

# フランス・オペラの誕生 その五

## — グルック『オーリドのイフィジェニー』 —

内 藤 義 博

### 1. 序文

グルックのオペラ改革といえは、カストラートによる超絶技巧の歌唱シヨーのようにになっていたイタリアのオペラ・セリアを、劇と音楽が有機的に結びついた演劇性を回復することによって変革していこうとするものであったことは周知の事実である。この改革にあたっては、先行者であるヨメッリやトラエッタ同様に、合唱やダンスが組み込まれたリュリやラモーによるフランスの音楽悲劇がその模範の一つとされたのであった。

ところでグルックはイタリア語版『アルチェステ』の印刷譜につけた「レオポルト大公への献辞」のなかで「私は音楽をその真の役割に限定するように努めました、その役割とは表現力をもって詩に仕えることであり、そのためには筋書きに忠実に従って、決して筋を中断したり、過剰に多数の装飾音で詩を押し殺すことがないようにするということです」<sup>1)</sup>と改革の方向性を示している。この表現は＜音楽を詩の従者にする＞というように理解されることが多いが、こうした理解はまるでグルックが改革オペラをリュリのスタイルの音楽悲劇にもどそうとしているかのような誤解を与えてしまうだろう。グルックが目指したものがそのようなものでなかったことは、グルック自身がかつてリュリが音楽をつけたのと同じキノーの詩に音楽をつけて、まったく別の『アルミード』を上演したことからも分る。

『フランス音楽に関する手紙』（1753年）でフランス語からは音楽を作ることができないと主張したルソーは、1774年4月17日にパリ・オペラ

座での『オーリドのイフィジェニー』のゲネプロに立ち会い、感激のあまりグルックに「あなたは私がこれまで不可能と思っていたことを実現なされたのです」<sup>2)</sup> というメモを送ったと言われている。何がルソーをこれほどまでに感動させたのか。オペラ改革の理念をたんに＜音楽を詩の従者にする＞というように矮小化することでは見えてこないグルックのオペラ改革の姿を『オーリドのイフィジェニー』を題材にして検討してみるのが、この小論の目的である。

## 2. 音楽史的・文化史的背景

ルイ15世の時代は気候の温暖化や農業生産力の飛躍的向上による人口増加など経済状況が飛躍的に発展した時期であった。そうした経済状況の安定・発展を背景にして、ルイ15世の宮廷はルイ14世の晩年時代とは違って変わって享乐的で放埒的な考え方が支配的になった。芸術の分野ではいわゆるロココ様式が支配的になり、繊細・優美を基調に、さまざまな装飾が使われ、男女の色恋を中心にすえたギャラント性が重視された。音楽悲劇の新作・再演が激減して、身体の動きを華麗な音楽にのせて見せるバレエを中心にしたジャンルが支配的になってきたのは、こうした思潮の影響であることはいうまでもない。

さらに1752年から54年にかけて燃え上がったブフォン論争は音楽悲劇に大きな打撃を与えた。論争の中で音楽悲劇と比較されたイタリアのオペラ・ブッフアヤルソーの『村の占い師』の流行からオペラ・コミックに人々の関心がうつった。教養もなければ伝統ももたない新興のブルジョワジーにとって、ギリシャ・ローマ神話の登場人物たちにいったいどんな関心がもてようか。アポロンだのジュピテルだのという庶民の日常生活とまったくかけ離れた神話世界ではなくて、女中だとか旦那といった身近な登場人物のさまざまな駆け引きなどが物語の中心になっているから、庶民ならだれでも親しめる内容であった。そういったことから、このジャンルが1750年代以降爆発的に流行した<sup>3)</sup>。

フランスにおける音楽状況の変化は、当時ヨーロッパにおいてパリと

ともに音楽の二大都市といわれていたウィーンの劇場音楽にも影響を及ぼした。1754年に前任者のエステルハージ伯から劇場総監督官の役職を引き継いだドゥラッツォ伯はフランス・オペラとイタリア・オペラの融合による改革を考えていた。カストラートがその超絶技巧を誇示して聴衆を魅了するために物語の進行をとめてしまい、歌詞そのものをゆがめるという悪弊をにがにがしく思っていたドゥラッツォ伯やグルックはオペラを本来の姿にしたいと考えていた。オペラを統一性を持った劇とするためには、柱となる筋を中心にしてすべてが構成されるような形式にしなければならない。彼らはすべてのレチタティーヴォ、アリア、合唱、ダンスが筋に組み込まれ、簡素にして重厚な悲劇を再興したいと考えていた。そのモデルとしてフランス・オペラが彼らの念頭にあった。ドゥラッツォ伯は自らパリに出向いて、「パリの四劇場および地方の劇場にかかわる出来事」や作曲家、踊り手、バレエ監督、仕掛け、舞台装置について詳細な情報を送るという契約を、オペラ・コミック作家のファヴァールとのあいだに結んでいる<sup>4)</sup>。さらにグルックをフランス劇場の音楽監督に指名し、1758年からオペラ・コミックの作曲をさせたことも、彼が最初に講じた方策のひとつである。その結果、当時のウィーンではパリで初演されたほとんどのオペラ・コミックがその数ヵ月後には上演されるというくらいに、太いつながりができていたのである。こうした経験がグルックにフランス語音楽悲劇を作曲させる大きなきっかけになったことは言うまでもない。それから数年後の1761年にイタリアの貴族カルザビージがブッフオン論争に激しく揺れたパリでの滞在を終えてウィーンに到着し、カストラートによってゆがめられた伝統的なイタリア・オペラの改革を訴えた。ドゥラッツォ伯はカルザビージとグルックにオペラ改革を委ねることになり、改革オペラ第一作『オルフェオとエウリディーチェ』が誕生することになる<sup>5)</sup>。

