

ミュージカル《レ・ミゼラブル》におけるリプライズの機能

丸 山 瑤 子

ヴィクトル・ユゴーの小説《レ・ミゼラブル *Les Misérables*》（以下、Les Mis と略記する）に基づく同題のミュージカル（クロード・ミシェル・シェーンベルク Claude-Michel Schönberg (1944 -) 作曲、キャメロン・マッキントッシュ Cameron Mackintosh (1946 -)、ロイヤル・シェークスピア・カンパニー制作）は、1985 年以降、今日まで世界中でロングランを続けるメガ・ミュージカルに属する作品である¹。

これまで本作品については、メガ・ミュージカルの受容や劇場経営の歴史、作品に見られる宗教観の考察（Variyar 2017; McDaniel 2005）や、オリジナルのコンセプト・アルバムのフランス詩からの翻訳の問題（McKelvey 2001）など、上演という作品の外的側面や上演の支えとなった題材選択、ユゴーの原作小説との相違、およびテキスト解釈が論じられてきた。

これらの観点はミュージカル史における Les Mis の位置付けや歌詞内容の理解にとって有意義であるが、本作品では音楽による物語内容の描出手法も詳細な検討に値する。中でも注目されるのは同一楽想の回帰である。Les Mis におけるリプライズの手法はこれまでも度々言及され、例えば登場人物の感情と状況が似通う箇所ないし類似する場面に共通の旋律が用いられる点などが指摘されてきた（山田, 2021）。

しかし Les Mis の旋律は、特定の場面で表現されるその場限りの感情や表面的な状況の類似性を示すだけではない。むしろ物語の基礎として設定された登場人物の本質や、必ずしも表面には現れない事情も伝える。また特定の事物を象徴するほか、ヴァーグナーのライト・モチーフのように、台詞で明言されておらず、登場人物も気づいてはいない物語の先の展開を予示する役割も担っていると考えられる。

先行研究の中でシェーンベルクの作曲法を考察し、劇の進行におけるリプライズの具体的な意義も指摘しているのは Sternfeld (2006) である²。Sternfeld は再現する音楽素材の一覧を付録として掲載し（2006: 373-375）、ほとんどのリプライズを一目で確認できるようにしている（ただし一覧の各項目において、後述する *Look Down* や *On My Own* のように各曲内での素材の区別はされておらず、再現箇所を完全に網羅しているのでもない）。また彼は本論において、Les Mis にロイド・ウェーバーの作品と共通する 2 タイプの音楽素材の回帰があるとする。その 1 つは動機またはレチタティーヴォ風の旋律形が、形や長さ、装い *guise*（オーケストレーションなどを意味すると考えられる）を変えて現れるタイプであり、

もう1つは歌唱旋律が新しい詩のテキストを伴い完全な形で再利用されるケースである。こうして彼はリプライズ手法を区分し、各タイプの機能を考察している。

彼の論は、リプライズする旋律の出現箇所や、切れ目のない劇の構成を実現する場面移行の役割については比較的細かく述べている点で重要である。しかし物語の内容表現に対するリプライズの意義までは論究していないか、議論の余地を残している。また Sternfeld の文から彼が考える意義が暗示的に窺えるのみのところも多い。

そこで本論文ではいくつかの具体例を用いて、物語の内容表現を中心に、Les Mis のリプライズが担う機能を明らかにする。

指示のリプライズ

まずは最も分かりやすい機能として、特定の人物を指示するリプライズの用法を挙げる。Les Mis ではそもそも再現しない旋律の方が珍しいため、音楽全体からするとある旋律が初出時とは別の登場人物に歌われないということは極めて少ない³。そして再現回数の少ない旋律に注目すると、その一部は特定の登場人物と共にしか現れないことに気づく。

そうした旋律の例が *Master of the House* と *The Waltz of Treachery* である⁴。これらの旋律は夫婦だけではなく他の登場人物も歌うが、夫婦の場面以外には再現しないという形で、テナルディエ夫婦を指示する機能を担っている。そして旋律が再現する劇中の状況からすると、両者は共に夫婦を表しながらも、担う意味は別個である。

前者は表題通りの第一幕のテナルディエの宿屋の場面と、テナルディエ夫婦が第二幕の結婚式の場面でマリウスとコゼットが去ったあとに歌うほか (*Beggars at the Feast*)、*One Day More* では Sternfeld (Ibid.) の指摘通り変形した形で夫婦の登場に伴う。以上の三場面はいずれも夫婦の登場場面であるため、旋律は単純に登場人物を指示する役割を果たす。しかしこれだけでは表層的な解釈になろう。というのも、これら三場面ではいずれもテナルディエ夫婦の思想が歌詞で語られているからである。すなわち、宿屋の場面では詐欺まがいの経営法を論じることで、初登場の場でテナルディエの人物像を観客に向けて打ち出す。*One Day More* でも学生蜂起を儲けの機会とする夫婦の考えが歌われ、*Beggars at the Feast* では道徳を鼻先で笑い、地獄に墮ちようともこの世では狡賢く生きるというスタンスが歌われる。したがって *Master of the House* の旋律は、人物の登場を指示するのみならず、より厳密に言えばテナルディエ夫婦の人となりを含めた人物指示の意味を持ってリプライズするのである。

一方、後者の *The Waltz of Treachery* は、人物の指示に加えて夫婦による「奸計」としての交渉も表す。すなわち、表題のナンバーによる第一幕初出時はコゼットを金銭と交換する交渉、パリでは *Look Down* と *Stars* の間で乞食に扮し虚偽を述べてヴァルジャンから施しを巻き上げようと謀る場面 (*The Robbery*)、そして第二幕 *Beggars at the Feast* でマリウ

スに情報料を要求する交渉である。このように、特定人物と結びつく指摘されているリプライズでも、それらは劇中の状況に応じて使い分けられていると考えられる。

この一方で純粋に登場人物と固く結びついた旋律もある。Sternfeld は特定の人物に関連する旋律で、リトル・コゼットと結びつく *Castle on a Cloud* も例に挙げている。確かにこの曲は第一幕のリトル・コゼット登場時にしか現れない。しかしながらテナルディエの2曲と同様に、この曲はコゼット以外の人物、ヴァルジャンも口ずさむ旋律である⁵。

