。マスネ研究の第一人者であるブランジェは、博士論文

でオペラ＝コミック座で初演されたオペラ《マノン》（1884）のなかで、それまでのオペラ＝コミックと名付けられた作品ジャンルから、セリフを活用したメロドラマの用法をさらに発展させて、当時模索されていたフランスならではのオペラの表現を早くから提示したと指摘している¹。こうした劇場に合わせたジャンルの発展をめざした創作に至った点からも、当時の劇場のあり方の影響を感じずにはいられない。

2 点目、マスネの作品には、劇場に限らず、当時の人々のギリシャ悲劇の流行の影響を受けているものがある。これは複数の劇場で見られる当時の流行でもあり、この現象自体もまた、19 世紀後半、劇場の自由化によって小劇場で流行する付随音楽と関連している。

3 点目は、作曲家マスネの演出への関与度合いである。マスネに関する注目すべき点は、音楽技法だけではない。ジュール・マスネが楽譜だけでなく演出台本によって演出にまで指示を加える機会があった。演出と音楽の一致、マスネの中でのイメージを音楽と演出で表現しようとする意思である。

そして 4 点目は、マスネの没後から現代にいたるまで、評価が当時の活躍の一部のみしか参照されなくなってしまった点である。マスネは、19 世紀末から 20 世紀初頭に活躍し、フランスの作曲家として国内外で有名であった作曲家である。その死の際には国葬まで検討されるほどであったにも関わらず、これまでその功績については一部しか語られていないが、これは単なる時代遅れによって忘れ去られただけではないと考えられる。

論文構成

本論文は、3 部構成である。第 1 部は上演条件のうち法と劇場の条件明細書そして興行制度について精査する。第 1 章では、フランスの劇場全体に関わる法律から、劇場同士の関係や、劇場のあり方を考察する。フランスではその政治体制の変動に影響をうけ、劇場と座の興行は繰り返し制限されている。この制限の経緯、実際の条文での制限内容を、先行研究と実際の法律文書から整理する。先行研究での調査報告を参考とし、5 期に分け、主に劇場規則の緩和とそれに伴う混乱について整理して全体像を捉える。

第 2 章では、1806 年から 1807 年の法律でパリの第一劇場とされたオペラ座で作成されることになる「条件明細書 *Cahier des charges*（カイエ・デ・シャルジュ）」の成立と、実際の規則の内容を整理する。その変化の様子から、オペラ座がどのようなイメージを保つべきとされていたのか（あるいは変化させようとしていたのか）を、イメージにつながる表現や、実際の運営方法の指示などをもとに検証する。

第 3 章ではオペラ座の上演レパートリーや刊行物から、興行の実態を調査し、その変化を論じる。また、前章にて規定上指定されている初演と再演、そして「フランス化」という作品レパートリーの捉え方の変化から、世紀転換期に新作に求められる要素がどのようなものであったかを考察する。

¹ Jean-Christophe Branger, “Le mélodrame musical dans *Manon* de Jules Massenet.” Paul Prévost dir. *Le Théâtre lyrique en France au XIX^e siècle*. Metz : Editions Serpenoise, 1996. 239–277.

第2部はマスネの創作と同時代の創作傾向の一つ古典回帰と、マスネの演出への関与について論じる。第1章では、マスネの研究史を整理し、同時代の創作のジャンル概念と分析方法に関する先行研究と、実際のマスネ作品から、複雑化する劇作品と分析の難しさを論じる。

第2章では、マスネの生きた時代の創作に多く見られる古典回帰の傾向について、具体的な事例を追い、オペラ座だけでなく劇場全体で過去を見つめる機会が増えていたことを論じる。マスネにおいても、《アリアーヌ》と《バックス》でもこうした傾向があるためであり、また当時増加し、そして以降も創作が続く付随音楽作品の創作との関係が強い傾向であるため、本章でその歴史を扱う。

第3章では、マスネの創作に戻り、マスネが当時どのように創作に取り組んでいたのかを、他者との関係と創作への没頭という視点から論じる。マスネの表面上の優しさの裏で、自身の創作には努力を惜しまず、また作曲だけでなく演出にまでその創作範囲を広げていたことが明らかとなる。

