

フランス・オペラの誕生 : その四

著者	内藤 義博
雑誌名	仏語仏文学
巻	34
ページ	151-169
発行年	2008-03-15
URL	http://hdl.handle.net/10112/12860

フランス・オペラの誕生 その四

内 藤 義 博

1. はじめに

1687年にリュリが亡くなって以降も彼の音楽はフランス音楽界を支配し続けたが、それは彼の音楽悲劇がオペラ座で延々と上演され続け、かなりの人気を得ていたことに示される¹⁾。またリュリの音楽悲劇はその後に現れた作曲家にとって絶対的なモデルとなった²⁾。マラン・マレ、アンドレ・カンプラ、デトゥッシュといった後継の作曲家たちは、いわばリュリの亜流にすぎず、新しいものを生み出すほどの才能はなかった。ただこういう状況の中で新しく生まれたものとしてオペラ＝バレエという形式がある。

バレエが好きな国民はなにもフランス人だけではないだろうが、バレエを詩と結びつけることにたいする強い嗜好はフランス人に固有のものかもしれない。舞踏会は封建時代の宮廷には政治的文化的に不可欠なものであったので、どの国の王宮でも行われていたが、最初に、バレエに詩を結びつけて、意味表出作用を持たせたのはイタリアの王宮であった。それがフランスの宮廷に入って、できあがったのがバレエ・ド・クール（宮廷バレエ）である。イタリアではオペラのなかにバレエが受け継がれることはなかったが、フランスのバレエ・ド・クールは国王をはじめとした王族や貴族たちがダンスを踊ることで宮廷文化の花形となり、ルイ14世が踊りをやめたために、徐々にバレエが職業化していったあと、リュリとキノーが確立した音楽悲劇にディヴェルティスマンとして受け継がれた。

音楽悲劇では、どの幕も最後に歌とバレエによるディヴェルティスマンがおかれ、教訓的な内容や幕のまとめとなるような歌によって、幕を

締めくくる。この幕ごとの内容を一話完結にしたものが、オペラ＝バレエである。オペラ＝バレエでは、幕のことをアントレと呼び、複数のアントレのそれぞれが完結した物語をもって独立しており、アントレの途中および最後に歌とバレエによるディヴェルティスマンが置かれる。バレエを中心にした音楽劇で、いかにもフランス的なジャンルである。これを確立したのはアンドレ・カンブラで、1697年に初演された『優雅なヨーロッパ』がその第一作となった³⁾。18世紀の前半はオペラ＝バレエの全盛期で、1698年『優雅な祝祭』（詩デュシェ、音楽デマレ）、99年『ヴェネチアのカーニヴァル』（詩ルニャール、音楽カンブラ）、1710年『ヴェネチア祭』（詩ダンシェ、音楽カンブラ）、18年『世代さまざま』（詩フェズリエ、音楽カンブラ）、20年『四元素』（詩ロワ、音楽デトゥッシュ）、35年『優雅なインドの国々』（詩フェズリエ、音楽ラモー）というように、続々と上演される。

こうしたフランス固有のジャンルであるオペラ＝バレエ隆盛の時期をへて、いったんは新作が減っていた音楽悲劇のジャンルに新風を吹き込んだのがラモーの『イポリトとアリシ』であった。いったいどこにラモーのオペラの特徴があったのか？レシタティブに対する彼の態度と管弦楽伴奏つきレシタティブを中心に検討してみたい。

2. 『イポリトとアリシ』分析

1683年にディジョンで生まれたジャン＝フィリップ・ラモーは長年オルガン奏者を続け、そのあいだに「クラブサン曲集」やモテット、カンタータをたくさん作曲・出版した。そしてやっと50歳になって初めて、念願のオペラ作曲に手を染めることになった。それが1733年初演の『イポリトとアリシ』である。この音楽悲劇は人びとにたいへんな衝撃を与え、リュリ派とラモー派の論争を引き起こした⁴⁾。このオペラが与えた衝撃が何だったのかといえ、まずフルオーケストラ伴奏によるレシタティブ、合唱の多用、協奏曲的なアンサンブル、自然描写的合奏曲など、音楽の充溢であった⁵⁾。もちろんこれらはリュリの死後、彼の後継者と

なったカンプラ、デトゥッシュ、マレ、モンテクレールたちによって徐々に取り入れられてきたものではあったが、ラモーにおいてそれらが百花繚乱のごとく花開いたことが、当時の人々の耳にたいへんな衝撃をあたえたのである⁶⁾。

では『イポリトとアリシ』のCDを聴いてみよう⁷⁾。序曲の冒頭から、その豪華絢爛たる音楽が聞き手の心を一気にとらえる。管楽器を中心に、ファンファーレのような響きに、フラグメント冒頭の装飾音が加わって、威風堂々というか、豪華絢爛というか、「こんなの聴いたことない」と思わず叫んでしまいそうな、素晴らしい音楽である。リュリが創始し、その亜流の音楽家たちが守ってきたフランス風序曲（グラヴ／ゲ／グラヴ）しか聴いたことのなかった当時の人びとが、これを耳にして度肝をぬかれたとしても無理もない。途中から刻むような速いテンポに移り、そのまま序曲の最後までなだれ込んでいく。