なぜグルックたちのなかでオペラ改革とオペラ・コミックが結びつかなかったのだろうか？ たしかに同じ時期に当時の社会の中心的存在となりつつあった市民の家庭を主題にした、いわゆるジャンル・セリユー

(市民階級の家庭がもつ問題を描く悲劇でも喜劇でもないジャンル)が提唱され、ボーマルシェは1767年の『演劇のジャンル・セリユーに関する試論』のなかで「18世紀の君主国家の平和な家臣である私に、アテネやローマの激変がいったい何だというのか？ ペロポネソスの暴君の死にたいして、またオーリドでの若き姫の犠牲にたいして、いったい私がどんな真摯な関心をいただけるというのか？」<sup>6)</sup>と古代悲劇を取り上げる意味を全面的に否定していることも確かだ。他方、ヴォルテールは古代ギリシャ悲劇に関する論文(1748年)で、ラシーヌの『イフィジェニー』に触れて「悲劇の中で最も驚く作品はクリテムネストルが娘を擁護するものではなくて、アシルが恋人を擁護するものである」<sup>7)</sup>と述べて、ラシーヌが悲劇に恋愛を持ち込んだことを非難し、古代ギリシャ悲劇に立ち返るように勧めている。後に新古典主義美術運動にたいして共感を示すことになるディドロは1757年の『私生児』に関する第三対話』のなかで、18世紀の演劇がなすべきことを列挙したなかで、音楽劇には古代の悲劇を導入すべきだと主張した。なぜなら、悲劇は音楽劇詩と同じように韻文であることが必要であるのにたいし、市民の家庭を主題にした劇には韻文はふさわしくない。したがって市民の家庭は音楽悲劇の主題にはならないからである<sup>8)</sup>。

ところでオペラ改革の思想的な側面を見る上で注目すべき出来事がこの時期に起きている。ロココ様式をまっこうから否定する新古典主義の芸術運動である。いわゆる新古典主義様式である。これは1746年に、火山の噴火で埋没していたローマ時代の町ポンペイの遺跡が発掘され、古代ローマの遺品が紹介され、古代ギリシャ・ローマへの関心がかきたてられたことが大きなきっかけとなっている。とくにドイツのヴィンケルマンが1755年に出版した『ギリシャ美術模倣論』のなかで、芸術は自然の理想化であり、その理想化に到達していたギリシャ芸術を模倣すべきだと主張して、ヨーロッパ中に大きな反響を呼んだことから、官能的・享乐的なロココ様式にたいする批判として、ギリシャ芸術の簡素で壮大な形式美を模範にしようとする運動となった。美術の分野で新古典主義

と呼ばれる運動である。新古典主義では、ロココの官能性に対する反動として、英雄の死、自己犠牲、博愛主義など、禁欲的、悲劇的テーマが好まれたが<sup>9)</sup>、こうしたテーマこそグルックの改革オペラの主題となっていく。

以上の概観から分るように、グルックのオペラ改革は、イタリア・オペラにおいてカストラートがもたらした悪弊によって劇としての統一性を失ったイタリア・オペラと、神話・伝説が主題とされてそのリアリティーを完全に失っているフランス・オペラとの融合をはかり、簡素にして質実剛健を重視するギリシャ悲劇に立ち返ることで音楽悲劇を再興することが目指されたのである。

### 3. イフィジェニーという主題

イタリア・オペラとフランス・オペラを融合したいというドゥラッツォ伯のもくろみ、そして自己犠牲や英雄的態度を理想と掲げる新古典主義的思潮からすると、ギリシャの命運のために決然として生贄に供せられるのを選ぶイフィジェニーという主題は、改革オペラの目指すものとしてふさわしい主題の一つであるが、グルックの『オーリドのイフィジェニー』は先行作品と比較してみるとどのような特徴が見られるのだろうか？

メネラーオス（アガ멤ノンの弟）の妻ヘレネーがトロイアの王子パリスに略奪されたことをきっかけにして起きたトロイア戦争に出陣すべくオーリド（アウリス）に集結したギリシャ全軍の総帥であるアガ멤ノンがディアース（アルテミス）の不興をかったために無風状態が続きオーリドから出帆できず、ディアースの怒りをおさめるためにはアガ멤ノンの娘を生贄に捧げなければならないという物語は、ギリシャ悲劇作家のエウリピデスとソフォクレスによって後世に知られ、多くの作家のインスピレーションをかきたててきた。とくに17世紀になるとエラスムスのラテン語訳をはじめとして、仏語、伊語、独語に翻訳されて、広く読まれるようになった。したがってラシーヌが1674年に『イフィジェ

ニー』を初演したときにはこの主題は広く知られていた。18世紀になると24本もの台本が音楽化されることから分るように、オペラの分野で一大流行となる。なかでもアポストロ・ゼーノの台本には10人の音楽家が曲をつけるほどの人気であった<sup>10)</sup>。グルックは1763年にウィーンで初演されたトラエッタ作曲の『トーリドのイフィジェニー』の指揮をしており、この主題について十分な知識と経験があった。