第3部は、第1部と第2部をふまえ、2作品が初演されたオペラ座での当時重要視された演出についてと、《アリアーヌ》の演出台本を実際に検証する。第1章では、演出の豪華さを支えることになる演出台本や、オペラ座における技術力の高さやオペラ座のアイデンティティを示す作品の象徴として考えられていた舞台装置などの演出史料の成立や史料検証方法を概観したのち、オペラ座を含む劇場の演出技術に関する情報を整理する。ここでの演出技術とは照明や舞台装置の作成といった大道具に関連するテクノロジーのみならず、劇場にて働くスタッフの充実や、運営進行の安定性といった、劇場運営のスキルも技術力とし、オペラ座の合唱団の特殊性に注目する。

第2章では現存史料について概説した後、台本と演出台本と楽譜を照らし合わせ、《アリアーヌ》のシレーヌの合唱表現を中心に分析する。本章で注目するのは「台本から楽譜へ、楽譜（あるいは台本）から演出台本へと、舞台化される過程を史料からどこまで読み解けるのか、そしてどのような演出と音楽の表現を選択し、初演に至っていたのか」という点である。

本論文でまず明らかになるのは、フランス・オペラ史を概観・再考する際に重要となるのが劇場という存在であるという点である。19世紀中葉までフランスでは劇場の関係が重視され、パリと地方での作品上演の流通ルートのような仕組が維持されていた。劇場の興行自体が自由化されたとしても、人々の価値観や創作方法が突然適応できるわけもなく、むしろ混乱をきたし、19世紀後半は、新たなオペラの創作環境を構築し直さなければならなかった。劇場の自由化後、劇場が興行の安定を模索する中で、作曲家やそのほか多くの創作者は、パリに増えつつあった劇場空間で付随音楽を創作し、舞台作品に対するジャンル感覚が次第に変化していった。また助成劇場の上演作品の選択肢の拡大によって、それぞれの劇場が同様の要素を持つ作品を上演できるようになり、各劇場の個性が平準化され始めた。視点を変えれば、あるいは各劇場の足並みが揃い始めたとも言える。

その傍で、オペラ座の興行では20世紀初頭まで混乱の影響が尾を引いていた。開設当時から、上演特権によって威厳が守られつつ、しかし運営の難しさからたびたび管理方法を変更しながら

ら上演を続けてきていたオペラ座は、1875 年にパレ・ガルニエ劇場に場所を移した。このガルニエ劇場もまた、豪華絢爛な建築によって人々を魅了するものであった。劇場と作品のあり方が変化するなかで、オペラ座は国の第一劇場としての役目を果たそうと、レパートリーを可能な限り拡大させ、演出をひとつの重要な要素として常に維持しながら、運営を続けた。パリのオペラ座の周囲の劇場と地方の劇場には上演作品にさまざまな変化がありながらも、オペラ座はそれまでの伝統ともいえる尊厳的な劇場というイメージを失うことなく、特に演出を含めた洗練さを気にしながら、上演を続けなければならない立場にあり、そのジレンマにあった。

各劇場で上演される作品とされるべき作品が異なり、運営側と聴衆、そしてそれぞれの劇場で活躍する作曲家と、それぞれの立場で劇場に対する考えも異なっていたと考えられる。このような多方面の事情を考えると、現代からは推測しにくい、当時の人々の劇場とオペラに対する印象が少しだけ感じ取れるように思われる。

マスネの演出への傾倒は、当時の作曲家の在り方としては想像を超えた積極的な関わり方であった。少なくともマスネのように多くの劇場や機関、人々と日々関わりながら舞台作品に専念して成功をしている作曲家は他にいない。マスネは創作者と綿密に関わりながら、楽譜だけのやりとりで終わらせるのではなく、稽古での演出を含めた創作に積極的に関わっていた。当時稽古に熱心に関わった作曲家がどれほどいるかは今後の研究が必要となる。少なくとも、マスネが晩年までこうして頻繁に作品を上演できたのは、マスネ自身が作曲家という立場でありながらも、初演までを丁寧に補助・監督していたという面があるせいかもしれない。マスネが友人や妻とかかわった手紙や、舞台監督の記録などからは、マスネが好意的に人と関わる様子が垣間みえる。

すでに多くの作曲家が器楽作品へと舵を切っていたことから、マスネの創作スタイル自体は時代遅れに映ったこともあったかもしれないが、マスネのこうした態度こそが、当時の激動の舞台音楽創作の時代にあっても成功を収め続けた理由の一つだった。