その点を踏まえると、特定の人物との結びつきが最も強い旋律は、テナルディエ夫婦の息子ガヴローシュの歌う *Little People* だろう。この歌の初めの2連の旋律はタイトルの場面では初出ののち、ガヴローシュがバリケードで落命する時に歌う以外、一切再現しない⁶。この状況は Les Mis 全体の各旋律の再現頻度からすれば異例だが、貧困と革命の中で自己の境遇や社会の状況に苦しむ人々の中で、自ら進んで放蕩児になり苦境をものともしないガヴローシュの特殊性、つまり他の人物と共有されえない性質ゆえとも捉えられよう⁷。

象徴のリプライズ

人物に直接的に結びつくのではなく、互いに類似する状況が劇中に起こった時に再現する旋律もある。山田 (2021) が、*The Heartful of Life* の旋律が第二幕 *Everyday* で再現した際のヴァルジャンの立場に第一幕のエポニーヌとの類似性を見出した点も、この象徴機能に属するかもしれない。また、先述の *The Waltz of Treachery* も夫婦の交渉を象徴する。

Sternfeld はリプライズする旋律を挙げる中で、同様の意味を担う楽想を2つ指摘している。1つ目は「弾劾の音楽 accusation music」と名付けられ、ヴァルジャンがプロローグで銀器窃盗の罪を問われる場に初出する (*Prologue* “Tell his reverence your story.....”)。その後、同様の旋律は娼館でファンティースが罪を着せられる場面 (*Fantine’s Arrest* におけるジャヴェールの “Tell me quickly what’s the story.....”)、パリの貧民窟でジャヴェールがテナルディエの交渉の場へ駆けつける場面 (*Javert’s Intervention*)、そして第二幕のバリケードでガヴローシュがジャヴェールの正体を暴き、学生たちがスパイを糾弾する場 (*Little People*、クールフェラックの台詞 “Take the bastard now and shoot him!” から) に再現する。司教を筆頭に、旋律の歌い手は弾劾を受ける対象や弾劾を行う人物とは限らないが、Sternfeld が名付けた名称にある通り、旋律が現れるこれらの場面は登場人物が弾劾される点で共通する (2006: 195)。

もう1つは「遭遇の朗誦風音楽 recitative encounter music」と名付けられた三全音の跳躍から始まる旋律で、特に好ましくない人間との遭遇に使われるとされる (Sternfeld 2006: 196-197)。初出はプロローグでヴァルジャンが行く先々で出会う人々に疎まれ、避けられる場面である (“You’ll have to go.....” ここは厳密には出会いではなく立ち去るよとの台詞だ

が、場面の要はヴァルジャンが道行く中で出会った人々から不当な待遇を受けることであり、舞台上の演出でもヴァルジャンが次から次へ心無い人と「遭遇」していくように見える)。続いて *Lovely Lady* でファンティーヌが老婆に自分の髪や持ち物を売っていく場面 (“No more than five.....”)、さらには彼女が娼館に引き入れられてからヴァルジャンに助けられ、その後、馬車の事故で囚人としてのヴァルジャンをジャベールが想起する瞬間に至るまでの数回の再現も Sternfeld に指摘されている。第二幕以降は唯一、バリケードでヴァルジャンとジャベールが出会う決定的瞬間に使われ (*First Attack* のヴァルジャンの台詞 “We meet again.....” 以降)、劇的効果を発揮していると評価されている (Ibid.)。

舞台上の場面の状況とその際の登場人物の心理的状況の両方に共通性があることも、同一旋律の利用によって想起される場合がある。好例は *Look Down* の冒頭モチーフである(譜例1)⁸。この曲はパリの貧民窟の場面だが、フランス語版からの改作時に加筆されたプロローグにおいて、劇冒頭の囚人の歌の旋律に転用された。また、同一の旋律は歌唱声部ではなく器楽間奏の旋律としても劇中に繰り返し現れる。Sternfeld は変更されたり断片化されたりしながら回帰する素材を論じる際に *Look Down* を例にとり、回帰する箇所の一部を挙げ、総数20近くの再現があると指摘する(2006: 194)。ただし Sternfeld は *Look Down* 冒頭で鳴らされるオーケストラによる付点リズムの和音動機のみを再現(例えば第二幕冒頭およびエポニーヌの死の直後)や、ガヴローシュのソロ旋律の再現(エポニーヌがバリケードに来る場面。 *At the Barricade* のマリウス “Hey, little boy, who’s this I see?”) など、*Look Down* ナンバー全体の中で異なる箇所に現れ、音形も大きく異なる素材を全てまとめて挙げている。しかし本論では先述した囚人の場面に使われているターン音形(譜例1では3小節目)を伴う旋律、すなわち劇の冒頭という重要な箇所で聴衆に聞かれる旋律のみに注目したい。

譜例1 *Look Down* 冒頭歌唱旋律



この旋律は、プロローグでヴァルジャンが仮出獄ののち移動する場面、ヴァルジャンがマリウスを背負ってバリケードから下水道を抜ける場面 (*The Sewers*、ヴァルジャン “It’s You Javert!” の前まで) にも器楽だけで再現する。他にも Sternfeld (Ibid.) が述べる通り、*Confrontation* の冒頭にも現れる⁹。

上に挙げた *Look Down* が回帰するそれぞれの場面で登場人物たちが置かれている境遇や彼らの行動を照らし合わせると、劇中人物の状況や心情に共通点が見られる。すなわち「苦痛・労苦」である。プロローグでは囚人の肉体的・精神的苦痛が、パリの貧民窟では乞食た

ちの苦痛が歌われている。さらに器楽のみに旋律が現れるのも、プロローグではヴァルジャンが方々に仮出獄の身ゆえに不当な扱いを受けながら労働を行う心身の苦痛、下水道の場面では老体でマリウスを背負って進むという労苦の場面である。