プロローグの主題は愛に無関心でいることはだれにもできないという教訓である。ルイ14世なきあとは、プロローグで国王に取り入る必要はなくなったので、これ以降は、プロローグをなくす場合が多くなるが、この作品ではオペラ本編の主題を提示するのに使われている。主要な登場人物はディアースと愛の神である。ディアースは狩猟の女神で、純潔を守る処女神である。ジュピテルの娘で、アポロンは双子の弟にあたる。弟のアポロンが太陽を象徴とするのに対して、ディアースは月を象徴としており、多情なヴェニウス（そしてヴェニウスの息子が愛の神）とは対立関係にある。ディアースは狩猟の女神なので、森が舞台になっており、純潔を守る処女神なので、愛の神を嫌っている。

王座にすわっているディアースの前で、ニンフたちが愛を遠ざけ森のなかに住むことの心地よさを歌う。ところが愛の神が目の前に現れると、ニンフたちは彼に惹かれてしまう。愛の神を毛嫌いしているディアースが出て行けと冷たく言うと、愛の神はどこでも自分はひっぱりだこなのに、どうしてそんなにつれなくするのかと問いつめる。ディアースはジュピテルに守ってくれるように訴える。

ジュピテルが降りてきて、運命の神が愛の神の勝利を定めているから、愛の神の勝利は動かしえないが、愛の神がその支配を享受できるのは一年に一日だけだから、その日は我慢せよとディアースに言いおいて天界に戻る⁸⁾。

ディアースはニンフたちに自由にすることを許すが、愛の神が主催する祝祭は見たくない、死にさいして自分に希望を託したイポリトとアリシを助けるのは自分の役目だと言って立去ると、歌と踊りのデイヴェルティスマンが始まる。

リュリによって確立された悲劇の音楽的朗唱の手法、つまりレシタティブ、アリオーソ、エールのあいだを調子の断絶なく自然にいききする手法はラモーにも受け継がれているが、クラブサンが和音を鳴らすだけの単純レシタティブはごくまれで、ほとんどの場合にフルオーケストラの伴奏がついているのがラモーの特徴である。また合唱曲が多いので、つねに音が充溢しているという印象を受けることになる。

『イポリトとアリシ』の本編に入ろう。このオペラ台本は、ベルグラン師が古典主義悲劇作家ラシーヌの『フェードル』をもとにして書いたものだが⁹⁾、ラシーヌの『フェードル』自体が、古代ギリシャ悲劇作家エウリピデスの『ヒュッポリュトス』とローマの作家セネカの『パイドラー』を統合させたものであった。オペラのあらすじは、英雄テゼ（テセウス）の後妻であるフェードル（パイドラ）が前妻の子である王子イポリト（ヒュッポリュトス）に邪まな恋情を抱き、それを抑えることができず、テゼ王が冥界に落ちて死んだという報に、このときとばかりに王子を口説こうとするが、テゼの政敵であるパラス一族の生き残りの姫アリシを愛するイポリトから拒否され、死んだはずのテゼ王が帰還するのを見ると、毒薬を仰いで自決するというものである。プロローグでディアースがイポリトとアリシの愛を守るためには自分は何でもすると言っているのは、エウリピデスの悲劇ではヒュッポリュトス（イポリト）がアルテミスの女神（ディアース）に身を捧げて、アプロディーテの女神（ヴェニユスのことで、愛の神の母親）を敬わなかったために受難に

遭うという物語だったことにもとづいている。

では本編を聴いてみよう。パラス一族は政敵のテゼによって虐殺され、生き残った姫アリシはテゼの宮殿に囚われの身として独身でいるという刑を言い渡されている。テゼの息子であるイポリトを密かに愛するアリシは、それが希望のないものであることから、ディアヌに仕えようという気持ちになる。アリシがディアヌの神殿のそばでイポリトに出会う場面から、第一幕が始まる。アリシがイポリトへの思いを歌う冒頭のエールは抒情感に富んでいる¹⁰。二人はレシタティブでそれぞれの立場を話しながら、ついに互いの愛を確認することになる。しかし二人の愛に希望はなく、不安な思いを二重唱で歌う。

ディアヌの女神官たちがアリシをディアヌの女神官とするために神殿に連れてくる。フェードルがアリシの出家式に立ち会い、祝いの言葉を述べるが、アリシはむりやり従わされようとしていると抵抗する。フェードルは激怒し、何も言わないイポリトを責めると、人の心を強制することはできないと、イポリトもフェードルに抵抗する。フェードルは二人が愛で結ばれているのではないかと疑い、自分がこの神殿の破壊を命じることを避けなければ、言うことを聞くようにと脅かす。女神官長が合唱とともに神々に助けを求めて「雷を投げつけてください!」と歌う。