エウリピデス、ラシーヌ、グルック<sup>11)</sup>に共通するイフィジェニーの主題は(1)アガメムノンの苦悩と(2)イフィジェニーの態度の二つだといえる。

(1) メネラーオスの妻ヘレネーがトロイア王子パリスに略奪されたことからギリシャはトロイアに全軍を送ることになり、その総帥としてアガメムノンを選んだ。オーリドまで来ていざ出帆というときに風が止んでしまい出港することができない。神官カルカスを通して知らされた神託はディアースがその鹿を殺したアガメムノンへの報復として彼の娘イフィジェニーを生贄として要求しているということであった。娘をディアースの祭壇に供さねば風は吹かず、ギリシャ全軍はトロイアに向けて出帆することができないが、かといって娘を犠牲にすることは親として耐えられないという、ギリシャ全軍の総帥としての《公》の立場と娘の親としての《私》の立場とのあいだの葛藤がアガメムノンの主題である。エウリピデスでもラシーヌでもアガメムノンは一貫して《私》の立場をとっている。エウリピデスでは弟のメネラーオスからギリシャ全軍の総帥としての任務を全うするように執拗に詰め寄られても翻意することはないし、ラシーヌでは神託を受けたときにいっしょにいたユリスに「名誉、祖国、国民、わしの命に従う国王たち、ギリシャに約束されたアジアの支配、をどうするのだ、娘のために国家を犠牲にして、名誉を失った国王が、どの面さげて家庭に老い朽ちるつもりなのだ」と突き上げられ、「ユリスに説き伏せられ、泣く泣く娘の犠牲を命じた」(第一幕第一場)が、婚約者アシルの翻意という嘘をでっち上げてオーリドに来るなという手紙をアルカスに持たせる。グルックではこのあたりのいきさつ

は省略され、アシルとの婚礼を挙げるという理由でオーリドにやってくるイフィジェニーを待っているところから始まる。この三つの作品の比較から見えてくる大きな相違は、エウリピデスとラシーヌではアガメムノンが《私》の立場に固執し、アガメムノンがとるべき《公》の立場については第三者に代弁させていることである。エウリピデスでは弟のメネラーオスが、ラシーヌではユリスが《公》の立場からアガメムノンの任務を説いている。それにたいしてグルックではアガメムノン一人が《私》の立場と《公》の立場のあいだで揺れる内面を吐露する。したがって前二者ではアガメムノンはあくまでも《私》の立場を通そうとするために意固地な人物として描かれているが、グルックでは《私》の立場と《公》の立場のあいだで動揺し、どちらも強いて選ぶことができない葛藤を内包する人物として示される。

(2) 自分がディアヌの祭壇で生贄にされることを知ったイフィジェニーの対応の仕方は、この作品の重大な主題の一つであることはいうまでもない。エウリピデスのイフィジェニーは始めアガメムノンに何とかしてほしいと懇願するが、自分の死にどんな意義があるのかを知ると決然として死を受け入れる高潔さを持っている。他方、ラシーヌの場合イフィジェニーは「この尊重、この従順が、何か別のご褒美に値すると思召しでしたら、また、泣き濡れたお母さまのお嘆きを哀れと思召しでしたら、数々の名誉に取り巻かれている高貴の生まれの私として、命まで奪われなくとも、申し上げたいのです」(第四幕第四場)と、王の中の王であるアガメムノンならどんなことをしてでも娘を救う方法を探し出せるだろうと言わんばかりの台詞を吐き、さらには「アガメムノンの娘として、お父様というこの心地よい名前が最初にあなたを呼んだのは、この私です」(第四幕第四場)と、父親の情に訴えかけるような台詞を繰り返して、何とかして死から逃れようとする。アガメムノンは結局、親としての情を選択し、イフィジェニーを逃がす手はずを整える。しかし、すでにイフィジェニーが生贄として指名されていることを知ったギリシャ軍が逃亡を妨げようとしたため、これを見たイフィジェニーは、

はじめて犠牲に供されることを決心する。したがって、イフィジェニーの決心は内発的なものではなくて、ギリシャ全軍から逃れることはできないことを自覚したという外発的なものにほかならない。この点でグルックのイフィジェニーはエウリピデスと同じく、自分の死にギリシャの命運がかかっていることを知るやいなや決然とした態度で死を受け入れるその高潔な姿勢で際立っている。彼女はアシルとの婚礼の延期という知らせを受けて、アシルが他の女性を好きになったのではないかと嫉妬するなど、アシルとの愛情の問題では普通の女性と同じような対応の仕方をしているが、いざ自分の命がギリシャ全軍の命運を左右することが分かると敢然として自らの命を惜しむことなく死を受け入れようとする。この高潔さがデアヌの翻意という結末に説得力を与えていることは疑いない。グルックのイフィジェニーの自己犠牲や死を前にした高潔さは、まさに美術における新古典主義の特長でもあることから分るように、改革オペラがこの時期の思潮の刻印を受けていることを如実に示している。