Sternfeld が仄めかしているように、この旋律は場面転換の場に現れて切れ目のない劇の形式を支えているのも事実である。しかし場面転換のために使われているとしても、恣意的に *Look Down* の旋律が選ばれているとは思えない。なぜならプロローグと下水道の場面は、場面転換の中でも登場人物（ヴァルジャン）の「移動」という身体行動（＝身体的労苦を伴う）が舞台上で演じられる点で共通しているのである¹⁰。空間的制限がある舞台演劇の中で旋律を用いて広い空間移動を表現しようとしていることは、下水道の場面でヴァルジャンが地上に近づいていくにつれて旋律の開始音度が少しずつ上行していくという旋律の加工法からも裏付けられるだろう。つまり、*Look Down* の旋律は苦痛や労苦の象徴であり、またそうした心境に通じる身体的労苦＝移動の象徴機能を与えられていると考えられる。

興味深いことに、囚人の場面と乞食の場面に共通する *Look Down* の旋律は、ガヴローシュ——貧民窟にいながら苦痛を感じていない存在——の歌い出しで止む。このことと、*Look Down* の旋律再現が「苦痛・労苦」という点で共通する上記4箇所のみにはほぼ限定されること、そして英語ミュージカル版で加筆され、やはり労苦を伴う囚人の歌にこの旋律が適用された事実を鑑みれば、旋律による象徴という以上の主張は妥当と思われる¹¹。

心理的・劇的「転機」

Look Down と似たように心情を表すと考えられるのが、高音で連続する分散和音下行4音の動機である。これはフランス語ヴァージョンの冒頭の音楽で既に現れ、英語ヴァージョンでもプロローグから第一幕に移行する対応箇所に残される。この下行動機はその後、第一幕と第二場それぞれでヴァルジャンが自分の正体を告白する *Valjean's Confession* (Sternfeld 2006: 200)¹²、*Look Down* (Beggars) の中でコゼットとマリウスが邂逅し、両者が一瞬で恋に落ちる箇所に回帰する（マリウスの台詞 “I didn't see you there”）。そして劇中第一幕の終曲の *One Day More* では曲の大部分で上声に持続する。加えてごく短くではあるが、*At the End of the Day* で市長になったヴァルジャンが登場する際にも流れる。

Sternfeld (2006: 200) はこの分散和音下行4音の動機が「大抵はヴァルジャンの人生の重要な瞬間」に付随すると指摘するほか、動機が「場面に新鮮さと興奮を与える」と述べている。しかしそれぞれの場面の性質をより精確に見れば、ヴァルジャン一人の人生に限らず、再現箇所がいずれも登場人物にとって重要な瞬間、さらに厳密に言えば心理的「転機」または人物の言動による劇進行上の「転機」に当たっていることに気が付く（表1）。特にヴァルジャンの告白は、告白された側の登場人物の心情を変え、また劇中ではその後の行動が決

定される契機として働く。下行4音が常に高音で鳴らされ、なおかつ執拗に反復されるのは、大規模な管弦楽の中でこの音形が聞き逃されることのないようにとの工夫だろうが、上述した劇中の重要な機能に照らせば、特にこの音形に際立つ響きを与えるのは頷ける。

表1 下行4音動機の出現箇所と「転換」

(登場人物は次の通り示す。V: ヴァルジャン、ジャヴェール: J、M: マリウス、C: コゼット、Ep: エポニース、En: アンジョルラス)

プロローグから第一幕への移行	改悛したVの決意と場面の転換
<i>Who am I</i> (第一幕)	Vが正体を明かすかどうかの迷いから決意に至る
<i>Look Down</i> "I didn't see you there"	CとMの邂逅と一日惚れ
<i>One Day More</i> (全体)	翌日への決意 (明日=全登場人物の運命が決まる)
<i>First Attack</i>	VがJを責めず、バリケードから逃す ("You are wrong....." Jの信条が揺らく契機)
<i>Valjean's Confession</i> (第二幕)	VがMに正体を明かす→Vが二人の元から離れる契機

I Dreamed a Dream (夢破れて) の二面性

器楽ではなく歌唱旋律で再現頻度の多い旋律はファンティースのソロ・ナンバー、*I Dreamed a Dream* (邦題〈夢破れて〉) である(表2)。当該の旋律はフランス語ヴァージョンでファンティースが歌う旋律ではなかったが、フランス語ヴァージョンではすでに *One Day More* に当たる *Demain* で歌われていた(ファンティースのソロには *On My Own* の旋律が当てられていた(Sternfeld 2006: 182))。この旋律が目立って現れる時には¹³、第一に登場人物の代表ナンバーに相応しく、ファンティースおよび彼女の意思と結びついている。例えば *The Confrontation* および *The Bargain* ではヴァルジャンがファンティースの意思を果たす誓いを立てていることから、旋律がファンティース本人の象徴として機能すると考えられる。

表2 *I Dreamed a Dream* 出現箇所

<i>I Dreamed a Dream</i>	Fの過去の希望と恋人の帰還という現在の希望(叶わぬ願い)
<i>The Confrontation</i>	V: "And this I swear to you..." (Cの幸せを叶えるという願い。すなわちFの意思・願いとV自身の希望。最終的には成就)
<i>The Bargain</i>	同上 (Fの意思・願いとVの希望。最終的には成就)
<i>The Robbery</i>	M: "I didn't see you there, forgive me": MとCの邂逅
<i>One Day More</i>	M, C, Ep, En (および学生たち)の希望(叶わぬ願い)

だがその他に、歌のタイトルの通り、ロンドン版での初出および再現時に登場人物が何らかの希望や願いを歌っていることがわかる。先に挙げた *The Confrontation* および *The Bargain* では、ヴァルジャンがコゼットを幸せにするというファンティースの願いを歌う(ヴァルジャン自身の希望でもあろう)。ただしここで旋律初出時の意味合いに照らすと興味深いのは、旋律が当てられた歌詞に明示的・暗示的に表される希望に二面性があることである。