この歌にはラモーの特徴の一つを見ることができる。ヴォカリーズの使用がそれである。このlancez (ランセ) の〈セ〉の音をヴォカリーズすなわち母音唱法で引き伸ばし、音階を素早く移動させる技法である。歌手にとっては聞かせどころの一つとなる技法で、ラモーから頻繁に使われるようになった。とりわけ、lancez (投げつける)、volez (飛べ)、triomphe (勝利) などの、〈ア〉や〈オ〉や〈エ〉などの響きのよい語でよく使われる。このあと雷を模した合奏曲になる。急激に下降する弦楽器の刻み音と太鼓の連打によって雷鳴を模しているのだが、こうした自然現象を模倣した音楽をつくることにかけてはラモーの右に出るものはいなかった。

雷鳴とともにディアヌが天上から降りきて、邪な心をもつフェードルを誅め、イポリトとアリシに激励を与える。一同がディアヌの神殿に入ってしまうと、フェードルは自分の思いが邪魔だてされたことに激怒し、二人を殺してしまおうと考える。フェードルはレシタティブを歌いながら、徐々に激昂していく。するとオーケストラ伴奏が先導して、レシタティブから激しいエールに変わっていく。ここでの伴奏は、まるで煮えたぎるフェードルの内面を表しているようにも、あるいは逆にフェードルの怒りをかきたてているようにも聴くことができる。優れた管弦楽伴奏つきレシタティブの一例である。

そこへ、テゼ王の臣下の一人であるアルカスが生還して、テゼ王の死を知らせる。彼は王が友を助けようとして地獄の淵に消え去るのを見たというのだ。それを知ったフェードルは自分の邪まな愛に希望の光が射したとぬか喜びする。リュリの音楽悲劇はどの幕もディヴェルティスマンで終わっていたが、ラモーの場合にはディヴェルティスマンはおかれない。

第二幕の舞台は冥界である。テゼはプリュトンに捕らわれた友人のピリトウスを救い出そうとして冥界に迷い込む。冥界への入り口で復讐の女神のひとりティジフォーヌ（ティシポネ）が彼を迎える。テゼは自分がピリトウスの身代わりになるから彼を解放してくれと頼むが、この女神は身代わりなどもってのほかだと拒否する。テゼとティジフォーヌの二重唱は、応答形式で歌いかわすだけでなく、まったく異なった歌詞を同時に歌う箇所もあり、当時のフランス人から悪評を買ったもののひとつであった。

冥界の王プリュトンと面会したテゼは、ピリトウスが冥界に下りてきたのは固い友情に結ばれた自分を助けるためにしたことだから、彼に罰を与えるのなら、自分にも与えよと言う。しかしプリュトンは、ピリトウスは地獄の最高審判に委ねられると告げる。この場面はどちらも低音男声（バス）で歌われる。

フランス・オペラはソプラノからバスまで声域にバラエティーがあ

り、声域を登場人物の特徴づけにも利用する点で、高音偏重のイタリア・オペラと大きく異なっている。これはフランス・オペラの利点と考えていい。うら若い姫はソプラノ、王子はバリトン、王妃はアルト、国王や英雄はバスあるいはバリトンというような使い分けができていて、もちろん歌手のもつ声の質にもよるが、配役がぴったりとはまると、登場人物の特徴が声によって識別できるということもある。ソプラノは清純さ、変わらぬ愛、献身などを、アルトは世知に長けた熟女、威厳のある女、激昂にはしる女などを、バリトンは若気のいたりとなってしまうかねない一途さ、純情さなどを、バスは威厳などを表すというぐあいである¹¹⁾。

激怒したプリュトンが王座から降りてきて冥界全体に復讐を呼びかけると、三姉妹の復讐の女神フリアイ、未来を見通す運命の女神パルカたち、地獄の神々がそれに応えて歌い踊る。テゼは死の女神に苦しみを終わらせてくれと懇願するが、それができるのは運命の神だけだと、パルカたちが三重唱で歌う。有名なパルカの三重唱の一つである。テゼはネプチューンに助けを求めるが、そんなことをしても無駄だと地獄の神々が歌う。メルキュールのとりなしで、プリュトンはテゼを解放することになるが、未来を予見するパルカたちが、風雲急を告げるようなりトルネッロを受けて、その旋律のままに「お前は地獄の王国を出て／お前の宮廷に地獄を見出すのだ」と恐ろしい予言を与える。これこそラモーの真骨頂というべき三重唱である。このあとにいったいどんな不吉なできごとが起こるのかと、観客をわくわくさせずにはおかない音楽になっている¹²⁾。

第三幕の舞台はテゼの宮殿である。冒頭でフェードルが近親相姦の愛に突き動かされる自分を助けてくれと母に呼びかけるが、これには少し解説が必要であろう。フェードル（パイドラ）の母であるパシパエは、クレタの王ミノスの妻で、アリアドネの母でもある。パシパエは、夫のミノスがポセイドンから送られた白い牡牛を犠牲に捧げなかったために、ポセイドンから仕返しとして抗しがたい情欲の念を吹き込まれてし