乱立していく劇場と多様化するジャンルのなかで、作曲家はこれまで以上に表現の選択と模索を強いられた。付随音楽が舞台上演できるようになり、数多くの実験的作品が創作されたことから、それらの影響は計り知れず、数少ない情報だけでは上演の実態を見誤る可能性も高い。フランス・オペラ史をより正確に捉えるためには、各劇場に関わる史料から歴史と作品を調査し、それぞれで研究を続けることも重要になる。

本論文の検証では、先に掲げた疑問への一定の回答が得られた。オペラ座でセリフを上演することができるようになった理由については、まず第 1 部で検証したように、法律の自由化と、条件明細書の変更によってちょうどセリフの使用ができるようになったことが大きな要因であった。しかし、それまでのオペラ座の特権的立場による助成劇場としての威厳の維持、条件明細書からの上演規模、そして大衆が抱いていたオペラ座の新作への期待、コミック座との関係、セリフの有無に関する議論も同時期にみられ、当時はまだオペラ座でそうした作品を上演しやすい環境ではなかったことで、2 作品には一部にのみセリフが導入できる程度だったと考えられる。また第 2 部第 1 章により、近年の研究の発展によって明らかになったマスネの創作についてあらためて検証すると、マスネの当時の活躍は非常に多岐に渡っており、こうした創作状況がセリ

フの導入に影響を与えた可能性もある。とくに 2 作品に関してはそれ以前の作品上演をきっかけに、歌手アルベルが得意としたセリフ表現の採用や、ギリシャ悲劇の再現の流行から起きたフォーレ《プロメテ》からの形式的な俳優の採用というきっかけがみられる。マスネがセリフの採用に至る決断の速さと、オペラ座での条件明細書上の変化が同時に重なったことで、この 2 作品にセリフが導入できたと考えられる。

次に、《アリアーヌ》と《バッカス》の上演中止の理由についても、第 1 部で示したような、劇場興行の事情が強いと考えられた。条件明細書のレパートリーの多彩性を求めた支配人によって、一時人気を得た作品でも上演が途絶えることが多くあったと考えられる。音楽が 2 作品で連動しているならば、《バッカス》の上演時に《アリアーヌ》も同時に上演するなどの配慮なども可能性としてあったはずだが、そうした配慮がなされなかったことも理解を得られなかった理由に挙げられる可能性がある。2 部 3 章でみられた、稽古に出来ない支配人に対するマスネの反発から、珍しくマスネと支配人との不和も見られたため、こうした雰囲気も影響を与えただろう。もし費用都合で上演が中断されたのなら、これ自体もオペラ座の強制的な判断でもあり、オペラ座の上演の継続・中止については支配人にまだ委ねられていた。

マスネの 2 作品がレパートリーに残らなかったことは、単なる作品の質的な良し悪しの問題だけではなく、支配人の交代の都合、費用の関係、そしてその当時の制度変更や慣習の変化によって生じたオペラ座への風当たりの強さ、創作側の挑戦と大衆の期待のズレにもあったと思われる。各劇場の当時の状況を踏まえなければ、作品の評価についても論じることができず、作品が容易に捨てられて記憶から忘れ去られてしまっていたことが、現代の研究の遅れに繋がっていることは忘れてはならない。こうした劇場の歴史と同時の劇場の状況、そして現在は埋もれてしまった作品の楽譜から初演までの成立過程を緻密に辿ることで、作曲家の実際の姿や、作品と作品表現の存在理由を明確に理解できるだろう。

今回の検証によって、オペラの形式が確立し、飽きられ、あるいは使い古され、また一部は古典化し、新たな要素が組み合わさり、あらたな形式となって生まれ変わる。作品に対する感覚の一連の変化を一部明らかにできた。こうしたオペラの楽しみ方もまたフランス・オペラ史の特徴の一つであり、それぞれを重点的に研究することも今後可能である。作品表現一つをとっても、同じ表現でもいつ、どこで上演されたかにより意味が異なってしまう。作品には歴史的背景に起因する時代毎の要求が映されており、創作者の意図と作品の関係については慎重に扱わねばならない。現在フランス・オペラのレパートリーとして伝えられている作品は、数多ある作品のほんのわずかでしかない。我々が到底知り尽くせない音楽劇の作品表現が、20 世紀初頭には数多く溢れていたのである。