The Confrontation と *The Bargain* で歌われる希望は劇中で最終的には成就する。その一方でファンティースが *I Dreamed a Dream* で歌う希望、つまりこの歌の最も代表的な意味

合いは「叶わなかった希望」である（上述の二つの場面でヴァルジャンが歌う希望は、ファンティースには叶わなかった願い）。そして *One Day More* で各登場人物がこの旋律を歌うとき、彼らが抱くのも、本人たちはまだ知らないが成就することのない儂い希望なのである。

One Day More でマリウスとコゼットの歌には共にいたいと望む思いがあるが（“I did not live until today”以降。二人の二重唱の旋律は、エポニーヌが歌唱に加わるとファンティースの *I Dreamed a Dream* の伴奏音形に変わる）、マリウスは曲の後半でこの旋律から脱し、バリケードへ赴く決意を表明する。すなわち *I Dreamed a Dream* の旋律によって二人が歌った願いは当座のところ満たされない。アンジョルラスをはじめとする学生たちが歌うのは蜂起を通じた自由の希求だが、バリケードの戦いは無為に終わる。エポニーヌの歌詞は自身の孤独とマリウスの無関心についてだが、彼女の歌に表れているのはマリウスからの愛を得たいという叶わない願いである。こうしてみると、フランス語版で劇の中盤に出てくる旋律を序盤のファンティースに充てたことは、劇が進行していったのちに再現したとき、暗示的作用が働くための礎石にも思える。つまり、まずファンティースのナンバーで渴望とも言える強い願いとその悲劇的結果というイメージが旋律と結びつき、聴衆に記憶される。この関連がすでにあることによって、後の場面で回帰した時に旋律に物語展開の予示効果が備わるのではないだろうか。

上記の論は、*One Day More* において希望について歌っていない人物、ヴァルジャン、ジャヴェール、テナルディエ夫婦の旋律から補強される。革命のどさくさからの儲けを歌うテナルディエ夫婦が希望を口にしていないのは先述の通りである。ヴァルジャンは追われる身の上を歌い、他は「One Day More」と短い挿入を入れるだけになる¹⁴。学生たちの希望を潰そうとするジャヴェールは——Sternfeld (2006: 206) はなぜか新しい旋律と見做しているが——明らかに accusation music の旋律を歌う。*One Day More* 全体にわたって *I Dreamed a Dream* の旋律が支配的である中で、この4者には当該の旋律が与えられていないのだ。この4人は成就されない望みを歌わず、言い換えれば「夢を見ていない」。この事実を *I Dreamed a Dream* の他の再現箇所と考え合わせれば、旋律に意味がないとする方が不自然に思える。

以上を踏まえると、一見「希望」やファンティース本人とは無関係に見えるマリウスとコゼットの邂逅の場面でも、旋律が物語の内容を暗示している可能性を完全には否定できないのではないか。ここでマリウスが *I Dreamed a Dream* の旋律を一瞬歌うのは、二人の出会いがコゼットの幸せというファンティースの希望へ繋がることを含意するとも解釈できる。

On My Own——叶わぬ想いと死による救済

I Dreamed a Dream と並んで、エポニーヌのソロ・ナンバーである *On My Own* の歌唱旋律も再現頻度が高い。Sternfeld (2006: 200-201) は、ロイド・ウェーバーが、多くの場合

は劇中の関連した状況において、劇中に既出で馴染みになった旋律に新しい詩をつけて再現させる手法を取ったと述べた上で、*Fantine's Death* とその旋律のほぼ完全なりプライズである *On My Own* の二場面の類似を適切に指摘する。すなわち、前者はもう出会えないコゼットへの愛を、後者はマリウスに対する叶わぬ恋を語っている。

しかし旋律の含意を読み取るには、Sternfeld が旋律の使用を指摘するだけに留めているプロローグとエピローグも検討に含める必要がある（表3）。すると旋律がはっきり現れるヴァルジャンの出獄直後の場面も、「自由」という、希求しても仮出獄の身では仮初めの形でしか許されず、実際には手に入れられない対象を歌っていることが分かる（ここでヴァルジャンが孤独に歩いていく状況は、エポニーヌの *On My Own* の場面とも重なる）¹⁵。

表3 *On My Own* の旋律出現箇所

プロローグ	V: "Freedom is mine....." 出獄直後、牢獄での仕打ちへの怨嗟と自由を歌う
<i>Fantine's Death</i>	F が実際には会えない C に語りかける
<i>On My Own</i>	Ep が M への叶わぬ恋を歌う
エピローグ	V の死の床に F, Ep の亡霊が現れる

それではエピローグでの再現にはどのような意味があるのか。それまでに旋律が現れた箇所および旋律を受け持つ登場人物の人生に照らし合わせると、エピローグでの再現は劇中に旋律が担っていた、登場人物たちが「手に入れたいと望むもの」と、それを否定する「現実」の止揚の場面、すなわち「死による救済」を描き出しているように思われる。

現世においてヴァルジャンが望んだ「自由」は仮出獄の身では叶わず、常にジャヴェールから逃亡し続けることになる。ヴァルジャンがコゼットとマリウスの元から去るのも追われる身としての苦痛が続いている証である（ヴァルジャンはジャヴェールの自殺を知らないのだから尚更である）。またファンティースとエポニーヌが死による救済を望む、または死によって救われることは歌詞に暗示されている（*Fantine's Arrest* における "If there's a God above.....He'd let me die instead"）。実際にファンティースは "And I'll see her [Cosette] when I wake" と歌い、微笑んで息絶える。一方、エポニーヌは絶命時によりやくマリウスの胸の内にあり、一時であれ手が届かなかった想い人として "I don't feel pain" と歌う。彼女の救済は *The Wedding* でマリウスがエポニーヌについて「そう願うが、今や神の元に居て、地上にいるより幸せだろう But now she is with God and happier, I hope, than here on earth!」と明言する点にも表れている。