まい、そのためにこの白い牡牛に欲情し、ミノタウロスを生んだ。このミノタウロスを退治するためにテゼ（テセウス）がアリアドネからもらった糸を導きとして迷路から帰還できたという話は有名である。フェードルは抗しがたい力にひきづられるようにして近親相姦の愛におちこんでいく自分も、母がポセイドンから吹き込まれた情欲を受け継いでいるからだと考え、母に助けを求めているのである。

テゼ王の死を知って、フェードルはさっそくイポリトを呼びつけ、王座をちらつかせて言い寄るが、愛するのはアリシー人だとイポリトから拒否される。アリシを愛しているとイポリトの口から聞いたフェードルは怒りを爆発させて、アリシの命を奪ってやると公言する。イポリトのほうは、フェードルが夫の息子である自分を愛していることを知って、あまりの恐ろしさに愕然とする。このあとに歌われるフェードルとイポリトの二重唱も別々の歌詞を同時に歌う二重唱である。歌詞が聴き取りにくいので、聴く人によっては不快に感じるかもしれないが、先ほどの二重唱とはちがって、この場合にはそれぞれが驚愕すべき事実を知って心がちぎりに乱れているので、それぞれが好き勝手に自分の内面を歌う形式としてびったりのものだと言えるだろう。

恥知らずな情欲を知ったイポリトがフェードルを非難すると、フェードルは「たったひとつの怪物がその怒りから逃れた／叩きのめしてみよ！この怪物は私の心の中にいるのだ」という激烈な歌詞によって自分の中に住む怪物を殺せと挑発し、イポリトが迷っている際に彼の剣を抜き取る。イポリトがすぐにそれを奪い取る。まさにその瞬間に死んだはずのテゼが帰還してきて、剣を手にした息子イポリトが王妃フェードルを前にしているのを見て、パルカたちに聞かされた恐ろしい神託が実現したと驚く。呆然とするテゼを前に、フェードルもイポリトも退場してしまい、残されたテゼはエノーヌ（フェードルの侍女）に事の次第を問いただそうとするが、「忌まわしい愛が」という言葉を聞いただけで、テゼは黙らせてしまう。ここまで単純レシタティブで歌われ、小気味のよいテンポであつという間に進行していく。

民衆がテゼの帰還を祝福し、テゼを送り返してくれた海の神に感謝の歌を捧げる場面は、歌とバレエによるディヴェルティスマンの形式をとっている。テゼは最後の長いレシタティブで、息子のイポリトが母フェードルに邪まな愛を抱いたということについて、それを信じたくない気持ちと二人に対する怒りに揺れる心を歌う。しかし最後には意を決して、海の神ネプチューンに不義の息子イポリトを殺してくれるように頼む。この管弦楽伴奏つきレシタティブはあまり注目されたことはないが、オーケストラ伴奏が歌詞によって表現される主人公の内面を表現するものとして重要である。

第四幕はディアヌの支配する森が舞台となる。父テゼの怒りをかい、愛するものを失うことになるのを怖れて嘆くイポリトが歌うエールも、小ぶりながらイタリアのアリア・ダ・カーポ形式を取っている。この形式はA-B-Aの形を取るもので、下手をすると音楽的にも詩の内容のうえでも中途半端な終わり方をすることになるため、当時のフランス人はアリエットと呼んで、嘲笑の対象にしていたが¹³⁾、さすがにラモーのエールは素晴らしい出来になっている。

そこへアリシがやってくる。アリシはイポリトが一人で立去っていくのは、フェードルの憎悪に負けたからだと思って、彼を責める。イポリトは、フェードルが自分に邪まな欲情をいだいているとは言えないので、曖昧な言葉でアリシの誤解を解こうとする。イポリトなしでは生きていけないというアリシの言葉で愛を確かめ合った二人はディアヌに愛の守護を願いでる。この場面もほとんどがリュリのレシタティブが続く。

狩の女神ディアヌの支配下にある狩人たちが出てきて、愛の神の矢を畏れず、愛を捨てて、ディアヌの支配の下で生きることの幸せを歌う。この合唱の伴奏には狩猟ホルンが、またそのあとの女狩人のエールにはミュゼットが使われているが、これは当時流行しつつあった田園趣味を表す楽器である。

そこへ、第三幕の最後でテゼがイポリトを亡き者にしてくれと頼んだ

のに応えたネプチューンが送ってきた海の怪物が現れる。イポリトは一人で立ち向かい、霧の中に消える。アリシはイポリトが死んだと思い込んで、失神する。彼女の足下には地獄がぱっくり口を広げている。この恐ろしい光景を見て、フェードルは後悔の念に襲われ、テゼの前でイポリトの無実と自分の罪を明らかにする。後悔の念に襲われたフェードルの管弦楽伴奏つきレシタティブも素晴らしい。そしてそれを受けて、「おお、そんな良心の呵責は無駄だ！／イポリトはもういない」と冷たく突き放す合唱も、フェードルの犯した罪の深さを重々しく突きつけるものをもっている。