#### 4. 悲劇と音楽悲劇の違い

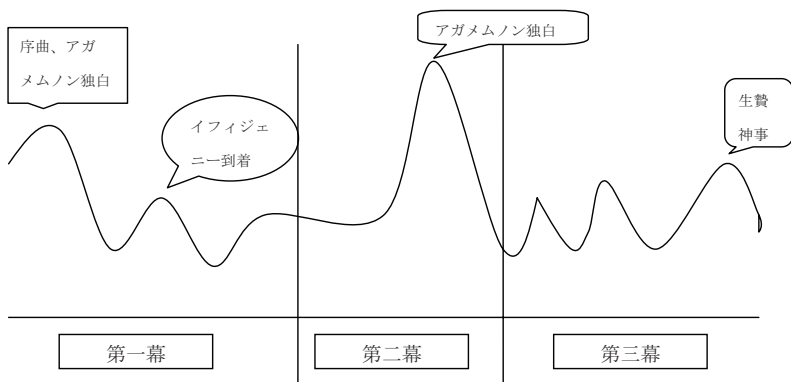
悲劇と音楽悲劇の違いはどこにあるのかという問題はすでに18世紀の中ごろにマブリが音楽悲劇の詩学を創始せんとして行なったさまざまな議論の対象のひとつでもあった。マブリは、音楽悲劇の詩（キノー）が悲劇の詩（ラシーヌとかコルネイユ）に比べて劣るという理由から音楽悲劇を悲劇よりも劣ると主張する議論があることを念頭におき、悲劇にせよ音楽悲劇にせよ観客を感動させるという本来の目的に達するために必要不可欠な一点があるとするならば、悲劇は詩だけでその一点の状態を達成しなければならぬのにたいして、音楽悲劇は詩と音楽の両者でこの一点を実現することになるから、当然のこととして悲劇の詩と音楽悲劇の詩だけを比較してその優劣を云々することは問題にならないと述べた<sup>12)</sup>。このような主張が18世紀の中ごろに出現するようになってきた背景には、いうまでもなくラモーの作品が音楽悲劇における詩と音楽の

関係を大きく変貌させることになったという事実がある。

リュリがフランス語オペラを創始するにあたって最も重視したのはフランス語レシタティブであった。もともとイタリアで創始されたオペラはギリシャ悲劇が歌（*réciter*）われていたという伝承にもとづいて叙唱される悲劇の復活を目指したものであって、1640年代までのイタリア・オペラはモンテヴェルディの作品なども含めてアリアをもたない叙唱劇であった。リュリがそうした伝統をフランスに導入して、すでに確固たる地位を築いていたフランスの悲劇に対抗しう音楽悲劇を創始するには、悲劇の朗唱（*déclamation*）を参考にして音楽が詩の抑揚を際立たせるようなレシタティブを作ることが必要であった。リュリがラシーヌ悲劇の上演に通ってフランス語の韻律法を身につけようとしたというエピソードはこのあたりの事情をよく示している。したがってリュリの音楽悲劇ではほとんどのレシタティブがクラブサンによる単純な和音の伴奏だけの単純レシタティブ（*récitatif simple*）であり、ディヴェルティスマン以外の場所に今日的な意味での心地好い旋律を求めても無駄である。音楽は歌詞を旋律にのせるためではなく、詩に内在する抑揚や朗唱に伴うアクセントや語調を強調するために存在する。レシタティブと音楽の関係は基本的にはラモーの音楽悲劇でも変わらないが、ラモーの特長は、レシタティブの前奏ともいえるリトルネッロにフルオーケストラが使われ、オーケストラ伴奏のついた伴奏つきレシタティブ（*récitatif accompagné*）や色彩感豊かなオーケストラ曲が激増したことである。そしてなによりも重大な変化は音楽の役割の変化である。音楽がたんに言語の抑揚や語調を強調するだけでなく、詩の意味内容を先取りすることで、登場人物の内面を表現するようになってくる。ラモーの色彩感豊かなオーケストラはレシタティブの伴奏をしながら、内面を描き出すということが可能になったのである<sup>13)</sup>。マブリが音楽悲劇は詩と音楽の両者でもって聴き手を感動させる一点に達すると主張したのは、こうしたラモーの音楽の出現による詩と音楽の関係の変化をうけてのことであった。

ラモーの音楽が作り出した音楽と詩の関係をさらに推し進めたのがグルックの音楽悲劇である。詩には詩の論理があると同時に、音楽には音楽の論理がある。詩的論理とは、情念と情念のぶつかり合いによって生じる劇的強度は漸進的に高まりクライマックスで頂点に達するというものであるのにながら、音楽ではその強度のクライマックスをいつでも好きなところにおくことができる。その結果として、音楽悲劇の詩を取り出したときに見られる強度の位置と音楽の強度すなわち音楽悲劇の主題の位置にずれが生じることになる。

グルックの『オーリドのイフィジェニー』の詩だけを読んでも、イフィジェニーをオーリドから遠ざけようとするアガメムノンの努力にもかかわらず、何も知らずにオーリドにやってきたイフィジェニーがギリシャ全軍の名誉を救うために犠牲に供せられる運命にあることを知るやいなやそれを受け入れて両親や婚約者と苦渋の別れを交わすのに、それを受け入れられない母親のクリテムネストルや婚約者のアシルが祭壇に殴りこみをかけるようとする中で生じる混乱の箇所で、クライマックスに達する。ところが作品を聴いてみると、音楽はまったく違った位置に強度がおかれていることが分る。グルック『オーリドのイフィジェニー』における音楽の強度を図式すると以下のようなになる。