このように同一旋律を歌う3人は、それぞれ現世で手に入らぬものを希求するというその場面限りの共通項だけではなく、現世では本当の安息を得られずにおり、神に召されて救済されるという物語全体を通して描き出される共通点がある。したがって最終場面でまさに神の元へ至る三者が揃ったところで同じ旋律が使われているところから遡及すれば、劇の途中での出現が、最終的に三者にもたらされる救済を含意すると解釈できる。これは英語ミュー

ジカルに改訂された際に新たに加わったプロローグで、ファンティース、エポニース、フィナーレとそれぞれ劇中の核になる場面に充てられた旋律がヴァルジャンに宛て嵌められたという事実からも補強される。

On My Own の旋律を歌うヴァルジャン、ファンティース、エポニースのもう一つの共通点は、エピローグで *On My Own* の旋律に載せて彼らが歌う「誰かを愛することは神の御顔を仰ぐことだ To love another person is to see the face of God」という歌詞に表れている。3人はいずれも劇中でこの歌詞の通り行動した登場人物であり、最終的に文言の通り神に召される。エピローグでの重唱がこの共通性を表現していると言っても過言ではないだろう。

ミュージカル版の *Les Mis* では、ユゴーの小説からやや離れながら、キリスト教の宗教色が強められている¹⁶。その点からしてもエピローグで *On My Own* の旋律が充てられた“To love another person.....”の文言はミュージカル版の作品に込められた最も重要な主題の一つと言える。したがって、この主題を劇中で体現している3人にエピローグと同じ旋律が充てられているのは、舞台全体に論理的な構成を作り出し、作品の主題を伝えるために説得力のある方法と解釈できる。

ところで、プロローグにおけるヴァルジャンの最後の歌詞の旋律はファンティースとエポニースが歌う旋律から変化している。Sternfeldはこの変形が第一幕で市長としてのヴァルジャンがファンティースを助ける箇所に再現し、さらにその変形がアンジョルラスにも複数の箇所に現れるとする。アンジョルラスについては劇中箇所が明記されていないが、恐らくThe ABC CaféおよびRed and Blackであろう。この推測が正しければ、同じ変形はアンジョルラスのみならずバリエードの学生たちの歌詞にも充てられている(表4)。これらの箇所では入手不能なものは歌詞の含意がなく、代わりにまだ不確定な未来が内容になっている。実現されていない物事を扱っている点は表3の箇所と同じであるが、音形が変形されたことから、表3に挙げた箇所の旋律との類似性は薄くなっている。この乖離が歌詞内容の相違と重なっていることから、変形を受けていない表3の旋律によって作り出される論理的な劇の構成が補強されていると言えないだろうか。

表4 *On My Own* 旋律断片の変形

プロローグ	Vの出獄直後、未来に対する疑問 (“What this new world. Will do for me!”)
<i>Fantine's Arrest</i>	Vが逮捕されたFから真実を知り、自分の使命を宣言 (“I will see it done”)
<i>The ABC Café</i>	Enが民衆の召集と蜂起への参加を促す契機の必要性を歌う (“We need a sign/ to rally the people/ to call them to arms/ to bring them in line!”)
<i>Red and Black</i>	Enが民衆の集合を信じて街路へ出ようと呼びかける (“The time is here!/ Let us welcome it ...” ただしその後、民衆は集まらない)
<i>Building the Barricade</i>	学生たちが捨て身を覚悟で自由のための迎撃の覚悟を歌う (コンプフェールの “This is where they begin!” 以降)

再現する旋律が変形を受けるケースは多いが、その中でも物語の核となる歌詞に充てられる旋律が、現れる場所の歌詞ないし劇内容に則して変形している例は他にも存在する。ここ

ではヴァルジャンとジャヴェールが歌う旋律を例にとる。両者は先述した神の認識をはじめとして、Les Misにおいて表裏一体でありつつ対極に位置する存在と言える。両者が重なり合う存在であることは、端的には *The Confrontation* でジャヴェールが牢獄での自分の出生を語る歌詞にはっきりと現れている（但しジャヴェールが汚れた存在として自分と重なるとしているのは、ミリエル司教に会い改心する前のヴァルジャンである）。そして両者の生き方も自らが信じる法にひたすら従う点で共通である。しかしヴァルジャンがキリスト教における倫理的な法に従うのとは対極的に、ジャヴェールは社会の法に従う。

両者の性質の対応性は、二人に共通の歌唱旋律が充てられていることから読み取れる。*The Confrontation* の途中で二人の旋律が交替しているのはその一例だが、最も明白な重複は *Javert's Suicide* の音楽がプロローグの *What have I done?* のヴァルジャンの歌唱声部にほぼそのまま転用されていることである。二つの場面のヴァルジャンとジャヴェールはそれぞれ、自己のそれまでの信条が他者の慈悲によって崩れた困惑状態にあり、この心理的共通点が音楽の共通性によって強調されているのである。

ただし、ヴァルジャンはミリエル司教に諭され改悔して新たな生き方を決意する一方、ジャヴェールはヴァルジャンに救われたことで信条が揺らぎ、遂にはマリウス救済というヴァルジャンが従う倫理的法を受け入れ、仮出獄者を自ら見逃す。つまり社会的法に背き、自らが進むべき道を失い自殺に至るのである。このように自らを赦す慈悲を受けた際の二人の行動は真逆になるのだが、この相反する方向性を示す歌詞の箇所でも音楽も乖離していく。すなわち、*What have I done* では“Jean Valjean is nothing now/ Another story must begin!”と新たな道が歌われる際に突如として旋律が跳躍上行するのに対して、ジャヴェールが“*There is nowhere I can turn/ There is no way to go on*”と、生きる道が絶たれたと歌う時には旋律が同一音程に保たれているのである¹⁷。同一の旋律形でありながらも上行するか否かというこの差異は、善行という生きる意味を与えられ地獄のような状況から這い上がる（最終的には天に召される）ヴァルジャンと、生きる意味を喪失しセーヌの底に沈むジャヴェールの状況を、歌詞だけでなく聴取からも感じとらせる効果がある。