第五幕の冒頭で、フェードルは毒をあおり、息を引き取ったところである。しかしこれらのできごとは舞台に乗せられるのではなくて、テゼが、さきほどのフェードルのエールと同じような重々しい伴奏にのって、語るだけである。死の場面とか戦闘場面などの殺戮の場面を舞台上で見せないで、できごとを報告するという形で語るという手法は、ラシーヌの古典主義悲劇において確立した方法であった。リュリは『アルセスト』で、17世紀前半に流行した悲喜劇の伝統をうけて、戦闘場面を舞台にのせていたが、悲劇としての地位を確保することに配慮したためか、『アティス』以降は殺戮場面を舞台にのせなくなった。ラモーもそうした伝統を受け継いでいる。

無実の息子を死に追いやったと悔やむテゼは深い絶望感と良心の呵責を管弦楽伴奏つきレシタティブで歌い、海に身を投げて自ら命を絶とうとする。そこへネプチューンが現れ、世界がまだテゼを必要としていると言って止める。また運命の神の意志によって、イポリトは死んではいないが、彼に会うことはできないと教え、海の底に帰っていく。

舞台が変わり、アリシの森へ続く並木道のある庭園となる。失神して横たわっていたアリシが妙なる音楽を聴いて目覚める。しかし彼女はイポリトが死んだことを思い出し、絶望に陥る。しかし明るい光が射ってきて、ディアヌが降りてくる。この場面では一貫して弦楽合奏のためたうような伴奏にのって、フルートがまさに妙なる旋律を奏でている。

歌詞の中やト書きにはフランス語で *douce symphonie*（甘美な合奏曲）とか *doux concerts*（甘美な合奏）とか *sons harmonieux*（調和にみちた音）などの言葉が使われているが、こういう箇所でのラモーのお決まりの楽器はフルートである。ラモーはこれを天上的な雰囲気を出すのによく使用した。

ディアヌはこの場所に自分の支配を行き渡らせるために新しい主人を選んだと告げ、羊飼いの一団に祝祭の準備をさせているあいだに、従者の西風たちにイポリトを運ばせる。イポリトとアリシは再会を喜ぶ。ディアヌが、二人を結びつけたのは自分だから、今後は決して別れ別れになることはないと教えると、二人の再会を祝って、森の住民たちが準備した祝祭が行なわれるなか幕が下りる。

『イポリトとアリシ』は1733年の初演時には40回上演され、賛否両論をまきおこした。リュリ風の簡素な伴奏を支持する人たちが、フルオーケストラによる協奏的伴奏や不協和音の多用を槍玉に挙げて、「騒音」「すぎまじい音」「バロック」だと形容詞して、イタリア的過ぎると非難した¹⁴⁾。そのなかでもっとも有名なのは、アンドレ・カンプラがコンテイ公に言ったという、「このオペラには十本のオペラができるほど音楽があります」という言葉であろう。ラモーの音楽がいかに音で充溢していたかを示す好例だが、和音の充溢というのは、音楽理論家としてのラモーの和声論の実践でもあった。

3. リュリ風レシタティブの呪縛

ラモーが近代和声学を確立した理論家であることはよく知られている。彼は音楽がもつさまざまな心理的効果、たとえば優しさ、悲哀、陰鬱、醜悪、喜び、快活、威嚇、激怒、恐怖などの効果は、旋律が生み出すのではなくて、旋律のもとになっている和声（和音連続）が生み出すのだと考え、旋律上の変化はすべて和声の連続である伴奏が導くのだと主張した。それゆえ、和音のなかの音の一つでも省略してしまえば、和声連続が中断されてしまい、転調や旋法や主音や終止形を主要声部（旋

律)に示してやることができなくなり、伴奏としての役割を果たせなくなると主張した。ラモールのオペラにおける和音の充溢は、当時のヨーロッパを席捲していたイタリア音楽の簡素な和声と真っ向から対立するものであった。それでのちにイタリア音楽派のルソーとのあいだで論争になる¹⁵⁾。

ラモールが器楽音楽や合唱など多声音楽に優れていたことは、ラモールのオペラをどう評価するかということでは意見が対立しても、だれもが一致して認めるところであった。それは彼が長年オルガン奏者をしながら和声学の研究をしたり、何巻ものクラヴサン曲集を出版するなど、多声音楽の扱いに慣れていたことが大きいと考えられる。しかも18世紀前半のクラヴサン曲の流行は、いわゆる標題音楽と呼ばれるもので、〈嵐〉とか〈ひばり〉とか〈夜明け〉というような標題が表すイメージをクラヴサンで(あるいは器楽合奏で)表現することであった。そうした経験がオペラ作曲においても、場面の状況をオーケストラで適確に表現することに結びついたのでと考えられる。