## 第一幕

リズムミカルな序曲からなだれ込むようにして始まるアガメムノンのモノローグ「非情なディアヌよ／そんなことを命じても無駄だ／こんな恐ろしい犠牲は」は、嵐のように次々と繰り出される音が象徴する運命の威圧に抗するかのような印象を与え、ギリシャ全軍の総帥としての《公》の立場と生贄に捧げるように指示された娘の父としての《私》の立場とのあいだの選択で逡巡するアガメムノンの苦悩の深さを表すにふさわしく、聴き手の心を一気につかむために必要な音楽的強度をもっている。その結果、音楽の聴き手はこのオペラの主題がまさにアガメムノンの苦悩であることを理解する。

いったんは神託を受け入れてイフィジェニーをオーリドに呼ぶことにしたアガメムノンだが、再び使者をやって、婚約者のアシルが婚礼の延期を申し出たからオーリドに來なくてよいと知らせるも、行き違いになり、何も知らずに喜んでやってきたイフィジェニーと母親のクリテムネストル一行の到着を知らせる華やかなオーケストラ伴奏にのって途切れ途切れに吐露されるアガメムノンの「わが娘よ…体が震える…」は、けっして悲愴な音楽でもなければ、嵐のように激烈な音楽でもないのに、伴奏と歌詞との乖離によって人物の内面を鮮やかに照らし出す。華やかな音楽が登場人物の苦悩を強め鋭くするということは、かつてなかった前代未聞の音楽実践である。これはレシタティフ・オブリジェ (récitatif obligé) のまったく新しい姿であり、聴き手に強烈な印象を与える。

第一幕後半では、アシルが婚礼を延期したと聞かされて自分への裏切りと勘違いするイフィジェニーと彼女が呼び寄せられた理由（表向きの理由も真の理由も）を知らないアシルの誤解から生じた二人の言い争いと和解が描かれる。詩の側面から見れば、情念と情念がぶつかり合う詩的強度を示しているといえるが、詩的内容をストレートに反映した音楽であり、音楽的には強度はそれほど高くない。

## 第二幕

第二幕前半は和解したアシルとイフィジェニーが婚礼の準備をする場面が第一場から第三場まで延々と続く。そのあいだにはバレエが挿入されていることもあり、ディヴェルティスマンの要素が強く、音楽的な強度はかなり下がった状態が長く続く。それも後半で予定されている大激変への「ため」の場面とみなすこともできそうだが、それにしても長すぎる。彼らの何も知らぬ様子に心打たれたアルカス（アガメムノンの家臣）がイフィジェニーを生贄に捧げられるためにオーリドに呼ばれたのであり、そのための祭壇を準備しているのであって、婚礼のためのものではないという事の次第を打ち明けてしまう。

イフィジェニーとの言い争いの原因となった企みがアガメムノンの仕業だと知ったアシルはアガメムノンとさしで対面することになる。アシルから激しい非難を受けて、それに対抗する行きがかりから、娘を無理やりにも生贄にすると公言しなければならなくなったアガメムノンの苦悩の独白にあてられた第二幕最後の長大なモノローグは、この作品最大の音楽的強度をもち、アガメムノンの苦悩をあますところなく表現しており、圧巻である。

アシルが退場し、一人になったアガメムノンは行きがかり上イフィジェニーを生贄にすると行ってしまったが、娘には生きていてもらいたいと突き上げる胸のうちを激しい伴奏にのって吐露する。しかし一転して、ギリシャの利益をないがしろにする情けない自分の姿に落ち込む。だが祭壇に連れていかれ、胸に刃を突きつけられ、血を流すイフィジェニーの姿を思い描いて激昂し、歌詞の合間にたたみかけるような伴奏にかきたてられるように「惨い父親！お前には聞こえないのか／ウメニデスの叫びが？／あたりに響き渡る、／恐ろしいシュルシュルいう音が、／彼女たちの人殺しの毒蛇の／親殺しの復讐をする／彼女たちはすでにお前を苦しめ始めている」という激しい言葉で自分を責める。なんとか両者をうまくおさめる方法はないのかという自問にたいして、みずから「なにも」と応えたあとの沈黙の深さ。音楽はたんに詩の抑揚を強調するだ

けでもなければ、詩が示す情念をなぞるだけでもなく、詩の表す意味と言外に示される意味という二重性をもったもの、この箇所では、アガメムノンの矛盾した内面を描くところにこそ真骨頂があるということを示している。詩に音楽をつけるオペラという形式を選択することになんらかの意味があるとすれば、こうした芸当が可能なのは音楽だけだからである。この場面のアガメムノンのモノローグはまさにそうした好例である。全編中で強度の頂点に達するこのモノローグは、アガメムノンの苦悩こそがこの作品の主題であることを示している<sup>14)</sup>。

### 第三幕

自分の命がギリシャの命運を左右することを知ったイフィジェニーは決然として死を受け入れる。アシルおよびクリテムネストルとの対面は、死を決意したことで平静な状態にたちいたったイフィジェニーと、それを受け入れられず激怒する婚約者および母親の対比によって徐々に詩的および音楽的強度が強まっていくが、平静な心的状態にいたったイフィジェニーを音楽的に描くことが強度の高まりを抑制しており、けっしてアガメムノンの独白のレベルに達することはない。アシルが祭壇に殴り込みをかけんとする混乱の頂点でディアースが降臨し、自らの指示を撤回するというかたちで物語は解決する。型どおりの合唱とコントロールダンスで幕が下りる。