以上のような変形例に照らし合わせると、*On My Own* の旋律が、歌詞や旋律を歌う登場人物の性質が異なる箇所でも変形されていることにも説明がつく。

音楽と劇内容の付合

これまでの論で、*On My Own* の旋律が「望んでも得られない対象」と、*I Dreamed A Dream* が「成就されない希望」とそれぞれ結びついていると指摘したが、旋律に結びつけられた内容はどちらも「満たされぬ想い」である点で重なり合っている。この内容の照応からすると興味深いことに、二曲は音楽的にも共通の特徴を備えている。

第一に、曲の主部 (*I Dreamed a Dream* では前奏の後、*On My Own* では歌唱声部の導入部の後) に入っすぐに歌唱旋律に現れて曲全体の主要動機となる音形が、どちらの曲も付点リズムを主とし、同音反復と2度下行の後に上行する。*On My Own* の中間部には第3拍も付点リズムになって冒頭よりも *I Dreamed a Dream* に近づいた音形が現れる (譜例2)。

譜例2 *I Dreamed a Dream* 歌唱旋律冒頭



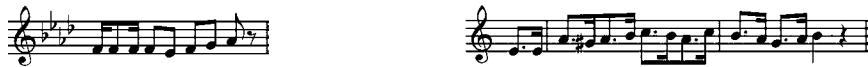
On My Own 主部冒頭

中間部



革命を主題にした作品のためか、付点リズムは全幕にわたって多用されるし、歌唱のしやすさからか2度進行も珍しくはない。しかし、恐らく最も上記の旋律と近い *Do You Hear the People Sing?* や *Look Down* に含まれる旋律も、同音反復と二度進行の後に上行という形は同じながら、拍節法が *I Dreamed a Dream* および *On My Own* とは異なる (譜例3)。

譜例3 *Look Down* ガヴローシュのソロ冒頭 *Do You Hear the People's Sing?* 中間部



加えて、*I Dreamed a Dream* と *On My Own* はどちらも曲が終わる直前で歌唱声部が曲全体の最高音を引き延ばして停止する。その後、残りの部分は歌が中断を挟みながら——ファンティースの歌唱ではフェルマータが中断を成す——終わりへ向かう。さらに伴奏にも、部分的であれ歌唱声部より高音でアルペジオとタイで結ばれた付点リズムの音形が鳴らされるという類似点が見られる。こうした音楽面での類似性ゆえに、先に推測した二曲の旋律の意味はなおのこと荒唐無稽とは言い難いように思われる。先述した通り、フランス語バージョンではファンティースのソロに *On My Own* の旋律が充てられていたが、ロンドン版では *I Dreamed A Dream* に書き換えられ、その新しい曲に *One Day More* (フランス語バージョンの *Demain*) の旋律が使われた。この経緯を踏まえて二つの旋律の類似性を考えると、登場人物間のよく似た状況を同じ曲で直接的に表す代わりに、似た音楽で暗示しようとしたという推測が成り立つ。

補遺 素材の組み合わせと物語展開の予示

Les Mis では、特定の素材がリプライズする場所や別の素材と組み合わせられることで劇の展開を予想させたり、過去の場面や登場人物同士の類似性が音楽面から支えられたりすると

ころが他にもある。例えば *Do You Hear the People Sing?* の後奏には *Look Down* 冒頭の付点リズムの和音が現れており、長調で明るい行進の雰囲気は不穏な響きに変わって曲が終わる。Sternfeld はこの箇所について「この一瞬の幸せな安定性は続かない。ちょうど合唱の最後の和音でオーケストラはくると回って離れ、ハ長調の安定性からすぐに外れてしまう」とし、付点の動機を場面転換のための素材と位置付ける。Sternfeld は譜例を指示するにあたり「一体となって楽観した状態にある学生たち student's in harmonious optimism」と述べている (Sternfeld 2006: 201)。Sternfeld は明言まではしていないが、*Do You Hear the People Sing?* という希望溢れる歌の締め括りに *Look Down* の和音動機が組み合わせられたのは、学生たちの決意の時点で彼らの悲惨な未来を予示するためと考えて間違いないだろう。というのも、付点リズムの和音が *Look Down* だけではなくエポニーヌおよびガヴローシュの死や、市民が来ないバリケードの朝といった場面にも使われているからである。

結論

Les Mis における音楽素材のリプライズについては先行研究でも指摘が多く、リプライズと物語内容や劇の構成との関係も論じられてきた。しかし本論文で例証したように、Les Mis のリプライズの役割は、同一の旋律が用いられた場面その場限りの表層的な類似性や対応を示すだけにはとどまらない。各登場人物の本質や、旋律が現れる場面で登場人物自身は知り得ない物語上の未来の出来事まで合わせて考察すると、同一旋律が用いられる箇所は台詞に現れない内容をも考慮して選択されていると考えられる。この推測は、*One Day More* でテナルディエ夫婦、ヴァルジャン、ジャヴェールが他者と旋律を共有していないように、同一の旋律が使用されていない箇所や、*On My Own* と *I Dreamed a Dream* のようにフランス語バージョンとロンドン版の相違からも補強される。

登場人物とは異なり、ミュージカルの観客は往々にして劇の全体像を把握している。以上のようなリプライズは、観客に劇進行上の過去を思い出させて複数の登場人物同士や場面相互の共通性を認識させるだろう。また *Javert's Suicide* のように、既出旋律が回帰した際に旋律の進行が記憶していた方向から外れた際には、その乖離の意味が何か考えさせる（または気づかせる）効果が生じる。

このように Les Mis のリプライズは、表層的にも暗示的にも、物語の各場面や登場人物の間に網の目のような関連性を作り出したり、物語の進行を予示したりするとともに、リプライズ時の素材の変形や他の素材との組み合わせによって、そうした関連性を具体的に示すほか、対応しながらも相違する性質を表す。すなわち、物語の内容や劇の根底にある主題を理解するためにも、度重なる旋律のリプライズが鍵となっているのである。