ところがオペラに必須のレシタティブになると、ラモールの考え方はリユリの伝統をそれほど逸脱していない。器楽音楽の部分やイタリア風のエールのほうは当時の人々にとって新鮮だっただけに、従来どおりのかったるいレシタティブは余計に古臭く思えたにちがいない。二年後にオペラ=バレエ『優雅なインドの国々』を発表したときにも、レシタティブが不評だったために、楽譜の出版にさいしては、レシタティブの部分を除いて出版せざるを得ないという事態になったほどである。ある研究者によると、これはけっしてラモールの意志だったのではなく、楽譜出版社の意向によるものであったらしく、当時の聴き手の好みがどの方向に向かっていたのかを示唆するものといえる¹⁶⁾。ラモールがリユリ風レシタティブの呪縛から逃れることができなかったことを示す好例として、ラモールがヴォルテールと組んで作ろうとした『サムソン』というオペラの失敗のエピソードをみてみよう。

ヴォルテールは、今日ではあまり知られていないが、18世紀にはフラ

ンス最高の詩人とされた人で、詩、悲劇、哲学、政治など多面的な分野で多彩な才能をみせた、まさに百科全書的才能の持ち主であったが、オペラにたいしては、当時の人々と同様のとらえかたをしていた。

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が登場する。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。異常なことは大目に見られるし、好まれさえもする、なぜなら妖精の世界にいるのだから。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もありさえすれば、みんな満足なのだ。¹⁷⁾

ラモアの『イポリトとアリシ』を観たヴォルテールはこの音楽こそ自分が求めていたものだと大喜びし、当時ちょうどラモアを支援するメセナのひとりであったラ・プブリニエールのサロンに出入りしていたこともあって、ラモアと合作で『サムソン』というオペラを作ることになる。ヴォルテールがめざしていたオペラとは、まさに上の文章のなかでヴォルテール自身が述べたもの、つまり「スペクタクル、素晴らしいダンス、美しい音楽、面白い場面」で構成されたオペラであった。そこでヴォルテールはたくさんの見せ場をつくり、ダンスと歌によるディヴェルティスマンの場面を必ず入れ、エールの連続によってきびきびと筋を展開させることで、全体を緊迫感のあるものにする、レシタティフは極限まで減らして、幕の一つあればいいと提案した。この提案はどうみても音楽を優位におくものであり、器楽音楽と合唱が得意なラモアにしてみれば気に入らぬはずがない内容である。ところがヴォルテールの期待に反して、ラモアはレシタティフを従来どおりの形で残すことに固執しつづけ、その結果ヴォルテールは大幅に譲歩せざるを得なくなった。ラモ

ーと何度もやりとりをしているあいだに、『哲学辞典』の反教会的内容をとがめられて、イギリスに政治亡命せざるをえない窮地におちいり、『サムソン』は未完成のまま打ち捨てられることになる。その後も、ヴォルテールはラモーと組んで、1745年に『ナヴァール姫』と『栄光の神殿』を作るが、どちらの場合にも、最後にはレシタティブに固執するラモーに押しきられて、変わりばえのしない音楽悲劇しか生み出しえなかったのである¹⁸⁾。

4. ラモーの管弦楽伴奏つきレシタティブ

他方で、ラモーはたんにリュリの継承者であっただけではなく、18世紀後半に改革オペラをもってパリの音楽界に登場するグルックの音楽を先取りする先駆者としての側面ももっていた。そうした先駆者としてのラモーを示す一例が『イポリトとアリシ』において初めて多用される管弦楽伴奏つきレシタティブである。ルソーは『フランス音楽に関する手紙』のなかで、歌手の内面を表現するのを助ける管弦楽伴奏つきレシタティブをイタリア音楽の専売特許のように主張しているが、ラモーのオペラのなかにすでにその優れた例を見ることができる¹⁹⁾。

管弦楽伴奏つきレシタティブを当時の人々がどう理解していたのかルソーの『音楽辞典』から引用しよう。

管弦楽伴奏つきレシタティブ

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、お互いに待ち合わねばならなくなる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ているあいだ、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。²⁰⁾

オーケストラがたんに詩の伴奏ではなく、詩によって表現されるべき人物の内面を、詩に代わって表現したり、逆にオーケストラが登場人物の情念をかきたてたり、鎮めたりするようなレシタティブのことがここでは語られている。リュリはそもそもレシタティブにおける音楽は添え物であり、詩の抑揚がもつ音楽性を押しつぶすのではなくて、さらに強化することを目指していた。したがって、彼のレシタティブは通奏低音による簡単な伴奏しかもたない単純レシタティブが多かったのである。また有名な「アルミードのレシタティブ」のようなフルオーケストラ伴奏がつく場合でも伴奏は詩の内容を忠実になぞるようなものであって、管弦楽伴奏つきレシタティブのように、伴奏が詩によって表現されない登場人物の内面を表現するとか、登場人物の情念をかきたてるために作られていることはなかった。