以上見てきたように、悲劇は、その関心、興味、テンションが最後に置かれたクライマックスまで漸進的に増大、強化するように作られているが、グルックの『オーリドのイフィジェニー』では、序曲や最初のモノローグなどの強烈な音楽で聴き手を一気に引き付けるような作りになっている。さらに第二幕の後半に音楽的な強度の頂点をつくり、まるで吊り橋の形状になるように、最初と最後に二番目の強度をつくり、その間は強弱のメリハリをつけることでつないで、結末に導くという構造になっている。このようなことが可能になるのは、明らかに音楽の論理と詩の論理が異なっているからである。こうした両者の論理の相違につい

ては、もちろんグルックは作曲家としての長い音楽実践の過程で自然的につかんでいたのだと思われる。

## 5. 音楽悲劇における詩と音楽

音楽劇における詩と音楽の関係についての議論ということ言えば、1745年というかなり早い時期に音楽固有の論理をオペラのつくりのために利用すべきだと考えていた音楽家がいた。それは『イタリア・オペラとフランス・オペラに関する手紙』を書いた無名時代のルソーである。これはオペラの作曲で世に打って出ようと考えていたルソーが『メルキュール・ド・フランス』あたりに投稿しようと考えて書いていたが中断してしまった音楽批評で、主として歴史物を中心としたメタステージオの詩によるイタリア・オペラと神話・伝説を題材にしたキノーの詩によるフランスの音楽悲劇を比較して、音楽には一気に聴く者の心を捉え別世界に連れ去るという特長があるのだから、オペラではそうした音楽固有の長所を利用すべきで、そのためにはメタステージオの詩のように、通常の悲劇のごとく、一つ一つ論理を組み立てていくような詩は音楽には合わず、キノーの詩のように神話・伝説を題材にした驚異の世界こそがオペラにはふさわしいとして、フランス・オペラの優位を説いている。「キノーは悲劇も喜劇も作らず、スペクタクルの第三のジャンルを考案したのです。彼はまさにオペラを作ったのです。彼は、歌いながら会話することの滑稽さを観客に隠すためにはたった一つの手段しかないこと、つまり彼らの心を奪い、魔法の世界、妖精の国に運び去り、意外さや驚異によって彼らを幻惑させなければならないと感じていたのです」<sup>15)</sup> という主張は、ルソーが明らかに前世紀におけるオペラ論争（とりわけ新旧論争におけるキノー批判）を意識していることを示しているが、それに続く「輝かしい芝居に耳に快い音楽が加われば、感覚を魅了して、目にしているものが真実らしくないのではないかなどと精神に考えさせません。したがって、オペラでは悲劇の舞台の方式に従おうとか、観客を徐々に魅了しようと考えてはなりません。このようなやり方では決して

成功しないでしょう。観客の心を一気に奪い、魅惑しなければなりません。そしてオペラは、もしつねに大合唱と最も華麗な舞台装置の華やかさから始まれば、いっそうその効果をうまく作り出すことになるでしょう」<sup>16)</sup> という一節にみられるような、音楽固有の論理を前面におし出していこうとする論説は、ラモーを支持し、ラモーの音楽が今後の音楽悲劇のあり方を示しているという判断にもとづく立場から行なわれている。1733年に『イポリトとアリシ』でオペラ座にデビューしたラモーのオペラはその充溢した和声と鮮やかなオーケストレーションで人々を驚かせ、とたんにリュリの伝統にたいする侵犯として批判の的となった。もちろん実践的には1745年には『プラテ』『ナヴァール姫』『ポリムニーの祭典』と三本ものオペラがヴェルサイユで上演されるなどラモーの評価は確実なものになっていたとはいえ、音楽論の面ではそれを理論的に合理化するすべがなかった。そのためにマブリやレモン・ド・サンマルたちがそうした試みをしてきたのだが、ルソーのこの未完批評はそれにつながるものである。その意味で、あくまでもフランス・オペラの観点からの議論であるとはいえ、音楽の存在がオペラを通常の悲劇とまったく異なったものになっていること、音楽の存在が音楽悲劇の構造を完全に変えてしまうものであることを明確に指摘している点で、当時は出版されなかったとはいえ、18世紀後半における音楽劇にたいするとらえ方の方向性を示唆するものとして重要である。

さらに『オーリドのイフィジェニー』の音楽分析においてその強度の頂点を作り出しているのは、アガ멤ノンのモノローグである。これがレシタティブ・オブリジェによって作られていることは、登場人物の内面を表現する上でこの種のレシタティブがもっとも適切であることを示しているが、これについて初めて言及し、その劇的音楽としての重要性を主張したのもルソーであったことは、偶然ではないように思われる。

ルソーがレシタティブ・オブリジェに初めて触れたのは『フランス音楽に関する手紙』（1753年）においてイタリアの作曲家による伴奏のあり方を《旋律の統一性》の一つの例として説明するためであったが、