参考録音資料

- Schönberg, Claude-Michel. 1999. *Les Misérables: the Complete Symphonic Recording*. Recorded at CTS Studios, Wembley, between August and October 1988, mixed at the Record Plant in October 1988. Orchestra Philharmonia. London: First Night Records.
- . 1994. 『レ・ミゼラブル日本公演ライブ盤』1994年2月23日、26日、27日中日劇場収録. 東宝株式会社制作. 東京: 東芝 EMI.
- . 2011. *Les Misérables: The Musical Event of a Lifetime. In Concert. The 25th Anniversary*. Performed October 3, 2010, O2 Arena, London. ジェネオン・ユニバーサル・エンターテイメント, blu-ray.
- . 2012. *Les Misérables: The Original 1985 London Cast Recording*. Recorded and mixed at CTS Studios, Wembley, between 28 October and 12 November 1985, London: First Night Records.
- . 2021 『レ・ミゼラブル ザ・オールスターステージ・コンサート』 Performed December 2, 2019, Gielgud Theater, London. NBC ユニバーサル・エンターテイメント, blu-ray.

楽譜資料

- Schönberg, Claude-Michel, Alain Boublil, et al. 2003. *Les Misérables in Concert: The Musical That Swept the World*. Wisconsin: Hal Leonard Corporation.

文献一覧

- Nightingale, Benedict. 1986. “Les Misérables’ is Reborn as a Lavish Rock Opera.” (*The New York Times*), 30. March 1986 (Accessed 9. August 2023). <https://www.nytimes.com/1986/03/30/arts/les-miserables-is-reborn-as-a-lavish-rock-opera.html?smid=url-share>
- Grossman, Kathryn M., and Bradley Stephens. 2016. “Les Misérables: From epic novel to epic musical.” In *The Oxford Handbook of the British Musical*, edited by Robert Gordon and Olaf Jubin, 381–399. New York: Oxford University Press.
- McKelvey, Myles, University Concordia, and Jean-Marc Gouanvic. 2001. “Translating the musical Les Misérables: a polysystemic approach.” <https://spectrum.library.concordia.ca/1340/>.
- McDaniel, Karl J. 2005. “Suffering and Sacrifice in Context. Apocalypticism and Life Beyond Les Misérables.” In: *Call Me the Seeker: Listening to Religion in Popular Music*, edited by Michael J. Gilmour, 47–60. London: Bloomsbury Academic & Professional.
- Sternfeld, Jessica. 2006. *The Megamusical. Profiles in popular music*. Bloomington: Indiana University Press.

Variyar, Suvarna. 2017. "Do You Hear the People Sing?: Musical Aesthetics and French Nationalism in Alain Boublil and Claude-Michel Schönberg's Adaptation of Victor Hugo's *Les Misérables*." *Literature & Aesthetics* 27 (2): 51-72.

Whitfield, Sarah. 2018. *Boublil and Schönberg's les misérables*. First edition. ed. *Special Issues of Aphasiology*. Boca Raton, FL: Routledge, an imprint of Taylor and Francis.

山田治生. 2021 「音楽ファンのためのミュージカル教室 第15回ミュージカル『レ・ミゼラブル』の音楽の魅力～リプライズの手法で感情を喚起する」2021年5月24日. <https://ontomo-mag.com/article/column/les-miserables/> (2022年8月7日閲覧)

注

- 1 前身は1980年にレコーディングされ、同年パリのパレ・デ・シュポールで初演されたアラン・ブープリルとジャン＝マルク・ナテルのフランス詩によるコンセプト・アルバムである（批評ではロック・オペラ rock opera とも言われる [Nightingale 1986]）。これを元にアラン・ブープリル、クロード・ミシェル・シェーンベルクが脚本、ハーバード・クレツマーが英語翻案を作り、トレヴァー・ナンとジョン・ケアードがロンドン初演の演出を担当。フランス語版は英語のミュージカル版における *At the End of the Day* から音楽が始まるが、英語のミュージカルではプロローグが加えられた。なおこれ以降、本論文で記す曲名と歌詞は *Les Misérables: the Complete Symphonic Recording* (1999) のブックレットに従う。
- 2 Whitefield (2019: 11-26) もリプライズについて叙述しているが、Sternfeld の分析以上の考察とは言い難い。彼女の書物の主眼はインタビューに基づく作品の受容についてである。
- 3 山田 (2021) はこの点を指摘し「ある登場人物を表すライトモチーフの手法とは違う」と述べているが、ヴァーグナーのライトモチーフは人物を示すモチーフに人物以外の意味も多層的に含まれる（例えばフライアのモチーフは美も表す）。また本論で記すように、特定の人物のみを表す旋律もある。特定の人物のみと結びつく旋律の少なさは Sternfeld (2006: 206) にも指摘があり、ここで挙げるテナルディエ夫婦の旋律が二人と結びつくことも認められている。
- 4 著作権の問題から出版楽譜の転載を避け、譜例は最小限にとどめるが、本論で扱う旋律は原則としてどれも初出時に歌唱声部の主旋律として現れ、容易に認識できる。そのため基本的には旋律が現れる劇中歌の曲名または歌詞を用いて該当箇所を示す。なお *Les Mis* は初演以来何度も演出が変更し、昨今是一部の音楽が削除されている。本論文では *Les Misérables: the Complete Symphonic Recording* を曲名と歌詞の表記および分析の基準とするが、本論文で扱う旋律は、曲の部分的な省略はあっても概ね現在まで保たれている。少なくとも資料に挙げた録音、2006、2014、2016年のロンドン、クイーンズ劇場と2020、2023年のソンドハイム劇場の上演では本論で論じた旋律およびその再現は大部分保たれていた。なお分析基準とする録音では第二幕の結婚式の場面からヴァルジャンの死の床までの全体を *The Beggars at the Feast* としているが、その