ここで問題とするような管弦楽伴奏つきレシタティブが『イポリトとアリシ』のなかで使われているのは、第一幕第六場で、イポリトとアリシが愛し合っているのではないかという疑いをいただき、二人の仲を引き裂こうとするフェードルが、ディアースに邪魔立てされたことに激怒し、二人を殺してしまおうと考える箇所である。フェードルはレシタティブを歌いながら、徐々に激昂して、レシタティブから激しいエールに変わっていくが、そのときのオーケストラ伴奏は、フェードルの内面を表しているようにも、フェードルの怒りをかきたてているようにも聴くことができる。

次に第三幕第九場のテゼによる長いレシタティブである。テゼが地獄から恐ろしい予言とともに王国に戻ってきてみると、まさに剣を手にした息子イポリトが王妃フェードルを前にしているのを見て、予言のごとくに息子が王妃に忌まわしい愛を抱いていると思い込み、それを信じたくない気持ちと二人に対する怒りに心が揺れる場面である。

その他、第四幕第三場でネプチューンがつかわした恐ろしい怪物と戦

い消えていったイポリトの非業の死を悲しむフェードルが第四場で良心の呵責に苦しむ内面を吐露する場面や、第五幕冒頭でテゼが良心の呵責と絶望を歌う場面もこのレシタティブで書かれている。

登場人物の危機的状況に面した内面の絶望や苦悩を激情的な形式で提示する管弦楽伴奏つきレシタティブという手法はラモーと同時代のイタリアのハッセやヴィンチによって使われ始めた。フランスではカンブラ、デトゥッシュ、ムレといった先行者たちが散発的に用いたものであったが、作品の悲劇的内容と完全に一致した状況の中で、聴くものに必然性をもって受け入れさせるレシタティブを書いたのは、ラモーが最初であった²¹⁾。

おそらくラモーがフランス・オペラにもたらした数々の革新のなかで最も重要なものはこの管弦楽伴奏つきレシタティブだったと思われる。なぜならこの50年後に「改革オペラ」をもってパリにデビューすることになるグルックのオペラの、なかでも『オーロラのイフィジェニー』に悲劇としての力強さを与えているのがこの管弦楽伴奏つきレシタティブだからである。

『イポリトとアリシ』以降、ラモーは1735年に『優雅なインドの国々』（オペラ＝バレエ）、37年には『カストルとポリュックス』（音楽悲劇）、39年には『エベの祭典』（オペラ＝バレエ）と『ダルダニウス』（音楽悲劇）、45年には『プラテ』（コメディ＝バレエ）、48年に『ピグマリオン』（一幕ものバレエ）、49年に『ナイス』（神話的牧歌劇）、『ゾロアストル』（音楽悲劇）というように、続々と作品を発表し、第一級の音楽家としての地位を確立した。しかし音楽の力強さという点でも、音楽と詩の融合という点でも、ラモーの最高傑作は『イポリトとアリシ』であって、ラモーはこれを超える作品を書くことはなかったと言っていいだろう。

（本学非常勤講師）

注

- 1) リュリの音楽悲劇の再演については、*La tragédie lyrique*, Cicero, 1991, pp.138を見よ。
- 2) この点については、R. Fajon, *L'opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Slatkine, 1984が詳しい。
- 3) 1660年に南仏のエクサン・プロヴァンスで生まれたアンドレ・カンブラはこの地のカテドラルで音楽教育を受けた。1694年からはパリのノートル・ダム寺院の音楽監督を務めた。1697年の『優雅なヨーロッパ』でオペラ＝バレエというフランス的なジャンルを創始することになるが、フランス的センスとイタリア的センスの融合という彼の特徴は、南仏の出身ということも大いに影響したと考えられている。オペラ作品としては『タンクレード』と『イドメネ』がある。前者は、リュリの『アルミード』と同様に、イタリアの詩人タッソの『解放されたエルサレム』をもとにした悲劇である。18世紀には179回も上演された。
- 4) この世紀の初めにラグネとルセール・ド・ラ・ヴィエヴィルとの音楽論争が、リュリによって代表されるフランス音楽を古代人に、17世紀後半のイタリア音楽を近代人に擬することによって、前世紀から続いていた古代人近代人論争（新旧論争）に与するものであったことはすでに別のところで述べたが、リュリ派とラモー派の論争が、リュリをフランス音楽の、ラモーをイタリア音楽の代表と擬することで、この時代にも相変わらず支配的な思潮の土台であった新旧論争的な対立発想にもとづくものであることは明白である。
- 5) その結果「単純さと自然さの欠如、感情と表現の欠如、「耳」を驚かせる「雑音」にたいする困った好み、「心」を感動させる「優しい」旋律の軽蔑、理解不可能な奇妙さとエキセントリックさ、リズムの欠如、和声とにたいする知識と不協和音の濫用、過度の強さと速さ、これらがラモーの音楽にたいしてリュリ派が繰り返し投げつけた不満の声であった。」(Paul-Marie Masson, «Lullistes et Ramistes, 1733-1752», *L'Année musicale*, 1, 1911, p.201.)
- 6) ラモーの音楽的革新の多くは彼の先行者たちによってすでに実践されていたということを示した研究としては、Leslie Ellen Brown, «Departures from Lullian Convention in the Tragedie lyrique of the Preramiste Era», *Recherches sur la musique française*, 22, 1984, pp.59-78がある。またラモー以前の音楽悲劇の衰退状況との関連でこれを示したものとしては、R. Fajon, «Le préramisisme dans le répertoire de l'Opéra», *Jean-Philippe Rameau*, Colloque international à Dijon en 1983, Champion-Slatkine, 1987が参考になる。
- 7) Jean-Philippe Rameau, *Hippolyte et Aricie*, orch. Les Arts Florissants, dir. William