1767年に出版された『音楽辞典』では単独の項目を作って詳しく説明している。

《レシタティブ・オブリジェ》 これはリトルネッロや合奏の速いパッセージと混ぜ合わさって、言わば独唱者とオーケストラがお互いに拘束しあい、その結果彼らが注意深くなり、お互いに待ち合わせねばならないようなレシタティブである。レシタティブとオーケストラの輝かしさをまとった旋律との交互の絡みは近代音楽において最も感動的で、魅力的で、力強いものである。俳優は全てを言うことが許されていない情念によって興奮し忘我の状態になり、中断し、立ち止まり、故意の言落としをし、その間オーケストラは彼のために歌う。そしてこうして満たされた沈黙は、俳優が音楽に言わせていることを自分で全て言う場合よりも無限に聞き手を感動させるのである。<sup>17)</sup>

ギリシャ全軍の統帥としての責任とそれをまっとうするためには自分の娘イフィジェニーを犠牲に供さねばならないという《公》と《私》の立場の葛藤が頂点に達するモノローグでアガメムノンはイフィジェニーが生贄の祭壇でその剣でもって心臓を抉り出される場面を自ら想像し、その圧倒的な情景に言葉を失い、それを避けるための手立ては何かないのかと自問するが、オーケストラが沈黙によって何もないと答える。まさに「俳優は全てを言うことが彼には許されていない情念によって興奮し忘我の状態になり、中断し、立ち止まり、故意の言落としをし、その間オーケストラは彼のために歌う。そしてこうして満たされた沈黙は、俳優が音楽に言わせていることを自分で全て言う場合よりも無限に聞き手を感動させるのである。」レシタティブ・オブリジェの意義は、歌詞とは違うことを音楽に表現させるところにある。たんに激しい内容の歌詞を激しい音楽で表現するだけなら音楽には存在理由はないが、歌詞が表向き表現している内容と違う内容を音楽が表現することで登場人物の

内面を深く描き出すことになるところに悲劇に音楽をつける理由、まさに音楽の存在理由が生まれる。

ところで興味深いのは、ディドロが『「私生児」に関する第三対話』のなかでラシーヌの『イフィジェニー』のクリテムネストルのモノローグ（第五幕第六場で、イフィジェニーの死を避けることができないと分ったクリテムネストルが、上記のアガ멤ノンのモノローグに似て、イフィジェニーの死の情景を想像して激しい怒りを爆発させる場面）をレシタティブ・オブリジェにすることを提案していることである。もちろん劇的狀況としてはこのモノローグもアガ멤ノンのそれに類似している。しかし決定的に違うところは、アガ멤ノンのモノローグが《公》と《私》の立場の葛藤から生じているのに対して、クリテムネストルにはなんら内的な葛藤がないということだ。クリテムネストルの場面はただ一方的に激しいだけで、怒りの情念に対抗する情念が存在しない。つまりオーケストラがクリテムネストルの表向きの歌詞とちがう情念を表現する必要がないわけで、レシタティブ・オブリジェにする理由がないのだ。この場面をグルックがレシタティブ・オブリジェにしなかったのは、こういう理由からではなかったかと想像される。もちろんグルックがディドロの上記著作を読んだかどうかについての確証はないが、グルックの音楽家としてのセンスがそうさせたのだらうと予想しても、あながちはずれてはいないだろう。

さらに興味深いことはグルックの改革オペラにおけるこうした新しい音楽の使い方を反映して、音楽についての考え方に変化が生じていることである。たとえばラセペードである。彼は『音楽の詩学』という1785年に出版された著作の中でフランスで上演されたグルックのフランス語オペラの例を盛んに挙げながら、喜びが生み出すのは歌でありダンスであるが、それは真の音楽ではなく、真の音楽とは苦悩や悲しい憂鬱によって生みだされ、それらを描くような音楽であると主張する。

したがって喜びが歌を生み出したのであり、それは幸福で満たされ

た人間のために作られた音楽の一部門であって、それがダンスの観念を人間の中に目覚めさせる。だが、私たちが真の音楽を手にしたのは苦悩と悲しい憂鬱のおかげであり、それは情念の、とくに最も深い情念の生き生きとした絵図であり、それこそが私たちの魂の中に情念をかくも強く刻み、かくも素早く燃え立たせるのであり、かくも甘美な涙を流させ、不幸を感じたことのある魂に、その結果貴重で忌まわしい感受性という贈物をうけとったあらゆる魂に、かくも甘美な感動とかくも親しい喜びを与えるものなのである。<sup>18)</sup>

そして伴奏についても、伴奏は「一人の登場人物」であって、登場人物と対話したり、彼が隠そうとする感情を暴いたり、登場人物の歌詞の意味にそのまま従うのではなく、彼を苦しめている内面の苦悩を描く必要があると主張する<sup>19)</sup>。

以上のことから、グルックの改革オペラは、彼に先行するフランスの音楽思想家ルソーの音楽観に導かれつつ、その実践によって、新しい音楽観を作り出したと言えるだろう。

## 6. 結論

『オーリドのイフィジェニー』を聴いたルソーを感激させた理由は何であったのだろうか？ 結論として、この音楽悲劇の特長をまとめてみよう。

第一に、古典派やロマン派の音楽になじんでいる私たち現代人には当たり前のことに思えるかもしれないが、登場人物の心情をオーケストラが的確に描き出しているということにある。リュリの音楽は登場人物の心情ではなく、言語のもつ抑揚とか朗唱のアクセントを際立たせるためのものであって、登場人物の心情を描くためのものではない。グルックの場合はつねに登場人物の心情にあわせた音楽が鳴らされるために、極端なことを言えば、歌詞の意味が分からなくても登場人物の心的状態は把握できる。そのためにグルックの音楽は登場人物の心情にぴったり寄