他の録音の多くでヴァルジャンの場面からをフィナーレないしエピローグとしている。そこで本論文の表記も後者に従う。

- 5 Sterndeld (2006: 203) は、Les Mis で特定の旋律がそれを歌う登場人物を変えてリプライズする点を、*Cats* において特定の猫に際立った特徴のある音楽を与えたロイド・ウェーバーの手法との相違点としている。しかし *Cats* ではリプライズ自体が *Memory* や *Jellicle Songs for Jellicle Cats* (*Jellicle Ball* で再現。また旋律の変形が *The Journey to The Heaviside Layer* の主旋律) くらいしか無いため、比較対象には適さないだろう。
- 6 近年の演出では歌詞の第2連は省略され、グランテールの台詞に続いている。またガヴローシュが初登場時に *Look Down* 中でソロを歌う際も “*This is my school, my high society*” からの旋律はガヴローシュしか歌わない。
- 7 ジャヴェールのソロ・ナンバーである *Stars* も、初出時に歌唱旋律に現れて以降、再現はジャヴェールの自殺において器楽に奏でられるのみである。
- 8 本論文の譜例は論文末に挙げた楽譜資料 (Schönberg, Boubil et al. 2003) に基づく。
- 9 Sternfeld はヴァルジャンがコゼットを連れてテナルディエの宿屋に到着する場面も挙げているが、各種録音・録画では確認されない。ヴァルジャンとコゼットの宿屋到着の直前に一瞬だけ現れる跳躍下行音形を指すのかもしれないが、音程もリズムも異なるため *Look Down* の旋律とは同一視し難い。むしろこの下行音形は *Turning* の前奏と似ている。
- 10 規則的な下行動機は規則的な歩みも連想させる。また、これがヴァーグナーの《ニーベルングの指環》で、ヴァルハラ築城の労働を担った巨人族の動機と類似するのも興味深い。
- 11 回帰する他の音楽素材と同様に、この動機も全箇所と同様の意味を担うと考えるのは強引だろう。*Look Down* の旋律が回帰する場面の中でも *Confrontation* は苦痛・労苦の場には当たらない。ただし市長としてではないヴァルジャンとジャヴェールの対話は、プロローグ以来この場面が初めてであり、ここで監獄の音楽を再現させるのは、二人の立場と関係を強調するためには相応しいだろう。あるいは囚人というヴァルジャンの素性をジャヴェールが想起する状況を示すために冒頭の音楽を再現させたのかもしれない。
- 12 Sternfeld は *Valjean's Confession* を「ヴァルジャンの死の床」とするが誤りである。ここでヴァルジャンは二人の元を離れると述べるのであり、彼の臨終はエピローグである。
- 13 Sternfeld (2006: 373) はこの他に短く現れる箇所がいくつかあるとしているが、彼の論文の中で *I Dreamed a Dream* とは別個に詳述された *One Day More* での再現を指すか。
- 14 ヴァルジャンの旋律は *Who am I* の冒頭旋律と同様である。*One Day More* で使われる既出の音楽素材については Sternfeld (2006: 205-206) にも記述がある。
- 15 この意味で、エピローグでコゼットが *On My Own* の旋律にのせて歌うヴァルジャンの延命 (“*You will live, papa*”) も実現しないのは興味深い。
- 16 Variyar (2017: 64-65) は原作において単に法の徹底的信奉者だったジャヴェールが狂信者と

なりヴァルジャンと対極を成すと指摘する（ヴァルジャンは罪から救う redeeming 神の信奉者である（Sternfeld 2006: 181））。Grossman と Stephenson（2016: 386-387）も英語ミュージカル版の Les Mis では神に対する観念の重要性が増していることを述べ、二人が信じる神を、救す神（ヴァルジャン）と報復する神（ジャヴェール）とする。

17 25周年記念コンサートでは *What have I done* と同じく *Javert's Suicide* の “Jean Valjean” の名前で歌唱声部が跳躍上行するが、これは例外的である。本論文に挙げた他の録音資料に加え、2010年25周年記念ツアー（<https://youtu.be/IivOfS77Nfk2020>）、2020年ライブ録音（<https://youtu.be/Bo2kjYYEP9I>）でもジャヴェールは低音に留まっている。

The Semantic Function of Reprise in the Musical *Les Misérables*

MARUYAMA Yoko

The megamusical *Les Misérables*, composed by Claude-Michel Schönberg and first performed in 1985 in London, has received scholarly attention and been discussed from a variety of viewpoints, including its historical position in the megamusical, theatre management, the religious perspective intrinsic to the work (McDaniel 2005; Variyar 2017), etc. However, the scholarly focus has mainly been on nonmusical aspects, such as performance history or enquiry into the text, such as its translation from the original into English (McKelvey 2001). The music itself and its relation to drama seem to have been investigated in less detail.

The specific musical feature of *Les Misérables* is that the musical materials that recur many times throughout the work play an essential role in the dramatic structure. This is true for theatrical construction, such as changing scenes, and for the plot or depicting characters. Among previous studies, Sternfeld (2006) explored Schönberg's compositional technique, devoting many pages to the reprise of materials. He made a list of recurring materials and suggested their structural functions, such as bridging scenes and the relationship between the music and dramatic content, by, for example, describing similarities between scenes in which the same material was used.

However, the recurring materials contributed to a more detailed expression by describing the essences of the characters, implying the plot, etc. than one previous studies pointed out. The materials seem to have been selected carefully in terms of where to reuse them. For example, adapting the vocal melody to the orchestral parts facilitates the expression of movement in a vast area in the limited space of the stage. Reprise also implies the destiny of the characters and plot, which never surfaces in the form of lines. Moreover, the relationship between the characters is perceivable based on how the same musical materials are adapted.

This paper illustrates the semantic functions of the reprise in *Les Misérables*, proposing certain melodies from *Look Down*, *On My Own*, and so on. By investigating the reprise, considering the entire dramatic timeline and changes from the original French concept album *Les Misérables*, this paper investigates how the music deeply conveys the story. Additionally, this paper sheds new light on the musical aspects of *Les Misérables* with the aim of inspiring future musical analytical studies.