Christie, Erato, 0630-15517-2.

- 8) こうした神話上のヒエラルキーの意義については、Catherine Kintzler, *La France classique et l'opéra ou la vraisemblance merveilleuse*, Harmonia mundi (HMB 590007.08), 1998, pp.34-36を参照のこと。音楽悲劇は神話を題材とするが、ここに見られるように、神話における登場人物のヒエラルキーは絶対的で、運命の神が決めたことはジュピテルといえども変更することはできない。こうした神話的ヒエラルキーの絶対性は、当然のことながら、観客に現実社会のそれを追認させる働きをもつことになる。
- 9) それまで緑日芝居の音楽しか書いたことがなく、本格的な音楽悲劇の音楽を書いたことのない作曲家のために詩を書くことを嫌がったベルグラン師が、失敗したときの賠償金を要求したというエピソードは有名である。Cf. Etienne Haeringer, *L'Esthétique de l'opéra en France au temps de Jean-Philippe Rameau*, SVEC 279, 1990, p.70.
- 10) フィリップ・ポーサンはこのアリシのアリオートをリュリが確立シラモーが継承したフランス風レシタティブのもっとも典型的な姿として賞賛している。Cf. Philippe Beaussant, «Enracinement traditionnel et caractéristiques de l'art de Rameau», *L'Avant-Scène Opéra*, No.46, Rameau (Les Indes galantes), pp.21.
- 11) このように登場人物の特徴が声によって識別できるほどに、配役がぴったりとはまった例としては、ジョン＝エリオット・ガーディナー指揮のグルック作『オーロラのイフィジェニー』がある。
- 12) ルソーは、ここで使われる特異なエンハーモニックが当時定着しつつあった均等平均律によって生じるト短調からニ短調への連続した半音階移行によるものだと説明している。Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, «Enharmonique», in *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*, t.V, Gallimard, 1995, p.806.
- 13) Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, *ibid.*, p.315-317.
- 14) 1730年代40年代にラモーは「イタリア的」として非難された理由が管弦楽伴奏つきレシタティブや協奏的伴奏や合唱の多用などに見られる「音の多さ」にあった。これは17世紀末から18世紀初頭までのイタリア音楽の特徴にもとづくレッテル貼りであった。ところが1750年代になると、18世紀前半に簡素な伴奏に変わったイタリア音楽を知っているルソーが独自の音楽論を主張するためにイタリア音楽を援用し、逆に「音の多い」ラモーをフランス的として非難することになる。
- 15) この点については、内藤義博、『ルソーの音楽思想』第8章「ラモーとの論争」、駿河台出版社、2002年を参照のこと。
- 16) Charles W. Dill, *Monstrous Opera: Rameau and the Tragic Tradition*, Princeton

University Press, 1998, pp.4-5.

- 17) これはヴォルテール『オイディプス』（1719年）の1730年版への序文の一節である。Philippe Beaussant, «La Querelle des Bouffons ou “de la musique après toute chose”», *L'Avant-Scène Opéra*, 46, p.93から引用した。
- 18) この点については、以下のものを参考にした。Cuthbert Girdlestone, «Voltaire, Rameau et Samson», *Recherches sur la musique française classique*, 6, 1966, pp.133-143; Charles Dill, *op.cit.*, pp.40-45; Catherine Kintzler, «Rameau et Voltaire: les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse», *Revue de musicologie*, 67, 1981, pp.139-166; Michèle Mat-Hasquin, «Voltaire et l'opéra : théorie et pratique», *L'opéra au XVIIIe siècle*, Actes de Colloque organisé à Aix-en-Provence par CAER, Université de Provence, 1982, pp.527-546; Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau, Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Minerve, 1988, p.110-122.
- 19) ルソーの主張については、Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, *op.cit.*, p.306を見よ。
- 20) Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, «Récitatif obligé», *ibid.*, p.1012-13.
- 21) マソンもこの面でのラモーの革新性を強調している。P.-M. Masson, *L'opéra de Rameau*, reprint Dacapo Press, New York, 1972, pp.181-182.