り添う場合もあれば、レシタティフ・オブリジェを使ってその葛藤する心情の一方を表したり、葛藤そのものを描いたりする場合もある。

第二に、ルソーは『フランス音楽に関する手紙』においてフランス語の韻律法に合った音楽ということにこだわったが、グルックはこの要請をなんなくクリアしている。他のヨーロッパ諸言語が長・短というイアンビックな韻律法を持つのにたいして、短・短・長というダクティリックな韻律法を持つところがフランス語の特長である。それに合わせてアクセントの置き方も変わってくる。グルックは、上で指摘したような、登場人物の心情に合わせることに配慮しただけではなく、同時にフランス語の韻律法に適合した音楽を作った。これは、どんなに厚みのあるオーケストラ伴奏があっても歌詞が聞き取れるという音楽美学的効果をもたらす。

第三に、この作品の劇的構成の統一性と簡潔性である。ラシーヌの『イフィジェニー』があまりに有名なので、音楽悲劇の作者たちはこれを利用して、重要なことだけで物語を構成し、枝葉にあたるものは捨象することが可能だったと考えられる。当時、オペラを観にいくような人々ならイフィジェニーの物語は周知のことであり、ラシーヌに見られるような登場人物の家系だとか、なぜイフィジェニーが生贄に捧げられなければならないのかという部分は省略して、苦悩するアガメムノンの激越な胸の内を吐露する場面から始めてもなんら問題はなかった。したがってこの主題に絶対に必要と思われる出来事だけを中心にして筋を組み立てるということが可能になった。その結果、劇的構成に簡潔性と統一性をもたらすことができた。そして音楽的には最初と中間部と最後に音楽的強度の頂点を持ってきて吊り橋構造にすることによって、最初から観客を物語の中に没入させ、飽きさせることなく最後まで導くことができた。

以上のことから、グルックのオペラ改革は、＜音楽を詩の従者にする＞というようなものではなく、音楽に新しい意義づけを与えることによって成り立っていることが理解されよう。（本学非常勤講師）

## 注

- 1) Gluck, «Épître dédicatoire à Léopold, duc de Toscane», in *L'Avant-Scène Opéra*, No.73, Gluck <Alceste>, mars 1985, p.26.
- 2) Prod'homme, *Gluck*, Société d'éditions françaises et internationales, Paris, 1948, AMS PRESS, New York, 1978, p.208.
- 3) このあたりのことは *L'opéra-comique en France au XVIIIe siècle*, sous la direction de Philippe Vendrix, Mardaga, 1992を参考にした。
- 4) Prod'homme, *op.cit.*, p.89.
- 5) 『西洋の音楽と社会⑥ 啓蒙時代の都市と音楽 古典派』（音楽之友社、1996年、第4章「マリーア・テレジア時代のヴィーン」）および『モンテヴェルディ「オルフェオ」 グルック「オルフェオとエウリディーチェ」』（名作オペラブックス29、音楽之友社、1989年）を参考にした。
- 6) Jean-Michel Gliksohn, *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, PUF, 1985, p.151からの引用。
- 7) Jean-Michel Gliksohn, *ibid.*, p.163から引用。
- 8) Denis Diderot, *Ecrits sur la musique*, ed. et introd. par B. Durand-Sendrail, Editions Jean-Claude Lattès, 1987, p.125.
- 9) デーヴィッド・アーウィン『岩波 世界の美術 新古典主義』（岩波書店、2001年）を参考にした。
- 10) Jean-Michel Gliksohn, *op.cit.*, p.65, p.146 et p.158.
- 11) エウリピデス「アウリスのイーピゲネイア」、『ギリシャ悲劇全集9』岩波書店、1992年所収；ラシーヌ「イフィジェニー」、『ラシーヌ戯曲全集Ⅱ』人文書院、1965年所収；Gluck, *Iphigénie en Aulide*, cond.J.-E.Gardiner, ERATO 245003-2.
- 12) Gabriel Bonnot de Mably, *Lettre à Madame La Marquise de P... sur l'opéra*, Chez Didot, Paris, 1741, AMS PRESS, New York, 1978, p.74.
- 13) 内藤義博、「フランス・オペラの誕生その四」、『仏語仏文学』第34号、関西大学フランス語フランス文学会、2008年を参照せよ。
- 14) アガメムノンのこのモノローグが強度においても詩の長さにおいてもいかに重要であるかは、ラシーヌの『イフィジェニー』の該当箇所（第四幕第七場）の淡白さや短さと比べると明白である。
- 15) J.-J. Rousseau, *Lettre sur l'opéra italien et français*, in *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*, t.V, Gallimard, 1995, p.251.
- 16) *Ibid.*, p.252.
- 17) J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, «Récitatif obligé», *ibid.*, p.1012-13.

- 18) Lacépède, *La poétique de la musique*, tomes I-II, 1785, Slatkine Reprints, Genève, 1970, p.5-6.
- 19) *Ibid.*, p. 379-380.